ملف الرافد

تداولت هيئة تحرير الرافد فكرة تحويل ملف الرافد إلى إصدار موازٍ للعدد.. مُتصل به أيضاً، وعلى قاعدة التنويع وتركيز العناية بالملف، وتمكين القارئ من الاحتفاظ به، بوصفه مطبوعة متخصصة. وترافق ذلك مع بلورة مرئيات الملف خلال الفترة المتبقية من العام، مما تجدونه منشوراً في مفتتح الملف، وقد شرعنا للتو في تحرير ملف العدد الماثل والخاص بالفن التشكيلي الإماراتي، من خلال الوقوف على تجارب لأسماء مختارة.. حيث أومأنا ضمناً إلى فضاءات الاشتغال على الألوان المائية عند الفنان عبدالقادر الريّس، وتجربة الواقعية التعبيرية عند الفنان عبدالرحيم سالم، وكذا تجربة الفنانة نجاة مكي ذات الصلة بالفولكلور، وتنمية طرق التعبير والاشتغال على المساحة البصرية.

ملف الرافد الذي سيواصل الصدور ضمن العدد سيتحرك قُدماً باتجاه تفعيل البُعد البصري، وذلك توطئة لتحريره خارج الرافد الأُم، وهو أمر يتطلب فترة من الزمن نقدرها بالأشهر المتبقية من العام الجاري، وبالتالي سيكون موعدنا مع ملف الرافد الجديد مع يناير من العام المقبل، دون ما إلغاء فعلي للاشتغال الخاص على الملف بوضعه الحالي من حيث ترابطه الهيكلي مع العدد.

وبهذه المناسبة نتمنّى على المساهمين الذين لا يزالون يرسلون المواد عبر البريد الاعتيادي، الانتقال إلى إرسالها عبر البريد الإلكتروني للرافد، حتى يتسنّى لنا الرد الفوري على قابلية موادهم للنشر، كما نتمنّى على المراسلين للرافد عبر البريد الإلكتروني ملاحظة تعميز نصوصهم بأسباب التحرير المهني التي تمنحنا الفرصة للنظر الإيجابي لتلك المواد، والإشارة هنا تطال عتبات النصوص من عناوين رئيسية، وعناوين فرعية، وشروحٍ للصور، وما إلى ذلك من عتبات.

وعلى خط متصل سيترافق العمل على التحضير لملف الرافد بحلته الجديدة مع تطوير أساسي لموقع الرافد الإلكتروني التفاعلي، وباتجاه نشر النصوص التي لم تجد فرصة للنشر في المجلة الأم.

د. عمر عبد العزيز

الرافد

مجلة ثقافية فكرية شهرية
تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة

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

04
متابعات وإصدارات

08
نحو تصوّر جديد لمثقّف اليوم

86

81

22

11
من الجاهلية إلى الإسلام

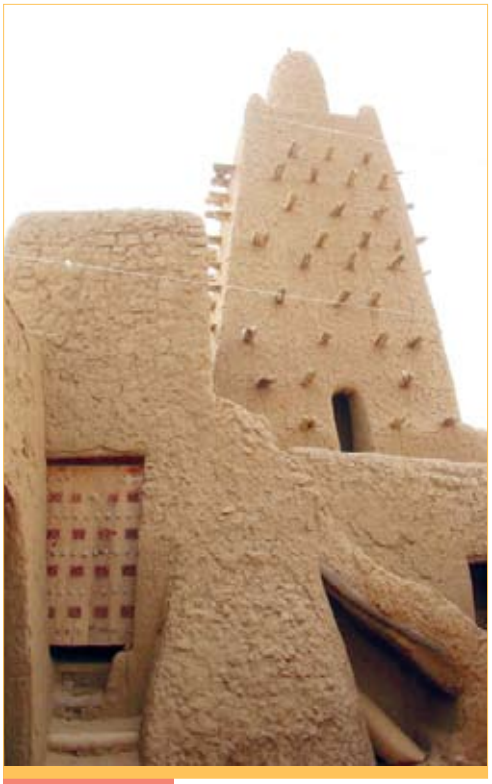
فهرس العدد

ثمن النسخة : الإمارات ٥ دراهم، مصر: ٣ جنيهات، السعودية: ٥ ريالات، البحرين: ٥٠٠ فلس، قطر: ٥ ريالات، عمان: ٥٠٠ بيسة، اليمن: ٦٠ ريالاً، المغرب: ١٠ دراهم، الكويت: ٥٠٠ فلس، سوريا: ٤٠ ليرة، الأردن: دينار واحد، السودان: ٣٠٠ دينار

ملف العدد
132 - 160

جدل الثبات والمتحول في التشكيل الإماراتي
عبد القادر الريس . نجاة حسن مكي . عبد الرحيم سالم

متابعات	04 - 05
إصدارات	06 - 07
نجوم تتصدر جديد المشهد اليوم	08 - 10
من الجاهلية إلى الإسلام	11 - 21
حوار مع فيكتوريا بيوفاني	22 - 27
اللغة	28 - 32
عفيف في مطر وداعاً	33
الأثر العربي في القصص الإسباني	34 - 49
غواية الجنون في الأدب النسائي	50 - 56
حوّاء الحكّاءة الأولى	57 - 59
القصة الساخرة في سورية	60 - 64
محطات ضائعة من ملامح المرأة	65 - 69
صورة الرجل في المرأة	70 - 74
رياضة وثقافة	75 - 75
فؤاد التكرلي.. جذوة الأدب المضطرمة	76 - 80
مراتب الفنون عند إيلاكروا	81 - 85
المقاهي الأدبية في بعض البلدان العربية	86 - 90
مسجد مالي العظيم	91 - 94
الفرص الخفية والأذن القوية	95 - 95
"التشكيل" مصطلحاً أدبياً	096 - 099
المسرحية التاريخية الواقع والأسطورة	100 - 104
السينما الأمريكية و"عقدة" فيتنام	105 - 109
علاقة الاجتماعي والدرامي	110 - 113
شعرية الفن (الإسلامي)	114 - 120
شعر في ذاكرة (جان فرازير)	121 - 122
قصة الفرح السابع	123 - 123
قصة كما تجب أن يكون	124 - 125
شعر يضيق قلبي وأرض الله واسعة	126 - 127
قصة موظف بالمعاش	128 - 131



091

المدير العام
عبد الله محمد العويس

مدير التحرير
د. عمر عبد العزيز

هيئة التحرير الاستشارية
هشام المظلوم
عبد العزيز المسلّم
أحمد بو رحيمة

سكرتارية التحرير التنفيذية
عبد الفتاح صبري
أسامة مرة
نورة شاهين

التنسيق
بدرية علي

التنفيذ الفني
مريم بن داغر المرزوقي

التصوير الفوتوغرافي (متابعات)
محمود بنيان

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

الرافد

www.arrafid.ae

المراسلات: الإمارات العربية المتحدة - الشارقة - ص.ب 0119
هاتف : 0676111 971+ - براق : 0676126 971+

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: 3917001/4، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: 41484، البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: 03460611 - 03500090، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: 272063 - 272062، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: 24930، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: 07470، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات . طبع: شركة رويال للطباعة، الشارقة: ت: 5334236/06

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

الشـارقة ضيف شـرف

مهرجـان أصيلة الدولـي لمسـرح الطفـل..

شوارع أصيلة تحتفي بالشـارقة

فاطمة البلوشي تتسلم جـائزتها

عبدالله العويس في معرض الكتاب المقام على هامش المهرجا

أطلق مهرجان أصيلة الدولي لمسرح الطفل على دورته السابعة التي انطلقت في 20 يونيو 2010 دورة الشارقة وذلك تكريماً لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة والرائد المسرحي عالمياً وعربياً.

وتم تكريم الشارقة عاصمة الثقافة العربية وحاكمها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي في أول أيام افتتاح المهرجان.
كما تم افتتاح معارض (دورة الشارقة) وتشتمل على معرض للإصدارات المسرحية مؤلفات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي ومسرحيات سموه، إصدارات العناوين الفائزة بجائزة الشارقة للإبداع ـ المسرح ـ إضافة إلى معرض تشكيلي وآخر تراثي.
وتمت قراءة مسرحية (لأحضنوص صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي) أداها ممثلون من المغرب ومن الشارقة وعرضت أشرطة سينمائية وتلفزة قصيرة للشارقة ضمن القافلة السينمائية للأطفال...

وافتتح (يوم الشارقة المسرحي) فيما أقيمت مائدة مستديرة حول (تجربة مهرجان الإمارات لمسرح الطفل بالشارقة) بالتنسيق بين دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة وجمعية المسرحيين بالدولة...
كما قدمت مسرحية (شكراً بابا) لفرقة المسرح الحديث بالشارقة.

واختتم هذا اليوم المسرحي الطويل بتقديم فرقة الفنون الشعبية سهرة خاصة عن الفولكلور الغنائي الإماراتي...
ويأتي تكريم الشارقة كضيف شرف للمهرجان بادرة اعتراف بدورها واهتمام بأبرز عينة حضرت صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة الذي تطلع بالثقافة إلى الآفاق العربية والعالمية فكانت نموذجاً نادراً للحوار من خلالها والتعريف بنهضة الإمارات.

الشـارقة في قلب أوروبـا

أيام الشارقة الثقافية «فعاليات ثقافية متواترة تجوب على مدار السنوات الفائتة المدن الأوروبية والآسيوية، استكمالاً لرؤية مشروع الشارقة النهضوي والثقافي الذي يهتم بالإنسان داخل الوطن وبإقامة حوار مع الحضارات الأخرى خارج الوطن استهدافاً لبث الثقافة الوطنية من جهة وفتح قنوات للحوار مع الآخر تكون الثقافة بابها المهم والأساسي للتعارف بين الشعوب وإقامة أولويات للتلاقي. وفي الفترة الأخيرة افتتحت في مدينة كوبنهاجن عاصمة الدنمارك أيام الشارقة الثقافية تحت شعار «الشارقة.. فن من الإمارات» وستستمر معروضات هذه التظاهرة حتى الأول من نوفمبر ٢٠١٢ في المتحف الوطني الدنماركي وتشتمل هذه المعروضات على:

- «منظومة الخليج في الخرائط التاريخية».
- «أعمال الفنان ديفيد روبرتس».

وهما من مقتنيات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي.

- كما سيتم عرض أعمال للخط العربي.
- وأعمال فنية تشكيلية لفنانين من الإمارات.
- وبانوراما عن بيناي الشارقة الدولي للفنون.

كما تتضمن تظاهرة أيام الشارقة الثقافية بالدنمارك درساً لفن الخط العربي وعروضاً فولكلورية للفنون الشعبية الإماراتية.

إن أيام الشارقة الثقافية في الدنمارك والتي افتتحها سمو الشيخ سلطان بن محمد بن سلطان القاسمي ولي عهد ونائب حاكم الشارقة والأمير فريدريك أندريه ولي عهد الدنمارك تأتي برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة راعي الثقافة وصاحب هذه الرؤية الداعمة لحوار الشعوب

والحضارات والتي تفتح مجالاً للتعرف على الثقافة الوطنية من قبل الآخرين في الغرب خصوصاً كما أن توجيهات سموه الحاضة على دعم وصول ثقافتنا الوطنية ومفرداتها من خلال الفنون والإبداع والتراث يؤكدها التعليق وبرامج تطوير الحراك الثقافي المستهدفة للتعرف على الحضارات الأخرى وإشاعة وتعريف الآخرين بفنوننا وتراثنا وثقافتنا من أجل المزيد من التواصل والتعارف.

نـدوة عن «الكتاب الإمــاراتي»

نظمت إدارة المكتبات في دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة مؤخراً ندوة بعنوان «الإبداع في التأليف من حيث المضمون والشكل: تقييم الكتاب الإماراتي» على هامش تكريم الفائزين بجائزة الشارقة للأدب المكتبي الدورة الحادية عشرة.

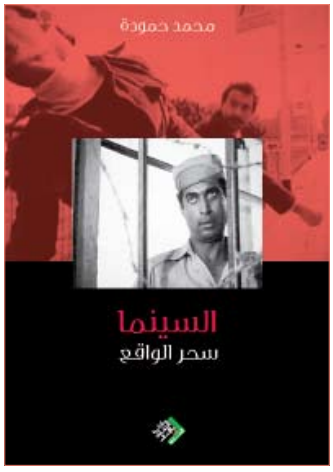
وتم عرض المحاور التالية:

- تحولات النصوص التحريرية: قدم الورقة د.عمر عبدالعزيز مدير قسم النشر بدائرة الثقافة والإعلام.
- جديد الترجمة: قدم الورقة أ.إبراهيم خادم رئيس قسم الترجمة بمؤسسة محمد بن راشد.
- الكتاب والمطبوعة الثقافية (نموذج دبي الثقافية): قدم الورقة أ.أنوار يونس مدير تحرير مجلة «دبي الثقافية» ـ دار الصدى للصحافة والمطبوعات.

وتأتي هذه الندوة استكمالاً لاهتمام الدائرة المستمر بالكتاب كإحدى أدوات الثقافة المهمة وتأكيداً على اهتمامها بالمنظومة متكاملة في سياق تنفيذ أهدافها ورسالتها

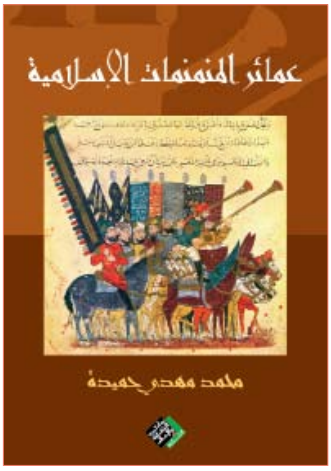
المراجع المسـرحية

دليل ببليوغرافي يرصد فيه مأمون الشرع المراجع المسرحية العربية في الفترة من ١٩١٢-٢٠٠٩، والتي صدرت في موم الوطن العربي، وهو مجهود هام في أهمية التوثيق لخدمة الحركة الثقافية والراصدين والباحثين في مجال المسرح، وهو أول دليل من نوعه في دولة الإمارات العربية المتحدة في هذا السياق، وجاء المعجم في بابين رئيسيين الأول عُني بمسرد المؤلفين والذين قاموا بإصدار مراجع مسرحية أو مراجع نقدية في السياق. أما الباب الثاني فعُني بالعناوين أي المراجع، إنه مسرد للعناوين الصادرة في نطاق المراجع المسرحية ثم ختم المؤلف الكتاب بإحصائيات مهمة تبرز ترتيب الدول حسب الكتب الصادرة وحسب الأعوام ودور النشر مرتبة حسب عدد الكتب الصادرة. ونلاحظ أن دولة الإمارات تحظى بالمرتبة السادسة عربياً كما أن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة هي الأولى إماراتياً، كما أنها الرابعة عربياً في نطاق الإصدارات للمراجع المسرحية.



السينما سحر الواقع

كتاب للإعلامي محمد حمود قهتم بتقديم قراءة جديدة لبعض أهم الأعمال السينمائية العربية وتتميز هذه القراءة بأنها متأنية وكأنها إعادة قراءة لهذه الأفلام بعد عدة سنوات من ظهورها، الأمر الذي سيعني التأني وهدوء الفحص والتمحيص بعيداً عن التأثيرات التي تتواكب وضجة التلقي الأول الخاضع للجلبة الإعلامية. والكتاب يتناول عدة أفلام تمثل مدارس وتجارب إخراجية مختلفة ومتنوعة وربما تمثل تجارب سينمائية متميزة تشكل علامة في تاريخ السينما من أمثال تجارب عاطف الطيب وخيري بشارة ومحمد خان وشريف عرفة، إضافة لسينما الروّاد، من أمثال بركات وشاهين وعاطف سالم وصلاح أبو سيف وغيرهم.. الكاتب حاول أن يقدم رؤية مغايرة تؤكد على سحر السينما القادر على اكتشاف الكامن وراء الواقع أو الحقيقة.



عمائر المنمنمات الإسلامية

كتاب للباحث محمد مهدي حميدة يبحث في جماليات العمارة الإسلامية ويرتكن في دراسته على استخلاص هذه الأشكال الجمالية التي تسور العمارة الإسلامية والتي توسمها في الواجهات وفي المناظر الخارجية وكذلك داخل القاعات وغرف المعيشة المدنية منها والعسكرية وغيرها وعلى مدار عدة حقب إسلامية، وبالتالي اهتمت الدراسة برصد وتوثيق العديد من الأشكال والرسوم المعمارية المتضمنة في أعمال المصورين على اختلاف مدارسهم التصويرية كما تعنى الدراسة بتقديم كافة المكونات البنائية والمداميك المعمارية في المنمنمات المختلفة مع إبراز جماليات التوظيف لها وجماليات التصميم مع التطبيق على أعمال تمت في عموم الدول الإسلامية كمصر وسوريا والعراق وتركيا والأندلس وكذلك الهند مع اختيار نماذج تطبيقية محدودة.

يوم الشعر العالمي

كتاب من إعداد بهجت الحديثي يرصد احتفالية بيت الشعر/دائرة الثقافة والإعلام بيوم الشعر العالمي ٢١/٣/٢٠١٠، والذي يتم الاحتفال به سنوياً في بيت الشعر، ويتنوع الاحتفال ما بين كلمات رسمية ستتواكب وافتتاح احتفالية اليوم المذكور وما بين شعراء من كافة الأطياف الشعرية العربية ضيوفاً أو من داخل الدولة وتشكل الاحتفالية إذاً مظهراً يعيد البهجة للشعر العربي وإبراز دوره الذي كان في ثقافتنا.. وعادة يلتئم جمهور كبير في هذه المناسبة يعيد باستمرار ألق الشعر والكتاب ضمين دفتيه أشعاراً لكل من الشعراء أسماء السامرائي وبهجت الحديثي وشيرين العدوي وعلي الشعالي وفضل عباس ومحمد مهراد ونوفل هلال تنوعت بين الوطني والعاطفي والإنساني وتعبّر كذلك عن أصحابها كتجارب شعرية مكتملة.

نحو تصوّر جديد لمثقّف اليوم

المثقف والدور المطلوب

د. عبد المعطي سويد

إذا كان للسياسة عظماؤها، وللاقتصاد مفكّروه، وللمجتمع علماؤه، وللنفس الإنسانية باحثوها، وللانتروبولوجيا دارسوها، ولغير ذلك من فروع المعرفة، فالمثقف بامتلاكه أدوات العصر، ونظرته العقلية لمشكلات العصر فهو العقل وهو ملك المعرفة، والمثقفون كانوا ولا يزالون قادة الفكر والقادة السياسيون يمكنهم أن يهرعوا دوماً ليسألوا قادة الفكر هؤلاء فيما يعتور البلد، والوطن الكبير، والإنسانية من قضايا، ويخلقوا أو يصنعوا جسوراً بين القيادة السياسية والفكرية والسياسي، بدلاً من أن يتقمص شخصية المفكر، عليه أن يدعو العقل للجلوس إلى جواره للحوار، والخروج من مآزق الأوضاع المطروحة.

صورة المثقف التقليدية

عرفت العرب المثقف بأنه هو الذي يأخذ بكل فن بطرف والمقصود أن يستطيع المثقف التحدّث والكتابة والحوار في مختلف أفرع العلوم والمعرفة بعد أن يكون قد ثقف نفسه فيها فضولاً واطلاعاً ومحصّلاً لهذه الفروع بشيء من المعرفة لكل منها، ولقد ألفت المجتمعات التقليدية شرقاً وغرباً وحتى بداية الوجود الحديثة أن ترى المثقفين وهم الفئة المتميزة والواعية والناقدة للواقع وأنماط فهمه لدى الناس من قبيل الفهم الأسطوري أو الخرافي، واللاعقلاني... إلخ، كذلك برزت صور عديدة للمثقف من قبيل المثقف الناقد والمثقف الطليعي والنضالي والمثقف الملتزم والمثقف الإيديولوجي، والمثقف المحتج والمعارض، والمثقف الديني، الذي يدافع عن العقيدة الدينية والمثقف التقليدي والمثقف الحداثوي، والامتثالي، والقابع في برجه العاجي، والجماهيري. مثقف السلطة والذي يستخدم كافة أدواته الفكرية والثقافية لتبرير أفعال السلطة وأفكارها وأخيراً المثقف الإعلامي، الذي يلعب دور الناطق باسم الإيديولوجية السياسية أو الاجتماعية السائدة عبر مختلف وسائل وتقنيات الإعلام... إلخ. هذه الصور المختلفة منها ما انقرض ومنها ما يزال

معاصر ألنا، بغضّ النظر عن تغيير الظروف، والعالم من خلال مداهمة ظاهرة العولمة والثورتين المعلوماتية والتكنولوجية، وتطور أجهزة وتقنيات الاتصال والمشاهدة والتحصيل الفائق السرعة للمعرفة والمعلومات.

نهاية صورة المثقف التقليدية:

بعد الثورة الهائلة التي عرفها وما يزال يعرفها عالمنا الحديث في التكنولوجيا وتقنياتها ومن خلال الفضائيات وشبكة الإنترنت العالمية لم يعد أفراد المجتمع أو المبتدئون في البحث عن المعرفة بحاجة إلى هذا الكائن الخارق في المعرفة أي المثقف ليحدثهم ويطيل الحديث أو يكتب لهم في الأدب والفلسفة والعلوم الإنسانية البحتة، ذلك أن التقنيات المذكورة أصبح بمقدور أي مبتدئ في استعمالها يريد معلومة فكرية أو مشاهدة لإحدى الندوات للمختصين على إحدى القنوات التوصل إلى هذه المعلومة أو تلك، فالمثقف كناقل أو محدث أو مالك لمعارف لا يملكها الكثيرون غيره، إن دور مثل هذا المثقف قد انتهى تماماً.

ومن ناحية ثانية مع تقسيم العمل وتوزع التخصصات العلمية المتعددة في جامعات جميع الدول بحيث أصبح لكل فرع أساطينه لم تدع هذه التخصصات العلمية وخاصة في مجال علوم الإنسان دوراً للمثقف ليكون متميزاً في امتلاكه معارف في السياسة والاجتماع وعلم النفس والانثروبولوجيا وعلوم الأدب.....إلخ فأجهزة الإعلام المختلفة ومنذ فترة زمنية طويلة أخذت تهرع إلى المختصين والأكاديميين في مراكز البحث العلمية تستشيرهم وتناقشهم وتعقد معهم الحوارات المختلفة، هذا بالإضافة إلى وجود الاستشاريين والخبراء في مختلف الصناعات الإنسانية بحيث إن المثقف لم يعد لديه ما يقوله وقد كان في سابق الأزمان مالكاً من كل فن من هذه الفنون بطرف وقد أصبح للمختصين الذهاب بعمق لتفسير الظواهر الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والفكرية، في الدراسة والبحث والتحليل والعرض وإبداء وجهات النظر واستعراض الرؤى والنظريات حول هذه الظاهرة أو تلك من ظواهر الحياة.

دور المثقف القديم ـ الجديد:

إن إحدى صور المثقف التقليدية والتي كانت فاعلة هي الدور الناقد للمجتمعات وأنماط فكرها: الاجتماعية والسياسية والفكرية خاصة عندما يعيش في مجتمع وقد ران عليه الفساد من كل جانب أو الجمود أو الانغلاق الفكريين أو عندما يلاحظ انسداد آفاق النمو والتطور الاجتماعي والسياسي وقد ينتفض غضباً عندما يرى اللامعقول يسود حركة الحياة في المجتمع وينظر متنبئاً بانهيار المجتمع من جراء سيادة اللامعقولية خاصة أن أحد التعريفات المهمة للمثقف هو الكائن: العقلاني والذي يُعمل عقله Intellectual كما هو في اللاتينية ولذلك فحسب هذا التعريف المتداول في اللغات الأوروبية الحديثة يطالب المثقف دوماً بسيادة العقل إذ يعتبرونه أداة تحرير من ظلمات اللامعقول وجموح الأهواء، والغرائز البشرية، هذا الدور القديم ما يزال معاصراً ولم يفقد أهميته لأن المجتمعات قاطبة ما تزال تعيش وسط اللامعقولية تلك التي تفرض هالها الجماهيرية في مختلف مناحي الحياة خاصة في السياسة والاجتماع.

فنقد الواقع كان دوماً من مهمات المثقف وليس تبريره ولا يزال هذا الدور من المهمات الملازمة والمستمرة لعمل المثقف وسط مجتمعه.

والمثقف ما يزال يقع على عاتقه في أيامنا تفجير المعركة بين العقل واللاعقل ويواجه مختلف أنماط الهجوم على العقل تحت ستار الدفاع عن العقائد السائدة وهذا الهجوم الذي يعني ضمناً خلق حالة دوغمائية مستمرة لدى الناس وتمنعهم من الرؤية الناقدة وتجعلهم يتلقون وكأنهم في حال في النوم المغناطيسي لكل ما تلقنهم إياهم سلطة الاجتماعية والسياسية والثقافية السائدة دون نقاش أو نقد أو حوار.

إعادة بناء دور المثقف:

الشروط والواجبات:

إذا قلنا إن الدور التقليدي للمثقف قد انتهى كرائد كبير في المعرفة وتجسيدها قولاً وكتابة، ومنافحة ونضالاً، وسط المجتمع فلا يعني أننا قمنا بجرة قلم بمحو الصورة كاملة لدور المثقف ولكن أوراق اللعبة تغيّرت مع تغير دنيانا، وعالمنا فلا بد للمثقف اليوم من أن يصعد ثانية وبكل قواه العقلية، ويبرز إلى سطح الوجود الاجتماعي والسياسي والثقافي ليكون شريكاً في القرار السياسي والاجتماعي والثقافي في المجتمع، ولكن لكي يكون صاحب هذا الشأن معاصراً فقد برزت مع تغيرات العصر شروط جديدة على المثقف العصري أن يكون واعياً لها ومتمكناً منها أو ملبياً لهذه الشروط كي يأخذ دوره في المشاركة ويكون في قلب تعقيدات هذا العالم الذي نعيشه ومثل هذه الشروط ليس محالاً

امتلاكها أو تلبيتها وأقصد بهذه الشروط أن يكون لدى المثقف اليوم مهارات ودرايات من قبيل:

* مقدمات في آليات التفكير العلمي.

* مهارات تفكير ناقد وأشكاله: آلية الحوار العقلاني مثل: التفكير التصادمي مثلاً، ومعرفة بمختلف أنماط الحجج والأدلة العقلية والتي تخاطب العقل ومنطقه.

* أسلوب حل المشكلات وبالطرق والآليات العلمية.

* أسلوب صناعة القرار وآلياته العلمية.

* دراية بعلم إدارة الأزمات.

* دراية بعلم إدارة الصراع.

* دراية بعلم إدارة المخاطر الكبرى التي تهدد كيان المجتمع كمخاطر: الفكر المتطرّف، وظواهر العنف، والإرهاب، ودراية بتحليل هذه الظواهر علمياً وكيفية التعامل مع مثل هذه الظواهر.

الدور المحلي والإقليمي والعالمي لمثقف اليوم:

في بداية تسعينات القرن الماضي دشنت الإدارة السياسية الأمريكية ما سمي بالنظام العالمي الجديد، أعقب ذلك دخول العالم مرحلة جديدة وخاصة في الاقتصاد والتجارة والاستثمار وامتدادات هذا الجانب إلى مختلف أنماط الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية أي بروز ظاهرة العصر أي (العولمة)، وقد ساعد امتداد أخطبوط هذه الظاهرة ثورتان في المعلومات والتكنولوجيا وبغض النظر

> المثقف ما يزال يقع على عاتقه في أيامنا تفجير المعركة بين العقل واللاعقل ويواجه مختلف أنماط الهجوم على العقل تحت ستار الدفاع عن العقائد السائدة، وهذا الهجوم الذي يعني ضمناً خلق حالة دوغمائية مستمرة لدى الناس وتمنعهم من الرؤية الناقدة وتجعلهم يتلقون وكأنهم في حال في النوم المغناطيسي

عن انقسام عالم اليوم بين مناهض للعولمة أو تأييدها بين المحتجين أو المندمجين بين المحافظين أو المتكيفين معها...إلخ فهذه الظاهرة فرضت وجودها في عالم اليوم وقد عملت هذه الظاهرة على خلط كافة ظواهر الحياة الاقتصادية والسياسية والثقافية، فمن الناحية الاقتصادية دعت إلى الانفتاحات العالمية أمام التجارة العالمية والسياسية عملت على الحد من سلطة الدولة لبروز دور القطاعات الخاصة ومن الناحية الثقافية الانفتاحات الثقافية والتعددية الثقافية وحوار الثقافات هذا من النواحي الإيجابية ولكن من النواحي السلبية فالظاهرة المعنية حملت من السلبيات ما يفوق كثيراً الإيجابيات وليس الهدف هنا الحديث لمفصل من هذه سلبيات ولكن هذه الظاهرة المفروضة على مجتمعات اليوم كان من مضاعفاتها أن دمجت المحلي والإقليمي والعالمي بعبارة أخرى لم يعد هناك فاصل في أية ظاهرة من ظواهر العصر كالتطرف والعنف وأزمات الغذاء والمياه والصحة والصراعات المحلية والإقليمية ظواهر لها أبعادها المحلية والإقليمية والدولية.

يعيش المثقف في مناخ العصر ولابد من أن يكون له وجود يثبته ودور يلعبه وأن يكون شريكاً في الرؤية والنظر وإبداء وجهات النظر والحلول لمثل هذه المشكلات فالشأن الجاري يعني المثقف وغيره من أفراد المجتمع.

خاتمة: إجادة طرح الأسئلة الكبرى:

من المفترض أن يعيش المثقف ضمن إطار عقلاني عامل على تحييد الأهواء، والأحكام الشخصية المتطرفة يعينه الشأن الجاري، يعيش همّ المشاركة في القرارات الكبرى التي تعني حياة المجتمع السياسية والاجتماعية، وتعني إصلاحه وتقدمه، نقده، والاحتجاج، وبالإضافة إلى هذا فإن الدور الإنساني الكلي والعام تعنيه حقوق الإنسان المنزهة عن الأغراض السياسية ومصالح الطبقات الحاكمة.

كذلك يعنيه الهم الوجودي يطرح في إطاره مجموعة من الأسئلة التي تعني المصير الإنساني، ووجهة الحياة الإنسانية، وتعنيه كذلك أزمة إنسان العصر ومعنى الحياة وجدوى الصراعات البشرية، وعبث مجراها ويتساءل عن معنى الخير والشر ويتساءل عن جدوى العمل ومعنى صراع الخير والشر في باطن الإنسان ومعنى الحياة العاجلة والحياة الآجلة، التي تتحدث عنها الأديان...إلخ.

لقد جاء على لسان إحدى شخصيات الأخوة كرامازوف لـ (ديستويفسكي) قائلاً: إني لا أريد الملايين بل أريد الإجابة عن أسئلتي. والمتعلقة بما أوردنا في الأسطر السابقة وغيرها من الأسئلة الفلسفية الكبرى.

من الجاهلية إلى الإسلام

آثار وأصداء في شعر حميد بن ثور الهلالي

د. محمد بن محمد الحجوي

إن الباحث الجاد في تاريخ الأدب العربي لا يمكنه أن ينكر دور الشعر الجاهلي في حياة العرب الفكرية والاجتماعية في العصر الجاهلي وفي العصور التالية، وما أحدث هذا الشعر من أثر بالغ في ازدهار الحركة الأدبية والعلمية والفكرية، وبخاصة في مرحلة التدوين وما بعدها، في جميع مجالات العلوم الأدبية واللغوية والنحوية والبلاغية.

لهذه الأسباب اهتم به العلماء في فترة مبكرة، فحرصوا على جمعه في الدواوين والمجموعات والمختارات الشعرية، وصححوه وضبطوه وشرحوا لغته الغريبة، ومعانيه الطريفة وأغراضه المتعددة وكل ما تضمن من أخبار وأمثال وأيام وقصص. وكان من هؤلاء العلماء من يحفظ القصائد الطوال والدواوين بل وجدنا من المتأخرين من كان يحفظ المؤلفات التي وجد فيها هذا الشعر مثل كتاب (البيان والتبيين) و(الأغاني) و(العقد الفريد) وغيرها من المصنفات التي حفظت الشعر العربي. ولذلك كان الشعر الجاهلي حاضراً عند العلماء في كل دراسة لغوية وأدبية وتاريخية لكونه كان يبرز لهم الصورة الكاملة للحياة الثقافية والفكرية ولكل مظاهر الحياة عند الجاهليين. قال عمر بن الخطاب (رضي الله عنه): كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه (١).

لم يقف دور هذا الشعر وينحصر في مجالس العلماء والأدباء ورواة الأخبار، وإنما كان حاضراً أيضاً في قصور الخلفاء والأمراء وأعيان القوم والنوادي الثقافية، يحتجون به في اللغة والمعاني ويتمثلون بحكمه وأمثاله السائرة، ويتدارسون ما ورد فيه من أيام العرب وأخبارها ونوادرها. فكان بذلك مادة علمية وتربوية تسهم في تكوين الأجيال من الجانب الثقافي والتاريخي، وترسي دعائم الثقافة العربية التي كان العلماء يضعون أسسها وقواعدها.

والظروف التي أحاطت بهذا الشعر في نشأته ونموه وازدهاره جعلته متفرداً في عصور الأدب العربي كلها، إذ لا يمكن أن تتكرر مضامينه وأغراضه في أي زمان أو مكان آخر. فهذا الشعر حمل معه خصائص البيئة التي ظهر فيها وعقلية مبدعيه ونمط حياتهم الفكرية والاجتماعية، وظروف معيشتهم في زمن السلم والحرب وكل ما كانوا يطمحون إليه. فكان بحق أدباً واقعياً يصور كل صغيرة وكبيرة في حياتهم. وهذا ما جعل العلماء ينعتون هذا الشعر بأنه «ديوان العرب».

لقد ظهر هذا الشعر ونما وازدهر في بيئة صحراوية حرمت من كل المقومات التي توفر لسكانها الاستقرار والأمن والعيش الرغيد، فلم يعرف الإنسان الجاهلي المؤسسات المدنية والقانونية التي تنظم حياته، وتشرع له القوانين التي تضمن له الأمن والاستقرار في مجتمعه، وإنما كانت تسود في هذا المجتمع أعراف القبيلة التي تتحكم فيها العصبية العمياء التي تجعل القبيلة فوق الجميع، ينصر أبناؤها ظالمة أو مظلومة، وتنشئ أجيالها على الاعتزاز بعروبتهم وشهامتهم وكل من خرج عليها هذه الأعراف التي نشأ عليها الإنسان الجاهلي حررته من كل القيود، فكان يقول فيجد من ينصره وينتقل في المكان الرحب فيجد من يحميه ويؤازره، ويثور على كل ظالم ولو كان ملكاً فتقف القبيلة بجانبه معتزة بصنيعه.

كما أن هذه البيئة وفرت له أشياء كثيرة في حياته الخاصة والعامة برغم المعاناة التي كان يجدها فيها.

لقد علمته الشجاعة والإقدام، فكان سيفاً على أعداء قبيلته يحميها في الحروب ويعلي شأنها وكانت تهابه القبائل في زمن السلم. قال حميد:

أنا سيف العشيرة فاعرفوني
حميداً قد تذريت السناما (٢).

كما علمته الصبر وتحمل الشدائد والأهوال وشظف العيش والجوع فيزمن الشدة خاصة على المحتاجين وأبناء السبيل وهي ظاهرة إنسانية تعين على شد روابط المجتمع، وحمايةأفراده قال المسيب بن علس -وهو شاعر جاهلي- يمدح القعقاع بن معبد بن زرارة، وكان من أجواد العرب، ينعتونه بتيار الفرات لكثرة جوده، وقد أدرك الإسلام وحسن إسلامه:

وإذا تهيج الريح من صرادها
ثلجاً ينيخ النيب بالجعجاع
أحللت بيتك بالجميع، وبعضهم
متفرق ليحل بالأوزاع
ولأنت أجود من خليج مفعم
متراكم الآذي ذي دفاع (٣).

كما علمته أن يقف بجانب المظلومين والمستضعفين يحميهم ويردعنهم هدوان الظلمة، فلا ينام ولا يهدأ له بال إذا سمع صراخهم. قال حميد:

قوم إذا سمعوا الصريخ رأيتهم
من بين ملجم مهره أو سافع (٤).

هذه المكارم والسجايا التي جعلها الإنسان الجاهلي قانوناً في حياته تكتسب طابعاً إنسانياً، ولذلك دعا إليها الإسلام، وحث على العمل بها، لأن هذا الدين جاء ليتمم مكارم الأخلاق والتعاون والبر والسلوك والمعاملات في أبهى صورها وكمالها، فأبقى على مكارمهم الفاضلة التي تقوي المجتمع وتحافظ على وحدته وأزال الرذائل التي تفككه وتمزقه، وتخلق الضغائن بين أفراده.

وإذا كان الشعر الجاهلي قد مثل هذه المكانة الاجتماعية والفكرية في حياة الجاهليين فإن الشاعر الجاهلي أحس بدور الشعر في تنظيم حياته وفي تخليد معه مماته فعمل على تهذيبه وتجويده وتنقيحه وصيانته، فكان منهم من ينظم القصيدة في حول كامل ليخرجها مستوية في بنائها ومعانيها وصورها، كما حرص عليه من الضياع فكان يحفظه ويرويه ويذيعه بين القبائل.

وكان حميد بن ثور من هؤلاء الشعراء الذين عاشوا تجربة الجاهليين بكل أبعادها الاجتماعية والفكرية والنفسية ثم أنعم الله عليه بالإسلام ليعيش التجربة الإسلامية التي غيرت معالم حياة العرب في العقيدة والفكر والسلوك، فما حظ الشاعر حميد من التجربتين؟

نسبه وحياته:

هو حميد بن ثور بن عبد الله بن عامر الهلالي كنيته أبو المثنى عاش في الجاهلية والإسلام، ويظهر من خلال البيت السابق الذي افتخر فيه بنفسه أنه كانت له مكانة متميزة في قبيلته وقد قضى الشطر الأكبر من حياته في الإسلام، كان حيّاً بعد مقتل عثمان رضي الله عنه لأننا وجدنا له قصيدة يندب فيها الفجيعة التي حلت بالمسلمين بعد مقتله، ولكونه عمر زمناً طويلاً في الإسلام ذكره الأصمعي مع عظماء شعراء الإسلام حيث قال: (العظماء من شعراء العرب في الإسلام أربعة: راعي الإبل النميري، وتميم بن مقبل العجلاني، وابن أحمر الباهلي، وحميد الهلالي).

ووضعه ابن سلام الجمحي في الطبقة الرابعة من الشعراء الإسلاميين (٥) وبعض النقاد رأى أن الشاعر فوق هذه الطبقة لكثرة شعره وجودته وتعدد أغراضه. قال محقق الديوان: (وفي وصفه ما يدل على أنه شاعر واسع الخيال، قوي الملاحظة دقيق الوصف متسقه كما يتجلى في قصيدته الميمية الكبيرة فمثل هذه القصيدة تجعلنا نميل إلى أن نربأ به أن يعد في الطبقة الرابعة التي وضعه فيها ابن سلام) (٦).

أسلم حميد وأقبل على الرسول صلى الله عليه وسلم وأنشده أبياتاً عبر فيها عن إكرام الله لهم بهذا الدين، فقال:

حتى أرانا ربنا محمدا
يتلو من الله كتاباً مرشدا
فلم نكذب، وخررنا سجدا
نعطي الزكاة، ونقيم المسجدا (٧).

ومن أشعاره التي ذكر فيها كبر سنه قوله يحدد السن التي وصل إليها:

أتنسى عدواً سار نحوك لم يزل
ثمانين عاماً قبض نفسك يطلب (٨).

وفي مرحلة الشيخوخة والعجز والكبر، وما يصاحبها من هزال في الجسم وضعف في البصر قال:

ما لي قد أصبحت ألا قد تنقضني
بعض النواكث حبلاً بعد إمرار
لقد ركبت العصا حتى قد أوجعني
مما ركبت العصا ظهري وأظفاري
لا أبصر الشخص إلا أن أقاربه
معشوشباً بصري من بعد إبصار (٩).

وقوله في أرجوزة:

حتى اكتسى الرأس قناعاً أشيبا

أملح لا لذّاً ولا محببا
أكره جلباب إذا تجلببا(١٠).

أغراض شعره:

من الخصائص التي تميز الشاعر الفحل عن غيره هو تعدد الأغراض والإجادة فيها وحميد كان من الشعراء الذين تعددت أغراض شعرهم فشملت الغزل والوصف والمدح والهجاء والرثاء والشكوى من الدهر وصروفه. لكن بعض الأغراض تميزت في شعره متميزاً واضحاً مثل غرض الوصف الذي كان بارزاً فيها الطبيعة نفسه الميالة إلى وصف المشاهد الجامدة والمتحركة لقد أبرز في هذا الغرض كل مكامن قوته الشاعرية، وطاقته الإبداعية، فتجد فيه سعة خياله المنتظم وقوة ملاحظته الدقيقة وعمق إحساسه المرهف بالوجود وبكل ما يحيط به من كائنات حية وبخاصة الحيوانات والطيور كالحمام الذي اعتبره رمز السلام والمحبة والوفاء.

غرض الغزل:

الغزل غرض كثر في الشعر العربي كثرة تجعل كل باحث فيه يعجز عن الإحاطة بأنواعه ومعانيه ودلالاته. ذلك أن هذا الغرض له علاقة بالمشاعر الإنسانية فتجد كل إنسان يحاول أن يعبر عن مشاعره نحو المرأة التي أحبها أو ارتبط بها أو تعلق قلبه بها بالطريقة التي يشعر فيها أنه قد بلغ لها أحاسيسه ونبضات قلبه، فلذلك لم يخل منه عصر من العصور، سواء كان بدائياً أو متحضراً، ولم يسلم منه أي شخص سواء كان عالماً أو جاهلاً، كل واحد منهم يعبر بطريقته الخاصة التي تظهر مشاعره.

ولكثرته في الشعر العربي القديم نجد بعض الباحثين قد اعتبر المقدمات الغزلية في الشعر الجاهلي والإسلامي بل حتى في بعض العصور الأخرى ضرباً من الصنعة الفنية، أي أن الشعراء كانوا ينظمون هذه المقدمات الغزلية لتؤثر في السامع وبخاصة في قصائد المدح التي يرجو الشاعر فيها أعطية الممدوح وصلته وحظوته عنده وهذا رأي يحتاج إلى التأمل والدراسة المتأنية لهذه المقدمات انطلاقاً من دراسة الحالة النفسية للشاعر وعلاقته بالمرأة التي قال فيها هذا الغزل والظروف الاجتماعية التي كانت من الدواعي والأسباب التي جعلت الشاعر ينظم هذا الغرض في مقدمات قصائده. كما لا يمكن أن يعمم حكم واحد على جميع المقدمات الغزلية فمنها ما نجد فيه إحساساً صادقاً وقوياً وشعوراً فياضاً بكل ما يختزنه الشاعر من عواطف نحو المرأة، وبخاصة الشعراء العذريين، وحتى الشعراء الذين عرفوا بالفحش في أشعارهم في هذا الغرض لا يمكن أن نستثنيهم من هذه العاطفة الجياشة، فامرؤ القيس في بعض شعره في الغزل نجده يذرف الدموع بغزارة، ويشتكي ويتألم من فراق حبيبته. ولا يمكن أن يكون ذلك مجرد تصنع ومظهر خادع منه، لكي يجذب انتباه السامع إليه.

وشعر حميد في الغزل وجدنا فيه لوناً من هذا الغزل الصادق الذي يجعلنا نشعر أنه نبع من أعماق قلبه بعدما عانى سهر الليالي، وبعد حبيبته عنه، وقسوة الزمان الذي فرق بينهما. كما وجدنا فيه لوناً آخر لا يمثل إلا الصنعة الفنية، وضرباً من التعبير الذي يخلو من المشاعر والعواطف الصادقة نحو المرأة، وهذا اللون يظهر في الغزل الذي يصف فيه المرأة في مظهرها الخارجي فقد بدت هذه الأشعار كأنها تصور تمثالاً مصنوعاً أو دمية جميلة تفنن فيها صانعها، لأن الشاعر يستعرض مفاتن جسم المرأة ولباسها وعطورها ووسائل زينتها، ووضعها الاجتماعي دون أن يعبر عن المشاعر والأحاسيس التي يظهر فيها الروابط الروحية التي تربطه بها من وفاء ومودة وإخلاص.

ومن أشعار غزله التي نجد فيها هذا الإحساس الصادق، والدلالة على أنه نابع من أعماق قلبه ليصور عواطفه كما كان يشعر بها دون تزيُّد أو غلوٍّ قوله يذكر امرأة اسمها (جمل) لتردد اسمها في كل بيت ووصفها بصفات لا يذكرها إلا العاشق الولهان الذي عانى السهر وألم البعد والفراق وعرف الحب الصادق، والأشواق المتأججة:

لو أن لي الدنيا وما عدلت به
وجمل لغيري ما أردت سوى جمل
أتهجر جملاً أم تلم على جمل
وجمل عيوف الريق، جاذبة الوصل
فوجدي بجمل وجد شمطاء عالجت
من العيش أزماناً على مرر القل
فعاشت معافاة بأنزح عيشة
ترى حسناً أن تموت من الهزل(١١).

إن تكرار اسم جمل في هذه الأبيات، وذكر صفات محببة فيها مثل عيوف الريق، وجاذبة الوصل، والوجد الذي برح به زمناً طويلاً وتفضيلها على كل ما في هذه الدنيا، وتشبيه وجده بها بالمرأة الشمطاء الصبورة على ضيق العيش، كل هذا يؤكد به شدة تعلقه بها، وصدق عواطفه نحوها. ووجدنا محتى مع المرأة التي لا تفي بوعدها معه يكن لها هذا الشعور الصادق ويمدحها

مدحاً خالصاً لايرجو من ورائه إلا أن يكون وعدها له صادقاً، ووصالها مستمراً، لما يضمر لها من حب وشوق متأجج في جوانح قلبه، كما نجد في هذه الأبيات:

ألا ما لعيني لا أبا لأبيكما
إذا ذكرت ليلى ترب فتدمع
وما لفؤادي كلما خطر الهوى
على ذاك فيما لا يواتيه يطمع
أجد بليلى مدحة عربية
كما حبر البرد اليماني المسبع

أما المرأة التي لم يستطع التعبير لها عن عواطفه خوفاً من الخليفة أو من أهلها فإنه عبر لها عن مشاعره بالكناية، لأن شوق الحب غلاب لايستطيع كتمه مهما أجهد نفسه فلذلك عبر لها بهذا الغزل الطريف، فقال:

فيا طيب رياها ويا برد ظلها
إذا حان من حامي النهار ودوق
وهل أنا إن عللت نفسي بسرحة
من السرح مسدود عليَّ طريق
حمى ظلها شكس الخليفة خائف
عليها غرام الطائفين شفيق
فلا الظل منها بالضحى تستطيعه
ولا الفيء منها بالعشي تذوق

هذا الغزل الذي عبر به عن تعلقه بالمرأة، سواء ما جاء صريحاً أو عن طريق الكناية يدل على صدق مشاعره برغم القيود والعوائق التي تقف أمامه في الوصال أو في البوح بأشواقه، وبخاصة في المرحلة الإسلامية التي يحظر فيها على الشعراء ذكر أسماء النساء.

لكننا حينما نجد غزلاً يصور فيه مفاتن جسم المرأة ولباسها وزينتها وعيشها

> ذكر الرواة وأصحاب السيرة أنه يعد من الصحابة الأجلاء، رضوان الله عليهم، الذين اهتدوا بهدي الكتاب، وسنة نبيهم المصطفى عليه الصلاة والسلام

الهنيء في بيتها ومع جيرانها، وعلاقتها بأفراد مجتمعها المتميزة باحترامها، والسعي لتقديم كل الخدمات إليها للمكانة التي تحتلها في القبيلة، فإن هذا الغزل غير معبر عن عواطفه بصدق، وإنما هو مجرد تصوير لأوضاع امرأة لاتربطه بها علاقة المودة والحب والإخلاص، وهذا اللون من الغزل هو أقرب إلى الصنعة الفنية التي يريد بها الشاعر إظهار قدراته في التعبير فقط، وذلك ما نجده في هذه الأبيات:

فقلن لها: قومي ـ فديناك ـ فاركبي
فقالت: ألا لا غير أما تكلما
فهادينها حتى ارتقت مرجحنة
تميل كما مال النقا فتهيما
وجاءت يهز الميساني مشيها
كهز الصبا غصن الكثيب المرهما
من البيض عاشت بين أم عزيزة
وبين أب بر أطاع وأكرما
منعمة لو يصبح الذر سارياً
على جلدها بضت مدارجه دما
رقود الضحى، لاتقرب الجيرة القصي
ولا الجيرة الأدنين إلا تجشما
بهير ترى نضح العبير بجيبها
كما ضرج الضاري النزيف المكلما (١٢).

هذه الأبيات هي صورة لامرأة تعيش في نعمة ورفاهية، ووضع اجتماعي متميز، تنام إلى وقت الضحى، وأثر النعمة ظاهر على جسمها ولها خدم وحشم والعطر يفوح من جسمها، لأنها لاتبذل أي جهد، فالكل يخدمها ويحاول التقرب إليها لمكانتها في أسرتها ومجتمعها، فهذا الشعر يصور وضعاً اجتماعياً لهذه المرأة، ولايمثل الغزل الذي يعبر فيه الشاعر عن شدة الوجد والشوق الذي يظهر على وجه العاشق وعلى هزال جسمه لأنه يسهر الليالي ليراقب فيها طيف المحبوب، ويسأل عن حبيبته كل غاد ورائح، كما نجد في أشعار الشعراء الذين تيمهم الحب، وبرح بهم الشوق.

ومثل الأبيات السابقة قوله في سلمى أو سليمى:

علق من سلمى علوقاً كاللجج
تطرأ منها ذكر بعد حجج
إن سليمى واضح لباتها
لينة الأبدان من تحت السبج (١٣).

في هذين البيتين يذكر شدة ابتلائه بحب هذه المرأة ليوهم السامع أنه متعلق بها، لكنه سرعان ما ينتقل بعد هذين البيتين إلى غرض آخر مما يدل على أنه جعلهما مجرد مقدمة لما يريد قوله بعد ذلك.

وفي أبيات أخرى يذكر زوجه التي يصفها بصفات قبيحة، ويتمنى لو كان غير مثقل بالديون ليتزوج امرأة أخرى أجمل منها. وفي هذا المعنى يعبر عن عدم رغبته العيش مع امرأة اختارها من قبل لتكون زوجاً له، لاشيء إلا لأنها أصبحت في وضع لايطيقه، فقال:

لقد ظلمت مرآتها أم مالك
بما لاقت المرآة كان محردا
أرتها بخديها غضوناً كأنها
مجر غصون الطلح ما ذقن فدفدا
رأت محجراً تبغي الغطاريف غيره
وفرعاً أبى إلا انحداراً فأبعدا
وأسنان سوء شاخصات كأنها
سوام أناس سارح قد تبددا
فأقسم لولا أن حدباً تتابعت
عليّ ولم أبرح بدين مطردا
لزاحمت مكسالاً كأن ثيابها
تجن غزالاً بالخميلة أغيدا(١٤).

كان حميد بن ثور من هؤلاء الشعراء الذين عاشوا تجربة الجاهليين بكل أبعادها الاجتماعية والفكرية والنفسية، ثم أنعم الله عليه بالإسلام ليعيش التجربة الإسلامية التي غيرت معالم حياة العرب في العقيدة والفكر والسلوك. فما حظّ الشاعر حميد من التجربتين؟

البيت الأخير هو أجمل ما قال في الغزل فيما لمقطوعة لكن في صورة امرأة في خياله وليست في المرأة التي تعيش معه في بيته. فهذه المرأة أبرز فيها كل الأوصاف القبيحة، في وجهها المعوج والمليء بالغضون وفي أسنانها المتباعدة التي بدت كأنها إبل متفرقة في المرعى.

ويبدو أن عوامل أخرى تحكمت في معاني غزله، أبرزها العوامل الدينية والاجتماعية والأخلاقية، إذ لم يعد قادراً على التصريح بمن يهواه في ظروف منع فيها الخليفة ذكر النساء والتغزل بهن، واكتفى بالكناية عن المرأة التي يحبها بلفظ السرحة، وهي الشجرة العظيمة من العضاه كما رأينا في أبيات سابقة، وفي قوله أيضاً:

وما لي من ذنب إليهم علمته
سوى أنني قد قلت: يا سرحة اسلمي
بلى فاسلمي ثم اسلمي ثمت اسلمي
ثلاث تحيات، وإن لم تكلمي(١٥).

وكان عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، قد حظر على الشعراء ذكر النساء والتغزل بهن، فاكتفى بالكناية عن المرأة بالسرحة دون البوح باسمها خوفاً على نفسه من غضب الخليفة أو من أهلها فلم يعد يتواصل معها إلا بالكناية مثل قوله أيضاً:

وقلت لعبد الله يوم لقيته
وقد حان من شمس النهار خفوق
سقى السرحة المحلال والأبطح الذي
به الشرى، غيث مدجن وبروق(١٦).

قد تكون هذه العوامل وغيرها هي التي جعلت الشاعر يتحفظ في ذكره معاني الغزل الصريح، لاسيما إذا كان قد قال هذه الأشعار بعد إسلامه وقد حسن إسلامه والتزم المبادئ التي دعا إليها الإسلام، ومنها طاعة ولي أمر المسلمين.

غرض المدح:

لم يكن حميد شاعر مدّاحاً ولم يكثر من هذا الغرض، وما وجدناه في ديوانه هو أبيات قليلة، منها ما مدح بها آل مطرف الذين اشتهروا بالإقدام والحلم والحكمة والمواقف النبيلة حتى أصبحت هذه الفضائل سمة تميز كل أفرادها بين القبائل الأخرى، يتوارثونها كابراً عن كابر، فاستقر العز في بيتهم وأبى أن يتحول إلى غيرهم. ومثل هذا المدح الذي لا يصدر عن رغبة أو رهبة يكون الشاعر فيه معبراً عن مشاعر مصدق لأنه لا يرجو نوالهم ولا يخشى بطشهم وإنما انطلق رغبته في المدح من الإكبار والإعجاب بهذه الخصال التي هي سمة الكمال يسعى إليها كل إنسان. والأبيات هي قوله:

لا تغزون الدهر آل مطرف
لا ظالماً أبداً ولا مظلوما
فاقصد بذرعك لو وطئت بلادهم
لاقت بكارتك الحقاف قروما(١٧)
وتعاقبتك كتائب ابن مطرف
فأرتك في وضح الصباح نجوما
قوم رباط الخيل وسط بيوتهم
وأسنة زرق تخال نجوما(١٨)
ومخرق عنه القميص تخاله
وسط البيوت من الحياء سقيما(١٩)
حتى إذا رفع اللواء رأيته
تحت اللواء على الخميس زعيما(٢٠)

هذه المدحة تخلو من الغلو والتزيد، لأن الشاعر لم يمدح فرداً كان يرجو نواله، أو يخشى بطشه وإنما مدح قبيلة ورثت العز كابراً عن كابر، وحافظت عليه، واشتهر أفرادها بهذه الفضائل التي كان يعتز بها العربي ويطمح إليها كل إنسان في أي زمان أو مكان، لأن الجود والشجاعة والإقدام والوفاء بالعهود والحياء والعقل والحكمة التي يرجو كل إنسان أن يمتلكها هي صفات نبيلة كان يعتز بها العرب أيما اعتزاز في الجاهلية، وكانوا يتسابقون إليها لعلمهم أنها مصدر مجدهم وخلودهم. ولما جاء الإسلام أقر هذه الفضائل لأنها تمثل النبل الإنساني في أوج كماله.

وبهذا النهج في المدح أشار في الأبيات السابقة التي ذكر فيها أنه سيخص ليلى بمدحة عربية.

أجدك بليلى مدحة عربية ..... (الأبيات).

أي أنه مدحها بهذه الصفات التي يعتزبها العربي، وتطمئن بها نفسه.

غرض الهجاء:

لم يكن حميد شاعراً هجّاء، ولم يشتهر به بين قومه، لكن ما جاء من أبيات قليلة في ديوانه من هذا الغرض تدل معانيها دلالة قوية على أن سهامه كانت تصيب الهدف، وتحقق الغرض المطلوب، وإن لم يكن فيها فحش وقذف في الأنساب، حتى إن بعض أبياته في الهجاء أصبحت مضرب المثل، مثل قوله يهجو رجلاً بالعي والحصر:

أتانا ولم يعدله سحبان وائل
بياناً وعلماً بالذي هو قائل
فما زال عنه اللقم حتى كأنه
من العي لما أن تكلم باقل (٢١).

إن المعنى في هذا الهجاء بلغ قوته وشدته على المهجو من جانب ما ينطوي عليه من دلالات معنوية، فالشاعر لم يسبه بكلام فاحش، ولم يعيّره في نسبه أو في صفات خلقته، وإنما تعرض له من جانب الفصاحة والبيان اللذين كان العربي يعتز بهما أيما اعتزاز في مجتمع ذم العي والحصر وكل ما يخل بالفصاحة والبيان، لقد نزع منه سمة هي من أفضل السمات عند العربي بطريقة مهينة حينما صوره في إقباله عليهم وكأنه سحبان وائل الذي يضرب به المثل عند العرب في البيان والفصاحة، لكن حينما استرسل في الكلام بدا عيه وحصره واضحاً،

وضعه ابن سلام الجمحي في الطبقة الرابعة من الشعراء الإسلاميين، وبعض النقاد رأى أن الشاعر فوق هذه الطبقة لكثرة شعره وجودته وتعدد أغراضه. قال محقق الديوان: (وفي وصفه ما يدل على أنه شاعر واسع الخيال، قوي الملاحظة، دقيق الوصف متسقه، كما يتجلى في قصيدته الميمية الكبيرة. فمثل هذه القصيدة تجعلنا نميل إلى أن نربأ به أن يعد في الطبقة الرابعة التي وضعه فيها ابن سلام).

فكأنه بذلك باقل الذي اشتهر بهذه السمة عند العرب، فكان هجاؤه أشد وأقوى على المهجو من الجانب المعنوي وأصبح البيتان يضربهما المثل لمن يظهر مظهر البيان والفصاحة وهو فاقد لهما.

وأشار محقق الديوان إلى خبث هجائه الذي لا تظهر معانيه إلا بالتأمل الدقيق في معرفة عادات العرب، وما اشتهرت به كل قبيلة منهم، فقد هجا رجلين هجاءً مؤلماً حينما نسبهما إلى القبيلة (جرم) بفتح الجيم وتسكين الراء - في قوله:

وقولا إذا جاوزتما آل عامر
وجاوزتما الحيين: نهدا وخثعما
نزيعان من جرم بن ربان إنهم
أبوا أن يميروا في الهزاهز محجما (٢٢).

إن خبث هجائه يتجلى في طلبه هذين الرجلين أن ينتسبا إلى - جرم - لأن هذه القبيلة عرفت عند العرب بجبنها وعدم خوضها الحروب مع القبائل الأخرى ولو ظلمتها، ولذلك فإن العرب تأمنها ولا تخافها ولا تطالبها بخل وما يظهر شدة وقع المعنى على الرجلين اللذين هجاهما هو قوله: أبوا أن يميروا..... فهذا المعنى جعلهم أحقر الناس في كونهم لا يثيرون الحروب ولا يقتتلون للدفاع عن أنفسهم قدر محجم الدم، وكان من عادة العرب الأخذ بثأرهم، وعدم احتمال الضيم والذل من القبائل الأخرى ولو كلفهم ذلك حياتهم.

وكان حميد يدرك أن معاني هجائه بالغة التأثير في المهجو، وإن لم يكن فيها سب وفحش وقذف فقال في قصيدة قوعبها أحدهم يذكر شدة وقع شعره على الذين يهجوهم:

قصائد تستحلي الرواة نشيدها
ويلهو بها من لاعب الحي سامر
يعض عليها الشيخ إبهام كفه
وتخزى بها أحياؤكم والمقابر (٢٣).

الرثاء

لم يكثر حميد من هذا الغرض أيضاً، وقد وجد له قصيدة بديعة في معانيها يذكر فيها مقتل عثمان رضي الله عنه، وما نتج عن ذلك من تفرق وحدة المسلمين وفتح باب الصراع والفتن التي لم يجن منها المسلمون إلا الخراب والاقتتال فيما بينهم، وكأنه كان ينظر إلى المسلمين في تمزقهم وتفرقهم أحزاباً وشيعاً فيما بعد. قال فيها:

إني ورب الهدايا في مشاعرها
وحيث يقضى نذور الناس والنسك
ورب كل منيب بات مبتهلاً
يتلو الكتاب اجتهاداً ليس يترك

لا أنكرن الذي أوليتني أبداً
حتى أعد مع الهلكى إذا هلكوا(٢٤).

غرض الوصف:

كان الشاعر حميدي ميالاً بطبعه للوصف، وإن لم يترك لنا قصائد كثيرة فيه مثلما فعل الشعراء الوصافون في الأدب العربي كالبحتري وابن الرومي وابن خفاجة. وبرغم قلة هذه القصائد عند حميدي فإنه استطاع أن يترك لنا صوراً بارعة ودقيقة ومحيطة بالشيء الموصوف، أبانت عمق نظرته للوجود، وعلاقته بالكائنات الحية، وبخاصة الحيوانات التي تعيش في الصحراء، الأليفة منها وغير الأليفة مثل الذئب والناقة والحمام الذي صور لنا أحزانه وآلامه وأفراحه من خلال صوته وحركاته، وهي صور تفيض بالإحساس والشعور بالمحبة والألفة بين هذا الطائر وبين الإنسان لقد استطاع أن يضفي عليه كل الأحاسيس الإنسانية، فتجد الحمام في هذا الوصف يتألم ويفرح ويفكر، ويتطلع إلى المستقبل ويشعر بالنجاح والإخفاق بل يفصح عن أغراضه مثل البلغاء والفصحاء بلغته الخاصة مثل قوله:

عجبت لها أنَّى يكون غناؤها
فصيحاً، ولم تفغر بمنطقها فما
فلم أر محزوناً له مثل صوتها
ولا عربياً شاقه صوت أعجما
كمثلي إذا غنت، ولكن صوتها
له عولة لو يفهم العود أرزما(٢٥).

إن التقارب بين صوت الحمام وبين المشاعر والأحاسيس الإنسانية يبدو في أشد التلاحم والقوة في شعر حميد، لأن الغناء نوع من لغة التواصل بين الإنسان وبعض الكائنات.

حميد كان من الشعراء الذين تعددت أغراض شعرهم فشملت الغزل والوصف والمدح والهجاء والرثاء والشكوى من الدهر وصروفه. لكن بعض الأغراض تميزت في شعره تميزاً واضحاً مثل غرض الوصف الذي كان بارزاً فيها لطبيعة نفسه الميالة إلى وصف المشاهد الجامدة والمتحركة

ويظهر أن الشاعر حميداً كان يحاول دوماً الحديث عن الأحزان والأشجان من خلال أصوات هذا الطائر الأليف، إذ أصبح بالنسبة إليه رمزاً للتعبير عن المعاناة الإنسانية. لقد روى قصة طريفة تبدو أحداثها محكمة ومترابطة الحلقات من خلال مشاهد الجهد والعناء والصبر والأمل الذي أبداه هذا الطائر في مواقف صعبة، فلم يدب اليأس إليه برغم كل ما عانى من شدائد وأهوال لا تطيقها الجبال الراسيات، وكأنه بذلك يعطي النموذج الأمثل لكل إنسان من أجل الصمود في مواقف الشدة خاصة:

وما هاج هذا الشوق إلا حمامة
دعت ساق حر ترحة وترنما
من الورق حماء العلاطين باكرت
عسيب أشاء مطلع الشمس أسحما
إذا هزهزته الريح أو لعبت به
أرنت عليه مثلاً أو مقوما
تباري حمام الجلهتين وترعوي
إلى ابن ثلاث بين عودين أعجما
بنت بنيته الخرقاء، وهي رفيقة
به، بين أعواد بعلياء معلما(٢٦).

إنها قصة طريفة احتوت على بداية فيها اشراقة الأمل والقدرة على الصمود من أجل البقاء وتحقيق الأماني لكنها تنتهي بمأساة يتبدد فيها كل شيء، ويصبح الأمل سراباً ووهماً. وبرغم هذه النهاية الحزينة فإن القصة تظهر أن الألم لا يفتت من عضد الكائن الحي لأن الإرادة أقوى من كل شيء. فبكاء الحمامة وألمها على ما حل بها لم يوقفها عن مواصلة المسير لأن سنة الحياة تقتضي التدافع والصراع من أجل البقاء. هذه هي الدلالات التي يمكن استخلاصها من هذه القصة الطريفة التي أراد حميد أن يبين من خلالها أن الحياة لا تخلو من فرح وألم، وصحة ومرض، ونجاح وفشل، لكن الإرادة القوية تتغلب على كل الصعاب، وتجعل الكائن الحي يبدأ السير من جديد ليحقق الآمال، ويسهم في البناء.

وفي وصفه للذئب نجد حميداً يركز على الخصائص التي تميز هذا الحيوان في حركاته المتميزة عن بقية الحيوانات الأخرى، فوصفه بهذه الصورة البديعة في مشيته:

ترى طرفيه يعسلان كلاهما
كما اهتز عود الساسم المتتايع(٢٧).

إنها من أجود الصور في الأدب العربي في وصف مشية هذا الحيوان الماكر.

كما نجد في وصفه لم يركز على شدة حرصه على نفسه من الأعداء، ويقظته الدائمة لمواجهة الأخطار التي قد تحدق به فوصفه بهذه الصورة العجيبة التي تبين حرصه وانتباهه الشديدين، وهي من أبدع الصور

في الأدب العربي:
ينام بإحدى مقلتيه ويتقي
بأخرى الأعادي فهو يقظان هاجع (٢٨).

أما الجمل أنيس العربي في الصحراء، ورفيق دربه في المعاناة مع البيئة فقد خصه بأوصاف تدل على صبر هذا الحيوان، وتحمله المشاق والأهوال ولولاه ما استطاع الإنسان العربي الصمود في هذه البيئة القاسية وهذا هو الشعور والإحساس عند كل شعراء الجاهلية فقلما تجد شاعراً أو مقلاً لم يذكر هذا الحيوان في رحلته، ولم يعترف بفضله على اجتياز مشاق الصحراء حتى يبلغ مأمنه.

مرح الشباب
وعجز الشيخوخة:

إن التغني بمرحلة الشباب، وما يصاحبها من فتوة ومرح وأمل وتفتح على كل مظاهر الحياة ظاهرة لم تقتصر على أدب معين ولا عصر محدود إنما هي ظاهرة إنسانية توجد في آداب كل الأمم، لأن الإنسان بحن بطبعه إلى أجمل ما في حياته، والشباب هو هذه الفترة الجميلة التي تظل حية في نفس كل شخص، إنه زهرة العمر وزمن العنفوان وإشراق الأمل والتفاؤل بالحياة، ولذلك تجد كل واحد يتمنى أن تطول مرحلة شبابه أو تعود إليه ليستمتع مرحها وبهجتها أما مرحلة الشيخوخة وما يصاحبها من أعراض الوهن والضعف في جميع أعضاء الجسم وذهاب الرونق والماء فإنها غالباً ما تكون مرحلة الشكوى والضجر من الحياة مثلما قال زهير بن أبي سلمى:
سئمت تكاليف الحياة ومن يعش
ثمانين حولاً لا أبا لك يسأم (٢٩).

وقول سلامة بن جندل السعدي متحسراً على ذهاب الشباب، واليأس من عودته:
أودى الشباب حميداً ذو التعاجيب
أودى وذلك شأو غير مطلوب
ولى حثيثاً وهذا الشيب يطلبه
لو كان يدركه ركض اليعاقيب
أودى الشباب الذي مجد عواقبه
فيه نلذ، ولا لذات للشيب (٣٠).

وحميد لم يخرج عن هذا النمط في التعبير عن هشاشة وأحاسيسه في مرحلتي الشباب والشيخوخة وقد عاشهما معاً، فعرف في مرحلة الشباب المرح والفتوة والقوة، وأبصار الغواني لا تفارقه لنضارة شبابه. وذاق في زمن الشيخوخة ما حملته معها من ضعف في البصر ووهن في الجسم وانحناء في الظهر واشتعال الرأس شيباً، ولذلك تجده عندما يتحدث عن مرحلة الشباب يقرنها بأجمل ما في البيئة وهو الربيع والاعتدال حيث تتجدد الحياة في الطبيعة فتبدو مخضرة زاهية الألوان، تجري مياهها هاهنا وهناك فيسعد الإنسان الجاهلي حيث تنتقل القبائل إلى البحث عن المرعى، وإلى أماكن النجعة وهناك يلتقي الشباب فتتجدد معهم الحياة في هذا الموسم الجميل:
بلى فاذكرا عام انتجعنا، وأهلنا
مدافع دارا، والجناب خصيب (٣١)
ليالي أبصار الغواني وسمعها
إليّ، وإذ ريحي لهن جنوب (٣٢)
وإذ ما يقول الناس شيء مهون
علينا، وإذ غصن الشباب رطيب
فلا يبعد الله الشباب، وقولنا
إذا ما صبونا صبوة: سنتوب (٣٣)

والنجعة عند العرب هي الانتقال إلى أماكن الخصب والماء وهما أجمل شيء في حياة الأعراب، وهناك يلتقي الشباب ويتم التعارف، وتبدأ الحياة بطعم جديد يشعر معها الشباب أن الحياة تعطيهم النبض المتجدد مثل الطبيعة التي بدت في حلتها القشيبة وقد كانت بالأمس كئيبة يعتريها الذبول ولذلك ربط الشعراء النجعة بمرحلة الشباب للدلالة على أن الشباب هو أجمل ما في حياة الإنسان مثل الطبيعة في فصل الربيع.

لكن هذه الرؤية المرحة لمرحلة الشباب، وجمال الطبيعة، تنقلب إلى تجهم وكآبة حينما يكون الحديث عن الشيخوخة، وكأن هذه المرحلة هي ذبول وفناء مثلما تكون الطبيعة حزينة في فصل الخريف وإذا كانت الشيخوخة هي ذهاب الفتوة والرونق والماء وطعم الحياة، فإن حميداً يرى أن الدهر الذي يفعل ذلك بالإنسان هو عدو لا يرحم، لأنه يسلبه أجمل ما فيه، يفتك بجسمه رويداً رويداً حتى يجعله شبحاً وظلاً، ويتحين الفرص للانقضاض عليه:
أتنسى عدواً سار نحوك لم يزل
ثمانين عاماً قبض نفسك يطلب (٣٤)

هذا العدو لا يعرف الرحمة وشغله وهمه هو أن يسلب البهجة والفتوة من الإنسان وكل ما ينعم به في حياته:
ما لي قد أصبحت ألا قد تنقضني
بعض النواكث حبلاً بعد إمرار (٣٥)
من بعد ما كنت فيها ناشئا غمرا
كأنني خارج من بيت عطار
لا أبصر الشخص إلا أن أقاربه
معشوشباً بصري من بعد إبصار (٣٦)

ويلتفت وراءه ليتذكر مرحلة الشباب، وطعمها اللذيذ والأمل يكبر في نفسه لو

يعود الشباب يوماً لكنه سرعان ما يستفيق
من حلمه، ويتأكد أن تلك الأماني ما هي إلا
سراب خادع، فالشباب لن يعود أبداً مهما
علل نفسه بذلك:

ليس الشباب عليك الدهر مرتجعا
حتى تعود كثيباً أم صبار

في خضم هذا الشعور باليأس يعود إلى
الحقيقة التي لا تتغير بالأماني، وهي أن كل
شيء في هذه الدنيا لا محالة زائل وفانٍ، وأن
كل ما فيها هو زينة وغرور يزول في يوم ما،
وينتهي مثلما انتهى هذا الشباب الذي كان
بالأمس ناضراً:

ولكنما الدنيا غرور، ولا ترى
لها لذة إلا تبيد وتنزع (٣٨).

الخلاصة التي يستخلصها الدارس لشعر حميد هي أنه لم يكثر من المعاني التي جاءت في كتاب الله وسنة رسوله عليه الصلاة والسلام لصياغة أغراض ومعانٍ وأساليب تكون فيها روح الدعوة الإسلامية بارزة ومهيمنة على شعره، لبيان مقاصد هذه الشريعة السمحاء، أو للدفاع عنها وردّ أقوال الجاحدين

فهل كان الشاعر يحس هذا الإحساس وهو في زمن الصبا؟ أم أن ضعف الشيخوخة، ووهن الكبر هو الذي جعله يشعر بذلك؟ لقد ذكر أنه كان في زمن الصبا يتجنب أموراً كثيرة وقع فيها الشباب الجاهل هو وطيشهم والزمان كفيل بكشف هذا الطيش في يومها، فلذلك كان أميل إلى الحزم والعقل في مرحلة شبابه:

وقد كنت في بعض الصباوة أتقي
أموراً وأخشى أن تدور الدوائر
وأعلم أني إن تغطيت مرة
من الدهر مكشوف غطائي فناظر (٣٩).

هذه هي نظرة الشاعر للشباب وللشيخوخة، الأولى كلها مرح وفتوة، والثانية عجز ووهن.

أثر المعاني الجاهلية والإسلامية في أغراض شعره:

الشاعر حميد من الشعراء المخضرمين عاش في الجاهلية وأدرك الإسلام وحسن إسلامه. وقد رأينا في الأبيات السابقة أنه قدم على الرسول عليه الصلاة والسلام وبايعه على الطاعة والعمل بما جاء في كتاب الله حتى أرانا ربنا محمدا..... (الأبيات)

وذكر الرواة وأصحاب السيرة أنه يعد من الصحابة الأجلاء، رضوان الله عليهم، الذين اهتدوا بهدي الكتاب والسنة بهديهم المصطفى عليه الصلاة والسلام. وحينما نتصفح ديوانه لنبحث عن تأثير تعاليم الإسلام في معاني شعره، أو في الأغراض التي نافح فيها عن الدعوة الإسلامية مثلما فعل حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة وكعب بن مالك، رضوان الله عليهم، فإننا نجد التأثير ضعيفاً في المعاني والأغراض معاً. لقد ظل حميد ينظم المعاني والصياغة واللغة التي عرفت عند الجاهليين، فهل ضاعت أشعاره التي قالها في المرحلة الإسلامية؟ أم أن تأثير المعاني الجاهلية كان قوياً في نفسه، فلم يستطع التخلص منها في الصور والمعاني واللغة الغريبة التي كان يميل إليها؟

لا يمكننا أن نطلق حكماً جازماً في هذه القضية، وقد دخلت المصادر من الإشارة إلى ذلك، ولهذا فإننا سنحكم على الشاعر من خلال ما نسب إليه من أشعار في ديوانه، فهذه الأشعار هي الحكم الفصل في هذه القضية لا سيما أنها جمعت في ديوان بشرح وتحقيق عالم جليل في العربية وآدابها وهو العالم عبد العزيز الميمني الذي عرف بدقته في التحقيق والتخريج.

إن الدارس لديوان حميد يخرج بنتيجة وهي أن الشاعر لم يستفد من المرحلة التي قضاها مع الرسول، عليه الصلاة والسلام، والصحابة، رضوان الله عليهم، بالتمرس بمعاني كتاب الله وسنة رسوله الأمين، وتوظيفها في شعره مثلما فعل شعراء الدعوة الإسلامية فهذه الفترة كانت عطرة بالتوجيهات الدينية من الكتاب والسنة، فحدث تغيير جذري في المعاملات والسلوك والمعتقدات، فكان من الطبيعي أن نجد ديوانه مليئاً بالقصائد التي ينافح فيها عن القيم الإسلامية التي دعا إليها هذا الدين، ويرد على أعداء الإسلام الذين ناصبوا الرسول والمسلمين العداء وظهرت تعاليم السمحة التي هدت الناس إلى نور الإيمان وأخرجتهم من ظلمات الجهل وكذلك عرفت الجزيرة العربية من وحدة شاملة، وإزالة الضغائن والأحقاد بينهم.

إن ما وجدنا في ديوانه من هذه المعاني لا يرقى إلى شاعريته المتميزة من بين شعراء

عصره، وإلى الدور الذي كان ينبغي أن يقوم به في هذه المرحلة انطلاقاً من صدق إيمانه وإعجابه بشخصية الرسول، عليه الصلاة والسلام، فلم نجد في ديوانه إلا أبياتاً قليلة يشير فيها إلى بعض الفضائل التي عرفت عند العرب وأقرها الإسلام، لأنها فضائل إنسانية ترسي دعائم المجتمع مثل الإشادة بالأمانة في قوله:

أمليكما إن الأمانة من يخن
بها يحتمل يوماً من الله مأثما
فلا تفشيا سري، ولا تخذلا أخا
أبتكما منه الحديث المكتما(٤٠)

وتعاليم الإسلام السمحة واضحة في كونه جعل خيانة الأمانة مقرونة بالإثم الكبير عند الله، وقد أشارت آيات كثيرة إلى هذا المعنى الجليل، أما في الشعر العربي القديم فهناك أبيات كثيرة ذكر فيها الشعراء حرصهم على أداء الأمانة والوفاء بالعهود، مثل قول الأعشى:

كن كالسموأل إذ طاف الهمام به
في جحفل كسواد الليل جرار
إذ سامه خطتي خسف، فقال له
قل ما تشاء، فإنني سامع حار
فقال غدر وثكل أنت بينهما
فاختر وما فيهما حظ لمختار
فشك غير طويل، ثم قال له
اقتل أسيرك، إني مانع جاري(٤١).

هذه الأبيات تظهر رشد وحرص العربي على الأمانة ولو كلفته حياة أعز الناس إليه.

وفي موضع آخر نجد حميداً يشهد بوحدانية الله وبلقائه يوم البعث، وهذا من أسس التوحيد التي يقوم عليها الإيمان عند المسلم، لكنه يأتي بهذا المعنى في غرض الهجاء، وذلك حينما هجا أبا الربيع العامري، وإلى اليمامة في قوله:

شهدت بأن الله حق لقاؤه
وأن الربيع العامري رقيع(٤٢).

وفي أبيات أخرى يذكر الحمد والرشد وهما من المعاني التي دعا إليها الإسلام، كما في قوله:

فما منكم إلا رأيناه دانيا
إلينا بحمد الله في العين مسلما(٤٣).

وقوله:

قضى الله في بعض المكاره للفتى
برشد، وفي بعض الهوى ما يحاذر(٤٤)

وذكر بعض الباحثين أنه أخذ معنى قوله:

أرى بصري قد رابني بعد صحة
وحسبك داء أن تصح وتسلما(٤٥).

من قول رسول الله (صلى الله عليه وسلم) لو لم يكن لابن آدم إلا الصحة والسلامة لكفاه بهما داء (قاتلاً).

وفي مقتل عثمان رضي الله عنه نجد حميداً يذكر في مطلع القصيدة الإنابة إلى الله، وتلاوة كتابه العزيز، وتدبر معانيه بالاجتهاد حيث قال:

إني ورب الهدايا في مشاعرها
وحيث يقضى نذور الناس والنسك
ورب كل منيب بات مبتهلا
يتلو الكتاب اجتهاداً ليس يترك(٤٦).

هذه المعاني التي يظهر فيها الأثر الإسلامي إذا ما قورنت بما جاء في ديوانه من معان وألفاظ وأساليب كانت متداولة عند الجاهليين تبين أن الأثر الجاهلي كان أقوى في شعره، وذلك يتضح في اللغة الغريبة كقوله في وصف الناقة، وكان من الشعراء الذين أجادوا في وصفها:

ضبارا مريط الحاجبين إذا خدا
على الأكم ولاها حذاء عثمثما(٤٧)

وقوله أيضاً في هذا الغرض:

رعين المرار الجون من كل مذنب
شهور جمادى كلها والمحرما
إلى النير فاللعباء حتى تبدلت
مكان رواغيها الصريف المسدما
وعاد مدماها كميتاً وأشبهت
كلوم الكلى منها وجاراً مهدما(٤٨).

كما أن المعاني التي كانت راسخة في أذهان الجاهليين ومعتقداتهم نجدها في شعره، مثل توهمهم انتقال أصوات الموتى من قبر إلى آخر في قوله:

ألا هل صدى أم الوليد مكلم
صداي إذا ما كنت رمساً وأعظما(٤٩).

وغيرها من المعاني التي كانت متداولة في عرف الجاهليين، ولا يظهر فيها الأثر الإسلامي الذي حارب تلك المعتقدات إما لأنها تخالف العقيدة، أو أنها من الأفكار التي لا تلائم المجتمع الإسلامي الذي عرف تغيراً جذرياً مسَّ كل شيء في حياة الناس.

والخلاصة التي يستخلصها الدارس لشعر حميد هي أنه لم يكثر من المعاني التي جاءت في كتاب الله وسنة رسوله عليه الصلاة والسلام لصياغة أغراض ومعان وأساليب تكون فيها روح الدعوة الإسلامية بارزة ومهيمنة على شعره لبيان مقاصد هذه الشريعة السمحاء أو للدفاع عنها ورد أقوال الجاحدين، فالأبيات التي أشرنا إليها لا تمثل الدور الذي كان ينبغي أن يقوم به في هذه المرحلة.

وضعف التأثير الإسلامي في شعره يظهر حين تحدثنا عن غرض الغزل فقد رأينا أنه لم يتحول عن الغزل الصريح إلى الكناية عن المرأة بالسرحة إلا بعد ما حظر عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، على الشعراء ذكر أسماء النساء.

فالتحول لم يكن نابعاً من إيمانه بما يدعو إليه الإسلام، وإنما من الخوف من سلطة الخليفة، وأنه يمثل في موقفه مقولة: (يزع الله بالسلطان ما لا يزع بالقرآن).

الهـوامش:

١) طبقات فحول الشعراء: ١/ ٢٤

٢) ديوانه: ١٣٣، تذريت السناما: أي شرفت وعلا أمري في القبيلة.

٣) المفضليات: ٦٢-٦٣، الصراد: بتشديد الصاد والراء- الريح الباردة. النيب: الإبل، والجعجاع: موضع بروك الإبل. أرادأن النيب، وهي أصبر على البرد، لاتبرح مباركها من شدة البرد والزراع: المتغرقون يريد أن الممدوح ينزل في شدة البرد في مجمع الناس حيث الضيفان.

٤) ديوانه ١١١، الصريخ: المستغيث، سافع: آخذ بناصية مهره ليلجمه.

٥) طبقات فحول الشعراء: ٢/ ٥٨٤-٥٨٦.

٦) مقدمة الديوان.

٧) ديوانه ٧٨.

٨) --------: ٤٩.

٩) --------: ٩٤-٩٥. الآل: السراب. أي أصبح في شيخوخته مثل السراب الخادع النواكث: صروف الدهر ونوائبه التي أثقلته.

