على عتبات عام جديد

مع تباشير العام الجديد، وبالترافق مع مرئيات هيئة تحرير «الرافد» نود التذكير بجديد العام الجاري 2010 والذي حرصنا على تنفيذه، وخاصة ما يتعلق بتكريس تجربة الرافد كمجلة مفتوحة لكل المساهمين العرب، ودونما استكتابات مُسبقة، الأمر الذي سيأخذ مجراه بقوة دفع متوالية خلال العام الجديد، حيث ستظل «الرافد» مجلة لكل العرب من المحيط إلى الخليج. وبالترافق ترسّخت تجربتا الملف المترافق مع العدد، و«كتاب الرافد» الموزع مجاناً مع العدد وقد حرصنا خلال السنة الماضية لتجربة «كتاب الرافد» على شخصيته الثابتة ومواكبته للكتابة العصرية الرشيقة والمختصرة، وسنواصل الأمر ذاته خلال العام الجديد .

الجديد الذي نتوخّى تنفيذه خلال العام الذي يطل علينا بعد شهر هو توسيع دائرة توزيع المجلة من خلال المعطيات التالية :

- التوسع في الخدمة الإلكترونية التفاعلية من خلال تمكين القراء من متابعة «الرافد» عبر الوسائط المتعددة الأكثر انتشاراً .
- العمل على توسيع دائرة التوزيع لتشمل المناطق العربية التي لا تصلها «الرافد» الآن، وذلك بالتعاون مع الشركاء المحليين في تلك المناطق .
- تطوير نظام الاستلام عبر البريد الرقمي الخاص بالأفراد ممن نتوفر على عناوينهم في قواعد بيانات «الرافد».
- ترسيخ قواعد المعايير المهنية والمعالجات البصرية الحديثة التي ستمنح «الرافد» شكلاً متجدداً مع كل عام جديد.

تلك بعض طموحاتنا التي نعتقد أن القراء والمساهمين واسع النظر وحسن التعاطي معها بوصفها طرفاً حقيقي للمجلة، وبهذه المناسبة وتكراراً لما ذكرناه سابقاً نتمنّى على المساهمين الالتزام بعدم نقل النصوص من محركات البحث في مساهماتهم وعدم إرسال مواد نشرت أو أرسلت لجهات أخرى بما في ذلك المواقع الإلكترونية، وعدم إهمال عتبات النصوص وشروحها الضافية التي تمنح التحرير والإخراج فرصة أكبر للاشتغال المهني على المواد .

سنعمل من الآن وصاعداً على الاستبعاد الإجرائي للمساهمات التي لا تحترم قواعد مهنة النشر وخاصة المصداقية، واستسهال التعاطي مع المعلومات المنقولة بحرفها ونصها، أو إرسال المواد لجهات متعددة أو نشرها.

د. عمر عبد العزيز

الرافد

مجلة شهرية ثقافية جامعة
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

10
الجريمة الإلكترونية..

22

48

88

32
القراءة وأهميتها في حياتنا الثقافية

فهرس العدد

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

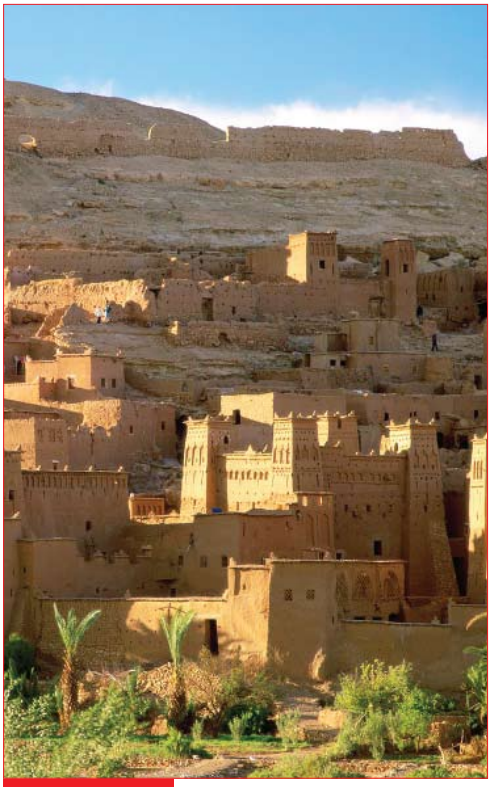
ملف العدد

160 - 134

علي أحمد باكثير ـ مئة عام على الميلاد . حياته من أدبه . بلاد الشام والرافدين في مسرح باكثير

البنية المضمونية في ملحمة عمر . فن النقائض بين باكثير ونزار قباني . الخطيئة والتكفير بين باكثير وإبسن

متابعـات	07 - 04
إصــدارات	09 - 08
الجريمة الإلكترونية..	18 - 10
التفكير الفلسفي والثقافة العربية	
أول موسوعة طبية في تاريخ الإنسانية وأهمها	
اللغة العربية في الهند عبر العصور	
القراءة وأهميتها في حياتنا الثقافية	
كتاب سلطان	
المجتمع الأندلسي في القرن الرابع الهجري	
فاس في مؤلفات الرحالة	55 - 48
الرّواية التّاريخيّة	
نصوص قابلة للنسيان	67 - 67
كما يليق بمغربية (التناص في رواية)	
ملامح المنهج الفني في كتاب (زهر الآداب)	
أنطولوجيا مختارة	
نماذج من الرحلات الأوروبية إلى المغرب	
ليف مانوفيتش	
قراءة محاور الجمال	97 - 94
المدينة في (صياد اليمام)	
القسوة.. حينما تكون خلاقًا	
السينما البرازيلية..	109
الطابع الاجتماعي والقالب الميتامسرحي	
الغربات الهمجية وانظر في الاتجاهين	
شعر: فارس يتغزل	116
شعر: رباعيّة	117
قصة: الطريق إلى «فالي فورغ»	
قصة: الموجة	
شعر: كلمات إلى الوطن المغترب	
شعر: رحلة الكائن	126
شعر: هذا صباحٌ للأسف	127
قصة: هذا الصباح	129
شعر: زَمَادُ السِّنين	130
شعر: خمس قصائد	131
قصص قصيرة جداً	132
شعر: يا وطني السجين	133



084

المدير العام
عبد الله محمد العويس

مدير التحرير
د. عمر عبد العزيز

هيئة التحرير الاستشارية
هشام المظلوم
عبد العزيز المسلّم
أحمد بو رحيمة

سكرتارية التحرير التنفيذية
عبد الفتاح صبري
أسامة مرة
نورة شاهين

التنسيق
بدرية علي

التنفيذ الفني
مريم بن داغر المرزوقي

التصوير الفوتوغرافي (متابعات)
محمود بنيان

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

الرافد

www.arrafid.ae

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

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: 3991701/ 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: 2493 00، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: 07427 00، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات . طبع: شركة رويال للطباعة، الشارقة: ت: 03234 34

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

معرض الشارقة الدولي للكتاب

سمو الحاكم يفتتح معرض الشارقة الدولي للكتاب

التأمت الدورة التاسعة والعشرون لمعرض الشارقة الدولي للكتاب بزخم غير عادي لأنشطته المتصلة بالكتاب، وكذلك بالفعاليات المصاحبة، والتي زادت على مئتي نشاط شملت ورشاً متخصصة متصلة بصناعة الكتاب والعاملين في حقوله الصناعية والترويجية، وكذلك ما يهم الطفولة كرجاء للمستقبل، واهتماماً بصناعة القارئ الآتي، كما شملت محاضرات وندوات ومقاهي ثقافية، ناقشت أموراً وقضايا ثقافية وقرائية وإبداعية.

ولقد افتتح المعرض حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى للاتحاد حاكم الشارقة موجهاً النظر باتجاه المستقبل ومتحدثاً عن أهمية الثقافة ودورها البارز في حماية الإنسان في هذه الهجمة العولمية وليتحصن في مواجهة التبدلات كما أشار سموه إلى أهمية حصر الإنجازات الثقافية التي تمت في هذا السياق.

معرض الشارقة الدولي في هذه الدورة، أكد على أنه ليس مجرد معرض للكتاب وحسب، ولكنه بوتقة كذلك لانصهار الرؤى والأفكار وصناعة الإنسان والكتاب والثقافة معاً وتبادل الخبرات في هذه السياقات مجتمعة، إضافة إلى أنه عرس وتظاهرة للاحتفاء والاحتفال بالكتاب والكاتب، ولقد استحوذ المعرض على اهتمام واسع على المستوى الإقليمي والدولي والعربي وصار يصنف على أنه من أهم المعارض الدولية في هذا السياق لحجمه أولاً ولذلك للنشاطات المهنية الواسعة التي تقام على هامشه.

365
1000

حديث الذاكرة
الجزء الأول

FOR LOVE
OF THE
جائزة الصالات لكتاب الطفل 2010

زيارة صاحب السمو الشيخ الدكتور

سلطان بن محمد القاسمي

مدينة باساو في مقاطعة بافاريا الألمانية

أيام الشارقة الثقافية تواصل زخمها

تمثل زيارة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لمدينة باساو بمقاطعة بافاريا الألمانية في ٢٣ من شهر نوفمبر لعام ٢٠١٠م محطة أخرى في سلسلة جهود دائمة متواصلة لتعميم الثقافة العربية الإسلامية وترسيخ صورة ذهنية مضيئة عن عناصر الثقافة العربية الإسلامية، والشاهد أن هذه الزيارة الدالة تترافق مع منظومة متكاملة من عناصر الثقافة والفنون لتقدم لوحة بانورامية بهيجة عن الخصوصية، ولتكشف آفاق التثاقف والتواشج الإنساني المبثوث في نسيج ثقافتنا .

في هذا الزيارة حرص سموه على انتظام هذه العناصر ضمن مصفوفة جمالية متناسقة، ولقاءات تداولية مع أبرز الوجوه والقامات المعنية بالثقافة، فقد كان له لقاء مع عمدة باساو ومؤسس ومدير متحف الفنون المعاصرة في المدينة السيد يورجن دوبار، كما التقى مع رئيس جامعة باساو السيد الأستاذ. فالتر شفايتس، وتجول معه في أروقة وساحات جامعة باساو .

وخلال تجوال سموه في أروقة المعارض المصاحبة لأيام الشارقة الثقافية في المدينة تداول مع الحضور فضاءات المعاني النابعة من تلك العروض والتي شملت معرض «الخليج في الخرائط التاريخية» والعروض الفولكلورية الفنية لفرقة الشارقة للتراث الفني، والعروض التراثية المرتبطة بفنون الزخرفة والرقش والحناء واللوحات الفنية الموسيقية التراثية التي قدمتها فرقة الفنون الشعبية على ضفاف نهر الدانوب واجتذبت أعداداً من الجمهور المنبهر بإيقاعات الموسيقى التراثية الإماراتية .

خلال لقاء سموه بعمدة مدينة باساو وقّع على الكتاب الذهبي للمدينة، كما عرض نسخة من كتاب " العالم العربي " والذي يضم سلسلة من المقاربات والرؤى لكتاب عايشوا الثقافة العربية عن كثب، وقدموا شهادات ضافية عن الثقافة العربية .

جدير بالذكر أن سموه كان قد وجه بطباعة ثلاثين ألف نسخة من هذا الكتاب، وكان ذلك الكتاب درة الكتب في معرض فرانكفورت الدولي للكتاب لعام ٢٠٠٤م عندما كانت الثقافة العربية ضيف الشرف في تلك الدورة.

صاحب السمو مع رئيس جامعة باساو

صاحب السمو مع مؤسس متحف الفنون المعاصرة في باساو

سموه ومرافقوه في جناح "الخليج في الخرائط التاريخية "

صاحب السمو يتجوّل مع مرافقيه في حي لمعة مدينة باساو بمقاطعة بافاريا الألمانية

صاحب السمو في الجناح الخاص بإصداراته المترجمة إلى عديد من اللغات العالمية

صاحب السمو يحمل كتاب (العالم العربي) وبجواره صاحبة داروكمان للنشر/المركز الإعلامي في باساو

صاحب السمو يوقّع الكتاب الذهبي للمدينة.

مشهد من جناح التراث في المعرض

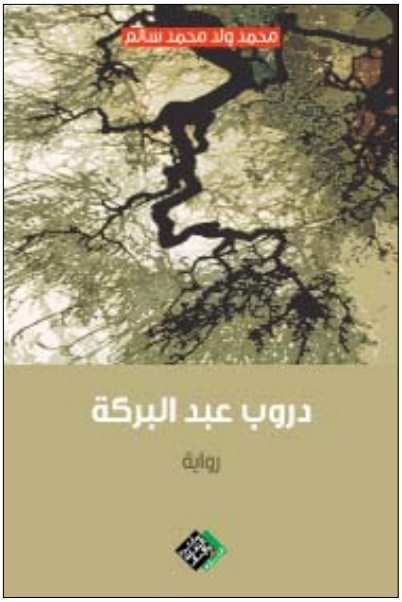
المسرح والجمهور

وقائع ملتقى الشارقة السابع للمسرح العربي اهتمت ندوته بموضوعة الجمهور لما لها من أثر مهم على المسرح إذ إن الجمهور يشكل الحائط الرابع وبالتالي فهو حجر الأساس الذي يميز المسرح عن غيره من الفنون.. وبحوث هذه الندوة والتي ضمها هذا الكتاب فتحت الباب حول المؤثرات في تلك العلاقة ما بين المسرح وجمهوره بحثاً عن متغيرات العصر وتقنيات التكنولوجيا كأدوات الإعلام الجديدة كالفضائيات والبرامج الدرامية، كما اهتمت الدراسات بتطور مفهوم وإشكالية وذوق الجمهور في هذه المتغيرات.

ملتقى الشارقة للشعراء الشباب

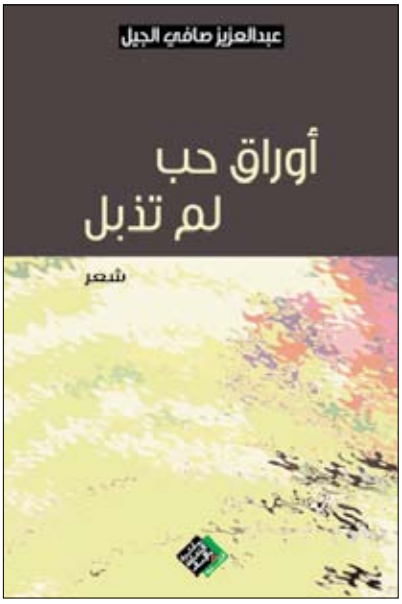
الكتاب يمثل حصاد الدورة الأولى لملتقى الشارقة للشعراء الشباب، الدورة الأولى-مصر ٢٠١٠. هذا الملتقى اهتم بتحفيز الشعراء الشباب في وطنهم، زيادة في الاهتمام بهم ودفعهم للدخول إلى الشعر، محصنين بالرعاية والدعم.

وبإمعان النظر سنجد أن هؤلاء الشباب المحتفى بهم يمثلون كافة التيارات الشعرية المتماوجة بين الحديث والقديم، وأن الشعر في هذه الاحتفالية مكتنز بفتنته وبهائه، وكشف عما مورت تحت السطح من تجارب وليدة تؤكد أن الشعر العربي ما زال يمتلك قوة دفعه، ويتحدى الركود البادي على السطح.



دروب عبد البركة

رواية للكاتب الموريتاني محمد ولد محمد سالم والرواية تكشف عبر رحلة بطلها عن حيوات العوالم الإنسانية المحيطة به والتشابكات التي تحتم عليه في رحلة عمره مع الشخصيات الأخرى المواجهة له، أو المتعاملة معه لتؤكد في النهاية على أهمية العلاقات الإنسانية الإيجابية منها أو السلبية، لأنها كذلك تكشف عن أنماط الحياة المعاشة في الأماكن التي يمكن أن تكون صورة أو معادلاً للواقع في الحياة الطبيعية، وهذه إحدى سمات الرواية الكاشفة عن رحلة الإنسان ويومياته ودقائق وتفاصيل المعيش الذي نبحث عنه وعن خواتنا فيه. ودروب عبد البركة سلكت باتجاه أسي وأفقي في حياة بطلها منذ طفولته، وتلك العلاقات الأسرية التي تفصدت ثم عادت ليلتئم الشمل في نهاية المشوار.



أوراق حب لم تذبل

ديوان للشاعر عبدالعزيز صافي الجيل جاءت قصائده متمسكة بالتفعيلة والأوزان الخليلية متقصدة البحث في المشاعر الإنسانية والذكريات والرؤى ولقد قسم قصائده إلى غزليات وأخوانيات ومبتدآت ليس لها أخبار وكأنها صياغة متشابكة نسقية، تستهدف الربط العميق باتجاه المضمون المستهدف عنونته في هذه الأنساق.

القصائد تكتنز قبل الاكتمال الفني والأسلوبي وامتلكت ناصية الحكمة الشفيفة الموحية، وتفتح الباب نحو التأمل في الذات الباحثة عن نفسها وعن الآخر في زمن يحتم على الإنسان، الاعتناء قليلاً بدواخله وعلاقته بالآخر تأكيداً على أهميته رغم انكساراته المتلاحقة في مواجهة المتغيرات وآثار التكنولوجيا.

تهدد أمن الدول والأفراد وتمثل الوجه الآخر للتكنولوجيا

الجريمة الإلكترونية..

الخطر القادم عبر الإنترنت

أحمد أبو زيد

لسنوات قليلة مضت لم يكن للجريمة في العالم إلا مفهوم واحد وهو المفهوم التقليدي المتعارف عليه منذ آلاف السنين، بل منذ ارتكبت أول جريمة على وجه الأرض بين ولدي آدم قابيل وهابيل.. ولكن مع ظهور أجهزة الكمبيوتر وانتشارها، والتطور التكنولوجي الكبير وانتشار شبكة المعلومات الدولية «الإنترنت»، ودخول العالم إلى عصر العولمة، بدأت الجرائم تتمحور لتأخذ أشكالاً أخرى غير تقليدية وهي ما نستطيع تسميتها «بالجريمة الإلكترونية»، والتي تمثل الوجه الآخر لاستخدام التكنولوجيا المتقدمة وتحول هذه التكنولوجيا إلى كابوس يهدد أمن الدول واستقرارها وحرمة الإنسان وخصوصياته.

فالجريمة الإلكترونية تعدّ جريمة القرن الجديد بلا منازع، وتبدأ من عمليات الاقتناص لأرقام الحسابات البنكية، وسرقة البنوك والفيزا كارد وبطاقات الائتمان، إلى تخريب المواقع الإلكترونية، ونشر الصور الإباحية، ودخول غرف النوم والمواقع الكاذبة، وغسل الأموال، والتجسس على الآخرين بأشكال وطرق مختلفة يصعب على غير المتخصصين اكتشافها.

وتؤكد الإحصائيات أن السرقات السنوية عبر شبكة الإنترنت، وصلت إلى أكثر من مليوني حالة، بالإضافة إلى مئات الآلاف من الشركات التي وقعت ضحية القراصنة والمتلصصين، وذلك بسبب الخلل وعدم الإحكام في وسائل الأمن لدى المواقع الإلكترونية، والتي يجب سدها في أسرع وقت، حيث إنه من المتوقع أن تتضاعف هذه الأرقام.

فهذا النوع الجديد والخطير من الجرائم بدأ يتطور وينتشر بشكل سرطاني مخيف على مستوى العالم، وفي جميع أنحاء الكرة الأرضية وبدأ يؤثر بشكل مباشر وغير مباشر في حياة البشر واستقرارهم، فهي جرائم في معظمها غير محسوسة أو مرئية ولا تتوافر فيها أركان الجريمة التقليدية، وفي نفس الوقت يصعب ضبطها والإمساك بخيوطها وملاحقة مرتكبيها.. إلا أنها أصبحت واقعاً لابد من الاعتراف به والتعامل معه.

ولعل من أسباب انتشار هذه الجرائم الجديدة، سهولة ارتكابها، فأدواتها: جهاز الحاسب الآلي وشبكه الإنترنت، هذا إلى جانب غياب الدليل المرئي الذي يمكن فهمه بالقراءة،

وصعوبة الوصول إلى الدليل بسبب استخدام وسائل الحماية وسهولة إتلافه وتدميره في وقت قياسي.

فالكمبيوتر أصبح اليوم في كل مكان.. في المنزل والنادي والمدرسة والجامعة ومواقع العمل والتسوق، وفي ظل الإقبال الجماهيري الواسع على الحاسبات لم يعد الحاسب الخاص أو الفردي يكفي احتياجات الناس، لاسيما الشباب والطلبة الذين لا يقدرون على تملك هذه الحاسبات، فظهر ما يسمى بنوادي الإنترنت أو مقاهي الإنترنت التي يلجأ إليها الشباب ويجدون فيها متسعاً من الوقت والحرية والأصدقاء للترفيه والتسلية، والتي تخرج في كثير من الأحيان عن العرف والتقاليد، وقد تخالف القانون.

غياب وسائل المقاومة

وأمام كل هذه التغيرات والتطورات المتلاحقة، أصبح طريق هذه الجرائم الجديدة مهد أمام ضعاف النفوس، نتيجة للظروف المحيطة بها، وتوافر ظروف الأمان التي قد لا تتوفر في الجرائم التقليدية وإحساس المجرم في هذا النوع الجديد من الجرائم بقدرته على الإفلات وصعوبة ضبطه أو السيطرة عليه،

خاصة أن الكثير من الدول والمجتمعات لم تضع حتى اليوم وسائل مقاومة هذه الجريمة، وتعقبه مرتكبيها على المستوى التشريعي والقانوني والاجتماعي.

وليس من المعقول أن تغض أجهزة الأمن الطرف عن هذه الجرائم، التي كثرت وزادت في الآونة الأخيرة، بصورة لا يمكن السكوت عنها أو الهروب منها، وكثر ضحاياها من كل فئات المجتمع خاصة المشاهير من الفنانين والفنانات وأقطاب السياسة والأعمال والبيزنس ورجال المال والاقتصاد.. وكذلك مشاهير الرياضة.

ولعل تنامي الجرائم الإلكترونية بشكل مخيف في السنوات الأخيرة هو الذي فرض هذه القضية هامة على اجتماع وزراء الداخلية العرب في دورتهم الرابعة والعشرين التي عقدت في مطلع مارس عام ٢٠٠٧م، حيث طالب المجتمعون بمواجهة الجريمة الإلكترونية، وضرورة اتخاذ الإجراءات الكفيلة بمكافحة كل الجرائم المرتكبة بواسطة أجهزة الاتصال الحديثة، والتنسيق مع المنظمات الدولية المتخصصة مساندة للتعاون القضائي بين الدول في هذا الشأن.

جرائم لا محدودة

والجريمة الإلكترونية بدأت في السنوات الأخيرة تأخذ معظم أشكال الجريمة التقليدية، من سرقة وسطو وجرائم أخلاقية واختلاس وحالات نصب واحتيال وتحايل وعلاقات غير شرعية بين الجنسين.

وهناك بعض الأفعال التي صنفتها النُظم والقوانين ضمن الجرائم الإلكترونية، وذلك بهدف حماية النشاط الإلكتروني مثل حماية

القرصنة الإلكترونية تشمل السطو على الحسابات البنكية وسرقة البنوك والفيزا كارد وتخريب المواقع الإلكترونية ونشر الإباحية وغسل الأموال والتجسس على الآخرين.

المواقع الإلكترونية، وحماية البيانات الشخصية فضلاً عن حماية الأموال والتجارة الإلكترونية، التي تشغل الحيز الأكبر والمهم في مجال النشاط الإلكتروني.. ومن تلك الأفعال ما يلي:

١- جرائم اختراق الشبكات وأجهزة الحاسب الآلي، التي ترتبط بشبكة الإنترنت: حيث يقوم شخص ما أو جهة باختراق نظام الأمن بالشبكة والدخول إلى أجهزة الغير والكشف عن محتوياتها، والتخريب أو إتلاف البيانات أو مسحها أو تشويهها أو تعطيل البرامج المخزنة وجعلها غير قابلة للاستخدام.

٢- جرائم التحريف والتزوير: ويقصد بها التلاعب بالمعلومات المخزنة في الجهاز، أو اعتراض المعلومات المرسلة بين أجهزة الحاسب الآلي المرتبطة بالشبكة وذلك بغرض التضليل، عن طريق تغييرها وتحريفها وتزويرها.

٣- جرائم السرقة والاختلاس وعمليات التزوير والنصب، مثل سرقة المقالات والأبحاث العلمية، والاعتداء على الأموال الإلكترونية، المتداولة إلكترونياً سواء كان في إطار التجارة الإلكترونية، أو غيرها مثل عمليات السحب والإيداع في أجهزة الصراف الآلي.

وهذه الأموال مثلها مثل الأموال المادية يمكن أن تكون محلاً للسرقة والنصب وخيانة الأمانة إذ إن السداد في التجارة الإلكترونية يعتمد على التحويل الإلكتروني للأموال، أو استخدام البطاقات الائتمانية الإلكترونية، أو استخدام النقود الرقمية.
ومن صور جرائم الأموال الإلكترونية استخدام بطاقات ائتمانية انتهت صلاحيتها أو ملغاة من الجهة التي أصدرتها أو استخدام بطاقات مسروقة أو مزورة.

كذلك من صور جرائم التعدي على الأموال الإلكترونية: التعدي على أموال الغير بالوسائل الإلكترونية مثل الدخول إلى مواقع البنوك والدخول إلى حسابات العملاء وإدخال بيانات أو مسح بيانات بغرض اختلاس الأموال أو نقلها وإتلافها.

٤ - الجرائم التي تضر بحماية المواقع الإلكترونية وتتمثل في الدخول غير المشروع في نظم وقواعد معالجة البيانات، سواء نجم عن هذا الدخول غير المشروع تلاعب بهذه البيانات أو لا، إذ إن مجرد الدخول غير المشروع إلى المواقع الإلكترونية يعتبر جريمة إلكترونية. كذلك تتمثل في الاعتداء على المواقع الإلكترونية سواء كان ذلك بمسح أو تعديل بيانات أو التلاعب بها، أو إعاقة تشغيل النظام.

٥ - جرائم حماية البيانات الشخصية الإلكترونية، ومن صورها: انتهاك السرية

والخصوصية، وإفشاء البيانات بما يضر بصاحبها، وكذلك الاطلاع على المراسلات الإلكترونية، والإدلاء ببيانات كاذبة في إطار العمليات والمعاملات الإلكترونية.

السرقات الإلكترونية وصلت إلى أكثر من مليوني حالة في العام.

كما تشمل المعلومات الإلكترونية المخزنة بالأجهزة والمرسلة عبر الشبكات والجرائم الخاصة بالقرصنة وسرقة حقوق الملكية الفكرية، وذلك عن طريق قرصنة البرامج الجديدة وسرقة الأفكار والمشاريع الخاصة بالإنترنت.

وتتضمن أيضاً جرائم حماية التوقيع الإلكتروني، والتوقيع الإلكتروني عبارة عن رموز إلكترونية تسمح بتمييز صاحب التوقيع عن غيره، إذ يعتبر التوقيع الإلكتروني وسيلة لاعتماد المعاملات الإلكترونية، ويقوم مقام التوقيع الكتابي في المعاملات الورقية، لذا يعتبر جريمة إلكترونية مخالفة للقانون، كل فعل يقصد به تزوير أو تقليد التوقيع الإلكتروني، أو استخدامه دون علم وموافقة صاحبه.

٦ - جرائم الشرف والاعتداء على حرمة الحياة الخاصة للأفراد: والتي تشمل السب والقذف عبر الشبكة وتشويه سمعة الأفراد وإنشاء مواقع خاصة لهذا الغرض، وتزوير بعض الصور لإظهار الغير في صورة غير لائقة، بهدف الإضرار بهم.

ولقد ازداد عدد ضحايا هذه الجرائم في الفترة الأخيرة، نتيجة ارتفاع معدلات استخدام الإنترنت بين الشباب، وانتشار نوادي ومقاهي الإنترنت، والمجرم في هذا النوع من الجرائم الإلكترونية على درجة كبيرة من العلم والذكاء، لدرجة تمكنه من الإضرار بالضحية واختراق البريد الإلكتروني الخاص بها للحصول على قائمة مراسلاتها وإرسال رسائل تحمل عبارات سب وقذف وادعاء سوء السمعة وارتكاب أفعال مشينة من قبل الضحية.

٧- الجرائم الأخلاقية: وهي من أخطر الجرائم التي تسبب فيها عالم الإنترنت، وتتمثل في إنشاء مواقع إباحية تنشر الرذيلة، وتحرض على الفسق والفجور بهدف اصطياد الشباب، ولا ينكر أحد تأثير مثل هذه المواد في الأخلاق والعادات والقيم، خاصة مع انتشار الصور الفاضحة والمقالات المغرضة والأفلام والدعايات والمواقع المخلة بالآداب، فكل هذا له تأثير كبير في المتصفح.

ولقد أكد استطلاع جماهيري أجرته جمعية «معرفة بلا حدود» في مصر على ٢٠٠ شاب وفتاة من الفئة العمرية ما بين ١٢-٢٢ عاماً في المدارس والجامعات، لبحث اتجاهات الشباب حول استخدام الإنترنت - أن ٨٥٪ من مستخدمي الإنترنت يشاهدون المواقع الإباحية، مقارنة بـ ١٠٪ فقط للمواقع الدينية، و٢٠٪ للرياضة والفن و٦٥٪ للترفيه و١٥٪ للأزياء والصحة والجمال، و٣٪ فقط يشاهدون المواقع العلمية ومثيلتها.

ومن الجرائم الأخلاقية أيضاً: استغلال بعض الأشخاص للبريد الإلكتروني في إرسال الفيروسات والرسائل الإباحية، وتبادل المعلومات التي تمس الأخلاق والأمن، وهذا بحد ذاته جريمة لا يستهان بها.

٨- بث مواد وأفكار ذات اتجاهات هدامة ومعادية للدين، وهي من أخطر أنواع الجرائم الإلكترونية التي تواجه العالم الإسلامي، حيث تقوم بعض الجهات المتطرفة والمعادية ببث مواد ومعلومات تخالف الدين والثقافة الإسلامية وتشكك فيهما وتزرع في عقول الأجيال الجديدة أفكاراً مشوهة، تزعزع إيمانهم وتضعفه.

٩- الجرائم التي ترتكب من جانب الوسطاء، الذين يقدمون خدمات الإنترنت مثل نقل الخدمات، أو توصيل العميل بالشبكة، أو تخزين المعلومات، أو إنتاجها أو توريدها، وكذلك جرائم التهرب الضريبي في التجارة الإلكترونية، فالتجارة الإلكترونية مثل التجارة العادية تخضع لقوانين وإجراءات الضرائب والجمارك والرسوم وغيرها من الالتزامات المالية، وعلية فإن أي خرق لهذه الإجراءات في إطار التجارة الإلكترونية يعد من قبيل الجريمة الإلكترونية.

مئات الآلاف من الشركات في العالم وقعت ضحية القراصنة والمتلصصين.

١٠- جرائم التجسس عن طريق الإنترنت، والتي لم تعد قاصرة علي بيع أسرار دواء أو بحث علمي أو تصميم أو خلافه، ولكنها امتدت لما هو أخطر بكثير فيمكن إخفاء

معلومات لها طبيعة خاصة من السرية في صورة قطاع رقمية تمثل المعلومة داخل ملف عبارة عن صورة، ولتكن صورة وردة، ويرسل كارت معايدة لشخص أجنبي ويستطيع هذا الأجنبي من خلال برامج خاصة الاستفادة من المعلومات السرية.

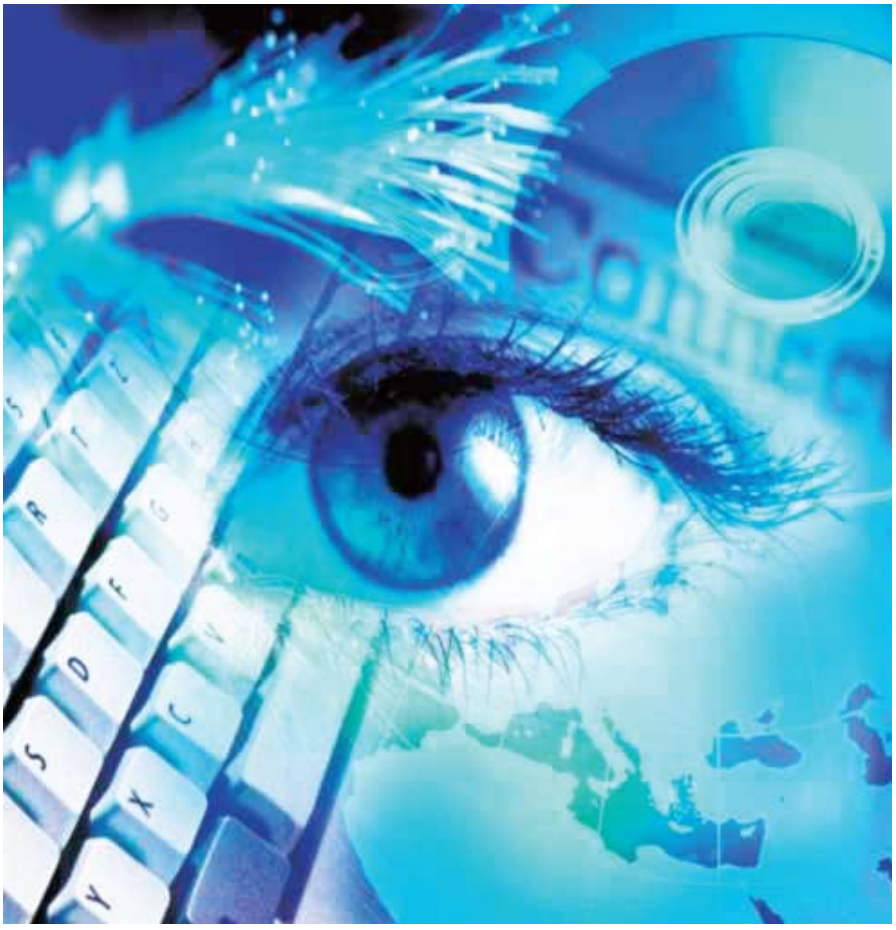
ويلاحظ أن هناك قطاعات معينة تعرضت للاختراق أكثر من غيرها، وهي تجارة المبيعات الضخمة حيث بلغت نسبة اختراقها حوالي ٣٠٪، وجاءت الخدمات المالية بعدها بنسبة ١١٪، ثم الرعاية الصحية وصناعة السيارات بواقع ٩٪ لكل واحدة، أما الأعمال الحكومية والفيدرالية فكانت النسبة ١٪.

الإنترنت والجرائم الإرهابية

والأمر الخطير فيما يتعلق بالجرائم الإلكترونية هو استغلال الشبكة العنكبوتية ووسائل التكنولوجيا الحديثة في التخطيط للجرائم الإرهابية الكبرى، والنصب الدولي وجرائم المافيا وغسل الأموال.

فالإنترنت أصبح في السنوات الأخيرة وسيلة ممتازة للجماعات الإرهابية المنظمة، وأصبحت الشبكة تمثل لهم أحد أهم آلياتهم الإعلامية كما استفادت هذه الجماعات من خدمات شبكة الإنترنت، خاصة ما يسمى بغرف الدردشة وبدأت في نشر أفكارها بشكل موسع وكذلك تعتبر الشبكة وسيلة فعالة لجمع التبرعات وتجنيد العناصر وأحياناً وضع الخطط.

ولقد لفتت جريدة الجمهورية القاهرية في تحقيق لها، الأنظار إلى خطورة تحول الإنترنت إلى قاعدة إرهابية، حيث دخلت



جرائم الإنترنت بدأت تتطور وتنتشر بشكل سرطاني مخيف في جميع أنحاء العالم.

الجريمة، وبخاصة «الإرهاب» مرحلة جديدة شديدة التعقيد والخطورة مع ظهور شباب «الهاكرز» أو ما يطلق عليهم نوابغ الكمبيوتر وتصرفاتهم غير المسؤولة.. والأخطر هو اتخاذ الجماعات الإرهابية من شبكة الإنترنت قاعدة للانطلاق منها التخطيط وتنفيذ عملياتها وتجنيد بعض الشباب من المهووسين بهذه الشبكة والمتجولين عبر مواقعها المختلفة وهو ما دفع خبراء مكافحة جرائم الإنترنت للدعوة إلى إطلاق مبادرة دولية لمكافحة الإرهاب عبر الإنترنت.

ملاذ آمن للجريمة

ولقد أصبحت شبكة الإنترنت - على حدّ قول الدكتور عبد الفتاح حجازي نائب رئيس مجلس الدولة وصاحب مؤلفات عدة حول جرائم الإنترنت - ملاذاً آمناً لكافة أنواع الجرائم المنظمة، فهناك مئات بل آلاف المواقع التي تحتوي على معلومات توضح

كيفية القيام بأعمال إرهابية، بدءاً من التنظيم، وحتى تصنيع القنابل.

وقد أثبتت التحقيقات أن تفجيرات أوكلاهوما في الولايات المتحدة الأمريكية حصل مرتكبها على معلومات في تصنيع المواد المتفجرة من أحد مواقع الإنترنت.. الأمر الذي يشير بوضوح إلى دخول الجريمة، وعلى رأسها الإرهاب مرحلة جديدة شديدة التعقيد، وخاصة مع ظهور شباب الهاكرز حيث تتمتع هذه الفئة بذكاء خارق فيما يتعلق بالكمبيوتر وشبكة الإنترنت، وهو ما يمثل خطورة جديدة نتيجة تصرفاتهم غير المسؤولة فقد قامت الولايات المتحدة الأمريكية بسجن أحد هؤلاء العباقرة وهو «كيفين ميتسنيك» الذي اخترق شبكة البنتاجون وناسا، وارتكب جرائم سرقات عديدة وقد أودع السجن بلا محاكمة. وعللت السلطات الأمريكية سبب احتجاز هذا الشاب، إلى أنه لو أطلق سراحه من الممكن أن يشعل حرباً عالمية نووية ثالثة، لأنه ليس من المستبعد أن يستطيع هذا الشاب فك شفرة النووية التي بحوزة الرئيس الأمريكي.

فأسرار ارتكاب الجريمة الإرهابية موجودة على الإنترنت، وتداول الرسائل بين العناصر الإرهابية في أي مكان في العالم متاح بشكل كامل بلا أي مراقبة.. وكل هذه الأمور تؤكد أن الإرهاب يمكنه أن يصل لأي مكان في العالم ويقوم بتنفيذ أي جريمة إرهابية بواسطة التطور الرهيب في شبكة الإنترنت.

قصور قانوني وتشريعي

ولذلك يشدد خبراء الإنترنت والجريمة على ضرورة وجود مبادرة لمكافحة الإرهاب عبر الإنترنت، وأن الأمر يحتاج إلى مراعاة عدة نقاط أهمها أن يكون لدينا فريق أمني مدرب تقنياً تدريباً جيداً، وأن يكون مؤهلاً معلوماتياً حتى يستطيع التعامل مع الجريمة بشكلها الجديد، وأن يتم تأهيل أعضاء الهيئات التي تتعامل مع مثل هذه القضايا.

استغلال الإنترنت والتكنولوجيا الحديثة في التخطيط للجرائم الإرهابية الكبرى، والنصب الدولي وجرائم المافيا.

ويؤكد الخبراء أن القوانين التي تتعلق بجرائم الإنترنت بها قصور شديد، فالمشرع الذي لا يعرف شيئاً عن علوم الكمبيوتر، سيطرح لنا قوانين سيئة لا تصلح لمكافحة الجريمة المستحدثة، التي ترتكب عبر الإنترنت.. كل هذه الأمور يجب أخذها في الاعتبار حتى تؤتي المبادرة المزمع إطلاقها الثمار المرجوة منها.. ويجب أن تحتوي هذه المبادرة على إطلاق مواقع ثقافية مضادة للثقافات الإرهابية، وأن يراعى فيها استخدام أحدث فنون الإنترنت، وأن يتم إنشاء فرق لتتبع المواقع التي تنشر الفكر الإرهابي وتحتوي على أفكار تخل بالنظام والتقاليد، وكذلك تنقية هذه المواقع وحجبها عن طريق الجدران النارية، ويجب على الجهات التي ستنفذ هذه المبادرة مراعاة تجديد مواقعها أولاً بأول، والأخذ بأحدث الفنون في عالم الإنترنت، وهي سريعة التطور، وحتى لا يكون لمثل هذه المواقع المشبوهة اليد العليا فيما تبثه عبر شبكة الإنترنت، وألا تكون مواقعنا المضادة مجرد ردود أفعال لما تحتويه المواقع الهدامة.

الإرهاب الرقمي

وعلى حد قول المستشار محمد الألفي - سكرتير عام الجمعية المصرية لمكافحة جرائم الإنترنت - «فإن الحدود قد اندثرت بين الإرهاب بمفهومه القديم والإرهاب الرقمي الذي أصبح تهديداً أكبر لكل دول العالم، فمن الممكن اقتحام سجلات مستشفى، وتغيير البرامج العلاجية للمرضى، وبالتالي تهديد حياتهم، كما يمكن تدمير الاقتصاد باقتحام مواقع البورصات المالية العالمية، والاتصالات والكهرباء والمياه، ويمكن أن يصل الأمر إلى التدخل في الشبكات الأمنية وإغلاقها، وهذا الإرهاب الجديد يحظى باهتمام شديد من قبل الجماعات الإرهابية، لأن الإنترنت مجال مفتوح وواسع، ليس له حدود فكل ما تحتاجه هو جهاز كمبيوتر، ونقطة اتصال بالإنترنت وبعض المعلومات، ليمكن اقتحام الحوائط الإلكترونية وليس أدل على ذلك من قيام أحد المواطنين الأمريكيين المتخصصين في مجال الكمبيوتر بالتسلل الإلكتروني إلى شبكة الكمبيوتر الخاصة بقطاع الكهرباء بإحدى مدن ولاية فلوريدا، وتسبب في ظلام دامس للمدينة طوال الليلة كاملة انتشرت فيها أعمال السلب والنهب، وتسبب في حدوث انفلات أمني خطير وعند القبض عليه أكد أن هذه رسالة قوية لخلل أمني معلوماتي لدى الحكومة الأمريكية. ويجب على دول العالم أن تتخذ العديد من الخطوات في سبيل مكافحة هذا الإرهاب،

ويأتي في مقدمتها إحداث إصلاح تشريعي، والنص صراحة بتجريم استخدام التقنيات العلمية الحديثة في الإضرار بأمن الدول من الخارج والداخل، ووضع قوانين للانترنت تشمل شقاً موضوعياً حيث يجرم ويعاقب كل من أتى أفعالاً غير مشروعة عبر شبكة الإنترنت، وشقاً إجرائياً يوضح إجراءات تفتيش الحاسب الآلي وضبط المعلومات التي يحويها ومراقبة المعلومات أثناء انتقالها.

أمن الكمبيوتر والمعلومات

وهكذا تتزايد الحوادث والجرائم المتعلقة بالكمبيوتر وشبكة الإنترنت يوماً بعد يوم، رغم الجهود المكثفة التي تبذلها الشركات العملاقة مثل مايكروسوفت وغيرها لتوفير الجانب الأمني وتضييق الخناق على الهاكرز، إلا أن غالبية هذه الجهود تذهب سدى بفضل الأساليب غير التقليدية التي يلجأ إليها القراصنة والتي تسبب خسائر مادية تجاوز المليارات بالنسبة لشركات الكمبيوتر من جانب، وغيرها من الهيئات والمصالح التي تعتمد على الحاسب الآلي في تسيير أعمالها. ففي واشنطن تم كشف النقاب عن أن هذه الحوادث الأمنية بالنسبة للكمبيوتر قد زادت خاصة في مجال الأعمال والتجارة، بنسبة كبيرة لدرجة حيرت خبراء أمن وتقنية المعلومات، الذين لا يعرفون على وجه التحديد كيف يمكن ملاحقة هذه الحوادث والسيطرة عليها وحماية عملائهم. وهذه الحوادث، حسب أحدث دراسة علمية ارتفعت بنسبة ٨٤ ٪ في الفترة ما بين السنوات الأخيرة، وأن نسبة غير قليلة منها تمت من خلال ديدان البريد الضخم على حد تعبير الدراسة التي أجرتها أنظمة الأمن الخاصة بالشبكة العنكبوتية.

محاكمة أمريكي في يلوس أنجلوس بتهمة الاحتيال الإلكتروني وإرسال رسائل مزعجة وخداع المستخدمين.

والطريف أن هذه الدراسة تزامنت مع أحدث تقرير صدر عن مجلس التجارة والتنمية التابع للأمم المتحدة، حول دور التجارة في تحقيق النمو خلال السنوات القادمة إذ أكد أنه في الوقت الذي ينتظر فيه أن تزدهر التجارة الإلكترونية في جميع أنحاء العالم، فإن الحوادث الأمنية تتزايد بصورة غير مسبوقة، وفي ذلك ربط واضح بين تنامي الاستخدام وارتفاع أعمال القرصنة الكمبيوترية.

وقد ارتبطت الجريمة الإلكترونية بما يسمى «القراصنة» إذ لوحظ أن معظم المتسببين في عمليات القرصنة هم أصلاً مبرمجون لديهم دوافع نفسية غير سوية ونستطيع تقسيم هؤلاء القراصنة إلى ثلاثة أنواع:

١- ذوو القبعات البيضاء: الذين يهاجمون أجهزة الكمبيوتر بطريقة شرعية وبأوامر من السلطة وهم جماعات مخططة ومنظمة ولا تهجم عندما يطلب منهم.

٢- ذوو القبعات الرمادية: أحياناً يقومون بالمهمة كقراصنة أشرار وأحياناً لهدف آخر. وبعضهم يؤمن بنظرية «حرية المعلومات أياً كانت هذه المعلومات» بما فيها التي تتعلق بتأمين الأجهزة والشبكات، ومعرفة نقاط الضعف ولا يرون غضاضة في الهجوم على أي موقع من أجل المزيد من إجراءات الأمن والوقاية.

٣- ذوو القبعات السوداء: وهم يهاجمون بهدف سطو مالي أو معلوماتي ضار.

ويتوقع خبراء في المعلومات وأمن الكمبيوتر أن تظل المعركة قائمة بينهم وبين القراصنة، ويقولون إنه لا يلوح في الأفق أي بادرة لانتهاء هذا الأمر، لأن دوافع القرصنة غريبة ومريبة وتتنوع ما بين الفضول والرغبة في معرفة أسرار الغير وما بين سرقة المعلومات وابتزاز أصحابها والشركات القائمة عليها، ومن ثم الحصول على أرباح وفيرة من جراء ذلك، وهناك جانب ثالث وهو العبث من بعض من يطلق عليهم «مدمنو النت» حيث يسعى هؤلاء من خلال معرفتهم الدقيقة بالشبكة إلى التجول في المواقع المختلفة، وسرقة المعلومات وهم لا يدركون أن ذلك يسبب عائقاً ومشاكل لا حصر لها البعض الشركات الكبرى.

في الوقت نفسه تتزايد الأبحاث والدراسات المختلفة حول توفير الأمان الكلي للمعلومات بحيث تقطع الطريق أمام كل متطفل أو عابث وتجعل الأسرار المختلفة بمنأى عن العرضة والتشهير.

على أن الأمر ليس بهذه السهولة لأن التطور في الجانب الأمني يواكبه تقدم في الجانب

المتعلق بالجريمة بحيث يصبح من الصعوبة بمكان التأكيد على أن جرائم المعلومات أصبحت في طي النسيان، أو أنها دخلت البوابة الخلفية للتاريخ وعلى أية حال فإن الحرب قائمة والصراع دائر، بلا توقف بين خبراء أمن المعلومات والقراصنة بأنواعهم المختلفة.

نقص إجراءات الحماية

وتشير استطلاعات الرأي إلى أن الشركات والمشروعات الضخمة في العالم والشرق الأوسط بصفة خاصة، تعاني من نقص حاد في إجراءات الحماية وأمن المعلومات.. ففي بعض البلدان العربية ظهر أن ٥٣٪ من هذه المؤسسات ليس لديها أية سياسات تتعلق بأمن المعلومات، أو أن لديها سياسات غير رسمية، كما تبين تراجع عدد الشركات التي تقوم بقياس مدى فاعلية أمن المعلومات، وهذا يشير إلى أن مديري الشركات والمؤسسات غير قادرين على تقدير مدى كفاية وفاعلية أنظمتهم وقراراتهم المتعلقة بأمن المعلومات كما أظهرت الاستطلاعات أنه لا توجد أقسام أو إدارات في شركاتهم تعنى بمسألة أمن المعلومات.

وتكشف الاستطلاعات أن بعض المؤسسات بدأت تتبنى برامج لتطوير هندسة الأمن وبرامج الحماية، رغم أن هناك كثيراً من المديرين يؤكدون أن شركاتهم لا تزال تعتمد على نظام كلمة السر (Password) في مجال الحماية !!

ولاشك أن مسألة وجود قسم خاص بأمن المعلومات في الشركات من أهم متطلبات التأكد من تنفيذ سياسات وبرامج حماية المعلومات ومراقبتها، كما أنه من الضروري تأمين استقلالية هذا القسم وربطه ربطاً مباشراً مع إدارة الشركة في أعلى مستوياتها، ليتمكن المسؤولون من أمن المعلومات والذين يجب أن يكونوا أيضاً في أعلى المستويات من رفع تقارير عن رؤيتهم لأولويات الشركة فيما يتعلق بأمن المعلومات مباشرة إلى الإدارة العليا.

ولا بد من الإنفاق بسخاء لتبني تقنيات حماية جديدة بحيث تتمكن الشركات الكبرى من الحفاظ على المعلومات وسريتها ومنعها من الاختراقات.. وهذا النوع من الإنفاق يجب أن يحتل المرتبة الأولى من سلم الأولويات للشركات خاصة الساعية لتقديم خدماتها عبر الإنترنت، ويلاحظ أن العديد من الشركات بدأت في الوقت الحالي بزيادة الإنفاق على الأمن المتعلق بالمعلومات ويعتزمون كذلك زيادة هذه النسبة، وتؤكد هذه الشركات أن الاستثمار في مجالات التدريب وتعزيز قدرات الحماية من أهم العوامل الداعمة لأمن تقنية المعلومات.

مقترحات للمواجهة

ويشير خبراء في مجال الكمبيوتر إلى أن أمن المعلومات يشكل في الوقت الراهن حجر الزاوية في نهضة تكنولوجيا المعلومات والاتصالات.. فمن المعروف أن المسافة المتاحة للخصوصية تتناسب عكسياً مع التقدم التكنولوجي لأدوات المعلوماتية والاتصالات.. لذا فإنه من المفترض أن بناء تكنولوجيا وطنية لأمن المعلومات والاتصالات، قد يسمح بعضوية دائمة في مجلس الأمن التكنولوجي.

الأمريكي «كيفين ميتسنيك» اخترق شبكة البنتاجون ونسلوكا يشعل حرباً عالمية نووية ثالثة، فسجنته أمريكا بلا محاكمة.

وهناك عدة مقترحات تحدث عنها خبراء الإنترنت والقانون من الممكن الأخذ بها للحد من انتشار الجرائم الإلكترونية ومواجهتها وتعقب مرتكبيها، منها:

١- أن تتبنى الجامعة العربية وضع اتفاقية عربية مشتركة، تصدر تشريعاً أنموذجياً تستعين به الدول العربية في هذا الشأن، لمواجهة هذا العبث التكنولوجي، والتخفيف من آثاره السلبية.

٢- أن تقوم الدول العربية وغيرها بإدخال تعديلات في القوانين الحالية، وإضافة تشريعات جديدة إلى منظومة التشريعات لديها، لتعقب الجرائم الإلكترونية، والحدّ منها ورد ع مرتكبيها، ففي ظل عدم وجود تشريع حقيقي يعاقب ويجرم المستخدمين والمستغلين للتكنولوجيا والتطور العلمي، سوف تصبح التكنولوجيا مصدراً لتنغيص حياة الإنسان المعاصر وتهديد خصوصياته وفضحه ومعرفة أدق أسراره.

٣- الدعوة إلى ميثاق شرف على مستوى الدول والمجتمعات، يتضمن أخلاقيات وواجبات وحقوق الأفراد إزاء هذه الإنجاز العلمي، ويتضمن نصوصاً تضمن عدم الأحاديث المزعجة أو المخلة بالآداب العامة أو بالذوق العام، وعدم الإساءات الشخصية الناتجة عن استخدام أجهزة الكمبيوتر وشبكة الإنترنت.

ولابدأن تشمل نصوص القوانين المقترحة مشاهدة الأفلام المخلة بالآداب العامة، وتمتد إلى تجريم استخدام الإنترنت في جرائم النصب والدعايات المضللة والإعلان عن الجوائز الوهمية والترويج لأشياء ممنوعة أو سلع فاسدة أو بضائع مهربة أو مصنوعات مقلدة كما يجب عدم السماح بالدخول على الإنترنت إلا عن طريق جهة واحدة لا يمكن تجاوزها وتملك هذه الجهة وسائل الحماية والرقابة الفكرية، ومنع كل ما يتعارض مع الآداب والأديان والأخلاق.

الكثير من الدول والمجتمعات تضع حتى اليوم وسائل مقاومة الجرائم الإلكترونية وتعقب مرتكبيها.

٤- تطوير برامج الحماية: فنحن نعلم أن هناك العديد من برامج الحماية وأمن المعلومات التي يمكنها أن تحد من هذه الجرائم.. ولكن لابد من إحداث طفرة كبيرة في هذه البرامج لحماية الشبكات وتأمين الكمبيوتر وشبكات الاتصال، بعد أن أصبح علماً متطوراً، ووضع نظم آمنة للمحافظة على سرية البرامج.

٥- أن تقوم الجهات الأمنية الدولية ببذل الجهود للحاق بمرتكبي حوادث الضرر على الإنترنت ومتابعتهم، وتطوير الإمكانيات في هذا المجال، لتتبع الجرائم المعلوماتية والتوصل إلى مرتكبيها.

٦- أن تقوم وزارات الداخلية في الدول العربية والإسلامية بتشكيل فرق من الشرطة المتخصصة في كل دولة، والتي تحترف ضبط هذه الجرائم، وقد أحرزت مصر تقدماً في هذا المجال فانتشار الجريمة الإلكترونية وتطورها بهذه الصورة اللافتة للنظر جعل الداخلية المصرية تفكر بجدية في استحداث آليات فاعلة للتعامل معها، فلديها فنيون متميزون من خريجي أكاديمية الشرطة يعملون في هذا المجال وهناك الإدارة العامة للمعلومات والتوثيق التابعة للوزارة وهي تضم إدارة مستقلة لجرائم الحاسب، والتي نجحت في تعقب الكثير من الجرائم الإلكترونية والكشف عنها ومعاقبة مرتكبيها. فهذه الإدارة بدأت تتعامل مع الجريمة الإلكترونية مثلها مثل الجريمة التقليدية وقامت بحصر جميع القضايا من هذا النوع من نصب وسرقة وإساءة سمعة ومواقع مخلة وإضرار بالمال العام.

ونحن نحذر من أن المواجهة مطلوبة وعلى وجه السرعة من كل الدول والمجتمعات، ولابد من وجود استراتيجيه فعالة لدى الدول تحارب هذه الجرائم تقليلها ومحاولة التحكم فيها ولا ننسى دور الأفراد في محاربتها عن طريق توعيتهم بإيجابيات وسلبيات استخدام شبكة الإنترنت وحث الشركات المتخصصة على إنتاج برامج الحماية التي تحمي البرامج وتحمي المتصفح.. وإلا فإن هذا النوع من الجرائم سيستمر ويطغى على ساحة الإجرام بشكل كبير وسيتطور مع مرور الوقت إلى ما هو اخطر وأعقد مما هو عليه الآن.

المراجع:

- الجريمة الإلكترونية خطر يهدد الجميع - علي هاشم - جريدة الجمهورية - 4 مايو 2006م.

- الجرائم الإلكترونية - عادل حماد أبو عِزَّة.

- جولة في عالم الجريمة الإلكترونية - أشرف شوبك - الأهرام - 13 مارس 2007م.

- الجريمة الإلكترونية - شبكة عربيات - 2001-6-24.

- أمن الكمبيوتر.. في خطر - موقع العالم الرقمي - العدد 17 - الأحد 18 صفر 1424.

- الإنترنت.. قاعدة إرهابية - محمد عبد الجليل - الجمهورية - 5 مارس 2007م.

- جريمة.. نت - فيفي العريان - جريدة الجمهورية - 1 فبراير 2007م.

- الكمبيوتر شريك أساسي في الجرائم الإلكترونية - نسرين صادق - جريدة الجمهورية - 15 فبراير 2007م.

التفكير الفلسفي والثقافة العربية

أسباب الغياب

د. رشيد الحاج صالح

مقدمة:

يشكل غياب طرق التفكير الفلسفية عن الثقافة العربية التقليدية والمعاصرة قسمة بارزة لهذه الثقافة. ترى ما هي أسباب ذلك الغياب؟ ولماذا نطالب بإدخال تلك الطرق للثقافة العربية؟

الفكر البشري حاول خلال تطويره التاريخي بناء أنظمة فكرية متعددة للكون والجماعات البشرية حاولت ترتيب أشياء الكون وفق ذلك النظام عبر التفكير العقلي وتكوين المفاهيم. فالإنسان عندما يفكر يهتم أساساً بجعل العالم المحيط به، سواء كان عالماً طبيعياً أم اجتماعياً أم علمياً أم سياسياً، يجعله واضحاً ومسهلاً لفهم. فالتفكير أو التفلسف هو بكل بساطة - تكوين مفاهيم أو تصورات كلية، بمثابة من خطط عقلية يعتقد المفكر أنها تعبر عن حقيقة العالم الخارجي، وأن العالم يسير وفق تلك التصورات، أي أن الطبيعة والحياة والمجتمعات تسير وفق نظام معين على العقل أن يكتشفه. ولذلك قال كانط: إن التفكير هو معرفة بالمفاهيم. وكلما سار العالم الخارجي والمجتمعات بشكل يتفق مع تلك التصورات كلما حازت تلك المفاهيم على احترام الناس وأصبح صاحب الأفكار من المنظرين للعالم المحيط بنا.

الدول تعيش ذلك المفهوم وتنظم حياتها وفقه. بينما شعوب الدول التي لم تطبق مفهوم الاشتراكية عاشت حياة مختلفة وبما يتناسب مع المفاهيم التي اعتمدتها في حياتها السياسية والاجتماعية. فالبشر يعيشون حياتهم من خلال المفاهيم والأفكار التي يكونوها عن الحياة وليس الحياة بذاتها، وبكلمة أخرى يعيشون الحياة بفلسفتهم عن الحياة.

الفلسفة والبحث عن القوانين

وإذا حللنا التساؤل الفلسفي بذاته فإننا نجد أن هذا التساؤل يبحث دائماً عن ماهية الظاهرة المدروسة وأصلها والمبدأ الذي ينتظم وجوده وجود هذه الظاهرة وتطورها. فالفلسفة إذاً بحثٌ عن ماهية الظواهر: اجتماعية كانت أم كونية. وماهية الظاهرة هي القانون الذي تتبعه وتتطور وفقه. والقانون أو المبدأ الذي يقبع خلف الظاهرة هو الذي يفسر الظاهرة ويساعد على فهمها.

فالفلسفة تجعل الإنسان يفهم العالم المحيط به، وتمكنه من إدراك ما يحيط به من واقع وأحداث، ولذلك تمنح الإنسان القوة. والقوة سلطة ولذلك نجد أن سلطة المعرفة تكاد

تكون من أقوى السلطات التي مارسها البشر على مدى التاريخ. ويكاد يكون الصراع على سلطة المعرفة أو الحقيقة سواء كانت سياسية أو ميتافيزيقية أو علمية أو اجتماعية والنطق باسمها من أقوى الصراعات بين البشر.

جهة أخرى تكون السلطة المعرفية هي التفكير شروطٌ وعدم توفر هذه الشروط يَعُوق التفكير الفلسفي ويمنعه من القيام بمهمته في تفسير العالم المحيط بنا وفهمه.

وعدات عديدة فالسلطة المعرفية تخفي خلفها سلطة اجتماعية وسياسية وسعي للسيطرة على المجال المعرفي والقيمي للمجتمع.

لوحة فنية تبيّن أثر العرب في الفلسفة الأوروبية

بغية إيجاد تفسير لحدوثها، والذي هو من

تنتجها الفلسفة جرّت الفلسفة إلى صراعات

هنتينغتون

عندما يستخدموا عقولهم في مناخ من الحرية تتفتح قدراتهم على الفهم والتفكير المنهجي، الأمر الذي يساعدهم على إيجاد تلك المسارات والطرق التي تخلص من أعباء الماضي وعبر حل مشكلات الحاضر، ولذلك فقد قدمت الفلسفة للبشرية العلم الذي يبحث عن الظواهر التي تدرسها لإيجاد القوانين التي تتحكم بها، والفرق الأساسي بين الفلسفة والعلم هو أن الفلسفة حاولت البحث عن قوانين الكون والحياة بطرق ميتافيزيقية أما العلم فتبنى الطرق الفيزيقية.

للجنون أو الشرك أو الإلحاد، بل على العكس من ذلك تماماً إنها تجعل مفكريها مهمومين بتناول الحياة وما فيها من مطالب وحاجات وسعيٌ للإصلاح والنهضة والارتقاء بإنسانية الإنسان، إنها محاولة دؤوبة لخلق أفضل

كوبرنيكوس

شروط للحياة الإنسانية بغية تحقيق رفعة المجتمع وسعادته.

أما غياب الحرية عن المجتمع فيعني بقاء أحوال الأمة على حالها، ويعني بقاء حالة التراجع الحضاري للمجتمع.

عندما تغيب الحرية ويحل الظلام الفكري والسياسي في المجتمعات فإن الفلسفة تُربط بمفاهيم مثل الجنون والزندقة، أما عندما تنعم تلك المجتمعات بقسط من الحرية فإن الفلسفة تسهم في رفعة المجتمع ورقيه المعرفي والثقافي وتساعد المجتمع على تكوين تصورات واعية عن الحياة والكون، كما حدث مع الفلسفة العربية الإسلامية التي أثمرت أمة واعية وأصلاً أحداثاً معها في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. فالفلسفة تغيب بغياب الحرية ولذلك فهي دائماً تطالب بالحرية.

قدمت الفلسفة للبشرية العلم الذي يبحث عن الظواهر التي تدرسها لإيجاد القوانين التي تتحكم بها والفرق الأساسي بين الفلسفة والعلم هو أن الفلسفة حاولت البحث عن قوانين الكون والحياة بطرق ميتافيزيقية أما العلم فتبنى الطرق الفيزيقية

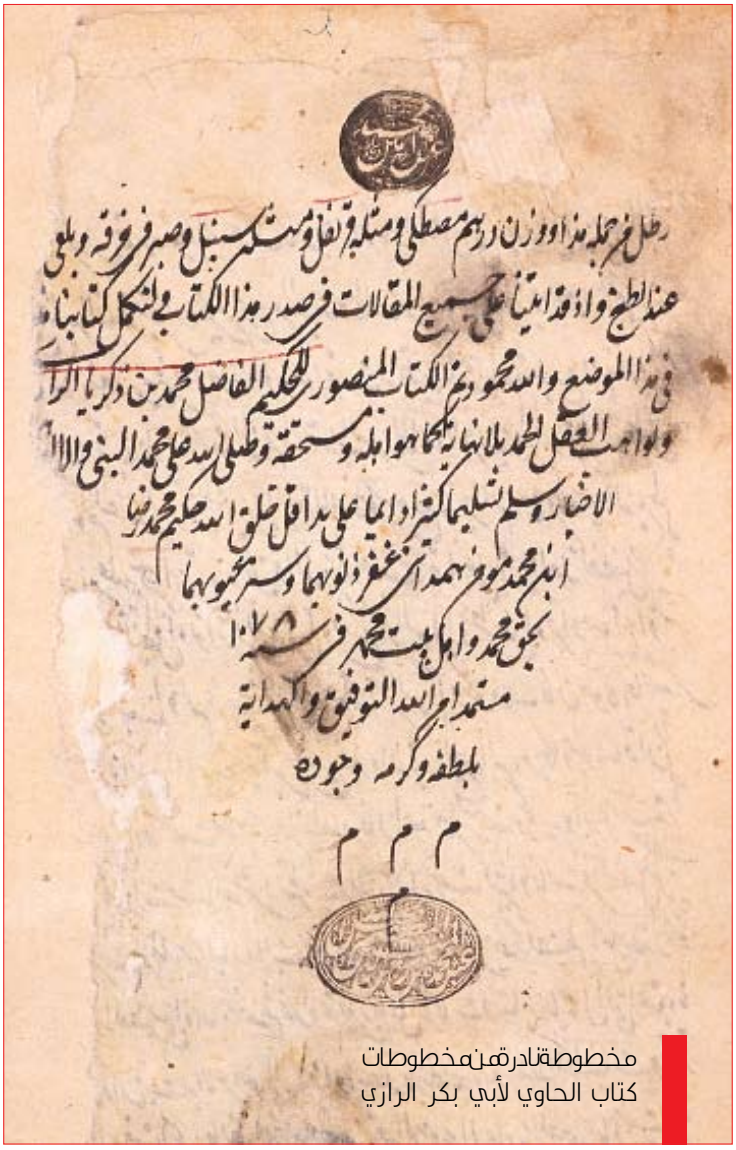
أول موسوعة طبية في تاريخ الإنسانية وأهمها

الحاوي في الطب للرازي

د. علي عفيفي علي غازي

مقدمة:

يأتي الانتهاء من دراسة وتحقيق موسوعة الحاوي في الطب للرازي؛ بعد ما يقرب من أربعة عشر عاماً قضاها الدكتور خالد حربي خبير المخطوطات في جامعة الإسكندرية وأستاذ تاريخ ومناهج وفلسفة وعلوم الحضارة الإسلامية بين النسخ المخطوطة للموسوعة والتي بلغت تسع نسخ جمعها من متاحف ودور محفوظات تقتنيها في مختلف أنحاء العالم، لينتهي من أول تحقيق علمي لهذه الموسوعة المهمة في تاريخ الطب الإنساني كله، ولم يبق إلا شهور قليلة يحتاجها لمراجعة بروفات طباعة الكمبيوتر، لتخرج إلى النور، وتكون تحت تصرف الباحثين والأطباء والعلماء؛ لينهلوا من علمها الغزير، ويتعلموا من مدرسة الرازي الطبية.



مخطوطة نادرة من مخطوطات
كتاب الحاوي لأبي بكر الرازي

الدكتور خالد حربي معروف بتحقيقاته العلمية الجادة وأعماله العلمية الرصينة، فضلاً عن ترجماته التي تعد إضافة جديدة للمكتبة العربية، فقد صدر له أكثر من أربعين كتاباً في التراث العربي والمخطوطات وعلوم الحضارة الإسلامية، جاء العديد منها في الرازي دراسة وتحقيقاً ونشراً لمؤلفاته، التي كانت لا تزال مخطوطة قبل صحبته للطبيب والعالم العربي والتي أثمرت مجموعة من أعمال شكلت فهماً علمياً للرازي ومنهجه وأسلوبه ومصطلحاته وعُدت بمثابة مهيط تحقيق الحاوي التي تعد أعم وأهم وأضخم موسوعة طبية في مؤلفات الطب العربي الإسلامي، بل في تاريخ الطب الإنساني كله، فهي أول موسوعة طبية لكافة المعلومات والعلوم الطبية المعروفة حتى وفاة الرازي في بداية القرن العاشر الميلادي (313 هـ/925 م)، ذلك المشروع التراثي

المهم الذي تجشم عناءه وقرر أن ينتهي منه لتحقيق النفع للبشرية والتعريف بالنهضة العلمية والطبية التي حققها علماء الحضارة الإسلامية.

وقد اهتم في التحقيق على تسع نسخ خطية تكاد تكون هي كل النسخ الخطية الموجودة في العالم يبلغ عدد صفحاتها 6620 صفحة مخطوطة، شملت تحقيقها على أكثر من نصف مليون سطر، تحقيقه تضمن مقابلة بين النسخ خطية، ضبط نصي، وشرح كافة المصطلحات الطبية والصيدلانية واللغوية والأمراض والأعراض والأدوية المفردة والأدوية المركبة، والأطعمة، والنباتات، والأعشاب، والحيوانات، والمعادن، والأحجار، والأملاح، والموازين، والأعلام من أطباء الهند واليونان والسريان والإسكندرانيين، والعرب والمسلمين وكذا مؤلفات كل هؤلاء، الأمر الذي أدى إلى اكتشاف كثير من الأفكار والآراء والنظريات الرازية، وغير الرازية، التي لم تكتشف من قبل، تلك الاكتشافات التي سوف تحدث تغييراً في مسار تاريخ الطب العربي الإسلامي، بل في مسار تاريخ الطب الإنساني كله.

وأبو بكر محمد بن زكريا الرازي (250 – 313هـ/864–925م) أبرز أطباء الحضارة الإسلامية وطبيب المسلمين بدون منازع، وأبو الطب العربي، وجالينوس العرب، بل وحجة الطب في العالم منذ زمانه في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، وحتى القرن الثامن عشر للميلاد، ففي خلال هذه القرون الممتدة كانت مؤلفات الرازي الطبية والعلاجية تشكل أساساً هاماً في تدريس تعليم طلاب الطب في جميع أنحاء العالم، ويرجع ذلك إلى الإسهامات الطبية والصيدلانية، والبحثية والتعليمية الأكاديمية الرائدة التي قدمها الرازي، وعبرت بحق عن روح الإسلام وحضارته إبان عصورها المزدهرة، وعملت على تقدم علم الطب وأفادت منها الإنسانية بصورة لا يستطيع أن ينكرها مُنكر.

وتأتي أهمية موسوعة الحاوي Continentes في الطب من كون الرازي قد جمع فيها كل الخبرة الإكلينيكية التي عرفها في مرضاه، وفي نزلاء البيمارستانات (المستشفيات)، وكانت فتحاً جديداً في تاريخ تعليم الطب، كما تعتبر أضخم كتاب عربي وصل إلينا كاملاً ولا يزال ضخماً غنياً بالمعلومات الطبية لم يسبر غوره، ولم يدرس بدقة وتأصيل لكثرة ما تضمنه من أسماء الأدوية وصيدلية تركيبها وأسماء الأطباء من العرب وغير العرب الذين أخذ من مؤلفاتهم في هذا

لوحة افتراضية للرازي يشخّص مريضًا

أبو بكر محمد بن زكريا الرازي (250–313هـ/864–925م) أبرز أطباء الحضارة الإسلامية، وطبيب المسلمين بدون منازع، وأبو الطب العربي، وجالينوس العرب، بل وحجة الطب في العالم منذ زمانه في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، وحتى القرن الثامن عشر للميلاد

الكتاب، ولضخامة الكتاب بهذا الشكل لم يقرضه طبيب من الذين أعقبوا الرازي، وكل ما فعله الممارسون من بعده أن تداولوا صوراً مختصرة منه.

تأتي أهمية موسوعة الحاوي Continentes في الطب من كون الرازي قد جمع فيها كل الخبرة الإكلينيكية التي عرفها في مرضاه، وفي نزلاء لبيمارستان (المستشفيات) وكانت فتحاً جديداً في تاريخ تعليم الطب كما تعتبر أضخم كتاب عربي وصل إلينا كاملاً

وقد اشتهر الحاوي بذكر عدد كبير من الحالات السريرية التي تجاوز عددها المئة حالة، وهو موسوعة طبية اشتملت على كل ما وصل إليه الطب إلى وقت الرازي، ففيه أعطى لكل مرض وجهة النظر اليونانية والسريانية والهندية، والفارسية، والعربية، ثم يضيف ملاحظاته الإكلينيكية، ثم يعبر عن ذلك برأي نهائي، ولذلك اعتبر الحاوي من الكتابات الهامة في مجال الطب؛ التي أثرت تأثيراً بالغاً في الفكر العلمي في الغرب، إذ ينظر إليه عادة على أنه أعظم كتب الطب قاطبة حتى في العصور الحديثة.

ويتفق جميع المؤرخين القدماء والمحدثين على أن الرازي توفي قبل أن يُخرج هذا الكتاب، ويرجع الفضل في إخراجه إلى ابن العميد أستاذ الصاحب بن عباد الذي طلبه من أخت الرازي، وبذل لها دنانير كثيرة، حتى أظهرت له مسودات الكتاب، فجمع تلاميذه الأطباء ومنهم: يوسف بن يعقوب، وأبو بكر قارن الرازي، فرتبوا الكتاب، ونسقوه وبوبوه في نسخة مخطوطة واحدة كاملة تداولها كل من جاء من بعدهم.

وما زال الحاوي عمدة كل دراسات تاريخ العلم عامة، وتاريخ الطب خاصة على المستويين العربي والغربي، ومع ذلك يعترف جميع المشتغلين بتاريخ العلم على مستوى العالم أن الحاوي لم يحقق حتى الآن تحقيقاً علمياً دقيقاً، فما زال الكتاب بكراً لم يعمل به الباحثون باهتمام وشمول ودقة، وهذا ما يجعل تحقيق الدكتور خالد حربي له تميز وتفرد وإضافة حقيقية إلى المكتبة الطبية والتاريخية العربية بحق، ضمن مشروعه التراثي المنصب على تحقيق ونشر مؤلفات الرازي المخطوطة منذ عام 1994.

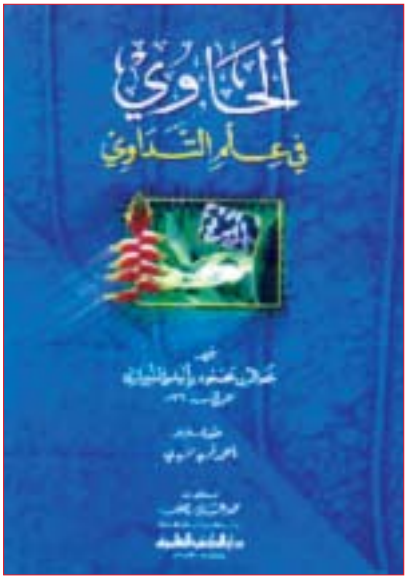
وقد ذكر علماء الغرب أن كتاب الحاوي في الطب هو أعم موسوعة في الطب اليوناني العربي، وأهم أعمال الرازي؛ فجاء أوسع وأثقل كتاب ترجم إلى اللاتينية وطبع في أوروبا، وظل عمدة الدراسات الطبية الغربية على مدار قرون طويلة.

ويُذكر أن أول ترجمة لهذه الموسوعة قد ترجمت على يد طبيب يهودي من صقلية يدعى فرج بن سالم – ويعرف في العالم اللاتيني باسم فراجوت – بأمر من شارل الأول أمير نابولي وصقلية، حيث انتهى فرج هذا من ترجمة «الحاوي» في عام 1279 ميلادي، وكانت بعنوان Liber Dietus El-havi، لكن الترجمة لم تنشر إلا في عام 1486 في بريشيا والبندقية في إيطاليا.

وبين عامي 1279 و1486 ظلت مخطوطات الحاوي اللاتينية نادرة، فمكتبة كلية الطب في باريس لم تكن تمتلك في منتصف القرن الرابع عشر إلا نسخة واحدة منه، ومن الطريف أن ملك فرنسا لويس الحادي عشر اضطر إلى دفع تأمين مالي كبير في مقابل أن يستعير هذه النسخة لكي ينسخ عنها أطباء البلاط الملكي الفرنسي مرجعاً لهم، ثم ظهرت للحاوي عدة طبعات بعدة لغات أوروبية عامي 1486 و1509 حققت انتشاراً أكبر للموسوعة، وجعلتها متاحة للأطباء والباحثين الأوروبيين في مجال الطب، ونشرت للحاوي ترجمة لاتينية أخرى باسم Continens Rasis في البندقية عام 1542، جاءت في ٢٥ جزءاً، وبلغ وزنها حوالي 9 كيلو جرامات كما قدم Green Hill طبعة ممتازة عام 1548.

أما الطبعة العربية لكتاب «الحاوي» فقد تأخرت حتى سنة 1955، حين ظهر الجزء الأول من هذا الكتاب والذي اعتبره جميع الخبراء بالطب العربي القديم من أهم المصادر، وقد قامت دائرة المعارف العثمانية في حيدر آباد الدكن في الهند وبمعونة من حكومة الهند بتشكيل فريق من العلماء والباحثين، جمعت عدة نسخ خطية من الموسوعة واستمر

طبع الكتاب، حتى اكتمل في عام 1971، وجاء في مجموعة مكونة من 23 جزءاً، ويقع الجزء الثالث والعشرون في قسمين يكون كل قسم منهما مجلداً، إلا أن هذه الطبعة لم تحقق تحقيقاً علمياً دقيقاً، ومن هنا تأتي أهمية ما يقدمه الدكتور حربي من خدمة جليلة للباحثين ومن نفع للبشرية من خلال تحقيقه لتلك الموسوعة.



ولا يعد مؤلف الرازي الوحيد بين المؤلفات والمخطوطات العربية الذي يحمل هذا الاسم، بل إن هناك عدداً من الأطباء العرب ألفوا كتباً وأطلقوا عليها نفس الاسم «الحاوي» منهم: الطبيب علي بن سليمان من أطباء القاهرة أيام العزيز بالله الفاطمي، توفي 411هـ-1021م، وسماه: كتاب الحاوي في الطب، نجم الدين محمود الشيرازي توفي عام 730 هـ - 1329م، سماه كتاب الحاوي في علم التداوي.

ويسعى المحقق من خلال أسئلة منهجية وجوهرية حاول الإجابة عنها في منهجه لتحقيق الحاوي كأول وأعم وأهم موسوعة طبية في تاريخ الإنسانية، وتطلب ذلك منه أن يناقش بصورة فاعلة عدة محاور رئيسة تتمثل في التساؤلات الآتية:

ما الصورة التي وصل إليها العلم في عصر الرازي، وما موقفه منها؟

ما مقدمات المعرفة والمنهجية التي انطلق منها؟

ما المنهج الذي اتبعه للوصول إلى ما وصل إليه؟

ما طريقته في الدرس العلمي، أصولها ومميزاتها؟

ما مدى تأثيره في تلامذته وعلماء عصره، وما خصائص التقاليد العلمية التي أرساها، وأثرها في الأجيال اللاحقة؟

ما الحجم الحقيقي لإنجازاته العلمية، هل استطاع تحقيق إنجاز علمي يتميز عن إنجازات السابقين، وأثر في اللاحقين؟

ما هو دور الحاوي في الطب للرازي في حفظ ونقد تراث الأمم الأخرى؟

أسئلة منهجية وجوهرية دار حول إجابتها بحث الدكتور خالد حربي، خاصة أن أقوال أبقراط كانت لا تلقى أي نقد أو معارضة من أطباء إسلاميين في القرنين الثاني والثالث للهجرة جميعاً فجاء الرازي ولم يقبل بأقوال أبقراط إلا بعد التثبت منها بالتجربة ونقده في مواضع كثيرة، الأمر الذي أدى إلى تطور مهم في تاريخ الطب الإنساني عموماً كشف عنه الدكتور حربي من خلال ورقته البحثية في المؤتمر.

واستخلص الدكتور حربي من تحقيق موسوعة الحاوي في الطب لأبي بكر محمد بن زكريا الرازي فوائد جمة منها أن موسوعة الحاوي في الطب كأول وأضخم موسوعة طبية في تاريخ الطب الإنساني تحتوي على أوراق ومتون كتب من الحضارات السابقة على الحضارة الإسلامية كحضارة بلاد الرافدين، والحضارة الهندية، والفارسية، واليونانية، والسريانية، وأيضاً الحضارة العربية الإسلامية، وأصول بعض هذه الأوراق وتلك المتون مفقودة، ولا توجد إلا في الحاوي، ومن هنا تعد موسوعة الحاوي في الطب حلقة مهمة جداً من حلقات سلسلة الحضارة الإنسانية في عمومها إذ تعد قاسماً إنسانياً مشتركاً يخدم تلك الحضارة الإنسانية وتشكل حالياً قاعدة معرفية للتواصل بين العرب والمسلمين وغيرهم من أصحاب الحضارات الأخرى.

ومن أبرز الحضارات التي تعامل معها الرازي وأفاد منها في موسوعته الحضارة اليونانية، ومن أشهر أطبائها أبقراط فكيف اطلع الرازي على تراث أبقراط الطبي، وما الطريقة التي تعامل بها معه؟ ما الحجم الحقيقي لمؤلفات أبقراط الطبية في مؤلف الرازي؟ ما المنهج الذي اعتمده الرازي في فهم واستيعاب ونقل ما تحتويه المؤلفات الأبقراطية؟ هل بهره تراث أبقراط الطبي كما بهر غيره من أطباء القرنين الثاني والثالث من الهجرة فنقله كما نقلوه؟ وشعر معهم بنوع من التبعية الفكرية أم كان له موقف مغاير؟ ما القيمة المعرفية والعلمية والتاريخية والفلسفية لما دونه الرازي من آراء أبقراط في الحاوي؟

إنه تحقيق ونشر أول وأهم وأضخم موسوعة طبية في تاريخ الإنسانية لأول مرة تحقيقاً

علمياً دقيقاً، لطالما نادى به المشتغلون بتاريخ العلم على مستوى العالم، ويأتي تحقيق الدكتور حربي لهذه الموسوعة كاستجابة لاستغاثات هؤلاء، ومؤكداً عليها في نفس الوقت، وليس أدل على ذلك من أن المحقق قد وضع يده على فوائد جمة استنبطها من تحقيق نص موسوعة الحاوي في الطب ومنها:

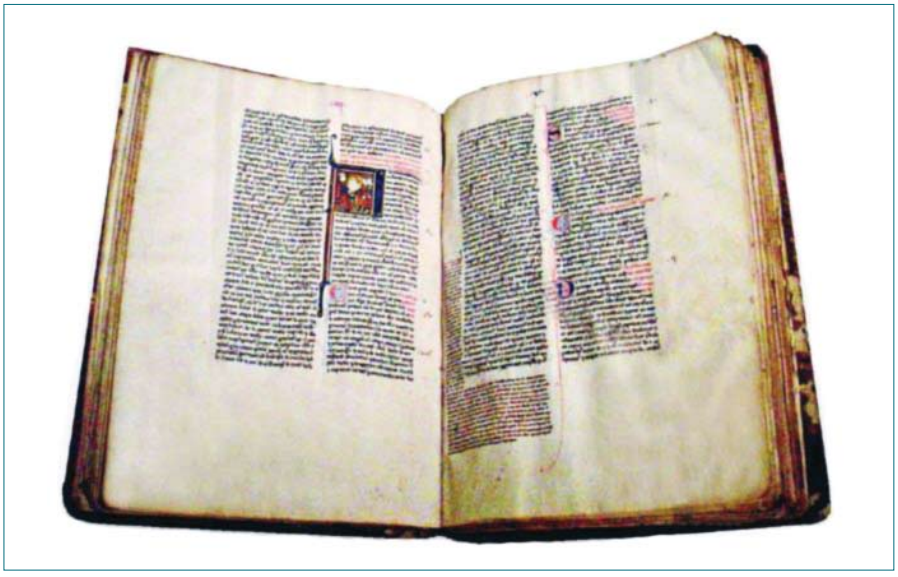
تحتوي موسوعة الحاوي في الطب للرازي على متون كتب كاملة من الحضارات السابقة على الحضارة الإسلامية كالحضارة الهندية وبلاد الرافدين والفارسية واليونانية والسريانية، وأيضاً الحضارة العربية الإسلامية وأصول هذه الكتب مفقودة ولا توجد إلا في الحاوي.

يشتمل تاريخ الطب العالمي حالياً على كثير من الإنجازات والاكتشافات والأعمال الطبية والصيدلانية منسوبة إلى أطباء لاحقين على الرازي وكتاب الحاوي يثبت أن أصحابها الأصليين كانوا قبل الرازي أو معاصرين له، الأمر الذي سوف يعمل على تغيير وتصحيح حلقات مهمة من سلسلة تاريخ الطب العالمي.

ولقد أثبت تحقيق الموسوعة أن الرازي فكر كأول طبيب في معالجة المرضى الذين لا أمل في شفائهم فعُجّب ذلك رائداً في هذا المجال، لقد رأى الرازي أن الواجب يحتم على الطبيب ألا يترك هؤلاء المرضى، وأن عليه أن يسعى دوماً إلى بث روح الأمل في نفس المريض ويوهمه أبداً بالصحة ويرجيه بها، وإن كان غير واثق بذلك، فمزاج الجسم تابع لأخلاق النفس، وقد أتى بأمثلة توضح أن الرازي قد أدرك أثر العامل النفسي في صحة المريض، وليس هذا فحسب بل وفي إحداث الأمراض العضوية، وبذلك يكون الرازي قد تنبه إلى ما يسمى في العصر الحديث بالأمراض النفسجسمية Psychomatic diseases وهي موضوع اهتمام أحدث فروع الطب.

من خلال تحقيق هذه الموسوعة سوف تفيد في وضع قاموس للمصطلح الطبي العربي الإسلامي يخدم كل المشتغلين بتاريخ الطب ويفعّل حركة تعريب العلوم الطبية التي بدأت بوادرها في بعض الدول العربية والإسلامية.

تفيد هذه الموسوعة في الدعوة إلى إنشاء هيئة طبية صيدلانية عربية تقوم باستخدام الأساليب المعملية الحديثة بإجراء التجارب على الوصفات العلاجية بالنباتات الطبيعية والأعشاب التي تحتويها موسوعة الحاوي، وتقديم ما يصلح منها للعلاج حالياً في صور قصيدلانية حديثة وذلك أسوة بالشوط الكبير الذي قطعته كثير من دول العالم في هذا الميدان، فأصبح مألوفاً أن نسمع ونرى الطب والعلاج الصيني، والطب والعلاج الهندي، والطب والعلاج البولندي، فضلاً عن أن ألمانيا تكاد تكون قد انتهت من تقرير المعالجة بالنباتات والأعشاب الطبيعية لأغلب الأمراض السائدة حالياً.



ترجمة أوروبية لموسوعة للرازي

ويعد أبو بكر محمد بن زكريا الرازي (250-313هـ / 864 - 925م) خير ممثل لبداية وازدهار هذه المرحلة من تاريخ الطب، ويرجع ذلك إلى الإنجازات الطبية والعلاجية، والبحثية، والتعليمية التي أبدعها، وأفادت منها الإنسانية جمعاء.

> الرازي هو أول من وصف مرض الجدري والحصبة ووصفهما العلاج المناسب، وأول من ابتكر خيوط الجراحة من أمعاء القطط، ومن أوتار العود

فلم يترك الرازي أياً من أجزاء الجسم إلا ودرسه ووصفه وشخّص أمراضه وقدمها العلاجات المناسبة يدلنا على ذلك منهجه في التأليف، حيث امتازت معظم مؤلفاته

بتناول الأعضاء، أو الأمراض من الرأس إلى القدم، وهذا ما نجده على سبيل المثال في: «الحاوي»، «المنصوري»، «بُرء ساعة»، «التجارب»، «الجراب»، «منافع الأغذية ودفع مضارها»، و«كتاب في علاج الأمراض بالأغذية والأدوية»، وغير ذلك. كما أبدع الرازي في تخصيص مؤلفات خاصة لأمراض بعينها مثل: «رسالة في الجدري والحصبة»، «كتاب في الفالج»، «كتاب في اللقوة»، «كتاب في الحصى في الكُلى والمثانة»، «كتاب القولنج»، «مقالة في البواسير والشقاق في المقعدة»، و«مقالة في النقرس».

ومع تشعب هذه المؤلفات من أهمية في تاريخ الطب الإنساني، إلا أن «العين» بالذات، وطبها وصيدلانيتها قد شغلت حيزاً كبيراً من اهتمام الرازي، فتكاد تكون العين هي العضو الوحيد من أعضاء الجسم الذي أفرد له الرازي عدة مؤلفات، لا مؤلف واحد، ومنها: «كتاب في هيئة العين»، «كتاب في فضل العين على سائر الحواس»، «مقالة في المنفعة في أطراف الأجفان»، «مقالة في العلة التي من أجلها تضيق النواظر في النور وتتسع في الظلمة»، «مقالة في علاج العين بالحديد»، و«كتاب في كيفية الإبصار». هذا بالإضافة إلى ما احتوت عليه المؤلفات الجامعة من أبواب وفصول مستقلة في العين وأمراضها وعلاجها.

