تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية

العـــدد ٦٨٨ الســـــنة ٥٩ - جمادى الأولى ١٤٤٢هـ - كانون الثاني ٢٠٢١م

رئيس مجلس الإدارة

الدكتورة لبانة مشوّح

وزيرة الثقافة

المدير المسؤول

د. ثائر زين الدين

رئيس التحرير

ناظم مهنا

أمينة التحرير

د. شهلة السيد عيسى

هيئة التحرير

د. إنصاف حمد

د. خلف الجراد

د. سعد الدين كليب

محمود نقشو

د. ناديا خوست

د. وائل بركات

الإشراف الطباعي: **أنس الحسن**

التصميم والإخراج: **ريما محمود**

التدقيق اللغوي: **أماني الذبيان - د.طارق مقبل**

دعوة إلى
الكتـــاب والمثقـفين العـــــرب

ترحب مجلّة المعرفة بإسهامات الكتّاب وتأمل أن يراعوا الشروط الآتية في موادهم:

- يفضل أن يتراوح حجم المقال بين ٢٠٠٠ - ٢٥٠٠ كلمة، وحجم البحث بين ٣٠٠٠ - ٣٥٠٠ كلمة.

- يُراعى في الإسهامات أن تكون موثقة بالإشارات المرجعية وفق الترتيب الآتي:

اسم المؤلّف - عنوان الكتاب - دار النشر والتاريخ - رقم الصفحة مع ذكر اسم المحقق إنْ كانَ الكِتاب محققاً، واسم المترجم إنْ كان الكتاب مترجماً.

- تأمل المجلة من كتّابها أن يقرنوا إسهاماتهم بتعريف مُوجز لهم.

- تأمل المجلة أن تردها الإسهامات منضدة على الحاسوب محققة من كاتبها وألا تكون منشورة إلكترونياً أو ورقياً.

تلتزم المجلة بإعلام الكتّاب عن قبول إسهاماتهم خلال شهر من تاريخ تسلّمها، ولا تعاد لأصحابها.

يرجى توجيه المراسلات إلى المجلة
الجمهورية العربية السورية - دمشق - الروضة
رئيس تحرير مجلة المعرفة
تلفاكس: ٣٣٣٦٩٦٣
www.moc.gov.sy
Almarifa1962@yahoo.com

نشكر إسهامات الكُتّاب في المجلة، ونأمل منهم مراعاة شروط النشر الجديدة (عدد الكلمات).

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن رأي أصحابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة. وترتيبها يخضع لاعتبارات فنية.

سعرُ النسخة (٤٠٠) ل.س أو ما يُعادلها
تُضافُ إليها أجرة البريد خارج القطر

في هذا العدد

كلمة الوزارة — المرأة السورية رمز وقبلة عطاء

الدكتورة لبانة مشوّح
وزيرة الثقافة

كلمة العدد — مسألتان

ناظم مهنا
رئيس التحرير

الدراسات والبحوث:

فوكوياما، وأطروحة «نهاية التاريخ» ١٦
د. خلف الجراد

من أثر ترجمة الألفاظ والأساليب في العربية المعاصرة ٢٧
د. عبد الناصر إسماعيل عساف

المونودراما والمناجاة في الشعر السوري المعاصر..... ٤٢
د. جمال أبو سمرة

الثورة الرقمية ٦٧
وائل ديوب

في حانة القنديل «هاجس التحوّل والانعتاق» ٨٠
حسام السعدي

تساؤلات المعرفة: في الكون والإنسان..... ٩١
إسماعيل الملحم

الشعر

إلى الوَباء مودّعاً..... ١٠٤
شوقي بغدادي

من كتاب الحُبِّ والحَرب ١٠٧
إبراهيم عباس ياسين

سأنسى بأنَّكَ تنسى ١٠٩
مها هنيدي

السرد

أباهيمُ... ..... ١١١
جوليا علي

التباس ١١٤
غسان حورانية

الوشم ١١٨
عماد الدين إبراهيم

آفاق الثقافة:

في ألف ليلة وليلة ١٢٤
حسام الدين خضور

الغساسنة العرب ودولتهم ١٢٨
د. محمود حمود

أبو الطيب المتنبي بين الشاعرية والحلم السياسي ١٣٦
د. فايز عز الدين

الكون والمقياس النسبيّ للفكر..... ١٤٧
فايز فوق العادة

المعاناة الاجتماعية والبعد الجمالي في قصائد جمال المصري ١٥٢
صبحي سعيد قضيماتي

مسرحيّة أهل الكهف ١٦٥
عبير غالب علبة

في أخطاء الترجمة وعيوبها..... ١٧٣
عبد الله بديع فاضل

من الخروج إلى العروج..... ١٨٣
د. ثناء المحمد

المتابعات:

قراءات

قراءة في كتاب: القائد القومي بشار الأسد ١٩٠
منهال الغضبان

قراءة في رواية: رعشة شغف ٢٠٧
إياد فايز مرشد

وقفة مع قصائد توفيق أحمد..... ٢١١
عبد النور الهندواي

نافذة على الثقافة

إصدارات جديدة ٢١٩
إعداد: حسني هلال

صدى المعرفة ٢٢٥
إعداد: ريما محمود

آخر الكلام:

التَّأثُّر الأدبي ٢٣١
رئيس التحرير

كتاب المعرفة الشهري:

الفندق الأزرق «ستيفن كرين»..... ٢٨١
اختيار وتقديم: ناظم مهنا

في اليوم العالمي للمرأة...
المرأة السورية رمزٌ وقِبلة عطاء

الدكتورة لبانة مشوّح
وزيرة الثقافة

احتفلنا منذ أيام مع صندوق الأمم المتحدة للسكان بمناسبة اليوم العالمي للمرأة وعيد الأم. يومان أثيران على قلوبنا جميعاً لما يحملانه من رمزية عالية في تقدير المرأة ودورها في بناء الإنسان والمجتمع والحضارة الإنسانية، وفي إحلال قيم التسامح والمحبة والسلام.

من نافل القول إن سورية دولةٌ رائدةٌ في مسألة مساواة الجنسين في حق التعليم والعمل والمساواة التامّة في الحقوق والواجبات الوظيفية، وكانت المرأة السورية أول من حصل في عام (١٩٤٩م) على حق الانتخاب في المنطقة العربية، بل كان ذلك حقاً لم ترْقَ إليه النساء في دول تعدُّ من أكثر الدول تقدماً إلّا بعد عقود. كانت سورية سبّاقة في إبراز دور المرأة واحترام قدراتها والإفادة من خبراتها، الأمر الذي جعلها تتبوّأ مكانة مرموقة استحقَّتْها بجدارة واضطلعت بمسؤولياتها باقتدار، فكانت نائباً لرئيس الجمهورية، وتقلّدت مناصب رفيعة

في السلطتين التشريعية والتنفيذية، مما انعكس مشاركة فاعلة في صناعة القرار. كان تمثيلها فاعلاً لا ساكناً في الحياة السورية العامة كما في الحياة السياسية، وكان لها حضورُها البارز في المجالس المحلية والمؤسسات الاقتصادية والعسكرية والتربوية والاجتماعية، وطبعاً في الفعل الثقافي والإبداعي.

وقد خصّ الدستور السوري الجديد الصادر عام (٢٠١٢م) المرأة بمادتين: المادة ٢٣ والمادة ٣٣. وتنصّ المادة ٢٣ على الآتي: «توفر الدولة للمرأة جميع الفرص التي تتيح لها المساهمة الفعالة والكاملة في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وتعمل على إزالة القيود التي تمنع تطورها ومشاركتها في بناء المجتمع». وقد ساوت المادة ٣٣ بين جميع المواطنين في الحقوق والواجبات، دون تمييز في ذلك بين الجنس أو الأصل أو اللغة أو الدين أو العقيدة.

ويبقى طموحنا – نساءً ومواطنات – أكبر، ويحق لنا أن نطمح بمكتسبات أكبر، لا بل هو واجبنا تجاه الوطن كلّه، وتجاه الأسرة، والمرأة عمادها الأساس. طموحنا أن تنال المرأة على أرض الواقع وفي الممارسات الحياتية اليومية ما تستحقه من حقوق، وأن تؤدي ما عليها من واجبات مقدَّسة في الحفاظ على أسرتها وتماسكها القيمي والأخلاقي، والإسهام في تنشئة أجيال تؤمن بقدسية الوطن، والحفاظ عليه، ودرء المخاطر عنه. وهذا ما يعوَّل على بنائه في العملَين التربوي والثقافي.

لا يسعني في هذه المناسبة إلا أن أحيّي المرأة السورية التي كابدت طوال سنوات الحرب الظالمة على وطنها، ولم تزل، صنوف التعب والألم نتيجة

الإرهـاب والحصار. لقد استهدف الإرهـاب الأسود ثمرة عمرها وعلّة وجودها، إذ انتهك حُرُماتها، فقتل أبناءها، وسبى بناتِها، وشتَّت أسرتَها... وأراد تدمير وطنِها الذي أَسهمت أيّما إسهام في بنائه وإعلاء شأنه.

المرأة السورية... وما أدراك مَنْ هي؟

هي ياسمينة الشرق يفوحُ عطرها أينما حلّت. هي الشامخة الراسخة لا تهتز تحتَها أرضٌ ولا يكسرُها حزن. وإذا ما أقفرت الدنيا وضاقت، تكفكف دمعها مخافة أن يحجبَ حزنُها نورَ الحياة. هي مَنْ تشمخُ بصبرها هاماتُ الرجال. وقفتْ يوماً على مسرح دار الأسد للثقافة والفنون بمناسبة تكريم الدولة لأمهات الشهداء، وقفتْ، وقد ارتقى من فلذات كبدِها أربعةُ شهداء، فصرخت بعزيمة جبّارة وقلب صادق:

«يا ليتني أعود شابة يافعة، لأُنجِب أربعةً آخرين وأقدِّمَهم قرباناً للوطن».

تلك هي المرأة السورية: هزّت بأناملها الرقيقة مهد الأباطرة، وبعزيمتها عروش الجبابرة، وبصبرها ستفشل كل المؤامرات.

حُييتِ أيَّتها الأم الثكلى... يا مَنْ ننحني لعظمتكِ التي تليق بعظمة الوطن. حُييتِ أيَّتها المرأة السورية القدوة، أيَّتها العاملة المكافحة، أيَّتها المربية المتفانية والمهندسة والطبيبة والرائدة في مجال الأعمال، والباحثة والعالمة الفذَّة. أيَّتها القاضية العَدْل... أيَّتها المناضلة أينما كنتِ وعلى أيِّ جبهة وقفتِ بثبات لتحمي وطنكِ وتعيدي بناء مستقبله.... منكِ الحياة، وبكِ يرتقي الإنسان وتسلمُ الأوطان، وتبلغ شأواً عظيماً.

واليوم واجبنا جميعاً رجالاً ونساءً أن نعمل وبأقصى طاقتنا لبناء حياة كريمة لنا وللأجيال من بعدنا، وأن نضمن سلامة الأسرة التي تؤلِّف بلحمتها وقيمها الأخلاقية أساساً لسلامة الوطن ورفعته.

إلى المرأة السورية خاصةً، وإلى كل النساء المناضلات في العالم.... كل عام وأنتنَّ شريكات الرجل في بناء الإنسان وإعمار الأوطان.

مسألتان

ناظم مهنا
رئيس التحرير

«بَصرتَ بالراحة الكبرى، فلم ترها
تُنـَالُ إلّا على جسرٍ من التعبِ»

أبو تمام

المسألة الأولى:

المعرِّي

مَنْ يقرأ المعرِّي يُصبْ بهذه الصدمة الدائمة (الورطة) التي لا خروج منها. إنه الاستغراق في لذة الإبداع، مع المعرِّي لا مكان للكسل الفكري، بل لا بدَّ من استنفار العقل، وفي كل لحظة تكتشف معنى جديداً أو لغزاً يحتاج إلى حلٍّ. وفي اعتقادي ليس المعرِّي فيلسوفاً ممجداً للعقل، أو مجرد شاعر تراثي مرموق، إنه حالة خاصة في تراث البشرية، هو أكبر من فيلسوف، وحكمته التي يتحدَّث عنها النقاد ومؤرخو الأدب لا تشبه حكمة الطاعنين في السن، ولا تشبه شذرات أو تهويمات الصوفيين أو شطحات خيالهم. المعرِّي كلامه كثيف المعنى مركَّز ويضرب في الصميم، وشعره أغرب من أي شعر،

وهو عابر للأزمنة ويتجدَّد في فكر الفلاسفة ومكتشفي النظريات الأدبية والاجتماعية والنفسية. وفي اعتقادي أن المعرِّي بصفته رجلاً حرَّ التفكير، وصاحب عقل يعي ذاته، لم يخطط ولم يهتم بأن يكون فيلسوفاً بين الفلاسفة أو بين علماء الكلام، أو ضمن التسلسل التاريخي لعظماء الحكماء أو الفلاسفة، وأعتقد أيضاً أنه قرأ الفلاسفة الإغريق وغير الإغريق ولم يبهره أحدٌ من الرهط الشرقي أو اليوناني أو الروماني أو الفارسي أو العربي. كان يدرك أنه شاعر في أمة صَنْعَتُها الشعر، وأنه شاعر في زمن صعب، وأن الإنسان، في الحالة الطبيعية، مشروط بشروط إنسانيته التي فرضتها الطبيعة البيولوجية والطبيعية الخارجية (الذاتية والموضوعية). فكيف إذا أصيب الإنسان بعاهة أو إعاقة، كما مع المعرِّي؟! وأعتقد أن الكتابة لدى المعرِّي فيها فكٌّ للأغلال، أو صراع مع هذه الشروط، على أن يتكلم بحرية وتحرُّرٍ منها.

قال المعرِّي آراءَ جريئة، ولكنه قالها بحذر، خشية السفهاء في عصره. ولم يكن المعرِّي إصلاحياً، كان يوجِّه نقده المركَّز إلى البذرة الأساسية للبشر، وطرائق تفكيرهم وأساليب عيشهم وسياساتهم. يقولون عنه إنه متشائم، وأرى أنه بحق إنسان الجوهر والكينونة العارف بمأساة أن يكون الإنسان إنساناً، وسط بحر متلاطم من الصخب زمن الفتن والصراعات والحروب، ومأساته مضاعفة لأنه أعمى وسط عميان، وهو القائل:

أنا أعمى، فكيف أهدي إلى المَنْ
هج والناسُ كُلُّهمّ عُميانُ؟!
والعصا للضَّريرِ خيرٌ من القا
ئدِ فيه الفجورُ والعصيانُ

ويقول أيضاً:

وبَصيرُ الأقوامِ مثليَ أعمى
فهلمُّوا في حَنْدِسٍ نتلاطمْ

المسألة التي أطرحها هنا، كانت تقلقني منذ سنوات وتؤلمني أيضاً، وهي عرضية لو أردنا أن نتجاوزها، ولكنها تعني كثيراً، لمكانة الفاعلين فيها، وهي الحادثة التي يضجُّ بها الناس حين يمرُّون على حياة أبي العلاء، الحادثة التي يقال إنها جرت معه في بغداد في منزل الشريف المرتضى، والإهانة التي تعرض لها المعرِّي إثر نقاش بينه وبين نقيب الأشراف حول المتنبي، والموقف لو صحَّ حقّاً، فهو يدل على سفاهة وحماقة لا نخالها موجودة لدى الشريف، وهو أديب كبير وعالم في الشعر بمكانة أبي العلاء، وأخبار المعرِّي في بغداد تفيدنا أن والد الشريفين: المرتضى والرضي توفي في أثناء وصول المعرِّي إلى بغداد، ورثاه المعرِّي رثاء نال عليه الثناء والاحتفاء في أثناء حضوره هذا المأتم، وكان المعرِّي يتردد إلى منزل الشريف بصفته ضيفاً له منزلته المقدَّرة. ومن غير المعقول أن يضيق هذا الكريم ذرعاً بالمعرِّي وهو يقول رأياً فيه وفاء لشاعره الأثير أبي الطيب، لا يخفى على المرتضى مكانة المتنبي في نفس ضيفه أو جليسه ومقدار حبِّه له. وأنا أعتقد أن المتنبي ولا أحد سواه هو المفجر لعبقرية المعرِّي منذ شبابه، وتأثره به بيّنٌ للغاية، حتى يكاد المرء يخلط بينهما في بعض الأحيان، ولاسيما أشعار الصبا لدى المعرِّي. وظلت هذه المسألة كلما ذُكرت تبرز أمامي لا شعورياً، و تثير فيَّ رغبة التشكيك فيها أو نقضها، وكنت أواجه بقوتها وحضورها في ذاكرة الناس وفي الأخبار والحكايات عن المعرِّي مدّة وجوده في بغداد، إلا أنني وبالمصادفة قرأت مقالاً مثيراً للشاعر الكبير صلاح عبد الصبور بعنوان: «المنحنى الشخصي في حياة أبي العلاء المعرِّي» تطرَّق فيه إلى هذه المسألة وشكَّك فيها.

جاء في هذا المقال عن علاقة أبي العلاء بالمتنبي قول عبد الصبور: «لا شك أن أبا العلاء قد تأثر في شبابه لا بشعر المتنبي فحسب، بل باندفاعة نفسه العاصفة... وتطالعنا في صفحات «سقط الزند» – أولى مجموعتَي أبي العلاء– أبياتٌ كثيرة متنبّية المنبع»، ويورد عبد الصبور أبياتاً للمعري واضحة التأثر بمبالغات المتنبي ويعيدها إلى سن الشباب لدى المعرِّي، ولو عرضت على المعري في شيخوخته لأنكرها. ويرى شاعرنا الحديث

أن للمتنبي فتنة تشبه فتنة الحب الأول. وقبل أن نعود إلى المسألة التي طرحناها، نرى من المفيد أن نعرض لكم رأي عبد الصبور وتفسيره لعنوان المقال (المنحنى الشخصي في حياة المعرِّي)، يقول: «المنحنى الشخصي، أو المنحنى النفسي، حسب أصحاب المدرسة الشخصانية في الفلسفة، مونييه وأتباعه، هو انتقال الشخص إثر تجربة حادة من نقيض إلى نقيض، من ولع بالحياة إلى الزهد فيها، أو من تكاسل إلى حمية ونشاط، أو من تفاؤل مطلق إلى تشاؤم سابغ...»، ويخلص عبد الصبور إلى أن زيارة المعرِّي لبغداد ليست الباعث على التحول في شخصيته وانصرافه إلى الاعتزال. وقد يقول قائل إن وفاة والدته كان له أثر نفسي عليه، وكان قد قارب الأربعين من عمره، والمعري يدرك أن الموت قَدَرٌ لا رادَّ له، وكانت والدته في الستين حين فارقت الحياة، والتجربة المصيرية التي غيرت حياته، ليست تجربة فكرية، بل تجربة شخصية، في زعم عبد الصبور، ويقول: «فأبو العلاء حين قارب الأربعين لم يزدد علماً بشيء، لا باللغة التي أتقنها، ولا بالنحو الذي أحاط به، ولا بالمذاهب الدينية والفلسفية التي تأمل فيها وأطال التأمل...». يخلص عبد الصبور – من خلال قراءته شعرأبي العلاء وفق المنهج الإبدالي لفهم الشعر (إبدال الكلمات أو عكس حروفها، أو إعادة نثر المنظوم)، وإيراده أبياتاً له يتحدث فيها بسلبية عن المرأة وكثرة تشبيه الدنيا بالعروسِ في شعره– أن المعرِّي عرف المرأة في بغداد عاشقاً، وفكَّر في أن يتزوج، ولكن بدت له أحوال آثر معها السلامة من كل ذلك، ودخل في عزلته الشاملة، ويقول: «يبدو لي أبو العلاء في حديثه عن المرأة في اللزوميات، عاشقاً مهزوماً، قنع من الدنيا بأدنى نصيب، وقطع صلته بالحياة في توالدها وتكاثرها، حين آثر ألا يجني على أحد مثلما جنى أبوه عليه... وحين يرفض الإنسان توالد الحياة وتكاثرها، فكأنه يرفض الحياة جملة وتفصيلاً».

وعودةً إلى المسألة التي نختم فيها حديثنا عن المعرِّي، ينفي عبد الصبور الرواية (المسألة) التي لم ترد إلا لدى ياقوت الحموي، ويرى عبد الصبور أن ياقوت قد يكون سمعها فرواها، وأنها من تَزَيُّد الرواة ومجالس المتظرفين، كي يدللوا بها على ذكاء

الرجلين: أبي العلاء والشريف المرتضى، فبَين المعرِّي وياقوت مئتا عام، وأن مؤلفاً لم يشر إلى هذه القصة قبل ياقوت، ومما يدحض هذه القصة دحضاً أن المعرِّي لم يحفظ لبغداد بعد أن غادرها إلا أجمل الذكريات، وذلك واضح في رسالة له إلى خاله حين عودته من بغداد، يقول فيها: «ورعاية الله شاملة لمن عرفته ببغداد، فلقد أفردوني بحسن المعاملة، وأثنوا علي في الغيبة، وأكرموني دون النظراء والطبقة، ولما آنسوا تشميري للرحيل، وأحسوا تأهبي للظعن، أظهروا كسوف بال، وقالوا من جميل كل مقال، وتلفَّعوا من الأسف ببُرْد قشيب، وذرفت عيون أشياخ شيب...»، ولو تعرض المعرِّي في بغداد للحادثة التي رواها ياقوت، لكان مستبعداً أن يقول هذا الكلام الطيب عن أهلها وأشياخها، والشريف المرتضى من أعلام بغداد في زمنه.

المسألة الثانية:

اقتراحٌ في فعل القراءة

القرّاء، يقرؤون وينفعلون بما يقرؤون، وللقراءة طرائق متنوعة، والقرّاء أيضاً يندرجون في طبقات متفاوتة وأساليب.

قرّاء الآداب والفنون الأدبية يختلفون عن قرّاء التاريخ وقرّاء الفلسفة والعلم، ولكنهم يشتركون في الانفعال والاستجابة للمقروء... وردود الفعل تجاه النصوص تختلف من قارئ إلى آخر...

يقدّم النقد المعاصر تصنيفات للقرّاء، وفق استقصاءات التحليل النفسي المعاصر، منها: «القارئ الفذّ»، و«القارئ المطَّلع»، و«القارئ المقصود»، وكثير غيرها، وكل نوع من هذه الأنواع يأتي بمصطلحات خاصة به... مع أن هذه الأنواع من القراء يُعدّون عواملَ تساعد على الكشف، إلا أنهم يستقون من مجموعات محددة من القراء الموجودين الحقيقيين... في نظر أصحاب هذه التصنيفات، يمثل القارئ الفذ مجموعة

من المعلمين، يجتمعون دائماً عند نقاط العقدة في النص، ويثبتون بذلك وجود «حقيقة أسلوبية» من خلال ردود أفعالهم المشتركة. أما القارئ العليم أو المطلع، فهو شخص يتحدث اللغة التي بُني النص بها باقتدار، مُلمٌّ تماماً بالمعارف الدلالية التي يأتي بها النص، أما القارئ المقصود، فهو القارئ الذي يريد المؤلف مخاطبته... وقد يكون فرداً أو أفراداً أو جمهوراً...

في كل الأحوال أحيل القارئ على الكتاب المهم لـ...«فولفغانغ إيزر» فعل القراء، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة الدكتور عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، عام (٢٠٠٠م).

من خلال تجربتي الشخصية في القراءة، اسمحوا لي إذا جاز أن أتقدَّم باقتراح لقراءة النصوص القديمة والتاريخية، تساعد في فهم هذه النصوص فهماً موضوعياً، وكانت قد تولدت لديَّ هذه الطريقة من التجربة الطويلة نسبياً في القراءة الاحترافية، وتقوم على النظر إلى السردية المقروءة على أنها حدثت في زمن خارج ذاتنا، وأن نحيِّد الانفعال بها، إلّا من ناحية منطقيتها وأسلوب عرضها، أي أن نجعلها سرديات منفصلة عنا، ويتوقف علينا بوصفنا قراءً المقدرة على تحويلها إلى حكاية معاصرة أو تجاهلها وتلافي الضار منها وفيها، وأن ننظر إلى السردية القديمة، كما لو أننا نقرأ رواية معاصرة، نتأمل في شكلها وزمنها ومكانها والشخصيات التي ترد فيها ومَن البطلُ أو الشخصية الأولى فيها، ومَن الشخصيات الفاعلة والتالية والفرعية، بقليل من الاهتمام بمؤلف السردية وأهوائه وميوله، لكيلا نسمح له بتضليلنا أو اللعب بانفعالاتنا أو استجابتنا للقراءة وتأولينا لها وفق المناهج العصرية. ويمكن أن نقرأ، وفق ذلك الاقتراح، الروايات التاريخية للمراحل والحقب والصراعات على أنَّها حدثت في الماضي ولا يمكننا تصويبها أو التعديل فيها، ولا فائدة من تصديقها أو تكذيبها، فنحن لا نكذِّب الروايات الحديثة التي نقرؤها، بل ننظر إليها على أنها روايات فحسب.

❁ ❁ ❁

الدراسات والبحوث

- فوكوياما، وأطروحة «نهاية التاريخ» — د. خلف الجراد
- من أثر ترجمة الألفاظ والأساليب في العربية المعاصرة — د. عبد الناصر إسماعيل عساف
- المونودراما والمناجاة في الشعر السوري المعاصر — د. جمال أبو سمرة
- الثورة الرقمية — وائل ديوب
- في حانة القنديل هاجس التحوّل والانعتاق — حسام السّعدي
- تساؤلات المعرفة: في الكون والإنسان — إسماعيل الملحم

فوكوياما، وأُطروحة «نهاية التاريخ»

(مقاربة نقديّة أوّلية)

د. خلف الجراد

مَن «فوكوياما»؟

ولد «يوشيهيرو فرانسيس فوكوياما» (Yoshihiro Francis Fukuyama) في مدينة «شيكاغو» الأمريكية، في (٢٧ تشرين الأول عام ١٩٥٢)، لأب أمريكي، من الجيل الثاني للمهاجرين اليابانيين، وكان أبوه «يوشيو فوكوياما»، لاهوتياً يحمل شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع، و«سفيراً» لتجمع الكنيسة في ولايته. أمّا والدته «توشيكو فوكوياما» فقد ولدت في اليابان، وكان أبوها «شيروكاواتا»، مؤسس قسم الاقتصاد في «جامعة كيوتو». لم يتعلم «فوكوياما» اللغة اليابانية؛ وقد صنف نفسه مبكراً بصفته شخصاً «لا أدرياً» (Agnostic/ شكّيّاً)[١]، إذ قال: إنّ «من الصعب عليه أن يكون مؤمناً»[٢]. وكان «فوكوياما» قد حصل على الدكتوراه في الفلسفة السياسية من «جامعة هارفارد»، وعمل في قسم العلوم السياسية «بمؤسسة راند» (RAND)، أكبر المؤسسات البحثية العالمية القريبة من وزارة الدفاع الأمريكية (البنتاغون)، كما عمل في وزارة الخارجية الأمريكية، وكان يُعدّ في مرحلة ما من أهم مفكري أو منظّري تيار «المحافظين الجدد» في الولايات المتحدة.

والحقيقة إنّ سبب شهرة «فوكوياما» هو كتابه «**نهاية التاريخ والإنسان الأخير**»[٣]، الذي رأى فيه بعض المحللين انعكاساً لشخصيته الجدلية والإشكالية، وقد حافظ على هذه السمة إلى يومنا هذا، إذ أحدث ضجة كبيرة، ونقاشاً ساخناً بين الأكاديميين والباحثين، فبعضهم يصنّفه على أنه مفكر كبير، وآخرون يرونه أداة دعائية للسلطة الأمريكية ليس غير.

وقد بانت ملامحه السياسية بوضوح حينما انتقل من المجال العلمي- الأكاديمي أو الفكري إلى أروقة «البيت الأبيض»، أي حينما عمل «مستشاراً سياسياً» للرئيس الأمريكي الأسبق «رونالد ريغان» في أثناء حربه (الباردة) العنيفة على الاتحاد السوفييتي، فحينها كتب «فوكوياما» رسالة الدكتوراه حول السياسة الخارجية السوفييتية في «جامعة هارفارد». إضافة إلى أنه كان عضواً فاعلاً في «مؤسسة راند»، المدعومة من الإدارات الأمريكية، التي تقدّم دراسات واستشارات لمؤسسات الدولة، وأهمّها الأبحاث التحليلية للجيش الأمريكي، فقد نشر «فوكوياما» في أثناء عمله في تلك المؤسسة مجموعة من الدراسات والمقالات السياسية، ومنها مقاله الشهير «**نهاية التاريخ**» التي نشرها في دورية «ناشونال إنترست» (National Interest) في عام (١٩٨٩).

يعمل «فوكوياما» أستاذاً للاقتصاد السياسي ومديراً لبرامج التنمية الدولية «بجامعة جونز هوبكنز» الأمريكية. وقد اشتغل سابقاً في كلية السياسة العامة بجامعة «جورج ماسون».

نال عضوية جهاز التخطيط السياسي في وزارة الخارجية الأمريكية بوصفه عضواً نظامياً متخصصاً في «شؤون الشرق الأوسط»، وعضوية البعثة الأمريكية للمحادثات (الإسرائيلية) – المصرية حول الحكم الذاتي الفلسطيني الجارية بين عامي (١٩٨١-١٩٨٢).

إضافة إلى ذلك؛ فإنّ «فوكوياما» عضو في عدد من الهيئات، مثل: «جمعية العلوم السياسية الأمريكية»، و«مجلس العلاقات الخارجية»، و«المجلس الباسيفيكي للسياسة الدولية»، و«شبكة غلوبال بزنس».

كما يشغل أيضاً عضوية مجلس الرئيس الأمريكي للأخلاقيات الحيوية (Bioethics)، وعضوية المجالس الاستشارية للمنح الوطنية من أجل الديمقراطية، و«المصلحة الديمقراطية»، و«مجلة الديمقراطية»، و«مؤسسة أمريكا الجديدة».

تـوجّه «فـوكـويـامـا» الـسـيـاسـي، وتـجـربـتـه الـفـكـريـة

انتمى «فوكوياما» إلى معسكر «المحافظين الجدد» في أوج قوتهم ونفوذهم، فكان واحداً من موقّعي رسالة موجهة إلى الرئيس الأمريكي الأسبق «جورج دبليو بوش» عقب أحداث الحادي عشر من أيلول عام (٢٠٠١) تطالبه بإسقاط نظام الرئيس العراقي الراحل صدّام حسين.

جمع «فوكوياما» في مسيرته العلمية والعملية بين التنظير السياسي والتدريس الجامعي والجانب العملي، فشغل عدداً من الوظائف، أكسبته كثيراً من الخبرة والثقافة، واهتمّ بدراسة

التطــور الاقتصادي في المجتمعات البشرية، وعمل مدّة طويلة «مستشاراً للمصرف الدولي» في نيويورك، وفي كثير من المؤسسات والأجهزة الأخرى.

لكــنّ شهرته العالمية -إذا صــحّ القول- قد بدأت في عام (١٩٨٩)، حينما نشر في دورية «**المصلحة الوطنية**» أو «**المصلحة القومية**» «**ذا ناشونال إنترست**» (The National interset) مقــالاً تحت عنوان «**نهاية التاريــخ**»، ركّز فيه على فكرة مؤدّاها: «أن تاريخ الاضطهاد والنظم الشموليــة قد ولّى وانتهى بغير رجعة مع انتهاء الحرب الباردة وهدم سور برلين، لتحلّ محلّه الليبراليــة وقيم الديمقراطية الغربيــة، واقتصاد السوق، التي تشــكّل نهاية التطور الفكري البشــري وأقصى مراحل التطور الأيديولوجي للإنســان»[٤]، وقد احتلّ هذا المقال الإشكالي حيّزاً ملحوظاً في تاريخ النظريات السياسية المعاصرة، ولا سيما بعد أن فصّله وعمّقه، وشرح أبعاده ونقاطه المحورية – الارتكازية في كتابه الصادر في عام (١٩٩٢) تحت عنوان: «**نهاية التاريخ والإنسان الأخير**» (The End of History and the Last Man)، الذي أثار بدوره كثيراً من الجدل والنقاشات، واكتسب شهرة عالمية واسعة، فبلغ عدد طبعاته أكثر من عشرين طبعة مختلفة، وكان في قائمة أكثر الكتب السياسية مبيعاً.

منطلقات الكتاب ومقاصده الأساسية

من الناحية الظاهريــة والشكلية يستند «فوكوياما» إلى مقولة الفيلسوف الألماني «جورج هيغــل» بشأن «نهاية التاريخ»، إذ يطيب لـ«فوكوياما» أن يردد اسم «هيغل» بصورة مستمرة في سيــاق تأكيد «فوكوياما» الإيمانــي الميتافيزيقي القاطع بحتميــة «الانتصار الكوني الحاسم للديمقراطيــة الليبرالية». وهذا ما حــدا ببعض الباحثين إلى تصنيــف «فوكوياما» بوصفه «تلميذاً» جديداً للفيلسوف الألماني الكبير «هيغل».

والواقع إن «هيغل» كان يؤمن بأن التاريخ العام (الشمولي) ميدان لفاعلية الروح التي تعبّر عــن تاريخ الإنسان، وأن الدراسة الفلسفية للتاريخ تعني دراسته من خلال تطور تاريخ الفكر، ومن منطلق ربط الفكر وسيرورته بالواقع، وذلك لما بين الفكر والواقع من صلة وثيقة، إذ «إنّ الهدف الرئيس لفلسفة هيغل – كما يقول فؤاد زكريا- هو تحقيق الوحدة بين الفكر والواقع، وبيــن الشكل والمضمون علــى نحو يضمن الجمع بين هذه الأطــراف، وتجاوزها في مركّب أعلى؛ ففلسفة هيغل كانت في نظره مركّباً يضم كلّ ما سبقها، لا في ميدان الفلسفة فحسب، بــل في كل ميادين نشاط الروح الإنسانية»[٥]. فيبيّن «هيغــل» أنّ عنصر الصراع الجدلي هو

المحـرّك الرئيس للتاريخ، مستنداً في ذلك إلـى الوظيفة الأساسية التي يقوم بها الوعي في هـذا الصراع، وسعيه في نهاية المطاف إلى استشراف الغاية النهائية التي تتجه إليها مسيرة التاريخ وتسعى إلى تحقيقها[٦].

ويعتقد أنّ مسار الروح فـي التاريخ تفرضها ظروف الطبيعة أو طبيعة العقل الإنساني أو كلاهما معاً، ولا بدّ من أنْ ينتهي هذا المسار إلى تحقيق الروح لأهدافها في الوصول إلى الكمال[٧].

ومن المعروف للمطّلعين جيداً على فلسفة هيغل ومقاصدها المثالية، أنه يرى في التاريخ الكوني مدى التقدم الدائم للشعور أو الوعي بالحرية من جانب الروح وتحقيقها نتيجة لذلك، إذ يتبـع هذا التقدم مجموعة مراحـل في وضع جدلي، غير مستقيم أو خطّي؛ فالفكرة (وهي المقولـة الأساسية لدى هيغل) تتخذ لديه صوراً متواليـة، كل واحدة منها تسمو على الصورة السابقة، وإنّ لكلّ أمة عبقريتها القومية التي تبرز من خلال مظاهر وعيها، وإنّ ديانتها وآدابها ونظمهـا السياسية وقوانينها الأخلاقية وبراعتها الآلية تحمل طابع هذه العبقرية، وأنّ الشيء الجوهري في التاريخ هو الشعور بالحرية[٨]، وتاريخ العالم لديه يعرض التدرّج في تطور المبدأ الـذي يكون مضمونه الجوهري هو الوعي بالحريـة[٩]، وفكرة الحرية لدى «هيغل» هي هدف مطلق ونهائي[١٠]، حتى إنه سوف يكتب في نهاية حياته إنّ غاية العالم هو أن تعي حرية الروح إذ يعبّر عن ذلك بقوله: «إنّ الهدف النهائي للعالم هو وعي حرية الروح ولكن أحداً لم يعرف أو لم يعان بالأحرى كما نعرف ونعاني في عصرنا اللّا تعين الذي تتسم به هذه الحرية»[١١].

ومـع ذلك، فإنّ بعض الباحثين يرى أنّ «نصوصـ هيغل عن مسألة نهاية التاريخ غامضة بصورة ملحوظة»، لأن هناك تعارضاً بين فكرة هيغل عن «ضرورة الحرب»، وفكرته عن «نهاية التاريخ»[١٢].

وفي إطـار دراستهم لفكرة «نهاية التاريخ» لدى هيغل، ذكر بعض الباحثين أنّ هيغل توقّع لنابليون أنْ يؤسس دولة كونية تشكل نهاية التاريخ[١٣]؛ فقد كانت إمبراطورية نابليون في نظره تمثّل تحقيق سيطرة العقل على الأرض، وحتى حينما يكون نابليون قد سقط، فإنّ هيغل سيعدّ النظام الذي أقامه إكمالاً لعمل الثورة الفرنسية، وأنه سينتصر حتماً في كلّ دولة حديثة[١٤].

ويمكـن إجراء مقاربة بيـن الرؤيتين، اللتين تقول واحدة منهما إنّ هيغل تصوَّر أنّ التاريخ سينتهـي بوعي حرية الروح، والأخرى التي تقول إنَّ التاريخ سينتهي مع تأسيس نابليون لدولة

كونيــة، ذلك بــأن هيغل قد ذكر أنّ وعي الحرية وصل إلى نهايتــه، إذ تحقق مع نابليون، لأنه الحاضــر والواقع. فما عمله هيغل هنا أنه عقلــن الحاضر الذي كان يعيشه، ولم يعلن عقلنة المستقبل، وهذا ما يلاحظ بشكل واضح في قوله: «لأنّ اهتمامنا لا بدّ أنْ ينصبَّ بالنسبة إلى التاريخ على ماحدث في الماضي وربما يحدث في الحاضر، أمّا بالنسبة إلى الفلسفة فإنّ ما يشغلها ليســ هو الماضي ولا المستقبل إن شئنا الدقة وإنما هو الحاضر، أعني ما هو موجود وماله وجود أبدي وهو العقل»[١٥].

وعودة إلى مقولات «فوكوياما»، التي أراد في سياقها الاحتماء بأسماء عدد كبير من الفلاسفة وعلمــاء الاجتماع ليؤكد اطلاعه الجيد على نتاج هــؤلاء المفكرين من جهة، وللزعم بأنه يمثّل ذروة هذا الفكر الإنساني الممتد إلى مئات السنين من جهة أخرى، نجد أنه لم ينجح في تجاوز مقاصده النفعية أو تمويهها فلسفياً وسوسيولوجياً، وبقيت مكشوفة، مفضوحة تعبّر عن رغبوية فاقعــة وطرح أمريكي مبسّط لرؤية أحادية قاصــرة لعالم شديد التعقيد والتموّج والتناقضات، فيكون مُحالاً رسمُ خريطة تنبؤية لأحداثه البعيدة منها، أو حتى القريبة في أحيان كثيرة.

إن قــراءة متبحّــرة بعين نقدية فلسفية –موضوعية لكتــاب «فرانسيس فوكوياما» (**نهاية التاريخ والإنسان الأخير**)، لا بدّ أن تصل إلى الاستنتاجات والخلاصات الآتية[١٦]:

١- لا يمكن مقاربة الكتاب بوصفه نصّاً فلسفياً متماسكاً يضيف شيئاً جديداً إلى التراث الهيغلي، لكنه في الوقت نفسه يحمّل بعض مفاصل الجدل الهيغلي استنتاجات وتحليلات لا تطيقها مقدمات نصوصه، ولا يسوّغها منطقه الذاتي. وأهمّ ما يرتكبه التأويل «الفوكوياميّ» في شأن النص الهيغلي، هو هذا الإقحام، غير المُعلّل أبداً، لمذهب الديالكتيك في أن تكون له هذه النهاية –القسرية جداً– وهي انتصار الليبرالية، الأمريكية بالذات.

٢- كلّ هــذا الحشد مــن آراء الفلاسفــة والمفكرين لا يمكنه أن يدخــل ضمن البرهنة المنشــودة على أطروحة الكتاب الأصلية ذات المستويــن المفهومي–والخطابي معاً: (نهاية التاريــخ، وانطباقها علــى الليبرالية الأمريكيــة)، ولذلك قد يستمتع القــارئ بكثير من آراء الفلاسفة والباحثين الواردة في مختلف تضاعيف هذا الكتاب، وقد يعفو عن الاجتزاء والقفز غير المسوَّغ، حتى إنه يمكن تناسي الموضوع الأصلي الذي يوجه غرض الدراسة.

٣- غنــيٌّ عن البيــان أنّ النص الفوكوياميّ يرفض عن سابــق تصميم الدخول في الجدل الفلسفي الصحيح، فعلى صعيد الطرح المعرفي الأنطولوجي نرى أنّ «فوكوياما» يتجنب الخوض

فـي هذه المسألة تماماً، بل يسارع إلى استنباط عدد من النتائج ليستخدمها في دعم أحكامه المطلقـة التـي يصدرها وكأنها مسلّمـات تسبق النص ونسيجه الفكـري. وأمّا على الصعيد الحدثـي أو التاريخي فـإنّ النص يتشبّث بلحظة استثنائية من حاضـر استحوذ على المشهد العالمـي، إذ كُتب النص تحت وطـأة العنف المادي لهذا الحدث المباشر، بحيث إنه لم ينتظر حتـى يرى ماذا أعطت هذه «التيموسيّة» الفجائية المتفجرة للشعوب بعد أشهر قليلة من وقوع هـذا الخسوف العظيم، فأيُّ «تيموسية حيوية» هيغليّـة أو نيتشويّة يمكن أن توصف بها اليوم أحـوال ما كان يسمى بـ«لمعسكـر الشرقي»؟ وأي «نهاية للتاريخ» تلك التـي تتمتع بها أمريكا وحدهـا من دون العالـم؟ وأيّ «نظام عالمي جديد» يلف المعمورة المهـدّدة باللبننة والبلقنة والصوملة، وبكل «وحوش التاريخ» التي يثبت هذا التاريخ نفسه أنه لم يتجاوزها قيد أنملة؟

٤- يقـوم «فوكوياما» بالانتقـال التعسفـي الإرادوي ليقينياته السياسية مـن المستوى السيكولوجي الخالص إلى المستوى الأنطولوجي (المعرفي) الإطلاقي؛ من حيث إنه يوسّع من مفهـوم «التيموسيّة» نظرياً، فيوحي في كتابه أن تحققها قـد أُنجز، وصار أمراً مفروغاً منه. والحديـث بشأن «المثال الفكري» والتعامل مع أقواله وترميزاته، يغدو كما لو أنه وصف لواقع قائم. في حين أنّ الواقع الفعلي يظلّ مغيّباً كله تحت طبقة من التحليلات المتداخلة مع أقوال وآراء ومقـولات فكرية، تحيـل القارئ على مرجعيات فلسفية كبرى، دون أن تستند إلى متونها الأصلية، أي إنها تكتفي بانتقائية للإيهام والإقناع بحجتها الدافعة. بحيث إننا نجد أنفسنا في النهاية أمام مآل النص الأخير الذي يطالبنا بالنظر إلى أنّ أفلاطون وروسّو وهيغل ونيتشه، هم جميعـاً وعلى اختلاف أنظمتهم المعرفية، قد غدوا آباء حقيقيين لليبرالية، ولاسيما لجناحها الموصوف واقعاً وحقيقة بـ «**الوحشي**» أو «**المتوحش**» (تاتشر وريغان وبوش الابن وغيرهم).

٥- إن تقسيـم العالم بين «**تاريخي**» و«**ما بعد تارخـي**» يتعدّى مجرد الشائعة الأيديولوجية الجديـدة، ويمهّد إلى نوع من إعادة تدوير كل تـراث الاستقطاب الثنائي السابق الذي تحكّم فـي فكر السياسة الدوليـة، وذلك قبل انهيار الاتحاد السوفييتـي، وتفكك الكتلة الاشتراكية العالمية. ويحاول هذا التقسيم «الجديد»، الذي يتخفّى تحت الأقنعة المعرفية الكبرى، تأسيس قطيعـة صارمـة في صميم الكيان الإنساني؛ تُخرِج معظم أو بقيـة العالم من تصنيف البشر القادرين على فرض الاعتراف بهم، مما يسوّغ -من ثمَّ- حرمان هؤلاء البشر الفاشلين (أو الدول والكيانات الموصومـة بـ«الفشل») في «المعركة التيموسيّة» (الـروح الإنسانية الخلّاقة)، مـن إمكان تجاوز القطيعة، وتخطي الدورة التاريخية، ومن ثم الوصول إلى حالة التطابق بين

المثـل والواقع؛ تلك الحالة التي تغدو استثناءً تمييزياً أعلى لا يناله إلا أولئك المؤهلون سلفاً ومقدّماً، لكسر الدائرة التاريخية المغلقة وبلوغ الكمال الأخير.

٦- إنّ هذه «النخبوية الجديدة» ليست أسطورية ولا دينية أو أيديولوجية؛ لكنها -وللمفارقة الكبيرة- تريد أن تستند بكل صراحة ووضوح إلى المبدأ نفسه المحرّك للتاريخ، الذي تدّعي التبـرؤ منه والتحرر من ربقته، ألا وهو استبداد العنف العاري عينه، أو فلسفة القوّة بمعناها الشامل، فكلّ الذخيرة البرهانية التي يتمتع بها كتاب «**نهاية التاريخ**»، إنما تستند إلى موضوع انهيار الاستقطاب الثنائي لمرحلة «الحرب الباردة» في النظام العالمي القديم، وكلّ ما يفعله خطـاب هـذه «النهاية» هو أنه ينتقل من نسق تصنيفي، إلى نسـق آخر، لكن الانتقال يحدث ويقع على الأرضيـة نفسها من التنبؤية التصنيمية التي توكل حركة التاريخ إلى غائية كمالية - تماميـة معينة، تحشر كل مصادفات الحياة وتطوراتها تحت سلطتها، وتسوقها إلى الخاتمة المظفّـرة، حينما تطلق عليها اسـم ذلك الكمال الذي يغلق «دائرة التاريخ الكوني» بفعل حكم استعلائي أحادي مستند إلى واقع الفوضى المؤقتة التي يمرّ بها العالم. ولا يتجاوز «فوكوياما» فـي هذه الفكرة - الأطروحة مختلف الأحكام الاعتباطية الكبرى السابقة، التي شكّلت عنف الأسطـرة والأدلجة وأوجدت في هذا السيـاق الذرائع والمسوّغات لمذابح الماضي، وكوارث الاستفـراد بالعالم أو بأجزاء منه، بحسب ما يمتلئ به سِفْر التاريخ البشري الضخم. وفي كلّ مـرّة تسمّي القوة المتفرّدة -مؤقتـاً- «انتصارها» على القوى الأخرى المنافسة، أو على قسم مـن الإنسانية، أو حتى عليها بأجمعها، «انتصاراً للإنسانية كلها»، (أي كمالاً للتاريخ الإنساني برمّته وإنهاءً ظافراً له!).

٧- تأتـي «**قسمة العالـم مجدداً**» إلى من «**هو منـه داخل التاريـخ**»، ومن «**تخطّاه وأكمل تحقيبه**»، لتتماثل مع شبيهاتها من كلّ تلك الأطروحات الشمولية التي كانت تصنّف البشرية بيـن تلك «**الحاملـة لحركة التاريخ**» «**وتلك الخارجة عنـه**». وكان «**الإقصاء عن التاريخ**» يقع دائمـاً على الشعوب الخارجة أصلاً عن التصنيف الغربـي. واليوم فإن «**الفوكوياميـة**» تعيد إقصـاء «**بقية العالم**» ليس خارج التاريخ، ولكن «**تحكم عليها**» بالسجن المؤبد داخل «**قفص التاريـخ**» و«**دورتـه المغلقـة**». فمن سوف يوصف بعد «نهاية التاريخ» على طريقة «فوكوياما»، مـن الشعـوب بصفة التاريخية، سـوف يكون مصيره عمليـاً إلى مكبّ التاريـخ أو مزبلته. وتبعـاً لهذه المعادلة النخبوية «الغربوية» «التأمركيـة» الرافعة لراية الليبرالية الديمقراطية المحصـورة بالأقلية الظافرة في العالم، فقد حُكـم على «الآخرين» ليس بالتأبد تحت وطأة

الحلقة التاريخية المفرغة، ولكن بالإقصاء التام عن كل هذه العملية، سواء لمن هم منهم «**داخل -التاريخ**»، أم لمن «**سيكون - بعد - التاريخ**». ولذلك يمكننا الاستنتاج من مجمل استعراضات «فوكوياما» وصوره «الهوليوودية» الصادمة أنّ معظم البشرية سوف تظل قابعة في مرحلة ما قبل التاريخ. في حين أنّ «التيموسيين»، أي شعب النخبة البشرية الجديدة المختارة، الذين سيفوزون وحدهم بما «بعد التاريخ» هم شعب «القومية الاقتصادية»، متمثلاً بالنموذج الياباني المحافظ على التقاليد الأسرية والثقافة الآسيوية، لكنه مشبع بالتقانة الأمريكية المتطورة[١٧]، أي إنه يريد من الجسد أن يظلّ يابانياً، أما الرأس فيصبح آلة حاسوبية أمريكية.

٨- يبدو لـ«فوكوياما» الذي حاول إعطاء حلول ناجزة وإجابات «ذكية» لعشرات الأسئلة والمشكلات التي تتناسل طبيعياً من إنائه الليبرالي المرقّع أساساً، أنّ المشكلة التي تستحق التوقف عندها في نهاية كتابه هي «**المشكلة القومية**»، ومع أنه لم ينفِ دورها الكبير «في عالم ما بعد الحرب الباردة» أو «سلطتها في قطاعات كثيرة»، إلّا أنه عَدَّ «النظر إلى هذه الظاهرة بحسبانها ذات ديمومة وقابلة للغلبة دائماً، ليس صحيحاً ويعبّر عن رؤية قصيرة المدى»[١٨]!؛ فللنزعات القومية - كما يؤكد فوكوياما- تاريخ معيّن. ففي بعض لحظات التطور التاريخي، كما هي الحال بالنسبة إلى المجتمعات الفلاحية، لم توجد هذه النزعة أبداً في وعي الناس. هذه النزعات تكبر خاصة حين التحول نحو المجتمع الصناعي، وتصبح حادّة حينما لا يعترف في الوقت عينه بالهوية القومية والحرية السياسية لشعب حقق حداثته الاقتصادية[١٩].

٩- ومن أجل «بعث رابطة حقيقية للأمم لا تعاني الضعفَ القاتل» الذي تعانيه المنظمات الدولية... يرى منظّر «ما بعد التاريخ» وبصراحة شديدة «أنه ينبغي على هذه الرابطة أن تشبه منظمة حلف شمال الأطلسي (الناتو) أكثر من الأمم المتحدة، أي يجب أن تجمع بين دول حُرّة حقيقة يوحد بينها التزامها المشترك تجاه المبادئ الليبرالية»[٢٠]. وهذا هو بيت القصيد والغاية من هذه الضجة المفتعلة المرصّعة بعشرات الأسماء لفلاسفة وعلماء اجتماع وباحثين ومفكرين، عرفتهم مسيرة الفكر الإنساني على مدى مئات السنين.

١٠- والواقع إننا لم نفهم ما الصلة الفلسفية بين «كانط» -مثلاً- ونمط «النظام الدولي الجديد» الذي يبشّر به «فوكوياما» لمرحلة «ما بعد الحرب الباردة» أو لإنشاء رابطة دولية

(تحلّ محلَ هيئة الأمم المتحدة المفشّلة من جانب الدول الغربية الكبرى) لمجابهة «الأخطار الآتية من البقاع غير الديمقراطية من العالم»[٢١]؟!

١١- إننا نتفق تماماً مع الرأي القائل: إنّ الجديد الذي يبشّر به «فوكوياما» هو مشروع التقسيم الجيوسياسي تحت القناع المستعار، لتقسيم الإنسانية بحسب فرز الثقافات إلى ما يمتّ رجعياً إلى التاريخ، وإلى ما تقدَّم منها نحو ما بعد التاريخ، فلقد أراد «فوكوياما» أن يدعم إعلان رئيسه (بوش) عن «النظام العالمي الجديد» بالوثيقة الفكروية التي خُيّل إليه أنها تؤسس شبكة التنظير القادم، لعصر ما بعد نهاية التاريخ. فالكتاب الذي اعتمد إعلام مرحلة الانتقال هذه، لم يتمكن من التحليق فوق الأرضية الخام للحدث نفسه. لم يحقق حتى المستوى المطلوب لما يسمّى تنظيراً للواقعة. فكيف بالأحرى يرشح نفسه ليكون افتتاحية مجلجلة لأيديولوجيا ما بعد التاريخ، و(بياناً ثورياً) لها وعنها[٢٢].

١٢- أخيراً يبقى سؤالان محوريان بعد مجمل النقاط الإشكالية - النقدية المتقدمة في ما يخص أطروحة «نهاية التاريخ»، يحتاجان إلى الرد والإيضاح والتمعن، وربما إلى أكثر من دراسة تفصيلية معمّقة أخرى، وهما: ١- هل بقي «فوكوياما» وفياً لأفكاره المتضمنة في هذا الكتاب؟ وهل بقي على ولائه القوي لتيار «المحافظين الجدد»؟؛ ٢- هل برهنت السنوات الماضية على قدرة «الديمقراطية الليبرالية» الأمريكية خاصة على حلّ أيٍّ من مشكلات عالم ما بعد الثنائية القطبية، أو على تأكيد واقعية وصحة مقولة «نهاية التاريخ» الفوكويامية بأي صورة من الصور... ؟!

الهوامش

(١)- اللّا أدريّة (Agnoticism): فلسفة تطلق على إنكار قيمة العقل وقدرته على المعرفة، أو على إنكار معرفة المطلق (هكسلي)، أو على القول ببطلان علم ما بعد الطبيعة، فإذا عرضت على أحد اللا أدريين مسألة من مسائل هذا العلم لم يتكلم عليها بنفي أو إثبات، بل توقف عن الحكم فيها، لاعتقاده أنها لا تقبل الحلّ.

وتطلق «اللا أدرية» أيضاً على المذاهب الفلسفية التي تقول بعجز العقل عن معرفة الحقائق التي تجاوز تطوّره، من مثل وضعية (أوغست كونت)، وتطورية (هربرت سبنسر)، ونسبية (هاملتون)، ونقدية (كانط).

فكل فيلسوف ينكر المعرفة، أو يقول بوجود حقائق لا سبيل إلى معرفتها، فهو من «اللا أدريّة» (Agnostique). انظر: الدكتور جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ٢ج، ط١، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٣، ج٢، ص٢٥٨؛ مراد وهبة، المعجم الفلسفي، ط٥، القاهرة: دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٧؛ الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفييت، بإشراف: م. روزنتال، ي.يودين، ترجمة: سمير كرم، ط٢، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠؛ وبالروسية: ي.ت. فرولوف (وآخرون...)، القاموس الفلسفي، ط٥، موسكو: دار الأدب السياسي، ١٩٨٧.

(٢)- «فرانسيس فوكوياما... الفيلسوف المثير للجدل» ساسة بوست، ١٣ آب، ٢٠١٩. اطُّلع على المقال في ٨/ ١٢/ ٢٠٢٠.

(٣)- انظر: فرانسيس فوكوياما، نهاية التاريخ والإنسان الأخير، ترجمة: د.فؤاد شاهين، د. جميل قاسم، رضا الشايبي، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٩٣.

(4)- Francis Fukuyama, «The End of History?» The National Interest, summer 1989.

http://www.wesjones.com/eoh.htm

http://www.law.corne/edu/ uscode/

(٥)- الدكتور فؤاد زكريا، «هيغل في ميزان النقد»، الفكر المعاصر، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، العدد ٦٧، المجلد ١٢، ١٩٧٠، ص ١١٦.

(٦)- عبد الرزاق الدوّاي، «الخطاب عن حرب الثقافات في الفكر الغربي»، عالم الفكر، الكويت، المجلد ٣٦، العدد ٢، تشرين الأول- كانون الأول ٢٠٠٧، ص ١١٦.

(٧)- انظر: الدكتور هاشم يحيى الملّاح، المفصّل في فلسفة التاريخ: دراسة تحليلية في فلسفة التاريخ التأملية والنقدية، الموصل، دار الكتب العلمية، ٢٠١٢، ص٣٧٨.

(٨)- الدكتور علي أدهم، «هيغل وفلسفة التاريخ،» الفكر المعاصر، العدد ٦٧، المجلد ١٢، ١٩٧٠، ص٦٠.

(٩)- انظر: هيغل، العقل في التاريخ، المجلد الأول من محاضرات في فلسفة التاريخ، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إمام عبد الفتاح إمام، ط٣، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٧.

(١٠)- المرجع نفسه، ص ١٢١.

(١١)- جان هيبوليت، مدخل إلى فلسفة التاريخ عند هيغل، ترجمة: أنطوان حمصي، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧١، ص٣٥.

(١٢)- انظر: ليو شتراوس وجوزيف كروبسي، تاريخ الفلسفة السياسية، ٢ج، ترجمة: محمود سيد أحمد، ط١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، ج٢: من جون لوك إلى هايدغر، ص ٤٠١- ٤٠٢.

(١٣)- عبد الرزاق الدوّاي، «الخطاب عن حرب الثقافات في الفكر الغربي»، مرجع سابق، ص١١٧.

(١٤)- روجيه غارودي، فكر هيغل، ط٢، بيروت: دار الحقيقة، ١٩٨٣، ص٧٢.

(١٥)- هيغل، العقل في التاريخ، المجلد الأول، مصدر سابق، ص ١٦٦.

(١٦)- انظر: مطاع صفدي، «نهاية التاريخ» بيان التيموسية المظفرة، «تقديم لكتاب نهاية التاريخ والإنسان الأخير، مصدر سابق، ص٥- ١٩.

(١٧)- فرانسيس فوكوياما، نهاية التاريخ والإنسان الأخير، ص٢٣١.

(١٨)- المصدر السابق نفسه، ص ٢٥٢.

(١٩)- المصدر السابق نفسه، ص ٢٥٣.

(٢٠)- المصدر السابق نفسه، ص ٢٦٣.

(٢١)- المصدر السابق نفسه.

(٢٢)- مطاع صفدي، «نهاية التاريخ» بيان التيموسيّة المظفرة، «في: فرانسيس فوكوياما، نهاية التاريخ والإنسان الأخير»، ص١٧-١٨.

من أثر ترجمة الألفاظ والأساليب في العربية المعاصرة(١)

د. عبد الناصر إسماعيل عساف

الترجمة نشاط إنسانيٌّ مركّب، مفتاحه معرفة لغتين فأكثر معرفة المتمكّن الحاذق، وهو نشاط متعدّد الغايات والأهداف والموضوعات، وله آثارٌ جمّة.

وقد كان لهذا النشاط بغاياته التواصلية والعلمية والثقافية حضورُه القديم الممتدّ في تاريخ العرب. وكانت الترجمة في عصر العرب الحديث، منذ أن كان الإحياء في القرن التاسع عشر حتى أيّامنا، أكثرَ سبل الاتصال بالعالم، وأظهر مسالك التلاقح الحضاري والثقافي والعلميّ ما بين العرب والأمم والشعوب الأخرى.

وتركت هذه الترجمة الدَّؤوب من اللغات الأخرى، ولا سيّما اللغات الأوروبية، إلى اللغة العربية آثاراً واسعة تغلغلت في اللغة العربية المعاصرة، في متنها ألفاظاً ومصطلحات، وفي بناها، وفي بنيتها تراكيب وأساليب.

وتلك الآثار عند التحقيق والتأمّل ضربان:

١- ضربٌ يُسهم في تنمية اللغة، ويمدُّ مستعمليها بما يعبّرون به من ألفاظ ومصطلحات أو تراكيب عن مقاصدهم وغاياتهم.

٢- ضربٌ لا يُناسب قواعد العربية وضوابطها، بل يخرج عن نظامها المتعارف خروجاً لا شكّ فيه، وينازعها فيما لم يكن من كيانها سماعاً أو قياساً، فيُلحق لذلك بها الضيم، ويُعدُّ اعتداءً عليها وتغريباً.

ومن أمثلة الضرب الأوّل، وفيه كثيرٌ ممّا يدلّ عليه واقع الاستعمال اللغويّ، (المدرسة) بمعنى المذهب الفكري أو الأدبي أو الفنّي أو النقديّ...إلخ، فهي بهذا المعنى ترجمة لكلمة (E school)؛ ذلك أنّ المراد من هذه الكلمة في تاريخ العربية الممتدّ هو اسم المكان الذي يكون فيه التدريس والتعليم.

ومنه (الجامعة) في التعبير عن المؤسسة العلمية التعليمية المعروفة، فهي كما لا يخفى ترجمة لكلمة (university E)؛ وكان يترجمها أحمد فارس الشدياق (ت١٨٨٧م) بـ«المدرسة الجامعة»[٢]، ثمّ كان مآلها فيما يبدو الاختصار والاستغناء بالوصف دون الموصوف.

ومن ذلك[٣] (الجرثومة) في ترجمة (microbe E)، و(الجرّار=تركتور) في ترجمة (tractor E)، و(الصحيفة، الجريدة) في ترجمة (journal F)، و(المجمع) في ترجمة (academie F).

ومن الألفاظ التي نُقِلت من اللغات الغربية بألفاظها كما تُلفظ في تلك اللغات، أو بتغيير طفيف:

(أتمتة= automate E)، و(أطلس= atlas F- E)، و(إمبريالية= imperialism E)، و(إنترنت= internet E)، و(براغماتية= pragmatic E)، و(بنسلين= penicillin E)، و(جينز= jeans E)، و(دكتاتور= dictator E)، و(دكتوراه= doctorat E)، و(سينما= cinema E)، و(سندويش= sandawich E)، و(فيتامين= vitamine F, vitamin E)، و(كاميرا، كامرة، كمرة= camera E)، و(ماجستير=magister L).

«وفي العربية الحديثة في شتّى ميادين المعرفة ألوف من مثل هذا المقترَض بالترجمة أو التعريب، منه ما بقي شاهداً على انتمائه في الأصل إلى لغة أخرى، ومنه ما أنجب ذريّة، فولد جذراً وصار بمنزلة العربي سواءً بسواء، مثل لفظ (التلفزيون) الذي أصبح التلفاز، وولد جذراً رباعياً على غرار جذور العربية (ت ل ف ز)، وصار له فعل ومصدر ومشتقات: تلفز تلفزة ومتلفِز»[٤].

ومن هذا الضرب تلك التراكيب المحفوظة التي تستعمَل مثل الأمثال وأشباهها، وهي مترجمة من اللغات الغربية، نحو[٥]: «نقد مرّ، دموع التماسيح، ذرَّ الرماد في العيون، العين المجرّدة، الصحافة الصفراء، يصطاد في الماء العكر، لا جديد تحت الشمس، مخلب القطّ»؛ فهذه التراكيب ترجمة لما يُردّد في بعض اللغات الأوروبية، ومنها مثلاً اللغة الإنكليزية، من قولهم:

(Bitter criticism, To shed crocodiles tear, To throw dust in the eye, Naked eye, Yellow press, Yellow journalism, To fish in troubled water, Nothing new under the sun, Cat's paw) .

ولاشـــكّ في أنّ هـــذه الأمثلة التي أحدثتها الترجمة، ومثلها كثيـــر، قد استوعبتها العربية بسماحتها ولينها وطواعيتها، ولم تتنكّر لها، فقَبِلها الاستعمال وراضها، حتى إنّه ليتوهّم المرء، وهو يقرأ ذلك أو يسمعه، أنّه عربي لم يعتوره دخيل.

وقد ذكـــر الدكتور محمد رشاد الحمـــزاوي (ت ٢٠١٨م) في سيـــاق كلامه على التداخل الأسلوبـــي النحوي بيـــن العربية والفرنسيـــة[٦] بعضَ ما نُقِل من هـــذه التراكيب والجمل من الفرنسيـــة نقلاً حرفيّاً، نحو: «ذرّ الرماد في العيون»، و«لا جديد تحت الشمس»، ونبّه على أنّ مـــا فيها من «أمثال أوروبيّة تعبّر عن تصوّرات ذهنيّة مـــن خصائص الحضارة العالمية التي تستند إليها الحضارة واللغة الفرنسية».

ثمّ قال: «إنّ هذه التراكيب لا تخرق القواعد النحوية العربية، بل تخرق في الواقع الصور والأشكال البلاغية العربيّة الكلاسيكية التي تستحقّ دراسة جديدة لمراجعة معاييرها وتحديداتها».

وهـــذا الرأي يدلّك على أنّ الترجمـــة الحرفية تكون مقبولة صحيحة إذا لم تخرق قواعد العربية ونظامها النحوي التركيبيّ، ولو خرجت على نظام البلاغة العربية المأثورة وصورها؛ وأنّ للصحّـــة معياراً يختلف عن معيار الفصاحـــة؛ وأنّ الغفلة عن النمط البلاغي العربي في التركيب المترجم لا يخرج به عن جادة الصواب، ويلقي به في أودية الضلال، إذا التزم بقواعد العربية وضوابطها، وحفظ حرمتها. ومن ثمّ ليس من الصواب والحكمة أن تُلقي كلّ ما تُرجم ترجمة حرفية من تركيب أو جملة من حالق، أو أن تسرده في قائمة اللحن والخطأ.

ومن أمثلة هذا التأثير التركيبية اقتران النافيين[٧] «لم» و«لن»، أو «لا» و«لن»، والجمع بينهما بـــواو العطف في نحو: «لم ولن يفهم»؛ و«لا ولن يكتب إليه». فهذا النمط التركيبيّ ممّا لم يؤثر عن العرب، وقد أنجبته الترجمة الحرفية من اللغات الأجنبيّة؛ ففي الإنكليزية مثلاً يقال:

(He didn't and will understand , He don't and will not write to him).

ولو أردت أن تترجم هاتين العبارتين كما تقتضي قواعد العربية التي جرى عليها الاستعمال العربـــي قبل أن يُترجَم هذا النمط التركيبيّ ترجمة حرفيـــة، ويتمكّن من عبارة المعاصرين، لقلت: «لم يفهم، ولن يفهم»؛ و: «لا يكتب إليه، ولن يكتب».

وقد أجاز مجمع اللغة العربية في القاهرة استعمال هذا النمط، مع نصّه على أنّه غير مأثور، ورأى رأيَ الدكتور شوقي ضيف (ت ٢٠٠٥) في حَمْل هذا التركيب على باب التنازع، تنازع فيه العاملان (حرفا النفي) معمولاً واحداً، وكان العمل في المعمول للعامل الثاني على رأي البصريين، مع السعة في تطبيق قاعدة التنازع على الحروف.

وكان رأي الدكتور محمد حسن عبد العزيز أن يُحمَل ذلك على عطف جملة على جملة، وقد حُذِف من الجملة الأولى المصدّرة بالنافي الأوّل ما تدلّ عليه الجملة الثانية، فكان في ذلك اختصار واستغناء.

والرأي الذي ارتآه المجمع في تخريج هذا النمط التركيبي، وهو جواز تنازع الحروف اتّساعاً، يمكن أن نجد له سنداً قديماً.

نعم. إنّ تنازع الحروف منعه الجمهور منعاً يصل إلى حدّ الإجماع، لكنّ بعض القدماء أجازوه؛ فقد أجاز ابن العِلْج[٨] التنازع بين حرفين كما نصّ صاحب (التصريح) مستنداً إلى ما بين الحرفين: «إنْ» و«لم» من ذلك في قوله تعالى: ﴿**فَإِن لَّمْ تَفْعَلُواْ وَلَن تَفْعَلُواْ فَاتَّقُواْ النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ**﴾]البقرة:٢٤[، وأشعر كلام الشاطبي (ت٧٩٠هـ) أنّ أبا عليٍّ الفارسيّ أجازه في كتابه (التذكرة) إذ أنشد -مع ظهور الحرفين- قول الراجز[٩]:

حتى تراها وكأنْ وكأنْ أعناقُهن مشرَّبات في قَرَن[١٠]

ولو وازنتَ صورةَ هذا التركيب المبنيّةَ على حذف الفعل بعد النافي الأوّل بالصورة الأخرى المبنيّة على ذكر ذلك الفعل لبدا لك المقصود فيهما واحداً لا اختلاف فيه؛ ولبدا لك أنّ الصورة المبنيّة على الحذف (أي: المطابقة للترجمة الحرفيّة) فيهما أوجزُ في اللفظ، وأوقع في السمع. وتأمّل ما حُمِلت عليه تلك الصورة من تنازع بين الحرفين، أو حذف بعض ما في المعطوف عليه يدلّك على أنّ ذلك وجه من التعبير مقبول.

وما كان من ذلك فيه إغناء للعربية بمفاهيم جديدة، وألفاظ ومصطلحات جديدة، وتراكيب وأساليب جديدة، تسمح بالتعبير بطواعيَة عمّا جدّ في حياة الناس، وما جدّ في مختلف مجالات المعرفة، وتتيح لمستعملي العربية التعدّد والتنوّع في طرائق التعبير المناسبة عمّا يريدون التعبير عنه. وكلُّ ذلك دليل صحيح يدفع الشكّ عن إسهام الترجمة في تنمية العربيّة وتطويرها، وهو ما لا يكاد ينكره إلّا مكابر. ولو بُعِث الأقدمون من قبورهم في أيّامنا لوجدوا

أحياناً عنتاً فـي التعبير عن بعض ما في حياتنا المعاصرة بغير تلك الألفاظ والمصطلحات والتراكيب والأساليب التي أثمرتها الترجمة[١١].

ومن صـور النمط الثاني ترجمةُ بعضـ الألفاظ والمصطلحات بنطقهـا الذي تُنطَق به فـي لغاتها التـي كانت فيهـا، أو بنطق مضاهٍ لذلك، علـى ما في ذلك مـن ثِقَل في النطق وتوقّـف أو تعثُّر في فهم المقصود، مثل قول بعض المترجميـن: «ديالكتولوجيا» في التعبير عن «دراسة اللهجات»، في ترجمـة (dialectology)؛ و«الكوديكولوجيا» في التعبير عن «علم المخطوطات»، في ترجمة (codicologie)؛ و«البوليسيمي» في التعبير عن المشترك اللفظي، ترجمة لـ (polysemy).

ومنهـا الترجمة الهجينة القائمـة[١٢] على المزج بين لفظ عربي ولفـظ أعجميّ، أو بين لفـظ عربـيٍّ ومكوّن من مكوّنات لفظ أعجميٍّ، قد يكون سابقـة أو لاحقة، أو جزءاً من كلمة يونانية أو لاتينية قديمة. ومن أمثلة ذلك هذه (المُحدثات):«سوسيو لسانيات» في التعبير عن «اللسانيات الاجتماعية» ترجمة لمصطلـح ((sociolinguistics، و«سيكو لسانيات» و«بْسيكو لسانيات» للتعبير عن (اللسانيات النفسية) في ترجمة مصطلح (psycholingustics)؛ و«ميتا لغة» في ترجمة مصطلح (meta-language)، و«ميتا خطاب» في ترجمة ((meta-discourse، و«ميتا نقد» في ترجمـة (Meta-criticism)،... و«صوتيم، صوتم» في ترجمة (phoneme)، و«صرفيم، صيغم» في ترجمة (morpheme)، و«دلاليم» في ترجمة (sememe).

وهـذه صور واضحة من صور التغريب التي لا تلائم نظام اللغة العربية الصرفيّ، أو نظامها المقطعيّ، وفيها تجاهل لإمكانات اللغة العربية الحقيقية، وتضليل للمستخدمين.

ومـن أمثلة التراكيـب والأساليب المترجَمة التي تغلغلت في استعمـال الناس في زماننا، مـع خروجهـا على قواعد اللغة العربيـة وضوابطها، وهي كثيرة، قولُهـم: «أُلِّف هذا الكتابُ مـن أحمـد، أو بواسطة أحمد. وكلّما عمل كلّما ربح. وسوف لـن يسافر. وأهلاً بكم إلى هذا البرنامج».

وهـذه الأمثلـة. وهـي وأمثالها ثمرة مـرّة من ثمـرات الترجمة. ترجمـة حرفية لهذه التراكيب:

(This book had wrote by Ahmad. The more he works the more he earns. He will not travel. Welcome to this program).

ولو حفظ المترجمون المعادل النحويّ التركيبيّ للغة العربية إذا ما ترجموا هذه التراكيب لقالوا: «ألَّفَ هذا الكتابَ أحمد. وكلّما عمل ربح. ولن يسافر. وأهلاً بكم في هذا البرنامج».

على أنّ بعض المعاصرين زيّنَ بعضَ ما كان فيه من ذلك شيءٌ من عدول عن النظام التركيبيّ العربي، وخلَعَ عليه لباس القبول. ومن ذلك الجملة المبنيّة على الفعل المبنيّ للمجهول التي يُعلَن فيها الفاعل المعنويّ.

قال الدكتور عبد القادر المهيريّ[١٣]: «استُقبِل الوزيرُ الأوّل من قبل رئيس الجمهورية، أو من طرف رئيس الجمهورية: هذا التركيب شاع من تأثير الترجمة. وقد يتساءل المرء عن فائدته، فلماذا لا يقال بكلّ بساطة: استقبَل رئيس الجمهورية الوزيرَ الأوّل؟ الواقع أنّ المقام قد يقتضي لفت الانتباه إلى نشاط الوزير الأوّل، لا إلى إبراز نشاط الرئيس، فيكون التركيب المبنيّ للمجهول أكثر وجاهة، ومن ثمّ أنجع في التبليغ. ولا أظنّ أنّه يضرّ بنظام التركيب العربيّ».

ولمعقّبٍ أن يُعقّب بأنّ الدلالة على هذا الغرض، أو الإيحاء به، يمكن أن يتحقّق بغير ذلك، دون إخلال ببنية التركيب العربي التي تقتضي حذف الفاعل المعنويّ إذا ما بُني الفعل للمجهول. وممّا يمكن أن يكون به ذلك تقديمُ المفعول على الفاعل، فيقال: «استقبلَ الوزيرَ الأوّلَ رئيسُ الجمهوريّة».

ومهما يكن فهذه الصور وأمثالُها التي تُهمِل النظام اللغويَّ العربيّ في مستوياته الصوتية والصرفيّة والتركيبية والأسلوبية تُزري بالأصل، وتُفضي تدريجياً إلى تغريب اللغة العربية في هذه الألفاظ والتراكيب والأساليب عن منظومتها الأولى؛ ومن ثَمّ تؤدّي إلى خلق هوّة عميقة بين ما هو معياريّ وما هو متداول، كما تقول الدكتورة لبانة مشوّح[١٤].

وإلى هذين الضربين الباديَين في العربيّة المعاصرة اللذين يُعدّان من (بنات الترجمة) يجب أن ننبّه على أثر آخر من آثار الترجمة، وهو إسهام الترجمة في انحسار دائرة استعمال بعض المقولات النحويّة والصرفية ومتعلّقاتها من تراكيب و صيغ، أو اتّساعها وشيوعها.

ومن أمثلة ذلك مثلاً قلّةُ لجوء المترجمين إلى المفعول المطلق، واستغناؤهم عنه بتركيب ظرفي (جارّ ومجرور) يدلّ على المعنى المقصود، لكنّه يضرّ بالأسلوب، ويُفضي بالتدريج إلى هجران مقولة نحوية هجراناً قد يُفضي بها إلى الانقراض أو الموت.

يقولون مثلاً في ترجمة (He sleep deeply): نام بشكل عميق، أو: بصورة عميقة. والمناسبُ لقواعد العربية في مثله أن تقول: نام نوماً عميقاً. ولك أن تقول مطمئناً فيما أرى: نام بعمق.

وهـذه الصورة الأخيرة «نام بعمق» تطابق الترجمة الحرفية مطابقة لفظ ومعنًى لا تخرج معهـا إلى حدّ النبـز والتغليط والإزراء. وفيها تكـون الباء للحال، ويكـون الجارّ والمجرور متعلقين بحال مقدّرة؛ أي: نام متلبّساً بعميق نوم.

ولنـا أن ننظّر ذلك بقوله تعالى: ﴿**فَخُذْهَا بِقُوَّةٍ**﴾]الأعـراف:١٤٥[، وبقوله تعالى: ﴿**يَا يَحْيَى خُذِ الْكِتَابَ بِقُوَّةٍ**﴾]مريم:١٢[، وقد حُمِل التركيب الظرفي فيهما على الحال من الفاعل أو المفعول، بتقدير: متلبّساً، أو ملتبسة، أو ملتبساً؛ وبشواهد كثيرة من هذا القبيل. ومن ذلك مثلاً ما ورد في وصية طاهر بن الحسين (ت٢٠٧هـ)[١٥]: «فأعطِ بسماحة وطيب نفس».

ومـن الأمثلة المؤيّدة المبيّنـة لهذا الوجه من التأثير زُهدُ المترجمين في صيغ التصغير العربيـة فيما يترجمون: أعنـي التصغير على صيغ (فُعَيْل، وفُعَيْعِـل، وفُعَيْعِيل)، واللجوءُ إلى التصغير بالوصف (قليل، صغير، قريب،... إلخ). وهذا مع انتشار لغة الترجمة، وميل الكتّاب والمتكلّميـن إلـى التصغير بالوصف لا بالصيـغ، يفضي إلى تقلُّص مساحـة استعمال صيغ التصغير.

ومـن الأمثلة الدالّـة أيضاً على هذا الضرب من آثار الترجمـة تصدّر المفعول من أجْله الجملـة؛ إذ يقول الناس في زماننا مثلاً: «تلبيةً لدعوة فلان قـام بزيارته، ورغبةً في تعزيز العلاقات قام بزيارة السودان».

ذلـك أنّ تقدّم المفعول مـن أجْله (المفعول له) على ما حقّه التقـدّم كالعامل فيه قديم، أجازه الجمهور، إن لم يكن فيه مانع؛ ومنعه ثعلبٌ وطائفة. وقد ورد في شعر القدماء بقدر.

قـال ابن جني[١٦]: «ويجوز تقديم المفعول له علـى الفعل الناصبة؛ نحو قولك: طمعاً في برّك زرتك، ورغبةً في صلتك قصدتك».

وقـال أبو حيّان[١٧]: «ويجوز تقديم المفعـول له على عامله الفِعْل أو الجاري مجراه إن لم يكن فيه مانع، وما تلزم فيه اللام يقوى فيه اللزوم في التقديم لضعف العامل، وأما ما تُحذَف منـه فيقوى ذكر اللام عنـد التقديم، فتقول: للطمع جئتك، ويجـوز تركها. ومنه تقديمه مع «أمَّا»، نحو: أمّا تقويماً فأنا أضربك. ويجوز أن يكون العامل فيه الفعل الذي دلت عليه «أمّا»، ويكون أصله اللام، وحُذِفت هنا سماعاً».

ومنع قومٌ تقديم المفعول له على العامل، منهم ثعلبٌ. والسماعُ يردُّ عليهم، قال جحدر:

فما جزعاً -وربِّ الناس- أبكي ولا حرصاً على الدنيا اعتراني

وقال الكميت:

طربتُ، وما شوقاً إلى البيض أطربُ ولا لعباً مني، وذو الشيب يلعبُ؟!

فقدم «شوقاً»- وهو مفعول له- على العامل فيه، وهو «أطرب».

لكــنّ ذلك لم يكن من الكثرة بحيث يراه كلّ باحث؛ ولذلك رأيت بعض الباحثين[١٨] إذ «لم يجــد هذا التصــدّر في مشهور قواعد الفصحى، ولا في الكتابــات التي توالت عبر القرون» يقطع بأنّه ثمرة تأثر بالأساليب المترجمة.

قــال: «نقول دون حرج: إنّه نتيجة التأثــر بالأساليب الأجنبية المترجمة، «فهي تسير على نمط الجملة الإنكليزية التي تبدأ بـ«gerund».

والذي ينبغي أن تطمئنّ إليه ما قطعتُ القولَ به من أنّ هذا الاستعمال قديم، لا ممّا طرأ وأحدثته الترجمة في العربيّة المعاصرة[١٩]. لكنّ الترجمة أسهمت في شيوع ذلك واتّساع دائرة استعماله، ولا سيّما إذا تصدّر المفعول لأجْله الكلامَ، ولم يسبقه شيء، ولو يسيراً، وكان ذلك خاصّة في الكلام العام: لغة الأخبار والصحف والمؤتمرات...

ومــن الأمثلة الدالّــة أيضاً على هذا الضرب من التأثير كثرةُ عــودة الضمير على متأخّر لفظــاً لا رتبة في مثل: «في كلمة له قال المسؤول...». فهذا من الجائز الذي تبيحه العربية، بيد أنّ دائرة استعماله كانت من الضيق بحيث لم يشتهر اشتهاراً، ولم يُكتَب له الذيوع، ولذلك حمــل عليه جماعة مــن المحدثين فغلّطوه، وألصقوه بالترجمــة. والصواب الذي يهدي إليه التحقيــق أنّ هذا الاستعمال قديم، وليس ممّا أحدثته الترجمة، وهو جائز في العربية بالفعل وبالقوّة.

أمّــا جوازه بالفعل فيــدلّ عليه من كلام العرب قولُهم في أمثالهــم[٢٠]: «على أهلها تجني براقش، و: في بيته يؤتى الحكم، و: من مأمنه يُؤتى الحَذِر».

وأمّا جوازه بالقوّة فدليله نصّ العلماء على جواز عودة الضمير على متأخّر لفظاً لا رتبة، ومنه ما نحن فيه.

