نحو آفاق جديدة

تواصل هيئة تحرير «مجلة الرافد» جهودها باتجاه مواكبة المستجدات في النشر الالكتروني، بالإضافة إلى ترسيخ كامل التقاليد التي تميّزت بها المجلة، وأبرزها العناية بالتحرير بشقيه النصّي والبصري، والحرص على توصيلها لقطاع واسع من المتابعين العرب. سواءً عبر النسخة الورقية أو الموقع الالكتروني الذي يقدم نظامي الصورة والنص معاً. وإلى ذلك يأتي كتاب الرافد الشهري الذي فاض بعناوين ولطائف ذوقية ثقافية، ليُشكل علامة فارقة في النشر المترافق مع المطبوعة الثقافية، والذي يعكس تنويعات في الرؤى والمقاربات، محتضناً كوكبة واسعة من الذاكرة الثقافية الجمعية العربية والانسانية .

هذه المرة نتوقّف مجدداً أمام النشر الالكتروني الذي يكمل المشهد من خلال استحداث الرافد الثقافي الالكتروني، بوصفه ساحة إضافية لتنويعات الحال والمقال.

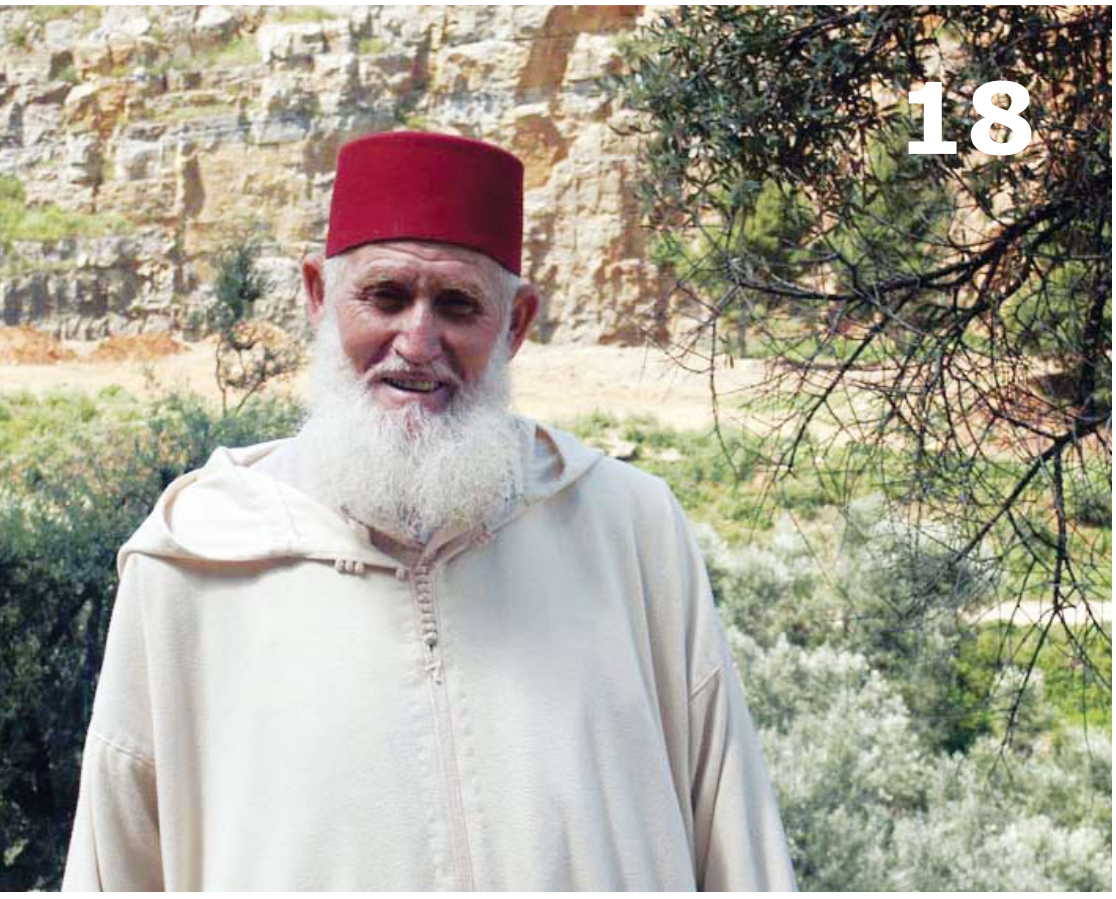
في هذه المطبوعة الالكترونية القادمة، سيجد المساهمون أنفسهم في رافد من طراز جديد، بحيث يتّسع الملعب لمئات المدارس الفكرية والابداعية، وتصبح الرافد الالكتروني حاملاً آخر لرسالة المجلة، ومفرداتها المتعددة .

نحن على موعد قريب مع الرافد الالكتروني التي ستعيد إنتاج الرسالة من جهة، فيما يواكب التفاعلية اليومية التي تجمع ما بين الثابت والمتغير، وتسمح بحوار حميم بين المجلة وقرائها في أربعة أرجاء العالم .

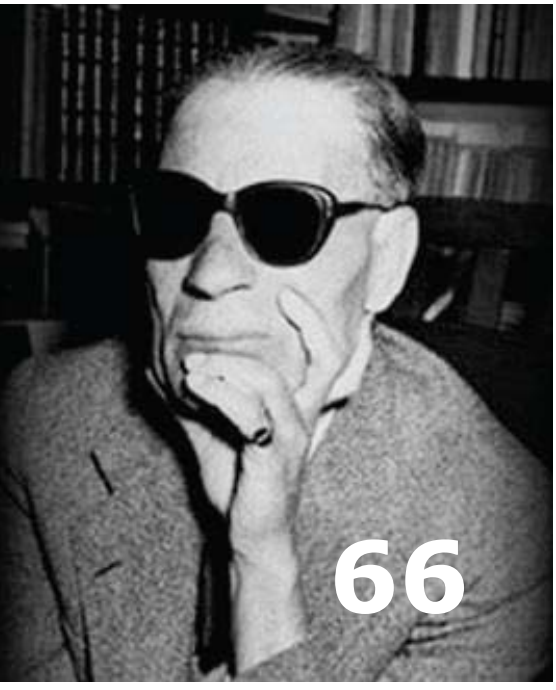
لم يعد المنجز الكتابي الرقمي يمثل فسحة للفانتازيا، بل أصبح ضرورة مُلحة، ذلك أن الرافد بنسختها الورقة العتيدة المترافقة أيضاً مع نسختي الصورة «بي دي اف» والنص «وورد»، ستنفسح على مطبوعة إلكترونية ثالثة تنطلق من نفس المرجعية، فيما تتحرك أُفقياً لمزيد من النشر.

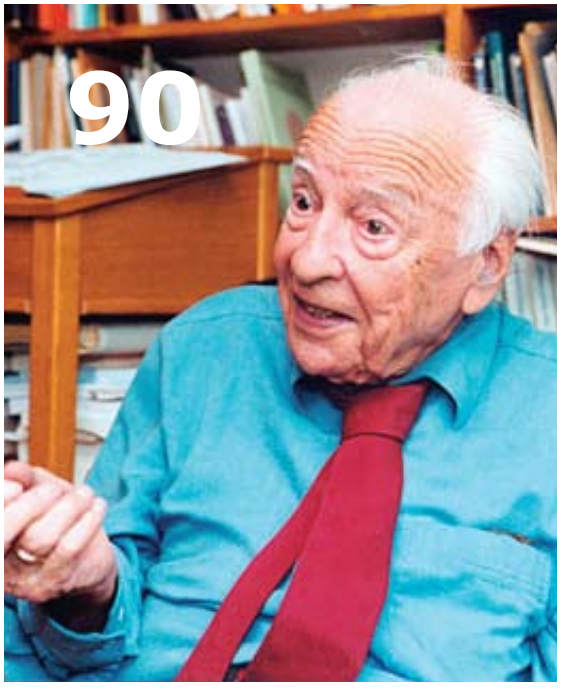
ذلك وعد جديد نترقّبه معاً على جناح السرعة .. قريباً. وبهذه المناسبة نوجّه الدعوة للقراء للتواصل معنا عبر بريد الرافد، مساهمةً بالكتابات والآراء والمقترحات، وسنكون حريصين جداً على التحاور معهم والرد على مقترحاتهم .

د. عمر عبد العزيز



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





يونيو JUNE

فهرس العدد

166

04 - 07	متابعات
08 - 09	إصدارات
10 - 13	نافذة على ثقافات العالم
14 - 17	تلمسان: عاصمة للثقافة الإسلامية 2011م
18 - 21	تلمسان: لؤلؤة المغرب العربي وحاضرة التاريخ
22 - 25	شُبُهات حول التفكيك
26 - 28	أسئلة الهوية والاستشراق في الرواية العربية – الفرنكوفونية
29 - 32	إشكالية التدوين للمرويات الفلسفية
33 - 39	الإحالات القرآنية في رسالة «حي بن يقضان»
40 - 44	جبران خليل جبران: أبعاد رومانسية وحداثية
45 - 52	حوار: الشاعر اليمني الكبير الدكتور عبد العزيز المقالح
53 - 55	حول الدين والأدب
56 - 59	الكتابة الأدبية بين لذة التأليف ومتعة القراءة
60 - 65	النقد التلفزيوني
66 - 70	طه حسين ناظماً الشعر
71 - 71	ترجمة للحياة: منافي
72 - 79	التباس المفاهيم واختلاطها بين الحضارات
80 - 84	صورة الأب في الرواية النسوية الخليجية
85 - 88	اللوعة في الأغاني الشعبية الإماراتية
89 - 89	المشهد الجميل: الشارقة عاصمة المسرح العربي
90 - 99	تأملات في لوحات تشكيلية
100 - 100	شراع: أغاني البحر وتراث السفن للغملاسي
101 - 104	عبد القادر غربال: رسام الخيال المحلق
105 - 107	الفخار المصري القديم
108 - 110	نماذج لشخصيات إنسانية في أفلام وثائقية
111 - 112	الأوائل في مسرح الإمارات
113 - 115	الخطاب السينمائي المترجم
116 - 120	التأويل الشعري للوحة التشكيلية
122 - 122	شعر: اليتيم
123 - 124	قصة: حدثني عن البنات
125 - 126	قصة: نور خافت
127 - 160	ملف العدد

ملف العدد [127 - 160]

بلورة الشعر العربي الحديث ونهضته • أدب القطيعة • مستقبل الشعر العربي • بانوراما فنية • ظهور المدارس والمذاهب الشعرية

رئيس الدائرة
عبد الله محمد العويس

رئيس التحرير
د. عمر عبد العزيز

مدير التحرير
عبد الفتاح صبري

سكرتير التحرير
نورة شاهين

الإخراج
مريم بن داغر المرزوقي

التدقيق اللغوي
محمد الأمين

السكرتارية التنفيذية
بدرية علي

التصوير
محمود بنيان [متابعات]

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

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: ٣٩١٦٥٠١/ ٠٤، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: ٤١٤٤٨٢ البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: ٥٣٤٥٦١ – ٠٥٣٥٥٥٩٠، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٢ – ٠٢٧٢٥٦٣، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٢٠٠ ، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: ٥٧٨٢٧٠٠ ، سوريا: الشركة السورية لتوزيع المطبوعات . طبع: شركة رويال للطباعة، الشارقة: ت: ٠٦ ٥٣٣٢٤٣٤

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

الشـارقة فـي قلـب الأندلس

المحرر الثقافي

سموه يوقع على الكتاب الذهبي لمدينة غرناطة

عمدة مدينة غرناطة

يواصل صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي رسالته السامية من خلال التفاعل والحوار البناء مع العالم المعاصر، ليقدم الخيارات المُثلى والبدائل الحميدة. وتأتي زيارة سموه إلى اسبانيا على رأس وفد ثقافي شامل تعبيراً عن محطة هامة من محطات التفاعل الحضاري الانساني التي أومأت بمنارات وشواهق فكرية ثقافية وعلمية شهدتها الاندلس التاريخية. في غرناطة واشبيلية التاريخيتين كان الحدث الثقافي الاستثناء قبل عدة سنوات من خلال الفعاليات الفنية والثقافية. وامتداداً لهما كان الحضور الموازي حد الاحتياط، في "فالنسيا"، ومناطق اخرى، حيث تواترت أيام الشارقة الثقافية محفوفة بالعطاء الثر، وممهورةً بالقيم الكبيرة النابعة من الحوار. بمشاركة أساسية لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، وعمدة مدينة غرناطة، ورئيس جامعتها، بالإضافة الى كوكبة من مسؤولي الثقافة والفنون، احتضنت مدينة غرناطة مؤخراً مرة أخرى أيام الشارقة الثقافية والتي اشتملت على الفعاليات الفنية وورش العمل الابداعية والملتقيات اليومية كانت منصّة أخرى لذات الحوار الذي قدمت فيه الشارقة بُعدها الأثيري المحمول على جناح المعاني الكبيرة، وتراءت أمام المشاركين بوصفها تعبيراً عن عمق الثقافة العربية الاسلامية ذات الصلة العضوية بثقافة التنوع والحوار والتعايش في شبه الجزيرة الايبيرية، تلك التي بدتْ في حضارة الاندلس كما لو أنها الوجه الآخر لشبه الجزيرة العربية.

الأندلس التاريخية تعيد انتاج الوهج، واسبانيا تتعمْلق في تضاعيف هذه الحقيقة لتقدم نموذجاً ساطعاً للجغرافيا الثقافية الممتدة في مدى البحار والسهول والتلال والهضاب والجبال.

صاحب السمو حاكم الشارقة وفي الخلف سور قصر الحمرا المرمم على نفقة سموه

في ميدان من ميادين غرناطة العتيدة، ،وأثناء فعالية من أيام الشارقة الثقافية انتقل أحد الاعلاميين الإسبان إلى عمق آخر في زمن المعاني وهو يسأل وفد الشارقة: من انتم ؟ ومن أين جئتم؟!! وكان الجواب : جئنا هنا لنسأل ذات السؤال .. نحن هنالإعادة اكتشاف المعرفة المتبادلة بين العرب والاسبان!.

نعم .. من حق كل اسباني أن يتساءل، عطفاً على مدارات الأزمنة المتشظّية بعوامل التعرية السلبية، ومن حقنا على أنفسنا أن نقدم الذات عبر الآخر الانساني، لنردم الهوة بين الحقيقة والمجاز.

اسبانيا نقطة محورية في ذاكرة الحنين العربي، كما أن العرب نقطة محورية في ذاكرة الحنين الاسبانيولي. وتبقى الثقافة كحامل أكبر لكامل هذه الدلالات.

سموه يوقع على النسخة الإسبانيه من كتابه «سرد الذات»

افتتاح أيام الشارقة الثقافية في إسبانيا

افتتح في اليوم الأول من مايو الفائت حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، أعمال أيام الشارقة الثقافية في مدينة غرناطة الإسبانية، تلك المدينة التي تمثل كذلك تاريخاً مهماً للعرب، وبالتالي فإن هذه الأيام تعتبر بمثابة إطلالة للآخر علينا، وتفتح باباً للحوار الحضاري الذي أصبحت الشارقة – بمثل هذه الفعالية – طرفاً مهماً فيه، من أجل فتح أبواب التلاقي والتواصل بين العرب والشارقة كمدينة من جهة، وبين مدن العالم من جهة أخرى، وتضمنت تلك الأيام فعاليات ثقافية مهمة في السياق، من أبرزها معرضٌ للخليج في الخرائط التاريخية، اشتمل على ٤٨ خريطة من مقتنيات صاحب السمو حاكم الشارقة، وكذلك معرض لبينالي الشارقة، ومعرض الفن المعاصر الذي يعكس واقع التشكيل الإماراتي، وكذلك معرض للخط العربي، ومعرض للتراث، كل هذه المعارض تشكل حزمة من فنون التراث، تعبر عن ازدهار ونمو الحركة الفنية في الإمارات، وهي تشكل مدخلاً لتفهم حضارة الوطن ومدى رقيه وازدهاره وتعانقه مع الإبداعات الفنية والإنسانية التي تفتح أبواباً للتواصل مع الآخر.

من الفعاليات

سموه يفتتح معرض
«الخليج في الخرائط التاريخية»

من أعمال الورشة

جائزة الشارقة للإبداع العربي

التأمت مؤخراً فعالية جائزة الشارقة للإبداع العربي في دورتها الرابعة عشرة، وقد تم توزيع الجائزة على الفائزين في حقولها الست، وعلى الهامش تم انعقاد ورشة الإبداع للفائزين، الورشة التي تميز الجائزة عن مثيلاتها، حيث شاركوا بأوراق عمل حول عنوان الورشة «دور المدارس الشعرية في تطور الشعر العربي». وقد أشرف الناقد العربي محمد عبدالمطلب على أعمال الورشة التي أبرزت أهمية المدارس الشعرية ودورها، كما تطرقت إلى أثر التكنولوجيا الحديثة على سيرورة الشعر العربي.

هذا وقد وزع سعادة عبد الله العويس رئيس الدائرة شهادات الفوز والتكريم على المشاركين في نهاية أعمال الورشة.

العلامة والتواصل

كتاب نقدي للدكتور رسول محمد رسول، يقدم رؤية نقدية من خلال علم الدلالات للمشهد القصصي الإماراتي، فاتحاً أقنية جديدة في المشهد النقدي الجاد، الذي بدأ يترسخ في الساحة الثقافية الإماراتية.

الكتاب يقدم مداخل عن القصة لنماذج مختارة يؤكد بها فكرته عن الجسد، ليس بمعناه الفيزيائي، ولكن بمحتواه الضام للقيم والكتل الفكرية والإنسانية في مجتمع النصوص المشار إليها.

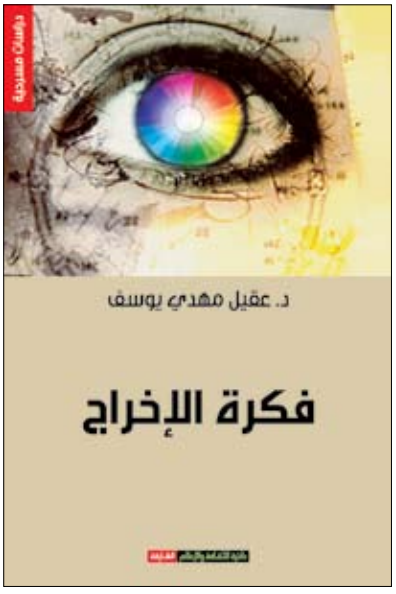
رأيتها

مجموعة مقالات للأديبة الإماراتية فاطمة محمد تبحث فيها عن الاجتماعي والفكري والأدبي والثقافي في ساحة الفعل الثقافي بالوطن، وهذه الإطلالة تكشف فيها الكاتبة رؤاها وفكرتها عن المجتمع الحيوي الذي يزخر بحيوات التقدم والازدهار، ناقلة صورة واقعية عن ساحة الفعل الوطني المتباينة والفنية والثرية. وهذه المقالات رغم أنها كتبت عبر مرحلة زمنية متتابعة، لكنها بالإجمال تساهم في الكشف عن بعض قيم المجتمع وممارسات الفعل الثقافي والاجتماعي بالدولة.

مدائن الريح

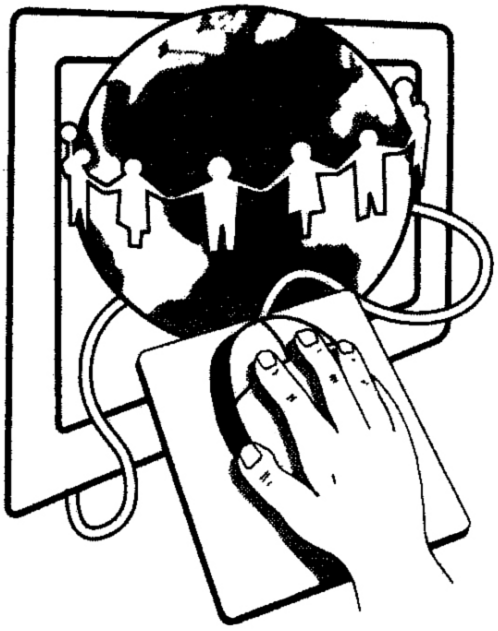
كتاب لعبد العزيز المسلم يفتح به باباً لأدب الرحلات، ويكشف فيه بعين الرحالة أماكن ومدناً في عدة قارات، وأبرز لنا أيضاً بعض ملامح مدن إماراتية، وقدم لنا صورة عن قرب لمعالم سياحية وآثار تاريخية ومؤسسات خدمية وثقافية، وكأنه ينبه أيضاً لملامح خلفية عن تلك المدن، وبعض المظاهر الاحتفالية والاجتماعية.

الكتاب يقدم دليلاً مكثفاً ومختزلاً عن بعض المدن العالمية والعربية.



فكرة الإخراج

كتاب للمؤلف عقيل مهدي، يبحث فيه موضوعة الإخراج، إحدى أهم العمليات المسرحية التي تحول النص إلى خشبة العرض، طارحاً رؤاه حول تقنيات الإخراج وتطوره التاريخي، وعارضاً لتجارب إخراجية عربية، قدمت لهذا الفن حلولاً فنية وفكرية واجتماعية للمسرح، الذي هو أحد الفنون، ولا يكون بدون الإخراج الذي يبتكر حلولاً للمسرحة ومستفيداً من تقنيات السنوغرافيا المساعدة على الإبهار، وإبراز موضوعة العمل بشكل مقبول، ويجعل من التلقي عنصراً فاعلاً ومشاركاً.



نافذة على ثقافات العالم

زكريا أحمد

نطل من هذه النافذة على بعض تفاصيل المشهد الثقافي العالمي، وهي التفاصيل التي يندر أن تلتفت إليها الصفحات الثقافية في الصحف والمجلات العربية.

سويسرا : ليس بالشوكولاتة وحدها يحيا السويسريون!

الصورة الغالبة على تفكيرنا جميعاً، أن سويسرا بلد الشوكولاته، والحسابات السرية، والمكان المفضل لسياحة أغنياء العالم. وهذا كله صحيح تماماً. ولكنها أيضاً البلد الذي أنجب اثنين من عباقرة المسرح في القرن العشرين، وهما ماكس فريش (١٩١١ ـ ١٩٩١)، وفريدريش دورينمات (١٩٢١ ـ ١٩٩٠) اللذان وضعا سويسرا على خريطة المسرح العالمي.

وفي شهر مايو الماضي بدأت احتفالات سويسرا بالمئوية الأولى لميلاد ماكس فريش، فأقامت معرضاً ضخماً في العاصمة السويسرية يضم كل مخطوطاته وكتبه ورسائله وصوره وجميع مقتنياته الشخصية. ويتكون المعرض من سبعة عشر جناحاً، خصص كل واحد منها لمحور أو موضوع يتعلق بحياة فريش الإنسانية والإبداعية. وتقول ماري هورليمان، مسؤولة المعرض، إن الزائر يحتاج إلى حوالي ست ساعات لكي يحيط بكل تفاصيل المعروضات.

ولد ماكس فريش في شهر مايو ١٩١١، وبعد أن أكمل دراسته الثانوية التحق بجامعة زيورخ لدراسة الأدب الألماني ولكن وفاة والده جعلته يترك الجامعة ليعمل بالصحافة، ليعول أسرته، ثم عاد مرة أخرى إلى الجامعة بعد أن تحسنت أحواله المالية ولكنه في هذه المرة درس الهندسة المعمارية. وقد أتاح له عمله في الصحافة أن يسافر إلى العديد من دول العالم في الشرق والغرب كما زار بعض البلاد العربية. وتفرغ بعد ذلك للكتابة الأدبية والمسرحية.

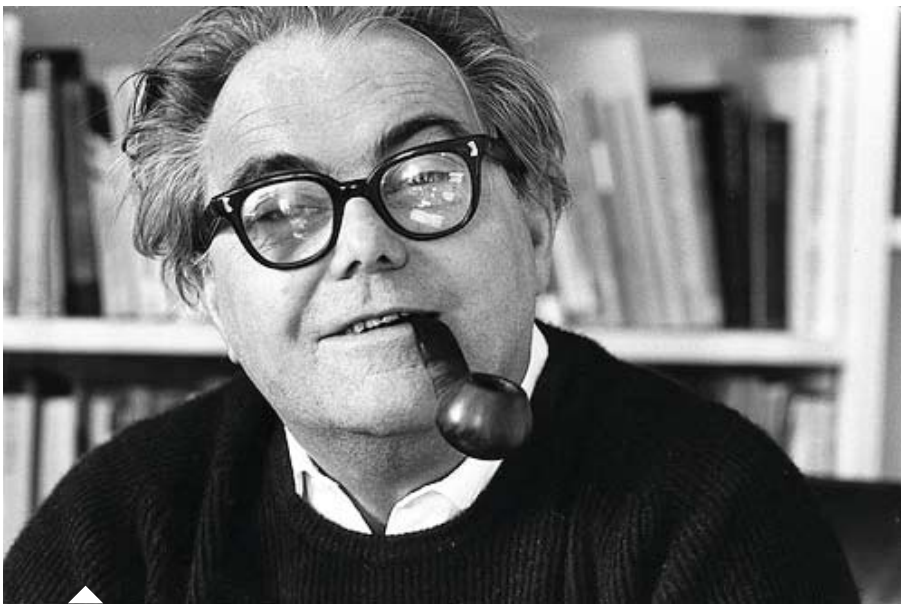
في ثلاثيته الروائية (شتيلر، والإنسان فابر، وليكن اسمي جانتيان) يعالج مشكلة الهوية الفردية في المجتمع البرجوازي في النصف الأول من القرن العشرين الذي شهد حربين عالميتين مزقتا العالم وأشاعتا الرعب والدمار والموت في جميع أرجائه.

كما تمثل تيمة الإنسان المغترب عن وطنه، وداخل وطنه، محوراً رئيساً تدور حوله معظم أعماله المسرحية، ففي مسرحية (الآن يغنون مرة أخرى) التي عُرضت على مسرح زيورخ عام ١٩٤٥ يطرح سؤالاً هامّاً: كيف يمكن للشعب الألماني ذي التقاليد الإنسانية العريقة أن يغرق في أحضان البربرية النازية؟!

ومن مسرحياته أيضاً: (سانتا كروز)، و(سور الصين)، و(دون جوان عاشق الهندسة)، و(أمير الأراضي البور)، و(بيدرمان ومشعلوا الحرائق)، والمسرحيتان الأخيرتان من أشهر مسرحياته وخاصة في العالم العربي، وما زالت تقدم حتى الآن في مسارح العالم. كما ترجمت معظم أعماله إلى اللغة العربية.

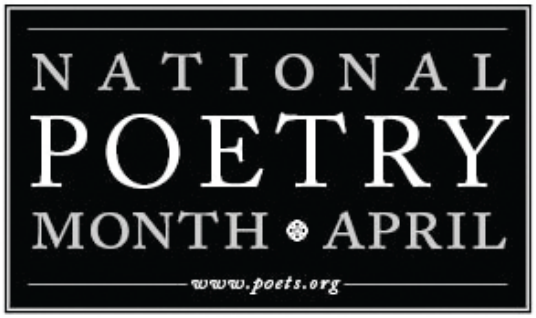
وقد حاول فرش في معظم أعماله البحث عن الفردوس البشرى المفقود، بإعادة الكرامة إلى ضمير الإنسان، والحياة الإنسانية إلى قلبه الذي توقف أو كاد عن النبض بالعواطف الإنسانية، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، حين أسدلت ستائر المسرح الأوربي، ولاذ كتاب المسرح إما بالصمت أو بالفرار أو بالانتحار، ولم يعد هناك إلا مسرح زيورخ في سويسرا كُوّة ينبعث منها ضياء الأمل وإشعاعات المستقبل. وقد وصف دورنمات مسرح فريش بأنه مسرح الأمل اللا معقول، أو الأمل الذي لا يُقهر.

ولكن بعد أن توفى دورنمات عام ١٩٩٠ وبعده ماكس فريش في عام ١٩٩١، انطفأت أضواء المسرح في سويسرا أو كادت. ولعل سويسرا تحتاج الآن إلى أكثر من معرض عن المسرحيين الراحلين، بل إلى جيل جديد من المسرحيين، يضعونها مرة أخرى على خريطة العالم المسرحية، ولتثبت بحق أن لديها ما هو أهم من الشوكولاتة.

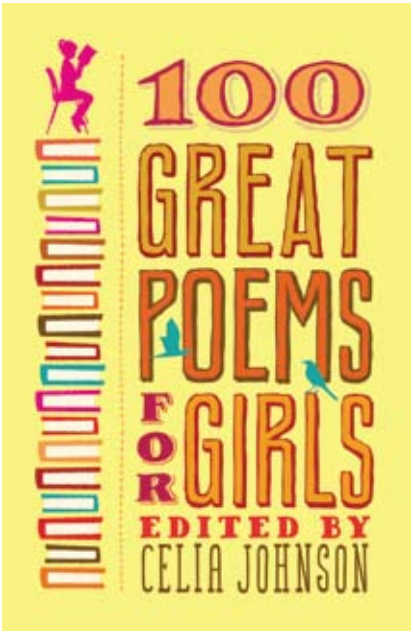


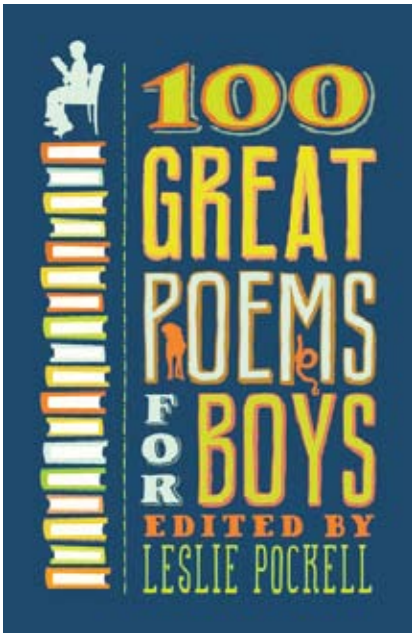
ماكس فريش

الولايات المتحدة :
مختارات شعرية للأولاد وأخرى للبنات!

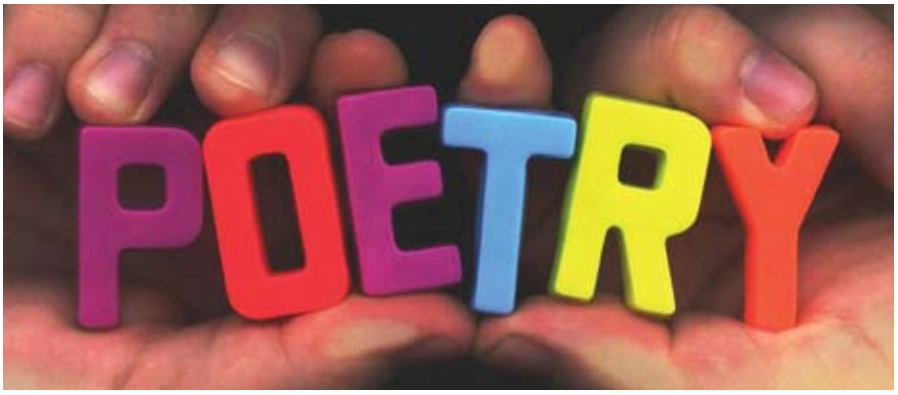


في أبريل من كل عام، تحتفي الولايات المتحدة بالشهر القومي للشعر، وتستمر الاحتفالات طوال الشهر حيث ينشد الشعراء قصائدهم في كل مكان، بدءاً من المدارس والجامعات، ومروراً بالنوادي الثقافية والرياضية، وانتهاء بالمقاهي والشوارع في مختلف الولايات. ويضاف إلى هذا كله المحاضرات والندوات، وأيضاً المؤتمرات التي تعقد للحديث عن أهمية الشعر في عصرنا الحديث، وأفضل الأساليب التي يجب أن تُتّبع لتظل جذوة الشعر مشتعلة في وجدان الكبار والصغار.





كما تحتفل دور النشر بهذا الشهر أيضاً، وتُصدر العديد من دواوين الشعر الجديدة، أو تقدم مختارات من قصائد الشعراء عبر العصور، وغالباً ما تكون هذه المختارات بأسعار زهيدة تشجع جمهرة القراء على اقتنائها. ولكن الشهر القومي للشعر هذا العام (أبريل ٢٠١١) شهد حدثاً فريداً لم يحدث من قبل؛ فقد صدر كتابان أثارا جدلاً واسعاً بين المثقفين وخاصة الشعراء منهم، وأيضاً بين القراء العاديين. الكتاب الأول صدر تحت عنوان (مائة قصيدة رائعة للفتيات) والثاني (مائة قصيدة رائعة للأولاد).



وجاء في الكتاب الأول الذي يقع في ٢٠٨ صفحات، أن القصائد موجهة للبنات في الفئة العمرية بين ٩ سنوات و ١٢ سنة، وقد اختيرت القصائد بعناية شديدة، وتدور حول الموضوعات التي تناسب البنات في هذه السن، مثل: الطبيعة، والخيال، والحب والصداقة، والإلهام والحيوانات، وأغاني الأطفال والحيوانات الأليفة.

أما الكتاب الثاني المخصص للأولاد، فكان أكبر حجماً، وعدد صفحاته ٢٥٢ صفحة، وهو أيضاً للفئة العمرية بين ٩سنوات و ١٢ سنة، وجاء في مقدمته أن الأولاد سوف يستمتعون بقصائد الكتاب لأن موضوعاته تدور حول الأبطال العظماء، والحيوانات المفترسة، وساحات القتال!

وبنظرة سريعة على قصائد الكتاب الأول، نجد أنه تضمن ٥٧ قصيدة كتبها شعراء ذكور، و ١٨ قصيدة مجهولة المؤلف، و٢٤ قصيدة فقط بقلم شاعرات، أما قصائد الأولاد فقد توزعت على النحو التالي: ٧٥ قصيدة كتبها شعراء ذكور، و٢١ قصيدة مجهولة المؤلف، و٤ قصائد فقط بقلم بقلم شاعرات، ويطمح محررا الكتابين أن تساعد هذه القصائد كلا من البنات والأولاد في هذه الفئة العمرية على الاستمتاع بالقصائد وحفظها، ومتابعة قراءة الشعر بعد ذلك.

وقد ثار الجدل الذي بدأ في الولايات المتحدة بمجرد صدور الكتابين ـ ثم امتد بعد ذلك إلى أوروبا وخاصة بريطانيا ـ حول هذا التمييز (العنصري) في قراءة الشعر بين البنات والأولاد، والذي يعود بالزمن إلى الوراء، إلى عصور التزمت الديني والأخلاقي. فالشعر هو الشعر، والشعر هو الحياة، ولا بد من تقديمه كما هو للبنات والأولاد دون أي تفرقة، والفيصل في الاختيار هو مستوى اللغة في القصائد وليس الموضوعات، لأن جميع الموضوعات صالحة للتناول الشعري.

ولا يتسع المجال لإشارات تفصيلية إلى قصائد الكتابين، ولكن الملاحظ أن عدداً من هذه القصائد يصعب استيعابها سواء من البنات أو الأولاد لأن فيها غموضاً في المعنى ورمزية تتجاوز فهم هذه الفئة العمرية، مثل قصائد وليام بليك وشكسبير وبعض قصائد إميلي دنكسون. ولكن صدور هذين الكتابين في هذا الوقت الذي ينحسر فيه الاهتمام بالشعر كان له أثر إيجابي، فقد أثار الاهتمام الإعلامي بنوع الشعر المناسب للبنات أو للأولاد، وبالتالي أصبح الشعر في بؤرة الاهتمام العام، وهذا هو المكسب الحقيقي من نشر هذين الكتابين.

الأرجنتين :
احتفال غير مسبوق بالكتاب والقراءة

اختارت منظمة اليونسكو مدينة العاصمة الأرجنتينية بيونس آيرس لتكون العاصمة العالمية للكتاب للعام الحالي ٢٠١١. وفي إطار احتفالات هذا الحدث الثقافي الهام، قامت الفنانة التشكيلية مارتا مينوجين، بتنفيذ فكرة عبقرية تخلد هذه المناسبة وتكون فريدة من نوعها بين احتفالات عواصم الكتاب الأخرى.

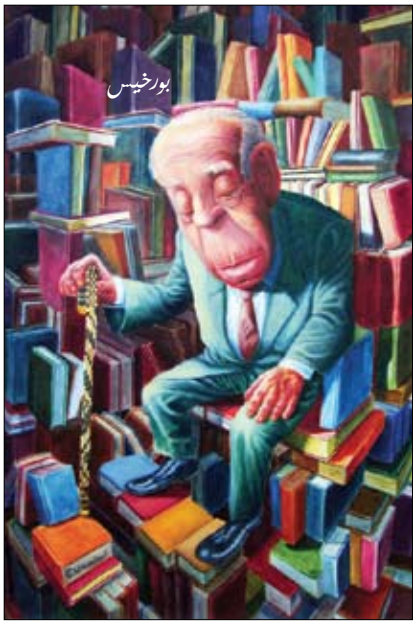
اختارت الفنانة الأرجنتينية ميدان سان مارتين في وسط العاصمة، لتشيد فيه مشروعها العبقري، وهو بناء برج بابل جديد من الكتب على غرار برج بابل القديم الذي تم تشييده في العراق منذ أربعة آلاف عام، ويتكون البرج الجديد من سبعة طوابق على ارتفاع ٢٥ متراً، ويبلغ عدد الكتب المستخدمة في بنائه ٣٠ ألف كتاب من جميع اللغات، وقد ساهمت السفارات الأجنبية في الأرجنتين بحوالي ١٦ ألف كتاب بينما أطلقت حملة قومية لجمع باقي العدد. وتشمل هذه الكتب المؤلفات القديمة والحديثة. وتم تخصيص الطابق الأرض لكتب متنوعة من دول مختلفة من العالم. والطابق الأول والثاني للكتب من الأمريكتين، والثالث والرابع للكتب من القارة الأوروبية. والخامس لكتب القارة الأفريقية، والسادس لكتب القارة الأسيوية.

ولدت الفنانة مارتا مينوجين في بيونس آيرس عام ١٩٤٣، ودرست الفنون الجميلة، ولها العديد من الأعمال الفنية الإشكالية، مثل بانثيون الكتب الذي منعت عرضه الحكومة الدكتاتورية السابقة.

وتقول مينوجين إنها تود من خلال عملها هذا أن تبين أن الكتاب يمكن أن يوحّد بين الأجناس جميعاً، كما وحّد بينهم برج بابل القديم الذي تقول الأساطير إن الأجناس جميعاً اجتمعت فيه.

وسيظل البرج في الميدان حتى نهاية هذا الشهر مايو ٢٠١١، ويتسع البرج لمائة زائر في المرة الواحدة. وأثناء تجوال الزوار في طوابقه يستمعون إلى كلمة «الكتاب» تتردد بلغات العالم المختلفة.

وفي السياق نفسه أطلقت الأرجنتين حملة الكتاب وتقوم فكرة الحملة على أن يجد القارئ كتاباً مجانياً في أي مكان يذهب إليه، سيجد على المقعد الذي سيجلس عليه كتاباً داخله بطاقة تدعوه فيها إلى قراءة الكتاب والاحتفاظ به إذا أراد، أو يمكنه أن يُحضر كتاباً من عنده ويتركه في أي مكان يحب، لكي يحصل عليه قارئ آخر.



هذا المشهد يتكرر في جميع الأماكن العامة التي يمر بها المواطن الأرجنتيني في بيونس آيرس. فهذه العاصمة هي عاصمة الكتاب، وعاصمة القراءة أيضاً. وإضافة إلى هذه الكتب التي يجدها المواطن في كل مكان، انطلقت حملة أخرى موازيه تستخدم وسائل النقل المفتوحة وخاصة الدبابات، وتجوب شوارع المدينة محملة بمئات الكتب وكلها مجانية. وكأن المدينة التي كانت مسقط رأس لويس بورخيس (١٨٩٩ ـ ١٩٨٦) أشهر قارئ في العالم ـ الذي كان يتخيل الجنة مكتبة مليئة بالكتب ـ تريد أن تؤكد للعالم من جديد أنها ما زالت مدينة عشاق القراءة والكتاب.

تلمسان عاصمة للثقافة الإسلامية ٢٠١١م

أهم المعالم التاريخية

د. سعد بوفلاقة

تعتبر مدينة تلمسان من أهم المراكز العلمية والثقافية بالمغرب الأوسط، حيث كانت مكانتها في فترات من تاريخها تضاهي مكانة بجاية عاصمة دولة بني حماد، وقسنطينة، وبونة، وبخاصة في عصر دولة بني زيان (٦٣٣ – ٩٦٢ هـ). ويبدو أن الناس عمروا تلمسان منذ فجر التاريخ ولما احتل الفينقيون المدينة سموها (أغادير) وتعني جداراً قديماً أو مدينة محصنة، وفي عهدهم استولى عليها البربر واحتفظوا بهذه التسمية، ثم استحال اسمها إلى (بوماريّة) في عهد الحكم الروماني للمدينة، ومعناها «البساتين».

«وقد أطلق على مدينة تلمسان أيضاً اسم (تاقرارت) وهي كلمة بربرية معناها (معسكر). وقد أطلق هذا الاسم المرابطون في القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)، وهم الذين أنشأوا مدينة تلمسان الحديثة، ومسجدها الجامع أثناء حصارهم لمدينة تلمسان القديمة (أغادير)»(١).
كما أطلق عليها اسم (المنصورة أو تلمسان الجديدة)، بناها المرينيون من أهل فاس على بعد قليل منها في ناحية الغرب، وشيدوا بها مسجداً جامعاً وقصراً وحصناً مسوّراً، وذلك عند نهاية القرن السابع وبداية القرن الثامن للهجرة، إبان حصارهم الكبير لمدينة تلمسان. وأمّا الذي بنى تاقرارت وهي تلمسان الحالية، فهو يوسف بن تاشفين (٤١٠ – ٥٠٠ هـ) أمير المرابطين كما سبق ذكره، وباني مدينة مراكش.

أما المعالم الدينية والتربوية بتلمسان، كالجوامع والمساجد والمدارس فنذكر منها(٢):

1 – المسجد الجامع:

المسجد الجامع الذي يعد أول مسجد جامع بني في (أغادير) هو الذي بناه الشريف السيد إدريس الأول، مؤسس دولة الأدارسة سنة (١٧٤هـ) ووضع فيه منبراً وكتب عليه: «بسم الله الرحمن الرحيم، هذا ما أمر به إدريس بن عبد الله بن حسن بن حسن بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهم، وذلك في شهر صفر سنة أربع وسبعين ومائة»، (١٩ جوان ٧٩٠م).

وأعيد بناء مسجد (أغادير) من جديد، ورمم الشريف السيد إدريس الثاني منبره في السنين الثلاث التي قضاها في تلمسان سنة ١٩٩ إلى سنة ٢٠١ للهجرة.

إن مسجد (أغادير) تهدم وانطمس ولم يسلم من الاندثار إلا منارته العتيقة التي تكون قد بنيت في القرن السابع الهجري.

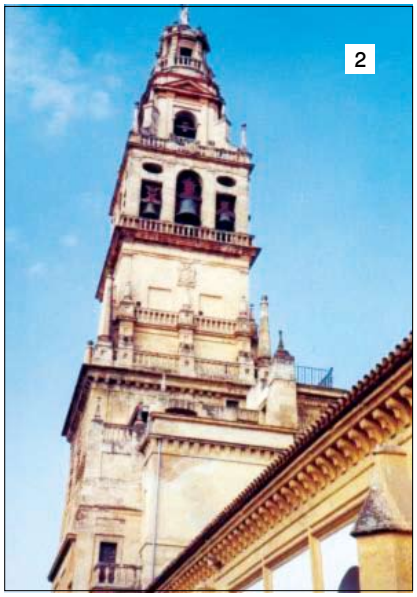
ومن أسباب عظمة مدينة تلمسان في الحاضر، القيم الفنية التي احتفظت بها إلى الآن، وهي المباني العتيقة الخالدة التي أضفى عليها القدم وتعاقب الأحقاب والدهور سربالاً من الجمال والجلال تباهي بها عواصم الدنيا، وأغلب هذه المباني مساجد ومشاهد، وهي تحف في منتهى الحسن والروعة(٣).

2 – الجامع الأعظم:

ومن أشهر مباني تلمسان الجامع الأعظم القائم في وسط المدينة، وطوله ستون متراً (٦٠م)، وعرضه خمسون مترا (٥٠م)، وقد شيد في عهد المرابطين، ولكن المؤرخين

1

اختلفوا في من شيده، فذكر المستشرق الفرنسي جورج مارسي أن أوّل من شرع في بنائه هو يوسف بن تاشفين (٤١٠ – ٥٠٠ هـ) حوالي سنة (١٠٨٢م). بينما أحمد توفيق المدني المؤرخ الجزائري الكبير يرى أنّ مؤسس الجامع الأعظم هو الخليفة المرابطي علي بن يوسف، وقد انتهى بناؤه سنة (١١٣٥م)، وللمسجد منارة ابتناها الأمير يغمراسن الزياني (٦٠٣–٦٨١هـ) يبلغ ارتفاعها خمسة وثلاثين متراً، ووسّع الجامع وأضاف إليه فناء آخر، ووسّع قاعة الصلاة(٤).


2

3 – ضريح ومسجد سيدي أبي مدين الغوث:

وهو تحفة فنية، وآية من آيات الجمال الفني والهندسة العربية البديعة، وموقعه في قرية العُباد (جمع عابد) على بعد كيلومترين من تلمسان، ولقد شيده محمد الناصر بن المنصور الموحدي على قبر الولي الصالح والعلامة الشهير الشيخ سيدي شعيب بن حسين الأندلسي الملقب بأبي مدين الغوث ولد بإشبيلية سنة (٥٢٠هـ) ودرس بها وبمدينة فاس؛ ثم حج إلى بيت الله الحرام وقفل إلى المغرب فانتصب للتدريس ونفع الناس ببجاية، واستقدمه الخليفة يعقوب المنصور إلى مراكش فسار إليها، إلا أنه توفي أثناء الطريق، ونقل إلى قرية العباد ودفن بها وذلك سنة (٥٩٤هـ)؛ وتشمل هذه البناية البديعة ثلاثة أقسام: الضريح والمسجد والمدرسة. أما الضريح فهو قبة متقنة النقوش بها قبر أبي مدين، وقبر العلامة سيدي عبد السلام التونسي. والمسجد أبدع جمالاً وأجمل صنعاً من القبة، له باب فخم من أبدع ما أخرجه الفن العربي الأندلسي، وبه نقوش تكاد تكون وحيدة في بابها وتحت قوس الباب مدرج به إحدى عشرة درجة توصلك إلى باب فخم من خشب الساج محلى بصفائح منقوشة نقشاً بديعاً من النحاس الخالص ومساحة المسجد ٣٠ مترا في ١٨متراً، أما بيت الصلاة وحده فطوله ١٠ أمتار وعرضه ١١متراً، وبه جملة من أساطين المرمر البديعة تحمل على رؤوسها نقوشاً خلابة. والمدرسة تشمل مسجداً وصحناً مستديراً حوله بيوت الطلبة المجاورين لتلقي العلوم بذلك المسجد، وقد شيد المدرسة الخليفة أبو حسن علي سنة ١٣٤٧م وقد لعبت أيدي الخراب بهذه المدرسة وفقدت الكثير من زخرفها»(٥).

4 – قصر المشور:

وهو من أشهر آثار تلمسان، وهو مقام عند منتهى شارع الاستقلال الذي يشق تلمسان، بني المشور سنة (٦٥٠هـ) وما زال قائما إلى حد الآن، والمشور مشتق من الشورى وهو لفظ مغربي ومعناه الحقيقي المكان الذي كان يعقد فيه أمراء تلمسان مجالسهم للتفاوض مع وزرائهم ورجال دولتهم حول الشؤون العامة(٦). وهو قصر يبلغ طوله ٤٩٠ متراً وعرضه ٢٧٠ متراً وقد كان مقر الحكومة إلى أن انحطت سلطة بني زيان؛ ومن سوء الحظ أن تلك البنايات البديعة التي كانت به قد استولت عليها يد الخراب، واحتلتها السلطة العسكرية الفرنسية، فجعلت منها إدارات مختلفة(٧).

4

5 – مسجد سيدي أبي الحسن:

وهو من أبدع المساجد وألطفها، به نقوش عربية مدهشة ابتني سنة ١٢٧٩م وأصبح اليوم متحفاً لآثار تلمسان، وقد ابتني حسبما تنص عليه كتاباته الذهبية فوق المحراب تذكاراً لأبي إبراهيم بن يحيى يغمراسن، سمي مسجد سيدي بالحسن نسبة إلى العلامة الأشهر سيدي أبي الحسن بن يخلف التنسي الذي كان يدرس بتلمسان أيام الأمير أبي سعيد(٨).

6 – مسجد سيدي الحليوي:

نسبة إلى أبي عبد الله الشودي الذي تولى قضاء إشبيلية مدة ثم استقر بتلمسان فلقب بالحليوي، وقد ابتناه الأمير المريني أبو عنان فارس سنة ٧٥٤ هجرية(٩).

7 – صهريج بن بدة :

أمر بحفره الأمير أبو تاشفين ملك تلمسان

بين سنتي ١٣١٨ و١٣٢٧م وهو معد لسقي البساتين والحدائق المحيطة بتلمسان، ويبلغ طول هذا الصهريج ٢٠٠ متر وعرضه ١٠٠ متر وعمقه ١٣ متراً وكانت المياه ترد إليه من منابع لالا سبتي الجبلية أما اليوم فهو جاف(١٠).

8 – جبل لبعل:

ومن المناظر الخلابة، والمشاهد الأخاذة، جبل (لبعل) بالعباد المطل على كل أحياء تلمسان، وهو يبعد عنها بنحو كيلومترين أو تزيد.

والجبل مزين بأشجار الغابة الباسقة الدائمة الاخضرار، وفيه قبة للولي الصالح العارف بالله سيدي الطاهر بوطيبة التلمساني أحد تلامذة شيخ الطريق التجانية سيدي أحمد التجاني الجزائري رضي الله عنه، وضريحه هناك مزار للخاص والعام.

وقد شد الرحلة لزيارته والترحم عليه القاضي العدل الشيخ أحمد سكيرج قاضي سطات بالمغرب الأقصى، ولكنه لم يستطع الصعود إليه لأنه يقع في جبل (لبعل) كما ذكر آنفاً.
ويصعب علينا أن نلم في هذه الأسطر الوجيزة بجميع آثار تلمسان وما أبقته فيها الأيام من تذكار المجد القديم وقد أعلمنا الشاعر الكبير الشيخ محمد السعيد الزاهري أنه ألف كتاباً تحت اسم «حاضر تلمسان» وأنه قدمه للطبع وفيه من التدقيقات الممتعة عن آثار هذه المدينة ما يشفي الغليل ويدرس حاضرها وحاضر المجتمع الجزائري عامة درساً تحليلياً مفيداً(١١). وكذلك ألف الأستاذ الحاج محمد بن رمضان شاوش كتابا بعنوان «باقة السوسان في التعريف بحاضرة تلمسان عاصمة دولة بني زيان» عرف فيه بمدينة تلمسان وعلمائها وشعرائها عبر العصور تعريفاً كاملاً شاملاً.

5

الهوامش:

(١) استقينا هذه المعلومات بتصرف من كتاب البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان لابن مريم، تقديم عبد الرحمن طالب، ص: ٨ وما بعدها، اقتبسه من مجلة الأصالة، العدد ٢٦ رجب وشعبان، ١٣٩٥هـ ص: ٢٩٦ وما بعدها، مقال بعنوان: تلمسان للسيد محمد بلقراد. وانظر أيضاً: عبد الحميد حاجيات: أبو موسى الزياني: حياته وآثاره، ص: ١١ وما بعدها. ومحمد الطمار: تلمسان عبر العصور، ص: ٧ وما بعدها. ومحمد سهيل ديب: أساطير تلمسان المحاصرة، (ترجمة رحال رياض)، ص: ٨ وما بعدها.

(٢) انظر ابن مريم: المصدر السابق، ص: ١٠ وما بعدها وأحمد توفيق المدني: كتاب الجزائر ص: ٢٠٣ وما بعدها، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٤، ط ٢.

(٣) البستان، ص: ١٠– ١١.

(٤) أحمد توفيق المدني: المرجع السابق، ص: ٢٠٣. وابن مريم: المرجع نفسه، ص: ١١.

(٥) أحمد توفيق المدني: المرجع السابق ص: ٢٠٤.

(٦) البستان، ص: ١١.

(٧) توفيق المدني، المرجع السابق، ص: ٢٠٣.

(٨) المصدر نفسه، ص: ٢٠٣.

(٩) توفيق المدني: المرجع السابق، ص: ٢٠٣.

(١٠) توفيق المدني: المرجع نفسه، ص: ٢٠٣–٢٠٤. وانظر أيضاً: ابن مريم: البستان ص: ١١.

(١١) المدني، ص: ٢٠٤ – ٢٠٥.

عاصمة الثقافة الإسلامية ٢٠١١

تلمسان لؤلؤة المغرب العربي

محمد مروان مراد

مع بداية العام الحالي ٢٠١١ كانت مدينة «تلمسان» الجزائرية على موعد لتتبوأ مكانتها كعاصمة للثقافة الإسلامية خلفاً لمدينة «تريم» اليمنية التي حملت اللقب في العام الماضي ٢٠١٠.

تعد «تلمسان»، واحدةً من مراكز الإشعاع الحضاري المعروفة في الوطن العربي، ومصدر اعتزاز لأبنائها الذين انتشروا على مدار التاريخ في مناطق عربية عدة، وبالذات في شمال أفريقيا.

وتعرف «تلمسان» بلقبها «لؤلؤة المغرب العربي»، وأحياناً بـ «غرناطة إفريقيا»، وقد تضافرت طبيعتها الغنية مع جهود الإنسان المبدع لتجعل منها مدينة متألقة، نابضة بالحياة والجمال.

موقع استراتيجي واقتصادي:

تعتبر «تلمسان» ثاني أهم مدينة في الجزائر بعد مدينة «وهران»، وتقع في الشمال الغربي من الجزائر، على مبعدة ١٠٠ ميل من الحدود الجزائرية المغربية، وقد أهّلها موقعها الاستراتيجي لتكون حاضرة لعدد من الدول والممالك المتعاقبة منذ القرن السابع الهجري، الثالث عشر للميلاد.

تقع المدينة على هضبة واسعة ترتفع إلى أكثر من ٨٠٠ متر عن سطح البحر، مما جنّبها التعرض للرطوبة وجعل مناخها جافاً، وهواءها لطيفاً، وبحكم هذا المناخ، فهي حارة في الصيف، وباردة في الشتاء، وقد تشهد سقوط الثلوج. وإضافة لهذا فإن غنى الهضبة بأشجار الزيتون والكروم وقربها من البحر المتوسط أعطاها مركزاً اقتصادياً وتجارياً مهماً، حيث عدّت واحدة من محطات طريق الذهب الإفريقي إلى أوروبا، ونقطة اتصال رئيسية بين تجار أوروبا وإفريقيا.

من معسكر صغير إلى حاضرة زاهرة:

بدأ عمران «تلمسان» بإنشاء معسكر روماني عام ٢٠١م، سمي «بيوماريا» وهو اسم لاتيني يعني «البساتين» وشيّدت على أطرافه الجنوبية مساكن للعامة وللتجار ثم غزاها «الواندال» القادمون من أوروبا عام ٤٢٩م.

وما لبثت المدينة أن غدت واحدة من أبرز الحواضر الإسلامية وبالذات في المغرب، بعد الفتح الإسلامي في القرن الثامن الميلادي. وتفخر «تلمسان» بأن قبائلها من «زناتة» كانت من أوائل القبائل البربرية التي دخلت في الإسلام، إذ كان «زمار بن صولات» أول سفير لزناتة لدى الخليفة «عثمان بن عفان» الذي أقرّه والياً على «زناتة» كلها، وقد كانوا في جيش «عقبة بن نافع» لدى فتوحه الأولى في المغرب.

دويلات تعاقبت على السلطة:

شهدت «تلمسان» قيام أول دولة للخوارج «الصفّرية» في المغرب بزعامة «أبي قرة اليفرني الزناتي» الذي ثار على الحكم العباسي ونصّب نفسه إماماً للمسلمين في عام ٧٦٧م، وإلى «أبي قرة» ينسب بناء مدينة «أغادير» على أنقاض «بيوماريا» الحصن الروماني القديم.

وأدى تطور المواجهات بين العباسيين والعلويين إلى فرار «إدريس بن عبدالله بن الحسن» لاجئاً إلى أغادير، وبالرغم من أنه توجه للمغرب الأقصى، حيث أسس دولة «الأدارسة» فإن «أغادير» دخلت طوعاً تحت سلطته عام (١٧٣ هـ ـ ٧٨٩م) حيث شيّد فيها مسجداً يعدّ الأقدم في المغرب، وتم تجديده ثانية عام ١٩٩ هـ على يد إدريس الثاني. واستمر حكم الأدارسة إلى عام ٢٩٦هـ حين سيطر عليها «الفاطميون» وفر الأدارسة إلى الأندلس، ثم حدث تمرد «زنادة» على الفاطميين إلا أن «جوهر الصقلي» قمع التمرد عام ٣٦٠ هـ، ووجّه إليها الغزوات الهلالية

التي دخلت معها قبائل بربرية جديدة هي «لواتة» و«هوارة» ومن بينهم «بنو عبد الواد» الذين يعدّون من الزناتية الجدد المتأثرين بالهلالية.

سيطر المرابطون على المنطقة بعد الفاطميين عام ٤٦٨ هـ (١٠٧٥) ولدى محاصرة «يوسف بن تاشفين» أغادير عام ٤٧٤هـ/١٠٨١م، بنى مدينة جديدة نزلت فيها جيوشه وسماها «تقرارت» وهي كلمة بربرية معناها «المعسكر»، وشرع بإنشاء قصر الحكم في المدينة الجديدة التي التحمت عمرانياً بأغادير الواقعة إلى الغرب منها، لتظهر إلى الوجود المدينة الواسعة «تلمسان» التي أضحت من أكبر المدن في دولة المرابطين الممتدة بين المغرب والأندلس.

وفي عام (٥٤٠هـ ـ ١١٤٥م) أخضع «عبد المؤمن بن علي» المدينة لحكم «الموحدين» بعد تدمير أسوارها، وأعاد تزويدها بسور جديد وقلاع إلى جانب القصور والفنادق والبيوت، وفي هذه الفترة دخل «بنو عبد الواد» في طاعة الموحدين، واكتسبوا حق الاستيطان في المنطقة الممتدة من «وهران» غرباً إلى «تلمسان» شرقاً، وما لبثوا أن استقلوا بالحكم فيها تحت وصاية الموحدين.

ومن بني «عبد الواد» ظهرت الأسرة الزناتية المنسوبة «ليغراسن بن زيان» الذي بدأ حكمه للبلاد في عام ٦٣٣ هـ، وتعاقب عليه بعده السلاطين الزيانيون الذين حكموا تارة بوصفهم مستقلين، وأحياناً كنواب عن الموحدين، ثم ورثهم «بنو مرين» ونجح الزيانيون في الحفاظ على أملاكهم في وجه الأطماع الأسبانية، خاصة في عهد السلطان «أبي عبدالله محمد» (٩٣٤ ـ ٩٧٤هـ) والذي تولى من بعده «أبو زيان» آخر ملوك هذه الدولة. وكان جلّ اهتمام سلاطين «بني عبد الواد» النهوض بعاصمة ملكهم إلى مرتبة حواضر المغرب الإسلامي، فراحوا يجذبون إليهم الوجوه الفكرية والعلمية، وخاصة من الأندلس، ولهذا كان عليهم خلق مناطق حضرية وعمرانية جديدة بجوار النسيج العمراني القديم، وقد منح سقوط «غرناطة» آخر معاقل المسلمين بالأندلس في قبضة ملوك قشتالة، تلمسان مسحة أندلسية ما زالت ظاهرت فيها، فمن جهة استقبلت المدينة عدة آلاف من الأندلسيين الفارين من الاضطهاد المسيحي، ومعهم تأثيرات فنية ومعمارية وعادات أندلسية شملت الطعام ومظاهر الحياة الاجتماعية، وقد اختارها «أبو عبدالله بن محمد» آخر ملوك غرناطة ليقضي آخر أيامه فيها، وبها دفن.

تلمسان والاحتلال الأجنبي:

بعد سنوات من سقوط غرناطة عام ١٤٩٢م في أيدي الإسبان وسيطرتهم على كامل الأندلس، زحف الغزاة على المدينة، وأطبقوا حكمهم عليها لسنوات طويلة، إلى أن استنجد السكان بالعثمانيين، الذين أخرجوا المحتلين عام ١٥٥٣م، لتغدو المدينة تحت حكم السلطان العثماني، وإن حظيت بنوع من الاستقلال الذاتي عن الباب العالي في الأستانة، وتوالت الأحداث لتقع «تلمسان» ـ والجزائر كلها ـ في قبضة الاحتلال الفرنسي عام ١٨٤٤م، وحتى العام ١٩٦٢ الذي شهد استقلال الجزائر، وقيام الحكم الوطني فيها.

المعالم الحضارية.. شواهد تاريخية:

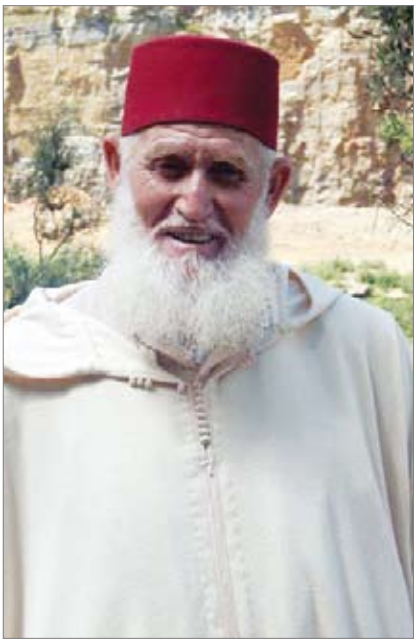
مدينة «تلمسان» هي العاصمة الإدارية لولاية «تلمسان» التي يبلغ عدد سكانها حوالي المليون نسمة، وتشتمل على ٢٢ دائرة و٥٣ بلدية، وتتوفر المدينة على كثير من المعالم التاريخية المهمة التي جعلت منها متحفاً مفتوحاً للتراث المعماري العربي الإسلامي الراقي، ومن عناصره المدينة القديمة المحاطة بالأسوار، والمساجد الواسعة

العتيقة بمآذنها الشامخة بأبراجها المربعة ولونها الآجري وزخارفها الأنيقة. مثل «الجامع الكبير» الذي شيّد في عهد زعيم المرابطين «يوسف بن تاشفين» عام ٤٧٥هـ/١٠٨٢م، وتمت فيه عدة توسعات، وإن احتفظ بأجمل عناصره: المحراب والقبة المتميزة الفريدة في نوعها بين قباب العالم الإسلامي، وجامع «المنصورة» في الضاحية المجاورة لتلمسان والتي أسسها المرينيون، وللجامع أسوار مزدوة بثلاثة عشر باباً موزعة بالتناظر، ويرتفع برج مئذنته إلى حوالي ٣٨ متراً، كذلك يمثّل جامع «سيدي بو مدين» في حي «العباد» القائم على أعلى هضبة بأطراف تلمسان واحداً من أهم عمائر المدينة، وهناك مسجد سدي الحلوي، وسيدي بو الحسن، وجامع أغادير، وهي شواهد على الفن المعماري الراقي في مدينة تلمسان.

ومن آثار المدينة الباقية «مدرسة التشفينية» التي شيّدت في القرن الثالث عشر الميلادي، وهي أول جامعة في المغرب العربي، وقد امتد دور «تلمسان» الثقافي كأحد مراكز الإشعاع الحضاري في المنطقة إلى يومنا، إذ تعدّ «جامعة تلمسان» من أهم جامعات الجزائر، وقد اختيرت مؤخراً أفضل جامعة في البلاد.

مرافق سياحية في حضن الطبيعة الساحرة:

تعدّ الإطلالة من فوق هضبة «لالاستي» فرصة رائعة لرؤية «تلمسان» والتمتع بمشاهد المدينة الآسرة.. حيث يدير الزائر بصره على مساحة تقارب العشرة كيلو مترات مربعة يطوّف خلالها بمعالم المدينة المترامية الأطراف، ولا تفوت ضيوف المدينة في مرافق تلمسان الطبيعية، فإلى جانب المناظر الخلابة في السهول الخضراء، هناك الينابيع الطبيعية للعلاج بالمياه المعدنية الساخنة، ومن أبرزها: حمام بوغرة، وشلال «لوريط» بمياهه العذبة، فضلاً عن المغارات المثيرة، والأماكن الخلابة مثل «المنصورة»



ودائرة «ندرومة» التابعة لها والتي تضم معالم تاريخية إسلامية مهمة.

وكما أسلفنا فإن «تلمسان» كانت ملاذاً للعائلات الأندلسية التي وفدت من الأندلس إثر استيلاء الإسبان عليها عام ١٤٩٢م، وحملت معها ألواناً من الفنون الأندلسية، سواء في الصناعات اليدوية أو الغناء الأندلسي، حيث تشتهر المدينة اليوم بأنها أحد مراكز الفن الأندلسي في الجزائر، وإحدى مدارس الغناء الأندلسي القديم، خصوصاً ما يسمى مدرسة الغرناطي (نسبة إلى غرناطة) وكذلك «الحوزي» ويعتبر الشيخ محمد غفور من أبرز مطربي المدينة،

تظاهرة الفكر والثقافة الإسلامية:

* من «تلمسان» يستطيع الزائر أن يتنقل بين المدن الساحلية المجاورة لها في غرب الجزائر: وهران، سيدي بلعباس، و«عين تمو شنت»، انطلاقاً إلى المدن الساحلية على المتوسط مثل الغزوات، ومرسي بن ومهيدي...

* أعدّت «تلمسان» أهبتها لتكون مسرحاً متميزاً يستقبل تظاهرة الثقافة الإسلامية من خلال أنشطة فكرية وفنية واجتماعية، تحيي الوجه المتألق للحركة الوطنية الجزائرية المتمثل في النضال ضد الاحتلال الأجنبي الذي مثله أبناؤها المناضلون من أمثال: مصال الحاج، وأحمد بن بلا، وكذلك الوجه الثقافي الذي مثّله الكتّاب والأدباء ومن أبرزهم المؤرخ الشهير «شهاب الدين المقري» من القرن السادس عشر، وفي العصر الحديث الكاتب الراحل محمد ذيب.

المصادر:

١) قمم عالمية في تراث الحضارة الإسلامية: د. عبدالقادر الريحاوي ـ دمشق ٢٠٠٠.

٢) تلمسان: لؤلؤة المغرب العربي، عادل بوعكاز ـ الشرق الأوسط/ تشرين الأول ٢٠١٠.

٣) مدينة الفن والتاريخ: أحمد الصاوي ـ جريدة الاتحاد/ أيلول ٢٠١٠.

شُبُهات حول التفكيك

عندما يحجب البيان لطافة البرهان

د. محمد شوقي الزين

كثيرة هي المصطلحات في التاريخ البشري التي أحدثت ضجّة، أو بالأحرى فزعاً عارماً، لأنّها جاءت لتُحدِثَ شرخاً في نظام الأعراف والعقائد السائدة. فكلّ مصطلح جديد هو بمثابة الدخيل الذي يؤلّب ضدّه المجتمع المعرفي الذي ينبجس فيه. كلّ ولادة جديدة في المفاهيم والمصطلحات قد تحدث المفاجأة بأن تلد ما يسمّيه ميشال دوسارتو «الوحش اللغوي». والواقع أنّ الوحوش اللغوية أو المفهومية عديدة في تاريخ الفكر البشري، وأثارت الرعب في نظام المعرفة. والوحوش مآلها القمع أو الإقصاء أو السجن، بمعنى سلوك حذر في تفاديها أو حبسها.

لم يكن تاريخ الفكر البشري سوى الحذر في كلّ مصطلح جديد جاء ليخلط المنظومة المعرفية التي تُرسى عليها كلّ ثقافة. نجد هذه الإشارة مثلاً عند توماس كوهن صاحب كتاب بنية الثورات العلمية (شيكاغو، ١٩٦٢)، عندما درس ما يمكن تسميته «نفسانيات المعرفة العلمية»، بمعنى الهواجس أو الشكوك التي يبديها المجتمع العلمي تجاه كلّ فكرة أونظرية لا تخضع إلى «إجماع». لأنّ من طبيعة المنظومة المعرفية أن تحافظ على التقاليد وأن تدافع عن «النموذج» الذي تعتبره المعيار الحقيقي في الممارسة العلمية. لكن من طبيعة المنظومة أيضاً أن تحتمل التناقضات أو السجالات التي هي حصيلة القوى المتعارضة أو الأهداف المتقابلة أو المصالح المتعاكسة. وهذا التناقض الداخلي يؤدّي إلى ما يسمّيه كوهن بالأزمة وعلى إثرها تتفكّك الوحدة السابقة لتقوم على أنقاضها وحدة جديدة. كوهن يصف بشكل غير مباشر عمل «التفكيك» كاشتغال داخلي، متوار، خفيّ. وطبعاً لم يكن كوهن تفكيكياً أبداً وإنّما كان مؤرّخاً للمعرفة العلمية.

الغرض من الإشارة إلى توماس كوهن هو نقد الوحدة المتماسكة، في شكل مؤسّسة علمية أوفكرة سياسية أو عقيدة دينية، تدّعي لذاتها التماسك أو الاتّساق، بينما يفاجئها التشظّي من حيث لا تحتسب، بمعنى التناقض الداخلي الذي يجعل من المؤسّسة العلمية حلبة للصراع من أجل الامتيازات أو السلطات، ومن الفكرة السياسية حقلاً للنزاع الإيديولوجي أوالقبض على مقاليد الحكم، ومن العقيدة الدينية مسرحاً للإقصاء أو احتكار الرموز أو التعاليم. بهذا المعنى يشتغل «التفكيك» في التواري أو الخفاء، لأنّه يقرّ بالطابع المتضارب للحقائق. فهو يشتغل هنا على مستوى اللا شعور، لأنّ علاقات القوى في الهيمنة أو الاحتكار هي دوافع لا شعورية. لكن ماذا يصبح التفكيك عندما يُمارَس شعورياً؟ من الأولى أن نقرأ «التفكيك» قراءة «عربية»، ليس فقط على مستوى التعبير ولكن أيضاً على صعيد المفهوم، لأنّ «البيان» يحجب في الغالب «البرهان»، فنحكم على المفردة في شكلها البرّاني وكأنّها الوحش الذي ينبغي التوقّي منه.

والأمر الذي دفعني لكتابة هذه المقالة حول التفكيك هو اطّلاعي على دراستين إلكترونيتين، الأولى عنوانها «الفكر التفكيكي ورفضه» لكاتب مجهول. وطبيعة الكتابة تجعل من البيان الفقهي أو الكلامي حرباً على الإبداع الفكري، فنقرأ بتعجّب: «ويا قوم من ينصرنا من الله إن فكّكنا عقيدتنا وأضعفنا شريعتنا ودمّرنا جذورنا وأصولنا». والدراسة الثانية عنوانها: «وقفة مع التفكيك»، وهي أكثر تعجّباً لأنها تناقش المسائل الكلامية حول وجود الله وإمكانية معرفة ذاته أولا، كما انتشر ذلك في العصر الوسيط الإسلامي مع علماء الكلام (المعتزلة، الأشاعرة، الماتريدية، إلخ) أوالفلاسفة (الفارابي، الغزالي، ابن رشد) أو الصوفية (إبن عربي، الجيلي، داوود القيصري، حيدر آملي)، نقرأ مثلاً: «إن حقيقة معنى الغيرية بين الخالق والمخلوق التي يثبتها هؤلاء المفككين لا يكون شيئاً غير نفس الشبح والصورة التي تُملأ عندهم من حقيقة وجود الخالق»، وبالمفكّكين يقصد الكاتب المجهول «أصحاب الفلسفة والعرفان». وفي فقرة أخرى نقرأ ما يلي: «والتفكيكيون يخضعون لكل هذه العقائد الواضحة البطلان ولكنهم يَسِمون الأعيان الثابتة بالعلم بلا معلوم».

هذا يدفعنا إلى التساؤل حول مسوّغ هذه الدراسات التي تستعمل مفردة «التفكيك» لنعت قراءات أونظريات «تدميرية» وافدة من الغرب كما في الدراسة الأولى، أو لوصف فلاسفة ومتصوّفة العصر الوسيط على أنّهم «أهل التفكيك» في الدراسة الثانية. أليس وسم فلاسفة أومتصوّفة الإسلام الوسيطي بالـ«تفكيكيين» هو أمراً «مخالفاً للزمن» (anachronisme)، لأنّه يستعمل مفردة «التفكيك» للدلالة على سجالات كلامية أو فلسفية أو عرفانية غير معاصرة؟ وخصوصاً استعمال مفردة «التفكيك» للتشنيع بنمط في التفكير يخالف الفكر الشيعي في بداياته التكوينية؟ لا شكّ أنّ هذه الدراسات تستعمل مصطلحاً في غير موضعه ولغايات إيديولوجية لا تمت إلى المصطلح بصلة. المصطلح هو مجرّد ذريعة في التهويل بطوائف أو مذاهب معارضة. فلماذا اختيار مصطلح «التفكيك» في التشهير والقدح بتيّارات فكرية مختلفة؟ من الملاحظ أنّ الدراسة الأولى تستعمل «التفكيك» و«التدمير» و«الإضعاف» على سبيل الترادف، والدراسة الثانية تستعمله في نقض الأفكار الفلسفية والعرفانية للقرون الخالية.

فلماذا أصبح «التفكيك» وحشاً لغوياً يثير القلق والفزع؟ وبأيّ معنى بَيانُه حَجَب بُرهانَه؟ لنلق نظرة على مدخل المفردة «ف ك ك» في «لسان العرب» لابن منظور، لأنّ فقه المفردة في لسانها العربي، ليس فقهها في اللسان اللاتيني (الفرنسي أو الألماني): «الليث: يقال فَكَكْتُ الشيء فانْفَكَّ، بمنزلة الكتاب المختوم تَفُكُّ خاتَمه كما تَفُكُّ الحَنَكَيْنِ تَفْصِل بينهما. وفَكَكْتُ الشيء: خَلَّصْته. وكل مشتبكين فصلتهما فقد فَكَكْتَهما، وكذلك التَّفْكِيك (...) ابن سيده: فَكَّ الشيءَ يفُكُّه فَكّاً فانْفَكَّ فصله (...) وكل شيء أَطلقته فقد فَكَكْتَه (...) وأَصل الفَك الفصلُ بين الشيئين وتخليص بعضهما من بعض». كلمتان أساسيتان يمكن إدراكهما من هذا العرض: الفصل والتخليص. لكن من الملاحَظ أنّ لسان العرب يعرض الدلالة بناءً على الفعل «فَكَّ» لا الفعل «فَكَّكَ». فالتفكيك هو مصدر الفعل «فكّك». وما مصدر الفعل «فكّك»؟ هل هو «التفكُّك»؟ إذا جاء التفكيك على وزن «التفعيل»، فإنّ التفكّك هو على وزن «التفعّل». بناءً على هذا العرض يمكننا تسمية «التفكيك» ما يمكن «تفعيله»، أي تنشيطه أو بعث الحركة فيه وبناءً على دلالة لسان العرب، ما يمكن «تفصيله أو تخليصه». ونسمّي «التفكّك» ما «يتفعّل» بضغط داخلي أو حركة ضمنية، دون فاعل خارجي. في هذا المضمار نقرأ: «الشيء يُفَكّ فَيَتَفَكَّك أَي يَتَزايل وينفرج». تحيل المفردة إلى التزايل والانفراج والتي توحي إلى نوع من الضغط أو الثقل الذي يسبق التزايل والانفراج. هناك نوعٌ من التخلّص أو الفصل.

أوّلاً : «التفكيك» يُفهم على وزن «التفعيل» (الثلاثي المزيد بحرف)، فيتطلّب المراس أو التمرين أو التدريب لتحريك وحدة ثابتة أو منظومة صلبة، وهذا التحريك يتّخذ شكل النقد أو الإزاحة أو التقصّي. فهو فعل خارجي على الموضوع يعمد إلى استقرائه والولوج إلى عالمه لفحصه أو إعادة تركيبه، وخصوصاً «فصله» أو «تخليصه» كما جاء في لسان العرب. فماذا نقصد بالفصل والتخليص؟

التفكيك يرتبط عضوياً ووظيفياً بالتفكّك لأنّه يتدبّر في الأمور أو الحقائق أو النصوص التي تشتغل بذاتها تبعاً للّغوة الكامنة فيها، وتتبدّى وظيفته في الكشف عماّ يعتمل في هذه الأمور من تركيبات أو انحلالات أو طفرات أو تحوّلات. فالتفكيك يساعد «التفكّك» على الوعي بذاته والانتباه إلى حركته بالخروج عن ذاته أو التجسّد في التمظهرات النصيّة أوالفعلية أو الفكرية

وهل هاتان المفردتان توحيان بأنّ ما نسعى إلى تفكيكه هو في ارتباط وثيق بأمر آخر، خفيّ أو متعالٍ، تحت سلطته أو قهره؟ لا شك أنّ الإجابة عن هذا الإشكال تتطلّب قراءة متأنّية في نصوص التاريخ الفكري قصد فصلها عن الأمر الذي يشدّها إليه وتخليصها من سطوته. فلا مراء أنّ التفكيك ينطوي على أمر أساسي هو البحث عن الأمر الذي بطبعه «يتسلّط» على الأمور الأخرى لقهرها أوحبسها. ويبقى هذا الأمر مجهول الهوية. يتبدّى ربّما في الأنساق الفكرية والفعلية للثقافات الإنسانية من سياسة ودين وإيديولوجيا ومعرفة.

ثانياً : «التفكُّك» يُفهم على وزن «التفعّل» (الثلاثي المزيد بحرفين)، وهو أن تشتغل الوحدة الثابتة على ذاتها دون علمها، لأنّ اشتغال أي منظومة هو فعل لا بدّ منه، وهذا الفعل ينطوي على نقص أو تضاؤل أو جهد، بمعنى إنفاق للطاقة، أوبتعبير أرسطو «الكون والفساد». فلا تنفكّ أيّ حقيقة عن الاشتغال على ذاتها، باستنفاد طاقتها أو ترتيب عالمها بما يقوّم وجودها ويحافظ على ماهيتها. لكن فعل الإشتغال على الذات هو بطبعه «فعل سلبي» إذا لجأنا إلى فكرة «هيغل» حول ما يسمّيه «الأوفبونغ» (Aufhebung) وهي مفردة غير يقينية تدلّ على الشيء ونقيضه، بمعنى «الإلغاء» و«الحفاظ» أو «السلب» و«الإيجاب»، وهي ما اشتهر في فلسفة هيغل بالجدل (dialectique). لكن من المستحيل إيجاد مفردة «عربية» تعادل المفردة الألمانية، ونأخذ «الاستحالة» في معناها الإيجابي كإمكان ضمني. فما هي المفردة العربية التي «يمكن» أن تؤدّي وظائف «الأوفبونغ»؟ نفكّر مثلاً في «التَنْفِيَة»، لأنّ الجذر «ن ف ي» يحتمل «النَفي» بمعنى الإلغاء و«النُفاية» بمعنى «ما يتبقّى» من الشيء، حتّى وإن كان لسان العرب يرى «النفاية» من زاوية قِيمية، لكن يمكن إزاحة الدلالة إلى تفكير إبستمولوجي حول «ما يتبقّى» من الأمر، بمعنى الأثر، البصمة، العلامة، إلخ. نفكّر أيضاً في «اللُغوَة»، وتعني ما هو «زائد» في التعبير وما هو «ساقط» لا يُعتَدّ به. يقول الأزهري في هذا الصدد: «واللُّغة من الأَسماء الناقصة، وأَصلها لُغْوة من لَغا إذا تكلم ». و«اللغة» في أساسها منحدرة من هذه الاشتقاقات بين «الزيادة» و«النقصان»، أوفائض التعبير وباطلُه، ومنه «الإلغاء» بمعنى الإبطال.

ثالثاً: مفاد هذه المحاولات التي تقترب من «الأوفبونغ» دون أن تتطابق مع دلالته أنّ الأمر الذي يشتغل على ذاته، يمكنه أن ينطوي على أمر يختلف عنه، يجعله في «تخلّف» (النفاية، الإلغاء) لا يكتمل. لأنّ كلّ اكتمال هو توقّف عن الحركة أو تعطّل. والتاريخ في تجلياته المذهبية أو الفكرية أو السياسية أو الدينية يبيّن أنّ الاكتمال أمر لا ينفك عن الاستحالة، لأنّ المنظومات التي تنبني على التشكيلات المعرفية والخطابية هي في «لغوة» من أمرها («تَلْغَى» بفائض التعبير و«تُلْغِي» بإبطال تعابير) لا تنفكّ عن مراجعة أساليبها أومدوّناتها؛ فكم من فكرة فلسفية أو لاهوتية أو سياسية تعرّضت لما نسمّيه «اللغوة»؟ بين إطناب في التعبير أو الإبانة، أو إعادة الكتابة والتدوين لإضافة فكرة أوشرح دلالة أو زيادة تفسير أو مراجعة رأي أو شطب بيّنة، وفي هذه العمليات ثمّة بناء لنص يتواقت مع تفكيك للنصّ عينه، بإلغاء محتويات عبر اللغو في مضامين أخرى. بمعنى إرساء لـ«لغة» هي في الوقت نفسه «لغو» و«إلغاء»، أي زيادة ونقصان أو نفي وإثبات أو رفع ووضع، إلخ. فلا شكّ أنّ المنظومات المعرفية أو المذاهب السياسية أو الفكرية أو الدينية هي «على صورة» اللغة التي «تَلغَى» بها (تعبّر، تدوّن، تشكّل) و«تُلغِي» بها أيضاً (تقدح، تجرح، تعدّل، تبدّل). عندما تقوم ببناء واقعة لغوية أوفكرية فإنّها في هذا البناء نفسه «تفكّك» ما هي في صدد بنائه، والعكس أيضاً عندما «تفكّك» فإنّها تشيّد لحقيقة أو دلالة. فلا تنفكّ هذه العملية عن نمط مزدوج في الأداء، بين صناعة وتعديل أو كتابة وتنقيح. هذه التأمّلات اللغوية، التي نَلغَى بفضلها ونُلغِي بها، تبيّن أنّ ما نسمّيه «التفكيك» هوفي الواقع عمليتان متكاملتين، الأولى داخلية سمّيناها «التفكُّك» تبعاً لـ«الأوفبونغ» أو «اللغوة» التي تميّز كلّ حقيقة وجودية أو لغوية، والثانية خارجية نسمّيها إذاً «التفكيك»، لأنّها تتطلّب تدخّل الرؤية النظرية أو الرويّة المتبصّرة والمتبحّرة في إعادة تنظيم وحدة فكرية أو سياسية أو ثقافية. لكن يبقى الإشكال في التمييز بين ما له القابلية للتفكّك تبعاً للغوة ضمنية لا ينفكّ عنها، لأنّه اشتغال لا شعوري، أو لنقل «تلطُّفي» تبعاً لعبارة إخوان الصفا، وبين ما هو من فعل أونشاط القراءة النقدية. لكن مفردة «لا–شعوري» توحي بتواجد نفسي أو انهمام ذاتي، بينما المسألة هي «اعتمال» اللغوة (أو «الأوفبونغ») خفيةً عن الوقائع الوجودية أو اللغوية. كانت لمفردة «التلطّف» طبعاً جذور لاهوتية حول «اللُطْف» الإلهي أو العناية الربّانية في الحفاظ على الخليقة، كما نجد ذلك في رسائل إخوان الصفا. لكن إذا أخذنا «التلطّف» في دلالته الفلسفية سليلة النسق الهيغلي مثلاً، نجد أنّ ما يسمّيه هيغل «حيلة» العقل الكوني هو ما يعادل «التلطّف»، ليس فقط كعناية في تفادي طغيان الأضداد والحفاظ على الطابع الجدلي للحقائق الوجودية أو النواميس البشرية أو الوجوه اللغوية، ولكن أيضاً وخصوصاً أن تُفكِّك الأمور ذاتها بذاتها، دون أن يكون في ذلك هلاكها، لأنّ هذا الأمر من طبيعتها وفي جبلّتها.

فهل «التفكيك» هو مجرّد متابعة «التفكّك» الذي يميّز الحقائق أو النصوص؟ نحسب أنّ الفاعل التأويلي في ممارسته التفكيكية يتدخّل في إعادة ترتيب الوحدة التي هو بصدد قراءتها أو استقرائها، فنستعمل إزاء هذا الأداء مفردات لها طبائع «وحشية» مثل «الهدم»، «التخريب»، «النقض»، «التقويض»، «التدمير»، «النسف»، إلخ. لا شكّ أنّ هذه «الوحوش» المعجمية لا علاقة لها بالتفكيك ولا بالتفكّك. فما يؤدّيه الفاعل التأويلي هو تقصّي أوتحرّي «التفكّك» الذي يعتمل في الحقائق أو النصوص للكشف عن وظائف داخلية أو حركات ضمنية. فهو يكتفي بنزع

الطي عمّا ينطوي في هذه الحقائق أو النصوص. وهذه العملية هي بلا شكّ مضنية ومعقّدة لأنّها تتطلّب المتابعة المستمرّة أو المراجعة المتأنّية، وتأخذ في الحُسبان الأواصر بين الحقائق والعلاقات بين النصوص، إلخ.

مفاد هذا التعبير أنّ التفكيك يرتبط عضوياً ووظيفياً بالتفكّك، لأنّه يتدبّر في الأمور أو الحقائق أو النصوص التي تشتغل بذاتها تبعاً للّغوة الكامنة فيها، وتتبدّى وظيفته في الكشف عماّ يعتمل في هذه الأمور من تركيبات أو انحلالات أو طفرات أو تحوّلات. فالتفكيك يساعد «التفكّك» على الوعي بذاته والانتباه إلى حركته بالخروج عن ذاته أو التجسّد في التمظهرات النصيّة أو الفعلية أو الفكرية. والتفكّك يدفع «التفكيك» إلى متابعة أثره بالاطّلاع على اللغوة القابعة فيه. لنقل بأنّ التفكيك هو الوجه الآخر للتفكّك، آلته في الوعي بذاته، عضوه الذي يشتغل به. فهو قلبه، لأنّه مقلوبه. نأخذ هنا مفردة القلب ليس فقط في الدلالة على لبّ الشيء، ولكن ما يسمّيه السيوطي في المزهر في علوم اللغة «المقلوب»، أي معكوس المفردة مثل جَذَبَ وجَبَذَ، مفردتان مختلفتان في الرسم ولكنهما مترادفتان في الوسم. والمعكوس ليس الضدّ، ولكن ما يسمّيه ميرلو بونتي «التقاطع» (chiasme). فالتفكيك والتفكّك مثل الجَذْب والجَبْذ، والعلاقة بينهما هي «كْياسْمِيَة» بالمعنى الفينومينولوجي لميرلو–بونتي أو أيضاً علاقة مضاهاتية أوتبادلية (corrélation)، لأنّ التفكيك هو العمل اللّغْوي للتفكُّك، والتفكُّك هوالاشتغال اللُّغَوي للتفكيك. التفكّك يشتغل في المساحة التي تختفي فيها القرارات الميتافيزيقية التقليدية، كما عالجها جاك دريدا مثلاً والتي تتلخّص في «الذات» أو «الوعي». لكن ألا يتطلّب التفكيك تدخّل الوعي في سبر الحقائق؟ أليس التفكيك هو أساساً إرادة (في المعرفة، في الوعي، في الفهم) يتسلّح بإجراءات خطابية أو بحِيَل لغوية في فحص اللغوة التي تميّز الأمور؟ لا يمكن اختزال التفكيك إلى الذات الفاعلة أي القارئ الذي يبحث ويتقصّى الحقائق، لأنّ في فعل التقصّي نفسه هناك إرادات ضمنية لا تعود بالضرورة إلى الذات القارئة: دريدا هو جملة المقروءات التي تعتمل في نصوصه، هو أفلاطون الفارماكون الذي يفضح تناقضاته، هو ديكارت الكوجيتو الذي يتعجّب من إفراط ذاتياته، هو هوسيرل العلامة الذي يتنكّر لمتعالياته، هو هايدغر الدازاين الذي يتنصّل من هذيان وجودياته. فليس دريدا الذي يكتب وإنّما المقروء ينكتب بناءً على اللغوة التي تسري في الحقائق المشهودة أو المكتوبة، لأن ما قام به دريدا من قراءات أو اجتراحات هو فعل «اللغوة» ذاتها. لهذا كان يتحدّث عن صعوبة مجاوزة هيغل، لأن فكرته حول «الأوفبونغ» أطبقت على كل الإرادات أو القراءات. دريدا هو نتاج اللغوة السارية، وهذه اللغوة بحاجة إلى لغة تنيرها أو خطاب يكشف عنها، وهوالتفكيك نفسه. بين اللغوة واللغة أو بين التفكّك والتفكيك علاقة «لا دونية»، لأنّ أحدهما يستحيل بدون الآخر، أي «لا» اللغوة «بدون» اللغة التي تظهرها، و«لا» اللغة «بدون» اللغوة التي تعتمل فيها وتكتمل بموجبها.

ولا شكّ أنّ «اللا دونية» هي الأخرى حيلة هيغلية في التدليل على عمل الأوفبونغ في كل حقيقة مرئية أومكتوبة. هل نحن إزاء «وحدة الوجود» الهيغلية التي تسلّم بترابط الحقائق تبعاً للانسجام الكوني الذي تحدّث عنه الرواقيون مثلاً؟ «اللا دونية» هي إحدى نتائج هذه الوحدة الجامعة، فلا عجب إذا كان المسلّمون بها يتفقون مهما اختلفت الأزمنة أو الأمكنة من الرواقيين إلى هيغل مرورا بأفلوطين وابن عربي وابن سبعين وعفيف الدين التلمساني وسبينوزا وشوبنهاور. لكن هذه الوحدة الجامعة التي سمّاها ابن سبعين «الإحاطة» لا تقوم دون الفروقات أو الاختلافات التي تنطوي عليها. فهي وحدة معقولة (من صنع الذهن) لا تعادل الكثرة المشهودة (من صنع الواقع). يقوم دريدا في الضفّة المشهودة التي تضاهي الضفّة المعقولة حيث يمكث هيغل. لأنّ تطابق الفكر والواقع هو هفوة هيغلية إضافية في تبرير وحدته المطلقة. «اللا دونية» تصحّح نوعاً ما هذا الإفراط الوحدوي، لأنّ الفكر ليس هو الواقع ولكن لا يقوم بدون الواقع. وأيضاً الواقع ليس هو الفكر ولكن لا يقوم بدون الفكر. فهو يختلف عنه رغم أنّه لا ينفكّ عنه.

أيضاً لا ينفك التفكيك عن التفكّك، مع أنه يتميّز عنه في الأداء. علاقتهما هي علاقة «لا دونية». واللّغوة لا تنفكّ عن اللغة التي تبديها مع أنّها تختلف عنها في الصورة والصيرورة. هذا الأمر يدفعنا إلى الرجوع إلى الفكرة الرئيسية التي طرحناها منذ البداية: هل التفكيك يعتبر وحشاً لغوياً؟ لا يمكنه أن يكون ذلك لأنّ في تدجينه تنكّراً سافراً للحقائق التي تعتمل في آليته بالذات. لم تجد المفاهيم عبر التاريخ قبولاً سهلاً، سواء تعلّق الأمر بالأفكار الفلسفية أو السجالات اللاهوتية أو النظريات العلمية. لا يشذّ التفكيك عن القاعدة. هو مجرّد إمكان لغوي في فحص «لغوات» بشرية أو كونية، تنعطف بدورها على اللغة لتصبح سبباً في إمكانها لا توجد بدونها رغم أنها تتميّز عنها وتستقلّ بكينونتها. والإمكان اللغوي أو المفهومي كغيره من الإمكانات سبيله النشوء والإرتقاء ثم الزوال، كما هو شأن المفاهيم أو القراءات في الخطابات الفلسفية أو السياسية أو العلمية.

إرتباكات الهوية

أسئلة الهوية والاستشراق في الرواية العربية - الفرنكوفونية

جعفر العقيلي

يعدّ كتاب «ارتباكات الهوية: أسئلة الهوية والاستشراق في الرواية العربية – الفرنكوفونية» الصادر عن المركز الثقافي العربي، للباحثة نورة فرج، من أبرز الكتب التي تعالج بالتحليل والتتبع الدقيق المتأني ظاهرةَ لجوء عدد من الأدباء العرب إلى الكتابة بالفرنسية، رغم تمكّنهم من الكتابة بالعربية، وهي بذلك تستثني الروايات التي كُتبت اضطرارياً بالفرنسية في مرحلة الاستعمار، لتتناول تلك التي أصبحت تعبّر اليوم عن واقع ثقافي ملتبس، وعن هوية ثقافية مزدوجة، موضحةً ما استتبع هذه الظاهرة من أسئلة تتعلق بمدى مصداقية تمثيل هؤلاء الكتّاب لواقع مجتمعاتهم الأصلية، وتبنّيهم في سرودهم للرؤية الاستشراقية التي ترضي المتلقي الغربي وتجذبه بتنويعها على ثلاثة عوالم هي: شهواني، غيبي، دموي، يجمعها معاً طابع غرائبية الشرق التي كثيراً ما افتتن بها الغرب.

من النماذج الروائية التي تدرسها فرج: «سأهبك الغزالة» للجزائري مالك حداد، «ليلة القدر» للمغربي الطاهر بن جلون، «الحزام» للسعودي أحمد أبو دهمان، و«ليون الإفريقي» للّبناني أمين معلوف، وقد احتُفي بهذه الروايات في الغرب بشكل لافت للنظر، وتُرجمت إلى العربية وإلى لغات عالمية أخرى، ومثال ذلك، أنه أعيد طباعة رواية «الحزام» لأبو دهمان في فرنسا خمس مرات خلال أربعة شهور فقط.

تتوقف فرج عند تلقّي هذه الروايات في النقد العربي الصحفي، والاحتفاء بها لأسباب متعددة، مشيرةً إلى أن الصحافة العربية أجمعت على اتهام هذه الروايات بأنها أعادت إنتاج الذات العربية برؤية الآخر الغربي ومن أجله، وأن هذه الروايات لم تمثل مجتمعاتها المحلية تمثيلا صادقاً، وإنما سعت إلى تكريسها بصورة غرائبية، أي صورة «شرق المستشرقين» كما تصفها فرج، وذلك بغرض إدهاش القارئ الغربي.

هذه الصورة «شرق المستشرقين» كما تؤكد فرج، ليست آنية التكوّن، بل تم بناؤها منذ أول احتكاك للغرب المسيحي مع الشرق المسلم خلال الحروب الصليبية، حينما بدأ الطرَفان يكوّنان صوراً متبادلة عن بعضهما بعضاً، ليست حقيقة بقدر ما كانت رغبوية تخدم الصراعات القائمة وتتشكل من خلالها في الوقت نفسه. هذه الصور التي راكمت نفسها على امتداد القرون الوسطى، خضعت إلى تحول لا في نوعها وإنما في آلية تكوينها، فبعد أن كانت الخبرة بالشرق تتم عبر المروي والمخيال الشعبي، اتخذت آليات أكثر علمية وأكثر إبداعية تلائم العصور التالية، وظلت تدعمها المواجهة الاستعمارية.