فالرازي هو أول من وصف مرض الجدري والحصبة، ووصف لهما العلاج المناسب، وأول من ابتكر خيوط الجراحة من أمعاء القطط، ومن أوتار العود، ويعد الرازي أول من اهتم بالجراحة كفرع من الطب قائم بذاته، ففي كتابه الأشهم «الحاوي» وصف لعمليات جراحية تكاد لا تختلف عن وصف مثيلتها في العصر الحديث، وهو أيضاً أول من استخرج الماء من العيون كما كشف طرقاً جديدة في

> تحتوي موسوعة الحاوي في الطب للرازي على متون كتب كاملة من الحضارات السابقة على الحضارة الإسلامية كالحضارة الهندية وبلاد الرافدين، والفارسية، واليونانية، والسريانية، وأيضاً الحضارة العربية الإسلامية وأصول هذه الكتب مفقودة ولا توجد إلا في الحاوي

العلاج، فهو أول من استعمل الأنابيب التي يمرر فيها الصديد والقيح والإفرازات السامة، واستطاع أن يميز بين النزيف الشرياني والنزيف الوريدي، واستخدم طريقة التبخير في العلاج، والمعمول بها حتى الآن.

ولقد أسهم الرازي في مجال التشخيص بقواعد لها أهميتها حتى الآن منها المراقبة المستمرة للمريض والاختبار العلاجي، وهو أن يُعطى العليل علاجاً مراقباً أثره، وموجهاً للتشخيص وفقاً لهذا الأثر. ومنها أهمية ودقة استجواب المريض، فينبغي للطبيب أن لا يدع مسألة المريض عن كل ما يمكن أن يتولد عن علته من داخل، ومن خارج، ثم يقضي بالأقوى، ومنها أيضاً العناية بفحص المريض فحصاً شاملاً على اعتبار أن الجسم وحدة متماسكة الأعضاء إذا اختل واحد منها «تداعت له سائر الأعضاء بالسهر والحمى». ولقد اعتمدت نظرية الرازي الأساسية في التشخيص على التساؤل عن الفرق بين الأمراض فمن الإسهامات الأصيلة التي قدمها الرازي للطب تفرقته بين الأمراض المتشابهة الأعراض وهذا يطلق عليه الآن التشخيص التفريقي Diff Diagnosis.

إن تحقيق ونشر موسوعة الحاوي في الطب للرازي في طبعة محققة تحقيقاً علمياً منهجياً دقيقاً سوف يفيد منها كل الجامعات والمؤسسات والمعاهد ومراكز البحوث العربية والغربية المعنية بتاريخ العلم عامة، وتاريخ العلوم عند العرب والمسلمين خاصة، بما يخدم إعادة استخراج المكنون العلمي والفكري الكبير للحضارة العربية الإسلامية والعمل على التعريف بدوره في تأسيس الحضارات الإنسانية المختلفة.

يندرج تحقيق ونشر موسوعة الحاوي ضمن منظومة حماية التراث العلمي العربي والإسلامي، ورد اعتباره، والعمل على صيانته ودمج مكوناته النظرية والعملية في المنظومة التعليمية الحديثة والعمل على استعادة ما فقد منه، والتعاون مع الهيئات والمنظمات العلمية العالمية على اعتبار هذا التراث قاسماً إنسانياً مشتركاً خدم الحضارات الإنسانية، ويشكل حالياً قاعدة معرفية للتواصل بين العرب والمسلمين وغيرهم من أصحاب الحضارات الأخرى، ومن ثم لا يعد تحقيق الحاوي نهاية المطاف، إذ يجب جمع كتب التراث العربي الإسلامي التي لا تزال مخطوطة تهجع بسلام في داخل أروقة دور المحفوظات، وفي المتاحف، والعمل على تحقيقها ونشرها لما في ذلك من تعريف بأثر الحضارة الإسلامية على الحضارة الحديثة، وما فيه من نفع للبشرية والإنسانية.

اللغة العربية في الهند عبر العصور

نادية سعد معوض

الهند واحدة من البقاع المتسعة التي وصلها الإسلام، سواء عبر الفتوحات الأولى، أو العلاقات التجارية العديدة، أو صراعات حول الجوار، فقد فتحها محمد بن القاسم في ولاية الحجاج بن يوسف الثقفي على العراق عام 29 هـ ـ 217 ميلادية، وسيطر على قطاع كبير من الهند، وما لبثت الحملات الإسلامية ان توالت فدخلت (غجرات ملتان) و(كشمير) تحت النفوذ الإسلامي في زمن الخليفة العباسي أبي جعفر المنصور لكن هذه الفتوحات توقفت بمجيء الخليفة المهدي إذ إن النزاع اشتد بين القبائل العربية التي هاجرت إلى هذه البقاع في المئة الأولى من الإسلام، واقتصر انتشار الإسلام على العلاقات التجارية التي نشطت مع الهند والتي تعود جذورها إلى مئات السنين السابقة على الفتح، وربما كان هذا التغلغل المعرفي بالإسلام وأهله أهم العوامل التي ساعدت فيما بعد محمود الغزنوي على هزيمة شتى الإمارات الهندوسية وفرض سيطرته على شبه القارة الهندية بعد سبع عشرة غزوة تمت في عهده ومنذ ذلك التاريخ استقرت الثقافة الإسلامية بشكل رسمي في الأرجاء الهندية، وراح الهنود بعد تعلم اللغة، والفقه، والحديث يشاركون فيما عرف بالعلوم الإسلامية، ومن ثم عكف الباحث والكاتب خورشيد أشرف إقبال الندوي على إجراء مسح شامل لتاريخ الثقافة الإسلامية في الهند، وإبراز مجهودات من شاركوا بانجازاتهم العلمية والثقافية في علوم التفسير، الحديث، الفقه، السير، التراجم، النحو، الصرف، العروض، المعاجم، الشعر، وغيرها، وذلك في كتابه «اللغة العربية في الهند عبر العصور» الذي نشرته أخيراً الهيئة المصرية العامة للكتاب.

وليس ثمة شك في أن اللغة العربية موضع احترام وتقدير لدى مسلمي الهند كما أنهم تأثروا تأثراً بالغاً بأنماط الحياة العربية، فهم يشكلون وحدة حضارية ذات شخصية مستقلة تستمد مكوناتها من التراث العربي الأصيل ومن الحضارة الهندية العتيقة ولهم نشاط ملموس في جميع مجالات الحياة الهندية،

كما أن لهم إسهامات جمة في إثراء التراث العربي الإسلامي، وبدأ استخدام اللغة العربية في الهند منذ الأيام الأولى للفتح الإسلامي للسند وذلك في عام 89هـ/708م، وكان أول نقش مثوبي في الهند هو نقش لمسجد الجامع في بنبهور بالسند والمؤرخ سنة 107هـ/ 727م، وهو أقدم النماذج التي استخدم فيها الخط العربي للكتابة على الأحجار في العصور الإسلامية.

وتعد الهند اليوم من المراكز الرئيسة للثقافة الإسلامية في العالم، إذ تضم مئات المعاهد والمدارس، التي تقوم بتعليم اللغة العربية وآدابها والعلوم الإسلامية وتراثها، هذا إلى جانب الجامعات الحكومية والمؤسسات الرسمية العديدة التي تعنى بالبحوث الإسلامية في شتى جوانبها.

وكتاب اللغة العربية في الهند عبر العصور يهتم بشأن اللغة العربية ومكانتها في الهند، ودورها في بناء الحضارة الهندية، فيقول المؤلف: نهض من أرض الهند على مر العصور أدباء وشعراء، عرفوا بفصاحة اللسان العربي المبين، وخرج منها صفوة من العلماء ولفيف من رجال الفكر والقلم، الذين أدوا أدوارا رائعة في مجال التصنيف والتأليف وتركوا آثاراً خالدة، لا يسوغ لمؤلف في تاريخ الأدب العربي والثقافة الإسلامية العامة أن يغض الطرف عنها ويبخس حقها. ولكن من الملاحظ أنه قلما نجد أحداً في البلاد العربية يتحدث عن اللغة العربية في شبه القارة الهندية، لا عن عصبية جنسية أو نزعة سياسية، ولكن لقلة وجود المصادر العربية والمراجع العلمية في هذا الموضوع. يقدم المؤلف في تمهيد الكتاب رؤيته عن اللغة العربية في هذه البقعة من الأرض، فيقول: «يرجع تاريخ اللغة العربية إلى أكثر من خمسة عشر قرناً، إذ بدأت خطواتها إلى العالمية منذ كانت رابضة في شبه الجزيرة العربية في العصر الجاهلي إلى أن ظهر الإسلام، فانطلق بها الدعاة والفاتحون إلى شتى بلاد العالم وظلت منذ ذلك الوقت اللغة الأولى بين لغات المسلمين فهي ليست لغة رسمية وأدبية للعرب فحسب وإنما هي لغة دينية وثقافية للمسلمين في مشارق الأرض ومغاربها».

وأما رغبة المسلمين من غير العرب في تعلم العربية، فإنما كان باعثه قراءة القرآن الكريم قراءة جيدة، وفهم معانيه بصورة صائبة، حيث إنها قد نشرت في كل مكان رحلت إليه أنوار الإسلام وأشعة القرآن الكريم، الذي هو بدوره حافظ اللغة العربية ولولاه لتوارت لغة العرب نفسها في قبور الأجداد. وكان للحديث الشريف أيضاً دور كبير في نشر اللغة العربية، حيث دونت أقوال وأفعال الرسول صلى الله عليه وسلم وهو أفصح الفصحاء، وهي اللغة العربية التي حملت العلوم والفنون كلها الدينية والتطبيقية وفيها جل كتب التراث الإسلامي وفيها لمعظم المعارف والعلوم وبالعربية قيل أعذب الشعر وأجمله، وبها كتبت أبلغ الرسائل وأرق المكاتبات وفيها سجل أدب رفيع المستوى وكانت لغة الحضارة العالمية لقرون عديدة فهي خازنة ثقافة العرب وحكمة الهند وحضارة الفرس وفلسفة اليونان.

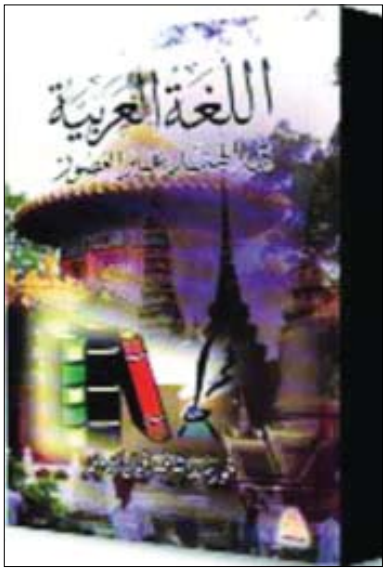
ونظراً لهذه الأهمية تعتني المسلمون في جميع أقطار العالم باللغة العربية عناية فائقة، ويبذلون جهوداً مضنية في تعلمها وتدريسها. وهكذا بدأت اللغة العربية تكتسب صبغة عالمية منذ القرون الأولى. بيد أن علاقة العرب بالهند قديمة قدم التاريخ ولها جذور حضارية عريقة ترجع إلى ما قبل الإسلام.

ويرجع فضل انتشار الإسلام في شبه القارة الهندية إلى دعاة العرب الذين تشبعوا بروح الإسلام السمحة فأثاروا الطريق لنشر الدعوة الإسلامية في ربوعها عقب ظهورها في الجزيرة العربية مباشرة، وبذلوا الجهود في سبيل نشر دين الله الحنيف بطريق الموعظة والإرشاد والقدوة الحسنة كذا أشرقت الهند بنور الإسلام، وهبت عليها نفحاته منذ فتحها القائد الشاب محمد بن القاسم عندما وجهه عمه الحجاج بن يوسف الثقفي إلى غزوها سنة 92هـ/712م، وقد نجحت هذه الغزوة أيما نجاح، حيث آل جزء كبير من الهند إلى الحكومة الإسلامية. ولما كانت اللغة العربية لغة القرآن ولسان الدعوة الإسلامية، وكذلك لسان المنتصر في ذلك الزمان، كان من الطبيعي أن تنتشر مع انتشار الإسلام وتعاليمه الراقية في المناطق المفتوحة، وكما انتشر الإسلام انتشرت اللغة العربية على نطاق واسع بين سكان هذه البلاد حيث تروي كتب التاريخ أن الهنود الذين أسلموا في أقاليم السند كانوا يتحدثون إلى العرب بلغتهم وكانوا يرتدون زيهم، ولا شك في أن العصر العربي في السند كان بمثابة الفجر الأول الذي يؤذن بصبح مشرق، ويتجلى ذلك بوضوح من كلام «المقدسي» الذي زار السند بعد انتهاء العصر العربي هناك، حيث يقول عن سكان مدينة الديبل «كلهم تجار كلامهم سندي عربي» وكذلك بشهادة الإصطخري 340هـ الذي يقول: «ولسان أهل المنصورة والملتان ونواحيها العربية والسندية» ويؤكد

المؤلف أن انتشار اللغة العربية في الهند على نطاق واسع كان في القرن الرابع الهجري، عندما وصلت إلى عرش الأقاليم الهندية أسر عديدة من المماليك والخلجيين والتغلقيين والسادات واللودهيين، وتمتاز هذه الفترة بتقدم ملموس في تعليم اللغة العربية والدين الإسلامي حيث عني كثير من الملوك والأمراء بتأسيس المدارس ومراكز التعليم، وبذل العلماء جهوداً جبارة في توسيع نطاق اللغة العربية حرصاً على لغة القرآن والسنة، فأثمرت جهودهم وأتت بنتائج مبشرة.

ويربط المؤلف انتشار اللغة العربية في الهند باتساع دائرة الحضارة الإسلامية وتطورها وتضاعف الرغبة في طلب العلم، فتسابق طلبة العلم من المسلمين إلى تعلم العربية، وبدأت تنتشر هذه اللغة في أوساط المسلمين لغة دينية وثقافية، ثم اتسع نطاقها بمرور الزمن إلى أن بدأت الحركة العلمية على أسس متينة. بيد أنه قد منع اللغة العربية من أن تكون لغة الحكومة والبلاط الحكومي في الهند ومن أن تكون لغة التخاطب والتفاهم، أن الملوك الذين حكموا الهند لم يهتموا بنشر الإسلام ولغته وإنما كان جل همهم في توطيد الملك وإنفاق الأموال في الترف والبذخ ومتع الحياة الدنيا الفانية. أما الذي نراه اليوم من اسم الإسلام في الهند فإنما يرجع فضله إلى العلماء والمشايخ الذين هجروا أوطانهم في البلاد الإسلامية ودخلوا الهند عاقمر شدين، وخالطوا أهلها وعاشروهم وعلموهم مبادئ الإسلام وآدابه، فتأثر سكان البلاد بأخلاقهم وسجاياهم العالية واختاروا الإسلام ديناً لهم عن طيب نفس وانشراح صدر.

وقد جاء الكتاب في ثلاثة فصول في الفصل الأول يتناول المؤلف الجهود المبذولة في



تفسير القرآن الكريم وكتب الحديث والفقه والتاريخ والسير فيذكر أهم المؤلفين الهنود الذين ساهموا في حركة الحضارة العربية ولهم تفاسير باللغة العربية، منهم نظام الدين حسن بن محمد بن حسين النيشابوري وهو أول من فسر القرآن باللغة العربية في الهند، وكتابه «غرائب القرآن ورغائب الفرقان» وقد تمت كتابته في «الدولت آباد» الدكن، وكثير من المؤلفين أمثال أبي بكر إسحاق بن تاج الدين الحنفي، ومحمد بن أحمد الكجراتي، وعلاء الدين أحمد المهائمي الشافعي وكتابه «تيسير المنان في تفسير القرآن»، وأيضاً القاضي شهاب الدين بن شمس الدين الدولت آبادي الذي لقبه سلطان جونبور بـ «ملك العلماء»، وغيرهم كثير من العلماء.

أما الحديث فقد كان له علماؤه النجباء أمثال الشيخ رضي الدين حسن بن محمد الصاغاني أو الصغاني وهو من أشهر المحدثين الفقهاء في زمانه ومن أشهر مؤلفاته «مشارق الأنوار النبوية في صحاح الأخبار المصطفوية»، والشيخ المحدث عبد الأول بن العلاء الحسيني الجونبوري، وله «فيض الباري شرح صحيح البخاري»، والمحدث الكبير علاء الدين بن حسام الدين المعروف بالمتقي الهندي، وغيرهم من علماء الحديث كثيرون.

ولقد اهتم علماء الهند بالفقه اهتماماً كبيراً وبذلوا كل ما كانوا يملكونه من مواهب وكفاءات في تطوير علوم الفقه ونهضته، ولكنهم ركزوا عنايتهم على الفقه الحنفي أما العلماء الذين لهم إسهامات في علم الفقه فهم: سراج الدين عمر بن إسحاق، ولقب بـ «سراج الهند» وله كتب عديدة منها «زبدة الحكام في اختلاف الأئمة الأعلام»، و«الغرة المنيفة في ترجيح مذهب أبي حنيفة» والفقيه المفتي أبو الفتح ركن الدين بن حسام الناكوري، من مؤلفاته «الفتاوى الحمادية» وهو من أهم ما كتب في شبه القارة عن الفقه الحنفي.

أما التاريخ فقد حظي باهتمام بالغ، ونصيب علماء الهند في هذا الباب ليس بأقل من نصيب كتاب هذا الفن في البلاد الأخرى، ومن أشهر المؤلفين في مجال التاريخ الشيخ زين الدين بن عبد العزيز الشافعي المليباري صاحب كتاب «تحفة المجاهدين في بعض أخبار البرتكاليين» وطبع في حيدر آباد الدكن سنة ١٩٣١م.

وإذا كانت العلوم السابقة لها الحظوة لاتصالها بأمور الدين مباشرة، فإن العلوم العقلية لم تكن قليلة الحظ من الانتشار داخل أرجاء الهند، وكان أول من اشتهر في نشر العلوم العقلية في الهند هو خواجة جمال الدين محمود كما أسهم تلميذاه ميرزا جان الشيرازي وفتح الله الشيرازي في نشرها وقد كتب كل من العلماء الثلاثة كتب المنطق

والفلسفة والحكمة وتتلمذ على أيديهم عدد لا يحصى من التلاميذ مما ساعد على تعميم العلوم العقلية في الهند ومن العلماء الذين لهم مساهمات بارزة في هذه العلوم الشيخ عبد الله بن الهداد العثماني التلبني، وله «ميزان المنطق»، والملا محمود بن محمد الجونبوري، والشيخ محمد أعلم بن محمد شاكر الحنفي السنديلوي.

والفصل الثاني من الكتاب تناول فيه المؤلف المجالات الأدبية فمثلما استقرت العلوم فقد ازدهرت الآداب وظهر شعراء كبار كتبوا باللغة العربية أمثال أمير خسرو بن سيف الدين الدهلوي الذي قيل إنه أشهر مشاهير الشعراء في الهند ولم يكن له نظير في العلم والمعرفة والشعر والموسيقى وإنه نشأ بدار الملك دهلي، وتنبل في أيام السلطان غياث الدين بلبن وكذلك سيد عبد الجليل الحسيني الواسطي (ت ١١٣٨هـ)، وكان شاعراً راسخاً في آداب اللغات العربية والفارسية والتركية والهندية، وقد نظم لكل منها شعراً.

وقد اشتمل الشعر الهندي المكتوب باللغة العربية على موضوعات الشعر العربي المعروفة كالمديح والغزل الإباحي والعذري والتقليدي، وكذلك الوصف وتأمل الطبيعة والرثاء والزهد والفخر والهجاء، وقد قدم الندوي في فصل خاص بالشعر شواهد على هذه الموضوعات، وكذلك أفرد فصلاً خاصاً بالنثر الذي اشتمل على الخطابة، المراسلة، المقامات، الطرائف، النوادر، والمقال.

ومن شعر أمير خسرو بن سيف الدين الدهلوي:

ذاب الفؤاد وسال من عيني الدم
وحكى الدوامع كل ما أنا أكتم
وإذا أبحت لدى الورى كرب النوى
تبكي الأحبة والأعادي ترحم
يا عاذل العشاق دعني باكياً
إن السكون على المحب محرم
من بات مثلي فهو يدري حالتي
طول الليالي كيف بات متيم

كما يورد المؤلف كثيراً من الشعراء ويختار لهم أرق الأبيات وأعذبها، ثم يتكلم عن فنون الشعر من مدح وغزل ووصف ورثاء وفخر وهجاء، ثم يتحدث عن النثر وأصنافه من المراسلة والمقامات والخطابة والمقال والطرائف وغير ذلك.

بينما الفصل الثالث تناول فيه المؤلف الكتب التي ترجمها الهنود إلى اللغة العربية، ويناقش فيه أسلوب الكتابة العربية بالهند في العصر الحديث، ثم يختتم الكتاب بجزئية مهمة وهي مستقبل اللغة العربية في الهند في العصر الحاضر.

لكن الندوي ذهب في نهاية كتابه إلى أن الهنود كانوا أقرب التابعين للعرب، سواء في الفنون أو العلوم، وان ما أنجزوه، رغم أهميته ليس إضافات فكرية يمكنها أن تغير من مسار هذه العلوم أو تقودها للأمام فقط، لكنها إعادة إنتاج بشكل أو آخر.

الكتاب: اللغة العربية في الهند عبر العصور
المؤلف: خورشيد أشرف إقبال الندوي
الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ مصر
الطبعة: الأولى ـ 2008 م
عدد الصفحات: 252 صفحة من القطع المتوسط.

إشراقات

سلسلة إشراقات

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

القراءة وأهميتها في حياتنا الثقافية

د. هانم عباس

تعتبر القراءة هي نافذة للعقل على حقل المعلومات سواء منها الانسانية أو التكنولوجية فالأمة التي تقرأ هي أمة نافعة لأبنائها وإلى العالم كافة. إن قراءاتنا تفتح لنا منافذ العقل وترشدنا إلى الطرق التي تنمي وعينا الفكري والثقافي فالأمة التي لاتقرأ لاتجد الحلول للعديد من مشاكلها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لقد تعلمنا أن التاريخ يعيد نفسه على مدار العصور المختلفة فالبلدان المتخلفة إنما هي البلدان التي لاتهتم بالقراءة أو بتعليم الناشئة فيها وتوعيتهم بأهميتها حيث ينتشر الجهل وما يترتب عليه من تخلف ثقافي لهذه الأمم حيث تزداد تخلفاً يوماً بعد يوم. أما الأمة التي تقرأ هي أمة تملك مقدراتها وحرياتها، فالجهل هو ملاذ الفقر ومخبؤه وهو من ألد أعداء الحرية.

من أهم مصادر الثقافة لدى أفراد المُجتَمع: القراءة والشخص القارئ، إنسانٌ عالمُ بماضيه وحاضره وأمين على مستقبله وكلما ازدادت رغبة القراءة لدى الفرد نمت أفكاره وتوسعت مدارك عقله واتسعت آفاق رؤاه.

من هنا نجد ان تعريف القراءة هو:
القراءة هي عملية استرجاع شيء منطوق أو ذهني لمعلومات مخزنة، سواء كانت تلك المعلومات على شكل حروف، رموز، أو حتى صور، وذلك عن طريق النظر أو اللمس كما في لغة برايل للمكفوفين وهناك أشكال من القراءة لاتكون للغة، وذلك كقراءة النوتات الموسيقية أو الصور التوضيحية.
وفي مصطلحات علم الحاسوب فإن القراءة هي استرجاع معلومات من أماكن تخزينها على الحاسوب كالأقراص الصلبة والمرنة وغيرها.

أهمية القراءة في الثقافة:

إن ترسيخ عادة القراءة في ناشئتنا هي من اهم السلوكيات التي لابد من غرسها في نفوس أبنائنا، فالدول الغربية التي لا ننظر إلا إلى سلبياتها نجد ان كل فرد فيها لايكاد الكتاب يغادريده سواء في الحدائق أو وسائل المواصلات المختلفة، فقد تبين في احد الاحصائيات ان الطفل الغربي يقرأ في العام الواحد ما يربو على ٥٠ كتاباً في حين يقرأ الطفل العربي ١٠٠ صفحة كل عام، وهذا الاهتمام بالقراءة إنما يساهم في تنمية ثقافة الأطفال الذاتية. هذا بالاضافة إلى أن الاستزادة من المعلومات تدفعه إلى التعلق بالكتاب والقراءة لإدراكه من خلال المعلومات المطروحة عليه أنه المصدر الذي يمكن الاعتماد عليه للتنمية الفكرية التي تؤتي ثمارها كل حين. إن أهم وسائل التشجيع على القراءة هي الاهتمام بالكتاب كوسيلة للتعلم وبالتالي القراءة هي التعريف بقيمة الكتاب وجعله من اهم الجوائز التي تهدى للاطفال في المناسبات المختلفة.

إن ثقافة الأمة ما هي إلا مجموعة من الطرق والوسائل التي تتضمَّن أساليب الإدارة وآلياتها، ونمط التفكير، وآداب السلوك والمعتقدات، إن الأخلاق والقيم التي تحكم الجماعة، وكذلك اللغة، ونمط العيش بما يتضمنه من علاقات وأنظمة سلوك بين الأفراد من جهة وبين الأفراد والجماعة من جهة آخرى، لكن من يتأمل واقع المجتمعات العربية ومن يتابع الدراسات والتقارير التي اجريت في السنوات الماضية عن واقع القراءة وتأثيراتها يدرك التراجع الذي تشهده القراءة بشكل رهيب في كافة البلدان العربية يضاف إليه قلة عدد المكتبات وتضاؤل أعداد دور

النشر وهذه مؤشرات خطيرة تدل على الإهمال الذي تناله القراءة في زماننا من أبناء أمة اقرأ التي هي أول كلمة خاطب بها جبريل (عليه السلام) سيدنا محمداً (صلى الله عليه وسلم).

وفي المقابل نجد الاهتمام الكبير بالقراءة بشتى أنواعها في المجتمعات الغربية وتشجيع الفرد هناك على اقتناء الكتب والمجلات المختلفة وهذا الاهتمام تجده عند الفرد الغربي في صور متعددة منها استغلال وقته في تصفح كتاب أو مجلة حتى في حالات السفر أما هذا الخمول والإهمال الذي يتصف به الانسان العربي تجاه القراءة فيهدد الأمة بحدوث موقف خطير في المستقبل كفقدان الهوية وضياع الموروث التاريخي الأصيل وضمور الأمة عن انتاج المعرفة والوصول إلى القدرات العالية في التصنيع والانتاج وايجاد الأعلام الفاعلين في شتى مجالات الحياة.

إن المتابعة لاهتمام الأمم المتقدمة بالقراءة هي تعويد الاطفال على حب الكتاب والتعلق به منذ الصغر وكأننا نجد ان مقوله ان التعليم في الصغر هو كالنقش على الحجر هي مقولة ناجحة وصحيحة لا يختلف عليها حيث يتعلق بتلك العادة الكبار ممن تعودوا عليها منذ صغرهم. من هنا نجد ان جميع المتخصصين في مجال تربية الاطفال وثقافتهم قد تعاونوا في وضع البرامج المتميزة التي تهتم بتعليم الامهات والآباء وتوعيتهم بما يقدمونه للاطفال لهم من المواد المقروءة التي تقدم اليه خلال سنوات عمره المختلفة مع مراعاة الجرعات المناسبة لسنه حيث تعطى له تدريجياً.

إن الجرعة القرائية التي تعطى لطفل قبل المدرسة أو في السنوات الاولى من عمره حتى السن قبل دخوله المدرسة أي حوالى ٦-٥ سنوات كتب يراعى فيها عالمه الخاص أو الأشياء التي يشاهدها فيما حوله والتي تتناسب مع طبيعة البيئة التي يعيش فيها فمن المناسب إعطاؤه كتباً عن الطيور والحيوانات المحيطة التي يتبعها بعض الاسطر أو الكلمات البسيطة اضافة إلى قصص الجدة والأم في الفراش قبل النوم. وهذا مما يفتح مدارك العقل في تلك السن المبكر ومساعدته على عدم الانصراف كلية للألعاب الفيديو ومشاهدة التلفزيون بما فيه من أفلام تعلم النشء على العنف والاقلال من القيم والعادات التي نتبعها في بلادنا، فكيف نشجع العائلات على زرع حب القراءة لدى أبنائها في وجود هذا الزخم الهائل من الالعاب الإلكترونية التي يمضون أمامها الساعات الطوال كأداة لشغل الفراغ لكن علينا ان نتابع بكل حواسنا تلك الألعاب ونشجع اطفالنا على التخلص منها أو على الأقل الاقلال منها لخلق الوعي الثقافي من خلال الوسائل الصحيحة قرائياً حتى ولو لم يستطع من خلال فهمه البسيط استيعابها كلية من خلال الاسلوب المبسط لها ومن خلال وسائل الإعلام المختلفة للمساعدة في وجود جيل مثقف بمساعدة الأم والأب والمدرسة بالإضافة إلى جميع المؤسسات التعليمية والإعلامية.

أما في مرحلة تعلم القراءة وكيفيتها وهي بدايات التعلم المدرسي حتى سن ١٠ أعوام

فيفضل أن يتجه الاطفال إلى عالم الخيال والشخصيات الأسطورية حيث يكون لديه الرغبة في البعد عن عالمه والابحار في بحر الخيال مع المخلوقات الاسطورية التي تدفعه إلى القدرة على التخيل والابتكار والتعرف على كل جديد حتى لو ابتعد عن عالم الواقع إلى عالم اكبر من صنع خياله حيث يجد المتعة في فهم الدلالات والرموز في القصص من خلال قراءاته.

يلي ذلك السن الخطر في سن المراهقة بما تحويه من تغيرات نفسية وبدنية مصاحبة لهذه الفترة وهي الفترة التي يتجه فيها الشباب من الجنسين إلى حياة الواقع وما فيها من قصص مغامرات وقصص رومانسية قد تكوّن البعض منها خيالياً عن المغامرين والجواسيس والفرسان وما إلى ذلك من الموضوعات التي يحلم بها ويتمناها في واقعه حيث تكون قريبة منه ومن الواقع الذي يتخيله بعيداً عن القصص الاسطورية حيث لابد من دفعه نحو التفكير الواقعي العميق في تسلسل الحوادث منطقياً لتأثر شخصيات حيث يقرأ الشخصيات التاريخية وقصص البطولات التاريخية والمغامرات البوليسية حيث يبحث عن القدوة التي يحاول الوصول اليها والتشبه بها.

إن خير جليس في الزمان كتاب، لذا فالقراءة هي الوسيلة الأساسية لتثقيف المرء وتوعيته بما يدور، وهي الوسيلة التي تنقل الفرد من الجهل والظلام إلى النور والعلم ومن ثم الوصول به إلى درجات النضج الفكري والعقلي وتكوين شخصيته بأبعادها المختلفة وهذا يكون نتاجه الحنكة في التعامل مع الحياة ومع المواقف المتعددة التي تمر بنا.
إن من أهم خصائص القراءة الجيدة هي ما

يمدنا بالتنوع في الموضوعات التي تحبب القراءة إلى المستفيدين حيث تقوم بتنشيط الذاكرة وفتح ابواب المعرفة للاستفادة من تجارب من سبقونا حيث يتم تعريفنا على بلاد لم نزرها وأزمان لم نكن فيها كما تمدنا بالحكمة في التعامل مع المواقف المختلفة.

القراءة المستمرة والصحيحة تحتوي على أمور ثلاثة مهمة: الملاحظة- الاستكشاف- البحث الذاتي عن المعرفة التي تمثل الطريق السليم نحو الثقافة الشخصية بالاضافة إلى التطور الثقافي الذي يصاحب الفرد عبر فترات حياتهم المختلفة والتي تتزامن مع الغرض من أهداف القراءة؛ إذ أن تطور القراءة الفردية يلعب دوراً في تطوير الفرد معرفياً وتغيير ميوله ونظرته نحو الحياة. وهي السبيل نحو الثقافة الشخصية التي تعرف بأنها كل ما يتعلمه المرء يكتسب مجموعة من المعلومات والحقائق المفيدة في مختلف العلوم والآداب شاملاً أيضاً ما يحمله الفرد من تراث متمثل في العقائد والطقوس والقيم والعادات والتقاليد والموروثات، ولا يقتصر تكوين هذه الثقافة على مبدأ تحصيل العلم فحسب بل تشكل القراءة أهم عوامل ظهور الثقافة الشخصية ثم تأتي تباعاً العوامل الأخرى: القنوات الفضائية، الانترنت، المنتديات والحوارات الأدبية والعلمية، التراث، المسرح والقراءات الادبية .

إن إهمال القراءة نتيجة طبيعية لانتشار ثقافة غير سليمة كانت ولازالت تعززها عدة أسباب وهي:
أولاً: وسائل الإعلام بما تبثه من برامج غير هادفة مع وجود تيار في الإعلام يسعى إلى هدم القيم والمبادئ الفاضلة بما ينشره من برامج ومشاريع اعلامية فاسدة.

ثانياً: استبعاد المثقف العربي عن المشهد الثقافي وتراجع دوره المؤثر في طبقات المجتمع ودخوله في صراعات مع السلطة الرسمية.

ثالثاً: تراجع دور الاسرة في التمسك بالقيم والمبادئ الأصيلة واستسلامها أمام المدنية الحديثة مع صعود قيم ومبادئ المادة واللهث وراء مكاسبها.

إن هذا النتاج الثقافي الضعيف ينعكس على واقع الثقافة العامة لدى أفراد المجتمع، حيث تتجرد من الإبداع الأدبي والفني والفكري، كما أنها تكون خالية من أي ابتكارات وإبداعات جديدة في مجالات عدة، تمكن الأمة من تيسير الأمور وتسيير الحياة وحل المشكلات، لذا فإن الترابط وثيق جداً بين القراءة والثقافة الفردية والتي نجد العلاقة طردية فيما بينهما فكلما ازدادت القراءة في حياة الفرد أصبح مستواه في إدراك وتحليل وفهم الأمور ضعيفاً جداً، على سبيل المثال هذا يبدو واضحاً لدى أبناء اليوم الذين يعيشون حالة من الخواء الروحي والفكري والنفسي عدا ما يمتلكونه من ثقافة غثة.

إن القراءة في الوطن العربي لها صورة قاتمة ولكن تدارك هذا الموقف الحرج الذي يمر به الفرد العربي يكون بالتفكير نحو بناء جيل مثقف محب للقراءة قادر على المبادرة والبناء لأن مفهوم القراءة والثقافة مرتبطتان بمسألة الهوية والحفاظ على الموروث الحضاري، إن التفاعل بين هذين المفهومين ينتهي بمعرفة إيجابية صالحة أو معرفة سلبية مدمرة للفرد والمجتمع على حد سواء.

من هذا المنطلق فإن غرس بذور التجديد والإصلاح تعويض يتم من خلال بناء الشباب العربي بناءً سليماً من خلال تعليمهم مهارات القراءة الحديثة والسعي نحو نشر الكتب وارتياد المكتبات وإعطاء المثقف العربي مساحة أكبر والتركيز على دور الوالدين في توثيق الصلة بين الطفل والقراءة منذ نشأته، كما أن هذه الانطلاقة تتطلب استراتيجية شاملة تجتمع فيها أدوار جهات متعددة من أسرة ومدرسة وإعلام ومراكز ثقافية وجهات حكومية.

فما هي اسباب الابتعاد عن: القراءة أو الثقافة ؟

ابتعد العديد من الشباب والطلبة في مجتمعاتنا عن قراءة الكتب والمطالعة بشكل كبير حيث أثر ذلك في نشر الكتب اضافة إلى عدد الكتاب وعدد الكتب المطبوعة.

فنادراً ما تجد شاباً أحتى من طلبة الجامعات قد قرأ كتاباً خارج المنهج المقرر مما يعني تدني المستوى الثقافي العام للمجتمع وخاصة لدى شريحة المجتمع التي يمثلها الشباب بشكل خاص والنتيجة أن يسير هذا المجتمع إلى الخلف أو إلى التخلف.

ان هذا التخلف يؤدي إلى انقسام المجتمع إلى طبقتين: الأولى قليلة العدد ذات كفاءات علمية وثقافية كبيرة جداً والثانية كثيرة العدد وليس فيها من هو ذو كفاءة علمية، لكن هناك قاسم يجمعهم ألا وهو قلة القراءة وبالتالي الثقافة العامة وهذا الأمر يعد كارثة حقيقية للمجتمع العربي ككل.

فما هي الأسباب التي تقود لمثل هذه الظاهرة:

أولاً: السبب المادي:

في البلدان الفقيرة أو النامية كما تسمى لا يملك الشخص ما يمكنه من العيش مع عائلته دون العمل على زيادة دخله الذي يستغرق الكثير من ساعات العمل بحيث لا تكون القراءة والمطالعة من أولوياته اهتماماته، لكن هذا السبب ليس مقياساً ففي بعض الدول مثل دول الخليج العربي نجد دولاً غنية جداً وفيها نفس الحالة، كما نشاهد دولة مثل موريتانيا فقيرة في اقتصادها لكن أهلها جميعهم مثقفون يكتبون ويقرؤون ويشاركون في النشاطات السياسية.

ثانياً: ثقافة الجهل ومصادرة الافكار:

وهذا ينبع من ثقافة الجهل التي ورثناها من الاستعمار حتى تمنع شعوبها مستعمراتهن الثوره... وقد بقي هذا المبدأ قائماً إلى الآن في كثير من الدول هذا بالاضافة إلى الافكار الرجعية التي قد تتشعب وتتفرع كثيراً متعللة بالدين وأكثر مظاهرها السياسة التي تسلط سيفها على رقاب المفكرين والكتّاب.

ثالثاً: سياسة بعض الحكومات العربية:

في الماضي كانت هذه هي السياسة الرائجة فلا يحق لك أن تقرأ إلا ما تقدمه لك هذه الحكومات ولا يحق لك أن تفكر إلا فيما تسمح لك به، لا يحق لك ابداء الرأي إلا بما وافقتها لكن الوضع تغير الآن نظراً لانشغال غالبية المجتمع بالتفاهات والاخبار التي تصرف النظر عن السياسة والاقتصاد والأحوال المجتمعية.

رابعاً: ارتفاع الاسعار:

العديد من شباب الجامعات يواجه العديد من الضغوط خاصة ضخامة المناهج الدراسية فلا يتسنى له الوقت للاطلاع الخارجي أو لقراءة أي كتاب خارج المنهج الدراسي اللهم الا في العطلات الصيفية الطويلة التي يبحث

فيها الشباب عن الترفيه من عبء العام الدراسي. أضف إلى ذلك ارتفاع اسعار الكتب التي تصبح في غير متناول الطالب العادي.

إن القراءة هي الدعم الاساسي للثقافة مهما كانت صورها فالثقافة تكتسب تدريجياً ولايمكن فرضها على أي كان فمتى نكون شعباً قارئاً والمقصود هنا ليس قراءة الابجدية اللغوية أو أن نكون أميين أو لا إنما القصد هي القراءة التي تميزين الاشخاص انفسهم والآخرين وتهيئهم حب الاستطلاع والمعرفة وهو ما يقضي على التعلل بضيق الوقت وقلة المادة المتوفرة هذا بالاضافة إلى العامل النفسي ونوعية الكتاب المقروء. ان التهافت على شراء الكتب يتبع دائما ثقافة القراءة وهي التي تجعل مشاغل الحياة لاتحجب تلك المتعة القرائية واقتناء الكتب لان ثقافة القراءة عندنا قد توقفت عند الكتب المدرسية التي أثرت عامل الجهل وقضت على الثقافة القرائية في مهدها.

يعتقد الكثير من المثقفين في العالم أن القراءة هي أفضل وسيلة لتنمية الثقافة ونشر التنوير.. لكن ما نوع هذه القراءة التي تسمح بتعزيز الثقافة هل هي قراءة الصحف والدوريات أم هي قراءة المجلات الجادة والكتب ولا شك أن هناك من يعتقد بأن التطورات التقنية الحديثة مثل الإنترنت قد تحد من قراءة الكتب، كما أن وسائل الاتصالات والإعلام ربما عطلت ملكة القراءة لدى أفراد عديدين في مجتمعات. إن بيانات دور النشر في الدول المتقدمة تؤكد أن الإقبال على الكتب مازال قويا، وهناك مئات الآلاف من النسخ تطبع لأي رواية كتاب جذاب، بل إن طبعات عديدة تظهر لمثل تلك الكتب، بل أكثر من ذلك أن عددا من الكتاب الذين أصدروا بعض الكتب تمكنوا من جمع ثروات طائلة مقابل إنتاجهم الفكري والثقافي. بيد أن مسألة القراءة تتفاوت من مجتمع إلى آخر وكلما ارتفعت درجة التحضر ومستويات التعليم زاد الإقبال على القراءة الجادة، وهذا يحدث حتى داخل المجتمع الواحد.. لا يعني ذلك أن أولئك المنهمكين في القراءة لا يتابعون ما ينشر في الصحف أو يطبع على شاشات الإنترنت أو أنهم لا يشاهدون ما يبث على القنوات التلفزيونية بل على العكس من ذلك فأغلبيتهم متابعون جيدون يحرصون على التعرف على ما يجري حولهم.

يقودهذا الاسترسال في موضوع الثقافة والقراءة إلى مسألة نوعية القراءة وأؤكد أنه بصرف النظر عن طبيعة القراءة فإن القارىء الجاد سيجد طريقه إلى الثقافة الجادة والتي تمكنه من تطوير ملكاته الفكرية وتعزز قدراته على إنتاج الثقافة في المجالات والتخصصات التي يجيدها، ولايمكن لأي كاتب أن يكون قادراً على تعزيز قدراته في الكتابة إذا عجز عن القراءة والمتابعة للإصدارات الثقافية.. وليس الكتاب وحدهم تلزمهم القراءة قبل إن جميع المهنيين لابد أن يراعوا المتابعة لما يصدر وما يكتب في مجالات تخصصهم كما أن الثقافة العامة والمتنوعة يحتاج إليها الفنانون والممثلون والرسامون، ولايمكن أن يكون هناك إنسان قادر على الإبداع في تخصصه أو مجال عمله دون أن يقرأ ويتابع ما ينشر من دون ذلك ستبدو السطحية في أدائه.. وربما تفسر هذه الحقائق ما يبدو من عدم قدرة المحاورين ومقدمي البرامج الحوارية في تلفزيونات المنطقة على الإلمام بالقضايا التي يستعرضونها ويتحاورون حولها، إن عدم التحضير والقراءة حول المواضيع تفسر الكثير من نقاط الضعف في تلك البرامج وتجعلها مرهونة برغبات المشاهدين والمستمعين دون التزام بالحد الأدنى من تكريس الوعي وضمان نشر الحقائق، وعندما نتحدث عن الثقافة والقراءة لابد من التطرق إلى معارض الكتب التي تنتشر في البلدان الخليجية والعربية والتعرف على نوعية الكتب التي تجذب رواد هذه المعارض.

بعد ذلك تأتي مسألة اللغة حيث إن من يمتلك ناصية القراءة باللغات الأجنبية، وخصوصا الإنجليزية أو الفرنسية، يستطيع أن يطور قدراته الثقافية بشكل أفضل ولسوء الحظ لاتوجد في البلدان العربية حركة ترجمة مقتدرة تستطيع أن تمكن قارىء العربية من متابعة الإنتاج الثقافي في البلدان المتطورة، ولايمكن اعتبار ما يترجم من تلك الإصدارات الأجنبية كافيا لنشر الوعي والمعرفة. وأستطيع القول إن جزءاً كبيراً من التخلف الثقافي الذي نعاني منه في عالمنا يعود لعدم التواصل ولفقر الترجمة، وإذا كان المثقفون العرب بأغلبيتهم لايقرؤون ما يكتب بتلك اللغات فكيف يمكن أن نلوم القراء العاديين على تدني درجة ثقافتهم ومعرفتهم بما يدور في العالم؟ إن إشكالية القراءة إذاً متشعبة ومعقدة تستلزم وعياً بمتطلبات الانتقال إلى

مرحلة متقدمة في الواقع الثقافي، وهذا يستوجب الاهتمام بالتعليم والثقافة كعناصر أساسية في العملية التنموية وتحرير الإنسان من الخرافة والعبودية الفكرية وتمكين العرب من التواصل مع الإبداع المعرفي في مختلف البلدان.

وهناك العديد من الأساليب لتنمية المهارات القرائية:

١- التدريب على القراءة المعبرة والممثلة للمعنى

٢ - الاهتمام بالقراءة الصامتة

٣- التدريب على القراءة السليمة من حيث مراعاة الشكل الصحيح للكلمات ولاسيما آخرها.

٤ - معالجة الكلمات الجديدة بأكثر من طريقة مثل استخدامها في جملة مفيدة، ذكر المرادف، ذكر المضاد، طريقة التمثيل، طريقة الرسم.

٥- التدريب على الشجاعة في مواقف القراءة ومزاولتها أمام الآخرين بصوت واضح وأداء مؤثر دون تلجلج أو تلعثم أو تهيب وخجل.

٦- التدريب على القراءة بسرعة مناسبة، وبصوت مناسب.

٧- التدريب على الفهم وتنظيم الأفكار في أثناء القراءة.

٨- التدريب على القراءة جملة جملة، لا كلمة كلمة.

٩ - التدريب على التذوق الجمالي للنص، والإحساس الفني والانفعال الوجداني بالتعبيرات والمعاني الرائعة.

يقول أحد الكتاب العرب إن الاهتمام بالقراءة عند العرب أقل من أي شعوب أخرى في العالم، خاصة عند الجيل الحالي إذ إن مبيعات الكتب قد تراجعت بشكل ملفت للنظر حسب الاحصائيات، كما قل عدد المكتبات مقارنة بزيادة عدد السكان في الدول العربية، فأهم مصدرين للكتب والكتابة كانتا مصر ولبنان، مع ذلك لم يتعد عدد المكتبات الجديدة فيهما خلال الخمس والعشرين سنة الماضية عدد أصابع اليد.

وبعض الاحصائيات تقول إن القاهرة عاصمة الكتاب بين الدول العربية، لم يزد عدد مكتباتها منذ بداية السبعينات مقارنة بزيادة عدد سكانها وحسب هذه الإحصائية فإن عدد المكتبات بقي كما هو عليه منذ ٢٠ عاماً، أما المكتبات العامة فلم تنشأ منذ ٣٠ عاماً مقابل ذلك تطبع وتصدر وتوزع سنوياً مئات الألوف من الكتب في مختلف الدول حتى الأقل منا إمكانية.

وحسب تقرير اليونيسكو فأعلى نسبة للأمية في العالم هي في الوطن العربي، والقراءة لا تأتي في المرتبة الأولى عند المواطن العربي خاصة في العصر الحالي حيث تعددت الهوايات واختلفت، وتأتي القراءة في أدنى مرتبة منها.

فلا غرابة أننا لم نقرأ أو نسمع ان المبدعين من الكتاب العرب أمثال طه حسين ونجيب محفوظ ويوسف ادريس ويوسف السباعي، وغيرهم الكثيرين الذين أبدعوا في نقل أحداث تاريخية عبر العصور، وأحداث معاصرة تعبر عن واقع الحياة، تفاعلنا معها من خلال كتبهم وروائعهم التي أصبح بعضها من أشهر الأفلام العربية والمسلسلات التلفزيونية، مع ذلك لم نقرأ أو نسمع عن مكسب مادي حققه أحدهم يوازي ما يحصده الكتاب في الغرب والذين أغلبهم يحصد ثروة حتى لو كتب مسيرة حياته أو قصصاً للأطفال، هل لأن الاهتمام بالعلم والمعرفة عندهم يأتي فوق كل شيء، لأنه أساس التقدم والازدهار؟ أم لأن الشعوب العربية تصرف على بطونها أكثر مما تصرف على عقولها؟

أم لأن الحكومات العربية لا تناسبها شعوب مثقفة؟

يقول أحد الإخوة ان أغلب الشعوب العربية مغلوبة على أمرها فهي لا تملك الصرف على بطونها، فكيف بعقولها.

دور القراءة في بناء المعرفة والثقافة

إنّ أي مدخل للوقوف على أي موروث ثقافي والتعرف عليه يكون عن طريق الاحتكاك بيننا وبين ماله قيمة وأهمية في ثقافتهم وماله معنى في نفوسنا وعقولنا وهذا الأمر يتحقق بشكل رئيسي من طريق ما يحدث من حوار ونقاش حول الثقافة ومعرفة ما عندنا أو عند الغير.

كتاب سلطان

ليس المقصود من العنوان ملخص يراع حسلطان بن محمد القاسمي من إبداع مسرحي أو روائي أو إصدارات سموه في مجال التحقيق والتأريخ إنما المقصود شغف بالكتاب عشقه للمسرح قناعته بالفنون التشكيلية حبه للشعر هاجسه التراث المستديم تماهيه مع المعاقين تطوعه الكشفي أبوته الروحية للأطفال نصرته للمرأة، ممارسته للزراعة إيمانه الديني عضده للتائبين أخُوته للمسنين دعمه للمظلومين ومناصرته لأصحاب العدل والسلام رأفته بالمحتاجين وكرمه للمستضافين، وزمالته للجامعيين، تطول قائمة عناوين الموضوعات التي يشكل كل عنوان صدر كتاب مستقل تتضخم صفحاته تتصل إلى مجلد حيث تشكل تلك المجلدات موسوعة عما قدمه ويزال يقدمه صاحب السمو الشيخ سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، كما أن كل كتاب يتضمن سياقاً أطردياً لعطاءات سموه في المجالات آنفة الذكر دون أن نبرز بالتساوي معها ما تحقق من ازدهار في كافة المجالات التنموية بالشارقة مدينة وإمارة، بل امتدت الأيادي البيضاء لسموه لتجدد في مجالات متنوعة في القارات الخمس.

إن ما شهدته الشارقة أخيراً ممثلاً بصدور تقرير التنمية البشرية للإمارة بالتعاون مع المؤسسات الإقليمية والدولية المختصة يشكل أبرز دليل على الرؤية العلمية والمنهجية حيث يشكل الأرضية الصلبة التي يستمر عليها استمرار ارتفاع البنيان التنموي في كافة المجالات والحقول التي تعنى بالإنسان في هذه الإمارة الباسمة وما سيبنى على التقرير يشكل صمام الأمان الاجتماعي لأبناء الإمارة والمقيمين عليها، ويوفر لهم العيش الكريم.

لقد أتى هذا التقرير ليشكل واسطة العقد الذي يُزيِّن جيد القائد..
كتاب سلطان، يجب أن يبقى موضع قراءة مستمرة منا جميعاً لنرتقي بخواتنا وعطاءاتنا الإبداعية والمهنية حتى نستمر ونحافظ على قدراتنا الاستيعاب ما أنجزه وسينجزه سلطان في المراحل القادمة بإذن الله.

أسامة طالب مرة

المجتمع الأندلسي في القرن الرابع الهجري

شهادة مؤرخ معاصر

(ابن حَيَّان القرطبي)

أنور محمود زناتي

عاش ابن حَيَّان(١) القرطبي في الفترة ما بين (٣٧٧ ـ ٤٦٩ هـ / ٩٨٧ ـ ١٠٧٦ م)، وهي فترة عامرة بالأحداث السياسية حيث شهدت سيطرة الدولة العامرية، ثم عصر الفتنة، وسقوط الخلافة الأَموية، وقيام دول الطوائف وتفاقم الخطر النصراني وتعاظم دور اليهود، واندلاع النزاعات العرقية والطائفية (٢) وجميعها أحداث أثرت بلاشك في خبرته التاريخية وتركت آثاراً واضحة في ثنايا أعماله؛ حيث رصد بدقة مرحلة الفتن والاضطرابات المتتالية في الأندلس فصور الوضع العام بأن الرعية «عدموا الراعي العَنُوف منذ حقَب، فنبذوا السلاح وكلفوا بالتّرْقيح»(٣) ونافسوا في النّشَب وعطّلوا الجهاد وقعدوا فوق الأرائك مقعد الجبابرة»(٤)، وتولى الأمر «جماعة من الأغمار، كانوا عصابةً يحل بها الفَتاءُ (٥)، ويذهب بها العُجْبُ»(٦).

وكان الوضع في الأندلس في تلك الفترة قد تغير تغيراً جذرياً؛ فبعد ما كانت الخلافة تجمع بين السلطتين الزمنية والروحية، جاء الحاجب (٧) المنصور بن أبي عامر (٣٢٧ ـ ٣٩٢هـ / ٩٨٠ ـ ١٠٠١م) (٨)، وأبناؤه من بعده (٩) فانتزعوا منها السلطة الزمنية (١٠)، وكانت وفاة عبد الملك (المُظَفَّر) (١١) ابن المنصور العامري فاتحة لفترة مضطربة من تاريخ الأندلس (١٢) بدأت بعبد الرحمن (شنجول) (١٣) الذي ساء تصرفه وأنفق الأموال في غير وجهها ونُسب إليه أباطيل القول والفعل واستعان بالعسكر للتحرر من نفوذ العامة (١٤)، وانتهى الأمر

بقتله (١٥)؛ ففتحت على الأندلس باباً لم يُسَدّ إلا بانهيار الدولة كلها، وكان ذلك إيذاناً بداية نهاية دولة الإسلام في الأندلس.

ويرى الدكتور محمود إسماعيل أن تلك الأزمة «جديرة بأن تشحذ العقول الذكية، وتنتج مفكرين مخلصين يصطبغ تفكيرهم بالمرارة ويحاولون البحث عن علة ذلك الداء الذي أوتى منه بلدهم ومحاولة تكوين مشروع سياسي اقتصادي اجتماعي» (١٦)، ومن هنا ظهر هذا الجيل من أبناء قُرْطُبَة من أمثال ابن حَيَّان وابن حَزْم وابن شُهَيْد (١٧) ممن حاول كل منهم في ميدان علمه تقصي الحقيقة والبحث عن علاج لمحنة بلدهم (١٨)، ولذا نلمح في كتابات ابن حَيَّان التاريخية شيوع روح النقد لديه؛ فنراه يعبر عن رأيه وبوضوح؛ ففي أيام دولة الخليفة «سليمان المستعين» (١٩)، وبداية «الفتنة البربرية» يذكر أنها كانت: «شداداً نَكِدات صعاباً مَشْئومات، كريهات المَبدأ والفاتحة، قبيحة المُنْتَهَى والخاتمة ...» (٢٠).

ويشير ابن حَيَّان في نصوصه إلى النهب الذي حدث بقُرْطُبَة، واجتياح التدمير بلا حساب أحياء قُرْطُبَة وهو ما كان له أبلغ الأثر في تكوين فكره السياسي، وانعكس ذلك على كتاباته التي اتسمت بالحدة والحزن فقد كان يعتقد بأن الأندلس ينبغي أن تحتل مكان الصدارة في العالم الإسلامي وتشيع هذا الروح في كل كتاباته (٢١).

وقد زاد من اضطراب الأوضاع في الأندلس ــ لاسيما قُرْطُبَة ــ اقتحام البربر (٢٢) لها (٢٣)، ونشر الدمار بها، ودفعت قُرْطُبَة ثمن مقاومتها أنهاراً من الدماء، وقتل الكثير من أهلها (٢٤)، ودخلت البلاد بعدها في سلسلة من الأحداث (٢٥) واضطربت الأوضاع، واستمرت النزاعات التي شارك فيها البربر والصقالبة (٢٦) وأهل قُرْطُبَة أنفسهم الأمر الذي جعل ابن حَيَّان يكن للبربر كراهية شديدة تشيع على ظاهر صفحات تاريخه فهو يندد بقسوتهم وحقدهم الدفين على الدولة الأندلسية، ورغبتهم في نقض بناء الحضارة الأندلسية منذ أول لحظة يتهيأ لهم فيها ذلك (٢٧) وقد تتبع ابن حَيَّان تلك الأحداث وفى تفصيل دقيق.

وانتهت هذه المرحلة في سنة ٤١٧هـ/١٠٢٦م، حين أجمع أهل قُرْطُبَة برئاسة الوزير أبي الحَزْم بن جَهْوَر على رد الأمر إلى بني أُمَيّة (٢٨) واتفقوا على مبايعة هشام بن محمد بن عبد الله بن عبد الرحمن الناصر (٢٩)، وتلقب بالمستظهر (٣٠) وبعد ذلك خرج عليه محمد بن عبد الملك (المُسْتَكْفي) سنة ٤١٤هـ/١٠٢٣م ويذكر ابن حَيَّان من الخليفة المستكفي قوله: «ولم يكن هذا المستكفي من هذا الأمر في وِرْد ولا صَدَر وإنما أرسله الله تعالى على أهل قُرْطُبَة محنة وبلية» (٣١) وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على متابعة ابن حَيَّان للأحداث ورصدها بصورة شبه يومية وبطريقة ناقدة.

ونتيجة لتلك الأحداث تقلصت بالضرورة قوة السُلطة في الداخل (٣٢) وهو ما انعكس أيضاً على فكر ابن حَيَّان؛ فحاول مثل غيره من المؤرخين النابهين من أمثال ابن حَزْم أن يعمل على تحقيق وحدة الأندلس وتقوية سلطة الخلافة من جديد (٣٣)؛ فنراه يعتد «بالجماعة» أو وحدة الأندلس ولذا كان يستخدم كلمة الجماعة مراراً وتكراراً فيقول: «سلطان الجماعة» و«إمام الجماعة» و«أمير الجماعة» (٣٤).

وبينما كان البناء السياسي للأندلس يتصدع شيئاً فشيئاً في أثناء فترة الصراع على الخلافة بين من ادعاها من أفراد البيت الأُمَوي ومن أعقبوهم من بني حَمّود (٣٥)، انهار البناء السياسي جملة، وضاعت الوحدة وتفرق أمر الجماعة (٣٦)، وفي تلك الأثناء اجتمع شيوخ قُرْطُبَة والوزراء برئاسة أبي الحزم بن جَهْوَر واتفقوا على خلع المُعْتَد بالله آخر خلفاء بني أُمَيّة وإبطال رسم الخلافة جملة (٣٧) ونودي في الأسواق والأرباض: ألا يبقى بقُرْطُبَة أحد من بني أُمَيّة وألا يكنفهم أحد من أهل المدينة، وانتهى بذلك أمر بني أُمَيّة في الأندلس وزالت خلافتهم وانقطعت الدعوة لهم (٣٨) وأثرت تلك الواقعة تأثيراً بالغاً في فكر ابن حَيَّان، وجعلته يتابع مصير دويلات الطوائف، ويرصد العديد من الوقائع، وركز على انفراط وحدة الأندلس وتفرق ملكها إلى دويلات طائفية (٣٩)، واقتسامهم أقاليم الخلافة فوصفهم ابن حَيَّان بأنهم: «أمراء الفرقة الهمل (٤٠) الذين هم ما بين فشل ووَكَل» (٤١).

أما في قُرْطُبَة فقد اجتمع كبار أهلها بعد إلغاء الخلافة، وأسندوا الأمر إلى ابن جَهْوَر، وكان مشهوراً عندهم بجدارته وكفاءته لتقلد هذا المنصب (٤٢)، وابتكر لأهل قُرْطُبَة نظاماً جديداً للحكم قائماً على الشورى، ورأى ابن حَيَّان أنه لم يستبد بالسلطة كما استبد غيره من ملوك الطوائف، وإنما كون مجلساً للحكم من شيوخ أهل قُرْطُبَة وانتخب أميناً لهذا المجلس، وكان لا يصرف أمراً إلا بعد الرجوع إلى جماعة الشيوخ هؤلاء (٤٣)، وكان من جراء ذلك أن اختار ابن حَيَّان المقام في قُرْطُبَة في ظل الجَهْوَرَة لأنه في نظره خير بيئة يستطيع فيها أن يسجل أحداث عصره وفيها استطاع أن يعبر عن سلبيات المجتمع الأندلسي خاصة بعد تمزق الأندلس على هذا النحو، وقد انتقد ملوك الطوائف في عصره خاصة في تربص بعضهم ببعض واستعانتهم بالنصارى لتنفيذ مخططاتهم.

وبصفة عامة ــ وكما يرى الدكتور محمود إسماعيل ــ أن «الانتكاسات التاريخية في

حياة الشعوب ليست تشرذماً مستطيراً على طول الخط؛ بل قد تسفر عن إيجابيات بصدد الفكر وتطوره، إذ غالباً ما تفضي إلى استنفار النخبة المفكرة لاستقراء أسبابها وعلل تلك الانتكاسات» (٤٤).

وعلى الصعيد الاقتصادي وبعد انهيار وسقوط الخلافة حدثت الانتكاسة وعم الكساد الاقتصادي (٤٥) وتدهور العمران، وحفل العصر بالأزمات إلى حد المجاعة وأفل نجم قُرْطُبَة عمرانياً وبشرياً وصور ابن حَيَّان الوضع قائلاً: «... وطمست أعلام قصر الزهراء (٤٦)... فطوى بخرابها بساط الدنيا وتغير حسنها، إذ كانت جنة الأرض، فعداء عليها قبل تمام المائة من كان أضعف قوة من فأرة المسك، وأوهن بنية من بعوضة النمروذ، والله يسلط جنوده على من يشاء، له العزة والجبروت» (٤٧).

وتحولت المدن التجارية المزدهرة إلى قلاع وحصون عسكرية (٤٨) الأمر الذي لقي تنديد ابن حَيَّان، ويشيع ذلك في صفحات كتابه «المتين» ومثال على ذلك ما أشار إليه في فطنة بالغة عن سوء الأحوال الاقتصادية نتيجة الوضع المتردي بمدينة بَطَلْيَوْس (٤٩) نتيجة النزاع بين المعتضد بن عَبَّاد والأفْطَس؛ فقال: «بقيت بَطَلْيَوْس مدة خالية الدكاكين والأسواق من استئصال القتل لأهلها في وقعة ابن عَبَّاد هذه بفتيان أغمار إلا الشيوخ والكهول الذين أصيبوا ومئذ فلاستدلت بذلك على فشو المصيبة (٥٠)؛ فتوقع برؤية ثاقبة عما سيحل بعد ذلك من كوارث اقتصادية.

وانتشرت في الأندلس «الكُوَر المجندة» (٥١) نتيجة لكثرة الحروب الأهلية فنزل جند دمشق في كورة إلْبِيرَة (٥٢)، وجند حَمْص في كورة إشْبِيلِيَة (٥٣) وجند الأردن في كورة مالطة، وجند قِنَّسْرِين في كورة باجة (٥٤) وبعضهم بكورة تُدْمِير (٥٥)، فهذه منازل العرب الشَّاميين، وبقي العرب والبربر والبلديون شركاءهم كما تعاظم «إقطاع التجار» نتيجة شرائهم بعض إقطاعات الخلفاء والولاة (٥٦). وفي ظل هذا الحكم اضطرب الوضع الاقتصادي، واشتد الغلاء وانتشرت الأوبئة وعمت الكوارث، وانعدم الاستقرار والأمن (٥٧).

ولجأ الملوك من أجل إرضاء نزواتهم وتحقيق لذاتهم إلى إثقال كاهل رعاياهم بالضرائب (٥٨)؛ فانعكس ذلك الوضع على كتابات ابن حَيَّان فوصف ذلك الوضع المتردي في مرارة واضحة بقوله «فما أقول في أرض فسد ملحها الذي هو المصلح لجميع أغذيتها؟ هل هي إلا مشفية على بوارها واستئصالها؟ ولقد طمي العجب من أفعال هؤلاء الأمراء.. أمور لو تدبرها حكيم إذن لنهى وهيب ما استطاعا (٥٩)

وعلى الصعيد الاجتماعي شهد المجتمع الأندلسي في ظل الخلافة والحجابة مرحلة المزج والانصهار بين العرقيات المتنوعة ليحدث نوع من التجانس لم تشهده الأندلس من قبل؛ إلا أن السخائم العرقية والإقليمية عادت مرة أخرى لتؤثر سلباً في هذا التجانس، ولتمزق وحدة الأندلس من جديد (٦٠) بظهور النزعة العنصرية؛ ولذا لم يغب عن ابن حَيَّان أيضاً أن يعبر عن تلك النزعة في الأندلس في تلك الفترة وذلك من خلال حديثه عن اجتماع خازني بيت المال في عهد الأمير محمد، وهما «عبد الله بن عثمان بن بسيل، ومحمد بن وليد بن غانم» واستدعى الأمر أن يكتب ابن غانم كتاباً قدم نفسه فيه، فما كان من ابن بسيل إلا أن قام له: «والله لأطبع كتاباً تنتقد مني أنت فيه، وأنا شامي وأنت بلدي» (٦١).

ويشير أيضاً إلى الفتنة بين اليمانية والمضرية فقال: «وكان ابتداء فتنة أهل الجزيرة وأتباعها بالمعصية بين اليمانية والمضرية أن أطلق على بعض الغارات واستحلوا الحرمات وتخلقوا بأخلاق الجاهلية، واتخذوا الحصون والمعاقل المنيعة فارتقوا إليها وأذلوا البسائط» (٦٢). وقد كانت هناك طبقة الأمراء والحكام، وذوو الثراء وأصحاب الوظائف الكبرى، وكانوا يمتلكون ثروات طائلة تمثلت في الضياع الواسعة والقصور الخاصة وتفننوا في صنوف من البذخ (٦٣)، والناظر إلى روايات ابن حَيَّان يجد أن الغالب عليها تصويره مثالب الطبقة الحاكمة، ولم يغب عنه تصرفات الحكام وشغفهم بالبناء إلى حد الإسراف والبذخ ويتضح هذا فيما نقله عن معاوية بن هشام عند ذكره لقيام الأمير محمد بتحسين قصر الخلافة فيقول: أنه بلغ من تحسينه إياه مبلغاً «تَوَفَّتْ به الكمال وكتسبت الجمال فشغفيت به أدواء النفوس، وضرب بحسنها المثل» (٦٤). كما رصد ابن حَيَّان انحراف الحُجاب والوزراء، واستطاع أن يلقي الضوء حول طبيعة حياة الأمراء من خلال المعايشة، وقد أشار إلى ما أصاب أهل الأندلس من نفاق وقلة وفاء وميل مع من يبقى في المنصب، كما لم يغب عنه أن يصور بعض تجاوزات الولاة وظلمهم كما صور دور الجواري في بلاط حكام الأندلس، وانتقد ما كان يقوم به من دسائس وهذه الرؤية النقدية ما كانت لتحدث لولا ظروف عصره التي دفعته إلى ذكر ما وصل إليه حال الأندلس من انقسام وتفكك (٦٥).

ونراه لا يغفل الإشارة إلى جال «مشيخة الشورى» أواخر عهد الخلافة الأُمَوية بالأندلس، ويتضح هذا عند حديثه عن الخليفة هشام المُعْتَد الذي يقول عنه: «وزاد في رزق مشيخة الشورى من مال العين، ففرض لكل واحد خمسة عشر ديناراً مشاهرة فقبلوا ذلك على خبث أصله، وتساهلوا في أكل ما لم يستطبه فقيه قبلهم» (٦٦).

وكانت هناك طبقة أخرى تعاني ألوان العسف والتنكيل ويطلق عليهم لقب العوام وهم الفئة

المهمشة في التاريخ (٦٧) ولا يأتي ذكرهم في الغالب الا عند التأريخ للكوارث كالمجاعات والأوبئة، أو من خلال ذكر حركات المعارضة التي جرت تهميشها بالمثل ودمغها بأبشع التهم والنعوت (٦٨)، وتتكون هذه الطبقة من الفلاحين في الريف والحرفيين والعمال في المدن (٦٩) وأغلبها من البربر أو المولدين (٧٠)، أو الموالي (٧١)، وكان على هذه الطبقة أن تتحمل أعباء ضرائب باهظة كانت تُفرَض عليها وكانت تقوم بينهم وبين الدولة هوة سحيقة من سوء الظن وعدم الثقة (٧٢) وكان لهذا التدني أثره على ابن حَيَّان في معارضته لهذه المظاهر في كتبه وتنديده بها عليها (٧٣)، ويقول واصفاً أحد هؤلاء المغالين في جمع الضرائب: «ونعني إلينا فلان، وكان فظاً قاسياً ظنيناً جشعاً جباراً مستكبراً قليل الرحمة نزر الإسعاف زاهداً في اصطناع المعروف، أحد الجبابرة القاسطين على الرعية المجترين على ردأ حكام الشريعة وكان مهلكه ـ زعموا ـ من طاعونة طلعت عليه ببعض أطرافه فتجاسر على قطعها بفرط جهالته، فمات معذباً في الدنيا ولعذاب الآخرة أشد (٧٤).

تعددت مجالات المعرفة الاجتماعية والثقافية التي طرقها ابن حَيَّان عكست لنا ألواناً من الحياة الأندلسية الاجتماعية والثقافية ويعتبر تاريخه الكبير أدق وثيقة مفصلة للحياة الثقافية والفكرية للأندلس فنراه يرصد العديد من الظواهر الاجتماعية عند ما يصور شرائح المجتمع بما فيها من صور الوشاية، والذم، والمكائد وفساد القضاة (وقد انطبقت أرض الأندلس نفاقاً واستعرت خلافاً لذلك بإغفال من كان قبله لحسم من كان ينجم من قرن النفاق حتى تفاقم الأمر بعد تطاوله، وتفاوت الشيء بعقر بتداركه واستعجل شرعمر بن حفصون جرثومة النفاق وانتزى أكثر بلاد الأندلس اقترانه).

ومن الأقوال التي ذكرها ابن حيان، والدالة على وجود شهادات الزور في الأندلس، حديثه عن «محمد بن غالب» من أهل إستجة، كان قد طلب من الأمير عبد الله بناء حصن بقرية، شنت طرس وهدفه من ذلك حماية الطريق، ومنع المفسدين وقطاع الطرق من إلحاق الأذى بالمسلمين وعندما تم بناء الحصن حسد بنو خلدون وبنو الحجاج وقامت الحرب بينهما، وادعى بنو حجاج على إثر هذه الحرب أن محمد بن غالب اغتال رجلاً من قرابتهم، واستدعوا عليه الشهادات المزورة.

كما عكس الصراع الذي كان يدور بين الفقهاء والخليفة وكيف أن الخليفة كان يكره أن يكون القاضي قوياً، وهو ما صوره تحت عنوان «نوادر من أخبار قضاة الأمير عبد الرحمن»، ومن هذه النوادر أيضاً نستشف النفوذ القوي الذي كان يتمتع به الفقهاء في الدولة، والدليل على ذلك أن الأمير عبد الرحمن قلما يولي قاضياً إلا عن مشورة يحيى بن يحيى اللَّيثي وفي ذلك يقول ابن حَيَّان: «وغلب يحيى بن يحيى جميعهم على رأي الأمير عبد الرحمن، وألوى بإيثاره، فصار يلتزم من إعظامه وتكريمه وتنفيذ أموره ما يلتزم الوالد لأبيه، فلا يستقضي قاضياً، ولا يعقد عقداً، ولا يمضي في الديانة أمراً، إلا عن رأيه وبعد مشورته».

كما صور لنا بخل الأمير عبد الله بن محمد، وشيوع حوادث الرشوة بالغصب فيه مهده كما صور بعض معايب عبد الرحمن الناصر وتبرز استهتاره باللذات وتغليظ العقوبات، وتهوين الدماء، والعبث في الرعية. ونرى ذلك أيضاً عندما يتحدث عن النساء وشغف الأمير عبد الرحمن بهن فيقول: «كان الأمير عبد الرحمن مُستهتراً للنساء شديد الميل إليهن والإعجاب بهن والبذل لهن، والاستكثار منهن، والهوى فيهن».

كما سجل مظاهر الاحتفال بالأعياد والمناسبات وكيف كان الشعراء والخطباء في هذه الاحتفالات «تتناغى فيما ترتجل من خطبها وتنشد من أشعارها فتكثر وتجيد» أما الاحتفال الرسمي من قِبَل الخلفاء بالأعياد فقد أطنب في وصفها ابن حيان.

ولم يغب عنه أن يعبر عن مظاهر البذخ التي كانت تتسم بها حفلات استقبال الحكام الأندلسيين لمن يفد عليهم ولذلك يقول من يوم استقبال الخليفة الحكم المستنصر لجعفر بن علي ومن معه إنه: «أحد الأيام العظام مُقْرَطِبَة في اكتمال حسنة وجلالة قدره، خلد حديثه زمناً في أهلها قاضياً من عجب الجلالة وكل شيء فإلى انقضاء إلا إله الأرض والسماء تعالى جده».

ومن الصور الاجتماعية التي اهتم ابن حيان بتسجيلها في تاريخه حفلات المجون والتبذير للأمراء والخلفاء والوزراء؛ منها على سبيل المثال حادثة احتفال المأمون بن ذي النون بإعذار حفيده يحيى، تلك الحادثة التي احتلت عدداً غير قليل من الصفحات يقول في الإعداد لها:

«وأمر ـ المأمون ـ بالاستكثار من الطهاة والاتقاء للقدور، والإتراع للجفان، والصلة لأيام الطعام، والمشاكلة بين مقادير الأخبار والآدام، والإغراب في صنعة ألوانها مع شياب أباريقها بالطيوب الزكية، والقران فيها بين الأضداد المخالفة ما بين حار وبارد، وحلو وحامض، والمماثلة بين رائق أشخاصها، وبين ما تودع فيها من نفائس صحافها..».

وكان المدعوون إلى هذه الاحتفالات التي استمرت أياماً أشتاتاً من الناس من صفوة وعامة، وقد لقي الجميع من الاحتفاء بهم والتكريم لذواتهم ما يمكن أن يشابه ترتيب إدارات المراسم والتشريفات بالقصور الملكية ووصف ابن حيان طائفة القضاة على المائدة في غرفة أسرف في وصفها فإذا انتهوا من الطعام يكمل الجانب التالي من رحلة الدعوة على هذا النحو:

«ولما فرغت تلك الطائفة جيء بهم إلى مجلس المرسوم لوضوئهم، وقد فرش أيضاً بوطاء الوشي المرقوم بالذهب، وعلقت فيه ستور مثقلة مماثلة.. ثم نقلوا إلى مجلس التطييب، أفخم تلك المجالس وهو المجلس المطل على النهر العالي البناء السامي السناء فشرع في تطييبهم في مجامر لفضة بديعة بفلق العود الهندي المشوبة بقطع العنبر الفستقي بعد أن نديت أعراض ثيابهم بشآبيب الماء الورد الجوري، يصب فوق رؤوسهم من أواني الزجاج المجدود، وفياشات البلور المحفورة».

والذي يعنينا من هذا النص أمور كثيرة، من أهمها الإسراف، والذي يتابع القصة بأكملها حسبما رواها لتفصيلات هذه المجالس القصف فيها والإنشاد الشعري مما لا يتسع المقام لذكره الأمير عليهم برغم تدني أشعارهم كل ذلك كان هدفاً من أهداف أبي حيان في تعرية ملوك الطوائف الذين يقتلون المال والبشر، ويقاتل بعضهم بعضاً لأجل هوسهم بالتربص بهم للتحفز على أبوابهم.

وكشف ابن حيان عن دور العنصر النسائي في بلاد الأندلس، مثلما صور ما كانت تقوم به جارية الخليفة الناصر «مرجان» من حيل ضد السيدة فاطمة القرشية بنت أخي جد المنذر بن محمد الأمير، وكان الناصر يقول لجاريته مرجان هذه: «فاقتادي إلى قصرك فإني طوع يمينك وحبيس هواك» وكان ذلك على إثر الحيلة التي دبرتها لصرفه عن ابنة عمه فاطمة القرشية، ويقول ابن حيان عن هذه الجارية معتمداً في ذلك على ما قاله لها قبشي فتقدمت لديه جميع نسوانه حتى كانت كرائمه وحظاياه لا يصلن إلى مطالبهن ورغباتهن من الناصر لدين الله إلا بشفاعة مرجان لهن وتوسلهن بها لديه للطف منزلتها وغلبتها على قلبه..

وصور لنا مكانة الجواري في المجتمع الأندلسي فيورد لنا قصة الجارية مرجان التي كانت من أحب الجواري إلى قلب الخليفة الناصر وأنجبت له ابنه الحكم، فكانت أثيرة الخليفة لا يسلو بدون رؤيتها ولا يكتم عنها سراً، وإذا مرض حُمِل إلى بيتها.

وقد أمدنا ابن حيان بسيل من النصوص، على جانب كبير من الأهمية وتكشف النقاب عن الوضعية الاجتماعية لعدد كبير من فئات المجتمع الأندلسي ومنهم على سبيل المثال: الفقهاء حيث أماط اللثام عن النفوذ الاجتماعي ـ والسياسي بالطبع ـ للفقهاء، وكيف كان الأمراء والخلفاء يخشون تقلب الفقهاء عليهم مثلما أورد في ما نقله من كتاب الاحتفال ما يشير إلى أن الأمير عبد الرحمن بن الحكم كان يكره تأثير الفقهاء عليه ويقلق منهم ويسميهم سلسلة السوء».

وابن حيان لا يغفل أيضاً ذكر الآثار المترتبة على النواحي السياسية من إصابة المؤدبين وكساد الناحية التعليمية للصبيان والمؤدبين، هذا فضلاً عما تكشف عنه روايته من قتل المغنين والطنبوريين، وهذا يشير إلى ألوان البذخ واللهو في الأندلس في «فترة الفتنة». واستطاعت روايات ابن حيان التاريخية أن تكشف من زوجية الشخصية الأندلسية وذلك عند حديثه عن «عبد الله بن عاصم» صاحب الشرطة بقرطبة على عهد الأمير محمد الذي مر به، يوماً فتى حسن الشارة يترنح سكراً، فأمر بأخذه، فوجدت به رائحة الشرب، فأمر بجلده، فلما جُرد للجلد أقبل على ابن عاصم، فقال له: ناشدتك الله، من الذي يقول:

إذا عاب شرب الخمر في الدهر عائب
فلا ذاقها من كان يوماً يعيبها

فقال له ابن عاصم: أنا وأستغفر الله منه فقال له الفتى: فلا تستحيه عن وجهه حين تغرى بالشرب وتحض عليه، ثم تكشف عنه وتعاقب فيه! فأفحمه ودرأ الحد عنه.

وما أكثر ما ترد في ثنايا تاريخ ابن حيان ملاحظات وتعليقات نفذ بها إلى الكشف عن العيوب الدفينة في المجتمع الأندلسي، هذه العيوب التي أدت شيئاً فشيئاً إلى تحللها وتصدعها وكأنما سرطان الخفي يستشري في باطن جسد ظاهره الصحة والقوة وهي عيوب بدأت منذ أيام الحكم المستنصر، ثم استفحل داؤها على عهد الدولة العامرية. غير أن الأمجاد العسكرية والقوة الظاهرية كانت تلقى عليها حجاباً كثيفاً أستر لها عن الأنظار. لقد كانت الفتنة تجثم تحت هذه القشرة الظاهرة من القوة والعظمة فلما تصدعت واجهة الدولة بعد وفاة المظفر بن المنصور بن أبي عامر إذا بهذا البنيان الشامخ ينهار في لحظات، وإذا ينيران الفتنة المبيرة تندلع معلنة بداية نهاية الإسلام في الأندلس.

كما رصد سوء الأحوال الاقتصادية المترتبة على المنازعات والحروب خاصة بين ملوك الطوائف فنراه يصف ما حدث بمدينة بَطَلْيَوْس نتيجة النزاع بين المعتضد العَبّادي والأفْطَس بأنها «مصيبة»، حيث «خلت الدكاكين والأسواق» ويصف القسوة التي استخدمت في جمع الضرائب غير الشرعية بمدينة شاطبة بكل أنواع العنف حتى تساقطت الرعية ولم تصمد في وجه هذا الظلم ومن هنا يتضح مدى اهتمام ابن حَيَّان برصد الجوانب الاقتصادية دون الاقتصار على الجانب السياسي فقط.

كما أرخ للوضعية الجبائية والمالية مثل ما أرخه حول الوضعية الجبائية والمالية للدولة العامرية؛ فيقول ابن الخطيب في أعمال الأعلام: «ذكر أبو مروان خلف رحمه الله في كتابه المسمى بأخبار الدولة العامرية... فقال: «كان مبلغ جباية آخر أيام المنصور أربعة آلاف دينار سوى رسوم المواريث بقُرْطُبَة وكور الأندلس كانت تجري على الأمانة وسوى مال السبي والمغانم على اتساعه في يمنه وسوى ما يتصل به السلطان من المصادرات ومثل ذلك مما لا يرجع إلى قانون، قال: وكانوا يعتدونها أربع بيوت تأخذ النفقات السلطانية منها على

المشاهرة بالزيادة والنقصان ما بين الشهر والشهر مائتي ألف دينار إلى مائة وخمسين ألفاً، أن يدخل شهر رونيه العجمي فيتضاعف فيه الإنفاق من أجل الاستعداد لغزو الصائفة فينتهي منه إلى خمسمائة ألف دينار وأكثر منها وما فضل من المال بعد جميع النفقات أحرزه السلطان في بيت ماله مع غير ذلك من ضروب استفاداته». كما تعرض للحديث عن أهل البيوتات الذين اتخذوا الضياع الواسعة منهم بنو حجاج الذين امتلكوا في «باديتهم بلسنة المنسوبة إليهم على خمسة عشر ميلاً من الحاضرة»، وكذلك «الإلهانيون والمعافريون وبنو خلدون الإشبيليون الذين اكتسبوا الضياع سواء بالبادية أو الحاضرة»، ويكشف ابن حيان النقاب عن قرى بأكملها تملكها «كريب بن عثمان» بكورة مورور ومثله أيضاً كان سليمان بن محمد الشذوني.

وتعرض أيضاً لذكر «الذكوات والصدقات» التي يتكلف الجباة بتحصيلها من الفلاحين وحتى تتمكن الخلافة من تغطية نفقات الحملات الحربية استحدثت «مغرم الحشد» الذي عم الجميع باستثناء المطوعة. كما تعرض ابن حَيَّان لرصد المجاعات والأوبئة، بل ويفسر سببها بدقة.

أما الحالة الثقافية فالعجيب أنه وعلى النقيض من الوضع السياسي لم تكن الثقافة الأندلسية يوماً أشد إشعاعاً، وأقوى خصوبة كما كانت عليه في تلك الفترة ففي الغالب تكون الأزمة «تحدياً» يوجب «الاستجابة» حسب مفهوم «أرنولد توينبي» وغالباً ما تناط النخبة المفكرة بريادة الاستجابة على الصعيد المعرفي كما يرى الأستاذ الدكتور محمود إسماعيل (٧٥). ويجمع الدارسون على ازدهار الحركة الثقافية في عصر ملوك الطوائف وذلك راجع إلى تداعيات وظلال العصر السابق، بما يؤكد أن الظواهر الفكرية في تطورها وفي أفولها تحتاج إلى فترة زمنية طويلة (٧٦).

هذا وقد مجد الأندلسيون العلماء والفقهاء ورجال الأدب، وكان لهؤلاء القيادة والريادة في المجتمع الأندلسي

وقد تعصب ابن حَيَّان للمذهب السني المالكي ـ وهو المذهب الرسمي للدولة ـ الذي دخل إلى الأندلس في حياة الإمام مالك نفسه، وذلك بفضل من رسولها من تلاميذ الأندلسيين ونقلوا كتابه «الموطأ»، وهم على التوالي الغازي بن قيس (ت ٨١٥/١٩٩)، وزياد بن عبد الرحمن اللخمي الملقب بشبطون (ت ٨١٩/٢٠٤هـ)، وهو أول من أدخل مذهبه في الأندلس، ويحيى بن يحيى اللَّيثي (ت ٨٤٨/٢٣٤هـ)، وساهم غيرهم من الفقهاء في انتشار المذهب المالكي أيضاً مثل: عيسى بن دينار الغافقي الطليطلي (ت ٨٢٧/٢١٢هـ)، ويكمن أثر المذهب المالكي في الأندلس بكونه أهم المحاور التي دارت حولها المؤلفات الأندلسية المبكرة، شرحاً وتوضيحاً لكتاب الموطأ، ودراسة لرجاله وأسانيده، ودفاعاً وانتصاراً له، وتأليفاً حول المذهب بشكل عام. وكان ابن حَيَّان من أشد المتحمسين لذلك المذهب وانعكس ذلك بوضوح على كتاباته ويظهر ذلك في هجومه على أتباع المذاهب الأخرى أصحاب «الطائفة الخبيثة» «المارقة» مثل حركة ابن مسرة «الظنين المرتاب» و«المرائي بالعبادة الرابض بالفتنة» «القادح في السُنة». واعتبر المعز لدين الله الفاطمي «صاحب إفريقية الممخرفي الضلالة»، ونظر إلى الفواطم عموماً باعتبارهم «أهل الضلالة». كما تحامل على أمراء المغرب الموالين للفاطميين فنعت الحسن بن قنون «بالمارق» ولعن صاحب نكور «قبحه الله» ووصف النكوريين «الفاسقين».

كما تناول مشكلة الإمامة والخلافة؛ فكان يرى ضرورة أن يكون «خليفة المسلمين من قريش» وحيث أن الأمويين من قريش، وكانوا بالفعل ممثلين في شورى الإمامة، فإن الخلافة حق من حقوقهم بل يزيد في جعل خلفاء بني أُمَيّة امتداداً طبيعياً لخلافة الراشدين في أقوالهم وراسوم السُنة، وأحرزوا وظائف الديانة»

وكان يرى ثلاث مهمات كبرى للخليفة: عسكرية وإدارية ومدنية؛ ولذا نراه يصف حال أهل طُلَيطِلَة وما لهم من الذل على أيدي العدو الإفرنجي بعد استقرار دول ملوك الطوائف أنهم «عدموا الراعي العنوف»، ويقول في معرض مدحه لمسلك أبي الحزم ابن جَهْوَر في إدارة الأمور بقُرْطُبَة إن أهل قُرْطُبَة «ولوهم من الجماعة أمينها المأمون عليها»، أما اللقب الذي يطلقه على الناصر «مجمع الفرقة»؛ فالقيام بجهاد العدو هو الذي جعله معجباً أشد الإعجاب بالناصر والمستنصر والمنصور العامري وابنه عبد الملك المُظفر ويجعل الجهاد مطلباً أساسياً للأمة في مناطق الثغور، إذا ما يلتقطه الإمام ويدفع به من القوة إلى الفعل فمن شأن ذلك الإمام أن يسقط فإذا قام غير متولي هذا الدفع؛ فإن الأمة تلتف حوله ويصبح هو صاحب السلطة الفعلية في البلاد وما حدث سنة ٣٦٦هـ/٩٧٦م إثر وفاة الحكم المستنصر وتولي ابنه هشام المؤيد الخلافة نظرياً خير دليل على ذلك؛ حيث تولى الأمر المنصور العامري لأنه قام بالجهاد ملبياً لطلب الأمة وهي أم الإمامة المسلمين فأورد عنواناً لذلك وهو: «ذكر دفاع ابن أبي عامر العدو، وقيامه بالجهاد دون الجماعة وتوصله بذلك إلى تدبير الملك».

كما أدلى بآرائه في حركات المنتزين ـ الثائرين ـ في الأندلس والمغرب وهي في نظره حركات خارجة عن السنة والجماعة في الأندلس فمن هؤلاء المنتزين من كان هدفه «السعي في الأرض بالفساد والاستحلال لغنائم المسلمين، ومنهم من كان يسعى إلى قطع السبيل وإشاعة الفساد في الأرض وسفك الدماء.

ويتحدث ابن حيان عن «سعيد بن سليمان بن جودي» أمير العرب المنتزين بمدينة غرناطة، ويذكر عنه مقالة ولده عبد الله فيه من شغفه

بالجواري، وأنه كان: «مقدماً لهن على جميع لداتهن، مع ما مضى في ذكر شغفه بشراء لهن وأشعاره فيهن». ويبدو في رواية ابن حيان هذه التلازم بين الظروف السياسية وتوارث المنتزين، والآثار المترتبة على ذلك من حيث التفكك القيمي والأخلاقي الذي أصاب المجتمع في بعض أنماطه.

وقد تعرض لتراجم العلماء وقد قل من تجده متبحراً في علم واحد أو علمين؛ بل فيهم من يعد من الفقهاء والمحدثين والفلاسفة والأدباء والمؤرخين واللغويين (٧٧) ولم يقتصروا على العلوم النظرية بل كانت لهم دراسات في علوم عملية (٧٨) كالفيزياء وعلم العقاقير والزراعة (علم الفلاحة) والذي أبدعوا فيه وصنفوا لتصانيفه المشهورة مسجلين ما توصلت إليه تجاربهم في النباتات والتربة (٧٩).