قــال ابن يعيش[٢١]: «إن تقديم المضمَر على الظاهر إنّما يمتنع إذا تقدّم لفظاً ومعنًى،... وأمّــا إذا تقدّم لفظــاً والنيّةُ به التأخيرُ، فلا بَأْسَ به، نحو: «ضــرب غلامَه زيدٌ»؛ ألا ترى أن الغــلام هاهنا مفعولٌ، ومرتبة المفعول أن يكون بعد الفاعل، فهو، وإن تقدّم لفظاً، فهو مؤخَّرٌ

تقديراً وحُكْماً. ومنه قوله تعالى: ﴿فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُّوسَى﴾ [طه:٦٧]. الهاء في (نفسه) عائدةٌ إلى (موسى)، وإن كان الظاهر متأخّراً، لأنّه في حكم المقدَّم من حيث كان فاعلاً، ومثله قولهم في المَثَل: «في أَكْفانه لُفَّ الميّتُ»، وقالوا: «في بَيْته يُؤْتَى الحَكَمُ». فقد تقدّم المضمر على الظاهر فيهما لفظاً، لأنّ النيّة بهما التأخير، والتقديرُ: لُفَّ الميتُ في أكفانه، ويُؤْتَى الحكمُ في بيته،...».

ثمّ لك بعدُ أن تقول: إنّ الترجمة الحرفيّة ساعدت على شيوع هذا الوجه من القول وانتشاره، فلا معنى لذلك لتغليطه والنفور منه، والإزراء به. وليس من قطع العلم ويقينه أن تجزم بأنّ المثال السابق: «في كلمة له قال المسؤول...» ترجمة حرفية للجملة الإنكليزية: (In his speech, the official said ...) خارجة عن قانون العربية وضوابطها، وأنّ الصواب هنا أن يقال: قال المسؤول في خطابه...

وهذان المثالان (الأخيران) يدعوان إلى النظر في عشرات التراكيب والأساليب ووجوه الاستعمال التي تجري بها عبارة الناس، ويبادر بعض الباحثين والكتّاب إلى تغليطها، بذريعة أنّها مترجمة ترجمةً حرفيّة، وأنّ العرب لا عهد لهم بمثلها.

ومن أمثلة ذلك – وفي سرد بعضها فائدة للقارئ – تغليط تعدية الفعل «وصل» بنفسه في مثل: «وصل دمشق مبكّراً»، و«وصل الدارَ». وحجّة المغلّطين أنّ الفعل (وصل) في العربيّة لازم يتعدّى بحرف الجرّ (إلى)، وأنّ تعديته بنفسه ثمرة ترجمة حرفية للكلمة الإنكليزية (arrive) أو (reach).

وهذا غلط محض؛ لأنّ الفعل (وصل) في اللغة العربيّة يتعدّى بحرف الجرّ «إلى» في هذا المعنى، وهو الغالب، ويتعدّى بنفسه. وقد نصّ صاحب (القاموس المحيط) وشارحُه على الوجه الثاني نصّاً.

قال الفيروز آبادي، وتبعه الزبيديّ (وصل): «وصَلَ الشيءَ، وإليه وُصولاً ووُصْلَةً وصِلَةً: بَلَغَهُ وانتهى إليه».

ولو بحثتَ في كتب التراث لهُدِيتَ إلى أمثلة مناسبة من كلام القدماء تشهد بقديم استعمال هذا الفعل متعدّياً بنفسه بمعنى: بلوغ الشيء والانتهاء إليه؛ وتدفع دعوى تقليد الإنكليزية في ذلك، وتأثير الترجمة الحرفية؛ أو تثير حولهما عجاجة من شكّ. وهذان مثالان من ذلك:

قال إبراهيم بن المهدي (ت٢٢٤هـ) في كلمة له[٢٢]: «وصلني كتابك السارُّ المؤنس؛ فكان أسرَّ طالع إليّ، وأحسنه موقعاً منّي،...».

وفي كتاب (الأوائل) لأبي هلال العسكري (ت نحو٣٩٥هـ)[٢٣]: «فجاء حتى وصل طرف المفازة، فالتمس دليلاً».

ومنه تغليط بعض الناس قولَ من يقول: «ممنوع التدخين»، و«ممنوع لعب الشطرنج»، بحجّة أنّ هذا من آثار الترجمة الحرفية التي تسلّلت إلى الأقلام من اللغات الإنكليزية وغيرها؛ وأنّ هذا الاستعمال غير الفصيح الذي تسرّب إلى المستوى الجديد من الاستعمال الذي يتقمّص العبارات الأجنبية يقوم على الابتداء بنكرة بلا مسوّغ على رأي باحث؛ أو على تقديم الخبر على المبتدأ دونما مسوغٍ في رأي آخر[٢٤].

وهذا الرأي تصوّراً وحكماً يجافي الحقَّ، ولا يثبت للنقد والتحقيق؛ لأنّ هذا التعبير وأمثاله ليس ممّا بُني على الابتداء بنكرة، وأين ذلك؟!؛ بل فيه تقديم الخبر، فالمقدّم هنا هو الخبر «ممنوع»، والمبتدأ هو المتأخّر. ومثلُه جائز عند الجمهور، ولا حاجة فيه إلى مسوّغ.

قال ابن يعيش[٢٥]: «يجوز تقديمُ خبرِ المبتدأ مفرداً كان أو جملةً، فمثالُ المفرد قولك: «قائمٌ زيدٌ»، و«ذاهبٌ عمرٌ»... ومثالُ الجملة: «أبوه قائمٌ زيدٌ»، و«أخوه ذاهبٌ عمرٌو»، فـ«أبوه» مبتدأٌ و«قائمٌ» خبرُه، والجملةُ في موضع الخبر عن «زيد»، وقد تقدّم عليه. وكذلك «أخوه ذاهبٌ»... وذهب الكوفيون إلى منع جواز ذلك، واحتجّوا بأن ذلك يؤدي إلى تقديم ضمير الاسم على ظاهره،... والمذهب الأوّل لكثرةِ استعماله في كلام العرب قالوا: «مَشْنُوءٌ من يَشْنَؤُكَ»، و«تميميٌّ أنا»، فـ«من يشنؤك» مبتدأ، وقوله: «مشنوءٌ» الخبرُ. وهو مقدَّمٌ. وكذلك «تميميٌّ أنا»: «أنا» مبتدأ و«تميميٌّ» خبرٌ مقدَّمٌ... وأمّا قولهم: إنه يؤدّي إلى تقديم المضمر على الظاهر، فنقول: إن تقديم المضمر على الظاهر إنّما يمتنع إذا تقدّم لفظاً ومعنًى، نحو: «ضَرَبَ غلامُه زيداً». وأمّا إذا تقدّم لفظاً والنيّةُ به التأخيرُ، فلا بَأْسَ به، نحو: «ضرب غلامَه زيدٌ»؛ ألا ترى أن الغلام هاهنا مفعولٌ، ومرتبة المفعول أن يكون بعد الفاعل، فهو، وإن تقدّم لفظاً، فهو مؤخَّرٌ تقديراً وحُكْماً.... ومثله قولهم في المَثَل: «في أَكْفانه لُفَّ الميّتُ»، وقالوا: «في بَيْته يُؤْتَى الحَكَمُ». فقد تقدّم المضمر على الظاهر فيهما لفظاً، لأنّ النيّة بهما التأخير، والتقديرُ: لُفَّ الميتُ في أكفانه، ويُؤْتَى الحكمُ في بيته، وإذا ثبت ما ذكرناه، جاز تقديم خبر المبتدأ عليه، وإن كان فيه ضمير، لأن النية فيه التأخير، من قبل أن مرتبة المبتدأ قبل الخبر فاعرفه».

ومن ثَمّ يتبيّن لمن منع تقديم الخبر على المبتدأ في هذا التعبير أنّ هذا التقديم سائغ، أراد المتكلّم أو الكاتب من ذلك غرضاً معنويّاً أو لفظيّاً أم لم يُرد. وللباحث أن يجتهد في تقدير الداعي إلى تقديم الخبر في ذلك التعبير إذا أراد ذلك، وأحبّ الإنصاف، وهو خير من أن يهجم عليه، ويلفّق له تهماً هو منها براء. ولو تأمّلت ذلك التعبير «ممنوع التدخين» ونحوه لبدا لك اهتمام الكاتب أو المتكلّم بإبداء الحكم، وهو المنع، وتنبيه المخاطب عليه؛ ولذلك قدّم الخبر المسنَدَ إلى المبتدأ الدالَّ على ذلك؛ وأحرز مقصوده.

ومن أغرب ما تصادفه[٢٦] عَدُّ الظرف «كلّ» في قول القائل: «فهو يجرِّب كلَّ يوم» بمعنى: يوميّاً = من قبيل التأثر باللغات الأجنبية، والتحوّل عن الأساليب العربية إلى ما لا يوافق العربيّة!

وأين هذا الحكم العجيب الغريب من الحقّ إذا ما وُضِع بإزاء قوله تعالى: ﴿**كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ**﴾]الرحمن:٢٩[، أو بإزاء قول الشاعر[٢٧]:

أعلّمه الرماية كلَّ يومٍ ... فلمّا استدّ ساعده رماني

وقول أبي العتاهية[٢٨]:

وإنّا لنُرمى كلَّ يومٍ بعِبرة ... نراها فما نزداد إلّا تماديا

وعشراتِ الشواهد من مثل ذلك من كلام العرب، بل أكثر؟

وهذه الأمثلة تبيّن أنّ تصنيف بعض الأساليب والتراكيب وصور الاستعمال المتداولة فيما أنجبته الترجمة هو من قبيل القول بغير علم، وإلقاء الأحكام جزافاً؛ وتدعو إلى وجوب التحقّق ممّا قد يُخيّل للمرء أنّ عليه (غبارَ الترجمة) قبل القطع بالحكم عليه.

وإلى هذا وذاك نتبيّن من بعض الأمثلة التي سُرِدت في هذه الكلمة وأمثالها أنْ ليس من الصواب الحكمُ على كلّ ترجمة حرفيّة بأحكام قيمة سلبيّة مثل الرداءة والخطأ، والوقوفُ منها موقفَ استهجان واسترذال؛ بل لا بدّ من التفصيل فيها، ففيها الجيّد المناسب، وفيها الصحيح، وفيها غيرُ ذلك.

ثمّ إنّ كلّ ذلك دالٌّ على أنّ من مسؤوليات المترجم الحاذق الخبير الأمين الجسام أن يحافظ على اللغة العربية سليمة من الشوائب، وعملُه في ذلك يكاد يلامس عمل اللغويّ في جانب منه، يسعى إلى نقل المعاني، والتعبير عنها بما يوافق النظام التركيبي العربيّ، وصوغ الألفاظ والمصطلحات المناسبة، ويطوّر مخزونها، ويوسِّع آفاقها، لتتلاءم وحاجات العصر،

ويرأى في ترجمته عمّا لا يناسب نظام اللغة العربيّة، ويربأ بنفسه عن أن يُقحم فيها ما يُلحق بها التشويهَ، ويكون اعتداءً عليها؛ وأنّ من مسؤوليّة اللغويّين رصدَ الآثار اللغويّة للترجمة، والتدقيق فيها، وتنقيتها من شوائبها، وإثبات مآثرها، سعياً إلى ما يحصّن اللغة العربيّة، ويحميها من الضياع في عولمة ثقافية وفكرية ولغوية طاغية[٢٩]. ولا شكّ في أنّ من تمام تلك المسؤولية وضْعَ الأشياء في نصابها، على الوجه الذي يقتضيه التحقيق والفحص؛ بعيداً عن الأحكام والتصنيفات المتعجلة والاعتباطية الضارّة. ولعلّ في هذه الكلمة شيئاً من ذلك مقبولاً.

الهوامش

(١)- أصل هذه المقالة كلمة شاركت بها في الندوة التي أقامتها اللجنة الفرعية للتمكين للغة العربية في وزارة الثقافة، بمناسبة اليوم العالمي للغة العربية، في مكتبة الأسد الوطنية، بعنوان (تحديات العربية المعاصرة)، يوم الخميس ٢٠٢٠/١٢/١٧. وقد أحدثتُ فيها بعد ذلك ما بدا لي مناسباً، فكانت هذه المقالة لذلك مزيدة منقّحة.

(٢)- انظر: مصطلحات شدياقية، ظافر القاسمي، مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، ١٩٦٥، م٤٠، ٢/٤٣٣، وجهود أحمد فارس الشدياق في تطوير المعجم العربي، د.يوسف أبو العدوس، في كتاب: في المعجمية العربية المعاصرة: وقائع ندوة مئوية لـ أحمد فارس الشدياق، وبطرس البستاني، ورينهارت دوزي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ١/٨٥.

(٣)- انظر في هذه الأمثلة والتي تليها: معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، د. ف. عبد الرحيم، دار القلم، دمشق، ط١، ٢٠١١، على التوالي: ص ٢٠٦. ٢٠٧، ٨٠، ٩١، ٣١- ٣٢؛ و ص ١٨، ٣٠، ٣٥، ٣٧، ٥٢، ٦٧، ٩٦، ١٠٥، ١٢٥ ـ ١٢٦، ١٥٩ ـ ١٦٠، ١٧١، ١٩٥.

(٤)- الترجمة وتطوير العربيّة: الوجه والقفا، د. حسن حمزة، مجلة (تبيّن) للدراسات الفكرية والثقافية، الدوحة، م ٢، ع ٦، ٢٠١٣، ص ١١، بتصرّف يسير.

(٥)- انظر في هذه الأمثلة وغيرها: معجم ودراسة في العربية المعاصرة، د. إبراهيم السامرائي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ١- ١٢؛ ومعجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها،

صـــ٢٢٨- ٢٣١. ومن المفيد هنا أن يعرف القارئ دلالة بعض تلك العبارات: «دموع التماسيح»: كناية عن الرياء والشفقة الكاذبة، والتباكي والتظاهر بالحزن؛ لأنّ التماسيح تسيل دموعها، وهي تلتهم فريستها. «ذرّ الرمـــاد في العيون»: كناية عن التضليل والتمويه. «الصحافـــة الصفراء» تعني: صحافة الإثارة والفضائح التـــي تثيـــر القرّاء وتشدّهـــم. «يصطاد في الماء العكـــر» تعني: الاستفادة من اضطـــراب الأمور لتحقيق الأهداف، والسعي للانتفاع من الفوضى السائدة. «مخلب القطّ»: كناية عن الشخص الذي يستخدمه آخر لتحقيق مآربه.

(٦)- العربيـــة والحداثة، أو الفصاحة فصاحات، د.محمد رشاد الحمـــزاوي، دار الغرب الإسلامي - بيروت، ١٩٨٦، ص ١٨٠ - ١٨١. والموضوع الذي أحيل عليه في هذا الكتاب نشره الباحث أول ما نشره في بحث عنوانه (التداخل الأسلوبي في الفرنسية والعربية)، في حوليات الجامعة التونسية، ١٩٧٤، ع ١١، ص ٣٦- ٣٧. على أنّ الباحث قد أغرب في خاتمة تعقيبه في التفسير والحكم إغراباً أُراه لا يُرتضى، ولعل رأيه في ذلك لا يثبت للنقد عند التحقيق؛ فكان تركه هنا لذلك في رأيي أولى.

(٧)- انظـــر في الكلام على هذا النمـــط التركيبي: العربية الفصيحة الحديثة، سنتكيفتش، ترجمة وتعليق: د. محمـــد حسن عبد العزيز، صـــ٢٤٦- ٢٤٧، و٢٦٩- ٢٧٠، وخصائص العربية المعاصرة، د. محمد حسن عبد العزيز، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، ١٩٩٨، العدد ٤٥، ص ١٥٩- ١٦٠.

(٨)- ابـــن العِلّـــج: هو أبو عبد الله ضياء الدين محمد بن علي الإشبيلـــيّ من علماء القرن السابع الهجري، له (البسيط) في النحو، وهو كتاب كبير نفيس في عدّة مجلدات. انظر: ابن العلج وكتابه البسيط، د. محمد حسن عواد، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ع ٤٧، ١٩٩٤، ص ١٩٥ - ٢٤٨.

(٩)- الرجـــز مجهول القائل، وقد رواه أبو زيد الأنصاري في نوادره برواية: أعناقها مسرَّبات. ونصّ ثمّة على رواية «مشرّبات» بالشين وتشديد الراء. وفيه عن المازني وأبي حاتم: «أعناقهن مشْرَبات»، و«المشربات»: المدخـــلات. وفيه ثمّة أيضاً عن أبي الحســـن الأخفش أنّ أجود هذه الروايات «مُشْرَبات»، وأنّ «مشرَّبات» جائـــز على المبالغة، وأنّ مـــن روى «مسرَّبات» بالسين المهملة يذهب إلى أنّهـــا - أي: الإبل - تسرُب في القَـــرَن، وهو الحبل الذي تذهب وتجيء فيه. ورد ذلـــك في (النوادر)، ومنه نقله البغدادي في (الخزانة). النـــوادر في اللغة، أبو زيد الأنصاري، تحقيق ودراسة: د. محمـــد عبد القادر أحمد، دار الشروق، بيروت والقاهـــرة، ط١، ١٩٨١، ص٣٤٤، وخزانة الأدب، عبد القادر البغدادي، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٩٩٧، ٧/ ٤٢٣.

(١٠)- انظـــر: التصريـــح بمضمون التوضيـــح، خالد الأزهري، تحقيق: محمد باسل عيـــون السود، دار الكتب العلميـــة، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ١/٤٧٧. ٤٧٨؛ والمقاصـــد الشافية في شرح الخلاصة الوافية، الشاطبي، ج٣، تحقيق: د. عياد الثبيتي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط١، ٢٠٠٠، ص١٧٤.

(١١)- الترجمـــة وتطويـــر العربيّة: الوجه والقفـــا، د. حسن حمزة، مجلة (تبيّـــن)، م ٢، ع ٦، ٢٠١٣، ص ١٢، بتصرّف.

(١٢)- المرجع السابق نفسه، ص ١٦-١٧.

(١٣)- العربيــة بين الاستقرار والتطور، د. عبد القادر المهيري، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدوليّ لخدمة اللغة العربية، الرياض، ط١، ٢٠١٤، ص ٢٥.

(١٤)- انظر: من المحاكاة اللغوية إلى الاقتراض النظمي: المبني للمجهول الفاعلي في اللغة العربية، د. لبانة مشوّح، بحث قُدِّم في ندوة الترجمة في جامعة تشرين، عام ٢٠٠٥، ص٤١٤.

(١٥)- جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، أحمد زكي صفوت، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢/٣.

(١٦)- الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط٢، ١٩٥٢، ٣٨٣/٢.

(١٧)- التذييل والتكميل في شرح التسهيل، أبو حيان الأندلسي، تحقيق: د. حسن هنداوي، ج٧، دار كنوز إشبيليا، الرياض، ط١، ٢٠٠٨، ص ٢٤٦. وتخريج البيتيــن المذكورين في النصّ مذكور في حواشي المحقّق ثمّة. وانظر أيضاً: الموجز في قواعد اللغة العربية، سعيد الأفغاني، دار الفكر، بيروت، ٢٠٠٣، ص ٢٧٩.

(١٨)- العربية الفصحى المعاصرة وأصولها التراثية، د. عباس السوسوة، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص١٤٢.

(١٩)- رأيي هاهنا فيه رجوع عمّا نصصتُ عليه في أصل هذه الكلمة التي ألقيتها بين يدي الجمهور في الندوة التــي أُقيمت في مكتبة الأسد بمناسبة اليــوم العالمي للغة العربية، أو ما ورد في محاضرتي التي ألقيتها في مجمع اللغة العربية بدمشق، في ٥/٣١/ ٢٠١٧ بعنوان (التطور اللغوي في العربية المعاصرة: إطلالة عامّة)، ونُشرت في مجلة المجمع، م٩٢، جـ ٣و٤، ص ٥٥٠: من «أنّ هذا من الشائع الجائز المعروف الذي لا نجــد في قواعد العربية ونصوص العلماء نصّــاً عليه أو إشارة إليه، كما لا نجد في كلام القدماء فيما انتهى إلينا ما يدل على استعمالهم له».

(٢٠)- انظــر هذه الأمثال فــي: مجمع الأمثال، الميداني، تحقيق: محيي الديــن عبد الحميد، مطبعة السنة المحمديــة، القاهرة، ١٩٥٥، ١٤/٢، ٧٢، ٣١٠. وانظر أمثلة أخرى فــي مقالة: عود الضمير على متأخر ومسائل أخر، سالم علي سالم، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، عمان، ع ٣٣، ١٩٨٧، ص٣٣٥.

(٢١)- شــرح المفصل، ابن يعيشــ، المطبعة المنيرية، القاهرة، ١/ ٩٢. وانظر: التبيين عن مذاهب النحويين البصريين والكوفيين، أبو البقاء العكبري، تحقيق: د. عبد الرحمن العثيمين، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٢٣٤، ٢٤٨، ٣٨٥.

(٢٢)- نثــر الــدر في المحاضرات، منصور بن الحسين الآبي، تحقيــق: خالد عبد الغني محفوظ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ١٠٠/٣.

(٢٣)- الأوائــل، أبو هــلال العسكري، تحقيق: د. محمد السيد الوكيــل، دار البشير، طنطا والمنصورة، ط١، ١٩٨٧، ص٢٨٥.

(٢٤)- انظــر: في تحــوّل الأساليب النحوية (التركيبية) في اللغة العربية فــي العقدين السابقين على مرحلة العولمــة: القصة القصيرة في الأردن نموذجاً، د. آمنة صالح الزعبي، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانيــة، م٢، ع ١ و٢، ٢٠٠٦، صــ١٤٦- ١٤٧؛ وفي التصحيح اللغويّ، د. مهنــد بيازيد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،٢٠٢٠، ص ٤٣.

(٢٥)- شـــرح المفصل، ابن يعيشـــ، ٩٢/١ - ٩٣. وانظر: الكتاب، سيبويه، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨، ٢/ ١٢٧؛ والتذييل والتكميل في شرح التسهيل، أبو حيان الأندلسي، تحقيق: د. حسن هنداوي، ج٣، دار القلم، دمشق، ط١، ٢٠٠٠، ٢٧٢ - ٢٧٣، و٣٥٢ - ٣٥٣.

(٢٦)- انظر: في تحوّل الأساليب النحوية (التركيبية) في اللغة العربية في العقدين...، د. آمنة صالح الزعبي، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، م٢، ع ١ و٢، ٢٠٠٦، ص١٥٢.

(٢٧)- البيت من نونية لمعن بن أوس المزني، وهي في ديوانه، ويُنسب إلى غيره: مالك بن فهم الأزدي، وعقيل بـــن علفـــة. انظر: ديوان معن بن أوســـ المزني، صنعة: د. نوري حمودي القيســـي وحاتم صالح الضامن، مطبعـــة دار الجاحـــظ، بغداد، ١٩٧٧، صـــ ٧١ - ٧٢، و١٢١ - ١٢٢. واستدّ ساعـــده: استقام. وفي رواية أخرى: اشتدّ؛ أي: قوي.

(٢٨)- البيـــت من قصيدة يائيّة له في ديوانه، انظر: أبـــو العتاهية أشعاره وأخباره، تحقيق: د. شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٦٥، ص٤٣٤.

(٢٩)- انظـــر: أثر الترجمة فـــي تطوير اللغة الأمّ، د. لبانة مشوّح، مجلة (التعريـــب)، المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر، دمشق، ع ٥٢، حزيران، ٢٠١٧، ص١٥٧، بتصرّف.

المونودراما والمناجاة في الشعر السوري المعاصر

د. جمال أبو سمرة

وظّف الشاعر السوري المعاصر المونولوج الدرامي في خطابه الشعري، فكان جزءاً حيويّاً من القصيدة، يتلاءم مع النزعة الغنائيّة المتجذّرة في النفس العربيّة، التي سيطرت عليها قروناً من الزمن، فكان لزاماً عليه أن يبتدع تقنيّاته ووسائله التي يمكن أن يقدّم من خلالها قيمة فنيّة مضافة تخلّص القصيدة من النمطيّة التي ظلّت ملازمة للتعبير الغنائي، إضافة إلى تقليص الغنائيّة بحدّ ذاتها، فاستطاع بذلك أن يجلّي -من خلال تقنيّة المونولوج الدرامي- الصراع بمستوياته المختلفة، ممّا منح القصيدة غنى على المستوى الفنّي، أصبح معه الشاعر يعبّر بالحدث بدلاً من التعبير عنه، فأغنى بذلك القصيدة بعنصرَيْ الحركة والتوتّر مشعلاً بنيتها الداخليّة بالصراع، وقد وصل توظيفه المونولوج حدّاً أبدع معه قصائد مونولوجيّة كاملة، تجلّت من خلال قصائد المونودراما، كما وظّف المناجاة، للكشف عن الجوانب الغامضة والخفيّة في الشخصيّة، وتظهير الصراع فيها، وقد استخدم تقنيّات وأساليب مختلفة في سبيل ذلك، يمكن الوقوف عندها، وتقصّي تجلياتها وآليات توظيفها فيما يأتي:

أوّلاً: المونودراما:

تُعدّ المونودراما امتداداً منهجيّاً للمونولوج، فهي البنت الشرعيّة له، إذ إنّها تحاكيه من عدّة نقاط وتفارقه في أخرى، فضلاً عن أنّ بذرتها الأولى ظهرت مسرحيّاً؛ فهي في الأصل

«مسرحيّة يقوم بتمثيلها ممثّل واحد يكون الوحيد الذي له حقّ الكلام على خشبة المسرح، ويستعين النص المونودرامي في بعض الأحيان بعدد من الممثّلين؛ ولكن عليهم أن يظلّوا صامتين طول العرض»[1]، وبناء عليه فإنّه في المونودراما يختصر الفرد المجموع، وهو يقدّم الأحداث والشخصيّات وما يعتمل داخلها من عمليّات تفكير، ويداخلها من تداعيات نفسيّة، لكن من خلال نظرته الذاتيّة؛ فالجماعة غائبة بصورة كليّة عن حيّز الفاعليّة إلا في المجال الذي يرويه الراوي في المونودراما، وبذلك فإنّنا في المونودراما نرى «الشخصيّات والأحداث بأذهاننا من خلال ذهن شخصيّة واحدة»[2]، وهو أمر يفسّره ولادة المونودراما واكتمالها في أحضان النزعة الفرديّة التي وصلت بها الحركة الرومانسيّة إلى مرحلة التقديس، عبر وضعها الخلاص الفردي فوق الخلاص الجماعي، ونقلها بؤرة التركيز من جدل الفرد والجماعة إلى النفس في انغلاقها على نفسها وجدلها العقيم مع ذاتها، وبذلك فإنّ الاتّجاه نحو التعبير بالمونودراما يعطي مؤشّراً إلى عزلة الفرد، وعدم قدرته على الانخراط في الجماعة، واستحالة التواصل معها، واليأس من الحلول الاجتماعيّة[3].

ويأخذ المونولوج في المونودراما الشعريّة صورة كليّة واحدة قائمة بذاتها، مرتكزة على صوت تقوم به شخصيّة واحدة، يتميّز بطوله النسبي، فهو يقوم على شخصيّة تروي كلّ ما لديها من أحلام وطموحات أو ملاحظات عبر عمليّة تفريغ لكلّ ما يداخلها من هموم وأوجاع ومشاهدات مفارقة لرغبتها، «وتتميّز بوحدتها الموضوعيّة واستقلالها النسبي في الدلالة»[4].

وظّف الشاعر السوري المعاصر قصيدة المونودراما للتعبير عن قضايا متنوّعة سياسيّة واجتماعيّة...إلخ، ويمكن التمثيل لذلك بقصيدة «ابن حرام يحلم»[5] لممدوح عدوان.

تبدأ القصيدة من العنوان ببثّ الإشارات التي توحي بالفرديّة والعزلة القسريّة للشخصيّة بفعل نبذ المجتمع للفرد غير المتجانس مع قوانينها الخُلُقيّة (ابن حرام)؛ فاصطلاح ابن الحرام هنا يأخذ معنى الأبوّة غير الشرعيّة كما سيكشف النص، كما يأخذنا أيضاً باتجاه الأفعال التي لا يقرّها قانون سماوي أو وضعي، ولا تستسيغه النفس البشريّة؛ لما يحمل لها من رُهاب وخوف، أمّا الدالّ (يحلم) فيوحي بعدم تحقّق الفاعليّة على أرض الواقع، ويأتي بوصفه صادراً عن (ابن حرام) حلماً مفزعاً يجلب الشرّ والأذيّة للآخرين، لأنّه لن يكون واقعاً في دائرة الخير.

ومـــا دام هـــذا النص في إطار الحلم، وما دام يُؤدّى من شخصيّة واحدة؛ أي يقع في إطار المونودرامـــا، فإنّ ذلك سيحول -بالقطع- دون وقـــوع أحداث دراميّة فعليّة، فكلّ ما ستقدّمه الشخصيّة من أحداث إنّما تكون أحداثاً انفعاليّة تعبّر عن وجدانها وتصوّراتها[٦]؛ لذلك فإنّها انعكاس لفكره الباطن، ورغباته المكبوتة التي تطلّ عبر الحلم، ومن ثمّ فإن «مسرح الأحداث هو النفس البشريّة»[٧] وما يعتمل داخلها من اصطراعات ورغبات.

يبدأ البطل / الراوي النص برسم صورة تعكس الحال المزرية التي يعيشها وربيبه، فيصوّر لنـــا المـــكان الذي يعيشان فيه (قبو معتم عفن) في إطار العلاقـــة الناظمة مع الآخر المبنيّة علـــى الاستغلال، والتفاوت الطبقي، متّخذاً مـــن المفارقة التصويريّة جسراً لتوضيح الصراع بين الطرفين:

مهما هطلت هذي العتمةُ في قبوي من ضوضاء طوابقهمْ

مهما ارتفعتْ أسوارٌ، وأحاطت قبوي تمنع عنّي النور

وازداد القهرُ بقلب ربيبي المتكوّم قربي

بين تلالِ الجوعِ وأكوامِ النقمةْ

مهما أنّ وعذّبه وجهي المجدور

وتقلّب من نبض جراحات الفقر، ووجهي الظاهر رغم العتمةْ

وتساءل في حرقته عن نسبي

والأجوبةُ الطالعةُ بروقاً في دمهِ تولدُ

لا بدَّ سينهضُ ذات صباح

يصنع من هذا العتم لنا نوراً[٨]

فالمأساة التـــي يعيشها الراوي هي نتيجة اعتداء الآخرين على حقوقه؛ فارتفاع طوابقهم سبب في إغراقه بالعتمة والعذاب، وإنكارهم أبوّته سبب في ضياع نسبه، وجوعُه وربيبَه نتيجة غناهـــم الفاحش، ممّا يكشـــف عمّا تختزن نفس الراوي من مشاعـــر حقد نتيجة ما اقترفته يـــد الجناة في اعتدائها المزدوج؛ الفقر، وضياع النسب، وهمـــا بؤرتان تغذّيان اللوحة الكليّة للنصـــ بشتّى المشاعر التي تتكشّف عن شخصيّة مأزومة تروي بلسانها ملامحها عبر عمليّة المونولوج.

وتكمل الشخصيّة ما بدأت به، وهي تحلّل ما يكمن داخلها وداخل الشخصيّة الأخرى الصامتة؛ شخصيّة الربيب التي لا وجود لها في المشهد إلا بقدر ما يصف لنا الراوي:

نتبادل نظراتٍ صارخةً:
يعرفُ أنّي ضربتُهُ الأولى
خطوتُهُ الأولى
كي يقتربَ من الوطن المبعد
﴿حسبوا أنّي متُّ
فربّاني في عجفِ السنوات
ما عرفوا أنّي صرتُ دماً في قبضته
غضباً في نبضته
ضوءَ الدرب له في الأزمات﴾ (٩)

يرسم الراوي حدوده النفسيّة وطبيعة تفكيره القائمة على الصراع الداخلي المعبّر عنه بصوتين مزدوجي الإحالة، يتّجه في الأوّل للحديث عن شخصيّة الربيب الصامتة في النصّ (يعرف أنّي ضربته...) كاشفاً لنا عن سماتها النفسيّة الجسديّة (العذاب، والحقد، والغربة، والعجز)، ويتّجه في الثاني إلى نفسه وعلاقته بالآخرين / المجتمع (حسبوا ... ما عرفوا) عبر ترك مساحة للمناجاة الداخليّة، يضعها الراوي بين قوسين كبيرين، يضمّن ما بينهما حديثاً سريّاً يبوح به إلى نفسه وما آلت إليه حاله من تحوّل، مستخدماً فيه أسلوب السرد عبر توظيف الأفعال الماضيّة (حسبوا، وعرفوا، وصرت) التي يقلّل الراوي من استخدامها، ما دام يحلم، والحلم يأتي متلبّساً بالأفعال المضارعة الدالّة على الاستقبال:

وسأخرج كالسيف من الغمدِ،
وأظهر في باب المبنى
وستجمدُ أقدام السابلة
وتيبسُ أنصافُ الكلماتِ على الأسنانْ
ويبسمل شيخٌ مشدوه
ترسمُ عابرةٌ شكلَ صليب

يمتقعُ الشرطيُّ، وترتجفُ الجدرانْ

﴿العازرُ ينهضُ من قبو مظلمْ

يبعثُهُ غضبُ الفقراءْ

يحملُ سيفَ الحقدِ لهذا الموسمْ﴾[١٠]

يركّز الشاعر عبر المونولوج الذي تقدّمه الشخصيّة على ملامح الراوي، وعلى الشخصيّات التي يحكي عنها، ليخلق مشهداً تصويريّاً يعوّض عمّا يمكن أن يفوت المتلقي من المشاهدة التي ترتكز على الحركات والإيماءات؛ ولغة الجسد «وهي لغة تُستخدم بشكل لا شعوريّ، وتعبّر عن الجوانب الأكثر حقيقيّة من ذواتنا، من مشاعرنا وانفعالاتنا وحاجاتنا واتّجاهاتنا، وهذه اللغة هي الأكثر صعوبة في كتابتها، لكنّها ربّما كانت الأكثر أهميّة في العلاقات الشخصيّة المتبادلة فيما بيننا»[١١]، وهنا تخلق هذه الصور المثيرات التي تطلق العنان لمساحة من التخيّل تغطّي المشهد، وترسم ملامح الشخصيّات وحركاتها الدالّة على الفزع، لينطلق صوت الراوي مرّة أخرى عبر مناجاته الذاتيّة التي ترسم حلمها بخلاص الفقراء مدفوعة بما تحمله من حقدها الدفين، ويستمرّ الراوي في رسم المشهد المهول الذي يعكس حالة التضخّم التي يمتلئ بها في الحلم، ليحاسب ويحاكم ويأمر:

أمشي... يحتشدونَ ورائي مدفوعينَ بفعل الخوف

وعلى باب المبنى تصبح أوجههم لغطاً يتجمّد

تلحقني منه: «استرْ يا رب»

أطأ الدرجات، تئنُّ الأبواب

أتبع سيلَ الضحكاتِ المتسرّبة، وآهاتِ الغنج الشَّبِقةْ

أرفسُ بابَ البيت الصاخبِ يتحطّم

تدخلُ قدّامي هبّة نور من صبحٍ غفلوا عنه

تشهقُ غانيةٌ، تسقطُ كأسٌ من شفتَي شاربها

يتسمّرُ نصفُ البسمةِ في وجه منافق

تجمد كفٌّ في خصر امرأة عَبِقْةْ

ينبثقُ الرعبُ، يجفّفُ تلك الحركاتِ اللبقةْ

تتعلّق أعينهم بي[١٢]

يقوم البطل بالتلاعب الزمني، فهو دائماً يسلسل الأحداث في لحظة المضارعة، لكنّه قادر على إيقافها، ومنحها اللحظات السكونيّة؛ فـ«مرسل المونولوج لديه قدرة على ضغط الزمن، أو تجميده، والتحرّك كيفما شاء إلى الخلف وإلى الأمام واضعاً في المقدمة مفهوم الوقت من قِبل السارد»[١٣]، فهو يجمّد اللحظات والمواقف كيفما شاء (تصبح أوجههم لغطاً يتجمّد، ويتسمّر نصف البسمة، وتجمد كفٌّ في خصر امرأة، ويجفّف تلك الحركات، وتتعلّق أعينهم بي)؛ فحضور البطل هو حضور لحظة الحقيقة التي تبثّ الرعب في النفوس، فتحكيها الوجوه والملامح المنصعقة بهذا الحضور، ويتابع البطل المأزوم لملمة جراحه والثأر لها عبر ملاحقة كل أوجه اللهو والفساد أينما وُجدت، وهو يستبطن النفوس ويحلّل سلوكاتها غير السويّة التي تتجمّد في لحظة الرعب الذي يحضر بحضوره، ليفجّر أمامهم مأساته الحقيقيّة التي كانوا خيوطاً وأدوات في نسج ملامحها:

«يبرقُ بينَ ملامحيَ حزيرانُ الدامسْ
يعرفُ كلٌّ منهم وجهي العابس
يعرفُ فيه حجمَ ذنوبه»[١٤]

عبر هذه المناجاة الداخليّة التي تشتمّ فيها الذات بوادر انتصارها تتكشف حقائق عن شخصيّة (ابن الحرام)، التي أخّر الراوي الكشف عنها ليقدّم لنا منظوره الخاص حولها، «عن طريق ما يظهر وما يجاهد في إخفائه، أو تشويهه ليدفعنا إلى قراءة ما بين السطور والتفاعل معه، واعتياد الرؤية المفارقة غير المألوفة للأشياء، التي قد تبعد عن رؤيتنا المعتادة لها»[١٥]؛ فـ(ابن الحرام) هو نكسة حزيران (١٩٦٧م) التي تعاضدت كلّ أشكال الفساد والظلم والقهر والطبقيّة في خلقها، وهذه الهزيمة هي التي جاءت لتحاسب وتأخذ القصاص، وبهذا يرقى المونولوج ويتطوّر حينما تتجه «الأفكار والميول، التي تحرّك الشخصيّة من الداخل صوب القيام بعمل حاسم»[١٦]:

أتقدّم في الصمت النابض
تتكسّر تحتَ حذائي النظرات القلقةْ
والمصباح المرتجفُ يوسّع عينيه ويشهقُ مذهولاً
وأنا أبصر في وهجِ الحقد جروحاً تتهيّأ
للنزفِ بطعناتي النَّزقةْ

أتقدّمُ، أفتحُ نافذة كي يأتيني النورُ ويسمعنا الشارعْ

ألتفت إليهم، أضبط نظراتٍ تبحثُ عن مَهرَبْ[١٧]

وتمضي القصيدة هكذا حتّى آخر النص؛ وهي ترصد الحركات والسكنات والانفعالات النفسيّة التي تحيل المشهد إلى حال من الاضطراب إلى أن يلتقي الراوي بأمّه المومس، فيرسم لوحة نفسيّة لهذ الأم القلقة وهو يحملها على الاعتراف، في اللحظة التي كانت فيها ستهمّ بالرذيلة قبل دخوله القاعة:

قولي: هو ذا الذنب المستورُ يضيء

جاء يقاضيكم فهو الشاهدُ والقاضي والجلاد

قولي: هذي القاعة قد شُحنتْ بذنوب العمر

فلا أحد من آلام القبو بريء

وافتخري بين دموعكِ بالغضبِ الهادرِ بين عروق الأبناء

أنا فيهم سكّينٌ شحذتهُ سنوات الجوعِ ونكران الآباء[١٨]

وفي لحظات المونولوج هذه التي تحيل المشهد المتخيّل إلى حقيقة يمكن أن يلمسها السامع، لشدّة اندماجه مع راوي الحدث، يهدم الراوي هذا المشهد ويقوّض أركانه عبر مناجاته التي تعبّر عن صدمته، بعد كلّ تلك الانفعالات التي بلغت ذروتها:

﴿أمي لا تسمع صوتي﴾[١٩]

لكنّ هذه الصدمة (انتفاء استماع الأم للصوت) تكون بمنزلة الشرارة التي تذكي نار الحقد في نفس الراوي من جديد، ليضع نفسه وجهاً لوجه أمام جلّاديه، وهو يدينهم الواحد تلو الآخر، ويراقب ما تصل إليه نفوسهم من حالات الخوف والانهيار:

يبدأ بلعُ الريقِ، وتحريك شفاهٍ يبّسها الخوف

تبدأ بسمات متردّدةٌ ترجف فوق وجوه متملّقةٍ

يجهدُ كلٌّ منهم أن ينطق،

يأتي الصوتُ صدى من أعماق الآبار[٢٠]

وما إن تبدأ حالات التوسّل بصِلات القربى والدم الزائفة المبنيّة على الرعب المبثوث في نفوسهم، حتّى يصمّ الراوي سمعه عنهم، فهو لن يغفر بانتظار ربيبه الذي سيحاسبهم:

يبدأ لغط الحبِّ الزائف ينسجُ في خوفٍ صلة القربى
يغرقني بعواطف يتقنها التجّار
وأنا لا أسمعهمْ
أترقّب في صمتٍ دقّاتِ الساعة
أنتظر قدومَ ربيبي
لن يخرج من هذي القاعة صافر نار[٢١]

فالبطل هنا في حالة صراع لم تأخذ مداها إيغالاً في التفكير حتّى تحسم قرارها، إذ هو يقبع ما بين وحشيّته وعواطفه الإنسانيّة التي يحاول الجمعُ استثارتها فيه، لكنّها سرعان ما تنحسم لمصلحة وحشيّته التي ترسّخت في نفسه نتيجة ما لحقه من ظلم ومقت.

إنّ كلّ هذه الأحداث التي ينسجها البطل هنا، لم تغادر مسرحها في نفس الراوي، ولم تتخلّق على أرض الواقع، إذ هي رغبات مكبوتة وصرخات احتجاج داخليّة عكسها الواقع وانكساراته، فانطلقت معلنة عن نفسها عبر المونولوج، وهي تلعب على أوتار المشاعر ورصد الانفعالات الجوّانيّة للشخوص الأخرى الصامتة في النص التي لا يروي لنا البطل إلا سلوكاتها؛ فكانت تبدو في حدود ضيّقة بحكم القبض عليها من قبله، لم تتعدّ حركات الجسد وإيماءاته في حالات الرّهاب والخوف.

يحفل النص بعناصر الصراع التي تبدّت من خلال طرفين متنازعين كلّ منهما يحاول أن يتغلّب على الآخر، وإذا ما كان الأوّل قد حقّق الغلبة على أرض الواقع (الفقر، والسفاح/ الهزيمة)، فإنّ الثاني لم يحقّق حلمه (المحاسبة، والأخذ بالثأر) إلا على صعيد الأحلام والرغبات، كما أنّ هناك تداخلاً وفّره هذا النوع من المونولوج (المونودراما) بين المونولوج والمناجاة التي كانت تطلّ برأسها بين حين وآخر من خلال توجيه حديث النفس إلى النفس بسريّة تامّة، وهي تحمل بين طيّاتها تعليقاً على حدث ما، يؤكّد للذات حضورها القويّ الذي يبثّ الرعب في النفوس، ويحفّزها للمضيّ في طريق ثأرها، وهي وإن كانت متّسقة شعوريّاً مع المونولوج إلا أنّها كانت تحمل جرعة زائدة من تفكير البطل بذاته في امتلاك القوّة والقدرات الخارقة التي لا تتّسق وواقع حاله، وهي تضمر المزيد من الوعيد، فهو تارة أليعازر «يحمل سيف الحقد لهذا الموسم»، ومرّة أخرى أوليس:

«**يطلق سهماً، يمرق ناراً بينهم... يهيّئ في الصمت لكلّ سهمه**»[٢٢]

وعـدوان في قصيدته هـذه يخلق بيئة مسرحيّـة يشير إليها البطل صراحـة أو تُفهم من السيـاق؛ بدءاً مـن القبو المعتم، وباب المبنى، والشارع، والملهـى، ودار البغاء، وزاوية القاعة، كما أنّه يستثمر قضيّتي الإضاءة والعتمة في تركيز الرؤية على دلالات معيّنة، فالراوي في النص منذ البداية يغرق في العتمة بفعل أنّ هناك أيادي تحجب النور عنه لغاية مقصودة، تأخذ منحى الديمومة والاستمراريّة (**مهما هطلت هذي العتمة في قبوي من ضوضاء طوابقهم**)، لكن هذا الأمر لا يبقى على حاله؛ إذ تتبدّل المواقع، ليفتح الراوي في النص عبر مونولوجه كوى النور، ويضـيء بها الزوايا المعتمة التي يغرقون فيها؛ (أرفس بـاب البيت الصاخب يتحطّم / تدخل قدّامـي هبّة **نور** من **صبح** غفلوا عنه)، (**والمصباح** المرتجـفُ يوسّع عينيه ويشهقُ مذهولاً / أتقدّمُ، أفتحُ نافذة كي يأتيني **النورُ** ويسمعنا الشارع)، كما أنّ العتم يصبح رمزاً للرذيلة والسقوط (يـا أمّاً مومسها الفقر / ومرّغها العتـم على أقدام الغرباء)[٢٣]، وبيـن العتم والضوء يتمحور الصراع بجملته، وتفارق الشخصيّات مواقعها فتتبدّل الأدوار، ومواقع القوى والضعف.

بناء على ما سبق يتبيّن انصباب اهتمام الشاعر في المونودراما على النفس البشريّة، وما يعتمل داخلها من مشاعر مصطرعة، وهو يتناولها تناولاً دراميّاً من وجهتين متقابلتين؛ تندفع الأولـى وحيّزها الحلم من الطبقات الفقيـرة المنكسرة التي احتملت نكسة حزيران، وكابدت مـن تبعاتها المشقّات والذل، وهي لا ذنب لها فيهـا، لكنّها تعبّر عن ذاتها بصيغتها المفردة، وهي بذلك تضع الفرد مقابلاً للجماعة، ليدخل معها في صراع، لكنّه صراع داخليّ لا يتطوّر باتّجـاه فعـل خارجي ممتدّ ذي أثر على أرض الواقع، في حيـن تندفع الثانية وحيّزها الفعل الحقيقـي مـن الطبقات الغنيّة التي كانت سبباً في هذه النكسة، ولم تزدد بها إلا ثراءً فاحشاً وسلطة تقهر بها الطبقة المسحوقة.

وقـد جـرى تناول القضيّة بصـورة موضوعيّة، إذ إن الشاعر لـم يتدخّل ليروي الحدث، فظلّ على مسافة من الشخصيّة على الرغم من قيامه بتقمّص انفعالاتها، الأمر الذي تتحقّق معـه الدراميّة بصورة راقية؛ «ذلـك لأنّ الدراما لا يكون لها وجـود إلا في مكان بين قطبي التقمّصـ التعاطفي الكامـل والانعزال التام»[٢٤]، كما أنّه لم يحسـم الصراع في النصّ، وقد تـرك النهاية مفتوحة في رسم نهاية لكلّ هؤلاء الذين يتحمّلون عبء النكسة، لكنّ هذا الأمر لـم يفارق الحلم، الذي يدلّ عليه كلّ من عنـوان القصيدة (ابن حرام يحلم)، وعنوان الديوان (أقبـل الزمن المستحيل)، وكلاهما يحمل من المفارقة مـا يؤكّد عدم مشروعيّته في الزمن العربـي، فأحلام ابن الحرام هي رؤيا الحـق التي يجب أن تتحقّق من خلال محاسبة الخونة

والمقصّريـــن، وإقبال الزمن المستحيل يعني أنّه لن يقبل أبداً ما دام مستحيلاً، ليبقى مؤطّراً فـــي إطار الحلم والمونولوج الـــذي يزخر به هذا الديوان، وبهذا يكـــون الاتّجاه نحو قصيدة المونودراما للتعبير عن مثل هذه المضامين دلالة على «أنّ الإنسان العربي قد يئس من قدرته علـــى السيطرة على قدره، والالتحام مع هيئاته ومؤسّساته في صراع بنّاء، والإمساك بتلابيب التاريخ، فالتفّ بفرديّته، وانزوى داخل ذاته يبحث عن خلاص فردي بعد أن يئس من الخلاص الجماعي»[٢٥].

ثانياً: المناجاة:

تنطوي المناجاة بوصفها حواراً داخليّاً تحت عباءة المونولوج الدرامي، لكنّها تختلف عنه بجملـــة من الأمور والسمـــات التي تميّزها منه؛ فالمناجاة تأخذ بعـــداً باطنيّاً شديد السريّة، وهـــي تتّجه نحو الذات لسبر أغوارهـــا العميقة، وقراءة انفعالاتهـــا؛ فالغرض منها «توصيل المشاعـــر والأفكار المتّصلة بالحبكة الفنيّة وبالفعل الفنّي، في حين أنّ غرض المونولوج هو -قبل كلّ شيء- توصيل الهويّة الذهنيّة»[٢٦]، فضلاً عن أنّ المناجاة تختلف عن المونولوج من حيث الموضوع الذي تتناوله، والاتّجاه الذي تركّز عليه بؤرة الاهتمام؛ فشغلها الشاغل الذات الإنسانيّة ونزعاتها الداخليّـــة لا الموضوع الخارجي؛ فـ«موضوع المناجاة هو نفس المُناجي، بينمـــا يوجّـــه المتحدّث في المونولوج الدرامـــي اهتمامه إلى الخـــارج»[٢٧]، وهذا لا يعني أنّ المناجـــي منفصل عن الواقع، فهـــو يدخل المناجاة بفعل تعرّضـــه لموقف خارجي أو حدث استثنائـــي يعصف بـــه، يدخل معه في حالة صراع داخليّ، تتكشّف معه الأزمة التي تحيط به، وبنـــاء عليه فإنّ المناجاة لا تحصل إذا لم تكـــن الشخصيّة واقعة «تحت وطأة انفعال جارف، أو أزمـــة عنيفة تحيل فكرها ووجدانها إلى مسرح حافل بالأحداث»[٢٨]، ومن هنا تنبع دراميّة المناجاة، فالصراع هو الشرارة الأولى المفجّرة لها، لكن ما يجب الإشارة إليه هو أنّ المناجاة وإن كانـــت تعكس الصراع النفسي الذي تعايشـــه الشخصيّة في لحظة ما، أو أمام موقف ما، إلا أنّهـــا تُعدّ من أقل أنواع الحوار دراميّة؛ لأنّهـــا لا تعكس الصراع ما بين الشخصيّة والعالم الخارجي ســـواء أكان مع الشخصيّات الأخرى أم الواقع الموضوعي، إنّما هي تعكس الصراع في النفس الواحدة وعلاقة الإنسان بذاته، فكلّ من الحوار الخارجي والمونولوج «يخدم أغراض الأديب الناضج الذي يسعى إلى بلورة موقف الإنسان من عصره ومجتمعه، قبل أن يركّز على موقـــف الإنسان من نفسه ورغباته الشخصيّـــة»[٢٩] التي يستخدم فيها الأديب المناجاة جسراً فنيّاً بغية تحقيق هذه الغاية.

ومن السمات الأخرى التي يمكن تلمّسها في المناجاة وتمنحها سمة دراميّة، هي سمة الموضوعيّة التي تسم طريقة الطرح في المناجاة عبر مجابهة المناجي ذاتَه، ووضعها موضع الطرف المقابل له، فيكون بذلك طرفاً في علاقة جدليّة، قادراً من خلالها على نقد الذات وتعرية حقيقتها، بوصفها تحظى بعلاقة سريّة، تستطيع معها الدخول في مكاشفات تبرز معها نقاط ضعفها بحريّة وصراحة من غير رقيب، ممّا يعفيها من تحمّل عواقب اجتماعيّة أو سياسيّة أو...، وبذلك فإنّ المناجي «لا يكتفي بالتعبير عن أبعاد شخصيّته وأحاسيسها الداخليّة ودوافعها، لكن يتعدّى ذلك إلى محاولة فهم نفسه بتعقّل»[٣٠].

وظّف الشاعر السوري المعاصر المناجاة في خطابه الشعري، وقد جاء توظيفه لها لدواعٍ وأهداف متعدّدة فضلاً عن تنوّع المواقف التي وظّف فيها هذه المناجاة، وهو ما يمكن الكشف عنه فيما يأتي:

قد يوظّف الشاعر السوري المعاصر المناجاة في موقف تكون فيه الشخصيّة في ورطة كبيرة، يتطلّب منها اتّخاذ قرار حاسم للاختيار بين أمرين تتردّد إزاء اختيار أحدهما؛ لما ينتج عن ذلك من مضارّ وعواقب سلبيّة، وهو ما يمكن تلمّسه جليّاً في قصيدة (انكسارات قاتمة)[٣١] لفايز خضّور في المقطع المعنون بـ(الاعتراف)، وفيه يقول:

... وتأتي نوبةُ الحمّى، فأرتجفُ أذاكرُ صوتَ أصحابي: صدى مَن قصّروا
في الدربِ، من سقطوا، ومن وقفوا. وأمضغُ ريقيَ اليبسانَ،
أخشى أن أبوح بهمْ، لجلادٍ على رأسي.
يجاهدُ لو أُمغمغُ باسمهمْ. في غمرة الهذيان. لو أصفُ.
أعضُّ على اللسانِ، أقهقر الكلماتِ، أبلعها، أغصُّ
بها وألتحفُ. وترحلُ غيمةُ الكابوسِ عن رئتي. ويعبرُ
هاجسٌ بالبال، ورديٌّ، وينقصفُ. فترجع نوبةٌ أقسى...
أهمهمُ حين يدهمني شريطُ أحبَّةٍ غابوا، عن العينين.
واراهُمْ بعيدُ البيتِ والسّجفُ وأرغب في النشيد لهمْ.
فيخنق في دمي الكلماتِ من حولي، ويا ويلي إذا عرفوا.
أكون بترْتُ حبلَ العهدِ؛ كم ناموا على زَندي، ودمعاً آهِ. كمْ

ذرفوا وبالنيرانِ والأشجارِ كم حلفوا. أبالحمّى أُبادلهمْ،
وأعترفُ. وأقضي، بعدما أصحو، ويلهو بي ذليلُ اللوم
والأسفُ.؟!. فتهطلُ نوبةٌ أعتى، لتدغمَ صورةَ الأصحابِ
بالأحبابِ، تجمعُهم ليأتلفوا... وتبصق سحنةُ السجّانِ في وجهي
(أأكشفُهم، وأنكشفُ.؟!). وهم عندي
ألذُّ منَ النعاسِ ثمالةً، وأجلُّ ممّن واتتِ الصدفُ قليلٌ دونهم
موتي. وفي وطني من الشهداءِ آلافٌ؛ تخافُ الريحُ منْ
أسمائهم، وتغارُ من أحزانِ أهليهمْ، طقوسُ شهيدِ عاشوراءَ،
والنّجفُ..!!.. فيا زنزانة التابوتِ ضمّيني، دعي حمّايَ
تنهشُني. هي الكلماتُ صارتْ بينَ أسناني؛ رصاصاً نافراً
من نهرِ أوردتي؛ يُهدّدني، بموتٍ بائسٍ كالنملِ. هل أخشى
الوعيدَ المرَّ؟ ها إنّي سأهجرُ ليلَ أغطيتي، وأصعدُ صوبَ
«محرقتي». خذوا جسدي وأمتعتي. فإنّي لستُ أعترفُ،
يميناً لسْتُ أعترفُ...!![٣٢].

يُبــرِزُ نصّ فايز خضّور السابق المعاناة الذاتيّة، وحالة الصراع التي تحياها الذات، وهي في أحلك الظروف وأصعبها؛ (الحمّى، وغرفة التحقيق، والجلاد، والمحرقة)، فهي في محنة حقيقيّة تدير حواراً بين الكينونة والمصير، بين أن تعترف بالأصحاب وتسوقهم إلى السجون، أو أن تُســاق بفعل كتمانها إلى الإعــدام / المحرقة، ومن ثمّ فهي مجبرة على اتّخاذ موقفها، والتفريغ نحو اتّخاذ إجراء سلوكي يطوّر الحدث عبر القيام بفعل خارجي.

يــروي خضّور الحــدث عبر عمليّة التداعــي الحرّ؛ فيسرد الأحــداث وهو في حالة من الهذيــان التــي يغيب فيهــا القبض الكلّي علــى الإرادة، وهي تجاهــد أن تخفي عن الجلاد أسماء الأصحاب الذين تجمعهم معــه الذكريات الجميلة إضافة إلى العمل الثوري والنضال، فتبــدأ الذات مناجاتها في حال من السريّة والخفاء، لأنّها أمام جلاد لا يرحم، كما أنّها أمام موقف مصيري وخيار صعب أمام معادلة الحياة أو الموت، فتبدأ حالة من الصراع تغتلي في نفســس الشاعر، فإمّا أن يعترف ويكون الخائن في نظــر الأصحاب، وإما أن يكتم ويذهب إلى المحرقة، لكنّ الذات تنتهي إلى اختيار المحرقة وإنهاء حالة الصراع الذي تعيشه.

أظهرت المناجاة هنا المستويات الخفيّة للشخصيّة عبر إبراز جوانب الصراع التي تعتمل في نفس الشاعر، والكشف عــن بواطن الأمور وجوانبها المستترة، إضافة إلى إبراز السمات النفسيّة والصفات التي تنطوي عليها الشخصيّة؛ «وهو الخاصيّة الملازمة للمناجاة التي تهتمّ بنقــل أحاسيس الشخصيّة الداخليّة ومشاعرها وذكرياتها (الحقيقيّة) دون محاولة للإخفاء أو التشويــه الــذي قد يلجأ إليه المتحدّث في المونولوج الدرامــي»[٣٣]، ولهذا اقترب اللبوس الفنّي لهذا المقطع من الشكل العمودي على مستوى الوزن والقافية[٣٤]، وإن اختار له الشاعر الكتابة وفق الشكل الحداثي (التفعيلة)، ممّا يوحي بأن هناك قوّتين تتنازعان الشاعر، تتمظهر الأولــى عبر التغنّي بالمشاعر والأحاسيــس التي طفت على السطح عبر الاقتراب من الشكل التقليــدي الناجز، في حين تتمظهر الأخرى عبــر محاولة تجلية الصراع بمستويات مختلفة، تغتلي في البنية العميقة للنّص، وتشدّ التعبير باتّجاه التفعيلة، ممّا يخلق نوعاً من التجاذبات والتوتّر في النصّ الشعري، بين أسلوبين من أساليب التعبير (الغنائيّة، والدراميّة)، من غير أن تحقّق انتصاراً لأحدهما على الآخر، وهو الأمر الذي يمكن من خلاله تلمّس حقيقة المناجاة التــي تحتفي بالأسلوبين معــاً، لأنّ مسرحها الذات وما تحفل به مــن مشاعر إنسانيّة، لكنّها الذات المتفاعلة مع الخارج باتّجاه داخليّ سرّي.

ويعتمد أدونيس على المناجاة فــي بعض أجزاء قصيدته «البعث والرماد»[٣٥]، التي تأخذ منحــىً دراميّاً بدءاً من العنوان الذي ذُيّل بعبارة (قصيدة من أربعة أناشيد)، في تناصٍّ واضح مــع فنّ المســرح الذي يبدأ بعبارات تبيّن عــدد المشاهد في المسرحيّــة، فأدونيس يتوحّد بالفينيــق الذي يحاوره فــي النشيد الثاني «نشيد الغربة» حواراً مــن طرف واحد يقوم على تســاؤلات لا يُبتغى من ورائها الحصول على إجابة، بقــدر ما يُراد لها أن تكون كشفاً لتجربة البعث القائمة على العذاب والمعاناة في رحلة الاحتراق والتحوّل، إلى أن يصبح الشاعر جزءاً من الفينيق الذي يسرد معاناته وعذاباته تجاه والديه:

هجرتُها

هجرتُ أمّي مُكرهاً معذّباً

تركتُها على الحصيرِ، قطعةً من الحصيرِ، تائهاً

يدي معي وجبهتي على الحصير، والترابُ في فمي

هجرتُهُ،

أبي الذي أطعمني جفونَهُ

علّمني محبّةَ الجميعِ؛

وها أنا أعيشُ مثلَ طائرٍ مطاردٍ

«أغنيتي، يُقال عن أغنيتي،

غريبةٌ،

ليس بها من الركامِ وترٌ ولا صدى

وجبهتي، كما يقالُ، مثلها غريبة.»[٣٦].

إنّ المناجـــاة تقـــوم هنا على عذاب روحيّ يجسّد حالة من الصـــراع التي تتجاذبها حالتا الارتبـــاط بالإرث (الأم –الأب– التراب)، والتخلّـــي المرّ عنه، هذا التخلّي المحكوم بالعقوق، ففكـــرة التخلّي هنا من أجـــل الارتقاء تحيلنا على عنوان النص (البعث والرماد)، ومن ثمّ فإنّ الشاعر / الفينيق يرى في إرثه /الحصير–التراب– الركام – الصدى /، مادّة قابلة للاحتراق على الرغم من ارتباطه العضوي بها، لذلك تنشئ الذات لها مكاناً جديداً في عالم تبدو فيه غريبة غير منتمية إليه.

ويتخلّل النشيد الثالث «رماد عائشة» أيضاً فقرات تقوم على المناجاة الشفيفة التي تتجه إلى الربّ بالدعوات والابتهالات، أبرزها مناجاة عائشة، التي تشتكي لربّها ضعفها، وتتوق إلى مكان لها في جواره:

«يا ربِّ صرتُ آخراً؛

(مفاصلي مسامرٌ

وركبتايَ خشبٌ)

ربيَ هيِّئ موضعاً مباركاً لعبدِكَ الذليلِ

هَبني مقعداً منعّماً أكوابُهُ من فضّةٍ

وذهبٍ، ولدانُهُ مخلّدونَ –

هبنيَ الخلودَ في جوارِكَ الحبيب، يا إلهي»[٣٧].

يوظّف الشاعر عائشة بوصفها رمزاً للأمّة الضعيفة التي تقيم علاقتها مع الآخر على أساس الحلم والإيمان بالقضاء والقدر، ولا حيلة لها إلا الدعاء الذي يكشف من خلال هذه المناجاة

هزيمة الذات وضعفها حينما تجد نفسها وحيدة (مفاصلي مسامرٌ وركبتايَ خشبٌ)؛ فالذات تتشقّ عن الشخصيّة الرئيسة في المقطع الشعري (يا ربِّ صرتُ آخراً)، ممّا يسهم في خلق دراميّة تضع الذات في طرف مقابل لها، كما أنّها تقيم رغبتها على أسس غير منطقيّة، تكشف عن استحكام الضعف والرغبة في النفس في آن معاً، فبدلاً من أن تحلم عائشة بمقعد منعّم، كان الأجدر بها أن تحلم بالقوّة التي تجعل منها عنصراً فاعلاً يسعى إلى تحقيق ما يريد، ومن هنا فإنّ الشاعر يبني مناجاته على أساس التناقض الذي يمنح النص بعداً دراميّاً.

وربّما استمراً الشعراء معارضة الشخصيّات التراثيّة (تاريخيّة – دينيّة –...) بهدف استثارة النفوس تجاه قضايا معاصرة، ممّا يجرّ المشهد الكلّي والمناخ الانفعالي التكويني إلى المفارقة التصويريّة، وهو يضمر أكثر ممّا يظهر، مولّداً حقلاً إشاريّاً، لا يني يشير إلى الحاضر بشخوص وأمكنة وأزمنة وأحداث تراثيّة، ولا تخرج فيه الشخصيّة التراثيّة الدينيّة غالباً عن مفارقة مواقفها السابقة في معاندة المشيئة الإلهيّة، والوقوف من الربّ موقف الندّ الرافض، وفي أفضل الأحوال تكون المكاشفة الملجأ الأخف وطأة في استقالة هذا المركب والإبحار نحو قضايا العصر، ويمكن التمثيل لذلك بقصيدة «الخروج من سدوم»[٣٨] للدكتور ثائر زين الدين.

تشتمل القصيدة على غير مكوّن درامي، وتشتغل على تجلية الصراع بوجهيه الداخلي والخارجي فضلاً عن الحدث والتوتّر والسرد القصصي، وهو ما يمكن رصده فيما يأتي من الخطاب الشعري:

تلقيّتُ إنذاركَ الآنَ يا ربُّ.

جاءَ الملاكانِ يرتعشانِ،

تُرفرفُ حولَهُما ريحُ معمورةٍ،

تأكُلُ النارُ أبناءَها،

وأبصرتُ سيلاً من النفط والقارِ

خلفَ الجفونْ[٣٩].

تبدأ عتبة الاستهلال مشحونة بالتوتّر اللفظي والمعنوي الذي يعكس حالة الاضطرام الداخلي لشخصيّة لوط المُتقنَّع بها، وإن بدا المشهد سكونيّاً في الظاهر، إلا أنّه يغلي باطنيّاً، يشي بذلك حشد المتقابلات؛ (الأنا – الرب / تلقّيت (وما يوحي به التلقّي من الرضا والهدوء) – إنذارك (وما يكتنز به الدال من السخط وحالة الغليان والانفعال السابق للفعل) /

ترفرف – تأكل / النار – السيل / أبصرت – خلف الجفون)، ممّا يؤثّث للصرخة التي تعقب الرؤيا (خلف الجفون)، وهي صرخة مدويّة تمتزج بالمناجاة النابعة من الضعف الذي تكشف عنه متواليات الخطاب الشعري:

إلى أينَ أخرجُ؟!

شيخٌ أنا! قوّست ظهر قلبي السنونْ

وما عاد في العمر متّسعٌ للتسكّع

للبدء أو للترقّبِ

شيخٌ أنا!

والنمالُ التي كَفرتْ – أيها الربُّ شعبي

وهذي «السدومُ» البغيضةُ بيتي.

رفعتُ حجارةَ أسوارها حجراً حجراً

وشهدتُ ولادةَ أبنائها،

وخرافِ مواسمها.

واحداً واحداً[٤٠].

يقدّم التساؤل المطروح على الربّ نموذجاً للمناجاة المتواترة بين مستويين متناقضين، مستوى الضعف الذي ألجأ لوطاً إلى الابتهال، وهو يحيل على الحاضر، كما يحيل على النفس ويتّصل بها؛ (شيخ، مقوّس الظهر، يائس لا أمل له «وما عاد في العمر متّسعٌ للتسكّع للبدء أو للترقّبِ»)، ومستوى القوّة والملك، وهو يحيل على الماضي، وعلى الآخر؛ أي على موضوع خارج الذات لكنّه متّصل بها بحكم التأثير الناجز؛ (شعبي– بيتي– رفعتُ – شهدتُ)، وهي تستغرق الزمن بحكم التكرار اللفظي للدوال (حجراً حجراً – واحداً واحداً)، مؤكّدة مشروعيّتها في التمرّد على الربّ، وإذا كان هذا التمرّد لا يتحقّق في فعل خارجيّ، إلا أنّه ينعكس صراعاً داخليّاً عبر التساؤل (إلى أينَ أخرج؟!)، الذي يقود إلى مستوى جديد من التساؤل في متواليات الخطاب:

كيف أخرُجُ؟!

والظلمةُ الآنَ أسمكُ من دَمِ ثورٍ

على الدرب؟

كيفَ أمرُّ بصفصافةٍ خبأتْ قُبَلي؟

كيفَ أهجرُ حرشاً تقافزتُ مابينَ بلوطِهِ

ماعزاً أشعثاً؟!

كيفَ أتركُ سقفاً يظلّلُ بنتيَّ؛

سقفاً تؤوبُ إليهِ العصافيرُ،

تبني المحبّةُ أعشاشها في حناياهُ

ما بينَ قشٍّ وطينْ!(٤١)

يخــرج الاستفهام من حالته الأصليّة بانتظار الإجابة من المسؤول إلى حالة من الاستفهام الاستنــكاري، ويتشعّب إلى أربع عتبات تقفو الأولى حالة الرعب والسوداويّة في الانقياد وراء مصير أسود دالّاته اللفظيّة (الدرب = الظلمة – دم – ثور)، أمّا المعنويّة فمتحقّقة عبر الإحالة علــى أسطورة الموت والانبعاث، والانقلاب عليها في آن، فالدرب لا تُستقلُّ إلا عبر المجهول والرعــب والــدم، لكنّ الدم هنا هــو دم الثور، لا دم البطل، ومن ثــمّ فالنهاية الموت الحتمي المفضــي إلى العدم، فلا انبعاث ولا ربيع يلوح في الأفق، وإن كانت الدلالة السطحيّة تفضي إلى المبالغة في رسم مشهديّة الظلمة، وهو مشهد يستشرف صورة الآتي المتوقّع، أمّا العتبات الثلاث الأخرى، فهي تتناقض مع الأولى عبر الحفر في الماضي، باتّجاهات وجدانيّة تستنفر الذكريــات والحاضر بلغة شاعريّة تشفّ عن حضــور الشاعر: (الحبّ): كيفَ أمرُّ بصفصافةٍ خبــأتْ قُبَلي؟، (مرابع الطفولــة): كيفَ أهجرُ حرشاً تقافزتُ ما بيــنَ بلوطِهِ ماعزاً أشعثاً؟!، (الأسرة): كيفَ أتــركُ سقفاً يظلّلُ بنتيَّ؛...، فلوط يتنقّل ما بين الماضي (خبأتُ، وتقافزتُ)، والحاضر (أمرُّ، وأهجر، وأتــرك، وتؤوب، وتبني)، فيتشكّل بذلك مناخ انفعاليّ يتواتر بصورة متقابلة بيــن الماضي المُنجز والحاضر المتوقّع من جهة، والنوسان بين حركتي الهدم (أمرّ، وأهجر، وأترك)، والبناء (تؤوب، وتبني) من جهة أخرى، كما تظهر بوادر التنازع للسيطرة على الخطــاب ما بين النبي المتقنّع به، والشاعر، وإن كان لسيطرة الشعريّة بمنسوبها المرتفع ما يسوّغه فنيّاً من وجود الموقف الذي يستدعي ذلك (الهجرة)، وهو موقف يتساوى فيه الشاعر مع غير الشاعر من حيث تدفّق المشاعر وتفجّر الحسّ الانفعالي، والطاقات العاطفيّة الهائلة إبّان الهجــرة؛ وبذلك يؤدّي تصادم المتقابلات السابقة جميعاً إلى الاحتكاك وتوليد الصراع

الداخلي الذي ينتصر للإرادة ويدفعها لخوض صراع خارجيّ مع المشيئة الإلهيّة عبر تحدّيها ووضعها موضع الندّ، بل في الرتبة الأقل عبر التقليل من تجربتها وتجريدها من المعرفة:

إلى أينَ أخرُجُ؟
ليتكَ جَرّبتَ أن تتغرّبَ
أن يغلقَ الناسُ أبوابهمْ...
أن تسيرَ وحيداً...
تشاهدُ خلفَ النوافذ نيرانَهمْ
وتشمُّ روائحَ أطعامهمْ...
ثُمَّ ليتكَ جرّبتَ أن تحتمي
بالمغاراتِ أو بالغصونْ!(٤٢)

وضـــع الربّ موضع لوط وعكس الأدوار الافتراضي عبر التمنّي المستحيل تحقّقه، يُفضي إلـــى استعراض حالة الألم والوحدة والتشرّد التي مرّت بها الشخصيّة المُتقنّع بها، ونفي علم الربّ بها، فلو مرّ بهذه التجربة لما ألزم لوطاً بها، وهو أمر يعكس حالة الصراع الذي تعيشه الشخصيّة ما بين الامتثال لمشيئة الرب، والتمرّد عليها، تحت وطأة انفعال جارف تعزّزه ألفة المـــكان والزمان، والالتحام بالجغرافيا؛ مسقط الرأســـ ومنبت الحبّ والحلم، ولا تلبث هذه المعطيات أن تتحوّل إلى إدانة شاملة لكلّ معطيات العصر:

إلى أينَ أخرجُ؟ / كلُّ المدائنِ من حوليَ الآن
يحكُمها العُهرُ / والبطشُ / والقهرُ.
كُلُّ السواقي دَمٌ،
كلُّ حاضرةٍ علّقت فوقَ أسوارها
جثثَ الأنبياءِ...
لو أن جميعَ النبيّينَ قالوا: /
«سنخرجُ من دارنا...»
لو أنَّ جميعَ الصعاليكِ صاحوا:
«وفي الأرضِ منأىً...»؛
لما كُنتَ تُعْبَدُ يا ربُّ... (٤٣)

تبنى عتبة الاستنكار هنا على ثلاثة تراكيب اسميّة، تعكس ثلاث حقائق قارّة لا تتزحزح من وجهة نظر الشخصيّة:

- كلُّ المدائنِ من حوليَ الآن يحكُمها العُهرُ والبطشُ والقهرُ.
- كُلُّ السواقي دَمٌ،
- كلُّ حاضرةٍ علّقت فوقَ أسوارها جثثَ الأنبياءِ...

هنا يتّحد النبي بالشاعر، فكلاهما يستشعر حالة الفزع المحيقة به، ومكانته في المجتمع، ومن ثمّ فالتشبّث بالدار- الأرض، هو الرؤيا التي ينطلق منها الخطاب الشعري، على لسان الشاعر المتلبّس الخطاب النبوي المخالف للأصل، فالرؤيا عصريّة مسيسة بالواقع، تنهض على التراث، وتتلبّسه للخروج في لبوس أكثر اتّساقاً، عبر موضعة الذات؛ فـ«لحظة الاندماج المتوتّر الفريد بين الحاضر والماضي هي ما يتوجّب على الشاعر العربي الحديث تحقيقه وعياً وممارسة، وعبر هذه اللحظة بالغة الفرادة يتمّ التحام الحاضر والماضي معاً ليضيء أحدهما الآخر، ويصبح كلّ منهما أكثر معرفة بنفسه»[٤٤].

ويتكشّف اتّحاد النبيّ بالشاعر عبر الإشارة التراثيّة الشعريّة (لو أنَّ جميعَ الصعاليكِ صاحوا: «وفي الأرضِ منأىً...»؛ والإشارة التراثية هنا «تتميّز بالتركيز والكثافة والاكتناز، على حين لا يفقدها هذا التركيز طاقة البوح والإشارة شأن التماعة الضوء قد تكون سريعة خاطفة، لكنّها تفجّر بألقها أبعاد المكان»[٤٥] الأمر الذي أذكى الدلالة وأغناها؛ فالصعاليك هنا هم الشعراء أصحاب الكلمة والموقف والرسالة، وهم الأنبياء بل فوق رتبتهم لارتباط مشيئتهم بمشيئة الإله، خارج النصّ الشعري، ومن ثمّ ليس كلّ الشعراء هم الصعاليك في اتّخاذهم موقف المواجهة والمجابهة، كما ليس لوط في النص الشعري لوطاً في الخطاب الديني، فالمفارقة تتحقّق هنا على عدّة مستويات، وتفضي إلى مستوى جديد من الارتباط والتخلّي، من الخضوع والتمرّد في آن، عبر إنتاج معادلة مفارقة للمنجز في الخطاب الديني:

دعني إذاً / سوفَ أبدأُ باسمكَ ثانيةً
لستُ أخرُجُ؛ /فالريحُ تدمي العيونْ
وهذي «السدومُ» التي أرّقتكَ طويلاً
هويّةُ هذا الزمان اللعينْ[٤٦].

فالنتيجة التي يفضي إليها الخطاب الشعري على لسان لوط/ الشاعر هي الوقوف على أرضيّة راسخة، ومبدأ ثابت (سوف أبدأ باسمك ثانية)، لكن مع تغيّر في البناء عبر مخالفة مشيئة الربّ، والخروج عليها وفقاً لنوازع النفس، ورؤيتها النابعة من التفكّر والتحليل وصولاً إلى اتّخاذ القرار لا تلقّيه، وهو أمر يؤشّر إلى أنّ النبي / الشاعر صاحب الرؤيا يتجاوز الوصاية بكلّ تجلّياتها؛ الدينيّة، اولاجتماعيّة، والسلطويّة... إلخ.

لكن، ما موقف الدكتور زين الدين؟ وما الرؤيا التي تنبثق من ثنايا خطابه الشعريّ؟! فنحن إذا ما انطلقنا من أنّ النار تطهير، وإعادة خلق وفق الرؤيا الأسطوريّة المستندة إلى طائر الفينيق، وهي انتقام الله من قوم لوط عبر إهلاكهم لخروجهم على مشيئته، فينشئ على أنقاضهم أمماً تخضع له، فإنّ الدكتور زين الدين يحمّل النبي لوطاً موقف الرافض للقرار الإلهي؛ ليس لأنّه يستشعر أملاً في التغيير والإصلاح، ولا استشعاراً منه ببعث قريب منشود، بل إمعانٌ منه بأنّ هذه السدوم – الأمّة، ما هي إلا جزء من كلٍّ حاملٍ السمات نفسها، (وهذي «السدومُ» التي أرّقتكَ طويلاً هويّةُ هذا الزمان اللعينْ)، فلعنة سدوم قد حلّت في الأجيال اللاحقة، واستوطنت في جينات هذه الأمّة، وهو استشراف لرؤيا تشاؤميّة سوداويّة، ترى استحالة التغيير في أمّة أدمنت اللعنات.

وتبتدع المناجاة أشكالها من حيث توجيه الخطاب؛ فهي وإن كانت الذات موضع اهتمامها إلا أنّها تبني الجسور التي تجلّي من خلالها ما يعتمل داخلها من أشكال الصراع المختلفة، فهي «قد تلجأ إلى بعض التمويه والتحايل بجعل المتكلّم يوجّه حديثه إلى بعض الحيوانات أو صورة من الصور، أو أيّ شيء آخر»[٤٧]، وهو ما يمكن التمثيل له بقصيدة (حوار من طرف واحد) لمروان الخاطر التي يتوجّه فيه الحوار إلى النفس متّخذاً من اللوحة المعلّقة على الجدار نقطة التأزّم التي ينفجر معها الصراع النفسي:

ماذا لديكَ تسكتُ الآنَ وتصغي،
لستَ حاجبَ الذي تخافُ،
ماتَ السيّدُ الذي تخافُ،
ترقبُ الجدارَ، سرّحِ العينين...
في الجدار، في اللوحةِ...
كيفَ يرفضُ الجدارُ أن يضمَّها، تضمّهُ

حدّقْ ترَ الأبيضَ في دوّامة الأسودِ،

ها عيناكَ في اللوحةِ ماذا؟

أعرفُ السرَّ الذي...

قلْ واتركِ الصورةَ.../ في إطارها الرافضِ،

أو قمْ غيّر المزيجَ والألوانَ،

تسكتُ، انتهى عهدُ السكوتِ،

قلْتُ ماتَ السيّدُ الذي تخافهُ

ممّن تخافُ؟ تجبنُ الآنَ وتصغي،

أعرفُ الذي...

لكنّني أردتُ أنْ...

وانطلقَ الزائرْ(٤٨)

تنبني القصيدة منذ العنوان على الحوار، وهي توجّه الدفّة باتجاه المناجاة إذ إنّ الحوار من طرف واحد، هو الذات، وهو موجّه إلى الذات نفسها في غيبة الآخرين، أي إنّ الذات أضحت ذاتَين، تمثّل الأولى الطرف الإيجابي المتفاعل الذي يحاول أن يسأل ويضيء ويحفّز الطرف الآخر على التحرّر من الخوف والتبعيّة، وهو يقيم الحجّة والبرهان على زوال أسباب الخوف ودواعيه؛ (مات السيّد- يرفض الجدار أن يضمّها تضمّه...)، وتشكّل اللوحة الجانب الموضوعي الذي يفجّر هذا الصراع صلة الوصل بين الذاتين في صراعهما، فهما تلتقيان فيها، لكنّهما لا تلبثان أن ترتدّا عنها مشكّلتين رؤيتين متضادّتين، ففي حين تبدو الأولى متحرّرة من خوفها، تبدو الأخرى غارقة فيه لا تستطيع التحرّر منه، لذلك يغدو حضورها في النص الشعري حضوراً خجولاً مُربكاً مُحاطاً بالسريّة والكتمان الناتج عن الكبت والخوف (أعرفُ السرَّ الذي...) / (أعرف الذي.. / لكنّني أردتُ أن...) / وتنتهي بالهروب (وانطلقَ الزائر).

ويبدو أنّ الشاعر هنا يتجاوز الخوف بوصفه مسألة شخصيّة، وينحو به منحى آخر يتجاوز الذات، وإن حاول تجليته عبرها من خلال هذه المناجاة، لذلك تأخذ المناجاة هنا بعداً رمزيّاً موحياً، فالجدار الذي تكرّر لفظه عدّة مرّات في النص يتعدّى تشكيله المادّي ليأخذ أبعاداً

معنويّة تشكّل الحياة أحد أبعادها، متمثّلة بجانبيها التفاؤلي والتشاؤمي، (حدّق تر الأبيضَ في دوّامة الأسودِ)، ما يمثّل دعوة إلى ابتداع الأمل في وجه الحياة المظلم، والنظر إليها من غير منظور (غيّر المزيجَ والألوان)؛ وبناء عليه فإنّ المناجاة هنا حوّلت الصراع الذي يعتمل داخل النفس من الدائرة الضيّقة إلى صراع وجودي، حاولت استجلاء أسبابه وتناوله بموضوعيّة، عبر طرفي حوار يقعان في دائرة التخالف، وإن كانا ينتميان إلى ذات واحدة.