١٠) ديوانه: ٦١.

١١) ------: ١٣٣. الشمطاء: المرأة التي خالط البياض شعر رأسها. ومرر القل: كناية عن ضيق العيش.

١٢) ديوانه: ١٦-١٨.

١٣) -----: ٦٣.

١٤)------: ٧٩-٨٠. الغدف: الأرض الغليظة ذات الحصى. شبه الخطوط التي في وجهها بما تتركه غصون الأشجار على الأرض حينما تجر في مكان غير صلب. السوام: الإبل الراعية.

١٥) ------: ١٣٣.

١٦)------: ٣٨. الشرى بفتح الشين وتسكين الراء: شجر الحنظل. والغيث المدجن المظلم.

١٧) الذرع: الطاقة. البكارة: ج بكر، وهي البزل من الإبل. يشير إلى أنهم كانوا مدربين على القتال.

١٨) في هذه الأبيات عيب يسمى الإيطاء، وهو تكرير لفظ واحد في القافية في أبيات متقاربة. وقد كرر الشاعر لفظ -النجوم- في بيتين متجاورين.

انظر كتابنا: (بناء القافية وطرق تأصيلها دراسة نقدية).

١٩) مخرق الثياب: صفة تطلق على الرجل الكريم، لأن العفاة يجذبون قميصه. وتطلق أيضاً على الرجل القوي المناكب. والسقم: تغير اللون من شدة الحياء.

٢٠) اللواء: العلم الكبير. الخميس: الجيش الجرار.

٢١) ----: ١١٧. سحبان وائل: كان من بلغاء العرب. وباقل: كان مشهوراً بالعي.

٢٢) ------: ٢٨. الهزاهز: الفتن والحروب

٢٣)----: ٨٩. يقول: إن هذه القصائد تتخذ مادة للسمر لجودتها، كما أن أثرها يكون قوياً على الأحياء والأموات.

٢٤) ديوانه: ١١٤.

٢٥) -------: ٢٧.

٢٦) --------: ٢٤-٢٦.

٢٧) ------: ١٠٤.

٢٨) ------: ١٠٥.

٢٩) شعر زهير: ٢٥.

٣٠) المفضليات: ١١٩- ١٢٠. اليعاقيب:

٣١) المدافع: أماكن تجري فيها المياه، والجناب: المكان الذي أقاموا فيه، وصفه بالخصب.

٣٢) ريحي لهن جنوب: أي يملن إليه، والعرب كانت تتفاءل بريح الجنوب، لأن مجيئها يكون مصحوباً بالخير.

٣٣) ديوانه: ٥١-٥٢.

٣٤) ------: ٤٩.

٣٥) النواكث: صروف الدهر. وقوله: تنقضني حبلاً بعد إمرار أي عملت على توهيني بعد قوة.

٣٦) ديوانه: ٩٤-٩٥.

٣٧)-------. أم صبار: أرض ذات حجارة كأنها أحرقت بالنار.

٣٨) --------: ١١٠.

٣٩) ---------: ٨٨.

٤٠) ------: ٢٨.

٤١) منهاج البلغاء: ١٠٥.

٤٢) ديوانه: ١٢.

٤٣) ------: ٢٩.

٤٤) --------: ٨٧.

٤٥) ------: ٧.

٤٦) ------: ١١٤.

٤٧)--------: ١٢. يصف جملاً. المريط: الخفيف الشعر. والعثمثم: الشديد الطويل. وخدا: أسرع.

٤٨) ديوانه ٩. المسدم: البعير المعضوض، والصريف: حك الأنياب.

٤٩) ------: ٣٠.

المصادر والمراجع

١) بناء القافية وطرق تأصيلها: دراسة نقدية، تأليف صاحب المقال، ط١، ٢٠٠٣م مطبعة طوب بريس، الرباط، المغرب.

٢) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، الدكتور شكري فيصل، ط٥، دار العلم للملايين، بيروت.

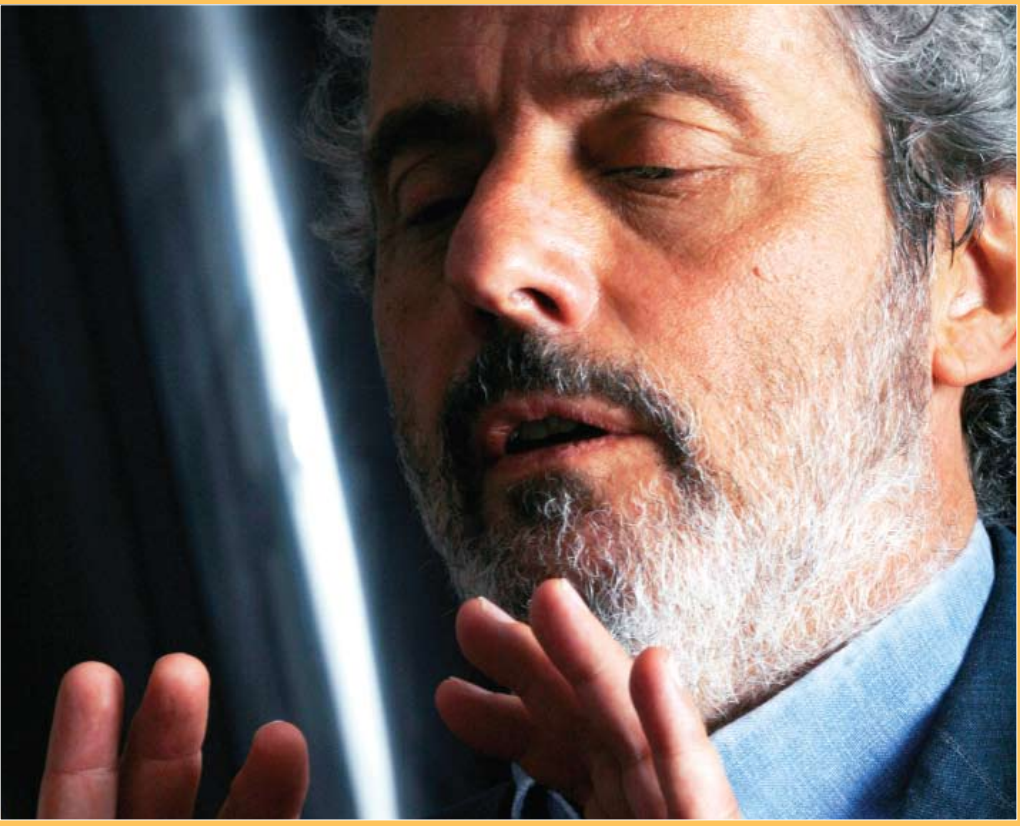
٣) رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة لأبي القاسم الشريف السبتي تحقيق وشرح صاحب المقال، مطبوعات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، ط١، ١٩٩٧م

٤) شعر زهير بن أبي سلمى صنعة الأعلم الشنتمري تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، ط٢، دار العلم العربي- حلب.

٥) المفضليات: المفضل بن محمد بن يعلى الضبي تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، ط٦

٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق الدكتور محمد الحبيب ابن الخوجة، ط٢، دار الغرب الإسلامي بيروت.

حوار مع نيكولا بيوفاني



أجراه: جون جيلي
ترجمة: مصطفى بدوي

فلوبير الأمس وديستويفسكي الأمس هم: تريفو/هيتشكوك/فيلليني/فيسكونتي/ بيرغمان... اليوم

عندما ننصت إلى مؤلف موسيقي السينمائي الإيطالي نيكولا بيوفاني فإننا ننصهر في العمق مع تجارب سينمائية متنوعة راكمها الريبيرتوار السينمائي الإيطالي في مختلف منعطفاته ومنحنياته الكبرى والأهم في هذا الحوار الذي نقوم بتعريبه هو الانتباه إلى آليات اشتغال المكون الموسيقي في السينما وانشغالاته، بتوازٍ مع باقي عناصر الفيلم الأخرى، الشيء الذي يؤكد لنا ـ نحن العرب الرافلين في اطمئناننا ـ وجودنا خارج السياق الفني العالمي حتى إشعار آخر..

سؤال: كيف صرت مؤلفاً موسيقياً للأفلام؟

جواب: اكتشفت السينما أو ليس سمي بالفن السابع في عامي السادس عشر عندما كنت مدمناً على متابعة الأفلام السينمائية التجريبية. قبل ذلك، لم تكن تمثل السينما بالنسبة إليّ سوى حديقة مثيرة حيث الأفلام الأمريكية أو الأفلام الإيطالية: جون واين ـ ليز تايلور ـ ألبرتو سوردي ـ آن نيتشي... بعد ذلك اكتشفت بيرغمان بونويل فيلليني، تريفو وعدداً آخر من الفنانين وقتئذ فهمت ببراءة بأن الفن السينمائي يستطيع أن يكون شيئاً آخر أكثر من كونه استهلاكاً موسمياً بسيطاً. أثناء اشتهيت الاشتغال في هذا الحقل، دخلت السينما بفضل سيلفانو أغوستيلي الذي كان صديقاً لماركو بيللوشيو. وفي الواقع، إن أول فيلم كتبت موسيقاه كان من إخراج أغوستي الذي أنجز سنة ١٩٦٩ وخرج إلى الوجود سنة ١٩٧٠. بيللوشيو رأى الفيلم واستمع إلى الموسيقا وناداني للمشاركة في فيلمه (باسم الأب) واشتغلت معه في سبعة أفلام.

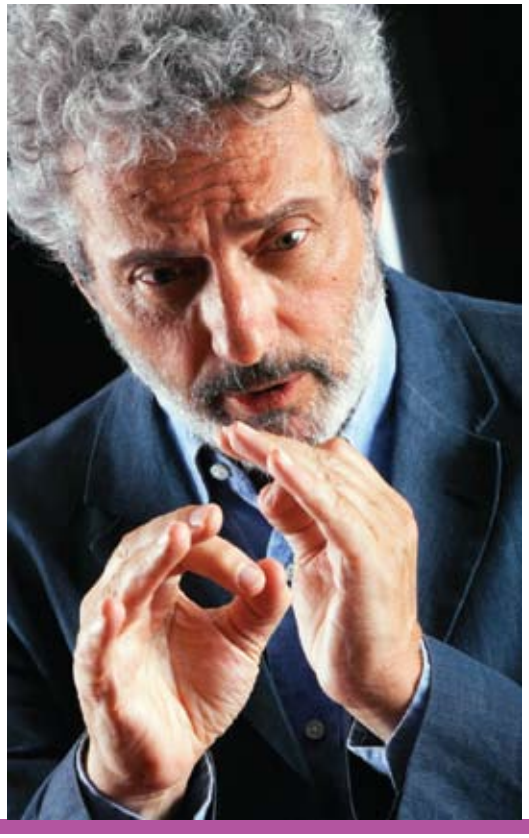
سؤال: كيف تفسر الاشتغال الطويل (زمنياً/ المترجم) مع بيللوشيو والانقطاع بعد ذلك عن مواصلة العمل معه؟

جواب: بعد إنجاز سبعة أفلام كان الاختيار حكيماً بصفة عامة أكثر منه تغيير عادة من العادات. المخرج أيضاً بحاجة إلى أن يتجدد،

وإلا صارت العادة حواجز.. لم يقع بيننا أي خلاف يذكر، لكن بيللوشيو بدأ يأخذ وجهات

جواب: كان بيللوشيو مخرجاً يتواصل بشكل جيد، ونفس الشيء أعيشه إلى حدود الآن.

علينا الدفاع عنه، أو أنها معارك فنية ثقافية ومدنية. كان عملنا أكبر من عمل سينمائي



أخرى متعارضة مع تلك التي أسير فيها. فابتداء من فيلم: (هنري الرابع) المأخوذ عن مسرحية لبيراندللو لم نعد نشتغل سوياً. بالنسبة إليّ بيللوشيو هو واحد من كبار عباقرة السينما الإيطالية، ولا يزال حياً كما لو أنه في الثلاثين ربيعاً.

سؤال: هل كان يطلب منك بيللوشيو أشياء محددة أثناء اشتغالك معه أم أنه كان يترك لك كامل الحرية؟

دليلي أحاسيسي القوية أكثر منها الترابطات النغمية المنطقية، توجيهاته لم تكن تأخذ طابع التمرين المفروض على المؤلف الموسيقي.
هذا ما أذكره من خلال الأعمال التي أنجزتها بمعيته وبكثير من الحنين..

سؤال: كنت غارقاً جداً في عمله..؟

جواب: أجل لأني كنت شاباً وهو كذلك. كنا نعيش مع تلك الأفلام كما لو أنها خندق

بسيط كنا نحمله بقيم قوية لا تجدها إلا ماماً في السينما الراهنة كانت سنوات استثنائية بمنظور ذلك الجهد الكبير الذي كنا نبذله.

سؤال: إذاً، هناك أكثر من عشر سنوات من العمل المشترك مع بيللوشيو وحده؟

جواب: ليس صحيحاً كلية ما تذهب إليه، لقد قمت بالاشتغال في ثلاثين فيلماً تحديداً، أحسست بميل خاص نحوها وكمثال على ذلك فيلم: (ابتكار) لايميديو غريكوو أفلام

أخرى لمخرجين آخرين لم يواصلوا العمل السينمائي.

سؤال: ما الذي دفعك إلى العمل مع المبتدئين؟

جواب: الأفلام الأولى كانت لها أهميتها وجدَّتها، إذ تحتوي على عناصر غير ناضجة ولكنها مثيرة. في تلك الفترة لم أكن مشدوداً إلى المحترفين الذين كانوا يطلبون عملاً روتينياً. وحتى أكون صريحاً أكثر: المخرجون المكرسون لم يكونوا يهتمون بعملي. الأول الذي وجه الدعوة إليّ كان هو: ماريو مونيسيلي من أجل عمل كوميدي. اشتغلت معه في سبعة أفلام كان قسم منها موسيقياً. واشتغلنا سوية في عمل مسرحي كوميدي إنجليزي. قبلئذ كنت أعتبر موسيقياً يشتغل في أفلام أدبية أقصد حزينة وفجائعية ومبكية. قال لي مونيسيلي: (لقد أعدت إليك الاعتبار) إنه مخرج شجاع جداً، فتح لي الأبواب وجعلني أشتهر لدى مخرجي أفلام كوميدية آخرين.

سؤال: يعد العمل مع فيليني مرحلة هامة في تجربتك، لأنه ذائع الصيت وعند وفاة نينو روطا صار فيليني يتيماً. لقد قام بإنجاز فيلم واحد رفقة لويس باكالوفا وغيان فرانكو بلينيزيو وأنت من وقعت موسيقى أفلامه الأخيرة؟

جواب: بل بدأت العمل معه في فيلم رابع. لقد اتفقنا على كتابة أدوار من أجل الفيلم الذي كان يحضره..

سؤال: صداقتكما صارت كما قد نتوقع ولو دامت أكثر لأمكن مقارنتها بعلاقة التكتل التي كانت له مع نينو روطا..؟

جواب: أعتقد أن ارتباطه بنينو روطا لا يمكن مقارنته بأي شيء في تاريخ السينما. رباطهما كان لا يصدق. ليس فقط بالنسبة إلى كمية الأفلام المنجزة، لكن العمل هو الذي مق العلاقة بينهما. فبرز من موسيقى أفلامهما الأولى كانت رائعة إلا أن تلك المتعلقة بالأفلام الأخيرة كانت مثالية من حيث الإنجاز. لقد دفعا عملهما دائماً نحو الأبعد. (كازانوفا) فيلم ثابت عمقياً، وتعاونهما لم يكن من ذلك النوع الذي يتجه نحو التكرار.. وأعرف كم كان يسخر من الابتذال.

سؤال: عندما ننظر إلى أفلامه نلاحظ أن غالبية المتعاونين معه مكررون. هل كان محتاجاً إلى متعاونين دائمين تجمعه بهم روابط الصداقة..؟

جواب: أكيد بلا شك. العمل معه لا ينتهي فبمجرد أن كان ينهي فيلماً نبدأ في الحديث عن مشروع تالٍ، حتى لو تعلق الأمر بأفلام لم نستطع إنجازها لاحقاً. فمثلاً قرأت مرتين سيناريو فيلم أسطوري لم ينجز أبداً..

سؤال: واللقاء مع ناي موريطي الذي تعاونت معه أيضاً أكثر من مرة؟

جواب: أعرفه منذ سنوات عديدة. كنا أصدقاء، لكن من دون أن نشتغل سوية في فيلم (القداس انتهى) قررنا قطع التعاون مع صديقه فرانكو بيرزانتي الذي كان صديقي هو الآخر. اقترح عليّ اقتحام التجربة فيما كنا نضحك سابقاً ونحن نفكر في صعوبة التعاون فيما بيننا. ومع ذلك الأفلام الأربعة أنجزت بسلام كبير طبعاً، وبجهدهم، لأن ناي يحمل ضغطاً قوياً في عمله خاصة في لحظات المكساج: كنا في الشوط الأخير وما كان لنا أن نعود القهقرى، ومن الطبيعي أن يرتفع الضغط في لحظات المكساج لدى ناي بخاصة، غير أني أذكر أني كنت أتميز بصفاء كبير في قاعة المونتاج والتسجيل.

سؤال: أحياناً موسيقى الأفلام تكون خفية. إذن، عندما نفكر في فيلم لموريطي فإن الموسيقى أساسية ففي الوحدة التصويرية لمستهل فيلم: (انتهى القداس) عندما يرتمي الراهب في الماء ويسبح طويلاً، فإن الموسيقى تصير ربما هي العنصر الأهم في هذه الوحدة..؟

جواب: لا أدري إن كانت هي الأهم، فالعمل الذي حاولت أن أقوم به مع ناي ومع كل المخرجين الآخرين هو خلق موسيقى من داخل الفيلم من روحه نستطيع تخيل كتابة موسيقى ربما أكثر أهمية في حد ذاتها لكنها تكون أكثر بعداً عن روح الفيلم. إن الانطلاق من الفيلم يقود إلى كتابة موسيقى أكثر

بساطة أحياناً، ولكنها قريبة من الفيلم. وهذا ما حدث في فيلم: (غرفة الابن) الذي يتضمن موسيقى بسيطة ببيانو واحد يعزف برقة ويصاحب كل لحظة يذهب فيها الطبيب النفسي من شقته إلى مكتبه لكن كنت أحس ـ وأتمنى أن أكون محقاً في ذلك ـ بأن هذه الموسيقى كانت قريبة من الشخصية بوجه خاص.

سؤال: هل تنجز موسيقى الفيلم مع المخرج من قبل أم أنك تقترح ما يقبله بشكل أو بآخر..؟

جواب: مع المخرج يتم الخوض في كل ما من شأنه الخوض فيه، لكن يصعب أن نُسمعه الصوت الموسيقي الذي يتجول في المخيلة، ونوعية لونه تحديداً، قبل أن نكون في قاعة التسجيل كي نسمعه ملياً. لذلك طبعاً عندما نكون بصدد الفيلم الثالث أو الرابع مع نفس المخرج نشتغل بشكل أفضل لأن رابط الثقة المتبادلة يكون قد استقر بين الطرفين. لو قلت اليوم لروبرطو بينيني: (هنا يتسع صوت الأوركسترا) سيفهم للتو ما أريد قوله. أما في أول فيلم لما كنت أتحدث له هكذا كان يتساءل: «ما الذي أعنيه» بتوسيع الصوت؟! إنها طريقة للتفاهم أستطيع أن أقول أشياء معينة بكلمات معينة. والمخرجون الكبار يتواصلون خارج الكلمات أساساً بل بعيونهم أيضاً. بينيني يتكلم بطريقة جسدية أكثر، وموريطي بنظرته المملوءة بالمشاعر، بابتسامته أو بتصفيقه..!

سؤال: كنت صديق روبرطو بينيني منذ أمد بعيد أعتقد...؟؟

جواب: أجل منذ زمن بعيد. كان يشتغل مع جون ليري، وهو موسيقار أمريكي. لكن بالنسبة لفيلم: (الحياة جميلة) فإن أمريكياً مثل جون ليري بعيد بلاشك عن فهم الطباع الخاصة بالإيطاليين. أعتقد أنه ـ المقصود بينيني/ المترجم ـ انفصل عن صديقه لأنه كان محتاجاً إلى تربة عضوية بلون إيطالي.

من فيلم (النمر والثلج)

سؤال: هذا ما أعجبه مادمت تعاونت مع بينوشيو في فيلم (النمر والثلج)؟

جواب: نعم ونشتغل معاً أيضاً في المسرح. بينيني بالإضافة إلى الصداقة التي تربطنا، فهو عبقري حي، وشاعر بالجسد والروح. يشبه بيتاً شعرياً إيطالياً عشاري المقاطع، بيتاً شعرياً قادراً بفعالية على استدعاء اليومي الأكثر بساطة والسامي الأكثر إلهية، إذا أمكن الحديث عن الإلهي في هذا المقام.

سؤال: إلى أي شيء تستند هذه الثقة؟

جواب: عندما تسير الأمور بشكل جيد يحل رابط الثقة المتبادلة. المخرج الكبير يكسب ثقة الموسيقي. لو قال فيليني مثلاً: (هنا بحسب ما أراه من الأحسن إنجاز شيء أقل حدة أكثر خفاء وحميمية) أو قال: (هنا أفضل شيئاً أكثر إبهاراً) فإن المؤلف الموسيقي يضع فيه ثقة عمياء. لكن، أحياناً المخرج الأقل موهبة يستطيع أن يقول شيئاً نظرياً، وهذا ما يستحيل إنجازه عملياً، لأن هذا لا يشع بطريقة جمالية ولا ننجح في إيجاد حل لأن الطلب خوطب بعبقرية أسلوبية نظرية مشكل

العلاقة بالأسلوب مشكل جوهري في السينما في الموسيقى إذن في العلاقة بين السينما والموسيقى في العلاقة مع الشكل هنالك جملة لأديب إيطالي كبير هو إدوارد دو دي فيليبو يقول: «ابحث عن الحياة تجد الأسلوب، وابحث عن الأسلوب تجد الموت بانتظارك». شخصياً أريد أن يحكي لي ما يحدث في الفيلم، بعدذلك من الممكن أن تقول لي كيف تريد أن تحكي القصة. قبل أن تقول لي: كيف، عليك أن تقول لي: لماذا، لأنه بواسطة: لماذا؟ أستطيع أن أجد الـ: كيف، لكن لو قلت لي الـ: كيف، لا أستطيع أبداً أفهم: لماذا؟ عندنا أمثلة لمخرجين موهوبين جداً «اختنقوا» وهم يبحثون عن الأسلوب، في المونتاج، هم قادرون على تقطيع مشهد ما بقيمة أسلوبية له في الوقت الذي نجد أنه جوهري بالنسبة للحكي إنهم محرومون لمشاهدهم من مشهد جوهري كيفيهم كل ذلك للشيء الإبسبب زهو أسلوبي يبيسكنهم/المترجم شخصياً أريد من المخرج أن يحكي لي فيلمه عندما لا يكون موجوداً إلا في دماغه، ويكون مشتاقاً لتنفيذه. بعد ذلك أشاهد المونتاج الأول وأجلب مادة الفيلم فأكتب الموسيقى بنكهة ابتكارية وبكثير من الصنعة.

سؤال: لنعد إلى عملك مع الأخوين تافياني..؟

جواب: سينما تافياني تستعمل كمية محدودة من الكلمات، الحكي والمشاعر يستندان إلى الصور والموسيقى، الحوارات مختزلة إلى أبعد حد إنها ليست سينما مبنية على الحوارات. هناك سينما أخرى على النقيض من ذلك ولكن لديها نفس العلاقة بالكلمات إنها سينما: سيرجيو ليون، الشخوص فيها لا يقولون إلا القليل الأهم، والباقي تحكيه الوجوه والحركات والموسيقى. وفي هذا الصدد، كان هذا بالنسبة إليّ تجربة ضخمة لكتابة كمية معينة من موسيقى الأفلام نوع من الموسيقى ذات الطابع السيمفوني صوت الأوركسترا عندما أقدم حفلاتي موسيقية أفتح دائماً الحوار مع فيلم: ـ ليلة سان لورنزو ـ صباح الخير بابل ـ..

سؤال: نلاحظ في مسيرتك لقاءاتك فيرمنتظرة مع مخرجين أمثال: ماكافيفا ـ بيغاس ـ لينا ـ جون أرفن.. هل هي الشهية للدخول في تجارب جديدة دائماً...؟

جواب: نستطيع القول إن هذا بدأ في طور معين من حياتي وينبغي توخي الحذر من السقوط في الروتين. ذات يوم، ذهبت إلى بوينس آيريس لإنجاز فيلم رفقة ماريا لويزا بيمبيرغ، أخذتني لرؤية المسرح والكواليس فوجدت مقولة لرئيس أوركسترا كبير تقول: (الروتين والارتجال هما العدوان المميتان للفن)، الارتجال المقصود يشبه السطحية والإتيان بسلوكات غير مدروسة. الروتين ثقيل جداً، إنه يكبل الخطى. إذا كنا نشعر بأننا قادرون على الإتيان بأسلوب معين للفيلم، وأننا لا نحاول إنجاز إلا هذا النوع فإننا ننتهي بتقليب الغبار. بالنسبة إليّ إنجاز تجارب مختلفة تثيرني. هذه السنة انطلقت في تجربة لم أقم بها من قبل، إنها الرسوم المتحركة التي هي بعيدة عن ذوقي. اقتُرحت عليّ وأعتقد أنني سأقبل بالدخول فيها، في الحقيقة منذ أمد بعيد أوزع وقتي بين نشاطين اثنين، ستة أشهر أخصصها للسينما وفي أشهر أخرى أخصصها للمسرح أو للحفلات الموسيقية.

سؤال: كيف وصل التعاون مع المخرجين الفرنسيين إلى ما وصل إليه..؟

جواب: كما هو الشأن دائماً تصلك المشاريع من طرف الوكلاء. وما وصلني بدا لي أكثر أهمية في الوقت الراهن مما اقتُرح عليّ في إيطاليا، لاسيما وأن الأمر يتعلق بأنواع من الأفلام مختلفة عن بعضها بعضاً، وأنجزت كوميديا دانييل طومسون: (تغير الدليل) وأجدها مؤثرة جداً حتى إنها مستنبي بشكل خاص، بالرغم من كونها كوميديا، بعدذلك، جاء أول فيلم مع ساندرين بونير: ـ اللاعبة ـ لكارولين بوطار والذي سيظهر قريباً، إنه نوع مختلف جداً فهو فيلم تستطيع وصفه بالاختزالي. فهو يدور في كورسيكا بثلاثة شخوص فقط. أخيراً بالنسبة إليّ باعتباري إيطالياً فإن فيلماً تلعب فيه ساندرين بونير بالدراجة الهوائية يكتسب أناقة خاصة لا أستطيع معها أن أرفض ساندرين بونير تمثل نوعاً من السينما التي نحبها أنا وأصدقائي باعتبارنا متفرجين إنها أفلام نشاهدها بعد الزوال خلال الأسبوع عندما تكون القاعات السينمائية فارغة تماماً أتذكر فيلم لأفيليب ليوري مع ساندرين بونير: (الآنسة) عندما كنا لا نتجاوز ثلاثة أشخاص في القاعة. وهكذا عندما التقيت بليوري الذي اقترح عليّ إنجاز فيلم مع ساندرين بونير، كان من المستحيل أن أقول: لا هذه الأفلام بالنسبة إلينا ـ كإيطاليين ـ لديها أناقة خاصة

بالإضافة إلى أن ذلك سمح لي بالمجيء إلى باريس...

سؤال: هل لديك مشاريع أخرى..؟

جواب: أغلب مشاريعي مسرحية أجد نفسي في المسرح، وأشعر أن السينما في وقتنا الراهن تتعرض لهجوم مضاد من قبل الحضارة التلفزيونية تعيش زمن الديمقراطية التلفزيونية والتلفزيون كالسينما يعتمد على الصور، الشيء الذي يعطي تراشقاً دامياً بينهما. لقد انخسرت السبعينيات ولا نعرف كيف سينتهي. إن تعدد الصور والدخول إلى الأفلام عبر الهاتف الخلوي، وعبر الحاسوب أو في الطائرة، هذا التعدد أصبح يتزايد بالملايين ولا يخدم السينما. السينما فن ولد في وقت كانت الصور فيه نادرة.. أنا ولدت في مرحلة كان العالم فيها متعطشاً للصور، والناس كانوا يخرجون أيام الجمعة والسبت والأحد للذهاب إلى قاعات السينما. اليوم ارتوينا بالصور. فمقاومة القاعات السينمائية إذن ستكون صعبة، وأعتقد أن المسرح سينتهي بشكل سيئ لا نستطيع محو السينما طبعاً لأن السينما ستقبل مخرجون أعمالاً فنية، لكن ربما لا أحد سيشاهد السينما. المسرح والشعر والموسيقى تحمل وراءها ٢٥٠٠ سنة من التاريخ، بينما السينما ليس وراءها سوى قرن واحد. أعتقد أن المسرح أمامه ٢٥٠٠ سنة أخرى، بينما السينما تنتمي للقرن العشرين الرواية فن لن يموت لكنه ينتمي للقرن التاسع عشر. خلال هذه الفترة تم مظهرت الثقافة والحضارة في القرن العشرين أخذت السينما مكان الرواية، وفلوبير الأمس وديستويفسكي الأمس، صار اليوم هم: تريفو هيتشكوك، فيليني، فيسكونتي، بيرغمان. هؤلاء المخرجون كان لهم الحضور الحاسم في الوعي والضمائر وفي الثقافة المعاصرة. الموسيقى تتجاوز هذا، لأن لديها الملايين فنحن نعود إلى الموسيقى لأسباب متعددة...

سؤال: هل تنتبه عادة إلى الموسيقى عندما تشاهد فيلماً..؟

جواب: إذا لم يكن الفيلم جيداً أنتبه إلى الموسيقى، أما إذا كان جيداً وشدني ألاحظها بشكل أقل لأنه كفيها للاحقة. موسيقى الفيلم لنا نجحة عليها أن تشتغل على هوامش الفيلم في قيقة تشتغل موسيقى نسمعها منذ انطلاقتها منذ هجومها الأول أمام في السينما فعليها أن تبقى في الكواليس، عليها أن تشتغل في اللاوعي المتفرج وعليها أن لا تكون واضحة بشكل هبلشل. الموسيقى الممكنة من أجل فيلم هي أروع من أن تحرك الجسد.

هوامش:

ـ ليلة سان لورينزو: من إخراج: الأخوين تافياني سنة ١٩٨٢ـ١٠٦ دقيقة. ينبني الفيلم على أسطورة شعبية مفادها أنه خلال كل يوم من العاشر من أغسطس تستجيب النجوم لطلب الناس فتعود الذاكرة بالمرأة (مارجريتا لوزانو) إلى ١٠ أغسطس ١٩٤٤ التحكي ما حدث أثناءها.

ـ الحياة جميلة: من إخراج: روبرطو بينيني سنة ١٩٩٨ـ١١٤ دقيقة. فيلم يحكي عن ـ جيدو ـ الأب الذي أخذ إلى معسكرات التعذيب رفقة زوجته وابنه الصغير حاز الفيلم الأوسكار سنة ١٩٩٨ كأحسن فيلم أجنبي.

ـ صباح الخير بابل: من إخراج: الأخوين تافياني سنة ١٩٩٧ـ١١٨ دقيقة. يحكي الفيلم عن إيطاليين اثنين يهاجران إلى أمريكا بين سنوات الحرب العالمية الأولى: ١٩١٤ـ١٩١٨ ليصلا إلى هوليود واشتغلا هناك رفقة مخرج سينمائي. يوظف الأخوان تافياني تقنيات نصف واقعية وأخرى نصف أسطورية في هذا الفيلم عن طريق إعادة خلق السينما من داخل السينما ويحكيان من ثيمات الهجرة والشقاء والسعادة والحرب.. إلخ.

الآنسة: فيلم لفيليب ليوري سنة ٢٠٠١ ـ ١٠٠ دقيقة. كوميديا حزينة لعبت فيها ساندرين بونير دوراً رائعاً خاصة من خلال وميض عينيها وابتساماتها المتعددة..

ـ انتهى القداس: من إخراج ناني موريطي سنة ١٩٨٥ـ٩٤ دقيقة. من أحسن أفلام ناني موريطي يطلعنا فيه باسمه دون كيليو يعيش ظروفاً عائلية مزرية التحق بروما قادماً إليها من جزيرة جنوب إيطاليا يعالج الفيلم ظاهرة التفكك العائلي في المجتمعات المعاصرة.

اللغة

من الإنشاء البلاغي
إلى التفكيك اللساني

د. منذر عياشي

من يدرس من اللسانيات تدرس اللغة أم البلاغة تدرسها ـ وأيهما أصل والثاني فرع ـ وهل ثمة ضرورة للدرس اللساني أن يكون درساً بلاغياً ـ أم أن الضرورة هي أن يكون الدرس البلاغي درساً لسانياً، ومن ينزاح عن تمركزه ومركزه لمن ـ أليست الأولوية في كل شيء والمركزية في كل شيء تحمل نقيضين يريدان أن يحتلا كل شيء وهما: الميتافيزيقا والفيزيقا ـ وماذا لو أن كلاً من الدرسين اللساني والبلاغي قد استقل بنفسه، وقد استقلا بالفعل ـ ثم ماذا يكون، لو نهض الدرس اللساني مثلاً بمهام الدرس البلاغي وأداها، أو ماذا يكون لو حلّ محله في درس خواص الكلام الجمالية ـ وماذا لو أن العكس قد صار أيضاً؟

ا- فاتحة الأسئلة

ماذا لو أن نظرية في الإدراك أو في المعرفة قلبت منطق المعرفة في كل هذه الأسئلة، وقالت لنا: إن اللغة، موضوع الدرس في هذين العلمين هي الدراسة لهذين العلمين ـ كيف سيكون منظورنا المعرفي حينئذ، وكيف ستكون مقاربة هذا المنظور لموضوعه منهجياً ـ وكذلك، ألا يجعل هذا الأثر اللغة تستقطب العلمين لنفسها لتكون لهما مركزاً ـ وماذا لو أن الدرس قد ذهب بنا إلى تجاور الاستقطاب وتفتيت مركزية اللغة هل يبقى الدرس، والحال كذلك، علمياً ـ أم أن مركزية العلم ونحن بين يدي هذا الدرس تستحق منا إعادة النظر فيها؟

أسئلة كثيرة يعلوها منطق التدافع. ولذا، فإننا نتوخى منها هدم الإجابات عنها وتقويضها أكثر من إبرازها وجعلها مركزيه. والسبب لأن المركزيات في المعرفة والعلم تجعلهما مغلوطين ولأنها تنزاح بهما كي يعملا خارج حقلهما وفي الواقع فإن هذا هو حال المركزية في كل شيء إنها تفسد الرؤية، وتوهم بأن من يمتلكها يمتلك الصواب، في مساره البحثي، أو يمتلك الحقيقة إن كان صاحب مسار إيديولوجي وهذا ما استلمسه أثناء عبورنا في هذا البحث.

وإذا كان هذا يكرس للبحث موقفاً، فنحن لا نريده أن يكون موقفاً يكرس مركزية من أي نوع. ولذا، فإن دراستنا هذه لن تكون:

- دراسة للأفكار اللسانية.
- ـ أو دراسة للأفكار البلاغية.
- ـ أو دراسة للأفكار الفلسفية.
- ـ أو دراسة لعلوم هذه الأفكار.

إن دراستنا ستكون بكل بساطة قراءة وهذه القراءة تستجيب إلى ما به يكون معمارها وهدمها هذا المعمار في الآن ذاته، سعياً منها إلى التخلص من مركزية سلطة النماذج التي كرستها عادات في الثقافة وجعلتها شرطاً لإقامة الفهم وإنشاء المعرفة مثل سلطة البلاغة، أو سلطة الجهاز الإعرابي في النحو، أو سلطة الذات تحيز المركزية مذهبية، أو سلطة التأويل التي تجعل القرآن تجسيداً لشخص وليس تجريداً لنص، إلى آخره.

ولكي لا يكون لنا في أنفسنا ميل إلى رأي، فقد ألجأنا النفس والرأي معاً إلى ملاذ تذت به حضارة النص توليداً كينونتها وتنشيئاً فلقد أبدع الإسلام رؤية للعالم، ووضع نصاً أسكن فيه هذه الرؤية. ثم دعا إلى القراءة تفكيكاً للنص لغة وتركيباً ونظماً، وكشفاً عن هذه الرؤية تفسيراً وتأويلاً وتأسيساً للفهم ولقد ذهب الناس في هذه القراءة على مر التاريخ، مذاهب شتى. وما دمنا هنا مع البلاغة، بوصفها مساهمة في قراءة النص فسنقف معها على ثلاثة صُعُد ونعطي لكل صعيد ما يستلزم من أسئلة وذلك قبل أن ننخرط فيها امتحاناً لأدائها أو آلها (mecanisme)، وصواب تأويلها، ومتانة تأسيسها للفهم:

ا ـ صعيد أداتي

هل البلاغة عنصر مكون أبدعه النص القرآني تكويناً للرؤية فيه، بمعنى هل هي عنصر داخلي من صميم نسج النص لنفسه كلاماً وكينونة ورؤية، أم هي أداة خارجية، وجهاز مفاهيمي مسبق ومفتاح يستعين به قارئ النص فتحلّ مغاليق رؤيته وكشف مستور معانيه وفضّ بكار تصوره وتذوق معسال بيانه؟

٢ــ صعيد أنطولوجي

هل البلاغة في النص هي النص دلالة، ومضموناً، ومفهوماً، ومرجعاً، ومخبراً، أم البلاغة في النص هي النص نظاماً، وشكلاً، وكلاماً، وبناء، ومظهراً، أم البلاغة في النص هي النص دلالة ونظاماً معاً مضموناً وشكلاً، مفهوماً وكلاماً مرجعاً وبناء، خبراً ومظهراً، أم هي شيء آخر لا يتم فصله مخبراً ومظهراً، ولا يقوم فيه التكوين على الثنائيات، أم أن البلاغة في النص وجود افتراضي تم ابتداعه لرد لغة النص العليا إلى لغة التواصل الدنيا، أو للعودة به من اللغة الثانية إلى الأولى بغية تفسير متثبت للفهم وإيضاحاً للرؤية، وتقعيداً للجمال؟

٣ــ صعيد الخلق

يوضع على هذا الصعيد جمع من القضايا، ويطرح عدد من الإشكاليات، ويثار تكاثر من الأسئلة. ولقد نعجب، ونحن لا ندري، لماذا لم تطرح قضية البلاغة في الثقافة الإسلامية على هذا الصعيد مع أن القرآن نفسه بوصفه نصاً لغوياً، قد جُعِلَ قضية إشكالية، وتم التساؤل فيه وعنه أهو مخلوق أم غير مخلوق. ونعلم أيضاً أنه حول هذه القضية الإشكالية، قد ثار جدل كبير، وطرحت أسئلة معرفية كبرى أغنت الثقافة العربية الإسلامية بفكر، جعل من أمة النص واحدة من أهم الأمم وأكبرها في صناعة الأفكار وطرح الأسئلة.

٢ ــ البلاغة بين إشكاليتين

تعريفات «الإشكالية» كثيرة. وسنختار تعريفين لأنهما معاً يوضحان المقصود، إلا أننا سنعمل هنا بوحي من الثاني لأنه منتج معرفي، ونرجئ الأول إلى دراسة قادمة:

- التعريف الأول:

« تتحدد الإشكالية من خلال الأفق الإيديولوجي الذي يتم إنتاجها فيه »(١).

وإذا تأملنا فإننا لن نشك لحظة بأن إشكالية البلاغة، في الثقافة العربية الإسلامية، كانت ولاتزال إشكالية إيديولوجية في المقام الأول والأخير. وكما نوهنا، فهذا موضوع دراسة أخرى.

- التعريف الثاني:

يمكن للإشكالية أن تكون علمية أو فلسفية. وإنها لتظل على الدوام مفتوحة لأنها تتبدل مع معطيات المعرفة (٢).

ونلاحظ أن الإشكاليتين اللتين ستطرحان هنا، هما إشكاليتان بلاغيتان، فإذا كان للعلم فيهما نصيب وللفلسفة نصيب آخر، فإن نظرية المعرفة الإسلامية فيها النصيب الأكبر والأوسع، والسبب لأن مناسبة الطرح فيهما تعود للقرآن وليس إلى شيء سواه. وسنترك الكلام الآن مفسحين المجال لكل إشكالية كي تقول نفسها وتطرح قضيتها.

١ـ القرآن كلام الله، وهو أيضاً خلقه الكائن على غير مثال. ولذا، فقد أمكن في التصور الإسلامي، أن ينسب الكلام إلى الله، كما أمكن أن يشتق اسم الله من مسمى خلقه فيقال «الخالق» استدلالاً على حدث وقع منه، واستدلالاً بالحدث على المحدث وما وقع منه.

وأما البلاغة، فهي علم من علوم الشخص. وإن ما آلات كل وصف بها لا تعود لها، ولكن إلى الشخص الذي صارت به علماً. ومن هنا، فقد هلت العربية قبل مسمى المشتق «البلاغي» على حدث البلاغة ومن يقع منه.

لقد علمنا، يقيناً، أن القرآن كلام الله، وأنه بالتالي خلقه الكائن على غير مثال، ولكن ما لا يتوازى علماً يقيناً مع هذا العلم هو الزعم بأن البلاغة هي غاية الله في خلق كلامه، وأنه تبارك وتعالى جعلها أداته في إنفاذ إعجازه من خلال خلق كلامه. والسؤال الذي يترتب على هذه القضية معرفياً هو سؤالان يتعلق بكينونة البلاغة نفسها أولاً، وبوجودها في الخطاب القرآني ثانياً: هل هناك كينونة بلاغية إنْ نظاماً أنْ أداء، أم هي مجرد وجود افتراضي لغرض تحليلي؟ وهل يوجد في القرآن كينونة بلاغية لها خواصها الوجودية التي يتميز بها كلام الله من سواه، وتتجلى فيها معجزته، كما يزعمون؟

هناك، من غير شك، تراكم معرفي يغطي كل قرون العلم الإنساني، يقر بوجود كينونة بلاغية، كما هناك تراكم معرفي يغطي كل قرون العلم الإسلامي، يقر بوجود بلاغة في القرآن. ولكن لم يوجد، مع ذلك، شيء منع ابن حزم وابن تيمية وغيرهما من الشك في المجاز (وهو جوهر البلاغة وكلها)، وإعادة النظر فيه سعياً وراء مفهوم آخر وثقب جدار المستحيل، والقرآن، بما هو كائن على غير مثال هو أفق مفتوح قبل في درسه كل جديد نظري ومنهجي وتحليلي والعصور الحديثة التي نحن فيها، قد جاءتنا بمثل هذا.

٢ـ إذا كنا قد طرحنا، في الأعلى، إشكالية الوجود البلاغي، ورأينا أنها إشكالية جد

معقدة، فإننا نريد هنا، وعبر الأسئلة أيضاً، أن نطرح إشكالية الكينونة والهوية البلاغيتين في القرآن، وماذا تكونان، وإن هذا ليعدمنا استجلاء موضوعياً وسبيلاً علمياً في الوقت نفسه ذلك لأن الأشياء في المعرفة لا تُقرَّب بدهية شيوعها ولكن بالتنقيب عنها، وتمحيصها وتفتيتها ومعرفة مكوناتها. ألا وإنه على مثل هذا، سيدور بنا النظر إلى البلاغة في القرآن، أي النظر إلى البلاغة بوصفها كينونة إشكالية لا شيء يقطع يقيناً بكينونتها وهويتها، بله وجودها. ولما كان الأمر هكذا، فقد تمحورت الأسئلة، بالدرجة الأولى، حول الكينونة والهوية، وإننا لنبسطها فيما سيأتي.

٣ ـ مفصلا الكينونة والهوية:

ـ مفصل الكينونة. وتطرح فيه الأسئلة الآتية:

هل البلاغة في القرآن منتج لنص القرآن أم نتاج لنص القرآن؟ وإذا كانت البلاغة مُنْتَجاً لنص القرآن، فهل هي نظامه الذي به يكون، أم هي أداؤه الذي ينتجه نظام آخر؟ وإذا كانت البلاغة في كينونتها منتجاً للنص القرآني ونتاجاً له في الوقت نفسه، لأنها نظام وأداء بآن، فهل هي في نظامها هو أدائها تنسحب على كل القرآن أم على جزء منه؟ ثم هل هي بديل لنظام التركيب اللغوي في القرآن وأدائه الكلامي والخطابي، أم هي، في نظامها وأدائها، شيء مضاف إلى نظام التركيب اللغوي في القرآن وأدائه الكلامي والخطابي؟ وبقول موجز وسؤال آخر: أين تقف كينونة البلاغة في القرآن نظاماً وأداء، وأين تبدأ كينونة اللسان في القرآن نظاماً وأداء؟

> أما البلاغة، فهي علم من علوم الشخص. وإن مآلات كل وصف بها لا تعود لها، ولكن إلى الشخص الذي صارت به علماً. ومن هنا، فقد دلت العربية بالمسمى المشتق «البلاغي» على حدث البلاغة ومن يقع منه

ـ مفصل الهوية، وتطرح فيه الأسئلة الآتية: إذا لم تكن البلاغة مُنْتَجاً للنص القرآني وكانت نتاجاً له، كما يرى ذلك منظور معين للقرآن، فما حاجة القرآن إليها في تمامه نظاماً وفي كماله كلاماً وخطاباً؟ وإذا كان هذا السؤال وظيفياً فهل تتحدد البلاغة هوية بالوظيفة التي تؤديها؟ وإذا كانت البلاغة في هويتها وظيفة، فهل تتحدد هويتها في هذه الحال، بوصفها أداة بيانه ووسيلة تتضح بها من خلالها في القرآن فكرة العالم وفكرة الدين بآن؟ وإذا كانت هي كذلك، أفلا تكون بهذا المعنى وسلطة ما تجهز وسلطتها عليه هي المركز النصيُّ فيه إنْ في رؤية العالم وإنْ في معرفة الدين؟ وإذا تأكد هذا للبلاغة بالوظيفة التي وُسِّدت إليها، أفلا تكون، في هذه الحال، أداة بها تتجاوز لغةُ القرآن، نظاماً وأداء، قصورَها فتقول بوساطتها ما لا تقوى على قوله من غيرها؟ وإذا كان للبلاغة هذا الشأن العظيم في القرآن، وهذا السند الكبير، فإن السؤال المخيف الذي ينبني على هذا الريب هو: هل المساس بالبلاغة في القرآن، شكاً بنموذجها ونفياً لوجودها، يعد محرماً؟ وهل يعد إسقاطها من القرآن خروجاً عن الدين، أو يؤدي إلى فساد فيه؟ طبعاً، نحن لا نطرح هنا سؤالاً نلتمس له إجابة إيديولوجية، ولكننا نطرح سؤالاً نريد له إجابة معرفية. ولذا، نجدنا نطرح سؤالاً آخر فنقول: ماذا لو أن البلاغة لم تكن وظيفية في هويتها، وكانت، بالأحرى، عضوية كما هي الحال من منظور قرائي آخر؟ وإذا كانت هي كذلك، فهل يبقى التصور الذي سقناه آنفاً صالحاً لتأسيس الفهم؟ وهل ستبقى البلاغة بلاغة؟ وهل ستبقى مركز الرؤية العالم ومعرفة الدين في القرآن، أم ستتخذ مساراً آخر، فتتخلى عن نفسها وعن مسماها لتكون شيئاً آخر تكف فيه عن أن تكون أمراً حادثاً بالنظام، أو مستحدثاً فيه، أو مضافاً إليه؟ وإذا كان هذا الذي نشير إليه بمسمى البلاغة عضوياً في هويته، كما قدمنا، أليس الأولى أن ينظر إليه على أنه كلام الله، وأنه، بالتالي، خلق مثل كل مخلوقات كلامه، وأنه، بوصفه كذلك، يعد من صلب نسيج الخطاب القرآني ولا يصح التعامل معه إلا كذلك؟ ولقد نقول أيضاً بعبارة الجرجاني، إنه لا يصح التعامل معه إلا بوصفه نظماً «يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق ولذلك كان عندهم نظير للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتجهيز وما أشبه ذلك، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكون لوضع كل حيث وضع، علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح» (٣).

لا تزال الأسئلة كثيرة، والإشكاليات التي يمكن أن تثار بها لا تقل عنها كثرة. ولذا، نريد لهذه الوقفة الأخيرة أن تستفيض فيها لعل بعض الأنظار، فنجمل ونُدقق الفكرة.

لقد قسم سوسير اللسان إلى لغة وكلام (٤).

ووضع في مدرج اللغة اللفظ والنظام، ووضع في مدرج الكلام الأداء والخطاب، ولم يجعل للسان شيئاً آخر به يكون. ثم إن خصوصية كل لسان لا تنفي أنه على مدار هذه القسمة يكون ولذاقه هذا نظور تجتمع فيه خصوصية الألسنة من حيث انتماؤها، وعالميتها من حيث تكوينها.

* والقرآن لسان عربي في لغته لفظاً ونظاماً، وعربي في كلامه أداءً وخطاباً، وهذا أمر لا شك فيه بشهادة القرآن نفسه. يقول ربنا تبارك وتعالى: «لسان الذي يلحدون إليه أعجمي، وهذا لسان عربي مبين» (النحل ـ ١٠٣)، أي لسان عربي في لغته لفظاً ونظاماً، وعربي في كلامه أداءً وخطاباً. ولذا، فهو مبين، لا يحتاج في إبانته إلى إضافة شيء مما هو كائن في سواه وليس من محتواه، ولا إلى الاستعانة بلسان آخر، أعجمي، مما عداه. ويقول ربنا أيضاً: «إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون» (يوسف ـ ٢)، ويقول كذلك: «وكذلك أنزلناه قرآناً عربياً، وصرفنا فيه من الوعيد لعلهم يتقون أو يحدث لهم ذكراً» (طه ـ ١١٣). وقد تكرر مثل هذا في مواضع عديدة من القرآن الكريم.

ولكن للقرآن في النظم طريقة انفرد بها من سائر ما عرف عند العرب من طرق في نظم الكلام. ولقد أكد الجرجاني هذا الأمر عدة مرات في كتابه «دلائل الإعجاز» ونجد من ذلك مثلاً قوله: «ومعلوم أن المعوَّل في دليل الإعجاز على النظم، ومعلوم كذلك أن ليس الدليلُ في المجيء بنظم لم يوجد من قبل فقط، بل في ذلك مضموماً إلى أن يبين ذلك النظم من سائر ما عرف ويعرف من ضروب النظم» (٥) ويقول أيضاً: «إن التحدي كان أن يجيئوا في أيِّ معنى شاؤوا من المعاني بنظم يبلغ نظم القرآن في الشرف أو يقرب منه يدل على ذلك قوله تعالى: «قل فأتوا بعشر سور مثله مفتريات» (هود ـ ١٣)، أي مثله في النظم ولكن المعنى مفترى كما قلتم فلا إلى المعنى دعيتم، ولكن إلى النظم» (٦).

٤ ـ القرآن نظام ونظم

القرآن الكريم كلام بنظامه قائم، وهو أيضاً حض بنظمه دائم. أما النظام، فقد تبيناه وعرفنا المقصود منه في قسمة سوسير للسان وأما النظم فقد تبيناه وعرفنا المقصود منه في تحديد الجرجاني له وتعريفه. والسؤال الذي يطرح هو: هل تقوم البلاغة في القرآن مع النظم تطابقاً أم هي تقوم فيه مع النظم تماثلاً وتوازياً؟ وهل هي إعجاز في القرآن كما النظم حض فيه؟ وإذا لم تكن البلاغة موصولة بالنظم بأي سبب لا تطابقاً ولا توازياً وتماثلاً، فهل لها إلى النظام من سبيل؟ وهل تكون إعجازاً بسبب منه أو بغير سبب منه؟ ولماذا جعلوا البلاغة في القرآن (إن وجدت) إعجازاً؟

ثمة متصوران يتنازعان الرد على هذه الأسئلة. أما الأول، فنجده عند الجرجاني، وأما الثاني، فنتبينه من تلاحم النظام والنظم في المادة اللسانية.

* المتصور الأول

ويذهب الجرجاني فيه مذهبين:

* المذهب الأول، ويؤكد فيه أن لا إعجاز إلا في النظم ولذا فهو يقول: «لا يمكن أن تُجعل الاستعارةُ الأصلَ في الإعجاز وأن يُقصر عليها، لأن ذلك يؤدي إلى أن يكون الإعجاز في أيٍّ معدودة في مواضع من السور الطوال مخصوصة، وإذا امتنع ذلك فيها، ثبت أن النظم مكانُه الذي ينبغي أن يكون فيه»، ثم إنه ليفسر النظم الذي يعني فيقول: «ليس النظم شيئاً غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم» (٨).

* المذهب الثاني، ويستدرك فيه على الأول، فيجعل البلاغة بكل ما فيها من استعارة، وكناية، وتمثيل، وسائر ضروب المجاز من مقتضيات النظم فهي منه تحدث وبه تكون. ولذا فهو يرد على من ظن أنه بالنظم مُخرج ما في «القرآن من الاستعارة وضروب المجاز من جملة ما هو به معجز» فيقول: «ليس الأمر كما ظننت بل ذلك يقتضي دخول الاستعارة ونظائرها فيما هو به معجز. وذلك لأن هذه المعاني» التي هي الاستعارة، والكناية، والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها ـ من مقتضيات النظم، وعنه يحدث وبه يكون، لأنه لا يُتصوَّر أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو. فلا يُتصوَّر أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد أُلِّف مع غيره. أفلا ترى أنه إذا قُدِّر في «اشتعل» من قوله تعالى (واشتعل الرأس شيباً) (مريم ـ ٤) أن لا يكون «الرأس»، فاعلاً له، ويكون شيباً منصباً عنه على التمييز، لم يُتصوَّر أن يكون مستعاراً. وهكذا السبيل في نظائر الاستعارة، فاعرف ذلك (٩).

* ـ المتصور الثاني

ويمكن أن نتبينه من تلاحم النظام والنظم في المادة اللسانية نفسها وذلك من خلال النقاط الآتية:

ـ إنه ليس في اللسان سوى اللسان لغة وكلاماً، أو نظاماً وأداء. ولذا، كان سوسير يقول: «اللغة نسق لا يعترف إلا بنظامه الخاص» (١٠). وإننا نرى، بسبب هذا، أنها شبيهة بجسد غيور، لا يقبل فيه إلا ما هو منه.

٢ــ وأما النظم، الذي تبينا مفهومه عند الجرجاني بأنه «توخي لمعاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم، فإنه لا يتناقض مع النظام كما جاء عند سوسير. بيد أنه نَظَرُ إلى النظم من خلال خصوصيتين:

أ ـ خصوصية اللسان الذي يكون نظمه هو عين نظامه.

ب ـ وخصوصية النظم التي يتميز بها من خصوصية نظم آخر في اللسان الذي هو نظام فيه.

٣ــ النظام مصطلح عام، عند سوسير، ويتعلق بكل الألسنة. وهو يعد من الكليات العالمية للغات وأما النظم فهو مصطلح خاص، نعبر به عن خصوصية كل نظام من الأنظمة في كل لسان من الألسنة.

وإذا كان اللسان نظاماً لا يتسع لشيء سواه، والنظم ليس شيئاً سوى الأمر المثل لخصوصية الأداء والإنجاز فيه، فإن البلاغة لا تقع من اللسان موقع النظام كما لا تقع موقع النظم من النظام. ولذا، فإننا لا نراها سوى نماذج افتراضية تقوم تصوراً في الأذهان، ثم يتم إسقاطها على اللسان كإجراء تصنيفي ومعياري لطبقات الكلام، والنظر إلى هذه الطبقات بوصفها وحدات دراسية وأمثلة تطبيقية.

٤ــ إن الأشكال الكلامية التي يشار إليها بأنها أمثلة بلاغية (الاستعارة، الكناية، التمثيل) إنما هي إلا خلق لساني وهي بوصفها كذلك، فإنها لا تخرج عما ينبني به كلام القرآن نفسه من نظم. ومن هنا، فإننا نرى أن القرآن لا يتضمن أمثلة بلاغية ولكنه يتضمن خلقاً كلامياً، هو في تركيبه ينتمي إلى نظام العربية ولكنه في الوقت نفسه يشكل فيه نظماً مخصوصاً وفريداً.

> **القرآن صادر عن خالق لا يُحاكى في خلقه. ويتمثل هذا الخلق الكلام في إبداع نموذج للكينونة الكلامية جديد، بوساطة تركيب غير مألوف، أو تأليف غير معروف، أو نظم أصيل لم يكن له، من قبل، مثيل في إطار اللسان العربي نظاماً، وذلك على الرغم من استعمال ألفاظ موجودة سابقاً**

٥ــ القرآن صادر عن خالق لا يُحاكى في خلقه. ويتمثل هذا الخلق الكلام في إبداع نموذج للكينونة الكلامية جديد، بوساطة تركيب غير مألوف، أو تأليف غير معروف، أو نظم أصيل لم يكن له من قبل مثيل في إطار اللسان العربي نظاماً وذلك على الرغم من استعمال ألفاظ موجودة سابقاً.

٦ــ إن ما يؤكده الجرجاني، رأياً ونظرية، هو أن البلاغة (بكل ضروبها. استعارة، ومجازاً، وكناية.... إلى آخره) هي من مفرزات النظم. ولقد يعني هذا، بمفردات التحليل اللساني، أنها أداؤه وأنها ليست هي هو من حيث كونه نظاماً به الأداء يكون. فإذا كان الأمر كذلك، فثمة تناقض منطقي لا يمكن فهمه فقد جعل الإعجاز بداية في النظم، ثم جعل يقبل البلاغة بعد ذلك بوصفها إعجازاً في القرآن. أم أن البلاغة تصور خارجي (تصنيفي)، ويمكن استبداله بتصور آخر؟

والسؤال الذي يطرح، هنا الآن، سعياً وراء تحصيل الفهم، هو: هل الإعجاز في النظم، كما قال، أم في الأداء، والبلاغة جزء من الأداء، أم أن البلاغة لا وجود لها هنا أو هناك وإنما هي مجرد تصور وافتراض نقيمه في الأذهان لوصف ما في اللسان؟

يحمل هذا التناقض فيه ممكن حله وذلك عن طريق إزالة أحد النقيضين ولذا نرى أن نسقط البلاغة متصوراً ومفهوماً وإجراء، وأن ننظر إلى الأشكال الكلامية التي سميت باسمها أو باسم ضرب من ضروبها على أنها مخلوقات كلامية ولا شيء غير هذا وذلك لسبب بسيط، هو أنه لا يوجد في الكلام سوى الكلام، كما قلنا. ولأن هذه المخلوقات الكلامية كينونات مكتفية بنظامها وأدائها، وغير محتاجة إلى غيرها في وجودها.

المراجع والمصادر:

١ ـ Les dictionnaires Marabout: La Philosophie. Ed,C.E.P.L. Paris.1972.Tome3.P549-550

٢ ـ المرجع السابق والصفحة.

٣ ـ عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. تعليق: محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي. القاهرة. بلا تاريخ. ص٤٩.

٤ ـ F.de Saussure: Cours de linguistique generale. Ed, Payothe. Paris. 1972. P23 - P36.

٥ ـ الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص٥٩٦.

٦ ـ المرجع السابق. ص٦٦.

٧ ـ المرجع السابق. ص٣٩١.

٨ ـ المرجع السابق. ص٣٩١ـ ٣٩٢.

٩ ـ المرجع السابق. ص٣٩٣.

١٠ ـ F.de Saussure: Cours de linguistique generale. P43.

عفيفي مطر.. وداعاً

‡ مرة أخرى لن نلتقي
هذه المرة.. إلى الأبد
ودعتك مرتين
حين فجر لم يبزغ بأمر السلطان
وحين أحلام عطشى بطراوة الهذيان

‡ مرة أخرى
رحلت عني مرتين
وخلف باب المدى استويت
فتدثر القلب برجع الصدى
وضاق الوقت بغياب الندى

‡ آه يا عفيفي
مرة أخرى غادرتني مرتين
فبحثت عنك فيّ فانهمرت
ولكنك بقصد عني سافرت
فانزويت
وصرت موءوداً في قتامة نأيي
ومخبوءاً في جمرة موجي
فاحترقت

‡ آه يا محمد لماذا عني ابتعدت
ومن جلال الوقت انسللت
وتناءيت
وتركتني أريق عنك الحكايات
وأفترش الحنين والخسارات
وأتهجى لحظة لقاء ماتت

لأنك
مرة أخرى
عني ابتعدت
وغادرت.

عبدالفتاح صبري

الأثر العربي في القصص الإسباني
مَثَلٌ من القونت لوقانور
لدون خوان مانويل

د. عبداللطيف عبدالحليم (أبو همّام)

دون خوان مانويل

رجل يهتم به التاريخ كما يهتم الأدب، ذو ملكات متعددة في كليهما، وذو حظوا فر من النشاط الإنساني المؤثر في عصر تتناحر فيه عناصر شريفة بدوافع سياسية وعرقية ومطامع وغيرة ذاتية.

نبيل عريق، حفيد لملك، وابن لأمير، وابن أخي ملك خطير، ابن الأمير دون مانويل، وحفيد لفرناندو الثالث، وابن أخي ألفونسو العاشر الملقب بالحكيم، وأمه دونيا بياتريث دي سابويا الزوجة الثانية لأبيه.

ولد في الخامس من مايو من سنة ١٢٨٢م في اسكالونا، رحل أبوه وهو في الثانية من عمره تقريباً فكفلته أمه التي هلكت بعد ذلك بست سنوات، يقول هو عن نفسه: «عندما مات أبي كان عمري آنذاك عاماً وثمانية أشهر»(١).

وكما يتعلم أبناء العلية تلقى دون خوان تعليمه الأولي على يد مؤدبيه: اللغة اللاتينية، والتاريخ، واللاهوت، والقانون، وتناصي هذه المعارف في الوقت ذاته المعارف العملية، تدريبات الفروسية، والصيد، والحرب، إنها التقاليد العريقة التي كان يتلقاها أبناء البيوتات العربية والإسبانية في الأندلس آنذاك وهي التي تصقل شخصيات هؤلاء الناشئة، وتعدهم لإعداد الجيد الذي يكون كفلاً لمستقبلهم المحفوف بكثير من الصراع وتوقع الخطر.

ورث عن أبيه منصب الوالي لمملكة مرسية، كما ورث ضياعاً كثيرة في قشتالة وبلنسية، وقد تزوج ثلاث مرات تعضيداً لبيته ونسبه، وتكثيراً لذريته، ولا ندري هل كان يجمع بين هذه الزيجات، أغلب الظن ذلك، لأن التقاليد العربية المسلمة كانت تتسلل إلى هذه البيوتات فتأخذ منها وتعطي، والعصبية التي كنا نصادفها في الحروب والصراعات، لا نصادفها في الحياة الاجتماعية أو الخاصة، حتى إن ظاهرة التسري كانت شائعة في المجتمع المسيحي تزوج في المرة الثانية دونيا كونستانثا ابنة خايمي الثاني الأراغوني، وفي المرة الثالثة دونيا بلانكا ابنة دون خوان نونييث دي لارا.

بدأ حياته العامة مشاركاً في الصراعات السياسية وهو في الثانية عشرة من عمره، فشارك مع سانشو الرابع، وحمل رسالته، ثم شرع بعد ذلك يشايع أمراء وسادة آخرين في صف دون ألفونسو دي لاثيردا الذي بويع ملكاً لقشتالة بمساندة ملك أراغون وحين انهزم هذا عاد دون خوان مانويل إلى طاعة فرناندو الرابع.

حين هلك فرناندو الرابع سنة ١٣١١ اعترف دون خوان مانويل بولاية العرش للأمير دون بدرو.

وكما كان ينتجع بولائه للأمراء المسيحيين، كان يصنع الصنيع نفسه مع المسلمين، ويبدو أن العصر كان يمنح المشروعية لمثل هذه الأفعال فقد شارك مع أمراء المسيحيين في إحدى معاركهم التي يشنها المسلمون على مملكة مرسية وصبغ سيفه بنجيع المسلمين الذين انهزموا.

وإذا كان قد صنع هذا فقد تخلى دون خوان عن قوميته - كما يقول مؤرخوه (٢) - ويبدو أن مسألة القومية هذه لم تكن بالوضوح الاصطلاحي الذي نعهده الآن حين نطلق مثل هذه التسميات، إذ عرض دون خوان خدماته على ملك غرناطة محارباً معه ضد ملك قشتالة، وقد أحرز نصراً يسيراً، لم يلبث إلا قليلاً حتى عاد الوضع إلى ما كان عليه قبلاً.

نصبه الفونسو الحادي عشر عضواً في مستشاريته بقصد أن يجعله تحت عينيه، وقد قاد دون خوان الطليعة المسيحية في معركة سالادو سنة ١٣٤٠، دون أن يحتك بالمسلمين كما كان يخشى الملك في تلك اللحظة، فصحبه إلى موقع الجزيرة الخضراء، وهو نفسه يعترف بتوزع ولائه فمرة مع ملك أراغون، ومرة مع ملك غرناطة ومرة أخرى مع كليهما (٣).

توفي في ١٣ من يونيو ١٣٤٨، ودفن في دير الدومنيكان في بينيافييل، الذي شيده قبل موته بسنة ١٣١٨، وضاع رفاته لكن الذي ترجم له أفضل ترجمة بالإسبانية غومث سوليريشك في هذا التاريخ، ويرى أن خوان منذ بداية سنة ١٣٤٨ كفّ عن النشاط والعمل، وإن كان قد أقيم له حفل تكريم في القلعة Al Cala في ١٠ من مارس من العام المذكور، ولقب بلقب حاكم الثغر، ويتابع مؤرخه أنه توفي في أحد أيام إبريل أو مايو أو يونيو، ويختلف أيضاً مكان وفاته لكن مكان دفنه اتفقوا عليه (٤).

وتولت الملك بقشتالة ابنته دونيا خوانا مانويل، التي تزوجت دون إنريكي دي ترastamara، ومع مرور الزمن تولى الملك أحد حفدته وتسمى باسمه.

تلك ملامح عامة لحياته المضطربة استقيناها من مظانها، غير متلبثين كثيراً لدى الإغماضات التي صحبت بعض مراحل حياته، لأنها ليست بسبيلنا، ولأننا نهتم بالعلامات البارزة في حياة ذلك الرجل الذي يعنينا أثره الأدبي قبل أن يعنينا نشاطه السياسي إلا بقدر ما يلقي ضوءاً على آثاره الأدبية.

ولعلنا نلاحظ أن هذه الحياة المصطخبة كان يحياها الناس في المعسكرين المسلم والمسيحي على السواء، وأن الحياة العملية شيء والسياسة إن شئنا الدقة والحياة الأدبية شيء آخر، وخاصة إذا نظرنا إلى التقاليد المرعية والضوابط الأخلاقية والدينية التي يدعو إليها دون خوان في كتاباته، ونرى نقيضها في حياته العملية، يقول خمينيث سولير: «دون خوان مانويل من أولئك الرجال المتناقضين مع ذواتهم، ما بين كتاباته وعمله فهو ملخص من تملأ لا شخصيتان: واحدة يمارس بها الحياة، وأخرى يفكر بها ويكتب، وذكاء ان: ذكاء عملي يتحرك ويحيا، وذكاء يفكر به» (٥).

لكننا نعتقد أن الأمور بهذه الصورة لا تصلح على إطلاقها، لأن الفكر الذي يبشر به دون خوان مانويل إنما هو ذلك الفكر العملي، الذي يكفل لمن يراعيه ويتمسك به الحياة الصالحة النافعة والمفيدة، لا ذلك الفكر النظري أو المثالي، فالآداب التي تدعو إليها كتابات دون خوان إنما هي تلك الآداب الشوائع التي اصطلح الناس في كل جيل وقبيل على أنها تفيد صاحبها، وتكفل له النجاح، وأنها «الحيل» - إن صح التعبير - التي يتحايل بها معتنقوها على إحراز كل منفعة قريبة أو

آجلة ويتحرزون بها عن كل مخاطر الحماسة والاندفاع، فالوجهان قريب من قريب، لأن دون خوان ليس المفكر المحض الحالم الذي يرسم يوتوبيا، بل هو ذلك المفكر الذي يفكر لأن ترك التفكير مضر، ومخل، ولأن الحقل الذي يحرث فيه هو حقل الحكم الذوائع التي تخلب لب العمليين، فإذا كان إبداع المرء صورة عقله وزمنه، فهو الإبداع الذي ينسب إلى دون خوان مانويل وإلى زمنه، وسوف نتناول هذا الأدب أو الإبداع بصورة خاصة في فقرة تالية.

وإذا كانت مؤلفاته تكاد تغطي المساحة الأخيرة من حياته، فإن ذلك يعني أنه كتبها أوان استحصاد ملكاته، وإبان النضج، الذي يخول له أن يراجع تجاربه الماضية بعيداً عن الوهج والنور المبهر الذي يعشي الأعين أن ترى، فهو قد فكر ملياً بآخرة من عمره كما يفكر الكهول محتمين بتجاربهم الماضية، وكان لنا أخيراً هذا الحصاد، الذي يصح أن ينسب إليه، لأنه يعلم جيداً كما يقول إن أفضل شيء بالنسبة للإنسان أن يتعلم وإن أفضل عمل هو تأليف الكتب لا اللعب، وإزجاء الفراغ، وقد كان ذلك الرجل الذي لم يضيع حياته، فتعلم كل ما يمكن أن تصل إليه يده، وهي طويلة، تعلم الصيد فتى يافعاً وتعلم اللغة اللاتينية، وإن كان يشكو من تصريف الأفعال خاصة مع الضمير الثالث، ولم يعن نفسه كثيراً بها، لأنه يكتب بالرومانثية (٦)، كما تعلم اللغة العربية.

وإذا كان مؤرخوه من الإسبان يشكون في معرفته بالعربية فإن شواهد هذه المعرفة واضحة بذاتها في معظم كتاباته، فضلاً عن أن العربية كانت لغة الثقافة الغالبة، وإن كان أصحابها آنذاك في حالة من الأفول، إلا أن اللغة كانت تتسلل حتى إلى القصور الملكية المسيحية ولا يمكن أن نغفل أن ممثل ألفونسو العاشر الملقب بالحكيم أو العالم ElSabio. كان بلاطه يتنفس هواء عربياً خالصاً، ولا يمكن لرجل طلعة مثل ابن أخيه أن يكون بمنجاة من هذا الهواء العربي الخالص، لكن يبدو أن اعتراف المؤرخين الإسبان بمعرفته العربية شيء فوق طاقاتهم مع أن بعضهم يذكر شيئاً من الأصول العربية أمام بعض حكاياته، ولكن ذلك لا يتم إلا بعد الإعياء الباحث عن أصول غير عربية.

مؤلفاته:

تنوعت ملكات دون خوان ما بين شاعر ومؤرخ لأحداث عصره، وقصاص بصورة أخص إذا فهمنا لفظ القصاص في إطار عصرنا لا بالمعنى المحدث الآن، وإلا نكون قد جنينا على دون خوان، وعلى الفن القصصي في الوقت ذاته.

فيما يتعلق به شاعراً فإن المؤرخين يذكرون له ديواناً هو Libro de las cantigas o de loscantares هذا الديوان لم يصلنا، ولعله كان يتقيل فيه عمه في «كنتيجات ألفونسو العاشر» (٧) ويفضل الأستاذ الدكتور حسين مؤنس عدم ترجمة هذه الكلمة بل رسمها بحروف عربية هكذا، وتعني أغنية، وتضاف إليها علامة الجمع (S)، وهي أغان في مديح السيدة العذراء، لكن ذكر المؤرخين لهذا الديوان يؤكد نسبته إليه، وإذا كان لم يصلنا هذا الديوان، فإن ختام حكايات القونت لوقانور شعر ينبئ عن هذه الملكة المقتدرة، وخاصة في تلك القوافي الغنية في كثير من الأبيات، التي تذكرنا بلزوميات أبي العلاء، بصرف النظر عن قيمتها الفنية شعراً ولذلك وصفتها بالملكة المقتدرة لا المطبوعة، خاصة أن هذه الأبيات لا تحمل تجربة أدبية بل تحمل تجربة تأديبية، إن صح هذا النعت، فهي أشبه بالنصائح والإرشادات لكنها - مع هذا الاحتراز - تشي بأننا أمام قدرة في ذرعها تصريف الكلام شعراً كما تصرفه نثراً، والشعر بصفة خاصة فيه دالة واضحة على قدرة صاحبه وتمكنه من اللغة في أدق إمكاناتها، ونحن لا نحاكم تجربة دون خوان الشعرية بالمقاييس النقدية التي يعتنقها النقد الحديث بل نضعه في إطار عصره وفي إطار هذه التجربة: تجربته هو.

فيما يتعلق بنثره فإن المؤرخين الإسبان يرون صاحبه أول كاتب قشتالي، وإن كنا نرى ملحمة السيد - وترجمها ترجمة رائعة إلى العربية أستاذنا الدكتور الطاهر مكي - أول أثر يصلنا في تلك اللغة، إلا أن هؤلاء المؤرخين يقارنون بين الملحمة والقونت لوكانور، بأن الأخيرة تقترب من تصوير الواقع الإسباني بثرائه وتعقيده، وإن كانت الأولى تصف الواقع أيضاً إلا أنه الواقع البطولي (٨).

وتورد المراجع مؤلفات دون خوان، مع شيء من التباين وهو أمر طبيعي في عصور المخطوطات في كل الأمم، لكن أهمها: كتاب الفروسية - كتاب الفارس وحامل الدرع - كتاب الصيد - كتاب الأغاني - كتاب الأسلحة - كتاب العلماء - كتاب العقوبات والنصائح - كتاب الأحوال - المدونة التاريخية الكاملة - المدونة التاريخية الخاصة - وبالطبع كتاب القونت لوقانور.

الى آخر هذه القائمة، وربما تداخلت الموضوعات، فيذكر عنوانان، وهما كتاب واحد، لكن الملاحظ أن الرجل مع انشغاله

الشديد بأحداث عصره، وتأثيره فيها إلا أنه لم يهمل الجانب العلمي، ولعله كان يشايع تقليداً أشاعاً آنذاك كان عمه يمثله أوفر تمثيل، ونلاحظ أيضاً أن القونت لوقانور - وعليه مدار الحديث - انتهى منه أوان النضج والاستواء في أخريات حياته في سنة ١٣٤٢، كما نشيم أيضاً من هذه القائمة أن الرجل كان متعدد المعارف وهي تمثله بشخصه وعصره، فهو الفارس الذي يعنى بشؤون الفروسية وآلات الحرب فيكتب فيها كما يهتم بأمور عصره وسياسته فيشارك فيها عملياً وعلمياً، فيدون المدونة التاريخية العامة، كما يساهم في الآداب العامة بالمعنى العام والخاص فيكتب كتاب الأحوال والقونت لوقانور وكتاب العلماء، ولو أنه اقتصر فقط على الحياة العملية لغدا سياسياً منسياً كما يذكره المؤرخون إلا في إطار الأحداث السياسية، لكن كتبه أضافت إليه وجهاً آخر ما كان في وسعنا الوقوف عليه بدونها(٩).

ويرى ألفونسو إسوتيلو أن أهم كتاباته هي كتاب الأحوال، وكتاب القونت لوقانور، لأنه وصل فيهما إلى ذروة الكتابة القصصية كما أنهما يعكسان فكره الاجتماعي والسياسي، إذ كان كتابه الفارس وحامل الدرع يعكس خصائص مجتمع القشتالي في عصره فضلاً عن بعض الملامح الخاصة في سيرة المؤلف باعتباره مشاركاً وصانعاً للأحداث.

ولا يعنينا بالطبع تقصي كتبه ومحتواها واحداً واحداً، فهذا يخرج بنا عن الخطة المرسومة للحديث عن المؤلف وكتابه الذي نحن بصدده وهو القونت لوقانور.

كتاب القونت لوقانور:

كتاب القونت لوقانور أو عنوانه الآخر كتاب أمثال القونت لوقانور وباترونيو، يمثل استحصاد ملكة دون خوان مانويل قصاصاً، وهو الكتاب الذي يذكر به مؤلفه قبل بقية كتبه، وينعت بأنه أفضل أثر نثري في القرن الرابع عشر في إسبانيا، وهناك إشارات تدل على أنه كان مقروءاً منذ أمد بعيد(١٠)، وقد وصلتنا منه خمس مخطوطات وطبع سنة ١٥٧٥.

يحتوي الكتاب على مقدمتين موجزتين، وخمسة أقسام، القسم الأول - وينشر أحياناً وحده - ويحوي إحدى وخمسين حكاية كما لفضل التسمية وهي حكايات ساذجة وبسيطة والقسم الثاني موجه إلى دون خايمي دي خيريكا، وفيه مائة مثل، بعضها أعقد من القسم الأول والقسم الثالث فيه خمسون مثلاً ويشبه القسم الثاني إن كان أعقد بعض الشيء والقسم الرابع فيه ثلاثون مثلاً أعسر من الأقسام الماضية، أما القسم الخامس والأخير فبدا فيه وجه الناصح المؤدب المهتم بالخلاص بالمعنى الأخلاقي والمسيحي وإن كان هذا الوجه لم يختف مطلقاً في كل أجزاء الكتاب، وإن كان بقدر، لأن هذا الوجه دائماً يحمله دون خوان مانويل في كل ما سطرته يراعته.

يحمل هذا الكتاب رسالة أساسية هي التهذيب أو التربية، وتمثل في الأدب القشتالي في العصر الوسيط رسالة مهمة يحملها النثر آنذاك أو الشعر أيضاً والمؤلف في ذلك يتقيل تقليداً راسخاً في الأخلاق والأفكار فهو يقتفي رسالة ألفونسو العاشر الحكيم وإن كان يوجهه هو لأن عمه في الأصل ليس مفترع هذا التقليد الأدبي، بل هو أيضاً مقتف لتقليد راسخ من قديم في الآداب الإنسانية شرقية وغربية، منذ حكايات أو خرافات إيسوب، أو الحكايات العربية القديمة، أو كتب الأمثال، أو مباهج الفلسفة، أو الحكمة، أو كليلة ودمنة، أو التربية الأكليريكية لبدرو ألفونسو، وهو يهودي من وشقة تعمد وصار يحمل اسم دروالذي وصل إلينا به، وكان اسمه RabiMoses Sefardi (الرابين موسى السفردي) وقد كتب مؤلفه باللغة العربية أولاً وترجمه بنفسه إلى اللاتينية، فضلاً عن الكتب التي تقفو هذه الطريقة باللغة العبرية كمقامات الحريري، وثمة حكايات أخرى تخرج عما ذكرناه، وهي مستمدة من كتاب العقوبات والوثائق للملك دون سانشو، وكذلك أعمال رامون لوليو، إلى جانب الآداب الشفوية التي يتناقلها الناس دون أن يعرف صاحب محدد لها.

الغرض التعليمي نسيج أساسي في هذا الكتاب، والتعليم - عادة - يثقل على بعض الناس، أو ينسى، ومهمة المربي أو المعلم أن يجتذب إليه من يأنس فيهم همة ونشاطاً للمعرفة، وأن يزيح عنهم ملالة الدرس بما يقرب الغاية إليهم، وينشط ألبابهم، وتلك مهمة التفت إليها إيسوب قبل لميلا ولتفت إليها الجاحظ في الثقافة العربية، ولذلك كثيراً ما نجد في التراث العربي ما يقرن الفقه بالشعر، وبالنادرة، أو الأبدة الطريفة أو ما يسمى عند الفقهاء «الإحماض» لأن القلوب إذا كلت ملت أو عميت، ومثل هذه الطريقة يبلغ بها الكاتب إلى أعماق المتلقي، متسللاً إليه دون أن يخاطبه من عل «فالخرافة الحق ترمي دائماً إلى غرض واحد عظيم، ذلك هو تجلية النزعات البشرية وترقية الخلق الإنساني دائبة على إخفاء غرضها التعليمي وراء الشخوص الممثلة، ومن هذا نرى أن الخرافي الحق يضطلع بمهمة بالغة القيمة، فما هو بالقاص ولا بالكاتب الرمزي ولكنه معلم عظيم مهذب للأخلاق آمر بالمعروف، ناهٍ عن المنكر»(١١).

وهذا كلام دقيق، لولا أنه – أي الخرافي – فيه يكمن القاص والكاتب الرمزي، ولولا ذلك ما تخفى في إطار القص والرمز وإن كانا ساذجين.

ولا نريد أن نحصر القونت لوقانور في باب الخرافة فقط لأنها إحدى وسائله ولأن مادته شديدة التنوع ما بين تعاليم الدين، والتاريخ القديم والحديث، والواقع الإسباني المعاصر له وهو يستخدم هذه المواد بلوغية تشهد بأنه كاتب له مذاق خاص.

وكتابه – في رأينا – يقفو كليلة ودمنة في بناء الحكاية القصصية، ويمكن أن نطلق عليها «حكايات الإطار» «ElMarco»، وهو البناء الأساسي في كليلة ودمنة، فهو واحد قلما يتغير، وإن كانت الحكايات في كليلة ودمنة أشبه بالنسيج المعقد المتشابك الألوان والخيوط، أو الرمز المكثف الشديد الثراء كالصورة الكلية في البلاغة الحديثة، على عكس القونت لوقانور ففيها بساطة واضحة وقصر أوضح، أشبه ما يكون بالصورة الجزئية أو الاستعارة في البلاغة القديمة.

تبدأ الحكايات كلها بسؤال يوجهه القونت لوقانور إلى ناصحه أو مستشاره باترونيو، فيجيب الناصح سيده من خلال حكاية، أو مثل يضربه، كذلك تبدأ الحكايات في كليلة ودمنة: «أسئلة تدور بين الملك والفيلسوف، والصيغة تكاد تكون واحدة في الكتاب العربي والإسباني سؤالاً وجواباً، ما عدا الحكايات الفرعية التي تشتق من الحكاية الأصلية – وهذا يعطيها مذاقاً خاصاً، وقيمة أدبية عالية – في كليلة ودمنة» (١٢).
فمسألة الإطار هذه هي الجامع بين الكتابين ويفترقان في مسائل أخرى ألمحنا إلى طرف منها في هذا السياق وسوف نعود إلى مسألة المقارنة بينهما فيما بعد حين نتحدث عن التأثير والتأثر.