وهذا التعدد المعرفي لعب دوراً مهماً في إثراء فكر ابن حَيَّان خاصة وأنه كان مكثراً من الاطلاع على تلك الكتب وسهلت لمثله النهضة العلمية الاطلاع على تاريخ الممالك النصرانية أيضاً، مما يرجح أنه كان يعرف عجمية الأندلس وأن «ما أورده ابن حَيَّان من أخبار عن إسبانيا (٨٠) النصرانية ينم عن معرفته الدقيقة بكل أحوالهم وأسباب حكامها (٨١)». وكان لكثرة مطالعاته التاريخية أن تجنب الروايات الخرافية والأسطورية ولم يشع ذلك في كتاباته؛ مما كون وعياً تاريخياً ناقداً لديه ومكنه من أن يصور ما وُجد في البلاط الأندلسي من دسائس وفتن بين الحجاب والوزراء تصويراً نقدياً لا يعتمد على القص فقط.

ومن الناحية الثقافية: قام ابن حَيَّان بالترجمة لمشاهير الأدباء والشعراء وأعلام الفكر، وأورد الكثير من نظمهم سواء كان نثراً أو شعراً؛ ثم يقوم بعرض جمل من أخباره مثل ترجمته لعباس بن فرناس الذي نادم الأمير عبد الرحمن بن الحكم وجالسه وصديقه مؤمن بن سعيد الشاعر وكذلك ترجمته للشاعر يحيى الغزال وقد وصفه وصف الناقد البارع الحصيف فقال:

«وكان مقتدراً على الشعر سلس الطبع فيه، يُصرفه في ضروب الشعر حلواً وقريضاً ملاحة معنى وغُزر مادة، وأكثر شعره محمول على الدعابة والهزل، فلذلك خرج بعضه بألفاظ عامية مبتذلة. وهو في ما روى ونقح محسن مُجود وكان على نصاعة أدبه، عالماً مفتناً جزلاً متكلماً عريضاً مُندراً، كبير الغور ظريف الخبر، خالد الذكر في الأعصر البائدة».

ونجده يتعرض لذكر مجالس الغناء، و«خبر زِرْياب»، و«المطربين ببلد الأندلس»، ويروي ذكر جلساء الأمير عبد الرحمن بن الحكم وسُماره الدانين إليه من شعراء أهل زمانه وأدبائهم، ونبذ من نوادرهم وأشعارهم مما خالطه من أخبارهم.

ويسرد أخبار الشعراء، مع الأمير عبد الرحمن بن الحكم وبعض ما سقط إلينا من أمادحهم له من ذلك «خبر يحيى بن حكم الغزال في إرساله إلى ملك الروم».

ويشير أيضاً إلى شغف الأمير عبد الرحمن بن الحكم بعلم الهيئة ومطالعته للكتب القديمة، صاغياً إلى علم التنجيم واقفاً على سنن التعديل ملياً، يسأل علماءه عن الأدلة، مولعاً بالوقوف على أقوالهم في أحكامه مقرباً الحذاق المنجمين في زمانه آنساً بهم محسناً إليهم مستريحاً إلى تعديلهم لأوقات حركاتهم، وإنذارهم من طريق أقضيتهم مسلداً دونهم حسه وكان من مشهور في زمانه ومن قبله عباس بن فرناس، ذو الأنباء الشنيعة، وعبد الواحد بن إسحاق الضَّبِّيّ، ذو النوادر البديعة، ومروان بن غزوان، ومحمد بن عبد الله وعبد الله بن الشمر بن نمير نديم الأمير السابق في حلبتهم الزائد في تمام خصاله الأدبية على جماعتهم، فقد كان فيما ينتحلونه من علمهم إماماً لهم، معدوداً في وجوههم، يعول الأمير عبد الرحمن عليه في تمييز غيب ما يطرقه من شؤونه، ويساوره من خطوبه، فلا يزال يبلو من صدق إصابته، وصواب رجمه، ما يطول منه تعجبه، ويكثر من أجله تسآله فله معه ومع من سمينا من الوزير عبد الرحمن بن يحيى الأصم، والنعمان بن المنذر وغيرهما من رجالهم، وملا حدى أصحابه وغيرهم في هذا الباب نوادر مستغربة.

كما أشار إلى أن عبد الرحمن الأوسط أول من اتخذ كاتباً خاصاً له وسار الأمراء والخلفاء من بعده على هذا النظام حتى سقوط الخلافة.

ويحوي كتاب المقتبس بين دفتيه أيضاً تراجم عديدة لطبقات الفقهاء الأندلسيين منفتح الأندلس وحتى عصره معتمداً على مصادر متعددة، كما رصد لنا ابن حَيَّان انتقال الفتاوى بالأندلس من رأي الأَوْزاعيّ، وأهل الشَّام بالكلية «فحولت إلى رأي مالك وأهل المدينة. وانتشر رأي مالك بقُرْطُبَة، وعم بلاد الأندلس». ورصد أيضاً مجالس العلم والتعليم بالأندلس، وأخذ العلم على يد الشيوخ والفقهاء وأكد على أن الحكم المستنصر قد أمر بـ«تحبيس حوانيت السراجين بسوق قُرْطُبَة على المعلمين لمن قد اتخذهم لتعليم أولاد الضعفاء والمساكين بقُرْطُبَة».

وهذا يعني أن الدولة قد تبنت تخصيص مصروفات للمدارس والمستعرض لكتاباته يتضح لنا مدى ما وصلت إليه الأندلس من احترام العلماء والفقهاء ورجال الأدب، وكيف أن الأندلسي كان ينفق ما عنده من مال حتى يتعلم ومتى عُرف بالعلم أصبح في مقام التكريم والإجلال ويشير الناس إليه بالبنان. وقد اختلفت منزلة الأشخاص باختلاف سماتهم واجتهادهم بشخصية فقد كان منهم طبقة برزت أسهمت في السياسة العامة للدولة، وظفرت لذلك بالحظوة عند الأمراء وقد سجل ابن حَيَّان كل ذلك في تاريخه وبدقة بالغة.

مما سبق يتضح لنا أن كتب ابن حَيَّان تناولت وبتفصيل دقيق تاريخ المسلمين في الأندلس سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً مما أهله لأن يكون حامل لواء التاريخ في الأندلس. والخلاصة أن الفكر التاريخي قد ازدهر إبان تلك الحقبة التي شهدت «القرن الذهبي» في تاريخ الفكر الإسلامي(٣٨) وخير نموذج هو حامل لواء التاريخ في الأندلس ابن حَيَّان القرطبي.

المصادر والمراجع

(١) ابن حَيَّان: هو حيان بن خلف بن حُسَين بن حيان بن محمد بن حيان بن وهب بن حيان مولى الأمير عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان، كنيته أبو مروان. ذكر ابن بَشْكُوَال في كتابه الصلة أنه قرأ اسمه وولاء مهذا بخطه، ولد في قُرْطُبَة سنة (٣٧٧هـ ـ ٩٨٨م) وتوفى بها يوم الأحد ٢٨ ربيع الأول سنة ٤٦٩ هـ (٣٠ أكتوبر سنة ١٠٧٦م)، وما وصل إلينا من أخباره قليلاً لا يتناسب مع هذه المكانة العالية التي اعترف بها لابن حَيَّان أهل عصره، ولم يترجم لنفسه كما فعل بعض المؤرخين قبله وبعده أنظر في ابن حَيَّان وترجمته: ابن بَشْكُوَال، الصلة، ج١، ص١٥٣، ترجمة رقم ٣٤٥. ابن بَسَّام، الذخيرة ١/١٠٧٣، الحُمَيْدي، جذوة المقتبس ٣٠٠ رقم ٣٩٧، الضَّبِّي، بغية الملتمس ٢٧٥ رقم ٦٧٩، الزركلي، الأعلام، ٣، ٢٣٤، كحالة، معجم المؤلفين ٨٨٤، وقد كتب عنه ملشور الطونية رسالة بعنوان Ibn Hayyan de Cordoba y sa Historia de laEspanamusulmana ضمن دفاتر إسبانيا، المجلد الرابع، بونس آيرس ١٩٤٦ ص٥ـ٧٢)؛ وغرسيه غومس بحث صغير عنه في مجلة الأندلس (المجلد ١١، ١٩٤٦).

(٢) محمود إسماعيل: في دراسة التراث، رؤية للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٢٣.

(٣) الترقيح: الكسب والمتاجرة.

(٤) ابن بَسَّام: الذخيرة: (تحقيق البدري) ج٣، ص٥٠٤ـ٥٠٥.

(٥) الغثاء: حداثة السن.

(٦) ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج ١، ص ٢٩.

(٧) الحاجب: في أول الأمر كان الحاجب في الدولة الأُموية بالأندلس يقوم بالوساطة بين الخليفة ووزرائه، ثم اتخذت سلطة الحاجب في الاتساع حتى أصبح أرفع الوزراء شأناً، وصار يسمى بذي الوزارتين، وصار يشرف على الشئون المدنية والعسكرية. ولما ولي الحجابة المنصور بن أبي عامر (الحاجب) أمور الأندلس، حجر على الخليفة الأموي الطفل المؤيد هشام الثاني (٣٦٦ـ٣٩٩هـ/٩٧٦ـ١٠٠٩م)، واتخذ الزاهرة عاصمة جديدة له، لدلالة الزهراء وسيطرته على أم الخليفة (صبح) التي كانت تحاول إنقاذ ابنها من هيمنة الحاجب المنصور ومن الغريب أن المنصور ظل محتفظاً بلقب (الحاجب) رغم استبداده بالسلطة كما خلفه أبناؤه الذين احتفظوا باللقب (الحاجب) إلى أن سقطت الدولة العامرية سنة ٣٩٩هـ/١٠٠٨م بعد أن سيطرت على الدولة الأموية والأندلس أكثر من ثلاثة عقود. راجع (حسن الباشا: الألقاب الإسلامية، الدار الفنية، القاهرة، ١٩٨٩م، ص٢٥١، شحادة الناطور وآخرون: الخلافة الإسلامية حتى القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، الاردن، ١٩٩٠م).

(٨) هو: محمد بن أبي عامر الحاجب، طلب العلم والأدب في قُرْطُبَة، وسمع الحديث تعلق بوكالة صبح أم الخليفة هشام المؤيد وأمره في الترقي وتغلب على الأندلس توفي سنة ٣٩٢هـ. للمزيد راجع الحُمَيْدي: جذوة المقتبس ترجمة رقم ١٢٣، الضَّبِّي: بغية الملتمس ترجمة رقم ٣٤٢، المعجب، ص ٧٢، الحُلة السّيَراء، ج١، ص ٦٨، المقري: نفح الطيب، ج١، ص ٦٩٣.

(٩) للمزيد راجع: ابن الأبّار: الحُلة السّيَراء، ج١، تحقيق، حسين مؤنس، ج١، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥م، ص ٢٦٨ـ٢٧٧، وابن عذاري: البيان المغرب، ج٣، ص٢٠٣، وابن الخطيب: أعمال، ص٨٠ ونفح، ج١ ص ٤٦٤).

(١٠) أحمد مختار العَبّادي: دراسات في تاريخ المغرب والأندلس. مؤسسة شباب الجامعة، ص ٨٧.

(١١) ت ٣٩٩هـ ـ ١٠٠٨م وقيل أنه توفى على إثر ذبحة صدرية، وقيل نتيجة عملية اغتيال، انظر ابن عذاري: البيان المغرب، ج٣، ص ٣٧.

(١٢) محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس. ج ٢، الهيئة المصرية للكتاب ٢٠٠١، ص ٦٢٢.

(١٣) يعرف في المراجع العربية باسم شنجول Sanchuelo سانشويلو وهو تصغير للفظ سانشو وهو اسم جد ملكه أسانشو الصغير، أنظر حاشية: مختار العَبّادي: دراسات في تاريخ المغرب والأندلس، مرجع سابق، ص ٨٧.

(١٤) محمود إسماعيل سوسيولوجيا الفكر الإسلامي، مكتبة مدبولي، ط ٣، ١٩٨٨، ص ٥٣٦.

(١٥) قُتل سنة ٣٩٩ هـ / ١٠٠٨ م.

(١٦) محمود إسماعيل: إشكالية المنهج، مرجع سابق، ص١٦.

(١٧) راجع ترجمته في: جذوة المقتبس: ص ٣٣٦؟١٣٣٦، ترجمة رقم ٣٣٢، بغية الملتمس: ص١٩١ ترجمة رقم ٤٤٠، المطمح: ١٦، والمطرب: ١٤٧. واليتيمة ٢: ٣٥٠ ومعجم الأدباء ٢: ٢١٨ وأعتاب الكُتّاب: ٣٠٤ وابن خلكان ١: ١١٦ والمغرب ١: ٧٨ والخريدة ٢: ٥٥٥ والوافي ٧: ١٤٤ والمسالك ١١: ٢٠٦.

(١٨) في تناول تلك الرؤية استفاض كلا من الدكتور محمود إسماعيل في كتابه «أشكالية المنهج في دراسة التاريخ» والدكتور محمد مكي في مقدمة نشرته للمقتبس.

(١٩) للمزيد عن شخصية سليمان المستعين راجع ابن بَسَّام الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ج١، تحقيق سالم مصطفى البدري، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٨، ص ٢٢، نقلاً عن ابن حَيَّان، = ابن الأبّار: الحُلة السّيَراء، ج ٢، ص ٥، ابن عذاري: البيان، ج٣، ص ٥١، والضَّبِّي: بغية، ص ٣٠.

(٢٠) ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج ١، ص ٢١.

(٢١) محمود مكي مقدمة نشرته لجزء من المقتبس الشطر الثاني ط ١، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٧٣م، ص ١١١ ـ ١١٢.

(٢٢) يقصد بالبربر الجماعات التي أقامت منذ أحقاب بعيدة في الشمال الأفريقي من برقة شرقاً حتى المحيط الأطلسي غرباً، وينسب السلاوي كلمة بربر إلى بربر بن قيس بينما يرجع ابن خلدون الكلمة إلى كثرة بربرتهم والبربرة بلسان العرب هي اختلاط الأصوات غير المفهومة ويرجعهم البعض الآخر إلى لفظ بربروس وتعني الرافضة للحضارة الرومانية وقد عاش البربر على شكل جماعات وبعضهم عاش داخل المدن واختلطوا بمن احتل البلاد كالرومان والوندال وغيرهم والغالبية عاشت على شكل قبائل وجماعات واتخذت من سهول وجبال المنطقة موطناً لها. أنظر: الموسوعة الإسلامية العامة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ٢٠٠١ م، ص ٢٧٥.

(٢٣) في ٢٦ شوال ٤٠٣هـ / ٩ مايو ١٠١٣ م.

(٢٤) فقد قُتل سعيد بن منذر خطيب المسجد الجامع منذ أيام الحكم المستنصر (٣٥٠ـ٣٦٦هـ/٩٦١ـ٩٧٦م)، وقتل ابن الفَرَضي صاحب تاريخ علماء الأندلس، راجع الطاهر أحمد مكي: دراسات عن ابن حزم. ط ٤، دار المعارف ١٩٩٩، ص ٣٠١. و:
Joseph Mccabe: The Splendour of Moorish Spain London ١٩٥٩. P. ١٢١.

(٢٥) حيث توالى على الحُكم خلال تسع سنوات ثلاثة من بني حمود، هم الناصر والقاسم والمعتلي، وثلاثة من بني أمية، هم المرتضى والمستظهر والمُسْتَكْفي.

(٢٦) كان الجغرافيون العرب يطلقون هذه التسمية على سكان البلاد المتاخمة لبحر الخزر بين القسطنطينية وبلاد البلغار ثم اكتسب اللفظ مدلولا خاصا في أسبانيا الإسلامية فصار يطلق أولا على أسرى الحرب الذين كانوا يقعون في أيدي الجرمان ويباعون للمسلمين في شبه الجزيرة وكان لفظ الصقلبي ينسحب في مصر الرحالة ابن حوقل في القرن العاشر على الرقيق الذين من أصل أجنبي سواء في ذلك من كانوا من بلاد أوروبا أو من أسبانيا ذاتها وكانوا ينخرطون في سلك الجندية أو يتخذون لخدمة الحرم في القصور فقد كانوا يخصونهم وكان لتجار اليهود على يخت عبير المستشرق الهولندي دوزي معامل للخصي أشهرها عمل فردن في فرنسة كما لهم محلات خصي هم جليون الى الأندلس ويباعون فيها وينشئون تنشئة خاصة فيتعلمون العربية وفنون الفروسية ويتأدبون بآداب المجتمع الأندلسي، وازداد عددهم زيادة كبيرة بحيث بلغوا في عهد الناصر لدين الله بقُرْطُبَة ١٣٧٥٠ وفكر قراقب كثيرة منهم وسمعت منزلهم في المجتمع فأثروا وملكوا الأراضي واتخذوا الحشم والعبيد ونبغت طائفة منهم في العلم والأدب فكان منهم الشعراء والكتاب، وعظم شأنهم في أيام الناصر فتولوا المناصب الهامة وقيادة الجيوش ولم يتردد الناصر في أن يعهد الى نجدة الصقلبي بقيادة الجيش الذي وجهه الملك ليون في سنة ٣٣٧. واستثقى منهم الحكم المستنصر فاشتد تشوكته حتى كان فائق وجؤذر دورهما في عهده وفي عهد ابنه هشام، راجع ياقوت: معجم البلدان مادة (صقالبة)، المقري: نفح الطيب ١/٨٨، ٢/٩٣، ٥٧، تكملة الصلة ابن الأبّار طبعة كوديرا رقم ٨٩.

(٢٧) محمود مكي: مقدمة، الشطر الثاني، نفسه، ص ١١٤.

(٢٨) عبادة كحيلة: القطوف الدواني في التاريخ الإسباني، القاهرة ١٩٩٨م، ص ١٠٩.

(٢٩) في ٢٥ ربيع الآخر سنة ٤١٨ هـ.

(٣٠) الحُمَيْدي: جذوة، ص٢٧، الضَّبِّي: بغية، ص٣٤، المراكشي: المعجب، ص٥٧، ابن حزم: نَقْط العروس، ص٥٦، وعنان: دولة الإسلام، ج ٢، ص ٦٦٨.

(٣١) ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج ١، ص ٢٧١.

(٣٢) محمود إسماعيل: سوسيولوجيا، مرجع سابق، ص٥٣٤.

(٣٣) محمود إسماعيل: إشكالية المنهج، ص ١٦.

(٣٤) للمزيد راجع: المقتبس (انطونيا)، ص ٦٧، ١٣٣، ١٣٤.

(٣٥) نجم هذه من ملوك الطوائف في الأندلس وقد سُمّيت على اسم مؤسسها محمد بن نسل إدريس بن عبد الله أي أنهم من الأدارسة بيد أنه بالرغم من هذه النسبة العلوية، إلا أنهم كانوا ينتمون في الواقع من حيث النشأة والعصبية والمصير، إلى البربر، وتوالى على الحُكم خلال تسع سنوات ثلاثة من بني حمود هم الناصر والقاسم والمعتلي، وثلاثة من بني أمية هم المرتضى والمستظهر والمُسْتَكْفي وتداخلت ولايات هؤلاء الخلفاء، راجع، ابن بسام، تحقيق سالم البدري، ج١، ص ٦، نقلا عن ابن حيان، ابن حزم: جمهرة أنساب العرب، دار المعارف، ص٤٤٣، الحميدي: جذوة المقتبس، ص ٢٢، ابن عذاري: البيان، ج٣، ص ١٢٢، عنان: دولة الإسلام، جـ ٢، ص ٦٥٧.

(٣٣) حُسَين مؤنس شيوخ العصر في الأندلس الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥ م، ص ٨٠.

(٣٤) راجع، الحُمَيْدي: الجذوة، ص ٢٨، والضَّبِّيّ: بغية، ص ٣٤، ابن عذاري: البيان، ج ٣، ص ١٤٦، ابن الخطيب: أعمال، ص ١٣٨.

(٣٥) سالم: تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، ص ٣٦٣.

(٣٦) ونوجز المسألة فيما يلي: قُرْطُبَة: يحكمها بنو جَهْوَر (٤٢٣ هـ ـ ٤٦٣ هـ)، إشبيليّة: بنو عباد (٤١٤ ـ ٤٨٤ هـ)، غَرْناطة: بنو زيري (٤٠٣ ـ ٤٨٣ هـ)، طُلَيْطِلَة: بنو ذي النون (٤٢٧ ـ ٤٨٧ هـ)، بَلَنْسِية: العامريون، (٤١٢ ـ ٤٧٨ هـ)، سَرَقُسْطة: بنو هود (٤١٠ ـ ٥٣٦ هـ)، راجع، .

(٤٠) الهمل: المتكاسلون المتوانون.

(٤١) ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج ٣، ص ١١٧.

(٤٢) دوزي: ملوك الطوائف، ترجمة كامل كيلاني، ط، مكتبة عيسى الحلبي ١٩٣٣، ص ١٠، ١١، وينتمي ابن جَهْوَر إلى بيت من أعرق بيوتات الموالي الأندلسية وهو أبو الحَزْم بن محمد بن عبيد الله بن أحمد بن محمد من أهل بيت ووزراء، وسوف يحكم الدولة جماعة من الوزراء على نظام شبه جمهوري، راجع، عبد الحميد العَبّادي: المجمل في تاريخ الأندلس، ط ٢، دار القلم ١٩٦٤، ص ١٤٠، وللمزيد، راجع، ابن الأَبّار: الحُلة السِّيَراء، ج ١، ص ٢٤٤، والضَّبِّيّ: بغية، ص ٥٤، ابن بَشْكُوَال: الصلة، ص ١٣١، وخالد الصوفي: جمهورية بني جَهْوَر، دمشق ١٩٥٩، ص ٤٦.

(٤٣) راجع، ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج ١، ص ٣٧٤ حيث يقول «فعجب ذوو التحصيل للذي أراه الله في صلاح الناس من القوة، ولما تعتدل حال، أو يهلك عدو، أو تقع جباية، وأمر الله تعالى بين الكاف والنون».

(٤٤) راجع، محمود إسماعيل: إشكالية المنهج، ص ٣٨.

(٤٥) Miguel Asin Palacios: Un c?dice inexplorado Andalus, ٤٣٩١, I, p, _ del cordobés Ibn Hazm. Al vol. ٢ (٤٣٩١) p. ٤٠.

(٤٦) الزهراء Medina Zahra: ممدود تأنيث الأزهر وهو الأبيض المشرق والمؤنثة زهراء والأزهر النير ومنه سمي القمر الأزهر، تقع شمال غرب مدينة قُرْطُبَة، وعلى بعد حوالي ستة أميال، وقد شرع الخليفة عبد الرحمن الناصر في بنائها في شهر المحرم سنة ٣٢٥هـ؛ حيث عهد إلى ابنه الحكم بالإشراف على البناء، وقد استمر البناء إلى عهد الحكم، لكن الزهراء لم تعمر طويلا؛ حيث إنه لما تغلب المنصور ابن أبي عامر على السلطة نقل قاعدة الحكم منها إلى الزاهرة وقد قام البربر بتخريبها أثناء الفتنة البربرية. (ابن غالب: فرحة الأنفس ص ٣١ـ٣٤، الحِمْيَري: الروض المعطار ص ٢٨ـ٣٢، المقري: نفح الطيب ج ٥ ص ٦٧٥، السيد عبد العزيز سالم: تاريخ المسلمين ص ٤٠٧ ـ ٤١١).

(٤٧) ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج ١، ص ٢٧٢.

(٤٨) أحمد بدر: تاريخ الأندلس في القرن الرابع الهجري، دمشق، [د.ن]، ١٩٧٤ م، ص ٢٤٢.

(٤٩) بَطَلْيَوْس Badajoz: بفتحتين وسكون اللام وياء مضمومة وهي مملة مدينة أندلسية من إقليم مارِدَة بينها وبين ميلاّبنها الأمير عبد الله على يد عبد الرحمن بن مروان الجليقي وهي تقع غربي قُرْطُبَة، راجع، ياقوت الحموي: معجم البلدان: ج ١، ص ٤٤٧، أبو بكر الزهري: كتاب الجغرافية، ص ٨٨.

بَطَلْيَوْس (Badal) تقع على نهر وادي يانه شمال شرق مدينة إشبيليّة على بعد ١٨٥ ميلا، بنيت على يد الثائر عبد الرحمن بن مروان الجليقي عام ٢١٦هـ. (البكري: المسالك والممالك ج ٢ ص ٩٦٦، ياقوت: معجم، ج ١، ص ٤٤٧)، سحر عبد العزيز سالم: تاريخ بَطَلْيَوْس الإسلامية، ج ١، ص ١٣٧ ـ ١٤٠.

(٥٠) ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق سالم البدري)، ج ١، ص ٢٣٩، نقلا عن ابن حَيَّان.

(٥١) الكُورَة: الإقليم أو الصقع أو البقعة يجتمع فيها قرى ومحال، وتحدث الجغرافيا العربية المقدسي من التقسيمات الإدارية في الأندلس فقال إن في الأندلس ثماني عشرة كورة أو رستاق كما في الشرق (راجع: المقدسي أحسن التقاسيم ص ٢٣٤، ابن الخطيب الإحاطة تحقيق محمد عبد الله عنان ج ١ ص ١٠٩).

(٥٢) إلْبِيرَة (Elvira): إلْبِيرَة: الألف فيه ألف قطع وليس بألف وصل فهو وزن إخريطة وإن شئت بوزن كبريتة وبعضهم يقول بلبيرة وربما قالوا بيرة تقع شرق قُرْطُبَة بنيت مدينتها في مهد عبد الرحمن الداخل بينها وبين غَرْناطة ستة أميال، وهي كثيرة الأنهار والأشجار والثمار ونزلها جند دمشق وكانت مدينة إلْبِيرَة قريبة من غَرْناطة بينهما ستة أميال، أما بطرنة فقد عدها ابن سعيد من قرى بَلَنْسِية راجع (راجع: ياقوت: =معجم، ج ١، ص ٦٤، المقري: نفح تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، حاشية رقم ٢، ج ١، ص ١٣٤.

(٥٣) إشبيليّة Sevilla: إشْبِيلِيَّة: بالكسر ثم السكون وكسر الباء الموحدة وياء ساكنة ولام وياء خفيفة .م. وتقع مدينة إشبيليّة في الأندلس، كانت على جانب من الأهمية أيام الفينيقيين، اتخذها الرومان عاصمة لمقاطعة بيتيكا وبنو يحوجوارها مدينة تاليكا تتصل بالمحيط الأطلنطي بنهر الوادي الكبير فتح المسلمون إشبيليّة في شعبان ٩٢هـ/٧١٣م بقيادة موسى بن نصير بعد حصار دام شهر، وأقام عليها عبد العزيز بن موسى بن نصير بعد حصار دام شهر، وأقام عليها عبد العزيز بن عبد الله الطويل وهو أول ولاتها من المسلمين، راجع: ياقوت: معجم، ج ١، ص ١٩٥.

(٥٤) بَاجَة (Beja): في البرتغال وتقع على بعد ١٤٠ كيلومترا جنوب شرقي الأشبونة وكانت تضم كورة واسعة.. وقد عاشت مدينة باجة التقلبات العديدة التي طرأت على المنطقة في العصور الوسطى وقد تلقفها بنو عباد والمرابطون والمتمردان قسي والموحدون وابن هود وابن محفوظ التي انتهى في العام ٦٣٨هـ على يد الأسبان، راجع: ياقوت: معجم، ج ١، ص ٣١٤.

(٥٥) تُدْمِير Tudmir: بالضم ثم السكون وكسر الميم وياء ساكنة وراء من كور الأندلس سميت باسم لكها تُدْمِير وتقع شرق قُرْطُبَة. (راجع: ياقوت، معجم البلدان، ج ٢، ص ١٩، دائرة المعارف الإسلامية، ج ٥، ص ١٦.

(٥٦) للمزيد راجع، محمود إسماعيل: سوسيولوجيا مرجع سابق، وشريف م (دراسات في الحضارة الإسلامية) ترجمة أحمد شلبي، مكتبة النهضة المصرية، ط ٢، القاهرة ١٩٦٦، وطلفاح خير الله (حضارة العرب في الأندلس) دار الحرية بغداد ١٩٧٧.

(٥٧) ابن حزم: رسائل ابن حزم الأندلسي، تحقيق: إحسان عباس. المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت ١٩٨١م، ج ٣/ص ١٧٤.

(٥٨) البيان المغرب: ج ٣، ص ١٦٢، الذخيرة: (تحقيق البدري) ج ٣، ص ٩.

(٥٩) ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج ٣، ص ١١٧.

(٦٠) محمود إسماعيل: الفكر التاريخي في الغرب الإسلامي، ط، منشورات الزمن، المغرب ٢٠٠٨ م، ، ص ٧٠.

(٦١) ابن حَيَّان: المقتبس (تحقيق مكي، الشطر الثاني)، ص ١٣٧.

(٦٢) ابن حَيَّان: المقتبس (تحقيق أنطونية)، ص ٥٢.

(٦٣) عادل يحي عبد المنعم: النقد الاجتماعي عند المؤرخين والكتاب الأندلسيين، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ص ٧٩.

(٦٤) المقتبس (تحقيق مكي، الشطر الثاني)، ص ٢٢٧.

(٦٥) راجع، عادل عبد المنعم: النقد الاجتماعي مرجع سابق، ص ٩٥.

(٦٦) ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج ٣، ص ٣٢٥، والسلة: السرقة الخفية.

(٦٧) لمزيد من التفاصيل راجع محمود إسماعيل: المهمشون في التاريخ الإسلامي، دار رؤية، ٢٠٠٤.

(٦٨) نفسه، ص ١٤.

(٦٩) نفسه، ص ٥٣.

(٧٠) أطلق على من أسلم من أهل الأندلس لحظة الفتح اسم «المسلمة» وعلى أبنائهم اسم «المولّدون» الطاهر مكي: دراسات عن ابن حزم، مرجع سابق، ص ١٦.

(٧١) الموالي في الأندلس هي: طبقة تتألف غالبيتها من العبيد الذين أعتقهم مالكوهم أثناء حياتهم أو بعد موتهم بموجب وصية ويسمي الشخص المحرر مولى، وكان يظل مرتبطا بمالكه القديم أو بورثته بما يشبه الرباط العائلي الذي يلزمه بواجبات معينة نظير استفادته بالحماية المعنوية أمام الاصطناع فقد كان يوجد في المجتمع الأندلسي، أنظر، ليفي بروفنسال: اسبانيا الإسلامية، ج ١ ص ١٨٨.

(٧٢) راجع، عز الدين أحمد: النشاط الاقتصادي في المغرب الإسلامي، دار الشروق، ط ١، ١٩٨٣ م

(٧٣) ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج ٤، ص ١٤٦.

(٧٤) ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج ١، ص ٣٦٦، نقلا عن ابن حَيَّان.

(٧٥) راجع إشكالية المنهج في دراسة التراث، مرجع سابق، ص ٣٩.

(٧٦) محمود إسماعيل وآمال محمد محسن في تاريخ المغرب والأندلس، القاهرة، بدون، ص ١٥٧.

(٧٧) مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ج ٣، مطبعة الاستقامة، ط ١، ١٩٤٠، ص ٣٣١.

(٧٨) الشكعة: الأدب الأندلسي، دار العلم للملايين، ط ٥، ١٩٨٣، ص ٧١.

(٧٩) راجع، ابن بَصَّال: كتاب الفلاحة، ص ١١ ـ ٣٦.

(٨٠) لفظة إسبانيا (Hispania) أقدم اسم أطلق على شبه الجزيرة الأيبيرية، وبعضهم يرده إلى أصل فينيقي معناه «ساحل الأرانب البرية» ثم قيل إن ذلك نسبة إلى اشبان (Sphan) وتحرفت الكلمة إلى أصبهان، ومن صيغ الاسم أيضا (Hispalia) وعرب إلى إشبيليّة. راجع، المقري: نفح تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، حاشية رقم ٢، ج ١، ص ١٣٤.

(٨١) عبد المحسن طه رمضان: الحروب الصليبية في الأندلس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٤٠.

(٨٢) نفسه، ص ١٤.

فاس في مؤلفات الرحالة الفرنسيين

الحدود بين الهويات

سمير بوزويتة

أن تبحث عن فاس في محكيات الأسفار يعني أن تعيش تلك اللحظات من الحيرة المقلقة، وأن تستوطن فضاءات الحدود المصطنعة ما بين الثقافات والهويات والعوالم.
أن تستكشف هذا الفضاء الوهمي يعني أن تدرك أن هذه الأمكنة ذاتها هي الأخرى حلبة التفاوض بين المعرفة والسلطة بين الغلبة والمقاومة.
كما يعني ذلك أن التمثيل واستنطاق الهوية هما أداة لفهم شرك التوتر بين الرغبة والخوف.

يظل وهم صناعة الهوية هو أفضل التعبير عن اللاوعي الغربي وعن تلك الآخرية البيضاء، تلك الغيرية المهووسة بشياطين الذات، فالمسألة تتعدى أن تنحصر في صراع الذوات بين الغربي والشرقي، بل تتحدد في المسافة البينية التي تولد هذا الصراع وبذلك فإن ترسيم الحدود بين الهويات يعدّ ضرباً من الهلوسة.
إن مسألة صنع الهوية تقتضي لعبة المرآة وتمثيل الذات في نظام الغيرية المنتج للاختلاف والتباين، وهذا ما يعبر عنه تييري هنتش(1) (الشرق المتخيل) بـ:
إن الشرق بالنسبة للغرب هو ما ترمز إليه الغيرية بالنسبة إلى الهوية، وما يعنيه الماضي والتراث بالنسبة إلى المستقبل

والحداثة، وبصفته مرآة مكبوتنا فهو الحلم والموت في آن. فالآخر هو تلك التحويلة التي يسلكها الغربي للعودة إلى الذات. فالأمر يتطلب إدراك ماهية هذه العلاقة، إذ إن النزعة الإثنية المركزية، ليست مجرد قصور في مدى النظر والوسع التخلص منه، بل هي الشرط بالذات لإمكان نظرتنا إلى العالم. أما في (الغرب المتخيل)(٢) فإن سمير الحسيني يعاين كيف توصل الشرق والغرب في الوجدان السياسي العربي إلى تكوين كتلتين

من أجل تصحيح الصورة بالنسبة إلى آسيا، سواء في ضوء الماضي التاريخي أم في ضوء التطورات المعاصرة فعملية إعادة النظر هي مهمة لتاريخ الغرب بقدر أهميتها لتاريخ الشرق. وعموماً، إن المركزية الأوروبية فشلت في تفسير المنجزات الحالية التي أحرزها الشرق كما أنها تسيء تفسير تاريخ الغرب، من هنا يبدأ كتاب الشرق في الغرب في تحقيق التوازن، ومن ثم فهو يشكل تحولاً أساسياً في نظرتنا إلى التاريخ والمجتمع في

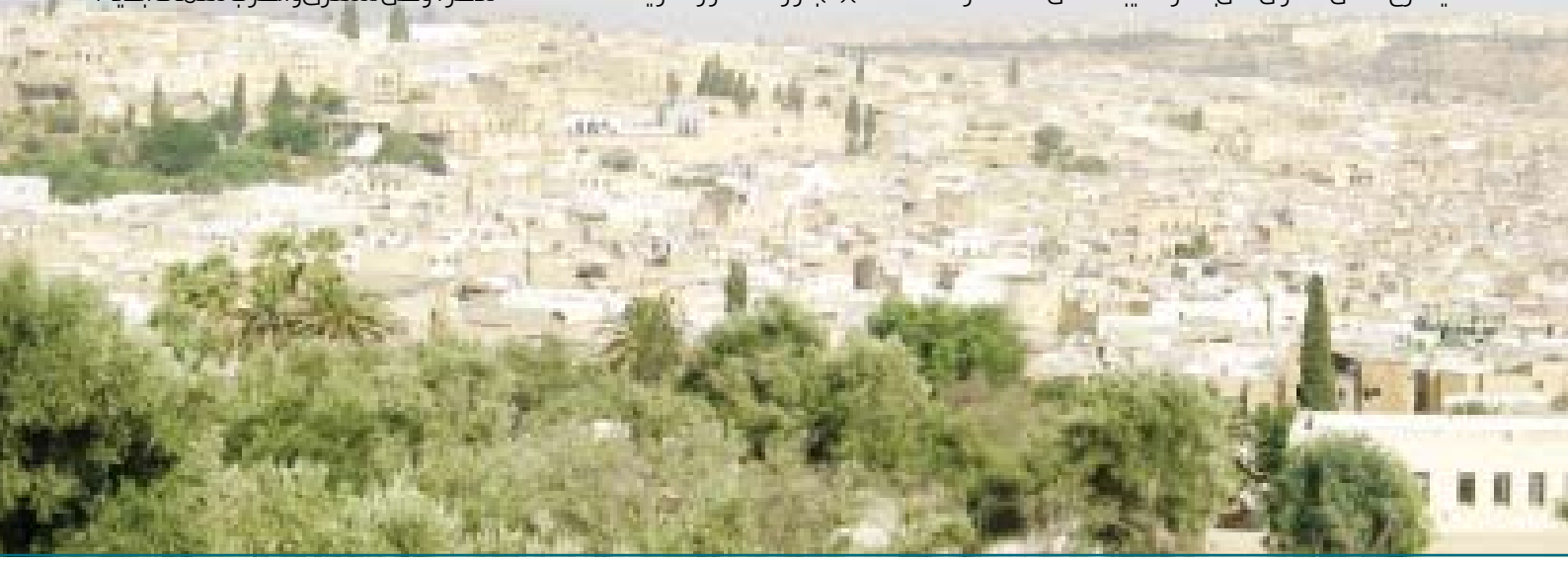
> إن الشرق بالنسبة للغرب هو ماتر مزإليه الغيرية بالنسبة إلى الهوية، وما يعنيه الماضي والتراث بالنسبة إلى المستقبل والحداثة

نفس التوجه يتساءل جورج قرم في كتابه (شرق وغرب: الشرخ الأسطوري)(٥) هل

متراصتين وتشكيل المدرك الحسية والمواقف وردود الأفعال، وإذا كان تييري هنتش تساءل عمن نحن؟ كغربيين فإن سمير الحسيني يطرح نفس السؤال لكن بسؤال آخر يبحث عن

الغرب والشرق على السواء وبنفس الطموح يحاول علي بن إبراهيم الحمد النملة في كتابه (الشرق والغرب، منطلقات العلاقات ومحدداتها)(٤) بلورة منظور فكري متعدد

تقسيم العالم إلى هذا الثنائي الذي يفصل بين جزأيه جدار منيع من الأفكار المسبقة والذي يأسر المجتمعات في تقوقع على الذات وعداء للآخر؟ وهل للشرق والغرب سمات أبدية،



إجابة، وإنما هي دعوة لصالح المعاينة المباشرة للغيريات، ومعاينة متحررة قدر الإمكان من جميع المرايا. إن الأمر يحتاج إذن إلى إعادة تقييم الشرق كما يرى جاك غودي في كتابه (الشرق في الغرب)(٣) وذلك

الأبعاد، وإلى تقديم أداة تحليلية نظرية، تمكن القارئ من فهم حجم تلك العلاقات، التي تمتد إلى قرون، واتجاهها وتأثيرها، وإمكان قياس أثرها، وذلك من أجل الوعي بحقيقة علاقاتنا بالغرب واستشراف المستقبل، وفي

سرمدية لا تتغير؟ وأين حدود الشرق وحدود الغرب، ومن يحددها؟

سعى جورج قرم إلى الإجابة عن هذه الأسئلة عبر استعراض المسلّمات الفكرية الرئيسية

التي استند إليها الفكر الحديث ووظيفة هذه المسلّمات في الخطاب الغربي سواء الذي يوجهه إلى نفسه وقد سماه الخطاب النرجسي أو الذي يوجهه إلى الآخر الشرقي وهذه المسلّمات هي التي ترسم الخط الخيالي/الوهمي الفاصل بين الشرق والغرب فيتساءل عن مكان وجود محور الشر وما الذي يصوغه وينظمه؟ تلك هي المسألة الأساسية هل هو الدين أم اللغة أم الحضارة؟ هل نستطيع أن نتحدث عن شرخ عميق وحدود شبه مغلقة تفصل بين عالمين غريبين أحدهما عن الآخر؟ وهل يكون الحادي عشر من سبتمبر/أيلول فصلاً جديداً من صراعات التناحر القديم الدامي بين الشرق والغرب؟

> يدحض جورج قرم وجود شرخ بين الشرق والغرب ويسعى إلى فك رموز هذا الهذيان وتفكيك مقوماته من خلال نقد أهم مقولات كل من الفكر الغربي والفكر العربي أو الإسلامي اللذين أضحيا أسيري هذه الجدلية العقيمة المفروضة عليهما

يدحض جورج قرم وجود شرخ بين الشرق والغرب، ويسعى إلى فك رموز هذا الهذيان، وتفكيك مقوماته من خلال نقد أهم مقولات كل من الفكر الغربي والفكر العربي أو الإسلامي اللذين أضحيا أسيري هذه الجدلية العقيمة المفروضة عليهما.
تسعى هذه الدراسة إلى تقديم رؤية إنسانية

كونية تفضل استيطان الأمكنة الحدية التي تربط الشرق بالغرب، واستكشاف هذه الطبوغرافية الموسومة باستحالة الامتلاك والسيطرة والهيمنة. فهذه الأمكنة تشكل الممر الفاصل/الواصل على الجسر فيتحول الجسر إذّاك في رأي بيير كلاسترإلى وصل للعبور والانصهار، أو ذلك التماس الرفيع بين الثقافات المبشرة بميلاد هويات جديدة تؤمن بثقافة الاغتراب والنأي والنفي واليتم أو ببساطة ثقافة لاتعترف بأوهام التقطيع الجغرافي، بل تدعو إلى صناعة أمكنة اللقاء والتلاقي بين الشرق والغرب، تكون فيها الهويات منفلتة من سمات ثقافية محددة مسبقاً وقائمة خارج التاريخ فيغدو للهوية الثقافية دور في نسج التواصل وترسيخ المكان البرزخي حيث تتناسل معارف ومعاني جديدة تغرب كل توقعاتنا السياسية وتبدل ما ألوفاتنا أثناء التوظيف السياسي. هكذا يستطيع المكان البرزخي أن يشق الهوية ويحولها إلى كتلتين من التداخل والانصهار إلى حد تنتصر فيه الهوية إلى استيطان أمكنة لاتاريخية وذوات متعددة على نحو تصبح فيه الهوية أمام بل في ما هو أقل من واحد ومزدوج.

يحاول هذا الطرح تجاوز الأحكام الغربية المطلقة والنهائية عن التعدد والاختلاف، وتصنيم السلفية والأصولية كل ما هو محلي وذاتي، لكن للأسف فإن لحظة الاغتراب التي تمنح الرحالة نفساً وجودياً قوياً لم تؤثر وتغير في كثير من الرحالة الفرنسيين خلال القرن التاسع عشر، وغيريل شارم وأندري شوفريون أفضل نموذجين لتصدير ثقافة الكراهية والتبخيس ومتحفة المغربي في قرونه الوسطى.

ولعل التركيز على هذين الرحالين يستمد أهميته من كونهما أثرا كثيراً في جيل بأكمله. فغدت الكتابة عن الشرق مرتعاً للاحتقار والازدراء بل تلك الموضة التي تشكل متنفساً

للقارئ الغربي حيث تزخر بأبشع الصفات التي تصل درجة النقيض التام للإنسان الغربي الفاضل، وبذلك تضمنت نماذج من محكيات أسفار فرنسيي القرن التاسع عشر تركيزاً متعسفاً متعمداً على السمات التي تجعل الشرق متخلفاً عن الغرب وتنفيه إلى الآخرية وتخفضه إلى غيرية دونية. وقد روجت هذه المحكيات لمقولات:

- الشرق مكان للملذات
- الشرق عالم العنف
- الشرق عالم متوحش
- الشرق عالم بدائي
- الشرق عالم غرائبي

كان لبعض هذه المقولات أهميتها في فكر القرون الوسطى وظلت تتداول بدرجات متفاوتة حتى وقتنا الحاضر، بحيث تختفي مقولات لتوظيفها الإيديولوجي والسياسي. إلا أن القرن التاسع عشر يعد القرن الذي أفرز لشكل ممنهج ومدروس لمثل هذه المقولات والتي تم توظيفها في سياق الكولونيالية. لقد خلف الرحالة الفرنسيون خلال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين حجماً هائلاً من أدب الرحلة، فالرحالة سافروا لخدمة وطنهم، وكانوا عينه التي ترى وصوته الذي يروي. ولهذا كانوا غالباً ما يتمتعون بالدعم الرسمي باعتبار أن روايات رحلاتهم هي التي صورت العالم كما أرادته الامبريالية. ووفق ذلك استمر توظيف الخطاب الهيرودوتي والخطاب الشرقي في تناغم مع ابتداع شرق وهمي يتلاءم والطموحات الاستعمارية وبذلك يغدو الشرق مادة طيعة للخيال وإمكانية لصنع هوية شرقية نقيضة للغرب فالرحالة الفرنسيين الذين اخترناهم لهذه الدراسة رأوا أنفسهم أسياداً بين خدام همهم أن الشرق إما موميا ناطقة وأنه مدعاة للتسلية أحياناً لكنه مدعاة للاحتقار دائماً. فالتركيز على غابرييل شارم وأندري شوفريون يرجع إلى اعتقادي بأن هذين الكاتبين/الرحالة بالذات كانا أعمق تأثيراً من غيرهما في تكوين موقف الغرب عن الشرق في القرنين التاسع عشر والعشرين.

يعد كتاب غابرييل شارم «سفارية بالمغرب»(٦) نموذجاً للكتابة التي أعادت تحيين الصورة المنتقصة للشرق والتي تكونت في القرن الحادي عشر والثاني عشر في العالم المسيحي الغربي والتي ارتبطت في الأذهان بالديانة الإسلامية.

فاس 1870

هكذا تضمن أوروباحيويتها وهي تمضي لرؤية عالم ثابت، جامد يجسد الماضي، وهذا حضور منظور للماضي المتجمد. وبهذه الوضعية يفتتح غابرييل شارم رحلته المغربية باستحضار مقولة عقبة بن نافع وهو يفتتح شمال إفريقيا:

«إلهي، إذا لم يوقفني هذا البحر سأذهب إلى المناطق النائية وممالك ذوالقرنين بهدف نشر دينك»(٧).

إن الإحالة إلى الزمن العربي المشرق، دليل قاطع على أن الحاضر مناف تماماً لهذا التاريخ بل إنه تاريخ توقف في هذه المناطق وغادرها إلى الأبد. والحال أن المغرب ليس متخلفاً حسب وليس متأخراً فقط وحتى متجمداً في عصره الوسيط بل هو منحط، انسلخ كلية عن ماضيه وتاريخه. فلم يعد إذن، سوى متحف تاريخي، يحتوي على قطع أثرية تعود إلى القرون الوسطى وبذلك يظهر الأوروبي بمظهر الرحالة البطل الذي يجسد البديل للتاريخ الذي توقف من جراء نفسه. ويعبر عن هذه الصورة بـ: «إلهي، إذا لم يوقفني البحر، سأذهب إلى المناطق الأكثر عجائبية، وأبحث عن أشياء للدراسة ومواضيع للوصف»(٨). فالآخر إذن، لم يعد ولوضداً موجوداً، أو أن

وجوده بات سديمياً، إذ إن فاس تظهر لغابرييل شارم ميتة لا حياة بداخلها، وكأن سكانها فطريات تخرج من التربة، أو ببساطة أناس يعيشون كل يوم بيومه في جهل سرمدي. ويجسد ذلك بقوله: «لو انجلت السحب، لو سطعت الشمس بضيائها، لرأينا بوضوح تفاصيل هذه الحشود... كان ذلك شيئاً رائعاً شيئاً احتشد بالقرب من هذه المدينة الغريبة... ومما زاد هذا الانطباع غرابة هو السكوت المطبق، لا صوت ولا صراخ ينبعث من هذه الآلاف من الكائنات البشرية التي تتبع خطواتنا، ولا دليل على استغرابها أو على غضبها أو حتى على فرحها، إنها تكتفي بالركض بسرعة من حولنا، وتنظر إلينا بعيون تحمل نبرات فضول هادئ، وكأنها فرق استعراضية لأشباح بكماء»(٩).

إن هذه الصورة ترتدي بذاءة القول، التي لا تحسب حساباً للانطباعات المعتدلة لدى أكثر

> لقد خلف الرحالة الفرنسيون خلال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين حجماً هائلاً من أدب الرحلة، فالرحالة سافروا لخدمة وطنهم، وكانوا عينه التي ترى وصوته الذي يروي

الرحالة وثوقاً بل الشكل الطاغي فيها يعتمد لغة التحقير والتبخيس، ويكفي أن نرى إلى أي حد يشعر غابرييل شارم في تعليقه على المجتمع أن هذا الأخير مازال حبيس القرون الوسطى، وهذا بالطبع يخلف ارتياحاً لديه إذ يقول:

«تسمر ظل الحرس المرافق لبعثتنا للفوضى، وكان يقوم بفنطازيات صاخبة، بعيدة كل البعد عن جمالية الفنطازيات التونسية أو الجزائرية... لامست الدونية الصارخة للمغاربة بالمقارنة مع بقية العرب في شمال إفريقيا: ألعابهم تافهة، تفتقد إلى الإبداع، وتخلف لديك الانطباع بأنك أمام جنس بشري في حالة ضعف وتقهقر أو جنس فقد محاسنه وأصبح الملل والقنوط السمة عنوان شخصيته»(١٠).

يشكل هذا الاحتقار السافر المقت الأكثر إبرازاً لأفحش العجرفة للرجل الأبيض، ومهما جرت محاولات إخفاء وتنكير ذلك، فإن هذه الصفات تعبر عن مركبة بصمت القرن التاسع عشر فغدا الشعور بالتفوق شيئاً فشيئاً لدى الأوروبي لدرجة أصبح هذا الشعور يلون كل مواقفه، فيحول بينه وبين الآخر، فلا يرى إلا من الشرفة أو من مسافة بعيدة:

«أكثر ما يعجبني في الأسفار هو أن أجد في نهاية القرن التاسع عشر على أبواب أوروبا الأخلاق والمؤسسات والنظام الاجتماعي والسياسي للقرون الماضية لم أشبع رغبتي مثلما أشبعتها في المغرب فبعض النظر عن المظاهر الخارجية، مثل اللباس وأنواع الأسلحة، فإننا نعيش في قلب العصور الوسطى، إنه انبعاث زمن بعيد»(١١).

وبهذا المعنى، تصبح مادة الشرق مادة تنتظر عبقرية الغرب لكي تعجنها من أجل إنتاج شعب جدير بها، وأرض تعسة غارقة في وحل الجهل والتخلف تنتظر من يخلصها من هذه البراثن. ويعبر عن هذه القناعة بـ: «تحتضن فاس مجموعة من الجهلة والأميين، نسوا في غفلة تاريخهم، فطلبة القرويين لا يتوفرون على كتب الإدريسي وابن بطوطة وغير متمكنين من قواعد النحو فهم منغمسون في جهل عميق»(١٢).

إن التقويم الذي يدعو إليه غابرييل شارم

وغيره من الفرنسيين خلال هذا العصر أصبح للازمة الاستعمار الفرنسي المتكررة، وهذا الطموح جعل من الشرق مجرد ملحقة للغرب، إذ يغدو الشرق متمماً لأوروبا، مثلما يتمم فراغ كبير امتلاء أكبر على حد تعبير دونيس ابراهيمي، وهذا الفراغ هو الذي يرغب غابرييل شارم في أن يتمكن من ملئه، مادام أنه لا مناص من الاستعجال في إدماج هذا الشرق المستعصي على الإجماع والتملك.

إن هذه الرغبة ستزداد حدتها مع أندري شوفريون الذي يحلم بتحقيق العودة إلى الماضي المفقود الذي يجسده الآخر، أو كما يقول Bruno Etienne :

«إن الأدب الفرنسي المكتوب حول المغرب العربي بصفة عامة يشكل عودة إلى مهد عالمنا الفكري وبالتحديد حينما يتعلق الأمر بالصحاري والحدائق، بمعنى آخر، جنة جهنمية» (١٣).

إن الأمر يتعلق إذن، بنوع من الإسراء والمعراج أو النقل الذهاب إلى منتهى الشرق والوصول إلى نهاية الرحلة، فتنطلق عملية الحكي عن ومن عالم الموت.

إن النظرة التي ينطلق منها شوفريون في كتابه: أفول الإسلام (١٤) هي نظرة عدائية للإسلام، بحيث لا يتوانى في جعل الإسلام هو سبب موت شعب وأرض هذا الجهة من شمال إفريقيا، ويجسد رغبته في إقبار الإسلام بقوله:

«إن كل هذه الأشياء المنتمية إلى الديانة الإسلامية عادة ما تستسلم بهدوء وروية إلى الموت، والزمن يجسد جمود هذه الحركة، فتظهر المساجد الخرساء تتفسخ في استرخاء وجمالية الطمأنينة، حيث تطفح منها كآبة مبهمة يجد فيها الأوروبي لذته» (١٥).

بهذه الصورة النمطية وهذا الحكم المسبق الذي يحمل نبرة صليبية، سيحاول تشكيل صورة جنائزية لمدينة فاس، فالقارئ لن يجد في هذه المدينة غير العتمة والصمت والخراب والتابوت والموت والمواكب الجنائزية.

ففاس سوف تظهر لشوفريون أنها: «المدينة المغلقة بإحكام... وهذا الشيء الكبير العجيب، وهذا اللون الزمني الذي يوحي بأنه ارتفع هنا من جراء نفسه نكتشفه في وحدته أثناء اقتفائنا حياته الهادئة والأزلية... إنها المدينة العاصمة والقاحلة... توجد في سهل قاحل، ومن مساحات فارغة» (١٦).

ولم يظهر له من المدينة إلا جبال صلعاء ولا مزية لها سوى الشموخ إلى السماء، وأوهاد فارغة الأفواه لابتلاع السالكين وهضومهم في ظلمة وظلال الموت وتلال وعرة خشنة، وهضاب مجدبة ممحلة وقناطر وأسوار مقطعة الأوصال هابطة تحت ثقل الشيخوخة ودوس أقدام الزمان.

«وهكذا بدت الحياة بفاس تنجلي شاحبة على قاعدة السور العظيم، شعب ذو مأوى رمادي يعيش لحظة الانهيار» (١٧).

> إن التقويم الذي يدعو إليه غابرييل شارم وغيره من الفرنسيين خلال هذا العصر أصبح رمزاً للاستعمار الفرنسي المتكررة وهذا الطموح يجعل من الشرق مجرد ملحقة للغرب

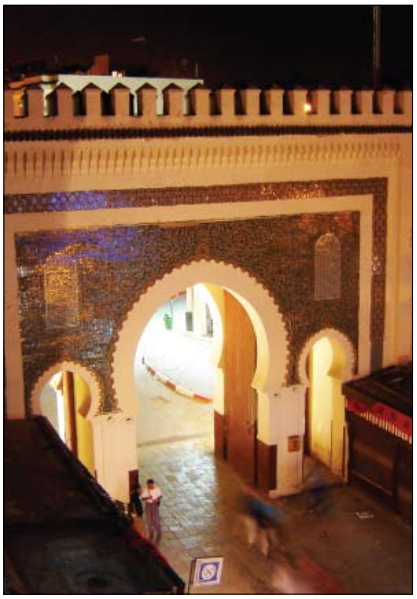
وبنفس الرؤية التي تعدم كل شيء حي في فاس، شيء شوفريون السكان وجعلهم جزءاً من الطبيعة، فلم يكترث بإنسانيتهم بل اعتبر وجودهم مثل وجود الحيوانات التي تحيا لتموت فقط.

«إن الجميع يظهر على هيئة واحدة من الركبة إلى الذقن، فإن الأعضاء غير المرئية تحت الستائر الشاحبة... أتخيل ببساطة أنهم فقط موجودون... لأنهم يشبهون الحيوانات وهي تخلد إلى الراحة» (١٨).

فالعدمية التي يخندق فيها شوفريون فاس وسكانها يصورها على الشكل التالي:
«الكل يتلخص كون الجبل والسهل سكون السكوت وعدم الحركة أمام مشهد طبيعي سرمدي، تحت قدم سور بدون تاريخ ميلاد، بين أشياء تتكلم السكون ورتابة غير منتهية للزمن، وتعاقب نفس الأجيال، فمن الموت يتفتت الكل بسهولة ويصعد غباراً أو هو متمهل» (١٩).

وتحت تأثير هذه الصورة السوداء يصل شوفريون إلى قناعة أن فضاء فاس هو فضاء الموت بامتياز:
«إن هذه المقبرة القديمة... وهذه العناصر تتظاهر فيما بينها على حساب حزن هذا الشعب، الذي يبدو أنه ميت، وأن المنازل هي مساكن للموتى» (٢٠).

يسعى شوفريون جاهداً إلى متحفة فاس وجعلها دار التحف التي لا تشهد إلا على بقايا المواضي. ويرسم هذه اللوحة بقوله:
«يتعلم الموريون في منازلهم التمتع بلذات السكوت، وحين يكونون ملتفين حول مائدة شاي، يتحولون إلى أشياء... إن هذه الأشياء تعود إلى العصر الوسيط في حالة خراب، لونها رمادي... كما لو أن هناك بقايا حريق مهول» (٢١).
نجح شوفريون أكثر من غيره من الأدباء الفرنسيين في إضفاء جمالية على الأشياء الكئيبة، وأنه استطاع أن يرسم عبر اللغة لحظات السكون والحزن.
فسكان فاس هم:
«حشود لا تتطلع إلى التغيير... تستند إلى بعض الأسوار، تتدفأ بالشمس وتنتظر الساعات تمر» (٢٢).
ينتقل شوفريون إذن بين الأصنام والتماثيل ويتأمل التهاويل، ويتفكر في هذه البقايا الإنسانية الهرمة التي تجسد الموت بكل معانيه:
«إنها ليست شيخوخة الأفراد بل شيخوخة الجنس... فلا يوجد هنا سوى الشيخوخة والموت، والبقايا الهشيمة الممددة فوق الغبار... لم يبق من هذه المدينة إلا رمادها المتراكم في قوقعة كبيرة من الأسوار شبه المدفونة داخل الأرض وقد انتهت بعض هذه البقايا من كشف سرها» (٢٣).



وسرعان ما ينتهي المطاف بشوفريون إلى صياغة صورة كاريكاتيرية جنائزية عن هذا التمثيل:
«في هذا الفضاء الجنائزي بمجرد حلول الليل يصبح هؤلاء الأحياء الملفعون... يشبهون الأموات وهم يتحركون داخل كفنهم وكأنهم يجلسون ليلاً فوق قبورهم» (٢٤).

وبنفس الرتابة تتكرر نفس الصورة عند غروب الشمس:
«تتلون فاس على إثر سكون الشمس بلون شاحب مثل البخار الذي يصعد من هضبتها، وفي ذلك الحين، وتبعاً لنفس العادة، يكون كل شيء مقفراً فوق السهل الكئيب» (٢٥).

بعد أن عايش شوفريون فضاء الميت، يكتشف سر موت المدينة، والذي يعود في نظره إلى:
«وحلة هذا المجتمع شبيهة ببعض الأمراض التي تضعف المعنويات وفي نفس الوقت تعرض صاحبها للوهن» (٢٦).

إن هذا الداء يساعد الكاتب على استمرارية نفس مملية التمثيل وأن أصبغ فيهم خاصية ذلك انطلاقاً من:

«إنني أقول هم طبيعة مسنين ومنهم معطوبون الذين نلقاهم كل يوم ملازمين نفس الركن من نفس الشارع لقد تعودوا على مد أيديهم للمارة دون توقف شفاههم مترددة نفسها اسم مولاي إدريس. إنهم أنصاف أموات لا ينقصهم سوى السكون وقليل من الظل أو الشمس» (٢٧).

لم يستطع شوفريون في ظلمته الحالكة أن يرى سوى:

«تلك الأشكال الحزينة تدير ظهرها للحائط كلما اقتربنا منها وتنكمش داخل غلافها الشاحب» (٢٨).

وحين الاستسلام إلى النوم / الموت وما تحمله هذه الكلمة من مخزون دلالي، لم يشأ شوفريون إلا أن يطعن في المعلمة التي تسهر على استمرارية الحياة الإسلامية إنها مسجد القرويين:

«في هذه الآونة فإن القرويين هذه التي كانت أخت قرطبة، قد أصبحت القبر الثالث للإسلام بعد مكة والمسجد الأعظم عمر في القدس... في الليل حينما تخلد المساجد الأخرى للنوم، فإن القرويين تسهر على أن يظل اسم الله مترددا داخل هذه المدينة ذات السطح الشاحب والأخرس يوجد ظلام كثيف، يدفعني إلى أن أفكر في الموت» (٢٩).

فالصورة الطاغية لدى شوفريون تسيطر عليها العتمة، وغياب الرؤية وسواد الليل:

«في هذه الجمالية، تتعدم رغبة الإنسان في روح الظلام تستسلم الإنسانية بفتورها المستر سل داخل هذا المشهد» (٣٠).

وهكذا ينهي شوفريون رحلته باعتبارها رحلة داخل الذات أو حلماً كما يقول:

«يا له من حلم عودة شيطانية... يشدنا إليه، يهيج حلمنا بتحقيق حضارة مختلفة... نظام ما شبيه بالنظام الذي انبثق منه جمود وسكون الإسلام» (٣١).

ويصل شوفريون إلى نهاية الرحلة، ولم يبق له إلا أن يبدي تعاطفاً ما كراً مع فضاء فاس وسكانه، فيدعو له بـ:

«تمنيتُ لهذا البلد أن يظل سليماً من بشاعة الكونية التي أصابت العالم من جراء الحضارة الصناعية... وأن يخلد في العصر الوسيط الإسلامي بإيمانه وأشكاله الأصيلة والحلم الذاتي لهذه الحشود وأن يظل الحلم اللطيف منفلتاً من هيمنة خارجية تسعى لأن تضع له حداً... في جميع الحالات، لن يخسر هذا المجتمع شيئاً فالموت لا يزيده إلا سوءاً» (٣٢).

ترى ما هو الانطباع الذي نحتفظ به عن هذين الرحالين؟ هل نقتصر على تكرار لعبة الضحية والجلاد، أم نتجاوز ذلك للبحث عن نماذج من الفرنسيين عرفوا كيف يحافظون عن إنسانيتهم وانتصروا للقيم الإنسانية إن الأمر يتعدى هذا وذاك، بحيث يجب ترسيخ القناعة التالية:

«حينما يعرف كل واحد من الشعبين مجموع أحكامه المسبقة عن الآخر فإن كل واحد منهما يتمكن من معرفة نفسه بشكل أفضل ويصبح أكثر تسامحاً إزاء الآخر الذي غذى أوهاماً شبيهة بأوهامه» (٣٣).

إنها الدعوة إذن، إلى مد الجسور وبناء عالم لا مكان فيه للأنابل للنحن، ومجال يحتضن التعدد والاختلاف ويرسخ ثقافة التسامح والحوار.

هوامش

١-تييري هنتش: الشرق المتخيل رؤية الغرب إلى الشرق المتوسطي، ترجمة: غازي برو، وخليل أحمد خليل، دار الفارابي، لبنان، ٢٠٠٤.

٢-أنسيب سمير الحسيني: الغرب المتخيل رؤية الآخر في الوجدان السياسي العربي، ترجمة: غازي برو، دار الفارابي، لبنان، ٢٠٠٤.

٣-جاك غودي: الشرق في الغرب، ترجمة محمد الخولي، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ٢٠٠٨.

٤-علي بن إبراهيم المحمد النملة: الشرق والغرب من طلقات العلاقات ومحدداتها، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، ٢٠٠٥.

٥-جورج قرم: شرق وغرب: الشرخ الأسطوري، ترجمة: ماري طوق، دار الساقي، لبنان، ٢٠٠٣.

٦- Charmes Gabriel, Une ambassade au Maroc, Paris, Calman- Lévy, ١٨٨٧.

٨- Ibid., p.١.

٩- Charmes Gabriel, Une ambassadeèop.cit., p.

١٠- Ibid., pp.١٤٠-١٤١.

١١- Charmes Gabriel, Une ambassadeèop.cit., pp.٦٩- ٧٩.

١٢- Ibid., p.١٠٣.

١٣- Charmes Gabriel, Une ambassadeèop.cit., p.١٠٣.

١٤- Bruno Etienne, Ecriture, saints, désert, monothéisme et imaginaire: le Maghreb dans l>imaginaire français, p: ٣٣١.

١٥- Chevrillon André, Un Crépuscule d>Islam, Fés en ١٩٠٥, Edition, Hachette, ١٩٠٦.

١٦- Ibid, p. ٣٩.

١٧- Ibid, p. ٩٠.

١٨- Chevrillon André, Un Crépuscule..op.cit.., p.٩١.

١٩- Ibid, p. ١٩.

٢٠- Ibid, p. ٢٩.

٢١- Ibid, p. ٣٩.

٢٢- Chevrillon André, Un Crépusculeìop.cit., pp.٣١١, ١١٧.

٢٣- Ibid, p. ٥٢١.

٢٤- Ibid, pp. ٥٢١-٦٢١.

٢٥- Chevrillon André, Un Crépusculeìop.cit., p.٥٣٢.

٢٦- Ibid, p. ٢٢٩.

٢٧- Ibid, p. ١٦.

٢٨- Ibid, p.٥٥١.

٢٩- Chevrillon André, Un Crépusculeìop.cit., p.٥٤١.

٣٠- Ibid, p. ٣١٣.

٣١- Ibid, p. ٣١٣.

٣٢- Chevrillon André, Un Crépusculeìop.cit., p.٥١٣.

٣٣- Ibid, p. ٢٦١.

٣٣-كيدوكا «مساهمة منهجية في طبيعة الأبحاث الصور لوجية حول المغرب العربي»، ترجمة سميربوزويتة، جريدة العلم الثقافي، العدد ٧٩٣ السبت ١٩ سبتمبر ٢٠٠٩.

الرِّواية التّاريخيّة

بين الحقيقة والتَّخييل

د. سمر روحي الفيصل

هناك حقيقة من الحقائق الأدبيّة، مُفادها أنّ الرّواية، أيّة رواية، محكومة بالماضي، وقد فُسِّرَتْ هذه الحقيقة تفسيرات عدّة، ذهب بعضها إلى أنّ الرّواية تعالج موضوعاً مضى وانتهى في الزّمن الماضي نفسه، وذهب بعضها الآخر إلى أنّها تعالج موضوعاً حدث في الزّمن الماضي، ولكنّه ما زال مؤثّراً في الحاضر بشكل مباشر أو غير مباشر. فأيّ التّفسيرين أقرب إلى الدِّقّة؟ الواضح أنّ التّفسيرين السّابقين الخاصّين بالحقيقة الأدبيّة زادا حدّة بعد بروز الرّواية التّاريخيّة في مطلع القرن السّابعَ عَشَرَ.

إذ برز سؤال الرّواية التّاريخيّة عن الزّمن الذي ينتهي فيه الماضي ويبدأ منه الحاضر: هل الماضي هو ما قبل اللّحظة الرّاهنة؟. وهل الحاضر هو ما بعد اللّحظة الرّاهنة؟. أو: هل الماضي هو ما قبل ثلاثين سنة من زمننا الرّاهن، أو ما قبل خمسين سنة من زمننا الرّاهن؟ لقد عاف نقّاد غربيُّون، قدامى ومحدثون، هذه التّفسيرات الزّمنيّة للحقيقة الأدبيّة الخاصّة بتحديد الماضي، أو الزّمن الذي يبدأ فيه التّاريخ، وبحثوا في الرّواية عمّا هو تاريخيّ: (أي اشتقاق الشّخصيّة الفرديّة للشّخوص من خصوصيّة عصرهم التّاريخيّة) (١)، كما ذكر جورج لوكاتش الذي عالج الموضوع كتاب مستقلّ تحدَّث فيه عن الصِّدق الفنّيّ في تصوير المرحلة التّاريخيّة، وعن أنّ (الطّابع الخصوصيّ الصِّرف للحدث يسلبه من أيّ طابع تاريخيّ) (٢)، دون أن يُغفل رأي بوالّو الذي نصّ على (أن يكون الشّخوص حقيقيّين اجتماعيّاً ونفسيّاً) (٣).

الواضح أنّ تفسيرات الحقيقة الأدبيّة التي طُبِّقَتْ على زمن الرّواية عموماً، وعلى زمن الرّواية التّاريخيّة خصوصاً، كثيرة متباينة، لكنّها كلّها متّفقة على أمرين أوّلهما أنّ الرّوائيّ يعيش في الحاضر ويكتب عن الماضي لقارئ يعيش في الحاضر، وثانيهما أنّ كتابة الرّوائيّ عن الماضي، القريب أو البعيد، تُخفي أمراً ما، بال، يختزله السّؤال الآتي: هل يُقدِّم الرّوائيّ الماضي كما حدث دون أيّ تغيير أو تبديل فيه، أو يُعْمِل خياله في حوادث الماضي ليقودها إلى الارتباط بالحاضر؟ وبتعبير آخر أقول: هل يُحافظ الرّوائيّ على الماضي ليطّلع عليه قرّاؤه المعاصرون ليس غير، أو يسمح لخياله بعدم التّقيُّد (الحَرْفيّ) بحوادث هذا الماضي ليجعل منه أمثولة لقرّائه المعاصرين؟. أكاد أجيب عن السّؤالين السّابقين بالنّفي؛ لأنّ الرّوائيّ ليس حرّاً في أن يحافظ على المادّة التّاريخيّة أو يُدخل خياله فيها، بل هو مجبر على التّخييل، شأنه في ذلك شأن أيّ إنسان يكتب حكاية سمعها أو رآها، فهو يُعمل خياله فيها قليلاً أو كثيراً. فإذا أعمل خياله قليلاً بدا التّاريخ واضحاً غالباً، وإذا أعمل خياله كثيراً امتزج التّاريخ بالخيال فأصبحا فنّاً يُقاس بالمعايير الفنّيّة.

سأحاول البحث عن إجابات عن الأسئلة السّابقة، وخصوصاً اضطرار الكاتب إلى إعمال خياله في أثناء تعامله مع المادّة التّاريخيّة، في أثناء تحليل النّصّين التّاريخيّين للشيخ سلطان بن محمد القاسمي: الشيخ الأبيض والأمير الثائر، وهما نصّان مختلفان بالنّسبة إلى الموقف الرّوائيّ من الحقيقة التّاريخيّة، على الرّغم من أنّ المسافة الزّمنيّة بينهما ليست طويلة. وسأستعين، من أجل المقارنة، بنصّ روائيّ إماراتيّ ثالث، هو رواية: ساحل الأبطال لعلي محمد راشد، اهتمّ التّاريخ وعبَّر عن هذه الظّاهرة اللافتة للنّظر في الرّواية الإماراتيّة.

أمّا (الشّيخ الأبيض) (٤) فهو نصٌّ قصصيّ طويل أقرب إلى الرّواية، ولكنّ الكاتب لم يُدوِّن عليه أيّة كلمة تشير إلى جنسه الأدبيّ، بيد أنّ قضيّة هذا النّصّ لا تكمن في (تجنيسه)، بل تكمن في أنّ الدّكتور القاسميّ صرّح في بدايته بأنّه سيروي (قصّة حقيقيّة) (٥)؛ أي أنّه سينقل من التّاريخ الذي يعرفه جيّداً حكاية حقيقيّة جرت في الماضي، وليس هناك شكٌّ في أنّ الحكاية التي نقلها، وهي حكاية جوهانس هيرمان بول، أو: عبدالله بن محمّد، حكاية حقيقيّة. ذلك أنّ الدّكتور القاسميّ عزّز قوله بأنّ القصّة حقيقيّة بقائمة طويلة من المصادر، تضمّ وثائق وكتباً

عربية وانجليزيّة وكان غرضه غير المباشر من هذه المصادر تقديم الأدلّة التّاريخيّة على صِدْق القصّة ومَنْع المتلقّي من أن يشكّ في صحّتها. ولم يكتف بذلك بل صرّح في الغلاف الأخير من النّصّ المطبوع بأنّه لم يكتف بما بين يديه من وثائق وكتب، بل قام بزيارة لمدينة (سيلم) في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، وشاهد المباني القديمة في الجزء المتبقّي من المدينة القديمة، بلدة (جوهانس بول)، كما قام بزيارة مُتْحَف (بيبودي) ومركز الوثائق (ايسكس) في (سيلم). وبحث في منطقة (ظفار) عن أحفاد (جوهانس بول) فعثر على السيِّد عبد الخالق بن سالمين بن ربيع وهو ابن (حرير) بنت عبدالله بن محمد، وأمّها (بريكون)، وهذا الجهد التّأريخيّ الكبير الذي لاينهض به غير مؤرِّخ جادّ ثقة، يؤكِّد، بما لايدع مجالاً للشّكّ، أنّ قصّة عبدالله بن محمّد حقيقيّة في تاريخ منطقة ظفار جنوبي الخليج العربيّ.

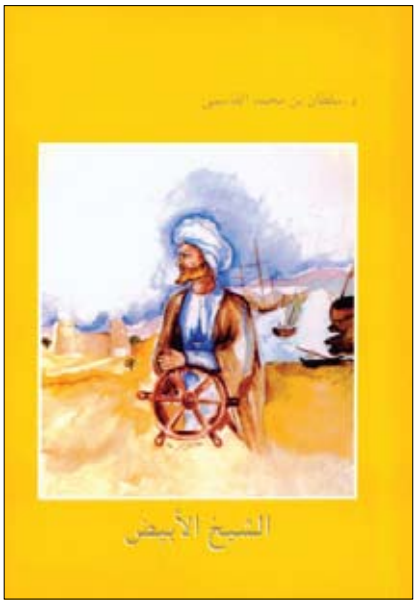
ولكنّ القضيّة في نصّ (الشّيخ الأبيض) لاتكمن في الحقيقة التّاريخيّة، بل تكمن في كتابة هذه الحقيقة كتابة قصصيّة أو روائيّة: أي نقل الحقيقة من التّاريخ إلى الفنّ. فإذا أنعمنا النّظر في نصّ (الشّيخ الأبيض) استنادًا إلى ذلك لاحظنا أنّ التّخييل دخل الحقيقة ليجعل منها قصّة. وأوّل دلالات دخول التّخييل هو بداية القصّة من نهايتها (٦) عام ١٨٣٦، عندما جُرح عبدالله في أثناء معركة (مرباط)، بدلاً من بدايتها التّاريخيّة الحقيقيّة عام ١٨٠٥ عندما وصلت إلى (سيلم) بعض السُّفن من (المخا). والدّلالة الثّانية هو إنهاء القصّة بمعركة (مرباط)، ونَقْل عبدالله بن محمّد إلى القلعة لعلاجه وسؤال رجلين من رجال المهرة عنه أصله. أي أنّ السّرد بالمعنى الفنّيّ لجأ إلى الأسلوب الدّائريّ الذي يُنهي النّصّ بما بدأ به.

أمّا الدّلالة الثّالثة على دخول التّخييل حقل الحقيقة التّاريخيّة فهو الدّلالة الكلّيّة لنصّ (الشّيخ الأبيض). فهذه الدّلالة لاتتعلّق بعبد الله بن محمّد الفتى الأمريكيّ الذي قَدِم منطقة (ظفار) ضمن سفينة أمريكيّة ذات هدف تجاريّ، ولاتتعلّق الدّلالة بالتّجارة في منطقة الخليج والبحر الأحمر في بداية القرن التّاسع عشر، بل تتعلّق بطبيعة المرحلة التّاريخيّة في النّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر، وهي مرحلة الأطماع البريطانيّة والفرنسيّة في المنطقة، والتّحالفات العسكريّة والتّجاريّة مع حكّام المنطقة وتُجّارها وهذه الطّبيعة لم تُسجِّلها كتب التّاريخ بجزئيّاتها ورجالاتها ووقائعها وهزائمها وانتصاراتها وآثارها، ولكنّ قصّة (الشّيخ الأبيض) سجّلتها ووثّقتها وقدّمتها للمتلقّي المعاصر بأسلوب سهل لاينقصه التّوثيق. أي أنّ التّخييل عندما دخل الحقيقة التّاريخيّة فصنع منها قصّة حوَّلها في الوقت نفسه من قصّة الفتى الأمريكيّ (جوهانس بول) الذي تبنّاه محمّد بن عقيل وسمّاه عبدالله، إلى قصّة تاريخيّة عن طبيعة منطقة ظفار خصوصاً، ومنطقة الخليج والبحر الأحمر عمومًا في بدايات القرن التّاسع عشر ولم يكن عبدالله بن محمّد غير إطار لهذه القصّة؛ لأنّ القصّة لم تدر في دقائقها وتفصيلاتها حوله، بل دارت حول المنطقة المذكورة من حيث قدَّر الدّكتور القاسميّ أنّ حكاية عبدالله بن محمّد مجرَّد نافذة تُعبِّر عن غرضه الحقيقيّ، وهو التّبيين التّاريخيّ للمنطقة وليست هدفًا فنّيًا أساسيًا لها. ولعلّ هذا الأمر يدلّ على الفارق بين قَصْد الكاتب وقَصْد النّصّ، وهو أمر شائع في النّصوص الرّوائيّة.

الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي

هل تُجيب هذه النّتيجة عن سؤال الحقيقة التّاريخيّة الذي بدأنا به؟ أعتقد أنّنا لانزال في حاجة إلى قَدْر آخر من التّنقيب الرّوائيّ. ذلك أنّ العلاقة بين الحقيقيّ والمتخيَّل ليست جديدة، ولاخاصّة بالرّواية التّاريخيّة. فقد عرف النّقد الواقعيّ ذو الاتّجاه الاجتماعيّ ضروباً من محاولات تقنين الحقيقيّ في الرّواية عموماً، والرّواية التّاريخيّة خصوصاً. ولم يكن غريباً أن يبذل أتباع هذا النّقد الوقت والجهد في تعديل النّظرة إلى التّاريخ خارج الرّواية وداخلها، وأن يهتموا كما هي حال جورج لوكاتش في كتابه: الرواية التّاريخيّة، بالتّبئير التّاريخيّ، دون أن يستعملوا هذا المصطلح تبعًا لاهتمامهم المباشر صانعي التّاريخ الحقيقيّين ونَبْذهم لتاريخ رسميّ يوشّيكيهم في تمثيل الماضي. ولكنّ الغريب أن تتطوّر الرّواية التّاريخيّة خارج الحقل الواقعيّ، وأن تنمو في اتّجاه

تفسير الحاضر وفهم آليّاته من خلال الماضي نفسه، مكوِّنةً جماليّاتها الخاصّة، وردود أفعالها على الحاضر، وكأنّ الرّوائيّين أصبحوا راغبين في قراءة ما لم يَقُله التّاريخ بأكثر من رغبتهم في إعادة إنتاج ما سطَّرته كتب التّاريخ.



لقد تعقَّدت العلاقة بين الحقيقيّ والمتخيَّل نتيجة ذلك كلّه، وبرزت الحاجة إلى قراءات روائيّة وتحليلات ترجع إلى المفهومات الواضحة المحدَّدة التي تُعين على فهم أساليب الرّواية في سرد التّاريخ وتحويله إلى التّاريخيّ، وتقنين ألوانه وتبئيراته. وقد رأيتُ من المفيد أن ألجأ إلى هذا النّوع من القراءة والتّحليل، وأجعله يستند، بعد (الشيخ الأبيض) إلى نموذجين محدَّدين، هما رواية (الأمير الثّائر) للشّيخ الدّكتور سلطان بن محمّد القاسميّ، ورواية (ساحل الأبطال) لعلي محمّد راشد دون أن أتنازل عن الضّبط المنهجيّ وما يستدعيه من دقّة في استعمال المصطلحات.

أوّلاً: بداية التاريخ، نهاية الرواية:

لم يكتب علي محمد راشد مقدّمة لروايته، لاعتقاده أنّ المقدّمة غير مفيدة للمتلقّي وكان للدّكتور سلطان بن محمد القاسمي رأيٌ مغايرٌ عبَّر عنه في مقدّمة روايته. وسأبدأ بتحليل رواية (الأمير الثّائر)، ثمّ أقف عند الائتلاف والاختلاف بين رواية ساحل الأبطال ورواية الأمير الثائر في قضية سرد التّاريخ، بغية متابعة البحث عن إجابة نقديّة عن علاقة الحقيقة بالتّخييل.

كتب الدّكتور سلطان بن محمّد القاسميّ المقدّمة الآتية لروايته (الأمير الثّائر)، وذيَّلها بتوقيع (المؤلِّف): (إنّ قصّة الأمير الثّائر هي قصّة حقيقيّة، فإنّ كلّ ما جاء فيها من أحداث وأسماء شخصيّات ومواقع موثّقة توثيقاً صحيحاً في مكتبتي، ولا يوجد بها أيّ نوع من نسج الخيال أو زخرف الكلام. أقدِّمها للقارئ العربيّ ليطَّلع من خلالها على جزء من تاريخه في الخليج العربي) (٧).

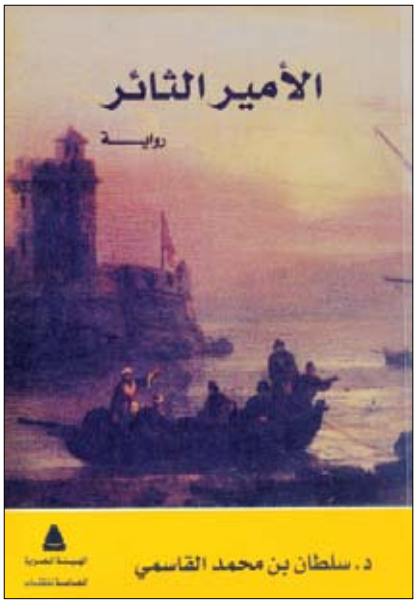
لا أشكُّ في أنّ الرّواية، أيّة رواية، لا تحتاج إلى مقدّمة لأنّها تُقدِّم نفسها بنفسها للمتلقّي، فتضعه في مجتمعها وتستطيع التّأثير فيه من خلال قدرتها على إمتاعه وإقناعه. ولكنّ الرّوائيّين يخالفون السّائد أحياناً، فيكتبون لرواياتهم مقدّمات تشي عادةً بما يعتمل في دخيلتهم حول الموضوعات التي يرغبون في تقديمها (٨). وما رواية (الأمير الثائر) إلا النموذج لهذا الأمر فقد كتب سلطان بن محمّد القاسميّ لهذه الرّواية مقدّمة تشي بمجموعة من رغباته التي تخصّ العلاقة بين الرّواية (وهي الجنس الأدبيّ الذي اختاره شكلاً للتّعبير) وتاريخ الأمير مهنا (وهو الموضوع الذي رغب في تقديمه للمتلقّي). ولابدَّ من تحليل مقدّمة الرّواية لتوضيح الرّغبات الكامنة وراءها، وما يرتبط بهذه الرّغبات من دلالات العلاقة بين الرّواية والتّاريخ، أو بين السّرد الفنّيّ والمضمون التّاريخيّ.

> القضيّة في نصّ (الشّيخ الأبيض) لا تكمن في الحقيقة التّاريخيّة، بل تكمن في كتابة هذه الحقيقة كتابة قصصيّة أو روائيّة؛ أي نقل الحقيقة من التّاريخ إلى الفنّ. فإذا أنعمنا النّظر في نصّ (الشّيخ الأبيض) استناداً إلى ذلك لاحظنا أنّ التّخييل دخل الحقيقة ليجعل منها قصّة

يستطيع المتلقّي بسهولة ملاحظة الهدف الأساسيّ من كتابة هذه المقدّمة وهو القول إنّ رواية الأمير الثّائر (قصّة حقيقيّة) وهذا الهدف هو جوهر الخطاب الذي يوجّهه سلطان بن محمّد القاسميّ لمتلقّي روايته وكان استعمل العبارة نفسها والخطاب ذاته، في (الشّيخ الأبيض). فهو يرغب في أن يزوّد هذا المتلقّي بمعرفة محدَّدة تلزمه في أثناء تلقّيه الرّواية، هي أنّه مُقْبِل على تلقّي (قصّة حقيقيّة) وليس مُقْبِلاً على تلقّي (قصّة متخيَّلة) ولهذا طرّز بغبته مسوِّغ معروف، هو أنّ المتلقّي يطالع على غلاف الكتاب كلمة (رواية) فيهيّئ نفسه لتلقّي أحداث متخيَّلة ابتدعتها مخيّلة الرّوائيّ ووظّفت من أجل دلالاتها شخصيّات معيّنة. في حين أنّ سلطان بن محمّد القاسميّ كتب أحداثاً حقيقيّة غير مُبتدَعَة، اعتقد أنّه من المفيد كما سنرى لاحقاً، أن يطَّلع المتلقّي عليها وإذا تحرَّرنا من الضّغط الأسلوبيّ الذي سلَّطه سلطان بن محمّد

القاسميّ على متلقّي نصّه، فإنّنا سنكون قادرين على الشّروع في توليد الأسئلة واقتراح الإجابات لتفسير هذا العمل. ذلك لأنّ القول إنّ رواية الأمير الثّائر (قصّة حقيقيّة) يعني هنا ما عناه هناك في (الشّيخ الأبيض) من أنّ سلطان بن محمّد القاسميّ أراد أن يوحي للمتلقّي بأنّه مجرّد مسارد للأحداث التّاريخيّة التي سيطالعها المتلقّي بعد فراغه من قراءة المقدّمة والإيحاء نفسه يعني التّنصّل من مسؤولية المسرود، والاكتفاء بمهمّة السّارد. وكأنّنا أمام صوغ آخر للعبارات الحكائيّة العربيّة القديمة، فحين يبدأ راوي الحكاية بالقول: (كان يا ما كان)، فإنّ هذه العبارة التي افتتح بها السّرد تعني قوله للقارئ المتلقّي: (إنّ الأحداث التي سأسردها عليكَ حدثت في الماضي أو لم تحدث). وكأنّ هذا السّارد بسرده يشكّك المتلقّي بوقوع الأحداث، وهذا التّشكيك هو سبيل السّارد إلى إقناع المتلقّي بأنّه ليس مؤلّف هذه الأحداث، ومن ثَمَّ فهو غير مسؤول عن صحّتها لأنّه مجرد راويها. وفي إحالة الأحداث إلى الماضي فائدة أخرى للسّارد، هي مَنْحُه حرّيّة السّرد؛ لأنّ المتلقّي لا يعرف هذا الماضي ولا يستطيع إنكار ما يسرده الرّاوي عليه. ولهذا السّبب لم تختلف دلالة العبارة الحكائيّة العربيّة الأخرى: (في قديم الزمان وسالف العصر والأوان...) عمّا واجهناه هنا فهي تعني أنّ سارد الحكاية يقول لمن يستمع إليه من بداية السّرد: إنّني سأروي لك شيئاً حدث في الزّمن الماضي، وعليك أن تفهم الأحداث المرويّة في ضوء الماضي نفسه، دون أن تمتدّ بها إلى الحاضر. والرّاوي، بتلك الإحالة الصّريحة إلى الماضي، يهرب من سرد الأحداث المتعلّقة بالحاضر ويتنصّل من مسؤوليّة ابتداع الأحداث من مخيّلته، ويفوز بحرّيّة السّرد بإعلانه أنّه مجرّد وسيط بين الأحداث والمتلقّي.