وقد يتّخذ الشاعر السوري المعاصر من المرآة وسيلة لعقد المناجاة، رغبة منه في كشف موقعه في هذا العالم؛ إذ يستطيع من خلال انعكاس صورته عليها محاورة نفسه وكأنّها شخص آخر، فيعقد معها حواراً يفضح عبره ما تنطوي عليه ذاته من مشاعر وانفعالات، وما يكنز داخلها من مواقف، ويمكن في سبيل بيان ذلك الوقوف عند العنوان الفرعي الثالث (هجائيّة الوجه) من قصيدة (غبار الليل) لممدوح السكاف:

ليس ما ألمحُ وجهي...
إنّه بركٌ من القطرانِ، أعرفُهُ
مستنقعٌ... هل قلتُ شيئاً بالغاً؟...
طفحٌ صديديٌّ... أغالي؟...!
لا... ليسَ وجهي/ لا أرى وجهي بمرآتي،
ولكنّي أشاهدُ مقبرةْ...!!/ أأنا... أبالغُ... أم أغالي...
حطّمتُ مرآتي، لأحيا دون وجهٍ
حطّمتُها... كيلا أرى يوماً جراحي الموغرةْ...![٤٩]

يدخل الشاعر هنا في حالة رفض وتمرّد على هيئته الاجتماعيّة وموقعه فيها، فيرفض كلّ العلاقات التي تدخله حيّز الارتباط مبرزاً بذلك اغترابه الروحي، فالمناجاة وإن برز فيها الشاعر وحيداً مع صورته المنعكسة عبر المرآة يهجو وجهه، إلا أنّ تحوّله من الأسلوب الخبري إلى الإنشائي المتجلّي عبر صيغة الاستفهام الاستنكاري، يبرز الحضور الفاعل للرؤيا المناقضة لطرحه، المتولّدة في النفس؛ (هل قلتُ شيئاً بالغاً- ...أغالي؟!-أأنا أبالغُ أم أغالي؟)، وممّا يرجّح ذلك توضّع هذه الجمل الاستفهاميّة في مواقع تحول دون التسلسل والانسيابيّة للدفقة الشعريّة، وكأنّها جاءت ردّاً من الذات على نفسها لاستنكارها مقولاتها، وعدم اتّساقها معها في الرؤيا، ولو حُذفت هذه الجمل الإنشائيّة لما كان هناك مناجاة في الخطاب الشعري،

وتحوّل إلى بوح ذاتيّ غنائيّ يفتقد للصراع؛ (ليس ما ألمحُ وجهي... / إنّه برقٌ من القطرانِ، أعرفُهُ / مستنقعٌ... هل قلتُ شيئاً بالغاً؟... / طفحٌ صديديٌّ... أغالي؟..! / لا... ليسَ وجهي / لا أرى وجهي بمرآتي، / ولكنّي أشاهدُ مقبرةً..!! / أأنا... أبالغُ... أم أغالي... / حطّمتُ مرآتي، لأحيا دون وجهٍ / حطّمتُها... كيلا أرى يوماً جراحي الموغرةْ).

وتعكس هذه المناجاة علاقة الشاعر بمحيطه، فينقل من خلالها الأثر الاجتماعي في نفسه، وما آلت إليه علاقته مع الآخر من التخلّي وفكّ الارتباط، فالمرآة هي المجتمع الذي يرى فيه وجهه /موقعه فيه، وهو الموقع الذي يرفضه الشاعر، ويعاني معه الاغتراب والألم، لأنّه ليس موقعه الحقيقي الذي يجب أن تشغله الذات فيه؛ (ليس ما ألمح وجهي-لا ليس وجهي- لا أرى وجهي بمرآتي)، وبناء عليه تحيل هذه العلاقة غير المتكافئة بين رؤية الذات لنفسها، ورؤية المجتمع لها إلى رفض هذا المجتمع /المرآة واختيار العزلة (حطّمتُ مرآتي، لأحيا دون وجهٍ)، بدلاً من شغلها (الذات) موقعاً لا يلبّي استقرارها النفسي وطموحها (حطّمتُها... كيلا أرى يوماً جراحي الموغرةْ)، ومن هنا فإنّ المناجاة أظهرت صورة الذات الصادمة التي ينظر فيها الشاعر إلى نفسه، فاتّخذ من المرآة وسيلة لعقد المناجاة وتفجير الدلالات التي تحيل على «موقف كلّي سلبي من الذات والمجتمع؛ فحواه العجز والاغتراب من جهة، والرفض والتمرّد من جهة أخرى»(٥٠)، وبذلك تخلق الذات مسوّغاتها لتنسحب من الفاعليّة الاجتماعيّة، ليقينها بعجزها عن خلق التغيير فيه.

الهوامش

(١)- صليحة، نهاد: التيّارات المسرحيّة المعاصرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٦٥.

(٢)- راغب، نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص٣٧٦.

(٣)- ينظر: صليحة، نهاد: التيّارات المسرحيّة المعاصرة، ص١٧٠-١٧٢.

(٤)- بلال، أحمد كريم: النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، دار النابغة، القاهرة، ٢٠١٤م، ص١١٩.

(٥)- عدوان، ممدوح: الأعمال الشعريّة الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦م، مج١، (أقبل الزمن المستحيل)، ص٥.

(٦)- ينظر: بلال، أحمد كريم: النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، ص١٣٧.

(٧)- صليحة، نهاد: التيّارات المسرحيّة المعاصرة، ص١٧١.

(٨)- عدوان، ممدوح: الأعمال الشعرية الكاملة، مج١، (أقبل الزمن المستحيل)، ص٥-٦.

(٩)- عدوان، ممدوح: الأعمال الشعرية الكاملة، مج١، (أقبل الزمن المستحيل)، ص٦.

(١٠)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص٦-٧.

(١١)- ولسون، جلين: سيكولوجيّة فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٢٥٨، ٢٠٠٠م، ص١٦١.

(١٢)- عدوان، ممدوح: الأعمال الشعرية الكاملة، مج١، (أقبل الزمن المستحيل)، ص٨-٩.

(١٣)- جونثاليت، أنخل آبوين: السارد في المسرح (الوساطة كمسلك في خطاب القرن العشرين المسرحي)، ترجمة: حسين عطيّة، وزارة الثقافة المصريّة، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٤٤.

(١٤)- عدوان، ممدوح: الأعمال الشعرية الكاملة، مج١، (أقبل الزمن المستحيل)، ص٩.

(١٥)- فرحات، أسامة: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٢٢٨.

(١٦)- راغب، نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي، ص٣٧٤.

(١٧)- عدوان، ممدوح: الأعمال الشعرية الكاملة، مج١، (أقبل الزمن المستحيل)، ص٩.

(١٨)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص١١.

(١٩)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص١٢.

(٢٠)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص١٣.

(٢١)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص١٤.

(٢٢)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص١٢.

(٢٣)- عدوان، ممدوح: المصدر نفسه، ص١٠.

(٢٤)- داوسن، س.و: الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، راجعه وقدّم له: الدكتور عناد غزوان إسماعيل، دار منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط٢، ١٩٨٩، ص٦١.

(٢٥)- صليحة، نهاد: التيّارات المسرحيّة المعاصرة، ص١٧٥.

(٢٦)- همفري، روبرت: تيّار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: الدكتور محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٠م، ص٧٤.

(٢٧)- فرحات، أسامة: المونولوج بين الدراما والشعر، ص٣٩.

(٢٨)- القط، عبد القادر: من فنون الأدب المسرحيّة، دار النهضة العربيّة، بيروت، ١٩٧٨م، ص٣٥.

(٢٩)- راغب، نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي، ص٣٧٣.

(٣٠)- فرحات، أسامة: المونولوج بين الدراما والشعر، ص٣٩.

(٣١)- خضـــور، فايز: ديوانه، قصائد ١٩٥٨-٢٠٠٠م، الطبعة الجديدة المتكاملة، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م، ص٣١١.

(٣٢)- خضور، فايز: ديوانه، ص٣١٩-٣٢٠.

(٣٣)- فرحات، أسامة: المونولوج بين الدراما والشعر، ص٥٠.

(٣٤)- ينظر: أبو سمرة، جمال: بنية القصيدة الشعريّة عند فايز خضّور، الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، دمشق، ٢٠١٢م، ص٢١١.

(٣٥)- أدونيس: الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧١م، مج١، ص٢٤٩.

(٣٦)- أدونيس: المصدر نفسه، ص٢٥٤-٢٥٥.

(٣٧)- أدونيس: الآثار الكاملة، مج١، ص٢٥٩-٢٦٠.

(٣٨)- زين الدين، ثائر: أناشيد السفر المنسي، دار الحوار، اللاذقيّة، ط٢، ٢٠١٠م، ص٩٥.

(٣٩)- زين الدين، ثائر: المصدر نفسه، ص٩٦.

(٤٠)- زين الدين، ثائر: المصدر نفسه، ص٩٦-٩٧.

(٤١)- زين الدين، ثائر: المصدر نفسه، ص٩٧-٩٨.

(٤٢)- زين الدين، ثائر: المصدر نفسه، ص٩٨.

(٤٣)- زين الدين، ثائر: المصدر نفسه، ص٩٨-٩٩.

(٤٤)- العلاق، علي جعفر: في حداثة النصّ الشعري، دار الشروق، عمّان، ط١، ٢٠٠٣م، ص٣٧.

(٤٥)- أحمد، محمّد فتوح: واقع القصيدة العربيّة، دار المعارف، ط١، ١٩٨٤م، ص١٥٠.

(٤٦)- زين الدين، ثائر: أناشيد السفر المنسي، ص٩٩-١٠٠.

(٤٧)- الحاني، ناصر: المصطلح في الأدب الغربي، دار المكتبة العصريّة، بيروت، ١٩٦٨م، ص٣١٨-٣١٩.

(٤٨)- الخاطر، مروان: الأعمال الشعريّة، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٧٢-٢٧٣.

(٤٩)- السكاف، ممدوح: انهيارات، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٨٥م، ص١٨-١٩.

(٥٠)- كليـــب، سعد الدين: التجربة الجماليّة في شعر ممـــدوح السكاف، مجلّة الموقف الأدبي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ع٤٥٧، ٢٠٠٩م، ص٧٧.

الثورة الرقمية: هل تقودنا من الحتمية التكنولوجية إلى العبودية الحتمية؟!

وائل ديوب

الثورة الرقمية جعلت أشياء كثيرة لم نكن نتصور حدوثها قبل عقود قليلة أمراً ضرورياً لحياتنا اليوم، ولا يمكن أن نتخيل حياتنا من دونها. يعني باختصار يمكن القول إن الإنسان أصبح عبداً للتكنولوجيا بكل ما تعنيه كلمة عبد من معنى.

على الرغم من فضل وسائل التكنولوجيا على الإنسان، وعلى الأعمال التي تحتّم طبيعتها عدم الاستغناء عنها، وعن الاستخدامات الضرورية واللازمة لها، التي تتطلب التواصل المستمر معها، فقد حذّر بعض الفلاسفة وعلماء الاجتماع والاتصال والباحثين منذ بداية القرن العشرين إلى أن التكنولوجيا ستجعل من الإنسان عبداً يطيعها ويطبق أوامرها، ويغرق في تفصيلاتها وقتاً طويلاً. فهل أصبح الإنسان عبداً للتكنولوجيا حقّاً؟!

أضحت التكنولوجيا في مجتمعاتنا المعاصرة تحتل مكانة مركزية، وعلى الرغم من بعض الاختلافات بين دول الشمال ودول الجنوب، إلا أنها اليوم صارت تخترق كل القطاعات والمجالات، ويبدو هذا أكثر وضوحاً فيما يخص التكنولوجيا الرقمية، فمعظم الناس اليوم يمتلكون هواتف ذكية محمولة، ويستخدمون من خلالها مجموعة من التطبيقات والبرامج التي تعدّ جزءاً لا يتجزأ من حياتهم اليومية.

يطل علينا اليوم مفهوم يعبّر عن طبيعة العلاقة التي أصبحت تربط الإنسان بالتكنولوجيا بشكل عام، هو العبودية الرقمية. مازال المفهوم في بداية تكّونه لأنَّ التكنولوجيا الرقمية لم

تظهر إلا في العقد الأخير من القرن العشرين، لكن يمكن القول إنه قطع شوطاً لا بأس به، ويعانيه بالدرجة الأولى الجيل البصري وأجيال الإنترنت والاتصالات الرقمية. وهذا بطبيعة الحال لا يقتصر على بلدان العالم الثالث، المستهلكة للتكنولوجيا، بل يمكن أن يعمم على مختلف دول العالم.

وعلى الرغم من وجود بعض الأبحاث والدراسات التي تتحدث عن العبودية الرقمية، فإن هذا المفهوم لم يحظَ بالاهتمام الكافي، ولم ترسخ بعد معالمه ومحدداته، غير أن هذا ليس مستغرباً، فالحديث عن العبودية الرقمية يعني التساؤل عن ماهية التكنولوجيات الجديدة التي تمكنت من المجتمعات المعاصرة، وعن أسياد هذه التكنولوجيات وحقيقة أهدافهم وغاياتهم ورغباتهم في السيطرة على العالم وتسخيره لمصلحتهم، وسعيهم لقيادة العالم بوساطة تفوقهم واستعلائهم، ومحاولة إعادة السيطرة والاستلاب والاستعباد بأي وسيلة أو أداة، ويصبح مستهلكو التكنولوجيا عبيداً لأسياد التكنولوجيا، وفق نموذج السادة القلة والكثرة المستعبَدة، ويعمل أسياد التكنولوجيا على جمع بيانات المستخدمين الشخصية ليشهد القرن الحادي والعشرين نهاية مفهوم الخصوصية، ويكون عصراً لا مثيل له في المراقبة الدقيقة لكل ما يقوم به الإنسان.

في بداية العام الجاري، بدأ إشعار جديد على «واتس آب» يظهر للمستخدمين حول العالم، يفيد بأن التطبيق يُحدِّث الشروط والسياسات الخاصة به، وبأنه سيشارك بيانات مستخدميه مع الشركة الأم «فيسبوك»، وأمهل المستخدمين حتى الثامن من شباط لقبول هذه الشروط الجديدة، محذراً من أن من يرفض القبول بتلك التحديثات سيحذف. ما سيجري عملياً هو أن «واتس آب» سيشارك بيانات المستخدم مع (فيسبوك وإنستغرام) بداعي تسهيل وتحسين خدماته، وتتضمن رقم الهاتف المحمول والمعلومات الأساسية التي يقدمها المستخدم حين إنشاء حساب «واتس آب»، كما ستجمع بيانات نشاط المستخدم وعدد المرات التي يلج فيها إلى التطبيق. الأمر الذي أثار استياء وسخطاً لدى مستخدميه، والهجرة إلى تطبيقات يظنونها أكثر أمناً.

وتسود اليوم ظاهرة اختراق الحسابات الإلكترونية، بحيث تُحمَّل صورة الملف الشخصي للمستخدم وبياناته الشخصية من حساب (فيسبوك) الخاص به لإنشاء حساب آخر له، ثم إرسال طلب إضافة إلى أصدقائه. وبهذه الطريقة يتمكن القراصنة من إرسال ونشر ما يريدون باسمه، ثم يبتزّونه وقت الحاجة.

أصبحت التكنولوجيا الرقمية تؤلف عنصراً أساسياً في حياتنا، وصارت لا تيسِّر التعامل مع معطيات الواقع فحسب، بل صارت تصنع الواقع نفسه. وأمام التغلغل التكنولوجي في مختلف مناحي الحياة، صارت الأجيال معرضة لخطر ما أُطلق عليه -بشكل غير مسبوق- «العبودية الحتمية».

من معاني الاستعباد أن يكون المرء عبداً لقانون الطبيعة، لكن يجب أن يقترن بمفهوم الضرورة، كما يرتبط بمسألة الحرية. فاستقلال الفرد فيما يخص ذاته هو استقلال مطلق. فهو سيد على نفسه، وعلى جسده وعقله. فالحرية هنا تشير إلى أنه يمكن للفرد أن يفعل أيَّ شيء بشرط ألا يُلحِقَ الأذى بالآخرين، لكن لا بد من الإشارة إلى التوجه الميتافيزيقي المتطرف الذي يرى أن الحرية هي «كل شيء أو لا شيء»، وهي دعوى تفيد أنه إذا لم نستطع أن نكون أحراراً بشكل كلي، فليست لدينا حرية، مما يعني في النهاية أننا كلنا عبيد.

فالإنسان بفعل التكنولوجيا لم يعد حراً، بل أصبح مسيّراً بحكمها إلى حد كبير ومُقاداً نحو الخضوع لها. وأصبحت حياة الإنسان اليومية تتكوَّن إلى حد بعيد من خلال تلك الوسائل والأدوات التكنولوجية، التي لم تعد تؤثر فحسب، بل صارت تحدِّد وتكوّن حياة الأفراد. وشيئاً فشيئاً صارت تجعل الفرد مرتبطاً بها وتابعاً لها بصورة تخرج على عَدِّها مجرد أداة من بين الأدوات المتاحة لتسهيل حياة الإنسان، إذ صار الناس يقضون كثيراً من الأوقات أمام الشاشات الرقمية، ويتصفحون هواتفهم وهم يسيرون في الشارع، وهم يستقلّون وسائط النقل الجماعي، أو حتى في أثناء قيادتهم السيارة، دون الاهتمام بما يدور حولهم. كثيرون أصبحوا في وضعية التشغيل وعلى اتصال شبه دائم مع الوسائل التكنولوجية، يمضون معظم وقتهم وحيدين ومنعزلين مع إحداها، ويجدون أنفسهم أسرى أو سجناء هذه التقنيات، إن لم يكونوا عبيداً لها.

الحتمية التكنولوجية

هي نظرية اختزالية تفترض أن التكنولوجيا السائدة في المجتمع تحدد تطور هيكله الاجتماعي وقيمته الثقافية. ويعد التقدم التكنولوجي تحدياً جدياً، لأن مسألة قبول أو رفض التقنيات الجديدة لم يعد خياراً متاحاً، بل أصبح حتمياً من ناحية، ومسألة وعي اجتماعي من ناحية أخرى.

منذ بدء التاريخ البشري كانت الجغرافيا والمناخ وغيرهما من العوامل الطبيعية هي المحددة إلى حد كبير لمعايير الظروف الاجتماعية للبشر. ولدراسة العلاقات التبادلية

والتفاعليــة بين الإنســان وبيئته ظهرت مدرستان هما: المدرســة الحتمية التي ترى خضوع الإنســان الكامل لظروف البيئة الطبيعيــة، والمدرسة الإمكانية التي تــرى أن الإنسان لديه إمكانات لاختيار ما يناسبه، وهو يؤثر في البيئة مثلما يتأثر بها. وفي كلتا الحالتين يجب فهم السلوك البشري وارتباطاته المكانية.

وبانتقال سريع إلى العصور الحديثة أصبحت التكنولوجيا هي العامل الموضوعي المهيمن إلى حد كبير بسبب القوى التي أطلقتها الثورة الصناعية بمراحلها، وتأثيرها في المجتمعات وفي طرق التصنيع والانتقال والاتصال.

مرت الثورة الصناعيــة بأربع مراحل: الأولى عام (١٧٨٤)، بدأت باختراع الآلة البخارية، وبدء مكننة الإنتاج والانتقال بوساطة الطاقة البخارية. الثانية عام (١٨٧٠)، حين بدأ التحول إلى استخدام الطاقة الكهربائية، وإحداث طفرة في حياة البشر. الثالثة عام (١٩٦٩)، أحدثتها مــا أطلق عليــه «الرقمنة البسيطة» والمعالجــات الدقيقة والبرمجيــات واختراع الحاسوب والقــدرة على تخزين المعلومــات ومعالجتها، ونقل أول رسالة عن طريــق الإنترنت، ودخول الحواسيــب فــي معظم مناحي الحياة. وفي هــذه المرحلة انتُقِل من العصــر الصناعي إلى عصــر المعلومات وانطُلِــق نحو ثورة تكنولوجيا الاتصالات والمعلومــات. والمرحلة الرابعة، وتعــدّ امتداداً للثالثة، وتوصــف بمرحلة الرقمنة الإبداعية، إذ ظهــرت تقنيات (الروبوتات) وتعليــم الآلات، وتقنية النانو، وتطبيق الطباعة ثلاثية الأبعاد، والتكنولوجيا الحيوية والتحكم بالجينــات، والاختراقــات الكبيرة في مجال تكنولوجيا الــذكاء الصناعي وغير ذلك. وتتسم التطورات التكنولوجيــة بالسرعة والانتشار والتأثيرات الممتدة من الرسالة إلى الوسيلة، إلى الجماهيــر داخل المجتمع الواحــد أو بين المجتمعات. وتشمل ثلاثــة مجالات: المعلومات والانفجــار المعرفــي الضخم، ووسائل الاتصــال الحديثة التي بــدأت بالاتصالات السلكية واللاسلكية وانتهت بالأقمار الصناعية والألياف البصرية، والإنترنت والحسابات الإلكترونية التي امتزجت بوسائل الاتصال.

كان الفيلسوف والاقتصادي الألماني كارل ماركس يؤمن بالحتمية الاقتصادية، وبأن التنظيم الاقتصادي للمجتمع يؤلِّف جانباً أساسياً من جوانب حياته، غير أن كثيرين من المهتمين يرون أن نظريتــه فــي التاريخ البشري هي حتمية تكنولوجية، فقد جــاء أول تطور رئيسي لمنظور حتمي تكنولوجي للتنمية الاجتماعية والاقتصادية من ماركس، الذي كان إطاره النظري قائماً

على منظور أن للتغيرات في التكنولوجيا، وبالتحديد التكنولوجيا الإنتاجية، تأثير أساسي في العلاقات الاجتماعية البشرية والتنظيمية، وأن العلاقات الاجتماعية والممارسات الثقافية تدور في نهاية المطاف حول القاعدة التكنولوجية والاقتصادية لمجتمع معين. وقد أصبح موقف ماركس جزءاً لا يتجزأ من المجتمع المعاصر، إذ شاعت الفكرة القائلة إنَّ التكنولوجيا سريعة التغيير تغيِّرُ حياة البشر.

ورأى مؤيدو هذه الفكرة أن التكنولوجيا، بوساطة أجهزتها، يمكن أن تسبب تغيراً تاريخياً عن طريق تغيير الظروف المادية للوجود البشري، ثم جاء المفكر الكندي مارشال ماكلوهان وهو من رواد علوم الاتصال والإعلام في القرن العشرين ليكرّس «الحتمية التكنولوجية»، إذْ كان يؤمن بأن الاختراعات التكنولوجية المهمة هي التي تؤثر تأثيراً أساسياً في المجتمعات. ويرى أن التحول الأساسي في الاتصال التكنولوجي يجعل التحولات الكبرى تبدأ، ليس في التنظيم الاجتماعي وحسب، لكن أيضاً في الحساسيات الإنسانية. والنظام الاجتماعي في رأيه يحدده المضمون الذي تحمله الوسائل التكنولوجية.

ينطلق ماكلوهان من مقولته الشهيرة «الوسيلة هي الرسالة»، أي إن طبيعة كل وسيلة هي الأساس في تكوّن المجتمعات، من حيث إن لكل وسيلة جمهورها الخاص الذي يستفيد مما تعرضه.

ويعُدُّ أن وسائل الاتصال هي امتداد لحواس الإنسان، إذ يتكيف الناس مع ظروف البيئة في كل عصر من خلال استخدام حواس معينة ذات صلة بنوع الوسيلة وطريقة عرضها. ومن هنا يقسم ماكلوهان تطور التاريخ الإنساني إلى أربع مراحل: المرحلة الشفوية ما قبل التعلم، مرحلة الكتابة والنسخ التي ظهرت في اليونان القديمة واستمرت نحو ألفي عام، مرحلة الطباعة التي استمرت بين عامي (١٥٠٠-١٩٠٠) تقريباً، ثم مرحلة وسائل الإعلام الإلكترونية المستمرة حتى وقتنا الحالي.

بديهي أن الوسائل التكنولوجية ليست موارد طبيعية وجدها الإنسان حوله بشكل ظاهر أو باطن، لكنها من صنع الإنسان نفسه، يطورها باستمرار لتلبية حاجاته واحتياجاته، ويسعى لزيادة قدراتها الإنتاجية وجودة خدماتها وتسخيرها لمصلحته ولمواكبة متطلبات الحياة العصرية، سواء في البحث عن العلم والمعرفة، أم في مجالات المتعة والترفيه والترويح عن النفس، أم في متطلبات الحياة اليومية وتحسين وسائل العمل وزيادة الإنتاج لتحقيق مستوى

أفضل. وقد أصبحت متطلبات العمل تحتاج إلى زيادات مستمرة في سرعة معالجة البيانات، والقدرات الحسابية الفائقة، والطاقة التخزينية العملاقة.

بمعنى أن الحتمية التكنولوجية تقتضي ضرورة الاستمرار في تطوير جميع منتجات التكنولوجيا إلى منتج أحدث منها على كل المستويات، وفي جميع المجالات، لأن المنتجات الجديدة في عالم التكنولوجيات الحديثة تتقادم خلال مدّة قصيرة نسبياً، نتيجة سرعة التقدم والتطور التي فرضتها ثورة تكنولوجيا الاتصالات والثورة الرقمية وما حققته من تحول سريع في سرعة انتقال المعلومات والبيانات والصور والفيديوهات عبر شبكات الحواسيب، والشبكة العنكبوتية التي تجاوزت حواجز المكان والزمان، فقد تحول الحاسوب، الذي كان يحتل مساحة غرفة كاملة، تدريجياً وخلال زمن قصير إلى حقيبة محمولة، أو ملبوسة كالساعة. وتطورت محركات البحث على الإنترنت وأصبحت سريعة ودقيقة جداً في الوصول إلى مصادر المعلومات المختلفة بسهولة وبأقل جهد وأسرع وقت، وما رافقها من تطور في وسائل التواصل الاجتماعي المختلفة، التي ازدادت بشكل كبير مع التطور الرقمي، وحلت محل كل وسائل الاتصالات التقليدية، وكادت تلغيها، وأصبح المستخدمون العاديون مشاركين في صناعة المعلومة، وخدمات الحكومات الإلكترونية، وخدمات التجارة الإلكترونية، وصولاً إلى الألعاب الإلكترونية على الشاشات التي تطورت إلى ألعاب تفاعلية متصلة بالإنترنت تسمح بالتخاطب والتفاعل وإعطاء الأوامر والتعليمات والتجاوب بينها وبين الأطفال الذين يمارسونها، وإمكان تتبع الأهل لأماكن وجود أبنائهم، وغير ذلك.

التكنولوجيا وحواسنا الخمس

أنعم الله علينا بخمس حواس، لكن التطور التكنولوجي جاد علينا بحاسة سادسة. هي جهاز مكوَّن من آلة تصوير وجهاز إسقاط (كاميرا وبروجكتور) وحساسات لمس في الأصابع، بحيث يرتبط بالهاتف المحمول أو الحاسوب الذي يرتبط بدوره بالإنترنت، لتكوين قاعدة بيانات ضخمة تتيح لنا معرفة كل شيء. وبذلك يصبح بإمكان المستخدم معرفة نسخ الكتب القديمة لكتب يقرؤها، أو إجراء عملية حسابية، أو الاتصال بوساطة حركة الأيدي أو حتى معرفة صحة الطعام الذي يشتريه. وحينما تقابل شخصاً ما يقوم الجهاز بالتقاط صورة له والبحث عنه في كل المدونات والشبكات الاجتماعية ويخبرك بتفاصيل اهتماماته.

ولم تسلم الحواس الإنسانية من التأثيرات السلبية لحركة التطور التكنولوجي والمعلوماتي سواء في مجال الاتصالات أم الصناعة والنقل، لأن الحواس الخمس التي يتمتع بها الإنسان ترتبط ارتباطاً وثيقاً مع البيئة التي يعيش فيها، تتطور أو تتدهور مع تغيرات العوامل الخارجية وتأثيراتها، إذ يرتبط تلوث الحواس ارتباطاً وثيقاً بعوامل التحضر والتقدّم، ولاسيّما في الأماكن التي تقوم على استخدام الآلات ووسائل التكنولوجيا الحديثة، وأمسينا ندرك قيمة الخسارة التي ضحّى بها الإنسان مقابل السعي والتنافس نحو التطور.

يرى علماء الأنثروبولوجيا وعلم الوراثة الطبية أن حدة حواسنا الخمس قد تطورت في أحضان الطبيعة، فقد كان الإنسان في مراحل ما قبل الكتابة والتعلم والطباعة يعيش في عصر أشياء كثيرة ووسائل قليلة، وكان يدرك الأشياء غالباً بوساطة بصره وسمعه وإحساسه، ويمتلك ذاكرة قوية، لكن في حدود الصوت والصورة الذهنية. وكان الإنسان قبل انتشار الأجهزة الذكية قادراً على حفظ كثير من أرقام هواتف أقاربه وأصدقائه عن ظهر قلب، لكنه اليوم أصبح يخزّنها في الهاتف المحمول بالدرجة الأولى أو الحاسوب، وإذا أراد أياً منها يلجأ بشكل تلقائي إلى ذاكرة التخزين، وقد يصل الأمر به إلى حد عدم حفظ رقمه الشخصي، كذلك هي الحال في حفظ المواد والعلوم، فكلما أراد شخص أن يعود إليها عاد إلى حيث خُزّنت. وهذا بدوره يؤدي مع مرور الزمن إلى إهمال الذاكرة وتعطيلها.

تؤكد الأبحاث العلمية أن أحد عوامل قوة الذاكرة هو تمرينها وتعويدها، لكن الاتكالية المطلقة على الوسائل الحديثة في بعض الحالات أدت إلى شكل من أشكال الخمول البدني الذي يحصل نتيجة لقلة الحركة الجسدية والعضلية، وكذلك أدت إلى الاستسلام والكسل الذهني بوصفهما محصِّلةً لتعطيل بعض الملكات العقلية مثل التذكر والحفظ والتخزين والقدرة على الاسترجاع.

جاءت الوسائل التقنية الحديثة لتكّون امتداداً لحواس الفرد وتطوراً أساسياً في حياته، وساعدت على تطوير خيال الإنسان وإعادة صياغة حواسه وجعله فرداً اجتماعياً داخل الدوائر الإلكترونية، لأنها تعمل على تقليد وتوسيع عمل العقل البشري وإدماجه في النظم الاجتماعية.

يرى ماكلوهان أن وسائل الاتصال هي امتداد لحواس الإنسان، إذ يتكيف الناس مع ظروف البيئة في كل عصر باستخدام حواس معينة ذات صلة بنوع الوسيلة وطريقة عرضها. ويقول إن

«الوسيط يغيرنا ويؤثر في البنية الفردية والاجتماعية، لأننا نتفاعل معه مراراً وتكراراً حتى يصبح جزءاً من أنفسنا، فنحن اليوم لا نستطيع تخيل حياتنا من دون الهواتف الذكية والإنترنت، لأن كل وسيط يدفعنا إلى استخدام حواس معينة ليخلق عادة نداوم على ممارستها. إن الانخراط بشكل يومي في أحد الوسائط يوماً بعد يوم يحفز إحدى الحواس لدينا لاستخدامها أكثر من غيرها، فالوسيط السمعي الأغاني مثلاً يحفز حاسة السمع أكثر من حاسة النظر إذا استخدِمت بشكل أكبر، تماماً مثل الضرير، إذ تصبح حاسة السمع لديه متفوقة بشكل ملحوظ. وعلى الصعيد الاجتماعي فالمجتمع يصاغ بحسب الوسيط الأكثر انتشاراً بين أفراده».

قد لا يدرك أحدنا أن التطور والتقدم المتزايدَين يؤثران فيه بشكل مباشر، مثل غياب مظاهر الراحة والقدرة على التأمل التي تُعَدُّ من الأمور الأساسية في عملية التوازن والاستقرار الداخلي للفرد. فهي مثلاً تحرم العين من رؤية المشاهد الجميلة الطبيعية وتقلل من الحس الجمالي لحاسة البصر، لأن الإنسان يقضي قدراً كبيراً من الوقت بشكل مغلق، وهذا الأمر يعيد تشكيل حاسة البصر لديه. وهناك أدلة متزايدة على أن البيئات الضوئية البشرية تؤثر في حدة النظر لدينا. فعلى سبيل المثال ازدادت حالات قصر النظر في السنوات الأخيرة، لأن الغرف المظلمة والإضاءة الصناعية ومهام العمل القريبة من مثل التحديق في شاشة الحاسوب أو المجهر تسهم في ذلك.

وكما تأثرت حاسة البصر، فقد تأثرت باقي حواسنا، مثل حاسة السمع، بسبب الضوضاء المنتشرة في البيت والشارع والأماكن العامة، والأصوات الصاخبة، الأمر الذي يؤثر على المدى البعيد في ارتفاع نسبة الإرهاق وضعف القدرة على التركيز والتمييز، مثلما تسبب كثيراً من مشكلات الأرق وقلة النوم.

في ظل التطور التكنولوجي الشامل لمختلف مناحي الحياة تُطرح الحلول التكنولوجية البديلة، إذ تعمل شركات تقنية مختصة على تطوير حواس ذكية تساعد الإنسان في التعامل بطريقة مغايرة مع البيئة المحيطة لمساً وسمعاً وتذوقاً وإحساساً ورؤية، فقد بتنا نقرأ عن تقنية التذوق الإلكتروني والأنف التكنولوجي الذي يقوم بعملية الشم عوضاً عن الإنسان وتمييز الطعام الفاسد، واختراع تقنية تخفف الضوضاء المنبعثة من آلات المعامل والمصانع وتقلل من ضجيج الأجهزة المنزلية، لكن حينما تكون الحواس مشبعة بجميع وسائل التقدم والتحضر الدارجة، فلن يعود بمقدور الإنسان تذوق جمال اللحظات الصغيرة العابرة، كما يتذوق اللسان

حلاوة السكر مثلاً. وهذه ليست بالأمور الصغيرة، لأنها تنعكس على نفسية الفرد وقدرته على التحمل، ومن ثمَّ تؤثر سلبياً في سلوكه وكفاءته وأدائه، وتجعله يشعر بالكآبة والتوتر والتقلب المفاجئ للمزاج والمشاعر، مثل الشعور بالفرح الذي يتبعه إحساس مفاجئ بالضيق.

هل أصبح الإنسان عبداً للتكنولوجيا؟

كلما طُرح الحديث عن التكنولوجيا قفزت إلى الذهن القدرات والإمكانات التي مكَّنت الإنسان من أشياء كثيرة وجعلت في متناوله أموراً وأعمالاً كانت تعدُّ من المستحيلات، وفَّرت الجهد والوقت والمال وقرَّبت البعيد ويسَّرت المستعصي وسهَّلت كل عسير، لكن هذه الوفرة والتمكين من أداء كثير من الأعمال قد تؤدي إلى نقيضها، إذا ما استخدمت استخداماً سيئاً، فالغواية والدهشة والافتتان والاتكالية والركون إلى وسائلها المبتكرة والمتجددة قد تقود إلى ضياع الوقت وهدر المال ومضاعفة الجهد وتدمير الذات.

تتعدد منتجات التكنولوجيا من أدوات وأجهزة ومعدات وآلات وبرمجيات تُستخدم يومياً من البشر. يأتي في مقدمتها الإنترنت ومحركات البحث وما يرتبط بها من المواقع الإلكترونية والبريد الإلكتروني ووسائل التواصل الاجتماعي على اختلافها، والهواتف الذكية واستعمالاتها، والمحطات الفضائية وتشعباتها. والألعاب الإلكترونية وأنواعها، وليس انتهاء بـ«الروبوتات» وغزوها المرتقب للحياة البشرية. ويمتلك «الجيل البصري» كثيراً من الأدوات التي تمكّنه من صقل مهاراته وتدريبه، ولاسيّما الإمكانات التعليمية الهائلة المتوافرة على الشبكة العنكبوتية، التي يتجاهلها مقابل متابعة المسلسلات والأفلام ومقاطع الفيديو الترفيهية والمشبوهة والأخبار المثيرة لنجوم الفن والاستعراض والرياضة وغيرها.

وتعدُّ شبكة الإنترنت المصدر الأساسي للمعلومات، لكن مع التكاثر المعلوماتي الكثيف أصبحنا عرضة لسيل هائل من المعلومات يجرفنا إلى حيث لا نريد في بعض الأحيان، ويصبح من الصعب علينا التمييز بين الحقيقي والمزيف، فنرضخ لها ونستسلم ونسلِّم لها، دون أن نتحقق منها سواء أكانت تهمنا شخصياً أم لها علاقة بالشأن العام. ومع سهولة التواصل الاجتماعي يتحول انتقال المعلومة إلى وباء يدمر شخصية المستخدم.

يرى الشباب أن الإنترنت أصبح الوسيلة الأسرع، وهو متاح تقريباً للجميع، ويكوِّن فرصة للترفيه، فضلاً عن أن استخدامهم لها يهيِّئ لهم حيزاً أكثر خصوصية، كما أن كثيراً من مواقع الإنترنت تفاعلية، وتعطي الشباب مجالاً للتعبير عن وجهة نظرهم. غير أن المراقبين

يحذرون الشباب من أن تستخدمهم التكنولوجيا وتجعلهم عبيداً لها من خلال الإدمان أو الهوس بهـا من دون فائـدة أو نتيجة سوى الاستخدام الكثيف مما يسبـب إنهاكاً لجسدهم ولعقلهم، مؤكديـن في الوقت نفسه أنَّ للتكنولوجيـا فوائد كثيرة يجب على الشباب الاستفادة منها في تطوير قدراتهم، وجعلهم فعالين، وجعل حياتهم أكثر يسراً.

أجهزة الاتصال الذكية

لـم يعد ينظر إلى المنتجات التكنولوجية بوصفهـا شيئاً موجوداً، بل أصبحت كائنات لها وجود، نخاطبها وتخاطبنا، نأمرها وتأمرنا، تهددنا وتحذرنا. أوجدت لدينا عادة السهر معها، والنـوم واليقظة بمقتضاها، نودعها أسرارنا ونراقبها ونكون حذرين منها كي نكون في مأمن ولا نقـع فـي المحظور. ولم تعد هذه التقنيات الحديثة مجـرد أدوات أو ملحقات ثانوية في حياتنا، بل أصبحت الأساس المعتمد عليه في تحديد خططنا اليومية، بدءاً من ضبط ساعة المنبه، وسماع الأخبار العالمية، وتحديد مواعيد الأنشطة الشخصية الآنية والمؤجلة، وإتمام الأعمـال بأقل وقت وجهد ممكنين، وغير ذلك. هذه الأنشطة والسلوكيات يمكن أن نختزلها، على سبيل المثال لا الحصر، في منتج واحد هو الهاتف المحمول، الذي يعدُّه الجيل البصري عينـه على العالم وصوته وفضاءه الذي يتنفس منه، فكثير منا يقضي وقتاً طويلاً مع جهازه، يلازمـه في قيامه وقعـوده، يتفقده بشكل دائم ويلامسه، ويظل حريصـاً عليه من السقوط، ويحافظ على سلامته بتحصين واجهته وخلفيته، ويشعر بالنقص والضياع النفسي إن حصل ونسيه مرة، أو بالخلل والتوتر وتلف الأعصاب إن ضاع الجهاز أو تلف.

وفر الهاتف المحمول للمتعاملين به، ولاسيّما في قطاع الأعمال، الوقت والسرعة والجهد والمـال لإنجـاز أعمالهم أو إبرام صفقاتهـم، لكن المحمول قد يكون بالنسبـة إلى الشباب مضيعة للوقت، حينما يطيل الثرثرة أو يجري به اتصالات لغرض التباهي والظهور والخوض في أحاديث لا طائل منهـا، ولاسيّما في ظل العروض السخية التي تتنافس الشركات العاملة على تقديمها، فيهدر المال والوقت بدلاً من أن يستغلها في البحث عما هو مفيد، مثل التعليم والتثقيـف، كذلك حال الوسائل الأخرى من مثل الحاسوب والإنترنت وغيرهما. وشيئاً فشيئاً يصبح الشباب أسرى هذا الجهاز الذكي، يقلبون الصفحات ويشاهدون المقاطع (الفيسبوكية)، ويتابعون مسلسلاتهـم المفضلة وكأنها حبيسة تلك الشاشة، في حين أن كتبهم ومحاضراتهم مهملة في ركن فوضوي.

وكما أن الانفتاح على التكنولوجيا يتيح للشباب فرصة اكتشاف العالم بكسره لحواجز التواصل وتبادل الأفكار فيما بينهم، وبما يثري معارفهم ويجددها، فإنها بالمقابل تخلق حالة من العزلة الاجتماعية حتى في الأوساط الضيقة، إذ تؤدي إلى الهجرة المنزلية، فتعيش الأسرة اغتراباً حقيقياً حينما ينزوي كل فرد من أفرادها في مكان ممتطياً لوحة مفاتيح هاتفه المحمول أو حاسبه مأسوراً في عالم افتراضي، وصولاً إلى التوحد الاجتماعي والثقافي، وما يرافقه من ضعف في التفاعل الاجتماعي، وفشل في إقامة علاقات اجتماعية طبيعية، وبروز اهتمامات وأنماط سلوكية فردية.

في كتاب «العقل الناجح» الذي شاركت في تأليفه كريستينا كشر، خبيرة التدريب السورية المختصّة بتطوير قدرات القيادة والتواصل، أشارت كشر إلى ضرورة إهمال أجهزة الهواتف الذكية (المحمولة) التي سيطرت على نمطيّة سلوكنا، وكسرت الدفء العائلي الذي غاب عنه السؤال والحوار.

إذن، العبودية الرقمية موجودة، لكنها غير ملحوظة وغير معترف بها، وفي كثير من الحالات تُدعم وتُعزَّز دون وعي. ينجرف الشباب أمام سيل الصور ومقاطع الفيديو والتطبيقات التي تغزوهم، مما يجعل من الصعب الخلاص منها، ولاسيّما أنها تستجيب لحاجات نفسية دفينة. صحيح أنهم يعتقدون أنهم يختارون ذلك بكل وعي وحرية، لكن هذا الاعتقاد هو إحدى النقاط القوية التي تميز العبودية الرقمية.

إنها عبودية جديدة، فقد جعلْنا الهاتفَ سيداً، يفرض علينا سلطته في كل شيء، وأعادنا إلى حالة الصراع بين الحرية والعبودية. سابقاً استعمل الإنسان مختلف الوسائل لنيل حريته المطلقة، أما اليوم فإنه يسعى بكل الوسائل لتكريس عبودية من نوع آخر، وأصبح الناس يصارعون من أجل عبوديتهم كما كانوا يكافحون من أجل خلاصهم.

هناك بعض المؤشرات التي يمكن من خلالها معرفة مدى خضوع الإنسان للتكنولوجيا، بدلاً من إخضاعها لخدمته، والاستفادة منها في تحسين مستوى حياته وتطوره الاجتماعي والاقتصادي والمعرفي. أولها، القلق والانزعاج والشعور بالملل من دون التعامل مع إحدى الوسائل التكنولوجية، ومحاولة إيجاد الأعذار للجوء إليها حين توافرها، والرغبة المستمرة في الابتعاد عن الآخرين والهروب من التفاعل معهم وجهاً لوجه، وعدم القدرة على التخلي عن الهاتف الذكي (المحمول) أو تقنين استعماله، والحفاظ عليه دائماً في وضعية اتصال وعرض

ذاتـــي مستمـــر، وعدم القدرة على التوقف عـــن تصفح مواقع الإنترنـــت، والإحساس بالتوتر بسبب بطء الشبكة، والانزعاج حال انقطاعها، وصعوبة التعاطف مع الآخرين، والتعامل معهم كأشياء، والراحة والرضا في حالة توافرها الدائم.

إلـــى وقت قريب كنـــا نشهد عمليات المكننـــة والأتمتة في مجـــالات الزراعة والصناعة المختلفة، واستبدال بالقوة الجسدية والعضلية القوة الميكانيكية والتخلي عن جزء من القوى البشرية العاملة المسخرة لأعمال الإنتاج. أما اليوم فإننا نشهد تطبيقات الذكاء الاصطناعي، واستخدامـــات الهواتف الذكية (المحمولة) و(الروبوتات) في حياتنا اليومية، ونرى السيارات والطيـــارات ذاتية القيادة، والاستغنـــاء عن جزء آخر من القوى العاملـــة، في فعل استعبادي معاكس.

إن التوجـــه الواضح للقوى الكبرى هو رقمنة كل القطاعات، بل رقمنة الإنسان نفسه، وهو الأمر الذي يضع الأفراد والمؤسسات والدول أمام لحظة حاسمة فيما يخص أمنهم وحريتهم. كمـــا أن امتـــلاك البيانات الشخصية من طرف آخر والتفاعـــلات الحاصلة يعني التعامل مع المستخدمين بوصفهم موجودات رقمية.

تُبنى التكنولوجيا الجديدة على الاعتقاد أنها ستجعل الإنسان أكثر سعادة وأكثر قدرة على التواصـــل وأكثر ارتباطاً وأكثر معرفـــة. لكن الإنسان هو الذي يحدد طبيعة استخدام الوسائل التكنولوجية، واستيراد هذه الوسائل وتوطينها والوقوع في أسرها لا يعني أن يصبح عبداً لها. يجـــب أن تكون التكنولوجيا في خدمة الإنسان وليس العكس. فالمبتكرات التكنولوجية أمرها متروك للبشر، يوجهونها الوجهة التي يبتغون من ورائها حاجتهم وفائدتهم منها، كي لا تنقلب إلى وبال على الفرد والمجتمع.

لكـــن يبدو أن الوسائل التكنولوجية الحديثة حاصرت الإنسان، وجعلته يقضي معظم وقته فـــي التنقـــل بين مخالبها الناعمة التي تقـــدم نفسها له على أساس أنهـــا مجرد أدوات بريئة ومحايدة مسخَّـــرة لخدمته. بالنتيجة، يصبح الإنسان عبداً فيزيائيـــاً (جسدياً) ورقمياً، غير أن الرابـــح والخاسر في العبوديـــة الفيزيائية يكون واضحاً، لكن في العبودية الرقمية جميعنا خاسرون، لأنه في اللحظة نفسها التي ندّعي أننا مالكون نكون مملوكين وخاضعين لها.

المراجع

١- إبراهيم برلال، العبودية الرقمية ووباء كورونا، نحو مزيد من الاستعباد.
٢-جعفر لعزيز، هل تقود التكنولوجيا الإنسان نحو العبودية؟!
٣-خالد إبراهيم الحجي، الحتمية التكنولوجية.
٤-محمد طيفوري، العبودية الناعمة... تكنولوجيا تقدم الغائب على الحاضر.
٥-نور علوان، التكنولوجيا والإنسان... مَنْ يتحكم بالآخر؟
٦-ياسين قرناني، قراءة تحليلية لنظرية الحتمية التكنولوجية والحتمية القيمية.
٧-البيئة المحيطة والتطوّر يعيدان تشكيل حواس الإنسان-دراسة علمية.
٨-الثورة الرقمية ومستقبل الوطن العربي، مجموعة من الكتاب.
٩-الحتمية التكنولوجية، ويكيبيديا.

في حانة القنديل
هاجس التحوّل والانعتاف

حسام السّعدي

في الحانة [1]

في حانة «القنديلِ»
أختارُ البعيدَ من الأماكنِ
عن صراخ الراقصينَ وضجّة الأنغامِ
أجلسُ صخرةً ملساءَ مغلقةً
تغطّيها المياهُ
أفرُّ من شبحِ الوفاءِ
ومن أحابيلِ الحنينْ!
في حانة «القنديلِ»؛
قربي موقدٌ تتراقصُ النيرانُ فيهِ
على صدى الأنغامِ
أرشفُ كأسيَ الملأى على مهَلٍ
وأغرقُ في السّعادةِ والخمولِ

خمولٍ من هزمتْهُ طيبتُهُ
شهامةُ قلبهِ

(٢)

في حانة «القنديلِ»
تنبو الحادثاتُ عن الفؤادِ
يمرُّ بيَ الجنونْ
رقصاً... غناءً...
عالماً يمضي إلى ما ليس يَعْرِفُ!
هذه امرأةٌ تقدّمُ وردةً
وتعودُ نحوَ رفاقها؛
فأقولُ: ليتَكِ كنتِ أنتِ!
وذا فتىً يرفعُ نخبي باسماً
وأنا سعيدٌ أنّني لا أعرفُ الأشخاصَ
من حولي؛
وما من سيّدٍ يقشرُ عن جسدي لحاءَ العزلةِ الخضراءِ،
ما من «مَرْأةٍ» تكسرُ درعي
لا شؤونَ لأيِّ شخصٍ بي،
لا شأنَ لي بالنّاسِ.

(٣)

في «القنديلِ»
أغرقُ نحلةً في قلبِ زنبقةٍ
وأغمضُ مقلتيَّ
عن الوساوسِ
والظّنونْ.

كان لقائي بالنّصّ حين بدأتُ أتلمّسُ الفارق بين ثقافتين: ثقافة مثّلتها الجزيرة العربيّة وأخرى مثّلتها بلاد الشّام وبلاد الرّافدين، في جانبٍ يبدو شديد الغرابة في قدرته على تكوين فارق ثقافيّ للوهلة الأولى. إنّه الفرح منسوباً إلى الثقافة في الشام وبلاد الرافدين، والحزن منسوباً إلى ثقافة الجزيـــرة، وفي هذا نظرٌ من زاوية المكان، ومن أنشطة مارسها النّاس هنا وهناك، أليس للقحط في جزيرة العرب دورٌ في تشكيل الجغرافية الرّوحيّة وأبعادها على حدّ تعبير أدونيس؟[٢]

أليـــس شعور العربي بالانكسار والهشاشة وليـــد بيئة جافّة قاهرة تصفع أبناءها بالجفاف وتلاشـــي الخصب سريعاً، وبالمقابل في نصوص قديمـــة تعود إلى حضارات الشّرق القديمة في سورية وبلاد الرّافدين مثل ماري وإيمار وإيبلا وأوغاريت... تؤكّد أنّ الإنسان زائل، والآلهة وحدها خالدة؛ لذلك ينبغي للإنسان أن يحيا فرحاً بعيداً عن الحزن والتذمّر، ومن دوافع تلك الفلسفة البسيطة للحياة: خصـــب الأرض وجمال طبيعتها وفيضُها سحراً وحنوّاً على أبنائها ممـــا جعلهم يحتفونَ بالحيـــاة وبهائها، ويبدعون صوراً من الاحتفاء بهـــا، ويقيمون لتنوّعاتها أعياداً مملوءة بالفرح والغبطة.

إنّـــه لمـــن المنطقيّ في ضوء ما تقدّم أن يُقال: إنّ الفـــرح، بوصفه سمة لأنشطة الإنسان، عميق الجذور في ثقافة مائلة إلى التمدّن، وكذلك يكون الحزن، بوصفه سمة جسّدتها إبداعات أهل الجزيرة المتأثّرة بالبيئة الصّحروايّة، عميق الجذور في البيئة البدويّة الخشنة.

علـــى أن يُنظر للكلام نظراً نسبيّاً، فتناول المشاعر الإنسانيّة المتنوّعة شيءٌ لا تختصّ به بيئـــة دون أخرى، وهذا لا تعنيه الأسطـــر السّابقة، وما تقصدُ إليه الفرح والحزن بما تجسّده أنشطـــة الإنسان في كلّ بيئة بقدر نصيبها من التمـــدّن وثراء البيئة المنعكسين إبداعاً خليقاً بالتناول في كلتا البيئتين.

مـــا قادني إلى هذا كلّه التناصّ الـــذي لمسته في نصّ (في الحانة) بين نصّ تراثيّ لتميم بـــن مقبل(٣) ونصّ (في الحانـــة)، لكنّ هذا الحضور النصّي في النصّ الأخير كان وفق رؤية تحويليّـــة صهرت المكوّن التراثيّ في بوتقـــة مبتكرة تقوم على حساسيّة جديدة هاجسة بعالم محدثٍ، ينطلق من مكوّنات تعود إلى بيئة شآميّة وأخرى ترجع إلى الحلم بوجود جديد، وهذا ما يخالف عمقيّاً تراث الجزيرة.

الانطلاقة في دراسة نصّ (في الحانة) من تمثيله للفرح، بوصفه موقفاً من الحياة وسلوكاً بديعاً، يبدو أمراً مستغرباً من وجهين اثنين:

أ- ففي القراءة الأولى للنصّ يبدو الحزن رفيقاً لمن دخل الحانة كي ينسى تجربة خافقة في الحبّ، ولكنّ الأمر يختلف في تحليل النّصّ البنيويّ حين يتّخذ النصّ من الحزن الأوّلي -بوصفه سمة عارضة- نقطة انطلاق للفرح والعبور إليه.

ب- أمّا الوجه الثاني المثير للتساؤل فانطلاق الدّراسة من اختيار مركز تنطلق منه لتحليل النصّ، وهذا ما يكثّر احتمالات تكوّن النصّ في رؤى إبداعيّة جديدة تحدّدها زوايا التلقّي غير النهائيّة، وقد ذهب كمال أبو ديب هذا المذهب في دراساته البنيويّة وأكّد ذلك بقوله: «تصبح العمليّة النقديّة في جوهرها عمليّة اكتناه للعلاقات المتشابكة والتّفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معيّن للنّصّ»[٤] (كمال أبو ديب، ص٢٩٩، جدليّة الخفاء والتجلّي).

يبدأ النصّ بتحديد صارم للمكان (في حانة القنديل) فحرف الجرّ (في) من معانيه الظرفيّة أكانت مكانيّة أم زمانيّة، واختصاصه بالمكانيّة يحدّده الاسم المجرور بعده، وهذا ما فعله التركيب الإضافيّ (حانة القنديل) فالحانة المكان، عُرّفت بالإضافة مزيلة أيّ التباس في تحديد المكان وهذا ما يوحي بالصّلابة والثبات في أوّل الأمر، وما يدفع المتلقّي إلى توقّعات خائبة تزيد من متعة التلقّي بعد أن تُكتشف ليونة المكان وانصهاره في عمليّة تحوّل قادتها بنى النصّ المرهفة المتنامية في رهافة حسّ وانبلاج واضحَين، وقد ظهر ذلك التحوّلُ في نهاية النصّ المفتوحة على مكان آخر أقرب إلى فضاء فسيح يتولّد من تمازج الأمكنة وانصهارها في رؤية تستند إلى حساسيّة وليدة نمّتها المعاصَرة في تمازج مع مكوّنات حضاريّة قديمة، لا يمكن أن يُنكَر فعلُها في نصّ إبداعيّ يقيم حواراً مع مكوّنات تراثيّة بادية في النصّ، ويخرجها إلى الحياة في نسيج جديد وحساسيّة وليدة.

يتحرّك النصّ في فضاء من التحوّلات التي فرضتها ثنائيّاته الضديّة في حركتين اثنتين:

أ- حركة (التلاشي، الانغلاق) وقد تكوّن فضاء تلك الحركة من أفعال (أختار، أجلس، أفرّ، أرشف، أغرق...) وتظلّ تلك الأفعال علامات لا تعني بنفسها شيئاً ما لم تُربط بسياقاتها في النصّ؛ وهذا ما يدفع إلى إبراز ارتباطاتها:

أجلس
أنا
صخرة
ملساء مغلقة
تغطّيها مياه

أفرّ
أنا
من شبح الوفاء
من أحابيل
الحنين

أرشف
أنا
كأسي الملأى
على مهل

أغرق
أنا
في السعادة
والخمول

تطغى على بنية الأفعال في الحركة الأولى الأفعال المضارعة، وتمكّن الإحساس بالحاضر فـــي انسيابيّة زمانيّة تشي بحرارة التجربة وراهنيّـــة حدوثها، فهي لم تنسرب لتصير ماضياً، وحتّى ما ورد منها ماضياً احتوته سلسلة الزمن الحاضر وجعلته مولّداً لها، وكأنّ الماضي منذ لحظـــة قد مرّ، فضلاً عن مجيء ذلك الفعل في صـــدر جملة الصّلة؛ ليكون جزءاً من تفسير الهزيمة التي أحدثت هذا الفرار بكلّ لينه ولطفه.

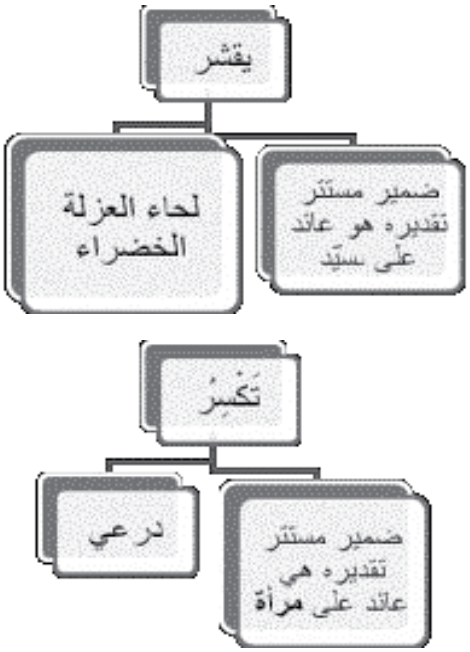
يُلاحظُ على بنى الجمل اتّحادها بالفاعل المذكّر، سوى ما ورد في صيغة الماضي هادماً النسق، ومنبّهاً للهازم والمهزوم، وكلاهما في دائرة الذات يشكّلان ثنائيّة ضديّة عارضة يعود لها الفضل في كشف أثر المؤنّث السلبيّ في المهزوم، فلولا طيبة القلب وشهامته لما انكسر نســـق الأفعال من جهة ونسق الفاعل مـــن جهة أخرى، بالنظر إلى ثنائيّـــة المذكّر والمؤنّث العارضة.

أمّا ما تشكّله الأفعال من حركة الانغلاق أو التلاشي، بوصفه نقيضاً للحضور، فهو ظاهر من خلال التسلسل من فعل أختار، ثمّ فعل أجلس إلى فعل أفرّ انتهاء بفعل أغرق... الذي يتوّج حـــدّي الحركة الموحّدة للنصّ، أي الحركة المستقرّة في بنية النصّ العميقة، فالغرق غيبوبة حلميّة يعبرُ من خلالها الحالمُ الواقعَ إلى فضاء فسيح تتحرّرُ فيه الحركة من كلّ قيد...

وفـــي هـــذا المقطع كان الانتهاء بالغرق فـــي سعادة وخمول يسبّبهمـــا الانتشاء فراراً من أحابيـــل الحنين والوفاء لمن أحدثت هذا الولوج إلـــى ذات حوّلت صاحبها إلى صخرة ملساء مغلقـــة أشبه بحجر ابن مقبل يقيه أخطار الصحـــراء، لكنّها صخرة أغرقتها مياه الحزن أو الخلـــق كما ستظهره بنى النصّ العميقة فيما بعد، وفي هذا تغيير لاتّجاه الحزن، من حزن أغرق ابن مقبل في قلق وجوديّ وإحساس بهشاشة الحياة، إلى حزن دفع زائر الحانة إلى غرق مائيّ في السعادة والحبور.

إنّ المقطع الثاني الذي يبدأ بـ(في حانة القنديل) تشكّل حركته سلسلة من أفعال مضارعة توحي بالتوسّط بين الانغلاق والفرار إلى دائرة الذات، والإطلالة على عالم الآخر الصّاخب في الحانة.

تعود
نحو رفاقها
هي
أقول
ليتكِ كنتِ أنتِ
أنا
يرفع
نخبي
فتى
لا أعرف
الأشخاص
أنا



في هذه الحركة التي تتوسّط حركتَي الانغلاق والانفتاح أو التلاشي والحضور يطلّ العالم -عالـــم الحانة- على زائرها الفارّ المنتحـــي زاوية لا تبلغها سوى الأصداء -أصداء الصوت- والآخـــرون الأصداء (تنبو، يمرّ، يمضي، تقدّم، تعود، يرفـــع) الفاعل فيها جميعاً غير الزّائر، فالحادثـــات تخطئ الشاعر وتصبح واقعاً، وتخالف بذلك ابـــن مقبل الذي تمنّى أن تخطئه، وبهذا تتشكّل ضدّيّة راسخة في قعر البنى المشكّلة للنصّ ثنائيّة التحقّق/ امتناع التحقّق.

وتمضـــي الأفعال مشكّلة فضاء الحركة في فعـــل (يمرّ) الجنون، والجنون احتجاب العقل والمنطق، والآخرون الرّاقصون لا يعرفون إلى أين (يمضون)، فكلّ من في الحانة سيكسر أسر المكان، وينطلق إلى فضاء لا يعرفه أو يعرفه... كما في حالة الشاعر هذه، وتتابع الأفعال في رسم حركة تتّصل بالحركة الأخيرة في النصّ...

فتـــاة تقدّم وردة فيُعرِض الشاعر عنها، ويقـــول: ليتكِ كنتِ أنتِ! هذا الحنين يؤكّد توسّط هذه الحركة بين الفرار إلى الذات والانعتاق وولوج فضاء طليق، وهذا فتى يرفع نخب الشاعر فيعرضـــ عنه، ويقطع أحابيل كلّ من الحنين والتواصل مع عالم الحانة، ويسعد بأنّه لا يعرف شيئاً، وهذا انغلاق ومضيّ إلى دائرة الذات التي يعرف الدوران فيها.

ومن البارز هنا تأنيث الفاعلين: الحادثات، مرأة، فكلاهما لا ينفُذان إلى الشّاعر ولا يخترقان عزلته ولا درعه الواقي، تلك العزلة الخضراء المورقة، وهذا ما يجعل الصخرة في نصّ الحانة غارقة في ماء الخلق، وليست مجرد درع يقي من حوادث الدهر كما يرى ابن مقبل.

وقــد أدّت الجمل الاسميّة تأكيــد عزلة الشاعر الذي ينوي العبور إلى عالم يعرفه ويدركه على عكس روّاد الحانة الآخرين، وقد أكّدت على سبيل الاستغراق، نافية أيّ احتمال (لا شؤون لأيّ شخص بي، لا شأن لي بالناس) مع ملاحظة الجمع والإفراد (شؤون... بالناس) فالإعراض غامر لا رجعة فيه.

ويمكن أن نستدلّ على اقتحام الآخر عزلة الشاعر في أسطر شعريّة هي:

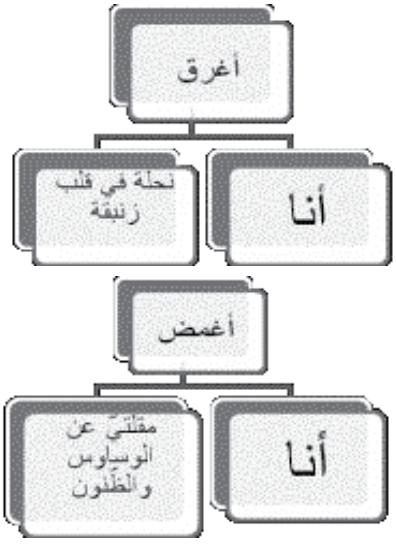
وذا فتىً يرفعُ نخبي باسماً

وما من سيّدٍ يقشرُ عن جسدي لحاءَ العزلةِ الخضراءِ

ما من مرأةٍ تكسرُ درعي

وما يلاحظ فيها خروج عن إيقاع الكامل وخلط إيقاعاته بالرجز، وهذا التنوّع في الإيقاع ينبّــه المتلقّي إلى تغيير دلاليّ تفرضه إيقاعات الرجز الدّاخلة في نسيج الكامل ولاسيّما أنها من جوازات الرجز التي لا يشترك فيها البحران (مفتعلن).

الحركة الثانية تشكّلها الأفعال المضارعة الآتية:



إنّــه لمــن البارق في هذه الحركة كسرهــا لنسقٍ توالى في بدايــات المقاطع (في حانة القنديــل) ليصبح (في القنديل)، والمتتبّع لحركة النصّ يــرى أنّه ليس من المخالفة لمنطق النصّ أن تكون الحركة الأخيــرة، البادئة بالتلاشي في اختفاء الحانة/ المكان، حركة انفتاح وليســ انغلاق، فالنصّ يبدأ من هنا ويحضر فــي غياب للمكان وانبلاج لآخر يرسمه فعلان: أحدهما اندرج في توقّع المتلقّي (أغرق)، وآخر شكّل انسحاباً في ظاهره وانفتاحاً على عالم حلميّ في عمقه أو في بنيته المستشرفة. إنّ غرق الشاعر في زنبقة هو غرق في مكان حلميّ، يتجــاوز مــكان الحانة ويوحي برحلة نحلة لا تستوقفها زهــرة، ولا تقضي على حبّها للرحيل إلــى زهرات أخــرى. إنّه عشق الحياة والإيمــان بتجدّدها وانهدام أسوارهــا، وهذا ما يدفع الشاعر إلى إسدال ستائر عالم الخيبة وافتتاح عوالم أرحب في إغماضة العينين عن الوساوس والظنــون، ولا مفرّ لنا من التقاط السَّكينة التي غمــرت الشاعر في الوقوف على نون ساكنة والمرور بأحرف همس ملأت المكان بأنغامها.

إذن، يرسّــخ النصّــ في حركته المدهشــة وفي تموّجاته الاحتفاء بالحيــاة والفرح، حين يخرج من إسار الحزن إلى فضاء رحب. يؤكّد موران الحياة وبهائها من جهة، وانتفاء جمودها وتوقّفها من جهة أخرى، وهذا ما يجعل النصّ نغماً يندرج في سمفونيّة معاصرة.

الهوامش

(١)- ورميت نرجسةً عليك، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠١٦، ص٤١- ٤٤.

(٢)- أدونيس، مقدّمة للشعر العربيّ، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩، ص١٣.

(٣)- قال تميم بن مقبل:

ما أطيبَ العيشَ! لو أنّ الفتى حَجَرٌ تنبو المصائبُ عنه وَهْوَ مَلْمومُ

(٤)- كمال أبو ديب، جدليّة الخفاء والتّجلّي، دار العلم للملايين، ط٣، ١٩٨٤، ص٢٩٩.

تساؤلات المعرفة: في الكون والإنسان

إسماعيل الملحم

إنَّ ما تمسُّ الحاجة إليه ليس إقامة ثقافة عالمية موحدة كالإسبرنتو، ولا هو اختراع تقنية واسعة المدى لإدارة الإنسان، بل هو توسيع إمكانات إجراء خطاب مفهوم بين الناس المختلفين فيما بينهم في المصلحة والنظرة العامة والثراء والقوة، على الرغم من أنهم كلهم موجودون في عالم هم فيه في اتصال لا نهائي، ولا يوجد فيه لأحدهم فرصة للابتعاد عن طريق الآخر.

غليفورد غيرتز، تأويل الثقافات.

الإنسان اليوم أكثر منه في أي يوم آخر، مما طوته الأزمنة، كائن مُلقى في الكون الشاسع، حيث يتعذر وجود حدود ثابتة، وحيث عوالم الاختلاف لا حدود لها بين كائن وآخر وجماعة وأخرى، وهي عوالم يتفاعل الكائن معها فتصوغ هويته التي هي في تغير مستمر، وتنتهك خصوصياته بفعل عوامل يصعب تحديدها، منها عوامل الاتصال والمواصلات ومختلف التطورات التكنولوجية.

لم يستطع الإنسان خلال ملايين السنين، من وجوده في هذا الكون الزاخر بالأسرار، إغلاق أبواب المعرفة المشرعة على الكون والعقل والحياة، منذ أن أخذ يعتاد الانفصالَ عن عالم المخلوقات الأخرى، فهو – منذ انبثاقه بصفته نوعاً– لا يزال يبحث في أنسنته، وهو،

-أي الإنسان - يظل قائماً في الزمان والمكان، ولم تستطع طبيعة الكون مقاومة شجاعة المعرفة، فانفتح الباب أمام هذه الشجاعة، لاستجلاء الحقائق، منذ وعيه لهذا الكون مروراً بأفلاطون وليس انتهاء بفلسفة الكوانتم.

يتخطى البشر فكرة أن الحيوانات تصنع نموذجاً للعالم بحسب المكان، وبحسب علاقاتها بعضها ببعض بشكل رئيس، في حين يصنع الإنسان نموذجاً للعالم بحسب الزمان، إلى الوراء والأمام والأعلى، بهذا يمتاز الإنسان من الكائنات الأخرى، فيسمو عليها ويستمر بإثراء حياته بفعل ما يسمح به وعيه. فمسوحات الرنين المغناطيسي وآلة التحريض الكهربائي مثلاً، أفسحا المجال لتتبع عمليات التفكير والإحساس بما يمكّن من قراءة الأفكار التي تدار في عقولنا، وأمكن أيضاً، على سبيل المثال، وضع شريحة في دماغ المشلول كلياً ووصلها بحاسوب، مما أتاح للمريض باستخدام الحاسوب فعل كل شيء يمكن لشخص عادي أن يفعله.

أدّى الفيزيائيون دوراً محورياً في هذا المجهود، مقدِّمين فيضاً من الأدوات والآليات الجديدة التي غيّرت بشكل كبير دراسة الدماغ، واستطاع العلماء فجأة، ليس قراءة الأفكار داخل الدماغ، بل رؤية الأفكار وهي تتحرك ضمن هذا العضو الحي الذي لا ينفكُّ عن الحركة كما يؤكد الفيزيائي الهندي راماشاه تدران بقوله: ليست أفكارنا صوراً مجردة ومرايا، بقدر ما هي إستراتيجية لمعرفة العالم، وما التفكير إلا كل ما يجري داخل الإنسان على نحو يدركه بنفسه مباشرة. فالفكر كما شخَّصه ديكارت ليس كلمة أو كلمات مثل يفهم ويتمنى ويتخيل فحسب، بل أيضاً ما تعنيه كلمة يحس وما تعنيه تماماً. وليس التفكير عملية خاصة تجري في خفايا النفس الإنسانية، بل هو عملية علنية تجري في الحياة الاجتماعية كما في الأماكن العامة. وهو - أي التفكير- عملية لازمة ليكون صمامَ أمانٍ للإنسان في عدم الانزلاق إلى حالة مادية في العالم، لا روح فيها، تؤنسنها وتحكم عليها، من حيث إنها تحافظ على الحياة وتحترمها، أو من حيث إنها لا تقيم وزناً لهذا الكائن الذي عمّر الكون وغيّر في الطبيعة وجعلها خادمة لنموه وتقدمه، وصنع بالفلسفة ما لم نشهده من إعلاء للقيم وتجاوزٍ لكل أشكال السذاجة والإمعيَّة. بهذا التصوُّر ليست الفلسفة في هذا الباب قوة فكرية عالية لأنها تقوم على الإيمان بالعقل فحسب، بل هي قوة ذات أهداف أخلاقية تثير إحساس المرء بالقيم، وتنمّي قدرته على الإعجاب. فالإنسان خلافاً للحيوانات لا يوجد في

بيئـــة طبيعية فحسب، بل أيضاً في بيئة فوق عضوية، أي في بيئة اجتماعية يتلقّى مؤثراتها ويضطـــر إلى التكيّـــف معها، فتصبح هاتان البيئتان الطبيعيـــة والاجتماعية -أكثر تعقيداً، بفعل ظهور عوامل مؤثرة جديدة، مثل اللغة وسائر المؤسسات الاجتماعية. حكم على عالم الإنسان أن يعاني بسبب ما سبق من التناقضات بين عالم معقد ديناميكي وخلّاق من ناحية، وأطر العمل الجامدة والحتمية أحياناً، التي يستخدمها المرء لفهم هذا الواقع وتطوراته من ناحيـــة أخرى، فضلاً عن فهم الخيارات التي يقدِّمها هذا الواقع. ولا يقف ما يواجه البشر - خلافاً لسائر الأحياء- عند هذه الحدود، بل ما يتعرضون له من مستجدات أو من مخاطر تنذرهم بحاجتهم إلى فهم المستقبل واستخدامه، حيث الطرائق الفضلى التي ستُواجَه فيها المشـــكلات المختلفة في جميع المجالات التي تتنبأ بها العلـــوم الاجتماعية، وتفاجئنا بها الحياة يومياً. فالكرة الأرضية اليوم أصبحت على حال مختلفة عما كانت عليه فيما مضى، إذ ظهـــرت مجـــالات مفتوحة على كل الجهات فأحدثت تغيّرات فـــي مفاهيم تتعلق بالوطن والعـــرق والجنسية، تفرضها الهجرات المفتوحة على مدار الساعة، من هجرات فردية إلى الهجرات ذات الشكل الجمعي، ومن تهجير قسري أو ممنهج، إضافة إلى الآثار الناجمة في هذا المجال عن سهولة الانتقال وتنوع وسائل النقل والمواصلات وتغير المهن والانفتاح على خيارات لانهاية لها وتغيرات تمسُّ الهوية، تعديلاً وانتقالاً وغير ذلك.

كل مـــا سبـــق كوَّن ولا يزال عقبـــات ومشكلات تتحدى الإنسان فـــي علاقاته مع التطور والتغير الذي يشمل جميع مناحي الحياة التي تتعدى الجسد والطبيعة البيولوجية، إلى ما له علاقة بالمعارف، في تجدُّدها وما يطرأ عليها من تعديل وإلغاء وإضافة مستجدات. كما أن الحيـــاة الاجتماعية في تجددهـــا ومتغيراتها جعلت علاقة الإنسان مع الكون وما فيه تؤلف تحديـــاً، ولاسيما أنَّ التغيرات الشديـــدة والمتنوعة تفرض على الأفراد والمجتمعات تطوير نظرتهم إلى الكون والحياة ليحققوا ما يساعدهم على تحسين ظروف التكيف التي تتطلّبها، توازنـــاً وملاءمة، مع التغيرات الهائلة في مُدَدٍ زمنية في منتهى الصغر. وتطرح الحياة أمام الإنســـان ما يتعلق بسائر مناحـــي الحياة في تفاعلها وتطورها وتجديدها لأسباب تتعلق بما بلغـــه التحدي الذي تطرحه المكتشفات العلمية الغزيرة، ولاسيما ما يستجد من مكتشفات، ليســـ في العالم الخارجي فحسب، بل في ما يتعلق بالدماغ من معارف جديدة غيّرت كثيراً جـــداً من معارف البشر ومن العلاقات بين الإنسان وعالمـــه الداخلي، إضافة إلى علاقاته وأوضاعه الاجتماعية.

الإنسان ونهم المعرفة

يقول أكسينوفان معبّراً عن نهم المعرفة لدى الإنسان:

كل الأشياء لنا، لكن بمرور الوقت،

وبوساطة البحث نتعلم ونعرف الأشياء أفضل.

وبالحدس نرى أن هاتيك الأشياء تماثل الحقيقة

أما عن الحقيقة اليقينية فلا يبلغها إنسان

ولا يعرفها إنسان، ولا أحد من الآلهة

ولن يعرف كل الأشياء التي نتحدث عنها

حتى إذا تفوه أحد مصادفة بالحقيقة النهائية

لأنه هو نفسه لن يعرف هذا الأمر الذي لا يعدو أن يكون شبكة من التخمينات.

إن الكائن البشري ليس فيزيائياً في جزيئاته، وذراته الصغيرة والكبيرة فحسب، بل إن تنظيمه الذاتي ناجم عن تنظيم فيزيائي – كيميائي، أنتج سمات انبثقت لتكوّن الحياة، وتتطلّب جميع أنشطته ذاتية التنظيم عمليات فيزيائية وكيميائية، وهو بهذا آلية حرارية أيضاً تعمل في درجة حرارة (٣٧) مئوية.

لم يتوقف الإنسان – مدفوعاً بدافع الفضول– عن نهمه لفهم الكون وما يرافق ذلك من تطورات تكنولوجية، وبما يتحصل لديه من المعلومات والمعارف والابتكارات، ولن يتوقف عن البحث وارتياد المجهول. وستظل حاجته إلى البحث في نمو مطرد، وستستمر أسرار الكون الغامضة تناديه لبذل المزيد من الجهد والجد والاكتشاف. وسيبقى مواظباً على تحسين أدائه ورفع مستوى مهاراته وطموحه إلى بلوغ ما لا يمكن بلوغه. إن الواقع الذي يشمل الإنسان لا يقتصر على ما هو عليه فحسب، بل يشمل أيضاً ما سيكون عليه في المستقبل. إنه يشمل إضافة إلى ما ذكر أعلاه أحلام الناس– أفراداً وجماعات– وتظل أساطير الشعوب خميرة المستقبل، كما يقول روجيه غارودي.

لا يغيب عن البال أن المعرفة ظاهرة بشرية، وهي مخطط يهدف إلى تفسير السؤال المتكرر: كيف يمكن للوعي البشري أن يعرّف المنهج الذي يطيع القوانين الخاصة به؟

ليســـت المعرفة معطىً ناجزاً وليست في طريقها لأن تكون منجزة، فنحن سائرون إلى نظرية للمعرفة، تحت عنوان (منظورات تتلاشى)، يقول رولان أومنيس:

العناصر الجديدة في الوضع الحالي يمكن إجمالها في نقاط ثلاث، هي:

١- إن المنطـــق يتوغل فـــي العالم ويسير قدمـــاً إلى مستوى المادة، وليســـ إلى مستوى وعينا.

٢- معرفتنا بقوانين الواقع الآن ليست ناضجة إلى الدرجة التي تشبع هذا الوعي.

٣- نحن على استعداد لتعليق أمر البيان المكتمل، وتقبُّل وجود فصل غير قابل للاختزال، مثل صدع بين النظرية والواقع.

يظـــل الطموح في إنجاز نظرية المعرفة قائماً، استنـــاداً إلى الفلسفة التي تؤمن بأن هذا الكـــون قابل للتعقـــل. إن البشرية تجد نفسها باستمرار بحاجة إلـــى نظرية للمعرفة بصفتها مخطّطـــاً يهدف إلى تفسير الســـؤال الدائم: كيف يمكن للوعي البشري أن يعرف العالم الذي يطيع القوانين الخاصة به؟

لا يزال الإنسان على هذا الكوكب يعيش على المستوى المعرفي - على الرغم من التقدم الهائـــل الذي بلغته الاكتشافات العلمية- حالاتٍ من التعثر والتجزيء. دخل البشر إلى تجربة عصـــر كوكبي غير مسبوق وغير متوقع، كما تغيرت النظـــرة إلى الكون من خلال التراكمات العلمية الغزيرة في القرن العشرين.

الأنسنة

لا يـــزال الإنسان منـــذ انبثاقه بصفته نوعاً من المخلوقات يبحث فـــي أنسنته. لقد كفَّت الإنسانيـــة، ربما للمرة الأولى، عن أنّها مجرد مفهوم بيولوجـــي على الرغم من أنها منفصلة عن المحيط الحيوي. كفَّت عن أن تكون مفهوماً بلا جذور، إنها متجذرة في أرض وجغرافية هذه الأرض، وإنْ كانت هذه الأرض (وطناً) فهي وطن في خطر. إنها واقع حيّ لأنها أصبحت وللمرة الأولى مهددة بالموت، كما أنها كفَّت عن أن تكون مفهوماً مثالياً. لقد أصبحت جماعة ذات مصيـــر مشتـــرك، وإن وحدة الوعي بهذه الجماعة يمكن أن يقـــود إلى ما يمكن تسميته بجماعة الحياة.

أوضح ليونتيف في دراسته لتطور النفس بصفتها ظاهرة حياتية على امتداد عالم الحيوان حيث كان الكائن يخضع لقوانين الارتقاء البيولوجي، لكنه بدأ - في مرحلة لاحقة- يخضع لقوانين التطور التاريخي الاجتماعي، فالانعكاس الواعي في مراحل النمو حقق نقلة مختلفة عن الانعكاس النفسي الخاص بالحيوان الذي هو انعكاس الواقع المادي بمعزل عن العلاقة العابرة للذات به، أي الانعكاس الذي يميز صفاته الموضوعية الثابتة، فالشروط التي تولّد هذا الشكل العالي للنفس، أي الوعي البشري، يعقبها البحث بدءاً من نشوء العمل وتكوُّن المجتمع البشري، الذي يكمن في أساس أنسنة الإنسان.

الإنسان ظاهرة من ظواهر العالم الحسي، وبما هو كذلك علة من علل الطبيعة التي تخضع للقوانين التجريبية، ويسعى أيضاً كي يحمل الخاصية التجريبية على نحو ما تحملها أشياء الطبيعة.

والإنسان من جهة ثانية كائن عقلاني يعمل على استقلال الأشكال التجريدية عن المؤثرات الحسية، ومما يجدر ذكره في هذا الصدد أن الإرادة الإنسانية على الرغم من أنها تخضع لنزوات الحس، لكن صاحبها يظل قادراً على مقاومتها والتحرر منها، أي إنَّ الإنسان يمتلك القدرة على أن يقرر بنفسه وبكل استقلالية عن ضغوط النزوات الحسية. والكائن البشري يتفرد عن المخلوقات الأخرى بالقلق، فهو مخلوق متفرد بالنسبة إلى وعيه ويعي أنه محكوم بالموت، ففي أي نشاط من نشاطاته يبقى حريصاً على التفكير في مصيره بصفته فرداً وبصفته جزءاً من الجماعة في مختلف الساحات التي يشغلها. والإنسان في هذا المعنى يظل - إلى حدود مختلفة من شخص إلى آخر- أسيرَ المخاوف التي يكوّن الخوف من الموت وتوقعاته ومباغتته حيزاً ليس قليلاً منها. أصبحت الإنسانية على الخصوص مفهوماً أخلاقياً. إنها ما يجب أن يتحقق من طرف الجميع، وما يجب أن يتحقق كلياً داخل كل واحد منا، ففي حين لا يزال النوع البشري مستمراً في مغامراته تحت التدمير الذاتي أصبح الإلزام الأخلاقي -بحسب إدغار موران- يستلزم رفع شعار: لننقذ الأنسنة بالعمل على تحقيقها.