لكن المشكلة – كما ترى فرج – ليست قائمة على تبني هذه الروايات للرؤية الاستشراقية حسب الاتهامات التي وُجهت لها، وإنما تقع الإشكالية في المنظومة الكبرى التي تندرج تحتها هذه الروايات، والتي تسببت في تشكيل هويات ملتبسة داخل النص، فالكتابة باللغة الفرنسية ولمتلقٍّ فرنسي، عن واقع محلي شرقي، أدت إلى أن يركز المؤلف في روايته على أحد محددات الهوية، وأن يبنيها بطريقة لا تظهر فيها الهوية بمعزل عن المتلقي (الآخر).

وباعتمادها على حوارات كانت أجريت مع هؤلاء الروائيين، تستقصي الباحثة مصداقية تمثيل هذه الروايات لأناها العربي، وما إذا كانت أُنجزت لإدهاش الآخر وتقديم نفسها كما يريدها هو، وليس كما هي فعلاً، ومدى وقوعها في التباسات الهوية بغية تشكيل هوية مختلفة أمام الذات الأخرى.

في هذا السياق، يرى الطاهر بن جلون أن الكتابة باللغة الفرنسية أتاحت له الكتابة عن موضوعات لم يكن ليعرض لها لو أنه كتب بالعربية. أما أمين معلوف فقد طرح رؤية للعلاقة بين الشرق والغرب، حاول بناءها من خلال استعادة نماذج من الماضي، إذ يرى أن الغرب بحاجة دائمة إلى الشرق، فالغرب عنده

القدرة المادية، ولكن لا يمكنه الاستغناء عن الشرق، لأن الشرق موطن الحلم والابتعاد عن الحياة الرتيبة. أما أبو دهمان فيؤكد أنه كتب روايته لزوجته وابنته الفرنسيتين، ثم نشر عمله للقارئ وفي ذهنه أن يرسم صورة للقرية السعودية غير صورة النفط والمال.

وفي رواية مالك حداد «سأهبك غزالة» ثمة تمزُّقٌ قوي بين هويتين: فرنسية – فرنكوفونية، وجزائرية – عربية، وذلك أنه لم يختر الكتابة بالفرنسية بدلاً من العربية كما هي الحال مع الكتّاب الثلاثة، وروايته كانت مجايلة للاستعمار الفرنسي للجزائر.

تعرض فرج لأقوال أدلى بها هؤلاء الروائيون خلال حوارات أُجريت معهم، لكنها تؤكد قبل أن تقود القارئ في رحلة تحليلية لمتون هذه الروايات: «لن تكون مهمتنا البحث في نوايا المؤلفين، بل فحص هذه الأعمال من الداخل للتحقق من صحة (التهم) السابقة». وفي الفصل الثاني ترصد فرج عوالم هذه الروايات التي استثارت القارئ الغربي واسترعت انتباهه، وتتمثل في قيم الشهوانية المنبثقة من قيم بنية الحريم الاجتماعية، ثم صفة الدموية والعنف، ثم الغيبيات التي تتخذ شكل ممارسات شعبية أكثر منها عقائدية، فضلاً عن طقس شديد الخصوصية، ولكنه شكّل فارقاً بين المسلم وغير المسلم، وهو الختان.. وتعرض صوراً من لوحات لمستشرقين تؤكد افتتانهم بالشرق وإبراز عوالمه في إنتاجهم حدّ التضخيم، منها لوحة لبيير لويس بوشار تظهر مجموعة من النساء ذوات نزعات شبقية، وهن يرقصن أمام الرجل / الذكر، كما صور الفنان جان ليون جيروم في لوحته

«يوم المحاكمة الأخيرة» (١٨٦١) رجلاً شرقياً ذا لحية كثيفة وعمامة يجلس على كومة رؤوس مقطوعة في إحدى كفَّتي ميزان العدالة الإلهية، وفي الكفة الأخرى يرقد خنزير مذبوح، وترجح كفة الخنزير على الشرقي المتوحش.

كذلك، تُظهر لوحة أخرى للرسام نفسه بعنوان «رؤوس البهوات المتمردين في مسجد الحسنين» (١٨٦٦) رؤوساً معلقة بتنسيق، وأخرى مكومة وحولها رجلان أحدهما يقف بهدوء ممسكاً سيفه الملطخ بالدم، فيما يجلس الآخر وبين أصابعه ما يشبه الغليون، من دون أن يكترث بالرؤوس المقطوعة.. وهو ما تدلل به الباحثة على تبني هذه الروايات نظرة استشراقية بحتة.

تقرأ فرج التباسات محددات الهوية خارج النصوص الروائية الأربعة وداخلها، مبينةً

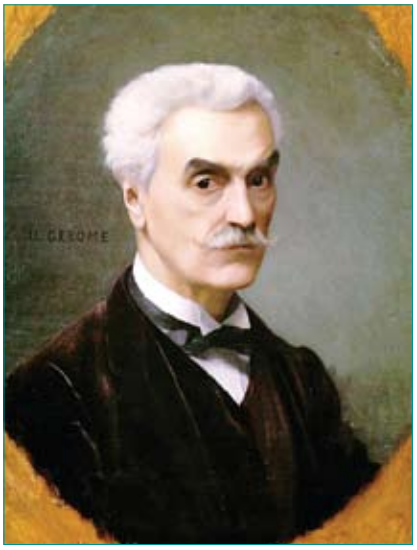
مالك حداد

أن هذه الروايات، وإن كانت تحدد هويتها الألسنية على أنها هوية فرنسية، إلا أنها موضوعاتياً تنتمي إلى البيئة العربية، والملاحَظ أن كل الشخوص الرئيسية في الروايات الأربع قد عانت من التباس في أحد محددات هويتها، وتختلف كيفيات تشكل هذا الالتباس، وكيفية التعاطي معه من رواية إلى أخرى، فرواية «سأهبك الغزالة» كُتبت إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر، فيما البطل يعيش في باريس، لذا فهو يعاني من إشكالية التعاطي مع هويته الوطنية/ الجزائرية في المنفى. أما «ليون الإفريقي» فمسار حياته يحمله على التنقل بين قوميات وأديان مختلفة، وهو يختار حمل هويات متعددة تتناسب مع مسارات حياته، فتميع هويته ولكنها تظهر أكثر غنى، وأما في «ليلة القدر» فهدف البطلة إثبات هويتها الجنسية/ الأنثوية، بعد أن فرض عليها والدها العيش عشرين عاماً كذكر، وفي «الحزام» –بخلاف الروايات الثلاث– تتراجع محددات الهوية الفردية، ليحاول الراوي صياغة هوية لمجتمعه الذي يعيش فترة تحول هي فترة الطفرة.

تعاني الروايات الأربع، بحسب فرج، من إشكالية في التعاطي مع الهوية التعريفية الأولى للفرد، وهي الاسم، فاسم البطل أو البطلة مهمش، حيث يشار إلى البطل في «سأهبك الغزالة» بـ«المؤلف». وفي «ليلة القدر» يُذكر اسم البطلة مرتين فقط على لسان الوالد، المرة الأولى خلال اعترافه بدافع من وطأة الموت: «ليلة القدر تسميك زهرة»، والثانية حين يكون اسم البطلة آخر كلمة يتلفظ بها الوالد قبل أن يفارق الحياة. وفي «الحزام» يُذكر اسم الراوي مرة واحدة في أول الرواية مشفوعاً بسلسلة نسب طويلة، يضيع اسم الراوي بينها. أما في «ليون الإفريقي» فيتم التعاطي في بدايتها مع الاسم بشكل طبيعي، ثم يكشف سياق الرواية أن للبطل أسماء متعددة.

بدراسة الروايات الأربع، تفحّصت فرج، مفهوم الهوية كما طُرح في ثناياها، فقدمت رواية «سأهبك الغزالة» الشرق في إطار الرومانسية، وذلك باعتماد صورتين: شرق عاشق؛ وشرق صحراوي، وكان الشرق فيها مساوياً للجزائر، في مقابل صورة فرنسا التي تطغى عليها المادية، هذه الصورة لا تنفصل عن السياق التاريخي الذي صدرت فيه الرواية، وهو سياق الاستعمار وتذبذب المؤلف بين الوطن والمنفى.
أما الروايات الثلاث الأخريات، فإنها وإن تحللت تاريخياً من سلطة الاستعمار، تقدم صوراً استشراقية متفاوتة في الهيئات والكيفيات، فرواية «ليون الإفريقي» اعتمدت مادة تاريخية وأعادت بناءها تحليلياً، وأثثت هذا البناء بصور كثيرة تنتمي إلى المتخيل الاستشراقي، كعوالم الحريم والوحوش والساحات والحمامات.

أما «ليلة القدر» فقد مزجت بين المقدس والمدنس، واستلهمت «ألف ليلة وليلة»



الفنان جان ليون جيروم

و«الروض العاطر»، وزاوج موضوعها بين ثيمتَي الحريم والتوحش، وقد بدأت بالساحات وتعلقت بعضُ مشاهدها بالحمامات.
ورواية «الحزام» رغم احتفائها بالمرأة، فإنها تشير إلى الوضع الدوني الذي تقبله المرأة بوصفه وضعاً «طبيعياً»، وتحتفي بحكايات الجن وبالمعتقدات الشعبية ذات الأصل الديني، وتتطرق إلى احتفاليات الختان.
تؤكد فرج بعد دراسة تحليلية استقصائية، أن هذه الروايات لم تستلهم الصورة الاستشراقية في سياقاتها وحسب، بل ثمة التباس في محددات الهوية داخل كل واحدة منها؛ ففي «سأهبك غزالة» كان كل ما ينتمي للجزائر جذاباً، وكل ما ينتمي لفرنسا منفراً، وقد استخدم المؤلف تقنيات سردية عدة، كالمخطوط، ورمز الغزالة، والتلاعب بالمفردات، ليرسم حالة التمزق بين الهويتين.

وفي «ليون الإفريقي»، بُنيت الشخصية الروائية لتكون متسامحة، فـ«ليون» لا يعاني من تمزق داخلي بين هوياته العرقية والدينية، رغم طبيعة الظروف التاريخية التي شهدها والحياة التي عاشها، ولم يبدُ المؤلف مقنعاً، خصوصاً عندما تحول «ليون» إلى المسيحية، فالتحول الديني تحول مفصلي، ومن الطبيعي أن يثير إشكاليات داخل النفس البشرية، ولكن المؤلف عرض له وكأنه تصرف طبيعي يصدر من شخصية متسامحة.
أما في «ليلة القدر» التي تقوم على فكرة إثبات الهوية الأنثوية في مجتمع ذكوري، فمنح المؤلف بطلتَه سياقات أنثوية، كما منحها سياقات تبدو ذكورية كتجربة السجن، لكن الثنائية الإيهامية حالت دون إيصال القارئ إلى حقيقة تحول البطلة واكتسابها هويتَها الأنثوية، كذلك في «الحزام» كان هَمُّ المؤلف أن يعرض لصورة قرية متخلفة متمسكة بقيمها التي تصطدم بالمدنية في مواجهة مضحكة، لكنه أشار إلى حالة التحول لصالح المدنية وانهيار الشعرية.

هذا الكتاب جدير بالقراءة المتأنية، والوقفة المطولة، لأنه يتناول موضوعاً جديداً في الأدب العربي لم ينل حظه بعد من الدرس والتحليل والنقد، وقد أنجزته الباحثة نورة فرج واستعانت على إنجازه بالعديد من المصادر من أمهات الكتب العربية، والمراجع والمقالات لباحثين وأدباء من أمثال: حسام الخطيب، عبده وازن، وعبد العزيز المقالح.

كما حاولت توخي الموضوعية واستقصاء الأسباب وتحليلها وصولاً إلى النتائج، مستعينة بكل ما توافر لها من معلومات ومن صور لرسامين مستشرقين، في محاولة لإقناع القارئ بوجهة النظر التي توصلت لها في بحثها، وتقديم إجابات عن العديد من التساؤلات التي أثيرت حول هوية كتابات روائية باللغة الفرنسية لكتّاب عرب منهم من فاز بجوائز أدبية رفيعة، ودوافعهم لاختيار الكتابة بالفرنسية.

إشكالية التدوين للمرويات الفلسفية

مقابسات أبي حيان التوحيدي نموذجاً

محمد عبد الصمد الهجري

كتاب «المقابسات» لأبي حيان التوحيدي سجل عزيز، ووثيقة هامة قيدت آراء ثلة من الفلاسفة، منهم المنقطعة نتاجاته وآراؤه، أو المجهولة أخباره وسيرته، وأرخت لمسائل وموضوعات فلسفية ـ آنذاك ـ كانت شاغل الأسئلة والأجوبة على طاولة البحث في مجالس بغداد، واستطاعت بمقابساتها المائة والنيف رصد مجالس بضعة عقود من القرن الرابع الهجري، وعكست الحركة العلمية لبحوث الفلسفة والإلهيات والطبيعيات وعلم النفس واللغة والأدب، ما جعل أحد الباحثين يعده: «الكتاب الوحيد الذي حفظ لنا أسماء فلاسفة بغداد ومفكريها؛ وروى طرفاً من آرائهم وعقائدهم ... فهو من هذه الناحية ـ على أقل تقدير ـ الجانب المهم من الحياة الفكرية في بغداد في النصف الثاني من القرن الرابع».

والحديث عن هندسة التدوين وتقنية الأداء في المقابسات التوحيدية لا يتأتي لقارئها ـ فيما يبدو لي ـ إلا بإزاء النظر في جنبات الإشكالات التي رافقت عملية تدوين وتحرير هذه المقابسات، وتلمس المعوقات المصاحبة لنقل هذه المجالس، وتحويل شفهيها إلى مدونات تحريرية، وبصيغة أخرى: الوعي بالآلية التوحيدية المستخدمة في عملية التدوين؛ ما يعني محاولة الإجابة عن كيف نقرأ ما دوّنه التوحيدي في مقابساته؟، والمسلك الصحيح في التعاطي مع منقولاته عمّن قابسهم؟ هل نتعامل معه على أنه نص كلامهم وكان هو كالراوي المؤدي عنهم؟ أم أنه معنى كلامهم أداه التوحيدي بمنحوتاته اللفظية وصناعته اللغوية والأدبية؟ هل الشخصيات المذكورة في المقابسات خضعت للتوظيف لأجل تسويق بعض آرائه تحت غطاء مقالاتهم ومنتجاتهم عبر نسبة أجوبة ومتون لأسئلة صاغتها رحلته الفكرية ومن ثم يفصلها قياساً على اختياراتهم وأصولهم التي قد خبرها جيداً، فكانت مقابساته على المجاز أي أنها ليست حقيقة مع أشخاصهم وأعيانهم وإنما مع مقالاتهم وآرائهم، أم ترى كانت المقابسات ـ حسب الظاهر ـ مدونة على الحقيقة من عدة مجالس ليس للتوحيدي المدون إلا التأليف بينها، وإصلاح شانها، وإخراجها بحلتها على هذه الهيئة المعهودة... الخ. أسئلة لا تبرح قارئ المقابسات، وقد كنت رهين أسرها؛ واضطررت حال طروها لإرداف كتاب المقابسات بإحدى الدراسات الموسعة عنه(١)؛ علّها تُزيل ما علق في ذهني بخصوص هذه الفئة من عقد التساؤلات فانكشفت أجزاء بعضها غير واضحة المعالم، وتولدت عنها أُخَر، وبقيت بعض لم تبد حراكاً...

مفهوم المقابسات

جاء في المصادر اللغوية: «قبس» علماً تعلمه، و«قبست» الرجل علماً(٢)، و«اقتبس» منه علماً أي استفاد، ورأى بعضهم: «أقبسه» علماً، و«قبسه» ناراً، وقيل: أقبسه علماً وناراً سواء(٣)، وعليه : فقبس الرجل قبساً العلم؛ تعلمه واستفاده، وقبس الرجل فلاناً العلم؛ علمه إياه، والمقابسات: مفردة مقابسة؛ ولما كانت «تنحدر من تقابس على وزن تفاعل أفادت حصول المبادلة، أي أن كلاً من المتقابسين أقبس الآخر علماً(٤)، والمقابسة ليست مقصورة على اثنين، فيمكن أن تكون مشتركة بين جماعة ولذا عُرّفت المقابسات بأن «يشترك اثنان، أو أكثر من الناس في محاورة علمية، فيأخذ احدهم العلم من الآخر ويُعطيه ما عنده من العلم»(٥).

توصيف الإشكال في تدوين المقابسات

هناك عدة إشكالات تُسْتَكْنَه في عملية تدوين المقابسات، ملحوظة في ثناياها لا أدل على ذلك من كثرة تصريحات التوحيدي ذاته بذلك، عبر اعتذاراته المتكررة في فواتحها وأعقابها، إضافة إلى حادثة تلكؤه 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 استشعرها التوحيدي وأحس بها، بل عاش معها في صراع مرير، ومع خشيته من اقتراب أجله، لم يستسغ مفارقة

الحياة دون تحريرها وإخراجها، لعدم رضاه عن صورتها الحالية، فهو كما يبدو في نظرنا لا يدوّن مجرد مقابسات وحوارات، بل لكأنه يسطر تجربته وحصيلة فلسفة حياته المتسائلة؛ ويرقم أجوبة لكبرى استشكالاته المكوّنة لشخصيته القلقة الظمأى، وهذا ما أدّى إلى زيادة تنوّع المعوقات النظرية والعملية في تدوينها وتجعلها عقبة كأداء أمام خطة التوحيدي الشخصية للإجابة عن أسئلة المقابسات الكبرى وبالتالي إلى بطء سير عملية الإنتاج وكثرة محاولاته الأولية لإخراج المقابسات في كتاب رغم جهده في جمع شتيتها المتناثر في القراطيس والأوراق، واستدعائها من تلافيف الذاكرة وخبايا الذهن لمجالس حقبة من السنين وخلاصة هذه المعوقات والإشكالات كالآتي:

١- تقدمه في السن؛ فقد كان في أواخر عمره ويظهر ذلك في قوله واصفاً نفسه: «إني نقلت هذا الكتاب والدنيا في عيني مسودة، وأبواب الخير دوني منسدة، لثقل المؤونة، ولقلة المعونة، وفقد المؤنس، وعثار القدم بعد القدم، وانتشار الحال بعد الحال، هذا مع ضعف الركن واشتعال الشيب، وخمود النار، وسوء الجزع، وأفول شمس الحياة، وسقوط نجم العمر، وقلة حصول الزاد، وقرب يوم الرحيل»(٦).

والتقدم في السن قد يكون مسوغاً للتلكؤ والتأخر في إجابة طلب الراغبين ـ كما في قصة إخراجها المدونة في مقدمة الكتاب ـ كما أن تقدم السن له آثار على الشخص تجعله غير مقتدر على استحضار الأفكار، والتعبير لها، إضافة إلى أن استذكار الألفاظ والنصوص الروائية للمقابسات الشفهية التي لم يحالفها التوثيق في مدوناته مهمة شاقة وعسيرة في مثل هذا السن، ويظهر هذا في قول أبي حيان: «أتألف ما شرد منها وأنظم ما انتثر منها، وأرقع بجهدي وطاقتي شملها وأحلي بوسعي عطلها..»(٧)، كما أن الوصول إلى أرذل العمر جعل التوحيدي في نظر دارسيه «لا يقوى أن يؤلف على نحو السرعة عند الطلب كما كان في مجالس بغداد والرّي في عهدي الشباب والكهولة»(٨) وهو تبرير لا ينسجم مع كمال النضج حال الشيخوخة والتجربة المتقدمة المتمرسة في التأليف والكتابة إلا إذا جعلنا للمحتوى المدون النسبة الكبرى في مبررات هذا التأخير والتلكؤ.

كانت المقابسات ـ حسب الظاهر ـ مدونة على الحقيقة من عدة مجالس ليس للتوحيدي المدون إلا التأليف بينها، وإصلاح شانها، وإخراجها بحلتها على هذه الهيئة المعهودة...الخ. أسئلة لا تبرح قارئ المقابسات، وقد كنت رهين أسرها؛ واضطررت حال طروها لإرداف كتاب المقابسات بإحدى الدراسات الموسعة عنه؛ علّها تُزيل ما علق في ذهني بخصوص هذه الفئة من عقد التساؤلات فانكشفت أجزاء بعضها غير واضحة المعالم، وتولدت عنها أُخَر، وبقيت بعض لم تبد حراكاً

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، فشخصية التوحيدي القلقة المتناقضة في تصرفاتها، والمتشكية دائماً من الظروف المحيطة بها، والتي طبعت على كتبه حالة من البؤس والتشاؤم، وألبست المقابسات كساء الاعتذارات المتكررة، وهو تحليل أرجع إليه أحد الباحثين مناط تأخره وذلك من خلال دلالة «احتجاجه غير مرة بفقره وشقائه، وحياته المضطربة التي بددت قواه وحرمته التجمع الفكري الذي يمكنه من تصنيف كتابه بشكل متزن متسلسل»(٩). والذي أراه أن أثر هذه الحالة ناشئ من مركزية الانسداد في رحلة أبي حيان الفكرية التي عبر عنها قائلاً: «فأقبلت على ما عرفتك من حالي في ضيق صدري وفقد أنسي، 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 نفسه بإجلالهم وتقديرهم، ويهيم معهم في عالم من التجريد يظل منشداً إليه حتى بعد خروجه من تلك المجالس، فهي أشبه بحالة التنويم المغناطيسي لا يفيق منها إلا بحالة الارتهان الواقعي الرخيص في مجالس البلاط السلطاني أو في لحظات الجوع والعوز، وهو ما يسبب له حالة من القرف والتقزز، بينما تؤثر على ما يكتبه في صورة خلط الفلسفة بالعاطفة وقد عبر أحد الباحثين عن ذلك قائلاً: «إذا كان أبو حيان لم يستطع في حياته الخاصة أن يحكم على الناس حكماً عقلياً محايداً، فإنه لم يستطع في أسلوبه أن يعبر عن المعاني تعبيراً موضوعياً خالصاً، ولعل هذا هو السبب في أننا كثيراً ما نبحث عن (التوحيدي الفيلسوف) فلا نكاد نلتقي الإ بـ(التوحيدي الإنسان) وحتى حينما يتحدث أبو حيان عن أعمق المسائل الفلسفية تجريداً فإنك تجده يشيع فيها العاطفة، ما يحيلها إلى مسائل أدبية ممتعة، 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 الكتاب، فالكتاب ليس كله مقابسات أو محاورات، بل حوى مختارات وأمالي وروايات ودروساً ومحاضرات»(١٢) فضلاً عن موضوعاته التي تجعل تصنيفه العلمي محمولا على «كتب الفلسفة بالمعنى الدقيق لكلمة فلسفة»(١٣) ولذا عُدّ ثبتاً للمجادلات الفلسفية(١٤)، بل «إن المعنيين بأبي حيان يكادون يجمعون على أن كتاب المقابسات هو كتاب فلسفي»(١٥)، وعليه: فهو سجل 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 أو متضلعاً بالفلسفة، وهذا ما جعل آراء الباحثين متباينة رغم مقالة ياقوت الحموي الشهيرة عن أبي حيان: «أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء» فالبعض رأى أنه «لم يكن فيلسوفاً بالمعنى الشامل لهذه الكلمة ولم يشتهر برأي أو مذهب فلسفي، بل هو أديب متفلسف متصوف»(١٦)، بينما رأى آخرون «أنه لم يكن في مقابساته، وفي سائر مؤلفاته منظماً في الفلسفة إلا أنه تميز مع ذلك بسعة اطلاعه في باب الفلسفة»(١٧)، ودلّ عدم الانتظام في العرض والاستدلال(١٨) أن أبا حيان بهذا الاعتبار «لم يكن يمتلك الاقتدار الحقيقي على التعبير الفلسفي الدقيق»(١٩)، لكن ثقتنا في الأداء التوحيدي تنبع من أن المقابسات إذا كانت عند بعض المتقابسين تدارساً ومذاكرة، فإنها عند التوحيدي ـ كما أشرنا ـ أجوبة حاسمة لمسائل الوجود والحياة طالما أقلقت حياته الفكرية وأربكت قناعاته المعرفية وهو يسعى للإجابة عنها، ولذا فإن تدوينه لها يعني تديوناً لأهم الأجوبة والآراء التي حاول أن يتكيف من خلالها مع الواقع.

وقد اختلف الباحثون في قراءتهم للمقابسات، وافترقت الآراء بهم، ومحصل فرضياتهم في قراءة قصة التدوين وإشكالياتها كالتالي:

الفريق الأول: اعتمد في فرضيته على ظاهر كلمات التوحيدي المدبجة في مقدمته، فعزا هذا الفريق المعوقات إلى ما أبداه التوحيدي هنالك، فتناول هذا الفريق ـ على سبيل المثال ـ أسباب كتابة المقابسات وإخراجها للناس، بالوقوف عند ظاهر كلمات التوحيدي التي أرجعها إلى طلب إحدى الشخصيات المجهولة وإلحاحها، 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 تكرار الطلبات من هذه الشخصية اضطر لإخضاع هذا الطلب للاستشارة والاستنصاح، بينما في المقابل رأينا هذه الشخصية المجهولة تتلمس وسطاء ومفاوضين علّ أبا حيان يقتنع بإخراج المقابسات.

الأزمة النفسية في علاقة التوحيدي بذاته كانت منعكسة في علاقته مع الآخرين، وعلى ما يكتبه، فقد كان في علاقته مع العلماء تحفل نفسه بإجلالهم وتقديرهم، ويهيم معهم في عالم من التجريد يظل منشداً إليه حتى بعد خروجه من تلك المجالس

الفريق الثاني: هو الذي غلّب الأسلوب الأدبي، فرأى أن قصة تدوين المقابسات هي عبارة عن أسلوب أدبي انتهجه التوحيدي لغرض رمزي يخفي قلقه وازدواجية شخصيته، وأما قصة «ادعاء الاستجابة في التأليف لرغبة ذي دلالة، والتمنع إلا بعد الاستشارة والاستخارة فهي طريقة يلجأ إليها بعض المؤلفين، ليتجه الأسلوب في عرض الأفكار وجهة الخطاب، تلك الوجهة التي تكسب الأسلوب صفة التداعي والتجاذب، والتي بها يستدرج القارئ إلى متابعة المؤلف بما تحدثه في نفسه ضمائر الخطاب من استثارة يخيل إليه منها أنه المقصود بالخطاب»(٢٠)، بل عدى بعضهم هذا الأسلوب إلى المقابسات ذاتها وشخصياتها، مع ملاحظة أنه لم ينسب للمتقابسين غير ما يقولونه، لكنه أدار الحوارات بينهم، وأقام المجالس كسيناريو أدبي لغرض إيصال بعض المسائل الفلسفية.

الفريق الثالث: اعتمد هذا الفريق على قراءة السيناريو التوحيدي عبر التوفيق والجمع بين الأسلوب الأدبي والغرض العلمي، فلم يستبعدوا رمزية قصة طلب الشخصية المجهولة، وأن تكون إلحاحات هذا المجهول هي الشخصية القلقلة في أعماق التوحيدي التي ترددت في إخراج المقابسات، وتلكأت لدوافع عديدة، فشخصية التوحيدي لها سابقة خطرة، فقد أحرقت كتبها من قبل، وما ذاك إلا انعكاساً للمعارك الداخلية التي لا تكاد تخمد في نفس التوحيدي، حيث قال محيي الدين سليم: «وباستيحائي للروح التي تعمر الكتاب، رجحت أن يكون أبو حيان مسوقاً إلى تأليفه برغبة في نفسه، يثيرها الحرص على جمع ما أقبسه واقتبسه من أعلام عصره ومشايخه في هيئة كتاب، ولو كان الباعث هو الاستجابة لرغبة أحد معاصريه لنوّه به كما نوّه بغيره في كتبه»(٢١) كما لم يستبعد هذا الفريق أنه ربما قد توافق في الواقع مع ذلك طلب من أحد أصحابه أو مريديه، فصاغ ذلك في جملة ذات دلالات مفتوحة محتملة وهو اتجاه مال إليه الدكتور الأعسم فقال معقباً: «إن ترجيحاً كهذا يجب أن يستحق منا كل التقدير، فأنا لا أنكر على نفسي الاعتراف بأن الكتاب مؤلف تحقيقاً لرغبة كامنة في

ذات أبي حيان، انظروا إلى قوله (فلان) و(يا هذا) فماذا ترون؟ ليس من الصواب في شيء أن رجلاً عالي الشأن كالمجهول، هو الذي طلب تأليف الكتاب فأهمل ذكره هكذا بلا تعيين، واحترام الرجال الممتازين يتحقق في تسميتهم، والنص عليهم، وإلا فهو من سوء الذكر، ما قد يجلب شراً للمؤلف والكتاب. وليس بإمكاننا أن نفترض أن أبا 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، استرجاعاً للسعادة التي يستشعرها القارئ عليه وهو يدون مواد الكتاب»(٢٢).

إن المعنيين بأبي حيان يكادون يجمعون على أن كتاب المقابسات هو كتاب فلسفي» ، وعليه: فهو سجل 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 أو متضلعاً بالفلسفة، وهذا ما جعل آراء الباحثين متباينة

وأخيراً فقد كان لكل فريق مسلكه واتكاءاته في قراءة العملية التدوينية وتأدية المرويات الفلسفية فيها، وبالتالي فمن السلامة أن تفهم هذه المسالك في عرضها الإشكالات بطريقة غير مفككة–كل إشكال على حده - لقوة الروابط البينية بينها، وما تمثله في جملتها هو المعنى للدخول إلى فهم التقنية التدوينية للمقابسات.

هوامش

(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 التوحيدي في كتاب المقابسات) ط / دار الأندلس– بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٤م.

(٢) العلامة الفيومي «المصباح المنير» ص٢٥٢ ، اعتنى بها الأستاذ / يوسف الشيخ محمد، ط / المكتبة العصرية– بيروت، الطبعة الثالثة ١٤٢٠هـ– ١٩٩٩م.

(٣) العلامة الرازي «مختار الصحاح» ص٢٨٣، 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 -: ﴿لعلي آتيكم بشهاب قبس لعلكم تصطلون﴾.. الآية.

(٤) د / الأعسم «مصدر سابق» ص ١١٢.

(٥) توفيق حسين في مقدمته لكتاب «المقابسات» ص١٠. كما أفاده الدكتور الأعسم في المصدر السابق ص١١٢. وصرح بموافقته على التعريف عقبه قائلاً: «وهذا منتهى الصواب في رأينا».

(٦) المقابسات ص: ٣٠٨ في مطلع المقابسة الحادية والتسعين.

(٧) انظر المقابسات ص١١٨.

(٨) د / عبد الأمير الأعسم مصدر سابق ص١٢٣.

(٩) المصدر السابق ص١٤٤ عن الكيلاني «أبو حيان التوحيدي» ص٤٦ .

(١٠) المقابسات ص١١٨.

(١١) عزاه د/ الأعسم ، مصدر سابق ص١٤٩ لزكريا ابراهيم «أبو حيان التوحيدي» ص١٤٢.

(١٢) المصدر السابق ص١١٣–١١٤.

(١٣) وهو ما اختاره الدكتور الأعسم في المصدر السابق ص١٠٩.

(١٤) المصدر السابق ص١٠٩ وعزاه للمستشرق مارغيلوث.

(١٥) د / الأعسم مصدر سابق ص١١٠.

(١٦) عزاه المصدر السابق ص١٤٧ للكيلاني «أبو حيان التوحيدي» ص٢٨.

(١٧) عزاه المصدر السابق ص١٤٨ لماجد فخري «تاريخ الفلسفة الإسلامية» ص٢٥٤.

(١٨) عزاه المصدر السابق ص١٤٠ لتوفيق حسين في مقدمته على المقابسات ص١٨.

(١٩) عزاه المصدر السابق ص١٤٠ للكيلاني ص٤٥.

(٢٠) المصدر السابق ص٢٢٦.

(٢١) المصدر السابق ص٢٢٦.

(٢٢) المصدر السابق ص٢٢٨.

الإحـالات القرآنية

فـي رسالة «حي بن يقظان»

محمد بشير دحدوح

المرء مخبوء تحت لسانه، ولسان الأقدمين هو آثارهم وما تركوه بين أيدينا، من واقع علاقتها بظروف ومناحي الحياة، والأعمال الأدبية تشي بأصحابها وبخاصة تلك الإبداعية منها، فما بالنا في عمل تناول الأفكار السائدة والعلائق المتواشجة في ذلك الواقع؟! والتي تمسُ الإنسان والكون وصولاً إلى الغيب المطلق، متمثلاً بالقول في معرفة الله، وابن طفيل واحد من أولئك الذين شهدت عليهم أعمالهم، وبخاصة عمله الأساس (حي بن يقظان)، فقد عكس الرجل معتقداته ورؤاه من خلالها بشكل يجعلني أراه من علماء الكلام أكثر منه فيلسوفاً، بالرغم مما قدّم في قصته من نقد الكون ونشأة الإنسان ومقولات فلسفية أخرى، موصلاً نفسه وقارئيه إلى نتائج ارتكز عليها سلفاً، من خلال انتمائه العقيدي والفلسفي، فكانت جملة حركته المعرفية فيها إثباتٌ لها، وهي كما تعلمون منهجية علماء الكلام، وإن كان ذلك على سبيل أخذ الأشياء بطريقة الفلاسفة.

ولعل أهم معلم سيميائي للرجل هو إحالاته القرآنية في قصة (حي بن يقظان)، فنراه في القضايا العقيدية الكبرى يحيلنا مباشرة إلى نصوص قرآنية بفواصلها التامة، بعد طرحه للقضايا وصولاً إلى استقرائه واستنتاجه، وذلك بعد ما يقدّم من ردود ومحاكمات لمجمل الآراء والبنى الفكرية السائدة آنئذ.

وجاء ذلك جلياً عندما تحدث عن خلق الأفعال، والعلم المطلق، والقدرة المطلقة، والكمال المطلق، والأزلية، وواجب الوجود والمحدث، وما قبل الحدوث، والأزلية، والخلود، نراه يحط رحال أفكاره في ظلال نصوص قرآنية، معلناً بشكل واضح مرجعيته التي أعتقدُ أنها كانت منارتَه السابقةَ على إشكالية المعرفة لديه. وسواء كنا متفقين معه في صحة الاستدلال والارتكاز أم مختلفين، فإنه يودعنا في ركنه الإيماني المعتمد أساساً على القرآن الكريم.

وأورد فيما يلي مقتطفات من قصته، مبيناً الإحالات القرآنية المشار إليها مسبقاً.

ففي حديثه عن خلق الأفعال يقول:
«فتبين له أن الأفعال الصادرة عنها، ليست في الحقيقة لها، وإنما هي لفاعل يفعل بها الأفعال المنسوبة إليها؛ وهذا المعنى الذي لاح له، هو قول رسول الله عليه الصلاة والسلام: «كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به»، وفي محكم التنزيل: ﴿فَلَمْ تَقْتُلُوهُمْ وَلَكِنَّ اللهَ قَتَلَهُمْ وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللهَ رَمَى وَلِيُبْلِيَ الْمُؤْمِنِينَ مِنْهُ بَلَاءً حَسَناً إِنَّ اللهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌ﴾ (الأنفال: ١٧)».

ولإثبات العلم والقدرة المطلقتين يقول:
«وإذا كان فاعلاً للعالم فهو لا محالة قادر عليه وعالم به: ﴿أَلَا يَعْلَمُ مَنْ خَلَقَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ﴾ (الملك: ١٤)».

وعن الأزل والحدوث.. قوله: «فكذلك العالم كله معلول ومخلوق لهذا الفاعل بغير زمان: ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ (يس: ٨٢)». «وتحقق عنده أن ذلك لا يصدر إلا عن فاعل مختار في غاية الكمال وفوق الكمال».. وهو بذلك يحيلنا إلى الآيات: ﴿وَمَا تَكُونُ فِي شَأْنٍ وَمَا تَتْلُو مِنْهُ مِن قُرْآنٍ وَلَا تَعْمَلُونَ مِنْ عَمَلٍ إِلَّا كُنَّا عَلَيْكُمْ شُهُودًا إِذْ تُفِيضُونَ فِيهِ وَمَا يَعْزُبُ عَن رَّبِّكَ مِن مِّثْقَالِ ذَرَّةٍ فِي الْأَرْضِ وَلَا فِي السَّمَاءِ وَلَا أَصْغَرَ مِن ذَلِكَ وَلَا أَكْبَرَ إِلَّا فِي كِتَابٍ مُّبِينٍ﴾ «يونس: ٦١». ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَا تَأْتِينَا السَّاعَةُ قُلْ بَلَى وَرَبِّي لَتَأْتِيَنَّكُمْ عَالِمِ الْغَيْبِ لَا يَعْزُبُ عَنْهُ مِثْقَالُ ذَرَّةٍ فِي السَّمَاوَاتِ وَلَا فِي الْأَرْضِ وَلَا أَصْغَرُ مِن ذَلِكَ وَلَا أَكْبَرُ إِلَّا فِي كِتَابٍ مُّبِينٍ﴾«سبأ: ٣».

ولتقرير تنزيه الخالق مطلقاً نراه مورداً: «وتتبع صفات النقص كلها، فرآه بريئاً منها، ومنزهاً عنها؛ وكيف لا يكون بريئاً منها وليس معنى النقص إلا العدم المحض، أو ما يتعلق بالعدم؟! وكيف يكون العدم تعلقاً أو

تلبساً، بمن هو الموجود المحض، الواجب الوجود بذاته، المعطي لكل ذي وجود وجوده، فلا وجود إلا هو؛ فهو الوجود، وهو الكمال، وهو التمام، وهو الحسن، وهو البهاء، وهو القدرة، وهو العلم، وهو هو: ﴿وَلَا تَدْعُ مَعَ اللهِ إِلَهًا آخَرَ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ لَهُ الْحُكْمُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ﴾ «القصص: ٨٨».

وفي الخلود: «وما زال يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص في مشاهدة الحق حتى تأتى له ذلك، وغابت عن ذكره وفكره السموات والأرض وما بينهما، وجميع الصور الروحانية والقوى الجسمانية، وجميع القوى المفارقة للمواد، والتي هي الذوات العارفه بالموجود الحق؛ وغابت ذاته في جملة تلك الذوات، وتلاشى الكل واضمحل، وصار هباءً منثوراً، ولم يبق إلا الواحد الحق الموجود الثابت الوجود. وهو يقول بقوله الذي ليس معنى زائداً على ذاته: «بسم الله الرحمن الرحيم» ﴿يَوْمَ هُم بَارِزُونَ لَا يَخْفَى عَلَى اللهِ مِنْهُمْ شَيْءٌ لِّمَنِ الْمُلْكُ الْيَوْمَ لِلهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ﴾ «غافر: ١٦». ففهم كلامه وسمع نداءه ولم يمنعه عن فهمه كونه لا يعرف الكلام، ولا يتكلم».

وهنا تطرح إشكالية ما زالت قائمة، وهي جواز إمكانية الفكر بدون لغة.

وفي محطات ثانية، غالباً ما كانت تتماهى مع الكون والإنسان كوجود، نراه يخرج من حقائب أفكاره القصص القرآني، بمباشرة شفافة حيناً وسافرة حيناً آخر، كتوظيفه لقصة أم موسى، وأهل الكهف، والخلق الأول، والنفخ، والتسوية، ورحلة آدم في جنته الأولى، والهبوط، ومداراة السوأة، وصولاً إلى تقرير كرامة الآدميين، وانتهاءً بالقضية الإنسانية الكبرى، ومروراً برحلة إبراهيم المعرفية الإشراقية. كما أنه جنح إلى إحالاته

الفارابي

غير المباشرة، كما في قصة أم موسى بقوله: «فلما خافت أن يفتضح أمرها وينكشف سرها، وضعته في تابوت أحكمت زمّه بعد أن أروته من الرضاع؛ وخرجت به في أول الليل في جملة من خدمها وثقاتها إلى ساحل البحر، وقلبها يحترق صبابةً به، وخوفاً عليه، ثم إنها ودعته وقالت: «اللهم إنك خلقت هذا الطفل ولم يكن شيئاً مذكوراً، ورزقته في ظلمات الأحشاء، وتكفلت به حتى تم واستوى. وأنا قد سلمته إلى لطفك، ورجوت له فضلك، خوفاً من هذا الملك الغشوم الجبار العنيد. فكن له، ولا تسلمه، يا أرحم الراحمين» ثم قذفت به في اليم: ﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ﴾ القصص: ٧».

ومحيلاً إلى قصة أصحاب الكهف بقوله: «فأدخله الماء بقوته إلى أجمة ملتفة الشجر عذبة التربة، مستورة عن الرياح والمطر، محجوبة عن الشمس، تزاور عنها إذا طلعت، وتميل إذا غربت: ﴿وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَت تَّزَاوَرُ عَن كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَت تَّقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِّنْهُ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللهِ مَن يَهْدِ اللهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِي وَمَن يُضْلِلْ فَلَن تَجِدَ لَهُ وَلِيّاً مُّرْشِداً﴾ الكهف: ١٧.

وعن أصل الخلقة يعرض: «وأما الذين زعموا أنه تولد من الأرض، فإنهم قالوا إن بطناً من أرض تلك الجزيرة تخمرت فيه طينه على مر السنين والأعوام، حتى امتزج فيها الحار بالبارد، والرطب باليابس، امتزاج تكافؤ وتعادل في القوى. وكانت هذه الطينة المتخمرة كبيرة جداً، وكان بعضها يفضل بعضاً في اعتدال المزاج والتهيؤ لتكون الأمشاج: ﴿إِنَّا خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن نُّطْفَةٍ أَمْشَاجٍ نَّبْتَلِيهِ فَجَعَلْنَاهُ سَمِيعاً بَصِيراً﴾ الإنسان: ٢. ﴿فَاسْتَفْتِهِمْ أَهُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَم مَّنْ خَلَقْنَا إِنَّا خَلَقْنَاهُم مِّن طِينٍ لَّازِبٍ﴾ الصافات: ١١».

وعن النفخة يقول: «فتعلق به عند ذلك الروح الذي هو من أمر الله تعالى، قالوا: فلما تعلق هذا الروح بتلك القرارة، خضعت له جميع القوى وسجدت له وسخرت بأمر الله تعالى في كمالها، ﴿فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُواْ لَهُ سَاجِدِينَ﴾ الحجر: ٢٩».

﴿فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ﴾ ص: ٧٢».

ولمقاربة جنة آدم يسرد: «وتدرج في المشي وأثغر، فكان يتبع تلك الظبية، وكانت هي ترفق به وترحمه وتحمله إلى مواضع فيها شجر مثمر فكانت تطعمه ما تساقط من ثمراتها الحلوة النضيجة؛ وما كان منها صلب القشر كسرته له بطواحنها؛ ومتى عاد إلى اللبن أروته، ومتى ظمئ إلى الماء أوردته،

ومتى ضحا ظللته: ﴿وَلَقَدْ عَهِدْنَا إِلَى آدَمَ مِن قَبْلُ فَنَسِيَ وَلَمْ نَجِدْ لَهُ عَزْمًا ١١٥ وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى ١١٦ فَقُلْنَا يَا آدَمُ إِنَّ هَذَا عَدُوٌّ لَّكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ الْجَنَّةِ فَتَشْقَى ١١٧ إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَى ١١٨ وَأَنَّكَ لَا تَظْمَأُ فِيهَا وَلَا تَضْحَى﴾ (١١٩) (طه)».

ومتابعة في الإحالة: «فما زال يتخذ غيره ويخصف بعضه ببعض طاقات مضاعفة: ﴿فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءَاتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَن تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُّبِينٌ﴾ الأعراف: ٢٢. ﴿فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى﴾ ١٢١طه».

ليقرر بعد ذلك كرامة ابن آدم وفضله: «ورأى أن ليده فضلاً كثيراً على أيديها؛ إذ أمكن له بها ستر عورته واتخاذ العصي التي يدافع بها عن حوزته، ما استغنى به عما أرداه من الذنب والعذاب الطبيعي: ﴿وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَى كَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلاً ﴾ الإسراء: ٧٠﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُواْ لآدَمَ فَسَجَدُواْ إِلاَّ إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ﴾ الأعراف: ١١.

وليطرح معضلة الموت يقول:

وما زال الهزل والضعف يستولي عليها ويتوالى، إلى أن أدركها الموت، فسكنت حركاتها بالجملة، وتعطلت جميع أفعالها. فلما رآها الصبي على تلك الحالة، جزع جزعاً شديداً، وكادت نفسه تفيض أسفاً عليها. فكان يناديها بالصوت الذي كانت عادتها أن تجيبه عند سماعه، ويصيح بأشد ما يقدر عليه، فلا لها عند ذلك حركة ولا تغيير. فكان ينظر إلى أذنيها وإلى عينيها، فلا يرى بها آفة ظاهرة، وكذلك كان ينظر إلى جميع أعضائها فلا يرى بشيء منها آفة. فكان يطمع أن يعثر على موضع الآفة فيزيلها عنها، فترجع إلى ما كانت عليه، فلم يتأت له شيء من ذلك ولا استطاعه: ﴿ فَلَوْلَا إِذَا بَلَغَتِ الْحُلْقُومَ ٨٣ وَأَنتُمْ حِينَئِذٍ تَنظُرُونَ ٨٤ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنكُمْ وَلَكِن لَّا تُبْصِرُونَ ٨٥ فَلَوْلَا إِن كُنتُمْ غَيْرَ مَدِينِينَ ٨٦ تَرْجِعُونَهَا إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ ﴾٨٧ الواقعة».

ليصل إلى المسألة الكبرى الروح: «فلما نظر إلى جميع أعضائها الظاهرة ولم ير فيها آفة ظاهرة، وكان يرى مع ذلك العطل قد اشتملها ولم يختص به عضو دون عضو، وقع في خاطره أن الآفة التي نزلت بها، إنما هي عضو غائب عن العيان مستكن في باطن الجسد، وأن ذلك العضو لا يغني عنه في فعله شيء من هذه الأعضاء الظاهرة: ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّنَ الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً﴾ الإسراء: ٨٥».

ليحيلنا بعد ذلك إلى قصة ابني آدم:

«وفي خلال ذلك نتن ذلك الجسد، وقامت منه روائح كريهة، فزادت نفرته عنه، وود أن لا يراه، ثم إنه سنح لنظره غرابان يقتتلان حتى صرع أحدهما الآخر ميتاً، ثم جعل الحي يبحث في الأرض حتى حفر حفرة فوارى فيها ذلك الميت بالتراب فقال في نفسه: ما أحسن ما صنع هذا الغراب في مواراة جيفة صاحبه وإن كان قد أساء في قتله إياه! وأنا كنت أحق بالاهتداء إلى هذا الفعل بأمي! فحفر حفرة وألقى فيها جسد أمه، وحثا عليها

ابن سينا

التراب: ﴿فَبَعَثَ اللهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَى أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ ﴾المائدة: ٣١».

وفي حديثه عن النار يقول: «وبما ركب الله تعالى في طباعه من الجراءة والقوة،... فلما باشرها أحرقت يده فلم يستطع القبض عليها، فاهتدى إلى أن يأخذ قبساً لم تستول النار على جميعه، فأخذ بطرفه السليم والنار في طرفه الآخر: ﴿إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى ﴾طه: ١٠».

وخلال حديثه عن الكواكب والنجوم يقول: «فنظر أولاً إلى الشمس والقمر وسائر الكواكب، وما زال يتصفح حركة القمر، فيراها آخذه من المغرب إلى المشرق وحركات الكواكب السيارة كذلك، حتى تبين له قدر كبير من علم الهيئة، وظهر له أن حركتها لا تكون إلا بأفلاك كثيرة، كلها مضمنة في فلك واحد، هو أعلاها.

ليلقي بنا في تجربة إبراهيم عليه السلام وما قصّه القرآن بهذا الشأن: ﴿ وَكَذَلِكَ نُرِي إِبْرَاهِيمَ مَلَكُوتَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَلِيَكُونَ مِنَ الْمُوقِنِينَ ٧٥ فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لا أُحِبُّ الآفِلِينَ ٧٦ فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَئِن لَّمْ يَهْدِنِي رَبِّي لأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ ٧٧ فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ ٧٨ إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ حَنِيفًا وَمَا أَنَاْ مِنَ الْمُشْرِكِين ﴾ ٧٩ الأنعام».

وليعمم الأمر على جميع المخلوقات: ثم تأمل في جميع أصناف الحيوان، كيف أعطى كل شيء خلقه، ثم هداه صدق الله العظيم قَالَ: ﴿ رَبُّنَا الَّذِي أَعْطَى كُلَّ شَيْءٍ خَلْقَهُ ثُمَّ هَدَى﴾ طه: ٥٠

ليصل بشيء من المقارنة: «فجعل يتصفح أنواع الحيوانات كلها، وينظر أفعالها وما تسعى فيه، لعله يتفطن في بعضها أنها شعرت بهذا الموجود، وجعلت تسعى نحوه، فيتعلم منها ما يكون سبب نجاته. فرآها كلها إنما تسعى في تحصيل غذائها، ومقتضى شهواتها من المطعوم والمشروب والمنكوح، والاستظلال والاستدفاء، وتجد في ذلك ليلها ونهارها إلى حين مماتها وانقضاء مدتها: ﴿ يَا أَيُّهَا الْإِنسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَى رَبِّكَ كَدْحًا فَمُلَاقِيه ﴾ الانشقاق: ٦.

وليحدد منافذ المعرفة الأنقى يقول:
فأصغ الآن بسمع قلبك، وحدق ببصر عقلك إلى ما أشير به إليك لعلك أن تجد منه هدياً يلقيك على جادة الطريق. وشرطي عليك أن لا تطلب مني في هذا الوقت مزيد بيان بالمشافهة على ما أودعه هذه الأوراق فإن المجال ضيق، والتحكم بالألفاظ على أمر ليس من شأنه أن يلفظ به خطر.
﴿ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِمَن كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ ق: ٣٧.
﴿ فَبِمَا نَقْضِهِم مِّيثَاقَهُمْ وَكُفْرِهِم بِآيَاتِ الله وَقَتْلِهِمُ الأَنْبِيَاء بِغَيْرِ حَقٍّ وَقَوْلِهِمْ قُلُوبُنَا غُلْفٌ بَلْ طَبَعَ اللهُ عَلَيْهَا بِكُفْرِهِمْ فَلاَ يُؤْمِنُونَ إِلاَّ قَلِيلاً ﴾ النساء: ١٥٥.
وَلَقَدْ ذَرَأْنَا لِجَهَنَّمَ كَثِيرًا مِّنَ الْجِنِّ وَالإِنسِ لَهُمْ قُلُوبٌ لاَّ يَفْقَهُونَ بِهَا وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لاَّ يُبْصِرُونَ بِهَا وَلَهُمْ آذَانٌ لاَّ يَسْمَعُونَ بِهَا أُوْلَئِكَ كَالأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ أُوْلَئِكَ هُمُ الْغَافِلُونَ ﴾ الأعراف: ١٧٩.

وهو في محطات ثالثة يتساقط من جنبي أفكاره نصوص قرآنية بشكل غير مباشر وخصوصاً بعد لقائه بآسال جاعلاً من نفي العبثية محور انعطافه، بحيثية أن العالم المحسوس تابع للعالم الإلهي شبيه الظل له وأن العالم الإلهي مستغن عنه، راسماً بذلك بداية ونهاية هذا العالم.

ويتجلى ذلك بمفردات مقتطفات من القرآن الكريم، وفي الأثناء نراه يورد مفردات قرآنية لها دلالاتها في السياق كقوله: «وبذلك نطق الكتاب العزيز حيثما وقع هذا المعنى منه في تسيير الجبال وتسييرها كالعهن والناس كالفراش. ﴿وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ) المعارج: ٩ ﴿يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ (٤) وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنفُوشِ﴾ القارعة: ٥. وتكوير الشمس والقمر، وتفجير البحار ﴿ إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ ١ وَإِذَا النُّجُومُ انكَدَرَتْ ٢ وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ ٣ وَإِذَا الْعِشَارُ عُطِّلَتْ ٤ وَإِذَا الْوُحُوشُ حُشِرَتْ ٥ وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ﴾ ٦ التكوير: . يوم تبدل الأرض غير الأرض والسموات: ﴿يَوْمَ تُبَدَّلُ الأَرْضُ غَيْرَ الأَرْضِ وَالسَّمَاوَاتُ وَبَرَزُواْ لله الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ﴾ إبراهيم: ٤٨.

إلى أن ينهي بزعمه حالة التفكر في الماورائيات منتقلا إلى المجتمع الإنساني الذي تحكمه قوانين الائتلاف والاختلاف وخصوصا بعد لقائه أسال،ومع بلوغه(خمسين سنة).
وبقي على حالته تلك حتى أناف على سبعة أسابيع من منشئه وذلك خمسون عاماً:
﴿وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَاسْتَوَى آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ﴾ القصص: ١٤.
﴿وَوَصَّيْنَا الْإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ إِحْسَانًا حَمَلَتْهُ أُمُّهُ كُرْهًا وَوَضَعَتْهُ كُرْهًا وَحَمْلُهُ وَفِصَالُهُ ثَلَاثُونَ شَهْرًا حَتَّى إِذَا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَبَلَغَ أَرْبَعِينَ سَنَةً قَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾ الأحقاف: ١٥.

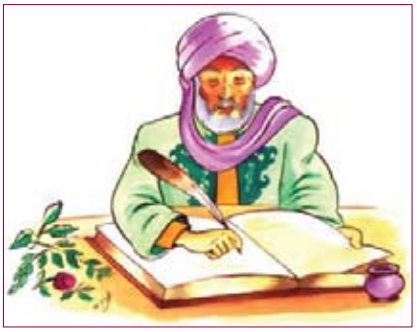
ليقرر في النهاية تقنين العلاقة مع الآخر فرداً متنامياً إلى مجتمع، وما يمكن أن يتفرع عن ذلك من جدلية الحقائق والشرائع منسوبة إلى صلاحيتها ومنعكساتها في الساحة الإنسانية الوجودية.

وقد أحالنا إلى ما يفهمه من القوة والبسطة في العلم وما يترتب عليها من مسؤوليات في مقابل الآخر، وإلى طرائق الدعوة من مؤانسة للرشد والحكمة والموعظة الحسنة، مقرراً بشكل مخاضي ضرورة الشريعة للمجتمعات بشكل عام، وإن لم تكن ضرورة - برأيه - لبعض الأفراد الذين يكونون على رفعتهم، بوصفهم أولياء الله الذين لا خوف عليهم ولا هم يحزنون.

وليحدد مفهومه من القوة الآدمية يقول:
واشتد حي بن يقظان في أثره حتى التحق به لما كان أعطاه الله من القوة والبسطة في العلم والجسم، فالتزمه وقبض عليه؛ ولم يمكنه من البراح: ﴿أَلَمْ تَرَ إِلَى الْمَلإِ مِن بَنِي إِسْرَائِيلَ مِن بَعْدِ مُوسَى إِذْ قَالُواْ لِنَبِيٍّ لَّهُمُ ابْعَثْ لَنَا مَلِكًا نُّقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللّهِ قَالَ هَلْ عَسَيْتُمْ إِن كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِتَالُ أَلاَّ تُقَاتِلُواْ قَالُواْ وَمَا لَنَا أَلاَّ نُقَاتِلَ فِي سَبِيلِ اللّهِ وَقَدْ أُخْرِجْنَا مِن دِيَارِنَا وَأَبْنَائِنَا فَلَمَّا كُتِبَ عَلَيْهِمُ الْقِتَالُ تَوَلَّوْاْ إِلاَّ قَلِيلاً مِّنْهُمْ وَاللّهُ عَلِيمٌ بِالظَّالِمِينَ ٢٤٦ وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ اللّهَ قَدْ بَعَثَ لَكُمْ طَالُوتَ مَلِكًا قَالُوَاْ أَنَّى يَكُونُ لَهُ الْمُلْكُ عَلَيْنَا وَنَحْنُ أَحَقُّ بِالْمُلْكِ مِنْهُ وَلَمْ يُؤْتَ سَعَةً مِّنَ الْمَالِ قَالَ إِنَّ اللّهَ اصْطَفَاهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ وَاللّهُ يُؤْتِي مُلْكَهُ مَن يَشَاء وَاللّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾ (٢٤٧) البقرة.

وحول فهمه لطرائق الدعوة يورد: فكان يؤنسه بأصوات كان قد تعلمها من الحيوانات، ويجر يده على رأسه، ويمسح أعطافه.ويتملق إليه، ويظهر البشر والفرح به. حتى سكن جأش أسال وعلم أنه لا يريد به سوءاً: ﴿ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُم بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ﴾ النحل: ١٢٥.

وحول تطابق الشريعة و العرفان في المؤدى النهائي لأولي الألباب:
لم يشك أسال في أن جميع الأشياء التي وردت في شريعته من أمر الله عز وجل، وملائكته، وكتبه، ورسله، واليوم الآخر، وجنته وناره، هي أمثلة هذه التي شاهدها حي بن يقظان؛ فانفتح بصر قلبه وانقدحت نار خطره وتطابق عنده المعقول والمنقول، وقربت عليه


ابن طفيل

طرق التأويل، ولم يبق عليه مشكل في الشرع إلا تبين له، ولا مغلق إلا انفتح، ولا غامض إلا اتضح، وصار من أولى الألباب.

﴿وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾ البقرة: ١٧٩.

﴿إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلاَفِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لآيَاتٍ لِّأُولِي الأَلْبَابِ﴾ آل عمران: ١٩٠.

﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاء مَاء فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِأُوْلِي الْأَلْبَابِ﴾ الزمر: ٢١.

وأن من يستطيع التوفيق بين الشريعة والعرفان يبلغ مرتبة الولاية المعبر عنها بالنص القرآني: «وعند ذلك نظر إلى حي بن يقظان بعين التعظيم والتوقير، وتحقق عنده أنه من أولياء الله الذين لا خوف عليهم ولا هم يحزنون: ﴿أَلا إِنَّ أَوْلِيَاء اللّهِ لاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ ٦٢ الَّذِينَ آمَنُواْ وَكَانُواْ يَتَّقُونَ ٦٣ لَهُمُ الْبُشْرَى فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَفِي الآخِرَةِ لاَ تَبْدِيلَ لِكَلِمَاتِ اللّهِ ذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ ٦٤ وَلاَ يَحْزُنكَ قَوْلُهُمْ إِنَّ الْعِزَّةَ لِلّهِ جَمِيعًا هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ ٦٥ أَلا إِنَّ لِلّهِ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَمَن فِي الأَرْضِ وَمَا يَتَّبِعُ الَّذِينَ يَدْعُونَ مِن دُونِ اللّهِ شُرَكَاء إِن يَتَّبِعُونَ إِلاَّ الظَّنَّ وَإِنْ هُمْ إِلاَّ يَخْرُصُونَ﴾ يونس :٦٦ ﴿إِنَّ الَّذِينَ قَالُوا رَبُّنَا اللّهُ ثُمَّ اسْتَقَامُوا فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ﴾ الأحقاف: ١٣.

وعن معاناة الدعاة إلى الحق في مجتمعاتهم نراه يحيلنا بقوله: «وأعلمه أسال أن تلك الطائفة هم أقرب إلى الفهم والذكاء من جميع الناس، وأنه إن عجز عن تعليمهم فهو عن تعليم الجمهور أعجز. فما هو إلا أن ترقى عن الظاهر قليلاً وأخذ في وصف ما سبق إلى فهمهم خلافه، فجعلوا ينقبضون منه وتشمئز نفوسهم مما يأتي به، ويتسخطونه بقلوبهم: ﴿وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلاً أَصْحَابَ الْقَرْيَةِ إِذْ جَاءَهَا الْمُرْسَلُونَ ١٣ إِذْ أَرْسَلْنَا إِلَيْهِمُ اثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزْنَا بِثَالِثٍ فَقَالُوا إِنَّا إِلَيْكُم مُّرْسَلُونَ ١٤ قَالُوا مَا أَنتُمْ إِلاَّ بَشَرٌ مِّثْلُنَا وَمَا أَنزَلَ الرَّحْمَنُ مِن شَيْءٍ إِنْ أَنتُمْ إِلاَّ تَكْذِبُونَ ١٥ قَالُوا رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ ١٦ وَمَا عَلَيْنَا إِلاَّ الْبَلاَغُ الْمُبِينُ ١٧ قَالُوا إِنَّا تَطَيَّرْنَا بِكُمْ لَئِن لَّمْ تَنتَهُوا لَنَرْجُمَنَّكُمْ وَلَيَمَسَّنَّكُم مِّنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ ١٨ يس.

وقوله: «وإن أظهروا له الرضا في وجهه إكراماً لغربته فيهم، ومراعاة لحق صاحبهم أسال، وما زال حي بن يقظان يستلطفهم ليلاً ونهاراً، ويبين لهم الحق سراً وجهاراً، فلا يزيدهم ذلك إلا نبواً ونفاراً، مع أنهم كانوا محبين للخير، راغبين في الحق، إلا أنهم لنقص فطرتهم كانوا لا يطلبون الحق من طريقة ولا يأخذونه لجهة تحقيقه، ولا يلتمسونه من بابه، بل كانوا لا يريدون معرفته من طريق أربابه. فيئس من أصلاحهم، وانقطع رجاؤه

من صلاحهم لقلة قبولهم. وتصفح طبقات الناس بعد ذلك، فرأى كل حزب بما لديهم فرحون، ﴿فَتَقَطَّعُوا أَمْرَهُم بَيْنَهُمْ زُبُرًا كُلُّ حِزْبٍ بِمَا لَدَيْهِمْ فَرِحُونَ﴾المؤمنون: ٥٣

﴿مِنَ الَّذِينَ فَرَّقُوا دِينَهُمْ وَكَانُوا شِيَعًا كُلُّ حِزْبٍ بِمَا لَدَيْهِمْ فَرِحُونَ ﴾الروم: ٣٢.

قد اتخذوا إلههم هواهم: ﴿أَرَأَيْتَ مَنِ اتَّخَذَ إِلَهَهُ هَوَاهُ أَفَأَنتَ تَكُونُ عَلَيْهِ وَكِيلًا﴾ الفرقان: ٤٣﴿ أَفَرَأَيْتَ مَنِ اتَّخَذَ إِلَهَهُ هَوَاهُ وَأَضَلَّهُ اللهُ عَلَى عِلْمٍ وَخَتَمَ عَلَى سَمْعِهِ وَقَلْبِهِ وَجَعَلَ عَلَى بَصَرِهِ غِشَاوَةً فَمَن يَهْدِيهِ مِن بَعْدِ اللهِ أَفَلَا تَذَكَّرُونَ ﴾ الجاثية: ٢٣.

ومعبودهم شهواتهم، وتهالكوا في جميع حطام الدنيا، ألهاهم التكاثر حتى زاروا المقابر: ﴿أَلْهَاكُمُ التَّكَاثُرُ ١ حَتَّى زُرْتُمُ الْمَقَابِرَ﴾ ٢ التكاثر. لا تنجح فيهم الموعظة ولا تعمل فيهم الكلمة الحسنة، ولا يزدادون بالجدل ﴿وَلَقَدْ صَرَّفْنَا فِي هَذَا الْقُرْآنِ لِلنَّاسِ مِن كُلِّ مَثَلٍ وَكَانَ الْإِنسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلًا﴾ الكهف: ٥٤. إلا إصرارا. ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي دَعَوْتُ قَوْمِي لَيْلًا وَنَهَارًا ٥ فَلَمْ يَزِدْهُمْ دُعَائِي إِلَّا فِرَارًا ٦ وَإِنِّي كُلَّمَا دَعَوْتُهُمْ لِتَغْفِرَ لَهُمْ جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ وَاسْتَغْشَوْا ثِيَابَهُمْ وَأَصَرُّوا وَاسْتَكْبَرُوا اسْتِكْبَارًا ٧﴾ نوح: ٧.

واصفاً حالتهم: «وأما الحكمة فلا سبيل لهم إليها، ولا حظ لهم منها، قد غمرتهم الجهالة وران على قلوبهم ما يكسبون: ﴿وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِّلْمُكَذِّبِينَ ١٠ الَّذِينَ يُكَذِّبُونَ بِيَوْمِ الدِّينِ ١١ وَمَا يُكَذِّبُ بِهِ إِلَّا كُلُّ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ ١٢ إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ١٣ كَلَّا بَلْ رَانَ عَلَى قُلُوبِهِم مَّا كَانُوا يَكْسِبُونَ ١٤﴾ المطففين. ﴿خَتَمَ اللهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ﴾البقرة: ٧.

فلما رأى سرادق العذاب قد أحاط بهم، وظلمات الحجب قد تغشتهم، والكل منهم – إلا اليسير – لا يتمسكون من ملتهم إلا بالدنيا، وقد نبذوا أعمالهم على خفتها وسهولتها وراء ظهورهم، واشتروا بها ثمناً قليلاً، وألهاهم عن ذكر الله تعالى التجارة والبيع، يخافون يوماً تنقلب فيه القلوب والأبصار، ﴿ رِجَالٌ لَّا تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلَا بَيْعٌ عَن ذِكْرِ اللهِ وَإِقَامِ الصَّلَاةِ وَإِيتَاءِ الزَّكَاةِ يَخَافُونَ يَوْمًا تَتَقَلَّبُ فِيهِ الْقُلُوبُ وَالْأَبْصَارُ﴾ النور: ٣٧. ﴿قُلْ إِن كَانَ آبَاؤُكُمْ وَأَبْنَاؤُكُمْ وَإِخْوَانُكُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ وَعَشِيرَتُكُمْ وَأَمْوَالٌ اقْتَرَفْتُمُوهَا وَتِجَارَةٌ تَخْشَوْنَ كَسَادَهَا وَمَسَاكِنُ تَرْضَوْنَهَا أَحَبَّ إِلَيْكُم مِّنَ اللهِ وَرَسُولِهِ وَجِهَادٍ فِي سَبِيلِهِ فَتَرَبَّصُوا حَتَّى يَأْتِيَ اللهُ بِأَمْرِهِ وَاللهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الْفَاسِقِينَ﴾ التوبة: ٢٤. ﴿بان له وتحقق على القطع، أن مخاطبتهم بطريق المكاشفة لا تمكن، وأن تكليفهم من العمل فوق هذا القدر لا يتفق، وأن حظ أكثر الجمهور من الانتفاع بالشريعة إنما هو في حياتهم الدنيا لا يستقيم له معاشه، ولا يتعدى عليه سواه فيما اختص هو به، وأنه لا يفوز منه بالسعادة الأخروية إلا الشاذ النادر، وهو من أراد حرث الآخرة وسعى لها سعيها وهو مؤمن: ﴿وَمَنْ أَرَادَ الْآخِرَةَ وَسَعَى لَهَا سَعْيَهَا وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولَئِكَ كَانَ سَعْيُهُم مَّشْكُوراً﴾ الإسراء: ١٩.

وأما من طغى وآثر الحياة الدنيا فإن الجحيم هي المأوى: ﴿يَوْمَ يَتَذَكَّرُ الْإِنسَانُ مَا سَعَى ٣٥ وَبُرِّزَتِ الْجَحِيمُ لِمَن يَرَى ٣٦ فَأَمَّا مَن طَغَى ٣٧ وَآثَرَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا ٣٨ فَإِنَّ الْجَحِيمَ هِيَ الْمَأْوَى ٣٩ وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَى ٤٠ فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَى﴾٤١ النازعات.

وأي تعب أعظم وشقاوة أطمّ ممن إذا تصفحت أعماله من وقت انتباهه من نومه إلى حين رجوعه إلى الكرى، لا تجد منها شيئاً إلا وهو يلتمس به تحصيل غايةً من هذه الأمور المحسوسة الخسيسة، إما مال يجمعه أو لذة ينالها أو شهوة يقضيها أو غيظ يتشفى به أو جاه يحرزه أو عمل من أعمال الشرع يتزين به أو يدافع عن رقبته، وهي كلها ظلمات بعضها فوق بعض في بحر لجي: ﴿رِجَالٌ لَّا تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلَا بَيْعٌ عَن ذِكْرِ اللهِ وَإِقَامِ الصَّلَاةِ وَإِيتَاءِ الزَّكَاةِ يَخَافُونَ يَوْمًا تَتَقَلَّبُ فِيهِ الْقُلُوبُ وَالْأَبْصَارُ ٣٧ لِيَجْزِيَهُمُ اللهُ أَحْسَنَ مَا عَمِلُوا وَيَزِيدَهُم مِّن فَضْلِهِ وَاللهُ يَرْزُقُ مَن يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ ٣٨ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ ٣٩ أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُّجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا وَمَن لَّمْ يَجْعَلِ اللهُ لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِن نُّورٍ ٤٠﴾ النور: ٤٠.

وإن منكم إلا واردها كان على ربك حتماً مقضياً: ﴿فَوَرَبِّكَ لَنَحْشُرَنَّهُمْ وَالشَّيَاطِينَ ثُمَّ لَنُحْضِرَنَّهُمْ حَوْلَ جَهَنَّمَ جِثِيًّا ٦٨ ثُمَّ لَنَنزِعَنَّ مِن كُلِّ شِيعَةٍ أَيُّهُمْ أَشَدُّ عَلَى الرَّحْمَنِ عِتِيًّا ٦٩ ثُمَّ لَنَحْنُ أَعْلَمُ بِالَّذِينَ هُمْ أَوْلَى بِهَا صِلِيًّا ٧٠ وَإِن مِّنكُمْ إِلَّا وَارِدُهَا كَانَ عَلَى رَبِّكَ حَتْمًا مَّقْضِيًّا ٧١ ﴾ مريم: ٧١.

فلما فهم أحوال الناس وأن أكثرهم بمنزلة الحيوان غير الناطق، علم أن الحكمة كلها والهداية والتوفيق فيما نطقت به الرسل ووردت به الشريعة، لا يمكن غير ذلك ولا يحتمل المزيد عليه ولكل عمل رجال، وكل

ميسر لما خلق له (سُنَّةَ اللهِ الَّتِي قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلُ وَلَن تَجِدَ لِسُنَّةِ اللهِ تَبْدِيلًا﴾ الفتح: ٢٣

وإن هي دامت على ما هي عليه حتى يوافيها اليقين ﴿وَاعْبُدْ رَبَّكَ حَتَّى يَأْتِيَكَ الْيَقِينُ﴾ الحجر: ٩٩. ﴿إِنَّ هَذَا لَهُوَ حَقُّ الْيَقِينِ﴾الواقعة: ٩٥.
﴿وَإِنَّهُ لَحَقُّ الْيَقِينِ﴾الحاقة: ٥١.
﴿حَتَّى أَتَانَا الْيَقِينُ﴾ المدثر: ٤٧
﴿كَلَّا لَوْ تَعْلَمُونَ عِلْمَ الْيَقِينِ﴾ التكاثر: ٥.
﴿ثُمَّ لَتَرَوُنَّهَا عَيْنَ الْيَقِينِ﴾ التكاثر
فازت بالأمن وكانت من أصحاب اليمين ﴿وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ ١٠ أُوْلَئِكَ الْمُقَرَّبُونَ ١١ فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ ١٢ ﴾ الواقعة.

وطلب حي بن يقظان مقامه الكريم بالنحو الذي طلبه أولاً حتى عاد إليه، واقتدى به أسال حتى قرب منه أو كاد، وعبدا الله في تلك الجزيرة حتى أتاهما اليقين.

﴿فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ ٩٤ إِنَّا كَفَيْنَاكَ الْمُسْتَهْزِئِينَ ٩٥ الَّذِينَ يَجْعَلُونَ مَعَ اللهِ إِلَهًا آخَرَ فَسَوْفَ يَعْلَمُونَ ٩٦ وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّكَ يَضِيقُ صَدْرُكَ بِمَا يَقُولُونَ ٩٧ فَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ وَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ ٩٨ وَاعْبُدْ رَبَّكَ حَتَّى يَأْتِيَكَ الْيَقِينُ ٩٩ ﴾ الحجر.

مقرراً حالين لهؤلاء:

إحداهما السعي المبارك في مجتمعاتهم، ملتزمين جانب الشريعة التي تشكل الساحة الأسلم لنجاة الناس، بشرط عدم البغي في استجلاب المنافع على قاعدة كل حزب بما لديهم فرحون، واستعمال الهوى والشهوات والتهالك على حطام الدنيا، مما يسدّ على المرء منافذ العلم وصولاً إلى الضلال الكامن في الجدل والمراء، والذي يؤدي في النهاية إلى حال الختم على السمع الأبصار والأفئدة، في تشابه مع الأنعام «بل هم أضل» راسماً بذلك المنهج القرآني، ومؤكداً على الرسالية والأمانة في الاستخلاف، واستنزاف الجهد في الدعوة المباركة، بشرط الحركية الإيجابية المستظلة بعلم وقدرة الله، وحكمتة في خلقه بأن جعلهم مختلفين.

والأخرى: الالتجاء إلى ركن قصي بعيدا عنهم، وأراه بذلك يدين بشكل متأدب الخيار الآخر بالرغم من أنه كان خيار بطله «حي بن يقظان» واعبد ربك حتى يأتيك اليقين.

وهذا ما تؤكده حركة الرجل في مجتمعه، فقد كان الرجل طبيباً ورياضياً وفلكياً وفيلسوفاً وشاعراً ووزيراً، بما يعنى انخراطه في مجتمعه فاعلاً ومنفعلاً. الأمر الذي جعل بعض الدارسين والباحثين يقررون كل من جهته ما يراه، فقد ذهب بعضهم (أحمد أمين) إلى أن «الأساس الفلسفي لهذه القصة هو الطريق الذي كان عليه فلاسفة المسلمين على مذهب الأفلاطونية الحديثة وقد صور ابن طفيل الإنسان الذي هو رمز العقل في صورة حي بن يقظان (واليقظان هو الله)، وقد رمى ابن طفيل من ورائها إلى بيان الاتفاق بين الدين والفلسفة وهو موضوع شغل أذهان مفكري المسلمين كثيراً» وهنا لا بد لنا من التوقف عند عبارة (واليقظان هو الله)، وهذا كلام مدعاة لشديد التأمل..

في حين نحا بعضهم (طيب تيزيني) ليضع الرجل في خانة الفلاسفة الماديين، ليجعل منه شاهدا حياً على السبق التاريخي لأطروحات ماركس وأنجلز المادية!!.

بالإضافة إلى طروحات أخرى متباينة ومتفاوتة، تحتاج إلى مزيد من الدراسة والتحليل.

وأحسب أنه لم يقف أحد قبل اليوم الوقفة اللازمة فيما يتعلق بالإحالات القرآنية التي جاء بها ابن طفيل في قصته «حي بن يقظان» فقد تعامل القوم مع هذا الرجل معاملة الفيلسوف، ملتفتين إلى ما جاء في قصته من ضخ معرفي زاخر بالمقولات الفلسفية التي كانت رائجة آنئذ في مقابل من سبقه أو عاصره من الفلاسفة كابن رشد وابن سينا والغزالي وابن الصائغ والفارابي..

فلقد عجّت قصة حي بن يقظان بالإحالات القرآنية؛ المباشر منها كإيراده لنصوص قرآنية كآية كاملة بفاصلتها، ليدلل على أمر توصل إليه بالاستنباط، وغير المباشر كاستيحاء قصص قرآني وإتيانه بالمعنى المستفاد منه دون إدراج شيء من تراكيبه. وما بين ذلك وذاك حيث كان يختطف بعضاً من نص قرآني ليحيل قارئه إلى تأمل ذلك واستحضاره أثناء قراءته.

وبغض النظر عن ما إذا كنا نتفق مع الرجل في دقة تدبره واستنباطه وبالتالي موفقيته في التوظيف، فقد أعطانا بكل وضوح مرتكزه الأساسي في فهم الكون والإنسان، وقد حملنا الى مقاربة الاعتقاد بأن ما يسمى بالفلسفة الإسلامية القرآنية، ما هي إلا مجموع الفلسفات الماتحة من المادة أو الوجود والإنسان والغيب.

فهي مادية في تعاملها مع المنافع الحيوية وتحولاتها، وإنسانية في تقرير العلائق الإنسانية، ووجودية من حيث قوانين المجتمع المعيش، من طلب اجتماع واختلاف، وهي غيبية في نظرتها إلى المطلق والغيبيات.

وإنني إذ أضع بين يدي القراء هذا المحور، أتمنى عليهم أن يولوا هذا الجانب ما يستأهل من البحث لكي يسلطوا الضوء عليه، وبالتالي ليفرقوا بين فلسفة مشرقية وأخرى إشراقية، فيدركوا حيثياتها ومناحيها ومرتكزاتها.

جبران خليل جبران

أبعاد رومانسية وحداثية

د. محمد خرماش

لا يمكن أن نتحدث عن جبران خليل جبران ولا عن الرابطة القلمية حديثا وافيا وشافيا في صفحات قليلة ومحدودة، ولذلك اخترنا أن نستطلع بعض الأبعاد الرومانسية والحداثية في شعره مما له علاقة بالمنظور العام للرومانسية، وبمفهوم الحداثة والتحديث الداعيين إلى احترام الإنسان وإلى البحث الدائب عن قيمه المفقودة؛ وهو ما استلزم أن نركز على جانب الرؤية المحتضنة لهذه الأبعاد كما نقرأها في أشعاره، من خلال موضوعات الرجوع إلى الذات والاغتراب عن العالم والتعلق بالمطلق والبحث عن الحقيقة وما إلى ذلك، وأن نمهد بتوطئة وجيزة عن فلسفة الرومانسيين وقناعة الحداثيين، وعن نقط الالتقاء التي آمن بها جبران فشكلت رؤيته للعالم بما فيه الإنسان ورؤيته للفن بما فيه الشعر.

ـ الرومانسية ومثالية الأدب:

ظهر التوجه الرومانسي في إنجلترا وألمانيا ثم في فرنسا على يد بعض الكتاب الذين عاشوا هناك أمثال «شاتوبريان Chateaubriand» و«مادام دوستايل Mme De Staël»؛ ويمكن القول بأن هذا التوجه قد تولد عن الظروف التاريخية المحيطة التي عاشتها أوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ومن ثم اعتُبر بمثابة الحالة النفسية العامة المتنكرة للمؤسسات القائمة والداعية إلى تحرير العبقرية البشرية من صرامة الأصول وقسوة القواعد وإطلاقها على سجيتها الصافية، ولذلك لم يكن أحد يرغب في أن يُعَرِّف الرومانسية تعريفاً دقيقاً محدوداً، فكتب «ألفريد دي موسيه Alfred De Musset» مثلاً على لسان بعض شخوصه متحدثا عنها بقوله: «... إنها النجمة التي تبكي، والريح التي تئن، والليل الذي يرتعد، والزهرة التي تتضوع، والطائر الذي يحلق... إنها الأمل الوردي، والحب المتعدد، والرداء الأبيض الذي يكسو الصفصاف، كم هي جميلة يا سيدي...!».

ألفريد دي موسيه

وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على عدم القصد التقعيدي وعلى التشوف إلى الامتزاج بصفاء الطبيعة وجمالها الذي يعكس صفاء الأصالة والنقاوة والبراءة، ومع ذلك فقد بلور التوجه الرومانسي وبطريقة عملية أو تلقائية بعض الملامح التي ميزته في مجال الفن والأدب مثل «اللون المحلي» و«النغمة الخطابية» و«الإبداع» الذي يوظف الخيال المبتكِر الجامع بين ذكريات الماضي السحيق وإرهاصات المستقبل البعيد، والضابط في كل ذلك ليس أكثر من قوة الرؤية وعمقها في مجال التجربة البشرية الصادقة. ولم تعتمد الرومانسية إجراءات العقل الصارم مثل غيرها، وإنما استبدلت به العاطفة والإحساس وأسلمت القياد للقلب الذي اعتبرته منبع الإلهام ومصدر القوة المميزة بين الخير والشر، وبين القبح والجمال، فراعت الفروق الفردية وتجنبت مفاهيم النمذجة وطرح الحقائق العامة، ودعت إلى الرأفة بالجنس البشري كله وإلى الإشادة بالحياة الفطرية الوديعة ونشر العدل والعدالة في جميع الأوساط وبين جميع المخلوقات. ولقد اتخذت الرومانسية من الفن عامة ومن الشعر خاصة وسيلة للتعبير عن الذات وعن القيم الأصيلة، واعتبرته مجالاً لإبراز المشاعر النبيلة والرؤى العميقة ما دام الفن رجعا لصدى الحقيقة في الحال والمآل، وقد عرّف «لامرتين Lamartine» الشاعر بأنه «رُبان السفينة البشرية، يقوي الضعفاء

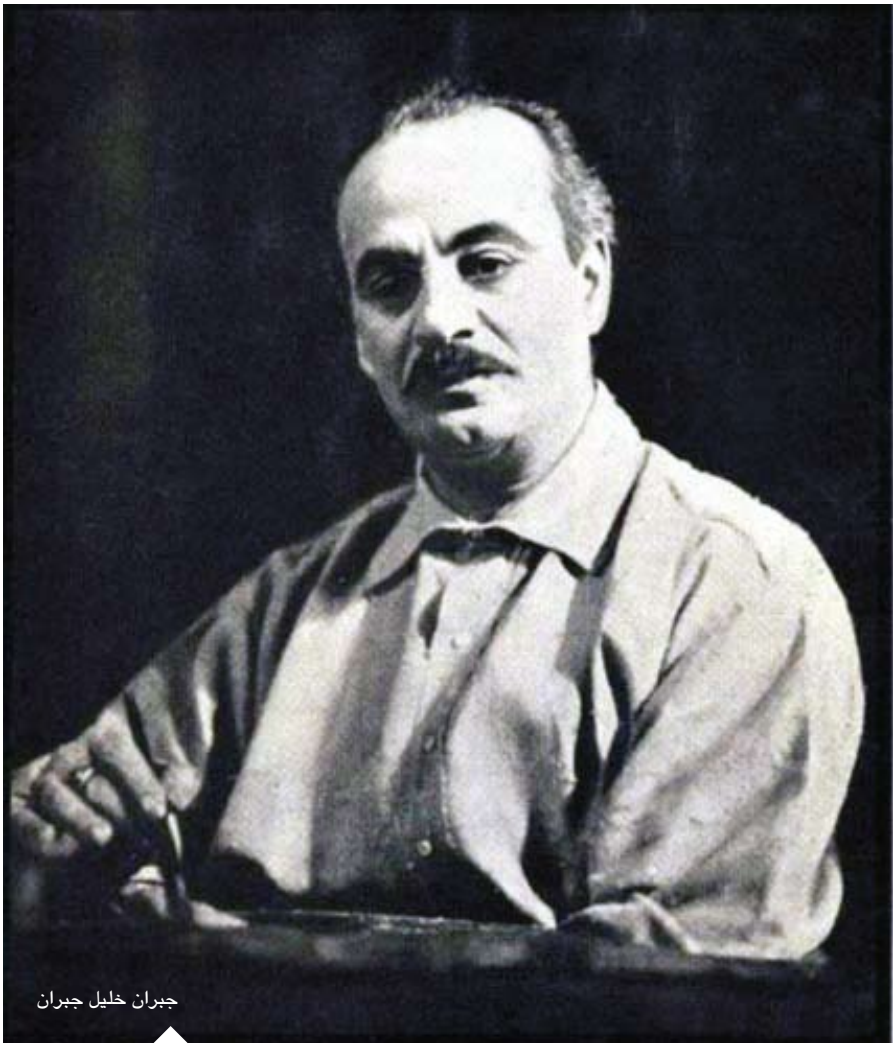
وينير الجهال، ويقدم الأفكار السامية في العدل والشفقة والحقيقة».

فالفن إذن هو قمة جبل «جلجلة» التي تلتقي عندها طرق الحق والحقيقة وعليه أن يتنزه عن المطالب الدنيا والدنيئة ويمتح من أصالة وفنية وإتقان لكي تجد فيه الإنسانية سعادتها التي تبحث عنها دائما وأبدا.

ورغم الانتقادات الكثيرة التي وجهت إلى «التفكير الرومانسي» فقد استقى منه العرب وغيرهم (وربما لا يزالون) الكثير في حركاتهم المجددة في الأدب وفي الحياة ؛ الأمر الذي يلتقي مع التوجهات الحداثية في كثير من جوانبها.

- إشكالية الحداثة والتحديث:

يرتكز مفهوم الحداثة هو الآخر على منطق التغيير والتغير المستمرين في مجال الفكر والسياسة والعلوم والاقتصاد والاجتماع والإدارة وما إلى ذلك، وهو ما يجعل من الحداثة رؤية حضارية مغايرة ومعارضة للرؤية التقليدية، ومن ثم فهي أيضا مشجعة على الإبداع الطلائعي وعلى المبادرات الفردية وحرية العمل وفق المتغيرات الحاصلة في الأنظمة المختلفة وفي العلاقات العامة والخاصة، مما له علاقة بالأزمات التي عرفها ويعرفها الإنسان الحديث والتي تدفعه إلى خوض غمار التجريب في كل شيء كي يفرغ الماضي البعيد في الحاضر المرير من أجل المستقبل السعيد. وقد تكون صدمة الحداثة عنيفة على بعض الأفراد والجماعات والمجتمعات لما في الأمر من مفارقة قاسية


جبران خليل جبران

لقد اتخذت الرومانسية من الفن عامة ومن الشعر خاصة وسيلة للتعبير عن الذات وعن القيم الأصيلة، واعتبرته مجالاً لإبراز المشاعر النبيلة والرؤى العميقة ما دام الفن رجعا لصدى الحقيقة في الحال والمآل

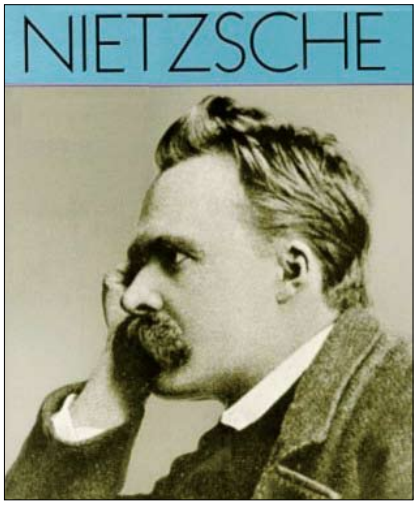
وعجيبة بين التطلع إلى التحرر والتقدم والتطور واكتساب المعارف التي تكسب القوة والازدهار، وبين ما قد يرافقها من تهديد للمقومات السّنَدِيّة، ومن ثم نشأت ديناميكية توفيقية من أجل استجلاب آليات التغيير المقبولة مع الإبقاء على شعرة معاوية بين القديم والجديد. وقد شملت هذه الحركية جميع

القطاعات بما فيها الفنون والآداب التي تشكل محفلا مناسبا لتمرير القناعات مهما تداخلت إحالاتها وتعددت مرجعياتها، وخاصة بعد أن تبلورت مفاهيم جديدة في الحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان، وأصبح من المستحيل أن تعود وضعية اليوم إلى ما كانت عليه بالأمس لأن العناصر الطارئة تدخل في صميم التركيبة الجديدة فتحولها إلى شيء مغاير وإلى قوة دفع ممكنة ومفيدة لعجلة التطور التي لا تتحرك إلا إلى الأمام.

لقد شكلت الرومانسية الحالمة منبعاً ثرا للحداثة الحائرة، وكما في الغرب القلق فقد شهد العالم العربي المضطرب أحداثا ونكبات، وعاش أهله إحباطات لا تنتهي، وانكفأوا على أنفسهم يبحثون في الأعماق وفي الآفاق عن الجوهرة المفقودة، عن آدمية الإنسان، عن كرامته وعن حقيقته، فوجدوا في المنظور الرومانسي مناخاً دافئاً متحرراً، ووجدوا في التطلعات الحداثية إغراءات وملاذا.

وكان المهجريون ممن حملوا باكرا بذور هذه الرؤية المؤنسنة التجديدية، فاستطاعوا تنميتها في محضن الرابطة القلمية، واستطاعوا بما توفر لهم من حرية هناك أن يجهروا بأصواتهم وبآرائهم وقناعاتهم في الأدب وفي الحياة بعيداً عن حصار السلطات الثقافية والسلطات الأمنية والسلطات التاريخية وما إلى ذلك.

وكان جبران خليل جبران من أنشط الأعضاء الذين استماتوا شعرا ونثرا في الدفاع عن حق الإنسان في إنسانيته وفي وجوده وفي عالمه النظيف، فكتب عن الحرية وعن العدالة وعن الحق والحقيقة في لمسات رومانسية طافحة وتأملات فلسفية عميقة، متأثرا بكل الذين قرأ لهم أو اتصل بهم من المفكرين والشعراء



نيتشه

والفنانين أمثال «نيتشه Nietzsche» و«أوكست رودان A. Rodin» وغيرهما، وقد لخص بنفسه تلك الانشغالات والاشتغالات بمثل قوله: «أشغالي كثيرة وأحلامي عظيمة ومطامعي هائلة مخيفة...». ولذلك نقتصر الآن على تسجيل بعض الأبعاد الرومانسية والحداثية في شعره من خلال «تيمات» الذات والعالم الكائن أو الذات والعالم الممكن مثلا.

إن الروح الرومانسية روح قلقة متمردة وبالأحرى إذا كانت روح شاعر فيلسوف بمثل حساسية جبران وتصوراته البعيدة في البحث عن الذات التي لم تعد مطمئنة في هذا العالم البئيس، وفي هذه الأوساط المتعسفة فيجرد من نفسه شحرورا يساجله ويتمنى عليه:

أيها الشحرور غن
واصرف الأشجان عني
إن في صوتك صوتا
نافخا في أذن أذني
ليتني مثلك حر
من سجون وقيود
ليتني مثلك روح
في فضا الوادي أطير
أشرب النور مداما
في كؤوس من أثير

إن للشاعر أذنا تنصت إلى الصوت البعيد، ومصادر المعرفة لديه أسمى وأدق مما هو متعارف عليه، ولذلك يود أن يُعتق من القيود الحسية والسلطوية كي يحلق في عوالم أثيرية مرحة يستطلع فيها ببصيرته وشاعريته ما لا تدركه الحواس العادية؛ ومن ثم نغمة التشكي والتمني والدعوة الضمنية إلى تغيير مفهوم الشعر والشاعر وإجلال مقامه في البحث عن الحق والحقيقة من أجل استرجاع المكانة المثلى والصورة الحسنة التي ضاعت عبر تقلبات الزمن وعواديه. وقد لا نقدر أهمية مثل هذا البعد الأنطولوجي في رؤية جبران ما لم نؤطره في سياق التوجه الرومانسي الذي لم يكن يقتنع أو يكتفي بما تحققه المنجزات العقلانية والعلموية التي لم تستطع رغم أهميتها في مجال الواقع والطبيعة المحدودة، أن تجنب الإنسان الحديث (المعاصر) ويلات الحروب والدمار والتسلط والاستغلال، فطمح (ويطمح) إلى اكتشاف حقيقة أخرى في عالم آخر قد يكون هو عالم النفس وعالم القلب وعالم الحدس أي عالم الإنسان، ولذلك أشار أحد زعماء الرومانسية في فرنسا إلى أنه قد يكون «ثمة عالم باطني جديد يمكن أن يكتشفه يوما كولمبوس آخر مُغرم بما وراء الطبيعة». ويرجِّعه جبران بقوله: «أنا كولمبوس نفسي، وفي كل يوم أكتشف قارة جديدة فيها». والشعر طبعاً هو لغة هذه النفس وهو المَعْبَر إليها والمعبّر عنها، ولذلك ينبغي أن يخرج من حد الصنعة والصناعة إلى فيض القلب وخفق الجوانح وهو المنظور الجديد والتجديدي في الشعر الذي ينبغي أن يلبي «الحاجات» المنشودة في الغاية وفي الوسيلة، في التعبير وفي التبرير، ولن يتأتى ذلك بالطبع إلا بالتغيير، تغيير آفاق الانتظار

وتغيير المسافات الجمالية في النصوص وفي النفوس، وهي عملية تبدأ ـ كالعديد من الآمال الكبيرة ـ بالأحلام والخيالات التي تفتح أبواب المجهول وتتكلم لغة الصور والاستيهامات. كما في النص التالي الذي يحلق فيه جبران في فضاءات جد معبرة:

«في الحلم رأيت شحرورا يغرد فوق فوهة بركان ثائر
ورأيت زنبقة ترفع رأسها فوق الثلوج
ورأيت حورية عارية ترقص بين القبور
إلى أن يقول: في اليقظة رأيت الحزن والأسى
فأين ذهبت أفراح الحلم ومسراته؟

وكيف تتجلد النفس حتى يعيد النوم أشباح أمانيها وآمالها؟!». إن عالم الحلم إذن ملاذ آمن فيه تجد الذات ذاتها، وفيه تتعايش المتناقضات وتتحقق المعجزات، فيه يغرد العصفور / الشاعر الصداح فوق فوهة الواقع المضطرب وتنبت الزنبقة رمز المحبة والجمال والحياة المتجددة رغم صقيع الحرمان والمعوقات، فترقص الحياة فوق الممات... أما عالم اليقظة أو العالم الكائن فهو من القسوة والجفوة والكدر بحيث لا يدعو إلاّ إلى الهروب والتمرد وطلب التغيير. والحلم الإبداعي أو حلم الشاعر كحلم النائم، تكثر فيه العوامل المساعدة على تحقيق الآمال والرغبات، وتقل فيه المثبطات والمعوقات وعوامل القهر والتعسفات؛ ولذلك تجد فيه الذات الرومانسية من المسرات والملذات ما لا تجده البتة في عالم اليقظة المقرف العبوس! فالكون البريء إذن والكون الجميل المقبول هو كون النفس وكون الشعر وكون العاطفة والخيال والانفعال؛ اقرع باب القلب كما يقول ألفرد دوموسيه: «ففيه وحده العبقرية وفيه الرحمة وفيه الحب والعذاب وفيه صخرة صحراء الحياة، حيث تنبجس أمواج الألحان ـ يوماً ما ـ إذا مستها عصا موسى».

ولا تنطلق الأحلام إلا حينما يرخي الليل سدوله، ويستكين الشاعر إلى عوالم نفسه يرجّع صداها ويعيش نبض الحياة بين ثناياها:

سكن الليل وفي ثوب السكونْ
تختبي الأحلام
وسعى البدر وللبدر عيون
ترصد الأيام
فتعالي يا ابنة الحقل نزور
كرمة العشاق
علنا نطفي بذياك العصير
حرقة الأشواق

إن الليل يحمل الشاعر إلى دنيا الأحلام والانعتاق حيث تسبح روحه بين الأفلاك فترتوي بالحب والاطمئنان، وهي الوظيفة الجديدة لمفهوم الليل في خطاب الشعر والإلهام.