هل يختلف عمل سلطان بن محمّد القاسميّ عن دلالات العبارات الحكائية؟ لا أعتقد ذلك. فقد كتب لرواية (الأمير الثّائر) مقدّمة توازي العبارة الحكائيّة العربيّة القديمة، وقال فيها للقارئ المتلقّي: (انتبه قبل القراءة إلى أنّ الأحداث التي ستقرؤها بعد فراغك من المقدّمة هي أحداث حقيقيّة، لم أبتدعها لكَ، بل اكتفيتُ بنقلها إليكَ من كتب التّاريخ إلى صفحات الرّواية). والرّاوي يعزّز مهمّة الوسيط بين كتب التّاريخ والقارئ المتلقّي حين يدوّن بعد العبارة السابقة ما يلي: (إنّ كلّ ما جاء فيها من أحداث وأسماء شخصيّات ومواقع موثّقة توثيقاً صحيحاً في مكتبتي). فهذه العبارة الجديدة تُعزّز قوله السّابق للقارئ المتلقّي إنّ القصّة التي سأسردها عليك حقيقيّة وتضيف إليها هذا التّعزيز شيئاً آخر، هو النّصّ على مصدر الأحداث المسرودة. ذلك لأنّ القول إنّ هذه الأحداث موثّقة توثيقاً صحيحاً في مكتبتي، يعني أنّ سلطان بن محمّد القاسمي يبيّن لقارئه أنّ السّماع ليس مصدر الأحداث المسرودة بل التّدوين هو مصدرها. وهناك فارق بين السّماع والتّدوين، فالسّماع لا يوحي بالثّقة، في حين يوحي التّدوين بالثّقة؛ لأنّ القارئ قادر على الرّجوع إلى الكتب التّاريخيّة للتّأكّد من صحّة المسرود. ولا شكّ في أنّ هدف سلطان بن محمّد القاسمي ليس دفع القارئ إلى كتب التّاريخ ليتأكّد بنفسه من صحّة الأحداث المسرودة، بل هدفه هو مجرّد الحصول على ثقة القارئ بصحّة المسرود. وهذه الثّقة ضروريّة للإمساك بتلابيب القارئ في أثناء القراءة، بحيث لا يحيد عن الاقتناع بأنّ الأحداث حقيقيّة، وعليه أن يصدّقها على أنّها شيء من تاريخ الخليج. ومن ثَمَّ كانت هناك رغبة أخرى وراء العبارة الجديدة هي تقديم الحقيقة التّاريخيّة في حدود المسرود في النّصّ، بحيث يتحوّل هذا النّصّ إلى مصدر آخر لتاريخ الخليج، ويتحوّل الرّاوي إلى سارد لهذا التّاريخ. وعلى الرّغم من أهمّيّة هذه



وخطرها، فإنّني سأؤجّل تحليلها ومناقشتها تبعاً لارتباطها بنصّ الرّواية وخوفاً من أن ينحرف التّحليل الرّاهن للمقدّمة عن قصده. لأظنّ بأنّ القارئ المتلقّي سيرجع إلى كتب التاريخ ليتأكّد من صحّة الأحداث المسرودة في نصّ الرّواية. وهذا الموقف من القارئ لا علاقة له بوجود هذه الكتب التّاريخيّة في مكتبة سلطان بن محمّد القاسميّ وهو حاكم الشّارقة ومكتبته خاصّة به وحدَه، أي أنّ عدم عودة القارئ إلى الكتب التّاريخيّة للتأكّد من صحّة الأحداث لا يحكمها كَوْنُ السّارد في موقع المسؤوليّة السّياسيّة ولا كَوْنُ مكتبته خاصّة به وحدَه وليست مكتبة عامّة يستطيع القارئ ارتيادها إذا رغب في تنفيذ التأكّد. بل يكمن عدم العودة في شيء آخر، هو أنّها عودة مستحيلة تبعاً لكون الأحداث المسرودة في نصّ الرّواية غير مجموعة في كتاب واحد من كتب التّاريخ. ولو كانت الأحداث المسرودة في (الأمير الثائر)، وقبلها في (الشّيخ الأبيض)، موجودة في كتاب ما من كتب التّاريخ لما كانت هناك حاجة إلى أن يُتْعِب سلطان بن

محمّد القاسمي بنسخته الثانية وتقديمها للمتلقّي ليطّلع عليها. وعلى الرّغم من أنّني سأحلّل هذا الأمر ثانيةً، فإنّني لا أستبق النّتائج ولا التّحليل حين أقول إنّ نصّ الرّواية شيء وكتاب التّاريخ شيء آخر، سواء أكان هناك كتابُ تاريخ يسرد ما ضمّنته الرّواية من أحداث تاريخيّة أم لم يكن، وسواء أكان المسرود في الرّواية موجوداً في كتاب واحد من كتب التّاريخ أم كان موجوداً في عدد كبير من الكتب.

أمّا العبارة التي تلت العبارة الثّانية في مقدّمة (الأمير الثّائر)، وهي القول إنّ الأحداث (لا يوجد بها أيّ نوع من نسج الخيال أو زخرف الكلام) فعبارة صحيحة إذا ربطناها بالأحداث وأسماء الشّخصيّات والمواقع وغير صحيحة إذا ربطناها بنصّ الرّواية بما فيه من أحداث وشخصيّات ومواقع. وسأؤجّل الحديث عن جانبها غير الصّحيح إلى تحليل نصّ الرّواية، وأكتفي هنا بجانبها الصّحيح ذلك أنّ سلطان بن محمّد القاسمي لم يبتدع هذه الأحداث ولم يُسمّ الشّخصيّات، ولم يُعيّن الأمكنة، بل وجد ذلك كلّه مبثوثاً في كتب التّاريخ، فجاء به إلى الرّواية، وصرّح بذلك اعترافاً بالحقّ. وهذا الكلام لا يناقض ما سبق قوله في أثناء تحليل العبارتين السّابقتين ولا يمسّه في شيء، لأنّ استمداد المادّة التّاريخيّة شيء وسردها على المتلقّي شيء آخر. فالمادّة صحيحة تاريخيّاً، والرّواية التي ضمّت هذه المادّة صحيحة فنّيّاً لا تاريخيّاً. ولا بدّ من التّمييز بين هذين الأمرين في أيّ حديث عن الرّواية التّاريخيّة، أو عن أيّة علاقة بين الرّواية والتّاريخ، أو عن أيّ حديث عن سرد التّاريخ، فحين تبدأ الرّواية ينتهي التّاريخ. وإذا كان المؤرّخون يتحدّثون عن (التّعليل التّاريخيّ)، فإنّ الأدباء والنّقّاد يتحدّثون عن (التّعليل الفنّيّ). وليست هناك إمكانية، في رأيي، لتبادل المواقع، وتوظيف الخبرات وإذا كان سلطان بن محمّد القاسمي يختم مقدّمته ببيان الغرض الذي يهدف إليه، وهو خدمة القارئ العربي، وتحفيزه بوساطة تقديم جزء من التّاريخ إليه، فإنّه يوقّع هذه المقدّمة بالمؤلِّف ولا يوقّعها بسلطان فهو مؤلّفٌ بين الأحداث الحقيقية، وليس مجرّد مقدِّم أو سارد لها. وفي كلمة (المؤلِّف) تكمن بداية الجانب غير الصّحيح في العبارة. فنحن أمام (رواية) و(مؤلِّف) أو روائي، ولسنا أمام مؤرّخ وكتاب تاريخيّ. ومع كلمة (المؤلِّف) التي ذُيِّلتْ بها المقدّمة تبدأ الرواية وينتهي التّاريخ. وهذا – أيضاً – شأن القصص والرّوايات الواقعيّة التي ظهرت في ثلاثينيّات القرن العشرين وأربعينيّاته، وهي تُدوِّن عبارات من نحو من ملفّات القضاء من محاضر الشّرطة، ... فحين كان القاصّ والرّوائيّ ينتهيان من تدوين هذه العبارة أو تلك فإنّهما كانا يبدآن يكتبان قصّة أو رواية ليس لها معيار غير الفنّ، سواء أكانت مستمدّة من ملفّات القضاء أم من ملفّات التّاريخ.

ثانياً: لعبة الرواية، ذوبان التاريخ:

تبدو العلاقة بين الرّواية والتّاريخ شائكة أوّل وهلة، ولكنّ إنعام النّظر فيها يقود إلى سؤالين أساسيّين: أوّلهما سؤال التّخييل، وثانيهما سؤال الحقيقة. وهذان السّؤالان يسيران في خطّين متوازيين ويملكان إجابتين مختلفتين. فسؤال التّخييل يستبعد سلطان بن محمّد القاسمي، ويضع الرّوائيّ (المؤلِّف الذي وقّع المقدّمة) بدلاً منه. والمراد هنا أنّ سلطان بن محمّد القاسمي ليس لبوس الرّوائيّ من اللّحظة التي يرضى فيها باستعمال الشّكل الرّوائيّ في تقديم المادّة التّاريخيّة الخاصّة بالأمير مهنا. وهذا الشّكل الرّوائيّ شكلٌ تخييليّ إبداعيّ يُقدِّم حقيقة فنّيّة احتماليّة تُعبِّر عن صِدْقها الفنّيّ بأساليبها الثّلاثة المعروفة: الإمتاع والإقناع والتّأثير وهي وسائل أسلوبيّة كما هو معروف في النّقد الأدبيّ. أمّا سؤال التّاريخ فيستدعي أن يلبس سلطان بن محمّد القاسمي لبوساً آخر، هو لبوس المؤرِّخ. وهذا اللّبوس يفرض الأمانة العلميّة في تقديم الحقيقة الموضوعيّة وسرداً مباشراً لا أثر للتّخييل فيه. وإذا كان المؤرِّخ مضطراً، أحياناً، إلى استعمال مخيّلته في ترميم بعض الثّغرات في الحقائق التّاريخيّة، فإنّ مخيّلته تستند إلى سياق تاريخيّ، بحيث يبدو التّرميم الذي تنهض به مخيّلته منسجماً والدّلالات العامّة والخاصّة للمرحلة التّاريخيّة. ومن ثَمّ فمخيّلته مقيَّدة وليست مطلقة كما هي حال مخيّلة الرّوائيّ.

هكذا تبدو العلاقة بين الرّواية والتّاريخ علاقة بين حقيقتين فنّيّة وموضوعيّة. وهاتان الحقيقتان لا تجتمعان ما دامت كلٌّ منهما تسير في خطٍّ موازٍ للآخر. وترجمة ذلك بالنّسبة إلى رواية الأمير الثّائر هي: إذا لبس سلطان بن محمّد القاسمي لبوس الرّوائيّ فالواجب الأدبيّ يحتم عليه أن ينصاع لمرجعية الرّواية، وهي التّخييل. والتّخييل في أبسط صوره هو ابتداع مجتمع روائيّ ذي حوادث وشخصيّات وعلاقات في زمن معيَّن ومكان محدَّد. وإذا لبس سلطان بن محمّد القاسمي لبوس المؤرِّخ الرّاغب في سرد حوادث فترة زمنيّة برز فيها الأمير مهنا، وكان له تأثير فيها، فالواجب التّاريخيّ يفرض عليه أن ينصاع لمرجعيّة التّاريخ وهي الحقيقة الموضوعيّة للواقع الذي يؤرِّخ له. ولا أعتقد أنّ هناك إمكانية للجمع بين اللّبوسين والإخلاص لمرجعيّتهما، فالتّاريخ تاريخ، والرّواية رواية، ولا مجال للإبقاء على نقاء عنصريهما دون جورٍ على أحدهما.

والمشكلة في هذه النّتيجة التي تبدو دقيقة هي أنّنا لا نستطيع، إذا آمنّا بها وصدّقناها، أن

نُصنِّف رواية (الأمير الثائر) بين الرّوايات التّاريخيّة، على الرّغم من أنّ رائحة التّاريخ تفوح منها، وتُشكِّل بنيتها، شأنها في ذلك شأن رواية (ساحل الأبطال) لعلي محمد راشد بالنّسبة إلى الرّواية الإماراتيّة، وشأن سلسلة الرّوايات الممتدَّة من جرجي زيدان إلى أمين المعلوف بالنّسبة إلى الرّواية العربيّة عموماً. بل إنّ المشكلة في هذه النّتيجة تبدو أكثر خطورة في عالم النّقد الأدبيّ؛ لأنّها تقول صراحة إنّه ليس هناك رواية تاريخيّة، وإنّ المفهوم السّائد لهذه الرّواية يطرح إشكالات لا حلَّ لها. وما فعله المعترضون على كتابة جرجي زيدان سلسلة روايات (تاريخ العرب والإسلام) لا يخرج عن اللّجوء إلى المرجعية التّاريخيّة، وملاحظة اختلافها كلّيّاً أو جزئيّاً عمّا ورد في بعض الرّوايات مما سمح لهم بالحكم على هذه الرّوايات بمخالفة التّاريخ، والإساءة أحياناً إلى العرب والإسلام، ومَنْ يرجع إلى الأعمال الكاملة لزكي الأرسوزيّ في المواضع التي تحدَّث فيها عن لواء اسكندرون في نهايات ثلاثينيّات القرن العشرين سيكتشف شيئاً مغايراً لما سجَّله حنامينة في روايته (بقايا صور). ولا يختلف الأمر إذا الجأنا إلى المرجعيّة التّاريخيّة في النّظر إلى روايات نجيب محفوظ التّاريخيّة: عبث الأقدار (١٩٣٩)، رادوبيس (١٩٤٣)، كفاح طيبة (١٩٤٤)، أو الرّوايات التّاريخيّة لنجيب الكيلاني (قاتل حمزة/١٩٧١ مثلاً)، ومحمّد فريد أبو حديد (زنوبيا ملكة تدمر/١٩٤١، صلاح الدين الأيوبي/١٩٤٦، أبو الفوارس عنترة/١٩٤٧، وكرم ملحم كرم (لويس الرابع عشر/١٩٣٦، صقر قريش/١٩٤٨، أبو جعفر المنصور/١٩٥٤)، ومعروف الأرناؤوط (٩)، وعلي الجارم (١٠)، وعلي أحمد باكثير (١١)، وغيرهم. وهذا كلّه يدفعنا إلى القول إنّ الإبقاء على هذه المرجعيّتين المختلفتين للخطّين المتوازيين سيحافظ على الإشكاليّة ويرسِّخ مفهوماً غير سليم للرّواية التّاريخيّة، ويدفع القرّاء إلى الاعتقاد أنّ التّاريخ انتقل إلى الرّواية، وأنّه هدف في الرّواية التّاريخيّة، وأنّ الرّواية مجرّد وسيلة لبلوغ هذا الهدف. وفي ذلك إهانة للرّواية، وإساءة للتّاريخ، واستمرار للخلل في مفهوم الرّواية التّاريخيّة.

تبدو نتيجة المشكلة التي حدَّدتُها قبل قليل منطقيّةً من وجهة نظر الخطّين المتوازيين والمرجعيّتين المختلفتين، فإذا نفينا المرجعيّة التّاريخيّة، وأبقينا المرجعيّة الرّوائيّة وحدها، بدت المشكلة زائفة وزال الخلل عن مفهوم الرّواية التّاريخيّة. ولا شكَّ في أنّ الإبقاء على المرجعيّة الرّوائيّة وحدَها يطرح قضيّة الحدود: حدود الرّواية وحدود التّاريخ، ما دامت المادّة الرّوائيّة تاريخيّة وليست مادّة مختلَقة. وأفضِّل هنا استعمال عبارة: لعبة الرّواية، ذوبان التاريخ؛ لأنّها في رأيي دالّة على قضيّة الحدود مفسِّرة لها، عاملة على ترسيخ معيار نقديّ للرّواية التّاريخيّة في ألوانها كلّها.

٢ – ١: يلاحظ قارئ رواية (الأمير الثائر) أنّ المادّة التّاريخيّة الخاصّة بالأمير مهنا مسرودة سرداً واضحاً مباشراً. وهذا الشّكل من السّرد الواضح المباشر لونٌ من ألوان الرّواية التّاريخيّة، وليس تاريخاً للأمير مهنا. ذلك لأنّ خمسَ عَشْرَ سنةً من حياة مهنا أمير بندر الرّقّ، اختُزلتْ في مئة صفحة تقريباً (١٢)، وهذا الاختزال ليس تلخيصاً، بل هو تبئير (١٣). إذ إنّ الرّاوي (النّائب عن الرّوائيّ داخل نصّ الرّواية) لم يلاحق حياة الأمير مهنا من جوانبها كلّها، بل اكتفى بحياته السّياسيّة والعسكريّة وهي حياة تُبْرز نزوعه العربيّ، ورغبته في الاستقلال عن الفرس، وحلفائهم الأتراك، ومصالحهم التّجاريّة مع الهولنديّين والانجليز. ومن ثَمَّ كانت هناك متابعة متلاحقة طَوَال الرّواية

> يستطيع المتلقّي بسهولة ملاحظة الهدف الأساسيّ من كتابة هذه المقدّمة، وهو القول إنّ رواية الأمير الثّائر (قصّة حقيقيّة) وهذا الهدف هو جوهر الخطاب الذي وجَّهه سلطان بن محمّد القاسميّ للمتلقّي بروايته، وكان استعمال العبارة قبلها، والخطاب ذاته، في (الشّيخ الأبيض)

لمحاولات الأمير مهنا السّيطرة على التّجارة في الخليج ومحاربته الفرس ومقاومته النّفوذ التّجاريّ للهولنديّين حتّى تمكَّن الباشا التّركيّ في بغداد من شنقه، وإرسال رأسه إلى (كريم خان زند) حاكم الفرس. ولو لم يكن هناك تبئير لما اختار الرّاوي طريقة تقديم الحوادث في الرّواية، ولما انتقى المعلومات التي رسّختْ وجهة نظره في النّزوع العربيّ عند الأمير مهنا. ولا بأس في أن نمتدّ إلى خارج التّبئير لنثبت التّبئير نفسه.

أشار الرّاوي إشارات سريعة إلى أمور تخصّ الأمير مهنا، أبرزها: مقتل والده ووالدته ووفاة ابنته. فقد غضب الأمير مهنا حين علم بأنّ والده ناصر، أمير بندر الرّقّ، سيشارك في الحملة على البصرة، وكان يعلم أنّ شباب المنتفق الذين تسربلوا بالنّزوع العربيّ وبينهم صديقه الشّيخ ثامر سيضطرون إلى الدّفاع عن البصرة، ومواجهة والده. ولهذا السّبب حاول منع والده من المشاركة في الحملة بالقوّة، فاستلَّ سيفه كما استلَّ أبو سيفه وحين وقع

سيف الأمير مهنا على الأرض إثر ضربة من سيف أبيه، وتظاهر أبوه بأنّه سيهوي بسيفه على ولده، طعن أحد أتباع الأمير مهنا الأمير ناصر الدمهنا في خاصرته، فخرَّ صريعاً. وشاهدت والدة الأمير مهنا الحدث، فدفعها ابنها إلى المنزل ليبعدها عن المشهد، فاصطدم رأسها بحجر، فماتت (١٤). أمّا ابنة الأمير مهنا الوحيدة، حديثة الولادة، فقد نسيتها أمُّها على الرِّمال عندما هممتا لمكان مجموعة من رجال الأمير حسين أخي الأمير مهنا (وقد أتُّهم الأمير بأنّه تركها هناك متعمِّداً لأنّه أراد ولداً بدلاً من البنت) (١٥). هذه الإشارات الثّلاث إلى مقتل والد مهنا ووالدته وابنته الوحيدة، تكملها إشارة رابعة إلى أنّ الأمير مهنا قتل أخاه الأمير حسين الذي تولّى إمارة بندر الرّقّ بعد أبيه، وتبع أسلوبه في التّحالف مع الفرس والهولنديّين والانجليز. كما قتل الأمير مهنا أيضاً في أثناء هجومه على منزل أخيه حسين، بعضاً من أقاربه وأتباعه وحرّاسه (١٦).

تحتاج هذه الإشارات، في نصّ الرّواية، إلى متابعة لمعرفة أثرها في شخصيّة الأمير مهنا؛ لأنّها أحداث جسام في أسرته، مرتبطة به، مؤثِّرة في سلوكه. ولكنّ الرَّاوي لم يلتفت إليها بغير الإشارات العابرة، ولم يسع إلى توظيفها في بناء شخصيّة مهنا، وفي ترسيخ صورته الرّوائيّة لدى أتباعه وأعدائه. والأحداث نفسها، من جانب آخر، جزء مهمّ من التّاريخ الحقيقيّ للأمير مهنا. فهل يعني ذلك أنّ الرَّاوي اختار بعضاً من التّاريخ ولم يختر التّاريخ كلّه؟ إنّ التّبئير هو زاوية تقديم الحوادث التي اختيرت من جانب دون آخر من التّاريخ. فالأحداث الأسريّة الجسيمة غير مرغوب فيها لأنّ الرّاوي يريد التّركيز على الجانب السّياسيّ والعسكريّ في منطقة الخليج وعلى اللّمعة العربيّة التي بزغت في وسط التّهافت الأجنبيّ التّجاريّ على المنطقة وضعف السّيطرة الفارسيّة والتّركيّة عليها. ولهذا السّبب اكتفى الرّاوي بإشارات سريعة عابرة إلى الحوادث الأسريّة، وراح يتابع أحداثاً أخرى سياسيّة وعسكريّة تُجسِّد التّركيز وتُعلنه. وهذا كلّه يعني أنّ تاريخ الأمير مهنا ومنطقة الخليج خلال خمس عشرة سنة هي نتقل كلّه إلى الرّواية، بل انتقل بعضه إليها. وحين انتقل هذا (البعض) اختير جانبه السّياسيّ والعسكريّ وحدَه وسُلِّط الضّوء الرّوائيّ عليه انصياعاً لرغبة الرّاوي، وكأنّ التّاريخ يذوب ويصير في الرّواية تاريخيّاً تبعاً للعبة الرّوائيّة التي تنصاع لرغبة الرّوائيّ ويجسّدها الرّاوي.

٢-٢: إن التّاريخ غير التّاريخيّ (١٧). التّاريخ أحداث تمّت في الماضي وشخصيّات حقيقية نهضت بهذه الأحداث وأصبحتْ عنواناً عليها. أمّا التّاريخيّ فهو أحداث اختيرتْ من التّاريخ حسب تبئير الرّاوي ووُظِّفتْ في الرّواية تجسيداً لغرض روائيّ ماضٍ أو راهن أو مستقبليّ. بل إنّ الأحداث التي اختيرت من التّاريخ حسب تبئير الرّاوي لم تُنْسخ من كتب التّاريخ، ولم تنتقل إلى الرّواية بقضّها وقضيضها، بل قام الرّوائيّ بتفكيكها وإعادة تركيبها بما يلائم الغرض الذي يرمي إليه، أو بحسب دواعي التّخييل إذا أردنا الدّقّة في التّعبير النّقديّ. وتبعاً لذلك نفينا المرجعيّة التّاريخيّة وحافظنا على المرجعيّة الرّوائيّة؛ لأنّنا لا نملك خطّين متوازيين، أو مرجعيتين مختلفتين، بل نملك مرجعيّة واحدة، هي المرجعيّة الرّوائيّة التي يُشكِّل التّخييل عمودها الفقريّ (١٨).

أمّا الهيكل الخارجيّ لهذا التّخييل فيتشبَّث بالإيهام؛ إيهام القارئ بأنه يقرأ تأريخاً حقيقياً. ووسيلة هذا الإيهام حوادث وشخصيّات تاريخيّة حقيقيّة، ينثرها الرّاوي بشكلها ومضمونها أو مضمونها وحدَه في الغالب الأعمّ. ومن ثَمَّ يصعب أحياناً ويستحيل غالباً، أن يطابق القارئ بين ما ورد في كتب التّاريخ وما ورد في الرّواية. فالتّاريخيّ في الرّواية يؤخذ بدلالاته العامّة ورؤياه وقيمه، والتّاريخ يؤخَذ بحقيقته الموضوعيّة وزمنه. التّاريخيّ في الرّواية احتمالي فنّيّ، والتّاريخ خارج الرّواية حقيقيّ موضوعيّ. ومن ثَمَّ فالرّواية لا تنوب عن التّاريخ، ولا ينوب التّاريخ عن الرّواية؛ لأنّهما حقلان مختلفان، جمالي ومعرفي. بل إنّ التّاريخ لا يُستَقى من الرّواية؛ لأنّها نصّ فنّيّ يطرح رؤيا ولا ينسخ معرفة. فالنّزوع العربيّ لدى الأمير مهنا لا نصَّ عليه في تاريخه الحقيقيّ كما أعتقد ولكنّ مجمل سلوكه في أيّ تعليل تاريخيّ ينمُّ على هذا النّزوع. وقد التقط الرّوائيّ سلطان بن محمّد القاسميّ هذا النّزوع ضمن اهتمامه بالتّعليل التّاريخيّ لسلوك الأمير مهنا ورغبته في تسليط الضّوء عليه؛ لأنّ ظروف منطقة الخليج في الحاضر واحتمالات المستقبل لا تختلف عن الظّروف التي عاش فيها الأمير مهنا. وهذه الظّروف تحتاج إلى نزوع عربيّ أصيل يتمرّد على محاولات الهيمنة الغربيّة والإقليميّة كما تمرَّد الأمير مهنا في القرن الثّامن عشَرَ.

وإذا كانت تلك رؤيا رواية (الأمير الثائر)، فإنّ الرّوائيّ سلطان بن محمّد القاسميّ لم يترك أمر استنباطها لذكاء القارئ، بل راح ينصّ عليها صراحة (١٩)، ويُدوِّن في عنوان الرّواية كلمة معاصرة دالّة، هي: (الثائر)؛ لتأكيدها في وجدان القارئ قبل دخوله الرّواية. وإذا افترضنا أنّ تاريخ الأمير مهنا ينصّ على نزوعه العربيّ، فإنّ أمر الرّؤيا لا يختلف لأنّ الرّوائيّ سلطان بن محمّد القاسميّ يرغب في التّركيز على شيء في تاريخ هذا الرّجل يخدم الحاضر والمستقبل، ولم يكن راغباً بأيّة حال من الأحوال في نسخ تاريخ هذا الرّجل، أو نقله من كتب التّاريخ إلى الرواية. ومن ثَمَّ فإنّ رواية

(الأمير الثائر) رواية تاريخيّة، تُقدِّم رؤيا فنّيّة تخصّ الحاضر والمستقبل ولكنّها لتوسّل إلى هذه الرّؤيا باعتماد شيء من تاريخ منطقة الخليج العربيّ، تراه أكثر فاعليّة في وجدانات القرّاء من كتب التّاريخ نفسها. وما قدَّمته الرّواية مما يخدم الرّؤيا المذكورة هو حدود التّاريخ، أو هو التّاريخيّ في الرّواية بعد ذوبان التّاريخ الحقيقيّ وانصياعه للعبة التّخييل الرّوائيّة. وسواء أكان هناك تاريخ مكتوب للأمير مهنا أم كان هذا التّاريخ مبثوثاً في تضاعيف كتب التّاريخ الخاصّة بمنطقة الخليج، فإنّ رواية (الأمير الثائر) تكتب هذا التّاريخ بأسلوبها، وتطرحه برؤياها، وتعدّه التّاريخ الفنّيّ للأمير مهنا.

ثالثاً: سرد التاريخ، الائتلاف والاختلاف:

بين رواية (ساحل الأبطال)(٢٠) لعلي محمد راشد ورواية (الأمير الثائر) للشّيخ الدّكتور سلطان بن محمّد القاسميّ ائتلاف واختلاف أمّا الائتلاف فكامن في أنّهما روايتان تاريخيّتان، الأولى خاصّة بجانب من تاريخ رأس الخيمة، والثّانية خاصّة بجانب من تاريخ منطقة الخليج والمنطلق في الرّوايتين واحد هو إحياء النّزوع العربيّ ومقاومة الأجنبيّ الطّامع في أن يُحوِّل الخليج العربيّ إلى منطقة عبور آمنة تخدم مصالحه التجاريّة. وهناك أيضاً ائتلاف في الاتّجاه الجماليّ العامّ، إذ رغب الرّوائيّان في نَقْل التّاريخ إلى الرّواية، أو التّعبير عن الحدث التّاريخيّ بلغة الرّواية. ووقعا معاً، نتيجة ذلك، في الإشكاليّتين نفسيهما:

- إشكاليّة العلاقة بين الرّواية التي تنتمي إلى الحقل الجماليّ الفنّيّ، والتّاريخ الذي ينتمي إلى الحقل المعرفيّ، وما نتج عن ذلك من حاجة إلى معرفة حدود الرّواية وحدود التّاريخ.

- وإشكاليّة المرجعيّة بالنّسبة إلى الحقيقة التّاريخيّة، وما نتج عن ذلك من حاجة إلى الإجابة عن السّؤالين الآتيين: هل نستمدّ التّاريخ من الرّواية، بحيث تكون الرّواية مرجعاً للتّاريخ؟ أو نجعل الرّواية تستمدّ مصداقيتها من التاريخ الحقيقيّ الذي تُعبِّر عنه؟

وإذا كانت مواضع الائتلاف السّابقة تكاد تُحيط بمشكلة (الرّواية التّاريخيّة) في الإمارات وغيرها من الدّول العربيّة، فإنّ الائتلاف لا يحجب الاختلاف؛ لأنّ التّطابق عسير بين نصّين روائيّين وإنْ كان موضوعهما واحداً. ولا يرتبط الاختلاف بين (ساحل الأبطال) و(الأمير الثّائر) بكَوْن الأولى تعالج بعضاً من تاريخ القرن التّاسعَ عشرَ، وكَوْن الثّانية تعالج بعضاً من تاريخ القرن الثّامنَ عشرَ، بل يرتبط الاختلاف بكثافة حضور التّاريخ في الرّواية، وعمّا إذا كان هذا الحضور يؤثّر تأثيراً أسلوبيّاً أو إيجابيّاً في إبعاد الرّواية عن الفنّ أو زجّها فيه. ويمتدّ الاختلاف إلى بؤرة الرّوايتين أيضاً، ويبرز سؤال آخر يتعلّق بها، هو: هل توحي بؤرة الرّوايتين بمجتمع روائيّ متخيَّل أو حقيقيّ؟

لا أشكّ، بادئ الأمر، في سلاسة الأسلوب في (ساحل الأبطال)، وفي قدرة علي محمد راشد على تقديم سرد درامي شائق(٢١) وإنْ كان السّارد الذي اختاره نائباً عنه في إنتاج فعل السّرد سارداً عالماً يستعمل ضمير الغائب، ويجول في الرّواية بحريّة شبه مطلقة. ولكنّ المفيد أن نلاحظ ذلك التّرجُّح بين الشّخصية الرّئيسة في الرّواية، وهي شخصيّة صالح، والحدث المحوريّ وهو محاولات بريطانيا احتلال رأس الخيمة وإخفاقها في ذلك طَوَال سبع سنوات تقريباً أنهى نجاحها في ديسمبر/ كانون الأوّل ١٨١٩ في ذلك، وقضائها على قوّة القواسم البحريّة والبريّة وتوهين مقاومتهم

> تبدو العلاقة بين الرّواية والتّاريخ شائكة أوّل وهلة، ولكنّ إنعام النّظر فيها يقود إلى سؤالين أساسيّين: أوّلهما سؤال التّخييل، وثانيهما سؤال الحقيقة وهذان السّؤالان يسيران في خطّين متوازيين، ويملكان إجابتين مختلفتين

لها وتشبُّثهم بأرضهم وقيمهم وقد أنتج هذا التّرجُّح وجوه الاختلاف بين (ساحل الأبطال) و(الأمير الثائر) كلّها. ذلك أنّ علي محمد راشد بدأ روايته بصالح بن علي، ربّان السّفينة، العائد من تجارته في إفريقيا بعد غياب دام ثمانية شهور، وأسرته (زوجته أم حسين، وابنه حسين، وابنته موزة) التي تنتظر رجوعه، وتُمنّي نفسها بلقائه. وما إنْ فرغ السّارد من الحديث عن العودة، وعن التّرحيب بصالح في الفصول الثّلاثة الأولى، حتّى انتقل إلى الانجليز في بومباي بالهند، وراح يسرد ضِيْق حاكمها الانجليزي دنكان من قوّة القواسم ومن اعتراضهم لسّفن الانجليزيّة وختم هذا الفصل بالأمر الخاصّ بإعداد حملة انجليزيّة للقضاء على القواسم في رأس الخيمة وقد استمرّ علي محمد راشد في دَفْع الحدث الرّوائيّ باتّجاه هذه الحملة التي قادها الكولونيل سميث والكابتن ويز ايت، وصوَّر إخفاقها في القضاء على القواسم كما صوَّر بطولات القواسم ودفاعهم المستميت من رأس الخيمة في حدود ما يملكون من سلاح وشجاعة ولم يكتف علي محمد راشد بذلك، بل قفز أربع سنوات (٢٢) بعد إخفاق الحملة الأولى، محدِّداً عام ١٨١٤ على أنّه عام الاتّفاقيّة، كما حدَّد من قبلُ تاريخ الحملة

الأولى (٢٣). ولكنّه لم يتوقّف عند الاتّفاقيّة طويلاً، بل قفز سنتين أخريين، إلى عام ١٨١٦؛ ليُصوِّر الحملة الكبيرة التي شنّها الانجليز على رأس الخيمة لاعتقادهم أنّ القواسم خرقوا الاتّفاقيّة. وراح علي محمد راشد يرسم صورة دقيقة للقتال بين الانجليز والقواسم، وبطولات أبناء رأس الخيمة وفيهم صالح وابنه حسين واستشهاد كثير منهم وبينهم صالح قبل سقوط المدينة وخضوعها ابتداءً من ٢٦ ديسمبر/كانون الأول ١٨١٩ للحماية البريطانيّة.

ولقد حَرَصْتُ على أن أتتبّع الحدث الرّوائيّ لأشير إلى أنّ علي محمد راشد انتقل من الحديث عن أسرة من رأس الخيمة إلى حملات الانجليز المتوالية على رأس الخيمة، ومشاركته في الدّفاع عن وطنها وتقديمها لشهيدين هما صالح ربّ هذه الأسرة وابنه، وهما يقاتلان الانجليز صوناً لأرضهما من أن يُدنِّسها الانجليز. وهذا يعني أنّ علي محمد راشد دفع الحدث من الحال التّخييليّة التي ابتدعتْ أسرة من رأس الخيمة إلى الحال الحقيقيّة، وهي حملات الانجليز على رأس الخيمة، ونجاحهم أخيراً في فرض الحماية عليها. وكأنّ علي محمد راشد ابتدع المتخيَّل (صالح وأسرته) ليرسم إطاراً للحقيقيّ يقبله المتلقّي ويقتنع به. وبالتالي كان انتقاله من الخاصّ إلى العامّ مغايراً لمنزع الشّيخ سلطان بن محمد القاسمي بين العامّ (أطماع الأجانب عموماً والهولنديّين خصوصاً في منطقة الخليج) والخاصّ (مقاومة الأمير مهنّا للهولنديّين).

وقد نتج عن ذلك ضَعْفُ الجانب المتخيَّل من (ساحل الأبطال) وقوّة الجانب الحقيقيّ المتمثّل بالحملات الانجليزيّة على رأس الخيمة، صحيح أنّ الحملات التي ضمّنتها الرّواية مغايرة

نجيب محفوظ

للحملات نفسها كما أوردتها كتب التاريخ (٢٤)، ولكنّ المغايرة قصورٌ على أسلوب السّرد ليس غير. فأسلوب السّرد التّاريخيّ مغاير لأسلوب السّرد الرّوائيّ. الأوّل سرد مباشر دقيق، يشرح ويُعلِّل بلغة خبريّة محدَّدة والثّاني يُغلِّف الحدث الحقيقيّ بغلاف درامي، فيه انتقال مكانيّ وزمانيّ، وتصوير للوَقْع النّفسيّ للمعارك، وإيغال في الرّسم (البانورامي) للحدث. وهذا الاختلاف في السّرد الرّوائيّ نراه أيضاً في رواية (الأمير الثائر)، ولكنّنا نراه على نحو أكثر فنّيّة عند علي محمد راشد. فقد سرد حقائق التّاريخ بعد أن تمثّلها وعبَّر عنها بأسلوبه الأدبيّ. وفَعَل الشّيخ سلطان القاسميّ الشّيء نفسه، ولكنّه رغب في أن يتنازل عن شيء من أسلوبه الأدبيّ ليتمكّن من تقديم تعليل تاريخيّ أكثر إقناعاً للمتلقّي وللاختصاصيّ في التّاريخ معاً. وإنّ هذا الأمر بعضٌ آخرُ من الاختلاف بين روايتي (ساحل الأبطال والأمير الثائر). ولعلّ المتلقّي يلمس الدّليل المادّيّ عليه حين يتتبّع قَرْنَ الحدث بتاريخ حدوثه في الرّوايتين. فقد حَرَصَ القاسميّ على ألّا يتحرّك الحدث دون أن يقترن بتاريخ حدوثه (٢٥)، وتوافر الحرص نفسه فيما يتعلّق بالأحداث الرّئيسة عند علي محمد راشد (٢٦) وسأوضّح هذا الأمر على نحو أكثر جلاءً في حديثي القابل عن علاقة الرّوائيّين بالمادّة التّاريخيّة، مكتفياً هنا بملاحظة النّتيجة التي يقود إليها الحرص على التّأريخ وهي كثافة الحضور التّاريخي في (الأمير الثّائر)، واعتداله في (ساحل الأبطال). وقد أثّر ذلك تأثيراً سلبيّاً أحياناً، فأبعد الرّواية عن التّخييل وجعلها ولا طلاوة للأسلوب سرداً تأريخيّاً خالصاً.

رابعاً: معايير الاتّفاق والاختلاف:

إنّ الرّواية التّاريخيّة ليست تاريخاً، ولكنّها تتعامل مع التّاريخ. وهذا التّعامل يفرض عليها حدوداً، هي قيود لها، لا تعرفها الرّواية الفنّيّة. أوّل هذه الحدود والقيود أن تبقى الرّواية مخلصة لطبيعتها الفنّيّة ولا تتحوّل إلى كتاب من كتب التّاريخ. وثانيها أن تستعير من التّاريخ دون أن تحوِّر فيه. وثالثها أن تنتقي من التّاريخ دون أن تتلاعب بسياقه وحقائقه ودلالاته. ولا أظنّ أنّ الأمور الثّلاثة السّابقة كافية وحدَها لترسيخ مفهوم دقيق للرّواية التّاريخيّة. ذلك أنّ الرّوائيّين يملكون إمكانات كثيرة للاستعارة من التّاريخ الحقيقيّ دون أن يخرجوا عن الأمور الثّلاثة. وكلّ إمكانيّة تطرح أمام القارئ لوناً من ألوان الرّواية التّاريخيّة، بحيث تبرز الحاجة إلى نوع من تقنين هذه الألوان، وتحويلها إلى معيار يُقاس به اللّون أو درجته في الرّواية التّاريخيّة. فرواية (الأمير الثّائر سلطان بن محمّد القاسمي) مختلفة عن رواية (أرض البطولات) لعبد الرّحمن الباشا، وعن رواية (حسن جبل) لفارس زرزور، وعن رواية (خطط الغيطاني) لجمال الغيطاني، على الرّغم من أنّ هذه الرّوايات كلّها روايات تاريخيّة وهذه السّلسلة من الرّوايات التّاريخيّة المختلفة عن رواية الأمير الثائر مقترنة بسلسلة أخرى من الرّوايات التّاريخيّة تتّفق مع رواية الأمير الثائر، كروايات نجيب محفوظ ومحمّد فريد أبو حديد ونجيب الكيلاني وكرم ملحم كرم ومعروف الأرناؤوط وعلي الجارم وعلي أحمد باكثير. فما معيار الاتّفاق والاختلاف الذي

يسمح للمحلّل والقارئ بالتّمييز بين كلّ لون منها مادامت كلّها تنتمي إلى وحدة واحدة هي دوحة الرّواية التّاريخيّة ؟

يبدو لي أنّ الرّوائيّين مختلفون أو متّفقون بحسب قدراتهم الفنّيّة وعلاقتهم بالمادّة التّاريخيّة وموقفهم من الحاضر.

أ – علاقة الرّوائيّين بالمادّة التّاريخيّة :
تحدّثتُ، سابقاً، عن علاقة الرّوائيّ بالمادّة التّاريخيّة، ويمكنني أن أضيف هنا كثافة الحضور التّاريخيّ في الرّواية أو توسُّطه أو ضعفه فكلّما ارتفعت نسبة المادّة التّاريخيّة اضطر الرّوائيّ إلى التّقيُّد بالأحداث الحقيقيّة والشّخصيّات والأمكنة والأزمنة وضعفت في الوقت نفسه قدرته التّخييليّة الرّوائيّة. وهذا ما فعله سلطان بن محمّد القاسميّ وجرجي زيدان ومعروف الأرناؤوط، إذ قدّموا المادّة التّاريخيّة بشكل واضح بل شروح جعلوها تشمل نصوصهم الرّوائيّة وقيّدوا أنفسهم بالأحداث والشّخصيّات والأمكنة والأزمنة. ومن ثَمَّ كان سلطان بن محمّد القاسميّ على سبيل التّمثيل لا الحصر، مضطراً إلى تحديد السّنوات كلّما تقدّمت الأحداث في روايته، من نحو قوله: (في بداية سنة ١٧٥٣، الخامس من يوليو ١٧٥٤، الحادي عشر من ديسمبر سنة ١٧٥٤، مارس من سنة ١٧٥٥، يونيو ١٧٥٥، ٨ يونيو ١٧٥٦، أكتوبر سنة ١٧٥٦، نوفمبر سنة ١٧٥٦، يناير ١٧٥٧، نهاية سنة ١٧٥٨، منتصف ١٧٦١، السّادس من إبريل سنة ١٧٦٢، نهاية سنة ١٧٦٢، فبراير ١٧٦٣، منتصف ١٧٦٣، في الثلاثين من ديسمبر ١٧٦٤...) (٢٧). وعلى الرّغم من أنّ هذا التّحديد للسّنوات والأشهر والأيّام يُذكّرنا بكتب التّاريخ التي رصفتْ مادتها بحسب السّنوات، فإنّه في الرّواية تعبير عن التّقيُّد بالأحداث الخارجيّة، والالتزام بالأمانة العلميّة والدّقّة في استخدامها دون أن يكون الرّوائيّ سلطان بن محمّد القاسميّ مجبراً على التّقيُّد والالتزام؛ لأنّه روائيّ في (الأمير الثّائر) وليس مؤرّخاً.

يمكنني القول، بعد ذلك، إنّ الالتزام الدّقيق بأحداث التّاريخ الحقيقيّة، وشخصيّاته، وأمكنته وزمانه، يشير إلى لون من ألوان الرّواية التّاريخيّة ذي معيار محدَّد هو الالتزام والأمانة والدّقّة في التّعامل مع المادّة التّاريخيّة. ولا يكتمل هذا المعيار دون أن نلاحظ أثره في فنّيّة الرّواية، وهو أثر سلبي غالباً لأنّ تغليب الحقيقيّ سيضيّق الخناق على المتخيَّل، فلا يترك له فرصة ابتداع الأحداث والأزمنة والأمكنة والشّخصيّات الرّئيسة على أقلّ تقدير وإذا استُلّتْ هذه العناصر الفنّيّة من التّخييل فلن يبقى غير الهيكل العامّ للرّواية، وهو تقسيم النّصّ إلى فصول، والإفادة من الفراغات (البياض) بين الفصول للقفز الزّمنيّ والانتقال من حدث إلى آخر، وابتداع بعض الشّخصيّات الثّانويّة والهامشيّة وهذه كلّها أمور مشتركة بين الرّوائيّين الذين يغلّبون الحقيقيّ على المتخيَّل. وعلى الرّغم من ذلك فإنّ هؤلاء الرّوائيّين سيقدّمون ألواناً متباينة من الرّواية التّاريخيّة. ويرجع سبب تباينهم إلى أمرين يُعبّران عن قدراتهم الفنّيّة هما: التّبئير واللّغة الرّوائيّة.

ب – قدرات الرّوائيّين الفنّيّة :
إذا اختارت مجموعة من الرّوائيّين الأحداث نفسها فمن المتوقّع أن يُقدّمها كلٌّ واحد منهم من منظور أو وجهة نظر أو تبئير مختلف وهناك على الأقلّ ثلاث درجات للتّبئير (٢٨)، هي اللاتبئير (أو: التّبئير في درجة الصّفر)، والتّبئير الخارجيّ، والتّبئير الدّاخليّ. ففي اللاتبئير يكون الرّاوي أكثر علْماً من الشّخصيّات، وفي الخارجيّ أقلّ علماً منها وفي الدّاخليّ مساوياً لما تعلمه فإذا كان الرّوائيّون يختلفون بحسب التّبئير الذي اختاروه فإنّهم يختلفون أيضاً حين يختارون تبئيراً من هذه التّبئيرات. ففي اللاتبئير الذي اختاره الرّوائيّ سلطان بن محمّد القاسميّ تقديم للأحداث تقديماً تصاعديّاً، يبدأ بمقدّمة تُعرِّف بالموقع الجغرافيّ والزّمنيّ والاقتصاديّ والتّاريخيّ السّياسيّ لبندر الرّقّ، وبأسرة الأمير مهنا، ثمّ تترك الأحداث تتوالى إلى قتل الأمير مهنا في آخر صفحات الرّواية. ولكنّ فارس زرزور الذي اختار التّبئير نفسه في رواية (حسن جبل) وكان لديه تغليب للحقيقيّ على المتخيَّل، قدّم الأحداث بعد زمن من نهايتها، ثمّ استدعاها شيئاً فشيئاً ولهذا السّبب يلاحظ قارئ روايته ورواية (الأمير الثّائر) أنّه أمام روايتين تاريخيّتين مختلفتين من زاوية تقديم الحوادث. وهما مختلفتان أيضاً في اللّغة الرّوائيّة لغة السّرد بمكوّناتها كلّها فلكلٍّ منهما قدرتها على السّرد تبعاً من وهبتهما وتمرُّسهما في الكتابة. وليس هناك شكّ في أنّ الحوادث المبأّرة تُقدَّم بوساطة السّرد وترتفع بالإمتاع، أو تنخفض فيه بحسب قدرة الرّوائيّ السّرديّة، سواء أكان يصف أم يُصوِّر أم يعرض الحوادث أم ينمّي الشّخصيّات أم يخترق الأمكنة، وما إلى ذلك مما لا سبيل إلى تفصيله في هذا المقام.

ج – موقف الرّوائيّين من الحاضر:
يرغب الرّوائيّ أحياناً في الالتزام بالمادّة التّاريخيّة وتغليب الحقيقيّ على المتخيَّل ولكنّه يُقدِّم الحوادث تقديماً يُضمِّن له إبراز الرّؤيا التي يريدها كما فعل سلطان بن محمّد القاسميّ وقد يلتزم روائيّ آخر بالمادّة التّاريخيّة وتغليب الحقيقيّ على المتخيَّل ولكنّه لا يملك رؤيا كما هي حال فارس زرزور في (حسن جبل)، فتبدو روايته مختلفة عن سابقتها، وإذا كانت الرّؤيا تعبيراً عن موقف فالموقف نفسه متباين بين

الماضي والحاضر والمستقبل. وقد يلجأ الرّوائيّون في أثناء تعبيرهم عن مواقفهم إلى أمور أخرى إضافة إلى ما سبق الحديث عنه. فمنهم مَنْ يُبْقي المادّة التّاريخيّة بمضمونها وهيكلها الخارجيّ، ولكنّه يُقدّمها بوساطة منظور يضمن إيحاءها بالحاضر، كما فعل الغيطاني في خططه ومنهم مَنْ يهمل التّاريخ الرّسميّ، ويلتفت إلى حركة المجتمع في الماضي، أو حركة (الذين تحت) بحسب تعبير جورج لوكاتش، ليُعبّر عن صانعي التّاريخ، ويطرح رؤياهم الاجتماعيّة السّياسيّة ومنهم مَنْ يلتزم بالمادّة التّاريخيّة دون أن يُغلّب الحقيقيّ على المتخيَّل أو المتخيَّل على الحقيقيّ، بغية تقديم رؤياتخصّ الماضي وحدَه، كما فعل نجيب محفوظ في (رادوبيس) وقد يغلّب الرّوائيّ المتخيَّل على الحقيقيّ فيذوب التّاريخ، ويبرز الفنّ ومعه رؤياتخصّ الحاضر وحدَه دون المستقبل، كما فعل نجيب محفوظ في الثّلاثية والقاهرة الجديدة وعبد الرّحمن الباشا في (أرض البطولات)، وهذا كلّه يُعلي من شأن الرّؤيا، ويُقرّبها من درجة المعيار المعبّر عن موقف الرّوائيّ مما يرويه.

تلك، في رأيي، الإجابة عن أسئلة الرّواية التّاريخيّة في الإمارات، آثرتُ الحديث عنها دون الخوض في التّفصيلات الفنّيّة، ودون الموازنة الدّقيقة بين النّصوص الرّوائيّة، رغبة في تقديم الإطار العامّ لقضايا سرد التّاريخ في الرّواية الإماراتيّة. وقد انتهيتُ من محاولتي إلى الاعتقاد أنّ التّحليل النّقديّ يجب أن يميّز بين ألوانٍ من الرّواية التّاريخيّة في الإمارات وفي غيرها من الدّول العربيّة، ويضع لكلّ لونٍ منها معياراً وصفيّاً يكفل التّمييز ويعين على التّحليل، ويوضّح الموقف، ويُعرّي الوظيفة. كما انتهيتُ إلى أنّ الرّواية التّاريخيّة تحافظ على قدرتها التّخييليّة، أو تتنازل عن بعضها، بحسب المادّة التّاريخيّة التي استعارتها من التّاريخ وتبعاً لتقيُّدها بها أو تعاملها معها على شكلها ومضمونها. وفي الحالات كلّها فإنني سعيتُ، استناداً إلى روايات (الشّيخ الأبيض والأمير الثّائر وساحل الأبطال)، إلى تقديم نموذج لتحليل مقدّمة الرّواية ولتجسيد العلاقة بين الرّواية والتّاريخ. ونبّهتُ من خلال ذلك على أنّ الرّواية التّاريخيّة ذات مرجعيّة فنّيّة، وأنّها ليست مصدراً لمعرفة التّاريخ بل هي مصدر للرؤى الفنّيّة الخاصّة به.

الإحـالات:

١- جورج لوكاتش: الرواية التّاريخيّة، ترجمة: د. جواد صالح الكاظم، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨، ص ١٢.

٢ - المرجع السابق، ص ٢٩٠.

٣ - المرجع السابق، ص ١٢.

٤- د. سلطان بن محمد القاسمي: الشيخ الأبيض، دار الخليج للصحافة والطباعة والنشر، الشارقة ١٩٩٦.

٥ - المصدر السّابق، ص ٥.

٦- لاحظ عزت عمر وعبد المرضي زكريا خالد ابتداء الشيخ الأبيض من النهاية بدلاً من البداية، انظر: شاهد على التاريخ: إعداد وتقديم: يوسف عيد أبابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٠، ص ٢٧٥ و٢٨١.

٧- د. سلطان بن محمد القاسمي: الأمير الثّائر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

٨- من المعروف أن هناك روائيين يكتبون مقدمات مضلّلة للقارئ والنقاد حتى يقصدون من عملهم دفع القراء في اتجاه معين، كما فعل نبيل سليمان في روايته (هزائم مبكّرة).

٩- منها: سيّد قريش/١٩٣٨، عمر بن الخطاب/١٩٣٦، طارق بن زياد/١٩٤١.

١٠ - منها: فارس بني حمدان/١٩٤٥، الشاعر الطموح/١٩٤٧، مرح الوليد/١٩٤٨.

١١ - المراد: وا إسلاماه/١٩٤٥، الثائر الأحمر/١٩٤٩.

١٢- بدأ الحديث عن الأمير مهنا في الصفحة الخامسة عشرة، وانتهى في الصفحة ١١٢.

١٣- مصطلح التبئير تطوير لمصطلحات (وجهة النظر) و(المنظور) و(زاوية الرؤية). انظر ص ١١ وما بعد من: جان هيرمان: السرديات، ص ٥٥ وما بعد من: جيرار جينيت: المنظور (الدراستان السابقتان ضمن كتاب: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير مجموعة من المؤلفين ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار، الدار البيضاء ١٩٨٩).

ص ١٧٥ من: د. سيزا قاسم: بناء الرواية (دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥). وص ٢٩ وما بعد من: د. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائيّ، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ١٩٨٩.

١٤- د. سلطان بن محمد القاسمي: الأمير الثائر، ص ٢٠، ٢٢.

١٥ - المصدر السابق، ص ٢٥.

١٦ - المصدر السابق، ص ٣٤.

١٧- عبد الفتاح الحجمري: (هل لدينا رواية تاريخية ؟)، مجلة فصول، المجلد ١٦، ع ٣، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٦١.

١٨- ذكر الدكتور نبيل راغب أن الرواية (بدأت في اتخاذ الشكل الحديث المعروفة به حالياً عندما انفصلت عن سرد الحقائق التي وقعت بالفعل، وتحوّلت إلى تشكيل فني)، القاهرة، ١٩٨١، ص ٨٢.

١٩- د. سلطان بن محمد القاسمي: الأمير الثائر، ص ١٥، ١٦، ١٧، ٢٥، ٢٦، على سبيل التمثيل لا الحصر.

٢٠- علي محمد راشد: ساحل الأبطال، مطابع البيان التجارية، دبي، ١٩٨٧.

٢١- أصدر علي محمد راشد روايتين قبل (ساحل الأبطال)، هما: جروح على جدار الزمن (١٩٨٣)، عندما تستيقظ الأشجان (١٩٨٦). ولعل تجربته في هاتين الروايتين انعكست في أسلوب (ساحل الأبطال) فبدا أكثر سلاسة وقدرة على التعبير الشائق.

٢٢ - علي محمد راشد: ساحل الأبطال، ص ٦٥.

٢٣- المصدر السابق، ص ٤٥. والتاريخ هو: سبتمبر/ أيلول ١٨٠٩.

٢٤- عرض الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لهذا الموضوع في كتابه (خرافة القرصنة العربية في الخليج). وهذا الكتاب هو أطروحته لنيل الدكتوراه من جامعة إكستر البريطانية عام ١٩٨٥ وقد استعان الدكتور سلطان بأرشيف بومباي (كان هذا الأرشيف مهملاً من قبل) في تحليل الفترة بين ١٧٩٨، ١٨١٩، وهي الفترة التي عُني علي محمد راشد بجزئها الأخير ابتداءً من ١٨٠٩ وانتهاءً بـ ١٨١٩.

٢٥- من نماذج ذلك في ص ٥٣ من الأمير الثائر (بنهاية سنة ١٧٥٨)، وفي ص ٥٦ (في نهاية سنة ١٧٥٩)، وفي ص ٥٧ (بداية سنة ١٧٦١).

٢٦- علي محمد راشد: ساحل الأبطال، ص ٥٥ (شهر مايو عام ١٨٠٩)، وفي ص ٤٥ (الرابع عشر من ديسمبر ١٨٠٩)، وفي ص ٦٥ (مع إطلالة عام ١٨١٤).

٢٧- المصدر السابق، ص: ٢٠، ١٩، ٢٥، ٢٩، ٣١، ٣٣، ٣٧، ٣، ٦، ٤٣، ٦٤، ٧٠، ٧١ على التوالي. وفَعَلَ الشيء نفسه في (الشبح الأبيض)، فذكر الأعوام الآتية على التوالي: ١٨٣٦، ١٨٠٥، ١٨٠٦، ١٨٠١، ١٨٠٥، ١٨٠٦، ١٨٠٩، ١٨٠٢، ١٨١٠، ١٨٠٥، ١٨١٠، ١٨١٢، ١٨١٣، ١٨١٤، ١٨١٧، ١٨١٩، ١٨٢٠، ١٨٢٩، ١٨٣٠، ١٨٣٢، ١٨٣٥.

٢٨- للتفصيل انظر: د. سمر روحي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥، ص ٢٩٩.

نصوص قابلة للنسيان

-١-
أنا المقموع دوماً منذ النهارات البعيدة
وسطوة الأوامر البليدة
فسافرت روحي إلى عتمتها
وظل جسدي المتشقق يعاني النسيان

-٢-
منذ البدايات قيل لي افعل ولا تفعل
منذ البدايات والوهج من داخلي لا ينسرب
ولا شمعة تضيء الليل
وقمري باهت لا يقوى على الغيوم
وحين أطل الفجر ذات نهار
ضاعت شمسي في الزحام

-٣-
المشكلة أني لا أشكو من شيء
وأعيش العالم حولي من ورود
وذات صفاء نبهني أحدهم
فاكتشفت أن نفسي لا تسترني عن نفسي
فخجلت أني أسير هكذا عرياناً

-٤-
حين يلسعني برد البعاد
وتحط على رأسي أقمطة الغربة
تنعق في أعماقي ذئابي الجائعة
فأجري إلى الماضي البعيد جداً
وأدلف في رعشة الحواري الضيقة
وأتحمم برغوة الذي كان

-٥-
أنا لا أسمع سوى الريح تضرب نافذتي
والزمن الآتي يغيم في الذاكرة
وروحي تفر إلى غفوتها
وأنا مكبل بسباتي اللذيذ

-٦-
الدرب الطويل جداً
الهادر جداً
السريع جداً
حط رحاله عند كوة النهاية
وكأنها البداية
وعلى حوافه تجري
الوجوه نفسها
الأسماء نفسها
الأحداث نفسها
وأنا ما زلت ألهث رغم
سباتي العميق

عبدالفتاح صبري

التناص في رواية

كما يليق بمغربية

هدى جولاني

في أفلاك زمانية ومكانية متنوعة، تبحر أحداث رواية «كما يليق بمغربية»، والصادرة عن دائرة الثقافة والإعلام، وفق أسلوب خاص، يبحر بهدوء وسط الحاضر، ويشق له طريقاً في ذات الوقت عبر أغوار الماضي وعمقه، ليقدمه بلا فواصل، فيغدو الزمنان شقيقين متقاربين، يتجاوزان الاختلاف للتواصل بحب وعطاء وليتخذا مساراً مثيراً في سديم الأحداث المبثوثة عبر فصولها بصورة مدروسة ذكية، متنقلين في أمكنة يقربها السرد على بعدها ويجمعها على شتاتها: المغرب العربي، مصر، بروكسل... لتتضافر الأحداث والأماكن في النهاية على صياغة القصة ككل، في إطار أسلوبي رائق، يتأرجح بين طرفي التهكم المرير الساخر والتهكم المازح البريء.

وتتناول هذه الرواية في موضوعها عبر تسعة فصول ومئة وثلاث وستين صفحة، رحلة حياة كاملة لفتاة مغربية، مذكرات تلعب في حقول «احصين» المغربية – بل قد يتناول السرد هنا أبكر من هذه المرحلة في عمرها – وسفرها إلى خارج بلدها التخوض تجربة الغربة والعمل والتعليم العالي، حتى رجوعها إلى وطنها في زيارة نهائية تتصالح فيها مع ماضيها العاطفي مقترنةً – في النهاية – بمن تحب....

وقد يلوح في موضوع الرواية شيء من التقليدية، وهذا صحيح برأيي، لكن أسلوب القصة المحتشد بصور الاسترجاع والتداعي والسرد المباشر البسيط في بعض المواضع، ينقل الرواية إلى مستوىً أعلى من حيث أسلوبها السردي، والأمر الذي يعنينا هنا هو ظاهرة التناص الأسلوبية المتناثرة في أوراق الرواية، والتي اقتبست فيها نصوص تاريخية أو أدبية أو دينية بلغتها التي وردت فيها، ولعبت من خلالها وظيفة نصية تجسد موضوع اللحظة وتنسجم مع معطيات النصّ.

وأحاول من خلال هذا العرض المختصر تسليط الضوء على بعض نماذج التناص المباشر في الرواية حسب نوعها، متوقفةً عند وظيفتها ومدى انسجامها في روح النص المكتوب.

أولاً – التناص التاريخي:

التناص التاريخي يعني «تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للرواية تبدو منسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده ويسرده، وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً»(١).

وأمثلة هذا النوع من التناص مبثوثة في مواضع متعددة من الرواية، أكتفي بتسليط الضوء على ثلاثة من أوضح التناصات التي وردت فيها من هذا النوع.

ويرد التناص التاريخي في الصفحات الأولى من الرواية، حيث يسرد المؤلف على لسان بطلته التي تتولى زمام الحديث في الرواية من أولها إلى آخرها – قصة مولدها طفلة لعائلة كبيرة كانت الحادية عشرة في ترتيبها بينهم، وإصرار الأب على تسميتها باسم قديم متوافق عليه الأم فتصدت له بحرب أسرية صغيرة سردت بتهكم مرح:

«أصبح الاسم محرمين في البيت، شكلت أمي فريقاً وشكل أبي فريقاً مضاداً عشت أثناءها حرب داحس والغبراء حول اسمي، ناهيك أن شجارهما تسبب في إلغاء حفلة تسميتي بل إنها الحرب الباردة يا صديقتي»(٢).

فالتناص هنا ظاهر من خلال الإشارة إلى الحرب الجاهلية الشهيرة وكذلك الحرب العالمية الباردة، ووظيفته الفنية بارزة من خلال الصورة المتخيلة للطرفين المتصارعين في إصرار مستميت للفوز تنسجم مع النص الذي استعان بالتناص لفتح باب التخيل والتصوير، أما وظيفة التناص الموضوعية هنا فتتضح في التقريب بين الصورتين، صورة الأسرة المتصارعة بين رأسيها الإثبات وجهة نظر كل منهما في موضوع لا تفقه منه صاحبته الوليدة شيئاً، وصورة القبيلتين الجاهليتين المتصارعتين بين بعضهما في حرب طويلة كاسحة، أو الدولتين المتصارعتين بأنفاس طويلة مرهقة، بينما الناس في الدولتين أو

القبيلتين حالهم كحال تلك الوليدة في عراك الرؤوس الذي لاينتهي لتثبيت السيطرة والزعامة، فمضمون التناص هنا إذن يتضح في مشابهة تلك الحالات التاريخية للحالة الراهنة في النص، ومن هنا يأتي هذا التناص منسجماً مع الأحداث معززاً لصورتها.

ثمة تناص تاريخي آخر يطل برأسه في موضعين من الرواية مرة للسخرية من النفس في مزاج خال من المرارة، ويستخدم ذاته مرة ثانية في لفتة مشحونة بالضيق والأسى على الوطن الذي يشيح بوجهه عن أبنائه، وفي الموضع الأول، يستخدم:

- الراوي التناص لتصوير الخيبة الباعثة على الضحك والتي تتعرض لها بطلته عندما تعود نفسها على مقارعة زميلاتها باليوم الذي قال لها والدها إنها ولدت فيه، فتحب هذا اليوم وتصنع أسباباً تراها وجيهة ومستديمة لقداسته وتميزه من غيره ثم تكتشف صدفة بعد أكثر من ربع قرن، أن اليوم الذي ولدت فيه فعلاً لايوافق اليوم الذي أخبرها عنه والدها، والذي أمضت عمرها تتوسل له أسباب التميز: «جرير قارع بأبيه ثمانين شاعراً. وصوره في شعره وائل العرب وهاشم الثريد لهم ذات عشية، كشفوا الأب في ثياب رثة يمتص ضرع شاة عجفاء، تحت خيمة حقيرة، أنا كذلك، ذات عشية كنت بمكتبي في بيروكسل أتصفح تقويم بعض التواريخ على شاشة الكمبيوتر فوجدت - مصادفة - أن تاريخ ميلادي، يوافق يوم سبت البتلعت الصدمة في سخرية سرية، وأنا أتوعد أبي ميتاً! عدت أدافع عن يوم السبت عطلة الصفوة وهو يلوح صيد السمك في بحيرة الأمير مولاي عبد الله بضواحي مدينة سلا الجديدة» (٣).

وفي هذا التناص، يستخدم الراوي قصة تاريخية لجرير ليعزز الصورة فنياً بما ينسجم مع موضوع النص المطروح المتمثل في الفخر المردود إلى وهم مايلبث أن ينقلب إلى خيبة ، ويتجلى مضمون التناص هنا أيضاً في المقاربة والمشابهة بين حالة البطلة من جهة، وحالة جرير من جهة أخرى.

لكن نفس هذه الصورة التاريخية تطالعنا بوجه آخر في النص، في حديث ذاتي تديره البطلة بينها وبين وطنها وهي على متن طائرة تتجه إلى بروكسل، بعد خيبة عانتها بعد الرجوع الأول إلى وطنها مما دعاها لمعاودة السفر في رحيل أكبر وأبعد هذه المرة:
«لم أخذلك ياوطني بهذا الرحيل، حاشا! فأنا ابنتك البارة، التي قارعت بك في الغربة الأولى ثمانين وطناً، وحين عادت، وجدتك تمتص ضرع شاة عجفاء، تحت خيمة فقيرة، واللبن يندلق على فمك، مثل ذلك الأب البائس لجرير، وأنت الذي كنت تبادل الملح بالذهب» (٤).
فالتناص التاريخي يستخدم هنا للتعبير عن حالة شعورية أخرى، تفوح منها رائحة الخيبة المُرّة الداهمة، بل وتوحي بشيء من العتاب المكلوم، لكنه يتفق مع غرض استخدامه الأول في المقاربة والمشابهة لكن هذه المرة بين أبي جرير من جهة والوطن المخيب للآمال من جهة أخرى.
ولا شك أن التناص التاريخي يتداخل مع استخدام الرمز لبيان صوره، فالشخصيات التاريخية أضحت رمزاً يحمل أبعاداً دلالية تقود بمجرد ذكرها العقل إلى التصور كالصورة التي أوردها الكاتب لصديقة البطلة، وهي تعبر عن الحنين إلى مدينتها (فاس) المغربية، متمنية لو تستطيع حمل أشجارها معها حيث تقيم في الغربة:

«...تعشق رائحة فاس كما يحلو لها أن تقول. -لو كان الشجر يحمل في السفر لحملته معي من فاس إلى هنا.
تصورتها تحقق رغبتها الخرقاء هذه تخيلتها زرقاء اليمامة ترى الشجر يسير» (٥).

ورغم أن توظيف هذا الرمز (زرقاء اليمامة) هنا لايتطابق تماماً مع استخدامات الرمز الذي عهدنا دلالته على قوة النظر رغم استخدام الخداع البصري، إلا أنه يغدو مقبولاً إن تصورناه بصورة عفوية أخرى، فالصديقة تشتاق لبلادها، ورائحة بلادها وأشجارها، ولو كانت زرقاء اليمامة، لتمكنت من تحقيق رغبتها بفضل قوة إبصارها وحدّته.
وهناك نماذج أخرى للتناص التاريخي في الرواية، إلا أني أكتفي بما أوردته في هذه العجالة، لأنتقل إلى النوع الثاني من التناص، وهو التناص الديني، الذي تواترت نماذج عدة في الرواية لتوظيفه متمثلة بمتحققي أهدافها النصية.

ثانياً: التـنـاص الديـنـي:

التناص الديني يعني: «تداخل نصوص دينية مختارة - عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية ... - مع النص الأصلي للرواية بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً» (٦).
وقد تضمنت رواية «كما يليق بمغربية» عدداً من التناصات الدينية المباشرة الموظّفة في تداخلها لإغناء السياق الروائي وتقريب هدفه، لعل من أبرزها ما قالته الراوية (البطلة) في تعليقها على الجدال الذي كان ينشب بينها وبين أترابها أثناء استماتتها للدفاع عن يوم

الثلاثاء، اليوم الذي لبثت أكثر من ربع قرن معتقدة ولادتها به:
«كنت دائماً أحسم هذا التفاضل بين الأيام لمصلحتي:
- الثلاثاء يوم ملكي.
- لماذا؟
- لأن الملك يستقبل زواره الرسميين يوم الثلاثاء. اقرأوا مذكراته، كل زيارات الدولة تكون يوم الثلاثاء.
فتبهت التي كفرت»(٧)..

التناص التاريخي يعني «تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للرواية تبدو منسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده ويسرده، وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً».

والإشارة هنا إلى الآية القرآنية التي وردت في سياق المناظرة التي وقعت بين إبراهيم عليه السلام والنمرود الذي ادعى الألوهية إشارة ذكية لا تخلو من شيء من الطرافة، فإبراهيم عليه السلام أفحم غريمه بسؤال قاطع يثبت كذب الخصم وافتراءه عندما سأله أن يؤتي بالشمس من المغرب وقد أطلعها تعالى من المشرق، «فبهت الذي كفر» وأسقط في يده، لأن حجة إبراهيم عليه السلام قوية لا تحتمل الجدال، والبطلة هنا ترى أنها قد أفحمت غريمتها بالحجة فانتصرت عليها حاسمة الأمر لمصلحتها بصورة نهائية، وقد أدى التناص هنا الإثراء الفكرة المطروحة وتعزيز التصور للموقف.

وثمة تناصات دينية أخرى في الرواية، تستخدم النصوص الدينية، لكن المسيحية هذه المرة، وتوظفها في النص كجمل متناثرة هنا وهناك، مؤدية لتعميق المعنى المراد وتكثيفه وذلك مثل عبارة الراوية «من يملك صكوك الغفران له أن يشترط في بيعها -

-السعر الخيالي»(٨) فاستخدام المصطلحات التي اقترنت بالمؤسسة الكنسية ذاتيوم حقق هدف الرواية في الربط بين سلطة أبيها وسلطة الكنيسة يضاف إلى مثل هذه الجمل التناصية ما تقوله الراوية مقارنة بين رحيلها عن بلادها، ورحيل والدها عن الدنيا:
«اغتربنا في العام نفسه، ومعاً لم نعد. رغم كل هاته السنين، عودتي أنا تكفيها خمس ساعات، على متن طائرة بوينج من بروكسل إلى الدار البيضاء، أما عودته هو، فلم تتحقق أبداً. لقد دخل غربته العليا، وتعمد في بحيرة الرحيل»(٩).

فالجملة الأخيرة، أدت لتكثيف الصورة الفنية وإغنائها بالخيال العاطفي الخصب، إضافة لتجسيد المعنى المطروح فيها من خلال إشارة مهيبة تزخر بالقداسة، وإضافة لهذه الجمل التناصية، نجد بعض العبارات الدينية المسيحية متواجدة بقوة ومباشرة في بعض النصوص، مثل هذا الذي تهتف به الراوية رابطة بين وداع أبيها لها في رحلتها الأولى، وبين عبارات الابتهال المسيحية:
- «لماذا ودعني أبي منفرداً في غرفته ؟!
أجابني وأنا نائمة:
- كنت خائفاً من دموعي ؟!
- فكرت لأول مرة:
- لم نر أبانا، ولو مرة واحدة في حياته يبكي.
صحت في قرارة نفسي كمسيحية:
- أبانا الذي في السماوات، كنت أتمنى أن نبكي معاً عشيتها، كي أتعمد بدموعك»(١٠)، وتبدو الجملة الأخيرة وكأنها مفروضة بشكل ما، أو نتيجة حتمية ما، للجملة السابقة «لم نر أبانا...» مما عزز تشكيل الصورة وقربها لتحقق وظيفة من وظائف التناص التي أعطته مضمون المشابهة ما بين أب الرواية الذي تتمنى لو بكى في وداعها «تتعمد» بدموعه متخلصة من الشعور الثقيل بالوداع والأب «المخلّص» الذي يعتقد أصحاب الديانة المسيحية تطهيرهم من الخطايا التي ارتكبوها، في الحياة الدنيا.

ثالثاً: التـنـاص الأدبـي:

هذا النوع من التناص يعني: «تداخل نصوص أدبية مختارة، قديمة وحديثة، شعراً أو نثراً مع نص الرواية الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في روايته»(١١).

ولا بد لي من الإشارة هنا... إلى عدم تمكني من إيجاد أمثلة تطابق هذا النوع حقيقة في الرواية وفق تعريفه السابق، باستثناء - إذا صح الاستثناء هنا - المواضع التي تم الاستشهاد فيها بشكل مباشر بشعر نزار قباني كتأبين له، وحتى هذه لم يتم توظيفها في نص السياق بشكل متداخل وإنما تم التعامل معها كنص مفرد - كما سيأتي بعد قليل... فالمؤلف يكثر في روايته من التناص الديني، ويورد نماذج متعددة من التناص التاريخي، لكنه لا يستخدم التناص الأدبي بنفس الكم والكيف، وأظن أن ذلك راجع للحالة التي تتمثلها الراوية بطلة القصة، إذ هي باحثة في علم الاجتماع تدافع في بحوثها والمواقف التي تتبناها عن قضايا تتعلق بالمساواة والسياسة وغيرها مما قد يتصل اتصالاً مباشراً بعلوم الدين والتاريخ، لكن ما لفت انتباهي للأدب تبقى محدودة ضعيفة لهذا

جاءت معظم النصوص المتداخلة مع النص الأساسي دينية أو تاريخية، لأنها تخللت نفسية الرواية وشكلت ثقافتها، أما النصوص الأدبية فتعبّر بها الرواية عن محفوظها الفني والجمالي وتنفس بها عن حالة شعورية لكنها تبقى مقطعاً منفصلاً عن ذاتها لتعترِ جماليتها وخصوصيتها فتفرد لها مكاناً خاصاً في الكلام والتعبير....

وقبل أن أنتقل إلى بيان هذه النصوص، سأعرج على بعض الإشارات التي وردت في الرواية والتي قد تدخل ضمن التناص الأدبي ولو بشكل غير مباشر أو دون أن يتم استخدام الشعر أو النثر الأدبي فيها، وذلك مثل استخدام الأمثال للتعبير عن بعض الحالات الشعورية على لسان الراوية مثل قولها للصديقة ساخرة من نفسها: «أرادت أن تكحل عينيها فأعمتهما»(١٢)، وهي بذلك تعبر عن شعورها الخائب إزاء الصديق الخيالي الذي استطيع تعويضها عن الرجل الذي أفنت عمرها في انتظاره.

كما أن ثمة إشارات أخرى تستخدم النشيد الشعبي غالباً للتدليل على حالات مختلفة من أمثلة ذلك ما تورده الراوية على لسان الجموع المغربية التي خرجت تنشد في عزاء ملكها: «جلست الجموع تغفر لها على أسفلت الشوارع، تقرأ القرآن من خلال الدموع، وتنشد اللطيف:

مولانا نسعى رضاك،
على بابك واقفين.
لا من يرحمنا سواك،
يا أرحم الراحمين»(١٣).

فالتناص هنا يعبر عن الحزن الذي كان يحياه الشعب، وكذلك الراوية التي فقدت والدها في ذات اليوم، فاعتبرت نفسها قد فقدت والدين كانا مصدر الحنان الأبوي لها في نفس الوقت.

يقوم مفهوم التناص على محاولة دراسة النص الأدبي في ضوء علاقته بنصوص سابقة، على اعتبار أن الإنتاج الأدبي، لا يمكنه أن يكون في مجمله ابتكاراً ذاتياً من قبل الكاتب، وإنما نتاج تداخلت فيه عوامل سابقة عديدة بالتشكيل والتأثير، منتهية إلى النص الوليد، الذي تتكفل دراسته أسلوبياً ببيان أوجه التناص الذي احتواه.

ثمة إشارة أخرى أيضاً لتناص أدبي لا يرد بشكل مباشر ولكن يلمح تلميحاً على لسان صديقة بطلة الرواية، الفتاة المغربية التي تعيش في مصر في ردها على تعليق البطلة على فخامة البيت الذي تعيش فيه: «أنت تسكنين في قصر؟!

تنهدت خناثة كما تفعل أمي، وتلت عليّ بيتاً شعرياً لم أعد أتذكره تقول فيه إن كوخاً بسيطاً مع الأهل، أبعث للسعادة من قصر بارد فارغ، أو شيئاً من هذا القبيل»(١٤).

فالصديقة هنا تشير إلى البيت الذي أنشدته الأعرابية لما تزوجت أحد خلفاء بني أمية مفتقدة خيمتها وحياتها الماضية:

لبيت تخفق الأرياح فيه
أحب إليّ من قصر منيف

والإشارة إلى هذا البيت يعبر عن الحنين الذي استشعرته الصديقة لأهلها وبيتها قبل زواجها مشبهة حالها بحال تلك الأعرابية.

أما النصوص الأدبية التي أطلت برأسها في الرواية بجلاء فكانت مركزة في الجزء الذي روت فيه البطلة وقع خبر وفاة الشاعر نزار قباني عليها وعلى صديقتها التي تربطها بين أسرتها وأسرة الشاعر معرفة وثيقة فضلاً عن إعجابها بشعره، فالصديقة تثور بعد تلقيها الخبر وجه سخطها الصديقة للشاعر والذي استنزفنه - حسب تعبيرها، فتتذكر الراوية قصيدة كتبها الشاعر قبل سنوات خلت وهو راقد في إحدى المصحات القلبية:

«لا تشعري بالذنب يا صغيرتي.
لا تشعري بالذنب، فإن كل امرأة أحببتها
قد أورثتني ذبحة في القلب»(١٥).

والتداخل هنا، في النص وفي الذاكرة، يؤدي معنى وظيفياً يطوق مسألة الاستنزاف الذي أغضب الصديقة، كما يؤدي معنى جمالياً ينسجم مع المحيط الجنائزي الحزين الذي يمثل مشاعر الراوية وصديقتها.

وقريباً من هذا البعد الجنائزي ومساير للوجع الذي أثاره رحيل الشاعر في نفس الصديقتين، أورد المؤلف نصوصاً أخرى عدة، قالها الشاعر يصف بها بلقيس، زوجته وحبيبته العراقية التي قضت في هجوم بالقنابل على السفارة العراقية في بيروت، لتتناثر جثتها تحت أنقاض المبنى فيغنيها كعصفور جريح، وتقتبس الصديقتان غناءه فتسترسلان فيما حفظتاه من ظهر قلب من قصيدته الشهيرة التي يعنى فيها زوجه وكأنما للتمس شيئاً من حزن الشاعر ليطفئ حزنهما الخاص لفقده:

«بلقيس..
يا عصفورتي الأحلى..
ويا أيقونتي الأغلى،
ويا دمعاً تناثر فوق خد المجد ليه،
أترى ظلمتك إذ نقلتك،

ذات يوم..من ضفاف الأعظميه
بيروت...تقتل كل يوم واحداً منا، وتبحث كل
يوم عن ضحيه»(١٦).

ولاشك أن النصوص هنا قد عولمت بشكل خاص ومنفرد لا بشكل يتداخل مع النص منسجماً معه لكن إيراد هذا جاء مساير اً للنص مؤدياً دوره الأساسي في تجسيد المعنى المطروح والتعبير عن المشاعر الذاتية بلغة الآخر وفنه، ولكنها بالتأكيد لا تعد الشكل الأمثل للجمل التناصية الممتزجة في النص امتزاجاً يعيد تشكيله ويجعل من المستحيل فصله عنه، لأنه غدا معه نصاً واحداً يحمل ذات الروح وذات المعنى.....

خلاصة:

أ-يقوم مفهوم التناص على محاولة دراسة النص الأدبي في ضوء علاقته بنصوص سابقة، على اعتبار أن الإنتاج الأدبي، لا يمكنه أن يكون في مجمله ابتكاراً ذاتياً من قبل الكاتب، وإنما نتاج تداخلت فيه عوامل سابقة عديدة بالتشكيل والتأثير، منتهية إلى النص الوليد، الذي تتكفل دراسته أسلوبياً ببيان أوجه التناص الذي احتواه.

ب- ظهر مصطلح التناص في منتصف ستينيات القرن الماضي على يد الباحثة جوليا كريستيفا، إلا أن فضاءات مفهومه كانت تحلق في عالم النقد منذ القدم فقد أشار إليها اليونان في تعليقهم على مسألة المحاكاة وتعهدها العرب القدماء بكثير من الدراسة تحت مسميات عدة، لعل أشهرها السرقة، لكن هذه الفضاءات على أهميتها- لا تصلح لدراسة التناص وفق المصطلح الجديد إلا بالعودة من قراءة قديم حسب قدمه مستفيدين منه في دراستنا الجديدة تخيرن لدراسة الأخير الأساليب العلمية التي يفترضها البحث الحديث.

ج- التناص نوعان: تناص مباشر جلي يرد بنصه، وآخر غير مباشر خفي يكتفي بالإيماء والتلميح ويؤدي في استخدامه وظائف عدة تنسجم مع النص فنياً وتعمق فكرته المطروحة موضوعاً...

د-تظهر الجمل التناصية المباشرة في الرواية المدروسة في بحثي بصور تاريخية أو دينية أو أدبية، وتحقق في كل ظهور لها أغراضاً فنية أو موضوعية حاول البحث عرضها والتعليق على الدور الذي قامت به ...

الهوامش:

١-التناص نظرياً وتطبيقياً، د. أحمد الزعبي، ص/٢٩-٣٠.
٢-كمايليق بمغربية، إبراهيم المنصوري، ص/١٥.
٣-كمايليق بمغربية، إبراهيم المنصوري، ص/٢٠.
٤- المصدر السابق، ص/٢٩.
(٥)-كمايليق بمغربية، إبراهيم المنصوري، ص/٦١.
٦-التناص نظرياً وتطبيقياً، د. أحمد الزعبي، ص/٣٧.
٧-كمايليق بمغربية، إبراهيم المنصوري، ص/١٩.
٨-كمايليق بمغربية، إبراهيم المنصوري، ص/١٨.
٩- المصدر السابق، ص/١٨.
١٠- المصدر السابق، ص/٥٢.
١٣-كمايليق بمغربية، إبراهيم المنصوري، ص/٣٤.
١٤- المصدر السابق، ص/٦٢.
١٥- المصدر السابق، ص/٦٤-٦٥.
١٦-كمايليق بمغربية، إبراهيم المنصوري، ص/٧١.

قائمة المراجع والمصادر:

١-أشكال التناص الشعري «دراسة في توظيف الشخصيات التراثية»، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب/مصر، ١٩٩٨.
٢-إشكالية التناص «مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجاً»، حسين منصور العمري، دار الكندي/عمّان، الطبعة الأولى ٢٠٠٧.
٣- التناص في الشعر العربي الحديث «البرغوثي نموذجاً»، حصة البادي، دار كنوز المعرفة/عمّان، الطبعة الأولى ٢٠٠٩.
٤-التناص نظرياً وتطبيقياً، أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع/عمّان، الطبعة الثانية ٢٠٠٠.
٥- جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، موسى ربابعة، دار جرير/عمّان، الطبعة الأولى ٢٠٠٨.
٦-كمايليق بمغربية، إبراهيم المنصوري، دائرة الثقافة والإعلام/الشارقة، الطبعة الأولى ٢٠٠٥.
٧-لسانيات النص «نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري»، أحمد مداس، عالم الكتب الحديث/الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٧.
٨- www.bab.com
٩- www.alfaseeh.com

ملامح المنهج الفني في كتاب (زهر الآداب) للحصري القيرواني

د. محمد مهداوي

تعرفه كتب التراجم بأنه هو علي بن عبد الغني الفهري، المقرئ الضرير القيرواني.
ارتحل إلى بلاد الأندلس في منتصف المائة الخامسة من الهجرة، وذلك بعد خراب وطنه القيروان، كانت الأندلس في ذلك الوقت تشهد حركة دائبة في مجال العلم والأدب، مما جعل ملوك الطوائف بها يتنافسون في استقدامه إليهم وحواضرهم وذلك لشهرته في الأدب، وعلم القراءات، كما له ديوان شعر معروف، استقر به المطاف في آخر أيامه بمدينة طنجة المغربية، التي توفي بها سنة ٤٨٨هـ، بيد أن تاريخ ميلاده بقي غير معروف.

الكتاب الذي نريد أن نتحدث عنه، هو كتاب (زهر الآداب وثمر الألباب)، ويقع في مجلدين، وعدد صفحاته تتجاوز ست مائة وثلاثين صفحة من الحجم الكبير، في المجلد الأول وحده، حسب ما جاء في الطبعة الرابعة، التي نشرتها دار الجيل ببيروت.

وقد جمع فيه المؤلف نصوصاً شعرية ونثرية، كما أورد بعض أخبار الشعراء والكتاب، ممن جمع لهم لضرورة الشرح أو التعليق على النصوص المختارة، بيد أنه لم يقسم الكتاب إلى فصول أو أبواب أو كتب، كما فعل بعض القدماء، كما أنه لم يقسم الكُتاب أو الشعراء إلى طبقات، أو يرتبهم ترتيباً زمنياً أو مكانياً، وإنما سار فيه على غير هدى، متبعاً ذوقه وثقافته في اختيار هذه النصوص وترتيبها.

ولندع الكاتب نفسه يحدثنا عن كتابه: «هذا كتاب اخترت فيه قطعة كاملة من البلاغات، في الشعر والخبر والفصول والفقر مما حسن لفظه ومعناه واستدل بفحواه على مغزاه ولم يكن شارداً حوشياً، ولا ساقطاً سوقياً، ولم أذهب في هذا الاختيار، إلى مطولات الأخبار، وهو كتاب يتصرف الناظر فيه من نثره إلى شعره، ومطبوعه إلى مصنوعه، ومحاورته إلى مفاخرته وخطابه المبهت إلى جوابه المسكت، وتشبيهاته المصيبة إلى اختراعاته الغريبة، وأوصافه الباهرة إلى أمثاله السائرة، وجده المعجب إلى هزله المطرب، وجزله الرائع إلى رقيقه البارع...»(١).

ثم بعد أن يشرح لنا خطته التي سار عليها في تأليفه هذا الكتاب، يأتي إلى ذكر السبب الذي دعاه إلى تأليفه، فيقول: «وكان السبب الذي دعاني إلى تأليفه، وندبني إلى تصنيفه، ما رأيته من رغبة أبي الفضل العباس بن سليمان في الأدب وإنفاق عمره في الطلب وماله في الكتب، وأن اجتهاده في ذلك حمله على أن ارتحل إلى المشرق بسببها وأغمض في طلبها بالذلة في ذلك ماله مُستعذبة فيه تعبه وسألني أن أجمع له من مختارها كتاباً يكتفي به عن جملتها، فسارعت إلى مراده، وأعنته على اجتهاده، وألفت له هذا الكتاب، ليستغني به عن جميع كتب الآداب...»(٢).

وبعد أن يتحدث عن دواعي أو مناسبة تأليفه للكتاب، يحاول أن يتحدث عن الجهد الذي بذله في هذا الصنيع، مبتعداً عن الغرور والافتخار، فيقول: «وليس لي في تأليفه من الافتخار، أكثر من حسن الاختيار، واختيار المرء قطعة من عقله، تدل على تخلّفه أو فضله، وإذا كان معلوماً أنّه ما انجذبت نفس، ولا اجتمع حسّ، ولا مال سرّ، ولا جال فكر في أفضل معنىً لطيف ظهر في لفظ شريف فكساها من حسن الموقع قبولاً لا يدفع، وأبرزه يختال من صفاء السبك، ونقاء السلك، وصحة الديباجة وكثرة المائية، في أجمل حلّة وأجلى حلية...»(٣).

من خلال هذا النص الذي تحدث فيه المؤلف عن دواعي تأليفه لهذا الكتاب، وعن دوره الذي اقتصر فيه على اختيار النصوص وجمعها، على حد تعبيره في قوله: «وليس لي في تأليفه من الافتخار، أكثر من حسن الاختيار، واختيار المرء قطعة من عقله...» عرفنا أنه ألّف طريقة قدمه إلى أبي الفضل العباس بن سليمان.

وقد ذكر ابن خلدون هذا الكتاب، فقال عنه: «... وعندي أن زهر الآداب أغزر مادة، وأكبر قيمة، لأن ذوق الحُصري ذوق أدبيّ صرف»(٤).

عملية الاختيار

إن الحصري في هذا المصنّف، «لا يحفل بترتيب المسائل، ولا بتبويب الموضوعات. وإنما يتصرف من الجدّ إلى الهزل، ومن الأوصاف إلى التشبيهات ومن الشعر إلى النثر ومن المطبوع إلى المصنوع» (٥)، فهو إذاً مبنيٌّ على التنقل والاستطراد وهو نهج معظم الكتب القديمة، كالبيان والتبيين، وأدب الكاتب، والأغاني وغيرها من المصنفات، وهو إلى جانب ذلك يمثل صورة للعصر الذي عاش فيه المؤلف، وهو عصر له طابع خاص، تميّز بإجادة فن الوصف، إذ وصف الشعراء والكتاب ما وقعت عليه أعينهم، أو جرى في خواطرهم، وكانوا يتعمدون استقصاء الموضوعات الوصفية، فأطالوا الحديث عن الأزهار، والرياض، والنبات، والليل والنجوم والجداول والأنهار، والأحواض والقصور، ومجالس الشراب، والنساء والغلمان والقيان... وأطنبوا في وصف المعاني الوجدانية» (٦).