أما مسألة الأمثال نثراً فهي متناثرة في كليلة ودمنة، وتأتي في القونت لوقانور شعراً في النهاية أو في أقسام خاصة بالأمثال، وكلها في النهاية تهدف إلى تعليم الملكي نظفر بما يسمى حديثاً الكفاح من أجل الحياة وإن كان دون خوان لم ينس الحياة الآخرة، إذ هو يحارب الخداع والكذب، والباطل والغرور والغضب والكسل ويجاهد في تلقيننا الثقة في الله، والامتثال لإرادته، ويشرح كيف نعمل الأعمال الصالحة وكلها نصائح عملية موجهة لحل المشكلات التي يواجهها القونت لوقانور، ونحن معه، وفي حاجة إلى نصائح باترونيو الذي يثق فيه القونت ونثق فيه مثله وندرك معه أن هذه المشكلات إنما هي مشكلات واقعية تواجه الفرد منا، ولذا نحن نتعاطف، لا لنقول على طريقة الرومانسية، لأن الغرض التعليمي بعيد بعض الشيء عن هدف الأديب المعاصر، وإن كان يبلغه بطريقة غير مباشرة، لا كما هو الحال هنا مع دون خوان، لأن الأدب ببساطة صدق تجربة وأداء جميل، والتعليم صنعة، وإن كان الأداء صنعة أيضاً، إلا أنها الصنعة المتوارية في براعة الأداء، لكننا لا نريد أن نحاكم دون خوان مانويل بالأحكام النقدية المعاصرة بعيداً عن إطار عصره، فالتعليم الأدبي – ولنسمه بهذه الصورة – أو الأدب التعليمي – كان أمراً مقرراً في عصر دون خوان، ولا يزال حين نقرؤه يثير فينا الإعجاب به، لأنه يلبي حاجة للروح الإنسانية لا تزال في حاجة إلى إثارتها، وإن تعددت وسائل الإثارة، فالكاتب القديم كان أقرب إلى الصراحة والخط المستقيم، والكاتب المعاصر يرى أن الخط المستقيم ليس أقرب الطريق إلى الهدف بل إنه يرى أن الخط المتعرج أقرب وأجمل وأمتع، لأن «المكر» الفني لدى الكاتب المعاصر وسيلة وهدف في الوقت ذاته.

والمحور العام لهذا الكتاب – رغم تعدد صوره – يدور حول الموضوعات التي يهتم بها المثقف في العصر الوسيط، ويرى Lde Stefano أن دون خوان مانويل يمثل في أمانة وبجدارة في كتابه هذا روح الإنسان في ذلك العصر ويمثل كذلك الطبقة المحاربة التي تملك القدرة والثروة، وهو ينتسب إلى تلك الطبقة الاجتماعية التي تحاول التمسك بروح الفروسية (١٣).

وقد حدد المؤلف هدفه مباشرة حين قال: خلاص الروح الإنساني، والاستغلال الأمثل للأجساد والحفاظ على الشرف والأحوال ولم يكن المؤلف مجرد كاتب أخلاقي من نظّر يهتم بالمبادئ الأخلاقية، بل بالمبادئ الأخلاقية العملية.

أما البناء الفني – مع هذا التجاوز في المصطلح – فإنه يخضع لمسألة التعدد في الموضوعات، ولا يمكن أن نتوقع بناء فنياً متماسكاً مع هذه الكثرة الموضوعية، إلا إذا نظرنا إلى الإطار كما سبق أن أشرنا من قبل، ولعل أهم بناء تحقق في أقسام الكتاب كله هو ما تحقق في القسم الأول منه، لأن الأقسام الأخرى في مجملها أوابد، وأمثال موجزة مكثفة لا يتحدث فيها عن البناء إلا إذا اعتبرنا ما جاء في بداياتها هو المحور الذي يربط أقسام الكتاب بعضها ببعض، وهذا ما يعبر عنها بأدنى ملابسة، أو حسن التخلص من غرض إلى غرض.

يبدأ كل مثل أو حكاية بما هو مألوف في كل الحكايات في القسم الأول، إذ يطلب القونت لوقانور من مستشاره باترونيو نصيحة فيما يواجهه من مشكلة حيوية، ولكن باترونيو لا يؤم الإجابة مباشرة بل يشرع في حكاية مناظرة للحالة التي عليها القونت، وهنا يثير لدى السائل شوقاً إلى معرفة تلك الحالة، ويتفاوت القص طولاً وقصراً، كما يتفاوت واقعاً تاريخياً، أو خرافياً، وينمو هذا القص لنجد في النهاية الإجابة التي ترضي القونت ويرى فيها حلاً لمشكلته الواقعية أو المتخيلة، وفيه الخلاصة الشافية، وهنا يتدخل دون خوان مانويل الذي يرى أن الحكاية حسنة ومثمرة وأن العمل بها لفيد كما يرى القونت أيضاً، وعند ذلك يأمر بضمها إلى كتابه، مشفوعة بشعر في أغلب الأحيان أو بمثل شائع متواتر.

وهنا نرى أن ثمة نوعاً من التماسك في البناء، وإن كنا نكاد نعرف سلفاً أن كل النتائج طيبة، وهذا ما يقلل من لذة الاكتشاف والمتعة التي يثيرها الإغماض الفني في كثير من الأحيان، لكن الرجل لم يشأ - كما هو الواقع في عصره - ولم يستطع في الوقع ذاته أن يتنكر لقدراته، وليس في وسعه هذا بل هو ابن وفيٌّ لعصره وبيئته وثقافته، وهدفه من كتابه أولاً وأخيراً، وأنه لم يدع مطلقاً ما نحاول نحن الآن أن نراه عنده، لأن في هذا ليا للحقائق التاريخية والفنية.

وحسبه - وهو الرجل الوفي لهذه الثقافة أنه كما قال ميننديث بلايو «يضفي على قصصه طابعاً شخصياً خالصاً، ويتعمق موضوعاته، ويأتي دائماً بابتكارات موفقة فيما يضيفه من التفاصيل وهو يصوغ كلامه في أسلوب يبلغ من حيويته وجماله أن يصبح الموضوع الشائع بينه وبين غيره شيئاً خاصاً به، يعبر عنه تعبيراً خاصاً قائماً على فهمه الشخصي لطبائع النفوس، ومعرفته بما يلازم المعاملات من خلق، وروحه الفكه المعتدل الذي لا يجرح الشعور ولا يتبذل» (١٤).

وحسبه أيضاً أن كل حكاية لها طابعها الخاص، ولها إطارها التاريخي أو المتخيل، ويتمتع بعبق خاص من الوصف الصحيح الصادق الذي يخرجها عن إطار التكرار والملالة، وحسبه أن المصادر التي يدور في فلكها إنما يطوعها التلائم الجو القشتالي المسيحي الذي يحاول إضفاء طابعه عليه. وربما يقف النقد الحديث مستغرباً من تدخل دون خوان مانويل في أواخر حكاياته حين يرى المثل حسناً، ويأمر بضمه إلى كتابه، وأن هذا التدخل السافر يقلل من حيادا القصاص أو الراوي، ولكن هذا الاستغراب يزول حين نعلم أن دون خوان أيضاً لا ينتزع من عصره وتقاليده الأدبية، وأن هذا العصر لا يرى حرجاً من هذا التدخل، بل ربما يراه يزيد في الإثارة والفن، وترى ماريا روسا ليدا أن دون خوان يقتفي تقليداً قشتالياً في هذا التدخل في كتابه هذا وفي غيره من كتبه (١٥)، وأن ختام الأمثال والحكايات بالشعر يدخل أيضاً في هذا الإطار لأن الشعر للمؤلف، وهو - أي الشعر - تقليد راسخ في الآداب كلها يطعمه التأليف النثري، فيزيده بهاء وملاحة، وهو هنا يلخص كل ما يدور في الحكاية، ليبقى أثره في النفس التي تميل إلى الشعر وتحفظه أكثر من النثر.

أصالة القونت لوقانور

«الليث عدة تخرافه مهضومة» كلمة قالها بول فاليري وهي تصدق على الأعمال الأدبية الأصيلة تصدق على الليث نفسه ولعل في هذه الكلمة ذاتها أخذاً من الذي ردده جيتي على ما اتهم به من كثرة المؤثرات في أدبه حين قال: «هذا مضحك فعلى هذا النحو يجوز لنا أن نسأل الرجل القوي عن الثيران والخنازير والغنم التي أكلها فأعطته القوة، والصحيح أننا نولد وفينا كفاءاتنا، وكلنا مدينون في تكويننا للألوف المؤثرات التي تحتويها هذه الدنيا الواسعة التي تأخذ منا ما يوائمنا ويدخل في قدرتنا، وإنني لمدين بالكثير للإغريق والفرنسيين، ومدين بما لا حد له لشكسبير وملتون وجولد سميث، ولكني إذا قلت هذا فليس معناه أنني أكشف عن ينابيع ثقافتي، إذ هذا عمل لا آخر له ولا طائل تحته، وكفى المرء أن يكون ذا نفس تحب الحق وتقبسه حيثما كان» (١٦).

والعبارتان واضحتان في التعامل مع المؤثرات التي ينبغي أن توضع في إطارها الصحيح فكراً وزمناً، وكلتاهما دقيقتان في جعل الخرافة مهضومة، والثيران والخنازير والغنم التي تعطي الرجل القوي القوة، أي أنها تنصرف إلى إعطاء النسيج الخاص لليث وللرجل القوي، ولا تكون غير متمثلة، وإلا تكون ثورة على حساب الصحة والسلامة أو الهضم الذي يحيل المؤثرات إلى دم جديد.

وقد قلنا «إطارها الصحيح فكراً وزمناً» لكي نختبر مثل هذه الأفكار ونضعها في زمنها الذي يمثل العصر الوسيط الذي كان لا يعترف كثيراً بما نعترف به الآن من أن «حقوق الطبع أو النسخ محفوظة للمؤلف» وليس معنى ذلك أنها ضائعة، أو أننا لا نعبأ بالحقوق هاته، بل إننا نرى الأشياء في إطارها الصحيح الذي نشأت فيه، ولا نريد أن ندخل فيما يسمى الآن «التناص» لدراسة الظواهر المتشابهة بين القونت لوقانور وغيره من المصادر، بل نريد

أن نقول بوضوح ودون حماسة تدفع إليها نزعة عرقية إن القونت لوقانور عربي في إطاره يقفو كليلة ودمنة في هذا السياق وإن مسألة «الإطار» هذه يدين بها العرب أيضاً للهند حسب أصل كليلة ودمنة وإن كانت عربيته واضحة، لأن ابن المقفع في رأينا جعل المادة والإطار عربياً أو كاد.

وكليلة ودمنة لابد أن يكون قد وقع في يد خوان مانويل، ورآه حسناً - حسب مايقول في نهاية كل حكاياته - وأمر بضمه إلى كتابه، كما يقول أيضاً - مستعيرين عباراته - ضماً إطارياً، آخذا بعض الحكايات منه كما سوف نرى مثلاً لهذا فيما بعد.

«والترجمة العربية هي التي حفظت هذا الكتاب ولولاها لما نقل إلى السريانية واليونانية والفارسية والعبرية والإسبانية، وقد ترجمه من العبرية إلى اللاتينية يوحنا دكابوا وجعل عنوانه «مرشد الحياة الإنسانية».

Directorium Vitae humanae، أما الترجمة الإسبانية فقد أمر بعملها ألفونسو العالم عندما كان أميراً عام ١٥٢١م على الأرجح، والترجمة اللاتينية التي قام بها خوان دكابوا والترجمة الإسبانية التي نشرها أليماني (Alemany Balufor) عام ١٩١٥ هما أحسن مايمثل نص عبدالله بن المقفع على الإطلاق» (١٧).
ويرى أنخل جونثالث بالنثيا الذي رجعنا إليه في الفقرة السالفة أن كليلة ودمنة لها أثر بعيد عميق في الأدب الإسباني كما يستدل من ترداد بعضها في كتاب العجائب لرايموندو لوليو وفي كتاب القونت لوقانور، وفي كتاب القطط وكتاب الأمثال لسانشت دي فرثيال (١٨).

وهما إذا كانا قد اتفقا في الإطار إلى حد ما بالطبع، - إذا نظرنا إلى ثراء كليلة ودمنة وتعقيده، وإلى بساطة القونت لوقانور أو سذاجته في بعض - فإنهما قد اتفقا في الهدف أيضاً، وإن كان هذا الهدف بعيداً لدى كليلة ودمنة عنه في القونت لوقانور، كما أنه في الوقت ذاته يشترك فيه كتاب آخرون - عرباً وأجانب - كالجاحظ وابن قتيبة وغيرهما، ومثل بدرو ألفونسو رامون دولوليو وغيرهما أيضاً، هذا الهدف لخصه عرض كتاب كليلة ودمنة في قوله: «وأما الكتاب فجمع حكمة ولهو أفاختاره الحكماء لحكمته والسفهاء للهوه... ثم إن العاقل إذا فهم هذا الكتاب وبلغ نهاية علمه فيه ينبغي له أن يعمل بما علم منه لينتفع به، ويجعله مثالاً لا يحيد عنه» (١٩).

وتكاد تكون الأهداف ذاتها لدى خوان مانويل في القونت لوقانور لأنه كما يقول: ألف هذا الكتاب بلغة جميلة كما استطاعها وجعله في حكايات يفيد منها من يستمع إليها فقتفياً ما هو فيزيقي بالنسبة للجسم الإنساني، إذ يعطي ما هو حلو للكبد التي تميل إلى ما هو حلو كالسكر والعسل وأن يعطي كل مضوما هو ملائم له» (٢٠).

وما هو حلو وما هو مر، الجد واللهو الذي أشار إليه صاحب كليلة ودمنة وما يشير إليه التقليد العربي القديم «إن القلوب تمل كما تمل الأبدان، فابتغوا لها طرائف الحكمة» كما أن دون خوان مانويل ينبهنا إلى أن كل واحد يطيع ربه، ويفعل كل أموره حسب حالته، وكل واحد - بهذه الصورة - في حاجة إلى طريقة في البيان تلائمه وهذا ما صنعه دون خوان مانويل.

ولم يكن صاحب القونت لوقانور بدعاً في تأثره بما هو عربي أو إسلامي، فإن الشائع المتواتر أن تكون الثقافة الغالبة وهي الثقافة العربية الإسلامية هي التي تتسلل إلى الوجدان وتأكل الطعام وتمشي في الأسواق، وإذا كانت الأندلس هي همزة الوصل بين ما هو مسيحي وما هو إسلامي على حد تعبير مين ندث بيدال في أحد عناوين كتبه الذائعة، فإن هذه الثقافة تبدأ من البيت المالك، حتى الشارع والسوق، باعتبار الثقافة يصل إليها الأولون قبل الآخرين، وإن كانت الثقافة الشعبية العربية هي الغذاء اليومي للطبقات الدنيا آنذاك، وتتمثل في الحكايات التي ترد في المصنفات العربية وترددها طازجة على شفاه الناس، دون أن يعلم مصدرها أو يعلم فالأمر سواء.

ومعلوم بالضرورة في حالة دون خوان مانويل أنه ارتضع هذه الثقافة في داره من قبل عمه ألفونسو العالم، الذي ترجمت له مصنفات عربية لايشك أحد في أن ابن أخيه قد عرفها ولا يستطيع الأستاذ ألفونسو سوتيلو أن يتخيل إلا هذا في مقدمته الجيدة للقونت لوقانور، كما يشاركه هذا التخيل ماريا روساليدا، التي ترى أن بعض حكايات القونت لوقانور لا توجد إلا في التراث العربي، لأنها ببساطة لا توجد في التراث اللاتيني، لكنها وقفا فقط عند بعض الحكايات ولم يمتد بصرهما ليرى البناء الإطاري المتخذ في كليلة ودمنة والذي اقتفاه دون خوان مانويل، مع أن الكتاب العربي له أكثر من ترجمة في الأدب اللاتيني والإسباني فضلاً عن الآداب الأخرى، ودعك من الأصل العربي فهما وغيرهما من أمثالهما ليسوا من المستشرقين العارفين بالعربية وفي زعمهم العودة إلى المصدر الأصلي.

وإن كان بعضهم يرى أن العنصر الشخصي لدى دون خوان إنما يرجع إلى تقليد عربي قديم، ويرى آخرون أننا يجب ألا نبحث عن عنصر هنا أو هناك، بل علينا أن نبحث عن الروح العربية El espirtu Arabe في مصنفات دون خوان عامة دون توقف لدى الجزئيات، ونحن متفقون مع وجهة النظر هذه، وإن كنا نرى أن الجزئيات ذوات الأصل العربي تبين فيها هذا الروح أكثر مما تظهر في حكايات أخرى بعيدة عن الأصل العربي، وإن كنا نرى أيضاً أن شخصية القونت لوقانور فيها أمشاج واضحة من دون خوان، بل نكاد نعتقد أن دون خوان هو القونت لوقانور، وأنه يتحدث بلسانه ويعرض المشكلات التي عاناها أو يمكن أن يعانيها، وهذا ما يجعل لأصالة دون خوان مذاقاً خاصاً لا يضيع في السكاك.

وربما كان من المناسب أن نعرض الآن لما لا يقبل المحاجة في أن دون خوان مانويل كان يعرف العربية، ونعتقد أنه كان يقرأ بها شأنه شأن المثقفين على أيامه، كما يعرف الناس الآن اللغات الحية كالإنجليزية والفرنسية قراءة وكتابة كان يعرفها نطقاً وفهماً وسماعاً هذا هو المظنون الذي نراه أحق بالقبول والاقتناع.

وإذا كان دون خوان لا يعرف العربية قراءة وكتابة فكيف تسرب إليه هذا الأثر في طريق رسمه للحروف والجمل العربية، ولست بمستطيع أن أدفع عن هذا الشعور الخبيث الملحّ أقطار نفسي وأنا أقرأ كتابه القونت لوقانور، في أن طريقة التعبير نفسها وتركيب الجملة يكاد يكون عربياً، خاصة إذا قرأنا كتابه في طبعته القديمة (الرومانثية) بخلاف الطبعات الحديثة، بصرف النظر عن رسمه الحروف وتغييرها ما بين القديم والحديث كحرف H المعاصر الذي يكتب قديماً F.

إذا صرفنا النظر عن كل هذا فإننا نلمس كما قلنا أن التركيب عربي، وإن كان بحروف غير عربية.

لكن الذي لا مشاحة فيه أن في كتابه جملاً عربية صرفة، ونعود في هذا الصدد إلى البحث الذي كتبه الأمين بن علُّو Lamine Benallou الأستاذ المساعد في جامعة وهران بالجزائر بعنوان: الجمل العربية في القونت لوقانور لدون خوان مانويل: طرح ونقد، وهو بحث مكتوب على الآلة الكاتبة، ومقدم إلى معهد التعاون مع العالم العربي في مدريد وقد تقصى فيه الباحث كل الطبعات القديمة والحديثة للقونت لوقانور في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، ورجع أيضاً إلى البحوث التي قدمها إسبان وغير إسبان، ووقف ملياً لدى الخلافات الإملائية، وتلك هي الجمل التي أوردها:

Vala nahar aten

ولا نهار الطين أو

Wala nahar at-tin

وهو رسم أقرب إلى النطق العربي.

٢- والجملة الثانية

Vahe de ziat alhaquim

وهذه زيادة الحكم أو

Wahadi ziyadat al.Hakam

وهي أقرب إلى النطق العربي.

٣- والجملة الثالثة

Ah ya ujte tafza min boq, boqe wama tafzas min fatr onque

آمي أخي تفزعين من البقبقة وما تفزعين من حزّ عنقه.

وبالطبع هناك خلافات بين الطبعات في طريقة الرسم لكنها تدل - مع مدى الخلاف وإن اتسع - على أن المؤلف كان يعرف العربية نطقاً وقراءة وكتابة، غير عابئين بهذا الخلاف، لأنه موجود بين الأقطار العربية حتى الآن، وفرق واضح بين الخط الأندلسي والخط المشرقي يعرفه أهل تحقيق التراث والدارسون.

أما المضمون الذي وراء هذه الحكايات فله حديث آخر، نشرع فيه الآن.

الأصول العربية لبعض هذه الحكايات اعترف بها الدارسون من غير العرب في إنصاف، بعد أن أعياهم البحث في المصادر الكلاسيكية القديمة وفي الكتب المقدسة غير القرآن، ولما لم يجدوا إلا الاعتراف بالأثر العربي فقد آمنوا، وبعضهم على غير معرفة باللغة العربية فلا نطالبه أن يرى هذا الأثر وإن كان عليه أن يعود إلى أهل الاختصاص.

وسوف نضرب أمثلة فقط على سبيل الحصر والاستقصاء لأن هناك حكايات تطل برأسها العربي، وإن كان دون خوان يمد بصره إلى غير العرب، وهو أمر طبيعي لأن التقاليد التي ينهجها تقاليد قديمة قبل العرب وإن تزيت بالزي العربي فيما بعد لأنها من التراث الإنساني العام مما يدخل في خبرة الإنسان بعيداً عن الجنس واللغة.

وينبغي هنا أن نذكر الأثر الذي أحدثه الموريسكيون في الثقافة القشتالية لأن هؤلاء ظلوا يؤثرون تأثيراً هائلاً في ذلك الأدب وفي البشر وفي اللغة وحتى في التقاليد الدينية. من أهم الحكايات التي توقف أمامها الباحثون الأوروبيون ما جاء في الحكاية

العاشرة من القونت لوقانور وتحكي قصة رجل كان واسع الثراء قديماً، ثم يرح به الفقر إلى درجة أنه لا يجد ما يطعم حاشا حبات من الترمس Altramuces، يتذكر في عوزه هذا ثرواته البائدة فيجهش بالدمع، ولا يجد سلواه إلا حين يرى رجلاً آخر كان أيضاً واسع الثراء يلتقط قشر الترمس الذي يطرحه فيلتهمه.

حاول الباحثون الأوروبيون أن يجدوا لها أصلاً في المواعظ الكنسية، وربما كانوا على حق في هذا الأن ثقافة دون خوان مانويل تأثرت إلى حد بعيد بثقافة الدومنيكان وبحثوا في تلك الوصايا التي تقول: لا تنظر إلى من هو أغنى منك لئلا تحسده، بل انظر إلى من هو أفقر منك واشكر الله على ذلك، وبحثوا في أمثال العصر الوسيط وبعضها الكتّاب مشهورين مثل القديس توماس الأكويني، والتمسوا أيضاً مصدراً شرقياً آخر هو حكاية الدرويش Derviche المترب الذي لا يستطيع شراء حذاء فيسعد بقسمته حين يرى في أحد مساجد الكوفة فقيراً مبتور القدمين.

لكن المستشرق المعروف الأستاذ فرنانديز لاجرانا خالف درس المسألة في إنصاف محمود، وناقش أولئك الباحثين، ورأى أصلها العربي وتقصاه في المصادر الأندلسية، وكيف أنه وصل إلى دون كالديرون دي لا بارکا في مسرحيته «الحياة حلم».

وجد الأستاذ جرانخا أن ما يحكيه ابن سعيد في المغرب نقلاً عن ابن بشكوال، فيما يقوله القنازعي القرطبي عن نفسه هو الأصل الذي نقل منه دون خوان مانويل، وإن كان لم يحدد كيف وصل هذا النص إلى مؤلف القونت لوقانور، ونحن من جانبنا نعتقد أن دون خوان كان يقرأ طرفاً من هذه الكتب الأندلسية العربية أو كانت تقرأ له في البلاط، أو وصلت إلى مسامعه - إن لم يكن قرأها - من أفواه الرواة والإخباريين، وإن كنا نميل إلى أن دون خوان قرأها نصاً، يدل على ذلك الميل هذا الاستقصاء وهذا الحرص على الحقيقة في الحكاية: إلى درجة أخذ كلمة الترمس كما هي بحروفها العربية كما ذكرنا آنفاً Altramuces.

يقول القنازعي فيما يرويه عن نفسه: «كنت بمصر وشهدت العيد مع الناس فانصرفوا إلى ما أعدوه، وانصرفت إلى النيل، وليس معي ما أفطر عليه إلا شيء من بقية ترمس بقي معي في خرقة فنزلت على الشط وجعلت آكله وأرمي بقشره إلى مكان منخفض تحتي، وأقول في نفسي: ترى إن كان اليوم في مصر في هذا العيد أسوأ حالاً مني فلم يكن إلا ما رفعت رأسي، وأبصرت أمامي، فإذا برجل يلقط قشر الترمس الذي أطرحه ويأكله، فعلمت أنه تنبيه من الله عزّ وجل وشكرته». وعلى القارئ غير مأمور - أن يرجع إلى الحكاية العاشرة في هذا الكتاب ليرى كيف كان دون خوان مانويل يتئر النظر إلى رواية القنازعي، وإن كان ثمة تحوير طفيف، إذ ليس في الحكاية الإسبانية تلك الحكاية الذاتية كما رواها القنازعي يختفي فيها اسم البطل، والوسط الجغرافي والبيئة الإسلامية لتكون قابلة أو تنسب إلى أي زمان ومكان، وإن كان دون خوان أعطاها بعداً مأساوياً، لأنه يذكر أن ذلك الفقير كان واسع الثراء ولا يجد سوء محبات الترمس الشديد المرارة والسيئة المذاق، وأن ذلك الذي يلقط قشر الترمس كان واسع الثراء أيضاً، وتختم الحكاية لديه ختاماً مبهجاً، لأن ذلك الفقير تعزى حين رأى من هو أشد خصاصة منه وبه استطاع أن يجاهد لينسلخ من فقره وظفر بعون الله وعاد مرة أخرى إلى سالف غناه.

والحكاية تذكرنا في المشهد العاشر من «الحياة حلم» لدون كالديرون وتقول ما يلي:

يحكون أن عالماً
كان فقيراً بائساً
يلتقط العشب ويأكله
قال لنفسه: ترى من الذي يكون أسوأ مني حالاً؟
حين أدار رأسه
ألفى إجابة السؤال
ثم عالم فقير
يلتقط العشب الذي يطرحه.

وفيه أيضاً تشابهات بينه وبين حكاية القنازعي، فكلا الرجلين الفقيرين عالم: القنازعي الفقيه Alfaqui والبطل العالم لدى كالديرون، وإن كان لم يستطع أن يدس كلمة الترمس مكتفياً بالعشب الذي يمكن ولوجه بسهولة في الشعر، وثمة جملة يبدو أنها منحولة من النص العربي:

(وأقول في نفسي) ترى إن كان أسوأ حالاً مني

وترجمتها:

Habra otro «entre si decia» mas probre y triste que yo?

فرواية القنازعي صلحت مصدراً لكل من دون خوان مانويل ودون كالديرون دي لا بارکا، وإن كان كل واحد قد استطاع أن يجعل لحكايته جواً خاصاً، إلا أنها الخصوصية التي تذكرنا بالأصل الذي كان فيما يبدو شديد الذيوع في إسبانيا الإسلامية والمسيحية على السواء، وإن كان في بطون المخطوطات (٢١). حكاية اللبانة أو حاملة الجرة إحدى الحكايات الذائعة في الآداب العالمية، ولعل أقدم هذه

الحكايات ماورد في خرافات إيسوب، وهي تحمل رقم ١١٠، بعنوان «اللبانة والدلو» وتقول: كانت فلاحة تسير من المزرعة إلى البيت، وهي تحمل على رأسها دلواً فيه لبن، وبينما كانت تسير، جعلت تفكر في نفسها وتقول: إن النقود التي سيباع بها اللبن تكفي لشراء ثلاثمائة بيضة على الأقل، وإذا فقس البيض خرج منه مائتان وخمسون فرخاً على أقل تقدير، وعندما تكبر الفراخ، يكون سعر الدجاج قد ارتفع أو كاد، فيكون عندي من النقود في نهاية العام، مع ما يتوافر لديّ من الأجور الإضافية ما يكفي لشراء ثوب جديد، وفي هذا الثوب أشهد حفلات الأعياد، حيث يتنافس الشبان في خطبتي، ولكني سأهزّ لهم رأسي، وأرفضهم جميعاً في إباء. وهزت رأسها عند ذلك فسقطت اللبن على الأرض، وأريق ما فيها، وذهبت أحلام الفتاة في طرفة عين.

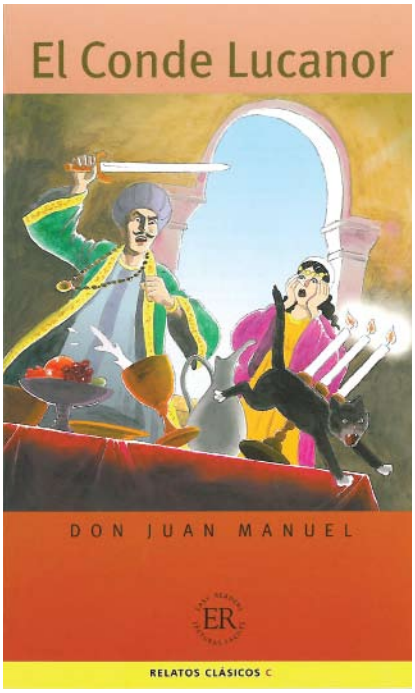
العاقل لا يتكلم ما لا يدري أيكون أم لا يكون (٢٢).

هذا هو النص القديم لهذه الحكاية، ولعل ترجمته عن الإنجليزية تحمل رائحة العصرية بعض الشيء، لكن النص مع هذه الملاحظة صريح الإبانة عن مغزى الحكاية ومضمونها، إضافة إلى الحكمة المنتزعة في آخرها، وإن كانت الحكاية فيها شيء من السذاجة والتواضع في الحبكة كما يقولون، والبطلة فلاحة آنسة ترغب في الزواج.

الصورة القديمة لهذه الحكاية موجودة أيضاً في كليلة ودمنة، ونقول: زعموا أن ناسكاً كان يجري عليه من بيت رجل تاجر في كل يوم رزق من السمن والعسل وكان يأكل منه قوته وحاجته، ويرفع الباقي، ويجعله في جرة، فيعلقها في وتد في ناحية البيت حتى امتلأت، فبينما الناسك ذات يوم مستلق على ظهره، والعكاز في يده، والجرة معلقة على رأسه، تفكر في غلاء السمن والعسل فقال: سأبيع ما في هذه الجرة بدينار، وأشتري به عشرة أعنز فيحبلن ويلدن في كل خمسة أشهر بطناً ولا تلبث إلا قليلاً حتى تصير غنماً كثيرة، إذا ولدت أولادها، ثم حرر على هذا النحو بسنين فوجد ذلك أكثر من أربعمائة عنز، فقال: أنا أشتري بها مائة من البقر، بكل أربعة أعنز ثوراً أو بقرة، وأشتري أرضاً وبذراً وأستأجر أكرة وأزرع على الثيران، وأنتفع بألبان الإناث ونتاجها فلا يأتي عليّ خمس سنين إلا وقد أصبت من الزرع مالاً كبيراً، فأبني بيتاً فاخراً وأشتري إماء وعبيداً، وأتزوج امرأة جميلة ذات حسن، ثم تأتي بغلام سري نجيب فأختار له أحسن الأسماء، فإذا ترعرع أدبته وأحسنت تأديبه وأشدد عليه في ذلك، فإن يقبل مني، وإلا ضربته بهذه العكازة، وأشار بيده إلى الجرة فكسرها فسال ما كان فيها على وجهه، وإنما ضربت لك هذا المثل لكي لا تعجل بذكر ما لا ينبغي ذكره، وما لا تدري أيصح أم لا يصح (٢٣).

هذه أحلام الناسك التي ينبغي أن تتواضع، أو نتوقع لها هذا إلا أنها مغرقة، شديدة النزع، يتزوج الناسك امرأة جميلة ذات حسن وتأتي بغلام سري، وهي الرغبة المكبوتة في قرار الناسك، لأنه أدار ظهره للدنيا، فأحلامه هنا غير متواضعة وفيها هذا التسلل المغرق، واللبن هناك آض سمناً وعسلاً وهناك امرأة وهنا رجل، والختام يكاد يكون واحداً.

وتتغير الحكاية بعض الشيء حين تصل إلى ابن عبد ربه في العقد الفريد، تقول مايلي: وفي كتاب للهند - ومعلوم أنه كليلة ودمنة - أن ناسكاً كانت له جرة سمن فعلقها على سرير وفكر يوماً وهو مضطجع على السرير وبيده عكاز فقال: أبيع الجرة بعشرة دراهم، فأشتري بها خمسة أعنز فيلدن في كل سنة مرتين، حتى تبلغ ثمانين فأبيعها وأشتري بكل عشرة بقرة، ثم ينمى المال بيدي، فأشتري العبيد والإماء ويولد لي ولد فأؤدبه، فإن عصاني ضربته بهذه العصا، وأشار بالعصا، فأصاب الجرة، فتكسرت، وانصب السمن على رأسه» (٢٤).



الحكاية هنا موجزة، نقلها صاحب العقد - بلاريب - عن كليلة ودمنة، وتصرف فيها، ونقلها عنه بالتالي ابن عاصم الغرناطي في حدائقه، بنفس هذا الإيجاز، وإن كان لم يصرح بنقله عن العقد، لكن العقد مصدر أساسي للحدائق كما درسنا ذلك في تحقيقنا وتقديمنا الحدائق الأزاهر، ومعلوم أيضاً أن ابن عاصم متأخر عن دون خوان مانويل.

أما حكاية القونت لوقانور - وهي السابعة - بعنوان «ما حدث لدونيا تروخانا» فإنها أفادت من كل هذه المصادر مجتمعة، وإن كنا نعتقد أن خرافات إيسوب قد نظر فيها دون خوان ملياً؛ نظراً لتوحد اللبن، وإغراقها في الخيال وهو ما يناسب إغراق خيال كليلة ودمنة لدى الناسك واتفق إيسوب ودون خوان في جعل البطلة امرأة وإن كانت مسماة لدى دون خوان، منكرة في إيسوب، وختمت بهذا المثل - ترجمناه شعراً - يقول:
ثق في الحقيقة دائماً واعدل عن الأوهام.

وإن كانت قد بدئت بحكمة، تشي بما سوف تسفر عنه الحكاية تقول هذه الحكمة إن من الحصافة أن نرتبط بالواقع وليس بالخيال.
وتقترب حكاية القونت لوقانور من كليلة ودمنة في سؤال القونت وكيف كان ذلك؟ وهو سؤال يتردد في كل الأمثال أو الحكايات.

صفحة من نسخة عربية لكليلة ودمنة تعود لعام ١٢٠٠ ميلادية

كما أن الحكاية في كل مصادرها أصبحت من الأدب الشعبي المتداول لدى كافة الأمم، وإن كنا نحاول رؤية السبق التاريخي، ونحاول أيضاً أن نرى التشابه أو الخلاف بين كل حكاية وأخرى، ونعتقد أن دون خوان قد أسبغ على حكايته نوعاً من التعريف أو التخصيص حين يسمي المرأة باسم محدد، وهي في المصادر القديمة أو التالية مجرد نكرة - فلاحة - ناسك، كما نعتقد أن دون خوان مزج كل ما سبق في مزيج خاص، واصطنع له سياقاً وجواً.

حكاية الأب والابن والحمار من الحكايات الذوائع في الآداب الإنسانية، لعل أقدم رواية لها ما جاء في خرافات إيسوب بعنوان: «الطحان وابنه وحماره» تقول:
«ساق طحان وابنه حمارهما إلى السوق قريبة ليبيعاه، فلم يجاوزا غير قليل، حتى مرا بنسوة تحول بئر يتحدثن ويضحكن فصاحت إحداهن: أرأيتن عمركن كهذين الأحمقين يمشيان ومعهما حمارهما؟ فلم يكد الرجل يسمع قولها حتى أركب ابنه على الحمار، وسار بجنبه مسروراً.
ما هي إلا برهة حتى مرا بقوم بينهم نقاش وجدال فقال أحدهم: انظروا فهذا دليل على ما كنت أقوله لكم، أي احترام للسن في هذه الأيام؟ ألم تروا إلى ذلك الغلام الكسلان، يركب فيضطر أبوه الشيخ أن يمشي! أنزل أيها الولد القليل الحياء، ودع الشيخ يركب، فيريح جسمه المتعب فلما سمع الشيخ انتقادهم أنزل الولد من على الحمار وركب هو.
ولم يجاوزا مكانهما إلا قليلاً حتى مرا بجماعة من النسوة والأطفال، فانطلقت ألسنتهن حين أبصرنه وقلن: عجباً لك أيها الشيخ القاسي، تركب على الدابة، والصبي المسكين لا يستطيع أن يسير! بخ طوقها على الأرض؟ فأسرع الطحان الطيب وأردف ابنه خلفه.

وكانا قد قربا من المدينة، فلقيا رجلاً من أهلها وقال: خبرني أيها الصديق الطيب، أهذا الحمار حمارك؟ قال الشيخ: نعم، قال الرجل: ما كنت أحسب ذلك مما تكلفه من المشقة، أحرى بكما أن تحملا الدابة المسكين، لا أن تحملاها! فقال الشيخ: حقاً لقد سوغنا على هذا الحمار فلنحاول أن نريحه.

ثم ترجل هو وابنه، وشدا بعض قوائم الحمار إلى بعض، وحاولا أن يحملاه على كتفيهما بنبوت قوي، ويعبرا به قنطرة عند باب المدينة واستراعى ذلك المنظر العجيب انتباه

الناس، فأقبلوا زرافات ووحداناً يضحكون منه، وضاق الحمار بضجيجهم، كما ضاق بطريقة حملهما إياه، فما زال يقلقل الرباط في يديه ورجليه حتى حله وسقط من النبوت إلى النهر، فحزن الرجل في نفسه وخجل من الناس، وعاد إلى بيته من فوره وهو يقول: إن الإنسان لا يمكنه أن يرضي جميع الناس.

إرضاء جميع الناس غاية لا تنال (٢٥).

هذه النادرة أو الحكاية تروى عن جحا، وتقول ما يلي: كان لجحا ولد يعصيه كلما أمره بعمل، ويقول لأبيه: «وماذا يقول الناس عنا إن عملناه؟».

وأراد جحا أن يلقنه درساً ينفعه، ويعلمه أن رضى الناس غاية لا تدرك، فركب حماره وأمر ابنه أن يتبعه، ولم يمض غير خطوات حتى مر ببعض الناسوقة فشتمنه وقلن له: «أيها الرجل، أما في قلبك رحمة؟ تركب أنت وتدع الصبي الضعيف يعدو وراءك؟».

فنزل جحا عن الحمار وأمر ابنه بركوبه، ومضى مسافة غير بعيدة ثم مر بجماعة من الشيوخ يستشرفون فدق أحدهم كفاً بكف، ولفتهم إلى هذا الرجل الأحمق وهو يقول ويعيد: لمثل هذا فسد الأبناء وتعلموا عقوق الآباء، أيها الرجل تمشي وأنت شيخ، وتدع الدابة لهذا الولد وتطمع بعد ذلك أن تعلمه الأدب والحياء؟

قال جحا لولده: أسمعت؟ تعال إذن نركب الحمار معاً.

وما هي إلا لحظة أخرى حتى مر بهما طائفة من الخبثاء، فجعلوا يعبثون بهما ويقولون لهما: والله ما يحق لهذا الحمار إلا أن يركب كما أو تحملاه وتريحاه من وعثاء الطريق.

فمال جحا إلى شجرة، وأخذ منها فرعاً متيناً وربط فيه الحمار، وحمل الفرع من طرف ووضع الطرف الآخر على كتف ولده، فإذا بالبلد كله وراء هذا الركب العجيب، وإذا بالشرطي يفض هذا الزحام ليسوقهما إلى البيمارستان.

قال جحا لابنه في طريقهما مع الشرطي هذه يا بني عاقبة من يستمع إلى القال والقيل، ولا يعمل عملاً إلا ابتغى به مرضاة الناس (٢٦).

أما حكاية القونت لوقانور فهي تروي ما حدث لفلاح شريف مع ولده، الحاد الذكاء، القليل التجربة، وهذا يضيف بعداً خاصاً لهذه الحكاية، وقد أراد الأب أن يلقنه درساً عملياً لا يستطيع أمامه المحاجة والجدال إلا أن حكاية إيسوب وجحا أكثر ملحاً وإغراقاً في الفكاهة، حين يحمل البطلان الحمار معاً في آخر المطاف، وتعرى حكاية دون خوان مانويل من هذه الخاتمة، وإن استعاضت عنها بالحوار الحي، ورسم البيئة المحيطة، رغم أنها اقتصرت على الرجال فقط.

وهذا الخلاف اليسير من محض عمل دون خوان، لأن الحكايتين القديمتين تعريان من مثله، وبالطبع يمكن الاطمئنان إلى أن مؤلفنا استطاع أن يفيد من كلتا الحكايتين وأن يوظف المغزى فيهما مع تحوير خاص، وإن كنا نميل إلى أنه وقف على هذه الحكاية من نوادر جحا ولها شهرة ذائعة في كل البلدان، ومارست تأثيرها غير المنكور في الأدب الإسباني في العصور الوسطى (٢٧). نقول بهذا الاحتمال لأن التراث الكلاسيكي - وتمثله حكايات إيسوب - كان محدود القيمة عند نصارى الأندلس كما يقول أميركو كاسترو (٢٨)، بخلاف الآداب الشعبية العربية التي كانت تتسلل عبر مسالك كثيرة وتمارس يومياً في الشارع والسوق.

ثمة حكاية أخرى ذات نزعة تهذيبية واضحة، ولعلها مما كان يحكى على ألسنة الناس وهي كثيرة الورود في كتب النوادر والحكايات مما يقدم بطريقة رمزية إلى السلاطين والملوك الذين يركبون رؤوسهم وتخشى بطانتهم أن تعظهم أو تقدم له النصيحة سافرة خشية بطشهم فيلبسون النصيحة ثوب رمز تتصل إليهم محققة أهدافها.

«ويضربون المثل لهذا النوع من القصص بأن وزيراً عاقلاً أراد أن يقدم النصح لمولاه مستتراً فقص عليه قال إن بومة في البصرة أرادت أن تزوج ابنها من بومة في الموصل، فوافقت هذه ولكنها اشترطت على البومة الأولى أن يكون المهر مائة قرية خراب، فأجابتها بومة البصرة: لا أستطيع أن أفعل ذلك الآن، ولكن إذا أبقى الله السلطان عاماً آخر قدمت لك هذا المهر وزيادة، وسمع السلطان القصة، وتأثر بها، وأمر بأن تعمر المدن والقرى الخربة، ودرس واقع بلاده، ليجعل حياة مواطنيه أقل عذاباً (٢٩).

لدى القونت لوقانور حكاية كهذه إلا أنها تقدم بين يديها نفس الحوار بين باترونيو والقونت لوقانور، وكيف قص المستشار حكاية ابن أحد الملوك، وهو في دور اليفاعة والغرارة، أحاط به رفقاء السوء، ولم يستطع الحكيم مجابهته ولم تفلح نصائحه فأشاع أنه يعرف منطق الطير وسر النبأ فسامع الأمير حتى سمع غرابين ينعبان وفي حركة مسرحية يمزق الحكيم ملابسه، ويثير ذلك

جزع الأمير وفضوله فيترجم له الحكيم كلام الغرابين، وهو أن الخراب قادم وسيقام العرس ما دام الأمير يلي الحكم بهذه الصورة السيئة.

الغراب والبومة صنوان تقريباً في الذوق الشعبي الشائع وهو أنهما نذير لشؤم بصرف النظر عن الحقيقة والواقع وقد استخدمت الحكاية العربية البومة والإسبانية استخدمت الغراب وخلصت كلتاهما إلى الهدف المرجو من النصح المغلف بالثوب الحريري، الذي لا يزعج مسامع الأمراء إلا بقدر يسير، ثم يهرعون إلى الامتثال إلى هذا النصح.

ولم أر في المصادر الكلاسيكية مثل هذه القصة، ولكنها في العربية من الحكايات الشوائع قرأناها في أكثر من مصدر قديم لكن هذه المصادر ندت الآن عن الذاكرة فاكتفيت بالرجوع إلى كتاب الدكتور الطاهر مكي، وهو ناقل لها من المصادر القديمة ويمكن لهذه الحكايات أن يكون دون خوان قد قرأها في مظانها العربية أو ترجمت إلى الرومانثية وقرأها وأفاد منها والحق أنه جعل لها قواماً حكائياً تعرى منه نظيرتها العربية، لأنها خلصت إلى الهدف مباشرة في تكثيف وإيجاز خليقين ومعهودين في الحكايات العربية.

أما حكاية الغربان والبوم والصراع الطبيعي بينهما فله صفحة باقية في كليلة ودمنة، إلا أنها صفحة شديدة التعقيد لما يداخلها من حكايات فرعية كثيرة ومطولة، فقد جاء في كليلة ودمنة باب خاص هو «باب البوم والغربان»، وسنحاول هنا أن نأخذ بعض نتف من هذه الحكاية المتشعبة:
زعموا أنه كان في جبل من الجبال شجرة من شجر الدوح فيها لوكر ألف غراب وعليهن وال من أنفسهن وكان منها هذه الشجرة كهف فيه ألف بومة وعليهن وال منهن فخرج ملك البوم لبعض غدواته وروحاته وفي نفسه العداوة لملك الغربان وفي نفس الغربان وملكها مثل ذلك للبوم، فأغار ملك البوم في أصحابه على الغربان في أوكارها فقتل وسبى منها خلقاً كثيراً، وكانت الغارة ليلاً..

واجتمع الغربان وتداولوا الرأي فيما بينهم، وأدلى بالمشورة خمسة غربان معترف لهن بحسن الرأي، وقال كل واحد رأيه ما بين مستسلم ومقاوم، وتتداخل الحوادث والقصص، حتى يقتنع الجميع بصواب رأي أحدهم، وذهب إلى البوم، التي تداولت الأمر والمشورة بشأنه -وهو مخادع لهن- وفي النهاية استطاع أن يشعل النار في أنقاب البوم (٣٠).

وقد حدث لدى دون خوان شيء مشابه لهذا الذي في كليلة ودمنة سوى الحرق الذي تمثل في المصدر العربي والقتل والإبادة الذي تم في المصدر الإسباني، لكن المصدر العربي أوفى وأشد تكثيفاً وتعقيداً، وفناً أيضاً من السذاجة الناضحة في القونت لوقانور، وهو لم يزعم سوى هذا وأرانا أميل إلى تلك «الحبكة الدرامية» إن صح التعبير التي نصادفها في كليلة ودمنة، ولا ريب لدينا في أن دون خوان نقل هذه الحكاية حرفياً من ابن المقفع وكان ما حدث من تحوير إنما لا يجاوز الخط الأساسي فيها.

للثعلب والغراب أيضاً صفحة في خرافات إيسوب وتقول ما يلي: خطف غراب قطعة لحم وطار بها إلى غصن شجرة مما مسكاً بها في منقاره، فرآها ثعلب، واحتال ليأخذ منه قطعة اللحم، فقال له: ما أحلاك أيها الغراب، ما أبهى طلعتك، ليت صوتك يعدل جمالك إذن لكنت ملك الطيور غير مدافع، فاغتر الغراب بذلك الثناء الكاذب، وأراد أن يبين للثعلب أن صوته جميل فأخذ ينعق ويصيح، فسقطت قطعة اللحم من فمه فأسرع الثعلب والتقطها وقال للغراب: أيها الغراب الأحمق، إن صوتك لا عيب فيه ولكن العيب كل العيب في فطنتك (٣١).
تحول اللحم في خرافة إيسوب إلى قطعة جبن لدى خوان مانويل وتأخذ المداهنة والنفاق طريقاً لا حباً لدى الحكاية الإسبانية إذ تتغزل كثيراً في جمال الغراب وكمالاته، وقدراته في الطيران وجمال عينيه وأظفاره ومنقاره إلى آخر هذه القصيدة الغزلية التي دبجتها الثعلبة -وهي هنا مؤنثة على عكس إيسوب- وحاولت الثعلبة أن يغني الغراب فلما فتح غنى فسقط الجبن ولم تسبه الثعلبة ولم ترمه بالحمق والتفاهة، بل اكتفت بما ظفرت، وكانت ختام الحكاية الإسبانية هذا الشعر الجيد:
احذر من أن ينزعك ما فيك
من يمدحك بما ليس فيك

أما الأسد والثور فله حكاية ذائعة ومطولة في كليلة ودمنة وهو باب خاص بالأسد والثور، تتداخل فيه الحكايات وتتشاعب ويلخصها قول بشليط لملك بيدبا الفيلسوف اضرب لي مثلاً لمتحابين يقطع بينهما الكذوب المحتال حتى يحملهما على العداوة والبغضاء، قال بيدبا: إذا ابتلى المتحابان بأن يدخل بينهما الكذوب المحتال لم يلبثا أن يتقاطعا ويتدابرا، وتتداخل الإفسادات بين الثور والأسد، فقتل الثاني الأول، وندم بعد ذلك حين تبين له وجه الرأي (٣٢).
لكن دون خوان حور الحكاية كثيراً ولخصها أكثر، نائياً عن التداخلات والحكايات

الفرعية، واختلف مع المصدر الأصلي في أن كلاً من الأسد والثور بعد أن دب بينهما الشقاق تناحرا وتقاتلا لكنهما بقيا هزيلين لم يقتل أحدهما الآخر وخضعا بهذا الهزال لمن كانوا يخضعون لهما، وكأن دون خوان يؤدي رسالة إلى ملوك عصره في هذه الصورة الخرافية حين كان ملوك النصارى -شأنهم في ذلك شأن ملوك المسلمين في الأندلس- يتقاتلون فيما بينهم ويهزل قدرهم وقوتهم لدى أعدائهم الحقيقيين، وهذا التحوير الذي صنعه دون خوان يؤدي هذا المراد أو في أداء.

اختبار الأب لأبنائه الثلاثة متواتر في الآداب الإنسانية وكل أمة تضع فيه خلاصة تجربتها وخبرتها، والأمر التقليدي أيضاً أن الأخوين الكبيرين اللذين ينبغي أن ينجحا في الاختبار يخفقان فيه، بينما يفلح الابن الأصغر هذا هو المراد والمضمون وكل أديب يملأ هذا المضمون بما يمليه عليه إبداعه وطريقته، وربما كان ما يلخصه كليلة ودمنة هو الموحي إلى دون خوان بحكايته الرابعة والعشرين جاء في باب عرض الكتاب «وقد ينبغي للناظر في كتابنا هذا ألا تكون غايته التصفح لتزويقه بل يشرف على ما يتضمن من الأفعال حتى ينتهي منه، ويقف عند كل مثل وكلمة ويعمل فيها رويته، ويكون مثل أصغر الإخوة الثلاثة الذين خلف لهم أبوهم المال الكثير، فتنازعوه بينهم، فأما الكبيران فإنهما أسرعا في إتلافه وإنفاقه في غير وجهه، وأما الصغير فإنه عندما نظر ما صار إليه أخواه من إسرافهما وتخليهما عن المال أقبل على نفسه يشاورها وقال يا نفسي إنما المال يطلبه صاحبه ويجمعه من كل وجه لبقاء حاله وصلاح معاشه ودنياه وشرف منزلته في أعين الناس، واستغنائه عما في أيديهم وصرفه في وجهه (٣٣).

وحكاية القونت لوقانور لا تخرج عن مثل هذه النصائح الحسنة التي تبرز حصافة الابن الأصغر، وكأنها تقول مترجمة عن الحكمة العربية القديمة «إنما المرء بأصغريه: قلبه ولسانه» وليس الأمر راجعاً إلى استعلاء السن، وهذا ما حدث للملك الذي أراد أن يختبر أولاده الثلاثة فأخفق الكبيران بينما أفلح الصغير، وصار قرة عين أبيه، وغدا ولي عهده، وكل هذا جاء بعد سلسلة من الاختبارات لكل واحد من الثلاثة، في ثوب حكائي يستعد كل واحد منهم -حسب فكره وطاقاته- للخروج مع الوالد، إلا أن الكبيرين لم تكن فيهما تلك اللوذعية التي برزت في الابن الأصغر، وبها استحق المكافأة.

دلال المرأة وجحودها لنعمة الرجل وفضله مع أول بادرة خلاف موضوع خالد خلود الأنثى، إلا أن وضعه في إطار حكائي واقعي أو متخيل هو ما يجعل لهذا المضمون ثوباً أدبياً عالياً وجميلاً، وهذا ما حدث للمعتمد مع زوجته الرميكية، وعبر عنه شعراً، ربما كان المصدر لما تداوله الناس من أخباره في الجانب الإسلامي والمسيحي على السواء، وشخصية المعتمد موما حدث له شخصية مأساوية تثير فضول الناس، وتدفعهم إلى انتحاله بعض الأشياء، ولا تعنينا هنا هذه الانتحالات - إن صحت - بل يعنينا أن هناك حكايات نسجت واقعاً أو خيالاً تشبع رغبات الناس وتثير شهيتهم لسماعها يقول المعتمد:

في ما مضى كنت بالأعياد مسرورا
فساءك العيد في أغمات مأسورا
ترى بناتك في الأطمار جائعة
يغزلن للناس ما يملكن قطميرا
برزن نحوك للتسليم خاشعة
أبصارهن حسيرات مكاسيرا

وتروق أخيلتهم في نسج القصة الذائعة التي تقول إنه صنع للرميكية بركة من مسك وكافور وجعلها هي وجواريها يطأن فيها إشباعاً لرغبتها أن تدوس في الطين كما يصنع الناس من الطبقات الدنيا، وحين بطرت في أحد الأيام قال لها هذه العبارة التي نقلها دون خوان «ولأنها الطين»، وقد ذيل صاحب القونت لوقانور حكاية المعتمد بحكاية أخرى هي رغبة الرميكية في رؤية الثلج بقرطبة ومن شأنها الاتثلج، فزرع لها أشجار اللوز وحين تزهر في فبراير تبدو مكللة بالبياض كالجليد، وتنسب هذه الحكاية إلى عبدالرحمن الناصر مع الزهراء حظيته التي بنى لها مدينة باسمها، والحكاية به أشبه، لأن معظم إقامة المعتمد كانت في إشبيلية، والناصر كان في قرطبة، وقد استغل هذه الحكاية كاتب قرطبي معاصر هو أنطونيو جالا في مسرحيته عن الزهراء (٣٥).

والمعتمد عموماً مصدر لأعمال أدبية كثيرة في العربية والإسبانية وحكاياته تنسب إلى غيره واحد من الملوك المشارقة، إذ تنسب إلى ابن طولون أو خمارويه، وتنسب أيضاً إلى بعض أميرات البيت العباسي في بغداد وخاصة حكاية الطين وبحيرة الزئبق، وغير ذلك مما هو في كتب ألف ليلة وليلة، وكتب التراث عموماً.

وتمتلئ حكاية المعتمد لدون خوان ببعض الكلمات من أصل عربي كالطوب والعنبر والغالية والطين وغير ذلك، وكلها تشهد أن هذه الألفاظ كانت متداولة بين الناس وإلا ما جرؤ المؤلف أن يوشح بها كتابه، كما تدل أيضاً على معرفة وثيقة بهذه اللغة وبهذه الحكايات التي تتجاوز التخوم، ويختلط فيها التاريخ بالخيال.

ومن قبيل هذه الحكايات العربية حكاية الزيادة الحاكمية في مسجد قرطبة ونسبة الناس إلى الحكم زيادة في البوق، ورسمها المؤلف بالنطق العربي في حروف لاتينية، وتصويره للحكم بحبه للطعام والراحة والعيش بين الملذات، وتلك هي الصورة المتخيلة لملوك المسلمين عموماً حفدة هارون الرشيد في غير الواقع، بل بصورة ألف ليلة وليلة وبصورة الخيال الشعبي عموماً، مع أن الواقع يناقض هذه الصورة تماماً، فالحكم هذا كان من كبار حكام الأندلس، وهو صاحب المكتبة الضخمة الشهيرة التي تحدثت عنها المصادر العربية والأجنبية حديث الإعجاب والانبهار، لكن الملح الذي يطلبه الذوق الشعبي يجعله يزيد في البوق ثقباً، مع أن الزيادة التي تنسب إليه حقاً هي زيادة المسجد الجامع والتي صارت مثلاً. يلحق بهذه الصورة أيضاً وهي ترضي الخيال المسيحي إبان الصراع القائم بين الإسلام والمسيحية في الأندلس أن يكون المسلم وأخته في الحكاية السابعة والأربعين سارقي أكفان الموتى، وأن تكون الأخت التي تخاف من كركرة صوت القلة، تجز عنق الميت لتأخذ سلبه مع أن العادة أن الميت المسيحي ربما يحمل بعض ما يملكه في دنياه فضلاً عن الكفن الفاخر، والتابوت الذي يدفن فيه، وهو أعدى للسرقة من الميت المسلم الذي يكفن في كفن عادي، ويهال عليه التراب دون صندوق، لكن الصراع القائم بين المسلم والمسيحي هو الذي ينقل المعركة حتى إلى الخيال والأدب. كان للمقامات أيضاً دور هائل في الأدب الإسباني في العصور الوسطى، والقصة البيكارسكية أو أدب الصعاليك، صورة من أدب المقامة العربية وهي جنس أدبي عربي، وقزمان الفرجي، ولاثاريو دي ترمس نماذج واضحة لهذا الأثر العربي، إلى درجة نقلها بعض مشاهد من الكتب العربية القديمة، وبخاصة البيت المظلم الخرب، المنقول عن الأغاني والتنوخي وغيرهما من المصادر العربية القديمة.

وللطفيليين دور جيد في الأدب العربي والإسباني وحسب القارئ أن يراجع المقامات ونوادر الطفيليين في المصادر العربية القديمة التي أثرت أثراً هائلاً في الأدب الإسباني وللأستاذ فرناندو دي لاجرانخا دراسات جيدة عن بيان مسالك هذه النوادر إلى الأدب الإسباني والحكاية السابعة عشرة من القونت لوقانور مثل لنوادر المتطفلين الذين يستجيبون لأول دعوة وربما لا ينتظرونها. أما الحروب الصليبية فقد تركت علامات بارزة في القونت لوقانور، والحكاية الثالثة من كتابه تتحدث عن الوثبة التي وثبها في البحر ريتشارد ملك إنجلترا وهو يحارب المسلمين وكيف أنه حاز الدرجات العلا في الآخرة، وتغمد الله ذنوبه لأجل هذه الوثبة، والحكايات - هكذا - تروي تاريخاً موشى بالخيال ولي الحقائق، فالذين اشتركوا في تلك الحرب الصليبية الثالثة فيليب أوجست ملك فرنسا وريتشارد قلب الأسد ملك إنجلترا، ولم يشترك فيها ملك نابارا كما ذكر دون خوان، إلا لإعلاء ذكر بلاده مع أن الواقع التاريخي غير هذا.

وبسبب من الحروب الصليبية أيضاً ورد ذكر صلاح الدين الأيوبي مرتين، ولصلاح صفحة خالدة في التاريخ الإسلامي وله صفحة بطولية وإنسانية في التاريخ المسيحي ولأن صورة صلاح الدين في الآداب الأوروبية ينبغي أن تفرد بدراسة خاصة فقد أرجأنا الحديث عنها لما بعد.

أما الأمثال أو الأوابد التي وردت وحدها دون حكايات فنحن نعتقد أنها من الأمثال المتناثرة في كليلة ودمنة خاصة، وإعادة تجميعها في صفحات مستقلة ومقصود بها قارئ معين، ربما لا يصبر عليها قارئ القسم الأول من الكتاب، وربما تكون هذه الأمثال مما قر في الذاكرة الإنسانية عموماً، لكننا أميل إلى الاعتقاد بأن كليلة ودمنة كان أمام دون خوان مثلاً يحتذيه في كتابه كله، ومع كل هذا فنحن نراه قد أبدع نصاً أدبياً، تختلف الآراء حول مصادره، لكنه - في أغلبه - استطاع أن يسبغ عليه ثوباً يكاد يكون خاصاً به، وحسبه أنه من كبار الكاتبين في اللغة القشتالية.

هـوامش :

١- Obras Completas. Ed. J. M. Blecua, pag. 133. Madrid, 1981.

٢- انظر، مقدمة القونت لوقانور - طبعة Castalia

٣- Vease: El Conde Lucanor: Ed, Alfonso I. Sotelo Catedra, page: 18-19.

٤- المصدر السابق، نقلاً عن GimenezSoler.

٥- في مقدمة كتابه القونت لوقانور يعترف دون خوان بأنه كتب كل كتبه بالرومانثية، ويقرر مؤرخوه أنه صنع هذا الاجهلاً باللغة اللاتينية، فإنه قرأها واستشهد بها وترجمها لكن لتلقى كتاباته مزيداً من الجماهيرية والقبول لدى الكافة. انظر ص ٢٢ وهوامشها من الكتاب المذكور في هامش ٣.

٦- Vease: Luis Rubio Garcia: la fecha de la muerte de Don Juan Manuel.

من كتاب دون خوان مانويل في ذكراه السابعة بعد المائة طبعة جامعة مرسية أكاديمية ألفونسو العاشر الحكيم. ص ٣٢٥، ٣٢٦.

٧- انظر: تاريخ الفكر الأندلسي، أنخل جونثالث بالنثيا، وترجمة د. حسين مؤنس - ص ٣٢٦، وهامشها. ط مكتبة النهضة المصرية.

٨ - انظر: مقدمة القونت لوقانور - طبعة: Enrique Moreno Beaz. Ed. X. Castalia - 1981.

٩- انظر المرجع المذكور في هامش ٣- ص ٢٨.

١٠- انظر المرجع السابق، هامش ٦٦ ص ٣٥، حيث يذكر باسكوال جيانجوس أنه كان موجوداً لدى الملكة إيزابيل في قائمتها كما يذكر خمينيث سوليز أن الملكة ماريا طلبت أن يحضر لها هذا الكتاب.

١١- القصص الحكيم- للفيلسوف إيسوب، ترجمة مصطفى السقا وسعيد جودة السحار، ص ١٢- مكتبة مصر. د.ت.

١٢- انظر: أدب ونقد- لكاتب هذه السطور ص ٣٢، ٣٣.

١٣- انظر المرجع المذكور في هامش ٣ ص ٤٤.

١٤- المرجع المذكور في هامش ٧ ص ٥٨٦.

١٥- انظر المرجع المذكور في هامش ٣ ص ٥٢.

١٦- تذكار جيتي - العقاد.

وانظر: المازني شاعراً لكاتب هذه السطور ص ٦٦، ٦٧.

١٧- انظر تاريخ الفكر الأندلسي ص ٥٨١.

١٨- السابق ص ٥٨٢.

١٩- كليلة ودمنة. الطبعة الثانية - دار الشعب ص ٢١، ٢٢.

٢٠- انظر مقدمة. ElConde Lucanor. C. Austral. Espana Calpe, Madrid الطبعة الحادية عشرة ١٩٧٥ - ص ١٤.

٢١- راجع البحث الجيد الذي نشره دون فرناندو دي لاجرانخا بعنوان Origen Arabe de un famoso Cuento espanol Al Andalus. Vol: xx1v 1956. Fasc 2.

وانظر ترجمتناله في كتابنا «تأثيرات عربية في حكايات إسبانية» - مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٦.

٢٢- القصص الحكيم للفيلسوف إيسوب- ترجمة مصطفى السقا وسعيد جودة السحار ص ٧٣ وما بعدها مكتبة مصر.

٢٣ - كليلة ودمنة - ص ٨٣.

٢٤ - العقد الفريد.

٢٥- القصص الحكيم ص ١٢٢ وما بعدها.

٢٦- جحا الضاحك المضحك- العقاد- ص ٥٤١ وما بعدها. ط. الهلال - أغسطس ١٩٥٦.

٢٧- انظر مواضع متفرقة لتأثير نوادر جحا في «تأثيرات عربية في حكايات إسبانية» بترجمتنا.

٢٨- انظر: Espana en su historia, Cristeanos, Moros y gudios. Page 61.

٢٩- القصة القصيرة دراسة ومختارات. د. الطاهر أحمد مكي - ص ١٤، ١٥، دار المعارف.

٣٠- راجع كليلة ودمنة «باب البوم والغربان» وقد اختصرناه جداً.

٣١ - القصص الحكيم ص ١٥٤ وما بعدها.

٣٢ - راجع كليلة ودمنة «باب الأسد والثور».

٣٣ - المصدر السابق ص ٢٥.

٣٤- الذخيرة، ابن بسام- ج ٣ ص ٧٣ تحقيق د. إحسان عباس.

٣٥- راجع خمس مسرحيات أندلسية بترجمتنا.

رسائل جامعية

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

e-mail : sdci@sdci.gov.ae

غواية الجنون في الأدب النسائي

قراءة في قصتي «امرأة أنا» و«من فرط الدموع»

د.علاء عبد المنعم إبراهيم

ظل المجتمع العربي لفترة طويلة مجتمعاً أبوياً تقليدياً يحتفي بالصوت الذكوري، ويسعى في أحيان كثيرة إلى وأد الصوت النسائي، وتحويله إلى صدى خافت لنظيره الذكوري، خالقاً بذلك نوعاً من التمييز الجائر الذي استقر في الأعراف الاجتماعية والتقاليد الثقافية ـ بين الرجل والمرأة، فمنح الأول قدراً هائلاً من الحرية خولت له التحرك السلس والانتقال الحر في المجالات كافة، فبدا أنه الفارس الأوحد في الميدان، ولم يعترف للثانية بهامش الحرية بل تعامل بوصفها ظلاً للرجل وتابعاً له، فبدت كذات هامشية الحضور، ولأنها كذلك ولكن لأنها لم تمنح مساحة التجريب والممارسة الممنوحة للرجل.

ولكن المرأة تمردت على وضعها القاهر، وسعت لاستعادة حقها المانح الرجل صك الغفران لأنه أخذ بيدها في بداية القرن الماضي لكي يسترها سلبه منها وبالفعل تمكنت المرأة من استغلال هذه الموارية التي أتيحت لها فاستطاعت بفضل طاقتها الخلاقة الممتاحة من داخلها أن توسّع الفراغ فيصير: باباً مفتوحاً «مشرعاً، يتوالى عبور المبدعات من خلاله في المجالات كافة، وفي الأدب بشكل خاص، حتى صرنا بإزاء ظاهرة تفجّر الوعي النسائي في الأدب.

فبزغ مفهوم «الأدب النسائي» الذي أثار ـ ولا يزال ـ إشكالية تفسيرية بين من يتعاطونه، وظهر فريقان؛ يتعامل الأول مع المفهوم وفق رؤية تسامحية تتمازر بالرحابة الفكرية، ويغلق الثاني الدائرة المفهومية على فئة بعينها فيرى الفريق الأول أن المفهوم يتسع لكل الأعمال الإبداعية التي يكون موضوعها الرئيس المرأة أو إحدى قضاياها التي تتعالق بشكل عضوي بالذات الأنثوية، بغض النظر عن التصنيف الجنسي للصوت المعبر عن هذه القضية المؤطر بالسياق النسائي، فقد يكون هذا الصوت مذكراً أو مؤنثاً، ويلمع في هذا السياق اسم «إحسان عبد القدوس» الذي استطاع ببراعة تشهيرها النسائي أن يتمثل الذات الأنثوية، فعايش سياقاتها، وغار في أعماقها، ونفذ ببصيرة إلى مواضع فرحها وألمها بمذاقها الفعلي وحجمها الطبيعي، فكان الصوت الزاعق للحضور الأنثوي على الساحة الأدبية، ثم السينمائية، وأخيراً الدرامية، لفترة طويلة.

أما الفريق الثاني ويتمركز في بؤرته الوعي النسائي المتشدد الذي رأى مساعي الممارسة التشدد الذي مورس عليه من قبل فيرفض هذه الرؤية المنفتحة ويستبدل بها رؤية مفهومية تحصر الأدب النسائي في الأعمال الإبداعية المنطلقة من لدن الذات المبدعة بمفهومها الجنسي لا الأدبي، أي بوصفها امرأة أولاً وأخيراً ويتمثل العنصر المركزي في هذه الرؤية في الإيمان العميق بأن المرأة هي الأقدر على التعبير عن قضاياها لمعايشتها لها بشكل يلائم فضل طبيعتها النفسية والفسيولوجية والتي يصعب على الرجل ـ مهما سعى بحسن نية وصبر ـ إدراكها وأقصى ما يمكن أن يصل إليه الرجل ـ وفقاً لهذه الرؤية ـ هو ملامسة القشور الخارجية دون أن يصل إلى لب القضية، لأن مفهوم التمثّل يحمل في طياته اعترافاً بعدم التماثل، فهو يتكئ على التشبيه الذي هو درجة أدنى من التطابق الضروري في هذا السياق، فهذه الرؤية تتلوّن بعاطفة حادة تجنح إلى غلق الدائرة على الذات الأنثوية بحضورها المرجعي الحقيقي لا الأدبي.

يصير من حق المتلقي أن يقتنع بمبررات أي من الفريقين، ويؤمن بصواب منطقه، أو أن يجاوز هذه الإشكالية التفسيرية، ويغض الطرف عن مقارباتها النظرية، وروافدها الإيديولوجية مركزاً جلّ اهتمامه على العمل الأدبي ذاته، فيقوم بعملية حذف افتراضي لاسم المؤلف من على صفحة الغلاف

الخارجي فيصير المتن الحكائي هو المحك الحقيقي لموضعة هذا العمل أو غيره ضمن الحدود المفهومية للأدب النسائي.

الجنون... الهروب إلى الحقيقة

يقع الناقد دائماً في حيرة عندما يسعى إلى استكشاف طبيعة الأدب النسائي، إذ يجد نفسه متحيراً بين تناول أعمال لأسماء لامعة مثل لطيفة الزيات ونوال السعداوي، وأمينة زيدان، ونعمات بحيري، ونجوى شعبان، وسلوى بكر، ومي خالد، وميرال الطحاوي، ومي التلمساني... وبين مقاربة نصوص لأسماء نسائية تنزوي بعيداً عن أضواء الشهرة الإعلامية وجلبتها الشائقة وبريق التداول الزائف في بعض الأحيان، وهي عوامل تواصل ضغطها على الناقد في أثناء قراءته التأملية للنص.

وقد فضلنا الاختيار الثاني؛ دون أن يعني ذلك أن الأسماء المنطرحة سلفاً للملك ميؤوس لها لهذا الحضور القوي على الساحة النقدية، ولكن لكي نتجنب الوقوع في شرك التناول النقدي السابق ومغرياته، فيصير من حقنا أن نضرب بمبضعنا النقدي في جسد النص دون أن نخشى انفتاح جروح قديمة خلّفها النقاد السابقون بمباضعهم الدقيقة. ومن جانب آخر نسعى عبر هذا التناول لإعادة الاعتبار لبعض الأصوات المبدعة التي عانت من الطابع الشللي في الممارسات النقدية المعاصرة، ووقعت ضحية له. لهذا اخترنا قصة «امرأة أنا» للقاصة المصرية ليلى الشربيني من مجموعتها القصصية «الكرز» والتي تعلن افتتاحيتها حضور الوعي النسائي وما يستحضره من استلاب وفزع داخلي، تقول..

« ـ امرأة أنا.
ـ أنتِ مجنونة ؟
ـ ربما.
ـ تحتاجين لحقنة.
ـ حتى يتوقف الجنون ؟
ـ حتى يتوقف عقلك.
ـ توقف عقلي وتوقفَ الجنون، وأخذتُ الحقنة... وحقنة أخرى، وبدأتُ أذهب وحدي إلى الصيدلية لآخذ الحقن، بدأتُ أيضاً أنام وآكل، بدأتُ أحيا مثل الأخريات.
ـ أنتِ مجنونة.
ـ ألم يذهب الجنون ؟
ـ المجنون لا يشفى.. استمري على الحقن».

يبدو لنا من الوهلة الأولى أننا بإزاء ذاتين تتحاوران حواراً خارجياً (ديالوج)، الأولى تبدو مجنونة مضطربة والثانية تبدو حكيمة تسعى إلى مساعدتها فتمارس معها أفعال النصح والتوجيه، ولكن دعونا نبدأ بطرح سؤال أولي وبسيط..

من هو المجنون؟

أتوقع أن تستدعي ذاكرتنا على الفور صورة ذاك الرجل ـ أو المرأة ـ الذي نراه في الشارع في أثناء عودتنا للمنزل، مرتدياً ملابس غريبة ومُمزقة مطلقاً لحيته وشعره وتبدو علامات الاتساخ كاسية لملامح وجهه، فتعوقنا عن تحديد سنه الحقيقي وشكله الأصيل متلفظاً بعبارات غير مفهومة وبين الشعور بالتعاطف معه والرهبة والخشية منه تتراوح معاملتنا له.

ولكن هل سألنا أنفسنا يوماً كيف استطاع هذا الرجل أن يواصل حياته على الرغم من طبيعته الانعزالية هذه؟ فعندما نتابعه على مدار اليوم سيتبين لنا أنه يمارس أحياناً طقوساً عادية مثلنا؛ فينهض ذاهباً إلى أحد محال الأطعمة طالباً طعاماً فيمنحه صاحب المطعم ما يريدون أن يأخذ ثمنه بالطبع، أو يمنحه أحد المارين ما يسد به رمقه، فيأكل بشراهة ونهم وعندما ينتهي يلتقط قريباً عين أين شاء وأنّى أراد.

إذن هذه الذات تمارس سلوكاً مشابهاً لسلوكنا في بعض الأحيان تحقيقاً لأهدافها النفعية الملحة التي لا تتحقق سوى بتمثّل منطقنا نحن العاقلين فهي تتخلى عن منطقها، وتقبل بمنطقنا وتتعامل من خلاله، وعندما يتحقق لها الحد الأدنى من متطلباتها تعود إلى عالمها الذي اختارته أو فُرض عليها.

إن خروج هذه الذات من حالة الجنون ـ كما نعرفها ـ إلى حالة العقل ـ كما نظنها ـ ثم العودة للحالة الأولى وهكذا دواليك، يجعلها ذاتاً واعية تملك قدراً كبيراً من المعرفة الذهنية التي تمكّنها من تمثل الحالتين، والاختيار بينهما ومعايشة كل حالة بكامل مقتضياتها وملابساتها.

فرؤيتنا للجنون تبدو رؤية مشوشة يسودها الاضطراب والضبابية، لأننا ننظر دائماً إلى المجنون من موقع فوقي مفارق مردد إدراكنا العميق بالمسافة الشاسعة التي تفصل بيننا وأولئك الذين يمارسون سلوكاً مستغرباً من قِبلنا، ولاشك أن هذا الإدراك يحقق لنا إحساساً بالراحة والأمان.

ولكن دعونا نخضع هذا الأمر للمساءلة الجدلية، فالجنون في حقيقته مجاوزة للمألوف، وعدول عن السلوك التقليدي الذي اكتسب رصانته بفضل التداول واعتياد

السياق المحيط عليه، فترسخ في وعي الجماعة، التي تتناسى بفضل مرور الزمن اختبار فاعلية هذه الأفعال ومدى مناسبتها لمقتضيات الفترة الراهنة ومعطياتها، فتغفل عن مسألة هذه الأفعال تعصباً لها بوصفها مقدسات فكرية وسلوكية متوارثة تمارس هيمنتها وسطوتها على وعي الجماعة ويعد الخروج عليها أو مجاوزتها نوعاً من الانزياح الإيديولوجي والانحراف السلوكي الذي يستحق صاحبه أن تلفظه الجماعة وتخرجه من محيط حضورها وتتعامل معه بشحن بالغ باعتباره ذاتاً انتهكت حرمة الوعي الجمعي، وتبنّت لنفسها وعياً مغايراً.

ولكن هل كل ما يتبناه السياق المحيط من رؤى ومواقف وأفكار، وكل ما يمارسه من سلوك وعادات ينطوي تحت لواء الصحيح، فالتباين في الرؤى بين الجماعة المرفودة بخبرة الأسلاف والفرد الباحث عن حلمه، والمؤمن بضرورة توجيه طاقته إلى المجال الذي يطمئن إليه، يخلق نوعاً من المفارقة الإيديولوجية بين الذات والآخر، هذه المفارقة التي تتحول إلى انفصال بين الوعيين، فتتخذ الجماعة موقفاً معادياً من الذات متهمة إياها بالجنون، فارضة بذلك نوعاً من العزلة عليها للشيء سوى لأنها لم تسكت بحقها في الاختيار، غير أن الذات الواعية بقدراتها والمدركة لتبعات الخروج على المألوف تتأطر رؤيتها بنظرة تسامحية تصالحية مردها إدراكها المرهف أن للتغيير عواقبه، وأن مخالفة سياق الجماعة ومحاولة الانفلات منه لابد أن يعرّضها للهجوم، ومن ثم يصير وعي الذات في حقيقته وعياً ثنائياً، وعي بما تقوم به، ووعي برد فعل الآخر تجاه هذه الأفعال.

إذن ليس كل من يطلق السياق عليه «مجنوناً»، يكون منحرفاً في حقيقته، بل ربما كان هو صاحب الرؤية الصائبة، وكان السياق أضعف من أن يواجهه، فسعى إلى عزله عبر هذه التهمة التي لم ينج منها كل من سعى إلى تغيير وعي الجماعة، سواء أكان مبدعاً أم سياسياً أم أديباً أم نبياً، لأنهم سعوا إلى تحطيم الأصنام الفكرية للجماعة، وقليل من تلك الذوات استطاع أن يصمد أمام هذه الاتهامات، فكافة أمم التاريخ وسجله في متونه بحروف من نور، حيث يصير المجنون بفضل الوعي التاريخي الذي يعيد الأمور دائماً إلى نصابها ـ ذاتاً تتلقى الترحيب والقبول من أفراد الجماعة كافة، لأنها استطاعت أن تعيد صياغة مفردات الوعي الجمعي، وتؤسس وعياً جديداً يحمل في طياته عوامل بقائه واستمراريته لفترة زمنية محددة يصير بعدها مؤهلاً للتغيير وهكذا دواليك، بحيث يغدو الجنون في أحيان كثيرة صنواً لمفهوم التنامي الطبعي للمجتمع.

وعنها تالفي يلمرأة نفسها مفعمة تحت لاشتشبع في مجتمع ينفي حقها في العيش بحرية، عندئذ تكتشف أنها في حاجة إلى التدرّع بشجاعة الجنون، والتذرّع بملابساته حتى تتمكن من انتزاع حقها المسلوب، فيصبح الجنون هنا خلاقاً ممثلاً لجوهر العملية الإبداعية التي ربما كانت مؤلمة في تلقيها الأول، وممتعة وشائقة في تلقيها الثاني، وضرورية في تجاوزها.

إن هذا الفهم يمنحنا حقاً أشرعياً، في إعادة قراءة الافتتاحية الحوارية للقصة، حيث نصير أمام ذات واحدة، ذات المرأة، التي تقف أمام المرآة فترى في الوجه المقابل المنعكس على سطح المرآة، امرأة تماثلها شكلاً وتنفصل عنها فكرياً فنغدو أمام ذات واحدة تستدعي وعيين في إطار حوار داخلي (مونولوج)، وعيها الخاص كذات أنثوية مقهورة، ووعي الجماعة المحيطة، ولا نحدده بالوعي الذكوري، لأن المرأة في أحيان كثيرة تكون أكثر عداء لأفكار المرأة الأخرى، وأكثر صراحة في المجابهة من الرجال المطمئنين إلى رسوخ سلطتهم المجتمعية بما يجعلهم أشد تسامحاً، وأكثر قابلية للتعاطي مع ما تطرحه المرأة من بنات الجنس الواحد.

تخوض ذات المرأة في هذه الافتتاحية الموجهة صراعاً إيديولوجياً مع وعي الجماعة، صراعاً بؤرته المركزية صالحية الوجود، فتسعى الذات إلى استبدال مفهوم «البقاء للأصلح» بمفهوم «البقاء للأقوى» المشدود إلى قوانين الغابة بصراعاتها الحيوانية والشهوانية فتصدح في بداية النص بمسلّمة بدهية (امرأة أنا) وكأنها تؤكد على رسوخ موقفها وفخرها بجنسها وانتمائها له معلنة منذ بداية مساجلتها الحجاجية عن قضيتها الوجودية، التي تحرر بها الخطاب وتنقله من كونه تعبيراً عن مشكلة ذاتية إلى أزمة كونية تخص المرأة كذات إنسانية لها الحق في الحضور والمشاركة.

ويترجم هذا الوعي بملمح أسلوبي فتتقدم كلمة «امرأة» إلى صدر الجملة، وتتأخر «الأنا» الفردية التي تعي هشاشة موقفها عند حضورها الفردي، فتحتمي بالآخرين، وبالأحرى بالأخريات التي تحمل على كاهلها عبء التحدث بصوتهن والإنابة عنهن في هذه المباراة الذهنية.

غير أن وعي الجماعة لا يقف جامداً بل يكشر عن أنيابه ويظهر شراسته، عندما يتجاوب

مع ملفوظ المرأة بسخرية لاذعة، فينقض المسلّمة البديهية بجملة استفهامية فاضحة «مجنونة أنت؟» فيكشف برده هذا عن خواء وعائه الفكري، وعجزه عن مواجهة الذات فيصدر إليها تهماً جاهزة إن جاز التعبير، إن الجماعة تلقي بتهمة الجنون في وجه كل من يخالفها ويسعى للانعتاق من أسر سلطتها الطاغية، إنه اتهام ترهيبي تعاقب به من يفكر في مجاوزتها.

غير أن الآخر الناطق بصوت السياق المحيط، يقع الشرك الذي نصبته له ذات المرأة عندما يقابل هذه المسلّمة بجملته الزاعقة تلك، فيتعرى أمام المتلقي الذي يتبين له زيفه لأن رفضه للمسلّمة البديهية ونقضه لمنطقها الرصين، يعد مخالفة فاضحة للمنطق الإنساني، وهو ما يكشف عن الهشاشة العنكبوتية للمرتكزات الإيديولوجية للآخر. ومن ثم يخسر الآخر منذ افتتاحية النص تعاطف المتلقي الذي يتوجه إلى ذات المرأة ومنطقها العفوي السليم.

إن الجنون هنا يتجرد من دلالته السلبية كخروج عن قواعد المنطق، ويكتسب دلالة إيجابية، مفادها أن من يتهمه قد تمرد على السياق الفاسد وواجهه وسعى إلى الكشف عن نواقصه وهناته، وبالتالي يصير من حقه التباهي به ــ أي بتهمة الجنون ــ أمام الآخرين، مثلما يتباهى كثير من السياسيين بفترات اعتقالهم في عصور سابقة سادها الفساد، فيصير الجنون هنا أيقونة تؤشر إلى قدرة الذات على مقاومة السلطة المجتمعية الجائرة، وعلامة سيميولوجية على مقاومتها له.