وهكذا تخلق الذات الرومانسية في شعر جبران مسافة شاسعة بينها وبين الوعي الشقي في العالم الكائن، وتعلن عن القطيعة مع الواقع الموتور بحثاً عن العالم النقي و«معانقة الأبدية» كما يردد جبران. وليست هذه القطيعة قطيعة روحية فقط، بل هي قطيعة معرفية وقطيعة أنطولوجية تمس الكينونة كذلك، لأن الناس ـ وبما درجوا عليه في زمانهم الرديء ـ قد ألفوا الاستسلام وتعودوا على الخضوع وساد عندهم الاقتناع بأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان؛ لكن الشاعر قوة من قوى البعث تريد أن يفهم الناس معنى الحق والخير والجمال وأن يعملوا من أجله.

وأفضل العلم حلم إن ظفرت به
وسرت ما بين أبناء الورى سخروا
فإن رأيت أخا الأحلام منفردا
عن قومه وهو منبوذ ومحتقرُ
فهو النبي وبُرد الغد يحجبه
عن أمة برداء الأمس تأتزرُ

إن ما يحلم به الشاعر / النبي هو الرؤية الصحيحة القائمة على معارضة الشائع من الأعراف والقيم ومناهضة السائد من «الأوهام» دون مبالاة برد الفعل الساذج البسيط القائم على الجهل بالحقيقة الجوهرية وعلى الركون إلى ما يُخمد جذوة المطامح العليا من التراكمات العتيقة المكبِّلة للإرادات والمبلِّدة للإحساسات. وقد استقر في يقين الشاعر أن البحث عن شكل جديد للوجود مطلب أساسي به تسترد الإنسانية إنسانيتها وتتخلص مما أرهقها ويرهقها، سيما وجبران قد شهد الأحداث العصيبة التي مر بها العالم العربي وعايش معاناة الشعوب في مختلف الأطوار، كما عايش التحولات المفروضة التي أعادت طرح الأسئلة وأعادت النظر في كثير من القضايا مثل قضية «الهوية» وقضية العلاقة مع الآخر وقضية التلاؤم مع متغيرات العصر وما إلى ذلك.

إنه باب الحداثة والتحديث الذي أدى بالرومانسيين العرب ـ ومنهم جبران ـ إلى تعبئة طاقاتهم الشعرية لتحقيق الانسجام مع المسيرة ومع الذات بحثا عن وجود واضح ومستتب بعيدا عن القلق والعسف والإحباطات والفشل. إنه وعي الذات بالذات والدخول بها فنا وفكرا وشعرا إلى مرحلة الحداثة والتجريب عن طريق الهدم والبناء، هدم عالم الزيف والشقاء، وبناء عالم الحقيقة واليقين وهي المعادلة الصعبة التي أقام عليها جبران وكل الرومانسيين رؤيتهم في التغيير والإصلاح والتطوير، بدءاً بتجديد الشعر ذاته ووصولا إلى تجديد الحياة كلها. وقد عبر جبران عن ذلك حينما سأل الشاعر: «أشاعر أنت يضرب الطنبور أمام أبواب الأمراء وينشر الأزهار

في الأعراس ويسير وراء الجثث الهامدة؟ أم موهوب وضع الله في يده قيثارة يستولدها أنغاما علوية تجذب قلوبنا وتوقفنا متهيبين أمام الحياة وما في الحياة من الجمال والهول؟!

إن كنتَ الأول فأنت من المشعوذين الذين لا يُنبهون في نفوسنا سوى عكس ما يقصدون... وإن كنت الثاني فأنت بصيرة مشعشعة وراء بصرنا، وشوق عذب في قلوبنا ورؤيا ربانية في غيبوبتنا».

وقد تساءل ميخائيل نعيمة في «الغربال» عن سبب ثورة جبران على التقاليد الأدبية والاجتماعية، فقال إنه: «رأى الشعراء ينطقون بما لا يشعرون، والخطباء يتكلمون لا حبا بإبراز فكر أو بث دعوة، بل حباً بالكلام، فوجد نفسه دولابا يدور يُمنة بين دواليب تدور يسارا».

فمدار القضية إذن في الخلاف والاختلاف في الشعر وفي غير الشعر هو محاولة زعزعة الأعراف الجامدة التي قعدت بالإنسان عن بلوغ منزلته الحقيقية وإقامة رؤية حضارية تفتح بصيرته وتنير طريقه إلى الحق والخير والجمال، بأساليب جديدة ومناسبة لأن «الأدب والحياة توأمان لا ينفصلان» كما يقول نُعيمة أيضا. ولأن الذي يصنع أثوابه من رُقع يجزُّها من أثواب من تقدّمه... تظل حياته كرجع الصدى ويبقى كيانه كظل ظليل لحقيقة قَصيّةٍ لا يعرف عنها شيئا، كما يقول جبران نفسه».

إن ثقة جبران بمن يسميهم «أبناء الغد» أو «الذين نادتهم الحياة» كبيرة جداً ولئن كانوا فئة قليلة فإن في «الغصن المزهر ما ليس في غابة يابسة».

وعلى أي، فقد قرن جبران وأصحابه الشعر بالحياة، وبحثوا على مستوى الشكل والمضمون عما يحقق كفاءة الأداء ويستوعب الرؤية التجديدية المتفتحة على مطالب العصر ومطالب الإنسان ومطالب الحياة، فخرجوا على النسق المألوف وابتدعوا ظواهر في الشعر وفي الفهم وكان لهم كيان له ما بعده.

إن الأبعاد الرومانسية في شعر جبران تتمثل في تكامل الرؤية بين الشعر والحياة، بين الشاعر والفيلسوف، بين الحلم والخيال، بين العقل والقلب، بين الأسطورة والتاريخ، بين الحقيقة والرمز، بين الطبيعة وما وراء الطبيعة، بين الوعي ووعي الوعي، بين النفس والخلود، أي بين الذات والعالم أو بين الإنسان والكون، أما ملامح الحداثة فتتمثل في القفز على المعتاد وابتغاء الجديد في المنظور وفي الصياغة، في محاولة إلغاء المتناقضات وكشف الحجب والتحليق في الآفاق البعيدة درءاً للزيف والمغالطات وبحثا عن السمو وتحقيق الحقيقة. لقد كره جبران التقيد بالنموذج القار، وثار على القوالب الجاهزة، فبنى عالمه البعيد الذي تشق الرحلة إليه، ولكن لا ينقطع الأمل فيه. وقصارى القول هو كما قال:

«صوت ينبه الحياة النائمة لتسير وتنتشر وتملأ وجه الأرض».

وفي النتيجة يمكن القول إن جبران كان سباقا إلى ما تقول به بعض المدارس المعاصرة من أن المعرفة الحقة ليست في الفصل بين الذات والموضوع، وإنما في التفاعل القائم بينهما، لأن الإنسان مركز الثقل وأن الضوابط الصارمة تحجب كثيراً من القوى والملكات الكامنة فيه كالخيال والحدس والحلم والفهم، وأنه لا بد من إعادة الثقة به وله كي يستعيد الكون تناغمه وتستعيد الحياة قيمتها ومعناها. فالحقيقة واحدة وإن تجلت في مظاهر شتى، وهو ما يسوغ ربط الحداثة بالرومانسية وربط الرومانسية بصيرورة الإنسان وربط الإنسان بالمطلق والأبدي!

ولعله من غير المبالغة في شيء القول بأن المثقفين العرب قد وجدوا في الرومانسية الوافدة وفي آثار جبران وصحبه ما يساعد على استحداث تصور مغاير لعلاقة الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالكون، وعلى إيجاد صيغ تعبيرية تستجيب لحاجات اليوم المختلفة عن حاجات الأمس كثيراً.

الهوامش:

١- A. DE Musset: Lettres de dupuis et cotonet–١ere lettre–

٢- Lamartine: Méditations. P:

٣- نقلا عن عبد الكريم الأشتر: النثر المهجري، ط: القاهرة ١٩٦١، ج١، ص: ٤٥.

٤- جبران: البدائع والطرائف، المجموعة الكاملة، ص: ٦٠٧.

٥- Georges Gusdorf: L'homme romantique. Paris ٨٤ ، P: ٣٣.

٦- جبران: شذرات، مجموعة الرابطة القلمية لسنة ١٩٢١، دار بيروت، ص: ٢٠٢.

٧- جبران: العواصف، المجموعة الكاملة، ص: ٣٩٩.

٨- A. Demusset: Poésies complètes. Paris ١٩٤٧. P:١١٨.

٩- جبران: البدائع والطرائف (أغنية الليل) المجموعة الكاملة، ص: ٣٥٦.

١٠- جبران: المواكب، المجموعة الكاملة، ص: ٣٥٦.

١١- جبران: البدائع والطرائف، العهد الجديد، المجموعة الكاملة، ص: ٥٦٨.

١٢- ميخائيل نعيمة: الغربال ـ عواصف العواصف، ص ٢٢٦ ـ ٢٢٧.

١٣- جبران: البدائع والطرائف، مستقبل اللغة العربية، المجموعة الكاملة، ص: ٥٦٠ – ٥٦١.

١٤- جبران: البدائع والطرائف، العهد الجديد، المجموعة الكاملة، ص: ٥٦٦ـ ٥٦٩.

١٥- جبران: الموسيقى، المجموعة الكاملة، ص: ٣٩.

الشاعر اليمني الكبير الدكتور عبد العزيز المقالح
في حوارٍ خاص لـ(الرافد)

شخصنة النقد مشكلة قديمة

مستقبل اللغة العربية هو مستقبل العرب أنفسهم

محمد محمد إبراهيم

أمام مكتبه، يقف فتى قروي يتصبب جبينه مطرا من عرق الخجل.. كان منتظرا فرصة التعرف عن قرب على أكبر قامة فكرية وثقافية وأدبية ونضالية يمنية.. ظل الفتى سارحاً يستعيد سنوات دراسته الأولى والصورة المرسومة في المخيلة عن هذه القامة المحاطة بصدىً من مذياع صنعاء يحمل صوت اليمن الأصيل (..... /عادت طيورُ الأرض صادحة/فمتى يعود الطائر اليمني/ ومتى أقبلُ تربةً نزحتْ/ وأخيط من أشجارها كفني) ومقاطع أخرى بين نص شعري وخاطرة مفعمة بالصوفية والحزن الجميل والرؤى الفلسفية ذات البصمة المقالحية الفريدة.. وبينما الفتى على هذا الشرود أطل صاحب السيرة الإبداعية العطرة بمفرده، ولم تسبقه ثلة من الجند كما كان يتوقع الفتى، ولم تكن المفاجأة في هذه الاطلالة بل في ما حملته من صوت دافئ كسر حواجز الرهبة والخجل القرويَين، إذ أشار إليه المقالح: «تفضل يا بُني.. ادخلْ !!» كان الفتى أيضاً يتوقع مكتباً فارهاً يتسع فخامةً باتساع شهرة الشاعر اليمني الكبير الاستاذ الدكتور عبد العزيز المقالح الذي شغل حيزاً كبيراً من ذاكرة الأجيال اليمنية أدبا ونضالا وإعلاما وعلماً وتنويراً.

• عبد العزيز المقالح

لكن اللوحة الحائطية الصغيرة التي تعلو المكتب الخشبي المثقل بأمهات الكتب والدراسات، أوصلت لذهن الفتى رسالة عميقة الدلالة، مفادها أن العظمة لا تكمن في تصنع الساسة وأرباب الماديات بفسيفساء البهارج الدنيوية، وإنما في التواضع ورهبة العلم والبعد عن التعالي على الآخر ﴿تلك الدار الآخرة نجعلها للذين لا يريدون علواً في الأرض ولا فساداً والعاقبة للمتقين﴾.

إنه الأستاذ الدكتور عبد العزيز المقالح الشاعر والناقد والمثقف اليمني الكبير والمستشار الثقافي لرئيس الجمهورية ورئيس مركز الدراسات والبحوث اليمني عضو المجمع اللغوي في القاهرة، والمجمع اللغوي في دمشق، وعضو مجلس أمناء مركز دراسات الوحدة العربية ببيروت، رغم أن زواره في عمله بالمركز هم من الوزراء والساسة وأرباب الفكر والعلم والأدب اليمني والعربي والعالمي، إلا أن بإمكان أي إنسان أو طالب علم مقابلته في أي

وقت وبدون روتينيات المواعيد الرسمية، فالعمل اليومي الدؤوب هو الموعد الدائم عند المقالح لكل ذي حاجة بحثية أو علمية أو إنسانية، وليس لتواضعه الفطري فحسب، بل لكونه الأب الروحي والمرجعية الثقافية والإبداعية لكل أجيال البلد المعاصرة منذ خمسينيات وستينيات القرن المنصرم، فهو من مواليد ١٩٣٧م وواحد من أبرز أعلام الحركة التنويرية والتحريرية والحراك الثوري، ورائد الحداثة والتجديد الأدبي المعاصر في اليمن، وهو إلى جانب ذلك ثائر الكلمة المخضرم، عاش مآسي الوطن، ونضج فكره وإبداعه على نار أحداثها المؤلمة، ولم يبتعد عنها في أقسى الظروف، بل ساهم في صناعة التحولات التي أخرجت هذا الوطن إلى بر الأمان. عاصر أبرز رواد الأدب العربي والعالمي المعاصرين في القرن العشرين عن قرب، وحظي بتقديرهم الكبير.. ربما لأنه بنى صداقاته وعلاقاته الإنسانية على إيقاع الصدق والكلمة والحب والإبداع بعيداً عن طوب المادة وتمدد المظهريات وإغوائها.

يتحاشى دائماً الحديث عن ذاته ومآثره ونجاحه حتى وأنت تصر عليه بأسئلتك.. إذ تظل الابتسامة الصادقة والحديث عن العموميات وأدوار الآخرين وعدم ظلمهم أو السير في ظلهم السلبي، هي الإجابة الأقرب في أحاديثه وبإسلوب راقٍ يشعرك باحترام سؤالك، وفي مقيله الدائم – الذي يحضره رواد الكلمة والفكر والثقافة، ليس محلياً ممن عايشهم أو من الشباب الناشئين والمفعمين بحبه الخالص، بل عربياً وعالمياً– يحلق بمحبيه تارة في سماوات الجمال اللامتناهي معرفة وإبداعاً، وتارة أخرى تراه يوزع الماء والشاي على ضيوفه وبابتسامة خجولة تمطر شيئاً من فلسفة التأمل، وحزناً من شجن القصيدة.

المثقف العربي يقف موقف المتفرج من قضايا أمته مع استثناءات محدودة يمثلها المثقفون المشتغلون في حقل الكتابة..

المقالح فوق هذا وذاك مثقف موسوعي يمتلك الرؤية الثاقبة والمسموعة، ليس وطنياً فحسب، بل وقومياً، فتراه مبادراً ومناقشاً مختلف القضايا المصيرية التي تمس الأمة العربية والاسلامية والأنسانية جمعاء. وفي صدور أبرز الصحف والجرائد العربية النخبوية والجماهيرية.. وبطرحٍ ثري يتجاوز تلكؤات الغموض وشطحات المجاملات والحدود الجغرافية المصطنعة.. وليس غريباً هذا أو مبالغاً فيه، فالمقالح أديب وأكاديمي وباحث فكري وثقافي وأدبي من النسق الناضج والرعيل التنويري المعاصر، حيث أثرى المكتبة العربية بأمهات الكتب من إبداعه الشعري ما يزيد عن ١٥ كتاباً، أو ديواناً مفعما بحب الناس وعامراً بلغة الخطاب الشعري المتميز، وما يزيد عن ٢٥ إصداراً من الدراسات والمراجع الأدبية والفكرية.. وحاز إبداعه الشعري على اهتمام الدارسين والباحثين في الجامعات اليمنية والعربية بين دراسات نقدية ورسائل ماجستير ودكتوراه، وترجمت بعض أعماله إلى اللغات الأخرى. وتشرفت باسمه عدد من قوائم الأوسمة والجوائز الإبداعية ذات القيمة الاستحقاقية العالية محلياً وعربياً وعالمياً، والتي من أبرزها: وسام الفنون والآداب - عدن عام ١٩٨٠م، وسام الفنون والآداب - صنعاء ١٩٨٢م. جائزة اللوتس عام ١٩٨٦م. جائزة اليونسكو - باريس ٢٠٠٢م، جائزة «الفارس» من الدرجة الأولى في الآداب والفنون من الحكومة الفرنسية ٢٠٠٣م، وجائزة الثقافة العربية من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عام ٢٠٠٤م، وفي العام ٢٠٠٩ م حصل على جائزة العويس الثقافية في دورتها الحادية عشرة.

غوصاً مع هذا الأديب والشاعر والمثقف الكبير في أغوار ماضيه التكويني والنضالي، ونقاشاً صحفياً حول رؤاه - كمثقف عربي كبير - تجاه مجمل قضايا راهن الواقع الفكري والسياسي والثقافي، كان لمجلة الرافد معه هذا الحوار الخاص.

ها أنت في صحوي وفي وسني/ها أنت في سري وفي علني

حاولت أن أنساك فانطفأت/طرقُ الهوى في سائرِ المدنِ

من هذا النص الذي يحمل عاصفاً من الغربة.. سنبدأ حوارنا معكم.. فماذا تتذكرون عن لحظة كتابة هذا النص زمناً ومكاناً وتفاعلاً وجدانياً؟

أتذكر أن هذا النص الشعري كتب نفسه، ذات نهارٍ في حديقة جامعة القاهرة، وأنا أنظر يميناً وشمالاً فأرى حولي نماذج من شباب مصر تملأهم رغبة المعرفة والإحساس المطمئن بمستقبل وطنهم، وفي الوقت ذاته كنت أنظر إلى البعيد، إلى بلادنا في أوائل السبعينيات بعد عشر سنين تقريباً من الخلاص.. من كابوس الاستبداد والاحتلال الأجنبي، بينما كانت أجواؤها ملبدة بغيوم الخلافات والصراعات ونذر حرب بين شطريها المصطنعين تحت ذرائع واهية وأوهام تلبست البعض وكادت تبعدهم عن حب هذا الوطن والبحث عن حلول وطنية إيجابية للوصول به إلى بر الأمان.

ونحن ندخل هذا الحوار من لحظة النص وأنت ناقد عربي كبير، برأيكم.. هل الشعر إلهام أم صنعة؟

الشعر موهبة وثقافة.. وبهذا المعنى يكون قد جمع بين الإلهام والصنعة.. وكثيرة هي الدراسات التي حاولت الاقتراب من منابع الإيحاء، وأهمها تلك التي صدرت عن أساتذة علم النفس الذين يتحدثون عن مناطق الوعي واللاوعي، وعن المؤثرات الداخلية والخارجية وكيفية، تلقي المبدع لقصائده وفقاً لحالات مختلفة منها السهل اليسير والصعب العسير، وكيف يجد الشاعر نفسه في حالات وكأن القصيدة هي التي تكتبه، وفي أحايين أخرى نجده هو الذي يكتبها.

سنوات الطفولة هي أخصب ما يمر به الإنسان في حياته

قضيتم مرحلة الدراسات العليا بالقاهرة في فترة كانت ملتقى العروبة والعلم، فماذا عن علاقاتكم الثقافية والفكرية مع كبار المفكرين والأدباء العرب.. ؟

من حسن حظي أن ربطتني علاقة وثيقة بعددٍ من كبار المفكرين في الوطن العربي، والفضل في ذلك يعود إلى القاهرة التي اخترتها وطناً لدراستي الجامعية وما بعدها، بعد أن ترددت طويلاً في اختيار أماكن أخرى للدراسة وكان منها فرنسا التي أمضيت فيها وقتاً غير قصير، بحثاً عن إمكانية تقودني إلى الدراسة في (استربون) أو في أي جامعة خارج باريس، وقد حمدتُ الله أن أتاح لي فرصة الدراسة في الوطن العربي وفي قلب هذه الوطن، وهي مصر التي كانت في الستينيات والسبعينيات ملتقى الفكر والإبداع، وعندها يلتقي الشعراء والأدباء والمفكرون من مشرق الوطن العربي إلى مغربه ويطول الحديث إذا ما ذكرت الأسماء أو الوقوف عند بعضها فالقائمة طويلة، وفيها من رحل ومن لا يزال يملأ الدنيا بأفكاره وإبداعاته.

(الحنين والغربة)

للغربة والحنين إلى الوطن حظ وافر في مسيرتكم الشعرية. برأيكم ما علاقة الوطن بالإبداع؟ وما هي أبرز تحولات علاقتكم بالنص الشعري في اغترابكم؟

الغربة عامل من عوامل الإبداع لدى الشعراء، وهي محرض مهم وكبير في الشعر العربي قديماً وحديثاً، وقد أفرد لها النقاد باباً واسعاً في دراساتهم فالإنسان بطبيعته دائم الحنين إلى موطن نشأته الأولى بالإضافة إلى ما يتعلمه عن حب الوطن والتعلق بأشجاره وأحجاره ومدنه وحقوله.

ومن يتابع صورة الوطن في أعمالي الشعرية المختلفة يجد تحولاً كبيراً في التعبير عن هذا المعنى الذي أخذ طابع المباشرة في القصائد الأولى، ثم اختلف تماماً في القصائد الأخيرة، كما يتجلى ذلك في كتاب صنعاء وكتاب القرية، وهما كتابان أو بالأحرى نصان عن الوطن في أنصع تجلياته.

على ذكر هذين الكتابين، يذهب سؤالنا إلى البحث عن سر ابتعادكم عن لغوية العناوين الشعرية في إصداراتكم.. إذ خصصتم لكل إصدار تسمية كتاب.. ومنحتم ذلك «القرية» و«الأصدقاء» و«الأم» و«صنعاء» وغيرها.. ما الذي دفعكم لهذا الاختيار؟

ربما يرجع ذلك إلى ما تحدثه كلمة «كتاب» من إغراء، وهو إغراء قديم يعود إلى مرحلة الطفولة وإلى أحاديث الآباء والأمهات عن الكتاب باحترام يصل حد التقديس.. فضلاً عن هدف آخر يتحدد في محاولة الهروب من تكرار العنونة، وما يترتب عليها من إجهاد الناقد المفتون بفكرة العنونة ومكوناتها كعتبةٍ أولى ومهمة في فهم العمل الأدبي. ثم ما تتركه في نفس القارئ من تساؤلات وأحيانا من ضيق، لاسيما القارئ التقليدي الذي اعتاد على تسمية كل إنتاج شعري للشعراء الكبار بالديوان.

هذه التسميات تفصح عن الانتماء الحقيقي لزمن تفتح مداركم المعرفية ومخيالكم الشعري.. أي إلى مرحلة الطفولة.. ماذا تسترجعون من طفولتكم الأولى؟ وما علاقة الطفولة بالإبداع من وجهة نظركم كشاعر وناقد؟

الاسترجاع يحيل إلى سلسلة أو بالأحرى شريط بعضه مفعمٌ بالألوان الوردية، والبعض الآخر بالأبيض والأسود، ويبدأ من زملاء الطفولة، بداية التعليم ومعرفة الحروف الأولى، حفظ عدد من سور القرآن الكريم، صورة المكتب الذي كنا نتعلم فيه تلك البدايات، وهو بناء معمور من الحجر بلا أبواب ولا نوافذ، ومفروش بنوع من الحشائش التي يكثر نموها حول مجرى السيل القريب من المكتب في فصول المطر.

أزمة الثقافة العربية تكمن في غياب الإستراتيجية الثقافية العربية الواحدة إلى تجزئة الجهد الثقافي، وفق منطلقات قطرية ضيقة.

بالإضافة إلى ذلك، المرآة الكبيرة التي كانت تتصدر واجهة (المنظر)، وهو أعلى مكان. في

منزلنا، ثم لوح الزجاج الذي كنا نطل من خلاله على الوادي المترع بالخضرة، وبالمناسبة فالمرآة لوح الزجاج قد حملها جدي لأمي في سنوات اغترابه في الولايات المتحدة. وهناك ملامح أخرى ارتسمت في النفس من تلك المرحلة التي أراها تأسيساً مهماً لا يبارح الذاكرة مهما أوغلت في الحاضر وتكاثرتْ مستجداتها.

شخصنة النقد مشكلة قديمة ونتاج لخصومات ومنافسات بعض الشعراء والنقاد القدامى مع بعضهم

وهو ما يتصل بعلاقة الطفولة بالإبداع.. فسنوات الطفولة هي أخصب ما يمر به الإنسان في حياته، بما ادخرته من ذكريات صغيرة ومرائي وصور مطبوعة بإحكام في الذاكرة. ومن حسن حظي أني ولدت في بيئة تتمتع بقدر من جمال الطبيعة قل مثيله في بلادنا، وبذلك ارتبطت روحي بالمكان كمؤثر بالغ القوة، وبالرغم من أنني فارقت تلك البيئة مبكراً إلا أن أثر ذلك المكان وظلاله وذكريات الطفولة ما تزال جميعها حية في النفس إذ كانت قد تعمقت في الروح وصارت جزءاً من المكونات الأساسية للذاكرة، وهي المصدر الأول للشعر.

(تأملات)

المتابع دائماً لتأملاتكم المنشورة في معظم المقالات، يلمس حرصكم الشديد على ترجمة الوقائع والأحداث، ترجمة شعرية لفتت انتباه نقاد عالميين، حيث ترجمت هذه التأملات إلى لغات عالمية.. برأيكم هل لا يزال للشعر موقعه في مسار تفاصيل الحياة اليومية؟

لا شك عندي في ذلك، فالشعر مهما بدا بعيداً ومستغنىً عنه في نظر البعض ما يزال بالنسبة للكثيرين أشبه ما يكون بالخبز اليومي وليس ذلك في أوساط المثقفين والمتعلمين، بل وفي الأوساط الشعبية، حيث يفاجئك الفلاحون في أحاديثهم وحواراتهم بأبيات من الشعر، سواء الشعبي منه أو الفصيح.. وقلما تلتقي جماعة من المواطنين البسطاء دون أن تدرك أن للشعر في حياتهم مكانة عالية وفي الأرياف خاصة حيث تجد أغلب سكان القرى يرددون قصائد كاملة لشعراء شعبيين معروفين لا سيما تلك القصائد المرتبطة بمواعيد الزراعة والحصاد..

وإشارتي هنا إلى الشعر الشعبي المغنّى منه وغير المغنّى تؤكد حاجة الانسان الدائمة إلى الشعر في أشكاله وقوالبه المختلفة، علماً بأن الشعر هو الشعر سواء كان فصيحاً أم عامياً، قديماً أو جديداً، فالعبرة بأهمية ما يتركه من أثر في النفوس وما يؤكد بقاءه حياً ونابضاً بالحياة.

وربما كانت تأملاتي التي أحرص أن ترتبط بمقالي الأسبوعي المنشور في صحيفة الثورة تمضي في هذا الاتجاه، انطلاقاً من اعتبار الشعر رسالة وطنية وسياسية واجتماعية وفنية.

ما قرأته في إطلالتكم النثرية لمقدمة إحدى إصداراتكم الأدبية وهي رسالة إلى سيف بن ذي يزن - إن لم تخني الذاكرة - لاحظت أنكم تؤصلون إيجابية الحزن على النص كمسحة إنسانية.. أين يكمن - برأيكم - جوهر تقنية توظيف الحزن توظيفاً جماليا يخدم جو النص ويؤنسنه؟

يتوقف الأمر على ثقافة الحزين ومدى قدرته على تحويل الألم إلى طاقة مقاومة وتحدٍ لكل الآلام والمنغصات، وأتذكر بالمناسبة بيتاً مهماً من الشعر لأبي الطيب المتنبي وهو:

سبحان خالق نفسي كيف لذتها/ في ما النفوس تراه غاية الألم!

في هذا البيت تتجلىّ عظمة المتنبي وقدرته على تحويل الألم إلى مصدر قوة، وتحويل المشكلات التي اعترضت طريقه إلى محفّزٍ يستمد منه الإصرار والإبداع، فالمصائب التي يرى فيها الآخرون عائقاً مؤلماً، كان يرى فيها وسيلة ودافعاً إلى الارتقاء والتسامي.

أما الذين يفشلون في مواجهة ما يعترض طريقهم من أحزان وصعوبات ولا ينجحون في اكتشاف الطرق المؤدية إلى التمرد على هذه المعيقات فإنهم لا بد أن يكونوا على درجة من الضعف والإحساس بالهزيمة والانكسار.

هل نفهم من هذا أن الشعر متنفس ومخرج من بوتقة الحزن الذي يمر به كل إنسان؟

ربما استطاع الشعر أن يمتص الألم وأن يكون الوعاء اللغوي الإبداعي الذي يفرغ فيه المبدع قلقه وحيرته وأشجانه وأحزانه، وذلك بعض ما يمنحه الشعر للشعراء من هبةٍ جليلة.

أسعد يوم وأجمل يوم في حياتي كلها هو يوم ٢٢ مايو في ١٩٩٠م. ذلك اليوم التاريخي الخالد في حياة كل اليمنيين.

القات والحياة

أنا من بلاد القات مأساتي تضجّ بها الحقب ماذا عن قصة هذا النص؟ وكيف انعكس القات على حياة اليمنيين فكرياً وثقافياً؟

قد لا تخلو أية قصيدة من تجربة ما تختفي وراء البواعث المؤدية إلى كتابتها، وهذه

القصيدة شأنها شأن الكثير من القصائد المستقاة من تجارب واقعية، ولا شك أن الخيال يلعب دوراً مصاحباً في الابتعاد عن المناخ المباشر للتجربة، ويستطيع في أحايين كثيرة أن ينجح في تغييب معالم التجربة ويظل منها ما يشير ولو من بعيد إلى دوافعها الأولى فحسب.

أما رؤيتي تجاه القات كظاهرة يمنية، فأرى أن سلبيات القات أكثر بكثير من إيجابياته، والإيجابية هنا بالمعنى الاقتصادي، حيث جعل الدورة المالية كما يقول الاقتصاديون تدور داخل المجتمع اليمني ولا تذهب إلى الخارج باعتبار القات مادة زراعية منتجة محلياً، ولو كانت مستوردة لكانت الكارثة أعظم، أما سلبياته فهي من الوضوح بمكان. كمثقف يمني وعربي وجد نفسه في معمعة العصر والواقع المرير المعيش وله رؤى تجاه مجمل قضايا العروبة المصيرية.. برأيكم أين نجد موقع المثقف العربي، من صناعة الحاضر؟ وما هي أزمة ومشكلة الثقافة العربية؟

لا أبالغ ولا أتجنّى إذا ما قلت إن المثقف العربي يقف في الغالب من قضايا أمته موقف المتفرج والمشاهد من بعيد مع استثناءات تكاد تكون محدودة يمثلها المثقفون المشتغلون في حقل الكتابة.. وما يؤسف له أكثر أن مفهوم الثقافة في الوطن العربي ما يزال ملتبساً وهو في نظر الغالبية لدى الأنظمة الرسمية يقف عند حدود الشعر والأغاني، ومن هنا لا تشهد الثقافة أي قدر من الاهتمام المطلوب بوصفها أهم عوامل التنمية الفكرية في المجتمعات، ودور المثقف في الشعوب المتقدمة يفوق في إيجابياته دور السياسي لأن دور الأول مفتوح ومتنام ولا يرتبط بزمن محدد أو بحزب يرتفع ويسقط، وعلى العكس من ذلك السياسي الذي ترتبط مواقفه بفترات محددة. ومن هنا فنحن بحاجة إلى إعادة النظر في الوضع الثقافي العربي لكي يتحدد في ضوء تلك الإعادة، النظر إلى دور المثقف وموقفه ومشاركته في مواكبة الأحداث والتأثير فيها..

أما أزمة الثقافة العربية وإشكالاتها.. فالسؤال هنا أكبر من أن يتم اختزال إجابته في حوارٍ عارضٍ كهذا. والحديث عن الأزمة في مساحةٍ ضيقةٍ لا يكفي لتجسيد أبعادها التي تبدأ من غياب الإستراتيجية الثقافية العربية الواحدة إلى تجزئة الجهد الثقافي، بعد أن صار للأسف كل قطر عربي يسعى إلى إيجاد ثقافة قطرية خاصة به، ومن هذا المنطلق القطري الضيق يحاول كل قطر إعداد برنامج ثقافي من وجهة نظر محلية وإقليمية. ولا أنسى هنا أن أشير إلى الدور المجهول للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم التي حاولت منذ عقود أن ترسي مفهوماً مشتركاً للثقافة على مستوى الوطن العربي وظلت جهودها حتى الآن منسية وبعيدة عن التطبيق.

مستقبل اللغة العربية هو مستقبل العرب أنفسهم

النكوص العربي

يرى الكثير من مثقفي العالم أن مشكلة الأمة العربية والإسلامية هي الانشداد إلى الماضي، وتسييس كل الحاضر بكل مكوناته.. ما رأيكم في مثل هذا القول؟ وهل من مخرج من بوتقة النكوص العربي؟

ليس العرب وحدهم هم المشدودين إلى ماضيهم، وإن كان هذا الانشداد يبدو لدينا مبالغاً فيه.. فأمم الأرض جميعاً دون استثناء تحاول أن لا تهجر ماضيها وأن تظل على صلة وثيقة به دون تغييب الحاضر، وإعطائه ما يستحق من عناية، والنظر صوب المستقبل باهتمام، وفي تجربة اليابان والصين ـ وهما تجربتان مفتوحتان للجميع ـ ما يؤكد هذا التلازم الضمني بين الماضي والحاضر..

إن المشكلة من وجهة نظري ليست في أن العرب يعطون ماضيهم قدراً من الاهتمام، والذين يرون أن مشكلة الأمة العربية هي في الانشداد لماضيها، مخطئون في تقديرهم، فالمشكلة أكبر، ولا علاقة لها بهذا الانشداد، وربما تمثلت أقوى ما يكون التمثل في حالة الجمود والتخلف والعزوف عن التطور واسترجاع الجوانب المضيئة من الماضي. وعندما تبدأ الأمة بجرأة في اتخاذ هذه الخطوة وتمتلك الإرادة، فإنها ستجد نفسها في قلب العصر وفي معمعة التغيير المطلوب، خارجة من عنق زجاجة النكوص الراهن.

تعاني الثقافة اليمنية من ركود كبير أثّر سلباً على المنتج الثقافي اليمني، أين نجد جوهر مشكلة الثقافة اليمنية؟ وما هي الحلول الكفيلة بالنهوض بواقع الثقافة محلياً؟

– المراقب من بعيد لأوضاعنا ولأحوالنا عامة، لا للحال الثقافي خاصة، ستتاح له فرصة إدراك أن السياسة بمفهومها الشعبوي قد استغرقت كل الجهود واستأثرت بالطاقات الفاعلة في المجال الثقافي وصار سكان الوطن كلهم ساسة ومتسيسين. لذلك لم يعد هناك من نشاط خارج هذا المحيط، وإذا كان الحال كذلك فلا ننتظر أن تتحرك المياه الراكدة في بركة الثقافة المحلية لسنوات قد تطول.

مستقبل لغتنا

تتعرض اللغة العربية لتحديات عصرية، ارتبط معظمها بثورة التقنية، ومحاولة تجاهلها منهجياً وتعليمياً.. برأيكم من خلال كونكم عضواً في المجمع اللغوي بالقاهرة.. ما هي رؤيتك تجاه آفاق مستقبل لغتنا؟.. وما الذي يجب علينا تجاه حمايتها؟

مستقبل اللغة العربية هو مستقبل العرب أنفسهم. إذا كانوا يريدون أن يكون لهم مستقبل فسيحرصون على أن يكون للغتهم مستقبل، وما تعاني منه اللغة العربية ليس ناتجاً عن تطور التقنيات الحديثة وما أفاضته على البشرية من وسائل أفادت منها لغات كثيرة وجعلت من تزايدها مناسبة لنشر لغاتها وتسهيل عبورها.

أما الطرق المؤدية إلى حماية اللغة العربية والتمكين لانتشارها فهي من الوضوح بمكان، لا سيما في هذا المناخ الهائل من وسائل التواصل المقروءة والمسموعة والمرئية ومن اتساع دور التعليم من المدارس والجامعات والأكاديميات المتخصصة. والحل يبدأ من القرار الرسمي، القرار الوطني القومي الذي يحدد بتوضيح مهام هذه الوسائل في خدمة اللغة العربية والارتقاء بها والخروج بواقعها من مزالق التعثر والمنافسة الحادة من قبل اللغات الأجنبية..

النقد والشعر

النقد مرآة تعكس ظل الشاعر وتضيء خفايا علاقته بالنص.. وأنت جمعت بين الشعر والنقد؟ كيف وفقت في ذلك؟ ومن خدم الآخر؟

الشاعر في الأساس هو ناقد نفسه، وبدون أن يكون الشاعر ناقداً لا يستطيع أن يقيّم ما يكتبه أو يتعرف على صلاحيته للنشر، ومن هنا تنشأ الحاسة النقدية لدى الشاعر، ويستطاع معه القول إن الشاعر ناقد وإن لم يمارس الكتابة النقدية. وفي العصر الحديث أوضح واقع النقد الأدبي العربي، كما لم يحدث من قبل، أن الكتابة النقدية صارت ملازمة للكتابة الشعرية، ليس في الأدب العربي وإنما في الآداب الأجنبية أيضاً، حيث يتماهى الشاعر مع الناقد والعكس صحيح، ولا يمكن قراءة النقد الأدبي العربي المعاصر بعيداً عن تلك الاجتهادات والأعمال النقدية والمتميزة لعددٍ من الشعراء العرب الكبار أمثال: أدونيس، كمال أبو ديب، صلاح عبد الصبور، قاسم حداد، علوي الهاشمي، المنصف الوهابي، محمد بنيس، محمد علي شمس الدين، وآخرين ممن تتوازى دراساتهم النقدية مع إنجازاتهم الإبداعية. وإذا كنتُ قد اقتحمت هذا الباب فليس إلا انطلاقاً من هذا الموقف العام..

وبالإشارة إلى أي الانجازين يخدم الآخر، بالنسبة لي سوف أترك ذلك للباحثين والنقاد الذين بإمكانهم إدراك أي طرف قد أفاد من الآخر.

الكتاب.. صديق ومدرسة، والسينما.. لحظات من الوهم الجميل

شخصنة النقد

يرى الكثيرون أن مشكلة النقد تكمن في شخصنة قراءات النصوص، ما تعليقك على هذا؟

هذه مشكلة قديمة ظهرت مع الخصومات والمنافسات بين بعض الشعراء وبعضهم، وبين بعض النقاد القدامى والشعراء، وإن كان نقدنا الأدبي القديم يبدو أكثر تحرراً وسلامة من الشخصنة المشار إليها، وكان في جانب كبير منه أقرب ما يكون إلى مناهج النقد الحديث التي تتمحور حول النص لا حول صاحبه، إلى درجة كادت تلغي وجوده كمنتج للنص.

لكل مثقف علاقات وارتباطات بمختلف الفنون الإنسانية، فما علاقتك بالآتي:

القصيدة:

مرآة تختزل بالكلمات الكون بأشيائه وما يدور في محيطه من رؤى ذاتية وعامة.

القصة:

لحظة أو لحظات من الزمن تجمد نوعاً من القول المثير للتأمل.

اللوحة التشكيلية:

قصيدة تقول باللون ما لا تقوله بعض القصائد بالكلمات.

الرواية:

حياة صاخبة مثيرة مقبوض عليها بين دفتي كتاب.

الصورة الفوتوغرافية:

زمن الأشياء مجمداً على الورق.

الكتاب:

صديق ومدرسة.

السينما:

لحظات من الوهم الجميل

الأغنية:

موال حب وشجن.

الموسيقى:

إيقاعات سماوية تبدو الحياة بدونها غير ذات معنى.

جائزة العويس

حصلت مؤخراً على جائزة العويس، خصوصاً والكثيرون يرون أنها تشرفت بك، وجاءت إليك.. ماذا يعني لك هذا التكريم؟

جائزة الشاعر سلطان العويس من الجوائز العربية المهمة إن لم تكن أهمها، ورغم أنني لا أهتم بالجوائز فقد أسعدني أن يتذكرني القائمون على هذه الجائزة وأن يضيفوا اسمي إلى قائمة الحاصلين عليها وبينهم زملاء وأساتذة أكن لهم كل التقدير والمحبة.
يدور في أذهان الناس ـ كما سمعت ـ أن بينك وبين الجو «الطائرة» قصة خوف جعلتك تفضل الوطن على الخروج إلى أي بلد، وتختار الحل على الترحال.. ما حقيقة ذلك؟

لقد سبق لي أن سافرت على متن الهواء، وزرت أكثر من ثلثي المعمورة، وكان بيني وبين الأجواء ودٌ عميق، كذلك الود الذي يجمعني بالأرض، لكن اختيار البقاء في مدينة واحدة والعزوف عن السفر لا يعود إلى الوسيلة أياً كانت، بقدر ما يعود إلى قرار اتخذته مع نفسي بعد أن تشبعت من الأسفار، ورأيت ما يكفي من المدن والأنهار والبحار، ولم تعد الأسفار تبعث في نفسي جديداً أو تثير في وجداني كثيراً أو قليلاً من الدهشة والنشوة التي كانت ترافقني في البداية.. يضاف إلى ذلك أنك تستطيع اليوم أن تزور العالم وأنت على كرسي مريح في غرفة نومك.

ما أصعب يوم واجهته في مسيرتك أو حياتك الإبداعية؟

لا حصر للأيام الصعبة، لا سيما في ظروفنا القلقة والمتغيرات المتسارعة، الجيد منها والردي، وربما يكون السؤال الأقرب إلى الواقع هو: ما أسعد يوم...؟ وحينئذ يكون في الإمكان العثور على عدد قليل من الأيام السعيدة.

إذن، ما أسعد أو أجمل يوم في حياتك؟

أسعد يوم وأجمل يوم في حياتي كلها هو يوم ٢٢ مايو في ١٩٩٠م. ذلك اليوم التاريخي الخالد في حياة كل اليمنيين. وقد أسعدني الحظ بأن كنت واحداً من شهود إعلانه في مدينة عدن، وفي حشدٍ لن يتكرر، وصلت فيه موجة الفرح والشعور بالغبطة إلى درجة تساقطت معها الدموع وانتشت الأرواح.

الغربة محرض مهم في الشعر العربي قديماً وحديثاً

هل ترجمت هذا اليوم وهذه الفرحة في نصٍ ما؟

كانت اللحظة نفسها قصيدة تعجز الكلمات عن استيعابها والتقاط مؤثراتها، لكنها بقيت محفورة في النفس، حتى استرجعت جزءاً منها بعد حين في عدد من القصائد التي لا أتذكر الكثير منها، ولعل أبرز ما أتذكره مقطع شعري من قصيدة «أمطار وحدوية»، وهو:

(تمر السنون
ويخضرٌ قلب المكان
وقلب الزمان
وتهطل أمطار(مايو)
وتورق بالوحدة الأرض
والناس
تخرج أمٌ اليمانين واحدة
من بقايا الرماد)

ما الذي يثير حزنك ودموعك؟ هل لنا أن نتعرف على موقفٍ معين؟

كثيرة هي الحالات والمواقف الباعثة على الحزن والبكاء الداخلي الذي هو أقسى وأمر من البكاء الذي تتساقط معه الدموع. من ذلك على سبيل المثال:
رؤية الأطفال وهم يذهبون إلى مدارسهم في الشتاء القارس حفاة يلسع برد الطريق أقدامهم الصغيرة بلا رحمة.
وأن ترى امرأة عجوزاً تبحث في القمامة عن بقايا طعام تسد بها رمق من تعول.

كيف تقضي يومك؟ وهل تمارس الرياضة؟

يبدأ يومي بعد الفجر بقليل بالقراءة أولاً والكتابة ثانياً، ثم الذهاب إلى العمل. وقبل تناول طعام الغداء يكون هناك وقت قصير لقراءة الصحف وتصفح بعض المجلات، ولم أتعود النوم بعد تناول الغداء، حيث يتم بعده مباشرة اللقاء بالأصدقاء في المقيل اليومي، وهناك نبدأ في قراءة بعض الكتابات المثيرة للنقاش أو الباعثة على التأمل. وفي المساء يكون موعدي مع النوم في العاشرة.
وربما يختلف الأمر بعض الشيء في بعض الأيام التي تتخللها مناسبات معينة، لكن البرنامج الغالب هو ما سبقت الإشارة إليه.

أما عن ممارسة الرياضة، فالمشي هو الرياضة الممكنة بالنسبة لي، ليس كل يوم بل في أيام محدودة من الاسبوع كالخميس والجمعة وأحياناً أغتنم وجودي في العمل لكي أتحرك في الحديقة الصغيرة الملحقة بمبنى المركز.
ولعل أسوأ ما أشكو منه هو عدم مزاولتي لأي نوع من الرياضة البدنية كالسباحة وركوب الدراجة وغيرها.

النزوع للتصوف

تظهر في بعض نصوصكم نزعة كبيرة للصوفية، كيف تنظرون إلى شعر المتصوفة؟ وما الجميل فيها؟

كنت منذ فترة مبكرة أشعر بنزوع روحي جعلني أقترب كثيراً من شعراء المتصوفة، ومن دون الشعر المغمور بمسحة روحية تكتشف النفس معها حالة من الارتقاء، لا يكون للكتابة الشعرية ذلك المستوى الرفيع إلى العلو. ودائماً أقول لأصدقائي إن ما كتبه شعراء المتصوفة من شعرٍ مختلف، يعد واحة خضراء في صحراء الشعر العربي المترامية الأطراف. وقد شدني المناخ الصوفي والروحي في كثير من قصائد شعراء المتصوفة، فعلى سبيل المثال لا الحصر من الشعراء اليمنيين القدامى قرأت لـ «السودي»، و«ابن علوان»، و من المعاصرين الذين شدني إليهم نزوعهم الصوفي الجميل شاعر اليمن الكبير «محمد محمود الزبيري»، ويلفت انتباهي كثيراً ما يكتبه عدد من الشعراء الشبان من شعرٍ تحلق نصوصه في فضاءات هذا المناخ الروحي البديع.

شدني المناخ الصوفي والروحي في كثير من قصائد شعراء المتصوفة

أخيرا.. «صنعانية مرّت من الشارع غبَشْ».. ماذا تتذكرون من لحظة كتابة هذه القصيدة المغناة؟ وما علاقة الحب بالإبداع؟

لا أتذكر إلا أنني وجدت نفسي مشدوداً إلى كتابة هذه القصيدة الأغنية بكامل العفوية والتلقائية، وربما تكون قد جاءت تعبيراً عن تجارب شبابية سابقة غفت في الذاكرة ثم استيقظت فجأة لتأخذ مكانها على الورق.

أما علاقة الحب بالإبداع فبدون حب يزلزل الوجدان ويفرض عالمه الجميل والمهيج لمشاعر المبدع، فلا يكون ثمة إبداع ولا يكون ثمة شعر.

الملتقيات في الشكل العربي
ص.ب : ٥١١٩ – الشارقة – دولة الإمارات العربية المتحدة | e-mail : farah@sdci.gov.ae
الدورة الرابعة
مارس 2011 - ديسمبر 2011
جائزة الشارقة للبحث النقدي
دائرة الثقافة والإعلام - إدارة الفنون - المركز العربي للفنون
دولة الإمارات العربية المتحدة - حكومة الشارقة

حول الدين والأدب

د. بهجت الحديثي

أظل معتقداً أن هنالك علاقة وطيدة بين الدين والأدب، ولا سيما الشعر، فمنذ مراحل طفولته وبداياته الأولى كان وما يزال يمثل نمطاً معيناً من التفكير أو الذهنية المرتبطة بشكل أو بآخر بالإنسان وعالمه الغيبي فضلا عن عالمه الواقعي، ونحن نرى أن الدين ليس بمعزل عن الشعر كما يرى بعض النقاد القدامى والمحدثين، إلا إذا كان يقصد ماهية الشعر فلا شك أن الشعر ليس قرآنا ولا سنة وليس من الدين في شيء، ولا علاقة بينهما من حيث الأصل والجوهر والغاية، اللهم إلا من حيث الأحاسيس والمشاعر الروحية الإيمانية. ونعتقد في الوقت نفسه أن الشعر نشأ نشأة غنائية وجدانية ويبقى الدين مركوزا في النفس الإنسانية وفطرة الله التي فطر عليها الإنسان وهو داخل في النفس الإنسانية باعتباره تجربة حيوية دافعة للتعبير والتجميل. والشعر قولٌ وتعبير جمالي عن مشاعر إنسانية، ولست أدري لماذا ينادي الكثير من أبناء جلدتنا ولاسيما المثقفون بفصل الدين عن شؤون الحياة كافة والحياة الأدبية منها. أوليس الدين مهذبا للألسن وللنفوس ومنوراً للعقول ومجملاً للأقوال والأفعال؟ أوليس الشعر خاصة والأدب عامة تعبيراً جمالياً عن الإحساس وعن حالة شعورية تجاه الكون والإنسان والحياة؟

إنني لا أرى ذلك إلا خيطاً من خيوط الدعوة العلمانية التي نبعت في الغرب بعد الثورة على الكنيسة الكاثوليكية وتسربت إلى العالم أجمع بحجة التطور والتجديد والحداثة. ومع الأسف تلقفها المثقفون المتغربون، المنبهرون بالحضارة الغربية، الخاوية عقولهم وقلوبهم من حضارتهم العربية الإسلامية والجاهلون بدينهم وحضارتهم، ولهذا وذاك راحوا يهرولون وراء الغرب العلماني ويقلدونه تقليدا أعمى، علما أن للبعد الروحي أثراً في مفاصل الحياة الغربية حتى السياسية منها، ولا ننسى أن العلمانية دعوة ظهرت في الغرب وكان من جملة أهدافها تفكيك الدولة العثمانية الإسلامية بحجة فصل الدين عن الدولة، وقد يكون هذا منطبقا على الديانة الكاثوليكية وسيطرة الكنيسة، أما بالنسبة للدين الإسلامي فالأمر مختلف كليا، فالدين الإسلامي هو الأساس في تكوين الدول والمجتمعات كما هو معروف تاريخياً.

ويبقى النوع الأدبي تخلقا إبداعيا عبر الزمن، أسهمت في صياغته وهندسته مؤثرات تاريخية ومنازع ذاتية، وكان للدين دور بارز ذو مساحة كبيرة في العملية الإبداعية بوصفه تجربة حيوية دافعة للتعبير والتجميل، وأن الكتب السماوية، ولا سيما القرآن، كانت تجد في اللغة أداة تعبيرية وخير وسيلة للوصول إلى الإنسان عن طريق تفجير معطياتها الجمالية إلى أبعد المديات، هذا فضلاً عن أن الدين والشعر على وفق النظرية «الغيبية» كانا يستمدان مقوماتهما من ارتباط كل منهما بعالم الغيب أو قل المجهول من جهة وبالحياة من جهة أخرى وأن الشعر كان قد نشأ عبر تلك الترانيم والتراتيل والأناشيد التي كان الإنسان في مراحل بداوته يرددها أمام الهياكل الدينية وتماثيل الآلهة في المعابد توسلاً إليها وتضرعاً من أجل كسب رضا الآلهة ودفع سخطها عنه. ويرى الباحث المتخصص بالآثار الأستاذ طه باقر في كتابه «أدب وادي الرافدين» أن الشعر على ما يُرجح أول ما زاوله الإنسان من الفنون الأدبية وأن منشأه من الإنشاد والغناء الشعبي، وكذلك هو في جميع الآداب العالمية، ولعل ما يؤيد ذلك بالنسبة إلى اللغات السامية أن كلمة (شعر) المستعملة فيها بما يطابق اللفظ العربي تقريباً، تعني في أصل ما وضعت له: الغناء والإنشاد، مثل «شيرو» البابلية و«شور» الآرامية: ومن ذلك المصطلح العبراني «شير هشريم» نشيد الإنشاد المنسوب إلى سيدنا سليمان في التوراة. «وقد ظل الجاهليون يعتقدون أن الفنون كلها كانت تؤدي لدى الشعوب القديمة وظيفة مقدسة، وظل الفن في خدمة الطقوس زمناً طويلاً، لدرجة أنه لم يكن يوجد فن إلا فناً دينياً»(١) وهذه النظرة التقديسية للفن كانت واضحة عند الجاهليين، فالشاعر عندهم كالنبي حيث يحمل رسالة سماوية مفعمة بالجمال، وكذلك الشاعر حيث يحمل رسالة الجمال(٢). وغاية الفن التراجيدي عند «أرسطو» هي تطهير النفس بإثارة المخاوف والشفقة (٣). وكانوا لا ينشدون قصيدة المتلمس إلا إذا كانوا على وضوء.

وما خبر تعليقهم للمعلقات على جدران

الكعبة إلا دليل آخر على تقديسهم للشعر، ومن هنا نفهم اتهامهم للرسول بالشاعر والكاهن والساحر والمجنون، لأن هذه المصطلحات الأربعة لها ارتباط بعالم الروح. وقد أطلقوا مصطلح «أقراء» على الشعراء، وهي تعني: «النساك»، لأن الشعر في نظرهم يُعد نسكا وثنيا (٤).

ومما يؤيد تقديس العرب لشعرائهم، سؤال سيدنا عمر بن الخطاب لكعب الأحبار ـ وقد ذكر الشعراء ـ قال له : هل تجد للشعراء ذكراً في التوراة ـ فأجاب: أجد في التوراة قوما من ولد إسماعيل أناجيلهم في صدورهم لا نعرفهم إلا العرب.وكان كثير من شعر الرثاء يقال على قبر الميت ليسمعه وتطمئن روحه في قبره(٥).

ونحن نرى أن كثيراً من الفنون نشأت في كنف الدين بوصفه عبادة وطاعة ووسيلة يتقرب بها الإنسان الى شيء ما يعتقد به، وخدمة شعائره ومعتقداته على نحو ما نشأ فن المسرح في عبادة «ديوينزس» إله الكرم والخمر عند اليونان.ونشأ ما يشبه هذا الفن قبل ذلك في عبادة «إيزيس» و«أزوريس» عند قدماء المصريين (٦).

إن ارتباط الأدب بالأفكار أوقل الأيديولوجيات أمر لا نزاع فيه، فليس هنالك فن لا يدعو إلى فكرة، وإن فكرة «الفن للفن» خرافة لا وجود لها عند التطبيق.
ونستطيع القول بأن المذاهب الأدبية الحديثة كالواقعية الاشتراكية والكلاسيكية والوجودية وحتى الرومانسية تشترط الالتزام بأيديولوجياتها وفلسفاتها، إذ تتخذ من الأدب وسيلة لتمرير أفكارها ورؤاها للكون والحياة والإنسان، ومعلوم أن تلك الأيديولوجيات علمانية صرف.

إننا لا نعترض على تلك الوسيلة ولا على تلك الرؤية، شرط أن تتوفر الجمالية أولا وآخرا، ويبقى الحكم على هذا الأدب أو ذاك بمقدار ما فيه من جمالية موضوعية وفنية يكتشفها المتلقي، ويكتشف ما وراءها من عوامل وأسباب.

على أن الإنسان العربي المسلم لا يمكن أن ينسلخ من مجتمعه وبيئته وعقيدته وقيمه المركوزة في نفسه وفطرته التي فطره **الله** عليها، وأن النظرة إلى الشعر باعتباره وجها من وجوه الخير، نظرةٌ قديمةٌ يمكن أن نعود بها إلى تلك الأناشيد والتراتيل التي أشرنا إليها سابقاً، وقد عرف عن الجاهليين التزامهم الأخلاقي وحتى الديني على ما يعتقدون، وكان منهم من يتأله في جاهليته في شعره ويتعفف ولا يستهتر بالفواحش ويوحد **الله** سبحانه وتعالى كما هو عند الحنفاء.

وقصة امرئ القيس مع أبيه معروفة، فهم يروون أن أباه كان قد طرده لتعهره في شعره وتغزله بالنساء وفحشه(٧).

وقالوا عن أمية بن أبي الصلت: إنه كان يتأله في شعره ويذكر الجنة والنار، وكذلك كان عدي بن زيد وورقة بن نوفل.

ومن البديهي أن يرسخ الإسلام هذه النظرة الدينية الخيرية الأخلاقية التي وجدت جذورها في الجاهلية، وقد روي عن الرسول محمد صلى **الله** عليه وسلم أنه قال: «إنما الشعر كلام ومن الكلام خبيث وطيب». وفي رواية أخرى، قال: «إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق منه فهو حسن وما لم يوافق منه فلا خير فيه»(٨).
أما الأصمعي فقد ربط ازدهار الشعر وجودته بالشر والمنافرات والخصومات والهجاء والغزل، وقال : الشعر نكِدٌ، بابه الشر، فإذا دخل في الخير لان، هذا حسان فحل من فحول الجاهلية، فلما دخل في الإسلام ضعف شعره ولان»(٩).

ومما يروى عن الأصمعي أنه رأى جزءا من شعر السيد الحميري، فقال : قبحه **الله** ما أسلكه لطريق الفحول لولا مذهبه ولولا ما في شعره من سب السلف لما تقدمه من طبقته أحد(١٠).

وعلى وفق نظرته الموضوعية هذه كان يفضل شعر لبيد ويقول : ما أحد أحب إلي شعراً من لبيد، لذكره **الله** عز وجل، ولإسلامه ولذكر الدين والخير (١١).

وواضح مما تقدم أن الأصمعي ينفي الجودة الفنية عن الشعر الملتزم جانب الدين والخير، ولهذا لما سئل عن لبيد، قال : ليس بفحل وكان رجلاً صالحاً.

وكذلك كان ينظر كثير من النقاد القدامى إلى شعر أبي نواس، وكانوا لا يحتجون به، لا لعلة فيه ولكن لرفث أبي نواس وفسقه، وما عُرف عنه من مجون. يقول أبو عمر الشيباني: «لولا ما أخذ على أبي نواس من رفث لاحتججنا بشعره لأنه محكم القول»(١٢).

ونحن نخالف كل من يربط الجودة الفنية بالموضوع، ونرى أن لا علاقة للموضوع بجودة الشعر أو رداءته، وإلا فماذا نقول في قصيدة البردة وما نهج نهجها كقصيدة البوصيري مثلاً؟!

وكثير من النقاد القدامى كانوا قد ذهبوا هذا المذهب، حيث يرى ابن المعتز أن الشعر لم يؤسس على أن يكون المبرز في ميدانه من

اقتصر على الصدق ولم يُغو بصبوة، ولم يرخص بهفوة، ولم ينطق بكذبة، ولم يغرق في ذم، ولم يتجاوز في مدح، ولو سُلك بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لواء المتقدمين، أمية بن أبي الصلت، وعدي بن زيد العبادي، إذ كانا أكثر تذكيرا وتحذيرا ومواعظ في أشعارهما من امرئ القيس وأضرابه.

ويحسم الجاحظ الأمر أو يكاد في قوله: والمعاني مطروحة وسط الطريق يعرفها العربي والعجمي والحضري والبدوي، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير (١٣).

ويرى قدامة بن جعفر: أن النظم في المعنى الشريف مثل النظم في المعنى القبيح، حيث يقول : إن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها ما أحب من غير أن يُحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد من شيء موضوع مثل الخشب للنجار والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى العناية المطلوبة(١٤).

ويتفق أبو الحسن الجرجاني وأبو بكر الصولي، على كون الشعر بمعزل عن الدين وأن الكفر لا ينقص من رتبة الشعر ولا يذهب بجودته، ولو كانت الديانة عاراً وسوء الاعتقاد سبباً في تأخر الشاعر لوجب أن يُمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عُدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولكن الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر (١٥).

ويظل الاختلاف قائماً بين النقاد المحدثين، فمنهم من يرى أن الجمال الحر الذي لا يستهدف أية منفعة أو غاية دينية أو خلقية، هو: غاية العمل الفني، ونحن مع هذا الرأي، ولكننا نظل معتقدين بأن الفصل بين المحتوى والصورة صعب للغاية وربما يتعذر الفصل بينهما، لأن عظمة الأدب العربي خاصة لا تُقاس بالجمال الفني فحسب، وإنما بالجمال وما وراء الجمال من عوامل وأسباب موضوعية، على أن القيمة الجمالية تبقى في الاعتبار الأول في أي عمل أدبي فني.

المصادر :

١) الصورة في الشعر العربي /٤٢ د علي البطل

٢) القيم الروحية في الشعر العربي /٢٧ ثريا ملحس

٣) المذاهب الأدبية / ١٨٦ ـ د محمد مندور

٤) تاريخ الأدب العربي / ٥٧ ـ د. نوري القيسي

٥) المصدر نفسه

٦) المذاهب الأدبية / ١٨٦ د. محمد مندور

٧) طبقات فحول الشعراء ١/ ٤١

٨) ينظر صحيح مسلم

٩) الشعر والشعراء ١/ ٣١١

٠١) الأغاني ٧/ ٢٣٢

١١) الموشح / ٨٥

٢١) طبقات الشعراء لابن المعتز / ٢٠٢

٣١) الحيوان ٣/ ١٣١

٤١) نقد الشعر / ٦٥

٥١) الواسطة / ٦٤ وأخبار أبي تمام /١٧٣

سلسلة إشراقات

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

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

ترسل المشاركات إلى:

قسم الدراسات والنشر

ص. ب ٥١١٩ الشارقة

دولة الإمارات العربية المتحدة

هاتف : ٥٦٧١١١٦ – ٠٠٩٧١٦

برّاق : ٥٦٦٢١٢٦ – ٠٠٩٧١٦

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

الكتابة الأدبية

بين لذة التأليف ومتعة القراءة

د. قدور رحماني

إن الكتابة وجه من وجوه الحياة، وهي نشاط إنساني عتيق يعد من أشرف العناصر التي رتبت الإنسان في أعلى المقامات والرتب النبيلة، إذ لولا وجود الكتابة والكلام لكان البشر اليوم جميعاً في عدم.. وهي فوق كل ذلك تتخطى كون الإنسان مجرد تاريخ، ومجرد حجر صغير في البناء الكوني...

وإذا كانت كينونة الأشياء قد صدرت عن لذة، وكان مجيء الإنسان صادراً عن حب كما يقول ابن عربي(١)، فإن الكتابة كانت فيضاً إنسانياً متدفقاً داخل فضاء من اللذة التي تعد ماء الحياة والوجود بالنسبة إلى الكاتب والمكتوب على حدّ سواء... فالكتابة بهذه المثابة هي ضياء وحياة وتواصل وإيقاع جميل...

إن الكاتب إذا كان يعيش لغيره ويحارب القبح بالجمال معبرا عن اللآلئ المكنونة في الحياة والإنسان، فإنه بموجب ذلك يحترق ويتألم، وقد يتعرض ـ على طريق ذلك ـ لأبشع صور القهر والتضييق، ولكنه بالرغم من كل ذلك يظل يحارب الموت والبشاعة بالكتابة ويظل منتصباً على خط النار ومحور الخطر لأن الكتابة تقتضي التضحية..

لا يوجد في الواقع حديث عن الكتابة ولذتها بمنأى عن الحديث عن القراءة وما تلتئم عليه من متعة، وهكذا فإنه لا وجود للنص في غياب قارئه، ومن هنا كان القارئ هو غاية الكاتب أو غاية الخطاب المكتوب.

وفي غمرة الحديث عن لذة الكتابة ومتعة القراءة والعلاقة بينهما تواجهنا طائفة من الأسئلة أهمها:

لماذا تغوينا الكتابة فنقبل على قراءتها؟

هل الكتابة مادة للعشق؟

هل كانت لذة الكتابة كمتعة القراءة؟

وبحوار كل ذلك ما هي بواعث تقهقر الإبداع وتراجع الإمتاع في وقتنا الراهن؟

إن اللذة التي ترافق الكاتب وهو يلقي بتجربته الإبداعية على الورق قرينة الإبداع الأصيل، وإن ما كتب ضمن فضاء مفعم باللذة قد يقرأ بلذة على نفس الدرجة، وربما يقرأ بلذة أقل..

وغير بعيد عن ذلك فإن الكاتب حينما يقبل على إنتاج نص ما يضع في تصوره أن مكتوبه لا ينصرف إلى «قارئ بعينه، بل لكي يتداوله مجموعة من القراء، وهو يدرك أن هذا النص لن يؤول وفق رغباته بل وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية باعتبارها موروثاً اجتماعياً»(٢)... ولم يكن جوهر القراءة – بقطع النظر عن طبيعة التفاعلات التي تصاحب هذه العملية ـ أن نقرأ ألفاظاً وتراكيب وجملاً، وإنما نقرأ وفي أنفسنا تلمع فكرة السعي إلى تحقيق نصّ كلي كما يقول ميشال أوتان(٣)...

هذا النص الحلم يؤدي فيه القارئ دوراً بالغ الخطورة نظراً لما يقدمه من إنتاجية ـ خلال قراءته ـ قد تتجاوز مؤلف النص نفسه.. فالقارئ لم «يعد مجرّد مستهلك للنص بل أصبح مشاركاً فيه بصوره أو بأخرى»(٤). ثم إن الذي يقبل على عملية القراءة أشبه بمن يقبل على قطف الثمار (٥)».. وهكذا فإن القراءة هي وجه آخر للكتابة باعتبارها سعيا إلى اكتشاف الخفي وسعياً إلى «إنطاق الذات بما هو مغيب من مجاهلها»(٦)...

وغني عن البيان أنه لا يمكن أن يحدث أي تفاعل حقيقي بين نص الخطاب والقارئ، ولا يمكن أن تحقق الكتابة والقراءة دورهما إلا إذا أقبل الكاتب على الزج بقارئه في بحر الغواية والإغراء، على اعتبار أن الكتابة مادة للعشق والمحبة والافتتان..

وبكلمات أخرى أقول إن النص يصبح آنئذ محورا للإثارة وجسداً طافحاً بالفتنة والإدهاش. ولما كانت الغواية هي الفضاء المؤنث لنص الخطاب نرى الكاتب يسعى ـ على الدوام ـ إلى تمريغ قارئه في تربتها من أجل إحداث الاستجابة.. وفي ظل هذا المناخ الخصيب والفضاء الحيوي المثير تتبلور القيمة الجمالية للنص.. تلك القيمة التي لا

ينطوي عليها النص وحده، بل تملك قسطاً منها ردود فعل القارئ ومعايشته الوجدانية لها...

وإذا كان فعل القراءة يجسد صلة غرام فهذا يعني - من جملة ما يعنيه - أن هذا الفعل يصبح قابلا لإعادة إنتاجه، ويغدو يفتح على عالم التجدد والتأويل. ومن هنا يمكن القول إن عملية «القراءة ليست عملية سكونية سلبية مغلقة بل هي عملية ديناميكية فعالة»(٧). وغير بعيد عن هذا السياق يواجهنا سؤال يطرح نفسه في إلحاح، وهو: هل يمكن أن تتحقق لذة النص في حضور سلطة المؤلف؟.. أعتقد أنه ليس في إمكان المتلقي أن يصل إلى ما يُعرف بلذة النص وأن يُسهم في إنتاجيته، وأن يبني معه علاقة غرام في ظل الهيمنة التي يفرضها المؤلف.. ولكن ينبغي أن نشير - ها هنا - إلى أن تحييد المؤلف لا يَعني سوى تحرير النص وتحويله من حضن المؤلف إلى حضن القارئ من أجل أن يتحقق ذلك التجاذب الحار بين المتلقي ونص الخطاب...

وإذا ما تم ذلك تمكن القارئ من الإحاطة بالنص وتطويقه سعياً إلى الكشف عن مفاتيحه وجواهره الأدبية المستكنة في جمله وصوره وصياغاته وذيول معانيه وكلماته..

إن الكتابة ليست خلقاً من عدم، وليست ابتكاراً على شاكلة «كن فيكون» ولم تكن صياغة منقطعة الجذور عن حركية التاريخ والإرث الثقافي العام للمجتمع. ومن هذا المنطلق يتضح أنه لا يوجد نص يملك صفة الذاتية المطلقة، بل إن ما يحوزه من عناصر الفن والجمال هي ألق يلوح من آفاق إبداعيته متقدمة وفسيفساء نصوصية مجاورة.. ثم إن لذة الكتابة التي تتسلسل خلال تضاعيف

وغني عن البيان أنه لا يمكن أن يحدث أي تفاعل حقيقي بين نص الخطاب والقارئ، ولا يمكن أن تحقق الكتابة والقراءة دورهما إلا إذا أقبل الكاتب على الزج بقارئه في بحر الغواية والإغراء، على اعتبار أن الكتابة مادة للعشق والمحبة والافتتان

نص الخطاب هي شهوة مغموسة في متعدد إبداعي حيوي ينطلق في تكوين تفاعلاته - داخل تضاعيف النص - منذ اتقاد الشرارة الأولى لعملية الكتابة..

ويبدو لي أن حيوية اللذة المتصلة بالكتابة هي ذلك البارق الذي يلمع من خلال اكتشاف الخفي والغامض، ومن خلال تلك الرغبة الملحة في إدراك أسرار المجهول وذوق ما تلتئم عليه عناصره من سحر وإدهاش... وإذا كانت الكتابة وما يترقرق خلالها من لذة عبر فرحة الكشف عن يواقيت الأشياء - وهي محاولة للقبض على جذور النائي البعيد وجعله فضاء ممكنا يحتويه نسيج النص - فإنها من ناحية أخرى محاولة للغوص في الداني القريب وملامسة لآلئه الدفينة..

وبكلمات أخرى فإن رحلة الكاتب - أثناء ممارسة الكتابة - في أعماق الأشياء ليست إلا شكلا آخر لرحلته في أعماق نفسه بحثا عن إنسانه الغائب فيه.

ولقد ألمح (بارت) إلى أن الكتابة ليست سوى بقايا الأشياء الفقيرة والهزيلة والجميلة في دواخلنا.. ولكن هذه الأشياء التي أشار إليها بارت هي العناصر التي ينطلق منها الكاتب في تشييد عالم خصب مضيء متجدد يقف بديلاً عن عالم الابتذال والتقليد والأشياء البغيضة.. وفي ذلك لذة هدم ولذة بناء ولذة إضافة. وعبر هذا العالم تتدفق شهوة الاكتشاف وشهوة المعرفة وشهوة الحرية وشهوة الجمال والأشياء الغامضة..

وتأتي القراءة - بعد ذلك - وهي كتابة لا نهائية يمارسها القارئ بكل حرية تَبَعاً لانفجارات الوعي واللاوعي(٨)... بيد أن قراءة الأثر لا تحقق متعة عميقة إلا في حال ارتباطها بعنصر التفاعل وعنصر التذوق الجمالي الذي يحقق متعة التواصل... ولكن يجب أن نحذر من قضية التذوق الجمالي، فبالرغم من أهمية هذا التذوق ودوره في مقاربة النص وبناء علاقة معه تمتّن جسور التواصل والإمتاع، إلا أن هذا التذوق «متى يصبح قيمة جاهزة ومن ثم مبتذلة فإن التحرر من وطأته كجاهز ليس ممكنا إلا بالتعامل مع النص كمتغيرة تاريخية»(٩)...

وهكذا فإن حضور عامل التذوق الجمالي كملكة في المتلقي هو عنصر ذو أهمية، يمكن الإفادة منه في شحن عملية التلقي وفي دعم المعايشة الوجدانية وتنشيطها. ولكن هذا التذوق كعامل معرفة ذي قيمة في تقوية العلاقة بين القارئ والأثر، ينبغي أن يظل منفتحا على قابلية التحرر والترقي والإضافة المجدية. وإذا لم يتأت له ذلك فإنه يغدو قيمة جاهزة مبتذلة لا طائل من ورائها..

وفي سياق متصل بهذا الإيقاع تتبدى لنا وجوه الحياة ومسالك الفن والأدب تشرئب – على الدوام ـ إلى التغيير، فمن غير المعقول، بل من العسف والشطط أن يظل عامل التذوق قيمة مستقرة ثابتة... ويبدو لي أن في ذلك تهديداً للكتابة والقراء ة على حدّ سواء..

إن القراءة لا تحقق متعة ولا شيئا يشبه المتعة إذا كان القارئ مصمماً على بقائه كما هو أمام ما يقرأ، في الوقت الذي ينبغي له أن يكون مسيطراً على أدوات القراءة، عارفا بما تلتئم عليه مسالك القراءة المنتجة (١٠).. وعطفاً على ذلك فإن هذه القراءة المنتجة المجدية تصبح عملاً شاقاً مغموساً في العناء والعذاب، وتغدو نشاطاً فنياً ينسكب في مجرى العمل الإيجابي (١١) الذي يلتئم على قدر غير يسير من الإضافة والإنتاجية.. وفي سياق هذا الإيقاع تصبح القراءة والكتابة كلتاهما أرضا للاكتشاف وعاملاً للمعرفة والإمتاع...

لا يمكن للنص أن يضمن حدوث الرغبة في قراءته إلا إذا كان مملوءاً بما يدفع إلى إنتاج قراءته (١٢)، وإذا كانت الكتابة مسلكاً للعبور إلى المستحيل ومحاولة لخلق حيوات جديدة فهذا يعني ـ من جملة ما يعنيه ـ أن هذه العملية هي عملية تقف نقيضاً للتراكمية ونقيضاً لإعادة بعث الأنموذج المستنزف.. وعلى الضفة الأخرى فإن القراءة الإسقاطية الشرحية المستهلكة لا تستطيع أن تدنو من خلق حميمية مع النص، ويظل هذا اللون من القراءة عاجزاً ـ كل العجز– عن فك شفرات النص الجمالية...

إن القراءة ليست عملية شرحية ولا استهلاكاً لغوياً للنص.. وقد أشار الناقد موريس بلانشو (Maurice Blanchot) إلى هذا المعنى فقال: «القراءة ليست إيصال الإنتاج

موريس بلانشو

الأدبي ولكنها تلك العملية التي عن طريقها يبث الإنتـاج الأدبي نفسه»(١٣)...

وغير بعيد عن ذلك يرى موريس بلانشو أن الذين يقولون إن الكاتب يكتب بحضور قارئ ما، بمعنى أنه عندما يكتب يعتقد أن ذاته تطوي قارئا يكتب أو تكتم قسطا من القراءة، قلت إن الذين يذهبون هذا المذهب ـ حسب فهم بلانشو ـ لا يمكن أن يكونوا يفكرون تفكيراً ينبع عن تمعن باعتبار أن الكتابة نزع من مستحيل.. وإذا كانت كذلك فمن الوهم أن يكون الكاتب قارئاً في مرحلة إنجاز العمل الأدبي، ولكي يتحول إلى قارئ يجب أن ينفلت من الإنتاج الأدبي ويبتعد عنه (١٤)...

تقهقر الإبداع وتراجع الإمتاع:

إنه لمن الذائع المستفيض أن تقهقر دوافع الإبداع يؤدي حتما إلى فتور الرغبة في الإقبال على تشكيل عمل ذي قيمة جمالية عالية. وهذا يؤدي ـ بالتبعية ـ إلى صدود القارئ وتبرمه. وبالتناغم مع ذلك فإن انحسار الرغبة في الكتابة يؤول بالضرورة إلى خمود نار التفاعل بين المتلقي والنص.. وإذا كان القارئ يستمتع بما يقرأ على قدر متعة المبدع بذلك أثناء تشكيل أنساق النص ونسج مناخاته الجمالية، فإن هذه العلاقة تنقلب إلى نقيضها في حال ذبول الرغبة وأفول العناصر المشكلة لها...

إن الانكماش الذي طال المشهد الإبداعي وأرخى سدوله على عملية القراءة فانحسرت الرغبة والمتعة معا، تقف وراءه سلسلة من البواعث والأسباب نحاول أن نركز على أكثرها أهمية في هذا السياق...

١ – قلة الاهتمام الإعلامي بالمبدع والإبداع:

إن وسائل الإعلام – بجميع أنواعها المكتوبة والمرئية والمسموعة – لا تكاد تلتفت إلى الإبداع الحق والمبدعين الموهوبين، لأنها تعتقد أن المضي على هذا الدرب أمر لا يحقق لها ما ترجوه من فائدة مادية تضمن لها حيوية البقاء والاستمرار، وهي إذ تفعل ذلك إنما تفعله انطلاقا من مبدأ الربح والخسارة ليس غير..

إننا إذا تأملنا المشهد الإعلامي العربي في الوقت الراهن وجدناه يلهث وراء الإثارة باحثا عنها في ملفات السياسة والسياسيين وصناع الأحداث والحروب في شتى أقطار الأرض. ومن ثم نراها تخصص مساحات واسعة لهذه الجوانب التي تدر ربحاً وفيراً، وتضرب صفحاً عن الثقافة الرصينة، ولا تكاد تهتم بالمشهد الإبداعي بأجناسه المختلفة إلا قليلاً، وهي إذ تهتم به أحياناً فإنما تهتم به لتزجية الوقت وملء الفراغ. وتأسيساً على ذلك كان هذا التجاهل الإعلامي من أخطر البواعث التي أدت إلى تقهقر الإبداع والإمتاع، والى تمديد جذور اليأس في نفوس المبدعين الموهوبين. وعلى امتداد هذا الإيقاع أصبح أهل الكتابة والإبداع يمارسون الكتابة على أنغام الغصص والإحباط..

٢ – شيوع الثقافة الاستهلاكية:

لعله لا توجد ثقافة تغلغلت جذورها في ذهنية المجتمع العربي كثقافة الاستهلاك التي لا تقتصر على الجانب الثقافي وحده، بل إنها توسعت لتطال جميع إيقاعات الحياة في المجتمع العربي.. ويبدو لي أن الاستسلام لهذا النوع من الثقافة ـ إن طال أمده ـ سيحول المجتمع العربي إلى ما يشبه الأطلال الدارسة التي لا مبرر لوجودها.. وإذا استمر الوضع – على ما هو عليه– ستموت كل رغبة وتموت كل موهبة قادرة على الابتكار والإبداع والإضافة، ومن ثم تزداد الشقة اتساعا بيننا وبين الحياة الحقة، على خلفية هذا الوهن وهذا المسلك البغيض.. ثم إن انكماش الإبداع والإمتاع لا يمكن أن يكون إلا جزءاً مما يعيشه المجتمع العربي من جفاف يمتد على أكثر من نطاق... وبناء على ذلك لا يمكن لأي مجتمع أن يبدع ويمتع تحت سطوة هذا المناخ..

إن محاربة الثقافة الاستهلاكية أصبحت حاجة ملحة أكثر من أي وقت مضى من أجل تنشيط الرغبة في الإبداع وتحريك حركية الإمتاع. يقول إدوارد الخراط عن الثقافة الاستهلاكية: «إنها إذ جرفت الإبداع إلى تيارها من خلال البيع والانتشار والتوزيع، فإنها لا تضر فقط بمتعة الإبداع وإنما تتجاوز ذلك إلى الإضرار بقيمة الإبداع ذاته»(٢٣). ومن هنا فإن الإبداع إذا تحول إلى سلعة تباع وتشترى فإنه يفقد قيمته وجدواه. وبجوار ذلك فإن هيمنة ثقافة الاستهلاك عزلت النص عن مناخات الإثارة الخصبة، وباعدت بينه وبين تكوين الإدهاش وطرح الأسئلة العميقة الخلاقة..

ومهما يكن من شيء فإن القيمة التي تلتئم عليها المتعة ستظل مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالإبداع الأصيل والمبدعين الموهوبين الذين لا يلهثون وراء النقود والشهرة، وإنما

إن الكتابة ليست خلقاً من عدم، وليست ابتكاراً على شاكلة «كن فيكون» ولم تكن صياغة منقطعة الجذور عن حركية التاريخ والإرث الثقافي العام للمجتمع. ومن هذا المنطلق يتضح أنه لا يوجد نص يملك صفة الذاتية المطلقة

يحترقون ويبدعون ويمتعون في ظل إيمان راسخ بأن الكتابة موقف ولذة وحياة ووقوف – على الدوام – فوق خط النار..

٣ – تغير شكل المتعة:

لقد كانت القراءة – إلى عهد قريب نسبياً– تشكل حاجة مهمة وملحة حيث كان الناس يقبلون على اقتناء الكتب كما يقبل جمهور اليوم على مدرجات الملاعب.. ويبدو لي أن التطور المتسارع مع هبوب رياح العولمة والبحث عن أشكال جديدة للمتعة، كلها عوامل مهمة أسهمت في إيجاد بدائل وفضاءات للمتعة. ومن هنا أضحى المرء يفضل مشاهدة فيلم أو مقابلة في كرة قدم على قراءة كتاب. وغير بعيد عن ذلك صار الإقبال على الحصص السياسية ذات النقاط الساخنة أهم بكثير من فحص رواية أو قصة أو قراءة نص مسرحي أو ديوان شعر..

وعلى الجملة فإن الإبداع المرئي في الوقت الراهن يسير في طريق يقلل ـ يوماً بعد يوم ـ من وهج الإبداع المكتوب. ومن هذا المنطلق أصبح الإقبال على مشاهدة أعمال أدبية مثل: هاري بوتر، اللص والكلاب، الأيام، أكثر متعة من الإقبال على قراءتها...

وفي ظل تغير أشكال المتعة وقوالبها ضعف نص الإبداع والإمتاع وقلت الرغبة في القراءة في ظل ذلك الضغط الذي تفرضه الميديا المرئية...

يقول الناقد سيد الوكيل: «إن لذة النص التي تحدث عنها رولان بارت أصبحت تتجلى في مظاهر كثيرة.. فالصورة تملك أساليب وطاقة في التخييل أعلى من الطاقة الكامنة في الكتابة. وإذا كان هناك خفوت لمتعة الكتابة فهذا يرجع إلى منافسة الصورة»(٢٤).

ويضاف إلى كل ذلك أن المبدع التقني وصانع الألعاب الإلكترونية ومصمم البرامج المختلفة صار أكثر قيمة وأهمية من الروائي والأديب، على اعتبار أن ما يقدمه المبدع التقني يضخ ربحاً مادياً بيناً، في حين أن ما يقدمه المبدع الموهوب أو الأديب، في تصورهم، لا تكاد تتلمس له فائدة ملموسة أو شيئاً يشبه الفائدة...

الإحـالات:

١– ابن عربي، الفتوحات المكية، ضبطه وصححه ووضع فهارسه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٩،ج ٣، ص ٤٨٤.

٢– أومبيرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمه وقدم له سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠٤، ص٨٦.

٣– نقلا عن حبيب مونسي، فعل القراءة (النشأة والتحول)، وهران، الجزائر، ط٢، ٢٠٠٢، ص ٥٩.

٤– فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، مكتبة المعارف بالإسكندرية (د ت)، ص ٩.

٥– OUHIBI GHASSOUL, littérature (texte critique) édition Dar elgharb, ORAN , Algérie, p15

٦– عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر (د ت)، ص ٢٨.

٧– خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث) دار العودة بيروت،ط١، ١٩٧٧، ص ٥٨.

٨– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص ٦٢.

٩– يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآداب، بيروت، ط٤، ١٩٩٠، ص٢٩.

١٠– موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمه نعيمه بن عبد العالي وعبد السلام بن سعيد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٤، ص٥١.

١١– مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ١٩٣، يناير ١٩٩٥، ص ٢٩٤.

١٢– موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ص٥١.

١٣– المرجع السابق، ص ٥٢.

١٤– المرجع السابق، ص ص ٥٤، ٥٦.

١٥– ابن عرابي، الفتوحات المكية،ج٦، ص ٣٦١

١٦– Rachid Boudjedra, textualité, sexualité, et Mystique. le matin (Algérie) N° 3407, 30.04.2003.p.24.

١٧– تحقيق لمحمد الكفراوي مطروح على الشبكة العنكبوتية بعنوان: تجلّيات السرد في كتاب سرد متعة الإبداع.. هل تراجعت لحساب الثقافة الاستهلاكية؟!

١٨– المرجع السابق.

النقد التلفزيوني
الآفاق والمحددات

د. نصر الدين لعياضي

يتساءل أستاذ اللسانيات لمبرت فريدريك Frédéric Lambert عن كيفية بناء نقد للتلفزيون عندما يأخذ هذا النقد مكانة أساسية في أنشطتنا، فبفضله نصوغ سردياتنا وأساطيرنا، وبه نصنع يومياً إيديولوجياتنا، ونشخص ذاتنا(١).

إن هذا التساؤل يثير العديد من القضايا التي تتعلق بالنقد، منها ماهية النقد ومكانته في الممارسات الثقافية المختلفة، وما هي وظائف نقد التلفزيون؟ وكيف يتشكل الخطاب النقدي المتعلق بالتلفزيون؟ وما هي علاقة هذا النقد بالأفكار الرائجة عن التلفزيون، والتي تشكل اللحمة الإيديولوجية للحديث اليومي عن التلفزيون، سواء ذاك الذي يجري في الأوساط الشعبية (الجمهور) أو الصحفية أو الأكاديمية.

إن النقد التلفزيوني هو وجهة نظر مختصة لخبير يملك الكفاءة المعرفية والفنية اللازمة للحديث عن التلفزيون. فلا يقوم بعمل دعائي لمنتج تلفزيوني أو قناة تلفزيونية، ولا يندد بهما. ولا يعالج مضمون ما قيل في التلفزيون فقط، لأن الحكم على المضمون يندرج في آخر المطاف في خانة الرأي الذي قد يجد من يخالفه، أو ينال من مصداقيته. لذا يمكن القول أن التلفزيوني هو خطاب يتضمن جملة من الملفوظات التي تنتج أحكاما تقديرية للمنتجات التلفزيونية في سياقات بثها وتلقيها. وهنا يجب التأكيد على أن النقد التلفزيوني لا يختصر في نقد المادة التلفزيونية المجردة والمسلوخة عن وسيلة البث، والمفصولة عن موقعها في شبكة البرامج التلفزيونية، ووقت بثها. وذلك لأن هناك فرقاً بين نقد المادة التلفزيونية ونقد التلفزيون؛ فالأول يعني تقديم رأي حول منتج موجه للبث التلفزيوني، بصرف النظر عن طبيعة القناة التي تبثه ومتى؟ ونسق المواد التي تسبقه في البث أو تلحقه. هذا إضافة إلى أن معيارية نقد مادة إخبارية تختلف عن معيارية نقد مادة درامية، بل حتى نقد المواد الدرامية ذاتها يختلف، فنقد فيلم تلفزيوني(٢)، على سبيل المثال، يختلف عن نقد مسلسل تلفزيوني. أما نقد التلفزيون فينصب على نوعية الوساطة التلفزيونية، ويطرح السؤال المضني عن الحقيقة في التلفزيون. وعن المعنى المتلبد في المواد التلفزيونية التي تبثها قناة تلفزيونية معينة.

يعتقد البعض أن التلفزيون لا يمكن أن يشكل موضوعاً للنقد، لأن ما يبثه لا يعد منتجاً أو مؤلفاً واحداً، وليس من إنتاج شخص واحد ومحدد(٣). ولا يملك بداية و نهاية؛ أي أنه مفتوح على المزيد من الإنتاج، وتمتزج فيه الأنماط التلفظية المختلفة. ويجمع الواقعي بالخيالي، والعام بالخاص، والمترجم بالمدبلج، والأشخاص الناطقين بصوت نكرة آت من خارج الشاشة Voiceover.

إن نقد التلفزيون يجب أن يتكئ على عُكّازتين في حركته، الأولى موضوعية، وتتمثل في فحص ما يبثه على ضوء المعايير المهنية والجمالية التي رسختها الممارسة التلفزيونية، والثانية تتمثل في البعد الذاتي المرتبط بالذوق والمتعة والتي تجعل تقدير الناقد مختلفاً من منتج إلى آخر. ويُقصد بالذوق هنا ذائقة الجمهور الذي توجه له المادة التلفزيونية، والحساسية الفنية والجمالية المتناغمة مع العصر(٤).

إن اقتصار النقد التلفزيوني على عُكّازَة واحدة، يفقده قدرته الإقناعية، وحتى جدواه. فالاقتصار على المعايير الموضوعية التعبيرية والجمالية ذات الطبيعة المعيارية قد يؤدي إلى الجمود، ويمكن أن يقضي على النزعة الإبداعية التي تجنح،دائماً، إلى تجاوز الموجود وتقديم الأفضل حتى وإن استدعى الأمر التمرد على هذه المعايير. وهذا ما يفسر تجديد قوالب التعبير والمعايير الجمالية.

كما أن الاقتصار على البعد الذاتي في تقدير المنتج التلفزيوني قد يؤدى إلى وقوعه سجين الإسقاطات غير المنطقية . وإذا جاريناه يصبح العمل التلفزيوني رهين لحظة مزاج، وليس وليد مؤسسة لها ضوابطها، ونتاج وسيلة إعلامية تخضع لجملة من الإكراهات التقنية والاجتماعية والاقتصادية.

يختلف النقد التلفزيوني عن النقد الأدبي والسينمائي، فهذا الأخير على سبيل المثال يملك تاريخاً طويلاً حافلاً بالإنجازات. فظهور السينما في ديسمبر ١٨٨٥ أثار العديد من الكتابات الصحفية، التي لم تكن في البداية مرتبطة بالمدارس الفكرية والجمالية، بل كانت منصبة على الجانب التقني لهذه الوسيلة الجديدة والمدهشة، بدليل أن النقد السينمائي ظل إلى غاية العشرينيات من القرن الماضي ينشر في المجلات المهتمة بالصورة الفوتوغرافية. هذا لا يعني مطلقا خلو الصحافة من الكتابة عن السينما، بل كانت تنشر في الصفحات الخاصة بالمسرح لاعتقاد بأن السينما ستكون بديله.

واجه نقد التلفزيون العديد من الصعوبات في مسيرته، لعل أبرزها كان نابعاً من النظرة المتعالية عن التلفزيون التي كانت تسود بعض الأوساط الثقافية والفكرية في العديد من مناطق العالم، بما فيها المنطقة العربية. بالفعل، لقد كانت هذه الأوساط تترفع عن الحديث عن التلفزيون، لاعتقادها بأن ما يبثه سطحي وتافه ويتميز بالتكرار وإعادة

إنتاج الصور النمطية، ولا ينتمي إلى الثقافة العالمة التي تبجل نمط الاتصال المكتوب، وتستقطب الاهتمام والنقد، مثل: الكتاب، الرواية، الشعر، القصة القصيرة، والمسرح باعتباره ضلعا من الأدب، وبهذا فقد جسد تعالي المثقفين على «الثقافة الشعبية». فما يلفت الانتباه ليس وجود النظرة السلبية إزاء التلفزيون، بل بقاءها، أي بقاء التلفزيون مدة طويلة فاقداً الشرعية الاجتماعية والجمالية، خلافا للسينما والإذاعة اللذين امتلكا شرعية اجتماعية بسرعة وإن كانت متواضعة(٥).

إن نقد التلفزيون يجب أن يتكئ على عُكّازتين في حركته، الأولى موضوعية، وتتمثل في فحص ما يبثه على ضوء المعايير المهنية والجمالية التي رسختها الممارسة التلفزيونية، والثانية تتمثل في البعد الذاتي المرتبط بالذوق والمتعة والتي تجعل تقدير الناقد مختلفاً من منتج إلى آخر. ويُقصد بالذوق هنا ذائقة الجمهور الذي توجه له المادة التلفزيونية، والحساسية الفنية والجمالية المتناغمة مع العصر

لكن كيف تكسب وسيلة إعلامية شرعيتها الاجتماعية والجمالية؟

يؤكدالباحثون المهتمون أن تشكيل الخطاب العلمي عن التلفزيون وكسبه الشرعية، ليس فعلا محدودا في الزمان والمكان، بل إنه مسار معقد يتناغم مع استقرار الصور الاجتماعية عن التلفزيون التي تتحرك في الفضاء العمومي، وتتسرب إلى الوعي الجماعي. ويتدخل العديد من الفاعلين في نشر هذه الصور وتعميمها، نذكر منهم المؤسسات التربوية، والأوساط الأكاديمية، والمؤسسات الثقافية والإعلامية المختلفة بما فيها التلفزيون ذاته والنقاد(٦).

فهل يمكن أن ننسب تأخر شرعية التلفزيون الاجتماعية والجمالية لعدم استقرار صورته في الفضاء العام وتخاذل الفاعلين في نشرها وتعميمها؟

ليت البرامج التعليمية في المدارس لم تتضمن أية إشارة للتلفزيون فقط، بل قامت المنظومة التعليمية التلفزيونية بمحاربة التلفزيون في بداية عهده، واعتبرته إما منافساً خطيراً لها؛ أي مدرسة موازية، أو مضيعة لوقت التلميذ الذي يجب أن يخصصه لمراجعة دروسه أو تحضيرها، أو مؤسسة تقدم مادة سطحية بعيدة عن العلم والمعرفة.

لقد خصصت العديد من الصحف في العالم، منذ الخمسينيات، أعمدتها لنقد التلفزيون. فرغم انبهارها به إلا أنها أثارت المخاوف منه، والتي نقلها الخطاب الصحفي الذي تميز بعدم تجانسه، وتأرجحه بين التهليل لهذه الوسيلة التي تجعل الثقافة أكثر ديمقراطية وشعبية تثري الممارسة الثقافية وتطور التعليم، ومعارضته بشدة. هذا ما يستشف من تحليل مضمون الصحافة الشعبية الأمريكية في الخمسينيات من القرن الماضي التي تطرقت لموضوع التلفزيون واعتبرته معول يهدم الحياة الأسرية، ويقوض سلطة الأب، ويشجع سلبية الأطفال ويحرفهم عن نشاطهم المدرسي، ويشجع الشباب على العنف(٧).

ويُبلّد الأشخاص، ليس لكونه يسليهم عوض أن يحفزهم على التفكير، بل لأنه «يسليهم حتى الموت» على حد تعبير الباحث الأمريكي بوستمان نيل(٨) Postmann Neil، مقارنة بالنمط المكتوب الذي يزعم الكثيرون ـ على غرار مارشال مكلوهان ـ بأنه هيكل الفكر، وسمح بتطور النزعة العقلانية لدى القراء(٩).

ونعتقد أن هذا التذبذب في موقف الصحافة من التلفزيون ما زال قائماً لحد الآن، وإن كان بدرجة أقل حدة. فتارة تشيد الصحافة بدوره في تنشيط الممارسة الديمقراطية خاصة في الحملات الانتخابية، وطورا تندد بسعيه إلى إفراغ الديمقراطية من محتواها، وإزاحتها عن أهدافها. ولم يجد التلفزيون من يروج له أفضل من الذين مارسوه (منتجون، مخرجون، صحافيون) والذين تحدثوا ـ بنوع من الافتتان ـ عن ميلاده كوسيلة جديدة تقدم «الحقيقة» العارية والساخنة «على حد تعبير أحد رواد العمل الإذاعي والتلفزيوني جون رتيفوا Jean Thévenot في كتابه الموسوم: «عصر التلفزيون ومستقبل الإذاعة» في ١٩٤٦.

إذاً، ساهمت كل هذه العوامل مجتمعة في إبطاء منح الشرعية الاجتماعية والجمالية للتلفزيون. لكنه اكتسبها لاحقاً بشكل تدريجي، بفضل ارتفاع عدد مشاهديه الذين عثروا فيه على قسط من الترفيه والإعلام، وبتزايد عدد المجلات المختصة التي اهتمت به.

إذاً، إن تأسيس الخطاب النقدي عن التلفزيون لم يتحقق لقوة الصحافة المحايثة، بل لتزايد مكانته في الحياة الاجتماعية والسياسية،

الخطاب الأكاديمي وتأثيره على النظرة للتلفزيون.