ولعل تعلق الكتاب والشعراء، في ذلك العصر بفن الوصف، يوحي لنا أن مدرسة (الفن للفن)، كانت آخذة في الانتشار أكثر من ذي قبل، وإن لم يدركوا لهذه المدرسة أو النظرية من أبعاد فلسفية إلا أنهم عملوا جاهدين على أن يعوّدوا القراء، على تذوق الشعر البديع، والنثر المصنوع، لأن مهمة الناقد تكمن في تعميم الذوق الأدبي على الأجيال، وخلق جو عام لصقل الوعي الفني، حتى يتهيأ الجو الملائم الذي يستطيع الفن فيه أن يؤدي رسالته. ومن ثم غدت فنون البيان والبديع أصولاً فنية، يجد القارئ فيها لذة ومتعة، حين يراها وقعت موقعاً حسناً، وأصابت الغرض الذي وضعت له، ولو كان غرضاً لفظياً لا يتوقف عليه تمام المعنى المقصود (٧). ومن ثم أصبح المتأدبون يتأملون مواقع الألفاظ وقرار التراكيب بحثاً عن الجمال الفني في الأدب، ومن هنا جاءت أهمية اختيار النصوص وانتقائها من بين ركام النصوص، لتكون في حد ذاتها جزءاً من العملية النقدية، وهل تخلو دراسة أو نقد من عملية اختيار النص فكل عمل مدروس هو نص منتخب لهذا يمكن القول إن العملية النقدية تبدأ باختيار النص. ولا يخفى علينا أن تاريخ الأدب العربي يسر لنا العديد من هذه المنتخبات التي ألّفها كبار النقاد والدارسين في الأدب العربي، قديماً وحديثاً، نذكر منها على سبيل المثال: المعلقات العشر، الشنقيطي، والمعلقات السبع للزوزني، والمفضليات، والأصمعيات، وديوان الحماسة وغيرها من الكتب التي قام مؤلفوها بدور الجمع وبعض الشروح معتمدين في ذلك على مهارتهم وإتقانهم للفن الأدبي، ليس من السهل اختيار النصوص، وهل يتم الاختيار عن طريق العفوية والتلقائية بسهولة ورعونة، أم بالاحتكام إلى مقاييس معينة؟ وإذا سلمنا أن هذه المنتخبات من النصوص والأشعار، هي الأحلى من وجهة نظر جامعها فهل هي كذلك بالنسبة إلى الآخرين؟ أسئلة كثيرة يمكن أن تطرح في هذا السياق، لكن الإجابة عليها قد تختلف من شخص لآخر. وإذا كان الذوق هو أساس هذا الاختيار، فإن ذوق الشاعر والأديب على أهميته يبقى ذوقه الخاص، إذا لم يكن مبنياً على مقاييس جمالية متفق عليها في الذوق العام، لا شك في أن عوامل كثيرة تكمن وراء هذا الاختيار، لأن التمييز بين النصوص المتشابهة ليس عملاً سهلاً دائماً خاصة إذا كانت النصوص كثيرة ومتشابهة.

يقول الشاعر نزار قباني عن عملية الانتقاء: «إذا كان لا يستحيل على الإنسان أن يختار أثوابه وعطوره وأثاث بيته، ولون ستائره، فمن الصعب بل من المستحيل عليه أن يختار انفعالاته» (٨).

وبما أن اختيار النصوص، يتم عن طريق الذوق الشخصي وهذا الذوق لا يتكون في مجال الفن بشكل عام، وفي الأدب بشكل خاص إلا عبر الممارسة والمران والتكرار، مما يجعل الذوق والانتقاء عنصرين متكاملين في العملية النقدية، فلا انتقاء إلا بذوق ولا ذوق إلا من خلال ثقافة الناقد وشخصيته. وقد عرف ابن خلدون الذوق، فقال: «اعلم أن لفظة الذوق يتداولها المعتنون بفنون البيان، ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان» (٩) وقد تحصل هذه الملكة بممارسة الكلام وتكراره على السمع، والتفطن لخواص تراكيبه، فالذوق إذن يتضمن المقاييس الجمالية للأدب، فالحصري عندما يتذوق نصاً نثرياً أو أبياتاً شعرية، ويختارها، فهو يتذوقها ثم يختارها على أساس ما تتميز به عن غيرها من مقاييس جمالية، تتعلق بالشكل والمضمون وخاصّة الجانب الشكلي المتعلق بالتعبير والصياغة والتراكيب وما إلى ذلك من الأمور الشكلية التي تساهم في إحداث التأثير الجمالي المتلقي وهذا يشكل في مجال النقد الأدبي ما يعرف بالنقد الفني.

النقد الفني وأصالته في الأدب العربي

لهذا الاتجاه أصالته في الدراسات النقدية العربية منذ القديم، حيث كان الناقد العربي القديم يشعر بأنه قاض وحكم، ومهمته يجب أن تنتهي بإصدار الحكم، وأبسط صورة للحكم هي أن يعبّر الناقد عن رضاه أو نفوره منه (١٠)، مع تعليل أسباب الرضا أو النفور. في هذا المجال يروي الرواة أنه كان للعرب في الجاهلية أسواق يجتمعون فيها ويتناشدون الأشعار، ويخطبون ويتناقدون، وكانت القبة الحمراء تضرب للنابغة الذبياني في سوق عكاظ ليحكم فيها بين الشعراء.

وكانت مقدرة الشاعر تقاس ببيت واحد جميل يصوغه في قصيدته، كانوا يسمونه (بيت القصيد) وكان الناقد يعتمد في ذلك على الذوق الفطري والبديهة (١١)، قيل إن النابغة، استمع إلى الأعشى، ثم إلى حسان بن ثابت، ثم جاءت الخنساء السلمية فأنشدته فقال لها النابغة، والله لولا أن أبا بصير (ويعني الأعشى) أنشدني

آفلقلت إنك أشعر الجن والإنس فقال حسان: والله لأنا أشعر منك ومن أبيك ومن جدّك، فقبض النابغة على يده ثم قال: يا ابن أخي، إنك لا تحسن أن تقول مثل قولي:

فإنك كالليل الذي هو مدركي
وإن خلت أن المنتأى عنك واسع (١٢).

وهناك روايات عديدة في هذا المجال، كقصة أم جندب الطائية التي حكمت لصالح علقمة بن عبدة على امرئ القيس في وصف الفرس، وكان تعليلها لها تصلاً بأصول الفروسية فقالت لامرئ القيس: «لأنك جهدت فرسك بسوطك، ومريته فأتعبته بساقك.. وأدرك علقمة فرسه ثانياً من عنانه، ولم يضربه ولم يتعبه.. وكذلك نقد طرفة بن العبد عندما سمع قول المسيّب بن علس:

وقد أتناسى الهمّ عند احتضاره
بناج عليه الصّيعرية مكدم

فقال طرفة استنوق الجمل لأن الصيعرية من سمات النوق (١٣).

هكذا بدأت الأحكام النقدية تظهر في هذه المقالات مقتضبة معتمدة على الذوق الشخصي، وتعوزها الإحاطة والشمولية كما تعتمد على الارتجال. وكان ذلك التعليل مطابقاً لنمط وثقافة حياة المتلقي في ذلك العصر حيث كان الناقد يعلل جودة النص وتفوق الشاعر، بما جاء في شعره من مواقف وصور تتماشى ونمط حياته واستعمالاته اللغوية، ولا غرابة في ذلك لأن الناقد في ذلك الوقت كان لغوياً وشاعراً. ومعنى ذلك أن جهود الناقد كانت تنصب على الجوانب الفنية الأدبية في الأثر الأدبي (١٤). والناقد لكي يكشف عن قيم العمل الأدبي لابدّ أن يكون له معرفة سابقة بهذا النوع من القيم الأدبية لذلك كان نقاد الأدب القديم من أبرز الشعراء واللغويين في وقتهم لأن لكل فن قواعد ومفهومات لا يدركها إلا الفنان الذي يمارس ذلك الفن.

النقد الفني في العصر العباسي

ومن المعروف في تاريخ الأدب العربي، أن النقد الأدبي في العصر العباسي، أخذ يتحول من الحكم الذوقي الشخصي إلى الاعتماد على بعض القواعد العلمية ذات الصبغة اللغوية والبلاغية، التي أقرها الذوق العربي العام، فأخذ الناقد يناقش بعض مسائل البيان والبلاغة، ويعرض لجمال الأسلوب وجودته أو رداءته، فضلاً عن القضايا اللغوية، ومسألة اللفظ والمعنى، وما إلى ذلك من القضايا الفنية الجمالية في العمل الأدبي. لأن العصر العباسي اشتهر بازدهار العلم والثقافة العربية بوجه عام، نتيجة تشجيع الخلفاء العباسيين على ذلك، وانتشار حركة الترجمة من اليونانية والفارسية إلى العربية.

وبما أن أبا إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني المتوفي عام ٤٠٣هـ، مؤلف هذا الكتاب (زهر الآداب) عاش في هذا العصر الذي شهد كبار علماء النقد والأدب أمثال (الجمحي ٢٣١هـ) و(ابن قتيبة ٢١٣ـ٢٧٦هـ) و(ابن المعتز ٢٩٦هـ) و(قدامة بن جعفر ٢٧٠ـ٣٣٧هـ) وعشرات النقاد، لابد من أن يكون قد اطلع على بعض أعلام النقد، والأدب في المشرق العربي وعلى جوانب من تلك الحركة النشطة في هذا الميدان، وهو الذي يقول: «إنه ما انجذبت نفس، ولا اجتمع حسّ، ولا مال سرّ، ولا جال فكر في أفضل معنًى لطيف، ظهر في لفظ شريف يختال في صفاء السَّبك، ونقاء السَّلك، وصحة الديباجة، وكثرة المائية في أجمل حلّة وأجلى حلية» فمثل هذه العبارات جميعها تدخل في جمال الصياغة، وهي من صميم المنهج الفني الحديث، فإذا كانت غاية المؤلّف في كتابه (زهر الآداب) تكمن في جمع نصوص أدبية رائعة، فلا شك في أنه يقوم بتحليلها لمعرفة مواطن الروعة والجمال فيها قبل جمعها، وذلك من خلال معرفته بمقاييس الجمال والروعة، ومن خلال ذوقه وإحساسه بذلك، وهو ما أشار إليه في قوله: «المعنى اللطيف، واللفظ الشريف، وصفاء السبك، وصحة الديباجة» وهذه المسائل كلها لا تنحصر في العمل ذاته دون أن تخرج إلى الشخص المبدع، ولا إلى العالم الخارجي، المحيط به ومن ثمة يكشف من سرّ ائتلاف العمل بعيداً عن الدين والاجتماع والمذاهب السياسية ومعيار الشعر هنا هو الشعر ومعيار الموسيقى هو الموسيقى، أي أن قواعد كل فن هي السند في دراسته والحكم عليه (١٥). وهذا «لا يتطلب من الناقد أن يكون واسع الثقافة دقيق الملاحظة حاضر البديهة فحسب، بل إنه يتطلب فوق ذلك أن يكون الناقد، ناقداً موضوعياً يقدر القول الذي يقوله تقديراً، ويزن الأحكام التي يصدرها بميزان العدل والصدق، ثم عليه بعد ذلك أن يجرد نفسه عن أحكام الهوى وتقدير المغرضين» (١٦).

لقد كان الحصري القيرواني ـ بحق ـ واسع الثقافة دقيق الملاحظة حاضر البديهة يلتزم بمقاييس فنية منتزعة من صميم فن الأدب، في اختياره للنصوص، أو التعليق والحكم عليها. وقد أشار في مقدمته إلى ذلك حين قال: «وليس لي في تأليفه من الافتخار، أكثر من حسن الاختيار، واختيار المرء قطعة من عقله ...» (١٧).

فهو يعتمد على العقل الذي هو أداة الملاحظة، وميزان الصدق والموضوعية والبعد عن الهوى، وهو في اختياره لهذه النصوص، لا يهتم بالموضوع بقدر ما يهتم بما يرد في هذه النصوص «من بارع عبارة، وناصع استعارة، وعذوبة فوره، وسهولة مقصده، وحسن تفصيل، وإصابة تمثيل، وتطابق أنحاء، وتجانس أجزاء، وتمكن ترتيب، ولطافة تهذيب، مع صحة طبع وجودة إيضاح ...» (١٨) على حد قول صاحب (زهر الآداب) إذن فاختيار هذه النصوص لم يتم بطريقة اعتباطية وإنما تمّ على أسس فنّية معروفة في ميدان هذا الفن، منها ما يتصل

بالمعاني وابتداعها أو توليدها، ومنها ما له علاقة باللغة وأبنيتها وأسلوب صياغتها، وفصاحتها، إلى ما هنالك من الوسائل الفنية التي تدخل في بناء الأثر الأدبي الراقي.

نماذج من الكتاب

ومما يدل على أن الرجل كان مولعاً بفن البلاغة وأغراضها المختلفة، هذه النصوص الكثيرة التي جمعها في هذا الكتاب متضمنة ألواناً من الفنون البلاغية ولاسيما تلك الفقرات الطويلة في وصف البلاغة كقول الأعرابي: «البلاغة التقرب من البعيد والتباعد من الكلفة والدلالة بقليل على كثير» ١٩.

ونقل عن عبد الحميد بن يحيى قوله: «البلاغة تقرير المعنى في الأفهام، من أقرب وجوه الكلام» ١٩

كما نقل من كلام أهل عصره في صفة البلاغة والبلغاء قول علي بن عيسى الرماني: «أبلغ الكلام ما حسن إيجازه، وقل مجازه، وكثر إعجازه، وتناسبت صدوره وأعجازه» ١٩.

ونقل من أوصاف العرب في وصف النظم والنثر قولهم: «نثر كنثر الورد، نظم كنظم العقد، نثر كالسحر أو أدق، ونظم كالماء أو أرق. رسالة كالروضة الأنيقة، وقصيدة كالمخدرة الرشي قة. نثر ترق نواحيه وحواشيه، ونظم تروق ألفاظه ومعانيه...» ١٩

ويهدف صاحب الكتاب من ذلك كله الى بيان جمال الصياغة وسلاسة التعبير في العربية من خلال استخدام الوسائل البلاغية، كالتشبيه والاستعارة والمجاز، وغيرها من الوسائل البلاغية، التي تتصل بالألفاظ أو المعاني، فتساهم في رونق التعبير، وإحداث نوع من الايقاع، للتأثير في المتلقي.

ولم يقتصر في جمع مادة الكتاب على فن النثر وحده، بل نوع بين النثر والشعر، ففي الشعر، قد يورد بيتاً من الشعر يتضمن ألفاظاً معينة لوصف منظر أو صورة ما، ثم يجهد نفسه في البحث عن أول من استخدم تلك الألفاظ في ذلك الوصف كقوله من شعر الطائي يصف امرأة:

لها منظر قيد النواظر لم يزل
يروح ويغدو في خفارته الحبّ

وبعد البيت يعلّق بقوله: وأول من استثار هذا المعنى امرؤ القيس بن حجر الكندي في قوله:

وقد أغتدي والطير في وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل (٢٠)

فهو هنا لم يكتف بالذوق وحده حين اختار البيتين السابقين، وإنما راح يبحث عن تشبيه للفكرة في الشعر العربي، فوجدها عند امرئ القيس، الذي كان له فضل السبق في إثارة هذا المعنى، أي أنّ الشاعر الطائي لم يكن مبدعاً أو مبتكراً في قوله:

«لها منظر قيد النواظر لم يزل
يروح ويغدو في خفارته الحبّ»

ولعل هذا دليل على عمق فهمه للشعر العربي، وسعة إلمامه به وتبحره في أساليبه وصيغه. ومن اختياراته الكثيرة للنصوص الشعرية قول هارون بن يحيى المنجم في وصف الشباب:

الغانيات عهودهن
إلى انصرام وانقضاب
من شاب شبن له المود
ة بالخديعة والكذاب
فاتعم بهن وزندسنك في الشبيبة غير خابي
واعط الشباب نصيبه
مادمت تعذر بالشباب (٢١)

ويمضي الحصري في كتابه، على هذا النحو من اختيار للنصوص الأدبية، على أساس من الذوق الفني، القائم على النظر إلى النص من حيث أصالته، وتجربته الشعرية، وصدقه في التعبير عن تلك التجربة وهي العناصر التي من خلال تناغمها وانسجامها مع الإيقاع الداخلي والخارجي، يتكون ما يعرف بشعرية النص أو جماليته وهي التي تحدث التأثير المطلوب في المتلقي، لذلك فهو قارئ قارئ وهو مع عمله هذا يدخل تدخلاً غريباً في ذوق القارئ الثاني وفي تفكيره ويربطه بطريقته في الفهم بل يفرض عليه وضعاً معيناً للعمل الأدبي يحدّ من ذوقه الخاص (٢٢).

وبما أن الناقد هو قارئ بالضرورة، والناس يتفاوتون في خبراتهم وفي معارفهم، فهم بالضرورة يتفاوتون فيما يستخرجونه من الكلمات، وبخاصة إذا ارتبطت تلك الكلمات بالحياة الوجدانية بسبب من إدراك المستويات المتعاقبة، التي يمكن أن يتدرج فيها القارئ عندما يقرأ أثراً أدبياً ممتازاً (٢٣)، فكما يختلف الكتاب في أساليبهم، يختلف كذلك القراء في تقدير الأساليب والاستمتاع بها، لتفاوت أذواقهم وميولهم. إن النقد بشكل عام هو محاولة التمييز بين التجارب وتقويمها وليس للكلمات في ذاتها صفات أدبية خاصة، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة في ذاتها، ولكن لكل كلمة مجال من التأثير الممكن، يختلف طبقاً للظروف التي توجد فيها (٢٤) والسياق الذي يحتويها. وإذا كان كثير من النقاد، يعنون بمصطلح (فني) الجانب الشكلي وينصرف فيه عمل الناقد إلى الشكل وحده دون النظر الى المضمون، فإنه عند الحصري، لا يعني التجرد، من الهدف والغاية الاجتماعية والأخلاقية، لأن هذه المناهج النقدية، لم تكن معروفة بمصطلحاتها وتعريفاتها، وإنما كانت أموراً عفوية يقوم بها الناقد دون أن يقيم لذلك وزناً. ومن الأمثلة عن النقد الأخلاقي في الكتاب نذكر بعض النصوص التي جمعها، ومنها هذه الأبيات لعمرو بن الأهتم أوردها له مع ترجمته:

ذريني فإن البخل يا أمّ مالك
لصالح أخلاق الرجال سروق
لعمرك ما ضاقت بلاد بأهلها
ولكنّ أخلاق الرجال تضيق (٢٥)

وأورد شعراً ونثراً في حديثه عن فضل الشعر، منه قول عمر(٢٦) «تعلّموا الشعر، فإن فيه محاسن تبتغى، ومساوئ تتقى».

ثم أورد قول أبي تمام:
إن القوافي والمساعي لم تزل مثل
النظام إذا أصاب فريدا
هي جوهر نثر فإن ألّفته في
الشعر كان قلائداً وعقودا

وقول علي بن الرومي:
أرى الشعر يحيي الناس والمجد بالذي
تبقيه أرواح له عطرات
وما المجد لولا الشعر إلا معاهد
وما الناس إلا أعظم ناخرات

ثم يقول تحت عنوان آخر «وهذه مقطعات للأهل العصر في وصف البلاغة»، ويجمع نصوصاً عديدة من المقطعات الشعرية في مختلف الأغراض، يعود بعدها الى النثر، فيأتي بقطعة تتحدث عن منزلة العقل وطريق رياضته، يقول صاحبها «قال بعض العلماء: العقول لها صور مثل صور الأجسام، فإذا أنت لم تسلك بها سبيل الأدب حارت وضلت، وإن بعثتها في أوديتها كلتوهلت فلسلك بعقلك شعب العلم وافهم واستبقه بالجمام للعلم وارتد لعقلك أفضل طبقات الأدب، وتوقّ عليه آفة العطب، فإن العقل شاهد على الفضل ومحارسة من الجهل»(٢٧) وهكذا يمضي المؤلف في جمع نصوصه النثرية والشعرية، ونلاحظ من خلال هذه النصوص المختلفة، أنه لا يكتفي بملامح المنهج الفني الذي كان آخذاً في الانتشار وقتئذ كما أسلفنا ــ أو المنهج الأخلاقي، وإنما يخرج إلى ملامح مناهج أخرى، كالمنهج التاريخي الذي يظهر في ترجمته للشعراء والكتاب ومشاهير العرب في وقته، أو من أجل البحث عن المعطيات التاريخية لإبراز مناسبة النص، أو القيام بموازنة النصوص.

الهوامش

١) زهر الآداب، وثمر الألباب، أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، القيرواني، دار الجيل ط٤ د.ت ج١ ص ٣٣,٣٤

٢) المرجع نفسه ص ٣٥

٣) // // // ص ٣٥,٣٦

٤) // // // ص ٢٢

٥) المرجع نفسه

٦) // // // ص ١٤

٧) // // // ص ٢٨

٨) أحلى قصائدي، نزار قباني، منشورات نزار بيروت المقدمة.

٩) المقدمة، ابن خلدون، دار الكتاب اللبناني بيروت ط عام ٨٢ ص ١٠٨٥

١٠) الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي بيروت ط٦ عام ٧٦ ص ١٠٨.

١١) التجديد والنقد في الشعر العربي، محمد كامل عباس، منشورات دار مجلة الثقافة، ط١ عام ٨٦ ص ٤٩ وما بعدها.

وكذلك اللقاءات الأدبية في الجاهلية والإسلام، عدنان عبد النبي البلداوي

ط١ مطبعة الشعب، بغداد، ص ١٤ وما بعدها.

١٢) المرجع نفسه ص ١٥، وكتاب الشعر والشعراء، ابن قتيبة.

ج١ ص ٢٦.

١٣) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، ص ٩٦.

١٤) الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، ص ٧٤.

١٥) في فلسفة النقد د. زكي نجيب محمود، دار الشروق بيروت ط١ عام ٧٩ ص ٢٨ وما بعدها.

١٦) رحلة مع النقد الأدبي، د. فخري الخضراوي، دار الفكر العربي ط١ عام ٧٧ ص ١١٥.

١٧، ١٨) زهر الآداب ج١ ص ٣٦.

١٩) المرجع نفسه ج١ ص ١٥٨ ــ ١٥٩.

٢٠) المرجع نفسه ص ٤٨

٢١) المرجع نفسه ص ١٦.

٢٢) الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل ص ٧٣.

٢٣) في فلسفة النقد، د. زكي نجيب محمود، ص ١٠٩.

٢٤) النقد الانجليزي الحديث، ماهر شفيق فريد، الهيئة المصرية العامة للتأليف ط عام ٧٠ ص ١٧.

٢٥) زهر الآداب ج١ ص ٣٩.

٢٦) زهر الآداب ج١ ص ٥٨، ٥٩ .

٢٧) // // // // // ص ١٦٤.

كرونولوجيا السـرد القصصي في المغرب

أنطولوجيا مختارة

د. محمد المسعودي

عرف المغرب ـ مثله مثل البلاد العربية الأخرى ـ أوائل القرن الماضي حركة ثقافية أدبية جاءت ثمرة احتكاك مبدعيه ومثقفيه ومعاناتهم من الوضع الذي فرضه الاستعمار الغربي وما خلفه من مشاعر متباينة لدى الأوساط المثقفة وعند عامة الشعب وقد كانت الصدمة الحضارية وراء انتشار الصحافة وإنشاء دور الطبع والنشر مما جعل بعض الفنون الأدبية تعرف ازدهاراً واسعاً وانتشاراً في الجرائد والمجلات ومن بينها فن القصة القصيرة وقد أدت هذه الفنون الأدبية وظيفة توعية الشعب بأخطار الاستعمار وفضحت ممارساته وغاياته وقد انخرطت القصة في هذا الجانب وحملت هموم الوطن في بداياتها ولكنها مع تغير الأحوال تغيرت مضامينها وخصائصها الفنية فمتى كانت نشأة السرد القصصي في المغرب؟ وبماذا تميزت القصة من حيث خصائصها الفنية في هذه الفترة؟

ا ـ حول نشأة السرد القصصي في المغرب:

لا شك أن اختلاف النقاد والباحثين حول تاريخ نشأة فن القصصي المغربي مفهوما وحديثه ما يبرره، لكن هذا الاختلاف لا ينفي حقيقة نقدية تتمثل في أن هذا الفن الجديد عرفته الساحة الأدبية المغربية نتيجة تفاعل أدباء العربية مع صحافة المشرق العربي وأدبه. ومن الأكيد أن المغرب لم يعرف ترجمة القصة الغربية من مظانها الفرنسية أو الإسبانية أو عبرهما إلا في مراحل متأخرة (بدءاً من أربعينيات ق. ٢٠) مقارنة مع ما ترجم في سوريا وفلسطين والعراق ومصر منذ أواخر القرن التاسع عشر.

وترجع بوادر نشأة القصة المغربية القصيرة إلى عشرينيات القرن العشرين في محاولات لا تخلو من نزوع تقليدي تراثي، أو من نزوع محاكاتي لبعض نماذج القصة القصيرة في مصر وغيرها من البلاد العربية، أو لنماذج من القصة الغربية. وبمرور الوقت نضجت المحاولات القصصية من حيث تقنيات الكتابة ومن حيث موضوعاتها ورؤاها للواقع ولطبيعة الكتابة القصصية نفسها.

ويشير أحمد اليبوري إلى أن القصة المغربية في نشأتها الأولى كانت متأثرة بخمسة تيارات:

١ ـ التيار الحكائي التقليدي وتمثله المقامات (..) وبعض القصص التي لم يتمكن كتابها من التخلص من القالب الحكائي.

٢ ـ التيار القصصي ذي الطابع الشعبي الذي تتضح خطوطه لدى كثير من الكتّاب، نذكر منهم عبد المجيد بن جلون ومحمد الخضر الريسوني وأحمد عبد السلام البقالي.

٣ ـ التيار القصصي العربي القديم الذي ظهر أثره جلياً في قصص محمد حصار ومحمد المدني الحمراوي.

٤ ـ التيار الشرقي الحديث الذي أثر في جميع الكتّاب المغاربة بدرجات متفاوتة.

٥ ـ التيار الغربي الذي أثر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في أساليب الكتّاب وطرقهم في العرض والتحليل.

ونستنتج من كلام الكاتب أن هذه التيارات ـ كما أطلق عليها كانت تتعايش في فترة نشأة وتسهم في تأسيس هذا الفن الأدبي الذي يعد شكلاً من أشكال تغيير ذائقة القراء الذين كان ذوقهم يخضع لبلاغة الشعر أو لأشكال نثرية تراثية أخرى.

ولم يعرف فن القصة في المغرب ازدهاره الحقيقي إلا مع جيلي الستينيات والسبعينيات اللذين غيرا في أساليب الكتابة ونوعية القضايا التي صار يحملها هذا الفن ويلخص الناقد نجيب العوفي هذا التحول في قوله:

«...وطبيعي أن يكون السؤال الاجتماعي المشرع كبيراً وملتبساً وملغوماً للقياس إلى نظيره السابق، السؤال الوطني، ذلك أن آلية الصراع سابقاً كانت محددة، أما لاحقاً فقد أضحت معقدة. وللإجابة عن هذا السؤال/الإشكال استدعت القصة القصيرة «أبطالاً» جدداً يمكن أن نختزلهم في اثنين: الكادح والمثقف. كما استقطبت موضوعاتها مختلفة يمكن أن نختزلها كذلك في موضوعتين: القهر الاجتماعي والقهر الروحي... وكانت قصص محمد إبراهيم بوعلو ومحمد بيدي ومبارك ربيع وعبد الجبار السحيمي ومحمد برادة وخناثة بنونة ورفيقة

الطبيعة ومحمد زفزاف وإدريس الخوري ومحمد شكري والأمين الخمليشي.. معرضاً للمغمورين والمقهورين ومقصوصي الأجنحة على اختلاف في الرؤية والحساسية واللغة القصصية بين هذا وذاك، ليس ثمة اتجاهات ومنازع محددة يمكن أن نقولب فيها هذا الاختلاف بل ثمة تنويعات قصصية على وتر الواقعية».

وإذا كانت القصة السبعينية قد عزفت على وتر الواقعية بأشكالها المتنوعة، فإن هذا التنوع قد حمل خصائص فنية مختلفة تبلورت منها في هذه الفترة حساسيات متعددة ثم استقلت وتطورت مع الأجيال اللاحقة كما سنبين في النقطة التالية.

وإذا كان نجيب العوفي قد اعتبر قصة الستينيات والسبعينيات مجرد تنويعات على وتر الواقعية، فإن نقاداً آخرين قد لمسوا في القصة المغربية القصيرة خلال هذه المرحلة سمات جديدة في الكتابة والرؤية، هذه السمات التي تعمقت مع جيل الثمانينيات الذي خطى بها نحو آفاق لم تطأها من قبل.

ومما لاشك فيه أن الواقعية بتنويعاتها المختلفة قد أسهمت في بلورة سمات الكتابة القصصية المغربية إسهاماً كبيراً ومنحت القاص المغربي قدرة على رصد الواقع الاجتماعي المتحول والجدلي، وبذلك استوعبت القصة هذا الواقع في تناميه وتشابكه وتعقده وقد شهدت القصة في هذه الفترة تجنوحاً نحو استثمار ملامح ما أطلق عليه «الواقعية الجديدة» التي قامت على ثلاثة أسس هي نفسها العناصر التي يحتويها هذا النوع من القصص:

١ـ اعتبار كل حدث أو موقف ذا دلالة اجتماعية أو ذهنية.

٢ـ العنصر الرومانسي الذي يكشف صفات الفروسية والبطولة والنبل في الإنسان العادي.

٣ـ التأثر بالأدب والفلسفة والفكر الاشتراكي والسياسي عامة.

وقد عدت قصص هذه الفترة جديدة لأنها عالجت الواقع ـ كما يرى إدريس الناقوري ـ : «بطريقة جديدة يمتزج فيها الموروث العربي الإسلامي بالتراث الغربي والإنساني العام، وما أكثر ما تتلاقى وتتفاعل في هذه الطريقة الجديدة عدة مذاهب ومدارس أدبية وفكرية من واقعية انتقادية وواقعية رمزية، إلى ما وراء الواقعية، إلى التعبيرية التي ترى في التعبير حقيقة جمالية، وتؤكد أن التعبير هو في حد ذاته عمل فني».

استطاعت القصة في هذه الفترة الانفتاح على الأجناس الأدبية والتعبيرية الأخرى وتمكنت من استثمار أدواتها في صياغة مبناها ومعناها، ولم تخل قصة السبعينيات من ملامح فنية جديدة هدت إضافة إلى هذا الفن الأدبي الذي خضع بدوره إلى التجريب واستفاد من التقنيات الحديثة في السرد القصصي والروائي ومن عناصر التقطيع والتداخل بين الأزمنة وغيرها من السمات التي تميز بها الفيلم السينمائي يبين محمد برادة جوانب من هذا التحول في الرؤية والصياغة ـ تزكي ما أشار إليه إدريس الناقوري سابقاً ـ بقوله:

«بعد ١٩٧٠ بدأنا نحس بتحولات الكتابة القصصية مرة أخرى وسبب هذه التحولات هو الوعي بضرورة إقامة نوع من المسافة بين الخطاب الاجتماعي والسياسي، وبين الكتابة الأدبية... في ١٩٧٠ بدأت المسافة بين الأدبي والسياسي وبين الأدبي والإيديولوجي، تتجلى في الاهتمام أكثر بالشكل وبالكتابة، أي الكتابة في مفهومها الحداثي، وبطبيعة الحال بدرجات متفاوتة من التمثل بين قاص وآخر... وكل هذه الأشياء جاءت نتيجة التحول الاجتماعي والسياسي، وكذلك التحول في وعي القصاصين والكتّاب بوظيفة الكتابة القصصية، ومن ثم يمكن أن نسجل بالخصوص بروز «الفنطاستيك» كعنصر مشترك بين معظم النصوص القصصية في السبعينيات لأسباب من أبرزها النزوع إلى تكسير نوع من الرتابة سيطر على الكتابة القصصية خلال الفترة الواقعية ولأن أيضاً ماسمي بالواقع أصبح أحياناً يتجاوز التصورات التخيلية القصصية..».

في ضوء ما رأينا يمكن أن نصل إلى نتائج نلخصها على الشكل الآتي:

١ـ نشأت القصة المغربية القصيرة في مراحل متأخرة مقارنة بنشأة القصة في بعض البلاد العربية الأخرى.

٢ـ جمعت القصة القصيرة بين أشكال فنية مختلفة عزفت على وتر الواقعية.

٣ ـ تداخلت عناصر تراثية بأخرى غربية في صياغة القصص التي كتبت خلال السبعينيات.

٤ـ سعى الكتاب خلال فترة السبعينيات إلى وضع مسافة بين الواقعين الاجتماعي والسياسي اللذين شغلا مضامين القصة وبين شكل الكتابة التي كان مرتكز الصياغة القصصية.

٥ـ برز الفنطاستيك باعتباره منحى جديداً للرؤية والكتابة منذ السبعينيات في القصة المغربية.

٢ـ خصائص السرد القصصي المغربي (اتجاهات وحساسيات):

تميزت القصة القصيرة في المغرب بالجمع بين حساسيات واتجاهات مختلفة نظراً إلى انبثاقها من وضع ثقافي جمع بين تجاذب قطبي الأصالة والمعاصرة في النظر إلى معظم الأنواع الأدبية. هكذا كانت القصة تقع بين مد الأنواع الأدبية التراثية وجزرها وبين المد الجائح لشكل القصة الأوروبية بتنوعاتها وتعدد مدارسها، وقد كان المنحى الرومانسي/المثالي للقصة أول ما عرفه المغرب من تأثيرات القصة المشرقية/الغربية مع محمد الخضر الريسوني وعبد المجيد بن جلون وغيرهما وكانت القصة عندهم وعند جيليهما موباسانية/تيمورية بنية وصياغة، ولكن مع جيل السبعينيات الذي استفاد من التيارات المختلفة للواقعية استطاع أن يجري تغييراً مشهوداً على بنية القصة وصياغتها.

ويلامس الناقد والقاص محمد أنقار في مقال له ملامح الكتابة القصصية المغربية عن طريق تركيزه على سمات ميزتها وجعلت بعضها تطغى

على حساب أخرى بدعوى الحداثة. ومن أهم هذه السمات:

«فيما عدا ستينيات هيمنغواي وبوضوح وعي القصصي الذي يستمد أصوله من مدارس موباسان وتشيخوف وحتى هيمنغواي، وفي السبعينيات تعايشت النماذج الواقعية والفنطازية تعايشاً واضحاً، من دون أن ننسى ذلك التيار الذي طمح إلى تفجير اللغة، بينما جنحت غالبية النصوص القصصية في الثمانينيات إلى التكثيف والإيغال في الفنطازيا والاستفادة من التصورات البنيوية في صياغة المكونات السردية».

نتبين من هذه المقولة ـ ومما ذكرناه سابقاً أثناء حديثنا عن نشأة القصة وتحولاتها ـ أن خصائص فن القصة القصيرة المغربية متنوعة بحكم تنوع أنماط القصة ذاتها وبحكم تنوع اتجاهاتها وتياراتها وبحكم ثقافة كتابها ومدى قدرتهم على التفاعل مع الجديد في الإبداعين العربي والغربي. وهكذا يؤكد محمد أنقار ما سبق أن أشار إليه محمد برادة من نزوع إلى الفنطازيا وتفجير للغة وميل بها إلى الشعرية لدى جيل السبعينيات، ثم جنوح القصة، بعد ذلك، إلى التكثيف والإيغال في الفنطازيا والاستفادة من التقنيات الفنية المختلفة تأثراً بالتصورات البنيوية عن السرد والمكونات السردية.

ولعل وقوف القارئ عند بعض النماذج من المجموعات القصصية التي سنذكرها في الأنطولوجيا المبسطة (اللاحقة)، قد تكشف له حقيقة هذه الملاحظات النقدية التي صدرت عن نقاد وباحثين على معرفة بالقصة المغربية وعلى اطلاع على ما يستجد فيها من تقنيات فنية بحكم جمعهم بين النقد وكتابة القصة وخاصة محمد أنقار ومحمد برادة.

وإذا كان محمد أنقار يرصد في قوله ـ كما رأينا ـ خصائص القصة في السبعينيات والثمانينيات، فإن القصة القصيرة لا تزال حتى اللحظة تشهد إضافات نوعية في التقنية والخصائص الفنية مع جيلي التسعينيات وبداية الألفية الثالثة والمتأمل في مشهدها القصصي المغربي يلفي أسماء عديدة برزت في الساحة الثقافية رسخت حضورها عبر النشر في المنابر الصحفية المقروءة مشرقاً ومغرباً، أو عبر الوسائل الإلكترونية الحديثة، واللمحة البارزة في قصة التسعينيات وبداية الألفية الثالثة تتمثل في معانقة قضايا جديدة تفرضها تحول الحياة المعولم بحكم انتشار وسائل الإعلام الحديثة وتغير أنماط الحياة وتخلخل القيم الاجتماعية التقليدية وطغيان المصالح المادية على كل ما عداها وهكذا دخلت القصة القصيرة على مستوى الكتابة الجمالية ـ مناطق جديدة في مساءلة العلاقات الإنسانية وبناء عوالمها التي تجتاز بها المألوف، والميل إلى القصة / الشذرة وإلى التكثيف الشعري وكتابة قصة المفارقة بامتياز والاستناد إلى الانشطار وتداخل العوالم في صياغة الحكاية بطريقة تتجاوز ما سادفي قصة السبعينيات والثمانينيات بحكم الاستفادة الكبيرة من تقنيات التقطيع والكولاج وكتابة الإيميل والفيس بوك وغيرها من المرجعيات الحديثة في الكتابة والتصوير والسينما والتشكيل التي صارت تستهوي الكتاب وتدفعهم إلى استثمار معطياتها. هذا فضلاً عن انتشار نظرية العماء وغيرها من النظريات ما بعد الحداثية التي صارت منطلقات فكرية ووجدانية وفنية لعدد ليس يستهان به من كتاب القصة القصيرة خاصة أن الجميع أصبح يؤمن بأهمية التجريب وكتابة النص المغاير لما هو سائد من الخصائص الفنية حتى ما بدا جديداً منها. وإذا كان أغلب هؤلاء الكتاب لا يحافظون على الحكاية وامتدادها فإن آخرين قد عملوا على تحقيق وحدة الحكاية وارتباط عناصرها على الرغم من توظيف التقنيات الجديدة وهذه هي أهم الميزات التي صارت تميز أغلب الكتابات القصصية الحالية التي تحفل بها مختلف المنابر الثقافية، نكتفي بذكرها جملة دون تفصيلها وقد اشتغل بعض النقاد بهذه الخصائص عند ما كتبوا عن بعض المجموعات القصصية المغربية الحديثة.

وانطلاقاً مما ذكرناه يمكننا أن نجمل خلاصات حول خصائص القصة المغربية من حيث الشكل الفني/الجمالي عبر مسيرتها في العناصر التالية:

ـ هيمنة الشكل الفني المستند إلى وعي يستمد أصوله من قصص موباسان وتشيخوف وحتى هيمنغواي في الستينيات.

ـ تعايش الواقعية بشتى أطيافها مع الفنطازية والميل إلى تفجير اللغة في السبعينيات.

٣ ـ هيمنة التكثيف والإيغال في الفنطازيا والاستفادة من التصورات البنيوية في صياغة المكونات السردية خلال الثمانينيات.

٤ ـ هيمنة الميل إلى القصة / الشذرة وإلى التكثيف الشعري وكتابة قصة المفارقة بامتياز والاستناد إلى الانشطار وتداخل العوالم، والاستفادة الكبيرة من تقنيات التقطيع والكولاج وكتابة الإيميل والفيس بوك وغيرها من المرجعيات الحديثة في الكتابة والتصوير والسينما والتشكيل خاصة لدى كتّاب التسعينيات وبداية الألفية الثالثة.

٥ ـ انتشار نظرية العماء وغيرها من النظريات ما بعد الحداثية التي صارت منطلقات فكرية ووجدانية وفنية لدى كتاب قصة التسعينيات وبداية الألفية الثالثة.

٣ ـ أنطولوجيا مختارة تمثل تطور فن القصة القصيرة في المغرب:

أبدأ هذه الأنطولوجية المختارة بهذا الإحصاء الذي قدمه الباحث محمد قاسمي عن الإصدارات القصصية في مغرب القرن العشرين بدءاً من ثلاثينيات القرن وإلى حدود بداية الألفية الجديدة، وبعده سأورد أسماء مجموعات قصصية تمثل المراحل التي قطعتها القصة المغربية القصيرة حتى الآن:

جدول ١

يعكس هذا الجدول كرونولوجيا تطور الإصدارات القصصية في المغرب بشكل جيد فإذا كانت البداية محتشمة خجولاً بحيث لم تصدر منذ الثلاثينيات وإلى حدود الستينيات سوى عشرين مجموعة قصصية، فإن الإنتاج القصصي في المغرب

سيعرف بدءاً من السبعينيات غنى وتنوعاً كبيرين وإنتاجاً فنياً لا يخلو من إضافة نوعية إلى القصة العربية فقد عرفت مرحلة السبعينيات أسماء هامة رسخت هذا الفن في تربة الكتابة الأدبية وبلورت تقاسيمه ومنحته خصوصيات هامة كما أسلفنا سابقاً ـ ومع مرور الزمن برزت أسماء أخرى في الثمانينيات والتسعينيات قدمت إنجازات أخرى. ولا تزال كتابة القصة القصيرة تشهد في كل لحظة وحين بروز أسماء واعدة وناضجة من الأجيال اللاحقة حتى وقتنا الراهن.

وأسوق للقارئ العربي الكريم هذه الأنطولوجيا المختارة لأبرز الإصدارات القصصية المغربية وقد اخترت لكل سنة من سنوات العقد الواحد كاتباً أو كاتبة واقتصرت على ذكر المجموعة التي صدرت له خلال تلك السنة. وسيلاحظ القارئ الكريم أنني تجنبت ذكر الأسماء التي كانت حاضرة في عقد سابق على الرغم من استمرار بعضها في الكتابة وإصدار المجموعات القصصية وأعتذر لكتاب القصة من مختلف الأجيال عن عدم قدرتي على إدراج عناوين مجموعاتهم في هذه اللائحة المختارة التي فرضها حيز المجلة الذي لا يسع ذكر كل ما صدر خلال العقد الواحد، وأنبه إلى أمر آخر يتعلق بإغفال ذكر بعض السنوات نظراً إلى عدم صدور أية مجموعة قصصية خلالها أو عدم تمكننا من معرفة أسماء مجاميع قصصية صدرت في تلك السنة وقد يتكرر اسم كاتب في هذه الأنطولوجيا لأنه الوحيد الذي أصدر مجموعة أخرى خلال السنة المذكورة دون بروز كاتب جديد:

الثلاثينيات / الأربعينيات / الخمسينيات:

نظراً إلى أن ما صدر خلال هذه الفترات الزمنية المشار إليها لم يجاوز لا كاد تعد على أصابع اليدين، فقد ارتأينا ضرورة إثباتها جميعاً ما عدا المجموعة الصادرة خلال الثلاثينيات لأننا لم نعرفها ولم نتوصل إلى اسم صاحبها.

جدول ٢

الستينيات والسبعينيات:

شهدت القصة القصيرة خلال العقدين صدور مجاميع قصصية كثيرة بلغت حسب الإحصاء الذي قام به الباحث محمد قاسمي سبعة وثلاثين مجموعة، ونظراً إلى أن الحيز لا يسمح بذكرها جميعاً فقد اقتصرنا على مجموعة تمثل كل سنة من سنوات العقد الواحد وأغفلنا ذكر السنوات التي لم تصدر خلالها أية مجموعة أو لم نتعرف إليها بسبب جهدنا القاصر.

جدول ٣

الثمانينيات والتسعينيات:

وهي الفترة الزاهية للقصة المغربية التي عرفت خلالها حضوراً مميزاً على مستوى كثرة الإصدارات وتنوعها وكثرة الأسماء التي طورت فن القصة وأمدتها بأنساغ جمالية وتعبيرية جديدة.

جدول ٤

بداية الألفية الثالثة:

وتشمل هذه اللائحة بعض المجموعات القصصية الصادرة خلال الألفية الثالثة، وهي لائحة تمثيلية لا تحصر أسماء كتاب هذه الفترة ولا تلم بكل ما صدر خلال هذه السنوات التسع لكنها تعكس بعض الحساسيات الفنية التي وقفنا عندها أعلاه.

جدول ٥

بهذه الأنطولوجيا المختارة من بعض النماذج الصادرة في بداية الألفية الثالثة نكون قد وقفنا عند أهم ملامح القصة المغربية القصيرة، ومن الأكيد أن هذه القراءة، بحكم طبيعتها وغاياتها، تعد جهداً مقلاً لأنها أرادت التعريف وسعت إلى رصد بعض خصائص القصة المغربية القصيرة في إلمامة سريعة. وعلى من يريد التوسع أن يرجع إلى الكتب العديدة التي تناولت القصة المغربية القصيرة التي أشرنا إلى بعضها في هذه الدراسة.

هوامش ومراجع:

ـ حول هذا الجانب انظر الفهرس الذي أثبته أحمد اليبوري للقصص المترجمة في المغرب خلال هذه الفترة آخر كتابه الرائد: تطور القصة في المغرب، مرحلة التأسيس منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الدار البيضاء، ٢٠٠٥، ص ٦٦ وللتوسع في جانب نشأة القصة المغربية يمكن العودة إلى أحمد المديني في فن القصة القصيرة بالمغرب، (في النشأة والتطور والاتجاهات)، دار العودة، بيروت، (د.ت)، ص ٥٥.

ـ اليبوري، المرجع نفسه، ص ١٦٤.

ـ نجيب العوفي، ظواهر نصية، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ١١٦ ـ ١١٧.

ـ إدريس الناقوري، «هل عندنا قصة قصيرة جديدة؟»، مجلة الفصول الأربعة، ليبيا، ع. ٧٢، ديسمبر ١٩٨٤، (عدد خاص بالأدب المغربي)، ص ١٦٩.

ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ـ محمد برادة، «التجنيس والمرجعية في القصة القصيرة بالمغرب»، ضمن كتاب جماعي بعنوان: القصة المغربية (التجنيس والمرجعية وفرادة الخطاب)، منشورات الشعلة، الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص ٦٣.

ـ محمد أنقار، مجلة «قاف صاد»، ع. ١، ٢٠٠٤، مجموعة البحث في القصة القصيرة، الدار البيضاء، ص. ٧٧.

ـ محمد قاسمي المجموعات القصصية الصادرة في الألفية الثالثة، مجلة «قاف صاد»، ع. ١، ٢٠٠٤، مجموعة البحث في القصة القصيرة، الدار البيضاء، ص ٥٤. وللباحث ببليوغرافيا عن القصة المغربية صادرة عن دار الجسور، وجدة، ١٩٩٩ بعنوان: «ببليوغرافيا القصة المغربية».

جدول ١

العقود	عدد المجموعات القصصية
سنوات الثلاثين	مجموعة واحدة
سنوات الأربعين	مجموعة واحدة
سنوات الخمسين	خمس مجموعات
سنوات الستين	ثلاث عشرة مجموعة
سنوات السبعين	أربع وعشرون مجموعة
سنوات الثمانين	إحدى وستون مجموعة
سنوات التسعين	مائة وتسع وأربعون مجموعة
الألفية الثالثة (2000/2004)	تسعون مجموعة
المجموع	**344**

جدول ٢

الكاتب	عنوان المجموعة	دار الطبع أو الناشر	سنة الطبع أو النشر
عبد المجيد بن جلون	وادي الدماء	المكتب الثقافي	١٩٤٧
		الدولي/القاهرة	١٩٥١
محمد الخضر الريسوني	أفراح ودموع	المطبعة الحسنية/تطوان	١٩٥٣
محمد الخضر الريسوني	صور من حياتنا الاجتماعية	نفس المطبعة	١٩٥٥
محمد الصباغ	اللهاث الجريح	دار الكتب / بيروت	١٩٥٦
أحمد عبد السلام البقالي	قصص من المغرب	المطبعة العلمية/القاهرة	١٩٥٧
محمد الخضر الريسوني	ربيع الحياة	المطبعة الحسنية/تطوان	

جدول ٥

الكاتب	عنوان المجموعة	دار الطبع أو الناشر	سنة الطبع أو النشر
سعيد الفاضلي	أيام مغلقة	المعارف الجديدة/الرباط	٢٠٠٠
أحمد العبدلاوي	قبل أن تنام هذه الليلة	سليكي إخوان/طنجة	٢٠٠١
عبد المجيد جحفة	فنطازيا	مجموعة البحث في القصة/الدار البيضاء	٢٠٠٢
سعيد منتسب	جزيرة زرقاء	مجموعة البحث في القصة/الدار البيضاء	٢٠٠٣
عبدالواحد استيتو ومحمد	أشياء تحدث	ألطوبريس/طنجة	٢٠٠٤
سعيد احجيوج	متوازيات	مجموعة البحث في القصة/الدار البيضاء	٢٠٠٥
محمد الشايب	المخلوقات العجيبة	دار النشر المغربية/الدار البيضاء	٢٠٠٦
عبد اللطيف الزكري	خرافات تكاد تكون	منشورات زاوية للفن والثقافة/الرباط	٢٠٠٧
محمد اشويكة	معاصرة	منشورات أجراس/الدار البيضاء	٢٠٠٨
محمد اكويندي	سرير الدهشة	منشورات وزارة الثقافة/الرباط	٢٠٠٩
عبد المنعم الشنتوف	الخروج من السلالة		

جدول ٣

الكاتب	عنوان المجموعة	دار الطبع أو الناشر	سنة الطبع أو النشر
أحمد اشماعو	قدر العدس	المطبعة الوطنية/الرباط	١٩٦٤
عبد الكريم غلاب	مات قرير العين	دار الكتاب/الدار البيضاء	١٩٦٥
محمد بيدي	سبع قصص	الدار البيضاء	١٩٦٦
خناثة بنونة	ليسقط الصمت	الرباط	
أحمد بناني	فاس في سبع قصص	المصراتي/طرابلس	١٩٦٧
ربيع مبارك	سيدنا قدر	وزارة الثقافة/دمشق	١٩٦٨
محمد زفزاف	حوار في ليل متأخر	محمد الخامس/فاس	١٩٦٩
عبد الرحمن الفاسي	عمي بوشناق	مطبوعات وزارة الثقافة والتعليم	١٩٧٠
إدريس الخوري	حزن في الرأس وفي القلب	الأمنية/الرباط	١٩٧٢
محمد عز الدين التازي	أوصال الشجر المقطوعة	دار النشر المغربية/الدار البيضاء	١٩٧٣
			١٩٧٥
رفيقة الطبيعة	تحت القنطرة	دار الكتاب/الدار البيضاء	١٩٧٦
عبد السلام العزيز	حصيد الأيام	دار الكتاب/الدار البيضاء	١٩٧٧
محمد شكري	مجنون الورد	دار الآداب/بيروت	١٩٧٨
ليلى أبو زيد	بضع سنبلات خضر	الدار التونسية/تونس	١٩٧٩

جدول ٤

الكاتب	عنوان المجموعة	دار الطبع أو الناشر	سنة الطبع أو النشر
محمد الهرادي	اللوز المر	اتحاد الكتّاب العرب/دمشق	١٩٨٠
محمد قنديل بعاير	ويأتي بعدنا آخرون	مطبعة الرسالة/الرباط	١٩٨١
محمد زفزاف	غجر في الغابة	المؤسسة العربية للدراسات/بيروت	١٩٨٢
محمد إبراهيم بوعلو	٥٠ أقصوصة في دقيقة	دار النشر المغربية/الدار البيضاء	١٩٨٣
المهدي الودغيري	ثلاثية الملأ واللون	دار النشر المغربية/الدار البيضاء	١٩٨٤
إدريس الصغير	وجوه مفزعة في شارع مرعب	المنشأة العامة/ليبيا	١٩٨٥
أحمد بو زفور	النظر في الوجه العزيز	منشورات الجامعة/الدار البيضاء	١٩٨٦
أحمد المديني	المظاهرة	دار النشر المغربية	١٩٨٧
بشير جمكار	النهر يجري	مؤسسة بنشرة/الدار البيضاء	١٩٨٨
محمد الدغمومي	الماء المالح	منشورات التل/الرباط	١٩٩٠
حسن البقالي	سبعة أجراس	اتحاد كتاب المغرب/الرباط	١٩٩١
محمد أنقار	زمن عبد الحليم	مؤسسة أعمال الاجتماعية/كلية الآداب بتطوان	١٩٩٢
عبد الحميد الغرباوي	برج المرايا	المركز الثقافي العربي/الدار البيضاء	١٩٩٣
لطيفة باقا	ما الذي نفعله		١٩٩٤
أم سلمى	إيقاعات في قلب الزمن	اتحاد كتاب المغرب/الرباط	١٩٩٥
عبد العالي بركات	أشياء صغيرة	النجاح الجديدة/الدار البيضاء	١٩٩٦
عائشة موقيظ	ألبوم	اتحاد كتاب المغرب/الرباط	١٩٩٧
شكيب عبد الحميد	متاهات الشنق	النجاح الجديدة/الدار البيضاء	١٩٩٨
هشام حراك	السوق اليومي	النجم/الجديدة	١٩٩٩
		الهلال العربي/الرباط	

نماذج من الرحلات الأوروبية إلى المغرب خلال العصر الحديث

خالد فؤاد طحطح

رغم انتماء فن الرحلة إلى جنس الأدب، فإن الاهتمام المتزايد بهذا الجنس الأدبي كمجال خصب لدراسات علم الاجتماع والتاريخ وغيرهما من العلوم الأخرى لما يوفره من مادة معرفية متميزة وخصبة.
وقد تعددت الأسفار والرحلات الأوروبية إلى المغرب، واختلفت من حيث المدة الزمنية، وأغلبها كان بتمويل حكومات بلادهم لأهداف استعلامية واستكشافية لذلك تميزت هذه الرحلات بدقة الوصف والملاحظة.

مميزات الرحلة والرحالة

إن الرحلة مرتبطة دائماً بما هو طريف، غريب، عجيب، مختلف، مشوق، مناقض.
والرحالة يكون في الغالب شخصاً (هاوياً، مولعاً بالأسفار، مغامراً، شجاعاً، متفتحاً، متمكناً، كفؤاً).

فإلى أي حد توفرت هذه الخصائص في الرحلات موضوع العرض؟

لقد مكث بعض السفراء الأوروبيين بالمغرب مدة طويلة وكان منهم سفراء دائمون أحياناً، تميزوا بالكفاءة وإتقان اللغات واستفادوا من تجارب زملائهم السابقين ومنهم من كان له تكوين دبلوماسي وأكاديمي رفيع المستوى، سيطرت عليهم روح المغامرة وتغلبت على طابع الخوف والترقب والتوجس والتردد والإحساس بالغربة والوحدة وكمثال على ذلك نقدم لكم نموذج السفير المغربي التمكروتي الذي جاء به السلطان السعدي أحمد المنصور الذهبي من زاوية في تمكروت، دون أن تكون له خبرة كافية بهذا الميدان فقد كان أفقه الجغرافي محدوداً في المنطقة التي عاش فيها(١)..
فإحساسه بالغربة طول رحلته، واشتياقه لوادي درعة، وتشبيهاته المتكررة للسفن بالجبال الشوامخ، وميلها يميناً ويساراً بالبهيمة التي تتمرغ في التراب، تعكس الأفق الضيق لهذه الشخصية وقد كان شديد الخوف من البحر يقول من نفسه «وقد خصني الله سبحانه بالخوف الكثير من البحر... حتى كان الخوف يمنعني النوم ينام الناس وأسهر أنا أرعى السفينة لا أقدر على ميلها، وإذا بدأ الريح وتحرك البحر وأزبد... فإذا رأيت ذلك طار عقلي... وخفت أن أموت غرقاً»(٢).
وقد قدم حكاية معبرة عن موقفه من البحر فقال: «ومما يحكى في بلادنا أن رجلاً ممن يستعينون بإليهود كمترجمين وغلبته منهم روح المغامرة فقد غلب عليهم طابع الخوف والترقب والتوجس والتردد والإحساس بالغربة والوحدة وكمثال على ذلك نقدم لكم نموذج السفير المغربي التمكروتي الذي جاء به السلطان السعدي أحمد المنصور الذهبي من زاوية في تمكروت، دون أن تكون له خبرة كافية بهذا الميدان فقد كان أفقه الجغرافي محدوداً في المنطقة التي عاش فيها(١)..
فإحساسه بالغربة طول رحلته، واشتياقه لوادي درعة، وتشبيهاته المتكررة للسفن بالجبال الشوامخ، وميلها يميناً ويساراً بالبهيمة التي تتمرغ في التراب، تعكس الأفق الضيق لهذه الشخصية وقد كان شديد الخوف من البحر يقول من نفسه «وقد خصني الله سبحانه بالخوف الكثير من البحر... حتى كان الخوف يمنعني النوم ينام الناس وأسهر أنا أرعى السفينة لا أقدر على ميلها، وإذا بدأ الريح وتحرك البحر وأزبد... فإذا رأيت ذلك طار عقلي... وخفت أن أموت غرقاً»(٢).
وقد قدم حكاية معبرة عن موقفه من البحر فقال: «ومما يحكى في بلادنا أن رجلاً ممن امتحن في البحر وابتلي ببلائه (نجا من الموت غرقاً (حلف ألا يسكن إلا في بلد لا يعرفون البحر ولا آلته، فرفع مقداف وجعل يسير من بلد إلى بلد ويعرّفه للناس إلى أن أتى به درعة) منطقة صحراوية جنوب المغرب(، فقال لأهلها ما هذا؟ قالوا هذا آلة يدخل بها الخبز إلى الفرن ويستخرج فسكن هناك»(٣).

أشهر الرحلات الأوروبية إلى المغرب.

١ ـ رحلات علي بك (دومينكو باديا) ما بين (١٨٠٣م/١٨٠٧م):

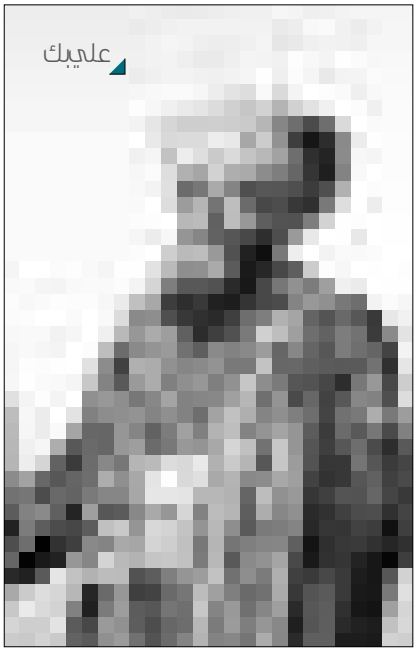
عرف تاريخ المغرب الحديث توافد عدد من الرحالة الأوروبيين الذين في الكثير من الأحيان لم تكن الأهداف الحقيقية من زياراتهم هي المعبر عنها ظاهرياً، وإنما كانت هذه الزيارات لأسباب سياسية تهدف لخدمة مصالح البلد الذي يعملون لحسابه.
في هذا الإطار يدخل الجاسوس الإسباني «DomingoBadia» الذي تقمص مظهر وجيه مسلم يدعى علي باي العباسي، وهو من أشهر الرحالة الجواسيس إلى المغرب خلال ق ١٩م.

رحلات علي بك إلى إفريقيا وآسيا بين ١٨٠٣ ـ ١٨٠٧ هي رحلة مليئة بالثراء في الوصف والتنوع والبراعة في التعبير، وتضم بشكل كبير المعلومات الجغرافية والتاريخية عن المناطق التي زارها، منها سنتان قضاهما بالمغرب، قبل أن يتجه إلى المشرق وقع كتابه بشريف وأمير عباسي ورع عالم حكيم وحاج إلى بيت الله، وهو لم يكن في الحقيقة إلا الكاتب الإسباني من برشلونة دومينكو بادیا، المسؤول السابق عن مصلحة التبغ قرطبة، تعلم اللغة العربية اعتماداً على نفسه وحفظ ما تيسر من القرآن وختن نفسه في لندن (٤) على يد طبيب يهودي (٥)، ثم اتجه إلى المغرب متنكراً في زي عربي، مدعياً أنه من الشرفاء أحفاد النبي صلى الله عليه وسلم، وأنه من موالید حلب بسوريا، كان هدف دومينكو باديا أو علي باي كما ادعى إقناع السلطان المغربي المولى سليمان بقبول الحماية الإسبانية وذلك درءاً لخصومه الطامعين من الفرنسيين والإنجليز وإذا فشل هذا المخطط فإنه سيلجأ إلى دعم بعض الثوار لإيقاد فتنة داخلية تساعد على إضعاف المغرب وتسهل احتلاله على الإسبان وقد كان هذا المخطط مدعوماً من طرف الملك الإسباني كارلوس الرابع، كما أنه فيما بعد عرض مشروعه لاحتلال المغرب على نابليون بونابرت، لذلك يمكن القول إن دومينكو باديا عمل جاسوساً لإسبانيا ولفرنسا أيضاً.

مكانة علي باي عند السلطان والعلماء والعامة:

استطاع علي باي أن يحوز ثقة السلطان المولى سليمان الكاملة، حظي بالجلوس إلى جانبه، وأصبح من المقربين إليه ومن خاصته، وهو الوحيد الذي استخدم مظلته التي يستظل بها أثناء تنقل موكبه، وقد كان يعتبره «في مقام ابنه» فبعد سنة من وصوله أصبح في منزلة الأمراء.

وكان مولاي سليمان يستقبله كل يوم جمعة بالقصر الملكي حيث يتناول وجبة الغداء في حضرته، كما أن هذا الأخير كان يزوره في بيته، وقد خصص له أثناء إقامته بمراكش المنزل الذي كان مخصصاً من قبل للصدر الأعظم) الوزير الأكبر (، كما منحه ضيعة خاصة بالاستجمام خارج المدينة، تعتبر من أكبر الضيعات التي توجد بالمنطقة، وكانت الطريقة التي تقدم له بها التحية في المناسبات الرسمية لا تختلف عن تلك التي تقدم للسلطان وقد ساعدته ثقافته العلمية الواسعة وتقمصه شخصية دينية ورعة في كسبه ود السلطان المغربي، وقد أثار حديث الناس بعلمه الغزير خصوصاً بعد رصده لبعض الظواهر الطبيعية ككسوف الشمس، وفي حضرة السلطان قام ببعض التجارب العلمية جعلت إعجاب هذا الأخير به يفوق كل تصور، لقد كان يتفاخر علي باي بذلك، فقد


علي بك

أصبح في ظرف وجيز من العلماء المقربين إلى البلاط، كما أن عطاياه وصدقاته للفقراء المسلمين كانت بطنجة مضرباً للأمثال ويا لسوء حظ متسولي طنجة اليوم من غيابه.

كيف قدم علي باي صورة المجتمع المغربي: "قدم دومينكو باديا) علي باي (وصفاً دقيقاً لطقوس الإسلام وشعائره ومعتقداته كما عرف بالحياة الاجتماعية للمسلمين، لكنه كان في الغالب متحيزاً وغير موضوعي وقدم صورة مشوهة ونمطية عن الإسلام لم تكن مغايرة لمن سبقه من المستشرقين.

*وصفه لوضعية العلوم والتعليم بفاس: «شيخ يجلس القرفصاء ويطلق صرخات

مرعبة، أو يرتلفي نبرة نائحة آيات من القرآن، التي ترددها وراءه مجموعة من الفتيان بأصوات حادة ناشزة، ولأن النبي لم يخصص مكاناً للنساء في الجنة فإننا لا نجدهن في المسجد ولا في صلاة الجماعة» !!!!(٦).

ويستطرد قائلاً: «وفي فاس مساجد كثيرة، تخيلوا شيخاً يقتعد الأرض يطلق صرخات منفرة، أو يتمتم بكلام ما بنبرة شاكية، ويحيط به خمسة عشر صبياً أو عشرون يشكلون حوله حلقة ويرددون صراخه، أو تمتمته على غير نظام، هكذا الدرس لدى المسلمين»!!(٧).

أما عن وضعية العلوم فيقول: «النساء والرجال غارقون في الجهل المطبق، فلا أحد في طنجة سمع عن كروية الأرض كما أنهم لا يفرقون بين التنجيم وعلم الفلك»(٨).

*وضعية السكان: ومما استرعى انتباهه أيضاً وضعية السكان (فهم لا يعرفون استغلال مواردهم، وغالباً ما يفترشون الأسمال ويتسكعون في كل الطرقات نهاراً أو يجلسون في الساحات العامة في حلقات، منهمكين في محادثات فارغة لا نهاية لها)(٩) وقد عدد سكان طنجة بعشرة آلاف (أكثر مليم يزهم هو الكسل.. من أطرف ما شاهدت مجلس لقاض يستقبل يومياً الناس لفض مشاكلهم شفهياً يتمدد فوق سجادة حف به وسائد كثيرة يأتي المتنازعان ويجثوان أمامه على الركب ينطلقان في الشكوى في آن واحد فلا تفهم ولا القائد يفهم شيئاً حتى يتدخل الحرس الإسكاتهما تحت الضرب، ثم يدلي القائد بحكمه، ويخرج المتنازعان تحت ضربات أخرى من الحراس، ليس لدى القائد أي مرجع قانوني إلا فطرته وما يحفظ من آيات)(١٠).

*وصفه للختان: يقول دومينكو باديا «دخلنا طنجة في العاشر صباحاً وشاءت الصدفة أن يكون وصولنا يوم عيد مولد نبي الإسلام الذي يختتن فيه صغار المسلمين.. قيل لي إن حفلات الختان ستمتد لأيام، ولكني انتظرت إلى اليوم الأخير لأحضر إحداها.. فقد اتجهت إلى المسجد الجامع، وقابلت في الطريق جموعاً غفيرة. . اجتزت الباحة، وكانت بدورها غاصة وكان بالباب رجل يستقبل الوافدين، واثنان يحملان المباضع، وآخران كيساً من المساحيق يرشون بها على الطفل المختون، ووراء هؤلاء فريق من الصبيان ينتظرون دورهم وعلى بعد خطوات كانت جوقة موسيقية تعزف ألحاناً نشاز واضح. فالصغير يأتي به والده ويتلقفه الرجل المكلف بالاستقبال، ويرفع ثوبه ويقدمه إلى الختان في هرج ومرج ويجذب الجميع انتباه الطفل إلى السقف مشيرين بأصابعهم.. العملية لا تستغرق إلا دقائق، ويمنعنا صخب الصغار للأسف من سماع صراخ ضحيتهم لكن قربنا منه، وأخيراً تأتي امرأة وتحمل الصبي على ظهرها وتغادر به الجامع وهو يعتمر برنساً جميلاً»(١١).

*وصفه لطقوس الزواج: يقول دومينكو باديا «فبعد توقيع عقد القران تبعث أسرة العريس إلى أسرة الخطيبة هدايا كثيرة ليلاً في طقوسية خاصة تحملها جوقة من العازفين السيئي العزف والذوق طبعاً، ويصاحبهم موكب النساء المزغردات»(١٢) .

ويضيف قائلاً: «وتقاد العروس في موكب شبيه بمواكب الختان.. فأربع رجال يحملون العروس في سلة، نعم سلة كبيرة مغلقة، بحيث لا تكاد تصدق أن في داخله امرأة، وإذ يتلقى العريس السلة يرفع غطاءها، ويرى للمرة الأولى شريكة حياته المقبلة»(هو وحظه)(١٣).

وعن الموسيقى التي تعزف بالأعراس يقول) وأية موسيقى هي التي يعزفون؟ إنها لا تطرب حتى أقل الآذان رهافة، يبدأ موسيقيان اثنان بالعزف فيذهب كل منهما في اتجاه لا تجامع بين الأنغام الصادرة عن الآلتين، ولا يعرفون الناس هنا العزف على النوتة، وإنما يعزفون من الذاكرة وكما يحلو لكل عازف)(١٤).

٢ـ شارل دوفوكو: وصف المغرب ١٨٣٤ م/١٨٨٣م:

قدم إلى المغرب من الجزائر، تنكر في زي

يهودي، زار المناطق الشمالية أولاً ثم قصد فاس وبلاد تادلة وسوس ودرعة والصحراء، وقد وصف جميع مناطق المغرب مع رسومات توضيحية عن كل منطقة.

يعتبر من أشهر الجواسيس الفرنسيين قام برحلة استكشافية إلى المغرب سنة ١٨٨٣ لم يهتم بطنجة لكثرة ما كتب عنها سابقاً. وكان الغرض الأساسي من رحلته التعرف إلى المناطق المجهولة التي لم يصل إليها الأوروبيون من قبل، فكانت محطته الأولى بعد طنجة هي مدينة تطوان.

*وصفه لبعض مدن المغرب: أقام بتطوان عشرة أيام، وصف بساتينها بالروعة، وتحدث عن ينابيع المياه بها، وقال عنها إنها جد حصنة أهلها شديدو التدين واعتبر أن الملاح المنطقة المخصصة لسكن اليهود بتطوان أفضل ما رآه في المغرب، وقدر عدد اليهود بها بحوالي ستمائة (١٥).

من تطوان انطلق في اتجاه شفشاون ووصف تضاريسها، وقدم رسومات لها، وتحدث عن اليهود بها ومعاناتهم، ووقف على لغة منطقة بني حسان الذين يضيفون تعابير دخيلة للعربية كحرف الدال التي يجعلونها تسبق الأسماء مثل قولهم وادي دخلة جبل د الأخماس (١٦).

عاد من شفشاون إلى تطوان ومنها إلى فاس مروراً بالقصر الكبير التي وصفها بأقبح مدن المغرب، فهي سيئة البناء وقد تحدث عن صعوبة إيجاد غرفة للمبيت بالنسبة لرجل يهودي، ومع ذلك يقول «حصلت في الأخير على غرفة، وأية غرفة لم أظن يوماً أن كمية العنكبوت والفئران كان في إمكانها أن تتجمع في مجال ضيق كهذا» (١٧).

ثم تحدث عن أغرب الأشياء بهذه المدينة قائلاً: «أحد الأشياء التي يلاحظها المرء بكثرة في هذا المكان، الأعداد التي لا تحصى من اللقالق، إذ لا يوجد منزل بلا عش لهذه الطيور، أظن أن عددها يقارب أو يفوق عدد سكان المدينة» (١٨).

الهـوامش:

١ـ الغاشي، صورة مغربية للإمبراطورية العثمانية خلال القرن السادس عشر نموذج التمكروتي، مجلة الاجتهاد، عدد ٤٤، مرجع سابق، ص ٩٠.

٢ـ عبد اللطيف الشاذلي، مسألة الانتماء من خلال رحلة التمكروتي للقسطنطينية سنة ١٥٩٠، أعمال ندوة) الرحالة العرب... (مرجع سابق، ص ٤١.

٣ ـ المرجع أعلاه، ص٤١.

٤ـ خوان غويستيلو (في الاستشراق الإسباني) ترجمة كاظم جهاد نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٨، مطبعة النجاح الجديدة، ص١٤١.

٥ ـ عبد الحفيظ حمان) المغرب والثورة الفرنسية (مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠٢، ص ١٧٢.

٦ـ خوان غويستيلو) في الاستشراق الإسباني(مرجع سابق، ص١٥٠.

٧ ـ المرجع أعلاه، ص٢٦٦ ـ ٢٦٧.

٨ ـ نفسه ص٢٦٦.

٩ـ عبد الحفيظ حمان) رحلات الأوروبيين إلى شمال إفريقيا في مطلع القرن ١٩ نموذج رحلة دومينكو باديا إلى المغرب ١٨٠٣ ـ ١٨٠٧، ص٣١ـ٣٨.

١٠ ـ خوان غويستيلو) في الاستشراق الإسباني(مرجع سابق، ص٢٦٥ـ٢٦٦.

١١ ـ المرجع أعلاه، ص ٢٦٤.

١٢ ـ نفسه ص٢٦٦.

١٣ ـ نفسه، ص ٢٦٦.

١٤ ـ نفسه.

١٥ـ انظر شارل دوفوكو) التعرف إلى المغرب ١٨٣٣ـ١٨٤٤ ترجمة المختار بلعربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الاولى، ١٩٩٩، من ص٤ إلى ص٥.

١٦ ـ المرجع أعلاه، من ص٨ إلى ص٩.

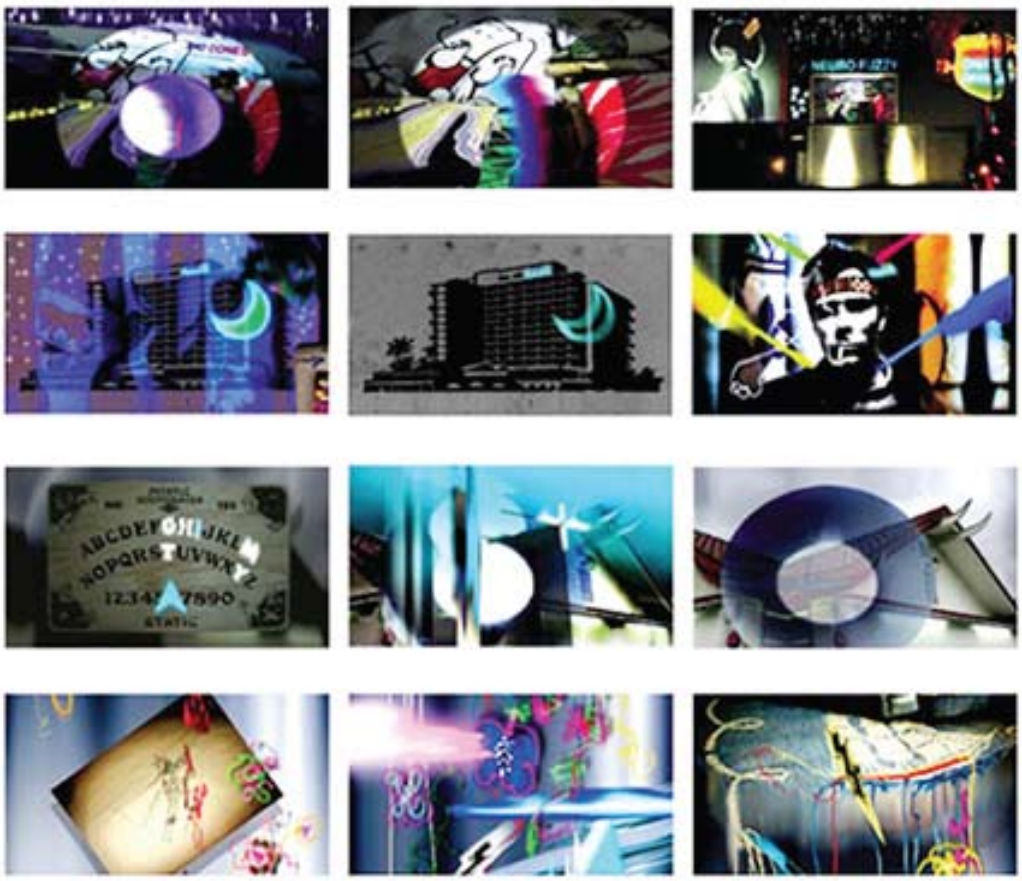
١٧ ـ نفسه ص١٥.

١٨ ـ نفسه.

ليف مانوفيتش

التفاعل بوصفه حدثاً جمالياً

ترجمة: د.عبير سلامة



ليف مانوفيتش LevManovich فنان وكاتب ومبرمج، ولد في موسكو وانتقل إلى مدينة نيويورك سنة ١٩٨١ ليحصل من جامعتها على درجة الماجستير، ثم الدكتوراه من جامعة روشيستر - التي تتبع فيها تحت عنوان هندسة الرؤية TheEngineeringofVision جذور ميديا الكمبيوتر منذ سنة ١٩٩٠. يعمل حالياً أستاذاً في قسم الفنون المرئية بجامعة كاليفورنيا - سان دييجو، ومدير المعمل التحليل الثقافي في معهد كاليفورنيا للمعلومات، تحظى عروضه الفنية وكتاباته بتقدير عال داخل أمريكا وخارجها، من أهم كتبه: لغة الميديا الجديدة وسينما ناعمة.
المقالة التالية منشورة على موقعه الخاص، بعنوان: Interaction as an aesthetic event

هل انتبهت إلى أن الهاتف الذي تملكه ـ على افتراض أنه نموذج مما توفر في العامين الماضيين ـ يلعب معك باستمرار؟ إنه يغويك بالصور المتحركة والأيقونات والأصوات، بل المسات الأخيرة هي بشكل واسع ملمس أزراره وكل تفصيلة أخرى من التحديدات المادية والإعلامية. إذا تذكرت أول هاتف جوال امتلكته ـ دعنا نقول في نهاية التسعينات أو ربما حتى في السنوات الأولى من هذا العقد ـ فستجد أن الفرق في التصميم مذهل.

التغيير في تصميم الهواتف الجوالة مجرد مثال لاتجاه أكبر أدعوه «تجميل أدوات المعلومات» خلال التسعينات دخل التفاعل مع المعلومات من طريق الكمبيوتر والأجهزة التي تعتمد على الكمبيوتر تدريجياً في حياة الناس خارج مجالات العمل بسبب ما ينطوي عليه من إمكانات تعدد وظيفي وتوسع. الكمبيوتر ـ وأجهزة أخرى تعتمد عليه مثل الهاتف المحمول ـ أصبح يستخدم لجميع أنواع الأنشطة غير المتعلقة بالعمل الترفيه، الثقافة، الحياة الاجتماعية، والاتصال مع الآخرين.

ولأن هذه الأجهزة – الهواتف المحمولة، أجهزة الكمبيوتر المحمول أجهزة الكمبيوتر الكفي (PDA)، مُشغلات الميديا، الكاميرات الرقمية منصات الألعاب المحمولة – أصبحت أشياء استهلاكية تستخدم في جميع مجالات الحياة، فإن جمالياتها تبدلت وفقاً لذلك. الارتباط بثقافة العمل والمكتب والتركيز على الكفاءة والأداء الوظيفي حلت محلها معايير

ليف مانوفيتش

ومرجعيات جديدة، كأن تكون هذه الأجهزة صديقة، لعوبة، ممتعة، مُرضية جمالياً، تعبيرية، أنيقة، تدل على هوية ثقافية، ومصممة للإرضاء العاطفي. وبناء على ذلك نجد أن صيغة التصميم الحداثي «الشكل يتبع الوظيفة» حلت محلها صيغ جديدة مثل «الشكل يتبع العاطفة».

شيء آخر حدث في هذه العملية. حتى هذا العقد كان تصميم واجهات المستخدم تحكمه في الغالب فكرة أن الواجهة ينبغي أن تكون غير مرئية. في الواقع، الواجهة الناجحة حقاً كان من المفترض أن تكون تلك التي لا يلاحظها المستخدم. هذا النموذج كان معقولاً حتى منتصف التسعينات ـ أي خلال الفترة التي كان الناس فيها يستخدمون أجهزة المعلومات خارج العمل على أساس محدود. ولكن ماذا يحدث عندما تزيد كمية هذه التفاعلات إلى حد كبير وتصبح أجهزة الإعلام مرافقة حميمة لحياة الناس؟ كلما استخدمت هاتفاً محمولاً، أجهاز كمبيوتر مُشغّل ميديا أو جهاز معلومات شخصية آخر، كلما كنت «تتفاعل مع الواجهة» نفسها.

بصرف النظر عما إذا كان المصممون قد لاحظوا هذا بوعي أو بدون وعي، اليوم يعكس تصميم واجهة المستخدم هذا الواقع الجديد. لم يعد المصممون يحاولون إخفاء الواجهات، بل تتم معاملة التفاعل بوصفه حدثاً كمقابل للحدث «العارض» أو غير المتوقع، كما كان الحال في نموذج «واجهة غير منظورة» السابق. بعبارة أخرى، استخدام أجهزة المعلومات الشخصية الآن يُعتبر تجربة مدبرة بعناية، لا مجرد وسيلة لتحقيق غاية. التفاعل يلفت الانتباه صراحة إلى نفسه. الواجهة تُشرك المستخدم في نوع من اللعب،

مطلوب من المستخدم أن يكرس موارد عاطفية وإدراكية ومعرفية كبيرة لمجرد تشغيل الجهاز.

متى ظهر هذا النموذج الجديد؟ على مدى السنوات القليلة الماضية لاحظ الصحفيون ومراقبو التكنولوجيا كيف أن تصاميم تكنولوجيا المعلومات الشخصية أصبحت تؤكد على الجماليات. في الماضي، كان الحدث الرئيسي الذي بدأ هذا الاتجاه هو إنتاج أجهزة آبل ماكنتوش الملونة في عام 1998 ولكن هذا ليس سوى جزء من القصة. أصبح التصميم الصناعي مركزياً بالنسبة لمجتمع مستهلك حديث منفتح، ولذلك حظي باعتراف الصحافة والمؤسسات الثقافية وعلى النقيض من ذلك، لأن مجالات تصميم الواجهة وتصميم التفاعل حديثة جداً فما زالت حتى الآن تحت رادار اهتمام الرأي العام. لذلك، وكما لاحظ الصحفيون، توظف التصميمات الحالية الأشكال التعبيرية، تستفيد من الشفافية والوضوح وتعتمد على لمسات أخيرة مادية مثيرة للاهتمام. وهكذا، لم يعترف واصراحة بأن هذا التجميل المماثل يؤثر في بُعد آخر للمنتجات التكنولوجية، أي يؤثر في واجهاتها.

النموذج الحالي لجهاز معلومات شخصية مثل جهاز الهاتف المحمول له نوعان من الواجهات، واجهة مادية مثل الأزرار وغطاء الهاتف. الواجهة الثانية واجهة ميديا: أيقونات جرافيكية، قوائم، وأصوات. النموذج الجديد الذي يعامل التفاعل بوصفه تجربة جمالية ذات مغزى ينطبق بالتساوي على النوعين من الواجهات.

المثال الأكثر إثارة للنقلة التاريخية في كيفية فهم الواجهات هو الفرق في تصميم واجهة المستخدمين الأجيال المتعاقبة من نظام تشغيل المستخدم في أجهزة كمبيوتر آبل – OS 9 و OS X. كان نظام التشغيل التاسع، الذي أطلق في أكتوبر سنة 1999، آخر إصدار لنظام تشغيل ماك لا يزال يستند إلى النظام الأصلي الذي جاء مع أول ماكنتوش في عام 1984 مظهر رسومي مسطح، أي الهندسة الدقيقة للخطوط الأفقية والرأسية بالمثل لوحة الألوان المحدودة بدرجات الرمادي والأبيض، الأيقونات البسيطة والعملية ـ

يتحدثان عن التصميم الحداثي وإيديولوجية «الشكل يتبع الوظيفة»، إنها تتناسب مع الحُلل الرمادية، مباني المكاتب ذات الأسلوب العالمي وثقافة المكتب في القرن العشرين كله.

الإصدار التالي من نظام التشغيل الذي تم إنتاجه في عام OS X 2001 – كان مقاربة مختلفة جذرياً. واجهته الجديدة كانت تُسمى أكوا Aqua. أيقونات أكوا، أزرار، نوافذ، مؤشر وعناصر أخرى في الواجهة كانت ملونة وثلاثية الأبعاد. تم استخدام الظلال والشفافية. البرامج تتحرك عندما تبدأ. الأيقونات موجودة في إطار ويزداد حجمها بمرح كلما حرك المستخدم المؤشر فوقها. وإذا كانت الخلفيات الافتراضية لسطح المكتب في نظام التشغيل التاسع أحادية اللون ومسطحة، فإن الخلفيات التي جاءت مع أكوا كانت بصرياً أكثر تعقيداً من ذلك بكثير، ملونة أكثر، وجازمة تلفت الانتباه إلى نفسها بدلاً من محاولة أن تكون غير مرئية.

في نظام التشغيل العاشر، أُعيد تعريف التفاعل مع آلة معالجة المعلومات العالمية في عصرنا ـ أجهزة الكمبيوتر الشخصي ـ ليصبح تجربة جمالية صريحة. أصبحت هذه التجربة الجمالية مهمة مثل الوظيفية أو «الاستخدام»، بمصطلحات تقنية. (كلمة جماليات ترتبط عموماً بالجمال لكن هذا ليس هو المعنى الوحيد وثيق الصلة بالموضوع. بموجب نظام التشغيل العاشر، تم تجميل واجهة المستخدم، بمعنى أنها أصبحت الآن جذابة للحواس وتعمل على تنشيطها، وليس فقط تنشيط العمليات الإدراكية للمستخدمين

لو تأملت جميع تصميمات ، imacs powerbooks، ipods وغيرها من منتجات آبل التي نالت جوائز، فستجد أن تحويل آبل من شركة لصنع المعدات والبرمجيات إلى رائدة على مستوى العالم في تصميم المنتجات الاستهلاكية هو في حد ذاته أكثر الأمثلة وضوحاً على ما أدعوه تجميل أدوات المعلومات. ومن المناسب هنا أن نذكر معنى كلاسيكياً آخر للجمال: «التنسيق بين جميع أجزاء وتفاصيل أي عمل فني أو تصميم» ـ خطوط، أشكال، ألوان، قوام، مواد، حركات، وأصوات. (أتحدث عن الجماليات الكلاسيكية لأن فن القرن العشرين في كثير من الأحيان يرمي إلى تأثيرات عكسية: الصدمة، التعارض، تأسيس معنى وتجربة جمالية من خلال المونتاج بدلاً من توحيد الأجزاء). النجاحات التجارية والنقدية لمنتجات آبل والمشاعر الحماسية حقاً التي تثيرها في كثير من الناس تتعلق إلى حد كبير بدرجة هذا التكامل الذي لم يُر حتى الآن في منتجات تجارية ضمن هذا النطاق من الأسعار في كل منتج جديد أو نسخة، يتم تطوير التفاصيل حتى تعمل معاً لخلق كل غني، سلس، ومتسق حسياً. ينطبق هذا أيضاً على طريقة عمل الأجهزة والبرامج معاً. وكمثال على ذلك، تأمل التنسيق بين الحركة الدائرية لإصبع المستخدم على عجلة مسار الآيبود الأصلي والحركة الأفقية المطابقة للقوائم على الشاشة المستعارة من نظام ونظام التشغيل العاشر).

في بداية القرن الحادي والعشرين بدأت شركات تكنولوجية أخرى تدريجياً باتباع آبل في وضع المزيد والمزيد من التركيز على تصميم منتجاتها عبر جميع فئات الأسعار. بدأت شركة سوني تستخدم عبارة «أسلوب سوني» في كتالوجاتها وفي موقعها الإلكتروني ومخازنها، وجلبت أجهزة VAIO المحمولة تصميماً صناعياً رفيع المستوى إلى فئة أجهزة ويندوز المحمولة. وفي عام 2004 أنتجت شركة نوكيا خطها الأول من «هواتف أنيقة» معلنة أن التكنولوجيا الشخصية يمكن أن تكون «موضوع رغبة». بعد عامين أصبح ذلك صحيحاً بالنسبة لمجمل سوق الهواتف المحمولة. استطاعت سامسونج عن طريق الاستثمار في التصميمات الصناعية لمنتجاتها الاستهلاكية، أن تتطور من كونها مورداً غير معروف إلى علامة تجارية عالمية. حتى الشركات التي كانت منتجاتها المعلوماتية تُستخدم بشكل يكاد أن يكون حصرياً من قبل المحترفين ورجال الأعمال

بدأت المنافسة في تصميم منتجاتها على سبيل المثال، نسخة 2006 الجديدة من هواتف بلاك بيري الذكية والشائعة بين رجال الأعمال والمهنيين تم تقديمها مع هذا الشعار: «بلاك بيري بيرل ـ صغيرة، ذكية، وأنيقة».

منخصُنعت المنتجات التكنولوجية المتنقلة مثل الهواتف المحمولة عن طريق مجموعة متنوعة من الشركات، أصبحت لكل تصميم واجهة خاصة به) على الأقل حتى الآن (في أية لحظة، يمكننا أن نجد مجموعة متنوعة من تصميمات الواجهة ولكن إذا ألقينا نظرة على تطور واجهات الميديا في الهواتف المحمولة في الفترة من أواخر التسعينات حتى الآن (2006)، فبشكل عام سنجده قد مضى على النحو التالي. أولاً، تم تغيير واجهات المستخدم من أبيض وأسود إلى ملونة. بعد ذلك، تم تغيير عناصر القائمة إلى أيقونات ملونة ـ اعتماداً على ما ترى شركة ما أنه سيلبي بشكل أفضل متطلبات الذين يشترون

منتجاً معيناً ــ صُممت لتكون لطيفة، أو كاريكاتيرية، أو أنيقة، إلخ. وفي وقت لاحق، أضيفت الرسوم المتحركة في جميع أنحاء واجهة الهاتف المحمول، مع أيقونات وعناصر قائمة منزلقة، ملتفة، موسعة، وتقوم بحركات أخرى أكثر تعقيداً عندما يتم تفعيلها (وهكذا عندما قدم موقع سلسونج الأمريكي في عام 2006 عروض موبايل الشركة بعنوان «واللحظة خاملة» يمكن أن يشير هذا على قدم المساواة إلى قدرات ميديا الهاتف وفعل التفاعل معها). بالتوازي مع هذه الحركة التدريجية من واجهة المستخدم أحادية اللون والنصية فقط إلى واجهة ملونة، أيقونات، وصور متحركة وواجهات قائمة على الفلاش) كما في الجيشوكولا (صُنعت الهواتف المحمولة أيضاً تدريجياً بمزيد من التخصيص ــ الذي يتيح للأشخاص في الحال تغيير هواتفهم لتعبر عن مرجعياتهم الجمالية وأنماط استخدامهم، وتدعم أيضاً سوقاً تجارياً كاملاً لعناصر التخصيص مثل الخلفيات، النغمات، والموضوعات.

