تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية

العـــدد ٦٩٢ الســـــنة ٦٠ - رمضان ١٤٤٢ هـ - أيار 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

ترحـب مجلّـة المعرفـة بإسهامـات الكتّـاب وتأمـل أن يراعـوا 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:

اسـم المؤلّـف - عنـوان الكتـاب - دار النشـر والتاريـخ - رقـم الصفحة مع ذكـر اسـم المحقـق إنْ كانَ الكتـاب محققاً، واسـم المترجـم إنْ كان الكتاب مترجماً.

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

- تأمـل المجلة أن تردهـا الإسهامات منضدة على الحاسـوب محققة من كاتبها وألا تكون منشورة إلكترونياً أو ورقياً.

تلتـزم المجلـة بإعـلام الكتّاب عن قبول إسهاماتهم خلال شهر من تاريخ تسلّمها، ولاتعاد 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 مايُعادلها
تُضافُ إليها أجرة البريد خارج القطر

في هذا العدد

كلمة الوزارة — المثاقفة والهُويّة — الدكتورة لبانة مشوّح، وزيرة الثقافة

كلمة العدد — الكتابة المرحة — ناظم مهنا، رئيس التحرير

الدراسات والبحوث:

المرأة في الحياة الأكاديمية ١٦
د. وائل معلا

رؤية الشرق في رواية الغرب ٢٧
د. وائل بركات

الخطابة من المطارح المغلقة إلى الفضاءات المفتوحة ... ٤٦
إياد فايز مرشد

المضمون الجدلي لدى هيغل في مجالَي الحياة والثقافة . ٦٥
لينا حبيب ديب

سر الوعي في الدماغ وانبثاق الذهن والثقافة..... ٧٦
إسماعيل الملحم

شعر ربيعة الرقي في ميزان البحث ٨٩
د. محمد سيف الإسلام بوفلاقة

مفهوم الخطاب وأنواعه وتقنيات تحليله..... ١٠١
محمد علي حبش

الديوان:

الشعر

الصَّبَاح ١١٤
شوقي بغدادي

نَمْ قبل فاتحةِ السؤال ١١٦
علوش عساف

قصيدتان ١١٨
رياض ناصر نوري

فراشةُ اللّيلِ ١٢١
حسان زموري

يدك ١٢٣
ثناء مزيد نصر

السرد

في المكتبة..... ١٢٥
يونس محمود يونس

ليس غروراً..... ١٢٩
محمد الحفري

ذاكرة البياض ١٣٤
فائزة داؤد

كِتَابُ الغِياب..... ١٤١
حيدرة أسعد

بطل رغماً عنه ١٤٨
سيف مييه- ترجمة: سلام عيد

آفاق الثقافة:

«رسائل من تحت الأرض» دوستويفسكي من جديد ١٥٤
د. ثائر زين الدين

رحلة الأرواح إلى مرقدها في فكر المشرق القديم..... ١٦١
د. محمود حمود

حلم الكيمياء تحققه الفمتو ثانية ١٦٧
د. حسن بلال

الجسور السبعة لمدينة كونيغسبيرغ ١٧١
أحمد محمد جواد الحكيم

أنطوان دو سانت - إكزوبيري والأمير الصغير..... ١٩٠
محمد حنانا

الإنسان نبع الفن والجمال ١٩٧
يحيى كعكة

مَنْ المثقّف في عصر الفوضى الثّقافيّة..... ٢٠٠
أوس أحمد أسعد

ميلاد نجمة وتجربته في القصة والكتابة المسرحية ٢١٠
خلود علي فارس

الأديبة السوريّة ألفة الإدلبي من روّاد السرد السوري ٢٢٠
صالح محمد سودة

ذكرى ولادة الشاعر الروسي الكبير ألكساندر بوشكين ٢٢٨
ترجمة: د. إسماعيل مكارم

المتابعات:

قراءات

رجال في الشمس ٢٣٦
موفق نادر

قراءة في مجموعة «لوجهك يرهج ضوء النهار» ٢٤١
زهير جبور

القبيح والمعذَّب في ديوان (الشبح) ٢٤٧
نسرين صالح

قراءة في رواية «ثلاث تفّاحات» ٢٦٣
د. بتول دراو

نافذة على الثقافة

إصدارات جديدة ٢٧٣
إعداد: حسني هلال

صدى المعرفة ٢٧٩
إعداد: ريما محمود

آخر الكلام:

الروح المبدع ٢٨٥
رئيس التحرير

كتاب المعرفة الشهري:

الطالب والغجرية «أنيتا ديساي»..... ٢٨٩
اختيار وتقديم: ناظم مهنا

لوحة ملونة للفنان السوري نذير نبعة

كلمة الوزارة

المثاقفة والهُويّة

الدكتورة لبانة مشوّح
وزيرة الثقافة

درج الباحثون اللغويون، ولا سيما في علم المصطلح، على عَدِّ أنّ المصطلح يولد من رحم الحاجة الفكرية أو العلمية، ليختزل مفهوماً افتقرت اللغة إليه أو عجزت عن احتوائه والتعبير عنه، على اتّساع مخزونها وتنوّعه وغناه. وفي هذا القول نظر، إذ إنّ التعدّد الاصطلاحي لمفهوم واحد بات من الأمور المعروفة للعاملين في حقول العلم كلّها، وهو ما استدعى جهود توحيد المصطلح التي نجحت في العلوم الأساسية والتطبيقية، وتعثّرت في كثير من فروع العلوم الإنسانية لأسباب لا مجال للخوض فيها في هذه العجالة.

ومن المصطلحات التي شاعت في الاستعمال، بداية في الدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية، ومن ثمّ في الدراسات النقدية، مصطلح «المثاقفة» الذي كان إطلاقه فاتحةً لحقل بحثي جديد في مختلف حقول العلوم الإنسانية، وهو لا يتّصل بمفهوم احتكاك الثقافات وتداخلها فحسب، بل يتعدّى كلّ ذلك إلى دراسة أثر تلك الاحتكاكات والتداخلات بين منظومتين

ثقافيتين أو أكثر، في إعادة صياغة العادات والتقاليد والقيم وأنماط التفكير، وما يطرأ من تبدّلات وتطورات على المنظومة الثقافية بمختلف مكوِّناتها نتيجةً لذلك.

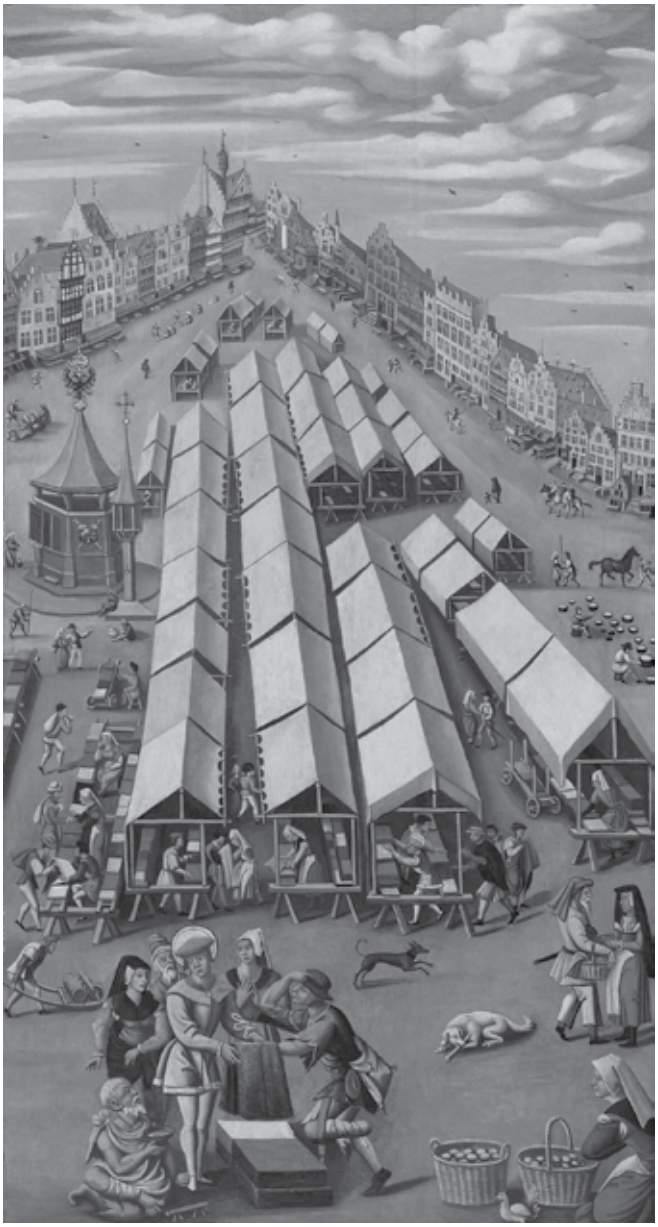
من نافل القول: إنّ العناية بظواهر احتكاك الثقافات وتداخلها لم تبدأ مع ظهور مفهوم المثاقفة، لكنّها لم تكن تقوم على أساس نظري يفسِّرها، مما قصرها على الوصفية وأبعدها في أغلب الأحيان عن الأحكام الموضوعية، ولا سيما في مقاربة آثار هذه التداخلات الثقافية بأحكام لم تخلُ من السلبية.

تطالعنا الدراسات المعنية بتاريخ ظهور هذا المفهوم وتطوره ومن ثم بتاريخ ظهور المصطلح نفسه، باسم عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي ميلفيل هيرسكوفيتس كأحد أوائل مبتكري مفهوم المثاقفة. وقد اعتمد هيرسكوفيتس هذا المفهوم في دراسته للمنظومة الثقافية للمجتمعات المحلية الأمريكية–الإفريقية، عادّاً أنّها ليست «هجينة» كما كان يطيب لبعضهم وصفها، بل تضاهي في أصالتها وأهميتها الظواهر الثقافية التي ساد الوهم بأنها «نقية».

وفي خمسينيات القرن الماضي، أدخل روجيه باستيد إلى فرنسا دراسات تناولت عملية المثاقفة في سياقات مشابهة، إذ تناول التداخل الثقافي الذي يتجلّى في المجتمعات البرازيلية من أصول إفريقية. ثم تتالت الدراسات والبحوث، إلا أنه وعلى الرغم من كلّ التطوّر الذي طرأ على المقاربة العلمية للمنظومة الثقافية ومؤثراتها والتبدلات التي تطرأ عليها، ظل الاعتقاد سائداً بأن المجتمع الإنساني يشبه الكائن الحي، وأن تطوّره يكون من الداخل لا من الخارج، أي إن التغيرات التي تطرأ عليه من خارجه لا أثر حقيقي لها في عملية تطوره ولا في صياغة جوهر طبيعته الثقافية، هذا يعني أن ما ينبغي العناية به ودراسته هو الديناميكيات الثقافية الداخلية لا المؤثرات الخارجية.

سرعان ما تغيّرت تلك المقاربة، فلم يعد المحيط الاجتماعي الداخلي هو أساس أي تبدّل اجتماعي ثقافي، ولم يعد تباعد منظومتين اجتماعيتين واختلاف ثقافتين حائلاً دون تداخلهما لإنتاج منظومة ثقافية جديدة. تحوّلت المقاربة من السلبية إلى الإيجابية، أو على الأقل إلى الموضوعية في التعاطي مع المثاقفة، وبات حاصل هذه الظاهرة منظومة ثقافية توافقية.

لا يعني تداخل الثقافات وتمازجها بالضرورة تهديداً للهُوية الثقافية الجامعة وتشويهاً لها، بل قد ينتج عنه ظهور أنماط سلوكية ونُظُم لغوية وعادات اجتماعية، لتكوِّن منتجاً ثقافياً جديداً هو مزيج متجانس من مكوِّنات مختلفة متعدّدة المنابع، تتبلور في كلٍّ متكامل متعدّد الألوان على تنوّعها، متناسق الأشكال على اختلافها، ينصهر في بوتقة الانتماء الوطني ويغني الهوية الثقافية الجامعة.



هينرموس بوش

كلمة العدد

الكتابة المرحة

ناظم مهنا
رئيس التحرير

حين تشتدُّ الأزمات، ويضيق الخناق على الإنسان المقهور، ليس أمامه إلا أن ينفعل بأشكال مختلفة، أن يغضب أو يصرخ أو يضحك أو أن ينكفئ إلى القنوط واليأس حتى يموت غمّاً. لقد وجدت الفنون تعبيراً عن انفعال الإنسان بما يصيبه أو يجري معه أو يعايشه، وقد تكون الفنون المتنوعة مخرجاً شافياً للخروج من الشدّة، ووجد الفلاسفة والمبدعون في الفرح والضحك فسحة تخفف عن الإنسان شقاءه، وتقدم له عزاء أو تعويضاً ذكياً، فكانت الكوميديا والأعمال المرحة الضاحكة جنباً إلى جنب مع التراجيديا والبكائيات، والفنون بأشكالها تعويضية وتعبر عن حاجات وقلق البشر... وتراث البشرية حافل بالنمطين المعبّرين عن الفرح والحزن بوصفهما حالتين متقابلتين أو متداخلتين، وقد انتبه الفلاسفة اليونانيون إلى ذلك وخاضوا في الأمر بشكل جدي، كان أرسطو يرى في الشعر والدراما حالة تطهيرية، تُطهّر الإنسان من آثامه وتمنحه راحة عقلية. ووجد فلاسفة عصر الأنوار في السخرية والتهكم

والهزل والضحك تفكيكاً لبنية الاستبداد الديني والدنيوي، ومواجهة لفكر الكآبة الذي تبثه النصوص المقدسة والكهنة، ومن هنا انتشر التهكم انتشاراً واسعاً في نصوص الكتّاب والروائيين من أمثال فولتير وجوناثان سويفت ورابليه وسرفانتس... ولكن يجب ألا يغيب عن أذهاننا أن الأعمال الفكاهية قديمة عرفتها العصور الكلاسيكية لدى لوكيوس أبوليوس في روايته المتقدمة «تحولات الجحش الذهبي» وأعمال لوقيان السميساطي السوري الحافلة بالسخرية من خرافات عصره كلّها. وشيد في القرن الثامن عشر منظومة فلسفية تُعلي من شأن التهكم. الفيلسوف الألماني شليجل من القرن الثامن عشر، يقول: «إن الفلسفة هي الموطن الحقيقي للتهكم»، ويرى أن التهكم هو نوع من «الجمال المنطقي» يمكن الاقتراب منه عن طريق الشعر، وأن على الشعراء ألا يقصروا التهكم على مقطوعات منعزلة داخل أعمالهم، كما فعل الخطباء البلاغيون، بل ينبغي أن تكون روح التهكم متخللة روح أعمالهم ومنتشرة فيها. وقد وصف شليجل المزاج التهكمي لدى سقراط بأنه يحاكي الأعمال الشعرية الكبيرة، فكل شيء فيه جاد وهازل في الوقت نفسه، تهكم يمزج بين السذاجة والتأمل، وبين الغريزة والفن، وتعارض يصعب حلّه أو فك مغاليقه بين المطلق والنسبي، وبين استحالة التواصل التام وضرورته. ويعلق الناقد شاكر عبد الحميد في كتابه «الفكاهة والضحك» على أنَّ شليجل أقام الصلات القوية بين التهكم والوعي الأدبي الحديث، وهي الصلات المميزة لبداية الحركة الرومانسية في الفن والفكر والفن والأدب. ويستشهد ناقدنا بـ(نوفاليس) الذي يقول عن التهكم: «إنه وعي أصيل وحضور حقيقي للعقل»، ولكن، لـ(نيتشه) موقف مغاير من التهكم، فهو يرى فيه نوعاً من التلاعب والخداع، وقال إنه مناسب لأغراض تعليمية فحسب، إذ يستخدمه المعلمون

للتفاعل مع تلاميذهم، ويجري من خلاله إذلالهم أو تحقيرهم أو كشف جهلهم، بهدف إيجابي هو التعليم!

أيًّا يكن الأمر، القراء ينفعلون مع الأعمال المرحة الضاحكة التي يكون أبطالها عادة من الحمقى والمغفّلين أو المتوهمين، وفي تراثنا العربي كثير من الأعمال الفكهة التي تصور البخلاء كما لدى الجاحظ، وأعمال أبي حيان التوحيدي، وكتاب المقامات، وأخبار الحمقى والمغفلين، لكن قليلة الأعمال السردية العربية المعاصرة التي تثير فينا فاعلية الضحك، ويمكن أن نذكر كتّاباً على عدد أصابع الكف الواحدة من هؤلاء، وأحدهم هو كاتبنا السوري الراحل حسيب كيالي، وليس بين كتّابنا المعاصرين من هو بمقام الكاتب التركي عزيز نسين في الكتابة الساخرة!

وقعت بين يدي منذ سنوات رواية ساخرة نموذجية مترجمة من الأدب السرياني، هي «رحلة الأب صليو إلى السماء» كتبها شموئيل بيت كليا، وترجمها إلى العربية يكدان نيسان، تحكي الرواية قصة قس يصعد على ظهر حمارة بيضاء إلى السماء، يحاول القس دخول الجنة للقاء السيد المسيح، ويشكو له أحوال العالم والظلم القائم على الأرض. إلا أن الحراس الاثني عشر لبوابات الفردوس من أنبياء العهد القديم، يحولون دون عبوره إلى الفردوس، وتجري بينه وبينهم حوارات ومجادلات ساخنة وطريفة في اللاهوت والأخلاق. كاتب هذه الرواية ابن للبيئة السورية والعراقية وفيها نكهة هذه البيئة المتأصلة فينا منذ القدم، وهو بأسلوبه التهكمي والساخر يذكرنا بأسلافه السرديين العظماء من أمثال: هيلادور الحمصي، ولوقيان السميساطي، وأبي العلاء المعري، ولكل من الأخيرين قصة عروج إلى السماء. بعد أنْ أنهيتُ قراءة هذه الرواية، تساءلت، بوصفي قارئ روايات: أين هي الروايات الممتعة أو

المرحة في خارطة الرواية العربية؟ لقد مضى قرن كامل من عمر الرواية العربية الناضجة، منذ رواية «زينب» للمصري محمد حسين هيكل عام (١٩١٣م) إلى يومنا هذا، وعلى كثرة ما أُنتج من روايات خلال مئة عام، وبعضها رائع، لماذا نفتقر إلى هذا النوع من الروايات؟ أهي متطلبات الأدب الجديد؟ أكان على الروائيين العرب أن يكتب معظمهم على طريقة فوكنر أو آلان روب غرييه، أم على طريقة إيميل زولا، أم الرواية البلزاكية، أم الكافكوية، أم البروستية، نسبة إلى مارسيل بروست، أم أن ينشغل روائيونا بالبحث عن الزمن المفقود، أو أن يجهدوا أنفسهم لكتابة رواية تجري أحداثها في يوم واحد؟ وإلى أين يقودنا التقليد، وترك ما هو أصيل في روح الشعب وهو المرح والسخرية والتهكم؟ وإذا كان بروست قد اجترح المعجزة، فلِمَ لا يعفي الروائي العربي نفسه ويعفي القارئ من هذه المشقة ومن تبعة التقليد؟! وعلى ذكر كافكا وبلزاك، فجلُّ رواياتهما مرحة، على الرغم من كابوسية الأول التي عرف بها، والوصف التفصيلي لدى الثاني! لكن، الروائي لدينا وهو يقلد أو يحاكي، لا يجد أمامه إلا الوجه المتجهم العبوس! حتى حين يريد أن يكون واقعياً، ويقرر أن يكتب عن الظلم والفساد والهزيمة، فلا يستطيع إلّا أن يجعلك بصفتك قارئاً، تتجرعها وكأنها العلقم، أو كمن يزدرد الحصى! وما يجعلنا نزداد ضيقاً، أن روائيين آخرين من لغات أخرى، يكتبون عن الموضوعات نفسها برشاقة ومرح وتهكم! لماذا لدينا تتشابه الروايات، ويمكن أحياناً للواحدة أن تحل محل الأخرى؟! لماذا كلما تهادت موجة من بعيد، أكانت مرتفعة أم منخفضة يغرق فيها كتّابنا، إلى أن تجرفهم إلى الشاطئ، ويظلون في ثبات فوق الرمل؟! موجة الواقعية الاشتراكية، ثم الوجودية، ثم رواية المكان، وعبادة التفاصيل، والحياة اليومية... كلها تقودنا إلى التشابه في الشكل والمحتوى!

الروايات الذكورية متشابهة، وحتى الروايات النسوية متشابهة! إذا قرأت رواية من المغرب أو من العراق أو السودان أو مصر أو لبنان، تكاد كلها تكون واحدة! حتى بات على كثرة ما ينشر من روايات، يصعب التمييز بين روائي هاوٍ وروائي محترف!

رب قائل يقول: الرواية العربية في حال ازدهار، ودليله أننا نلنا نوبل في الرواية، ونالت روايات أخرى جوائز كبرى عربية وعالمية. من المؤكد توجد استثناءات باذخة في الإبداع الروائي العربي، ورحم الله مبدعينا الكبار: نجيب محفوظ، وحنا مينه، وهاني الراهب، وعبد الرحمن منيف، والطيب صالح، والطاهر وطار، وكل أديب استمتعنا بأعماله، لكن الجوائز ليست معياراً في عالم يفيض بالفساد، لا يُستبعد أن تكون جوائزه فاسدة. وأعتقد أنَّ الجوائز كانت ضارة في بعض الأحيان، إذ جعلت بعضهم يسعى من أجلها، وهذا أيضاً أدّى إلى التردي والاتضاع وإلى التشابه المزمن أيضاً. كان بالإمكان أن تكون مكانتنا في الإبداع الروائي أفضل مما هي عليه بكثير لولا الانسياق وراء التقليد، والانجذاب للتأثر، وتضخّم الأوهام. فالروائي حينما يتوهم أنه سيقول كل شيء في رواية واحدة، سيخفق في أن يقول أي شيء! فما قيمة أنْ يتوهم الروائي أنّه عالم أو فيلسوف، ويسرد رواياته وفق تصورات الفلاسفة ونظرياتهم، وينسى أنه فنان على عاتقه أن يمنح الفرح للعالم؟!

❁ ❁ ❁

سلفادور دالي

الدراسات والبحوث

- المرأة في الحياة الأكاديمية — د. وائل معلا
- رؤية الشرق في رواية الغرب — د. وائل بركات
- الخطابة من المطارح المغلقة إلى الفضاءات المفتوحة — إياد فايز مرشد
- المضمون الجدلي لدى هيغل في الحياة والثقافة — لينا حبيب ديب
- سر الوعي في الدماغ وانبثاق الذهن والثقافة — إسماعيل الملحم
- شعر ربيعة الرقي في ميزان البحث — د. محمد سيف الإسلام بوفلاقة
- مفهوم الخطاب وأنواعه وتقنيات تحليله — محمّد علي حبش

المرأة في الحيـاة الأكاديميـة

د. وائل معلا

صـدر حديثاً عـن المجلس الأمريكـي للتعليـم (American Council on Education) **ومركـز التعليـم العالـي الدولـي** (Center for International Higher Education) **دراسـة موجزة موجّهة إلى قادة التعليم العالي، بعنوان: تمثيل المرأة في قيادة التعليم العالي حول العالـم** Women's Representation in Higher Education Leadership Around the World، **أظهـرت أن مهمـة تحقيـق المسـاواة بيـن الجنسين علـى المستويـات المؤسسيـة والوطنية والدولية لا تزال «غير مكتملة».**

يتضـمن هذا الموجز حالات مأخوذة من عدد من الـدول، مرفقة ببيانات حديثة جُمِعت من كلٍّ من هونغ كونغ وأندونيسـيا وكازاخسـتان وماليزيا وغانا وجنوب إفريقيا والمكسـيك وأسـتراليا وفنلندا. ويتضمن الموجز أيضـاً تحليلات دولية لقيادة المرأة في التعليم العالي، إضـافة إلى قسـم يتناول الأبعاد المتنوعة للمسـاواة بين الجنسـين، بما في ذلك إسهامات في موضـوعات القيادة في كليات البنات women's colleges، والنسـاء من ذوات البشرة السوداء، وتقاطع أسباب اللامساواة العرقية والجنسية وغيرها من الأسباب في التعليم العالي بالولايات المتحدة، إضافة إلى الانعكاس الشخصي لكلّ ذلك على القيادة النسائية.

ترى الدراسـة إلى أنّ وصول النساء عموماً إلى التعليم العالي بصفتهنَّ طالبات قد ارتفع في بعض المناطق وليس في جميعها (ويحقق في بعض الأحيان أكثر من التكافؤ)، إلا أنّ هذا

التطور ليس موحّداً، ولا يوازيه وصول النساء إلى مناصب القيادة وصنع القرار، أو إلى أعلى مستويات الإدارة المؤسسية.

وتتراوح نسبة النساء في المناصب القيادية العليا في الدول التي تناولتها الدراسة من عدم وجود مشاركة عملياً للنساء في جامعات غانا أو الجامعات الحكومية في هونغ كونغ، إلى مشاركة بنسبة (٢٨٪) من مناصب رئيس الجامعة في نظام التعليم العالي الأسترالي.

البلد	نسبة النساء في قيادات التعليم العالي
غانا	ضئيلة جداً.
هونغ كونغ	ضئيلة جداً في مؤسسات التعليم العالي الحكومية.
اندونيسيا	قليلة في مؤسسات التعليم العالي الحكومية والإسلامية.
ماليزيا	١٠٪
جنوب إفريقيا	١٩,٥٪
كازاخستان	٢٤٪
أستراليا	٢٨٪ من مناصب رئيس الجامعة.

وعلى الرغم من أن الحواجز والدعم المتعلق بإنجازات القيادات النسائية في التعليم العالي تختلف باختلاف السياق الاجتماعي والتاريخي، إلا أن هناك بعض القواسم المشتركة المحددة عبر البلاد التي فُحصت والتي توضح الطبيعة غير المكتملة لمشروع تحقيق المساواة بين الجنسين في القيادة النسائية في التعليم العالي.

السياق

يمكن فهم عدم اكتمال احترام وتطبيق الحق في المساواة بين الجنسين من حيث تمثيل المرأة في القيادة بشكل عام وفي التعليم العالي بشكل خاص، على أنه يقع على ثلاثة مستويات بحسب الآتي:

(١) السياق الوطني أو الإقليمي.

(٢) الآثار التاريخية والأسس الاجتماعية والثقافية.

(٣) الأفراد ودرجة تعقيد الهوية الفردية، بما في ذلك عوامل التهميش.

إن الندرة العامة للنساء في مستوى القيادة في قطاع التعليم العالي على سبيل المثال ظاهرة واضحة حتى في بعض البلدان التي يصل فيها تمثيل المرأة في برامج البكالوريوس والدراسات العليا إلى حد يكافئ تمثيل الرجل. تختلف هذه الظاهرة بحسب السياقَين المناطقي والوطني، وبحسب النوع المؤسسي، بوصفها تصنيفاً للجامعات مثلاً، وكذلك تبعاً لثقافة المجتمع والتقاليد والتوقعات ذات الصلة من النساء.

كذلك فإنّ تقاطع أسباب اللامساواة العرقية والجنسية وغيرها له دور في تحديد المخرجات، إذ إن مؤشرات التهميش الأخرى تزيد من تقييد تمثيل المرأة ومشاركتها في مناصب قيادية في التعليم العالي.

معوقات المساواة في القيادة

تبرز العوائق التي تحول دون تحقيق المساواة بين الجنسين في قيادة التعليم العالي على كل مستوى من المستويات الثلاثة: الوطنية المؤسساتية، والثقافية، والفردية، لذا على الدعم الفعال والتغيير الهيكلي أن يستجيب لكل مستوى من هذه المستويات الثلاثة وأن يكون حاضراً فيه. وتشير الحالات الواردة في الدراسة إلى أنّه حينما يغيب الدعم أو يقتصر على واحد من تلك المستويات، يتوقف مشروع تحقيق المساواة بين الجنسين في التعليم العالي ولا يُنجز.

إنّ العوائق التي تبرز في المجتمع نراها أيضاً داخل نظام التعليم العالي نفسه، إذ يمكن فهم مؤسسات التعليم العالي على أنها «عوالم مصغرة من المجتمع الأوسع»، ومن ثم فهي تتأثر بالعوامل التاريخية والثقافية التي تتعرّض لها مجتمعاتنا.

وعلى الرغم من عدم القدرة على معالجة كل سبب من أسباب اختلال التوازن بين الجنسين في القيادة، فإن المجتمع الأكاديمي ليس عاجزاً عن التعامل بإيجابية مع هذا الأمر، لكن هناك ما يسمى «بالسقف الزجاجي» glass ceiling الذي تصل إليه المرأة في مواقعها القيادية الأكاديمية ولا تستطيع تجاوزه؛ وهناك رضا هيكليٌّ وثقافيٌّ داخل المؤسسات والمجتمعات الأكاديمية في العالم. ومن خلال دعم التغيير داخل هذه المؤسسات، هناك عمل ينجز ببطء ولكن بثبات لإحداث التغيير الاجتماعي من أجل الصالح العام في مجتمعاتنا والمجتمعات الأكبر.

تبيّن الدراسة وجود بعض الحواجز التي تتكرر على المستويين المؤسساتي والمجتمعي، وهي تشمل هذه الأدوار المحددة والمؤطّرة ثقافياً ومجتمعياً للجنسين، والمعايير الثقافية

الراسخة تاريخياً ودينياً، والتقسيم غير العادل للعمل المنزلي وعدم الاعتراف بآثار تقاطع التمييز بجميع أشكاله.

وتشمل العوائق على الصعيدين المؤسساتي والمجتمعي فجوة الأجور الواضحة بين الجنسين، والقوالب النمطية الجنوسية للكفاءة القيادية، والتحرّش الجنسي في مؤسسات التعليم العالي وفي المجتمع، والعوائق المتعلقة بالترفيع للأستاذية، والتحيّز في التوظيف، والعواقب الحتمية للتمثيل الناقص للإناث في مواقع القيادة وصنع القرار، على إمكان المساواة بين الجنسين. كما أن النقص العام في البيانات المصنفة حسب الجنس يحدّ من اتخاذ القرارات السياسية الفعّالة.

ظهرت هشاشة المكاسب التي تحققت في مجال المساواة بين الجنسين واضحة كلّ الوضوح في تفاقم هذه الاتجاهات والحواجز خلال جائحة كورونا. يمكن مثلاً أن نلاحظ انخفاضاً في عدد البحوث الأكاديمية التي قدَّمتها النساء للنشر خلال مدة الوباء، وهو دليل واضح على استمرار عدم المساواة بين الجنسين وعلى أن أعباء الأعمال المنزلية ورعاية الأسرة لا تزال تقع جلّها على عاتق النساء.

نحو المساواة بين الجنسين

إنّ تقديم الدعم الفعّال يقتضي التصدي للحواجز على المستويات الثلاثة: مستوى الدولة أو المؤسسة، والمستوى الثقافي، والمستوى الفردي. وقد تشجِّع السياسات الواسعة على المستوى الوطني التي تدعم صراحة المساواة بين الجنسين التغيير الثقافي والهيكلي. والسياسات المؤسساتية ضرورية لضمان العدالة الإجرائية، على سبيل المثال، حول مسائل مثل إجازة الأمومة/ الأبوة، أو ما يسمى بالإجازة الوالدية parental leave، والتوقعات من كلا الجنسين فيما يتعلّق بعبء العمل، والممارسات المتّبعة في التوظيف والتعيين والترقية.

ولا بدّ أن تُجمع البيانات المصنفة حسب الجنس داخل الأنظمة الوطنية للتعليم العالي ومؤسساته من أجل دعم صنع القرار السياسي في كل مستوى من مستويات الدعم.

على المستوى الفردي، طوِّرت في كثير من الدول برامج لتطوير القيادة، وأشكال أخرى من برامج التوجيه. وأنشِئت شبكات للتعليم العالي داخل هياكل الدعم المؤسساتية أو الوطنية وخارجها، تضمّنت برامج وعمليات الهدف منها العثور على النساء وتوجيههن وتدريبهن في

التعليم العالي. وأثبتت النتائج نجاعة هذه الإجراءات وفعاليتها في دعم القيادة النسائية في التعليم العالي.

لكنّ مجرد الدعم الفردي للنساء في التنقل في الهياكل التي يجدن أنفسهن فيها لا يعدّ إجراءً كافياً، إذ لا بدّ من مواجهة الظلم الهيكلي من خلال العدالة الإجرائية وبتبنّي سياسة واضحة على المستويين الوطني والمؤسساتي.

يمكن أن تبدأ التغييرات الثقافية أيضاً داخل المؤسسات، ويكون ذلك، على سبيل المثال، من خلال تغييرات السياسة المؤسساتية وبدعم من الإدارة العليا. والجامعات هي البيئة المناسبة التي تعد مساحات ثقافية مضادة حيث يمكن تحقيق العدالة من خلال تغيير ثقافي في نهجنا تجاه المرأة في القيادة في التعليم العالي.

يمكن أن يكون دعم النساء وتشجيعهن لتحقيق أهدافهن المهنية مثمراً، ولكنه يكون مفيداً بشكل عام حينما يكون مصحوباً بقيادة مؤسسية ووطنية وبرمجتها. في الواقع، كما يؤكد هذا الموجز، فإن ضمان تلبية حق الإنسان في المساواة بين الجنسين سيتطلب عملاً فردياً وجماعياً.

بيّنت الدراسة أن أهم عائق أمام مساواة المرأة في التعليم العالي في كل الدول التي شملتها البيانات هو الرضا عن النفس داخل مجتمعاتنا الأكاديمية.

تملك هذه الدول الأدوات اللازمة لإحداث التغيير الأوليّ. ما تحتاج إليه الآن هو الإرادة للعمل من أجل تحقيق المساواة الحقيقية بين الجنسين داخل مجتمعاتها الأكاديمية ومؤسساتها عموماً، والسعي الحثيث لاتخاذ الخطوات المشار إليها عسى أن تكون بنّاءة وينتج عنها إحقاق هذا الحق الإنساني.

المرأة في المؤسسات الأكاديمية الآسيوية

يعد تمثيل الإناث في الأوساط الأكاديمية العليا الآسيوية منخفضاً مقارنة بالمعايير الدولية. وعلى الرغم من أن هناك بعض الدلائل المشجعة على أن الوضع قيد المعالجة، لكن بعضهم يخشى من التأثير غير المتناسب في النساء، والناتج عن عمليات الإغلاق التي شهدتها المؤسسات الأكاديمية بسبب جائحة كورونا، والذي وهو تأثير يمكن أن يلغي ما أُنجز من عمل جيد في هذا المجال حتى الآن.

في تقرير الفجوة العالمية بين الجنسين في المنتدى الاقتصادي العالمي لعام (٢٠١٨)، جاءت كل من الصين والهند واليابان وكوريا الجنوبية وماليزيا خارج أفضل (١٠٠) دولة من أصل (١٤٩) دولة شملها الاستطلاع، وذلك بناءً على التصنيف الذي تم وفق معايير المشاركة الاقتصادية للمرأة، والتحصيل التعليمي، والصحة والبقاء، والتمكين السياسي. وكانت سبعٌ من الدول العشر الأدنى تصنيفاً هي دول آسيوية أو شرق أوسطية، بما في ذلك السعودية وإيران والعراق وباكستان. حتى سنغافورة حلت في المرتبة (٦٧) فحسب، في حين جاءت أندونيسيا في المرتبة (٨٥).

كما يعطي منتدى البرلمانات الوطنية (الاتحاد البرلماني الدولي) ومقره سويسرا، كثيراً من الدول الآسيوية الكبرى تصنيفاً منخفضة نظراً لانخفاض مستوى تمثيلها النسائي. ففي حين أن الصين وسنغافورة تحتلان المرتبتين (٧٢ و٨٠) على التوالي من أصل (١٩٢) دولة، فإن باكستان والمملكة العربية السعودية وأندونيسيا وكوريا الجنوبية وماليزيا تقع جميعها خارج قائمة أفضل (١٠٠) دولة. والهند تحتل المرتبة (١٤٨)، واليابان جاءت في المرتبة (١٦٤).

ومن بين الأعضاء الـ(٣٧) في منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية OECD، تسجّل كوريا الجنوبية أعلى فجوة في الأجور بين الجنسين (إذ يبلغ الفرق بين متوسط دخل الذكور والإناث ٣٤٪ من دخل الذكور) واليابان (٢٤,٥٪)، وذلك استناداً إلى أرقام عام (٢٠١٨م).

ليس من المستغرب إذن أن تكون جامعات آسيا غير مميزة فيما يتعلق بمساواتها بين الجنسين، على الرغم من التقدم السريع الذي أحرزه بعضها وفقاً للمؤشرات العالمية الأخرى.

إن نقص تمثيل الإناث في القيادة الجامعية هو بالتأكيد ظاهرة عالمية، غير أن الخلل لافت جداً ويبدو أكثر وضوحاً في آسيا. وتتفاقم ظاهرة عدم المساواة في المجالات التي يسيطر عليها الذكور، ولا سيما في العلوم والتكنولوجيا، والهندسة، والرياضيات، التي يُنظر إليها في آسيا بصفتها محركات نمو في المؤسسات النخبوية، فتُمنَح الحصّة الأكبر من التمويل العام.

يُظهر تحليل المواقع الإلكترونية لأفضل (١٠) جامعات في تصنيف (تايمز) للتعليم العالي للجامعات الآسيوية أنه لا توجد قيادات نسائية لهذه الجامعات، كما أن عدداً قليلاً من

هذه الجامعات تحتل فيه النساء مواقع الإدارة العليا. فمن بين (٥٩) رئيس، ونائب رئيس، وأمين جامعة، هناك تسع من النساء فحسب، يكوِّنَّ نحو (١٥٪) من القيادات العليا في هذه المؤسسات العشر.

واللافت أنه من بين (٣٩) جامعة تترأسها نساء وتقع ضمن أفضل (٢٠٠) جامعة في العالم وفق تصنيف الجامعات العالمية لعام (٢٠٢٠)، لا توجد أي جامعة آسيوية، لكنّ المدهش في الأمر أن الدول النامية في جنوب شرق آسيا حققت مزيداً من التقدم مقارنة بالدول الآسيوية المتقدمة في الشمال. هذا ما أكده تقرير العلوم لليونسكو: «نحو عام ٢٠٣٠»؛ إذ كشف أن لدى الفلبين وتايلاند وماليزيا وفيتنام عدداً متساوياً من الباحثين الذكور والإناث، وعدداً أكبر من القيادات النسائية، في حين أن (١٥٪ و١٨٪) فحسب من الباحثين في اليابان وكوريا الجنوبية هم من النساء، مقارنة بالمتوسط العالمي (٢٨٪).