يتبدى هذا بشكل واضح في التساؤل الذي تطرحه ذات المرأة على الآخر «حتى يتوقف الجنون!!»، فيكون رد الآخر «حتى يتوقف عقلك»، إن الجنون يصير هو العقل ذاته باعتراف الآخر المجادل، فالذات تطرح تساؤلاً متوتراً لا يقنع باليقين الجاهز، فإذا بالآخر يمنحها هذا اليقين بجملة غير متوقعة وهنا تنطرح قضية خطيرة وهي أن السياق عندما يلفظ أحد أبنائه فليس من الحتمي أن يكون الرفض نتيجة لفساد هذا العضو، بل ربما كان الأمر عكس ذلك؛ فيكون الرفض نوعاً من أنواع الخشية على ما يظنه ثوابت قيمية للمجتمع، فالسياق هنا يعلم أن ذات المرأة هي العاقلة وأن رفضه لها هو الجنون عينه، وعلى الرغم من ذلك يستميت في الدفاع عن موقفه، ولا شك أن المتلقي يزداد تعاطفاً مع المرأة بفعل هذا الاعتراف المزعوم لأنه اعتراف منطلق من لدن الجماعة المعادية فيكتسب قوة وتأثيرية أكبر إنها شهادة الأعداء التي يفخر بها المحارب الصلب.

ولأن الضعف سمة بشرية فإن الذات لم تتنزه عنه معلنة أنها وافقت على شروط السياق (توقف عقلي يوتوقف الجنون وأخذت الحقنة... وحقنة أخرى، وبدأت أذهب وحدي إلى الصيدلية لآخذ الحقن، بدأت أيضاً أنام وآكل، بدأت أحياناً مثل الأخريات) لقد قبلت التعامل بمنطق الجماعة فمارست سلوكاته الذي مارسته الأخريات الخانعات القابلات بفتات الحرية، اعتادت على معاملاتهم النفعية، ولكنها وافقت مؤقتة استفاقت الذات منها بفضل وعيها الطاغي وسريرتها النقية، فأدركت أنها إن فعلت ذلك صارت مجنونة لا بالمنطق المجتمعي ولكن بالمنطق البشري الحصيف، إن تخلت عن عقلها وما تختزله ذاتها من قيم نبيلة تصير ذاتاً هامشية بلا خصوصية مثلها مثل الأخريات أو الآخرين عديمي التأثير فيصير حضورها مثل غيابها بلا قيمة حقيقية، ترفض الذات بفطرتها السليمة هذا الانزلاق وتتجاوزه معلنة العصيان من جديد، ومن ثمّ يعاود السياق المتعصب اتهامها بالجنون (أنت مجنونة).

فتطرح المرأة سؤالها الأليف (ألم يذهب الجنون؟)، فيأتي صوت الجماعة محملاً بطلقات منفتحة (المجنون لا يشفى استمري على الحقن)، فهو يومئ إلى أن الذات الواعية التي تدرك إمكاناتها الحقيقية ستظل على وعيها البصير مهما حاول السياق الخبيث موج بالتناقضات أن يستقطبها أو أن يأسرها بمغاتنه الزائفة، ولكن على الذات أن تدرك تبعات محاولتها البحث عن الحقيقة، فلكل شيء ثمنه ومتعته وهي الحكمة التي يصاغها المتنبي أقرب الأسماء الشعرية العربية إلى الذاكرة ــ في بيته الشهير:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله
وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

إنه الشقاء الأليف الذي يستشعر المرء متعته ونعيمه بعد أن يصل من خلاله إلى هدفه، فيتبدل النصب ويستحيل نعيماً أبدياً، شقاء الطالب المجتهد الذي يدرك قيمته عندما تكرمه الدولة لتفوقه في نهاية العام، شقاء الأم الحبلى الذي يتبدد وهي ترى وليدها يبسم لها فتحتضنه، فتحتضن به العالم، شقاء الأب الذي يذرف دموع الفرح وهو يحضر عرس الابنة الكبرى التي استطاع أن يسلّحها بالخلق والعلم والدين على الرغم من مرتبه المحدود، في حين يتحول النعيم الوقتي للذات الخاملة جحيماً تصطلي بناره عمرها كله، فتتمنى أن تكون شيئاً منسياً.

يصير الجنون معادلاً للحقيقة في أبهى صورها، والتي تنهض بالواقع من حمأة

الاختلال السلوكي والاضطراب الفكري والتشويش القيمي، الذي تحتمي به الذات لتؤسس به عالماً مغايراً، أنا جز الحضور، فاره البناء فتستحيل المحنة منحة ويتردد صوت الحكيم وهو يردد (أنا مجنون ـ في مجتمع فاسد ـ إذن أنا عاقل).

الجنون.. جسر إلى الخلود

لا شك أنك تعرف هاملت، تلك الشخصية المفعمة بالتوترات والتي خلّدها الكاتب الإنجليزي الأشهر «شكسبير» في رائعته التي تحمل اسم البطل ذاته، وإذا لم تكن قد قرأت النص، فربما سمعت أحد أصدقائك وهو يبدي ملاحظاته القيمة حول المسرحية التي مُثلت على خشبة المسرح القومي والتي شاهدها أمس في برنامج «كنوز المسرح»، وكيف تقمص محمد صبحي ـ في بداياته ـ الشخصية ببراعة، فصرنا نتصور ونحن نشاهده أننا أمام «هاملت» الحقيقي، حيث استطاع أن يصل إلى لب أزمته المتمثلة في الصراع الداخلي بين الرغبتين المتناقضتين، الرغبة في العيش في سلام وهدوء والرغبة الملحة في الانتقام من العم الذي قتل الأب وتزوج الأم، فدُفعت الشخصية دفعاً إلى قدرها المحتوم الناتج عن هذا التناقض، لتختتم المسرحية بموت الأبطال جميعهم. وإذا كان الإبداع يرتبط جذرياً بالحب، فإن «جوليت» التي نستحضرها دائماً في تلازمها مع صنوها الأجل «روميو»، تدخل في علاقة تآزر مع «هاملت»، فكلاهما عاش الواقع الرافض له والمسبب لأزمته.

تستحضر الذات هاتين الشخصيتين الأثيرتين وهي تواصل مساجلتها الحجاجية مع الآخر:

(ـ وماذا عن هاملت؟

ـ كان يحتاج إلى حقنة.

قال الطبيب إن هاملت لو أخذ الحقنة لما تطاول عليه شكسبير، فكل ما عانى فيه المسكين هاملت كان سيتوقف عند أخذه الحقنة، وربما أيضاً تغيرت الأحوال وذهب إلى زوج أمه لتقبيل يده، هكذا صرت، تعلمت كلمة «يا قندم» إنها كلمة مريحة فهي تجعل الشخص الذي تحدثه يعلم جيداً أنك تضعه في المكان اللائق ويصبح على استعداد لسماعك، وربما أيضاً للرد عليك.

ـ جوليت أيضاً كانت تحتاج لحقنة حتى لا تنتحر.

ـ نعم فأنا أنتحر لأنني أخذت الحقنة).

تحتفي الذات بالشخصيتين الخالدتين، فتستدعيهما لتموضعهما في إطار الدائرة نفسها التي تتمركز الذات في بؤرتها، بحيث تغدو ذات امرأة، وهاملت، وجوليت كائناً عضوياً واحداً وإن تعددت العلامات الاسمية الدالة عليه، باختلاف العصر وملابساته، وإن جمعتهم الأزمة ومن ثم المصير.

فتبدو الذات على وعي كامل بطبيعة الشخصية العربية وذائقتها الخاصة والتي يمثل الفكر التوثيقي أحد أهم روافدها فتخلق لنفسها مرجعية تاريخية عندما تحقق ربطاً تلازمياً بينها والشخصيتين الشكسبيريتين، اللتين أثبت الوعي الجمعي اللاحق فاعلية حضورهما، واستطاعت السنون أن تفك لشيفرات مستعصية من منطقهما، فأعلنت دون استحياء انتصار منطقهما في مقابل انهزام منطق السياق المؤطر لوجودهما، وأبرز علامات هذا الانتصار، أننا لا نزال نذكر «هاملت» و«جوليت» وسط هالة من التقدير والاحترام والتعاطف، دون أن يبقى للسياق الفاسد ذكر.

فذات المرأة تتغيّا توثيق مصيرها المستقبلي في إطار نبوءة تستلهم مبرراتها من التاريخ الذي لا يكذب وإن تجمل للفترات قبل أن يتخلى عن جماله الزائف عائداً إلى جماله الطبيعي الأليف وأبرز علاماته المصداقية.

فترسخ حضور هاتين الشخصيتين في الوعي الإنساني العالمي حتى يومنا هذا يعكس ما تختزله كل من الشخصيتين من عوامل البقاء، وما تتذرع به من مقتضيات الخلود التي تهيئ لهما هذا الحضور الطاغي والاستمرارية المذهلة، ولم يعيشا أزمة تجددت فتفيد الذات من كل هذا، فتبدأ في استدعاء الشخصية الأولى «هاملت» في صيغة تساؤلية تتوشح بالبعد الاستنكاري «وماذا عن هاملت؟»، فكأنها تقدم برهاناً على براءتها من تهمة الجنون وهي تصرخ «إذا كنت تتهمني بالجنون فلابد أنك تتهم هاملت أيضاً»، وتكون المفاجأة المذهلة عندما يأتي صوت الجماعة مقرراً لهذه الرؤية الفاسدة فيعلن دون تحرج «كان يحتاج إلى حقنة».

فهاملت الذي سعى إلى الانتقام من زوج أمه ليعيد الأمور إلى نصابها، يصير كائناً غريباً من وجهة نظر السياق الفاسد الذي يستبدل بالصراحة في العداء، المداهنة والنفاق، بل يزداد الأمر فجاعة عندما يأتي صوت الطبيب ـ المفترض أنه المعادل لصوت حكماء المجتمع ليقدم روشتة العلاج غير المجدي لهاملت مؤكداً أنه كان ينبغي عليه تقبيل يد العم وهنا يتكشّف لنا فساد منطق الطبيب غير الحكيم، وهو ما ينسحب على مجتمع يتمركز في قمة هرمه هذه الآراء الفاسدة، فالمجتمع الذي يرى في النفاق والرياء آليات مقبولة يمكن للأفراد توظيفها في معاملاتهم اليومية، يصير مجتمعاً منحلاً لا يتغيا سوى

الأهداف الاستهلاكية النفعية المتجاوزة لكل القيم الفطرية الطاهرة.

إن الحقنة هنا تصير معادلة للمبادئ التي يرسخها المجتمع في وعي أفراده فيغدو من يستمسك بالقيم الإنسانية الرفراقة كائناً نافراً من وجهة نظر هذه الجماعة، يقول النص كل هذا دون وجود تفاصيل مبعثرة على فضائه.

فهاملت قد تعرض للأزمة نفسها التي تتعرض لها ذات المرأة، وهي أن هناك بوناً شاسعاً بين قناعات الذات (هاملت/ المرأة) ومعطيات السياق المحيط، الذي يسعى بشكل ملحاح إلى فرض سطوته على أفراده وتظل الذات الإنسانية بما تحمله من نقاء هي القادرة على تجاوز هذه الأزمة عبر توظيفها الإمكانات عقلها وروحها ـ بوصفهما أيقونتين للذات الطاهرة فتفارق هذا المجتمع وترفض مقتضياته، حتى وإن تراتب على ذلك صدام يفرض نوعاً من العزل الإجباري على الذات.

وتتباين ردود أفعال الذوات النقية تجاه هذا العقاب المجتمعي؛ فإما أن تسلّم الذات بإيديولوجيا المجتمع، حتى وإن بدت غير متوائمة مع أفكارها وغير متناغمة مع مخزونها الفكري فتنهزم أمام سلطة الوعي الجمعي، فتنساق في قطيعه دون وعي، وإما أن تستغل هذه القطيعة وتظل محتفظة بقدرتها على المقاومة بل وتمارس سلوكاً مضاداً يتمثل في محاولتها إيصال أفكارها ومبادئها وقناعاتها إلى أفراد الجماعة، وتصدير إيديولوجيتها لهم، وهكذا يكون دائماً الكبار.

ولكن ذات المرأة لم تكن في ضعف الفريق الأول، فلم تستسلم لقدرها المحتوم، ولم تكن كذلك في رسوخ الفريق الثاني وثباته، فلم تصمد بشكل دائم بل ظلت تراوح بين الصمود والاستسلام مما ساهم في تفعيل أزمتها «هكذا صرت تعلمتكلمة «يا فندم» إنها كلمة مريحة فهي تجعل الشخص الذي تحدثه يعلم جيداً أنك تضعه في المكان اللائق ويصبح على استعداد لسماعك وربما أيضاً للرد عليك».

إن اعتراف الذات بانكسارها أمام طغيان سلطة الجماعة وعدم قدرتها على الاستمرارية المقاومة، يبرز الوجه القبيح لهذا السياق المتسلط الذي يستنفر أدواته لإخضاع أفراده، فقد تعلمت الذات النفاق وربما تكون قد جنت ثماره النفعية.

ولكنها وهي تعلن هذا الاعتراف على مرأى ومسمع من المتلقين، ربما يكون لها غرض آخر أكثر عمقاً، فهي تكشف عن عورات هذا المجتمع وفساد منطقه عندما تجعل من نفسها نموذجاً مؤقتاً لأحد أفراده، الذي استطاع أن يتكيّف مع معطياته، فتعاطى آلياته واستوعب منهجه، وارتضى قوانينه، فمارس الكذب والنفاق والرياء، بوصفها عناصر رئيسة في البنيان الأخلاقي لهذا المجتمع مما يعد كشفاً فاضحاً لأزمة غياب المعايير الأخلاقية، وكأن الذات تخلق شكلاً منطقياً يتكوّن من مسلّمتين تفضيان إلى نتيجة محذوفة تستطيع استشفاها من المقدمتين:

ـ أنا وافقت على شروط هذا المجتمع.

ـ شروط هذا المجتمع النفاق والرياء.

ـ أنا فاسدة (فأنا أنتحر لأنني أخذت الحقنة)

فلذات تستطيع أن تأخذ المتلقي بسهولة إلى النتيجة السابقة، وكأنها تنصب الشرك للآخر المجادل وتظل تجادله حتى تتصل معه إلى هذه النتيجة المأساوية، وهذا الاعتراف الناجع الذي تتلفظ به الذات خاتمة به حجاجها مع وعي الجماعة يعلن عن موقفها من المجتمع فهي تدرك أنها إذا ظلت قابضة على جمرة الحق والخير فستكون النتيجة لفظ المجتمع لها لعدم تعاطيها مع مفرداته السلبية ولكنها لأنها ذات نقية فسرعان ما يزول أثر الحقن، فتعود إلى فطرتها مقاومة هذا التقهقر القيمي المفروض عليها من السياق الشيطاني المحيط فأسلوب التقية الذي توشحت به الذات يستحيل أسلوباً واهياً يتشظى أمام وعي الذات الممتاح من فطرتها السليمة المرهفة.

إنها نموذج للذات الطاهرة التي تتأبى على الانصياع لمقتضيات الواقع المرير غير المتجانس مع معتقداتها ومبادئها فتتمرد عليه، وتصنع لنفسها عالماً يوتوبياً أرحب تجد نفسها من خلاله فتحفظ روحها كائناً مرموقاً في الذاكرة الإنسانية، مثلها مثل «جوليت» التي انهزمت أمام سلطة المجتمع ولكنها انتصرت أمام ذاتها وأمام المجتمع نفسه بعد فترة فبقيت «جوليت» خالدة الذكر وغاب المجتمع القاهر.

إن المجتمع الذي رفض «هاملت» و«جوليت» ثم ذات المرأة واتهمهم بالجنون لهو الأحق بالوسم بالجنون، فذات المرأة تعلن أنها كما عانت من الأزمة التي عانت منها الشخصيتان الخالدتان فمن الطبيعي أن تتوحد معهما في المصير فكما رفض السياق الشخصيتين وصب عليهما لعنته متهماً إياهما بالجنون مثلما فعل مع المرأة فإن هذا السياق قد عدل

عن موقفه بفضل الوعي التاريخي القادر على رد الاعتبار للشخصيات بعيداً عن الضغوط الآنية، فحولهما إلى نموذجين خالدين يمارسان سطوتهما الإيديولوجية والعاطفية على الذات الإنسانية في مجملها، ومن ثم فذات المرأة تنبئ عبر هذا التعالق عن التوحد في المصير بأنها استخرج من هذا السياق منتصرة كما انتصر «هاملت» و«جوليت»، ومن ثم يصير الجنون المتهمة به هو الجسر السحري المؤتي للخلود لأن المنطق الإنساني يرسخ للصحيح وإن قاومه في البداية.

فالذات الواعية بأصول الخطاب الحجاجي، والمقتنعة بسلامة موقفها وصلابته عندما تستدعي هاتين الأمثولتين الأليفتين، فإنها بذلك تكسب انتصارها المحتوم شرعيةً، ومن ثم فعلى المتلقي أن يهيّئ أفق انتظاره لاستقبال ختام القصة التي توّمئ بانتصار وعي المرأة على وعي الجماعة المضلل، واستشفائها من تأثير الحقن:

(ـ تحدثي أي أستمع إليك.
ـ لا أود أن أكون شجرة.
ـ لا تودين أن تكوني شجرة؟
ـ نعم.
ـ منذ متى وأنت لا تودين أن تكوني شجرة؟
ـ منذ أن رأيت الأشجار في الفجر.
ـ أنتِ تحتاجين لراحة.
ـ لمَ لا؟!
ـ خذي هذا الدواء.. فالحقنة وحدها لم تعد تكفي).

الجنون.. الانفلات من الواقع المأزوم

سيظل الأدب هو الميدان الأرحب الذي تتأكد من خلاله إنسانية الذات البشرية، ويعد «الأدب المقارن» هو الأيقونة التي تؤشر إلى مفهوم التشارك الإنساني في الأفكار والقيم والمبادئ، فعبره يتضح أن الفكرة الأدبية تتدثر بالبعد الإنساني التي يجعلها قادرة على تجاوز التخوم الجغرافية والحدود السلكية، فربما وجدنا أديباً من الصين يتناول الفكرة عينها التي عالجها أديب آخر من البرازيل أو السعودية أو النمسا.... مع اختلاف الطرائق والآليات، دون أن يعني ذلك أن أحدهم قد سطا على فكرة الآخر، فالأدب المقارن ينماز بالنظرة التسامحية المؤمنة بحرية انتقال الأفكار وتداولها، لأن الذات الإنسانية في مجملها كيان واحد، وإن تنوعت المظاهر الشكلية.

إن الجنون الذي لجأت إليه الذات في قصة «امرأة أنا» للقاصة المصرية ليلى الشربيني، تلجأ إليه الذات المعذبة في قصة A FUROR DI LACRIME «من فرط الدموع» للكاتبة الإيطالية ANNA MARIA SCARAMUZZINO «أنّا ماريا سكاراموتيسينو» إذ تلفي أنفسنا في هذه القصة أمام ذات تعتريها مشاعر الخوف والرهبة والخشية من المستقبل نتيجة الفقر المدقع الذي تعيش فيه ويبدو شبح صاحبة البيت ـ التي ستأتي لتطالبه بدفع الإيجار المتأخر ـ يطارده في أحلامه، وفجأة يجد الأداة السحرية التي يتجاوز بها أزمته، وهي الدموع فقد اكتشف أن كل دمعة يذرفها تتحول إلى حفنة من الليرات، فليس عليه سوى البكاء لكي تنهال عليه الأموال التي يمديده داخل بنطاله ليأخذها، وبالفعل يعيش فترة من الزمن في هذه الحياة الرغدة، ولكن دوام الحال من المحال، ففجأة يصبح غير قادر على البكاء، ومن ثم غير قادر على كسب الأموال ـ وهنا يتأزم الوضع، فيسعى بشتى الطرق إلى إشعار ذاته بالألم لكي يبكي، فيستدعي ذكريات سيئة دون جدوى فيجرح يده غير أن ذلك لا يجدي نفعاً، وتعلن نهاية القصة عن فجاعة الواقع:

(أشعر بمرور كل هذه الآلام على وجنتيّ وأبكي، أبكي، أنا سعيد ببكائي، سعيد بإفراغ ما في داخلي مع هذا الصمت الصديق المتصدق ثم انتفض، تذكرت الماضي القريب وكدت أقفز من السرير.
ـ أنا أبكي.. أنا أبكي...
صرخت بأعلى صوتي، حاولت أن أضع يدي في جيبي ولم أفلح.
أين ذهبت يداي؟ صرخت «أين هما؟».. لقد عادت دموعي... ساعدوني... ساعدوني... فتح الباب ودخل منه شخص لم أنجح في التعرف عليه. قلت لهم أنا أختنق... أنا أختنق «بسرعة.. بسرعة خذوا يدي... لا أجدها.. ضعوها في جيبي» سمعت صوت رجل آخر يقول: «حقنة أخرى».
صرخت بإلحاح «يداي.. يداي.. إنني أبكي.. أنا أبكي، دموعي... وقد عادت دموعي» ألصقتني ذراعان كبيرتان على السرير، ودخلت في مؤخرتي إبرة.
قال رجل قبل أن يخرج ويغلق الباب: «يجب ألا يخلع القميص لفترة أخرى على الأقل».
منذ ذلك اليوم وأنا أبكي وأبكي دون جدوى).

إن الذات هنا مثلها مثل ذات المرأة تعاني من السياق الذي يحاول أن يحقنها بمبادئه ولكنها ترفض، فالذات تتجرد من جنسيتها وعرقها ولونها ودينها ولغتها ولا تدثر سوى بقرابتها الإنسانية الرهيفة التي تجاوز التخوم الاصطناعية وتقفز فوق الأسلاك الشائكة ببراعة إبداعية، فالذات الأوروبية تعاني من الواقع المأزوم مثلها مثل الذات العربية، فالمسافات البعيدة تتآكل بفضل توحد الأزمة وتوحد الأداة التي تلجأ إليها الذات للهروب منها... إنه الجنون الذي ينغوي به الإنسان العاجز عندما يعجز عن التأقلم مع واقعه.

حوّاء.. الحكّاءة الأولى

حول العلاقة بين المرأة والحكاية الشعبية

هيا صالح

ليس من المستغرب أن يذهب بعض علماء الكلام، واللغويين، والمؤرخين أيضاً، إلى القول إن حوّاء (الأنثى) هي أول من اخترع الكلام، وإنها الحكّاءة (أو الحكواتية) الأولى، إذ إن الدور الذي مارسته المرأة وما تزال يمنذ بدء الخلق، في الاعتناء ببيتها وأسرتها، تطلّب، في سبيل تحقيقه، وسيلةَ اتصال مع محيطها الاجتماعي أكثر سهولة ويسراً من الإشارات والرموز، بخلاف الرجل الذي ظل منشغلاً بتأمين الاحتياجات الأساسية لأسرته، عبر الصيد، وتوفير الطعام والماء، وغيرهما، مما تجود به الطبيعة، وبالتالي لم يكن أثناء تأديته لهذه الوظائف محتاجاً، كما المرأة، إلى «الكلمة» أو «العبارة»، للتواصل مع مفردات الطبيعة من حوله.

ولعل هذا هو التفسير الأسبب والأكثر تبريراً وإقناعاً لشغف المرأة بالكلام ـ حتى إن بعضهم يَسِمُها بـ «الثرثرة» بالإطلاق، دون مراعاة للفروق بين واحدة وأخرى، وممارسة «الحكيّ» أكثر من الرجل، حتى وقتنا الحالي، لما يتطلبه دورها الحيوي في الحياة من حوارات مستمرة داخل الأسرة مع زوجها وأطفالها، أو خارجها، مع الآخرين في محيطها.

وفي مرحلة لاحقة، خرج الكلام من نطاق التعبير عن الحاجات الأساسية للإنسان، ليصبح الوسيلة الأكثر نجاعةً في الاتصال والتعبير عن الفكر الإنساني، وما يعتور الذات البشرية من مشاعر وأحاسيس والاستفادة من خبرات وتجارب الآخرين، ونقل ما في المخيلة من رؤى وتصورات ذات بعد أسطوري وغرائبي، والتأشير إلى سعي الإنسان الدائم لاكتشاف الكون من حوله، والتعرّف إلى كُنْه القوة العظمى التي تحركه وبذلك تشكلتَ النواة الأولى للحكاية، فيما الناس يتناقلون الأخبار والأحاديث عن بعضهم بعضاً، وعن الأقوام الذين سبقوهم.

وأول ما يتبادر إلى الذهن عند الحديث عن العلاقة الوطيدة والأصيلة بين المرأة والحكاية، شخصية شهرزاد في «ألف ليلة وليلة»، حيث كانت شهرزاد تقوم بسرد الحكايات، الواحدة تلو الأخرى، في كل ليلة على شهريار الملك كوسيلة تحميها نفسها من سيفه وهو الذي كان يقتل الحسناوات من بنات شعبه، بعد زواجه منهن، وفي ليلة الزفاف.

وبما أن الأحداث والأفكار كانت تنتقل من جيل إلى آخر عبر الحكي (شفاهةً) قبل أن يعرف الإنسان التدوين والكتابة، فلابدّ أن الدور الأكبر في الحفاظ على «الحكاية» بوصفها التعبير الحقيقي للذاكرة الشعبية، كان للمرأة، عبر سردها الحكايات مراراً وتكراراً لأبنائها، وأحفادها، حيث كانت الحكايات الوسيلة المثلى لتسلية الصغار قبل النوم في ظل غياب وسائل الترفيه المختلفة التي يلم يعرفها الإنسان سوى في فترة قريبة كالراديو والتلفزيون، بما يجعل المرأة تستحق، وعن جدارة، النظر إليها باعتبارها سادنة «الحكاية»، وحارسها من الضياع عبر الزمن.

ومن المؤكد أن حكايا الأمهات اللواتي كنّ ومازلن يروينها لأطفالهن، تثري خيالهم، وتنمّي قدراتهم العقلية، وربما كانت الحكايا خطوة لابد منها للوصول إلى الاختراعات العظيمة، فلولم يحلم الإنسان بأنه يطير كالطيور مثلاً، ويغذّي هذا الحلم بمحاولات متكررة لصنع أجنحة يحلق بها عالياً في السماء، لما توصّل إلى اختراع الطائرة، ولولم يحاول التسلق إلى القمر لما اكتشف المركبات الفضائية، وعرف أسرار الكون وخفاياه.

لكن الأمر لم يكن يخلو من إضافة هنا، أو حذف هناك على متن الحكاية، بما يتفق وأهداف ومرامي الشخص الذي يقوم بفعل الحكي ولذلك ظلت المخيّلة الشعبية مشتعلة تحوّل ما هو حدث عادي إلى أسطورة يصعب تصديقها لعدم واقعيتها، لكن يجري الإيمان بها والتعاطي معها على أنها جزء من المعتقَد الذي تتخلّله كثير من الغيبيات، وبمرور الزمن تولدت حكايا جديدة من الحكايا

القديمة، واصطبغت حكاياتها سابقة بألوان ليست لها، وتعددت التفاصيل في الحكاية الواحدة، وظلت المرأة/الحكّاءة توقد جذوة الحكاية بما تضيفه من مخيلتها الجامحة، إلى متن الحكاية أو أصلها.

وظهرت حكايا جرى تداولها على نطاق شعبي واسع، تتضمن أحداثاً كانت المرأة المحرك الأساسي لها أو السبب الرئيس في وقوعها، بدءاً من إشعال فتيل الحروب وانتهاءً بصنع الأحداث العظيمة، فلولا عبلة ما كان عنترة العبسي من أعظم فرسان التاريخ، ولولا «البسوس» لما نشبت حرب لم يخمد أوارها على مدار عقود من السنين ولولا شهرزاد لما تغيّرت طريقة تفكير شهريار وتغيّر أسلوب حكمه لشعبه.. والقائمة لا تنتهي.

وتتضمن الحكاية الشعبية أحداثاً وكائنات حقيقية، مثلما تتضمن أحداثاً وكائنات من صنع الخيال الإنساني، لا علاقة لها بالواقع أو المنطق، وحسبُنا أن نذكر هنا نماذج من أبطال الحكايات الشعبية التي ما تزال متداولة بين الناس حتى زمننا هذا، مثل حديدوان، ونُص نصيص، والشاطر حسن، والغولة، وعقلة الإصبع... إلخ. وتتأثر نسبة الخيالي أو العجائبي داخل الحكاية، إلى الواقعي أو الحقيقي، بطبيعة العصر (أو المرحلة) الذي تُروى فيه الحكاية، والأفكار أو «الرسالة» التي يُراد إيصالها للناس من خلالها.

وقد كانت الحكاية تُروى في العصور السابقة، شفاهةً، وبالفصحى، التي كانت اللغة الدارجة في حياة العرب اليومية، إلا أن فصاحة الحكاية، لم تؤثر في «شعبيتها»، لكنها في العصور الأخيرة، ازدادت «شعبيةً» فوق «شعبيتها» الأولى، عبر انتقالها من الفصحى التي أصبحت ثقيلة على لسان الإنسان العربي المعاصر، إلى اللهجات المحكية الدارجة والتي شاعت بعد اختلاط العرب بأبناء الشعوب والأمم الأخرى، مما جعلها أكثر قرباً من الناس، وأكثر تعبيراً عنهم ومنحها مكانةً خاصةً من بين الفنون الشعبية الأخرى.

وكانت الحكاية قد أصبحت بعد عصر التدوين فناً مستقلاً بذاته، إلى جانب الفنون الأدبية السردية والشعرية الأخرى، وهي تقوم على السردية حيناً، وعلى الشعرية حيناً آخر، وربما تجمع بين الطرفين، وقد زاد الاهتمام بالحكاية في ظل ازدهار حركة الترجمة منذ العصر العباسي وتسرّب الحكايات الفارسية والهندية إلى الأدب العربي، فكان أن ترجم ابن المقفع كتاب «كليلة ودمنة» «بيدبا الفيلسوف» عن الفارسية وكتب سهل بن هارون حكايات «ثعلبة وعفرة» أي «الثعلب والنمر»، وكان هذان الكتابان، على وجه الخصوص، من أوائل الكتب التي أُفردت للحكايات بشكل خاص، وفتحت الأبواب أمام هذا الفن الأدبي الذي أصبحت له سمات خاصة وصفات تميزه عن غيره من الفنون.

ورغم أن الحكايا المتضمنة في هذين الكتابين وغيرهما جاءت بلغة عربية فصيحة، إلا أنه بدأت تظهر كذلك الكتب التي دوّنت الحكايات الشعبية كما هي، أي كما تُروى في اللهجات المحكية، وقد وجدت هذه الكتب لها طريقاً ورواجاً بين الناس، يتناقلونها جيلاً بعد آخر، ويحوّرون ما فيها من حكايات، وفق ما يقتضيه الظرف أو الزمن الذي يعيشون فيه، وتعكس الحكاية الشعبية بما تحمله من مضامين وثيمات، المناخ الفكري ومدى التطور الحضاري للمجتمع الذي أنتجت أو وُلدت فيه. وإذا كان الرجل قد سيّر الحكاية الشعبية منذ القدم باتجاه تصوير مغامراته وبطولاته، في الغالب، فإن المرأة لم تجد بدّاً من تمجيد هذه المغامرات والبطولات والثناء عليها، وتخليدها، عبر فعل «الحكي» الذي جعل هذه الحكايات حيّة إلى يومنا هذا، بما فيها من نماذج إنسانية تحمل قيماً إيجابية تُحتذى، تقف في وجه الشر، وترفض الظلم والطغيان، وتسعى إلى الحرية.

ورغم الدور المهم الذي من المؤكد أن المرأة لعبته في الحفاظ على الحكاية الشعبية قبل التدوين، إلا أنه تم تجاهلها في فترة التدوين، التي أتت، فقط، على ذكر القصاصين والرواة الرجال الذين راجت مهنتهم تلك في العهد الأموي بشكل خاص والذين كانوا يستمدّون حكاياهم من القرآن الكريم والنصوص الدينية، أو من أخبار الفرس وأساطيرهم.

وربما يعود التركيز على ذكر رواة الحكاية الشعبية من الرجال، إلى اتّخاذ مجموعة من الرواة من فن الحكاية مهنةً يمتهنونها، خصوصاً وأن عدداً من القادة والخلفاء قربوا هؤلاء الرواة إليهم في مجالس السمر فضلاً عن أن هؤلاء الرواة كانوا يروون حكاياتهم على جمع غفير من الناس وقد طالت شهرة بعضهم عدداً من البلدان العربية والأعجمية، بينما ظلت المرأة تمارس رواية الحكاية على نطاق ضيق، لا يتجاوز أفراد أسرتها أو المقربين لها.

وقد اتسمت الحكايات الشعبية بعدد من السمات الفنية، منها الافتتاحية المتوارثة

التي تستهل بها الحكاية «كان ياماكان، في قديم الزمان» دون إشارة حقيقية تدلنا على زمن الحكاية، أو مكانها، وتختتم بـ«طار الطير والليمسيكو بالخير» أو ما يماثلها من عبارات تدل على زمن انتهاء سرد الحكاية، وهو في الغالب وقت المساء، حيث يجتمع الناس لـ«التعليلة» والسمر وناشدين المتعة والراحة والترفيه عن النفس.

ومن مصادر الحكاية، إلى جانب خيال الراوي، أو المخيال الشعبي الذي لا حدّ له، الأساطير القديمة والقصص الوارد في الكتب السماوية، والأحداث الحقيقية، والخرافات المتوارَثة، وغيرها. ويتم تقديم الحكاية الشعبية في الغالب بلغة بسيطة واضحة المعالم هي لغة الإخبار التي يفهمها الناس على اختلاف مستوياتهم العمرية والإدراكية، فتجذب انتباههم وأسماعهم إليها في أجواء حميمية يلتف فيها المستمعون حول راوي الحكاية، ويسرحون بخيالاتهم إلى عوالم شاسعة، وآفاق رحبة لا حدود لها.

القصة الساخرة في سورية

مقاربة نقدية

أحمد عزيز الحسين

الملاحظ أن ثمة نزوعاً ساخراً بدأ بالتوضع داخل الفضاء القصصي السوري منذ الخمسينيات في نتاج حسيب كيالي ويوسف أحمد المحمود ثم في بعض نتاج وليد دفعي وأديب النحوي وسعيد حوراني وزكريا تامر. وقد انضم إلى هؤلاء الكتاب، في العقدين الأخيرين من القرن العشرين عدد لافت للنظر من الكتّاب الشباب، اقتصر بعضهم على كتابة القصة الساخرة كخطيب بدلة وجمع بعضهم الآخر بين القصة الساخرة والقصة الجادة كوليد معماري وحسن م. يوسف وأحمد نجم الدين سمان ومحمد منصور ونجيب كيالي ومحمود عبد الواحد ومالك صقور، وقد وشى هذا التنامي باستمرار النزوع الساخر في القصة الساخرة وتحوله إلى مشروع اتجاه أو ظاهرة.

والواقع أن هذا النزوع لم يلقَ إلى الآن اهتماماً نقدياً يوصِّفه ويؤطر مشأته في ذلك شأن كثير من الظواهر الأدبية والثقافية في سورية، وقد اقتصرت مقاربته على كتاب يتيم قام بإعداده القاص خطيب بدلة بعنوان «الساخرون» (صدر عن دار «الأهالي» بدمشق عام ١٩٩٠)، وعلى دراسة نقدية كتبها القاص محمد محيي الدين مينو وخصصها لدراسة عالم خطيب بدلة السردي (وصدرت عن دار ملهم بحمص عام ٢٠٠٥)، كما ظهرت خلال القرن الماضي بعض الدراسات النقدية القيمة لصلاح صالح ورضوان القضماني ونذير جعفر، واكبتها بعض المراجعات النقدية ذات الطابع الإعلامي لكنّ طابع الاحتفاء طغى عملياً على أغلب الكم المنشور؛ بحيث لم يرضِ هذه التجربة من الداخل، ولم يفلح في وضع إطار منهجي رحب يقاربها من خلال تفكيك بنيتها النصية.

مقاربات في بعض النماذج

- نجم الدين سمان واللعب اللفظي:

قصة (بيجامز رقم سموية) للقاص تستثمر اللعب اللفظي وتحوير الكلمات والأصوات، وأن هذا اللعب بدا متقصَّداً في بعض مقاطع القصة لكن الكاتب استطاع بحرفيته وخبرته الفنية أن يجعله جزءاً من بنية النسيج السردي وإن بدا للقارئ مفصولاً عن المعمار الفني للقصة في القراءة الأولى، وفي درجة متدنية من درجات السخرية هي السخرية اللفظية، التي تجيء فيها الألفاظ مفصولة عن بنية القصة وممالئة عليها ومستعصية على الدخول في نسيجها اللغوي ولها ذيلها عنصر «القصيّة» عنصراً ملتبساً في صياغة بنيتها اللغوية، ويفتقر إلى العفوية الخالصة التي نعثر عليها في قصص سابقة وناجحة للكاتب في مقدمتها وشم في مفاصل مقبرة » و«قصة الساعات».

نجم الدين سمان

- عبدالحميد يونس والقناع الرمزي:

كذلك تستعصي قصة «الصراع» لعبد الحميد يونس على الانضواء في خانة القصة الساخرة، وأعتقد أن متنها الحكائي جاد، ولا ينهض على أي من التقنيات التي تبنى بها القصة الساخرة وفي مقدمتها «تقنية المفارقة» التي وظفتها قصتا «إسماعيل الذبيح ذبيحاً» لأحمد عمر، و«حارة شرقية وحارة غربية» لتاج الدين الموسى بتباين في الخبرة والشغل الفني وفي رأيي أن قصة «الصراع» تنحو منحىً رمزيّاً يوهم بواقع

موضوعي يشي بتقاطب اجتماعي واضح، إلا أن التقنيات السردية المتكأ عليها للوصول إلى الرمز والإحالة إلى هذا الواقع لم يُفضِ إلى ذلك؛ لأن توظيف عنصر «الدجاج» في القصة بقي في حدود الدلالة على حيوان معين موجود في المرجع الخارجي الذي توهم به القصة، ولم يرقَ إلى مستوى الدلالة على إنسان ذي هويّة اجتماعية محددة، تقصدت القصة هجاءه والنيل منه في مستواها الدلالي، وكذلك الحال في دلالة «الكلب»، فضلاً عن أن المعنى أُملِيَ على متن القصة إملاءً ولم ينبع من بنيتها الفنية، أو ينبثق من تضافر عناصرها السردية.

عبدالحميد يونس

وفي ظني أن الكاتب لم يفلح في الهرب من فخ التجريد الذي لفَّ فضاء القصة وجعلها تنحو منحى ذهنياً يفتقر إلى الملموسية والحياتية اللتين تطبعان أغلب قصصه الساخرة المنشورة في مجموعته «الأشتر» الصادرة عن وزارة الثقافة بدمشق عام ١٩٩٤.

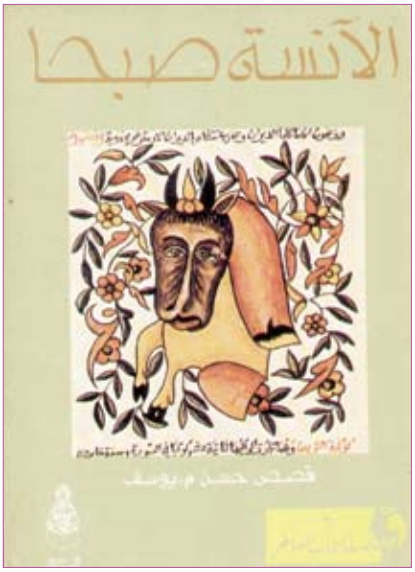
- حسن م. يوسف وتقنيّة المقلب:

كذلك لا تندرج قصة «تابوت الفحل» لحسن م. يوسف، في خانة القص الساخر رفيع المستوى، بل تميل إلى التهكم والهزء، وهما درجتان من درجات السخرية، والمعروف أن بين هذه المصطلحات فروقاً دلالية وقفت عندها معاجم المصطلحات العربية وفي مقدمتها معجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبة، والمعجم الأدبي لجبور عبد النور، ومعجم المصطلحات الأدبية لإبراهيم فتحي، ومعجم مصطلحات الأدب المعاصر لسعيد علوش.

وفي الظن أنَّ التهكم الذي يطبع هذه القصة مال إلى المباشرة هو الآخر، وافتقر إلى التشويق الذي وجدناه في قصص سابقة للكاتب أكثر نصيّاً ولاسيما في مجموعته «الآنسة صبحا» (دار الينابيع - دمشق - ١٩٩٣)، كما تطرح القصة مسألة العلاقة بين التهكم والهزء والسخرية من خلال كلام الشخصيات الثانوية على شخصية «الفحل» الذي سُرِّحَ من الجيش بمعلولية (علة) عام ١٩٦٧: «سمعتْ لكْ إنه خرنتي لادكَرْ ولا إنْتي» (هكذا في القصة).

إن هذا المقبوس يرشح بالهزء والتهكم لأنه لا يقترب من السخرية الرفيعة، فضلاً عن أن الهزء والتهكم يُجسَّدان في القصة تجسيداً نصياً مسوّغاً، بل يُصرَّح بهما في سياق السرد؛ ما يشي بحضور الكاتب في مبناه الحكائي.

لقد اتكأ الكاتب في تشكيل نصه السردي على تقنية «المقلب»، لكنَّ هذا المقلب جاء مقلبَ مكرٍ وخديعة أكثر منه مقلباً ساخراً، ولهذا



غابت عنه المفارقة بين مشهدين أو حالتين أو وضعين، وبدت نهايته ومستواه الدلالي مكشوفين للقارئ؛ ولهذا لا يهزُّ المقلب المتلقي، أو يشدّه، أو يجعله يشعر بوجود مسافة جمالية بين ما أرادته القصة وما حققته على صعيد التشكيل الفني فضلاً عن أن استخدام «ألفاظ بذيئة» من وجهة نظر أخلاقية خارجية في متن المقلب نفسه لم يرتقِ به من الناحية الفنية، ولم يحقق له تفوقاً على المستويين المعماري والدلالي؛ ولهذا جاء مفتقراً إلى السخرية والتشويق وأقرب إلى أن يكون مقلباً فضائحياً منه مقلباً ساخراً.

- وليد معماري المفارقة والتكثيف:

كذلك تتسم قصة «الضيف» لوليد معماري بالادخار اللغوي والتكثيف، وتبتعد عن الترهل والحشو، وإن كانت تقع في بعض التكرار غير المسوَّغ إيقاعياً أو دلالياً، كقوله: «أنا رجلٌ خجولٌ بطبعي» غير مرة، إلا أنها

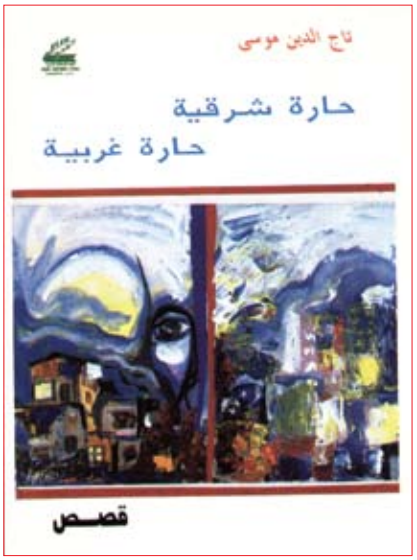
وليد معماري

تنطلق كل السهم إلى هدفها فتصيبه دون ما إطالة أو استطراد وتنهض بنيتها الفنية على المفارقة، وتكاد تذكرنا باللوحات القصصية الثرية في كتاب «البخلاء» للجاحظ، مع ملاحظة الفارق في آلية التشكيل الفني بين مبنى قصة «الضيف» ومتون قصص البخلاء على مستويي البنية والدلالة وترشح القصة بالنقد الحاد لنموذج اجتماعي محدد وتدفع القارئ إلى الابتسام دون ما حاجة إلى الاستعانة بمفاتيح سردية ساخرة، ولهذا يأتي تهكمها وسخريتها لفوين وبعيدين عن التقصُّد؛ إلا أن مبنى القصة جاء تقليدياً هو الآخر ويفتقر إلى التشكيل الجمالي الذي يرتقي بالمتن الحكائي فوق هويته المرجعية ويدخله إلى خانة التخييل؛ ومن هنا بدت صلة القصة بالحكاية الشعبية قوية، وبدا التوازي بين زمن الحكاية وزمن الخطاب السردي واضحاً، وينهض على التتابع الخيطي، وقد اضطر الكاتب في بناء زمنه السردي كزميله حسن م. يوسف إلى الحذف؛ ولهذا جاءت الفجوات الزمنية المسكوت عنها في زمن السرد كبيرة، ما قرّب الزمن السردي من الزمن الروائي أيضاً، ولعلّ هذا عائدٌ إلى أن الكاتب بدأ حبكته القصصية من الحال الابتدائية (العرض كما يسميها جون هالبرين)، ثم ارتقى بها إلى الفعل الصاعد فالعقدة فالذروة ثم الحل أو لحظة التنوير كما يسميها رشاد رشدي وهكذا كان حرصه على التوازي والتتابع الزمني للأحداث هو الذي جعله يستعين بتقنية «الحذف» حرصاً على الادخار اللغوي والتكثيف ورغبة في التخلص من الحشو والترهل، إلا أن هذا الحرص أبعد القصة عن أن تكون ومضة أو لوحة اجتماعية رغم قصرها، وقرّبها من الحكاية، وأوجد صلة قوية بين مبناها الحكائي والمعمار الفني لـ «بنية الرواية».

أحمد عمر المفارقة واللعب اللفظي:

كما تنهض قصة أحمد عمر إسماعيل الذبيح ذبيحاً على المفارقة الساخرة بين وضعين: اندماج الخطيب وجمهور المصلين بقصة إسماعيل وما أفضت إليه من تراكم انفعالي أدى إلى إجهاش بعضهم في البكاء، وبين انصراف رزق / رئيس دورية الجمارك / إلى خفارة حذائه خوفاً عليه من السرقة، وتشي هذه المفارقة بحسٍّ اجتماعيٍّ ناقد يدين التزلف والنفاق والانضواء تحت خانة «المقدّس» حرصاً على إرضاء القطيع الاجتماعي، لكنّ بناء القصة جاء تقليدياً أيضاً؛ إذ اعتمد على التعاقب الزمني الذي تتتالى فيه الحلقات السردية ولا تتداخل أو تتجاور وهذا لا يجعل من الممكن القبض على حبكة تقليدية واضحة الارتسام في القصة، مع أن وقائع المتن الحكائي المسرودة في القصة تشي برغبة واضحة في صياغة مبنى حكائي يوهم بالواقع ولا يعكسه. وما يقوّي من الزعم السابق هو اعتماد الكاتب على تقنية «الراوي العليم» الذي يحيط بحاضر الحوادث الحكائية وماضيها وسلوك الشخصيات ودخائلها، وقد أجهض الكاتب بكيفية استخدامه لهذه التقنية إمكانية الإفادة من تقنية القطع المكاني من خلال هيمنته على سيرورة السرد وتدخله الواضح في السياق كما في هذا الملمح: «ترك الخطيب إسماعيل تحت السكين والمصلين في انتظار وصول خبر جبريل، باستثناء رزق الذي كان مشغولاً بخفارة حذائه».

إن انتقال القصة بين الماضي والحاضر، هنا، يتم بشكلٍ مباشر، ومن خلال تدخل الراوي العليم (ظل الكاتب وأناه الثانية كما يقول واين بوث، وينص الراوي صراحةً على هذا الانتقال، مع أنه كان بالإمكان عرض المشهدين المشار إليهما سابقاً من خلال تقنية التزامن التي تتجاور فيها الأحداث أو اللقطات الفيلمية أو المشهدية مع امتدادها في الزمن، وتتضمن إمكانية وضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى مما يدخل تسلسلاً



يجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من فقرة إلى أخرى كما يقول الدكتور حسام الخطيب، ويجنب الكاتب في الوقت نفسه الوقوع في فخ المباشرة والهيمنة على نصه وقد عزّز الكاتب حس المفارقة باللعب اللفظي الذي وشى برغبة الراوي في السخرية من نموذج اجتماعي طفيلي محدد كما طعّم قصته ببعض العبارات العامية مثل: (قد الدنيا - مجرساً - لخبط - شقرقته - خليك أنتبصر مايتك) لكن هذا التطعيم بدا قصدياً مملىً على بنية القصة وليس نابعاً منها أو مندرجاً في نسيجها السردي ويشي برغبة الكاتب في هجاء النموذج الطفيلي المذكور، وفي تعزيز حس المفارقة من خلال ما درج النقاد على تسميته بـ«السخرية اللفظية!!».

وفي الظن أن القصة لم تكن ببنيتها التي قامت على المفارقة أساساً بحاجة إلى هذا اللعب اللفظي الذي بدا بعيداً عن العفوية المستحبة أو يفتقر إلى المهارة التي وجدناها في قصص سابقة لأحمد محمود في مقدمتها «إخراج روح» المنشورة في مجموعته الأولى «مقصوف العمر» (دار الجليل، دمشق 1990).

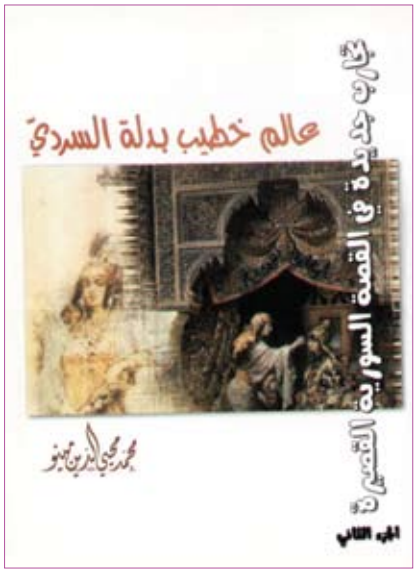
تاج الدين الموسى المفارقة وهجاء التفاهة

كما تندرج قصة تاج الدين الموسى «حارة شرقية وحارة غربية» في خانة القصص الساخرة التي تعتمد على تقنية المفارقة، وتدين الاهتمام بالسطحي والتافه، وتوغل في هجاء النفاق والوصولية والكذب، وتقوم بنيتها على المفارقة بين وضعين أو حالتين انفعاليتين متضادتين، ففي حين ينشغل فلاحو الحارة الغربية بلقاء الوزير، وينظفون طريق القرية وزواريبها وأزقتها من الأوساخ، ويطلون بيوتها بالحوار الأبيض، ويربطون حيواناتها السائبة وكلابها الشرسة ويشترون ثياباً جديدة ويجمعون ثمانين خروفاً لنحرها عند وصول موكب الوزير؛ يبقى مرافقو الوزير والوزير نفسه بعيدين عن الالتحام بالحالة الانفعالية التي يعيشها الفلاحون، ويحرصون على التعالي عليهم بغية إظهار الفارق الاجتماعي بينهم وبين أهل الحارة الغربية، وتعزّز القصة هذا التعالي حين تشير إلى أن المرافقين شاركوا في الاحتفال بالتصفيق فقط، ولم يحسنوا الانخراط في حلقة الدبكة التي شكلها الفلاحون، لأن «إيقاع أرجلهم لم يوافق إيقاع أرجل الآخرين؛ فتركوا الدبكة لأصحابها، وأخذوا ينسلّون واحداً بعد واحد؛ ليعودوا إلى أماكنهم في صدر بيت الشَّعر».

كما أن القصة تعزز حس المفارقة من خلال التناص مع الشِّعر وتوظيفه في سياق جديد لم يكن له من قبل، وقد حرصت القصة على الاحتفاظ بالمستوى الدلالي للأبيات الشعرية التي تعالقت معها، ولم تمنحها تأويلاً جديداً في سياقها الحكائي أو توسعَ إلى تغييبه في نسيجها، بحيث بدا تنافرها واضحاً مع هذا السياق؛ ما قوّى من حس الإدانة والسخرية في القصة وجعل التضمين فيها وظيفياً دالاً ومن هنا بدا حرص القصة على نسبة الأبيات إلى صاحبها وذكر مناسبة قولها حشواً وفضلةً؛ إذ ليس هناك من مسوّغ نصي أو وظيفة بنائية لذلك.

وفي الظن أن متن الحكاية للقصة يُقفَل بعودة الوزير ومرافقيه من حيث جاؤوا؛ وانصراف فلاحي الحارة الغربية إلى التهام الوجبة الدسمة التي كانوا قد أعدوها له، وأما ما تلا ذلك من وقائع تحرص القصة على ذكرها؛ فلا مكان له في المعمار الفني للقصة بل هو حشوٌ وفضلة؛ إذ إن غاية القصة هي إقامة نوع من المفارقة بين برود الوزير ووقاره المصطنع الكاذب و(بين) الحالة الانفعالية التي كان يعيشها الفلاحون بصدق، وإدانة الحالتين معاً: انصراف الفلاحين عن العمل بما هو قيمة إيجابية في الحياة وانشغالهم بالتافه والسطحي والعابر في الحياة وتظاهر الوزير بالحرص على مصلحة الفلاحين، واقتصاره على القيام بفعل لغوي بحت هو الخطبة فيهم مع ما يرمز إليه هذا الفعل من

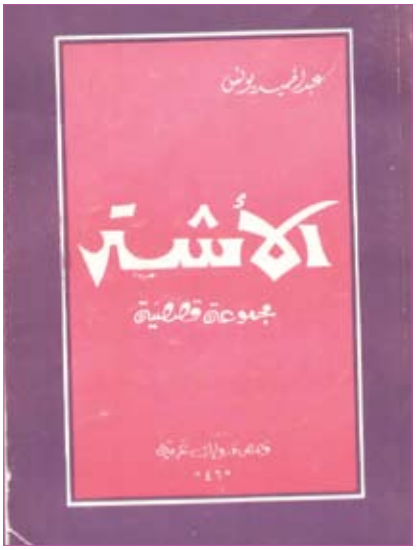
تعالٍ وازدواج في شخصية الوزير نفسه ومن هنا جاء حرص الكاتب على تطعيم قصته ببعض الألفاظ العامية في غير محله، من مثل (وزير الدولة لشؤون الله وأعلم شقفة لحم نزلنا في مناسف الطبيخ)، ويشي هذا التطعيم برغبته في دفع المتلقي إلى الضحك من النماذج المهجوّة أو إلى السخرية منها مع أن بنية القصة حققت له ذلك دون ما حاجة إلى «السخرية اللفظية» التي تومئ إلى حضوره في سياق السرد.



-محمد محيي الدين مينو المفارقة وهجاء الوصولية:

كما تبنى قصّة (حمارة المختار البيضاء) لمحمد محيي الدين مينو هدف المفارقة وتتحقّق مقالة أفلاطون في كتابه (الجمهوريّة) على لسان سقراط من أنّ المفارقة «طريقة عامة هادئة في خداع الآخرين»، كما تنهض على ادّعاء المختار ما ليس له، وتهجو تظاهره بالفضيلة وتمسّكه بأهداب الدّين وميله إلى استعمال اللّغة بشكل مخادع بحيث تغدو اللّغة لديه صيغةً بلاغيّةً مفرغةً من دلالتها، يقول المرء فيها عكس ما يعني، أو يقول شيئاً، وهو يعني سواه.

وتتسم شخصيّة هذا المختار بالمفارقة بين منطوقها اللّغويّ وسلوكها العمليّ فتبدو ادّعاءاتها متنافرةً مع السّياق الحياتيّ الذي تتحرّك فيه ولعلّ هذا الحكم يشمل المنطوق الدّينيّ لشخصيّة أخرى هي شخصيّة الشّيخ عثمان الّذي يتمحور دوره النّصيّ في إقناع أهل القرية بصدق ما يتظاهر به مختارهم من حرص على الشّرف والتّمسّك بأهداب الدّين مع أنّ ذلك يغاير ما هو عليه في الواقع. والقصّة لا تكشف ما إذا كان شيخ القرية عالماً بنفاق المختار وخداعه للنّاس، ولا تتعرّض بالهجاء لرجل الدّين أو رئيس البلديّة أو حلاّق القرية لتصديقهم المختار وتبنّيهم موقفه إلاّ أنّها تضع منطوقاتهم اللّغويّة في سياقات يُشتمّ منها حماستهم العمياء وغفلتهم الفادحة وانفعالهم الشّديد. ما يدفع القارئ إلى التّساؤل عن المسوّغ الّذي يدفع هذه البطانة دون غيرها إلى تصديق المختار والدّفاع عن شرفه المنتهك على أساس أنّ شرفه هو شرف البلدة كلّها وهذه المفارقة ليست لفظيّةً وحسب وإنّما هي أيضاً مفارقة موقف، وفي هذا النّوع من المفارقة لابدّ من وجود ضحيّة لصانع المفارقة، فمن هي الضّحيّة في هذه القصّة القصيرة؟ إنّها بلا شكّ أهل البلدة الّذين تبنّوا منذ بداية القصّة موقف المختار وبطانته الوضيعة، وظلّوا على ذلك حتّى بعد أن عرفوا أنّ الخاطئة الّتي أجّجت غضب المختار هي حمارته البيضاء لا امرأته ولا إحدى بناته؛ ولهذا ليس مصادفةً أن يكون أهبل القرية (عيداوي) هو العاقل الوحيد في تلك القرية، وهو الّذي تجرّأ على اتّخاذ الموقف المناسب ممّا جرى، فبصق على أهل القرية ومختارها وحلاّقها، ولعن رئيس البلديّة وأباه في حين يتخذ أهل



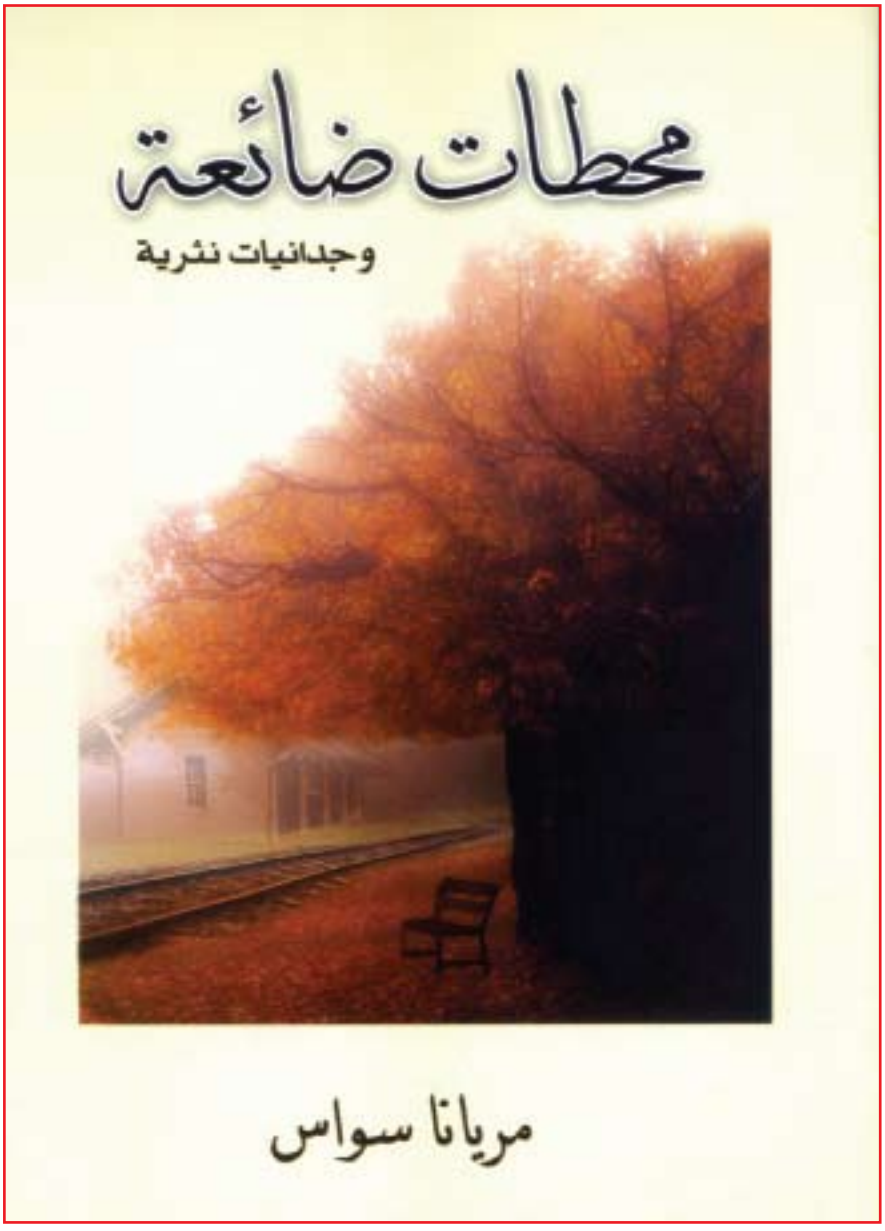
القرية موقفاً حماسيّاً مغايراً إذ إنّهم أغلقوا المدرسة والدّكاكين والبيوت، و«تجمّعوا في السّاحة، والعرق يتصبّب من وجوههم، وكأنّهم في يوم حساب أو صيفة قائظ» (حمارة المختار البيضاء، ضمن مجموعة: أوراق عبد الجبار الفارس الخاسرة، حمص 1999، ص 12).

وفي النّهاية يستحقّ عيداوي النّجاة من طوفان الدّم الّذي أغرق القرية وأهلها لأنّهم تورّطوا جميعاً في حالة الخداع والنّفاق والمراءاة والخروج على القيم الأخلاقيّة الرّيفيّة الأصيلة، وعندما يغرق طوفان الدم القرية وأهلها؛ يخرج «عيداوي» من جيبه مرآة مشروخة وهو يقهقه كالمجنون، ثم ينعم النظر فيها؛ فلا يرى إلا وجه «نوف» زوجة المختار التي فسد الحمار وهي معه في الزريبة فكسر أضلاعها عند ذئير مي من فوره المرآة على الأرض فتتناثر عظاماً ونملاً وشظايا؛ هكذا ينهي الكاتب قصته بدمار المخادع والضّحية معاً» (المصدر نفسه ص 18) ويبقى عيداوي أهبل القرية أو ضميرها الهاجع – كما يمكن أن نسمّيه – حيّاً.

محطات ضائعة: متاهات المرأة

مواجهة الواقع بإيقاعات العذاب

عبدالفتاح صبري



سيظل التطور الخيلاحق الشعر العربي مثاراً للخلاف دون الوقوف على ماهية قصيدة النثر وضوابطها ودون البحث في ضوابط الأشكال الحداثية التي تتمظهر فيها القصيدة فلابد أن نعي أننا نحاول دوماً البحث في أشكال التعبير عما يجتاحنا من مشاعر أو ذكريات أو حتى مجرد فضفضة لما نكنّه في ذواتنا..

قد تنفتح وفقاً لهذه الرؤية أسئلة الأدب وكذلك قضية الأجناس الأدبية والتطورات التي يمكن أن نلحق بها التلاءم والتجارب الإنسانية العامة ولإمكان التعبير بها عن تجارب الإنسان وهمومه وآلامه وأفراحه وإذا ما تم تفضيل بعض الأشكال التي تتمظهر في الشعر بكل أنواعه والنثر بكل ألوانه خاصة تلك التي تتسم بالطابع الذاتي و(محطات ضائعة) نصوص وسمتها الأديبة السورية ماريانا سواس (بوجدانيات نثرية) وهي بهذا حسمته من وجهتها النوعية نصوص هي أنها أخرجتها من دائرة الشعر وأضافتها إلى خانة السرديات وردت عنا الغوص في إشكالية النوع.. ولكنها كتابة تفتح سؤال التداخل بين الأجناس الأدبية .. رغم ذلك.

المجموعة بوح لمكنون الداخل وتنفتح على أسئلة المصير الأنثوي في عالم يتعمد تشكيل الصورة النمطية للمرأة وفقاً للقيم الذكورية

التي مازالت مشتعلة بثقافة هذا العالم. ومن هنا تتفجر تباينات البوح الأنثوي الرافض تارة والمتمرد تارة أخرى، ومرات يعاني مكنون الداخل الذي يتشكل من جرح ووجع يتأرجح بين أقانيم تتوزع بين الاغتراب المرتكن على عدم الاتساق بين الذات الباحثة عن اكتمال وعيها وألقها ورغباتها وبين الواقع الفارض لصرامة المقاييس والنظرة الحاكمة.

والكاتبة تشكل لديها وعي بحالة الحصار المرئي واللامرئي وتيقنت من عمق مشاعرها تجاه الآخرين ورؤيتها تجاه الواقع المتشكل حولها بكل أحزانه وأفراحه وصرامته أيضاً. تقدم الكاتبة ماريانا سواس في (محطات ضائعة) خلاصة الارتجافات اليومية المعاشة في حياة إنسان العصر الجديد فتبرز مكنون النفس المحاصرة بهموم الراهن المنكسر والمطل على حرائق الذاتي المكتوي بقلق وآثار التبدلات الحادة والتي أصبحت تحيط بإنسان المدينة الجديدة.

وإذا أمعنا النظر في العنوان الرئيسي (محطات ضائعة) سنرى أنه يحيلنا ربما إلى اكتمال الحالة بالضياع وربما أن كل ذلك سيفضي إلى نهاية خاوية ومفجعة.. وضمن هذا السياق سنرى عتبات أخرى مساندة وداعمة حيث حملتنا عناوين معظم النصوص في هذا الجرح أو تلك الآلام أو ذلك الضياع / اعتراف صرخة / سنين / اعتقال / لا تعرفين / شهادة جسد صغير / كيف / حلم وحرقة / استغراب / زمن الخسارة / جنان / مراهقة حلم / شغب وضجيج / محطات ضائعة .... إلخ.

وتقدم نصوص (محطات ضائعة) مؤشراً مهماً اتجاه الذاتي.. كونها بوحاً يتخطى إلى الآخر والمجتمع وتفتح أسئلة ملتبسة بالضياع والحيرة أحياناً ومرات مكتنزة بالبحث عن الآخر المتباعد أو في مسائل الغياب والاقتراب والحب وبصورة أهم نحو البحث في الآلام والأوجاع الإنسانية.

إنها حروف تتشكل بالرهافة والهمس والمتخفي فينا من حالات وتحولات تمس بعض ما تنطوي عليه سيرة الإنسان.

البنية المضمونية

تفتح النصوص صفحات لصورة المرأة في مجتمع لايمتلك إلا قرارتميطها في قيوالبها المتوارثة.

سيرة الأنثى

الأنثى لدى نصوص ماريانا سواس تبدو متمردة ورافضة وفي نفس الوقت مقهورة ومستلبة وسبية.

في نص «بطلة مسرحية» تتنكب الكاتبة سيرة الأنثى حين تكون هي المبتدأ والنهاية هي الفعل والفاعل ولكن النص يحمل رغم ذلك أوجاع الاغتراب والرفض لأقانيم المجتمع والقبيلة التي تترصد المرأة بالظلم والقهر.. هذا التردد بين مسارات الكبرياء والاندحار.. بين العزة والقهر بين الأعلى والأدنى تفتح كوات الهزائم التي تعانيها المرأة في هذا المجتمع

(فأنا أنهكتني
ثورة كبريائي
وضاعت مني
عبر الزمن القضية..!
ولا من تعويذة تقيني
ولا من نجم يهديني...
أعيش كل يوم
سطوة الظلم لحياة قبلية) ص١٠

وتستمر الكاتبة في الكشف عن هذا الاغتراب والعزلة والمعاناة التي تعيشها الأنثى في زمن مازالت تتجلى فيه سطوة القهر والوهم الضارب حولها:

(سنين وأنا في غربة
سنين وأنا في عزلة
أعزف الحزن
لحن مرارة) ص٢٢

بينما في نص (اعتقال) تؤكد أنها أي المرأة سبية في حدائق الرجل حتى ولو أحبته أو أحبها لأنها تتحول إلى مرحلة اعتقال اختياري.. وفاقدة لحريتها. إذاً النظرة الفكرية المسيطرة على المجموعة هي حالة القهر المعاشة.

(أبحث عن حريتي
لما وجدتك وطناً.. اعتقلتني!
وأوراقي أمامك
تصبح بصخب الولاء) ص٢٥

ثم تتوغل الكاتبة لتمس ما تنطوي عليه سيرة القهر الأنثوية ومكابداتها في مجتمع يعلّب وينمّط صورة المرأة في شكل مازال مثار جدل...

(يتسلل إليّ حزن واعد
يحتل أنفاسي)
إلى أن تقول:
(أفتح نوافذ أسئلتي
فتهتز رياح الشك) ص٥٤
وقولها في قصيدة يسكنني
(يسكنني حزن المرافئ القديمة..
ومحطات الانتظار النائية) ص٦١

وإذا أمعنا المزيد من البحث في نصوص ماريانا سواس سنجد أنها دلّلت على ما ذهبنا إليه في بداية هذه الورقة.

ترتكن نصوص ماريانا سواس الأدبية

السورية في مومياتها على الدلالات المنفتحة باتجاه القصدية والمضامين التي تتوخاها وضمن الإيحاء المستهدف والفني وبالتالي، سنجد أنه من خصائص هذه النصوص القدرة على الإزاحة والحزن باتجاه ما ترمي إليه..

(أنا على المسرح وحدي..
أقوم بأدوار المسرحية..
فأنا الحكم وأنا القاضي
وأنا الجلاد والضحية) ص٧

وتقول:
(وسكنت في دمي..
في مقلتي.. في صمتي..
سكن الحزن للألحان..
والحلم للأجفان..) ص١٦

وتقول أيضاً:
(وكبرياء الأنثى.. مازالت
ترفع أسواط الكرامة
وتجلدني..
فينزف دمي..
ويُزهرُ..
على عشب ذكراك
حدائق مرجان..!!) ص١٣٣

العزلة

(محطات ضائعة) نصوص تفتح باتجاه الإنساني ضمن السياق الرومانسي الغنائي الكاشف عن العلاقات الإنسانية في حالات التواصل أو القطيعة، كما تركز على استبطان المشاعر في تلوناتها في مجمل أشكال تلك العلاقات وفي نفس الوقت تواجه الواقع بإيقاعات الألم كتعبير عن الرفض لهذا الواقع أي أن النصوص استطاعت أن تكشف عن مأزق النفس البشرية والعلاقات الإنسانية في عالم يكتنفه الغموض والخوف وتضيق معه أقنية البوح معه أقنية البوح والإفضاء والتصخر ويأس الواقع المسيج بعوامل حاضّة على الاغتراب والعزلة والتشظي فحولت نصوصها إلى أداة لفضح هذا الواقع واختراقه وارتكنت على المضامين المفتوحة على حالات إنسانية بعينها وكأنها منفتحة الدلالات ولا تحتاج في رمزيتها إلى تأطير انزياحات المعاني والتعقيدات الراسخة من ذاتيتها فنرى المرأة المقهورة أحياناً أو المعتقلة في سجن القيم المذكورة والمجتمعية وأحياناً المنعزلة بقرار القيم العامة أو حتى الناجمة عن تشظي الإنسان طبقاً للتبدلات التي أصابت المجتمع تحت ضغط انزياحات التجديد والتحديث في البنية الاقتصادية وما تبعها من تطورات كبرى.

كثيرة تلك الإشارات الواردة عن عزلة إنسان العصر- المرأة خصوصاً كما تؤكد النصوص:

(سنين وأنا في غربة
سنين وأنا في عزلة) ص٢١

وهي إذ تربط بين الغربة والعزلة كمفردات وعناصر إنسانية في عالم جديد ومتغير:

(سنين وأنا مصلوبة
على عقارب الزمن
مصلوبة
سجينة
تنتظر رحمة القرار) ص٢٣

هذه الصورة التأكيدية على عمق حالة المرأة المقهورة والمقيدة في الزمان والمكان (مصلوبة على عقارب الزمن) وكأن الوقت قيد لا فكاك منه بفعل القوة الأكبر المعنوية أو المادية الحاكمة لصيرورة الحياة بمفرداتها الإنسانية:

(دروبي بعيدة
أسير وحيدة) ص٤٦
(وأن عمري
سنوات بعد.. سنوات عزلة...!) ص٤٦

افتقاد الحرية

كثيرة تلك الإحالات عن معاناة المرأة في مجتمع قابض على مقود حريتها وحركتها سواء معنوياً أو مادياً، وبالتالي يبدو الإنسان مكبلاً بقيود واضحة أحياناً، وأخرى قيود مبهمة متصلة بالقيم الرابضة في الذاكرة باتجاه المرأة خصوصاً حتى في أشد حالات الانفتاح على الآخر الرجل

(أبحث عن حريتي...
ولما وجدتك وطناً اعتقلتني) ص٢٥

هذا البحث الجليل عن الحرية هو هدف مستمر للإنسان لأن الحرية هي عنوان الحياة بالأساس ولكن التغني بها وطلبها يشتد في حالة فقدها:

(دعني أكمل رحيلي
درباً طويلاً) ص٦٤

وفي رحلة البحث عن الحرية تعاند العالم المحيط وستتمرد بحثاً عن خلاصها وفكاً لقيدها:

(لن أسكن بين القبور دهراً
سأحزم حقائبي
وأرحل نحو الشمس
نحو الضياء) ص٥٠

هذا التمرد الباحث عن كسر القيد والمألوف باتجاه الانعتاق والخلاص والضياء رمز الحرية.

وأنها لن ترضى إلا بالتمرد على كل القيود وحتى على نفسها خروجاً من حالتها:

(لأن صمتي كان... قيداً
واحتضاري صار.. عمراً)
رفضت الموت..!
رفضت الخضوع) ص٤٩

التمرد

كثيرة هي البنى المضمونية المكتنزة بها المجموعة فما بين العزلة والاغتراب والحزن وفقد الحرية، وكذلك الحب كردٍ إنساني على تشظيات الذات والحزن سنرى أيضاً ثيمة التمرد بارزة ومعلنة في النصوص، وسنجد أن التمرد قيمة إنسانية تأتي في سياق الرد على كل تلك السلبيات المتولدة من إشكاليات العصر وسنجد أن التمرد لدى النصوص يتلون في أقنية متعددة منها:

١ـ في مواجهة الرجل
(كن مثلما ترغب أن تكون)٣٩
هي في هذا المفتتح لنص (كن) تؤكد للرجل أن يكون كما يريد. وكما يرغب وكما تصوّر له قدراته وأن يكون كيفما شاء ولكنها في النهاية تتحداه أن يكون عاشقاً محباً لأنه لا يمتلك المشاعر الإنسانية ولأنه إنسان غليظ ومتكبر ويابس الأحاسيس وكأنها تضعه في مقاربة مع الأنثى الرقيقة وفي النهاية تتحداه:
(لن تكون..
لن تكون..!!!) ص٣٩

وتؤكد على المواجهة المغايرة رغم أنها في نصوصها ترى أن الحب هو أحد أسس التواصل الإنساني بين قطبي الحياة المرأة/ الرجل وتعترف أنه حالة إنسانية تطالهما ولكنها تقف بندية أمامه وتصرخ في وجهه:
(وأن الأنثى كبرياء لا تقاوم
أن الأنثى .. إعصار..!!) ص١٢٨

٢ـ في مواجهة العالم
وترتكن الكاتبة على ثيمة القدرة لدى المرأة على التمرد والرفض لأقانيم الظلم والقهر لمجتمعي يتعلن هو وجهته السلطة وجبروت المحيط من حولها:
(أنا على المسرح وحدي
أقوم بأدوار المسرحية
فأنا الحكم وأنا القاضي
وأنا الجلاد والضحية) ص٧
وتعيد التأكيد على نفس المعنى، مواجهة الحالة بعزيمتها وقدرتها وإصرارها:
أنا على المسرح وحدي
ولا حيطان تؤويني) ص٨
وفي نص (أنا هنا) ص٦٧
تفتح أبواب العذابات التي تحولها إلى قوة وثورة وصرخة ورفض:
(من ضعفي ولدت قوتي
ومن يأسي... ولدت ثورتي
ومن صمتي.. ولدت صرختي
سأصرخ..
سأثور..
سأعلن زمن الحرب)
وتستهين بهذا العالم المحيط وترى فيه رغم قوته الضعف وعدم الاتساق:
(سنين وأنا أصغي
سنين وأنا أتوهم بأني أصغي
ولما أتقنت الاصغاء
أدركت بأني في عالم البكم) ص٢١

البنية الفنية

اهتم النص في (محطات ضائعة) بعدة بُنى فنية يمكن استنباتها من سردية النصوص وهي مرتبطة دوماً بالحالات التي تحاول الكشف عنها سواء أكانت ذاتية تخص الداخل أم أنها مرتبطة بتشكلات ما في العلاقات الإنسانية الدالة على الحب والتواصل أو حتى عكس ذلك وما ينجم من تشظيات ووحدة وعزلة واغتراب.

في البنية السطحية لنصوص المجموعة سنرى نصوصاً فاتحة باتجاه العلائق الإنسانية، وبالتالي ستبدو النصوص بعامة وكأنها تتحدث عن حالات إنسانية وربما لحظات خاصة متصلة بالذات.. وتحاول من خلالها تعميم الحالة كحالة عامة وسنرى بعض الثيمات الفنية في السياق كبنية الرفض والتكرار والتضاد.

بنية التكرار

اعتمد النص التكرار كبنية تأكيدية وكذلك تعميماً للحالة وإلحاحاً عليها لتمريرها للمتلقي ولتعلق كحالة يجب الانتباه لها.
في نص (بطلة مسرحية) ص٧
هذا المفتتح يليه بوح بمكنون الفكرة:
(أنا على المسرح وحدي) ص٨
وبعد تأكيد ما تودّه من رسم بعض ملامح الحالة فتكرر في نفس الصفحة ٨)
(أنا على المسرح وحدي)
لتفضح مثالب الحالة التي وصلت إليها في حضن هذا العالم القاسي:
(أنا على المسرح وحدي)
ولا حيطان تؤويني
ولا سقف يحميني
من أمطار همجية)
لتعود في نهاية النص
(أنا على المسرح وحدي) ص١٠
لتعلن أنها وحدها
تقوم بدور المهزومة
ومرة بدور القوية
ومرة تكون مقتولة
وسنجد هذه الثيمة تتكرر في نص (اعتراف صرخة) ص١٣

(صرخ في وجهها
هي أنت..!
أنت الطوفان) ص١٣
وبعد أن تتخيل الرجل يصرخ لضياعه
يعود في ص١٤
(صرخ في وجهها..
هي أنت..
أنت الحلم والواقع)
ثم في حواريتها الرومانسية
في ص١٥
(صرخ في وجهها
هي أنت..!
أنت التي جعلت من أجلها
النساء.. كل النساء
رقماً من الأرقام)
ليؤكد الرجل في ص١٨ حبه البالغ لها
صرخ في وجهها
(هي أنت
أنت التي عاتبني بها الإله)

هذه الصرخة المتكررة في حوارية الرجل/الأنثى يؤكد بها على ملامح المرأة المنشودة ومن خلال الصرخة يعلنها حية وأنها أصبحت بالنسبة له هي كل الحياة.

وسنجد بنية التكرار في معظم نصوص المجموعة، مثلاً: نص (سنين) ص٢١

(لاتعرفين) ص٣١
(كن) ٣٧
(يسكنني) ص٦١
(كيف) ص٧٩
(فنجان قهوة) ص٨٧
إلى آخر النصوص الدالة على أن التكرار ثيمة توسلتها الأديبة ماريا ناسواس في مجموعتها.

بنية التضاد
نص ماريا ناسواس الأديبة السورية اعتمد كثيراً على التضاد.. وهذه البنية هي أيضاً تستخدم للتأكيد بواسطة فتح مقاربة بين الأشياء وعكسها أو الحالات ونقيضها. ولقد اعتمرت النصوص بهذه المفارقات المتضادة
مثلاً:
في نص (كن) ص٣٨
(كن نوراً.. أو ناراً)
ذروة .. أو قاعاً
كن أرقاً .. كن نزفاً)
إلى أن تقول:
(كن وجوداً.. كن عدماً
كن جحوداً.. أو شغفاً
كن أي شيء
ولكن لن تكون)

هذا التضاد التأكيدي على قدرة الرجل في تلوين مشاعره أو حرية مشيئته لكنه أبداً لن يتمكن من حبها ومن قلبها.

بينما سنرى في قصيدة (كيف) هذا التضاد كبنية استنكارية.. في مشوار التلاقي مع الآخر الرجل:
(كيف أصبح عجزي وقوتي..
علتي.. وبلسمي..
بكائي.. وفرحتي..) ص٨٠

هذه بعض ملامح أولى لمضامين وفنيات نصوص (محطات ضائعة)
للأديبة السورية ماريا ناسواس والتي تفتح بها أفق التواصل الإنساني وتكشف من بعض مكنون الذات الإنسانية المرتكنة على عذابات النفس في عالم يمور بالتبدلات وكذلك على ثيمة الحب الراصد لعلاقات عالية من الوجد بين طرفي المعادلة في الحياة.

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 نزقة تحتضن الأغلس الباهرة وتنتظر بشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

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

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

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

صورة الرجل/ المرأة

مقاربة في الكتابة القصصية الإماراتية

رحاب الكيلاني

القصة الإماراتية انشغلت في بداياتها بالقضايا العامة للمرأة ضمن السياق الاجتماعي العام، ولم تنحز إلى القضايا الخاصة جداً بالمرأة والمرتبطة مباشرة بمعاناتها كونها أنثى لها خصوصية ومشكلة أزلية مع الرجل، فجاء خطابها القصصي في المرحلة الأولى وما تلاها خالياً من هذه القضايا الخاصة جداً والحساسة جداً. ونكاد نلمح صورة نمطية متشابهة في فترة تتجاوز العقدين.

صورة الرجل في الكتابات القصصية النسائية:

«في مجموعة (الرحيل) لشيخة الناخي والتي تعتبر الأولى بين من شرعن في الكتابة في فن القصة سابقة حتى الرجل ـ لم يظهر سلوك شخصيات قصصها على نحو يبشر بانطلاقة نحو تغيير في هذا الواقع المتدني للمرأة عموماً»(١).

فقد تكررت صورة الفتاة الصغيرة في السن التي ترغم على الزواج في غالب قصص مجموعة شيخة الناخي، ثم جاءت الصورة ذاتها في (رحلة ضياع)، ولدى مريم جمعة فرج (جفول)، وفي قصة (الزفاف الأخير) لفاطمة محمود نجد نفس التفاصيل في قصة (طفول وسيوف القبيلة) لسعاد العريمي، وتطرح أسماء الزرعوني في قصة (عندما يجف النبع) القصة ذاتها. اللافت في هذه العجالة أن الفارق الزمني بين قصة الرحيل لشيخة الناخي، وقصة أسماء الزرعوني أكثر من عشرين سنة حيث ثبات تنفس المفاهيم والمضامين الاجتماعية ونظرة المجتمع للمرأة(٢) فقد جسدت هذه القصص جميعها صورة المجتمع القاسي بسلطته الأولى المتعالية ضمن هذا الإطار الثلاثي (الأب، الزوج، الأخ)، كممثلين للذكورة في أعلى تجلياتها السلطوية وما كانت تعرض لصورة الرجل إلا لتصور معاناة المرأة معه.