أي إن معرفة الإنسان يجب أن تكون أكثر عملية وأكثر فلسفية وأكثر هوية. الإنسان بصفته مصطلحاً يعني أن يُعنى كل فرد بالطابع المركب لهويته بصفته فرداً، ولهويته المشتركة مع الآخرين، وإذ تستدعي الظاهرة البشرية باستمرار توسيع فضائها، فهذا المصطلح غني

ومتناقض ومزدوج، وهذه الظاهرة في الواقع شديدة التعقيد -كما جاء في كتاب النهج - إذ أضاف موران:

يضيء كلٌّ من زاويته على جميع العلوم والفنون، لكنها إضاءات منفصل بعضها عن بعض بمناطق غامضة وعميقة تعوق إدراك الهوية المشتركة، ولا يزال الإنسان يبحث في عناصر التعقيد ووحدتها، كما هو البحث الدائم في الكون وفي وحدة العلوم وتقاطعاتها، وكما في وحدة الشخصية الإنسانية، في مستوييها الفردي والجماعي. كل واحد منا يحمل في داخله عزلة لا تُعقل، وتعددية غريبة، وكوناً لا يُسبر. يقول كارل ساغان في كتابه «الكون»: خلقت الكائنات البشرية كي تفكر، والفهم متعة، والمعرفة شرط لاستمرار الحياة.

فهذا الكون غني بالمعارف التي لا تنتهي: الماء يبدو جذاباً، والمحيط يدعونا إليه، وثمة جزء من كياننا يدرك أننا جئنا من هذا المكان، ونحن نشتاق إلى العودة إليه.

يعود السؤال إلى طرح نفسه، كيف يمكن أن يكون العلم؟ السؤال واضح، ولكن الجواب عنه والصمت الرهيب المحيق به بمنزلة رجع الصدى لكلمات أرسطو البديعة: سطوع الشمس يعمي عيون طيور الليل، وبالمثل تماماً عيون عقلنا يعميها التحقيق في الحقائق الأشد سطوعاً. العلم ممكن لأن الوعي ينشأ عن نظام الواقع، الوعي الذي سوف يكتشف هذا النظام، إنه رجع الصدى العجيب لعبارة سقراط التي كان يرددها: اعرف نفسك. إنها التي تذهب بنا إلى نوعية من معرفة المعرفة بأنفسنا، إذ يعرف الواقع نفسه في الوعي البشري الذي ينتمي إليه.

ما يهم حقاً هو أن نعرف أننا نتقدم صوب الأمام، وسوف يكون ثمة احتفاليات بالعقل، وربما يكون ثمة فلسفة سرعان ما تبدأ من جديد.

الإنسان والكون

يقول فري في كتابه «تعلّم الحياة» مخاطباً الإنسان:

أنت موجود كجزء وستختفي في الكل الذي أنتجك، بالأحرى فمِنْ طريق المتحول سوف يستقبلك في كنهه الخلّاق. لن يتوقف عن الوجود بما أن الكون خالد أبداً وبما أننا مدعوون لأن نكون جزءاً منه إلى الأبد.

في ثانية واحدة يقطع شعاع الضوء ٣٠٠ ألف كم تقريباً، أي إنه يدور حول الكرة الأرضية سبع مرات ونصف المرة، ويقطع المسافة بين الأرض والشمس في ثمانين دقيقة.

الكـــون فارغ فـــي معظمه، والمكان النموذجي الوحيد الموجود فـــي الفراغ الكوني البارد والواسع. هو ذلك الليل الأبدي في الفضاء الذي يفصل بين المجرات، وهو مكان بالغ الغرابة ومقفر تماماً. تبدو الكواكب والنجوم والمجرات إذا ما قورنت به نادرة جداً ورائعة.

أين تقع حدود الكون؟ سؤال مطروح منذ بدأ الإنسان يفكر، لكن الجواب عنه لا يزال يتعثَّر لأسباب تتعلق بمحدودية المعارف التي تتعلق بهذا السؤال. وهو -أي الكون- كما يذكر كولن ولسون- مملوء بالحقائق النادرة التي تنتظر جميعها أن تتسرَّب فيما بعد في مجرى المعرفة البشريـــة. نحن نعيش فوق كوكب يدور حول نجم علـــى ذراع خارجي لمجرتنا الكوكبية، درب التبانة.

ليســـ الكون غريباً عما نفكر فيه وحسب، بل هـــو غريب عما نستطيع أن نفكر فيه. على المـــرء أن يتذكـــر أن ما نلاحظه ليســـ الطبيعة نفسها، بل ما يتكشـــف منها فحسب بطريقة طرحنا للأسئلة، فالعلم الطبيعي لا يقتصر على وصف الطبيعة وتفسيرها، وإنما هو جزء من التفاعل بين الطبيعة وأنفسنا، فكل إنسان يحمل في داخله الكون.

يبدو الكون اليوم جوهر نمو المعرفة، فالمعرفة قوة تفعل خارج التصنيفات العقائدية التي جاءت من زمن بعيد فأفقدتها المرونة الكافية لتنمو وتتطور، وهي في حالها المتنقل من جيل إلـــى آخر قد تفتقد شرط التغير، في حين كل شـــيء يتغير، والتغيُّر شرط حركة الحياة، لكن العقائدية ينقصها شرط التغير، وهي محكومة بالسكون وتفتقد إلى قوة النمو.

ماهية الكون الخفية - بحسب هيغل ليست لها قوة تستطيع مقاومة حب الحقيقة، والكون لا بدّ من أن ينكشف وأن ينشر ثروات الطبيعة وأعماقها.

الإنســـان اليوم، كمـــا كان منذ وُجد على هذا الكوكب الأرضـــي لا يقتنع بما أوصلته إليه المكتشفـــات والقوانيـــن العلمية، بل هو فـــي نهم دائم -كما ذكرنا- إلـــى الاستزادة من سيل الأجوبة عن سؤالـــه: أين حدود الكون ومتى بدأت الحياة على كوكبنا؟ وتبدو نظرية الانفجار الأعظم قـــادرة على اجتراح المعلومات والمعارف للإجابة عنـــه، فهل ارتوى فضول الإنسان ونهم المعرفة لديه؟ الجواب لا.

كان الكون مركَّزاً حول الأرض، ثم حول الشمس، بعد ذلك كان دائماً محدداً بأجرام سماوية قابلـــة للرصد بالعين المجردة، إلا أن ظهور المناظير الفلكية مع بدايات القرن السابع عشر، حُسِّنت شيئاً فشيئاً حتى وصلت إلى (التلسكوبات) الضخمة الحالية التي دفعت بتلك الحدود

أبعد فأبعد، ومع التطـورات الثقافية والمفاهيمية ازدادت أبعاد الكون على نحو عجيب. في الوقت نفسه، ومع مرور الزمن تقلصت مركزية مكاننا في الكون شيئاً فشيئاً.

الأرضـ اليوم مجرد كوكب بسيط، والشمس واحدة من نجوم أخرى كثيرة، ومجرتنا، درب التبّانة، هـي واحدة بين المئة مليار مجرة التي تعمر الكون المرصود. لكلِّ عصرٍ كونٌ، وهذا الجواب سيتردد جيلاً بعد جيل.

حينمـا توصـل الإنسان إلى اختـراع (التليسكوب) منذ أكثر مـن (٤٠٠) عام، بين عشية وضحاهـا، وإذ حدَّقت هذه الآلة الخارقة في ليل الأجسام السماوية، تغيّرت مواصفات بعض الكواكـب والأجرام، فماذا حصـل؟ ظهرت على سطح القمر الجميل معشـوق الشعراء حُفَر خشنة، كمـا ظهرت ثقوب سوداء في الشمـس، وأقمار للمشتري، وأطـوار للزهرة، وحلقات لزحـل. خـلال خمسة عشر عاماً من ذلـك الاختراع العجيب عُرف عن الكـون ما كان غير معروف خـلال تاريخ البشر على وجه هـذه المعمورة. فالكون والعقل يظـلان مصدر إثارة لدهشـة الإنسـان التي تتكرر على الدوام - حتى قبل أن تأخذ بتلاليب أرسطو، فتثير فضوله فيضع أسس المنطق الصوري ليبدِّد دهشته والتي ماتزال مستمرة.

يتعلَّق الكون باتساع الفضاء الخارجي بما فيه من (ثقوب سوداء، وتصادم مجرات، ونجوم متفجـرة... إلخ)، أمـا العقل فيتعلق بالفضاء الداخلي بما فيه مـن (رغبات، وآمال... إلخ)، لكـن، ما زلنـا لا نملك، بل نعجز عن تفسير ذلـك التعارض الظاهر بيـن العقل والكون، إذ غُلِّفـا بالغموض الذي ما زال يفسح المجالَ للخرافات والسحـرُ كما يدع الفرص للمنجِّمين أن يحركـوا فضول الناس ليستمعوا إلى أحاديث الأبراج ببعض من قدر الاهتمام بالكلام عن الكون والمجرات والاكتشافات في هذه الميادين.

العالم كله في تغير وتطور، كما مر معنا مراراً، وكذا جميع عناصره التي هي فريسة هذا التطور، يموت القديم ويولد الجديد وينشأ.

ربما تزداد دهشتنا أكثر إذا قادنا الفضول إلى السؤال: متى وكيف نشأ الكون، وكيف نشأت الحياة على الأرض؟

نشـأ الانفجار الكبير الـذي كان ظهور الكون نتيجة له، من انفجار هائل من نقطة مادية، وصفـت بأنها كانت ذات كثافة لا نهائية وحجم مسـاوٍ للصفر، أي إن كل مادة الكون الحالية كانت - في لحظة ذلك الانفجار أو لحظة الفرادة- صفراً.

وكما أجاب (تيم فولغر) عن تساؤله: هل العالم موجود حين لا ننظر إليه؟ حينما تذكر الأبحاث أن دورة واحدة من دورات مجرتنا السماوية تساوي مليوني عام، وأن مبدأ تطور الإنسان بوصفه فكرة لا يسمح الكون ولا قوانين الفيزياء إلا بصورة دقيقة عدّها تفسيراً لوجود الحياة.

كثرت الفرضيات عن سر وجود الكون، فعالم الفيزياء الشهير «جون ويلز» الذي يُعدّ مستشاراً، في مضمار الأبحاث الكونية، رأى أن الإجابة عن سؤال سر وجود الكون تستدعي لا محالة الدخول في تعقيدات إحدى أغرب جوانب الفيزياء الحديثة، فهل وجود العلم الذي نسميه «ميكانيكا الكم» سيجعل الجواب سهلاً؟ يقول الفيزيائي ووتر: لست أدري إذا كان العقل البشري قادراً على الإجابة عن هذا السؤال. وتبقى الأسئلة تتوارد وشغف البشر بالمعرفة والأجوبة عن التساؤلات لا حدود لهما. إن موقعنا، بوصفنا كائنات حية تعيش وتموت بمرور الزمن، يقع في جذور السمة الأكثر مهابة من تجربتنا، ألا وهي التفاوت غير المحسوب والمستعصي بين مقياس الحياة الإنسانية وحقيقة الكون حولنا.

بين الكون والإنسان دائماً ما يثير الدَّهشة وما يستدعي الفضول ويقود إلى تطوير معارفنا وتعديلها وتجاوز قديمها ويفتح دروباً للتفكير وطرائق للبحث قد تقود إلى مفاجآت في كشوف علمية لا تنتهي عند حدّ.

عن الشاعر اليوناني القديم يوسيبيد، أنه قال:

إن المتوقع لا يقع أبداً، وإن الإله لا يبارك حدثاً إلا ما لم يكن متوقعاً. في نظرنا إلى المستقبل يواجهنا كثير مما استقر لدينا أنه يدخل في باب اليقين، لكن التجربة والممارسة وتطور العلوم وتزايد ما يبثه العلماء والباحثون من مقولات وفرضيات وما شابه، يؤكد مقولة المعري، أما اليقين فلا يقين.

في المقدمة التي كتبها فيدريركو مايور المدير العام لليونسكو سابقاً، لكتاب «تربية المستقبل» لمؤلفه إدغار موران، يتطرق إلى موضوعة اليقين، فيقول:

حينما ننظر إلى المستقبل نجد عدداً من اللايقينات فيما سيكون عليه عالم أولادنا وأحفادنا، لكن يمكن أن نتيقّن – على الأقل- من شيء واحد ألا وهو أنه: إذا أردنا أن تؤمّن الكرة الأرضية حاجات الجنس البشري الذي يعمرها، فعلى المجتمع الإنساني أن يتغير،

ينبغي أن يكون عالم الغد مختلفاً بعمق عن عالم اليوم. علينا أن نعمل على بناء مستقبل قابل للعيش ... ولا بدّ من تغيير طرائق تفكيرنا، وإعادة التفكير في طريقة تنظيم المعرفة وتشكيل سياسات التربية وبرامجها.

يحمل العلم معه، على الرغم من جوانبه الصورية نظرية للمعرفة شفيفة تستطيع أن تفسر كيف يمكننا نحن البشر أن نفهم العالم. التجربة تؤدي إلى النظرية، والنظرية الكوانتية تستطيع الآن إحياء إطار الحس المشترك، الذي أُجريت فيه التجربة، والذي تعيش فيه حيواتنا. والحس المشترك هنا هو ما نعني به الإدراك الفطري أو الإدراك العادي للإنسان العادي وتصوراته العامة للكون وللمعرفة، لذلك فهو مشترك بين الناس أجمعين. والمقصود بمفهوم الحس المشترك هو الفهم المشترك، ويطلق في الاستعمال على الآراء المشهورة والمسلَّم بها لدى الناس كافة، فمدركاتنا الحسية تكوِّن العقل العام الذي تأتي منه تصوراتنا ومكونات لغتنا.

يقول مالارميه: لم يوجد الكون إلّا كي يُعبَّر عنه في كتاب، ولولا الجمال الذي يفتدي الوجود وينتشله من هاوية العدم، لكان مصير المبدع الخالق الرعب وحشرجة اليأس والانتحار.

المراجع

(١)- ميشيو كاكو، مستقبل العقل، ترجمة: سعد الدين خرفان، عالم المعرفة، العدد ٤٤٧، نيسان، ٢٠١٧.

(٢)- غليفورد غيرتز، تأويل الثقافات،ترجمة: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٩.

(٣)- أليكسي نيقولاي فيتش أ. ن. ليونيتيف، دراسات مختارة في التطور النوعي والفردي للنفس، ترجمة: بدر الدين عامود، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٩.

(٤)- كارل بوبر، أسطورة الإطار، ترجمة: يمنى طريف الخولي، عالم المعرفة، العدد ٢٩٢، أيار، ٢٠٠٣.

(٥)- روجيه غارودي، واقعية بلا ضفاف، ترجمة: حليم طوسون.

(٦)- رولان أومنيس، فلسفة الكوانتوم، ترجمة: يمنى طريف الخولي وأحمد فؤاد باشا، عالم المعرفة، العدد ٣٥٠، نيسان، ٢٠٠٨.

(٧)- إدغار موران، تربية المستقبل، ترجمة: عزيز لزرق ومنيرالحجوجي، منشورات اليونسكو، ٢٠٠٢.

(٨)- بوحجة بن علي، المفهوم الكوسمولوجي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان ١١٤/١١٥.

(٩)- إدغار موران، النهج، ترجمة: هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ٢٠٠٩.

(١٠)- كارل ساغان، الكون، ترجمة: نافع أيوب لبس، عالم المعرفة، العدد ١٧٨، تشرين الأول، ١٩٩٣.

(١١)- لوك فيري، تعلم الحياة، ترجمة: سعيد الولي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ٢٠١٦م.

(١٢)- ستيفـــن هوكنج، الكون في قشـــرة جوز، ترجمة: مصطفى إبراهيم فهمـــي، عالم المعرفة، العدد٢٩١، آذار، ٢٠٠٣.

(١٣)- سيرج برونييه، أين تقع حدود الكون؟ ترجمة: عيسى صبودة، الثقافة العالمية، العدد١١٩.

(١٤)- جيم فولغر، هل العالم موجود حين لا ننظر إليه؟ ترجمة: شاهر عبيد، الثقافة العالمية، العدد١١٩.

(١٥)- روبرتـــو مانغاييير أونفر، يقظة الذات، ترجمة: إيهـــاب عبد الرحيم محمد، عالم المعرفة، العدد ٣٧٥، أيار، ٢٠١٠.

الديـــوان

الشـــــعر :

- إلى الوَباء مـودّعاً — شوقي بغدادي
- مـن كتـاب الحُبِّ والحَرب — إبراهيـم عباس يـاسيـن
- سأنسى بأنَّكَ تنسى — مـها هنيـدي

الســـــرد :

- أباهيـمُ... — جوليـا علي
- التبـاس — غسان حورانيـة
- الوشم — عمـاد الديـن إبراهيـم

إلى الوَباء مودّعاً

شوقي بغدادي

عندما أستطيبُ الوباءَ
وأهمسُ في أذنِه
أنْ يصاحبَني
نحو منفايَ
في آخر الكونِ
يسخرُ منّي
ويرفضني
أنني لستُ خصماً لَهُ

عندما أستريحُ
أقولُ لَهُ
أنت تجهلني
فأنا لا أطيقُ وجودكَ قربي

فَكفَّ بلاءَكَ عن بلدي
وخُذِ الأغنياءَ
دعِ الفقراءَ إذنْ
يا قبيحُ
يُصفّقُ عندئذٍ
ويقهقهُ
وهو يُغَمْغِمُ
يا للغبيّ الجهولِ
أتحسبُهمْ أغنياءَ
إذا ما تعفّفَ واحِدُهمْ
وهو دوماً جريحْ
يُداري الدِّماءَ ويَغسلُها
قبلَ أن يتشوَّه منظرُهُ

- العمل الفني: الفنان الراحل نعيم إسماعيل.

وهو مِثْلُ المسيحْ

فقيرٌ، نحيفٌ
كأنّ الهُزالَ يُزيِّنُهُ
والسقامَ يُلوِّنُهُ
وخصومي سواهُ
فكيفَ تصيرُ الثري الكسيحْ

جميع الذي في يديكَ وبيتِكَ
بعضٌ من الكلمات اللطيفة
مما تسمّونهُ الشِّعْرَ والنثرَ
انهضْ...
تعالَ إلى الزَّهْرِ
والعشبِ
والماءِ
والخضرةِ النّاميَةْ
تعالَ إلى فسحةٍ
للهواءِ النقيِّ
وغاباتِ أرضٍ
مُهَدَّدةٍ بالخرابِ
وطيرٍ يحلّقُ
أنأى فأنأى
فأعلى
مخافَةَ أن يُستباحَ
وأنّ الرياحَ
تداعبُ خَدَّيهِ

والبحرُ يصفو لمرآكَ
تقفز مثل الطيورِ إليهِ
فكلُّ الفضاءِ لكمْ
وجميعُ السماءْ

وداعاً إذنْ
لجنونِ الهواءْ
لظهري الذي يتمزّقُ
في حفرةِ الإنحناءْ
وداعاً لموتي القريبِ
ونوميَ عند المساءْ
فما مِن لوحشٍ عُواءْ
وما مِن صُراخٍ
وما مِنْ وباءْ...

❁ ❁ ❁

من كتاب الحُبِّ والحَرب

إبراهيم عباس ياسين

أقولُ لحاضرةٍ في الغيابِ...
لعيْنَيْكِ أتلو صلاتي الجديدةْ
وأهجسُ في حلكةِ الوقتِ باسْمكِ...
حتى شروق القصيدةْ
فأنتِ التي لا يزالُ...
يحاصرني كالرياحِ العنيدةِ حبُّكْ
ويسألني كلّ بُعْدٍ...
إذا ما استبدّتْ بيَ الذكرياتُ:
أما آنَ قُربُكْ؟
وإني أحبّكِ...
إني أحبّكِ...
إني أحبّكْ

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

تسافرُ في نومنا الطائراتُ...
أحبكْ
وتقصفُ أحلامنا الراجماتُ...
أحبّكْ
أحبّكِ في كلّ خفقةِ قلبٍ...
وفي كلّ رفّةِ هُدْبٍ...
وما بين حربٍ وحربٍ... أحبّكْ
أحبكِ فيما تقولُ الكواكبُ...
في فرحِ الأغنياتِ...
وفي أوجهِ العابراتِ الجميلاتِ...
في عطرِ نرجسةٍ لا يزالُ...
يؤثّثُ أشواقنا الحالمةْ
وفي وشوشاتِ الصباحِ المُذهّبِ...
في عُرْيِ صدركِ لما تنفّسَ كالصلحِ...
في الصمتِ والبوْحِ...
فيما تُسِرُّ ستائرنا المُسْدلاتُ...
وفي (آه) صيحتكِ الناعمةْ
ومابين هُدْنةِ يوميْنِ...
مابين صوتِ انفجارٍ وصوتِ انفجارْ
أحبكِ آسرةً كالصلاةِ...
وضاحكةً مثلما الجُلّنارْ
وأشهدُ أنكِ طاعنةٌ في الغيابِ...
وحاضرةٌ في دمي كالنهارْ
وما زال، حيث تركتِ خُطاكِ على الدربِ،
بالضوءِ يخضرّ دربُكْ
وقلبي يصفّقُ كالنهرِ خلف الضلوعِ...
إذا دقّ قلبُكْ
أحبّكْ.

❁ ❁ ❁

سأنسى بأنَّكَ تنسى

مها هنيدي

سأنسى بأنَّكَ تنسى
وأزعُم أنَّ الرحيل دعابةْ
سحابةُ حزنٍ تغلِّفُ وجهَكَ ليستْ سحابةْ
ولا ذاك حزناً ويأسا
وأنسى بأنَّكَ تنسى...
أصوغُ الرسالةَ تلوَ الرسالةِ...
منكَ إليَّ
وأتلو بصوتِكَ أبياتَ شعرٍ
على مسمعيَّ
وأهتفُ «أهلا» لطيفِك جاء يزورُ صباحاً
و«عِمتَ مساء» لطيفٍ يغادرني في العشيّةْ

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

وما مِن ضيوفٍ لديَّ
ولا كان ذاك شراباً
ولا تلك كأسا
ولكنْ.... سأزعمُ أنَّكَ تأتي
وأنسى بأنَّكَ تَنسى

سأقصدُ دربَ المحطّةِ ذات صباحٍ... ككُلِّ صباح...
أهيئُ كفّي للُقيا يديكْ
ومنديلَ عطرٍ يكفكف دمعاً
سينسابُ- لا بدّ- من مقلتيكْ
ولكنْ...
وحين يغيب نهاري
ويأتي قطارٌ وراء قطارٍ
بكلّ الأحبّةِ إلّا حبيبي
سأفهمُ أنَّ المجيءَ
استحال عليكْ!!
وأنَّكَ مثلي... تذرف دمعاً
وتأسى
وأزعم أنَّكَ لا بدّ تأتي
وأنسى...
بأنَّكَ تَنسى.

❁ ❁ ❁

أباهيمُ...

جوليا علي

ابتلع الأرقُ النومَ من عينيها، حتّى الصباح الباكر، من دون أن تجد مسوّغاً له. كانت ليلة ثقيلة حارّة، ملّتها ساعاتها التي مرّت ببطء. شعرت بشيء ما في يدها، حين اتّكأت عليها لتنهض من السرير، غير أنّها لم تكترث له بسبب الإرهاق. نظرت إلى ساعة الحائط، التي شاخت عقاربُها، وهي تلاحق الأعدادَ لتبقى معلّقة على جدار الزمن، كانت تشير إلى السابعة. سمعت صوت ضربات مضطربة متقطّعة لمعول عامل يحفر جانباً من الشارع المقابل لنافذتها، ممّا زاد في توتّرها. مشتْ بتثاقل صوب المغسلة، وما إن أمسكت الصنبور، حتّى جفَلَت حين لم تجد إبهامَها الأيسر! وما لبثت أن صُعقت من هول الصدمة، حين مرّرتْ أصابعَ يدها اليمنى المرتجفة في مكان إبهامها المفقود، فلم تجد له أيّ أثر! تسمّرت في مكانها، وفي محاولة يائسة منها لتكذيب حاسّتَي الرؤية واللمس؛ كررتْ عدّ أصابع يدها اليسرى، التي اعتادت أن تستعملها في الكتابة، وإمساك الأشياء، وتناول الطعام، وغير ذلك من الأفعال؛ لكنّها أربعة... أربعةُ أصابعَ فحسب!

- العمل الفني: الفنان الراحل نعيم إسماعيل.

ظنّت أنّ مرضاً جديداً خطيراً قد اجتاح المدينة، وهي أوّل ضحاياه. تساءلت مذعورة:

أيّ مرض هذا الذي التهمَ إبهامَها الأيسر بلقمة واحدة؟

في محاولة أخرى لتفسير الأمر، هذه المرّة، وإقناع نفسها بالمنطق، فكّرتْ في سرّها:

لا أحد يُنكر الأمراضَ الغريبة، التي تظهر فجأة بتسميات مختلفة، أمراض خطيرة، غالباً ما تحصد أرواحَ كثيرين، وجلّهم من الفقراء والكادحين!

تفحّصت يدَها ثانية بعينين جاحظتين؛ تكادان، هما أيضاً، أن تغادرا جسدها كي تجِدا لها إبهامَها. ارتعدتْ فرائصُها حينما أيقنت أنّ يدَها شبهُ ممسوخة؛ بأربعة أصابع!

ساقاها المرتجفتان حملتاها إلى غرفة الجلوس. ارتمت على كرسيّ، والتقطت بأصابعها الأربعة جريدةً، مضى على إصدارها أكثر من أسبوع، وبدأت تقلّب صفحاتها بيدها اليمنى، على غير عادتها، إلى أن وجدت صفحةَ المفقودات، وبدأت تبحث، علّها تجد أناساً آخرين فقدوا أباهيمَهم، أيضاً، ونشروا ذلك في الصحف، لعلّ من يجدها يسلّمها إلى ذويها! لكنّ سرعان ما حدّثت نفسها:

أيّ عاقل يُقْدِم على نشر إعلان بفقدان إبهامه، أو أيّ عضو من جسده؟! لو فعل ذلك لرموه بالجنون.

انتفضتْ فجأة في مكانها، ثمّ أسرعت إلى سريرها، تبحث عن إبهامها، لربّما كان عالقاً بشيء ما، أو أنّه غافَلَ بقيّةَ أصابعها، واختبأ تحت الوسادة لغاية في نفسه، أو ربّما سقط من يدها تحت السرير!

خرجت مسرعة من البيت، وبعد أن تجاوزت العامل بخطوتين، انتبهت إلى أنّه لا يحسن إمساك معوله. التفتت إليه، وأمعنت النظر في يديه، وذهلت حين رأت يدَه اليمنى بلا إبهام!

تســارعت خطواتها لتسابق أنفاسَها، إلى أن تعثّرت بأحد المطبّات، فاندلقت من ذاكرتها فِكَر راودتْ ذهنَها ذات «مَصير»...

على الرغم من ازدحام الشــوارع، إلّا أنّ اضــطراباً غريباً كان يخيّم عليها. انعطفتْ إلى حيثُ جرّتها ســاقاها في شــارع، يُفضي إلى مكتب الصحيفة؛ حيث تعمل منذ تخرّجت في الجامعة، قبل خمسة وعشرين عاماً.

دخلت الغرفة، جلست متهالكةً إلى مكتبها، الذي يتوسّط مكاتبَ زميلاتها وزملائها، ولاحظت أنّهم غير منكبّين على الكتابة، كعادتهم، حتّى إنّهم لا يمسكون أقلامهم! أصيبت بدوار، حين جالت ببصرها بين أيديهم، ووجدت أكثريتَها قد فقدتْ إبهامَها الأيمن، وقليلاً منها فقدَت إبهامَها الأيسر!

حين اســتعادت وعيها، نظرت إلــى يد زميل لها؛ هو أكثرهم تميّــزاً وطموحاً وجرأة، كان يقف قرب النافذة، يمسك بلفافة تبغ بين السبابة والوسطى، وهو يبتسم ساخراً:

الحمد والشكر لله... إمساك لفافة التبغ لا يحتاج إلى إبهام...

فــزّت مــن مكانها، وانطلقــت إلى دائــرة النفوس (الأحــوال المدنيّــة) القريبة، كانــت أرتال المراجعين تبتدئ في الطابق الثاني للمبنى، وتنتهي بالمدخل الرئيس، أيديهم ترتفع؛ بلا أباهيمَ، وأصواتهم تتعالى مستنكرةً:

- ...وكيف نبصِم وقد فقدنا أباهيمَنا؟!

هرعتْ إلى الشارع؛ وفوجئت بحشد من البشر، يرفعون لافتاتٍ كُتِب عليها:

(أعيدوا لنا أباهيمَنا).

لفتَها رجلٌ مســنّ ينتصــب كأربعينيّ بين المحتشــدين، يســند إلى صدره كتاباً ســميكاً قديماً بأصابعه الأربعة، وفي يده الأخرى يحمل لافتة كتب عليها:

(خذوا خناصرَنا أو بناصرَنا، وأعيدوا لنا أباهيمَنا).

شــقّت طريقها بين الجموع إلى نهاية الشارع؛ حيث اصــطدم بصرها الشارد بواجهة زجاجيّة لمطعم فخم، ظهر زبائنه بوضوح. أصيبتْ بالذهول، حين رأت كلّاً منهم يمسك السكّين بأصابعه الخمسة، والشوكة بأصابعه الخمسة الأخرى!...

❁ ❁ ❁

التباس

غسان حورانية

كان عفيف مضـطراً في هذا اليوم إلى الخروج من العمل قبل موعد الانصـراف بساعة واحدة بسبب موعده عند طبيب الأسنان.

تأمل عقارب سـاعة يده فوجدها تقترب من الثالثة عصـراً، وقبل أن يضع هاتفه المحمول في جيبه أخذ يستعرض سريعاً رسالة وصلته من زوجه على (الواتس آب).

لوى عفيف شفته السفلى، وأخذ يحرك رأسه يمنة، ويسرة، مستهجناً أصناف كثير من المواد التي حفلت بها رسـالتها، ولاسـيما أن الشـهر قد تجاوز نصـفه الأول بنحو ثلاثة أيـام. تأمّل تلك الأصـناف بعناية وبعين السـخط: «زيت نباتي... زعتر أخضـر... جبنة شـلل... سـكّر... حلاوة طحينية».

تحسَّـس جيبه الخلفي وأخرج محفظته فإذا ما فيها من نقود لا يكفي لشـراء نصـف المطلوب تأمينه. أطرق رأسـه، وشـرع يستذكر الحوار الذي دار ليلة أمس بينه وبين زوجه حول حاجة البيت إلى بعض السـلع الضـرورية. وحينما أعلن عفيف عجزه عن تأمين طلباتها ارتفعت نبرة الحديث،

- العمل الفني: الفنان الراحل نعيم إسماعيل.

وثارت ثائرتها، وألحّت عليه أن يطلب سلفة على المعاش، فثار في وجهها، وذكّرها بما عاناه من ضيق وهو يسدد أقساط السلفة القديمة.

كانت أسرة زوجه نورا ميسورة الحال نسبياً، فأخوها تاجر مهم في سوق الحريقة، ولديه معمل لصناعة الملابس القطنية، وكان يخصص لأخته راتباً شهرياً يكفيها مصاريفها الشخصية، وبعض ما يحتاج إليه أبناؤها، وهذا ما جعله بمنجاة ومنأى عن شرور طلباتها في السنين الماضية، ولم تكن تطلب منه مالاً إلا عند الضرورة، لكنها بعد ما أصاب الجميع في السنوات الأخيرة من غلاء المعيشة، صارت تنفق ما تحصل عليه من أخيها في وقت قصير.

ومما زاد في انزعاجه من طلباتها أنه كان قد وعد الطبيب أن يسدد له في ذلك اليوم عشرة آلاف ليرة دفعةً على الحساب.

حار في أمره حيال ما يجري، فهو يعلم أن زوجه لديها مبلغ من المال، لكنه يعلم أيضاً العواقب الوخيمة التي ستحصل لو أنه تجرّأ وطلب منها شيئاً منه على سبيل الاقتراض، إذ ستعدُّ ذلك تطاولاً عليها، واستباحةً لمالها، وسيكون فريسة سهلة لها، وعليه أن ينصت بأذن صاغية إلى شريط مكرر من «الهت، والنق» والنكد مسبق الصنع حول إنفاقها الدائم على المنزل، إضافة إلى أسئلتها التقليدية: هل شقيقها حاضر وموجود دائماً؟ إلى متى ستبقى تستعين به؟ وهل هو مجبر أن ينفق عليهم مدى الحياة؟

كان عفيف يعرف أن الأمور ربما لا تنتهي عند هذا الحد، فقد تطال ثورتها مجال عمله، فعلى الرغم من أنه يبذل جهداً كبيراً خلال عمله كاتباً للسيناريو، ومدققاً درامياً في إحدى شركات الإنتاج الفني، إضافة إلى كتابة القصة القصيرة، إلا أن زوجه توجه إليه الاتهام دائماً بالتراخي

والبلادة وقلة الحيلة والتقاعس في البحث عن العمل الحقيقي المجدي الذي يأتي بالمال مستسلماً لعمله في الكتابة التي لا تسمن ولا تغني من جوع.

على الرغم من كل ما فكر فيه، وعلى الرغم من معرفته للنتائج مسبقاً إلا أنه وجد نفسه مضطراً إلى السماح ليده بارتكاب جناية الاتصال بها قبل مغادرته مكان عمله.

وبعد أخذ ورد، وشرح مطول عن تردي أحوالها المادية. استجابت نورا لطلب زوجها، ووافقت أخيراً على منحه عشرة آلاف ليرة، وقد أسعده أنها تريد الذهاب أيضاً إلى طبيب الأسنان في ذلك اليوم بسبب ألم متفاقم في أحد أسنانها، فاتفقا أن يلتقيا عند العيادة السنية في وقت محدد فيأخذ منها المبلغ المتفق عليه.

دخل عفيف غرفة الانتظار، فوجد فيها رجلاً طويل القامة، أسمر البشرة يتصفح إحدى المجلات، وكان باب غرفة الطبيب مفتوحاً كعادته... فأشارت إليه (السكرتيرة) بالدخول.

كانت غرفة الطبيب كبيرة. فيها كرسيان للمعالجة اعتادت إحدى الطبيبات أن تعالج على أحدهما بعض الحالات للمرضى من النساء والأطفال، في حين كان الطبيب «سحبان العصبي» يتصدى للحالات الصعبة نسبياً.

نظر عفيف إلى الكرسي الآخر، فوجد زوجه مستلقية وأمامها الطبيبة تتابع معالجة سنها، وعلى الرغم من أنه لم يظهر له إلا جزءاً من وجهها استطاع أن يقرأ في تعبيرات ملامحها علامات عدم الرضا، والسخط، وتأكد له ذلك لأنها لم تشارك الطبيب والطبيبة في رد السلام عليه عند دخوله، لكنه لم يكترث بذلك لأنه من ضمن طباعها التي اعتاد عليها.

كان الدكتور سحبان ينوي في هذه الجلسة وضع اللمسات الأخيرة للسن قبل التحضير لتلبيسه، وفي حين كانت الممرضة تحضّر الخليط المعدني المطلوب، دار بين الدكتور سحبان وعفيف حوار يتعلق بكتابة السيناريو، إذ أخذ عفيف يشرح أمامهم عن طبيعة مسلسله الأخير، وما يحمله من مشاعر عارمة بالنبل، والصدق، والعفة، وأن الغنى الحقيقي هو غنى النفس، وما إلى ذلك من خصال حميدة تقود البطل في النهاية إلى النجاح وتكوين الثروة، وكم كان مسروراً، لتفاعل الطبيب، والممرضة، والرجل الجالس في غرفة الانتظار، و(السكرتيرة) مع كلامه، وتشوقهم لمشاهدة المسلسل بعد تصويره، لكن ما أثار استغرابه هو اكتفاء زوجه باصطناع ضحكة صفراء

اعتاد أن يراها في وجهها دون أن تعلّق بشيء، فعرف أنها ليست راضية عنه، وهنا أخذته الظنة أنها ربما تكون هي الأخرى قد أصابها ما أصابه من نفاد للمال، فأزعجها طلبه، وربما يكون تفاعل الممرضة المبالغ فيه مع كلامه، وضحكتها الرنانة سبباً في غيرتها واتخاذها منه ذلك الموقف. لم يكترث كثيراً لذلك وهو يعلم أنها لا تحتاج عادة إلى أسباب حقيقية لتتخذ منه مثل تلك المواقف.

أفاق عفيف من شروده حينما طلب منه الطبيب أن يفتح فمه، فاستمر عدة دقائق على تلك الحال حتى أنهى الطبيب عمله، وقبل انصرافه إلى غرفة الأشعة لأمر ما طلب من الممرضة أن تزيل القطنة من فم عفيف بعد خمس دقائق، ليكون بإمكانه الانصراف.

في هذه الأثناء كانت الطبيبة غارقة حتى ذقنها في فم زوجه تخوض غمار معالجة سنها وسحب عصبه، فعرف أنه لن يستطيع التحدث معها، وطلب المبلغ منها، وهي على تلك الحال.

استدارت الطبيبة تبحث عن شيء، فوجد في ذلك فرصة سانحة، ليخرج المبلغ المتفق عليه من حقيبتها، وينصرف، ليحضر الأغراض المطلوبة كسباً للوقت.

فصل عفيف بسرعة عشرة آلاف ليرة عن رزمة نقود كانت مودعة في الجيب الخلفي للحقيبة، ثم أعاد الحقيبة إلى مكانها، ودسَّ النقود في جيبه، وتوجه بثقة وثبات نحو غرفة الانتظار بغية مغادرة العيادة.

لم يكد يخطو الخطوة الثالثة في غرفة الانتظار حتى استوقفتْه يدُ ذلك الرجل الأسمر وهي تضرب على كتفه بقوة قبل أن يقول له: هل انتهيت من التحدث عن النبل، والشرف، والصدق، والعفة، والخصال الحميدة، لتغافل الجميع بعد ذلك وتسرق الحقائب؟ هيا أعد النقود التي دسستها في جيبك أيها اللص المنافق قبل أن أفضحك.

أصابت عفيف الدهشة، فراح يتأمل وجه ذلك الرجل وهو لا يعلم دوافعه إلى هذا الكلام، ثم افترَّتْ شفتاه عن ابتسامة صفراء مصطنعة، وشرع بالتحدث إليه، ليستوضح منه مقصده، لكنه صعق في مكانه حين مشاهدته زوجه تفتح باب غرفة الانتظار قادمة من خارج العيادة، وهي تلتقط أنفاسها بصعوبة، لتعتذر منه عن تأخرها عن ملاقاته حسب الموعد المتفق لأسباب خارجة عن إرادتها.

❁ ❁ ❁

السـرد...

الوشم

عماد الدين إبراهيم

كان يريدُ التقاطَ صـورةٍ للخاتم في إصـبعِه ليرى مدى انسجامِه مع ساعة اليد، ضبط الهاتف المحمول لالتقاط الصـورة، ثم... وميض. التقط صـورةً تجمعُ الخاتمَ الفضـيَّ بالرسم الهندسي المنقوش على سـطحه مع سـاعة اليد بلونها (المُنَكَّل) وميناها الأسود... انسجامٌ واضحٌ بينهما، همَّ بأن يشـعرَ بالسـرورِ والارتياح، ولكنْ فجأةً لفتت نظرَهُ بُقعٌ بنيةُ اللـونِ على ظاهرِ يدِه، من أين هذه البقع؟ كبَّرَ الصورة جيِّداً، دقَّقَ في البقعِ البنية. ترك الهاتف المحمول جانباً وأخذ يتأمَّل يدَه، يتأمَّلُ البقعَ البنيةَ وكأنَّه يراها أوّل مرّة.

نعـم، إنهـا المرة الأولى التي يرى يده فيها، صـحيح أن نظره يمرُّ في كل حينٍ على يده... حين يكتب... حين يقرأ... حين يغسـل يديه... حين يصافح صديقاً... حين... وحين... وحين... إلخ، لكن الآن، أوّل مرّة، يدقِّق ويُمعن النظر في ظاهر يديه، شعر بشيء من الانكسار والخيبة، وعَلِمَ أنَّ الزمنَ قد أدركه، وأنَّ ما يشعر به من شبابٍ وفتوةٍ ونشاطٍ هو شعورٌ سطحيٌّ ظاهريٌّ، ولكنَّ الحقيقة أنَّ الزمن يفعل فعله فيه. في جسـده. في كلِّ خليةٍ في جسـمه، لكنْ بكلِّ هدوءٍ وصـبرٍ ومكرٍ أيضاً،

- العمل الفني: الفنان الراحل نعيم إسماعيل.

ولا تلهيه عن فعله تلك البهرجة التي يحيط بها المرء نفسه، أو بالأصح يخدع بها نفسه.

عاود النظر إلى تلك البقع البنية التي تتمدد على ظاهر يده، هي ليست وشماً أبداً، فهو منذ صغره كان يكره الوشوم وينفر منها، على الرغم من أنها كانت دَارِجةً في تلك السنوات قبل عقود من الزمن، كان بعض الناس يحبذها و(يدقُّها) لدى النَّوَر بالإبرة بوصفها نوع من الزينة والتباهي، إذ تعطي لوناً أخضرَ كامداً يميلُ إلى الزُّرقةِ على الجلد، وبرسوم مختلفة، كان النَّوَر ماهرين في رسم الوشوم على الجسد، في أماكن مختلفة منه: اليدان، الخدان، أرنبة الأنف، الجبين، القدمان، الساقان... إلخ. كان بعض أصدقائه (يدقّون) وشماً بأسماء حبيباتهم، أو يطلبون رسوماتٍ وأشكالاً معينة يُعجَبون بها ويتحمَّلون الألم، ألمَ الوخز بالإبرة كي يتباهوا بالوشم، وربما بعد مضيِّ أشهرٍ قليلة أو سنوات يختلفون مع حبيباتهم، أو لم يعودوا معجَبين بالرسمِ الموشوم على يدهم، فيعمدون إلى تحمُّل الألم من جديد كي يطمسوا ملامحه بوشم جديد. كان يكره هذه الوشوم لسببين: أولاً لأنه غير مستعدٍّ لتحمُّل الألم، وثانياً لأنه ربما غيَّر رأيه في المستقبل -وهذا ما كان يحصل مع أصدقائه دائماً- في أهمية هذا الوشم، فماذا سيفعل؟ لذلك كان جسده خالياً تماماً من أيِّ وشم، فمِنْ أين جاءت هذه البقعُ البُنِّيَّة التي تتمدَّدُ وتتسعُ على ظاهرِ يديه؟

تأملها مجدداً وانتابته لحظة حزنٍ وانكسار. إنه الزمن، لقد كبُرَ، لقد تجاوز الخمسين من عمره، وهذه البقع البنية التي يراها الآن كبيرةً كانت سابقاً نقطاً صغيرةً بالكاد تُرى، كانت نَمَشاً على جسده خُلِقَت معه، لونها بُنِّيٌّ غامقٌ، نقاطٌ صغيرةٌ جداً، لكنها الآن تمدَّدت واتسعت، وتفتَّحَ لونُها إلى بُنِّيٍّ ترابيٍّ.

استرخى على كرسيِّه. مدَّ نظره إلى الأفق البعيد، وحده في المنزل، الجميع خرج إلى مشاغله وأعماله. وحيداً يجلس الآن بشيء من الانكسار والخيبة. نظر إلى الخاتم ذي اللون الفضي الذي اشتراه بالأمس ونقش عليه رسماً هندسياً مميزاً، كمْ كان يتوق إلى اللحظة التي سيلبسه فيها، يضعه في خنصر اليد اليُسرى ليرى الانسجام بينه وبين ساعة يده.

لقد بحث كثيراً في أماكن بيع الفضيات من سوق المهن اليدوية حتى سوق الحريقة، إلى ساحة المسكية في نهاية سوق الحميدية أمام الجامع الأموي، باعة الأرصفة الذين يبيعون الخواتم المعدنية والتقليدية، عن خاتم دونَ أيِّ نقشٍ عليه، لا يهمُّه من أيِّ مَعدِنٍ كان، حتى يتمكَّنَ من وضع الرسم الذي أعجبه، وهو رسمٌ قرأ عنه في الحضارة الفرعونية، على هيئة نقشٍ هندسيٍّ يُدعى (خاتم الزُّهرة)، وجد طلبه لدى بائع يبيع الخواتم التقليدية زهيدة الثمن، كم كان سروره كبيراً، إنه حسب الطلب، سطحه مربَّع الشكل، أملس خالٍ من أيِّ نقش، اشتراه فوراً، توجَّه إلى محلٍّ آخر يعمل فيه شابٌّ مختصٌّ بإنزال أيِّ نقشٍ يريده الزبونُ على أيِّ قطعةٍ معدنيةٍ أو بلاستيكيةٍ عن طريق (اللايزر)، هناك أعطى الشابَ النقشَ المطلوب، فأدخله على الحاسب وعالجه بأسلوبه الخاص، ثم تناول منه الخاتم. دقائق قليلة وكان النقشُ المطلوبُ مرسوماً بكلِّ دقة على سطح الخاتم. شعر بسعادةٍ كبيرةٍ. وضعه في إصبعه، خنصرِ اليدِ اليُسرى، وخرج مغموراً بالسعادة، فكَّر أنه حينما يصل إلى البيت سيلتقط صورةً ليده بالخاتم الجديد المميز مع الساعة، ويجعلها (حالة) له على (الواتس آب)، وأيضاً سينزلها على صفحته على (الفيسبوك). بالتأكيد ستكون صورةً مميزةً وستلفت انتباه كلِّ أصدقائه.

وصل إلى البيت، التقط بآلة تصوير الهاتف المحمول الصورة وهمَّ بوضعها حالةً له. لكنْ... بَدَت له تلك البقع اللعينة على ظاهر يده، فألغت كلَّ رغبةٍ، وحرفت تفكيره باتجاهٍ آخر.

عاد بذاكرته سنواتٍ وسنوات إلى الوراء، عاد إلى الطفولة والمراهقة والشباب، كانت هاتان اليدان طريتين لدنتين بيضاوين وصغيرتين. تذكَّر محاولاته الأولى للإمساك بالقلم في الصف الأول، كم كان يجد صعوبة في الإمساك بالقلم بين السبابة والإبهام مُسنِداً إياهُ إلى الإصبع الوسطى ليخطَّ حروفه وكلماته الأولى. كم نال من العقاب من معلمته في المدرسة، ومن أمه في البيت التي كانت تتابع دراسته مع إخوته رغم أميتها وعدم معرفتها القراءة والكتابة، لكنه كان

يظنهـا لا تقلُّ عن المعلمة معرفةً وفهماً. عانى وعانت معه حتى أتقن إمسـاكَ القلم والكتابة بخطٍّ جميلٍ ومرتَّبٍ.

تذكَّر كم تحمَّل ظاهرُ يده من العقوبات والضرب بالمسطرة من بعض الأساتذة في المرحلتين الابتدائيـة والإعداديـة، إذ يعمدون إلى أقسـى العقوبات، وهي الضـرب على ظاهـر اليد بخلاف المعلمين الآخرين الذين يعاقبون بالضرب على باطن اليد، أي على راحة الكف، وهو أقلُّ ألماً.

كمـا تذكَّـر تلك اللعبة التي كانوا يلعبونها صـغاراً، إذ يلعبها اثنان فحسـب: يضـع الأول يديه مقلوبـة علـى الأرض، في حين يحاول الآخر - وهو واضـعٌ يديه الاثنتين علـى عينيه - بمفاجأته وضـربه على يديه قبل أن يسحبهما، وإذا فشـل تنقلب الأدوار ويحلُّ أحدُهما مكانَ الآخرِ وهكذا، وكـم مرة جاء إلى البيت ويداه محمرتان من الضـرب، ولكنها كانت لعبـةً مثيرةً للأولادِ في ذاك الزمـن، حـاول أن يتذكر صـديقه - في تلـك المرحلة- الـذي كان يلعب معه تلـك اللعبة، حاول جاهداً... نقَّب في ذاكرته الوجوهَ والأسـماءَ، لكنه عجِز عن تذكُّرِهِ، هذا أيضـاً مؤشـرٌ آخرُ على فعل الزمن، ضعفُ الذاكرة، تُرى هل سيصيبه مرض الزهايمر الذي قرأ عنه كثيراً في الصحف وسَـمِع عنه في الأخبار في سـنوات عمره القادمة؟ انتابه شـعورٌ بالخوف، عجِز عن تصـوُّرِ نفسه غيرَ قادرٍ على تذكُّرِ أيِّ شيء، حتَّى إنَّه خاف من الاستمرار بهذا التفكير ولو كان خيالاً، وتساءل: أيُّ مصـيرٍ ينتظر الإنسان؟ وأيُّ شـيخوخةٍ يصيرُ إليها؟ تذكَّر أنَّ والدتَه كانت تدعو دائماً دعوتَها المفضلة: (الله يستُر كبرتنا).

نعم... ما أجملَها من دعوةٍ، ردَّدها بينه وبين نفسـه، تُرى كيف شـكلُ يدي والدته الآن؟ حاول أن يتصـوَّرَه، لكنه عجز. لم يخطر بباله الانتباه إلى يدَي تلك الأم العجوز، وما فعل الزمن بهما. تلكما اليدان اللتان بفضلهما وبعذابهما وبالأعمال الصعبة التي قامتا بهما استطاع متابعة تعليمه وصـار علـى ما هو عليـه الآن، قرَّر بينه وبين نفسـه أن يدقِّقَ النظر في يدي أمه حين سـيزورها، ليـرى مـا تركه الزمن والعمل من تجاعيد وأخاديد عليهما، ليقارن بين يديه اللتين لم تتعبا كثيراً فـي مزاولة العمل اليدوي والزراعي، ويدي أمه التي كافحت وتعبت ولم تتردَّد في القيام بأي عملٍ - مهما كان متعباً- من أجلهم ولتأمين احتياجاتهم. حاول أن يتذكر أيضاً يدي أبيه المتوفى منذ سنوات... لكن عبثاً لم يستطع.

تأمَّل الخاتمَ والساعةَ واتِّساقَهما في يده. شعر بسخافة تفكيره، بتفاهته وصَغاره وهو يَشغَلُ نفسَه بهذه الترهات، تمنَّى لو عاد به الزمنُ إلى الوراء عشرين... ثلاثين سنة، تخيَّلَ لو أنه الآن إلى جانب أمه وأبيه يعملون في (حاكورة) البيت، ينكشون التربة ويزرعون الفول والحمص، ويبذرون البقدونس والخَسَّ وشتلات الطماطم لتأمين حاجة البيت من هذه الخضراوات والبقول، لكنْ... هيهات... هيهات.

نظر إلى هاتفه المحمول، اجتاحته رغبةٌ بتحطيمه، لكنَّه كبحَها، كبحها لسببين: لأنَّ سعرَه غالٍ ولن يتمكنَ من شراء جهازٍ جديد، حين تزولُ السَّكرةُ وتأتي الفكرةُ كما يقولون، ولأنَّ هذا الجهاز أصبح ضرورياً جداً في حياتنا، وإذا انساق وراء رغبته الانفعالية الآن فسيندم لاحقاً، تذكَّر أن أباه توفي قبل أن يغزو هذا الجهاز حياتنا ويتغلغل في كل تفاصيلها، أمَّا أمُّه فهي تستعمله هاتفاً فحسب، لتتواصلَ معهم ويطمئنوا عليها، لقد اشترته من تعبها وجهدها وممَّا ادخرته، ولم تطلبْ من أيٍّ واحد منهم شراءه لها حتى لا تحمِّله عبئاً جديداً فوق كثير من الأعباء التي يتحملها لتأمين احتياجات أسرته، فهي تعرف ظروفهم الصعبة وتُقَدِّرها، شعر الآنَ أنه لا يقدِّرُ جهودَ والدَيه، وكم تعذَّبا من أجله وأجل إخوته، لم يعيشا حياتهما إلا من أجل توفير ما يحتاجون إليه، لا يذكر أنه كانت لهما رغباتٌ خاصة، أو أنهما اشتريا أشياء لهما، كلُّ شيءٍ كان للبيت والأولاد، نعم... له ولإخوته، وها هو الآن يضيِّعُ وقتَه وماله بحثاً عن اتساق تافه بين خاتم وساعة يد يريدُ أن يتباهى بهما في صورة فارغة يضعُها على (الواتس آب أو الفيسبوك)؟!! أيُّ صَغارٍ وفراغٍ وسُخفٍ وصلَ إليه تفكيرُه؟ شعر بالغمِّ يملأ صدره، نزع الخاتم من إصبعه وألقاه جانباً، الخاتم الذي كان قبل قليل مميزاً ومدهشاً صار قطعةً معدنيةً لا قيمة لها في نفسه. أغلق الهاتف المحمول حتى لا يسمعَ رنينَه إذا ما اتصل أحدٌ به. خلع ساعته من يده. رأى من جديد تلك البقعَ البنيةَ بلونها الترابي تتمدَّد وتتقلَّص، تتَّسعُ وتصغُرُ، وظاهرُ يدِه يتجعّدُ وينبسطُ، أصابعُه تنكمش وتتمدَّد... تُرى ما به؟ ماذا أصابه؟ لماذا التوى رأسه مُنحنياً على كتفه الأيمن؟ تُرى أيُّ صورةٍ أغمضت عليها عيناه؟!

❁ ❁ ❁

آفاق المعرفة

- في ألف ليلة وليلة — حسام الدين خضور
- الغساسنة العرب ودولتهم — د.محمود حمود
- أبو الطيب المتنبي بين الشاعرية والحلم السياسي — د. فايز عز الدين
- الكون والمقياس النسبيّ للفكر — فايز فوق العادة
- المعاناة الاجتماعية والبعد الجمالي في قصائد جمال المصري — صبحي سعيد قضيماتي
- مسرحيّة أهل الكهف (سؤال الأبديّة والحبّ) — عبير غالب علبة
- في أخطاء الترجمة وعيوبها — عبد الله بديع فاضل
- من الخروج إلى العروج للدّكتور وفيق سليطين — د. ثناء المحمد

في ألف ليلة وليلة

حسام الدين خضور

يحقُّ لنا، نحن العرب، أن نفتخر بإرث أدبي يعزّ مثيله في العالم. لدينا تحفة أدبية ثقافية، لا تنتمي إلى كاتب بعينه، تشكَّلت بعمل كتَّاب مجهولين على مدى مئات السنين، وربما أكثر، حتى أخذت شكلها الحالي، ورسَّخت انتماءها العربي.

شغل العمل على ألف ليلة وليلة الكتّاب، قديماً وحديثاً، عرباً، ومن جنسيات مختلفة. كان سؤال مَنْ ألّفها أحد تلك المشاغل. فقد نسبها حمزة الأعرجي[1]، بعد بحث طويل، إلى أبي حيان التوحيدي، وحجته في ذلك تشابه أسلوب حكايات ألف ليلة وليلة وأسلوب أعمال التوحيدي. وحار آخرون في أصلها فقال بعضهم: إنها فارسية، ودليلهم على ذلك كتاب هزار أفسانة «ألف خرافة»، وقال بعض آخر: إنها هندية وبرهانهم، هو أن تقنيات حكايات ألف ليلة وليلة مشابهة لتقنيات الحكاية الهندية، في ذلك العهد.

لكنهم إذا كانوا قد اختلفوا على النسب، فقد اتفقوا على أن ثمة مجموعتين في الحكايات: الأولى بغدادية والثانية مصرية.

وصفوا البغدادية بأنها حكايات شعبية صوَّرت النعيم والترف الذي يعيشه أهل البصرة.

وقالوا عن المجموعة المصرية إنها تنقسم إلى قسمين: ينتهي القسم الأول في القرن الخامس الهجري ويتَّسم بأسلوبه المهذّب، وينتهي القسم الثاني في القرن العاشر الهجري، وتدور أحداثه حول اللصوص والمحتالين وقصص التصوف.

تناولت الأبحاث أيضاً طبيعة الشخصيات التي حفلت بها الحكايات، والنظرة النمطية إلى المرأة، حتى إنهم تفننوا في دراسة دلالة العنوان، فقالوا: إنه يعني لا نهاية.

ومع ذلك ظلت هناك مسألتان مهمتان مهملتان، لم يعرهما الباحثون اهتماماً، هما الدافع وراء الحكاية، والبعد العاطفي في حكاية شهرزاد.

مفتـــاح الدافع نجده لدى شهرزاد، التي يُفترَض أنهـــا الراوي لحكايات ألف ليلة. إن هذه الشخصية، التي ألهمت مجموعة من الموهوبين، فأبدعوا أعمالاً خالدة حملت اسمها -ليست رائعـــة ريمسكي الموسيقية شهـــرزاد آخرها- إذ ابتكرت وسيلة أنقذت بها حياتها وحياة بنات جنسهـــا في مملكة شهريار. والمهم في الأمر أن ذلك لـــم يأتِ مصادفة، بل كان عملاً مدبراً ومرسوماً بدقة.

كيـــف توصلت شهرزاد إلى فكـــرة أن لديها المقدرة على اجتذاب اهتمام شهريار بحكاية؟ مَنْ يراهن على حياته بحكاية، لن يقدّم حكاية عادية. ربما كان مجيئي، أنا، إلى القصة بسبب تأثير تلك الحكايات التي كان أبي - رحمه الله- يحكيها لنا وللجيران كل ليلة. كان ذلك قبل أن نعـــرف التلفاز. في ذلك الزمن، كان أبـــي يقصده أهل الحي لسماع حكاياته، التي عرفتُ، لاحقاً، أنها من حكايات ألف ليلة وليلة.

لم يسأل أحد، وقتئذٍ، أي أسئلة من قبيل الأسئلة التي نسألها اليوم. كانت الحكايات تتنوع كثيراً؛ لكنها حينما تصل إلى شهرزاد كان شيء مثل السحر يمسك بنا. كان السؤال الذي يدور في أذهاننا هو: هل ستنجح «شهرزاد» هذه المرة في الإفلات من القتل. كانت الحكاية تمضي ويتفنّن أبي في قطع الحكي حين تطور الحدث إلى نقطة يتوقف عليها ما سيأتي في الحكاية، وهكـــذا تنجو شهـــرزاد ليلة بعد ليلةً، لكن بحكاية جديدة ونهايـــة تربط المتلقي بما سيجري فـــي الغد، إن هذه المتلازمة الواقعية جداً والافتراضية جداً، الغامضة جداً والواضحة جداً، المقبولـــة جداً والمرفوضة جداً، كانت تربطنا إلى الراوي كما ارتبط شهريار بشهرزاد، يريد نهاية للحكاية؛ لكن هيهات! عاش سنوات، وأنجب، ولمّا تنتهِ. كأنما توليد الحكاية حياة. هنا تكمـــن أهمية الحكاية أنها مرتبطة بالحياة، وأنهـــا حفظت الحياة، وأنها حررت المرأة - في مكان محدد، في زمان معين- من القتل.

في ألف ليلة وليلة تنتصر الحياة، ليس مصادفة، ليس تلقائياً، ليس بقهر القاتل في ساحة حرب، بل بفعل مُدبَّر برويّة، بالمؤانسة، وتزجية الوقت بحكاية.

شهريار وشهرزاد بريشة الرسام فرديناند كيلر عام ١٨٨٠م

هل تستطيع القصة الحديثة أن تنقذ حياة؟

مكَّنت تقنيات الحكاية صاحبها من إنقاذ حياة، إنها وسيلة لتحقيق ما يريده صاحبها، إنها مفتوحة على كل الاحتمالات. وإذا أردنا أن نقارن بين القصة والحكاية، نقول: إن القصة أنا، والحكاية آخر؛ القصة بنية عقلانية في حين الحكاية خبر.

إنَّ رغبة كاتب القصة محكومة بقواعد العقل، أمَّا رغبة كاتب الحكاية فغير محدودة، وليست محكومة بقواعد العقل، بل إن القوى الخارقة تؤدي دوراً كبيراً فيها. ومع أن الكاتب خالق، إلا أنه خالق ديمقراطي في القصة، وخالقٌ مستبدٌّ في الحكاية. والمسافة شاسعة بين الخالقَين. إنها المسافة التي خسر فيها خالق الحكاية مقعده الأرضي لمصلحة خالق القصة، وهبط إلى موطن الآلهة القديمة.

القصة القصيرة الحديثة خَلَفٌ أصيل للحكاية، وإذا أحسن صانعها عمله يمكنها أن تنجز ما حققته الحكاية على مدى آلاف السنين بكفاءة عالية. وكما ابتكر (الحكواتي) القديم روائع خالدة، ابتكر القاصّ الحديث ويبتكر روائع حديثة ذات طبيعة مختلفة تشرك القارئ

فـــي تحقيق ما تسعى إليه. القصة عكس الحكاية، قلّما تُحكى، وقلّما تُلقى. هي تُكتَب لتُقرَأ. القارئ شريك أصيل في القصة؛ لكنه ليس شريكاً أصيلاً في الحكاية. القصة أنا، وهذه تنتفي من دون آخر، هو القارئ.

القارئ مكوِّن رئيس من مكونات القصة. هي ليست خبراً ينقله (حكواتي)، ويزينه بأسلوبه. هي عمل يأخذ بالحسبان القارئ. كأنما القصة موجهة إلى قارئ معين. تقدم له يد المساعدة علـــى فعل ما. ألم تُكتَب قصة «المغفلـــة»[٢] لقارئ يتخلّى عن حقه، فتستحثُّه على الدفاع عن حقوقه، وعلى ألّا يستكين.

البعد العاطفي في حكايات شهرزاد أشد تعقيداً. والأسئلة التي تطرح نفسها هنا هي: هل أحبت شهرزاد شهريار؟ أو هل أحب شهريار شهرزاد؟ أو هل تحابّا؟

مارســـا الجنس، وأنجبا. في الجنس شيء من الحـــب. شيء يكبر أو يصغر؛ لكنه بقدرِ ما يتكرر يكبر. هذه الطاقة الكبيرة التي يتطلبها الجنس لا يوفرها غير الحب. وفي هذه اللحظة يتساوى الحب والكره، والإعجاب والاحتقار، وهي تتشارك في تحقيق اللذة.

لا تسجـــل ألف ليلة وليلة أي لقاء غرامي بين شهرزاد وشهريار، لكننا نستنتج من النتيجة التي انتهيا إليها أنهما عاشا حياة غرامية زوجة وزوجاً بدليل أنهما أنجبا. لقد عاشت شهرزاد هول حدّ السيف لحظة، ومضت، وبعد تلك اللحظة صارت المبادرة في يدها، هي التي تقرر نهايـــة الحكاية التي لم تنتـــهِ إلا بترويض شهريار وعودته إلى ممارســـة حياة الأمير العادية، ويجـــد نفسه أنه بنى أســـرة يحبها ويسكن إليها؛ وعلى مدى سنوات الحكاية كانت هي فضاءه الروحي.

الهوامش

(١)- الأعرجي، حمزة، تاريخ ألف ليلة وليلة، دار الوراق، ٢٠١١.

(٢)- قصة قصيرة للكاتب الروسي أنطون تشيخوف.

الغساسنة العرب ودولتهم

د. محمود حمود

الغساسنة، أو أولاد جفنة جدهم الأعلى، قبيلة عربية تنسب إلى قبائل الأزد بن الغوث القحطانية، كانت منازلهم في سبأ بأرض اليمن قبل الميلاد. تركوا ديارهم وهاجروا بسبب انهيار سد مأرب، وكذلك بسبب الصراعات القبلية ونشوب الفتن وخراب العمران، وما تبعها من أوضاع اقتصادية وسياسية سيئة، ونزلوا في عين ماء يقال لها غسان في تهامة على الساحل الشرقي للبحر الأحمر فنُسبوا إليها. وقد ذكرهم المؤرخ اليوناني بطليموس وأورد أنهم يقيمون على الشواطئ الغربية لجزيرة العرب. وهذا، أيضاً، ما يظهر واضحاً في شعر حسان بن ثابت الأنصاري في مدحه لهم:

إمّا سألتَ فإنّا مَعْشَرٌ نُجُبٌ
الأَزْدُ نِسْبَتُنا والماءُ غسّانُ

مكث الغساسنة عند العين مدّة طويلة من الزمن، ثم تركوها واتجهوا شمالاً واستوطنوا في مشارف بلاد الشام الجنوبية ونزلوا بجوار بني سليح الضجاعمة، وهم من قضاعة، الذين كانت لهم السيادة في بادية بلاد الشام، ويتمتعون بعلاقة قوية مع الدولة الرومانية التي كانت تحكم سورية. وبعد أن استقروا رفضوا دفع الأتاوة التي اعتاد أن يتقاضاها الضجاعمة ممن ينزل مناطق سيطرتهم. فاقتتل الطرفان وتغلّب الضجاعمة، فقبل الغساسنة دفع الأتاوة، ومقدارها دينار واحد عن كل رجل. وبعد ازدياد قوتهم رفضوا دفع الأتاوة فتجدّد القتال

الذي انتهى بانتصار الغساسنة وطرد الضجاعمة من بلاد الشام وقتل ملوكهم. وقد حدث هذا على الرغم من علاقة الضجاعمة الوثيقة مع الرومان الذين لم يستطيعوا التدخل للدفاع عن تابعيهم بسبب انشغالهم في القتال مع الفرس وبعض الصراعات الأخرى. ولهذا اتبعوا سياسة الأمر الواقع فمدّوا أياديهم إلى الغساسنة وتودّدوا لهم خوفاً من انحيازهم للفرس. فاعترفوا بملكهم على بادية بلاد الشام ووقّعوا معهم معاهدة عسكرية تضمَّنت اعترافاً باستقلالهم الداخلي وبملكهم على مناطق واسعة من بادية الشام، وإعطاءهم دورهم في فرض الأمن على مناطق سيطرتهم، وحماية الحدود والطرق التجارية، مقابل معونة سنوية ومكافآت نقدية يدفعها الرومان، فضلاً عما يحصلون عليه من غنائم الحروب. ولم تلبث دولة الغساسنة أن أخذت وضعها الخاص بوصفها حليفة للروم. ويؤكد المؤرخ الألماني «نولدكه» في كتابه «أمراء غسان» أن ظهور الدولة كان في نهاية القرن الخامس الميلادي. وهذا الأمر غير مؤكد، إذ يشير بعض الرواة إلى أنها ظهرت في القرن الثالث الميلادي، لكن الأخبار المؤكدة عن دولة الغساسنة كانت مع الملك جبلة بن الحارث بن ثعلبة (المعروف بالأعرج أو الحارث الأكبر أو ابن ماوية) الذي نسب إليه غزو فلسطين نحو (٥٠٠م).

تبدَّلت حدود دولة الغساسنة بتبدل سلطة ملوكهم فكانت تتوسَّع وتتقلّص حسب ضعف الأمير أو قوته، والصراع مع القبائل، إذ وصلت حدودها في أكبر اتساع لها، من خليج العقبة إلى حوران ووادي اليرموك والجولان وغوطة دمشق ووادي بردى وتدمر والبادية وحتى الفرات شمالاً. وانحسرت في أحيان أخرى إلى البادية وبعض مراكز الأطراف. ولم يكن للغساسنة مقرٌّ ثابت، كما كانت الحيرة لدى المناذرة. فهم متنقّلون حسب نسق منتظم من حوران مروراً بمعسكرات شبه دائمة أو مقرات مثل بصرى والجابية في الجولان وجُلّق (يعتقد أنها من قرى وادي بردى وليست دمشق) حتى منعطف الفرات. ويورد حسان بن ثابت في شعره ذكر كثيرٍ من أسماء المدن والقرى والأماكن التي قد تشير إلى المناطق التي امتدَّ إليها نفوذ الغساسنة، على الرغم من أن نولدكه يرى في ذلك كثيراً من المبالغة.

بنى الغساسنة حضارة راقية كانت مزيجاً من التأثيرات الرومانية والبيزنطية والمحلية، فأشادوا الأبنية والمدن والقرى والأبراج والقصور والكنائس والأديرة والقناطر، واهتموا بالزراعة والتجارة والعمارة والفنون وغيرها من الأنشطة الاقتصادية، واستخدموا اللغة الآرامية في مراسلاتهم إلى جانب العربية. وكان بلاطهم عامراً بالشعراء والأدباء والموسيقيين والمغنيين، الذين أغدقوا عليهم الهبات والعطايا، وهذا ما تظهره قصائد المديح التي كالها لهم الشعراء، ولاسيما حسان بن ثابت والنابغة الذبياني، وعلقمة بن عبدة، ولبيد بن ربيعة العامري الذي قاتل معهم.

اعتنق الغساسنة الديانة المسيحية على المذهب اليعقوبي المونوفيستي Monophysites القائل بالطبيعة الواحدة للسيد المسيح، بسبب اختلاطهم بسكان البلاد الأصليين والرهبان السريان المتنسّكين، وبسبب حركة التبشير التي رعتها الكنائس. مع الإشارة إلى أن مذهب الإمبراطورية البيزنطية الرسمي كان المذهب الخلقدوني الذي يعتقد بوجود طبيعتين للسيد المسيح. ويرجَّح أن هذا العامل كان سبباً في القضاء على دولتهم.

هناك اختلاف بين الرواة حول تاريخ هجرة الغساسنة إلى بلاد الشام، إذ يذكر المؤرخ الروماني أميانوس مارسيلينوس (٣٢٥- ٣٩١م) أنهم قاتلوا إلى جانب الفرس في حملة الإمبراطور البيزنطي يوليان عام (٣٦٣م)، وكان زعيمهم يدعى الملك بودوساك فيلارخوس. أمّا المؤرخون العرب الذين يقرّون بعدم وضوح تاريخ نشوء دولتهم فيعتقدون أنها نشأت أواخر القرن الخامس الميلادي.

كذلك هناك عدم وضوح في أسماء ملوكهم، وتختلف المصادر في ذكر عدد هؤلاء وتسلسلهم وسنوات حكم كل منهم، فيذكر ابن خلدون في ديوان المبتدأ والخبر، أن عدد ملوكهم اثنان وثلاثون ملكاً ومدة حكمهم ستمئة سنة. أمَّا المسعودي صاحب مروج الذهب فيذكر أنهم أحد عشر ملكاً. فيما ينتقد نولدكه هذه الروايات ويذكر أن عددهم لا يزيد عن عشرة ملوك حكموا الشام مدة تقل عن (٢٠٠سنة).

ومن الممكن أن لا تعني كلمة ملك المعنى الدقيق للملك وإنما تقتصر على أمير. إذ أطلق الإمبراطور جستنيان ألقاباً فخمة على عدد من شيوخ الغساسنة من أجل كسب ودّهم ومساعدتهم في التغلب على الساسانيين والمناذرة. لذلك كانوا ينصبون أكثر من أمير غساني في آن واحد على عدة أقاليم من الشام. وفي نظم الإمبراطورية لم يحمل لقب ملك سوى الإمبراطور وحده، لذلك فإن المؤرخين الكلاسيكيين يعالجون بحذر حمل الحارث لقب ملك، على الرغم من أن المصادر السريانية تدعوه ملكاً.

أمَّا أوَّل مَنْ ذكرته المصادر الكلاسيكية من ملوك غسان فهو جَبَلة (جبلس Jabalac لدى ثيوفانس) دون أن تذكر اسم والده أو لقبه، وامتاز بأنه نصر الروم وأخمد ثورة أقلقت راحتهم، فمنحوه رتبة فيلارخوس أي أمير أو رئيس قبيلة. وجاء بعده ابنه الحارث (٥٢٨- ٥٦٩م) الذي يبدأ معه تاريخ الغساسنة الموثق والمؤكد. ويمكن عده أوّل ملك له شأن يذكر من ملوك آل جفنة وتذكره هذه المصادر باسم أريتاس Arethas، وكان معاصراً للإمبراطور جستنيان (٥٢٧- ٥٦٥م). وقد ذكر المؤرخ السرياني «ملالا» أنه كان عاملاً للروم. وقد بالغ البيزنطيون في تكريمه فلقَّبوه بالبطريق (وهو لقب أشراف الرومان)، نظراً لشجاعته وقوة بأسه التي اشتهر بها حتى إن النساء كن يخوفن أولادهن باسمه بقولهن: اسكت وإلا أتيتك بالحارث بن جَبَلة.

وحينما اشتّدت حدة الصراع بين الإمبراطوريتين الرومانية والفارسية تصاعد دور حليفيهما الغساسنة والمناذرة أكثر، وأدّوا دوراً كبيراً في حماية الحدود.

وقد لبّى الحارث الغساني طلب الإمبراطور جستنيان لمؤازرة الجيش البيزنطي الذي يقوده بليزاريوس لطرد الجيش الفارسي، الذي اجتاح سورية وآسيا الصغرى وهدَّد العاصمة القسطنطينية، وكان ذلك في عهد الملك كسرى أنوشروان وحليفه المنذر بن ماء السماء ملك الحيرة.

حكم الحارث بن جَبَلة نحو أربعين سنة (٥٢٩- ٥٦٩م) قضاها في الحروب والغزوات، وقد وصلت دولة الغساسنة في عهده إلى أكبر اتساع لها إذ امتدت من خليج العقبة جنوباً إلى الرصافة شمالاً. وقد اشتدت في عهده المنازعات والحروب بين الغساسنة وأبناء عمومتهم المناذرة اللخميين. وكان أحد أهم أسباب اختلاف الحارث الغساني مع المنذر الثالث ملك الحيرة، تنازعهما على أرض يطلق الروم عليها اسم ستراتا «Strata» جنوب تدمر، تمر فيها الطرق البرية الموصلة إلى بلاد الشام وهي من الطرق العسكرية المهمة ومرعى مهم لأعراب العراق وبلاد الشام. وقد استطاع ملك الحيرة المنذر الثالث أسر ابن عدوه الحارث الغساني فقدَّمه أضحية للإلهة العربية «العزى»، لكن المنذر لم يلبث أن لاقى حتفه لاحقاً في معركة وقعت جنوبي حلب قرب قنسرين في منطقة تسمى الحيار أو الحيارين، كما قتل فيها ابْنٌ آخر للحارث.

ارتبطت بالحارث أكثر من قصة معروفة إحداها قصة وفاء السموءل بن عادياء الأزدي صاحب الحصن الأبلق في تيماء حينما أودع أمرؤ القيس الكندي ملك كندة أسلحته ودروعه لديه (نحو٥٦٠م)، بعد أن قتل بنو أسد أباه فاستنجد بقبيلتَي بكر وتغلب فأنجدوه وهربت بنو أسد منهم، ثم تخاذلوا عنه فتفرقت جموع امرئ القيس وصار يدخل على قبائل العرب حتى قصد السموءل بن عادياء اليهودي، فأكرمه وأقام لديه أياماً، وأُشير إليه أن يقصد الحارث ليتوسط له لدى الإمبراطور جستنيان ليطلب منه نجدة، ويوعز لحلفائه من قبائل العرب بمساعدته للأخذ بثأر أبيه الذي قتله بنو أسد. وقبل أن يغادر أودع أمرؤ القيس أدرعه لدى السموءل وكانت مئة درع، وذهب إلى القسطنطينية لملاقاة الإمبراطور، لكنه مات في طريق عودته، فسار الحارث الغساني بجيشه إلى السموءل فحاصره في حصنه وطلب منه تسليمه الأدرع، وحينما رفض فاوضه على ابنه الذي كان قد أخذه رهينة حينما كان خارج الحصن في رحلة صيد، على أن يطلقه له إذا ما سلّم الدروع أو يقتله، فأبى السموءل أن يسلمها، حفظاً للعهد الذي قطعه لامرئ القيس، فضرب الحارث ابنه بسيفه فقطعه نصفين أمام ناظري أبيه، فقال السموءل قولته الشهيرة:

وفيتُ بأدرعِ الكنديِّ إنّي
إذا ما خانَ أقوامٌ وفيتُ
وأوصاني عادياً يوماً بألّا
تهدِّم ياسموءلُ ما بنيتُ

ومنها أصبح يُضرب المثل المعروف «أوفى من السموءل». كما لهج الشعراء بوفاء السموءل ومنهم الأعشى الذي ذكر هذه الحادثة فقال:

كُنْ كالسموءل إذْ طاف الهُمامُ بهِ
في جحفلٍ كهزيع الليل جرّارِ
بالأبلق الفردِ من تيماءَ منزلُهُ
حصنٌ حصينٌ وجارٌ غيرُ غدّارِ
فقال ثُكلٌ وغدرٌ أنت بينهما
فاخترْ وما فيهما حظٌّ لمختارِ
فشكَّ غيرَ طويلٍ ثم قال لهُ
اقتلْ أسيركَ إني مانعٌ جاري

ومن المعارك التي خاضها الحارث ضد المناذرة معركة «يوم ذات الجنار» وتسمى «عين أباغ» وهي في وادٍ غربي الأنبار على طريق الفرات إلى الشام، وقُتل فيها المنذر بن ماء السماء اللخمي وهُزم جيشه، وحرق الجيش الغساني عاصمته الحيرة ودمرها. وحينما خرج المنذر بن المنذر للأخذ بثأر أبيه لاقاه الحارث ودارت بينهما معركة «يوم حليمة»، وقد دعيت المعركة بهذا الاسم لأن الملك الغساني الحارث بن جبلة وعد بتزويج ابنته حليمة لمن يقتل المنذر ويأتي برأسه، فقتله لبيد بن عمرو الغساني وظفر بحليمة وانهزم المناذرة ثانية. وقيل إن يوم حليمة كثر فيها الغبار حتى ستر الشمس لأن الحارث سار بعرب الشام أجمع والمنذر بعرب العراق أجمع للقتال.

تمتعت المنطقة بأمان كبير خلال مدة حكم الحارث نظراً لالتفاف القبائل العربية حول الغساسنة ودعم الدولة البيزنطية لهم. وزار الحارث القسطنطينية في عام (٥٦٣م) وذلك لإقناع الإمبراطور بتنصيب ابنه المنذر ولياً للعهد بعده. كما أقنعه بتعيين أساقفة المناطق السورية من الطائفة «اليعقوبية المونوفيستية».

وبعد وفاة الحارث بن جبلة عام (٥٧٠م) خلفه ابنه المنذر (٥٧٠-٥٨١م)، الذي تابع سياسة أبيه في خدمة البيزنطيين وفرض الأمن على البلاد. وفي عهده عُقد المجمع الكنسي سنة (٥٧٠م) في جلق (قرب دمشق). وذهب في رحلة إلى القسطنطينية مع ولديه في عام (٥٨٠م) فاحتفل به الإمبراطور تيبيريوس (٥٧٤-٥٨٢م) وألبسه التاج.

لكن خدماته لم تشفع له فبعد فشل حملة شنَّها الإمبراطور على الفرس عام (٥٨٠م) حُمِّلَ المنذر مسؤولية إخفاق الحملة، واتهموه أنه هو من أخبر الفرس بالحملة، وأوعز لهم بهدم الجسر على نهر الفرات وهذا ما أثار الشبهة والريبة حوله. فحاول المنذر أن يثبت ولاءه لهم فقام بحملة على الحيرة عاصمة المناذرة فأحرقها ونهبها، لكنه لم ينجح بإعادة ثقتهم به. واتخذ البيزنطيون قرار الانتقام من الحارث والتخلص منه. فأُلقِيَ القبض عليه وأُرسِل إلى القسطنطينية أوائل عام (٥٨٢م) في عهد الإمبراطور تيبيريوس الذي توفي في العام ذاته، فخلفه الإمبراطور موريكيوس موريكيوس (٥٨٢-٦٠٢م)، الذي نفاه إلى صقلية مع إحدى نسائه وبعض أولاده. وقُطِعَت الهبات والمعونات السنوية عن الغساسنة، مما دفع أبناء المنذر الأربعة إلى الانسحاب إلى داخل البادية، والبدء بشن الغارات على البيزنطيين، ولاسيما في بصرى التي توجد فيها حامية لهم. فأرسل موريكيوس حملة بقيادة حاكمه على بلاد الشام تمكَّن خلالها بمكره من إلقاء القبض على النعمان خليفة المنذر وأرسله أسيراً إلى القسطنطينية عام (٥٨٣م).

وهذا ما أدى إلى ضعف الدولة التي دبَّت فيها الفوضى، وتنافس أمراؤها على الملك وانقسم الغساسنة إلى خمس عشرة فرقة، وهذا ما شجَّع المناذرة وبمساعدة الفرس على اجتياح سورية وذلك سنة (٦١٢/ ٦١٣م).

وبعد حكم عدد من الملوك استطاع جَبَلة بن الأيهم آخر ملوك الغساسنة (٦٠٣-٦٣٦م)، توحيد قومه، وساعد البيزنطيين في الانتصار على الفرس عام (٦٢٩م). ووقف في وجه المسلمين فحاربهم مع القبائل العربية الأخرى في معركة مؤتة عام (٦٢٩م)، ثم في دومة الجندل سنة (٦٣٣م)، كما ساند الجيش البيزنطي الذي يقوده الإمبراطور هرقل في قتاله بمعركة اليرموك عام (١٣هـ/ ٦٣٦م)، التي انتهى فيها وجودهم من بلاد الشام وانتهت دولة الغساسنة من الوجود. ويبدو أن جَبَلة بن الأيهم كان قد اعتنق الإسلام لكنه ارتدَّ عنه بعد نزاع مع بني فزارة. وملخص القصة أن رجلاً من بني فزارة وطئ طرف إزار جبلة فغضب منه ولطمه، فهشَّم أنفه، فشكاه إلى عمر بن الخطاب فقال لجبلة دعه يلطمك كما لطمته وإنْ أبيتَ

ضربتُ عنقك. فصبر حتى الليل وخرج مع حاشيته وأصحابه وسار بهم إلى القسطنطينية، وارتدَّ عن الإسلام وظل فيها حتى وفاته سنة (٢٠هـ).