ومن الثابت أيضاً أن تمثيل المرأة ينخفض طرداً مع ارتفاع المستويات الأكاديمية. فعلى سبيل المثال، نجد في الهند أنّ أكثر قليلاً من نصف المدرسين الجامعيين هم من النساء، لكن الإحصائيات الواردة في تقرير التعليم العالي في عموم الهند في عامَي (٢٠١٨ – ٢٠١٩م)، أظهرت انخفاضاً حاداً في دخول الأكاديميات إلى المستويات الأعلى، ففي حين أن (٤٢٪) من المعلمين أو المخبريين هم من النساء، تنخفض نسبتهن إلى (١٦٪) بالنسبة إلى الأساتذة المساعدين أو المحاضرين، وإلى (١٣٪) بالنسبة إلى الأساتذة المشاركين، في حين تقتصر نسبة النساء على (٨٪) فحسب لمن هنّ في مرتبة أستاذ.

وفي الوقت نفسه، تكوِّن النساء في اليابان نحو ربع عدد المدرسين الجامعيين، لكنّهن يكوّنَّ (١٦٪) فحسب من مجموع الباحثين أو الأساتذة، وذلك وفقاً للتقرير الحكومي «النساء والرجال في اليابان في عام ٢٠١٩» Women and Men in Japan 2019، وتعدّ هذه النسبة الأسوأ في منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية OECD. وتنخفض هذه النسبة بشكل أكبر في مؤسسات النخبة، إذ إنّ أقل من ١٠٪ من رؤساء الجامعات اليابانية هم من الإناث.

إذن، أين تكمن المشكلة؟ وفقاً لمسح عام أجري عام (٢٠١٧) للأكاديميين الإناث في هونغ كونغ تشمل العوامل الرئيسية التي تثني النساء عن تبوّء مواقع القيادة الجامعية العليا، من مثل: أعباء العمل الثقيلة، ورغبتهن في عدم تشتيت الانتباه عن البحث العلمي، وإدراكهن أنّ القيادة العليا هي «فضاء يسيطر عليها الذكور»، رأى رؤساء كثير من الجامعات المستفتين أن

«الأسرة» و«الواجبات الأسرية» هما العاملان المسبّبان للخلل في نسب تمثيل الذكور والإناث في المؤسسات الأكاديمية. إلا أنّ المشاركين في الاستطلاع أشاروا إلى مجموعة واسعة من العوامل الأخرى، بما في ذلك الافتقار إلى الدعم والتشجيع، والتحديات التي تواجها المرأة في الموازنة بين العمل والحياة، وصعوبة الوصول إلى درجة الأستاذية الكاملة، وغيرها.

وسبق أن خلص تقرير صدر عن المجلس الثقافي البريطاني منذ عدة سنوات بعنوان: «التركيبة السكانية الخطرة: المرأة والقيادة والأزمة التي تلوح في أفق التعليم العالي»، وشمل مسحاً لست دول في جنوب آسيا هي الهند وباكستان وبنغلاديش ونيبال وسريلانكا وأفغانستان، إلى نتائج مشابهة، إذ أشار التقرير إلى أن حصة النساء في مواقع السلطة والمسؤولية في التعليم العالي في هذه الدول الست منخفضة انخفاضاً مذهلاً، وأن هناك فجوة ما بين النوايا المعلنة والسياسات الممارسة عملياً، وأن الرجال يهيمنون على مؤسسات التعليم العالي في هذه البلدان.

ووجد هذا التقرير أيضاً أنه على الرغم من أن أعداد النساء الملتحقات بالتعليم العالي في جميع أنحاء جنوب آسيا آخذ في الارتفاع، لا يزال تمثيل المرأة في المناصب العليا القيادية والإدارية في التعليم العالي ضعيفاً إلى حد كبير، الأمر الذي سيكون له عواقب اجتماعية واقتصادية كبيرة في المنطقة ما لم يُتصدّى له. ولا تزال المرأة تعاني التمييز والهدر لمهاراتها ولمواهبها.

وأظهر التقرير وجود اختلافات واسعة في وضع المرأة في المؤسسات الأكاديمية فيما بين بلدان جنوب آسيا، وذلك تبعاً لمراحل التنمية الاقتصادية التي قطعها كل بلد، وللحالة العامة للمرأة فيه، لكن القاسم المشترك هو هيمنة الذكور على المواقع القيادية في مؤسسات التعليم العالي في هذه البلدان.

والملاحظ أن وضع المرأة في قيادة مؤسسات التعليم العالي في بعض البلدان الآسيوية أقل تقدماً مما هو عليه في المؤسسات الصناعية والتجارية. ففي الهند على سبيل المثال، في حين بدأت المرأة بكسر «السقف الزجاجي» في جميع قطاعات الصناعة، لا تزال المواقع القيادية في التعليم العالي حكراً على الرجال، وعلى الرغم من أن الهند أقرّت قانوناً يفرض على مجالس إدارات الشركات العامة أن يكون في عضويته امرأة واحدة على الأقل، لا يوجد حتى الآن تشريع مماثل بالنسبة إلى مجالس الجامعات.

وفي حين يسعى عدد من بلدان جنوب آسيا، بما في ذلك الهند وباكستان، إلى تعزيز مشاركة المزيد من النساء في التعليم العالي، لا تزال الطريق طويلة جداً أمام بلد مثل أفغانستان لتحقيق ذلك.

المرأة في المؤسسات الأكاديمية السورية

إذا ما نظرنا إلى الوضع في سورية، وجدنا أن المرأة السورية قد حقّقت تقدماً ملحوظاً خلال العقود القليلة الماضية على صعيد مشاركتها الفاعلة في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية. فتبوأت مناصب رفيعة كثيرة أبرزها منصب نائب رئيس الجمهورية، ومستشارة لرئيس الجمهورية، كما كلّفت بعدد من الحقائب الوزارية، وانتُخبت في عضوية مجلس الشعب، واحتلت عن جدارة عدداً من المناصب المهمة الأخرى، لكن التدقيق في وضع المرأة في المؤسسات الأكاديمية اليوم يعطي صورة مختلفة نوعاً ما.

فإذا ما نظرنا إلى وضع المرأة في جامعة دمشق بوصفها عيّنة ممثلة عن المؤسسات الأكاديمية السورية، نجد أنه في المرحلة الجامعية الأولى تكوِّن الطالبات نسبة (٥٦٪) من مجموع طلاب الجامعة، وقد تجاوز عدد الطالبات عدد الطلاب في كثير من الكليات ومنها الصيدلة والعلوم والهندسة المعمارية والفنون الجميلة والآداب والتربية والإعلام والشريعة. وهذا بحد ذاته يجسد التطور الكبير الذي شهده وضع المرأة في سورية على الصعيد الاجتماعي.

أمّا بالنسبة إلى أعداد أعضاء الهيئة التدريسية في جامعة دمشق، فنجد أن نسبة عضوات الهيئة التدريسية من حملة شهادة الدكتوراه إلى مجمل الأعضاء تختلف اختلافاً كبيراً من كلية إلى أخرى. فهي تقارب (٥٠٪) في بعض الكليات مثل الآداب والتربية، وأقل من (١٠٪) في كليات أخرى مثل كليَّتَي الهندسة الميكانيكية والهندسة الكهربائية، وتكاد تنعدم في شريحة ثالثة من الكليات مثل العلوم السياسية. وتبلغ وسطياً في جامعة دمشق نحو (٢٢٪)، وهي نسبة متدنية وأقل بكثير من نسبة الطالبات إلى الطلاب في الجامعة نفسها.

أمّا على مستوى المناصب الإدارية العلمية في الجامعة، فإننا نرى أن نسبة رؤساء الأقسام من الإناث في الأقسام العلمية في مختلف كليات الجامعة تبلغ (٣٢٪) تقريباً مع تفاوت هذه النسبة أيضاً بين كلية وأخرى. ونسبة تبوُّؤ المرأة لمنصب عميد تبلغ (١٦٪)، ومنصب نائب عميد (٣٥٪)، وهناك نائب واحد لرئيس الجامعة من الإناث من بين نوابه الأربعة، كما لم يسبق لأي امرأة أن تبوأت منصب رئيس جامعة في أي من الجامعات السورية العامة.

المنصب	العدد من الذكور	العدد من الإناث	السنبة المئوية
رئيس قسم	١٠٣	٤٩	٪٣٢
نائب عميد	٤٢	٢٣	٪٣٥
عميد	٣٥	٧	٪١٦
نائب رئيس جامعة	٣	١	٪٢٥
رئيس جامعة	١	٠	٪٠

نسبة الإناث في مناصب الإدارة العلمية في كليات جامعة دمشق ومعاهدها وفروعهما:

والجدير بالذكر أن المرأة في جامعة دمشق أثبتت جدارتها وكفاءتها الإدارية حين توليها كثيراً من المناصب الإدارية العلمية مثل عمادتَي كليتَي الطب البشري والعلوم وعمادة المعهد العالي للغات وغيرها، والمناصب الإدارية في مديريات مثل: الشؤون القانونية، والعلاقات الدولية والشؤون الهندسية، وغيرها.

نلاحظ بناء على ما سبق أنه على الرغم من التقدم الكبير الذي حققته المرأة على صعيد مشاركتها في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية في سورية، إلا أن مشاركتها في المؤسسات الأكاديمية ما زال ضئيلاً وغير مُرْضٍ. وكذلك الحال بالنسبة إلى مشاركتها في المناصب الأكاديمية الرفيعة، على الرغم من أنها أثبتت جدارة كبيرة حين استلامها كثيراً من المناصب الأكاديمية والإدارية.

قد يجادل بعضهم في أنَّ عزوف الإناث عن العمل في المجال الأكاديمي ليس ظاهرة تقتصر على سورية أو دول جنوب آسيا، بل تتعداها إلى كثير من دول العالم. فطول سنوات التحصيل العلمي الذي يتطلبه الدخول إلى الميدان الأكاديمي، والجهود الكبيرة والمضنية التي يتطلبها هذا الخيار، وتعارضه مع المسؤوليات الاجتماعية والأسرية التي تقع على عاتقها في مجتمعاتنا ربما تكون من أسباب هذا العزوف، لكن لا بدَّ من دراسة عميقة لأسباب هذا العزوف بغية معالجتها. فالمرأة طاقة خلّاقة، ولا بد من إيجاد حلول مناسبة لهذه المشكلة بالعمل على المحاور الثلاثة التي أشارت إليها مديرة مركز التعليم العالي وبحوث الإنصاف في جامعة سسكس Centre for Higher Education and Equity Research، وهي العمل على صعيد المرأة نفسها بتشجيعها على أن تكون أكثر تنافسية وحزماً، والعمل على صعيد

المؤسسات، بتطبيق سياسات المساواة بين الجنسين وإصلاح الممارسات العملية التمييزية بين الجنسين، والعمل على صعيد المعرفة، بإبراز «التحيز» أينما وجد، وتغيير المناهج الدراسية لمعالجة هذا الأمر. وما لم نوجد حلولاً مناسبة لهذا المشكلة فإنَّ المجتمع سيفقد فرصة الاستفادة من نصف طاقاته الكامنة، وهذا ما ليس باستطاعة دولة ناشئة مثل سورية أن تتحمَّله.

المراجع

1- Tessa DeLaquil, Long way to go for parity for women in HE leadership, University World News, Global Edition, 24 July 2021, https://www.universityworldnews.com/post.php?story=20210719134249610

2- Joyce Lau, Can women break through Asian universities' 'net ceiling'? Times Higher Education, July9 2020, https://www.timeshighereducation.com/features/can-women-break-through-asian-universities-net-ceiling?fbclid=IwAR2_XanjOhsaVOBOZBLtGizRaxL1bS3GYYumBxwtUvEtxPfPP_4u3XJOpF4.

٣- وائل معلا، المرأة والقيادة والأزمة... السوريات تولين مناصب عن جدارة، جريدة الوطن، ٢٧ أيار ٢٠١٤.

٤- وائل معلا، قضايا معاصرة في التعليم العالي، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ٢٠١٤.

5- Yojana Sharma, Women's rising education not matched by HE leadership, University World News, Global Edition, 2 May 2014, https://www.universityworldnews.com/post.php?story=20140502072131635

رؤية الشرق في رواية الغرب:

«البوصلة» حوار مخادع، وصراع واضح

د. وائل بركات

«من دون الترجمة، كنا سنعيش في أقاليم تطل على الصمت».

(جورج ستاينر، فيلسوف ومفكر وناقد أدبي أمريكي).

لولا الترجمة لكنا نعيش شعوباً متصارعة لا يفهم بعضنا بعضاً.

لا يخفى على مهتم بالثقافة والفكر دور الترجمة في التقارب بين الشعوب والجماعات البشرية، وفي التلاقح الفكري والتلاقي الثقافي فيما بينها. فهي وسيلة للتعرف إلى الآخر، والنظر إليه بوصفه كياناً ثقافياً مختلفاً له حيثياته التي أسهمت في تكوينه الفكري والثقافي والحياتي، وبوصفه أيضاً، وهنا الأهم، نظيراً وشريكاً يسهم بقسط ما في معمار الحضارة الإنسانية، وفي تكوين الثقافة العالمية، وليس خصماً أو عدواً يجب إلغاؤه أو تهميشه. كما أنها ضرورية لتعزيز التفاهم والحوار بين الثقافات الإنسانية للوصول إلى حضارة معرفية إنسانية غيرية راغبة في الحوار وعازفة عن الصراع.

وضمن هذا الدور المهم الذي تقوم به الترجمة في التعريف بالآخر، وباللقاء به، نجد رواية «البوصلة» (٢٠١٥م) للروائي الفرنسي ماتياس إينار (المولود عام ١٩٧٢م) نموذجاً يحاول أن يقدم ويشرح–من وجهة نظر غربية– علاقة الغرب بالشرق في أوجهها المختلفة، الحوارية والصدامية على السواء، وفي طبيعتها المشحونة بالأمل والألم، والتواصل والقطيعة،

والتفاهم والصراع. فالرواية مجال رحب للكشف عن كل هذا، وعن حيثيات علائقية تواصلت عبر قرون. وساعد في ذلك غزارة المعلومات والمعارف عن الشرق التي يمتلكها الروائي إينار. فهو يعرف العربية والفارسية وترجم عنهما إلى الفرنسية. درس الفن العربي الإسلامي، وانطلق إلى الشرق ليقيم في مدنه ويعمِّق معرفته بحضارته. تنقل بين دمشق وحلب وتدمر وإسطنبول وطهران وغيرها ليعايش الحياة فيها ويتعرَّفها عن قرب. يُظهِر إينار إيمانه بفكرة أن ترجمة الأدب إلى اللغات الأخرى تساعد في التعرف إلى الآخر، وفي التقارب بين الشعوب، فالأدب مترجِم المشاعر والأفكار، وناقل معالم الجمال، وحامل ثقافة الآخرين التي يعني غياب معرفتها، بصورة أو بأخرى، نمو شعور كراهية ضد أصحابها، فالإنسان -كما نقول- عدو لما يجهل.

ملخص الرواية

يهاجر النوم تاركاً فرانتس ريتر، الأكاديمي الموسيقي النمساوي الذي يعيش في فيينا، وحيداً مع الألم والرعب والتشتت، حين يكتشف أنه مصاب بمرض خطير، وليواجه حالة الإحباط هذه لا يجد وسيلة للترويح عن نفسه سوى الاستعانة بالماضي الجميل الذي أمضاه في الشرق العزيز على نفسه. يسترجع شريط حياته بلمسات بروستية. يستعرض معارفه التي اكتسبها من علاقته الوثيقة بالشرق وولعه به -مثلما هو إينار مؤلف العمل- فأيامه الرائعة التي قضاها في الشرق، باحثاً ومنقباً عن أصداء الموسيقا الشرقية في سيمفونيات القرن التاسع عشر ومقطوعاته وألحانه، لاتزال تنعش فيه جمالية الحياة. يستحضر رحلاته إليه لعله ينسى آلامه في ليلة كئيبة قاتمة. يروي فرانتس حكايات ولقاءات جمعته بأشخاص من مدمني الشرق. أشخاص قضوا عمرهم مغرمين بجمالياته وباحثين في أسراره التي بقي معظمها سراً غير قابل للكشف. ويقوم فرانتس، كما كانت شهرزاد، بوظيفة الراوي المحكوم عليه برواية القصص إلى ما لا نهاية...

ذكرياته هذه يجمعها خط سردي رئيسي، تهيمن عليه علاقة فرانتس بمستشرقة فرنسية شابة اسمها سارة، لا تنفك تغزو عقله وقلبه وماضيه، على الرغم من مرور السنين وغياب بعضهما عن بعض فترات طويلة، وكأن علاقتهما مشابهة لعلاقة الغرب بهذا الشرق: افتتان لا يبلغ اللقاء، وفراق لا ينتهي بقطيعة. تتحول التداعيات الحرة التي يستحضرها فرانتس في ليلته هذه إلى مونولوج داخلي موجه إلى سارة يتذكر فيها الأوقات السعيدة التي قضياها معاً

في الشـــرق وفي أوروبا، والمشاعر العميقة التي يكنُّها لها. ويرويان حكايات شخصية حدثت معهما، وأخرى عن مستشـــرقين ومتخصصين ارتبطت أسماؤهم بالشرق وبتأثيراته في ثقافة الغرب. ويذكِّر هذا الخط السردي الرئيسي بألف ليلة وليلة الذي تتوازعه شهرزاد مع شهريار، وبالحكايات الجانبية ضـــمن الحكاية الأساسية. وكما كانت شهرزاد منجم حكايات لا ينضب، كان فرانتس وســـارة يرويان قصصـــاً حدثت معهما لا تتوقف عند حد، وقد اســـتثمر المؤلف هذه القصص ليخدم فكرة اللقاء بين الشرق والغرب على مائدة الحضارة الإنسانية الواسعة والشـــاملة التي تقوم علـــى الحوار والتفاهم وقبول الآخر، على الرغم مما فيها من مشـــاهد الصراع والتضارب والرفض.

ســـارة من جانبها، وهي المقابلة للراوي الذي يبحث عنهـــا ويتابعها في كل مكان دون أن يستطيع الوصول إلى قلبها، تعرف لغات كثيرة من الشرق، بل لهجات كثيرة أيضاً. تحيط بعلومه وآثاره وشـــعره وشعرائه، وتبحث عن آثار الشرق في كتابات الغربيين الكبار. وهي مقتنعة بأن الثقافة الغربية مدينَة له بكثير من الفضل، لذلك نراها تفتش عن فتح الممرات ومد الجسور رغبة في رســـم صـــورة علاقة تناغم وتكامل بين الطرفين، لكن السياسة الاستعمارية حوَّلتها إلى حالة صـــراع جرّاء الأطماع والاختلافات. فبدلاً من إرساء سياستي التفاهم والتعاون بين الشـــعوب، لجأ القوي بينها –تاريخياً وحاضـــراً– إلى فرض إرادته وســـيطرته على الأضعف، متنكراً بذلك لفكرة أن مجمل تطور الحضارة الإنسانية قائم على إسهامات تراكمية لا تقصي من يشارك في بنائها أيّاً كان عرقه أو دينه أو زمانه.

تتوزع أحداث الرواية على ساعات هذه الليلة الرهيبة. وكل فصل فيها يتوقف عند ساعة ودقيقة محددة، مثل الســـاعة الحادية عشرة والدقيقة العاشـــرة ليلاً، والساعة الثانية عشرة والدقيقة الخامسة والخمسين ليلاً، وهكذا إلى أن تبلغ سهرة فرانتس الساعة السادسة فجراً، قبل أن تختم الرواية بنشيد أملٍ.

أما العنوان «البوصلة» فله دلالة مهمة، إذ يتوقف مؤشرها عن التوجه إلى السمت الطبيعي وهو الشـــمال، ليتخذ من الشرق وجهة ثابتة لا تتغير. هل هو عطل في البوصلة أو أنه اختيار مقصـــود يهتدي من خلاله البطل إلى مكتبة أو متحف أو موقع أثري أو قطعة موســـيقية أو فنية... إلخ، تجتمع كلها في الشرق؟ «فما إن تحاول تحديد وجهتك حتى تعي أن هذه البوصلة تشـــير إلى الشرق وليس إلى الشـــمال»، (ص٣٤٩). إنها كذلك، فكيفما وجَّه فرانتس البوصلة

يراها تذهب به نحو النور الشرقي، وها هو في هذه الأمسية التي تلخص حياته، لا يجد سوى الشرق موئلاً له يقيه انكشاف الروح وهزيمتها.

أهمية الرواية

تظهر الرواية شوقاً غربياً نحو الشرق الذي أمدَّ حضارة الغرب بعوالم من الخيال والإبداع، وبصور من ليالي السحر في ألف ليلة وليلة، وبإضافات في الموسيقا يتوقف عندها معظم موسيقيي العصر الحديث. وترافق ذلك مع عشق أوروبي أظهره الكتاب والفنانون في مؤلفاتهم لا يبدأ مع فيكتور هيجو وشاتوبريان ورامبو ونيرفال وغيرهم كثير، لكنه أيضاً لا ينتهي بما جادت به روح الشرق على وجدان بيتهوفن و ميندلسون و شتراوس و كورساكوف وآخرين من الموسيقيين الأوروبيين الذين لا يزالون يدهشون بعبقريتهم أسماع العالم حتى اليوم. إنها الروح الشرقية التي لوَّنت عالم الغرب، وانعكست فيه دهشة وألقاً، وبحث عنها المستشرقون طويلاً.

تتمحور الأهمية الأساسية لهذه الرواية في تكريمها الدراسات الغربية المنفتحة على عالم الشرق، وفي كشفها عن حقائق موضوعية في هذه العلاقة الشائكة بين الطرفين، وفي استعراضها معلومات دقيقة ومهمة، وأسماء استشراقية، وأعمالاً أدبية وفنية وموسيقية تأثرت بالشرق. إنها ترحل بنا كبساط طائر إلى مواضع مختلفة في بلدان مشرقية، وتدعونا إلى متابعة فلوبير وشاتوبريان ورامبو ولوتريامون وبلزاك وموزارت وغيرهم من الذين يستحضرون الشرق ويستلهمونه في أعمالهم الأدبية والفنية. ومثلما تعكس الرواية صورة التمازج الحضاري والتبادل الثقافي بين الشرق والغرب، فهي لا تتجاهل التناقض والتنافر وسوء الفهم المتبادل بينهما.

في الواقع، يقف القارئ مذهولاً أمام كمّ المعلومات الثقافية والفكرية والتاريخية ونوعيتها التي تتحفنا بها الرواية، حتى إنها تصبح معها مرهقةً للذاكرة. ولشدة ما تجولت في أماكن وذكريات بدت وكأنها قطعة (أرابيسك) مزخرفة بشتى الحكايات التاريخية والأثرية والفنية والموسيقية، واستطاعت أن تتحول إلى رحلة ثقافية بمعنى الكلمة. فـ فرانتس يحاول أن يرصد من خلال الموسيقا ما زوَّد به الشرقُ الموسيقا الغربية، لكنه لا يتوقف هنا، بل يمضي في رواية الشواهد على اتساع هذا التأثير وعمقه وفرادته، ناهلاً من سعة اطلاعه ومعرفته المحيطة بثقافة الشرق ومعارفه.

رأى كثيرون أن هذه الرواية تعكس رغبة حوار مستمر بين الشرق والغرب بدأ منذ زمن قديم وازدهر في القرنين الماضيين، لكنه الآن بحاجة إلى إعادة توجيه ليخفف من حدة الصراع، ويحوِّله إلى صيغة حوار. ويصفها ريجيس دوبريه، الكاتب والفيلسوف الفرنسي الشهير وعضو أكاديمية الـ «غونكور» التي تمنح جائزة الرواية، بقوله: «**إنها بمنزلة جسر بين الشرق والغرب**». ومعلوم أن رواية «البوصلة» فازت بجائزة غونكور الأدبية الفرنسية المرموقة لدورة عام (٢٠١٥م) بعد أيام من أحداث جريدة شارلي إيبدو الدامية تعبيراً عن التضامن مع الحوار ورفض الإرهاب.

وغالباً ما يُنظر إلى هذه الرواية بوصفها مساحة مهمة لعرض المعلومات عن تاريخ من العلاقات المعرفية والفكرية والثقافية بدأها بصورة واضحة وعملية نابليون حينما أحضر مع جنوده ومدافعه فرقاً تبحث في تاريخ مصر الفرعونية والعربية. هي رواية تتيح للقارئ فرص التعلم والاكتشاف الذي قد ينجم عنه تغيير في الموقف تجاه الآخر. وفي هذا يشتغل الأدب طامحاً إلى إحداث التقارب بين الثقافات، والتواصل بينها لتتكامل وليس لتتصارع. وهذا ما حدث في أوروبا حين هبَّت عليها ثقافة الشرق، فأفاد عظماؤها منها، ولوَّنوا إبداعَهم بنفحاتها. الآخر، سواء أكان محلياً أم أجنبياً، ضروري للإبداع، فالتهجين يولّد الجديد والمختلف عن السائد.

الاستشراق

ربما يعود الفضل إلى نابليون في بلورة فكرة الاستشراق حينما ألحق بجيوشه الغازية المتجهة إلى مصر بعثات علمية لتنقِّب وتدرس وتستخلص. وإذا كان نابليون وعساكره فرنسيين، فإن الأوروبيين جميعاً دخلوا من هذه البوابة، لتبدأ مرحلة الاستشراق المعاصر بصفتها واحدة من الإستراتيجيات الأساسية في التوجه نحو هذا الشرق البائس بقواه، النابض بالحس الروحاني، والعائم على أشكال السحر والجمال والشعوذة، وفق ما رآه المستشرقون الأوائل.

وانعكست أفكار الاستشراق ترجمة للأعمال الأدبية الشرقية المهمة التي غزت أوروبا. ويعود إلى غوته فضل السبق في إبرازها واستثمارها حين وضع اللمسات الأخيرة على «الديوان الغربي الشرقي» الذي سيطرت عليه روح ألف ليلة وليلة وأشعار حافظ الشيرازي بترجمة المستشرق النمساوي بورغشتال. ويكون بذلك متقدماً على فيكتور هيجو في ديوانه «الشرقيات»، وعلى شاتوبريان في أدب الرحلات في كتابه «الطريق من باريس إلى القدس».

صور حوار

تنشد الرواية عموماً إظهار أن الترجمة والحوار بين الثقافات يصون العالم من المخاطر المؤلمة التي تتهدده، والتي قد تودي به إلى النهاية المفجعة والهلاك. ويبذل المؤلف إينار جهوداً واضحة، مستعيناً بالوقائع والحقائق وبشيء من الخيال، لتوضيح فكرته. ويؤكدها بحشد هائل من الأسماء والأعمال والمؤلفات التي تثبت تأثير الشرق في الغرب. ويمكننا أن نراها مرسومة في أشكال متنوعة، منها:

روابط حضارية

يشار بداية إلى أن عنوان أطروحة سارة للدكتوراه هو «النظرة إلى الآخر بين الشرق والغرب» التي كتبتها بعد تعلمها العربية، وأسفارها الكثيرة إلى بلدان الشرق بغية إثبات الروابط الثقافية الفعلية بين الطرفين من خلال الأدب والفكر والثقافة والموسيقا. وترى الرواية أن هذه العلاقة ازدهرت في القرن التاسع عشر، وتشابكت في القرن العشرين، وعبَّرت بطرائق مختلفة عن حوار حضاري أفاد فيه الغرب من حضارة الشرق الموغلة في القدم. فالشعوب والمجتمعات المختلفة تسهم بمقدار ما في صناعة الحضارة الإنسانية. ولا يعود قيامها إلى شعب واحد أو عرق مميز أو ثقافة أحادية، إنها نتاج حوارية أزمان وشعوب ومثاقفة بينها، بصرف النظر عن درجات الإسهام والإنتاج المعرفي والثقافي فيها.

ملامح ثقافية

تعكس الندوات التي يشارك فيها كل من فرانتس وسارة والمحاضرات التي استمعا إليها أو شاركا فيها فكرة تشجيع حوار ثقافي مع الشرق يؤكد الروابط الوثيقة بين الطرفين. ومنها على سبيل المثال تلك المعنونة بـ «الشرق وأدبه ومعارفه» التي استضافها قصر (هاينفلد) لصاحبه المستشرق النمساوي الأهم جوزيف فون هامر-بورغشتال. على مدخل قصره، هناك نقشٌ بالعربية يبارك قدوم الزوار ويحمي سكانه من الشر والحسد. وهذا تعبير عن التواصل الروحي مع معتقدات الشرق وتخيلاته حول التأثيرات الخفية، وكيفية إبعاد شرورها عن الإنسان بتعويذات توضع في مكان بارز. وكان بورغشتال يفخر بهذا التداخل الحضاري مع الشرق، ومع غيره من ثقافات أخرى دينية وعرقية مختلفة، ففي هذا الأمر تعبير حضاري رفيع المستوى.

أصداء الشرق

حبـاً بالشـرق، بحث كتـابٌ وفنانون عن معرفتـه. فمنهم من زاره، وآخر سـمع عنه من زواره، وثالث عرفه في كتابات المبدعين الأوروبيين. لذلك يتبدَّى الشـرق في آثارهم بأوجه ثلاثة، الأول يعكس صـورتَه أولئك المستشـرقون الذي ارتحلوا إلى الشرق بحثاً عن اكتشافه ومعرفة خباياه لرسم صورته من أرض الواقع؛ أما الثاني فقد ظهر في كتابات أعاظم الكتاب والمؤلفين الأوروبيين الذين أبرزوا الشرق في أعمالهم ومؤلفاتهم، وهنا يظهر الشرق مرسوماً في أعمالهم دون أن يكونوا قد وصـلوا إليه، أو حتى عرفوا لغة من لغاته، مثل غوته وفيكتور هيجو وبلزاك وغيرهم، الذين قرؤوه في ترجمات المستشرقين ؛ أما الثالث فهو الذي استلهم الشـرق من أعمال الأدباء والكتاب الغربيين وأنتج منها نصوصـاً وموسيقا فـ«**ثمة حتى شرق مـن درجـة ثالثة، شرق برليوز وفاغنر الذي يتغذى من أعمال هي نفسها لا تستند إلى تجربة مباشرة. الشرق من الدرجة الثالثة**»، (ص٩١).

تأثير الموسيقا

في مجال الموسـيقا، لا يمكن تجاهل اسم الفرنسي فيليسـيان دافيد، صاحب سيمفونية «الصحراء» التي استلهمها من ذكريات رحلاته إلى الشرق، وهو أول مستشرق موسيقي أوروبي مهم يُعنى بموسيقا الشرق، وكذلك «أول من نقل عبر الموسيقا هذه البساطة المروعة للصحراء»، (صـ٢٥٤). كان واحداً من أولئـك الذين «**كرسوا أنفسهـم بالكامل للروابط التـي تجمع بين الشرق والغرب، ولم يكترثوا بتاتاً لمعارك وزارات الحرب والمستعمرات**»، (ص١٦٠).

تغيَّر وجه الموسيقا الغربية بعد دخول التأثيرات الشرقية عليها، وحدثت ثورة حقيقية فيها بدَّلت معالمها في القرنين التاسع عشر والعشرين: «**أبَنْتُ أن الثورة التي حدثت في الموسيقا خـلال القرنيـن التاسع عشر والعشرين تدين بكل شيء إلى الشرق**»، (ص١٦١) الذي لم يكتفِ بالحضـور القوي والفاعل، وإنما وسم تلك الموسيقا بخصائصه، وأدخل إيقاع «الآخر» إليها. ولم يقتصر ذلك على بعض الموسيقيين بل استقطب الشرقُ تياراً واسعاً ضمّ «من بين آخرين، موتزارت وبيتهوفن و شـوبرت وفرانتس ليست وبرليوز وبيزيه وريمسكي كورساكوف وديبوسي وبارتوك وهندميث وشـونبرغ و شيمانوفسـكي، مئاتٍ من المؤلفين من كل أنحاء أوروبا. لقد هبـت رياح (الغيرية) على كل أوروبا، فأخذ هؤلاء العظماء يسـتخدمون ما يأتيهم من الآخر، لتغيير الذات، لتهجينها، فالعبقرية تصـبو إلى الهجنة، إلى استخدام أساليب الآخر لزعزعة

استبداد التناغم وأناشيد الكنائس»، (ص١٦١). وكان بيتهوفن يوقن تماماً «أنه علينا أن نقِّرب من خلال الموسيقا، بين الطرفين، بين الشرق والغرب، كي نبعد نهاية العالم التي تدنو أكثر فأكثر»، (ص١٣٠).

في الأدب والفن

كان الشرق ملهماً لثورة في الأدب والفن لدى الأوروبيين – كما كان في الموسيقا وفي غيرها- فمنذ أن نقل غوته في ديوانه الغربي الشرقي وفي أعماله الأخرى صوراً من الشرق بدأت وجهةٌ جديدة تفرض نفسها على الأعمال الأدبية والفنية الغربية. نذكر هنا مثلاً لقاء بلزاك مع الشرق من خلال المستشرق النمساوي بورغشتال الذي زوّده بترجمة بالعربية لنص زيّن به روايته «الجلد المسحور»، فكان بلزاك بذلك أول روائي فرنسي يدرج في إحدى رواياته نصاً بالعربية. وما كان منه إلا أن أهدى لـ بورغشتال روايته «حجرة التحف» اعترافاً منه بفضله عليه، وشكره له على ما زوّده به من معلومات عن الشرق.

في فن العمارة

في فن العمارة، رحلت الصحراء والأوابد الأثرية في رحلة إلى المدن الأوروبية العريقة لتدخل في تصاميم بنائها وتضفي لمساتها الجمالية عليها. أليس الشرق مرادفاً للجمال في منظورهم آنذاك؟ لقد ذُهل بريطانيو القرن الثامن عشر حينما تعرفوا إلى مشهد لقاء تدمر بالصحراء، فرسموه ونقلوه إلى بلادهم، ليُوزَّع صوراً في أنحاء أوروبا، ولتتحول هذه الرسومات إلى نماذج لـ «**الكثير من الواجهات والأعمدة النيوكلاسيكية المنتشرة وقتذاك في العمارة الأوروبية: عواصمنا تدين بالكثير إلى تيجان الأعمدة التدمرية، وثمة شيء من صحراء سورية يعيش متوارياً في لندن، في باريس أو في فيينا**»، (ص١٦٩-١٧٠).

ألف ليلة وليلة

تأثير ألف ليلة وليلة في الأدب الغربي منذ ترجمتها على يد المستشرق الفرنسي غالان (النسخة الفرنسية عام (١٧٠٤م)، والبريطانية عام (١٧٠٦م) قائم ولايزال. لكن إعادة اكتشافها ثانية حصلت بعد ترجمة ماردروس (١٨٩٩م)]من أصل أرميني/قوقازي، ولد في القاهرة (١٨٦٨-١٩٤٩م)، ومات في باريس[التي كانت دقيقة وأمينة، على عكس الترجمات السابقة التي حذفت كثيراً من الأمور الجنسية التي تحفل بها الرواية. أثارت هذه الترجمة شهوةَ

المغامرة والجنس واللذة والحكايات الخيالية في أذهان الغربيين بنقلها ما ورد في الحكايات من مغامرات غرامية وخيالية وعنيفة، فحاول الكتاب محاكاتها والبناء على نموذجها، «**كما في حكاية الليلة الثانية بعد الألف، لجوزيف روث أو شهرزاد لهوفمانستال، أعيد استخدام عناصر من ألف ليلة وليلة لخلق جو من التوتر الشهواني في بيئة أوروبية؛ ففي رواية جوزيف روث، إن رغبة الشاه في مضاجعة الكونتيسة هي نقطة انطلاق حبكة ذات طابع نمساوي بالكامل**»، (ص٢٤٩).

عرفت ألف ليلة وليلة نقلة مميزة باختلاطها وتمازجها الثقافي من خلال التضمينات والإضافات التي قام بها الكتاب الغربيون. نتج عنها ظهور شهرزاد محمَّلة بمؤثرات جديدة. فقد صنعت قصصُ فيلهلم هوف الخرافية أشكالاً من بساط الريح مغايرة لما هو معروف في ألف ليلة وليلة، وكذلك الأمر في باليه «شهرزاد» التي يدمغها الطابع الروسي أكثر من صلتها بالمؤلفين الموسيقيين الشرقيين. «**ها نحن مرة أخرى أمام بنيان مشترك، فعل معقد للزمن حيث يتداخل خيال بخيال آخر، إبداع بإبداع آخر، أوروبا بدار الإسلام**»، (ص٢٥٥). هكذا في التداخل والتمازج الثقافي ينتج الأفضل، فالعمل الفني كلما زادت خبراته المكتسبة كان أجود وأكثر إبداعاً وتألقاً.

ويلاحظ إينار في الرواية أن الأتراك والفرس لا يترجمون ألف ليلة وليلة عن العربية، بل غالباً ما يفعلون عن اللغات الأوروبية، وكأنه يشير إلى الغنى الذي يكتسبه هذا العمل بعد رحيله إلى ثقافات أخرى واكتسابه فيها خصائص بيئة جديدة تضيف إلى العمل جديداً لا تعرفه في بيئتها الأصلية: «**الأتراك والفرس يعرفون كتاب ألف ليلة وليلة بترجمتَيْ أنطوان غالان وريتشارد برتون، ولا يترجمونه من العربية إلا فيما ندر؛ هم أيضاً يعمِلون خيالهم على ما قد سبق وترجمه غيرهم: إن شهرزاد التي عادت إلى إيران في القرن العشرين قد سافرت كثيراً، فصارت محملة بفرنسا لويس الرابع عشر، بإنكلترا الفكتورية، بروسيا اليسارية؛ حتى وجهها هو خليط من المنمنمات الصفوية وأزياء بول بواريه وأنيقات الرسام جورج لوباب ونساء إيران اليوم**»، (ص٢٥٥). لذلك لا يمكننا إغفال المؤثرات الجديدة التي حملتها الليالي في أثناء رحلاتها المتنوعة. فالثقافة الإنسانية نتاج مثاقفة بين الشعوب تاريخياً، وليست حكراً على شعب دون غيره. يؤكد إينار هذه المقولة على لسان سارة بقوله: «**وسوف تشرح (سارة) كيف أن هذه الأغراض هي نتاج جهود مشتركة ومتراكمة، وكيف أن كثيراً مما نعدّه «شرقياً»، صرفاً، إنما هو في الواقع استعادة لعنصر «غربي» يمثل هو نفسه، تعديلاً لعنصر**

شرقي آخر وسابق، وهلم جرّاً؛ وسوف تصل إلى خلاصة أن الشرق والغرب لا يكونان أبداً كلاً على حدة، أنهما متمازجان على الدوام، كل منهما حاضر في الآخر»، (ص٢٥٥).