ومع التقدم قليلاً في الزمن ومع بداية الألفية الجديدة نستطيع أن نرصد صوراً مغايرة قليلاً لتلك الصورة القديمة، لذا وعند البحث في مجموعة أجزائي المتساقطة (جسور رجل مختلف عما كان سائداً، فالمجموعة التي تحتوي على ١٣ قصة قصيرة تسري في عروقها روح واحدة هي الإحساس بالغربة والوحدة والضياع، وإن بدت بعض بشائر التبشير والتمرد في بعض القصص، فقد حاولت أن تبث بذور التغيير واتساع النظرة الدونية والخروج من الصور النمطية للمرأة، وإن كان ذلك بكثير من الرمزية، فلا نجد وصفاً واضحاً وخطاباً مباشراً، لذا تختفي صورة المرأة المقهورة المغيبة عن النص والحوار وصورة المرأة المستلبة المهمشة التي تعيش في الظل خلف الرجل؛ لتظهر صورة امرأة واعية، ليس ذلك، فحسب، بل تعدى ذلك إلى التمرد ومحاولة صياغة جديدة في معادلة الأنثى/ الذكر، لذلك نلاحظ كسر هذه القاعدة في البناء القديم لصورة الرجل السيد الخيالي المهيمن والسلطة والكلمة الأولى والوحيدة.

في قصة (الفأرة) من مجموعة أجزائي المتساقطة اتخذت القاصة من الفأر رمزاً معادلاً موضوعياً لصورة المرأة في مقابلة ذكية بين صورة المرأة العربية في الحاضر ومثيلاتها في العالم فقد رأت القاصة أن مشكلة المرأة العربية تكمن في أنها تتسلل خلسة وتأخذ حقوقها خفية، ولن يتم التغيير إلا إذا أخذت المرأة حقها بالقوة، واتخذت مثالاً على ذلك البيت الذي تعيشه فالنساء يعشن في بيوت رجالهن ضيوفاً، أما المرأة الأخرى ـ في الغرب،

فإنها صاحبة البيت، لذا على المرأة العربية أن تتفاوض ولا تيأس لأن الوضع لن يبقى كثيراً على ما هو عليه فستنقلب الموازين قريباً لصالح المرأة، تقول: «بعد وساطات عديدة قدمتها من الغفران في العالم عبر الإنترنت جاءني الرد من الغارة التي تسكن بيتي، بأنها مستعدة للتفاوض معي ولكن بشرط أن أعترف أولاً أنها هي صاحبة البيت، وأنني أنا التي أتسلل إليه خلسة كل حين»(٣). هذا بالنسبة لطلبات وأحلام المرأة، لكن أين هو الرجل، إنه تخطيط خفي في غيابه، فالرجل هنا غائب عن سلطة الحدث وإرادته. فقد بلغت فيه تهميش بدرجة أن المرأة تعمل بتؤدة وهدوء بخلسة وحنكة من خلف ظهره، إلى أن يأتي اليوم الذي تجلس فيه أمامه على طاولة واحدة وتجعله يخضع لشروطها هي، ويعترف أنه هو الضيف في بيتها.

ومن ذلك ما جاء في كتاب (تحولات الخطاب في القصة النسائية) «لنرى قصص مجموعة (مواء امرأة) التي تتخذ من الرجل هدفاً للصراع حوله، وكذلك في مخطوطة (أوراق امرأة) حيث حاولت الكاتبتان فاطمة الكعبي، وعائشة عبدالله، تبديل حالة التراتبية في الخطاب الذكوري لصالح الأنثى، وإعادة صوغ النظرة للمرأة كفاعلة اتجاه الرجل وليس كما كان في السابق الرجل هو الفاعل والمهيمن في حركة السرد والقص»(٤).

وما هذا التغير في أشكال المضمون إلا جراء التبدلات التي لحقت بالمجتمع ـ الإمارات ـ فسيادة القيم الاستهلاكية أحدثت انزياحات اجتماعية وسلوكية منتجة جيلاً جديداً مغايراً في أفكاره وثقافته للجيل السابق ـ الجيل المؤسس ـ والوسيط يقول الأستاذ عبدالفتاح صبري في الكتاب السابق ذكره: «وبالتالي انحازت القصة النسائية في الإمارات في مشهديتها الحالية تحديداً إلى الذات وجسدت الإحساس به، وبحثت في قضايا المرأة الجيدة ليس القضايا الاجتماعية التقليدية التي بحثتها القصة النسائية المؤسسة أو ما تلاها فحسب، ولكنها اهتمت بالجسد أيضاً وبقضية الذكورة/الأنوثة، وواجهتها وتمردت على تلك الأقانيم الذكورية»(٥).

ومن هنا جاءت صورة الرجل الذي يلهث وراء العري في قصة (تسويق للعري) مصورة رجلاً بلا مشاعر، بلا إنسانية، جسدت في صورته بخيلاً ينظر إلى مأساة الآخر بترفع فيرفع وجهه إلى السماء كي يبتعد عنه منظر العري ـ صورة العري المتمثل في عجز المتسول صورت كيف أن المشاعر لا تنقسم، فهذا الرجل الخيف فلسفت عاطفه مع العاجز عاري القدمين المبتورتين، ليبرر قسوة قلبه هو نفسه الذي يلهث خلف الماديات، «إنه يصطنع العري والعجز لكسب عطف الآخرين»..ثم في مفارقة جميلة تجده يلهث خلف عري مكتنز، عندما تمر بجانبه صبية جميلة. «تحاول أن تغريها بأشياء كثيرة، لكنها ترفضك، هي تدفعك منها لتحيد عنك أكثر، إلا أن العري المكتنز داخل ثياب الفتاة يدفعك للهاث خلفها أكثر، وفي محاولة أخيرة تتخلى عن كل ما في جيبك من نقود، وتتنازل عن أشياء كثيرة لديك مقابل أن تنثر هذه الصبية ـ ولو للحظات ـ كل ما لديها من عري أمام عينيك»(٦).

فلم تعد المرأة هنا ضحية رغبات الرجل، بل صورته بأنه أسير رغباته هو وكشفت بذلك عن خسة هذا الرجل القاسي، الذي لا يرى في المرأة سوى جسدها، لذا جاء انتصارها عندما رفضته، وبالغت في احتقاره له، بأن حادت عنه، ودفعته بعيداً، ونستطيع أن نرصد صورة أخرى لدى قاصة ثانية، لكنها صورة تصب في ذات القناة ـ ذلك ما جاء في مجموعة عائشة عبدالله (ما بعد الطوفان) في (قصة الكابوس) سنرى التماهي من الأنثى لإرادة الذكر وانصياعها الجبروتة برضاها «اشتمت رائحة الذكورة منها، أركمت الرائحة أنفها، تعشر جسدها، استسلمت تصفر لما يفعل بها»(٧).

القصص المشابهة تجعل الرجل يفعل ويتصرف ويدير هو مركز العمليات كما يهوى، ولكن الأنثى هنا هي مركز العمليات.. «وهنا يكمن الجديد في مضامين القصة النسوية الإماراتية الجديدة، في السابق في التجارب المؤسسة هي رصدت المعاناة والآن تتمرد»(٨).

لكن هذه الحرية التي استطاعت المرأة في العصر الحالي أن تغتنمها لم تكن دوماً تصب

في اتجاه مصالحها صحيح أنها استطاعت التمرد والخروج على بعض الأنساق السائدة، وأن تمتلك بعض الحرية الاقتصادية نسبياً ولو على الأقل، إلا أن ذلك أنتج مشاكل جديدة منها مشكلة العنوسة التي أفرزتها البيئة الجديدة، وهي ضريبة التقدم والتحرر، جاء في كتاب (صورة المرأة في القصة الإماراتية): «أقانيم المجتمع السائد ما زالت تحدد وضعية خاصة للمرأة إلى الدرجة التي نجد فيها المرأة المتعلمة تعليماً جامعياً حظها أوفر من العنوسة عن مثيلاتها التي لم تحظ بدرجة من التعليم» (٩).

ففي قصة (الانفجار السكاني) نجد المفارقة الذكية فالشخصية المستلذة محاضرة في علم الإسكان، تدرس ظاهرة تزايد عدد السكان، إلا أنها لم تستطع أن تجد شخصاً واحداً يؤنس وحشتها: «تحتقن بالدموع تفكر في ذاتها هي تتلقى اللوم على مشكلة التفاقم السكاني في العالم، وتحاول أن توجد لها حلاً عبر محاضراتها وأبحاثها، منذ أن حصلت على شهادة الدكتوراه في علم الإسكان، في المقابل فإن حياتها لا تزال قاحلة من شخص واحد فقط ينهي سني الجدب التي أكلت ربيع شبابها ويؤنس وحشتها في هذا الزحام المخيف» (١٠). فمع اتساع المجتمع وتباعد أركانه يزداد إحساس الفرد منا بالوحدة، فالوحدة والخوف تنبع من الذات وتتجه بعمق نحو الداخل.
وهذا الانعكاس في النظرة للمرأة المتعلمة يبرز مدى المعوقات الجادة في سبيل تحرير المرأة من عبودية الرجل.

أما في قصة (ثوبي الذي يمتد ورائي طويلاً) تطرح القاصة قضية التقاليد التي أثقلت كاهل الأنوثة عبر قرون طويلة فهذه التقاليد وهذه القيم الموروثة ما نمت ولا ترعرعت إلا بسبب مجتمع أحكم القبضة عليها ولو صار يغذّيها ويكبرها ليتأكد من محاصرتها لجنس النساء، بالطبع استخدمت القاصة صورة الثوب الذي كلما كبرت كلما اتسع وحاصرها ليمتد خلفها ويثقل كاهلها: «لأذكر نفسي إلا وأنا منحشرة داخل هذا الثوب الخرق»، حتى صار ثوبها خليلها الذي يرافقها مثل روحها لدرجة أنها صارت ترقعه من هنا وهناك، «وأنا أرقعه من هنا وهناك حتى لا أدع عري جسدي النحيل يؤذي عيون الآخرين»، لكن هذا الثوب وهذه القيود القاتلة التي حاصرت النساء هي نفسها التي فتحت طاقات نور على عوالم جديدة، «كان الثوب في كثير من الأحيان يساعدني على المسير قدماً فيحلق بي مع النسمات وأطير معه بعيداً بعيداً»، ولذلك تأتي الخاتمة المبشرة بأن الحال لم يعد على ما كان عليه سابقاً لم يعد قيدها يكبلها في مكانها، بل إن الثوب نفسه بدأ يتراجع للخلف هذه المرة.

«أشعر بثقل رهيب يكبلني أتسمر في مكاني، أشعر بشلل يثبت قدمي في الأرض، ثم ما ألبث أن أتراجع خلف الثوب الذي يتدحرج إلى الوراء هذه المرة» (١١).

إن هذه القصة تذكرنا بقول الأستاذ عزت عمرو هو في صدد قراءة قصة (القتلة) من مجموعة (مواء امرأة) لفاطمة الكعبي حيث يقول: «إن هذه الذكور قماً نفكت تنجب ذاتها في نسخ متشابهة، من حيث الموقف من المرأة المستلبة أصلاً لأهلها لنحظ قوعيها الأولى تعيش عقدة الأنوثة، فيسكنها الخوف، ويصاحبها الألم الذي سوف يستنزفها حتى النهاية» (١٢).

أما في قصة (ظل) التي تحكي عن هذيان رجل يقف تحت شمس حزيرانية شديدة الحرارة، فالرجل يبدو فيها رجلاً ما زال يعيش أوهامه التي ما أيقظته منها شدة الحرارة، بل عملت على تغذيتها، فهو لا يزال يرى امرأة غير موجودة إلا في خياله هو يشتم منها رائحة أنوثة طاغية: «القامة الهيفاء التي تقف بمحاذاتي تلقي بظلالها على روحي المحترقة، وتطغى رائحة الأنوثة المنبعثة منها على رائحة العرق المتصبب من الأجساد» (١٣)، تصور الرجل الذي ما زالت شهوته تسيطر عليه فلا يرى غير جسد فارع، ورائحة أنثوية، هي ذات النظرة الذكورية! لكن أوهامه ستضيع كما السراب: «فجأة تضيع الفتاة من أمام ناظري في معمعة الزحمة، أحسست بجمر يحط على رأسي تنبهت عندها أنني كنت واقفاً خارج المظلة» (١٤).

وهكذا رأينا كيف أن المرأة في قصتها الجديدة، استطاعت أن تلج تفاصيل عملية التحول التي طرأت على المجتمع، فرصدت صورة الرجل الذي تطور على ما يبدو إلا أنه ما زال متحفظاً على الكثير من التراث المتغلغل في عروقه من جهة نظرته للمرأة، لذلك جاهدت القاصات على تعريته.

لكن ماذا عن نظرة القاص الإماراتي للمرأة؟ هل احتفظت بصورتها التي طبعت فيها قصص البدايات.. قصص مرحلة التأسيس والمحافظة على القيم الأصيلة؟ أم أن نظرة الرجل قد تغيرت أيضاً؟ هذا ما سنقرؤه في المحور الثاني من هذه الدراسة.

صورة المرأة في كتابات الرجل القصصية:

لم يعد هناك مجال للشك أن القصة قد عالجت مشاكل اجتماعية متعددة، وإن كانت من جهة أخرى قد عملت على ترسيخ قيم أخرى، فقد عكست القصة الإماراتية نظرة المجتمع بسلطته الذكورية المتسلطة للمرأة همشة، لا تذكر إلا ليذكر من حولها العار والخزي والدونية والشعوذة والتخلف والنقص، إما من خلال نظرة المجتمع بأكمله إليها، وإما بنظرتها هي ذاتها إلى نفسها بدونية ونقص، مما أدى إلى خلق ثقافة خاصة بالمرأة توارثتها الأعمال الأدبية جيلاً بعد جيل.

وكما رأينا في المحور السابق لم تتمرد على هذه الصورة إلا الكاتبات الجديدات اللاتي جعلن من الرجل محوراً لقصصهن وبدأن بتعديل صورة المرأة لديهن في مواجهة سطوة الرجل، لكن ماذا عن صورتها هي عند الكتابات الجديدة للرجل الكاتب؟

من اللافت أنه لا توجد كتابات قصصية لشباب جدد في مواجهة فيض كتابات النساء الجديدة وهذه قضية يجب بحثها في غير هذا البحث، لكن تطالعنا من بين الكتابات القليلة التي استطعنا الحصول عليها تجربة حسن سليمان في مجموعته القصصية (خلف الستائر المعلقة).

وبعد قراءة مجموعته نستطيع أن نستحضر صورة المرأة لديه بما يتساوى مع الصورة النمطية للمرأة في الكتابات القصصية بشكل عام فهذه المرأة الشهوانية تتطلع إليها الرجل فقط لكونها مكتنزة بأنوثتها، ويبدو من اللافت أيضاً أنها هي أيضاً لا ترى في ذاتها سوى هذه الأشياء المشتهاة، ففي قصة (هذيان) وهي القصة الأولى في المجموعة يحتلها جاسم الخوف والتوجس هذه المرأة التي وجدت نفسها فجأة داخل الأتوبيس المتجه إلى مكان ما وحدها مع السائق وشاب ينظر إليها برغبة ملحة حيث تستولي عليها لحظات الخوف والتوجس عبر هواجس هرمونية سيطرت عليها وعلى عقلها من خلال هذا المأزق المغلق والمحاصر: «لم يتقوقعت في صدرها على تلك الهواجس.. فكانت تخرجها مع الهواء المتدفق بقوة من البلور المكسور... ضغطت على أذنيها بقوة.. ثمة همهمة حزينة خنقتها وكأنهم لا يزالون يركلون بأرجلهم على الأبواب، قبل أن يندفع أحدهم ويلصقها على الجدار.. وصل الأتوبيس محطته الأخيرة ونزل الرجلان... شعرت بصمت زاد من رعبها» (10).

نرى أن القصة تجسد لقطة تتسم بالخوف والترقب عند المرأة، حين تشعر أنها قاب قوسين من الهاوية وهذا يجسد العلاقة غير المكتملة التي تربط بين أفراد المجتمع الانتقالي المغلق، فهو يصور المرأة وهي مازالت تنظر إلى نفسها على أنها جسد فقط، وأن نظرات الرجل ـ أي رجل إليها ما هي إلا نظرات طمعه في جسدها وانتهاكه، حتى إن نهاية القصة لم تخرجها من حالة الأنوثة المرغوبة والملاحقة فهناك آخر ينتظرها «كان ينتظر في الجهة المقابلة أقرب من الرجلين منها.. أسرع إليها قبل أن تهذي من جديد» (16).

أما في قصة (يوم سهل ممتنع...) نلتقط صورة الفتاة المتحررة التي أنتجها المجتمع الجديد بانفتاحه على ثقافات مختلطة حتى صارت الفتاة الحديثة خليطاً من ثقافات متعددة، ضاعت فيها القيم العربية التي توارثتها، نرى امرأة متزوجة، تصاحب الراوي في سيارته وتتصرف كما لو كانت هي صاحبة كل شيء، وتبرر تصرفاتها تبريراً حسب ما تراه مناسباً لها فهي تخرج من وراء زوجها لأنه يهملها مع أنه طيب، «كل الحق على والديّ زوجاني صغيرة، و... (بس أحمد زين، طيب وايد) لكنه يهتم بالسيارات والسفر أكثر مني.. يأتي للبيت منهكاً وينام وحيداً.. ماذا يريدون مني بعد كل ذلك..» (17).

رغم أن القصة تبدو في ظاهرها تهاجم هذه الفتاة المتحررة «بدت لي كمعظم فتيات الجيل.. أكثر تحرراً وجرأة»، وتصورها بأنها مستهترة لعوب، إلا أنها تكشف أيضاً عن صورة مجتمع مختل الأركان، زوج غائب،

وأسرة منحلة، حتى إن الراوي نفسه كطرف آخر في العلاقة يمثل صورة المجتمع الجديد بكل أبعاده وتناقضاته، فهو يمور بالرغبة اتجاه الأنثى، ولا يتوانى عن اشتهائها وإلا كيف نفسر استسلامه أمام تحررها المبالغ؟! أما في قصة (خلف الستائر المعلقة) والتي تحمل عنوان المجموعة يجسد الكاتب رؤية المسكوت عنه في هذا البيت سيد السمعة المكون من عدة طوابق تدار جميعها للدعارة، راسماً صورة المرأة الخاطئة الآثمة التي تمتهن الرذيلة ونفس الصورة للرجل الباحث عن متعة مهما كان نوعها وشكل هذه المتعة. حيث يتنقل الراوي بين أدوار هذه البناية بعد أن مرّ توّاً بتجربة جنسية مع إحداهن، تحاول كل من تراه من الفتيات جذبه إليها ـ ونلاحظ هنا أيضاً أنه لا يرى إلا أن المرأة تبحث هي الأخرى عن المتعة الجسدية كما يبحث عنها الدرجة أنهن يتجاذبنه كل واحدة تربطها استثارة لنفسها لكنه يتصل منهن حتى تقابله حبيبته (ستارة)، والتي تعمل هي الأخرى في نفس المكان، وحين يجابهه الموقف لأول مرة وجهاً لوجه، ويرى هذا الكهل القبيح يخرج من وراء الستارة يحس بعظم المأساة التي يوقع فيها وتأتي النهاية مفتوحة لتوضح الدلالة التي أرادها «شعرت بأنني بين الحقيقة والحلم، خرجت الفتيات من خلف الستائر المعلقة يلعقن جراحهن... خرج خلفهن الرجال.. ويلي وكأني أخطأت المكان» (١٨).

لاشك أن هذه النهاية المفتوحة والتي تكررت كثيراً في معظم نصوص المجموعة تضيف أبعاداً نسبية عند القراءة والتلقي حيث تتغير النظرة إلى النص بين متلق وآخر، من خلال عملية التلقي ذاتها (١٩).

أما في قصة (وجه وتفاحة) نرى صورة الرجل المتأزم الباحث عن حبيبته التي لم تأت، يصور امرأته بأنها مراوغة، تعدو تخلف: «انتظرتها قرابة الساعة ولم تصل» (٢٠). فتحت هذه القصة أقانيم الأزمة في ذات الرجل، وفي الأنثى كطرف آخر في معادلة الذكر/الأنثى، هي أزمة الرجل الباحث عن أنثاه غير الصادقة، والتي أخلفت وتركته في مهب أحلامه وأزمته.

نرى أيضاً نفس الصورة للمرأة المرغوبة المتخيلة من بطل قصة (في مهب الريح) المرأة الجميلة التي يحلم بها وتداعب خياله «يأخذ شلال شعرها في الهيجان.. يموج جبينها ويتخبط مثل قارب في محيط، ترتفع إلى العينين تكمل الارتفاع.. شيئاً فشيئاً حتى الذقن» (٢١). يتحيل أنثاه تحتاج إليه كما يحتاجها تنتظره مثلما ينتظرها «بدت تراقبني باضطراب.. شعرت بالذنب» (٢٢). وينهي حلمه الذي لم يحدث: «أستلقي قبل المنام... أعيد أحداثاً لم تحدث... وذكريات ليست كالذكريات..» (٢٣). هذا الهوس من البطل بامرأة وهمية وتعالقه لم يحدث أساساً يتم عن وعي ذكوري من الكاتب نحو بطله الذي يجعله يفكر في الأنثى كرغبة تحاصره في خياله، ليعيش حالة من الصدق الفني الذي لم تحدث حتى داخل القصة نفسها، هو تسلط ذكوري على العلاقة المقترحة بين الذكر والأنثى.

تسلط يجعله يضخم من ذاته الذكورية لدرجة تجعل من الطرف الآخر أيضاً لا يرى فيه سوى قوة الذكورة، وعنفوانها.

وكأنه يستقطر من إحساسه ورغبته العارمة على امرأة/أنثى وهمية، متخيلة، لنرى بعينه ما يحب أن يراه هو فيها.

الهوامش:

(١) عبدالفتاح صبري، صورة المرأة في القصة النسائية الاماراتية، مقاربة أولية منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ص ٥٠.
(٢) صورة المرأة (المرجع السابق)، ص ٥١.
(٣) ليلى سالم الصم، أجزائي المتساقطة دائرة الثقافة والإعلام ـ الشارقة، ٢٠٠٥، ص٦.
(٤) تحولات الخطاب في القصة النسائية الإماراتية، (مرجع سابق)، ص ٢٨.
(٥) نفسه، ص ٣٢.
(٦) أجزائي المتساقطة، (مرجع سابق)، ص٨٠.
(٧) عائشة عبدالله محمد بلعد الطوفان دائرة الثقافة والإعلام ـ الشارقة، ٢٠٠٣، ص١٠.
(٨) مدخل إلى القصة القصيرة الاماراتية، (مرجع سابق) ص ٣٣.
(٩) صورة المرأة، (مرجع سابق) ص ٤٢.
(١٠) أجزائي المتساقطة، (مرجع سابق) ص ١٣.
(١١) أجزائي المتساقطة، (مرجع سابق) ص ٢٥.
(١٢) عزت عمر، القصة القصيرة في الإمارات ـ الأصوات الجديدة، وقائع ندوة، دراسة: صورة الرجل في الكتابة القصصية النسائية الإماراتية، دائرة الثقافة والإعلام ـ الشارقة، ٢٠٠٥، ص ٨٨.
(١٣) أجزائي المتساقطة، (مرجع سابق)، ص٩٣.
(١٤) نفسه، ص ٩٤.
(١٥) محسن سليمان حسن خلف الستائر المعلقة، دائرة الثقافة والإعلام ـ الشارقة، ٢٠٠٤، ص ١٠.
(١٦) خلف الستائر المعلقة، (المرجع السابق) ص١٠.
(١٧) نفسه، ص ٥٧.
(١٨) خلف الستائر المعلقة، (المرجع السابق) ص٤٥.
(١٩) شوقي بدر يوسف، مجلة الرافد، مقالة: مجموعة خلف الستائر المعلقة والكتابات الجديدة في الإمارات، العدد: ١٣٧، ص ٩٨.
(٢٠) خلف الستائر المعلقة، (مرجع سابق) ص٥٠.
(٢١) نفسه، ص ١٤.
(٢٢) نفسه، ص ١٤.
(٢٣) نفسه، ص ١٤.

رياضة وثقافة

من ١٠ حزيران (يونيو) حتى ١١ تموز (يوليو) بقي العالم بشرائحه كافة منشغلاً في بطولة كأس العالم لكرة القدم.

شدول كيفت برامج الامتحانات، وأخرى السياحة، وثالثة التنمية؟ بما لا يتعارض وهذه البطولة التي خطفت معظم الضوء العالمي حتى عن نجوم السياسة والفن، بل تسابق هؤلاء إلى التمترس وراء مناصرة بعض الفرق المشاركة في البطولة طمعاً وراء شعاع الضوء.

ندرك جيداً أن الرياضة أخلاق، وأن العقل السليم في الجسم السليم، ونحفظ عن ظهر قلب «علّموا أولادكم السباحة والرماية وركوب الخيل» وغيرها من الأقوال المأثورة التي تلعب دوراً توعوياً في ضرورة الحفاظ على أجسام نلوعقولنا سليمة ورشيقة حتى نتمكن من تقليص فواتير العلاج والدواء وهدر الوقت في الإجازات المرضية وتوظيف كل ذلك الوقت والمال في الاستثمار الثقافي (العقل السليم في الجسم السليم) ذلك أن بطولة كأس العالم تحولت إلى صناعة، إضافة لكونها مهارات فنية ورشاقة أجساد لاعبين، وأصبحنا نرى الدول تتسابق لاستضافتها نظراً لتأثيراتها الإيجابية على الخطط التنموية في تلك البلدان لضرورة توفير بنى تحتية (ملاعب، شوارع، فنادق..إلخ) بما يوفر سبل الراحة للفرق الرياضية ومشجعيها، إضافة للعائد المادي الكبير الذي تجنيه الدول المستضيفة من خلال الدعاية والإعلان لتلك الدول كون الإعلام العالمي المرئي والمقروء والمسموع يتركز على الدولة المستضيفة للبطولة مع ما يصاحب ذلك من برامج دعائية تشمل كافة الحقول خاصة التراثي والثقافي التي تزود بها أجهزة الإعلام من خلال الدولة حاضنة البطولة ولنا فيما عشناه حالياً ١٠ يونيو - ١٠ يوليو ٢٠١٠ خير مثال..

الحقيقة التي علينا إدراكها والعمل على تحقيقها هي تشجيع ممارسة الرياضة في المدارس وتشريع أبواب الأندية الرياضية لكافة الشرائح المجتمعية والمراحل العمرية وتوفير المزيد منها لكي يتسنى لنا جميعاً أن نتحول لا إلى هواة رياضة بل إلى ممارسيها، والرياضة هنا ليست كرة القدم فهناك رياضات جماعية أخرى مثل كرة السلة والطائرة، إضافة إلى مئات الرياضات الفردية التي إذا ما مارسناها حافظنا على أجساد رشيقة وعقول سليمة ستبحث وتنشغل تلك العقول لا في «العصبوية» الرياضية للعبة واحدة بل تسعى إلى امتلاك ثقافة رياضية عامة، فالرياضة ثقافة أيضاً أسوة بمجالات الثقافة المنوعة ومثلما هي أندية الشارقة حيث تحمل مسمياتها «نادي...الرياضي الثقافي» فعلينا جميعاً استئناف الأنشطة والبرامج الثقافية في الأندية الرياضية أسوة بما كان قائماً في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي بذا تتحقق المقولة «العقل السليم في الجسم السليم» وهذه مسؤولية الأندية والمؤسسات الثقافية فهل نسعى سوياً لتطبيق المقولة ؟!

أسامة طالب مرة

فؤاد التكرلي... جذوة الأدب المضطرمة

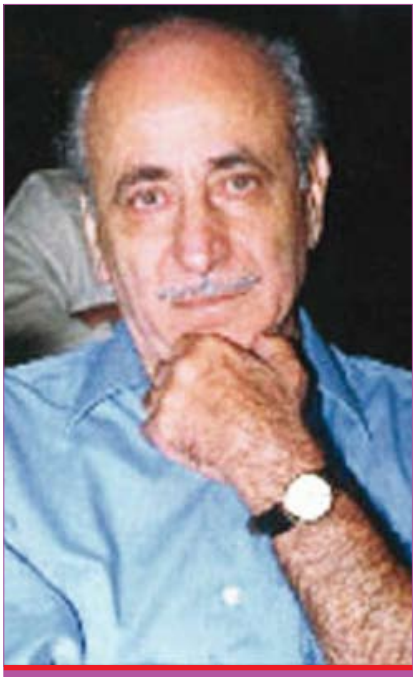
د. مروة متولي

من الملحوظ في واقعنا الأدبي، غياب الدراسات النقدية عن الكثير من أعمال الأديب الكبير «فؤاد التكرلي» (١٩٢٧–٢٠٠٨)، عن هذا المشروع الأدبي الذي يتوجب إخضاعه للدراسة والتأمل بهدف الكشف عن أبعاده وبُناه، وعن تلك الكتابة التي تستحق أعمق التحليل، حيث تثير من الأسئلة الفنية بقدر ما تثير من أسئلة الفكر والحياة والوجود، فقد خلف الأديب «فؤاد التكرلي» من روايات وقصص وكتابات مسرحية، ما هو بحاجة إلى اكتشاف ما تحتويه هذه الأعمال من قيم فنية وجمالية وأسلوبية، وما تنطوي عليه من قيم فكرية ونفسية واجتماعية، وكذلك الوقوف على الخصائص التعبيرية للغة، واكتشاف القيم الخاصة في كل أثر أدبي بذاته، وكشف المغلق من مضامينه.

«فؤاد التكرلي»، أديب صاحب إنتاج أدبي ثري ومتنوع في اتجاهاته الفنية، كما أنه صاحب تجربة لغوية بارزة، تتضح فيها بلاغته اللغوية الأصيلة ومتانة ذائقته الصرفية، «وفيها تخرج اللغة عن كونها أداة تعبير وحسب، لتصير أداة ذات استقلال تعبيري خاص ومحدود»(١). وقد تمكن الأديب فؤاد التكرلي من تسخير اللغة من أجل الوصول إلى غاية جمالية أسمى من كونها مجرد وسيلة للإيصال والتأثير، هذا إضافة إلى ما يحمله أدبه من أوجاع الأرض والناس، فهو يجسد من خلال كتاباته قلق وهواجس النفوس الحائرة، تارة في تأملها الفلسفي، وتارة أخرى في انفلاتها اللاواعي، فكتاباته نافذة إلى أعماق الإنسان، وإلى صميم مشكلة الحرية والوجود الإنساني.

ينتمي الأديب «فؤاد التكرلي» زمنياً إلى ما يعرف في العراق بجيل الخمسينيات، ومن أبرز مجايليه القاص «عبد الملك نوري» ويعتبر هذا الجيل المحدث والمجدد الأشهر في الأدب العراقي بوجه عام، وفي القصة والرواية على وجه الخصوص، ويعد الأديب «فؤاد التكرلي» أحد أبرز هؤلاء المحدثين، وقد شهدت بداياته عدداً من المحاولات الناجحة فنياً، وكانت البداية مع قصة «العيون الخضر» ١٩٥٠، وفي تلك القصة تتجلى معاني الشكل واللغة ودلالة الخلق الفني، وتعتبر بداية النهر الأدبي، والدرس الأول للأديب «فؤاد التكرلي»، حيث احتكاك ذاته الموهوبة مع وقائع الحياة، والبحث عن فردية التجربة، وشق طريق الاستقلال عن الآخرين وعن تجاربهم الكتابية الأخرى. القصة مكتوبة بلغة حية مؤثرة، تثير مخيلة القارئ وتدخله في تجربة تستفز فكرياً وعاطفياً، وهي قصة حول «سليمة» الفتاة صاحبة العينين الخضراوين التي لم يحدثها عن جمال تلك العيون سوى ذلك الشاب الذي لم يكن يريد منها أي شيء، لا زواج، لا حب، حتى إنه لم يكن يشتهيها طمعاً مثله مثل كل الرجال، وكان ذلك سبباً في ألم كبير سببه لها، ونجدها تذكره وتذكر ألمها ذاك في حين هي جالسة في القطار المندفع نحو الأفق المجهول.

يسير القطار وتجلس هي حانقة على الدنيا كلها وعلى البشر أجمعين على الكون بأكمله وعلى كل شيء، لا تريد الحياة، تتمنى لو تموت وترتاح من كل شيء، وكانت وسط كل هذا اليأس وتلك المرارة تهمهم وهي تتطلع عبر نافذة القطار إلى المناظر التي تركض أمام نظرها وإلى أنوار بغداد البعيدة «إذا حبيت من دنياتي شيء، لازم أحب بغداد»(٢).



فؤاد التكرلي

ترددها بينما هي غارقة في حزنها الموجع، كما عيناها الخضراوان المبللتان بالدموع، هي الفتاة التي كان عليها أن تعيش في خضوع مطلق وتجرد كامل من كل عاطفة إلا الكره، فكانت تكره كل البشر رجالاً ونساء، هي تلك الطفلة التي كانت عجمية الأصل، جلبها أبوها من كرمنشاه إلى بغداد ومنها إلى كربلاء، ليتركها في غرفة صاحبه، ويمضي إلى حيث لم تره قط، ويتزوجها اغتصاباً هذا الأعور الأصلع الطويل القامة مفتول العضل، «بعد ذلك تزوجها كثيرون، كانت تباع وتشرى، وكانت تراقب الأمر كأنها لا تعلم لها دخلاً في الموضوع (مصوني، أكلوا لحم أفادي)»(٣).

رفضت الاتصال بأحدهم، فكادت تموت جوعاً، منع عنها الأكل والشرب ثلاثة أيام، وحجزت في غرفة جرداء لا غطاء فيها ولا سرير في شتاء قارس البرد بعدها عرفت ما هي الحياة وكيف يجب أن تعيش، وقد حرص الأديب «فؤاد التكرلي» على تصوير رحلة حياة تلك الفتاة، من خلال السرد المكثف لكل ما جرى، أما ما سيكون فيظل مجهولاً مع نهاية قصة تلك الفتاة الجالسة في القطار المنطلق بها نحو مصيرها.

منذ القصة الأولى، كان الأديب «فؤاد التكرلي» يبحث عن خطواته وعن نهجه وتقنياته، كان يجهد كي يتجاوز الآخرين ويتجاوز نفسه، يسعى للوصول إلى حقائق الخلق الأدبي الصعبة، وفي هذا يقول: «الأديب المجدد والأصيل، لا يلتقى دروساً من أحد، ذلك أن أحداً لا يعرف بالضبط ما يريد هذا الأديب وما يحلم بتحقيقه كي يرشده إليه»(٤).

بشكل عام يجد القارئ أن قصص الأديب «فؤاد التكرلي» تحمل الكثير من الألم، تدور وسط أجواء تعمها الكآبة المظلمة، الكل يعيش في ضياع كبير، يعانون ما يتخلل هذا الضياع من شعور بالحيرة وبالقلق النفسي، هكذا هي جميع قصصه، مؤثرة وموحية بشكل بالغ، موصلة بشكل جيد لتفاصيل واقع جهم، نستشعر فداحة تفاصيله من خلال فنية الكتابة

كانت قصة «العيون الخضر» بداية لمسار قصصي طويل امتد عبر عقود، فلم يتوقف الأديب «فؤاد التكرلي» عن كتابة القصة ليكتب الرواية فقط كما فعل البعض ولم تكن القصة مجرد مرحلة من حياته الإبداعية، لذا فقد ترك لنا مجموعة من القصص، تعددت موضوعاتها فمنها القصص التي تدور في بغداد تستعرض شخوصاً مختلفة فنقرأ عن الأعرابي وعن الكردي والإيراني، كما في قصة «موعد النار» على سبيل المثال، تلك الرحلة الرهيبة إلى الكاظمية، حيث يوجد ضريح الإمام كاظم والمنائر الذهبية اللامعة، والتي يقوم بها «عبد الرضا» القادم من كرمنشاه ورحلة عذاب هذا الإيراني وسط أجواء الرعب والوحشة والموت، ومنها قصص الاغتراب والضياع الإنساني، كقصة «ذاك النداء» مثلاً، وهذا العراقي الذي يعيش في فرنسا منذ سنوات لا يفعل شيئاً سوى الانتظار يعيش على هامش الزمن يتحاشى المكان ويعيش على هامش المكان يتحاشى الزمن، كما اختلفت التقنيات من قصة إلى أخرى، مثل قصة «غيمات» على سبيل المثال تلك القصة المكتوبة عام ١٩٩٨ والتي نقرؤها المرات ثلاث فتختلف الدلالة في كل مرة فهي قصة كتبت بثلاث كتابات متشابهة/مختلفة فتبدو فعلاً كغيمات ثلاث، فلا تتكرر الغيمة متخذة نفس الشكل أبداً.

وبشكل عام يجد القارئ أن قصص الأديب «فؤاد التكرلي» تحمل الكثير من الألم، تدور وسط أجواء تعمها الكآبة المظلمة، الكل يعيش في ضياع كبير يعانون ما يتخلل هذا الضياع من شعور بالحيرة وبالقلق النفسي، هكذا هي جميع قصصه، مؤثرة وموحية بشكل بالغ، موصلة بشكل جيد لتفاصيل واقع جهم، نستشعر فداحة تفاصيله من خلال فنية الكتابة، فحينما ينقل إلينا هذا الواقع بصورة فنية متقنة يكون له أكبر الأثر في المتلقي حيث إنه «يمتلك المقدرة على أن يجعلنا نحس بالمصائب كافة والآلام جميعاً، وعلى أن نستحضر أمام أبصارنا الشرور والجريمة، وبفضل الفن تتاح لنا القدرة على أن نكون الشهود المحزونين على الفظائع كافة، وعلى أن نحس بالأهوال والمخاوف جميعاً وعلى أن تهتز أوتارنا بالانفعالات العنيفة قاطبة»(٥).

وقد تميز أدب «فؤاد التكرلي» سواء من حيث فكرته ومناخه العام، أو من حيث جمالياته وتقنياته الأسلوبية وتميز الكاتب بحساسية أدبية رفيعة وبالتزام إنساني عميق، ولم يتوقف بجرأته الحكائية عن تناول قضايا الوطن، لا من خلال طروحات سياسية أو إيديولوجية فجة ومباشرة، بل من خلال الحياة العادية، وما يكتنفها من طغيان

واستبداد وموت مجاني، وما أدى إليه كل هذا من تمزقات رهيبة تصيب روح الجماعة والفرد على حد سواء في وطن ممزق هو الآخر، وقد منح الكاتب كل دقائق الوطن في زخمها وتنوعها وتداخلها اهتمامه الكامل، ولم يتوقف عن مراقبة الأحداث والمكابدات على هذا المسرح الرهيب.

عندما يقوم من هو جاهل بخصوصيات إنتاج الأديب «فؤاد التكرلي» بقراءة أحد أعماله، ربما يحيله على الفور إلى المدرسة الواقعية، والحق أنه لا يمكن لنا أن نصفه بالكاتب الواقعي، وألا نخرج عن هذا الإطار في قراءته أو في دراسته، والحق أيضاً أنه من غير الممكن ألا تحيلنا قراءة أدبه إلى الواقع، وتحثنا على تلمس حقيقة علاقته بهذا الواقع، والوقوف على انعكاسات هذا الواقع على ما يكتب، ويمكننا القول بأن الأديب «فؤاد التكرلي» ليس كاتباً واقعياً بالمعنى المحدود، على الرغم من أنه قد أنتج أعمالاً مستمدة من صميم الواقع المعيش وأن هذا الواقع يمثل له معيناً يمتح منه مادته الأولية.

هكذا لعب الواقع العراقي أحد أكبر الأدوار في عملية التشكيل والتأثير في تبلور الإنتاج الأدبي للأديب «فؤاد التكرلي»، وهو حين يكتب، يكتب عن واقع يعرفه جيداً، ولديه معرفة حقيقية بتفاصيل هذا الواقع ويلمس القارئ الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات المهملة وأن تلك التفاصيل الصغيرة هي التي تشكل القضايا الكبيرة لدى الكاتب، وأنه لا يتناول تلك القضايا من مظاهرها بل يغوص إلى أعماقها، إلى الحياة الكابوسية وشواهد القهر الاجتماعي والانشراخات النفسية. يتناول هموم الوطن والإنسان من دون أن نشعر أنه يقوم بتسييس ما للأدب، كذلك لا نشعر أبداً بأننا نقرأ أفكاراً أو نقرأ واقعاً لايمسنا، وعلى العكس تماماً تحرك فينا كتاباته مشاعر وأحاسيس وانفعالات كثيرة «والحال أن الفن يتوصل إلى ذلك التحريك لأوتار الحساسية، لا بواسطة تجارب واقعية، وإنما بواسطة ظاهرها فحسب، بإحلاله، اعتماداً على ضرب من الوهم، وإمكانية خلق هذا الوهم عن طريق الظاهر تستند إلى ضرورة مرور كل واقع لدى الإنسان قبل توصله إلى مس أوتار النفس والإرادة، بدائرة وسيطة دائرة الحدس والتصور وهذا صحيح سواء أتعلق الأمر بالتأثير المباشر للواقع بما هو كذلك أم بمتظاهر هذا الواقع على نحو غير مباشر، بواسطة إشارات وصور وتصورات لها مضمون واقعي وهدفها التعبير عن هذا المضمون» (٦).

هكذا يظل سؤال الواقعية يرافق القارئ طوال مسيرة قراءته لأدب «فؤاد التكرلي» حاثاً إياه على التعمق في التأويل، ونرى رؤيا تنفذ إلى أعماق النفس فيما هي متصلة بالواقع الخارجي، فالكاتب لا ينفصل أبداً عن عصب الواقع ولا عن قضايا الوطن والحياة، ولا يغلق على نفسه أبواب الذات المحدودة. شهد مسار الأديب «فؤاد التكرلي» إنتاجاً متوازياً في الكم والنوع، ما بين القصة والرواية والمسرحية وعن الكتابة المسرحية والتي تسمى في بعض الأحيان بالحواريات، نجد أن الأديب «فؤاد التكرلي» يفضل ألا تسمى كتاباته المسرحية بالمسرحيات بالمعنى الفعلي للكلمة حيث يقول في تعريفه على غلاف كتاب المسرحيات الذي يضم تلك الأعمال ضمن سلسلة أعماله الكاملة: «هذه ليست مسرحيات بالمعنى الحرفي والمتفق عليه للكلمة، إنها بالأحرى محاولات في الحوار، استغلت بعض قابليات المسرح لتقديم الواقع منظوراً إليه من زاوية نظر مختلفة وغير مألوفة، إن فيها بحثاً مخلصاً عن الحقائق عبر طرائق ملتوية، ظهرت أحياناً، وكأنها تضمن الوصول إلى الهدف، إلا أنها، في أغلب الأحيان، تبدت غير جديرة بذلك وأشبه بمن ضيع هدفه قبل الخطوة الأخيرة» (٧).

لكن هذا لا يمنع حقيقة أننا حين نقرأ تلك النصوص، لن نعدم نصوصاً مسرحية مكتملة قابلة للإعداد المسرحي حيث إنها لم تبتعد كثيراً عن قواعد الكتابة المسرحية والالتزام بدقة الوصف وبالحوار، كما أننا سنطلع على كتابة مسرحية عميقة تحمل أسئلتها الخاصة، وهي كتابة مسؤولة ناتجة عن أفكار ما منعكسة عن حياة الإنسان في مجتمع ما أو أمة ما أو في الحياة بوجه عام، عن ذلك الصراع الوجودي في كينونة الإنسان.

كما نرى في تلك الكتابة المسرحية تلك الرغبة في التجديد في كتابة النص المسرحي ونسوق مثالاً من مسرحية (أوديب الملك السعيد/ ملهاة مأسوية في منظر واحد) المكتوبة في بغداد ١٩٧٧، في هذا العمل نطالع هذا النص السردي الحواري الذي بالطبع له جذوره الأصلية لكنه في الوقت نفسه يحمل قدراً كبيراً من المنطق والتأمل الخاص ولعل البعد الأهم في هذا كله، هو أننا لا نقرأ مسرحية تستلهم التراث، بل نجد أنفسنا بصدد تراث يستلهم عبثية الواقع وتحور تلك المسرحية في أجواء تحيلنا إلى الأسطورة بقدر ما تحيلنا إلى الواقع، كما تثير الكثير من أسئلة الواقع المرئي والحقيقة المخفاة.

فمن خلال أسطورة «سوفوكليس» الإغريقية، ومغامرة «أوديب» الوجودية، ولعنته وصراعه مع الأقدار التي كتبت له ما فعله بأبيه وبأمه، تدور المسرحية في زمن حدده

الكاتب بقدر ما جعله مموهاً عاماً مفتوحاً، حين أخبرنا أن الزمن هو الوقت الحاضر، أما المكان فهو قاعة الاستقبال الكبرى في قصر الملك في طيبة، ولا يخرج الأديب «فؤاد التكرلي» كثيراً عن الواقع الإنساني حتى في لا معقوليته ويربط في مسرحيته بين التاريخ والواقع، التاريخ مجهول الحقيقة، والواقع المشبع بالفساد والطغيان والقمع والعار واستغلال الأوطان والبشر وكل شيء وهكذا لم تخل كتابته المسرحية من همٍ فلسفي، وطرح أسئلة الحياة والضياع والغربة ومشكلة الوجود وانعدام الحرية والاستقرار السياسي.

ومن المسرحيات الرائعة أيضاً، مسرحية «الصخرة»، تلك المسرحية الممتعة في قراءتها والتي تعتمد الترميز الدلالي المكثف، فهي مسرحية قصيرة إلى حد ما، لذا جاءت مركزة في أفكارها وكذلك في رسم شخوصها وفي صياغة ذلك الحوار الشيق المليء بالمعاني بين هؤلاء الشخوص، الجيران الجالسون على مصطبة خشبية محشورون ومتضايقون وكلما أبدى أحدهم حركة عنيفة أثناء كلامه سقط على الأرض وفي مقابل تلك المصطبة الخشبية كرسي هزيل جلس عليه «منتظر رحمة الله» وهو الشخصية الوحيدة التي لا يسبق اسمها كلمة «الجار»، أما بقية الشخصيات فهي الجار الفنان، الجار العالم، الجار المهندس، الجار المخطط ثم الجار الذي يفهم كل شيء، تتحاور الشخصيات حول تلك الصخرة ذات اللون الرمادي - الأزرق، التي ترقد بشكل وحشي وسط الغرفة تماماً، يستمتع القارئ بذلك الحوار العبثي حول تلك الصخرة ورغبتهم في التخلص منها، تلك المحاورات التي تنتهي إلى لا شيء، بعد أن يعبر كل منهم عن بعض من أفكاره التي ترسم وجوده وشخصيته بشكل ربما يكون ساخراً بعض الشيء، إلا أن تلك الأفكار وتلك المحاورات تشير بوضوح إلى استحالة التواصل، واستحالة أن يجتمع هؤلاء على قرار وأن يتمكنوا من التوصل إلى حل.

> هكذا لعب الواقع العراقي أحد أكبر الأدوار في عملية التشكيل والتأثير في تبلور الإنتاج الأدبي للأديب «فؤاد التكرلي»، وهو حين يكتب، يكتب عن واقع يعرفه جيداً، ولديه معرفة حقيقية بتفاصيل هذا الواقع، ويلمس القارئ الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات المهملة

ربما حظيت روايات الأديب «فؤاد التكرلي» بحظوة أكثر من غيرها من الشهرة، أو متابعة نقدية أكثر من بقية أعماله الإبداعية الأخرى، والحق أن الأديب «فؤاد التكرلي» قد أنتج عدداً من الروايات الهامة التي تضمن له مكاناً متميزاً في ساحة الإبداع الروائي وقد أضافت هذه الأعمال إلى الرواية العربية سواء من الناحية الفكرية أو من الناحية الفنية، حيث كانت تلك الروايات جامعة للكثير من فكره ومن سماته الأسلوبية وربما يكون من اليسير عند قراءة رواياته أن نكتشف العناصر الرئيسية المكونة لمساره ولاختياراته الجمالية وفيها أيضاً نكتشف نموذجاً متقناً لأسلوبه مختلفة من السرد، فيها تمضي المادة الواقعية متوازية مع المتخيل الروائي، فرواياته وعلى الرغم من موضوعاتها التي تكون واقعية / سياسية / نفسية، إلا أنها تتميز بقدرتها على إثارة اهتمام القارئ الجمالي حيث تأتي مستوفية للشروط الفنية، ولا تفقد خصوصياتها الأدبية.

ومن الروايات الاستثنائية في مشروع الأديب «فؤاد التكرلي»، رواية «بصقة في وجه الحياة» المكتوبة ما بين عامي ١٩٤٨ و١٩٤٩، وصدرت طبعتها الأولى عام ٢٠٠١، وقد كتبت تلك الرواية خلال ظروف عصيبة كان يمر بها الوطن وكذلك الكاتب على المستوى الفردي / النفسي، فما بين صدور قرار تقسيم فلسطين وتوقيع معاهدة بورتسموث وسط التناقضات الداخلية في بغداد، وانفجار الشعب واندلاع المظاهرات، ورؤية الكاتب للرصاص المنهمر على جموع المتظاهرين العزل، أتت تلك الرواية وكأنها نص عدائي، يحمل الكثير من العداء تجاه المجتمع والإنسان، وكأنها رغبة في تدمير العالم بأكمله.

تعد رواية «بصقة في وجه الحياة» من الكتابات الصادمة القاسية، فهي تواجه القارئ بالكثير من المحرمات والمواقف المرفوضة اجتماعياً وكذلك ترفضها الطبيعة البشرية، فيجد القارئ في هذا النص ما يشبه تلك الأحلام التي فيها يمارس المرء المحرمات وتؤلمه أشد الألم على الرغم من كونها مجرد أحلام، كما يقدم إلينا هذا النص العديد من الأفكار الفلسفية حول الإنسان والحياة والوجود بشكل عام، من خلال الشخصية الرئيسية في الرواية، «الأب» معاون الشرطة سابقاً والمتقاعد حالياً والذي كان يتقاضى الرشى باستمرار أثناء خدمته، يعيش مع زوجته وبناته، ساجدة وصبيحة وفاطمة. هو الأب الساكت دائماً، يلمس ويرى ما يدور في بيته من فساد يتجاهل مظاهر الثراء في منزله الفاخر الممتلئ بالأثاث الثمين الذي لا يعلم من أين جاء، فهو لا يملك ما يمون نصف منزله، لا يسأل من هؤلاء الرجال الذين يسألون عن ابنته فاطمة في التليفون، لا يسأل من أين يرجعن بناته متأخرات ليلاً،

لا يطيق الاقتراب من زوجته، ينجذب إلى بناته كأنهن أجنبيات عنه إلا أنه يحب ابنته فاطمة ويغار عليها، ولا يراها كابنة، بل كفتاة جميلة صغيرة تتفجر شباباً ورغبة في الحياة، ظلت تطارده هذه الأفكار وتولد بداخله رغبة شديدة تجاه فاطمة وكان طرد هذه الأفكار يكلفه ألماً نفسياً عميقاً، وفي أثناء محاولاته للتخلص من أفكاره تجاه فاطمة، يصدم القارئ بفجاجة نظراته إلى ابنته صبيحة، وعندما نقرأ «فلم تجبني تلك القذرة، تلك البهيمة، وكان سكوتها استسلاماً»(٨) نستشعر فداحة ماجرى.

إن فاطمة ظلت تسيطر عليه كلية فهي دائماً في شعرها الأسود الناعم وجسدها الرشيق الرائع الجمال، ووجهها الأخاذ ذو التقاطيع الدقيقة الجميلة وكان يشعر بحنق شديد على رجال كثيرين يجهلهم، وفي محاولة أخرى للتخلص من هذه الأفكار، يذهب إلى بيت من بيوت الهوى، ويجلس إلى فتاة إلا أنه يرفض الاتصال بها ليعطيها لقوده ليندفع مسرعاً إلى الخارج، ولا يستطيع التخلص من التفكير في فاطمة ويصفها بالجوهرة المخفية في الرماد، بالمخلوقة الطيبة الوديعة، بالفتاة العابثة اللعوب، ففاطمة تمثل له الحياة بكل معانيها، واللذة بأدق صورها وأجملها، وحين يجتمع هذا الأب بابنته فاطمة، وبعد أن أخذت تبكي وتولول بعد استسلامها له، تساءل الأب، لماذا أصبحت فاضلة تخشى الله؟ !...

ثم أخذ يفكر في أن الحرية لن تكون يوماً غاية فقط بل هي وسيلة أيضاً لتعيش حياة إنسانية حقة، ثم أخذ يتساءل عن كنه هذه الحرية، «أهي النزول من السطح صباحاً؟... أهي تناولنا لما نشاء من الطعام؟... أهي عمل ما نريد دون حساب للآخرين؟... أهي الذهن المتسع؟... أهي الإيمان العميق بما يصل إليه الفكر؟... أهي الموت؟...» (٩) ويتساءل هل هذه الحرية موجودة حقاً، ثم يرى في النهاية أن حريته لم تكن إلى شعوره بفاطمة، وبعد هذه التساؤلات وفي نهاية النص، تقابلنا النهاية الصادمة حين يقوم الأب بخنق فاطمة بيديه قائلاً إنه لم يكن له مفر من ذلك، وذلك في صباح يوم كان ميتاً رغبة فيها وينتهي النص بجملته التي يقول فيها -عندما يستمع إلى ضجة الشرطة- «لقد أتوا، أظنهم سيقتلونني، حسناً»(١٠).

هكذا يمضي بنا هذا النص من صدمة إلى أخرى، ومن أفكار عميقة إلى أخرى أعمق تمس جوهر أزمة الإنسان وتدل على معاناة قاتلة ورغبة عميقة في رد الضربة نحو الحياة بعنف يساوي ما تمارسه من عنف ضدنا، نص صادم وصفه الأديب «فؤاد التكرلي» بأنه نص ملعون غير مقدس، وهو النص الوحيد الذي خصه الكاتب بمقدمة تسبقه، وفي تلك المقدمة التي تحمل عنوان «مقدمة لنص ملعون» يقول الكاتب: «بصقة في وجه الحياة، ثمرة فجة قطفت قبل أوانها ويجب أن تؤخذ على هذا الاعتبار، لقد كانت لي عملاً من أعمال إعادة التوازن الشخصي، وترميم ما تخرب من ذاتي، بسبب ظروف أحاطتني، ووجهت لذاتي الوجودية خاصة، ضربات متتالية» (١١).

ومن الروايات المهمة أيضاً، رواية «خاتم الرمل»، تلك الرواية التي تتميز بأسلوبها السردي الذي يمزج ما بين الوهم والواقع، وهي ابتداء من العنوان، تدل على اهتزاز وتخلخل العلاقات الإنسانية، وتتعرض لما هو سياسي/سلطوي وفرحي/مجتمعي من خلال البطل في الرواية والنفاذ إلى لاوعي تلك الشخصية.

كذلك تمثل رواية «الرجع البعيد» نموذجاً إبداعياً فريداً للرواية العراقية، ليس بسبب توفرها على كم كبير من اللهجة العراقية الدارجة في الكثير من صفحاتها التي تقارب الخمسمائة، ولكن لأن هذه الرواية تضم قدراً هائلاً من تفاصيل وسمات حياة المجتمع العراقي من خلال الأحداث والشخوص ونفاذ الكاتب إلى داخل تلك الشخوص بكل ما فيها من قلق وخوف وصراعات.

امتدت التجربة الإبداعية للأديب «فؤاد التكرلي» على مدى أكثر من أربعة عقود، وبرحيله تكون قد اكتملت تلك التجربة، وباكتمالها هذا تكون مؤهلة لأن تبقى متوهجة في خارطة الأدب العربي، كما يبقى الأديب «فؤاد التكرلي» بعد رحيله أديباً خليقاً بهذا الاسم، وهنا نورد ما يقول عميد الأدب العربي الحديث «طه حسين» عن سمات الأديب الذي يستحق أن تسبق هذه الكلمة اسمه، وهو ما ينطبق على أديبنا الكبير: «ينتج وهو حي وينتج بعد أن يموت، لأن جسمه هو الذي يموت ولأن ملكاته المتصلة هي التي تموت، فأما حياة ضميره الأدبي، فأما جذوته المتقدة، فأما حياة عقله وقلبه ونفسه فهي باقية أبداً» (١٢).

هوامش:

١- فؤاد التكرلي، تجربة قصصية معكوسة، كتاب المقالات، الأعمال الكاملة ٦، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٢، ص ٣٤.
٢- فؤاد التكرلي، العيون الخضر، كتاب القصص، الأعمال الكاملة ٥، دار المدى، دمشق، طبعة خاصة، ٢٠٠٢، ص ٣٤٥.
٣ - نفسه، ص ٣٤٧.
٤ - كتاب المقالات، ص ١٤.
٥- هيغل، فكرة الجمال، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص ٤٨.
٦ - نفسه، ص ٤٧.
٧- فؤاد التكرلي، كتاب المسرحيات، الأعمال الكاملة ٤، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٢.
٨- فؤاد التكرلي، بصقة في وجه الحياة، الأعمال الكاملة ٣، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠١، ص ٤١.
٩ - نفسه، ص ٨٩.
١٠ - نفسه، ص ٩٣.
١١ - نفسه، ص ١٣.
١٢- طه حسين، حديث الأربعاء ٣، دار المعارف، ط ١٢، ١٩٨٠، ص ٢١٤.

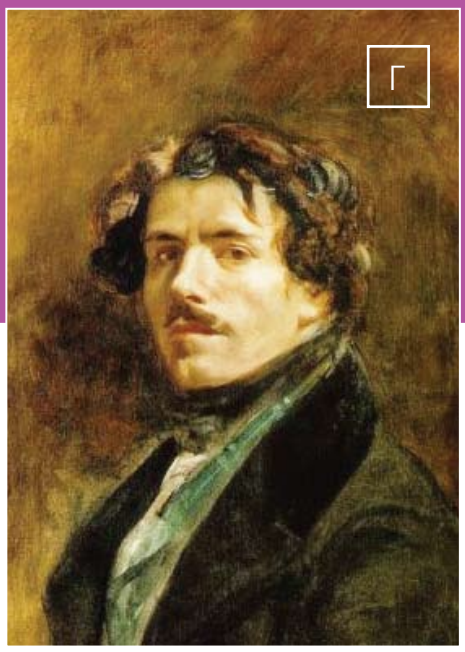
ديلاكروا

د. عمر عبدالعزيز

ذلك الذي دوّزن اللون بالفراغ

١ / ٢ الفنان الفرنسي الموصوف بكبير الرومانتيكيين التشكيليين عاش في الفترة بين ١٧٩٨ وحتى ١٨٦٣ ليشهد بزوغ قرن جديد وأفول قرن سابق، وليتمرّغ في زمن العاديات التي ترافقت مع الثورة البرجوازية الماركانتيلية القاسية، مما يُمكن رصد أبعاده على سحنته وتعبيرات وجهه في متواليتي "بورتريت ذاتي" لنفسه وهو مازال في عهد الصبا والشباب، وأُخرى فوتوغرافية التقطت له وهو في خواتم أيامه السبعينية .

١



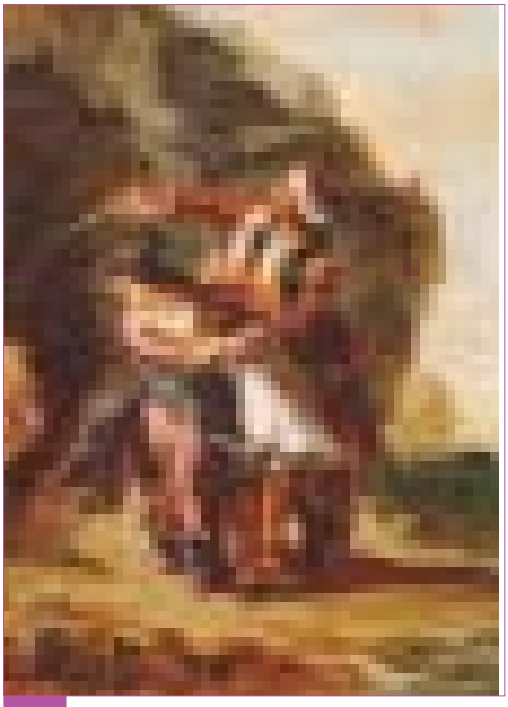
٢

٣/ اللوحة الماثلة لا تعبر عن مرارة الصراع بين الكائنات مما يلتبس بعهود البشر أيضاً، بل تضعنا في معادلة الخط الضابط للإيقاع التصويري الذي كان ديلاكروا يعتبره أساس الأُسس في التصوير. كل امتداد أو التواء للخطوط تعبير عن قوة الخيار الفني حيث لا مجال للخطوط الوسط، وكل لون يتموْسق في أساس التكوين تعبير عن فضاءات مفتوحة لليخيال والتخييل .

٣

٤/ قوة البناء ووحدة الموضوع تتماوجان في أساس وتضاعيف المكان، فاذا بالرائيين للمشهد يتكاملان في تميمة التنوّع، فالرجل ينظر للعاصفة، فيما المرأة المتطلعة إلى يقين مداها الجواني لا تخاف من عاديات الأيام .

تميز ديلاكروا بقوة التعبير اللوني الذي يستطيع حد التماهي مع قوة الضياء ، ولهذا كانت له في التضاريس اللونية أقدام وروافع.



٤

٥/ التعبير عن النزعة الإفترا سية موازٍ مؤكد لما يتجاوز الافتراس الغرائزي المحكوم بالحاجة، كما يفعل الأسد وهو يلتهم أرنباً ناعماً رقيقاً. الإشارة هنا تطال الزمان وتقلباته، وتؤشر لما يتجاوز الضرورة، وربما لهذا السبب أراد ديلاكروا أن يُباشر الافتراسيين البشريين ممن حوّلوا باريس القرن الثامن عشر إلى نخبة شريرة مُستأسدة، وقطيع كبير من المُسْتَأْسَدِين بالاستعباد المنظم .

٦/ تماهى الفنان ديلاكروا مع الشرق وأحواله، وسجّل في رحلته المغاربية جُل أعماله، بل أكثرها أهمية، وقد أمعن في استخدام الضياء وتوالياته التعبيرية المفارقة لمألوف التصوير في ذلك الوقت، وقد استوهمتُ غير مرة أنه ترجم عملياً ما كان قد ذهب اليه "الفارابي" في "رسالة الألوان"، وهي تلك الرسالة الإشكالية التي ترتقي بمقام اللون الأسود إلى مستوى الأبيض، بل تعتبر الأسود مفارقاً للألوان.. معادلاً سحرياً لها.. قريناً بالضياء والظلام، مما يمكن أن نتلمّس بعض آفاقه عند ديلاكروا.

ㅇ

ㄱ

٨

٧/ في هذا العمل يتموْضع ديلاكروا في بُعد بنائي مفارق للتكوين الأكاديمي القروسطي الصارم، فكل جزئية من عناصر اللوحة تمثل محور ارتكاز، وينبري البُعد الثالث ليبرز الصورة في الفراغ، بما يذكرنا برؤية الكلاسيكيين الجدد الذين خرجوا من تضاعيف القرنين الرابع والخامس عشر .

٧

٨/ مقاربات لونية ومقارنات جسدية بين الفارس وحصانه تميد بنا إلى الاعتقاد بمركزية الحصان ونُبله، وبالرغم من أن الفارس هو الذي سيركب الحصان، لكن الأهم من هذا وذاك فضاءات التعبير اللوني المتناسق مع وحدة التكوين وقوة التعبير، مما جعل من ديلاكروا أهم فنان مُلوّن على مدى تاريخ الفن الأوروبي.

مما لاشك فيه أن الضياء المشرقي كان له أثر كبير في تميزه، بل كان بمثابة المُقدمة التي ألهمت الفنان الانطباعي من "رسموا ما يرون لا ما يعرفون" كما قال كبيرهم "سيزان"

٩/ هذا الاحتشاد البشري المغاربي تعبير عن الواحدية في أساس التنوّع، والتشاهد أن ديلاكروا تتبّع الفرق الهوفية، وأدرك المعاني المُتسلسلة النابعة من سحر التنوع، ومن معنى "الفرق في عين الجمع"، ومن جمالية الفن الذي يقيم فن متوالياتي التلقائية والضبط الفني، مما يمكن ملاحظته في الأجواء الإنشادية الصوفية، والفرجوية الشعبية المغاربية .

١٠/ من أشهر لوحاته حيث الفاجعة على وجه " اللقيطة " .. الباحثة من المعاني في سديم الفراغ واللامعنى، والنابشة لفضائع المجتمعات البشرية، حيث يتم ظلم المظلوم دون حدود.

هذه واحدة من تعبيرات ديلاكروا الاجتماعية المُكاشفة.

المقاهي الأدبية في بعض البلدان العربية

تاريخ وحيوات

حواس محمود

هناك ارتباط وثيق بين المقهى والمثقف، وهذا الارتباط جاء عبر علاقة حميمة ـ في القرن الماضي بين أهم عمالقة الأدب والفن، والمقاهي، بارتيادهم إياها وإجراء للنقاشات الحلمية فيما بينهم في أجوائها الحميمة والاطلاع على الجديد في عالم الصحافة والأدب...

في هذه المقالة سنتناول المقاهي الأدبية في مصر ـ لبنان ـ الأردن ـ سوريا ـ السعودية.

المقاهي الأدبية في مصر:

كتب جمال الغيطاني مرة أن القاهري حين يحدد موعداً إلى قاهري آخر يقول له سنلتقي في مقهى كذا ثم تحدث عن مقاهي القاهرة وعما تمثله من أمر جوهري في حياة المصريين في المدينة العظيمة.. ولكن إلى متى سيدوم ذلك هكذا تساءل الروائي المصري.

لقد كان نجيب محفوظ يرتاد (مقهى الفيشاوي) وهو لايزال طالباً في الثانوي ثم مقهى عرابي، الفردوس، ثم ركس، ثم لوناباركّ، ثم مقهى سي عبده الذي ورد ذكره في الثلاثية ثم علي بابا الذي يفتتح به برنامجه اليومي لسنوات، إن أقدم المقاهي القاهرية هي مقهى «متاتيا» والتي دشنت دوراً مغايراً للمقهى منذ ذلك التاريخ ففي العام ١٨٦٧ أمر الخديوي إسماعيل في إطار مشروعه (القاهرة قاريس الشرق) بردم بركة الأزبكية والبرك المحيطة بها (ميدان العتبة الآن) وهناك أنشأ الأوبرا المصرية، وكان من بين المباني الجديدة بناية تقع خلف دار الأوبرا القديمة أطلقوا عليها عمارة البوستة نظراً لقربها من مبنى البوستة وكانت تضم من المحال الكثيرة التي تقع أسفل هذه البناية «مقهى البوستة» الذي تغير اسمه إلى مقهى

«متاتيا» نسبة لاسم المالك الذي آل إليه المقهى، وقيل إنه كان يونانياً الجنسية وربما لم يشتهر في مصر مقهى مثل «متاتيا» فلقد كان أهم أول مقهى بالمعنى المتعارف عليه بين المثقفين والوطنيين أصحاب الفنون، كان يرتاده جمال الدين الأفغاني ومن حوله يتحلق المريدون أحمد عرابي وسعد زغلول، وعبد الله النديم ومحمد عبده ويعقوب صنوع ومحمود سامي البارودي، وتجدر الإشارة إلى أنه في هذا المقهى بدأت ثورة عرابي، وقد تعاقب أجيال المثقفين على هذا المقهى مثل أحمد شوقي والعقاد وحافظ إبراهيم، كما كان يلتقي فيه الشاعر خليل مطران والشيخ التفتازاني، وحبيب جاماتي وكثير من الشوام (من أهالي بلاد الشام) والمصريين، وقد تم هدم المبنى الذي يقع فيه هذا المقهى العام ١٩٩٩ في إطار مشروع نفق الأزهر ـ ويأتي مقهى «ريش» في المقام الثاني بعد «متاتيا» في الأهمية التاريخية تأسس عام ١٩٠٨، وفي عام ١٩٧٢ ومع كثرة تردد عناصر كثيرة من الحركة الطلابية على ندوة نجيب محفوظ في «ريش» ولدت فكرة بيان توفيق الحكيم الشهير إذ نصح نجيب محفوظ الأدباء بالتوجه إلى مكتب توفيق الحكيم في «الأهرام» أما مقهى الفيشاوي فهو من المقاهي الضاربة في القدم أيضاً ولا يمكن أن نقول عنه إنه مقهى مثقفين فهو مقهى شعبي طغت عليه أخيراً الصفة السياحية وكان يحتل رقعة أوسع مما هو عليه الآن فكان يطل على المشهد الحسيني مباشرة وكان من أشهر روادة نجيب محفوظ كما ارتاده زعماء ومفكرون سياسيون عرب وأجانب والإمام محمد عبده وأنور السادات وجمال عبد الناصر وسارتر وسيمون دي بوافور... وفي الجيزة يوجد مقهى «عبد الله» في ميدان الجيزة وكان من أشهر روادة محمد منذور وعبد القادر القط ونعمان عاشور وأنور المعداوي وزكريا الحجاوي وعبد المحسن طه بدر ورجاء النقاش ومحمود السعدني، وكان المعداوي نجم هذا اللقاء ولحق بهم صلاح عبد الصبور وحجازي، والجدير بالإشارة أن نجيب محفوظ لم يكن يحب السفر بل كان

يمضي الصيف عادة في الإسكندرية وعندما يتعثر عليه فهو لا يترزح من مدينته الأم، وكان المقهى الذي يجتذبه أكثر من غيره هو مقهى «بترو» وقد هدم فيما بعد كان محفوظ يلتقي فيه بتوفيق الحكيم الذي كان يفضل في العادة ترياد مقهى «سيسيل» لقد كان مولعاً كذلك بارتياد مقهى «باستروديس» في شارع فؤاد.

المقاهي الأدبية في لبنان

لم تعد مقاهي المثقفين عامرة في بيروت فما اصطلح على تسميته بهذا الاسم بات اليوم أمكنة فقيرة تقبع على زاوية «البيكاديلي» في شارع الحمراء يزورها قليل من الرواد، يبدو جلوسهم على مقاعدهم أشبه بالإقامة منه بذلك الجلوس الخفيف والرشيق في مقاهي إنها «ألويمبي» و«المودكا» و«الكافيه دي باريس» نفسها ولكنها اليوم مختلفة قليلاً، مقاعدها وطاولاتها قديمة فيما المقاهي الأخرى في المدينة تتبارى في اختيار أثاثها الجديد والمبتكر الأمر نفسه يصح بالنسبة إلى الرواد، فزبائن النوع الأول من المقاهي يبدون الحيوية والجدة التي يبديها زبائن المقاهي الجديدة ثيابهم أقل نضارة وهم لم يأتوا إلى المقهى مصطحبين أطفالهم ونساءهم ومازالت تطلبتهم من النادل مقصورة على القهوة التركية والقهوة الإكسبريس التي صار اسمها في المقاهي الجديدة «اسبرسو» وفي النوع الأول من المقاهي قليل من النساء ومن الشباب فيما تطغى هاتان الفئتان على رواد مقاهي النوع الثاني.

المقاهي الأدبية في الأردن

على أثر تهدم مقهى العاصمة كتب مؤنس الرزاز مقالاً رثى الأوقات التي قضاها في المكان وموجهاً إلى صديقه الكاتب محمد خروب الذي كان أنيسه لفترة العصر وأول الليل سؤالاً يقول فيه: هل بدأت المعالم التي تشبهنا تختفي فجأة؟ وهل علينا أن نشد الرحال إلى مجهول دائم أكلما اعتدنا مكاناً ألفناه؟ والروائي الراحل مؤنس الرزاز كان من بين أكثر الأدباء الأردنيين مواظبة على وقت المقهى وقت النظر إلى الصحف والمجلات ووقت لقاء الأصدقاء وانتقل على مضض (بعد هدم مقهى العاصمة وتحوله فندقاً عالياً) إلى مقهى «الأردن» غير أنه لم يعتد المكان الجديد وهو مثلما كان الهدوء أبعد الرزاز ومجموعته عن مقهى الأردن فإن الضجيج الذي لا يحتمل دخان الأراجيل في مقهى «كوكب الشرق» أبعده ولكن هذه المرة إلى مقهى نخبوي هو في الحقيقة ركن من «مكتبة الأردن» في المنطقة (الدوار الثالث) ولكونها مكتبة تهتم عبر شخصية صاحبها مصطفى شعشاعة بالكتب المكتوبة بالإنجليزية، لذا كان وقت الرزاز هذا مرهوناً بسجائر مارلبورو وقهوة شكسبير من دون أن يعني هذا انقطاعه عن لقاء الأصدقاء وإن بات مجيئهم أقل.

حنين الرزاز إلى مقهى بات ملحاً مع تقلبات مزاجه فعاد إلى مقهى «عمون» في المسافات الأولى من شارع السلط الصاعد من وسط البلد وانتظمت حلقة من الكتاب والأدباء في المكان كالقاص والصحفي يحيى القيسي والقاص الروائي هاشم غرايبة والقاص مفلح العدوان والشاعر والأكاديمي محمد عبيدالله والقاص أحمد نعيمي والناقد السينمائي ناجح حسن «خبير المقاهي» وذواقها الأول في عمان، ثلاث ساعات يومياً كانت كفيلة بجعل ناجح حسن جوالاً خبيراً بين مقاهي عمان التي يرتادها ومن مشاهديها كان يرسم لامع عروض سينمائية مبتكرة تجمع الاجتماعي بالسياسي والواقعي بالمتخيل الذي لا يخلو من إثارة، ولم تتوقف اختيارات حسن عند المقاهي التي يرتادها الأدباء بل امتدت إلى تلك التي تتميز بنكهة خاصة كما مقهى «الشريف الدولي» عند جبل الحسين

التي باتت تستقطب أكثر من أديب بينهم الشاعر والكاتب خيري منصور الذي يعتبر جذاباً في الحديث وابتكار موضوعاته، وكان يدانيه في ذلك الكاتب والصحفي معن البياري الذي كان قبل سفره للعمل في قطر ثم الإمارات لاحقاً من أبرز علامات المقاهي الأدبية في عمان، والجلوس إليه كان متعة لاتضاهيها إلا متعة الجلوس إلى الشاعر رسمي أبو علي الذي بإمكانه تحويل أي مشهد أو قضية إلى مادة للحديث الممتع والأنيس والمفيد وعلاقة أبو علي بالمقهى وطيد قوية إن شئت فله مجموعة «ذات مقهى» وتجدر الإشارة إلى أنه لم يجمع مقهى أدباء عمان ومثقفيها مثل مقهى «الفينيق» الذي أسسته الإعلامية سعاد الدباجو عاونها في إدارة المقهى الشاعر العراقي المقيم في عمان (١٩٩١ ـ ١٩٩٧) علي الشلاه وما كان جاذباً في المكان وجوده في منطقة أنيقة من عمان (الجاردنز) وكان يحوي شكل المقهى العادي وكذلك الجانب الثقافي من الأمسيات الأسبوعية في مختلف أشكال الإبداع والمعارض التشكيلية واللقاء مع كل وجوه الثقافة الأردنية، ولفرط شهرته صار «الفينيق» ينافس المؤسسات الثقافية الأردنية وإليه كان يتوجه كبار المثقفين العرب من زوار عمان قاصدين اللقاء مع كبار تجمع لمثقفي الأردن.

المقاهي الثقافية في سوريا:

مع بداية القرن العشرين والتطورات التي طرأت على المجتمع الدمشقي راحت المقاهي تنتشر على ضفاف فروع نهر بردى المتغلغلة في الأحياء الدمشقية ففي العشرينات والغلية الخمسينات من القرن الماضي كان شارع العابد وشارع بغداد وسط مدينة دمشق يغصان بالمقاهي وأشهرها «اللونا بارك» الذي سمي فيما بعد «الرشيد» وظل هذا المقهى حتى الخمسينات، وكان مسرحاً صيفياً يقدم أيضاً الأفلام السينمائية وكثيراً ما تحول مسرحه إلى منبر للحفلات الخطابية السياسية والانتخابية وأيضاً مقهى «الفاروق» و«الزهور» و«الأزبكية» وغيرها، وعادة ما كان رواد تلك المقهى من طلاب المدارس، فبعد أن يدخنوا فيها الأرجيلة ويشربوا الشاي والقهوة يذهبون إلى نادي بردى لكرة القدم الموجود في الشارع نفسه، وهكذا في أواخر الأربعينات مروراً بالخمسينات والستينات شهدت مقاهي دمشق مرحلة ذهبية من حيث تحولها من مجرد أماكن للتسلية والمتعة والترويح عن النفس إلى أماكن تجمع سياسيين ومثقفين وصحفيين ونخبة المجتمع الدمشقي وكان مقهى «الطاحونة الحمراء» يكتظ صباحاً بلفيف من صحفيي «الأيام» و«القبس» والصحف الأخرى إلى جانب عدد من النواب، وفي المساء كان المشهد السياسي أكثر

وضوحاً في مقهى «البرازيل» حيث يجتمع السياسيون العتاة والوزراء السابقون وظرفاء يتندرون على الجميع من دون استثناء، وعلى الرصيف المقابل ينعكس المشهد ذاته في «الهافانا» فيتقاسم الطاولات شباب من أحزاب مختلفة، ولكن في وقتنا الراهن نجد أن المشهد السابق للمقاهي الدمشقية أو السورية عموماً قد تغير فلم يعد السياسيون من الحزبيين والوزراء من روادها، باتت المقاهي تقتصر على المتقاعدين والعاطلين عن العمل إلى جانب المثقفين والصحفيين المهتمين بالشأن الثقافي ولم نعد نلمح في زوايا «الهافانا» مثقفاً مثل صدقي إسماعيل الذي يكتب صحيفته «الكلب» الساخر بخط اليد من ثم يستنسخها لأصدقائه ليستمتعوا بالشعر والحلم والنتيشي وهو يستعرض أحوال البلد والسياسيين ومقاهي شارع العابد آلت إلى زوال سوى مقهى الروضة الذي صار ملاذاً للمثقفين يجتمعون فيه لثرثرة التقرير مكان لقائهم المسائي في أزقة العابد أو قصر البلور في باب توما أو نادي الصحفيين في العفيف أو مطعم طريس في ساحة المحافظة

أو مطعم «رابطة المحاربين القدماء» في حال كانت الجلسة «على قد الحال». أما إذا كان الطموح لسهرة أو غداء عامر فيذهب الاختيار نحو الربوة حيث مطعم «الشعار» أو دمر حيث مطعم «السمر» وفي وقتنا يمتلئ مقهى الروضة بالمثقفين والصحفيين خصوصاً وقت الظهيرة. يكاد مقهى «الهافانا» يخلو لأن أسعار المشروبات في «الهافانا» ساهم في إقصاء المثقفين منه. يقتصر على تقديم القهوة التركية والشاي والعصير بينما يجذب مقهى «الروضة» بأسعاره الشعبية معظم رواد المقاهي. كما هو أيضاً حال مقهى الكمال مع فارق أن الأول يعتبر بؤرة للشلل الثقافية بينما يذهب الميسورون من المثقفين وغالباً من العاملين في مجال التلفزيون والسينما إلى مقهى فندق الشام الخمس نجوم حيث تجري اللقاءات والحوارات الصحفية وعقد اتفاقات العمل بين الشلل الفنية التي تجمع النساء والرجال معاً.

المقاهي الأدبية في المملكة العربية السعودية:

وقفت الثقافة الاجتماعية في السعودية موقفين متباينين من المقهى. فهناك فئة تنظر إلى المقهى نظرة ازدراء لروادها وارتباط المرتادين لهذا الموقع بالطبقات الدنيا والمنحرفين سلوكاً، وهذه النظرة تتسع دائرتها حتى تصل إلى معظم المدن والقرى، هذه النظرة ربما كان جذرها الذي تستند إليه تحريم التدخين مع بداية ظهوره، ولكون المقهى يقدم «الشيشة» وغالبية المرتادين من المدخنين اكتسب الموقع تحريماً يوازي تحريم ما يتعاطى داخله، إضافة إلى بقاء إرث سابق من التحريم للشاي والقهوة وظل

موقع المقهى مرتبطاً بالمنحرفين والغرباء ومن ليس له أهل، وبقي بعيداً من إقبال الكثير من أفراد المجتمع الذين يبحثون عن سمعة نظيفة تبعدهم عن اللوم وأنت هم بما يكرهون. هذا التفكير أخذ يتزحزح مع السنوات لتتسع فئة المدخنين وروادها. المقهى بنظرة حاولت من البدء الانفكاك من أسر أحكام المجتمع الجاهزة وأخذت تتعامل مع المقهى موقفاً لتطبيب المزاج وشرب الشاي وتبادل الأحاديث.

والمجتمع الحجازي يختلف عن بقية المناطق الأخرى في المملكة حيث وجد نمط سلوكي في حياة الناس كان من عاداتهم اليومية تبادل الأحاديث وشؤون الحي، الجلوس بالمركاز ويتبادلون فيها أخبار الأدب، وهذا المكان يسمى المركاز وجمعه مراكيز والمركاز عبارة عن أرائك ترص على شكل مستطيل مفتوح من الجهة التي تقابل صدر المجلس وفي الصدر يجلس الأكثر تميزاً في المجموعة، وقد لعب المركاز أهمية اجتماعية وثقافية في الفترات المبكرة من حياة المجتمع الحجازي (في مكة وجدة على سبيل المثال) ومع التغيرات السريعة غاب المركاز وظل محصوراً في أماكن معينة ومحدودة، ومع وجود المركاز لم يكن المقهى غالباً بل كان يوجد بسمعة سيئة (عند البعض) وأخذ المقهى يتشكل ويكتسب وجوداً تدريجياً بدأ بالتسامح مع كبار السن في دخول المقهى وانتهى بقبول الجميع في هذا المكان. ومن المقاهي الشهيرة في الستينيات المثقفين في مدينة جدة مقهى الأبراج (وهو أرستقراطي يقع على شاطئ الحمراء) وتتوافد إلى هذا المقهى مجموعة كبيرة من الأدباء والإعلاميين والرياضيين والفنانين التشكيليين والشعراء الشعبيين وغدا هذا المقهى ملتقى كثير من الكتاب بالقرب من نادي جدة الأدبي وهناك مقهى «الحزام» وهو مقهى يقع عين مجموعة ورش صناعية يرتاده كتاب شباب في جلسة أسبوعية لتداول الآراء في الجوانب الثقافية والأدبية، وهناك مقهى «المها» يقع في المدينة الصناعية يرتاده فنانون تشكيليون.

المراجع:

١ـ المقاهي الأدبية من القاهرة إلى باريس ـ تأليف جيرار جورج لومير ـ ترجمة مي عبد الكريم محمود ـ دار الأهالي ـ ط١، ٢٠٠١م.

٢ ـ صحيفة الحياة ـ أيار/ مايو ٢٠٠٣ ـ ملف آفاق ـ ص ١٧.

٣ ـ الحياة ـ ٨ آذار/ مارس ٢٠٠٣ ـ ملف آفاق ـ ص ١٨.