توجد كثيرٌ من البقايا المعمارية والنقوش ولوحات الموازييك التي تعود إلى الغساسنة ويُنسب معظمها إلى الحارث بن جبلة وابنه المنذر، وقد عُثر عليها في كثيرٍ من المواقع منها في مأدبة، شرقي البحر الميت، ومعان، وجرش، وقلعة عمان، وقلعة القسطل، وفي حوران وبلداتها ومنها: غصم، والجيزة، والطيبة، وتل الأشعري وحمريم (قرب بصرى)، والهيت قرب شهبا، والهيات وفيها قصر لأحد أمرائهم، وعنز جنوب صلخد. وفي منطقة الصفا كثير من الخرب والنقوش والكتابات على الحجارة التي تُنسب إليهم. ولهم آثار في الجابية ويبدو أنه دُفِنَ عدد من أمراء الغساسنة فيها. وفي قرية البثنية عُثر على نقش يوناني جاء فيه: «بني فلافيوس البانوس وابنه ألبانوس هذا الصرح من أُسِّه إلى أعلاه في أيام المنذر البطريق سنة (٥٧٨م)».

ومن آثارهم كنيسة في الرصافة عُثِرَ فيها على نقش ذُكر فيه اسم المنذر بن الحارث. وهناك برج في حوران عُثر فيه على نقش، وبرج آخر شرقي الضمير لم يبق إلا جزء من قاعدته، وإلى الغرب منه موقع الميطرون الذي عُثر فيه على كنيسة ورسوم جدارية وموزاييك. وفي قصر الحير الغربي عُثِرَ على نقش بالكتابة اليونانية يعود إلى الحارث بن جَبَلة. ويُنسب إليهم بناء القصر الأبيض، وقصور: المشتى والصفا والنمارة وبركة وأبين والنار، وكذلك بناء أديرة: حافي والكهف وهند والنبوة وغيرها.

المراجع

(١)- الجميلي، أحمد حسين: العلاقات الخارجية لدولة الغساسنة، دار أمجد للنشر، ط١، عمان، ٢٠١٦.

(٢)- الدبس، يوسف: تاريخ سورية الديني والدنيوي، ج٤، دار نظير عبود، بيروت، ١٩٠٣.

(٣)- علي، جواد: المفصَّل في تاريخ العرب قبل الإسلام، بيروت دار العلم للملايين، ١٩٦٩.

(٤)- العيسى، سالم: تاريخ الغساسنة: نسبهم - حروبهم - تنقلاتهم - ديانتهم - ثقافتهم، دار النمير، دمشق، ٢٠٠٧.

(٥)- نولدكه، ثيودور: أمراء غسان، ترجمة: بندلي جوزني وقسطنطين زريق، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٣٣.

أبو الطيب المتنبي بين الشاعرية والحلم السياسي

د. فايز عز الدين

في إطار النشأة والحياة

أبو الطيب من أصل عربي ينتهي إلى كهلان من القحطانية. ولد في الكوفة سنة (٩١٥م، ٣٠٣هـ). وتربّى في عُهدة جدته بعد موت أمه وهو صغير. نشأ في الكوفة أحد مواطن الحضارة لبني العباس. انتقل مع والده عام (٩٢٨م) إلى بغداد عاصمة الخلافة، وسرعان ما هجرها إلى الشام ليتنقّل بين باديتها وحاضرتها ويثقّف نفسه بفصيح اللغة من أشعار الجاهلية، كذلك اطّلع على الفلسفة الرواقية ليتشاءم من دهره طالما أنه لم ينل من شعره حظوة في الناس والحياة، مما جعله متبرّماً تغتلي داخله روح التمرّد، وعنفوان الكبرياء، فقال:

أين فضلي إذا قنعتُ من الدّهرِ ... بعيشٍ مُعجَّلِ التنكيدِ
أبداً أقْطَعُ البلادَ ونجمي ... في نُحُوسٍ وهِمّتي في سُعُودِ

ثم قال:

أفكّر في معاقرة المنايا وقَوْدِ الخيل مُشْرفَةِ الهوادي
زعيمٌ للقنا الخَطِّي عَزْمي بسفكِ دمِ الحواضرِ والبوادي

وبين الدعوة للثورة في بادية السماوة ومناصرته من بني كلب، وسجنه من والي البلدة، ثم الإفراج عنه، ادّعاء النبوّة وخروج لؤلؤ أمير حمص من الإخشيد ليقاتله، ويبدّد أتباعه ثم يأسره ويسجنه سنتين في حمص، حتى تعهّد بأن يقلع عمّا ادّعاه للإفراج عنه، كانت حياته في اضطراب مستمر، وناطقة بثورته إذ قال:

سيَصحَبُ النَّصْلُ مني مثلَ مَضربِه وينجلي خَبري عن صِمّةِ الصَّمَم
لقد تصبّرتُ حتى لاتَ مُصطبرٍ والآن أَقحَمُ حتى لاتَ مُقتَحم
لأتركنّ وجوهَ الخيلِ ساهمةً والحربُ أقْوَمُ من ساقٍ على قَدَمِ

وقد ابتسم الحظ للمتنبي عند بدر بن عمّار العربي قائد الجيش في طبريا فلزمه مدة سنتين، لكن الحسّاد أثاروا خلافاً بينه وبين بدر مما أدّى إلى ابتعاده، والعودة إلى التنقّل. وفي عام (٩٤٧م) ورده نبأ موت جدّته فنظم فيها رثاءً طويلاً طواه على ما في نفسه من مرارة، وقد عاودت فيه روح الثورة:

مدحتُ قوماً وإنْ عِشْنا نظمتُ لهمْ قصائداً من إناثِ الخيلِ والحُصُنِ
تحتَ العَجاجِ قوافيها مضمّرةٌ إذا تُنُوشِدنَ لم يدخلنَ في أُذُنِ

وفي زيارة لسيف الدولة الحمداني أمير حلب لأبي العشائر الحمداني في أنطاكية سنة (٩٤٨م) التقى المتنبّي، وهو يمدحُ أبا العشائر، فقدّمه هذا الأخير إلى سيف الدولة وأثنى عليه، وكان سيف الدولة محبّاً للأدب وأصحابه يجمع في بلاطه عدداً كبيراً من الأدباء والشعراء، فضمّ المتنبي الشاعر الجديد إليه ورجع به إلى حلب، فنال المتنبي منه حظوة كبيرة حتى صحبه في بعض غزواته وحملاته على الروم. فكانت تلك المرحلة من أطيب مراحل حياة أبي الطّيب، وأخصبها بما لقيه من الإكرام، وقد صار له في الشعر صيتٌ طوى البلاد، لكن ذلك أكثرَ عليه حسّاده، فراح يقاومهم بعنف وكبرياء، وامتدّ الحال بينه وبين الأمير إلى جفوة حتى قال فيه معاتباً:

وا حَرَّ قلباهُ ممن قلبُه شَبِمُ ومَنْ بجسمي وحالي عنده سَقَمُ

إن كان سرّكُمُ ما قال حاسدُنا ... فما لجرحٍ إذا أرضاكمُ ألَمُ
يا أعدلَ الناسِ إلا في مُعامَلَتي ... فيكَ الخِصامُ وأنتَ الخَصْمُ والحَكَمُ

وحين انتقل الشاعر من دمشق إلى الرملة في فلسطين سمع به كافور الإخشيدي القائم على مصر، ورغب في أن يكون في بلاطه، إذ طلبه من أمير الرملة، فذهب إليه ومدحه، فوعده كافور بولاية، طمعاً ببقائه قريباً منه، وهنا كبرت أحلام السيادة والسياسة عند أبي الطيب. وحين مضت على الوعد سنتان، ولم ينفّذ كافور وعده. شعر المتنبي بمكر كافور. ولمّا تبيّن له الأمر، لجأ إلى القائد الإخشيدي أبي شجاع فاتك، فلقي منه حسن التفات ومودة، لكن الحظ عاند المتنبي بموت أبي شجاع فجأة ليترك لدى الشاعر لوعة واحتداماً نغّصا عليه حياته، فعزم أن يهرب، لكن كافوراً قد منعه، وضيّق عليه خشيةً من لسانه وهجائه، وفي سنة (٩٦٢م) سنحت له الفرصة فهرب من مصر هاجياً كافوراً الإخشيدي هجاءً أودع فيه كل ما في نفسه من مرارة، واحتقار.

وبعَوْدَتهِ من مصر راح أبو الطيب المتنبي يضرب في البلاد حتى أوصلته الحال إلى العراق من جديد، وفي بغداد التفّ حوله جماعة من علماء اللغة والنحو منهم: علي البصري، وابن جنّي فشرح لهم ديوانه، واستسخهم إياه. ومن بغداد قصد ابن العميد وزير ركن الدولة البويهي فمدحه، ووصل إلى شيراز نزولاً عند طلب عضد الدولة البويهي ولقي عنده حظوة كبيرة، وفي شهر آب من سنة (٩٦٥م) غادره متشوّقاً إلى بلاده وودّعه بقصيدة كانت آخر ما نظم من الشعر مطلعها:

فِدىً لكَ مَنْ يقصّرُ عن مداكا ... فلا ملِكٌ إذنْ إلا فِداكا

وفي الوقت الذي ترك أبو الطيب فيه شيراز عائداً إلى أرجان توقف قليلاً في واسط بالعراق، وانتوى الوصول إلى بغداد، لكنه قد حُذّر من اللصوص في الطريق إليها فلم يصغِ لمن حذّروه، فسار مع ابنه وبعض غلمانه حيث تعرّض له فاتك بن جهل الأسدي مع رهط من رجاله، وكان المتنبي قد هجا أختاً له، وقيل في اللحظة غير رواية، لكن المتنبي قد قُتل، وتناثر ديوانه الذي خطّه بيده، في شهر أيلول من سنة (٩٦٥م)، رمضان من سنة (٣٥٤هـ)[1].

الشاعريّة في ذاته

دار شعر أبـي الطيب المتنبي على المدح والرثاء والهجاء والفخر وتخلّل ذلك كله الغزل، والوصف، والحكم. وقد شهدت الذات لديه تطابقاً كاملاً مع صورة أحواله فيبرز الشعر لديه معبّـراً عن شخصية صاحبه، وتبرز الشخصية بخلجات النفس فيها شعراً قوياً، متوثّباً يمتلئ عزةً وكبرياءً، ويبلغُ الولعُ في نفسه حدَّ مساواتها الدائمة مع ممدوحه لأنه لا يرضى أن يرفع أحـداً عليه على عكس نواميس المدح والمادحين. ولا عجب في ذلك لأن غالبية شعره تَقلُّبٌ بيـن الأمل والطموح، والألم؛ لذا فقد غلب الانفعال عليه ولم يتأتّ له الإبداع إلا حين يثبُ به أمـل واسع، أو يضطرم في وجدانه غيظ صاخب. ومـن الدوافع التي كوّنت شخصيته شغفه بالمجد، وطموحه إلى الزعامة، مما وصل به إلى ما يشبه جنون العظمة الذي تُغري به البنية القوية، والعاطفة المندفعة، والإعجاب المفرط بالنفس إلى الدرجة التي رأى نفسه فيها فوق كل بَشَر، إذ قال:

إنْ أَكُـنْ مُعجباً فعُجْبُ عجيبٍ ... لا يـرى فـوقَ نَفْسِـهِ مـن مزيـدِ

ويقول:

أيَّ مـحـلٍّ أرتـقـي ... أيَّ عـظـيـمٍ أتّـقـي
وكـلُّ مـا قـد خـلـق الـلّـه ... ومـا لـمَ يَـخْـلُـقِ
مـحـتَـقَـرٌ فـي هـمّـتـي ... كـشَـعْـرةٍ فـي مَـفْـرِقـي

ويقول كذلك:

أنـامُ مـلءَ جفـوني عـن شـواردِهـا ... ويـسـهرُ الـخَـلْـقُ جـرّاهـا ويختصمُ

وحيـن كان ينشد الملوك كان إنشاده فيهـم عزةً بنفسه إذ يبقى جالساً لأنه يَعُدُّ نفسَه من طبقتهم، وحين يجزونه يعدّ جزاءهم بأنه أقلُّ من الدُّرّ الذي ينظمه فيهم. وعليه فقد أمضى سحابـة حياته جارياً وراء الآمال العظـام، يقدّس القوة، ويتمسّك بالصبـر والثبات والعزم، مترفّعاً عن كل ما يرتاح له ضعاف النفوس، فقال:

فـلا تـحسبنّ الـمجـدَ زِقّـاً وقَـيـنـةً ... فـما المجدُ إلا السيفُ والفتكةُ البِكْرُ

ومع ذلك فقد قارب المتنبي بطموحه وآماله حدود اللامعقول، وما هو فوق طاقته؛ وغاياتُه أن يترك دويّاً كما يقول:

وتَرْكُكَ في الدّنيا دويّاً كأنما تداولَ سَمْعَ المرءِ أنْمَلُهُ العَشْرُ

الشخصية والمكوّنات الدافعة للشعر

حدّد الباحثون للمتنبي في أطوار حياة الشاعر أربعة أطوار:

١- ما نظمه في فتوته قبل اتصاله بسيف الدولة، إذ بدت فتوّة شاب نشأ على حبّ المجد والعظمة، وطلبهما بالقوة، ورأى الشعر وسيلته لبلوغ مطامحه فجاء شعره فخراً، وتمرداً يلهج بالسؤدد، والغلبة والملك ويرى نفسه أحق بالسيادة ممن سادوا، وبالملك فيمن تملّكوا، فيقول:

أفاضلُ الناسِ أغراضٌ لدى الزمنِ يخلو من الهمِّ أخلاهم من الفِطَنِ

ويقول في العزم الذي يقاحم الدهر:

فلا عَبَرتْ بي ساعةٌ لا تُعِزُّني ولا صَحِبتْني مهجةٌ تَقْبَلُ الظُّلْما

وفي هذا المقطع من حياته الشعرية الذي قاله بين مصاحبته لبدر بن عمار، واتصاله بأبي العشائر الحمداني كان الشاعر يدرس ينابيع نفسه ليستنبط منها الآراء، والنظرات، والصبغة الإنسانية، يؤلّفها من تحليل نفسه وذاته، حال مرارته وألمه.

٢- ما نظمه في رحاب سيف الدولة وقد بلغ من العمر الرابعة والثلاثين خَبِرَ بها الناس، والزمان، وتعرّف إلى نفسه وقلبه. وكان أبو الطيب يرى في سيف الدولة الأمير الذي يمثّل آخر ما تبقى من دولة العرب، وقد فهمه ممثلاً لقومية العرب، لذلك جاء شعره فيه متخطياً الإحساس الشخصي ليندمج في الشعور المعبّر عن المجتمع الذي يتأمل من سيف الدولة الحمداني أن يردّ السلطان للعرب، ويعدّ هذا الشعرُ المتعلّق بالقومية، والجهاد التجسيد الطبيعي للنزاع القائم في وجدانه بين الثقة، والحسرة، ولاسيّما حين تكاثرَ الحساد عليه وانصرف الأمير عنه. وقد قال في مدح سيف الدولة:

إذا الدولةُ استكفتْ به في مُلمّةٍ كفاها فكان السيفَ والكفَّ والقلبَا
تُهابُ سيوفُ الهند وَهْيَ حدائدٌ فكيف إذا كانت نزاريّةً عُرْبا

وقد قال وهو في لحظة ألم نفسي وثورة:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعتْ كلماتي من به صَمَمُ
الخيلُ والليل والبيداء تعرفني والسيفُ والرمح والقرطاس والقلمُ

٣- ما نظمه في مصر: أي بعد أن غادر سيف الدولة الحمداني وبيئته العربية إلى قوم يمدحهم على كرهٍ منه طمعاً بنوال يُبلغه بعض الأماني؛ فجاء شعره عصارة نفسٍ فاشلة تطمع بالمستقبل دون أن تنسى خذلان الماضي، كما فيه لهجة مَنْ كَسَرَتْهُ الأيام فلانَ ومال إلى الفن في الشعر والسياسة، لذلك طفح الشعر المصري لديه بالمعاني الإنسانية الخالدة، وظهرت فيه مقدرة جديدة أبرزت شعر السخرية بأمهر صوره. وفي مصر استبدّ به الحزن الطويل والتأمل مما كاد يرقى به إلى الفلسفة ليصدر عن شعر الهجاء اللاذع الممتزج بالموعظة والحكمة، فقال:

إذا ساءَ فِعْلُ المرءِ ساءتْ ظُنُونُهُ وصدّقَ ما يعتادُه من تَوَهُّمِ
فأحسَنُ وجهٍ في الورى وجهُ محسنٍ وأيمنُ كفٍّ فيهمُ كفُّ مُنعَمِ

وقد قال في قصيدة أخرى:

ما كلُّ ما يتمنّى المرءُ يدركه تجري الرياح بما لا تشتهي السفنُ

٤- ما نظمه بعد مغادرة كافور الإخشيدي في مصر، إذ عاد إلى العراق، وفارس في سراجه الذي أصبح على الخفقة الأخيرة قبل أن ينطفئ، إذ ازداد لينُه، وتراجع غلواؤه فوصف الطبيعة على غير عادة منه ومألوفٍ، أي وصف شِعْبَ بوان قائلاً:

مغاني الشِّعبِ طيباً في المغاني بمنزلةِ الربيعِ من الزمانِ
وألقى الشرقُ منها في ثيابي دنانيراً تفرُّ من البنانِ
لها ثمرٌ تشيرُ إليكَ منهُ بأشربةٍ وَقَفْنَ بلا أوانِ
وأمواهٌ تَصِلُّ بها حصاها صليلَ الحُلْي في أيدي الغواني

وهكذا فقد اتّسم شعر المتنبي في أطوار حياته الأربعة بما سجلته هذه الأطوار على لوحة نفسه الثائرة الحالمة بالسيادة والمجد[٢].

الفنون الشعرية لديه

ولَجَ أبو الطيب -كما غيره من الشعراء- أبواب المدح، والرثاء، والوصف، والهجاء، والفخر، والغزل وأجاد في كل ذلك، لكنه -لِما اجتمع به من اتساع مدارك وسمو إيحاء- تمكّن من أن يتخذ من هذه الأبواب التقليدية إطاراً لشعر جديد في روحه ولهجته فصدرت له أشعار تجسّد علو الهمّة، وسموّ النفس، والترفّع عن الدنايا، وروحاً من الحكمة الأخلاقية والاجتماعية، جعلته متفرّداً، فحفل شِعرُه بما جرى مجرى الأمثال، فتداولته الألسن كقواعد خلقية واجتماعية غنية ومخصبة، وعليه فقد قال في المدح ما عكس فيه أصله العربي المشبع بنزعات البدو وأخلاقهم، ورأيناه لم يطرق باب الملوك والأمراء إلا طمعاً في النوال منهم لأنّ المال عنده ضروري فلا يقوم المجد دونه، فقال:

فلا مجدَ في الدنيا لمن قلَّ مالُهُ ... ولا مالَ في الدنيا لمن قلَّ مَجْدُهُ[٣]

وفي مدائحه جماليات فنّية قيّمة تبرز الخبرة في الأخلاق، والحياة العامة، والقدرة على التصوير للصفات التي يتمناها الممدوح في نفسه. وما قاله من مقاطع ملحمية في سيف الدولة يسمو بالقصيدة إلى جوٍّ رفيعٍ قوي التأثير إذ قال:

وقفتَ وما في الموت شكٌّ لواقفٍ ... كأنكَ في جفن الرّدى وهو نائمُ
تمرُّ بكَ الأبطال كلمى هزيمةً ... ووجهكَ وضّاحٌ وثغرك باسمُ
ضممتَ جناحيهمْ على القلب ضمّةً ... تموت الخوافي تحتها والقوادمُ
إذا زَلِقَتْ مشيّتَها ببطونها ... كما تتمشّى في الصعيد الأراقمُ

وفي الرثاء عَمَدَ لشدة ما بنفسه من كبرياء إلى استخدام الحكمة وشذرات من فلسفة متشائمة في الموت والحياة. فكان في رثاء من يحبُّهم ينفثُ أبياتاً مثقلةً بالألم الثائر المتجهّم، إذ قال في جدّته:

أحنُّ إلى الكأس التي شربتْ بها ... وأهوى لمثواها الترابَ وما ضَمّا
أتاها كتابي بعد يأسٍ وتَرْحَةٍ ... فماتتْ سروراً بي فمتُّ بها غَمّا
حرامٌ على قلبي السرورُ فإنني ... أعُدُّ الذي ماتت به بعدها سُمّا

وفي الوصف اتكأ على صور الأقدمين، لكنه بعبقريته أعادها من اندفاعه النفسي ومن قوة موسيقاه بما أخرجها في هيئة جديدة، فقال يصف الأسد:

يطأ الثرى مترفِّقاً من تيهِهِ ... فكأنه آسٍ يجسُّ عليلا
ويردُّ غُفرته إلى يافوخه ... حتى تصير لرأسه إكليلا
وتظنه مما يزمجر نَفْسُهُ ... عنها لشدةِ غيظه مشغولا
ما زال يجمع نَفْسَهُ في زَورِهِ ... حتى حَسِبتَ العَرضَ منه الطُّولا

وفي الهجاء جاء هجاؤه طاعناً لاذعاً يرمي به المهجو بقوة وبلا هوادة ليلصق به وصمات لا تزيلها الأيام فسمعناه في هجاء كافور يقول:

ما يقبضُ الموتُ نفساً من نفوسهمُ ... إلا وفي يدهِ من نَتْنِها عُودُ
لا تشترِ العبدَ إلا والعصا معهُ ... إنَّ العبيدَ لأنجاسٌ مناكيدُ

وفي الفخر كان يعدُّ نفسه مفخرة قومه، فيقول:

لا بقومي شَرُفْتُ بل شَرُفوا بي ... وبنفسي فَخَرْتُ لا بجدودي

وفي سيروة شعره على الألسن قال:

وما الدَّهرُ إلا من رُواة قصائدي ... إذا قلتُ شعراً أصبح الدَّهرُ مُنشِدا

وحين يرفع نفسه فوق الجميع، ويعدُّ نفسه من مرتبة الأنبياء والملوك، يقول:

سيعلم الجمعُ ممن ضمَّ مجلسُنا ... بأنني خيرُ مَنْ تسعى به قدمُ

وفي الغزل يمزج بين المرأة والحرب، فيصف حبيبته بالمنّاعة، ويخوض حرباً للوصول إليها. وقد تتمثل له الحرب كمعشوقة يفتنه جمالها، فقال يصف نفسه:

محبٌّ كَنى بالبيض عن مُرْهفاتِهِ ... وفي الحُسنِ في أجسامهنَّ عن الصّقْلِ
وبالسُّمْر عن سُمْر القنا غير أنني ... جناها أحبائي وأطرافها رُسلي[٤]

وللمتنبي أبيات في الحكمة قائمة على الأمل الطامح المؤمن بالقوة، والأمل المثقل بالنقمة والثورة والتشاؤم. وعليه فإننا نرى الحياة لديه مسرحاً من مسارحِ تنازعِ البقاء، فهي ساحة حرب وميدان جهاد ولا يثبت فيها غير الشجاع، فيقول:

إنما أنفسُ الأنيسِ سباعٌ ... يتفارسنَ جَهْرَةً واغتيالا

من أطاقَ التماسَ شيءٍ غلاباً واغتصاباً لم يلتمِسْه سؤالا[٥]

والحياة دارُ فناءٍ، والناس لا يدوم لهم نعيمٌ وهم يتوالون أفواجاً بين الوجود والفناء، فيقول:

يُدَّفِنُ بعضُنا بعضاً وتمشي أواخرنا على هام الأوالي

ويرى المتنبي أن العاقل مَنْ أقبل على الدنيا كما هي مهملاً الملاهي ومسلِّحاً نَفْسَهُ بالقوة، وطلب المجد في أسمى أشكاله:

إذا غامرتَ في شرفٍ مرومِ فلا تقنعْ بما دون النجومِ

المتنبي والنَّفْسُ العربية

صحب أبو الطيب المتنبي البدو في البادية خلال صباه، فظل بدوي النزعة، وقد أظهر في شمائله شمائل النفس العربية في الأنفة، والجلَد، والبسالة، والطموح إلى السيادة، والكرم وصوّر ذلك كله في شعره:

ذَلّ من يغبِطُ الذليلَ بعيشٍ ربَّ عيشٍ أخفُّ منه الحِمَامُ
من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرحٍ بميّتٍ إيلامُ[٦]

وكان في حماسه للعرب يحفّزهم على جمع كلمتهم لتحطيم الأجنبي الطامع، داعياً إلى إعادة الملك للعرب والتخلص من العجم:

وإنما الناسُ بالملوكِ وما تُفلحُ عُرْبٌ مُلُوكُها عَجَمُ
لا أدبٌ عندهم ولا حَسَبٌ ولا عهودٌ لهم ولا ذِممُ
لكل أرضٍ وطئتُها أممٌ تُرعى بعبدٍ كأنها غَنَمُ

وقد لجأ المتنبي إلى الأجانب حين خاب أمله بالعرب، لكنه سرعان ما خاب أمله حتى في الأجانب فعاد يتغنّى بالعروبة، وقد قال كثيراً من المُعْجِب في حثّ العرب على السيادة:

ساداتُ كلِّ أُناسٍ من نفوسهمُ وسادةُ المسلمين الأَعْبُدُ القَزَمُ

ثم في قصيدة شِعب بوّان يقول:

مغاني الشِّعبِ طيباً في المغاني بمنزلة الربيعِ من الزمانِ
ولكنّ الفتى العربيَّ فيها غريبُ الوجه واليد واللسانِ

وهـذا النّفَسُ العروبـي القومي قد كان مجهولاً لدى شعـراء الجاهلية والأمويين، فكانوا يفاخـرون بقبائلهم لأنهم صريحو العروبة ولا يناوئهم فيها أحد. أما الشعراء العباسيون فقد كانوا في سوادهم من أصل غير عربي، وينحازون إلى نزعة شعوبيّة تحتقر العرب أحياناً، وإن وُجِـدَ فيهم من دَافَعَ عن العرب، أما المتنبي فقد دافـع عن العرب، وعن العروبة في مداها الرحب الشامل وقد حَصَرَ بعضَ الأحيانِ أنقى مظاهر العروبة في عرب الجنوب ذوي الأصل اليمني الذي كان ينتمي إليه(٧).

لا يستطيع أحد أن ينكر على المتنبي عبقريته الشعرية ولو تنكّر له بعض المتحزّبين عليه ومنهـم ابن خلدون، إلا أن أبا العلاء المعرّي وعدداً كبيراً من الدارسين العرب المبدعين قد أنصفوه وشهدوا بامتلاكه العقل القوي السمح القادر على اكتشاف المعاني السامية وتضمينها فـي شعره، وفي عاطفته التـي تعاوَرَها الأمل والطموح، وتجاذبتهـا مظاهر الخيبة واليأس، فيقول:

لم يتركِ الدهرُ في قلبي ولا كبدي ... شيئاً تُتَيّمُه عينٌ ولا جِيدُ
يا ساقيَّ أخمرٌ كؤوسكما ... أم في كؤوسكما همٌّ وتسهيدُ
أصخرةٌ أنا مالي لا تحرّكُني ... هذي المدامُ، ولا هذي الأغاريدُ
ماذا لقيتُ من الدنيا؟ وأعجبُهُ ... أنّي بما أنا شاكٍ منه محسودُ(٨)

وقـد أنصفه ابن رشيق القيرواني إذ قال عنه: «ثم جاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس» فكان هذا التعبير أجمل ما قيل عن الشهرة، والسيرورة اللتين نالهما شعر المتنبي. على الرغم مـن أن كثيرين حاولوا مجاراته واتباع منهجه فـي الشعر، لكنهم وقفوا عند صيغه الخارجية عاجزين عن مجاراته في عبقريته، ولم يستطيعوا أن يرقوا إلى نماذجه في التجديد والتحرر مـن التقاليد المصطنعة، ولاسيّمـا أنه قد أدخل في الحكمة النَّفَـس الشعري القومي الذي يُخرجهـا من الشعر التعليمي الجـاف، مما بعث في قصائده قوة وفخامة حافظتا على متانة الشعـر العربي وحيويته النابضة بكل مشرق جميل ومبدع. ومـع أن المتنبي قد عاش حياته كفاحـاً من أجل السؤدد، وعظمـة الوجود الإنساني لشاعر مثله، لكنـه كان يرى الدهر عدوّاً للأحرار وكرام النفوس، فيمنع التقاء العقلِ الحظَّ، وينتهك أبداً حرمة العقل، فلا ينيله ما يحقُّ له من التكريم والسلطان:

أذمُّ إلـى هـذا الـزمـان أُهَـيْـلَـهُ ... فـأعْـلَـمُـهُـمْ فَـدْمٌ وأحـزمُـهُـمْ وَغْـدُ

ويقول:

إذا ما الناس جرّبهُمْ لبيبٌ فإني قد أكلتُهُمُ وذاقا
فلم أرَ ودّهم إلا خِداعاً ولم أرَ دينَهم إلا نِفاقا

ويقول:

وما الجَمْعُ بين الماء والنار في يدي بأصعبَ من أن أجْمَعَ الجَدَّ والفَهما

الهوامش

١- حنّا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البولسية، ط٧، بيروت، ص ٥٩٤-٦٠٣.

٢- المصدر السابق نفسه، ص٦٠٧-٦١١.

٣- مصطفى سبيتي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتب العلمية بيروت، ١٩٨٦، ص١٥-٢٤.

٤- حنّا الفاخوري، المصدر السابق نفسه، ص٦١٢-٦٢٨.

٥- مصطفى سبيتي، شرح ديوان المتنبي، ص٤٢-٤٣.

٦- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢٥، ص٣٠٠-٣٠١.

٧- حنّا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المصدر السابق نفسه، ص٦٢٩-٦٣١.

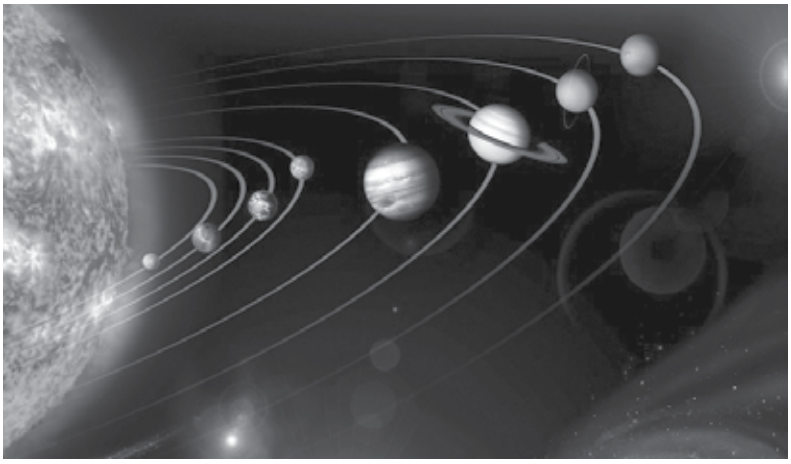
٨- المصدر السابق نفسه، ص٦٢٩-٦٣١.

الكون والمقياس النسبيّ للفكر

فايز فوق العادة

على الرغم من الضآلة الفيزيائية للمنظومة العصبية، فقد استطاع الدماغ الإنساني أن يجتاز آفاقاً كونية لا حدود لها. كيف ترى الضآلة المذكورة على خلفية الكون يا ترى؟ يساوي حجم الدماغ ليتراً واحداً تقريباً في حين نحاول أن نحيط بحجم يكافىء ٥٢١٠ ضعفاً من هذا المقدار (أي واحد وإلى يمينه اثنان وخمسون صفراً). وفي حين لا تزيد حياة الإنسان الفرد عن قرن، نبحر بعيداً مستقرئين أزماناً أقدم بملايين ملايين المرات.

نشأنا في بقعة كونية صغيرة ومعزولة. إنها دافئة بما يمكّننا من الاستمرار. تحيط بالبقعة من كل جانب ظلمة رهيبة مشوبة ببرودة غير معقولة. فرضت الألفة علينا منطقاً أرضياً محدداً بمعنى من المعاني. إننا نخرق تلك الألفة بأفكارنا لنبني كوناً بعيداً كل البعد عن وتائر حياتنا ومقتضياتها اليومية والحولية. هنا على الأرض كان بمقدور الإنسان أن يتحدث عن أرض تدور حول الشمس في الوقت الذي ينفي التعوّد فيه هذا الاستنتاج، لينبهنا إلى أن الشمس هي التي تقطع كبد السماء في حركة دائرية. وعلى امتداد أرضنا التي توحي بأنها مسطحة نفى المفكرون الكبار ذلك، ليؤكدوا أن الأرض كروية. إن قصر قامة الإنسان وصغر جهازه العصبي هما المسؤولان عن الأخذ بمفهوم استواء الأرض. لو كنا أطول بكثير لما تعجّبنا من عودة رحلة ماجلان من حيث انطلقت، قادمة من الاتجاه المعاكس، لكن رحلة ماجلان لم تكن ممكنة في هذه الحالة، إن لم يكن لسبب فلأن الأرض لن تتسع إذ ذاك لكائنات طوال القامة.



يدفعنا الحس العام إلى أخطاء غير ملحوظة نتجاوزها حين دراسة الكون. إن المعلومات التي تصل أحدنا من الآخرين إنما تفعل ذلك متأخرة بعض الوقت، فسرعة الضوء محدودة وكذلك سرعة الصوت. يعدّ كل منا أنَّ تبادل المعلومات يحدث آنياً، وأن الشخص الآخر يقدم معلوماته الآن وهنا. لا نرتكب مثل هذا الخطأ حين دراستنا الكون. إننا ندرك أن الحديث عن مجرة على بعد مئة مليون سنة ضوئية هو حديث يطال ما كان ذات مرة أمراً محالاً، أما الآن فهي أطروحة تخصُّ الدارس في عزلته الزمانية المكانية.

لأن للفكر سيمياء تجعله يتجاوز ضيق الاستنتاج المبني على المحلية الجغرافية. إن المادة على الأرض مطابقة لمادة الأسرة الشمسية أينما كانت، بل إنها تطابق المادة في النجوم والمجرات البعيدة. استناداً إلى ما تقدّم، يوظف الفكر ما خلص إليه الآن وهنا على الأرض في محاولته صياغة نموذج لما حدث بعيداً هناك في المجرات قبل عدة آلاف من ملايين السنوات. هكذا نقرر التركيب الكيميائي للكون ونذهب من ملاحظة بسيطة على الأرض إلى قياس المسافات التي تفصلنا عن الأجسام الكونية الأخرى. أما الملاحظة فتختزل بأن صوت السيارة يزعجنا أكثر لدى اقتراب السيارة منا، في حين يريحنا حين ابتعادها فيما يعرف بظاهرة دوبلر. تتحول ظاهرة دوبلر إلى المنظور الكوني إذا نقلناها من حيز الموجات الصوتية إلى قطاع الضوء والموجات الكهرمغناطيسية الأخرى. يقول الفيزيائيون إن انزياح دوبلر يساوي الفرق بين طول الموجة المرصودة وطول الموجة المنطلقة مقسوماً على طول الموجة المنطلقة. إن كانت هذه العلاقة

غامضة إلى حد ما فإنَّ أينشتاين في نسبيته العامة قد أعاد صياغتها بما هو أقرب إلى أحاسيسنا الأرضية المحلية. وفق أينشتاين يساوي انزياح دوبلر الفرق بين المسافة كما هي الآن، والمسافة كما كانت سابقاً مقسوماً على المسافة كما كانت سابقاً. إن هذين المفهومين ليسا بعيدين عما نألفه في حياتنا على كوكب الأرض وإنْ كان معناهما الكوني مختلفاً جداً.

وصل الفكر في سبره الكون حد القبول بما يخالف مصادراته المتعوَّدة. إننا نكرر من التجارب المخبرية ما نشاء، لكن الكون لا يتوافر بصفته مادة للتجريب إلا مرّةً واحدة، وفي حين يتدفّق الزمن على الأرض بشكل وئيد ومتكرر، يتوقف عن الجريان في نقاط كونية متفردة هي الثقوب الكونية السوداء. وفق نسبية أينشتاين، إن المسافة هي الزمن الذاتي. إن ما يهم أحدنا لدى انتقاله من مكان إلى آخر هو كم بذل من الطاقة في ذلك الانتقال. إن الزمن هو المنظور الرياضي لمفهوم الطاقة في الفيزياء. إن أي قانون انحفاظ في الفيزياء هو في حقيقته تناظر في الرياضيات المجردة. هذا ما تنص عليه نظرية العالمة إيمي نويذر.

إن الارتقاء الكوني للفكر البشري قد وضعه في مواجهة معضلات كبيرة تحتل كلها الحيز الأكبر من جداول أعمال علماء الكونيات لهذا القرن. ماذا عن توزع التشكيلات المختلفة في المجرة وعن أعمارها وتراكيبها الكيميائية وحركياتها؟ ما هو تاريخ المجرة؟ أين الطريق الموصلة من النجوم إلى الصخور؟ هل يوجد حقاً موجة تموت تجتاح المجرة من مركزها إلى محيطها؟ ما الدور الذي أدّته وتؤدِّيه النجوم في حياة المجرة؟ ما العلاقة بين كثافة المادة وشكل المجرة؟ ما أصل الغاز والغبار المجريين ودورهما في حياة السُّدُم والنجوم ولاسيّما الشمس؟ هل يتمدد الكون فعلاً وما مستقبله بعيد التمدد؟ كيف كان تطور الكون في البدء؟ ما مدى صحة قياساتنا للمسافات الكونية ؟ ما المادة العاتمة في الكون؟ ما طبيعة المادة بين المجرات؟ هل هناك روائز هندسية محددة في تجمع الحشود المجرية؟ ماذا عن السلم الصاعد لحشود المجرات وحشود الحشود وحشود حشود الحشود... وهكذا؟ هل يؤدي اصطدام المجرات إلى تقليص هذا السلم؟ هل نستطيع تقليص المسافات الزمانية المكانية للكون في قفزات مباشرة؟ هل تنظم المجرات نفسها في الحشود المجرية كما تنظم الإلكترونات نفسها في الذرة؟ هل بدء الكون هو بدء الزمان أو بدء التمدد؟

هــل توجد قائمة كاملــة ناجزة للتساؤلات الكونية؟ الإجابة بالنفــي. ولأن الإجابة بالنفي نتوقف عن عرض التساؤلات الكونية عند هذا الحد.

هل يوجد طراز مغاير من الفكر في الكون؟ يرتبط بهذا السؤال أسئلة أخرى لا تقلُّ أهمية عنه: مــا الحياة؟ ما الفكر؟ هل هناك فكر حقيقي على الأرض على الرغم من شح المعلومات المتوافرة عن التنوع الحيوي في الكون، فقد انقسم الباحثون في علم الحياة خارج الأرض إلى فريقيــن فيما يتعلق بالمنظور الأساسي لتلك الحياة. يرى العلماء من الفريق الأول أن الحياة خارج الأرض تتميز بأنها تباعدية، وبعبارة أبسط إن الحياة المذكورة تقوم على أساس استثمار الفرصــ والإفادة من الظروف المتاحة. يذهب علماء الفريق الثاني إلى الأخذ بالرأي القائل إن الحيــاة خارج الأرض تقاربية بمعنى أنهــا حتمية أو جبرية، فبصرف النظر عن المؤثرات المتغيرة تنتهي الحياة إلى أنماط مقررة. نجد عدداً أقل من العلماء ممن يعتقدون أنَّ الحقيقة قد تقع بين وجهتي النظر المتطرفتين هاتين وعلى مسافة ما من كل منهما:

تؤكــد التباعديــة على كل ما هو غير متوقع وما لا يمكن أن يتكرر من أطوار الارتقاء التي تفضــي إلى التجديد والتحديــث والتي تقدم أنماطاً حية مغايرة فــي كل مرة، وتسهم – من ثــم- في توسيــع امتداد التنوع الحيوي على صعيد الكــون دون أي التزام بمواصفات محددة أو ميــزات مقيدة. من جانب آخــر، تقرر التقاربية – دون شــك- أن الظروف والاشتراطات المتباينــة تسهم في ظهور فروق وتباينات بين الأجناس الحية المختلفة في الكون، لكن وعلى الرغــم من ذلك فإنَّ الانتقاء الطبيعــي الذي يكمن على خلفية الارتقاء لأي جنس حي، يجنح إلى إبراز كائنات حية على أساس البحث عن حلول أمثلية. يتجسد ذلك بخطة عامة متشابهة عبــر بنى الكائنات الحية وسلوكها. يؤكد العلمــاء أن أي فكر كوني مغاير لا شك سيكون بالغ الغرابــة سواء إن صحت وجهة النظر التقاربيــة أم التباعدية. ومن ثم فإن تحقق التفاهم مع ذلك الفكر سيكون صعباً من حيث المبدأ.

إن ثبــات سرعة الضوء هــي موضوعة أساسية في نظرية النسبيــة لأينشتاين. وفق هذه الموضوعة يصل الضوء إلى أي راصد أو مرجع في الكون بالسرعة نفسها مهما كان وضع هذا الراصــد أو المرجع وسرعته. إن لهذه الموضوعة جــذوراً معلوماتية، فكي يوجد كونٌ موحَّد لا بــدّ أن تتوزع المعلومات على كل المراجع والراصديــن بالمعدل نفسه. بالمثل إن كان لكل الراصديــن أو المراجع في الكون أن يستشعروا الوجــود نفسه فلا بدّ أن تكون هناك قواسم

مشتركـــة بين منظوماتهـــم المعلوماتية. توفر فعاليات الانتقاء الطبيعـــي تلك القواسم ويبرز الانتقاء الطبيعي في الحالتين التقاربية والتباعدية.

إنَّ المعلوماتيـــة هي نشاط تذهني من حيث المبدأ. تستحيل الهيئات في كون مصنوع من المادة والطاقة فحسب يعدم المعلومات. أما الكون الذي تتوافر فيه المادة والمعلومات ويفتقر إلـــى الطاقة فيموت متجمداً عند درجة حرارة الصفر المطلق. لا يمكن أن تجري أي صياغة لأي تعريف في كون يحوي الطاقة والمعلومات ولا يوجد فيه أي أثر للمادة. يعني ما تَقَدَّم أن المـــادة والطاقة والمعلومات هي المرجعيـــات الأساسية في بناء الكون، ولأن المعلوماتية هي نشاط تذهني والنشاط التذهني سمة حياتية صرفة، نخلص إلى استنتاج مفاده أن الحياة هي المرجعيـــة الأساسية في الكون. يتأيد هـــذا الاستنتاج بحقيقة أن التشكيلات الكونية جميعها تختـــزل إلى مجموعة من المكونـــات الأساسية هي الجسيمات الأولية. كذا هو شأن الأجناس الحيـــة: إنها تبنى من المجموعة نفسها من المكونـــات. إن عدد التشكيلات الكونية المعرفة المتباينـــة منته ومحدود، في حين تعداد الأجناس الحيـــة المختلفة يزداد على الدوام. يعني ذلك بالضرورة أن الكون هو الحياة.

المراجع

(1)-Mindful Universe,Henry P. Stapp, 2014, springer.

(2)- Mind, life, and Universe, Lynn Margulis (Editor), 2007,Chelsea Green Publishing.

(3)- Our Universe, Jo Dunkley, 2019, Pelican Book.

(4)- Information and The Internal Structure of The Universe, Tom Stonier, 1990, Sprnger.

المعاناة الاجتماعية والبعد الجمالي في قصائد جمال المصري

صبحي سعيد قضيماتي

الشاعر جمال المصري هو ذاك الطائر الذي يحلّق برشاقة في فضائه الشعري الرحب، دون أن ينفصل عن الواقع، بما يموج به من آلام وأحلام وهموم... إنه يحلق في فضائه الشعري الرحب، ليحدِّث النجوم والغيوم عن الحياة، بكل ألوانها الاجتماعية والفلسفية، ويتغنّى بأحلامها وطموحاتها الإنسانية التي تعبّر عن الواقع بعمق فلسفي راق بهيج وبصور فنية تنبض بحكمة الحكيم وإيمان قلب عاشق مفعم بالتفاؤل والأمل، فلا يعبر عن الجراح وآلامها إلا ليفتح طاقة من الأمل تجاه الحياة. فالشعر ليس للتعبير عن الآلام والمحن فحسب، لكنه أيضاً جرعة تفاؤل وافية من الأمل، من أجل تأكيد قدرة الإنسان على التغلب على العقبات التي تعترض طريقه، ففي قصيدته عن بيروت، يفتتحها بجملة تؤكد إيمانه وتفاؤله بقدرة هذه المدينة، في التغلب على محنتها. يقول الشاعر:

بيروتُ ترفضُ أنْ تموت
قلبي عشاءٌ فاخِرٌ للآخرينْ

رجُلٌ يعضُّ ثيابَهُ
فيعضُّهُ وجَعُ السنينْ
مازالَ يسألُ نفسَهُ
منْ أينَ يأتينا الحنينْ
بلدي وأمسى كلّهُ
بلداً برسْمِ الغائبينْ.

لوحة عميقة في مضامينها الإنسانية والوطنية والقومية، فأي وطن هذا الذي أصبح برسم الغائبين؟ فالشاعر عبّر عن إيمانه بأن بيروت لن تموت، لكن تحت هذا الرفض، تكمن جمار المأساة التي تكوي قلب الشاعر، وتدمي روحه أسى ولوعة. وهنا يذكرنا الشاعر بما قاله أحد الشعراء في تراثنا العربي، حينما سئل: «لماذا مراثيكم أجمل أشعاركم؟»، فقال: لأننا نقولها وقلوبنا تحترق، وأرى في عشق الشاعر لبيروت، احتراقاً بأسمى معانيه، ليس من أجل طرد ظلام اليأس والقنوط فحسب، بل بإضافة لوحات جديدة إلى عالم الشعر، تحمل همّاً أو حلماً إنسانياً، يعبر عن واقعنا الوجداني أو الاجتماعي، وحتى السياسي المعجون بدموع الواقع، بعمق ودقة وشفافية الفنان العاشق الخبير. فهل يمكن أن يمر القارئ العميق، أمام هذه الكلمات التي اختتم بها الشاعر قصيدته عن بيروت، من دون أن يعيد قراءتها غير مرة، ليتمثل المأساة التي تعبر عنها هذه الكلمات؟

وجهي قبيحٌ رُبَّما
لكنَّني
لنْ أرتدي وجهاً جميلا مُسْتعَارْ
ماتْ النَّهارْ
بيروتُ ترفضُ أنْ تموتْ
مهما تمادَوا بالدَّمارْ

يكفي الشاعر فخراً التمسك بأصالته، للمحافظة على جوهره وانتمائه الطبيعي إلى أرضه ووطنه وشعبه...

جمال المصري مهندس معماري حائز رتبة مستشار في الدراسات الهندسية، شاعر من مواليد طرابلس (١٩٥٩م)، له ديوانان مطبوعان: الأول سفينة الحلاج، والديوان الثاني بعنوان شيبتي من ياسمين.

ولا نبالغ إذا قلنا إنه مهندس بارع حاذق أيضاً في بناء قصيدته، بما يشدنا به إلى كل جملة وعبارة ولوحة شعرية، رائعة في دلالاتها البلاغية والمعنوية..وقد طرق الشاعرُ كثيراً من القضايا الفكرية والفلسفية، ليعبر عن موقفه تجاه قضايا الواقع المثقل بهمومه وأحلامه، بدءاً من الحب، وعلاقته بالمرأة، وما يرتبط به من أبعاد ومعانٍ ودلالات، فهل هناك قضية أعمق وأوسع وأبعد من قضايا الحب المعقدة والمركبة، في هذه الحياة مترامية الأطراف؟ إنه الحب اللغز المحيّر - ساحر عقول العشاق:

لا وقلبي ما لعينيكِ سيوفٌ
لا ولا فيها سِهَامُ
كلُّ ما في الأمرِ إنِّي
كلَّمَا حَدَّقتُ في عينيكِ أُمسي
مثلَ طفلٍ لمْ يطاوعْهُ الكلامُ...

وللطفولة معانٍ لا تحصى، ومنها العجز، عن الارتباط الأعمق للطفل بمن حوله... وها هو الشاعر، يتحول إلى طفل لا حول له ولا قوة، أمام الحبيب، حينما يحدق في عينَي حبيبته، حتى إنه يعجز عن الكلام:

هلْ تلاشيتُ أنا
أمْ تلاشى الازدحامُ
غابَتِ الأشياءُ عنِّي لا يَهُمُّ
إنَّ عينيكِ الأهَمُّ...

حالة نفسية عميقة من النشوة التي غمرت الشاعر، بل أغرقته، إلى حد التلاشي. لوحة بارعة في تصوير الحبيب، حين يلتقي الحبيبة:

كلُّ أعضائي تساوتْ
صرتُ منْ كفِّي أشُمُّ..

وهــل من المعقول أن تتســاوى الأعضاء؟ إنها حالة وجدانية نفسيــة فريدة ومتميزة من حالات الحب القادر على صنع المعجزات.

ويتابــع الشاعــر التعبير عن موقفه تجاه الواقــع الذي يعيشه، بما يغصُّ به من قضايا كثيــرة... ومنها على سبيل المثال، موضوع الوحدة التــي يعيشها حينما يختلي بنفسه، وهذه الحالــة من الحالات الخصوصية التي كثيراً ما يعيشها المبدعون... فيصف لنا هذه الحالة، في لوحة شعرية بديعة، تكشف الأسرار الخفية الفريدة لهذه الخلوة:

عندما لملمتُ نفسي
من عيون الآخرينْ
واختفينا في التلال
جاءني صوت الحنينْ
راكضاً مثل الغزال
كان ظهري مثل رمح
كيف أمسى يا سنينْ
أحدباً مثل الهلال
كان لي ظل طويل
بلْ ظلالٌ تحتَ ضوءِ الشَّمسِ تمشي باختيالٍ، فاقَ حدَّ الاحتمالِ
ثمَّ لمَّا ذاتَ عتمٍ
لملمَ الليلُ ظلالي
خلتُ أنِّي صرتُ وحدي
وإذا سرٌّ قديمٌ
مدَّ رأساً من مكانٍ في خيالي
فاكتشفتُ الآنَ أنِّي
لم أكنْ أمشي وحيداً
كلُّهم كانوا ببالي
أصعبُ الأوقاتِ لمَّا
يختلي حالي بحال...

وهنا تكمن مأساة الشاعر، حينما يختلي بنفسه، ولا يعيش بعيداً عن الناس، ولا ينقطع عن الواقع، بل يعيش هموم الناس وهم في قلبه وروحه فالشاعر حامل هموم الناس، وهو كذلك شجرة أحلامهم...

ويذكّرنا في إحدى قصائده بفاوست الشاعر الألماني غوته... وفاوست هو العمل الأدبي الذي يحمل قضية فلسفية عن جمال وقبح الحياة، أي الصراع بين التفاؤل والتشاؤم... والشاعر يكتب قصيدة يبدؤها بلوحة بليغة، تعبّر بعمق عن حالته النفسية:

كتبتُ مقالةً بالأمسِ عنِّي
وأنهيتُ المقالةَ بالوفاةِ
فصارتْ أحرفي مثلَ الأفاعي
وصارَ السمُّ ينزفُ من دواتي...

وقد أفرزت هذه الحالة النفسية القاتمة، حالة سلوكية غريبة عجيبة:

وإذا بي راكض، فركضت خلفي
وما أمسكتُ إلَّا شعوذاتي...

ويبين الشاعر الأسباب التي أدت إلى تلك الحالة، فيؤكد بأنه:

أنا بشرٌ أعاني من وجود على أرض تغص بكل آتٍ...

ويعود بنا الشاعر إلى الأسباب، شاكياً:

رمتني بين هذا النَّاسِ أمِّي كما يُرمى قتيلٌ في الفلاةِ
أراودُ وحدتي والنَّاسُ حولي وأهجرهمْ فأبصرهمْ بذاتي

ثم يصل في هذه القصيدة إلى هذه الصورة المأساوية الصاعقة التي تتقاطع مع عصا النبي موسى الذي شق البحر بعصاه، أما الشاعر، فعصاه قلبه:

يشقُّ البحرُ بالأمواجِ قلبي وما شقَّتْ عصايَ سوى رفاتي

صورة مؤلمة عن الحالة التي يعيشها الشاعر، ثم لا ندري: هل يلوم الشاعر نفسه، أو يلوم الواقع الذي يعيش:

وما قدَّمتُ للتَّاريخِ شيئاً فكلُّ حماقةٍ منْ معجزاتي

تساورني عروسُ الجنِّ حتَّى أحارَ بما عنيتُ بمفرداتي
كغصَّةِ راحلٍ يجتازُ نهراً ويدركُ أنَّهُ مثلُ الحصاةِ

حتى يصل الشاعر إلى شيطان فاوست:

أرى الشيطانَ يغويني كثيراً وما الشيطانُ إلّا بعضُ ذاتي

وهل هناك أقسى من هذا الاعتراف، ثم يناجي الشاعر ربه، ليعرفنا بما يتمناه، ويحلم به:

فيا ربّاً على طورٍ تجلَّى فصدَّعتَ الجبالَ الرَّاسياتِ
إذا وصفوكَ لي أحسستُ أنِّي أنا المقصودُ من تلكَ الصفاتِ

فهو يسعى إلى التخلص من سلبيات الواقع الذي ولد فيه، ومن السلبيات التي يعانيها ،ويعاني تأثيرها فيه، أم أنه يلوم نفسه؟ وتبقى هذه القصيدة من القصائد الرائعة التي يحاكم الشاعر نفسه من خلالها، ويحاكم الواقع الذي يعيشه... وأمام هذا الواقع المعقد والمر- المرير، لا بد من صرخة أمل، تعطي وتنعش المعنويات، وتمنح النفس ما تحتاج إليه من القوة، لكن (صرخة الأمل) التي يعنون الشاعر بها قصيدته، تهدف إلى استنهاض الهمم، من أجل تجاوز العقبات التي تشوب الصفاء والقوة.

لا يتوقف الشاعر عن محاكاة نفسه بلغة نقدية، تحرض قواه، وتبعث فيه طاقة، تدفعه إلى الارتقاء:

إلامَ ستبقى في هواكَ تُكابِرُ
وجرحُكَ مفتوحٌ وقلبُكَ حائرُ
تخطُّ وتمحُو في الهواءِ رسائلاً
وما أنتَ مجنونٌ ولا أنتَ ساحِرُ
رمتْكَ الدواهي في بلادِكَ مِزقةً

إلى أن يصل الشاعر إلى الجرح الأعمق، معبراً عنه بهذه الجملة الصاعقة: (**فنصفك أموات، ونصفك هاجروا**) وهل هناك أعمق، وأشد إيلاماً من هذه المأساة التي يفقد الوطن فيها أبناءه، فما حال النصف الميت الآخر؟ فهل هذه العبارة تعبير عن اليأس والقنوط، أو هي دعوة إلى النهوض واليقظة؟ وحين يؤكد الشاعر حبه لبلاد، يدعو في الوقت نفسه

إلى بعث البشائر التي تقوي الهمم، وتزيد النشاط والإيمان في الإنسان الذي يحب وطنه... فهو يرفض أن يبقى وحيداً:

أتبقى وحيداً في بلادٍ تحبها ... إلامَ انتظارٌ ليس فيهِ بشائرُ

أما الأسباب فهي:

خرابٌ عقيمٌ في النُّفوسِ مقامُهُ ... وفي الحربِ أرباحٌ وما الكلُّ خاسرُ

لكن هذه الأرباح لا تسر، ولا تبشر بالخير:

ولكنَّ أرباحاً تجيئكَ منْ دَمي ... ستمسي وحوشاً، والوحوشُ كواسِرُ
سلامٌ علينا حين نقتلُ بعضَنا ... سلامٌ على منْ بالدِّماءِ يُتاجِرُ

فهناك فرق جوهري لا يستهان به:

أمثل الذي يبني القصور بمحنةٍ ... كمثْلِ الذي دارتْ عليهِ الدَّوائِرُ
كأنَّا خُلِقْنا كي نموتَ بطلقةٍ ... رماها غريبٌ أو حبيبٌ مجاوِرُ

فهذا تحذير شديد، يعبِّر عن الآلام التي يكابدها الشاعر. فإذا تشتت شملنا:

سواء علينا إن تشتَّت شملُنا ... فمهما صرخنا لنْ تُجيبَ المقابرُ

إذن، هو الانتحار... وهذا ما لا يريده الشاعر لبلاده. وفي هذا الواقع المأساوي الحالك، يحاول أن ينسى. لكن وجه الحبيبة لا يسمح بالنسيان، حيث تختلط المشاعر، بين النسيان والتذكر: (كأنَّكَ طيرٌ في الشِّبَاكِ مُعَلَّقٌ...). وهنا تظهر مبادئ الشاعر وهو يرى أخطر العلل التي يمكن أن تصيب الإنسان:

... وما وطني إلا أنا أأبيْعُني ... وإنْ بِعْتُ نفسي هلْ تفيدُ الجواهرُ
يطولُ اشتياقي والدُّروبُ قصيرةٌ ... وما طالَ دربٌ بلْ تطولُ المشاعِرُ

ويصل الشاعر إلى استنتاج، مطالباً نفسه بأن يكف: كفاكَ احتجاجاً فالحياة جميعها... فقد وصل الشاعر إلى قناعة:

حكايةُ مولودٍ وشيخٍ يغادرُ
تغيّر أسلوب الكلام وشكله
وما من جديد يدَّعيه الأواخرُ

فهل هذا الواقع المر المرير- هو سنَّة الحياة؟... لكن لا بد من أمل، ولا بد من إيمان يسعى إلى التغيير:

فيا أرضُ دُورِي باتجاهٍ مُعاكِسٍ فقدْ آنَ أنْ يأتي زمانٌ مُغَايرُ

كي يصل الشاعر إلى ما يتمناه:

ليرتاح رأسي فوق صدر مثلما على صدر أمي تستريح الضفائرُ

وبذلك يبعث الشاعر فينا ويوقد حلماً لا يستهان به... وقادر هذا الحلم على أن يغيّر جوهر المأساة الحالكة التي تتحكم بظروف الحياة...

وفي قصيدة «مع وقف التنفيذ» يدرك الشاعر أننا:

خُلِقنا لا كما نهوى فقلْ لي مَن الجاني إذا قررت قتلي؟

إنه خيار صعب إلى أبعد الحدود، بل يدعو إلى تفكير عميق... فنحن أمام أسئلة مصيرية عن الحياة... والشاعر يؤكد:

أعيشُ بلا حلول غير أني أموتُ إذا رضيتُ بنصف حَلِّ

فأنصاف الحلول هي أعمق المصائب، وأكثرها مرارة وسوداوية، بما في ذلك في حقول الحب، والعلاقة مع الآخر... وهذا ما يدعو إلى الإخلاص:

فإمَّا أنْ أغيبَ بكلِّ أرضٍ وإمَّا أنْ أعودَ إليكَ كُلِّي

فكل شيء متكامل، ويتمم بعضه بعضاً:

أنا شَكْلٌ مليءٌ بالمعاني ولا معنى لمعنى دونَ شَكْلِ

وقد حافظ الشاعر، بل أكد احترامه وتقديره للشمس، لأنها هي أحد أهم أسباب الحياة بضيائها:

وما أذنبْتُ يا ضوءاً لشمسٍ لترمي فوقَ هذا الوَحْلِ ظلِّي

فالشاعر يصبو إلى أن يحتل مكانة مرموقة في هذه الحياة... والحب الذي يدعو إلى الخير، هو ما يحلم به الشاعر، فقد:

كفرتُ بكلِّ شيءٍ في حياتي وما آمنتُ يوماً بالتَّجلِّي
ولمَّا أيقنتْ روحي بحبّ رأيتُ اللهَ في قلبي يُصَلِّي

فخذني منْ فؤادي الآنَ سِرّاً لكي أغفو غريباً قربَ خِلّي...

بوضوح وصراحة، وبلوحات شعرية راقية، يعبر الشاعر عن أهدافه، وما يصبو إليه، وما يريح فؤاده، فالحبيب هو الحياة التي يحلم بها الشاعر..

وفي قصيدة «حكاية قديمة» يبحث الشاعر في موضوع المفاجآت غير السارة التي تداهمنا فجأة، ويضرب لنا مثلاً:

مِنْ ليلهِ لا يشتكي المصباحُ بلْ يشتكي إنْ فاجأتْهُ رياحُ
في كلِّ ركنٍ دمعةٌ مرميةٌ وعلى المقاعدِ أنَّةٌ ونواحُ
والبابُ يسألُ قفلَهُ مُستفسراً هلْ أمعنوا في غربةٍ وارتاحوا

فالشاعر يخاف رحيل الأحباب المفاجئ،كما يخاف المصباح من ريح تأتيه فجأة... فكل الأشياء حوله، أصبح لها أرواح تتألم من هذه الرياح التي هبّت فجأة، وأبعدت الأحباب، وأيقظت الأشباح حول الشاعر. وبذلك يعبّر عن حالة من حالات الألم الحاد التي يكابدها من فَقْد الأحبة، إذ تظلم الدنيا حوله، فأصبح يحتاج إلى شمعة، يرى بها نور الصباح:

ما كنتُ وحدي مَنْ تُعذَّبُ روحُهُ حتى شبابيكي لها أرواحُ
كلُّ التَّفاصيلِ التي أهملتها ترتادني وكأنَّها أشباحُ
ما ضرَّ إنْ أهديتني لو شمعةً من شمعةٍ قدْ يستفيقُ صباحُ
في الحلمِ أمشي فوقَ ماءِ بحيرةٍ وعلى أصابعِ غيمةٍ أرتاحُ

بهذه الصور الشعرية الشفافة، يرسم الشاعر حالته النفسية، إثر ابتعاد الحبيب عنه... مؤكداً أنه بشر، قد يعجز عن اكتشاف السر الذي أدى إلى هذه المأساة، ويدرك أنه قد تجري الرياح بما لا تشتهي السفن:

لكنَّني بشرٌ وأدركُ أنَّهُ ما كلُّ شيءٍ في الوجودِ مُتاحُ

وهنا تأتي التساؤلات عن الأسباب التي تقف خلف هذه المآسي المؤلمة... فهل هي مآسي الحب في الشرق بأسئلته المعقدة؟:

الوقتُ يمضي والسؤالُ مُعقَّدٌ مَنْ كانَ منَّا يا أبي السَّفاحُ
شرقٌ غريبٌ لمْ تزلْ أسرارُهُ تمشي الهوينى والصَّباحُ رَبَاحُ

وأرى أن الشاعـــر يطرح هنا موضوع الحب، بما يحوم حوله من الأسئلة، وما يتعلق بها من أجوبة وآراء.. هي بذلك حكاية قديمة، يثار حولها كثير من الجرائم المأساوية المزمنة...

وفـــي قصيدة «رجل في القطار». ينتقـــل الشاعر إلى مناقشة قضية الظلم التي لا ينقطع الحديث عنهـــا، وهذه القضية من أكثـــر القضايا التي طرحها المفكـــرون والشعراء، ومنهم الشاعر زهير بن أبي سلمى في معلقته:

وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاحِهِ يُهَدَّمْ وَمَنْ لا يَظْلِمْ النَّاسَ يُظْلَمِ

ويقول الشاعر جمال المصري في قصيدة رجل في القطار:

في هذه الأرضِ عَدْلٌ لستُ أفهمُهُ مَنْ لمْ يكنْ ظالماً فالدّهرُ يظلِمُهُ

ثم ينتقـــل إلى البحث عن أسس لعدله وإنصافه تجاه حبيبته، والقضية ليست سهلة، بل معقدة ومركبة، وتحتاج إلى شجاعة، كي لا يقع الحبيب في ظلم حبيبته:

خبَّأتُ في القلبِ حبّاً باتَ يتعبني والعينُ تفضحني إنْ شئتُ أكتمُهُ
كلَّمْتُ كلَّ العصافيرِ التي عشقتْ لعلَّ عصفورةً عنِّي تُكلِّمُهُ
أصبحتُ صبّاً وما في خاطري أحدٌ ماذا سيفعلُ شيخٌ ماتَ معظمُهُ؟!
جاوزتُ من عُمُري ستِّينَ مرحلةً ما عاد يفهمني من كنتُ أفهمُهُ
وأعلمُ الآنَ عن أمسي وحاضرِهِ لكنَّ في الغيبِ غيباً لستُ أعلمهُ

وهنـــا يعـــود بنا إلى زهير بن أبي سلمى الذي أكد بأنه عـــن علم ما في غد عم، والشاعر يبحـــث في أسباب جفاء الحبيب، وكأنه سر مـــن الأسرار، لذا وصل إلى هذه الحالة من الألم والعذاب:

كلُّ الطُّيورِ تناءتْ عنْ ربا جسدي لم يبقَ في جسدي لحمٌ أقدِّمُهُ

لكـــن موضوع الظلم واسع وعميق، ومترامي الأطراف..وليســـ بالضرورة أن يقابل الوفاءُ بالظلـــم والجحود، فالحياة يحكمهـــا صراع الطبائع والأهداف والظـــروف التي تكون أحياناً قاسية وأقوى من أن تقاوم..وكل حبيب يدعى، أو يرى في نفسه بأنه من أوفى الناس.

ويتابـــع الشاعر موضوع الحب، في قصيدة مهمة أخرى، يؤكد فيها أهمية الحب وفاعليته إلى حد أنه (يحيي ويميت):

يا حاملَ الوردِ والأشواكُ تُدميهِ لو يعلمُ النَّاسُ ما في القلبِ تُخفيهِ

مازلتُ أحيا على ماضٍ أسامِرُهُ كأنَّ عمري زمانٌ لا غدٌ فيهِ
منْ عاشَ وَهْماً فإنَّ الوهمَ يكفيهِ

ويتابع الشاعر موضوع الحب، في قصيدة بعنوان «ما أجملك» يصف فيها مشاعره تجاه الحبيب. ويبدأ بأول شرارة توقد شمس الحب الساطعة:

لمّا يدي لَمَسَتْ يدَكْ
ماذا جرى لنْ أسألَكْ
غابَ الوجودُ بأسْرِهِ
لا صوتَ يدخلُ مَسْمَعِي
فاتركْ يدي كي أسْمَعَكْ
فرّغت قلبي من سواك محبّة
وجعلت قلبي منزلكْ
فحسبت أني عاشق
وظننتُ أنّي هئتُ لكْ
فكتبتُ شعراً حالما
صارَ الكلامُ جناحَهُ
كي يحملَكْ..

وفي قصيدة (حنين) يتساءل الشاعر في مطلعها:

سبحانكم يا أيها العشاقُ
كيف ابتردتم والهوى حرَاقُ؟!
هذا الحنين غريبةٌ أطواره
من دون ساق يرقص المشتاقُ

إلى أن يصل الشاعر إلى قلبه ليسأله أن يستكين ويهدأ:

يا قلب مهلاً واستكنْ أتعبتَني
يكفيكَ شوقاً أيها المشتاقُ

حتى الأصابع في يدي خفّاقةٌ

أتظن وحدكَ أنكَ الخفّاقُ؟

قصيدة بديعة في صورها وكلماتها المعبرة عن الحالة الوجدانية التي تعصف بالعاشق، وتقضُّ مضجعه.

ناقش الشاعر جمال المصري كثيراً من القضايا الاجتماعية والفكرية والفلسفية، ومنها موضوع الحرية في الواقع الاجتماعي، إذا يؤكد في إحدى قصائده بعنوان (المتهم) أنَّ:

حريتي أكذوبةٌ

لا شيء يُدعى مطلق

لا بدَّ من بعض القيود

هذا كلام طعمه/ كالسمِّ في قلب الدَّسم

وهذه القيود هي بسبب الواقع الاجتماع الصعب والظروف الاجتماعية الثقيلة التي تفرض قيودها على الإنسان، وهذه القيود هي التي تضيق مساحة الحرية، فهناك صراع بين الحقوق والحرية، وكل يريد أن يوسّع مساحته على حساب الآخر... ويرى أن الحدود هي التي تضيّق مساحة الحرية والحرية هي ذاك الطير الذي يسعى إلى أعلى القمم:

كي يصطفي منها الورودْ

والشاعر يتعاطف، ويتألم لأناس عاشوا كالعدم، لأن الحياة بظروفها القاسية حرمتهم، أو حاصرتهم بمساحات ضيقة من الحرية، فضيَّقت عليهم مساحة الحياة، وحرمتهم من السعادة...

يخوض جمال المصري بشعره غمار القضايا الإشكالية المركبة التي لا ينقطع الحوار والمناقشة حولها، ففي قصيدة بعنوان «الهداية الضالة»، يفتتحها بقوله:

بكلِّ سذاجةٍ أدميتُ نفسي

على شفتي أنا حطَّمتُ كأسي

مشيتُ بلا هدىً عكْسَ اتجاهي

محوتُ غدي لكي أحيا بأمسي

إلـــى أن يصـــل إلى سقراط الذي تجرع السم بشجاعة، احتجاجـــاً على حُكْمِ أسياده عليه بالمـــوت، فهل يتقمَّص الشاعر شخصية سقراط، ويهرب من السم الذي فرضه على نفسه إذ يقول:

ولا أرجو نجاةً من ضلالي

لأني في الضّلال وجدتُ نفسي؟

فهل هـــذا هو الإدمان في قممه العاصفة العاتية، أو أنه إقـــرار بالموت، أو أنه تشخيص لواقـــع مأساوي أليم؟ أسئلـــة وتساؤلات مركبة، تثير فينا حالة من التفكير العميق. هل يرضى الشاعر بأن يبقى في الضلال، وهو راض؟ بالتأكيد.

***

إنَّ الشاعـــر جمال المصري، مهما حلَّق في فضائه الشعري، يبقى محملاً برائحة الواقع، يناقش كفيلسوف حكيم ما يشغل الناس من أفكار، يختلفون في تفسيرها، وتقييمها، وتحديد دورها في حياة المجتمع، في وقت يجنح فيه كثير من الشعراء إلى التحليق بعيداً عن الواقع وما يغص به من هموم وأحلام.

مسرحيّة أهل الكهف

(سؤال الأبديّة والحبّ)

عبير غالب علبة

توفيق الحكيم

قرأتُ متردّدة - في البداية - مسرحيّة (أهل الكهف)[1] للكاتب توفيق الحكيم ظنّاً منّي أنّها مسرحية ذات بُعد أيديولوجي/ دينيّ. وأكاد لا أشكّ أنّ كلّ فنّ يحصر نفسه في بوتقة الأيديولوجيا هو فنّ وحيد البُعد لا يغني القارئ، بل يبقى ضمن دائرة المسلّمات والقول اليقينيّ النّهائيّ البعيد عن التّساؤل والشّكّ.

وأستطيع القول بعد القراءة العميقة لهذه المسرحيّة: إنّها مسرحيّة تعبّر عن قلق المصير الإنسانيّ من الموت، والعلاقة التراجيديّة بين الإنسان والزّمن المتسرّب من أيّامنا المتصدّعة العاجزة.

ولئن استفاد الكاتب من النّصّ الدّينيّ، فقد نجح في إقامة مسافة بينه وبين الأيديولوجيا الدّينيّة؛ لأنّ المسرحيّة لم تكن لخدمة الدّين أو الدّفاع عنه، بل لترسيخ قيمة الحبّ وتأكيد دورها في التّخفيف من سطوة الموت وغيرها من المعضلات الحقيقيّة التي تواجه الإنسان.

تبدأ المسرحية باستيقاظ ثلاثة فتية من نومهم هم (مرنوش، ومشلينيا، ويمليخا) ومعهم كلب الرّاعي يمليخا، وتساؤلهم عن المدّة التي لبثوا فيها داخل كهف لجؤوا إليه هرباً من بطش الملك دقيانوس الوثنيّ الذي لاحق المسيحيين واضطهدهم، ولأنّ الإرهاق والجوع استبدّ بهم، كلّف كلّ من مشيلينيا ومرنوش الرّاعي يمليخا بالخروج لإحضار الطّعام، وحين يقدّم يمليخا نقوداً من عهد الملك دقيانوس لأحد الصّيادين يفزع منه الصّياد، ثمّ يخبر أهل المدينة عن الكنز الذي ظنّ أنّ يمليخا وجده. وهكذا يأتي أهل المدينة إلى الكهف بحثاً عن الكنز، فيفزعون من الفتية، ويهربون ليخبروا الملك الذي بدوره أحضرهم إلى القصر بعد أن أخبره غالياس مؤدّب الأميرة بريسكا أنّهم قدّيسون عاشوا في زمن الملك دقيانوس ليبعثوا بعد أكثر من ثلاثمئة عام. بعد هذا الاستعراض السريع للأحداث وتتبّعها في نصّ المسرحيّة رأينا أنّ الكاتب لم يقدّم شخصيّاته دفعة واحدة، بل كشف عنها تدريجيّاً ليظهر لنا شيئاً فشيئاً غربة أهل الكهف عن محيطهم بعد البعث، وصراعهم المأساويّ مع الزّمن، ساعده على تحقيق ذلك إقحام مفهومين متضادّين في مسرحيّته وهما مفهوما الحياة والموت، وإبراز حدّة التّناقضات بينهما، وأثرها في الوجود الإنسانيّ حين تضع الإنسان في أتون الصّراع الحادّ مع نفسه ومع من حوله.

كان الرّاعي يمليخا أوّل المكتشفين حقيقة نومهم الطّويل حينما خرج ليطمئنّ على أغنامه التي تركها قبل لجوئه إلى الكهف، لكنّه شعر بالغربة عن كلّ ما يحيط به بسبب الفاصل الزّمنيّ الكبير بين حياته الماضية وحياته الحاضرة، فيقرّر الرجوع إلى الكهف ليموت فيه، ثمّ يتبعه مرنوش بعد معرفته بموت ابنه وزوجته، فلا شيء يربطه بهذا العالم الغريب بعدهما.

ومرنوش يمثّل صوت العقل في المسرحيّة. لم يؤمن بالدّين المسيحيّ إلّا لأنّه أحبّ زوجته المسيحيّة، ولم يكن يهتمّ بالمدّة الزّمنيّة التي لبث فيها في الكهف، أو بالفاصل الزّمنيّ بين حياته الماضية وحياته الحاضرة طالما زوجته وابنه ينتظرانه، لكنّه حينما تأكّد من موتهم، وبتعبير آخر حين فقد الحبّ فقد ارتباطه بالحياة، وعاد ليموت في الكهف غير مؤمن بالبعث:

«مشلينيا: (في قلق) مرنوش؟ أنت إذن لا تؤمن بالبعث؟

مرنوش: أحمق! أولم نرَ بأعيننا إفلاس البعث!؟

مشلينيا: أستغفر الله. أنت الذي عاش مسيحيّاً تموت الآن كوثنيّ؟

مرنوش: (في صوت خافت) نعم... أموت الآن...

مشلينيا: مجرّداً عن الإيمان...

مرنوش: مجـرّداً... عن كلّ شيء... عارياً كما ظهـرت. لا أفكار ولا عواطف... ولا قائد...»، (أهل الكهف ص ١٦٨).

وهنا تتجلّى روعة الفنّ حين يتجاوز الخطاب الأيديولوجي السّياسيّ أو الدّينيّ وما يفرض من قيود تحرم المبدع طرح الأسئلة المُقلقة المُحيّرة.

وتعـدّ مسرحيّة أهل الكهف من الأعمـال الإبداعيّة التي تنفي الاعتقاد السّائد بأنّ العقل العربيّ عقـل «نصّي»، وهي بهذا تؤكّد نسبيّة المعرفة، وتناقض الفكر المتطرّف الذي يسهم في إغلاق العقول حين يرى أنّ الحقيقة مطلقة غير قابلة للجدل أو النّزاع.

وانطلاقـاً من هذا المبدأ يكون «اليقين الوحيد هو السّؤال واللّايقين، أو هو الإنسان في تساؤلاتـه وفي تناقضاته الخصبة، ففي هذه وحدها ما يتيح للإنسان أن يخلق عالماً جماليّاً ومعرفيّـاً يكون في مستوى الكائن وفي مستوى الكينونة»، (موسيقا الحوت الأزرق، ص ٣٨٨). فوظيفة الفنّ تبنّي الأسئلة المشاكسة التي تحمل بين طيّاتها الشّكّ الدّائم والرّغبة في تحرير إرادة الأفراد.

أمّـا مشلينيا فالتقى بعد البعث بريسكا (حفيدة بريسـكا ابنة دقيانوس)، وبسبب التشابه الكبيـر بينها وبيـن جدتها، اعتقد مشلينيا أنّهـا القديسة بريسكا التـي أحبّها قبل أكثر من ثلاثمئة عام، لكن صدّ الأميرة دفعه إلى اللّحاق بصاحبيه.

وفـي الكهـف يستيقظ الفتية بعد شهر من عودتهم والتّعب يهـدّ أجسادهم يتساءلون عن الأحداث التي مرّت بهم أكانت حقيقة أم حلماً؟

تجـدر الإشارة هنا إلى التّناص الصّريح بين نصّ المسرحيّة وقصة أهل الكهف الواردة فـي القرآن الكريم إلّا أنّ الكاتب أضـاف شخصيات جديدة إلى شخصيات القصة الأساسيّة وهـي: الأميرة بريسكا، ووالدها الملك المسيحيّ المؤمـن، وغالياس مؤدّب الأميرة بريسكا،

وابتكر شبكة جديدة من العلاقات تتفاعل وتتحرّك ضمن حبكة فنيّة متقنة، وغيّر في حركيّة الأحداث؛ لتخرج من سطوة الحكاية ومن سطوة المؤلّف الذي صار يكتب ما تمليه عليه حركة الشّخصيّات، وما يفرضه مسار الأحداث؛ وهو بذلك نجح في إخراج عمله من حدود الحكاية إلى فضاء الفنّ.

ومن اللافت للنّظر أنّ استخدام الكاتب للغة العربيّة الفصحى، وابتعاده عن الإكثار من التّعابير المجازيّة ساعده على إيصال أفكاره إلى المتلقي بيسر وسهولة من جهة، وأظهر إخلاصه لمنطق الشخصيّات من جهة ثانية.

ولئن حمّل الكاتب لغته أقوال شخصيّاته ومواقفها، فقد جعلها تخدم هدفه في نهاية المطاف.

وبالنّظر إلى المرحلة التّاريخيّة التي كُتبت فيها المسرحيّة ووضعيّة الأدب في تلك المرحلة يمكننا أن نعدّ هذا العمل من الأعمال الدّالة على كفاءة الإبداع العربيّ، وعلى سعيه إلى مجاراة إنجازات الآخر وإقامة حوار معه، ولكن إذا ما استثنينا هذا العمل وغيره من الإبداعات الخالدة، فإنّ الحوار مع الآخر الغربيّ ما يزال غير متكافئ حتّى هذه اللّحظة.

ويمكننا أن نتوقّف عند القيمة الجماليّة والإنسانيّة التي ركّزت عليها المسرحيّة وأعلَت من شأنها، وهي قيمة الحبّ وما تفرزه هذه القيمة من قيم فرعيّة. ولئن جعل الكاتب صراع الإنسان مع الزّمن عماد مسرحيّته، فقد أراد أن يكون الحبّ هو النّبض الذي يروي شغف الإنسان بالحياة، والذي يخفّف من مأساويّة صراعه مع الزّمن في أثناء عبوره الخاطف والسّريع في الوجود بدءاً من شهقته الأولى وانتهاء بشهقة الموت.

فما الدّور الذي أدّاه الحبّ في هذه المسرحية من أجل التخفيف من تراجيديّة المصير الإنسانيّ المحكوم عليه بالفناء؟

يمكننا أن نجمل دور الحبّ في النقاط الآتية:

أوّلاً: الحبّ من الطّرق التي تصل الإنسان بربّه، فهو أقوى من الإيمان حين يغيّر علاقتنا مع ذاتنا ومع الآخرين، ويجعلنا نعيد النّظر في علاقتنا مع العالم وأشيائه وقد لمسنا ذلك في الحوار بين مشلينيا ومرنوش:

«**مرنوش: إنّ الحبّ ليبتلع كلّ شيء حتّى الصّداقة وحتّى الإيمان.**

مشلينيا: حتّى الإيمان؟!

مرنوش: لأنّه هو نفسه إيمان أقوى من كلّ إيمان.

مشلينيا: أدرك ماذا تعني...

مرنوش: ماذا أعني؟

مشلينيا: لولا امرأتك المسيحيّة لما كنتَ اعتنقتَ دين المسيح... أنت الوثنيّ المؤمن بالوثنيّة»، (أهل الكهف، ص ٣٥).

والحال أنّ الكاتب أخذ قصّة حاضرة في الوعي العامّ الجمعيّ وأضاف إليها شخصيّات جديدة، وأعطى الحبّ في قصّته مكانة نبيلة تسمو على كلّ شيء:

«مشلينيا: كنتِ كذلك يوم كان الحبّ يرفعك عن هذه الأرض

بريسكا: الحبّ!

مشلينيا: الذي كان عندك أقوى من العقيدة، أقوى من الدّين لأنّ عقيدة الملائكة حبّ»، (أهل الكهف، ص ١٢٢).