باختصار، يدلنا إينار فيما سبق من أفكار على أن الشرق والغرب،على الرغم من تعارضهما الأولي، يستطيعان التلاقي والتثاقف والتبادل في إطار حوار حضاري يغني الإنسانية، ويجنب شعوبها الصدام والصراع. ووحده حب الانفتاح على الآخر يحقق هذا اللقاء، كما تراه هذه الرواية التي تحتفي في أوجه معينة بأطروحة أن الشرقَ والغربَ متداخلان ثقافياً.

أشكال صراع

بعد أن بانت أمامنا الصورة الأولية للانحياز إلى الحوار بين الشرق والغرب، الذي أسهمت الترجمة في إرسائه، يمكننا استدراك أوجهٍ نقيضةٍ، ساعدت الترجمة نفسها في ترسيخها، لا تتوافق مع هذه الصورة المثالية للحوار، بل تعبر عن الفكرة المعاكسة تماماً. والقصد أن الترجمة نفسها أسهمت في تحريك نوعين متناقضين من الاستجابات: الحوار حين الانفتاح على الآخر، والصراع حين الانطلاق من خلفيات استعمارية، ومن نظرات استعلائية تجعل القارئ يشكك في مصداقية دعوة الحوار التي رصدنا تمظهراتها فيما سبق من الدراسة. ويبدو أن نزعة السيطرة والصدام تهيمن على الخلفية الفكرية، ولو كانت النوايا المعلنة غير ذلك، انطلاقاً من تأكيد المركزية الغربية وهامشية الآخرين، لذلك نجد الرواية تجانب الموضوعية والواقعية حين يتطلَّب الأمر إبداء رأي بما يجري على أرض الشرق. فالنظرة الاستعمارية حيَّةٌ إلى الآن.

ما بعد الاستعمار: الوصاية الدائمة

يبدو أن النزعة الاستعمارية لا تستطيع مغادرة خلفيات الذهنية الأوروبية لأنها راسخة ومتجذِّرة فيها، ولو حاولت إظهارَ عكس ذلك، ولأنها حاضرة في الوعي السياسي الأوروبي، نراها تتجسد إحساساً بالتفوق على الآخر، يستوجب الوصاية عليه والنظر إليه باستعلاء. وهذه الذهنية المتعالية هي التي تحكم السياسات الغربية تجاه الشرق، ولاسيما العرب، وتترجَم بإصدار الأحكام التصنيفية التعسفية على الآخرين وفق ما تقتضيه مصالحها الأنانية. وفي هذا الباب تعرض الرواية أفكاراً مغلوطة ومشوَّهة عن الوطن السوري، وعن الحرب التي أشعلها الغرب فيه. فتقدم آراء وتقييمات لا تنفصل عن السياسات العدائية التي تتبناها حكومات الغرب ووسائل إعلامه تجاه بلد يريد الاحتفاظ بهويته والدفاع عن

حضارته. فسورية الآمنة المستقرة لها -كغيرها من بلدان العالم الثالث- مشكلاتها التي تحاول تجاوزها، وتبحث في الوقت نفسه عن نهوض اقتصادي واجتماعي وفكري تحرري، وبدلاً من أن تُساعَد بدافع التعاون الإنساني والحضاري، تجد نفسها مسرحاً للإرهاب والقتل والتدمير الممنهج ليس للبنى التحتية فحسب، التي دفع الإنسان السوري ثمنها طوال عقود من الزمن، وإنما أيضاً للإنسان نفسه وللتركيبة الاجتماعية التحررية والمتماسكة التي جمعت أطياف الشعب السوري منذ القدم.

تعترف الرواية بأن الإرهاب الذي تسِمُنا به هو صناعة غربية بامتياز، جنَّدته لتخريب مجتمعات تحاول بناء ذاتها، لكن الرواية لا تتجرأ على تقديم الحقائق الموجودة على الأرض، وتلتزم نبرة الخطاب الإعلامي الغربي المشوِّه للحقائق. ولولا هذا التشويه المتعمَّد لكانت الرواية، ووسائل إعلام الغرب قبلها، قد أشارت إلى دور السوريين في مواجهة هذه القوى الإرهابية والظلامية العالمية التي صنَّعها الغرب ودربها ومولها وأطلقها. وهذا ما نعرفه ومتأكدون منه، وهذا ما تنص عليه الرواية صراحة أيضاً حين تقول إنه: «**إسلام متطرف، عنيف وحديث العهد، أبصر النور في أوروبا وفي الولايات المتحدة، قنابل غربية (...) مساكين السوريون. مصيرهم لا يثير اهتمام وسائل إعلامنا إلا قليلاً جداً في الواقع**»، (ص٣٠٨).

بعد هذا التزييف المتعمد لكثير من حقائق الحرب على سورية الذي قدمته الرواية، نستطيع متابعة الكشف عن أشكال من مظاهر التفكير الاستعماري والاستغلالي للسياسات الغربية تجاه الشرق. فمن مظاهر العقلية الاستعمارية، وأشكال الاستغلال الناجمة عنها التي ترد في الرواية نذكر الأفكار الآتية:

سرقة التاريخ

لاشك في أن بين المستشرقين من امتهن الاستشراق بدافع الافتتان الرومانسي بالكشوفات الأثرية والتاريخ القديم، غير أن كثيراً منهم ارتبط بصورة أو بأخرى بسياسات حكومة بلده أو بأجهزتها المتخصصة بالاستخبارات، مما دفع إلى ظهور صورة المستشرقين بوصفهم جواسيس لبلدانهم يجوبون بلاد الشرق بحثاً عن تاريخها لسرقته، ولاحقاً عن ثرواتها وخيراتها لنهبها. ونجد ذلك واضحاً تماماً في السطو على آثار الشرق الذي لم يعرف كيف يحافظ على تاريخه العريق ذي الطابع الحضاري الإنساني العالمي. ويحق لنا أن نتساءل:

كيف تغصُّ المتاحف الأوروبية بالآثار الشرقية وبالمخطوطات العربية، وتحرم منها متاحفنا ومكتباتنا؟ في الرواية يطرح المستشرق الألماني بيلغر هذه القضية حين يشرح: «**كيف لنا اليوم أن نُطَمئن السوريين حول نشاطاتنا - راح بيلغر يصرخ - إن كان أشهر أسلافنا قد أدّوا أدواراً سياسية، بشكل سري أو علني، في الشرق الأوسط؟ كانت هذه الحقيقة تصيبه بالقنوط، حقيقيةُ أن جميع علماء الآثار المرموقين قد لطخوا أيديهم، في وقت ما، في شؤون سياسية من المستوى الرفيع**»، (ص١٩٨-١٩٩).

والأسوأ في الموضوع، أن خبراء الآثار الأوروبيين يقومون بعملهم هذا مستعينين بعمال سوريين يعملون تحت إشرافهم. فهل يعلم هؤلاء العمال المهرة أنهم يشْقَون تحت حرارة الشمس الحارقة أو في البرد القارس ليستخرجوا من باطن الأرض ثروات بلادهم ليسرقها الأجنبي؟ تتساءل سارة هذا السؤال: «- **لدي فضول لمعرفة ما تمثله هذه الحفريات لهؤلاء العمال. هل يشعرون بأننا نسلبهم تاريخهم، بأن الرجل الأوروبي يسرق منهم، مرة أخرى، شيئاً ما؟**»، (ص٧١). ولا تتردد الرواية في تأكيد الأمر، فأوروبا استولت على التاريخ القديم للسوريين والعراقيين والمصريين وغيرهم، بسبب احتكارها لوقت طويل علم الآثار بصورة خاصة، والعلوم الأخرى بصورة عامة. وتمكَّنت، إبان استعمارها لهم، من نهب ماضيهم الذي يراه قسم منهم غريباً عنه وخاصاً بالأجانب: «**يستطيع هؤلاء المدمرون الإسلاميون المعتوهون، استخدام الحفارات بسهولة أكبر في المدن القديمة الأثرية، طالما أنهم يجمعون، إلى جانب جهلهم وغبائهم المطلق، الإحساس المنتشر إلى حد ما، بأن هذا التراث انبعاث غامض وذو أثر رجعي، عن القوى الأجنبية**»، (ص٧٢). وكأنه إرث لا علاقة لنا به، لأنه خارج الحيز الزمني الذي لا يعترفون بسواه. لذلك دمرت هذه العقلية الآثار التاريخية والأوابد المهمة والمدن الكاملة.

شخصيات نسائية إشكالية

قد تكون الشخصيات النسائية التي تعرضها الرواية مثيرة للاهتمام والشكوك، لأنها تكوِّن حالة غريبة حين تقرر -في ذاك الزمن البعيد- ترك بلادها للاستقرار في صحراء بلاد الشام المجهولة بالنسبة إليها. فالليدي هستر ستانهوب (١٧٧٦-١٨٣٩م) مثلاً بدت دوافعها للقدوم إلى الصحراء غامضة كما الصحراء نفسها، لذلك يشك بالسبب الحقيقي الذي دفعها إلى القدوم إلى الشرق والعيش في صحرائه. فهي بريطانية أرستقراطية ثرية قريبة،

لرجل سياسي لامع في عصره. وسنستغل ذكرها هنا للإشارة إلى العلاقة الوثيقة التي ربطتها بالشاعر الفرنسي لامارتين. فخلال لقائه بها تخبره بأن «الشرق هو موطنه الحقيقي، أرض أجداده»، وذلك استناداً إلى شكل قدميه «**انظر، قالت له، إن الجزء الأعلى من القدم مرتفع جداً، ثمة بين الكعب والأصابع، حين تلامس قدمك الأرض، متسع من المكان كي تمر المياه من دون أن تبللك، هذه قدم رجل عربي، قدم شرقية؛ أنت ابن هذه المناخات**»، (ص١٨٢). فأي خبرة وأي معرفة بالشرق تملكها هذه السيدة لتقدم هذه الأحكام؟ الإجابة ليست جاهزة. لكنها إشارة تثير الانتباه.

أما مارغا داندوران (١٨٩٣-١٩٤٨م) المولودة في بايون في فرنسا، فقد وصلت القاهرة وانتقلت إلى دمشق، ثم استقرت في تدمر مع زوجها، وأدارت فندقها هناك، وأصبحت ملكة غير متوَّجة لتدمر. قصتها طويلة، وفصولها مثيرة، تنتشر فيها حوادث قتل واغتيال، وتخرج من مطبات صعبة وغريبة، لينتهي بها المطاف مغتالة على مركبها الشراعي، في حين كانت منخرطة في عملية تهريب للذهب في طنجة. قررت أن تصبح أول امرأة أوروبية تذهب إلى مكة للحج. ولتنفيذ ذلك كان عليها أن تعلن إسلامها وتتزوج رجلاً مسلماً، وهذا ما حصل، إذ صار اسمها زينب (في إلماحة إلى زنوبيا)، كما اقترنت بسليمان، وهو بدوي عسكري حجازي الأصل، وسافرت برفقته. وبعد صعوبات جمة تصل إلى جدة لتُعزل فيها، ولم تتمكن من الوصول إلى مكة. مات سليمان مسموماً، واتهمت بقتله. انتشر خبر إعدامها شنقاً بتهمة الزنا والقتل، لكنها ظهرت ثانية، وعاشت بعدها عشرين عاماً إلى أن اغتيلت. قد ينظر إلى المغامرات العنفية التي مارستها مارغا بوصفها تجسيداً للعنف الاستعماري الذي ساد في علاقة الغرب مع الشرق. ماتت مارغا، وبقيت مغامراتها، لكن أسرارها وأسباب موت ضحاياها، وما نفَّذته من أوامر واغتيالات بقي كله خافياً إلى الآن.

وإذا كانت مغامرات مارغا مشحونة بطابع العنف والغموض والإجرام، فإن نظيرتها جين ديغبي (١٨٠٧-١٨٨١م) اختصت بمغامرات عاطفية أدت إلى طلاقها وهي في سن العشرين، وإلى نفيها من إنكلترا بسبب فجورها. امرأة فاتنة ورهيبة، استطاعت تحطيم قلوب رجال مهمين في أوروبا بجمالها الخارق. جالت بين مدن أوروبية، متنقلة بين رجال مختلفي الجنسية: «**عشيقة نبيل نمساوي، زوجة أحد بارونات بافاريا، خليلة الملك لودفيغ الأول البافاري، زوجة نبيل يوناني من جزيرة كورفو يدعى - يا له من اسم سحري - سبيريدون تبوتوكي، اختطفها منه (لكن ليس رغماً عنها) قرصان ألباني، لقد انتهى المطاف بالليدي**

جين إيلينبورو، المولودة بالكنية العائلية ديغبي، إلى العثور على الاستقرار العاطفي في الصحراء، بين دمشق وتدمر، في أحضان الشيخ مجول المصرب، قائد قبيلة عنزة الذي يصغرها بعشرين عاماً والذي تزوّجته بعد تجاوزها سن الخمسين»، (ص١١٩). قال عنها بلزاك: «يا لها من امرأة استثنائية» بعد أن التقاها في باريس مع بداية رحلتها نحو الشرق. والتقاها ثانية في فيينا حيث أمضى فيها عدة أيام. هناك تساؤل عما إذا كان بلزاك قد وقع فعلاً في شراك هذه المرأة الساحرة، المغامرة المتمردة ذات العينين الزرقاوين التي رسم مصيرها بنبوءة عراف؟ هذا ممكن، فالمعلوم «**أنه استلهم منها جزئياً شخصية الليدي أرابيل دادلي في روايته «الزنبقة في الوادي»، تلك العاشقة الشهوانية ومحطمة القلوب**»، (ص١٢٠). فهل يستشف من قصتها ومما دار حولها من تهم التجسس ما يثير الريبة؟

إنها شخصيات مريبة تثير التساؤل عن السياسات التي دفعت بها إلى مجاهل الصحراء، وتنبئ بقضايا تجسُّسيَّة.

قضية التجسّس

هل كانت هؤلاء النسوة جاسوسات فعلاً أو إنَّ غرائب الأقدار رمتهن في أحضان رجال من صحراء الشرق، رقَّت قلوبهم ولانت أجسادهم الحجرية أمام فتنة الأنثى الغربية وجمالها وإغرائها؟ ثم هل امتهن المستشرقون والرحالة على العموم الجاسوسية، أو ألزموا بها بطريقة أو بأخرى؟ قد يكون، غير أن الرواية لا تعطينا إجابات واضحة. والتاريخ يخفي عنا حقائقه، ولو أنه يبين قليلاً. وهنا تُطرح أسئلة بسيطة لا تخلو من سذاجة من مثل: على ماذا يتجسسون؟ وإلى ماذا يطمحون؟ وهل انحصرت أعمالهم في رغبتهم في التعرّف إلى الشرق ونبش ماضيه لدراسته ومن ثم إحكام السيطرة عليه، وربما سرقة هذا التاريخ الغابر ليكون في حفظ متاحفهم وصيانة تقنياتهم؟ يحوِّر إينار القضية بلطف حين يرى أنها قضية تجسس علمية آمنة. فشاتوبريان في أدب الرحلات كان «**يتجسس لمصلحة الفن؛ هو طبعاً لم يعد ذلك المستكشف الذي يتجسس لمصلحة العلم أو الجيش: صار يتجسس خصوصاً لمصلحة الآداب. للفن جواسيسه، تماماً مثلما لعلوم التاريخ أو الطبيعة جواسيسها. علم الآثار شكل من أشكال التجسس، كما الشعر وعلم النبات أيضاً. إن علماء موسيقا الشعوب هم جواسيس الموسيقا، والجواسيس رحالة، والرحالة جواسيس**»، (ص٢٥١). وعلينا أن نفهم ما يتبادر إلى ذهننا من هذا الكلام، إلا إذا امتلكنا المعلومات التي تؤكد أو تدحض.

الصراع الديني

لا تنسى الرواية أن تقدم صورة للعلاقة بين الشرق والغرب بوصفها صراعاً دينياً واضحاً: «**كان يدفعها إلى الاهتمام بمعركة تعود إلى عام (١٦٦٤م)، انتصرت فيها الإمبراطورية الرومانية المقدسة وحلفاؤها الفرنسيون على العثمانيين في قرية نائية، هضبة تطل على وادي نهر الراب**». إنها إشارة إلى صراع ديني الطابع بالوجهة المبدئية، لكنه بالتأكيد لا يتخلى عن نزعة السيطرة والهيمنة على الآخر بهدف غزوه والاستيلاء على ثرواته. وإلا لكان السؤال: ماذا يفعل التركي المسلم على أسوار فيينا، ولماذا قدم الأوروبيون تحت مسمى «الصليبيين» إلى بلاد الشام. وقد جسَّدت الحروب الصليبية -لنلاحظ أيضاً الطابع الديني المقدس للتسمية- هذا الشكل من الصراع ذي الوجهين: الديني والغزو. وتساءلت الرواية عما خرَّبه أولئك الذين عادوا من هذه الحروب إلى «**قراهم الأوروبية محمَّلين بالذهب والبكتيريا والشجن، مُدركين تماماً أنهم، باسم المسيح، دمروا أبهى عجائب وقعت عليها أبصارهم في حياتهم. لقد نهبوا كنائس القسطنطينية وأحرقوا القدس وأنطاكية. أيُّ حقيقة أحرقتنا نحن؟!**»، (ص٢٢١). هذا في القديم، أما في العصر الحديث، وتحت راية الحرب المقدسة أيضاً، فقد أطلق الألمان وحلفاؤهم في بداية الحرب العالمية الأولى عام (١٩١٤م) دعوة غريبة من نوعها تطالب المسلمين بالجهاد معهم والانضمام إلى قواتهم، وإلى العصيان العسكري ضد الدول التي يعملون لديها مثل المغاربة في الجيش الإفريقي الفرنسي، ومجموعة الرماة الجزائريين والسنغاليين، والمسلمين الهنود والقوقاز والتركمان. وإلى العصيان المدني في المستعمرات الإسلامية الخاضعة للإنكليز والفرنسيين. «**قبل عام في إسطنبول، كان جميع مستشرقي الإمبراطورية الألمانية قد وضعوا نصاً بالعربية الفصحى، يدعو مسلمي العالم إلى الجهاد ضد روسيا وفرنسا وبريطانيا العظمى، آملين بأن ينتفض جنود المستعمرات على أسيادهم**»، (ص٣١٧).

غير أن هذه الدعوة تحمل مجموعة من التناقضات تجعل منها صورة عن استغلال المشاعر الدينية خدمة لأغراض سياسية وعسكرية، إذ يُستغل الإسلام ليصبح أداة في مواجهة جزء من الأوروبيين فحسب: «**فأعلن الجهاد، باللغة العربية وباسم السلطان-الخليفة، من إسطنبول في (١٤ تشرين الثاني ١٩١٤م)، تحديداً من مسجد الفاتح، ذلك لإضفاء كل الثقل الرمزي الممكن على هذه الفتوى التي تنطوي على شيء من التناقض، إذ هي لا تدعو إلى قتال جميع الكفار وتستثني منهم الألمان والنمساويين وممثلي البلدان المحايدة**»، (ص٣١٠).

والتناقض هنا في إطلاق فكرة الجهاد الجزئي، لأنه يستثني]من الكفار[فئة تنضوي سياسياً وعسكرياً تحت راية معينة. وقد انطلق هذا الجهاد بإطلاق شرطي تركي رصاص مسدسه على ساعة إنكليزية في ردهة فندق تركي، وفق ما ذكر ترجمان ألماني هو شابينغر «أحد الذين صاغوا الإعلان المهيب الذي دفع بالقوى الاستشراقية كلها إلى المعركة»، (ص٣١٠). وتعزيزاً لهذا المفهوم وللمواظبة على بث روح الحماسة فيه حرص الألمان على إصدار جريدة بالعربية في برلين عنوانها الجهاد.

الجهاد
EL DSCHIHAD
Berlin
Nr. 60.
Zeitung für die mohammedanischen Kriegsgefangenen
الأخبار السياسية

بالمقابل كان للدول المستهدفة بهذه الدعوة، الإنكليز والفرنسيين ومن تحالف معهم من الأوروبيين، دعوةُ جهاد مضادة بأداة عربية مسلمة أيضاً تستهدف جزءاً فحسب]من الكفار[. وكانت نتيجتها وقوف الجزيرة العربية مع الإنكليز والحرب إلى جانبهم فحلَّت الكارثة على المنطقة العربية: «**بداية أسطورة لورنس العرب التي، لسوء حظ العرب، انتهت إلى الانتداب الفرنسي والبريطاني على الشرق الأوسط**»، (ص٣١٠).

أما في الحرب العالمية الثانية فقد حاولت ألمانيا النازية كسب المسلمين إلى جانبها كما فعلت في الحرب الأولى. واستغلت الدلالات الحماسية لمفهوم الجهاد لديهم، فدعتهم إلى الجهاد معها من جديد ضد أعدائها، وإلى ضرب الإنكليز والفرنسيين والروس في آسيا

الوسطى والهند والشرق الأوسط. والمفارقة الكبرى هنا هي «**أن المستشرقين المختصين بالإسلام استشيروا لمعرفة ما إذا كان القرآن، بطريقة أو بأخرى، يتنبأ بقدوم الفوهرر، ما لم يستطع العلماء، على الرغم من كل تعاونهم وحسن نيتهم، الرد عليه بالإيجاب. غير أنهم اقترحوا كتابة نصوص بالعربية تصبُّ في هذا الاتجاه. وقد وصلت الأمور إلى حد تداول فكرة توزيع بورتريه للفوهرر كقائد للمؤمنين -صورة فكاهية حيث نرى هتلر معتمراً عمامة ومكتسياً بأوسمة ونياشين من الطراز العثماني- لتحبيب قلوب المسلمين به**»، (ص٣٢٥). إلى هذا الحد تُستغل الأمور الدينية في هذه الحروب المجنونة التي لا ناقة لنا فيها ولا أمل.

الجهاد ضد البلاد

انتقلت هذه الدعوات الجهادية التي أطلقها الأوروبيون لاحقاً إلى دعوات على لسان إسلاميين متطرفين صُنِّعوا -كما تقول الرواية- في الغرب، وتصفهم بـ «**القتلة المقنَّعين، أصحاب الرايات السود، المنتمين إلى هذه النسخة الهزلية والمروِّعة من الإسلام، إنها قصة أوروبية للغاية: ضحايا أوروبيون، جلادون لهجتهم لندنية، إسلام متطرف، عنيف وحديث العهد، أبصر النور في أوروبا وفي الولايات المتحدة، قنابل غربية، كما أن الضحايا الذين لهم اعتبار هم أوروبيون في نهاية المطاف. مساكين السوريون. مصيرهم لا يثير اهتمام وسائل إعلامنا إلا قليلاً جداً في الواقع**»، (ص٣٠٨). لا يهم عدد الضحايا الذين يسقطون جراء هذا العنف إلا إذا كانوا من الأوروبيين، فقد نُقل الصراع إلى حرب في الداخل لمصلحة الآخر (الغرب)، فتحصد هذه الحرب الأرواح وتدمر البنيان وتزرع الرعب بين السكان، مثلما فعل المغول تماماً: «**يحكى أن المغول كانوا يقيمون أهراماً من الرؤوس المقطوعة لزرع الرعب في نفوس سكان المناطق التي يغزونها - الجهاديون في سورية يلجؤون إلى الوسيلة نفسها تقريباً، بث الرعب والذعر عبر استخدامهم على البشر، تقنية ذبح كانت حتى الآن مخصصة للتضحية بالخراف فقط**»، (ص٣٢٠-٣٢١). وإذا كانت هذه الهمجية التي تصفها الرواية فعلاً منكراً لا يدل إلا على عقلية وحشية القرون الوسطى، فإن المشهد المريع الذي يصدم المؤلف هو هذا الهجوم على الحضارة ممثلة بالموسيقا التي يرونها بدعة تخالف الدين «**ولا تمت إلى الإسلام بصلة**»، (ص٢٢٤). فقد جمعوا آلات قديمة لفرق موسيقية «**دُلِق عليها الوقود ثم اشتعلت أمام زمرة من الملتحين، مسرورين للغاية كأنهم يحرقون الشيطان نفسه.**

(...) **وما من صورة تعبر عن المعركة المريعة التي يشنها الجهاديون على تاريخ الحضارة الإسلامية نفسها، أكثر من مشهد هؤلاء البائسين، في لباسهم الحربي، على قطعة أرضهم الصحراوية الصغيرة، وهم يصبون نار غضبهم على آلات موسيقية عسكرية حزينة يجهلون مصدرها**»، (ص٢٢٤). ما مصدر هذه الآلات؟ إنها من آثار آلات الموسيقا العسكرية العثمانية القديمة.

ويتساءل المؤلف الذي يعلن حبه لسورية «**من كان يتخيل في باريس عام (١٩٩٩م)، وهو يشرب الشامبانيا، أن سورية ستؤول إلى الخراب نتيجة أشنع أعمال العنف، أن سوق حلب ستلتهمه النيران، أن مئذنة الجامع الكبير ستنهار، وأن كثيراً من الأصدقاء سيلقون حتفهم أو يرغمون على اختيار المنفى؛ ومن بمقدوره، حتى في هذه اللحظة، أن يتخيل جسامة الأضرار وفظاعة الألم وهو قابع في شقته المريحة والهادئة في فيينا**»، (ص١٦-١٧). صحيح أنه لم يكن متخيلاً أن يحدث ما حدث، لكن قسوة المشهد مرعبة، فالسفاحون يحرقون ويبيدون، وفي أوقات الفراغ يغتصبون ويذبحون دون استثناء، حتى لو كان عالماً قلَّ مثيله، حافظ على آثار سورية وتاريخها وجعلها عالمية. استجوبوه أسابيع، مات ألف مرة، وهو البالغ من العمر اثنتين وثمانين سنة، قبل أن يجهزوا عليه بالذبح (إنه العالم بالآثار، وخبير أوابد تدمر العريقة خالد الأسعد). فهل نحن من يثبت للآخر أننا نمتهن العنف والإرهاب، مع يقيننا من دوره الواضح فيه؟

رؤية

والسؤال هل أسهمت الترجمة في تعزيز حوار حضاري؟ أو أنها على العكس أسهمت في تأجيج نوع من الصراع بين هذه الحضارات المختلفة؟ الواضح أنها فعلت الأمرين معاً. وإذا تجاوزنا الأول (الحوار) لوثوقنا به، فإننا نرى الثاني وقد رسَّخ الصور النمطية عن الآخر: فالعربي في نظر الآخر متخلف وجاهل ومتوحش، والأوروبي في نظر الآخر كافر وداعر، وفتياته ومنتجاته موضوعُ متعة واستهلاك. وتصبح الشخصية الغربية كافرة عدوة بالمقياس الأول (من منطلق ديني)، وتجسد الشخصية الشرقية صورة عن عالم التخلف والجهل، ومصدراً للإرهاب والعنف (من منظور حضاري وديني أيضاً). إنها الأحكام المسبقة -الدينية خاصة والمصلحية عموماً- التي تزعزع عملية فهم الآخر واللقاء به، وتكرس الخصومة والعداوة معه.

فالمشكلة الرئيسية الحاكمة هنا هي الانطلاق من المواقف المسبقة التي كونتها الترجمة نفســها عن الآخر. فلماذا يبقى مثلاً جو ألف ليلة وليلة رائزاً أساسياً في تكوين نظرة الغرب حول العربي؟ بالمقابل لماذا يغلِّب العرب استخدام مصطلح «الصليبيين» في إشارة واضحة، أو في إعلان صــريح عن الطابع الديني للصــراع بين حضــارتين. وكذلك الأمر فيما يعرف حالياً بـ «الإســلاموفوبيا» الذي غزا عقول الأمريكيين والغربيين عموماً، ويهدف إلى تصوير المسلمين بأنهم إرهابيون ومتخلفون وخارج إطار التاريخ الحضاري.

باختصــار إنه صــراع الدين، والعِرْق، والسعي إلى الســيطرة على الآخر وعلى مقدراته، والهيمنة على قراره وتوجيه سياســاته. وكي يتحول إلى حوار لا بد من الانفتاح المتبادل على الآخــر، وإلى نزع فتيل التعصــب الذي يؤجج الخلاف ويولد الكراهيــة والعداوة. الاعتراف بالآخر شــرط أساســي، ولا يغني عنه الاكتفاء بالذات، فالكون قائم على التنوع والاختلاف، ولا يعني ذلك صــراعاً، بل رؤية للتلاقي والاشــتراك في بناء ثقافة إنسانية بالدرجة الأولى، بعيدة عن أي شكل من أشكال التعصب: العرقي والديني وسواهما، ثقافة إنسانية تقي البشرية ويلات الحروب والدمار. إنها الإنسانية -قبل أي منظور آخر- التي تمثل خلاص الجميع من أتون الحروب والصراعات ومآسيها.

الخطابة
من المطارح المغلقة إلى الفضاءات المفتوحة

إياد فايز مرشد

تعدُّ الخطابة منذ أقدم العصور فنّاً من فنون القول والبلاغة، ولم تكن فنّاً عادياً يمكن تجاوزه، ذلك أنها ارتبطت بصنعة الكلام التي أتقنها الإنسان، وأصبحت تمثل البعد الاجتماعي الذي يعكس واقعه، ويعبِّر عن شخصيته، وما يمرّ به من أحداث ووقائع، لذلك أجاد الناس في فن القول وتناقلوا روائعه، ودوّنوا أجمل نصوصه أو أكثرها تأثيراً في رسم ملامح مستقبلهم وحيثيات وجودهم. وكما كل الفنون تطورت الخطابة مبنىً ومعنىً، وتغيّرت وفقاً لتطور الحياة، وتغيُّر مضامينها بكل أبعادها: السياسيّة، والاقتصاديّة، والاجتماعيّة، وكانت الخطب تُلقى أمام حشد من الناس في زمان محدّد وحيِّز جغرافي ما، تختاره الجماعة لمناقشة شؤونها، أو لتبادل الرأي والمشورة.

والخطابة لم تكن قديماً حكراً على الكهنة والزعماء والقادة وفقاً لما أُشيع، على الرغم من أنهم أكثر من اشتغل عليها، وحرص على الإجادة والتفوق فيها، بل إنها كانت في متناول الجميع، فليس لها وزن يضبط إيقاعها، ولا من معاناة في سلوك كثير من دروبها، وتنوع موضوعاتها، إذ كان لكل مناسبة ما يقال فيها سواء أكان ذلك في المعارك أم المآتم أم الأفراح، أم في الصلح بين العشائر، أم في حال الحرب والغزو، أم في تحفيز الأتباع والموالين في مواجهة الآخر، ولكن كثيراً ما كانت تنقل آثار ومآثر الكبار، وتضيع عطاءات وإبداعات الصغار.

وإذا كان الكلام مزيّة يتقاسمها كل البشر، فإن الخطابة على الرغم من أنها ليست إلا كلمات، إلّا أن لها من المزيّات ما يجعلها تتجاوز المألوف من الكلام، وتسمو فوق العادي من التناول التقليدي للموضوعات.

تعريف الخطابة

لم يُختلف كثيراً حول تعريف الخطابة بشكل عام، إذ عُرِفت لدى كل الشعوب بالخصائص والمزيّات نفسها منذ عصر اليونان، إذ عرَّفها أرسطو بأنها: (القدرة على النظر في كل ما يوصل إلى الإقناع في أي مسألة من المسائل، وتلك خاصّة لا توجد في أي فن من الفنون الأخرى؛ لأن غاية كل فن التعليم والإلزام بكل ما يتعلق بموضوعه، فالطب مثلاً يتعلّق بالصحة والمرض، والهندسة تتعلق بالمقادير وحالاتها المختلفة، والحساب يتعلق بالأعداد، وقس على ذلك سائر العلوم والفنون»، فإن غايتها التعليم، وتصديق القواعد والتزامها، أما الخطابة فموضوعها النظر في أي مسألة من ناحية ما يوصل إلى الإقناع؛ وهذا يحملنا على القول إنّها لا قواعد لها تطبَّق على نوع من موضوعات معيّنة)[1].

وكذلك عُرّفت بأنها: (فن مشافهة الجمهور، وإقناعه، واستمالته. فلا بدَّ من مشافهة، وإلا كانت كتابة أو شعراً مدوَّناً. ولا بدَّ من جمهور يستمع، وإلا كان الكلام حديثاً أو وصية، ولا بدَّ من الإقناع، وذلك بأن يوضِّحَ الخطيب رأيه للسامعين، ويؤيده بالبراهين؛ ليعتقدوه كما اعتقده... ثم لا بدَّ من الاستمالة، والمراد بها أن يهيِّجَ الخطيب نفوس سامعيه أو يهدئها، ويقبض على زمام عواطفهم، يتصرَّف بها كما يشاء، سارّاً أو محزناً، مضحكاً أو مبكياً، داعياً إلى الثورة أو إلى السكينة، إذن فأسس الخطابة: مشافهة، وجمهور، وإقناع، واستمالة)[2].

إذن، الخطابة هي فن الإقناع بالقول من خلال امتلاك الحجّة والبرهان، مقروناً باللغة السليمة، والأسلوب الرشيق، القريب من ذائقة الناس، بما يُمكّن من استمالتهم، وكسب تعاطفهم، وشدّ انتباههم.

شروط الخطيب

لم يتوقف البحث عند الخطابة على أنَّها نصّ مغلق، أو أن أهميتها تأتي من ذاتها بعيداً عن قائلها، بل انطلق نحو شروط الخطيب؛ بوصفه العنصر الرئيس في الخطبة، ومن هنا حُدِّدت شروط للخطيب الناجح: (وهي كثيرة: منها ما يرجع إلى ذِهنِه. ومنها

ما يرجع إلى ذاته. فأما شـــروط الخطيب الراجعة إلى ذهنه: فقد أرجعها أرســـطو إلى ثلاثة أشياء:

أولها: معرفة الأقوال التي يحصل بها الإقناع، وثانيها: معرفة الأخلاق والفضائل الذاتيّة، وثالثها: معرفة الانفعالات، ومن أيِّ شـــيءٍ تكون، ونحـــن نزيدها، رابعاً: وهو قوَّة البداهة في استحضار المعاني)[٣].

و(أما شـــروط الخطيب في ذاتـــه: فمنها جودة القريحة، وهي أمر غير مكتســـب، ومنها أن يكـــون رابط الجأش؛ أي: غير مضـــطربٍ في فهمه ولا مندهشـــ، ومنها أن يكون مرموقاً من السّـــامعين بعين الإجلال؛ لتُمتثلَ أوامرُه، ويحصلُ ذلك بأمور كثيرة منها: شرفُ المَحْتِد، وحفظ العِرض؛ بحيث لا تُحفَظ له هَنَةٌ أو زلّةٌ، ورجاحة الرأي، وقوَّة العلم، والحكمة.

وأما شـــروط الخطيب في نفســـه فأهمها: اعتقاده أنه على صـــواب وحقٍّ؛ لأن ذلك يودِع كلامـــه تأثيراً في نفوس الســـامعين، وأقوى له في الدعوة إليه، والدفاع عنه، ويحصُـــلُ ذلك بالتزامه متابعة الحقِّ، وبأن يكون على نحو ما يطلبه من الناس.

ومنها: عفَّته ونزاهته.

ومنها: الوقار والصَّـــون عن الابتذال في معاشرة القوم، وعدم الإكثار من الهزل والسّخف والفحش والخفَّة والطَّيش.

ومنهـــا: النَّزاهـــة عن الطّمع في جرِّ نفع من كلامه؛ فإنَّ في ذلـــك نُفرة عن اتِّعاظ الناس بقوله، وظنّة في صِدق دعوته)[٤].

و(يحتاج الخطيب إلى العقل الســـليم، والحكم الصحيح، كما يحتاج إليهما كلُّ رجل كبير، ولكنه يحتاج أيضـــاً إلى إحســـاس دقيق، وعواطف قويّة؛ لأنَّ الخطابة عبارة عن التأثير على عواطف الناس أكثر ممَّا على عقولهم، فإذا لم يكن الخطيب شـــديد العواطف حرّ القول كان كلامه بارداً، وبراهينه جافة، ولا بدَّ له من الفصاحة، والتوسُّع في اللغة، وحدَّة الذهن، وسرعة الخاطر، وقوة التصـــوّر، فإذا كان مع ذلك متعلماً مهذَّبـــاً تمَّت له معدّات الخطابة، ونبغ بين أقرانه)[٥].

والخطابة ليســـت نصّـــاً يُتلى، بل هي فيضٌ من روح وارتباط ما بين الخطبة بوصفها نصّاً أدبيّاً، أو علميّاً، أو فلسفيّاً، أو قانونيّاً... إلخ. وتفاعل مع السمات الشخصية لقائلها، وقدراته في التعبير، وإجادته النطق، وتمكنه من بناء تواصل ناجح مع الجمهور، من خلال امتلاكه مواهب

لافتة؛ تأتي اللغة والفصـــاحة في مقدمتها، ويلي ذلك قوّةُ الحجّة والدلائل، والبراهين الدامغة على صـــحة القضية التي يتبناها ويكرِّس نفسه للدفاع عنها، يضاف إلى ذلك ما للخطيب من حضور وسمات يضفيها بصفتها عوامل تسهم في شحذ اهتمام الجمهور واستقطابه.

وفي عصـــرنا الحالي أصـــبح التمكُّن من لغتين أو أكثر ميّزة إضـــافية للخطيب، وكذلك أناقته، وامتلاكه قوة التأثير (الكاريزما) الشخصية، وسرعة البديهة، والدِّقة في الرَّد، وحسن التخلص من المواقف المحرجة، من العوامل المهمة في نجاح الخطيب وحُســـن تقديم نفسه بالشكل الأمثل أمام الجمهور.

موضوعات الخطب

إنَّ لـــكلِّ خطبة موضـــوعها الرئيس، وموضـــوعاتها الفرعيّة المنبثقة منهـــا، لكنها تتآلف بإتقان؛ لتقدّمَ لنا نصّاً متماسكاً يعطي للتعابير قوة في الدلالة، ويسوق من البراهين والحجج ما يجعل قائلها قادراً على الإقناع.

وكانت الخطب تتمحور حول القضايا السياسية التي يمرُّ بها أيُّ كيان اجتماعي عبر مراحل التطـــور التاريخيّ للمجتمعات البشـــريّة، وعادة ما كانت تظهر بقوّة في أثناء الاضـــطرابات السياســـيّة، أو الحروب، أو التحولات الاقتصاديّة والاجتماعيّة الكبرى، أو حول الموضوعات الدينية، والتي أصبح لخطبها سماتها وخصائصها المميزة وفقاً لكلِّ دين من الأديان السماوية، أو وفقاً لكلِّ مذهب ظهر ضمنها لاحقاً، وكلُّ خطبة لها لازِمتها من حيث الاستهلال، والدعاء، والخاتمـــة... إلخ، ولها حتى مواعيدها المعتمدة (خطـــب الكنائس أيام الآحاد، وفي الأعياد المســـيحية مثل الميلاد والفصـــح، والخطب في المناســـبات والأعياد الإسلاميّة مثل عيدَي الفطر والأضـــحى، وكذلك خطبة يوم الجمعة من كلِّ أســـبوع) والخطب الدينية إما هي ذات طبيعة دعويّة تبشيريّة أو توجيهيّة شارحة للمعتقدات وطقوس العبادة، أو تحريضيّة في حال العداء مع طرف آخر.