تطور التفكير العلمي حول التلفزيون في الولايات المتحدة الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية انطلاقاً من مفهوم الاستهلاك الثقافي، الذي يلبي حاجة الرأسمال الخاص في امتلاك قنوات تلفزيونية، ومعرفة عائدات استثماراته في مجال الإنتاج والبرمجة التلفزيونية والإعلان المتلفز على صعيد حجم المشاهدة والتأثير. ولتحقيق هذه المعرفة اعتمد على ما توصلت إليه أدوات البحث الاجتماعي الوظيفي– الأمبريقي.

ظلت أوروبا أكثر من عقد من الزمن تقريبا غير مهتمة بالتلفزيون على الصعيد الأكاديمي مقارنة بالولايات المتحدة الأمريكية. وبهذا جسدت مفارقة كبرى، ما زالت تعيشها الدول العربية لحد الآن، وتمثلت في كثرة الاهتمام الشعبي ببرامج التلفزيون وقلة الاهتمام الأكاديمي به.

بدأ الحقل الأكاديمي في الدول الأوربية، ينظر باهتمام، لكن باحتشام، للتلفزيون في مطلع الستينيات من القرن الماضي، حيث شرعت بعض الأعمال الأكاديمية في الاقتراب من التلفزيون من زاوية تموقعه في الممارسة الثقافية. ومفهوم الممارسة الثقافية ولد من رحم السياق الأوروبي الذي تميز باحتكار الدول لملكية التلفزيون. وبهذا تجاوز مفهوم الاستهلاك الثقافي، الذي تمحور حول الهاجس الاقتصادي، فوضع التلفزيون ومنتجاته في قلب الظاهرة الاجتماعية والثقافية والسياسية. لقد انجذب العديد من الباحثين من مشارب علمية مختلفة لموضوع التلفزيون من زاوية الممارسة الثقافية.

ولزخم إن الخطاب العلمي حول التلفزيون، الذي أثر في تطور الصورة عن التلفزيون في الفضاء العمومي، تعزز بالفعل المؤسساتي المتمثل في ظهور المعاهد وكليات الإعلام التي اكتسبت شرعيتها العلمية بعد أن أخذ خريجوها موقعا في منظومة التلفزيون. وترسخ نتيجة تطور التفكير في وسائل الإعلام بصفة عامة، والتلفزيون على وجه التحديد.

لقد تعددت تصورات التفكير في التلفزيون، نذكر منها، على سبيل المثال، التسليم بتأثير التلفزيون انطلاقا من دوره السياسي والثقافي من خلال تكميم محتوياته أو قياس مشاهديه، والتركيز على المعنى المنتج في أثناء عملية التلفظ من زاوية تحليل الخطاب التلفزيوني في بعده السيميائي، كما يعبر عنه لاشار غي Lochard Guy وسولاج جون كلود Soulages Jean-Claude بالقول إن التلفزيون (يمثل وضعا من الوساطة المشكلة من التعابير الخاصة والمؤسسة للعديد من الأشكال من التوزيع والضبط اللفظي لأنماط الاتصال المرئي والايمائي) (١٠). هذا بعد أن كان الاعتقاد سائداً بأن التلفزيون لا يقوم بأي دور سوى أنه يشكل أرضية للعرض المثالي للخطاب الاجتماعي والسياسي، بصرف النظر عن الإكراهات التقنية التي تتحكم فيه.

كما اتجه البحث في مجال التلفزيون إلى فهم العلاقة بين الدولة والتلفزيون والديمقراطية من منظور الاقتصاد السياسي، والعلاقة بين التأويل والسلطة ضمن أطروحات نظريات التلقي التي اعتمدت على إثنوغرافية الاتصال.

كما كسب التلفزيون شرعيته الاجتماعية من خلال تزايد عدد قنواته، وامتداد مدة بثها، وتزايد عدد مشاهديها، وحضورها في الحياة اليومية كرابط اجتماعي، وكمنتج للتمثّلات الاجتماعية عن العلاقات بين البشر، والسلطة، والعمل، والملكية، والأسرة، والترفيه، والإعلام. وتعززت هذه الشرعية بخطاب التلفزيون عن التلفزيون، الذي يتجلى في البرامج التلفزيونية التي تناقش العمل التلفزيوني وتفكر فيه ليس بغرض تبرير ما يقوم به، وممارسة المدح الذاتي، بل للتأمل في أبعاده المهنية والجمالية والسياسية والأخلاقية، ورصد طريقة بنائه للواقع.

لقد أطلقت القنوات التلفزيونية، في العديد من دول العالم، برامج تنتقد فيها التلفزيون بأساليب مختلفة، منها الساخر والجاد، سميت برامج «التفكير الذاتي في التلفزيون» The self-reflexivity، إذ يمكن أن نذكر، على سبيل المثال، أن التلفزيون الفرنسي يبث ستة برامج تنقد بطرق مختلفة التلفزيون، سواء باستعادة أرشيفه وذكريات الأشخاص الذين تربوا في كنفه، أو من خلال توجيه نظر الصحافيين ومسؤولي القنوات التلفزيونية إلى الانحياز أو التجاوزات أو القصور الذي يشير إليه المشاهدون، أو عبر قراءة الصور التلفزيونية بمعية المختصين والمهنيين لاستنطاق المسكوت عنه فيها، أو للسخرية من نجوم التلفزيون ورجال السياسة، والاستهزاء ببعض البرامج التلفزيونية لغبائها. وهكذا يتضح أن غاية تدخل التلفزيون في النقاش العام حول التلفزيون واستراتيجيته تختلفان من قناة تلفزيونية إلى أخرى، بيد أنها ساهمت، بدرجات مختلفة، في ترسيخ «الثقافة التلفزيونية»، وعززت «الثقافة النقدية» في المجتمع.

يكتسي التلفزيون في المجتمعات الديمقراطية أهمية كبرى، ليس لكونه وسيطاً يوزع الكلمة

بين الفاعلين الاجتماعيين والقوى السياسية الحاضرة في ساحة المنافسة والتدافع الحكم، بل لأنه يشكل، أيضاً، أرضية للصراع. لذا تتعامل القنوات التلفزيونية مع البرامج النقدية المتلفزة حسب استراتيجيتها وولاءاتها. فبعض القنوات التلفزيونية تتخذها وسيلة لمناقشة العلاقة بين السلطة السياسية والتلفزيون، أو للرد على الاتهامات التي توجهها لها الأحزاب السياسية وقوى المجتمع المدني.

يؤكدالباحثون المهتمون أن تشكيل الخطاب العلمي عن التلفزيون وكسبه الشرعية ليس فعلا محدوداً في الزمان والمكان، بل إنه مسار معقد يتناغم مع استقرار الصور الاجتماعية عن التلفزيون التي تتحرك في الفضاء العمومي، وتتسرب إلى الوعي الجماعي

تملك بعض الدول هيئات مستقلة لضبط البث التلفزيوني ومراقبته. فهي عين الرقيب على نشاط القنوات التلفزيونية، تلفت نظرها إلى بعض الاختراقات والتجاوزات المهنية والأخلاقية. فمثل هذه البرامج النقدية تحمي القنوات التلفزيونية من الانزلاقات، وتشكل مادة توعية ونقاش حول القضايا الشائكة التي يطرحها المجتمع، وتطور وسائل الاتصال الجماهيري والفردي والتي لم ينضج تدخل العديد من الهيئات السياسية والاجتماعية لحسمها أو تقنينها.

تعيّن بعض القنوات التلفزيونية شخصا مشهوداً له بالاستقامة وبالخبرة في مجال العمل الصحفي كوسيط Ombudsman تتمثل مهمته في حماية الجمهور والدفاع عنه، وأخذ حقوقه من الوسيلة الإعلامية، وتفتح له منبرا للقاء جمهوره؛ فالقناة الثانية من التلفزيون الفرنسي، على سبيل المثال، أطلقت برنامجا بعنوان: «أسبوع الوسيط» لنقد التلفزيون وتشخيص جوانب قصوره أو تجاوزاته في تغطية الأحداث، وقد ساهم هذا البرنامج في شحذ الحس النقدي لدى الجمهور.

تغيرت مكانة نقد التلفزيون ووظائفه تدريجياً عبر السنين، وهذا تماشياً مع التغيرات التي عرفتها بنيته الاقتصادية والتقنية، والتطور الحاصل في برامجه الثقافية والإعلامية والترفيهية، وبالنظر إلى تطور الممارسة الثقافية في المجتمع وما أفرزته من خطابات سياسية واجتماعية، وحسب مصالح البحث. فهو كائن تاريخي متطور، لا يركن إلى زمان راكد، و يتموج مع التيارات الفكرية التي تساهم في تأسيس المتن الابستمولوجي للتلفزيون.

لقد كان هاجس نقد التلفزيون في بداية عهده مركزا على الجانب التقني، ثم زال الاهتمام بهذا الجانب بعد تغلغل التقنية في الحياة الاجتماعية واندماجها في المألوف اليومي(١١). وفي الستينيات اتجه نقد التلفزيون إلى القيام بالتعريف بما يبثه التلفزيون وشرحه وتبسيطه، وبهذا رافق النقد الجمهور في متابعته للبرامج التلفزيونية(١٢). وحاول أن يترجم ذوقه ووجهات نظره مما يبثه التلفزيون، لكن في العقد السابع وبداية العقد الثامن من القرن العشرين خضع نقد التلفزيون لهوس الحرب الباردة والتنافس بين القنوات التلفزيونية، فانزلق من موقعه كوسيط ومتحدث باسم ذوق الجمهور وحاجاته، إلى الاهتمام بالمؤسسة التلفزيونية والقائمين عليها، للدفاع عن مصالح اقتصادية أو إيديولوجية.

تطور التفكير العلمي حول التلفزيون في الولايات المتحدة الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية، انطلاقا من مفهوم الاستهلاك الثقافي، الذي يلبي حاجة الرأسمال الخاص في امتلاك قنوات تلفزيونية، ومعرفة عائدات استثماراته في مجال الإنتاج والبرمجة التلفزيونية والإعلان المتلفز على صعيد حجم المشاهدة والتأثير

نقصد بالنقد في المتن المعرفي الغربي نوعاً صحفياً على غرار التحقيق أو الريبورتاج الصحافيين، أي يعتبر شكلا من الكتابة التي تمكن الصحيفة من متابعة الإنتاج الثقافي والفني: المسرح، السينما، التلفزيون، الموسيقى والأغنية،الرقص،الفنون التشكيلية، وغيرها. ليس لتلبية هاجس إخباري، بل لتأويل هذا الإنتاج وتقييمه وتقويمه من أجل ترقيته والسمو بالذوق الفني والجمالي، وإثراء الثقافة النقدية في المجتمع. وبهذا المعنى فإنه يختلف عن النقد الذي يمارسه الدرس الأكاديمي الذي ازداد عمقاً وثراءً. فانشغال العلوم الاجتماعية والإنسانية بالتلفزيون في العصر الحالي أخذ منحى نقدياً، سواء تعلق الأمر بتاريخ التلفزيون، أو اقتصاديات التلفزيون، أو التحليل السيميائي للخطاب التلفزيوني، أو علم الاجتماع الإعلامي (نظريات التلقي، علم اجتماع الاستخدامات،

علم اجتماع مهن التلفزيون)، فحتى الفلسفة اهتمت بالتلفزيون. ولا يمكن أن نتصور الاهتمام الفلسفي بالتلفزيون بمنأى عن النقد– انظر الجزء الخاص بالخطاب الفلسفي عن التلفزيون في هذا الكتاب).

يشتكي اليوم الكثير من المهتمين بنهاية نقد التلفزيون بالمعنى الأول المذكور أعلاه، وينسبون ذلك إلى طفح الإعلام والمعلومات والآراء المتدفقة عبر قنوات الاتصال، فصوت الصحافة الناقد للتلفزيون «ذاب» في الإنتاج التلفزيوني الذي يزداد غزارة، ويُبث بسرعة فائقة لا تسمح حتى بمتابعته، ناهيك عن تقييمه(١٣).

نعتقد أن نهاية نقد التلفزيون في الصحافة لا يعود لغزارة الإنتاج الثقافي والفني فقط، بل يعود للتغيير الذي طرأ على الصحافة، وعلى مكانة الصحافيين وموقعهم، والذي لخصه أحد الإعلاميين في مدونته بالقول إن الإعلام قد غير حامضه النووي(١٤).

بالفعل، إن ظهور صحافة المشاهير People press أفرغ النقد الصحفي من محتواه، أو لنقل أفقدته أهميته. ويقصد بهذه الصحافة تلك التي تهتم بأخبار الفنانين والمطربين، وممثلي السينما، ونجوم الاستعراض والرياضة، ورجال المال والأعمال.

لقد كان قراء هذه الصحافة، قبل ثلاثة عقود من الزمن، يعتبرون مستلبين ومغتربين عن واقعهم ومجتمعهم. لكن هذا النمط من الصحافة لم يعد مقتصرا على بعض المجلات المختصة، وبعض صحف الإثارة التي تسعى للثراء في ظل المنافسة الشرسة بين عناوين الصحف، بل تحولت إلى أنموذج إعلامي يدفع حتى الصحف الجادة إلى نشرها، وكذا برامج تلفزيونية وإذاعية، وحتى شريط وكالات الأنباء الكبرى.

لقد فهمت هذه الصحافة على أنها نظام من الدلالات والقيم الخاصة بمجموعة اجتماعية، التي تضفي عليها شرعية أو ترفضها(١٥). إن هذه الدلالات التي تخضع العمل الصحفي لمعيارية محددة، تفسر لنا السبب في نعي الكتابة النقدية في الصحافة المعاصرة، أو جنوح ممارسيها إلى الحديث عن ذاتهم، والتعبير عن مشاعرهم تجاه الإنتاج الثقافي والفني(١٦). لأنها تكشف ـ ببساطة ـ عن انتقال الكتابة النقدية الصحفية من الحديث عن الإنتاج الثقافي والفني إلى سرد تفاصيل في حياة منتجيه بأسلوب مرح ذي مسحة ساخرة.

المراجع:

(1- Lambert Frédéric: La critique de télévision par la caricature stéréotypes et présomption de crétinisme, Médiamorphoses, France, - n.1 - 2001, PP 53- 56

(2- Hélène Romeyer : L'autoréflexivité télévisuelle comme redéfinition d'un espace public de débat, Actes du XVIIe congrès international des sociologues de langue française, Tours, 5-9 juillet 2004

(3- Jean Ungaro: La critique improbable, Revue MédiaMorphoses, France, n.1- 2001, PP17-21

(4- Ibid

(5- Jerome Bourdon, Jean-Michel Frodon : L'œil critique, le journaliste critique de la TV, INA- Deboerk 2003, p 136

(6- Ibid, p 136

(7- Lynn Spigel (1996) La télévision dans le cercle de famille, Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 113, juin. pp. 40-55 this article is the second chapter of the book Make Room for TV, television and family ideal in postwar America, The University of Chicago , press, 1992 Room for TV, television and family ideal in postwar America, The University of Chicago, press, 199 2

(8- Postmann Neil(1985): Amusing ourselves to death, Public discourse in the age of show business, Usa, Penguin

(9- Flichy Patrice (1997). Introduction. In: Sociologie de la communication, Revue Réseaux, volume 1 n°1.,pp. 151-163

(10- Lochard Guy, Soulages Jean-Claude (1994(: Les imaginaires de la parole télévisuelle. Permanences, glissements et conflits, Revue Réseaux, France, Volume 12, No 63, Année , pp. 13-38 Ibid

11-Ibid

12-Ibid

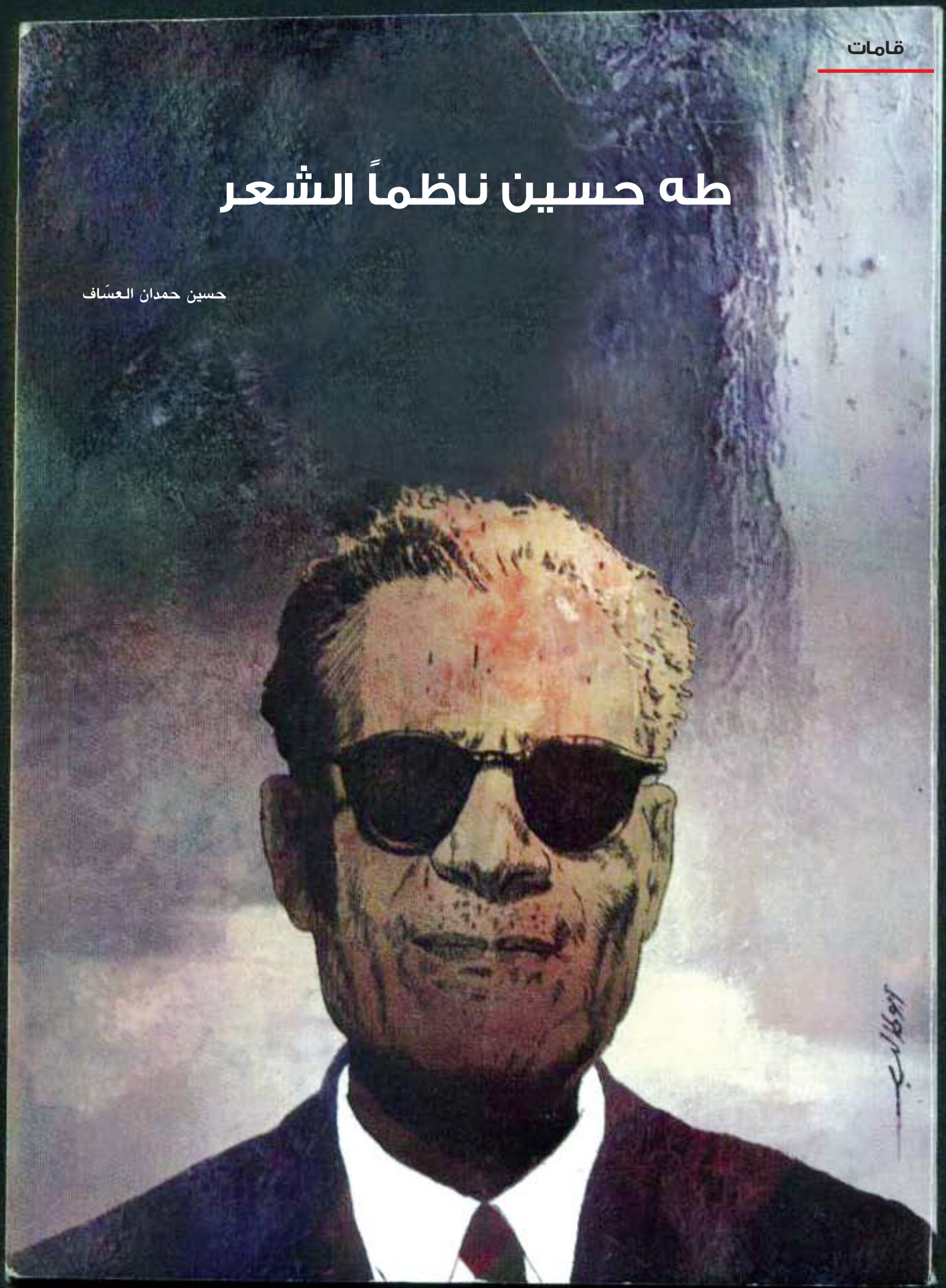
(13- Caroline Ulmann-Mauriat (2001) : De la critique à la chronique, Revue MédiaMorphoses, France, n.1; p 34- 37

(14- benoit-raphael: demain tous journalistes, published January 10,2008 retrieved 30 August 2009, from : http:// benoit-raphael.blogspot.com

(15- Akoun André, (1999) Dictionnaire de et Ansart Pierre (dir.) sociologie, Paris, Éditions Le Robert/Éditions du Seuil. P 265

طه حسين ناظماً الشعر

حسين حمدان العسّاف



عرفنا طه حسين مفكراً ومربياً وناقداً وسياسياً وقاصاً ومترجماً من الطراز الرفيع، كتب في مختلف ألوان الثقافة والأدب والفكر والسياسة والدين والتراجم والسير والاجتماع وأدب التمثيل والنقد والإسلام حتى أثرت مؤلفاته المكتبة العربية خلال عمره المديد الذي قارب الأربعة والثمانين عاماً، كما عرفناه صاحب أسلوب في النثر متفرد به عن سواه، ويعرف جمال أسلوبه في النثر من قرأ كتاباته، فنثره الرشيق ذو الجرس الموسيقي ينفذ إلى القلب والعقل بخفة، يكاد يكون سهلاً ممتنعاً، لكنّ الجانب الآخر الذي لا يعرفه أكثر الناس أنّ صاحب هذا الأسلوب الأخاذ الماتع، كان ينظم الشعر أيضاً، وهذا ما أريد بيانه في هذا المقال، وأحسب أنّ طه حسين لم ينظم الشعر إلاّ في طور واحد من أطوار حياته هو طور الفتوة الذي يمثل مطلع حياته الأدبية حتى إذا تجاوز هذا الطور، أعرض عن نظم الشعر...

ومن الممكن أن يعكس شعره في هذا الطور حياته وآراءه ومواقفه، ولعلي لا أضيف جديداً لمن يعرف سيرة طه حسين إذا قلت: إنه منذ أن كان فتى أزهرياً، كان يتفجرّ في داخله طموح لا يحد، يضيق عن احتماله جسمه الضئيل النحيل، وإنّ نفسه المتوترة كانت وثّابة دائماً إلى الشهرة والمجد، لكنه كان كفيفاً بحاجة إلى من يأخذ بيده إلى الشهرة التي يتوق إلى بلوغها، وكان يدرك، وهو فتى، أنّ اسمه لا يلمع إلاّ إذا اتصل بكبار قادة الفكر والمعرفة، وبكبار الشيوخ الذين يأنس بهم، ويرتاح إليهم، وكان لأولئك وهؤلاء في بلده صحف تمثّل أحزابهم الأغلبية أو الأقلية المختلفة والمتصارعة التي كانوا ينتمون إليها، وإذن كان لابد لهذا الفتى الأزهري الناقم على الأزهر الذي يريد الخروج من بيئته الأزهرية المحدودة التيّ ملّها أن يدخل معترك السياسة المضطرب لتتجاذبه من هنا وهناك أطرافه المتنافرة، فتعرّف إلى عدد منهم أثّروا في حياته أبعد الأثر، وجّهه كلّ واحد منهم الوجهة التي يريدها، وكان أهمهم اثنين: الشيخ عبد العزيز جاويش الذي كان يحثّه دائماً على كراهية الأزهر والأزهريين، كما كان يحثّه أيضاً على مواصلة دراسته في أوروبا، فاتصل الفتى به، وأكثر من(الاختلاف إليه والاستماع له، وما هي إلاّ أن أخذ يجرّب نفسه في الكتابة، كما جَرّب نفسه في الشعر بين يدي أستاذه المرصفي، ولم يكد الفتى يأخذ في الكتابة حتى عرف بطول اللسان، والإقدام على ألوان من النقد، قلّما كان الشباب يقدمون عليها في تلك الأيام)(١) وقد أخذ الشيخ بيد الفتى، فعرّفه إلى جماهير الناس في مجالس الشعراء والأدباء في مختلف المناسبات، عرّفهم به شاعراً وكاتباً، وقد ساير الفتى طه حسين سياسة الحزب الوطني الذي كان عبد العزيز جاويش أحد أقطابه بعد مصطفى كامل ومحمد فريد.وكتب في صحف(مصر الفتاة) و(الشعب) و(العلم) و(الهداية) و(ضياء الشرق) و(الدستور) كما نظم الشعر ومارس النقد الأدبي في أغراض كثيرة لم تجاوز أهداف الحزب(٢)، ونظم الفتى قصيدة بعنوان: (حديث مع النيل) يرثي فيها أحوال المصريين، ويوبخهم على رضوخهم لقوى الاحتلال، وقبولهم حياة الذل ومما جاء فيها(٣):

ويك يا نيل قد عدوت بني مصـ
ـر لدن قام كل جيل فجيـل
ما عنائي وما عناؤك يا نيـ
ـل لقوم رضوا حياة الذليل
قنعوا بالصّغار واستعذبوا الضيـ
ـم فمالوا إليه كل مميل

ونلاحظ في قصيدة (حديث مع النيل) كثرة التدوير، وهو ما نلاحظه أيضاً في غير قصيدة، كما نظم قصيدة (هناء وثناء)(٤) إثر خروج شيخه عبد العزيز جاويش من السجن، يدعو فيها الفتى الشعب المصري إلى مقاومة الاحتلال بكل ما يستطيع لتحرير بلده مصر من سيطرة المحتل البريطاني، ومما جاء في قصيدته قوله:

إن كان ذكرك للجلاء يسوء فليكن الجلاء

عميد الأدب العربى طه حسين

أو كان صوت الشعب عندهم وهو الداء العياء فليعلُ صوت الشعب عندهم وهو الداء العيـاء

وتماشياً مع خط الحزب الوطني راح الفتى يدعو الناس إلى الاعتصام بالدين الإسلامي، وتطبيق شريعته، فدعا إلى تطبيق عقوبة الرجم والجلد بلا رحمة أو لين على الجناة، وقد نظم قصيدة جاء فيها(٥):

انفذوا حكمه على كل جانٍ
لا يثلنكم من دون هذا فتور
ارجموا واجلدوا كما أمر الله
يجانبكمو الخنا والفجور
إنّ من يهدر الفضيلة يهدر
ليس كفؤاً لذنبه التعزير

ولمّا تحسنت العلاقة بين الحزب الوطني وبين الخديوي انعكس هذا التحسن على الفتى، فأخذ يخفف من تشدده، ونظم قصيدة(٦) يهنئ فيها الخديوي عباس لأدائه فريضة الحج، لكنه ظل، مع ذلك، يدعو إلى الجلاء والدستور، وفيما يلي بعض أبيات القصيدة:

أنت والدستور لدينا أخوان
ونرى وجهك باليمن لها نعم البشير
كن لوادي النيل حصناً من عوادي الحدثان
وامنح الدستور مصراً أنت- إن شئت- قدير
هل سمعت الصوت يدعوك من القبر الكريم
إنمّا أنت على الناس وصيّ وأمين
لا تذدهم عن صراط الحق والنهج القويم
ارض بالدستور مصراً يرض رب العالمين

وأمّا الرجل الآخر الذي أثّر في حياة هذا الفتى، فهو رجل كبير في مصر، أستاذ الجيل أحمد لطفي السيد، ولم يكن مذهب هذا الأستاذ التطرف والغلو كمذهب الشيخ عبد العزيز جاويش، وإنما كان مذهبه القصد والاعتدال، ويذكر طه حسين تعرّفه إلى هذا الأستاذ أنه كان إثر خلاف بينه وبين أحد شيوخه، وقد اعترض على مسألة دينية، وهمّ هذا الشيخ بمحو اسم الطالب من الأزهر، فيكتب(مقالاً عنيفاً يهاجم فيه الأزهر كله، وشيخ الأزهر خاصة، ويطالب بحرية الرأي، وماذا يمنعه من ذلك، وكانت (الجريدة) قد ظهرت، وكان مديرها يدعو كل يوم إلى حرية الرأي)(٧). وقد توسط لطفي السيد لإعادته إلى الأزهر.(ومنذ ذلك الوقت اتصل الفتى بمدير (الجريدة)، وجعل يتردد عليه حتى جاء وقت كان يلقاه كل يوم)(٨). وكان الأستاذ أحمد لطفي السيد أحد أقطاب حزب الأمة، وصاحب صحيفة (الجريدة) وإذا كان الشيخ عبد العزيز جاويش أثّر في الفتى تأثيراً سياسياً، فإن لطفي السيد أثّر فيه تأثيراً فكرياً، وكان لطفي السيد أول من أخرجه من البيئة الأزهرية التي ضاق بها، وقد ظفر الفتى بمكتب الأستاذ لطفي السيد(بشيء طالما تمناه، وهو أن يتصل ببيئة الطرابيش بعد أن سئم بيئة العمائم، ولكنه اتصل من بيئة الطرابيش بأرقاها منزلة وأثراها ثراء)(٩). وأكثر من التردد على لطفي السيد أغلب أيام الأسبوع، وفتح لطفي السيد لهذا الفتى القادم من الصعيد آفاقاً من الفكر الحديث وألواناً من الفكر السياسي لم يكن له بهما في بيئته السابقة عهد من قبل، وأتاح له في صحيفته(الجريدة) فرصة نشر مقالاته وأشعاره، ودعاه إلى الكف عن التنديد بالاحتلال البريطاني أو تحريض الشعب عليه، كما دعاه إلى عدم التطرف في تطبيق أحكام الشريعة الإسلامية تمشياً مع خط حزب الأمة وحزب الأحرار الدستوريين الذي كانت تربطه بالإنجليز علاقة وثيقة(١٠) وهو يعد امتداداً لحزب الأمة، وكان للطفي السيد تأثير قوي على الحزبين معاً، وفي هذه الفترة نرى الفتى يطلب من المصريين أن يتقربوا إلى الخديوي في سعيهم إلى الاستقلال، ويلجؤوا إلى الطرق السلمية مع الإنجليز لنيل استقلالهم، وينبذوا كل أساليب الكفاح أو حمل السلاح في وجه الإنجليز، فبالسلم وحده، وبالتقرب إلى الخديوي يستطيع المصريون نيل استقلالهم ودستورهم، وانظر إلى قوله في قصيدته(١١) التي أورد منها الأبيات التالية:

اطلبوا الدستور يا قومي
ونادوا بالجلاء
وألموا السلم فإن النصـ
ـر للحق المبين
وارفعوا الصوت بإخلا
ص وحب وولاء
ليعش عباس وليحيـ
ـا أمير المؤمنين

وإذا كان الفتى يعنف بوجه الاحتلال، ثم يشتد عنفه حيناً، أو يخفف من عنفه حيناً آخر مسايرة لهذا الحزب أو ذاك، فإن استقلال بلده مصر ونيل شعبه الدستور يظلان هاجسه الكبير بعد أن رأى واقع بلده يدعو إلى العجب، وأنه في وضع لا يحسد عليه؛ رأى المصريين مشتتين متقاعسين عن نصرة بلدهم الذي يدعوهم إلى تحريره، فلا من سميع ولا من مجيب، فقد أخذهم عن مقاومة المحتل كسل مخجل وعزم خائر وفخر أجوف، رأى أقوالهم أكثر من أفعالهم في الوقت الذي يصول المستعمر في بلدهم ويجول، دون أن يقاوموه، كأنهم ليسوا أبناء هذا البلد، فيوبّخ الفتى بني قومه على ركونهم إلى حياة الذل، ثم ينصحهم أن يثوروا على المستعمر لانتزاع استقلالهم الذي لايناله البلد إلاّ بوحدة الشعب، وبالتضحيات الجسام، جاء ذلك في قصيدته(٢١) التي نقتطف منها الأبيات التالية:

حسبكم يا بني الكنانة عجباً
كسل مخجل وفخر كثير
ليكن قولكم أقل من الفعل
فلن يبلغ الغلاء فخور
يا بني اسمعوا النصيحة مني
فهي إلا تنفعكم لا تضير
اخلصوا تصدق الأماني وتنجح
إن مصر بالمخلصين تُزور
اجمعوا إن أردتم السير للسؤدد
والمجد أمراً ثم سيروا
كنت أرجو لكم من المجد والسؤدد
لو أن عزمكم لا يخور

ولم يكن التقاعس أو النوم قاصرين على المصريين عامتهم فحسب، وإنمّا تعداهما إلى من يرتجى فيهم أن يكونوا رعاة هذا الشعب أو قادته: الأدباء والكتاب والشعراء، فمعقد آمال البلد لاهون خاملون بل نائمون، تخلّوا عن دورهم الكبير في دفع الشعب المصري إلى

الثورة بوجه الإنجليز، أفيجدي، بعد ذلك، الإرشاد لهؤلاء القوم النائمين؟ ومن قصيدة(٣١) له في ذلك يقول:

كاتب نائم وذو الشعر لاهٍ

وأديب سبته كأس الخمول

شاعر النيل لاعدتك العوادي

هل لهذا السكوت من تأويل؟

أسلموا دهرهم وعقوك يا نيل

فما أن لهم سوى التنكيل

فض فاغرقهمو فأنت حليم

غض فأهلكهمو غير بخيل

ويك ارشدهمو فلا من سميع

أصبحوا عن حقوقهم في ذهول

غير أن العاطفة الشخصية عند الفتى تطغى مرة على عاطفته الوطنية، فيغالي في رثاء أحد كبار الشخصيات المصرية في ذلك الوقت إثر اغتياله، وكانت بينهما ألفة ومودة، وكان بين عائلتيهما صداقة وتآزر وجوار قديم، لكن هذا القتيل، ويقال له حسن عبد الرازق كانت له علاقة وثيقة بقوى الاحتلال فضلاً عن علاقته الحميمة بالمندوب السامي البريطاني في مصر(٤١) وفي رثائه هذا يهاجم طه حسين الحزب الوطني (متهماً إياه بالغلو في الحماس في حربه ضد المحتل إلى درجة وصفها بأنها (الطيش) وزعيم الحزب وهو مصطفى كامل كان هو (الزعيم الطائش) كما يراه)(٥١) وقد تكون هذه القصيدة أول ما نشر لطه حسين من الشعر في الصحف، نشرتها له صحيفة(الجريدة)(٦١) جاء فيها:

رماه الردى من ود أن بلاده

تكون لأهل الغرب نهباً مقسّما

ومن يدعي بالطيش نصرة قومه

ورائده الأهواء أنّى تيمّما

وكانت للفتى مواقف نقدية إزاء بعض الظواهر الاجتماعية قبل بعثته إلى أوروبا في العام ١٩٤١ بأربع سنوات، ففي هذه الفترة دعا المجتمع المصري إلى وجوب تمسكه بزيّه الشرقي وبلغته العربية وبعاداته الأصيلة الجيدة، ذلك أن زي الإنسان الشرقي عنوان كرامته، ويوجه حديثه في هذا الشأن إلى المصريين في الخارج، فيقول: (مخطئ كل الخطأ صاحب الزي الشرقي يستبدله بالزي الغربي مرضاة لهوى كاذب، وشهوة خادعة، مخطئ لأنه ينزل عن كرامة الأمة في عاداتها ليندمج في أمة أخرى من غير حق ولا داعية) (يقطع ما بينه وبين مصر، ويصل ما بينه وبين أوروبا، فيترك لنا أزياءنا ولغتنا وآدابنا، وينتحل مثلها من أزياء أوروبا ولغاتها وآدابها، وربما عمد إلى لحيته، فاتخذ منها شكلاً فرنسوياً، أو أتى عليها وعلى شاربه تقليداً للإنجليز، كأن لم يكن له بنا عهد طريف)(٧١) غير أنّ طه حسين ما لبث أن ارتدى الملابس الأوروبية، وتزوج امرأة فرنسية، وتحوّل عن بعض العادات الشرقية إثر عودته من فرنسا إلى مصر. كان يتنازع طه حسين في الكتابة في ذلك الوقت، إذن، مذهبان في الكتابة: (أحدهما مذهب الاعتدال والقصد، ذلك الذي كان الأستاذ لطفي السيد يدعو إليه، ويزيّنه في قلبه. والآخر مذهب الغلو والإسراف، وهو ما كان الشيخ عبد العزيز جاويش يغريه به، ويحّضه عليه تحريضاً، وكان الفتى يستجيب للمذهبين معاً، فإذا اقتصد في النقد نشر في (الجريدة) وإذا أغلى نشر في صحف الحزب الوطني)(٨١). وذات يوم أقام الشيخ رشيد رضا وأصحابه في فندق من فنادق القاهرة يقال له (سافواي) احتفالاً بمدرسة الدعوة والإرشاد التي أنشأها هذا الشيخ، وشهد العشاء جماعة من شيوخ الأزهر، يتقدمهم شيخهم الأكبر، وانتهزت بعض الصحف هذه الفرصة، ونشرت أنباء زعمت فيها أن أكواب الشمبانيا أديرت حول مائدة العشاء، ولم ينكر شيخ الأزهر ولا الشيوخ ذلك لا قولاً ولا عملاً (فثارت ثائرة المخلصين للأزهر، فلهجوا بالشيوخ، وقالوا فيهم، فأكثروا القول، ودافع المدافعون عن الشيوخ بأن زجاجات فتحت في ذلك العشاء، وكان لفتحها فرقعة، ولكنها لم تكن زجاجات الشمبانيا، وإنما كانت زجاجات الكازوزة، لكن خصوم الشيوخ من أبناء الأزهر لم يقبلوا هذا الدفاع، ولم يصدقوه، وكان الفتى (طه حسين) أطولهم لساناً، وأجرأهم قلماً، وأجرحهم لفظاً، عاب الشيوخ شعراً ونثراً، ونشر عبد العزيز جاويش له ذلك في صحيفة (العلم) فرضي عنه المجددون، وسخط عليه المحافظون، وتناقل أولئك وهؤلاء هذه الأبيات الثلاثة من شعر الفتى الذي لم ينسبه إلى نفسه، وإنما زعم أنه تلقّاه في البريد(٩١):

رعى الله المشايخ إذ توافوا

إلى سافواي في يوم الخميس

وإذ شهدوا كؤوس الخمر صرفًا

تدور بها السقاة على الجلوس

رئيس المسلمين عداك ذم

ألا لله درّك من رئيس

وكما تبين فإن موضوعات قصائد الفتى التي مرّت بنا كانت محدودة، لم تتعد التهكم والرثاء وتحريض الشعب على تحرير بلده، ولا أزعم أنني حصرت كل ما نظمه الفتى من شعر فيما بين عامي ألف وتسعمائة وثمانية وألف وتسعمائة وعشرة، فأنا أحسب أنّ له شعراً في الفترة المذكورة غير ما عثرت عليه، بل وأحسب أيضاً أنّ له قصائد أخرى ما بين العام ألف وتسعمائة وعشرة وألف وتسعمائة وأربعة عشر قبيل التحاقه بالبعثة الدراسية إلى جامعة السوربون، ومن يدري؟فقد يهتدي

إلى جمع أشعاره في المستقبل باحث حتى يصار إلى دراسة شعره الذي أعرض عنه وهو ما يزال في فجر شبابه، ولا أدري ما إذا كان جمعها إذا تحقق يبلغ الديوان أو أكثر أو أقل. صحيح أنّ أشعار الفتى نشرتها في مصر مختلف صحف ذلك الوقت في المحافل والأوساط الأدبية، فسمع صوته الشعري كبار شعراء تلك الفترة كحافظ وشوقي عن طريق شيوخه وأساتذته الذين عرّفوه بجمهور الناس، وأخذوا بيده إلى الشهرة التي كان يتعطش إليها، وصحيح أن الشيخ عبد العزيز جاويش كان يصف بعض قصائده بالعصماء(٠٢) غير أن شعره الذي أوردته في هذا المقال قليل، لا يعكس بجلاء القيمة الفنية لشعر هذا الفتى التي لا أظنها تتضح إلاّ إذا جمعت أشعاره، وأزعم أن هذا الفتى جرّب الشعر في مطلع حياته من خلال قصائده التي امتازت بسهولة اللفظ ورصانة الأسلوب ليثبت مقدرته على نظمه وصولاً إلى الشهرة التي يحلم بها.

الهوامش:

١ – الأيام– جـ–٣ دار المعارف بمصر– الطبعة الثالثة والعشرون– ص١١.

٢ – طه حسين والسياسة– مصطفى عبد الغني– دار المستقبل العربي– القاهرة–ص٥١.

٣ – صحيفة (مصر الفتاة) ٩٠٩١/٢/٨١.

٤ – (مصر الفتاة)٩٠٩١/٠١/١.

٥ – (مصر الفتاة) ٨٠٩١/٨.

٦ – (الجريدة) ٠١٩١/١/٦٢.

٧ – الأيام– جـ٣ – دار المعارف بمصر– الطبعة الثالثة والعشرون–ص٣٧١.

٨ – المصدر نفسه– ص٣٧١.

٩ – المصدر نفسه– ص٣٧١.

١٠ – يونان لبيب– الحياة الحزبية في مصر ٤١٩١/٢٨٨١، المصوّر٠٥٩١/٩/٥١.

١١ – (الجريدة) ٠١٩١/١/٦٢.

١٢ – (مصر الفتاة) ٩٠٩١/٨/٦٢.

١٣ – (مصر الفتاة) ٩٠٩١/٢/٨٢.

١٤ – طه حسين والسياسة– مصطفى عبد الغني– دار المستقبل العربي– القاهرة– ص٩١.

١٥ – طه حسين والسياسة– مصطفى عبد الغني– دار المستقبل العربي– القاهرة– ص٠٢.

١٦ – (الجريدة) ٨٠٩١/١/١.

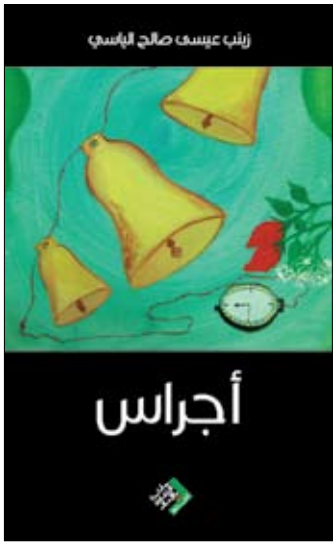
١٧ – (الجريدة)٠١٩١/٠١/٠٣.

١٨ – الأيام– جـ–٣ الطبعة الثالثة والعشرون– دار المعارف بمصر– ص١١.

١٩ – المصدر نفسه– ص٤١.

٢٠ – طه حسين والسياسة– مصطفى عبد الغني– دار المستقبل العربي– القاهرة– ص٥١.

إصدارات جديدة



منافي

ذئاب

بعد انتحاب النهار الطويل
أخلد لسكينتي القلقة
فجأة تتسلقني ذئاب
تنهشني
فأعوي وحيدا

شارع

حتى الشارع الكالح في أطراف المدينة
يرفض أن أسير مرفوع الرأس

خيبة

بعد أن تبادلنا النظرات
استسلم رأسها على صدري
فانهمت أصابعي تبحثني
ولكنها ارتدت خائبة

صمت

أحاول ترميم روحي
أتماسك
أبحث عني فيها
فتردني حرشفات الخيبة

انتظار

أرهف السمع
أماطل وأخادع حواسي
وأنتظر
ويطول الانتظار
وما زلت أنتظر

شوق

بعد شوق
أو شوقين
طرت إليها
وحين وصلت
تلفعت بدموعي
ولم أستطع

عبد الفتاح صبري

التباس المفاهيم واختلاطها بين الحضارات

الحب الأفلاطوني نموذجاً

صلاح عبد الستار محمد الشهاوي

هناك خلط وربط عجيب بين الحب العذري والحب الأفلاطوني (المثالية الأفلاطونية) عند بعض المستشرقين، خاصة المستشرق الهولندي رينهارت دورزي مكتشف النسخة الوحيدة من مخطوطة (طوق الحمامة في الألفة والألاف) لابن حزم والذي للأسف روج هذا الربط عند جمهور كبير من الأوروبيين حتى الثلث الأول من القرن العشرين.

وعنهم أخذ الأدباء والمفكرون العرب ونشروا بين العامة، وصف الحب الأفلاطوني بأنه حب عذري، وهذا خطأ كبير. إذ لا توجد علاقة وثيقة أو وجه شبه بين هذين النوعين من الحب بما يسمح بترادفهما، بل إن البيئة التي نشأ فيها كل منهما لا تتشابه مع بيئة الآخر.

فالحب العذري نشأ في بيئة إسلامية عربية خالصة لا تعرف ذلك الفارق الذي يحتمه الحب الأفلاطوني بين الروح والجسد، لذالك حرصت الدراسات المنصفة غير العربية علي ترجمة الحب العذري بمسماه العربي نفسه، ففي الحب العذري ركن من أهم الأركان وهو المرأة بصفتها المحبوبة، في حين لا مكان لها عند أفلاطون، ودورها لا يتعدي دور المنجبة للأطفال والمحافظة على النوع البشري، ولم تضم مأدبة أفلاطون نساء، ويرتبط الحب عنده بمفهوم التدرج السُلَّمي الذي تعلوه الروح درجة درجة، وصولاً إلى التحرر الكامل عن الجسد (فالأفلاطونية تقسم الإنسان والعالم إلى قسمين متنافرين: الروح ـ الجسد، العقل ـ الحواس، المادة ـ المُثل). لذلك فإن التعبير الذي يتردد عن أن رجلاً يحب امرأة حباً أفلاطونياً تعبير خاطئ.

ماهية الحب الأفلاطوني:

لأفلاطون في الحب محاورة مشهورة تسمي «المأدبة»، أجرى فيها الحوار بين سقراط وبعض معاصريه من الفلاسفة والأطباء والشعراء والسوفسطائيين ورجال السياسة، والمحاورة في مجموعها تصور مذهب سقراط في الحب، وإن عبَّر كل متحاور عن وجهة

نظره، وطبع كلامه بطوابع شخصيته الخاصة.

– وملخص المحاورة:

أن الحب أقدم الآلهة وأفضلها، فهو الذي يبعث في الإنسان الإحساس بالشرف وينمّي فيه الإيثار وروح التضحية. وأنه يجب التفرقة بين نوعين من الحب: نوع دنيء وضيع يلبي النزعات الجنسية، وهو حب النساء والحب الشاذ للغلمان، ونوع نبيل شريف يخلّو خلواً تاماً من كل نزعة جسدية وشهوة بهيمية، وهو الحب النقي البريء ذلك الحب الذي يرتفع عن الصغائر ويتنزه عن الدنايا والذي يكسب صاحبه المعرفة والحكمة والفضيلة، من ذلك الحب الذي ينشأ بين الأستاذ وتلاميذه أو مريديه (هذه العبارة أوحت خطأ للباحثين قديماً وحديثاً أن المحاورة ترفع من الحب الشاذ، مع أنها تندد في غير موضع وبصراحة صريحة بهذا الحب، وتشن عليه حرباً شعواء) والمحاورة جميعها دفاع عن سقراط وتعلق شباب أثينا بآرائه وكلفهم بحواره الذي كان يملأ قلوبهم له حباً وحنانا، حتى زعم أعداؤه أنه يفسدهم وأنه يَزْدَري قوانين الخُلق والعرف والدين، وحوكم محاكمة ظالمة أودت به وقضت علي حياته.

ثم تُختتم المحاورة بدفاع قوي حار عن سقراط، مصورة الحب العارم بينه وبين تلاميذه، وهو حب نقي بريء ممعن في النقاء والبراءة، إذ كان سقراط نبيل النفس صافي الطبع كريم الخلق وكان الشباب يفتنون به فتونا. إذن كانت المحاورة دفاعاً عن سقراط وعن تعلق تلاميذه المشروع به، وإن كان أفلاطون قد ضمنها الحديث عن الحب الجسدي الوضيع وعن حبه الأفلاطوني الرفيع. فهل في هذه المحاورة عن الحب ما يمكن أن ندعوه شبيهاً أو حتى قريب الشبه بالهوى العذري؟ بالوقوف على ماهية الحب الأفلاطوني نراه يقوم على مدينة فاضلة وهو نتيجة دراسة عميقة على أسس فلسفية. فهو حب علمي وعقلي يلعب فيه العقل والتفكير الرصين دوراً مهماً وتسيطر إرادة المحب الأفلاطوني على حبه. هو حب لا يوجد فيه ممارسات جنسية، خالٍ من الشهوة الجنسية ومثال هذا الحب الصداقة التي تقوم بين المثَلين. فالحب الأفلاطوني الذي دعا إليه أفلاطون في كتابه «المأدبة» واحتفل به كثيراً ورأى فيه أتم أشكال الحب وأسماها، إنما هو ذلك الحب الذي يكون بين ذكرين على نحو كانت تمارس فيه الجنسية المثلية، ثم ترقى أمر هذه الممارسة إلى لون من الاستعلاء والتسامي الجنسي والروحي بين الذكرين. فالحب بين الذكر والذكر هو الحب بالروح وليس الجسد، وبرأيه أن روح الرجولة العالية القوية تدفعهم إلى مصادقة أندادهم وأشباههم ولا يبغون وراء صداقاتهم مكسباً، وعلة ذلك «أننا كنا أصلاً كائناً واحداً، وليس الحب إلا تعبيراً عن الشوق إلى العودة للأصل».

الحب الأفلاطوني هو الترفع عن المادة والسمو بنورانية الروح، حيث يبدأ الإنسان بحب الأشكال الجميلة ثم يرتقي إلى حب النفوس وينتهي إلى حب المعرفة. فالحب الأفلاطوني الذي تكلم عنه أفلاطون في «المأدبة» هو الحب العلوي الأفلاطوني وهو الحب المثالي الذي يرقى فيه العقل فوق العالم الحسي

الحب الأفلاطوني هو الترفع عن المادة والسمو بنورانية الروح، حيث يبدأ الإنسان بحب الأشكال الجميلة ثم يرتقي إلى حب النفوس وينتهي إلى حب المعرفة. فالحب الأفلاطوني الذي تكلم عنه أفلاطون في «المأدبة» هو الحب العلوي الأفلاطوني وهو الحب المثالي الذي يرقى فيه العقل فوق العالم الحسي ويرتفع عن العالم الروحي المقيد بالأشخاص إلى عالم الجمال المطلق أو المثالية المطلقة وهذا الحب عند أفلاطون غاية الغايات

ويرتفع عن العالم الروحي المقيد بالأشخاص إلى عالم الجمال المطلق أو المثالية المطلقة وهذا الحب عند أفلاطون غاية الغايات. لأن الإنسان كان مجرد روح تعيش في عالم المثل فلما حكم عليه بالتواجد المادي بالولادة فإنه ينغمس في العالم المادي وينسى عالم المثل حتى يصادف الجمال فينتقل من حب الصورة الجميلة إلى حب النفس الجميلة إلى حب مثال الجمال حيث عالم المثل وحب الفلسفة.

درجات الحب لدى أفلاطون:

– حب الجمال في شكل واحد معين.

– حب الجمال في كل الأشكال الجميلة.

– حب الجمال الروحاني.

– حب الجمال في المثل.

– حب الجمال المطلق.

ويجب أن يمر الإنسان بمرحلة تلو الأخرى ليعرف معنى الحب الأفلاطوني الصحيح. فالحب الأفلاطوني وسيلة للحق والإبداع والإنتاج ولا يتفتح العقل للجمال المطلق إلا بعد أن يكتوي بنار العلم والفن والحكمة. إذاً ففي كتابه «المأدبة» رأى أفلاطون أن هناك وظيفة للقلب تسمح بالانتقال من مفهوم الجمال الحسي إلى مفهوم الجمال الكامل للمثال المطلق.

فكان الحوار في هذه «المأدبة» يرفع من الحب الأرضي للحب السماوي. فلدى أفلاطون لا تتحقق السعادة إلا بإخضاع الشهوات الحسية لصوت العقل الذي يلزم الإنسان باتباع الخير واجتناب الشر، ويقوم الخير عنده على الخلاص من الشهوات وقمع اللذات بالتطهير والفضيلة حيث الفرار من عالم الحس إلى التأمل الفلسفي.

أما رأي أفلاطون في المرأة فلا فرق لديه بين الرجل والمرأة في جمهوريته، فهو يراها كالرجل والاختلاف في التكوين الجنسي فقط، ورغم اعترافه بأنها أقل قدرة من الرجل فإنه يقول بأنه لا يوجد عمل في الحياة تختلف في أدائه طبيعة الرجل عن طبيعة المرأة، وتصبح المرأة بنظره تملك كل قدرات الرجل، لكنها لا تملك القوة ذاتها، وعلى المرأة أن تنال نصيبها من التعليم والتدريب وتنشأ نشأة مماثلة لنشأة الرجل وأن تتدرب على فنون الحرب، لأنها ستمارس المهام ذاتها التي يمارسها الرجل، وعلى المرأة أن تتدرب على الشجاعة التي تحتاج إليها الدولة. أما بالنسبة للعلاقة الجنسية فيرى أفلاطون أن العلاقة الجنسية خاضعة للحاجة الجنسية العامة التي تنتج عن رغبة الطرفين، والدولة في جمهوريته تقوم بجمع الجيد بالجيد والمقبول بالمقبول والضعيف بالضعيف، وإن ارتكب الرجل الخيانة الزوجية ضد زوجته فإنه يرتكب خطأ ضد المجتمع بأكمله ويحاسبه المجتمع ويجرد من حقوقه.

وألغى أفلاطون جسد المرأة وجعله آلة تفريخ –أداة للإنجاب مما أدى إلى إلغاء دور الأسرة. ولم يلغ الجسد كرهاً بالمرأة، بل لعدم ثقته بالظواهر الحسية. والدولة هي التي تختار الذكر المميز للأنثى المميزة لتبني العلاقات الزوجية على أساس الطبقة العقلية والتكافؤ الشخصي لتصنيف وتنقية شعب الجمهورية لإبقاء الجيد ومعالجة السيئ.

فنستنتج مما سبق أن الحب الأفلاطوني حب علمي عقلي يقوم على التفكير الرصين، والعقل يسيطر فيه على إرادة المحب، حيث يرقى فيه العقل فوق العالم الحسي ويرتفع عن العالم الحسي إلى عالم الجمال وللحب الأفلاطوني موضوع نهائي وهو الله أو الجمال المطلق. والحب ليس غاية بذاته بل هو وسيلة للخلق والإبداع.

ماهية الحب العذري:

للحب عند العرب منازل ومراتب متعددة، أول مراتبه: الهوى، وهو الميل إلى المحبوب، ويليه: الشوق، وهو نزوع المحب إلى لقائه، ثم الحنين : وهو شوق ممزوج برقة، ويليه الحب، وهو أول الألفة، ثم الشغف، وهو التمني الدائم لرؤية المحبوب، ويليه الغرام، وهو التعلق بالمحبوب تعلقاً لا يستطيع المحب الخلاص منه، ثم العشق، وهو إفراط في الحب ويغلب أن يلتقي فيه المحب والمحبوب، ثم التتيم، وهو استعباد المحبوب للمحب، يقال تيمه حباً، ويليه الهيام، وهو شدة الحب حتى يكاد يسلب المحب عقله، ثم الجنون:، وهو استلاب الحب لعقل المحب.

وتتكرر مع مراتب الحب كلمات مثل: الولع، وهو شدة التعلق بالمحبوب، والشجن: وهو الهمّ والكرب، واللوعة: وهى الألم، وتباريح الحب، وهي شدائده، والجوى: وهو كتمانه والضيق به، والكمد: وهو الحزن الشديد، والوجد: وهو الصبابة وشدة الحب، والوله: وهو التحير من شدة الوجد، والكلف: وهو الاستغراق في الحب. بينما الحب العذري هو غاية بذاته، حب يتغنى بالعشق ويذوب به ويعيش من أجله، وموضوع الحب هو الحبيبة، ونرى المحب العذري نفسه ممزقة بين الانجذاب المادي للجسد الأنثوي والتعلق الروحي بالروح والعفة، خوفاً من السقوط في الإثم. انطلق هذا الحب من الغريزة ولكنه أفلت من تقلب الأهواء ولجأ للعفة، وعاش في ديمومة وفضل الحرمان على اللذة، لأنه كما يقول شكري فيصل استجابة طبيعية لأثر التعاليم الإسلامية في النفس العربية المسلمة، وهذا هو سبب تحوله من مادي حسي إلى روحي عفيف، ففي هذا الحب الجارف والقوي لا يلتقي الحبيبان بسبب العادات الاجتماعية والموروثة عند العرب التي تمنع الحبيب من الزواج بحبيبته، فيتسامى المحب ليصل إلى العفة والمثل العليا. والحب العذري: عاطفة مشبوبة يهيم فيها المحب بحبيبته، ويرجو الحظوة بوصالها ولكن تتضاءل لديه النظرة إلى المتع الحسية، إذ يطغى عليها حرص المحب على استدامة عاطفته في ذاتها، وعلى اعتزازه بها مع التضحية في سبيل الإبقاء عليها بما يستطيع بذله من جهد وآلام. إذاً فالحب العذري حب زاخر بالمشاعر القوية

مليء بالعاطفة المتقدة متقيد بالأخلاق كالعفة والوفاء والإخلاص. ويتجه فيه الشاعر العذري بالغزل العفيف حيث يضنيه الحرمان ويذيبه الشوق والعشق ولكنه يخاف على كرامة محبوبته وسمعتها، لذلك كان يخاف الله فيما يأتي وفيما يقول. وتجدر الإشارة إلى أن الحب العذري منسوب إلى بني عذرة وهم إحدى قبائل قضاعة التي كانت تنتشر شمال الحجاز وكان بنو عذرة، يسكنون وادي القرى الممتد بين تيماء وخيبر، ولقد نشأ الحب العذري بعد الإسلام واتضحت معالمه في عهد الأمويين، وهو حب شريف وعفيف يكابد فيه المحب الحرمان بسبب بعده عن المحبوبة بحكم العادات الاجتماعية الموروثة. ولكن للمرأة فيه حرمة مقدسة وقالت إحدى نساء هذه القبيلة «فينا التعفف والعفاف وهذا يورثنا رقة القلب والعشق يفني آجالنا».
ويقول قيس إلى ليلى:

الله يعلم أن النفس هالكة
باليأس منك ولكني أمنيها

فنظرة الحب العذري للمرأة على أنها الفردوس المنهوب أو المفقود وهي جوهر السكن النفسي والمرأة روح قبل أن تكون جسداً. ونرى لديهم توحيداً بين الذات المحبة والذات المحبوبة لدرجة الاتحاد والذوبان والانصهار، والعاشق مخلص لمن يحب وفي يحترم المرأة التي أحبها حاضرة أم غائبة. وهؤلاء العذريون لا يعتقدون أن الحب معصية ما دام فيه تعفف وصدق، لذلك يشهدون الله على حبهم ويعتقدون نفسهم ضحايا القدر.
يقول جميل بثينة:

لقد لامني فيها أخ ذو قرابة
حبيب إليه في ملامته رشدي
فقلت له: فيها قضى الله ما ترى
علي وهل في ما قضى الله من رد

للحب عند العرب منازل ومراتب متعددة، أول مراتبه: الهوى، وهو الميل إلى المحبوب، ويليه: الشوق، وهو نزوع المحب إلى لقائه، ثم الحنين : وهو شوق ممزوج برقة، ويليه الحب، وهو أول الألفة، ثم الشغف، وهو التمني الدائم لرؤية المحبوب، ويليه الغرام، وهو التعلق بالمحبوب تعلقاً لا يستطيع المحب الخلاص منه، ثم العشق، وهو إفراط في الحب

فمن خصائص وسمات وجوهر وطبيعة هذا الحب:
– موضوع الحب هو الحبيبة والصدق في المحبة.

– الإفراد في المحبة، حيث يتعلق المحب العذري بمحبوبة واحدة فقط ويرى فيها الغاية القصوى للجمال والجلال الأنثوي.

– يعرف المحب العذري غالباً مقروناً بمحبوبة مثل (جميل بثينة) و(قيس ليلى).

– الحرارة الملتهبة، حيث يهزأ المحب من برودة العقل ويغمره غليان المشاعر. إنه حب يذهب بالعقل ولا يدع مجالاً لتفسيراته.

– العفة المحصلة: فهو حب لا يعرف للشهوة سبيلاً، فنرى العفة في سجاياهم والصدق في طباعهم ونلمس نفوسهم الأبية وأخلاقهم الشريفة.

– التذلل في الحب والمعاناة والألم والحزن والتشاؤم والبكاء من الحرمان، فهو حب تمنع فيه العادات الاجتماعية عند العرب من الزواج بالحبيبة. لذلك يقنعون باليأس والتضرع والنجوى، ومن طبيعة الحب العذري أيضاً أن القتيل يبكي قاتله ولا يحقد عليه، نستشهد على ذلك بقول جميل:
خليلي فيما عشتما، هل رأيتما
قتيلاً بكى من حب قاتله قبلي؟!

– المحب العذري يخلق لمحبوبته شمائل وقوة روحية تسيطر على هداه.

– الديمومة.

– الحب قضاء من الله لا مفر منه وهو سنة الحياة. يقول جميل بثينة:

فلا تكثروا لومي فما أنا بالذي
سننت الهوى في الناس أو ذقته وحدي

– صراع مع رغائب النفس والعفة وغلبة البيئة الدينية وغالباً ما يكون الخروج من هذا الصراع هو الجنون أو الموت. وكما أن الجهاد هو الصورة المشرفة في الإسلام والجهاد خير الدنيا وخير الآخرة. وبما أن الجهاد النفسي والديني ينبعان من المعاناة الشديدة واحتمال الأذى. كذلك المحب العذري لجأ للجهاد النفسي مكان الجهاد الديني فأصبح شهيد الحب. مثل جميل بثينة عندما عبر عن عواطفه القلقة والثائرة والمتلظية وعبر عن جهاد النفس بمداراة رغباته المكبوتة وعواطفه الملتهبة حيث قال:

يقولون: جاهد يا جميل بغزوة وأيُّ جهاد غيرهن أريد؟!
لكل حديث عندهن بشاشة
وكل قتيل بينهن شهيد

فهو حب حتى الموت، وإذا بدأ فلا نهاية له إلا بنهاية الحب، والموت يمثل لهم انعتاقاً من الألم والخلاص من هذا العذاب الشديد عذاب الحرمان.

يقول جميل بثينة:
يهواك ما عشت الفؤاد فإن أمت
يتبع صداي صداك بين الأقبر

– العالم الخارجي صورة لعالمهم الداخلي وانعكاس له.

– الطيف أو الخيال يساعد العذري على التماسك الداخلي لأن القهر لا يمكن أن يقهر الخيال.
والحب العذري يعكس التمزق بين المثال والحاجة أو بين رغبات المجتمع ورغبات الفرد وحاجاته، أي أن الحب العذري ناتج عن التصادم بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع في نفسية العذري.

فالحب العذري تجسيد للذات التي كبتت متطلباتها الغرائزية، مع أن النفس ذات طبيعة غرائزية تشكل ضغطاً من أجل إشباع حاجاتها.
وهذا الوجع الحسي نتيجة استجابة الفرد للنواهي الاجتماعية والدينية وموقفه من المحارم يثير في نفسه القلق والخوف من الإثم، فالطبيعة العذرية تكبت غرائزها الفطرية فتبدو لنا ملامح الانشطار الداخلي عند المحب العذري «كلما اصطدم طلب اللذة بمقتضيات الواقع».

كيف نشأ الحب العذري

عُرِفَ المجتمع الجاهلي بقبليته واعتماده على الصيد والخروج للصحراء وشرب الخمر ولعب الميسر حتى ساد الشعر اللاهي الذي كان يصور غير مبالٍ زيارة المحبوبة ليلاً والتصريح الشعري الفج لمفاتن الجسد، ومن رواد هذا الاتجاه:امرؤ القيس، وفي نفس الوقت (العصر الجاهلي) ظهرت طائفة من الشعراء سموا بالمتيمين، تتخذ من الغزل العفيف وجهة لها وأساس أشعارها حتى صار الحب العفيف مقصد كل قصائدهم. كاتجاه مضاد للاتجاه الحسي في الجاهلية. ونما هذا الاتجاه وازدهر في ظل العصر الأموي، وسمى آنذاك بالحب العذري.

هؤلاء المتيمون أول من وضع السمات الرئيسية لهذا الحب من حيث ارتباط اسم العاشق بصاحبته وفنائه في حبها وما يرتبط بهذا من هجر وفراق ولوعة وسقم بل حتى الموت ومن ثم نما هذا الحب وترسخت أشعاره الغزلية العفيفة في العصر الأموي علي يد العذريين.

والحب العذري سمي بهذا الاسم نسبة إلى قبيلة «عذرة» في إرجاء البادية، إذ ظهر في هذه القبيلة عشاق عُدوا النماذج الصحيحة لهذا الحب والمثل العليا له بكل سماته المميزة وطابعة الخاص. وبنو عذرة من قضاعة التي يصل نسبها إلى حِمير اليمنية أو معد العدنانية على اختلاف بين النسابين في ذلك. وكان بنو عذرة ينزلون في البادية العربية شمالي الحجاز (وادي القرى)، وهو واد طويل بين تيماء وخيبر، فيه قرى منثورة وفيه زروع ونخيل، وفيه يقول جميل:

ولقد أجرُّ الذيل في وادي القُرَى
نشوان بين مزارع ونخيلِ

وفي هذا الوادي الممرع الخصب كان بنو عذرة يتنقلون بخيامهم، وقد رزقهم الله من الثمرات ما جعل حياتهم رغدة هانئة بالقياس إلى قبائل الصحراء الذين كانوا يقاسون غير قليل من الشظف، حين تجدب مراعيهم، فتموت القطعان ويهلك الناس. فلم تكن حياة بني عذرة قاسية، ولا كان فيها هذا الجدب المهلك، إنما كان فيها خصب ونماء هيأ لشيء من الفراغ كما هيأ لشيء من الاستقرار وأن تجرى الحياة هادئة، فليس فيها منازعات القبائل على المراعى وما صحب هذه المنازعات من حروب دائرة لا تنقطع. وكان لذلك أثره فيما خلفت بنو عذرة من شعر، فإننا لا نجد عندها شعر الحماسة والفخر والزهو الذي كان منتشراً بين قبائل نجد، وإنما نجد عندها نمطا آخر من شعر غنائي قوامه التعبير عن آلام النفس إزاء الحب وكأنهم لما فرغوا لأنفسهم أو هيأت لهم حياتهم أن يفرغوا لأنفسهم، أخذوا يغنونها هذا الضرب من الشعر الوجداني.
وفي السنة السابعة للهجرة تم دخولهم في الإسلام، ووفد على رسول الله صلى الله عليه وسلم حمزة بن النعمان بن هوذة بصدقات قومه الذين اشتركوا في غزوة مؤتة، وكان أحد سادتهم (قطبة بن قتادة) على ميمنة الجيش في حرب القادسية، كما تولى أحد أبطالها (خالد بن عرفطة) الميسرة.

وكان للإسلام أثره في نمو هذا الهوى، بما فرض على الناس من أن يغضوا أبصارهم ولا يأتوا بفاحشة ولا ينتهكوا الحرمات، ولم يقف تأثير مثالية الإسلام عند بني عذرة، فقد أخذت هذه المثالية تطبع شعر البدو في نجد بطوابع واضحة من البراءة والطهارة والتسامي، فلم نعد نقرأ شعر الحب الإباحي الذي كان يردده امرؤ القيس وغيره من شعراء نجد في الجاهلية، إنما أخذنا نقرأ شعراً عفيفاً،

فيه نبل، وفيه هذا الحزن الذي يصدر عن نفس ملتاعة تخاف الله فيما تأتى من قول وفعل. وهيأت لهذا الحزن أيضاً بيئة الصحراء وما يخيم عليها من سكون وصمت في لياليها المقمرة الشاحبة، ولذلك لم يكن من الغريب أن تستهل القصيدة العربية حتى في الجاهلية بالبكاء على الأطلال والديار، فطبيعة البيئة الصحراوية تبعث على الشجا والحزن والألم.
–الصحراء والإسلام إذن هما اللذان أعدا لظهور هذا الغزل العفيف الحزين وما طوي فيه من حب نبيل شريف، وهو غزل يعبر عن أسمى العواطف التي يفيض بها القلب الإنساني، غزل نحس فيه لذع الحرمان وأن الرجل يتهيب الاقتراب من المرأة، فهي كائن ملائكي تحول قدسيته دون لمسه، وحتى هي إن وصلته لا يزال يشعر شعوراً عميقاً بالألم واليأس، بل قد يفضى به حبه إلى الجنون أو إلى الموت، وهو لا يأتي ذلك وحده، بل تأتيه المرأة أيضاً سعيدة قريرة العين.

وقد ساعدت رقة مشاعر شعرائها وقوة عاطفتهم على التصاق هذا اللون (الحب العذري) بهم، حتى ليصل العاشق في أحيان كثيرة منهم للموت، لدرجة أن قال رجل منهم: «لقد تركت بالحي ثلاثين شاباً قد خامرهم السل وما لهم داءٌ إلاّ الحب» وسئل آخر: ممن أنت؟ فقال: من قوم إذا أحبوا ماتوا، فقالت جارية سمعته: «عذري ورب الكعبة». حتى إن نساء القبيلة لا يخجلن منه ويصرحن به وكأنه عادة تورث أو تقليد يحاكى وذلك حين سئلت امرأة عذرية بها هوى يدنيها من الموت: ما بال العشق يقتلكم معاشر عذرة من بين أحياء العرب؟ قالت: فينا تعفف، والعفاف يورثنا رقة القلوب والعشق يفني آجالنا.
الحب العذري إذاً، حل وسط بين الحب والدين. وحررت العذرية الحب من إسار الغريزة، وحولته إلى نوع من الجمال والشفافية المطلقة. لذلك دعا بعض العارفين إلى فكرة جديدة، وهي أن العشق العذري وسيلة إلى العشق الإلهي، إذ يقول بعض الصوفيين: «كما أن النساء حبائل الشيطان فهن حبائل العرفان، إذ قد يتوصل العاشق من عشقه إلى معرفة مبدعه لأن المقدمات الصحيحة تنتج الأغراض الصحيحة ومن أمعن النظر في مخلوق زائل ترقى عنده معرفة الفاعل الدائم».

والحب العذري حب مهد الإسلام الحنيف السبيل له، وخلع عليه من قيمه السامية، ما جعله حباً يبعد العاشق عن الانحراف الجنسي، بل يجعله عفاً. وهذا النوع من الحب يأخذ بعداً قلما نجده في أي مجتمع آخر غير إسلامي.
فالعاطفة في الحب العذري تتحد في إطار واحد هو النأي عن الابتذال والابتعاد عما يخدش الحياء أو يدغدغ العواطف أو يثير الغرائز، بل يجعل عاطفته مشبوبة بعاطفة أخرى سامية هي عاطفة الإسلام، الذي يحدد للإنسان مسار خلق قويم ليلتزمه.

وما المحب العذري إلا صوفي خالص، صوفي في ظمئه الذي لا ينتهي إلى رؤية الحبيب ولقائه، وصوفي في تغنيه بعشقه الجامح الذي يملك كل قلبه وكل أهوائه وعواطفه ومشاعره، وصوفي تعييه الحيلة وتعوزه الوسيلة إلى لقاء المحبوب، وإنه ليسير في طريق لا نهاية لها ولا سبيل إلى الدنو من غايتها إلا بإسلام الروح، وصوفي في ارتفاعه عن كل صغائر الحياة، لعله يقترب من قدس الأقداس، وصوفي في ابتهاله وذله وضراعته، وما أشبه شعره بالتراتيل الدينية. لذلك كله لا نغلو إذا قلنا إن هذا الحب العذري هو الذي أتاح لنا هذه الثروة البديعة من الحب الصوفي السامي.

– على هذا قسم الصوفيون الحب إلى حب يملؤه حيّز بشري أو إنسي، وآخر يملؤه حيّز آخر هو الحيز القدسي، حب النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وآخر مطلق هو حب الخالق عز وعلا.

صورة المرأة العربية في الحب العذري

حتى صورة المرأة العربية الحبيبة أو المحبة مختلفة تمام الاختلاف عن صورة المرأة الأفلاطونية، فهي هنا يبدو عليها الحياء والوقار والخوف من الله ومن عقاب الآخرة، واحترام العادات والتقاليد العربية الأصيلة. وقد يعشق الرجل المرأة ولا ينالها فيتألم وينتظر أن يلقاها في جنة الخلد فيقول لحبيبته:

نعم المحبة يا سؤلي محبتكم
حب يجر إلى خير وإحسان
إلى نعيم وعيش لا زوال له
في جنة الخلد خلد ليس بالفاني

وقد وصل العذريون إلى مرتبة سامية في هذا الحب من عفة النفس وصدق الحديث. (هنا يجب إيضاح لفظ العفة في اللغة العربية والتي ليس لها مثيل في لغات العالم.فالعفافة: هي بقية اللبن في الشكوة (وعاء من الجلد)، وقد تطلق على ما يبقى في الضرع بعد الحلب.. وهي شيء قليل. ومن رضي بالقليل (هذا اللبن) فهو على خُلق ما.
وقد أجمع العرب على تسميته بالعفة، ومنها تولد معنى العفاف، وهو الرضا بما تيسر حفظاً للكرامة وصوناً للنفس، والعفيف من كان ذلك نعته، ومنه جاء الاسم «عفان» أبو عثمان الخليفة الراشد رضي الله عنه على وزن فعلان من عف، كعطشان من عطش).

يقول جميل بن معمر واصفاً روحه الهائمة في المحبوب بعزة نفس وعفة قلب ورفعة

كان للإسلام أثره في نمو هذا الهوى، بما فرض على الناس من أن يغضوا أبصارهم ولا يأتوا بفاحشة ولا ينتهكوا الحرمات، ولم يقف تأثير مثالية الإسلام عند بني عذرة، فقد أخذت هذه المثالية تطبع شعر البدو في نجد بطوابع واضحة من البراءة والطهارة والتسامي، فلم نعد نقرأ شعر الحب الإباحي الذي كان يردده امرؤ القيس وغيره من شعراء نجد في الجاهلية

روح وسمو ويفخر بهذا الموقف الروحي الذي يترفع عن دنايا الحياة ويسمو محلقاً عن الفواحش والخطايا:

لا والذي تسجد الجباه له
ما لي بما دون ثوبها خبر
ولا بفيها ولا هممت به
ما كان إلاّ الحديث والنظر

ما إن دعاني الهوى لفاحشة
إلا نهاني الحياء والكرم
فلا إلى محرم مددت يدي
ولا مشت بي لزلة قدم

وهذا شيخ العشاق قيس بن الملوح يقول:

تتوق إليك النفس ثم أردها
حياء ومثلي بالحياء خليق

وشعر العذريين كلهم – من دون استثناء – وأخبارهم تضوع بهذا العطر النقي الصافي، عطر الطهر والعفة والفضيلة، يقول جميل:

وكان التفرق عند الصباح
على مثل رائحة العنبر
خليلان لم يقربا ريبة
ولم يستخفا إلى منكر

وإذا تفاقمت الخطوب في مواجهة الشاعر لوصال الحبيبة واحتشدت العثرات وصار الهوى جداراً حائلا بينه وبينها، يلوذ بصمته ويهفو بروحه إلى لقاء الحبيبة في الآخرة، حيث لا رقيب ولا موانع تقف في مواجهته. ويقول معبراً عن ذلك:

لئن منعوني في حياتي زيارة
أحامي بها نفسا تملكها الحبُ
فلن يمنعوني أن أجاور لحدها
يجمع جسمينا التجاور والتربُ

ويقول عبد الرحمن ابن أبي عمار الناسك – القس– صاحب سلامة:

أهابك أن أقول بذلتُ نفسي
ولو أنى أطيع القلبَ قالا
حياءً منكِ حتى سُلَّ جسمي
وشَقَّ عليَّ كتمانى وطالا

أما العباس بن الأحنف، صاحب فوز، فيقول:

أتأذنون لصب في زيارتكم
فعندكم شهواتُ السمع والبصرِ؟
لا يضمر السوءَ إن طال الجلوسُ به
عَفُّ الضمير ولكن فاسقُ النظر

وهذا هو الشاعر العذري المعاصر عبد الرحمن العشماوي في قصيدته «الرؤى الباسمات» يقول:

يموت الخؤون على حقده
ويرقى بعفته المسلمُ

وفي قصيدته «قراءة في وجه الصمت» يقول:

وهل يكون الحب ذا قيمة إذا خلا من لذة الطهر؟!

هكذا ارتبط وجود الحب العذري بقصائد الشعراء ارتباطاً وثيقاً حتى لنرى أن الشعر العفيف هو لسان حال العاشق العذري، ومن هنا نشأ التوحد بين الشعر العفيف وبين الحب العذري حتى امتزجا معاً فصار القصد واحداً.

وأرقى أنواع الحب كافة هو الحب العذري الذي يناجي فيه الحبيب معشوقته مناجاة خالصة من شوائب عاطفة الجسد. حتى يكاد يرتفع بصاحبه لمرحلة التصوف المجرد من غاية الحس والمادة.

أما أقدم قصص الحب العذري فهي قصة «عروة وعفراء» حيث باعد عمه بينهما حتى تزوجت عفراء فظل يناجيها فأصابه السقم، ومات فبلغها النبأ، فظلت تندبه حتى ماتت بعده، ودفنت بجانبه حيث قيل بأن شجرتين غريبتين ظلتا تنموان بجانب قبرهما حتى التفت إحداهما على الأخرى تحقيقاً لأمنيتهما، ومن شعر عروة:

وإني لتعروني لذكراك هزة
لها بين جلدي والعظام دبيب

وقد ظلت الأجواء العذرية رداءً هاماً ترتديه قصائد شعراء ما بعد عذرة، فنرى مثلاً الأخطل الصغير (بشارة الخورى) والذي توج أميراً للشعر العربي بعد شوقي في ٤ يونيو ١٩٦١م، يقف من شعراء عذرة موقف المُبارك لهم، الوفي لحبهم، حاملاً الصبابة إلى القلوب العذرية عندما قال:

أنا وفد أبناء الصبابة ساجدِ
من ترب عذرة في أذل مكانِ

فتصوغ في أذني (جميل) رنتي
وتطيب نفس (كُثير) ببياني

حتى إنه قد صاغ قصة حب عروة وعفراء في مطولة شعرية متسمة بتوهج الحب العذري لقلوب المحبين، وذلك عندما استهل مطولته قائلاً:

مهد الغرام ومسرح الغزلان
حيث الهوى ضرب من الإيمان
يتعانق الروحان فيه صبابة
ويعف أن يتعانق الجسدان

ويبقى قول الشاعر العذري المحب:

وما الحب في الإنسان إلاّ فضيلة
تلطف أخلاقاً له وتدمث

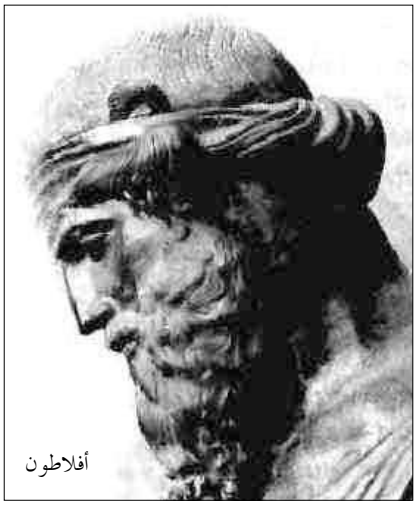
ذلك هو الحب العذري بطبيعته وخصائصه التي تختلف عن طبيعة الحب الأفلاطوني وهو يعد جلاء القلوب وصقل الأذهان ما لم يُفرط فإذا أفرط عاد سقماً قاتلاً ومرضاً منهكاً».

أما الحب الأفلاطوني المثالي فإنه لا يعترف بحق الجسد إنما يعترف بالروح فقط وهذا ليس حباً لأن الحب ظاهرة إنسانية متأصلة في النفس البشرية فإن أحب الإنسان روحياً فقط فلن يوصف بإنسان وإن أحب جسدياً فقط فلن يوصف أيضاً بإنسان لأن الإنسان جسد وروح فالحب الحقيقي هو أن نسمو بالحبين معاً «الروحي والجسدي».

إذاً ليست المثالية في التشبه بالملائكة، فللملائكة صفات وللبشر صفات والسمو الحقيقي هو أن نسمو بإنسانيتنا وبمحبتنا.

مفردات ذات علاقة وثيقة بالحب العذري لا توجد في أي لغة عالمية أخرى:

من المفردات التي يتقارب معناها ويتقاطع وتصبح من المفردات المترادفة أو المتقاربة


أفلاطون

في هذا الموضوع والقابلة للتأويل والانتقال من حال إلى حال مما يَشي بعبقرية اللغة العربية:

– الحب، العشق، الهوى، الغرام، الغزل، الوجد

– الحب: فالحبّ على ما ورد في لسان العرب للإمام العلاّمة ابن منظور (٦٣٠هـ – ٧١١ هـ) « نقيض البغض، والحب الوداد والمحبّة. والجذر (ح.ب) ينطوي على معني الإقامة. يقال حبَّ إذا وقف، وحبّ إذا تودّد»

– العشق: أما العشق فمن الجذر (ع ش ق) فهو « فرط الحبّ» والعشق لزوم الشيء لا يفارقه. ولذلك سمي الكلف عاشقاً للزومه هواه. سئل أبو العباس أحمد بن يحي: عن الحب والعشق أيهما أحمد؟ فقال: الحبّ، لأن العشق فيه إفراط. وسمي العاشق عاشقاً لأنه يذبل من شدّة الهوى كما تذبل العشقة إذا قطعت. والعشقةُ شجرة تخضر ثم تدق وتصفرّ.

– الهوى: الهوى العشق يكون في مداخل الخير والشرّ. قال اللغويون: الهوي محبّة الإنسان الشيء وغلبته على قلبه. قال الله عزّ وجلّ في كتابه (.. ونهى النفس عن الهوى) (النازعات: ٤٠)، (وما ينطق عن الهوي إن هو إلا وحي يوحى) (النجم: ٣)، لذلك فغالباً ما يأتي الهوى موصوفاً ويحدد الوصف له معناه.

– الغرام: الغرام هو الولوع، من الجذر (غ ر م)، غرم الرجل حمل ديناً. منه قوله عزّ وجل (.. والغارمين وفي سبيل الله) (التوبة: آية ٦٠) وقد أغرم بالشيء أولع به وهو الحبّ والعشق، مرتبط بالعذاب الدائم والشرّ اللازم. قال تعالي في كتابه (إن عذابها كان غراماً» (الفرقان: ٦٥)، تقول العرب: «إن فلاناً لمغرم بالنساء إذا كان مولعاً بهن»

– الغزل: الغزل جذر (غ ز ل) حديث الفتيان مع الفتيات، رجل غزِل متغزّل بالنساء. يقال: هو أغزل من امرئ القيس، وقال ابن سيدة: الغزل اللهو مع النساء فيه معني الضعف والفتور.

– الوجد: الوجد يقال للحب الشديد، وله صلة بمعنى الحزن، وصلة باليسار والسعة.

وعلى الإجمال ومما له علاقة مباشرة بموضوعنا: لو وضعنا «الحب» في وسط هذه المنظومة من المفردات، لرأينا أنه مرتبط بالإقامة والألفة. لذلك سمّى العلامة ابن حزم الأندلسي كتابه في الحب – والذي استهللنا موضوعنا هذا بذكره – «طوق الحمامة في الألفة والألاف» والهوى أدنى مرتبة من الحب، لأنه ينطوي علي معنى (سقط) ويكون في مداخل الخير والشرّ. أما العشق ففي مرتبة أعلى من الحب لأنه من فرط الحب وملازمته. وأما الوجد فتصعيد في الحب و مرتبة أعلى من العشق. والغزل يغلب عليه الحديث واللهو. وأن الغرام يحمل شيئاً من الغرم وفيه عذاب أو شرّ.

صورة الأب في الرواية النسوية الخليجية

الكُره الأُنثوي للأب نموذجاً

د. رسول محمد رسول

الكُره شعور لدى الإنسان، لذلك يُصنّف على أنه هوى من الأهواء (Passions) التي تجتاح المرء في حالة معينة. والكُره (Hate) حالة طبيعية لدى كل البشر؛ فمثلما يحبون يكرهون أيضاً. وكُره الآخرين لدى المرأة بطبيعتها كأنثى إذ تتحكّم فيها جملة من العوامل النّفسية والأخلاقية والثقافية الموروثة، وهي العوامل ذاتها التي توجد لدى الرجل إذا ما كَره الآخرين، لكنها عند النساء مرهونة بعامل آخر هو العامل البيولوجي، فضلاً عن العامل الأُنثوي؛ فكراهية النِّساء مطبوعة بطابع أنوثتهن من دون أن يعني ذلك وجود نبتة الكُره في الأنوثة كأصل، لأن الكُره رهن كل ما هو ثقافي، ذاك الذي تدخل في نسيجه عوامل عدّة كالتربية الأُسرية والتعليم، والمستويين الاجتماعي والطبقي، والباعث الديني والعرقي والمناطقي، وجملة العوامل الفرعية الأخرى.

وكل ذلك يعني أن الكُره لدى المرأة يرتبط دائماً بالعوامل الذاتية والموضوعية سواء بسواء، مع التأكيد على أن لكُره الإناث طابعه الخاص الذي غالباً ما تنضّدهُ أنوثتهن، وقد يكون الكُره لديهنّ علّة مرضية ناتجة عن أزمة نفسية أو قد يكون عابراً ومرحلياً ناتجاً عن تجربة ذاتية معينة.

كما في الحياة اليومية العامّة، عمد الأدب المتخيّل إلى تمثيل الكُره كموضوعة في الكثير من الروايات، ومنها الروايات العربية، لكن كُره الأب أو الكراهية للأب (Hatred of the father)، بدت مداراً (Topic) لافتاً في عدد من الروايات الخليجية النّسوية التي تناولته في سياقات متغايرة من حيث برامجه السّردية، ومن حيث إضفائها للروح الأُنثوية، كون النُّصوص مكتوبة أصلاً بأقلام أنثوية خليجية، وهي النُّصوص التي اصطفينا منها ثلاثة، هي: رواية «سُعار»(١) للكاتبة الكويتية بثينة العيسى، ورواية «حفلة الموت»(٢) للكاتبة العُمانية فاطمة الشيدي، ورواية «زاوية حادّة»(٣) للكاتبة الإماراتية فاطمة سلطان المزروعي، وتشترك الروايات الثلاث في أن الشّخصيات النّسوية النافرة من الأب أو الكارهة له (Averse) هنّ إناث يعشن في إطار أسرة تتعرّض ـ من بين ما تتعرّض له ـ إلى شرخ معين، سببه الأب، فتنعكس آثاره في طبيعة العلاقة بين أفراد الأُسرة ومنهم الإناث فيها.

في الجزء الثاني من رواية «سُعار» للكاتبة الكويتية بثينة العيسى، والمعنون بـ «المتن»، تكشف السّاردة وبطلة الراوية «سعاد» عن تمثيلات Representations كُرهها لوالدها، ذلك الكُره الذي اتخذ شكل برنامج سردي رسمت ملامحه وإجراءاته مخيّلة الابنة على نحو دءوب.

وقبل أن ندخل في تفاصيل هذا البرنامج، نود التوضيح أن الأنثى ـ أية أنثى ـ وهي جنين في رحم أمها، تتسم بالسلبية طالما هي في مرحلة العيش على بركات ورحم والدتها من حيث الغذاء والهواء، ومن حيث الإطار اللّحمي الحامي لها من كل مكروه محتمل.

وما تجدر الإشارة إليه هنا، هو أن الأنثى، وحتى لو ولدت، ستبقى نزعتها السلبية متواصلة طالما كانت عاجزة عن توفير مستلزمات بقائها على قيد الحياة، لأنها في مسيس الحاجة دائماً لإشباع لذّاتها الجسمية والنفسية. ولطالما هي في نموّ نفسي وذاتي وبدني وجسمي وجسدي متواصل، فإن حاجتها إلى الراشدين من حولها، خصوصاً الوالدين، تبقى مستمرة بانتظار معركة الانفصال النسبي قبل الزواج، والانفصال شبه الكلي بعده؛ ففي حال الزواج ستشعر الأنثى أنها صارت بعهدة رجل مختلف عن والدها، رجل يُجزل عليها اللذات الجسمية والنفسية والذاتية بعد والديها. لكنها، وقبيل الزواج، ستحرص على أن تكون متشبّثة بالوالدَين للحاجات المذكورة، وعندما يتلكّأ أحدهما في تلبية حاجاتها أو تشعر أن الخطر سيهدّدها في هذا المجال الحاجاتي واللذّوي، ستنشأ مشكلات عدّة لديها لعل أحدها الكُره؛ كُره الأب أو كُره الأم.

إذا ما أردنا العودة إلى نظريات علم النفس،

تلك الخاصة بكراهية الأنثى للأب، فإن عالم النّفس النمساوي سيجموند فرويد يسعفنا ببعض التفسيرات؛ ذلك أن «الارتباط بالأم يمهّد السبيل للتعلّق بالأب، وتتجه الفتاة نحو الأب أقل مما ترتد عن الأم، وبأي طريقة! في الكراهية؛ في أعقاب جرح نرجسي، وبحركة كبت من الذكورة الأصلية، وفي هروبها تسقط بين ذراعي والدها مُبْعَدةً من العلاقة بالأم»(٤).

الأنثى بطبيعتها هي كائن مجروح الذات، وعندما تسعى للتشبّث بالأب كأنموذج راشد إنما تريد لأم جراحها، وعندما يذكّرُها الأب بجراحها عبرَ سلوك أو موقف معين، تتصاعد لديها حدّة الكراهية له، وعندما يصبح «الأب» في مرمى كراهية الابنة، فإنها تسعى لاختراقه من خلال التلصّص على كينونته، خصوصاً إذا كان سبب الكراهية يمس والدتها ـ وهو كثير الحدوث في الأدب الروائي العربي والخليجي ـ التي ستلجأ إليها بعد انعدام ثقتها بوالدها. وهذا ما حدث مع «سعاد» بطلة رواية «سُعار» التي شاهدت من والدها إهماله لوالدتها عندما افترضت وجود موضوع ما يشغل بال الأب عن زوجته، لذلك قرّرت التلصّص على والدها لمعرفة سبب عزوفه عن أمها، فقرّرت الاختباء خلف الخزانة الفاصلة بين غرفتها ومجلس والدها الذي يستقبل فيه أصدقاءه في مساء كل يوم... ومن هناك بدأت رحلة المراقبة ترسّخ كراهية سعاد لوالدها عندما استمعت إليه، ذات مساء، خلسة وهو يكلّم امرأة أخرى كلاماً غرامياً: «عندما تبين لي لأول مرّة أنه يتحدّث مع امرأة»(ص ١٧٥).

لقد بدأت عملية تلصّص سعاد على مجلس والدها كمجرّد فضول أنثوي لا غير، تقول سعاد: «بمجرّد أن أسمع قرع الجرس، كنتُ أسرع للاختباء، في البداية كان الأمر محض تحدٍّ؛ هل أستطيع أن أنسخ بسرعة السمع؟ بعدها تحوّل إلى رغبة شريرة لخلق فضائح، وفض أخبار، واكتشاف مناطق محرّمة، أردتُ معرفة كل شيء، وكان ما عرفته، ببساطة، أن أمي قديسة، وأن أبي لم يكن جديراً بالقداسة، ولا بالتقديس، كان يخونها!»(ص ١٧٤ ـ ١٧٥). وكانت سعاد تدوّن ما تسمعه من أحاديث في مجلس والدها الذكوري، ومن ثم تحولّت الكتابة إلى فعل أنثوي مزاحم تمليه ذات أنثوية للتوّ تريد المشاركة في صناعة مصائر ما يجري حولها ضمن إطار أسرتها. وصار الأمر فعلاً واقعاً بعد أن اكتشفت أمها أن زوجها العاشق على صلة بامرأة أخرى، وعندئذ طال سعاد العقاب من والدتها: «عندما عثرت أمي على تلك الأوراق، ضربتني بقسوة، وكانت تبكي، كانت تصفعني بيديها، وتقول بأنني أخدعها. في تلك الليلة، كان ثمّة صراخ يتعالى في غرفة نومها، بعد هذه الحادثة بشهر، كانت أمي قد ماتت؛ ماتت في أكتوبر ١٩٩٢ مع أذان الفجر»(ص ١٧٥).

لقد أدّى فعل الكتابة، عبر التلصّص، وتدوين علاقة الأب بحبيبته غير الأم، أدّى إلى موت الأم، أم سعاد، وذلك مآل أول. وأدّى أيضاً إلى تبلور موقف عند سعاد صوب الأب: «أبي لم يكن جديراً بالقداسة ولا بالتقديس، كان يخونها»(ص ١٧٥)، وتقصد والدتها، خصوصاً بعد ما لاحظت سعاد أن والدها «بدا غير مستغرب» (ص ١٧٦) من موت والدتها، وذلك مآل ثان.

أما المآل الثالث؛ فقد تزوّج الأب من حبيبته التي كان يكلّمها خلسة عن والدة سعاد. وصار المآل الرابع أن تعيش سعاد مع جدّتها فقط، بينما الأب ذهب ليعيش مع زوجته الجديدة فقط أيضاً، ومن حين لآخر كانت سعاد تلتقي به، ولكن على مضض، وكان ذلك المآل الخامس: «كان يسألني متحرّجاً عن دراستي، فأُريه دفتر العلامات، يضع يده فوق رأسي مباركاً ثم ينصرف؛ ينصرف وكأنه سيختنق، لم يكن يتحمّل عينيّ، ولا صوتي؛ كنتُ أشبهها، وكان يعرف أنه السبب»(ص ١٨١). لكنه دعاها، مرّة، إلى منزله فذهبت، وهناك رأت زوجة أبيها «تصنّمتُ في مكاني بصمت وأنا أبثّ من عيني صنوف الازدراء، قالت عامدة: «أمي أحلى، مرتَك جيكرة». صفعني، وتظاهرت التافهة بالبكاء، ثم عاد بي إلى المنزل، ولم أره بعد ذلك حتى توفيت جدّتي»(ص ١٨٢)، وكان ذلك المآل السادس. وبموت الجدّة، يولد المآل السابع، وهو أن تعود سعاد للعيش مع والدها مجدّداً، وهناك تجترح العلاقة أفقاً قلقاً؛ تقول سعاد عن علاقتها بوالدها في تلك الأيام: «علاقتي به منذ وفاة أمي وجدّتي، لا تتجاوز نوبات العقاب أو الطريقة التي يمسح بها على رأسي عندما يعبر الحوش ويجدني هناك، كما يمسح على رأس نمر يمكن أن يلتهم صاحبه في أول مرّة، بيد خائفة، وكأنني أذكّره بذنبه القديم. إنّ علاقتي بأبي أبعد ما تكون عن أن تفترض عليّ هذه السّلطة لأنه منذ وفاتها وجدّتي لا يستطيع أن ينظر في عيني إلا ورآها، تلك القديسة فوق الغيم»(ص ٢٠٧).

في الحقيقة، وبحسب بنية السّرد السطحية في الرواية (Surface structure)، لا يوجد ما يكشف عن كراهية الأب لوالدة سعاد، لكن هذه البنية، تكشف أيضاً، وبحسب ملفوظات عدّة منها «كنتُ أشبهها، وكان يعرف أنه السبب»، و«لا يستطيع أن ينظر في عيني إلا ورآها، تلك القديسة فوق الغيم»، تكشف عن أن كراهية هذا الأب للنساء (Misogynist) ومنهنّ ابنته، إنما يعود إلى الشّبه الشّكلي بين سعاد ووالدتها، بمعنى أن علامات المشابهة الجسديّة هي الدوال (Signifiers) التي تنضوي تحتها مدلولات الكُره، وبحسب بنية السّرد السّطحية أيضاً، يعود كُره هذا الأب لابنته سعاد إلى ما فعلته هذه الابنة الشّقية بشأن افتضاح أمر علاقته الغرامية مع المرأة التي تزوّجها في ظل وجود والدة سعاد، أما كُرهه لهذه الزوجة/ الأم فهذا ما لم يكشف عنه السّرد حتى في بنيته العميقة.