في نظرة للماضي يمكننا أن نرى أن تجميل (أو ربما مسرحة) واجهات أجهزة الكمبيوتر المحمولة، الهواتف المحمولة، الكاميرات وغيرها من التكنولوجيا المحمولة التي وقعت بين عامي 2001 و2005 كانت من الناحية النظرية جاهزة في عقود سابقة، استناداً إلى عمل تم إجراؤه في الثمانينات نشرته مصممة الكمبيوتر والباحثة بريندا لوريل Brenda Laurel في سنة 1991 كتابها الذي مثل فتحاً جديداً «أجهزة الكمبيوتر بوصفها مسرحاً». اعتبرت لوريل الواجهة شكلاً تعبيرياً وقارنته بالأداء المسرحي وأشارت مستخدمة شعرية أرسطو نموذجاً، إلى أن التفاعل ينبغي أن يؤدي إلى «متعة سارة».

بريندا لوريل

جلب مفهوم التفاعل باعتباره مسرحاً معنى إضافياً لفكرة أن الهاتف المحمول يُشرك مستخدمه في نوع من أنواع اللعب الذي أشرت إليه في البداية. عندما أشرت إلى ذلك كنت أفكر في كيفية أن الأزرار على هاتف الجيشوكولا تظهر فجأة بلون أحمر متوهج عندما تقوم بتشغيل الهاتف، أو كيفية أنه عندما تنتقي اختياراً ما على نفس الهاتف يتم تأكيد اختيارك عن طريق تبديل الشاشة الحالية بشاشة جرافيكية جديدة بالكامل، أو كيفية أن الضغط على غطاء موتورولا PEBBLE يفتح الهاتف بطريقة فريدة غير متوقعة. وبعبارة أخرى، كنت أشير إلى مجموعة متنوعة من الطرق التي يستجيب بها الجيل الحالي من الهواتف المحمولة لأفعال المستخدم بطريقة مهمشة وتبدو في كثير من الأحيان مُبالغاً فيها (ينطبق ذلك على كل من الواجهات المادية وواجهات الميديا) مفهوم التفاعل بوصفه مسرحياً يجعلنا للاحظ بعداً آخر من أبعاد هذا السلوك اللعوب. كما سأصف أدناه بمزيد من التفصيل مثال تشغيل هاتف الجيشوكولا المحمول، نجد أن الاستجابات الحسية المتنوعة التي يولدها الهاتف طبقاً لأفعالنا الكثير أما لا تكون أحداثاً مفردة بل بالأحرى سلسلة من الآثار. وكما هو الحال في المسرح التقليدي هذه السلسلة تتكشف في الوقت المناسب آثار حسية متنوعة يقوم كل منها على الآخر، وتعارضاتها إضافة إلى الاختلافات بين الحواس ــ لمس، رؤية، استماع ــ هي التي تؤدي إلى تجربة مثيرة ومعقدة.

في عام 1991، عندما نشرت لوريل كتابها، كان استخدام المنتجات التكنولوجية لا يزال محدوداً بين محترفين معينين لكن معروفين باعتبارهم مصممي ima، في نهاية العقد كانت هذه المنتجات قد أصبحت البنود الرئيسية للاقتصاد الاستهلاكي وهذا الاقتصاد كله كان يخضع لتغيير أساسي. في كتابهما الصادر عام 1989 «اقتصاد الخبرة»، قال جوزيف باين Joseph Pine وجيمس جيلمور James H. Gilmore إن

الاقتصاد الاستهلاكي يدخل مرحلة جديدة حيث مفتاح النجاح في الأعمال التجارية هو تقديم الخبرات. ووفقاً للمؤلفين، تبعت هذه المرحلة الجديدة مراحل سابقة ركزت على السلع نفسها ثم الخدمات في وقت لاحق. أكد المؤلفان أنه لكي تكون شركة ما ناجحة يجب عليها «أن تطور تجربة غنية ومفروضة». إذا كانت لوريل قد استخدمت المسرح وسيلة للتفكير في حالة معينة هي التفاعل بين البشر وأجهزة الكمبيوتر، فإن مؤلفيّ «اقتصاد الخبرة» اقترحا أن المسرح يمكن أن يكون مجازاً لفهم التفاعل بين المستهلكين والمنتجات في اقتصاد الجديد بصفة عامة.

تجميل مصطلحي المفضل لوصف الأجهزة وواجهات المنتجات المعلوماتية الذي حدث في جميع أنحاء الصناعة في العقد التالي يتناسب تماماً مع فكرة «اقتصاد الخبرة». التفاعل مع أجهزة المعلومات، مثل غيره من أنواع التفاعل، أصبح «تجربة مُدبرة». في الواقع، يمكننا أن نقول إن المراحل الثلاث في تطور واجهات أجهزة الكمبيوتر ــ واجهات سطر الأوامر commandline، واجهات GUI الكلاسيكية من السبعينات حتى التسعينات والواجهات الجديدة الحسية والمسلية في حقبة ما بعد نظام التشغيل العاشر ــ يمكن أن تكون ذات علاقة تبادلية مع المراحل الثلاث لاقتصاد المستهلك كله: السلع، الخدمات والخبرات. واجهات سطر الأوامر «تقدم السلع»، أي أنها تركز على وظيفية بحتة ومنفعة، واجهة GUI تضيف «خدمة» للواجهة، وفي المرحلة التالية، تصبح الواجهات «خبرات».

مفهوم اقتصاد الخبرة يصلح بصفة خاصة لشرح كيفية تفاعل الأجسام المادية والتكنولوجية ــ باعتبار الأخيرة نقيضاً لأشكالها المادية وواجهات شاشة فقط ــ وقد تحولت إلى مرحلة تقديم تجربة حسية غنية وغالباً مغوية. فعلى سبيل المثال، الهواتف المحمولة المبكرة لم يكن لها أي غطاء. الشاشة والمفاتيح موجودة دائماً ودائماً مرئية. وبحلول منتصف العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، تحولت الأفعال البسيطة لفتح هاتف محمول والضغط على أزراره إلى ألعاب صغيرة: سرود قصيرة جداً تستكمل بمؤثرات بصرية وملموسة وثلاثية الأبعاد. في التاريخ القصير للهواتف المحمولة أمثلة لنماذج معينة يمكن أن تُعزى شعبيتها التجارية والنقدية إلى حد كبير إلى السرود الحسية المبتكرة للتفاعل معها، مثل موتورولا (2004) RAZR V3، ال جي شوكولا (2006).

بيع من ال جي شوكولا أكثر من مليون وحدة في ثمانية أسابيع فقط من عرضه يوفر هذا الهاتف) من وجهة نظر عام 2006 سرداً تفاعلياً فريداً يمكن أن يُطلق عليه «عمل فني متكامل» يُشرك مباشرة ثلاث حواس: البصر والسمع واللمس. ويستدعي حاسة رابعة هي الذوق عبر اسم الهاتف ولونه. عندما يُغلق الهاتف ويُطفأ، يبدو شكلاً جامداً أحادي اللون وشاشته ولوحة لمسه غير مرئيتين تماماً. إنه شيء غامض. لكن عندما تقوم بتشغيل الهاتف، تتكشف دراما الميديا

متعددة الوسائط كلها. يستيقظ الشيء الغامض تدريجياً. وفجأة، تظهر الأزرار غير المرئية من قبل بلون أحمر متوهج. تضيء الشاشة وتبدأ لعبة رسوم متحركة بمجرد أن تنتهي الرسوم المتحركة القصيرة يتذبذب الهاتف فجأة وبالضبط أثناء ظهور شعار ال جي على الشاشة.

لقد بدأت عملية تجميل أدوات المعلومات منذ أقل من عقد لذلك أثق في أن ما شهدناه حتى الآن ليس سوى خطوات أولى خجولة. هناك آثار جامحة أكثر وتجارب لا نستطيع تصورها اليوم تنتظرنا في المستقبل ولكن الآن، لا بد لي أن أعترف أنني مفتون جداً بالفعل البسيط فتح هاتفي ال جي شوكولا وأظل أغلق الهاتف وأفتحه من جديد أكثر بكثير مما تحتاجه «وظيفيته».

قراءة محاور الجمال

مقاربات مثنى العبيدي

معصوم محمد خلف

مقدمة:

لم ترقَ أيٌّ من الحضارات بفن الكتابة وتجويده مثلما ارتقت به حضارة الإسلام، حتى يمكن تصنيفها باقتدار من الحضارات المكتوبة، أو من الحضارات التي اعتنت وسمت بهذا الضرب من الثقافة وهذا الوسيط التواصلي بين البشر إلى الذروة، بما يخدم الدعوة، ويحفظ النصوص التي كان قد أدى التمادي في إهمالها أو تدوينها إلى تحريف الرسائل التي أتى بها أنبياء الله الذين سبقوا الرسالة المحمدية الخاتمة.

ما زال الخط العربي فناً شكيلياً مستقلاً على الإبداع والتنوع بينما استمرت باقي الخطوط في العالم ترويقاً للنص اللغوي، تحكمت في صياغته الفرشاة في الكتابة الصينية، أو الريشة في الكتابة اللاتينية، بينما استمرت القصبة أداة يصنعها الخطاط مواتية لرفع الكتابة إلى مستوى الخط الفني، وبخاصة قط القصبة الذي يحتفظ الخطاط في تجاويفها أدق أسراره.

كما إن الاستئناس بتذوق لوحات الخط العربي ومختلف أنماط التعبير الحروفي ينطلق أساساً من جماليات العمارة العربية - الإسلاميّة، باعتبار أن فن العمارة هو الفن الذي يستجيب أكثر لمسألة خروج الفن إلى الشارع بغية تهذيب الذائقة الجمالية البصرية لدى الجمهور الواسع، وتهذيب مختلف الفضاءات المدنية والخارجية.

مثنى العبيدي

فالعمارة وعاء حضاري وهي شكل الحضارة المرئي والمجسد وهوية مدنية ما أو مجتمع ما تتضح من خلال شكل العمارة في المدينة القديمة التي توثق التاريخ لا تزال على رغم هرمها وفقرها المادي، أقوى وأصدق تعبيراً عن الشخصية الحضارية لساكنيها.

إن فلسفة الجمال العربي هي فلسفة وحلية وليست رياضية تقوم على مقاييس مطلقة وليست نسبية وتسعى للتعبير عن المثل، سواء في التشكيل أو العمارة والفن العربي بعد كل هذا هو فن الحياة، ففي كل الأشياء والأدوات والأزياء فن، السجادة والمصباح والسيف والمنمنمة والخط هي فنون إبداعية رفيعة، ومن ثم فإن العمل الفني وكذلك التذوق يقوم على الحدس وليس على الإدراك العقلي.

والعالم ينظر إلينا من خلال فنوننا وإبداعاتنا فبالفنون والإبداع تقوم الحضارات أو تبيد، والأمّة التي لا تحتضن الثقافات والفنون ولا تؤسس مراكز للإبداع لا يمكن أن تعتبر في المفهوم الحضاري أمة ذات وجود.

والحديث عن الخط العربي يشعر بحالة من الانسياق والخضوع في استحضار معاني وأبعاد تتعدى مجرد الخط وفنونه الظاهرية نحو سماوات أخرى بعيدة المنال!

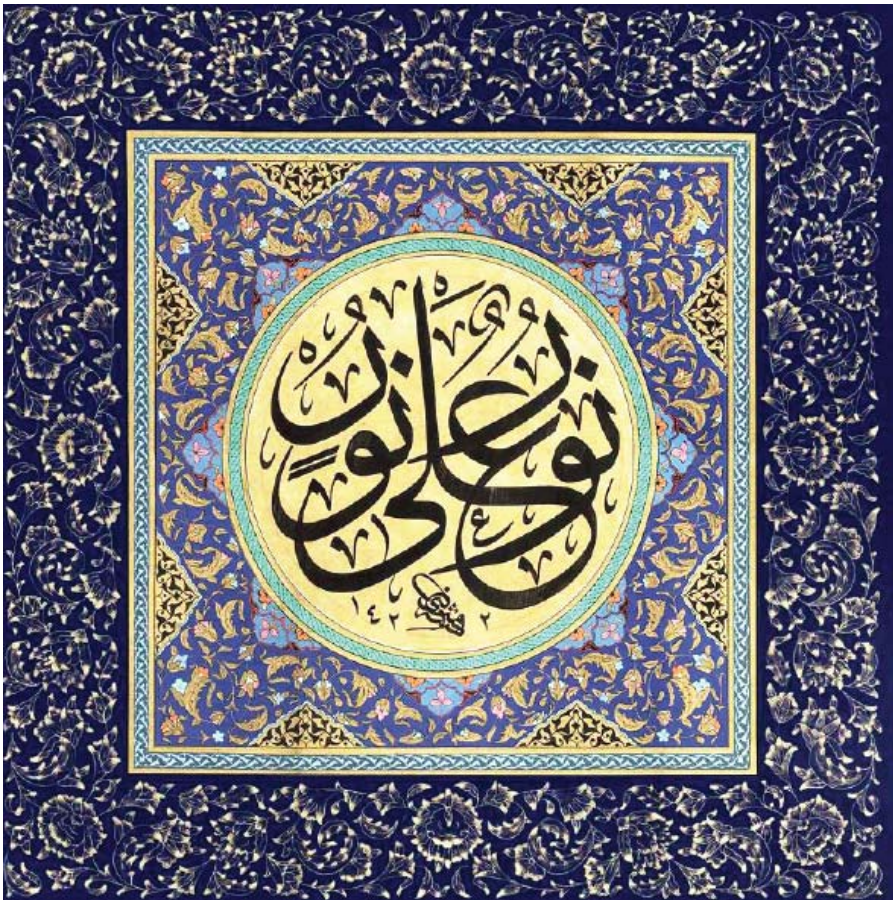
فالخط وثبة بلون الشفق يعبر عن أفكارنا وأحاسيسنا ويفتح أمامنا مغاليق المبهمة ليمنحنا الطاقة اللازمة نحو المعرفة المقدسة.

يقول لويس ماسينيون LouisMasignon لدى بحثه عن الفنون: (أن المسلم يبتعد عن الوقوع في فخ الفنون فهو ينسخ من خيوط الله، ولذلك لن تجد في الفنون الإسلامية أية مأساة أو فاجعة ولا توجد فيها انواعٍ وحشيّة).

ويسجل آرثر أفام بوب Arthur upham pope في فن الخط قوله: (لقد جسّد الخط منذ

القرون الوسطى للنقاشين والرسامين والمعماريين أهدافاً عليا ونظاماً لا يمكن الاستغناء عنه، وقد وجد الجانب الإبداعي خلال تأثيره العميق في التزيينات المعمارية، ولعب دور المراقب والمشرف على بقية الفنون).

الاستئناس بتذوق لوحات الخط العربي ومختلف أنماط التعبير الحروفي ينطلق أساساً من جماليات العمارة العربية-الإسلاميّة، باعتبار أن فن العمارة هو الفن الذي يستجيب أكثر لمسألة خروج الفن إلى الشارع بغية تهذيب الذائقة الجمالية البصرية لدى الجمهور الواسع وتهذيبه مختلف الفضاءات المدنية والخارجية



والخط والرسم توأمان لا ينفصلان وقد أصبح الخط في كثير من الأحيان سيد الرسم، فقد تميّز بعض الفنانين في الرسم والخط بنفس الدرجة، لكن البداية في تعلمهم كانت في الخط وفن الخط بالنسبة للمسلم المثقف أهم وأعمق من فن الرسم وبالنسبة للمتصوف، تغدو الأحداث الموضوعية التي يضطر الرسام إلى استخدامها ترجمة لتجليات الجمالات الإلهية.

فالموضوع الجمالي ينبثق من ديناميكية التفاعل بين النص والمتلقي، فالنص الإبداعي هو من صنيع الفنان الذي يحاول بتراكيبه المتزنة تحويل الكلام المقدس من آية أو حديث أو قول مأثور إلى إنجازه بإحساس فني يتهيأ بنفسه للوصف والإدراك، فهو استجابة جمالية متصلة بالوعي والتفاعل، ينجزها مبدع عكف على تنويع مشاهد ممتعة في الوقوف على مشهد متميز تكون علامة فارقة لفصل الخطاب.

فاستثمار الخبرة الجمالية هو إيقاظ للنصوص من سباتها قصد اكتشاف وميض وقعها، والإصغاء لصمتها، ورؤية غناها المتنوع والمتعدد والذي يحوله الفنان الخطاط من عناصر التخييل إلى جسر تنقش عليه آثار العبور، كونه يحوّل الصلة بين الخفي والمرئي نحو أفق من المعرفة الغائبة في مكنونات النص.

حيث يذهب الفنان والخطاط مثنى العبيدي فيه غارقة تخطيطية كلاسيكية صارمة تحكمها وتحميها رؤية سبقية متملكة تجاه الوجود والإبداع كفعل جمالي يوازيه ويتشابك معه واقعاً وقيمةً ومثالاً.

إن نظرة فاحصة متأنية على لوحات وإبداعات هذا الفنان يوحي لناكم من الوقت صرفه وكم من الجهد بذله حتى خرج لنا بهذه المقدرة المبدعة والأحرف المنمقة والتركيب الجميل الذي يشبه بناءاً معمارياً ارتكزت أساساته في قاع الأرض بكل ثبات

مما نتج عن بعض الحروف لتنطلق إلى الأعلى عبر حرية فضاء موزون.

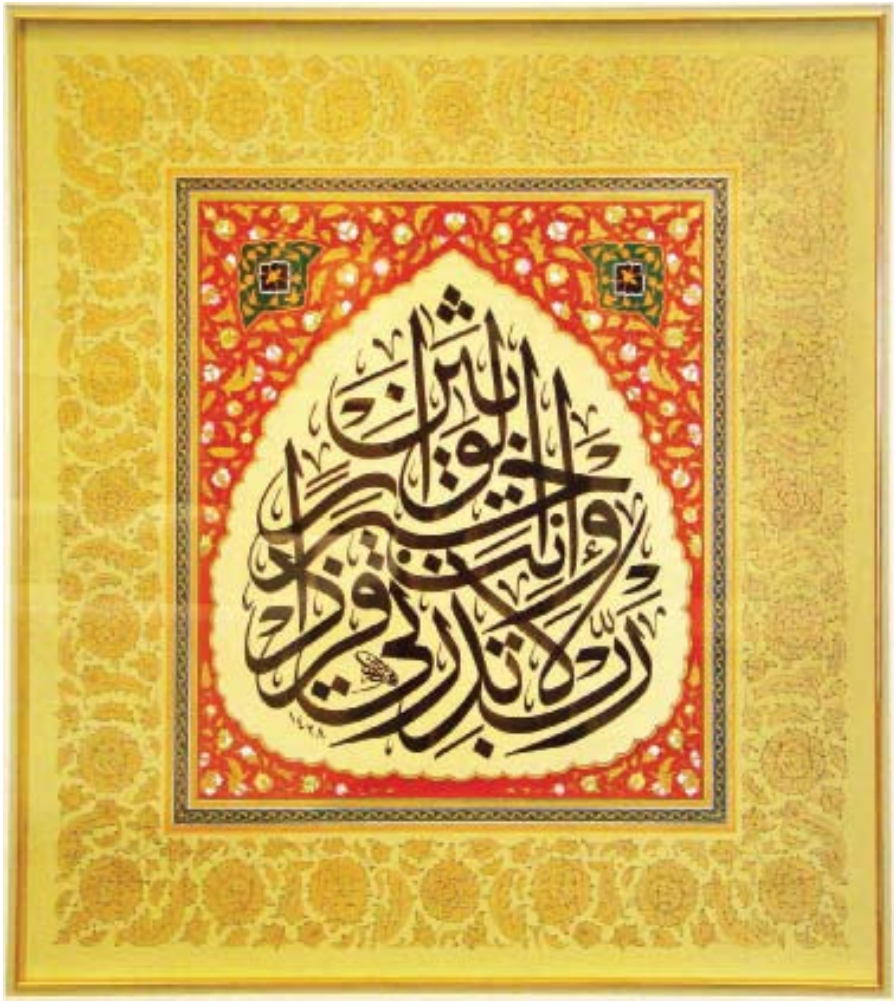
كما أن البناء المعرفي للموضوع الجمالي في لوحات مثنى العبيدي يستدعي استثمار القيم الجمالية التي ترسخت بقيم عقائدية لبعث الروح في كافة مستويات اللوحة.

الخط والرسم توأمان لا ينفصلان، وقد أصبح الخط في كثير من الأحيان سيد الرسم فقد تميّز بعض الفنانين في الرسم والخط بنفس الدرجة لكن البداية في تعلمهم كانت في الخط، وفن الخط بالنسبة للمسلم المثقف أهم وأعمق من فن الرسم وبالنسبة للمتصوف تغدو الأحداث الموضوعية التي يضطر الرسام إلى استخدامها ترجمة لتجليات الجمالات الإلهية

إن الخطاط أو الفنان محكوم عليه بضرورة تعميق كفاية التلقي، إذ لا تكفيه المعرفة الحدسية المتفاعلة مع النص بصورة حرة وعفوية وعليه مجانبة المعرفة الإيديولوجية المغرضة التي تستعمل النصوص قصد تكريس أهواء ومصالح المذاهب الجامدة والمؤسسات المعادية للتحرر والاختلاف.

فلابد من الارتقاء نحو معرفة تحليلية متطورة تحدد نماذج الإبداعات الملائمة جمالياً، أي المهيأة والحافزة لوظيفة التواصل الفني مع الآخرين.

والخط العربي هو عالم من الجمال الخلاب ومشهد من الجلال والسمو يتجاوز العوالم المادية إلى رحابة الصفاء والعرفان لترتسم



في مخيلتنا أبجديات الإسراء والمعراج حتى هضبات سدرة المنتهى.

والخطاط والفنان مثنى عبد الحميد العبيدي يؤسس لتكوين فكرة جديدة يستلهم فيها فرادتها من الموروث الحضاري الإسلامي مع تطوير واضح لأدوات التعبير التي يتعامل معها من خلال العمل المتواصل بالبحث والتجريب المدرك والمنفتح على كل التجارب الإنسانية. فالخطاط الذي يتحقق في حروفه الاتزان والضبط تكون مليئة بالأحاسيس الجياشة التي تعبر عن راحة في النفس، وهذا ما

نشاهده في لوحات الخطاط العبيدي، ذلك أن الاتجاه نحو تحقيق التوازن بين الحروف يؤدي بدوره في انضباط الحروف واتزانها وتنظيمها ملهوكأنها كتلة متجانسة لا يمكن فصل أي جزء من أجزائها.

وقد لعب فن الخط دوراً أساسياً وكبيراً عند الخطاط مثنى العبيدي، وصلت إلى درجة الإتقان، كما إن التركيب في لوحاته لا يعني التركيب الميكانيكي البسيط للأحرف، وإنما يعني ظهور تناسق جديد بنسب ومقاييس جديدة عند توصيل الحروف، والتركيب في

فن الخط إبداع جديد وليس عملية جمعية وحسب، كما إن فكرة التركيب في خط جميل مرادفة لفكرة التشكيل.

ولهذا فإن فن الخط والعناصر والأشكال الهندسية والزخرفة النباتية، تمزج طبقاً لقواعد رياضية دقيقة، تفضي إلى إنجاز تناسق مبني على الترتيب المحكم والتغيير المضبوط، ومن ثم وضع الأشياء بجانب بعضها وهي العملية التي تفضي على فن الزخرفة في آخر المطاف سمة من الحركية والفعالية، وتؤدي المعرفة الجيدة بطرق وأسلوب خلط ومزج الألوان في الوصول إلى تناغم لوني يسهم في إغناء وتجميل العمل الزخرفي من جهة وإلى إضفاء رونق آخر للوحة من جهة أخرى.

كما أنه يجعل من شكل الدائرة مركز اهتمامه في أحايين بعض النصوص الخطية إلى دوائر جميلة، تحيل على ما للدائرة من دلالة وعمق في التراث الصوفي بوصفها رمزاً للكون وللكمال وأصل كل الأشكال.

والخطاط مثنى العبيدي من مواليد الرمادي سنة ١٩٧٢ أخذ أصول الخط عن الخطاط الكبير عباس البغدادي، وهو حاصل على البكالوريوس في علوم الكيمياء، وقد نفّذ خلال عمله في ديوان الرئاسة في العراق العديد من الخطوط الكبيرة في المساجد والقصور والمباني الحكومية، وحصل خلال مسيرته الخطية على العديد من الجوائز والتي يعاين أعماله سيدرك لامحالة أن اللوحة الخطية العربية الكلاسيكية مازال لديها ما تقوله وتضيفه، فهو وإن كان دائراً في فلك الكلاسيكية العربية إلا أنه دائماً يبحث عن مغايرة وإضافة من خلال محاولاته العديدة التي يربط ما بين الدلالات البعيدة للجملة المكتوبة وإضفاء أشكال خطية جديدة للجملة تضيف لها معنى «فالخط ليس مجرد شكل

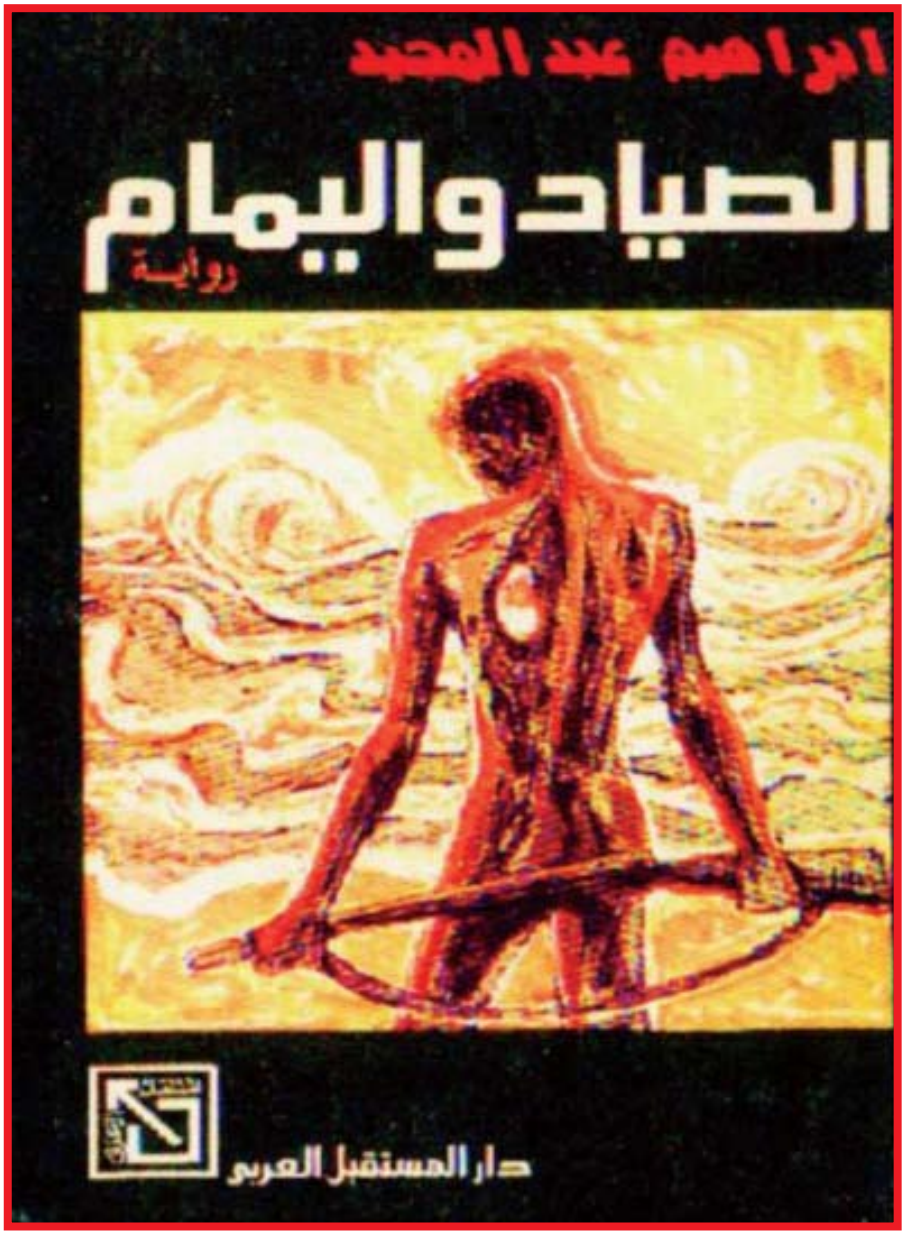
جامد بل هو قدرة على إضافة معنى للجملة وإعطائها بعداً دلالياً أكثر مما يظهر» وذلك هو دأب العبيدي منذ أن أمسكت أصابعه المبدعة قامة القصب.

فهو ذو شخصية مميزة، مثلما هو أيضاً صاحب مدرسة متميزة في الحرف العربي، ومن السمات المعروفة في شخصيته الصدق والجرأة والصراحة والتواضع وحسن الخلق. إضافة إلى أنه ينهج في لوحاته منهج أستاذه الخطاط عباس البغدادي، اللذان يتبعان طريقة الخطاط التركي حمد شوقي ينطلقاً وفناً وإبداعاً.

المدينة في (صياد اليمام)

حكايات ذات طابع أسطوري

عبدالكريم يحيى الزيباري



لأنَّ الروائي إبراهيم عبد المجيد من مواليد الإسكندرية ١٩٤٦، فقد بدأ روايته (الصيَّاد واليَمام) بمحاولة أسطرة المدينة السياحية التي بناها الإسكندر المقدوني، وأطلق عليها اسمه، ولم يذكر أنَّ المقدوني بنى مدينةً باسم الإسكندرية في كل بلدٍ احتله، ليُخَلِّدَ بذلك ذكره، تناول مأساة الفقر ومعاناة الوافدين يبحثون عن رغيف الخبز، وصفَ قاع المدينة المتهرئ، عبد المجيد أنهى دراسة الفلسفة في كلية الآداب جامعة الإسكندرية ١٩٧٣، ورحل إلى القاهرة ليعمل في وزارة الثقافة، له عشر روايات، وترجمت روايته (البلدة الأخرى) إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية والتي حازت جائزة نجيب محفوظ ١٩٩٦، وترجمت (لا أحد ينام في الإسكندرية) إلى الإنجليزية والفرنسية، و(بيت الياسمين) إلى الفرنسية.

الفيلم من إخراج: إسماعيل مراد، والذي كتبَ التعليق أيضاً، عن رواية إبراهيم عبد المجيد سيناريو وحوار علاء عزام.

ليس في الفيلم ولا الرواية أحداث رئيسة، ولا شخصيات، ليس ثمَّة إلا مجموعة حكايات ذات طابع أسطوري، وسلوك صياد اليمام اللامبالي، والذي ليس بمقدور أحدٍ أنْ يجدَ له تفسيراً من الجهة المنطقية وربما كان هذا الذي دعا بعض النقّاد إلى مهاجمة الفيلم كما هاجموا مسرحية النورس لتشيخوف، المخرج استطاع أنْ ينقل

جزءاً من رؤية النص الروائي، ليس في الفيلم شيءٌ من الابتذال، والضحك على الذقون هذا هو الفيلم الذي يستحقُّ الدخول في منافسة حقيقية لجوائز عالمية، رغمَ أنني أحسستُ للوهلة الأولى أنني أشاهد فيلم الكيت كات/1991. إشارات في (صياد اليمام)، ربما لن يفهمها المشاهد ما لم يقرأ نص الرواية، فبداية الفيلم يظهر سيد (الممثل أحمد كمال) وهو يستبدل قضبان سكة الحديد القديمة بأخرى جديدة فيقول نص الرواية (وكذلك كانت يداه التي لم يفلح الجاز في تنظيفهما تماماً، والتي كثيراً ما قلبهما أمامه، داعياً إيَّاه أن تجتهد لينجح حتى لا يصبح عسكري دريسة، فلا ذنب له كي يخلعَ القضبان القديمة ويركب الجديدة) والصواب أن يقول (داعياً إيَّاه أن يجتهد) لأنَّ السر هنا يمضي بضمير الغائب ولا يتحمَّل هذا الانقلاب المفاجئ، والكثير من الأخطاء الأخرى مثل (سيكون الأطفال مثلما كان يدركون من كثرة القطارات واختلاف وجه ركابها) والصواب (مثلما كانوا يدركون).

يبدأ الفيلم بانتهاء عوام عامل السكة الحديد، وصوت الراوي يصاحب الأحداث ويُعلِّق عليها للدلالة على أنَّهُ فيلم روائي (كان يوم عادي، زيوزي كل الأيام، راجع فيه سيد آخر النهار بعد يوم شغل طويل في السكة الحديد، عينو وقعت عليها، وقت الغروب بالضبط، كانت قاعدة على الشط، وجهها كان غير عادي، عروسة البحر التي صارت بعد أيَّام قليلة عروسة سيد) صوت أحمد مراتب والذي ازداد روعةً بِبَحَّة مميزة لماذا لم يظهر اسمه في المقدمة؟ كان دوره أهم من دور أشرف عبد الباقي، ويقرأ أشعاراً بلغة مصر العامية للشاعرة كوثر مصطفى، أغنية (ياطيريا طايرو مقرب على المية) تظهر الممثلة دينا بدور جَنَّات والدة أشرف عبد الباقي وهي تجلس على الشاطئ بطريقة لا يمكن أنْ تكون إلا في الحلم، أو ذاكرة بعيدة، الأجواء أسطورية يقود العريس سيد، عروسته إلى غرفة النوم ويشعل خمس شمعات وهي

تبتسم بتسلية فخجولة ربما فشلت الممثلة في أن تُظهر بشكل طبيعي في الدقيقة الخامسة يعود الصوت الخارجي المُصاحب للمشهد (وكتشف أنها في عيادة جنيَّة أو عشقها جني يس هو خلاص كان حبها، فبدأ يحاول طردهم أن يؤذي زوجته) ويعود الصوت (ومشت الأيام وجاء الأستاذ علي) مشهدهم يأخذون صورة بأجهزة التصوير القديمة -لمبات-، وقبل نهاية الدقيقة الثامنة وهذا المشهد تبدأ مقدمة الفيلم وأسماء الممثلين والممثلات، مع أغنية المقدمة بصوت المطربة هالة نبيل (أشرف عبد الباقي، علاء غانم، طلعت زكريا/ مدرب الصيد صلاح عبد الله/ الشرطي) بعد المقدمة علي الصغير قد صار رجلاً ويريد أن يذهب إلى صيد اليَمام، وابنه يريد الذهاب معهُ، وهو يرفض، زوجته تحاول تثبيطه (ألن تتوقف عن صيد اليمام، منذ عشرين عاماً وأنت تصطاد اليمام؟ فيرد: وأنتِ ألن تتوقفي عن الكلام) وفي بداية الرواية تنويه (أكثر من عشر سنوات يقتل اليمام، أكثر من عشر سنوات يرفع عينيه). وصوت الراوي (علي يتنقَّل من مهنة إلى مهنة ويستمر في مزاولة هوايته في صيد اليمام) يبرِّر معاملته القاسية لزوجته (حسين ليس ابنه الوحيد، ربما موت ابنه البكر جعله قاسياً).

ويلتقي صيَّاد اليمام (علي/ أشرف عبد الباقي) صيَّاد السمك (الممثل لطفي لبيب) يناديه (سامح أين لطعُم سيهرب السمك- أنا لستُ سامح أنا علي- عارف.- تعرف اسمي. -أعرف أنَّكَ لستَ سامح) هذه المفارقة الجميلة والممثل أشرف عبد الباقي لم يستطع أنْ يتخلَّى عن كوميديته، فاختلفتْ الأجواء تبعاً لذلك، فشخصية علي في الرواية حالم، غير منتم كبير، من أمثال بناة العالم الذين تحدث عنهم تسفايج وإنْ لم يكن بثقافتهم، ولكنه بالتأكيد ليس كوميدياً!!

ويذهب يروي قصته في الحرب العالمية الثانية، وقصف الطائرات الألمانية لرتله، وللقطار الذي استقله، ولم يبقَ غير عربة السائق التي يستقلها الراوي وطريقة السرد تذكِّر بطريقة تصوير فيلم (الكيت كات/ ١٩٩٢) عن رواية إبراهيم أصلان (مالك الحزين/ ١٩٨٣) بطولة محمود عبد العزيز بدور الضرير الشيخ حسني، وكان السائق الهندي مُصرّاً على إنقاذ الجندي المصري، لأنَّ في إنقاذه انتصاراً له على العدو الألماني الذي قتل عائلته، وَلَعمري لا أدري كيف لقطار لا يستطيع الخروج من سكة الحديد، أنْ يراوغ الطائرات التي تلاحقه!!! وبينما كفر الزيَّات هي بلدة البطل صيَّاد اليمام في الرواية يتحدث عنها في الفيلم صياد السمك الذي نزل فيها من القطار الذي يقوده الهندي المبتور، وأخي تطوَّع في حرب فلسطين ١٩٤٨، وعاد مع رصاصة في صدره، وفي ١٩٥٦ تطوع مع الفدائيين وعاد مع رصاصة في رجله اليسرى بحسب الصورة (صوت أحمد راتب: واختفى طولة العجوز بعدما أنهى قصته، يبحث في منطقة أخرى، لعله يعثر على هتلر، وهذه قمر قابلها علي كما قابل الكثير في طريقه لكن علي بالنسبة لها كان شيئاً كبيراً جداً، انتظرته وحلمت بلقائه سنين) ينقطع صوت راتب، تسأله: (لماذا تنظرُ إليَّ؟- اعتبريني معجب) وهذه الجملة الأخيرة يقولها أشرف عبد الباقي بصيغة موسيقية هي النبرة الموسيقية المميزة لصوته، بمدِّ الياء لمدة حرفين اثنين، وبعض حروف العلة الأخرى بحسب الموقف، وهي طريقة تُجمِّل أعتبرها لصمة تُشعر تقول له (تعرف أنني أحبك، أنت متزوج، لماذا تنظرُ إليَّ، أنا أيضاً أنظرُ إليك، منذ خمس عشرة سنة وأنا أنظرُ إليك، ولكنك لم تشعر، لأنَّك لا ترى إلا من تحبُّ رؤيته: اليَمام) صوت راتب (ذكرته بصورة أمِّه جَنَّات) في الدقيقة ٢١ يستخدم المخرج تقنية الروائي عبد المجيد بخلط الأوراق على القارئ، لإرباك المشاهد، فيعود علي طفلاً صغيراً وأمُّه جَنَّات تغسل جسده العاري في الحمام ويشكي من الماء الحار فتقول له (ماذا ستفعل حين يخطفون عروستك، فتضطرُّ إلى عبور سبع صحاري، وسبعة جبال وسبعة بحار وبين كلِّ بحرين بحر ببداية المشهد الذي تحدث عنه عبد المجيد في بداية روايته، حيث يدخل الزوج سيد وهو يقول (تهيأ للسفر سنسافر إلى الإسكندرية)

تسأله (سنترك كفر الزيّات إلى الإسكندرية، أين سنسكن؟)- في سَكَنْ المصلحة طبعاً. عين الحوار بدون أدنى تعديل في الرواية، وليته بدأ الفيلم كما بدأت الرواية، فهي بداية موفقة، ومشوِّقة، تبدأ كما بدأ هوميروس عند الذروة في نهاية السنة العاشرة لحصار طروادة، وكما يقول هم نغواي (يجب أن تختزل البداية أحداثاً جسيمة) تطلبُ منه زوجته جَنَّات أن يكتب طلباً إلى الرئيس عبد الناصر كي يساعدهم في عملية النقل، هذه أحلام البُسطاء، قال في الرواية إنَّ دجاجةً قفزت على صدر سيد وهو نائم، ونقرت عينه فاستيقظ من الألم، وفي الفيلم يرى المشاهد ثلاث دجاجات فوق صدره، ويبدأون في مناقشة ماذا سيقولون للرئيس ناصر عند لقائه، ثمَّ يسأل ناظر المحطة: متى سيأتي قطار الرئيس؟- لقد فات للتو. مشهد ساذج حيث يهاجمه الدجاج وهو نائم، وإنْ كان في الرواية سهلاً على القارئ أن يتجاوزه، لا أظنُّ أنَّ القارئ يستطيع أن يتجاوزه، فالدجاجة كما هو معروف عنها، يستحيل عليها أن تكون بتلك الشراسة هجوم الدجاج على سيد، وسيد خائف على صور الرئيس من هجوم الدجاج، ثم يطلب موظفو السكك صورة ناصر ليخرجوا في مظاهرة في مشهد جاهز يلائم الموسيقى التصويرية، ويقول أحدهم (أبو علي، ألن تأتي معنا، سيز عل عليك أبو خالد، يقصد الرئيس ناصر) يتلاعب عبد المجيد بالأزمنة والأمكنة وكما في فيلم (آسف على الإزعاج)، حيث يكتب أحمد حلمي رسائله إلى الرئيس مبارك، يكتب عامل السكك سيد رسائل إلى ناصر وعلي يسأل والده (لماذا كتفك اليمين أعلى.- لأننا اعتدنا أن نحمل قضبان السكك على كتف واحدة. - ولماذا الاتساوي بين الكتفين فيما يحمل وسيهم والشعب المصري الطيب المظلوم على أمره، الذي يكدُّ من أول النهار حتى آخر الليل من أجل رغيف الخبز فقط والفساد الإداري والمالي والملايين تُنفقُ على المهرجانات والحفلات، ويموت العمّ سيد في الدقيقة ٣٨، ويعرض عليها الزواج، ويتزوجها لشقيق سيد ويقفُ أمامها وجهاً وهو يمصُّ شفتيه بطريقة ساذجة ويحاول طرد بنها علي من الغرفة شخصيات تظهر لمرة واحدة ولديها فرصةٌ واحدة لتقول كلّ ما في جعبتها ويشدُّ عليها وجهاً بالضرب، ويعتذر لابنها وابن شقيقه سيد (آسف فالجنّي لا يخرج إلا بالضرب)، مائدة طعامهم قروية فعلاً لكن ملابسهم نظيفة وخاصةً بجامة الشاب علي لا تليق بالقرى، وتختفي والدته كذلك، في الدقيقة ٤٤، فيضرب عمه وزوج أمّه، ويهاجر إلى الإسكندرية، يتنقَّلُ من مهنة إلى أخرى، يقابل فيها الشخصية تلو الشخصية، وجميعها شخصيات حزينة، وفقيرة، بائسة حدَّ الموت، ويعملُ مهرِّجاً ليقدِّم عمل الساحر الذي يفشل مما يغضبُ الجمهور الذي يهاجمهُ الشرطة تهاجم بلطجة المتجولين تستولي على بضائعهم يعمل في مَحلج للقطن ويتعرَّف إلى الشَّهاوي (طلعت زكريا) الذي يعلمه صيد اليمام، وصاحب المحلج يحاول التقرب من عامله، ويقول له الشَّهاوي (اليمام مثل الإنسان، يعتقدُ أنَّهُ سيعيش سعيداً إلى الأبد، لذا يجب أن تتركه على حاله) ويفتعل شجاراً ليطرد سماح، ويستمرُّ في مطاردتها لترشح والدها الشَّهاوي في انتخابات مجلس الشعب، وتموت في شجار أثناء الحملة الانتخابية، بعد الساعة الأولى بدقيقة واحدة يودِّعهُ الشَّهاوي، وتزوَّج علي وسَماح دون دخول في تفاصيل تكاليف الزواج التي استهلكت مئات الأفلام المصرية. يقول أحمد مراتب في الدقيقة السابعة بعد الساعة الأولى (أين السعادة التي كانت معنا، تتركنا وتذهب لغيرنا، أم نحن الذين اعتدنا عليها)، وبدأ يسأل عمال الميناء عن كمال الشَّهاوي واستقبلَ حكايات عديدة فجاءته المطربة تسأله لماذا تسأل عن كمال؟ فإذا هي حبيبة كمال السابقة، وحَكَتْ قصة أسطورية وفي الدقيقة السابعة عشرة همسَ القطار ابنه يحيى، وفي الدقيقة الثمانين يظهر الشرطي صلاح عبد الله ويقول له أنا أراقبك منذ عشرين سنة، ويقول له (أذكرك يوم حملت عربة قطار على ظهرك، وصفَّقَ لك الجمهور) وقالت قمر للشرطي يشكل عام (أنا لا أتزوَّجُ رجلاً يستعطفني بدموعه، أنا أريدُ رجلاً أعيش في حمايته) وبشكل خاص له هو الشرطي (كيف أتزوَّج رجلاً يقول لي إنَّهُ سيترك زوجته وأطفاله من أجلي، ولو كنت قمر). ويلتقي علي هند التي تلتقط الحبوب، وتعود هند بذاكرتها إلى ذلك اليوم الذي فوجئت بالشرطي مع والدتها فطردته، وتقول ظللت أطرده فيما بعد. ويعود والد هند فتستقبله استقبالاً رديئاً يهجرهما من جديد، عائلة هند، وعائلة سيد، وعائلة علي، وعائلة الشَّهاوي وعائلة الشرطي موسى، يُلقى القبض عليه في مظاهرة ضد غزو بوش للعراق لأنَّه يحمل بندقية ويحكم عليه بالحبس (يدخل إلى المصور ويقول صوري هكذا، صورتني وأنا صغير وأنا كبير وأنا سعيد وأنا حزين، صوري هكذا بما تكون هذه آخر صورة) ويطلب المصوِّر من علي أنْ يصورهُ هو، ويطلب علي من المصور أنْ يضحك، فيبكي.

مرتكزات الفيلم: صوت الراوي المبحوح أحمد مراتب، الموسيقى التصويرية البطيئة، الحلم (كان يحلم ببيت هادئ وجميل، وأمُّ هند كانت تحلم بأن يبقى أبو هند معها) الفقر، بندقية الصيد، اليمام، القطار، الأكواخ

والشقق والبيوت البسيطة وصوت المطربة نهال نبيل (مرَّة حقيقة ومرة خيال، ومرَّة ممكن ومرَّة مُحال) شاطئ الإسكندرية القمر، الكورنيش، الفنار، البحر، موج البحر، زورق، مقهى، لكن المخرج لم يظهر أهم ركز في الرواية (العجز الذي أصاب الصيَّاد) وأفقده قدرته على الصيد وكيف أنَّ الشرطي نسبَ للصيَّاد حكايات أنكرها الأخير، ومنها أنَّهُ تركَ ابنه جثةً هامدة على السكة الحديد، ومضى ليكمل صيد اليوم ولم يظهر اللعنة التي طالت خمس سنوات لم يصطد فيها شيئاً، ربما كان الروائي عبد المجيد مزإلى حرب الاستنزاف التي أعقبت هزيمة ١٩٦٧، والعقدة النفسية التي أصابته جرَّاء الاختفاء الأسطوري لوالدته، أصابهُ بعجزٍ آخر، لايقدر أنْ يحب، لازوجته سماح ولاقمر ولاهند، وفي نهاية الرواية يجلس مع زوجته على سطح المنزل يقرِّر أن يسألها عن اسمها، ويجد فيها حنان الأم الذي افتقده، وفي آخر مشهد من الفيلم يجلس على شاطئ البحر، هاتان الركيزتان لم يهتم بهما المخرج كثيراً، البطل والسرير كخُضٍ كالمجنون لايعرف إلى أين، كان الروائي يكتبُ روايته بعشقٍ كبير لمدينته ومسقط رأسه وكان المخرج يقدِّم رؤية عاشق لفنِّه، وكان علي صيَّاد اليمام، في الرواية لايتذكر اسم زوجته، ولايهتم بالأسماء ولايشغله غير الحلم والشخصيات والحكايات التي يسمعها كأنَّها ثمار آهاته في حلم، كالشاعر كلايست (لايوجد مهبٌّ للريح في ألمانيا الميسر في اتجاهه، ذلك الذي لايقرُّ له قرار ولاتوجد مدينة لم يقطنها ذلك الشريد أبداً، فهو يكاد يظلُّ دائماً في الطريق.. ومن أجل ذلك لايعدُّ من قبيل المصادفة أنَّه يُعتقلُ ثلاث مرات على أنَّهُ جاسوس، ففي غابة بولونيا يعبِّئ نابليون قواته للنزول على البر في إنجلترا، وإذا الضابط البروسي الذي كان قد أطلق سراحه منذ حين يراه يترنَّحُ كالسائر في نومه وهو يتجوَّل بين القوات، ويزحف الفرنسيون إلى برلين فإذا هو يتسكَّعُ على مهله خلال السرايا، إلى أنْ يمسكوا به ويحتجزوه، وفي أسبرن يخوض النمساويون المعركة الفاصلة فإذا المُصاب بالسير أثناء النوم، الغائب الفكر يتجول في ميدان المعركة وليس في جيبه شيء سوى بضع قصائد وطنية.

القسوة.. حينما تكون خلافًا

القسوة ليست مقتصرة على الإنسان المتجهم القوي البدن والمتسلط العدواني إنها تتجلى أيضًا في أجمل شهور السنة "نيسان" كما ورد في قصيدة "الأرض الخراب": "نيسان أقسى الشهور يُطلع زهر الليلك من الأرض الميتة، ويمزج الذكرى بالرغبة". وهنالك تشبيهات يلجأ إليها أو يبتدعها بعض الكتاب فيها من القسوة الشيء الكثير وهي تعبر عن الكيفية التي أطلوا بها على مشهد العلاقات البشرية.. عن الزاوية التي اتخذوها منها نقطة مراقبة لدقائق الأشياء كما لدى الشاعر الكبير وليام بتلر ييتس: "احتفال البراءة قد غرق (..) أفضل الناس فقدوا معتقداتهم وأسوأهم جرفتهم قوة العاطفة" سوداوية ما تكاد تطل من استهلال كهذا إلا وسنتهي منها بسرعة عندما نتجاوز حاجز النهاية في شيء لدى الشاعر أدونيس: "زمني لم يجيء ومقبرة العالم جاءت".. تلك هي الرهانات الخاسرة على الزمن غير المتوافق مع الإرادة غير العادية والنظرة الثاقبة للسجف في الوجود.

على أي حال، كنت في مقال سابق نشر من فترة طويلة في إحدى مطبوعات الإمارات العربية المتحدة، لا أذكر أسمها حاليًا.. كنت أشرت تلميحًا إلى ما يشبه: أن القسوة لا تقتصر على شخص أو مكان أو نص أو ظاهرة بصفتها منتجًا بشريًا بل هي متشظية ليس فقط في كل ما هو ملموس ومرئي وغير ملموس ومرئي في الوقت ذاته، بل قد تكون موجودة في غير ذلك وتأتينا في شكل إحساس أو مشاعر تنتابنا فجأة لتسرقنا من لحظتنا التي نعيشها أيًا كانت طبيعتها، وجاءتني إيميلات أتمنها التأخذ عليّ كتابة كهذه في حين أن البشر – القراء – بحاجة أكثر من أي وقت مضى إلى من يتحدث إليهم بما يدخل المسرة إلى قلوبهم. في حين أنني لم أكتب إلا عن القراءة وحالاتها. وكنت أشرت إلى أن ما قلته ليس شيئًا إذا ما قورن بما ذهب إليه الكاتب المغربي محمد شكري في كتابه "غواية الشحرور الأبيض".. وهو في مقتطفه التالي يبدو قاسيًا. القصد ليس أن يصل معنا إلى عقولنا فنقف عند لحظات فنجان قهوة كتب شكري يقول: "قمنا جِلَقًا وانشرسم من بانوا/ مشت على الرسم أحداث وأزمانُ.. شوقي، ليس من مهمتي هنا" والكلام لشكري "أن أبين الأسباب التاريخية لهذا التعليب الحضاري إذ لم ننته بعد من فهم حضارتنا القديمة، بحثًا وتأويلاً وتحديثًا، واللحاق بالحضارة الحديثة التي هي في طريق قمتها على علاتها وبهذا المفهوم عندنا حضارة موروثة وليس عندنا قدم نستهلك الكثير ونتج القليل الذي لا يكفينا إن ذكاءنا يفسده كسلنا نخاف من العالم الجديد الذي سيقودنا إلى الجحيم واستكانتنا لا تقاوم مصيرنا إليه". لقد بين إحسان عبد القدوس في كتابه "عقلي وقلبي" "تعليقًا على مسرحية سارتر – بلا خروج – أو – الأبواب المقفلة – حسب الترجمة الشائعة في العربية؛ إن فلسفة توفيق الحكيم لا تختلف في مقدمتها عن فلسفة جان بول سارتر من أسباب عدم انتشار فلسفة الحكيم هو أنه خالف من الدين والتقاليد لهذا لستبقى فلسفته في الكون والزمن و"التعادلية" في الحكم مثالية فاشلة لم يستطع أن يستنزل بعض الغضب على هذا الوجود غير المعقول في بعض جوانبه الميتافيزيقية إن نجيب محفوظ يعتبر أجرأ روائي عربي عندما كتب "أولاد حارتنا" لكنه دفع بعض الثمن ومازال محرجًا حتى الآن لولا مكانته العالمية التي صارت تحميه من المحاكمة الرسمية. نحن لا نستطيع أن نقرأ أول وآخر مؤلف لكاتب أجنبي مترجمًا إلى العربية في الموسم نفسه الذي صدر فيه، أحيانًا قبل أن يصدر في لغته الأصلية نفسها لأسباب تجارية أو سياسية، بينما لا يكادون يترجمون بعض كتابنا حتى يبلغوا شيخوختهم القاتلة قد يموتون قبل أن تترجم بعض أعمالهم بعض هو علل هذه الظاهرة بأن معظم المترجمين الكبار لآثارنا هم مستشرقون شيوخ كلاسيكيون في ثقافتهم وطبيعي أن يهتم الشيوخ لآثار كتبها شيوخ كلاسيكيون مثلهم عاقلون وجادون أو يتوغلوا في تراثنا القديم فيترجموا مخطوطات تمجد حضارتنا في بغداد أو الأندلس. لكن هذه الظاهرة بدأت تخف مع ظهور مستشرقين شبان، إن أدبنا العربي يكاد يشبه أدب الزنوج الذين لا يعنيهم إلا قضيتهم تجاه العرق الأبيض؛ إننا ننتقد الغرب ونستورد منه – خفية أو علانية – آخر مظاهر المادية والفكرية".

هل قسوة شكري هنا مبررة؟. سؤال نتركه لبعض الوقت معلقًا.

محمد حسن الحربي

السينما البرازيلية..

نهوض العنقاء من الرماد

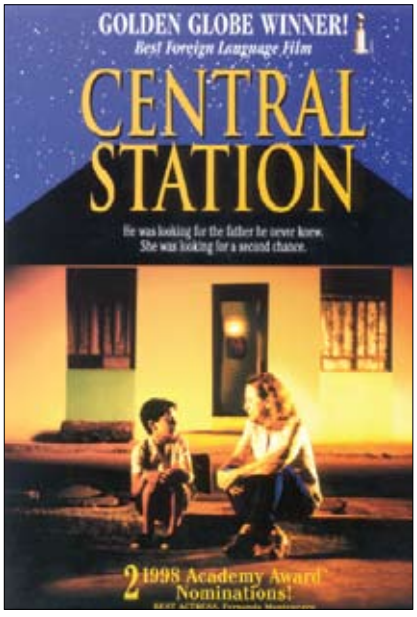
عبدالرحمن حمادي

في مرحلة مبكرة من أعمارنا عرفنا البرازيل من خلال أسطورة كرة القدم البرازيلي بيليه وشهرة البنّ البرازيلي، وبالتالي كانت الصورة المرسومة في أذهاننا عن البرازيل أنها بلد لا يمشي فيه المرء إلا ومعه كرة قدم وبيده فنجان قهوة، أما السينما فقد غابت عن هذه الصورة، فطوال زمن السينما الجميل الذي كانت صالاتنا تعرض فيه أفلاماً من دول كثيرة لم نشاهد فيه فيلماً برازيلياً، والسفارات البرازيلية في الدول العربية لم تهتم بتعريفنا على سينما البرازيل، والبادرة الوحيدة كانت من السفارة البرازيلية في بيروت عام ١٩٨٠، عندما دعت لمشاهدة فيلم برازيلي بمناسبة وطنية برازيلية، فذهبنا لنفاجأ أن الفيلم كان وثائقياً عن بيليه وكرة القدم في البرازيل، وهكذا بقيت السينما البرازيلية مجهولة بالنسبة لنا، وربما للآخرين أيضاً.

فجأة ومع بداية تسعينات القرن الماضي تقفز السينما البرازيلية إلى الواجهة الإعلامية من خلال أخبار اكتساح أفلام برازيلية لجوائز أهم المهرجانات السينمائية في العالم وبسرعة غير مسبوقة، تتمدد السينما البرازيلية على مساحة السينما العالمية كسينما هامة ومع أسماء لأهم السينمائيين في تاريخ السينما، تلتصق أسماء مخرجين برازيليين، فأين كانت هذه السينما وما هو سرّ سطوعها العالمي هكذا فجأة؟

تاريخ قديم

يقول مؤرخو السينما أن السينما دخلت البرازيل بعد فترة وجيزة من اختراعها على يد الأخوين لوميير بوصول فيلم وثائقي قصير إلى ريو دي جانيرو آثار الدهشة، مما دفع البعض إلى محاولة معرفة أسرار هذا الفن الجديد وصنع مثيل له، وكان عام ١٩٠٨ تاريخ ولادة أول فيلم برازيلي قصير حمل عنوان (من يحب السراج) من صنع سيد حدا



نوفا وبعد ذلك بفترة قصيرة بدأ ظهور أماكن خاصة لعرض هذا الفيلم وغيره من الأفلام، وتكاثر عدد هذه الأماكن وسميت بصالات سينما بناها أصحاب الرأسمال الوطني والذين دخلوا أيضاً بأموالهم في صناعة الأفلام كونها الصناعة الأكثر ربحاً.

ويمكن القول أن الانطلاقة الكبيرة للسينما البرازيلية كانت في عام ١٩٣٠ بدخول الرأسمال الوطني بشكل واسع جداً في صناعة السينما، وكان معظم ما ينتج من أفلام يخضع للنفس التجاري البحت الذي يفرضه المنتجون، وفي عام ١٩٦٤ أسست الحكومة مؤسسة «ايمبرافيلم» ودعمتها مادياً بما أتاح إنتاج جملة أفلام حققت نجاحات محلية، كفيلم «دونا فلور وزوجاها» للمخرج برون باريتو، وفيلم «باي باي برازيل» للمخرج كوكا ديغويز، وكانت كل الأفلام المنتجة تخضع مباشرة لرقابات الحكومية، وقد استمر هذا الأمر حتى عام ١٩٨٥، ففي ذلك العام سقطت الحكومة القائمة بانقلاب عسكري وكان أول ما فعلته الحكومة الجديدة إغلاق مؤسسة ايمبرافيلم فوجدت صناعة السينما نفسها من دون أي دعم وسيطرت هوليود على سوق السينما البرازيلية بشكل شبه تام، وعزف قسم كبير من الجمهور البرازيلي عن حضور السينما مما أدى إلى إغلاق معظم صالات السينما، ومما زاد في

هذا التراجع اتساع نطاق البث التلفزيوني، ووقتها كان حكم جميع النقاد ينص على أن السينما في البرازيل تلفظ أنفاسها الأخيرة، فالصالات تناقص عددها إلى حدود دنيا، وما تبقى منها لم يعد يغامر بعرض إلا الأفلام الأمريكية المستوردة، وصار الحديث عن صناعة سينمائية وطنية أشبه بالنكتة آنذاك.

تيار الواقعية

في هذا الواقع السينمائي ظهر مخرجون صمموا على إعادة الألق للصناعة السينمائية الوطنية في البرازيل، فأسسوا منذ أوائل الخمسينات موجة الواقعية كبديل مضاد للأفلام التجارية المستوردة والأفلام الهابطة المصنوعة محلياً، وقد ظهرت هذه الموجة أواخر الخمسينيات واستمرت حتى أوائل الثمانينيات وتميزت بتصويرها حياة فقراء البرازيل، وشكلت في عالم السينما بديلاً مناهضاً للنمط التجاري وطروحاته، ومن أشهر أفلام تلك الموجة فيلم (في منطقة ريو الشمالية) عام ١٩٥٧ للمخرج نيلسون بيريرا دوس سانتوس، وقد حقق هذا الفيلم نجاحاً كبيراً داخل البرازيل وخارجها، ولفت أنظار سينمائيي العالم إلى وجود سينمائيين مقتدرين في البرازيل، وقد بقي هذا التيار مزدهراً لقوة طوال عدة سنوات، حيث ركزت أفلام السينما الجديدة على حقوق السكان الأصليين الذين تعرضوا عبر القرون إلى تصفيات عرقية مروعة جعلتهم أقلية وإبراز ثقافة السود الذين عاشت أجيالهم عيشة العبودية.

ومن مشاهير تيار السينما الجديدة المخرج والناقد غلوبر روشا (١٩٣٨-١٩٨١) الذي

الأخوان لوميير

تصدى لفضح العسف الاستعماري وتواطؤ السلطات مع المستعمرين ضد أبناء البلد الأصليين وهو صاحب الفيلم الشهير (الريح المنعطفة) الذي صنعه عام ١٩٦٢ وفيه صوّر الحياة القاسية في قرية صيادي السمك، ومن أفلامه فيلم (الرب الأسود والشيطان الأبيض) عام ١٩٦٤، وفيلم (آنتونيو داس مورتيس) ١٩٦٩ وموضوعه عن مذبحة كانودوس، وشكل هذا الفيلم أول مفاجأة لسينمائيي العالم عندما حصد في نفس عام إنتاجه جائزة مهرجان كان السينمائي.

وكان من البديهي في ظل حكومة عسكرية أن يتم تضييق الخناق على أصحاب هذا التيار وملاحقتهم، وهو ما أدى إلى هجرة معظم

أصحابه إلى أوروربا والعمل في سينماها، وليتوقف تيار الواقعية في الثمانينات، ولتعود السينما البرازيلية مرة أخرى إلى الاحتضار، بل الموت.. ولكن..!!

العنقاء والرماد

ولكن هذه يصحّ أن نطلق عليها تشبيه العنقاء والرماد، فمن جهة الصالات انخفض عددها إلى أكثر من النصف عمّا كانت عليه في عام ١٩٨٠، ومعظم المدن البرازيلية لم تعد فيها صالات، وما بقي من صالات في سبع مدن فقط كان يسير أصحابها في طريق إغلاقها، ومعظم السينمائيين كانوا قد اعتزلوا العمل أو هاجروا إلى الولايات المتحدة وبريطانيا وأوروبا للعمل في صناعات السينما فيها، وانخفض عدد الأفلام الوطنية المنتجة إلى حدود لا تذكر.. وهو ما عنى أن السينما البرازيلية بادت، بل تخّت عظام جثتها وتحولت إلى رماد، ولكن، وبشكل أذهل الجميع، برازيليين وأوروبيين وأمريكان وغيرهم، تنهض فجأة عنقاء السينما البرازيلية من دون أيّ توقع منذ عام ١٩٩٠ وتطلق نحو المهرجانات السينمائية الدولية جملة أفلام مع أسماء مخرجين برازيليين سببوا الصدمة لكبار السينمائيين الذين كانوا يتوقعون حصد جوائز تلك المهرجانات عندما حصدوها لأفلامهم وهي أفلام دخلت تاريخ السينما كتحف سينمائية لا تضاهى منها فيلم (أربعة أيام في أيلول) الذي ترشح عن جدارة لجوائز الأوسكار و(المحطة المركزية) و(مدينة الله) و(فريق الصفوة) و(تحت سقف اليسا) للمخرج شيكو تيريزا الذي حاز جائزة الرؤية الذهبية في مهرجان فريبورغ السينمائي... وغيرها من الأفلام التي لم تشكل انتصاراً للسينما البرازيلية فحسب بل للسينما في أمريكا اللاتينية ككل.

أفلام حققت للبرازيل شهرة سينمائية على مستوى العالم لا تقل عن شهرتها في مجال كرة القدم، وصار اسم مخرج مثل فرناندو ميريليس لا يقل عن شهرة نجم كرة القدم بيليه وإذا كنا لا نستطيع تفسير قيامة العنقاء من الرماد، فإننا نستطيع تفسير نهوض السينما البرازيلية بهذا الشكل بعد موتها وتحولها إلى رماد بظهور مخرجين احيوا تيار الواقعية في السينما البرازيلية بشكل يناقض السينما الأوروبية والأمريكية التي هيمنت لفترات طويلة على صناعة الفيلم البرازيلي، فاخذوا على عاتقهم مسؤولية التعبير عن مشاكل البرازيل المغيّبة وطرح طبيعة المجتمعات البرازيلية وهمومها وواقعها المتردي المؤلم من دون تزييف أو تزيين وما تعانيه هذه المجتمعات من قسوة وظلم وعدم مسؤولية الأفراد عن ترديهم المرّ إلى الحضيض، ولنا أن نتوقف عند بعض الأسماء والأفلام.

فرناندو ميريليس و«مدينة الله»

ثمة اتفاق بين نقاد السينما على أن المخرج الكبير فرناندو ميريليس اقتحم السينما العالمية عبر روائعته (مدينة الله) الذي قدمه عام ٢٠٠٣، هذا الفيلم الذي رشّح لأربع جوائز أوسكار وفاز بواحد وعشرين جائزة سينمائية دولية ونافس على تسع عشرة جائزة أخرى وقد تعددت تفاسير نقاد السينما في العالم حول النجاح الهائل الذي حققه ولا يزال يحققه هذا الفيلم على كافة المستويات، ولكن الاتفاق غالب على أن البرازيل مثلها مثل دول أمريكا اللاتينية لا تستطيع التعبير عن همومها بشكل صحيح للمتلقي الغربي والأمريكي، والأفلام التي كانت تتناول مشاكل البرازيل وغيرها كانت تشاهد فقط من قبل النخبة فجاء فيلم (مدينة الله) ليغيّر مجرى تاريخ السينما البرازيلية والسينما في أمريكا اللاتينية ككل، وبالتالي حقق هذا الفيلم نجاحاً غير مسبوق في تاريخ السينما

البرازيلية عندما عرض في صالات العرض البرازيلية جاذباً ملايين المشاهدين ومستحقاً شرف إطلاقه من جديد مرة أخرى في شهر فبراير ٢٠٠٤، وبنجاح مماثل غزا السوق الأمريكية والغربية محققاً إرباحاً كبيرة لأصحاب الصالات والموزعين، فعندما وصل في عام ٢٠٠٣ إلى بريطانيا حقق نصف مليون جنيه إسترليني في الأسبوع الأول من عرضه، وفي الولايات المتحدة عرض في ثلاثين دار عرض في وقت لمدة قاربت العامين حاصداً إيرادات بالملايين.

> يمكن القول إن الانطلاقة الكبيرة للسينما البرازيلية كانت في عام ١٩٣٠ بدخول الرأسمال الوطني بشكل واسع جداً في صناعة السينما، وكان معظم ما ينتج من أفلام يخضع للنفس التجاري البحت الذي يفرضه المنتجون

في (مدينة الله) الذي هو قصة عنف تافهة ومعركة بقاء ويتحدث عن أرباب المخدرات المتصارعين في منحدرات التلال الممتدة على طول الأحياء الفقيرة. يصحب ميريليس المشاهدين في رحلة جريئة إلى أعماق مدينة برازيلية يعيش سكانها في فوضى وحشية أسسها بسبب التهميش الخبيث الذي مورس عليهم منذ تأسيسها وحيث مجموعة من السكان النازحين بسبب الفيضانات، وهؤلاء النازحين ومعاناتهم تشكل أقسى وأصعب العوالم السينمائية. وفي عام ٢٠٠٥ قدم ميريليس عمله الثاني

(البستاني المثابر) المقتبس عن رواية (جون لي كاريه) التي تتحدث عن دبلوماسي بريطاني يدعى (جستين كويلي) ورحلته الشائكة في البحث عن ملابسات حادث مقتل زوجته، في هذا الفيلم يبين ميريليس دور شركات الأدوية الكبرى في جعل إفريقيا سوقاً لتصريف بضاعتها الفاسدة، واتسعت عينة ميريليس في هذا الفيلم حيث تناول القهر الذي يسلط على بلدان العالم الثالث من قبل الشركات الرأسمالية الكبرى وجعلهم هذه المجتمعات المهمشة مختبرات لتجريب موادهم المستهلكة والفاسدة.

وعن رائعة البرتغالي الحائز على نوبل (جوزيه ساراماغو) (العمى) جاء فيلمه الذي يحمل نفس اسم الرواية، وفيه يستعرض بلداً ينتشر فيها العمى كوباء معد فتحاول الحكومة تلافيه من خلال عزل المصابين ومعاملتهم بوحشية ونفس الشخصيات تبدي عنفاً ووحشية وقسوة بسبب اختلال توازنها الاجتماعي من جهة وفقدانها البصر من جهة أخرى، وهما سببان كافيان لتتجه هذه الشخصيات إلى العيش في حالة بدائية مروعة بعد أن فقدت بصرها وبصيرتها وصارت تعامل كمخلوقات طفيلية من المسؤولين.

وفي جميع الأفلام التي قدمها ميريليس تنعدم النهايات السعيدة، بل تبقى النهاية مفتوحة لملايين الاحتمالات القسوة مستمرة في عوالمهم مشين في فيلمه (هيننغا) يظهر لنا المخرج مسيرة عصابة يتكون أفرادها من الأطفال الصغار في عمق الكادر بعد هزيمة العصابة الرئيسية التي كانت تسلط على المدينة ليبين لنا الدوّامة التي تعيشها تلك الفئات في مجتمعاتها الصاخبة.

إن سينما ميريليس هي سينما الواقع المرير دائماً والذي لا يبدو واقعياً بسبب غرائبيته و خفائه، هي تشكل الجملة البشرية في مجتمع تسوده فوضى سينما تجسّد حجم الوحشية التي تستوطن في قلوب الفئات المهمشة وتجعلها أكثر خطراً على حياة المجتمعات، وتبقى هذه الفئات مادة ميريليس التي تمده بقوة الصورة التي يسعى إليها.

وأسماء أخرى كبيرة

وموازاة لنهج ميريليس تبرز أسماء أخرى ساهمت في إطلاق عنقاء السينما البرازيلية من رمادها عبر أفلام حققت النجاحات وحصدت جوائز المهرجانات نذكر منهم المخرج باولو موريلي صاحب فيلم (مدينة الرجال) والذي نال عنه جملة جوائز سينمائية عالمية منها جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين السينمائي والفيلم يستعرض بجرأة حملة مكافحة المخدرات العنيفة للشرطة

ترسالیس

من فيلم (المحطة الرئيسية)

يعمها الفساد في مدن الصفيح في ريو دو جانيرو، وقد حقق هذا الفيلم أيضاً نجاحاً كبيراً داخل البرازيل وخارجها، فحصد في الولايات المتحدة ثمانية ملايين دولار خلال أسبوعين من عرضه فيها ونال 4 ترشيحات على الأوسكار وفيه استقدم هوريلي ممثلين من الشباب في الأحياء الفقيرة رغبة منه في تصوير هذا العالم بواقعية تامة، فعوّضوا عن افتقارهم إلى التدريب التقليدي بالواقعية والحوار الحسي على أن الممثلين لم يطلعوا على السيناريو الذي كتبه المخرج بل اعتمدوا على الإعادات الشاملة والتنازلات المتبادلة في كل مشهد.

وعلى قائمة عمالقة السينما البرازيلية والعالمية يبرز اسم المخرج والترسالیس صاحب فيلم (المحطة الرئيسية) الذي أخرجه عام ١٩٩٨، وهو قصة مؤثرة عن عجوز كفرت من خطاياها بعد اصطحاب طفل يتيم في البحث عن أبيه بعد أن ماتت وقد رشح الفيلم عام ١٩٩٩ إلى جوائز الأوسكار.

وأيضا يبرز اسم المخرج أندروشاوادينجتون مخرج فيلم «أنت وأنا وهم» الذي يحكي قصة غير عادية عن تعدد الأزواج في اقليم شمال شرق البرازيل الفقير، وقد حصد الفيلم أهم جوائز السينما في المهرجانات السينمائية، وحقق نجاحا كبيرا لدى عرضه في الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا، وفي السنوات الأخيرة برز اسم المخرج شاوها مبرجرور غم صغر سنه -مواليد ١٩٦٤- فقد أخرج سبعة أفلام حصل عليها على ١٧ جائزة سينمائية دولية وترشح لست جوائز أخرى.

وضمن قائمة المخرجين البرازيليين المهمين يأتي اسم المخرج ساوهمبرغر صاحب فيلم (العام الذي ذهب فيه والداي في عطلة) وفيه استعرض القمع الذي تعرض له الشعب البرازيلي في السبعينات تحت ظل حكومة عسكرية، ومن خلال قصة مؤثرة عن نصرها الطفل مورو الذي يهوى الكرة ويريد أن يكون لاعبًا مرموقًا ونجمًا عالميًا، لكنه لا يعرف ما يدور حوله من ضغط ومصادرة لحريات الشعب البرازيلي.

وكمثال أيضا نذكر المخرج الكبير جوزيه باديلا صاحب فيلم (فريق الصفوة) الذي حصد جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين السينمائي عام ٢٠٠٨ واعتبر تحفة أخرى قدمتها السينما البرازيلية إلى قائمة تحف السينما العالمية، ومازال هذا الفيلم يحقق

> معظم المدن البرازيلية لم تعد فيها صالات، وما بقي من صالات في سبع مدن فقط كان يسير أصحابها في طريق إغلاقها، معظم هؤلاء سينمائيين كانوا قد اعتزلوا العمل أو هاجروا إلى الولايات المتحدة وبريطانيا وأوروبا للعمل في صناعات السينما فيها، وانخفض عدد الأفلام الوطنية المنتجة إلى حدود لا تذكر. وهو ما عنى أن السينما البرازيلية بادت، بل تخّت عظام جثتها وتحولت إلى رماد، ولكن، وبشكل أذهل الجميع

النجاحات في كل مكان يعرض فيه وتفتتح به مهرجانات السينما، وهو فيلم بعيداً عن استعراض تفاصيله يكشف بجرأة قاع المجتمع البرازيلي وانحراف أفراده لأسباب لاعلاقة لهم بها أصلاً.

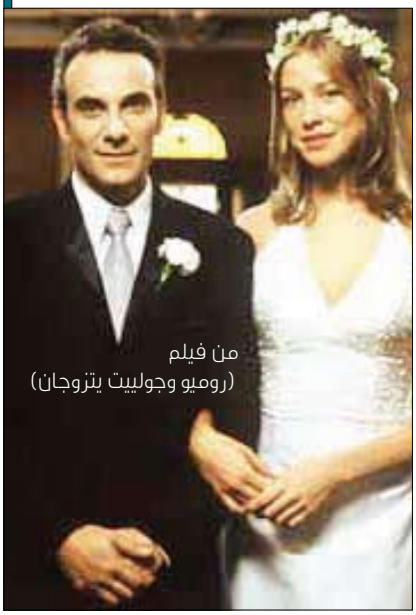
ويأتي المخرج البرازيلي المخضرم برونو باريتو إلى واجهة السينما البرازيلية، فقد قدم منذ بعينيات القرن الماضي عدداً كبيراً من الأفلام التي تعتبر علامات في السينما البرازيلية مثل فيم (أربعة أيام في أيلول) الذي قام ببطولته الممثل الأمريكي آلن آركن ونال ترشيحاً لأوسكار أفضل فيلم أجنبي عام ١٩٩٧، وفيلم (روميو وجولييت يتزوجان) الذي سخر فيه من انقسام الشعب البرازيلي على نفسه بسبب كرة القدم وهروبه إلى عوالم كرة القدم بدلا من مواجهة مشاكله.

جديرة بالدراسة والاعتبار

كل ماذكرناه عن نهوض السينما البرازيلية هو ضمن عجالة لم نشأ فيها أن نستعرض

المخرج برونو باريتو

أفلاماً لا تتوقف الصحافة يومياً عن استعراضها والإشادة بها، ولهذا نرى أن هذه العجالة عن تجربة السينما البرازيلية هي إشارة إلى ضرورة دراسة هذه التجربة من قبل الهيئات الثقافية العربية وصنّاع السينما في الوطن العربي وبعد أن برهنت هذه السينما على أن الفن السابع يمكن فعلا إحياؤه وانه الفن الأكثر جماهيرية وتأثيرا، فالسينما البرازيلية التي انهارت وتحولت إلى رماد عادت بقوة داخل البرازيل وخارجها، فمع موجة الأفلام الجديدة التي واجهت البرازيليين بواقعهم تزداد نسبة المشاهدين سنوياً لما يقل عن عشرين في المئة عن العام الذي قبله، وعدد لابأس به من الصالات التي أغلقت في السنين السابقة أعيد فتتاحها من جديد في كثير من المدن البرازيلية وتشجيعاً للإنتاج الوطني صدرت قرارات حكومية تلزم أصحاب الصالات بعرض أفلام من إنتاج محلي بما لايقل عن ١٣٤ يوماً في السنة ولكن عملياً تعرض كل صالة من الأفلام المحلية طوعاً أكثر مما تعرضه من الأفلام الأمريكية، لأن الجمهور البرازيلي يريد مشاهدة أفلامه الوطنية التي تواجهه بمشاكله وواقعه من دون تزييف أو فرش أحلام وردية كاذبة أمامه، بل على العكس صارت الأفلام البرازيلية تغزو الصالات الأمريكية وتنافس



من فيلم
(روميو وجولييت يتزوجان)

أفلام هوليود فيها وقد اجتذب نجاح السينما البرازيلية شركات كبرى من هوليوود مثل سوني وترايستار كولومبي لعقد صفقات إنتاج مشترك، منذ عام ١٩٩٥ بلغ إجمالي الاستثمار في صناعة السينما ٤٤٠ مليون دولار وهو مبلغ ضخم في بلد مثل البرازيل حيث يتكلف الفيلم من مليونين إلى ستة ملايين دولار.

نعم، إنها السينما التي نحتاج في الوطن العربي إلى دراسة تجربتها وتطبيقها في بلداننا وعسى عنها لنقف على ما يمكن إنقاذه من بقايا سينمانا.

الطابع الاجتماعي والقالب الميتامسرحي

المسرحية الأمازيغية «ثادارث ماما فاظمة»

د. جميل حمداوي

إن مسرحية «ثادارث ماما فاظمة» كما هو معروف مسرحية اجتماعية تراجيكوميدية من حيث المضمون، تطرح قضية معاناة المرأة الأمازيغية الريفية في واقعها الاجتماعي المحبط الذي يتسم بالانغلاق السلبي، والتزمت المتشدد، والتشبث بالعادات المغلوطة الزائفة والإيمان الأعمى بالتقاليد الموروثة أباً عن جد.

هذا وقد ترتب عن أبيسية المجتمع الأمازيغي الريفي، وإقصاء المرأة في جميع المجالات والميادين، وإبعادها قسراً عن شؤون الحياة الداخلية والخارجية، أن انتشرت الأمية والجهل والتخلف في هذا المجتمع الموبوء بالظلم والحيف والاكتئاب والتهميش. وبالتالي، فقد قزم دور المرأة بشكل كلي لينحصر فقط في إدارة البيت وتربية الأولاد وإشباع رغبات الرجل، وكل هذا التهميش في الحقيقة سببه أنانية الرجل وغطرسته المتعمدة لإذلال المرأة قوامة وسخرية وازدراء.

كما مورس على المرأة الأمازيغية من قبل بعض الأزواج أسلوب القمع والعنف والعسف والضرب المبرح فظلت دائماً هدفاً لتسريح والطرد والطلاق إلى أن جاءت مدونة الأحوال الشخصية الجديدة لتحد من سطوة الرجل وتطويقه قانونياً، مع حماية المرأة وأولادها نفسانياً واجتماعياً واقتصادياً. ومن هنا، فقد جاءت هذه المسرحية الأمازيغية «ثادارث ماما فاظمة» في هذا السياق لتقدم للمرأة الريفية درساً تعليمياً توعوياً يهدف إلى شرح المدونة وتفسيرها لكي تعرف هذه المخلوقة الأنثوية حقوقها وواجباتها أثناء تعاملها مع بعلها وزوجها الشريك.

ومن ثم، فالمسرحية تعبر في الحقيقة عن جدلية الانغلاق والتحرر في المجتمع الأمازيغي المحافظ وتتجسد هذه الجدلية بكل وضوح حينما تقرر الأم أوما ماما فاظمة في آخر العرض المسرحي الثورة على عادات هذا المجتمع، والتحرر من قيمه الزائفة من خلال تخليص بناتها من كوابيس عالم الانغلاق وعقده المخيفة عن طريق التعلم، والانخراط في العمل الجمعوي، والتعرف إلى كل الحقوق والواجبات التي تخص المرأة في علاقتها الإنسانية مع زوجها الشريك من أجل تحقيق التناسل وضمان بناء الأسرة الصالحة المؤمنة.

المسرحية بين البريختية والميتامسرح:

تبدأ المسرحية باستحضار الراوي على خشبة المسرح اقتداء بالمسرح الغربي الذي كان يشغل الراوي السارد كثيراً في العروض المسرحية ويحضر السارد على الخشبة من أجل تقديم المسرحية ذات الطابع الاجتماعي، وتبيان بؤرتها الدلالية التي تتمثل في شرح مدونة الأحوال الشخصية المغربية وتبسيطها للجمهور. أما تبسيط من هنا، فالمسرحية في جوهرها ذات طابع توجيهي وتحسيسي وتربوي وتعليمي ديداكتيكي تهدف إلى إصلاح المجتمع إصلاحاً حقيقياً، وبناء الأسرة المغربية بصفة عامة والأسرة الأمازيغية بصفة خاصة على أسس اجتماعية سليمة مع السعي الجاد إلى المحافظة على لبنة المجتمع على أسس أخلاقية وقواعد قانونية عادلة صالحة للزوج والزوجة على حد سواء.

وبعد «البرولوغ» الذي قدمه السارد في بداية العرض المسرحي، والذي ينم عن الطابع الميتامسرحي تتأثث الخشبة سينوغرافياً على الخشبة بديكور المنزل مرفقاً ببعض الإكسسوارات التي تحيل على الثقافة الأمازيغية كالبساط (ثاهيظارث)، والجرة (أقبوش)، وردهة البيت (ثانهاث)، وفناء الدار (رمراح)، والحديقة (رعاست)... وتزخر هذه العناصر السينوغرافية بحمولات تاريخية وحضارية تعبر عن أنتروبولوجية الإنسان الأمازيغي، وكيف كان يؤثث حياته عمرانياً وثقافياً واجتماعياً.

وعلى العموم، فالسينوغرافيا التي وظفها محسن بوزمبو سينوغرافيا ديكورية واقعية عادية يحاكي فيها الحياة الواقعية للإنسان الأمازيغي بحرفية مباشرة دون أن يلتجئ إلى الرموز والإيحاءات التي كنا نجدها في

الكثير من المسرحيات التجريبية الحسيمية كما غنى شعيب المسعودي ومحمد جنسعيد ولعزيز إبراهيمي، وأحمد جويني، ومحمد بنعيسى...

وعلى الرغم من بساطة السينوغرافيا على مستوى التأثيث البصري، فإنها تمتاز بالجمالية الفنية والباروكية المتأنقة هندسة وتأطيراً، ولم تستعن هذه السينوغرافيا بالكوريغرافيا الجسدية لاستكمال المشهد البصري وتحقيق بلاغة الصورة على مستوى الكتل وتموقعها فوق الخشبة.

أما فيما يخص التموقع المفضلي في المسرحية تعتمد كثيراً على المثلث الدرامي ويعني هذا أن الشخصيات تتحرك في شكل مثلث درامي بزوايا قائمة تعكس التوتر الداخلي والتمزق النفسي والصراع السيكولوجي والاجتماعي، وبالتالي، يتحول الانغلاق المكاني إلى فضاء موبوء قابل للاشتعال والانفجار في أية لحظة درامية ممكنة وقد تحقق ذلك فعلياً بالانفتاح على الخارج من خلال تكسير الجدار الرابع في آخر المسرحية.

وكانت الممثلات يتموقعن في وسط الخشبة الدرامية حينما يكون دورهن أساسياً وبؤريا، فيتخذن موقعا إلى اليمين أو اليسار حينما يكون دورهن ثانوياً أو مكملاً يردد في شكل تعقيب أو تعبير أو تحفيز أو سخرية. ومن ثم، فقد رأينا الأم فاطمة تتخذ موقعاً وسطاً باعتبارها نواة درامية تتمحور حولها الأحداث. لذا، فقد وجدنا الممثلات المشخصات الأخريات يحمن حول الأم على مستوى التواصل اللفظي وغير اللفظي.

وقد نجحت حدوش بوتروكنت أيما نجاح في تصميم الأزياء والملابس الأمازيغية لتقديم عرض مسرحي يعكس لنا المرأة الريفية في أصالتها وعبقها التاريخي من خلال التشديد على الماكياج بواسطة التجميل بالكحول والوشم، وإظهار الممثلات في أنواع من الأثواب الأمازيغية كالإزار الأبيض (ريزار)، والقميص (دفين)، والقندورة (ثاقندورث)، والحزام (أحزام) إلى جانب الحلي التي كانت تتزين بها الممثلات العارضات. ولا ننسى أيضاً الراوي الذي كان يلبس جلباباً صوفياً على عادة الأمازيغيين في منطقة الريف.

المسرحية تعبر في الحقيقة عن جدلية الانغلاق والتحرر في المجتمع الأمازيغي المحافظ. وتتجسد هذه الجدلية بكل وضوح حينما تقرر الأم أوماما فاطمة في آخر العرض المسرحي الثورة على عادات هذا المجتمع، والتحرر من قيمه الزائفة من خلال تخليص بناتها من كوابيس عالم الانغلاق

وتستلزم هذه الأزياء مشهدياً دلالات سيميولوجية متنوعة وموحية وتحمل أيضاً أبعاداً ثقافية وتاريخية وحضارية تعبر عن مدى سمو المكانة التي وصل إليها الإنسان الأمازيغي سواء أكان رجلا أم امرأة على مستوى التأثيث واللباس والتجميل والتزيين.

وإذا انتقلنا إلى الحركات واتجاهها، فنلاحظ أن الممثلات كن ينتقلن في اتجاه أفقي محدد. في المقابل، نجد الراوي ينتقل في اتجاه عمودي، ويعني هذا غياب التنوع في اتجاه الحركات للتعبير عن مجموعة من زوايا النظر. وغالباً ما كانت الحوارات التواصلية اللفظية وغير اللفظية المسرحية مصحوبة بالحركات السيميائية المعبرة والمكملة، فكان الوجه بارزا بتقاسيمه الكاريكاتورية الساخرة كما عند الممثلة القديرة نعيمة علاش والممثلة التي مثلت دور الأم. وتحضر أيضاً حركات اليدين والرجلين أثناء الحوار والتعبير والشتم والرقص والغناء، ويعني هذا أن الممثلات كن يؤدين أدوارهن من خلال ترجمة الأقوال إلى أفعال وحركات بيد أن التشخيص المسرحي كان خارجياً «كوكلانيا» يخلو من الاستبطان الداخلي والتقمص الإيهامي، والسبب في ذلك أن المسرحية كوميدية مليئة بالسخرية والتهكم والانتقاد اللاذع. وبالتالي، لا تستدعي بطريقة استانسلافسكية التي ترتبط بأجواء مأساوية محضة، بينما نصنا الدرامي هذا هو من النوع التراجيكوميدي الذي تختلط فيه المأساة بالملهاة.

ونلاحظ كذلك نوعاً من الضعف والهلهلة على مستوى الإضاءة والموسيقى حيث ظلت الإضاءة من بداية العرض حتى النهاية عامة غير مركزة وغير وظيفية إلى حد ما، فقد كانت تعكس لنا المثلث الدرامي المشهدي بكل تفاصيله المجسمة مادياً ومعنوياً، ويعني هذا أن المسرحية لم تستفد على العموم من سيميولوجيا الإضاءة وألوانها الموحية والتشكيلية. كما أن الموسيقى الأمازيغية

الأصيلة لم تستثمر بشكل جيد فقد كنا ندرك مجموعة من الأعطاب التقنية التي أثرت على إيقاعية العرض المسرحي من البداية حتى النهاية.

وأهم ما يميز هذه المسرحية على مستوى الميزانسين استخدام تقنية الراوي وتوظيف الميتا مسرح عن طريق فضح أسرار اللعبة المسرحية، وتكسير الجدار الرابع عن طريق الحوار مع الجمهور الراصد وتكسيره فعلياً عبر نزول الممثلات إلى الجمهور لتوزيع بعض الأوراق التي كانت تحمل بنود مدونة الأحوال الشخصية، التي تعرف المرأة الأمازيغية بحقوقها وواجباتها.