وأرســـطو قبل انتشار الأديان والمعتقدات السماويّة حدّد أنواع الخطابة بما يأتي: (الأنواع الخطابية ثلاثة، والعناصـــر هي: ١- الخطيب ٢- الموضوع ٣- السامع، والغاية في الخطابة تتعلّق بعنصرها الأخير؛ أي: السَّامع.

هنـــاك أنواع ثلاثة للخطابة بطبيعة الحال: الخطابة الاستشـــاريّة «الحمليّة» والخطابة القضائيّة، والخطابة الاستدلالية؛ أي: خطابة المدح والذم، ولكلِّ نوع من هذه الأنواع اتّجاه

خاص، فالخطابة الاستشـاريّة يتوجّه فيها الخطيب إلى السامعين بالنصيحة أو بالتحذير، ويلاحظ دائماً أنَّ هؤلاء الذين يتقدمون برأي لمنفعة خاصّـة أو الذين يخطبون الجماعات في فكرة عامة لا يخرجون عن هذين الأمرين «النصـيحة والتحذير». والخطبة القضـائيّة تتوجه إمّا إلى الاتهام وإمّا إلى الدفاع، ومهمة المتقاضـين لا تخرج بالضـرورة عن القيام بواجـب من هذين، أمـا النوع الثالث «الاسـتدلالي» فإنه يتوجّه إمّا إلى المـدح، وإمّا إلى الذم)[٦].

لكن الخطابة فيما بعد تجاوزت هذه الأنواع الثلاثة، وانتشرت الخطابة السياسية المرتكزة على العقائد والأيديولوجيات المختلفة التي ظهرت على مرِّ العصـور، ثم انتشـرت الخطابة الاجتماعيّة والداعية إلى الإصـلاح الاجتماعيّ منها: الدعوة إلى المساواة في الحقوق بعيداً عن التعصب للّون أو جنس، أو الدعوة لتحرير المرأة، وممارسة حقها في الحياة بكل أبعادها الاقتصـاديّة والسياسـيّة والاجتماعيّة، كما ظهرت الخطب التربويّة، ومع تقدم العلوم وشيوع المعرفـة بكل مكوناتها، بزغت أشـكال الخطابة في مجالات علوم الطب والهندسـة والفلك والاقتصـاد وسـواها من العلوم؛ لتصـبح الخطابة مرافقة للإنسـان في كل مجال يخوضه، وما المؤتمرات العلميّة، وورشـات العمل، وحلقات البحث التخصصـيّة، والندوات الفكريّة، والمناظرات التلفازية وتلك المنتشـرة على مواقع التواصـل الاجتماعي إلّا أشكال مستحدثة من فنِّ الخطابة تنهل منه من حيث الشـكل والقواعد العامة، وتختلف في موضوعاتها وسبل تقديم البراهين العلمية التي تثبت وجهات نظر قائليها.

أسلوب كتابتها والإعداد لها

ولكلِّ نوع من الخطابة أسـلوبُها الخاصّ وما يميزها؛ (يجب ألا ننسى أنَّ لكلِّ نوع خطابيّ أسـلوباً خاصّاً به؛ فالأسلوب في الكتابة غيره في المناقشات، والأسلوب في الجماعات غيره فـي المحاكم، ولا بدَّ من معرفة كليهما، وأحدهما يفترض معرفـة تامّة باللغة اليونانية، أما الآخر فلا يضـطر المرء معه إلى التزام الصـمت إذا كان يريد الإفضـاء بما في فكره إلى الآخرين، وهذا أمرٌ لا مفرَّ منه لدى مَنْ لا يعرفون الكتابة.

وأسـلوب الكتابة أدقُّ؛ وأسلوب الحديث أشـدُّ حركة وتنازعاً، وهذا النوع الأخير يتضمن ضربين: أحدهما يعبر عن الأخلاق، والآخر عن الانفعالات، وهذا هو السبب في أنَّ الممثلين يسعون وراء الانفعالات، والشعراء يبحثون عن الممثلين الذين تتوافر فيهم هذه المَلَكَة)[٧].

إذن، الخطابة هي أكثر من نصّ مكتوب أو ملقىً على الملأ: هي فنُّ التعامل مع الجمهور، والاستحواذ على اهتمامه، وإثارة انفعالاته لمصلحة القضية التي يتناولها الخطيب في خطابه، واستمالة الجمهور إلى مصلحته؛ ولذلك كان الحرص على حسن إعداد الخطبة، والتحضير الجيد لها (ما من رجل عاقل يبدأ ببناء بيت من دون وضع خطة له، لكن لماذا يبدأ بإلقاء خطابه من دون أيِّ نوع من البرمجة؟

إن الخطاب هو رحلة ذات هدف، ويجب أن تكون ذات امتياز، والإنسان الذي يبدأ بمكان غير محدّد ينتهي عادة هناك، وددت لو أستطيع رسم قول نابليون بأحرف حمراء فوق كلِّ باب في الأرض حيث يتجمع طلاب فن الخطابة: «إنَّ فنَّ الحرب هو علم، حيث لا ينجح الأمر الذي لم يحسب له أو يفكر به»، والأمر صحيح في الخطابة تماماً كما في القتال، ولكن هل يدرك الخطباء ذلك - أو، إن هم فعلوا - هل يستخدمونه دائماً؟)[٨].

وأهمُّ ما في الخطبة هو الإعداد الصحيح والدَّقيق لها، فهي ليست استعراضاً، وليست لغواً، إنها كلٌّ متكامل، يحتاج فيها الخطيب إلى التحضير؛ لأنها امتحان عسير، فرصة النجاح فيه تكمن في قدرة الخطيب على امتلاك زمام الموقف، ودقة المعلومات التي يقدِّمها، وطريقة إيصالها بتميّز وابتكار يشدُّ الحضور، ويستولي على مشاعرهم، وكمْ نشاهد اليوم على المنابر أناساً يضيعون خلف مكبِّر الصوت، فلا يحسنون الأداء، والأمَرُّ من ذلك حرصهم على الاستمرار على المنبر غير عابئين بتململِ الجمهور وزهقه.

والخطابة اليوم لم تعدّ رهينة الموهبة الفطرية، بل أصبحت ضرورة لأيِّ عامل في الشأن العام، وملازمة لكل باحث أو قائد عسكري أو إداري أو اقتصادي... إلخ؛ ولذلك أصبحت الأكاديميات التي تخرِّج القادة العسكريين والإداريين وسواهم تخصص حيِّزاً مهماً من برامجها التدريبية للارتقاء بالقدرات الخطابية لمرتاديها، وتقدِّم لهم أفضل الخبرات بما يتعلَّق بآليات التواصل مع الجمهور، وسبل التأثير بالمتلقين، وآلية التعامل مع وسائل الإعلام... إلخ. وتعمل كليّات الدفاع الوطنيّ وبرامج تأهيل القادة وكليات الإدارة على ذلك، ومنذ سنوات كثيرة وفي معظم دول العالم، ويعدُّ «ديل كارينجي» واحداً ممَّن عملوا على تحديد التوجهات العلميّة والعمليّة للارتقاء بقدرات الخطباء مهما تنوّعت اختصاصاتهم ومشاربهم الفكرية أو العلميّة، فأسّس «معهد ديل كارنيجي» لتعليم فن الخطابة، وفي عام (١٩٢٦م) ألَّف كتاباً بعنوان «فنّ الخطابة والتأثير برجال الأعمال» الذي نشر بعشرين لغة، وبيعت منه في السنوات

العشر الأخيرة أكثر من ستمئة ألف نسخة، كما ذكرت زوج المؤلف في مقدمة كتاب «فن الخطابة - اكتساب الثقة»، الذي حدّد فيه أربعة أشياء ضرورية لا بدَّ منها للخطيب:

(أولاً: ابدأ برغبة قويّة.

ثانياً: اعرف تماماً ما الذي ستتحدّث بشأنه.

ثالثاً: تصرَّف بثقة.

رابعاً: تدرَّب... تدرَّب... تدرَّب)[٩].

وهناك عوامل لا بدَّ منها لنجاح الخطبة مثل: التسلسل المنطقي للأفكار، وحسن افتتاحها، وتقديم المعلومات والأفكار بطريقة سلسة وغير معقدة، وامتلاك الخطيب زمام الموضوع الذي يتحدث به، والبلاغة في الوصف، والإيجاز، والصدق في التعبير، والقدرة الفائقة على تجسيد الحقيقة التي ينشدها، إضافة إلى عوامل شخصية مثل: (الكاريزما) الشخصيّة للخطيب، وطريقة انفعاله، وحركاته، وقدرته على الوقوف السليم أمام الجمهور، واستخدام المنبر وكل الوسائط الممكنة من ضوء وصوت... إلخ لامتلاك الحدث الذي هو بصدده.

ويحدد «ديل كارنيجي» سر الإلقاء الجيد ويعطي ملاحظات مهمة لنجاح الخطبة:

(أولاً: شدّد على الكلمات المهمة، اخفض الكلمات غير المهمة.

ثانياً: غيّر طبقات صوتك.

ثالثاً: غيّر معدَّل سرعة صوتك.

رابعاً: توقف قبل الأفكار المهمّة وبعدها)[١٠].

من أشهر الخطب والخطباء

احتل الخطباء على مدى العصور مكانة لائقة في مجتمعاتهم، سواء لأن مبدعيها كانوا في موقع القرار السياسي أو الاجتماعيّ أو الديني، أم لحاجة الكيانات الاجتماعيّة التي ينتسبون إليها إلى متحدث يكون لسان حالهم أسوة بما كان للشعراء من مكانة وصدارة؛ بوصفهم حاملي راية الدفاع عن كينوناتهم الاجتماعية في الحرب والسلم.

واشتهر في كل أمة مجموعة من الخطباء، فلدى اليونان عرف «ديموستين» (٣٨٢- ٣٢٢ ق.م) ومن خطبة له يحرِّض فيها الأثينيين على قتال «فيلبس» وهو والد «الإسكندر المقدوني» الذي كان يعمل على ضمّ كل بلاد الإغريق لمملكته: (أيها الأثينيون رُبَّ معترض فيكم يظن

إفحامي إذا سأل: ماذا نفعل إذن؟ أما أنا فأجيب: «لا تفعلوا شيئاً مما تفعلون الآن، وافعلوا كلَّ ما لم تفعلوه» على أني سأزيدكم بياناً عسى الذين سارعوا إلى السؤال أن يسارعوا إلى العمل؛ فاذكروا أيها الأثينيون أن فيليب نكث عهده معكم، وكان البادئ بالعدوان، ثم اذكروا أنَّ فيليب هو عدوّ أثينا الألدّ، عدوّها الذي يكره أرضها وسماءها، بل يكره منكم حتى أولئك الذين يغتبطون بأنهم نالوا حظوة عنده، إن أبغض ما يبغضه فيليب وأخوف ما يتخوفه هو حريتنا، هو نظامنا الديمقراطي، وفي سبيل القضاء على هذه الحرية وهذا النظام ما فتئ ينصب الشراك ويدبر المكائد)[١١].

ومن أشهر خطباء الرومان شيشرون (١٠٦- ٤٣ق.م)، الذي تنطّع للدفاع عن ميلون الذي فرَّ إلى مرسيليا بعدما فشل في إثبات براءته، في مواجهة كلوديوس وأتباعه الذين اتهموا ميلون بمحاولة قتله؛ لأنه نافسه على وظيفة القنصليّة التي رشح كليهما لشغلها ومما جاء فيها: (أيها القضاة! ربما تعروني هزة من الخجل، وربما أحسست بالرعشة تسري في شفتي حينما أفتحهما لأدافع عن قاتل، ولكني أدافع عن أشجع الرجال وأكرمهم، ويرجح عندي أن ميلون حينما ارتكب جريمته كان غائباً عن كل شيء إلّا عن سلامة الوطن، فمن المخجل إذن ألّا أدافع عنه بالروح نفسها التي أجرم بها. أعترف أن هيئة هذه المحكمة غير العادية تخيف نظراتي، إني أسرحها هنا وهناك فلا أرى هيئة المحكمة القديمة. تلك الهيئة التقليدية التي تعوّدناها في محاكماتنا، إني أرى المقاعد التي تشغلونها خالية من جموع الشعب الزاخرة الضاغطة التي تعودت أن تسمعنا في مثل هذه الظروف، إن هذه الجنود التي تسدُّ علينا المنافذ والأبواب من شأنها ألّا تبعث الطمأنينة في نفس الخطيب. ومهما تحدثتم عن مهمتها في حفظ النظام، وعن الحاجة إليها، بل عن ضرورتها، فليس في وسعكم أن تنكروا أثرها السيئ، فإن منظرها يثير الشعور بالخوف، ونخشى أن يختلط ذلك الخوف بالثقة التي نستمدها من الشعب، ولو أنني اعتقدت أنَّ هذا التسليح إنما اتخذ ضد ميلون وحده لاستسلمت للظروف، لأني أعلم أن شقشقة اللسان لا تعني شيئاً أمام شقشقة الحسام، ولكنَّ ميولي العادلة التي لا توازيها إلّا عدالة «بومبي» تجعلني في مأمن من أن أسكن إلى مخاوفي)[١٢].

ولدى العرب اشتهر في هذا الفن زمن الجاهلية «قس بن ساعدة»، (وينسب إليه أنه أوّل من قال: «أما بعد» خطب في سوق عكاظ فقال: أيها الناس اسمعوا وعوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آتٍ آت، ليل داج، ونهار ساج، وسماء ذات أبراج، ونجوم تزهر، وبحار تزخر، وجبال مرساة، وأرض مدحاة، وأنهار مجراة، إن في السماء لخبراً وإن في الأرض

لعبراً، ما بال الناس يذهبون ولا يرجعون، أرضوا فأقاموا أم تركوا فناموا، يقسم قس بالله قسماً لا إثم فيه، إن لله ديناً هو أرضى لكم وأفضل من دينكم الذي أنتم عليه)[١٣].

وعرفت الخطابة الدينية بعد ظهور الإسلام في الجزيرة العربية، وكان النبي محمد ممَّن اشتهروا بالخطابة، مستنداً في خطبه إلى ملكات خصّه الله بها، وكذلك إلى عوامل شخصية تتعلق بطبيعة نشأته وتربيته على فصيح اللغة والبيان العربي بأعذب صوره، وعلى بلاغة القرآن ومعجز بيانه، ومن خطبة له في فضل العلم: (تعلّموا العلم، فإن تعلمه لله خشية، وطلبه عبادة. ومذاكرته تسبيح، والبحث عنه جهاد، وتعليمه لمن لا يعلمه صَدَقة، وبذله لأهله قربة؛ لأنه معالم الحلال والحرام، ومنار سبل أهل الجنة، وهو الأنيس في الوحشة، والصاحب في الغربة، والمحدِّث في الخلوة، والدليل على السراء والضراء، والسلاح على الأعداء، والزين عند الأخلّاء، يرفع الله به أقواماً فيجعلهم في الخير قادة، تُقتصُّ آثارهم ويُقتدى بفعالهم، ويُنتهى إلى رأيهم، ترغب الملائكة في خلتهم، وبأجنحتها تمسحهم، ويستغفر لهم كل رطب ويابس وحيتان البحر وهوامه، وسباع البر وأنعامه؛ لأن العلم حياة القلوب من الجهل ومصابيح الأبصار من الظلم، يبلغ العبد بالعلم منازل الأخيار والدرجات العُلا في الدنيا والآخرة، التفكر فيه يعدل الصيام، ومدارسته تعدل القيام، به توصل الأرحام، وبه يُعرف الحلال والحرام، وهو إمام العمل والعمل تابعه يلهمه السعداء ويحرمه الأشقياء)[١٤].

وكذلك اشتهر الخلفاء الراشدون بالخطابة، وكان الإمام علي بن علي أبي طالب من أكثر بلغاء العرب وأشدهم فصاحة وبياناً وعلماً، ومن كلام له رضي الله عنه: (أيُّها النَّاس، إنَّما الدُّنيا دارُ مجازٍ، والآخرةُ دار قرارٍ، فخذوا من ممرّكم لمقرِّكُم، ولا تهتكوا أستارَكُم عندَ من يعلم أسراركم، وأخرجوا منَ الدُّنيا قُلوبَكم من قبل أن تخرج منها أبدانكم.

ففيها اخْتُبِرتُمْ، ولغيرها خُلقتم، إنَّ المرء إذا هلكَ قال الناس: ما تركَ؟ وقالتِ الملائكة: ما قدَّمَ! للّه آباؤكم! فقدِّموا بعضاً يكن لكم، ولا تُخَلِّفُوا كُلّاً فيكونَ عليكم)[١٥].

وفي خطبةٍ له في صِفَةِ الدنيا: (ما أصفُ من دارٍ أوَّلها عناءٌ، وآخرُها فناءٌ، في حلالها حسابٌ، وفي حرامها عِقابٌ، منِ استغنى فيها فُتِنَ، ومنِ افتقرَ فيها حَزِنَ، ومنْ ساعاها فاتتهُ، ومن قَعَدَ عنها واتتهُ، ومن أبصرَ بها بَصَّرَتهُ، ومن أبصرَ إليها أعمتهُ)[١٦].

ومن خطبة للخليفة الأموي عمر بن عبد العزيز: (أيها الناس، إنكم لم تُخلقوا عبثاً، ولم تتركوا سدى، وإن لكم معاداً يحكم الله فيه بينكم، فخاب وخسر من خرج من رحمة الله التي

وسعت كل شيء، وحرم الجنة التي عرضها السماوات والأرض، واعلموا أن الأمان غداً لمن خاف ربه، وباع قليلاً بكثير، وفانياً بباق، ألا ترون أنكم في أسلاب الهالكين، وسيخلفها من بعدكم الباقون كذلك حتى تردوا إلى خير الوارثين، ثم أنتم في كل يوم تشيِّعون غادياً ورائحاً إلى الله قد قضى نحبه وبلغ أجله، ثم تغيّبونه في صدع من الأرض، ثم تدعونه غير موسّد ولا ممهّد، قد خلع الأسباب، وفارق الأحباب، وواجه الحساب غنيّاً عمَّا ترك، فقيراً إلى ما قدّم، وايم الله إني لأقول لكم هذه المقالة، وما أعلم عند أحد منكم من الذنوب أكثر مما عندي، فأستغفر الله لي ولكم، وما تبلغنا حاجة يتّسع لها ما عندنا إلا سددناها، ولا أحد منكم إلا وددت أنّ يدي مع يده، ويحمي الذين يلونني حتى يستوي عيشنا وعيشكم، وايم الله إنّي لو أردت غير هذا من عيش أو غضارة لكان اللسان مني ناطقاً ذلولاً عالماً بأسبابه، لكنه مضى من الله كتاب ناطق وسنّة عادلة، دلّ فيها على طاعته، ونهى فيها عن معصيته)[١٧].

ووصل إلينا كثير من الخطب الدينية، ولكن يبقى للخطب التي قيلت في مناسبات سياسيّة وقعٌ أكثر حضوراً في أذهان المؤرخين والعامة على السواء، مثل خطب الحجاج بن يوسف الثقفي، أو خطبة طارق بن زياد وغيرها مما حفل به تراثنا العربي.

كما اشتهرت الخطابة في الغرب، ففي فرنسا لمع فيكتور هوغو (١٨٠٢ – ١٨٨٥م)، إذ قال في خطبة ألقاها عام (١٧٧٨م) بمناسبة مرور مئة عام على وفاة الكاتب فولتير: (منذ مئة سنة مات رجل، ومات خالداً مثقلاً بالسنين وبالأعمال وبأمجد التبعات وأكبرها ألا وهي تبعة تنوير ضمير الإنسان وتصحيحه، ومات تشيِّعه لعنات الماضي وبركات المستقبل وكلاهما من مفاخر المجد، مات بين هتاف أهل جيله وخلفهم وبين نعيب الماضي الذي لا يلين على أولئك الذين يجاهدونه، لقد كان أكبر من رجل، أجل إنه كان عصراً، لقد أتمَّ عمله، وأدَّى الرسالة التي اختارته لها الإرادة العليا التي تظهر في نظام القدر كما تظهر في نواميس الطبيعة، فإن الأربعة والثمانين عاماً التي قضاها في هذا العلم كانت جسراً بين صعود الملوكية وبزوغ فجر الثورة، فقد ولد في عصر لويس الرابع عشر، ومات في حكم لويس السادس عشر، فسطع على مهده ضوء العرش العظيم،كما انتشرت على كفنه الأشعة الأولى من الهوّة السحيقة)[١٨].

وفي ألمانيا يُعدُّ «بسمارك» القائد السياسي المحنَّك من أشهر الخطباء، وفي إيطاليا سطع نجم «كافور» (١٨١٠ – ١٨٦١م) وهو مَنْ أسَّس دولة إيطاليا الحديثة ومن كبار ساسة القرن التاسع عشر، يقول في أحقيّة روما لتكون عاصمة لإيطاليا: (إن مسألة العاصمة أيها

السادة ليست من المسائل التي ينظر فيها إلى الاعتبارات المناخيّة أو الجغرافيّة أو الحربيّة، ولو كان لهذ الأشـياء شأن لما كانت لندن عاصمة إنجلترا، ولما كانت باريس عاصمة فرنسا، كلا إنما تنتخب العاصمة لاعتبارات أدبية، ومشيئة الأمة هي التي يجب أن تكون الفاصلة في موضوع كهذا يلصق بها أشدّ الالتصاق.

ففي رومية وحدها قد اجتمعت جميع الظروف: التاريخيّة، والذهنيّة، والأدبيّة التي تحتِّم جعلها عاصمة دولة كبيرة، فرومية هي المدينة الوحيدة التي لها من مأثورها التليد ما يخرجها عن أن تكون بلدة ذات أهميّة محليّة، فإن تاريخها من عهد القياصرة إلى اليوم هو تاريخ مدينة قد رفعتها أهميتها إلى أن تعدو حدودها، وإلى أن تكون إحدى عواصم العالم)[١٩].

وفي الولايات المتحدة الأمريكية شاع اسم الرئيس الأمريكي أبراهام لينكولن بوصفه واحداً مـن أهم الخطباء، ويُعدُّ خطابه في تخليد من ضـحّوا بأرواحهم في معركة غيتيسـبيرغ أكثر الخطابات شـهرة في التاريخ الأمريكي، وقد ألقاه في التاسـع عشـر من تشـرين الثاني عام (١٨٦٣م): (منذ سـبع وثمانين عاماً مضـت جلـب آباؤنا لهذه القارة أمَّة جديدة، أُنشـئت في حرية، وكُرِّسـت لافتراض أن كل البشر قد خُلقوا متساوين، الآن لقد كنّا في خِضم حرب أهلية عظيمـة، حرب تضـع اختباراً إذا ما كانت هـذه الأمة أو أي أمة غاية في الإنشـاء وغاية في التكريس تستطيع الصمود طويلاً، وتقابلنا في ساحة قتال ساحقة ضمن هذه الحرب، وقد جئنا لنخصـص جزءاً من هذه الساحة لتصـبح مأوى لهؤلاء الذي قدَّموا أرواحهم هنا؛ لتكون حياة جديـدة تحياها الأمة، وإنه من الملائم واللائـق تماماً كإحدى واجباتنا أن نقوم بذلك، وبحسٍّ أوسـع وبلا شك، إنه ليس في استطاعتنا تخصـيص، وليس في استطاعتنا تكريس، وليس في استطاعتنا تقديس، هذه الأرض، إن الرجال البواسل، أحياءً وأمواتاً، بنضالهم هنا استطاعوا أن يبجلوها بقيمة أعلى كثيراً ممَّا قد نضيف أو ننتقص بقوتنا الواهنة، إن العالم قد يلاحظ قليلاً أو قد لا يتذكر طويلاً ما نقوله هنا، ولكن لن يسعه أبداً أن ينسى ما فعلوه هم هنا، إنه حريٌّ بنا نحـن الأحياء أن نكرِّسَ جهودنا لهذا العمل غير المنتهي كهؤلاء الذين قاتلوا هنا محققين بهذا تقـدُّم غايـة في النبل. إنه من الواجب علينا هنا أن نتفانى فـي إتمام المهمة العظيمة الباقية لنا، أن نستمدَّ قدراً أعلى من التفاني من هؤلاء القتلى المُبجلين تجاه هذه المهمة التي قدَّموا في سـبيلها أقصى درجات الإخلاص والتفاني، وأن نعتزم هنا بقوة أن هؤلاء القتلى لم يضحوا بأرواحهم هباءً، وأن هذه الأمة تحت سـلطة الرب سوف تنعم بنهضة جديدة للحريّة، وأنه حكم للشعب، وبيد الشعب، ومن أجله، ويجب أن يبقى كذلك، ويُحفظ من الفناء»[٢٠].

وفي القرن العشرين لم يتراجع دور الخطابة، بل زادت أهميتها، ولاسيَّما أنه قرن العقائد السياسيّة والأيديولوجيات، وظهر خطباء في مختلف الأمم يدافعون عن عقائدهم ومواقفهم، متخذين من الخطابة وما وفَّرته التكنولوجيا من أدوات ووسائل في إيصال مواقفهم للجمهور، وشحذ عواطفه، وتأجيج مشاعره، ووثَّق كتاب:

«50 SPEECHES THAT MADE THE MODERN WORLD».

(٥٠ خطبة صـــنعت العالم الحديث)، الذي صدر عام (٢٠١٦م) عن دار نشر «HODDER AND STOUGHTON» أهـــمِّ الخطب والخطباء الذين كونت خطبهم انعطافاً في مســـيرة أحداث كثيرة شـــهدها القرن العشـــرون، ونذكر منهم: فلاديمير لينين، أرنستو تشي غيفارا، ونيكيتا خروتشوف، وفيدل كاسترو، ونيلسون مانديلا... إلخ. وأسوأ ما في الكتاب أنه عدّ أحد قادة الكيان الصهيوني من بين هؤلاء.

ويعدّ فلاديمير لينين من أكثر الشخصيات تأثيراً وجدلاً في القرن العشرين، وألقى خطاباً عام (١٩٠٤م) بمناسبة عيد العمال العالمي الذي يصادف في الأول من أيار من كل عام قال فيه:

«ها هو أول أيار، يوم احتفال عمال كافة البلدان باستيقاظهم إلى حياة واعية، وباتحادهم في النضـــال ضدَّ كلّ عنف وكلّ اضـــطهاد للإنسان من قبل الإنســـان، النضال الذي سيحرر ملايـــين العاملين من الجوع والبؤس والإذلال. يتجابه عالمان في هذا النضـــال الكبير، عالم الرأســـمال وعالم العمل، عالم الاســـتغلال والاســـتعباد وعالم الأخوّة والحريّة من جهة، ثَّمةَ حفنة من الأغنياء الطفيليين احتكروا المعامل والمصـــانع والأدوات والآلات، وجعلوا ملايين الهكتارات من الأراضـــي وجبال الذهب ملكيتهم الخاصـــة، وأجبـــروا الحكومة والجيش على خدمتهم، وعلى حراسة وفية لما كدسوا من ثروات.

ومن جهة أخرى، ثمة ملايين المحرومين، يلزمهم أن يتوســـلوا الأغنياء، كما تطلب المنّة، ليسمحوا بالعمل لفائدتهم، هؤلاء المحرومون يخلقون بعملهم كلّ الثروات، ومع ذلك يتخبطون طوال حياتهم سعياً إلى كسرة خبز، طالبين عملاً كما تطلب صدقة، مدمرين قواهم، وصحتهم في كدّ مفرط، ويعيشـــون حياة تضـــوّر بالجوع في أكواخ القرى وفي الأقبية والأنبار بالمدن الكبـــرى، ها هم هـــؤلاء المحرومون، هؤلاء العمـــال، قد أعلنوا الحرب علـــى الأغنياء، على المستغلين، يناضل عمال كافة البلدان من أجل تحرير العمل من عبودية العمل المأجور، ومن الفاقة والبؤس، إنهم يناضـــلون من أجل تنظيم المجتمع على نحو يجعل الثروات الناتجة عن

كدِّهم المشـــترك، تنفع كل الذين يعملون وليس حفنة أغنياء. يريدون جعل الأراضي والمعامل والمصـــانع والآلات ملكية جماعيّة لكل الذين يعملون، يريدون ألّا يبقى ثمَّةَ فقراء ولا أغنياء، وأن تؤول ثمار العمل إلى الذين يجهدون، وأن تؤدي كل فتوحات العقل البشـــري، وكل ما لحق العمل من إتقان إلى تحسين حياة من يعمل، بدلاً من أن تكون أداة لاضطهاده»[٢١].

والمهاتمـــا غانـــدي من الخطبـــاء الذين كانت لهم خصوصـــية متميزة، ســـواء من ناحية (الكاريزمـــا) الشخصـــية له التي كانت قريبة من قلوب مواطنيـــه، وتحاكي واقعهم وظروفهم ونضـــالهم أم من خلال دعوته نحو اللاعنف في سبيل تحقيق الأهداف السامية لوطنه، يقول فـــي خطاب بعنوان « اتركوا الهند» ألقاه في بومبـــاي بتاريخ (١٩٤٢/٨/٨م): (أعتقد أنه في تاريخ العالم لم يكن هناك نضـــال ديمقراطيّ حقيقيّ أكثر من نضالنا من أجل الحريّة، قرأت قرار كارلايل الفرنســـي عندما كنت في السجن، وأخبرني باندیت جواهر لال شيئاً عن الثورة الروســـية، لكنني على يقين أنه بقدر ما خاضـــت هذا النضـــالات بسلاح العنف، فإنها فشلت في تحقيق المثل الديمقراطي في الديمقراطية التي تصورتها، ديمقراطية أقيمت باللاعنف، ســـتكون هناك حرية متســـاوية للجميع، سيكون الجميع ســـادة، إنني أدعوكم اليوم للانضمام إلى النضـــال من أجل هذه الديمقراطية بمجرد أن تدرك هذا ســـوف تُنسى الاختلافات بين الهندوس والمسلمين، وســـتفكرون في أنفسكم كهنود فقط، منخرطين في النضال المشترك من أجل الاستقلال)[٢٢].

ومن أهمِّ الخطب في القرن العشرين خطبة «لدي حلم» التي ألقاها مارتن لوثر كينغ في (١٩٦٣/٨/٢٨م) أمام النصـــب التذكاري للرئيس لينكولن في واشنطن، والتي كانت مفصليّة فـــي إقرار الحقوق المدنية للأمريكيين من أصـــول إفريقية (لديَّ حلم أنه في يوم من الأيام ســـتنهض هذه الأمة لتعيش معنى عقيدتها الحقيقي نحن نعـــدّ هذه الحقائق بديهة: أن كل الناس خلقوا متســـاوين. لديَّ حلـــم في يوم من الأيام على تلال جورجيا الحمراء، ســـيكون أبناء العبيد الســـابقين وأبناء أصحاب العبيد السابقين قادرين على الجلوس معاً على طاولة الأخوة. لديَّ حلم أنه سيحوَّل يوم واحد حتى ولاية ميسيسبي- وهي ولاية صحراوية- قائظ مع حرارة الظلم والاضطهاد، إلى واحة للحرية والعدالة. لديَّ حلم أن أطفاليَ الأربعة سوف يعيشـــون في يوم من الأيام في أمة حيث لن يُحكم عليهم بســـبب لون بشـــرتهم بل بمضمون شخصيتهم)[٢٣].

ويُعدّ أرنستو تشي غيفارا من الخطباء المؤثرين في القرن العشرين، وواحد من القادة الثوريين الذين ذاع صيتهم، وعدّه «جان بول سارتر» أكمل إنسان في عصره، قال في ندوة للتضامن الآسيوي - الإفريقي التي عُقدت في الجزائر فيما بين (٢٢-٢٧/شباط/١٩٦٥م): (منذ أن استولت الرساميل الاحتكارية على العالم، وهي تبقي في البؤس القسم الأعظم من الإنسانيّة، وتوزع الأرباح كلها داخل زمرة من أقوى البلدان، فمستوى الحياة في هذه البلدان يستند إلى شقاء بلداننا. وكي نرفع مستوى حياة الشعوب النامية يجب إذن أن نناضل ضد الإمبريالية، فكلما انفصل بلد من البلدان عن الشجرة الإمبريالية لا يكون ذلك معركة جزئية ضد العدو الرئيسي فحسب، بل يعدّ أيضاً إسهاماً في إضعاف واقعي وخطوة أخرى نحو النصر النهائي.

ليس ثمَّة حدود في هذا الكفاح حتى الموت، فلا نستطيع أن نظلَّ لا مبالين حيال ما يجري في أمكنة أخرى من العالم، لأن كل نصر لبلد من البلدان على الإمبريالية هو نصر لنا، كما أن كلَّ هزيمة لأمة من الأمم هزيمة لنا، وليست ممارسة الأممية البروليتارية واجباً من واجبات الشعوب التي تكافح في سبيل مستقبل أفضل، بل هي أيضا ضرورة حتمية، وإذا ما انفلت العدوّ الإمبريالي الأمريكي أو غيره ضد الشعوب النامية وضد البلدان الاشتراكية فإن المنطق البسيط يوجب ضرورة التحالف بين الشعوب النامية والبلدان الاشتراكية، وإذا لم يوجد عامل اتحاد آخر فإن العدو المشترك سيكون ذلك العامل)[٢٤].

ومن الخطب التي ماتزال في وجداننا؛ خطاب الرئيس الراحل حافظ الأسد الذي بثَّه التلفزيون العربي السوري عشية حرب تشرين التحريرية إذ قال فيها: (لسنا هواة قتل وتدمير، وإنما نحن ندفع عن أنفسنا القتل والتدمير، لسنا معتدين ولم نكن قطّ معتدين، ولكننا كنا وما نزال ندفع عن أنفسنا العدوان، نحن لا نريد الموت لأحد، وإنما ندفع الموت عن شعبنا، إننا نعشق الحرية ونريدها لنا ولغيرنا، وندافع اليوم كي ينعم شعبنا بحريته، نحن دعاة سلام، ونعمل من أجل السلام لشعبنا ولكل شعوب العالم، وندافع اليوم من أجل أن نعيش بسلام)[٢٥].

وفي هذه المرحلة من سبعينيات القرن العشرين كان التلفاز يحتل المكانة الأولى بين وسائل الإعلام لانتشاره الجماهيري الواسع، والقدرة على توصيل أيِّ مادة إعلامية من خلاله بأسرع وقت، وجاء منافساً قوياً للمذياع الذي شاع انتشاره في الأربعينيات والخمسينيات، والذي كان الوسيلة الأساسية لبث الأخبار والخطب آنذاك.

ويمكن أن نذكر العشرات من الخطب الأخرى على مستوى الوطن العربيّ والعالم، ولكن آثرنا أن نسلّط الضوء على بعضها؛ لأن طبيعة الدراسة ليست تقصي كلّ ما كتب، بقدر الإشارة السريعة إلى بعضها بما يخدم البحث.

الخطابة في مواجهة وسائل التواصل الاجتماعي

تطور مفهوم الخطابة بتطور وسائل الاتصال، فبعد أن كانت مباشرة أمام جمهور حاضر فيزيائياً في المكان والزمان نفسه، إذ كانت تُلقى في المجالس وبلاطات الملوك والأمراء، أو في قاعات مجالس الشعب، والمجالس التشريعية منذ عصر اليونان وحتى وقتنا الراهن بشكل أو بآخر، ثم انتقلت مكتوبة وموثقة بعد صناعة الطباعة على يد «غوتنبرغ» من خلال الصحف، والمجلات، والكتب، ولاحقاً عبر الإذاعة ثم التلفاز، وحالياً من خلال وسائل التواصل الاجتماعي، حتى وصلنا إلى مرحلة يبث فيها الزعماء على مستوياتهم المختلفة من قادة ورؤساء دول أو أحزاب أو نقابات أو منظمات اجتماعيّة أو تخصصيّة خطبهم أو تعليقاتهم بطرائق موجزة جداً من خلال تغريدة على تويتر أو تعليق على الفيس بوك أو سواها من الوسائل الشائعة.

كذلك تعددت موضوعات الخطب مع تطور الإنسان، فيمكن أن نشاهد اليوم خطباً اقتصاديّة، قد يكون لها من التأثير ما يفوق بكثير الخطب السياسيّة، فتصريح من أحد قادة أو رؤساء المؤسسات الاقتصادية الدولية (صندوق النقد الدوليّ، أو رئيس البنك الاحتياطي الفيدرالي الأمريكي، أو إعلان الصين عن تغيير سعر صرف اليوان... إلخ، قد يترك انعكاسات مباشرة وسريعة على الاقتصاد العالميّ، مثلاً: تحديد أسعار الفائدة، أو إعلان سياسات اقتصاديّة تتعلّق بالتضخم، وكذلك أصبح بعد انتشار جائحة (كوفيد١٩) للخطب والمؤتمرات التي تقيمها الجهات الصحية المحلية أو الدولية من مثل منظمة الصحة العالمية الأثر في الجمهور وفي مجمل المشهد الاقتصاديّ والسياسيّ والاجتماعيّ، وذلك بدعوتها للإغلاق أو إيقاف حركة السفر الدولي...

والخطب اليوم أصبحت أسيرة المصالح السياسيّة، أو الاقتصاديّة، أو التنافسيّة، إذ توارت أولوية الخطب ذات الموضوعات العقائديّة والأيديولوجيّة؛ نظراً لتراجع دور النظريات السياسيّة، والعقائد الشموليّة لمصلحة النفوذ السياسيّ، أو الاقتصاديّ، والعلاقات الريعيّة القائمة على المصالح لا المبادئ، ومن ثم لم تعد الخطبة اليوم أكثر من موقف تجاه موضوع ساخن، أو حدث

طارئ، أو قضية خلافيّة، وهذا الموقف يمكن أن يُعبّر عنه بتصريح إعلامي عبر وسائل الإعلام المختلفة، أو بتدوينه على منصات التواصل الاجتماعي، أو يمكن أن يكون ضمن قاعات مجالس الشعب، أو في مؤتمر انتخابي، أو مناظرة بين مرشحين لشغل وظيفة ما.

وموضوع المشافهة الذي كان من خصائص الخطابة سابقاً بدأ ينحصر مع تطور التكنولوجيا، والتغيّر في أساليب الخطابة، وتنوع أشكالها، وحسن استفادتها من وسائل التواصل الاجتماعيّ، ومن ثمّ يمكن اليوم نقل أيِّ خطبة أو تعليق أو رأي بشكل مباشر، وتكون المشافهة غير مكانيّة، بل عبر الفضاء الأزرق المفتوح، والجمهور لا يتطلب حضوره، ولكن تصله رسالة الخطيب مباشرة، وبإمكانه بيان رأيه فيها، والتعليق عليها، ولديه الخيار والحرية في الاستمرار بالمتابعة أو البحث عن خيارات تلبي رغباته، أما الإقناع فلا شك أنه مازال يحتل الأولوية المطلوب تحقيقها؛ لأن هدف الخطيب إقناع المتلقي، واستمالته وتقديم كلّ الحجج لكسب تأييده.