[مدخل أحد مساجد مـالي]

مسجد مالي الكبير

تحفة فنية ومعمارية رائعة

حصل على جائزة دولية في العمارة كنموذج لتوظيف العناصر المعمارية البسيطة

أحمد أبو زيد

يعتبر مسجد نيونو الكبير بمالي والذي شيد بعناصر بنائية بسيطة، تحفة فنية ومعمارية رائعة، مما أهّله للحصول على جائزة الأغاخان الدولية للعمارة عام ١٩٨٣م، وذلك لما يمثله من جمال فني وروعة في التصميم، بهر المحكمين لمشروعات الجائزة.

فالبناة والمعماريون لهذا الجامع تحدوا كل أشكال الحداثة والأنماط المعمارية العالمية الجديدة التي تحكمها مؤثرات الثورة الصناعية ووظفوا إمكانيات البيئة الإفريقية المتواضعة التي لا يملكون غيرها، لكي يخرجوا بعمل معماري وفني رائع ويحافظوا على التقاليد المحلية، مع تحقيق أروع صور الفن

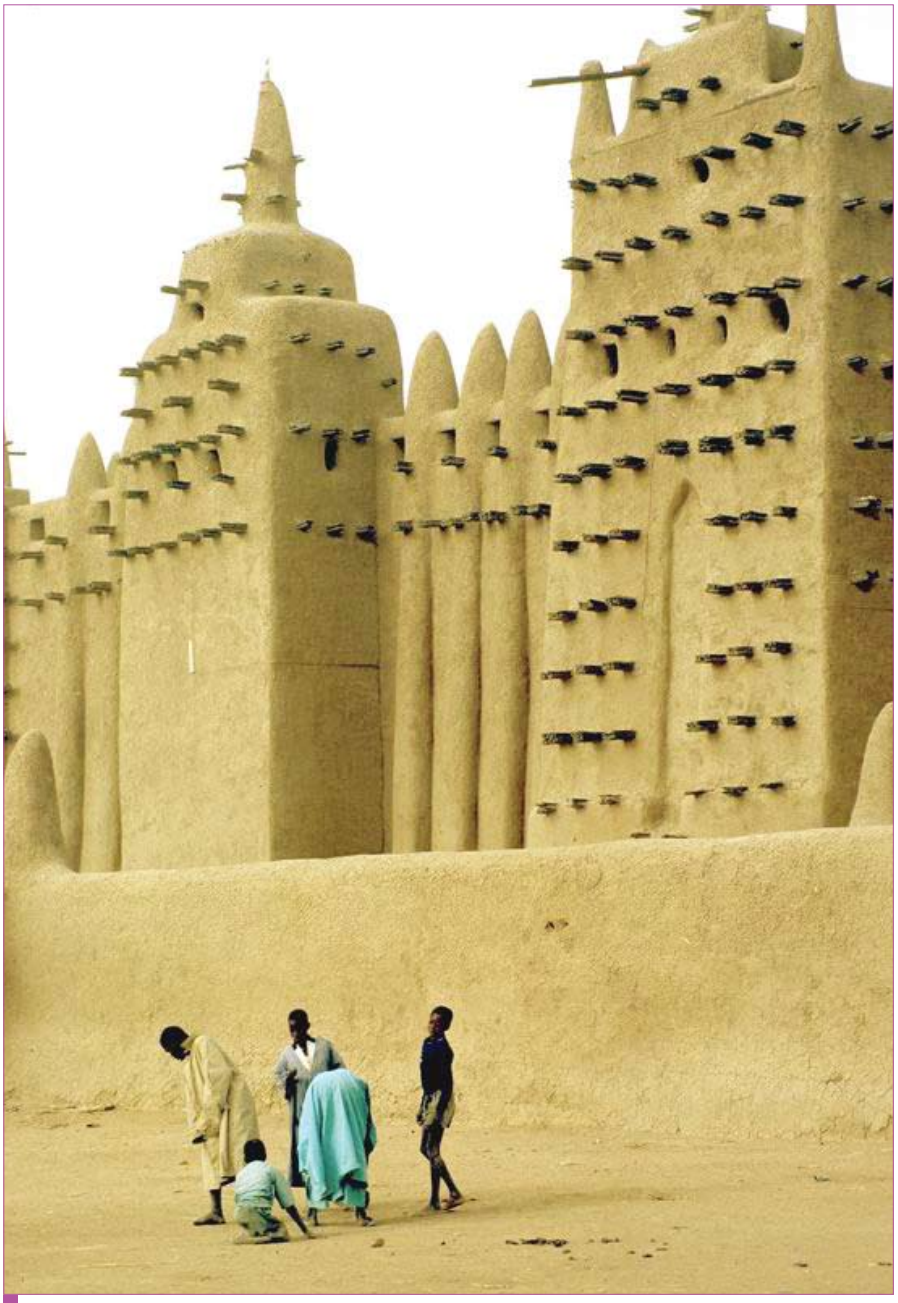
المعماري الإسلامي الذي حملته المساجد منذ عهد الإسلام الأول وحافظوا من خلال ذلك على القيم التقليدية للعمارة القديمة والتي تعبر عن هويتنا الإسلامية.

فقد جاء في قرار لجنة التحكيم: أن هذا المسجد حصل على الجائزة بسبب احتوائه وتوظيفه للأنماط التقليدية، سواء كانت معقدة أو بدائية ويعد هذا الحضور المستمر لمثل هذه الأنماط أحد أهم العناصر التي تمكن من الحفاظ على الصبغة المعمارية والهوية الثقافية المتميزة في عالم تفرض فيه الأنماط المعمارية العالمية التي يطغى عليها طابع الحداثة ومؤثرات الثورة الصناعية على نطاق واسع.

تحفة معمارية رائعة

ويعد هذا المسجد المصنوع من الطوب اللبن تحفة معمارية رائعة، تمثل اللغة والعادات المحلية وقد قام بتصميم البناء وتنفيذه أحد كبار البنائين المحليين وهو المعماري المالي «مينتا لاسيني» وتم المسجد بشكله الحالي عام ١٩٧٩م وبإمكانيات المجتمع الإسلامي في مدينة نيونو المالية.

وتاريخ هذا المسجد يرجع إلى عام ١٩٤٠، حيث أقيم في البداية كمسجد صغير ثم تمت توسعته عدة مرات على يد نفس المعماري «مينتا لاسيني»، حيث قام عام ١٩٥٢م بتوسعته لأول مرة ثم أعاد توسعة المبنى الرئيسي، كما أعاد بناء الجزء المركزي بأكمله في الفترة من ١٩٦٩ الى ١٩٧٣م، وأضيفت إليه بعض الملحقات الجديدة، حتى تحول المسجد من مسجد صغير الى جامع ضخم.



أبـراج مسجـد نيونو

وفي عام ١٩٧٩م، قررت لجنة الشيوخ في المدينة توسعة الجامع مرة أخرى وعهدت بذلك إلى نفس المعماري «مينتا لاسيني»، وتضمن المشروع الجديد للتوسعة إضافة

قاعة صلاة مخصصة للنساء، حيث شيدت في الجهة الغربية من السور وبها فناء داخلي بسيط مماثل للفناء في الجزء الرئيسي من المسجد.

عناصر بناء بسيطة تصنع فناً جميلاً

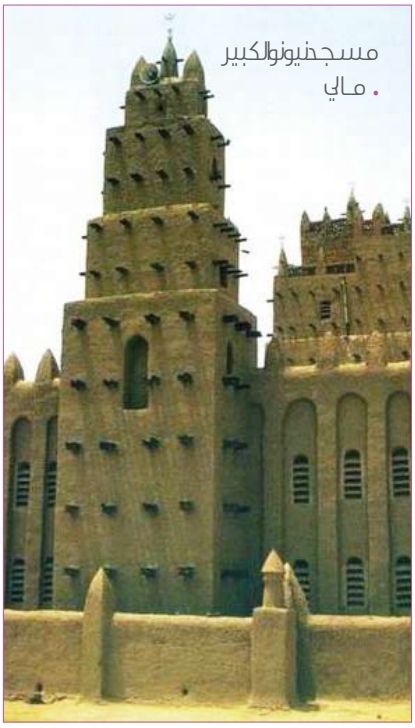
ويتكون الجزء الخارجي المهيب من المسجد من أربعة أبراج شاهقة، ويستعمل برج المدخل كمئذنة، أما الأبراج الثلاثة الأخرى القائمة في سور القبلة فهي تمثل المحافظة على الطراز المعماري التقليدي في غرب إفريقيا.

طابع فريد للبناء بالطين

والمسجد ذو طابع فريد للبناء بالطين يأتي منسجماً مع الطابع العام للعمارة في مالي، وخاصة عمارة المساجد التي تتشابه في تصميمها ونمط أبراجها وأحواضها والتشكيل الجمالي لحوائطها من الداخل والخارج ومداخلها والأسوار الصغيرة التي تحيط بها. فعند بناء المسجد لم يستخدم المعمار غير عناصر ومواد البناء المحلية. وأما بالنسبة للطاقة البشرية فقد قام بإنجاز البناء - كما ذكرنا - المعماري «مينتا لاسيني»، الذي عمل كمصمم ومقاول وبنّاء، وعاونه ابنه وبنّاء آخر من المدينة، بعد أن وفرت لهم جماعة المسلمين في مدينة نيونو المواد والأيدي العاملة، وقام الحرفيون المحليون بأعمال النجارة والأشغال المدنية اللازمة للمسجد.

أسقف خشبية

وقد تم تشييد جدران المسجد باستخدام الطوب اللبن الذي يتحمل الأحمال الكبيرة،



مسجد نيونو الكبير . مالي

والأسقف الخشبية التي تتحمل الأقواس، وغيرها من التقنيات والمواد والأساليب والعناصر البنائية التي ظلت مستخدمة في المنطقة لعدة قرون، وجاءت الأرضيات مفروشة بالحصير التقليدي.

وتحدد النمط البنائي للمسجد من خلال طول الخشب المتاح، وتدعم الأعمدة والركائز المصنوعة من الطوب اللبن بدايات الأقواس التي تتفرع لتمتد في أربعة اتجاهات وتدعم هذه الأقواس بدورها السقف المنبسط.

وهذا المسجد البسيط الذي يعد تحفة فنية رائعة وما تضمه مدن وقرى مالي من مساجد بالنمط التقليدي إنما يعبر عن توافر العزيمة والنوايا الواعية للاستمرار في الحفاظ على التقاليد الموروثة في العمارة ونقلها بشكل سليم.

صورة كاملة للمسجد بكل مكوناته - جمال وبساطة المعمار في مساجد مالي التقليدية

فن معماري جميل بعناصر البيئة في مـالي

- استخدام الطوب اللبن وأساليب البناء التقليدية لتشكيل جمال فني ومعماري.

- توظيف الأنماط التقليدية للمحافظة على الصبغة المعمارية والهوية الثقافية للمجتمع المالي المسلم.

- يضم أربعة أبراج شاهقة يستعمل احدها كمئذنة والثلاثة الأخرى تمثل المحافظة على الطراز المعماري التقليدي.

- مساجد مالي بالنمط التقليدي تعبر عن توافر الإرادة والعزيمة للحفاظ على التقاليد الموروثة في العمارة.

الفرص الخفية والأذن القوية

يحدث أحياناً أن يُشد المرء إلى أحداث، ومواقف، وأقوال، وقراءات، وفي الحقيقة غالباً ما تكون تلك الأحداث والمواقف والأقوال والقراءات مكونات تسهم في تشكيل قاعدة لدى الشخص أو الأشخاص تنطلق منها التحليلات ومجموعة أحكام وتفسيرات تجاه ما كان بالأمس، وما يجري في الحاضر، وما يلوح في محيط الفرد، يوشك أن يقع أو أنه في طريقه للوقوع أو الحدوث، ولو تأمل الشخص حياته ككل، لوجد أن ما يشكلها الآن يتعدى تراتبية الأحداث والمواقف والأقوال والقراءات (أو الحكايات والقصص الشفاهية).

شخصياً حدث لي شيء من هذا في الفترة القصيرة الماضية، على الرغم من ضيق الوقت الذي أصبحت أعاني منه في السنوات الأخيرة، ليس لعدم القدرة على إدارة الوقت، إنما بسبب مشاغل استجدت، وسنة الحياة أن يكون فيها كل يوم جديد، والإلكان احتمالها والاستمرار فيها ثقيلاً.. هنا ما التقطته في الفترة القصيرة الماضية ورأيت أنه يحمل قيمة.

موقف

«كنتُ أضع قرار إيقاف «الخليج» في جيبي لأيام وأيام، وأنقله من جيب إلى جيب، ومن ثوب إلى ثوب، وكم كنت أتمنى لو أنساه في ثوب يذهب إلى المغسلة، فيذيبه الماء والصابون، ولا يعود يُفهم منه شيء»..

مدخل بسلس ومختصر ومؤثر يحمل أكثر من رسالة أراد الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي مفتتحاً كلمته التي ارتجلها إلى المؤتمر، لمناسبة مرور أربعين عاماً على تأسيس جريدة «الخليج»، الذي تم تنظيمه في المقر بالشارقة، حضر وشارك فيه نخبة من المفكرين والسياسيين والمثقفين والإعلاميين الخليجيين والعرب وجمهور كبير من المهتمين بالشأن العربي والدولي.

والفترة التي كان يقصدها الشيخ الدكتور سلطان هي بداية سبعينيات القرن الماضي وقد عاودت «الخليج» الصدور في بداية الثمانينيات (٨١ - ١٩٨٢)، كأول جريدة يومية تصدر في الإمارات، وكان قد تزامن معها في الصدور بعض الصحف الأسبوعية التي تحولت لاحقاً إلى يومية.

حدث

تسرب النفط بمعدل ٦٠ ألف برميل يومياً في خليج المكسيك حسب آخر التقارير الأمريكية نتيجة لتفجر بئر نفطية كانت تشرف عليها شركة بريتش بتروليوم، شكل أزمة بين أمريكا وبريطانيا العدة أسباب ليس هذا مجالها، من بينها التعويض الذي وصل حتى الآن إلى ٢٠ مليار دولار، ما يهمنا هو الجانب الإعلامي التقني في هذا الحدث؛ لقد أقدمت شركة بريتش بتروليوم على شراء (كلمتين) من شركة (ياهو) في شكل سؤال استفساري من تسرب النفط في خليج المكسيك بمعنى أن على شركة (ياهو) تحويل أي سؤال حول الموضوع المذكور عندما يردها، إلى شركة (بريتش بتروليوم) لتقوم هي نفسها بالرد عليه، تجنباً للبلبلة الإعلامية التي قد تسببها المعلومات الخاطئة وللموافقة على هذا الطلب من قبل شركة (ياهو) كان على شركة النفط دفع ملايين الدولارات، مما اعتبر أول صفقة في التاريخ من نوعها الشراء كلمتين فقط هما: (Oil Splite - تسرب نفطي)..

قراءة

في كتاب حديث موضوعه علم الاجتماع السياسي وقع في يدي صدفةً، قرأت الفقرة التالية ووقفت عندها: (إن الاستثمار في حقوق الإنسان هو الذي يؤسس للاستثمار في بقية المجالات الاقتصادية) هنا ربط جديد بين مجالين لم يسبق للمرء أن مر بهما، مما يمهد لتغييرات في المفاهيم والقيم والأفكار في العقود المقبلة..

قول

جاكسون براون، أكاديمي أمريكي مغمور لم يعرف من قبل في مجال الكتابة والتأليف، لما رأى نفسه فجأة أمام ابنه ينهي المرحلة الثانوية ويتهيأ لدخول الجامعة، قرر أن يكتب له مجموعة نصائح، اعتبرت فيما بعد الأجمل ونشرت لتكون من أفضل الكتب مبيعاً، اخترت منها نصيحتين:

اعتن بسمعتك جيداً فستثبت لك الأيام أنها أغلى ما تملك.

تعلم كيف تستمع فالفرص الخفية تحتاج لأذن قوية.

محمد حسن الحربي

«التشكيل» مصطلحاً أدبياً

د. محمد صابر عبيد

يشتغل مصطلح «التشكيل» بمضمونه الجمالي والتعبيري عادةً في حقل الفنون الجميلة، وفي فن «الرسم» خصوصاً إلى الدرجة التي أصبح فيها مفهومه دالاً على فن الرسم أو يساويه في أكثر الأحيان، وإذا أخذت فعالية التداخل بين الفنون الآن بعداً واسعاً وعميقاً وديناميا، فإن ترحيل الكثير من المصطلحات والمفاهيم والصيغ والأساليب التي تعمل في فن من الفنون إلى حقول فنون أخرى أصبح من الأمور الميسورة والضرورية والسريعة التحقق، وصارت عملية الأخذ والاستعارة والاكتساب والترحيل والتضافر والتلقي والاستيعاب والتمثّل والتشغيل والدمج من الأمور الماثلة والطبيعية في ظل هذا المناخ، وهو يحقق الصورة الأكثر حضوراً وصيرورة لجدوى هذا التداخل وقيمته ومعناه.

تكاد تجمع كلّ المعاجم اللغوية العربية التي تتناول هذا المصطلح -لغةً- بالعودة إلى جذره اللغوي «شكّل تشكيل» على أن معنى الفعل يتصّل بالجانب التصوّري والتمثيلي «تشكّل: تصوّر وتمثّل»(1)، وأسهم المستوى الاصطلاحي -بعد ذلك- في استكمال صيرورة الفعل بهذا المعنى، والارتفاع به نحو بلوغ حدّه التصويري والتعبيري الأقصى.

لا شك في أن البعد البصري في المفهوم يكاد يهيمن على فضاء حركة المعنى ودلالاته في المصطلح، وحين يُرحّل المصطلح هنا إلى فضاء النص الأدبي فإنه يسهم أولاً في تحرير النص المكتوب والمقيّد من خطيته ونقله إلى موقع التناول البصري بوصفه مستوى جديداً مرشّحاً للقراءة يضاف إلى المستوى التأملي الذهني المتداول، ويحرّض مجتمع المتلقين على السعي لاستكشاف وتمثّل وقراءة البعد البصري في النص المكتوب.

إذا ما عدنا في بحثنا الاصطلاحي إلى الجذور المفهومية لـ «التشكيل» في الثقافة الأدبية المكتوبة، سنجد أن المرجعية الأساس التي يمكننا من خلالها تحرّي حضور نوعي لهذا المصطلح تكمن في الثنائية التقليدية «ثنائية الشكل والمضمون» التي هيمنت فترة طويلة على فعالية وصحركة إشكالية المعنى النصّي في المدوّنة النقدية القديمة.

في المدوّنة النقدية الحديثة، حيث حصل التقدّم الثقافي والرؤيوي والمنهجي الكبير والواسع والعميق الذي نقل النظريات والمصطلحات والمفاهيم والتعريفات إلى منطقة إدراك وتلقٍ جديدة، استبدلت بـ «ثنائية الشكل والمضمون» التقليدية ثنائية جديدة هي «ثنائية التشكيل والرؤيا»، إذ تحوّل «الشكل» بمعناه المجرّد والبسيط والأحادي إلى «التشكيل» بمعناه المركّب والمعقّد والمتعدد، وتحوّل «المضمون» بمعناه المباشر والكمّي والقصدي إلى «الرؤيا» بمعناها الحلمي والنوعي واللاقصدي، على

النحو الذي يجيب فيه الفضاء الجديد لثنائية «التشكيل والرؤيا» عن أسئلة المنهج الحديث برؤيته الشاملة ذات المنحى الإشكالي الشديد الكثافة والخصوبة والتحدّي.

إذن، بوسعنا القول في هذا الإطار، واستناداً إلى هذه المرجعية المفهومية والاصطلاحية إن «التشكيل» هو «الشكل» - في وضعية صيرورة وتمثّل دائم ومتموّج للرؤيا، وحراك دينامي حيّ حتى في منطقة التلقي.

تتوافر في مصطلح «التشكيل» خاصيات المرونة والرحابة والدينامية في الطبقتين السطحية والعميقة للمصطلح فهو لا يلتبّث في منطقة معينة ومحددة من النص، بل يتمظهر في كل منطقة وزاوية وبطانة وظلّ منه يمكنها أن تسهم في إنتاج حساسية التصوير والتمثّل، ويكون على هذا الأساس مصطلحاً (فوق نصّي أو ما بعد نصّي)، أي أنه يمثّل النص في حالة تشبّعه الفني وامتلائه الجمالي الغائرة في فضاء القراءة والمتفتّحة بين يدي التداول.

إن مفهوم «الرؤيا» المصاحب لـ «التشكيل» في منطقة عمل الثنائية ينطوي على إمكانات كثيفة وعميقة وخصبة ذات حراك وتموّج دائم، ليستوعبها مفهوم الشكل (الثابت) في منطقه الذي يحيل على الحدود والأطر والثوابت الأسلوبية والدلالية، لذا فليس بوسع «الرؤيا» في هذا السياق التوجه إلى مفهوم «المضمون» من أجل التفاعل معه لإيجاد النص، كما هي الحال في مفهوم الشكل الذي ينا سبه تماماً مفهوم المضمون على النحو الذي يبحث له عن مكافئ مفهومي يجد فيه نا سبه ويضاهيه ويعادله ويرتقي إلى مستوى حساسيته، ولا يجد ذلك بطبيعة الحال إلا في «التشكيل».

يتألف «التشكيل» من شبكة عناصر ومكوّنات وأبنية تتضافر في سياق تكويني مؤتلف لبناء فضاء الملصطلح، و«تتمثّل عناصر النجاح التشكيلي في (الاندماج)، (التوازن)، (الخروقة)، وحين يتم التشكيل بنوعيه الواعي والتلقائي لا بدّ من تحقيق عنصر الاندماج والتماسك»، الذي يمنح النص قوّته الجمالية والفنية في التشكيل والتعبير والتصوير

إذا ما حاولنا تطبيق ذلك (أي علاقة الرؤيا بالتشكيل) على اللوحة الفنية في فن الرسم فسنجد أن «التشكيل يتلبّس الرؤيا» فتتحرك الخطوط والكتل والألوان على سطح اللوحة وفي أعماقها في فعالية حراك سيميائية خارج مربّع اللوحة، وتصبح فضاءً جمالياً رحباً ومفتوحاً وثرياً على صعيد الكينونة النصيّة، وقابلاً ومهيئاً أبأ على مستويات الكفاءة لاستقبال رغبة القراءة وشهوة التأويل على صعيد التواصل والتداول وإنتاج المعنى.

«التشكيل» بهذا المعنى يدلّ على الرسم بوصفه نصاً إبداعياً بصرياً يتضمّن خطاباً متحدياً ومحفزاً ومثيراً للتأويل وهذا المعنى الإشكالي بالذات هو الذي أخذه الأدب وسخّره لوصف نصه الأدبي في حالة استكماله بعد حلول الرؤيا فيه، وبعد أن يتمّ السماح لتقانات الرؤيا بلوغ أعلى مراحل تعبيرها بأعلى طاقة حرية ممكنة ومتاحة ومناسبة وضرورية.

ثمة ما يمكن أن نصطلح عليه فنياً وجمالياً في هذا السياق بـ «التشكيل العام» الذي يقارب المجال (النصّي/الأجناسي) في درجته الكلية الشاملة وثمة ما يتم فصله على أساس الأجناس والأشكال النصيّة فنصطلح به على «التشكيل الشعري» و«التشكيل السردي» و«التشكيل الدرامي» و«التشكيل السيرذاتي»... إلخ، وثمة ما يدخل في سياق التشكيل الخاص (التشكيل النصّي للعناصر) فنصطلح على «تشكيل الشخصية» و«تشكيل الزمن» و«تشكيل المكان» و«تشكيل الحدث»... إلخ أيضاً، حيث تتحقق فكرة الشمول والتنوع والتعدد والتشعّب في فضاء المصطلح.

يعمّ مصطلح تشكيل هم مفهوم المتعددة والمتنوعة والمتشعبة على هذا الأساس أحد العناصر الأساسية في تكوين الخطاب الأدبي بمتنه النصّي والذي لا يمكن إدراكه وفهمه وتحليله إذا ما أردنا فحص الخطاب في مجاله النصّي ومعاينته نقدياً، وربما لا تصلح أية فاعلية نقدية ولا يكتب لها النجاح إن تجاوزت في منهجها النظر العميق والحيوي في فضاء التشكيل ومظاهره وحالاته، بوصفه مجالاً حيوياً عميقاً للنظر والتحليل والكشف عن خاصية الفاعلية الجمالية التي يكون الخطاب الأدبي بنصّه المدوّن قد حققها.

حظي مصطلح «التشكيل» في دائرة المنهجيات الحديثة المشتغلة إجرائياً في حاضنة النصوص بأهمية خاصة واحتفاء استثنائي نوعي، إذ تعاملت معه بوصفه الوجه الاصطلاحي الحقيقي لمنتج جمالية الخطاب الأدبي، وقررت في الكثير من مقولاتها أن لا سبيل إلى إدراك النص واختراق فجواته وتحليل نظمه من دون الاشتغال على منطقة التشكيل الحيوية والكثيفة وقراءة أنموذج التشكيل الفني والكشف عن طبقات اشتغاله الجمالية.

إن الأنموذج النصّي في الأشكال الفنية عموماً والأجناس الأدبية على نحو أخصّ هو في ظلّ هذا المنظور «تشكيل قبل أن يكون جمالاً»(٣) بما يتكشّف عنه فضاء التشكيل وأدواته الفاعلة من قدرات خلّاقة في إنتاج جماليات، تموّن فيها النص في كلّ مراحل بنيته وتشكيله، من البنية، إلى الخطاب، إلى النص، وصولاً إلى التشكيل.

يتألف «التشكيل» من شبكة عناصر ومكوّنات وأدوات تحتشد في سياق تكويني مؤتلف لبناء فضاء المصطلح، و«تتمثل عناصر النجاح التشكيلي في (الاندماج)، (التوازن)، (الذروة)، وحين يتم التشكيل بنوعيه الواعي والتلقائي يلا بدّ من تحقيق عنصر الاندماج والتماسك»(٤)، الذي يمنح النص قوّته الجمالية والفنية في التشكيل والتعبير والتصوير.

> يشتغل «التشكيل» بوصفه مصطلحاً أدبياً في مجال فن الشعر على نطاق واسع، ويتمظهر على هذا الأساس مصطلح «التشكيل الشعري» تمظهراً كبيراً في الاستعمال النقدي، وهو يصف الحراك الفني والجمالي والسيميائي داخل بنية القصيدة وخارجها وحولها وفي فضائها.

النظام النصّي التشكيلي نظام سيميائي «يعيش الحدث مخاضاً تجربة ويختلط عنده الحلم بالوعي، والخيال بالواقع، واللامرئي بالمرئي فتستحيل عنده اللغة لعباً بالكلمات فيتحرر الدال من المدلول في تشكيل عفوي يرمي إلى تمثيل عالم قيد البناء وتنقلب الكلمات إلى شيفرة جمالية»(٥)، لا تكشف عن محتواها وكونها العلامي ولعبة المعنى فيها، من دون أن تتصدّى لها أدوات قراءة مشحوذة جيداً وذات فعالية تأويلية اختراقية، يمكن أن تتوصل عبرها إلى تحليل نظامها النصّي التشكيلي بمرجعيته السيميائية.

يشتغل «التشكيل» بوصفه مصطلحاً أدبياً في مجال فن الشعر على نطاق واسع ويتمظهر على هذا الأساس مصطلح «التشكيل الشعري» تمظهراً كبيراً في الاستعمال النقدي، وهو يصف الحراك الفني والجمالي والسيميائي داخل بنية القصيدة وخارجها وحولها وفي فضائها.

على النحو الذي ذهب فيه أحد روّاد الشعر العربي المهموم بالمصطلح إلى درجة كبيرة – إلى القول «إن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها»(٦)، بوصفه الفضاء الأساس والمركزي الذي يمنح القصيدة هويتها الشعرية الفنية الجمالية ومعناها الحداثي ويدرجها بقوّة في المجال النوعي المتميز لفن الشعر.

يتضمن «التشكيل» في مفهوماته المتعددة والواسعة والعميقة أكثر العناصر الفنية الأساس المتدخلة في صياغة البنية أولاً، إذ تنهض بنية القصيدة الشعرية أساساً على مقومات التشكيل وعناصره، فالبنية «التي يتكون مبناها الكلي من مجموع هذه الوحدات الفنية أو البنى المتصلة بامتداد واحد يعرف بالتشكيل الشعري، الذي يعتمد الرابط الصوري في تدرجه وامتداده ضمن بنية القصيدة الواحدة»(٧) هي التي تؤسس الفضاء التشكيلي للخطاب الشعري الذي تقوم عليه القصيدة في أنموذجها النصّي، عبر صلاحية بنيتها وكفاءتها في المستوى البنيوي من جهة وفي المستوى السيميائي المشغول بـ «الرؤيا» من جهة أخرى.

> إن مصطلح «التشكيل الشعري» بمعناه البنائي والتنظيمي «يكشف بوضوح عن العبقرية الهندسية للشاعر وقدرته على خلق أدوات للتفكير تزيد رهافة، ونفاذاً من يوم لآخر، فالشاعر يتحرّك – من دون أن يدرك – في نظام من العلاقات والعلامات والتحولات

إذ يتحوّل الرابط الصوري في المجال النصّي إلى آلية عمل نسيجي يحيط بالمكونات ويداخل بين فعالياتها وأنشطتها وحراكها التكويني، ولا يتوقف عمله عند حدود تأليف (الصورة) بوصفها أحد أبرز عناصر التشكيل الشعري في القصيدة، بل يطال في السياق ذاته والمهمة ذاتها كلّ العناصر المكوّنة الأخرى، وينفتح عليها ويجمعها ويتضافر معها في كيان نسيجي متجانس وقوي يبلغ التماسك.

ففكرة التشكيل في منطلقاتها ومعطياتها الأساس، وأنموذج حضورها في البناء، أو المعلومات والبيانات والرؤى التي تغذّي المفهوم – شعرياً – وترفده بالقيم تتبع «من الإقرار أن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، لكنها بناء مندمج الأجزاء، منظّم تنظيماً صارماً»(٨)، تنهض أدوات التشكيل بجزء كبير وفاعل من عمليتي البناء والتنظيم.

إن مصطلح «التشكيل الشعري» بمعناه البنائي والتنظيمي «يكشف بوضوح عن العبقرية الهندسية للشاعر وقدرته على خلق

أدوات للفكر تزيدها فافة، ونفاذاً من يوم لآخر، فالشاعر يتحرّك - من دون أن يدرك - في نظام من العلاقات والعلامات والتحولات، ولا يتلقى أو يطارد منها إلا هذا التأثير العفوي الخاص الذي يفصل بحالة معينة من عملياته الحميمة»(٨) وهي تتراكم في حقل التكوين الشعري للقصيدة وتؤلّف نسيجها، وتنشىء نظامها الفني والجمالي النوعي والخاص، على النحو الذي تنتهي أفيه لاحتواء الرؤيا ودمجها في سياق التشكيل في السبيل إلى تشييد الكون الشعري في القصيدة.

على وفق هذه الرؤية الخاصة بفحص التجربة الشعرية في إطار كونها الشعري بمعناه البنيوي والسيميائي، «صارت القصيدة تشكيلاً جديداً للوجود الإنساني»(٩)، لا تتوقف عند حدود نظم الصوغ الشعري بآلياته التقانية المجرّدة، بل أصبحت القصيدة استناداً إلى موضوعية هذا السياق نوعاً من تمثيل العالم وتشكيلاً جمالياً وفنياً للوجود، في إعادة إنتاج حيوية للمعنى الكوني بأنموذجه الجمالي وهو يفسّر حركة الأشياء تفسيراً شعرياً نوعياً.

لابدّ من التأكيد هنا على أن القصيدة في هذا الإطار لا يمكنها الوصول إلى هذه الحساسية النوعية البالغة الخصوصية من دون الحفاظ في جوهرها الفني الجنسي على أسلوبيتها الغنائية، التي يمكن أن تعدّ في هذا المناخ الاصطلاحي أداة مركزية وجوهرية لا غنى عنها في بنيان مصطلح «التشكيل الشعري»، لأن «الغنائية سمة شعرية - بامتياز - إذا أضيفت إلى ما هو أبلغ منها.. إلى وعي الغرابة الكامنة في كلّ مرئي أو محسوس أو مسموع واستدراجها إلى شباك اللغة وكذلك إذا أضيفت إلى الرؤيا لا تنزلق بشكل أفقي على أشياء العالم بل تخترقها وتسمي ما لم يسمّ منها»(١٠)، على النحو الذي يجعلها قابلة لأن تتمثّل العالم وتصوّره في ضوء أنموذجها الأجناسي وخصائصها النوعية، وما تفيض به من نور جمالي غني يُشبع المعنى ويثري المصطلح.

أما في مجال السرد فإن مصطلح التشكيل الموصوف سردياً بـ«التشكيل السردي» لا يبتعد كثيراً في الإطار العام عن الحدود المفهومية النظرية لمصطلح «التشكيل الشعري»، وقد أخذت الرواية - النوع السردي الأكثر استظهاراً واستيعاباً وتمثّلاً للحراك الاصطلاحي في الأنموذج السردي - الحصة الأوفر في الهيمنة على المصطلح وجرّه إلى ميدانها وفضائها ومنطقة عملها، إذ «إن الرواية في حدود تشكيلها السردي الجمالي ملزمة - تشكيلياً وتعبيرياً وثقافياً - بكل هذا من أجل الوصول إلى حالة إشراق تخييلية تتوافر على طاقة تعبيرية صادقة للتمثيل والتصوير والتدليل»(١١).
على النحو الذي يتكشّف فيه مصطلح «التشكيل السردي» في أنموذجه الروائي هنا عن قابلية إحاطة واحتواء وتمثّل لكلّ عناصر السرد ومكوّناته، في الدرجة التي تكون فيها هذه العناصر والمكوّنات ذات كفاءة عالية لإنتاج جماليات السرد، من خلال الكون النصّي وقد بلغ بين يدي التشكيل أبلغ مراحل التعبير والتمثّل والتصوير في منطقة القراءة. تصدق هذه الرؤية تماماً على التشكيل السردي القصصي مع الأخذ بعين الاعتبار الفروق النوعية السردية بين فن القصة القصيرة وفن الرواية، إذ يأخذ المصطلح في القصة القصيرة مجاله الحيوي من خلال الطبيعة الفنية السردية الشديدة الخصوصية والتكثيف، على النحو الذي تتكشف فيه جماليات التشكيل القصصي بصورة أكثر التئاماً ودقّة وشيفرية.

واستناداً إلى شبكة المعطيات هذه التي تؤلّف الأنموذج الاصطلاحي للتشكيل في المجال الشعري والسردي، فإن الأنموذج ذاته في المجال الدرامي والسيرذاتي وغيرهما من مجالات الإبداع الكتابي، يأخذ صورته على النحو الذي يناسب المجال ويستجيب لطموحاته التعبيرية والتصويرية والدلالية.

الإحالات والهوامش

(١) المعجم الوسيط، ج١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، قام بإخراجه إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، وأشرف على طبعه عبد السلام هارون، د.ت: ٤٩٣.
(٢) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩: ٥٦٣.
(٣) م. ن: ٥٣ - ٥٥.
(٤) علم الإشارة، السيميولوجيا، بيير جيرو، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط٣، ٢٠٠٧: ١٨.
(٥) م. ن: ٣٠ - ٣١.
(٦) الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية -، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩: ٦٣.
(٧) حياتي في الشعر: ٣٣٣ - ٣٣٤.
(٨) المقاربة السيميائية للنص الأدبي - أدوات ونماذج -، عبد الجليل منقور، ضمن كتاب السيمياء والنص الأدبي (محاضرات الملتقى الوطني الأول)، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، ٢٠٠٠: ٦٤.
(٩) الشعر العربي المعاصر، م. س: ٢٤١.
(١٠) أبواب ومرايا - مقالات في حداثة الشعر، خيري منصور، دار الشؤون الثقافية العامة، (كتاب الأقلام)، بغداد، ط١، ١٩٨٧: ٣٨.
(١١) جماليات التشكيل الروائي، د. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٨: ١٢.

المسرحية التاريخية

الواقع والأسطورة

ممدوح محمد حفني

يظل التاريخ المعين الذي لاينضب، والذي يمد الأدباء بالمادة الخام التي ينسجون منها أشكال فنهم، وقد يكون أمراً طبيعياً أن يبدأ الأديب مؤلفاته مستهدياً بالتاريخ، حيث تعتبر وقائع التاريخ هياكل جاهزة تعفيه من مشقة بناء العمل الأدبي، ويبدو أن الجمهور بالرغم من أنه يعجب بالمسرحيات المعاصرة، فإنه كان أشد عجباً بمناظر المسرحيات التاريخية آنذاك وما تنتظمه من شخصيات وملوك وأمراء وهذا الجو المهيب الذي يسبغه العمل التاريخي على المسرح. وما يتضمنه كذلك من غناء ورقص جماعي يهز ان عواطف الجمهور ويحققان المتعة والفائدة.

وهو كذلك نتيجة الدوافع الوطنية حيث يمكن من خلالها توطين الثقافة العربية، ولقد بدأ بعض المسرحيين العرب خاصة البحث عن الجذور التراثية منذ منتصف العقد السادس، متأثرين بما فعله مسرحيون عالميون(١).

ولقد اجتذب المسرح التاريخي الكثير من الكتاب، ولعل هذا راجع إلى أنهم يقبلون على هذا النوع في تشوق إلى سيرة أبطالهم، وصفحة التاريخ التي يختارها الكاتب تقدم له عصب الموضوع الذي سيعالجه وتوحي له بالحدث وتلهمه بالتطور وتيسر له رسم الشخوص، فيجد فيها الكتّاب متنفساً لما تضيق به صدورهم ومهرباً من الواقع الذي يؤلمهم.

بالإضافة إلى أن طواعية الحقائق التاريخية للرمز والإيحاء والإشارة وغيرها من أدوات التعبير الخاصة بالأدب؛ دلائل تشجع الكتاب على معالجة التاريخ في المسرحيات، ولقد يكون الاختيار والانتخاب من وقائع الحياة المعاصرة صعباً، ويأتي التاريخ بحل تلك المعضلة حيث أحداث وتفاصيل وملابسات متبلورة وجاهزة.

ولم يكن الأديب الموسوعي (محمد لطفي جمعة) بدعاً في استلهام حوادث التاريخ وتوظيفها في مسرحياته، بل كان قطاع عريض من أدباء المسرح يوظفون التراث وحوادث التاريخ في مسرحياتهم في تلك الفترة بشكل واسع مثل السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم (لفرح أنطون) وطارق بن زياد (لحنا أندراوس)، وعنترة بن شداد (لأحمد أبو خليل القباني) ولويس الحادي عشر التي مثلها (جورج أبيض) وأبطال المنصورة (لإبراهيم رمزي)(٢).

موقف الأديب من التاريخ

قبل تناول الطريقة التي كتب بها (لطفي جمعة) مسرحياته التاريخية، كان لابد من إلقاء نظرة عاجلة على معرفة الفرق بين عمل المؤرخ، الذي يسجل وقائع التاريخ، والأديب عندما يتناول الوقائع التاريخية نفسها، وكذلك من ناحية النظر إلى المادة التاريخية، ولتحديد هذا الفرق الكبير بينهما يحتم التفريق بين موقفهما من أحداث الماضي.

فالمؤرخ يسجل وقائع التاريخ كما هي دون زيادة أو نقصان، أما الأديب فعندما يتناول موضوعاً تاريخياً، لا تتمثل مهمته في تسجيل ما حدث في التاريخ كما حدث في الواقع والحقيقة وإنما هو ينشئ من خلال تلك الحادثة من التاريخ عالماً جديداً تقع فيه المواقف وتتعدد الأحداث وتتنوع وتتصرف فيه الأشخاص فتتشابك فيه المشكلات وتخرج نتائج جديدة ليست هي ما دوّن في سجلات التاريخ، بل بلورة رؤية عامة تخيلها الأديب على ضوء معرفته بحياة ذلك العصر الذي استلهم منه الأحداث.

وإذا كان ما يهم المؤرخ أولاً هو التعريف بالماضي، حتى إنه يطلق عليه «ضمير الزمن الماضي»(٣) فإن الأديب يستخدم هذا الماضي في التأثير على معاصريه، مبرزاً أيضاً القيم الإنسانية التي استطاع بخبرته العامة أن يستنبطها حسب تناوله للأحداث والجانب الذي أراد أن يظهره، والرسالة التي يريد أن يؤديها للناس(٤).

إن المؤرخ يحكي ما حدث مجرداً من الخيال وإن أظهر ما في التاريخ من أسس إنسانية، والأديب يفسر ويتخيل ويستنبط الحقائق

الكلية التي تصدق على الواقع، والأديب يقرأ حقائق التاريخ ويتخيلها، ثم يترك لوحيه الفني أن يلهمه صوراً لا تكذب على التاريخ برسومها وأعلامها ولكنها ليست ترجمة تاريخية مبنية على وقائع، فلا يحاول إعادة تجسيم التاريخ بل يحاول تجسيم العوامل التاريخية (٥).

> **وإذا كان ما يهم المؤرخ أولاً هو التعريف بالماضي، حتى إنه يطلق عليه «ضمير الزمن الماضي»، فإن الأديب يستخدم هذا الماضي في التأثير على معاصريه، مبرزاً أيضاً القيم الإنسانية التي استطاع بخبرته العامة أن يستنبطها، حسب تناوله للأحداث والجانب الذي أراد أن يظهره، والرسالة التي أراد أن يؤديها للناس**

فالأديب عندما عالجته لموضوع تاريخي يبرز عنده عنصر الاختيار، فيختار من الأحداث ما يلائم هدفه، ويترك ما لا يفيده من تلك الأحداث، فتوظيفه لهذه الأحداث التاريخية ليست من قبيل الترف العقلي، بل أحياناً تحتمه الضرورة الفنية، إذ في فترات الأزمات التي تصيب الأمة تكون العودة إلى الماضي ملحة لتعطي دفعة قوية للنهوض للأمام، ومن خلال ربط حاضر الأمة بماضيها يكون خير معين لها على تجاوز محنتها فالماضي بإشراقاته وانتصاراته كفيل بطمأنة الأمة تجاه حاضرها ومستقبلها.

«والمسرح أداة فاعلة يحمل فكراً ورسالة يود توصيلها للمتلقي فالفكر يمثل عنصراً أساسياً تنهض عليه الفنون التعبيرية بصفة أساسية» (٦)، لكن تحكمه أحياناً قيود سياسية واجتماعية كثيرة، ولذلك يكون «التاريخ وما يكتنفه من دلالات وما يحمله المؤلف من عبقرية إسقاطاته على الحاضر رسالة واضحة تحمل قيمه وآراءه» (٧).

مسرحية هرماكيس سنة ١٩٠٩

إن الأجناس الأدبية ترتبط بالمتغيرات الاجتماعية؛ ولذلك تكون المتغيرات التي تصاحب لحظة الإبداع هي الدافع لتوظيف واستلهام تلك اللحظات الماضية فقد (محمد لطفي جمعة) في هذه المسرحية استلهم الموروث الديني عند الرومان، وكان الباعث على تأليفه لها فتاة تدعى (ماري مادلين) أو كما كانت تدعى (أنطونيا شينو).

وهي فتاة جميلة تعرّف إليها المؤلف مصادفة في فرنسا، ودارت بينهما أحاديث وكلام، على أثره صحبته إلى مكان إقامته، وهناك راحت الفتاة تغريه وتحتال عليه بجمالها، ولكنه عف عنها وملك زمام إرادته أمام سطوة جمالها فقررت الفتاة أن تبيت عنده هذه الليلة فنامت هي على فراشه وجلس هو بجوارها إلى الصباح يرقب جمالها.

و(لطفي جمعة) أديب حساس يقدر الجمال وتستثيره المرأة الجميلة وتبث في روحه الشوق العارم وتروي بداخله حرارة الحب الدفين، فما أعظم تلك اللذة التي رآها من كل شيء، وكيف يتحمل الإنسان أن يرى الفاكهة الناضجة دون أن يشمها أو يلمسها ثم يصونها ويكتفي بلونها ورائحتها، ويعز عليه أن يخدش قشرتها بيده أو أسنانه (٨). في تلك الأثناء استدعى المؤلف أحداثاً جرت في فلسطين زمن الرومان تتعلق بيوحنا المعمدان والراقصة سالومي وسيدها روماني

محمد لطفي جمعة

هيرودس، فكان هرماكيس البطل الديني المتمسك بعقيدته والراقصة اللعوب التي تغريه وعندما ينفر منها تغري الملك بقطع رأسه، انتقاماً منه لأنه لم يطع أمرها ولم يتجاوب مع عواطفها.

السياق التاريخي

تحكي الأناجيل عن (يوحنا المعمدان) أنه كان مسجوناً بأمر الحاكم هيرودس، لأنه حرم عليه الزواج من هيروديا زوجة أخيه فيلبس، وجراء ذلك حنقت هيروديا على يوحنا لرفضه هذا الزواج، وكان هيرودس يخاف يوحنا ويهابه لأنه كان عالماً باراً وقديساً مباركاً ولما له من شعبية في قلوب أتباعه؛ لذا لم يستطع التخلص منه.

وفي يوم ميلاد هيرودس صنع عشاءً للعظماء والقواد، ودخلت ابنة هيروديا ورقصت، فسرت المعزومين وخاصة هيرودس الملك؛

فأقسم عليها مهما طلبت ليعطيها، فلستشارتها طلب؟ فقالت لها رأس يوحنا المعمدان حزن الملك لهذا الطلب لكنه من أجل القسم والمتكئين من العظماء والقواد نفذها غبتها فجيء برأس يوحنا المعمدان على طبق وأعطي للراقصة فأعطتها أمها(٩).

السياق المسرحي

في سجن الملك أنتيبا قبض هيرماكيس لاتهامه بالدعوة للتوحيد المطلق ونبذ الألوهية البشرية عن الملك والتبشير بمبادئ الخالق الواحد، فسجنه الملك لأن ذلك يهدد مملكته ويقوض مكانته المقدسة في قلوب الرعية، في الجانب الآخر الملك غارق في ملذاته وعشقه الشديد للراقصة ساتيني.

في أثناء تجول ساتيني في حدائق القصر يستثيرها منظر امرأة عجوز تبكي وتصيح لرؤية ابنها فيكون هيرماكيس، وعندما تراه ساتيني يتعلق قلبها بحبه وتشترط عليه وعلى أمها أن خروجه من السجن رهن بطاعتها وإطفاء نار العشق بداخلها لكن هيرماكيس يأباها ويحتقرها، لأن في عقيدته ومبادئه العليا ما يحرم عليه اقتراف المعصية.

أمر الملك ساتيني أن تمتعه وضيوفه برقصها فتمنعت عليه فخشي نفورها وعاهدها إن هي رقصت لينفذن لها ما تطلب فلما رقصت له تمنت عليه طالبة رأس هيرماكيس فكان الطلب مفاجأة بهت أمامه الملك، لكنها أصرت أن يفي بوعد قطعه على نفسه فكان لها ما طلبت وقطع رأس هيرماكيس فلما رأت ساتيني رأسه وضعته بين نحرها وظلت تنتحب وتهذي بحبه، فأمر الملك بقتلها(١٠). تصرف (لطفي جمعة) في شخصيات المسرحية، فجعل يوحنا المعمدان (هيرماكيس) وسالومي (ساتيني) والحاكم الروماني هيرودس هو (أمنمحتب) في المسرحية وأضاف إلى الشخوص شخوصاً أخرى، ليست موجودة في الواقع مثل (نيتوكيس) رئيس الحرس، و(تاو) أحد الندماء، وبدل بعض المواقف والأحداث. فالقصة التراثية تقول: إن يوحنا المعمدان سجن لأنه حرم على هيرودس الزواج من هيروديا وليس لدعوته لمبادئ التوحيد ونبذ الشرك، وكان الحاكم هيرودس يحب أم سالومي هيروديا لم يكن يعشق سالومي كما ذكر المؤلف، وفي الإنجيل أمر الحاكم بقطع رأس يوحنا بناءً على طلب البنت بإيعاز من أمها، وليس كما في المسرحية أنها كانت رغبة من ابنتها الراقصة والحادثة وقعت في فلسطين فنقلها المؤلف إلى مصر ولكنه في هذا كله لم يخرج عن الإطار العام للموضوع التاريخي.

لماذا هرماكيس؟

عندما ذهب (لطفي جمعة) إلى محل إقامته في فرنسا وصحبته الفتاة (ماري) وأصرت على أن تبيت معه في غرفته وعفّ هو عنها، ازدحمت في خواطره ظروفه التي كان يعيشها وحيداً غريباً عن وطنه أمام هذه المغريات، فربما يكون هذا الموقف باعثاً له على تصوير نفسه وموقفه في العفاف والترفع عن الدنايا في سبيل التمسك بالقيم والمبادئ، والنفور من أسر الشهوة، ولكن لا يمكن أن ينهض هذا السبب بمفرده باعثاً له على التأليف، واستلهام هذه القصة بالذات، لولا أنه كان يحترق بنار الاستعمار والثورة، فامتزجت بداخله ظروفه الخاصة والظروف العامة التي كان يمر بها الوطن العربي، فقد تكون هذه الأحداث باعثة له على أن يتذكر ما حدث ليوحنا المعمدان.

لكن الباحث لم يستطع التوصل إلى مغزى المؤلف من تغيير اسم يوحنا المعمدان إلى هرماكيس، فلا يمكن القول إن المؤلف تعمد عدم الربط بين المسرحية والأسطورة المعروفة، لأنه لم يخرج عن إسارها وموضوعها وجوها، وإن أدخل تغييراً في بعض الأسماء كما ذُكر.

لقد كانت السنوات الأولى من القرن العشرين تتسم بكونها شهدت إرهاصات الحرية والوطنية، وكان على المسرح العربي أن يتناول مثل هذه القضايا في تلك الحقبة السياسية والاجتماعية المتنوعة من حياة الشعوب، وفي مقدمة تلك القضايا قضية الحرية، حيث كان المسرح آنذاك مرتبطاً بأماني الأمة ورغبتها في الحرية والدستور والاستقلال(١١).

لكن مَن هرماكيس؟! يحتاج القارئ إلى هامش يوضح له من هرماكيس وما حكايته وفي أي عصر هو؟؟ وهذا ما فعله (لطفي جمعة) في مذكراته عندما كتب في هامش الصفحة «هرماكيس المصري اسم لرواية تمثيلية في فصل واحد وضعتها خلال شهر نوفمبر ١٩٠٩ واخلصت منها في يومين وهي من حوادث التاريخ المصري القديم وبطلها نبي جاء قبل موسى»(١٢).

لابد للمؤلف أن يستغل ما تملكه الشخصية المستلهمة من رموز وقدرات إيحائية تنشأ عما ارتبط بها من دلالات في وجدان المتلقي ووعيه بحيث يأتي استدعاء هذه الشخصية التراثية دون غيرها محركاً لذلك المخزون الدلالي وباعثاً له، وعندما لا ترتبط الشخصية التراثية بدلالات وإيحاءات وقيم معينة، فضلاً عن أنها شخصية مجهولة لدى المتلقي فكيف

يستطيع المؤلف أن يحمل شخصيته آراءه، أو يستطيع التعبير من خلالها والتواصل مع الآخرين؟ (١٣).

وهرماكيس هو الشخصية المحورية في المسرحية بما تمتلكه من وجود مكثف وحضور في وعي باقي الشخصيات ودوره في تغيير مجرى الحدث الدرامي وما استدعاه (لطفي جمعة) هو مضمون اسم الشخصية، مع محاولته الحفاظ الدائم على الجو العام للأسطورة.

فيفتح الستار على حديث الجنود وأم عجوز نفهم من الحوار أن هذه المرأة هي أم هرماكيس وأنه قابع في السجن بأمر الملك، لدعوته لتوحيد الإله الحق وأن هذا الملك ما هو إلا عبد مثل باقي الناس.
فهو يعاني عدة صراعات خارجية وداخلية، الصراع بين الحق والباطل المتمثل في الملك، وبين العفة والخطيئة المتمثلة في ساتيني، وهو يواجه هذه الصراعات معتمداً على المبدأ المقدس الذي يحرك شخصيته.

ساتيني: هرماكيس لا تردني عنك تندم،.....
إنني سأعطيك روحي وجسمي لو علمت أنني سأقيي بنفسي على صدرك وأبثك لوعة حبي، لو علمت أنني سأذرف دموع العشق لأطفئ لهيب شوقي، لو علمت أنا نصير روحاً في جسمين لو علمت مقدار حبي ما رددتني.
هرماكيس: (يدفعها) ابتعدي عني أيتها الحية المطيعة إنك كالدودة في قلب الفاكهة الناضجة.....(١٤)

أما شخصية الملك (أمنمحتب) هي الشخصيات التي أحدثت تغيراً في أحداث المسرحية، فغالباً ما كان الكتّاب يوظفون صورة السلطة الحاكمة رمزاً لكل قوة باطشة تعمل على قمع الحق بالقوة، وعلى إخماد كل صوت يحاول أن يرتفع في وجه طغيانها، فهذه القوة النمطية موجودة في كل عصر.

إن كثيراً من هؤلاء السلاطين والملوك كما يحكي التاريخ من مغتصبي السلطة وهذا ما عناه المؤلف إيراد هذا الحوار المقتضب على ألسنة العسكر فيما يتصل بشخصية مصر (أم منمحتب).

> المسرح أداة فاعلة يحمل فكراً ورسالة يود توصيلها للمتلقي، فالفكر يمثل عنصراً أساسياً تنهض عليه الفنون التعبيرية بصفة أساسية»، لكن تحكمه أحياناً قيود سياسية واجتماعية كثيرة، ولذلك يكون «التاريخ وما يكتنفه من دلالات وما يحمله المؤلف من عبقرية إسقاطاته على الحاضر رسالة واضحة تحمل قيمته وآراءه

جندي١: ولماذا هل في تاريخ الملك ما يزعجه ذكره؟

جندي٤: نعم.... أنه كان وزيراً لدى الملك السابق وتفصيل ذلك أنه....(١٥).

ويختزل المؤلف بقية الحديث معتمداً على المخزون الذهني لدى العقلية العربية، إذ يصبح الباقي معروفاً لدى الجميع، وربما يكون هذا هو السبب في اختصار دوره المؤثر في الأحداث، فلم يظهر الملك على مسرح الأحداث إلا ثلاث مرات مؤثرة، لمعرفة المتلقي سلفاً لما يمكن أن يكون عليه الملوك أمثاله من مغتصبي السلطة.

ومن خلال الصورة التي قدمها المؤلف سلفاً نستطيع أن نحدد سلوك الملك وتصرفاته في سبيل المحافظة على ملكه لأن «ممارسة السلطة كثيراً ما تتشابه في فلسفتها ومسوغات مواقفها وخاصة عند انحرافها أو إحساسها بالخطر أو نهس سمعتها»(٢)، الملك: ارقصي يا ساتيني وأنشدي يا طلبي ما تشائينه أهبك إياه.

ساتيني: (كمن يفيق من غشيته) أتعدني يا جلالة الملك بذلك.
الملك: نعم أعدك (١٧).

تطلب ساتيني رأس هرماكيس، وكان من الطبيعي أن يقبل الملك طلبها دون تردد اعتماداً على مكانته، لكن الملك؟ كما تحكي الأناجيل ــ كان يهاب يوحنا المعمدان ويخشى قتله بل عندما طلبت منه سالومي قطع رأس يوحنا اغتم الملك بهذا الطلب (١٨). فعندما طلب ساتيني رأس هرماكيس يواجه الملك صراعاً تتجاذبه عدة محاور، فهو يريد تلبية طلبها لتنفيذ وعد قطعه على نفسه أمام حاشيته وجنوده، وهو يخشى كذلك غضبة الشعب وصولته ضده ثم رهبته من هرماكيس كرمز فوق مسرلا يستطيع مواجهته.
الملك ويحك يا ساتيني اطلبي ضياعاً أهبك، اطلبي ما الأمنحك، اطلبي بلداً بأسرها أجب رغبتك، اطلبي هيكلاً يكن لكِ ولكن لا تطلبي رأس هذا الرجل (١٩).

استبطن لطفي جمعة الصراع الداخلي لدى الملك، لكنه كذلك لم يستطع استثمار هذا

الصراع أو إبرازه كقوة مانعة تحرك الأحداث وتبدي أبعاد الشخصية، وهي النتيجة الطبيعية لوقوع المؤلف في التجاذب بين الفن والأسطورة، ومحاولة إضفاء الواقعية على الحدث الأسطوري، وهذا التجاذب لم يستطع المؤلف نفسه أن ينهيه فاضطر هو ذلك إلى إنهاء المسرحية بصورة غير مبررة.

الملك (باضطراب) إذاً فليكن لك ما طلبت..... ادعوا الجلاد ليقطع رأس السجين (يسود السكون وفي وسط السكون يسمع عويل أم هرماكيس) (٢٠).

وبكاء ساتيني على صدر هرماكيس فيستشيط الملك غضباً ثم أمر الملك كذلك بقتل ساتيني لأنها أرهقت دماء كثيرة (٢١) وكأن الملك قد تحول في لحظة مفاجئة إلى إنسان عادل، يعيد الحقوق إلى أهلها، يمثل الحق الإلهي في عقاب المسيء.

كان من الممكن للمؤلف أن يكرس جهده في استغلال تلك النهاية، وتوظيفها جيداً في ظهور الحق والتبشير بالنصر القادم، وهذا ما فعله محمد سلماوي في مسرحيته الممثلة (سالومي) في استغلال تلك النهاية عندما استلهم حادثة التراثية نفسها في المشهد الأخير للمسرحية الذي يجمع هيرودس الحاكم والناصري الداعية للحق المقدس. فجعل «لعنة ما تحل بهيرودس» الحاكم، تطيح بعقله في نهاية الأحداث في حين يدوي صوت الناصري في أرجاء المسرح بعد أن تطيح سالومي برأس يسوع فيقرر هيرودس بأن الفجر يوشك أن يبزغ والظلام يوشك أن ينقشع» (٢٢).

هوامش:

(١) فاروق أوهان: آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، وزارة الإعلام والثقافة، أبوظبي، ١٩٩٩، ص٧ بتصرف.

(٢) أحمد الطماوي: مرجع سابق، ص (١٨٠).

(٣) نمي تويليبه وجان تولار: مهنة المؤرخ، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ٢٠١.

(٤) علي أحمد باكثير: الفن المسرحي من خلال تجاربي الشخصية، المطبعة الكمالية، القاهرة ١٩٥٨م، ص ٣١. بتصرف.

(٥) محمد غنيمي هلال في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧٥، ص (٣٤-٤٥) بتصرف.

(٦) محمد حسن عبد الله، أقنعة التاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧، ص ٤٤.

(٧) سعد عبد العظيم، استلهام التاريخ العربي في الفترة من ١٩٢٧ إلى ١٩٨٧، رسالة دكتوراه، مقدمة لقسم البلاغة والنقد والأدب المقارن بكلية دار العلوم، ١٩٩٣، إشراف د. عبد الفتاح عثمان.

(٨) تذكار الصبا، مرجع سابق، ص٦٩، بتصرف.

(٩) بتصرف عن إنجيل (متى) الإصحاح (١٤) وإنجيل (مرقس) الإصحاح (٦)

(١٠) الأعمال الكاملة، ص٤٥، ٦٣. بتصرف.

(١١) نادية بدر الدين أبو غازي: قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص (١٩٥٢-١٩٦٧).

(١٢) شاهد على العصر، مرجع سابق، ص ٢٩.

(١٣) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٩٤. بتصرف.

(١٤) الأعمال الكاملة ص٥٥.

(١٥) الأعمال الكاملة ص٤٧.

(١٦) مسعود بوبو: الإبداع والسلطة في التراث العربي، مجلة دراسات، مطابع اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، العدد السابع، السنة الخامسة، ١٩٩٤، ص١٠٥.

(١٧) الأعمال الكاملة ص٦٠.

(١٨) بتصرف عن إنجيل متى الإصحاح ١٤ ص٢٦/ دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط.

(١٩) الأعمال الكاملة ص٦٤.

(٢٠) الأعمال الكاملة ص٦٢.

(٢١) الأعمال الكاملة ص٦٣.

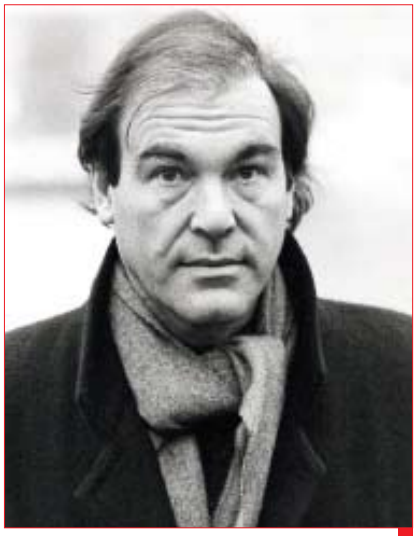
(٢٢) عزة منير حسين: توظيف التراث في المسرح النثري المصري من أعقاب الحرب العالمية الأولى إلى الآن، ماجستير بدار العلوم، ٢٠٠٠، ص ١٢٢.

السينما الأمريكية ... و«عقدة» فيتنام

يوحنا دانيال

لم تكن كل لحظات الحرب الباردة اسماً على مسمّى، فقد سادها الدفء أحياناً إلى حد الاشتعال، فانحسرت حروب النيابة في كثير من الأماكن، لتزج القوى الكبرى بقواتها في أتون المعارك خصوصاً في فيتنام وأفغانستان. ولما كنا نتحدث عن التوازي والترابط بين السياسة والسينما الأمريكية، فربما كان من الضروري النظر إلى الوراء - ليس بغضب - لكن بتمعن وهدوء لإعادة النظر في كيفية تعامل هذه السينما مع المسألة «الفيتنامية».

باختصار، يمكن القول إن المشاركة في الحرب بحد ذاتها وكثرة الضحايا على مدى عقد من السنين والخسارة النهائية لأمريكا وحلفائها كانت كلها أشياء مريرة جداً على العقلية أو النفسية الأمريكية خصوصاً في المراكز السياسية والإعلامية، التي لم تستطع أن تهضم هذه الهزيمة بسهولة أبداً وظلت تعاني من آثار الحرب ومخلفاتها - داخل أمريكا - لأكثر من عشر سنوات تالية للحرب، وكان لها نتائج وانعكاسات على السياسة الداخلية والخارجية الأمريكية.



أوليفر ستون

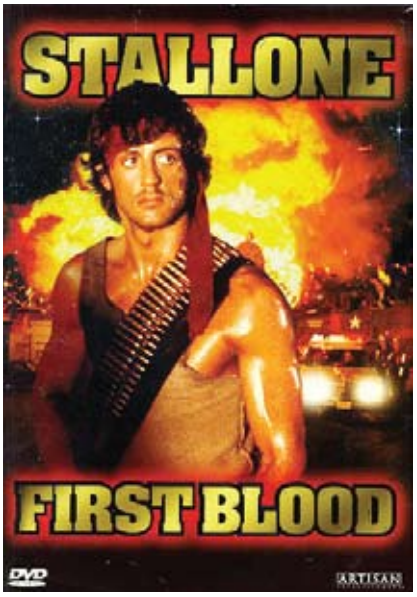
ويستطيع أي مشاهد أو متابع للسينما تذكّر العديد من الأفلام المتميزة والعادية عن فيتنام في حقبتي السبعينيات والثمانينيات؛ مثل «صائد الغزلان»، «سفر الرؤيا الآن»، «الفصيل»، «العودة الى الوطن»، وغيرها. وهناك أيضاً بعض الأفلام التي ترتبط بفيتنام بصورة غير مباشرة، وهي التي تتحدث عن العائدين من الحرب ومصادماتهم ومغامراتهم مثل سلاسل أفلام «رامبو» و«مفقود في الحركات العسكرية» وغيرها من أفلام الحركة والمغامرات.

وقد يكون نوعاً من الاجترار تذكر كل هذه الأفلام أو إعادة نقدها أو تحليلها، لكن هناك خطوط عامة تبرز في معظم هذه الأفلام عن الحرب في فيتنام:

١- عار الهزيمة والانكسار أمام عدو صغير ومتخلف تقنياً.
٢- عار المشاركة في حروب عبر المحيطات لأسباب لا تتعلق بأمريكا مباشرة.
٣- اللامبالاة الشعبية والعامة في الداخل تجاه الحرب لسنوات عديدة.
٤- التصادم بين العائدين من الحرب مع المجتمع ومؤسساته المختلفة.

ومهما حاولت هذه الأفلام التحليل والتعمق والذهاب بعيداً في التعاطف مع الضحايا من الجانبين، إلا أنها لم تذهب إلى تأشير السبب الرئيسي للانغماس في هذه الحرب، ألا وهو الحرب الباردة، أي الصراع ضد الشيوعية والاتحاد السوفييتي وحلفائه في المعسكر الاشتراكي وقوى التحرر الوطني في كل مكان، وخصوصاً فيما كان يُعرف بالعالم الثالث. المهم في هذه الحرب الباردة الطويلة، كان حجر إمبراطورية «الشر» الشيوعية وكل من يصطف معها، كائناً من كان وفي أي مكان، من الأدغال إلى الصحاري، من شرق آسيا مروراً بإفريقيا إلى أمريكا اللاتينية.

وربما كانت عشر سنوات بعد انتهاء الحرب في فيتنام كافية لإخراج هذه العقد والجروح النفسية إلى الخارج وتحليلها ونقد الأخطاء والمواساة الجماعية سينمائياً. فكأن ما هذه العملية كانت نوعاً من «المعالجة النفسية الجمعية» لعموم المجتمع الأمريكي، أو نوعاً من «الاعتراف» الديني الجماعي لغرض طلب المغفرة والتطهير من الخطايا والعقد ومركبات النقص. لقد أعادت السينما شق الجروح وتوغلت فيها من الناحية الإنسانية والفنية في عملية طويلة من أجل رأب الصدع في المجتمع ومعالجة الآثار السلبية المتخلفة عن الحرب... كي تعود أمريكا في النهاية إلى زعامة العالم بوجه جديد وبروح جديدة، وحتى بأساليب جديدة. وفي مجتمعات غنية بالمؤسسات الثقافية والإعلامية وبأحدث تقنيات الاتصال والمعلومات وفي ظل نظام



ليبرالي عريق، فإن السينما تلعب دوراً كبيراً في نقل الرسائل وتحقق التفاعل بين الشعب والمؤسسات القيادية لمعالجة التصدعات وسوء الفهم العميق الذي ينشأ خلال مسيرة هذه المجتمعات.

ولإبراز كيفية تعامل السينما الأمريكية مع الموضوع الفيتنامي بعد هزيمة أمريكا والآثار القاسية التي خلفتها داخل المجتمع الأمريكي وكيف تم تحقيق التجاوز أو التسامي سينمائياً سنأخذ نموذجاً سينمائياً هو ثلاثية أفلام «رامبو» التي لعب فيها دور البطولة النجم الشهير «سلفستر ستالوني»... وهي أفلام معروفة جداً شعبية في كل مكان، وتمثل أسلوباً نموذجياً لدعاية السينمائية الممتعة وهي تعتمد على مقومات وأسس واضحة ومحددة:

١- أفكار إنسانية بسيطة.

٢- نجوم رائعون في البطولة.

٣- إبهار جمالي وتقنيات عالية ووضوح في الرؤية والتنفيذ.

٤- التعبير المباشر عن المجتمع الأمريكي في حقبة زمنية متحركة.

إن أول الأفلام السلسلة هو أصعبها، إذ لا تظهر خيوطه بوضوح والبطل في ظهوره الأولي غير مقبول، سلوكه غريب، وحشي أو بدائي نوعاً ما، غير منسجم تماماً مع المجتمع الذي بدوره يرفضه ويصطدم به لاحقاً ومن وجهة نظر المجتمع فإن «رامبو» هو التجسيد المباشر والعملي لعار الحرب في فيتنام من كل النواحي: المشاركة، الهزيمة، الانهيار النفسي والأخلاقي. إن الفيلم يتحدث عن الزمن الذي احتاجه المجتمع الأمريكي والعائدين من الحرب لوضع لغة مشتركة بينهم وهي لغة العنف لمفهومة بوضوح والمقبولة أيضاً داخل هذا المجتمع «المهووس» بالعنف.

وإذا كان الصراع في الفيلم... أمريكياً داخلياً محضاً، فإن الناس تطابقوا أو تماهوا تماماً

بعد مرور سنوات على حرب فيتنام، فإن المصالحة مع النفس تتحقق داخل المجتمع، وهؤلاء العائدون من الحرب – الضائعون في البحرية – تتطور شخصياتهم، وتصبح لهم توجهات «روحية» وانفتاح على الديانات الشرقية والحضارات الأخرى وأتباعها. لكن إمبراطورية «الشر» السوفييتية لا تتوقف عن التخريش بالشعوب وإيذاء الناس...

مع رامبو في كل مكان من العالم في رفضه للمجتمع وعدم انسجامه معه ثم قتاله وحده ضد موزوقو السلطات المحلية في أمريكا. المهم، أن رامبو اجتاز امتحان القبول الأولي لدى الجماهير – داخل أمريكا وخارجها. إنه ضحية حقيقية لعدوانية السياسة الأمريكية في الداخل والخارج... لكنه ضحية مقاومة، غير مستسلمة والناس تعشق مثل هذه «النماذج» من دون تفكير أحياناً.

لكن رامبو – والشريحة التي يمثلها – يهدأ رويداً... رويداً: في السجون والمصحات.. إلخ، ليستعيد بعض من حياته وعقله وأصدقائه الذين فقد قسماً كبيراً منهم في الحرب، إما قتلى أو أسرى أو مفقودين. هنا ندخل في الفيلم الثاني من السلسلة، بعد أن تستعيد أمريكا توازنها من صدمة الهزيمة وتبدأ بالتعامل مع نتائج ومخلفات الحرب، حيث تنشط بعض مراكز الضغط في أمريكا من أجل البحث عن الجنود الأحياء، المفقودين في فيتنام، لتحريرهم وإعادتهم إلى الوطن. وبالطبع، يُكلف رامبو – ضحية العدوانية الأمريكية – بهذه المهمة؛ حيث يجابه الفيتناميين «الأشرار» وحلفائهم الروس... فيه مهمة ليست عدوانية أساساً مشروعة نوعاً ما، للبحث عن المحتجزين وإنقاذهم وإعادتهم إلى أهلهم ووطنهم. في منتصف الفيلم تتخلى رموز الإدارة الأمريكية عن رامبو لمصيره أسوة تحت أيدي الفيتناميين والروس، فيزداد الرفض الجماعي بين المشاهدين – لهذه الإدارة المخاتلة التي تستغل مصاعب أبنائها في الأسر وتضحي بهم وبمن يعمل على تحريرهم، لأجل إغلاق ملفات فيتنام نهائياً. رامبو يتحدى الإدارة التي تتخلى عنه ويهدد رموزها بالويل والثبور، ويقاتل من أجل إنقاذ الأسرى بمفرده وينجح في تحريرهم.

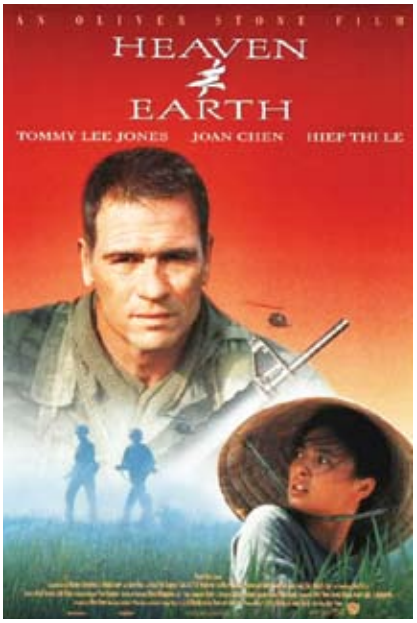
إن هذه الأحداث تدير رأس المشاهد فينقلب ولاؤه ليصبح تماماً مع رامبو ضد الذين يحتجزون الأسرى من دون سبب، وضد من يستغل قضية الأسرى في أمريكا لأغراض سياسية أو إعلامية. إن رامبو ينتصر... بحب ودعوات وتعاطف المشاهدين في كل مكان، فينقذ الأسرى المساكين ليحرج الإدارة الأمريكية ويفضحها.

في الفيلم الأخير من الثلاثية، وبعد مرور سنوات على حرب فيتنام، فإن المصالحة مع النفس تتحقق داخل المجتمع، وهؤلاء العائدون من الحرب - الضائعون في البداية - تتطور شخصياتهم، وتصبح لهم توجهات «روحية» وانفتاح على الديانات الشرقية والحضارات الأخرى وأتباعها. لكن إمبراطورية «الشر» السوفييتية لا تتوقف عن التحرش بالشعوب وإذلال الناس.. وهذه المرة في أفغانستان المسلمة حيث يقاتل الأحرار - او الـ Freedom Fighters - بسلاحهم البدائي أكبر قوة نووية في العالم. الفيلم يقول: إن أمريكا محرجة: إنها تريد مساعدة الأحرار، لكنها لا تريد التدخل بشكل مباشر والتورط في الحرب... الفيلم يدعونا إلى احترام هذه الحكمة والتعقل، إلى التعاطف مع النوايا الحسنة لمسئولينا المسلمين فلا نحكم عن أرضهم وشعبهم... لذا يترك رامبو الدير ليقاتل الروس ويساعد المقاتلين الأفغان الأحرار. رامبو - على الشاشة وفي ذاكرة الناس وعواطفهم - لم يعد رمزاً أمريكياً، إنه مقاتل إنساني حر ضد الزيف والتسلط والعدوان على الشعوب. رامبو، أيضاً، حرر المجتمع الأمريكي من عقدته وصالحه مع ذاته، وأعطاه دفعة قوية ليواصل مسيرته ويتحمل مسؤولياته أمام أمريكا نفسها والعالم أجمع... لتكمل أمريكا «رسالتها» في مقاتلة الروس في أفغانستان بطرق غير تقليدية، لتكون بداية النهاية للاتحاد السوفييتي وحلفائه الشيوعيين في كل أنحاء العالم.

أفلام رامبو - ومشتقاتها وشبيهاتها - حملت رسالة «الريغانية» السياسية، داخل أمريكا وخارجها، بكل إخلاص ووضوح، مبشرة بعالم أمريكا قوية وحكيمة ومساندة لنضالات الأحرار، أمريكا أخلاقية، ناهضة.... وذات رسالة «خالدة».

هذه هي السينما في المجتمعات المتفاعلة الحية: قد تكون متعة لساعات ولجماهير كثيرة، لكن رسالتها وآثارها العميقة في الوجدان والفكر... تصلح كعلاج نفسي وتربوي أحياناً للمجتمعات المتأزمة، كما قد تصبح أو تتحول إلى رسالة سياسية تفسر العالم، لا بل تعمل على تغييره أو تهيئته للتغيير.

إن السينما الأمريكية لن تستطيع التخلص من آثار حرب فيتنام تماماً حتى منتصف التسعينيات، حتى بعد سقوط الاتحاد السوفييتي وتحول أمريكا إلى القوة الكبرى الوحيدة في العالم. حيث شهدت حقبة التسعينيات القرن الماضي فيلمين هامين من صنع المخرج الكبير أوليفر ستون أولهما «المولود في الرابع من تموز - يوليو»، وهو قصة حياة شاب أمريكي اسمه رون كوفيك، مولود في الرابع من تموز - يوليو ذكرى يوم الاستقلال الأمريكي، مليء بالأحلام والطموحات التي تتكسر كلها في الحرب... التي يعود منها معوقاً على كرسي العجلات. يحكي الفيلم هزيمة العسكري والنفسية والجسدية الشاملة لكن الإيجابي والمهم في



الفيلم... هو التركيز على الحركات المناوئة للحرب والفعاليات الشعبية والمظاهرات الناشطة ضد استمرار الحرب يتحول البطل المهزوم كلياً إلى بطل إيجابي من خلال مساهمته في العمل السياسي ضد الحرب والسياسات الأمريكية العدوانية. بالطبع إن الفيلم اجتذب الجمهور بقوة بوجود النجم الوسيم «توم كروز»، الذي لعب دوراً «أيقونياً» لاينسى، دوراً مخالفاً لصورته السينمائية المعتادة من الجماهير.

~

وأخيراً، يبقى فيلم أوليفر ستون «السماء والأرض»، المنتج في أواسط التسعينيات، وكأنه الكلمة الأخيرة. الفيلم يقترب من فيتنام وشعبها كثيراً، البطل الأمريكي يمرّ بشكل مبرر في حياة البطلة الفيتنامية. الفيلم كله يدور حول قصة حياتها التي تتداخل مع الحرب والتدخل الأمريكي في فيتنام، ورغم زواج الفتاة الفيتنامية بالجندي الأمريكي

إن السينما الأمريكية لن تستطيع التخلص من آثار حرب فيتنام تماماً حتى منتصف التسعينيات، حتى بعد سقوط الاتحاد السوفييتي وتحول أمريكا إلى القوة الكبرى الوحيدة في العالم. حيث شهدت حقبة التسعينيات من القرن الماضي فيلمين مهمين من صنع المخرج الكبير أوليفر ستون، أولهما «المولود في الرابع من تموز - يوليو»

(مشروع للمصالحة) والتقالها للعيش معه في أمريكا، إلا أن الحياة بينهما لن تستمر لمختلف الأسباب - التناقض بين الشرق والغرب -، وعندما يموت الزوج تعود البطلة مع أولادها إلى فيتنام الموحدة الخارجة من الحرب لتعيد اكتشاف وطنها المتألم والممزق بسبب الحرب والفقر وتصفية الحسابات بين أبنائه، تعود لتتصالح مع أهلها ومع ذاتها ومع حقول الرز.

ربما يقول ستون... إن وضع المنتصر في الحرب ليس أفضل كثيراً من وضع المهزوم... الحرب في الحقيقة كانت ضد روح فيتنام الحقيقية ممثلة في شخصية «الأب» الحكيم المحب الذي يعمل في حقول الرز يديم الحياة ويحافظ على التراث والتقاليد والأبناء... إلى الأبد.

في النهاية لا يبقى من هذا الفيلم «المُتعِب» و«المُحزن جداً»... إلا مناظر حقول الرز الواسعة المغمورة بالمياه، في مشاهد «بانورامية» جميلة، مصحوبة بالموسيقى

الملحمية «الشرقية» المذهلة للساحر اليباني «كيتارو»، الذي يمسك بروح فيتنام وجمالها ومأساتها وعظمتها «الخالدة» منذ البداية وحتى النهاية في شريط صوتي وموسيقي رائع ومؤثر.

وربما كان إلقاء بعض الضوء على الماضي مفيداً أحياناً لفهم الحاضر والمستقبل ليس بطريقة ميكانيكية أو مباشرة، فالتاريخ لا يكرر نفسه بنفس الطريقة... لأن البشر الذين يصنعون التاريخ لا يكررون أنفسهم بنفس الطريقة!

علاقة الاجتماعي والدرامي

جدلية ؟ أم تبعية ؟ أم حلول صوفية ؟

علاء الجابري

دائماً ما تحتاج العلاقة بين الاجتماعي والدرامي إلى طلب نوع من حسن النية في التعامل معهما وذلك على خلفية التحكم العريض لبعض التوجهات الإيديولوجية في المسألة برمتها، ولفترات طويلة، فيحتاج الأمر لشيء من التعاطف لدرء ظلال إيديولوجية معينة ارتبطت بالحديث عن «المجتمع» و«الالتزام» و«الوظيفة» وسواها من اللافتات الضخمة التي أرادت أن تقف الحياة – بكل مفرداتها – تحت ظلالها، بما فيها الإبداع، برغم فرديته وانفلاته عن التأطير.

إن الاجتماعي الذي نقصده نسق متحرك ينبني داخل علاقات يحتل بعضها موضع الصدارة ويصبح بعضها الآخر مجرد خلفية للإطار المقصود، ولا نقصد – على الإطلاق – تصوير الإبداعي بوصفه نسخاً باهتاً للاجتماعي، أو تابعاً بسيطاً، يدور معه حيث دار، وإنما غاية المراد أن نصف الإطار الاجتماعي وبيان حضوره في الإبداع مهما حاول التجريب أو التطوير ولاسيما في الفن المسرحي بمواضعاته الموروثة من جهة، واعتبارات التلقي الشفاهي من جهة أخرى، ولا ريب أن تلك الشفاهية ترتبط بما رآه جابر عصفور (متأثراً بجولدمان كما أقر) «المبدأ الأساسي»(١) «وهو أن الإبداع الأدبي جانب من السلوك الإنساني يخضع للقوانين نفسها»(٢).

إن تجادل الإنسان مع المنظومة الاجتماعية لا يعني استاتيكية الإبداع وثباته في مواجهة المستوى التعاقبي للأعمال الإبداعية وهو أمر صار مستقراً ومشهوراً، طبقاً لسعي الأعمال الإبداعية – في أغلب الأحيان – إلى هدم الأبنية القديمة وتأسيس أبنية ورؤى جديدة. إن الأمر لا يعدو أن يكون «سلاماً مؤقتاً» – إن صح التعبير – مع المنظومة الاجتماعية واستغلال الهدنة شيئاً فشيئاً للتسرب داخل المنظومة المستقرة وصولاً إلى استقرار الفن المسرحي، ومجاوزة ذلك إلى قدرته على مناقشة «التابوهات» – مثلاً – في مرحلة تالية. إن «أفق التوقعات» يحضر فيه الاجتماعي بشكل بارز، سواء على مستوى الإبداع أو التلقي، دون أن نشتط فنرى أفق التوقع محدداً للعمل على نحو نهائي وبخاصة في جنب الإبداع بحكم كونه مجاوزة ولكنه أكثر فاعلية مع مستوى التلقي، إذ إنه «من المسلم به أن تلقّي المتفرج للعلامات المسرحية يوجهه، بسواء بشكل واعٍ أو غير واعٍ تجربته الحياتية واليومية وخبرته في وضع شيفرات وحل شيفرات اجتماعية مشابهة..»(٣).

ويقف التاريخ المسرحي شاهداً أكيداً على أن الفن المسرحي اجتماعي بامتياز فالمسرح الذي يحتوي كثيراً من الفنون، بفعل أبوته للفنون جميعها، يكيّف هذه الفنون مع طبيعته – هو – الداخلية، وبرغمها على الاعتراف بخصوصية الفن المسرحي، حيث إن الفنون الداخلة إليه تكتسب قيمتها وقيمها من مجاله، الذي يدخل فيه كونه اجتماعياً بامتياز. إن فكرة مثل «الفن للفن» ربما تتحقق بصورة كبيرة في فنون مثل السينما والرسم والأوبرا والموسيقى، ولكن الفكرة ذاتها تجد كثيراً من التحفظ لدى المسرحيين على مدار تاريخ المسرح بصفة عامة.