في رواية «حفلة الموت»، للكاتبة والشاعرة العُمانية فاطمة الشيدي، سيتخذ الأب أيضاً صورة الكائن الأسري المكروه (Hateful) من جانب ابنته بطلة الرواية «أمل»، تلك الفتاة العُمانية التي جاءت إلى الحياة كـ «نبتة ملعونة»(ص ٨٣) نتيجة لاغتصاب شيخ القبيلة لوالدتها العبدة المنحدرة من «زنجبار»(ص ٢١) كحال العبيد والعبدات القادمات إلى مدن الخليج، تلك العبدة اليافعة عمراً التي «وهبت فرجها لسيّدها، وولدت بنتاً لقيطة»(ص ٨٣). العبدة التي «هي دونه عمراً، ونسباً، وشرفاً، ممّن تزوّج عبدته الحزينة الفاتنة لأنه سطا عليها في لحظة شبق ملعون لتلد له نبتة ملعونة تسمى أنا» كما تقول أمل (ص ٨٣)، التي تضيف: تلك الأم التي «اغتصب الأب منها شرفها، وأهداها اسمه زوجاً تعويضاً غير عادل فقط لينقذ اسمه يوم حملت بي!»(ص ٧٩).

لقد مرّ برنامج الاغتصاب (Ravishment program) سريعاً في الخط الحكائي للراوية، وجاءت عملية تسريده بعد وفاة والدة أمل التي تغنّت رثاءً بوالدتها الراحلة إثر عودتها من البحرين التي كانت تدرس فيها، لكن فعل الاغتصاب، ومن وجهة نظرنا، يمثل أساساً تكوينياً لمدار (Topic) كُره الأب في الرواية، بل ولكُره عالم الذكورة برمته في حياة أمل التي بدأت روايتها بعشق أستاذ جامعي هو «أحمد الريّان»، وهو العشق الذي وضع «ذات» أمل على محكِّ مواجهة عالم الذكورة الذي تمقته بقسوة؛ تقول أمل مخاطبة أحمد: «أريد أن أبدأ معك صفحة من الفرح في هذه الحياة الميتة التي أحيا»(ص ٧٠).

ليس كون أمل لقيطة، وابنة عبدة موطوءة من جانب سيدها الخليجي، هو السبب الوحيد الذي جعلها تكنّ الكُره لوالدها، إنما هناك سبب آخر؛ فالأب المذكور قاد ابنته إلى عالم السّحرة، وجعلها أنثى «مغيّبة»: «وعدتُ المغيّبة، كما صار اسمي فيما بعد على لسان كل سكّان القرية، وهي صفة العائدين من

فاطمة الشيدي

رحلة الموت أو حفلته الخرافية، ومن شباك السّحرة بعد رحلة في عوالمهم القذرة»(ص ٦٣). أما ما جرى لأمل في تلك الرحلة، فإن جنياً سكنها تسميه «القط» أو «عديّم» (ص ١٥٢) بدعوة من والدها أو بدعوة من «رجل من عالم الإنس» الذي كان يرافقها كالظل في اليقظة والمنام: «أنا عبد من عباد الله، وأنا وأنتِ متلازمان منذ قرّر رجل من الإنس أن أكون ظلك، ألا تذكرين؟ ولن أسمح لك بالزواج من كائن آخر، وحين تقرّرين ذلك فستكون نهايتك على يدي!» (ص ٧٣). أما القط فهو الذي تسمع أمل صوته «كان يرافقني من يوم غيابي المبجّل ورحلتي الخرافية، القط الأسود الذي يتبعني كظلي في كل مكان، والذي لا يراه أحدٌ سواي!»(ص ٧٢).

إنّ عبارة «رجل/ من الإنس» التي وردت في المقتبس قبل الأخير، هي مُشير دال (Indicateur) على والد أمل الذي قدّمها للسحرة كموضوع حالة، لذلك تصف أمل والدها بـ«الساحر»، إلى جانب أوصاف أخرى «الوالد/ الجبار/ الشيخ/ العاشق/ الساحر» (ص ٧٩). ليس هذا فحسب، بل تخاطبه قائلة:

«أيها السّافل، تهبني طعاماً لأصدقائك السّحرة، عليك اللعنة أيها الملعون وعليهم»(ص ٥٩).

إلى جانب ذلك، ثمّ سبب آخر كان حافزاً لكُره أمل والدها؛ سبب يكمن في التمييز العنصري الذي كانت تلاقيه أمل ووالدتها من أسرة أبيها ونسائه وأولاده غير العبيد؛ فلكون والدة أمل «عبدة» تنحدر من الجنس الأسود نوعاً ولوناً وأصلاً، ولكون أمل ابنة عبدة رغم أن والدها هو سيد أو شيخ أبيض في مجتمعه، فإن تلك الخاصّة ما كانت سوى موئل متاعب نفسية لأمل الابنة، وصداع عرقي راح يكبر في ذاتها وذات والدتها من ذي قبل؛ تقول أمل مخاطبة والدتها رثاءً بعد موتها: «زوجات أبي الملعونات مثله، واللواتي جعلنكِ دونهنّ قدراً، وملأن عمرك بالكيد والبغضاء والفتن»(ص ٨١). وكان هذا الشعور قد اتسع عندما كانت أمل على علاقة مع ابن عمها «خالد» التي كانت تأمل الزواج منه، لكنه تركها وتزوّج أنثى غيرها غير عبدة، فتبلور لديها موقف قائم على أُسس التمييز العنصري: «كنتُ أعرف جيداً أن ذلك الحب الهش أو الإعجاب الساذج لا بد أن يتلاشى يوماً؛ فلم يكن خالد رجل الحُلم فـي مخيلتي المتمرّدة؛ كنتُ أكره الأشباح التي تسكن رأسه، والطحالب التي تعشّش في مخيِّلته، كنتُ أكره ضَعفه، ونظرته العنصرية لي ولكِ»، هذا ما قالته أمل وهي تخاطب والدتها راثية موتها بلوعة أنثوية آسيه (ص ٨٩).

هذه الأسباب الثلاثة هي التي كانت وراء كراهية أمل لوالدها، وهي الكراهية التي امتدت لتشمل عالم الذكور برمته، ما يعني أن كراهية أمل لوالدها كانت نواة لكراهية الصنف الذكوري من البشر، ونلاحظ على فاطمة الشيدي، بوصفها الناصّة في الرواية، أنها لم تدخر الجهد في تسريد تلك الكراهية الشاملة من بداية الخط السّردي في الرواية (line story) حتى آخره، ولنقرأ هنا بعض النّصوص التي تكشف عن كراهية هذه الأمل لتلك الذكورة:

١. «نحنُ نساء السواد المتدثرات في الجحيم بعباءات تنقله للأجساد لتكتمل حلقة الصهر لذلك الجسد الملعون؛ الأب، والأخ، والزوج، والجغرافيا كلها تحاصره بحرقة لتخفي لعنة مفاتنه، وعبثية خلقه»(ص ١) (٥).

٢. «حيوانات كأبي وعمومتي، وجميع أبناء البلدة»(ص ١٣).

٣. «كنتُ أشعر أن هذه الوجوه المتهيئة للمسرحة أمامي بضع كائنات لبعضها ملامح الغربان، وللأخرى ملامح الحرباء أو البومة»(ص ١٩).

٤. «الرجل الذي يسمى أبي؛ ذلك الذي قذف بي إلى هنا، لعنه الله. أيها السّافل، تهبني طعاماً لأصدقائك السحرة، عليك اللعنة أيها الملعون وعليهم»(ص ٥٩).

٥. «لستَ إنساناً أنتَ؛ أنتَ شيطان.. شيطان.. كنتُ ألعنه في داخلي هو وشريكه الذي يقدِّم نفسه وريثاً شرعياً للرب والدين وهو يعلِّم القرآن...»(ص ٥٩).

٦. «زوجات أبي الملعونات مثله...»(ص ٨١).

٧. «لن أتزوّج ممن هم كالبهائم أو أقل سبيلاً»(ص ٨٧).

٨. «لن أتزوّج أي حمار ورث النهيق كما ورث كل صفات الرجولة المزعومة»(ص ٩٠).

٩. «من يرغب في فتاة تتقن الصّمت والرّسم، وتخشى الكلام والرجال الكلاب» (ص ٩٢).

١٠. تقول مخاطبة حبيبها أحمد الريّان: «وربما أنتَ كجميع الذكور؛ ثيران لا يفهمون الحياة إلا من قرونهم.. أو من أعضائهم!»(ص ١٢٠).

١١. «قررتُ أن أتفل بوجه أبي، وفي وجه السّحرة، والشياطين، والجلاميد، والأحجار وأشباههم، وأنتصر لأمي»(ص ١٣٤).

في هذه النّصوص/ المقاطع، يبدو واضحاً كيف تمادت أمل في تقريع عالم الذكورة عامة، وذكورة والدها على نحو خاص، حتى وصل الأمر لديها أن تبصق في وجه والدها، ناهيك عن وصفه بالحيوان، والملعون، والثور، وغير ذلك من الصفات غير الآدمية. وصفات من هذا النوع لم نجدها في رواية «سُعار» لبثينة العيسى، ولن نجدها أيضاً في رواية «زاوية حادّة» لفاطمة المزروعي رغم أن الروايات الثلاث تؤكّد موقفاً نقدياً من ذكورة الأب، بل الذكورة بشكل عام! لكن أمل «سيدة الحقيقة والأوهام»(ص ٥١)، وصاحبة «الذات المخضّبة بالموت»(ص ٤٥)، و«القروية الملعونة» (ص ٣٥)، والأنثى «المغيّبة»، ربما لها العذر في كل هذه الكراهية الراديكالية لكينونة الأب، ولذكورته الظالمة، خصوصاً وأن ما جرى عليها من حيف ذكوري أبوي كان مركّب الأثر في ذاتها منذ تكوينها الجنيني في رحم أمها كنطفة غير شرعية ناتجة عن فعل زنا، حتى تعرُّضها إلى اختراق كائنات تنتمي إلى عالم الجن.

لا يبدو برنامج كُره البطلة للأب في رواية فاطمة المزروعي «زاوية حادّة» طاحناً كما رأينا ذلك في رواية «حفلة الموت» لفاطمة

الشيدي، وإلى حدٍّ ما في رواية بثينة العيسى «سُعار»؛ فنموذج «الأب» الذي قدّمته فاطمة المزروعي، وعملت على تسريده في «زاوية حادّة» هو ذلك النموذج التقليدي الذي ينتمي إلى مجتمع البداوة الخليجي الذي يكنّ الكُره القبلي للإناث مقابل المحبّة للذكور من أبناء الأُسرة الواحدة.

ولما كان نص «زاوية حادّة» لا يعدو أن يكون كتابةً سير ـ ذاتية (Autobiography) عملت البطلة من خلاله على سرد حياتها منذ الصِّغر حتى الكبر؛ فإنه من الطبيعي أن نلقى صور كُره البطلة لوالدها تتناسل تباعاً كلما جرفنا الخط السّردي في الرواية إلى أحداثها المتتالية صوب نهايتها.

كان التطلّع إلى عالم الذكور، عالم الأطفال الأغيار، يمرُّ عبر ثقب باب الكراج كما تقول البطلة/ الراوية: «من خلف ثقب الكراج، كنّا نرى أيضاً عالم الأطفال الذكور»(ص ١٠ ـ ١١)، وهو أمر طبيعي في عالم الأنوثة المبكّرة. لكن عالم الذكورة هذا، آل، بعد سنوات، إلى اغتصاب البطلة عندما سال لعاب أحد الشُّبان لينقض على جسديّتها ليجعل دماءً ساخنة تخرُّ من بين فخذيها في أمسية كانت البطلة اليافعة ترافق أشقاءها الذي تمادوا في اللعب والسكر وانعدام توفير الأمان لأختهم الوحيدة في سهرتهم. (انظر ص ٤٥ وما بعدها).

كان ذلك الحادث قد حفر في ذات البطلة كُرهاً معمّقاً للذكور، وظلّ ينمو معها كما كان إهمال والدها لها ولشقيقاتها، مقارنة باهتمامه بأبنائه الذكور، ينمو في ذاتها ويكبر، ما عدا لحظة إشراق واحدة شعرت البطلة بها بأبوة هذا الأب القاسي عندما رفض تزويجها من ابن خالها (أُنظر ص ٥٦)؛ تقول البطلة فيها رؤية والدها لبناته: «أتذكّر أن والدي كان يكره البنات، ولم يتمن أن يصبح والداً لأربع بنات، ربما هذه الصدمة هي التي أثّرت فيه، ففضّل الابتعاد والهروب عن عالمنا!»(ص ٤٥).

لعلها سمة قديمة متوارثة عند الأب العربي أنه يكره أن تلد له زوجته إناثاً وليس ذكوراً، وهو ما تتسم به شخصية هذا الأب الذي يكره الإناث كجنس بشري Misogynist، وهو موضوع يرتبط بفهم الإنسان لجنسه المختلف؛ تقول البطلة: «كان هروب ابنته الكبيرة من المنزل صاعقة كبيرة أضافت إلى رصيده الكثير من الكراهية للنساء، وكانت هذه الكراهية قد اشتعلت ووصلت الذروة مما جعله يكره البنات، ويتمنّى الموت لو جاءته بنت»(ص ٨٨) (٦). إلا أن عبارة «فضّل الابتعاد والهروب عن عالمنا» لا تمثل فقط هروبه عن عالم بناته الأربع، إنما هروبه عن أسرته ليعيش حياته حراً مع مزاجه وأهوائه ورغباته وأعماله: «والدي لا وقت له، لأنه مشغول، وهو لا يأتي إلى المنزل إلا فترات قليلة»، ولم «نكن نرى والدي إلا مصادفة»(ص ٣٢). لذلك، كانت كل واحدة من بناته ـ ومن بينهنّ بطلة الرواية ـ تتمنى عليه أن يغمرها بحنان أبوّته يوماً: «أحياناً يأتي والدي إلى المنزل، يحضر منتصف الليل، يتسلّل على أطراف أصابعه، أرمقهُ من خلف نافذة غرفتنا المرتفعة، فأضطر إلى أن أحضر كرسياً خشبياً قديماً، أقف عليه بعناد طفولي، وانظر إلى والدي متمنية أن يأتي ليضمّني، ويأخذني بين أحضانه كما يفعل مع إخوتي الذكور.. لكنه يفتح الباب، ينظر إلى الأجساد النائمة على الأرض، ثم يذهب من دون قُبلة؛ كم تمنّيت لو أزاح اللحاف مرّة من على وجهي، وقبّلني»(ص ٥٢).

إنّ تمثيل كُره الأب ـ كما عملت فاطمة المزروعي على تسريده في روايتها هذه ـ لا يستند إلى موقف دراماتيكي تشترك البطلة مع والدها فيه، كما هو الحال مع تجربة الأب الكاره بقصدية عالية في تجربة «حفلة الموت» لفاطمة الشيدي، وفي تجربة «سُعار» لبثينة العيسى، لكنها تختلف عن هاتين التجربتين في أن تمثيلها للأب قدّم الأب بصورة ذلك الرجل البدوي الذي يحطّ من قيمة الإناث «البنات» لصالح إعلاء شأن الذكور «الأولاد» في أسرته الواحدة، وهذا ما لم نجده في «حفلة الموت»، ولا في «سُعار»، وتلك هي خاصية التنوّع في تسريد مدارات الكراهية للأب في الرواية الخليجية.

الهوامش :

(١) بثينة العيسى: سُعار، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥.

(٢) فاطمة الشيدي: حفلة الموت، رواية، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٩.

(٣) فاطمة المزروعي: زاوية حادّة، رواية، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠٠٩.

(٤) جاك أندرييه: النزوع الجنسي للأنثوي، ترجمة: اسكندر معصب، ص ٤٧ وما بعدها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٩.

(٥) هناك تخاطر ثيمي «موضوعاتي» بين دلالات هذا النّص ودلالات أخرى مماثلة في أحد نصوص رواية فاطمة المزروعي، لنقرأ: «كان من العيب التحدُّث في أمور كثيرة: الجنس، الحب، النظر إلى الرجل، ورفع صوت المرأة، وغيرها من الأمور التي تختفي تحت طيّات هذه الملابس السوداء التي توارثناها رغماً عنّا، وصارت لنا معنىً للأنوثة التي تختفي وراء زيّ أفسدَ، كما أفسد غيره، فطرتنا الأولى للحياة» (فاطمة المزروعي: زاوية حادّة، ص ١٠٩).

(٦) لا يوجد مزيد تسريد لمدار هروب الابنة الكبرى للأسرة في رواية فاطمة المزروعي «زاوية حادّة».

اللوعة في الأغاني الشعبية الإماراتية

صيرورة الصبر والانتظار

عبدالفتاح صبري

إن أغاني الشعوب هي تعبير عن ثقافتها وترجمة لإيقاع حياتها وحركتها اليومية، كما أنها صدى للعلائق الاقتصادية والاجتماعية القائمة. ومجتمع الإمارات ما قبل النفط كانت أركانه الاقتصادية تعتمد على الارتحال بشقيه: البدوي الذي تتميز طبيعة حياته بالحركة الدائمة الباحثة عن الماء والكلأ وأسباب الحياة، أو الارتحال في أعماق مياه الخليج بحثاً عن الصيد وخاصة في مغاصات اللؤلؤ البعيدة والتي كانت تستوجب سفر الرجال في كل دورة وغيابهم شهوراً طويلة.

في كل الحالات كان على النساء القيام بواجبهن الاجتماعي والاقتصادي تجاه استمرار حياة الأسرة حتى يعود عائلها الغائب، ولكن كان عليهن أيضاً معاناة لوعة الغياب وتصاويب الفراق وآلام الهجر القسري، وكانت تتفجر هذه اللوعة في أهازيج الاستقبال بشراً وفرحاً وعند المغادرة ترانيم حزن، ولكن ما بين الوداع والاستقبال كان الصبر والانتظار واجترار الذكريات والبحث في العودة وأسباب الغياب ومرارة الفراق، مما أوجب عليهن أن يعدن صياغة حياتهن وتلوينها بالأهازيج التي تبث المودة والحنين والانتظار والصبر.. هذه الظاهرة التي تنضت عنها قيم هذا المجتمع ومظاهر الفرح والحزن فيه، ويبرز بها إحدى سمات التباين بينها وبين مجتمع آخر ليس على شاكلته في الظروف الاقتصادية أو الاجتماعية. ومن هذه القيم التي يمكن استنباطها من تلك الأغاني الشعبية التي ساهمت في إبراز والحفاظ أيضاً على هذه القيم بل صارت مخزناً ومرجعاً عند البحث في ذات الموضوع، ما يلي من قيم الحزن واللوعة.

العاطفة تجاه الغائب

للغائب دائماً مكانة خاصة حتى يعود، فما بالنا إذا كان هذا الغائب هو الزوج عماد الأسرة وركنها الأساسي، وبالتالي تفيض المشاعر تجاهه في غربته وبعاده، ومحاولة التغني بهذا الرباط المقدس الذي يوثق بينهما أي الرجل والمرأة التي تحاول استحضاره وتتمنى أن تخفف عنه وعنها المعاناة وقسوة ظروف الطبيعة، ولا يمكنها أن تفعل شيئاً سوى الغناء لهذا المحبوب الغائب الباحث عن بعض دريهمات لإعاشة هذه الزوجة والأسرة، وهذا قدر الرجل في الابتعاد بحثاً عن خبز الحياة، وأيضاً قدر المرأة الصابرة على قسوة وشظف الحياة التي تفرض عليها ابتعاد الرجل وتحمل لوعة غيابه فجسدته الأغاني الشعبية القديمة لنساء كن ينتظرن مرارة وألماً.

(يا ليتني رمانة
بثمر وبسوي خوص
يظلل على الغالي
لي في الغبيب يغوص
ياليتني رمانة)

وفي هذه الأغنية نموذج لهذه العاطفة وذلك الحب الذي تبديه تجاه الغائب الذي يعاني حرارة الشمس والاكتواء بملح البحر، فتتمنى أن تكون شجرة رمان تظلل البحر، لتجدل من أغصانها ستراً تظلل به عليه وتنجيه من حرارة وقيظ الشمس، ولنرى الصورة الجمالية أيضاً في هذه الأهزوجة الشعبية، لم تتمنّ أن تكون شجرة نخيل وتجدل من خوصها غطاءً واقياً لحبيبها في مغاصة اللؤلؤ ولكنها تخيلتها شجرة رمان لظلها الوفير وأوراقها الكثيرة التي ستنسج منها جديلة على طريقة تتبع مع سعف النخيل الذي كان يصنع منه أواني ووسائد وفرش ذلك الوقت، وتبدو العاطفة في هذا الذي تتمناه تجاه الغائب وثانياً في نعتها صراحة بالغالي، ويظلل على الغالي، إحساساً منها بمعاناته في غربته وفي عمله الشاق هناك في المغاصات البعيدة.

هذا التشيؤ الذي تتمناه الأنثى لتخفف في خيالها عن هذا الغالي الغائب، ارتبط في الذهنية بأدوات البيئة ومعالمها، فعليها البحث في ذلك العالم لتنسج منه ما يحلو لها وجاءً وغطاءً وحبل امتداد تجاه نقطة بعيدة في أعماق المجهول يقبع فيها غائبها، يعاني مثلها، ولكنه يزيد عليها حرقة الشمس اللاهبة وشظف العذوبة العاتية.. فتفرش له مساحة من الودّ الظليل في شكل شجرة الرمان التي تتمنى أن تكونها لتورق من أخضرها مظلة تحميه.

تظهر المرأة مشاعرها تجاه زوجها الغائب الذي يبتعد عنها المسافات الطويلة بحثاً عن مصادر الرزق للأسرة.. والمرأة في مكمنها تنتظره ولكنها تعاني من مرارة الفراق فتغني وترصد لنا الأغاني القديمة من هذه المشاعر الجميلة والحنون تجاه حبيبها:

«هبيت بالغربي حبيبي
يندب سلام وبلغ هناك
هناك يلتقي حبيبي
وهناك بتجيل وثبات

في هذه الأغنية تحمل المرأة (النسمات الخفيفة التي تهب من الغرب والنسمات الغربية عادة ما تكون رقيقة عليلة) مشاعرها وتحياتها ومودتها وتتخيل أن النسمات متصلة، وتستريح عنده وكأنه واحة أمان، ليس لها فحسب، ولكن حتى للنسمات الجميلة، وهذه صورة صادقة عن المشاعر النبيلة التي تهفو إلى هذا الزوج الغائب.

الشكوى من الغياب

تأتي أغنية «يا بن علي» مثالاً لشكوى الزوجة من غياب الرجل أثناء موسم الغوص، وأن الصبر لم يعد كافياً في مواجهة تحدي الغياب الذي صار فوق الاحتمال، وهذه الشكوى أيضاً مبعثها اللوعة التي تدفعها للبوح بمكنونها تجاه الزوج الغائب، وأيضاً تدفعها للتغني بمناقبه وفضائله، وهذا ما يؤكد أن الإنسان يبحث عن غائبه وعن محامده حتى يعود وتطمئن به وتهدأ النفس الباحثة عن توأمها وخليلها الذي غاب بحثاً عن مصادر الرزق لهذه الزوجة والأسرة، ولكن الغياب يظل باعثاً على إثارة القلق واللوعة وحرقة الانتظار المحض مما يدفع أيضاً لترجمة تلك الأحاسيس وهذه المشاعر من خلال نوافذ فنية متاحة، وفي البوح تخلص من مظاهر القلق واللوعة وتسجيل لذاكرة معلقة بهذا الغائب لأن هذا الغياب يشكل ظاهرة تطال شريحة كبرى من المجتمع آنذاك لأن الاقتصاد كان معتمداً في جزء منه على البحر والغوص واصطياد اللؤلؤ الذي تندرج في مجاله مهن كثيرة سواء تلك المتعلقة بعملية الصيد أو بعملية الخدمات القائمة عليها.

يا بن علي يبيناك (١) عانين
مزين (٢) هل الدنيا نصيناه (٣)
والصيف قرب والمياحين (٤)
لي له جري (٥) باجر (٦) بينصاه
نش الريّل (٧) مجفي المسيجين (٨)
ينفض حصيرة ومطوى ايداه (٩)
قالت لي هيديا (١٠) المليعين
ثم هات لنا من السوق مجظاه (١١)
هات قهوة وزيد فناجين
والهال والجرفة لا تنساه
ودي اضرب دوشك (١٢) زين
والموسدة (١٣) مايازت (١٤) ابلاه(١٥)
بعطي عن الحملة جنيين
والا عن الحملة أمراضاه

كما أنها فيها تصوير حركي لتهيئ الرجل لرحلته وأدواته التي تمكنه من مهنته ومن عمله، وفي هذا صورة حسية عن أهمية هذا العمل للرجل من ناحية، وعن اهتمام الذاكرة الشعبية بهذه الصورة التي كانت تتكرر في معظم المنازل والدور كبداية للاستعداد لطقوس الرحيل للرجال الذين يتأهبون لركوب السفن المنتظرة للرحلة الجماعية.

شي البريل مجفي المسيجيين
ينغض حصيرة ومطوي ايداه

ثم تأتي بعد هذه الصورة السخرية المبطنة من الصبر «قالت لي هيديا المليعين» وهي أصلاً فاقدة لهذا الصبر الذي يطول بها شهوراً محرومة من عائلها ورفيقها، ولكنها أيضاً تؤكد على محاسنه وكرمه، كما أنها تتغنى

باستعدادها لاستقباله وتهيئ المنزل كي يليق بحسن استقباله عند عودته، وهل هناك أغلى من القهوة والهال؟!

«هات قهوة وزيد فناجين
والهال والجرفه لا تنساه»

وهذه أيضاً إشارات إلى الكرم وحسن الاستقبال.. فالقهوة رمز الضيافة والكرم في البعد الاجتماعي الشعبي.

كما أن الأغنية تورد صورة أخرى لقلق الأنثى وانتظارها المفرط لغائبها الذي طال به أمد الماء وسافر مختفياً وراء أمواجه البعيدة.

ودي اضرب دوشك زين
والموسدة مايازت البلاء

انتظار الغائب

في قيمة الانتظار يبدو الضجر، ضجر النفس والذات عن تحمل مضرة المعاناة المصاحبة لغياب الرجل بعيداً عن أسرته وزوجته. وبالرغم من أن هذا الغياب مرتبط بتدبير مطالب الحياة والأسرة، ولتأمين إعاشتها لكن تظل النفس البشرية باحثة، بالإضافة أيضاً عن دواعي الأمن المعيشي وأسبابه إلى دواعي الطمأنينة النفسية، وإدامة الدفء الداخلي لهذه النفس التي تتلمسها في توأمها أو نصفها الآخر.. هذا الانتظار شكل قيمة معاناة عاشتها الأسرة الإماراتية قديماً واكتوت بها المرأة أثناء فترة غياب الزوج والعائل، حتى صارت ثيمة بعض الأغاني الشعبية القديمة تعبّر بها في صور فنية غنائية عن لوعة الانتظار وعن قيمته الموضوعية داخل أطر المنتظرين الذين طال بهم، حتى إنه شكل هاجساً يذكر بالأغاني ويجسد في صورة فنية جميلة.

الحنا طار غباره
والعين تبحلجت (١٦)
والسحة (١٧) في السحارة (١٨)
والعيش (١٩) في الصندوق
كل من غنى عن ياره
والحب والمحبوب

هذا التشيؤ الذي تتمناه الأنثى لتخفف في خيالها عن هذا الغالي الغائب، ارتبط في الذهنية بأدوات البيئة ومعالمها، فعليها البحث في ذلك العالم لتنسج منه ما يحلو لها وجاءً وغطاءً وحبل امتداد تجاه نقطة بعيدة في أعماق المجهول يقبع فيها غائبها

هذه الصورة الجميلة التي نوردها كناية عن طول الانتظار للمحبوب أو الزوج أو الغائب أو مغاصات الغوص، «الحنا طار غباره» أي أن الحنه التي تخضب الكفين وهي التي تتزين المرأة المنتظرة بها من أجل الغائب، وقد بهتت وضاعت معالمها، وهذا كناية عن طول الانتظار والوقت الطويل الذي ذهب ببريق هذا الخضاب.

والعين تبحجلت أي جحظت العين.. كناية عن إدامة النظر في الاتجاه المتوقع لوصول الحبيب وهذه أيضاً صورة جميلة سجلتها الأغنية الشعبية تعبر عن قيمة الانتظار ومعاناته التي يضفيها على المنتظر حتى يصل غائبه أو رفيقه، ثم تنتهي الأغنية بالأمل الجميل وهو العودة وتوفير الخير ليبدأ بعد العودة موسم الحب والمودة وكأنها مكافأة الانتظار، أو كأنها تصوير الحياة وتراتبيتها في ذلك المجتمع كحلقات تفضي إلى بعضها.. دائرة الغياب الذي سينتهي إلى دائرة العودة، وفي الغياب عذاب ولوعة وانتظار.. وفي العودة فرح وبهجة وحب ومودة وسرور.

كل من غنى عن ياره
والحب والمحبوب

بينما تبرز قيمة الانتظار والصبر أيضاً في أغنية «اترييتك»
وفيها ترى قيمة التحمل أيضاً على هذا الانتظار الذي طال بها أنها فاقت في تحملها– أي المرأة– مظاهر الطبيعة الأخرى من حولها، فإنها تقارن نفسها بمفردات من البيئة المحيطة.

«اترييتك إذا عسس الذيب وانطوى
وجفت الرعيات في كل بكور»

عاد الراعي وعاد الذئب وما زال الرجل المنتظر غائباً

وتحاول الصورة الغنائية أن تجد المعاذير لهذا الغائب وكأنها تتطابق مع المقولة أو الأمثولة الشعبية «الغائب حجته معاه» فهي تتخيل أن لديه ضيوفاً يحتفي بهم ويؤخرون عودته، وفي هذا إبراز أيضاً لقيمة الكرم وحب الضيف والاحتفاء به، وتكرر أنها ستصبر على غيابه وعلى أسباب غيابه.

«إن كانت ملهبنك المواش بقولهم
أنا على قول المواش غيور»

بينما تتكرر نفس الصورة في أغاني أخرى «بسألج يا لكندورة»

بسألج يا الكندورة

بسألج(٢٠) يا الكندورة (٢١)

من خاط ومن درز(٢٢)

قالت حسين الصورة

لي في رايح برز

وبسألكم بالطريشة (٢٣)

شوفوا شو اللي حيرم

ثوبي اتكدر سواده

وحنايه بخسره

من العام انا مهجوره

ومحيره في المز (٢٤)

في قيمة الانتظار يبدو الضجر، ضجر النفس والذات عن تحمل مضرة المعاناة المصاحبة لغياب الرجل بعيداً عن أسرته وزوجته. وبالرغم من أن هذا الغياب مرتبط بتدبير مطالب الحياة والأسرة، ولتأمين إعاشتها ولكن تظل النفس البشرية باحثة، بالإضافة أيضاً عن دواعي الأمن المعيشي وأسبابه إلى دواعي الطمأنينة النفسية، وإدامة الدفء الداخلي لهذه النفس التي تتلمسها في توأمها أو نصفها الآخر

وهذه الأغنية تعبر عن لوعة الانتظار وعن طوله، حتى إن الثوب المعد لاستقبال الحبيب الغائب قد ذهب بهاؤه ورونقه من طول الانتظار وصار قديماً، وكذلك الحناء التي بهتت، نفس الصورة التي تكررت في أغنية «الحنا طار غباره» التي أوردناها سابقاً.

ثوبي اتكدر سواده

وحنايه بخسره

وذلك كناية عن طول الغياب وبالتالي طول الانتظار.

هوامش

(١) يبناك: جئناك

(٢) مزين: آخر

(٣) نصيناه: قاصدين

(٤) المياحين: موسم الغوص

(٥) جري: البدوي

(٦) باجر: غداً

(٧) الريّل: الزوج

(٨) المسيجين: المسيكين

(٩) ايداه: من أدوات الغوص «الحبل»

(١٠) هيد: اصبر

(١١) مجظاه: مؤونة

(١٢) دوشك: مرتبة النوم

(١٣) الموسدة: المخدة

(١٤) مايزات: لم تصبر

(١٥) ابلاه: بدونه

(١٦) تبحلجت: جحظت

(١٧) السحة: التمرة

(١٨) السحارة: صندوق خشبي

(١٩) العيش: الأرز

(٢٠) بسألج: أسألك

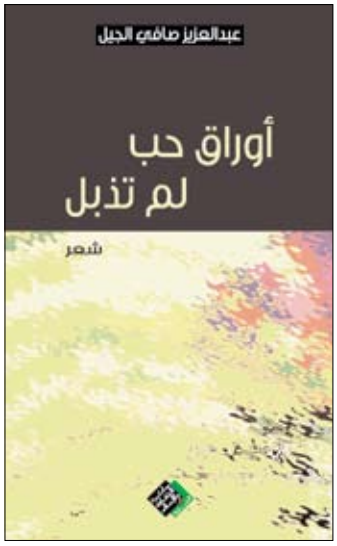
(٢١) الكندورة: الثوب

(٢٢) درز: طرز

(٢٣) الطريشة: المسافرين

(٢٤) المز: الدين أو السلف

إصدارات جديدة



دائرة الثقافة والاعلام . الشارقة

الشـارقة
عاصمـة المسـرح العـربـي

ضمن الرؤية المنهجية لصاحب السمو الشيخ د. سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، تحولت الإمارة عامة ومدينة الشارقة خاصة، إلى عاصمة المسرح العربي، وذلك نتيجة الجهد والعطاء المسرحي الذي أفرز عبر ثلاثة عقود ممثلين ومؤلفين مسرحيين، إضافة إلى توفير بنى مسرحية تحتضن على مدار العام أنشطة تتولى القيام بها إدارة المسرح بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، والهيئة العربية للمسرح التي تتخذ أمانتها العامة من الشارقة مقراً لها، وكذلك جمعية المسرحيين بالدولة، ومجموعة إدارة مسارح الشارقة. فمنذ أن انتهت الدورة الحادية والعشرون لأيام الشارقة المسرحية يوم ٢٠١١/٣/٢٧، والنشاط المسرحي متواصل بالشارقة؛ حيث تم خلال هذه الفترة تنظيم:

– الدورة التدريبية المسرحية الشاملة، التي تتواصل حتى ٢٣ يونيو ٢٠١١، بمدينة كلباء، وانضم إليها عشرات من شباب وشابات المنطقة الشرقية.

– ورشة تقنيات التأليف المسرحي التي أشرف عليها الأستاذ فرحان بلبل، على مدى عشرة أيام، وانتسب إليها ١٠ كتّاب وكاتبات للمسرح.

– مهرجان المسرح المدرسي الذي غطت فعالياته معظم مدن الإمارة.

– ملتقى الاستراتيجية العربية للتنمية المسرحية بندوته الأولى «واقع المسرح العربي – مكامن الإخفاق ومواقع التعثر».

– ملتقى الشارقة الأول لكتّاب المسرح.

– مهرجان دبا الحصن المسرحي الذي شهد عرض مسرحية «الحجر الأسود»، إضافة إلى تكريم كوكبة من المسرحيين المحليين والعرب.

– إضافة إلى تواصل فعاليات منتدى الاثنين المسرحي، والاستعدادات الجارية لتنظيم الموسم المسرحي الصيفي، ومهرجان المسرح الجامعي.

إن ما تقدم هو تواصل لما تمت إقامته من أنشطة، اشتملت ملتقيات وورش عمل مسرحية، إضافة للعروض المتواصلة لفرقة مسرح الشارقة التابعة لإدارة المسرح بالدائرة، يتوازى ذلك مع عروض لمسرحية «الحجر الأسود» ستقدم في رومانيا وغيرها من الدول، إضافة لمشاركات فرق مسرحية بعروضها في مهرجانات عربية قادمة، مع تواصل النشر لإصدارات مسرحية (نصوص، دراسات) وفصلية «المسرح».

هذا النشاط قلما تشهده دول، فكيف بالمدن!.. من هنا تميزت الشارقة وأصبحت مركز استقطاب للنشاط المسرحي المحلي والعربي، وبذا تترجم المدينة مقولة صاحب السمو الشيخ د. سلطان بن محمد القاسمي: «سيبقى المسرح ما بقيت الحياة».
طوبى للشارقة تحولها لعاصمة المسرح العربي، وطوبى لنا بسلطان، الأب الروحي للمسرح.

أسامة طالب مرة

أنطولوجيا العمل الفني ودلالاته الهرمينوسية

تأملات في لوحات تشكيلية

د. عبد الله بريمي

في كل مرة نحاول فيها طرح سؤال ماهية الفن (ما هو الفن ؟) نُصادَف بمجموعة من المفارقات والمقاربات التي لا تنظر إلى هذا السؤال مباشرة وعلى نحوِ المُعتاد، لأن الإجابة عنه لن تقودنا إلاّ لطرح كمّ أكبر من الأسئلة، وهي أسئلة لا يمكن فصلها عن مستويات الإدراك بمختلف صوره. بمعنى آخر إن كل واحد منّا يعرف أو يعتقد أنه يعرف هل هذا العمل أو ذاك يملك صلة بالفن أم لا صلة له به نهائياً. كما ينطوي تعبير الفن في استعمالاته على غموض مردّه إلى تاريخ اللفظ نفسه، فهناك من يتحدث عن فنون الحرب وهناك من يتحدث عن فنون الطبخ....

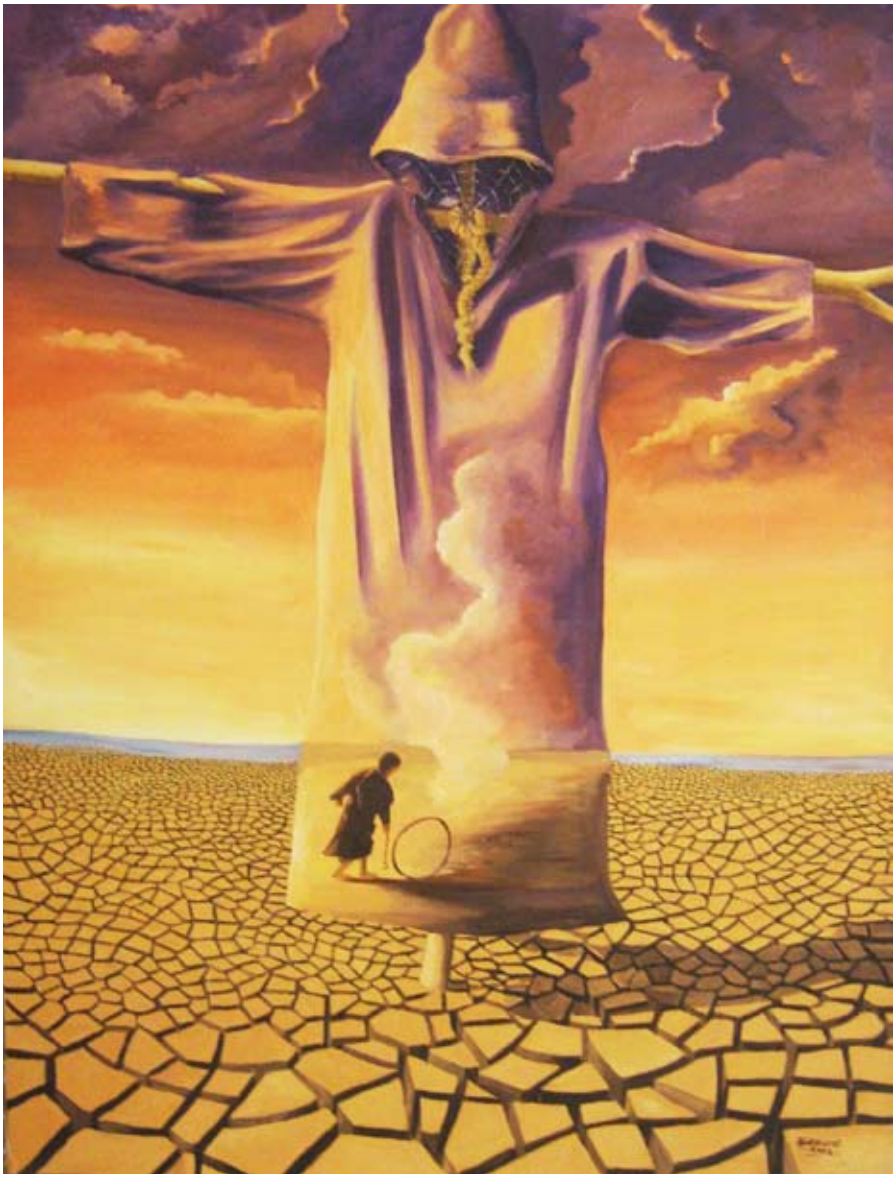
فما الذي يفسر هذه المفارقة؟ وهل يرجع الأمر إلى غرابة العمل الفني أم إلى محدودية وقصور فهمنا لطبيعة هذا العمل واختلاف تأويلاتنا لأنساقه الرمزية؟ وما الذي يميز العمل الفني عن غيره من إبداعات الإنسانية؟ وهل يصدر العمل الفني عن قواعد محددة؟ وما هو الشيء الذي يروقنا في العمل الفني ويثير انتباهنا فنعبر عنه بحكم جمالي يترجم إعجابنا؟ بل ما حقيقة هذا الحكم وما

مدى مصداقيته؟ وكيف يتم إنتاجه؟ ومن أين يكتسب العمل الفني دلالاته؟ هل يكتسبها من ذاته؟ أم يكتسبها من المتلقي؟ أم منهما معا؟ وفي الأخير: ما الفائدة من التربية الفنية داخل مجتمعاتنا؟ وبأي معنى يمكن لهذه التربية أن تساهم في إعداد المواطن/ الإنسان القادر على مواجهة تحديات العصر؟

لتسليط الضوء على هذه الأسئلة؛ نقترح محورين للنقاش: يتعلق الأول بالوضع الأنطولوجي للعمل الفني وتحديداً مع فيلسوف الهرمينوسيا هانز جورج ادامير. ويتناول الثاني مقاربة تأويلية لبعض اللوحات التشكيلية.

يقول كادامير: «إن العمل الفني يمكن تعريفه بدقة على أساس عدم كونه شيئاً قد تمّ إنتاجه ويمكن إعادة إنتاجه مراراً وتكراراً. بل إنه على العكس من ذلك، يكون شيئاً ما قد انبثق على نحو لا يقبل التكرار، وتجلى بأسلوب فريد. وبذلك يبدو لي أنه سيكون من الأدق أن نسميه إبداعا»(٢)؛ أي إن طبيعة الفن لا تتمثل في تحويل شيء كان قد تشكل من قبل، ولا تتمثل في نسْخ شيء كان موجودا من قبل. إنما الفن هو شروع من خلاله ينبثق ويظهر شيء ما بوصفه شيئا حقيقياً، والمقصود من ذلك أن المهمة الفريدة التي توكل إلى الفن في حياتنا المعاصرة، هي قدرته على تشخيص أسباب التوتر والغرابة بين الإنسان والعالم، والعمل على مساعدة الإنسانية على إعادة الحياة إلى تجربة الألفة إزاء العالم من خلال اللغة في مستوياتها المتعددة.

حينما يطرح كادامير السؤال عن العمل الفني، فإنه يطرحه معتمداً على الإجابات الخاصة



بالتصورات الجمالية التي كانت تدور حول عبقرية الفنان والإلهام والذوق والحكم...× «فالعمل الفني عند كانط مثلا والنزعة المثالية، يتحدد بوصفه العمل الناتج عن العبقرية». ويُعلّمنا كادامير ألاّ نفكر بهذه المصطلحات، وأن نفكر في الفن بدلاً من ذلك بوصفه أصلاً يعلن ويحفظ الحقيقة الوجودية لحقبة تاريخية. لهذا السبب انتقد كادامير الفكرة المحورية التي قام عليها دعاة الوعي الجمالي في أفق امتلاكنا تصورا ما للمعرفة والحقيقة ينسجم مع المقاربة الكلية والشاملة للتجربة الهرمينوسية، حيث يقول: «أبتدئ

بانتقاد الوعي الجمالي، لكي أدافع عن تجربة الحقيقة التي ينقلها لنا العمل الفني ضدّاً على النظرية الجمالية التي ظلت حبيسة مفهوم الحقيقة كما هي في العلم. غير أننا لا نقتصر هنا على تبرير حقيقة الفن، على العكس، فإننا نحاول انطلاقا من ذلك أن نغني تصوراتنا لنشيّد تصورا ما للمعرفة وللحقيقة يتطابقان مع شمولية تجربتنا الهرمينوسية»(٣).

إن العمل الفني يخبر المرء بشيء ما، وهو يخالف بذلك الطريقة التي تقول فيها الوثيقة التاريخية شيئاً ما للمؤرخ. فالعمل الفني يقول شيئاً ما لكل فرد كأنه قد قيل من أجله خاصة، أي كشيء حديث ومعاصر. فالمهمة الفنية إذن تقدم نفسها بأنها فهم لمعنى ما يُقال، وجعل هذا المعنى مفهوماً للذات وللآخر. وطبقاً لما يقوله كادامير، لا يوجد تعارض مباشر بين الاتجاهين الجمالي والتاريخي، بل إن الاتجاه الجمالي هو لحظة الإدراك الهرمينوسي؛ أي إنه اللحظة التي تسمح لنا بأن نكون مأخوذين بالعمل الفني بوصفه فناً. وتكتمل هذه اللحظة الجمالية بالمهمة الهرمينوسية ـ التاريخية الرامية إلى تحقيق الفهم. والتأويل عند كادامير يجعل الفن يفوق كونه ظاهرة ذاتية. فهو يسمح بتوسط التراث التاريخي والموقف الثقافي واللغوي.

إن نظريات التأويل مدينة كادامير الذي يدافع عن وعي جمالي يستحضر وعيا هرمينوسيا دون أن يجعل من تحكّم التجربة الذاتية عنوانا أكبر لتأويل الأعمال الفنية. فهذا التحكم الذاتي يعزل التجربة الجمالية ويقطعها عن مجرى الزمن، ويضع جانبا كل ما يتعلّق بمحتوى العمل الفني، ويفصل الفن عن المعرفة، وبين الشكل والمضمون، مع العلم أن العمل الفني ليس هدفه المتعة

كادامير

الجمالية فحسب، بل ربطنا مباشرة مع العالم الذي يحيل إليه، وهو ما يجعل التفاعل بيننا وبينه أمرا ممكنا. فنحن حين نقع على عمل فني ما، فإننا نلج عالمه، لكننا نعود إلى أنفسنا، ويظهر وجودنا. أما الشكل فهو الوسيط الذي يعطي للعمل كل تحققاته. والتواصل الجمالي يقوم على المشاركة والتفاعل دون فصل بين الأداء الفني وأدواته ومواده الأولية، فهما يتفاعلان في إطار وحدة الحقيقة التي تجمع بين الفن والتاريخ واللغة، وعلى المؤول أن يستعيد الأفق الجامع بينهما.

وهذا التصور هو الذي سيحمل كادامير على الاعتقاد بأن العلاقة بين العمل الفني والمتلقي تنبثق من الطبيعة الإنسانية ذاتها، الأمر الذي يجعلها على العموم مسألة ذات جذور أنثروبولوجية. وقد ذهب إلى وصف هذه العلاقة بـ «اللعب»، الذي يشترط فيه أن يكون مفهوماً بعيداً عن سياق الهزل والتّسلية، بل أراد له أن يكون ضمن الإطار الفكري الجدّي الذي ينطوي على أنه اللعب المنظّم المبني على أسس رصينة، والذي يرفض أن يكون عفويا ولا وظيفة له.

إن الفن ـ في نظر كادامير ـ لعبٌ، لكنه لعب جادّ له ضوابطه الذاتية المستقلة عن اللاعبين، وله سيادة عليهم، وله قواعده الخاصة، وهدفه تمثيل الحقيقة وإيصالها إلى المتلقي. هذه الحقيقة تحوّلت بدورها إلى شكل ثابت هو اللعب نفسه. وتمثّل اللعب في شكل ثابت يجعل المشاركة فيه من قبل المتفرّج (متلقي اللعبة) ممكنة شريطة امتلاك هذا المتفرّج لوعي سابق محدّد لحدث اللعب ،«إن الذي يلعب يدرك بنفسه أن اللعب لا يمكنه أن يحقق كينونته الفعلية إلا بوجوده داخل عالم أهدافه محددة بصورة جدية. فاللاعب يدرك ذلك تماما، لكنه لا يريد التفكير في هذه العلاقة الجدية. لذلك فاللعب لا يكتمل ولا يحقق أهدافه إلاّ عندما يضيع فيه اللاعب»(٤).. فالعمل الفني يُدخل في سياقه الاهتمامات الخاصة للأفراد ليحتويها بحذافيرها، مثله مثل اللعب الذي يستغرق المهتمين به وينسج حولهم عالماً جديداً بمعزل عن انشغالاتهم اليومية في حياتهم الخاصة؛ بحيث يصبح اللعب أو التجربة الفنية بمثابة حُلم يجتثّ الأفراد من واقعهم وتجاربهم المعيشة. إلاّ أن استغراق هؤلاء الأفراد أمام العمل الفني ليس استغراقا سلبياً، فهم لا يقفون موقف المشاهد والمنفعل السلبي، لأن كينونتهم الحقيقية ووجودهم أمام الأعمال الفنية يكسب هذه الأخيرة بدورها حقيقةَ وجودها وسلطتها المعيارية. إن علاقتهم بالأعمال الفنية هي علاقة «المشاركة والحوار»، فالمأساة، كما قال كادامير: «لا توجد إلاّ عند عرضها، ولا وجود للموسيقى إلاّ عند عزفها، كما أنه لا وجود للنص إلاّ عند القراءة»(٥). وبعبارة أخرى إن معنى هذه الأعمال لا يمكن أن يكون إلاّ من طبيعة الملموس والمادي،

فالعمل الفني لا يمكن أن يُتناول معزولاً ولا يملك دلالة في ذاته؛ يقول كادامير: «إن العمل الفني في ذاته لا يمكن أن يكون سوى تجريد محض»(٦). «وما نسميه عملاً فنياً، ونجعل منه موضوع تجربة جمالية، هو الذي يستند على تحقيق وتجسيد ما هو مجرد»(٧). فالنص لا يملك أي حضور أو دلالة فعلية دون سيرورات توسطية تمنحه أبعاده التصويرية وكل تحققاته. وتعدّ عمليات التحقُّق أو التجسيد هذه تأويلاً ما دام التأويل يعني، في أحد معانيه، إعادة الإنتاج، وهي إعادة تملك صلة وثيقة بالعمل المُعاد إنتاجه، العمل الذي يجب على المؤول أن يمثله أو يؤدّيه أو يقرأه بحسب المعنى الذي يوجد فيه، محافظا على وحدته وتماسكه(٨).

إن عملية الجدل في فهم العمل الفني تقوم على أساس من السؤال الذي يطرحه علينا العمل الفني نفسه، السؤال الذي كان سبَبَ وأصل وجوده. هذا السؤال يفتح عالم تجربتنا الوجودية لتلقي العمل الفني، وتندمج التجربتان في ناتج جديد هو المعرفة التي يثيرها فينا العمل الفني. إن هذه المعرفة ليست موجودة في العمل الفني وحده ولا في تجربتنا وحدها، ولكنها مركّب جديد ناتج عن التفاعل والاندماج بين أُفْقنا والحقيقة التي يعبّر عنها ويجسّدها العمل الفني. هذا يعني أن الظاهرة الهرمينوسية تحمل في ذاتها الحوار ذا البنية «سؤال/ جواب». فعندما يطرح النّص نفسه بوصفه موضوعاً للتأويل، فهو يطرح سؤالا على المؤول. وبهذا المعنى، فالتأويل يحتوي دائماً على إحالة مهمة للسؤال المطروح على أحدهم، وفهم النّص هو فهم هذا السؤال وهو ما ينتج الأفق التأويلي(٩). فبواسطة السؤال لا يمكن الحصول على إجابة فقط، وإنما على تأويلات متعددة ومتصارعة تقوم بإنتاج عالم النّص الخاص وتشكيل كينونته.

إن الإمساك بالعمل الفني لا يمكن أن يتم إلاّ عبر مستويات متعددة. فالذات المؤولة تخلق انطلاقا مما يوفره هذا العمل أنساقا لمعاني جديدة تتجاوز عبرها المعطى المباشر. وليس هناك من فعل تأويلي قادر على احتواء كل معطيات هذا العمل ضمن نظرة شاملة وكلية.

فإذا كان العمل الفني سيرورة دلالية توسطية ووسيطاً للتجربة الهرمينوسية، فإن هذه السيرورة تؤكد أن هناك معنى أولا، وهناك دلالات إضافية. فالمعنى الأول، هو الذي يشكل الأصل والمنطلق والعنصر الثابت، إنه البنية الأولية والبسيطة للدلالة، وانطلاقا من هذه البنية يمكن للمتلقي أن يولّد دلالات إضافية ذاتية؛ أي التسليم بإمكانية تحول المستوى الأول إلى مجرد عنصر داخل مستوى آخر وداخل سياق محدد. إن المؤول يمرّ من المرحلة الأصلية؛ حيث الدلالة تدرك في أبعادها الحية إلى مرحلة التجربة المفكّر فيها؛ حيث الدلالة لا يمكنها أن تكون إلاّ من طبيعة الثقافي.

من هنا كانت الرغبة والحاجة ملحّة لآلية قرائية تزيح حُجُب اللوحات التشكيلية لإضاءة مناطق الظل والعتمة فيها. يتعلّق الأمر بالهرمينوسيا، بوصفها نشاطاً معرفياً تكاملياً، لا يقتصر على ممارسة محدودة دون غيرها، بل إننا نُلفي داخلها نموذجا تأويلياً وتحليلياً تأوي إليه كل الوقائع الدالة التي تنتجها الممارسة الإنسانية في أبعادها الفردية والجماعية. هذه الممارسة تهدف إلى إنتاج المعنى الذي لا يستند إلى ما هو معطى وصريح في النص، بل هو الذي يستحضر ويستدعي كل المعارف القبلية التي لها القدرة على إدراج النص ضمن مسيرات ليست بادية من خلال التجلّي الخطي والمباشر للنص. وبعبارة أخرى: إن هذه المقاربة تسعى إلى كشف الممكنات الدلالية والقيم والمعاني الإضافية المتجددة والمنقولة إلى حيّز وزمن مُغايرين لما كانت عليه في الأصل، وذلك بدخول هذه الممكنات الدلالية في علاقة حوارية مع المتلقين الجُدد، وهذا يجعلنا نؤكد أن عملية القراءة هذه لا يمكن النظر إليها إلا باعتبارها بناء.

إن هذه المقاربة التي نودّ القيام بها لا تشكل إحاطة كلية بالوقائع الموجودة في اللوحة ، كما أنها لا تدعي إعطاء تأويل كلي ونهائي لها، إنها مقاربة جزئية تحددها وتؤطرها أحكام مسبقة، أو انتقاءات سياقية. فليس هناك تأويل مطلق، بل إن الأمر يتعلق بمسيرات تأويلية منطلقها الإدراك وتنتهي عند الفعل. فعناصر اللوحة لا يمكن أن تُؤَوّل معزولة، لأن كل تأويل هو استحضار لسياق ما، وكل سياق هو ذاكرة خاصة للأشكال والألوان. فنحن نقارب اللوحة دائما انطلاقا من تصور مسبق أو رؤية مسبقة أو امتلاك مسبق، ثم نعود لنعيد النظر في هذه العناصر الثلاثة، لنرجع مرة أخرى إلى اللوحة ونستمر في تحرّكنا الدوري، في هذه الدائرة الهرمينوسية، حتى نصل إلى فهم مقبول اللوحة. ويشكل هذا الطابع الاستباقي جزءاً من طريقة كينونة اللوحة، أية كينونة تفهم على نحو تاريخي، والذي على أساسه أوجه نفسي نحو استعمال جديد للأشياء .كما أن التملّي والتأمل بالمعنى الغادامیري لهذه اللوحات سينصب فقط على الكيفية التي نقبض بها على مفهوم الزمن. ولذلك وضعت لهذه التأملات عنوانا هو:

صرخة في زمن الانكسار

كان بول ريكور قد ركز في أحد تصوراته عن الزمن والسرد على أن الإدراك الفعلي للزمن لا يمكن أن يكون إلا عبر الحكي، ولا وجود للزمن خارج التجربة الإنسانية؛ حيث يقول: «إن الطابع المشترك للتجربة الإنسانية المميز والمتمفصل والموضح من لدن فعل الحكي في جميع أشكاله، إنما هو الطابع الزمني. فكل ما نحكيه يحدث في الزمن، ويستغرق زمنا ويجري زمنيا. وما يحدث في الزمن يمكن أن يحكى. ويمكن لأيّ سيرورة زمنية ألاّ يُعترف لها بهذه الصفة إلاّ بقدر ما هي قابلة للحكي بطريقة أو بأخرى».

أعود وأقول، إن الزمن بلغة أخرى لا يمكن أن يكون إلا مرسوما داخل لوحة فنية تشكيلية لأن التجربة الإنسانية كلية، وتحتاج لكي تكشف عن نفسها إلى مواد تعبيرية بالغة والغنى التنوع؛ والفن هو أحد هذه الأوجه الكشفية، فماذا كنا سنعرف عن الحب والكراهية والخير والانكسار والقلق والانتظار.... لولا تجسيد هذه القيم في تعابير فنية مرسومة؟! فالزمن مبني على شكل صورة مرسومة وهي في الأصل حكاية، والذات لا تدرك نفسها إلا عبر رمز وحكاية؛ أي على نحو غير مباشر، عبر علامات هي رموز ونصوص، أي عبر وسيط؛ وهنا ـ بالمناسبة ـ

وسيط بصري. لهذا يمكن القول إن إعادة تصوير أو تشكيل الكينونة التي تقوم بها الصورة التشكيلية تؤكد هذا الجانب من المعرفة الذاتية؛ ونقصد بذلك أن الذات لا تدرك ولا تعي ذاتها انطلاقا مما توفره الواقعة في أبعادها التعيينية والأولى، بل بطريقة تستطيع معها الذات التخلص من المطلق والعام للتوغل في الخاص والثقافي. أي من خلال انزياح العلامات الثقافية بجميع أنواعها، التي يتم إنتاجها استناداً إلى سيرورات رمزية توسطية تنتج دائما وأساسا الفعل، ومن ضمنها الفن التشكيلي. فهناك ارتباط دالّ بين الوظيفة الفنية التي تمثلها الصورة التشكيلية، والتجربة الإنسانية. إن التشكيل من هذا المنظور يمنح الأشياء أبعادا تزيحها عن دوائر النفعية والمباشرية إلى ما يشكّل عمقا دلاليا وأداة حاسمة في تنظيم التجربة الإنسانية.

وتعدّ اللوحة التشكيلية طريقة في إعطاء الذات الإنسانية المفككة باستمرار شكلا محققا وصورة ملائمة لكافة تجاربها. إنها بمعنى آخر ، تشكيل وصياغة لتجربتنا في هذه الحياة، «وهذا يتضمّن بالضرورة إعادة تشكيل لتجربتنا الزمنية».

فإذا كانت التجربة المعيشة متضاربة في أساسها، فإن الفن عامة يجلب لها التوافق ويمنحها صيغا وأشكالاً تعبيرية تنظمها في قوالب وتعطيها انسجاما حقيقيا. فالفن التشكيلي ليس فقط صيغة تصويرية وتمثيلية للحياة يعمل على إعادة إنتاجها، بل هو إنتاج وابتكار وتوليد دلالي. إنه يستعير من الحياة، ولكنه يحوّلها، ويسعى كذلك إلى التأليف بين عناصر متنافرة في حالاتها وأهدافها وآفاقها غير المتوقعة. ووفق هذه الأطروحة، فإن الزمن يصير إنسانيا فقط في الحدود التي يتمفصل فيها بطريقة فنية، حيث يمثل الفن التشكيلي منزلة أنطولوجية، ويتحول إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات وبالعالم. إنه فعلا وسيلة استكشاف أنطولوجية لعلاقتنا بالموجودات وبالوجود.

هذا التصور لمفهوم الزمن والفن يضعني أمام التساؤل الآتي:

إلى أي حدّ يمكننا أن نمعن في الافتراض أن الزمن لا يصير إنسانيا إلاّ عندما يكون مرسوما داخل لوحات تشكيلية؟ وكيف ندرك أن المرور بالشيء المرسوم هو ارتقاء بزمن الكون إلى زمن الإنسان؟

إن الزمن في اللوحات تحققه أشياء كثيرة من بينها :

العنكبوت
الانتظار
الغروب
تمزق الثياب
العجلة أو الطوق
الساعة
اللعب في الفراغ
السراب
لحظة السقوط
لحظة الانكسار

الفزاعة ولغة الجفاف

«الفزاعة» شكل بشري مشوّه، أو هيكل أو تمثال مشوّه. وفكرتها قائمة على أنّ كلّ تشوّه يمكن أن يصبح مصدراً للخوف أو للسخرية... فهو قابل للمعنيين معاً أو لأحدهما (على ما يرى بيرغسون)... فالفزّاعة كخيال الصحراء، تبعث الخوف في النفوس، وفي اصطلاح المعاجم يطلق عليها كذلك المجذار (لتجذره في الأرض). لقد تعودنا على رؤية الفزاعة في الحقـول الخضراء كحارس وهمي يشتغل على الإيهام بدرجة أساس؛ لمنع العصافير من أكل الحبوب والثمار الزراعية، وهذه الصورة المنتزعة من الواقع محملة بشحنات أنثربولوجية ممتدة في الذاكرة ومرتبطة بمشاهد الطبيعة الخصبة والحقول منها بشكل خاص، والفنان حينما يتناص معها لا يستدعيها إلى لوحته بمحمولاتها القارة فيـها، وإنما يعمد إلى قلب صورتها النمطية، فيضعها في الصحراء؛ حيث المساحة مترامية الأطراف، تحت وطأة الجفاف وانكسارات الأرض وتناسل الشقوق المنتشرة، فلا تكاد تقوى على تجاوز شق أو انكسار ، حتى يليه آخر يسرق ويسلب منك القدرة على الخطو إلى الأمام اجتمعت الشقوق فنسجت بيتا كبيت العنكبوت تلعب الشقوق لعبة الاستنقاع في المكان فتحولت إلى متاهة يُبحث فيها عن الحياة لكن هذه الحياة، لن تكون ممكنة إلا في بقايا إنسان تآكلت ثيابه وتقادمت بفعل زمن الانتظار والحلم بغد أفضل . هذا الإنسان لن يكون أي شيء آخر سوى فزاعة هذه الأخيرة، من طول انتظارها تحولت من شبح وهمي في الأصل إلى شبح حقيقي مخيف وأجوف. حيث غياب الوجه الحقيقي وتعويضه بخيوط العنكبوت. لكن السؤال الإشكالي الكبير هو: ماذا يخيف هذا الشبح؟ هل يخيف السراب؟ أم يخيف التشققات المماثلة لبيت العنكبوت؟.....

إن اللوحة تريد أن تقول لنا إن الإنسان في زمن الانكسار أصبح أجوف وفارغاً ومنهزماً، وقد تجذر كل ذلك في أرض لم يعد فيها معنى للحياة؛ إنها أرض الخراب. وما زاد هذه اللوحة عمقا دلاليا ورمزيا هو وجود لوحة أخرى بداخلها، وكأننا بهذا نتحدث عن حكاية داخل حكاية، فإذا كانت اللوحة الأولى ترسم صورة قاتمة عن زمن الانكسار وزمن الخوف والانتظار، فإن اللوحة التي بداخلها تحكي

عن زمن اللعب وزمن الطفولة، لكن السؤال المثير هو: ما قيمة اللعب في ومن الانكسار؟ هل هو عودة إلى الخلاص الطفولي؟ هل هو هروب إلى الماضي؟

إن اللعب في زمن الانكسار زمن الضياع لم تعد له قيمة؛ فالطفل ببراءته يلعب وسط الأشباح داخل فراغ مصلوب في زمن يحتضر. فاللعب لم يكن نهارا بل هو الآخر في الغروب.

إنه يلعب في زمن الفراغ، ويحاول الهروب منه عبر زمن آخر، زمن العجلة أو الطوق يحاول التخلص من زمن الخوف والأشباح فيطارده ويلاحقه ولو بالصعود إليه.

إن اللوحات تريد أن تقول لنا إننا نحن في زمن، يأكل فيه الجفاف زماننا، يطوقه، يبعث العطش في أرجائه، فلا درب إلى الماء، إلى الحياة، إلا بالقبض على تغيير هذا الزمن والصعود إليه. في إطار هذا التقابل بين زمن السقوط والصعود إلى تغييره إذن، وما يكثفه من رمزيات التقاطع والالتقاء بين عالمين يفترض أنهما متناقضان، يمكن فهم رحلة «الفنان» كرغبة مكبوتة في امتلاك منافذ للصعود، والبحث عن عتبات ومدارج للعروج إلى عالم الفوق، عالم الزمن الحقيقي.

هذا الزمن الذي غابت ملامح وجهه الحقيقية وحل محلها زمن المتاهة، وزمن العنكبوت، هذا الزمن ينبغي تغييره وتهشيمه لأنه زمن واهن، وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت، ينبغي تغييره باليد وذلك أضعف الإيمان...

ما في كل مرة تسلم الجرة / أو الانكسار المضاعف

كيف لا تنكسر الجرة، وقد سرى اليبس والقحولة في عروقها، بعدما تبخر الماء؟!

إن الانكسار هنا أصبح معادلة صعبة؛ فهو انكسار قبل السقوط أو انكسار قبل الانكسار أو موت قبل الموت، إنه بلغة أخرى الانكسار المضاعف انكسار الجرة وانكسار الأرض. إن السقوط نزول عنيف من الأعلى إلى الأسفل، وهو حركة فيزيائية معروفة؛ وبمعنى آخر، تشتمل لفظة السقوط ـ على الأقل ـ على معنيين: أحدهما يحمل طابعا عنيفا، يذكر بالتدهور والانحطاط، وثانيهما يرتبط بحركة فيزيائية طبيعية، تستند إلى قانون الجاذبية. فالإيحاء بالسقوط يلاحق الإيحاء بالتدمير، وهو ما يجعل اللوحة التشكيلية غارقة في نبرة حزينة مُطبقة، إننا نتحدث بلغة أخرى عن تدمير الذات المدمرة أصلاً.

إن اللوحة تحمل دلالة الانكسار النفسي والإخفاق في تحقيق ما يصبو إليه الفنان، إنه حالم كبير، وحلمه هو أن يدرك الحقيقة ويستجلي خفايا المجهول. ولذلك نراه يلقي باللوم ـ ولو بصورة رمزية ـ على هذا الزمن، وكأنه بهذا يلعن زمن الرداءة.

وتتواشج دلالات انكسار الجرة مع انكسارات وتصدعات الأرض الجافة، مما يعمق دلالات التعب وانقطاع التواصل مع كل أشكال الحياة (الجرة التي تشتمل على الماء أو الكنز أو العسل ....)، وكل ذلك ينضفر، ويندغم مع دلالات السقوط، بكل إيحاءاتها الدالة على الانهزام، والضعف، وانعدام القدرة. ولأن المدلول يتجاوز حدود فرادة الدال، فقد يُذهب إلى أبعد من تلكلم الدلالات المتجاورة؛ فالانكسار والسقوط يوحيان بعدم القدرة على التغيير، وينتجان دلالة بقاء الأحوال على ما هي عليه، واستواء الزمنين: السابق واللاحق لها (زمن الانكسار ما قبل السقوط وزمن الانكسار ما بعد السقوط)، ما يؤدي إلى سوداويّة الواقع، وثبات المأسـاة.

أحزان وإصرار/ أو العودة إلى ما قبل الولادة
الأصل في الماء أنه رمز للخير والخصب والنماء والتطهير، خاصة عندما يكون صافياً رقراقا زلالا، لكن الظاهر في اللوحة فقدانه لتلك الدلالات، فهو رامز إلى الطوفان والفيضان، إنه الموت والفناء.

لقد رفض الفنان في السابق كل التصدعات والتشققات كمعادل موضوعي لزمن الانكسار، لكنه في هذه اللوحة يصنع لنفسه شقوقا أخرى داخل ما يشبه الجسد بحثا عن الخلاص، نجاة أو هروبا. إن هذه الصورة - وهي ترسم ضيق الأفق وظلمته - ترسم أيضاً فكرة الموت التي تتجلى في عدة صور كرستها بعض الثقافات مثل الرغبة في العودة إلى الرحم. إن الرغبة في العودة إلى الرحم قد تمثل كذلك حالة هروب تفرضها قسوة الواقع الخارجي بكل قيمه الدالة على الانكسار وطول الانتظار.
وبالمقابل، يمكن لمشاعر الإحساس بالضياع والسقوط والانكسار أن تدفعنا للعودة إلى الرحم لأنه يهبنا دفء الأمان والطمأنينة، بمعنى آخر، رغبة العودة إلى ما قبل الولادة، قبل الوجود. ولم يكن الجسد (جسد المرأة) سوى مرادف للمكان الأول في ذاكرة الفنان، إنه تعبير عن الحنين إلى ذلك المكان ورغبة خفية في العودة إلى عالم الرحم بمستوييه الجغرافي والنفسي؛ وهي في الصل عودة رمزية. ولعل هذا ما يؤكده ميرسيا إلياد من خلال النص التالي: (إن الأساطير والطقوس الاستسرارية التي تتعلق بالانكفاء إلى الرحم تبرز الحقيقة التالية: (العودة إلى الأصل) تهيئ للولادة الجديدة، لكن هذه الولادة لا تستنسخ الولادة الأولى، أي الولادة الفيزيائية. هناك بالتخصيص ولادة فنية جديدة، وبعبارة أخرى، الوصول إلى نمط جديد من الوجود .
وهذه الصرخة المدوية في الأرض هي التتويج الفعلي لذلك المخاض- كولادة وخروج إلى النور- والصرخة الأولى للمولود دليل صحته، ولا يمكن الحديث عن هذه الولادة إلا كانبثاق وخروج من عالم الانتظار/ السقوط، ولا يقتصر الأمر على الخروج فقط بل الإصرار على الرفض بكل ملامح الأصالة لزمن الانكسار وزمن الانتظار لأنهما يجلبان العار والاحتضار....

إن هذا التأمل لهذه اللوحة أو تلك، ما كان ليكون ممكنا لولا تجسّد تجربة المبدِع في وسيط ثابت هو العمل الفني أو الشكل، الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة بينه وبين المتلقي «إن اندماج الحقيقة أو الوجود الكامن في العمل الفني يكون اندماجا كاملا لدرجة أن الناتج يكون شيئاً جديداً. وهذا الاستقلال الواضح للعمل الفني ليس استقلالا معزولا دون هدف، سوى المتعة الجمالية، ولكنه وسيط للمعرفة بالمعنى العميق. وتجربة المتلقي للعمل الفني تجعل هذه المعرفة ممكنة ويمكن المشاركة فيها».

إن المضامين التي ينقلها العمل الفني للمتلقي، لا تملك دلالة في ذاتها، فهذه المضامين لا تُدرك إلاّ من خلال شكل يجسدها، ويعطيها كافة أبعادها الدلالية المحققة من خلال تمفصلات ممكنة، كما يعمل على تحيينها ضمن آفاق تأويلية مختلفة. فما ندركه عن دلالة هذا العمل، هو شكل وليس مادة، «وهكذا، فإن إدراك أيّ مضمون يقتضي تحويله إلى شكل، وهذا التحول يمرّ عبر الكشف عن الوحدات الدلالية التي تخبر عن المادة المضمونية، وهي المسؤولة أيضاً عن إسقاط السياقات المحتملة». فلا وجود للعمل الفني في ذاته، بل إن إمكانية التدليل داخله لا تتم إلاّ من خلال منحه شكلا يعطيه كافة تحققاته.
وعلى الرغم من تركيز كادامير على حقيقة ومضمون العمل الفني، إلا أنه التفت إلى أهمية الشكل؛ فالشكل عنده هو الوسيط الذي يحول الفنان من خلاله تجربته الوجودية إلى معطى ثابت، مما يجعلها تجربة مفتوحة على الأجيال القادمة. وبذلك أعطى كادامير لثبات الشكل الفني قوة وديناميكية. فالشكل لا يثير المتعة الجمالية فحسب، بل هو وسيط للمعرفة بالمعنى العميق، وهي معرفة لم تكن ممكنة لولا تجسيد تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل أو العمل الفني نفسه الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة، ويؤهل التجربة للتحول والتغيير. ذلك أن إمكانية التدليل وإنتاج معنى ما داخل العمل الفني أو أيّ واقعة ما، لا يمكن أن يتمّ إلاّ من خلال هذه الشكلنة ذاتها أو التحول إلى شكل، وهو أمر يخص جميع مكونات الحياة نفسها، «فكل نشاط لا يدرك ولا يتحدد إلاّ من خلال مثوله عبر شكل ما داخل الزمان وداخل الفضاء، فالحياة ذاتها لا تتحدد إلاّ باعتبارها خالقة للأشكال. لأنها شكل والشكل هو نمط الحياة».

يقول كادامير: «أسمى التحول إلى شكل أو(عمل) ذلك التحول الذي يعطي للعب الإنساني كينونته الفعلية وصورته التامة ليصير فنا. وبفضل هذا التحول يستطيع اللعب الإجابة عن فكرته بصورة تمكننا من إدراكه وفهمه في فرديته المحددة».

إن لِعبارة «التحول إلى شكل» دلالة جوهرية، فمن بين معانيها حسب كادامير؛ أن ما وُجد من قبل لم يعد له أثر حاليا، بل أيضا لا وجود حتى لما هو ماثل أمامنا الآن. فما يتم عرضه أو تشخيصه في العمل الفني هو الحقيقة الدائمة التي يعبّر عنها هذا العمل.

وإن الحقيقة التي يضمرها العمل الفني، ليست ثابتة، بل هي حقيقة متغيرة من جيل لآخر ومن سياق تاريخي إلى سياق تاريخي مغاير طبقا لتغير آفاق المتلقين وتجاربهم. ولكن الوسيط أو الشكل الفني الثابت هو الذي يجعل عمليتي الفهم والتأويل ممكنتين. وعلى هذا الأساس، فإن المعنى ليس محايثا للعمل الفني، بل هو حصيلة لما يضيفه المؤول أو متلقي هذا العمل إلى الوجود المادي الذي يميز هذا العمل. فالعلاقة بين المؤول والعمل الفني ليست علاقة فورية تدرك في أبعادها المباشرة، بل هي علاقة محكومة بكمّ هائل من أشكال التوسّط (لغة وفن وتاريخ...). وتأويل العمل الفني استنادا إلى ذلك كلّه هو حصيلة العلاقات الممكنة وأشكال الحوار والتفاعل القائم بين النص والمتلقي. وما يبرر كل الإحالات الممكنة الرابطة بين العناصر المكونة للنشاط الهرمينوسي هو هذه العلاقات بالذات. لذا لا يمكن الحديث عن نشاط هرمينوسي إلاّ من خلال المشاركة والحوار القائم بين المؤول والنص. هذه المشاركة هي تداخل نسيج افتراضات النص وافتراضات المؤول. ينجم عن هذا التداخل استخلاص دلالات إضافية من طبيعة إيحائية وهي دلالات حاملة لقيم مغايرة لما هو معطى بشكل صريح داخل العمل أو الواقعة. هذه الدلالات يُسلّم ببعضها ويطرح بعضها الآخر جانبا، مما يضعنا أمام انتقاءات تأويلية من طبيعة سياقية. وتحيل هذه المشاركة الموجودة بين افتراضات العمل وافتراضات المؤول الخاصة إلى علاقة «الانتماء» التي تربط المؤول بالتراث.

إن هذه المشاركة التي تتطور بفعل جدل السؤال والجواب، هي ذاتها بؤرة لسيرورة تأويلية، وليست معطى مكتفياً بذاته. ولا يمكن للتأويل أن يتوقف عند حدود التعيين المباشر للأشياء. فالتوسط حالة ضرورية مسلّم بها ولا يمكن للإنسان أن يدرك ذاته والعالم في الآن معا بعيدا عن أشكال التوسّط الإلزامي السالفة.

هذا التصور لدور الوسيط، سيحيلنا على تحديد آخر لمفهوم العمل الفني. فإذا كان العمل الفني عنصرا توسطيا، فإن التوسط معناه إلغاء لمباشرية العلاقة بين الإنسان ومحيطه الخارجي. فأي تأويل (وأي سلوك) إنما يتم استنادا إلى معرفة أو أحكام وافتراضات مسبقة تحدد للشيء ـ مادة التأويل ـ موقعه داخل سنن معين .

بناء على ذلك، فإن الوسيلة الوحيدة للإمساك بالعالم والذات ستتمثل في هذا الوسيط الثقافي والدلالي. وما دامت عمليات الإدراك لا تتم بطريقة مباشرة، وإنما بأشكال تأويلية، فإن العمل الفني سوف يستند إلى سنن ثقافية مشتركة يتم إنتاجها انطلاقا من أشكال ثقافية وتاريخية تختزنها الذاكرة الجماعية (سلطة التراث والتقاليد كما سنرى)، بوصفها تسنينا، وتكثيفا لمجموعة من الممارسات الإنسانية الدالّة.

إن التشكيل يؤسس الفن إذن، وهذا الأخير يؤسس التاريخ، ولن يكون للبشر تاريخ إلا بالقدر الذي تنكشف فيه الحقيقة أمامهم، باستقرارها داخل الأعمال الفنية. ومن هنا تبرز ضرورة الفن، كضرورة أنطولوجية وتاريخية. وبمعنى آخر وحسب كادامير فإن:

*** الفن هو جمال وحقيقة في الوقت نفسه، وغير ذلك يلقي بنا في دائرة الاغتراب عنه.**
× للفن صلة وثيقة بالوجود وبالناس، وتلقّينا له على أساس وعينا الجمالي، ينمّي شعورنا بالاغتراب عنه.

إن الأطروحة المراد إظهارها من قبل كادامير تتمثل في أن كينونة الفن لا يمكن أن تتحدد أو تختزل في موضوع جمالي صرف. فالفن يعبر عن الجمال وينتج الحقيقة في الآن نفسه ويظهر ذلك في الطاقة الهائلة التي تزخر بها الآثار الفنية المتبدية في قدرتها على إنتاج المعنى وكشف الحجب وإضاءة المناطق المعتمة.

في الختام لا يسعني أن أقول إلاّ ما قاله بول ريكور: إن الكتابة تسجيل لقصدية القول. هل سجلت هذه المداخلة نيةً ما أرادت أن تقوله كتابةً؟ إن شيئا هاما يحدث حينما تحل الكتابة محل الكلام، إنها تستدعي قارئا، ليصير المعنى الذي تحمله من إنتاج الكاتب والقارئ معا. إن الكتابة تقبل الانفصال عن قصد مؤلفها، فأن نقرأ معناه أن نسير في الاتجاه الفكري الذي تفتحه الكتابة أمامنا. فالكتابة انفتاح، إنها تفتح المجال أمام ذات القارئ لتفعل فعلها، فعل تملّك المكتوب. إن القراءة هي ذلك الفعل الملموس الذي تكتمل فيه وجهة النص.

الهوامش:

١ – هانز حورج غادامير: تجلي الجميل، ترجمة: سعيد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ١٩٩٧، ص: ٢٥٨.

* للمزيد، ينظر: مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٠٨ أبريل ٢٠٠٠ «العبقرية، تاريخ الفكرة»، تحرير: بنيلوبي مري، ترجمة: محمد عبد الواحد محمد، مراجعة: د. عبد الغفار مكاوي.

٢ ـ Hans – George Gadamer: Vérité Et Méthode les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, Edition intégrale Revue Et Complétée Par Pierre Fruchon; Gean Grondin et Gilbert Merlio; Edit, Seuil, Paris, 1996; Page:111

٣ ـ Ibid; Page:13.

٤ ـ Hans – George Gadamer: Vérité Et Méthode ; op.cit; Page: 120.

٥ ـ Ibid; Page:134..

٦ ـ Ibid; Page:175.

٧ ـ Hans – George Gadamer:Vérité Et Méthode ; op.cit; Page:102.

٨ ـ Ibid; Page:137.

٩ ـ Ibid; Page: 393.

١٠ ـ Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; Du Texte à L›action; Essais d'herméneutique ; II. Collection Esprit Seuil ; 1986. Page :12.

١١ـ Paul Ricoeur : Temps et Récit I; L'intrigue et le récit historique ; Coll L'ordre Philosophique Seuil; Paris1983.; Page :7.

*** اللوحات التشكيلية للفنان المغربي محمد الزياني وهو من مواليد مدينة تنغير سنة ١٩٦٥ اكتسب الفن منذ نعومته وبتشجيع من مرافقيه ومحيطه، بدأ بعرض لوحاته سنة ١٩٨٧، لم يقتصر العرض على المغرب وحده بل كان في فرنسا وإسبانيا**

١٢ـ ميرسيا إلياد: (مظاهر الأسطورة) ـ ترجمة نهاد خياطة . دار كنعان للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، دمشق ١٩٩١، ص: ٧٩.

١٣ ـ Richard E. Palmer : Hermeneutics, Northwestern University Press Evanston , 1969 , Page: 170/171.

١٤ ـ سعيد بن راد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ٢٠٠٣. ص: ٢٣.

١٥ ـ Henri Focillon: Vie des formes ;PUF ; 3 édition 1983 ;P:2.
ذكره سعيد بن راد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع مذكور، ص: ١٤٨.

١٦ ـ Hans – George Gadamer : Vérité Et Méthode; op.cit; Page:128.

١٧ ـ Ibid; Page:129

١٨ـ Paul (Ricoeur) : Du Texte à L'action; opcit , Page :159.

أغاني البحر وتراث السفن للغملاسي

دائماً ما كانت الثقافة مرتبطة بالبيئة المحيطة بالإنسان، وهي تشكل بهذا المعنى مرجعية أساسية، يأخذ منها الإنسان الكثير، أكثر مما يعطيها، وتكون البيئة مسؤولة بذلك عن بلورة جانب كبير من فلسفة حياته وأسلوبها.

كلما تذكرنا الأغاني، تذكرنا الناس والعمل، وكلما تذكرنا الإيقاعات والألحان تذكرنا الفلاحين والصيادين والرعاة في الصحراء والحدائين من مستخدمي الأبل. وكلما تذكرنا أغاني البحر تذكرنا العمل على ظهر السفينة بتقسيماته المعروفة التي وصلت إلينا، والتي تدلك ع لى الكيفية التي يدار بها العمل على هذا السطح الخشبي المتماوج على الماء.

لا أحد يستطيع أن يثبت أن هنالك أغنية أو لحنا ليس له علاقة بالبيئة، كالزراعة والرعي وركوب البحر، أو بسلوكيات معينة كالفرح والحزن والحب والهجر والزواج، أو بأحداث كالحروب والقتال والفروسية والصيد، أو بعادات وتقاليد ترسخت في المجتمع، أو بالفصول كالربيع والخريف والشتاء والصيف. في نهاية المطاف، لا أغنية من دون «طقس» معين. والطقس هنا يقصد به «الحالة»، غياب الحالة أيا كانت طبيعتها هو في الحقيقة غياب المحفز أو الدافع. حياة الإنسان هي مجموعة حالات تستدعي أشكالاً تعبيرية متعددة ومختلفة؛ فالحزن من تعبيراته الألم والبكاء، والفرح من تعبيراته السرور والابتسام، إلى آخر ما هنالك من تعبيرات دالة على حالات. والحالة بصرف النظر عن طبيعتها لا يمكن أن تغيب عن الإنسان؛ إذ حتى وهو يغط في نومه، يكون في الحقيقة في حالة معينة، قد تكون حالة حلمية أو رؤيوية أو حالة بين منزلتين.

وأغاني العمل اعتُبرت أغانيَ ملتزمة أكثر من غيرها كالتي نسمعها في أيامنا هذه، فهي تحمل خصائص معينة تغيب عن أغانينا الحالية، مثال على ذلك: الكلمات فيها تشجيع وتحفيز على العمل، موسيقاها أخذت من طبيعة العمل نفسه، يعني أخذت من «البيدار» الفلاح في الحقل، وأخذت من «النهام» على ظهر السفينة، وأخذت من حادي الإبل في الصحراء، وأخذت من حصاد الزرع إيقاعاً يدلك عليه وليس على غيره. من الايقاع واللحن تعرف بسهولة طبيعة العمل أحيانا، إلى جانب أنها مفعمة بالقيم الإيجابية التي تحتاجها مجتمعاتنا اليوم أكثر من أي وقت مضى.

استدعى كلاماً كهذا كتابٌ صدر حديثا في عجمان لمؤلفه أحمد إبراهيم الغملاسي وعنوانه «السفن في التراث الإماراتي». إن هذا الكتاب الذي حظي برعاية رسمية إعلامية وترويجية، ورغم شمولية تغطيته لكثير من المفردات والعناوين في مجال السفن كصناعتها والتجارة التي كانت تقوم بها شرقاً وغرباً، ومكونات العمل وطبيعته في مجال حيوي امتد الاعتماد عليه في المنطقة منذ آلاف السنين وحتى الآن، أقول: رغم ذلك فقد أخذت عليه عدم تطرقه لأغاني البحر كلماتٍ وألحاناً، وتصنيفاتها بحسب طبيعة المهمة في البحر غوصا كانت أم رحلة تجارية. إن هذا المجال، أغاني البحر، مجال بكر وحيوي وليس فيه تلك الأعداد من الكتب، وبقي بعيداً عن متناول المتخصصين ممن اعتقد أنهم كثر في منطقة الجزيرة والخليج العربي. إن مجالا كهذا لو أنه في بلدان أخرى، أجنبية مثلاً، لكتبت فيه عشرات الكتب، ولألقيت فيه محاضرات، وانعقدت له ورش عمل عالمية. وكتاب الغملاسي فيه كم كبير من المعلومات المصوغة بأسلوب سلس وبسيط، لا يخلو من إبداعية اعتمدت على إيصال الفكرة أساساً من دون جعل القارئ يفكر كثيرا. وهي عملية ناجحة تنطلق من قاعدة تقول «دعني أفهم بسرعة دون أن أقرأ كثيراً». وهي معادلة جيدة ومعمول بها في مجال تطوير المحتوى العربي على الشكبة العالمية. على أي حال، إن الكتاب يطمئن المرء على أن المؤلف الغملاسي باستطاعته العودة إلى موضوع أغاني البحر للكتابة فيها وهو محيط واسع وعميق، لكنه مهم وقد يكون ملحقاً للكتاب في طبعته الثانية.. أتمنى عليه ذلك وأنتظر.

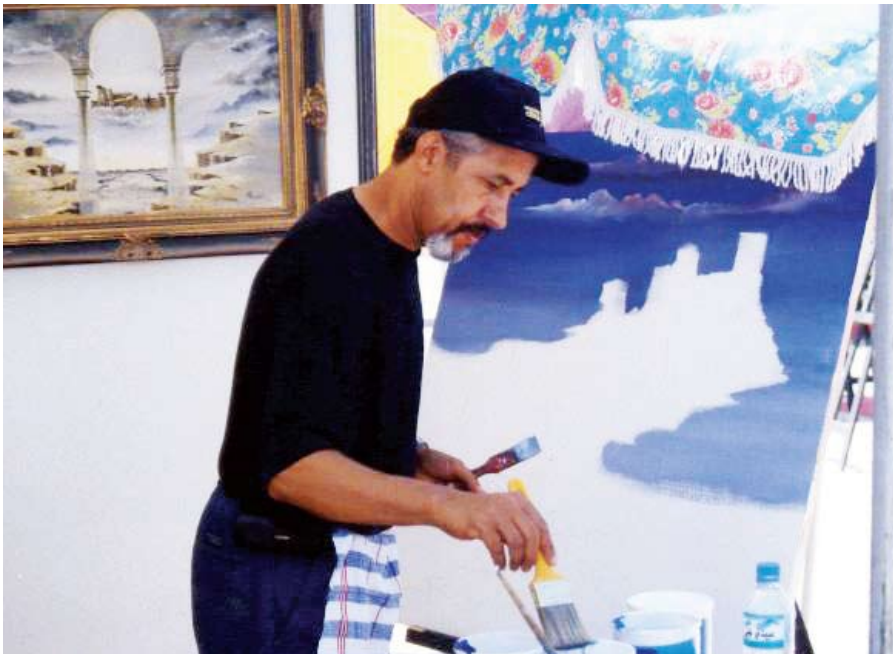
محمد حسن الحربي

عبد القادر غربال رسام الخيال المحلق
عندما تقودك الموهبة الفطرية

فيصل عبد الحسن

العزلة في قرية بعيدة عن المدن تكون في بعض الأحيان مفيدة، لولادة موهبة حقيقية، كموهبة الفنان التشكيلي المغربي عبد القادر غربال، الذي بقي لسنوات في قرية من نواحي مدينة فاس، بلا عمل حقيقي، سوى التأمل وتزجية الوقت بمحاولات رسم، لكل ما تقع عليه عيناه؛ رسم الأشجار والحجارة، ونساء قريته العائدات من النبع القريب بعد أن ملأن جرارهن بالماء، رسم الحمير والخيول، رسم كل ذلك، مرة جادا، متعمقاً في رسم التفاصيل، وأخرى بخطوط سريعة، مزجها بسخرية قروية، فجاءت الرسوم والتخطيطات بالفحم على شكل كاريكتيرات ليضحك جيرانه من عجائز القرية الثرثارات، والشيوخ المتصابين، وعانسات القرية المنتظرات لفارس الأحلام القادم من مدينة فاس على فرس أبيض، وقد حمل معه إضافة لبندقيته التراثية، تذكرة السفر إلى فرنسا أو إسبانيا، كمشروع حياتي للخلاص من سكون الحياة في القرى التي تقع خلف المدنية بأكثر من قرن من عمر الزمان.

الموهبة الفطرية، التي دفعت غربال لرسم كل شيء تقع عليه عيناه، جذبته لما هو متاح له دراسته في مدينة فاس، القريبة من قريته فحصل عام ١٩٦٩ على دبلوم في فنون صقل الأحجار الكريمة، وتم اقتناء لوحاته في مختلف أنحاء المملكة المغربية، بعد أن حققت حضورا لافتا في المعارض الجماعية التي شارك فيها. وفي بداية الأمر أطلق عليه النقاد التشكيليون في المغرب اسم «دالي المغربي». نسبة إلى الفنان العالمي سلفادور دالي، فقد وجدوا أن عوالم وطريقة سلفادور دالي السريالية في الرسم واضحة المعالم على رؤى الفنان وطرائق رسمه. لقد رأيت في رأي نقدي نشرته في إحدى الجرائد عام ٢٠٠١ أن عوالمه تمت بصلة لحلمية الفنان العالمي مارك شاجال، وشخصياته الطائرة في فضاء لوحاته، هي ذات الرجال التعساء والنساء الحالمات بالطيران، وطريقة استخدام الكتل والبقع الملونة في زوايا اللوحة هي ذاتها، وبالرغم من مزج تجربته الفنية بتجارب عالمية سابقة، إلا أن لوحات عبد القادر غربال حققت حضورا كبيرا في التشكيل المغربي، وقد عمل من سنة ١٩٨٣ إلى سنة ١٩٨٩ على رسم العديد من جداريات مدينة آسفي وبن جرير بالمغرب.



عبد القادر غربال

جوائز ومعارض

وحاز مبدعنا العديد من الجوائز، فقد حصل عام ١٩٨٦ على الميدالية الذهبية في معرض جماعي في روما ضم فنانين من ١٤ دولة،

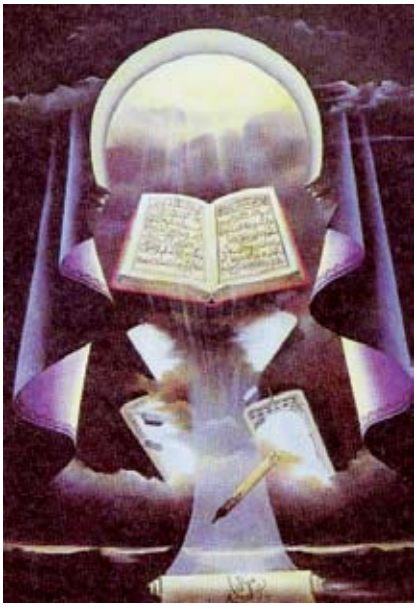
وفي عام ١٩٨٩ حصل على الميدالية البرونزية في الفن التشخيصي بالصباغة الزيتية من فرنسا، وحصل عام ١٩٩٥ على الجائزة الأولى للمهرجان العالمي للفنون الموازية للموسيقى في فرنسا، وفي عام ١٩٩٦ حصل على الجائزة الأولى في مهرجان الفن العالمي في باريس، وطبعت لوحته الفائزة كطابع بريدي صدر في عام ١٩٩٩ في المغرب، وتم انتخابه رئيساً لجمعية الفنون التشكيلية في مدينة آسفي المغربية.

وتعددت معارضه في المغرب وفي دول عربية كتونس ومصر ودول أوربية، كايطاليا، فرنسا، بلجيكا، إسبانيا، وقد حققت لوحاته عام ٢٠٠٢ في المسرح الوطني (محمد الخامس) بالرباط حضورا لافتا، وقد عرض ضمن ٨٨ تشكيلياً، وقد كان عدد اللوحات المشاركة ٢٠٠ لوحة، وكذلك سجلت لوحاته تميزاً لافتاً في الملتقى الوطني الخامس للوحة بمدينة فاس ٢٠٠٧، وقد أثرت طرائق غربال في الرسم في الجيل الجديد من التشكيليين المغاربة، فصار أسلوبه شائعاً بينهم، وصرت ترى في لوحات الشباب منهم خطوط وأجواء لوحات غربال، واعترافهم الصريح في كثير من الحوارات الصحفية بتأثرهم بهذا الفنان.

تقنيات الرسم

امتازت لوحات عبد القادر غربال باعتمادها البناء الرصين، والرسم بزوايا مستقيمة، حادة، وبألوان قوية، وتميز فضاء لوحاته بالصفاء، مما أعطى موضوعات لوحاته صبغة شاعرية، وبالرغم من الغنائية التي تشعر بها، وأنت ترحل ذهنيا مع ضربات فرشاته إلا أنك تشعر بخوف غريب يجتاحك، مما سيؤول إليه مصير العالم، كأنما يستلهم الفنان كارثة ستطيح بالعالم، بالرغم من إجراءات الدفاع المتخذة لدرء الخطر عن الوجود، لكن تبدو هذه الإجراءات مضحكة

وغير كافية لدرء ما سيقع من بلاء قادم، ونستطيع أن نلمس ذلك بوضوح حين نراه يعالج السطوح في لوحاته ويستخدم مزيج الألوان للتعبير بصدق عن خوفه من يوم صعب قادم لا محالة على العالم، وما نراه في لوحاته من مزيج لوني يخضع فقط لحالة الفنان النفسية، وردود فعله بعد أن يرى الجزء الذي أكمله من اللوحة أمام الجمهور. والغريب في هذا الفنان أن لديه القدرة على الرسم أمام الجمهور المتطلع إلى لوحاته، فهو يستطيع أن يكمل لوحة أمام الجمهور الذي يتطلع بفضول إلى الفنان دون أن يعرقله ذلك الحضور عن وضع كل خطوطه وإنهائها على القماش لتكون لوحة جاهزة للعرض.