وتعدد أشكال الخطابة أسلوباً ومضموناً لم يأتِ بسبب ثورة تكنولوجيا الاتصالات فحسب، بل بسبب التحولات الكبرى في اهتمامات الجمهور، وارتفاع سرعة إيقاع الحياة، فلم تعد أهمية الخطبة تقدَّر بحجمها، بل بما تقدّمه من معلومات، وإيجاز في الكلام، بحيث تُقدَّم وجهة نظر أو يقدَّم التصريح بموقف سياسيّ أو يُتناول موضوع ساخن يتعلَّق بالمتغيرات الدوليّة سياسيّة كانت أم اقتصاديّة أم بيئية وسواها من قضايا الساعة، بأقل قدر ممكن من الكلمات أو الحروف؛ لأن القوة أصبحت في التكثيف والاختصار وليس في الإسهاب والاستطالة.

ومن أشكال الخطابة الشائعة حاليّاً أسلوب المناظرات التلفازية بين المرشحين للانتخابات الرئاسية أو بين المتنافسين لنيل مقاعد في مجلس الشعب، أو في الانتخابات بين ممثلي الأحزاب والنقابات وغيرها من أشكال العملية الديمقراطية، وفيها يستخدم كلّ مشارك ما أوتي من قدرات شخصية ومعلومات ومعارف لنيل رضا الجمهور، والفوز بأصواته في التصويت للانتخابات، وقد عمّت هذه المناظرات في الولايات المتحدة، ثم ما لبثت أن شاعت عالميّاً، كما أن ظهور أسلوب التعليقات على «الفيس بوك» ونشر الأحداث من خلاله هو شكل من أشكال التأثير الجماهيريّ وله طرائقه لكسب أكبر عدد من المعجبين.

إذن نسفت التكنولوجيا ووسائل التواصل التي شاعت بين الناس المقوِّمات التي كانت تستند إليها الخطب سابقاً، والتي أوجزناها بتكثيف سابقاً، فاليوم أصبحت الخطبة تعليقاً، أو مناظرة تلفازية، أو رسالة مصوّرة عبر قنوات اليوتيوب.

وهذه كلّها يمكن أن تكون عامّة أو تخصصيّة أسوة بالعلوم المختلفة، فنجد موضوعاتها تتنوّع ما بين السياسة والاقتصاد أو الصحة، أو في المجالات الأكثر تخصصية مثل: النووية أو الفيزيائية أو البيئية وسواها، وأهمُّ ما في الأمر يكمن في طبيعة اللغة المستخدمة وحجمها، فلم يعد هناك جمهور يتسمَّر ساعاتٍ للاستماع لأيّ خطيب مهما بلغ من التأثير، وأصبحت اللغة المكثفة، والأسلوب الرشيق، والكلمات القليلة حسنة السبك دون تكلف، والمعلومة الجديدة والدقيقة، والتصريح الواضح بالموقف هو السائد والأكثر انتشاراً وتداولاً.

ثم ظهر التغريد عبر تويتر ليصبح من أشكال تقديم الزعماء والقادة وحتى المفكرين والمثقفين لوجهات نظرهم ومواقفهم تجاه الأحداث المختلفة، وعلى الرغم من تحديد عدد الحروف المستخدمة في كل تغريدة إلّا أن ذلك لم يمنع كبار المسؤولين في العالم من استخدام هذا الأسلوب للتأثير في الرأي العام، وإظهار المواقف، وبيان وجهة النظر، مثلاً: (نشر الرئيس الأمريكي السابق دونالد ترامب يوم الأحد ستُّ تغريدات مثيرة هاجم فيها «الحاقدين والأغبياء» الذين يمارسون ألاعيب سياسية في العلاقة مع روسيا، وتهكَّم على زعيم كوريا الشمالية... وكان حساب ترامب على تويتر قد هدأ بعد مغادرته واشنطن للقيام بجولة آسيوية طويلة تشمل خمسة بلدان، قبل أن ينشر تغريدات صباحية متتابعة قبيل حفل استقباله في هانوي عاصمة فيتنام، وشملت التغريدات حسب موقع سكاي نيوز عدّة مواضيع شملت العلاقة مع الرئيس الروسي فلاديمير بوتين وجهود الصين لكبح برنامج كوريا الشمالية النووي، وصولاً إلى تغريدة ساخرة حول بناء صداقة مع زعيم كوريا الشمالية)[٢٦].

وهذه التغريدات لا تنتهي عند مفعولها السياسي أو الاقتصادي، بل لها تأثيرها وانعكاساتها على مستوى اللغة المكتوبة بها فمثلاً: (لغة دونالد ترامب هي لغة رجل أعمال، فيها كثير من الإيجاز، واستخدام لكلمات متضادة، ومصكوكات لفظية ليقول من خلالها للأمريكيين وبصورة تسويقيّة: «ستكون أمريكا عظيمة معي»، إضافة إلى استخداماته هذه فإنه يعزّز تواصله مع الأمريكيين من خلال خطاب الضحيّة، فيخبرهم بأن الولايات المتحدة دولة وشعباً ضحيّة سياسات السياسيين الديمقراطيين، وكذلك دول العالم المختلفة أجمع، التي تستغل ضرائبهم لتزدهر، في حين تضمحل قوة أمريكا)[٢٧]...

إذن، الخطابة سابقاً كانت تعتمد الفصاحة، والتمكّن من اللغة، وتوافر العوامل الشخصية الخاصة بـ(كاريزما) الخطيب، أما في عصرنا الراهن فقد أضيف إلى ذلك الثقافة المتميّزة للخطيب، وحجم سيالة المعلومات لديه، وقدرته على تقديمها بطريقة جذّابة وسلسة لشدِّ أذهان مستمعيه، أو مشاهديه، أو المتابعين له، أو تمكّنه من الاختصاص الذي يتحدّث فيه، أو طبيعة المنصب الذي يشغله، والذي يجعل لكلماته وقعها وتأثيرها حسب مجال مسؤوليته، أو الوعود التي يطلقها، والتي تحقق مصلحة أكبر نسبة من المشاهدين أو المستمعين أو المتابعين، أو البرنامج الانتخابي الذي يسوّق له، والذي يكفل له مخاطبة مصالح أوسع الشرائح الاجتماعيّة المعنية. كما أصبحت المؤثرات المرافقة للخطاب أو التعليق من موسيقا أو صور عاملاً مهماً من عوامل الجذب والإثارة.

ومن ثمَّ لا يمكن أن نتكهّن بحدود التطور المستقبلي لهذا الفنّ الخطابي، لأن آفاقه تمتد في كل الاتجاهات متكئة حيناً على التطور التقني والتكنولوجي، وحيناً على طبيعة التغيّرات التي تلحق بواقع الإنسان وتشعّب اهتماماته وتغير مزاجه، ولكن يبقى العامل الحاسم في كل ذلك هو الإنسان نفسه الذي يمتلك العقل أولاً والمعرفة ثانياً ووسائط نقلها ثالثاً.

الهوامش

(١)- أرسطاليس، الخطابة، ترجمه وقدّم له وحقق نصوصه: د. إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو مصرية، ط،١٩٥٠م، ص١٠٠.

(٢)- أحمد محمد الحوفي، فنُّ الخطابة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص٥.

(٣)- محمد الطاهر بن عاشور، أصول الإنشاء والخطابة، تحقيق: ياسر بن حامد المطيري، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، ط١، الرياض، ١٤٣٣ هـ، ص٣٦.

(٤)- المرجع نفسه، ص٣٧- ٣٨.

(٥)- جرجي زيدان، علم الفراسة الحديث، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ص١٨٠- ١٨١.

(٦)- أرسطاليس، الخطابة، مرجع سابق، ص ١١٢- ١١٣.

(٧)- أرســـطوطاليس، الخطابـــة والترجمة العربية القديمـــة، حققه وعلق عليه: عبـــد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان، ١٩٧٩، ص٢٢٥.

(٨)- ديل كارنيجي، فن الخطابة - اكتساب الثقة، دار الأهلية، ط١، ٢٠٠١، ص٤٢ - ٤٣.

(٩)- المرجع نفسه، ص١٨ -٢٤.

(١٠)- المرجع نفسه. ص٨٩ - ٩٢.

(١١)- نقولا فياض، الخطابة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٤. ص١٢٤ - ١٢٥.

(١٢)- أحمد محمد الحوفي، فنُّ الخطابة، مرجع سابق، ص١٩٩ - ٢٠٠.

(١٣)- سلامة موسى، أشهر الخطب ومشاهير الخطباء، دار التنوع الثقافي، دمشق، سورية، ط١، ٢٠١٩، ص ١٠.

(١٤)- محمد خليل الخطيب، جمع وشـــرح خطب الرســـول صـــلى الله عليه وســـلم، دار الفضـــيلة، القاهرة، ١٣٧٣هـ، ص٨٣.

(١٥)- علي أنصـــاريان، تحقيق وتنســـيق نهج البلاغـــة لعلي بن أبي طالب، المستشـــارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية، دمشق، ط٢، ٢٠٠٨. ص٢٧٩.

(١٦)- المرجع نفسه، ص٨٠ - ٨١.

(١٧)- نقولا فياض، مرجع سابق. ص١٥٤.

(١٨)- سلامة موسى، مرجع سابق، ص٩٢.

(١٩)- سلامة موسى، مرجع سابق، ص١٠٥.

(٢٠)- لينكولن، إبراهام، خطاب غيتيسبيرغ، https://ar.wikipedia.org

(٢١)- فلاديمير لينين، مؤلفات لينين الكاملة - بالفرنسية، ج٧، دار التقدم موسكو ، ط١، ١٩٧٥، ص٢٠٧.

(22)- https://www.mkgandhi.org/speeches/qui.htm

(23)- https://ar.innerself.com/content/social/democracy/activism/14577-i-have-a-dream-text-video.html:

(٢٤)- أرنستو تشي غيفارا، غيفارا الأعمال الكاملة، دار الفارابي، دار دمشق،١٩٨٢، ص٤٩٦ - ٤٩٧.

(٢٥)- خطاب الرئيس حافظ الأسد، صحيفة الثورة، العدد ٣٢٣٨، تاريخ ١٩٧٣/١٠/٧، ص٢.

(٢٦)- موقع: البوابة الإعلامية، سلطنة عُمان، https://omaninfo.com/oman.moi

(٢٧)- مقالة بعنوان: ما أثر مصطلحات ترامب على اللغة الإنجليزية< أريج مواسي، موقع:
https:// noonpost.com/content

المضمون الجدلي لدى هيغل في مجالَي الحياة والثقافة

لينا حبيب ديب

يُعدُّ الفيلسوف الألماني (جورج فيلهلم فريدريش هيغل Hegel) أحد أهم مؤسسي المثالية الألمانية في الفلسفة في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي، فقد ولد في (٢٧ آب ١٧٧٠)، في شتوتغارت من المنطقة الجنوبية الغربية في ألمانيا، لعائلة برجوازية صغيرة، تلقَّى في البدء تعليماً كلاسيكيّاً مكثفاً؛ إذ دَرَسَ الفلسفة وعلم اللاهوت في مدرسة توبنغن الإكليريكية، إلى جانب بعض أشهر معاصريه، (ومنهم: كشيلنغ Schelling وهولدر Holders)، الذين كانوا شديدي التحمس للثورة الفرنسية آنذاك.

مارس هيغل كثيراً من الأعمال في بداية حياته ليعيل أسرته مدرّساً خصوصيّاً وصحفياً، ثم عمل أستاذاً في جامعة هايدلبرغ، وهنا لمس طلابه أهمية دروسه فدوَّنوها، وبعد وفاته استخدمت هذه التدوينات لتدعم ما ألَّفه من أعماله.

فتتنه أعمال (كانط Kant، وروسو Roussrau، ويوهان فولفغانغ غوته Goethe) قبل الثورة الفرنسية في الفلسفة الحديثة، والثقافة، والمجتمع. ففي مؤلفاته الأولى ظهر تأثره بإيمانويل كانط، ولاسيما في مؤلفاته الدينية التي تتناول حياة المسيح، لكنه سرعان ما رفض نظرية كانط وروسو وغيرها من النظريات الفلسفية بوصفها شديدة التقييد وتخلَّى عن أيديولوجية عصر التنوير، إذ تبيَّن له أن تلك الأيديولوجية لا تستطيع التعبير عن التحولات التي طرأت على العالم القديم، واكتسحت اليوم العالم الحديث، إذ طور ما يدعى بالتفكير

الديالكتيكي (التفكير الجدلي)؛ عادّاً أنه من واجب الفلسفة، أن تشرح منطقية ما سبق، وما هو سائد حاليّاً، وعن طريق فكره، أُدخِل التاريخ ضمن نطاق الفلسفة بوصفه بُعداً أساسياً من أبعاد الوجود، لأنه يلبي هدفاً في نهاية المطاف، وهو السعي إلى غاية، أي التجلِّي التدريجي للفكرة الكونية، ولكن فيما يبدو أن تفكير هيغل كان محفوفاً بالتناقضات والتوترات، مثل تلك الموجودة بين الذاتي والموضوعي في المعرفة والعقل والطبيعة، والحرية والسلطة والإيمان، والتنوير والرومانسية.

كان المشروع الفلسفي الرئيسي لـ«هيغل» هو أن يفسر هذه التناقضات والتوترات بصفتها جزءاً من وحدة عقلانية شاملة، وقد وصفها بأنها «الفكرة المطلقة» أو «المعرفة المطلقة».

كما كانت السمة الرئيسية لفكر هيغل، أنه تطور بوساطة التناقض والنفي... التناقض الذي يخلق (الديناميكية) في كل مجالات الواقع، وفي الوعي، والتاريخ، والفلسفة، والفن، والطبيعة، والمجتمع، ويؤدي ذلك التطور إلى عقلانية جديدة، يُتوصل بوساطتها إلى وحدة التناقضات في كل المراحل التي تؤدي في نهاية المطاف إلى التفكير العقلاني الذاتي الواعي والكامل، وبذلك نجد أن فكر هيغل الثوري يعتمد فلسفة النفي المطلق.

وهو يتجاوز، من حيث مفهومه، ما كان يمثله، في نظر سابقيه، وهو أنه ليس سوى صفة من صفات الروح الإنسانية؛ ليتحول الفكر لديه إلى محرِّك للواقع بأكمله. وانطلاقاً من هذا الفهم كانت مقولته الشهيرة القائلة: «كل ما هو منطقي حقيقي، وكل ما هو حقيقي منطقي»، فهو يدرس، على التوالي، الكائن والجوهر والمفهوم الذي يتخذ شكله النهائي في الفكرة، بوصفها تعبيراً عن «وحدة الروح والمفهوم».

وهو منطق جدلي، وليس شكليّاً، لأنه يحوِّل العالم في حدِّ ذاته ويطوِّره. ومن هنا سميت فلسفته بالفلسفة المثالية المطلقة، والمطلق في النهاية هو في الواقع.

في كتابه دراسة في (فينومينولوجيا الروح أو ظاهريات الروح، Phénoménologie de l'esprit)، عام (١٨٠٧م)، رسم هيغل ملحمة الوعي، التي نفى من خلالها ما سبقه، ليرتقي إلى درجة واقع أعلى وأكمل، منطلقاً من «اليقين المحسوس» ليصل إلى «المعرفة المطلقة)، فقد أعاد مراجعة مسيرة الروح الإنسانية، خلال سعيها التدريجي إلى وعي مفهوم الحرية؛ بحيث تمر الروح بثلاث مراحل هي: الفن، والدين، والفلسفة أو العلم.

فهو يجمع بين معنى الروح، والقوة الكونية المتجسدة في العقل، بمعنى أنه يجمع بين مفهوم المعرفة والعقل، ومن ثم الواقع، ليجسد شمولية المعرفة في جميع المجالات، وبشكل خاص في مجال الفلسفة، موصلاً بذلك الفلسفة إلى تفتحها الكامل، وفي الوقت نفسه إلى نهايتها الحتمية.

من هذا المنظور، كانت قطيعة هيغل مع مجمل الموروث الميتافيزيقي الذي لم يحتفظ منه إلا ببعض الثوابت العائدة إلى (هيراقليطس Heraclitus واسبينوزا Spinoz)، فالكائن من منظوره، لا يحوي من الواقع بمقدار ما يحوي من العدم. من هنا كانت بعض قواعده التي قد تبدو غير مقبولة في المنطق الكلاسيكي، كتلك التي تقول، مثلاً وليس حصراً: «إن مفهوم الكائن يكافئ العدم من حيث انعدام مضمونه؛ وعلى العكس من هذا في المقابل، وكانعكاس للفراغ فإنه يمكن عَدُّ العدم كائناً في حدِّ ذاته، إن لم نقل إنه الكائن بسبب نقائه».

حققت المنظومة الهيغلية الواسعة والطموحة نجاحاً كبيراً في بداياتها، ثم تبع هذا النجاح شيء من النسيان، حتى أواسط القرن التاسع عشر ومجيء ماركس الذي يعدّ نفسه منتسباً إلى هذه المنظومة، التي استعادت نفوذها في القرن العشرين، من خلال أعمال متنوعة (لسارتر Sarter ولوكاتش Lukacs، وهنري لوفيفر Lefebvre، وإريك فايل Weil، وماركوزي Marcuse).

الدراسة الفلسفية التمهيدية

هي في الواقع مدوَّنات الملاحظات الشخصية لـ«هيغل»، التي قدمها بخطِّ يده بصفتها موجزاً لفكره وبرنامجاً عمليّاً لما سيطوِّره بعدئذٍ، والتي كتبها حين تحضيره دروس الفلسفة للسنوات الثلاث الأخيرة لجيمناسيوم نورمبرغ، الذي كان فيلسوفنا قد عُيِّن مديراً له في عام (١٨٠٨م).

وفي هذه المدوَّنات دروس في عقيدة الحقوق والواجبات والدين. وملخَّص لـ«دراسة ظاهرة الروح والمنطق»، ثم جدلية الحوار بين السيد والعبد، وهو في النهاية، ولوج الوعي «بوصفه شكلاً أعلى للتماهي بين معرفة الشيء ومعرفة الذات»، حيث المعرفة الحقيقية.

كما تقدم تلك المدوَّنات أُسُس الفكر الهيغلي في مختلف المجالات، وفيها محاضرات في علم الجمال ومحاضرات في فلسفة الدين ومحاضرات في فلسفة التاريخ ومحاضرات في تاريخ الفلسفة، وقد طبَّقها هيغل في تعليمه البرليني، حين أعاد استعراض سائر مجالات الحياة والثقافة، مضيفاً إليها مضموناً جدليّاً، جعل من التاريخ والدين والفن والفلسفة

لحظات واسعة ومتتالية، وبذلك دوَّن هيغل أفكاره في (موسوعة العلوم الفلسفية)، المؤلفة في ثلاثة أجزاء (المنطق، وفلسفة الطبيعة، وفلسفة الروح)، يتجلَّى من خلالها التموضُع التدريجي للروح الإنسانية.

كما استعرض العلوم الطبيعية (الرياضيات والفيزياء والبيولوجيا) استعراضاً سريعاً.

أما الجزء الأخير فهو مخصص لـ«علم الروح»، إذ يصف فيه أبعادها الأساسية الثلاثة (الإحساس والتصور والتفكير) يتبعه تحققها التدريجي بصفتها معرفة، من خلال الروح العملية (القانون والأخلاق ونظرية الدولة) في البدء، وفي النهاية من خلال الثلاثية الكبرى (الفن، والدين، والعلم) التي تثبت «تحققها المحض».

المجتمع المدني

جعل هيغل التمييز بين المجتمع المدني والدولة في كتابه (أصول فلسفة الحق)، عادّاً أن المجتمع المدني، هو مرحلة في العلاقة الجدلية التي تحدث بين الأضداد والكلي، وقد أصبح هذا الفكر هو الأساس لدى كارل ماركس في تصوره للمجتمع المدني بصفته القاعدة الاقتصادية الحقيقية، وأصبح معتمداً في جميع المنظمات غير الحكومية في كل جوانب المجتمع، بما في ذلك الثقافة والمجتمع والسياسة... هذا التميز الليبرالي بين المجتمع السياسي والمجتمع المدني في الواقع.

الدولة

عُدَّ هيغل أن الدولة هي «الروح الموضوعية»، وأنه يتوجب على الفرد أن يكون عضواً في الدولة ويتمتع «بحرية كبيرة في الدولة»؛ فيكون لديه الموضوعية والحقيقة والحياة الأخلاقية. فالمواطنون في الدولة الهيغلية سواسية، يعرفون أمكانهم؛ وأوفياء في التزاماتهم، فهم أعضاء فيها، سعداء حتى للتضحية بحياتهم من أجلها، وهكذا فإن ارتباط الدولة والأسرة والمجتمع المدني يكون التتويج النهائي لفكر هيغل في عناصر فلسفة الحق وليكوّن الثلاثة معاً ما يسمى بـ«الحياة الأخلاقية».

هيراقليطس

تأثر هيغل بـ«هيراقليطس» الذي يعدّ أول من أعلن أن الطبيعة لا نهائية وفي حالة تغير دائم، وقد عارض هيراقليطس المنطق الصوري بمنطق حركي، وهو يؤمن باجتماع الأضداد

بعضـــها مع بعض، في حين في المنطق الصوري، وتحديداً في قانون عدم التناقض لا يمكن أن نجمع الصـــفتين المتناقضتين في شـــيء واحد، وفي آن معاً في الكون، وقد أكد هيغل أن هيراقليطس كان قد ســـبقه إلى المنطق الفلســـفي للكينونة «في علم الوجود»، وهي الكينونة الصافية والنقية التي تنتج من العدم، والعدم الذي ينشأ من الواقع المجرد حسب رأي هيغل، وهذا ما رآه في تفســـير هيراقليطس، ولكن حتى إذا كان موجوداً فليس هو الجوهر الرئيسي لأفكاره.

في حين يأتي التطور الطبيعي للفكر والكون لدى هيغل من الحركة الداخلية للواقع الذي يتجلى في تطور الكون والطبيعة والفكر، ومن تحليل الفكر والواقع، وبذلك يظهر الله نفســـه متجلياً تجليّاً كاملاً من خلال عملية جدلية الصـــيرورة، فالفكرة الأساســـية من جدلية هيغل هي أن الأشياء أو الأفكار لها تناقضاتها الداخلية.

على العكس من ذلك، حين نهضـــت الفلســـفة الهيغلية، التي وصـــفت بأنها نهج «أطروحة نقيض التوليف» والتي يمكن تفســـيرها بما يأتي: إن «أطروحة» (مثل الثورة الفرنســـية) من شـــأنها أن تؤدي إلى خلق «نقيض» لها (على ســـبيل المثال عهد الإرهاب الذي أعقبها)، ومن شأن ذلك أن يؤدي في النهاية إلى إيجاد «توليف» (مثل الدولة الدستورية للمواطنين مجاناً)، وقد نسبت هذه المصطلحات إلى كانط، مما يعطي الشعور أن الأفكار التي تناقض أو تعارض الأشـــياء تأتي من خارجها. ظهرت وجهة نظر هيغل الأساسية في تحليل أو فهم الشيء، التي تكشف عن أنها تنطوي على وحدة داخلية، وهو التناقض الداخلي الأساسي في فكره.

في النصف الأخير من القرن العشرين، خضعت فلسفة هيغل لنهضة كبرى، ويعود السبب في ذلك إلى إعادة اكتشاف وتقييم هيغل من الفلاسفة الماركسيين فجُدِّد المنظور التاريخي الذي جاء به هيغل على كل شـــيء، مؤكدين اعترافاً متزايداً بأهمية «الطريقة الجدلية»، ففي كتـــاب (جورج لوكاش Lukacs) «التاريخ والوعي الطبقي»، عام (١٩٢٣م) الذي يحمل عنواناً صغيراً «دراســـات في الجدلية الماركسية»؛ يعمل لوكاش على إعادة المكانة للذات، فالتاريخ في رأيه ينتج عن التفاعل بين الذات والموضـــوع أي عن وعي الناس بالقوانين التي تحكمهم، كان لوكاش يميل نحو إعطاء الأهمية للوعي، وهو ما ســـاعد على إعادة هيغل إلى الماركسية الكنســـية. كما أبرزت نهضـــة هيغل أهمية أعماله المبكرة، أي تلك التي كتبت قبل «الظواهر من الروح».

على الرغم من أن هيغل قد بدأ فكره الفلسفي بالتعليق على الدين المسيحي، فإنه قد تخرج في مدرسة دينية بروتستانتية وحاز الشهادة اللاهوتية.

وغالباً ما كان يعبر عن رأيه بأنه مسيحي، على الرغم من أن أفكاره عن الله ليست مقبولة لدى بعض المسيحيين، ولاسيما لدى محاولته إثبات ظاهرة وجود الله متبنياً فكرة أن «الله ليس فكرة مجردة»، ولذلك تأثر بفكره بعض الماركسيين الذين جرّدوا مفاهيم الألوهية بطرحهم فكرة المادية الجدلية التي نشأت من فكر هيراقليطس، وقد انعكست المخاوف اللاهوتية لدى هيغل في كثير من كتاباته ومحاضراته، فكانت أفكاره عن شخص المسيح مستمدة من لاهوت التنوير، فهو يعتقد بوحدة العلائقية ووحدة الميتافيزيقية بين المسيح والله الآب. يشهد هيغل أيضاً أن الله (كما المسيح) لم يمت. وكانت فلسفته تتفق مع المسيحية وهذا ما دفع بـ(كارل فريدريش فيلهلم Karl Friedrich) إلى إعداد أطروحة لإثبات وجود عقيدة الخلود في فلسفة هيغل، مما يمهد الطريق لتديُّن مفرط، في أوضاع العقل من خلاله استقلاليته.

دروس حول تاريخ الفلسفة

نُشِرَتْ في عام (١٨٣٢م)، ثم أُغْنِيَتْ بإضافة مخطوطات ملحقة؛ وتمثل هذه الدروس كراريس ملاحظات سبق أن كتبها هيغل، وقدَّمها عدد من الناشرين ما بين عامي (١٨١٦- ١٨٢٨م)؛ وفيها يبيِّن هيغل مفهومه لما يجب أن يكون عليه تاريخ الفلسفة، لأنها تعادل العقلانية المتجسِّدة على أرض الواقع، أي ما يمكن تسويته بالوعي التدريجي للعقل المطلق، لأنه لا يمكن الفصل بين التصور النهائي للفلسفة وتاريخها، هذا التصور الذي يتحقق من خلال تطور مختلف المنظومات، ولا يُبنى بناءً عشوائيّاً وذهنيّاً بالمطلق، إنما يتم بوصفه تحقيقاً للحظات النفس المتتالية، لذا فإن فهم منظومة معينة ومبدأها يمكن له أن يتم من خلال مفهومين مختلفين: «المفهوم السلبي، والمفهوم الإيجابي، أو لنقل مؤيِّد، يرى ما تحويه من لحظة ضرورية للفكرة» ومن ثمّ، «لا يمكن دحض أي فلسفة، وفي الوقت نفسه يمكن دحض الفلسفات جميعها»، بمعنى أن «ما يجري دحضه ليس هو المبدأ في أي فلسفة، بل ما يظهر وكأنه نهائي ومطلق، أو أن له قيمة مطلقة؛ بمعنى أنه اختزال قيمة المبدأ إلى مستوى اللحظة المحددة للكل».

إن هذا الكل، الذي لا يشتمل على مدارس الفكر الشرقي، لأنها لا تعرف ما تعنيه حرية النفس، بل إنه قد تطور عبر مراحل تاريخية كبرى ثلاث:

في المرحلة الأولى (والمقصود هنا الفلسفة اليونانية)، يؤكد الفكر حريته واستقلاليته.

أما المرحلة الثانية (وهي مرحلة الفلسفة المسيحية)، فقد كانت تعترف بثنائية رئيسية بين العقل والإيمان، وقد تطور هذا المفهوم في مجمل فلسفة العصر الوسيط.

وتعيد الفلسفة الحديثة إلى العقل حقوقه المتجسدة في الواقع، عندئذٍ، ينفتح المجال أمام وعي ذاتي للنفس بصفتها روحانية فاعلة في العالم، حيث المعرفة المطلقة هي الأفق الذي تتجسد فيه معاني جميع الجهود السابقة للتفكير الفلسفي والمترابطة فيما بينها.

وهكذا كان هيغل يفسر جميع المنظومات الفلسفية على أنها إسهامات في سبيل المعرفة المطلقة؛ الأمر الذي يجعلها مسوَّغة، بوصفها تجسيداً جزئياً ومحدَّداً «لأن تعاقُب المنظومات الفلسفية هو تاريخيّاً تعاقب مفاهيم الفكرة نفسه في تجلِّياتها المنطقية».

كان لهيغل كثير من الأتباع في أثناء حياته؛ لكن نفوذه الحقيقي في ألمانيا لم يتجاوز عام (١٨٥٠م)، إذ حلَّتْ محلَّه الروح الوضعية.

فمن المعتاد أن نميز في الفلاسفة الذين حاولوا تطوير منظومته بين جناح «يميني» مثل: (ميشليه Michelet وغالبير Galbir وروزنكرانتس Rosenkatz)، وجناح «يساري» الذي ضمَّ كارل ماركس خاصة، والذي طغى عملياً على محاولات(شتراوس (Strauss والأخوين (باور Bauer وفويرباخ Feuerbach) الذين كانوا يعدّون أنفسهم ثوريين، حتى جاء ماركس ونَقَدَهم، ولاسيما في كتابه الأيديولوجية الألمانية، إذ بيَّن أنهم مازالوا في الواقع مثاليين، وهكذا تطورت الهيغلية في قلب الماركسية بوصفها فكراً نقدياً حيّاً، فكتب لينين «دفاتر حول الجدلية» وغروس Groos «الماركسية والفلسفة»، وهي تبيِّن جميعها أن الجدلية كانت تُستعمَل لمواجهة التفسيرات الرسمية والجامدة للماركسية، وقد كتب موريس ميرلو بونتي Ponty أن «جميع الأفكار الفلسفية الكبرى في القرن الماضي: من مثل فلسفات (ماركس Marx ونيتشه Nietzsche)، وفلسفة الظواهر، والفلسفة الألمانية الوجودية، وفلسفة التحليل النفسي... كانت بداياتها لدى هيغل».

أما في فرنسا، فلم يكن هيغل محبوباً في حياته؛ كما أنه لم يُفهَم فهماً جيداً، وقد نصحه كوزان آنذاك بأنه إذا رغب في نيل تفهم الجمهور الفرنسي، يجب عليه كتابة ملخَّص واضح لفكره، إذ شُوِّه فكرُه من منظور سياسي عبر إعلاء القومية ومفهوم الدولة. وباستثناء السوريالليين، فقد ظل مجهولاً لدى الجمهور الفرنسي حتى بداية ثلاثينيات القرن الماضي،

حينما عقد (ألكسندر كوجيف Kojève) حلقة دراسية حول المفهوم الهيغلي لـ«نهاية التاريخ». بين عامي (١٩٣٠ و١٩٣٩م).

ولَّد فكر هيغل توجهات متعددة، سواء حين كان يجري تأكيد علم الجدال لديه، ونتيجة لتفسيرات متعددة، إذ أثر في (فوسيلون Focillon في فرنسا، وكروتشي Croce في إيطاليا)، أو فيما يتعلق بالأنثروبولوجيا، أو في السياسة (إذ أثَّر في هنري لوفيفر Lefebvre)، أو في الأهمية التي كان يعزوها إلى الوعي الذاتي.

إيدلبرغ وبرلين (١٨١٦-١٨٣١م)

يعد فكر هيغل قمة حركة الفكر في أوائل القرن التاسع عشر في ألمانيا الفلسفية المثالية، وقد كان له تأثير عميق في كثير من المدارس الفلسفية، بما في ذلك المدارس التي عارضت تحديداً المثالية الجدلية الهيغلية، مثل الوجودية والمادية التاريخية لماركس، historism، والمثالية البريطانية. كما ولَّدت الهيغلية اليسار الماركسي التي ألهمت الحركات العالمية، والتي تشمل الثورة الروسية، والثورة الصينية، والممارسات الثورية التي لا تعد ولا تحصى حتى اللحظة الحاضرة.

وبعد سقوط الاتحاد السوفييتي في عام (١٩٩٠م)، قرئ هيغل في الغرب؛ ولاسيما في جمعية هيغل الأمريكية وبالتعاون مع العلماء الألمان مثل (أوتو Otto و والتر كوفمان Kaufmann) وقراءة جديدة، وأصبح ماركس يؤدي دوراً محدوداً في هذه القراءات الجديدة... وقد وجهت مجموعة متنوعة من الأفراد انتقادات لهيغل في القرنين التاسع عشر والعشرين ومنهم: آرثر شوبنهاور Schopenhauer، وماركس Marx، كيركيغارد Kirekegaard، وفريدريك نيتشه Nietzsche، برتراند راسل Russell. GE، ومور، وإريك، والهيغليون الشباب، ومنهم فيورباخ وماركس وإنجلز، وأتباعهم. وانتقده في بريطانيا، المنظرون للهيغلية المثالية البريطانية، فقد انتقد شوبنهاور هيغل المعاصر له، وكتب عن فلسفتة بأنها «شبه فلسفة شلَّت جميع القوى العقلية، وخنقت كل تفكير حقيقي». كما وصفه شوبنهاور أيضاً بأنه «دجّال أخرق»، وكتب روبرت يبين أن هيغل كان صاحب «أبشع أسلوب نثري في تاريخ اللغة الألمانية»، وذكر (رسل Russel) في كتابيه مقالات غير مألوفة (١٩٥٠م) وتاريخ الفلسفة الغربية (١٩٤٥م) أن هيغل كان «صعب الفهم بالنسبة إلى جميع الفلاسفة».

وقد تحدث بعض المؤرخين عن أن هيغل قد دافع عن العقيدة البروتستانتية، ومن الناحية السياسية حاول المحافظة على مرحلة ما بعد نابليون (مرحلة الترميم). وكان له تأثير واضح في الهيغليين الشباب المعروفين بـ الهيغليين اليساريين، وقد تجلى ذلك التأثير في الإلحاد بالدين والديمقراطية الليبرالية في السياسة.

علم الجمال أو الإستيطيقا

تكمن الجمالية الهيغلية في أنها تبين النظرية الفلسفية للفن ومعانيه العميقة، من حيث إن الفن يفرض طبيعته الخاصة بالكامل حينما يحقق غايته.

كما أن الفن يعكس المطلق عكْساً حدسيّاً ومحسوساً، والعمل الفني هو «التجلّي المحسوس للفكرة» فهو الوسيط بين الإدراك الحسّي الصافي والتصوري للشيء العادي الذي يبتعد عن الإدراك المادي.

فالفن يحمل بصمات الروح والحرية، لهذا نجد أن هيغل، خلافاً لكانط، لا يقبل بوجود جمال «طبيعي»؛ بمعنى أنه لا يمكن تبسيطه إلى مجرد نَسْخ للطبيعة أو محاكاة لها، أو اختزاله إلى مجرد قدرة تقنية أو آلية.

والعمل الفن مكوّنٌ من شقين أحدهما محسوس والثاني عقلي، وحينما يستولي الجانب الحسّي على الفكرة، فإننا نجد أنفسنا ضمن مجال الفنِّ الرمزي (فالرمز مبهم دائماً، إذ يمكن لشكله أن يولِّد عدة معان، وهذه حال الفن المصري، وذروة موسيقاه متمثِّلة في أبي الهول الذي يجسد الوظيفة الرمزية)، في حين يمتاز الفن الكلاسيكي بتوازن الجانب المحسوس مع الجانب العقلي، وهذا ما تجسده، على سبيل المثال، المنحوتات اليونانية التي تبين مثالية الجمال الطبيعي، لكن في المقابل، نجد أن ما تقدِّمه التراجيديا اليونانية، من خلال تسلسل مؤلِّفيها الثلاثة، هو ملخَّص لتاريخ الفن، إذ يمثل إسخيلوس الرمزية، في حين يمثل سوفوكليس الكلاسيكية؛ أما إفريبيدِس فيمثل الرومانسية.

ونجد أن الفن الرومانسي (المتوافق مع الثقافة المسيحية) يعبِّر عن تجاوز المضمون للشكل، فالفكرة غنية إلى حدٍّ لا يمكن للمادة استيعابها استيعاباً كاملاً.

وتتحقق هذه المرحلة الأخيرة في عدة فنون، من مثل الرسم والموسيقا والشعر، إذ يمثِّل هذا الأخير (أي الشعر) الفن الأكثر عقلانية بين الفنون، لأن المادة فيه تُمحى تقريباً، فالشعر

الملحمي يبيِّن الجوانب التشكيلية والتصويرية؛ أما الشعر الغنائي فيغتني بالموسيقا؛ في حين يجمع الشعر المسرحي، جميع هذه الصفات الروحية.

ونشـير هنا إلى أن الشـعر، بلا ريب، لا يبلغ حدَّ نقاء المفاهيم، لكنه يمتاز من غيره من الفنون بأن أداته هي اللغة فحسب، مما يعطيه نقاء لا يضاهى في عالم الفن فالشعر - على طريقته- يعلن قرب سيادة العلم.

إن هذه الإسـتيطيقا، الغنية بتحليلات عميقة لأعمال كثيرة ومعانيها ووسطها الثقافي، قد أثَّرتْ، إلى حدٍّ كبير، في علماء الجمال مثل: (كروتشي Croce وفوسيلون Focillon)،

كما أثرت في النتاج الفني في حدِّ ذاته (فالسـوريالية استخلصـت منها، مثلاً، ضرورة أن تصبح جميع الفنون «شاعرية»)، ولكن تبقى المشكلة ما تعلنه هذه الجمالية من «موت الفن»، لأنه من الواضـح أن الفن مازال مستمراً، في حين أنه لا يتعارض مع المفهوم الهيغلي لتاريخ الفن، لكننا نتسـاءل هنا فيمـا إذا كانت الأعمال الحديثة تحقق فكرة «التجلّي المحسـوس للفكرة».

حياته

تزوج هيغل ماري هيلين سـوزانا فون (١٧٩١-١٨٥٥م)، وهي الابنة البكر لعضـو مجلس الشـيوخ في عـام (١٨١١م). في هذه المرحلة نُشـر عمله الثاني، (علـم المنطق) في ثلاثة مجلدات، ورُزِق بولديه الشـرعيين وهمـا: كارل فريدريش فيلهلم (١٨١٣-١٩٠١م) وإيمانويل توماس كريستيان (١٨١٤-١٨٩١م).