ثانياً: الحبّ يزيد ارتباطنا بالحياة، وحينما نفقد الأشخاص الذين تربطنا بهم صلات الحبّ نفقد ارتباطنا بالحياة، فها هو يمليخا أوّل العائدين إلى الكهف -الحلقة التي تصله بعالمه المفقود، على حدّ تعبيره- لأنّه فقد الصّلات في حياته الجديدة تضاءَلَ شعوره بالغربة، في حين مرنوش يرفض الذّهاب معه لأنّه ما زال يعتقد أنّ زوجته وابنه ينتظرانه، وكذلك مشلينيا يقرّر البقاء في القصر قريباً من بريسكا لذا نراه يقول: **«أجبني يا يمليخا ! ما الذي يجعلك تختلف عنا في هذا. ومع ذلك، هَبْ أنّنا نمنا ما شئتَ من أعوام، فماذا يغيّر هذا من حياتنا الآن؟ ألسنا في الحياة ونحمل قلوباً وآمالاً؟»، (أهل الكهف، ص٨٧).**

بهذا التّصوّر نرى أنّ الحبّ هو الجواب الوحيد عن مشكلة الوجود الإنسانيّ. يقول إيرك فروم: «إذا كانت الحقيقة كما حاولت أن أبيّن هي أنّ الحبّ هو الجواب الوحيد السّليم المقبول عن مشكلة الوجود الإنسانيّ، فإنّ أيّ مجتمع يستبعد تطوّر الحبّ، يجب أن يموت في نهاية المطاف، لأنّه يناقض المتطلّبات الأساسيّة للطبيعة الإنسانيّة»، (فنّ الحبّ، ص١٢١).

ومع توالي الحوادث التي أسهم الحوار في تنميتها يرفض مرنوش الحياة الجديدة حين تنقطع الصّلات التي تربطه بها، فلا قيمة للحياة بالنسبة إليه بعد موت زوجته وابنه.

ثالثـاً: على الرغم مـــن مأساويّة الصّراع وعـــذاب الأسئلة المحيّرة عـــن الموت والحياة والبعـــث... نجح الكاتـــب في جعل الحبّ يهادن الزّمن ويخفّف مـــن وطأته ولو لوقت قصير. فالحـــبّ يقوّي الإنسان ويساعده على مواجهة الموت، فها هو مشلينيا يتمسّك بالحياة ويقاوم المـــوت ليكون آخر من مات في الكهف، لأنّ لـــه قلباً أحبّ بريسكا (الحفيدة)، وبريسكا تبكي السعـــادة التي لمعت ثمّ انطفأت، حين كان مشلينيا يصـــارع الموت من أجل حبّهما فتقول: «**آه يا غالياس...! لو أنّك تحسّ وتفهم. يا للقسوة! إنّي أبكي تلك السّعادة التي لمعت كالبرق لحظة ثمّ انطفأت... وهذا المشهد المؤلم السّاعة... مشلينيا يجالد الموت ويتمسّك بالحياة ويتشبّث بها... وفاضت روحه في اللّحظة التي ظفر فيها بالسّعادة ولفظ النّفس الأخير، وهو يأمل في الملتقى. نعم إلى الملتقى يا حبيبي مشلينيا! هنا محال... لكن في جيل آخر حيث لا فاصل بيننا**»، (أهل الكهف، ص١٧٧).

والحقيقـــة أنّ الموت يعدّ من التجارب الغنيّة والملهمة للمبدعين بدءاً من جلجامش وبحثه عن الخلود، ثمّ إدراكه المأساويّ لعجز الإنسان عن تجاوز عبثيّة الموت، حتّى وقتنا الحاضر.

رابعـــاً: الحبّ يمنع الإنسان من اضطهاد أخيه الإنســـان، ويقوّي روابط الألفة بين النّاس، فها هو مرنوش وزير دقيانوس وساعده الأيمن في مذابحه ضدّ المسيحيين يعتنق المسيحيّة، ويمتنع عن ملاحقة المسيحيّين بعد زواجه من امرأة مسيحيّة أحبّها وتعلّق بها.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الفنّ أكثر وسائل التّعبير المتأصّلة في الإنسان؛ لذا كان الحبّ ومـــا يدور في فلكه من هواجسه الأساسيّة. ولئن استفاد الكاتب من النّصّ الدّينيّ، فقد نجح فـــي إقامة حوار مع الآخر /الغرب/ ولعلّ أبرز أهداف هـــذا الحوار مدّ جسور التّواصل بين الدّين من جهة، والفنّ والحضارة من جهة أخرى.

خامســـاً: الأدب الذي يجعل الهمّ الإنسانيّ هدفه هـــو أدب متّسع الأبعاد، لا يمسّ الأشياء مسّاً خارجيّاً، بل ينفذ إلى أعماقها، وبالعودة إلى المسرحيّة أشار الكاتب في بدايتها إلى رغبة بريسكا (الحفيدة) في التّماهي مع صفات جدّتها الدّاخليّة، وألّا يقتصر التماهي على الملامح الخارجية فحسب، والدّليل على ذلك رغبتها في التّعرّف إلى تاريخ الجدّة القديسة.

والحقيقـــة أنّ بريسكا في نهاية المسرحيّة تقـــرّر اللّحاق بحبيبها مشلينيا لتدفن معه في الكهف. يساعدها على تحقيق هذه المهمّة المؤدّب دقيانوس، وبذلك تصدق فيها نبوءة عرّاف تنبّـــأ بأنّها قديسة كجدتها. مهّد الكاتب لهذه الفكـــرة في بداية المسرحيّة بحلم رأته بريسكا

كأنّهـــا دُفِنت حيّة، «لكن كيما نتوصّل إلى توليد حلـــم فلا بدّ من تعاون رغبة هي على الدّوام لاشعوريّـــة. وهذه الرّغبة تمثّل القوّة المحرّكة الضّروريّة لتشكيل الحُلم، بينما تقدّم له البقايا النّهاريّة مادّته»، (الهذيان والأحلام في الفنّ، ص١٠٥).

نعم ثمّة رغبة لدى بريسكا في أن تكون قديسة كجدّتها، ولكن الكاتب عاد ليفاجئنا في نهاية المسرحيّة بأنّ الأبديّة ليست في الطّهر والنّقاء والابتعاد عن الإثم فحسب، بل الأبديّة في الحبّ... الحبّ القادر على منح الإنسان بُعداً كونيّاً. وهذا ما عبّرت عنه وصيّة بريسكا لغالياس:

«بيريسكا: ومهمّة أخرى يا غالياس، إذا علّمْتَ النّاس قصّتي وتاريخي فاذكر لهم كما أوصيتك...

غالياس: (وهو يهمّ بالخروج) أنّك قدّيسة...

بريسكا: كلّا... كلّا... أيّها الأحمق الطّيّب. ليس هذا ما أوصيتك...

غالياس: أنّك امرأة أحبّتْ...

بريسكا: نعم... وكفى».

(يخرج غالياس وتبقى وحدها ويغلق عليها الكهف وعلى الموتى)، (أهل الكهف، ص١٩٢).

***

حـــاول الإنسان منذ الأزل أن يجـــد إجابات عن أسئلته المعذّبة الممتدّة بين ثنائية الخلود والفنـــاء، وأن يجد بعض الكوى لينجوَ بنفســـه من عالم الموت المعتم الغامض، فكان الإبداع وما يعكس من تجارب وجهاً آخر للحياة، يتحدّى الفيزياء وقوانينها.

وتوفيـــق الحكيم في مسرحيّة أهل الكهف رصد معركة الإنسان غير المتكافئة مع الزّمن، ولم يكن هذا العمل ليقنعنا لو أنّ الكاتب اكتفى بجعل أهل الكهف يختارون موقف المصالحة والقبـــول في نهاية المسرحيّة بعد صراع مركّب ومعقّد مـــع الزّمن؛ لأنه يمثّل صراع الإنسان ضدّ الطّبيعة، لكنّه أصرّ على البحث عن أوج ما يزعزع الرأي القائل إنَّ النّاس متساوون أمام الموت، فكان الحبّ هو العلاج لعذابات الذات المتعطّشة لأبديّة ما.

بهذا التصوّر تصبح الذات المتفاعلة مع هذا الأدب أكثر نضجاً وعمقاً في رؤيتها لنفسها وللآخر وللعالم الخارجيّ أيضاً.

المراجع

(١)- توفيق الحكيم، أهل الكهف، دار مصر للطّباعة،]د.ط، د.ت[.

(٢)- أدونيس، موسيقا الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، ط٢، ٢٠١١.

(٣)- إيريك فروم، فنّ الحبّ، ترجمة: د. سعيد الباكير، دار علاء الدين، دمشق، ط٢، ٢٠١٢.

(٤)- سيغموند فرويد، الهذيان والأحلام في الفنّ، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٦.

في أخطاء الترجمة وعيوبها

عبد الله بديع فاضل

بلى يخطئ المترجمون، تماماً مثلما يخطئ الأطباء والمهندسون والمحامون والقضاة والسائقون والطيارون والقباطنة...

ومثلما قد لا يتعدى أثر خطأ طبي أن يكون ندبةً صغيرة على جسدٍ جميل، كذلك قد لا يتعدى خطأ المترجِم أن يكون ندبة صغيرة على جسد نص جميل. ومثلما قد يتسبب الخطأ الطبي بعاهة تشوّه الجسد، كذلك قد يتسبب خطأ الترجمة بعاهة تشوّه النص.

خلاصة القول: إن الخطأ وارد لأننا بشر، والمهم هو أن ندرك ذلك، ونعرف أسباب أخطائنا، ونحاول أن نقلل منها إلى الحد الأدنى الممكن، ويا ليتنا نبلغ ذلك الحد الذي يسميه خبراء الجودة «الخلو من الأخطاء»، إذ مثلما يقع على كاهل القاضي واجب بذل «العناية الواجبة» لمعرفة القضية التي بين يديه وحيثياتها وملابساتها، حتى يتمكن من الوصول إلى حكم صحيح، كذلك يقع على كاهل المترجِم واجب التَّقصي والتمحيص والبحث لفهم النص فهماً صحيحاً، حتى يتوصل إلى ترجمةٍ صحيحة يوثق بها.

هناك، باختصار، أخطاء أو عيوب بسيطة وطبيعية، ويمكن أن يقع فيها أي مترجِم، ولهذه العيوب آليات وطرائق كثيرة يمكن اتّباعها للتقليل منها. وهناك عيوب جسيمة يفترض ألّا يقع فيها أي مترجم يستحق هذا الاسم.

ولعل أسوأ عيب يقع فيه المترجم هو أن يعتقد أنه بلغ الكمال، وأن ترجمته كاملة لا يأتيها الباطل، فيرفض أي نقد أو مراجعة، وهذا عيب يقع فيه، للأسف، مترجمون مبتدئون وكذلك مترجمون قضوا في عمل الترجمة زمناً.

تستعرض هذه الورقة ملاحظات تراكمت لدي من خلال عملي في الترجمة وتدقيقها ومن خلال قراءة الكتب المترجمة، وقد حاولت أن أصنّفها ضمن فئات خاصة بكل نوع من العيوب، والأمثلة الواردة فيما يأتي كلها مأخوذة من حالات عملية وكتب منشورة أو غير منشورة.

يمكن تصنيف عيوب الترجمة في تصنيفات كثيرة، منها ما يتعلّق بالنص الأصلي (المصدر)، ومنها ما يتعلق بالنص الهدف. سأتناول فيما يأتي عيوب الترجمة تحت العناوين الآتية: **مشكلة المعنى، ومشكلة الحذف والنقص، ومشكلة التدخّل، ومشكلة المصطلحات، ومشكلة الأسماء، ومشكلة الاتساق، ومشكلة الإضافة أو الحشو، ومشكلة الضعف في اللغة الهدف.** مع العلم أن هذه المشكلات تتداخل فيما بينها، فتكون لدينا مشكلة المصطلح متداخلة مع مشكلة الاتساق على سبيل المثال.

مشكلة المعنى

أظن أن نقل المعنى هو العامل المشترك بين نظريات كثيرة في الترجمة الكثيرة، ولعل أبرز عيوب الترجمة هو عدم نقل معنى النص من اللغة التي كُتب بها إلى اللغة المنقول إليها. وهو ناجمٌ أساساً عن عدم فهم النص الأصلي فهماً صحيحاً، ومن ثمّ تقديم ترجمة لا تعكس المعنى الحقيقي في النص المصدر. وهو ما يحدث لأسباب تتعلّق بطبيعة ذلك النص أو قواعده أو زمنه أو ضعف معرفة المترجِم باللغة التي يترجم منها أو قلّة ثقافته أو غيرها من العوامل. وأحياناً ينتج الخطأ عن عدم فهم المصطلحات والتعابير المستعملة في ميدان معين، إذ من المعروف أن للكلمات معاني في سياق معين تختلف عن معانيها في سياق آخر، وينبغي على المترجِم أن يفهم معنى الكلمة في سياقها. وهو ما يسميه الباحثون «الترجمة السياقية». ومن طرائف ما مرّ معي في هذا السياق، أني كنت أراجع كتاباً في الإحصاء، وكلمة (mean) في الإحصاء تعني (المتوسط)، لكنّ لها معان أخرى، أكثرها شيوعاً هو (يعني) حين ترد فعلاً. وعلى رسم بياني ترجم المترجم (mean = 6) بـ (يعني ٦)!

ومن أخطاء المعنى أن يقلب المترجِم الإثبات إلى نفي أو العكس، أو الصيغة الاحتمالية إلى مؤكّدة، أو الماضي إلى حاضر، أو المستقبل إلى حاضر، أو ما قبل الميلاد إلى ما بعد

الميلاد، إلخ. على سبيل المثال، في كتاب مترجَم، يتناول مقطعٌ كتاب إنجلز الشهير أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة، تكتب المترجمة: (لم ينتبه إنجلز إلى أن التقسيم الأصلي في العمل كان بين الرجال والنساء لخدمة التناسل). وفي الحقيقة، لم أكن بحاجة إلى العودة إلى النص الإنكليزي لأدرك أن هناك خطأ ما، فهذا بالضبط عكس ما يقوله إنجلز في كتابه ذاك. وعند العودة إلى النص الأصلي، وجدت الجملة كالآتي:

(Engels did observe that the original division of labor was between man and woman for the purposes of child-breeding).

من الواضح أن المترجمة افترضت أن هناك (not) خلف (did). في حين أن الغاية من هذه الـ (did) هنا هي التوكيد، ومن ثم تصبح ترجمة الجملة: (لقد أدرك إنجلز حقاً أن التقسيم الأصلي...) إلى آخر الجملة، وهكذا حوّلت المترجمةُ الصيغةَ التي أرادها المؤلف من التأكيد إلى النفي. وهذا قد يقودنا إلى فكرة أخرى، وهو ثقافة المترجِم، فلو أن المترجمة عادت إلى كتاب إنجلز المذكور لأمكن أن تتفادى الوقوع في هذا الخطأ.

وضمن هذا النوع من العيوب تندرج العيوب الناجمة عن عدم فهم السبب الذي يجعل المؤلف يدرج كلمةً ما أو اسماً بحرف كبير (Capital) في اللغة الأجنبية، فيترجم المترجِم الكلمة على أنها كلمة عادية مع أن إيرادها بحرف كبير يدل على أنها اسم علم، سواء أكان اسم شخص أم مكاناً أم كتاباً أم فيلماً أم غير ذلك. في إحدى ترجمات كتاب صدام الحضارات، يترجم المترجِم (the Subcontinent) بشبه الجزيرة. ولا يمكن لقارئ النص العربي أن يعرف أي شبه جزيرة هي، أ هي العربية أم الكورية أم الهندية، إلخ. والحقيقة أن الكلمة حين ترد بهذه الصيغة تدل على شبه الجزيرة الهندية.

وفي السياق نفسه، يأتي عدم فهم الاختلاف بين بلد وآخر، أو بين منطقة وأخرى في معاني الكلمات المستخدمة، حتى لو كانت اللغة نفسها. وكذلك بين زمن وآخر، فالكلمات تتطوَّر وتكتسب معاني جديدة.

ويتجلّى هذا العيب في نصوص مترجمة ركيكة غير مستساغة ينفر منها القارئ فوراً، ولكن المشكلة أن النص المترجم قد يكون جميلاً حسن الصياغة والسبك، ولا يمكن إلا بقراءة مقارنة مع الأصل معرفة مقدار ابتعاد المترجم عن النص الأصلي. مثلاً، في أحد الكتب، تورد الترجمة أن شخصاً يجلس في الحديقة ومعه نسخة من الإنجيل، وحين يقرأ القارئ

العربي هذه الجملة لن يشك في وجود خطأ، في حين في النص الإنكليزي، يجلس الشخص في الحديقة ومعه نسخة من (New Statesman)، وهي مجلة تصدر في بريطانيا. طبعاً، ليست المشكلة مشكلة عدم فهم كلمة، بل في الدلالة المختلفة التي تعطيها كل من الكلمتين؛ ثمة فارق كبير بين رجل يجلس في الحديقة ومعه نسخة من الإنجيل ورجل يجلس ومعه نسخة من مجلة. ومن الأمثلة على ذلك أيضاً، ما يفعله مترجمٌ في ترجمته لآخر رسالة كتبها غيفارا لوالديه، فمطلع الرسالة يقول: (Once again I feel beneath my heels the ribs of Rocinante. Once more. I'm on the road with my shield on my arm)، ويترجمه المترجم: (مرة أخرى أشعر بسواحل (روسنيات) تحت عقبي! فقد عاودت السير والترس في يدي). في الحقيقة ليس في رسالة غيفارا أي شيء عن (سواحل روسنيات)، بل هو يتحدث عن (أضلاع روثينانتي أو روسينانتي) وهو حصان دون كيخوته. وهكذا فقد أضاع المترجِم كل ذلك الزخم ونبرة الدعابة التي يشير بها غيفارا إلى روحه الحالمة، عبر تشبيه نفسه بـ(دون كيخوته)، وشعوره بأضلاع حصانه روثينانتي تحت عقبيه!

مشكلة الحذف والنقص

من عيوب الترجمة الكبرى النقص والحذف. وإذا كان بعض النقص ناتجاً عن سهو، فإن بعضه الآخر يتم عن عمدٍ ولأسباب كثيرة. يحذف المترجم أشياء لأنه لم يفهمها أو لم يعرف الغاية منها، وبدلاً من أنْ يبذل الجهد لفهمها ومعرفتها، يختار الحال الأسهل: حذفها. ويحذف لأنه يقدّر أن مقاطع أو جملاً أو كلمات لا حاجة إليها، ويحذف لأسباب تتعلق بموقفه من النص بناء على خلفيته الدينية أو السياسية أو الأيديولوجية. وقد لاحظت كتباً مترجمة فيها كثير من الحذف، وصل الأمر في أحدها أن المترجمة حذفت ما يقارب أربعين بالمئة من النص الأصلي. وبعض الحذف يتخفّى بدهاء، فلا يدرك قارئ النص المترجم وجود حذف، لكن بعضه يفتقد الفطنة أو الذكاء حتى إنَّ القارئ ينتبه فوراً إلى وجود النقص لعدم اكتمال فكرة، أو لوجود نتيجة لا مقدمة لها في النص. وبعض الحذف يعطي نتائج مضحكة، من مثل أن ترد في النص الأصلي في موضع ما عبارة «كما ذكر في الفقرة السابقة»، فيترجمها كما هي، مع أنه قد حذف تلك الفكرة أو تلك الفقرة بالكامل. في إحدى الروايات حذف المترجم كثيراً من الكلمات أو الأسماء أو الجمل، ببساطة لأنه لم يفهم أهميتها أو دورها أو معناها، حتى إنه حذف في أحد المواضع ما يقارب سبع صفحات متتالية. وكان من الممكن القول

إن ذلــك الحذف حدث دون قصد لو لم يكن ظاهرة تمتد على طول الرواية. وفي كتاب آخر، وجدتُ الحذف في نحو سبعين موضعاً، وصل في أحدها إلى مئة وخمسين سطراً متتالياً أي ما يعادل نحو خمس صفحات.

مشكلة التدخّل

عيــب آخر من عيوب الترجمة هو تدخّــل المترجِم في النص المترجَم فيدخل في النص أحكامه. وهو ما يكون على هيئة تعليق يدرجه في المتن بين قوسين دون أن يشير إلى أنه من وضعــه، أو حتى دون قوسين، حتى ليبدو للقارئ أن الكلام للمؤلف وليس للمترجِم. وهذا قد يكون عن حســن نية أحياناً، لكنه يكون متعمداً ولدوافع أيديولوجية أحياناً أخرى. وقد يكون التدخــل عن طريق تغيير أشياء معينة أو حذفها. في أحد الكتب يورد المترجم الجملة الآتية بيــن قوسين في متــن النص (الحروب التي يطلق عليها هنتنغتون Fault Line Wars)، مع أن الكتاب المترجَم نفسه من تأليف هنتنغتون.

مشكلة المصطلحات

تحت هذا العنوان لدينا مشكلتــان: الأولى دقة المصطلح، والثانية الاتّساق. هناك إشارة إلى مشكلة الاتّساق في مكان آخر؛ إذ حتى لو لم تكن ترجمة المصطلح دقيقة، ينبغي الالتزام بها، وليس ترجمة المصطلح بمقابلات مختلفة دون أن يقتضي السياق ذلك. أما الدقة، فهي تتعلّق باستخدام المصطلحات المعتمدة في المجالات العلمية أو الفنية، بل حتى في مجالات ليست تخصصية تماماً.

مــن الأمثلة على ذلك، ما رأيته لدى إحــدى المترجمات، إذ تترجم (discourse) بالحوار وليس بالخطاب، وتترجم (masculinity) بالرجولة وليس بالذكورة، مع أن الفارق كبير –حتى فــي العربية– بين المفهومين. وتترجم (biological) بالعضوي وليس بالبيولوجي. وفي رواية لتوني موريسون، يترجم المترجِم عبارة (سرب من الأسماك) بـ (مدرسة من الأسماك)، وذلك ببساطة لأن الكاتبة تستخدم كلمة (school) وهي لدى المترجِم تعني (مدرسة) ولا شيء آخر. افتح قاموسك يا صديقي المترجِم، وسترى أن لكلمة (school) معانيَ كثيرة غير (مدرسة)!

طبعاً، ليس إيجاد مصطلح عربي مقابل لكل مصطلح باللغة الأجنبية بالأمر السهل، ولكن هناك طرائق منهجية يمكن اعتمادها في اختيار المصطلح أو اشتقاق ترجمة جديدة له.

مشكلة الأسماء

ترجمة الأسماء من المشكلات الكبيرة في الترجمة، إذ ثمة سؤال: كيف نترجم الأسماء؟ يعطي بعضهم جواباً سريعاً مفاده أننا نترجِم الأسماء كما تُلفَظ في اللغة المصدر. ولكن هذا يضعنا أمام مشكلة أخرى، فنتيجة تداخل الشعوب والثقافات وامتزاج البشر، لم تعد الأسماء المستخدمة في لغة معينة مقتصرة على أسماءٍ نشأت في تلك اللغة، بل دخلت فيها أسماء من لغات أخرى. وكذلك هناك أثر الأسماء المشتقة من مصادر دينية، ولا سيما الكتب الدينية المقدسة، أو مصادر تاريخية. اسم أفلاطون، مثلاً، في الإنكليزية (Plato)، ولو ترجمناه كما يلفظ بالإنكليزية لوجب أن نترجمه (بلاتو). مثال آخر، هناك فيلسوف اسمه (Isaiah Berlin)، واسمه الأول هو اسم وارد في التوراة، فهل نترجمه كما نعرفه في التوراة المترجمة إلى العربية، أو كما يلفظ في الإنكليزية؟ في الحقيقة، وجدتُ الترجمتين: الأولى تترجمه كما هو في التوراة بنسختها العربية (أشعيا)، والثانية تترجمه (إيزايا). فأيهما الصحيح؟

إلى جانب هذا القضية الإشكالية في ترجمة الأسماء، هناك مسألة أخرى هي خطأ بالتأكيد، من وجهة نظري. في رواية لجورج أورويل، ترجَم المترجِم اسمَ (Jonah) بيوحنا، والمشكلة أن ذلك ورد في سياق الحديث عن النبي الذي ابتلعه الحوت، فكتب (يوحنا في بطن الحوت). والحقيقة، حتى لو لم يعرف المترجم الاسم في اللغة الإنكليزية، فليس مبرراً له مثل هذا الخطأ؛ ففي بعض الأديان السماوية، وحتى الثقافة الشعبية، تقول إن الشخص الذي ابتلعه الحوت، حسب إحدى الحكايات الدينية، هو (يونس) وليس (يوحنا)، وقد تكون ليوحنا مكرمات أو معجزات أخرى! وفي كتاب (صدام الحضارات)، يتحدث المؤلف عن مهاتير محمد، ولكنه يورد اسمه الأول فحسب (رئيس الوزراء مهاتير) دون الكنية. وهذا ربما غير لائق بالإنكليزية. إذ طبقاً للأصول الإنكليزية يجب إيراد الاسم كاملاً أو اسم العائلة. ولكن المترجم يقع في خطأ مقابل حينما لا يترجم ما ورد كما هو، ولا يورد أي ملاحظة توضيحية، فهو لا يترجمه (رئيس الوزراء مهاتير)، بل يترجمه برئيس الوزراء الماليزي. ومكمن الخطأ هنا أن مهاتير محمد لم يكن أي رئيس وزراء ماليزي، بل شكّل علامة فارقة تجعل إيراده بالاسم أمراً لا بدّ منه لفهم السياق والفكرة فهماً مناسباً، تماماً مثلما هي الحال حينما نتحدث عن جمال عبد الناصر، مثلاً؛ لا يكفي أن نقول عنه الرئيس المصري دون أن نذكر اسمه. وفي رواية تتحدث عن ثورة أكتوبر، تورد المترجمة اسم (تروتسكي) بـ(تروكي). وتترجم مترجمة اسم المفكر الاقتصادي والاجتماعي (شارل فوريه) بـ(تشارلز فورير)، مع أنه مفكر

معروف في الأدبيات الاقتصادية والاجتماعية والاشتراكية. وإذا أجريت بحثاً على الإنترنت عن اسم (شارل فورييه) فستعثر على عدد هائل من النتائج، في حين لن يعطي البحث عن (تشارلز فورير) أيَّ نتائج.

مشكلة الاتّساق

ومن العيوب أيضاً ألا يكون هناك اتساق لدى المترجِم في ترجمة المصطلحات العلمية أو الفنية أو التخصصية أو حتى الأسماء. فنراه يترجم المصطلح في كل مرة يرد فيها على نحو مختلف، دون أن يكون هناك مسوّغ لذلك. صحيح أن لبعض الكلمات ترجمات مختلفة حسب السياق، لكن يجب توخي الاتساق في ترجمة المصطلحات. في أحد الكتب، وجدتُ المترجِم يكتب اسم (البوسنة والهرسك) على هذا النحو في موضع، ثم يكتبه (البوسنة) أو (الهرسك) فحسب في موضع آخر، ويكتبه كما يلفظ بالإنكليزية (بوسنيا هيرزوكوفينا) في موضع ثالث. أما في المصطلحات فحدّث ولا حرج. هناك كثير من الفوضى والاضطراب في استخدام المصطلحات. المترجم المشار إليه نفسه يترجم (civilizational approach) بالمدخل الحضاراتي مرة وبالاقتراب الحضاراتي مرة أخرى.

مشكلة الإضافة أو الحشو

إذا كان الحذف والنقص أحد عيوب الترجمة، فإن الوجه الآخر له هو الإضافة التي لا لزوم لها، إذ ظناً من المترجم أنه يضفي طابعاً عربياً على النص، يضيف كلاماً لا وجود له في الأصل، ولا لزوم له. وهذا يقودنا إلى ما يعرف باقتصاد الترجمة، فحين نستطيع التعبير بكلمة، لماذا نستخدم كلمتين أو ثلاثة؟ أحد الأمثلة على ذلك، ما وجدته لدى أحد المترجمين من أنه يترجم الحرفين اللذين يدلان اختصاراً على تاريخ حدوث أمر ما بعد الميلاد بست كلمات. فبدلاً من ترجمة (AD 360)، على سبيل المثال، بـ (العام ٣٦٠م) أو (٣٦٠ ب.م) أو ترجمة (BC 33) بـ(العام ٣٣ ق.م) وهو ما بات مألوفاً ومتعارفاً عليه في العربية، نرى المترجم يترجمها بـ(بعد ميلاد السيد المسيح عليه السلام). من الواضح أن المترجم في هذا المثال يضفي موقفه وثقافته، بقوله (السيد المسيح عليه السلام)، إضافة إلى الملاحظة المتعلقة باقتصاد الترجمة. ومن الأمثلة الأخرى على ذلك إكثار المترجم من استخدام صيغة (تمّ أو يتم) قبل المصدر، مثل (تمت الإشارة إلى...) في حين نستطيع القول ببساطة: (أُشير إلى...). في مراجعةٍ لأحد الكتب شاركتُ بها، اختُصرت النسخة النهائية للترجمة بمقدار

عشرين بالمئة من الترجمة الأولى نتيجة الاستغناء عن الكلام الحشو الذي بلا قيمة. مثال آخر على ذلك ما وجدته لدى المترجمة نفسها حين تترجم الاختصار الإنكليزي (STDs) بـ(الأمراض التي تنتقل عبر ممارسة الجنس)، وهي ليست ترجمة خطأ من حيث المعنى، ولكن يمكن اختصارها بـ(الأمراض المنتقلة جنسياً)، وهي تسمية معتمدة في الأدبيات الطبية والصحية، أي اختصرناها بثلاث كلمات بدلاً من ست. وفي الكتاب نفسه تستخدم المترجمة كثيراً صيغاً من مثل: (هذا ولقد...) و(لابد لنا من القول...)، وهي لا تفيد في شيء، بل تزيد عدد الكلمات بلا أي داعٍ.

مشكلة الضعف في اللغة الهدف

من العيوب التي كثيراً ما نصادفها هي تلك المتعلقة بضعف المترجم في اللغة الهدف، مفردات وقواعد وتراكيب وغير ذلك. فتأتي صياغة النص المترجَم مفكَّكة أو ضعيفة أو غير مفهومة وكثيراً ما تكون حافلة بالأخطاء القواعدية والنحوية والإملائية، فيضيع المعنى أحياناً ويذهب الاتساق في أحيان أخرى. والأمثلة كثيرة في هذا المجال. من ترجمة لرواية (غضب) لسلمان رشدي، سأورد عدةَ جملٍ، قبل أن أورد مقابلاتها الإنكليزية. كلها تنطوي على مشكلة في الترجمة إلى اللغة العربية بغض النظر عن الأصل الإنكليزي، وسأورد الأصل فحسب. (لفتت نظره الحرج كعازب متمنَّع)، أيمكن أن يعرف أحد معنى هذه الجملة؟ حسناً، هذا هو الأصل الإنكليزي (caught his sexually abstinent but still roving eye). ثم هذه الجملة (أراك تغدو وتروح)، والسؤال هو لماذا 'تغدو وتروح'، أليس الغدو والرواح بمعنى واحد يدل على الذهاب؟ ألا يحتمل أنها (أراك تأتي وتذهب، أو أراك تقبل وتدبر)؟ لننظر إلى الأصل الإنكليزي (I see you come، I see you go). ثم لنقرأ: (موكبا المرشَّحين المتعاوضَين على الرئاسة والرائعَين)، في هذه الجملة مشكلتان؛ الأولى، ماذا يعني حقاً (المرشّحين المتعاوضَين)، وثانيهما هو الخطأ في ترجمة (unlovable) بالرائعَين. وأظن أن الفكرة هنا هي أن مرشَّحَي الرئاسة لا فرق كبير بينهما، حتى يمكن أن يحل كل منهما محل الآخر، وكلاهما غير محبوبين. (two largely interchangeable and certainly unlovable presidential candidates). ثم ماذا تعني كلمة (المحادلين) في هذه الجملة: (الموسيقا الهجائية الحقيقية للمحادلين التروبادوريين الجامايكيين). وماذا تعني كلمة (الإقعيون) في جملة: (وليس هؤلاء الإقعيون القشور أبداً)، وأصلها الإنكليزي: (not these crude glove-puppets).

وهذا مثال آخر مأخوذ من كتاب «التاريخ والوعي الطبقي» لجورج لوكاش: (وبالفعل، فإن إنجلــز وصف مفهوم المنهجية الجدلية بأن جعلــه مناقضاً المفهوم «الميتافيزيقي»؛ إنه دلل بتعمق على الواقع بأن، في المنهجية الجدلية، تصلب الأفكار (والأشياء التي تتواءم معها) قد اضمحلَّ، وأنَّ الجدلية هي مسيرة مستمرة سيولية المرور من تقرير إلى آخر، وتجاوز مستمر للتناقضــات، وأنها المعبر لمــرور أحدهما نحو الآخر؛ وأنّه، بالنتيجــة، يجب إبدال السببية الأحاديــة الجانب المتصلــة بالتأثير المتبادل). حافظت علــى الاقتباس كما هو تماماً. وقد يخيّل للمرء أن ركاكة النص نابعة من طبيعته الفلسفية، ولكن الحقيقة شيء آخر؛ فعند قراءته بالإنكليزية، وهو مترجم إلى الإنكليزية ترجمة، تكتشف أنه نص جميل، متماسك، بليغ.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل يمكن التقليل من أخطاء الترجمة وعيوبها؟ وكيف؟

بالتأكيــد يمكن التقليل من أخطاء الترجمــة، فقد باتت بين يدي المترجم حالياً ثروة من المعارف والمعلومــات والمراجع المتاحة مجاناً وبسهولة علــى الشابكة، يستطيع عبرها أن يتحقــق من أي شيء، وأن يبحث ويتقصى ليتأكد من صحة ما ذهب إليه في ترجمته. لم يعد معظم الأخطــاء مسوغاً، هذا إذا افترضنا الرغبة لدى المترجم في تقديم ترجمة خالية من الأخطــاء قدر الإمكان. المشكلة هي أن مترجمين كثيرين يستسهلون ولا يكلِّفون أنفسهم عناء البحــث، فتراهم يرتكبون أخطاء فــي أشياء تعدّ من البديهيات. وتصبح المشكلة أكبر بوجود ناشرين لا تهمهم جودة الترجمة، فلا يعتمدون مدققين أو مراجعين.

لا شــكّ في أن المترجم يكتسب خبرة ومعرفة في أثناء ممارسته، وتزداد معارفه، فيصبح أقــدر على تقديم ترجمة جيدة، لذا لا بد له من أن يبقي عينه وعقله مفتوحين، حتى يتفادى تلــك الأخطاء. مترجمة شابــة، على سبيل المثال، لم تسمع بـ(ميشيل فوكو)، وحين ورد اسمه في الكتاب الذي تترجمه، أوردته على أنه امرأة اسمها (فوكولت). ومع أني أجد شاذاً ألا يكون مترجم ينتمي إلى هذا العصر قد سمع باسم فيلسوف مثل (فوكو)، فإني أتفهم ذلك، لكني لا أتفهم ألّا يقوم بقليل من البحث ليتأكد ويعرف.

أول مــا يجب على المترجِم أن يفعله أن يثقّف نفسه. أن يقــرأ، وباللغتين، صحافة وأدباً وتاريخاً وجغرافياً وفناً وفلسفة وشعراً وسياسةً واقتصاداً واجتماعاً وعلمَ نفس. وثاني ما يجب عليــه أن يفعله أن يتأنــى ويمحّص ويبحث ويتأمل في المعاني والتراكيب ويبحث عن المنطق فيمــا يترجمــه. ما يجب على أي مترجم أن يقوم به هو أن يضع نفسه في مكان المؤلف، وأن

يحـــاول فهمه، وفهم أسلوبه، وفوق ذلك، هل يقبل المترجم أن يشوّه أحدٌ ما يريد قوله؟ وبعد أن يتحقـــق من أنه فهم النصـــ فهماً صحيحاً دقيقاً، أن يسعى إلى نقله إلى اللغة الهدف بلغة صحيحـــة معنىً ومبنىً. وقد يكون أحد أفضل الحلول هـــو الترجمة على مرحلتين: الترجمة ثم التدقيق. والأفضل أن يكون مَنْ يُترجم غير مَن يدقّق، ثم يأتي بعدهما مُراجِع يقرأ النص باللغـــة العربية فحسب. وهذا من شأنـــه تقديم ترجمة ذات جودة عالية. كثير من دور النشر، للأسف، لا يوجد لديها مراجعون ولا مدققون، فترى رفوف المكتبات ممتلئة بترجمات تفتقد إلى الحد الأدنى من الدقة والأمانة.

ومـــن الأمـــور التي قد يكون لها أثر جيد في جودة الترجمة هو التواصل مع مؤلّف الكتاب قيد الترجمة، للسؤال عن بعض الأمور التي ليست جليّة. وقد فعلت ذلك شخصياً في حالات كثيرة، وكان لها أثر جيد في جودة الترجمة. ولكن المشكلة أن التواصل مع المؤلف قد لا يكون متاحاً دائماً، فربما هو متوفٍّ، وربما لا يمكن الحصول على طريقة للتواصل.

ولا شك في أن القراءة عن مؤلّف الكتاب، وقراءة مراجعات له أو مقالات نقدية أو تعريفية به تساعد في فهمه، ومن ثم في ترجمته على نحو أفضل.

وأظـــن أن من الأمور التـــي تغني الترجمة، وتجعل الكتاب المترجَـــم أكثر مقروئية، وضع حواشـــي توضيحية، تعرّف ببعض الأسماء أو الأماكـــن أو الأفكار أو الحوادث مما قد لا يكون مألوفـــاً لقارئ اللغـــة المترجَم إليها. وليس من الضروري الإسهـــاب في الحواشي، بل مجرد تعريف موجز جداً، ويمكن للقارئ الذي يرغب في الاستزادة أن يستزيد.

من الخروج إلى العروج

قصيدة «من كتاب الخروج» للدّكتور وفيق سليطين

د. ثناء المحمد

«خارجونَ... سنمطرُ... هذا الخروجُ عُروجٌ...
وهذا العُروجُ... خروجٌ إلى وطنٍ في الضَّميرِ!»

«من كتاب الخروج» نصٌّ من النّصوص اللّافتة للنّظر للشّاعر الدّكتور وفيق سليطين؛ ففيه معاصرةٌ، ومحايثةٌ واقعيّةٌ، ورصدٌ للأوجاع وللهموم السّوريّة من دون الرّكون إليها في نهاية المطاف، فالخروجُ الذي تكرّر بلفظه من دون اشتقاقاته أكثرَ من اثنتين وعشرين مرّة؛ ممّا يعني هاجساً ضاغطاً على الذّات الشّعريّة لمحاولة تأطيرِ ذلك الخروج المستميت لأهله في رصده ومعاينته ومعايشته أيضاً، هذا الخروج المكثَّفُ لفظاً ومعايشةً وطريقةَ أداء؛ تجاوز واقعيّته المحايثةَ إلى أن أصبحَ في النّهاية عروجاً.

ولا بأس من القول: إنّنا لم نستبعد العروجَ المتوقّع في نصٍّ ما لـ (سليطين)؛ غير أنّ ما يلفتنا في هذا النّصّ دون سواه عدمُ إحالاته المكثّفة على تجربة الوجد الصّوفيّة، أو على التّأمّلات الفلسفيّة الدّالّة على الرّؤيا الإشراقيّة، فالمطّلع على شعره يلحظ تنوّعاً وزخماً واقعيّاً محيلاً على الرّؤى الإشراقيّة بالقوّة وبالفعلِ أيضاً؛ تلميحاً أو إشارةً مباشرة، ولا نبالغ

إذا مـــا ذهبنا إلى القول: إنّ شعرَ (سليطين) مسكـــونٌ بالتّأمّلات الفلسفيّة وبالرّؤيا الإشراقيّة وبإيحاءات تجربة الوجد الصّوفيّة، وقد نهج الشّاعرُ في مجمل أعماله الشّعريّة نهجَ التّمسّك الحـــذر بما هو واقعيّ، والتّخفّف منـــه على الدّوام، والتّعبير عمّا يريد عبر الإحالات المكثّفة علـــى التّجربة الصّوفيّة والتّأمّلات الفلسفيّة، من دون أن يعني ذلك أنّ شاعرنا (سليطين) لا ينطلـــق أساساً من الواقع في إبداعـــه؛ إذ لا يوجد فنٌّ من الفنون الإنسانيّة يمكن أن يرتكز إلى غير الواقعيّ؛ حتّى إن بلغ أقصى درجاتِ التّجريديّة!

إنّ رصدَ مشهديّةِ الواقع لمجريات ذلك الخروج يتجلّى في النّصّ بطريقةٍ محايثةٍ وراصدةٍ للألم السّوريّ، يقول سليطين:

يَخْرجونَ من المَوتِ من حَدَقاتِ الأُمومةِ

من لَوعَةِ البَحرِ تحتَ الحِصارِ

ومن آيةٍ في الجدارِ معلّقةٍ فوقَ أنقاضِ أحلامهمْ...

يخرُجُون.

يَغلبونَ دماً يَتَراجعُ فيهم إلى القبوِ منهمْ

فلا عاصمَ اليومَ...

لا دَيدبَانَ[1] على شرفةِ الموتِ مبتكَراً...

يخرجون إليه حياةً...

مَلاذاً من المَوتِ يلتجئونَ إليه

يعيدونَ تسميةَ المفرداتِ القديمةِ

يَستَبدِلونَ بآياتِهم آيةً من دمٍ خارجٍ عنهمُ...

من كلامِ الخروجِ الذي روّضَتْه القواميسُ فيهمْ.

به يخرجونَ إليهمْ...

وفيه، بما كانَ من جلدِهم، يخرجونْ...[2]

الإيمان بتلك الثّنائيّةُ الوطن/ الأمّ، التي يؤمن بها كلُّ منتم إلى بلاده، أكثرُ ما آلمَ الخارجين، فقـــد انتُزعوا من حدقات الأمومة اضّطراراً ويأساً وعبثـــاً؛ إذ يغادرُ الخارجون اللّاجئون من المـــوتِ إليه، منتشرين في بقاعٍ لا يعرفـــون فيها مستقرّاً لآمالهم ولأحلامهم، وقد تناسَوا في

ردهةِ الخروج كلَّ حاضر أو مستقبل، فهم خارجون من أحداق أوطانهم، ومن حصارهم، ومن معتقداتهـــم الإيمانيّةِ الدّينيّة أيضاً؛ فالآياتُ المعلّقة على الجـــدران ردّاً لأيّ مكروه محتمل، أو دفعـــاً لأيّ بليّة ما ردّتْ عنهم تيههم وتشرّدهم وحصارَهم وهروبهم من الموتِ إليه، كما أنّ انتماءهم للأمّ / الوطن لم يدفع عنهم ما هم فيه من دمار معنويّ ومادّيّ.

وقد تجلّى إصـــرارُ النّصّ على رصدِ ذلك الخروج بصورةٍ تعكس إحباطاً ذاتيّاً وكونيّاً عامّاً، وتشاؤميّةً تخيّم على الوجود بأكمله؛ عبر الرّغبة في امّحاء الذّات الجماعيّة، إذ يرتجي الخارجون الخـــروج من جلودهم من جهة، وعبر الرّغبة في امّحاء الوجـــود في استدعاءٍ قصديٍّ لطوفان نـــوح عليه السّلام، وقصّته التي وردت في الآيـــة القرآنيّة ﴿**لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِـنْ أَمْرِ اللّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ**﴾(سورة هود: ٤٣) من دون استثناءات الآية الكريمة؛ فالطّوفان الذي استثنى بعضَ النّاجين مـــن الغرق عبر التّاريخيّة التي حفظت للوجود استمراريّتَـــه شموليٌّ كونيٌّ في الوقت الحاضر؛ وفي ذلك إمعانٌ في رصدِ تكثيفيّةِ الألم السّوريّ واستغراقِه ووقعِه في نفوس الخارجين، وتجريدٌ له ممّا هو ذاتيٌّ وجمعيٌّ لإحالاته الكونيّة الوجوديّة؛ إذ لا رحمةَ مرجوّة أمام هذا الخراب!

يحـــاول النّصّ الانفكاك من حيّز مكان الخروج والانتمـــاء مستعيناً بالفضاء عبر عبارات دالّة على الزّمن، ليعطي مدىً لذلك الضّيقِ المخيّم، لعلّه يفكُّ إسارَ أولئك الخارجين، غير أنّ سيطـــرة الحيز المكانيّ بأجوائه الخانقة ردّ ما فيه محاولة لالتماس الفضاء، أو ما هو مجرّد محاولـــةٍ إلى الوصـــولِ إلى الاحتكام إلى السّموات، ردّ ذلك كلّه إلى (الكفن)؛ بمعنى أنّه أحكم الخناق واقعيّاً مرّة أخرى:

الخروجُ الذي تستعيدُ به الأرضُ دورتَها
والعصافيرُ أحلامَها بالفضاءِ...
فضاءِ الخروجِ الذي انقدَّ من غلّهِمْ
وفضاءِ الخروجِ الذي يتخارجُ من نفسِه
في الخروجِ الذي يتأهّبُ فيه الخروجْ.
سنُعِدُّ لهم باقةً من أريجِ التّباريحِ
مكتومةً في الوجوهِ
ومِن قبلها سنُعِدُّ الزّمنْ
ونصوّبُهُ نحو ترحالِنا في النّشيدِ

إلى وَطَنٍ في الوَطنْ.
سنُعِدُّ لنجواهمْ قمراً في اللّيالي
ونُلقي عَلَيهِ نهاراً من الوَهمِ
في مهرَجانِ الخروجْ.
السّماواتُ مرميّةٌ فوق حَقلِ البنفسجِ
وقتُ الحصادِ دَنَا...
والإذاعاتُ تنثرُ أملاحَها،
فأعِدُّوا لجرحِ النّدى مَا يليقُ بهِ من كَفَن![٣]

ونلحظ تعدّد مستويات الصّراع في النّصّ؛ ففي محاولة الخروج من المكان الضّيّق عبر الاحتكام إلى الزّمن والاستعانة به عبر عباراتٍ محيلةٍ على الزّمن بالذّات، مثل: (دوران الأرض، والفضاء، والقمر، واللّيالي، والنّهار، ووقت الحصاد...) إشارةٌ إلى الرّغبة في الخلاص من الحيز المكانيّ، أو لنقل إنّه رغبةٌ في تجاوز المكانيّة الواقعيّة بالاستعانة بالزّمن الذي يعني فيما يعنيه أيضاً رفضاً لكلِّ أشكال ظلم الواقع، ولكلّ أشكالِ (غلِّهم). هذه العبارة الوحيدة التي أوردها النّصُّ بوصفها سبباً للخروج! ومن هنا يمكننا القول: إنّ النّصَّ يعرضُ الصّراع بين مَن أشهرَ غلَّه، وأراد للوطن خراباً وتشريداً وقتلاً وحصاراً، ومَن خرج قسراً وظلماً وقهراً إلى الدّرجة التي أصبح فيها ذلك الخروجُ مهرجاناً، أمّا ما يستوجب (تعاطفاً) حتميّاً فيتمثّل في أنَّ التّرحالَ (إلى وطنٍ في الوطن) -مهما كان- هو وَهْمُ ذلك الخروج.

فالصّراع عبر الزّمن أيضاً في (نُلقي عليه نهاراً من الوهمِ في مهرجان الخروج) يشيرُ إلى وضوح الوهم وبيانه، فما التّيه الذي يحياه الخارجون البائسون إلّا وهمٌ بيّن، وما هذا المهرجان بأكثرَ من طقسٍ عابرٍ ماضٍ نحو العبور والتّجاوز معاً.

ولا بدّ من القول: إنّ النّصّ انطلق من الواقع ليتخطّاه من حيث الموقف الوجوديّ والجماليّ على السّواء، عبر ما أسماه (ستولينتز) بالتّأمّل الدّالّ على الاهتمام بما يجري في تفاصيل الموضوع الجماليّ من جهة، والاستغراقِ الكاملِ فيه من جهةٍ أخرى[٤]، فما أورثَه الصّراع من إيحاءاتٍ أورث في المتلقّي الاهتمام بتفاصيل الحدث، والاستغراقَ الكامل بتفاصيله عبر تلبّسه المكانيّ المشترك، والتماساته الزّمانيّة على السّواء. ولا شكَّ في أنَّ النّصّ الشّعريّ

لا يكــون شعريّاً إن لم يستحــوذْ اهتماماً واستغراقاً فيه، فكيف به وهــو يعالج همّاً هو همُّنا جميعاً معايشةً وتملّكاً وتطلّعات:

خارجونَ ومعطفُنا الرّيحُ...

صوتُ الثّكالى!

خارجونَ...

وملعبُنا في دمانا!

خارجونَ...

وفي زمنٍ خارجٍ عن شريعتِه في الخروجْ(٥)

لعلّ الاستغراق الكاملَ في تجسيدِ مشهديّةِ ذلك الخروجِ تجلّى في الصّورة المعبّرة عن كلٍّ من الرّداء والملعب، وباعتماد المفارقةِ والمباعدةِ في آن!

وتكمــن المفارقةُ في جعلِ رداء الخارجينَ رياحاً وأصواتاً للثّكالى؛ فمع تعالي وقعِ الموتِ المتربّصِ بالخارجين لم يأبهوا لاصطحاب ما يرتدونه؛ فارتدَوا عذاباتِهم المتمثّلةَ في الريّاح العاصفــة بأقدارهم، وفي أصوات المحزونين المدويّة. كما تكمن المفارقة أيضاً في جعل ما أُريــقَ من دماء السّوريّين الأبرياء ساحةً للّعب، أمّــا المباعدةُ فتكمن في بُعد هذا الزّمن، بما يحتويه من تراجيديا للموت العبثيّ، عن حدود العقل والمنطق، فهو زمنٌ خارجٌ عن نفسِه.

أمّــا جوهرُ النّصّ الذي ارتكز أساساً على العروج فينطلق من الواقع نفسه، من الخروج مــن التّيه واليتم والتّشريد إلــى إبصار رؤيا العروج، للنّهوض مــن تلاشي الواقع إلى رؤى المعراج:

خارجونَ

ستمطرُ فينا الأغاني...

ونمتشقُ الرّوحَ في رفّةِ الأرضِ فيها،

وتفتَحُ شاهدةُ القبرِ زهرتها

مرفأً للعبورِ

ستمطرُ من أمسِها غدَنا...

وتحرَضُ في الشّوكِ درباً إلى شِرعةِ اليَاسَمينْ!(٦)

نلحظ في مشهديّة العروج الارتكازيّة تناوبَ مفردَتي (الخروج والمطر) بما لهما من دلالات عامّــةٍ في النّصّ، فضلاً عــن الإيقاع الذي تُحدثانِه في جرسِ العــروج كلّه، ليصبحَ معراجاً يرتقي بالدّماء إلى الإزهار النّاصع الذي يعلن الياسمينُ فيه شرعته، إصلاحاً وخصباً:

خارجونَ...

سنُمطِرُ...

هذا الخروجُ عروجٌ...

وهذا العروجُ...

خروجٌ إلى وطنٍ في الضّميرْ!(٧)

ليســس الغرضــس «من كتاب الخروج» التــزامَ تلك الحيثيّةَ المكانيّــة؛ إذ لا بدَّ من تجاوز ما هــو واقعيٌّ إلى ما هو معراجيٌّ مجــازاً وحقيقةً، فمن زخم الواقــع التّشاؤميّ الجاثم بآلامه وجراحه المثخنة، لا بدّ من رؤيا إشراقيّةٍ تجاوزيّةٍ لما هو واقعيّ ضاغط. وانتقال النّصّ ممّا هــو واقعيّ إلــى ما فيه معراجٌ للآلام يعني فيما يعنيه امتلاكَ الوعي بحقيقة مجريات الواقع أمــلاً في تجاوزها مهما استطالت، وعظم مصابُها. والخروج من رحم الأمّ/ الوطن هو عروج إلــى السّماء بفقد الحياةِ، وما يلبث ذلك الفقد حتّى يتّسم بالتّجاوزيّة نحو المستقبل الأجمل، وصولاً إلى الرّؤيا الإشراقيّة التي اعتدنا مطالعتَها في شعر سليطين عامّة.

الهوامش

(١)- دَيدبان: الرّقيب والحارس، ينظر: معجم الوسيط، مادّة (ددب).

(٢)- وفيق سليطين: أوصال أورفيوس، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠١٣م، ص ١٠٧، ١٠٨.

(٣)- المرجع السابق نفسه، ص ١٠٨، ١٠٩، ١١٠.

(٤)- ينظر. جيروم ستولينتز: النّقد الفنّيّ، تر: فؤاد زكريّا، مطبعة عين شمس، مصر، ١٩٧٤، ص ٥١.

(٥)- وفيق سليطين: أوصال أورفيوس، ص١١٢.

(٦)- المرجع السابق نفسه، ص ١١٤.

(٧)- المرجع السابق نفسه، ص١١٤.

متابعات

قراءات :

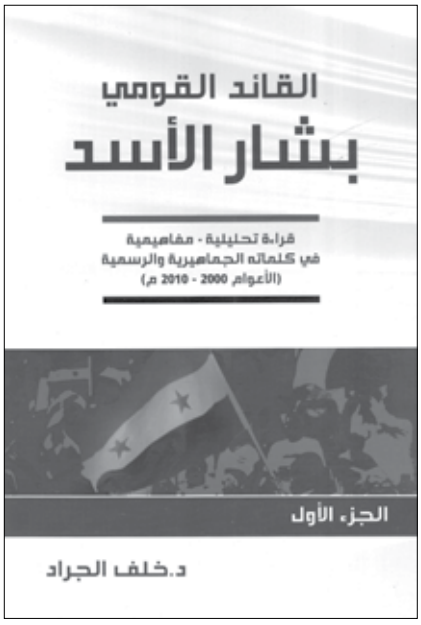
- في كتاب القائد القومي بشار الأسد — منهال الغضبان
- في رواية رعشة شغف — إياد فايز مرشد
- وقفة مع قصائد توفيق أحمد — عبد النور الهندواي

نافذة على الثقافة :

- إصدارات جديدة — حسني هلال
- صدى المعرفة — ريما محمود

قراءة في كتاب:
القائد القومي بشار الأسد

منهال الغضبان



صدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب تحت عنوان: القائد القومي بشار الأسد، قراءة تحليلية مفاهيمية في كلماته الجماهيرية والرسمية «من عام ٢٠٠٠ إلى عام ٢٠١٠م»، (الجزء الأول)، تأليف الباحث الإعلامي الدكتور خلف الجراد، قارن الباحث فيه وفق منهجية تحليلية توثيقية المنظومة المفاهيمية المصطلحية لدى سيادة الرئيس القائد بشار الأسد، بما فيها تفكيكه وتصحيحه ودحضه المنهجي المستمر للمفاهيم المضلِّلة والمصطلحات الزائفة، التي درج أعداء الأمة العربية على ترويجها ليل نهار، محاولين «عبر حفنة من أتباعهم وخدمهم وبمختلف الوسائل» إدخالها وإدماجها في البنية الثقافية والسياسية والإعلامية للخطاب العربي المعاصر، كما بحث الدكتور الجراد محلِّلاً العلاقة التفاعلية بين الفكر

والممارسة في تجربة القائد بشار الأسد خلال المرحلة موضوع الدراسة (طوال العقد الأول من القرن الحادي والعشرين) مرتكزاً إلى متابعة تامَّة لتطور المنحى العام، والدلالات الموضوعية التي تجلَّت في الكلمات الجماهيرية والرسمية لسيادته، راصداً المحاور الأساسية لأطروحاته الفكرية، وقاموسه السياسي الثقافي الإستراتيجي والقيادي.

صُدّرَ الكتاب بإهداء بقلم الدكتورة نجاح العطار نائب الرئيس للشؤون الثقافية، تقول في مُستَهلِّه:

أيها الكبير فينا- أيها البشار: مجدُ النضال هو المجد، والوطن هو الأعلى، وهو الجدير بكل ألوان التضحيات، ودربك أيها القائد كان أبداً درب النضال... ويغدو التاريخ شعلةً في يدكَ، تشير إلى أن الدرب الجديد؛ دربَ الفداء الذي اخترت، هو الذي يقود إلى مشارف النور، حيث السحب الحمر تتوهّج، وتوشح الدنيا بأرجوانية، تنتمي إلى نجيع الشهادة..

ولقد آمنتَ إيماناً كبيراً بأهمية الفكر، وأردتَ للنهوض المعرفي أن يتحقق، ولنهر المعارف أن يغزر ويتضخَّم، ناشراً على ضفّتيه خضرة الوعي، ونبتَ الأمل، وقدَّمتَ الدعمَ الكبير للغتنا، وحملت مشعل التنوير حتى في أحلك الظروف، ورعيت بصبر أمور الثقافة، واسْتَعْلتْ معك عروبةُ الأمة ولغتها، كما استقوت بك قوى المقاومة، على مدارات الوطن العربي..

وقد وطّأ الباحث الجراد مدخلاً لدلالات المفاهيم ومقاربة المصطلحات كاشفاً النقاب عن إشكالية الاضطراب في المفاهيم المتداولة في واقعنا العربي المعاصر، التي تنعكس مباشرة على العلاقات مع الخصوم والأصدقاء على حد سواء، «فالوطن العربي يعيش مرحلة صعبة جداً وخطيرة، ناشئة عن التحديات التي تواجهه من أعدائه، ولا سيما الكيان الصهيوني وحلفائه، وهو ما يتطلَّب تفكيراً موحّداً حول مفاهيم مضبوطة. وحينما يختلف بعضنا مع بعض في مفهوم السلام أو الحرب مثلاً، يستطيع الخصم أن يركب الموجة ليعطي للقضايا الأساسية مفهومه الخاص: الحرب، السلام، السلطة، القانون، الدولة، الحرية، والأمن...»، يُنظر (ص٢٦).

ويرى الكاتب أن المفهوم هو ما يمكن تصوّره، وهو عند المنطقيين ما حصل في العقل، سواء حصل فيه بالقوة أم بالفعل. والمفهوم هو الصورة الذهنية، التي يطلقها المتحدّث أو الكاتب أو الباحث أو المفكر... إلخ على مجموع الصفات التي يتضمنها تصوّر الشيء،

أو النقـاط الجوهرية المتماثلة بين أفراد الصف الواحـد، ويسمى بالمفهوم الإجمالي، ويطلق أيضاً على جميع محمولات القضايا الصحيحة ذات الموضوع الواحد.

ويطلـق المفهوم على مجمـوع الصفات التي يدل عليها اللفظ في ذهن فرد معيّن، أو في أذهان معظم الأفراد في إحدى الجماعات ويسمّى بالمفهوم الذاتي.

ويُفترضُ بالمفهوم أن يكون منطقياً ومتّسقاً في دلالته ومعناه، في حين أن «اللا مفهوم» هو ما لا يتّسق مع المنطق، أو ما لا تتقبله العقول ولا تجد له تفسيراً، لأنه مرادفٌ للامعقول أو التناقض والتهافت، (ص٢١- ٢٢).

ولفت الباحث النظر إلى (الموسوعة الفلسفية السوفييتية) التي ترى أن المفهوم هو شكل مـن أشكال انعكاس العالم في العقل... مورداً عـدة تعريفات علمية للمفهوم منها على سبيل المثال لدى علي القاسمي:

- «تمثيل ذهني يستخدم لتصنيف أفراد العالم الخارجي، أو الداخلي عن طريق التجريد»، و«تمثيـل فكري لشيء ما محسوس أو مجرد، أو لصنف من الأشياء لها سمات مشتركة ويعبَّر عنه بمصطلح أو رمز»، (ص٢٢) أو على حد رأي «ماري كلولوم» في «علم المصطلح»: مبادئ وتقنيات بأن المفهوم هو: «وحدة معرفية مستقلة لا ترتبط بالضرورة بلغة من اللغات أو بلهجة من اللهجات، وإنما تنتمي مباشرة إلى المستوى الفكري»، (ص٢٣).

إذن، مـن الطبيعي أن كل حقل معرفـي يتشكل من مجموعة مفاهيم، تؤلف معاً «منظومةً مفاهيميـة» أو «مفهومية»، تشكل بدورها نسقـاً مستقلاً يرتبط بعلاقات ممتدة ومتشعبة مع المنظومات الأخرى القريبة أو المتممة ضمن البنية النسقية الواحدة.

وأوضـح جراد بما أن المفهوم هو تجريد، فهناك خشية من تحوّله في لحظة ما، وضمن توجّهـات معينة، إلـى انحراف عن الواقع... فمـن أبرز مشكلات الفكـر السياسي العربي التداخل في المفاهيم المستخدمة في كتابات وتحليلات المثقفين العرب عامة، والسياسيين منهـم خاصةً، وعدم تطابق مدلولاتها ومعانيها إلـى حد التناقض والتعارض وعدم الاتساق المنطقي، مما انعكس أخطاء فادحة في الفهم والإدراك وقاد إلى فهم قاصر وسلوك خاطئ وتخبطـات سياسية لـدى سياسيين وحكّام عرب تركت آثارهـا السلبية على قرارات تخص مصيـر أوطـان ومستقبل أجيال بأكملها. وهـو ما انعكس خطورة علـى الحياة العربية في مناحيها المختلفة.

وركّــز الباحث على ماهية المصطلح وأهميته، وعلى خطورة استخداماته المغرِضة، مبيّناً أن كلمتــي «**مصطلــح واصطــلاح**» مترادفتان في اللغة العربية .وهمــا مشتقتان من «اصطلح» (وجذره صلح) بمعنى «اتفق»، لأن المصطلح أو الاصطلاح يدل على اتفاق أصحاب تخصص ما على استخدامــه للتعبير عن مفهوم علمي محدد . فالمصطلحات في رأي **الخوارزمي** هي مفاتيــح العلوم، وقد قيــل: إن فهم المصطلحات نصف العلــم، لأن المصطلح هو لفظ يعبر عــن مفهوم، والمعرفة مجموعة مــن المفاهيم التي تشكل ارتباطاتهــا منظومة فكرية، وقد ازدادت أهمية المصطلح وتعاظم دوره في المجتمع المعاصر الذي أصبح يوصف بأنه «مجتمع المعلومات» أو «مجتمع المعرفة» وأصبحت حرب المصطلحات تشكل اليوم جبهة فكرية هي الأكثــر اشتعالاً وسخونة في معظم فروع المعرفة الإنسانيــة السياسية والثقافية والإعلامية بصفة خاصة.

وركّــز الباحث على الفرق بين المفهوم والمصطلح نافياً مــا يراه قلةٌ من الباحثين أنهما وجهــان لعملة واحــدة بعودتهم إلى القــول: إنَّ تحديد المفهوم إنما هــو عملية مزدوجة، إذ ينبغــي لواضع المصطلح أن يحيط بدلالته كامل الإحاطة، ومن ثم بات من المنطقي أنَّ وَضْعَ مصطلح معيــن إزاء مفهوم معين إنما يعني إلحاقه بنظام محــدد من المفاهيم والتطورات، بحيث يتخصص بهذا المفهوم حتى إن استخدم خارج النظام.

ورأى أن المفهوم والمصطلح ليسا مترادفين لفظياً لأن لكليهما شأنه وسماته وخصوصيته، وإن اشتركا في شيء أو عدة أشياء، فليس الاشتراك يعني الوحدة... ويمكن التفريق بينهما من خــلال معرفة حقيقة كل منهما وعبر مقارنــة بسيطة مفادها: أن المفهوم يركز على الصورة الذهنيــة لأنه أسبق من المصطلح، في حين يركِّز المصطلــح على الدلالة اللفظية للمفهوم، وهو الذي يعطي للمفهوم وجوده وتحقُّقه اللغوي.

وقد لفت الدكتور الجراد إلى بناء المفاهيم وفق دراسات معرفية ونماذج تطبيقية توضح ارتبــاط المفهوم بمفاهيم أخرى، واشتراكه معها بعناصر معينة، فعزْلُ المفهوم عن منظومته المعرفيــة التي يتبع لها سيؤدي إلى انقطاع بينه وبيــن مجموعة المصطلحات المعبرة عنه، والفاعلــة ضمــن سياق هذه المنظومة، لأنّــه وعاءٌ جامعٌ يحمل كثيراً مــن خصائص الكائن الحي، من حيث هويته، وسيرته الذاتية وصيرورته وتطوره الدلالي، وما قد يعترضه في أثناء صيرورتــه من عوامل صحة أو مرض وعمليات شحن وتفريغ وتخلية وتحلية، ولذلك أصبحت

دائـرة المفاهيـم أهم ميادين الصراع الفكـري والثقافي عبر التاريـخ... وكان جمال الدين الأفغانـي (١٨٣٨- ١٨٩٧) داعيةُ النهضة والتجديد الديني قـد تنبه إلى التشويش الذي قد يعتري المصطلحات والمفاهيم فحذَّر من خطر المقلدين في الأمة، وفاتحي الأبواب الفكرية والثقافية لجيوش الغزاة والطامعين، فقال:

«لقـد علَّمتْنـا التجـارب أنَّ المقلِّدين من كل أمة، المنتحلين أطـوار غيرها، يكونون فيها منافذ لتطرّق الأعداء إليها... وطلائع لجيوش الغالبين وأرباب الغارات، يمهِّدون لهم السبيل، ويفتحون الأبواب، ثم يثبِّتون أقدامهم».

وقـد تتناسـى الشرائح المثقفـة أو النُّخَـب «خصوصيـات أمتها التاريخيـة والثقافية والحضارية، وتخلط بين ما هو مشترك إنساني وعالمي من مثل العلوم الطبيعية والتطبيقية، والتجريبية والطبيـة وعلوم الرياضيات والأتمتة والمعلوماتية وغيرها، فتهرع -إما عن دراية وقصد وسابق تصميم وتبعية، أو عن جهالة وسوء تقدير، أو لنزعة انسلاخية من تاريخ أمتها وخصوصيتها القومية، أو نتيجة لليأس والإحباط والهزيمة النفسية والمعنوية والأخلاقية- إلـى تلقف مفاهيم المجتمعات والأمم الأخرى، مـن دون تدقيق أو نقد أو مراجعة، ومحاولة غرس وتوطين حُزَم ومجموعات متنوعة وأنساق مختارة من المفاهيم الغريبة في ثقافة الأمة وجامعاتها ومعاهدها ومدارسها، وفي مفاصـل المجتمع بمختلف فئاته وشرائحه ومكوناته، الأمـر الذي ينتج عنه- كما هـو حاصل في أمتنا العربية- المزيد مـن الغموض والارتباك والضياع للأفراد والمجتمعات على حد سواء.

وحيـن توسّعت فجوة الخلافات والاختلافات داخل البنيـة السياسية للأنظمة العربية - التـي يفترض أنها تعبر عن مصالح الأمة وأهدافهـا المشروعة، وتتصدى لأيّ تهديدات لوجودها وأمنهـا القومي -أصبحت المفاهيم الوافدة -بحد ذاتها- هدفاً ومقصداً وأداة فـي صراع المعسكـرات والأيديولوجيـات المتعارضة والمتخاصمـة، إذ سعى كل جناح منهـا لفرض «أسلحتـه المفاهيمية» عبر وسائله الإعلاميـة ومؤسساته الثقافية وهيئاته الدبلوماسية وغير ذلك.

ولوحـظ في الوقت نفسه أنه ثمة إصرار غريب ومريب على فرض هذه المفاهيم الغريبة فـي البنية الثقافية والمجتمعية العربية، حتى لـو أدى ذلك إلى مسخ وتشويه وتقزيم وضياع حقوق هذه الأمة... وانخدعت «جماهير النخبة» ببريق الألفاظ، وغفلت عن أنَّ هذه الألفاظ

تعبر عن مفاهيم ومضامين لا يمكن استيرادها، وأن البناء الثقافي والحضاري على مستوى الأمة، لا يُركّب تركيباً ولا تقليد فيه...

ورأى الجراد أن دراسة المفاهيم والمصطلحات وتعمّق المفكرين والسياسيين والقادة الوطنيين فيها، والناشطين في المجال التثقيفي والإعلامي يخلق بعداً معرفياً وتوعويّاً، يكشف المفاهيم والمصطلحات السياسية والاقتصادية المتدفّقة على منطقتنا العربية ويجعل في الإمكان حصرها وتحديدها، من ثم تحييدها ومحاصرتها، وإخراجها من ساحة التداول أو على الأقل كشف مراميها، وشلّ قدرتها على الفعل والحركة واستقطابها للرأي العام.

وبرز اهتمام القائد العربي بشار الأسد بإشكالية تداول المفاهيم، وخطورة خلط المصطلحات وتزييفها بتركيزه منذ أول خطاب له بمناسبة أدائه القسم الدستوري رئيساً للجمهورية في (٢٠٠٠/٧/١٧م) على ضرورة وعي المعاني والدلالات الكامنة خلف المفاهيم، وكشف الأهداف المرسومة (وخاصة المضمرة أو الخافية) المراد توظيفها أو بلوغها في هذا الخطاب السياسي أو ذاك، مما يؤكد أن القائد الأسد متابعٌ بدقة لما يُكتب أو يُطرحُ في الميدان الفكري والسياسي والثقافي والإعلامي والجيوستراتيجي وغيرها من الميادين.

ويؤكد أيضاً أن الرئيس الأسد يتناول إشكالية غائبة تماماً أو شبه مغيّبة في خطابات وكلمات المسؤولين العرب وبياناتهم ولقاءاتهم السياسية والإعلامية، الأمر الذي يضع الباحثين والأكاديميين والمهتمين بالدراسات السياسية والإعلامية والثقافية والسوسيولوجية وحتى اللغوية/ المصطلحية أمام ظاهرة نوعية غير مسبوقة في هذا المجال (ص ٣٦).

مما يدفع بعض هؤلاء إلى دراسة خطابات السيد الرئيس بشار الأسد ليس من الناحية الإعلامية فحسب – كما جرت العادة – وإنما من جهة منهجيتها وبنيتها المفهومية، وتحليل أسلوبها العقلاني ومفرداتها الخاصة، وجمعها الناجح بين العلمية والجماهيرية والنقد التفكيكي للمصطلحات الزائفة، وطرح البدائل الواقعية في إطار منهجية فكرية متكاملة الرؤية، متناغمة المفاهيم والمفردات، مبدئية الأهداف والمواقف والتوجهات، حسب ما أورده الدكتور سامي كليب في كتابه الصادر عن دار الفارابي تحت عنوان «خطاب الأسد من الإصلاح إلى الحرب...».

حذَّر سيادته في أول خطاب رسمي له – بمناسبة أدائه القسم الدستوري في (٢٠٠٠/٧/١٧م) أمام مجلس الشعب – **من تكرار المفاهيم والمصطلحات دون تحليل لمضمونها، فكثير من**

الأفكار قد تكون مناسبة لحاجاتنا، ولكن عدم استيعابها بشكل صحيح يحوّلها إلى مفاهيم قد تكون ضارة.

وعقد الكاتب الجراد فصلاً بعنوان «الواقعية والوقوعية... كما يراهما القائد بشار الأسد»، فالواقعية التي يؤمن بها سيادته هي **الواقعية النضالية في حركتها وديناميتها التي تأخذ الواقع الموضوعي في حساباتها واحتمالاته كافة، وتربط النتائج بالمقدمات، وتحسب سلفاً نتائج أية خطوة دون انفعال أو إدخال للتمنيات والعواطف في هذه الحسابات، وترسم على أساس هذه المعرفة الدقيقة البرامج الضرورية لتطوير الواقع وتطويعه تجاه الأهداف المرسومة. وهي نقيض الواقعية الانهزامية أو «الوقوعية» التي تستسلم للظروف القائمة في اللحظة الراهنة**، دون محاولة قراءة واستشراف ما بعد الظواهر والتفاعلات الممكنة والمتوقعة، ومن ثم تتخذ من هذه الظروف الآنية مسوغات للانهزام وعدم المقاومة، والاستسلام للقوى المعادية دون بذل المحاولات اللازمة والقصوى للتأثير في سير الأحداث، وتحشيد العناصر الإيجابية لمصلحة الأهداف الوطنية المبتغاة والتطلعات القومية المشروعة.

واتضحت واقعية السيد الرئيس جليّاً في ما ورد في كلمته في الجلسة الافتتاحية لمؤتمر القمة العربية غير العادية في مصر (٢١ تشرين الأول عام ٢٠٠٠)، فرأى في الضعف الذي تعيشه الأمة العربية حينها أنه:

«**مجرد شعور ذاتي نقنع أنفسنا به لأسباب مختلفة، في الوقت الذي نمتلك فيه الكثير من عوامل القوة، وهذه هي الهزيمة من دون حرب، هزيمة العقيدة والإرادة، وهي أصعب وأسوأ أنواع الهزائم**».

وإذا كان القائد الأسد قد ألحَّ في جميع القمم العربية وفي لقاءاته بالمنظمات والاتحادات النقابية والمهنية العربية على مسألة تعزيز الأمن القومي العربي في مواجهة أي عدوان «إسرائيلي» على أيِّ دولة عربية، فإن رؤيته الواقعية الموضوعية جعلته يؤكد -في الكلمة نفسها- أنه:

«**ليس المطلوب هو إعلان الحرب، ولا القرارات الارتجالية، إنما المطلوب هو قرارات مدروسة، تمكّننا من الاستخدام السليم للطاقات والإمكانات المتوفرة بالشكل الذي يضمن ردع «إسرائيل» عن تكرار ما تقوم به الآن، وما قامت به في الماضي من انتهاكات للمواثيق**

والقـرارات الدولية ولحقوق الإنسـان، ويُلزمها بعملية السلام العـادل والشامل بالشكل الذي يحقق الاستقرار في المنطقة...».

ويتابع السيد الرئيس قراءته الموضوعية للواقع العربي بما فيه من مكامن قوة وضعف، إذ تتطابــق مع رأيه الموضوعي المسؤول والإيجابي آراء عدد كبير من الباحثين والمفكرين العــرب الذين يرون حقيقة ما لدى الدول العربية من مصادر قوىً ناعمة قد يجهله بعضها أو يهمله، أويتلكأ في استخدامه لحججٍ واهية، أو تفشل في توظيفه لخلل في الإرادة، أو وهن فــي النفوس، ففضلاً عــن القوة البشرية غير المستغلة، توجــد الطاقة المعنوية والتمسك بالأرض والاستعداد لبذل الغالي والرخيص من أجل الحقوق وعدم التفريط بذرة من التراب الوطني، فيؤكــد في القمة عينها: «**ولكي نصل إلى وضع نستثمر فيــه كل طاقاتنا وقدراتنا وإمكاناتنــا الماديــة والمعنويــة، وتصبح فيه واقعيتنــا إيجابية مؤثرة، وليسـت سلبية تابعة لقــرارات الخــارج والقوى الدولية، لا بد من الاستناد إلى موقــف إستراتيجي دائم ومستمر، وليـس لحــالات ظرفية طارئة، تظهر وتختفي مع تزايــد أو تناقص التهديدات الإسرائيلية، وبمعنى آخر لننتقل من حالة نكون فيها متأثرين ومنفعلين، إلى حالة نكون فيها فاعلين ومؤثرين**».

وعنون الباحث الجراد الفصل الخامس من الباب الأول من الكتاب بـ«**نظامٌ دولي جديد أم عولمة رأسمالية شاملة؟!**»، لافتاً إلى رؤية السيد الرئيس لذاك النظام الدولي ولتلك العولمة، إذ تطــرَّق إليهما في القمة الإسلامية التاسعة التي عُقدت في الدوحة في (١٢ تشرين الثاني مــن عام٢٠٠٠)، وفي الجلســة الافتتاحية للندوة السادسة والثلاثيــن لمجلس وزراء خارجية الدول الإسلامية في دمشق (٢٣ أيار ٢٠٠٩)، ملاحظاً «**حدوث نقلة تراجعية كبيرة إلى الوراء بالنسبــة إلــى دول المنطقــة، ترافقت مع ظهــور مفاهيم جديدة مختلفــة وخاصة في العقد الماضــي، وفــي مقدمتها مفهوم «النظام الدولــي الجديد» أو ما يسميــه البعض بـ«العولمة»، وهــي طبعــاً شيء مختلف عن النظام الدولي، ولكننا نــرى أن هناك خلطاً بين المصطلحين عن معرفة، أو عدم معرفة**».

ويــردف الجراد إلى أن العولمة التي حذَّر منها القائد الأسد هي التي تتمثل اليوم بعملية واسعة متعددة الأبعاد، ولها تأثيرات بالغة العمق والخطورة، ولاسيّما في المجتمعات والبلدان النامية التي يشكل الوطن العربي جزءاً مهماً وأساسياً منها.

ويعرض الجراد في هذا المبحث لوجهة نظر السيد يسين في أسئلة العولمة التي أثارها (جيمس روزناو) أحد أبرز علماء السياسة الأمريكيين، لإلقاء الضوء على ماهيتها ومواصفاتها ومراميها عبر أسئلة محورية انتهجها في تحديد مفهوم العولمة وفقاً لوجهة نظر السيد يسين، مثل: ما العوامل التي أدت إلى بروز ظاهرة العولمة في الوقت الراهن؟

وهل هذا يرجع إلى انهيار نظام الدولة ذات الحدود المستقلة؟

وهل العولمة تتضمن زيادة التجانس، أو تعميق الفوارق والاختلافات؟

وهل الهدف هو توحيد العالم، أو فصل النظم الاجتماعية عن طريق الحدود المصنوعة؟

وهل العولمة تنطلق من عوامل اقتصادية، وإبداع تقاني، أو من خلال الأزمة الإيكولوجية؟

وهل هي اتحاد لكل هذه العوامل أو أنه مازال هناك أبعاد أخرى؟

وهل العولمة تتميز بوجود ثقافات عامة أو مجموعة من الثقافات المحلية المتنوعة؟

وهل العولمة غامضة، أو أنها تحول بارز على المدى الطويل بين العام والخاص، وبين المحلي والخارجي، وبين المغلق والمفتوح؟ وهل هي استمرار لنمو الفجوة بين الفقراء والأغنياء على جميع المستويات؟

وهل العولمة تتطلب وجود حكومة عالمية؟

ويخلص السيد يسين إلى أن أسئلة روزنا وتفتح المجال لعشرات الأسئلة التي تطرحها سيرورة العولمة... لأنّها ظاهرة غير مكتملة الملامح والقسمات، فهي عملية مستمرة تكشف كل يوم عن وجه جديد من وجوهها المتعددة، (ص١٠٣).

ويرى بعض المفكرين أن العولمة لا يمكن أن تُفهم بوصفها مجرد تجلٍّ للتطوّرات التقانية ولثورة المعلومات والاتصالات، وستظل هذه العوامل غير مفهومة ما لم ترتبط بامتداد النظام الرأسمالي إلى معظم أنحاء المعمورة، وبالانتصار المرحلي لعقيدة السوق، ولنظام اقتصاد السوق المنفتح وتيار تحرير التجارة وما إلى ذلك. فالعولمة هي الرأسمالية العالمية التي عقبت مرحلة الإمبريالية.

تباينت وجهات نظر المفكرين على اختلاف رؤاهم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية في تحديد زوايا الرؤية للعولمة... لجهة الصراع مع المحلية، فالعولمة التي تقودها الولايات المتحدة في هذه المرحلة تريد حدوداً مفتوحة لانتقال سلعها وأفكارها، مستخدمة في ذلك قدراتها التقنية ووسائل الاتصال المتقدمة والمؤسسات الدولية التي يمكن تسميتها مؤسسات العولمة (الغات، صندوق النقد الدولي والبنك الدولي). والقوى الرأسمالية تريد حدوداً مفتوحة بقدر ما يخدم هذا مصالحها، وحينما تتعارض مع مصالحها تغلق حدودها، فالعولمة انتقاص للسيادة الوطنية... فلا وجود لشعب لا يستطيع ممارسة حقه في السيادة الوطنية التي هي وجود وليست فكرة.

وكان القائد الأسد قد لفت إلى التحديات الكبيرة التي تواجه شعوبنا ومجتمعاتنا جرَّاء التطورات السياسية والاقتصادية التي أصابت العالم وزعزعت استقراره، وكانت الدول الإسلامية في مواجهة مباشرة لتداعياتها، إما بوصفها طرفاً وإما هدفاً... وذلك في كلمته في افتتاح الدورة السادسة والثلاثين لوزراء خارجية الدول الإسلامية المنعقدة في دمشق في (٢٣/ ٥/ ٢٠٠٩) قائلاً: «**فقد ترافقت هذه التطورات بحملة محمومة على الإسلام بهدف تشويه صورته كمرجعية حضارية وعقائدية لشعوبنا، وعلى المسلمين بهدف عزلهم والحطّ من شأنهم، وكأنهم حالة شاذة على الساحة الدولية، أو جسم طارئ على المسرح الحضاري والإنساني، كما ترافقت بالتجاهل الإرادي لحقوقهم المشروعة، وممارسة الضغوط على البعض من دولهم لإرغامها على التخلي عن تمسكها باستقلالها وسيادتها ورفضها التدخّل في شؤونها الداخلية، وتم استخدام المؤسسات الدولية لإضفاء الشرعية على تلك التوجهات، أو تعطيلها عندما يتعلق الأمر بحقوقها المشروعة ولاسيما في منطقة الشرق الأوسط**».

كما لفت سيادته إلى المقولات التي يروّج لها الإعلام الغربي، وتنفخ في نار الحقد والكراهية بين الشعوب مثل مقولة: «صراع الحضارات، ومحور الخير والشر...»، إذ رأى أن ترجمة تلك المقولات عملياً هي:

«**إلصاق تهمة الإرهاب بالإسلام والمسلمين، واعتبارها حقيقة لا جدال فيها، واعتمادها كمسلمة في رسم السياسات، من فرض العزلة إلى إحكام الحصار، إلى الحرب الاستباقية، بالإضافة إلى التدخل في الشؤون الداخلية للدول، ومحاولات تقسيمها**».