عروة المفتاح

في إحدى لوحاته يضع الفنان مشاهديه أمام تعادلية فيزيقية، المدينة القديمة بأسوارها وأبراجها وقصورها الصلصالية، القائمة فوق الأرض وتحت الأرض، فهي من الأرض ولكنها تطير معانقة السماء، اللوحة كانت بقياس٨٠X٨٠ سم والأرض تبدو متشققة من فرط الجفاف، وامرأة بالزي المغربي ترقب المدينة البعيدة عنها وتبدو لها كحلم رومانسي، تبدو كعاشقة، تريد الخلاص من

إحباطها، ورجل يراقب بدوره المدينة الحلم والمرأة الحالمة (يضعها الفنان في اللوحة لتبدو للرجل من خلال عروة مفتاح) وهذه الرؤية النفسانية تعبر عن الكثير من نظريات وأطروحات سيجموند فرويد، وتلميذه ومطور نظرياته أيريك فروم، فيما يخص العلاقة بين الذكر والأنثى، ومكنونات الأنا العليا والسفلى، من العقل البشري وتفسيراتهما لبعض أحلام الناس، التي ترد فيها أدوات كالمفاتيح وعرواتها، وثقوب الأبواب، وقد بدت المدينة للمشاهد مقفلة، وثقب المفتاح الضخم يبدو كباب مطلي بالسواد.

صوفية متأخرة

دأب الفنان منذ نهاية التسعينيات وحتى عام ٢٠٠٩ على رسم لوحات توحي برؤى مغرقة في الصوفية، حيث بدأت صفحات القرآن الكريم تحتل واجهة الكثير من لوحاته الحديثة، وليس غريبا هذا التوجه من الفنان نحو تصورات روحية عميقة، تنهل من عمق جذوره ومعتقداته، فهو قد ولد في مدينة فاس عام ١٩٤٩، وفاس كما هو معروف عنها مدينة تاريخية يصل عمرها إلى أكثر من ألف عام، وقد أسست بوصول مؤسسها إدريس الأول الذي جاء هاربا من بغداد في عهد العباسيين، وأسس دولة في شمال أفريقيا معارضة لدولة العباسيين، استعانت بالدين والتفسير الفقهي والاجتهاد، في كل ما يخص الدين، للبقاء حية، في وجه التحديات الخارجية، حيث تم إنشاء أول جامعة إسلامية كبيرة فيها، هي جامعة القرويين كأول جامعة أنشئت في تاريخ العالم، وأقدمها على الإطلاق. وقد بنيت الجامعة كمؤسسة تعليمية لجامع القرويين الذي قامت ببنائه السيدة فاطمة بنت محمد الفهرية عام ٢٤٥هـ/ ٨٥٩م، في مدينة فاس، وصبغت حياة أهل المدينة الجديدة بكل ما في الدين الإسلامي

من قيم أخلاقية وروحية، وتصورات عن الحياة والحياة الأخرى، والسماء وما في الكون من مجرات وسدم، وما في الإسلام من معتقدات عن الموت والحياة، الأجر والثواب والعقاب، في الحياة الدنيا والآخرة، فليس غريباً أن نرى كل تلك الإرهاصات في لوحات الفنان، نرى هذا واضحاً في لوحة له ١٠٠ X١٠٠سم يظهر القرآن الكريم المفتوح، والمستقر على عرش من أربعة أعمدة في السماء، وفي كل عمود رسم أثراً إسلامياً كالكعبة، وجامع حسان التراثي بالرباط، ونرى عابدا رافعا يديه إلى السماء متضرعاً إلى الله تعالى.

الجسد الأنثوي:

أما لوحة نصف الجدار الذي يهوي، فهي

تتكئ على أعمدة من اللون، وتشعر باهتزاز قواعدها، مستمدة ترنحها واستقرارها المؤقت القلق من خطوط بيض، قادمة من سماء زرقاء، فيها ندف من غيوم بيض تساهم في إسناد الجدار لئلا يقع، درفة النافذة تكاد أن تقع، والمرأة البادية للناظر كشيء باهت سريع العطب تتكئ إلى جدار آيل للسقوط في كل لحظة، تبدو حزينة ومشغولة تماما بهمومها، لوحة فخمة من حيث قياسها ١٢٠ X ١٢٠سم، وفيها الأشياء تتحرك بدرامية عالية، وتذكرنا بحلمية الفنان العالمي «مارك شاغال» من حيث استخدام غربال للموضوع الخيالي المبني على أسس واقعية. وأذكر هنا لوحة شاغال «زوجان محلقان»، ونقارن ذلك التحليق، بنصف الجدار في لوحة غربال المحلق في السماء، والمسند بواسطة دعامتين خشبيتين إحداهما تحتاج فيما يبدو للناظر لدعامة إضافية، بالرغم من أن الفنان دعمها بدعامة خشبية قصيرة إضافية، ويبدو الكيان الإنساني الوحيد في كل ذلك الوضع القلق تلك المرأة الكسيرة التي تبدو كجسد أنثوي مغر أكثر من كونها إنسانة تخاف أو تحزن.

عالم عبد القادر غربال عالم من الألوان

والتصورات، يدهشك بتنوع موضوعاته، وغرائبيتها، وقدرتها على جذب انتباه المتلقي وجعله يتيه للحظات في جمال أخاذ، كأنما يحلق في عالم بعيد آخر، مفردات وجوده تحددها الألوان والخطوط، والقدرة الفذة على الابتكار وطرح الأفكار، وقول ما يعجز الكلام عن قوله، في عالم ضاج بالحركة وأسئلة الوجود الفلسفية، إنه بحق رسام الخيال المحلق فوق مدن الصلصال المغربية.

الفخار المصري القديم

رسوم وزخارف تحاكي الواقع

محمد مهدي حميدة

عرف المصريون القدماء صناعة الفخار في أزمنة مبكرة تعود إلى فترة ما قبل «الأسرات» (٤٤٠٠ – ٣٠٠٠ ق.م)، وهذا ما تأكد بالعثور على العديد من الأواني الفخارية في مواقع أثرية مختلفة، تعود إلى الحضارات المبكرة في مصر، والمعروفة بأسماء من أهمها: حضارة البداري، حضارة نقادة الأولى، والثانية، والثالثة، وهي حضارات امتد تأثيرها في ربوع مصر وخارجها.

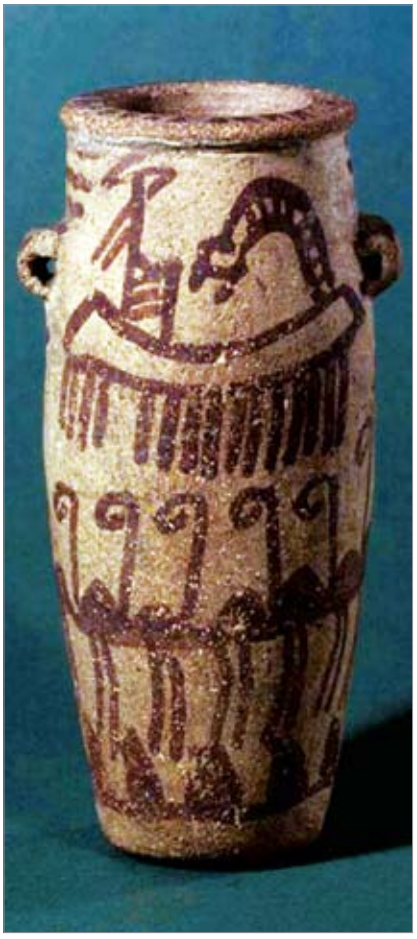
وقد ظهرت الآنية الفخارية بأشكال وتصميمات بدائية متنوعة، تدلل على مهارة الفنان القديم في مصر، وسعيه إلى التعبير عن أفكاره ببساطة وبدائية، تمتاز بالصدق والإبداع، في السبيل لإنتاج الجرار والقدور والآنية الطينية والأطباق وغيرها من قطع الفخار المتمايزة في الشكل والحجم، والتي أمكن له أن يشكلها يدوياً من خلال اعتماده على أدوات بسيطة، إلى أن تعرف لاحقاً – في عصر الدولة القديمة ـ على عجلة التشكيل.

تجدر الإشارة إلى أن الفخار المصري المبكر قد تنوع في مظهره الخارجي، لتتخذ الآنية عدة أشكال بسيطة ومركبة، تعتمد في صياغتها على الناحيتين التطبيقية والجمالية، وذلك وفقاً لحاجة المصري ومعتقداته السائدة في تلك الآونة المبكرة.وقد جاءت الجرار الفخارية على أنماط تقليدية وأخرى غير ذلك، وتتكون الجرار التقليدية من قاعدة دائرية وبدن منتفخ ورقبة تنتهي أيضاً بفتحة دائرية، وقد يزود بدن الجرة من أعلى بميزاب لصب السوائل، أما الأنماط غير التقليدية فقد نجح الفخاري القديم في صنع جرار ذات هيئة مركبة قد يدمج فيها على سبيل المثال بين جرتين لتكونا معا إناءً واحداً له شكله المميز، وقد تطور الأمر إلى أن اتخذت الآنية أشكالاً عديدة لكائنات حية من طيور وحيوانات.

وقد اتخذ الفخار المصري في تلك المراحل المبكرة لونين أحدهما فاتح والآخر داكن بحسب طبيعة التربة ومكوناتها وما تحويه من معادن وأكاسيد، ومن ثم جاءت معالجة الرسوم والزخارف والنقوش على أسطح الفخار معتمدة على خاصية التباين اللوني بين الفاتح والداكن، فالفخار فاتح اللون زينه

الفخاري برسوم داكنة، والفخار الداكن جاءت رسومه وزخارفه فاتحة اللون.

أما الموضوعات المرسومة على سطوح الفخار المصري القديم، فقد جاءت جميعها مواكبة للبيئة والأجواء الطبيعية التي عاش فيها المصريون في تلك الحقب الغابرة على ضفاف النهر الحاضن والمؤثر في طرائق حياة المصريين وسبل عيشهم التي تحولت إلى الزراعة والاستقرار في كنف النيل الذي قدسه المصريون ومنحوه مكانة تليق بآثاره العميقة على مجتمعهم الآخذ في التحضر والتطور شيئاً فشيئاً، وحينئذ لم يكن هناك مجالٌ لابتكار موضوعات تخيلية، وإن جاء توزيع ومعالجة الموضوعات عبر الأسطح الفخارية أحياناً وفقاً لرؤى تخيلية تحكمها حاجة الفنان وذهنيته المتيقظة.



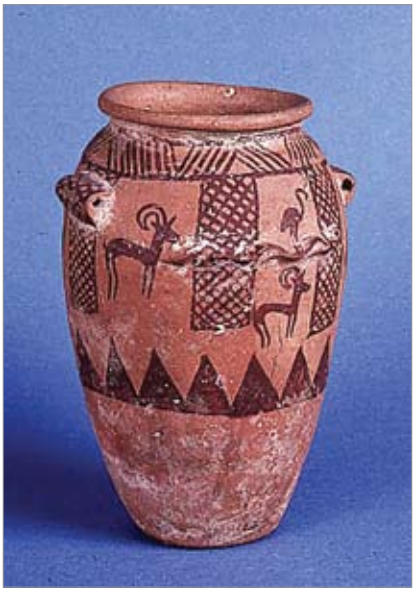
لقد جاءت الموضوعات المرسومة على آنية الفخار واقعية المضمون، ومستوحاة من البيئتين النهرية والزراعية، ببعض ما تشملانه من عناصر مختلفة، رسمها الفنان المصري بأسلوب بسيط يعتمد فقط على الخطوط والمساحات المصمتة، داكنة أو فاتحة اللون بحسب ما يبدو عليه الإناء المراد تزيينه بالرسوم، وهو ما أوضحناه آنفا.

وقد تنوعت الرسوم ما بين رسوم عضوية تشتمل على البشر والحيوانات والطيور والزهور والنباتات، ورسوم مجردة أقرب إلى المعالجات الزخرفية التي تتوزع في مساحات شتى عبر السطوح الفخارية، إضافة إلى رسوم أخرى لقوارب ذات مجاديف وكبائن قيادة بسيطة وصواري نحيلة وأشرعة. ولعل تلك النوعية من الهيمنة الحادثة على سطوح الفخار المصري القديم للموضوعات النهرية والزراعية، إنما تؤكد بقوة على ذلك الارتباط النادر واللصيق بمقدرات ومقومات الحياة التي أتيحت عبر هذه البسيطة التي تألفت منها مصر وحضاراتها الكبرى المتعاقبة.

وبالنظر إلى بعض النماذج الفخارية المبكرة في مصر، يمكن رصد تطور الخطوط والرموز البسيطة وتحولها لاحقا إلى أشكال دالة ومركبة فقد اصطلح الفنان المصري على استخدام الخط المنكسر للتعبير عن موجات المياه، وهو ما عرف في تاريخ الفن بالمياه الفرعونية، وقد جاء هذا الرمز في الكتابة المصرية القديمة للدلالة على كلمة الماء أيضا.

أما من الناحية التشكيلية فقد احتلت هذه الخطوط المنكسرة مسارات عديدة عبر مسطحات الفخار، بداية من الجزء الأسفل من أبدان الآنية، وصولاً إلى الأجزاء العلوية، والتي زينتها يد الفنان بالخطوط المنكسرة، والتي ظهرت في عدة مسارات متوازية، إضافة إلى توزيع تلك الخطوط في مسارات أخرى حرة، عبر فضاءات الفخار التي اشتملت فيما تشتمل عليه من وحدات زخرفية على خطوط حلزونية تلتف في مساحات دائرية منطلقة من نقاط متوسطة تنتشر عبر المحيط الخارجي لعدد من القطع الفخارية. وأيضاً استخدمت الخطوط المتقاطعة مكونة مساحات شبكية تزين آنية الفخار، كما ظهرت بعض المساحات المصمتة مثلثة الشكل والتي تكرر ظهورها على أكثر من إناء.

وعلى الرغم من أن كل العناصر الواقعية المرسومة على سطح الفخار في تلك الآونة، قد ظهرت في أسلوب فني ينحو إلى الفطرية والبساطة، إلا أن الفنان حاول قدر الإمكان أن تكون هذه الرسوم رامزة للواقع ومعبرة عنه بأبسط الأساليب الفنية، حيث اختزلت التفاصيل المختلفة وتم الاكتفاء فقط بالخطوط والمساحات المصمتة، في السبيل لإبراز هذه العناصر والتعرف عليها دون جهد يذكر.



كما أن الوضعيات التي تتخذها الأشكال العضوية المرسومة، قد جاءت مباشرة وفي وضعيات تمكن المشاهد من التعرف عليها، فالأشكال البشرية ظهرت عادة في وضعية مواجهة أو مقابلة للمشاهد في حين ظهرت

الحيوانات والطيور في وضعيات جانبية، والحال نفسه بالنسبة للقوارب التي ظهرت في ذات الوضعية الجانبية التي تبرز هيئتها.

وبتتبع النماذج المختلفة من الأعمال الفخارية المنسوبة للحضارات المبكرة في مصر، يتضح سعي الفنان إلى توزيع عناصر موضوعاته واهتماماته، بخلق نوع من التنوع والتمايز، بحيث لا يتماثل إناء مع آخر في التكوين التشكيلي الذي يزين المحيط الخارجي لكل إناء منها على الرغم من الاعتماد على أسلوب فني واحد وعناصر محددة يمكن أن تتكرر، ولكن عبر تنويعات بصرية تدل على تفكر الفنان وشحذ ذهنيته لتحقيق التنوع والمغايرة الإيجابية في سياق الإبداع الفني.

وقد لجأ الفنان لعدة تقنيات فنية بدائية في تنفيذ رسومه وزخارفه على الفخار المصري، أهمها التلوين باستخدام الأكاسيد الطبيعية التي تمنح الطين المحروق لونه الداكن، إضافة إلى الحفر الذي يستخدم عادة للأسطح الفخارية المحروقة الداكنة اللون، بحيث يبدو الحفر فاتحاً لإبراز الرسوم وتأكيد وضوحها من خلال التباين بين الألوان، وكذلك بين المساحة المصمتة والخطوط النحيلة.

الجدير أن النماذج الفخارية المصرية القديمة التي وجدت في مواقع حضارية أهمها الكوم الأحمر، كوبانية، نقادة، المحاسنة، البداري، العمرة، جرزا، أكشا، تحتل مكانها في المتاحف المصرية، وفي متاحف العالم، وبخاصة متحف أيرلندا القومي في دبلن، متحف تاريخ الفن في فيينا، المتحف القومي للآثار في فلورنسا، متحف الآثار القومي في مدريد، متحف ليفربول، وغيرها من متاحف العالم الشهيرة.

نماذج لشخصيات إنسانية في ثلاثة أفلام وثائقية

عباده علي تقلا

يرى المخرج الفرنسي نيكولا فليبير أنه ليس من الضروري أن تكون الأفلام الوثائقية تلقينية، بل من الممكن أيضاً أن تتضمن عواطف وتحكي قصصاً. ومع ازدياد الاهتمام بالفيلم الوثائقي في سورية في السنوات الثلاث الأخيرة عبر تظاهرة أيام سينما الواقع التي أتاحت لجمهور السينما متابعة أفلام وثائقية من شتى الأنواع والأشكال، بدا واضحاً ابتعاد كثير من تلك الأفلام عن التلقينية، وحرصها على رواية قصص أبطالها، وتقديم شخصيات حية تفيض بالعواطف والأحلام.

ففي فيلم (نور وظلال) الذي شهد تعاون أسماء ثلاثة من أبرز صناع الأفلام التسجيلية والروائية في سورية: عمر أميرالاي، ومحمد ملص، وأسامة محمد، في رحلة تمتد اثنتين وأربعين دقيقة، سُلّط فيها نور يضيء ظلال تجربة نزيه الشهبندر أحد رواد فن السينما السورية.

ندخل في حياة ذلك الرجل الثمانيني الذي أغرم مذ كان في الحادية عشرة بالجلوس وراء الناس في الصالات كي يتابع الفيلم ويرى كيفية عرضه وتركيبه. وذلك قبل أن يبدأ ولعه بالكهرباء في سن الرابعة عشرة، ثم تحوله إلى العمل عارضاً سينمائياً بعد ذلك بسنتين.

نزيه شهبندر، الرجل الذي بهرته تقنيات السينما، فعمل على ولوج عوالمها وتطويرها وتطويعها، مستفيداً من أشياء بسيطة، كمحتويات قلم الرصاص وشفرات الحلاقة، لاختراع جهاز تسجيل صوت.

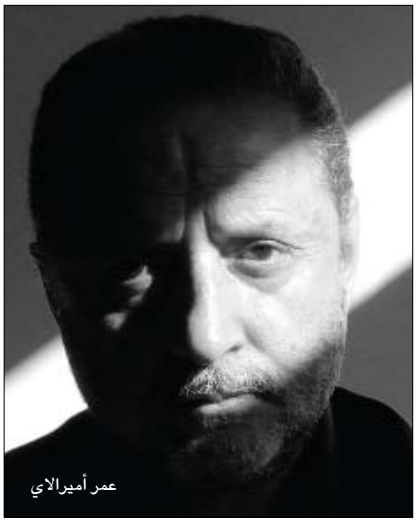
يبدونزيه شهبندر في الفيلم عاشقاً سينمائياً من نوع خاص، هادئاً، حاضر النكتة دائماً، وذلك في منزله الذي يشعرك بالرهبة والعمق.

يطلعنا شهبندر على ما تبقى من ديكور فيلمه (نور وظلال)، المنتج قبل خمسين عاماً، ويشرح لنا كيف أنه لم يكن يريد تقديم الفيلم على ذلك الشكل، ولكن المستثمر المبتز – كما سماه – أراد ذلك.

يقول شهبندر: (لقد أردت تقديم فكرة عن مركبة فضائية تهبط على الأرض، ويريد الرجل الذي يخرج منها التعلم من أخلاق البشر، ليقوم بنقلها إلى عالمه، ولكنه يكتشف أن السيئ في أخلاق البشر أكثر من الجيد بكثير، فيعود إلى الكوكب الذي جاء منه).

بعد ذلك يعرض علينا شهبندر دقائق من فيلمه، فنشعر بما يشبه النشوة لرؤيتنا بداية تجسد أحلام الرجل إلى حقيقة بعد كل ذلك الجهد.

يتمنى شهبندر أن لا تباع آلاته، بل أن تموت في الغبار كما سيموت هو. مؤكداً أن كل شيء يُنسى مصيرُه الموت. ثم يعود ليتحدث عن حلمه بأن يصور ويعرض فيلماً ثلاثي الأبعاد، وعن وسوسته ورغبته في خروج


عمر أميرالاي

عمله بأفضل صورة. يؤكد نزيه شهبندر، الوحيد في منزله، أن خرداواته هم أصدقاؤه، وأنه يرى بعينيه مصير تلك الخرداوات وهي ترمى من النافذة إلى الشارع بعد مماته، ثم يقول: «هذه هي الدنيا». ينتهي فيلم (نور وظلال) مع إطفاء الرجل للضوء في غرفة نومه والاستسلام للنوم.

(نور وظلال) فيلم شفاف عن رجل يستحق أن نسلط عليه الكثير من الضوء. فيلم يتقن اللعب على ثنائية الضوء والظل، قوام السينما، قوام الحياة.

«الأم»:

طرح إنساني متميز وساعات تصوير مرهقة

يشترك في إخراج فيلم «الأم» المخرجان الشابان بافل كوستوماروف وأنطوان كاتان، وقد حاز الفيلم على جائزة الحمامة الذهبية في مهرجان لايبزيغ للسينما التسجيلية في عام ٢٠٠٨.

تحدث المخرج أنطوان كاتان، عن الطريقة التي اتبعها مع زميله كوستوماروف في إخراج الفيلم مؤكداً أنه كان هناك كاميرتان ودماغان وأربعة أيد على طاولة المونتاج، وأن التصوير تم بطريقة المراقبة وبدون أي تدخل، ففيلمهما أشبه ما يكون بالفيلم الروائي ولكن مع ممثلين حقيقيين.

أما مدة تصوير الفيلم، فقد امتدت ثلاث سنوات نتج عنها ١٨٠ ساعة من المواد المصورة وفيلم يمتد على ثمانين دقيقة، وهوالزمن الذي رآه أنطوان طويلاً.

متابعتنا لفيلم الأم لم تجعلنا نشعر أننا أمام فيلم من روائع المهرجانات، بالرغم من الطرح الإنساني المتميز الذي قدم من خلاله معاناة أم نشأت في منزل والدتها التي باعتها وهي في سن الرابعة عشرة مقابل ليتر فودكا، ثم أنجبت تسعة أطفال كبيرهم معتقل في السجن، وتمضي حياتها في عمل مستمر وقهر لا ينقطع وخوف مسيطر على كل لحظاتها مع زوج سكير وعنيف، ومتطلبات حياة لا تنتهي.

المخرجان الشابان بافل كوستوماروف وأنطوان كاتان

فقد وضعنا إخراجياً أمام ما يمكن تسميته استغراقاً من قبل الكاميرا في تصوير الفعل، وكأني حين أقدم فيلماً تسجيلياً يحق لي أن أضاعف مدة المشهد عدة مرات كي أقول إنني أرصد حياة شخص أوعائلة ما، مع أن الدلالة ذاتها كان يمكن الوصول إليها بعدد أقل من اللقطات.

كما أن الانتقال بين اللقطات بدا مرتبكاً ومفتقراً إلى الدراسة، وهوما يعيدنا إلى كلام أنطوان كاتان عن طول زمن الفيلم وكثرة المواد المصورة، إذ يبدو أن ١٨٠ ساعة مصورة أرهقت المخرجين وقدمت لنا فيلماً مشوشاً لم يشفع له إلا إنسانية الشخصيات التي تعامل معها والتي بدت مقنعة تماماً، مما يؤكد أن الكاميرا نجحت في ممارسة دور المراقب بدون أي تدخل.

أمر آخر له علاقة بما يمكن تسميته رائحة روسيا، تلك الرائحة التي تفوح من مجتمع يحمل خصوصيته وفرادته، والتي لم ينجح الفيلم في إيصالها إلى أنوفنا إلا في لحظات قليلة أبرزها مشهد حفل زفاف ابنة البطلة.

«سانتياغو»:

الشخصية الإنسانية المتفردة

يحمل فيلم سانتياغو توقيع المخرج اللامع في مجال السينما التسجيلية البرازيلي جوادوموريرا سالس، الذي بدأ في عام ١٩٩٢

محاولته الأولى لتصوير فيلم عن سانتياغو كبير الخدم في منزل أهله، ذلك المنزل الذي أبصر فيه المخرج النور، وبقي يسكن بين جدرانه حتى سن العشرين.

بعد ثلاثة عشر عاماً يعود موريرا سالس إلى المواد الخام التي لديه محاولاً من جديد نسج فيلمه عن ذلك الرجل الذي عاش محملاً بصفات استثنائية، وفارق الحياة في عام ١٩٩٤.

المحاولة الجديدة تضعنا أمام زيارة لمنزل الطفولة، لنبدأ التعرف على ملامح شخصية سانتياغوالتي شغلت المخرج كل تلك السنين. لا نحتاج طويل عناء حتى نعرف سبب ذلك الشغف الذي تحققه شخصية سانتياغو بتنوعها وحيويتها، فالرجل عبارة عن خلطة مواهب متفردة، فهو العازف البارع على الصنوج الإسبانية، الراقص بكل خلية من خلايا جسده، المثقف، صاحب الذاكرة العظيمة – كما كان يسميها – والتي رآها تتحسن كل يوم، مع أنه لم يكن يكلم أحداً. كما أنه شخص متفرد في طريقته العذبة في إلقاء القصائد، والتي لا تقل عنها براعته في تنسيق الزهور، كما شهدت له مرة والدة المخرج. لا ينتهي الأمر هنا، فسنتياغو فوق كل ما سبق صاحب مخطوطات كتبها بشغف وعرض فيها لفلسفته ووجهات نظره في الحياة، وتركها للمخرج بعد مماته.

امتلك سانتياغو قدرة هائلة على التأثير في الآخرين، ولعل أولهم وأهمهم هو المخرج الذي أمضى خمسة أيام في تصوير فيلمه، ونقل لنا من خلالها كثيراً من التفاصيل التي رافقت عمله من إعادات التصوير والقطع وما يحصل داخل الكادر، مما أضفى حيوية كبيرة على أجواء الفيلم.

من الأمور اللافتة أيضاً حركة الكاميرا التي بدت خلال تصوير منزل العائلة وكأنها على وشك احتضان ذلك المنزل الجميل، وكأني بها تؤدي دور المخرج الذي يهتز شجر ذاكرته كلما اهتزت ورقة من أوراق شجيرات ذلك المكان. أما موسيقا العمل فقد تناغمت مع أجواء استرجاع الماضي ونبش خفايا شخصية على مستوى سانتياغو.

ربما يعاب على الفيلم ذلك السرد الطويل الذي قام به سانتياغو في بداية الفيلم وهو جالس على كرسي بالمطبخ في مواجهة كاميرا ثابتة، لكن ذلك الأمر ما لبث أن تلاشى وقلبت الصورة تماماً لنكون مع فيلم يستحق أن يوصف بأنه واحد من روائع السينما التسجيلية المعاصرة.

ما يستحق الذكر أن مخرج الفيلم قدم قبل نهاية فيلمه بقليل اعترافاً مفاده أنه لم يستطع التوقف خلال التصوير عن كونه ابن سيد المنزل وسانتياغو هو كبير الخدم لديهم، مما يؤكد أنه كان يرى سانتياغو والمنزل بعيون ذلك الطفل الذي سكن هناك يوماً. ينتهي الفيلم مع سانتياغو جالساً على كرسيه، لا ليسرد لنا تاريخ حياته، بل ليقدم لنا بيديه لوحة راقصة يصعب أن تفارق الذاكرة.

الأوائل في مسرح الإمارات

(2007 ــ 1950)

عرض: رضا محمد علي

«الأوائل في مسرح الإمارات (١٩٥٠ ـ ٢٠٠٧)» هو كتاب توثيقي قام بجمعه وكتابته الفنان عبدالله صالح، وأصدرته دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة سنة ٢٠١٠، والكتاب لا يقسم إلى فصول وأبواب كما هو معتاد، ولكن يضع المؤلف عناوين داخلية هي: «الأوائل ١» حتى «الأوائل ٦». وداخل كل وحدة يعتمد المؤلف على التاريخ والمعلومة الإخبارية الموثقة بهذا التاريخ، في الأوائل (١) يبدأ الفنان عبدالله صالح منذ (١٩٥٠ حتى ١٩٥٩)، ما بين هذين التاريخين يتتبع المؤلف النشأة الأولى للمسرح؛ ففي سنة ١٩٥٠ كانت البداية، حيث قدم علي بورحيمة فاصلاً تمثيلياً متكاملاً، فيه الفرجة والمتعة والتعليم، وهنا أعلن صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة أن الشارقة قد عرفت المسرح. أما سنة ١٩٥٣ فقد كانت بداية ظهوره في الشارقة، والذي واكب ظهور مدرسة القاسمية، وهي أول مدرسة نظامية قدمت لهواة التمثيل خدمات جليلة، ولا يتسع هنا المجال لرصد كل التواريخ وأحداثها، ولكن نقف على البعض المهم منها، مثل ١٩٥٨ حيث عرضت في دبي مسرحية باسم «الإسلام والتعاون» وكانت من تأليف وإخراج جمعة غريب، الذي قدم بعد ذلك (لعبة الطلاب – غلاء المهور). أما سنة ١٩٥٩ فكانت السنة التي قدمت فيها فرقة نادي الشعب مسرحية «وكلاء صهيون» أو «نهاية صهيون».

عمر غباش

أما الأوائل (٢) فهي تتبع نفس الطريقة السابقة من حيث رصد التواريخ المهمة في الحياة المسرحية الأولى داخل دولة الإمارات، وبالتحديد منذ ١٩٦٠ حتى ١٩٦٩، وهذه الفترة أهم ما يميزها طبقاً لما جاء في الكتاب هو نشأة عدد من الفرق المسرحية، بالإضافة إلى ولادة بعض النصوص المسرحية، ففي عام ١٩٦٣ تأسست أول فرقة مسرحية بنادي الشعب الرياضي بالشارقة على يد الفنان «واثق السامرائي»، وفي عام ١٩٦٩ تأسست فرقة مسرح رأس الخيمة الوطني تحت مظلة نادي عمان الثقافي، وقدمت مسرحية «غلاء المهور تدهور الأمور» من تأليف حمد سلطان وإخراج جماعي. تشهد هذه الفترة أيضاً بداية انطلاق بعض الفنانين مثل الفنان محمد

محمد الجناحي

الجناحي وذلك في عام ١٩٦٧ عندما قدم اسكتش «حفار القبور»، ومن بعدها توالت أعماله المسرحية والإذاعية والتلفزيونية أيضاً. في هذه الفترة وبالتحديد عام ١٩٦٩ كانت البداية الحقيقية للفنان جابر نغموش الذي ساهم وبشكل كبير في إثراء العملية المسرحية داخل دولة الإمارات.

وينتقل المؤلف إلى حقبة ثالثة من التاريخ المسرحي داخل الدولة وهي الأوائل (٣) ما بين ١٩٧٠ حتى ١٩٧٩، وهي فترة شهدت حراكاً أكثر من الفترات السابقة، حيث شهدت مولد العديد من الفرق المسرحية مثل «مسرح

الاتحاد» في إمارة أبوظبي، وذلك في عام ١٩٧٠، وأيضاً وفي نفس العام ظهرت فرقة مسرح الشرطة بأبوظبي، ثم في عام ١٩٧٢ تأسست فرقة المسرح القومي بدبي كأول مؤسسة مسرحية تتبع وزارة الشباب والرياضة بالدولة. وضمت مجموعة كبيرة من الشباب المهتمين بالمسرح والفنون، وقدمت أول أعمالها في عيد الاتحاد الذي حضره شيوخ الإمارات حينذاك بقيادة المرحوم الشيخ زايد بن سلطان، وأيضاً هذه الفترة شهدت ظهور عدد من الفنانين كانت لهم بصمة مهمة في تاريخ المسرح الإماراتي مثل الفنان مرعي الحليان، والفنان الدكتور محمد يوسف، والفنانة موزة المزروعي، والفنان الدكتور عمر غباش، والفنان أحمد الجسمي، ومريم سلطان، وغيرهم من الأوائل الذين لا يسع المجال هنا لذكرهم جميعاً. ولكن المؤلف تحرى الدقة في المعلومات وأيضاً اهتم بكل التفاصيل التي حدثت في هذه الفترات التاريخية التي من شأنها أن تشكل داخل ذهن القارئ صورة واضحة ومتكاملة عن تاريخ وبدايات المسرح في الإمارات. وننتقل معه إلى حقبة رابعة، وهي الأوائل (٤) من ١٩٨٠ حتى ١٩٨٩، وهذه شهدت تغييراً نوعياً، حيث بدأت الإصدارات الخاصة بالثقافة المسرحية، مثل صدور مجلة «تراث وفنون» عام ١٩٨٠، التابعة لجمعية دبي للفنون الشعبية والمسرح، وأيضاً صدور كتاب بعنوان «الإعلام والتنمية في دولة الإمارات» ١٩٨١، وكتاب «المسرح في الإمارات– رؤية نقدية» للكاتب والمخرج العربي عبدالإله عبدالقادر، أما الحدث المهم فهو في عام ١٩٨١ عندما تم تأسيس دائرة الثقافة بإمارة الشارقة، والتي قامت برعاية الثقافة والمسرح بشكل خاص ودعمه مادياً، وأيام الشارقة المسرحية هي أحد وجوه الدعم الذي تقدمه الدائرة.

أحمد الجسمي

مريم سلطان

عبدالإله عبدالقادر

أيضاً في هذه الفترة يرصدالمؤلف الكثير والكثير من الأسماء سواء على مستوى التأليف أو الإخراج أو التمثيل مثل الفنان حسن رجب، وعلي الشالوبي، وقدوم الفنان المنصف السويسي، وسعيد سالم، وعبدالله راشد، وأيضاً تنوعت الأحداث ما بين إيفاد بعثات إلى الخارج لدراسة المسرح أو ظهور العديد من الطرق المسرحية في مختلف أنحاء إمارات الدولة.

والتاريخ المهم هو عام ١٩٨٤ حيث ولادة أول تظاهرة مسرحية على مستوى الدولة، وهي «أيام الشارقة المسرحية»، حيث شاركت في ذلك الوقت عشر فرق حصلت ثلاث منها على جائزة أفضل عرض مسرحي. وتتسارع الأحداث والخطوات، ففي الأوائل (٥) ١٩٩٠ حتى ١٩٩٩، نجد الحصاد، حيث يرصد المؤلف العديد من الجوائز التي حصل عليها المسرحيون في الكثير من المسابقات والدراسات داخل وخارج دولة الإمارات، وأيضاً رصد المؤلف بعض التواريخ المهمة التي ساعدت على دفع عجلة التقدم، مثل ١٩٦٩ حيث أنشأت جمعية المسرحيين مسابقة أسمتها «جائزة الجهد المسرحي المتميز».

ويأتي المؤلف إلى الجزء الأخير من هذا الكتاب الأوائل (٦) وهو يشتمل على حركة النهضة والتقدم الملحوظ للمسرح، حيث شهدت هذه الفترة الكثير من الأحداث الدافعة للحركة المسرحية، مثل كثرة الفرق المسرحية، فظهرت ولأول مرة فرق المسرح الجامعي، فرق مسرحية تهتم بمسرح الطفل، بالإضافة إلى الكثير من الأعمال المميزة التي شاركت في العديد من المهرجانات المحلية والعربية، بالإضافة إلى التميز والاهتمام بالإصدارات المسرحية مثل الكتاب المهم الذي أصدرته دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة عام ٢٠٠٤ وهو «المسرح في الإمارات– المرجعيات وتجليات الواقع» للفنان عبدالإله عبدالقادر.

الخطاب السينمائي المترجم

إشكالات اللغة والتلقي

سليمان الحقيوي

يتطلب فهم العلاقة الوطيدة بين اللغة والسينما، استجلاء واقع مكونات عملية التواصل التي يضطلع بها هذا الفن وما يقدمه من صور لأنماط بشرية مختلفة، بما يتبع ذلك من تمايز يمس دواخل هذه المجتمعات من أخلاق وعادات وقوانين... وهذا ما يجعل من الفن السابع تجسيداً لمجموعة من القيم الفكرية والعاطفية والمادية لهذه المجموعات البشرية، ما يتطلب منا التعامل مع العمل السينمائي ككل متراكب يتواشج فيه المرئي والمسموع في التعبير، وكل محاولة للفصل بينهما ما هي إلا انتقاص من القيمة الجمالية لهذا الفن الرفيع.

لقد استطاعت السينما أن تفرض نفسها كوسيلة اتصال فعالة تثير المتلقي، عن طريق تحقيق التفاعل بينه وبين ما تطرحه من أفكار في كل عمل سينمائي، حيث يعمل صناع السينما على إيصالها من خلال الرسالة (الفيلم)، وذلك باستثمار مكونات الصورة السينمائية، من صوت وصورة وقصة... وهكذا ومع وجود هذه الرسالة جنبا إلى جنب مع حضور المرسل والمرسل إليه (المتلقي)، ظلت عملية التواصل في حاجة إلى وجود اللغة، إذ يصبح من الصعب نجاح عملية التواصل في غيابها.

وقد حاولت السينما في فترات متلاحقة من تاريخها الناجح، أن تأسر قلوب المشاهدين على اختلاف انتماءاتهم الجغرافية والثقافية. لذلك سعى صناع السينما إلى الانفتاح بأعمالهم على مختلف الشعوب والأمم واللغات، مما نتج عنه عمليات موسعة لنقل (ترجمة) لغة الأفلام السينمائية إلى مختلف اللغات، فأدى ذلك إلى وصول السينما إلى بقاع ما كان لها أن تطأها من دون اعتماد على اللغة الواحدة، مهما بلغته قدرتها التعبيرية. غير أن عملية (دبلجة أو ترجمة) العمل السينمائي، كانت تخضع لمعايير دقيقة تحترم الخصوصية الثقافية والبيئية للعمل المنقول ـ تماماً كحديثنا عن إشكالات الترجمة الأدبية، لأن التواصل في السينما يعتمد الإشارة والحركة وتعابير الوجه ووضع الجسم بالإضافة إلى الكلمة المنطوقة، للتعبير عن معنى دلالي ينشئه المرسل، ويصل إلى المتلقي عبر رسالة الفيلم، وهذا يرجع إلى اعتبار اللقطة التي تعتبر الأساس في بناء الفيلم، ليست نظيرا للكلمة في اللغة، لأنها تحتوي في داخلها على مجموعة من العناصر المرئية المتباينة، والتي وإن كانت تتفاوت في البروز والأهمية داخل اللقطة، إلا أنها مجتمعةً تلعب دورا في التعبير عن الدلالة والتأثير في المتلقي. وهكذا تزايدت عملية ترجمة الأعمال السينمائية؛ مساهمة في توسيع قاعدتها الجماهرية في أرجاء المعمور

كتلبية لحاجات عصر الفضائيات، فتزايد بذلك عدد القنوات ذات الصلة بالفن السينمائي؛ سواء المتخصصة في نقل الأفلام أو التي تقدمها من ضمن برامج مختلفة، فكانت السينما وسيلتها الناجحة لضمان نسب المشاهدة المرتفعة، بما تدره من مداخيل مرتبطة أساسا بالإعلانات، وبتناسل هذه القنوات أصبحت السينما وجبة دسمة في مجتمعاتنا العربية استهلاكا لا تذوقاً جمالياً.

فيلم الرسوم المتحركة «Fantastic Mr. Fox»

وجدير بالذكر أن ترجمة الأفلام السينمائية قد تتخذ أشكالاً متباينة، فهي قد تكون ترجمة كتابية (بترجمة لغة الفيلم إلى لغة مكتوبة من خلال شريط يصاحب عملية العرض)، أو بترجمة لغة العمل الأصلية إلى لغة أخرى، أضافت إليها الفضائيات العربية وسيلة جديدة وغريبة هي ترجمة العمل السينمائي إلى اللهجات العامية العربية، وإذا أردنا الوقوف عند خصائص كل طريقة على حدة؛ فسنجد أن الطريقة الأولى تمكن المشاهد من متابعة العمل السينمائي بلغته الأصلية ومتابعة ما يصعب فهمه عبر شريط الترجمة، وهي طريقة تضمن خصوصية الفيلم الثقافية والفنية واللغوية، فيما تبقى ترجمة لغة الحوار إلى لغة أخرى أكثر صعوبة، حيث تتطلب الوقوف على دقائق العمل السينمائي المرئية والمسموعة وعدم إغفال أهمية جانب منهما على حساب الجانب الآخر، بالإضافة إلى انتقاء للممثلين المؤدين للأصوات وفق ما يلائم خصائص الشخصية داخل الفيلم، وكل إخلال بهذه الشروط ينتج عنه انتقاص من قيمة العمل السينمائي. وقد تصبح النسخة المترجمة منافسة للنسخة الأصل، إذا توافرت لها الشروط الاحترافية المتعارفة. ولعل معاناة الممثل الأمريكي الشهير «جورج كلوني» عند قيامه بأداء صوت الثعلب .Mr Fox في فيلم الرسوم المتحركة «Fantastic Mr. Fox»، خير دليل على أهمية تطابق الصوت والشخصية وتفاعلهما، حيث تطلب منه ذلك الاستغناء عن الاستوديو والعمل في الهواء الطلق، لتجسيد نفس حركات الشخصية في سبيل أداء مثالي لصوتها، كما هو تأكيد على وجوب الاستعانة بممثلين من الصنف الموهوب، حتى وإن كانوا مشاركين بالصوت فقط، في حين نجد العملية الثالثة وهي طريقة أصبحت تعتمدها بوتيرة متزايدة قناة Mbc Max، التي تتخذ من التلهيج وسيلة لنقل لغة الاعمال السينمائية (الامريكية والهندية)، وبعكس الطرائق الأولى فهذه الوسيلة لا تمتلك أي وجه إيجابي، بل تحشد ما هو سلبي فقط؛ اتجاه العمل السينمائي والمشاهد على حد سواء، من حيث كونها اختزالاً للفن السينمائي، فيما هو مسموع فقط، وعدم ايلاء الجانب المرئي قيمته، فيصبح المشاهد يعيش حالة انشطار بين المرئي أمامه واللغة التي

شعار قناة Mbc Max

فلم هندي مدبلج للهجة الخليجية

تعبر عنه وهي اللهجات العربية (الخليجية والسورية). وإذا أردنا الوقوف عند الأسباب الكامنة وراء عمليات التلهيج فسنجدها محاولة قياس نجاح المسلسلات التركية بنفس هذه اللهجات، وهو مبرر لا ينظر إلى القيمة الجمالية للعمل السينمائي بقدر ما يراهن على ما هو اقتصادي، لأن نجاح هذه المسلسلات التركية ملهجة إلى اللهجات العربية، لا يعود في المقام الأول إلى اللغة وإنما إلى القواسم المشتركة بين الشعوب العربية وتركيا؛ ثقافة وتاريخا ودينا، كما يمكننا تفسير الإقبال الكبير على هذه المسلسلات بمحاولة المشاهد العربي تجربة نمط آخر من الدراما، يخرج به عن التجارب المحلية والمصرية خصوصا، فعملية التلهيج هي أشبه ما تكون بوضع للحوار السينمائي داخل قوالب لغوية لا تحتويه بل لا تتقبله، ما ينتج عنه صورة عبثية بمضمون الفيلم وقصته تخلق لدينا أحاسيس متأرجحة بين التيه والقلق، يخيب معها بحثنا المضنى عن المعنى الكامن وراء المرئي وغرابة المسموع، فيصبح هذا المعنى منزلقا لا نطاله؛ لا لعلة

فينا بل لاستحالة ذلك أصلا، لأن العمل السينمائي يعتمد اللغة السمعية البصرية التي تخضع لبناء حركي/صوتي يقوم على استثمار ممكنات ثلاث للتجسيد الحركي؛ حركة الممثلين داخل المشهد وحركة الكاميرا، بالتوافق مع اللغة للوصول إلى الوضعية المثلى للتواصل. أما عملية التلهيج فتأتي ضد كل هذه العناصر، كما تأتي ضد متعة المشاهد وحرمانه من القيمة الجمالية الموزعة بين عناصر الصورة السينمائية، لأنه يصطدم بإشكالية تتعلق بفصل المرئي عن المسموع، فيمتد هذا الإشكال إلى مستوى فهم الفيلم وتذوقه، مما يجعل الحس الجمالي يضيع وراء حجاب التلهيج. ويهمنا أن نؤكد مرة ثانية أن عملية الاستقبال السينمائي تكتمل بمشاهدة العمل ككل متراكب لا ينفصل فيه المرئي عن المسموع، ونجد ادوارد سابير «يعتبر أن الرسالة غير اللفظية قد تحمل معاني مختلفة عن الرسالة اللغوية، والرسالة الموجهة عن طريق اللغة ـ سواء كانت منطوقة أو مكتوبة ـ قد تتناقض تماما مع الرسالة الموجهة عن طريق الحركات مثل حركة اليد أو هز الرأس أو طبقات الصوت أو سرعة التنفس... ومن يدرك تماماً الرسالة اللفظية قد لا يدرك الرسالة غير اللفظية»، والداعمون لعملية التلهيج لا ينظرون إلى الأمر من هذه الزاوية، بل نظرتهم لا تبحث عن متعة المتلقي أو تنمية ذوقه الجمالي، فهي نظرة مقتصرة على البحث عن ذروة المشاهدة الكبرى بما تدره من أرباح مرتبطة بالإعلانات، فيصبح المشاهد المغلوب على أمره ضحية مؤامرة ظاهرها تقريب لغة السينما من المشاهد العربي، وباطنها اغتياله واغتيال ذوقه الجمالي. وهكذا تنكشف اللعبة، فيتضح أن التلهيج لا يضع في اهتماماته المشاهد العربي، بل الهدف هو الوصول إلى أكبر عائد من المكاسب المالية...، وهذا ما يفسر طريقة

أحد المسلسلات التركية المدبلجة

العبث بالحوار ومحاولة إقحام لوحات لغوية نصف كوميدية تساهم في شد المتلقي واستمالته لمتابعة هذه الأفلام، في عملية تنويم لمشاهد أصبح يستسيغ الطريقة الجديدة في نقل لغة الفيلم، في تواطؤ لا إرادي.

إن الخطر الكبير القابع وراء عملية تلهيج الأفلام الاجنبية، لا يقف عند اغتيال القيمة الفنية لهذه الأعمال، ولا يقف عند كل ما ذكرناه فقط، بل يتعدى ذلك كله إلى القدرة الخبيثة لهذه الاعمال ـ في صورتها المدبلجة– على جذب اهتمام فئة جديدة من المشاهدين تتشكل أساساً من الأطفال، الذين أصبحوا يجدون لهذه الأفلام امتداداً لأفلام الرسوم المتحركة المدبلجة أيضا، كما أن هذه الفئة لم تعد تعبأ بأصلية الفيلم ولا أحداثه أو متعة الفن السينمائي، وإنما بتلك اللهجة المسلية، ويمكننا تصور مستقبل هذه الفئة التي أصبحت تدرج مسلسل (lost الضياع) مثلاً، ضمن خانة المسلسلات التركية، وذلك بالنظر إلى اللهجة التي ينطق بها فقط، هذه حقيقة لا يمكننا التغاضي عنها، لأنها ستنمو

وتتطور لتنضاف إلى تراكمات العجز الثقافي والفني مجتمعاتنا العربية، أما أبعاد القضية من الناحية اللغوية فهي تتعالق مع المشاكل التي توجهها اللغة العربية عموما، حيث ستتقوى هذه اللهجات مستغلة المساحات الإعلامية الشاسعة، في مقابل المساحة الضيقة المخصصة للغة العربية.

يتضح أن تلهيج السينما ـ في الفضائيات العربية ـ يبقى عملاً بلا غائية، وذلك بالنظر إلى أهدافه وغاياته، ما يتطلب منا إعادة النظر في هذه الأهداف والنوايا، التي تتقوى يوما بعد يوم، في غياب ردة فعل من المتلقي العربي المغلوب على أمره، ما يمثل خطورة حقيقية على الفن ومتلقيه في كل الأقطار العربية.

التأويل الشعري للوحة التشكيلية

د. أحمد جار الله ياسين

إن أحد أبرز مجالات المقارنة للأدب سيكون دائماً ذلك المجال الجمالي الإبداعي، الذي تكتنه فيه الفاعلية الإبداعية لدى الإنسان وطاقاته التخيلية، عن طريق استشراف الآماد الخفية التي تفيض من الفنون الترميزية الأخرى كالرسم مثلاً. بيد أن الأهم في هذا النمط من المقارنة، هو البحث عن الخصائص التكوينية النوعية للفنون، وجلائها في علاقات التشابه والتضاد والمجاورة التي تنشأ فيما بينها، ثم محاولة الوصول إلى الشروط التي تحكم عملية الدلالة (Signification)، أو تشكل النظام الدال باعتبار الفنون جميعاً أنظمة سيميائية.

لا شك في أن الإنجازات النقدية التي تمت في مجال البحث عن الطريقة التي انتقلت بها بعض المبادئ النظرية والممارسات العملية لفن من الفنون إلى آخر، ستكون ذات قيمة أساسية في مثل هذا التناول النقدي المقارن، ومن الضروري تأكيد أن مثل هذا التناول يمكن أن يجري ضمن الثقافة الواحدة، مثلما يمكن كذلك إجراؤه بين ثقافات مختلفة(١). إن العلاقة بين الشعر والرسم تتمظهر قوية وأشد وضوحاً وتداخلاً، حينما تتحول العلامات التشكيلية الداخلية للوحة معينة، أو لمجموعة لوحات خاصة بفنان معروف، إلى مداليل جديدة، تبلورها رؤى الشاعر مجسدة داخل بنية القصيدة، التي سوف تغتني بأبعاد مختلفة، بفضل التفاعل والحوار مع تلك المراجع التشكيلية.

إن المراجع التشكيلية، بوصفها أشياء واقعية، ومن حيث موقعها بالنسبة للقصيدة تبقى جميعها خارج البنية الشعرية، وإن ما يدخل في البنية الشعرية هو المداليل المتصورة، أو المنزاحة عن المراجع، وهذا لن يساعدنا في التمييز بين مرجع وآخر، لذا اخترنا بدلاً من ذلك، الأخذ بنظر الاعتبار موقع المرجع التشكيلي (اللوحة / الفنان) في سياق عملية الإرسال التشكيلي. وفي ضوء ذلك، فإننا اصطلحنا على وسم العلاقة المرجعية في هذا المجال بـ: (الداخلية)، نسبة إلى موقع المرجع (اللوحة) في سياق تلك العملية، لأن اللوحة تمثل البنية الداخلية للرسالة التشكيلية، في مقابل الفنان (المرسل) الذي يقع ـ بوصفه مرجعاً واقعياً ـ خارج تلك البنية. وبالوصف نفسه، ستنظر إليه القصيدة حين تختار الحوار معه، بدلاً من الحوار مع ما هو داخلي (اللوحة)، وأحياناً قد تتحاور القصيدة مع الاثنين معاً في آن واحد.

إن مصطلح المرجعية الداخلية، يجمع بتوازن بين رؤيتي كل من الفنين للوحة، ففي حين ينظر إليها الشعر بوصفها مرجعاً، فإن الرسم ينظر إليها بوصفها عنصر البناء الداخلي للرسالة التشكيلية. وفي نهاية المطاف فإن هذه التقسيمات، ما هي إلا خطوات منهجية، لضبط حركة القراءة النقدية ومراتب اشتغالها.

إن استحضار النص الشعري للوحة معينة، وتوظيفها في نسيجه البنيوي، هو ثمرة التذوق الفني للشاعر، ونتاج حوار تم بينه ـ بوصفه مشاهداً ملماً، مدركاً، ومتجاوباً من ناحية ـ وبين تلك اللوحة من ناحية أخرى(٢). وفضلاً عن ذلك «يضفي المحاور على المرئي (المرجع) من أحاسيسه، يراه في وهج علاقته به. والموجود هو، في تعبير الشخص ما يراه. أو قل إن الموجود معدل وقائم في هيئته وفق موقع منه»(٣)، هذا الموقع تدخل في تشكيل الرؤية المنبثقة منه جميع العوامل الذاتية، الفكرية، والنفسية، والاجتماعية... إذن فـ «تمثيل الواقع الموضوعي أو الحقيقة الخارجية، أي إقامة مرجعية ذهنية بجميع تفصيلاتها، لا يتوقف فقط على ما يكون عليه ذلك الواقع، لكن أيضاً على ما يكون عليه الإنسان المدرك أو العارف»(٤)، وطبيعته النفسية، ولذلك فإن (إيكو) «يشير إلى أن الشعر هو ذلك الاستخدام الانفعالي للمرجعيات»(٥). وبالنسبة للشاعر بوصفه مشاهداً يقف أمام عمل فني مرسوم، «فإن المعنى يبدأ بالعمل نفسه، فالمشاهد يبدأ من حيث ينتهي الفنان، والمعنى الذي يجده الملاحظ في الأثر الفني إنما يعتمد على العمل نفسه، لكنه أيضاً يتوقف على حالة المشاهد المزاجية وخلفيته الثقافية، تماماً كما يتوقف

على مقدرته في النفاذ ببصيرته في العمل الذي أمامه»(٦). وهذا يؤكد لنا أن عملية تلقي اللوحة التشكيلية ليست مسألة عابرة، ولا سيما بالنسبة لمتلقٍّ متميز، فنان أيضاً، كالشاعر مثلاً، بل إنها تتضمن قدراً كبيراً من الصعوبة والتعقيد، حين يروم الشاعر فيما بعد، تطوير حصيلة تلقيه، من خلال استلهام تلك اللوحة في نص شعري. لذا ينبغي على الأديب الذي يقبل على معرفة الأعمال البصرية (اللوحات التشكيلية) ـ ومن أجل توسيع مدركاته بها ـ أن يتوجه لمعرفة قراءة هذه الأعمال. إن بإمكانه أن يقيم المقارنة والتناظر بين عمله الأدبي وأي عمل أدبي آخر لغيره، غير أن التناظر مع عمل فني بصري مثل اللوحة، يتطلب تقديم هذا العمل بشكل أكثر دقة(٧). إن اللوحة مرجع ذو حساسية خاصة بالنسبة للقصيدة، أولاً، لأن كليهما ينتميان إلى مجال جمالي مشترك هو الفن، وثانياً لأن اللوحة بصفتها فناً سوف تسمو على المرجعيات الواقعية الأخرى، فهي مرجع غير عادي. وإذا كان الفن هو تأويل الواقع(٨)، فإن اللوحة هي نوع من أنواع ذلك التأويل، وإن تأثر الشاعر بلوحة معينة، ثم تدوين استجابته لمحصلات ذلك التأثر في القصيدة، سيعني أن تلك القصيدة هي بمثابة تأويل للتأويل الأول المجسد باللوحة وعلاماتها التشكيلية. وعلى العكس من ذلك، فقد تظهر القصيدة أحياناً مبهورة بالمرجع التشكيلي (اللوحة / التأويل التشكيلي للواقع)، ومنقادة له بصورة لا تستطيع معها تخطيه وصنع تأويلها الشعري الخاص بها، بسبب عجز قدراتها الشعرية عن محاورة المرجع بالمستوى اللائق به، فضلاً عن فشلها في استنطاق لغته التشكيلية. إن الوصف كأسلوب هو خير ما يتوسل به الشاعر لتوظيف المرجع التشكيلي في بنية القصيدة، نظراً للعلاقة الحميمية المعروفة بين الوصف وفن الرسم، باعتبار أن كلاً منهما يشتغل على تصوير العلامات المكانية، لكن الشعر العراقي ـ وكما سنرى ـ يثبت حيويته في ترويض المعطيات التشكيلية داخل نصوصه، عبر عرضها بأكثر من أسلوب يخضع اختياره لمقصدية كل نص ورؤية كاتبها. إن الإشكالية الناتجة من الاختلاف بين طريقة العرض التصويري في اللوحة، وطريقة العرض نفسه في القصيدة من خلال الوسيط اللغوي، لا تنتهي بمجرد الاستعانة بالوصف، ولا حتى بأساليب أخرى كالسرد مثلاً، لأن ((السرد والوصف عمليتان متماثلتان، بمعنى أنهما تظهران بوساطة مقطع من الكلمات (التتابع الزمني للخطاب) لكن موضوعهما مختلف؛ فالسرد يعيد التتابع الزمني للحوادث، بينما الوصف يمثل موضوعات متزامنة، ومتجاورة في المكان»(٩)، مما يجعله أكثر ملاءمة للشعر ـ في الأقل ـ حين يتقصد محاكاة الرسم بوساطة اللغة. ولكن للوصف أيضاً إشكالياته الخاصة، الماثلة في التعارض القائم بين البعد المرجعي والبعد اللفظي، أي في كيفية تحول المرئي إلى مقروء(١٠)، فالوصف التشكيلي المتجسد حسياً في المظاهر المرسومة داخل اللوحة، هو غير الوصف التشكيلي المتخيل للمظاهر نفسها في القصيدة، «فالأول يقدم

إن استحضار النص الشعري للوحة معينة، وتوظيفها في نسيجه البنيوي، هو ثمرة التذوق الفني للشاعر، ونتاج حوار تم بينه ـ بوصفه مشاهداً ملماً، مدركاً، ومتجاوباً من ناحية ـ وبين تلك اللوحة من ناحية أخرى. وفضلاً عن ذلك «يضفي المحاور على المرئي (المرجع) من أحاسيسه، يراه في وهج علاقته به. والموجود هو، في تعبير الشخص ما يراه

أشياء ترى، تلمس... أما الثاني، فيقدم جملة من الأشياء ينبغي تصور دلالتها بصرياً»(١١) من قبل المتلقي، الذي يفترض به لحظة القراءة، أن يقوم بالاستحضار الذهني المتخيل للوحة الموظفة في النص، أو بإمكانه أن يستحضرها فعلياً عن طريق مشاهدتها على وجه الحقيقة، أو مصورة في مصادر معينة، تسهل عليه مهمة إجراء المقارنة بين طبيعة اللوحة بوصفها مرجعاً في الواقع، وطبيعتها الجديدة التي آلت إليها في نسيج القصيدة. ومن الناحية المبدئية، فإن المتلقي حين يشاهد اللوحة مباشرة في مجال الرسم، فإن «الرؤية الباعثة للوصف تقع عادة، في لحظة وجيزة، لحظة موسومة بطابع الانتشار والشمولية. لكن هذه الرؤية حين تحاول اقتحام مجال الكتابة، فإنها

سوف تصبح مشروطة ببذل جهد بصري، يتمثل في رقص العين المنصبة على الشيء الموصوف، هكذا يتحول هذا الجهد البصري إلى تأمل. فالمشاهدة تتيح ضبط مجمل تفاصيل الشيء في لحظة موحدة، أما اللحظات التي تتلوها، فلا تعدو كونها تملياً بالشيء الذي يحول الفعل مع البصر إلى تأمل، أو إذا شئنا إلى فعل فارغ، كما يحول ديمومة الشيء إلى تعاقبية بصرية»(١٢).

إن اللغة الشعرية، حين تبغي الإشارة إلى لوحة معينة في النص، تلجأ إلى تتابع من الكلمات المتسلسلة عبر السطور، أي أنها ستنهض على «التوارد التدرجي للإشارات: (اللون، الحجم، الهيئة،...) ويعد هذا التوارد التدرجي منظوراً فريداً تعترض فيه كل خاصية موصوفة بين الخاصية السابقة والقارئ. ومن ثم فإنها ـ بنحو من الأنحاء ـ تخفيها، لأنها تجلب تركيز القارئ إلى الخاصية الجديدة من الشيء الموصوف. وهو الأمر الذي يحتم على القارئ التقاط الشيء الموحد عبر سلسلة من الجمل المتتالية في الزمن. فالقارئ يلتقط الشيء ثم ينتظر أجزاءه وصفاته، لأنه لا يأخذ نظرة عامة إلا بعد انتهاء العملية الوصفية على عكس المشاهد الذي يلتقط الشيء متواقتاً مع أجزائه وصفاته، الشيء الذي يكلف القارئ عناء الاحتفاظ بكل أجزاء الوصف السابقة أو الاضطرار إلى إعادة القراءة لتصور الدلالة بصرياً»(١٣). والشاعر بصفته أحد المتلقين للوحة، فإنه بعد الطواف في المشهد المرسوم بأجمعه، يمكن أن يتذكر المشهد عموماً بفاعلية تركيبية، ولكن كقاعدة عامة، سوف يركز بلا شعور على نقطة مركزية في المشهد، ويرتب بقية تفاصيله بغموض تقريباً حول هذه النقطة(١٤). وتنكشف هذه المسألة جلية، حين توظف اللوحة داخل القصيدة، لأن المظهر الكلي للوحة بجميع عناصره لا يمكن إيراده دفعة واحدة كما هو حاله عندما كان خارج القصيدة، وبناءً على ذلك، سيتعين على الشاعر أن يكون دقيقاً جداً في مسألة انتقاء العناصر أو النقاط المهمة في اللوحة، التي سيتم البدء بالإشارة إليها قبل غيرها في القصيدة. وعلى الشاعر أيضاً، أن يأخذ بنظر الاعتبار أن هذا التقديم لتلك العناصر أو النقاط، الذي يقابله من جهة ثانية تأخير لعناصر ونقاط أخرى، أو إغفال لذكرها، ستنبني عليه لدى المتلقي دلالات ما، وتأويلات خاصة بقراءته الموجهة من قبل النص الشعري. لأن عملية التقديم والتأخير في العناصر الموصوفة، هي إحدى الموجهات الاستراتيجية، المقدمة من قبل النص إلى المتلقي، وهو يتحاور مع نص ذي مرجعية تشكيلية. وبالتأكيد فإن قراءته، تضع في حساباتها أهمية تقديم العنصر الفلاني مثلاً على سواه في عملية الوصف التشكيلي للمرجع، على الرغم من كونهما متجاورين مكانياً داخل اللوحة الحقيقية (المرجع) ومتزامنين في لحظة تقديمهما للمتلقي.

وثمة إشكاليات أخرى، تحيط بمسألة المرجعية التشكيلية في النص الشعري، منها ما يخص الاختلاف الحاصل في طبيعة التخيل واختلافها بين نص ذي مرجعية تشكيلية، وآخر لا مرجعية له مع أية لوحة معروفة خارج النص. وكمثال على ذلك، فإن ورود اسم امرأة مثل (لورنا) في سياق نص شعري من النوع الثاني، سيجعل القارئ أمام أكثر من خيار لتخيل صورة (لورنا)، حتى وإن عمد النص إلى تقليص عدد الخيارات، من خلال تحديده تشكيلياً لجوانب معينة من شكل (لورنا). لكن عندما يرد اسم (لورنا) في سياق نص من النوع الأول، يرتبط بمرجعية خارجية مع لوحة الفنان جواد سليم المعنونة باسم الشخصية نفسها (لورنا)، ومثلما نرى ذلك في قصيدة «مقامة لورنا»(١٥) لسلام كاظم، فإن القارئ ومن أجل قراءة دقيقة مستوفية للنص، سيكون ملزماً باستحضار صورة (لورنا) المرسومة في تلك اللوحة (المرجع)، وإن توفر إمكانية مشاهدة اللوحة بشكل مباشر من دون الاعتماد على المخيلة، ربما سيؤدي إلى كسل القارئ، وتقليص عدد الخيارات المتاحة أمامه لتخيل شكل (لورنا)، فضلاً عن تحجيم دور مخيلته في تفعيل الطاقة الإيحائية للدوال اللغوية ومدلولاتها المطاردة من قبل المرجع.

إذن، لا مفر للنص، من مؤثرات هذا البعد الخفي الذي يلقيه المرجع عليه، والذي يسميه (بارت) بـ (ظل النص)، مؤكداً حاجة النص دائماً إلى (ظل)، في غيابه تنعدم الخصوبة الانتاجية له(١٦).

(لورنا / ١٩٤٨) جواد سليم

لقد كانت اللوحة العراقية الحديثة في مقدمة المراجع التشكيلية التي اتصلت بها القصيدة العراقية الحرة، وأقامت معها علاقات متنوعة ومختلفة، باختلاف رؤى الشعراء

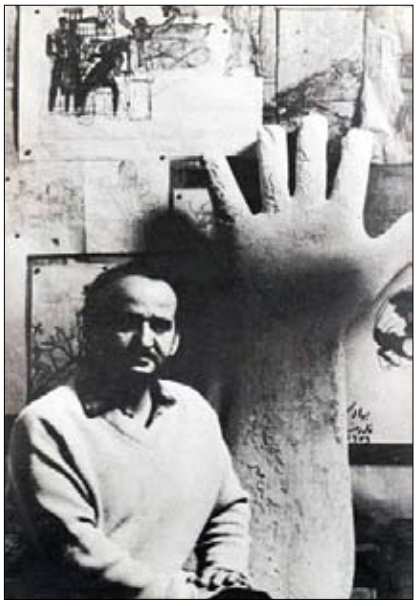
ومقاصدهم، من الميل نحو الاغتراف من هذا المرجع البصري المهم، الذي يرتبط بقرابة جذرية؛ تاريخية وفنية، مع الشعر العراقي الحر، منذ نشأته، وحتى اليوم.

ومن القصائد في هذا المجال، قصيدة ((مقامة السيدة وابن البستاني))(١٧) للشاعر سلام كاظم، التي تمد صلاتها المرجعية مع لوحة (السيدة وابن البستاني) للفنان جواد سليم. وتتكشف الخيوط المرجعية بداية، من خلال قرينة التشابه بين العنوانين:

(السيدة وابن البستاني / ١٩٥٨) جواد سليم

وينصب اهتمام القصيدة، على استنطاق القصة الكامنة وراء هذه اللوحة، ثم اقتراح المادة المضمونية التي يمكن أن تنهض عليها فعالية شكلي اللوحة الرئيسين: السيدة وابن البستاني، من خلال قراءة موضعهما في الفضاء وتأويله، والعلاقات الإنشائية المهمة القائمة بينهما، التي تومئ إلى وجود توتر دلالي يعتمل في طبيعة العلاقة بين الاثنين ترمز إليه تشكيلياً وضعية (السيدة) الشابة، الغافية باسترخاء في وسيلة لهو وترف (الأرجوحة)، ووضعية (ابن البستاني)، الشاب، البسيط المظهر، المصلوب وقوفاً بجانبها، استجابة منه للتفاوت الطبقي بينه وبين السيدة الغافية.

وفي ظل منطق (السيدة والعبد) السائد بين الطرفين، فإن ابن البستاني يؤدي عملاً (رش الحديقة) غير تواصلي مع طبيعة الرسالة التي يبثها شكل المرأة (السيدة)، وهيئتها (المضطجعة)، وما يبثانه من أبعاد جمالية، وعاطفية، غير مسموح لابن البستاني باستقبالها، والتجاوب معها، على الرغم من تقارب مواقعهما في فضاء اللوحة. وهنا تكمن المفارقة التي منحت اللوحة مذاقاً



جواد سليم

الإشكالية الناتجة من الاختلاف بين طريقة العرض التصويري في اللوحة، وطريقة العرض نفسه في القصيدة من خلال الوسيط اللغوي، لا تنتهي بمجرد الاستعانة بالوصف، ولا حتى بأساليب أخرى كالسرد مثلاً، لأن «السرد والوصف عمليتان متماثلتان، بمعنى أنهما تظهران بوساطة مقطع من الكلمات (التتابع الزمني للخطاب) لكن موضوعهما مختلف؛ فالسرد يعيد التتابع الزمني للحوادث، بينما الوصف يمثل موضوعات متزامنة، ومتجاورة في المكان»

دراماتياً، قوامه أولاً الصراع التشكيلي بين وضعي الشكلين: ابن البستاني الواقف باستقامة عمودية، والسيدة المضطجعة بصورة أفقية، وثانياً، الصراع الدلالي، الذي استنتجه الشاعر من إنشاء الفنان جواد سليم اللوحة على تلك الطريقة، وهو الصراع القائم بين الطبقتين؛ الفقيرة التي يمثلها (ابن البستاني)، والثرية المالكة، التي تمثلها (السيدة).

وتسرد الوقائع على لسان ابن البستاني الذي يتجاوز بوحه القصصي اللحظة الزمنية الثابتة، المجسدة في لوحة جواد سليم، لكي يسترجع أحداثاً من ماضي أسرته، حيث دفع أفرادها جميعاً ضريبة ذلك التفاوت الطبقي مع أسيادهم:

أنا خمسة صلبان
أنا خمسة أطواق
أنا لا أنسى
أنا ينساني النسيان

جدي بائع سوس
وأبي مدفون تحت رماد البستان

تحرسه الريح
وقلب فتاة
ونعيق الغربان
أنا لا أنسى

منذ مئات الأعوام وأمي في القصر
تخيط ثياب بنات السلطان
وأخي ابتلعته أربع إطلاقات
وتشرد دمه في كل زقاق
وأنا في الليل أموت من الضحك على نفسي
حين أرى نفسي
تلقي فوق سريري

سوطاً وامرأة
وتهيم بسيف من حلوى
لتحارب فوق الأوراق
أنا لا أنسى
أنا خمسة صلبان
أنا خمسة أطواق

فكل فرد من أولئك الأربعة (الجد، الأب، الأم، الأخ) هو ضحية، قد صلبت إما فقراً (جدي بائع سوس)، أو موتاً في خدمة أرض السادة (أبي مدفون تحت رماد البستان)، أو ذلاً في خدمة أبنائهم (منذ مئات الأعوام وأمي في القصر / تخيط ثياب بنات السلطان)، أو قتلاً برصاصهم (وأخي ابتلعته أربع إطلاقات...)، وكل ذلك قد تم نتيجة للتفاوت الطبقي بين الطرفين، الذي يجبر الآن الضحية الخامسة (ابن البستاني) على الوقوف ذليلاً في اللحظة المثبتة تشكيلياً في اللوحة (المرجع)، ومصلوباً بحكم إرثه التاريخي الأسري الذي صاغ حكايته المأساوية التي كشفت من قبل الشاعر، بعد أن فكك الكثافة التشكيلية لرموز اللوحة (المرجع)، ولحظتها الآنية المرسومة، ومط زمانها الحكائي مرة نحو الماضي، مروراً بالحاضر، ومرة نحو المستقبل، حيث ترتسم لحظة الحلم، وحيث العقوبة مجسدة برمز السوط – قرين حضور المرأة – تنتظر ابن البستاني، إذ حاول في هذه اللحظة الوهمية الحلمية، أن يعوض التواصل الفاشل مع تلك السيدة في الواقع، ولذلك فإنه لا يملك سوى الضحك على هذه المفارقات التي تطارده، حتى في لحظة الحلم (أموت من الضحك على نفسي / حين أرى نفسي/ تلقي فوق سريري سوطاً وامرأة)... فهو محكوم أبداً، بهذا الطوق الطبقي وبكل تبعاته الثقيلة، كما حكم به أفراد أسرته سابقاً.

لقد حاول الشاعر الخروج من قراءة اللوحة، بتأويل خاص بقصيدته، التي استنتجت من اللوحة دلالات التعبير عن قضية التفاوت الطبقي بين نموذجي: السيدة والعبد، أو الغني والفقير، أو الإقطاعي والفلاح، أو الراغب المتمنع والمقموع الممنوع. وأن الفوارق الموجودة بين العناوين السابقة جميعاً، هي التي لجمت ما يدور في نفس ابن البستاني، من ذكريات الماضي وأحلام المستقبل، ومن المكبوتات العاطفية، التي تعتمل في داخله وهو يقف في لحظة اللوحة، مصلوباً (بالمعنى النفسي) بجوار سيدته التي لا سبيل للوصول إليها.

ثمة إشكاليات، تحيط بمسألة المرجعية التشكيلية في النص الشعري، منها ما يخص الاختلاف الحاصل في طبيعة التخيل واختلافها بين نص ذي مرجعية تشكيلية، وآخر لا مرجعية له مع أية لوحة معروفة خارج النص

ولقد حصرت بعض الدراسات، تأويل اللوحة في إطار المسألة الأخيرة المتعلقة بالكبت العاطفي، بعد أن استعانت بإضاءات من مذكرات الرسام، تدل على معايشته الحقيقية لما يشبه هذه المواقف بنحو عام(١٨)، أما الشاعر فإنه فضلاً عن مقاربته لمثل هذا التأويل، فقد أضاف إلى اللوحة أبعاداً جديدة، بعد أن انتزعها من الإطار المغلق للدلالات الخاصة بذات الفنان ليفتحها على أفق الدلالات الخاصة بالمجتمع والحقبة التاريخية (الخمسينيات من القرن الماضي) التي رسمت فيها اللوحة، التي كانت تسودها مثل تلك الفوارق الاجتماعية الحادة بين نماذجها الإنسانية المختلفة.

إن سلام كاظم، في قراءته للوحة (السيدة وابن البستاني)، قد أغفل الاهتمام بإبراز الجوانب الشكلية للوحة، بعد أن جرته طبيعة العلاقة بين شكلي اللوحة، نحو تأويل اجتماعي يهتم باستنطاق المادة المضمونية لقصة اللوحة بدلاً من الاهتمام بمادتها الشكلية، ولا سيما الجانب اللوني منها.

أما ابن البستاني الذي استحوذ على اهتمام النص، فإنه لم يحظ بتصوير دقيق لمظهره من الخارج بوصفه شكلاً بصرياً محورياً كما بدا في اللوحة، بل على العكس من ذلك، فإن التصوير الشعري له، كان يتم من الداخل، بهدف إضاءة ما يحتبس في نفسه من أحاسيس، وذكريات، وأحلام.

قائمة المصادر والمراجع:

١. ينظر: إشكالية الأدب المقارن: كمال أبو ديب / مجلة فصـول / ٣ / ١٩٨٣ / ٧٨–٧٩.
٢. ينظر: حوار الرؤية، ناثان نوبلر، ت: فخري خليل، دار الحرية – بغداد، ط١، ١٩٨٧ / ١١.
٣. تقنيات السرد الروائي: يمنى العيد، دار الفارابي – بيروت، ط١، ١٩٩٠ ١٨.
٤. مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في الخطاب الأدبي: محمد خرماش، مجلة الموقف الثقافي، العدد٩، ١٩٩٧ / ٣٦.
٥. النقد الأدبي في القرن العشرين: جان ايف تاديه / ت: د. قاسم المقداد، وزارة الثقافة – دمشق، ط١، ١٩٩٣ / ٣٠٣.
٦. حوار الرؤية: ١٥.
٧. ينظر: اللوحة والرواية: جيفري ميرز / ت: مي مظفر، دار الشؤون الثقافية ـ بغداد، ط١، ١٩٨٧ / ٦. من مقدمة المترجمة.
٨. ينظر: معنى الفن: هربرت ريد، ت: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية ـ بغداد، ط٢، ١٩٨٦ .
٩. عالم الرواية: رولان بورنوف ـ ريال اوئيليه، ت: نهاد التكريتي، دار الشؤون الثقافية ـ بغداد، ط١،١٩٩١، ١٩٨.
١٠. ينظر: وظيفة الوصف: عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩ / ١٢.
١١. وظيفة الوصف: ١٢.
١٢. م. ن.: ١٢.
١٣. م. ن.: ١٢.
١٤. ينظر: حاضر الفن: هربرت ريد، ت: سمير علي دار الحرية ـ بغداد، د–ط، ١٩٨٧/ ٤٩.
١٥. دخان المنزل:سلام كاظم، المركز العربي ـ بيروت، د–ط، ١٩٨٠، ٢٢٥.
١٦. ينظر: في الشعرية: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط١، ١٩٨١ / ١٩–٢٠.
١٧. دخان المنزل: ٢٣٥، وللشاعر نفسه قصائد أخرى ذات علاقة بلوحات الفنان جواد سليم، ينظر: قصائده ((مقامة لورنا)) / ٢٢٥، و((مقامة الشجرة القتيلة))/ ٢٤٣،
١٨. ينظر: في سايكلوجية الفن التشكيلي: ١٩٤–١٩٧.

حكومة الشارقة . دائرة الثقافة والإعلام .
إدارة الجوائز الثقافية
الجوائز الثقافية
جائزة الشارقة للإبداع العربي (الإصدار الأول)
جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي
جائزة الشارقة للثقافة العربية (اليونسكو)
جائزة الشارقة للأدب المكتبي
جائزة الشارقة للتأليف المسرحي
جوائز معرض الشارقة الدولي للكتاب
جائزة الشارقة للشعر العربي
لمزيد من المعلومات التواصل على العنوان :
حكومة الشارقة. دائرة الثقافة والإعلام . إدارة الجوائز الثقافية
ص . ب : 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
الهاتف : 97165671116+ البرّاق : 97165662126+
الموقع الإلكتروني: www.sdci.gov.ae/awards.html
البريد الإلكتروني : awards@sdci.gov.ae
جوائز

اليتيم

د. أكرم جميل قنبس

يا أيُها اليتيمْ

مُنذُ مَتى وأنْتَ تَستظلُ يُتْمَكَ المُقيمْ؟

مَرّتْ قُوافِلُ الزّمانْ

وَأنْتَ ما زِلْتَ هُنَا مُكَمّمَ الأَفْواهْ

تدعو بعَيْنَيْكَ لكي تذوقَ رَعْشَةَ الحَياةْ...

يا أيُها اليتيمْ

أَأنْتَ ما زِلْتَ هُنا..

تحلُمُ بالخُبْزِ وَبالمياهْ..؟

تحلُمُ بالضِّياء والأَمانْ

تحلُمُ بِالشُطآنِ والأَيّامْ

تَزفُ فَرْحَةً تطيرُ فوقَ واحَةِ الجباهْ...؟!

يا أَيُها اليتيمْ

مُنْذُ مَتى وَأَنْتَ في حُزْنٍ مُقيمْ..؟

الصُبْحُ وَالأَنغامْ

مَرّا على رمْشَيْكَ كالأَحْلامْ

وَبَيْنَ كُلِّ لَحْظَةٍ وَلحْظة،

يدقُّ قلبُكَ المَليءُ بالآمالِ أبوَابَ الأُباة

لعلَّ فَجْراً دافئاً،

لَعَلَّ نَهْراً قادماً يندَاحُ بَيْنَ راحَتَيْكْ

لَعَلَّ سِرْباً مِنْ حَمامْ

يَحُطُّ فَوْقَ كاهِلَيكْ

لَعَلَّ قَلْباً عاشِقاً

يُغازِلُ النُجومَ بَيْنَ مُقْلَتيكْ

لَعَلَّ سَيْفاً ما يزالْ

يَصْحُو على ترنيمةِ الأَبْطَالْ

لَعَلَّ «شَهْرَيَارْ»

يُغادِرُ الأحقادْ

وَتنتشي بالنَّصْرِ «شَهْرزادْ»

فألْفُ قِصّةٍ هُنَاكَ ما تَزالْ

تئنُ تَحْتَ مَوْجةِ التّرحالْ...

يا أَيُها اليتيمْ

قَدْ أتْعَبتني رِحْلةٌ أَنْتَ بها مُقيمْ

السّاكبون الحُزْنَ في عَيْنَيْكَ مُتعبونْ

والسّارقون نِعْمَةَ الحَياةِ مِنْ أَفْـواهِ آمالِكَ

مُتعبونْ

والغارسون أوْتادَ الشقاءِ في قَلْبِكَ مُتعبونْ

وَأنْتَ كَمْ تَسقيهمُ بالصّبْرِ أَكْوابَ المَنُونْ...

يا أيُها العَظيمْ

في خَيمةِ الزّمانِ كان المُلْتَقَى

وَحينما تَقْتَاتُ أغنياتُ الحُـزْنِ مِنْ عَيْنَيْكَ

عَزْفَها

تَغيبُ فَرْحَةُ القُلوبْ

وَتَنتشي آلامُنا الرّعناءْ

وَتَرْحَلُ الآمالُ في هاجِرَةِ الجَفاءْ

وَتَصْهَلُ الخُيولُ والصّحراءْ

لَعَلّهُ يَنْهَضُ مِنْ رَمادِهِ العَنْقاءْ

فكَيْفَ لي يا أيُها اليتيمْ

أنْ أُوْقِظَ الشّموعْ

فَما يَزالُ الحُزْنُ ضارِباً بنا أَوْتادَهُ

كَأنّنا في مقْبَرَهْ

وَحَوْلَ طَيْفٍ عَبْلَةٍ وَرِمْشِهَا

يُوْلَدُ أَلْفُ غادِرِ

يُوْلَدُ ألْفُ فاسِقِ

يُوْلَدُ أَلْفُ غاصِبٍ لأُمِّهِ

وَيَدّعي بأنّهُ ذاكَ الهُمَامُ «عَنْتَرة»؟!

يا أيُها اليتيمْ

الحُلْمُ ما يزالُ غارقاً ببرْكةِ الدِّماءِ والدُموعْ

وَمَا يزالُ القَلْبُ لاهِثاً وَراءَ كُلِّ نَجْمَةٍ

أنْفاسُها حَبيسةٌ، وَبَوْحُها ممنوعْ

يا أَيُها اليتيمْ

يا أَيُها العظيم

سُلالَةُ الطّاعونِ واللّيْلِ بنا تُحيطْ

تَشلُّ أنْفاسَ الحَياة

فَلْتَهْنَئي يا أُمّةَ اليتيمِ بالعُقوقْ

قَدْ نَضجَتْ دِماؤُنا في مَوْسِمِ «العُنوقِ بَعْدَ

النّوقْ»

صُبّي على جراحِنا ما شِئْتِ مِنْ حَطَبْ

صُبّي، فَكُلُّ جَمْرَةٍ ـ تَلْسَعُنَا ـ أَبولَهَبْ»

صُبّي، فإنّ دَمْعةَ اليتيمِ،

أَصْبَحَتْ مِظلّةً لأُمّةِ العَرَبْ..

(*) «العُنوق بَعْدَ النّوق»: مَثَلٌ عَربيٌ يُضربُ في الضّيقِ بَعْدَ السّعة.

حدثني عن البنات

فؤاد قنديل

أرجـأت سؤالي، ومضيت أتأمله وهو يُسوي شاربه الفضي المتهدل، ويدفع كنكنة القهوة في جمر الموقد حيث كانت النار التي شاخت تمضغ القوالح بتلذذ.. قلت لجدي الذي أوشك على التسعين، وأنا أستشعر دفء الجلوس إليه:

ـ حدثني عن البنات يا جدي.

توقعت أن تتغير فجأة ملامحه، لكن ابتسامة رقيقة أخذت تتسلل في هدوء شديد وثقة إلى وجهة المتغضن، ولم يمنع الجلد المكرمش نور البسمة أن يشرق على وجهه كما أشرق في أبهاء روحي.. قال وهو يتنهد:

ـ رياحين خلقن لنا.

ـ هذا كلام الشعراء.

قلب البن والسكر بملعقة عمرها يفوق عمره، ثم قال:

ـ زُيِّن للناس حب الشهوات من النساء.

تذكرت جدتي التي رحلت منذ سنوات.. لقد رحلت عام سقوطه من فوق الفرس.. وأذكر أنه تشاءم جداً يوم سقط وقال: هذه إشارة.. يبدو أنه الآن يرى وجهها الطيب البشوش وملامحها المنمنمة الباسمة. تمنيت أن يفرح عندما أقول له:

ـ أريد أن أتزوج.

قال وما زال في شروده يتأمل وجه جدتي:

ـ على بركة الله.

سألته:

ـ كيف أختار؟

تمهل قليلاً، ثم قال بعد أن عاد إليّ بكامل وعيه:

ـ لا تجهد نفسك في الاختيار.. سيحدث وحده.

وما دوري؟

وزع الله المزايا والعيوب على العباد بالعدل.

لحظة صمت ثم استطرد:

ـ ولا أحد كامل.

ـ يا جدي.

ـ في كل إنسان عيب واحد.. فقط تجنب المنبت السيئ.

ـ يا جدي.

مد لي يده بفنجان القهوة البيشة المزركش أبيض القلب.. صعدت الرائحة المميزة إلى أنفي، ومضت حثيثاً إلى رأسي.. ظل شارداً يحدق في جمر النار الأحمر الشفاف وعلى وجهه آثار ابتسامة، ونبض ذكريات حبيبة تدغدغ روحه المحلقة.. أنا معه مغمور بالدفء والطمأنينة.. تشملنا عذوبة الصمت الجميل.

بعد قليل جاء أبي، قبّل يد جدي.. وجلس إلى جواره، عاد يُقبِّل يده ورأسه.. مدّ له جدي فنجان القهوة.. قال أبي وهو يكاد يحتضن الفنجان ويتهلل له وجهه:

ـ مِنْ يد ما نعدمها.

أخذت وقتاً طويلاً حتى أقرر مصارحة جدي.. أخيراً استجمعت بأسي وعزيمتي:

ـ يا جدي.. أبي يرفض زواجي ممن أحب.

رمقني أبي مندهشاً.. سألني بعينيه المفتوحتين إلى أقصاهما عن سبب إشراك جدي في الموضوع.. قال جدي وهو يعيد الكنكنة إلى النار:

ـ زَوِّجْه يا محمود ممن يحب.

حار أبي وتنهد، ثم قال:

ـ يا أبي.. إن.

ـ زَوِّجْه يا ولد.

ظهرت حيرة أبي في أصابعه المتوترة، ثم نطق على مضض:

ـ حاضر يا أبي.

لقد طرقت على الحديد وهو ساخن.. كانت فكرة جيدة إذ استعنت بالجد الرائع.. انحنيت بسرعة على يد جدي فقبلتها.. عاد يعبث بشاربه المتهدل، وأبي يتململ.

قال جدي بعد أن أعاد طاقية الوبر إلى الوراء وظهرت صلعته الجرداء:

ـ لماذا لا توافق يا محمود؟!

حاول أبي أن يرتشف القهوة، لكن الفنجان اهتز وتساقطت على صدره بعض القطرات.. وجّه إليّ نظرات عاتبة.. ربما أكثر من ذلك.. تعجله جدي ليرد عليه.. ألقي أبي عبارته القاسية بسرعة:

ـ والدها شرّيب ومنفلت اللسان.

أدركت على الفور أني سأفقد الموافقة الملكية.. لقد وجه لي أبي ضربة قاصمة.

تحولّ جدي إلى النافذة الوحيدة في القاعة، حيث نور الصباح الندي، ثم نظر إليّ.. نكّست رأسي.. سحب ورقة بفرة من علبته النحاسية الصدئة ذات القلب الأصفر البراق.. حشى الورقة بالتبغ وحاول أبي أن يشعلها له فرفض.. كان أبي قد أشعل الموقف.

أخذ جدي نفساً وعاد يتأمل النور القادم من النافذة، لمح غصناً من شجرة النبق يهتز تحت جسديْ عصفورين يختطفان القبلات ويطيران في دورة قصيرة نزقة.

عاد جدي يتطلع إليّ وقد بدا أنه لا يجد الكلام، وأنه شاخ قليلاً عما كان.. أحسست بغصة في حلقي، وبأني على وشك البكاء.. بل ترقرق الدمع في عيني.. عندئذ، قال جدي:

ـ زَوّجْه يا محمود ممن يحب.

أعادني إلى الحياة بينما اختطف أبي فنجان القهوة فتجرعه دفعة واحدة، وانحنى على يد جدي فقبلها، وانطلق يقفز الدرجات الطينية إلى القاعة العليا.

بلغني صهيل حصان.. تسلل الابتسام من جديد إلى وجه جدي وتحول إلى النافذة.. كان الصهيل لفرس جدي التي أصر عمي على امتلاكها بعد أن أسقطت جدي قبل عشر سنوات في حادث أليم لا ينساه أحد من أهل البلد.

يومها كان متعجلاً لحضور جنازة أحد أصدقائه القدامى في القرية المجاورة.

مضى يدعوها للإسراع وكانت كعادتها تستجيب دون أن ينبهها لذلك، إلى أن التقت حصانها الأثير.. توقفت تبادله النظرات الحالمة وتتلقى منه الوعود الناعمة.. لكزها جدي لتنطلق.. فجأة ارتفعت بمقدمتيها عالياً وألقته على الأرض.

تحطمت عظام الرجل ذي الثمانين.. احتوته غيبوبة. بعدها لم يستطع النهوض وقد شمله الذهول.. لم يقدر على تصور الحالة التي أصابت فرسه بالجنون.. وهو على الأرض يأكله الألم ولا يكاد يحس بعظامه، رآها تضرب ساقها الخلفية اليسرى في اتجاه الحصان، بما يعني:

ـ أذهب الآن.. لقد تسببت في مشكلة.

انحنت عليه تلعقه وتعتذر، وما لبثت وهي تراه على هذا الوضع المتردي أن فاضت عيناها بدمعتين ساخنتين، سقطتا على وجهه.. حاولت أن تساعده على النهوض فما استطاعت.. جاء المارة فأعانوه على الركوب.. توجهت في هدوء وحرص إلى الطريق نحو القرية المجاورة، لكنه أشار لها أن تعود، لن تحمله قدماه لعدة أيام إذا أراد الله له عمراً.. استشعر جدي طبول القدر.. غلبه التشاؤم وما لبثت جدتي أن رحلت.. طلب عمي أن يأخذ الفرس الحزينة، وقد رفضته شهوراً وصبر عليها حتى لانت.. أما أنا.. فتزوجت ممن أحب.. وطلقتها بعد عام فقد كانت مشكلات عائلتها ثقيلة وعاصفة، زعزعت عش الحب.. وبعد أن اندملت جراحي، اشتقت إلى الدفء والقهوة.. فعدت إلى جدي ليحدثني عن جمال البنات وقلوب البنات.

نور خافت

فاطمة المزروعي

غريباً عن المكان.. لم أقرأ ذلك على جبينه، لكنه يداري خطواته، وحتى نظراته، يحمل مع وحدته حقيبة متواضعة تكاد لا تتسع لبضعة تفاصيل من ذاكرة مغلقة، حاضناً بإجهاد مجموعة كتب ممزقة الأغلفة لا تحمل أية عناوين.

حين وصل حينا الصغير، بدت عيناه حائرتين تنطقان بشيء من ضياع أعرفه، كلما أطلت النظر في مرآتي؟ مشتت لا يعرف بالضبط من أين أتى. هكذا شعرت منذ أول مرة رأيته، بينما كنت عائدة من المدرسة، حيث لفت انتباهي بتقاسيم وجهه وتفاصيل حركته، فلم أمنع نفسي من أن أتتبعه بنظراتي، ربما لأني أخاف على أي أحد من الوحدة وربما لأني لا أحبذ ترك المتعبين وشأنهم قبل أن أطمئن أنهم أصبحوا بحال أفضل. هل سيستقبله أحد؟ هل من شخص سيظهر ليلاقيه مرحباً بقدومه ويساعده في حمل أشيائه؟!

كل هذه الأمنيات عادت لذاكرتي بعد مضي يوم بأكمله، لكن الغريب بقي وحيدا ولم يتعرف أو يتقرب منه أحد.

الغريب في أمر هذا الغريب أنه يمشي جيئة وذهابا كما لو أنه يمتهن السير لمسافات طويلة، دون وجهة معينة، يواظب على تدخين سجائره بشراهة لا يعرف متعتها إلا المدخنون ممن يعتقدون أن سجائرهم هي الأكثر إخلاصاً ووفاء لهم، بحجة أنها تحرق نفسها لأجلهم.
كنت أراقبه من بعيد، يمشي بوجل بحثا عن موطئ قدم بجوار الأسوار العالية للبيوت ذات الشبابيك الأشبه بالثقوب محكمة الإغلاق منعاً لدخول الضوء والهواء، اليأس واضح في مشيته وحركة ساقيه المثقلة.

في كل المرات التي شاهدته فيها، كان في مكان مظلم، وكأنه يختار الأماكن البعيدة عن أي شكل من أشكال الضوء، حتى إنه يتفادى الحديث لأي أحد، ولعله يتحاشى بذلك الرد على سؤال الناس المتوقع لأي شخص غريب: من أين أنت؟ ما اسمك؟ ما جنسيتك؟ ماذا ولماذا وكيف ومتى...؟ وحدها الشرطة تعرف جوابا من خلال أوراق أبرزها لهم... ولكن الشرطة بطبيعة الحال لن تخبر أحداً بمعلومات تخصها ما دام وجوده شرعياً ويحمل معه ما يثبت شخصيته، لا يعنيها أن تعرف أكثر من هويته وضمان حسن سلوكه، ولن تسأل عن حاله ومزاجه وأهوائه؟ لكني أعتقد أنه كلما سار في مكان يبدو غريباً أكثر، مع محاولته حفظ أي شيء عن اسم وملامح المكان، وبمواعيد غير منتظمة يلتهم طعامه خلال ثوان معدودة حتى يكون جاهزا حين يأتيه ما ينتظر، وأي شيء ينتظر؟ لست أدري.

هو ليس بأحسن حالاً مني، فلم يظهر بشخصية المفكر أو الراغب بأن يتعب نفسه في التفكير، ولعله يخاف فكرة أطلقت ذات يوم (أنا أفكر إذا أنا موجود) إذا قد يكون التوقف عن التفكير شرطاً لازماً وكافياً للزوال، وبذلك توقفت في داخله كل رغبة في الحياة.
لحيته المهملة وخطها الشيب رغم وقوفه كل الوقت في الظل، ويبقى الزمن كفيلاً بملء سلة المهملات بأشياء بالغة الأهمية لكننا لا نتمكن أبداً من استرجاعها، وحيث فضولي لم يتوقف لحظة لمعرفة سر البؤس والمرارة البادیتين على خطوط جبينه ودورانه في الشوارع ليل نهار، بدأت أعلل له بكثير من المقاربات المنطقية المتخيلة، فربما تعرض للضرب والحرمان، أو أرغم على ترك أسرته، أو أنها تخلت عنه، أو أصابه الجنون أو الضجر، أو رغب في الهروب من شيء ما. احتمالات كثيرة.... وكم تكثر الأجوبة حين تطرح السؤال على نفسك وتعجز عن إيجاد إجابة.. وكأن احتمال وجود أكثر من إجابة مرهون بعدم المعرفة الكافية. كل هذا بقي يدور في رأسي... بينما هو يدور ويدور، في حياة بت أشاهدها أمامي كمسرح أشبه بحلقة مفرغة للبطل، دون أن يؤدي مشهداً واحداً ينقل به إحساساً بألم ما.

لم يكن مضطرا لذلك، فليس هو بممثل ولم ينتظر مني التصفيق ولا حتى الانتباه، أنا تبرعت أن أراقبه وأن أتألم لأجله، رغم ثقتي بأنه لا يتألم طواعية، لكن يبدو أنه لا يشعر بأي شيء من حوله، حتى ولو كان هطولا غزيرا للمطر، ولعلها نتيجة منطقية، فالمرء حين يتعرض لكم هائل من الحزن والضيق في حياته يتصالح مع فعل الألم نفسه، و يفقد ذلك الإحساس القدري، يفقده تماماً، ويصبح كالدمى التي يحركها الأطفال.
كل ما يفعله هو الاستجابة لأوامر توجه إليه مباشرة، مع اقتناعه بأن هناك من تقع على كاهله مسؤولية تنظيم الحياة، وهناك من هو مطلوب منه التنفيذ فقط، حتى ولو كان يتعذب بذلك، لكن هذا الغريب لا يرغب أن يكون ضمن مجموعة القياديين لأنها تضع فوق كتفيه مسؤولية تتطلب وجوده بشكل آخر، بينما لا يزال يشكك في وجوده، فهو شبه ميت يمشي ويتحرك، ويعد أيامه على أصابعه بانتظار أن تنتهي.