ربما كان المسرح أكثر الفنون قدرة على مواجهة الفرد بصورة ذاته، وإذا كنا نتوقف مراجعين بعض «الكلاشيهات» المحفوظة من نوعية «الفن مرآة المجتمع»، فإن أمثال هذه التعبيرات تبقى صحيحة بوجه ما؛ فحين فشلت مسرحية The cenci للشاعر شيلي (١٨٢٠) برغم جودتها فنياً، سواءً على المستوى الدرامي أو الشعري ردَّ الكثيرون فشلها إلى دوارنها حول الفعل المحرم، وهو موضوع بغيض في الوعي الاجتماعي، ودخول المجتمعي في صلب المسرحي (دون هيمنة أو تسلط) جعل المسرحية ملفوظة، وربما كان ذلك مصير أوديب، لو استمر أ الفعل بحيث تتحول المسرحية للدوران حول الفعل المحرم، غير أن ندم أوديب وفق عينيه توافق مع السياق المجتمعي العادي أو الأكثر اتساقاً مع الذات المجتمعية، بما وفّر – مع الأسباب الفنية بالطبع – خلود الأوديب، على العكس من نص شيلي المندثر، دون أن يعني ذلك إجراء مقارنة فنية بينهما.

إن «أفق التوقعات» يحضر فيه الاجتماعي بشكل بارز، سواء على مستوى الإبداع أو التلقي، دون أن نشترط فنرى أفق التوقع محدداً للعمل على نحو نهائي وبخاصة في جنب الإبداع بحكم كونه مجاوزة

الحديث عن العلاقة بين الاجتماعي والدرامي لايحمل وجهة نظر قديمة؛ تجاوزها الزمن كما قد يدعي البعض؛ فالحق أن كثيراً من النزعات التجريبية الحديثة يرى أعلامها وجوب مراعاة هاجس الاتصال وتقديمه -أحياناً- على سواه، وسطورنا تذهب مع آن أوبرسفيلد في رأيها القاطع بأن «النص في المسرح المعاصر كثيراً مايتجه صوب استعراض الوظيفة الاتصالية على حساب الوظائف الأخرى» (٤)، فيكون الاهتمام بالمناسبة -أو «اللياقة» بالتعبير المسرحي- والتماشي بين الاجتماعي والدرامي نوعاً من الحيثمن صلب العملية المسرحية برمتها، ويحمل مظهراً لترادف المسرح والحياة وأن المسرح ظاهرة اجتماعية وحقيقة فنية، حتى إن السياق الاجتماعي يفرز توجهات مسرحية بأكملها وقد يحمل عوامل زوالها، تماماً كما حدث مع المسرح العبثي الذي أفرزته توجهات فلسفية ومجتمعية بعينها، ثم انقلب الأمر على التيار الجديد مع زوال مقدماته الفكرية والاجتماعية وفشل سريعاً في المسرح الغربي وبشكل أكثر سرعة لدينا، ولاريب أن زوال توجه مثل المسرح العبثي من المجتمع العربي بسرعة كبيرة وحضور المسرح الملحمي واستمرار حضوره وتأثيره في المسار المسرحي لفترة طويلة جداً مردود -بشكل أو بآخر- إلى مناسبة التيار المسرحي للمجتمعي أو تنافر معه، ليدل زوال هذا واستمرار ذاك على أنه ثمة علاقة مردها اجتماعي تجعل قبول هذا ورفض الآخر متوقعاً، «وكلما أشار النص إلى الوقائع المعطاة التي ينتمي إليها الأشياء لم سلوك الاجتماعي للمتلقين المحتملين كان قادراً على الأفعال التي تعود إلى تأويله» (٥).

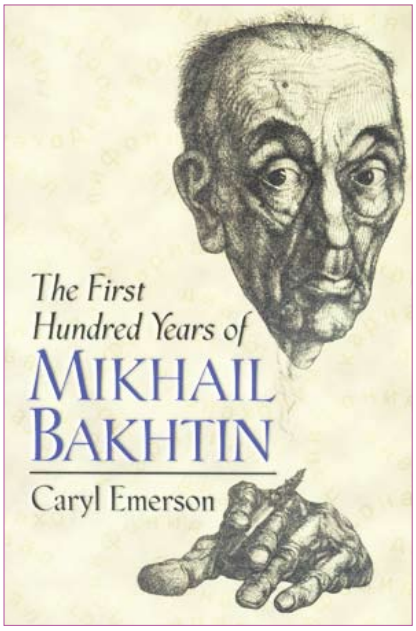
لايقتصر الأمر على أهمية المنحى الاجتماعي في حضور تيار إبداعي، وخفوت آخر، ولكن ربما يمتد الأمر -بشكل ما- إلى المناهج النقدية ذاتها، فلقد كان خفوت الاجتماعي في المنهج البنيوي -مثلاً- واحداً من أكبر المثالب التي جعلت طموح المناهج التالية في تخطي المنجز البنيوي وارداً بشكل كبير، فالحق أن المنهج السيميولوجي -مثلاً- يحضر فيه الاهتمام بالاجتماعي ليكون ذلك أهم مميزاته، وليتجاوز تركيز البنيوية على محاولة الدقة والموضوعية، والتي وطأت في سبيلها -أحياناً- خصوصية النصوص الأدبية، فالبنيوي «يعامل هذه النصوص كما لو كانت نماذج من براعة الحديد أنتجتها قوة خفية» (٦). ولاريب أن حضور النظرة الاجتماعية والاهتمام بفردية العمل بشكل كبير يعتبر اختلافاً مهماً يبدو في عناية البنيوية بفكرة النظام فيما تعنى السيميولوجيا بفكرة الاختلاف، أو على وجه آخر، تقف البنيوية عند حدود الوصف والتصنيف وتغفل السؤال في المعنى والسبب في إنتاجه، والغايات التي يستخدم فيها، لتنطوي على مثالية شديدة تصل لدرجة وضع «القواعد»، على الرغم من كون «قراءة نص أدبي وفهمه شأنها شأن إنتاجه يعدان كذلك لونين من النشاط الاجتماعي» (٧).

ولعل أكبر مايبرز من طموحات السيميولوجيا بصفة أساسية ماتريده من محاولة إخراج النص من تعقيم المناهج الأخرى - التي تضع النص في قداسة لايحتاجها، ولم يطلبها. إنها في استعانتها بالمناهج الاجتماعية مثلاً -، تعي أن الذات المبدعة لم تبدع نفسها كذلك، وإنما كان المبدع نتاجاً لمجموعة من الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، والتي لاتزال تؤثر في مسار النص (بالمعنى الأشمل للكلمة)، ليكون الإبداع ظاهرة مجتمعية متفردة إلى حدٍّ بعيد ومحكومة في النهاية بالفردية التي تنفي كونه وثيقة اجتماعية كما فهم أرباب النقد الاجتماعي ولكنه -الإبداع- يظل محكوماً -في نهاية الأمر بما سماه جوناثان كللر «المحتمل الثقافي» (٨) الذي يطرح قبولاً واستمراراً لإبداعات دون غيرها، ويدفع البعض الآخر صوب الفناء المحتوم ويقنن لبعض الأهداف الإبداعية، حتى ماكان منها شديد الخصوصية والاتصال بالذات الداخلية، وهو ماستشير إليه السطور في الحديث عن تطور «الحب» بين أحمد شوقي وصلاح عبد الصبور.

إن النص نفسه علامة والعلامة ليست حقيقة فردية ولكنها حقيقة اجتماعية، بل إن المسألة الاجتماعية تبدو أساسية وطبيعية للغاية في البحث في العلامات على ضوء من تعريف سوسير لعلم العلامات حين جعل المجتمع ركناً أساسياً في تعريفه فقال «إنه العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل المجتمع» غير أن الفارق الشفيف والمهم في الآن ذاته يبدو في اعتماد المناهج الاجتماعية على إضاءة النص من خارجه فيما تعكس السيميولوجيا تلك الوضعية فتذهب إلى رؤية النص من داخله إلى الخارج.

وإذ يعتبر الكثيرون أن صنم الاجتماعي قد يكون واحداً من أبرز أسباب أزمة المسرح العربي؛ ذلك أن الاجتماعي وسطوته قد يدفعنا للالتزام الممجوج، فالحق أن مرونة الاجتماعي وعدم ثبات المعايير على نقطة واحدة يتماشى مع تطور النص الإبداعي عموماً والمسرحي بصفة خاصة، فالشاهد أن المستهجن والممجوج في عصر ما ربما يصير أساسياً في العصور التالية، فشكسبير –مثلاً– حين قدم مشاهد المعارك على الخشبة عوض أن تروى سرداً كما كان الحال في الفترات السابقة المغرقة في الكلاسية، كان من الطبيعي أن يعارضه – كما هو ثابت – في ذلك التطوير كثيرون، حتى إذا صارت معدلات الحراك الاجتماعي كبيرة بشكل ما، أصبح التغير الإبداعي متسارعاً بشكل موازٍ وهو الحاضر المشهود من تغير تقنيات وأساليب يقبلها التغير الاجتماعي بعد ذلك، كما حدث بشأن قيام الرجال بأداء أدوار النساء لفترة طويلة جداً قبل أن يتقبل المجتمع فكرة صعود النساء ليؤدين أدوارهن، بداية من القرن السابع عشر.

هناك شاهد أكثر وضوحاً يبرز ما نريده من مواكبة المسرحي للاجتماعي دون تبعية، وإنما بعلاقة جدلية تقوم على التكامل؛ كتغيير «إبسن» نهاية مسرحية «بيت الدمية» إذ النهاية الحالية هي النهاية الأصلية التي كتبها إبسن وهي التي تغلق فيها «نورا» باب الزوجية وراءها، وتجري تبحث عن ذاتها، وتترك زوجها وطفليها، ولكن الزواج نظام اجتماعي راسخ وقف خلفه المؤسسات الدينية والمجتمعية، ولهذا أحدثت تلك النهاية ضجة عنيفة، فدفعت إبسن وعي عميق بمواضعات المجتمع إلى تغيير النهاية كي تتوافق مع المجتمع حينئذٍ ولما تطور المجتمع وصارت



الحرية والبحث عن الذات قيماً واردة بشكل كبير أصبح حتمياً أن تعود المسرحية إلى النهاية الأصلية، بعدما صارت مقبولة على المستوى الاجتماعي.

يتلاقى هذا الموقف مع ما فعله يعقوب صنوع حين قَبِل ثورة الجمهور على مسرحية «صفصف» فغيَّر نهايتها بعد ثورة الجمهور عليه إذ خطا به بإضافة مشهد ختامي يزوج فيه البطلة والقاطع مسرحه فرضخ يعقوب صنوع لمطلب ذلك الغول المسمى بالجمهور، ولا ريب أن «تمثل أي شيء أو تفسيره يعني وضعه أو استحضاره داخل أطر النظام التي تتيحها الثقافة، وهذا يتم عادة بالحديث عن هذا الشيء بلون من ألوان الخطاب تقبله تلك الثقافة بوصفه خطاباً عادياً»(9).

في رحاب المسرح العربي يبدو تراجع «محمد صبحي» عن تبادل القبلات على المسرح مؤشراً اجتماعياً وذلك على الرغم من عدم الإجماع على استهجان ذلك التصرف، على الأقل من جانب أغلب المتفرجين. إن العلاقة بين التقاليد الدرامية والتقاليد الاجتماعية، يتم في إطار من العرف الحضاري المتبدل، فالإطار الاجتماعي مكوِّن هام في تقبل العمل المسرحي، ولن يمكن التعلل بكون القبلة «درامية» تحمل جزءاً من المعنى المراد توصيله سبيلاً لوطأة الاجتماعي، فالسياق أكبر من الرسالة، وهو ما يجعلنا نرى في تراجع «محمد صبحي» عن كسر ذلك التابو ما ينطوي على تطور فني، وإيثار لعدم الصدام المجتمعي، حيث يبدو فيه فهم كبير لتصنيف «هال»(10) الذي يهتم بالمسافات بين البشر في المسرح، وقسَّم المسافات إلى مجال حميمي أو شخصي أو اجتماعي أو علني تبعاً لمسافات مختلفة تختلف من مجال إلى آخر، غير أنه تقسيم اجتماعي خالص على معنى وجوب تغيير المسافات بين مجتمع وآخر على خلفية الوعي بتحكم المواضعات الاجتماعية في نسبية تحديد هذه المسافات والتي قد يكسر بعضها «التابو» الذي يمنع التلامس وهو وجه آخر لتغيير فكرة الحب ذاتها بين مسرحية وأخرى، بحيث نجد الصراع التقليدي «الحب والواجب» في الأعمال الأولى لدى أحمد شوقي مثلاً، بينما ينقلب الأمر لدى شاعر مثل «صلاح عبد الصبور» فلم تعد الفتاة هي شرف القبيلة وتحاول درء الظن الخبيث عنها، ولكنها صارت تسرق أباها لأجل حبيبها كما حدث في «الأميرة تنتظر» أو تبحث عن فعل الحب بدلاً من البحث عن معناه كما في مسرحية «ليلى والمجنون» وهذا التباين بين فترة وأخرى «يعني بشكل بديهي أن هدف الحب مثلاً لا يتم اختياره وفقاً لذوق الذات الفاعلة فقط، وإنما وفقاً للخصائص الاجتماعية – التاريخية التي يندرج تحتها الهدف»(11).

الحديث عن العلاقة بين الاجتماعي والدرامي لا يحمل وجهة نظر قديمة؛ تجاوزها الزمن كما قد يدعي البعض؛ فالحق أن كثيراً من النزعات التجريبية الحديثة يرى أعلامها وجوب مراعاة هاجس الاتصال وتقديمه أحياناً على سواه

لايقتصر الأمر على مبدعين لم يسهموا في التقليد للفن المسرحي والتنظير له مثل إبسن ويعقوب صنوع ولكن طال الأمر بعض المنظّرين الذين دشنوا للتجريب فبريخت – مثلاً – حاول إعادة كتابة مسرحية «الأم الشجاعة» حين أثارت شخصية الأم عطف المتفرجين وقت عرض المسرحية للمرة الأولى ولكن ذلك لم يغير الجمهور فتعاطف معها, رغم كل محاولات بريخت, فظل الجمهور يشفق عليها وهي تمضي وحيدة في المشهد الأخير تجر عربتها الثقيلة إن معاداة المسرحي للاجتماعي تؤدي – لا محالة – إلى دحض المسرحي وبقاء الاجتماعي بمواصفاته التي تفرضها الحياة والمسرح وجه رائع وصاف للحياة, لا يعيبه انطواء كثير من الثنائيات تحت الظاهر البادي منه : فالجدلية متحكمة في تلك الثنائيات مثل التجريب الذي قد يبدو متنافراً مع سطوة المجتمعي غير أن ترادف المسرحي والتجريب لا يتنافر مع ترافق المسرحي والمجتمعي؛ ذلك أن بحث التجريب عن التحرر من القيود الاجتماعية ينتهي – في آخر الأمر – عند حدود الذائقة السائدة التي تحكم التلقي برمته والتلقي الشفاهي المفترض في النص,

لوحة تذكارية لميخائيل باختين

والواقع فعلاً في العرض يحكم الطقس المسرحي يرمته ويتحكم في نوعيته بدرجة ما, دون أن يعني ذلك تناقص التجريب مع أصالة الاجتماعي في المسرح على معنى من نفور التجريب من الصدام مع المجتمع وتابوهاته, دون مهانة للمجتمع من جهة أو إزاحة الاعتبارات الفنية إلى الصفوف الخلفية من جهة أخرى.

لقد كانت هيمنة الاجتماعي على الفردي هي فرضية باختين الأساسية, التي جعلته – تبعاً لرأي تودوروف – أهم مفكر سوفييتي في مجال العلوم الإنسانية وأهم منظّر للأدب في القرن العشرين, ولاريب أن علو القيمة الفنية في نظرة باختين جعل توازي (هل نقول «حلول» تبعاً للتعبير الصوفي الرائع) الاجتماعي داخل الفني شفيفاً لدرجة يصعب معها الحكم بوجوده, وربما كان القول بغيابه أكثر صعوبة. إن الإمساك بالخيط الرفيع الواقع بين «الالتزام» من جهة وما يمكن تسميته «مراعاة مقتضى الاجتماعي» من جهة أخرى يحتاج إلى حرفية رائعة, وهو ما اتضح من الأمثلة التي سبقت, حيث ترافق الوعي بالمقتضى الاجتماعي مع التطور الفني ونضج الوعي لدى بريخت أو إبسن أو محمد صبحي أو يعقوب صنوع أو لدى بعض النقاد مثل تحفظ الدكتور أحمد مجاهد على المسافات في تصنيف «هال», أو تقييم تودوروف الرائع لباختين الرائد الكبير. إن الوعي بحلول الاجتماعي لا يتماشى مع الالتزام أو توظيف المسرح اجتماعياً كما قد نتوهم, فإنه – إذا جاد وارتقى – لا يحتاج لإقامة علاقة «تقية» مع المجتمع وغاية ما يبحث فيه تجادل الفني مع الاجتماعي, وبخاصة في رحاب المسرح.

الهوامش:

(١) د. جابر عصفور: نظريات معاصرة, هـ. م. ع. ك, ١٩٩٨, ص ١٤٥.

(٢) السابق: نفسه.

(٣) ألين استون وجورج سافونا: المسرح والعلامات, ترجمة سبلي السيد, مراجعة محسن مصيلحي, الأكاديمية للفنون, القاهرة, ص ٢١١.

(٤) آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح, ترجمة في التلمساني, وزارة الثقافة, مصر, مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي, ص ٢٨, ٢٩.

(٥) صلاح فضل: شيفرات النص «دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد», الهيئة العامة لقصور الثقافة, كتابات نقدية (٨٥), فبراير ١٩٩٩, ص ٢٢٩.

(٦) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة, ترجمة د. جابر عصفور, الهيئة العامة لقصور الثقافة, مصر, سلسلة آفاق الترجمة (١) ١٩٩٥, ص ١٣٢.

(٧) روبرت هولب: نظرية التلقي (مقدمة نقدية), ترجمة د. عز الدين إسماعيل, المكتبة الأكاديمية, مصر, ٢٠٠٠, ص ٥٨.

(٨) راجع في هذا المفهوم «الشعرية البنيوية», ترجمة: السيد إمام, دار شرقيات, مصر, ٢٠٠٠, ص ١٧٥.

(٩) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة, ص ٣٩.

(١٠) يرى «إدوارد هول» عالم الأنثروبولوجيا في تنظيمه المسافات بين الشخوص واستقراءه للاتجاهات تقسيم إلى أربع درجات :

- ١ المسافة الحميمة = تلامس.
- ٢ المسافة الشخصية (من ١,٥ – ٤ أقدام).
- ٣ المسافة الاجتماعية (من ٤ – ١٢ قدماً). - ٤ المسافة العلنية (من ١٢ إلى ٢٥ قدماً).

ويرى المسرحيون نفي الأول ونذرة الثاني ودوران المسرح بين الثالث والرابع.

لمزيد من مبادئ هذا التصنيف راجع:

- اكير إيلام: سيمياء المسرح والدراما, ترجمة رئيف كرم, ص ١٢, وما بعدها.
- ٢ جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي, ترجمة د. نهاد صليحة, ص ٤٣, وما بعدها.
- ٣ شرح د. عادل فواخري له في مقاله «حول إشكالية السيميولوجيا», مجلة علم الفكر الكويت, المجلد (٢٤) العدد (٣) يناير – مارس ١٩٩٦.

(١١) – آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح, ص ٩٥.

شعرية الفن (الإسلامي)

محمد الجزائري

ا ـ شبه تمهيد:

ماهي حدود «الفنون» التي أنجزها العمال والحرفيون الصنائعيون الشعبيون من المسلمين ومن غيرهم في حاضنة تتماهى والإسلام، أو تعلنه ديناً رسمياً للدولة ؟

هل تجلت في مطرزات الزي ونقوش الحلي، وزخرفة العمائر والعمائم، وتضاريس المسكوكات والمكبوسات والمطروقات في رقائق المعادن الخفيفة كالذهب والفضة والصفيح الأصفر (البرنج) أو صبِّها في قوالب المعادن الثقيلة كالبرونز والرصاص والحديد، أوفيما تركه الصاغة والحفارون النقاشون على الخواتم والأختام من نقوش وكتابات وزخارف، من عهود ما قبل التاريخ حتى شاعت للخلفاء المسلمين ووزرائهم وطبقة التجار والموسرين، أوفيما زيَّن به الزخرفيون والرسامون والوراقون تلك الكتب والمخطوطات العتيقة والجديدة من تحليات زخرفية ومرسومات مجاورة لمضامين الكتب وعلى هوامش متونها أوما أبدعه الفخارون والخزافون من أوانٍ وجرار ومربعات متجاورة من الآجر والقاشان، أوما نفذوه من خطوط متعاشقة ومتوالية على جدران القصور والمساجد وملقوشوأوفخوره على الخشب بمطعم بأقطع العاج أوقشرة الخيزران أورقائق المعادن الثمينة كما فعل أسلافهم القدامى في قيثارات أور التي وجدت في مقابر السلالة السومرية الملكية الثالثة كجزء من طقس الدفن ومعتقد حياة المسرات الأخرى بعد الموت، كرحيل أول عن الدنيا الأرضية إلى دنيا الجنان ؟!

حتى فيما قدمه الخياطون، الحرفيون، والطرزيون، من نقوش ومطرزات أوتطاريز بخيوط الحرير والذهب والفضة على عمائم الخلفاء العباسيين بخاصة وحللهم وحليهم أوما زينوها به من فصوص من الجواهر كالياقوت والزمرد، أيضاً امتداداً لما قام به الترف الأكدي والبابلي من تجميل تمثيل معبوداتهم وحوريات قلوبهم، كقناع امرأة من الوركاء حيث حُفر المفرق وملئ بالجواهر والأحجار الكريمة، كذلك الأمر في محاجر العيون ووسط إنسانها!

«الفن» ـ ومن تجليات جماله وجلاله تلك التي نسميها اليوم «الشعرية» تمظهر في حجم الجمال وشكله الذي نضحت به تلك المصنوعات والمشغولات والتحف كنصوص بصرية قابلة للديمومة والنظر وإثارة التأمل والدهشة والمتعة، في آن زمنها والأزمنة التالية، إلى أبد الناظرين بمقل مثقفة وشاعرية الهوى.

ربما لشعر بصري يُتلك «الشعرية» تتجلى في حركة جسد أنثوي يتمايل رقصاً وغنجاً ودلاً، وتزيد من جماله ومتعة جلاله، حركة تلك الأرداف الشفيفة وألوانها تحت أنوار الشموع والقناديل عبر أجساد الراقصات العباسيات والشرقيات بعامة، في حومة تلك الرنات السابحات في مقامات الوجد والعشق والغناء، مع إيقاعات الطبل والرق، ومتوالية أصابع عازفة القانون ورجع صدى نغمات أوتاره في الصندوق المسجى على منحنى فخذي تلك الفاتنة من الجواري والقنان المتمرسات، وصولاً إلى عازفات الفرق الاحترافية في الكونسرتات الشرقية وفرق معاهد الفنون المسرحية، مع مدات النايات الساحرات، والمزامير التي تنفخ بها شفاه رقيقة أوممتلئة، تمرست الإغراء والبوح بصوت الموسيقى.

(الشكل) البصري وميلوده في المطلق من الحواس من جمال وجلال، هو من تجليات (الشعرية) أو هو في صلبها!

لفنون أنتجها المهرة المسلمون وغيرهم من عيشهم من الديانات والمذاهب الأخرى، فصاغوا ـ على هوى تلك المرحلة وأذواق بشرها الداعم ومراميه ـ صناعة النمط والأسلوب، والنموذج، بعد أن فكوا أسرار «السمة» و«العلامة» و«المقام»، كبنية جمالية وفلسفية واستكشفوا طاقتها التعبيرية، الداخلية والخارجية، فصاغوها على (شكل) متعة موسيقية كما هو جوهر الشعر وغرضه المتسامي الأسمى، مهما كانت

وظائفه الآنية وأغراضه، وحوافز منتجيه!

وإذا المسلمون يُظهرون أنهم لا يخشون من اللباس والزهد في المُعاش، حتى دخلوا الأمصار الأخرى، وتعرفوا نعيم أرضها ومنتج مبدعيها، وترفق قصورها وملوكها واحتكوا بحاضرها وحضارتها، فغرفوا من غنائم أصابوا بها ترفاً، وامتاحوا تالياً من إبداع منتجيها مهارتهم في تخليقهم الجمال في الملبس والمسكن والمأكل واللياقات.

وحين شيد العرب «الدولة» بمفهومها الملكي، زمن الأمويين ثم العباسيين، فالأندلس، أسبغوا من نعم الجمال وفنونه إلى «جمال» النعمة والترف، ما أظهرهم في ذلك الأثر في قصورهم وأثاثهم ومدنهم وفضاءات عيشهم ولباسهم ما تعلموه وامتاحوه من «الآخر»، وأضافوا عليه وزينوه بسيماء طبيعتهم وخيالهم وأنماط حكمهم وفلسفتهم في الحياة والموت: الدنيا والآخر.

وظل «الخط العربي» هو السيد وحده «الفن» الذي رافق تلك الأقوام، مذ كانت للجاهلية الأولى أسواق للشعر ومعلقات وأيام، حتى صدر الإسلام وما بعد، حيث صار وسيلة التدوين لرسائل التبشير والتحذير لملوك العالم وقياصرته وأباطرته، ولتوثيق الآي الكريم وتدوينه في المصاحف الأولى، بما اصطلح عليه تالياً «الخط الكوفي المصحفي» في القرن الأول للهجرة.

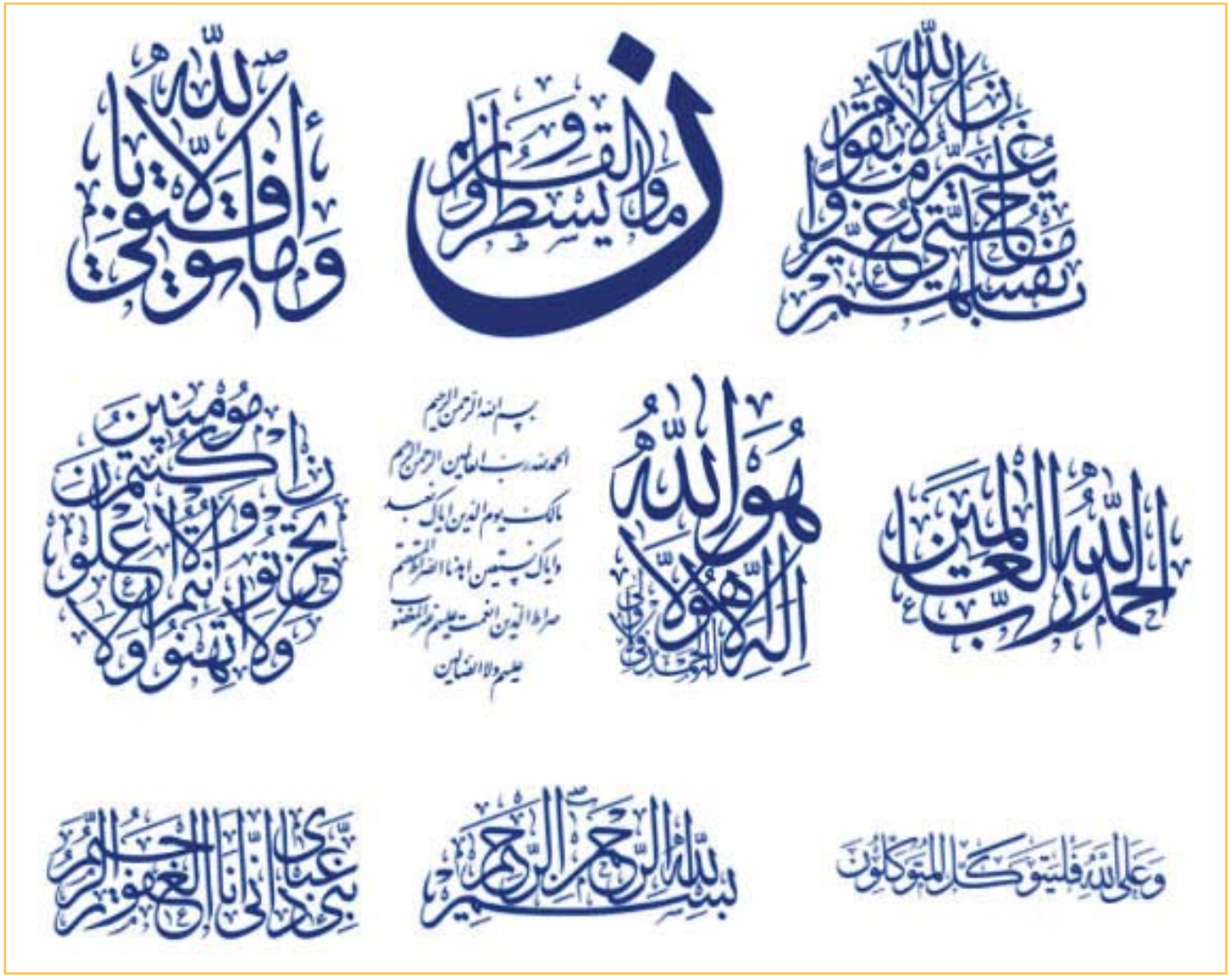
لذا لم تأتِ مقولة ابن عربي «واعلم أن القرآن يحوي على جلال الجمال وعلى الجمال» في (كتاب الجلال والجمال) (*) ـ في رأينا ـ إلا لتوكيد شعرية المضمون وليس جمال الشكل بل الجمال والجلال اللذين يظهرهما المضمون كحالة عرفانية هي في الخلاصة (شعرية) فن القول ومن زاوية نظر الخطاطين، بعد أن تمرسوا في القواعد الخطية والتجويد وخرجوا عن وعورة الخط الكوفي المصحفي الأول، وصولاً إلى ليونة الكوفي المغربي، والديواني والفارسي وما توالدت من أشكال ورنات، كما تماماً القراءات والتجويد لآيات الذكر الحكيم، من قارئ لآخر، سبعة أو أكثر أو أقل، لا يهم، لكن المهم ما تعطيه تلك القراءات السمعية أو البصرية، من تلاوين الجمال والجلال وما يترسب لدى الخطاطين بخاصة ولدينا بعامة ـ كمتلقين مساندين ومتعاضدين متفهمين ـ من التواصل حدّ السمو والتسامي أحياناً، بسبب متعة (الشعرية) التي يولّدها ذلك الجمال وما أضفى الجلال عليها من هالة الخشوع والتجلي العرفاني.

وإذا كانت هناك «شعرية» في تلك الفنون فقد تجلت أيضاً في «الزخرفة» والقوس المنحني، وملء الفراغ الوهمي بين كتلتين ماديتين.

يؤمن خالد الرحال، وهو نحات عراقي مبرز، بأن موسيقى منحوتاته الصلدة تنبعث من الفراغ بين كتلتين موسيقى يسمعها في خلده ووجدانه وتملأ رأسه، كأنه يضع كل وحدة من وحدات منحوتاته بين هلالين، فتتولد متوالية موسيقية، كما لو كانت استلافاً من أجداده السومريين في زخرفة جدار معبد الألف عين في الوركاء من منتصف الألف الثالث قبل ميلاد السيد المسيح حين وضعوا مخاريط من فخار ملون بالأبيض والأسود مرصوصة جوار بعض كإزار للجدار الداخلي وزينة فصارت تشكيلها زخرفة بصرية سبقت فن الأوب آرت بحقب وسنين، فيا للحداثة المبكرة، أو ما أنتجه البابليون في شارع الموكب أو على بوابة عشتار من زخارف نباتية وهندسية وحيوانية، جوار تلك الريليفات من الحيوانات التركيبية الغرائبية، فصارت مثالاً يحتذى إلى يومنا هذا.. أو فيما آلت إليه الزخرفة الجصية في سامراء من جمال الزخرفة في التناظر والتماثل، فصارت قبساً لها لحرفيين لتجميل السقوف والجدران والصالات والغرف العامرة والدواوين، وكان ذلك تأسيساً لما اصطلح عليه تالياً «فن الأرابيسك».

٢ ـ الزخرفة:

الكتابة روح اللغة
والزخرفة ثوب الفن..
والحرف العربي هو الخلية التي تكوّن جسد اللغة العربية..



لذا عُدَّ الخط منذ البداية من وجهة نظر تراثية إسلامية بأنه وسيلة لحفظ الكلام الإلهي.

أمثلة:
(ن. والقلم وما يسطرون).
(والطور. وكتاب مسطور).
(ولقد كتبنا في الزبور من بعد الذكر أن الأرض يرثها عبادي الصالحون).
(وليكتب بينكم كاتب بالعدل).
(والذين يبتغون الكتاب مما ملكت أيمانكم فكاتبوهم إن علمتم فيهم خيراً).
(وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلاً).

لكن، لنتأمل أقدم طرائق التعبير البصري، فسنجد بين الطية وفي الثنية، مستوراً أو في السطح ظاهراً معلوناً ذلك الومض من «الشعرية»:

فثمة كما اتفق الباحثون المرحلة التصويرية الذاتية وهي أقدم طرائق التعبير البصري عن الكلام المسموع وفيها يكتفي الكاتب برسم مدلول الكلمات الواحدة تلو الأخرى.

وتعتبر هذه المرحلة من أبسط مراحل الكتابة، لأنها حالة تصويرية عن فعل حدث تماماً مثلاً:
(الرجل): يُعبر عنه بصورة رجل.

(والتضرع) يعبر عنه بصورة (يد) تُرفع تتقدم إلى أمام.

و(الأكل) يُعبر عنه بيد تمتد إلى الفم.

و(الماء) يعبر عنه بأمواج متتابعة.. وهكذا..
وكانت الصورية الذاتية تعتمد لدى كهان المعابد القديمة في مصر، كالكتابة الهيروغليفية وتكتب عادة بصورة عمودية، من الأعلى إلى الأسفل بعد أن كانت تكتب من اليمين إلى اليسار وبالعكس (والهيروغليفية) كتابة تطورت نحو تبسيط الصور وتوحيدها، فزودت بإشارات مصرية لتحديد المعنى، ولكثير من هذه الإشارات وظيفة نحوية صرف، ولا تقرأ أو تنطق كالإشارات التي بين المذكر والمؤنث والجمع التي تميز الآلهة عن البشر و(هيروغليفي): لفظ مركب من كلمتين يونانيتين تعنيان (الحفر المقدس: Heroglyphiy) أو: كتابة مبهمة بحسب «المورد».

والصورية: مزيج من إشارات ذات معنى، (بمنزلة الكلمات) ومن إشارات صوتية، بحسب المؤرخ (موريت) أو إشارات ترمز إلى أصوات.

وقد عرفها علماء الآثار الفرعونية بالإشارات التشكيلية وهي إشارات كتابية تشمل أشكالاً للكائنات أو للأشياء. وهذه الإشارية في جوهرها رسوم مبسطة تعبر عن الأشياء في معناها، فرسم العصفور يعني العصفور، وكذلك رسم اليد والفم.. إلخ. أما المجازية: فهي رسوم اكتسبت مدلولاً مجازياً من نوع المجاز المرسل والكناية والاستعارة فاقتصر رأس الثور على أداء معنى الثور، وصار معنى الهلال يعني الشهر، ومقدمة الأسد تعني الرفعة والتفوق، وقد حولت إشارات متعددة النطق، حيث أدت بعض الرسوم إلى معانٍ مجازية متنوعة.

أما المعاني التي لا صورة لها من الخارج كالحب والبغض والصباح والمساء، أي المعاني الكلية، التي يضطر فيها صانعها إلى الرموز فيرمز للمحبة بالحمامة وللبغض بالحية ولليوم يرسم الشمس في أعلى دائرة.

أما المرحلة الصورية الرمزية، فإلى جانب الصورة الذاتية: ثمة صورة رمزية تدل على المعاني المعنوية، التي لا صورة لها في الخارج، ويمكن التعبير بها عن حاجات الإنسان، كالرجل المقرفص رمزاً للجائع، والشمس رمزاً للنهار.

أما الزخرفية فهي كل رسم يعمل على سطح بقصد ملء الفراغ بهيئات جميلة متناسقة تستريح لها العين خطوطاً أو هيئات هندسية، أو نباتية أو حيوانية، وجمالها يعتمد على ذوق صانعها ودرجة سيطرته على المادة التي يزخرفها أو يزخرف بها، ومن سماتها: التكرار والتوازن: ويأتي أكبر جانب من جمال الزخارف من التكرار، فإن ورقة العنب شكل جميل، فإذا رسمنا هيئات ورق العنب متجاورة في صورة متماثلة، حصلنا على زخرف، وكذلك يقال عن زهرة اللوتس أو غيرها.. هذا أولاً.

وثانياً: التكرار المتوالي، ويبدأ من خطين منمنمين متماثلين، ويستطرد إلى صور هندسية ونباتية وحيوانية لا نهاية لها.

وثالثاً: الزخارف تكون بمثابة رسوم، أو تحفر بارزة، وقد تكون ذات لون واحد أو أكثر.

وأول زخارف ظهرت تلك التي أشرنا إليها سلفاً، في إزار الجدار الداخلي لمعبد الألف عين في ماري ٣٠٠٠ ق.م. ومن ثم ظهرت الزخارف في نتاج بابل، كما نوهنا، على جداريات شارع الموكب وبوابة عشتار، نباتية وهندسية، جوار الحيوانات المركبة.

وقد وصلتنا رسوم من القرن الثاني الهجري نجدها في زخارف خلفاء الأمويين ببادية الشام وأخرى في القرن الثالث الهجري عثر عليها في قصور سامراء وسواها. كما أكد الباحثون ومنهم د. جمال محمد محرز في كتابه: التصوير الإسلامي ومدارسه ص ١٢، مصر ١٩٦٢ ـ كما أكد انتهاوزن بأن حفائر القصور الأموية في الشام وفلسطين أمدت الباحثين بأصول المعمار، والزخرفة الجصية، بل ساعدت على دحض خرافة انعدام النحت في تصوير الكائنات في الفن (الإسلامي)، ولذلك تؤكد الباحثة د. وفاء إبراهيم بأن المنع من التصوير ليس مبدأ يقره الدين للاستاطيق الإسلامية، بل إنه مبدأ ترقٍّ ووسيلة تربوية أخلاقية، للانتقال في المجسمات إلى اللامجسمات وفق الرؤية الرؤية الإسلامية في ثنائية العالمين الروحي والمادي، فالفن (الإسلامي) في صدر الإسلام قام بالدور نفسه الذي قامت به الرياضيات عند أفلاطون، أي: تدريب الذات على التجريد. بمعنى كانت هناك في الصدر الأول من الإسلام ضرورة ملحة لتدريب الفرد على المجردات وذلك لأن المفاهيم الجديدة التي أتى بها الدين الجديد، مفاهيم ذات طابع تجريدي، لأنها مما يخاطب العقل والفكر، وكان لابد أن تنعكس هذه المفاهيم والقيم الجديدة نفسها من خلال الفن بصورة تجانس طبيعتها الأصلية (التجريد) فقادت إلى النزعة التجريدية.

إن الحركة التجريدية في صدر الإسلام تمخضت عن قدرة رياضية أو هندسية، أي القدرة على التحكم في التفصيلات المكانية وعلاقات التداخل والتشكيل، فاستعملوا تقاطع ما يسمى بالطبق النجمي، وهي زخارف مستديرة الهيئة تصنع خطوطها نجماً في وسطها، تفننوا في ذلك تفنناً يحار فيها العقل، فاستعملوا شكل ورق العنب وفروع النخيل والحبيبات المستلهمة من حبوب النباتات والأقراص والزيتون وسنبلة القمح والفصوص والورود المتشابكة والخطوط المنكسرة والجدائل والخطوط المتعرجة أو المنحنية، وما إلى ذلك.

وثمة الزخارف التي ظهرت على أواني الفخار الخالية من الطلاء والأخرى المطلية، كما في خزف خفاجة في وادي الرافدين، كما استعملت الزخارف على شكل إزارات متوازية، كما استعمل الحرفيون المهرة آنذاك الألوان بنجاح كبير.

وكان المزخرفون الإسلاميون يفضلون الألوان القرآنية، أي التي جاء ذكرها في الكتاب الكريم: كالأخضر (السندس) والأحمر (المرجان) والأحمر القاني (الياقوت) والأصفر لون الذهب، والفضة ...إلخ.

وظهرت الكتابة كعنصر زخرفي بخاصة في تدوين الآي الكريم وبعض الأحاديث الشريفة وأسماء الرسول والخلفاء الراشدين كعناصر زخرفية، وفضل هؤلاء المزخرفون الكتابة الزخرفية بالذهب على أرضية زرقاء داكنة أو استبرق ومن مصطلحاتهم (خط ذهب على بحر الاستبرق)!

كما استخدم الفنانون المسلمون الزخرفة على الفخار والخزف بخاصة خزف الفسيفساء بالغ الرقة لتغليفة الجدران منذ القرن الرابع عشر الهجري بعد أن استعمله البابليون قبل ذلك بآلاف السنين، ومن الأمثلة المتداولة: (قُصير عميرة) في الشام شيِّد في العام ٧٩٢ ميلادية، حيث وجدت على جدرانه مجموعة من الرسوم الحائطية.

وتميز اكتشاف (هرتزفلد) لعدد من الصور الحائطية في سامراء عام ١٩١١ بما اصطلح عليه اليوم الزخرفة الجصية في سامراء في (قصر العاشق) وقصر (الغريب) تحديداً، وليس حصراً ثم قصر الحيرة الغربي بالشام اكتشف عام ١٩٣٦ ونيسابور بخراسان عام ١٩٣٩، حيث وجدت عديد الصور الجدارية والمرسومات والزخارف وفيها من الشعرية ما جعلها أمثلة قياسية بارزة في البحوث والدراسات الجمالية والأثرية في آن.

وظهر الفن التمثيلي في الجداريات الآشورية قبل آلاف السنين، ومن الأمثلة الشاخصة حتى الآن ما يكتنز به المتحف البريطاني من مشاهد الصيد والحروف والمعارك البرية والنهرية واقتياد الأسرى، وتدريب الجنود، وولائم النصر على الأعداء ...إلخ.

كما ظهرت على حوائط الجوامع وجدران القصور والمسكوكات، وأقدمها عربياً تلك المرسومة على قبة الصخرة في القدس، وفي رواق المسجد الكبير في دمشق وقصير عميرة وأظهرت جميعها موضوعات حيوانية كالصيد، والمصارعة والأجساد البشرية.

وفي الكتب الأدبية كانت أول إشارة أظهرت صورة علي بن أبي طالب منقوشة على السيوف ورسمة ليزيد بن الوليد على ما يذكر المسعودي في مروج الذهب (**) كما يذكر المقريزي، كما أن الأشرف بن خليل بن قلاوون أمر برسم صورة أمراء الدولة وخواصها عندما عمر الرفوف بقلعة الجبل، وفي (نفح الطيب) أن عبد الرحمن الناصر نقش صورة الزهراء على باب المدينة التي شيدها وسماها باسمها عدا ما ظهر في رسوم المغول والفن التركي والفن الهندي، وتبلور في المنمنمات، وما أنتجه بخاصة يحيى بن محمود الواسطي في القرن الثالث عشر الميلادي.

أما الرقش فلا يحمل معنى بيانياً، إنما ينقل الشكل الهيولاني والجوهر لأشياء كانت واقعية، الخط من جهة والصورة من جهة أخرى مرّ بتحول أساسي من الشكل البدائي إلى الشكل الفني جعلهم يكتنزان بالشرعية وينضحان بها بصرياً، إذ أصبح الخط صيغة فنية مجردة ترتبط بمعنى وباتت الصيغ المجردة من توابعه، ثم صارت مستقلة تحيط بالمزيد من التزويق، أو تنفصل عنه لتصبح رقشاً بذاته، ثم صار إلى الحروفية، وهي نقشة الحرف وليست معناه في البنية النسيجية للوحة.

أما الوسائل والمواد الزخرفية التي جسدت الشعرية البصرية، فمشت على العمارة والخزف والفخار والنسيج والمعادن

والأخشاب، وطرزت بها الرايات والعُصب، والبسط وإطارات السجاد والعباءات العربية، كخيوط الحرير والذهب والفضة، بتوزيعات هندسية زخرفية، نباتية وحيوانية أيضاً. وقد فرضت نفسها على المزخرفين الأوروبيين و(الترزيين) فظهرت ملامح من الخط الكوفي المصحفي دون أن تكون مادة للقراءة بل كشكل فني فقط حتى طغى الأرابيسك كفن في الاستعمال اليومي وهو امتداد بصري لما سبق يضم وحدات من المثلثات والمربعات والمنحنيات في التوازي والتناظر والتماثل وصولاً إلى الوحدة البانورامية التي تنظم الكثرة في أطلق الباحثون مصطلح الأرابيسك على كل زخرفة متشابكة حتى لو لم تكن عربية، كتلك التي شاع إنتاجها في الأندلس، والمغرب العربي والقاهرة القديمة وإسنشيل العراقية، ولا يزال..

٣ ـ القباب:

جعلت مخرجة فيلمي «صورة من» تصنع مدورة دراما عن بغداد عبر منجز أسياد العمارة في العالم الذين تركوا أثراً لهم في هذه المدينة وحدها، كمثل مبنى جامعة بغداد في الجادرية والمحطة العالمية والقصر الجمهوري وجامعة آل البيت في الأعظمية والمقبرة الملكية ومبنى وزارة التخطيط ومشروع إسكان غربي بغداد ومبنى السفارة الأمريكية والملعب المغلق جوار ملعب الشعب... إلخ.

فصارت شوامخ معمارية إلى جانب القبة المشطورة تصبان بشهيتي خصوصاً إسماعيل الترك وقفت أمام مسجد جامعة بغداد جوار عدسة المخرجة السيدة هالة الخطيب لأشير لها بدء التصوير في الساعة العاشرة وخمس دقائق ضحى حيث تتكامل مدورة الفتنة بين قوس القبة ونظيره الانعكاسي على الإغمار المائي المقابل إذ جعل المعمار قبة المسجد على شكل نصف دائرة تتصل بالأرض، بل جعل المسجد كله محض قبة ستقوقعت على حافة خط أفق من أرضية مستطيلة من المرمر وفتح في الفضاء المائي أمامها محض إغمار على شكل بحيرة فرسم لنا دائرة كاملة نصفها السفلي محض وهم والعكس، ونصفها العلوي حقيقة صلدة من الكونكريت، محققاً بذلك مقولة: «الأرض مسجدي!».

قبة جامع قرطبة في الأندلس من الداخل

إنه جماع بين الواقع والمتخيل في المرئي ولَّد «شعريته» ذاتياً.. كأنه يعلمنا أن الأشياء لا تكمن في المرئي والمسموع حسب بل فيما نجعله شبيه الواقع وخدنه في متعة تجلياته!

والقباب، تمنحنا جمالية وجلالاً في تلك القوسية، أو الخط المنحني غير المغلق، كما هي السماء وكما هو قوس البحر حين تبتعد السفينة وكأنها تغرق في خط الأفق، تختفي شيئاً شيئاً حتى نهاية الصاري والعلم لكنها تدور في محيط البحر كما لو كانت عربة تسير في الفلاة وتقطع المسافات والمفاوز حتى تختفي فيما يبدو خط التلاشي، أي ما بعد خط الأفق!

القباب تمنحنا هذه الحركة والخيال في المنحنى، وتُنتج عنه، ذلك الجمال والجلال والتسامي.

أي تنتج عن كتلته الصلدة «شعرية» رقيقة خالصة لوجه الفن.

تضاربت الآراء في الأصل الذي أخذت عنه العرب هذا النوع من البناء، إذا استعمل من قبل الرومان والبيزنطيين، وحتى هؤلاء لم يكونوا أول من أدخله في عمارتهم، لأن الفرس الإيرانيين سبقوهم إلى استعماله.

والعرب استعملوا القباب لأول مرة في بناء (قبة الصخرة) بالقدس، وكانت موجودة في عمارة المسيحيين العرب في سوريا وفلسطين قبل القرن السابع الميلادي الذي نشأت فيه (العمارة العربية) وبُنيت جدران هذه العمارة من الصخور الصلدة، وجعلت الإيوانات (الأواوين) وفتحات النوافذ على شكل (أطواق) نصف دائرية، أما الأعمدة الرخامية فكانت من مخلفات المعابد والكنائس القديمة، ووضعت كتل ضخمة من الأخشاب القوية في محلات تفرع الأطواق، والحكمة من ذلك هي تخفيف أثر الزلازل الأرضية التي كانت تعاود هذه المنطقة، فراحوا يضعون تحتها هذه الروابط الخشب المتينة لتزيد من قوتها وشدة مقاومتها.

وظل الطراز المسجدي هو السائد في العمارة العربية حتى نهاية القرن التاسع ومنذ القرن التاسع حتى نهاية القرن الثاني عشر كانت المساجد التي أنشئت قليلة جداً بينما كانت أهم منشآت هذه الحقبة: القلاع والحصون والسجون والممرات، وهي طراز جديد من الأبنية العسكرية صارت أهم ما أخذه الصليبيون من العرب إلى أوروبا.

مرة سُئل خالد الرحال كيف استوحى فكرة تصميم صب الجنين المجهول فأجاب حين قلبت طاسة «البلبي» أمامي استوحيت فكرة الترس المقلوب..!!
ولم يستعن بالفكرة الأزلية التي هي الأرض، ومدورتها المحيرة التي سببت بإعدام غاليليو: الأرض، نعم إنها مدورة!.. تدور وتدور!

والقبر حفرة دائرية في الأصل، ثم صار مستطيلاً، لكن «حدبة» القبر هي بمثابة «البطن» المكور للمرأة الحامل، وكأن القبر نتاج فلسفة (الأرض أمّنا) التي تحمي طفلها الإنساني البشري، لتحنو عليه في رحلته نحو الأبدية ورحيله إلى العالم السفلي!

استعمل «الأسطوات» العراقيون العقادة في سقوف الطابوق المنحنية للداخل كأنها طاقيات حامية، كنوع من الشعور بالأمان الذي يمنحه السقف الداخلي للغرفة أو البيت أو المسجد، لجأ عفلسعت لمنحنيات لتصبح قباباً من الخارج وحانيات معقودة من الداخل كمثل البطن وغطاء الرأس (الطاقية الأكدية التي شاعت عربياً وتطور غطاء الرأس إلى العمامة المدورة في أغلب نماذجها) تصد من الخارج المؤثرات والأخطار في الفضاء المفتوح، وهذه ميزة الأرض ككرة مدورة تحمي سكانها وكائناتها.

ومادام البشر يستشعرون مدورة قطرة الماء والدمعة وقطرة الدم منذ بدء الخليقة وبدء الوعي، فهم أشاروا دورهم الأولى على شكل أكواخ مقوسة من القصب والبردي منخسومر، وحتى أكواخ الأهوار المعروفة، التي استوحى منها المعمار رفعت الجادرجي منحنيات شبابيك بنايات ومداخلها المقوسة وصارت قبل ذلك بوابة عشتار البابلية وأبواب قصور آشوربانيبال في نينوى مقوسة تأخذ من الأرض صورة منحناها.

وهي فلسفياً مدورة تمتد لتشمل الحياة والموت، ودورة الزمن من مدورة الليل والنهار والكواكب السيارة والنجوم وحدقات العيون التي نرى فيها، وعيون الماء (نبع) الرواء رجوعاً إلى (النطفة) المدورة القدرية الأولى في التكوين والنماء والديمومة.

فهل يغيب عمن اخترع العجلة ورسم الحروف وابتدع القوانين أن يبتكر قبة تحمي عشتار من شمس أوروك ومن نار غيرتها من فتوة جلجامش وطيبة تموز، وسحر أنكيدو؟

وعندنا كان أول قبر مكور يشيده ابن آدم لشقيقة المغدور تبدى في قصة قابيل وهابيل، ولا نزال نبني قباباً من حزن الأيام وأسى الأحوال والغربات، كما يبنى الدم العراقي قباب المزارات كأنها منحنيات تلال من الرمال اللامنتهية والهضبات.

في ذلك كله ومن ذلك كله تنبع «شعرية» الفن في العصور جميعاً وتجلت أكثر في الأقطار الإسلامية!

(*) محيي الدين بن عربي: كتاب الجلال والجمال، حققه وضبطه وقدم له: عبدالرحيم مارديني، دار آية (بيروت) ودار المحبة (دمشق) ٢٠٠٢ ـ ٢٠٠٣، ص: ٤٥ ـ ٤٦.
(**) المسعودي: مروج الذهب، ص٦٩.

شعر

قصص قصیرها

في ذاكرة (جان فرازير)

للشاعر: جيوفري هيلز
ترجمة: حمادة عبداللطيف

عندما يرقد الثلج في المنحنى كالحمل الأبيض
وعندما تقرع الرياح كل الأبواب
وتبدو من بعيد التلال الزرقاء ممتزجة بالبرودة
وعندما تغطي السحابة بركة الماء الممتدة
عندئذٍ تظهر هي محاطة بسياج رمادي

شاهدناها جميعاً كل يوم
ترقد فوق الموت
كطائر قوي يحتضن فريسته
الستائر المبللة بالمطر تلتحم بزجاج النافذة
مر الوقت... ولن يرجع أبداً
حين تجمد جسدها بغتة..
كان وكأنه يجمد معه أجسادنا
داخل قيد ما أجمله!!

في ذهول استسلمنا جميعاً للاسترخاء
ذهبت للموت قبل أن يتغير هذا العالم
في (مارس) يفتكّ الجليد من أسر النهر
والماء يموّج شعر الشمس الذهبي
وهنا يأتي الموت ليرسم رجفته على الأشجار.

نبذة عن الشاعر:
جيوفري هيلز: شاعر إنجليزي، ولد في مدينة (وورسيسترشاير) في إنجلترا عام ١٩٣٩. درس الأدب في جامعة أوكسفورد. نشر أولى مجموعاته الشعرية عام ١٩٦٥ وساعد في نشر الشعر في مرحلة مبكرة من عمره على العمل في الصحافة. يتميز (هيلز) بإجادته التعبير عن أغوار النفس البشرية.

الفرح السابع

عبدالإله عبدالقادر

كانت الاستعدادات قائمة لحفل قران ابنته الصغرى، والتي تشكل الرقم السابع بين أخواتها، كان يحلم أن يكون له ولد بين البنات السبع اللواتي جئن واحدة تلو الأخرى، وبين الولادة والتالية كان يقضي أوقاتاً طويلة يصلي لربه ويدعو لعله يرزق بولد واحد فقط، إلا أن أمنيته لم تتحقق، غير أنه كان محظوظاً بأن زوّج ست بنات منهن، كان يتفنن في الاحتفالات التي ميزت الأولى عن السادسة وكان يحاول أن يبتكر صيغة احتفال جديدة لابنته السابعة التي سيعقد قرانها لمساعد إلا أن محاولته الأخيرة فشلت إثر نوبة قلبية حادة نقل على أثرها إلى العناية المركزة.

أسرع الطبيب ومساعدوه وربطوه بعشرات الأسلاك والمعدات الإلكترونية ولم يستطع أن يعترض أو يقاوم بقاءه على فراش المرض في غرفته المنعزلة في العناية المركزة.

خارج غرفة العناية المركزة تجمع أحفاده وبناته وأزواجهن..

وكان بين الفينة والأخرى يطل وجه من وجوه بناته أو أحفاده الذين كثروا حتى نسي أسماءهم، لكنه كان سعيداً بهم، ويجمعهم كل هنيئة يتمتع بوجوههم وابتسامتهم واختلافات خلقهم وأشكالهم، منهم من يكون قريب الشبه به أو بزوجته أو يظن أنهم يشبهون والدته وأولاده، كان يحب أن يداعبهم ويوزع عليهم الهدايا، كان جداً محبوباً ليس عند أحفاده فحسب، بل وعند آبائهم وبناته، فقد نذر حياته كلها من أجل أن يجعل حياة البنات السبع سعيدة، وأن يلبي طلباتهن بل ورغباتهن حتى في قبوله باختياراتهن لأزواجهن، لكن اليوم وهو لا يدري مدى إصابة قلبه، يحس بقلق شديد خوفاً من أنه لا يستطيع أن يحتمل البقاء إلى مساء غد وقد تجاوز عقد السابع واقترب من الثامن.

لم يكن قادراً على الحركة، بل كان يجاهد حتى يبقى واعياً لما يدور من حوله لكنه يشعر أيضاً أن جسمه قد وهن، ضعف حتى ملعاديستطيع أن يحرك قدميه أو ساعديه.. عقله مازال سليماً إلا أن سيطرته على جسده بدأت تتراجع وبدأ يشعر بتصلب أطرافه أو خدره رغم محاولات الأطباء الذين حرصوا على التواجد لإنقاذ حياته.

بإرادة شديدة.. وتحدٍّ لما كان عليه.. نطق.. طلب ابنته الصغرى.. وخطيبها... وزوجته؛ ـ قد لا أستطيع المقاومة، حتى مساء غد.. قال بنفس متقطع موجهاً الكلام إلى زوجته.. ثم أردف قائلاً..

ـ اذهب الآن.. واستدعِ مأذوناً شرعياً.. وشاهدين..

لم تسعفه صحته في استكمال حديثه، إلا أن عينيه كانتا تعبران عن رغبته الشديدة في الإسراع بعقد قران ابنته الصغرى قبل أن يغادر الحياة التي شعر أنه قد لا ينجو من هذه الأزمة القلبية الحادة والمفاجئة.. وأن وقته ضيق جداً.. احتار خطيب ابنته في طلب هذا الرجل الطيب الذي يعاني من أزمته القلبية الحادة.. وتردد في تلبية الطلب.. إلا أن أم العروس شجعته على ذلك لأنها أولاً تدرك إصرار زوجها على طلباته التي كان يحرص على تحقيقها بإرادة قوية، وثانياً هي الأخرى أدركت حراجة موقف زوجها وخوفها عليه مثلما كانت تخاف على مستقبل ابنتها.

رغم تحذيرات الأطباء واحتجاجهم امتلأت غرفة العناية المركزة ببناته وأزواجهن وأبنائهن الكبار والصغار، وزوجته أم البنات السبع اللواتي أحطن بسريره كالأقمار المشعة في ليلة مظلمة تنظر له بخشوع من محبيه، وتأكد من وجود المأذون الشرعي، ابتسم.. وأشار للمأذون أن يبدأ عمله المقدس.

انهارت قواه، ولم يستطع توقيع عقد الزواج.. وفضل أن يبصم بإبهامه.. وغادر العروسان بعد أن قبلا جبينه.. وخرجت بناته وكل أفراد عائلته من غرفة الإنعاش، وسمع «هلاهل» بعيدة لبداية فرحه السابع.

بدأ الأطباء يزيلون الأسلاك، والأجهزة الطبية المختلفة والمرتبطة بالعديد من أجزاء جسمه.. بعد أن توقف مؤشر التنفس، إلا أن أحداً لم يشعر بتلك اللحظة التي ساد الفرح فيها برحيل الرجل الذي كان وراء سعادة كل الذين رقصوا عند بوابة المشفى.

كما تحب أن يكون

هاني القط

بعض من كانوا يتطلعون إلى البحر مرة، وإليك مرة، قطعوا طريق الكورنيش ركضاً بأعين نصف مغمضة، وحدك من بقي في مكانه رافعاً وجهك مستقبلاً منح السماء! ظلال التواريخ والصور تنبت أمامك على صفحات الموج الهائج التي يمحوها الاصطدام بالصخور.

يومها لم يطاوعها النوم، طوال الليل تروح وتجيء، مودعة ذكريات البيت وروائحه الموشومة في قلبها المريض: هل بكت؟ وكيف لا تبكي يا «مصطفى» وهي التي منحت عمرها للأحزان!

صبت لك ماءً من الزير لتتوضأ قبل خروجك. كم لامتك بعينيها كثيراً كلما تناسيت صلاة، فتحني رأسك متعرقاً بالخجل وتنهض لتقيمها قضاءً، عند محل الموعد صرّ الباب يودعكما لحظة الخروج على مقعد المحطة الوحيد استأذنتها التصلي الفجر في زاوية قريبة فأومأت برأسها. حين جاء القطار، لخلع قلبها من كفه فسقطت على وجنتيها لؤلؤتان ساخنتان أثارتا خطف البرق، أردت أخذها لتنهض لكنها بقيت جالسة رحمها الله الذي كتب عليها ألا تبرح القرية أبداً.

الإسكندرية مدينة يغسلها النور ويمحو تعبها المطر، وقفت أمام بحرها تجتر أخيلة أحلامك عنها، الحقيقة أكثر جلاءً، والصخرة في مكانها يغسلها الملح سبعة أيام وضيتها غادياً رائحاً بين البنايات حتى سلموك عملك. ثم بثمن القراريط الخمس ـ جل ميراثك ـ اشتريت شقة في الدور الثالث تطل على البحر، «ملشاه» شقتك حوائطها وردية وحجراتها يرمح فيها الخيل»، هكذا قال مديرك والد خطيبتك ـ يوم زارك هو وابنته.

كل عيد تسافر وحدك في الفجر، تنقر على باب الدار علَّ أمك تفتح تدخل فتشم رائحتها العالقة بالمكان لحظة وتخرج لك بجلبابها الأسود من ركن مظلم فتخبرها بضيقك من تأخر الإنجاب، تربت على ظهرك وتلمس على صدرك، فينمحي الحزن، ترجوها أن تأتي معك فتختفي من حيث جاءت! فتخرج أنت الآخر مغلقاً باب الدار وراءك وتسير حتى مدفنها، تقرأ الفاتحة وبعضاً من قصار السور ثم تسقي الصبار العطشان أمام شاهد قبرها، وتعود مع أول قطار.

حَسَنٌ جداً أن تعد الليالي واليوم والشهور والسنين، تنتظر يوماً أن تتحقق فيه أمانيك فتفرح، لكن ليس بحَسَن أن تنسى مع مرور السنين ما أمانيك.

واظبت كل يوم على أن تقطع نفس الشارع بعد انتهاء العمل، ومن خلف زجاج المحل الذي بمساحة الباب، تحدق لوقت طويل في الكمان ثم تغمض عينيك معيداً أحلام صباك.

أنت الصغير المختفي مثل الهواء يفعل السحر، تمشي بين الناس دون أن يروك، تدخل إلى المدرسة لتلتقط من أعلى دولاب مدرس الموسيقى هذا الكمان تمشي به عصاك على أوتاره فيحملك النغم إلى السماء، تسابق الريح وتصل لتلك الصخرة التي أمامك الآن، تعزف لحناً يرن في أذنك طوال حياتك دون القدرة على الإمساك بنغمة. السماوي صاحب المحل لسنين يبتسم من وراء الزجاج كلما وقفت بشغف تتملى الكمان، حتى إنك في اليوم الذي لا ترى فيه الكمان تحس بمرارة طوال النهار والليل.

صببت الشاي بعد العشاء، الأحمر لك والأخضر لزوجتك، وعلى الصينية سرت به إلى الشرفة حيث مكان جلوسكما، كانت زوجتك ترفع سبابتها للسماء وهي تبتسم، لهم سمع كلمتها الهامسة تَتَلَهّفُ في يشف الشاي وقراءة الجريدة، وعندما انتهيت رأيت رأسها مسنوداً على كتفها ويداها ساقطتين للأسفل، قمت تحركها لم تتحرك، صرخت باسمها لم تجب أطبقت بكفك الكبير قلبها على كفها الباردة، وحكيت ما لم تحكه لها في حياتك: عن وحدتك أنت وهي، وعن الأولاد الذين تمنيتهم، وعن الكمان الذي ما زلت تحلم به سألتها لم كل من تحبهم يمرضون بالقلب ويغادرون الدنيا قبل الأوان؟ رفع الطبيب سماعته في هدوء وأخرج ورقة كتب فيها تصريحاً دفنها فغطت أختها وجهها لتنتحب على عمر أختها القصير.

الشمس تعلو الموج قبضة ثم تسقط وريداً رويداً في الماء، كأنها تبوح لنا بإجابات أسئلتنا الحيرى دون أن نلتفت.

القمر يطل بنوره كاشفاً امتداد البحر الهائل، كيف طاوعت لأول مرة رغباتك، ارتديت قميصاً صيفيّاً وخرجت بغواية طفل دفعت باب المحل وسلّمت على العجوز الذي ما إن رآك ابتسم ومن تلقاء نفسه التقط الكمان من على الرف وبقماشة مسح الغبار العالق عليه، ليضع نهايته ما بين صدغه وكتفه، وبعصا الكمان مرر بيده النحيلة على الأوتار، حال انتهائه أخذته منه تستير لمكان حلمك وقفت أمام البحر محاولاً عزف اللحن الذي خاتل قلبك منذ الصغر، أنت الآن غير عابئ بأحد، تنظر إلى البحر مادّاً بصرك إلى منتهاه، بقية من كانوا يتطلعون إلى البحر ولك، قطعوا طريق الكورنيش ركضاً أعين نصفه مغمضة، يستنجد كل واحد منهم بياقة معطفه حتى الوصول لستار يعصمه من البلل وحدك من بقي مكانه، تمرر عصا الكمان على الأوتار فيخرج النغم مرة غليظاً ومرة حاداً، لكنك لا تعبأ بنشاز العزف، فالنغم الذي يملأ روحك كان كما تحب أن يكون.

يَضِيقُ قَلْبِي وَأَرْضُ الله وَاسِعَةٌ

عبد القادر رابحي

حَتَّى إِذَا غَرَّبَتْهُ الرِّيحُ..وَ اغْتَرَبَا
آوَى إِلَى البَحْرِ.. لَكِنْ لَمْ يَجِدْ لَهَبَا

أَيُّ الوَرِيدَيْنِ أَحْصَى كَالجراحِ لِمَا
أَفْنَى..وَ أَيُّهُمَا أَدْرَى بِمَنْ صَحِبَا

يَسِيرُ قَلْبِي عَلَى جَمْرِ المِيَاهِ.. وَ لَمْ
تَشْرَبْ مَسَافَاتُهُ الأَزْمَانَ.. وَ الحِقَبَا

تَطَالُ أَوْجَاعُهُ قَلْبِي بِلاَ سَبَبٍ
فَيَقْتَدِي بِوَرِيدٍ يَتْبَعُ السَّبَبَا

وَ لَمْ يَزَلْ فِي بَقَايَا عِشْقِهِ مُدُنٌ
عَطْشَى..وَ بَعْضَ رَمَادٍ يَذْرِفُ السُّحُبَا

* * *

يَضِيقُ قَلْبِي وَ أَرْضُ الله وَاسِعَةٌ
مَا أَضْيَقَ الأَرْضَ..لَوْ لَمْ يَعْشَقِ النَّصَبَا

مَا لِي أَرَاهُ قَرِيباً كُلَّمَا ابْتَعَدَتْ
دُرُوبُهُ..وَ بَعِيداً كُلَّما اقْتَرَبَا

أَقُولُ أَتْرُكُهُ خَلْفِي..فَيَسْبِقُنِي
إِلَى جِرَاحِي التِي بَاحَتْ بِمَا سَكَبَا

أَخَالُهُ نَصْبَ عَيْنِي رَافِعاً حُجُباً
وَ لَيْتَهُ نَصْبَ عَيْنِي يُسْدِلُ الحُجُبَا

وَ لَيْتَهُ لَمْ يَعِدْنِي بِالحُرُوفِ وَ لَمْ
يَفْتَحْ لِقَلْبِيَ جُرْحاً صَارَ مُلْتَهِبَا

وَ لَيْتَهُ كَانَ مَصْحُوباً بِحِيرَتِهِ
وَ لَيْتَهُ لَمْ يَزِدْ فِي نَارِهِ كُرَبَا

مَثَالِبُ الدَّهْرِ نَامَتْ فِي مَثَالِبِهِ
فَأَيْقَظَتْنِي عَلَى قَلْبِي وَ مَا ثَلَبَا

* * *

تَعْدُو بِهِ الرِّيحُ وَ الأَقْدَارُ هَادِئَةٌ
فَيَخْفِقُ الصَّمْتُ فِي قَلْبِي بِمَا رَغَبَا

قَلْبِي الذِي هَرَّبَتْهُ الرِّيحُ مِنْ زَمَنٍ
فَلَمْ يَعُدْ بِي إِلَى قَلْبِي الذِي هَرَبَا

كَأَنَّ قَلْبِي الذِي فِي قَلْبِهِ مُدُنٌ
يَنْأَى..وَ تُرْجِعُنِي الأَقْدَارُ مُسْتَلَبَا

* * *

أَوَّاهُ لَوْ أَنَّ قَلْبِي كَانَ يَفْهَمُنِي
وَ رَاوَدَتْهُ جِرَاحَاتِي..لَكَانَ أَبَى

أَوَّاهُ لَوْ أَنَّهُ مَرَّتْ عَلَى دَمِهِ
مِثْلِي المَوَاجِعُ، فِي قَلْبِي، لَمَا ذَهَبَا

أَوَّاهُ لَوْ أَنَّ لِي فِي قَلْبِهِ وَطَناً
لَمَا رَحَلْتُ إِلَى مَنْفَاهُ مُغْتَرِبَا

* * *

أَنَا الوَرِيدُ الذِي يُسْقِيهِ مِنْ دَمِهِ
شَوْقاً..وَ يَشْرَبُ مِنْ قَلْبِي..إِذَا نَضَبَا

وَ بَحْرُهُ ..حِينَ يَبْكِي قَلْبُهُ مُدُناً
وَبِرُّهُ.. حِينَمَا يَهْتَاجُ مُضْطَرِبَا

وَ وَجْهُهُ.. لاَ يَرَى أَوْجَاعَهُ أَحَدٌ
غَيْرِي..وَ أَصْدُقُ فِي مَعْنَاهُ لَوْ كَذَبَا

أَبْنِي لَهُ مُدُناً حُبْلَى..وَ ذَاكِرَةً
وَ أَحْمِلُ الحِبْرَ وَ الأَقْلاَمَ وَ الكُتُبَا

وَ مَمْلَكَاتٍ بَهَاءٍ غَيْرِ آبِهَةٍ
بِمَنْ تَطَوَّفَ حَوْلَ القَلْبِ..وَ انْتَحَبَا

وَ جَلْجَلاَتِ رُعُودٍ أَنْبَتَتْ قَمَراً
وَ حَمْحَمَاتِ خُيُولٍ أَمْطَرَتْ صَخَبَا

* * *

يَا قَلْبُ لاَ يَعْتَرِينِي غَيْرَ هَجْرِكَ لِي
لَنْ يُطْفِئَ النَّارَ مَنْ لَمْ يَحْمِلِ الحَطَبَا

أَنَا وَ أَنْتَ.. رَحِيلٌ.. لاَ يُفَرِّقُنَا
شَوْقٌ إِذَا مَا تَدَاعَى دُونَنَا.. وَ كَبَا

فِي المزْهَرِيَّاتِ أَسْرَارٌ تُوَزِّعُنَا
عَلَى المَرَايَا حَنِيناً يُغْمِرُ الهُدُبَا

وَ فِي السَّتَائِرِ أَشْجَارٌ مُسَافِرَةٌ
خُيُولُهَا سُفُناً لِلشَّوْقِ مُذْ طَرَبَا

وَ الأُسْدُ فِي سَاحَةِ الحَمْرَاءِ رَابِضَةٌ

تُعَانِقُ المَجْدَ.. بالله الذي غَلَبَا

مَدَدْتُهُ بِيَدِي اليُمْنَى لَهَا فَبَكَتْ
بِأَحْرُفٍ لَمْ يُطِقْهَا الشَّوْقُ فَانْسَكَبَا

وَ فَاضَ حُلْمُ المَرَايَا فيكَ.. أَوْدِيَةً
عَلَى الجِرَاحِ..فَصَارَتْ كُلُّهَا عِنَبَا

* * *

يَا قَلْبُ بُحْ لي بِقَلْبٍ مِنْكَ يَعْصِمُني
مِنِّي، وَ مِنْكَ، وَ مِنْ قَلْبِي وَ مَا ارْتَكَبَا

يَا قَلْبُ قُلْ لِي لِمَاذا صَارَ يَشْنِقُني
قَلْبِي الذِي هَرَّبَتْهُ الرِّيحُ.. فانْقَلَبَا

يَا قَلْبُ لاَ أَدَّعِي مَوْجًا وَ لاَ سُفُناً
وَ لاَ أُقَطِّعُ مِجْدَافِي.. لَهَا إِرَبَا

قُلْ لِي بِرَبِّكَ: مَا الأَحْزَانُ تُؤرِقُنِي؟
وَ مَا حُرُوفِي التِي لَمْ تَعْرِفِ الشُّهُبَا ؟

وَ مَا القَصِيدَةُ لَمْ تَفْتَحْ ضَفَائِرَهَا
يَوْماً..وَ لَمْ تَسْتَرِقْ حُبًّا وَ لاَ رُطَبَا ؟

وَ (مَا الزَّعِيمُ) الذِي يَخْتَالُ..قَدْ غَرُبَتْ
شُمُوسُهُ مُنْذُ أَزْمَانٍ.. وَ مَا غَرَبَا ؟

بالله..يَا قَلْبُ أَسْتَفْتِيكَ.. فِي وَطَنِي
أَفْتَيْتَنِي قَبْلَ هَذَا.. قِبْلَةً وَ أَبَا

فَلاَ تَدَعْنِي وَحِيداً..مُغْرِقاً وَطَناً
يَكَادُ يَنْصُرُنِي فِيهِ الذِي اغْتَصَبَا

* * *

يَا حَرَّ قَلْبِي.. لَوَ انَّ القَلْبَ عَلَّمَني
مِمَّا تَعَلَّمَ مِنْ قَلْبِي..وَ مَا اكْتَسَبَا

يَا حَرَّهُ فِي الحَنَايَا ..لَوْ تَذَكَّرَنِي
وَ قَالَ لِي: يَا رَفِيقِي.. أَكْرَهُ الخُطَبَا

وَ أَكْرَهُ الأُمْنِيَاتِ الفَاغِرَاتِ فَمًا
وَ أَكْرَهُ الشِّعْرَ وَ الأَحْزَابَ وَ النُّخَبَا

وَ أَكْرَهُ الوَطَنَ المَصْلُوبَ فِي كُتُبٍ
تَهْذِي بِفِكْرِ زَعِيمٍ أَلَّفَ الكُتُبَا

وَ أَكْرَهُ الأَمَلَ المَدْسُوسَ فِي عُلَبٍ
تَلْهُو بِبَطْنِ شُعُوبٍ لَمْ تَثُرْ غَضَبَا

* * *

هَذَا حَدِيثِي لِقَلْبٍ قُلْتُ أَهْجُرُهُ
حُبًا.. وَ أَتْرُكُ فِي أَوْصَالِهِ العَجَبَا

فَلاَ تَسَلْنِي عَنِ الأَنْهَارِ إِنْ مَلُحَتْ
فِي بَحْرِ قَلْبِكِ، وَ المَاءِ الذِي عَذُبَا

بَلْ يَلْتَقِي مَرَجُ البَحْرَيْنِ فِي وَطَنٍ
لَوْ أَنَّ بَرْزَخَ مَجْدٍ عَنْهُمَا احْتَجَبَا

* * *

أَمَّا القَصِيدَةُ..فَالأَحْزَانُ تَسْكُنُهَا
وَ لَيْسَ عِنْدَكَ مَا يَبْنِي لَهَا خَبَبَا

أَضْفَتْ عَلَيْهَا اللَّيَالِي أَلْفَ غَانِيَةٍ
تَحْنُو.. وَ أَلْفَ غُلاَمٍ صَارَ مُنْتَسِبَاً

أَمَا الزَّعِيمُ..فَكُلُّ النَّاسِ تَعْرِفُهُ
خِبًا..وَ يَحْسَبُ أَنَّ الله قَدْ وَهَبَا

أَلْقَى نَيَاشِينَهُ الحُبْلَى عَلَى جُثَثٍ
تَعْدُو..فَأَثْمَرَتِ الأَلْقَابَ وَ الرُّتَبَا

أَمَّا الحُرُوفُ..فَكَالأَوْطَانِ كَاذِبَةٌ
وَ أَنْتَ.. لاَ تَبْتَغِي حَرْفاً إِذَا كَذَبَا

شَرِبْتُ مِنْ كَأْسِهَا جَمْراً..وَ ذَكَّرَنِي
بِكَأْسِهَا، فِي دَمِي، حَرْفٌ وَ مَا شَرِبَا

* * *

فَلاَ تَعُدْ بِي لِدَهْرٍ لَمْ يَخُنْ أَحَدًا
مِنْهُمْ..وَ لاَ لِزَمَانٍ صَارَ مُنْقَلِبَا

لاَ بَحْرَ خَلْفَكَ يَحْمِي وَجْهَ قُرْطُبَةٍ
وَ ظِلَّ طَارِقَ.. وَ البَدْرَ الذِي صُلِبَاً

وَ لاَ تَثِقْ بِبُيُوتٍ خِلْتَهَا وَطَناً
وَ لاَ تَمُتْ عِنْدَ قَوْمٍ خِلْتَهُمْ عَرَبَا

وَ عِشْ عَلَى كَمَدِ الأَيَّامِ مُنْتَظِرًا
قَلْبًا يُحَرِّرُ بِالإِيمَانِ.. مَا سُلِبَا

لَعَلَّ قَلْبَكَ يَصْحُو ذَاتَ أَسْئِلَةٍ
عَلَى سُيُوفٍ تُعِيدُ القُدْسَ وَ النَّسَبَا

موظف بالمعاش

بثينة خضر مكي

قعد في برش أبيض ممدود جالساً في طرف الحوش، أمامه صحنٌ فارغ، وابريق من الماء البارد، في متناول يده، زجاجة نصف ممتلئة بالزيت، سكب قليلاً من زيت السمسم في الصحن، رش عليه حفنة ملح، وتناول رغيفاً بائتاً شرع يغمسه في الصحن ويقضمه في حركات رتيبة، وكثير من الذكريات التي تمحورت في سالف أيامه تترى على ذهنه المكدود.

رائعة كانت أيام عمله في الادارة الحكومية، في شمال السودان حيث عمل مديراً للسجن، في المدن الجميلة بخيراتها الكثيرة وناسها الكرماء وحسناواتها الفاتنات.. آه.. أهم شيء كان.. حسناواتها الفاتنات.

أهل المدينة يحبون الذبيح ويقسمون بأغلظ الأيمان بالطلاق، بمناسبة ومن دون مناسبة، ويختلقون مناسبة من لاشيء، ثم يجرجرون كبشاً سميناً ينحر بين الأقدام وتتبارى النساء الفاتنات، الماهرات، في الطبخ في إعداد الطعام.

لحظات وتبدأ أجلجلة أصوات المعادن من صواني وصاجات وقدور طبخ كبيرة، في الهيمنة على هدوء المكان ويمر الوقت سريعاً حيث تكون مائدة الكسرة قد عمل لها كل همة، ورائحة الشواء على الجمر المتوهج غطت أفق المكان وتقسمت السلطة الخضراء ألوانها البهيجة خالية من الأسمدة الصناعية وقد قُطفت من الأراضي الزراعية التي تمتد من طرف المنازل حتى مجرى النيل القريب، على صحون السرفيس والصاجات تمتلئ باللحوم المحمرة الحادقة التي تفوح منها رائحة البهارات والثوم.

تململ أمام الصحن الذي بقيت فيه نقاط قليلة من الزيت والملح.. واستعادت تواترات ذكرياته.. الله.. الله.. لم يذق طعاماً أشهى من الكسرة المروية بإدام (أم رقيقة) بالثوم المحمر بالسمن البلدي (البيتي) الخيص نعته الفاتنات من هز اللبن في (سعن) هو جلد شاة يعلق في (مشلعيب) منحنياً مثل قارورة خمر في العصور العباسية القديمة و(يخض) فيه روباً كان حليباً، جاء من ضرع بقرة مربوطة في آخر الحوش.

كان طعام الفاتنات رائعاً شهياً (محدّقاً)، طرقع بلسانه في حلقه وقد جرى لعابه وهو يذكر صحون الشطة بالليمون و(المرارة) تتوسط صحون الأكل المستديرة وقد تراصت صفوف البصل الأبيض وسط قطع الكبدة النيئة بألوانها الداكنة والفشفاش الأحمر اللون و(أم فتفت) الرهيفة البيضاء.. الله.. الله!!!

أخذ يكح وقد اعترضت لقمة الرغيف البائت حلقه، يكح.. حتى احمرت عيناه وتناثر الرذاذ من أنفه.. وفمه، تناول ابريق الماء وكرع منه مباشرة.. لا بأس.. اليوم يوجد ماء في الحنفية ولا تزال بقايا قطع الثلج التي اشتراها بالمسمن (الكشك) القريب تقوم بدورها في (تحلية) الماء المشروب.

ماذا لو توفي الآن..!! سكت قلبه فجأة؟ لن يعلم به أحد، ابنته الوحيدة طبيبة سافرت مع زوجها الطبيب للعمل في دولة قطر وأبناؤه الاربعة توزعوا في أماكن مختلفة من القطر الشاسع المترامي الأطراف كلهم متزوجون ولهم أبناء أصغرهم أب لخمس بنات.. وحين طلب منه أن يترك واحدة من البنات للإقامة معه تؤانسه، رمقه في سخرية مندهشة.. لعله قال في سره.. كيف تبقى معك وأنت

مريض في هذه الدار البائسة ؟؟ لكنه تمالك نفسه ونظر الى زوجته خلسة وهو يبرطم..

- المدرسة يا حاج..

- المدرسة هنا موجودة أمها وأبوها درسوا هنا في البلد دي ذاتها.

- لكن هي دراستها في مدرسة خاصة ولن تستطيع مراجعة دروسها إلا بمعاونة والدتها.

- آه فعلاً.. نسيت.. نسيت، معليش.. الله يوفقها..

يا.. (ابن الكلب) تستخسر ابنتك أن تعيش مع أبوك المريض المسكين؟؟ أنت تكتنز خمساً من البنات المفسدات بالدلع.. سوف ترى.. كيف يتزوجن ويرحلن عنك وتبقى وحيداً مثل أبيك.

واستدرك في يسره، لكن زوجتك اللعينة هذه.. لن تموت بسهولة مثلما فعلت أمك الطيبة الودود.

لو كان قد تزوج بعد وفاة المرحومة، لكان معه الآن امرأة تخدمه.. عرض عليه القوم الطيبون في المدن التي عمل فيها نساء كثيرات، ولكنه رفضهن جميعاً وكعادته لجأ إلى المثاليات وفضل البقاء على ذكريات الحاجة والوظيفة الضائعة عند حدود المعاش وقال إن (خير جليس في الزمان كتاب) ومضى يلتهم الكتب، والزمان يلتهم عينيه وصحته.