ولطالما حذّر الرئيس الأسد في كثير من خطاباته الرسمية ولقاءاته الجماهيرية، من خطورة التلاعب بالمصطلحات وقلب المفاهيم، بل يرى في هذه المسألة الغائبة بصورةٍ شبه كلية عن أذهان ومواقف وكلمات القادة والمسؤولين العرب خطراً حقيقياً، جاء ذلك حينما خاطب الأمة وقادتها في مؤتمر القمة العربية بدورتها العادية الرابعة عشرة في بيروت (٢٧ آذار ٢٠٠٢م) مؤكداً أنَّ: «**الخطر الحقيقي أو الأكبر ليس بالحرب العسكرية، الحرب خطر، لكن الخطر الأكبر هو في تشويه المصطلحات ومعانيها، وبالتالي تشويه القيم والمفاهيم، فإذاً علينا أن ندقق في المفاهيم التي تُطرَح من الخارج، وعلينا أن ندقق في المفاهيم التي نطرحها دائماً خاصةً في مؤتمرات القمة**».

ويرى الدكتور الجراد أنَّ قضية تبني المصطلحات المصدرة إلى منطقتنا ومجتمعاتنا العربية هي واحدة من أشكال الاغتراب الفكري -بالنسبة إلى المفكرين والأكاديميين العرب- بتحوّلها إلى منظومة للتبعية والتنازل عن القرار الوطني، ومصالح الأمة وحقوقها المشروعة، ولاسيما حينما يتبنّاها السياسيون، ويأخذون بالتفسيرات المعادية، والمسوّقة بصفتها جزءاً من الحرب الشاملة على هويتنا وتاريخنا وحاضرنا ومستقبلنا.

توقف القائد الأسد، في غير مناسبة وعلى غير منبر عربي ودولي، عند مسألة الخلط المتعمد في الأوساط المعادية للعرب والمسلمين بين المقاومة الوطنية المشروعة، والأعمال الإرهابية المدانة، على الرغم من أن ميثاق الأمم المتحدة يتضمن نصوصاً صريحةً تحرِّم الحروب، وتمنع الدول الأعضاء من استخدام القوة، أو التهديد باستخدامها في العلاقات الدولية. ولا يعترف هذا الميثاق بشرعية الاحتلال والاستيلاء على أراضي الآخرين بالقوة. فقد لفت القائد الأسد في مؤتمر القمة العربية ـــ في دورتها العادية ـــ الرابعة عشرة في بيروت (٢٧/٣/ ٢٠٠٢) إلى ما جاء على لسان أحد المشاركين فيها المتأثر بإعلام الكيان الصهيوني الذي ينفي صبغة الاحتلال عن المستوطنين ومستوطناتهم بالقول:

إذا كان «**الفرق بين المقاومة والإرهاب... هو كالفرق بين صاحب الحق ومغتصب هذا الحق... فإن من ضمن حرب المصطلحات طرح مصطلح سمعناه اليوم في أحد الخطابات من قبل أحد الضيوف حول مصطلح (ضرب المدنيين الأبرياء)، ومع كل أسف طرح سابقاً، ولكنا سقطنا في هذا الفخ عن حسن نية، وبدأنا نتجادل مسؤولين ومثقفين وصحفيين: هل**

هذا يجوز أو لا يجوز. مصطلح ضرب المدنيين والأبرياء هو مصطلح صحيح لكن ليس في هذه الحالة، نحن الآن أمام حالة احتلال ضرب المدنيين والأبرياء عندما يكون هناك دولتان متجاورتان، وهناك عمل عسكري بينهما شيء، وعندما يكون هناك احتلال فالموضوع شيء آخر»...

و أشار سيادته مراراً إلى المبادرة العربية التي أقرتها قمة بيروت آذار عام (٢٠٠٢): **«تعبيراً عن رغبتنا الصادقة بالسلام، وسعينا لكي تنعم منطقتنا بالأمن والازدهار، إلا أن «إسرائيل» تنكَّرت لهذه المبادرة، وقامت بتصعيد قمعها لشعبنا الفلسطيني، وإمعانها في السياسة الاستيطانية وعدوانها على الدول العربية المجاورة لها. وعملت على تدجيج ترسانتها بالأسلحة النووية التي تتخذ منها أداة لتكريس هيمنتها وعدوانها».**

وقد أثبتت الأحداث دقة الاستنتاج الذي وصل إليه الرئيس الأسد وقوى الممانعة الحية في هذه الأمة بأن الكيان العنصري القائم في فلسطين المحتلة ليس جاهزاً للسلام مع جيرانه لأنه يرتكز أساساً على أيديولوجية «التفوق» والهيمنة والتوسع، والأساطير التوراتية المتخيلة وتجلياتها الصهيونية البغيضة...

وعقد الباحث الجراد فصلاً تحت عنوان «إعلام عربي... أم إعلام متصهين ناطق باللغة العربية؟!» سلَّط من خلاله الضوء على ما شهدته السنوات الأخيرة من قنوات إعلامية تنافست في البداية على الرأي العام العربي، وسرعة بث الصورة والأخبار بغض النظر عن المصداقية في المحتوى، وسرعان ما كشفت عن مهمتها الرئيسة المتمثلة في نشر الخطاب الصهيوأمريكي، وتسويغ الاعتداءات الصهيونية الإجرامية على الشعب الفلسطيني، والاحتلال الأمريكي الأطلسي للعراق، وإثارة الفتن الطائفية والمذهبية في أنحاء الوطن العربي، وفتحت فضاءاتها للناطقين باسم جيش الاحتلال الصهيوني وتحليلاتهم المخادعة سياسياً، والمزيفة إعلامياً ونفسياً، بغية الوصول إلى الفلسطينيين والعرب، والعالمين العربي والإسلامي كي يعتاد هؤلاء تحليلات المحللين والخبراء الصهاينة، مما يقود إلى التشكيك في الثوابت الوطنية والقومية، ومن ثم الاغتراب واليأس والاستلاب أمام العدو ومخططاته. وهذا الدور قد أدّته فضائيتا الجزيرة والعربية وكثير من الفضائيات الناطقة بالعربية على شاكلتهما اللاتي كشفها المتلقي العربي وخبر كذبها وزيفها وأدوارها المشبوهة...

وكان القائد الأسد قد نبَّه إلى خطورة هذا النوع من الإعلام في مناسبات عدة منها في لقائه الجماهيري مع الطلبة على مدرج جامعة دمشق في (٢٠٠٥/١١/١٠) مشدداً على ضرورة «**الفرز ما بين إعلام عربي، وبين إعلام ناطق باللغة العربية، الإعلام العربي هو الإعلام الذي يتحدث باللغة العربية، ويتبنى القضايا العربية. أما الإعلام الناطق باللغة العربية فهو الإعلام الذي يتبنى قضايا الأعداء والخصوم، ولكن بلغتنا العربية، وبالتالي، يساهم معهم في المعركة على أساس أنه من نفس النسيج وله مصداقية**».

ويرى الجراد أن هذا النمط قد يأتي ليصب في أهداف التطبيع الإعلامي الثقافي إسرائيلياً، إذ إن طبيعة التسوية التي تعمل عليها واشنطن لفرضها على الدول العربية تتجاوز إقامة سلام بين الجانبين العربي و(الإسرائيلي)، بالتنسيق مع قادة العدو الصهيوني، إذ تعمل على محاولة إلغاء منهجي وجذري وشامل للأمة العربية وتاريخها وثقافتها وهويتها الحضارية وقيمها الأخلاقية والدينية ومقاومتها، وشخصيتها القومية، وتحويلها إلى مجرد ملايين من البشر المستهلكين ضمن آلية اقتصادية اجتماعية ثقافية مستلبة وقطيعية.

وقد تناول الكتاب في بابه الثاني وفصوله السبعة العلاقة التفاعلية بين الفكر والممارسة في تجربة القائد بشار الأسد، ومقاربته العملية والواقعية لمسألة التطوير والتحديث عربياً ومحلياً، وتجربة اقتصاد السوق الاجتماعي بين النظرية والواقع، وعملية السلام في المنطقة ورؤية القائد الأسد الإستراتيجية، والأمن القومي العربي وخيار المقاومة.

وعقد الباحث فصلاً في الدولة الوطنية القومية ومسألة السيادة، وبحثاً آخر عنوانه نحن والنظام الدولي الجديد.

فقد قارب سيادته تلك القضايا والمسائل في خطاباته الجماهيرية والرسمية وفي أحاديثه للصحافة العربية والعالمية، منبِّهاً ومحذِّراً وراسماً للسياسات المستقبلية سواء على الصعيد الوطني أم على الصعيدين العربي والعالمي، وفق رؤىً موضوعية وإستراتيجية ترصد المتغيرات الدولية وتأثيراتها في الساحة العربية، ولاسيما في ظل الهيمنة الأمريكية وتلاشي دور القانون الدولي والمنظمات الدولية الذي بدأ منذ تسعينيات القرن الماضي...

وأشار الدكتور الجراد إلى مقاربة سيادته العملية والواقعية لمسألة التطوير والتحديث محلياً وعربياً في القمة العربية الاقتصادية والاجتماعية والتنموية المنعقدة في الكويت في (١٩ كانون الثاني ٢٠٠٩) للتضامن مع الشعب الفلسطيني في غزة، بهدف تدعيم العمل

العربي المشترك، وتحقيق المزيد من التكامل والتنسيق بين الدول العربية... إذ كاشف الزعماء والقادة العرب بالعقبات والمعوقات الكثيرة التي تحول دون الاستثمارات والتكامل العربيين موضِّحاً أنَّ «**وجود الإرادة السياسية، وتوفّر الإدراك المشترك بين القيادات السياسية لأهمية التعاون الاقتصادي سيدفع بعجلة التفاعل والتكامل الاقتصادي إلى الأمام**».

محيلاً هؤلاء الساسة على العلاقة الجدلية بين الاقتصاد والسياسة، موصلاً فكرة مفادها أن السياسة التي تنتج الأمن والاستقرار والعلاقات الإيجابية البنّاءة بين الدول الشقيقة، هي التي تدفع عجلة التنمية إلى الأمام، والعكس صحيح.

وتجلَّت رؤية القائد الأسد لجوهر عملية السلام ومرتكزاته في قمة بيروت (آذار ٢٠٠٢)، التي أقرت المبادرة العربية للسلام، وبعد أن ناقش سيادته الظروف الصعبة التي واجهها العرب بعد أحداث (أيلول ٢٠٠١)، والاتهامات الظالمة للعرب والمسلمين بالإرهاب إذ أكد أن العرب يعلنون مرة أخرى تمسكهم بالسلام العادل والشامل ورأى أن هذه المبادرة لا تخرج بأي شكل من الأشكال عن الثوابت القومية التي يجري الحديث عنها دائماً والتي تتمثل بالانسحاب الكامل من الأراضي العربية المحتلة عام (١٩٦٧) وإقامة الدولة الفلسطينية وعاصمتها القدس الشرقية، وحق العودة وغيرها من الثوابت التي تؤكد للعالم أننا نريد السلام... وأضاف القائد الأسد: «**وبالتالي يجب أن نكون حريصين على ألا يكون هنالك محاولة استغلال من قبل الآخرين من خلال ثغرة ما لا ننتبه لها، لأننا دائماً نعتمد على حسن نيتنا نحن كعرب وننسى سوء نية الآخرين...**» وأوضح سيادته: «**هناك خلط بين مصطلح عملية السلام، والسلام. عملية السلام هي المصطلح الأشمل، الأوسع، ويتضمَّن أدوات السلام، أهداف السلام، مبادئ السلام، وغيرها من الأمور... مبدأ هذه العملية هو الأرض مقابل السلام. الأرض هي عنصر واحد، مؤلفة من عنصر واحد لا يتجزأ، أي أنه لا يوجد نصف أرض، لا يوجد ربع أرض، لا يوجد ثلاثة أرباع فقط، يوجد أرض فقط عنصر واحد، إما أن يأتي كاملاً أو يبقى حتى يعود كاملاً. أما السلام فيتكون من عدة عناصر، منها مثلاً موضوع المياه، وموضوع العلاقات، هي عنصر من عناصر السلام، منها موضوع الترتيبات الأمنية، ومن هذا الموضوع نزع أسلحة الدمار الشامل والأسلحة النووية الموجودة لدى إسرائيل، هذا محور. لا يمكن أن يكون هناك وجود للعنصر الثاني، السلام من دون العنصر الأول، عنصر الأرض لا يُفاوض عليه**».

وقال سيادته في المؤتمر العام لاتحاد الصحفيين في الجمهورية العربية السورية المنعقد بدمشق في (١٥ آب ٢٠٠٦):

«عندما نقول اخترنا السلام كخيار إستراتيجي فهذا لا يعني أننا ألغينا الخيارات الأخرى، بل بالعكس فكلما ابتعد السلام عن التحقق، كلما ظهرت أهمية وضرورة البحث عن طرق وحلول أخرى لاستعادة حقوقنا، بالمقابل أكدنا في سورية على هذا الخيار، أي خيار السلام، منذ بدء عملية السلام، مع تمسكنا بخيار المقاومة طالما أن السلام لم يتحقق، وخصوصاً أنّ الشريك المفترض في السلام هو طرف لا يؤمن بهذه المقولة أصلاً، وقدَّم لنا الدليل تلو الدليل بما يؤكد ذلك».

وفي فصل تحت عنوان «الأمن القومي العربي.. وخيار المقاومة» يلفت الجراد إلى مرتكزات الأمن القومي التي حددها السيد الرئيس بشار الأسد، التي شكلت البوصلة المرشدة لأي عمل عربي يسير في هذا الاتجاه ممثلةً بالمرتكزات الآتية: «المصلحة القومية العليا، امتلاك الإرادة وحرية القرار، والعمل العربي الجماعي وقدرته على المبادرة والتأثير».

فيرى الباحث بأن الأمن القومي العربي يتجلّى بقدرة الأمة العربية على حفظ مواردها وثرواتها وقيمها وهويتها من الأخطار والتهديدات التي تواجهها، سواء كان تهديداً يخص قطراً عربياً معيناً، أم يخص الأمة العربية كلها... إذ تستدعي قضايا الأمة المختلفة المعالجة وفق منظور شامل ومتعدد الجوانب، يأخذ بالحسبان مصادر التهديدات السياسية والأمنية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية...

فعلى ضوء تلك المرتكزات والمحددات التي تؤكد صوابية رؤية السيد الرئيس القومية خاطب البرلمانيين العرب في افتتاح أعمال الدورة العادية الثانية لمؤتمرهم المنعقد في دمشق في (١٩ تشرين الثاني ٢٠٠٨) بقوله: «**على الرغم من كل التهديدات والإغراءات لم تفقدنا البوصلة أو الاتجاه الذي يحدد العناوين الأساسية للمصلحة القومية، في وقت تعرضت فيه سورية لحملات منظمة واضحة الأهداف من جانب أوساط معادية ردَّد أصداءها البعض من الأصوات العربية بهدف التشكيك في مواقفنا والتعريض بدوافعنا تحت عناوين الواقعية والمرونة والعقلانية. وعلى الرغم من كل المصاعب والضغوطات، لم يتزعزع إيماننا بقدرة العرب جميعاً على استعادة زمام المبادرة والتأثير الفعلي في مجرى الأحداث، عندما**

نمتلك الإرادة، وعندما نعي بأنه لا يمكن لأحد أن يضمن أمنه بمعزل عن أمن الأشقاء، ولا أن يحقق مصالحه بمنأى عنهم».

وكان السيد الرئيس قد حذَّر من الاحتلال الأمريكي للعراق الهادف إلى تدمير الدولة العراقية وتمزيق هوية مجتمعها، وإدخاله في دوامة الفوضى والصدامات العشائرية والطائفة والإثنية... محذِّراً مما جلبه وسيجلبه احتلال العراق من مخاطر ومصائب على الأمن القومي العربي، في ظل تردّي النظام الرسمي العربي وإخفاقه في أن يعقد قمة عربية عاجلة تتخذ من احتلال العراق وتداعياته العربية موضوعاً لها، واستبداله بقمة سداسية عربية أمريكية في شرم الشيخ (٣حزيران٢٠٠٣)...

رأى القائد الأسد برؤيته القومية أنَّ « **ضرب العراق فيه ضرب للأمة العربية، لأن العراق بلد غنيٌّ جداً بإمكاناته الاقتصادية العلمية والبشرية وكخزان قومي وإسلامي كبير للأمة العربية...».**

وفي هذا السياق يتابع السيد الرئيس في كلمته أمام مؤتمر الأحزاب العربية في كلية الهندسة المدنية بجامعة دمشق في (٤ آذار ٢٠٠٦): «**حصلت لاحقاً أشياء ترتبط بهوية العراق وخاصة الهوية القومية من خلال ضرب البنية الوطنية، وبالتالي تنزيل -إذا صحّ التعبير- انتماءات الإنسان من المستوى الوطني والقومي إلى المستويات الضيقة الدينية الطائفية العشائرية...».**

ويرى الجراد من منظور الأمن القومي العربي وإستراتيجية المقاومة أنه من المنطقي والطبيعي أن تبرز قوى المقاومة الشعبية غير الرسمية، لتملأ الفراغ الناجم عن عقم أداء النظام الرسمي العربي. فبموازاة أعمال المقاومة العراقية بمختلف تياراتها واتجاهاتها وخلفياتها السياسية والأيديولوجية والفكرية، التي أجبرت أمريكا أن تنسحب رسمياً من العراق، استمرّت أعمال المقاومتين الفلسطينية واللبنانية فانسحبت (إسرائيل) من قطاع غزة كما انسحبت من لبنان عام (٢٠٠٠) من قبل...، وشكل عام (٢٠٠٦) انعطافة نوعية عظيمة لمصلحة المقاومة الوطنية اللبنانية بصمودها أمام العدوان الصهيوني الغاشم تكتيكياً وإستراتيجياً الذي وقع في تموز (٢٠٠٦)، وبهذا كوَّنت هذه المقاومة العربية جذوة الأمل في نهوض جماهيري عربي يعيد للأمة كرامتها، ويضعها على الطريق الصحيح، الذي يحقق أهدافها.

ثمّــن السيد الرئيس تلك المقاومة، ودورها في بعث الشعور القومي عبر كلمته في افتتاح المؤتمر الرابع لاتحاد الصحفيين بدمشق (١٥ / ٨ /٢٠٠٦)، إذ قال: «**هذه المقاومة ضرورية بمقـدار مـا هي طبيعية وشرعيـة... وكان أعظم ما في هذه المعارك أنها أتـت ردّاً قومياً على الطروحـات الانهزاميـة التـي تمَّ الترويج لها فـي منطقتنا، وخاصة بعد غـزو العراق. وزادها عظمـةً ردُّ فعـل الشعب العربي بشـكل عام، والذي أتى جوابه عروبيـاً خالصاً على الطروحات البغيضـة المثيـرة للفتنة التـي سمعناها مؤخراً، وعلى من يقف خلفهـا، وكأنه يقول لهؤلاء نحـن عربٌ، وهـذه مقاومتنا، ومن لا يقف معها ليس منا. هذا يعني أن الشعور القومي بخير وهو لم يتراجع كما يدَّعي البعض، بل هو في أوج اندفاعه...**».

❁ ❁ ❁

قراءة في رواية:
رعشة شغف

إياد فايز مرشد

رعشة شغف تمجيد للإنسان في أرقى صوره، حينما يكون عاشقاً متوجاً بالحب مستسلماً لنسماته، مبحراً في يمِّه، فأهم ما يميز العمل الروائي قدرته على إثارة فضول القارئ وتحفيزه على التمسك بروايته حتى آخر نبضة أو نَفَس فيها.

ينطلق الكاتب مع خيوط الشمس الأولى ليصنع منها نسيجاً جميلاً يعيد للروح وهجها بعدما أحرقتها ألسنة اللهب المنبعثة من القلوب قبل الأمكنة. وليعيد للمرأة كينونتها المشتهاة وللرجل وثوقيته المحببة، فما جمع أدهم وشغف ليس فتنة المرأة فحسب، ولا رجولة أدهم فحسب، بل سعي كل منهما نحو التفرد والمطلق من الجمال والشهوة. إنهما يبحثان عن علاقة حب خارج قيود المجتمع التقليدية، وإنْ كانت شغف تسعى في النهاية إلى تكريس علاقتها من خلال طفل يكون ثمرة حبهما.

وتقديم البطل كل ما يملكه لمحبوبته ما هو إلّا فروسية الحب، التي أراد أن يعيد لها الألق إسماعيل مروة في روايته، فالحب لديه حالة من الكبرياء والاعتزاز وارتقاء بالحياة دون خضوع أو إحساس بالتبعية.

إن الرواية ليست نصاً مغلقاً، هي قطعة من الحياة، ويحق للكاتب أن يختار منها الجزء الأقرب إلى روحه، ومن ثمّ لا نحكم عليها بما نريده نحن من مبدعها، بل نحكم عليها من خلال ما أراد أن يشاركنا به من قصته، واقعية كانت أم من خياله الأدبي. فالسمة الجميلة في رعشة شغف هي هذه الحرارة التي تحاول أن تبثها من جديد في علاقات الحب التي طمستها ظروف الحياة المعاصرة وسهولة التواصل بين المحبين. كذلك ما يميز الرواية هو عذوبة لغتها، فهي تستلهم لغة أقرب ما تكون إلى الشعرية في الحوار وذلك أن (اللغة أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو؛ ومن ذلك، الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة بعد أن فقدت الشخصية «personage» كثيراً من الامتيازات الفنية، التي كانت تتمتع بها طوال القرن التاسع عشر، وطوال النصف الأول من القرن العشرين أيضاً... إنه لم يبق للرواية شيء غيرُ جمال لغتها، وأناقة نسجها)[1]، ومن ثمّ لا أدري إذا كان الكاتب يتطلّع من خلال ذلك إلى كسر الحواجز بين الأجناس الأدبية، ليقدِّم نصه المطبوع بسمات روحه وتوق قلمه للتميز. فالرواية قادتني بالذاكرة إلى رائعة جبران خليل جبران «الأجنحة المتكسرة» وإلى تلك الرومانسية الجميلة فيها المغمَّسة بآهات العشق الراقي وصبابة الوجد المكتوبتَين بحروف من ضوء.

والراوي على لسان البطل يؤكد دائماً العلاقة التي تشدّ وثاقنا بالزمن، فما الحياة إلا جولات لنا معه، قد نكسب بعضها، لكنه صاحب الكلمة الأخيرة في الجولة النهائية، فما الحياة إلا رحلة قصيرة، وما هي إلاّ محطات وتجارب يقف لنا في آخرها الموت بالمرصاد، وهذا ما كان في انتظار بطل الرواية أدهم الذي كان يستشعر نهايته المحتومة.

والرواية لا تقرأ مفصولة عن الواقع الذي أنتجها، سواء من الناحية الزمانية أم المكانية، كما لا يمكن الشروع بدراستها دون التعمق بالظروف الخاصة بالمبدع، الذي خطَّ ملامحها ومنحها الكساء الذي تظهر به على الملأ، (إن الرواية معادل للتجربة. ولمعظمنا شهية لتجربة ذات مدى أوسع مما تستطيع حياتنا أن تقدّمه لنا. وتستطيع أن تقدّم الرواية ذلك إلى حدٍّ ما. وهي تستطيع أيضاً أن تزوّدنا بأشكال من التجربة التي من شأنها أن تكون مستحيلة في

الواقع)[٢]. ولم أرَ في هذه الرواية إلّا استمراراً للمشروع الإبداعي للأديب إسماعيل مروة الذي تنوع ما بين نقد أدبي ومقالة صحفية وشعر وقصة قصيرة...إلخ.

وما هي إلا محاولة جميلة للعودة بالحب إلى شفوفيته وبكوريته الصافية. إنها قصة حب ومن ثمّ ابتعدت عن الغوص في تقنيات السرد الروائي وتعقيداته المبالغ فيها أحياناً كثيرة، فزمنها واضح وسير الأحداث فيها يمر تصاعدياً دون ثغرات زمنية أو هروب نحو الأمام أو استرجاع لوقائع في أزمان وظروف مختلفة، كما أن «رعشة شغف» تفتح ذراعيها بسلاسة للقارئ، فلا حبكة تغلّ قلبه ولا عقدة تدوّخه.

إنها سردية يقف فيها الراوي ليخبرنا بقصة حب يريد منها كاتبها أن تتحول إلى ما يشبه الأسطورة، مكانها دمشق وزمانها سنوات الحرب الصعبة، وأشار إلى ذلك من خلال وقوع انفجار يثير خوف أدهم وشغف بعضهما على بعض، وعلى الرغم من كل عناء الحرب والظروف الصعبة التي نحياها إلّا أن الكاتب لم يوغل في وصف تفاصيل الأزمة أو أحداثها، فروايته لا يمكن أن تنسب إلى الروايات المرتبطة بالحرب، فهي لم تعالج تبعاتها أو تصور بعضاً من أحداثها، وما ورد فيها لم يتعدَّ بعض الإشارات الخاطفة والسريعة التي وردت في متن النص الروائي. وكأن الكاتب أراد الابتعاد عن الغوص في مجريات الأزمة لأنه يتطلع إلى تجاوزها، ورسم أفق جديد حيث يزول الكره وتذوب الأحقاد وينتصر الحب. فراح يصوّر تفاصيل علاقة جمعت ما بين رجل خمسيني، طموح، مكلل بالوقار ومتوج بالعلم، مع فتاة مثقفة، تفيض شباباً وتصبو إلى علاقة حب غير مبتذلة. قد تبدو القصة للوهلة الأولى كثيرة التكرار، كما قد يبدو تدرّجها الروائي اعتياديّاً، لكن يكمن السر في الشغف بالرواية أنها امتلكت أدواتها الخاصة لتجعل القارئ مشدوداً إلى تفاصيلها. فالحب هنا يخرج عن أنّه لقاء بين حبيبين ليصبح طقساً من طقوس العبادة، حتى إنَّ الكاتب اختار اسم المعبد للمكان الذي كان يلجأ إليه كلا العاشقين. وشخوص الرواية قلائل ويدورون في فلك الشخصيتين الرئيستين: أدهم وشغف، وهذه الشخوص لا تؤدّي دوراً مؤثراً في الرواية بقدر ما تؤدي دوراً مساعداً في صناعة الحدث الخاص بالبطلين.

الرواية أخيراً فيها نزعة للجمال سواء منه الجسدي المتمثل بالجمال الأنثوي اللافت لشغف والأنوثة المتفجرة منها، أم الروحي المتمثل بمنح هذه القدسية للحب، حيث لا شغف تريد علاقة عادية ولا أدهم المخضرم بالتجارب يبغي علاقة عابرة، إنهما يدوخان بعضهما

فـــي بعضـــ ويذوبان في الحب حتى منتهاه، ومن ثمّ ميزة هذه الرواية التي صدرت عن الهيئة العامـــة السورية للكتاب عـــام (٢٠٢٠م) أنها تمجد الحب لأنه يعطي معنى أسمى للحياة سواء قصـــرت أم طالت زمنياً، حتى إنَّ النهايـــة المتوقعة (موت أدهم بمرض القلب) جاءت لتعطي قصتهمـــا رمزية سعى إليها الكاتب منذ الصفحات الأولى للرواية، حينما شرع بوصف الكهف الـــذي يقطنـــه ناسك منذ عشرة آلاف سنة، والذي ما هو إلّا المعبد الذي ذاق في أرجائه كلا العاشقين الحب ولسعتهما في سريره حرارة الشوق.

❁ ❁ ❁

الهوامش

(١)- عبـــد الملـــك مرتاض، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، كانون الأول، ١٩٩٨، ص ١٠٠ ـ ١٠١.

(٢)- كولن ولسون، فن الرواية، ترجمة: محمد درويش، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط١، ٢٠٠٨، ص ٩١.

❁ ❁ ❁

وقفة مع قصائد توفيق أحمد

عبد النور الهندواي

- قصائد بنكهة البراري... وأخرى بنكهة الأدغال.

- صورة مصغرة عن الأسطورة... وشعرية مشنشلة بالنار.

- شاعر يلتهم الوقت ببراعة لتزوره الفلسفة أينما كان.

- ويرغم اللغة أن تظل وراء الباب.

... إنه يزغرد للدم، وهذه مهنة رائعة للخطيئة؛ ومادام الانتهاك يغتسل بالزجاج، فبسرعة البرق، امتلأ توفيق أحمد بالأسئلة الجارحة، واستعمل غوايته بجدارة،... لتظل عذوبتُهُ قريبةً من مأواها، ممّا يحفّز القارئ على التقاط صور جديدة لجسده، كي لا تجتاحَهُ الخرافة!

وجهاً لوجه، صَنع توفيق أحمد تمثالاً لأصابعه، وهي تمارس مهنتَها، في كتابة الشعر قبل الدخـــول في أعماله الشعرية، على القـــارئ النبيه أن يُجيد العزف على أي شيء، كي لا يتكئَ علـــى ظلّـــه، وبعد ذلك يطلب من الدهشة أن تظلَّ واقفةً على بـــاب القَدَر، لتشهدَ على شاعر تراقبه الدموع!

فـــي أعماله الشعرية الكاملة، يعذّبُ الشاعرُ النارَ، حتى تَصيرَ بنكهةِ الحرية، متواطئاً مع الدم، الذي هو دمُ أهله في العروبة.

يـــدرك الشاعر توفيق أحمـــد، أنه كلَّما نزف بلد من بلاده، تنزف أصابعُهُ في مكانٍ ما من بلاده... ليختبئَ قلبُهُ في مكانٍ ما من الغابة، لأنَّ الحريةَ لديه، هي نفسُها الحريةُ الخلّاقة.

هذا النوع من الكلام، قد يتطلّب أحياناً نوعاً آخرَ من الآهات، وكأن لسان حاله يقول: لقد حان الوقت لتكون ضدّ المكان، وخارج المكان في آنٍ معاً.

فـــي قصائده، يؤكـــد توفيق أحمد، أنه يحقُّ له أن ينام بين الأزهار والأزهار، كي لا تَحْدُثَ أزمـــة في الدهشات، مع ملاحظته الدقيقة «كيف استُبدِل بالوردة الحائط». صحيح أن توفيق أحمـــد كتب قصيدته وهي تقطر ببكاء مثل ماء الذهب. واكتشف الذي لديه صلاحية بإيقاظ الأفـــواه، وبشكل خفـــيّ احتفظ بكيانه، وأنَّ اللّه أوصاه أن ينام ساخنـــاً، ويقرأَ ساخناً، ويكتبَ ويستمعَ إلى قصائدَ ساخنة لم يَسمع بها أحد.

توفيـــق أحمد، كَتب كثيراً في قصائـــده عن ما وراء الجدران من الجثث، وعن ثلوجٍ تنبعثُ منها رائحةُ النيران، إلا أنَّ قصيدتَهُ أَكَلَتْنا، وتركت عظامَنا، وراء الباب.

«في قرى تشبه المدن..

قالتِ الريحُ للانتظارِ المؤجَّلِ

أوصانيَ الأُفْقُ

أَنْ أطردَ الرعبَ والزمنَ الباردَ، الأَعْصُرَ الماجنةْ

كلُّ ذاكَ التوحشِ في الروح ماضٍ

والمهاميزُ بالعشق تأتي ولا ريب فيها

ضيعتي يا لهيباً من الرفض في العمقِ

يا خطوطاً من الوحل تنساب في الجلد

تغفو على جسدٍ رافلٍ بالبروق»، (ص٩).

هــذا الكلام، يشبه إلــى حدٍّ ما، ما خَلَّفته الفراغات، وما تحملــه كفُّهُ التي يَكتبُ بها من كمياتٍ كبيرة من الدم/ ليقف بقوّة ضدّ موت المعنى، لأنه يعني موت الكتابة.

حينما يدقق القارئ في قصيدة «توفيق أحمد» يكتشف أن لديه كمياتٍ إضافيةً هائلةً من الانتماء، وأيضاً كمياتٍ هائلةً من الخبز للأرصفة، أو كما يقول هو نفسُهُ...

في قصائدي: لا يزالُ الوقت مبكراً لأعرف ماذا يقول التاريخُ عن الشعر.

في قصيدته «رفيقي أيها الغبار» يتساءل: هل تخرجُ القصيدة من الجسد، أو الجسدُ يخرجُ من القصيدة؟

«لا شيحُكَ والقيصوم

أكثرُ عزلةً

مِنْ صنوبري والسنديان

تَرْكُلُكَ النجومُ بخافتِ ضوئها

ويستبدُّ بغابتي عابدو اليباس

يَنْهَرُكَ النخيلُ عند أول هَبَّة ريح

ويستغلُّ إيمانَنا المارقون

نهاراتُ عجاجِكَ

ليستْ أكثرَ بريقاً

من سماواتِ أرواحنا في الجبال»، (ص٢٤٦).

هنا، الوجوه الميِّتَةُ لا تُصدِّقُ إلَّا نفسَها، لأنها بنَكهة الأشياء الميِّتَة.

وكلمــةً كلمةً، ينزُّ الأنينُ من وجه الشاعر الذي هو أكثــرُ عزلةً من أي شيء، لأنَّ الصمودَ العظيمَ لا يحتاجُ إلى تصفيق، بل يلزمُهُ كثيرٌ من الجنون، هنا نجح الشاعرُ، وأدرك تماماً كيف يتدلّى الضحك من الهواء، ومن الأساطير!

إنَّ توفيق أحمد... يُجيد استعمالَ فَمِهِ في الحديث مع الصباح، ومع أسلحته القروية، ومع الوطــن، ومع اللّه... إنه يَبْرَعُ في فتح ثغرات إضافيــة في الجحيم الذي يشاهده، وأيضاً في السكاكين التي تكتُبُ مذكرَّاتِها وهي تقطُرُ بالدم.

«لم نَكُن نُريدُ أن نَشُنَّ حرباً على أحد.

فالأرضُ التي اكتشفَ غاليليو

أنها تدور بتحدٍّ كبير

كانت تدورُ فعلاً

والحروبُ التي يُصوَّبُ فيها فَمُ المدفع...

إلى صدر الطفلة الوادعة

هي صناعةُ العقل البشري»، (ص٤١٣).

صحيحٌ أَنَّ الأُفُقَ، فيه شيءٌ من الانكسار، لكنّ توفيق أحمد يستطيع أن يصنَعَ وجهاً من الطحين البلدي، ويحاول جاهداً أن يُصِرَّ على صُنع أرواح للحجارة؛ قصيدتُهُ تذكّر القارئَ، كيف يكون أكثرَ واقعيةً ممَّا يتصوَّر، وتجعلُهُ جثَّةً تقفُ بكامل قيافتها، بانتظار أولئك الذين سيطرقون أبوابه.

الشاعر هنا... يجد نفسَهُ في الأشجار أكثر ممَّا يجدُ نفسه في الهواء، أو في التراب، أو في المرايا، لأنه يؤكد بالدليل القاطع، أَنّ لا أحدَ في الدنيا يستطيعُ أن يُرغمَ اللغةَ أن تَظلَّ وراء الباب.

حَقق قوةَ القصيدة في كيفية استعمال المفردة في موقعها الصحيح والصعب بآن.

قصائد أعماله الكاملة. مكتوبةٌ خصيصاً لاصطياد الحياة، وأعتقدُ أنه ذهب إلى أكثر من ذلك... حتى إن ذهب وهاجَرَ وحيداً إلى مملكة الشعر، مع قليلٍ قليلٍ من السواد الذي لم نشاهده في الطبيعة؟

توفيق أحمد، يتباهى أنه خرج وحيداً إلى قصيدته، بل إلى ما يشبه المكان الذي في الجنّة... إنه هو نفسُه توفيق أحمد الذي كتب عن فمه كما قلت هنا، وعن عربة خشبية يقودها القدر إلى الشعر، لأَنَّ الخيولَ لا تصنَعُ الريحَ بل تَتْبَعُها.

«الذي يُقلقني باكراً بصُراخِه.

وهو يتدلّى على درج عمارتنا

كخيطٍ من الإسفنج

هو صديقي

والذي يعبُرُ الشارعَ

مشاكساً شاراتِ المرور

كي يفوز بالرقم واحد

في أي رَتْلٍ تلفظُهُ المدينة من أحشائها»، (وطن، ص٤٠٩).

توفيق أحمد، يذرفُ الدموع، دون سابق إنذار، ولا مجال للرهان على أبعد من ذلك.

فهو يتساءل بقوة: متى يا تُرى يقفُ ضميرُ الشاعر على قدميه؟ فأولئك الذين لا يحبون الشعر، هم أولاد الأزمنة الميتة، ولو أن المدن التي تفتح أبوابَها للشعراء صرخت في وجوههم... لا يجب كتابة الشعر فيها.

في الشعر... يوجد نساءٌ رائعات، وقرى رائعة ترفع أصابعها لإطلاق الزغاريد على مداها.

أظن... حينما تعرّف الشاعر الشعر، تعرّف الحياة، لانتفاء أي مسافة، أي مسافة «ما» بينه وبين مَنْ جاء به إلى الشعر.

الشاعر في معظم قصائده لم يتخلّص من الحياة ومن الشعر، الشاعر نقل الماضي إلى المستقبل بطريقة خلّابة، بل إنه أعطى الماضي شعريَّتُه بطريقةٍ أكثرَ جمالاً وجاذبية، وبذلك يُسقطُ من أيدي الموتى، مهمّاتٍ كثيرةً ومحدّدة، يعرفُها القارئُ بالتأكيد.

الشعريةُ لدى الشاعر... واضحةٌ بدلالتها مثل الأجوبة، وفي أغلب الأوقات، يخاطب - أي الشاعر- الهواءَ بيديه، حيال أي موضوع، أو قضية ما أرادها أن تكون.

توفيق أحمد... قبض على التاريخ، وصار بقدرة قادر قطعةً نادرةً من الشعر. إنَّه قرّر صراحةً أن يبتلعَ الشمس إيذاناً بنهايةِ العالم.

ثمة صراخٌ خانقٌ في صدره، حيث العيونُ التي خبّأها في قصائده، مازالت صالحة للاستعمال:

«أَبتَاهُ لا ترحل فما زال الطريقُ إلى هنالكَ

يعتِّقُ السفرَ الطويلْ

أبتاهُ لا ترحلْ

ففي الأوطانِ متّسعٌ لفارسها الجميلْ

أبتاه لا ترحلْ

فإن الجرح في بُرْديَّ متَّقدُ الهديلْ

دَعْ آخرَ الكلمات ترسُمُني صلاةً في كتاب المستحيل

أَبَتاهُ

أنتَ ودمعتي الخرساءُ في الجرح النبيلْ»، (جرح، ص٢٨٣).

الشاعر هنا، خبّأ الشمس تحت ثيابه، وعرض مفاتنه على الملأ، قطعةً قطعةً... وحطّم الفلسفة لإبقاء السراب وحيداً داخل الأفق، أي إنه دخل في الأزل، ليظل مطارداً داخل الأسئلة!

أقول للشاعر توفيق أحمد... عليه أن يتوقف قليلاً، ليمرَّ موتُهُ، جهاراً نهاراً، حرّاً طليقاً، على درّاجة من المخمل!

في قصيدته، ينكسر الشاعر، كما ينكسر الحلم، لأنه يحاول جاهداً أن يجعل الدم قليلاً في عينيه.

فأصابعه هي التي باتت وحدها في الفِراش، لأنه يكره الأيديولوجيا، من أجل السيد الحطام، كلَّ ما ألتقيه، أذكِّرهُ بالكائنات الناشفة، ويذكرني، كيف اختلط الخوفُ بالعدم، وكيف هو ارتدى قصيدتَه بدلاً من الغيب.

في أي لقاء، يكون باذخاً بكل تضاريسه، ويكره التفاحَ الثقافي المزيّف، نكايةً بالأيام المفترَضة:

«شِعريةُ القولِ مدىً

من وَهَج الروح

ودم القلب والدفء

بها ما في اتساع الحُلْم من فيضِ الرؤى

لا بَرْدَ في صقيعها

ولا سلامَ في أُوارها

ونارِها

بساحةِ الرؤى

وفي مسيرةٍ مزمنةٍ

طاعنةٍ في مجدها

والتاجُ في سريرها

لها يليق... لا لغيرها»، (ص١٥١- ١٥٢).

هنا، امتلأت حقائــقُ الشاعر بالثلج، وصار الماءُ الذي أمامه، مثل حفرةٍ فذّةٍ مشبعةٍ بكل الأشياء.

هو يعرف أنّ في وجهه أماكنَ لا يعرفها سواه، وأيضاً أماكنَ خلّاقةً لا تحب العار.

توفيق أحمد، عرّفنا علاقة الحناجر بالماء البارد، والوجوه المصنوعة من الخشب لا أحد يصنع الأحلام سواه، لأنه يكتب الشعر بكل ما يملك.

كتــب عن الأرصفة، وعن أشياءَ تُشبهُ دقاتِ القلــب، لذلك أَضرمَ النار في وجهه ليحترق، بل ليتوهج.

بعــد الانتهاء من أي قصيدة على القارئ أن ينهض... مجفولاً، إلى أمكنة يجب احتلالها، وهكذا يسقط القارئ في اللاوعي، «للتربّص»... بالمعجزات، ليكون- أي القارئ- قائداً على قطعان الهواء.

قبل كتابة قصيدته، أظن الشاعر، كان يعيش مثل الريح، وأنَّ أصابعه مصنوعةٌ من الضباب، وكان أيضاً يطلب من النار - أن تخلع ثيابها لتدوم أكثر:

«مُتَبرِّئاً من ملح صوتِكِ جئتُ أَروي قصتي للحبرِ

كم في اليومِ أو في الشهرِ

هذا النافرُ الغَجَريُّ

يَجْمَحُ في فضاء أصابعي

يا أنتِ يا فرساً من القمح المذهَّبِ

كيف جئتِ

تُراهُ هل نَفَذَ الحنينُ إلى ملاعب شَمْسِكِ العليا

كما شاءت مشيئةُ حبنا... كوني إذن

ودعي المباهَج تحتفي ببهائها»، (ص٣٦٩).

توفيــق أحمد، مــلأ ثيابَهُ بالهواء، لأنه على دراية أكيدة، بمــن لا يعرف الوقت، فقد كتب الشعر كلَّهُ ليطمئن على كل من حوله، وللاعتذار من الخطيئة.

كيف نتذوق الشعر بصياغة أكثرَ رحابةً؟ أين يكون الشعر وأين ينام؟!

ومــا دامت اللغــةُ هي أشلاءَ الحياة، فإن كلمــة شعر، تَعني إشكاليةً مــا، لأشياءَ لا يمكنُ الإحاطةُ بوصفها... فالشعرُ هو التراب الذي وقف على قدميه، مُشَنْشَلاً بما لذّ وطاب.

إن الاحتــراقَ الــذي حقّقه الشاعر، أعاد نسبيــاً رأيَهُ في الشعــر، وبطريقةٍ مختلفة، أي الاحتفاظ بما تبقّى لديه من الغنائم.

لماذا امتلأ فمُهُ بالشعر؟ ذلك لأن كلَّ شيء لديه، يُشبهُ كلَّ شيءٍ لدينا، ارتعاشاتٌ لا يُمكنُ وصفُها، ولا يمكنُ السيطرةُ عليها.

فــإذا كان تَخريبُ الذائقة هو نكرانُ الــوراء والأمام، واليسار واليمين، فإن الشاعر توفيق أحمد، هو أولُ من يُقام عليه الحدّ، لأنَّ الطريقَ كما قلتُ إلى السفر، يَفترضُ أن يكونَ طريق الدم/ الكتابةِ بالدم.

الشاعر فــي أعماله الشعرية... يرى واحداً، وينشدُ واحداً، ويعلمُ واحداً، ويقرأ واحداً... وهو يستطيع تغيير شكل المقبرة، ويستطيعُ قَتْلَ أجزاء من الأنين.

الشعر لدى توفيق أحمد، هو مظلَّتُه الوحيدة، لأَنْ لا عودةَ أبداً إلى هيكلهِ العَظمي.

قد يعترضُ أحدنا على هذه الدلالة، فينتقلُ من مكان إلى آخر، دون أن يرفّ له جفن، لكن هل لدينا إشاراتٌ أو أيُّ شيءٍ آخرَ لإلغاء المجهول؟

هنــا يسقــط الشاعر أرضاً، مُضَرَّجاً بما لا يعرفُهُ أحد... هــذه هي لحظةُ الكتابةِ للبقاءِ على قيد الحياة!

❁ ❁ ❁

إصدارات جديدة

إعداد: حسني هلال

صَكُّ الانتدابِ على فلسطين والقانون الدولي المعاصر

دراسة جديدة للدكتور «جــورج جبور»، نشرتها حديثاً «الرابطــة العربية للقانــون الدولي»- وهــي رابطة قيد التأسيس.

تبيِّن الدراسة - بالحجج والآراء القانونية- كيف تطغى مصالح الدول الكبرى- منذ العقود الأولى للقرن العشرين وما تزال حتــى الآن- على احترام قواعد القانون الدولي التــي انتُهكــت في أكثر مــن مناسبة وعلى مــدى عقود، ولاسيّما في حق الشعب الفلسطيني.

تتكون الدراسة من:

أولاً: تقديم.

ثانياً: كلمــة افتتاح ندوة الرابطة السورية للأمم المتحــدة في (٢٠٢٠/١٢/١٠م)، يتبعها نداء للرابطة العربية للقانون الدولي.

ثالثاً: المرفقات.

ليس في الجنة قبور

مجموعة قصصيــة لمؤلفها حسام الدين خضور، وهي المجموعة الثانية من نوعها بعد مجموعته «عربة الذل».

صــدرت أوائل العام الجاري (٢٠٢١م)، ضمن منشورات الهيئــة العامة السورية للكتاب، وفــي جعبتها خمس عشرة قصــة قصيرة، منهــا: (الجندي الذي صــار شجرة زيتون، وروبوت عضوي، وقــرار صعب، وحفرتان، وسائق، وانتقام، ومريم).

مــع قصص «حســام الدين» يكتنف القــارئ شعورٌ من الأريحية والقرب والتشاركية، بعيداً عن فكرة (أديب وقارئ)، مــا بسبب واقعية الأحــداث والأشخاص – على الرغم من غرابتهمــا أحياناً- مــن جهة، وبسبب لغة السرد الموجزة المركــزة والسليمة، من دون تقعّر، والمنتقاةِ بحرفية، من جهة ثانية.

نزار قباني

تحــت رقم (٥٥) مــن سلسلة «أعــلام ومبدعون» التي تنشرها الهيئة العامة السورية للكتاب، يطالعنا كتاب جديد للدكتور «نزار بريك هنيدي» عنوانه «نزار قباني».

يتألف الكتاب من مقدمة غير تقليدية، يختصر بها «نزار بريــك هنيدي»- بأسلوب قصصــي واضح مكثّف ومشوق- سيــرورة حياة سميّــه الشاعر «نزار قبانــي»، ليبدأ بعدها بتفاصيــل مهمة ومراحــل أساسية في شخصيــة شاعرنا، أدرجها تحت عنوانات داخلية، منها:

(طفولته وعائلته، ومدرسته وشخصيته، وولادة القصيدة الأولــى، وقصة الديــوان الأول، ومن بيــروت إلى المحطة الأخيرة، وشاعر الجمال والحب، ونزار قباني ودمشق).

وقد اختتم الدكتور «نزار هنيدي» كتابه عن الشاعر «نزار قباني» بأبيات للأخير في دمشق منها:

الفلُّ يبدأُ من دمشقَ بياضهُ
وبعطرها تتطيّبُ الأطيابُ
والماءُ يبدأُ من دمشقَ، فحيثما
أسندتَ رأسَكَ، جدولٌ ينسابُ
والحبُّ يبدأ من دمشقَ، فأهلَنا
عبدوا الجمال، وذوّبوه، وذابوا

كواكب الجنة المفقودة

روايــة جديدة كاتبها «محمد حســن الحفري»، صدرت الرواية عام (٢٠٢١م)، عن الهيئة العامة السورية للكتاب.

تتحــدث الرواية عن سيرورة حيــاة أسرة ريفية معدمة، من أُسر فلاحي بلدنا الطيبين. ومن خلال شخوص الرواية يسرد الأديب «الحفري» بأسلوبــه القريب من عامة الناس، غير حكايــة ومصير وقصة حب، تجمــع أصحابها المحبة والزمان والمكان، ويفرِّقهم الفقر والظلم والاستعباد.

يقول «محمود»، وهو أحد شخوص الرواية، في الصفحة (١٥) من الرواية: «أنا شخصيّاً مع قلة خبرتي بالأدب والفن والكتابــة، وعلى الرغم من كوني قد جئت متأخراً إلى المهنة الخطأ التي تأتي بعكس قولهم: الرجل المناسب في المكان المناسب، فإنني أعتقد أن أغلب هؤلاء المجتمعين والذين يمثلون الثقافة ليسوا كتّاباً ولا مبدعين...».

حبر الغياب

مجموعــة شعرية جديــدة للأديب «محمد الفهد»، صدرت في هــذا العام (٢٠٢١م)، عن الهيئة العامة السورية للكتاب.

تتوافر قصائدها ذات التفعيلة والنثرية، على حواريات ووجدانيات للأحبة والأصدقاء، إضافة إلى ما تعكسه مشاعر صاحبها، من منتجات الواقع الآسر في فرحه، كما في ترحه.

يقول الشاعر في قصيدة «حال الشعراء»:

يستيقظ فجراً محروساً بعشيقات الليل
ومحفوفاً ببقايا العتمة ترسم شاراتٍ ودوائرَ
في زاوية الرؤيا يوقظ ضوء الصبح مرايا الروح
تصير عيوناً يفتح درب الريح على الأبواب
يتذكر كيف تَجمّعَ فوق سرير الليل
مروجٌ من أزهار الرغبة حتى هربت أمواج الحزنِ
مرايا النوحِ وجرحِ المنفى...

وكان الحبرُ لباسَهم

مجموعة شعرية صدرت في عام (٢٠٢٠م) عن الهيئة العامة السورية للكتاب، للأديب «أسد الخضر».

تتوزع موضوعات القصائد، ما بين الوجدانيات والوطنيات وأسئلة الحياة. وقد اخترنا الأبيات الآتية من قصيدة عنوانها: «أوراق العابر»:

حاملاً أوراقَ أيامي أجوبُ
لجّةَ المعين وأوراقي الدروبُ
كلّما عاقرَ روحي نَغَمٌ
قادَ روحي نحو مَنْ أهواهُ كوبُ
سفرٌ في الريح... شوقٌ متعبٌ
أم هو الغصنُ بما فيه يلوبُ؟

الوطن في الشعر العربي المعاصر في سورية

كمـــا هو واضح في عنوان كتـــاب الدكتور «نزار عبشي» أعلاه، فإن موضوعه، هـــو مفهوم الوطن في الشعر العربي عامة، وفي الشعر السوري خاصة.

يتألف الكتاب الصادر عن الهيئة العامة السورية للكتاب، من ثلاثة أبواب، تتضمّن سبعة فصول. يعرض فيها الكاتب فكرة الوطن فـــي الشعر العربي الحديث فـــي سورية، منذ مرحلة الاستقلال، حتى نهاية القرن العشرين، بما في ذلك، مفهوم الوطن والمكان ودلالاته وجمالياته.

ومن أبهى صور التعلّق بالأم/ الوطن، ما يبثه نزار قباني من لواعج شوقه، في إحدى رسائله لأمه، إذ يقول:

مضى عامان يا أُمي،
على الولد الذي أبحرْ
برحلته الخرافيّةْ...
وخبّأ في حقائبهِ...
صباح بلاده الأخضرْ
وأنجمها، وأنهرها، وكلَّ شقيقها الأحمرْ...
وخبّأ في ملابسهِ
طرابيناً من النعناع والزعترْ...
وليلكةً دمشقيةْ...

الممسوسة

نشـــرت حديثاً «دار توتول» في دمشق، مجموعة قصصـــ جديدة للكاتب «أمين الساطي» بعنوان «الممسوسة».

تضم المجموعة ثماني قصص متوسطة الطول هي: (جزر سيشل، وثورة الموسيقا، وناديا، والمفاجأة، والممسوسة، والزلزال، ورسالة على الماسنجر، والمسحوق).

أخذ الكاتب في أكثر قصصه دور السارد الخبير بكل أحوال أشخاص قصصه، الذين انتقاهم من واقع حال معظم طبقات مجتمعاتنا الشرقية، ذات الإمكانات المادية والثقافية المتواضعة، والأمراض والمشكلات الصحية والنفسية المتفاقمة.

من قصة «الممسوسة» التي أخذت المجموعة عنوانها نقتبس ما يأتي:

«حاولت في بادئ الأمر أن تقنع نفسها، بأن توتره يعود إلى بعض الضغوطات المادية التي يعانيها، ومن خوفه من مسؤوليات الزواج، لكنها أدركت من مراقبتها للإشارات غير المقصودة التي يبثها جسمه، والتي تعبر عن حقيقة ما يدور في داخله، بأنها بدأت تخسره...».

❁ ❁ ❁

صدى المعرفة

إعداد: ريما محمود

أجمل النصوص الشعرية باللغة الأوغاريتية

اكتُشِفَت في مدينة أوغاريت الأثرية، وتحديداً في المكان الذي يُطلق عليه «بيت رابعانو» ذائع الصيت الذي يحمل اسم الشخصية الفكرية الأشهر في أوغاريت «رابعانو»، مكتبةٌ كبيرةٌ احتوت على مئات اللوحات المكتوبة باللغة الأكادية والأوغاريتية، وهي مراسلات دبلوماسية وملكية مع ملوك الدول والممالك التي كانت تقيم معها أوغاريت علاقات دبلوماسية واقتصادية وتجارية آنذاك، إضافة إلى رسائل موجَّهة إلى ملكة أوغاريت.

واكتُشف في هذه المكتبة: وثائق عدّة تحوي مفردات متعددة اللغات، وقواميسُ موسوعية، ونصوصٌ لتعليمات حول فن الكتابة، مكتوبة باللغتين السومرية والأكادية، ونصوصٌ كثيرة تجاوز عددها الآلاف، منها المترجم وبعضها الآخر ما زال ينتظر دوره، وربما تكشف لنا الترجمات القادمة عن حقائق وأسرار جديدة لم تنطقها أوغاريت حتى الآن...

من بين هذه النصوص نصٌّ سُطِّر باللغة الأوغاريتية، عُدَّ من أجمل النصوص الشعرية، كتبه شاعر أوغاريتي عَبَّر فيه عن عاطفته وحبه لأمه في وصف جميل للأم الحنون المثالية، يقول النص:

«أمي كانبلاج النور في الأفق

إنها غزالة الجُبِّ

ونجمة الصباح النيّرة حتى في وضح النهار

إنها حُليُّ ابنةِ ملكٍ تتفجَّر تألقاً
إنها تمثالٌ رخاميٌّ ينتصب فوق قاعدة من اللازورد
إنها لوحة عاجٍ لا عيبَ فيه مكتملِ الجمال
أمي هي الغيثُ في وقته المناسب
إنها بواكيرُ مياه الإرواء بعد البذار
إنها الحصاد الوافر والقمح الممتاز
إنها ثمرة ربيعٍ من نتاج نيسان
إنها الجدول الذي يحمل إلى المساكب ماءهُ المنعش...».

مزاد علني لبيع جزء من مكتبة «سيدة بومبادور»

أعلنت دار المزادات العلنية «كريستيس» أنها بصدد عرض جزء من مكتبة «ماركيز بومبادور»، المعروفة بـ«سيدة بومبادور» (Madame de Pompadour)، التي كانت شديدة النفوذ لدى ملك فرنسا، في المزاد الذي سيقام في المدة الممتدة من (١٤ إلى ٢٩) كانون الثاني للعام (٢٠٢١م). وضمت هذه المكتبة في السنة الموالية لوفاة مالكتها ما لا يقل عن (٣٥٠٠٠) كتاب.

وكانت «سيدة بومبادور» قد جمعت مكتبة ضخمة تضم مجالات الأدب والتاريخ والفلسفة، وأظهرت اهتماماً كبيراً بالكتب الجميلة.

وكانت «سيدة بومبادور» مستشارة للملك حتى توفيت، وهي من أشار عليه، بتشييد ساحة باسمه، أصبحت تدعى اليوم «ساحة مونكورد». كما اقتنت في عام (١٧٥٣م) «قصر أفريه» الذي أصبح فيما بعد «قصر الإليزيه».

ولدت جين أنطوانيت بواسون، وهو اسمها الأصلي، عام (١٧٢١م) في باريس وتوفيت عام (١٧٦٤م) في مدينة فرساي.

وأدخلتها بعض العلاقات إلى البلاط ليكتشفها الملك لويس الخامس عشر، ويقربها منه، ويغدق عليها أفضل العطايا والألقاب، من ضمنها إقامة «بتي تريانون» وأرض «بومبادور» التي أصبحت ماركيزتها، ثم دوقتها.

تشينوا أتشيبي

«مخالطة كتاباته تسقط جدران السجن».

النيجيري تشينوا أتشيبي (١٩٣٠-٢٠١٣م) يصنَّف ضمن القامات الإفريقية العالية، ليس لغزارة إنتاجه وجودته فحسب، وإنما لمواقفه الشجاعة المنتقدة لأساليب الحكم السابقة في إفريقيا، ولاسيّما في بلده نيجيريا الذي شهد في النصف الثاني من القرن العشرين سلسلة من الانقلابات والحروب.

يعدّ أحد أهم الكتّاب في القرن العشرين، **قال عنه نيلسون مانديلا: «مخالطة كتاباته تسقط جدران السجن»**. تُرجمت رواية أتشيبي الأولى «أشياء تتداعى» إلى أكثر من (٥٠) لغة، واحتفي بها في العالم أجمع، وتناولت المخلفات المأساوية للإمبريالية البريطانية، ووثَّقت انهيار الحياة القبلية التقليدية في وجه الوجود الاستعماري البريطاني في نيجيريا، ويرى بعض النقّاد في ذلك سبباً لحجب جائزة نوبل للآداب عن أتشيبي.

وروايته الثانية «ليس مطمئناً» عام (١٩٦٠م)، تناولت قصة موظف متورط في قضايا فساد بمدينة لاغوس. والبطل في هذه الرواية هو «أوبي» وهو حفيد أكونكو بطل رواية «أشياء تتداعى». ومن خلال إقامته في مدينة لاغوس، كتب أتشيبي عن تجارب «أوبي» في لاغوس ليعكس التحديات التي تواجه الجيل الجديد الذي سيشهد استقلال نيجيريا. وبعدما أظهر أتشيبي براعة وفطنة في أثناء تصويره للحياة القبلية التقليدية، أظهر مهارة في وصف الحياة النيجيرية الحديثة.

أمّا روايته الثالثة «سهم الرب» عام (١٩٦٤م)، فتكشف التداخلات بين عادات قبائل الأغبو والمسيحية الأوروبية. وتقع أحداث القصة في قرية أومارو في بدايات القرن العشرين، وتحكي الرواية قصة حياة أوزولو وهو رئيس كهنة الأولو، وكما هي الحال مع أكونكو في رواية «أشياء تتداعى» وكذلك مع أزولو في رواية «ليس مطمئناً»، قابل أوزولو نهايته التراجيدية. ونشرت النسخة المعدَّلة منها في (١٩٧٤م) لتعديل ما وصفه أتشيبي بـ «نقاط الضعف الهيكلية».

وأورد أتشيبي مشيراً إلى أن البطل الأوحد كان شيئاً نادراً في الأدب الإفريقي.

نُشرت رواية «ابن الشعب» عام (١٩٦٦م). وتعد الرواية هجاءً يتناول إحدى الدول الإفريقية، لكنه لم يسمِّ بلداً بعينها. وبناءً على قراءة نسخة مسبقة من الرواية قال صديق أتشيبي جون بيبير كلارك: «تشينوا، أنا أعلم أنك متنبِّئ. كل شيء في هذا الكتاب حدث باستثناء الانقلاب العسكري».

وبعد ذلك مباشرةً، قامت محاولة انقلاب لكنها قُوبلت بحاملات عسكرية. وكانت نهاية الرواية السبب في اتهام أتشيبي بمعرفة أمر الانقلاب مسبقاً.

نشر أتشيبي عام (١٩٦٦م) كتابه الأول للأطفال «تشيكي والنهر»، ومن أعماله أيضاً «كثبان النمل في السافانا» عام (١٩٨٧م)، ومجموعة «حذار يا شقيق الروح» الشعرية عام (١٩٧١م)، ومجموعة «فتيات في زمن الحرب وقصص أخرى» عام (١٩٧٢م).

رفض أتشيبي منحه وساماً من سلطات بلاده، وهي المرة الثانية التي يرفض فيها مثل هذا التكريم، وسوّغ ذلك بأن نيجيريا من الناحية السياسية ليست على ما يرام.

في عام (١٩٩٠م) تعرَّض لحادث سيارة في نيجيريا أصابه بالشلل النصفي، ألزمه منذ ذلك الوقت كرسياً متحركاً، وانتقل إلى العيش في أمريكا مستأنفاً عمله الأكاديمي والإبداعي، حيث كان يعالج ويُدرّس في جامعة براون في رود آيلند، وصدرت له مجموعة مقالات «الوطن والمنفى» عام (١٩٩٨م)، و«تعليم صبي في محمية بريطانية» عام (٢٠٠٤م)، وكتاب السيرة الذاتية «كان هناك وطن» عام (٢٠١٢م).

بعد عودة الحكم المدني إلى نيجيريا عام (١٩٩٩م)، عاد تشينوا إلى زيارة وطنه بعد غياب نحو عشر سنوات، ثم عاد إلى الولايات المتحدة، لكنه كان يقول: «إنه ترك قلبه في وطنه»، وحين سئل: لِمَ لا تكتب عن أمريكا بما أنك عشت فيها سنوات؟ أجاب بأن أمريكا لديها ما يكفي من الكُتَّاب ليحكوا عنها، أما نيجيريا، فحظها أقل.

سألت غورديمير أتشيبي: «مَن القارئ الذي تكتب له أعمالك؟» فكانت إجابته السريعة: «نكتب لكل من سيقرأ أعمالنا».

في كتابه الأخير «تربية الطفل المكلَّل بالتاج» الصادر عام (٢٠١٣م)، يجمع أتشيبي ما يشبه (المانيفستو) من الأقاصيص، والحكايات والمقالات النقدية التي تشكل نصوصاً ممتلئة بالذكاء الحاد والفكاهة، تخلط التأملات الفردية بالقضايا السياسية والاقتصادية:

«منذ سنوات، كنت من بين عصبة صغيرة من المدعوين من هيئة الفن الإيرلندي للاحتفال بألفية مدينة دبلن. كانت التظاهرة تحمل عنوان «الأدب كاحتفالية». العنوان سبّب مشكلة لبعض الزملاء، أمّا أنا، فقد ناسبني تماماً، لقد لخّص بكلمتين حقيقة بخصوص الفن تتداخل بانسجام تام مع إرثي التقليدي. كما أنّه يتلاءم بشدة مع ذوقي الشخصي في هذا المضمار». صبيحة مداخلتي، نشرت صحيفة «آيريش تايمز» مقالة مهمة سمّاني كاتبها المحب بـ «الرَجل الذي اخترع الأدب الإفريقي». استفدتُ من التظاهرة الشعبية التي وفَّرَها الاحتفال كي أنفي نفياً قاطعاً هذا الزعم. اليوم، وقبل أن يظن أحدكم أن هذا النفي لم يكن إلا تواضعاً منّي، أعلِنُ أمام الملأ أني لست متواضعاً البتة. كلا، إن نفيي هو انحناءة غريزية أمام نوع من (التابو) الخاص بأسلافي، الذين يمنعهم - مخافة أن

تحيلهم الآلهة مباشرة إلى العدم – من أن ينسب أحدهم لنفسه ولو جزءاً ضئيلاً من تراث جماعي، أطلق عليه شعب الإيبو الذي أتحدر منه في نيجيريا اسم «مباري». تقليد «مباري» كان احتفالية عبر الفن، بالعالم ومن يسكنه...

مثلاً، حين ظهرت أوروبا وسط شعب الإيبو عبر الحكايات التي كان يرويها المسافرون عن الشخصية الحقيقية والمقلقة لضابط المقاطعة الأبيض، كان فنانو «مباري» يحجزون لهذا الأخير محلّه وسط تماثيل الآجر، دون أن ينسوا الغليون وخوذته المسنّنة. كانوا يتركون أحياناً مكاناً لحصانه الحديدي، أو حتى لدراجته. في عقلية الإيبو، يجب على الفن، في واحدة من وظائفه، أن يروّض كل ما هو متوحش، أن يتصرف ككابح الصواعق حين يكوّن سداً أمام القوة المدمرة للكهرباء فيسوقها نحو الأرض ويمنعها من الأذى...

يؤمن الإيبو بقوة أن كل قوة نجهلها، فنكتمها، ثم نرفض أن نعترف أو نحتفي بها، تصبح مصدراً للقلق والتشتت. بالنسبة إليهم، الاحتفاء هو الاعتراف، لا الاستضافة، بوجود أو كينونة ما. إنه نوع من اللباقة التي تعطي كل ذي حق حقّه. وهكذا، لم تكن احتفالية «مباري» نوعاً من الإعجاب الأعمى بعالم مثالي أو عادل، كانت اعترافاً بالعالم كما يراه فعلياً سكّانه، في أحلامهم وتخيلاتهم. لم يكن ضابط المقاطعة الأبيض مدعاة للضحك أو الرقص. لكنه كان وحيداً في ذاته، مثل أي ذات أخرى تثير القلق...

الآن يمكنني أن أحدثكم قليلاً عن إرثي الاستعماري. ولأن الحديث عن الاستعمار معقد نوعاً ما، هناك أمر واحد مؤكد: لا يمكننا مصادرة أرض إنسان ما، أو شخصيته، أو تاريخه، ثم الجلوس لتأليف وتلحين أناشيد باسمه. مَنْ يتصرف كذلك هو مثل قاطع الطريق الذي يستحق أن نسميه باسمه دون مواربة، ما العمل إذن؟ نخترع حينها أعذاراً معقدة لتسويغ أفعالنا.

مِن هنا، لم يكن برنامج المستعمِر ليقيم شيئاً من الاحتفالية بعالم المستعمَر، على العكس تماماً من الاحتفالية الإشكالية والإيجابية التي كانت تقابِلُ بها إفريقيا وجودَ الرجل الأبيض في طقس «مباري». استعملتُ مرّاتٍ عدة كلمة «وجود». وأؤكد هنا، أنه في القضية الاستعمارية، الوجود كان هو المسألة الحساسة، الكلمة- الرمز.

أريد الآن أن أؤكد الفكرة التي انطلقتُ منها، الاحتفالية لا تعني المديح أو الموافقة، يمكنها أن تحتمل شيئاً من هذا القبيل، لكن جزئياً. يكفي أن نتعرَّف إلى الأدب الإفريقي المعاصر كي نعرف ميزتنا الأساسية: نحن لسنا من النوع الذي يتملّق الحاكم. المعركة التي تدور في إفريقيا بين الحاكم والشاعر ليست وليدة الأمس. شعراؤنا من الأسلاف المنشِدين، كانت لهم طريقتهم في التعامل مع هذه الإشكالية، بطرائق مستقيمة وأحياناً ملتوية. أُنهي بنسخة قد عدَّلتها قليلاً لأقصوصة من شهب الهاووسا في نيجيريا: رائعة مختصرة، قصة سيف ذي حدَّين:

«امتطت الأفعى فخذ الحصان، بطريقتها التقليدية في الالتفاف على نفسها، وحين التقت بضفدع في الطريق، قال الأخير: معذرة سيدتي، لكن هذه ليست بالطريقة المثلى لامتطاء صهوة الجواد.

ردت الأفعى: هلا أريتني الطريقة المثالية من فضلك.

نزلت الأفعى وتسلّق الضفدع السرج، ليجلس بوضعية متزنة ويصول بالحصان ذهاباً وإياباً.

قال الضفدع: هكذا نمتطي جواداً.

أجابت الأفعى: حسناً، انزل من فضلك.

قفز الضفدع نحو الأرض وصَعِدت الأفعى فخذَ الجواد ملتفّة على نفسها، كما فعلت تماماً في المرة الأولى، ثم التفتت إلى الضفدع الزاحف على الطريق وقالت: «إنه لمن الحسن أن نعرف ما هو جيد، لكن أن يكون بمتناول يدنا فهذا أحسن. ماذا ينفع الإنسان أن يكون فارساً حاذقاً إذا لم يمتلك جواداً؟».

كل مَنْ يقرأ هذه القصة البسيطة يمكنه أن يستنتج كيف تسهم القصص في المحافظة على حالة الجمود في مجتمع طبقي. الأفعى تمثل شخصاً يمتلك أحصنة، لأنه أرستقراطيٌّ لا لأنه فارسٌ، والضفدع يمثل ذلك الفارس الموهوب الذي بعد سنوات من الجهد والكفاح لن يحظى بشرف امتلاك حصان. الهاووسا الذين ألَّفوا القصة يتحدرون من ثقافة مَلَكية، والعبرة التي نطقتها الأفعى تعبّر بأمانة عن العلاقات التي تحكم نظامهم السياسي، لكن الشاعر الذي اخترع في زمن سحيق هذه التحفة الأدبية خبأ ضربة سيف معاكسة في قلب الأقصوصة المرِحة. مع الوقت، القصة نفسها تفصلها عن طابعها الهجومي في انتقاد أرستقراطية فاسدة وغير كفوءة لن تستثير الضحكات المتسامحة، وإنما النقد القاسي.

الأدب الإفريقي القديم كما الجديد يعي تماماً الفرصة المتوافرة له للاحتفاء بالإنساني في عالمنا هذا. هو يعرف تمام المعرفة أن أفُقَنا المعاصر ينفتح أكثر فأكثر على الآفاق الأخرى. تقول إحدى شخصيات الكاتب النيجيري الفذ (شيخ حميدو) كان للمستعمر الفرنسي في رائعته «المغامرة الغامضة» عام (١٩٦١م): «ليس لنا الماضي نفسه، نحن وأنتم، لكن سيكون لنا بالتأكيد المستقبل نفسه. زمن المصائر الأحادية قد انقضى. إن تعلَّمنا أن نعترف بوجود الآخر وكنا مستعدين لإبداء القدر اللازم من الاحترام الإنساني للجميع، فإن مآل هذه القصص الإنسانية المتفرقة سيأخذ شكل لقاءات غنية ومتناغمة، وإلا سيكون العالم مرتعاً للفوضى والمرارة».

توفي أتشيبي يوم (٢١ آذار ٢٠١٣م) عن عمر (٨٢) عاماً بعد معاناة طويلة مع المرض. ونعت الأوساط الثقافية العالمية أتشيبي، الأب المؤسس للرواية الإفريقية الحديثة، وأحد أهم روّاد الحركة الثقافية والأدبية الإفريقية والنيجيرية المعاصرة.

❁ ❁ ❁

التَّأثُّر الأدبي

رئيس التحرير

لم يَضَع النقد الأدبي القديم نظرية منهجية حول التَّأثُّر الأدبي أو الشعري، على الرغم من أن نقَّاد الشعر والبلاغيين العرب قد لاحظوا ببراعة هذا التشابه بين شاعر وآخر، وكانوا يُدرجون ذلك ضمن ما يُعرَف بالسرقات الأدبية أو الإغارة، أو الأخذ، فكانوا يقولون: «أخذه عن فلان». وفي صيغ ملطّفة كانوا يغطّون هذا التشابه الذي يبلغ أحياناً حدّ التطابق بما يُعرَف بالتعارض، أو التضمين، أو الإعارة. ويكفي أن يصرِّح الشاعر بمعارضته لشاعر آخر حتى تسقط عنه تهمة السرقة أو الإغارة!

ولعل المتنبي من أكثر الشعراء الذين اتُّهِمُوا بالسرقة والإغارة على أشعار أو صور أو معاني الآخرين، وتوجد روايات وتصنيفات كثيرة حول ذلك، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر كتاب: «الإبانة عن سرقات المتنبي لفظاً ومعنى» للعميدي، و«المنصف للسارق والمسروق من المتنبي» لابن وكيع. وكان بعض العرب يقول حينما تتشابه المعاني: «المعاني يستدعي بعضها بعضاً». لكن من المؤكد أنَّ التَّأثُّر الأدبي يختلف عن السرقة الأدبية أو الإغارة على أشعار الآخرين، ونلاحظ كثيراً من اللغط حول السرقة الأدبية، ولا نجد لدى القدماء من يذكر التأثير الأدبي أو تأثير شاعر في آخر! إلا أن الجرجاني كاد يقارب نظرية التَّأثُّر بين شاعر وآخر، يقول: «السرقة في الشعر داء قديم وعيب عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه...». ويمكن أن يكون التقليد

أو المحاكاة شكلاً من التَّأثُّر. ومن باب الطرافة هنا نذكر بعض ما قاله أبو تمام في شاعر سرق شعره:

مَنْ عَدَتْ خيلُه على سَرْحِ شِعري ... وهو للحين راتعٌ في كتابي
غارةٌ أسخنتْ عيونَ القوافي ... واستحلَّتْ محارمَ الآدابِ
يا عذارى الكلام صرتُنَّ من بعْـ ... ـدي سبايا تُبَعْنَ في الأعرابِ

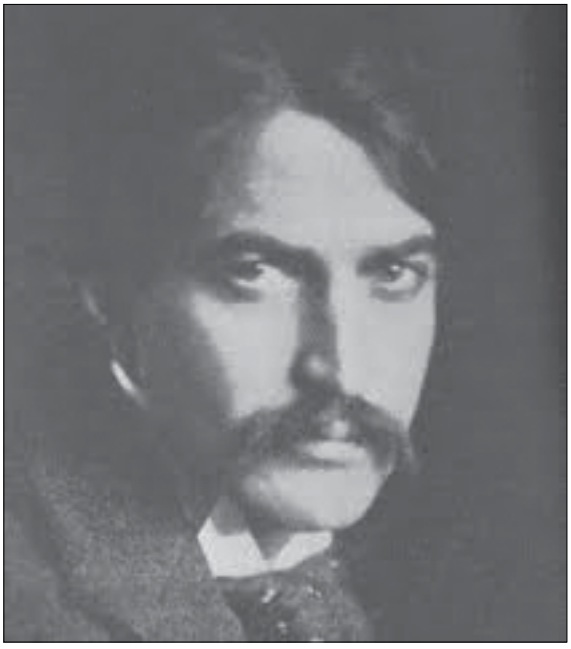
جرير والفرزدق وبشار وأبو تمام والبحتري وأبو نواس وغيرهم، اتُّهموا بالسرقة! ولعبد الله بن المعتز كتاب «سرقات الشعراء»، وللنقاد القدامى آراء متباينة في أنواع السرقات الأدبية، وما يعد من باب السرقات وما لا يعد سرقة، لكن علاقة التواشج والقرابة بين شاعر وآخر شغلت النقد الحديث، فالتشابه بين نصين لشاعرين من العصر نفسه أو من عصرين مختلفين، يتعدّى مسألة السرقة، إلى ما هو أبعد من ذلك، وعلى هذا صِيغَت نظرية التَّأثُّر في النقد الحديث، وأكبر أعلامها في الغرب اليوم الناقد الشهير هارولد بلوم صاحب نظرية «قلق التأثر» وهي نظرية في الشعر. يرى بلوم أن التأثيرات بين الشعراء الكبار ليست عيباً، بل هي من سمات الشعراء الأقوياء! والشعراء الكبار هم الذين يصارعون أسلافهم ليشقوا طريقهم الخاص. وهم بذلك يخلقون أنفسهم ويعيدون خلق أسلافهم، إنها خدمات متبادلة على أرضية الصراع! مرّةً، قال ماركيز: «منذ بداياتي أخذت على عاتقي أن أحطم تولستوي». والناقد الكندي الشهير نورثروب فراي صاحب نظرية النقد الأسطوري يرى أن النصوص الأساسية القديمة لا تموت، بل تتناسخ في نصوص الشعراء عبر الأجيال حتى العصر الحديث، ونصوص الشعراء الكبار هي رَجْعٌ وتكرارٌ للأساطير الأولى! لكن الشاعر الأصيل يضيف بعض الانزياحات، وعلى الناقد بحسب فراي- أن يكتشف هذه الانزياحات التي طرأت على النص الأصلي. فقصة الطوفان مثلاً هي (ميثا) أولية، تتكرر بأشكال مختلفة لدى الشعراء الرومانسيين الإنكليز! إذن، الشعراء الأقوياء يؤثرون ويتأثرون، ولا داعي للخوف من تهمة التأثر، والشاعر الخائف والضعيف هو الذي ينكر تأثره بشعراء سابقين أو مجايلين. ومن الصعب جداً أن يكون ثمة شاعر بلا مرجعيات، حتى بعض الشعر الهذياني الذي يُكتب اليوم لدينا وفي العالم، له مرجعيات، وهو نتاج تأثر ربما رديء أو غير موفق. وما يقلقنا هنا أن نبقى متأثرين لا مؤثرين، ونختم كلامنا بمقولة ت. س. إليوت الشهيرة والطريفة: «الشاعر الرديء يستعير، أما الشاعر الجيد فيسرق!»، على ألا يُفهم من كلامنا أننا نسوّغ السرقة، ونحن نعرض لآراء نقدية حول التَّأثُّر الأدبي فحسب.

❁ ❁ ❁

كتاب المعرفة الشهري
/ ٦٠ /

الفندق الأزرق

ستيفن كرين



ستيفن كرين

الفندق الأزرق

ترجمة: عبد الحميد سليم

اختيار وتقديم: ناظم مهنا

رئيس مجلس الإدارة

الدكتورة لبانة مشوّح

وزيرة الثقافة

المدير المسؤول

ثائر زين الدين

رئيس التحرير

ناظم مهنا

الإشراف الطباعي

أنس الحسن

التصميم والإخراج

ريما محمود

التدقيق اللغوي

أماني الذبيان

التنضيد

ابتسام عيسى

ستيفن كرين

(١٨٧١-١٩٠٠م)

ستيفن كرين روائي أمريكي من مدينة نيويورك ولد عام (١٨٧١م)، عمل مراسلاً صحفياً وكتب قصصاً عن الحرب الأهلية الأمريكية. من أعماله: ماغي فتاة الشوارع، والقارب المكسور، ووسام الشجاعة الأحمر، ومن هذه المجموعة الأخيرة اخترنا هذه القصة، ترجمة عبد الحميد سليم، صادرة عن الهيئة العامة المصرية للكتاب، سلسلة روايات مختارة عام (١٩٧٥م). هذه القصة من أشهر أعماله القصصية تنقل بواقعية التوترات النفسية والاجتماعية في ذاك العصر.

عاش كرين فقيراً ومريضاً، وتوفي عام (١٩٠٠م) وهو في سن الثامنة والعشرين.

-١-

كان فنـــدق بالاس في «فورت رومبر» مطليـــاً باللون الأزرق الفاتح، بلون ظل أرجل نوع من طائـــر البلشون، الذي يستدل به علـــى مكان الطائر وسط أي منظـــر. كان فندق بالاس، إذن، صاخبـــاً وصارخاً دائماً بطريقة تجعل مناظر «نبراســـكا» الخلوية الباهرة للعيون في الشتاء. تبدو كشجرة رمادية فحسب نبتت في مستنقع. كان قائماً وحده وسط المروج، وإذا ما تساقط الجليـــد لم تكن ترى المدينة على بعـــد مئتي ياردة، ولكن إذا ما نزل المسافر عند محطة سكة الحديـــد، كان مضطـــراً لأن يمر بفندق بالاســـ قبل أن يتمكن من بلـــوغ مجموعة من المنازل الخشبيـــة التي كانت تؤلف «فورت رومبـــر»، ولا يظن أن أي مسافر يمكن أن يمر بجوار فندق بالاســـ دون أن يتطلع إليه. برهن «بات سكالي» مالك الفنـــدق، على أنه هو نفسه كان أستاذاً فـــي الإستراتيجيـــة حينما اختار ألـــوان طلائه. وفي الحقيقة كان يحدث فـــي الأيام الصحوة حينما كانت القطارات السريعة الضخمة العابرة للقارة والمؤلفة من صفوف طويلة من عربات (البولمان) المتأرجحة تمر عبر فورت رومبر، أنْ كان الركاب يسحرهم المنظر وتذهب بعقولهم الألوان الحمراء الضاربة للون البني والتقسيمات الفرعية لألوان الشرق الخضراء الداكنة التي عبرت في ضحكة، عن خزي وشفقة وفزع. ولكن في نظر مواطني مدينة المروج هذه وفي نظر الأشخاصـــ الذين قد يتوقفون هنا بطبيعة الحال، كان «بات سكالي» قد عمل عملاً بارعاً. ومع هذا الغنى والبهاء، لم يكن لهذه الطوائف والطبقات والشخصيات المغرورة التي كانت تتقاطر عبر «رومبر» على قطارات السكة الحديد يوماً في إثر يوم، لونٌ مشتركٌ.

وكمـــا لو لم يكن هـــذا البهاء الواضح لمثل هـــذا الفندق الأزرق كافيـــاً للإغراء، فقد كان مـــن عادة سكالي أن يتوجه كل صباح ومساء ليلتقـــي على مهل بالقطارات التي كانت تتوقف بـ«رومبر» ويباشر إغراءاته على أي شخص قد يرى في يده زكيبة تترنح.