تعرفتُ صدفة على غرفته الكائنة تحت درج البناء الخلفي المقابل لنا، والتي تدل عليها أكوام من الجرائد والمجلات موضوعة أمام باب خشبي كتبت عليه ذكريات قديمة لساكنين

قدامى، أما جدران غرفته فهي مرتبة بشكل عشوائي بصور ومقالات لا تبدو فيها أي عناوين، وكنت كلما اقتربتُ من غرفته، أقف مبهورة أمام هذا المشهد، أتمنى لو أعرف أي نوع من البشر هو؟ وأنا هنا لا أدعي العلم بالناس لكنه صنف مختلف، هذا ما شعرتُ به مراراً، فأنا ممن يؤمنون بأن أشياء كثيرة نحتاج أن نشعر بها أكثر من أن نفكر فيها، أشعر بنفسي مشتتة وأنا أراه جالساً في الظلام أمام نافذته يراقب البنايات، أتوقع أنه أحب غرفته، وتعلق بها واعتاد الجلوس في زاوية واحدة تقاس بنظراته، أصبحت وكأنها جزء من شخصيته الساكنة التي تميل إلى الحزن والعزلة، كيف لا وهي لن تتسع لغيره؟!

أيام مرت والغريب يراكم فوق فضولي استغرابا أكبر مع مكوثه الطويل في غرفته في سكون شبه تام، وكورق نبات ينتظر ضوء الشمس ليصنع خضرته ونضارته، هناك ما بدا يحييه بغتة.
راحت عيناه تلاحظان شيئا ما، ثم تلحقان بخيوط نور مشع، لبث طويلاً يتأمل ذلك النور القادم من الشقة المجاورة، كما لو كان سيعيده وينتشله من غرقه في الظلام، سقط الضوء على ذراعيه المنهكتين، وعلى وجهه الشاحب، فجعله يستيقظ ويلتفت حوله، شيئاً فشيئاً كان الغريب يحاول أن يعرف مصدر النور، فما لبث أن توجه خلسة إلى النافذة، وإذا بفتاة تقف في الجهة المصدرة للضوء..
بدت تلك الصبية جميلة بما يكفي، بيضاء البشرة، بعينين سوداوين، تجلس على أرجوحة معلقة أمام شرفتها، وخلفها إضاءة خفيفة تنطلق من داخل الغرفة، تتسع أشعتها وتضيق وفقا لحركة الستائر التي تحركها الريح... تحمل بين يديها رواية ربما يعرفها جيدا، لكن ما سرق فضوله كان شيئاً أكثر وضوحاً، إحساس طفل في داخله بات يحتاج الرعاية كي لا ينضم لقائمة الوفيات التي حملها لزمن طويل.

أيكون عصف الحب بهذه القوة؟ أم إنه رغبة خاطفة في الخروج من عالم الوحدة؟ أم هي تلك المشيئة والإرادة الدافعة للبحث عن انتماء أو وطن؟ وكم من المرات يحل شخص ما نحبه بديلا عن الوطن! فنصبح بذلك منتمين لمن نحب، فننتخبه وطنا، أحاور نفسي وأنا أتابعهما بسياق ونص واحد، ووحدة الموضوع تأتي من رغبتنا وبحثنا جميعا عن الحب كحال الطيور التي تبحث عن مأوى لها حين يحل الشتاء.

الآن بدأت أطمئن على الغريب الوحيد الذي أعرفه وهو ما يزرع في نفسي الراحة، لكون الأيام التي مضت جعلته مقربا إلي، أطمئن إن ارتسمت على وجهه ابتسامة ولو مؤقتة، وقد لاحظت بسمة معلنة على وجهه أكثر من مرة، بعد وصول ضوء الفتاة إليه، وكيف لا يبتسم وهو منهمك في تأمل ملامحها كل ليلة، حتى أصبحت هاجسه الوحيد، وشغله الشاغل، وبالمقابل لم تلحظ الفتاة هاتين العينين المختبئتين في الظلام.

وعندما تنبهت لنظراته ووجوده، حاولت إشغال نفسها بشيء آخر بزاوية مغايرة، فكانت ردة فعله ارتباكاً جعلني أطمئن لتفاعله مع فعل عفوي لأنثى أول ما يخطر ببالها في هذه اللحظة هو البحث عن مرآة قريبة للتأكد من حسنها، بينما الغريب المترقب يتمنى في قرارة نفسه لو تمارس نشاطها الحياتي في نفس المكان كي يستعيد أنفاسه وإحساسه بالحياة بوقت أقصر، فالحب - وعلى عكس العقاقير والأدوية - كلما كبر وزادت جرعته، خف الألم وزادت احتمالات الشفاء. لهذا لم يتجرأ أحد على تحديد زمن أو مكان للحب، ذلك النور فتح مخيلته على قصص جديرة بأن تعاش بعيداً عن العزلة، بل وسط ازدحام من الناس والأفكار.

فحياته التعسة ويتمه وحرمانه، التي سكنت ذاكرته طويلاً، تخضع الآن لمقارنة مع حياة أشد تشويقاً، خاصة والحب بدأ يكبر بينهما، وهما يتبادلان النظرات والبسمات. لم يكن شعوري بالسعادة لحالة الغريب مصطنعا، فليس هناك أكثر روعة من أن ترى الضعيف يضحي قوياً والورق الذابل يعود لنضارته، والإنسان تتحرك بداخله عواطف نبيلة.
تلك الفتاة أصبحت تطيل الجلوس على مقعدها، وهي تنتظره بلهفة غريبة حينما تسبقه إلى الشرفة. أيام مضت، مشاعرهما تكبر وهما يتأملان بعضهما من ذات الزاوية وبأوقات أخذت تطول يوما بعد يوم.

بدأ يقرأ حزنا في عيني فتاة يفصله عنها شارع بمسربين، لكن جلوسها الطويل ودخولها للنوم مع إطفاء الضوء، لم يمكنه من معرفة حقيقة واقع فتاته التي لا تقوى على المشي، هي لم تختر ذلك برغبتها، لكنها اختارت أن تطيل النظر إليه وأن تغرم بحبه قبل أن تعرف إن كان يقوى على الحركة أم لا، فهو كذلك لم يكن يوحي لأحد بقدرته على النهوض والحركة، لكن حبيبته المقعدة تتمنى الآن لو تجيد الطيران فليس المشي بكاف خاصة في مكان لا يحبذ لقاء حبيبين دون رضى الحي بأكمله.

كلاهما مزيج رائع، هو بغربته وبمشاعره التي استيقظت، وهي بمحاولتها الحركة لتقترب منه رغم عجز ساقيها، أصبح ذلك المشهد زاداً يومياً لي كمتفرجة على بطلين... وذات يوم خرجتُ في ذات التوقيت، لكني وجدتُ نافذة الغريب مغلقة، على غير العادة، أسبوع، أسبوعان، شهر، والفتاة تفتح نافذتها، تشعل الضوء، تنتظره، إنها تعلم بأنه سوف يهرع على ضوء شموعها، لأنه عاش طويلاً في الظلمة ولم ير ضوءاً سوى ضوئها، ولكن الغريب كما عرفتُ فيما بعد وعلى ذمة جارتنا أنه ترك المدينة دون أي أثر له..

كنتُ أشعر بالحزن عليها وهي تشعل الضوء كل ليلة تنتظره حتى الفجر..

وفي داخلها لهفة بأنه سوف يعود..

تمنيتُ لو كنتُ كاتبة أو مخرجة لقصتهما، لعلي أختار نهاية أخرى أنير بها قلبيهما ولو بضوء خافت.

ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

الإحياء الشعري

عتبة استعادة وانطلاقة شاملة

في هذا الملف نتوقف أمام سؤال مركزي.. كان وما زال يعيد إنتاج نفسه في فضاء الشعرية العربية بخاصة، والثقافة العربية بصفة عامة.
يتعلق السؤال بمدرسة الإحياء الشعري، المقرونة بالتوق الشامل لنهضة عربية تستعيد وجد الماضي، بوصفه منصة انطلاق نحو المستقبل، ولا تفارق البعد الكوني التفاعلي مع الحضارات الإنسانية والأوروبية منها بخاصة.
النصوص المنشورة هي في الأصل مداخلات قُدمت في إطار الندوة الفكرية المترافقة مع جائزة الشارقة للإبداع العربي في دورتها الجديدة.

1 بلورة الشعر العربي الحديث ونهضته

2 أدب القطيعة

3 مستقبل الشعر العربي

4 بانوراما فنية

5 ظهور المدارس والمذاهب الشعرية

بلورة الشعر العربي الحديث ونهضته

المدارس الشعرية مثالاً

أحمد راشد إبراهيم راشد

إذا كان حديثنا يخص الشعر العربي الذي سجل التاريخ مقولته المشهورة فيه، وهي: «الشعر ديوان العرب»، فإنه من الواجب علينا أن نبين أن هذا الشعر قد أصابته القوة أحيانًا والضعف أحياناً أخرى، وهذا ما تشهد به كتب التاريخ؛ فالشعر العربي ظل قويًا من جاهليته إلى العصر العباسي، وكان داعمه في ذلك قوة السيطرة العربية على بلاد العالم، مما دفع بالشعر إلى القمة، وحينما بدأت السيطرة الإسلامية العربية على البلاد تضعف، ويصيبها الانقسام والتشتت لم يلبث الشعر العربي أن انحدر معها في لغته ورونقه إلى درجة تخالف بكثير صفاءه وبهاءه في القرون الأولى.

ويدعم القول السابق أن من له السيادة والسيطرة هو دائماً المتميز في شتى العلوم ومجالات الحياة، كما نرى ذلك جلياً في حياتنا المعاصرة؛ فالدول المتقدمة هي صاحبة السيطرة سياسياً واقتصادياً وعلمياً، حتى إننا لا نستطيع إنكار شيوع وانتشار وسيطرة مذاهبها النقدية والشعرية على عدد ليس بالقليل من أهل التخصص.

والشعر العربي الذي امتاز بقوته ورصانته قديماً وإحكامه لنسج القصيدة في مستوياتها اللغوية الأربعة (الصوت والصرف والنحو والدلالة) وفي بنيتها الفنية، هو نفسه الشعر الذي أصابه الضعف والثبات على صورة واحدة ألا وهي صورة البديع والمحافظة عليه والكَلَف به، وجعل القصائد مجموعة من الألغاز التي لا تسبب شيئاً من المتعة عند تلقي النص الأدبي، مما كاد يفتك بالشعر العربي ويهدر قيمته في هذه الفترة بعينها وكان ذلك في فترة حكم العثمانيين لمصر، على أن الحقيقة تقتضي توضيح حالة الشعر في فترة العثمانيين تحديداً؛ نظرًا لأن المدارس الشعرية قد انطلقت حركتها من مصر ومن قلوب أبنائها.

ولما سادت الصورة السابقة في مصر، ملّ أبناؤها من الشعراء وأهل الموهبة هذه الصورة الشعرية الراكدة، وأرادوا تحريكها للأمام، وقد تحقق لهم ذلك بالفعل من خلال شيئين رئيسين.

أولهما: مراجعة أشعار القدماء ومطالعتها.
وثانيهما: المزج بين لغة هذه الأشعار القديمة ولغة عصرهم، وتوظيفها للتعامل مع الشعب بأسره.

وكان وقوع هذه الأشياء على يد مجموعة من المخلصين للغة العربية ولأشعارها، وكان قائدهم في تأصيل هذه اللغة الشعرية محمود سامي البارودي، وهو ممن يرجع إليهم الفضل في تأصيل وتأسيس مدرسة الإحياء والبعث التي أعادت للشعر العربي قوامته وفحولته مرة

حافظ ابراهيم

أخرى، وعلى نهجه سار أعلام هذه المدرسة، ومنهم أحمد شوقي (أمير الشعراء) وحافظ إبراهيم (شاعر النيل).

وبظهور المدرسة الإحيائية تتابع ظهور المدارس الشعرية الأخرى التي قامت على أكتاف هذه المدرسة، التي فتحت الطريق لمن أراد السير فيه، ورفع الشعر العربي لقمته مرة أخرى، مع العلم بوجود بعض النزعات التي حاربت هذه المدرسة في الأسس التي اتخذتها لرفع شأن الشعر العربي من خلال الشيئين السالفين المذكورين.

فظهرت المدرسة الرومانسية، وتزعمها خليل مطران، وبعدها ظهرت مدرسة الديوان بزعامة

العقاد والمازني وشكري، وبعدها جاءت مدرسة المهجر والتي تزعمها إيليا أبو ماضي، ومن خلفها مدرسة أبولّو والتي تزعمها أحمد زكي أبو شادي.

وهكذا قدمت المدرسة الإحيائية يد العون لمن أراد أن يتقدم بالشعر العربي إلى الأمام، فنهضت هذه المدارس سالفة الذكر في العمل، كل مدرسة حسب رؤيتها وتصورها لطبيعة الشعر، ولكن الأمر الذي يجب التنبه له أن المدرسة الشعرية القائمة بذاتها إذا كان من حقها أن تتخذ لها مذهباً خاصاً بها، وتتمسك به، فليس من حقها أن تعيب وتشنع الصورة التي تمتطيها أو تتقلدها مدرسة أخرى، لاسيما إذا كانت هذه المدرسة هي الأصل، فإذا كانت المدرسة الإحيائية اتخذت من الشكل الموروث للقصيدة العربية نمطًا لها تتبعه، فإنها قد تمسكت بأصول تحتم على من يتبعها أن يكون شاعراً حقاً؛ لأن هذا الشكل يتطلب منه موهبة وفطرة ومجاهدة ؛ لإخراج القصيدة في شكل موزون مقفى مؤدٍ للمعاني المطلوبة بألفاظ سهلة عذبة يتقبلها المتلقي بكل ترحاب ويسر، في الوقت ذاته يكون منشئ القصيدة مقيداً بقيود الفن، وبهذه الصورة تكون مدرسة الإحياء قد طبقت حدود الفن والتزمت به، أما الصور الشعرية الحرة فإنها تعطي قدراً كبيراً من الحرية لمن أراد أن يكتب شعراً، فهو غير مقيد بوزن ولا قافية، ومتى عنّت له كتابة الشعر كتب، فهو غير مقيد بقيود، ولكنه يضع مجموعة من الكلمات إلى جانب بعضها قد يصيبها نوع من الموسيقى وقد لا، وقد نفهم أحياناً وقد لا، المهم أنه يكتب شعراً.

أحمد شوقي و سعد زغلول

حافظ إبراهيم و خليل مطران
وخلفهما سامي الشوا سنة ١٩٢٩

على أي حال من الأحوال، فقد أفسحت المدارس الشعرية المجال لمن أراد كتابة الشعر، وعلى من أراد ذلك أن يتخذ لنفسه منهجاً ونمطاً تعبيرياً يمكّنه من كتابة الشعر، الذي لا يختلط بغيره مما قد يشكك في شعريته.

والذي يعنينا أن لا تُتخذ صورة التمسك بالنمط التقليدي للقصيدة العربية وسيلةً لتشويه من يألف هذا المنهج، فيشار إليه بالتخلف، كما يفعل بعض من يدعي أنه من الشعراء، فلا يرى صواباً إلا ما يكتب، ولا جميلاً إلا ما كان مخالفاً للمألوف.

وإذا كانت تجمعنا لغة واحدة، وثقافة عربية واحدة، فينبغي علينا احترام هذه اللغة، وعدم إهدارها والعبث بمعطياتها، فمقياس تقدم الشعوب هو ثقافتها، وثقافتها تقوم على أكتاف لغتها.

فهل حان الوقت الذي نرجع فيه إلى حقيقتنا وهويتنا؟

وختاماً، أرجو أن يصل الكلام من القلب إلى القلب حتى يصنع جواً من التقارب بين أهل اللغة والأدب في كل مكان.

أدب القطيعة

يوم كان الشعر طائراً!!

أسامة الزيني

لماذا أصبحت ذائقتنا الشعرية اليوم مشرعة على جميع الاتجاهات الحداثية من دون شرط أو قيد إلى حد اللهاث وراء كل مستحدث وغريب ومستورد - وربما شاذ - فيما كانت ذائقة أسلافنا بالأمس القريب سداً عصياً على مرور أي وافد جديد؟! هل تتمتع أجيال اليوم بقدرة أعلى على التسامح مع الآخر والإيمان بقيمة التجاور، أم أنها أجيال لا تمتلك المعيار الذي تحكم به أصلاً، أم أن كل فصيل من فصائل المشهد الشعري العربي قرر الاستقلال بجزيرته في عصر دويلات شعرية ضعيفة هزيلة في طريقها إلى عصور ترِدّ شعرية مثل تلك التي كانت تسود عالمنا العربي قبيل ظهور الإحيائيين؟!

هل ترك النقاد مقاعدهم للجمهور الذي تسلم مهمة الحكم على جودة الأعمال الشعرية وتصنيف طبقات الشعراء أخيراً من خلال رسائل الهواتف النقالة ليقرر من يتولى بيرق الشعر بعد شوقي؟ ومن الذي يقرر ما الذي يُكتب اليوم وما الذي لا يكتب؟ وما الذي ينشر وما الذي لا ينشر؟ وما الذي يفوز من الأعمال الشعرية وما الذي لا يفوز؟ هل يعلم أحدٌ ضابطاً واحداً لشيء في هذا الوطن الشعري المفكك المهترئ الذي طالته عدوى الانقسام والعزلة والفوضى الشعرية؟

لماذا اختفت المعارك الأدبية بين فرق خشبة المسرح الشعري العربي تاركة فضاء من الفوضى الإبداعية؟ وسط تدخل رأس المال ليقول كلمته في ظل هيمنة المانحين على دفة التوجه الشعري وفرض تيار دون الآخر، في مشهد لفتنة شعرية كبرى، قد يكون ضحيتها الشعر العربي الذي فقد خريطة طريقه؟

وفي المقابل ترانا الآن على موعد مع ثورات شعرية تتمرد على هذا الخلل المعياري وتنحيه عن كرسي رئاسة الشعر الفارغ أصلاً، فإن كان وتحقق لنا هذا، فما لون القصيدة المنتخبة الجديدة؟ وهل تطفو القصيدة العمودية المحظورة - إلى حد ما - على السطح من جديد، في ظل أسهمها الكبيرة لدى جمهور الشعر؟ مع التحفظ على تعبير «جمهور» - في ظل انزواء الكتابات الجديدة وانغلاقها على ذواتها، بل استعصائها أحيانا على الفهم من قبل متلق تعب من محاولات التواصل الفاشلة مع القصيدة الجديدة أو «النص» - من باب تحري الدقة-؟ أم إن القصيدة التفعيلية ربيبة المدرسة الواقعية ستشاركها كعكة برلماننا الشعري المقبل، معتمدة على الحضور الذي حققه أساطينها الأموات منهم والأحياء، الذين لا يزالون يحافظون على تراث أسلافهم الواقعيين، وإن كانوا لم تعد لديهم القدرة على تجاوزهم أو الإضافة إليهم؟ أم أن الرومانسية التي تلقى أصداءً واسعة بين قطاع صغار السن على مواقع التواصل الاجتماعي الإلكترونية، قد تكون ورقة في يد بعضهم يسعى من خلالها إلى كسب أصوات قطاع لا يستهان به من المراهقين والمراهقات، بما لديهم من استعداد نفسي لتسليم أجسادهم للمد الرومانسي الثاني المحتمل، في ظل بحث هؤلاء عما يدغدغ مشاعرهم ويدغدغون به مشاعر الآخرين؟ إن ثم فراغاً شعرياً كبيراً على ما يبدو لي، خلفه غياب ما أود تسميته بالهوية الشعرية، حتى وإن كانت هوية مختلفاً عليها أو مطعوناً فيها، لكن من المهم أن تكون لنا هوية حتى نجزم بأننا موجودون، وأن حضورنا ليس حضور الغائبين.

يومَ كان الشعر طائراً

على الرغم من وطأة الأسئلة السابقة على النفس، ولاسيما النفس الشاعرة التي تعاني الخوف على ضياع فرصتها في وجود إبداعي يليق بها وسط هذه الفوضى، أو ربما التعددية غير الخاضعة لضوابط تقننها، إلا أن ما صنعه الشعر من زخم على مدار القرن الماضي، لا تزال أصداؤه في المكان، ووسط خفوت أصوات المسوخ الشعرية التي تحاول إرسال صيحات شعرية في فضائنا الأدبي، قليل منها يصل، وكثير يتساقط كما تتساقط الفراخ الصغيرة من أعشاش الطيور في يوم عاصف، ترتفع أصوات الماضي حتى تغطي على هذا الغثاء، فتشتهي النفس ضم دواوينهم التي لا تزال بين ظهرانينا، ونألف من أخبارهم حتى شجارهم ومعاركهم الأدبية التي ثبت لنا بعد دورة للزمن أنها أيضاً كانت جميلة، وأن نفوسهم المبدعة كانت تأبى إلا أن تفرز لك كل ما هو جميل وإبداعي، حتى العراك.

ولا أزعم أنني أضيف جديداً، حين أتحدث عن هذه الأفكار العظيمة والمعاني الفذة، التي جاءت بها تلك المدارس الأدبية التي غيرت وجه تاريخنا الأدبي الحديث، بقدر ما نستحضر معاً نور أكثر من فجر صاف ندي نداوة الشعر أطل على أوطاننا، لكل فجر نسائمه وإطلالة ضوئه، ولكل فجر أيضاً أياديه التي امتدت إلى قرص شمسه.

فهذا فجر الإحيائيين وهذا فجر الديوانيين وهذا فجر الرومانسيين بتنويعاتهم بين أبولو والمهجريين والرابطة القلمية والعصبة الأندلسية، وإن كانت الجماعات الثلاث الأخيرة يربطها رحم المهجر وحب العزف على أوتار اللغة الأم لمد جسور الشعر بينهم وبين أوطانهم التي تركوها قسراً، وهذا فجر المدرسة الواقعية، وهذا فجر الحداثة، وهذا فجر قصيدة النثر المختلف على أحقيتها في الوجود على أرض الشعر، والمختلف على كنهها حتى من أهلها، فلا تزال هذه القصيدة حتى الآن زئبقية الوجود والملامح، مع تحفظنا التام على أن يفهم أحد هذا على أنه حكم قيمة على هذه المدرسة الجديدة.

فجر الإحيائيين

ولعله من الإنصاف بمكان القول إن تاريخ الشعر العربي القريب مدين للإحيائيين (البعثيين / الكلاسيكيين/ الاتباعيين) بالكثير، بعدما بعث هؤلاء القصيدة العربية من رقادها، ونفضوا عنها غبار الجمود والصنعة اللفظية، واجترار النماذج الفنية في عصور الضعف، والاقتصار على المناسبات الخاصة كالتهنئة بالمواليد، ومداعبة الأصدقاء، ومدائح الحكام ورؤساء العمل، مع افتقار إبداعاتهم الشعرية إلى التجربة والصدق والقيمة الفنية. وسط ابتعاد تام عن روح الشعر التي عرفتها عصور الازدهار. ولد هذا الفجر على يد محمود سامي البارودي، رائد هذه المدرسة، وأنصاره؛ إسماعيل صبري وعائشة التيمورية وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، ومحمد رضا الشبيبي، وعبدالمحسن الكاظمي، وجميل صدقي الزهاوي، ومعروف الرصافي، وشكيب أرسلان، وعلي الجارم وآخرين.

«ولعل أبرز تجل للتفاعل مع التراث، تبدى من خلال ما دعي بـ (تيار الإحياء) عبر ممثليه المختلفين في أطوارهم المتتابعة، وذلك من خلال تقليد القديم، ومعارضته باعتباره الذروة الفنية، وقد ظهرت آثار التفاعل مع التراث في: المعجم الشعري والتركيز على وحدة البيت وبناء القصيدة، كذلك بقيت الأغراض الشعرية القديمة جاثمة على معظم شعرهم، وربما هذا هو الذي دفع شاعراً في العصر الحديث (البارودي) لكي يبدأ قصيدته كما كان يبدؤها الشاعر الجاهلي:

ألا حيّ من أسماء رسم المنازل
وإن هي لم ترجع بياناً لسائل

خلاءٌ تعفّتها الرواسم والتقت
عليها أهاضيب الغيوم الحوافل»(١)

لقد قامت نظرية الشعر لدى الإحيائيين على فلسفة عقلية اتباعية جسّدها اعتناء الإحيائيين بالوقوف على الأطلال، والفخر الذي قد يصل إلى حد المبالغات، واقتباس المعاني القديمة، ومعارضة الشعراء القدامى.

وعلى انقسام الضفة النقدية من الإحيائيين بين مؤيد ومعارض، بين مؤمن بإنجاز هذه المدرسة الشعرية التي انتشلت القصيدة العربية من قبرها، قبل أن تهال عليها آخر دفعة تراب، ورافض لروح التقليد المتكلسة ـ من وجهة نظر هؤلاء ـ التي وجدت في وضع الحافر على الحافر منتهى الأرب بالنسبة إلى العملية الإبداعية كُلاً، فهذا محمود سامي البارودي رائد هذه المدرسة والناطق الرسمي باسمها، يقر هذا التوجه بقوله:

تكلمت كالماضين قبلي بما جرت
به عادة الإنسان أن يتكلما(٢)

وكما نرى، فالبيت يشي بعقيدة شعرية لدى البارودي تقوم على أن الفطرة في الشاعر أن يكون مقلداً، ما يعني عدم توافر أي نية لدى الإحيائيين، لأن يتجاوزوا الأقدمين.

ولم يبال الإحيائيون بكل ما نالهم من نقد في سبيل دفاعهم المستميت عن هذا النهج الشعري التقليدي، الذي لم يحيدوا عنه يوماً، ولم يقبلوا المساومة فيه، حتى إن بعض من تحمسوا لهم بدءا مثل طه حسين انضم إلى الفصيل الشعري المناوئ لوجودهم، والذي جعل من بعثهم الشعري العظيم محنة للشعر العربي؛ لأسباب بعضها فني، وبعضها شخصي، حتى الآن لم يحسم التاريخ الأدبي أمرها، وإن كان الجميع يميلون إلى أن ثمة مغالاة مارسها المعارضون على هؤلاء الأفذاذ، مغالاة لا تليق بقدرهم وعطائهم. يعبر عن أحد فصول هذه الفتنة التي عاشها الإحيائيون الناقد الجزائري الدكتور نسيب نشاوي بقوله: «الحديث عن شعر شوقي ذو شجون، لأن أمير الشعراء بعد أن نهض بالشعر من كبوته العاثرة، انهال عليه النقاد المغالون تجريحاً وذماً، لقد أغنى هذا الشاعر العظيم الأدب العربي بقصائده الرنانة، التي

سارت في أنحاء الأقطار العربية، معلنة العودة بالشعر العربي إلى عصوره الزاهية، فتغنت بها النفوس الظامئة إلى الشعر الرصين، وتناقلها أفراد عديدون رأوها بهجة للقلوب ولذة للأسماع، وتلقاها نقاد حاذقون، بينوا جمال النشوة الساحرة التي تعتري قارئها، وكان في الطرف المقابل نقاد حاسدون تميزوا غيظاً من المنزلة الرفيعة التي صعد إليها هذا الشاعر الكبير، فوضعوا أعماله الفنية الرائعة على مشرحة التجريح، وراحوا يعملون فيها مبضع الحقد والكراهية.. فماذا جنى الأدب العربي؟! وحمل عليه عباس محمود العقاد حملة شعواء يؤازره المازني، وكان مارون عبود مهاجماً وديعاً، وكذلك ميخائيل نعيمة»(٣).

فجر الديوانيين

بيد أن حكم الدكتور نسيب نشاوي، على إطلاقه، وإن كان يوافقه فيه آخرون متعاطفون أيضاً، لم يخل من عاطفة أخرجته في جانب منه عن إطار الموضوعية، فتعليل الهجوم الذي نال الإحيائيين على أيدي جماعة الديوان والرومانسيين وأيضاً الواقعيين وإن كانوا أتوا في زمن متأخر عنهم، بأنه حقد على ما بلغه هؤلاء من مكانة ومنزلة، ولاسيما شوقي، يعد حكماً على النوايا، في الوقت الذي لم تخل فيها دعوى هؤلاء من أسانيد واقعية، ووجهات نظر إبداعية حرية بالنظر، طرحتها جماعة الديوان التي أطلق عليها هذا الاسم نسبة إلى الكتاب النقدي الذي أصدره عباس محمود العقّاد وإبراهيم عبد القادر المازني عام ١٩٢١م وشاركهما تأسيس هذه الجماعة عبد الرحمن شكري.

فهذا الجيل الجديد الذي جاء بعد جيل شوقي وحافظ إبراهيم، دعا إلى التعبير عن الذات بتخليص الشعر من صخب الحياة وضجيجها والغوص في أعماق الذات الإنسانية بعيداً عن رصد الظواهر الاجتماعية والسياسية المحيطة على حساب الداخل الإنساني الذي رأى الديوانيون أنه الأحرى بالكشف والذهاب إلى أغواره، مركزين على العناية بالمعنى والاتجاه التأمّلي والفلسفي، وتصوير جواهر الأشياء والبعد عن مظاهرها، كذلك تصوير الطبيعة وسبر أغوارها والتأمّل فيما وراءها. هذا على صعيد المضمون، بينما على صعيد الشكل رأى الديوانيون أهمية أن تخرج القصيدة من عباءة وحدة البيت الشعري فيصبح العمل الشعري وحدة عضوية متكاملة، أيضاً دعا الديوانيون إلى خلع عباءة القافية الموحدة عن القصيدة العربية داعين إلى تنويع القوافي.

وقد تجاوب مع تيار العقاد والمازني، ميخائيل نعيمة رائد التجديد في الأدب المهجري، وأخرج، بعد عامين، كتابه النّقدي الغربال (١٩٢٣م). ومضى فيه على طريقة المازني والعقاد في الهجوم على القديم والدعوة إلى الانعتاق منه. وقد أفرزت هذه الجماعة إبداعاً فريداً، من حيث شكله وطبيعته وطرحه الجديد آنذاك، إذ جاءت أشعارهم، ولاسيما أشعار العقاد، فلسفة خالصة لا يسبر أغوارها إلا النخبة، في حين نجح شاعر كالمازني في أن يكون لقطاع أعرض من المتلقين نصيب من شعره الذي جاءت جرعة الفلسفة فيه أقل بكثير من العقاد الذي جارت الذهنية على الشعرية في أعماله كثيراً، حتى إن العقاد لم يشتهر بوصفه شاعراً بقدر ما اشتهر بالوازع النقدي الذي برع فيه، فضلاً عن كونه مفكراً.

لكن جماعة الديوان أتت من دون شك بثورة كبرى على مقاييس القصيدة الكلاسيكية، أوجز مبادئها الناقد الدكتور محمد مندور منحازاً إلى شعرائها وتوجههم الشعري بقوله: «يمتاز الشاعر العبقري بذلك الشره العقلي الذي يجعله راغباً في أن يفكر كل فكر وأن يحس كل إحساس. الخيال هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة وشرح عواطف النفس وحالاتها، والفكر وتقلباته، والموضوعات الشعرية وتباينها وبواعثها. التشبيه لا يراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير، وإنما يراد لشرح عاطفة، أو توضيح حالة أو بيان حقيقة. أجل الشعر هو الذي خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية، وأجل المعاني الشعرية ما قيل في تحليل عواطف النفس ووصف حركاتها كما يشرح الجسم. الشعر هو ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً، لا ما كان لغزاً منطقياً، أو خيالاً من خيالات معاقري الحشيش، فالمعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه، وعبارات عواطفه، وليست المعاني الشعرية كما يتوهم بعض الناس هي التشبيهات الفاسدة والمغالطات السقيمة، كما يتطلبه أصحاب الذوق القبيح. قد يغرَى العبقري باستخراج الصلات المتباينة بين الأشياء، فتقصر أذهان العامة عن إدراكها. إن قيمة البيت في الصلة بين معناه وبين موضوع القصيدة، لأن البيت جزء مكمل، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة، بعيداً عن موضوعها. وينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلة»(٤).

ومع تحفظنا على مغالاة الناقد الدكتور محمد مندور في النظرة الدونية إلى القصيدة الكلاسيكية وتجريدها وشعرائها من كل مكرمة حتى أن يكونوا شعراء كباراً، ومع تحفظنا أيضاً على تجاوز الدكتور مندور لوجود روابط حقيقية في شعر الأقدمين وإن كانت روابط معنوية أشرنا إليها في بحث لنا عن وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، وأشار إليها آخرون في أبحاث عدة، إلا أن الشاهد هنا في هذا النص للدكتور محمد مندور هو ذلك الحراك النقدي القوي الذي نجحت جماعة الديوان في صناعته، وهذا الوضوح لملامح تلك المدرسة الأدبية التي لم يكتب لها أن تكتمل فصولها،

لما دب من نزاع وخلاف بين أعضائها، ولا سيما المازني وشكري، ما كان نذير أفول مبكر لنجم هذه الجماعة التي اختفت بوصفها كياناً، لكنها بقيت من خلال أعضائها الذين بقي لكل واحد منهم حضوره الخاص، ولاسيما العقاد الذي طبقت شهرته الآفاق بما قدم من إبداعات فكرية لا تزال تحظى بالإقبال عليها حتى اليوم.

فجر الرومانسيين

كان فجراً حقيقياً بمعنى الكلمة والصورة، ذلك الذي أتى به الرومانسيون الذين فضلوا الهرب من سطوة العقل الذي على ما يبدو أرهقه التفكير الطويل العميق في الحروب، وأيس من حياة الناس، فهرع هؤلاء إلى الطبيعة يبثونها أحزانهم تحت أشجارها الوارفة، وأمام مشاهد غروبها، مسلمين جباههم لهبوب رياحها، وأمطار غيمها الكثيف.

لقد تخلص الرومانسيون من هيمنة العقل تماماً، ورضوا سلطان العاطفة والشعور في رحلة وجدانية ارتادوا فيها بأشعارهم فضاءات الكون، بأنفس حائرة ضائعة مثل غيمات متفرقة في مهب ريح تزجيها في مدى غسق أحمر مؤذن بغروب غير منته عاشه هؤلاء، مستعذبين آلامه، متوشحين أماسيه الطويلة المظلمة، يائسين من إصباحاته، متوحدين مع صخور شواطئه التي يجلدها الموج صبح مساء.

فلطالما تغنى الرومانسيون بالألم، وهربوا من تفاصيل الحياة. لقد هرب الرومانسيون الهرب كله، وغابوا عن جميع التفاصيل التي يمكن أن تجر أرجلهم إلى اليومي والمعيش، فلم يكن أمامهم من سبيل إلا أن يتماهوا مع الطبيعة، يبثونها لواعج نفوسهم الغارقة في الحزن. لكن ليست كل مشاهد الطبيعة كانت تستهوي الرومانسيين، أو بمعنى آخر تتوافق مع ميولهم، فالخريف لديهم مقدّم على سائر الفصول، لأنه يجسد وقع الكون المؤلم على نفوسهم بما يخلفه من تجرد للغصون من أوراقها وعصف للريح، وذبول وتحلل وفناء، وهم من الأوقات يفضلون الليل لأنه يبتلع الموجودات، وتختفي خلف ستاره تفاصيل الحياة التي لا يرغب الرومانسيون في ملامستها، كما أن الليل هو الأفضل للخلوات وأحاديث النفس، فضلاً عن لونه الأسود المفضل لدى الرومانسيين، أيضاً تجد أرواح الرومانسيين ضالتها وسط مناظر العواصف وأمواج البحر التي تتلاطم كما تتلاطم أفكارهم ومشاعرهم. لقد خرج الرومانسيون إذن من واقعهم بمعنى الكلمة، فكان حضورهم بالأجساد فقط، أما أرواحهم، فكانت تحلق بين فضاءات الكون وموجوداته.

انعكس ذلك على الصورة عند الرومانسيين التي استمدت معجمها من الطبيعة، فضلاً عن أن أشعارهم جاءت في مجملها صوراً خالصة، في ظل غياب التفاصيل، والتكريس لفعل واحد هو التماهي مع عناصر الطبيعة.

بيد أن هذا الهرب الجماعي للرومانسيين من واقع حياتهم إلى مفردات الطبيعة، لم يكن هروب الغائبين عن تفاصيل حياتهم، بقدر ما كان هروب أنفس منسحقة تحت ضغوط عالم كان يئن تحت وقع القنابل التي تتناثر في سمائه موزعة بالتساوي على أقطار الأرض التي كانت ترميها الطائرات المقاتلة بوابل من القنابل والصواريخ، انتهت بمأساة سقوط القنبلة الذرية على مدينتي ناجازاكي وهيروشيما، في أحد أكثر سيناريوهات الحرب العالمية رعباً للجنس البشري. لقد آثر الرومانسيون إذن أن يبكوا بكاء محضاً غير معلنِ الأسباب، لكنه معلومُها، كان بكاء الرومانسيين بكاء ذلك الطفل الغاضب الذي يعاني مخاوف جمة يستطيع استجلاءها في جميع الوجوه المحيطة به، وجوه متجهمة صريحة العداء، وأخرى باسمة تخفي سوء نواياها.

وفي ضوء هذا بوسعنا أن نقبض على هذا المعنى الذي لاكته الألسن طويلاً دون أن توضح المقصود به، معنى توجه الرومانسيين إلى التعبير عن الوجدان دون التفاصيل والموجودات المحيطة، فيما أميل إلى تسميته بالجدل الطبيعي، ذلك الذي أنشأه الرومانسيون بين عناصر صورهم المجلوبة من الطبيعة بالكامل، حتى أصبحت مفردات الطبيعة وحركاتها وسكناتها وظواهرها وعوارضها بدائل أو معادلات موضوعية للمعاني الحقيقية التي يقصدونها، أو التي أثارت عاطفتهم الحزينة، فهذا إبراهيم ناجي، أحد أبرز وجوه الرومانسيين، يقول:

وأنا الطائر قلبي ما صبا
لسوى غصنك والوكر القديم(٥)

إن هذا البيت يحمل شاهداً قوياً على هذه المعجمية الطبيعية الموازية لألفاظ المعجم اللغوي الذي نعرفه، معجمية بوسعنا رصدها على النحو الآتي: (الطائر / الشاعر العاشق، غصنك/ حبك، الوكر القديم/ مكان اللقاء)
ثم يعود ناجي في قصيدة أخرى ليكرر الأداء الصوري، مستخدماً معجم الطبيعة نفسه بديلاً للمعجم اللغوي، وإن كان هنا يقيم حواراً مع الطبيعة نفسها، قائلاً:

أيها الوكر إذا طار الأليف
لا يرى الآخر معنى للسماء(٥)

وبوسعنا رصد المعاني التي توازي رصد هذه الموجودات الطبيعية على النحو الآتي:
(الوكر/ مكان اللقاء، الأليف / الحبيب، الآخر / المعشوق، السماء / الحياة)

كما جاءتنا مراكب قصائد الرومانسيين زاخرة بحمولة من المعاني المجردة (المصادر) التي تجسد حالة الحزن التي لونت هذه التجربة، فما أكثر أن تتعثر في قصائد الرومانسيين بألفاظ من قبيل (الحنين ـ الشجون ـ الغياب ـ الحلم ـ

الهوى ـ الدجى ـ الحزن ـ السهد ـ الدموع ـ الماضي ـ التمني ـ السقم ـ الأحلام ـ الماضي ـ الجراح ـ الغرام ـ العدم ـ النوح ـ الضنك ـ الزمن) إلى آخر هذه القائمة الطويلة من المعجم الرومانسي الذي لا يكاد يمر بيت من أشعار الرومانسيين من دونه. فهذا ميخائيل نعيمة يخاطب موجوداً صغيراً من موجودات الطبيعة (دودة) قائلاً:

تدبّين دبّ الوهنِ في جسميَ الفاني
وأجري حثيثاً خلف نعشي وأكفاني
فأجتازُ عمري راكضاً متعثّراً
بأنقاض آمالي وأشباح أشجاني(٦)

والذي نود تسجيله هنا أنه من بين جميع المعاجم الشعرية التي ارتبطت بالشعر العربي على امتداد مدارسه منذ العصر الجاهلي حتى اليوم، كان المعجم الرومانسي الأقدر على الالتصاق بالواجدان الجمعي العام للمتلقي العربي على اختلاف فئاته وثقافاته، حتى إن الشعر على لسان العوام أصبح معادلاً موضوعياً للرومانسية، والشاعر في الوجدان العام لدى الناس شخص «رومانسي»، يقولونها هكذا من دون دراية بالمعنى الاصطلاحي للكلمة، أيضاً يغلب على جميع تجارب الشعراء المبتدئين وخواطرهم الحس الرومانسي، إلى أن يسقط أحدهم في يد طائفة أدبية ما فتقنعه بأن عليه أن يخلع عنه تهمة الرومانسية سريعاً. وكأن الفطرة في الناس هي الرومانسية، وأصحاب المدارس الأدبية يكلسكونه، أو يوقعونه، أو يحدثونه، أو ينثرنونه.

أعتذر إن كانت روح الدعابة فرضت نفسها على الفقرة الأخيرة، ولم يكن هذا دعوة لعودة الرومانسية، بقدر ما هو دعوة موجهة إلى نقاد الأدب لإعادة النظر في تلك المدرسة الظاهرة التي نجحت في بضع سنين في صياغة الوجدان العربي العام وتشكيله على يدها كالعجينة الرخوة، كيف تسنى لها ذلك، وأيضاً لإعادة النظر في تلك القدرات النفسية والتعبيرية والإبداعية لشعرائها، فهم من صنعوا هذه الظاهرة. لكن شريعة القطيعة مع عظيم الأسف، عجلت برحيل هذه المدرسة من الواقع الأدبي، قبل أن تستنفد عطاءها الإبداعي.

فجر الواقعيين

على عكس الرومانسية تماماً، عادت الواقعية بالواجدان الشعري العام إلى أرض الواقع، بعدما حلق مع الرومانسيين في سماواتهم البعيدة. المدرسة التي ارتبطت نشأتها بالفلسفات الوضعية والتجريبية والمادية الجدلية التي ظهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر وما بعده، أفرزت شعراً لصيقاً بتراب الواقع على شاكلة هذا الذي رافق بدايات أحمد عبدالمعطي حجازي في قصيدته «الطريق إلى السيدة»:

يا عمّ ..
من أين الطريق؟
أين طريق «السيّدة»؟
أيمن قليلاً، ثمّ أيسر يا بنيّ
قال، ولم ينظر إليّ!
×××
وسرت يا ليل المدينة
أرقرق الآه الحزينة
أجرّ ساقي المجهدة
للسيّدة
بلا نقود، جائع حتّى العياء
بلا رفيق
كأنني طفل رمته خاطئة
فلم يعره العابرون في الطريق
حتّى الرثاء!(٧)

أسطر حجازي الشعرية هذه، تعلن إقدام المدرسة الجديدة على مواجهة الواقع والالتحام به، وتجسيده، وتصوير تفاصيله الدقيقة الضاغطة، فالأسطر كما نرى تجسد حالة ضياع لشاب جاء من الأقاليم يخطو خطواته الأولى في عاصمة مزدحمة، يحكمها منطق غير الذي تعلمه في بلدته التي وفد منها، الناس هنا مشغولون، مسرعون، غير عابئين بالآخرين، وهو تائه، في حاجة إلى من يرشده ويأخذ بيده، ليدله على الطريق، فحتى هذا الذي سأله أشار له سريعاً إلى الطريق، من دون أن يعيره التفاتة، كأنه لقيط يتحاشى العابرون النظر إليه.

لقد عادت الصورة كما نرى تسير على الأرض في قصائد الواقعيين، بعدما كانت تحلق بجناحين، وحلت الوجوه والشوارع وملامح المدن ومعالمها محل عناصر الطبيعة التي اختفت تماماً في أشعار الواقعيين الذين كانوا ينظرون إلى الرومانسية على أنها ضرب من التغييب، حتى الألفاظ التصقت بتراب الأرض، فلفظ «يا عم» نداء متداول لدى العامة في مصر.

لكن هذا اللواذ بتفاصيل اليومي والمعيش لم يكن التجلي الوحيد للواقعية التي سعت في خطوة غير مسبوقة إلى التخلص من عمود الشعر الذي وجدته عائقاً يعطل الدفقة الشعورية داخل القصيدة، واعتمدت على التفعيلات التي يختلف عددها من سطر للذي يليه، أما القافية فتظهر وفق رؤية الشاعر كل سطر أو سطرين أو ثلاثة، كيفما يحلو له أن يقف أو يوقع موسيقاها في الموضع الذي يشاء.

أما الإقبال على هدم عمود الشعر، فقد عددت أسبابه الشاعرة نازك الملائكة في النزوع إلى الواقع، والاستفادة من الأوزان الحرة التي تتيح ـ من وجهة نظرها ـ للشاعر أن يهرب من الأجواء الرومانتيكية إلى جو الحقيقة الواقعية، وعددت الملائكة كذلك من بين تلك الأسباب: الحنين إلى الاستقلال، والنفور من النموذج الذي يعتمد على وحدة ثابتة، وإيثار المضمون بدلاً من الشكل الذي أصبح هم الشاعر التقليدي، وفق رأي الملائكة(٨).

ولا شك أن هدم عمود الشعر هذا لم يمر مرور الكرام أمام سمع أجيال الإحيائيين والديوانيين وأبصارهم، فوجدوها جريمة لا تغتفر في حق الشعر العربي الخليلي، بل لم يعدّوا ما كان الواقعيون يكتبونه شعراً أصلاً، فهذا عباس محمود العقاد يهدد بمغادرة مهرجان الشعر الذي انعقد في دمشق عام ١٩٥٩ إذا حضره الشعراء الشبان من أمثال أحمد عبدالمعطي حجازي وصلاح عبدالصبور، لأنهم شعراء خرجوا على تقاليد القصيدة العربية وهدموا عمود الشعر الذي أظل أمتهم طوال هذه القرون(٩).

أما أبرز الظواهر الفنية التي رافقت ظهور الشعر الحر (التفعيلي / السطري) ربيب المدرسة الواقعية، فهي ظاهرة الرمز التي نجح شعراء هذه المدرسة في توظيفها لخدمة مضامين قصائدهم، وتمرير أفكارهم في عمق الوعي الجمعي للمتلقين، فهذا أمل دنقل يستدعي شخصيات تاريخية ليرمي على أكتافها عباءة الحاضر، مجسداً واقعه في سلسلة صور شعرية طويلة، وظف من خلالها الرمز والأسطورة وأسقطها بنجاح على واقعه، من خلال استدعاء شخصيات عنترة، وزرقاء اليمامة، وسبارتاكوس محرر العبيد، وما إلى ذلك من فتوحات كبيرة لهذه القصيدة التي كسبت رهان رواد هذا الشكل الجديد عليها من أمثال نازك الملائكة التي كان حماسها للشكل الجديد بلا حدود. وقد قدر لهذه القصيدة أن تعيش، على الرغم من زعم الناثرين الجدد بأنها وما قبلها من أشكال الشعر الخليلي، كتابة منتهية الصلاحية لهذا العالم الذي يتحدث لغة جديدة.
لكن ما تجدر الإشارة إليه، أن الجيل الثالث من أجيال هذه القصيدة، وعلى وجه الخصوص جيل التسعينيات من القرن الميلادي المنصرم، شرع يجدف بعيداً عن أهداف هذه القصيدة الحقيقية التي ولدت من رحم الواقع، ليأخذها إلى طور عزلة جديد، بالنزوع إلى الإغراق في الرمز، حتى إن بعض القصائد تحولت إلى مغاليق، لا يفك شفرات رموزها إلا أصحابها، حتى إن روح الكوميديا كانت تحل على بعض السجالات النقدية بهذا الخصوص، وصل بعضها إلى فرضية أن بعض مدعي الشعر الذين قفزوا على هذه القصيدة، هم أنفسهم لا يفهمون ما يكتبون من تهويمات توحي بأن ثم شيئا مهماً يريد هذا الشاعر أو ذاك أن يقوله، في حين أن الرجل ليس لديه شيء، وهم في ذلك لم يكونوا ينطقون عن الهوى، بقدر ما كانوا يقلدون أصواتاً شعرية معروفة جرّت جيلاً من شباب الشعراء وراء مغامرات شعرية أشبه بالألغاز، كانت بمثابة القشة التي قصمت ظهر البعير، فتسببت في عزوف المتلقي عن الشعر، وفقد هذا الجنس الأدبي على أيديهم جماهيريته، بل أصبح في بعض الأعمال السينمائية، ثيمات كوميدية للتندر، بينما هؤلاء لا يزالون يفقون في أبراجهم العاجية يمارسون جدلاً مادياً حول سؤال سخيف أقيمت حوله ندوات ومؤتمرات كان سؤالها الرئيس: هل ينزل الشاعر للمتلقي من برجه، أم يصعد المتلقي إلى الشاعر؟ وكأن الشاعر هذا إله لا يجب أن ينزل، فقد توهم هؤلاء أنهم يقدمون شيئاً ذا بال، في حين كان المتلقي أكثر وعياً منهم يوم انصرف عن شعرهم هذا المدعَى كلية، إلى آفاق إبداعات أخرى أكثر ملامسة لهمومه ومشاعره وعقله، بل إن كثيراً من الشعراء انصرفوا عن الساحة بعدما يئسوا من جدوى أن يكون لهم صوتهم الخاص في ظل هيمنة رواد هذه التوجهات، أمثال جماعة «إضاءة» في مصر ـ على منافذ النشر، وفرض قصيدتهم بمنطق الساطور. إذ لم يكن هؤلاء ينشرون إلا لمن يكتب قصيدتهم، بل في تطور لا حق أذكر أنه في التسعينيات الميلادية لم تكن مجلة مثل مجلة الشعر التي تصدر عن وزارة الثقافة المصرية والتي كان يترأسها أحمد عبد المعطي حجازي، تنشر إلا لأصدقاء إدارة التحرير، في إحدى الممارسات الإقصائية من نفر من المثقفين احتكروا الإبداع وكأنهم لا يسمعون في هذا الكون إلا أصواتهم، في حين بقيت مطبوعات أخرى منصفة على مسافة واحدة من الجميع، منها مجلة أدب ونقد التي تصدر عن حزب التجمع المصري، وتترأس تحريرها السيدة فريدة النقاش، فقد بقيت هذه المجلة طويلاً على درجة من الجرأة والحرص على الفن الشعري جعلتها تتخذ من المجاورة أساساً للنشر، في مواجهة سياسة الإقصاء التي لم يستثن منها كثير من المطبوعات التي تنشر لشعراء متحققين، حتى جريدة أخبار الأدب التي لم يعصمها ترؤس قامة إبداعية مثل الأديب جمال الغيطاني من أن تكون مسرحاً لهذا الإقصاء، وإغفال قيمة التعدد والمجاورة بانكفائها على صوت شعري بعينه وأصوات بعينها، وإن كان بدرجة أقل حدة وسفوراً من مجلة الشعر، لصاحبها الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي وشركاه.!!

فجر الناثرين

وفي الوقت الذي كفر فيه الديوانيون والرومانسيون بالإحيائيين، ثم كفر الواقعيون بالرومانسيين والإحيائيين والديوانيين، أيضاً كفر كتاب ما أطلق عليه قصيدة النثر، بجميع هذه المرجعيات الشعرية، بل وبالشعر العربي طراً، يوم ظهرت تلك القصيدة التي لم تعترف أصلاً بقيمة تذكر للوزن الشعري، عموداً أو سطراً أو تفعيلة، وكذلك كفرت بصوره وأخيلته وأطروحاته، ثم كفرت في الأخير بثوابت (تابوهات) الثقافة التي ظلت تحكم الواقع الإبداعي العربي على مدار القرون التي سبقتهم، وقرروا البناء على أرض بيضاء لا أثر للماضي فيها.

«والقول الشعري الذي يدعى قصيدة النثر مارسه في العصر الحديث كُتاب كثيرون مثل أمين الريحاني، وجبران، والرافعي، وحسين مراد، وغيرهم وأطلقوا عليه تسميات مختلفة كالشعر المنثور والنثر الفني، والخاطرة

الشعرية، والنثر المركز، والكتابة الحرة.. ولم يستعمل مصطلح قصيدة النثر إلا مع موجة الحداثة المتطرفة التي قادتها مجلة شعر. وقد أخذت هذه التسمية التي أذاعها أدونيس وأنسي الحاج وغيرهما، من الفرنسية سوزان برنار، كما أخذت منها تنظيراتها النقدية لها. لقد وضعت المدعوة قصيدة نثر منذ أعلنت عن نفسها على يد مجلة «شعر» اللبنانية، ومنذ أن سماها بهذا الاسم أدونيس، وأنسي الحاج وغيرهما، وضعت نفسها أمام مجموعة من الإشكاليات، وأصدرت مجموعة من الأحكام التعميمية غير المنهجية التي لم تستطع مواجهتها إلا بشكل إنشائي منمق، أو باتهام المخالفين لها باتهامات لا تمت إلى عالم الأدب والنقد بصلة، كالاتهام بالرجعية والسلفية والأصولية، والتزمت، والردة، والنكسة الفكرية وما شاكل ذلك»(١٠).
ويرى الدكتور صلاح فضل أن التدوير في قصيدة النثر يكاد يمسح أثر الوزن في تكرار التفعيلة في السبيكة التعبيرية، بما يجعل قضية بروز الإيقاع تتراجع في أهميتها؛ لأن نظم هذا الكلام لا يغير من طبيعته شيئاً جوهرياً؛ إذ إن السلك السردي قد حل محل العقد الموسيقي؛ ولقد استدل الدكتور صلاح فضل على ذلك بقصائد الغزل الشعري لحلمي سالم والتي فيها:

حزن خفيف على قصة الشعر.
وحنين إلى أن يراني من لم يكن يراني وأنا على باب المواساة.
هو ضابط لكنه يشبه المرسلين.
بينما تشبهين غادة التي أنجبت منذ شهرين.

لست معنياً هنا بالتعليق على هذه الأسطر التي أترك لكم الحكم عليها، بقدر ما أجدني مدفوعاً إلى التذكير بأن الشاعر حلمي سالم هو أحد أركان جماعة إضاءة الشعرية الحداثية التي ظهرت في أواخر الثمانينيات الميلادية من القرن الماضي، في مصر، وشارك في تشييع جنازة آخر خيط كان يربط بين جمهور الشعر والقصيدة التفعيلية الواقعية، ثم ها هو ذا الرجل نجده يلحق بأول عربة في قطار ما سمي بقصيدة النثر حتى لا يمضي الركب من دونه، أو ربما أن الرجل احترف مشاهد تأبين الشعر.

أدرك تماماً أنني هكذا أشخصن الأمور، لكن لا بأس في سبيل أن أقول كلمة حق واحدة من أجل سيدي الشعر الذي غمرني وغمر الجميع بأفضاله، ثم يهادن الجميع ويداهنون في حقه، فلا أعرف تفسيراً لهذا الصمت العام من قبل أبرز النقاد على هذه الفوضى التي تدار باسم قصيدة النثر أو النص الشعري الذي أصبح مطية لكل بليد الذهن خامل العقل عديم الموهبة.

وإن سلمنا جدلاً بأن ثم أصواتاً شعرية لموهوبين أو رواد أو شعراء متحققين استطاعوا أن يقدموا شيئاً مختلفاً أو لوناً أدبياً جديداً من خلال هذه القصيدة الجديدة المختلف على ملامحها حتى اليوم حتى بين أشياعها، إلا أن طوفاناً من الأدعياء وجدوا في ظهور هذا اللون الأدبي فرصة سانحة للقفز على منابر الأدب وارتداء عباءة الشعر، بل ومزاحمة الشعراء الحقيقيين من كتاب قصيدة النثر والقصيدة التفعيلية، والقصيدة العمودية، في مشهد شعري، يجنح لمنطق للفوضى، أكثر مما يجنح لمنطق المجاورة والتعدد.
بقي أن أذكر تجربتي الخاصة، قبل نحو ما يربو على خمسة عشر عاماً، يوم وقفت إحدى الصديقات، وكانت أمضت عمرها كله لا علاقة لها بعالم الشعر من قريب أو بعيد اللهم إلا بوصفها مستمعة محبة للشعر، تنقر على كتفي من الخلف لتنبهني إلى وجودها، وتقدم لي ورقة صغيرة كتبت فيها أشياء تشبه هذا الذي أوردته قبل قليل للسيد حلمي سالم، فلما سألتها عن هذا الذي قرأته ولم أفهمه، رمقتني بنظرة كلها زهو وإعجاب بالذات ولم تخل أيضا من اتهامي بالجهل وهي تقول لي: هذا «نص»

أدب القطيعة

بقي أن أذكر بأنه قد يكون ما قادنا إلى هذه العزلة التي يعيشها الشعر العربي اليوم هو منطق القطيعة والتنكر من قبل كل مدرسة للمدارس السابقة، قطيعة يعد الإحيائيون الاستثناء الوحيد فيها، فقد آمن هؤلاء بأن النهضة الشعرية المبتغاة التي يسعون إليها ينبغي أن تبدأ من حيث انتهى أسلافهم، ففعلوا، لكن ما تلاهم من مدارس أدبية بدأت رحلة التنكر التام لمن سبق، إلى حد العراك والسباب أحياناً، أما الحداثيون فكانوا أكثر انفتاحاً على الجديد إذ وصلت الخلافات بين بعضهم إلى حد الرشق بالأحذية، فيما عايشت وسمعت، قبل أن أهجر أرض الشعر إلى أرض الرواية التي كانت أقل ضجيجاً وصخباً، وأشد مؤونة وجهداً، ما يجعلها غير مغرية كثيراً لمدعي الأدب، فهؤلاء غالباً ما يبحثون عن التقدم السريع وبأقل مجهود.

ولقد شرب الشعراء من الكأس نفسها، ففي الوقت الذي قطعوا فيه أرحامهم الشعرية فيما بينهم، بادلهم جمهورهم قطيعة بقطيعة، فأصبحت لا تكاد ترى في إحدى أمسيات مهرجانات الشعر الفصيح إلا قلة تعد على أصابع اليد ومعظمهم شعراء أيضاً لا ينصت أحدهم إلى الآخر، بقدر ما ينتظر دوره في الإلقاء، أو يمارس رفضه للآخر على اعتبار أنه كان الأولى بأن يكون مكانه على منصة الإلقاء.

ولعل هذا يفسر هذا الحرص الشديد على الجوائز الأدبية المعتبرة، مثل جائزة الشارقة للإبداع الأدبي، ويفسر أيضاً قيمة هذه الجوائز المحورية التي سيذكرها بالخير تاريخ شعرنا العربي الحديث، إذ تبقى هذه الجائزة ومثيلاتها من الجوائز ذات المرجعية الفنية المعيارية، حصناً أخيراً لمن بقي من فلول الشعراء المتحققين الذين يدركون قيمة الإبداع بعيداً عن منهج القطيعة العقيم، فلا أظن أن أحد قاطعي الرحم

الإبداعي سيحصل على تقدير لجان تحكيم هذه الجوائز، إذ سرعان ما سيكتشف المحكمون وهم من النقاد المعتبرين من دون شك، أنهم أمام كائن ناقص لم يكتمل تكوينه الشعري، فلا أظن أن شاعراً فذا اليوم لم يستفد من جميع هذه المدارس، اتفقنا معها أو اختلفنا، وتبقى قيمة الشاعر الفذ الحقيقية في مدى قدرته على الاستفادة من جميع أطروحات هذه المذاهب الفكرية والجمالية ليصنع قصيدته الجديدة، مؤسساً بناءه الشعري على مبدأ التجاور، لا ممارسة القطيعة الممجوجة التي كلفت الشعر العربي الكثير، وخلفت لنا تلك الفتنة الإبداعية الكبرى التي ندفع جميعاً ثمنها الآن عزلة وغياباً عن الصورة وتراجعاً في مكانة القصيدة العربية التي تعيش ظرفاً تاريخياً بالغ القسوة والغبن.

بقي أن أشير إلى أن قطاعاً عريضاً من نقاد الوطن العربي، فضل الإمساك بالعصا من المنتصف، فوقف على الحافة، لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء، يصفق لهذا ولذاك، دون أن تأخذه الحمية ليقول شهادة للتاريخ في حق هذه الفوضى الإبداعية التي نعيشها اليوم، فعلى ما يبدو أن هؤلاء فضلوا مكاسبهم على الحقيقة التي جعلوها قراطيس يخفونها، خوفاً من أن يخسروا علاقتهم مع اللوبي الشعري الجديد النافذ الذي يهيمن على منافذ النشر والتسويق والمكافآت، وأيضاً خوفاً من هجمات هذا اللوبي الشعري الجديد عليهم.

لذا أعود مجدداً لأؤكد أهمية الجوائز الأدبية المعتبرة؛ إذ إنها توَمّن للمحكم / الناقد، ذلك الستار الذي يمكنه من الإدلاء بصوته وراءه، في مأمن من سياط اللوبي الشعري الجديد، وأشياعهم من النقاد والمفكرين الذين قرروا أن يكونوا مع كل جديد وضد كل قديم، على الإطلاق، مع كل مستورد، وضد كل أصيل على الإطلاق، فلك الله يا سيدي الشعر، ولكم الله أيها القبيل المكافح من الشعراء العظام، شباباً كنتم أو كباراً، فأمانتكم ثقيلة، وهمكم أثقل، وطريقكم مفخخ شوكاً، ووعيد «الليلكيين» الرابضين على قلب الحركة الشعرية منذ زمن يتربص بكم، وماكينة اليأس شرهة إلى ابتلاع مزيد منكم.

وإن تميمة العبور بالقصيدة العربية من كبوتها، أن يدخلنا يقين، أن القطيعة لا تفرز إبداعاً، وأن من يدعي اليوم أنه شاعر جاهلي أو ديواني أو رومانسي أو واقعي أو حداثي أو نثري، فليتبوأ مقعده من الفشل الإبداعي الذي يغرق فيه الكثيرون اليوم حتى آذانهم، ففي تقديري أن الشاعر الحقيقي هو من ينجح في أن يكون مزيجاً من جميع هؤلاء. كيف؟ هذا ما لا يعرفه إلا الأفذاذ من الشعراء.

الهوامش:

(١) الأدب العربي الحديث والتراث تحولات العلاقة وخصوصيات الأجناس، د.أحمد جاسم الحسين.

(٢) ديوان محمود سامي البارودي.

(٣) مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، د. نسيب نشاوي.

(٤) النقد والنقاد المعاصرون، الدكتور محمد مندور.

(٥) ديوان إبراهيم ناجي.

(٦) السابق.

(٧) ديوان ميخائيل نعيمة.

(٨)عبد المعطي حجازي، ديوان مدينة بلاقلب.

(٩) دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، د. عبدالله الغذامي.

(١٠) مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، د. نسيب نشاوي، مرجع سابق.

(١١) قصيدة النثر، دراسة مقدمة لمجمع اللغة العربية بالقاهرة، محمد عباس محمد عرابي.

إصدارات جديدة

دائرة الثقافة والاعلام • الشارقة

مستقبل الشعر العربي

في ظل سطوة التكنولوجيا وغياب المدارس الشعرية

د. مهدي صلاح الجويدي

على الرغم من ذيوع مصطلح المدارس الشعرية وانتشاره في الأبحاث النقدية العربية وقاعات الدرس الأدبي، فإن قدراً كبيراً من التشابك الاصطلاحي قد شاب هذا المصطلح، على شهرته واتساعه، وتضارَب الاستعمال النقدي في هذا الشأن: فالتبس المصطلح وتداخل مع مصطلحات أخرى اكتسبت بعض مشروعيتها من شيوعها والتوافق عليها. واللافت أن مصطلح المدارس الشعرية كثيراً ما تداخل في الدراسات الأدبية العربية مع مصطلح آخر هو مصطلح المذاهب الأدبية(١)، على الرغم من المسافة الشاسعة بينهما فيما نتصور. وهذا الأخير يتساوى لدى كثير من الباحثين مع مصطلحات أخرى مثل مصطلح التيارات الشعرية، أو الاتجاهات الشعرية.

والمذهب الأدبي هو (الطريقة أو الاتجاه الأدبي المستند إلى فهم معين لطبيعة الأدب ووظيفته) (٢)، أما المدارس الأدبية (فتتصل مباشرة بالأسئلة الأيديولوجية والاجتماعية والنقدية، وتتصل هذه المدارس بلعبة المواقع والنفوذ الدائر خارج الشعر، وإن تذرعت بالشعر في أحيان كثيرة) (٣).

ويبدو مصطلح الجماعات الشعرية، أو الجماعة الشعرية، غير بعيد عن هذا الركام الاصطلاحي المتشابك. صحيح أن مصطلح "الجماعة" ليس جديداً في حقل الدراسات الأدبية، إلا أنه شاع منذ إطلاقه على حركات أدبية بعينها، وتبادل هذا المصطلح مع مصطلح المدارس الشعرية، فكان رديفه، أو بديلا عنه؛ ففي تسمية بعض الحركات الشعرية مثل مدرسة الديوان على سبيل المثال كثيراً ما نقرأ عن "جماعة الديوان"، أو "مدرسة الديوان"، والأمر نفسه ينسحب على "جماعة أبولّو"، أو مدرسة "أبولّو". في الوقت نفسه نتحدث عن المدارس الشعرية العربية الحديثة الأكثر شهرة وذيوعاً، فنذكر المدرسة الكلاسيكية، ثم المدرسة الرومنسية، مروراً بمدرسة الديوان، ومدرسة المهجر، ومدرسة أبولّو، ومدرسة الشعر الحر. وحين نرصد المذاهب الأدبية(٤) نتحدث عن الكلاسيكية، والرومنسية، والواقعية، والرمزية، والبرناسية. وما يستوقفنا هنا هو تأرجح الكلاسيكية والرومنسية على وجه التحديد بين مفهومي المدرسة الشعرية تارة، والمذهب الأدبي تارة أخرى.

ها هنا يكون التمييز بين المفهومين ضروريًا، لا سيما أن ثمة فوارق بينهما نذكر منها:

أولاً: أن المذاهب الأدبية سابقة على ظهور المدارس بالضرورة.

ثانيًا: أن المذهب إطار جامع، ذو طبيعة شمولية، تؤثر مقولاته النظرية في المدرسة الشعرية وليس العكس.

ثالثًا: أن المذهب ذو طبيعة نظرية في الغالب، بينما تقوم المدارس الشعرية على تطبيق العناوين التي تقوم عليها ركائز المذهب، وإن ظلت المدرسة الشعرية تحتفظ بشيء من النظر.

رابعًا: أن المذاهب الأدبية تمتد تأثيراتها – على نحو واسع – في أكثر من فن؛ فالرومنسية مثلا انتشرت في الأدب والشعر، والمسرح، والرسم، والنحت، والفنون التشكيلية وغيرها.

خامسًا: أن المذاهب الشهيرة تمتد وتنتشر خارج حدود نشأتها، أما المدارس الأدبية فهي ذات طبيعة جغرافية محدودة، وإن قيض لها الامتداد فإن انتشارها يبقى في نطاق أضيق.

وأخيرًا، فإن المذهب قد يضم أكثر من مدرسة شعرية، أو بتعبير أدق قد يؤثر في أكثر من مدرسة؛ فتنضوي مدارس شعرية عدة تحت مظلة مذهب واحدك فمدارس الديوان، والمهجر، وأبولّو، تأثرت جميعاً بالمذهب الرومنسي.

ووفقا لهذا التصور كانت تسمية مدرسة الإحياء والبعث أكثر دقة، إذ إنها تندرج هي وما عرف بالكلاسيكية الجديدة تحت مظلة المذهب الكلاسيكي، وعلى هذا النحو يمكن النظر إلى مدرسة الديوان، ومدرسة المهجر ومدرسة أبولّو بوصفها الجماعات الأدبية التي تأثرت بالمذهب الرومنسي.

أما مصطلح مدرسة الشعر الحر، فتنفتح معه إشكالات من نوع آخر، تتصل بحركة شعرية النثر فيما بعد؛ ذلك أن الأطر التي حددت إطلاق مفهوم المدرسة على قصيدة التفعيلة، سواء فيما يتصل بالبنية الشكلية أو الرؤى والتصورات الأيديولوجية تتشابه مع تلك التصورات التي قامت على أساسها تسمية النص النثري بقصيدة النثر.

البنية الشكلية في قصيدة التفعيلة تقوم على وحدة السطر الشعري بديلا عن البيت المشطور، ووحدة التفعيلة، وعدم الالتزام بتوزيع محدد للقوافي، وقد دعا روادها في الوقت ذاته للجوء إلى الرمز والأسطورة والطاقة الإيحائية، والصور الجديدة الممتدة والتعبير عن الواقع، وتحدثوا عن الوظيفة الاجتماعية للشعر، وكذلك الدعوة إلى التحرر والاستقلال ...إلخ(٥). أما قصيدة النثر فقد قامت على بنية شكلية مختلفة تتمثل في إسقاط الوزن العروضي، والاعتماد على أشكال إيقاعية أخرى مثل النبر والتنغيم، والتكرار الحرفي، وغيرها، بالإضافة إلى مجموعة من الرؤى المضمونية التي تكرس مفاهيم الوحدة والعزلة، والتعبير عن هموم الذات الشخصية، والحديث عن التفاصيل الصغيرة التي تتعلق باليومي، والمعيش، وتفاصيل الحياة اليومية(٦).

وإذا كان الأمر على هذا النحو فإن السؤال الذي تجدر إثارته هو: لماذا لم يطلق الأدباء والمشتغلون بالأدب على حركة قصيدة النثر (المدرسة النثرية) مثلا؟ لا سيما وأن الشكل البنائي هو السمة الأبرز في هذه القصيدة(٧). علينا أن نؤكد في هذا السياق أن المعايير التي تحدد إطلاق مفهوم المدرسة على حركة الشعر الحر تنطبق كاملة على حركة قصيدة النثر، والذي اختلف – في واقع الأمر – هو تبدّل المسميات وفقا لتغيرات ومحددات أخرى يتصل بعضها بالمزاج الأدبي إن جاز التعبير، وبعضها الآخر له علاقة بطبيعة العصر، ودخول عوامل أخرى في تشكّل الحركات الأدبية عمومًا. ها هنا نستدعي مفهوم الجماعة مرة أخرى؛ ذلك أن الحركات الأدبية المختلفة، والتي تشكّلت على هيئة موجات شعرية متلاحقة، لم تتوقف عن الحركة، وادعاء تجاوز المراحل التي سبقتها، وأنها تقوم على أفكار تفارق ما قامت عليه الحركة السابقة عليها، ولكن مع سيرورة هذا التطور اتخذت مسميات أخرى، وتقدّم مصطلح الجماعة الشعرية على مصطلح المدرسة. والجماعة الأدبية – بحسب تعريف سترونغ– هي "تجمع عفوي لأشخاص يفكرون بطرق متشابهة"، أو "رد فعل عفوي على الظرف التاريخي". أما فريدمان الذي درس ظاهرة الجماعة الأدبية، فيراها عملا أميل إلى التجمع الواعي منه إلى التشكل العفوي، لكنه يشير إلى دوافع مشابهة لتلك التي لاحظها سترونغ"(٨). وهو ما ينسحب على مفهوم المدرسة الشعرية ذاته، خاصة فيما يتعلق بتشابه التصورات، والظرف التاريخي. والذي حدث هو تبدّل المفاهيم، واتخذ مسمى الجماعة الشعرية الصفة الأشهر، ومن ثمّ رأينا "جماعة مجلة شعر"، التي تأسست في بيروت عام ١٩٥٧، بريادة يوسف الخال، وخليل حاوي، وأدونيس، ونذير العظمة. ثم انضم إليها أنسي الحاج فيما بعد، وقد أطلق جبرا إبراهيم جبرا على هذه الجماعة مسمى آخر هو "جماعة الشعراء التموزيين"، إلا أن اشتهارها بجماعة

جبرا ابراهيم جبرا

"شعر"، أو جماعة "مجلة شعر" هو الأكثر شيوعًا. وما يلفت انتباهنا في مسمى جماعة مجلة شعر أنها اتخذت من نافذة النشر عنواناً رئيساً لها، وهو تغير لافت على مستوى التسمية من زاويتين؛ الأولى تتصل بتغيّر المسمى من مدرسة إلى جماعة، والثانية تتعلق بإطلاق اسم المجلة على مجموعة من الشعراء تبنّت مجموعة من التصورات وتوافقت عليها وراحت تنشرها من خلال هذه المجلة(٩). هذا لا يعني أنه لم يكن ثمّ ارتباط بين الحركات الأدبية والنوافذ أو الأشكال المؤسسية، فقد ارتبط تطور حركة أدباء المهجر بمجلة الفنون التي تأسست عام ١٩١٢، وكذلك بجمعية الرابطة القلمية التي تأسست في أمريكا ١٩٢٠(١٠). بينما ارتبطت حركة الشعر الحر بمجلة الآداب التي كانت تصدر في بيروت على سبيل المثال. وكان من الأولى أن تطلق جماعة مجلة شعر على نفسها مسمى يتعلق بقصيدة النثر بحكم ارتباط هذه القصيدة برواد الجماعة في البداية! وهو ما لم

يسع إليه شعراء هذه الجماعة، ربما لأسباب تتصل بمسمى القصيدة النثرية في بداياتها، والخلاف حول مسماها.

في هذا السياق تعددت البؤر والمراكز الشعرية على اتساع الوطن العربي منذ الستينيات من القرن الماضي، وأصبح من العسير متابعة كل الجماعات الشعرية التي نشأت في أقاليم جغرافية متعددة، ولم تقيض لها الشهرة ذاتها التي حظيت بها جماعة مجلة شعر، وربما كان الاستثناء في ذلك جماعة كركوك الأدبية في الستينيات، وجماعتا "أصوات" و"إضاءة" في مصر في السبعينيات. وفي سلسلة من التطورات المتلاحقة تغيرت المسميات، وتبدلت خريطة المفاهيم، فتقدم مفهوم الجيل على حساب مفهوم الجماعة، على الرغم مما ينطوي عليه مفهوم المجايلة من منزلقات فكرية، وتباينات إبداعية واضحة، إلا أن شيوع المفهوم قد حظي بالنصيب الأكبر في مصر والعراق والشام والمغرب العربي في النصف الثاني من القرن الماضي؛ فصرنا نقرأ عن جيل الستينيات، وجيل السبعينيات، وجيل الثمانينيات، وانتهاء بجيل التسعينيات (١١). ها هنا يمكن التوقف لتأمل المسألة؛ ذلك أن ما نطرحه الآن يذهب إلى أن تلك الحركات الشعرية، والجماعات، والأجيال، ما هي إلا مسميات لكيانات شعرية قامت على أساس مجموعة من الرؤى المشتركة، والظروف التاريخية، والأسس الجمالية التي شكّلت مفهومها أو مسماها الخاص. وهو ما يعني أن مفهوم المدارس الشعرية لم يغب، بقدر ما تبدّل. وفي هذا التبدل الكبير للمفاهيم والرؤى والمسميات، طرأت ظواهر جديدة على طبيعة الشعر العربي الحديث، جعلت متابعته والوقوف على توجهاته، أمراً في غاية الصعوبة، وأصبحت مراقبة الحركات الشعرية تتجاوز الجهد الفردي، وتتطلب جهوداً متضافرة لرصد مسيرة الشعر العربي في هذا العصر المتلاحق.

ومن أهم هذه الظواهر الطارئة، التطورات التكنولوجية المتلاحقة، والتي كان أبرزها انتشار التعامل مع شبكة الإنترنت، وانصراف معظم الشعراء إلى المواقع الإلكترونية الأدبية لنشر إبداعاتهم ومحاوراتهم الشعرية والثقافية، وهنا نستطيع القول إن تغيرًا فارقًا قد حدث في مسيرة الشعر، اختلفت معه وسيلة النشر، والوسيط، وعمليات الإنتاج الشعري وتلقيه في آن واحد، وأصبحنا نتحدث عن الكيانات الشعرية من خلال مفهوم مصاحب للنشر الإلكتروني هو "المواقع الإلكترونية". لقد اندفع الأدباء نحو هذه النافذة الإلكترونية الجديدة، اندفاعًا محمومًا إلى حد أن درجة حماسهم إلى الوسيط الجديد، ووسائل النشر الإلكترونية أفرزت مقولات مفاجئة كتلك التي أطلقها الكاتب الأردني محمد سناجلة: "لقد انتهى عصر الورق"(١٢)، وانتشرت مفاهيم أخرى متعددة؛ مثل الإبداع الرقمي، والواقع الافتراضي، والنص التفاعلي، والنص المترابط Hypertext (١٣) وغيرها. على أن كثيرًا من هذه المفاهيم كان يرتبط بالنص الروائي المنشور على الإنترنت نشرًا إلكترونيًا، فماذا عن موضوع النشر الإلكتروني للنصوص الشعرية على الشبكة؟ وما طبيعة التجارب الشعرية التي يتم نشرها؟ وما الفارق بين نشر هذه النصوص على الشبكة العنكبوتية، ونشرها على الورق؟ نقطة البداية الحقيقة هي المواقع الإلكترونية المتخصصة. صحيح أن البدايات الحقيقية كانت في محاورات الشعراء عن طريق الشات وغرف الدردشة، ولكن هذه المساجلات كانت ذات طبيعة فردية شخصية ولم ترق إلى صناعة الظاهرة التي نعرف الآن على شبكة الإنترنت. سأختار ثلاثة مواقع إلكترونية أمثلةً على الظواهر الجديدة في طبيعة النص الشعري، وطبيعة تلقيه، والفوارق بين هذه المواقع الإلكترونية، لا سيما تلك الفوارق التي قد تؤثر في عمليات إنتاج أو تلقي النص الشعري. وهذه المواقع الإلكترونية الثلاثة أسوقها نماذج مُمثِّلة فحسب للمواقع التي اهتمت بنشر النصوص الشعرية، وهي موقع "جهة الشعر"، موقع "الورشة الثقافي"، وموقع "إنانا" الأدبي.

فيما يتعلق بجهة الشعر الذي أنشئ في ١٩٩٦ بإشراف الشاعر البحريني "قاسم حداد" ثم تحوّل إلى مؤسسة بعد ذلك، فقد اهتم الموقع بنشر النصوص الشعرية لشعراء مختلفي المشارب والتجارب، واهتم في الوقت ذاته بنشر سير عن بعض الشعراء، يسهم فيها المشاركون بإسهاماتهم، وكذلك اهتم الموقع بنشر بعض القراءات النقدية في الشعر والرواية. ويمكن بعد القيام برحلة عبر روابط وأقسام الموقع أن نكتشف أن ما ينشر فيه من نصوص لا يكاد يختلف كثيرًا عما ينشر في الصحف الورقية والمجلات. على يسار الصفحة الرئيسة في الموقع تستطيع أن تقف بالفأرة دون ضغط على أحد العناوين هو (الجهة الخامسة) على سبيل المثال، ومن ثم يبرز لك مستطيل كتب فيه "تجارب في الإبداع الإلكتروني" ، وعندما تصل إلى الصفحة لا تجد سوى مجموعة من المقالات (من خلال قائمة "اختر") تدور حول الإبداع الرقمي. وخلاصة القول إن الموقع على الرغم من كونه رائدًا في تجربة النشر الإلكتروني، إلا أن ما يقدّم إليه من نصوص لا يكاد يختلف كثيرًا عن النصوص الورقية. والاختلاف الوحيد هو وجود بعض النصوص بأصوات الشعراء، أو بالصوت والصورة وهو أمر لا يقدم اختلافًا ذا قيمة على مستوى التجربة الرقمية. لكن مقتضيات التجربة تفرض القول إن شهرة الموقع وانتشاره قد منحاه اختلافا آخر على مستوى تشكُّل الظاهرة وهو وصوله إلى آفاق جغرافية، وعدد من القراء لم تكن تتيحه الصحف أو المجلات الأدبية، وهذا الأمر قد ينطبق على مختلف المواقع الإلكترونية، يضاف إليها أمور أخرى كثيرة، مثل سهولة التصفح وسرعته، وسهولة البحث، وإمكانات الاقتباس..إلخ.

أما موقع الورشة الثقافي فقد أسس في مارس من عام ٢٠٠٦، بجهد فردي قام به الشاعر المصري "أحمد يحيى"، والتقى فيه مع "جهة الشعر" في أبواب كثيرة، إلا أنه اختلف عنه – ربما لأنه الأكثر حداثة – بتفاصيل أخرى، مثل اهتمامه بفنون أخرى كالموسيقى، وفنون السينما، وتقديم نشرة إخبارية متنوعة تتصل في غالبيتها بالأدب وقضاياه، بالإضافة إلى الأبواب الأخرى، مثل الدراسات النقدية و"ببلوجرافيا المبدعين"، و"جاليري الورشة"، و"إصدارات" ..إلخ. ويحتل النشر (نشر النصوص) في "الورشة" مكان الصدارة والاهتمام، وتتيح – من زاوية أخرى – فكرة التفاعل مع النص المنشور عن طريق مساحة للتعليق على النصوص المنشورة والتفاعل معها، وقد تصل عمليات التفاعل حول نص بعينه إلى حد تراكم القراءات، أو تفاعلها، بمعنى أنك واجد تعليقًا على النص، وقد تجد تعليقًا على التعليق، وتفاعلات أخرى حول النص والتعليقات المثارة حوله. هذا ولم تخصص الورشة اتجاها بعينه في النصوص الشعرية التي تنشرها، ولم تتبنّ حركة أدبية تمثل اتجاهًا، أو حركة تضم مجموعة أدبية لها تصورات موحدة، متجانسة، أو متشابهة، وإنما تجاورت النصوص وتنوعت التجارب، سواء على مستوى التصورات الموضوعية والأيدلولوجية، أو على مستوى الشكل البنائي؛ فتنشر النصوص النثرية، ونصوص التفعيلة، والشعر العمودي، متجاورة بعضها إلى جوار الآخر، وإن غلب الشكل النثري من حيث عدد النصوص المنشورة.

أما موقع "إنانا الأدبي" فقد حاز شهرة واسعة، واستقطب عددًا كبيرًا من القراء والمبدعين، وهو يضم مجلة، وإذاعة، ومنتدى، ويقيم حلقات نقاش وإسهامات نقدية قد تتسع لتشمل قضايا تخص الأدب العربي، وأخرى خارج نطاق الأدب. ولا يكاد يختلف الموقع كثيرًا عن المواقع الأدبية الأخرى، ولكنه شكّل كيانًا أدبيًا يعتني بالنشر، وإدارة الورشات الأدبية والنقدية حول الأدب وقضاياه.

أنسي الحاج

من أهم الظواهر الطارئة، التطورات التكنولوجية المتلاحقة، والتي كان أبرزها انتشار التعامل مع شبكة الإنترنت، وانصراف معظم الشعراء إلى المواقع الإلكترونية الأدبية لنشر إبداعاتهم ومحاوراتهم الشعرية والثقافية، وهنا نستطيع القول إن تغيرًا فارقًا قد حدث في مسيرة الشعر، اختلفت معه وسيلة النشر، والوسيط، وعمليات الإنتاج الشعري وتلقيه في آن واحد،

إلا أنه فيما يخص طبيعة النصوص الشعرية المنشورة على المواقع الثلاثة، نلاحظ أنها لم تستطع أن تستفيد من تقنيات الوسائط المتعددة في تطوير بنية الشكل الشعري، ولا في الرؤى النصية ذات العلاقة بالمضمون. وكذلك لم تدخل الصورة الرقمية – مثلا – النص الشعري، مثلما هو الحال في دخول الصورة الرقمية الثابتة والمتحركة في تشكيل النص الروائي، ولعل التجارب الروائية الإلكترونية (شات، ظلال الواحد، صقيع) تؤكد ما يذهب الباحث إليه. أضف إلى ذلك أن مسألة التفاعل عبر الشبكة الإلكترونية، والذي تتيحه بعض المواقع دون غيرها، هو تفاعل يغلب عليه طابع المجاملات السريعة، والتهنئات المقتضبة، فالشاعر يرسل نصه إلى الموقع الإلكتروني، ويقوم مجموعة من القراء بإضافة تعليقاتهم على هذا النص، وبمراجعة بسيطة لبعض النصوص المنشورة تجد أن التواصل بين الشاعر والقراء لا يتجاوز كلمات التهنئة، وكثيرًا ما يكتفي المعلقون باقتباس مقطع من مقاطع النص لإبراز إعجابهم بهذا المقطع أو ذاك.

إن الطموح الهائل والتضخيم الدعائي الذي صاحب المفاهيم المرتبطة بالفضاء الإلكتروني وسّع من فكرة التفاعل إلى حد القول بأن هناك نصًا "يتم إنتاجه بالمشاركة بين المؤلف والقارئ، فالمؤلف يطرح فكرة، أو يكتب جزءًا من النص، ويشاركه القارئ من خلال التواصل عبر الإنترنت في إضافة أجزاء أخرى، وهكذا يتمدد النص بتعدد القراء، ومن ثم ينهض النص من وجهة نظر مشتركة، إضافة إلى أن القارئ قد يعطي الفرصة لتفاعل أكبر، بأن يعلق فورا على العمل، أو يتواصل بالبريد الإلكتروني مع المؤلف"(١٤). العملية التي نسميها التفاعل هنا تفتقد في الحقيقة إلى رؤى متكاملة، أو أطروحات تتسم بقدر من التماسك، أو تسعى إلى تقديم قراءة عميقة تستجلي طبيعة النص أو طبيعة الظاهرة. فهل ينجح العالم الافتراضي في إحداث الطفرة النوعية التي يمكن أن نتحدث

فيها عن ظاهرة شعرية تفارق المعروف بشكل جذري؟ هذا العالم الافتراضي الذي يفتح طاقات هائلة لعمليات التخييل كان ينتظر أن تستفيد منه القصيدة المنشورة إلكترونيًا، وتستثمر إمكانات توالد الصور بشكل لانهائي، وإمكانات إنتاج ملايين الصور الوهمية التي لا تستند إلى أي مرجعية في عالم الواقع، ودخول ذلك عالم الإبداع من بابه الواسع، إلى حد وصف بودريار بأننا صرنا نعيش في عالم الصور "إن العالم مجرد صورة، نقلا عن صورة، نقلا عن صورة، وأصبح العالم مجموعة من عمليات المحاكاة والصور غير ذات الأصل المحدد. لم تعد هناك صورة وأصل، بل صور ذات أصول متعددة.. لقد تآكل مبدأ الواقع في متاهة الصور اللامتناهية. عالم من الصور المتخيلة، والمخلقة، والوهمية التي تنشرها وسائل الإعلام هنا وهناك، وواقع يفقد يقينه شيئًا فشيئًا.. صور حول صور أكثر من كونها صورًا حول واقع أو حقيقة. نسخ مخلّقة بطريقة كومبيوترية تفوق بمراحل كثيرة الصور المخلّقة بأشكال آلية...إننا نعيش الآن في عالم ما بعد الواقع، عالم الفضاء التكنولوجي والواقع الافتراضي، والفضاء اللانهائي الذي يتحكم فيه الكومبيوتر والإنترنت والتكنولوجيا الافتراضية"(١٥)

إن النشر الإلكتروني إذا لم يستثمر الإمكانات الواسعة في هذا العالم الافتراضي الواسع، فإننا "لا يمكننا أن نتحدث عن النص الجديد... لا يمكننا أن نتحدث عن النص العربي الجديد حتى وإن قدمناه على الشبكة، واستعملنا تقنيات الحاسوب.. لأن بعده الخطي يظل هو الأساس"(١٦).

وأخيرًا جاءت مواقع التواصل الاجتماعي مثل الفيس بوك والتويتر لتؤثر تأثيرًا مباشرا على المواقع المتخصصة، وهو تأثير كبير في الواقع؛ إذ انصرف عدد كبير من الشعراء عن النشر في المواقع الإلكترونية الأدبية المتخصصة، متجهين إلى مواقع التواصل الاجتماعي لنشر قصائدهم وإبداعاتهم، وهو ما أفضى إلى فوضى عارمة في عمليات الإبداع، واستعمال مصطلح الفوضى هنا لا يأتي من قبيل التحكم في سيرورة الإبداع أو إصدار حكم قيمة ما، بقدر ما يمثل رصدًا لواقع ملموس لا يمكن إنكاره. على مواقع التواصل الاجتماعي لا تُفرَزُ القصائد المنشورة، وأي شخص يمكنه أن ينشر نصا يسميه نصًا شعريًا، وسيجد من يرسل له التهنئة ويقتطف مقاطع من نصه ليبرز إعجابه بها، على الرغم من أن ما يقدمه يفتقر إلى أي ملمح شعري أو إبداعي، ومن ثم أصبح أي شخص يمكنه أن يكون مبدعًا وله قراؤه ومريدوه، ووصل الأمر إلى حد القول بالقصيدة الحاسوبية، أو القصيدة التي ينتجها الكومبيوتر بنفسه. لم تعد ثمة رؤى أو تصورات تمثل أطرًا جامعة بين الشعراء، ولكن الأفق لا يزال مفتوحًا لأن تتمكن مجموعات التواصل الاجتماعي من تقديم حركة شعرية ذات ملامح بارزة، لم تتضح معالمها إلى الآن.

الهوامش

١- انظر على سبيل المثال كتاب "في النقد والأدب" لإيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٦. وكتاب "مدارس الأدب المقارن"، د سعيد علوش، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧.

٢- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، د شكري عياد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،١٩٩٣، ص ٢٢٢.

٣- مقالة شربل داغر ضمن كتاب "الشعر العربي الحديث"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مهرجان "القرين الثقافي" الثاني عشر، ٢٠٠٥.

٤- هناك بالطبع أحاديث كثيرة عن المذاهب الأدبية، وأنها تعد مؤشرًا على طبيعة العلاقة مع الغرب، ومقدار التأثير أو التأثر، أو التفاعل بين الحضارتين العربية والغربية، وهو ما آثرنا تحاشي التطرق إليه لدواع تتعلق بطبيعة هذه الدراسة، ولكن يمكن الرجوع في هذا الشأن إلى كتاب المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، د شكري عياد، سبق ذكره، ص ١٧.

٥- انظر "اتجاهات الشعر العربي المعاصر"، د إحسان عباس، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٧٨، ص ١٦-٢٨.

٦- يمكن تتبع ملامح قصيدة النثر من خلال كتاب "قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية"، عبد العزيز موافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.

٧- هناك بالتأكيد مقولات عامة أطلقها شعراء هذه القصيدة تضاف إلى ما قيل عن ملامح قصيدة النثر، لا تتعلق بالشكل البنائي وحده، مثل اهتمامهم بقضايا الذات الفردية على حساب القضايا الكبرى، وسقوط مفهوم الشاعر النبي، والشعور بالعزلة والانكفاء، بالإضافة إلى أمور أخرى ارتبطت بالشكل وطبيعة اللغة على نحو خاص.

٨- الثقافة بين الجماعات الثقافية والمؤسسات الثقافية، عطارد حيدر، جريدة جدار الإلكترونية، ٢٠٠٥/١٢/٢٩.

٩- كانت جماعة أبولّو قد أصدرت مجلات عدة على رأسها مجلة أبولّو، ومن ثم فاتخاذ جماعة شعر اسمهم من اسم المجلة التي ينشرون فيها إبداعاتهم، لم يكن جديدا كل الجدة، وإنما سبقتهم أبولّو، انظر: الأدب العربي المعاصر في مصر، د شوقي ضيف ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٧١.

١٠- فصول في الشعر ونقده، د شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٨، ص ٢٩٢.

١١- انظر "السبعينيات ما قبلها وتلاها: رؤية في التحقيب العشري لأجيال الحداثة الشعرية في العراق"، حكمت الحاج، مجلة اللحظة الشعرية، العراق، العدد ١٩، صيف ٢٠١٠.

١٢- محمد سناجلة، نحو نظرية أدبية جديدة
– sanajleh@yahoo.com
www.sanajlehshadows.8k.com

١٣- من النص إلى النص المترابط: مفاهيم، أشكال، تجليات، د. سعيد يقطين، مجلة عالم الفكر، العدد: ٢، المجلد٣٢، أكتوبر/ ديسمبر٢٠٠٣، ص ٨٣.

١٤- النص المتشعب ومستقبل الرواية،د عبير سلامة
www.alimizher.com/n/3y/studies3/studies3.htm
بتاريخ٢٣نوفمبر ٢٠٠٣.

١٥- عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، د. شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت ٢٠٠٥،ص ٣٩٣.

١٦- من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، د سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،٢٠٠٥، ص١٦٧.

المدارس الشعرية وملامحها

بانوراما فنية

د. أحمد جار الله ياسين

مدرسة الإحياء:

وتمثلها مجموعة من الشعراء المبدعين (كالبارودي وشوقي وإسماعيل صبري والزهاوي والرصافي..)، ممن ظهروا في بداية العصر الحديث، أو ما سمي بعصر النهضة ، وأسسوا لتقاليد شعرية، جوهر إنجازها الأساس يكمن في إحياء الصورة الفنية الرائعة لبنية القصيدة العمودية العربية، كما كانت عليه في عصور ازدهارها الماضية، منذ نشأتها الأولى في العصر الجاهلي، ومرورا بالعصور اللاحقة الإسلامية والأموية والعباسية، حتى سقوط بغداد على يد التتار. أي أن ظهور هذه المدرسة ارتبط بالاتصال المثمر مع الشعرية التراثية العربية، عبر أشكال عدة، لكن فلسفة الاتصال ترتكز بنحو خاص على إعادة الاعتبار للشعر، بوصفه هوية للذات العربية، وليس مجرد لعبة عروضية، كما عانى الشعر من هذه التهمة في عصور الانحطاط. وفي الوقت نفسه حاولت تجربة الإحيائيين الانفصال قليلا عن الشعرية التراثية من أجل الاقتراب من تجارب أخرى جديدة، تخص الذات في إطارها الاجتماعي المعيش، والآخر الغربي وما قدمه من ثقافة أدبية وعلمية ومعرفية، جذبت هؤلاء الشعراء إلى محيطها وأقنعتهم بوجود منافذ أخرى لإحياء الشعر العربي غير موجودة في فضاء الشعرية التراثية القديمة.

إن المنجز الشعري لمدرسة الإحياء كان محطة مهمة في تاريخ الشعرية العربية، استطاع أن التراثية، وفي الوقت نفسه يضع الخطوات الأولى لإيجاد شعرية ذات ملامح جديدة، يمكن للمدارس التي جاءت بعدها أن تطور هذه الخطوات وتوسع الملامح باتجاه التأسيس لشعرية عربية معاصرة وحديثة، تعترف بأهمية المنجز الإحيائي لكنها لا تقف عند حدوده، بل تتجاوزها إلى ما هو جديد في الشكل والمضمون.