كانت له ليال بطولها في مؤانسة أمهات الكتب، وصداقات عميقة مع الجاحظ وعمر الخيام وابن عربي وشكسبير ونجيب محفوظ. عرباً وعجماً كانوا يتبارون في الأنس معه، وتجلجل ضحكاته مستبشراً لهم في وحشة الليالي الطويلة الباردة وهم يحيطونه بموجاتهم الصافية الرقراقة العميقة، لكنهم الآن جامدون ينظرون إليه في صمت وهو يكح، ويكح.. ويسعل حتى يكاد قلبه يتوقف دون أن يمدوا إليه أيديهم بكوب ماء أو ملعقة دواء.

تباً لهذه المثاليات التي أضاعت عمره، لو كان عمل لمصلحته.. امتلك منزلاً أو عمارة سكنية، لكان الآن يمتلك ناصية شيخوخته، مثلما يفعل زملاؤه الذين يقابلونه راجعاً من المسجد، يترنح على رجليه الكليلتين، ويعرضون عليه توصيله بعرباتهم الفارهة يقودها سائقون من دول آسيوية.

زملاؤه من الموظفين، أولاد الكلب، عرفوا من أين تؤكل الكتف.. وهو ظل جائعاً لا يعرف أكلاً غير طعام الفاتنات.

كان أهل المدن التي عمل فيها يلوحون له بالمال لكنه يملأ بطنه بالطعام الشهي ويملأ ناظريه من الفاتنات الباسمات، ويشكر القوم ويذهب عنهم دون المطالبة بكيس (الدنانير) أو (ظرف) ثقيل يكون ثمن تسهيل الأمور مثل الذي يتناوله الموظفون من زملائه.. ظرف فوق ظرف وكيس دنانير بعد كيس وجاءت العربات الفاخرة والعمارات والأراضي الزراعية والأموال المكدسة في البنوك.

هو لم يمتلك غير هذا المنزل الذي كسبه في خطة سكنية وزعت بعدالة عبر وزارة الإسكان واستطاع بناءه.. غرفتين وصالة وصالون مع المطبخ والحمام.. أكمل البناء بعد أن جاهد كثيراً حتى يتحصل على سلفية من البنك العقاري وباع عربته (الفلوكس واجين) الزرقاء التي لم يستطع شراء عربة بعدها.

تناوشته كحة ثقيلة أربكته وأدمعت عينيه حين تذكر عربته (الفلوكس) كما كان يطلق عليها.. كان يقول لأصدقائه:

- سوف آتي الساعة السادسة تماماً بعربتي (الفلوكس) لنذهب لزيارة عثمان لأنه مريض.

يطلق ضحكة عالية وهو يقول:

- سوف أمر على الميكانيكي اليوم، (الفلوكس) متوعكة.

كانت عربة جميلة جداً جداً.. في نظره.. كلما رأى أحداً من الموظفين الذين كانوا يعملون تحت إدارته وهم يركبون عربات ماركات مثل (راف فور) أو (برادو) أو (لانسر) يتمتم في سره..

-والله (الفلوكس) كانت أجمل وهي تتمخطر بين وسط الطرق الزراعية ووسط طرقات البيوت الطينية في المدينة، اسمها شاعري.. فلوكس.. فلوكس.

أطلق ضحكة مجلجلة، سرعان ما كتمها بظاهر يده وهو يتذكر زجاجات البيرة والويسكي التي كان يسهل تحتها مقعد السيارة الخلفي، حيث يعن له أحياناً أن يوقف السيارة في منتصف الطريق ويكرع جرعات مباشرة من إحدى الزجاجات ثم يعود إلى مقعد القيادة وهو يتنحنح ويرفع صوت المسجل لتنطلق أغنيته المفضلة وهو يدندن معها مرحاً ويصفق بيديه مع موسيقاها الجميلة متناسياً الدنيا والوجود بأكمله..

إن أنسى لا أنسى.. ذكراك يا سلمى،
في وكرنا المهجور.. والصمت قد عمّ،
تحلو لنا النجوى.. والحب والسلوى،

ويتطوح بجسده كله حين ترتج السيارة في عنف وهو يتفادى ارتطامها بشجرة أمامه، عندما تصل الأغنية إلى:

وحرارة الأنفاس في قبلتي.. لما..
ضمتكي يمنايا.. يا سعد دنيايا..

وغفوتي في صدري نشوانه بالأحلام

آه.. نشوانة بالأحلام.. آه.. نشوانة بالأحلام

عاودته الكحة في عنف.. تجرع ما تبقى من ماء الإبريق، وطوح به بعيداً عنه. لم يبق في البيت ماء ولا زاد.. خلص رصيده في الهاتف السيار الذي بعثته له ابنته من قطر.. لا يستطيع أن يتصل بأحد أبنائه.. وكرامته وكبرياؤه لا تسمحان له بطلب معونة، مهما كان أمرها بسيطاً من الجيران.

هو عثمان أفندي.. الإداري، مدير السجن، الذي كانت له هيبة الملوك واحترامهم، كيف يطلب قوتاً أو حق الدواء أو رصيد هاتف من أحد؟ ثم إن جيرانه القدامى الذين كانوا يسكنون معه في الحي الشعبي قد رحلوا جميعاً إلى أحياء أرقى في عمارات الرياض والطائف والمنشية وغيرها من الأحياء الحديثة.

معظم جيرانه الذين استأجروا البيوت من بعدهم شباب صغار في السن غرباء عنه، منهمكون في أعمالهم رجالاً ونساء يلهثون وراء لقمة العيش ومصاريف المدارس لأبنائهم. البؤس ظاهر على وجوههم الشابة والنحيلة.. وعندما يلتقي عند خروجه أحياناً بنساء الجيران يستغرب من مواصفات الأنوثة في هذا الزمان. يتحسر في سره على حظ الرجال في زمن التعاسة هذا.. كيف ينام الرجل فيهم مع زوجته وينجب منها أطفالاً وهي هكذا مثل عصا الخيزران دون أية منعرجات أو انحناءات تدل على أنها امرأة؟!

ترتدي الواحدة منهن بنطالاً من الجينز وتسير في خطوات مسرعة مثل عسكري الهجانة.. وتتحدث في سرعة مثل مدرس اللغة الانجليزية في المدارس المتوسطة.

رحمة الله على ذلك الزمان والنساء قوارير عطرة تتمايل أردافهن بمنتهى اليسر وتأخذ عهن البضة يتلألأ فيها لون (الدخان) الأصفر بعطوره التي زادتها (رائحة الدلكة) والبخور ودهن (الكركار) المعطر بالصندلية والمسك الاصلي!!

وخطرت على ذاكرته نكتة حكاها له أحد أصدقائه وهو يتندر على سكان القرية التي جاء منها عثمان في غرب شندي.. قال إن رجلاً جاء من هناك لزيارة إحدى قريباته في مستشفى الخرطوم وكانت النسوة يأتين أفراداً وجماعات لزيارة المرضى، وقف قريبه بجانبه وكلما جاءت امرأة تتمخطر أمامهم قال له:

ـ شايف.. جمال بنات العاصمة..

ينظر فلا يرى إلا عصا تمشي وفي أعلاها شعر منكوش فيهز رأسه في تعاطف ويلكزه مرة أخرى:

ـ شايف.. جمال بنات العاصمة؟!

مرة اخرى ينظر فيرى امرأة نحيفة وقد وضعت كل الألوان التي يعرف أسماءها على وجهها.. فيقول له:

ـ دي سماحة دي؟! علي الطلاق تديها من

خرطوش الموية القدامنا دة رشة واحدة ما تلقى فيها ال تكتح.

وكان يرى الشباب من حوله يرددون أمام البنات الغاديات الرائحات.

سنة ؟!.. سنة يا بنت ؟!

سأل قريبه.

سنة شنو؟ يعني ديريتقدم لأبوها بعد سنة؟

لكزه قريبه وهو يسخر منه.

ما تبقى عوير.. سنة دي كلمة غزل زي يا سلام.. أو الله عليك ؟

ردد الكلمة في سره وهو يتطاول بعينيه ليرى حسناء في نظره تستحق الغزل، وأخيراً بعد صفوف من النساء طويلة جاءت امرأة سمينة.. تقدِل، وتتبختر في مشيتها وهي تمشي الوجي الوحل كما قال الشاعر العربي.. نظر إليها الرجل بتمعن وهو يحاول أن يتذكر كلمة الغزل العاصمية وقد اختفى قريبه من جانبه، المرأة تقترب وكلمة الغزل تتوارى من ذهنه ولكن عندما صارت بموازاته تماماً تذكر أنها فترة منية وبرقت في ذهنه فارتفع صوته أمام المرأة وهو يقول مبتسماً للمرأة الفارهة تتبختر وذراعها السمينة تتأرجح بجانبها.

ــ الضراع حول.. الضراع حول.

ضحك وضحك، وهو يكح.. حتى تحشرج صوته.. وجحظت عيناه.

أخذ يلهث وبدأ صدره يعلو ويهبط، انتبه إلى أنه ربما سيموت بعد لحظات.. رفع إصبعه إلى أعلى وهو يردد.. لا إله إلا الله محمد رسول الله.. لا إله إلا الله محمد رسول الله.

انقلب إلى جانبه الأيمن وهو يقول لنفسه: -على الأقل.. الإنسان يخرج من هذه الحياة الحقيرة والدنيا، بت الكلب، ضاحكاً منها وعليها.. ملعون أبوها عيشه.. أحسن منها الموت.

يضحك.. ويكح.. ويكح.. ويكح.. خلال ترديده للشهادتين وهو مستلقٍ على البرش الأبيض الممدود في طرف الحوش راقداً على جنبه الأيمن.

جاء بائع اللبن في الصباح وطرق الباب ولم يفتح أحد، لاحظ وجود كيس الرغيف البلدي أمام باب البيت، وحين جاء في صباح اليوم الذي يليه وجد كيسين من الرغيف ولا توجد أمام الباب آثار أقدام دخلت البيت أو خرجت منه، شك في الأمر.. الرجل العجوز الطيب كان مريضاً آخر مرة قرأه فيها، ربما أصابه مكروه.. طرق الباب كثيراً ثم عاونه بعض المارة على كسره، ودخلوا جميعاً.. كان الرجل ميتاً منذ يومين.. وقد انتفخت جثته !!

نقلوه إلى المستشفى وجاءت الشرطة تحقق وأثبت الطب الشرعي أن الوفاة طبيعية.

وتبارى أصحاب الهواتف النقالة للاتصال بكل الأرقام المكتوبة على المفكرة الصغيرة التي وجدوها في دولاب ملابسه، ثم حضر أبناؤه الأربعة وحضرت ابنته الطبيبة وزوجها الطبيب من قطر.

أقيم صيوان ضخم أمام المنزل وجاؤوا بالطباخين المهرة وذبحت الخراف، وامتدت الولائم لإكرام المعزين والمعزيات، وتراكمت جوالات السكر وأكوام الثلج بينما مبردات الماء وحافظات الشاي بالنعناع تقدم للجميع ويشربون دون حساب من الأواني الزجاجية الجميلة اليابانية الصنع، القادمة من الخليج.

وبعد أسبوعين توسطت صورته مبتسماً، الصحيفة اليومية الأكثر شهرة مكتوب عليها بالخط العريض شكر للذين تكبدوا مشاق السفر والاتصال هاتفياً أو برقياً للمشاركة في العزاء.

و.. (توفي عثمان افندي، الموظف بالمعاش، الاداري الحازم القدير، الذي كان مديراً عاماً للسجون في مدن الدامر وعطبرة وشندي، وكان باراً بأبنائه، حسن السيرة والسلوك، محمود بين جيرانه في حي (المهمشين) في الخرطوم، اثر علة لم تمهله الا قليلا، رحمه الله رحمة واسعة وأسكنه فسيح جناته وجزاه خير الجزاء بقدر ما قدم لأبنائه وأصدقائه العديدين وأسرته الممتدة ووطنه.. آمين). آمين.. آمين.. آمين.

إلى قراء ومتابعي «الرافد» الأعزاء

دأبت مجلة «الرافد» على تطوير مرئياتها وتفاعلها مع القراء والمساهمين بالكتابة فيها من خلال اعتماد نظام المساهمة المفتوحة لكل من يرتئي في نفسه الإمكانية لتقديم المادة الجيدة والمعيارية، وحرصنا خلال السنوات الماضية على اعتماد أفضل وسائل التواصل مع المساهمين من خلال الرد المباشر على من يكتب إلينا وإفادته بمصير مادته، ناظرين إلى رفعة العلاقة مع المساهمين، سواء أجيزت المادة للنشر أو لم تجز، وخلال الأشهر الماضية أضفنا ملزمة كاملة لاستيعاب المزيد من المساهمات كما شرعنا في إصدار كتاب الرافد الشهري مترافقاً مع العدد مع استمرار الملف الشهري في العدد، وإلى ذلك تحول موقع الرافد الإلكتروني إلى موقع تفاعلي مع الاحتفاظ بنظام الاستدعاء الصوري للمواد «بي دي اف»، وابتداءً من شهر يونيو أنزلنا نص كتاب الرافد الشهري ليكون متاحاً لزائري موقع الرافد الإلكتروني.

هذا المر قسنضع مخططاً للملف الشهري بالتناوب مع مستجدات الساحة الثقافية العربية تاركين أمر المساهمات لواسع نظركم ومبادراتكم الخلاقة.

فيما يلي عناوين الملفات ومحاورها لإطلاعكم والعناية.

ملفات الرافد

أغسطس إلى ديسمبر من العام الجاري

عناوين ومحاور الملفات

أغسطس

جدل الثبات والمتحول في التشكيل الإماراتي

المحاور

- المتغير الثقافي في الإمارات وأثره في التشكيل
- الروافع الأساسية لمنطق التشكيل في الإمارات
- آفاق التجربة التشكيلية المؤسسية في الإمارات
- المختلف والمؤتلف في تجارب فناني الإمارات

سبتمبر

المحاور

الشعرية العربية المعاصرة بين الدلالي والجمالي

المحاور

- المسافة بين الشعر العربي المعاصر وأحوال الزمان
- حدود الحداثة وسؤال الخصوصية في الشعر العربي

الرافد

ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

. القصيدة التفاعلية.. لغو أم حقيقة ؟
. حداثة العصر..شعرنة للنثر أم نثرلة للشعر

أكتوبر
السرد النسوي في العالم العربي

. مختارات من ملتقى السرد النسوي العربي في ليبيا
. خطاب البوح والوجدان في النص السردي النسوي
. السرد النسوي العربي بين فكي كماشة المعنى والمبنى
. السرد النسوي في أفق الاشتباك مع الأنا والوجود

نوفمبر
السينما العربية وتحولات النص البصري

المحاور
. استرجاع وامض لنجاحات وإخفاقات الماضي «سينما الأبيض والأسود/السينما التاريخية/السينما الاجتماعية/سينما الشباك»
. السينما العربية والتّماس مع التلفزيون
. الدراما التلفزيونية التاريخية والتناص مع فنون الإخراج السينمائي «التجربة السورية»
. تحولات النص البصري في السينما العربية المعاصرة
. وقفة أمام التجارب السينمائية العربية المغاربية

ديسمبر
مئوية علي أحمد باكثير

المحاور
. مختارات من مداخلات مؤتمر باكثير بالقاهرة
. باكثير ساردا
. هل كان باكثير مجدداً للشعر العربي؟
. الثقافة الدرامية عند باكثير
. باكثير المتنكب مشقة علوم الكلام
. باكثير من منظور الإحياء النهضوي العربي

ملف العدد

e-mail : a r r a f i d @ s d c i . g o v . a e

تبدأ رافد تحرير ملفاتها المخططة واضعة بعين الاعتبار التنويع في الموضوعات، وتركيز بؤرة الضوء على القضايا الإشكالية في الحياة الثقافية العربية، مع قدر من المعالجات البصرية التي تحيل الملفات إلى شاهد مُدلّل عليه بالصورة والنص .

هذه المرة اخترنا ثلاثة أسماء تشكيلية من الإمارات العربية المتحدة، والثلاثة يمثلون أنساقاً متعددة من حيث الأسلوب والنظرة الفنية، فالفنان عبد القادر الريس يتميّز بكونه من أركز فناني " الأكواريل " العرب، وله علاقة حميمة مع جماليات المكان وأبعاده اللونية، فيما الفنانة نجاة حسن تتميز باشتغالها الرأسي على القيم التراثية، وبالمقابل يتموْضع الفنان عبد الرحيم سالم في الواقعية التعبيرية ذات الامتدادات التجريدية .

نحسب أننا بتقديم الريّس ونجاة وعبد الرحيم سنضع القارئ في صورة الواقع التشكيلي الإماراتي خلال العقود الثلاثة الماضية، دون أن نزعم أننا بهذا قدمنا كامل التجربة .

1 عبد القـادر الريس يتفرد بالماء وتقنيـات الفـراغ

المحرر الثقافي

2 نجاة حسن تؤصل الموروث، وتُناجز حد الاحتياط

د. عمر عبد العزيز

3 عبد الرحيم سالم يُموسق واقعيته التعبيرية

عبدالله أبو راشـد

كتب: المحرر الثقافي

عبد القادر الريّس

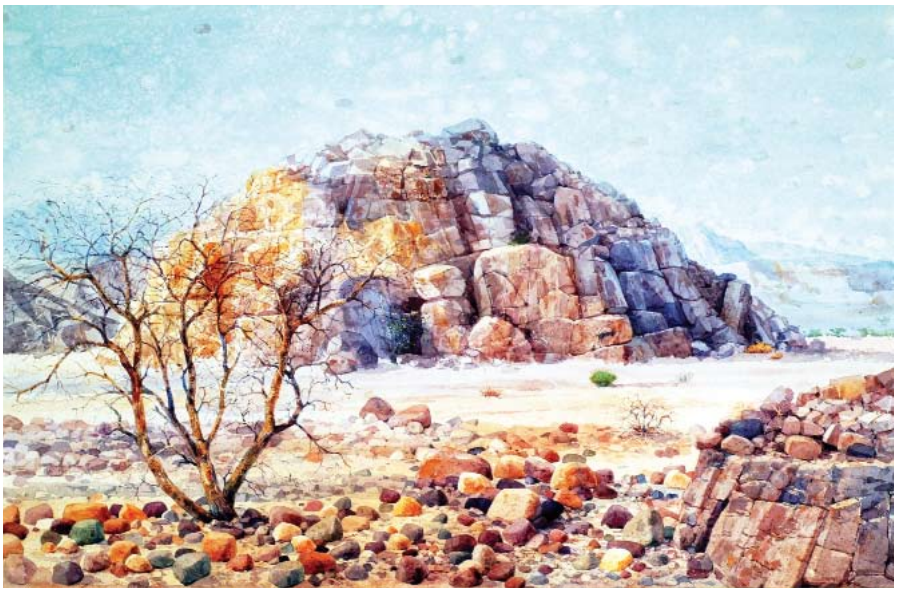
تفرد في الانسياب مع الماء والسيطرة على تقنيات الفراغ

منذ بداياته المبكرة اختار الفنان عبد القادر الريس أكثر الدروب الفنية وعورة وصدقاً من خلال اشتغاله على الألوان المائية وعلى مدى سنوات طويلة، تعبيراً عن إرادة مؤكدة للسير على درب الإبداع الشاق الذي يوصل في نهاية المطاف إلى الاسترخاء في أحضان السرائر الفنية الرفيعة.

ولاستشراف التكنيك الفني عند الريس سنلجأ إلى فنون التصوير المائي عند الصينيين بوصفها المعيار الأكثر حضوراً في فن الأكواريل، وباعتبار أن الريس تفرّد في استخدام الألوان المائية والسيطرة على تقنيات الفراغ، والتداعي مع الإنسياب الشفيف للماء، بالإضافة إلى ابتكار أسلوبية خاصة جاءت عطفاً على امتلاء ودربة مديدين ودونما تسرع وتمثّلت تحديداً في البُعدين اللونيين الذهبي والبنفسجي مما يُلاحظ في أعماله، وفي كلا البعدين نلحظ ذلك التجويز الإبداعي، والاعتلاء بمقام الضوء واستشراف ما بين المرئي المباشر، والمرئي الحقيقي بما يذكرنا بمجد التأثيرية الفنية، عندما كان سيزان وفان جوخ ودي تولوز لوتريك وكاميل بيسارو ير سمون ما يرونه وراء الأبعاد اللونية المباشرة، ويتجاوزون المدرسة الكلاسيكية تجاوزاً يتخطّى بالامتلاء، ولا يتنطّع على ما كان، فالتأثيرية جاءت عطفاً على ثورة معرفية، وأحوال وجودية فرضت سياقاً جديداً للنظر والتعبير.

الريس التأثيري الأول في الإمارات، وربما في العالم العربي، ولكن بأدوات تخلقت في مرسمه وترعرعت بين أنامله وتفرّدت بمزاجها الخاص جداً، وانتمتْ عضوياً إلى المكان والزمان وما بينهما من تضاعيف وألوان.

إن مدرسة الريس تذكرنا بالتصوير المائي عند الصينيين تلك المدرسة التي تعتبر واحدة من أكثر المدارس الفنية استعصاءً وصعوبةً، فالرسم المائي الصيني يعتبر الركن الركين في تأهيل الفنان، ومن لا يجيد الرسم بالماء



ليس له أمل في التعامل مع المواد الأخرى، ومن لا يستطيع تمرين عناصر الفعل الفني أثناء تنفيذ الرسم بالماء ليس له أمل في أن يكون مصوراً محترفاً.

مركزية الألوان المائية

تنطلق الرؤية الصينية في اعتمادها لمركزية الألوان المائية من مفاهيم "التاو" الفلسفية التراثية والتي ترتقي عند التاوية والبوذية إلى مستوى العقيدة الدينية. تلك المفاهيم التي ترى الماء بمثابة ترميز لعناصر الوجود المختلفة، فالماء قرين البخار الذي بتكثّفه يتحوّل إلى أصله، وهو أيضاً قرين الثلج الصلب الذي يذوب كيما يصبح ماءً.

وما الخلق في التمثال إلا كثلجة
وأنت بها الماء الذي هو نابعُ

والماء سمة شاملة في الأثير المرئي، وهو إلى ذلك يتمتّع بخاصية التمازج مع مختلف الألوان والعناصر والروائح. إنه المعادل الكُلّي لبقية التشيؤات والظواهر فبدون الماء لا تنبت التربة، وبدون الماء لا استقيم الحياة، وبدون الماء لا مكان للألوان وتمازجاتها.

يعتقد التاوي الصيني أن الأُفق البعيد أقرب إلى الماء وأن تأثيرات أشعة الشمس في المرئيات البعيدة تجعل منها سديماً أو "سراباً" بقيعة يحسبه الضمآن ماء"، وفي مفهومهم أن الماء لا يُعرف إلا بغيره من العناصر، كما أن العناصر المختلفة لا تُعرف إلا بالماء، والحال فإن الماء يتمتّع بخاصية التناغم مع الأوعية الحاضنة، كما أنه قادر على الانسياب في مختلف الاتجاهات، فالثلوج الذائبة تتحوّل إلى مياه جارية، والأنهار تشق طريقها إلى مختلف المسارب والمسارات والمياه الجوفية تتموضع في طبقات الأرض السفلى بكيفيات متعددة. والماء المقرون بالنماء والحياة والازدهار قادر على أن يكون أعتى قوة

مدمرة، وقد أثبتت التجربة أن الماء كفيل بتدمير أكبر القلاع وأكثر السدود قوة، وأنه يستخدم أحياناً في قطع بعض المواد العصيّة على التقطيع بالأدوات الإعتيادية !

لهذه الأسباب مجتمعة كان الرسم بالماء أول اختبار لمن يريد تجاوز عتبة التعليم الفني إلى الاحتراف، وقد تفنّن الصينيون في أدوات الرسم بالماء وابتكروا مناهج ونظريات لونية مغايرة لمألوف النظريات اللونية الأوروبية، فاللون لديهم ليس واحداً بل متعدد فالأسود ليس لوناً واحداً بل عدة ألوان، وكذا الحال بالنسبة لبقية ألوان الطيف وعندهم فهوم التدرج يحل محل التنوع.

تحولات اللون

ولمزيد من معرفة مفهوم اللون عند الصينيين لابد من الوقوف على الرؤى والمقاربات التي وجدناها في الآداب العربية والأوروبية حتى نتبيّن الفوارق الرئيسية بين ما ذهب إليه الأوروبيون وما يعتقده الصينيون .

وبحسب قراءات سابقة وجدت أن "الفارابي" كان قد وضع رسالة قصيرة عن الألوان واستخدم فيها البرهان العقلي بالتجاور مع الرؤية البصرية، وعندما تحدث الفارابي عن الألوان لم تكن الاكتشافات العلمية قد بلغت مرحلة متقدمة، لكنه توغّل في استنطاق الشواهد وأعمل المنطق الشكلي والعقلي محاولاً إثبات أن الأسود ليس لوناً !! وأنه رديف للظلام أو عدم الرؤية، وقال بأننا نعرف الأسود لوجود ألوان أخرى بجواره بدليل أننا لا نرى أصابعنا في مكان حالك الظلمة.. غير أننا يمكن أن نراها حال ما يتسرب الضوء إلى ذلك المكان .

أما بالنسبة لبقية الألوان فإن الفارابي أعطاها حقها الكامل في الوجود الموضوعي والبصري، كما أظهر من خلال رؤيته المقتضبة درجة الشغف العلمي الذي وصل إليه أسلافنا الكبار ممن كانوا يريدون

استنطاق المستحيل بالرغم من شحة الأدوات المعرفية والمختبرية .

وبنقلة زمنية واسعة إلى المرحلة التأثيرية في فن التصوير الأوروبي سنرى أن اكتشاف ألوان الطيف أوصل علماء الألوان إلى قناعة بأن الأبيض هو المعادل السحري لبقية الألوان، لأنه الأقرب إلى الشفافية بالرغم من كونه غير شفاف وبهذا المعنى انعكست المسألة رأساً على عقب فبدلاً مما ذهب إليه الفارابي حول اللون الأسود، جاء الاكتشاف ليؤكد حيادية ومركزية اللون الأبيض .

وبالمناسبة يجدر بنا هنا أن نعود إلى الفارابي مجدداً، لأنه كاد أن يعتبر الأسود معادلاً لبقية الألوان، ولكن دون التصريح الواضح بذلك .

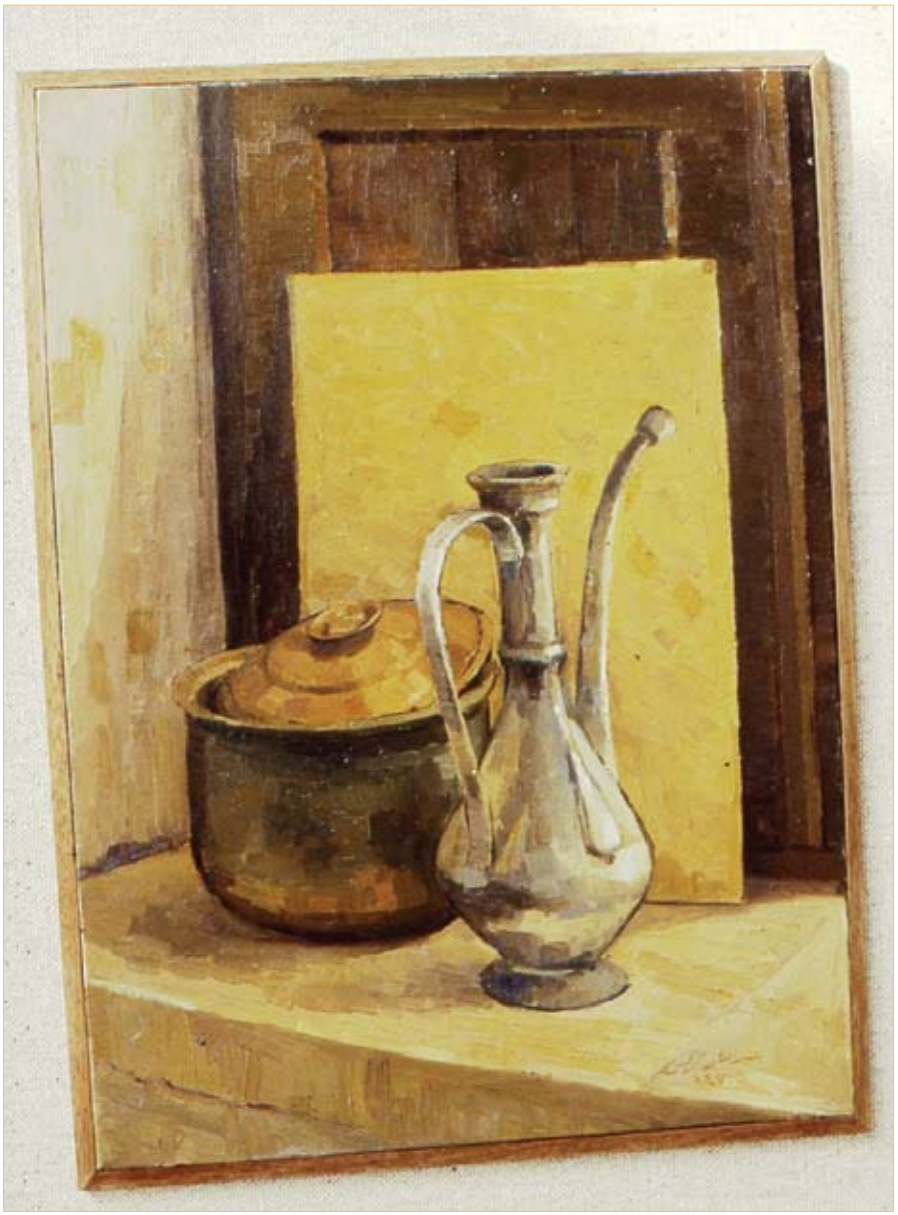
عند التأثيريين الأوروبيين اللون هو ما نراه لا ما نعرفه.. فإذا اكتسى جذع الشجرة لون الخريف أو الشتاء فإن ذلك هو اللون الأصلي، وليس ذلك الكامن في أذهاننا "اللون البنّي" .

هذا المنهج هو الذي حكم النزعة اللونية عند التأثيريين الذين استطاعوا التحرر من الثوابت اللونية للمدرسة الكلاسيكية.. كما استطاعوا توظيف اللون الأبيض كمعادل يتماهى ويحرك إيقاع بقية الألوان .

التحول المطلق والتدرج الدائم

عند الصينيين اللون الأبيض ليس بأبيض.. والأسود ليس بأسود!!، وكل لون وأي لون هو ذاته وليس بذاته!!، ويعتقدون أن كل لون يتدرج حتى تنتفي كينونته الأولى، فالأسود يمكنه أن يتحوّل إلى لون آخر بالتدريج، وهذا ينسحب على بقية الألوان !.

هذه النظرية اللونية تنسف من الجذور كامل المذاهب اللونية الأوروبية وما سبقها لأنها تعتقد أن اللون ليس إلا ترجماناً للطبيعة.. والطبيعة بحسب فلسفة "التاو" الصينية التي أسلفنا الإشارة إليها وعاء يتسع لكل شيء ولكل لون، ويرى أنصار هذه الفلسفة أن الماء والهواء هما أصل عناصر الطبيعة، وكلاهما يكتسب ألوان المواد الأخرى، وكلاهما قابل للانسياب في كل الأوعية . تلك الرؤية التي أشرنا لها ليست فيزيائية



فقط إلى هذه الفلسفية تعتمد على نظرية التحوّل المطلق والتدرج الدائم والانسياب الذي لا ينقطع .

ما كان للعقل البرهاني الأوروبي أن يستوعب بسهولة مثل هذه الرؤية الصينية خاصة وأن البرهان الأوروبي يستند إلى العلم الصرف، ولا يرى أبعد مما تقدمه المختبرات وتراه الأعين، وتلمسه الأيدي وتلك هي المفارقة الأساسية بين الشرق البعيد والغرب الأوروبي.

أما بالنسبة لنا نحن العرب فإننا نتذبذب بين الطرفين، فيما نميل كثيراً إلى المدرسة الأوروبية لأنها مدرستنا العصرية بامتياز!، لكننا نحتفظ في عوالمنا الداخلية بوشائج تجرنا إلى ذلك العمق المشرقي البعيد، غير الغريب على كثير من أسماء تاريخنا العامر بالعلماء والمجتهدين أمثال الفارابي.

الذين يستعيدون جوانيات الذات العربية المشرقية لابد لهم أن يصلوا إلى حد من التروْحُن الفني، يُسعفهم للانعتاق من فيزيائية وصرامة المدارس الأكاديمية، ولهم أن يقرؤوا الصورة خارج " الماكرو" إلى " الميكرو" .. أي أن يعتنوا بالاشتغال في فضاءات التفاصيل الصغيرة التي تضفي ديناميكية خاصة على البناء المشهدي، الصارم في ظاهره، المتنوع في تفاصيل أبعاده، وهذا بالذات ما يمكن أن نراه عند الفنان عبد القادر الريس، فالفنان يضبط البناء الأول دون فذلكة وتخبط، ثم يبدأ في اشتغالاته المفتوحة على التفاصيل، وتفاصيل التفاصيل مما يحيل بعض أعماله "الجزئية جداً" في موضوعاتها إلى مدهشات بصرية وجمالية دونها التقاطاته لأجزاء من فنون الخشبيات القديمة " باب ونافذة" .

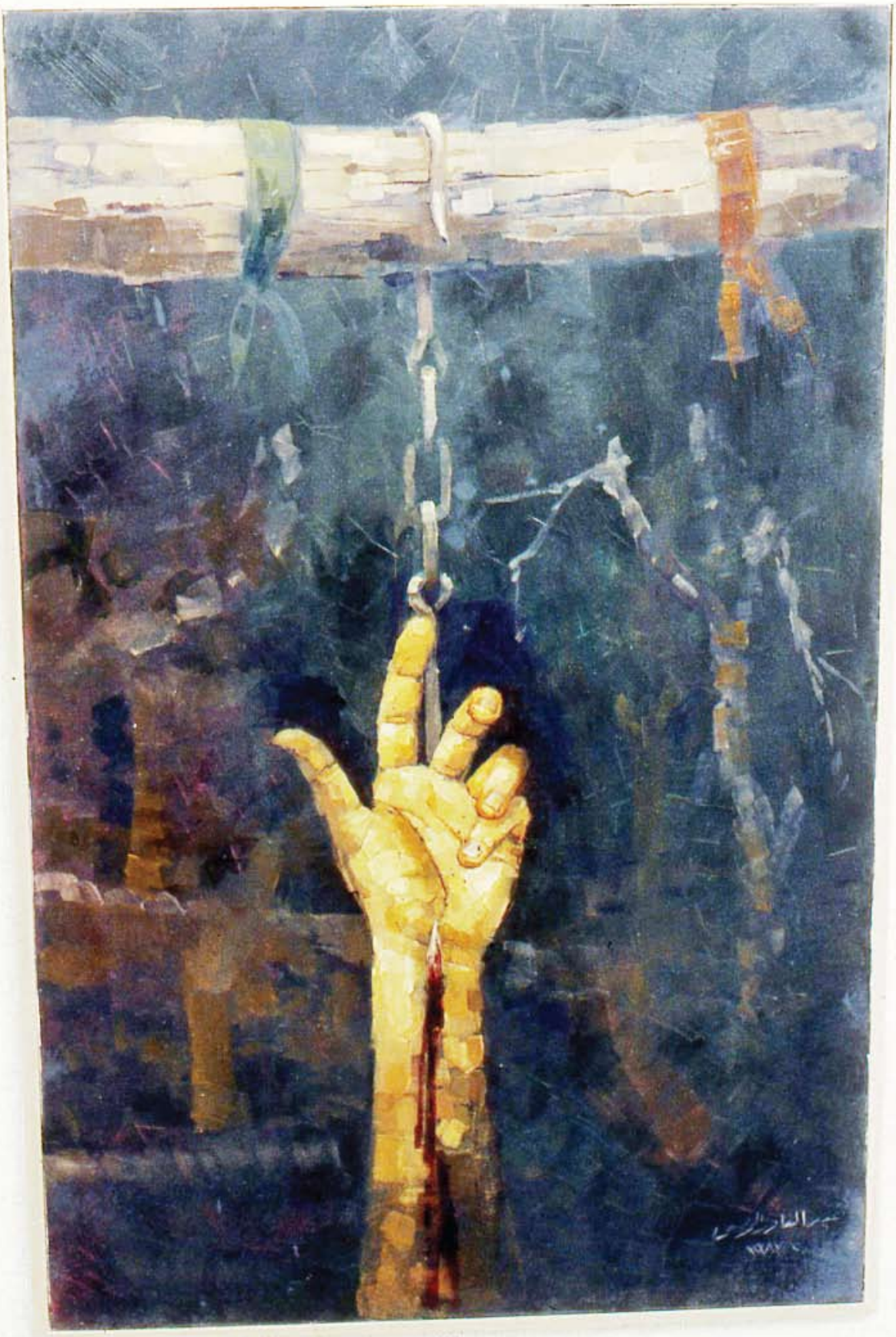
ما كان لفنان ان يترسّم الطريق إلى الفرادة لولا ترويض كل أجزاء الجسد وتدريبه، فالمصور الفنان لا يرسم بيديه فقط، بل بعينيه وكامل جسده وقد اطلعت شخصياً على طريقة التدرب على رسم الخطوط المستقيمة عند الصينيين فوجدت أن تدريبات رسم خط مستقيم يتم على جدار طويل يمتد لعشرات الأمتار، فإذا أفلح المتدرب في رسم الخط مستقيماً بالاعتماد على حاستي النظر ودقة التنفيذ أفسح له المجال لتجاوز امتحان الخط، ورأيت أيضاً أن الضربة بالفرشاة لا تتم بكيفية واحدة، ولا قاعدة لها، غير أنها تتناغم مع حركة الجسد بطريقة تؤدي الغرض المطلوب وتُمتّن الموسيقى البصرية .

عبقرية الأنامل

علمياً ليست شعر الإنسان حاسة اللمس بواسطة الأداة المباشرة وهي اليد بل عن طريق الدماغ وفي مستويين المستوى الأول يتعلق برد الفعل السابق على الفعل والصادر أساساً من الدماغ، ورد الفعل هذا قد يكون إرادياً وقد يكون لا إرادياً، ففي حالة الاستشعار ضرورة لملامسة شيء ما لسبب ما، تكون الإشارة الصادرة إرادية، أي سابقة على الفعل، وفي بعض الحالات تكون لا إرادية، أي مترافقة مع الفعل، كما يحدث عندما يتصرف الإنسان بتلقائية مستخدماً يديه وهو في لحظة حرجة من سياقة السيارة، فيتلافى حادثاً مؤكداً دون أن يتوقع ذلك، ويحدث هذا الأمر أثناء الزلازل والكوارث الطبيعية حيث تتضافر الحواس في ردود الأفعال التلقائية المتناسبة مع الخطر ولكن دون إدراك أو تخطيط مسبق لمواجهة الخطر الداهم.

يقول العلماء إن للإنسان دماغين: دماغ يتعامل مع الأحداث اليومية والتداعيات الطبيعية في الحياة، وآخر يتعامل مع ما يتجاوز هذا المستوى، ويسمونه الدماغ الأصغر، ويقولون بأن هذا الدماغ الأصغر يقوم بأدوار أخطر وأشمل مما يقوم به الدماغ العادي الذي يتربع على رأس الإنسان، ولهذا الدماغ الصغير مسؤولية الإشارات والذاكرة الموغلة في التقادم، وفضاءات الأحلام، والتكشّفات الخارقة للعادة، ومنه تستمد الحواس قدراتها الاستثنائية بما في ذلك القدرات الاستثنائية لليد البشرية، والمعلوم أن عيسى عليه السلام كان يعالج المرضى بلمسة من يديه، والمعروف أيضاً أن بعض أساليب المعالجة في الطب الشعبي يعتمد على قدرات اليدين سواء في التدليك أو التحمية الموصولة بتيارات كهربائية خاصة، وحتى التمسيد الخفيف الذي يستمد قوته من الدماغ.

كثيرون منا يذكرون كيف كانت لمسة على رأسه تمنحه الهدوء والطمأنينة والكثيرون



يعرفون بالبداهة أن أنامل الأم تلعب دوراً حاسماً في تنبيه الطفل أو تخديره، وفي مساعدته على النوم أو الصحو .

الفنان التشكيلي أكثر الناس استغراقاً في تدريب اليدين على حساسية الملامسة لسطح اللوح وهو لهذا يستدعي الحواس الجسد والروح معاً، ذاهباً إلى عوالم الخيالات الجامحة، مُماهياً بين الحرص والتحرر، التركيز والتطيّر، المرئي واللامرئي، بل البصرية ممعناً في الاستماع إلى الموسيقى الوجود الأكثر شمولاً من موسيقى السماع الاعتيادي، وإلى ذلك يستنفد الفنان دربة المعقول والممكن افتراضياً .

سمات تصب في مجملها داخل التوليفة الجسدية الموحية التي تتضافر فيها الحواس، وتلعب فيها الأنامل دوراً مركزياً، تماماً كالسينما تلعب فيها الكاميرا دوراً مركزياً بوصفها الوسيط التقني الحامل للإشارة الفنية، وكالممثل يلعب دوراً مركزياً في المسرح بوصفه كائناً شخّصاً من لحم ودم. الريس نموذج للفنان المتوتر إبداعياً، الدقيق حد القلق، والمتمعن حد الضنى.

لوحات تغتسل بالضوء

أحببت أن أُمهد لهذه المقدمة الطويلة نسبياً للإشارة إلى فن الرسم بالماء عند عبدالقادر الريس، وأزعم أنه أركز فنان عربي يجيد استخدام الأكواريل وهذا بحسب مشاهداتي الشخصية فالأكواريل عند الريس فن للفنون الممزوجة. إنه حالة من الوله والتصوف المندغم مع الغنائية البصرية العالية، والتكنيك الدقيق المتماوج مع الضوء والظل، فلوحاته تغتسل بالضوء وتستنفد أسباب البيان الرؤياوي في أقل الأشياء تفصيلاً، وأكثرها إدهاشاً وصعوبة.. رسم الحجارة المبعثرة في قلب الصحراء الملتهبة وكسلها لحمل أعظم أرسم الرمال المتحركة ومنحها لهباً وبريقاً، رسم النوافذ والأبواب وتمايل مع تعرجاتها البصرية وأنغامها الزخرفية.

جملة الأعمال التي رسمها بالماء وتساوق فيها مع بيئة الإمارات أفضت إلى أسلوب خاص به، ولعلني هنا أُركز على البُعد الأكثر أهمية في إنجازه الفني، ويتلخّص في الاعتلاء الاستثناء بالعناصر الصغيرة في قلب اللوحة، فالحجرة الاعتيادية تتحول إلى عمل فني متكامل والفضلات السديمية تبدو متعرجة وقادرة على استنطاق التباينات

بطريقة موحية والسماء مرفوعة كما لو أنها شاهد على حال "العماء" الأرضي المشتعل بألوان النار وأقواس قزح، والمرئيات الجامدة تعيش حركتها الداخلية الخاصة حتى وهي في ثباتها كالرواسخ والأوابد، والتكوينات البصرية مُحكمة التماسك مع قدر كبير من

التجويز الذي ينفسح على "التاو". قصدتُ الاعتداد بالفراغ واعتباره امتلاءً.

تالياً وتتابعاً، واصل الفنان تجربته بعديد الألوان وأبرزها "الأكريلك" ذو الخصائص البراغماتية، فهذا الاختراع اللوني الأمريكي

يجمع بين خصائص الماء والزيت، لكنه لا يعطي انسيابية وحرية الماء ولا يعطي لمعة الزيت وديمومته الأثيرة، وعوضاً عن هذا وذاك يسمح للفنان بمناورات تنفيذية مرنة. الريس لم يرسم بالأكريلك إلا بعد استنفاد الإقامة الإبداعية المديدة في الألوان

الكلاسيكية بشقيها المائي والزيتي وبهذا المعنى قام بانزياحاته المُحايثة للروح الأكاديمية وهو مُترع بالمنهج والتكنيك والأُسلوب لا العكس كما يفعل المعتدون المعاصرون على الفنون التشكيلية ممن استمرؤوا تبرير الخيبات باسم الحداثة، والركاكة باسم العصرية، مع تفريغ الفن من جوهره تحت مسميات الحرية والتجريد والأسلوبية المتجددة، وما إلى ذلك من تخريجات.

في هذا الأفق يمكننا ملاحظة الاختلاف النوعي عند الريس، فتجريداته موسوقة مدوزنة وجميلة. والحقيقة أن الوصول إلى مثابة التجريد الغنائي البصري يستحيل إن لم يكن الفنان مؤسساً على التكنيك والدربة والمفهوم والممارسة المديدة.

عبد القادر الريس نموذج للفنان المثابر الواثق والصموت، فنان لا يعرف الصخب والفرقعات ولا يجيد تسويق الذات، ولا يشتت ذهنه في العوابر، بل يغوص في عوالم ذاته نازفاً ومتفاعلاً، مُقيماً في احتراقاته الروحية والجسدية، ممدوداً على بساط المشقّة الإبداعية الخلاقة، ولهذا السبب لا يتحدث، بل يُمسك بجمرة العطاء الرصين تاركاً رسالته لمن سيقرؤها في المستقبل.

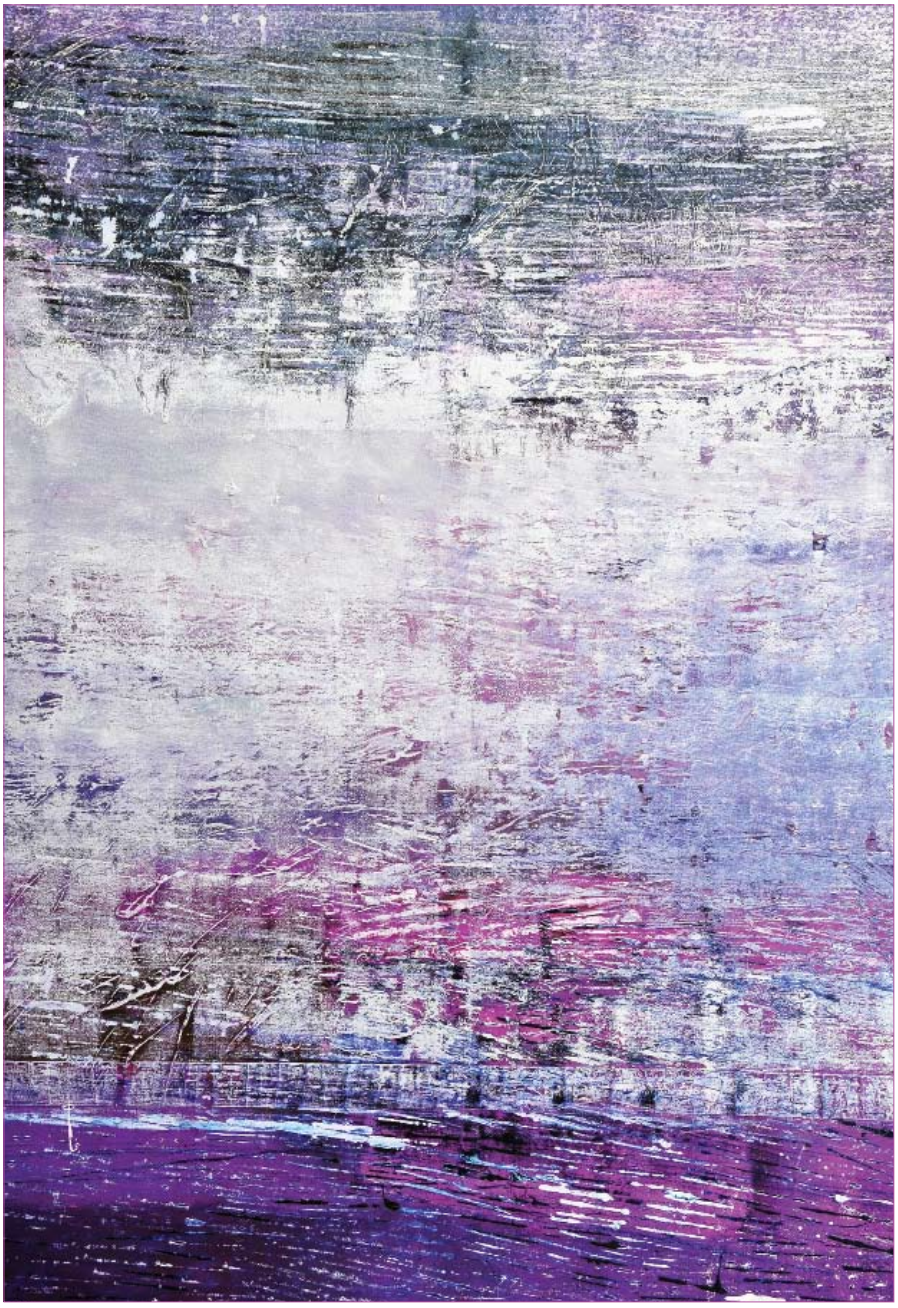
نجاة حسن مكي

العطاء حد الاحتياط وتأصيل الموروث

د. عمر عبدالعزيز

قبل تشارك الفنانة الإماراتية نجاة حسن مكي والشاعر المغربي حكيم عنكر في إصدار كتاب بعنوان" مدارج الدائرة" واستقامة الفكرة على التناص الإبداعي بين النص المرئي والنص المكتوب باعتبار أن الفنانة نجاة قدمت أعمالاً تشكيلية بالتوازي مع النصوص الشعرية التي قدمها الشاعر حكيم عنكر.

اخترت هذا النموذج لتسليط الضوء على فنيات نجاة حسن مكي وعليه ابدأ بمفهوم التناص وأقول: التناص هنا ليس محكوماً بالتماثل بين المستويين البصري والكتابي، بل إنه يتّسق مع الرؤية الفكرية والمفاهيمية التي تضع التجربتين في سياق النظرة الصوفية للوجود والظواهر ويتجلّى هذا الأمر منذ البدء في مُسمّى الإصدار" مدارج الدائرة " ذلك أن الدائرة بحسب الرؤيا الصوفية تعبير أقصى عن " أعيان المُمْكنات" كما يقول محيي الدين بن عربي، وأعيان الممكنات ترميز للوجود المرئي الذي يبدأ بالصفر، وحالما يتكاثر يصبح دائرة، تتسع باتساع ذلك الوجود المرئي، لكن هذه الدائرة تتصاغر أحياناً لتصل إلى النقطة، وتصاغر الدائرة لا ينم عن ضعف بل العكس تماماً، فالنقطة أقوى من الدائرة والصفر أقوى من بقية الأرقام، والشاهد أن انزياح الماء بعد إلقاء حجرة في بحيرة هادئة صافية تبدأ بالنقطة المركزية حيث وقعت الحجرة" الصفر" ثم تنبلج الدوائر الانزياحية إلى ما لا نهاية، فكلما كانت الرمية أقوى وأكبر كانت الانزياحات أشمل وأظهر، وكلما كانت المياه أنقى كانت الدوائر أجمل وأبهر، وفي هذه لطيفة من لطائف المعاني التي لا يدركها إلا من رحم ربي .



تضمحل النقطة إيذاناً بالولوج إلى عوالم الغيب أو اللامرئي، فالنقطة لا تنتهي وإن خبتْ أو تلاشت، والدائرة بدورها لا تنتهي وإن خبت أو تلاشت.

الدائرة بحسب الفنانة نجاة حسن تعبير عن قابليات الرؤية الفيزيائية المتصلة بإحالات دلالية متنوعة فالدائرة تستبطن موسيقى الوجود، والغنائية البصرية، وتناوب

الأشكال المتناغمة والمتضادة، المُتّصلة والمُنْفصلة وكذا متحدات الأنساق الهندسية تراتباً وتقاطعاً. إنها بكل بساطة حاضن كبير للممكنات المرئية، والإيحاءات الغنائية البصرية الممسوسة، فهي دائرة للتشبيه والتجريد معاً، وهي إطار فيض بانزياحات لا حدود لها.

وبالمقابل يتتبع الشاعر حكيم عنكر تلك الأبعاد متوسلاً الآداب الشعرية الصوفية، مُحايثاً لها في أفق ما، ورائياً لمقتضيات الحال والمقال مما سنقف عليه تباعاً.

مرئيات نجاة مكي

الفنانة نجاة مكي لا تستكين للجاهز المألوف ولا تقبل بتكرار تجاربها في أكثر من معرض، الأمر الذي لا يمكن تفسيره خارج الدأب والإنتاج المستمرين، والموصول في آن واحد برؤية واستبارات ثقافية مؤكدة، وهي الفنانة التي لم تكتف بترويض التجربة وتصعيدها، بل لاحقتها بالمعارف وصولاً إلى الإجازة الأكاديمية العليا التي تكسي قيمتها بالمعرفة المستمرة والتجريب الدائم، منذ انطلاقتها المبكرة قبل عقدين من الزمان غاصت الفنانة في "شفرات" الفنون الشعبية المرتبطة بالأجواء النسائية، وتحديداً ذلك العالم السحري لفنون الزخارف والرقش والمنمنمات التي تستبطن خفايا المرأة وجمالياتها، فيما تعيد تأكيد نزعة جمالية تتصل بعوالم أرحب وأخفى.

المرأة بهذا المعنى ليست مستودعاً لعوالم شكلانية جميلة بهيجة، بل إنها أيضاً مستودع أسرار روحانية تضفي على اللمسة العابرة معاني وأبعاداً شاملة.

ليست الزخارف والمنمنمات والرقش هنا مجرد استدعاء للأنساق الجمالية الإبداعية العامّية أو الشعبية فقط بل أنها موسيقى وجودية تتصل بفنون الغناء والأفراح والحرف والأحوال اليومية للمرأة الإماراتية الصادرة من بحار الزرقة وأقواس قزح،

المُقيمة في سر أثر البخور والعطور الصابرة على غياب رفيق الحياة في رحلات الضنى البحرية الطويلة.

تصبح الزخارف هنا شكلاً من أشكال التداعي الحر، ضمن آفاق نسقية جمالية لا تتنازل عن التكوينات المفتوحة والأمشاج المتصلة بعناصر الزمان والمكان، فالفراغات كالتلال الصحراوية المُتكسّرة، وأوراق النباتات المتناثرة في الفلاة معين لترميزات ممعنة في الإيقاع البصري، والتزاحمات في الرقش كبحارات الأيام التي على مدها وجزرها الدائمين لهذا السبب بالذات نلاحظ الحضور الاستثنائي للأزرق وظلاله الخضراء والصفراء وكأن البهاء سيد الموقف في تلك الأعمال الأولى للفنانة، تلك الأعمال التي تتّسم بقدر واضح من التصوير المنطلق صوب البحث عن أسلوبية تعيد إنتاج الخصوصية، ضمن توليفة للأنا المبدعة.

وجدت الفنانة نفسها أمام تكويناتٍ وتموجات لا يسعها الإطار التقليدي فتجاوزت الأحجام المألوفة استجابة للضرورة الفنية التعبيرية، ولم تتوقف عند تخوم الأحجام المألوفة، بل أسهمت بقدر وافر من الأعمال الكبيرة كأنها تريد أن توسع في البصر والبصيرة، للترحل في" الثيمات" الغنائية والتجريدية في آنٍ واحد.

التصوير والتجريد

نلاحظ درجة الاشتغال الصبور على الموسيقى البصرية المرتبطة بتوقيع الخضاب والحناء والزخارف وفنون السدو الصحراوي، ولوازم التواترات التلقائية في المنحوتات الشعبية المرافقة لفنون الحرف والصناعات اليدوية، كما نلاحظ أن تلك الغنائيات الواضحة تنزاح رويداً رويداً صوب التجريد بوصفه عمق أعماق الغنائية الملتبسة أو فلنقل فن فنون الغنائية البصرية، من حيث إن التجريد نجا من أساس التواتر والتكرار، واللوازم المُمْعنة، والبحث عن المطلق، ولهذا السبب بالذات نقول إن الفنون العربية الإسلامية التاريخية صادرة من أساس التجريد وإليه تؤول، فالتجريد الإسلامي يتصل مباشرة بالجمال والجلال مستبعداً التشبيه وناظراً إلى التنزيه، حيث يتجلّى الخالق في بديع صنعه وترمز الخطوط والإشارات إلى استحالة تقليد صنعة الصانع، فيكون الكلام مساراً لتجليات لا تنقطع تواتراً وتكابراً في المبنى والمعنى وتكون الخطوط منسابة لا تعتمد الوصل والفصل إلا باعتباره مفهوماً واحداً، فلا فصل إلا ظاهراً ولا جزئية إلا وهي منطلق للكل تهيم تلك الخطوط في فضاءات اللامكان واللازمان وهي تتمرأى أمامنا ظاهراً، كأنما تعيد إنتاج العصور والدهور فيما تخرج منها في آنٍ واحد!.

النقطة أصل

يستمد الخط العربي جوهره المعنوي والإشاري من النقطة التي منها تتفرع الأحرف وإليها تؤول، وتنسجم الحروفية العربية مع الحقيقة الأزلية القائلة بأن لكل ظاهر باطن وأن ما يظهر على السطح مكتوباً ليس إلا جزءاً من كل، أليس الحرف في العربية يُكتب دون صوتياته الاحتمالية، من فتحة وكسرة وضمة وفتحتين وكسرتين وضمتين وسكون وشدّ ومدّ؟، أليس الغائب الصوتي في الكتابة بلاغة لما يظهر على السطح؟، باستثناء الرسم القرآني غير المقبول خارج الظهور العياني للسواكن والمتحركات.

ليست النقطة إذاً مجرد حل هندسي يحدد ابتداء الألف" أصل الحروف كلها"، بل إن النقطة مسار يحدد انزياحات الحروف إلى الموسيقى والمعاني والتواشجات مع أشكال الوجود المختلفة.

واستعادة ما كنت قد قلته في مستهل هذه المقاربة أعيد التذكير بماهية النقطة، فإذا كانت النقطة مساراً افتراضياً يحدد الألف، فإن الباء يتصل بالألف من حيث الطول، وهكذا الحال بالنسبة لبقية الحروف فالتوازن النبيل بين الأشكال ينشأ من مركزية الألف تجاه بقية الحروف. غير أن ذلك لا يمنع الحروفي العربي من تحريك هذه التوازنات النبيلة إلى مستويات جديدة، كما نرى ورأينا في فن كتابة الحروف العربية مما لا نظير له في العالم.

أقول هذا الكلام للنظر في قابليات التعامل التشكيلي مع العناصر التراثية الموصولة بالحروف والنقش والرقش والزخارف، مما نجد له ظلال بحث وتجريب عند الفنانة نجاة مكي وآخرين، غير أن المهم ليس البحث الشكلاني الصرف بل الغوص في المنطلقات المفاهيمية والفكرية لهذه الأشكال.

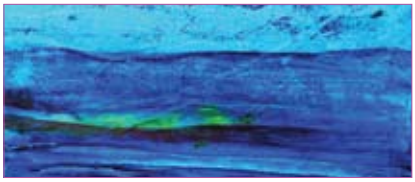
الأقواس والانسيابات.. المدى والتعامل المرن مع الفراغ المتاح.. "بياض الصفحة أو فراغ اللوح" كصفة حاسمة في فن الحروفية العربية.. في كل ذلك الكثير الكثير من القول والإشارات.

وإذا قمنا بانتقال آخر إلى العمارة الإسلامية سنجد أن ذات المفاهيم الجمالية تحضر بوضوح دونها الأقواس والفراغات والأعمدة المتناظرة والأبواب المشرعة على كل الجهات، بل الجهات الستة التي قال فيها الشاعر مخاطباً الحق:

ملأت جهاتي الست منك فأنت لي
محيطي وأنت مركز نقطتي

هذا قول يعيدنا إلى مركزية النقطة والدائرة مما تلمّسنا آفاقاً له في كتاب " مدارج الدائرة" ، فالدائرة تحيط بأحوال الوجود اتساعاً وتكابراً لا احدود له، لكنها تخرج من أساس وأسرار النقطة، ومن رقائق الذبذبات الصوتية التي تنتشر في دوائر، وبهذا تكون مختلفة أساساً عن ذبذبات الرؤية البصرية التي تصل عبر خط مستقيم، وسنرى أن

الموجة الصوتية تخترق الحجب، ويمكن سماعها من وراء الجدران، غير أن الموجة البصرية لا يمكن رؤيتها عبر تلك الحجب والجدران، فتأمل مثابة الدائرة في هذا المستوى، ومن لطائف آداب السماع عند الإمام العلامة محمد بن محمد حامد الغزالي في مقاربته التي وردت في " إحياء علوم الدين" إنه يعتبر السماع غير المباشر " عبر الجدران" أبلغ تأثيراً وأكثر جمالاً من السماع المباشر للمعازف، تفسير ذلك أن السماع المجرد الخالي من الرؤية أقرب للفضيلة، حيث تعزل الإنسان عن المرئيات المشوشة لنقاء الاستماع.

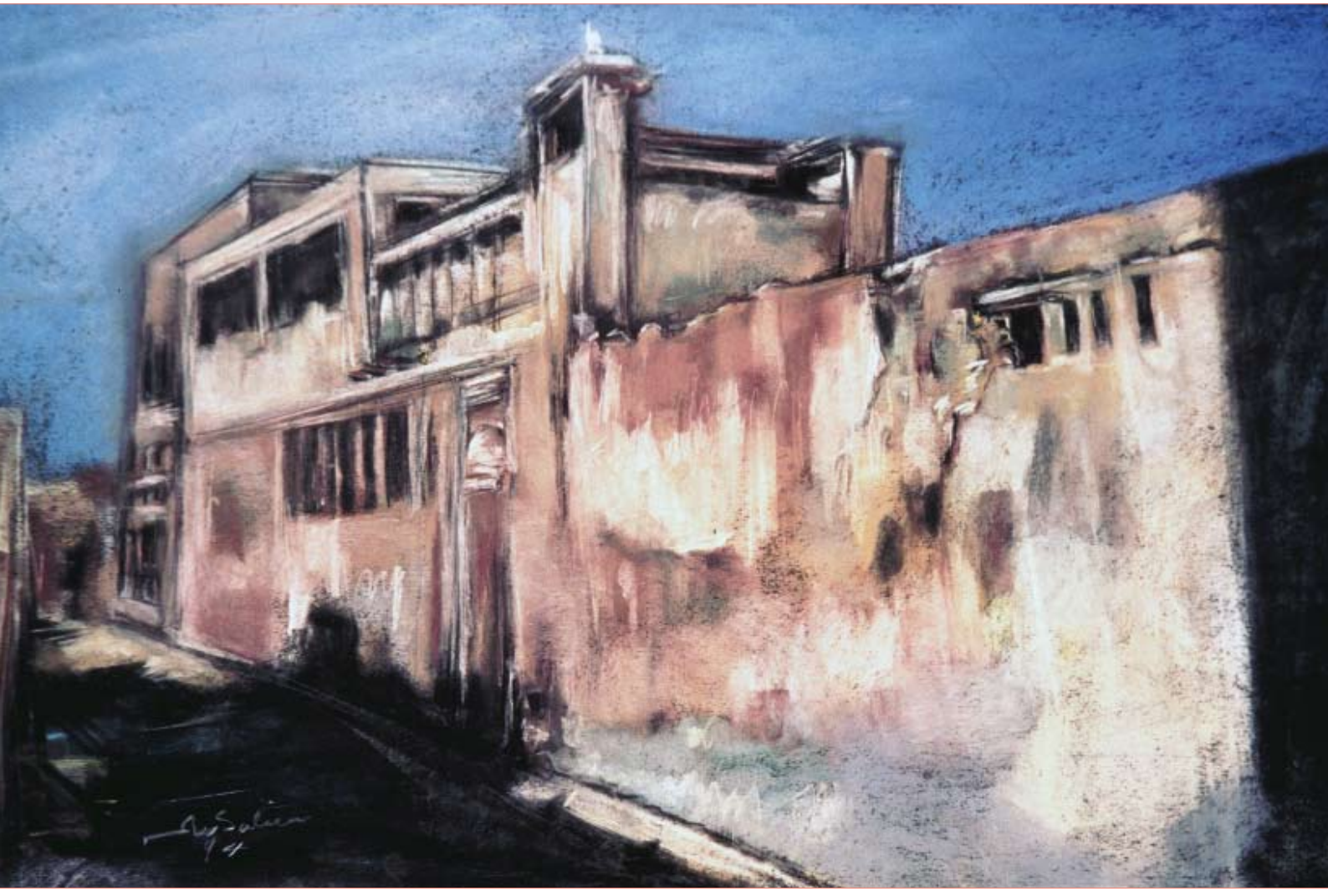


الإشارة واضحة، فالمستمع النجيب للموسيقى لا يحب أن تصله عبر التلفزيون " المرئي"، بل عبر الأجهزة الصوتية" الخالية من الصورة"، وفي هذه الحالة تلتقط الأذن الموجات الصوتية الدائرية، فيما يبتعد البصر عن المشوشات البصرية المتقاطعة مع موجات النظر المستقيمة" غير الدائرية". وفي سلالم موسيقية تميل لسلم خماسي " الدائري" بتكرار لازمة إيقاعية تتصاعد وتتناقص بجرس معلوم لا تحيد عنه، فيكون الأثر عند المتلقي أكثر روحانية واستغواراً في عوالمه النفسية، وسنرى أن آلات النفخ في الموسيقى تستقيم على تناوب النقطة مع الدائرة، فالأصل في تلك الآلات استدعاء الصوت الشجي من خلال الثقوب المتناوبة حجماً، فمن الأصغر " النقطة" إلى الأكبر " الدائرة" يصدر الصوت من آلة النفخ.

لوحات الفنان عبد الرحيم سالم

سباحـة أنيقـة فـي تيـارات الحـداثة التشكيلية

عبدالله أبو راشد

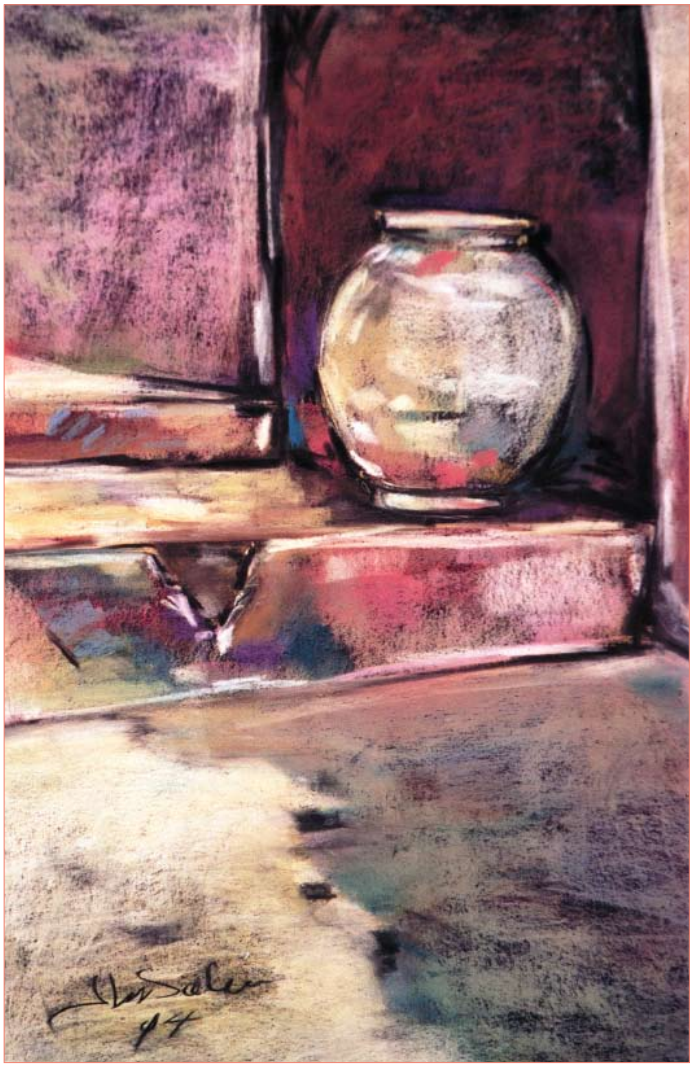


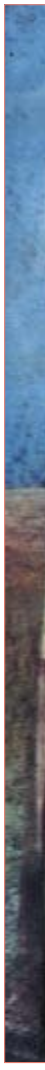
...عبدالرحيم سالم فنان إماراتي مميز في ميدانه التشكيلي، ومشهود له حضوره الفني اللافت داخل الإمارات العربية المتحدة، ومحيطه العربي، وبصماته الفنية والتقنية معروفة لمتابعي الفن التشكيلي الخليجي ومريديه كجمهور فن متلقين ومهتمين من رجال الصحافة والإعلام ونقاد الفن والفنانين التشكيليين.

لوحاته مفتونة بمحيطها الإماراتي المجتمعي ومعبرة بشكل أو بآخر عن هموم الناس ومعيشتهم ومشكلاتهم بالخصوص اللون

داعبت مكوناتها التقنية ولمساته الفنية روح الحداثة والمعاصرة التجريبية بالفن بجميع صورها واتجاهاتها ووسائطها التقنية،

اللوحة التصويرية المرسومة بإيقاعات تجريبية غرافيكية، والمصورة بملونات متعددة الخصائص التقنية، باعتبارها





والفكرة التعبيرية، ومعنية بنبش ركام جماليات ذاكرة المكان ورماله الذهبية، المكشوفة على الرموز والحكاية الشعبية وإن

مُغادراً بطبيعة الحال، من خلال مفاتن نصوصه التصويرية مخدعه الأكاديمي الدراسي (النحت)، انحيازاً مقصوداً لعوالم

مجاله الحيوي لتأليف فصول مقاماته السردية.

عوالم شديدة الخصوصية والمعلم مشغولة

بتضاريس اللون والخطو رقص المساحات التي تنشدها، مليئة بالحداثة التعبيرية، وحُبلى بخلفيات الرموز وتداخل المساحات وتوليفات الخطوط والملونات والشخوص التي تحتضنها معانقة لتجليات الأنا الشخصية، والحس البصري والمُتخيل في ذاتها ومحيطه، ومؤثرات المحسوس الجمالي والشكلي المسكون في جوانحه تعبيراً بصرياً عن قيم الفن والإنسان، وما تجاربه التقنية وتداعيات موضوعاته المتنوعة لاسيما الموسومة تحت مسمى (مهيرة) تارة، والتجاوز تارة، والرؤى الشكلية اللاتشخيصية والمتوارية في لحمة التجريد تارة، والتجريبية الجامعة في ظلال الحداثة التعبيرية في كثير من الأحيان، إلا بعضٌ من ناموسه التشكيلي وقطرات حب سردي من نوع تعبيري شديد الخصوصية والأثر.

التجريبية المتطورة والمستدامة والمتناغمة مع حدود قدراته، ومبتكراته المشفوعة بتقنيات وصف ورصف شكلي متعددة الخامات، تقوده إلى رسم معالم مقامات بصرية متولدة من مساحة حدسه ومخيلته الحافظة، منقولة بلا وعي حيناً، ووعي حيناً آخر متناسلة من مساحة الحدس والمخيلة، سابحة في حركية موصوفة ومرصوفة فوق سطوح الخامات المستعملة كعناصر ومفردات شكلية مساهمة في بناء لحمة التكوين وهندسة عمارته التشكيلية وهي أشبه بضيوف أعزاء وحميمين فوق اتساع مساحاتها المفتوحة على شهوة التأليف والابتكار، وتحقيق رؤى الفنان الشكلية، ومقدرته الفنية في ملامسة حدود المبنى الشكلي (التقنية)، والمعنى الدلالي والرمزي (المضمون) وما بينهما من أخلاط وعجائن ولونية متعددة (التقنيات)، تبوح بجماليات السرد والمحسوس الجمالي ومستوياتها بالشخوص والأشياء.

لوحات عامرة برقص الخطوط والملونات والمساحات الممتدة فوق سطوح خاماته، تحكي قصة فنان مسكون بذاكرة مكانه، ومفتوح على فضاء الحرية التعبيرية المتاحة الصريحة في مكونات شخوصه، وتلك المتوارية في هيئات شكلية معبرة عن مضامين سرده البصري ومؤلفاته المنقوشة بالخطوط واللون وتداعيات المساحات الحاضنة يتجلى فيها المحسوس الجمالي بإيقاعاته الشخصية، ومقدرة الفنان على التأليف والوصف والتوصيل، إلى عين المتلقي وبصيرته وتشي بحقيقة العناصر والمكونات المؤتلفة داخل متن النصوص المسرودة وأسوارها وتفاعلات المعايشة التقنية للاتجاهات الفنية المعاصرة التي يُحبها الفنان ويهواها، ويعيش فصولها الشكلية في جميع لوحاته، والمفتونة على الدوام بالاتجاهات التعبيرية انطباعية ورمزية وتجريدية جامعة لمفاتن النصوص، ومُعشبة بمدارات عناصرها ومفرداتها

التشكيلية المبتكرة والموزعة في جماليات وصف داخل أسوار لوحاته.

لوحاته التصويرية ذات النكهة الحفرية المتولدة من معين السرد الغرافيكي، لا أقل أهمية عن نصوصه التصويرية الملونة تشدو اكتمالاً سردياً لمجاميع التقنية والفكرة الموصوفة، فالأسود والأبيض كثنائيات لونية متناوبة ومتصارعة في حضرة الأحبار والكولاج والخامات المطبوعة، والمعبرة عن قيم الخير والشر، والموت والحياة، والتناقض الأزلي في متن لوحاته، وما تحمله من خلفيات دلالة رمزية ومعنوية في رزم مكوناته، وتدفع بالمتلقي إلى جدلية المحاورة البصرية والفكرية في مضامين نصوصه، والغوص عميقاً في مساحات وعي الفنان الذاتي بحثاً عن أجوبة، ومقدرة على تفكيك رموزه، ووضع حلول شكلية

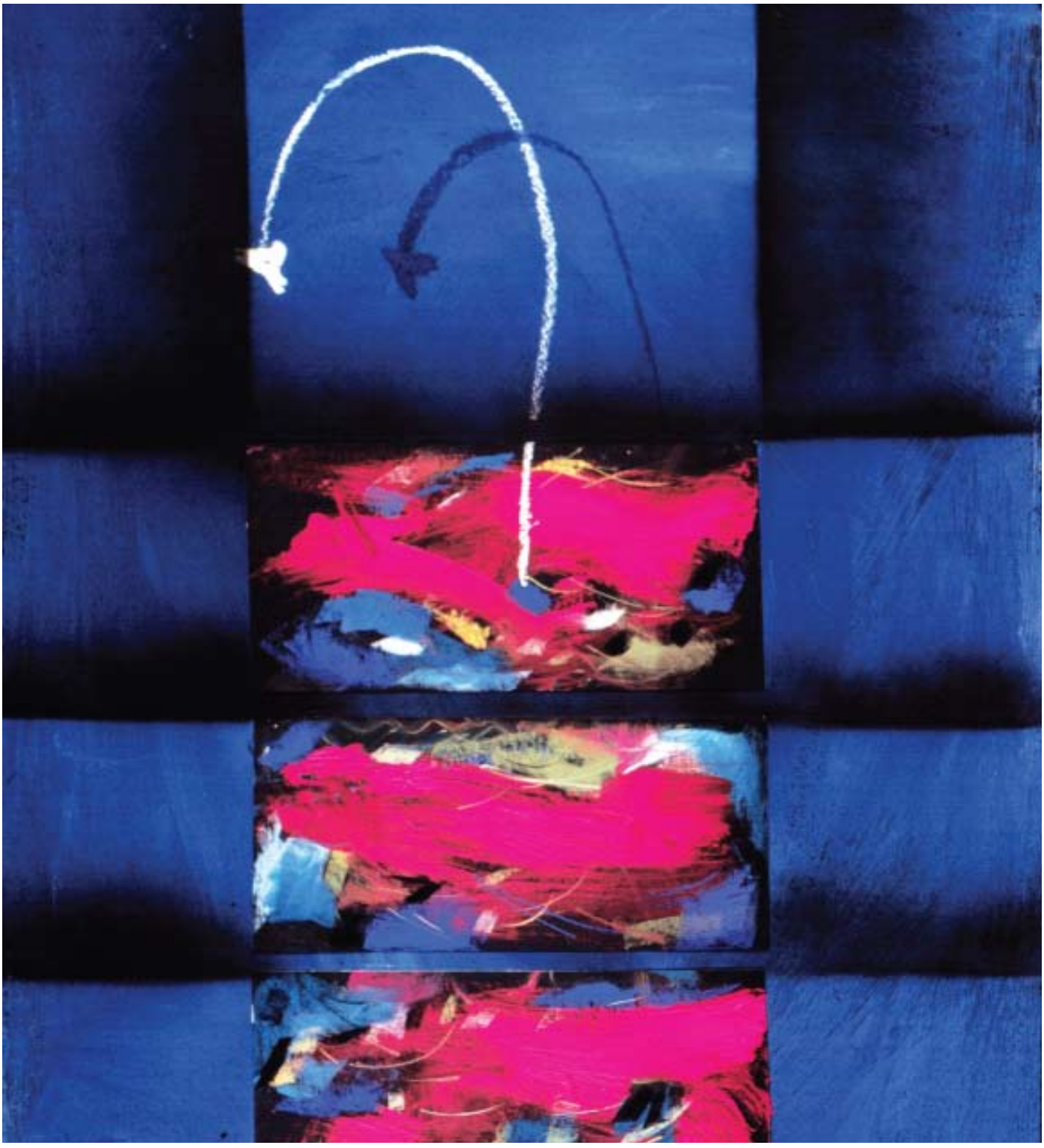
ومقاربات وصف تعبيري ومعنوي مناسب لمجمل تجلياته الحفرية.

بينما نجد في لوحاته التصويرية الملونة، هذا الفيض الواسع من التعبير والسرد الرمزي لمكوناته، المخطوطة والملونة في إيقاعات حركية، مفارقة لجمود الكتل المتبعة في الاتجاهات الأكاديمية التقليدية والنمطية متحررة من قيود النسبة الذهبية ومتواليات الرسم والتلوين المدرسي، وتغدو لوحاته جميعها مقطوعة موسيقية لونية، نتاج فعل ثقافي معبر عن مفهومي الحداثة والأصالة، نقطة البدء فيها ذاكرة المكان المحلي الإماراتي بكل ألقه وشمسه ومائه وناسه الطيبين ومعطيات تراثه، وعاكسة لمحيطه العربي بكل ما فيه من جماليات وروحانيات وشموس عربية مفتوحة على مكارم الأخلاق، مندمجة بتقنيات النزعات المركزية الأوروبية والغربية بالفن، وصنائعه متعددة الخصائص والسمات، فلوحاته معاصرة مشبعة بروح الحداثة بقدر ما هي أصيلة برمزيتها وخصوصية شخوصها المتوالدة من رحب المكان الإماراتي، محلية الطابع والموحية بشخوصها لتداعيات اللون المنتشرة فوق سطوح خاماته.

حداثة مصحوبة بموهبة دارسة أكاديمياً، وعين مدربة، ومشبعة بثقافة بصرية مستلهمة من إرثها حيطها الفني التشكيلي داخل موطنه الإمارات ودول مجلس التعاون الخليجي والدول العربية والعالمية، لتخرج من بين يديه مساحات صوره ومرئياته البصرية المختزنة في معين ذاكرته الحافظة، شذرات خطيّة ولونية تختزل الرؤى السردية، القائمة على مفاعيل المشابهة والمحاكاة التقليدية، بل تصور الواقع البيئي وذاكرة

المكان بكل مكوناته المادية والبشرية، في صور وتجليات توصفه غايرة مستلهمة من ساحات الحس والمخيلة مجتمعة في حزمة بصرية واحدة، قوامها مساحة اللاوعي المسكون فيه، يستحضرها في لحظات التجلي والاشتياق الذاتي والرغبة في الرسم والتلوين والتأليف الشكلي ومزاولة سويعات عبثه العفوي والمقصود في آن معاً بما يملكه من موهبة وخبرات تقنية ومحسوس تعبيري داخل أسوار مقاماته السردية، واستضافة زواره العابرين في مساحة التذكر والرؤى، كما واليد جدد، ومتجددين في واحة ابتكاره. تشكيلياً، يُمكن القول، بأن عموم لوحاته تقوم على استراتيجية الهدم وإعادة البناء التشكيلي، لا يُعير فيها الوصفات النمطية السهلة والجاهزة اهتمامه مصوباً ومتجه نحو حداثة مبتكرة وغير مسبوقة في ميدانه الإماراتي، يروم فيها الوصول لأماكن وتجليات صياغة فنية، تُقربه من ساحة الهوى والعشق والمتعة البصرية وروحانيات التجلي، المفارقة لجدلية الواقع البصري الموصوف والمعروف، لتحلق في سماء الذات المبتكرة والتفرد وخصوصية التأليف والمعالجة التقنية لرموزه وشخوصه وصولاً بصرياً لمقولات الحداثة الجمالية.

لوحاته معاندة ومفتوحة على القراءة الفنية والنقدية، والمحاورة الجدلية المتعددة من



داخل بنية نصوصه التشكيلية ومن خارجها، تجعل جمهور الفن والتلقي في حيرة من أمرهم حيالها للوهلة الأولى، وتدفعهم لمحاولة ثانية في ثنائية القراءة والتأمل، ومن ثم الاكتشاف وفق معايير قراءة عالية المستوى الثقافي، وفتح أبواب المساءلة الذوقية، ومشروعية الاجتهاد في ماهية النصوص المسرودة تُغريهم مساحة التفكّر والقراءات البنيوية التفكيكية، ومناخات الفلسفة الألمانية (الغشتلت) التي توصلهم إلى بر الأمان الوصفي المأمولة من متواليات النصوص.

لوحاته مشمولة بالنظرة التفاؤلية بالرغم من محزون وقتامة بعض ملوناتها متفائلة بذات الفنان المسكون بالإنسان، المندمج بمحيطه المجتمعي وحيزه الجغرافي على طريقته الخاصة، فيها اندماج للأنا الفردية مع الأنا الجمعية في كثير من النصوص، لاسيما مجموعة (مهيرة)، لوحاته شاملة لجميع مفاتن الدائرة اللونية الرئيسة وتدريجاتها الاشتقاقية، معنية بعمليات الهدم والبناء التشكيلي تطوي صفحات الماضي لحاضر بصري جديد، منحازة لخياره التقني وبيانه السردي المفتوح على الحرية والحركة اللولبية الدائرة في متون التكوينات المشغولة والقائمة على الاختزال والتلخيص والتجريد في أنماطه التعبيرية المتنوعة، تشبه مقطوعاته موسيقية شكلية لا تنتهي في حدود وصف محددة بعينها، بل لوحاته متناغمة مع ذاته المتحررة من كل القيود، وهو فنان مُجتهد ومُجرب كبير، متجدد في كل معرض فردي أو مشاركة جماعية، ويصلح لأن يكون مرجعية بصرية ومعرفية في ذاته المثقفة ولوحاته.