وذات صبـــاح حينما كانت القاطرة المغطاة قمتهـــا بالجليد تجر صفها الطويل من عربات البضاعة وعربة المسافرين الوحيدة بها إلى المحطة باشر «سكالي» إغراءه العجيب على أفراد ثلاثـــة كان أحدهم سويدياً مترنحاً ثاقب البصر، معه حقيبة ضخمة رخيصة لامعة، وآخر كان راعي بقر مديد القامة برونزي اللون، كان في طريقه إلى عزبة لتربية البقر قرب خط «داكوتا»، وثالـــث كان رجـــلاً ضئيلاً صامتاً قادماً من الشرق، ولم يكن يبـــدو عليه ذلك ولم يفصح عنه. واستطـــاع سكالي أن يحيلهم عمليـــاً إلى أسرى له. كان رشيق الحركـــة، مرحاً ولطيفاً حتى إنَّ كل واحـــد منهم ربمـــا أحسّ أنه قد يكون في منتهى الوحشية لو حاول الهروب. ساروا في تؤدة فوق الطوارات الخشبية التي كانت تصدر صريفاً، في حراسة الرجل الإيرلندي الضئيل المتحمســـ، وكان سكالي يرتدي غطاء رأس من الفرو السميك ضغطه بإحكام إلى أسفل فوق رأسه، فأدى هذا إلى أن برزت أذناه الحمراوان إلى الخارج في صلابة، كما لو كانت قد قدتا من قصدير.

وأخيـــراً قادهم سكالي في عناية وحسن ضيافة، عبـــر بوابات الفندق الأزرق. كانت الغرفة التي دخلوها صغيرة. وقد بدت مجرد معبد مناسب لموقد ضخم، كان يطنطن وسطها، بجبروت أشبه بجبروت الآلهة، وعلى نقط كثيرة من سطحه كان الحديد مضيئاً، وكان يبرق ببريق أصفر من فعل الحرارة. وبجانب الموقد جلس «جوني» بن سكالي، يلعب لعبة الخمس ورقات مع فلاح عجوز له شارب جمع لونه بين الرمادي والرملي. كانا يتشاجران، وكثيراً ما كان الفلاح العجوز يدير وجهه تجاه صندوق من نشارة الخشب –قد تلوّن باللون البني من فعل عصير التبغ– كان خلف الموقد، وكان يبصق بصورة تنم عن الضجر والانفعال. وبكلمات رقيقة أنهى سكالي لعب الورق، وبعث بابنه إلى الطابق العلوي ومعه جانب من حقائب الضيوف الجدد، وقادهم هو نفسه إلى ثلاثة أحواض من أبرد المياه في العالم. وصقل راعي البقر والشرقي نفسيهما بهذا الماء حتـــى صارا في حمرة النار حتى بَـــدَوَا كما لو كان ذلك الماء نوعاً من طلاء المعادن، في حين غمس السويدي أصابعه في حذر وارتعاش. كان واضحاً أنه طوال هذه السلسلة من الاحتفالات البسيطة أن أحسّ المسافرون الثلاثة بأن سكالي كان شديد الكرم. كان يغدق عليهم المزيد من الكرم، وكان يسلم المنشفة من واحد إلى آخر بطريقة تنطوي على دافع إنساني.

وبعــد ذلك توجهوا إلى الغرفة الأولــى، وحينما كانوا جلوساً بالقرب من الموقد، استمعوا إلى دردشة سكالي الفضولية وهو يتحدث إلى بناته اللاتي كنّ يقمن بإعداد وجبة الغداء. كانوا يفكــرون في هدوء رجال خبــراء يخطون بعناية وسط أشخاص جدد. وعلى الرغم من ذلك فقد أشــاح الفلاح العجوز، الثابت المحصن في كرسيه بالقرب مــن أدفأ جزء في الموقد، أشاح وجهــه عــن صندوق نشارة الخشب من وقت إلى آخر ووجه إلــى الغرباء حديثاً عادياً منمقاً، وعــادة ما كانوا يردون عليه بجمل قصيرة وكافية سواء كان المجيب راعي البقر أم الشرقي، أمــا السويدي فلم يقل شيئاً. كان يبدو مشغــولاً في عمل تقييم خفي لكل شخص في الغرفة. ربمــا ظن واحد أن لديــه إحساس الشك السخيف الذي ينقلب إلــى جريمة. كان يشبه رجلاً مذعوراً ذعراً شديداً.

وبعد ذلك، في العشاء، تحدث قليلاً ووجه حديثه كله إلى سكالي. وقد تطوع وذكر أنه قَدِمَ من نيويورك حيث اشتغل خياطاً لعشر سنوات. بدت هذه الحقائق جذابة في نظر سكالي، الذي تطــوع بعد ذلك فذكر أنه عاش في رومبر لأربع عشرة سنة. فتساءل السويدي عن المحاصيل وأجــر العمل، وبدا أنه كاد ينصت إلى إجابات سكالــي المسهبة. واستمرت عيناه في التنقل من رجل إلى رجل.

وأخيــراً، وفي ضحكة وغمزة، قال إن بعض هذه الجاليات الغربية كانت خطراً جداً، وبعد أن تفــوَّه بهــذه العبارة عدل ساقيه تحت المنضدة، وأمال رأســه، وضحك ثانية بصوت عالٍ. كان واضحــاً أن الإشارة لم تكن شيئــاً بالنسبة إلى الآخرين. لقد تطلعوا إليه في صمت وهم يتعجبون.

-٢-

فــي حين كان الرجال يعودون إلــى الغرفة الأمامية في جماعة، متثاقليــن، كانت النافذتان الصغيرتــان تعرضــان مشاهد لبحر هائج مــن الجليد، وكانت أذرعة الريــح الضخمة تحاول محــاولات -قوية ودائرية ولا جدوى من ورائها- لتعانق الأوراق وهي تهب مسرعة. ووقف عمود

بوابة، أشبه برجل ثابت وجهه أبيض، وقف مشدوهاً وسط هذا الغضب البالغ. وأعلن سكالي في صوت مخلص عن قدوم عاصفة، وأعلن ضيوف الفندق الأزرق عن تقبلهم لهذا النبأ وهم يشعلون غلاييـنهـــم، في زمجرة مصحوبة بتكاسل، لا يمكن لأي جزيـــرة في البحر، في درجة برودة هذه الغرفة الصغيرة، أن تخلو من موقدها المدوي. ثم تحدَّث جوني بن سكالي، في نغمة وحدد رأيه فـــي مقدرته بوصفه لاعب ورق، وتحدَّى الفلاح العجوز ذا الشارب ذي اللونين الرمادي والرملي بأن يلاعبه لعبة الورقات الخمس، فوافق الفلاح في سخرية مرة تنم عن الغرور. وجلسا بالقرب من الموقـــد وربّعا ركبتيهما تحت لوحة خشبية عريضة، وراقب راعي البقر والشرقي اللعب في اهتمام، وظلّ السويدي بالقرب من النافذة وحده، ولكن ملامحه كانت تعبر عن ثورة غامضة.

وانتهـــى فجأة لعب جوني والرجل ذي اللحية الرماديـــة، انتهى فجأة بشجار آخر، ونهض الرجل العجوز وهو يلقي بنظرة سخرية حادة إلى غريمه، وفي بطء زرَّر سترته ومشى في عزة نفس خرافية وغادر الغرفة. وفي السكون الحذر الذي ران على كل الرجال، ضحك السويدي، وكان ضحكه يرن بصورة تكاد تكون صبيانية، وكان الرجال في تلك الآونة قد بدؤوا يتطلعون إليه شرراً كما لو كانوا يودون أن يعلموا ما الذي آلمه.

وشكلت لعبة جديدة من باب المزاح، وتطوّع راعي البقر بأن يصبح شريك جوني، ثم تلفتوا جميعهـــم ليسألوا السويدي أن يكون شريكاً للشرقي الضئيل، فسأل بعض أسئلة عن اللعبة، ولما علم أنها تحمل عدة أسماء وأنه قد سبق له أن لعبها تحت اسم الشهرة، قَبِلَ الدعوة. وخطا نحو الرجـــال في عصبية، كما كان يتوقع أن يهاجموه، وأخيراً جلس وأخذ يتفرس الوجوه ثم ضحك ضحكة مجلجلة. كانت الضحكة غريبة جداً، حتى إنَّ الشرقي رفع ناظريه بسرعة وجلس راعي البقر جاداً وقد فغر فاه، وتوقف جوني، ماسكاً بالورق بأصابع ثابتة.

وبعد ذلك سادت مدّة سكون قصيرة، ثم قال جوني: «حسناً لنلعبها. أسرعوا الآن». فجذبوا كراسيهـــم إلى الأمام حتى تجمعت ركبهـــم تحت اللوحة الخشبية. وبـــدؤوا في اللعب، وكان اهتمامهم باللعب قد أدى إلى أن نسي الآخرون سلوك السويدي.

كان راعـــي البقر من ضاربي الموائد، وكل مرة يمســـك فيها بأوراق رابحة كان يرمي بها الواحدة في إثر الأخرى، في عنف على المائدة المرتجلة. واتخذ سبيل الحيل في هيئة استعلاء

وكبريـــاء أثارت ثورات من السخط في قلوب خصومـــه. ولا شك أن لعبة بها ضارب مائدة من المؤكـــد أن تصبح لعبة متوترة. وكانت ملامـــح الشرقي والسويدي تنم عن الاحتقار كلما كان راعي البقر يرمي بأَساته وملوكه، في حين كان جوني يضحك ويضحك وعيناه تشعان بريقاً.

ونظـــراً لانهماكهـــم في اللعب لم يفكر أحـــد منهم في الأساليب الغريبـــة التي كان يتبعها السويـــدي. فقد كانوا منتبهين انتباهاً شديداً للعبة، وأخيراً خلال مدّة هدوء سببها دور جديد فـــي اللعب، وجَّه السويدي كلامه فجأة إلى جوني قائلاً: «أعتقد أنه قتل هنا عدد كبير في هذه الغرفة». فتدلت فكوك الآخرين وتطلعوا إليه.

فقال جوني: «عمَّ تتحدث بحق الشيطان؟».

فضحـــك السويدي ثانية ضحكته الصارخة المـــلأى بلون من الشجاعة والتحدي الزائف، وأجاب قائلاً: «آه، أنت تعلم تماماً ما أعنيه».

فقـــال جونـــي محتجاً: «أكون كاذباً لو كنت أعلم»، وتوقف لعـــب الورق وحملق الرجال في السويـــدي، وكان واضحـــاً أن جوني قد أحسّ بأنه، بصفته ابنَ صاحب الفندق، يجب أن يقوم بتحـــرٍّ مباشر فقال متسائلاً: «والآن ماذا ترمي إليه يا سيـــد؟»، فغمز له السويدي بعينه. كانت غمزة مملوءة بالخبث. كانت أصابعه تهتز على حافة المائدة، ثم قال: «آه، ربما ظننت أنني لا أفقه شيئاً. هل ظننتني حديث عهد باللعب؟».

فأجـــاب جوني: «إنني لا أعرف عنك شيئاً»، واستطـــرد قائلاً: «وليست لدي أي فكرة على الإطـــلاق عن أين كنت. إن كل ما أستطيع أن أقولـــه هو أنني لا أعرف ما ترمي إليه. ولم يُقْتَل أحدٌ على الإطلاق في هذه الغرفة».

ثـــم تحـــدث راعي البقر الـــذي كان يحملق في ثبات فـــي السويدي، وقـــال: «ما خطبك يا سيدي؟».

فبـــدا للسويدي بوضوح أنه كان في خطر بالـــغ، فارتعد واستحال لون بشرته أبيض قرب شفتيه، ونظر نظرة تضرع في اتجاه الشرقي الضئيل، وخلال هذه اللحظات لم ينس أن يتخذ هيئـــة شجاع الخمر، ووجه حديثه إلى الشرقي فـــي تعليق ساخر: «يقولون إنهم لا يفقهون ما أعنيه».

فأجاب الأخير بعد تفكير طويل وحذر، قائلاً بلا تأثر: «إنني لا أفهمك».

وبعد ذلك تحرك السويدي حركة عبّرت عن ظنه أنه واجه خيانة من الجانب الوحيد الذي كان يتوقع منه الحنان إنْ لم يكن المعونة، وقال: «آه أرى أنكم جميعاً ضدي. أرى...».

كان راعي البقر في حالة من السخط الدفين، فقال صائحاً: «قل». قالها وهو يوقع الكرسي القماش بعنف فوق اللوحة الخشبية واستطرد: «قل، ماذا تعنيه، هه؟».

فنهض السويدي واقفاً بسرعة رجل يهرب من ثعبان على الأرضية وصاح قائلاً: «إنني لا أريد أن أتشاجر». واستطرد: «إنني لا أريد أن أتشاجر».

ومدد راعي البقر قدميه الطويلتين في تكاسل وتعمد، وكانت يداه في جيبيه، وبصق في صندوق نشارة الخشب، وقال متسائلاً: «حسن، مَنْ بحق الشيطان فكر في أنك ستتشاجر؟».

وفي سرعة أسند السويدي ظهره في ركن من أركان الغرفة. كانت يداه في وضع وقائي أمام صدره، ولكنه كان يحاول بوضوح أن يسيطر على خوفه، وقال مرتجفاً: «أيها السادة، أظن أنني سأُقْتَل قبل أن أغادر هذه الدار!». كان أشبه ببجعة على شفا حفرة من الموت. وكان في استطاعته أن يرى من خلال النافذتين: الجليد وهو يستحيل إلى اللون الأزرق في ظل الغسق، والريح تندفع بشدة تجاه الدار، وكان شيء ما متحرك يدق بانتظام قبالة المائدة كما لو كانت روح تدق.

وانفتح الباب ودلف منه سكالي نفسه. لقد توقف في دهشة وهو يلاحظ الموقف المفجع الذي كان فيه السويدي، ثم قال: «ما الخطب هنا؟».

فأجابه السويدي في سرعة وحماس: «هؤلاء الرجال على وشك أن يقتلوني».

فصاح سكالي قائلاً: «يقتلوك!» واستطرد: «يقتلوك! ماذا تقول؟».

فصدرت من السويدي حركة كحركة الشهيد.

واستدار سكالي عابساً تجاه ابنه وقال: «ما هذا يا جوني؟».

فاستبدت الكآبة بالفتى وأجاب: «لعنة الله علي إذا كنت أعلم». واستطرد: «إنني لا أستطيع أن أفقه شيئاً»، وبدأ في خلط ورق اللعب وكان يضربه ببعضه ضربة غاضبة، واستطرد قائلاً:

«يقــول إن عدداً كبيراً من الأفراد قد قُتِلــوا في هذه الغرفة أو شيئاً من هذا القبيل. ويقول إنه علــى وشك أن يقتل هنا أيضــاً. لا أدري ما الذي يؤلمه. إنه مجنــون، ومن ثم فلن يستبد بي العجب».

ثم تطلع سكالي باحثاً عن تفسير من راعي البقر، ولكن راعي البقر هزّ كتفيه ببساطة.

فقال سكالي ثانية للسويدي: «يقتلك؟»، واستطرد: «يقتلك؟ أيها الرجل إن بك مساً».

فانفجــر السويدي قائلاً: «آه، أنا أعلم»، واستطــرد: «أعلم ما سيحدث، نعم، أنا مجنون – نعم. نعم، بلا شك أنا مجنون– نعم. ولكني أعرف شيئاً واحداً...». وبدا نوع من عرق الأسى والخوف على وجهه، واستطرد: «أعلم أنني لن أغادر هذا المكان وأنا على قيد الحياة».

وجــذب راعي البقــر نفساً عميقاً كما لو كان ذهنه يمر بآخــر مراحل الهلاك، وقال هاساً لنفسه: «حسن، إنني بائس».

واستدار سكالي فجأة وواجه ابنه قائلاً: «لقد أتعبت هذا الرجل!».

كان صوت جوني عالياً بما يحمله من غم، وقال: «ويحك يا إلهي، إنني لم أفعل له شيئاً».

وقاطعهم السويدي قائلاً: «أيها السادة لا تعكروا صفوكم. إنني سأغادر هذه الدار. سأنصرف لأنني» –واتهمهم بنظراته التي صوبها إليهم بصورة مسرحية– «لأنني لا أريد أن أُقْتَل».

واشتدَّ غضب سكالي من ابنه، وقال له: «هلا أخبرتني ما الخطب أيها الشيطان الصغير؟ ما الخطب، على أي حال، أفصح!».

فصاح جوني في خيبة أمل قائلاً: «يا للعار!»، واستطرد «ألم أقل إنني لا علم لي؟ إنه –إنه يقول إننا نريد أن تقتله، وهذا هو كل ما أعرفه. لا أدري ما الذي يؤلمه».

واستمــر السويــدي يكرر قوله: «لا ضيــر يا سيد سكالي، لا ضيــر. سأغادر هذه الدار. سأتصــرف لأنني لا أريد أن أقتل، نعم، لا شــك أنني مجنون– نعم، ولكنني أعلم أمراً واحداً! سأنصرف. سأغادر هذه الدار... لا ضير، يا سيد سكالي، لا ضير. سأنصرف».

وقــال سكالي: «لن تنصــرف». واستطرد: «إنك لن تنصرف حتى أتعــرف السبب. لو أن شخصاً ضايقك فسأتولى أمره. هذه داري ولن أسمح بأن يتكدر شخص آمن هنا». ونظر نظرة مخيفة لكل من جوني وراعي البقر والشرقي.

وتحـــرك السويدي تجاه الباب الـــذي كان يفضي إلى الدرج وهو يقول: «لا يضير، يا سيد سكالـــي، لا يضير، سأنصرف. لا أريد أن أقتل». لقـــد كان واضحاً أن مقصده هو أن يتوجه فوراً بحثاً عن حقائبه.

وصـــاح سكالي بصورة جازمة: «كلا، كلا». ولكن الرجل ذا الوجه الشاحب زلق من جانبه واختفى، وقال سكالي في قسوة: «الآن» واستطرد: «ماذا يعني هذا؟».

فصاح جوني وراعي البقر معاً: «ويحك، إننا لم نفعل به شيئاً!».

وكانت عينا سكالي باردتين وقال: «كلا»، واستطرد: «لم تفعلا!».

وأقسم جوني بأغلظ الأيمان وقال: «ويحك، هذا وغد من أشد الأوغاد الذين رأيتهم وحشية. إننا لم نفعل شيئاً على الإطلاق. كنا نجلس هنا ونلعب الورق فحسب وهو...».

وفجـــأة تحدث الوالد إلى الشرقي وقال متسائـــلاً: «يا سيد بلانك، ماذا كان هؤلاء الأولاد يفعلون؟».

وفكر الشرقي مرة أخرى وقال أخيراً في بطء: «لم أشهد أي شيء خطأ على الإطلاق».

وبدأ سكالي في الصياح: «ولكن ماذا يعني هذا؟»، وحملق في ابنه بشراسة، وقال: «يا بني إن لدي من العقل ما يدعني أجلدك على هذا الأمر».

وكان جوني قد جن جنونه فقال صائحاً في أبيه: «حسن، ماذا فعلت؟».

-٣-

وأخيراً قال سكالي موجهاً حديثه إلى ابنه وراعي البقر والشرقي: «أظن أن ألسنتكم قد ألجمت». وفي نهاية هذه العبارة الساخرة غادر الغرفة.

وفي الطابق العلوي كان السويدي يربط أحزمة حقيبته الضخمة بسرعة. وقد حدث أن كان ظهـــره مستديراً نصف استدارة تجـــاه الباب، فلما سمع ضوضاء هناك استدار ونهض واقفاً وصـــرخ صرخة مدوية. كان وجه سكالي المتغضن يبـــدو مخيفاً في ضوء المصباح الصغير

الــذي كان يحمله، وكان هذا الضياء الأصفر، الذي كان يشع إلى أعلى، يلون ملامحه البارزة فحسب، وترك عينيه، مثلاً، في ظل غامض. كان أشبه بالقاتل.

وقال متعجباً: «يا رجل! يا رجل! هل جننت؟».

فردّ عليه الآخر قائلاً: «آه، لا! آه، لا!»، واستطرد: هناك أناس في هذا العالم يعلمون تقريباً قدر ما تعلم –أتفهم؟».

ووقفــا لحظة يحملق كل منهما في الآخر، وبدت على وجنتي السويدي الشاحبتين شحوب الموتــى، بدت بقعتان قرمزيتان فاتحتان ذات حافتين مدببتين، كما لو كانتا قد صبغتا بعناية. ووضــع سكالي المصبــاح على المائدة وأجلس نفسه على حافــة السرير. وتحدث في تفكير عميــق وقــال: «أنت مجنون، إنني لم أسمع قط عن مثل هــذا الأمر في حياتي. إنه خلط كامل. بشرفي، لا يمكن أن أفكر كيف طرأ هذا على ذهنك قط». وفوراً رفع عينيه، وتساءل: «وهل أنت متأكد من أنهم مقدمون على قتلك؟».

وتفرس السويدي الرجل العجوز كما لو كان يرغب في أن يقرأ أفكاره، ثم قال أخيراً: «إنني متأكــد». كان واضحاً أنه يتشكك في أن هذا الجواب قــد يعجل بثورة. وفي حين كان يجذب الرباط بشدة اهتز ذراعه كله، وكان مرفقه يترنح كقصاصة الورق.

وضرب سكالي بيده في تأثر على خشب الفراش وقال: «ويحك يا رجل، سيكون لدينا خط ترام كهربي في هذه المدينة في الربيع القادم».

وردد السويدي في حماقة: «خط ترام كهربي».

وقــال سكالي: «وسيقام هناك خط سكة حديد جديد مــن «بروكن آرم» إلى هنا، ولا داعي لذكــر الكنائس الأربع والمدرســة الضخمة الممتازة المبنية بالطوب، وهنــاك أيضاً المصنع الكبير. ويحك، ستصبح رومبر عاصمة في مدى سنتين».

وبعد أن انتهى السويدي من إعداد حقيبته اعتدل وقال في شجاعة: «يا سيد سكالي، بكم تدينني؟».

فقال الرجل العجوز غاضباً: «لست مديناً لي بشيء».

وقــال سكالي: «نعم، أنــا مدين لك». وأخرج من جيبه خمسة وسبعيــن سنتاً وقدمها إلى

سكالي، وكان الأخير جذب أصابعه في رفض ينم عن أنفة وازدراء، ومع ذلك فقد حدث أن أخذ كلاهما يحملق بأسلوب غريب في الثلاث قطع الفضية على راحة السويدي المفتوحة.

وقال سكالي أخيراً: «إنني لن آخذ نقودك». واستطرد: «لا، بعدما قد جرى هنا»، ثم بدا أنه قد طرأت له فكرة، فصاح قائلاً: «هنا». قالها وهو يلتقط مصباحه ويتحرك تجاه الباب وقال: «هنا! تعال معي لحظة!».

فقال السويدي في ذعر بالغ: «كلا».

فحثه الرجل العجوز قائلاً: «نعم، هيا! أريدك أن تأتي وتشاهد صورة –عبر البهو فحسب– في غرفتي!».

ولا بد أن السويدي قد أدرك أن ساعته قد دنت، فتدلّى فكه وبدت أسنانه كأسنان الرجل الميت. وأخيراً سار في أعقاب سكالي عبر البهو، ولكنه كان يخطو كما لو كانت قدماه مكبلتين بالأغلال.

وسلَّط سكالي الضوء عالياً على غرفته، فبدت هناك صورة غريبة لفتاة صغيرة كانت تميل على سور قد زخرف زخرفة بديعة، وكانت أهداب شعرها الهائلة بارزة. كان الرسم رشيقاً في رشاقة خابور مركبة جليد مستقيم، وفضلاً عن هذا فقد كان في لون الرصاص. قال سكالي في رقة: «هناك» واستطرد: «تلك صورة ابنتي الصغيرة التي توفيت. كان اسمها «كاري» كان لها أجمل شعر رأته عين! لقد كنت مولعاً بها، هي...».

ولما استدار بعد ذلك رأى أن السويدي لم يكن متطلعاً إلى الصورة بالمرة، ولكن بدلاً من ذلك كان يراقب بحذر الظلام خلفه.

فصاح سكالي بإخلاص: «انظر يا رجل!»، واستطرد: «تلك صورة ابنتي الصغيرة التي توفيت. كان اسمها كاري. ثم هناك صورة ابني الأكبر «مايكل» وهو محامٍ في لنكولن وناجح في عمله. لقد ربيت ذلك الولد تربية عظيمة وأنا مغتبط لهذا الآن! إنه شاب لطيف. انظر إليه الآن، أليس شجاعاً كالشعلة، وهو هناك في لنكولن رجل محترم ومبجل! رجل محترم ومبجل». هكذا أنهى سكالي حديثه في مباهاة. وفي حين كان يقول هذا، ضرب السويدي على ظهره في مرح.

وابتسم السويدي في فتور.

وقال الرجل العجوز: «الآن، هناك شيء واحد فحسب غير هذا» وانحنى فجأة على الأرض ودفع رأسه تحت الفراش. كان في استطاعة السويدي أن يسمع صوته الخافت وقال: «وددت أن أحافظ عليه تحت سقف داري لو لم يكن ذلك الولد جوني، ثم هناك المرأة العجوز –أين هو الآن؟ إنني لا أضعه في مكان واحد مرتين. آه، الآن يخرج معك!».

وفوراً، خرج من تحت السرير في صورة غريبة، يجر معه معطفاً قديماً ملفوفاً في ربطة، وتمتم قائلاً: «لقد بحثت عنه» وانحنى على الأرض، وسوّى المعطف، واستخرج من قلبه زجاجة ويسكي صفراء ضاربة إلى اللون البني.

وكان أول عمل قام به هو أن رفع الزجاجة عالياً في مواجهة الضوء. وواضح أنه لما تأكد من أنه لم يعبث بها أحد، قدمها إلى السويدي في حركة عن الكرم.

كان السويدي المذعور على وشك أن يمسك بحماس بهذا العنصر من عناصر القوة، ولكنه فجأة دفع يده بعيداً، ونظر إلى سكالي نظرة فزع.

فقال له الرجل العجوز في حب: «اشرب». وكان قد نهض على قدميه ووقف الآن في مواجهة السويدي وران صمت، ثم قال سكالي ثانية: «اشرب!».

وضحك السويدي في وحشية وجذب الزجاجة ووضعها على فمه، وفي حين كانت شفتاه قد التوتا حول الفتحة وأخذ حلقه يعمل، كان مسلطاً نظرته الملتهبة بالكراهية على وجه الرجل العجوز.

–٤–

بعد خروج سكالي، لاذ الرجال الثلاثة، وكانت لوحة اللعب الخشبية لا تزال فوق ركبهم، لاذوا مدّة طويلة بصمت مشوب بالدهشة. ثم قال جوني: «هذا أجن سويدي شهدته قط».

وقال راعي البقر مستهزئاً: «إنه ليس سويدياً».

فقال جوني: «حسن، مَنْ يكون إذن؟» واستطرد: «مَنْ يكون إذن؟».

فأجـــاب راعي البقر متعمداً: «هذا رأيي» واستطـــرد: «إنه من الهولنديين»، لقد كانت عادة كريمة في البلاد أن يلقبوا كل الأشخاص ذوي الشعور الشقراء والذين يتحدَّثون بلسان ثقيل: بالسويديـــين وكنتيجـــة لذلك لم تكن فكرة راعي البقر مجرد فكرة دون أن يكون لها ما وراءها. وكرر قوله «نعم يا سيدي، إن من رأيي أن هذا الفتى من الهولنديين».

وتمتـــم جوني في عبوســـ وقال: «حسن، على أي حال، إنه يقول إنه سويدي» ثم التفت إلى الشرقي وقال: «ما رأيك يا سيد بلانك؟».

فأجاب الشرقي: «آه، لا أدري».

وتســـاءل راعي البقر: «حسن، ماذا تظنون الدافع الذي دفعه إلى أن يسلك هذا المسلك؟».

فضـــرب الشرقي غليونه على حافة الموقد وقـــال: «ويحكم، إنه خائف»، واستطرد قائلاً: «كان واضحاً أنه كان خائفاً من قمة رأسه إلى أخمص قدميه».

فصاح جوني وراعي البقر معاً: «ممَّ؟».

ففكر الشرقي في جوابه.

وصاح الآخران ثانية: «ممَّ؟».

– «آه، لا أدري، ولكـــن يبدو لي أن هذا الرجل قد قرأ روايات شعبية مثيرة، ويظن أنه فعلاً وسطها، إطلاق رصاص، وقتل، وكل شيء».

وقـــال راعي البقر وقد حلّ به ذعر شديد: «ولكن هذا المكان ليس بـ«يومنج» ولا بواحد من تلك الأماكن. هذه نبراسكا».

وأضاف جوني قائلاً: «نعم، ولكن لماذا لم ينظر حتى يتوجه إلى الغرب؟».

وضحك المسافر الشرقي وقال: «لا اختلاف حتى هناك –لا في هذه الأيام ولكنه يظهر أنه فعلاً وسط جحيم».

وفكر جوني وراعي البقر طويلاً.

وعلّق جوني أخيراً قائلاً: «إنه أمر مضحك للغاية».

وقـــال راعي البقر قائلاً: «نعم، هذه لعبة غريبة، أرجو ألا نتجمد بالداخل، إذ علينا إذن أن نتحمل هذا الرجل هنا لو ظلّ معنا طوال الوقت. لن يكون هناك خير في هذا».

وقال جوني: «وددت لو أن أبي لفظه».

وفـوراً، سمعوا دقاً عالياً على الـدرج مصحوباً بنكت رنانة بصوت سكالي العجوز، وكان هنـاك ضحك، واضح أنـه صادر عن السويدي. وحملق الرجـال الجالسون حول الموقد في غموضـ بعضهم في بعض وقال راعي البقر: «واعجباً!»، وانفجر الباب ودلف سكالي العجوز مـن الباب فـي حيوية ومرح، وهو يثرثر مع السويدي الذي كان يتبعه، ويضحك في جرأة. لقد كان دخول الاثنين مصحوباً بصخب كما لو كانا قادمين من قاعة وليمة.

وقال سكالي في شدة للرجال الثلاثة الجلوس: «هيا الآن».

واستطـرد: «قوموا وأعطونـا فرصة لنجلس إلى الموقد». فسحـب راعي البقر والشرقي كرسيهمـا فـي أدب ليفسحا مجالاً للوافدَيْن الجديدَيْن. ومـع ذلك فقد سوى جوني نفسه في وضع أكثر استرخاء، وظل بلا حراك.

ثم قال سكالي: «هيا! ابتعد هناك».

فقال جوني: «هناك مكان فسيح على الجانب الآخر من الموقد».

فصاح الأب: «أتظن أننا نريد أن نجلس في تيار الهواء؟».

ولكـن عندئذ تدخل السويدي في جلال ثقتـه بنفسه وصاح في صوت مستبد قائلاً للأب: «لا، لا. دع الولد يجلس حيثما يحلو له».

فقـال سكالـي في احترام: «وهـو كذلك! وهو كذلـك!». وتبادل راعي البقـر والشرقي نظرات تعجب.

وشكلـت الكراسي الخمسة في صورة هلال حول جانب واحد من الموقد، وبدأ السويدي في الحديث، فتحدث في غطرسة واحتقار وغضب، فلاذ جوني وراعي البقر والشرقي بصمت كئيب في حين بدا سكالي العجوز متقبلاً ومتحمساً له، وكان يقطع الصمت باستمرار بصيحات تنم عن الود.

وأخيـراً أعلن السويدي أنـه ظمآن. وتحرك في كرسيه، وقال إنـه سيتوجه ليتناول بعض الماء، فصاح سكالي فوراً: «سآتي لك به».

فقـــال السويدي في غـــرور: «كلا، سآتي به لنفسي»، ونهض ومشـــى في هيئة مالك يتفقد الأشخاص الذين يتولون التنفيذ في الفندق.

وحالما صار السويدي بعيداً عن أن يسمع ما يقال قفز سكالي على قدميه، وهمس للآخرين في مبالغة قائلاً: «لما كان في الطابق العلوي ظن أنني أحاول أن أسممه».

وقال جوني: «أقول، هذا يؤلمني. لماذا لا تقذف به في الجليد؟».

فأعلـــن سكالي: «ويحكم، إنه على ما يرام الآن»، واستطـــرد: «لقد كان السبب الوحيد هو أنـــه قـــادم من الشرق، وكان يظن أن هذا مكان قاســـ. هذا هو كل ما في الأمر، وهو الآن على ما يرام».

وتطلع راعي البقر في إعجاب إلى الشرقي وقال: «أنت على صواب»، واستطرد: «كنت على صواب فيما قلته عن أنه هولندي».

وقال جوني لوالده: «حسن، ربما كان على ما يرام الآن، ولكنني لا أرى ذلك. قبل ذلك كان خائفاً، ولكنه الآن شديد الانتعاش».

كان حديث سكالي دائماً خليطاً من اللهجة والأسلوب الإيرلندي، والخنن والأسلوب الغربي ومقتطفـــات مأخوذة في صورة غريبة من عبارة شكليـــة من كتب القصص ومن الصحف. لقد انهـــال الآن على ابنة بسيل غريب من اللعنات الإيرلندية، وقال: «ماذا أمتلك؟ ماذا أمتلك؟ ماذا أمتلـــك» قالها متسائلاً في صوت مدوٍّ. وصفع ركبته فـــي تأثر ليوضح أنه هو نفسه كان على وشك أن يجيب وأن على الكل أن ينصتوا. وصاح: «إنني أمتلك فندقاً»، واستطرد: «فندقاً. هل تدركون؟ إنَّ ضيفاً تحت سقف داري له امتيازات مقدسة. يجب ألا يخيفه أحد. يجب ألا يسمع أي كلمـــة قد تجعله يتحامل ويفضل أن ينصرف. إنني لا أقبل هذا. لا يمكن لأي مكان هنا في هـــذا البلد أن يقول إنّـــه أخذ ضيفاً من ضيوفي لأنه كان خائفاً من البقاء هنا». واستدار فجأة وتلفت إلى راعي البقر والشرقي وقال: «ألست على صواب؟»

فقال راعي البقر: «نعم، يا سكالي. أظن أنك على صواب».

وقال الشرقي: «نعم، يا سيد سكالي. أظن أنك على صواب».

-٥-

فـــي السادسة مساءً، وقـــت العشاء، ثار السويدي كما لو كان عربة حريق. وقد بدا أحياناً كمـــا لو كان على وشك الانفجـــار في أغنية هربيدة، وكان في جنونه يلقى تشجيعاً من سكالي العجـــوز، وكان الشرقي شديد التحفظ، وجلس راعي البقر في دهشة فاغراً فاه، وقد نسي أن يأكل، في حين أن جوني التهم في غضبه أطباقاً كبيرة من الطعام. ولما أجبرت بنات الدار على استكمال النقص من البسكويت، اقتربن بحذر كالهنود، وبعد أن نجحن في مهمتهن، هربن في فـــزع أسأن إخفاءه. وسيطر السويدي على الوليمة بأسرها وأعطاها مظهر وليمة عربدة حادة. لقـــد بـــدا كما لو كان قد زاد طوله فجأة، وحدق في ازدراء قاس في كل وجه، وكان صوته يرن فـــي أرجاء الغرفة. ومرة حينما رشق شوكته كالسنارة ليقطع البسكويت، أوشكت الشوكة أن تخرق يد الشرقي التي كانت قد امتدت في هدوء طلباً لقطعة البسكويت نفسها.

وبعـــد العشاء، حينما كان الرجال يتقاطرون تجاه الغرفة، ضرب السويدي سكالي على كتفه بـــلا رحمة وقال: «حسن، أيها الولد العجوز، كانت هذه وجبة طيبة تشبع». وتطلع جوني إلى أبيه في رجاء. إذ كان يعلم أن ذلك الكتف كان واهناً من سقطة قديمة، وقد بدا في الحقيقة، للحظة كما لو كان سكالي على وشك أن يثور لهذا الأمر. ولكنه ابتسم في النهاية ابتسامة باهتة وظل صامتاً. أدرك الآخرون من سلوكه أنه كان يعترف بمسؤوليته عن وجهة نظر السويدي الجديدة.

ومـــع ذلك فقد تحدث جوني مع أبيـــه على انفراد وقال له: «لماذا لا تسمح لشخص ليقذف بك إلى الطابق الأسفل؟». فردّ سكالي على ذلك بتقطيبة غامضة.

ولما تجمعوا حول الموقد أصرّ السويدي على لعبة أخرى للورقات الخمس، فأعرب سكالي في بادئ الأمر عن رفضه للفكرة في رقة، ولكن السويدي صوّب إليه نظرة كنظرة الذئب، فوافق الرجـــل العجوز وأخذ السويدي يتفحص الآخريـــن، وكان في نغمته دائماً تهديد شديد، وعلّق راعي البقر والشرقي، علّق كلاهما بلا اكتراث، على أنهما سيلعبان، وقال سكالي إنّه سيتوجه فـــوراً للقاء قطار الساعة ٦,٥٨، ومن ثم فقد وجه السويدي نظرات تهديد إلى جوني، وللحظة كانت نظراتهما نافذة كالنصال، ثم ابتسم جوني وقال: «نعم سألعب».

وكوَّنــوا مربعاً ووضعوا اللوحة الخشبية الصغيــرة على ركبهم وكان الشرقي والسويدي شريكيــن مرة أخرى، وفي حين استمر اللعب كان من الملاحظ أن راعي البقر لم يكن ضارب المائدة كالعادة. وفي هذه الأثناء كان سكالي، وقد وقف بالقرب من المصباح، قد ارتدى نظارته وأخــذ يقرأ جريدة في مظهر غريب كمظهر قسيس عجوز. وفي الوقت المناسب انصرف للقاء قطــار الساعة ٥٨ .٦، وعلى الرغم مــن احتياطاته، هبت بسرعة ريح قطبية ودخلت إلى الغرفة وهو يفتح الباب، وفضلاً عن أنها بعثرت أوراق اللعب، فقد أبردت اللاعبين حتى النخاع، فأخذ السويــدي يزمجر بشكل مريع. وحينما عاد سكالي أزعج دخولــه مشهداً حاراً ووديا، وأخذ السويدي يلعن ثانية، وكانت أيديهم تتحرك بسرعة. واتخذ السويدي أسلوب ضارب المائدة.

ورفــع سكالي جريدته وظل مدّة طويلة منغمساً في الموضوعات التي كانت بعيدة عنه بعداً فــوق العادة. وكان المصباح يحترق احتراقاً كبيراً، وتوقف مرة ليعدل الذبالة. وكانت الجريدة وهو يديرها من صفحة إلى صفحة تصدر حفيفاً له صوت بطيء مريح. ثم فجأة سمع الكلمتين المروعتين: «أنت تغش!».

وغالبــاً مــا تبرهن مثل هذه المشاهــد على أنه يمكن أن يكون هنــاك مضمون درامي في المحيــط. إن أي غرفــة يمكن أن تقدم واجهة تراجيدية، ويمكــن لأي موقف أن يكون كوميدياً. ومــن ثــم فقد صار الآن هذا العرين الصغير مخيفاً كغرفــة تعذيب. ففي لحظة بدلتها الوجوه الجديــدة للرجال أنفسهم. كان السويدي يمسك بقبضته الهائلة أمام وجه جوني في حين كان الأخيــر يتطلع فوقها في ثبــات إلى ذلك المهاجم الملتهب، وازداد شحوب الشرقي، وتدلّى فك راعــي البقر في ذلــك التعبير عن دهشة خرقاء، وكان ذلك واحداً مــن التعبيرات المهمة التي يتصنعهــا. وبعد الكلمتين كان أول صوت في الغرفة هو ما أحدثته جريدة سكالي وهي تسقط منسيــة إلــى قدميه. وكانت نظارته قد سقطت أيضاً من على أنفــه، ولكنه بقبضة أنقذها وهي في الهواء. وظلت يده، وهي ممسكة بالنظارة، في توازن غريب الشكل بالقرب من كتفه. وحدق لاعبو الورق.

ربمــا ران سكون خلال لحظة انقضت. ثم، لو أن أرضية الغرفة قد انشقت فجأة من تحت الرجــال لما كانوا قد تحركــوا بسرعة أكبر. كان الخمسة قد رموا أنفسهم بسرعة تجاه نقطة

مشتركـــة. فقد حدث أن جوني، فـــي نهوضه ليرمي بنفسه على السويـــدي تعثر قليلاً لعنايته الغريزية الغريبة بالنسبة إلى الورق ولوحة اللعب الخشبية، وكان ضياع لحظة قد أتاح الفرصة لقدوم سكالي، كما أتاح الفرصة أيضاً لراعي البقر أن يدفع السويدي دفعة قوية جعلته يترنح إلى الخلف. وتحدث الرجال معاً، وكانت هناك صيحات غضب خشنة وصيحات رجاء أو خوف تنطلـــق من كل حنجرة. واندفع راعي البقر نحو السويدي ودفعه بشدة، أما الشرقي وسكالي فقد أمســـكا بجوني بقوة، ولكن عيون المتشاجرين تتطلع دائماً بعضها إلى بعضٍ في نظرات تحدٍّ كانت فوراً ساخنة وفولاذية.

وبطبيعـــة الحال، كانت لوحة اللعب الخشبية، قد انقلبت وتبعثرت الآن مجموعة ورق اللعب بأسرها علـــى الأرضية حيث أحذيتهم طويلة الرقبة قد دهست الشحم فطلت الملوك والملكات وهم يحدقون بأعينهم الخرقاء في الحرب التي كانت مشتعلة فوقهم.

كان صوت سكالي يتغلّب على الصرخات وقال: «قف الآن! قف، أقول! قف الآن».

وكان جوني يصيح وهو يكافح ليقتحم الحصار الذي شكله سكالي والشرقي، وكان يصيح قائلاً: «حسن، إنه يقول إنني كنت أغش! يقول إنني كنت أغش! إنني لن أسمح لأي إنسان أن يقول إنني كنت أغش، إنه...!».

وكان راعي البقر يقول للسويدي: «انصرف الآن! انصرف، ألا تسمع...».

ولم تتوقف صرخات السويدي البتة وهو يقول: «كان يغش! لقد شهدته! لقد شهدته...».

أما الشرقي فقد كان يلح في صوت لم يكن فيه حذر: «انتظر لحظة، ألا تستطيع آه، انتظر لحظة، ما جدوى القتال على لعبة ورق؟ انتظر لحظة...».

وفي هذه الضوضاء لم تتضح جمل كاملة: «يغش» –«انصراف»– يقول: كانت هذه الأجزاء تخترق الصخب، وترن بشدة. كان واضحاً أنه، في حين كان سكالي يحدث معظم الضوضاء بلا شك، كان صوته أقل الأصوات التي يمكن سماعها في هذه المجموعة الصاخبة.

وفجأة ساد سكون عظيم. لقد بدا كما لو أن كلّاً قد توقف ليلتقط أنفاسه، وعلى الرغم من أن الغرفة كانت ما تزال ملتهبة بغضب الرجال، فإنه لم يكن هناك من خطر في صراع سريع، وفـــوراً شق جوني طريقه إلى الأمام، أوشـــك أن ينجح في مواجهة السويدي وقال: «ماذا قلت

عمـــا دفعني إلى الغش؟ ماذا قلت عما دفعني إلى الغش؟ إنني لم أغش ولن أسمح لإنسان أن يقول إنني غششت!».

فقال السويدي: «لقد رأيتك! لقد رأيتك!».

فصاح جوني: «حسن، سأقاتل أي شخص يقول إنني غششت».

فقال راعي البقر: «كلا، إنك لن تفعلها»، واستطرد: «ليس هنا».

فقال سكالي وقد وقف بينهما: «آه، كن ثابتاً، ألا تستطيع؟».

كان الهدوء كافياً ليسمح بسماع صوت الشرقي، وكان يردد: «آه، انتظر لحظة، ألا تستطيع؟ ما الجدوى من قتال على لعبة ورق؟ انتظر لحظة!».

وإذا بجونـــي: «يظهـــر بوجهـــه الأحمر من فـــوق كتف أبيه، وينـــادي قائـــلاً: «أقلت إنني غششت؟».

فكشر السويدي عن أنيابه وقال: «نعم».

فقال جوني: «إذن، علينا أن نتقابل».

فقـــال السويدي صارخاً. وكان كالمجنون: «نعم، نتقابل»، واستطرد: «نعم، نتقاتل! سأريك أي الرجـــال أنـــا! سأريك من تريد أن تنازله! قد تظن أننـــي لا أستطيع أن أقاتل! قد تظن أنني لا أستطيـــع أن أقاتل! سأريك! أيها النصاب، يـــا غشاش ورق اللعب! نعم. أنت غششت! أنت غششت! أنت غششت!».

فقال جوني في برود: «حسناً إذن يا سيد، علينا بالقتال».

وكان حاجب راعي البقر قد انتظمت عليه حبات العرق من أثر جهوده لوقف أنواع الغارات كلها، ثم تلفت في يأس إلى سكالي وقال: «ماذا ستفعل الآن؟».

كان قد طرأ تغيير على الوجه الكلتي[1] للرجل العجوز. بدا الآن وكله حماس، وكانت عيناه تبرقان.

وأجاب في شجاعة: «سندعهما يتقاتلان»، واستطرد: «إنني لا أستطيع أن أسكت على هذا طويلاً. لقد أوقفت هذا السويدي اللعين حتى ضقت ذرعاً. سندعهما يتقاتلان».

-٦-

واستعـدَّ الرجال لمغادرة الفندق. كان الشرقي عصبياً جداً حتى إنّه لقي صعوبة كبيرة في إدخال ذراعيه في أكمام معطفه الجلدي الجديد. وفي حين كان راعي البقر يجذب قبعته المصنوعـة من الفراء علـى أذنيه كانت يداه ترتعشان. وكان جونـي وسكالي في الحقيقة، الشخصيـن الوحيديـن اللذين لـم يظهرا أي اضطـراب. وقد تمت هـذه الأوليات من دون كلمات.

وفتـح سكالي الباب على مصراعيه وقال: «حسن، هيـا» وفوراً تسببت ريح مروعة في أن أخـذ لهب المصباح في النضال عند ذبالته، فـي حين قفزت من قمة المدخنة هبة من الدخان الأسـود. كان الموقد في منتصـف تيار الريح، وتضخم صوته حتى سـاوى زئير العاصفة، كانـت بعض أوراق اللعب الملطخـة والتي بها ندبة قد جذبتها الريح من على الأرضية ودفعت بهـا يائسة تجاه الجدار البعيد. وخفض الرجـال رؤوسهم وغرقوا في العاصفة كما لو كانوا يغرقون في البحر.

لم يتساقط أي جليد ولكن أخذت دوامات وسحب عظيمة من صحائف الجليد التي جرفت من الأرض بفعل الرياح المجنونة، أخذت تجري جنوباً بسرعة الرصاص. وكانت الأرض المكسوة زرقاء في لمعان الأطلس الغريب، ولم يكن هناك من لون آخر إلا في مكان منخفض حيث كانت هنـاك محطة سكة الحديد السوداء -وقد بدت بعيـدة بصورة لا يمكن تصديقها- فكان هناك ضوء واحد يلمع كلمعان جوهرة دقيقة. وحينما كان الرجال يتخبطون في جرف بعمق الفخذ، تبين أن السويدي يصيح بشيء. فتوجه إليه سكالي، ووضع يداً على كتفه وأصغى إليه، وصاح قائلاً: «ماذا تقول؟».

فصاح السويدي ثانية: «أقول»، واستطرد: «إنني لا أحتمل كثيراً من هذه العصابة، أنا أعلم أنكم جميعاً ستنهالون علي».

فضربـه سكالي علـى ذراعيه مؤنباً وصاح قائلاً: «اسكت يا رجـل»، وأخذت الريح تقطع الكلمات الخارجة من بين شفتي سكالي، وتشتتها بعيداً عن الريح.

فقال السويدي صارخاً: «أنتم جميعاً عصابة الـ»، ولكن الريح أيضاً أمسكت بما تبقى من هذه الجملة.

وفـي الحـال أدار الرجال ظهورهم للريـح وتحركوا حول ركن إلـى الجانب المحمي من الفندق. كانت وظيفة البيت الصغير هي أن يبقى هنا، وسط هذا الاكتساح العظيم للجليد، على شـكل حرف V غير منتظم لكلأ مغلف تغليفـاً كثيفاً، وكان الجليد يقرقع تحت الأقدام. ويمكن للمـرء أن يتخيل الثلوج الضخمـة التي تكومت قبالة جانب هبوب الريح وحينما بلغت الجماعة السلام النسبي لهذه البقعة تبين أن السويدي كان ما يزال يجأر.

«آه، أنا لا أعلم أي نوع من الأمور هذا الأمر! أنا أعلم أنكم جميعاً ستنهالون علي. أنا لا أستطيع أن أضربكـم جميعا!». فهجم عليه سكالي كالنمر وقال: «إنك لن تضربنا جميعاًبالسوط. عليك أن تضرب ابني جوني بالسوط، وأي فرد يضايقك في أثناء هذه المدّة سأتولى أمره».

وأعـدت الترتيبات بسرعة وواجه الرجـلان كل منهما الآخر، وكانا يطيعان الأوامر القاطعة التي كان يصدرها سكالي، وكان يمكن رؤية وجهه، في الظلمة المنيرة برقة، مسطراً في الخطوط الصارمـة المبهمة المصورة على ملامح المحاربين الرومان المحنكين. وكانت أسنان الشرقي تصطك وأخذ يقفز فوق وتحت كالدمية الميكانيكية، ووقف راعي البقر كمن قُدَّ من صخر.

وخلال هـذا السكون، كان ذهن الشرقـي كالفيلم، يلتقط آخر انطباعـات للرجال الثلاثة –السيـد ذو الأعصاب الفولاذية، سيد الحفـل، والسويدي، شاحب بلا حراك، مخيف، وجوني ساكـن ومع ذلـك شرس، متوحش ومع ذلك شجاع. كان الاستهلال كلـه فيه مأساة أكبر من مأسـاة العمل، وكان هذا المظهر تضخمـه الصيحة الطويلة الرخيمة للريح وهي تدفع بسرعة صحائف الجليد المتساقطة الباكية إلى الهوة المظلمة في الجنوب.

وقال سكالي: «الآن!».

فقفز الخصمان إلى الأمـام وتطاحنا معاً كالثورين، وسمع هناك صوت ضربات الحماية، ولعنة مقتصرة من بين الأسنان المطبقة لأحد الخصمين.

أمـا عن المشاهدين، فقد انطلق من الشرقي نفسٌ محبوس مع فرقعة تنم عن الراحة، راحـة مطلقة من توتر المبادرة، وقفز راعي البقر إلى الهواء وهو يعوي. ولم يتحرك سكالي

كمـــا لو كان من روعة الدهشـــة والخوف من احتدام القتال الذي كان هو نفسه قد صرّح به ورتبه.

ولمدّة كان اللقاء في الظلام يمثل حيرة الأذرع الطائرة حتى إنه لم يقدم مزيداً من التفاصيل أكثر مما قد تقدمه عجلة تدور بسرعة. ومن حين إلى آخر إذا بوجه، كما لو كان يضيئه وميض ضـــوء، يبرز شاحباً وملطخاً ببقع حمراء. وبعد ذلك بلحظة يبدو الرجلان كما لو كانا شبحين، لو يتفوها لا إراديان بأيمان لخرجت من أفواههما في همس.

وفجأة تملكت راعي البقر حمية الرغبة في القتال فاندفع إلى الأمام في سرعة الجواد.

«اهجم يا جوني! اهجم! اقتله! اقتله!».

وواجهـــه سكالي وقال له: «ابتعد». وكان في استطاعـــة راعي البقر أن يدرك من نظرته أن هذا الرجل كان والد جوني.

أما الشرقي فكان يبغض أطراد قتال لا يتغير. كان هذا الاضطراب الغامض في إحساسه مركـــزاً في التشوق إلى النهاية، النهاية التي لا تقـــدر بثمن. ومرة تمايل الخصمان قريباً منه، وفي حين كان ينسحب بسرعة إلى الخلف سمعهما يتنفسان كرجلين فوق جواد.

«اقتله يا جوني اقتله! اقتله! اقتله!».

كان وجه راعي البقر قد التوى كواحد من تلك الأقنعة المحفوظة بالمتحف، والتي تمثل تلك الآلام والكروب.

وقال سكالي في برود: «كن ثابتاً».

فجـــأة كانت هنـــاك زمجرة عالية. غير كاملة، اجتزئـــت وإذا بجسد جوني يترنح بعيداً عن السويدي ويسقط في ثقل واهن على الكلأ. كان راعي البقر قد جاء في الوقت المناسب تقريباً ليمنع السويدي المجنون من أن يقذف بنفسه على غريمه الممدد على الكلأ، وقال راعي البقر وهو يعترض بذراعه، «كلا، لا يمكنك»، واستطرد: «انتظر لحظة».

ووقـــف سكالي إلى جانب ابنه وناداه: «جوني! جوني! يا بني!»، وكانت لصوته صفة الرقة المغمومـــة، وتطلع في قلق إلى وجه ابنه الدامي المشحم وقال: «جوني! ألا تستطيع أن تستمر في القتال؟».

وسادت مدّة من الصمت، ثم أجاب جوني في صوته العادي: «نعم، أنا –هي– نعم».

وبمعاونـــة أبيه ناضل حتى وقف على قدميه، وقال الرجل العجوز: «انتظر لحظة الآن حتى تسترد قواك».

وعلى بعد بضع خطوات كان راعي البقر يحاضر السويدي ويقول: «كلا، لا يمكنك! انتظر لحظة!».

وكان الشرقي ممسكاً بكـــم سكالي وقال متوسلاً: «آه، هذا كاف». واستطرد: «هذا كاف! دع القتال يقف عند هذا الحد. هذا كاف!».

فقـــال سكالي: «بيل، لا تتدخل الآن»، فخطا راعـــي البقر جانباً. كان الخصمان يدفعهما حذر جديد في حين كانا يتقدمان تجاه الالتحام. وحدق كل منهما في الآخر، ثم إذا بالسويدي يســـدد ضربـــة خاطفة نقلـــت معها كل ثقلـــه، وكان واضحاً أن جونـــي كان شبه أخرق من الوهـــن ولكنه تخلص منها بمعجزة، ودفعت قبضته بالسويدي، الذي فقد توازنه، ممدداً على الأرض.

وانفجر راعي البقر وسكالي والشرقي في هتاف كان أشبه بكورس للحن انتصار عسكري، ولكـــن قبل نهايته كان السويدي قد صـــارع في رشاقة حتى وقف على قدميه وجاء إلى غريمه فـــي تخاذل جنوني. كانت هناك حيـــرة أخرى للأذرع الطائرة. ومرة أخرى يترنح جسد جوني ويسقـــط كمـــا لو ربطة سقطت مـــن فوق سقـــف. وكان يتنفس كقاطرة في حيـــن كانت عيناه الوحشيتـــان اللتـــان يضيئهما اللهب تتنقلان من وجه إلى وجـــه في حين كان الرجال ينحنون فوق جوني. كانت هذه هي عظمة الوحدة في موقفه في هذه المدّة التي أحس بها الشرقي مرة حينما كان يرفع عينيه عن الرجل الذي وقع على الأرض، إذ شهد ذلك الوجه الغامض الوحيد في الانتظار.

وتساءل سكالي في صوت متكسر: «ألا تحس بتحسن بعد، يا جوني؟».

فلهـــث الابن وفتح عينيه في وهن. وبعد لحظة أجاب: «لا –أنا لست –على ما يرام– أبداً»، ثم بدأ في البكاء من خزيه ومن تعبه الجسماني، وأخذت الدموع تشق طريقها على وجهه خلال البقع الدموية، وقال: «كان شديداً –شديداً– شديد الثقل بالقياس لي».

وانتصب سكالي ووجه كلامه إلى الشخص المنتظر، ثم قال أخيراً: «أيها الغريب، لقد انتهى كل شيء من جانبنا»، ثم تبدل صوته إلى صوت خشن مهتز، وهو عادة نغمة أشد القرارات بساطة ومضاء، وقال: «لقد ضرب جوني بالسوط».

ومن دون جواب مشى المنتصر في طريقه إلى الباب الأمامي للفندق.

كان راعي البقر يصوغ سباباً جديداً لا يتبدل، وكان الشرقي متعجباً من أن يجد أنهم قد خرجوا في ريح بدت آتية مباشرة من قطع جليد قطبية ظليلة. سمع ثانية عويل الجليد وهو يتساقط في مقبرة الجليد من الجنوب. لقد علم الآن أنه طوال هذا الوقت كان البرد يتغلغل فيه أعمق وأعمق وتعجب لِمَ لم يمت. لقد أحسّ بعدم اكتراثه بحال الرجل المهزوم.

وتساءل سكالي: «جوني، أتستطيع المشي؟».

وتساءل الابن: «هل أنا أصبت –أصبته أيّ إصابة؟».

– «أتستطيع المشي يا بني؟ أتستطيع المشي؟».

وفجأة كان جوني قوياً... وتملكه ملل شديد، ثم قال: «لقد سألتك عما إذا كنت قد أصبته أي إصابة!».

ورفعوه من على الأرض، وما إن استوى على قدميه حتى أخذ يترنح على الرغم من رفضه كل المحاولات لمساعدته. ولما استدارت الجماعة حول الركن كانوا شبه فاقدي البصر من تساقط الجليد السريع. كان يحرق وجوههم كالنار. وحمل راعي البقر جوني خلال الجليد إلى الباب. وحينما دخلوا كان بعض ورق اللعب يرتفع ثانية من الأرضية ويصطدم قبالة الجدار.

واندفع الشرقي إلى الموقد. كان شديد البرودة حتى كاد يتجرأ ويحتضن الحديد المتوهج. لم يكن السويدي في الغرفة. وهوى جوني في كرسي وعقد ذراعيه على ركبتيه ودفن وجهه فيهما، وكان سكالي يدفئ قدماً في إثر الأخرى على حافة الموقد وهو يتمتم لنفسه في حزن كلتي. وكان راعي البقر قد خلع قبعته الفرو، وفي هيئة المبهور الحزين كان يجري بيده خلال خصلات شعره الأشعث. ومن فوق رؤوسهم كان في استطاعتهم أن يسمعوا قرقعة الألواح الخشبية في حين كان السويدي يذرع غرفته جيئة وذهاباً.

قطــع السكون الحزين فتح مفاجــئ للباب المؤدي إلى المطبخ على مصراعيه. وأعقب هذا فــوراً تدفق نسوة. ألقيــن بأنفسهم على جونــي وسط كورس من النحيــب، وقبل أن يحملن غنيمتهــن إلى المطبخ كان عليهــن أن يحممنه ويعربن عن غضبهن في ذلك المزيج من الحنان والشتائــم الذي هو من مآثر جنسهن، واستقامت الأم وحدقت في سكالي العجوز بنظرة فيها لوم شديد، وصاحت قائلة: «عار عليك يا باتريك سكالي!». واستطردت: «إنه ابنك أنت، أيضاً. عار عليك!».

فقال الرجل العجوز في وهن: «إلى هناك، الآن! اهدأن، الآن!».

– «عار عليك يا باتريك سكالي!».

وكانــت الفتيــات وقد أجمعن على هذا الهتاف العدائي، قد أخــذن يتنشقن في ازدراء في اتجــاه هذين الشريكين المرتجفين، راعي البقــر والشرقي. وفوراً حملن جوني بعيداً، وتركن الرجال الثلاثة في تفكير حزين.

–٧–

وقال راعي البقر وهو يقطع الصمت الطويل: «وودت لو قاتلت أنا نفسي هنا هذا الهولندي».

وهــزّ سكالــي رأسه في حزن وقــال: «كلا، هذا لا يكــون. ليس من الصــواب. ليس من الصواب».

فقال راعي البقر مجادلاً: «حسن، لماذا؟»، واستطرد: «لا أرى ضرراً فيه».

فأجاب سكالي في بطولة حزينة: «كلا، ليس من الصواب. كان قتال جوني، والآن يجب ألا نضرب الرجل لمجرد أنه ضرب جوني».

فقال راعي البقر: «نعم، هذا صحيح تماماً»، ثم استطرد: «ولكن من الأفضل... من الأفضل ألا يبدأ معي من جديد، لأنني لا أستطيع أن أتحمل أكثر من هذا».

وقــال سكالــي آمراً: «إنك لن تقول لــه أي كلمة». وحتى في هذه الأثنــاء سمعوا خطوات السويــدي على الدرج، وكان دخولــه مسرحياً فقد دفع الباب بصقعة ومشى مختلاً إلى وسط

الغرفــة. لم يتطلع إليه أحد، ثم صاح بوقاحة في سكالي قائلاً: «حسن، أعتقد أنك تستطيع أن تقول لي بكم أنا مدين لك؟».

فظلّ الرجل العجوز ثابت الجنان، ثم قال: «لست مديناً لي بشيء».

فقال السويدي: «هه!»، ثم استطرد: «هه! لست مديناً له بشيء».

فقــال راعي البقر موجهاً حديثــه للسويدي: «أيها الغريب، إننـــي لا أرى مدعاة لأن تأتي مختالاً إلى هنا».

وفــوراً كان سكالي يقظاً، فصاح قائلاً: «قف!» قالها وهو يمسك بذراع راعي البقر بعيداً، وأصابعه إلى أعلى، ثم قال: «بيل، اسكت».

فبصــق راعي البقر في عدم اكتــراث في صندوق نشارة الخشب وقال متسائلاً: «إنني لم أتفوه بكلمة، أليس كذلك؟».

فقــال السويدي: «يا سيد سكالي»، واستطرد: «بكــم أنا مدين لك؟». وكان واضحاً أنه قد ارتدى ملابسه تأهباً للرحيل، وكانت حقيبته في يده.

وردد سكالي قوله بالطريقة الهادئة نفسها: «لست مديناً لي بشيء».

فقــال السويدي: «هه!»، ثم قال متلفتاً إلى راعي البقــر: «أعتقد أنك على صواب... أعتقد أنــه إذا كان هنــاك شيء عن ديــن بالمرة. فأنت مدين لي بشيء، هذا مــا أعتقده». واستطرد قائــلاً: «اقتله! اقتله! اقتله!». قالها مقلداً، ثم قهقــه منتصراً: «اقتله!»، وكان يهتز من الضحك الساخر.

ولكــن لعله كان يسخر مــن الموتى، فقد كان الرجال الثلاثة بلا حــراك صامتين، وكانوا يتطلعون بعيون جامدة إلى الموقد.

وفتح السويدي الباب ودخل في مجال العاصفة، مصوباً نظرة سخرية خلفه إلى المجموعة الساكنة.

ومــا كاد يغلق البــاب حتى قفز سكالي وراعي البقر على أقدامهمــا وبدأا في السب. لقد أخذا يذرعان الغرفة جيئة وذهاباً، ويلوحان بأذرعهما، ويضربان في الهواء بقبضاتهما. وصاح سكالي: «آه، ولكن هذه لحظة عصيبة!»، واستطرد: «كانت هذه لحظة عصيبة! كان ينظر شزراً

ويتهكـــم! كانت ضربة واحـــدة على أنفه تساوي أربعين دولاراً فـــي نظري تلك اللحظة! كيف قاومتها يا بيل؟».

وصاح راعي البقر في صوت مرتعد: «كيف قاومتها؟»، ثم استطرد: «كيف قاومتها؟ آه!».

وانفجـــر الرجـــل العجوز في حركـــة مفاجئة وصاح قائـــلاً: «وددت لو ترك لـــي أمر ذلك السويدي»، واستطرد «لأوقعته على الأرضية الصخرية وضربته بعصاً قوية!».

وتأوه راعي البقر في حنان وقال: «وددت لو أمسكت برقبته وانهلت عليه دقاً». وانهال بيده على كرسي بضوضاء كضوضاء طلقة المسدس، واستطرد: «أدق ذلك الهولندي هناك حتى لا يمكن أن يعرف نفسه من ذئب ميت!».

«لكنت ضربته حتى...».

«لكنت أعطيته بعض ما يستحق...».

ثم أطلقا معاً صرخة اشتياق جنونية: «أو –و– وه! لو كان في استطاعتنا فحسب...».

«نعم!».

«نعم!».

«ثم لكنت بعد ذلك...».

«أو –و– وه!».

–٨–

أمســـك السويدي بحقيبته بإحكام، وسار في مواجهـــة العاصفة كما لو كان يحمل قلاعاً، وكان يقتفـــي أثر صف من الأشجـــار الصغيرة العارية المتشابكة التي كان يعلم أنها لا بد أن تحدد معالم الطريق العام. كان وجهه غضاً من دق قبضات جوني، وقد أحسّ بمزيد من الغبطة يفـــوق الألم من الريح ومن الجليد المتساقط. وأخيـــراً لاح له عدد من الأشكال المربعة، وكان يعلـــم أنها بيوتات الهيئة الرئيسية للمدينة. وجد شارعاً وسار على امتداده، وهو يميل متثاقلاً مع الريح، في ركن، كلما أمسكت به ريح رهيبة.

لعلــه كان من قرية مهجورة، إننا نصوّر العالم كثيفاً بإنسانية قاهرة تتيه عجباً، ولكن هنا، مع قصف أبواق العاصفة، كان من الصعب تخيّل أرض آهلة بالسكان. ومن ثم يعدّ المرء وجود الإنســان معجــزة ولأضفى سحراً من العجب على ذلك القمل الــذي كان يلجأ إلى الالتصاق ببصلة مدورة، أصابتها النار، وأعاقها الجليد، وأصابتها الأمراض وفقدت خبرها. كان مفهوم الإنسان تفسره هذه العاصفة على أنه هو قاطرة الحياة نفسها. كان المرء مختلاً أنه لن يموت فيها. ومع ذلك فقد وجد السويدي حانة.

كان يحتــرق أمامه ضوء أحمر جموح، وكانــت صحائف الجليد لها لون الدم وهي تتطاير عبــر الحدود الدائرية المحيطة بلمعان المصباح، ودفــع السويدي باب الحانة فانفتح ودخل. كان أمامه امتداد من الرمال جلس في نهايته أربعة رجال حول مائدة يشربون، وأسفل جانب من الغرفة امتد بار براق كان حارسه يميل بمرفقيه مستمعاً إلى حديث الرجال الجالسين إلى المائــدة. وأسقط السويدي حقيبته على الأرضية وابتســم لحارس البار وقال: «هلا أعطيتني بعضــ الويسكي؟». فوضع الرجل على البار زجاجة وكأس ويسكي وكأساً فيه قطع من الثلج. وصب السويدي لنفسه قدراً غير عادي من الويسكي وشربه على ثلاث جرعات. وعلّق حارس البــار في عدم اكتراث: «ليلة سيئة جداً»، وكان يتخذ صفة التظاهر بالجهل التي هي عادة من مزيّات فئته، ولكن ربما شوهد أنه كان يفحص خلسة بقع الدم التي محا نصفها من على وجه السويدي، وقال ثانية: «ليلة سيئة».

فأجاب السويدي بصعوبة: «أواه، إنها ليلة لطيفة في نظري» قالها وهو يصب لنفسه مزيداً مــن الويسكي. وتناول حارس البار عملته ودفعهــا خلال مستقبلها بآلة الدفع المطلية بالنيكل طلاءً رفيعاً. دق جرس فظهرت بطاقة معنون عليها «٢٠ سنتاً».

واستمــر السويدي في حديثه فقال: «كلا، ليس هذا بالطقس شديد السوء. إنه لطيف جداً في نظري».

وتمتم حارس البار في فتور: «هكذا؟».

وجعلــت جرعات الخمر الوفيرة عيني السويدي تسبحان. وتنفس تنفساً ثقيلاً إلى حد ما، واستطرد قائلاً: «نعم، إنني أحب هذا الطقس. أحبّه. إنّه يلائمني». وكان واضحاً أنّ تصميمه يعطي معنىً عميقاً لهذه الكلمات.

وتمتم حارس البار ثانية: «هكذا؟»، وتلفت ليحملق حالماً في الطيور التي على صورة ملفات زخرفيــة وفي ملفات زخرفية على هيئة طيور كانت مرسومــة بالصابون على المرايا في ظهر البار.

وقــال السويدي فوراً: «حسناً، أعتقد أنني سأتنــاول شراباً آخر» واستطرد: «هل تشرب شيئاً؟».

فأجاب حارس البار: «كلا، إنني لن أشرب» وبعد ذلك تساءل: «كيف جرحت وجهك؟».

وفوراً بدأ السويدي يتفاخر بصوت عال: «ويحك. في عراك، لقد كدت أزهق روح رجل هنا في فندق سكالي».

وأخيراً ثار اهتمام الأربعة الجالسين إلى المائدة.

فقال واحد: «من كان ذلك الشخص؟».

فقال السويدي متباهياً: «جوني سكالي» واستطرد: «ابن الرجل الذي يدير الفندق. سيكون علــى شفا المــوت تماماً في خلال بضعة أسابيع. إنني أستطيــع أن أجزم بذلك. أحلته شيئاً طريفاً. لقد فعلت. لم يكن في استطاعته النهوض. لقد حملوه إلى المنزل. ألا تشربون؟».

وفــوراً احتاط الرجــال أنفسهم بطريقة لبقة وقال واحــد: «كلا، شكراً»، وكانت المجموعة مشكلــة تشكيــلاً غريباً: «اثنان من رجال الأعمال المحلييــن المشهورين وواحد مدعي الحي وواحد مقامر محترف من النوع المعروف باسم «طراز قديم». ولكن إذا ما تفحصت المجموعة قد يعجز المشاهد عن التقاط المقامر من الرجال ذوي الشهرة ذائعة الصيت. كان في الحقيقة، رجلاً رقيقاً في سلوكه، إذا كان بين أناس من طبقة متوسطة، وكان فطناً في اختياره لقضاياه، حتــى صار في ذلك المجال من حياة المدينة المقصور على الرجال وحدهم، صار موضع ثقة وتقديــر بالغين. وكان الناس يدعونه كريم الأصــل. كان الخوف والاستهزاء اللذان ينظر بهما الناســ إلــى مهنته هما بلا شك السبب في أن كانت عزة نفســه الهادئة تبدو مثاراً للشك عن عــزة نفس من كانوا بائعي قبعات أو مسجلــي لعبة البلياردو، أو كاتبي محلات البقالة. وفيما عدا مسافر متهــور جاء عرضاً بالقطار، كان مفروضاً أن يفتك هذا المقامر فحسب بفلاحين مغامريــن أو بهم خرف الشيخوخة، كانوا يتدفقــون مع المحاصيل الطيبة، إلى المدينة وكلهم

فخـــر وثقة في حماقة مطلقـــة لا تقبل الطعن. وحينما كان الرجال المهمون في رومبر يسمعون مـــن وقت إلى آخر عن الطرقة الملتوية لسلب مثل هذا الفـــلاح، كانوا يضحكون في استهزاء مستمر على الضحية، وإذا فكروا مرة في الذئب، فقد كانوا يفكرون بنوع من الفخر لعلمهم بأنه ربمـــا لن يجرؤ قط على أن يهاجم حكمتهم وشجاعتهم. وفضلاً عن هذا فقد كان معروفاً لدى الجمهور أن هذا المقامر حقيقة له زوجة وولدان يعيشون في كوخ أنيق في ضاحية، حيث كان يحيا حياة منزلية مثالية، ولو ظنّ واحد قط أن هناك تناقضاً في شخصيته لهتف الحشد فوراً بأوصـــاف لأفراد هذه العائلة الفاضلة. كمـــا أن الرجال الذين كانوا يحيون حياة عائلية مثالية أو أولئك الذين لا يحيون حياة عائلية مثالية، كانوا جميعهم يعلقون على أنهم لا يستطيعون أن يضيفوا شيئاً إلى ما قيل.

ومع ذلك، فإذا ما فرض عليه قيد –كما يحدث على سبيل المثال. حينما ترفض ثلة قوية من أعضاء نادي «بوليووج» الجديد أن تسمح له. حتى بصفته متفرجاً، أن يظهر في غرف الهيئة– كانت الصراحة والرقة التي يتقبل بها الحكم، تفحم كثيرين من أعدائه، وتجعل أصدقاءه أكثر تهوراً لأن يكونوا مشايعين له. كان دائماً يفرق بين نفسه ورجل مبجل من رجال رومبر بسرعة وبصراحة حتى بدا فعلاً أن سلوكه دعاية مستمرة للثناء عليه.

ويجب ألا ينسى المرء أن يعلن الحقيقة الأساسية لوضعه الكامل في رومبر، إذ إنه مما لا يمكن دحضه أنه في كل الشؤون خارج نطاق عمله، وفي الأمور جميعها التي تحدث على الدوام وعلـــى وجـــه العموم بين إنسان وإنسان، كان هذا اللص لاعب الـــورق كريماً جداً وعادلاً جداً وأخلاقياً جداً، حتى إنّه يستطيع في منافسة أنْ يهزم ضمائر تسعة أعشار مواطني رومبر.

ومـــن ثم فقد حـــدث أن جلس في هذه الحانـــة مع تاجرين محليـــين مرموقين ومع مدعي الحي.

واستمـــر السويدي في شـــرب الويسكي الخام، وفي أثناء ذلك كان يثرثر مع حارس البار، ويحـــاول أن يستميله لينغمس في الشرب وقال له: «اشـــرب، هيا... ماذا... لا؟ حسن. اشرب كأساً صغيرة، إذن. يا إلهي، لقد ضربت الليلة رجلاً وأريد أن أحتفل. لقد ضربته ضرباً مبرحاً أيضاً يا سادة». وصاح السويدي في الرجال الجالسين إلى المائدة قائلاً: «ألا تشربون؟».

فقال حارس البار: «اسكت!».

وكانت المجموعة الجالسة إلى المائدة، على الرغم من انتباهها خلسة، كانت تتظاهر بأنها مستغرقة في الحديث، ولكن حدث الآن أن رفع رجل عينيه تجاه السويدي وقال مقتضباً: «شكراً، لا نريد مزيداً».

وحين سماع السويدي لهذا الرد نفخ صدره كالديك الرومي وانفجر قائلاً: «حسن، يبدو أنني لا يمكنني أن أجد أحداً يشرب معي في هذه المدينة. يبدو هكذا، أليس كذلك؟ حسن!».

فقال حارس البار: «اسكت!».

وزمجر السويدي قائلاً: «أقول»، واستطرد: «إنك لن تحاول أن تسكتني. إنني لن أقبلها. إنني (جنتلمان) وأريد أناساً يشربون معي. وأنا أريدهم يشربون معي الآن. الآن –ألا تفهم؟» وضرب البار بجمع يده.

لقد جعلت سنوات الخبرة حارس البار عديم التأثر. لقد تجهم فحسب، ثم أجاب: «أنا أسمعك».

فصاح السويدي: «حسن، أنصت ملياً إذن، هل ترى أولئك الرجال الجالسين هناك؟ حسن، إنهم سيشربون معي، ولا تنس ذلك، والآن شاهد».

وصاح حارس البار: «هيه!»، واستطرد: «هذا لن يحدث!».

وتساءل السويدي قائلاً: «لماذا لن يحدث؟» ومشى إلى المائدة. وبمحض المصادفة وضع يده على كتف المقامر وتساءل غاضباً: «ما رأيك في هذا؟»: «إنني أطلب منك أن تشرب معي».

وفي بساطة لوى المقامر رأسه وتحدث من فوق كتفه: «يا صديقي، أنا لا أعرفك».

فأجاب السويدي: «آه، يا للجحيم!»، واستطرد: «تعال واشرب».

فنصحه المقامر في شفقة قائلاً: «والآن يا ولدي» واستطرد: «ارفع يدك عن كتفي وانصرف، واذهب أنت وشأنك». كان رجلاً صغيراً نحيفاً، وبدا عجيباً أن تسمعه يستخدم هذه النغمة، التي يستخدمها عميل بطل، مع السويدي الثائر. ولم يتفوه الرجال الآخرون الجالسون إلى المائدة بشيء.

– «ويحك! أنت لا تريد أن تشرب معي أيها المتحذلق الصغير؟ سأجبرك إذن! سأجبرك!».

وأمسك السويدي بحنجرة المقامر في جنون، وكان يجذبه من كرسيه فنهض الرجال الآخرون. واندفع حارس البار حول ركن من باره. كانت هناك ضجة كبيرة، ثم شوهد نصل طويل في يد المقامر، وصوّبه إلى الأمام، وإذا بجسد آدمي، إذا بهذه القلعة من الفضيلة والحكمة والقوة قد طعنت بسهولة كما لو كانت بطيخة، وسقط السويدي في صرخة تنطوي على الخوف البالغ.

ولا بد أن التاجرين المرموقين ومدعي الحي، لا بد أنهم قد تراجعوا فوراً، إلى الخلف بعيداً عن المكان. ووجد حارس البار نفسه يعرج ممسكاً بذراع الكرسي ويحملق في عيني القاتل.

وقال الأخير وهو يجفف سكينه على منشفة من المناشف المعلقة تحت درابزين البار «هنري»، ثم استطرد: «أخبرهم أنهم يستطيعون أن يجدوني. سأتوجه إلى داري وسأكون في انتظارهم»، ثم اختفى. وبعد ذلك بلحظة كان حارس البار في الشارع يصيح عبر العاصفة طلباً للعون، فضلاً عن أنه كان يريد أحداً في صحبته.

كانت جثة السويدي وحدها في الحانة، وكانت عيناها مثبتتين على أسطورة مخيفة كانت تعيش في قمة آلة النقد: «هذا تسجيل لمقدار مشترياتك».

–٩–

بعد ذلك بشهور كان راعي البقر يشوي لحم خنزير على موقد في عزبة تربية بقر بقرب خط داكوتا، حينما سمع بالخارج صوت طرق سريع لحوافر جواد، وفوراً دخل الشرقي بالخطابات والصحف.

وقال الشرقي فوراً: «حسن». واستطرد: «لقد حكم على الشخص الذي قتل السويدي بثلاث سنوات. ليست بالمدة الطويلة، أليس كذلك؟».

«حكم عليه؟ بثلاث سنوات» قالها راعي البقر وهو يعدّل وعاءه الذي يحوي لحم الخنزير، في حين يفكر في النبأ: «ثلاث سنوات. ليست بالمدة الطويلة».

وأجاب الشرقي وهو يحل مهمازه: «كلا، إنه حكم مخفف». واستطرد: «يبدو أن هناك عطفاً شديداً عليه في رومبر».

وعلّــق راعـــي البقر مفكراً: «لو كان حارســ البار به خير لتدخل فـــي الأمر ولضرب ذلك الهولندي على رأسه بزجاجة في بداية الأمر ولأوقف كل هذا القتل».

فقال الشرقي مستهزئاً: «نعم، ولربما حدثت آلاف الأمور».

وأعاد راعي البقر وعاءه الذي يحوي لحم خنزير إلى النار، ولكنه استمر في فلسفته وقال: «إنه أمر مضحك، أليس كذلك؟ لو أنه لم يقل إن جوني كان يغش لكان على قيد الحياة في هذه اللحظة. كان أحمق فظيعاً، كانت لعبة تلعب لمجرد التسلية. أيضاً، ولم يكن من ورائها كسب، إنني أعتقد أنه كان مجنوناً».

وقال الشرقي: «أشعر بالأسى لهذا المقامر».

فقـــال راعي البقر: «آه، وأنا كذلك»، واستطرد: «إنه لا يستحق شيئاً مما حكم عليه به لقتله من تسبب في القتل».

– «ربما لم يقدم على قتل السويدي لو أن كل شيء سار على الطريق السوي».

فقال راعي البقر متعجباً: «ربما لم يقدم على القتل؟»، واستطرد: «لو أن كل شيء سار على الطريـــق السوي؟ ويحك، وحينما قال إن جوني كان يغش وتصرف مثلما يتصرف الأحمق؟ ثم فـــي الحانة حينما اندفع تمـــام الاندفاع كي لا يتلقى الضربة؟» بهذه الحجج انتهر راعي البقر الشرقي واستشاط غضبه.

فصاح الشرقي في حدة: «أنت أحمق!»، ثم استطرد قائلاً: «أنت أحمق من السويدي بمليون مرة، والآن دعني أقول لك شيئاً واحداً. دعني أقول لك شيئاً. انصت! جوني كان يغش!».

وقـــال راعي البقر في دهشة: «جوني»، ومـــرت مدّة صمت، ثم قال في جرأة: «ويحك، لا... كان اللعب لمجرد التسلية».

فقـــال الشرقي: «سواء لمجرد التسلية أم لغيرها»، ثم استطرد: «فقد كان جوني يغش. لقد رأيته. كنت أعلم ذلك. وقد رفضت أن أقف وأكون رجلاً. لقد تركت السويدي يقاتل وحده. وأنت –أنـــت كنت فحسب تلهث حول المـــكان وتريد أن تقاتل، ثم هناك سكالي العجوز هو نفسه! لقد

اشتركنـــا جميعاً فيها! هذا المقامـــر المسكين ليس حتى اسماً. إنه نوع من ظروف الزمان أو المـــكان. إن كان خطيئة هي نتيجـــة اشتراك في عمل. لقد اشتركنا نحن خمستنا في قتل هذا السويـــدي. وعادة هناك من اثنتي عشرة امرأة إلى أربعين امرأة قد أدَّين دوراً حقيقياً في كل جريمـــة قتل. ولكن في هـــذه الحالة يبدو أن المشتركين هم خمســـة رجال فحسب –أنت وأنا وسكالي العجوز وذلك المقامر الأحمق سيِّئ الحظ الذي جاء فحسب ليبلغ أقصى درجة وذروة الاستفزاز البشري ويتلقّى العقاب كله».

فـــإذا براعي البقر. وقد أحسّ بأنه أوذي وشق عليه عصا الطاعة، يصرخ بغباوة في حيرة من هذه الفكرة الغامضة قائلاً: «حسن، إنني لم أفعل شيئاً، أليس كذلك؟».

❁ ❁ ❁

الهوامش

(١)– الكلتي Celtic نسبة إلى السكان الذين يتحدثون: الويلزية والبريتونيو والأرزية والجبلية والمانكسية، (المترجم).