انتقل هيغل في عام (١٨١٦م) إلى هايدلبرغ وانضـم ابنه غير الشرعي لودفيغ فيشر إلى الأسرة بعد أن أمضى طفولته في دار للأيتام.

عُيِّن هيغل رئيسـاً للجامعة في تشرين الأول عام (١٨٢٩م)، ومنحه فريدريك وليام الثالث وسـام النسر الأحمر، حتى وصـل وباء الكوليرا إلى برلين في آب عام (١٨٣١م) فاضطر إلى ترك المدينة بعد أن ضـعفت صحته، إلى أن بدأ الفصل الدراسي الجديد في الشهر العاشر، فعاد هيغل إلى برلين، ولكنه سـرعان ما توفي بـداء الكوليرا، ويقال إن آخر ما تلفظ به من كلمات هي: «إنه لم يفهمني»، وقد دُفِن في (١٦ تشـرين الثاني) في مقبرة Dorotheenstadt بجانب فيشت وكارل فيلهلم فرديناند.

أما أولاده: فقد توفي ولده لودفيج في أثناء خدمته في الجيش الهولندي في باتافيا، لكن خبر وفاته لم يصل إلى والده، وفي العام التالي توفي شقيقه كريستيان، إذ انتحر غرقاً.

أما أبناء هيغل المتبقيين، فقد أصبح كارل مؤرخاً، و اتّبع إيمانويل مساراً لاهوتياً، وعاش مدة طويلة وأنتج طبعات لأعمال والده.

المراجع العربية

(١)- ســتيس، ولتر، فلســفة هيغل، المنطق وفلسفة الطبيعة، ترجمة: د. إمام عبد الفتاح، دار التنوير، بيروت، ط٣، ٢٠٠٧.

(٢)- هيغل، فريدريك، ظاهريات الروح، ترجمة: إمام عبد الفتاح، دار التنوير، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.

(٣)- هيغل، فريدريك، موسوعة العلوم الفلسفية، ، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت، ج٢، ٢٠١٠.

(٤)- هيغل، فريدريك، أصول فلسفة الحق، ترجمة: إمام عبد الفتاح، دار التنوير، بيروت، ج١، ط٣، ٢٠٠٧.

(٥)- لوكاش، جورج، التاريخ والوعي الطبقي، ترجمة: د حنا الشاعر، دار الأندلس، بيروت، ١٩٩٩.

(٦)- هيغل، فريدريك، تكوينية الوعي الإنساني والديني، من دروس فلسفة الدين، ترجمة: أبو يعرب المرزوقي، هيئة أبي ظبي للسياحة والثقافة، مشروع كلمة، ط١، ١٩١٥.

(٧)- هيغل، فريدريك، العقل في التاريخ، من محاضــرات في فلســفة التاريخ، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت.

(٨)- هيغل، فريدريك، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت.

المراجع الأجنبية

(1)- F.châtelet ,Hegel,(Seuil).

(2)- D'Hondt, Hegel (PUF).

(3)- J.Hyppolite,Logique et existence.

(4)- A.KojèJve, Introduction à la lecture.

سر الوعي
في الدماغ وانبثاق الذهن والثقافة

إسماعيل الملحم

إنَّ ذهن الكائن البشري مقر للاستعباد وللحريات في آن واحد. فالذهن مقر للاستعباد حينما يكون حبيس موروثه البيولوجي، وإرثه الثقافي، والبصمات التي يخضع لها، والأفكار التي تعرض عليه، والرقيب الإلزامي في داخله. وحينما ترفض بعض الأذهان الخضوع للأوامر، والأساطير والمعتقدات المفروضة تصبح أخيراً متسائلة، وعندئذ تبدأ حرية الذهن.

«إدغار موران: النهج»

لم تشهد العصور المنصرمة من المعارف عن الإنسان من جهة الكم أو النوع مثل عصرنا، فلم ينجح أي عصر بنشر المعرفة المتصلة بالإنسان باليسر والسرعة مثلما يحصل في أيامنا، كما يقول هايدغر.

لا يزال التفجّر المعرفي الذي اتسمت به سنوات القرن العشرين لم يتوقف، بل إنه يشهد كل يوم اكتشافاً جديداً وتسارعاً لم يكن قبل قرن أو قرنين من اليوم متوقعاً. تتقدم البشرية الآن بتسارع كبير مقتحمة أبواب ثورة فكرية في مجالات لا تحصى، منها ما يصب في مجرى فهمنا بوصفنا بشراً للجزء الأكبر بروزاً وإثارة، إذ احتشد كثير من فروع المعرفة ليكوّن علماً للعقل يَعد بتقدم هائل في فهمنا للظواهر السلوكية والعقلية. وما ينبثق عن هذا الجهد هو مفهوم للعقل شديد الغرابة بالنسبة إلى المفاهيم الشائعة. يلتقي في هذه الفرضية علم

الأعصاب، مع الفلسفة، وعلم النفس، والفيزياء الحديثة، وعلم الحاسوب لرسم صورة جريئة جديدة للعقل لأنه عنصرٌ فيزيائيٌ في العالم الطبيعي[١].

على الرغم من تقدّم المعارف في مسائل الكون التي لا نهاية لها، فما امتلكته البشرية من المعرفة من حيث الكيف والكم، ظل البحث في قضايا الإنسان يواجه مجهولاً يتطلب المزيد من البحث في مجالات المعرفة والمزيد من التأمل والعلم.

أغرب فكرة في تلك النتائج التي أنتجتها العلوم خلال تاريخها هي التي جاءت من تلك المقاربات التي يبرزها الفيزيائيون الجدد بوساطة الكمومية أو فيزياء الكم التي تشير إلى الوعي على أنه الأساس الرئيسي للحقيقة. كما أن المقاربة فيما يتعلق بالعقل البشري التي تمحورت في الدراسات حول المعارف الأكثر قيمة، والتي ظهرت حديثاً، لم تأت من العلوم التي تتعلق بالدماغ، كما جرت العادة فيما يتعلق بالفلسفة وعلم النفس والتحليل النفسي، بل أتت بدلاً من ذلك من خلال اندماج معطيات هذه العلوم مع بيولوجيا الدماغ. وقد كان للفيزيائيين الدور المحوري والأهم في هذا المجال لجلاء الغموض الذي ظل معلقاً بانتظار الأجوبة الجوالة فيما بين الفلاسفة ومدارس علم النفس الذين استغرق منهم البحث سنين طويلة. قد أمكن البدء في اكتشاف هذه الأجوبة من العلماء بوساطة التقنيات المتطورة في مجالات تصوير الدماغ ودراسة الأمراض النفسية وغيرها من الأمراض، إذ بدأت الأسئلة القديمة تتبدد سؤالاً بعد آخر لتظهر أسئلة مستجدة أكثر دقة[٢].

قد نصل، يقول نفر من العلماء، إلى تحميل وعينا على حاسوب، ربما تتداعى أجسادنا في النهاية وتموت، لكن أيمكن أن يعيش عقلنا إلى الأبد؟

ويسألون، أيضاً: هل قد يتحرر عقلنا يوماً ما من قيود الجسد ويتجول بين النجوم؟ يجيبون: إن حاسوبك اليوم والهاتف المحمول يمتلكان قدرة حاسوبية أكبر من قدرة (ناسا) كلها، حينما وضعت رجلين على سطح القمر[٣].

وحدة المعرفة وتنوعها

إن ما وصلت إليه العلوم من تطور يؤكد كل يوم أهمية التداخل بين فروع المعرفة ووحدتها من حيث لا يمكن لأي فرع من فروعها أن يستقل عما يجري في الفروع الأخرى، وهذا ما يرتب على البحث الغوص في مسألة الوعي بصفتها خاصية إنسانية وأن يكون للمعطيات التي توصل إليها العاملون في مجالات العلوم النفسية وتقاناتها موقعٌ في نسيج معرفتنا ووحدتها في مثل

ما سنشير إليه فيما بعد كما هي الحال فيما يتعلق بنتائج العلوم البيولوجية، ومنها ما يتصل بنتائج دراسات الدماغ والدور الذي توصلت فيه هذه العلوم من خلال تلك الاكتشافات الباهرة، ولاسيّما تلك ذات الصلة بفيسيولوجيا الدماغ وبتركيبته البيولوجية خاصة، وفي خصوصية الأبحاث التي تمحورت نتائجها حول ما يتعلق بوضع الكائن البشري داخل الطبيعة وخارجها.

يقول أحدهم: إن الدرس الأول الذي يعلمنا إياه الكون هو أن جزئيات ذرات خلايانا ظهرت منذ ثوانيه الأولى، وتكونت ذراتنا الكربونية في ظل شمس سبقت شمسنا. وليس الكائن البشري فيزيائياً في جزئياته وذراته وجزئياته الكبيرة فحسب، بل إنَّ تنظيمه الذاتي ناجم عن تنظيم فيزيائي كيميائي أنتج السمات التي انبثقت لتكون الحياة[٤].

أوجز كارل ساغان في تناوله لموضوعة الدماغ وما له صلة بالعقل، فيقول: افتراضي حول الدماغ، هو أن آليات عمله تتمثل فيما ندعوه العقل، إذ يفترض أنه نتاج بنية الدماغ وفيزيولوجيته ولا شيء أكثر من ذلك. وما نعدّه حقيقة هو مجرد تقريب يقوم به العقل لملء الثغرات[٥]. وليس في التعاطي بعمليات العقل البشري ما يبعدنا عن تلك الصلات المهمة المذكورة أعلاه، إذ تنطوي هذه الافتراضات على كثير مما سعى الإنسان إلى تفسير وجوده في الكون وموقعه فيه، ففي زمن ليس بعيداً عن زماننا توصَّل الفيلسوف المعروف رينيه ديكارت إلى مسألة الوجود وعلاقة الإنسان بها باعتماده أسلوباً في التحليل متكئاً على الشك في كل ما قد يعرض للكائن العاقل فيما عدا تلك البديهيات، أي تلك الحقائق الواضحة من تلقاء ذاتها، وأحد تلك الأشياء كان وجوده كشخص واع، مما قاده إلى إعلان ما يعرف بالكوجيتو الديكارتي: (أنا أفكر، إذن أنا موجود)[٦].

على أن الغوص في مسألة طبيعة الوعي وما أعلنه الكوجيتو الديكارتي لم يكن بدعاً فقد سبقته ممارسات ومحاولات من جهات متعددة ظل يتوارد ذكرها في معظم النشاطات التي تراود الذهن البشري، منها في الزمن البعيد التأمل البوذي الذي يستخدم أصحابه أساليب لمراقبة العقل التي طورها الفيلسوف الهندي «سيدهارتا جوتاما» الشهير باسم «بوذا» منذ أكثر من (٢٥٠٠) سنة. ولا يزال التوجه نحو كشف أسرار الوعي يستعصي على جواب شاف، ويقودنا بصفتنا بشراً للإجابة عن أسئلة كثيرة تتعلق بأسرار الدماغ البشري التي تتمحور حول سؤال حائر: كيف نفكر؟ ويذهب بنا هذا السؤال الكبير إلى سؤالين متّصلين وضرورين يتلخّصان بهذه الكلمات القليلة: (ماذا نعلم؟ وماذا لا نعلم؟)[٧].

الوعي والدماغ

كلما طرحت مسألة الوعي وتعقيداته يذهب الظن إلى ارتباطه بالجهاز العصبي وبمحوره المركزي أي إلى الدماغ وطبيعته ونشاطاته، وإلى عالم لا حدود له يكشفه الباحثون والعلماء حينما يتصدّون للبحث في أسرار الدماغ، كما يجهد علماء النفس، على الأخص، إلى التصدي للأجوبة التي تتعلق بالوعي والقدرات المعرفية لدى الإنسان، فتلتقي الجهود وتتفاعل عند كل خطوة من التقدم من هنا ومن هناك. عانت الأبحاث المتعلقة بالوعي كثيراً الردودَ والاختلافات في تحديد هذا المفهوم والآلية التي لديه. وكان من نتائج بعض الأبحاث القول إن أفعالنا لا تبدأ من عقلنا الواعي، وإنما من نشاط الدماغ غير الواعي خارج نطاق إدراكنا. وإن الدماغ يُحدِث استجابته الواعية بأثر رجعي. لاقت الأبحاث التي تربط ما بين نشاط الدماغ والوعي، لكنها قدمت بصائر عن جوهر الوعي، في حين لا تنشأ أفعال على الإطلاق من عقلنا الواعي، فإن وعينا يمكن أن يرفض أي أفعال تنتج عن عقلنا اللاواعي. وحددت بعض التجارب السبب في بذل الدماغ جهده لخلق الوعي لأنه: يجمع معاً كل المدخلات الحسية عن العالم، كي يقدم صورة متناغمة وموثوقاً بها لما يحدث حولنا[٨].

على الرغم من أن الوعي مركّب من ميول متنافسة ومتناقضة، كما ذكرنا، غالباً ما إن الدماغ يتجاهل عدم الاتساق ويغطي ثغرات واضحة ليعطينا شعوراً ناعماً بـ«أنا متفردة»[٩].

على المدى القصير، يعمل العلماء على تحديد المناطق في الدماغ التي ترتبط بالوعي. وبعد ذلك تأتي الخطوة التي تليها وفي فهم سبب ترابطها، وهنا تكمن المشكلة الصعبة في علم الأعصاب، إذ تقع على الحدود الخارجية لما تقوده التفسيرات المادية حول التجربة التي تتعلق بأنَّ الفرد إنسانٌ[١٠].

بنية الدماغ

يشبّه المختصون الدماغ البشري بمؤسسة ضخمة ذات نظام بيروقراطي فيها خطوط اتصال وتدفقات كبيرة من المعلومات تجري بين أقسام مختلفة، وتنتهي المعلومات المهمة في مركز التحكم مع مدير المؤسسة حيث تتخذ القرارات النهائية.

اهتم علماء التربية وعلم النفس، كما علماء الصحة والأطباء بالعمل على فهم بنية الدماغ التي تبدو عشوائية. نذكر هنا بأن خصوصية الدماغ البشري كما تؤكد الأبحاث المتعلقة بنمو الدماغ والخصوصية التي يتمتع بها تبدأ منذ المراحل الأولى لتكون الجنين، إذ إن مخ الإنسان

من بين كل الأنواع يحتاج إلى مدّة زمنية أطول مما تحتاج إليه المخلوقات الأخرى، كي يصل إلى مرحلة (اكتمال) نضجه. وتتباين المناطق المختلفة من المخ من حيث معدل نموها في مرحلة الطفولة. لكن حلول مراحل البلوغ التي تعد من أهم مراحل التشذيب في المخ كله تبين الدراسات حولها أن نضج بعض مناطق المخ يتم قبل بعضها الآخر، كما أن بضعاً من المناطق الحرجة، تحتم أن تستوفي شروطاً يجب مراعاتها لتستقيم الحياة العاطفية تُعدُّ من أبطأ المناطق نضجاً، في حين تنضج المناطق الحسية في مرحلة الطفولة المبكرة... إجمالاً يظل المخ طيّعاً مدى حياة الشخص، لكن ليس بالقدر المذهل نفسه في سن الطفولة[١١].

طبَّق الدكتور باول ماكلين من المعهد الوطني للصحة العقلية نظرية داروين في التطور على الدماغ، فقسّم الدماغ إلى ثلاث مناطق، ولاحظ أن الجزأين الخلفي والمتوسط من الدماغ مماثلتان تقريباً لأدمغة الزواحف وهي البنى الأقدم في الدماغ، لكن تطوراً أكثر تعقيداً حصل مع تطور بعض الكائنات من زواحف إلى ثدييات، وأخيراً كان التطور الأكثر تعقيداً قد اتضح بظهور القشرة الدماغية أي اللحاء الجديد لدى الكائن البشري. وظهر أن هذه القشرة هي التي تتحكم بالسلوك الإدراكي[١٢].

قشرة المخ

إن قشرة المخ الجديدة لدى الكائن البشري هي أكبر كثيراً من قشرة المخ لدى أيما كائن آخر، مما يعطي تفسيراً لما نتج عنها من مزيّات هائلة في قدرة الكائن الحي على النجاة من الشدائد، بحيث تنتقل هذه المزيّات إلى جينات ذريته التي تحتوي على مجموعة الدوائر العصبية نفسها. ومن ثم فكل روائع الفن والحضارة والثقافة هي ثمار قشرة المخ الجديدة[١٣].

بدأ نمو المخ بذلك التطور من الجزء القاعدي إلى المراكز العليا. وتشير الأبحاث إلى أن الأكثر بدائية في أجزاء المخ تتمثل في جذع الدماغ، إذ نشأ العقل المفكر أو القشرة الجديدة مع تطور هذه المراكز العاطفية. وتنظم القشرة الدماغية كل أشكال الوظائف الدماغية الأرقى مثل السمع والرؤية. فالفصوص الجبهية، ولاسيّما القشرة الدماغية ما قبل الجبهية هي التي تضفي على الإنسان طابعه البشري. إنها مركز الشخصية والتفكير والفكر المجرد. وغالباً -كما يقول جاردينر مورس- ما يطلق على القشرة الدماغية ما قبل الجبهية أنها الجزء التنفيذي في الدماغ الذي يلتقط المعلومات الواردة من جميع أجزاء الدماغ لاستخدامها في بناء الهدف والتخطيط له.

تشير سوزان وينفيلد، في كتابها تغير العقل (عالم المعرفة، شباط، ٢٠٧)، إلى أن القشرة الدماغية تتأثر بالعامل البيئي الذي يكون قوياً حينما يكون محفزاً ومشجعاً على الاستكشاف، ويؤدي إلى ظهور تغيرات جسدية في الدوائر العصبية مع الخبرة مع البيئة الثرية تؤديان إلى مجموعة من التغيرات في الدماغ وزيادة في سمك القشرة المخية وفي عدد الأشواك التغصنية. وتغلف تلك البنى القديمة المادة الرمادية ذات التلافيف التي تكوّن الدماغ البشري.

أما القشرة ما قبل الجبهية للدماغ فهي تؤثر بشكل عام في التحكم في أنظمة الدماغ، منذ المرحلة الجنينية إذ يتمثل النظام بالتبادل الكيمياوي داخل الرحم ويؤدي إلى نمو أعضاء جديدة، ويمضي هذا النمو في التدرج صعوداً من مرحلة عدم التمايز في النطفة وما يليها من مرحلة المضغة والعلقة فالجنين، ثم يبدأ ظهور الأعضاء انطلاقاً إلى مرحلة يبدأ فيها التمايز. ويصبح النظام الجديد أكثر وضوحاً بعد الولادة، إذ يتميز بنوع من التبادل الاجتماعي، فتتابعٌ محدد لظهور القدرات الحسية الحركية الاجتماعية. يمكن القول إنّه منذ البداية ينمو أي شيء وفق خطة أساسية. يحدد بياجيه تطور النمو لدى الطفل البشري بصورة تراكمية وخطية، وفقاً لمراحل متتالية مبتدئاً بالمرحلة الحسية الحركية من الولادة إلى سن السنتين أي حينما تبدأ المرحلة التصورية المنطقية، إذ إنَّ التفكير يظل محسوساً أولاً إلى سن السابعة تقريباً، ثم ينزع إلى أن يصبح مجرداً ما بين الثانية عشرة والرابعة عشرة.

أدخل إريك أريكسون وصفاً لعملية النمو انطلاقاً من مبدأ التخلق المتعاقب، قائلاً إنَّ أي شيء ينمو يكون له منذ البداية، خطة أساسية ينمو وفقها، إذ تقوم الأجزاء ويكون لكل جزء وقت محدد لظهوره، حين الولادة يتخلى الطفل عن التبادل الكيميائي، الذي أشرنا إليه أنه كان يتم داخل الرحم ، كي يفسح المجال أمام التبادل الاجتماعي الذي يبدأ داخل البيئة الجديدة والمتمثل بثقافة المحيط واللغة وغيرها[١٥].

إجمالاً فإن كتلة قشرة المخ تتزايد مع تزايد تدخلات دوائر المخ الكهربية بمتوالية هندسية. فكلما زاد عدد الارتباطات زادت الاستجابات الممكنة. تتيح قشرة المخ لدى الكائن البشري لحياته العاطفية المرونة والتعقيد معاً. وهي من حيث حجمها أكبر بكثير مما هي لدى الرئيسيات، وهي تفسر تمتع الإنسان بمجموعة استجابات أكثر دقة ومرونة، بحيث تلبي حاجة الإنسان إلى المرونة المناسبة إلى درجة التعقيد في النظام الاجتماعي[١٦].

الخلاصة أن دماغ الإنسان هو الشيء الأكثر تعقيداً من كل الأشياء في الكون، إذ يوجد في الدماغ عدد من العصبونات، أي الخلايا العصبية مساو لعدد النجوم في مجرة درب التبانة.

الوعي / الذهن / الدماغ

لا يزال تفسير الوعي أحد المشكلات الكبرى التي لم تجد حلاً في العلم الحديث. الوعي هو الحفظ والتقدير كما يفسره القاموس الوسيط وهو الفهم وسلامة الإدراك. وفي علم النفس يشار إلى الوعي من حيث إنّه شعور الكائن الحي بما في نفسه وبما يحيط به. وسر الوعي يتمثل بأنّه عملية خلق نموذج للعالم وتمثيل للمستقبل الذي يكون فيه الإنسان. على الرغم من اقتناع الشخص بأنه يمتلك وعياً، إلا أن الدخول في الأسئلة التي تتطلب تحديداً للوعي وامتلاكه تقف عند حدود الدهشة. فالوعي من أكثر الموضوعات النفسية تعقيداً ويكاد يتفق الباحثون في مسألة الوعي أنه من العمق بحيث قيل دوماً إن مكتشفات العلوم تؤكد أنه، أي الوعي، من أكثر أسرار العلوم عمقاً، ويكوّن إعطاء تفسير له أحد المشكلات الكبرى التي لم تجد حلاً بعد في العلم الحديث. فأحد التحديات التقليدية للبحث في موضوع الوعي، كما يقول دايفيد إيغلمان، تتعلق بدراسته تجريبياً. فمن المحتمل أنه في أي لحظة ترتبط بعض عمليات الخلايا العصبية النشطة مع الوعي، في حين لا تقوم عمليات أخرى بذلك. من هنا يبدأ التحدي الأول الذي يتمثل بتحديد الخلاف بينهما[١٧].

ينظر للوعي على أنه أروع انبثاق للذهن البشري عن الدماغ، إذ يكون الوعي انبثاقاً عن الذهن في حلقة من التأثير والتأثر بين الدماغ والذهن والوعي، حيث يختلط الأخير – أي الوعي– بصفته نتاجاً لنشاط ذهني ومنتجاً لهذا النشاط فيكون تأملياً بشأن نفسه وأفكاره وفكره. وهو يمكّن الفرد من أن يمتلك وعياً بذاته وقدرة على عدّ نفسه موضوعاً، في الوقت نفسه، دون التخلي عن بقائه ذاتاً. بمعنى أنه يمكن للوعي أن يستند إلى الكائن البشري متأملاً نفسه في الوقت الذي يمكن أن يستند إلى المعرفة عينها.

ينبثق الذهن ويتطور من خلال العلاقة بين نشاط الدماغ والثقافة، ويصبح منظماً للمعرفة والفعل البشريين. وهو عام، ومتعدد الكفاءات، وقادر ليس على حل المشكلات وحسب، بل على إثارتها ومن ضمنها المشكلات التي لا حل لها[١٨].

الذهن في علاقته بالدماغ والوعي لا يعني هنا الروح، بل ينظر إليه من حيث هو انبثاق عقلي يولد من التفاعل بين الدماغ البشري والثقافة، ويحظى باستقلالية نسبية وله مفعول

ارتجاعي على ما انبثق منه، أي من الدماغ. وهو إضافة إلى ذلك ينظّم المعرفة والفعل البشريين، لأنه المركز الذي يلتحم مع الذكاء والوعي واللغة والثقافة والمجتمع. هذه العناصر المتفاعلة تندمج مع الفكر الذي هو مثل كل نشاط ذهني يتطور في اللغة الخاصة ومن خلالها، واستخدام الذكاء والمنطق مع إمكان تجاوزهما ومخالفتهما. إن صعوبة التفكير على نحو معقد صعوبة قصوى، فكلما واجه الذهن التعقيد، وجب عليه نفيه فيعقّد ممارسته أكثر، وتصبح تركيبات السمات المختلفة التي يجب أن يستخدمها صعبة ومتعددة.

يتميز الذهن بخاصية مهمة من خلال تعلّقه بحب الاستطلاع والفضول في الوقت الذي يجمع فيه بين خاصتين تبدوان متناقضتين هما الانغلاق الشديد من جهة، والقدرة على الانفتاح من جهة أخرى... إن ما يعزز حرية الذهن وصيانته يتمثل إضافة إلى الفضول وحب الاستطلاع بالقدرة على التعلم الذاتي والشك، وممارسة إستراتيجيات إدراكية، والقدرة على (التيقن)، والتخلص من الخطأ.

يوعز النشاط العقلاني للذهن إلى التحكم بالمحيط من حيث مقاومة الوسط للرغبات الجسدية من جهة، ومن الممارسة العقلانية المتمثلة بالتأثير في الأشياء من جهة ثانية، والرجوع إلى المعرفة المشتركة (الثقافة) وإلى الذاكرة والمنطق من جهة ثالثة[١٩]. إن ما يعزز حرية الذهن، كما لدى إدغار موران، ليس بنية فوقية وحسب، بل هو انبثاق عن الاتصال المنظم العجيب بين الدماغ البشري والثقافة، وهو انبثاق لا يبرز الصفات الأكثر غنىً لدى البشر فحسب، وإنما يظهر قدرات مدهشة من خلال سحر العرافين والتطورات الغريبة للتقنيات. كما اكتسب الذهن اليوم القدرة على التحكم بالدماغ الذي انبثق عنه أصلاً باستعمال وسائل كيميائية وجراحية، كما قد يكتسب القدرة على التحكم بالجينات التي أنتجت دماغه... فثمة حلقة غريبة آخذة بالانغلاق تتمثل في مغامرة الذهن الذي يتحكم رجعياً، في الوقت نفسه بالدماغ الذي انبثق منه وبالجينات التي تنتج الدماغ. بالمقابل فالذهن البشري الذي يقتحم التأثير العميق في أبحاث أظهر فيها البشر مدى واسعاً تتمثل في نتاجات معرفية باهرة، فإن الذهن قد طوَّر قدرات تدميرية في الأسلحة التقليدية وغير التقليدية متقدمة قليلاً على القدرات الإبداعية التي أنتجها الذهن. وبما أنه عبقري كما جاء في كتاب النهج ، وبما أنه معتوه وعبقري في آن واحد، فهو سيمتلك قدرات تكون مرعبة إذا تجردت من الوعي والمسؤولية[٢٠].

الإنسان وعي، يعي ذاته ويعي واقعه وكرامته الإنسانيتين، هذا ما يفسره اختلافه الجوهري عن الحيوان الذي لا يتجاوز مستوى الشعور الذاتي البسيط. ويعي الإنسان ذاته في اللحظة التي يقول فيها للمرة الأولى (أنا)، كما يقول ألكسندر كوجيف[٢١]. فالذهن ليس بنية فوقية فحسب، بل هو انبثاق عن الاتصال المنظم بين الدماغ البشري والثقافة، ويعبر عن تنظيم الفكر وطاقة الإرادة. إن الوعي يتيح لا التفكير الذهني بكل شيء والمراقبة النقدية فحسب، بل التأمل أيضاً. وإن عدو الوعي ليس إخضاع الذهن لثقافة معينة فحسب، بل هو داخل الذهن أيضاً، كما في حالات الكبت والذاكرة الانتقائية والكذب على الذات. يمكن للفرد أن يمتلك وعياً بذاته وقدرة على عدِّ نفسه موضوعاً دون أن يتخلى عن بقائه ذاتاً، أي إنه يمكن للوعي أن يستند إلى الكائن البشري متأملاً نفسه، ويمكن أن يستند إلى المعرفة عينها.

أما الدماغ فهو محفوظ في قحف، ولا يتصل بالخارج إلا بوساطة مطاريف الحواس التي تستلزم حوافز البصر والسمع والشم واللمس والذوق، وتترجمها إلى شيفرة خاصة، وتنقل هذه المعلومات المشفرة إلى مناطق مختلفة من الدماغ، إذ تقوم هذه الأخيرة بدورها بترجمتها وتحويلها إلى أحاسيس. وهذا يفسر مسار كل معرفة سواء كانت حسية أم فكرية، أم نظرية بحيث إنها ترجمة وإعادة صياغة تتم في الذهن.

يمتاز الكائن البشري بأنه غير قابل لاكتشاف حياته الداخلية من المراقب الخارجي على العكس من الظاهرة الفيزيائية فلا يمكن التنبؤ بجميع ما يمكن أن يسلكه فهو يحمل في داخله الشك وعدم اليقين. وهو -أي الإنسان- يكون آلة عادية إذا ما استجاب أكثر مما ينبغي لحتمياته البيئية البيولوجية الاجتماعية والثقافية.

الوعي وشروط النظام الاجتماعي (الثقافة)

يرتبط ظهور الوعي لدى الإنسان بالسلوك والنمو البيولوجي والعقلي، في حين يعكس بناؤه الداخلي علاقته بالطبيعة من جهة، وبغيره من الناس من جهة أخرى، ضمن شروط النظام الاجتماعي/ التاريخي من جهة ثالثة. لا يصنع البشر نموذجاً للعالم بحسب المكان كما لدى الحيوان، بل بحسب المكان / الزمان، أي إلى الأمام والوراء إذ يسمّى هذا النموذج وعياً، فيرتسم له الطريق إلى التطور النفسي اللاحق الذي يصبح خاضعاً للقوانين الاجتماعية التاريخية، إذ إنه يكون قادراً على وضع حد لتأثير عوامل الوراثة خارج الصفات العضوية. فيكون انبثاق الوعي شكلاً راقياً من أشكال النفس، مختلفاً عما هو لدى بقية الكائنات

الحية. ويرجع هذا إلى –ما ذكرناه– من اختلاف الكائن البشري عن الحيوانات بسبب من خصائص الطبيعة التاريخية الاجتماعية للنفس البشرية وظهور قوانين وآليات تخضع لها عملية استحواذ الفرد على الخبرة الاجتماعية التي تتراكم عبر العصور، وتتناقلها الأجيال من السلف إلى الخلف. بهذا يكون الإنسان الفرد قد ارتقى بوعيه لا إلى خضوعه للواقع، بل إلى تكييف الواقع مع رغباته وحاجاته وإرادته. وهنا يبرز تأثر هذا التطور بالاستفادة من اللغة والارتقاء بوظائف اليد وبوظائف الأصابع وتنامي القدرة على الإمساك وغيرها من أشكال النمو المختلفة المتمثلة اختصاراً بـ:

نشوء العمل الذي يربط الإنسان بالطبيعة ويرتقي بتأثيره فيها. أكد فريدريك إنجلز دور العمل في إنشاء الوعي لدى الكائن البشري قائلاً: أنشأ الإنسان نفسه بالعمل، أي إن العمل أنشأ وعي الإنسان.

– العلاقات مع الطبيعة من جهة، والعلاقات مع الناس الآخرين من جهة أخرى.

– أدى تطور العمل والتكيف مع العمليات المستجدة إلى بلوغ اليد (يد الإنسان) الدرجة الرفيعة من الكمال وصولاً إلى القدرة على إبداع اللوحات الفنية والمجسمات والمنحوتات وغيرها من ضروب الفن في وقت مبكر من حياة البشر.

– بلورة المغزى الاجتماعي الموضوعي للظواهر الذي أمكنته المعاني اللغوية التي وضعها المجتمع بصورة مباشرة.

– اقتران ظهور الوعي بظهور الإنسان العاقل والمفكر. فلا وجود للفكر والتفكير دون ثقافة لأنهما يمثلان القدرة على الوعي وترتبط هذه القدرة بالفكر الذي هو نتاج نشاط الدماغ، والذي يعزز دور الثقافة إذ إنها لا تتمتع بأهلية النمو دون فكر إلا بالدماغ.

لا بدّ استناداً إلى ما تقدم من الإشارة إلى أن النشاط المعقد الذي يخضع للصلات والعلاقات الطبيعية العينية يتحول لدى الإنسان إلى نشاط خاضع للعلاقات والصلات الاجتماعية، وهذا هو السبب الرئيسي والمباشر الذي ينشِئ البشر بفضله أشكال انعكاس الواقع أي وعي الإنسان الذي تمرد على القوانين البيولوجية وتحرر منها بعد – ما ذكرناه– إذ تكوّنت لديه الصفات العضوية الضرورية بوصفها قاعدة مادية للتغيرات النوعية في بنية نشاطاته والوظائف النفسية لديه. وعبر مسار تطوره النفسي اللاحق أصبح خاضعاً كلياً للقوانين التاريخية /الاجتماعية. وهكذا وضع هذا الانتقال حداً لتأثير تعامل الوراثة

خارج تلك الصفات العضوية، وفتح آفاقاً رحبة أمام تطوره النفسي في ظل شروط الثقافة الاجتماعية والبشرية[٢٢].

لا يمكن أن يتم هذا الانتقال بفعل الوراثة البيولوجية، بل عن طريق ما أسماه ليونتيف الوراثة الاجتماعية. حقق الإنسان على مدى تاريخ تطوره الثقافي/ الاجتماعي إنجازات عظيمة على صعيد إنتاج الخيرات المادية والروحية والتنامي المطرد لمستوى الوعيَين الجماعي والفردي[٢٣].

***

يظل الوعي بحاجة إلى تفسير، بحيث يبدو، أن هناك إجماعاً بين علماء الإدراك، كما يقول (فرنون ب. كاستل)، على أن الوعي ليس وظيفة أو عملية متكاملة، فكلمة وعي تشير إلى ظاهرة غير عادية تشتمل على حالات متعددة ومختلفة تجمعها خاصية عامة مشتركة. فنحن نعي الذات، وندرك المنبهات الحسية، وندرك قيامنا بفعل ما، وندرك عملياتنا الداخلية ومنها التفكير مثلاً. يتابع فرنون ب. كاستل قائلاً:

ليست أشكال الإدراك هذه متماثلة حقاً، وإن كانت تجمعها خاصية عامة مشتركة تجعلنا نصنفها جميعاً معاً، بل إن هذه الظواهر على مستوى آلية عمل المخ يجمعها عنوان الإدراك الحسي/ التمييزي الأولي، أي الوعي الأولي، كيف ندرك الأشياء والأحداث في العالم من حولنا، وكيف ندرك دوافعنا للتأثير في العالم، وكيف ندرك تفاعلاتنا الداخلية[٢٤]؟

يشبه الدماغ مؤسسة ضخمة في نظام بيروقراطي- كما نوّهنا- ولها خطوط اتصال وتدفقات كبيرة من المعلومات تجري في ما بين مختلف الأقسام. تنتهي المعلومات المهمة في مركز التحكم مع مدير المؤسسة، حيث تُتخذ القرارات النهائية. لكن معظم المعلومات تتمركز في اللاوعي.

تظل طبيعة الوعي من أكثر أسرار الطبيعة ومن أكثر العناوين التي لا يزال الإنسان مهتماً ببحثها. فمنذ قرون بعيدة عن زمننا هذا كان بوذا يستخدم أساليب مراقبة العقل، في هذه الأساليب ما كان يهدف إلى توجيه العقل الواعي إلى ذاته ومراقبته في أثناء نشاطه وأدائه لعمله. ويبحث الرهبان البوذيون اليوم عن أسلوب جديد للتعرف إلى طبيعة الوعي، وما زالوا يلحون ويسألون: كيف يُحدث نشاط المخ تجربة وعينا بالأمور؟ على الرغم من أن معظم البشر مقتنعون بأنهم يمتلكون الوعي، لكنهم - ومن المثير للدهشة- من الصعب عليهم أن يستطيعوا

سبر أغواره. صوَّر بعض علماء النفس الوعي قائلين: إن الوعي يشبه عاصفة تهب في دماغنا، وإنَّ الشعور البديهي كما يعتقدون يتمثل بوجود (أنا) منفّذة تجلس في غرفة التحكم داخل دماغنا تمسح شاشات الحواس وتضغط على أزرار عضلاتنا هو مجرد وهم.

يبدو أن الوعي يتألف من خليط من الحوادث الموزعة في الدماغ تتنافس بعضها مع بعض لنيل الانتباه، وحينما يتفوق حدث ما على آخر يعقلن الدماغ النتيجة ويخترع الانطباع بأن ذاتاً واحدة كانت تتحكم بالعملية طوال الوقت[٢٥].

ظهرت مقاربات متعددة تصوّر الوعي أو تحاول تعريفه، على ما للتعريفات من بعد ظاهر يتميز بثبات هذه التصورات، منها:

١- تعريف وليم جيمس: الوعي مباشرة لنشاط الدماغ، وهو عملية شخصية مستمرة.

٢- تعريف لوك: الوعي هو إدراك ما يعرض في عقل إنسان ما.

٣- في ستينيات القرن العشرين وجد ما يوحي بالوصول إلى الوعي، بقولهم إن الوعي لا يحتاج إلا جزءٍ ضئيلٍ من نشاط الدماغ لدى الإنسان، بسبب من فيزيولوجيا الدماغ الذي يعالج كماً من المدخلات الحسية بلا وعي وترشح منه قبل أن يدركها.

تفسر هذه التصورات أنَّ أفعال البشر لا تبدأ من العقل وإنما من نشاط الدماغ غير الواعي خارج نطاق مورفولوجيا معينة في عملية الإدراك.

إن مدلول الوعي لا يزال محط اجتهاد، بعضهم قرن الوعي باليقظة التي تقابل النوم أو الغيبوبة. ومنهم من يربط العلاقة بين الوعي والشعور فيشير إلى جميع عملياته على أنها عمليات سيكولوجية شعورية. ومع كل ما ذكر يظل الوعي موضع تساؤل.

ختاماً يبقى النظر إلى الوعي - بحسب ليونتيف- أنه عملية نفسية معقدة في مقاربة نشأتها، تتعلق أصلاً بنمو الدماغ وبتغيرات طرأت على القشرة الدماغية لدى الإنسان. ويقترن ظهور عملية الوعي بظهور الكائن العاقل الذي انتقل إلى مرحلة القدرة على إحضار الأدوات وتطوير وسائل الاتصال مع الآخرين، إذ تخطى بوساطة ذلك الحيوانات الأخرى التي تصنع نموذجاً للعالم بحسب المكان، في حين يتضمن مسار التطور النفسي للإنسان ارتباطه بقوانين تاريخية اجتماعية.

الهوامش

(١)- بروس هنريش، أبحاث المخ وعلم النفس، ترجمة: خالد جمال حسن، الثقافة العالمية، ع٩٥، ص١٦٤.