على الرغم من بساطة السينوغرافيا على مستوى التأثيث البصري فإنها تمتاز بالجمالية الفنية والباروكية المتألقة من حيث توظيفها، حيث استعانت هذه السينوغرافيا بالكوريغرافيا الجسدية لاستكمال المشهد البصري وتحقيق بلاغة الصورة على مستوى الكتل وتموقعها فوق الخشبة

وأهم ما يسم هذه المسرحية التجريبية أنها استلهم بعض تعاليم برتولد بريخت. إذ تتحول المسرحية في آخر العرض إلى محاكمة يعقدها الراوي لمحاكمة شخصيات المسرحية بإشراك الجمهور ومعرفة رأي الحاضرين في القضية المعروضة عليهم دراميا، بعد انتحار إحدى بنات ماما فاظمة بسبب إغلاق الباب منزلها على بناتها في وجه الجيران والخطاب والعرسان وبذلك، حولت منزلها إلى فضاء مخيف تتعشش فيه الأمية، والجهل، والنميمة، والتخلف، والانطواء على الذات، والخوف من الرجل.

ومن ثم، يحاكم الراوي على لسان الجمهور في آخر المسرحية كل شخصية على حدة مطالباً منها الحل المناسب للخروج من هذا القمقم المنغلق فبدأت كل واحدة تطرح حلها من وجهة نظرها، إلى أن اقترحت الأم حلاً مناسباً يتمثل في ضرورة التحرر واقعياً ووجودياً واجتماعياً، والتخلص من عقدة الخوف عن طريق الخروج من البيت المنغلق للانفتاح على الخارج من أجل العلم والتعلم ومعرفة مستجدات الحياة العصرية، والاندماج في المجتمع المدني والاطلاع على حقوق المرأة وواجباتها.

* * *

خاتمة:

نستنتج مما سبق أن المسرحية الأمازيغية «ثادات ماما فاظمة» مسرحية ذات طابع اجتماعي تراجيكوميدي تتناول ثنائية الانغلاق والتحرر من خلال تمثل مستجدات مدونة الأحوال الشخصية المغربية في التعامل مع الزوج الشريك.

ومن الناحية الفنية والجمالية، فقد تأرجحت هذه المسرحية بين الطابع الواقعي الكلاسيكي الاجتماعي على مستوى الحدث وتركيب الديكور والسينوغرافيا، والطابع التجريبي من خلال توظيف تقنيات الميتا مسرح وتمثل نظريات بريخت لإقناع الراصد المتفرج.

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

الغزو والتهلهمجية وانظر في الاتجاهين:

الموت الحاضر بطرق مختلفة في شريطين سينمائيين

عبدة تقلا

تبدو بعض أشرطة السينما في تعاملها مع قضية الموت مبرزة لقيمة الحياة، واضعة المشاهد أمام مساحة واسعة من التأمل والتفكير، وكم كبير من الأسئلة التي قد لا تفارقه سريعاً بعد الانتهاء من متابعة تلك الأفلام.

في الشريطين اللذين سنعرض لهما رحلة للشخصيات في الطريق إلى الموت، رحلة قلقة تارة، هادئة في أخرى، ومشبعة بصور الحياة التي خاضت تلك الشخصيات غمارها.

«انظر في الاتجاهين»
العودة للتصالح مع الذات والحياة:

تحضر قضية الموت منذ المشاهد الأولى للفيلم الأسترالي «انظر في الاتجاهين» الذي يبدأ بحادث قطار مروع يذهب ضحيته أكثر من ألف شخص، وفي الوقت ذاته يكتشف المصور الصحفي (نيك) وهو يجري بعض الفحوص الروتينية أنه مصاب بالسرطان، وأن أيامه في الحياة أصبحت معدودة.

على الطرف الآخر تُطل الرسَّامة ميريل العائدة توأمن حضور جنازة والدها والتي تتشبث بأمينها لهس الصبي في حادث القطار المروع ليبقى الحادث في ذاكرتها وتعيد استحضاره بطريقتها الخاصة تلك الطريقة التي تجعل منه مجموعة صور كارثية شبيهة بكل ما ترسمه وتعلقه على جدار غرفتها الكبيرة الغارقة في فوضاها.

يلتقط (نيك) صورة معبرة لوالدة الطفل الذي صدمه القطار، وتنشر الصورة على غلاف الصحيفة التي يعمل فيها فتترك تأثيراً كبيراً عند القراء، وتشكل مدخلاً لبدء علاقته مع جارته ميريل.

يمتد الفيلم على ثلاثة أيام، يكتشف نيك في أولها أنه مصاب بالسرطان، فيتبدى له المرض حاضراً في كل الأشياء والوجوه التي يصادفها في طريقه، أما في منزله فيمضي ساعات طوالاً وهو يبحث على الإنترنت ليجمع أكبر معلومات عن المرض لينتهي البحث بكومة أوراق وصور وعبارة: نسبة الناجين قليلة.

في اليوم الثاني يدخل نيك منزل ميريل بحجة إعادة إحدى رسومها التي وجدها أمام منزلها، يتأمل ما رسمته، يسألها إن كانت مثله ترى الموت في عيون كل الناس، فتؤكد ذلك، لكن كلاً منهما يصرح أنه لا يرى موته في عيون الآخر.

تتطور العلاقة بينهما سريعاً ويصطحبها لزيارة أمه، ويبقى نيك أسير تردده لا يعرف كيف يصارح أمه بحقيقة مرضه، هناك في منزل العائلة يعود لتذكر والدته في لحظاته الأخيرة، يسترجع موته البطيء، ويتخيل ما في انتظاره، وفي خضم حواره مع والدته تقول له: ليس مهماً كيف تنتهي الحياة، بل المهم كيف كانت.

في اليوم الأخير من أيام الفيلم يصارح نيك ميريل أنه غير قادر على الارتباط بها لأنه مصاب بالسرطان.

تتعامل مع الأمر وكأنه مجرد ذريعة للهروب من العلاقة فتتركه وتركض مسرعة وقبل أن تصدمها إحدى السيارات تسقط على الأرض، وتنجو مع كدمات على ركبتيها.

في الوقت ذاته يعدل صديق نيك عن الانتحار أمام القطار، ويتراجع مقرراً العودة إلى صديقته التي تركها لأنه لا يرغب في الجنين الذي تحمله منه بعد أن انفصل عن زوجته وترك ولديه معها.

كما أن سائق القطار الذي تسبب في الحادث، بعد أن عاش أياماً صعبة مع زوجته وابنه، يقرر أن يريح نفسه من العبء الذي يحمله، فيزور منزل السيدة التي هشم ولدها ويقدم لها بطاقة صغيرة كانت مع ابنها، ويعتذر بكثير من الندم مؤكداً أن الأمر كله كان خارجاً عن سيطرته، فتتقبل المرأة اعتذاره، وتصافحه مبتسمة.

كل ذلك يحدث على إيقاع مطر عنيف وحنون، مطر يؤدي دوراً تطهيرياً لكل شخصيات الفيلم ويمنحهم فرصة التصالح مع ذواتهم ومع الحياة.
يعود نيك وميريل للالتقاء، وتؤكد ابتسامتها أنها استوعبت الأمر، فيتعانقان على أنغام أغنية عذبة ومطر لا يتوقف.

(انظر في الاتجاهين) فيلم يحمل دعوة قوية للتعامل مع كل الوجوه التي تكشفها الحياة أمامنا، فيلم خلاق وحميمي يقصته البسيطة المؤثرة، وعلاقات شخوصه المرتبطين ببعضهم برغم اختلاف الأماكن والتوجهات، وموسيقاه المعبرة وحسن إدارة مخرجته لممثلين قدموا أداءً حاراً، وفي مقدمتهم النجمة جوستن كلارك التي استحقت أن تنال عن دورها جائزة أحسن ممثلة في مهرجان مار ديل بلاتا السينمائي.

أما الفيلم نفسه فقد حاز عدداً كبيراً من الجوائز في مهرجانات داخل أستراليا وخارجها، من بينها جائزة أفضل إخراج وأفضل فيلم وسيناريو من المعهد الأسترالي للسينما، وجوائز خاصة لمخرجته وكاتبة السيناريو سارا واتس في مهرجانَيْ تورنتو وروتردام السينمائيين..

«الغزوات الهمجية»
على عتبة رحيل هادئ:

يمتلك الفيلم الفرنسي الكندي «الغزوات الهمجية» لمخرجه دينيس آركان، قدرة استثنائية على إصابتك بالدهشة مع كل متابعة جديدة له، دهشة منبعها اكتشاف دلالة جديدة لم تتح لك المتابعة السابقة قراءتها جيداً، وهو الأمر العائد للغنى الكبير على صعيدي الصورة والحوار اللذين يقدمهما الفيلم في ما يقرب الساعتين.

يضعنا الفيلم منذ مشاهد البداية مع تأملات رجل على أعتاب الموت، استحضار لخليط اللحظات المفرحة والمؤلمة التي تذوقها معهما على طول حياة أقبل عليها بنهم عشق لكثير من مباهجها: كتبها، خمرها الذي يكتفي الآن بشم رائحته، وقبل كل ذلك نساءها كما يقول.

شخصية «ريمي» بطل الفيلم التي أداها ببراعة الممثل ريمي جيرار شخصية تنحدر من زمن آمن بالعلاقات الإنسانية، قوتها وتأثيرها، وبأحقية الاختلاف في التجارب والانتماءات شخصية جذابة في تعاملها مع الآخرين، تمتلك مقدرة خاصة على التأثير فيهم إلى درجة الإسهام في تغيير مصائرهم، كما حدث للشابة ناتالي التي أعادت لها علاقتها مع ريمي رغبتها في الحياة وزودتها بالشجاعة الكافية لاتخاذ قرارها بالشفاء من الإدمان.

والأمر ذاته تكرر مع خطيبة ابنه التي قالت لريمي مرة: لا يمكن أن نبني حياتنا على فلسفة أغنية، في إشارة منها إلى أن المال والنفوذ هما سبب رغبتها في الزواج من ابنه وليس الحب والمشاعر الإنسانية، لكنها وبعد موت الأب همست في أذن الابن وهما في الطائرة: أحبك! وكأني بها عادت للإيمان بفلسفة الأغنية.

أما ابنة ريمي، المسافرة الدائمة، فتعترف لأبيها أنه نقل لها شهيته للحياة، وأن أول رجل في حياة المرأة هو والدها.
وأخيراً أتى دور مطلقته التي تختصر علاقة السنين التي جمعتها به بالقول: أنت رجل حياتي.
لعل أبرز ما يميز فيلم «الغزوات الهمجية» تلك الشخصيات الحية وذلك السيناريو المتين والحوار الرشيق المغلف بطرافة تعرف كيف تسرق مناضحكة صادقة حيناً، وتدعونا إلى الصمت والتأمل حيناً آخر.
كما أن مخرج الفيلم الذي كتب له السيناريو

أيضاً، عرف كيف يوظف الجماليات في خدمة فيلمه كما في مشهد الأب وهو على كرسيه المتحرك يتأمل البحيرة بتموجاتها اللونية الساحرة، وكأني به أمام حياته التي سكنت كسكون تلك البحيرة بعد أن أخفت الكثير في أعماقها ليلتفت بعد ذلك بأسى إلى ابنه الواضح في مقدمة الكادر، المنتمي إلى زمن آخر والذي تفصل بينهما مسافات من الاختلاف.

وفي اللحظات الأخيرة من حياة ريمي يمر من أمامه خيال تلك البرتغالية التي عشقها يوماً، تبتسم وهي ترفع فستانها ثم تتركه ليغادر الحياة بهدوء.

هكذا يأتينا فيلم الغزوات الهمجية عذباً، متدفقاً بلا ضجيج أو ادعاء، وإذا كان ريمي قد قال في أحد حواراته مع ناتالي: «يجب أن ننجح ولو على الأقل بالقياس إلى أنفسنا»، فإن الفيلم نجح قياساً إلى سينما تحترم عقل المشاهد وفكره، وتعرف كيف تحرك الأحاسيس المخبوءة في داخله.

دولة الإمارات العربية المتحدة .. حكومة الشارقة
دائرة الثقافة والإعلام
United Arab Emirates .. Government of Sharjah
Dept. of Culture & Information

Islamic Arts Festival

نقش ورقش

5-31,12,2010

Naqsh & Raqsh

Festival 13 المهرجان

إدارة الفنون
DIRECTORATE OF ART

رباعيّـة

ناصـر شبانة

(١)

إنّي حينَ رأيتُكِ
فوقَ حدودِ الوصفِ
وفوقَ خيالِ الشعراءْ
طارَ فؤادي
فوق الغيمِ كما العصفورِ
وسارَ كما الصوفيِّ الناسكِ
فوقَ الماءْ

(٢)

في البعدِ
تبدو الحبيبةُ أبهى وأجملْ
وإن زرعتْ
في دروبي شوكاً
وفي تربةِ القلبِ حنظلْ

(٣)

في المنافي
يصيرُ الكلامُ رفيقَ الألمْ
وتغدو الحقيقةُ
رهناً بما قد يقولُ القلمْ
ويأخذكَ القلبُ بالجمرِ
جمرِ العتابِ
فهلا!
وكيف!
لماذا!
ومم!
ولمْ!
وتبقى وحيداً
تحدّقُ في بومة الليلِ
ما بين «لا» أو «نعمْ»!

(٤)

أراوحُ ما بين ليلِ السهادِ
وليلِ الأرقْ
وأدعو
على كل من فارق العشّ
من فوره
فاحترقْ.

الطريق إلى «فالي فورغ»

بيغي فون در كولتز
ترجمة: نجاح الجبيلي

استيقظت «لينت» واضطجعت تتفرس في الظلام منصتة. حدثت نفسها: إنه صوت الريح ـ وأخذت الريح تضرب شجرة الدردار المعمرة التي أمام البيت. لكنها أدركت أن مصدر الصوت لم يكن من الريح، فالريح لا تولد أصواتاً تشبه مسير الجنود. المشاة البريطانيون وحدهم يطؤون الطريق بشدة فيصدر عنهم صوت كصوت شجرة الدردار حين تهزها الرياح.

جلست «لينت».
الجنود البريطانيون البارحة عند الغروب مرّ «أنتوي وين» وحفنة من الثوار وهم يسوقون الماشية من «جيرسي» ليطعموا الرجال الجائعين في قرية «فالي فورغ». أخذ الجنود البريطانيون الآن يسيرون بوطء ثقيل خلفهم. كانوا يرتدون ملابس كاملة ويتحركون بانطلاق وسوف يقبضون على «أنتوي المجنون» عند الظهيرة. ارتدت «لينت» نعليها ولفت إزاراً حول جسمها. أخذت البندقية من موضعها فوق الباب وألقمتها بالرصاص.

أخذت تتمتم: «سأطلق النار لو سعى على أصحاب المعاطف الحمر قبل أن يسبقوني بالإطلاق». ثم أسقطت فجأة مدك البندقية ووقفت متكئة عليها بينما أخذ الاهتياج يتلاشى تاركاً بقايا من الغضب. لم تستطع أن تخرج لتقاتل البريطانيين تاركة «جوني» والصغير «ديفيد» يكابدان الجوع والبرد القارس حينما تُقتل. قالت مفكرة: «ينبغي عليَّ أن أرحب بجنود الملك، ولأدعهم يمرون ويأخذون ماشية «أنتوي المجنون»؟ وربما يستولون على قرية «فالي فورغ».
فكرت ملياً «كان أمراً قاسياً أن زوجها يتعين عليه أن يقاتل ويتجمد ويجوع ليحصل على حرية ولديه بينما عليها أن تخون القضية التي يدافع عنها لأجل إنقاذهما. لكن أطفال الأم كانوا أعز من الحرية»، قالت «لينت»: «يا إلهي، ماذا بوسع امرأة وحيدة أن تعمل؟».

سكن فجأة وقع أقدام المشاة وعلا صوت قبضة تطرق على الباب. فتحت «لينت» الباب ببطء فأخذت المعاطف الحمراء تلمع هناك إزاء الثلج عند الخيط الأول الرمادي للفجر.

خاطب ضابط شاب «لينت» قائلاً: «رجالي جائعون. هل تقدرين على إعداد الفطور لهم؟».

شبكت «لينت» يديها ثم قالت: «ليس مني من طحين الذرة إلا ما يكفي لي ولطفليَّ».
«لديك طاحونة في الحديقة. ضعي الماء على النار واشرعي بالعمل».

حدقت «لينت» في الطاحونة الهندية القديمة كما لو أنها لم تر لها مثيلاً من قبل. قالت أخيراً: «سوف أطحنه إذا قبل رجالك بجلب الذرة من المخزن العلوي».

أضرمت النار وأيقظت الطفلين، بينما سار طابور الجنود البريطانيين في أرجاء منزلها وأخذوا يملؤون الغلايات ويحملون الذرة. فرك «جوني» الذي عمره ثمانية أعوام عينيه وحدق بالجنود ثم هتف: «تعيش الجمهورية!».

همست «لينت»: «صه يا جوني! إنهم جنود بريطانيون!».
«جنود بريطانيون! إذن يجب أن نطلق النار عليهم يا أماه».
واجهت «لينت» التحديقة الباردة القاسية للضابط البريطاني.
«بدا أنك بأتم الاستعداد لإطعام رجالي بحيث اعتبرتك من المحافظين يا سيدتي».

قالت «لينت» متلعثمة: «زوجي متعاطف مع المتمردين والصغيران يحذوان حذوه».

نظر إليها بعينين كانتا تومضان كرأسي حربة وقال: «اذهبي إلى مطحنتك واطحني الذرة».

نهضت «لينت» وحملت الصغير «ديفيد» على ذراعها قائلة: تعال يا «جوني» ومشت إلى الطاحونة. كانت الطاحونة عبارة عن جذع مجوف لشجرة أقيم للأعلى بجانب شجيرة ربطت إليها مطرقة ثقيلة. أخذت تضرب المطرقة بشدة على الذرة فتدفعها الشجيرة للخلف، ثم تكبسها «لينت» ثانية وتظل تضربها بشدة للأسفل ومع كل ضربة كان يجتاحها الغضب الشديد.

بينما أفرغ الجنود الطعام بالملاعق وأعادوا ملء الجذع وقفت «لينت» مثنية الذراعين وراقبها «جوني» وعيناه ترشحان بالغيظ الشديد مدت يدها إلى الشجيرة فقال جندي: «سأخدمك يا سيدتي» فقالت بحدة: «تريد أن تكسر طاحونتي! كلا، شكراً»، قال: «لن يكون لديك ما تطحنينه سوى قشر الشجر حينما نذهب».

بلعت «لينت» ريقها وقد أدركت لأول مرة أن ذرة الشتاء كلها كانت بالكاد تكفي لوجبتي طعام لهذه الجماعة. أخذت تتوقع المجاعة وتلكأت يدها على الشجيرة لكنها دفعتها بقوة للأسفل: «ليتهم فقط لا يحرقون الدار».

لمعت شمس الشتاء الباهتة ولم تزل ذراعا «لينت» تتأرجحان للأعلى والأسفل. آلمها ظهرها وخفق قلبها وراحت كل عضلة في جسمها تصلّ له طلبا لراحة لكنها استمرت بتحريك الشجيرة وأخيراً كان على الجنود أن يدفعوها بعيداً لكي يخرجوا الطعام الملعقة. سارت مترنحة نحو البيت، لكنه كان مزدحماً بالجنود، وما فاض منهم ذهب إلى الساحة وهم يأكلون العصيدة نصف المطبوخة من الأواني والجرار والأكواب والأباريق وحتى من الألواح الخشبية. خرج ثلاثة جنود من المزرعة وهم يحملون دزينة من الدجاجات من أرجلها وجلب آخرون الذرة من المخزن العلوي وملأوا حقائبهم. تدلت قطع من لحم الخنزير المقدد وأفخاذها المحفوظة من على أكتافهم. كانت الخنازير تصرو علمت «لينت» أنها كانت تذبح لإطعام البريطانيين.

أعطى الضابط أوامره واصطف الجنود ثم ساروا خارجين بانتظام، سارت «لينت» حول الساحة التي وطئتها الأقدام والتقطت أسمال اللحاف الذي مزقه الجنود. عثرت على إناء خشبي أسقطه الجنود في الثلج وبحثت في الأرض عن الذرات المتناثرة جامعة كل حبة ثمينة.

قال «جوني» بصوت بدا أكبر من سنه: «لو متنا جوعاً لكان أليق بنا ـ لأنك تحولت إلى خائنة».

قالت «لينت»: «جوني، جوني ـ» ثم توقفت عندما علا صوت الطلق الناري. وضجت دمدمة شديدة ثم أخرى وأخرى، انطلقت عبر الساحة وهي تبكي وتضحك وتصيح: «لقد سمِعتُها! لقد سمِعتُها».

سألها جوني: «من هي يا أماه؟ ماذا؟».

«إنكريس رودس. قالت لي مراراً إنها لا تحتاج لتؤشر الأيام، لأنها عندما تسمع صوت الطاحونة تعرف أن الوقت هو ظهيرة الجمعة. واليوم هو السبت، لم أكن لأطحن الذرة أبداً في يوم السبت ولا قبل شروق الشمس».

«تقصدين أنها سمعت صوت توقف الطاحونة عند حدود المدينة وحذرت الثوار؟».

«نعم يا بني، وإن أصغت بانتباه عرفتْ كم عدد البريطانيين القادمين، لأي ضربت ما مجموعه مائة وأربع ضربات بينما كانت خمسون ضربة تكفي لطحنها».

أمسك «جوني» بيدها: «أنا جد فخور بك يا أماه».

قالت «لينت»: «كان هذا قليلاً، لكن ما بوسع امرأة وحيدة أن تفعل؟».

الموجة

سلينا حسين

أخيراً، كان على بارول أن تهرب مع شونو. لم يكن أمامها حل آخر. كانت على بينة من أمرأبيها، وتخشى عن علم ودراية السطوةَ التي تقسّي عينيه المحتقنتين بالدم، توارى الشابان عن الجامعة دون أن يلفتا انتباه أحد. كانا قد استقلا مركب العبور في أمتولي لاجتياز نهر البايرا، ثم هربا إلى بارغونا للوصول إلى باترغاتا. وأقاما منذ ذلك الحين عند عمة بعيدة لـ«شونو» ليس لها أولاد. كانت خلوةً آمنة نسبياً تتيح لهما أن لا يهتما بالطعام ولا بالسكن، عدة أيام على الأقل. أحضرت العمة رجلَ قانون وتم الزواج. اطمأنا قليلاً الآن رغم أن شيخ شاند، والد بارول، ظل يقلقهما.

كان شيخ شاند قد ترعرع على ضفاف البايرا، الذي يحبه حباً جماً؛ كان البايرا، المندفع رغم أنه ليس أعرض من جدول بكثير، قد ترك طبْعَه فيه. كانت موجاته، الكاسحة بقدر ما كان شيخ شاند معاندًا ومتعنتاً، قادرة على جرف كل ما يأتي في طريقها. لم يكن أحد في أمتولي يجهل أن شيخ شاند ليس رجلاً يتذلل لأحد؛ كان ليفضل خسران كل شيء على أن يخنع. كان والده، الملاّك، قد اغتيل على يد الناكساليين(!) الذين رأوا أن تملّك الأراضي جريمة. إلى أن أحدًا لم يمس أبدًا شعرة من جسد شيخ شاند. جعلته ثروته، التي غذت اعتداده بنفسه، وأصولُه، التي فاخر بها، مزهواً بنفسه، حتى إنه صار صاحب الحل والربط حوله.

كانت بارول ابنتَه الوحيدة بين سبعة صبيان. وضع في رأسه أن يحثها على التعلم وخلافاً لبقية القرويين، لم يكن في نيته تزويجها وإرسالها إلى بيت أهل زوجها مبكراً. وما إن نجحت في الثانوية، حتى سجلها في كلية أمتولي الجامعية. سار كل شيء بشكل رائع في السنة الأولى، غير أنها وقعت في السنة الثانية في حب شونو، طالب في كلية الآداب. لم تستطع عينا شيخ شاند المحتقنتان بالدم فعل شيء. لا يفسد سعادتهما الآن سوى خوف بارول من أبيها والقلق من أن يعثر عليهما كان يكفي أن يظهر طريفٌ في الظلام حتى ترتعد بارول وتبدأ بالصراخ. ويهرع شونو فوراً ليسألها:

«ما الذي يخيفك إلى هذا الحد؟».

«لكأن أحداً هنالك»، ترد بارول مرتجفة بكل أوصالها.

يتنهد شونو:

«لا يمكن أن يستمر الأمر هكذا!».

يمسكها بيدها ويدخلها إلى البيت. عبثاً حاولت العمة أن تسقيهما لما قد سوف تقبل التمائم من العمّ. لم يفارقها الخوف.

كان شونو يضمها ليلاً بين ذراعيه، غير عارف كيف يطمئنها. هل ينبغي أن يغيرا مكانهما، ويهربا أبعد من ذلك، إلى حيث لا يمكن أن يصل شيخ شاند؟ كانت تنقصه الشجاعة من يمكنه إيواؤهما في مكان بهذا البعد عن بيتهما؟ كان في هذه الأثناء يغمرها بالحنان والتحبب. «نذرت لك حياتي كلها، باح لها ذات يوم، لن يفرق بيننا أحد أبداً».

دمعت عينا بارول، لم تعد تجرؤ على الكلام. تلملمت في حضن شونو مثل طير صغير، متمتمةً: «ليس لي أحد سواك»، ثم سرعان ما استغرقا في نوم عميق.

أما شيخ شاند، فلم يغمض له جفن. كان يمضي نصف ليالي ذارعاً الغرفة جيئة وذهاباً. عاش في عزلة منذ هروب بارول. لم يتصور يوماً أن تقع ابنته في حب صبي من أصل بهذا التواضع وأن يجد نفسه مجبراً على القبول به. لم يتخيل ذلك. كان يدبر شيئاً ما، غير أنه لم يقله لأحد. كان ممنوعاً لفظ اسم بارول في البيت، ليس لأن شيخ شاند حظر ذلك، بل لأن أحداً لم يكن يجرؤ على الكلام عن بارول أمامه. وبلغ الأمر مع جوهرة، التي جنّت غماً عقب هروب ابنتها، أن أسدلت الخمار على وجهها كي لا يستطيع شيخ شاند مفاجأتها باكية. تلك هي القاعدة، لم تكن هناك حاجة للتعبير عنها بالكلام، تأتي هكذا بطبيعية. كانت جوهرة، في خلوتها مع نفسها، تنعت بارول بكل الصفات: «تعيسة! عدوة أهلك! ضعت وضيعتني معك! آه لو أي على الأقل أستطيع فتح قلبي المسكين المجروح لأحد!». حدث أيضاً أن كانت جوهرة تنسى النهوض ثلاثة وهي راكعة على سجادة الصلاة.

في وقت مبكر من الصباح حضر شيخ شاند للمرة الرابعة إلى عند النوتي كالا. كان الفجر

بالكاد قد بزغ، ولم يكن أحد قد وصل بعد إلى رصيف الركوب، كان النوتي كالايفرك عينيه ويتثاءب. نظر زامّاً عينيه إلى شيخ شاند وأجاب مرة أخرى نافياً برأسه أن يكون قد أقلّ بارول وشونو.

كان الشابان في تلك الأثناء يمرحان، مستلقيين على السرير وإتمام بلاكر غشية البارحة، استيقظا في الصباح الباكر. ابتدأت بارول بلهجة مبتهجة:
«أوه، كم حظنا طيب! أفكر دائماً بالنوتي كالا! تخيلْ ماكان سيحدث لو أن هذا العجوز لم يقلّنا!
ـ ماكان ليحدث شيء خارق. كان عليك حينذاك أن تقلّيني على ظهرك ببساطة.
ـ لايصح هذا! فأنت الرجل!، قالت بارول ممسكةً أنف شونو لتقرصه.
«أتريدين أن أريك أي رجل أنا؟ سألها، أتريدين أن أريك؟».
«هل تحسب السرير نهر البايرا، هيا أرني»، قالت بارول مقهقهة ولتستغل شونو الفرصة.

كانت لحظات الفرح هذه عابرة جداً. أدهشه أن تكون بارول مختلفة عن أبيها في هذا الأمر. «قولي لي يا بارول، سألها، هل أنت متأكدة أن شيخ شاند هو والدك؟».
«اسمع، كف عن مضايقتي!»، ردت.
تابع:
«لاأستطيع فعلاً تصديق ذلك. أنت مختلفة كثيراً عنه».

أمسكت بارول وجه شونو بين يديها وقالت:
«دع الحديث عن كل هذه الأمور، هل تريد؟».
«حسناً، لن أتحدث عنها ثانيةً»، أجابها شونو.
تابعت قائلة:
«أية عاصفة هبت على البايرا ذلك اليوم!».
بقيت بارول تفكر في الأيام الماضية. في البداية، لم يشأ النوتي كالا أن يقلهما. جعلت هجمات الريح مجرى النهر يتضخم، ووصل ارتفاع بعض الموج إلى مترين. لم يكن شونو مطمئناً، لكن بارول كانت مصممة. وبعد أن رضي كالا الأخير أن يطلبهما نقلهما إلى الضفة الأخرى، وقادم ركبه في ذروة الموج بمهارة رائعة. كان يمكن في كل لحظة أن تنقض موجةٌ على الزورق، لكن لم يحدث شيء من ذلك. بدا البايرا مفعماً بالمراعاة تجوههم. كان النوتي بين وقت وآخر يتوجه إلى النهر بكلمات متودة: «رويدك! رويدك! اهدأ! لاتثر!». كانت بارول تبتسم كلما تذكرت ذلك. تراود الإنسان أحياناً مثل هذه العواطف حيال الأنهار وإزاء الأشجار. كانت لاتزال تسمع صوت تودد النوتي، سمع البايرا كلامَه مثل بنت طيبة. سار كل شيء بعد ذلك دون عوائق، وبلغوا الضفة الأخرى سالمين معافَيْن. لم يعد هناك شيء بعد الآن يحول دون سعادتها. ولكن هل سيمكنها قبول أن تحيا هكذا سعادة؟ ثم لماذا لاتقبل؟ هل لديها شيء تلوم نفسها عليه؟ هل هي جريمة أن تحب؟ لا، بالتأكيد لا. كانت واثقة من نفسها وتعرف ماتريد: لا مجال للعودة إلى الوراء. لم يلحظ شونو ذلك، غير أنها في الواقع لاتقل عناداً عن أبيها ولا يمكنها تصور خسارة معركتها.

أما شيخ شاند، فلم يكن في نيته هو أيضاً أن يستسلم. أرسل رجالاً للبحث عن ابنته. كيف سيبدو إذاً إن تبين أنه عاجز عن العثور عليها في محيط ضيق كهذا؟ لايمكن لهذا الرجل الخيّر تعمّد أن تتولى سحنته المتغطرسة قبول أن منيباً بالفشل على يد مُنَيّة. كان شيخ شاند يهدر مثل البايرا. لاتستطيع حتى ابنته أن توهن عزمه. لابد أن تدفع ثمن هذه الإهانة مهما كلف الأمر.

ذات مساء، قال موجهاً كلامه لـ«جوهرة»، بجفاء، مسمياً الأشياء باسمها:
«لا داعي بعد الآن لانتظار ابنتك»
«هل وجدتها؟» سألت جوهرة وهي تستوي جالسة مرتجفة بمزيج من الأمل والخوف.
«لم أقبض عليها بعد. أجاب شيخ شاند ولكن أعرف أين هي.
ـ متى ستعيدها إلى البيت؟
ـ «إلى البيت؟»، رمقها شيخ شاند بنظرات عينيه المحتقنتين بالدم، ارتعشت جوهرة.
«لم يعد لها مكان في هذا البيت»، قال بلهجة عدائية قوية، قبل أن يستلقي بقية صامتين وقتاً طويلاً. لم تعد جوهرة تجرؤ على سؤاله. فهمت ببساطة أن بعض المخلصين لشيخ شاند» قد أخبروه بمكان وجود بارول. عبثاً يغضب، في نهاية الأمر هو أب، ويوم يرى ابنته سينسى كل شيء. هذه فكرة كانت تهدئ جوهرة. ما إن يعثروا عليها، حتى تعود إلى البيت. كانت جوهرة في أشد الشوق إلى ابنتها الوحيدة.

مضى شهران. كانت بارول تتشوق إلى أهلها بين حين وآخر. أخذت تشعر بالاندفاع نفسه الذي حملها على الهروب مع شون يجذبها الآن نحو أهلها، وتبكي أحرّ البكاء على أمها.

كانت العمة تواسيها؛ وإذ لم يكن لها أولاد، صبت عاطفتها كلها على بارول. ومنذ أن وطأت قدماها بيتها جعلت تغدق على الفتاة حناناً أنساها أهلَها. كم من الحب افتقدت بارول! ظلت العمة تروي لها حكايات حياتها أياماً كاملة؛ تحدثها مرة عن أفراحها وفي أخرى عن آلامها. وكانت بارول تصغي إليها باهتمام ومتعة كبيرين. هكذا كانت تمضي نهاراتها. كان شونو يعمل مع عمه في مستودع الرز، متولياً شأن الحسابات. يعود كل يوم للغداء، ثم يرجع ليعود في نهاية المساء. كانت العمة ترسلهما ليأكلا في الحجرة الكبرى بينما تتناول هي طعامها في المطبخ. أما العم، فترسل له وجبته إلى المخزن مع بعض الخدم. كانت بارول تطعم شونو أحياناً (٢)، وإن لم تفعل، يرفض الأكل. كانت بارول ترمقه حينذاك بنظرات قاسية وتقول له:

«هل كنت لا تأكل قبل أن تتعرف إليَّ؟».

«بلى يجيب، ولكن هناك فارق معتبر بين ما آكل الآن وما كنت آكله من قبل. كنت آكل من قبل لأملأ معدتي، أما الآن فآكل لأملأ قلبي. الفرق شاسع!».

ذات يوم، قالت بارول وهي تمضغ لقمة قدمها شونو:

«أتظن أن غضب بابا قد زال بعد كل هذا الوقت؟». أكد شونو ذلك بحركة من رأسه، وأضاف مطمْئناً:

«هذا رأيي بالفعل، لن يحدث شيء».

متى باتا مطمئنين، عادا للأكل. كانت شمس الظهر في الخارج تسطع كل هيبتها. كان في الصحون سمك مع البهار الهندي؛ وعلى شجرة الجاروال شحروران يغنيان. لمع بصيص سعادة في عيني بارول: الحياة حلوة. كان يمكنها العيش هكذا إلى الأبد، لم ترغب في شيء آخر سوى بيت يخصها وحب رجل. كان بيت أبيها فخماً وزاخراً على الدوام بالناس، ولكن كانت تنقصه حجرة منعزلة تقدر أن تجد نفسها فيها وحيدة مع ذاتها. فجأةً، قال لها شونو ممسكاً بيدها:

«قولي لي إنك لن تتخلي عني أبداً!

ـ لماذا تقول هذا؟

ـ لا لشيء. خفتُ فجأةً. ماذا لو جاء والدك ليأخذك؟

ـ لن يستطيع أحد إبعادي عنك، طمأنته بارول وهي تحمل لقمة الرز الصغيرة الباقية في قعر الصحن إلى فمه، أقسم لك».

أحس شونو بعرفان جميل عميق كانت بارول بالنسبة له أكثر مما يستحق في الحقيقة. لم يشعر أنه جدير بها. وعندما باح لها بذلك، غضبت بارول غضباً شديداً. كانت مقتنعة أنه عندما يطلق هذه الكلمات إنما يعني بها ثراء شيخ شاند وليس هي لذاتها. لم تكن ترغب في شيء سوى الحب الذي يمنحه لها شونو، ولهذا السبب كان الأعظم في عينيها. ومع أنها ابنة شيخ شاند كوَّنتْ قناعاتها الخاصة بها. كانت تحب السير في عكس اتجاه أفكار والدها. كانت تستمتع عندما يتحطيم قيودها. إلا أنها كانت تأبى حساب الثمن الذي يكلفها ذلك.

أنهيا طعامهما تلذذا كلاهما بالسمك مع البهار الهندي الذي أعدته العمة بشكل رائع؛ لم يرَ أحد مثل هذا السمك الجميل الثمين في السوق منذ من بعيد. نهض شونو إلى المطبخ ليحضر كأس حليب إلى بارول:

«هل تودين؟»

«لا»، أجابت.

حذرها:

«إن لم تتناولي الحليب، ستضعفين كثيراً».

«ولكن كيف يمكن شرب مثل هذا الشيء!»، صاحت مكشرة، بقي شونو واقفاً قبالتها، والكأس في يده؛ لن يتحرك طالما لم تشرب. كانت حرارة الظهر تهب في الخارج، وكف الشحروران عن التغريد. كانت العمة تطحن الرز بالرحى لتحضير التورتة للعشاء. في الوقت نفسه على بعد كيلومترات من هنا، تجشأ شيخ شاند الذي شرب منذ قليل فنجاناً من حليب الجاموسة، هدأت أعصابه أخيراً، وسيطر على الوضع من جديد، لكن النار بقيت كامنة في أعماق قلبه. لن يعرف راحة البال قبل إنزال العقاب بهذه البنت الكنود؛ لم يتصور أبداً البقاء متخفياً، متسربل الوجه بالعار. كان بعض الأشقياء قد كتبوا عبارات سخيفة على جدران الجامعة ولصقوا إعلاناً يصور شيخ شاند خفيض الرأس. لا يمكن لبنت مرغت أباها بالوحل حباً بسعادتها الشخصية أن تأمل سوى العقاب. بارول وشونو لم يهربا بعيداً كثيراً.

عرف شيخ شاند مكان وجودهما من خلال رجال مخلصين له عاينوا الظهر عقب الغداء إلى مخفر الشرطة واتفق مع المحقق: ربما يكون شونو المتهم الرئيسي في عملية قطع طرق. حررت بحقه مذكرة توقيف، وخلال يوم أو يومين يمكن أن توقفه شرطة باترغاتا وتحضره إلى أمتولي. زورق شيخ شاند المزود بمحرك جاهزٌ؛ لم يبق عليه إلا أن يحمل بارول فيه إلى لاتاشاباي. تحسب لكل شيء، كما لو أنه سيناريو، لم يكن هناك أثر للزورق، فخطته لا يمكن أن تفشل. كلفته هذه المسرحية كلها عشرة آلاف تاكا. في هذا البلد، يكفي تقديم المال لكي يسير كل شيء حسب ما يشتهي شيخ شاند رجل غني، وبالتالي له اليد الطولى على القانون ومن لديه الوسائل للوقوف في وجهه؟

بعد ذلك بيومين، لم يعد شونو إلى الغداء. انتظرته بارول طويلاً. روى عمال المستودع الخبر: أوقف رجال الشرطة شونو ونقلوه في سيارة الساعة الثانية عشرة ذهب العم إلى مخفر الشرطة؛ عندما سمع بالأمر، لبث مذهولاً. كان شونو يلقي نظرات مرتابة، ممتقع اللون بقي صامتاً. أشعر شيخ شاند هدد فوقه وكان متأكداً من استحالة الإفلات منه. كان يعرف أيضاً أن لا جدوى من استعطافه ما جعله أتعس مخلوق هو أنه لن يرى بارول ثانية.

متى علمت بارول بالخبر، ارتمت بين ذراعي العمة. كانت ترى نهر البايرا قبالتها يجري متدفق الموج كيف سيمكنها اجتيازه؟ ظلت تبكي، كالعادة، كانت الشمس في الخارج تلفظ لهيبها والشحرور ان يغردان، غير أن الصحون بقيت فارغة ذلك اليوم.

«ماذا يمكنني أن أفعل الآن؟»، قالت لعمتها. «هل يجب أن أذهب إلى أبي وأركع عند قدميه؟ له علاقة حتماً بهذه الحكاية. أوه يا عمتي»... ارتطم أنينها القلق بجدران الغرفة الفارغة.

«تريثي حتى يعود عمك»، أشارت عليها العمة. سيرافقك إلى بيت والدك. أنا أوافقك، عليك الذهاب إليه، ولكن لم تعد توجد سيارة هذا اليوم، ستمضين غداً».

«سيرق قلب أبي إن رآني أبكي»، تابعت بارول. شديد القسوة صحيح ولكن سأفلح في جعله يلين، سترين يا عمتي، سأحرر شونو وأعيده إلى هنا».

«ليتك تنجحين!»، ردت العمة ولم تزد. انزلق طرف ساريها كاشفاً عن شعرها الأبيض الضوء. كانت المرأتان، في الفناء المظلل بالأشجار، تبكيان حائرتين بكل ما لديهما من دموع.

رجع العم، تعباً ومغتماً. روى قائلاً: «لم يقل المحقق شيئاً، سوى أن المسألة معقدة، نصحني بالتزام الصمت كي لا أفاقم الأمور».

تخدرت بارول من كثرة ما بكت، وسكتت بعد أن تقرر ذهابها في اليوم التالي بالسيارة إلى أمتولي مع عمها. كان كل شيء متشحاً بالسواد التام أمامها، غداً مستقبلها بين يدي والدها مضطرباً، مكثت جالسة، صامتة، عاجزة عن تلمس مخرج. دوى صوت الأذان. دخلت العمة إلى البيت، ومصباح الزيت في يدها. لم تتحرك بارول، ولم تذهب إلى البركة للاستحمام، لم تعد تستسيغ شيئاً. نادتها العمة عدة مرات كي تتوضأ، لكنها لم تحرك ساكناً. ترك العم البيت خاوياً، بعد أن عاد إلى المستودع. انتاب بارول الذعر، وراحت ترتجف فزعاً. قدميها حتى رأسها. شعرت فجأة أنها مطاردة كما لو أن أناساً جاؤوا من كل صوب بحثاً عنها. كان شونو يبدد روعها، ولكن بمن تلوذ الآن؟

وصل شيخ شاند قبل أن تنهي العمة الصلاة. صرخ في الفناء:

«بارول!».

نهضت بارول بسرعة وهرعت نحو أبيها:

«بابا!».

«تعالي»، قال.

«إلى أين؟»

«لا تطرحي أسئلة»، أمرها.

دهشت:

«دون أن أخطر العمة؟»، ثم نادت: «عمتي! عمتي! بابا هنا!».

اعتبرت أباها حامياً. لم تجرؤ العمة، المتضايقة، على الخروج من المنزل، قالت بصوت خافت:

«أجلسيه يا بارول».

«اجلس يا أبي»، عرضت عليه بارول.

«لا، سنذهب»، قاطعها.

عندما سمعت صوت أبيها الراعد تجمد قلب بارول، الفرح العفوي الذي أحست به عندما رأته، تلاشى فجأةً، وتحول قلقاً.

«إلى أين سنذهب؟»، سألت.

أمسك شيخ شاند يدها بغتة وشدها حتى دون أن يرد. أرادت بارول أن تصرخ، لكن راحة يده أغلقت فمها:

«إن صرختِ، سأضربك»، هددها.

نظرت العمة إلى بارول وهي تمضي، مثل مُشاهد صامت. كان مجيئها، كرحيلها، عاصفاً. لم يبق من أيامها القليلة هنا سوى ذكرى حلوة ممزوجة بالمرارة. خف أحد الخدم وأخبر العمّ.

أدركت العمة أن كل شيء تقرر مسبقاً وأنه لا يمكنها فعل أي شيء. كان الرابط بين اتهام شونو واختطاف بارول واضحاً. لقد قام شيخ شاند بكل ما يلزم قبل مجيئه. عادت العمة إلى سجادة الصلاة. لم يبق أمامها إلا أن تصلي من أجلهما.

ما إن صارت بارول في زورق والدها، حتى اطمأنت قليلاً. تولى نورو، أحد الرجال الذين يثق بهم شيخ شاند حق قيادة الزورق بدلاً منه.

جلس شيخ شاند بعيداً قليلاً.

«بابا، إلى أين نحن ذاهبون؟»، سألت بارول مرة أخرى.

«إلى لاتاشابالي»، أجاب.

طرحت بارول هذا السؤال عليه بدلاً من أن تسأله عن أخبار الأسرة، دون أن تعرف لماذا. انتابها دوار. أحست أنها ستتقيأ. كيف حدث أن لم تراودها أية فكرة عن أسرتها؟ عجزت

عن تذكر وجه أمها، رأسها خاوٍ. بل نسيت أن هناك من اسمه شونو. عادتْ لتكون بارول طفولتها التي تمضي للنزهة مع والدها. كان النهر المسمى أندهار مانيك «الجوهرة الداكنة»، يمر قريباً جداً من لاتاشاباي. ذهبت إلى هناك ذات مرة وهي صغيرة. كان يقيم هناك مزارع اسمه هاريش. كان رجلاً طيباً جداً، أحبها كثيراً، ويكنّ إعجاباً عميقاً لـ «شيخ شاند» وينفذ ما يقوله له حرفياً. قالت لنفسها إنها ستسأله عن سبب ذهابهما إلى لاتاشاباي. ولكن سرعان ما تخلت. قد يكونون اقتادوا شونو إلى هناك؟ ربما أحضره والدها إلى هذا المكان لغاية حسنة؟ ولكن إن كان الأمر كذلك فلماذا أوقفته الشرطة؟ شعرت أنها دائخة. فكرت بشجرة الجارول الضخمة بجوار بيت هاريش، التي تصبح بيضاء كلها في فصل الأمطار. لا يستطيع هاريش أن يأكل بمفرده كل هذه الثمار، فتتكفل بها الغربان. تأكل نصفها وترمي الباقي فتتناثر تحت الشجرة. يا لها من فوضى! أندهار مانيك اسم رائع، وليس في النهر الذي يحمل هذا الاسم أي شبه بـ «البايرا». تملكتها رغبة في أن تشغف بهذا النهر وشعرت أنها قادرة على محبته مثلما تحب شونو. لا يخرج هذا النهر عن مجراه أبداً، ولا يهدر، ولا يتعاظم بشكل مرعب. لهذا أحبته أكثر من أي نهر آخر. عشقت لاتاشاباي مثلما عشقت الـ «أندهار مانيك». تراخى جفنا بارول. ودّت لو تنام، ولكن عزَّ عليها النوم. ذكرها أزيز المحرك بصوت ألفته. ولكن صوت ماذا؟ لم تعرف. لماذا لم تَسأل أباها عما يأتي بهما إلى لاتاشاباي وما إذا كانا سيحطان على البر، عند ضفة النهر، أو ما إذا كانا سيزوران أحداً؟ وما الذي يدفعهما إلى المضي بهذه السرعة إلى هذا المكان البعيد؟ ذابت أخيلة الأشجار في العتمة المحيطة بهم. لم يعودوا يتبينون حواف النهر. لم يوجه إليها نورو، رجلُ ثقة أبيها، أيَّ كلام، كما لو أنها غريبة. كيف حال أمها؟ هل بكت بسببها؟ لم تسأل نورو عن شيء من ذلك. بقي شيخ شاند جالساً في مقدمة الزورق، كأنه يامادوتا، رسول الموت. هل ما زالت إوزتاه تقصدان حقول الرز صباحاً؟ هل ما تزال الآن تنتظرانه، وقد لَوَتا عنقيهما ناظرتين إلى السماء مثلما اعتادتا، كلما رجعت من الجامعة متأخرة قليلاً؟ لماذا لم يقل نورو شيئاً؟ حتى لو حرمت من الكلام، كيف حدث أنها لم تستطع أن تقرأ شيئاً في عينيه؟ كيف أمكنه أن يغدو على هذا القدر من القسوة؟ هو؟ لم يكن هكذا زمام حياتها في يدها رغم أنها ابنة شيخ شاند، لأنها ترغب العيش كما تريد هي. أما هو، وكل من هم تحت سلطة شيخ شاند، فليس لهم أن يبرهنوا ولو عن قليل من الشجاعة؟ هل قبض شيخ شاند على جرأتهم؟ خُبس شونو لأنه يحبها. لم يسع إلى مال ولا إلى جاه. شاء أن يكون «الجوهرة الداكنة» لحبه، ببساطة. كان ما يرغبُ وما سيرغبُ طوال حياته. أيّاً كانت سطوة شيخ شاند، هناك مَواطِن لا يمكن لقدرته أن تدركها.

أحست بارول بالخدر يسري في كيانها، فتمددت على الجسر. بدا لها أن الرحلة لن تنتهي أبداً. كان شيخ شاند لا يزال على وضعيته. لم يتحرك.

متى بلغوا لاتاشاباي، كان الليل قد أشرف على النهاية، وظهرت بدايات الفجر تلامس الأفق بأنوارها البيضاء. أرسل شيخ شاند نورو لإحضار هاريش. كان الرجل يسكن بعيداً قليلاً عن المكان الذي حطوا فيه. سيمضي وقت يطول بين ذهابه ورجوعه ما إن ابتعد نورو حتى أخرج شيخ شاند سطوراً بتاراً من تحت جسر الزورق، فتجمدت بارول في مكانها.

«قولي بسم الله»، أمرها شيخ شاند.

«بابا، ما الأمر؟»، استطاعت أن تلفظ.

«قولي بسم الله»، كرر.

توسلت: «بابا!»

«لماذا لا تريدين قول بسم الله؟»، سألها مكشراً عن أسنانه.

وتابع: «ستموتين هذا اليوم بالذات ولا تظني أن الآخر سيفلت. سنجعله يتعفن سنوات في السجن وما إن ينهش الحب قلبه سيموت ألماً».

«بابا.»...

ذهبت صرختها أدراج الريح. قطّع شيخ شاند بارول إرباً وألقاها في النهر. ابتلعت مياه الـ «أندهار مانيك» المائجة أشلاء جسدها المرمية هنا وهناك. وسال الدم بآلاف القنوات الصغيرة المتعرجة على تراب لاتاشاباي الأسمر.

لم يكن نورو قد عاد مع هاريش. بانت نقطة في البعيد لما نظف شيخ شاند سطوره في النهر وأعاده إلى تحت الجسر. كان يعلم جيداً أن أياً من الرجلين لن يجرؤ على السؤال أين هي بارول (٣).

ترجمة محمد الدنيا
(عن الفرنسية)

القصة عن كتاب صادر عن منظمة اليونسكو باللغتين الفرنسية والبنغالية

Bengali - français

المصدر:

Dans le sang et la rosée, anthologie de nouvelles du Bangladesh, Editions Unesco, 2002

الهوامش

١ـ الناكساليون naxalites من «الناكسالية» naxalisme، وهو الاسم الذي أعطي لحركة قوامها جماعات ثورية نشطت في خمس عشرة ولاية هندية وقد سعى الناكساليون إلى «تنظيم الفلاحين لقيام إصلاح زراعي».. وكلمة «ناكسالية» مشتقة من «ناكسال باري»، القرية التي انحدرت منها الحركة، وتقع شمال البنغال الغربية. «المترجم»

٢ـ حالة تقليدية تقوم بها الأم التي تطعم طفلها وتقوم بها المرأة كسلوك محبة إزاء الرجل الذي تحب. «النص»

٣ـ هذه الحكاية مستوحاة من حادث عادي (ليس من عادة متبعة!). «النص»

كلمات إلى الوطن المغترب

محمد فؤاد محمد

جئت يا وطني

كي تفاجئني بالنبوءات تلو النبوءات

في ليلك السرمدي،

وتذرو عليَّ قليلاً من العشق،

أستوسد الحزن

علَّ الذي كان قبلي

يعلمني كيف أنتظر الصبح

حين يفاجئني من سماء التغرب

فالحزن يا وطني.. دائم أبدي

وأنت تجيء وترحل عنّا

وتسكن فينا،

وليس لنا نحن أن نسكنك

وحين تحدثني عن طيورك يا وطني...

أزجر الطير سعداً،

فتحترق الطير فوقي، وتأبى السقوط،

فيقتسم البحر كلّ مخاوفها والسماء،

وتنتحل الأرض اسماً معاراً..

يخالف كلَّ قواميس قومي،

يا وطني..

حينما فاجأتني جيوش الغزاة،

على ذروة الحلم، .

أسرجت خيلي،

وأشهرت رمحي،

وأشعلت نار التحدي

وألقيت قائدهم في البحار،

وحين صحوت من الصمت،

كنت هنا واقفاً..

والدماء تسابق خيلي

وتخرق كل نواميس كوني..

فقمت حملت الأمانة

كانت تفلَّ الجبال،

وتجري البحار بعيداً،

وتهرب منها السماوات والأرض،

كلُّ المدارات،

لكنّني كنت أحملها،

ثم أجري وراء البحار،

وخلف السماوات والأرض

أبحث عن وطنٍ

أمتطي الغيم والشوق

واللحظة المشتهاة،

وأسأل عنه...

على حفرة الموت بين القواصف،

أو حفرة النار بين العواصف،

أو حفرة الصمت والانتهاء..

رحلة الكائن

إسراء الدبك

قبل البداية

أيقظتني الريح
من تيهي
لأغفو
فوق رمل البرد والصمت
وحيدا
مِلتُ نحو السرّ
فاختلتْ مراياي
وأسريتُ بعيدا
فاستوتْ روحي
على شط الأغاني
حين عانقت الوعودا

البداية

قالت الأشياء
ها سري لديك
أنت مَنْ عرّى
وجودي
فتجلّيتُ
من اللاشيء
من شوقي إليك
فأزلْ عني
سحابات الغموض
علني
أنهلُّ
من غيبي
عليك

بعد البداية

لا مواويل
سوى موال روحي
تهتدي بي
من ضلالات المسافاتِ
الجهاتُ
الأغنياتُ
الريحُ
والليلُ الحزينْ
كائن للصمت وحدي
تائه عن شرفة الحلم
تعريني
يد الوهم فأبدي
ما طواه الرمل في روحي
من الوجد
فأستل انكساري وفراغي
ثم أنسلُّ
إلى عتم الجنونْ

قبل النهاية

آثامي جبل
ودموعي
تبلعها الريح المجنونةْ
ودمي جودي الأحلام الملعونةْ
و الخوف سريري
يلقي في الروح تلاوينهْ
ها أشرفت على الصحراء
المطعونةْ
ها أشرفت على الظلماتْ
لا آيات تعين السرّ
رفعت عن روحي الآياتْ

النهاية

أسعى
ودروبي شتى
لا أذكر ورد العشاق
لا أذكر موعد أغنية
لا أذكر لا أذكر شيّا
مقتول
وأنا قاتلني
ودمي يمتد إليَّ

بعد النهاية

منكسر
.....
.....
.....
..... ؟؟؟!!!
قلِق
.....
.....
.....
.. ؟؟؟؟!!!
مهزوم
.....
.....
.....
. ؟؟؟؟!!!
وسديم الرحلة رؤياي
...
..؟؟؟!!

هـذا صباحٌ للأسف!

عبدالجواد خفاجي

هذا صباحكَ فابتَدئ تعَباً
تأوَّله السَّـلفْ.
لك ما تَشَـا:
بيتُ القصيدِ، وكلُّ ألوانِ الخَرَفْ.
ولقد أباحَ لكَ اعتلالُكَ بالفَرَادَةِ
أنْ تلوذَ بِما يَسُفْ،
وبما يَكرُّ، وما يَفِـرُّ
على المَجَنَّةِ أو يَرُفْ!
لكَ أمَّةٌ كانت...
وكنتَ نَبِيـئَها، ونبيذَها،
ولأنتَ أوَّلُ مَن...
تَصَعْلَكَ في بَواديها،
وآخرُ مَن تَطَارَفَهُ الخَلَفْ،
ولأنتَ أوَّلُ مَن هَتَفْ:
«ولقد ذَكَرْتُكِ والرِّماحُ نواهِلٌ منى...أَلَخْ»
تكسَّرتِ النِّصَالُ على النِّصَالْ..
سقَطَ اللواءُ على اللواءِ
على اللواءْ!
يا أيها العبسيُّ
فابتدئ البُكاء..
هذا البكاء مقدسٌ، وطهارةٌ للروحِ
في الزَّمنِ الغُثَاء!
مَن ذا يُوَاري سوءَةَ الزَّمنِ الغَبيِّ..

يغُيرُني وجهاً وخارطةً
وشمساً لا تُعيّرُني
وبعضاً من دماء؟
كي يهطلَ الحُلمُ القديم ولو...
على أطلالنا،
كيما أبَلِّلُ صَمْتَ حَنْجَرتي
وأبتدئُ الحِداء..
كيْمَا تحرريني البلاد ؛ أرودها جهراً
وأهمز مهرتي صوب المسيل..
ومُهْجتي صوبَ السَّماء.
هيَّا.. إلى شَرَفِ البُكاء..
لكَ أمَّةٌ مرتْ..
كأشيائي جميعاً، أو..
كأطيافِ الرؤى...
كالذكرياتِ جميعِها
عَبَسَت تَهُفُّ ولا تَشُفْ!
ها إنه الأسفُ التَّليدُ
كوجْهِ قريتِنا العجوزِ،
كأيِ ناضرةٍ تَجِفْ،
يَبْقَى وَحِيداً في عراءِ الرُّوح
يَمْضِي، أو يَدُفْ،
يَبْقَى...
إذا جاءَ الصَّباحُ على رمالِ الرُّوحِ خَفْ.

يمضي إلى...
حيث الرَّنَاجِ ؛
فتدلُفُ الرِّيحُ الأصَرْ.
يا أيها الولد الذي...
تُضْنِيكَ ما مَرَّتْ، وما ثَمَّتْ تَمُرْ
لا شيء غيرَ الرِّيحِ في بيدائنا،
واليومُ قَـرّ.
والريحُ يا للريحِ!
سَافِيَةٌ تَصُـرْ
«سـئِمَتْ تكاليفُ الحياةِ
ومَنْ يعِشْ..». فالعيشُ مُـرّ!
فإذا اتجهتَ إلى الفرار
فإنّها الرَّمْضَاءُ، والعيشُ الأمَـرّ.
لكَ أمةٌ...
مرتْ كأصْدَاءِ الطُّرَفْ!
وكأن ظلاً ها هنا
قد مَرَّ أو...
لكأنّه ظلّي الذي..
يَهْوِي؟ كعادته ؟
يَضِـلُّ ويَرْتَجِفْ!
ماذا تَبَقَّى...
غيرُ هـيْنَمَةِ الأسَفْ؟
ولسَوفَ تبدأُ في مُهَادَنةِ الأسَفْ!
هذا صباحُكَ ليس لَكْ،
هذا صبَاحٌ للأسَفْ.

هذا الصباح

خالد عثمان

رأيت عقاباً يحط على سطح بيتنا، رأيته يقترب مني، كان منقاره من النحاس الصلب، مدبباً كحد الخنجر، ضرب سطح البيت بجناحيه الكبيرين؛ نزلت مسرعاً عبر السلم الحديدي المؤدي إلى الحوش، رأيت شيئاً يخرج مني تشكل فصار زهرة سوسن، حمله العقاب وطار.

صعدت أخته الصغرى لتنبيهه بموعد ذهابه إلى العمل، وجدت نافذة الغرفة متسخة بخرق الطيور وبقايا من الريش على حوافها المعدنية نقرت بأصابعها الرقيقة على زجاج النافذة طويلاً، نادت عليه. دفعت الباب الموارب، كان صراخها مدوياً في صباح تسللت شمسه إلى كل حارة من حواري مسقط، بيتاً بيتاً، غرفة، غرفة من خلال الكوات الحجرية وعبر النوافذ الخشبية ومن تحت أعقاب الأبواب الموصدة، انتشر الضوء في الفراغات المعتمة.

وجدت أخاها الوحيد وقد توزع الزبد بين شدقيه بكثافة، مال منخراه إلى الجهة اليمنى حمل قديم أسفل خده نتيجة شجار في الحارة بالسكاكين. خط بني داكن عند معقد إزاره استرخت قدماه، انخسف صدغاه، امتدت جلدة وجهه.

كانت جدران الغرفة مزينة بالصور؛ صورة كبيرة لبوب مارلي وهو يعزف على جيتاره المميز وسطها تكثيفة من الضوء المنبعث من المصابيح وعدسات الكاميرا، صورة مايكل جاكسون في أثناء أغنيته المشهورة (الصنم)، مادونا بملابسها العارية الوردية، باقات من الأزهار والهدايا مرمية تحت قدميها الحافيتين بجوار النافذة إلى الأعلى يسار صور لمشاهير اللاعبين اللاعب علي الحبسي وعماد الحوسني بجانب السرير طاولة صغيرة عليها بطاقة (حياك) مكشوطة شلشت جولفيها خمس رسائل جديدة وعشر مكالمات لم يرد عليها كان يراقب طائر العقاب ساعتها... الجثة كانت تقبع على أرضية الغرفة بطريقة متشنجة، حقنة متدحرجة تحت إحدى أرجل الكرسي الموضوع عند النافذة المغلقة بستائر غارقة في العتمة، طست معدني به ماء بارد على ساعده مكان الوريد مسوداً ونقاط من الدم على الشرشف.

تسللت ذرات من الغبار من بين الشقوق. من النوافذ الملونة ينبعث صباح عادي، فرشت الحصر خارج الدار، توافد الجيران والأصحاب، تحركت القدور. الحريم يجهزن الماء الساخن، امتلأ البيت بالبكاء، احتشد الرجال أمام الباب، سيارته الرياضية جيب واقفة تحت الشجرة، السلسلة اشتراها من سوق الجمعة قبل أسبوعين بعد تفاوض مرير مع صاحبها.

أتى المغسل بعد ما ذهب الرجال ينادونه من بيته الذي في آخر الحارة القريب من سور باب المثاعيب، كان يسقي شجيراته الثلاث يلبس صديرية قطنية بيضاء وإزاراً، غارقاً في عرقه لبس حذاء شتوي مما لكمة على رأسه، مشى معهم حاملاً ما يلزم.

دخل وهو يحمل في يمناه كيساً سلمه على المحتشدين طلب أن يعدوا المجمرة أدارها ثلاثاً حول الخشبة التي يرقد عليها. لف على يديه خرقة. نزع عنه ملابسه. يداه ترتعشان عروقه نافرة أصابعه لينة طرية. يتنفس بعمق، سعاله جاف وخانق.

استوت الجنازة على الأكتاف. نمنمات الوشاح الأخضر الخشنة تخالط أصابعهم، لمس الأطفال بين حشود المشيعين مشوا عبر زقاق حجري متآكل، يتلوى الموكب خلال الأزقة المتكلسة. جاوزوا الحارة، الدكاكين، البيوت المتراصة. تمر الجنازة على الشرفات والنوافذ والأشجار وبين أعمدة الكهرباء مرتوسط لعب كرة القدم. رفعوا أطراف الدشاديش عن مياه المجاري. النساء الواقفات المتجمعات عند أبواب بيوتهن يرقبن الجنازة يتوشوشن في صمت عن الميت، وهناك فتيات متلصصات من النوافذ العلوية يسردن حكاياته الغرامية مع بنات الحارة.

أصدقاؤه كلهم معه الآن يمشون بجانبه بملابس أنيقة وعمائم مزركشة، خفقات أعلامهم تعلو وتهبط لملمس سريع محلتهم الكل هنا، خنين مكتوم يسمع من ضمن المشيعين رائحة الحنوط تلامس شعيرات أنوفهم الرطبة بعرق الصباح الحار.

وصلوا الشارع المؤدي إلى المقبرة، مروا بمسجد الحارة، حمامتان ترفرفان بين المنارة والقبة الزرقاء. توقفت حركة السيارات. ضجيج أبواق السيارات والحافلات المدرسية، نساء فوق سطوح المنازل المجاورة لمقبرة تصطف المشيعون في الساحة. تراصت الأجساد. كبر الإمام (الله أكبر).

تجمهروا جميعاً حول الحفرة تسلق الأولاد الصغار سور المقبرة واقتعدوا حافته، يراقبون بعيون صغيرة، دفعوا الميت بكل رفق خارج النعش نزل شخصان في الحفرة. (اسحب... اسحبوا الميت... أحجار.. طين... حصى.. ماء... تراب.. تراب... تراب...) تطاير الغبار، غابت الوجوه، ارتفع ضجيج المعاول. الكل يهيل عليه التراب حتى أصدقاؤه. وضعوا الشاهد الحجري. يسمع خفق نعالهم الأنيقة وهم يغادرون، ينفضون عنهم التراب، كان يريد أن يرجع معهم كما حضر معهم في جنازته تشتاقه الغرفة الصغيرة في الحارة الصغيرة التي تتكئ بين الجبال السمراء، رائحة خبز أمه الصباحية تتطاير إليه بخفة. قدح الشاي المزخرف على حافة النافذة.

سوف تتلاشى الأصوات بعد قليل يستمع أيضاً إلى حديثهم المعهود عن البيوت. الزوجات، شغب الأطفال، عن الرواتب التي تتأخر ثم تنتهي، يتكلمون عن ارتفاع الأسعار. عن التقاعد المبكر. الأغاني الجديدة، ثرثروا طويلاً، قهقهوا أكثر، تناجوا عن أسرارهم الخاصة. يرحلون عنه واحداً، واحداً تبتعد الهمسات تخفت تتلاشى، تغيب بعيداً في الغبار الهش....

رَمَادُ السِّنِين

صلاح الدين الغزال

أَضَعْتُ شِعْرِي وَضَاعَتْ كُلُّ أَحْلاَمِي
ومَاتَبَقَّى سِوَى حُزْنِي وَآلامِي

أَرَى رَمَادِي الذي قَدْ كَانَ قَبْلُ لَظَىً
أَضْحَى جَلِيداً يُحَاكِي ضَيْمَ أَيَّامِي

قَدْ بُلِّلَتْ بِدُمُوعِ الخَوْفِ قَافِيَتِي
وَأَحْرُفِي أَرَّقَتْهَا قَبْلُ أَوْهَامِي

جَوَادُ سَعْدِي كَبَا قَبْلَ السِّبَاقِ وَلَمْ
أَظْفِرْ غَدَاةَ كَبَا إِلاَّ بِأَسْقَامِي

قَسَتْ عَلَيَّ ظُرُوفُ العَيْشِ وَانْتَكَسَتْ
رَايَاتُ مَجْدِي وَهَرَّ العَسْفُ أَقْدَامِي

وَصَارَ حِبْرِي الذي قَدْ كَانَ أُحْجِيَةً
أُلْعُوبَةً فِي دَيَاجِي أُفْقِيَ الدَّامِي

رَمَيْتُ بِالشِّعْرِ أَعْدَاءَ القَصِيدِ فَلَمْ
تُفْلِحْ حُرُوفِي وَعَافَ السَّهْمُ لِلرَّامِي

يَا قَاتِلَيَّ أَتَدْرُونَ السُّهَادَ لِمَنْ
لِمَقْلَةٍ كَادَهَا هَمٌّ لإِرْغَامِي

يَظَلُّ شِعْرِي وَإِنْ عَاثَ الزَّمَانُ بِهِ
ظِلاًّ عَلَى الأَرْضِ مَمْدُوداً لأَعْوَامِ

خمس قصائد

محمد عزت الطيري

١
جنونان

جنونٌ
هداكِ لقلبي
وقلبٌ
غريبُ المزاجِ
هداني
لعذ بِ
جنونكْ

٢
سلام

سلامٌ عليَّ
إذا ما أتيتُ إليكِ
حزيناً كليلة صيفٍ
أليفاً كلحظة خوفٍ
نحيلاً، كومضة طيفٍ
خفيفاً
كريشة عصفورةٍ
في الهواءِ
تطيِّرها،
نسمةٌ
من يديكِ
سلامٌ عليكِ
إذا أوصَدَتْ كلُّ أبوابكِ الفاتناتِ
مزاليجها الخضرَ،
دوني
وأنهتْ فصولاً
لعشقٍ وموسمَ،
سربِ يمامٍ
اتى مثقلاً،
بالمواعيدِ
من كل غصنٍ
وأيكِ

٣
مصيدة

عصفورانِ
على الشجره
فخَّانِ على الأرضِ
يرشانِ القمح
وينتظران

٤
الذئب

بنتٌ في المقهى
تشربُ قهوتها
وتحدّقُ في الحائطِ
وتفكّرُ.....
ذئبٌ
في الطاولةِ الأخرى
يشربُ خطَّتَهُ،
ويُعِدُّ العُدّةَ،
بكلامٍ رومانسيٍّ
وقصائد تترى

٥
علياء

ثلجٌ
في الشارعِ
شمسٌ
بعد هديلٍ
تشرقُ
من علياءِ
سخونتها

قصص قصيرة جداً

عبدالله المتقي

علبة طين

في صيف بعيد، مات أبي بلدغة أفعى في حقل من سنابل صفراء
في شتاء دافئ، تزوجت أمي من بائع للمعاطف المستعملة
وفي خريف ما، انتزعت صورة أبي من الجدار، ورمتها في كيس للأزبال
نظرت إليها بملء غضبي، بصقت على الأرض، ثم اندفعت خارج الدار، وبقيت طوال غيرتي، قريباً من جدتي في علبة من طين.

خيمة القردة

على هامش الخيمة، شبعت القرود من القصعة، ثم تراشقت بالكسكس
قال الضيوف بعد انتهاء الموسم:
«سيمسخكم الله»
ابتسمت القرود ساخرة، ثم قالت:
« يمسخنا بشراً..!؟»
وعادت لضحكها المقرف

لحن البنات

في بياض النهار، ظلت البنت مندهشة للحن الذي يأتي من بطن الدمية
في المساء، بدأ لحن الدمية يفتر، وأسارير البنت تنكمش
في الليل، توقف لحن الدمية، فسقطت ميتة كما تصورتها البنت
لا شيء سوى البكاء
وجنون لكمات صغيرة
على بطن دمية من دون لحن للحياة

أرق

علّق معطفه في المشجب خلع قبعته ولبس منامته المنقطة لينام.. تحت الفراش شعرت المنامة بالدفء احمرت عيناها، ونامت فيما ظلت عيناه جاحظتان في ظلام كفيف.

يا وطني السجين

محمد إدريس

مساء الخير..
يا وطني السجين..
مساء الخير..
يا قمري الحزين..

يا بلد التين والزيتون..
يا وطن الزعتر والحنّون..
يا من بوركت أرضه
يا سكن الأنبياء والمرسلين
أيها البهي.. النقي
الصامد.. الأسمر..
النبيل.

تركوك وحيداً..
في قبضة السجان..
تركوك غريباً..
يا ضيعة الأخوان..
تركوك..

في غيابة الجب..
لتباع..
بأبخس الأثمان..

لك الله يا وطني الجريح..
لك الله يا بلدي الذبيح..
يستبشر الله بالصديقين
والشهداء..
تنتشي الأرض بأعراسهم..
وتحتفي السماء بأرواحهم..
قناديل تترى..
تنير الفضاء..
في ليل أسود..
حالك..
غادرته النجوم..
وعز فيه الضياء..

على راحتيك..
تتسابق أعوام الطفوله..
على ساعديك..

تتسامق هامات الرجولة..
فتتبت الأرض ابطالاً..
ووردا أحمراً..
وعزّاً..
وفحولة.

مهما حاولوا..
ومهما يحاولون..
انت باق..
وهم زائلون..
أنت البدء..
أنت الحرف..
أنت الحضارة..

مهما حوروا..
ومهما زوروا..
لن يطمسوا الحق..
لن يخرسوا العبارة..
وستغدو وطناً..
ثائراً..
شق في الصخر مساره..

إلى قراء ومتابعي «الرافد» الأعزاء

دأبت مجلة «الرافد» على تطوير مرئياتها وتفاعلها مع القراء والمساهمين بالكتابة فيها من خلال اعتماد نظام المساهمة المفتوحة لكل من يرتئي في نفسه الإمكانية لتقديم المادة الجيدة والمعيارية، وحرصنا خلال السنوات الماضية على اعتماد أفضل وسائل التواصل مع المساهمين من خلال الرد المباشر على من يكتب إلينا وإفادته بمصير مادته، ناظرين إلى رفعة العلاقة مع المساهمين، سواء أجيزت المادة للنشر أو لم تجز، وخلال الأشهر الماضية أضفنا ملزمة كاملة لاستيعاب المزيد من المساهمات كما شرعنا في إصدار كتاب الرافد الشهري مترافقاً مع العدد مع استمرار الملف الشهري في العدد، وإلى ذلك تحول موقع الرافد الإلكتروني إلى موقع تفاعلي مع الاحتفاظ بنظام الاستدعاء الصوري للمواد «بي دي اف»، وابتداءً من شهر يونيو أنزلنا نص كتاب الرافد الشهري ليكون متاحاً لزائري موقع الرافد الإلكتروني.

هذا المرقس نضع مخططاً للملف الشهري يتناوب مع مستجدات الساحة الثقافية العربية تاركين أمر المساهمات لواسع نظركم ومبادراتكم الخلاقة.

فيما يلي عناوين الملفات ومحاورها لإطلاعكم والعناية.

ملفات الرافد

أغسطس إلى ديسمبر من العام الجاري

عناوين ومحاور الملفات

أغسطس

جدل الثبات والمتحول في التشكيل الإماراتي

المحاور

- المتغير الثقافي في الإمارات وأثره في التشكيل
- الروافع الأساسية لمنطق التشكيل في الإمارات
- آفاق التجربة التشكيلية المؤسسية في الإمارات
- المختلف والمؤتلف في تجارب فناني الإمارات

سبتمبر

المحاور

الشعرية العربية المعاصرة بين الدلالي والجمالي

المحاور

- المسافة بين الشعر العربي المعاصر وأحوال الزمان
- حدود الحداثة وسؤال الخصوصية في الشعر العربي

الرافد

ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

. القصيدة التفاعلية.. لغو أم حقيقة ؟
. حداثة العصر..شعرنة للنثر أم 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

علي أحمد باكثير

مئة عام على الميلاد (١٩١٠-٢٠١٠)

د. عبد الحكيم الزبيدي

تحل في شهر ديسمبر من هذا العام (٢٠١٠) ذكرى مرور مئة عام على مولد الأديب العربي الكبير علي أحمد باكثير الذي ولد في إندونيسيا في ٢١ من ديسمبر سنة ١٩١٠م، وتوفي في القاهرة في ١٠ من نوفمبر سنة ١٩٦٩م، وبين الميلاد والوفاة كانت حياته الحافلة بالعطاء والإنجازات العظيمة في حقول الأدب المختلفة من شعر ورواية ومسرحية شعرية ونثرية.

وتأتي خطوة مجلة (الرافد) في هذا الملف مساهمة متواضعة لإحياء ذكرى هذا الأديب الفذ متعدد المواهب، ولقد سبق للرافد أن أصدرت كتاباً عن باكثير في شهر يونيو الماضي تزامناً مع المؤتمر الدولي الذي عقد في ذات الشهر في القاهرة إحياءً لمئوية باكثير.

لقد كان باكثير رائداً في العديد من المجالات، فلم يكذب أهله ولا شعبه، وارتاد بأدبه مجالات لم يرتدها أحد قبله ولا بعده، وحسبنا أن نشير هنا إلى كتاباته عن قضية فلسطين كمثال على إحدى هذه الريادات التي لا تزال شاغرة إلى اليوم، وبالرغم من التعتيم والتجهيل الذي خيم على باكثير وتراثه حيناً من الدهر فإن في صدور العديد من الدراسات والأطروحات العلمية عنه وعن أدبه في السنوات الأخيرة لخير دليل على أنه قد بدأ يعود إلى الصدارة التي تربع عليها فترة من الزمن، وأنه قد بدأ يجد من الإنصاف ما يستحقه، تصديقاً لقول الحق تبارك وتعالى: (فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض). صدق الله العظيم.

١٩٣٣

القاهرة ١٩٣٤

علي أحمد باكثير: حياته من أدبه

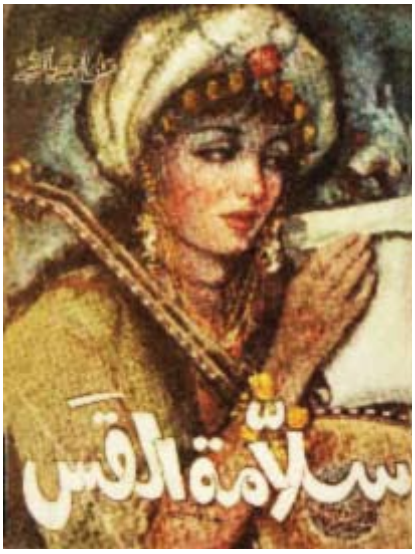
رواية (سلامة القس) نموذجاً

د. عبد الحكيم الزبيدي

لاشك أن أدب أي أديب لاينبع من فراغ وإنما يأتي نتيجة ما تكتنزه ذاكرته من أحداث وما مرت به من تجارب يضاف إلى ذلك ثقافته وخياله الخصب. والمتتبع لأعمال الأديب علي أحمد باكثير المسرحية والروائية يلمس انعكاس بعض الأحداث التي مرت به في حياته واضحاً في أدبه. على أن درجة الوضوح قد تختلف من عمل لآخر. فإذا كان الرمز صريحاً في أول عمل مسرحي لباكثير وهو مسرحية (هُمام أو في بلاد الأحقاف) فإنه في أعمال أخرى أقل وضوحاً وقد يكون مستتراً وغير جلي، كما هو الحال في رواية (سلامة القس) التي احتوت على إشارات خفية إلى بعض ما تعرض له باكثير من تجارب في حياته. وسنحاول في السطور التالية تلمس هذه الإشارات مسترشدين في ذلك بشعره حيث لم يسجل باكثير من سيرته الذاتية إلا لمحاتٍ يسيرة في كتابه (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية).

سلامة القس

هي أول رواية يكتبها باكثير وقد كتبها سنة ١٩٤٤م. وفي هذه الرواية نجد صدى لحب باكثير لزوجته التي اختطفها الموت في شبابها في تصوير قصة الحب العفيف بين سلامة وعبد الرحمن القس وكما فرق الموت بين باكثير وزوجته الحبيبة نجد القضاء



يفرق أيضاً بين عبد الرحمن وحبيبته سلامة التي يعتقد المخلوفة في دمشق وانقطع كل أمل له في لقائها في الدنيا إلا أنه نلمح مشابهة بين شخصية عبد الرحمن القس وبين باكثير في عدة أمور، منها أمل كل منهما في لقاء محبوبته في الآخرة بعد أن عز اللقاء في الدنيا:

«فقال عبد الرحمن والدمع يترقرق في عينيه: «أجل انقطع كل أمل في صيرورتك إليّ في هذه الحياة الدنيا، أما في الحياة الأخرى فإن الأمل باقٍ يا سلامة، وإنه لأمل كبير» (ص ١٦٦).

وكان مصدر يقين عبد الرحمن من لقائه بسلامة في الآخرة هو قول الله تعالى: (الأخلاء يومئذ بعضهم لبعض عدو إلا المتقين) ولهذا حث عبد الرحمن سلامة على المحافظة على الصلاة والصيام واجتناب ما حرم الله، حتى تصير له في الآخرة. ويتطابق هذا اليقين لدى القس مع ثقة باكثير وأمله في لقاء زوجته في الجنة، وقد ورد ذلك في كثير من شعره الذي نظمه في رثاء زوجته الحبيبة. وأوله -فيما نظن- قوله على لسان هُمام، في مسرحية (هُمام أو في بلاد الأحقاف) التي كتبها باكثير في الطائف قبل قدومه إلى مصر (١):

لئن حالت الأيام بيني وبينه
وقدر للشمل الجميع شتاته
ففي جنة المأوى غداً سوف نلتقي
بفضل كريم لا تحد هباته
وإن عزاء القلب إيمانه به
وقد فارقته في الحياة حياته

وقوله في مطولته (نظام البردة) وقد نظمها أيضاً في الطائف (٢):

والحب بقصورٍ من خطوبٍ وهل عرفت = (معبودة الحب) مثلي عابداً صنمي
أو في وأقوم فيهم جروفي صلة = مني يحفظ عهود الحب والذمم؟
بليت فيه بخطب لا عزاء له = إلا اللقاء بدار الخلد والسلم

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة (الأمس واليوم) (٣)، التي نشرها أول مقدمه إلى مصر:

فلْأمت بعدك كي ألقاك أو فلأحيا بالذكرى
لحين
وعزائي في يقيني أنني ألقاك في دار اليقين
ومن المواطن التي تتشابه فيها أحداث القصة مع سيرة حياة باكثير، وصف حالة عبد الرحمن حين صُدم بخبر بيع سلامة لرجل من المدينة بعد الحجر على أموال سيدها ابن سهيل الكثيرة الديون عليه حيث يصفه باكثير وصفاً يُشبه حالته هو بعد وفاة زوجته يقول باكثير واصفاً حال عبد الرحمن القس:
«خرج عبد الرحمن من عند ابن سهيل فقصد توّاً إلى المسجد فصلى المغرب، ثم طاف بالكعبة ما شاء الله أن يطوف، وهو في ذلك شارد اللب ذاهل الحس تجيء به الخواطر وتذهب، كأنما قد ألقي منها في بحر لجي يتلاطم عبابه، وتصطخب أمواجه، فهو منها في كبد، ترفعه موجة وتهبط به أخرى، ويرى الناس يقومون ويقعدون ويطوفون ويصلون وكأنه يرى أخيلة تتراقص أمامه، وأشباحاً تضطرب حوله ويتصفح وجوههم فينكرها ولا يكاد يعرف فيها وجهاً، ويعود إلى نفسه فيتلمس جسمه كأنما يشك في وقوفه ذاك ويريد أن يتبين أحيّ هو يضطرب بين الأحياء، أم ميت قد بعث مع الأموات في يوم الحساب!» (٤).
وهذا التشبيه للخواطر بالأمواج المضطربة وإنكاره لوجوه الطائفين، ومسه لجسمه ليتأكد أنه لا يزال حياً، كل هذا يذكرنا بمطلع مطولته (نظام البردة) (٥):
دجىً تتالى كأمواج المحيط بها = عقلي وقلبي وطرفي كل ذاك عمي
أكاد أرتاب في نفسي فأنكرها = لولا مسيسي جسمي غير متهمِ

بين باكثير والقس
ويبدو لي من خلال قراءتي لرواية (سلامة القس) أن باكثير يرمز فيها إلى تجربته الخاصة، وأن الصراع الذي شهده عبد الرحمن القس في نفسه بين التقوى والهوى هو الصراع الذي عاناه باكثير أول وصوله إلى مصر فقد نشأ باكثير نشأة شبيهة بنشأة القس، في بيئة علم وصلاح وتقوى، فحفظ القرآن وتعلم الفقه والحديث، وكان داعية إصلاح في بلده (حضرموت)، يدعو إلى فهم صحيح للدين ونبذ البدع والخرافات. تماماً كما كان القس داعية إصلاح يسعى لدى الوالي ليخرج من البلد الأمين الفجرة من الشعراء أمثال عمر بن أبي ربيعة والمفسدين من المغنين أمثال جميلة.
وكان باكثير –كما كان القس– بعيداً عن مواطن الفتنة لانعدام أسبابها في حضرموت، وبالتالي لم يتعرض لاختبار في إيمانه وتقواه. ولكنه بعد وصوله إلى مصر ومغامستها للحياة فيها وجد نفسه فجأة في بلد منفتح على كل أنواع الفتن والشهوات التي يمكن لأي كل شهوة أن يغمس فيها ويتحدر إليها تماماً كما وجد القس نفسه فجأة أمام فتنة سلامة الطاغية ومراودتها له وهي تنتظر إليه «نظرة تائهة فيها كل معاني الاستسلام والغزل» (٦). وكما انتفض عبد الرحمن وذكّر سلامة بالله، انتفض باكثير وهو يرى نفسه يكاد يقع في بعض هذه الفتن التي تحيط به، ويستعصم بإيمانه وتقواه.
والأبيات التي نظمها باكثير (٧) على لسان عبد الرحمن القس في الرواية يشكو فيها من الصراع الذي يجده في قلبه بين الحب والتقوى، إنما تعبر حقيقة عن مشاعر باكثير (٨):
هواك يقارع التقوى بقلبي = فأشهد فيه حربهما سجالا
وهل في الأرض أشقى من محبٍ = يذوب هوى ولا يرجو نوالا

فلقد كان باكثير –في شعره الذي كان ينشره أول قدومه إلى مصر– يشكو من الصراع بين تقواه وبين دواعي الهوى التي يراها في متناول يديه لولا تورعه عنها مخافة الله، فمن ذلك قصائده: (واقفة بالباب) (٩)، و(وحي سمراء) (١٠)، و(في الأزبكية) (١١)، وفي نهاية الأخيرة يقول:
أواه للفنان عف إزاره = كم ذا يذوب فؤاده المتبول
ظمآن والماء المثلج دونه = ملء الكؤوس وما إليه سبيل
تتبع التقوى خطى أقدامه = وكأنما هو وحده المسؤول
وتراقب الأخلاق لحظ جفونه = وحسابها عند الضمير طويل

وكان ينشر مثل هذه القصائد في (أبولو)، وبعضها تنحو إلى الوصف الحسي كما في قصيدة (وحي الشاطئ) التي يصف فيها شاطئ (ستانلي باي) بالإسكندرية (١٢).

ولعله أخطأ حين نشر واحدة منها في مجلة الرسالة المحافظة، وهي بعنوان «ما هو الكون» (١٣)، وفيها وصف حسي، حتى إن محرر الرسالة كتب في الهامش وكأنه يعتذر عن نشرها: «أثبتنا هذه القصيدة على ما لها من تسجيلاً للون من ألوان الأدب الحضرمي»، وفي آخرها يقول باكثير:
رب غاوٍ يلومني في نشيدي = وهو لا ينتهي عن الفحشاء
خاشع الطرف مطرق الرأس يمشي = بين خلين سمعة ورياء
يظهر الفكر وهو في السر يغشى = ما تندى له جبين الحياء
وأنا الطاهر السراويل والبُر = نقيّ القميص عفّ الرداء

ليس مني الفسوق تأباه في جسمي دماء
الجدود والآباء
ينهل الحسن من غرامي ولكن
هو صديان يلتظي من إبائي
كل حبي طهر وقدس وتسبيح
= طهري وصيغة من دعائي

وهذه لعفة هي يسر شقاء باكثير كما هي يسر شقاء القس في رواية (سلامة):
«وسكت عبد الرحمن قليلاً ثم تنهد وقال: «ولكن الناس يقولون فسق القس وشغفته جارية ابن سهيل حباً» فقالت سلّامة: «دعهم يقولوا ما يشاؤون، فوالله يا ابن أبي عمار إنك لطاهر الذيل شديد المخافة من الله» فقال عبد الرحمن بصوت حزين: «أجل يا سلّامة، وهذا سر شقائي» (١٤).

وكأني بباكثير حين جعل القس في رواية (سلامة) يقارن بين حياته قبل أن يعرف سلامة وبعد معرفته بها، كأني به يقارن بين حياته هو قبل قدومه إلى مصر وبعدها، يقول باكثير:
«ورجع عبد الرحمن إلى ماضيه، يحن إلى تلك الأيام الصافية إذ كان فيها خالي البال راضي النفس مستريح الفكر ينام مطمئناً ويقوم من نومه مطمئناً، ويقضي نهاره في المسجد يذكر الله أو يتلو القرآن أو يشهد مجالس العلم معرضاً عن الدنيا صادفاً عن باطلها وغرورها ساليّاً همومها مبتعداً عن مدارج الفتن ومسالك الغواية ...» (١٥).

أليست هذه حياة باكثير في حضرموت؟ إن باكثير هنا يكاد يتحدث عن نفسه. ويستمر عبد الرحمن في مساءلة نفسه، مقارناً بين ماضيه وحاضره:
«أحق أن ماضيه خير من حاضره؟ أليس من الجائز أن يكون حاضره خيراً من ماضيه؟ ليوازن بينهما في شيء (١٦) ليرى أيهما الراجح».

ويستمر القس في المقارنة:
«كان في ماضيه يخشى الله ويتقيه، ويبكي في صلاته وقيامه فهل ذهبت عنه خشية الله وتقواه؟ أليست خشية الله اليوم قد حفت به الشهوات وتبرجت له الدنيا أعظم من خشيته أمس حين لم يكن في قلبه متقلب عيشه يخشى الله فيه؟ وهل رقأ دمعه إذا أجنه الليل وقام في سكونه يناجي الله؟ أليس بكاؤه اليوم أغزر من بكائه أمس؟ ألم يصر قلبه أرق وحنينه أصدق وشعوره أعمق؟» (١٧).

«استمر عبد الرحمن على هذا النحو يوازن بين حاضره وماضيه فيجد الرجحان لحاضره، أو يميل قلبه إلى ترجيحه فيصدقه عقله» (١٨).
إن باكثير هنا – في رأيي – يعكس حالته النفسية وقلقه من افتراس المحيط به ومقارنة ذلك بماضيه قبل أن تطأ قدماه أرض مصر. ولكنه ينتصر للحاضر مغلباً إياه على الماضي، طالما هو متمسك بتقواه وورعه، رغم وجوده بين هذه المغريات والشهوات.