أحمد شوقي

إن مجرد إحياء الشعراء لجماليات القصيدة العمودية القديمة في بنية قصائدهم، يعد منجزا تجديديا بالقياس إلى ما كان مهيمنا في بداية عصرهم أو العصور التي سبقته، ذلك أن الإحياء كان التفاتة ذكية جدا من هؤلاء الشعراء لإعادة الثقة بين الجمهور والشعر، بعد أن خسرها بسبب التدني في المستوى الفني، الذي أصاب معظم النماذج الشعرية التي قدمت له في الفترة التي سبقت عصر النهضة. ويبدو لنا أن ذلك هو جوهر منجزهم الشعري الذي تجاوز بهم عتبة الإحياء بالمعنى التقليدي المتعارف عليه، من بعث الشعر القديم في جسد القصيدة العمودية التي يكتبونها.

لقد أعاد الإحيائيون إلى الشعر مكانته الفنية، ومنزلته الاجتماعية والفكرية، وأقنعوا الجمهور بفاعلية الشعر في التغيير والثورة على الواقع المتردي، وجعلوا من الشعر أداة مهمة في محاربة الجهل والظلم والتخلف، ووسيلة تربوية نافعة، واقتربوا من موضوعات ذات حساسية اجتماعية وفلسفية ودينية، وصرحوا بآرائهم بجرأة، وخاضوا معارك نقدية وفكرية مع هذا الطرف أو ذاك أو فيما بينهم، ووظفوا الصحافة لتكون منبرا لصوتهم الشعري، ونقاشاتهم الفنية والأدبية والاجتماعية، وفعلوا ذلك كله بقناعاتهم الشخصية التي اختلفت بين شاعر وآخر، لاسيما في المواقف السياسية التي فرقتهم، بين شاعر معتدل مثل حافظ إبراهيم، وآخر ثوري متمرد مثل الزهاوي، وانطلاقا من اختلافهم في الاتجاهات الفكرية والبيئات التي نشأوا فيها، فشاعر مثل شوقي نشأ وعاش في القصور مقربا من السلطة لا بد أن يختلف عن شاعر آخر مثل الرصافي عاش في بيئة شبه شعبية، ولم يكن على وفاق مع السلطة على الرغم من انخراطه في العمل البرلماني.

البارودي

ومثلما جدد الإحيائيون في المضامين، فإنهم جددوا أيضا في الشكل، فحرض بعضهم على الثورة على القافية الموحدة، وآخرون تمردوا على اللفظة التراثية المعجمية، فاقتربوا من اللفظة اليومية المعاصرة، وفتحوا بنية الشعر بنحو واسع على فني القص والمسرح، فوظفوا منهما بعض التقنيات الفنية كالسرد والحوار والوصف، ومنهم من جذبته تقنيات الحضارة الجديدة، فأقحم في قصائده بعض المفردات الدالة عليها، ومنهم من قرب الشعر من النثر استجابة لوظائف الشعر الأخرى التوصيلية والتعليمية، فكان ذلك أمرا خطيرا، لأنه فرض على الشعر تقديم تنازلات فنية وجمالية تخص وظيفته الأولى (الشعرية)، التي تعرضت للتراجع أمام الوظائف السابقة.

ولعل أكثر ما يميز تجارب الإحيائيين، كونهم لم يفصلوا بين تجاربهم الحياتية وعالم الشعر، فنجد صدى تلك التجارب ومتغيراتها يتردد في عوالمهم الشعرية، ويترك أثرا كبيرا وواضحا في بنيتها، فالفخامة اللغوية التراثية التي كانت تصدح بها حنجرة البارودي في قصائده الحماسية في الفخر أيام ثورة عرابي والنفي، تزول، لنرى لغة أخرى ناعمة وعذبة، تتجلى في قصائد حنينه إلى مصر، أو مراثيه لأحبته وهو في المنفى. أما شوقي فإن شعره في القصر ليس كشعره في المنفى أو بعد عودته إلى مصر، كما أن شعره الموجه إلى الأطفال يختلف كثيرا عن شعره في المدائح والمناسبات. ومما ساعد شعراء مدرسة الإحياء على تحقيق هذه العودة القوية للشعر إلى فضاء الحياة الثقافية العربية، كونهم مثقفين ثقافة عميقة تمتد إلى التراث الأدبي العربي من جهة، ومن جهة أخرى تنفتح على مستجدات الفكر الجديد، أو الأجنبي. وكثيرا ما حاولوا تحقيق التوازن بين مرجعية ثقافتهم التراثية، ومرجعية ثقافتهم المعاصرة أو الأجنبية.

مدرسة الديوان:

تشكلت هذه المدرسة من ثلاثة شعراء هم العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري، وسميت بهذا الاسم نسبة إلى كتاب (الديوان في الأدب والنقد) الذي أصدره العقاد والمازني في سنة ١٩٢١، وقد تضمن الكتاب آراء نقدية جديدة تأثرت بالنقد الانكليزي الرومانتيكي. وبتأثير ذلك الأمر دعت مدرسة الديوان إلى أفكار جديدة في الشعر والنقد بالقياس إلى عصرهم، ومن ذلك دعوتهم إلى توخي الصدق الفني في الشعر، لأن الشعر هو التعبير الحر الجميل عن الشعور الصادق، بغض النظر عن الموضوع الذي يعبر عنه، سواء كان الموضوع صغيرا أو كبيرا، ذاتيا أو جماعيا، ولذلك كتب العقاد ديوانه (عابر سبيل) الذي تناول مشاهد من الحياة اليومية، ونادوا بضرورة توافر الوحدة العضوية في القصيدة، والنظر إليها بوصفها بنية حية كاملة مثل الجسم الإنساني، لكل عنصر دوره ووظيفته الأساسية، بحيث إذا فقد هذا العنصر أو تغير دوره، أصاب البنية التي ينتمي إليها الاضطراب، ولذلك اعتمدوا على التعبير بالصور لتوفير الوحدة العضوية، أي النظر إلى القصيدة من حيث هي شيء كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلة، وربما يتمثل ذلك مثلاً في قول العقاد:

العقاد

إذا شيعوني يوم تقضى منيتي
وقالوا: أراح الله ذاك المعذبا
فلا تحملوني صامتين إلى الثرى
فإني أخاف اللحد أن يتهيبا
وغنوا، فإن الموت كأس شهية
وما زال يحلو أن يُغَنَّى ويشربا
ولا تذكروني بالبكاء، وإنما
أعيدوا على سمعي القصيد فأطربا

واهتموا في تشكيل الصور بالخيال، لأنه يساعد على النفاذ إلى طبيعة الحقيقة، وهو وسيلة للمعرفة تحول الأشياء وتنفذ من خلالها. والخيال لديهم يتناول الحقائق ليبعثها من جديد، وهو يقوم بعملية امتزاج واتحاد بين قلب الشاعر وعقله وبين المظاهر الكبرى للحياة. ويرى العقاد أن هذا الخيال يقوم بتجسيم للأشكال الموجودة كما تقع في الحس والشعور، فالصورة لدى العقاد تمر بمرحلتين؛ الأولى إدراك من الخارج إلى الداخل والأخرى إخراج من الداخل إلى الخارج بعد أن تجري على المدركات عملية الإدراك الحسي التحولي في

الذاكرة، وأفاد العقاد كثيرا من آراء كولرج الذي قسم الخيال إلى نوعين؛ أولي عام وآخر ثانوي خاص، وهو الذي يستمد منه الشعر صوره. كما اهتم شعراء الديوان بعلاقة الصورة الشعرية بالرمز ورأوا أن الشعر لا يستغني عن الوحي والإشارة، وأن أبلغه ما يجمع الكثير في القليل. وأكد شعراء الديوان أن الجمال نسبي وذاتي في الفن والطبيعة، ومعنوي في غايته ومضمونه، وأن الأشكال لا تعجبنا وتجمل في نفوسنا إلا لمعنى تحركه فينا، أو لمعنى توحي به إلينا، كما أكدوا على دور العاطفة في صياغة التجربة الشعرية بصدق عميق في الإحساس، لأن العاطفة لا تتحقق إلا من خلال الصدق الذي يتميز بالعمق. فالشعر لديهم ذاتي عميق الذاتية، بعيد عن الأريحيات الوطنية، بل هو حديث النفس الإنسانية التي تجسد كل ما بداخلها من وساوس وهموم وتطلعات وآمال وطموحات، كما تترجم ما يتصل بالحياة وكنهها والكون وألغازه الخفية.

أما من حيث الموضوعات، فإن شعر مدرسة الديوان اهتم بالموضوعات الوجدانية العاطفية التي تخص المشاعر الذاتية، في الحب والهموم الشخصية، ومال الشعراء إلى الطبيعة هرباً من قسوة الحياة المادية في المدينة، فاتحدوا على طريقة الرومانسيين برموز الطبيعة وأسقطوا مشاعرهم عليها، فكان الخريف رمزاً لنهاية الحياة، أو نقاءً دالاً على الحقيقة العارية، فمثلما تتجرد الأشجار من أوراقها يتجرد الإنسان لحظة أزمته من كل ما علق به من ماديات، ولذلك نظروا إلى الحب وعذاباته كمرحلة لتطهير الذات، فبالغوا أحيانا في وصف المرأة كملاك طاهر ينقذهم من أزماتهم الروحية، وأحيانا رأوا فيها عكس هذه الصورة، وفي قصائد أخرى هرب شعراء الديوان إلى الطبيعة للتأمل فيها كمعبر فلسفي نحو فهم الحياة والموت والمسائل الروحية والفكرية.

ونرى ذلك خاصة عند شكري الذي يعد الشاعر الأبرز لمدرسة الديوان، كونه قدم قصائد أنضج فنيا من زميليه العقاد والمازني، اللذين اتسم شعرهما بشيء من الجفاف والتكلف، ولعل أفضل ما قدمه العقاد في الشعر هو تنبيهه إلى الشعر الذي يتناول الموضوعات اليومية، وما عدا ذلك فإن العقاد خدم مدرسة الديوان بنقده أكثر مما خدمها بشعره. كما واصلت جماعة الديوان التجريب العروضي بالشعر المرسل، والبحور المجزوءة، وبعض التشكيلات الإيقاعية الجديدة التي لم تستطع التخلص من هيمنة العروض العمودي. في حين قدموا للغة الشيء الكثير باقترابهم من اللغة الرمزية، أو اللغة العادية أحيانا. ونستطيع أن نقول إن أفضل منجز للديوان هو إعادة الاعتبار للذات الشاعرة الفردية والتأكيد على حضورها الشخصي الإنساني المميز في اختيار الموضوعات والمفردات والصور ، فضلا عن إعلاء شأن الجانب العاطفي في الشعر الذي أضفى على قصائده صدقا فنيا عاليا.

إن فهم المنجز الشعري لمدرسة الديوان، لا يمكن أن يتم إلا بموضعتها في الفترة التي ظهرت فيها في بداية العقد الثاني من القرن العشرين، الذي شهد في مصر تقلبات سياسية واجتماعية، تركت أثرها في نفوس شعراء الديوان المنحدرين من أصول طبقية متوسطة، لم تكن تجد في الطبقة الارستقراطية الحاكمة ما يمثل طموحاتها في التغيير والتثوير وإعلاء شأن الفرد الذي كان مهمشا، فكان منقذهم من هذه الأزمة الفكر الرومانتيكي الذي تشبعوا به بحكم ثقافتهم الانكليزية العميقة الأدبية والنقدية.

مدرسة أبولو:

مدرسة أدبية شعرية، أسسها في مصر الشاعر أحمد زكي (أبو شادي) في سنة ١٩٣٢، فضلا عن إصداره مجلة بالاسم نفسه (مجلة أبولو)،

أحمد زكي (أبو شادي)

وقد استعار هذا الاسم (أبولو) من الأساطير اليونانية التي تزعم – حسب معتقدات الإغريقيين – إن أبولو هو رب الشعر والموسيقى، وكأن المدرسة أرادت بهذا الاسم العالمي، التعبير أيضا عن انفتاحها على الثقافات الأخرى غير العربية، فضلا عن الإيحاء بعدم تعصبها لنوع من الشعر ضد آخر، لان أبولو عند اليونانيين لم يكن يفرق بين شعر وشعر، ولا بين مذهب فني وآخر، ولذلك كانت مدرسة أبولو مدرسة للشعراء كلهم من مصر ومن غيرها من الدول العربية، ومن الشعراء الكبار والشباب، ومن القدامى والمجددين. وانطلاقا من هذه الفكرة جعل أبو شادي أحمد شوقي رئيسا فخريا للجماعة عند تأسيسها، والتي صارت فيما بعد مدرسة شعرية لها أعلامها وخصائصها الفنية ومنجزاتها، وقد ضمت أبولو عددا كبيرا من الشعراء المصريين والعرب، أهمهم: أبو شادي، وإبراهيم ناجي، وخليل مطران، وصالح جودت، ومحمود حسن إسماعيل، وعلي محمود طه، وأبو القاسم الشابي، وحسن كامل الصيرفي، ومصطفى السحرتي، والهمشري. ولخصت أبولو أهدافها بما يأتي:

السمو بالشعر العربي والرقي بمستوى الشعراء

أدبيا واجتماعيا وماديا، والدفاع عن مصالحهم، ونشر نتاجاتهم، ومناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر، ومحاربة الزعامات الأدبية، ونبذ التحزب لشاعر أو لأديب معين دون الآخرين.

مثلما جدد الإحيائيون في المضامين، فإنهم جددوا أيضا في الشكل، فحرض بعضهم على الثورة على القافية الموحدة، وآخرون تمردوا على اللفظة التراثية المعجمية، فاقتربوا من اللفظة اليومية المعاصرة، وفتحوا بنية الشعر بنحو واسع على فني القص والمسرح، فوظفوا منهما بعض التقنيات الفنية كالسرد والحوار والوصف.

مجلة أبولو:

صدرت هذه المجلة في الفترة الممتدة ما بين (١٩٣٢– ١٩٣٥)، وهي أول مجلة في العالم العربي حينذاك تخصصت بالشعر ونشره ودراسته ونقده، وفتحت أبواب النشر للشعراء المعروفين، فضلا عن الشعراء الشباب والشاعرات العربيات، وفيما بعد اتسعت أبواب المجلة لتشمل كل نشاط أدبي وفكري. وقد اهتمت المجلة بنحو خاص بترجمة الشعر الأوربي، لاسيما الشعر الانكليزي، ونشرت القصص الشعرية والقصائد الفلسفية الطويلة، وشعر التصوير، والشعر المنثور، والشعر المرسل، والدراسات النقدية العربية والأوربية المترجمة، فضلا عن نشر الدراسات التي تتناول المذاهب الأدبية الغربية، مثل الرومانسية والرمزية، مما أغنى الثقافة الأدبية لدى الشعراء العرب.

وبذلك يكون للمجلة دور الريادة في مد جسور التواصل بين أدباء البلاد العربية، فضلا عن التواصل بين الأدبين العربي والغربي، وتبني الجديد في الشعر والأدب والفكر، وكانت مجلة أبولو بمثابة الدستور المعبر عن مدرسة أبولو واتجاهاتها الأدبية والفكرية والنقدية.

المنجزات الفنية لجماعة أبولو :

١– حققوا في كثير من قصائدهم مفهوم الوحدة العضوية، بحيث لم يعد البيت الشعري هو الوحدة التي ترتكز عليها القصيدة، بل صارت الصورة الكلية التي تصنعها أبيات القصيدة كلها متفاعلة، هي المرتكز الفني فيها، لاسيما في الشعر القصصي لديهم .

٢– اختلط في شعرهم تيار الوجدان الفردي بالتعبير الرمزي، ويبدو أن شعراء أبولو تأثروا بالرمزية الغربية، وهذا يعني أنهم استعانوا بالرموز للتعبير الإيحائي عما يدور في أعماق تجاربهم الذاتية .

٣– حاول بعضهم ابتكار بحور عروضية جديدة، ومزجوا أحيانا بين البحور المختلفة في القصيدة الواحدة، كما كتبوا الشعر بطريقة الموشحات، والشعر المرسل، والشعر المنثور، فضلا عن محاولاتهم في كتابة الشعر القصصي، والتمثيلي، والاوبريت.

٤– استلهموا في أشعارهم الأساطير القديمة، لاسيما اليونانية، وأفادوا من دلالاتها الرمزية المعبرة.

٥– اتسع الشعر لديهم لكثير من الموضوعات والخواطر الذاتية والتأملية والفلسفية ذات الطابع الصوفي، أو العلمي. وأضافوا إلى القاموس الشعري كثيرا من الصور والتعابير الرقيقة، مثل: ضفاف الخيال، يد الأطياف، المساء يسرق عطرا، رعشة القمر، حافة الحلم ...

٦– دعت أبولو إلى التعبير الأدبي بحرية، من دون قيود أو تقليد للأساليب البيانية القديمة، كما حاربوا الأنانية والفردية والزعامات الأدبية المصطنعة، ودعوا إلى فسح المجال للنشر والكتابة أمام الشعراء جميعا، من دون تمييز بين أعراقهم، أو أعمارهم، أو جنسهم.

٧– برز لدى شعراء أبولو الاتجاه العاطفي الذاتي، والاتجاه التأملي، والاتجاه الوصفي، لاسيما وصف الطبيعة برؤية رومانسية تتحد فيها الذات الشاعرة نفسيا مع عناصر الطبيعة بنحو رمزي معبر.

مدرسة المهجر:

ظهر شعراء هذه المدرسة في المهجر بداية العقد الأول من القرن العشرين، بعيدا عن بلدانهم العربية، واستقروا في دول القارتين الأمريكيتين الشمالية والجنوبية، لاسيما في بلدان أمريكا والبرازيل والأرجنتين. ولهجرتهم أسباب عديدة منها: رداءة الأحوال الاقتصادية في بلدانهم العربية بسبب الاحتلال والاضطرابات السياسية، مما دفعهم إلى البحث عن فرص للعيش في الخارج، شجعهم على ذلك توافر وسائل السفر وأخبار الاكتشافات والمغامرات في البلدان الجديدة، فضلا عن دعايات السياح القادمين منها، كما حفزتهم على الهجرة دعوات المبشرين الأجانب ورغبتهم بنشر المسيحية في بلدان المهجر عبر هؤلاء المهاجرين. ومن المهاجرين الجدد ظهرت مجموعتان من الشعراء نظمتا نشاطاتهما الأدبية تحت مظلة تسميتين؛ الأولى باسم (الرابطة القلمية) في أمريكا، ومن أبرز أعضائها: جبران خليل جبران، وإيليا أبو ماضي، وميخائيل نعيمة، ونسيب عريضة، ورشيد أيوب. وفي المهجر الجنوبي ظهرت جماعة (العصبة الأندلسية)، ويتقدمها: ميشال معلوف، وشفيق المعلوف، والشاعر القروي، وإلياس فرحات، وسلمى صائغ، وغيرهم.

وأصدرت الجماعتان العديد من الصحف ذات الطابع الأدبي، كما أصدر ميخائيل نعيمة كتابه الشهير (الغربال) عام ١٩٢٣، الذي يلتقي بأفكاره كثيرا مع كتاب (الديوان) للعقاد والمازني، لاسيما في التأثر بأفكار النقد الرومانتيكي الغربي.

وسارت مضامين الشعر عندهم في اتجاهات عدة، يمكن إيجازها بما يأتي:

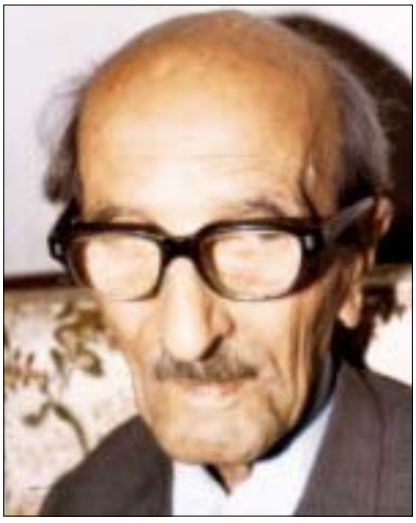
١- الاتجاه التأملي النفسي، الذي برز لديهم بفعل الظروف الصعبة التي مروا بها في بلاد الغربة، لاسيما في المرحلة الأولى لقدومهم، الذي استنزف منهم جهدا نفسيا وفكريا كبيرا، من أجل التكيف مع البيئة الجديدة، اجتماعيا، واقتصاديا، وروحيا. ورافق ذلك إحساسهم بالقلق والحيرة والاضطراب. كما شجعتهم على هذا الاتجاه الحرية الفكرية التي تمتعوا بها هناك، وفسحت لهم المجال واسعا للخوض في مسائل فلسفية ودينية، ربما كان من الصعب الاقتراب منها في بيئاتهم الشرقية الملتزمة، التي تمتلك أجوبة عن أسئلتهم وفقا للمعتقدات الدينية السائدة فيها، والتي لم تكن حاضرة بقوة في بلاد المهجر، نتيجة لهيمنة الطابع المادي في مجتمعاتها. ومن ثم وجد الشعراء أنفسهم أحرارا في البحث عن أجوبة للأسئلة التي يطرحونها، وتخص مسائل مثل: وحدة الوجود، والثنائية، والعدمية، والحلول والاتحاد، والإلحاد، والشك، والبحث عن المدينة الفاضلة، والحياة المثالية، والموت وما بعد الموت، والتناقض بين الحق والباطل، والخير والشر، والجمال والقبح، والخلود والفناء. وخير ما يمثل شعرهم في الاتجاه التأملي النفسي قصيدة (الطلاسم) لإيليا أبي ماضي.

٢- الاتجاه الإنساني، الذي جمع الشعراء في المهجر، للصمود في وجه الظروف الصعبة التي تواجههم هناك، فنادوا بالأخوة والمحبة، والوحدة بين الناس من دون تمييز، وجعل الإنسان قيمة عليا، ورفض التفرقة والعنصرية، كما حاربوا الفقر والطبقية، وثاروا على التقاليد السلبية، من إقطاع، وطائفية، وحكم مستبد، متأثرين بما عانوه في أوطانهم، وتواصلا مع ما كان يصلهم من أخبار عن إخوانهم من أبناء شعبهم هناك، وما يعانون من محن وأزمات سياسية واقتصادية.

٣- الاتجاه القومي الوطني، الذي عبر عن انتماء الشعراء لأوطانهم، على الرغم من بعدهم عنها، فقد تمسكوا بعروبتهم ولغتهم الأم العربية، ومجدوا مآثر الأمة العربية التاريخية، وكان حب الوطن لديهم يعني الحنين إلى موطن الولادة والنشأة والثقافة الأصيلة، وعبروا عن ارتباطهم بالوطن بالدعوة إلى وحدة البلاد العربية، ومقاومة المحتل والحكام الطغاة، مستفيدين مما توفره لهم بلاد المهجر من حرية في التعبير والانتقاد للواقع السياسي العربي .

٤- الاتجاه الوصفي، وظهر لديهم في التفاتهم إلى وصف الطبيعة، وبعض عناصرها المميزة، ذات البعد الرمزي، كالغابات التي وجدوا فيها مهربا من الحياة المادية القاسية في الغربة، وكذلك تعبيرا منهم عن الحنين إلى أوطانهم التي تذكرهم بها الطبيعة الساحرة، وخاصة في لبنان وسوريا، كما جعلوا البحر معادلا رمزيا لنفوسهم المتموجة بين عدة مشاعر، وكثيرا ما مزجوا بين هذا الاتجاه والجانب العاطفي من تجاربهم، فكان وصف الطبيعة مهربا رومانتيكيا لهم من خيانة الحبيبة أو فقدانها، أو مناسبة للمزج بين جماليات الطبيعة والحبيبة معا.

أما في الجانب الشكلي من شعر مدرسة المهجر، فقد جدد شعراء المهجر في مجال اللغة الشعرية، من خلال ميلهم إلى استخدام الألفاظ الشائعة المستخدمة في عصرهم، والتي تمتاز بسهولة إيقاعها الصوتي، ومناسبتها للموضوع الذي تريد الإيحاء بدلالاته إلى الجمهور ببساطة فنية.



ميخائيل نعيمة

وقلل شعراء المهجر من استخدام الألفاظ العربية القديمة التي تدفع بالمتلقي إلى استخدام المعاجم لفهمها، رغبة منهم في الاقتراب من الواقع اليومي، ومراعاة لمستوى المتلقين العرب في بلاد الغربة، لأن كثيرا منهم لا يمتلكون ثقافة لغوية معمقة، نتيجة لرحيلهم المبكر عن موطن لغتهم العربية الأم، ومن ثم استخدم بعض الشعراء أحيانا ألفاظا عامية أو أجنبية، كما خرقوا مرات قواعد اللغة واشتقاقاتها الصرفية، لكن معظمهم حافظوا على أصالة اللغة وفصاحتها. وتبقى البساطة في التعبير والرقة الغنائية عماد الشعر في المهجر بنحو عام، لاسيما في قصائد الحنين.

وحاول شعراء المهجر تحقيق الوحدة العضوية في قصائدهم التي دعا إليها شاعرهم ميخائيل نعيمة في كتابه (الغربال)، ومن أجل ذلك اتجهوا في قصائدهم من رسم الصور الجزئية

إلى رسم الصورة الكلية التي تصور مشهدا كليا أو توضح شيئا مترابطا، حتى تغدو القصيدة كلها لوحة واحدة. كما حققوا في شعرهم ما يسمى بـ (وحدة المجموعة الشعرية)، وتعني أن يضم الديوان مجموعة من القصائد ذات طابع معين يكاد يكون مشتركا بين قصائدها، وأصبح له اسم يمت بصلة إلى هذا الطابع، كما نرى في ديوان (الأعاصير) للقروي و(همس الجفون) لميخائيل نعيمة.

اهتم شعراء المهجر بالأوزان القصيرة أو المجزوءة، مما هيأ لهم الطريق إلى فن الموشح، لما فيه من عذوبة موسيقية متنوعة وبساطة، فكتبوا الموشحات على مختلف البحور، وهذا على خلاف ما عهدناه في الموشح الأندلسي الذي كتب على بحور محدودة، كما استخدموا نظام المربعات والمخمسات في كتابة الشعر، وكتبوا كذلك الشعر المرسل، والشعر المنثور (غير الموزون) الذي جرب كتابته جبران خليل جبران وأمين الريحاني.

مدرسة الشعر الحر:

الشعر الحر هو الشعر الذي يعتمد على التفعيلة العروضية، بوصفها الوحدة أو العنصر الإيقاعي الذي يتكرر بحرية في العدد داخل كل سطر، مع الحرية أيضا في اختيار القوافي وتنويعها. ولذلك تسمى القصيدة الحرة أيضا بقصيدة التفعيلة. وقد ظهرت البواكير الأولى لهذه المدرسة أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، عبر نماذج من القصائد الحرة قدمها الرواد الثلاثة العراقيون: بدر شاكر السياب، وعبدالوهاب البياتي، ونازك الملائكة. ومهدت لظهور الشعر الحر بمفهومه السابق محاولات عدة قام بها شعراء من العراق ولبنان ومصر منذ عشرينيات القرن الماضي، لكن تلك المحاولات لكسر النظام العروضي العمودي، ظلت فردية ومحدودة ولم تتطور أو تنضج لتتحول إلى ظاهرة أدبية لها أسبابها ودواعيها الفنية والفكرية التي ترتبط بها وتؤدي إليها، أو لها مقدمات وكتب نقدية تدافع عنها وتبين تفاصيلها الفنية، مثلما ظهر ذلك كله على يد الشعراء العراقيين: السياب والبياتي ونازك، الذين أسهموا في التنظير لشعرهم في مقدمات دواوينهم، خاصة نازك الملائكة والسياب، وفيما بعد أصدرت الملائكة كتابها الشهير (قضايا الشعر المعاصر). كما أسهم نقاد آخرون برفد الشعر الحر بالآراء النقدية التي أسهمت في ترسيخ ظاهرته، ومنهم إحسان عباس، ومحمد النويهي، وعز الدين إسماعيل ..

السياب

لقد وجد الشعراء في النظام العمودي للقصيدة العربية حاجزاً منيعاً أمام رغبتهم في التعبير عن مستجدات الحياة المعاصرة وتجاربهم الجديدة التي تبحث عن شكل عروضي يتناسب معها، ومع تموجات الشعور في القصيدة الذي لا يمكن حصر دفقاته بالنظام العروضي الهندسي المحكم في القصيدة العمودية، كما لا يمكن فرض اختتام حركته بقافية موحدة عند كل نهاية، لأن ذلك قد يجرهم إلى التكلف في

نازك الملائكة

اختيار شمفردات قديمة جدا لا تعبر عما يريدون، بل عما فرضه النظام العروضي للوفاء بشرط التقفية الموحدة على حساب إهمال خصوصية التجربة التي تعبر عنها، والتي تريد التنويع في القوافي بحسب الضرورة الوجدانية والفكرية المعبرة عن الذوق الشعري الفردي للشاعر، وهو يصنع البنية العروضية الخاصة بقصيدته، التي تميزها من القصائد الأخرى وتفتح أمامها المجال واسعا لتوظيف مرونتها العروضية في الإفادة من تقنيات الفنون الأخرى كالقصة والسينما والرسم والمسرح، ودمجها في فضائها الشعري الذي يبقى مهيمنا بتقنياته الرئيسة، لاسيما العروضية الإيقاعية، لكن بنحو جديد حر. وإذا كان النظام العروضي العمودي يحد من حرية اختيار الشاعر لعدد كلماته في البيت الواحد، استجابة للعدد المقرر سلفا من التفعيلات وقانون القافية الموحدة، فإن القصيدة الحرة وفرت للشعراء فرصة اختيار ما يشاؤون من عدد الكلمات في السطر الواحد، لأنها لا تلزمهم سلفا بعدد محدد، وبإمكان الشاعر أن يتوقف حيث يشاء، فيشكل سطرا قصيرا أو طويلا، وربما اكتفى في السطر

الواحد بمفردة واحدة فقط، كما أنه حر في اختيار قافيته. ومن هنا توفرت أمام الشاعر فرصة التخلص من البحث القسري عن مفردات معجمية ربما تكون قديمة جدا وغير مستعملة، ليلبي حاجته لقافية مشابهة، أو يملأ الفراغ العروضي بكلمة ذات حجم لا يتجاوز ما هو مقرر لها في نظام البيت العمودي، وليس كما هو الحال مع النظام الحر الجديد الذي فتح أمام الشاعر المجال لاختيار مفرداته قريبة جدا من الحياة اليومية المعاصرة، وقريبة من ذائقة الجمهور. إن جانبا كبيرا من فاعلية القصيدة العمودية، كان يعتمد على قوة إيقاعها المنبري الذي يشد المتلقي صوتيا إلى ما فيه من نبرات إيقاعية محسوبة بدقة، لاسيما في ضربات القافية، أما الشعر الحر فقد عمد إلى التخفف من هذا الجانب الصوتي بحكم طبيعته العروضية الجديدة، التي تراجع فيها النبر الإيقاعي كعنصر مهيمن، ليقدم إلى المتلقي عنصرا آخر أقوى هيمنة منه، هو عنصر التصوير الشعري المدهش، الذي ركز عليه شعراء القصيدة الحرة، لأن شعرهم لم يعد يصل إلى الجمهور عبر قناة الأذن، بقدر ما أصبح يصل إليهم عبر قناة العين وقراءتها لما كان ينشر من شعر في الدواوين والصحف والمجلات، التي أصبحت وسيلة الاتصال بين الشاعر والجمهور، بعد أن تراجع المنبر عن كونه وسيلة الاتصال بين الشاعر والجمهور في المهرجانات أو المناسبات، وشعر يصل إلى المتلقي عبر القراءة يستلزم التركيز على الجوانب التأملية والرمزية والمتخيلة في صوره، أكثر مما يستلزم التركيز على الجوانب الصوتية التي تعد شبه غائبة في أثناء القراءة البصرية للقصيدة.وهذا ما فعّل دور الرموز وتوظيفها في القصيدة الحرة، وكانت رموزا جديدة استنهض الشعراء حضورها من التاريخين الغربي والعربي وما فيهما من أساطير وموروثات شعبية.

ثم توجه الشعراء – لاسيما في الستينيات –

نزار قباني

أحمد مطر

إلى التراث العربي الديني والصوفي، ليفيدوا من مخزونه الفكري والجمالي في قصائدهم، كما فعل ذلك أدونيس والبياتي، ثم توغلوا بعيدا مرة أخرى في التراث العراقي القديم السومري والبابلي، أو الفينيقي، أو الفرعوني، خاصة في السبعينيات. ومن ثم مال الشعراء إلى القصيدة السياسية الساخرة، والقصيدة اليومية التي تبحث عن أبطالها في الواقع اليومي المعيش، وليس في كتب التاريخ والتراث، ولغتها سهلة جدا ومألوفة، كما نرى ذلك في شعر نزار قباني وأمل دنقل وعدنان الصائغ وأحمد مطر ..

ولا شك أن الاهتمام بالصورة وقف وراءه اطلاع الشعراء الرواد – لاسيما السياب والبياتي – على الشعر الغربي ونقده، الذي دعا إلى الاهتمام بالصورة واللغة المحكية والمعادل الموضوعي، كما نجد ذلك في كتابات إليوت وازرا باوند ووردزورث. وفيما بعد تطور الاهتمام بالصورة من حيث تشكيلها بأساليب مختلفة، تتنوع ما بين الصور الجزئية والصور الكلية. وفيما بعد طور الشعراء بنية القصيدة الحرة لتتفرع منها أشكال أخرى بمسميات جديدة، منها قصيدة القناع، والقصيدة المدورة، والقصيدة ذات النزعة المسرحية، وأخرى ذات نزعة قصصية، والقصيدة القصيرة جدا، أو ما سميت بقصيدة التوقيعة، والقصيدة الطويلة، والقصيدة الملحمية، وقصيدة الحياة اليومية، فضلا عن ذلك حاول الشعراء التجديد أيضا في بنية الإيقاع العروضي الحر، عبر استخدامهم للتدوير بمفهومه الحديث القائم على أساس شطر التفعيلة العروضية، وتدوير ما تبقى منها إلى السطر الثاني، وهكذا قد تستمر العملية نهاية سطر واحد أو اثنين أو أكثر، مما يشكل تدويرا جزئيا، في حين عمدت بعض القصائد إلى تدوير السطور كلها حتى نهاية القصيدة، مما أسهم في ظهور القصيدة المدورة التي برع فيها شعراء مثل حسب الشيخ جعفر والبياتي وسعدي يوسف. والتدوير بالمفهوم السابق يغاير التدوير بمفهومه العروضي القديم، الذي يشطر الكلمة بين الصدر والعجز، ولا فاعلية كبيرة له في بنية القصيدة. كما عمد شعراء آخرون إلى استخدام بحرين أو أكثر في القصيدة الواحدة، لتلوين مقاطعها موسيقيا، وأحيانا يتناوب الشكلان العمودي والحر في قصيدة واحدة، بينما يقطع شعراء آخرون إيقاع القصيدة بمقاطع نثرية غير موزونة، تتطلبها تجربة النص الداخلية ورغبة الشعراء في الاقتراب من حدود النثر، لا سيما في القصائد المنفتحة أجناسيا على الفنون الأخرى كالقصة

والرواية. ولم يزل شعراء مدرسة الشعر الحر بأجيالهم المختلفة يطورون هذه القصيدة ويجربون استثمار أقصى ما يمكن من طاقاتها الفنية.

مدرسة قصيدة النثر :

إن قصيدة النثر شكل شعري جديد، ظهر بعد الشعر الحر في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، عند عدد من الشعراء العرب، مثل حسين مردان ومحمد الماغوط وأنسي الحاج ويوسف الخال.. ولعل أكثر ما يميز منجزهم الشعري هو التخلي عن الإيقاع العروضي بنحو تام. وبرز نشاطهم في دواوين شخصية مثل (قصائد عارية) لحسين مردان، أو في قصائد تبنت نشرها مجلة شعر اللبنانية. وبما أن الإيقاع بمفهومه العام هو تكرار عنصر ما داخل بنية القصيدة، فإنه ليس ضرورة أن يكون هذا العنصر محصورا بالتفعيلة العروضية، فقد عوضت قصيدة النثر عن غياب الإيقاع العروضي بإيقاعات أخرى، تتكرر عناصر مختلفة، مثل تكرار المفردات والجمل والحروف والأفكار، فضلا عن الإيقاع البصري من خلال توزيع السطور الشعرية بأشكال بصرية فنية تتكرر على سطح الورقة وتتنوع بهيئات مختلفة، كما في قول الماغوط:

دموعي زرقاء

من كثرة ما نظرت إلى السماء وبكيت

دموعي صفراء

من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية

وبكيت

وإلى جانب هذا الإيقاع البصري، نلاحظ أن الشاعر كرر بعض المفردات والجمل والتراكيب النحوية، وحين تحررت قصيدة النثر من الإيقاع العروضي وشروطه الكثيرة، فإنها التفتت إلى عنصر (الصورة الشعرية)، فجددت فيه، وكثفت حضور الصورة في بنية القصيدة، بوصفها أهم عناصر البناء الشعري بعد إقصاء الإيقاع العروضي، والصورة الشعرية هي ما سيجذب المتلقي ويؤثر في استجابته للقصيدة، ويصرف انتباهه عن البحث عن الإيقاعات العروضية التي كان الوزن يوفرها في القصيدتين الحرة والعمودية. وتجديد قصيدة النثر للصورة قد جاء من اعتمادها على الصورة المفاجئة الغريبة التي تدهش القارئ عبر استعارات غير تقليدية، وتشبيهات غير متوقعة، على الرغم من أن مثل تلك الصور مأخوذة غالبا من الحياة اليومية العادية، مثل قول الشاعر فاضل العزاوي:

تخرج الأكاذيب من حافة الزمن

وتقيم مآدبها على الطرقات

ويأتي الضيوف على مركبات الحقيقة

فيقتسمون رغيف الحياة

أو قول الماغوط:

وطني أيها الجرس المعلق في فمي

أيها البدوي المشعث الشعر

وجد الشعراء في النظام العمودي للقصيدة العربية حاجزاً منيعاً أمام رغبتهم في التعبير عن مستجدات الحياة المعاصرة وتجاربهم الجديدة التي تبحث عن شكل عروضي يتناسب معها، ومع تموجات الشعور في القصيدة الذي لا يمكن حصر دفقاته بالنظام العروضي الهندسي المحكم في القصيدة العمودية.

إن شاعر قصيدة النثر يأخذ عناصر صوره من الحياة اليومية بكل ما فيها من تفاصيل صغيرة أو كبيرة، ويعيد تركيبها في سياق من العلاقات الجديدة غير المألوفة، ليعالج من خلالها موضوعات كبيرة، سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو فلسفية..

والمفارقة والسخرية والتهكم عناصر مهمة في تشكيل الصورة داخل القصيدة، ونلاحظ تلك العناصر مثلا في قول الماغوط:

عندي شعوب هادئة

يمكن استخدامها

في المقاهي والحروب وأزمات السير

وفضلا عن الأسباب الفنية التي تقف وراء مثل هذه الصور، فإن هناك أسبابا أخرى؛ في مقدمتها أن قصيدة النثر العربية ولدت في مناخ ذي سمات سلبية في معظم مجالات الحياة العربية، لاسيما السياسية، فقد ولدت وتطورت في عصر الحروب والهزائم والنكسات، والقمع وكبت الحريات، وقهر العواطف، والفقر والبطالة، وفشل العديد من المشاريع السياسية التي ظلت تنادي بها السياسات التي حكمت المنطقة العربية لا سيما منذ نكبة ١٩٤٨، وفشل الوحدة بين سوريا ومصر، ونكسة ٦٧، ثم حروب الخليج، والحروب الاسرائيلية ضد الفلسطينيين واللبنانيين.. ولذلك نجد أن قصيدة النثر ظهرت بغزارة عند الشعراء العراقيين وشعراء بلاد الشام، غير أنه من اللافت الانتباه تبني هذا النمط من الشعر وعلى مستوى واسع في بلاد الخليج العربي، لاسيما في التسعينيات، وهذا مؤشر على انفتاح التجارب الشعرية في هذه المنطقة على الحداثة الفنية، تزامنا مع الانفتاح على الحداثة الحضارية الماثلة في العمران والتكنلوجيا التي شاعت في المنطقة.

إن واقعا عربيا متنوعا مثل ما سبق ذكره، يتطلب شكلا شعريا جديدا، يضاف إلى الشكلين العمودي والحر، ويتضافر معهما في التعبير بطريقته الخاصة عن ذلك الواقع، ولا يتقاطع معهما، فلا وجود لصراع بين الشكلين

والت ويتمان في سنة ١٨٨٧

السابقين وقصيدة النثر، لأنها تخلت عن الإيقاع العروضي، لكن ما توفره قصيدة النثر من مساحات أوسع للتعبير ولحرية الاستيعاب والتشكيل، حقيقةٌ لا يمكن إنكارها، حين نقارن بينها وبين النمطين العمودي والحر، وتلك سمات لا تعني أنها الأفضل، بل ربما يعني أنها الأنسب للتعبير عن واقع سلبي مثل واقعنا العربي الذي تكتظ معظم مجتمعاته بالمفارقات الناجمة عن اختلاط الموضوعات في بنيته الاجتماعية، فالموضوع السياسي يتداخل مع الموضوع العاطفي والذاتي، والنفسي مع المادي، والحلم مع الحقيقية، وهكذا تعبر هذه الفوضى – إن صح التعبير – عن الفوضى التي يعيشها الإنسان العربي متمثلا بشخصية الشاعر الذي يعي هذه الفوضى ويستوعبها ويريد التعبير عنها بطريقة فنية لا تخلو مما يسميه بعض النقاد فوضى جمالية اسمها قصيدة النثر، التي تمثل اليوم بما استقرت عليه من نماذج وأساليب ودوافع، مدرسة شعرية عربية حداثية، بغض النظر عن الإشكالات التي رافقت تسميتها الاصطلاحية أو مسألة التأصيل لجذورها التي اختلف النقاد في تحديدها ما بين الأصل الفرنسي الماثل في كتابات بودلير ورامبو مثلا، فضلا عن تأثير

شارل بودلير

جبران خليل جبران

رامبو

كتاب سوزان برنار الشهير (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، وبين من يقول إنها ذات جذر عربي ماثل في كتابات المتصوفة القدامى أو كتابات بعض الأدباء المحدثين في بداية القرن العشرين مثل جبران والريحاني.. كما أن هناك آراء تميل إلى أن قصيدة النثر جاءت من تأثيرات أشعار الأمريكي والت ويتمان التي اطلع عليها شعراء المهجر ..

لقد فتحت قصيدة النثر أبوابها بنحو واسع لاستقبال تقنيات الفنون الأخرى، لاسيما السردية، وأفادت من عناصر سينمائية، ووظفت الجانب البصري بتشكيلات عدة، وأولته اهتماما مضاعفا، لأنها قصيدة بصرية قبل أن تكون قصيدة صوتية، بحكم استخدامها للغة. ولم تزل قصيدة النثر عند بعض الشعراء ميدانا مفتوحا للتجريب الشعري، حتى وصل الأمر ببعضهم إلى عدها أرضا خصبة لما يسمونه بالنص المفتوح، أو العابر للأجناس، بل إن بعضهم تخلى عن تسميتها المعروفة مكتفيا بمصطلح (النص)، لأنه وجد فيها نصا غير قابل للتجنيس، وإن تم ذلك فإنه أمر يقرره القارئ وليس الشاعر، فإما أن يعتبر ما يقرؤه شعرا أو قصيدة نثر أو قصيدة سرد أو غيرها من المسميات..

ولعل مسالة النص المفتوح ستمثل في يوم ما مدرسة شعرية جديدة أخرى، بعد أن تستقر نماذجها ويكتمل التأطير النقدي من حولها .

ملاحظة :

تم إعداد هذه الورقة بالإفادة من الآراء النقدية الشخصية للباحث، لاسيما في فقرات مدرسة الإحياء والشعر الحر وقصيدة النثر، فضلا عن الإفادة في الفقرات الاخرى من كتاب: الأدب العربي الحديث: شعره ونثره، للدكتور سالم الحمداني والدكتور فائق مصطفى، مطبعة ابن الاثير / الموصل / ١٩٨٧.

ظهور المدارس والمذاهب الشعرية

الأسباب الفنية والتاريخية والاجتماعية

حسام رشاد الأحمد

أ – المذهب لغـةً(١): المذهب مصدرللفعل ذهب، فنقول: ذهب ذهاباً وذهوباً ومذهباً، في المسألة إلى كذا؛ أي رأى فيها ذلك الرأي؛ ونقول تمذهب فلان بالمذهب: اتبعه. والمذهب جمعه مذاهب وهوالمعتقد والطريقة والأصل.

ب–اصطلاحاً: هي تلك الاتجاهات والمسارات الفنية والنفسية العامة التي تسببت في وجودها حوادث تاريخية وظروف حياتية عامة في العصور السالفة. واتفق الأدباء والنقاد فوضعوا أصولاً وقواعد للتعبير عن هذه الحالات النفسية، فالمذاهب تيارات فكرية وفنية واجتماعية تعاونت الآداب العالمية على انتشارها وعكس كل مذهب روح العصر الذي نشأ فيه. ويقوم المذهب الأدبيّ على مجموعة من القيم والقواعد الجماليّة والأخلاقيّة والفلسفيّة. والمذهب الأدبيّ مشروع تقوم به مجموعة من الأدباء، لتعبّر عن ضرورة تاريخيّة، ويرتبط ظهوره – عموماً – بظهور طبقة اجتماعيّة، أوسياسيّة، وهويخبو بانتهائها. والمذاهب الأدبية هي: الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية.. ويمكن القول: إنّ المذهب الكلاسيكي هو نتاج النظام الملكيّ المركزيّ، والإبداعيّ نتاج البرجوازيّة الصاعدة، والواقعيّ نتاج الوعي بين طبقات الكادحين، والرمزيّ ردّة فعل على المذاهب السابقة.

– فما هي الظروف التاريخية والاجتماعية والفنية التي أدت إلى نشوء تلك المذاهب؟

– في العصرالجاهلي: إن الشعر العربي منذ العصر الجاهلي قد عرف نوعاً من التمييز بين أساليب الشعراء؛ فأسلوب عنترة يختلف عن أسلوب كل من امرئ القيس والنابغة وحاتم الطائي مثلاً، فالشاعر اللاهي لا بد أن تسترعي انتباهه أمور ويغوص شعره في مغامرات لا تلفت انتباه الشاعر العبد الذي كرس حياته لنيل حريته، وكذا الأمر بالنسبة لشاعر يعد سيد قومه وحكيمهم، إذن فمكانة الشاعر الاجتماعية أدت إلى أن يتمذهب كل شاعر من شعراء الجاهلية بمذهب يميز شعره من حيث الأسلوب والموضوعات عما سواه من الشعراء الآخرين.. إذاً فقد كان المذهب مرادفاً لذاتية الشاعر من حيث تأثره بشظف العيش في البادية والذي يظهر في تعابيره ومفرداته وصوره نحو شعر عمرو بن كلثوم، وبحياة الرفاهية واللهو وتنوع المظاهر الطبيعية كشعر امرئ القيس ...

– لكننا، بشكل عام، نستطيع أن نلمح سمات مشتركة في الشعر الجاهلي كله تلك السمات التي فرضتها الآراء السياسية والمعتقدات والبيئة العامة؛ مما أدى إلى أن لا يتم تقسيم الشعر بحسب الأسلوب «لأنه متشابه إلى حدٍّ ما»، بل تم تقسيم الشعر بحسب الأغراض الشعرية؛ كالمدح والهجاء والغزل والحماسة والاعتذار والحكمة، كقول النابغة معتذراً:(٢)

فـلاتتركنّي بالـوعيد كأننـي
إلىالنـاس مطلـيٌّ بـه القارُ أجرب

– وقول عنترة مادحاً(٣):

وكأنَّ فارةَ تاجرٍ بقسيمةٍ
سبقَتْ عَوَارِضَهَا إليكَ مِن الفم

– ومن الحماسة قول عمروبن كلثوم(٤):

كأنّ ثيابنا منـّا ومنهـم
خضِبْن بأُرجـوانٍ أو طُـلينا

– وهو أمر استمر في العصر الإسلامي، بل في العصور اللاحقة بشكل عام. بيد أن الظروف السياسية في العصر الإسلامي أدت إلى خلق مذهب جديد، وبالتالي أسلوب جديد وهو شعر الدعوة الإسلامية، ويعد حسان بن ثابت وكعب بن زهير من أشهر شعراء هذا المذهب الجديد، فقد كرسوا شعرهم للدفاع عن عقيدتهم الجديدة.

– وفي العصر الأموي: انقسم المسلمون عقب معركة صفين إلى طوائف وأحزاب أهمها: الخوارج، والشيعة، والزبيريون، والأمويون. ومن هذا التاريخ أصبح لهذه الأحزاب السياسية شعراء يتحدثون عن مبادئها وتوجُّهاتها، فتحوَّل الشِّعر إلى إطار سياسي تحكمه أهداف ومناهج، فلقد كثرت الخلافات والنزاعات السياسية بين العرب أنفسهم، وبين العرب والموالي، لذلك برزت ظاهرة الشعر السياسي والفنون الأدبية الأخرى. وبذلك أصبح الشعر لساناً يعبر عن أهداف الجهة التي يعود إليها الشاعر؛ وأهم هذه الفرق السياسية – الدينية التي ظهرت في هذا العصر:

١ – الخوارج: ومن أشهر شعراء الخوارج: الضحاك بن قيس، وعمران بن حطّان، وشاعرهم عيسىبن فاتك الذي قال(٥):

فلما استجمعوا حملوا عليهم
فظل ذوو الجعائل يقتلونا

٢ – الشيعة: وهم الحزب الثاني الذي كان نظيراً للخوارج في مواجهته لبني أمية. وتقوم نظريتهم السياسية على أن حق الحكم يجب أن يكون لعربي قرشي هاشمي، ومن هنا اتصل العداء بينهم وبين بني أميّة حين تحول الحكم إلى البيت الأموي.

يجمع شعر الشيعة بين الاحتجاج والتصوير؛ الاحتجاج لحقهم في الحكم، والتصوير لما أصاب آل البيت من محن وكوارث، ثم مدح آل البيت ورثاء أئمّتهم، وهجاء بني أمية والزبيريين.
ويختلف شعراء الشيعة عن الخوارج في أن الشيعة تكسبوا بالشعر واحترفوه، فمدحوا وتغزلوا وهجوا. وكان منهم الشعراء الفحول الذين وقفوا أنفسهم على الشعر والاحتجاج به لمذهبهم؛ فكتبوا القصائد الطوال دون المقطوعات. كما يعكس شعرهم بعض مبادئهم. ومن أشهر شعرائهم الكميت الأسدي الذي تزعّم الاحتجاج في هاشمياته؛ ومن أشهر هاشمياته البائيَّة واللاميّة. يقول مطلع الأولى(٦):

طربتُ وما شوقاً إلى البيض أطرب
ولا لعباً مني، وذو الشيب يلعبُ؟!
ولم يلهني دار ولا رسم منزل
ولم يتطربني بنان مخضب
ولكن على أهل المكارم والتقى
وخير بني حواء والخير يطلب
إلى النفر البيضِ الذين بحبهم
إلى الله في ما نالني أتقرب
بني هاشم رهطِ النبي وآله
بهم ولهم أرضى مراراً وأغضب
بخاتمكم غصباً تجوز أمورهم
فلم أر غصباً غيره يتغصّب
وقالوا ورثناها أبانا وأمنا
وما ورثتهم ذاك أم ولا أب
يرون لهم فضلاً على الناس واجباً
سفاها وحق الهاشميين أوجب
يقولون لم يورث ولولا تراثه
لقد شركت فيه بكيل وأرحب
وعك ولخم والسكون وحمير
وكندة والحيان بكر وتغلب
وما كانت الأنصار فيها أذلة
ولا غيبا عنها إذا الناس غيب
هُمو شهدوا بدراً وخيبر بعدها
ويوم حنين والدماء تصبب
فإن هي لم تصلح لحيّ سواهمو
فإن ذوي القربى أحق وأقرب
وجدنا لكم في آل حاميم آيةً
تأولها منّا تقي ومعرب

٣ – الزبيريون: وهم أتباع عبد الله بن الزبير، وتقوم نظريتهم على حق الأرستقراطيّة القرشية في الحكم، وأن الخليفة يجب أن يكون بالضرورة عربياً قرشياً. كان القائد عبدالله بن الزبير، وآزره أخوه مصعب. وكان مصعب أكثر عطاءً للشعراء، فالتفُّوا حوله، وأذاعوا مبادئ حزبه السياسية. ويعد عبيد الله بن قيس الرقيات شاعرهم المقدم، وكان يمزج الغزل بالسياسة وبالمدح. ومن شعرائهم أيضاً أعشى همدان ودكين الفُقَيمي. ومن أشهر قصائد ابن الرقيات قوله(٧):

أقفرتْ بعد عبد شمس كداء
فكُدَيٌّ فالركن فالبطحاء
حبذا العيش حين قومي جميعٌ
لم تفرق أمورَها الأهواء
قبل أن تطمع القبائل في ملـ
ـك قريش وتشمتَ الأعداء
لو بكت هذه السماء على قو
مٍ كرام بكت علينا السماء
نحن منا النبي الأمي والصدي
قُ منا التقي والخلفاء
وقتيل الأحزاب حمزة منا
أسد الله والسناء سناء
وعلي وجعفر ذو الجناحي
ـن هناك الوصي والشهداء

٤ – الأمويون: أما الأمويون فهم الحزب الذي استأثر بعداء كل تلك الأحزاب؛ وكان يمثل السلطة الحاكمة، وكان الشعراء لذلك يقدمون إلى بلاط بني أميّة للفوز بجوائزهم، ومن ثم كثروا وتعددوا، ولكن من أشهرهم: النابغة الشيباني، وعدي بن الرقاع، كما مدحهم الأخطل وجرير.
هذه الفرق الأربع هي أهم الأحزاب السياسية التي اكتمل على أيديها الشعر السياسي، فخرجت به من مجال الرؤية المحصورة إلى مجال أرحب وأوسع، حين جعلت السياسة جزءاً أصيلاً من البنية الشعرية والأدبية. كما في قصيدة «خَفَّ القَطِينُ» التي مدح الأخطل بها الأمويين(٨):

خَفَّ القَطِينُ فراحوا منكَ أو بَكَروا
وأزعجتْهمْ نَوًى في صَرْفِها غِيَر
إلى امرئٍ لا تُعدّينا نَوافلُهُ
أظْفَرَهُ اللهُ، فليهنأْ له الظفَرُ
الخائضِ الغَمْرَ، والمَيمونِ طائرُهُ
خليفةِ الله يُستسقَى به المطرُ

حُشْدٌ على الحقّ عَيّافو الْخَنَى أُنُفٌ
إذا أَلَمَّتْ بهمْ مكروهةٌ صبروا
وإنْ تَدَجَّتْ على الآفاقِ مُظلمةٌ
كان لهمْ مَخرَجٌ منها ومُعْتَصَر
أعطاهُمُ الله جَدّاً يُنْصَرونَ به
لا جَدَّ إلاّ صغيرٌ، بَعْدُ، مُحتقَرُ
لم يأْشَروا فيه، إذْ كانوا مَواليَه
ولو يكونُ لقوم غيرهِمْ، أشِرُوا
شُمْسُ العداوة، حتّى يُسْتَقادَ لهم
وأَعْظمُ الناسِ أحلاماً إذا قَدَروا
هُمُ الذين يُبارون الرياحَ إذا
قَلَّ الطعامُ على العافينَ أو قَتَروا
بني أُميّةَ، نُعماكُمْ مُجلّلَةٌ
تَمَّتْ فلا منّةٌ فيها ولا كَدَر
بني أُميّةَ، قد ناضلتُ دونَكُمو
أبناءَ قومٍ، هُمو آوَوْا وهُمْ نَصَروا

– أما في العصور العباسية، فقد اتخذ التغيير طابعاً فنياً، إذ ازدادت المؤثرات الخارجية بسبب الاختلاط والاندماج بين الشعوب الاسلامية، من فرس وأتراك، كما أدت حركة الترجمة إلى الاطلاع على ثقافات الأمم الأخرى، وبخاصة اليونانية والهندية، فظهرت حركات نادت بالتجديد، وكان على رأس تلك الحركات أبو نواس وأبو تمام، مما أدى إلى التغير في بنية القصيدة وظهور الفنون الشعرية السبعة؛ وهي:

• السلسلة: وأجزاؤه (فعْلن، فعلاتن، متفعلن، فعلاتان) مرتين. ومنه:

السحر بعينيك ما تحرك أو جال
إلا رماني من الغرام بأوجال
يا قامة غصن نشا بروضة إحسان
أيان هفت نسمة الدلال به مال

• الدوبيت: وهو وزن فارسي، نظم العرب على منواله، وهو مكون من بيتين، وأوزانه كثيرة؛ أشهرها: (فعْلن، متفاعلن، فعولن، فعِلن) مرتين، ومنه قول ابن الفارض(٩):

روحي لك يا زائر الليل فدا
يا مؤنس وحدتي إذا الليل هدا
إذا كان فراقنا مع الصبح بدا
لا أسفر بعد ذاك صبح أبدا

• القوما: ويمكن فيه استخدام العامية واللحن، وأجزاؤه: (مستفعلن فعلانْ) مرتين؛ ومنه(١٠):

ما قام غصن البان إلا وسقمي بان
مستفعلن فعلان من لحظك الفتان

وله وزنان: الأول مركب من أربعة أقفال، ثلاثة متساوية في الوزن والقافية، والرابع أطول منها وزناً، وهومهمل بغير قافية. والثاني من ثلاثة أقفال مختلفة الوزن، متفقة القافية، فيكون القفل الأول منها أقصر من الثاني، والثاني أقصر من الثالث»(١٠).

• الزجل: الزجل في اللغة الصوت، وقد سمي بهذا الاسم لأنه لا يلتذ به، ولا تفهم مقاطع أوزانه حتى يغنّى. واختُلف فيمن اخترعه، فقيل: ابن غولة، وقيل: يخلف بن راشد، وقيل: ابن قزمان، وقد قسمه مخترعوه إلى أربعة أقسام؛ هي: الزجل، البلبق، القرقي، والمكفر، ولا حدّ لأوزانه، إلا أن أشهرها: (مستفعلن فعلن فعلن) أربع مرات لكل دور، ومنه قول ابن قزمان(١١):

وعريس قام على دكان
بحال وراق
وأسد ابتلع ثعبان
في غلظ ساق
وفتح فمو بحال إنسان
فيه الفواق
وانطلق يجري على الصفاح
ولقى الصباح

• الواو: وهو من نوع الزجل، وزنه كوزن بحر المجتث (مستفعلن فاعلاتن، أو فاعلاتان) أربع مرات.

× الكان وكان: اخترعه البغداديون، وسمي بذلك لأنهم في بدايته لم ينظموا به سوى الحكايات والخرافات، لكنه شمل – فيما بعد – المواعظ والأمثال والزهديات والحكم. ودوره مركب من أربعة أشطار.

• المواليا: من بحر البسيط، إلا أنه له أضرباً تخرجه عنه، ولا يلزم فيها مراعاة قواعد العربية(١٢).

• الموشحات: أضربها كثيرة، فهي قد تأتي على البحور الشعرية المعروفة جميعها بأشطار أعدادها مختلفة في الدور الواحد، فقد تكون خماسية أو سباعية، فلم يعد البيت هو الوحدة التي تتكرر في القصيدة بإيقاع منتظم، بل الأشطار.

• وفي العصر الحديث كان لكل الظروف السابقة يد في ظهور المدارس/المذاهب الشعرية، إضافة إلى الامتزاج الثقافي الذي لم يتوقف على الترجمة، بل تعداها إلى البعثات والهجرة، كما كان لظهور النقد الحديث، الذي بدأ يؤطر الأدب، فتخلق بأخلاق هذه المدرسة أو تلك عدد من الشعراء، مما أدى إلى التباين في أساليبهم الشعرية. كما أدى المنعطف الحاسم في وظيفة الشعر الذي تحول إلى معبر عن آمال الشعب وتطلعاته. كل ذلك أدى إلى ظهور أسلوبيات شعرية جديدة، تمثلت في المدارس الأدبية الحديثة التي وسعت الهوة بين وسائل التعبير وأشكالها لدى الشعراء، وهذه المدارس هي:

– الكلاسيكية: كلمة «كلاسيكية» من حيث الأصل اللغوي مأخوذة من كلمة «Classis»، التي كانت تدل على معنى «وحدة الأسطول»، ثم استعملت بمعنى وحدة دراسية أو فصل دراسي، ثم أصبحت تطلق على مذهب أدبي محدد الصفات والخصائص، وقيل: «إنها من اللفظةالاتينية «classicus»، وتطلق على الطبقة العليا في المجتمع، حيث كان المجتمع

في أوروبا ينقسم إلى ست طبقات أعلاها طبقة الكلاسيك.
ب- اصطلاحاً: هو مذهب أدبي يتمسك بالأصول القديمة الموروثة عن الأدب اليوناني القديم، ويحرص علىالمحافظة على الأصول اللغوية السليمة في رتابة وعناية بالغتين باعتماد نظرية المحاكاة.

ليس غريبا أن تكون الكلاسيكية هي الأسرع ظهوراً وانكشافاً من المذاهب الأخرى، وسبب ذلك ميل الخلف على السجية إلى السلف، وارتباطهم بما ألفوا عليه آباءهم. فنشأت الكلاسيكية في أوروبا بعد حركة البعث العلمي «renaissance» التي ظهرت خلال القرن ١٥م، بعد سقوط القسطنطينية سنة ١٤٥٣ على يد الأتراك تحت قيادة محمد الفاتح، إذ رحل أدباء وعلماء القسطنطينية (بيزنطة) وهم يحملون معهم المخطوطات اللاتينية القديمة إلى إيطاليا، ثم سرعان ما انتشر هذا المذهب بفرنسا.

وقد ظهرت الكلاسيكية تلبية للظروف الفكرية التي عاش في كنفها الأدب الأوربي في القرنين ١٧ و١٨م، حيث كان للنزعة العقلية سلطان واسع على الإبداع الأدبي.

-تطور الكلاسيكية وخصائصها:
تعتمد الكلاسيكية على النزعة العقلية التي قادها «ديكارت» في الفلسفة و«بوالو» في النقد، ذلك أن العقل هو الذي يقود القلب والخيال ويكبح جماحهما. إن الكلاسيكية تستجيب لحاجات الطبقة الأرستقراطية وتعبر عن الحالات النفسية التي كانت سائدة في القرن ١٥م. وهي تقديس إبداع القدامى، خاصة ما أبدعه اليونان واللاتين، وتمثلها جماعة البيلياد «la Pleiades» التي يتزعمها رونسار (١٥٢٤-١٥٨٥م) بمساعدة ديبيليه (١٥٢٢-١٥٦٠م). ترى هذه الجماعة أنه يجب على الأدباء الناشئين أن يتمرسوا بشعر قدماء اليونان واللاتين من أجل بلوغ الإبداع الحقيقي. يلتزم الكلاسيكيون بمحاكاة القدامى في إطار من الاهتمام المطلق والصارم بأصولهم وقواعدهم، وعلى هذا نجدهم يقتبسون موضوعاتهم من التاريخ القديم، فانتشر بذلك الشعر المسرحي واختفت النزعة الذاتية. لقد وضع الأديب الفرنسي «بوالو» أسس الكلاسيكية في كتابه «فن الشعر» سنة ١٦٤٨م، وبذلك يكون قد أعلن عن نضج الكلاسيكية.

يحرص الكلاسيكيون على تناول الجانب الباطني في الإنسان؛ أي يغوصون في دواخل النفس الإنسانية، من ذلك حين يتناول «موليير» (١٦٢٢-١٦٧٣) في مسرحيته «البخيل» ظاهرة البخل، فإنه يحاول من خلالها الكشف عن أعماق نفسية البخيل.

إن الكلاسيكية - وإن كانت تقدس العقل - فإنها لا تسمح بوجود العواطف الإنسانية إلا تحت قيادة العقل، فهي تحرص كل الحرص على جودة الصياغة اللغوية والفصاحة في التعبير، لأن هذا الأدب عرف بأنه أدب الصنعة.
ومن أهم خصائص الكلاسيكية الغربية:
-الاعتماد على القديم من شعر القدماء، كالرومان والإغريق حرصاً على تقليدهم.
-الابتعاد عن العواطف الذاتية.
-الحرص على جودة الصياغةاللغوية وفصاحة التعبير.
-تقيّد أعمالهم وإنتاجهم الأدبي بقانون الوحدات الثلاث، لاعتقادهم أن المسرحية إذا تعددت مواضيعها وامتدت أحداثها عبر الزمن الطويل وتنوعت أماكنها تصدع بناؤها وتفككت عناصرها.

أثر الكلاسيكية الغربية في الأدب العربي:
إن تأثير المذهب الكلاسيكي في الأدب العربي الحديث محدود؛ حيث اقتصر على الشعر المسرحي، وذلك عندما اتصل كتاب المسرح العربي بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي، وفي مقدمة هؤلاء أمير الشعراء أحمد شوقي من مصر، والأديب مارون النقاش من لبنان. وتتمثل الأعمال العربية الأدبية الكلاسيكية في بعض الترجمات التي قام بها مارون النقاش الذي ترجم أعمالا للأديب الفرنسي موليير، كمسرحيتي (البخيل) و(الثري النبيل). كما قام أيضاً سليم النقاش بترجمة مسرحية (هوراس) التي ألفها صاحبها كورناي سنة ١٦٤٠م، وقد ظهر هذا التأثير البسيط بصفة جلية في مسرحيات أحمد شوقي الذي كان قد اتصل بالأدب الفرنسي الكلاسيكي، واحتك بمسرح، عند ذهابه إلى فرنسا للدراسة. ونلمح هذا التأثير في عنصر الصراع بين الحب والواجب في مسرحية (مصرع كليوباترا)، إذ جعل الأديب كليوباترا ملكة مصر (٦٧ق.م- ٣٠ ق.م) تغار على وطنها، ولا يهمها أن يعزلها الروم، أو أن تلقى المنية في سبيل مملكتها، وهي مع ذلك مهتمة بجمالها حيةً أو ميتةً، متمسكة بعلاقتها بأنطنيوس القائد الروماني الذي خاصم قومه من أجل كليوباترا، كما نجد في مسرحية (قمبيز) وبطلتها نتيتاس نوعا آخر من الصراع، حيث لم تستطع أن تتغلب على حقدها على قاتل أبيها الفرعون أمازيس. وإذا كانت مسرحيات شوقي محاولة رائدة في الشعر العربي، فقد تبعتها بعد ذلك محاولات أخرى ناجحة في الإتقان الفني والنضج الفكري، مثل مسرحية «مصر الجديدة» لفرج أنطون، كما ظهرت فرق أخرى كانت أعمالها المسرحية متميزة. إلا أن تأثير الكلاسيكية في الأدب العربي بقي محدوداً ولم تلق رواجاً كبيراً، لأسباب أهمها:

- اعتماد المذهب الكلاسيكي الغربي على الأدب الموضوعي، بينما نجد الأدب العربي عموماً أدباً عاماً.

- إن المذهب الكلاسيكي وثيق الاتصال بالمسرح، سواء منه اليوناني والروماني القديم

أو الأوروبي الحديث، وليس للعرب مسرح في عصورهم القديمة، وحين اتصل بعض أدبائهم بالمسرح الغربي حديثاً كان ذلك التأثيرمحدوداً.

– عدم بقاء الكلاسيكية وتعميرها طويلاً في أوروبا في فترة كان الاتصال فيها بين الأدب العربي والآداب الأوروبية في مرحلة الطفولة. فليس من الطبيعي أن يتأثر العرب بمذهب أدبي هجره أهله.

• الرومانسية:

أ – لغـة: الرومانسية من حيث الجذر اللغوي مشتقة من كلمة «رومانيوس» وقد أطلقت هذه الكلمة على اللغات والآداب التي تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة، ويرى البعض أن «رومانس» لفظة إسبانية تدل على نوع من الصياغة الشعرية مؤلفة من مجموعة أبيات، ثمانية المقاطع، تكون فيها الأبيات الزوجية مشتركة في القافية، والأبيات الفردية مطلقة.

ب– اصطلاحاً: هي ثورة على المذهب الكلاسيكي بأصوله وقواعده، وقد رفضت فيه إغراقه في الصنعة، ومبالغته في تعظيم العقل، وإمعانه في تمجيد العظماء والسير على منوالهم. فالرومانسية تفتح المجال واسعاً للسليقة الحرة وترفض العقل وتدعم الإحساس المنطلق والشعور المتدفق والطبع الوثاب.

–نشأتها:

نشأت الرومانسية في فرنسا في أواخر القرن ١٨م، وبلغت قمة ازدهارها في منتصف القرن ١٩م، وقامت على أساس فلسفي هو الفلسفة العاطفية التي مثلها جون جاك روسو الفيلسوف الفرنسي الذي توفي سنة ١٧٧٨م، وعلى أساس اجتماعي، وهو بروز الطبقة البورجوازية التي عبرت عنها الرومانسية، مصورة حالة الكآبة والتشاؤم التي سادت تلك الفترة. ومن رواد هذا المذهب الشاعران الإنجليزيان واردز وارث «١٧٧٠–١٨٥٠» وكلوريدج «١٧٧٢–١٨٣٤» اللذان نظما وأصدرا ديوانهما «المواويل الغنائية»، وقد جعلا الإنسان بهمومه واهتماماته محوراً لشعرهما في هذا الديوان. وقد شهدت إنجلترا أيضاً أدباء رومانسيين آخرين نالوا شهرة واسعة، وتركوا بصماتهم في الأدب الإنجليزي الرومانسي، منهم: وليم بلاك «١٧٥٧–١٨٢٧» وجامس طومسون «١٧٠٠–١٧٤٢» .

–أثر الرومانسية في الأدب العربي:

أشرنا أن الكلاسيكية لم يكن لها تأثير واسع في الأدب العربي الحديث. إلا أننا نجد أن الرومانسية قد أثرت تأثيراً بالغاً على الأدب العربي، وقد ظهرت بوادر هذا التأثير على يد المهجريين أمثال (جبران خليل جبران وإيليا أبي ماضي) وغيرهما من شعراء المهجر، الذين أجادوا اللغة الإنجليزية إلى جانب لغتهم الأصلية، فتمكنوا من الاطلاع على عيون الأدب الغربي عامة والأمريكي خاصة. كما نلاحظ تعدد الترجمات العربية للمصطلح الأجنبي romonticism فيقابله «الوجدانية– الذاتية – الرومانسية – الرومانتيكية – الإبداعية – الابتداعية ...».

عوامل ظهور الرومانسية في الأدب العربي:

– تأثيرات الغرب: بدأ الاتصال بالثقافة الغربية منذ النصف الثاني من القرن١٩م، فأخذت البعثات العلمية تقصد أوروبا لتغترف من الحضارة الجديدة، وعادت تحمل هذا التأثر من المثقفين العرب، فتأثر معظم الشعراء بنظرائهم في الغرب وفي مقدمتهم خليل الخوري (توفي سنة ١٩٠٧) الذي كان على اتصال تراسلي مع «لامارتين».

– معاناة الجيل العربي ما بين الحربين:

يعزو بعض النقاد أسباب ظهور المذهب الرومانسي إلى ما عاناه الجيل العربي أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها، من كبت الحريات والعواطف، ومصادرة الأفكار الحرة، وممارسة القمع والتعذيب، فانطوى الشاعر على نفسه وانسحب إلىدنيا الأحلام متقلباً بين اليأس والأمل.

– الرغبة في التجديد:

لقد ضاق الأدباء ذرعاً بالموضوعات القديمة والصور التقليدية، وأرادوا التحرر من القيود القديمة التي كبلت حرية الشاعر في الإبداع.

– مظاهر الرومانسية في الأدب العربي:

ظهرت الرومانسية في الأدب العربي على صورة مذهب نظري نقدي ثائر، قبل أن يجسدها الأدباء في إنتاج فني، وقد تبلور هذا الاتجاه في كتابين نقديين هما: «الديوان» سنة ١٩٢١ لكل من عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني،

وكتاب «الغربال» الذي صدر سنة ١٩٢٢ لميخائيل نعيمة. وتحت هذا المذهب النظري نشأت عدة تنظيمات أدبية؛ أهمها:

١ – مدرسة الديوان أو «مدرسة التجديد الذهني»:

دعا إليها العقاد والمازني، ومن شعرائها عبد الرحمن شكري، وقد حملت لواء التجديد والثورة على الأدب المحافظ، متأثرة بالمدرسة الرومانسية الإنجليزية، وقد نهجت في كتابها «الديوان» المنهج ذاته الذي نهجته «مجموعة الكنز الذهبي»، وشعارها هو بيت «عبد الرحمن شكري» في قصيدته «ضوء الفجر»:

ألا يـــا طـــائرالفـــردو
س إن الشـــعر وجـــدان

وقد قامت هذه المدرسة على دعامتين أساسيتين هما:

• سعة ثقافة أصحابها: فقد عكفت هذه المدرسة على التراث العربي الأصيل وأعطته

حقه من التحصيل والتحليل والدراسة.

• الاطلاع الواسع على الأدب الغربي: لقد اهتمت هذه الجماعة بعيون الآداب الأوروبية الغربية، وخاصة الأدب الإنجليزي الذي نال قسطاً وافراً من الاهتمام. وقد تميزت أعمال جماعة الديوان ببعض الخصائص الفنية، نجملها في ما يأتي:

× كان أدبهم إنسانياً، يحمل رسالة سامية، ويرون أنه يجب على الأديب أن يطيل التفكير في الحياة وما تحمله من قسوة وهموم.

× البعد عن الصنعة والتكلف، حتى يكون الأدب مفعماً بالمشاعر القوية والأحاسيس الذاتية.

× دعوتهم إلى الشعر المرسل، وتعدد القافية في القصيدة، على خلاف النظام القديم.

× الصدق الفني في التجربة الشعورية، لأن القصيدة عندهم تنقل بصدق ما في نفس الشاعر من معان وانفعالات وأحاسيس.

٢ – الرابطة القلمية:

تمثل شعراء المهجر الشماليين، وهي مدرسة قائمة بخصائصها في التعبير والتفكير. تأسست في الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٢٠، برئاسة الشاعر جبران خليل جبران، ومن أبرز أعضائها: ميخائيل نعيمة، رشيد أيوب، وإيليا أبو ماضي، ونسيب عريضة، وغيرهم من أدباء المهجر. تتميز هذه الرابطة بدعوتها إلى التجديد ومبالغتها في ذكر الأوطان، كما أنها لا تلتزم بالدقة اللغوية وقواعد الصرف والنحو.

٣ –جماعة أبولو:

هي جماعة أدبية تأسست سنة ١٩٣٢، دعا إليها أحمد زكي المعروف بأبي شادي، وقد ترأسها أمير الشعراء أحمد شوقي، وبوفاته في شهر اكتوبر من نفس السنة تزعمها الأديب خليل مطران، وقد انضم إليها علي محمود طه (توفي سنة ١٩٤٩)، والشاعر أبو القاسم الشابي (توفي سنة ١٩٣٤)، وكذلك الأديب إبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل، وحسن الصيرفي، والتيجاني يوسف البشير.

لقد اتخذت الجماعة لنفسها مجلة فنية، حملتها لسان حالها، دعتها مجلة «أبولو» برئاسة الدكتور أحمد زكي (أبو شادي)، وراحت تروج لشعر دي موسيه، وشيلر، وجورج ملتون، وبودلير، وغيرهم من الشعراء الأوروبيين المجددين. وهذا الشاعر أحمد شوقي يصور آلام ومعاناة عاشها إخوانه في سوريا:

– بني سوريَّةَ اطَّرِحوا الأماني = وألقوا عنكم الأحلام ألقوا

– فمن خدع السياسة أن تغروا = بألقاب الإمارة وهي رق

– نصحت ونحن مختلفون داراً = ولكن كلنا في الهم شرق

ومن أهم خصائص هذه الجماعة: التجربة الشعرية، الوحدة العضوية، الانغماس في الطبيعة، التجديد في القوالب والأوزان الشعرية.

–جماعات أدبية أخرى:

• العصبة الأندلسية: ومن أبرز شعرائها رشيد سليم الخوري.

• عصبة العشرة: ومن أبرز شعرائها إلياس أبو شبكة.

• النادي الفينيقي: ومن أبرز شعرائه ميشال معلوف.

• الثالوث الرومانسي: أبرز شعرائها أبوالقاسم الشابي.

المذهب الواقعي Le Réalisme:

–تعريف الواقعية:

تمثل الواقعية الجانب الواقعي من المجتمع والحياة، فهي ترى أن الحياة كلها شر ووبال، وأن الإنسان لا يستطيع أن يعيش إلا إذا كان ماكراً ومخادعاً.

–نشأتها:

نشأ هذا المذهب في الثلث الثاني من القرن ١٩م تحت تأثير الحركة العلمية والفلسفية، ونتيجة رد فعل للإفراط العاطفي الذي اتسمت به الرومانسية؛ فقد ازدهرا معاً وتجاورا.

وقد عمد الواقعيون إلى تشخيص الآفات الاجتماعية وتصوير معاناة الطبقة الدنيا، وبالغوا في ذلك حتى اتسم أدبهم بطابع تشاؤمي ومسحة سوداء.

– خصائص الواقعية:

يرى النقاد أن الواقعية تنقسم من حيث خصائصها الفنية إلى ثلاثة اتجاهات:

× الواقعية الانتقادية: تقف موقفاً انتقادياً إزاء أوضاع المجتمع، فظهر هذا المذهب جلياً أكثر في الأدب الفرنسي وفي الأدب الروسي، وقد ظهر بارزاً في القصة والرواية أكثر من أي جنس أدبي آخر كروايات دستوفسكي وقصص تشيخوف وغوركي وقصص الفرنسي بلزاك.

× الواقعية الطبيعية: لقد عملت على توثيق صلة الأدب بالحياة لتصوير الواقع الاجتماعي بمختلف أشكاله معاً، وقد استعانت بالعلوم التجريبية العصرية، وعلى هذا اعتقد الفرنسي ايميل زولا «١٨٤٠–١٩٠٢» أن الأديب يطبق مكتشفات (داروين) صاحب نظرية «أصل الأنواع» و(كلودبيرنارد) صاحب نظرية «الأثر الحاسم للبيئة»، وبذلك نفى هذا الاعتقاد عن الإنسان حرية الإرادة والاختيار، واعتبر أن أفكاره وأحاسيسه وسلوكه نتاج الجانب العضوي والمادي فيه.

× الواقعية الاشتراكية: هي واقعية جديدة طغت عليها النظرة الماركسية إلى الفن الأدبي، وترى أن الأدب يجب أن يخدم هذه النظرة ويعبر عن الطبقة العاملة، بالدفاع عن حقوقها ومصالحها؛ ومن أشهر شعراء هذا الاتجاه: بدرشاكر السياب في قصائده «المومس العمياء» و«أنشودةالمطر» و«الأطفال والحديد».

– أثر الواقعية الغربية في الأدب العربي الحديث:

كما قلنا، فقد أدى الاتجاه الواقعي الذي نشأ في الغرب، إلى بروز فئة جديدة من الشعراء، بل نهج جديد من الشعر كان من رواده شعراء أمثال بدر شاكر السياب، ومحمد الفيتوري، وأحمد حسن الزيات، ومحمد الأمين العمودي الذي يقول:

نفسي تريد العلا والدهر يعكسها
بالقهر والزجر، إن الدهر ظلاّم
أبكي إذا اشتد إرزام الحوادث بي
وللحوادث مثل الرعد إرزام
إن حل عام جديد قمت أسأله
قل لي: بماذا أتيت أيها العام؟

كما نجد الشاعر «محمد الصالح خبشاش» يعبر عن واقع المرأة الجزائرية المؤلم داعياً إلى تربيتها وتعليمها قائلا:

تركوك بين عباءة وشقاء
مكؤوبة في الليلة الليلاء
دفنوك من قبل الممات وحبذا
لومت قبل تفاقم الأدواء
مسجونة مزجورة محرومة
محفوفة بملاءة سوداء

وإلى جانب هذين الشاعرين هناك شعراء آخرون، لم يقلّ شعرهم أهمية ولا مكانة في وصف الواقع الجزائري المزري، نذكر منهم «محمد العيد آل خليفة، الشيخ إبراهيم أبي اليقضان ...».

المذهب الرمزي LeSymbolisme:

١- تعريف الرمزية:

أ- لغة: يعود أصل الكلمة إلى عصور قديمة لا يعرف مداها التاريخي، ولكنها موحدة المعنى لدى الشعوب القديمة، فهي عند اليونانيين تدل على قطعة الفخار أو الخزف تقدم إلى الزائر الغريب علامة على حسن الضيافة.
وعند العرب شرح المعجم اللغوي لسان العرب لابن منظور الرمز بحركات تقوم بها العينان والشفتان لتؤدي معنى خفياً لا يؤدى باللفظ الصريح.

ب- اصطلاحاً: المدرسة الرمزية حركة أدبية ظهرت في النصف الأخير من القرن ١٩م، اعتمدت الرمز لغة، والموسيقى إيقاعاً، والجمال غاية ومحوراً .

والرمز هنامعناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها في دلالتها الوضعية، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الآثار النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح.

-نشأتها: ظهرت الرمزية في النصف الثاني من القرن ١٩م، وقد اعتمدت في أصولها الفلسفية على «مثالية أفلاطون»، ومنظّرو الرمزية يشيرون إلى أن هذه الحركة تأثرت في نشأتها بالحركة الدينية والأسطورية التي قامت في تلك الحقبة، كما لا يخلو الأدب الرمزي من تأثيرات ومقدمات فلسفية رصدت دوافعه. ومن الفلاسفة الذين كتبوا ومهدوا للرمزية: كانط المؤثر المباشر، وهربرت سبنسر الإنجليزي مؤسس الفلسفة التطورية. وإذا ما استندنا إلى مثالية أفلاطون فإن الرمزية تنكر الأشياء الخارجية المحسوسة، وتراها في الحقيقة رمزاً للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس.

- تطور الرمزية وأشهر أعلامها:
من حيث الإطار الإعلامي الفعلي، فإن نشأة الرمزية في الأدب الغربي الحديث تعود إلى سنة ١٨٨٦م، عندما أصدر «مورياس» رسالة أدبية تتضمن تعريفاً مفصلاً بهذه المدرسة، واعتبرت هذه الرسالة بمثابة أول منشور للرمزية، وقد صدر هذا البيان في الملحق الإداري لجريدة «الفيغارو» الفرنسية، حيث قدم تعريفاً بالمذهب الجديد، وحدد ممثليه ورواده، وهم شارل بودلار «١٨٢١-١٨٦٧»، وهو شاعر وكاتب فرنسي ولد عاش بباريس، من مؤلفاته «زهور الشر les fleurs du mal»، وله مجموعة شعرية تعبيرية، وترجم قصصاً لـ«ادغار آلامبو»، ويعد بودلار الرائد الأول للرمزية في فرنسا، و«ملارميه» المنظر الحقيقي الذي وهب الشعر معنى الغموض والأسرار الخارقة التي لا توصف، أما الثالث فهو «فرلين» لأنه كسر قواعد الشعر المألوفة إلى نوع جديد هو الشعر الحر. بعد ذلك بأسابيع ظهرت مجلة الرمزي lesymboliste في أربعة أعداد، وقد أوضحت كثيراً من قواعد الرمزية ورسخت اتجاهاتها.
ومن أبرز رواد الرمزية خارج فرنسا: ويليام بلاك، ويليام بيتلرياتس من ايرلندا، وريزماريار يلكه وإلكسندر بلوك من روسيا أيضاً وتوماس ستريس إليوت من أمريكا، إلا أنه يحمل الجنسية الإنجليزية خاصة في مجموعته الشعرية المسماة «الأرض الخراب the wasteland».
يرى الرمزيون أن اللغة لا قيمة لها في ألفاظها إلا ما تثيره هذه الألفاظ من الصور الذهنية التي تلقيناها من الخارج، وعلى هذا الأساس تصبح اللغة وسيلة للإيحاء، كما يرى الرمزيون أن الأدب يسعى إلى نشر الصورة الفنية، ونقل خيال الكاتب إلى القارئ، كما اهتم أصحاب المذهب الرمزي بالإيقاع الموسيقي في شعرهم، ويرون أن الموسيقى وحدها هي التي توقظ في السامع أو القارئ مشاعره العاطفية التي تهز نفسه.

-خصائص الرمزية:
• انتفاء الواقع والتحري عن الروح في قلبه: فالرمزية اعتبرت الواقع المادي زائفاً في الدلالة على الحقيقة وأنه قناع يسترها، ذلك أن الشاعر إذا ما رنا إلى البحر فإنه لا يذكر زرقته وموجه الهادر، وإنما يتخذ البحر مادة للتأمل، إنه يرنو إلى ميتافيزيقية البحر من حيث غاياته وغاية الإنسان والوجود، فيتحول الإنسان بحراً والبحر إنساناً، كما يقول بودلار:

– أيها الإنسان الحرّ
– ستحبّ البحر
– البحر مرآة

• الغموض: يشكل الغموض العمود الفقري للأدب الرمزي، والمقصود بالغموض ما يخيّم على القطعة الأدبية، فتصبح مقتصرة على ذوي الإحساسات الفنية المرهفة، فالرمزيون يكتفون بالإشارة إلى الحالة النفسية الغامضة بوسائل رمزية.

• الإيحاء: إذا كانت الكلاسيكية تنقل المعاني عن طريق العقل والرومانسية عن طريق الانفعال «العاطفة»، فإن الرمزيين قد اهتموا بنوع آخر من هذه المشاركة الوجدانية بين الكاتب والقارئ، تقوم على نقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارئ، وهو الإيحاء، ومن هذه الكلمات الموحية: «الضوء الخافت – التموج – الألوان الهاربة – الأنغام – الغروب – الرحيل..»، كما أنهم يقربون بين الصفات المتباعدة (السكون المقمر– الضوء الباكي– الشمس المرة المذاق – القمر الشرس). كما اهتموا بالألوان؛ من ذلك أن «رامبو» قد جعل لكل لون معنى:

اللون الأحمر يرمز إلى الحركة والحياة الصاخبة والقتال والثورة والغضب والأعاصير.

اللون الأخضر يرمز إلى السكون والطبيعة والانطلاق وفكرة المستحيل والخلاص من عالم المادة.

اللون الأزرق يرمز إلى العالم الذي لا يعرف الحدود، وفيه انطلاق إلى ما وراء المادة الكونية.

اللون الأصفر لون المرض والشعور بالحزن والضيق والتبرم بالحياة.

اللون الأبيض يمثل الطهر المثالي وهدوء السكينة، ويرمز إلى الفراغ والجمود.

اللون البنفسجي لون الرؤى الصوفية.

• النغمة الموسيقية: الرمزية في نظر «فاليري» هي: «نية عدد من عائلات الشعراء في أن ينهلوا من الموسيقى»، فالموسيقى لا تقرر أفكاراً، بل تعبر تعبيراً نغمياً عما يشعر به الفرد، وتنتقل هذه المشاعر من المؤلف والعازف إلى المستمع، وهذا «بودلار» في ديوانه (أزهار الشر) يكتب مقطوعةصغيرة عنوانها «الموسيقى» صور فيها الأثر العميق الذي تحدثه الموسيقى:

تأخذني الموسيقى غالباً مثل بحر
نحو نجمتي الشاحبة
تحت سقف ضبابي أو أثير واسع
أرفع الشراع
صدري إلى الأمام ورئتاي منفوختان
كالشراع.

ويقول «فرلين» في الموسيقى في قصيدته الفن الشعري:

عليك بالموسيقى قبل كل شيء، قم بالموسيقى
أولاً وأخيراً
وليكن شعرك مجنحاً
حتى لا يحسّ أنه منطلق من الروح عابراً نحو سماوات أخرى.

• تراسل الحواس: فاللمس والشم والسمع والبصر وسائل تعبير متداخلة ومتبادلة فبعضها ينوب عن بعضها الآخر في التأثير النفسي كوصف أحد الرمزيين للون السماء بقوله: «وكأن لون السماء في نعومة اللؤلؤ»، وكقصيدة بودلار الشهيرة «مراسلات» التي يقول فيها:

ثمة عطور ندية كجسد الأطفال
عذبة كآلة موسيقية
خضراء كالمروج

• الرمزية أدب الصفوة: فهم لا يحفلون بسواد الشعب ويتوجهون إلى الصفوة بحيث يغدو فهم الأدب الرمزي مقصوراً على الذين تمكنوا من بعض العلوم الإنسانية كعلم النفس الاجتماعي الذي شرحه كل من «يونغ» و«أدلر» وعلم التحليل النفسي الذي اكتشفه وعرفه العالم النمساوي «فرويد».

• الإيمان بالصنعة دون الإلهام: وفي ذلك يقول فاليري: «إذا آمن الشاعر بالوحي قتل الإبداع».

• اللجوء إلى الأساطير: وذلك عندما يتطرقون لموضوعات إنسانية لها علاقة مباشرة بالفلسفة أوالأخلاق.

وعليه انقسمت الرمزية إلى ثلاثة اتجاهات، نجملها في ما يأتي:

– الرمزية اللغوية: وعملها نقل الصورة اللغوية من نفس إلى أخرى، ويرى أصحاب هذا الاتجاه وعلى رأسهم «شارل بودلار» أن معطيات الحواس متداخلة أي أن كافة الحواس تستطيع أن تولّد وقعاً نفسياً واحداً، وأن جزءاً منها ينوب عن الآخر في التأثير النفسي، ويتضح هذا في وصف أحد الكتاب سماء مغطاة بالسحب البيضاء حيث يقول: «وكأن لون السماء في نعومة اللؤلؤ».

– الرمزية الغيبية: وتهتم بطريقة إدراك العالم الخارجي وبالوجود الذهني الذي ينحصر فيه، ويترأس هذا الاتجاه الفرنسي «ستيفان مالارميه » .

– الرمزيةالباطنية: وهي تسعى إلى اكتشاف العقل الباطن وعالم اللاوعي «اللاشعور»، كما ذهب البعض إلى تقديم أقسام أخرى للرمزية مثل:

أ– الرمزية الشعرية: ويظهر هذا الاتجاه في الشعر الغنائي والشعر التمثيلي، حيث تسعى إلى إحداث حالة نفسية خاصة، والأداة الأولى عنده للفعل الشعري هي «الكلمة» لتصبح واقعاً ملموساً تلونها حروفها الصوتية وتصنع فيها الحياة حروفها الساكنة، فالعمل الأول للشاعر عندهم هو إعطاء معنى أكثر صفاء للكلمات.

ب– الرمزيةالموضوعية: حيث يلجأ الأدباء إلى معالجة المشاكل الإنسانية والأخلاقية، بواسطة الخيال، وبذلك تكون بعيدة عن مشاكل الواقع الحياتي، فهي ترمي إلى تجسيد الأفكار لإيضاح الحقائق الفلسفية والأخلاقية.

– أثر المذهب الرمزي في الأدب العربي الحديث:

كان للترجمة التي قام بها عدد من الأدباء، ولا سيما تلك التي قامت بنشرها مجلات عربية مشهورة مثل: المقتطف، والمكشوف، والرسالة، والأديب، أثرٌ واضحٌ في نقل الآداب الغربية التي أخذت بأساليب المدارس الأدبية. وقد مهد لهذه الترجمات الاطلاع المباشر على اللغات الأوروبية والأمريكية إثر الهجرات التي قام بها عدد من اللبنانيين والسوريين إلى بلاد الغرب، ولا سيما الولايات المتحدة الأمريكية. لقد لقيت الرمزية اهتماما من الشعراء العرب، وانتشرت على أوسع نطاق . ولم يكن ظهور الرمزية في أدبنا خاضعاً لنفس الظروف التي نشأت في كنفها الرمزية في الأدب الغربي. ومن مظاهر ذلك الرمزية الجزئية لـجبران خليل جبران، خاصة في قصيدته «المواكب» التي اعتمدت في بعض صورها على تراسل الحواس، كما في قوله:

هل تحممت بعطر = وتنشفت بنور؟
وشربت الفجرخمراً = في كؤوس من أثير؟!

وفيه انتقال الحس اللمسي «الاستحمام» مكان الحس الشمي «العطر»، والحس البصري «النور» مكان الحس اللمسي «التنشف»، والحس الذوقي «الشرب» مكان الحس البصري. وهذا لا يحقق لجبران رمزية كلية.

لقد أجمع الدارسون لرمزية الأدب العربي أن أديب مظهر (توفي ١٩٢٨) هو أول شاعر في العربية أدخل شرارة الرمزية الحقيقية إلى اللغة العربية مع قصيدته المسماة (نشيد السكون)،

وكان يقدّر له أن يبرز، إلا أن الموت عاجله وهو في السادسة والعشرين من عمره، كما برز الشاعر اللبناني سعيد عقل «١٨١٨–١٩١٦» مؤسس صحيفة (البرق)، وقد قتله الأتراك نتيجةمواقفه السياسية المتشددة، وهومن أوائل الأدباء العرب نقلاً للرمزية الغربية. كما يرى أن الشعر يجب أن لا يخبر، بل يوحي ويلمّح، وأصرّ على الإدراك اللامنطقي والحدسي للعالم، كما اعتبر أن الشعر موسيقى قبل أن يكون فناً فكرياً.

ومن الرمزيين أيضاً: (يوسف غصّوب، جورج صيدح، إيليا أبو ماضي) . وبعد سنة ١٩٥٠ شاعت في الشعر العربي حركة جديدة تنتمي إلى الرمزية من أبرز أعلامها: من العراق (بدر شاكرالسيّاب، عبد الوهاب البياتي، سعدي يوسف، نازك الملائكة)، ومن لبنان وسوريا (خليل الحاوي، يوسف الخال، أدونيس) ومن مصر (صلاح عبد الصبور).

الهوامش:

١– لسان العرب لابن منظور: المجلد السادس. دار صادر. بيروت. الطبعة السادسة ٢٠٠٨. ص ٤٨.

٢– ديوان النابغة الذبياني، اعتنىبه وشرحه: حمدو طماس، دارالمعرفة بيروت –لبنان، الطبعة الثانية ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م. ص ١٩.

٣– شرح المعلقات السبع: ص ٢٠٥ أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، تقديم عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة بيروت – لبنان، الطبعة الثانية ١٤٢٥ هـ – ٢٠٠٤م.]

٤– المرجع السابق: ص ١٨٤.

٥– شعراء الخوارج: تحقيق الدكتور إحسان عباس، ص ٥٤.

٦– ديوان الكميت: شرحه وعلق عليه الدكتور محمد نبيل طريفي. دار صادر بيروت. ص ٥١٢.

٧– ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات: تحقيق وشرح محمد يوسف نجم. دار صادر بيروت . ص ٨٧ .

٨– ديوان الأخطل: شرحه وصنف قوافيه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين. دار الكتب العلمية بيروت. الطبعة الثانية ١٩٩٤. ص ١٠٠ – ١٠١.

٩–الأدب العربي وتاريخه: ٢/٣٧٧، التجديدفي الأدب المصري الحديث: ص ٤٣.

١٠– حاشية الدمنهوري: ص ٣٨ طبعت بمطبعة الميمنيةبمصر ١٣٠٧ هـ .

١١– ملامح التجديد في موسيقى الشعر: ص ٣٧ عبد الهادي عبدالله عطية، بستان المعرفة لطبع ونشر وتوزيع الكتب، ٢٠٠٢.

١٢–ملامح التجديد في موسيقى الشعر: ص ٤٠