(٢)- ميشيو كاكو، مستقبل العقل، ترجمة: سعد الدين خرفان، عالم المعرفة ع٤٤٧، ص١٨.

(٣)- المصدر السابق نفسه، ص٢٢- ٢٣.

(٤)- إدغار موران، النهج إنسانية البشرية، ترجمة: هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ٢٠٠٩، ص٣٥.

(٥)- ميشيو كاكو، مرجع سابق، ص٢٧.

(٦)- روبرت ماتيوز، الوعي الفكرة الكبرى، ترجمة: رؤوف وصفي، الثقافة العالمية ع١٣١، ص٢٩.

(٧)- ديفيد إيغلمان، أسرار الدماغ، الثقافة العالمية، ع١٥٥، ص٨٧.

(٨)- روبرت ماتيوز، مرجع سابق، ص٣٨.

(٩)- ميشيو كاكو، مرجع سابق، ص٥٩.

(١٠)- ديفيد إيغلمان، مرجع سابق، ص٩٧.

(١١)- دانيال غولمان، الذكاء العاطفي، ترجمة: محمد يونس، عالم المعرفة، الكويت، ع٢٦٣، ص٣١٣.

(١٢)- ميشيل كاكو، مرجع سابق، ص٣٦.

(١٣)- دانيال غولمان، مرجع سابق، ص١٨.

(١٤)- سوزان وينفيلد، تغير العقل، ترجمة: إيهاب عبد الرحيم، عالم المعرفة ع٢٠٧.

(١٥)- سيد محمد غنيم، النمو النفسي من الطفل إلى الراشد، عالم الفكر، المجلد السابع، ع٣، ص٧٦.

(١٦)- دانيال غولمان، مرجع سابق، ص٢٩.

(١٧)- المرجع نفسه، ص٩٦.

(١٨)- إدغار موران، مرجع سابق، ص١٨.

(١٩)- المرجع نفسه، ص١٢٠.

(٢٠)- المرجع نفسه، ص١٣٤.

(٢١)- ألكسندر كوجيف، السيد والعبد، الفكر العربي المعاصر، ع١١٥/١١٤، ص٤٥.

(٢٢)- أ. ن. ليونتيف، دراسات في التطور النوعي للنفس، ترجمة: د. بدر الدين عامود، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٨، ص٢١.

(٢٣)- المرجع نفسه، ص٢٤.

(٢٤)- فرنون .ب . مونكاستل، علم المخ في نهاية القرن، ترجمة: إبراهيم البجلاتي، عالم المعرفة، ع٩٥، ص٥٠.

(٢٥)- المرجع نفسه، ص٥٠.

شعر ربيعة الرقي في ميزان البحث

وقفة مع منظور الأديب عبد الله زكريا الأنصاري

د. محمد سيف الإسلام بوفلاقة

إنَّ من يتأمَّل منجزات وأعمال الأديب عبد الله زكريا الأنصاري يجد نفسه أمام سِفْر ثمين مفتوح الدفتين وغني بالأفكار العميقة، في إحدى دفتيه يجد علاقته الوطيدة بالأصالة العربية، والتراث التليد، وفي الدفة الأخرى يلفي صلته الوشيجة بقضايا الثقافة العربية المعاصرة. فقد مزج في دراساته، وأبحاثه بين الأصالة، والمعاصرة، فهو المتشرب من تراثه حتى الأعماق، وهو المنفتح على الثقافة المعاصرة، وقضاياها المتشعبة.

وليس من السهل الإلمام بمختلف جوانب شخصيته، نظراً إلى تنوّع إسهاماته، وخصوبة عطائه، إذ إنه جمع بين وجوه كثيرة، فهو رجل متعدد الانشغالات، والاهتمامات. عُرف بثقافته الواسعة، وفكره الثاقب، واجتهاده في الاستنباط، والتحليل، وميله إلى البحث، والتنقيب، والنقاش المُثمر.

ونظراً إلى تنوّع إسهامات الأديب عبد الله زكريا الأنصاري، فإن هناك بعض كتاباته المهمة التي لم تُسلط عليها الأضواء، إذ إن منجزاته العلمية، والأدبية، ما تزال تستحق كثيراً من الأبحاث، والدراسات ليُكشف النقاب عنها، وتستفيد منها الأجيال القادمة، فمَنْ يتأمل

* كاتب جزائري.

مؤلفاتــه، ومنجزاته يلفــي أن هناك بعض الجوانب لم تلقَ العنايــة الكافية من لدن مختلف الباحثين، والدارســين، ورغبة منا في الإســهام بإماطة اللثام عــن بعض هذه الأعمال، فإننا نسعى من خلال هذه المادة إلى تسليط الضوء على رؤيته لشعر ربيعة الرقي، وإبراز منظوره لشخصــية الشــاعر وشــعره، وذلك من خلال الوقوف على رؤيته التي قدمها في التصــدير المتميز الذي خصصــه لكتاب الباحث الأردني الدكتور يوســف حسين بكار الموسوم: «شعر ربيعة الرقي-ديوان شــاعر ودراســة». وهي واحدة من الرؤى المهمة التي قدّمها عن شــاعر عربي متميز، أغمط حقه من الدراسة، والبحث، والتنقيب.

التعريف بالشاعر ربيعة الرّقي

ولد **ربيعة بن ثابت** بن لجأ بن العَيزار بن لجأ الأســدي الأنصاريّ مولى بني سُليم بمدينة الرقة على الفُرات الأعلى، وقد كان يُلقّب بالغاوي، ويُكنّى بأبي شــبابة وقيل «أبو ثابت» وقيل «أبو أسامة».

نشأ بمدينة الرّقة، وهي مدينة على الفُرات الأعلى، وقد جاء في «معجم البلدان» لياقوت الحموي: «الرَّقّةُ:بفتح أوّله وثانيه وتشــديده، وأصــله كل أرض إلى جنب وادٍ، ينبســط عليها الماء، وجمعها رِقاق، وقال غيره:الرقاق الأرض اللينة التراب، وقال الأصمعي: الرقاق الأرض اللينة من غير رمل، وأنشد:

كــأنّــهــا بــيــنَ الــرّقــاق والــخَــمــر ... إذا تــبَــاريــن شــآبــيــبُ مــطَــر

وهي مدينة مشــهورة على الفرات، بينها وبين حَرّان ثلاثة أيام معدودة في بلاد الجزيرة لأنّها من جانب الفرات الشرقي، طول الرّقّة أربع وستون درجة، وعرضها ست وثلاثون درجة، في الإقليم الرابع، ويقال لها الرقة البيضــاء، أرسل سعد بن أبي وقّاص والي الكوفة في سنة (١٧) جيشاً عليه عياض بن غنم فقَدِمَ الجزيرة، فبلغ أهل الرقة خبره، فقالوا :أنتم بين العراق والشــام وقد اســتولى عليها المســلمون فما بقاؤكم مع هؤلاء، فبعثوا إلى عياض بن غنم في الصلح فقبله منهم، فقال سهيل بن عدي:

وصــادمــنــا الــفــرات غــداة سرنا ... إلــى أهــل الــجــزيــرة بــالــعــوالــي
أخــذنــا الــرقّــة الــبــيــضــاء لمـّا ... رأيــنــا الــشّــهــر لَــوّحَ بــالــهِــلالِ
وأُزْعــجــت الــجــزيــرة بعد خفْض ... وقــد كــانــت تــخــوّف بــالــزّوالِ
وصــار الــخــرج ضــاحــيــةً إلــيــنــا ... بــأكــنــاف الــجــزيــرة عــن تــقــالــي.

كما أورد ياقوت وصف ربيعة الرّقي لها، وختم حديثه عن الرّقة بالقول «والرّقة: البستان المقابل للتاج من دار الخلافة ببغداد وهي بالجانب الغربي، وهو عظيم جداً جليل القدر، وينسب إلى الرقة المذكورة أولاً جماعة من أهل العلم وافرة، منهم: أبو عمرو هلال بن العلاء بن هلال بن عمرو بن هلال الرّقّي ، قال ابن أبي حاتم: هلال بن عمرو الرقي جد هلال بن العلاء، روى عن أبيه عمرو بن هلال، سألت عنه أبي فقال: ضعيف الحديث، مات في سنة (٢٧٠)، ومحمد بن الحسن الرقي شاعر يعرف بالمعوّج، مات في سنة (٣٠٧)».

كان ربيعة الرقي ضريراً، ولم يشتهر نظراً إلى بعده عن العراق ولتركه الوفادة على الخلفاء ومُخالطة الشعراء كما يذهب إلى ذلك الدكتور عمر فروخ، وهذا ما نلفيه في قول أبي الفرج: «وإنما أخمل ذكره، وأسقطه عن طبقته بُعده عن العراق، وتركه خدمة الخلفاء ومخالطة الشعراء»، وقد علق الدكتور يوسف حسين بكار على هذه المقولة بقوله: «إن ما وصل إلينا من أخبار ربيعة يؤكد هذه المقولة، فمصادر الأدب لا تكاد تذكر شيئاً عن اتصال وشيج أو انقطاع تامّ للشاعر بخليفة، أو أمير، أو والٍ، أو عن مخالطة للشعراء بتعبير صاحب الأغاني، وأحسب أن البعد عن العراق ليس كافياً لتفسير هذا وتسويغه، فربما كانت ثمّة عوامل أخرى تخص الشاعر وحده لا نعرفها.

فأمّا عن صلته بالخلفاء، فلا نجد له أخباراً مع غير المهدي والرّشيد .وقد بيّن ربيعة نفسه علّة اتصاله بالمهدي، حين ذكر أن هجاءه يزيد بن أسيد السلمي، ومدحه يزيد بن حاتم كانا السبب المباشر في ذلك الاتصال.يقول: «سار شعري حتى بلغ المهدي، فكان سببي إليه». وربما تمّ الاتصال حينما أرسل إليه الخليفة من أتى به من الرّقة، ليسمع جواريه شعراً، كما ذكر .ومهما يكن الأمر، فقد ذكر أكثر من مؤرخ أدبي أنه كانت لربيعة عدة قصائد في المهدي، لكنه لم يصل إلينا منها، مع الأسف، سوى (نتفة) واحدة، ومقطوعة واحدة هي الأبيات الثلاثة السابقة التي استعطف فيها الخليفة ليعيده إلى (رقته).

وأمّا الخليفة الرشيد، فلم يكن بينه وبين الشاعر شيءٌ، سوى ما يذكر من أمر تدخله بين ربيعة والعباس بن محمد.

وبالنسبة إلى تاريخ ولادته ووفاته يُرجح الدكتور عمر فروخ أنه وُلد في أيام بني أمية، ولكنه يشير إلى أننا لا نعرف له نباهة قبل أيام بني العباس.

ويذكر الدكتور بكار أن المصادر لا تذكر السنة التي ولد فيها، وليس ببعيد أنه ولد في أيام بني أمية، ولم ينبه إلّا في الدولة العباسية.ويظهر من أخباره أنه قضى عمره في مدينة الرّقة، وفيها مات.

أما تاريخ وفاته فقد انفرد بذكره، ممن كتبوا عنه، ياقوت الحموي، وابن شاكر الكتبي فحسب، إذ ذكر الأول أن وفاته كانت عام (١٩٨هـ)، وجعلها الآخر عام (٢٠١هـ).

وبالنسبة إلى قيمة شعره يذهب الباحث الدكتور عمر فروخ إلى أن ربيعة الرقي «شاعرٌ مطبوعٌ مُجيد مُكثر اختار له ابن المعتز في طبقاته (ص١٥٧- ١٧٠) نحو مئتي بيت. ولكن شعره لم يكثُر بأيدي العوام.وشعره كله مليحٌ عذبٌ جيدٌ هين، وفي الأغاني (في شعره لينٌ). ولربيعة الرقي مدح وهجاء وغزل، وغزلُهُ يفضُلُ غزل أهل زمانه وغزل أبي نواس أيضاً، لأن في غزل أبي نواس برداً كثيراً، وغزل هذا سليمٌ عذبٌ سهلٌ».

الأديب عبد الله زكريا الأنصاري سيرة وعطاء

الأديب والمفكِّر الكويتي **عبد الله زكريا الأنصاري** واحد ممن حفرت الكويت أسماءهم في سجلات العظماء الخالدين، كان أحد أعمدة الثقافة والأدب الكويتي والعربي، فقد جاد قلمه بكثيرٍ من الأبحاث، والمقالات في سبيل إثراء الفكر القومي العربي، وتحقيق الوحدة العربية، إنه واحد من ألمع الشخصيات الأدبية المعاصرة في الكويت، وأوسعهم اطّلاعاً، وأمتنهم ثقافة، ومن يقرأ مؤلفاته يقتنع بعلو كعبه في ميادين شتى، ويدرك سعة ثقافته، وشدة ذكائه ومهارته، فكتابه عن الشاعر فهد العسكر يعد من أهم الكتب الصادرة عن الشاعر الكويتي الرائد فهد العسكر، رصد فيه حياته وشعره، وله أهمية كبيرة لأنّه أول كتاب يصدر عنه، ونلفي فيه خبرة مجرب، ونزاهة أديب مبدع، وأمانة مؤرخ عميق. وقد وصف المفكر الدكتور سليمان إبراهيم العسكري ذلك الكتاب المهم بأنه أصبح المرجع الوحيد في الوطن العربي للشاعر الكويتي الكبير فهد العسكر، إذ أمضى الأديب عبد الله زكريا الأنصاري مدّة طويلة، وهو يبحث ويتقصى عن كل صغيرة وكبيرة عن حياة هذا الشاعر، وما خلَّفه من تراث شعري.

أسهم **عبد الله زكريا الأنصاري** في كل ناحية من نواحي الثقافة والأدب بجد ودأب، وما تميز به هو نهوضه بدور فاعل وفعال، فدراساته متنوعة في الفكر والنقد، كما يعدُّ وجهاً أدبياً مشرقاً من مبدعي الشعر الكويتي المعاصر، فهو شاعر رقيق، وقلم مطواع، أنتج كثيراً من الأبحاث بتلقائية محتكمة إلى الوعي، والمعرفة.

ولد الأديب **عبد الله زكريا الأنصاري** سنة (١٩٢٢م) في الكويت، ونشأ في أحضان أسرة متعلّمة، فقد كان والده إمام مسجد (العبد الرزاق)، وكانت له مدرسة خصصها لتعليم القرآن الكريم ومبادئ القراءة والكتابة.، وقد بدأ دراسته بمدرسة والده حيث تعلم قواعد اللغة العربية، وبعدها التحق بالمدرسة المباركية التي تولّى التدريس بها بعد تخرجه، ثم انتقل بعدها إلى التدريس بدائرة المعارف، وتعدُّ هذه المراحل من أخصب مراحل حياته، إذ كان شديد المطالعة للأدب والشعر، ثم سافر إلى القاهرة وعمل محاسباً لبيت الكويت بالقاهرة، ونظراً إلى محبته للأدب والشعر فقد قرر التحوّل للإشراف على مجلة «البعثة» التي أسسها المفكر التنويري الكويتي الرائد عبد العزيز حسين، وبعد مدّة تولّى رئاسة تحريرها، وقد كتب فيها مجموعة من المقالات المتميزة منذ صدورها. كما كتب في مجلة «كاظمة» التي كان قد أصدرها الشاعر الكويتي الكبير أحمد السقاف بالتعاون مع صديقه عبد الحميد الصانع، وهي- حسب علمي- مجلة تُطبع وتُوزع في الكويت. إضافة إلى عدة مقالات وأبحاث نشرها في مختلف المجلات العربية مثل مجلة «أصداء» و«التمدن الإسلامي».

وبعد استقلال الكويت انضم إلى السلك الدبلوماسي، وعمل بصفته مديراً للشؤون المالية بسفارة الكويت في القاهرة ابتداءً من سنة (١٩٦٢م)، وبعدها تولى إدارة الصحافة والثقافة في وزارة الخارجية الكويتية، وقد كان الأنصاري نعم الباحث ونعم الأديب المجد، فقد أسهم في تأسيس مجلة «البيان» الصادرة عن رابطة الأدباء في الكويت، وفي سنة (١٩٨٧م) تقاعد وظل متنسكاً في محاريب العلم والمعرفة إلى أن وافته المنية سنة (٢٠٠٦م).

ترك الأديب **عبد الله زكريا الأنصاري** عدداً من الأعمال والإصدارات المتميزة، ومن أبرز مؤلفاته: «فهد العسكر حياته وشعره»، و«الشعر العربي بين العامية والفصحى»، و«صقر الشبيب وفلسفته في الحياة»، و«الساسة والسياسة والوحدة الضائعة بينهما»، و«من أدب السياسة»، و«مع الشعراء في جدهم وعبثهم» و«حوار المفكرين».

عاصر الأديب **عبد الله زكريا الأنصاري** كوكبة من عمالقة الكتاب والأدباء الكويتيين المتميزين، ولعل أبرزهم الباحث والفنان حمد الرجيب والأديب فهد الدويري الذي كتب عنه يستعيد ذكرياته معه، ويصف بداياته الأولى برفقته، إذ يقول: «كنا زملاء صغاراً في مطلع الشباب، نتحفز للدخول في معترك الحياة، ومع اللهو واللعب كنت محبّاً للقراءة منذ الصغر، وكان زميلي الأخ فهد محبّاً للقراءة والاطلاع أيضاً.

وفي عهدنا- عهد الصبا- تشحّ الصحف والمجلات، وكذلك الكتب.وإذا وقع في أيدينا شيء منها، رحنا نتداوله قراءة واطّلاعاً وبحثاً، واتفقت معه على أن نتبادل الرأي فيما بيننا عمّا نقرأ مما يقع في أيدينا من كتب أو مجلات أو صحف كتابة، يكتب لي رأيه، وأكتب له رأيي، ونرخي العنان لعقولنا الطرية أن تفكّر بحرية، تنقد أو تشيد، تذم أو تمدح، ونرسل أقلامنا تكتب كيفما اتفق على طبيعتها.

وعليك أن تلاحظ كيف اتّفق بيننا على هذا النهج في عهدنا البكر على الكتابة وتبادل الآراء، ونحن نعيش في حيّ واحد، وسكنانا متقاربان، بل نلتقي كل يوم بعد المدرسة... وقد كنا في عهد ليس عندنا فيه صحافة، وليس عندنا مجلات كتب فيها، ونجرب أقلامنا، وننشر آراءنا المبكّرة الطرية، لهذا تبادلنا الرأي كتابة ردحاً من الزمن، وكان ذلك في الثلاثينيات وفي الأربعينيات، حتى تجمع لدى كل منا كثير مما كتبه له صاحبه...»، (مجلة العربي، العدد ٤٩١، تشرين الأول ١٩٩٩م، ص١٩٠).

كرّس الأديب **عبد الله زكريا الأنصاري** قلمه لخدمة التراث العربي، فقد كان التراث بالنسبة إليه يمثل ذخيرة غنية للدراسة والعبرة، ومخزناً للمعرفة والإلهام. لم يقتصر تأثيره على بلاده الكويت فحسب، بل امتد إشعاعه ليسطع على سائر أقطار الوطن العربي، ويوصف بأنه كان موسوعة شاملة تمشي على وجه الأرض، والحق أن من يقرأ أعماله يتأكد من أن هذا الوصف هو وصف صادق، لا مبالغة فيه، ولا إغراق، فإنتاجه الأدبي كان نتيجة لجملة من العوامل، والمؤثرات المتعددة، والمتباينة، التي شكلت مسيرته منذ طفولته، كان عاشقاً للكتاب والكتابة، ومُحباً للبحث، والاستقصاء، والتمحيص، ومتعطشاً للمعرفة، إضافة إلى ولعه الشديد بجمع الكتب القديمة ونفائس الآثار، فقد خلَّف في مكتبته مجموعة نفيسة غالية من الكتب التليدة التي تكتسي أهمية بالغة.

ووفق ما أكده الأستاذ **بدر الرفاعي**؛ الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت سابقاً فالأجيال ستظل تذكر دور الأديب والمفكر عبد الله زكريا الأنصاري في الحفاظ على اللغة العربية والدفاع عن الثقافة الرصينة، إذ كان مدرسة ثقافية حقيقية، من خلال مؤلفاته وحواراته، و المكتبة القيمة التي حرص على أن يجمع فيها نفائس الكتب من كل مكان. حيث زارها كثير من ضيوف الكويت، ومن كبار المثقفين العرب، وأبدوا إعجابهم

الشديد بالكتب الموجودة فيها، وقد ذكروا أنهم وجدوا كتباً لديه لم يروها في كبريات المكتبات الوطنية في مختلف البلدان العربية.

كما كان الأديب **عبد الله زكريا الأنصاري** ذا صفات أخلاقية عالية غرست له المحبة في الأفئدة، إذ كان متواضعاً، وصاحب روح عالية وشعور نبيل، ونفس حساسة وفكر عميق، وكان مثالاً إنسانياً مُشبعاً بروعة البساطة، وجلال التواضع، وسمو الأخلاق، وسداد الرأي، وهذا ما يؤكده الشاعر الكبير علي السبتي، والأديبة ليلى محمد الصالح، فالشاعر علي السبتي يرى فيه إنساناً راقياً في تعاملاته مع الآخرين يتسم بخلق عظيم، وتشير الأديبة ليلى محمد الصالح إلى أنه كان عميق المضمون ويتميز بتواضعه الجم على المستوى الإنساني، إذ كان يحاسب نفسه على كل كلمة يقولها، على الرغم من أنه موسوعة أدبية ومعرفية قائمة بذاتها، والكويت وسائر مثقفيها وأدبائها يفتخرون أمام العالم بتراثه الخالد.

ويؤكد الفنان والأديب **بدر القطامي** أنه كان يشجع بقوة الفنانين التشكيليين في الداخل والخارج، ويهتم بهم ويقتني أعمالهم، وكان يثني على أعمال الفنانين الكويتيين، ويقول: إذا لم نشجع الفنانين التشكيليين فمن يشجعهم. ويضيف بدر القطامي «لقد كان علماً بارزاً، وقد عاصرته في مصر الحبيبة وأنا طالب فكان يسأل عنا دائماً وعن أحوالنا».

وقد ذكرت الأديبة **فاطمة يوسف العلي** حين تحدثت عن شخصيته الفذة بأنه هادئ الشخصية غزير القيمة، متابع جيد، قارئ نهم، صاحب مكتبة واسعة ثرية متنوعة، وقد كان نشطاً منذ شبابه، ونشر في المجلات الأولى «البعثة» و«كاظمة» في أثناء وجوده في القاهرة، ويعدُّ من رواد الثقافة والأدب الكويتي يمثل قيمة إنسانية جميلة يجب الاحتفاء بها، ولابد من توثيق أعماله للأجيال القادمة، وتكريمه بتوثيق اسمه ليظل في ذاكرة الزمن وذاكرة التاريخ.

ولا يمكن للمتحدث عن شخصية **عبد الله زكريا الأنصاري** أن يُغفل الحديث عن شعره، ففي شعره كثير من القصائد الرائعة، والمقطوعات البديعة التي تجذب المتلقي، والقارئ لشعره يعجب بعذوبة ألفاظه، ورقة مشاعره ودقة صوره، وجمال إيقاعه، فهو شاعر متدفق العطاء يتسم شعره بالرقة والعذوبة، نجح نجاحاً باهراً في توظيف كثيرٍ من الأدوات الفنية في قصائده، فأضفت لمسات جمالية على إبداعه، وأسهمت في تجلية المعاني، وتدعيم الرؤية الشعرية، واتحدت الصور الشعرية والرمزية، وتكاملت في نسق دلالي واضح، فبقدر ما يتمتع القارئ بالقصيدة، تستهويه الأفكار النابعة منها.

تبدو الموسيقا الشعرية في كثيرٍ من قصائد عبد الله زكريا الأنصاري عنصراً إيحائياً متماً لتجربة الشاعر، فالنغم الموسيقي يبث النشوة، ويُضفي الذهول، ويضع القارئ في حالة من التجاوب، والانسجام، والتقبل، والطواعية، وتتولد الموسيقا من طبيعة الوزن الخفيف الذي لا ينطوي على إيقاع العنف والدوي، بل إنه ينداح بتمهل وهدوء، وفي بعض قصائده يستدعي التراث، وكثيراً ما يُقدم لوحات فنية بديعة، إضافة إلى أنها تتضمن رؤى فلسفية معمقة ذات ثقل فلسفي حكمي، وتحتوي على أبعاد أخلاقية قيمة، مثل قوله في قصيدته الموسومة بـ«يامَيّ»:

يا ميّ ذي دنياك دوّاره ... غدَّارة للمرء مكّاره
تدور في أحداثها مثلما ... تدور في كفيك فرّاره
إما تبدت لك لألاءةً ... فإنها كالآل غرَّاره
دارا وقد أهوت به من علٍ ... ودكدكت لا ترعوي داره
كم روَّعت نفساً وكم حطمتَ ... قلباً وكم شدت لنا الغاره
وكم تداعت تحت أقدامها ... جحافل تختال جرّاره
ما جئت هذا الكون مختارة ... ولم تكوني غير مختاره
سر تداعى العقل من حوله ... لما غدا يسبُر أغواره

فمن خلال هذه القصيدة يتضح أن الشاعر نجح الشاعر نجاحاً باهراً في توظيف كثيرٍ من الأدوات الفنية التي أضفت لمسات جمالية، وأسهمت في تجلية المعاني. والألفاظ الموظفة هي ألفاظ مُحملة بدلالات شعورية صورت أدق تصوير الحالة النفسية، التي يعيشها الشاعر في حواريته مع ميّ وخطابه لها الذي تضمن جملة من النصائح والرؤى المعمقة عن الوجود ومصير الإنسان في هذه الحياة الصعبة.

والشاعر **عبد الله زكريا الأنصاري** لديه قدرات فنية وجمالية بديعة، وما نلاحظه في أغلب قصائده أنه يبتعد بشكل كبير عن الغموض والإبهام المغلق، ويحرص على البساطة والمباشرة، وهذا ما يجعل قصائده تؤدي رسالتها بصورة شفافة، بيد أنها تفيض بشاعرية طافحة، كما يتميز كذلك بقدرته العالية على الوصف الدقيق، والإحاطة بالجزئيات، وهو ما يتجلى في أغلب قصائده.

وقفة مع رؤية الأديب عبد الله زكريا الأنصاري

وصف الناقد الأردني الدكتور **يوسف حسين بكار** في تقديمه للطبعة الثانية من كتابه «شعر **ربيعة الرقي** - ديوان شاعر ودراسة» تصدير الأستاذ الشاعر عبد الله زكريا الأنصاري بأنه دراسة عن الشاعر ربيعة الرّقي وشعره والكتاب في طبعته الأولى.

وقد كُتب على الصفحة الأولى من الكتاب «تصدير... الشاعر الرّقي... للأستاذ الشاعر عبد الله زكريا الأنصاري».

ذكر الأديب **عبد الله زكريا الأنصاري** في فاتحة تصديره أن الشاعر ربيعة الرّقي لقي صدوداً كبيراً وإعراضاً من لدن مختلف الباحثين والدارسين، وقد وصفه بالشاعر «الذي لم يكد يسمع عنه إلا أولئك الذين يدخلون في بطون كتب الأدب ويتصفحون أوراقها، ولم يكد يقرأ عنه أحد لا سيرة حياته، ولا شعره».

ويؤكد الأستاذ **عبد الله زكريا الأنصاري** أن الشاعر **ربيعة الرّقي** هو شاعر ظلمه الدهر، وضاع شعره، وتفرق بدداً... ولو لم يقيض الله أحد الباحثين المخلصين - يقصد بذلك الناقد الأردني والباحث الجاد الدكتور يوسف حسين بكار- لما طلعت علينا هذه الباقة الصغيرة من شعره.

وبالنسبة إلى نظرته لشاعريته، ومقدرته الشعرية فهو يذهب إلى أن ما جمعه الدكتور يوسف حسين بكار يتضوع بالشذا، ويفوح بالعطر، ويدل على شاعرية ممتازة، وشعره -كما يرى الأستاذ **عبد الله زكريا الأنصاري**-يذكّر بشعر **عمر بن أبي ربيعة، ومسلم بن الوليد، والعباس بن الأحنف، وبشار بن برد، والحسن بن هانئ** (أبو نواس).

ويصف الأستاذ **الأنصاري** ما جمعه الدكتور يوسف حسين بكار بأنه باقة صغيرة، وأزهارها عطرة نستنشقها ونشمها ونتغنى بها «إنها مأخوذة من هنا وهناك من بطون الكتب، ومستخرجة من أحشائها ومُجمَّعة في هذا الديوان الصغير، وأي ديوان هذا الديوان؟إنه ديوان يعادل دواوين من تلك الدواوين الكبيرة الضخمة التي لا تجد فيها الروح التي تجدها في هذا الديوان، وأبو العلاء يقول: رب بيت واحد من الشعر يفوق ديواناً، ولا شك أن البيت الجيد يرجح على الديوان الكبير في ميزان النقد».

ويجدد الأستاذ **الأنصاري** إعجابه الشديد بشعر الرّقي وشخصيته، فيقول «إن هذا الديوان الذي نتحدث عنه اليوم هو ديوان الرّقي، أو شعر ربيعة الرقي إنه صغير الحجم، كبير المعنى،

يضم البقية المتبقية من شعره.والشاعر هو ربيعة بن ثابت الرّقي، نسبة إلى الرَّقة التي يقول فيها هو:

حَبَّذا الرّقة داراً وبلد ... بلد ساكنُه مِمَّن تَوَدّ
ما رأينا بلدةً تعدلها ... لا، ولا أخبرنا عنها أحَد
إنها بريةٌ بحريّة ... سورها بحر وسور في الجَدَد
تُسمعُ الصّلصل في أشجارها ... هُدهدَ البرّ ومُكّاء غَرِد
لم تُضَمَّن بلدة ما ضُمِّنَتْ ... من جمال في قريش وأسد

وبعد استشهاد الأستاذ **الأنصاري** بهذه الأبيات أشار إلى أن الرقة هي واحدة من أهم المدن العربية على الجانب الشرقي من الفرات. وتناول قول جامع الديوان ومحققه الباحث الدكتور يوسف حسين بكار الذي ذكر ما قاله عبد الله بن المعتز عن ربيعة الرّقي «إن ربيعة أشعر غزلاً من أبي نواس». وقال عنه مروان بن أبي حفصة: «أشعرنا أسيرُنا بيتاً، ربيعة الرقي». وقال عنه أبو الفرج الأصفهاني: «إن ربيعة من المكثرين المُجيدين».

ويشير إلى أنه إذا كان مثل هؤلاء الأعلام في الفكر والأدب يقولون عنه مثل هذه الأقوال فمعناه أن له شعراً عظيماً، وأنهم قرؤوا له كثيراً من شعره.فالأصفهاني صاحب كتاب الأغاني الموسوعة يقول: **إن ربيعة من المكثرين المجيدين**، وعبد الله بن المعتز يقول: **إنه أشعر غزلاً من أبي نواس، ومع ذلك لا نجد في ديوانه إلا هذه الباقة الصغيرة من شعره، وهي إن دلت على شاعرية جيدة فإنها لا تكفي، ومن يدري لعل باحثاً ومنقباً يطلع علينا في يوم من الأيام بكامل شعره، أو على الأقل بمعظم شعره مُستخلصاً مما تضمه مكتبات العالم في الشرق وفي الغرب على حدٍ سواء.**

وكأن الأديب **عبد الله زكريا الأنصاري** يُقدم دعوة ضمنية إلى الباحثين والدارسين للاهتمام بالتنقيب عن شعره الذي ما يزال ضائعاً ومشتتاً في بطون الكتب المنتشرة في المكتبات العربية والعالمية، ويبقى محكوماً بالأمل في أن يأتي ذات يوم من الأيام فارس من فرسان البحث والتنقيب فيكشف النقاب عن كامل شعره.

ويثني الأستاذ **عبد الله زكريا الأنصاري** على الجهود الكبيرة التي بذلها الناقد الأردني الدكتور **يوسف حسين بكار**، ويصف دراسته بالدراسة الممتازة والجديرة بالقراءة والتأمل، ويوجه دعوة إلى سائر الباحثين والقراء لقراءة شعر ربيعة الرّقي، وقراءة ما جمعه وحققه

الباحث **يوسف حسين بكار**، فيقول في هذا الشأن: «**إن الدكتور يوسف حسين بكار هو الذي جمع هذه الباقة من شعره، وحققها، وقدم لها مقدمة هي دراسة ممتازة عن هذا الشاعر وعن شعره، وطبعها في دار الرشيد للنشر ببغداد في هذا الديوان الذي نكتب عنه اليوم هذه الكلمة، ونود أن يقرأه الأدباء والشعراء ومحبو الفكر، ليقرؤوا فيه الشعر، وأسلوب الشعر، وجمال الشعر، وروعة الشعر**».

ويبرز الأستاذ **الأنصاري** ما ذكره الدكتور بكار بأن الشاعر **ربيعة الرقي** على جانب من الثقافة وحفظ الشعر، وعلى اطلاع بقواعد اللغة وأصولها .كما أن الشاعر **الرّقي** عاش فقيراً عيش الكفاف، إلا أن نفسه أبية عزيزة، وقد عمل حمالاً لكسب عيشه، وسد رمقه، وللاستغناء عن حاجة الناس، وهو القائل:

فلا تسأل الناس ما يملكون ... ولكن سل الله واستكفه
ولا تخضعَنَّ إلى سِفلةٍ ... وإن كانت الأرض في كفّه

وهذا ما يدل على نفسه الأبية التي يرفض رفضاً قاطعاً الإطاحة بها، ويدل على إيمانه، واعتماده على الله وحده في عيشه، ويتساءل الأستاذ عبد الله زكريا الأنصاري، وهو بصدد شرح هذه الأبيات «ما هي قيمة الحياة التي تُذل صاحبها، وتُلجئه إلى أسافل الناس حتى لو كانوا يملكون كنوز الدنيا، وفي هذه الحالة فإن الموت خير وأشرف».

وقد لاحظ الأستاذ **الأنصاري** ملاحظة مهمة، وهي تأثره بالقرآن الكريم، وهذا ما يسمى بالتناص القرآني في نظر بعض النقاد المحدثين، وقد قدم عدة نماذج من شعره تبرز ما ذهب إليه، وختم تصديره لكتاب الدكتور بكار، ورؤيته لشعر ربيعة الرقي بالقول: «أما بعد، فهذا شاعر من شعراء ضاع شعرهم كثيراً، وعفته الأيام، ولعل هناك شعراء ما زالت أشعارهم موجودة في زوايا رفوف المكتبات القديمة، أو بين المخلفات من الأوراق والدفاتر، تنتظر المنقبين والباحثين في ثنايا هذه المكتبات، وفي زواياها ورفوفها وبين المجلدات والأوراق، فهل تمتد بنا الحياة ونقرأ مثل هذه المخلفات الفكرية التي ما زال الفكر يشع منها، والجدة تطل من سطورها، والحرارة تدب فيها، والجمال ينير من سيمائها؟

إنه تراث قديم، لكنه تراث أحدث من كثير من موجات ما تخرجه المطابع اليوم وهكذا يحيا الأصيل ويبقى، ويموت الضّحل ويفنى، من كل ما خلفه العقل والفكر، فما بالك بالشعر؟

والشـــعر غناء الحياة، وترجمان النفس، وروح الشـــاعر ومعاناته في أمســـه ويومه وغده، والنفس الإنسانية واحدة في معاناتها، وصدق مشاعرها، مهما انطوت القرون، وكرت السنون، ومرت الليالي والأيام».

من خلال قوله الأخير يُقدم الأستاذ **عبد الله زكريا الأنصاري** نظرة متميزة ومعمقة يُشير فيها إلى أنه ليس كل ما هو قديم هو تراث بالضـــرورة، فهناك ما هو قديم ولكنه أكثر حداثة مما يصدر في أيامنا هذه، وكأنه يريد القول إن في التراث القديم حداثة متوهجة.

وختامـــاً، فإننا نستشـــف من خلال هذه الوقفـــة مع رؤية الأديب والمفكـــر الكويتي عبد الله زكريا الأنصـــاري لشـــعر ربيعة الرقي عمق فكره، وندرك موســـوعيته فهو لا يتطرق إلى موضـــوع من الموضوعات إلا بعد إحاطة شـــاملة، ويبني أفكاره ورؤاه في السياق الذي يخدم الفكرة الأساسية لموضوع دراسته، كما أنه يبتعد عن الرؤى التجزيئية ويتسم بشمولية الرؤية، ومنظـــوره إلى الأدب والفكر العربي يقوم على أســـس علمية منطقيـــة ممنهجة، وإذا أردنا أن نصف رؤاه فهي رؤى فكرية معمقة تجمع بين الفن والأدب والتحليل الشائق الذي يدفع القارئ نحو المزيد من الاكتشاف.

مفهوم الخطاب وأنواعه وتقنيات تحليله

محمّد علي حبش

يُستعمل تحليل الخطاب في علوم الأنثروبولوجيا والتاريخ والاجتماع والتحليل النفسي والدراسات الإعلامية، ودراسات ما بعد الكولونيالية والعلوم السياسية وتحليل السياسات العامة، مما جعل مفهوم الخطاب يشغل مكاناً محورياً تتزايد أهميته في العلوم الاجتماعية والإنسانية المعاصرة. على أن الكم الغزير من الدراسات، لم يؤدِّ إلى صبغ المفهوم بلون ثابت واضح يميّزه من غيره من المفاهيم، بل على العكس من ذلك تماماً فقد جعلت تلك الدراسات مفهوم الخطاب يتلوّن بلون الخلفية التي يقف أمامها، إذ فرض كل حقل معرفي حين استخدامه للمفهوم مسلّماته ومقولاته وإشكالاته عليه، بحيث صار المفهوم يتّسم بالنسبية والاختلاف الشديدين. ففي حين يضيّق بعضهم مفهوم الخطاب ليقتصر على مجرد أساليب الكلام والمحادثة، يوسّعه بعضٌ آخر ليجعله مرادفاً للنظام الاجتماعي برمّته حيث يصير كل شيء خطاباً»[1].

والخطاب لم يحظَ باهتمام الباحثين اللغويين العرب إلا في الآونة الأخيرة؛ فقد بدأت الدراسات العربية في تحليل الخطاب خلال ثمانينيات القرن العشرين، على الرغم من تطوّره في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، ويمكن استعمال تحليل الخطاب في مجالات البحوث الاجتماعية كلها وفي مقدّمتها البحوث الإعلامية، فعملية تأصيل الخطاب الصحفي ومكوّناته وتشكيلاته والتغيّرات التي تصاحبه في الممارسة ضرورة لفهم الخطاب وموقعه من

اللغة الاتصالية بوصفه نظاماً عاماً، وقد تحوّل الخطاب في عصرنا إلى خطاب رئيس، وهو الخطاب السائد والشائع الذي يهدف إلى الإخبار والتأثير في المتلقّين.