وهكذا كان اختيار باكثير لهذه القصة من بطون كتب التاريخ لأنها تصور التسامي الخلقي والترفع على الشهوات وصدها بالتقوى والعفاف. فموقف عبد الرحمن القس من سلامة وتعففه حين راودته عن نفسه، يشابه تعفف باكثير وتقواه حين راودته الشهوات عن نفسه في مصر البلد المنفتح الذي يعج بالمغريات لشاب قادم من أعماق الريف والبادية.

بقي أن نشير إلى أن باكثير – فيما أرى – كان يخشى على نفسه إن انغمس في تلك الشهوات أن يفقد بذلك السبب في لقاء زوجته الحبيبة في الجنة. فباكثير كان على ثقة في أنه سيلتقي بزوجته التي سبقته إلى عالم الخلود، كما أسلفنا، إلا أن هذا الأمل رهن بالتزام باكثير بشرط التقوى، وهذا هو فحوى الآية الكريمة التي ظل القس يرددها على سمع سلامة في آخر لقاء لهما، وكان آخر حديث بينهما أن ردد هو الجزء الأول من الآية وردت هي الجزء الثاني حتى غابت عن ناظريه:
«قال لها: «لا تنسي يا سلامة آية الذكرى». فقالت: «لن أنساها يا عبد الرحمن». قال: «الأخلاء يومئذ...»، فقالت: «بعضهم لبعض عدو إلا المتقين». واستوت على هودجها فنهض الجمل البارك وتحرك الركب فتعالى صياح الجميع وطفقت سلامة تشير بيديها تحييهم ووقعت عيناها على عبد الرحمن بن أبي عمار ينظر إليها ويفترّ ثغره عن ابتسامة تلمع بين الدموع وهو يردد: «إلا المتقين.. إلا المتقين..»، وكانت تلك آخر نظرة لسلامة في عبد الرحمن ولعبد الرحمن في سلامة. وكانت هذه آخر كلمة سمعتها سلامة من عبد الرحمن» (١٩).
فنصيحة عبد الرحمن لسلامة أن تحافظ على الصلوات وتبتعد عن المحرمات حتى تلتقي به في الآخرة هي في الحقيقة نصيحة باكثير لنفسه أن يعصم نفسه بالتقوى حتى يلتقي بزوجته الحبيبة في الجنة وعهد سلامة لعبد الرحمن لم يكن في الحقيقة إلا عهد باكثير لزوجته التي سبقته إلى عالم الخلود:
«والله لا امتنعن عن الشراب وأحافظن على الصلاة والصوم، وأعصمن نفسي بالتقوى، ولأصّدقن بكل ما تصل إليه يدي، والله يغفر لي ما دون ذلك» (٢٠).

وهكذا نرى أن باكثير قد أسقط تجربته الشخصية على أحداث القصة ولكنه فعل ذلك

باكثير

بحرفية عالية، بأن اختار أحداثاً من التاريخ، وأضاف عليها من خياله ما زادها جمالاً وتشويقاً، ثم راح يسقط عليها مشاعره وأحاسيسه وصراعات نفسه، ليخرج منها منتصراً، كما خرج عبدالرحمن القس من تجربته منتصراً.

الهــوامش:

١) علي أحمد باكثير: هماموأوفي عاصمة الأحقاف، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٥٣هـ، ص ١٠٤.
٢) علي أحمد باكثير: نظام البردة، مطبعة مصر، د.ت، ص ص ٨-٩.
٣) مجلة (أبولو) سنة ١٩٣٤م.
٤) سلامة القس، ص ١١٦.
٥) نظام البردة، ص ٥.
٦) سلامة القس، ص ٩٢.
٧) تتبع الدكتور أبوبكر البابكري الأبيات الواردة في (سلامة القس) وفرق بين الأبيات المثبتة في كتب التاريخ وبين تلك التي من نظم باكثير، انظر: روايات باكثير التاريخية، منشورات جامعة صنعاء، ٢٠٠٥، ص ص ٢٨٨-٢٩٤.
٨) أبولو، ع ٩ مج ٢، مايو ١٩٣٤، ص ص ٨٦٢-٨٦٣.
٩) السابق، ص ٩٩١.
١٠) أبولو، ع ١٠، مج ٢، يونية ١٩٣٤، ص ص ١٢٢-١٢٣.
١١) أبولو، ع ١، مج ٣، سبتمبر ١٩٣٤، ص ٧٩
١٢) الرسالة، ع ٤٥، السنة ٢، ١ صفر ١٣٥٣هـ/ ١٤ مايو ١٩٣٤م، ص ٨٢٦.
١٣) سلامة القس، ص ٩٨.
١٤) سلامة القس، ص ١٢.
١٥) كذا في الأصل ولعلها: «ليوازن بينهما في شيء من الإنصاف»
١٦) سلامة القس، ص ١٠٥.
١٧) سلامة القس، ص ١٠٦.
١٨) سلامة القس، ص ١٠٧.
١٩) سلامة القس، ص ١٧١-١٧٢.
٢٠) سلامة القس، ص ١٦٧.

بلاد الشام والرافدين في مسرح باكثير

مقاربات فنية دلالية

د. عمر عبد العزيز

من المعروف أن المسرحي والسارد والشاعر علي أحمد باكثير أنجز سلسلة واسعة من المسرحيات والأعمال الدرامية والتي توّجها بمسلسله الأطول من الخليفة الراشد عمر بن الخطاب. ذلك المسلسل الذي استبق فيه باكثير مُجايليه من جهة، سواء من حيث الطول أو الاجتراح.. كما استبق فيه الزمن الرقابي الإعلامي العربي وكأنه ينجز عملاً سيرى النور ذات يوم قادم، والشاهد أنه كان عليماً لما لم يمنع ظهور صحابة رسول الله (صلى الله عليه وسلم) في أعمال تلفزيونية درامية.. لكنه تأسّى بالمستقبل ووعوده، وأنجز ذلك العمل الفريد والأطول من نوعه إلى يومنا هذا.

أحببت الإيماء إلى هذه المقدمة للتدليل على باع الراحل الكبير في النص الدرامي بأشكاله المسرحية والتلفزيونية بل والسينمائية، فبالرغم من أنه لم يُعرف بوصفه كاتب سيناريو سينمائي إلا أن مراجعة عابرة لأعماله الروائية سترينا مدى حضور الثقافة المشهدية السينمائية في تلك الأعمال.. وكنتُ قد قدمت قبل حين لرواية «الفارس الجميل» وأشرت فيها لهذه الملحوظة حيث قلت إن الفارس الجميل هو آخر الأعمال الروائية للكاتب الشامل والمثقف الموسوعي الراحل علي أحمد باكثير حيث اعتمد باكثير في هذه الرواية على فكرة الاختزال الشديد والسرد الواضح الموشى بالنصوص التاريخية واستعارة لغة الزمان والمكان، إيماء إلى طريقة التعبير عند العرب في عصر الدولة الأموية، وقد استطاع باكثير في هذه الرواية المختصرة تصوير البيئة السياسية والاجتماعية التي ترافقت مع الصراع المحموم بين بيوتات الحكم العربية، تلك التي اختزلت عوامل التوسع الإسلامي في منطق المغالبة والظفر العسكري، فكانت الدماء والفتن والويلات مما نعرف عنه الكثير في تاريخنا المسطور.

ومنذ استهلال الرواية يفاجئك باكثير بصورة مشهدية عامة للبصرة، تلج بك إلى خفايا النفس البشرية، فالقائد السياسي الأمير مصعب بن الزبير «الفارس الجميل» يصل إلى البصرة حاملاً في دواخله ذلك التناقض السافر بين منطق الحرب وحالة الاسترخاء الإنساني في أحضان الزوجات الحبيبات. إنه يترك ساحة الوغى لبضعة أيام لعله يهنأ بحياة مختلفة مع زوجاته الأربع، وبتركيز خاص على اثنتين منهن تمثلان الجمال والدلال، الحسب والنسب، بل فكرة الاعتلاء بالمثال القادم من أساس الزواج النبيل، لكنه لن ينعم بالهدوء والاستقرار، ولن يتمكن من استدعاء حياة الراحة والطمأنينة، وهو القائد السياسي الذي يواجه البلايا والفتن والأنواء والدسائس في كل خطوة من خطواته بل إنه يواجه حرباً «ناعمة» داخل منزله، فزوجته سكينة بنت الحسين تؤهله للانتقام التاريخي من مقتل والدها الحسين عليه السلام، هُتفننة في ضروب الكلام والتأثيرات النفسية عليه، حتى يقبل بأن يكون رأس حربة لهدفها السامي «الانتقام»، وزوجته الأخرى عائشة بنت طلحة بن عبيد الله هُستغرقة في نرجسية الأنا المترعة بالجمال والدلال، فهي الآسرة والأسيرة، وهي النقطة المحورية في حياة الأمير الأبيقورية.

ثم تأتي أدوار زوجتين «إضافيتين» تكملان حياة الزوج المحارب والقائد، فإذا بهذا المسكين يترنّح بين لحظات الألق الجميل، وحالات الحروب الكيدية النسائية القاتلة، ومحنة اجتماع أربعة نسوة على رجل واحد حتى ولو كان بمكانة ووسامة مصعب، في إشارة دالة على صعوبة أن تتوزع القلوب وأن تقبل المرأة بشريكة لها في مثالها الحياتي. لن يشفع لمصعب بن الزبير النصر المؤزر على خصمه «المختار بن أبي عبيد» كيما يمنع مذبحة بشعة تُقطع أنصار خصمه بالرغم من توفر المبررات المنطقية في كسب ودهؤلاء، فالمنهزمون من أنصار المختار بن أبي عبيد يعرضون على الأمير مصعب بن الزبير أن يكونوا من جنده، وفي الصفوف الأولى من

الجيش الذي سيذهب إلى الشام لمقاتلة عبدالملك بن مروان وجيشه، لكن نزعة الثأر المتأصلة في النفوس تجعل أنصار مصعب يصرون على قتل الأسرى، وهكذا يتم ذبح ثلاثة آلاف فارس في ليلة ليلاء!!، ويظل مصعب يعيش هواجس الرعب والخوف مما جرى، فالانتقام كان من الخساسة والجبن إلى درجة التضحية بثلاثة آلاف رجل في ليلة واحدة، وماتم كان إضعافاً مؤكداً لمكانة مصعب الذي حاول قدر جهده تلافي المصير المشؤوم للأسرى، وكان مصعب في ذلك الموقف أشبه بالحاكم الروماني الذي سلم السيد المسيح مصيره بعد أن عجز عن إقناع اليهود بالتخلّي عن فكرة الانتقام منه فظهر حاكماً ضعيفاً وكانت اللحظة التاريخية التي ترافقت مع رغبات اليهود موازية لفتنة تاريخية جرت بين اليهود والمسيحيين.

مصعب بن الزبير الذي واجه محنة مشابهة إثر ذبح أنصار المختار سيواجه أخرى أقسى وأمرّ، فحالما يذهب لزيارة الخليفة «عبدالله بن الزبير» المقيم في الديار المقدسة «مكة» يعود خائباً، فإذا كان الأمير مصعب يسوس البلاد بالمرونة والكرم، فإن أخاه الخليفة يرفض التفريط في المال العام ويوصف من قبل خصومه بالبخل الشديد بل إنه يتقمّص حالة طهرانية تذكرنا بحالة الإمامين علي والحسين رضي الله عنهما، دون أن يأخذ العبرة مما حاق بهما أمام دهاء وبراغماتية يزيد بن معاوية .

لايقدم علي أحمد باكثير نصائح وعظات، بل يصور ما جرى بلغة روائية تمازج بين الوصف والحوار والشواهد، وبنزعة درامية تجعلك أمام مشاهد ملحمية سينمائية جاهزة ولاينقصها إلا لمسة مخرج حصيف،

نموذج باكثير لا يعني غياب نماذج استعادت التاريخ بطريقة مُتخشّبة، فالمعلوم أن التراجع الثقافي التاريخي تعبير عن بُعد مجتمعي لا يُنكر، غير أن التعميم هو الخطر الأكبر، فتباين الآراء حول تلك المرحلة لا تجعلنا بحال من الأحوال نقلل من مكانة أسماء مثل الجواهري أو البردوني

وهو فيما يقدم المشاهد الحوارية المنتقاة بعناية وسبكة جميلتين يُظهر أيضاً البُعد الآخر لتجليات الحروب والتراجيديا الحياتية، كما أنه يستغور في نفوس أبطاله، سابحاً في فضاء الأنا المترعة بالأحزان والحنين، الأنا غير القادرة على منع الدراما الوجودية الصعبة المحاطة بالأجواء المخملية المترفة، وبالحالات الشجية لأيام الصفاء والهناء العابرة والمعجونة بالدماء والدموع!

يتعمّد باكثير تركيز بؤرة الضوء على الأمير مصعب بن الزبير بوصفه برزخ التفاصل والتواصل بين خليفتين للمسلمين، الأول أخوه عبدالله بن الزبير الذي يعتبر عبدالملك بن مروان مارقاً خارجاً عن إرادة الدولة ونواميسها، والثاني صديقه الحميم عبد الملك بن مروان الذي يحاول مصعب تلافي مصادمته تماماً كما هو الحال بالنسبة لعبد الملك أيضاً، والذي تمنى دوماً عدم مقاتلة مصعب غير أن المنطق الداخلي للقوة والغلبة أكبر من الصداقة والإخاء معاً .
يفاجئنا الروائي الحصيف علي أحمد باكثير بقطع إشاري استثنائي بل بمونتاج ذهني لاستشراف القادم دون كلام، فيختصر الحروب القادمة والهزيمة المؤكدة لخلافة عبدالله بن الزبير ومقتل مصعب بن الزبير في آخر لقاء للوداع بينه وعبدالملك بن مروان. ينهي الرواية وهي في حالة تواصل ضمني مع القادم الأفدح والأكبر!!

في ذلك اللقاء الأخير وما سبقه من مشاهد وشواهد حوارية نغوص في أعماق الأبطال، ونتابع النزعة البطولية، والشهامة، وحالات التطيُّر المحفوفة بالماوراء .

إن باكثير لايقدم رواية تاريخية فحسب، بل سيكولوجية بامتياز، وهو إلى ذلك يكاشف ذلك الاشتباك غير الحميد بين العرب والتاريخ، فالمجد هو وصول بالدماء والسلطة موصولة بالمُلك، كما أنه يتقرّى عبقرية المكان ونواميسه في عديد الإشارات التي تومئ لأهل العراق بوصفهم «أهل شقاق ونفاق» وأهل الشام بوصفهم «أهل طاعة وولاء»، وبغض النظر عن تقييم الماجاء أصلاً على لسان الحجاج بن يوسف الثقفي، إلا أن العراق كان ومازال بؤرة اشتعال تاريخي تستدعي من القارئ السيكولوجيا الجماهير العربية أن يبحث عن الأسباب العميقة وراء ذلك. ذهب بعض الذين قرأوا رواية «الفارس الجميل» لعلي أحمد باكثير إلى أنها إسقاط ونبوءة لمصائر نظام عبدالناصر، لكنني شخصياً لا أرى مايجمع عبدالناصر بالخليفة عبدالله بن الزبير، ولا أود هنا أن استطرد في إجراء مقابلات ثنائية بين طبيعة الظروف التي كانت في عهد عبدالله بن الزبير وكيف أنها اتسمت بعامل جوهري مداه الصراع الداخلي، فيما كان عبد الناصر يواجه صراعاً من نوع آخر، أيضاً كان عبدالله بن الزبير يسوس الدولة بفرمانه الشخصي تماماً كحال

الإمبراطوريات والممالك القديمة فيما كانت دولة عبد الناصر تتعامل مع مصالح البشر من خلال المؤسسة الحديثة مهما كانت مثالبها .

لا أزعم أن باكثير كان يولي كبير عناية للإسقاط المباشر «من التاريخ إلى الحاضر»، بل كان يرى في عبرة التاريخ ما هو قمين بالتأمل، وكان يرى أن خرائب الماضي مازالت تنوء بكلكلها على الزمن العربي الذي عاش الروائي والمسرحي والشاعر علي أحمد باكثير.

لكن الأهم من هذا وذاك والذي قصدت الإشارة إليه تمثيلاً لا حصراً أن باكثير لم يكن بعيداً عن الحداثة المعرفية والذوقية بل وظّف العناصر الدرامية السينمائية في هذه الرواية كغيرها من أعماله، وبطريقة تشي بالاستيعاب والذائقة الجمالية الراكزة، وهذا دليل آخر على أن الإحيائيين النهضويين لم يكونوا بعيدين عن حاضرهم ومستقبل الإبداع العربي أيضاً.

نموذج باكثير لا يعني غياب نماذج استعادت التاريخ بطريقة مُتخشّبة فالمعلوم أن الترجي الثقافي التاريخي تعبير عن بُعد مجتمعي لا يُنكر، غير أن التعميم هو الخطر الأكبر، فتباين الآراء حول تلك المرحلة لا تجعلنا بحال من الأحوال نقلل من مكانة أسماء مثل الجواهري أو البردوني اللذين لم يستطعا فقط في بيان التاريخ الجمالي والشعري، ولكنهما واكبا العصر، فقد كان البردوني من أكثر المتصلين معرفياً وذوقياً بكل شاردة وواردة في الشعر العربي المعاصر، وكان مُجدداً بالرغم من اعتماده العمود والقافية، تماماً كما كان أبو نواس أو المتنبي، فلماذا يجوز لأبي نواس ولا يجوز للبردوني أن يطور وفق قالب استوعبه وأدرك أسراره، وعرف مغاليقه؟ مما سبق يتضح لنا مدى إقامة باكثير في الزمن الروائي بتعددية أشكاله وأنساقه، كما يتضح لنا مدى تشبّعه بالمعارف التاريخية المركوزة في أساس وتضاعيف التاريخ الإسلامي.. أيضاً وبالتوازي مع ذلك، كان عليماً بثقافة الرأي والكلام التاريخيين.. قارئاً للملل والنحل.. والفرق والأهواء.. قريباً من الثقافة الإسلامية الرشيدة مما يذكرنا بأصوله الحضرمية اليمانية المُتّصلة بالوسطية الأشعرية الشافعية.

لكن تلك الإقامة المديدة في استنطاق التاريخ البعيد وأحواله كانت دالته الكبرى في الاقتراب من تخوم الهموم المعاصرة للوطن العربي وها هنا جادت قريحته بسلسلة واسعة من المسرحيات والنصوص الدرامية المُحايثة للأمة وأحوالها.

كانت شعرية باكثير الأفقية وانسيابات قلمه الرشيق وذاكرته المتّقدة وثقافته الدرامية، عاملاً حاسماً في إنتاجه من الناحيتين الدلالية والفنية.

الشام وبلاد الرافدين

بعد هذه التوطئة نتوقف الآن أمام كتاباته المسرحية ذات الصلة بالشام وبلاد الرافدين، ونبدأ بالعراق الذي كتب عنه مسرحية مطولة من أربعة فصول تناول فيها جملة من القضايا الحيوية في عهد الملك المقتول بوحشية.. الملك فيصل الأول ورئاسة الحكومة من قبل نوري السعيد الذي قتل أيضاً، وكأن نواميس القتل السياسي أصيل في ثقافة العرب التاريخية التي مازالت تعيد إنتاج بؤسها بكفاءة بالغة..

من خلال قراءة متمعنة للفصول الأربعة ذات العناوين التالية:

«اصمدي يا بغداد/ الصرح الشامخ/ حفلة التكريم / عودة الحجاج»

من خلال هذه القراءة نقف أمام الإشارات الدالة التالية:

الملك فيصل غائب عن المشهد تماماً ولا ذكر له، وكأنه «شاهد زور» على الحال والمآل.. ولقد قيل إن المرحوم فيصل كان يعيش حياة أبيقورية ويكتفي بحاكميته التاريخية الموروثة، تاركاً أمر الحكم والحكومة لرئيس وزرائه نوري السعيد، بما يذكرنا بالبدايات الواعدة للملكيات الدستورية الفولكلورية العربية التي لم تتحقق حتى الآن بكل أسف.

تعمّد باكثير أن يستبعد الملك إجرائياً، راهناً مصير البلاد والعباد بسياسة الحكومة التي يمثلها نوري السعيد.

نوري السعيد المُتماهي سلباً مع ولاة الأمر الأقحاح «الإنجليز» مقيماً في عقيدة سياسية راسخة، مداها السير وفق ما يريده الكبار وعدم المعاندة والرفض.. والإشارة هنا لا تطول نوري السعيد بل تضعنا مباشرة أمام الحالة العربية الراهنة، حيث يندرج السير على درب الكبار وما يؤشرون به في خانة «الطاعة» لولاة الأمر العالميين الذين لا نقوى على مناكفتهم.

هل كان باكثير يستقرئ القادم وهو يكتب عن حالة سياسية تراجيدية في عراق ما بعد الحرب العالمية الثانية.. أم أنه أراد نبش الحقيقة المؤلمة أصلاً في فراجة مستحيلة؟! ينعطف بنا باكثير إلى حالة تشبيك وتداخل معقد نستقرئ فيها وجود أمتنوع ألقوى اللعبة السياسية الدولية من خلال حوار لمّاح يؤشر إلى المكانة العاتية لمنتصري ما بعد الحرب العالمية الثانية وهما: الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي، ومن خلال ذلك

الحوار نقف على التميمة السحرية التي اعتدّت بها بريطانيا ومازالت.. تلك التي تشير إلى أن بريطانيا تمتلك «الدهاء والدماغ» وبهذا تتميز.

ما أعجب هذا الاستنتاج الذي أثبتت الأيام صلاحيته.. فبريطانيا كانت ومازالت تمثل أركز «غرفة عمليات» لمخططات الشرق الأوسط وفي جوهرها المسألة الفلسطينية، ذلك أن بريطانيا هي صاحبة «وعد بلفور»، وهي التي تتوفّر على قواعد بيانات ومعلومات شاملة للمنطقة العربية التي وقعت تحت الاستعمار البريطاني، وهي المؤسسة الاستعمارية التاريخية الوحيدة التي تمكّنت من تعمير مساحة اتصال وانفصال مع مستعمراتها السابقة وهي بإشاعة حضرة على تصاريف الأحوال في المنطقة منذ ذلك الحين.

في حرب «غزو العراق» الأخيرة طالبت بريطانيا من حليفتها المندفعة الولايات المتحدة بتحديد العتبات التالية للواقعة العسكرية.. لكن أمريكا وأخذاً بسياسة «الفوضى الخلاقة» اعتبرت النصيحة البريطانية أدباً سياسياً وعسكرياً ينتمي للماضي، فيما اعتدت بقوة السلاح والمبادأة الشاملة، وكان لها ما أرادت من تحقيق مخطط الغزو لكنها بعد ذلك فرقت في أوحال العتبات التالية للفعل العسكري، مما أكد ويؤكد دهاء السياسة البريطانية وقراءتها الحصيفة للمنطقة.

نحن هنا أمام حالة مشابهة وبأثر رجعي، فالمفاوض البريطاني لا يعتبر فلسفتي الكبار من الأمريكان والسوفييت.. بل يباشر حواراً منظوماً مع نوري السعيد ووفده، دونما تفريط بالأصول البروتوكولية ذات الصلة بثقافة العرب.

ـ كبير المفاوضين في الوفد البريطاني يلبس ويتصرف بطريقة تكرس اتصالاً غير لفظي ومؤثراً في المفاوض العراقي.. كل شيء مدروس حتى أدق التفاصيل ريثما يتم الوصول إلى اتفاق يحقق هدف بريطانيا..

ـ لابد من إكرام العرب والاحتفاء بهم، ولا بأس من قصيدة قصمايلية لقيهر رئيس الوفد البريطاني حتى يتم إرضاء نرجسية العربي المقيم في غنائية الظاهر.

وعندما يحتدم الجدل بين ممثلي الحكومة والمعارضة البرلمانية البريطانية تقف المسائل من حدود إظهار الشفافية البالغة دونما تغيير جوهري في مسار المفاوضات وأهدافها.

من تضاعيف النص وأسماء رموزه تتكشّف حضوراً موارباً لليهودية السياسية ذات الأذرع الأخطبوطية والمتدثرة بكل نياشين وأعلام البلدان «غير اليهودية»!

نوري السعيد ومن معه يوقعون على الاتفاق.. وهنا ينبري المؤلف علي أحمد باكثير ليسبح بنا في فضاء إدراكه العميق للتاريخ العربي.. والعراقي منه على وجه التحديد..

في الفصل الأخير من العمل نشاهد موقفاً ثنائياً يمثله «الحجاج بن يوسف الثقفي» من جهة «ونوري السعيد» من جهة أخرى.

عندما تخرج مظاهرة رافضة لسياسة نوري السعيد يتقمّص رئيس الوزراء العراقي حالة الحجاج.. ولكن.. شتّان ما بين الأول والآخر. تتحول كلمات الحجاج الشهيرة إلى تراكيب أكروباتية تنحرف عن مقاصدها الأولى.. وهنا يستأنس المؤلف باكثير بتعددية دلالة الكلام، ومعنى فن الاتصال الدرامي فإذا نحن أمام تماهٍ بين اثنين يتحول إلى تصادم.. ذلك أن نوري السعيد تلاحقه لعنة الحجاج، وتنساب به المتغيرات السيكولوجية ليجد نفسه أسيرذاته المرعوبة المفجوعة، ولينال جزاءً تراجيدياً لم يفصح عنه المؤلف بطريقة مباشرة حتى لا يفسد على المتابع متعة الاستنتاج.

المقابلة الثنائية بين الحجاج ونوري السعيد انطوت على جملة من لطائف الإشارات أبرزها ما يلي:

ـ تكمن همة الحجاج في كونه زعيم دولة حرة وغير تابعة.

ـ يكمن ضعف نوري السعيد في كونه زعيم أمة تابعة.

ـ ثنائية الإلغاء والتنافي العربي سبب جوهري للبوار، سواء حاق الأمر بدولة لا تغرب عنها الشمس كالدولة العربية الإسلامية الكبرى أو كان الأمر مُجيَّراً على الدولة العربية التابعة.

فضاءات فنية

صاحب النص الدرامي المتميز قادر دوماً على تصور ما وراء النص.. أي أنه قادر على تقديم صفوفة من المعالجات والوسائل التي ستساعد المخرج على الاعتلاء بالنص بنقله من مستوى لآخر. ولا يمكن لكاتب النص فعل ذلك متى ما كان خالياً من الثقافة الدرامية بعامة، والمسرحية على وجه الخصوص.

في هذه المسرحية وقبل أن نشاهد العمل مسرحياً يمكننا أن نستنتج بعض القابليات الفنية المواتية التي يقدمها الكثير على طبق من فضة لتكون عوناً للمخرج..
إن ما يفعله أقرب إلى النص الشعري الغنائي الذي يقدمه الشاعر للملحن، نقف هنا على بعض القابليات الفنية التي تتضح من أساس المكتوب، وعلى النحو التالي:
تقديم نماذج نمطية معلبة تجعلنا أمام حالات تشخص الكوموتراجيدي بطريقة فاقعة. ويتمثل هذا النموذج في شخصية «محمد وفا» شيوعي سطحي لا يخين نطلق في أقواله ومعتقداته من حالة تماس سلبي مع المركزية الاستالينية مقطوعة الصلة أصلاً باليسارية الفلسفية.

الحوارات الثنائية تقف عند تقنية «خذ وهات» المسرحية ذات الصلة بمنطقة الديالوج السقراطي حيث لكل سؤال جواب، ولكل مجهول وميض ضوء للمعرفة، ولكل مقام مقال..

الاختصار هنا سيد الموقف، والخروج من الديالوج إلى التعددية الحوارية يتصل بمونولوج ذاتي للأفراد، وخاصة عندما يتطيَّرون في عوالم جوانياتهم وتخرج كلماتهم تعبيراً عن ذلك.

الإدهاش والمفارقة يتوفران هنا وهناك، بحيث يتداخل الواقعي مع الافتراضي، والمعقول مع اللامعقول، ونتخيل مفاوضات رسمية تسبقها قصيدة عصماء!!

خروقات التسلسل الدرامي يتسع للتخييل حيث نستحضر مع النص روح الحجاج بن يوسف الثقفي الذي كان البطل «نوري السعيد»

صاحب النص الدرامي المتميز قادر دوماً على تهوير ما وراء النص.. أي أنه قادر على تقديم مصفوفة من المعالجات والوسائل التي ستساعد المخرج على الانطلاق بالنص بنقله من مستوى لآخر.. ولا يمكن لكاتب النص فعل ذلك متى ما كان خالياً من الثقافة الدرامية بعامة، والمسرحية على وجه الخصوص

يتأسَّى به، فإذا به يقع في «فوبيا» الخوف المرضي بعد أن تحاصره أفعاله وتدور عليه الدوائر.

يتَّسع الميزانسين المسرحي لقيم بصرية ولونية تمازج بين الحاضر والماضي، وتحلق بعيداً في فضاء الفانتازيا التي تتكثَّف في المشاهد الأخيرة لتجعل المتعة البصرية موازية للإدراك الواعي.

يبدو لي أن باكثير لم يكن عليماً بتقنيات المسرح الكلاسيكي ونواميسه فحسب بل كان مدركاً لمقتضيات مسرح التغريب اللاحق مما انعكس ضمناً في كتابته.

مقطع القول وتأكيداً على ما ذهبنا إليه من الناحيتين الدلالية والفنية نتوقف أمام هذه الومضات حول رباعية:

- اصمدي يا بغداد
- الصرح الشامخ
- حفلة التكريم الكبرى
- عودة الحجاج للعراق

حيث نجد ما يلي:
١ـ إغفال المؤلف في كشفه لخريطة السياسية الإيديولوجية على قاعدة التحالفات غير المعلنة بين اليهودية السياسية من جهة، واليسار واليمين المتطرف من جهة أخرى.

٢ـ إسقاط عكسي للماضي على الحاضر وكأنه يقول لنا بعد وفاته بسنوات طويلة.. ما أشبه الليلة بالبارحة فاندساس البوليس السري في المظاهرات المناوئة للحكومة بحثاً عن مبرر لقمع تلك المظاهرات ما زالت تعيد إنتاج نفسها بكفاءة في العالم العربي المدجج بالأنظمة البوليسية القمعية.

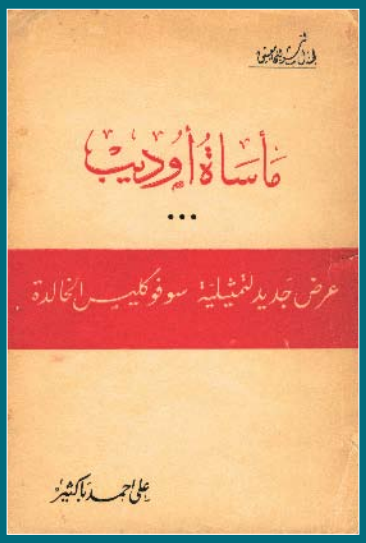
٣ـ استبدال الصنم بآخر، هو كاستبدال تمثال القائد الإنجليزي بتمثال ستالين وتلك حقيقة قائمة في عوالم العرب الموبوءة بالأصنام البشرية.

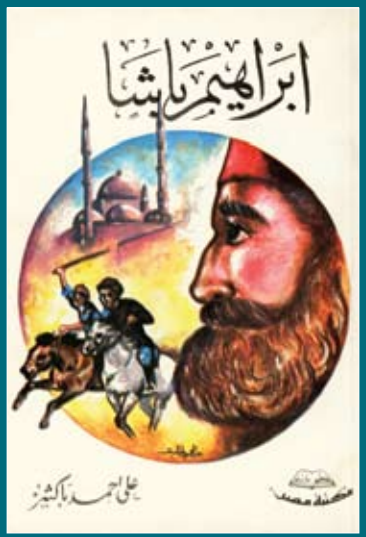
٤ـ يستخدم المؤلف لتصوير ذهني مُجسَّم من خلال الحوار وهو هنا كمن يستعير أدوات السيناريو والسينما لأنه يصف بالكلام كيف يكون وجه المفاوض.. وما هي التعبيرات المناسبة التي تؤثر في الوفد النظير له.

٥ـ يستخدم المؤلف ظلال المسرح الشعري لكي يضفي على المشاهد طابعاً كوموتراجيدياً مشفوعاً بمظاهر كرنفالية مزيفة.

٦ـ معاهدة «بورتسموث» للتعاون بين بريطانيا والعراق تعزز استقطاباً ثنائياً في بريطانيا بمقابل استقطاب ثنائي موازٍ في العراق، لكن الغلبة تبقى لممثلي حكومتي صاحبة الجلالة في لندن، وحكومة نوري السعيد في العراق، وهكذا يتم التوقيع على معاهدة التعاون.

من أعمال باكثير





الفصل الأخير بعنوان «عودة الحجاج إلى العراق» يمثل ذروة العمل وفيه يتعمّق باكثير ليوظف المجاز والخيال ونصوص التاريخ والمفارقات، وصولاً إلى تمازج عسير بين الحجاج ونوري.. يتلوه تفارق أعسر بينهما، وصولاً إلى حالة كوموتراجيدية مضحكة ومحزنة يقع فيها نوري السعيد الذي يذوب في متاهة تطيُّره.

سوريا

ثلاثية (سوريا الكبرى/الهلال الخصيب/في السويداء رجال) كتبها علي أحمد باكثير في الفترة ما بين ١٩٤٩ إلى ١٩٥٤ وهي الفترة التي تميزت حصراً بثورات التمرد الوطني، ابتداءً من يوليو ١٩٥٢ في مصر.. كما تسمت بلستنبلة لنكبة فلسطين والرعاية البريطانية الأساسية لمشاريع التسوية في الشرق الأوسط.

من خلال أسماء المسرحيات الثلاث نقف على مشروع سوريا الكبرى والهلال الخصيب المستند أساساً في البحث عن تسوية مع إسرائيل ومحاولة مصر عبد الناصر من خلال مشاريع تحالفات تؤدي إلى أن يتم التفاهم بين دولة الهلال الخصيب الافتراضية وإسرائيل من جهة.. ثم المملكة العربية السعودية وإسرائيل من جهة أخرى وعلى أن يتم عزل النظام المصري.

في مسرحية «سوريا الكبرى» تقف على نص انسيابي يعتمد على متوالية حوار يستدعي العادات والتقاليد العربية، بالتصادم مع عالم المؤامرات بحيث نقف على مشهدية بصريّة مكثفة ومؤثرة عبر قصة افتراضية أبطالها إحدى الإنجليزيات المنسوبات للسلالة العربية، وزوجها العربي الولهان بها، وعشيقها المحبوب.

«أديب الشيشكلي»

القصة تشي بمرور المؤامرة والتباس أطراف مختلفة بها لتعتمد سيرة قسرحياً قبل شراً، لكنها تفتح الباب لما يليها من نصوص، ونبدأ بجزئية «الهلال الخصيب» التي ترينا مركزية إسرائيل في معادلة السياسة الشرق أوسطية البريطانية، وكيف يلجأ الإنجليز إلى تفخيخ حكومة «أديب الشيشكلي» في عام ١٩٥١م / ١٩٥٤م من خلال فتنة داخلية تستخدم فيها طائفة صغيرة متوزعين لبنان وفلسطين وسوريا وهي الطائفة الدرزية غير أن المؤامرة تسقط أمام وعي الدروز للمؤامرة وانتمائهم العربي.

المصفوفة الثلاثية الخاصة بسوريا ودول الهلال الخصيب تسير على درب الرشاقة الأسلوبية والاعتماد على البيئة الملحمية الكلاسيكية للمسرح.

البنية المضمونية في ملحمة عمر

المقدمة أنموذجاً

مها المحمدي

قسم المؤرخون التاريخ إلى صغير يشمل أخبار القصور والبلاط وما يدور فيها من صراع دموي وكيدي، وهو الذي يقزم دور الأمة ويحطم روحها المعنوية وكبير يعنى بإنجاز أمة من الأمم في المجال العسكري والسياسي والإنساني والعلمي ودورها في خدمة البشرية، «هو الجزء الذي يشكل عطاء الأغلبية العظمى من المجتمع في حقبة ما، وهو الأمر الذي يؤكد هوية الأمة وقدرتها على العطاء وعبقريتها الخاصة»(١).

لقد فقه الكاتب علي أحمد باكثير حقيقة التاريخ الكبير لذا التفت إليه على صهوة الإيمان المطلق يستدعي من ذاكرته المحفورة في جبينه تحت ربوة أصابها وابل فطل فازدهرت جنات عدن لتكون مداد وحي قلمه.

لليونان ملاحمهم التي وافقت معتقداتهم وزمانهم وللإسلام ملاحمه التي توافق سماوية عقيدته وكل الأزمنة وإذا كان علماء الفلك المسلمون قد خلعوا عنها الخرافة في الأمم السابقة، فإن أديبنا باكثير قد نقى ملحمته من أسطورة الأمم البدائية وخرافاتها ليبعث أسطورة الإسلام النقية في أمير المؤمنين الفاروق -رضي الله عنه- ماضٍ عظيم تجد نفسك مطمئناً لوقوع أحداثه معتمداً فيه أسلوب المفارقة بين الماضي الأغر والحاضر الموجع إلى المستقبل الذي يتمناه المخلصون لأممهم.

باكثير في مكتبته بمنزله أثناء تفرغه لكتابة (ملحمة عمر الإسلامية الكبرى)

استغرقت ملحمة عمر من الناحية النصية تسعة عشر جزءاً، هي:

١- على أسوار دمشق وتشمل المقدمة في مشهدين.
٢ – معركة الجسر
٣ – كسرى وقيصر
٤ – أبطال اليرموك
٥ – تراب من أرض فارس
٦ – رستم
٧ – أبطال القادسية
٨ – مقاليد بيت المقدس
٩ – صلاة في الإيوان
١٠ – مكيدة من هرقل
١١ - عمر وخالد
١٢ – سر المقوقس
١٣ – عام الرمادة
١٤ – حديث الهرمزان
١٥ – شطا وأرمانوسة
١٦ – الولاة والرعية
١٧ – فتح الفتوح
١٨ – القوي الأمين
١٩ – غروب الشمس

ويمكن تضمين أحداث الملحمة موضوعاً ضمن خمسة محاور، هي:
ملابسات تولي عمر بن الخطاب للخلافة.
حركة الفتوح الإسلامية تصوير لمجمل الحياة السياسية والدينية والاجتماعية في بلاد الفتح «فارس والروم»، ودولة العرب الناشئة.
تنظيم الدولة الإسلامية.
طابع الحياة الإسلامية بمبادئها، وقيمها الأخلاقية.
اغتيال الفاروق

نموذج المقدمة:
تتكون المقدمة من مشهدين، كل مشهد يتضمن عدداً من الأحداث، تجري أحداث المشهدين في حجرة في بيت أبي بكر بها سرير واطئ لا يرتفع عن الأرض إلا قليلاً، ولها كوة تطل على المسجد النبوي الشريف.

المشهد الأول:
يرفع الستار عن أبي بكر راقداً على فراشه، وعند زوجته أسماء بنت عميس ويبدأ المشهد برسم اللقطات المشهدية الآتية :
بحث الصبي محمد عن خذروفه الذي أخفته أمه وانقطعت خيوطه
رؤية أبي بكر المتعمقة إلى الخذروف الذي رأى فيه عمر الإنسان بين الدوران إلى الثبات ومن ثم الموت.
انتباهه لصوت طائر الدبسي «طوبى لك يا طائر، تأكل من الثمر وتستظل بالشجر، وتصير إلى غير حساب، يا ليت أبا بكر مثلك!».

وفي افتتاحية الكاتب باكثير لقضيته المحورية «مسألة الخلافة» بهذه الالتفاتة توظيف لنقل المحمول الدلالي للموقف، فيستحيلان إلى مؤشرين لطبيعة الرؤية المؤمنة بالأشياء واستخلاص العبرة من كل حركة في الكون.
فحركة الخذروف ثم سكونه يستلهمان لبناء صورة معادلة لحركة الإنسان تلخص مشاعر أبي بكر في لحظات الذبول وإحساسه بالنهاية.
أما الطائر فيصبح مثيراً لبناء مقارنة بين حياته وحياة الإنسان، وغبطة الخليفة للطائر على حياته التي لا يترتب عليها أدنى حساب في الحياة، بعكس الإنسان.

القضية الرئيسة في المشهد:
دخول عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – وعرض بعض قضايا النقاش:
أولاً: قضية تقسيم الفيء
ثانياً: ولاية خالد بن الوليد
ثالثاً: موقف عمر من الخلافة
رابعاً: تذكير بموافقة القرآن لمواقف عمر
خامساً: مبايعته بالخلافة
ويختتم المشهد بخروج عمر ودخول أهل أبي بكر الذي عاودته الحمى.
ونهاية المشهد الأول نجد أن الكاتب قد تصرف بالمادة التاريخية فاقتنص من حياة أبي بكر عدداً من المواقف المتعلقة بشخصية عمر رأى أن الشخصية الثانوية في المسرحية المتمثلة بأبي بكر قد مت في السرد لتقوم بمهمة كشف السمات الخاصة بالشخصية الرئيسة المتمثلة بعمر وذلك ما استغرقه صلب المشهد الأول.
أما الافتتاحية ومشهد الاختتام فهما بنيتان فنيتان لتسويغ التسلسل الزمني للمسرحية.
وبذلك نستطيع القول إن الشخصية المسرحية قد تم تشكيلها من خلال المنظور الرؤيوي للكاتب وهو منظور معلوم مسبقاً من العنوان، يسعى لتقديم شخصية ملحمية إيجابية متفردة.

المشهد الثاني ويتضمن:
انعقاد المجلس النخبوي للموافقة على اختيار عمر خليفة لأبي بكر وانقسامه إلى مؤيد ومعارض وبعد نقاشات مستمرة لأكثر من جلسة يتم الاتفاق عليه.
كتابة عهد الولاية.
لقاء الجماهير لأخذ البيعة.
حوار أبي بكر مع الابنة الصديقة، عائشة – رضي الله عنها.
وصية الخليفة الراحل للخليفة القادم.
لقاء الأهل الأخير.
أول مهام الخليفة الجديد
وفي المشهدين السابقين استطاع الكاتب التصرف في المعلومة التاريخية من خلال آلية الخيال، لا شك في أننا أمام عمل فني يتوا شج فيه الخيالي بالواقعي، والفني بالتاريخي، ينزع الكاتب إلى التاريخ لا ليمنحه سلطة التحكم في الفني وإنما ليستثمر في حمل البنية الفنية، وتجسيد الرؤية الفكرية. ولذلك فإن الكاتب علي أحمد باكثير يلجأ إلى الذاكرة الخيالية بين الفينة والأخرى يلتقط منها ما يسعه في نقل مشاعره وأفكاره إلى القارئ، ومن ذلك رسمه للمشاهد التخييلية التالية:
ا – على مستوى الحدث:
عندما بدأ الكاتب الحوار في المشهد الأول من المقدمة (الجزء الأول من العينة)، بدأه بحوار دار بين أسماء زوج أبي بكر وابنها محمد حول خذروفه واختتم المشهد الثاني أيضاً عند موت أبي بكر بنفس النقطة التي بدأ منها في إعادة الحوار حول الخذروف. فما الخذروف؟ ورد في لسان العرب مادة (خذر): «الخُذروف شيء يدوره الصبي بخيط في يده فيُسمع له دوي. والجمع خذاريف» (٢).
فما ذا يقول أبو بكر عندما تسأله الزوجة: كيف تجدك الساعة؟ يقول: «الحمد لله إنما مثل المرء في حياته يا أسماء كمثل خذروف الصبي، بينما هو يدور حتى لا تضبطه العين من شدة دورانه، إذ أهوى اللقى لا حراك به! أتسمعين هذا الطائر يا أسماء؟».

ترد: هذا الدبسي يا خليفة رسول الله فوق غصون الشجر.
يقول: «طوبى لك يا طير، تأكل من الثمر وتستظل بالشجر، وتصير إلى غير حساب، يا ليت أبا بكر مثلك».

٢ - على مستوى اللغة:
لقد أجاد الكاتب مناسبة مستوى اللفظ (الخُذروف) مع زمن المسرحية التي يكتبها. «إن أهم ما يعول عليه في تجاوز المعنى الحرفي المباشر إلى المعنى الأسلوبي المفارقي هو السياق ونعني بالسياق هنا اللغوي وسياق المقام أو الموقف التبليغي والسياق التاريخي أو السياق الخارج عن النص»(٣). لقد استطاع الكاتب أن يبرز السيكولوجية الدقيقة في تلك اللحظة الحرجة من حياة أبي بكر، ذلك المؤمن الذي كان يدرك تماماً أن الحياة لابد منتهية حين كان في أوج قوته فكيف به والموت ينازعه الحياة؟ إن لكل مجتمع ولكل فرد فلسفته في الموت، الخذروف بيد الصبي يلعب به ويدوره والإنسان بيد الأقدار تشده وتجذبه وتدوره إلى أن تنقطع حياته كما تنقطع خيوط الخذروف، فيكفه عن الدوران لقد استجمعت جملة «يدور حتى لا تضبطه العين من شدة دورانه»، مما يدل على عدم القدرة على التركيز إلى «اللقى لا حراك به». لقد تجاوزت الجملتان المبنيتان على كلمة واحدة هي الخذروف مرحلة استجماع المعنى لدى القارئ إلى مرحلة الاستيعاب، ومن ثم تمام التصور للنهاية. لذا فقد كانت نهاية المشهد الثاني مع طفل محمد يسأل أباه أما زلت عليلاً يا أبت؟ متى تقوم من فراشك؟ ويرد أبو بكر: قريباً إن شاء الله يا محمد، أين خذروفك؟ فإني لا أراه معك؟

محمد تقطع تخيوط فلم يعد يدور قلت لأمي أصلحيه لي، فأبت، هل آتيك به يا أبت لتصلحه لي؟ إلا أن أبا بكر يثقل لسانه ويدخل في السياق. ويكرر محمد السؤال حتى تجذبه عائشة ومما يدعم المعنى تقابل الطفل بحركته الدائبة بين داخل البيت وخارجه وحركة الخذروف الدائر، مع الأب المريض الملقى لا حراك به والخذروف المنقطع الخيوط وكذلك هي الحياة: صغير مقبل على الحياة كثير الحركة وكبير مدبر عنها ومنقطعها.

ويبقى السؤال: لمَ ربط الكاتب هذا المعنى الذي تخيله بالعبارة المثبتة تاريخياً على لسان أبي بكر بشأن الطائر، التي لم يثبت أنه قالها في مرضه الذي مات فيه؟ ألأنَّ الرجل أصبح لقىً لا حراك به والطائر يطير حرّاً؟ أم لأن روح المؤمن المحلقة تبحث عن فضاء المكان الذي لا حدود له وترفض السجن في الجسد وفي دنيا الذنوب، وتود لو طارت إلى حيث لا مكان ولا زمان يحكمها؟ لقد أضفى كل ما سبق على وجدان القارئ حقائق مسلّمة بالنسبة له وللكاتب ليتشارك الاثنان في مجمل القيم التي يؤمنان بها، وبالتالي يهيئ الكاتب ذهن ووجدان القارئ إلى نهاية عهد وبداية عهد جديد فكان الترميز بكلمتي الخذروف والطائر جناحي التحليق بالقارئ لما أراده الكاتب.

٣- على مستوى رسم ملامح تخييلية للمكان: بساطة الحياة الإسلامية الزاهدة متمثلة في الحجرة بأثاثها البسيط وبعظمة من فيها كوة أبي بكر المطلة على المسجد النبوي الشريف؛ تعود بالزمن إلى بدايات الهجرة والبناء والتأسيس وتوضح مكانة أبي بكر، حيث أمر الرسول -صلى الله عليه وسلم- بسد كل الكوى التي تطل على المسجد عدا كوة أبي بكر، وفي إشرافه منها على الجماهير ليأخذ موافقتهم على من تمت البيعة الخاصة له تصوير لحركة الجموع الصامتة في توجس للقادم كأنما يراقبون حركة الموت ويتلهفون لاستكشاف الآتي من الحياة.

٤ - على مستوى رسم ملامح تخييلية للشخصية التاريخية:
الوقفة الأخيرة في حياة أبي بكر -رضي الله عنه- كانت وقفة ذهنية خيالية في مراجعة أفراد الأسرة، عند أبي بكر كانت تنبيهاً على توزيع إرثه بين أبنائه حتى التي لم تولد وتوقع أنها جارية، وإعادة ما وهب لعائشة (الأرض) لتقسم بين الورثة، وترحيبه بأسماء ذات النطاقين، الابنة التي شاركته معاناة مسيرة الهجرة وعند مثقل لسانه وتمتمت عائشة:

لعمرك ما يغني الثراء عن الفتى
إذا حشرجت يوماً وضاق بها الصدر

تحرك ليقول بل قول الله يأتي: (وجاءت سكرة الموت بالحق ذلك ما كنت منه تحيد)، وليختم بقوله ربي توفني مسلماً وألحقني بالصالحين، ثراء ديني وتاريخي ولغوي يسخره الكاتب باكثير في رحلته الممتدة على مدار عامين(٤)، مع بطله الأسطوري الفاروق -رضي الله عنه- يحمل دلالات تؤكد حتمية التوظيف غير المباشر لواقع العرب الأليم الذي عايشه كاتب اعتصر التاريخ لأمته.

الهـوامش:

١) جاسم سلطان: الفكر الاستراتيجي في فهم التاريخ، المنصورة، ١٤٢٦هـ، ص ١٥ - ١٧.
٢) لسان العرب، ابن منظور، م١، دار لسان، ب ط، ت، ص ٨٠١.
٣) بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص٣٩.
٤) حصل باكثير على منحة تفرغ لمدة عامين أنجز خلالها كتابة هذه الملحمة، وكان أول أديب يحصل عليها.

فن النقائض بين علي أحمد باكثير ونزار قباني

د. حسن الأمراني

فن النقائض فن قديم يعود إلى الجاهلية، وإن كان عصره الذهبي هو زمن بني أمية، ويلتقي مع المعارضة في أنه لابد للشاعر الذي ينقض قصيدة غيره أن يلتزم بما التزم به الشاعر السابق من وزن وقافية ومعانٍ، إلا أنهما يختلفان من حيث إن الشاعر الذي يلجأ إلى النقيضة إنما يلجأ إليها ليهدم بنيان الشاعر السابق، وأن يهدم معانيه وأن يتفوق عليه فنياً.

ولم يلجأ باكثير إلى هذا الفن كثيراً، ولعل سبب ذلك أنه كان عفّ اللسان، وأنه انشغل بالبناء بدلاً من أن يشغل نفسه بالهدم، ومع ذلك نجد له نقيضة رهيبة هي من آخر ما نظم باكثير إن لم تكن آخرها، فهي تعود إلى عام ١٩٦٩، وهو العام الذي توفي فيه باكثير. وهذا يدل من جهة أخرى على أن باكثير ظل ينظم الشعر إلى آخر أيامه، على عكس ما ذهب إليه بعض الباحثين الذي يرون أنه هجر الشعر بعد اكتشافه الرواية والمسرحية.

وأما القصيدة التي ناقضها باكثير فهي قصيدة نزار قباني التي ألقاها في بغداد عام ١٩٦٩، بعد عامين على هزيمة حزيران، يونيو ١٩٦٧، وعنوان قصيدة نزار (إفادة في محكمة الشعر) وإن كانت اشتهرت على ألسنة الناس بعنوان (مرحباً يا عراق)، ولعله لهذا السبب اختار باكثير أن يجعل عنوان قصيدته (مرحباً يا عراق..)، ومطلع قصيدة نزار: مرحباً يا عراق، جئت أغنيك وبعض من الغناء بكاء

والنقيضة عادة تعتمد على مجموعة من الأسس ذكر بعضها الأستاذ أحمد الشايب في كتابه (فن النقائض) ومن هذه الأسس القلب أو التكذيب أو التهوين أو التهويل، يأتي بها إما كلها وإما ببعضها وقد كان باكثير يعمل على نقض كل ما جاء به نزار، بالتكذيب أحياناً، وبالقلب أحياناً، مستعملاً أسلوب السخرية اللاذع في كثير من الأحيان.

نزار قباني

كلتا القصيدتين تتجاوز المئة بيت، فكأن باكثير يجاري نزاراً في طول النفس أيضاً، ويستطيع القارئ أن يدرك في يسر أن باكثير قد استوعب قصيدة نزار استيعاباً تاماً، مما مكنه من أن يرد عليها في مفاصلها.

دارت قصيدة نزار على الهجاء كعادة معظم شعره السياسي فهو إما يهجو الأنظمة وإما يهجو الشعوب، وإما يهجو الأمة العربية حكاماً ومحكومين. وهو هنا في همزيته لا يغادر أسلوبه ذاك، ويضيف إليه عنصراً آخر وهو هجاء الشعراء.

إن أهم ما يأخذه باكثير على نزار إجمالاً هو أنه غرق عشرين عاماً في بحر النساء والخمر وكل المحرمات ثم لما وقعت الهزيمة قام في قصيدته يسب العرب ويهجو أنظمة وشعوباً وينسب إليهم الهزيمة ولم يسلم زملاؤه الشعراء من هجائه، ولكنه يجعل نفسه هو وحده مشاهداً شهيداً وأن الناس لا يرجمونه إلا لأنه يصدع بالحق، وينطق بالصدق، وأنه إنما يحاصر لأنه يطالب بالحرية. يقول نزار:

زعموا أنني طعنت بلادي وأنا الحبّ كله والوفاء

أيريدون أن أمصّ نزيفي؟ لا جدار أنا ولا ببغاء

أناحريتي إذا سرقوها تسقط الأرض كلها والسماء

ويقف موقف الأنبياء والقديسين، سائلاً الله أن يغفر لمن رجموه:

لاتعاقب يا ربّ من رجموني واعف عنهم لأنهم جهلاء

إن حبي للأرض حبٌّ بصيرٌ وهواهم عواطف عمياء

إن أكن قد كويت لحْم بلادي فمن الكيّ قد يكون الشفاء

وكل ذلك مما سينقضه باكثير عروة عروة. آثر نزار لقصيدته الخفيف وزناً والهمزة رويّاً، فاتبعه باكثير في ذلك، شأن أصحاب النقائض، وجوّد على صاحبه عندما اختار التصريع الذي تنازل عنه نزار، كما رأينا. قال باكثير في المطلع:

القوافي كما اشتهيت نساءُ والتعابير كلها حنّاءُ

باكثير في محاضرته (دور الأديب العربي في المعركة ضد الاستعمار والصهيونية وذلك في المؤتمر السابع للأدباء والكتاب العرب المنعقد في بغداد أبريل ١٩٦٩م

ويحشد باكثير لمقدمة قصيدته قدراً من مفردات المعجم النزاري المعروف، من الفراش، والدفء، والاشتهاء، والشهوة، والنساء، والحناء، والغرام، والمخدع... إلخ... لينتهي إلى كشف زيف ادعاءات نزار الذي دخل الساحة وهو يحمل سيفاً خشبياً يلوّح به ذات اليمين وذات الشمال ليتمخض الجبل فإذا هو نملة عرجاء، فنزار في الحقيقة لم يصبْ إلا نفسه. يقول باكثير:

عجباً، من يكون؟ ليث من الأرز (م) عقابٌ... لبؤة.. عنقاء

قد رُفي أواخر الدهر أتيح قدرة تنهض الرميم، قضاء

جئت أسعى وفي الجوانح شوق رف جفنٌ به وطال رجاء

حائر الظلّ، أسأل الركب: أين الليث؟ أين الخرّيدة العصماء؟

فأشاروا، فأقبل الليث نحوي فإذا الليث نملة عرجاءُ

إن باكثير يمارس نوعاً من القلب ظاهراً، فهو لم يصف نزاراً بأنه نملة عرجاء إلا الآن لشغل المشقي بوصف هيئة تلك الصفة حين قال معرّضاً بشعراء عصره:

كل شعر معاصر ليس فيه غضب العصر نملة عرجاءُ

فما دام شعر نزار ليس شعراً غاضباً، بل هو شعر الشهوات الدنيا، فهو إذن - بحكم نزار نفسه - نملة عرجاء. وإذا قال نزار:

أكل الحبّ من حشاشة قلبي والبقايا تقاسمتها النساء

قال باكثير:

أكل الحبّ قلبه والبقايا لحستها قبل الجهاد النساء

وإذا قال نزار:

يسكن الحزن كل عصفورة في قلبي فالأسى خمرة وقلبي الإناء

قال باكثير:

مستراح له خبيئة عبءٍ نصفه شهوة ونصف إناء

وحين يغالي نزار، ويشبه جرحه بجرح الحسين قائلاً:

إن جرحي يمشي على قدميه وخيولي قد هدّها الإعياءُ

فجراح الحسين بعض جراحي وبصدري من الأسى كربلاء

قام باكثير يفند دعواه قائلاً:

جلّ جرح الحسين عنْ جرح ماخورٍ، وجلت عن مثله كربلاء

هو جرحٌ يمشي على قدميه سبق الحاءَ في التّلفظ راء

ولما صنف نزار نفسه ضمن قائمة شهداء الحرف قائلاً:

كل من قاتلوا بحرف شجاع ثم ماتوا فإنهم شهداء

رد باكثير قائلاً:

كل بيت لولا المجانة أمسى جحفلاً كل جنده شهداء

وإذا قال نزار:

مرحبيًا عراق هل نسيتني بعد طول السنين سامراء؟

قال باكثير:

كيف تنسى يا عراق على الرملة يلهو وحوله الأتقياء

كيف تنسى مخدعاً وضجيعاً يتملى فيحتوي ما يشاء

وعندما يبكي نزار حريته المسلوبة يقول باكثير:

يا كثير البكاء أسرفت في الدمع رويداً أماذا أعاد البكاءُ؟

أنت تبكي حرّيّة سرقوها منك فالحبّ في النحيب شفاءُ

تلك حرية السفاح فمهلاً ليس للعهر عندنا خلفاءُ

وإذا قال نزار:

كل حرف كتبته كان سيفاً عربياً يشعّ منه الضياءُ

تعقبه باكثير قائلاً:

عشت خمسين سبّة ليس فيها من كريم الخصال زيت يضاءُ

ويرد على قول نزار:

نرفض الشعر كيميا وسحراً قتلتنا قصيدة الكيمياء

في فمي، يا عراق، ماءٌ كثيرٌ كيف يشكو من كان في فيه ماء؟

بقوله:

ليس يبغي سوى الحوار نظيفاً حركته الأصابع الكيمياء

في فم الضيف يا عراق مياهٌ كيف يحكي من كان في فيه ماء؟

وعلى عادة نزار في قصائده الهجائية، فإنه لا يدع الموتى يستريحون حتى يهز قبورهم هزاً، بمن فيهم العلماء والأدباء. وإذا كان في بعض قصائده ينعى الكتب الصفراء والكتب القديمة، التي يرى أنها لا تحمل غير الهزيمة، كما في قصيدته (هوامش على دفتر النكسة) فإننا نجده في هذه الهمزية يقول:

سقطت في الوحول كل الفصاحات ومات الخليل والفراء

وهل ركب نزار إلا عروض الخليل ولغة الفراء؟

فلذلك يقول باكثير:

عشت يا سبّة الزمان على الفصحى، ومات الخليل والفرّاء

ثم ما يلبث نزار أن يرد سبب الهزائم كلها إلى الدين جوهره وعرضه، صحيحه وسقيمه، ذلك بأنه يجمع على صعيد واحد بين الأتقياء والدراويش والأولياء، فيقول:

يا فلسطين لا تناديهم قد تساوى الأموات والأحياء

أيها الراكعون في معبد الحرف (م) كفانا الدوار والإغماء

مزقواجبة الدراويش عنكم واخلعوا الصوف أيها الأتقياء

اتركوا أولياءنا بسلام أيّ أرض أعادها الأولياء؟

فيتتبعه باكثير ويرد عليه مسفهاً رأيه، ويجدها مناسبة لشرح موقفه، فيصدح قائلاً:

يا فلسطين من أضاءك منّا أصحيح أضاءك الأولياء؟

ليس كالدين قوّة تقدح الثأر (م) فتعنو لناره الهيجاء

كلّ سيف يُسلّ يهتف بسم الله وفاءً تستجيب السماء

من ثرى كل بقعة تهب الأرضَ (م) بنيها فتسمع الأصداءُ

(وانبيّاهُ) صرخةٌ صُدِعَ الباطلُ منها، ورنّت الأرجاءُ

كان نزار في مقدمة القصيدة قد ذكر بغزواته في ميدان العشق، فكان مما قال:

كل أحبابي القدامى نسوني لا نوار تجيب.... لا عفراء

فكان أن رد باكثير بقوله:

من يعير الفتى الغرير فؤاداً لا (نوار) به ولا (عفراء)

إنه أزمع الجهاد وحسب المرء عزماً من بعده استرخاء

إنّ بُطلْ شتّى عرضهم تستريد منه ما شاءت الإناث وشاؤوا

لم يبالوا، لم يغضبوا، لم يثوروا أغلب الظنّ أنهم ظرفاء

ويقول نزار:

يا فلسطينُ لا تنادي قريشاً فقريش ما تتبعها الخيلاء

لا تنادي الرجال من عبد شمسٍ لا تنادي، لم يبق إلا النساءُ

مرّ عامان والمسيح أسيرٌ في يديهم ومريم العذراءُ

فيقول باكثير:

باسم دينٍ محمديّ تنادت لا قبيلٌ لها ولا أسماءُ

هكذا حرّر الأبي حرم القدس فعزّ (المسيحُ) و(العذراءُ)

وإذا قال نزار:

افهموني فما أنا غير طفلٍ فوق عينيه يستحمّ المساءُ

قال باكثير:

هو طفل فهل يضيرك طفلٌ نصف قرن من عمره استخذاء؟

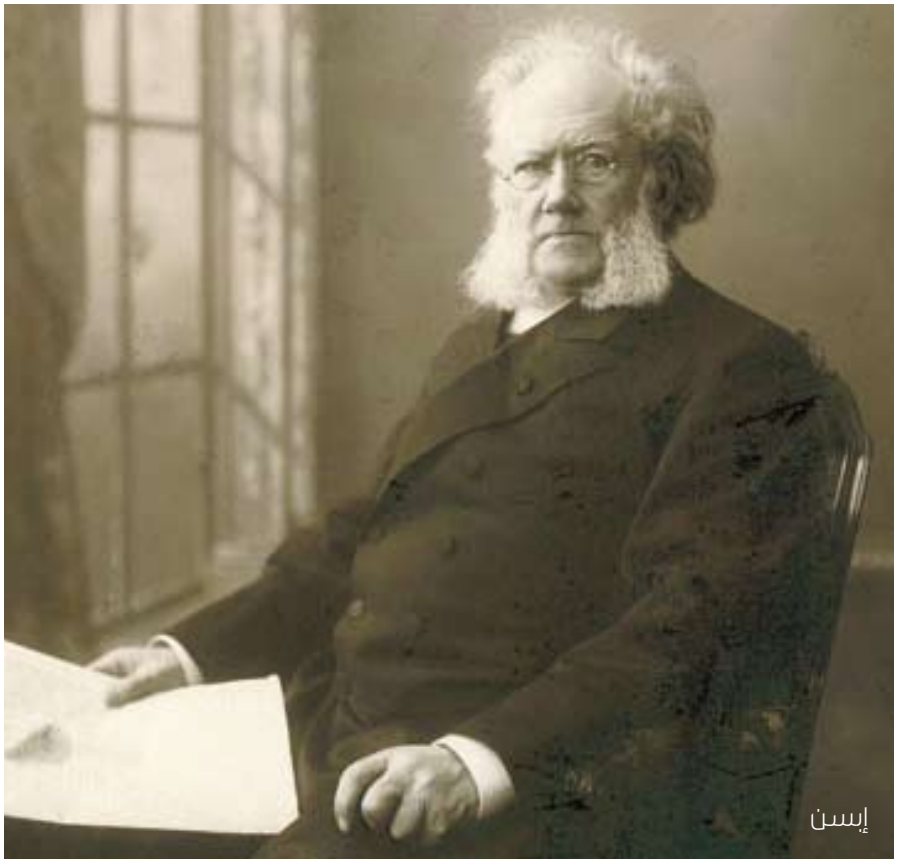
باكثير في إحدى ندوات دار الهلال وإلى جواره الأديب نجيب محفوظ

ولو ذهبنا نستقصي لطال بنا الحديث، وللزمنا الوقوف على القصيدتين بيتاً بيتاً. ومن مظاهر الإقذاع أن باكثير يصف نزاراً بأنه: شاعر المرأة - الفتى الغرير - الهجين - غراب السوء - الدعيّ - شمع يذيبه الإحماء - شيء يشعّ من غير نور - مخض إمساكه إمطاء. وهذا المعجم غريب عن لغة باكثير، ولكن يبدو أن باكثير كان مضطراً إلى ركوب هذا المركب في هذه النقيضة فقد كان يتحدث حديث موتور، يريد أن يدافع عن أمته نزار فكأن باكثير نصب نفسه مدافعاً عن الأمة بلسانها، بعدما التهاسهام نزار اللاذعة، فكان رده لذلك لاذعاً.

الخطيئة والتكفير بين باكثير وإبسن

د. أبوبكر البابكري

هذه دراسة مقارنة بين مسرحيتي: (السلسلة والغفران) لعلي أحمد باكثير (١) و(الأشباح) لهنريك إبسن (٢) اللتين تتناولان موضوعاً اجتماعياً واحداً يتمثل في عاقبة ارتكاب الفاحشة، وأثر ذلك في مرتكبيها وأسرهم ومجتمعاتهم.


إبسن

وضع الكاتب المسرحي النرويجي هنريك إبسن (١٨٢٨-١٩٠٦) نمطاً ما يسمى اليوم بالمسرحية الاجتماعية ومسرحياته الأخيرة تدور جميعها حول مسألة الذنب (٣) وسبقت مسرحيته مسرحية باكثير بأكثر من نصف قرن.

ولا ريب أن باكثير قد قرأ مسرحية إبسن وتأثر بها وربما أخذ عنوان مسرحيته (السلسلة والغفران) مما ورد في مسرحية إبسن على لسان السيدة (ألفينغ) في حوارها مع القس:

«نعم، عندما أعدتني إلى ما تسميه بطريق الصواب والطاعة... عندما قمت بمدح شيء وروحي متمردة ضده بشكل بغيض، ومن ثم بدأت بالتمعن في حقيقة الأمور التي أنت تُعلمها، وأردت فقط اقتلاع قطبة واحدة، ولكن حالما انفكت تلك القطبة انحل الموضوع بأكمله. وبعدها أدركت بأنها كانت قطباً متسلسلة» (ص٦٦).

وهذا ما نجده متناصاً مع عنوان مسرحية باكثير وفي قول عبد التواب لقاسم بعد أن غفر الأخير للأول:

عبد التواب : السلسلة !

قاسم : السلسلة ؟

عبد التواب: نعم.. السلسلة.. أما تسمع صليلها إذ تنفصم عن عنقي؟

ويقول عبد التواب لأخته آسية بعد ذلك:

آسية : عم تتحدث يا عبد التواب؟

عبد التواب: عن السلسلة...

آسية: السلسلة ؟

عبد التواب: أجل يا آسية إنها تحطمت فلفصمت من عنقي يحطمها فقرات قلسم هنئيني يا آسية . . . أنا الآن حر طليق ! (ص ١٤٧-١٤٩).

هذا تناص واضح بين باكثير وإبسن يدعمه بعد ذلك تشابه الأحداث والشخصيات، مما سيأتي تفصيله لاحقاً، وليس جديداً أن يأخذ باكثير أفكار بعض مسرحياته من مسرحيات غربية؛ ففكرة مسرحيته (شيلوك الجديد) مستوحاة من مسرحية شكسبير (تاجر البندقية) و(فاوست الجديد) من مسرحية (فاوست) لجوته و(مأساة أوديب) من (أوديب الملك) لسوفوكليس فهذا هو منهجه كثير لتقديم رؤى جديدة وكأنه أراد بذلك إثبات ندية الكاتب المسلم للكاتب الغربي في إنتاج أعمال أدبية تضاهي أشهر الإبداع العالمي. فهل نجح في ذلك؟

مقارنة بين أحداث المسرحيتين:

كان الكابتن (ألفينغ) الضابط في القصر الملكي سابقاً في مسرحية إبسن -خليعاً، مفرطاً في علاقاته الجنسية فأصيب بمرض جنسي لا علاج له يتآكل منه الدماغ ويعيده طفلاً صغيراً. يرث الابن (أوسفالد) هذا المرض من أبيه ويطلب من أمه (هيلينا) قتله بجرعة كبيرة من المورفين وتنتهي المسرحية نهاية مفتوحة تشي بأنها كانت قد فعلت ذلك مع الأب. لا يظهر الأب في مسرحية إبسن فهو موت قبل الفعل الدرامي، وما يظهر في الفعل الدرامي هو آثار آثامه على زوجته التي اضطرت أن تبعد ابنها عنها وهو في السابعة من عمره حتى لا يتأثر بأبيه فأرسلته للدراسة في باريس وظلت تعيش مع خادمتها «ريجينا» التي هي ابنة زوجها من علاقة آثمة مع خادمتها السابقة؛ ولأنها لا تريد لابنها أن يرث شيئاً من مال أبيه الحرام فقد أنفقته في الصدقات وبناء ميتم في القرية.

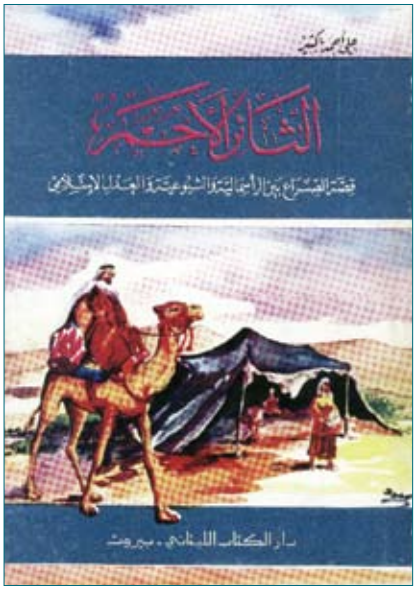
في مسرحية باكثير نجد مرتكب الإثم الأول حاضراً في الفعل الدرامي: إنه (عبد التواب) تاجر، أعزب، في التاسعة والعشرين من العمر، ذو علاقات محرمة يتمادى فيها إلى درجة خيانة صديقه التاجر (قاسم المغربي) في زوجته (غيداء) بعد أن خذله في الضائقة المالية التي أودت به إلى السجن؛ ليستغل بعد ذلك حاجة الزوجة فيتمكن منها فتموت بسبب الإجهاض، ويشعر عبد التواب بالندم بعد ذلك ويقرر التكفير عن خطيئته بتسديد ديون صديقه المغربي فيخرجه من السجن ويعطيه حليّ أخته ليتاجر بها في الشام شراكة بينهما، يجني عبد التواب ثمار إثمه في زوجته التي تحمل سفاحاً في غيبته من (مستور) أخي غيداء، ويتكرر هذا الإثم في زوجة مستور التي تحمل هي الأخرى سفاحاً فيقتلها زوجها ويُذهَب به إلى السجن تنفك هذه السلسلة من الآثام المتوالية الصادقة لعبد التواب، الذي يتقبل خطيئة زوجته ويغفر لها زلتها وينسب ابنها إليه ويموت مطمئناً بعد أن سلمت أمر غيداء وصديقه قاسم المغربي. من الفوارق هنا أن خطيئة (ألفينغ) لا يتبعها تكفير منه هو، بل من زوجته، وآثار إثمه لا نراها فيه، بل في ابنه، بينما نرى عبد التواب

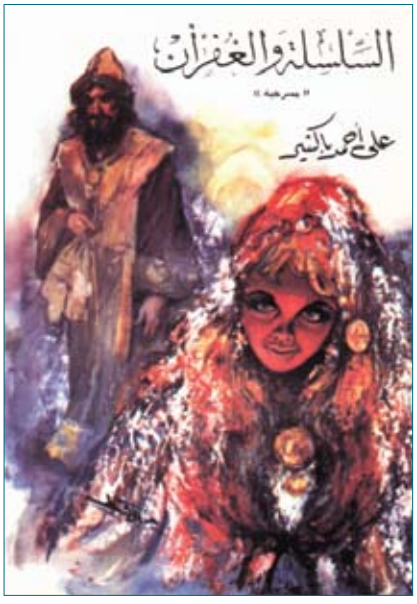
يجني ثمار إثمه ويكفر هو عن خطيئته ونجد في المسرحيتين الإنفاق في أعمال الخير؛ إلا أنه في مسرحية إبسن إنفاق تحاول به هيلينا تلميع صورة زوجها أمام سكان القرية ليجد ابنها بعد إنهاء دراسته سمعة طيبة لأبيه، وهذا ما كانت تؤكده في رسائلها لابنها بالحديث المثالي عن أبيه، ومن ناحية أخرى تريد الأم ألا يرث ابنها شيئاً من هذا المال المدنس كما صرحت بذلك للقس لكن الإنفاق في مسرحية باكثير إنفاق شرعي من مال حلال على ذي القربى والغارمين، ووراء ذلك نية صادقة في التوبة وابتغاء الأجر من عند الله؛ لأن الذي ينفق هو الذي ارتكب الخطيئة وصاحب المال، ولا شيء يجبره على ذلك إلا خوفه من الله تبدأ المسرحية بتلاوة خاشعة لعبد التواب للآية القرآنية :

(يَاأَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُم بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ) (الحج، ١-٢).

الواقعية في الأحداث :

تتناغم واقعية إبسن مع الواقع الغربي حيث





الانحلال الأخلاقي والأمراض الجنسية في القرن التاسع عشر، ولا غرابة لدى القارئ فيها ذلك النهاية المأساوية للمسرحية وهذا النفاق الذي تحاول هيلينا إظهاره بأعمال الخير، ومحاولة استغلال (إنغستراند) لـ(ريجينا) في الدعارة بحجة أنها ابنته وهو يعلم أنها ليست ابنته واستغلال القس أموال التبرعات لمصالحه هذه كلها صور واقعية للمجتمع الغربي ترمز إلى انحلاله وضياع مستقبله في ذلك القرن وهذا الإنفاق الكاذب لدى إبسن ترميز لنفاق مجتمع يوشك على الانهيار، وهذا الإنفاق الصادق لدى باكثير تعليمي يبين الطريق للتائبين ويدلهم على وسائل التكفير.

الرؤية في مسرحية إبسن معقدة بآثام ترتكب ولها آثارها، ونفاق في المجتمع يحول دون ظهور الحقيقة؛ ولذلك تشكلت في مسرحية قصيرة من فصلين لا مشاهد فيهما، وخمس شخصيات ليس إلا وكان واحد

لقد أراد باكثير إظهار البون الشاسع بين المجتمع الإسلامي في تواده وتراحمه والمجتمع الغربي في تفككه وانحلاله، ومن ذلك مثلاً الإحسان إلى الخدم، يقول عبد التواب لخادمته بعد تقصيرها في العمل، وكانت تتوقع العقاب:

«كلايا صالحة.. لن تسمعي مني لوماً أبداً.. اتخذي هذا البيت بيتك واعملي فيه كما تعمل

صاحبة البيت في بيتها، وإياك أن ترهق في نفسك» (ص ٦).

لكن جارية (ألفينغ) في مسرحية إبسن تحمل منه سفاحاً فيعطيها ثلاثمئة دولار لتكتم هذا الأمر. وترحل لتعود ابنتها الاشرعية خادمة في بيت أبيها وعندما تعلم هذه البنت بالحقيقة في نهاية المسرحية ترحل من بيت أبيها رفضاً لهذا الظلم الذي لحق بها، وكان من حقها أن تعيش كابنة للكابتن (ألفينغ) الضابط في القصر لا خادمة أما في مسرحية باكثير فنرى (أسامة) الابن غير الشرعي يعيش مكرّماً في بيت أمه وبفضله عبد التواب على ابنته (شافعة)، ويلحقه بنسبه مع أنه ليس من صلبه.

العلاقة المحرّمة استثنائية في المجتمع المسلم تقع فيه (غيداء) بعد غياب زوجها في السجن وحاجتها للمال، و(كوثر) تقع فيها استدراجاً من أم مستور انتقاماً منها لشرف ابنتها غيداء، فكانت تجمع بين ابنها مستور الأعزب وكوثر الغائب عنها زوجها؛ لذلك كله فالأمر هنا استثنائي بدليل أنه يتم في السر، ونرى عبد التواب بعد توبته يطرد القواد الذي كان يحضر له الفتيات الجميلات مهدداً إياه برفع الأمر إلى الأمير أحمد بن طولون مما يدل على شدة العقاب الذي كان يوقعه ولاة الأمر بمن يمتهن هذه المهنة.

أما الرؤية في مسرحية باكثير فقد تشعبت أحداثها وتزينت بجانب تعليمي، وحرص من المؤلف على إبراز القيم الإسلامية وإيجابيات المجتمع المسلم؛ ولذلك تشكلت في ثلاثة فصول

أن يرتكب هذا الشاب الثري الفاحشة في مجتمع مسلم فهذا من الواقعية وأن يتوب بعد أن أرهق روحاً وينفق أمواله تكفيراً لذلك فذلك من الواقعية كذلك، لكن أن تحمل زوجته فينسب هذا المولود إليه ويورثه ماله، فهذا من المثالية وليس من الواقعية، وإلا لماذا قتل مستور زوجته؟ ألم يفعل هو من قبل كما فعل عبد التواب؟ فلماذا قتل هذا ويعفو ذاك؟ هل الواقعية في عنف مستور أم في كرم عبد التواب؟ ألا تكفي جندية مستور لتبرير جرمه ولا تجارة عبد التواب لتبرير كرمه؛ فمن باب أولى أن يحرص التاجر على عرضه كما يحرص على تجارته. ولعلّ باكثير توقع إنكار القارئ لمشاهد لمثالية عبد التواب فاختار أن يجعل أحداث مسرحيته تدور في عهد الأمير أحمد بن طولون ليوهمنا بواقعيتها التاريخية. وهذه تقنية فنية عوّدنا باكثير على تمريرها في بعض أعماله الأدبية. فقد أوهمنا مثلاً بواقعية رواية (ليلة النهر) حين ذكر في المقدمة أنها قصة الفنان المصري الراحل فؤاد حلمي ولكن الدكتور عبد الحكيم الزبيدي لم يجد أية حقيقة واقعية لهذا الفنان (٤). ومما يدعم ما ذهبنا إليه في أن باكثير يمرر مشروعه الفني تارة باسم الواقعية لمعاصرة مثلما فعل في (ليلة النهر) وتارة باسم الواقعية التاريخية مثلما فعل في (السلسلة والغفران) أنه نجح مثل ذلك في رواية (الثائر الأحمر) حين أوهمنا باكثير بأن شخصية (أبي البقاء البغدادي) تاريخية وقد أثبتُّ في رسالتي للماجستير أنها شخصية خيالية (٥).

وربما تأثر باكثير بمثالية تشيخوف الروسي الذي نرى روعة البطولة لديه في الصمود وتحمل الضغوط الاجتماعية الهائلة مما يصعب أن يتحمله الإنسان الواقعي، وكثيراً ما نلمس هذه المثالية في أعمال باكثير مثل روايات (سلامة القس) و(سيرة شجاع) و(الفارس الجميل) و(ليلة النهر) إني أستطيع تسمية ما فعل باكثير في هذه المسرحية بالمثالية الإسلامية حيث باب التوبة مفتوح

لاحدوده ويستطيع المؤمن أن يسمو في أخلاقه حقيقة إلى المثل العليا تطبيقاً لحديث النبي صلى الله عليه وسلم فيما يرويه عن رب العزة والجلالة:

(...وما يزال عبدي يتقرب إليّ بالنوافل حتى أحبه فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها، ورجله التي يمشي بها وإن سألني لأعطينه، ولئن استعاذني لأعيذنه)(٦).

ويمكن القول إن باكثير يسير على منهج أرسطو الذي يرى أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة(٧).

المقارنة بين الشخصيات:

أخذت (هيلينا) البطولة في مسرحية إبسن لاقتناعها بنصائح القس عن التضحية والواجب فتحملت المسؤولية تجاه زوجها وابنها، لكنها لم تجنِ إلا السراب من هذه التضحية؛ فالميتم الذي بنته ليرفع ذكر زوجها احترق والابن الذي ضحت من أجله يموت على يديها كأبيه. يموت الكابتن (ألفينغ) قبل الفعل الدرامي؛ حيث لا مجال لشفائه أو توبته، لكن عبد التواب يبقى حيث لم يصبه مرض جنسي، ولم يتوار عن الفعل الدرامي لتتحمل زوجته وابنه آثار إثمه بل أخذ البطولة متحملاً المسؤولية مكفراً عن خطيئته. ومجال التوبة مفتوح في الإسلام وإن أزهق التائب مئة نفس وهناك خادمتان في المسرحيتين: (ريجينا) وصالحة، وفي كلامهما توريه ينم عن ذكاء، إلا أن (ريجينا) شابة جميلة تعمل خادمة في بيت أيها الأهالي ابنته غير الشرعية ولهذا وظيفتها الفنية في الصراع الدرامي حيث نرى أوسفالد يلاحقها ويكاد يتزوجها ولا كشف الأم حقيقة الأخوة بينهما في نهاية المسرحية أما صالحة فهي امرأة تسمر اكبيرة في السن اشتراها شاب في مجتمع مسلم تخدمه وتخفف همومه في الكلام من معاناة عبد التواب، لكن في المقابل نجد ابناً غير شرعي في بيت عبد التواب من زوجته التي حملت سفاحاً من مستور، لكنه يعيش مكرماً كأنه ابن من صلبه. وهذا هو الفرق بين مجتمع غربي لا يحتكم لدين ومجتمع مسلم للدين مكانة فيه.

يُظهر باكثير التماسك الأسري في مسرحيته؛ إذ نجد عبد التواب ينفق على أبناء أخيه غير الشقيق (عبد الجواد) كما ينفق على بنات أخته غير الشقيقة (آسية) وهذا لا نظير له في المجتمع الغربي يخطط (إغستراند) لشراء منزل يجعله نزلاً للبحارة، ويحاول أن يأخذ معه (ريجينا) لممارسة الدعارة فيه. وفي مسرحية باكثير نجد قواداً يجلب الفتيات لعبد التواب، والفرق هنا أن الدعارة في مسرحية إبسن يجاهر بها ويسعى القس فيها بينما هي مستترة في مسرحية باكثير وعابرة.

لا يوجد رجل دين -بالمعنى الكنسي- في مسرحية باكثير كما هو الحال في مسرحية إبسن وهذا نوعي من باكثير يظهر طهارة الإسلام عن دنس هؤلاء الذين يسيئون للأديان، وعبد التواب يسير في طريق التوبة وينفق أمواله في مجال الخير دون حاجة لمرشد روحي، بينما يهيمن القس على أسرة (ألفينغ) هيمنة مطلقة فيقنع هيلينا بعدم جواز التأمين على الميت ثم يحرقه ليتصرف في أرضيته بحسب الوكالة التي معه. لكن هناك القاضي بكار الذي يحضر مع عبد الجواد في نهاية مسرحية باكثير ليستفتيه أمام عبد التواب وهو في مرض الموت عن صحة إلحاق نسب أسامة به، ظناً منه أن القاضي سيفتي بحرمة ذلك،

وبالتالي سيرث عبد الجواد من أخيه لأنه ليس له ولد ذكر يحجبه. ولكن القاضي -بكار- يثبت صحة فعل عبد التواب ويذكر له حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: «الولد للفراش وللعاهر الحجر». ويبدو لي أن باكثير يريد أن يقول إن الإسلام هو دين الفطرة، فعبد التواب نسب أسامة له وأراد له أن يرث منه، دون أن يعلم بالفتيا الشرعية في الأمر. فعل ذلك بالسليقة عن نفس مفطورة على الخير، فجاءت فتوى الشرع مؤكدة لذلك ومؤيدة له. ولم يجعل باكثير عبد التواب يستفتي أولاً قبل أن يلحق أسامة بنسبه، وجاء استفتاء عبد الجواد متناسباً مع ما جبل عليه من جشع وطمع فهو لم يفعل ذلك حرصاً على الحلال والحرام بل طمعاً في أن يرث أخاه بعد موته بعد ان استنزف ثروته في حياته.

و(إنغستراند) رجل استغلالي إلى أبعد حدّ، همه جمع المال مع عدم حاجته له؛ لأنه وحيد، وكذلك عبد الجواد يبتزّ أخاه لا عن فقر وحاجة إلى المال، ولكن استغلالاً لطيبة أخيه وبره به، فهو موظف في الدولة وله مرتب كبير؛ ولكنه بخيل جداً.

ومن حيث الوظيفة في القصور الملكية نجد الكابتن (ألفينغ) ضابطاً في القصر الملكي، وعبد الجواد موظفاً كبيراً لدى الأمير أحمد بن طولون.

أم مستور شخصية درامية رائعة لا ترضى بأنصاف الحلول، تعادي عبد التواب بقوة انتقاماً لابنتها غيداء، وتنجح -رغم إغداقه عليها المال- في إنزالها من شرفة حين شجعت ابنها مستور على الفاحشة وعندما طلبت منها أم كوثر قابلة لتجهض ابنتها أحضرت لها قابلة أغدقت عليها المال لكي ترعى هذا الجنين حتى يعود عبد التواب من سفره فيرى حمل زوجته سفاحاً رأي العين جزاء وفاقاً. لا جهل هذه المرأة العدوانية في مسرحية إبسن بل هن مغفلات القسيس يستغل هيلينا ويجردها من ثروتها، و(ريجينا) خادمة في بيت أبيها دون أن تعلم بذلك. أما آسية -أخت عبد التواب- فامرأة إيجابية تشارك أخاها أفراحه وأحزانه، وتعطيه حليّها من الذهب حين نفد ماله، وكذلك كوثر وأمها تتحملان المصيبة بصبر جميل وتردان الجميل لعبد التواب.

تشكيل الرؤية:

الرؤية في مسرحية إبسن محددة تماماً لم ترتكب ولها آثارها، ونفاق في المجتمع يحول دون ظهور الحقيقة. ولذلك تشكلت في مسرحية قصيرة من فصلين لا مشاهد فيهما ولخمس شخصيات ليس إلا، ومكان واحد هو قصر الكابتن (ألفينغ)، وزمن محدد بيوم وليلة، وحوار مكثف يعتمد على الإيحاء. ولذلك كانت درامية عالية أكسبتها بعداً رمزياً كلياً للمجتمع الغربي تنبأ بانهياره.

أما الرؤية في مسرحية باكثير فقد تشعبت أحداثها وتزينت بجانب تعليمي وحرص من المؤلف على إبراز القيم الإسلامية وإيجابيات المجتمع المسلم. ولذلك تشكلت في ثلاثة فصول: في الأول ثلاثة مشاهد ومشهدان في كل من الثاني والثالث. وشخصياتها كثيرة (10 شخصية)، والزمن ممتد أكثر من تسع سنوات ونصف والمكان مشهدان في منزل إسماعيل المرزوقي وخمسة مشاهد في منزل عبد التواب. وحوار باكثير رائع وفيه من الإشارات الإيحائية كذلك، ولكنه أسهب في تفاصيل عائلية لا ضرورة لها من وجهة نظري ولكن هذه الإطالة في التشكيل خاصية تفرد بها باكثير في هذه المسرحية وفي كثير من أعماله الأخرى؛ إنه يترك الفكرة تتشكل فنياً في الشكل الملائم وإن تجاوزت بعض الحدود المتفق عليها مسرحياً عند النقاد؛

مثل (ملحمة عمر) التي جاءت في تسعة عشر جزءاً، ولقد فصلتُ هذا في كتابي - تحت الطبع - سميته: (تشكيل الرؤية في مسرح باكثير).

الهـوامش:

١) علي أحمد باكثير: السلسلة والغفران، مكتبة مصر، د ت.

٢) هنريك إبسن: الأشباح، ترجمة: رشيد عبد الهادي، دار الأنوار، سوريا - دمشق، ٢٠٠٢.

٣) جون غاسنر وأدوارد كون: قاموس المسرح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٣، ص ٧-٨.

٤) د. عبد الحكيم الزبيدي: باكثير يتنبأ بالمطر، سامي يوسف، موقع ناشري: "http://nashiri.net/component/content/article/1352:http://nashiri.net/1352.html". (٩ ديسمبر ٢٠٠٥)

٥) د أبو بكر البابكري: روايات باكثير التاريخية، سلسلة إصدارات جامعة صنعاء لعام ٢٠٠٥.

٦) الحديث رواه البخاري (باب التواضع) رقم /٦١٣٧/.

٧) أرسطو طاليس: فن الشعر، ت: د. شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٦٤.

من أعمال باكثير