ظهر في الآونة الأخيرة ما يُعرف بـ«الاتجاهات اللغوية الاجتماعية التي اهتمّت بدراسة اللغة الإعلامية من منظور ثقافي»[٢]، لكن لا يمكن استعمال تحليل الخطاب وسيلة للتحليل منفصلة عن قواعدها الأساسية النظرية والمنهجية، فـ«كل منهج لتحليل الخطاب لا يمثل فحسب طريقة لتحليل البيانات، وإنما يمثل وحدة نظرية ومنهجية متكاملة أي حزمة كاملة، وتتضمن هذه الحزمة: الافتراضات الأنطولوجية ونظرية المعرفة ودور اللغة في البناء الاجتماعي للعالم، والنماذج النظرية، والإرشادات المنهجية وتقنيات وأدوات التحليل»[٣].

مفهوم الخطاب

تؤكّد الدراسات أن مفهوم الخطاب - وهو مصطلح حديث- غير متفق عليه لتعدّد الموضوعات التي يطرحها، فالخطاب هو مراجعة الكلام، وهو الكلام والرسالة، وهو المواجهة بالكلام، أو ما يخاطب به الرجل صاحبه ونقيضه الجواب، وهو مقطع كلامي يحمل معلومات يريد المُرسِل (المتكلّم أو الكاتب) أن ينقلها إلى المرسَل إليه (المتلقي) (السامع أو القارئ)، ويكتب الأول رسالة ويفهمها الآخر بناءً على نظام لغوي مشترك بينهما[٤].

كما يعرّف الخطاب بأنّه رسالة توجَّه من المُرسِل إلى المستقبِل، الهدف منها إيصال أو توضيح أو شرح نقطة معيّنة أو موضوع ما، ويكون على شكل الاتّصال الشفويّ المباشر من خلال الكلام الذي يتضمّن مجموعة من العبارات والأقوال، والذي من خلاله يكون بإمكان المستقبِل مناقشة المُرسِل مناقشة مباشرة، لتبادل الأفكار فيما بينهما أو قد يكون مكتوباً، وفي هذه الحالة لا يقتضي التفاعل المباشر بين المرسِل والمتلقّي، نتيجة لاختلاف مصادر الخطاب وموضوعاته، واختلاف نوعية الفئات التي يوجّه إليها الخطاب، وعددها[٥].

والخطاب لغةً: «من الفعل الثُّلاثيّ خَطَبَ، خَطَبَ الخطيب: قرأ خُطبتَهُ على الناس، والخِطاب: الكلام الذي يلقيه الخطيب ويوجّه إلى الآخرين»[٦]، والخِطاب: «الرسالة»[٧]، وأشارت معاني الخطاب الواردة في معاجم اللغة العربية والقواميس الأجنبية إلى الكلام والخطب والحديث، ونقل المعلومات والشيء المنطوق أو الفعل الكلامي المراد فيه التأثير من القائمين عليه في مَن يوجَّه إليهم، كما نجد مثلاً في لسان العرب: «الخطاب والمُخاطَبَة: مُراجَعَة الكَلامِ، وقد خاطَبَه بالكَلامِ مُخاطَبَةً وخطاباً وهُما يَتخاطَبانِ»[٨].

ويرى التهانوي في «كشّافه» أن الخطاب: «توجيه الكلام نحو الغيرِ للإفهام، ونُقل الكلام الموجَّه نحو الغير للإفهام. وقد يعبّر عنه بما يقع به التخاطب. قال في الأحكام: الخطاب اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه»[٩]، وبذلك يكون المعنى الذي ترشد إليه المعاجم متمثّلاً في «الحوار»، الذي يرتبط بدوره بوجود ثلاثة عناصر: (المُرسِل، المستقبِل، الرسالة).

أمّا تعريف الخطاب اصطلاحاً فهنالك كثيرٌ من التعريفات المُتعارف عليها للدّلالة على الخطاب ومنها أنّه: «مَجموعةٌ مُتناسقة من الجمل، أو النصوص والأقوال، أو إنّ الخطاب هو منهج في البحث في المواد المُكوَّنة من عناصر متميّزة ومترابطة سواء أكانت لغة أم شيئاً شبيهاً باللغة، ومشتملاً على أكثر من جملة أولية، أو أيّ منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمع وفي نيّة الراوي التأثير في المتلقّي، أو نص محكوم بوحدة كلية واضحة يتألف من صيغ تعبيرية متوالية تصدر عن متحدّث فرد يبلّغ رسالة ما»[١٠].

وهو مواجهة الآخرين بكلام قد يكون على شكل رسالة، أو محاضرة، أو تسجيل، أو نص معين، وقد يتعدّى الكلام إلى الرموز، وتتنوّع أشكاله: فمنه اللفظي الذي يستعمل اللغة أداة له، وغير اللفظي الذي يستعمل العلامات والإشارات والإيحاءات، ويأتي هذا المصطلح مرادفاً لكلمات كثيرة مثل الكلام، واللغة، والرسالة، والحديث، والأطروحة، والنصّ، والقول، والسرد، ويعرّفه بعضهم على أنّه رسالة يقدّمها مُرسِل، ويستقبلها متلقٍ[١١].

يرتبط مصطلح الخطاب في دلالاته الأولى بالمحادثة أو بالحديث الحواري، ولعلّ استحضار الآية القرآنية الكريمة: ﴿**وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما**﴾ تبيّن في بنيتها اللغوية حديثاً حوارياً مكوّناً من «خطاب» وردّ عليه، والرد فيه سداد القول، والسداد من الخطاب. كما وردت كلمة الخطاب في القرآن الكريم في مواضع أخرى مثل: ﴿**وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ**﴾[١٢]، أي بلاغة الكلام وجمْعه للمعنى المقصود بحيث لا يحتاج سامعه إلى زيادة تبيان، وفي موضع آخر: ﴿**إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ**﴾[١٣]، والموضع الرابع: ﴿**رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا**﴾[١٤].

مما تقدّم يتبيّن أن الخطاب يعبّر عن رسالة معدّة مسبقاً بإطار محدّد، وذو تركيب متناسق[١٥]، يهدف إلى مضامين واضحة ومؤثّرة في مستقبِل (متلقٍّ)، وتُنقل من خلال وسيلة

معينة، من أجل الإخبار أو الإقناع أو التقويم، وتضطلع وسائل الإعلام (المقروءة والمسموعة والمرئية) بنقل الرسائل التي يعبّر عنها الخطاب، إذ ترتكز وظيفتها على تكوين مفاهيم الجمهور وتصوّراتهم في مناحي الحياة المختلفة وبلورتها، وتزويدهم بالخبرات السياسية التي من خلالها يتكوّن الرأي العام، ثم خلق التماسك الاجتماعي بين أطياف المجتمع، لدعم أو رفض مواقف سياسية معينة[١٦].

أنواع الخطاب

يمكن تقسيم الخطاب إلى أنواع عدّة هي:

أ- **الخطاب الربّاني**: الذي تجلّى في الكتب السماوية.

ب- **الخطاب النفعي أو الإيصالي**: ويكون على شكل رسالة بعبارات مباشرة دون مراعاة القواعد أو القوانين، فتكون على شكل كلمات تخرج وفق سجيّة مُرسلها بشكل عفويّ غير متكلّف، إذ تكون نتيجته النهائية إيصال الفكرة أو المعلومة المقصودة[١٧]، وهو الخطاب الموجّه من المُرسِل إلى المُستقبل عبر رسالةٍ ما؛ الهدف منها إيصال أفكارٍ مُعيّنةٍ من المُرسِل إلى شريحةٍ محدّدة من الناس، وعلى ذلك يأخذ الخطاب الإيصاليّ أكثر من صورة منها: الخطاب السياسي، والإرشادي، والتوعوي، والنهضوي، والتعبوي- خطاب يهدف إلى تعبئة الرأي العام تجاه قضية ما - والخطاب الإعلامي الرسمي من الدولة أو إحدى مؤسساتها، والخطاب النفسي، ومما يميّز هذا الخطاب أنه قد تستخدم فيه أدوات غير اللغة المنطوقة؛ مثل المواد الدعائية والإعلانية، والمنشورات، والبرامج التلفازية والإذاعية، كما أن هذا النوع من الخطاب عادة ما يعود بالمنفعة على المُرسِل مادياً أو معنوياً أو كليهما، ويتكوّن الخطاب الإيصالي من ثلاثة أقسام هي: المرسِل والرسالة والمتلقّي[١٨].

ج- **الخطاب الأدبي**: يُبنى على أصول وأسس أدبية وعلمية، بناءً على قواعد لغوية مدروسة، ومن خلال كلمات ذات إيقاع جميل على الأذن، لكنها تحمل الغرض والهدف نفسيهما، ألا وهو إيصال فكرة الشاعر أو الأديب إلى الجمهور[١٩].

د- **الخطاب الإعلاني**: هو الخطاب الذي تتبعه الشركات أو المؤسسات التجارية للترويج لسلعها وبضائعها، إذ يُتّبع فيه أسلوب التأثير بطريقة غير مباشرة من البائع على المشتري، وذلك باستعمال عبارات إقناعية وتشجيعية وإيجابية لوصف السلعة أو المُنتَج مع ذكر المزيّات والفوائد التي تعود بها على المستهلِك، وقد تكون المخاطبة من خلال الإعلانات المطبوعة

في المجلات أو في الشوارع، التي تتميز بتصاميمها وألوانها الجذّابة، أو قد تكون من خلال الإعلانات المسجّلة التي تعرض على شاشات التلفاز أو في القنوات الإذاعية التي ترافقها عادة الموسيقا[٢٠].

هـ- **الخطاب الإبداعي**: هو الخطاب المرتبط بكاتب متميّز يطوّر أدواته الكتابية، مع زيادة وعيه بالعمل الذي يقدمه، أما المتلقّي فهو الذي يتجاوز مرحلة الانفعال السريع بالخطاب إلى مرحلة الوعي الكامل بأبعاد العمل ومستوياته الفنية، وذلك من خلال علاقة واعية بين المبدع والمتلقّي، ليصل الاثنان إلى مرحلة التأثير والتأثّر، وهذا الأمر يحتاج إلى وعي متكامل من المبدع في تقديم خطابه الإبداعي، ومن المتلقّي بالأدوات التي يستعملها لفهم أبعاد النص، واستكشاف جوانب التميّز فيه، كما أن الخطاب الإبداعي هو الخطاب الذي يبدع فيه الكاتب عملاً شعرياً أو نثرياً، مستعملاً لغة خاصة وأساليب مميزة، يستطيع بوساطتها نقل القارئ من حالة اللامبالاة إلى حالة الوعي الكامل بالعمل الذي يقدّمه، فكاتب النص لا يبدع بالفكرة التي يقدمها فحسب، ولكنه يبدع في تقديم الفكرة من خلال خطاب واع يتميّز فيه من غيره، فإذا كانت مكوّنات النص بشكل عام واحدة بين يدي المبدعين، فإن طرائق استغلال هذه المكونات تختلف من كاتب إلى آخر، من حيث قدرته على توظيف اللغة واستغلال طاقاتها الإبداعية. وربط هذه الإمكانات في خطاب إبداعي له قدرته على التأثير في الناس، وإيصال الفكرة بالشكل الذي يتناسب وأحوال المتلقّين، في الظروف الخاصة التي ينشأ فيها الخطاب الإبداعي[٢١]، الذي يتجاوز نقل فكرة أو إيصال معنى إلى مرحلة التأثير والتفاعل القوي بين المبدع والمتلقّي[٢٢].

ويتكوّن الخطاب الإبداعي من ستة عناصر كما حدّدها الباحث الروسي ذي الجنسية الأمريكية «رومان جاكبسون»، وأثبتها في كتابه: «اللسانيات والشعرية» سنة (١٩٦٣م)، متأثّراً بأعمال «فرديناند دوسوسير»، والفيلسوف «جون أوستين»، وتُغطّي هذه العناصر جميع الوظائف التي تؤديها اللغة، وتكون من ضمنها الوظيفة الأدبية، وهي: (المُرسِل، الرسالة، المُرسَل إليه، القناة، المرجع، اللغة)[٢٣]، وكل قول يحدث إنما يدور في هذه المدارات الستة مهما كان نوع ذلك القول، واختلاف الأقوال في طبيعتها إنما يكون في تركيزها على عنصر من هذه العناصر أكثر من سواه، فليست المسألة مسألة الوظيفة الوحيدة، بل مسألة الوظيفة المهيمنة وبذا تختلف الوظائف بحسب تركيزها على العناصر، وحدّد جاكبسون تلك الوظائف على النحو الآتي: (المُرسِل ووظيفته انفعالية، والمُرسَل إليه ووظيفته تأثيرية، والرسالة

ووظيفتها جمالية، والمرجع ووظيفته مرجعيـــة، والقناة ووظيفتها حفاظية، واللغة ووظيفتها وصفية وتفسيرية)[٢٤].

وحدّدت الدراسات النقدية أركان الخطاب الإبداعي بـ: (المبدع، والأثر، والمتلقّي)، ومما هو واضـــح أن الفنون بمبدعيها، وآثارها تتجه نحو المتلقّي بخطابها بكل تأكيد[٢٥]، في حين تكثر أنواع الخطاب بتعدّد الموضوعات المتعلقة به؛ فهنالك أنواع جديدة ظهرت من الخطاب بســبب التغيّرات الحاصـــلة في واقع المجتمع العربي والإنساني بشـــكل عام، منها ما صنّفه المفكر محمد عابد الجابري للخطاب العربي: «الخطاب النهضوي، الذي يعالج دوماً قضايا تتصل بعلل التخلّف وظروف النهضة في الوطن العربي ومعالجة مشكلة أساسية وهي الأصالة والحداثـــة، والخطاب السياســـي الذي يعالج مشـــكلة الدين والدولة وقضـــية الديمقراطية، والخطاب القومي الذي يعالج قضايا الوحدة العربية والاشتراكية وتحرير فلسطين، والخطاب الفلسفي الذي يعالج بناء أصول فلسفة الماضي والدفاع عن الفلسفة العربية»[٢٦].

و- **الخطاب الصحفي**: هو الخطاب الذي توصَل بوساطته الموضوعات سواء كانت الفنية أم الرياضـــية أم السياســـية أم الاقتصـــادية وتنقل إلى الناس، ومن المهم أن تكون مصادرها موثوقة لتُقدّم بمصداقيّة وشفافيّة وبطريقة حياديّة وتقريريّة[٢٧].

ز- **الخطـاب الإعلامـي**: يُعـــرّف الخطاب الإعلامـــي بأنه «مجموع الأنشـــطة الإعلامية التواصـــلية الجماهيرية: التقارير الإخبارية، الافتتاحيات، البرامج التلفازية، المواد الإذاعية، وغيرهـــا من الخطابات النوعية[٢٨]، وقيل عنه إنـــه: «منتوج لغوي إخباري منوّع في إطار بنية اجتماعية ثقافية محدّدة، وهو شـــكل من أشكال التواصل الفعّالة في المجتمع، له قدرة كبيرة علـــى التأثير في المتلقّي وإعادة تكوين وعيه ورســـم رؤاه المســـتقبلية وبلورة رأيه، بحســـب الوســـائط التقنية التي يســـتعملها والمرتكزات المعرفية التي يصدر عنها. وهو نسق تفاعلي مركّب متشـــابك، يجمع بين اللســـاني والأيقوني، تتلاقى فيه العلامات اللغوية وغير اللغوية، ويشـــترك فـــي هذه المزية مع خطابات أخـــرى، ويختلف عنها في الوقت نفســـه، وذلك مثل الخطاب الإشهاري والسياسي والدعائي ولاسيما من حيث الشحن الأيديولوجي[٢٩]، فالخطاب الإعلامي يتّســـم بمزيّات عدّة تميّزه عن الخطابات العادية، التي يشترك معها في أنّه تشكيل لغوي، لكن له مقاصـــده الإخباريـــة، التي يهدف من ورائها إلى تثقيـــف المتلقّي وتنويره؛ بل التأثير في الرأي العام لأفراد المجتمع[٣٠].

يتضمن الخطاب الإعلامي أشكالاً رئيسة عدّة، من أهمها: الخطاب المباشر، الخطاب الضمني (الذي يستخدم رموزاً تأويلية لإيصال المعنى) والخطاب الإيحائي (عبر الإيحاء بصورة غير مباشرة إلى الفكرة الأساس)، كما يمكن أن يعتمد أساليب متعدّدة: فقد يكون في شكل تصريح أو مقالة أو تعليق أو كلمة أو نص أدبي: قصيدة أو مسرحية، فالطبيعة السوسيولوجية للخطاب تجعل منه المعبّر الأساس عن الرسالة الإعلامية. كما تتضمن الرسالة أحياناً أخرى سلوكاً وليس أقوالاً ومثل ذلك بعض الممارسات التي يقوم بها الأشخاص، أو ما يرتبط منها بالحرب النفسية وغيرها، التي يكون التعبير فيها بعيداً عن المفردات والأقوال باعتماد الممارسات والأفعال، ومع ذلك فالخطاب يكوِّن غالباً الجزء الأساسي من الرسالة الإعلامية[٣١].

فإذا كان الخطاب في أي مجتمع هو الممارسة الاجتماعية، وهو مجمل القول والفعل، فإن الخطاب الإعلامي ينقل هذه الممارسة الاجتماعية إلى الجمهور عن طريق وسائل الإعلام، ومما لا شك فيه أن معظم الخطاب الإعلامي له تحيّزاته سواءً كانت معلنة أم غير معلنة، لذلك من الأفضل تحليل عمليات الاتصال والإعلام من حيث التكوين، والملكية، ونظم العمل، وطبيعة الجمهور، والنظام السياسي، وما تنتجه من خطابات للتعرّف إلى مدى قدرتها ودقّتها في نقل الواقع، وما الذي تخفيه أو تظهره، ولمصلحة من تعمل؟ وما إستراتيجياتها؟[٣٢]

إن مقالات الرأي والدراسات السياسية والاجتماعية والثقافية وكل المواد الصحفية التي تتحمل إبداء الرأي بوضوح وصراحة، وكل ما يمرّ في وسيلة إعلامية يعدُّ خطاباً للوسيلة، وهي الأخبار والتقارير الإخبارية، فالإعلام على الرغم من رسالته الإنسانية وضوابطه المهنية والأخلاقية، إلا أن كل ما يُنشر في وسائل الإعلام له أهدافه التي تخدم الوسيلة التي تنشره للمتلقّي. فالأخبار ليست رواية للأحداث فحسب، وإنما هي صناعة خطاب وسيلة الإعلام، التي تحمل أهداف مرجعيتها السياسية والاقتصادية وتوجهاتها، فهي مواد انتُقيت وعُولِجت ووجِّهت بعناية، وبذلك تصبح الوسيلة الإعلامية عنصراً من العناصر المحدّدة للقيم الإخبارية، والقيم الإخبارية لأي مؤسسة تعكس سياستها الإعلامية، والكل يعرف أن السياسة الإعلامية أو الاتصالية هي جزء لا يتجزّأ من السياسة العامة لأي سلطة أو مؤسسة[٣٣]، وكما عرّفتها اليونسكو أنها «مجموعة المبادئ والمعايير التي تحكم نشاط الدولة تجاه عمليات تنظيم نظم وأشكال الاتصال المختلفة وإدارتها ومراقبتها وتقييمها ومواءمتها، ولاسيما وسائل الاتصال الجماهيري، والأجهزة الرئيسية للمعلومات، من أجل تحقيق أفضل النتائج الاجتماعية

الممكنة، في إطار النموذج السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي تأخذ به الدولة»، وهي القواعد التي تحكم وتوجه سلوك الأنظمة الإعلامية، والتي عادة تشتق «تستنبط» من شروط الأيديولوجيا السياسية والقيم التي ترتكز عليها في بلد ما[٣٤].

ح- **الخطاب السياسي**: هو الخطاب الذي يصدر من رجال السياسة، أو من حزب سياسي معين، يهدف بشكل أساسي إلى تقديم كثير من الاقتراحات والحلول لتحسين الأوضاع، وتدعو المتلقّي إلى الاقتناع بهذه الأفكار والاقتراحات من خلال عبارات إقناعيّة تتخلّلها البراهين والحجج[٣٥]، ويستعمل من أجل الحصول على سلطة معينة حين حدوث أي صراع أو خلاف سياسي، وله أهمية كبيرة تعود على الجهة المستخدمة له، وتكمن أهميته في أنه أداة ضرورية لاكتساب السلطة، وتلجأ إليه القوى السياسية المختلفة، من أجل الوصول إلى المراكز العليا في السلطة، وكسب مشروعية المحاولات التي تقوم بها الجهة المعنية[٣٦].

تحليل الخطاب وأهدافه

يهتم تحليل الخطاب بتطبيق مفهوم التركيب فوق مستوى الجملة، أي أخذ قياس العلاقات النحوية مثل الفعل والفاعل والمفعول به وتطبيقها على تحليل نص أطول. وبما أنه من النادر أن يتواصل المرء مع غيره من خلال جمل فحسب، فإن محلّلي الخطاب ينتقدون اتجاه اللغويين لقصر تركيزهم على تركيب الجملة[٣٧].

ويهدف تحليل الخطاب إلى وصف التعابير اللغوية بشكل صريح، إضافة إلى أنّه يفكّك العلامات المرجعية للنص الخطابي عن طريق التعرّف إلى ما يحويه من تضمينات وافتراضات فكريّة، وتحليل الخطاب هو معرفة الرسائل المُضمّنة في النص الخطابي ومعرفة مقاصده وأهدافه، ويُحلّل الخطاب عن طريق الاستنباط والتفكير بشكلٍ منطقيّ وفق الظروف التي نشأ وكُتب فيها النص الخطابي، وهو ما يسمى بتحليل السياق الذي يعتمد عليه النص[٣٨]. كما يهدف إلى تحليل الوحدات والبنى الأكبر فيه، إذ يفترض محلّلو الخطاب أن هناك ترتيباً للبنى داخل الخطاب، فكما أن هناك علاقة تراتبية بين الجمل والعبارات (الجمل تتكوّن من عبارات) فهناك علاقة تراتبية بين التعاملات والحوارات والحركات والأفعال، والأفعال هي الوحدة الأدنى للتحليل، وإلى جانب التركيز على توصيف الوحدات البنيوية في النص، يهتم الخطاب باللغة المستخدمة، أي اللغة الحقيقية التي ترد بصورة طبيعية في نصوص النشرات وافتتاحيات الصحف وما إلى ذلك مما له وظيفة صريحة ، ومن ثمّ غير مخترعة لغرض التحليل[٣٩].

أمـا تحليل خطاب النص المكتوب فيهدف إلى جعل المعايير والقواعد الضـمنية لإنتاج اللغة صريحة، وينصبُّ اهتمامه بصفة خاصة على كيفية تكوّن الخطاب من مجموعة وحدات متراتبـة مركّبة، ولتحليل الخطاب أهمية بالغة في فتح مجالات جديدة للتحليل: بدءاً بتحليل السـمات التنظيمية المنتظمة للغة، ومحاولة إيجاد منظومة لتدوين هذه الوحدات التنظيمية وتوصـيفها[٤٠]، كما يهتم تحليل الخطاب بمفهوم التركيب فوق مستوى الجملة، لكنه لا يكترث بربـط هذه البنى الفردية ببنـى اجتماعية أكبر، أما تحليل الحوار فيركّز على تفاعل أطراف الحوار وتوجّهاتهم، في حين أنه يؤدّي إلى تحليل المضمون وتفسير أجزاء من الحوار بصفتها تنتمي إلى بعض أنواع التجمّعات الهيكلية، وعلى مستوى تحليل الخطاب النقدي تشير «ميلز» إلى محلّلي الخطاب من لغويين وأصـحاب نظريات أوجدوا تحليلاً سياسياً للنص، وأشهرهم «نورمـان فيركلو» الذي دمج تعريف الخطاب لدى «ميشـيل فوكو» في إطار تنظيمي للتحليل يقوم علـى تحليل لغوي للنص، وينصـبُّ اهتمام «فيركلو» على الطبيعـة التكوينية للخطاب مـن حيث إن (الاجتماعي) ينشـأ من خـلال عمليات الخطاب، ومن ناحية أخرى الصـلات بين البنى الخطابية[٤١]، وتخلص «سـارة ميلز» إلى أن الاهتمام بالصـلة بين التفاعل الفردي والبنيـة الخطابية والاجتماعية الأكبـر يؤدّي إلى نمط تحليلي أدق وأكثـر تعقيداً، وأن هذا يبشّـر بإمكانات العمل المستقبلي في هذا المجال[٤٢]. أي إن محلّلي الخطاب يهتمون بالبنى الداخلية للتفاعلات في سـياقها المباشـر، لكنهم لا يكترثون كثيراً بربط هذه البُنى الفردية ببُنى اجتماعية أكبر[٤٣].

ويمثّل مصطلح (تحليل الخطاب) لدى «فوكو» مفهوماً يتعلق بالمعرفة والقوة، والآثار التي يتركها في سياقاته، لذا فإن: «نهج تحليل الخطاب لديه، لا يحلل نظام اللغة أو المضامين أو الدلالات، كما لا يهتم بصدق الخطابات أو معقوليتها، وإنما ينصبُّ التحليل على المنطوقات كأحداث وعلى قوانين وجودها، وعلى ما يجعلها ممكنة أو غير ممكنة»[٤٤].

وتورد «سارة ميلز» نماذج من تحليل «فوكو» للخطاب ترتكز على أسس المعرفة والسلطة، وهي نماذج تتعلق بالخطاب في سـياقات اجتماعية، وتوضّـح في الوقت نفسه أن «فوكو» لم يكـن معنيـاً بالخطاب الأدبي، إذ يذهب إلى «أن كلمة أدب في العصـر الحديث وفي ثقافتنا أيضـاً تعني انفراد لغة معينة بأسلوب غير مألوف كي تبدو أدبية. الأدب تحدٍّ لفقه اللغة، إنه يعـود باللغة من النحو إلى قوة الكلام المجردة، وهنـاك تواجه الوجود الجامح والمتغطرس للكلمات»[٤٥].

علـى الرغـم من أن نظرية الخطاب قـد تكونت تحت تأثير الانتقـادات الموجهة لثلاثة تيـارات أو تقاليد فكرية ألا وهي البنيويـة والتأويلية والماركسـية، وأن أكبر أهداف تحليل الخطاب الكشف عن القوانين ذات النشأة التاريخية التي تضع بنية أو تؤطر إنتاج المعاني في سـياق اجتماعي محدّد[٤٦]، وعلى الرغم من أن تحليل الخطاب «يختلف عن التحليل الألسني أو التحليل المنطقي»[٤٧]، فإن كثيراً من الدراسـات تقوم على دراسـة الأدب وعلى تحليل ذي توجّه ألسني أو بنيوي، بمعنى أن الأسس التي وضعها «فوكو» مثلاً لم تعد حاضرة في ما يسمى (تحليل الخطاب)، فالخطاب، مؤسسـة لسـانية ذات بعد تواصلي، غايته التأثير في المتلقّي، وتوجيـه الرأي عبر مجموعة من التقنيات المسـتمدّة من حقول فنيـة ومعرفية أخرى، مثل البلاغة والأدب، والسياسـة، ممّا يشـترط على محلّله التسلّح بزاد نظري قوي، ومنهج علمي متين، حتى يتسنّى له سبر أغواره وكشف خباياه، والوقوف على أدق مزيّاته، وأن يكون المحلّل كذلك قارئاً لما وراء السـطور وليس ذا نظرة تحليلية سـطحية، واصفة.. وهذا كلّه بغية فهم الرسالة وتأويلها، والوقوف على تقنيات الخطاب[٤٨].

الهوامش

(١)- محمد الصفار، تحليل الخطاب وإشكالية نقل المفاهيم، رؤية مقترحة، مجلة النهضة، مج٦، ع٤، تشرين الأول، ٢٠٠٥، ص١٠٠.

(٢)- هبـة عبـد المعز أحمد، مدارس تحليل الخطاب الإعلامي، مؤسسـة النـور للثقافة والإعلام، www. alnoor.se/article

(٣)- محمد شومان، الخطاب الإعلامي؛ غموض المفهوم واختلاف أدوات التحليل، جريدة الحياة، ع١٦١٤٤، صفحة أفكار، ص١٠.

(٤)- محمد ناصر الخوالدة، مفهوم الخطاب كوسيلة اتصالية، http://kenanaonline.com.

(٥)- إيمان بطمة، أنواع الخطاب، http://mawdoo٣.com.

(٦)- شوقي المعرّي، معجمي الأول، دمشق، دار الحارث، ٢٠٠٢، ص١٤٩.

(٧)- جرجس جرجس، وأنطوان حويس، المعجم المدرســي للطلاب عربي – عربي، ط٣، بيروت، دار صــبح، ٢٠٠٦، ص٢٨٧.

(٨)- ابن منظور، لسان العرب، ط٣، بيروت، دار صادر، مج١، ١٩٩٣، ص٣٦١.

(٩)- محمد علي التهانوي، كشــاف اصــطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: د.علي دحروج، ط١، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٦، ج١، ص٧٤٩.

(١٠)- هبة عبد المعز أحمد، تحليل الخطاب، مؤسسة النور للثقافة والإعلام، www.alnoor.se/article.

(١١)- مفهوم الخطاب لغة، https://horofar.com.

(١٢)- سورة ص، الآية ٢٠.

(١٣)- سورة ص، الآية ٢٣.

(١٤)- سورة النبأ، الآية ٣٧.

(١٥)- نزهت محمود الدليمي، الخطاب الإعلامي الأمريكي الموجه للعراق، رسالة ماجستير، بغداد، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٧، ص١٨ – ١٩، بتصرّف.

(١٦)- صــالح عباس الطائي، الخطاب الإعلامي وترسيخ التعاون العربي – الإفريقي، مجلة «دراسات دولية»، ع٤٧، جامعة بغداد، مركز الدراسات الإستراتيجية والدولية، ٢٠١١، ص١٩.

(١٧)- إيمان بطمة، أنواع الخطاب، مرجع سابق.

(١٨)- شروق خليل، دور البنية اللغوية في الخطاب الإشهاري، رسالة جامعية لنيل الماجستير في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العام الدراسي ٢٠١٤ – ٢٠١٥، ص١٣. بتصرّف.

(١٩)- إيمان بطمة، أنواع الخطاب، مرجع سابق. بتصرّف.

(٢٠)- المرجع السابق. بتصرّف.

(٢١)- ميس عوده، المنهج الأســلوبي في تحليل الخطاب الإبداعي، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، ع الخامس والعشرون (١)، أيلول ٢٠١١، ص١٥٨.

(٢٢)- المرجع السابق، ص١٦٠.

(٢٣)- جميل حمداوي، نظريات وظائف اللغة، http://webcache.googleusercontent.com.

(٢٤)- المرجع نفسه.

(٢٥)- أطياف رشيد، أركان الخطاب الإبداعي، مؤسسة النور للثقافة والإعلام، http://81.225.238.251/article.asp?id=56974.

(٢٦)- الســيد يس، الخطاب، النموذج، والإســتراتيجية؛ بحثاً عن هوية جديــدة للعلوم الاجتماعية في العالم العربي، ترجمة: محمود عبد الله، ٢٠١٦/٣/٣١، القاهرة، المركز العربي للبحوث والدراسات، http://www.acrseg.org/40059 .

(٢٧)- إيمان بطمة، أنواع الخطاب، مرجع سابق.

(٢٨)- أحمد العاقد، تحليل الخطاب الصحافي من اللغة إلى السلطة، ط١،عمان، دار الثقافة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢، ص١١٠.

(٢٩)- بشير إبرير، الصورة في الخطاب الإعلامي؛ دراسة سيميائية في تفاعل الأنساق اللسانية والأيقونية، مجلة بحوث سيميائية، ع١، أيار٢٠٠٢، الجزائر، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ص١٥٢.

(٣٠)- عوض عباس الهدي، ومحمد داود محمد، ومحمد علي أحمد، لسانيات النص ومعايير الخطاب الصحفي؛ دراسة تطبيقية على الصحافة الإماراتية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مج١٨، ع١، آذار ٢٠١٧، ص٥١.

(٣١)- يُنظر، حميدة سميسم، مدخل في مفهوم الخطاب الدعائي، تحديد فاعليته في إطار التفاعل النفسي، مجلة آفاق عربية، بغداد، السنة (١٩)، أيار ١٩٩٤، ص١٨.

(٣٢)- إلهام سرحان، مفهوم الخطاب الإعلامي، ٢٠١٧/٧/١٧، موقع موضوع، com.http://mawdoo٣.

(٣٣)- سهاد عادل جاسم، صناعة الخطاب الإعلامي وتأثيره على المجتمع العراقي، بغداد، الجامعة المستنصرية، ٢٠١٥، www.molsa.gov.iq.

(٣٤)- حميد الدليمي، التخطيط الإعلامي؛ المفاهيم والإطار العام، ط١، عمّان، دار الشروق، سنة ١٩٩٨، ص٧٣.

(٣٥)- المرجع نفسه. بتصرف.

(٣٦)- شيرين طقاطقة، تعريف الخطاب السياسي، com.http://mawdoo٣.

(٣٧)- سارة ميلز، الخطاب، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ط١، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٦، ص١٥٠.

(٣٨)- رانيا سنجق، الخطاب وعناصره وأنواعه، مرجع سابق.

(٣٩)- سارة ميلز، الخطاب، مرجع سابق، ص١٥١ - ١٥٣.

(٤٠)- المرجع نفسه، ص١٥٦.

(٤١)- البنى الخطابية وفق «فوكو» هي لبنات الخطاب.

(٤٢)- حجاج نصّار، الخطاب لسارة ميلز؛ سيولة المصطلح وصراع الخطابات، الصدى نت، http://elsada.net/38566/.

(٤٣)- سارة ميلز، الخطاب، مرجع سابق، ص١٧٦.

(٤٤)- الزواوي بغورة، منهج في تحليل الخطاب، القاهرة، مجلة إبداع، ع٤- ٥، نيسان، ٢٠٠٠م، ص١٠٩.

(٤٥)- سارة ميلز، الخطاب، مرجع سابق، ص٣٦.

(٤٦)- محمد الصفار، تحليل الخطاب وإشكالية نقل المفاهيم، النهضة، مج٦، ع٤ عام ٢٠٠٥، ص٩٩-١١٠.

(٤٧)- الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفه ميشيل فوكو، مرجع سابق، ص١٠٧.

(٤٨)- محمد شومان، كيف نحلل الخطاب الإعلامي؟ مرجع السابق. بتصرّف.

الديـــوان

الشـــــعر :

- الصَّبَاح — شوقي بغدادي
- نَمْ قبل فاتحةِ السؤال — علوش عساف
- قصيدتان — رياض ناصر نوري
- فراشةُ اللّيلِ — حسان زموري
- يدك — ثناء مزيد نصر

الســـــرد :

- في المكتبة — يونس محمود يونس
- ليس غروراً — محمد الحفري
- ذاكرة البياض — فائزة داؤد
- كِتَابُ الغِياب — حيدرة أسعد
- بطل رغماً عنه — سيف مييه - ترجمة: سلام عيد

الصَّبَاح

شوقي بغدادي

فَتَحتُ بابَ الدارْ
وقفتُ في ارتياحْ
أعبُّ من طراوةِ الصباحْ
أغلقتُ خلفي البابْ
ثمّ انطلقتُ مثلما ينطلقُ الطلّابْ
حَييّتُ كلَّ من أعرف في الطريقْ
تحيّةَ الصديقْ
سألتُهم عن صِحّةِ الأولادْ
وحالةِ البلادْ
صَفّرتُ لحناً ذائعاً
ثمّ سألتُ بائعاً
هاتِ لنا جريدَةْ

- العمل الفني: الفنان حسام وهب.

ورحتُ أقرأ الكلامْ

كأنّهُ قصيدةْ

❁❁❁

فكّرتُ والجميعُ مسرعونْ

ويومُهم مُعَبّأٌ مشحونْ

ثمّ يردّونَ ويبسمونْ

فكّرتُ أنّ الناس طيّبونْ

وأنّني في ذلك الصباحْ

أسعدُ ما أكونْ

❁ ❁ ❁

نَمْ قبل فاتحةِ السؤال

علوش عساف

لا شيءَ أرحمُ من يديكْ...
حيناً تُبلّلني حنيناً أخضرَ الأشواقِ
يحملني إليكْ...
فَأمدُّ شمسَ صبابتي...
وشموعَ أوردتي الّتي...
ذَبُلتْ على أغصانها...
جسراً إليكْ...
هي دمعةُ التّرحالِ
بين تأملِ المعنى
وبين رصاصتينْ...

❁❁❁

لا شيءَ من قلقِ المسافاتِ الحزينةِ
واحتراقِ الدّمعِ
في أعمارِنا المشلولةِ الأفراحِ
يُشعلُ بسمةً في مقلتيكْ...
أو يطفئُ الألمَ المعتّقَ
في زجاجِ الرّوحِ بين أناملِ الرّيحانِ
حين الكونُ يصبحُ دمعتينْ...

❁❁❁

لا شيءَ أنقى
من مُطارحةِ التأمّلِ
في ذُهولْ...
لا شيء أنقى
من فراشاتٍ قطفْنَ اللّونَ
من فرحِ الحقولْ...
قبلَ اغتيالِ الضوءِ في أحداقها...

- العمل الفني: لوحة ملونة للفنان محمد الوهيبي.

قبلَ التّشرذم والذّبولْ...
مسفوحةٌ كلُّ الرؤى...
مذبوحةٌ كلُّ الفصولْ...
مصلوبةٌ أنفاسُنا الخرساءُ
من قرعِ الطّبولْ...
قلْ لي، أَجبني صامتاً...
ماذا لديكْ...؟
هو ذلك الليلُ الجريحُ
بمدْيَةِ الأشواقِ يستلقي
بملءِ حنينه فوقَ الرّمادِ ـ
على كآبةِ نجمتين...
قلْ لي وكفكفْ ما تبقى
من دموعِ الوردِ
واغسلْ ماءَكَ الياقوتَ
من ماءِ الجنونْ...
ماذا تكون بنصفكَ المهزومِ
قلْ لي مَنْ تكونْ؟...
وبنصفيَ المشلولِ
قلْ لي مَنْ أكونْ...
أنا لن أُريقَ صبابتي العذراءَ
إلّا في صلاةِ الفجرِ
أو في راحتيكْ...
أنا غيمةٌ خضراءُ مدّتْ
ظلَّ لهفتها عليكْ
ماذا تبقى من غدي المجهولِ

كي أبقى لديكْ؟
خُذْ كلَّ أشواقي
وضعْ أنفاسَها
في معصميكْ...
خُذني وضمَّ كآبتي...
بين اخضرارِ الموتِ
أنمو في يديكْ...

❁❁❁

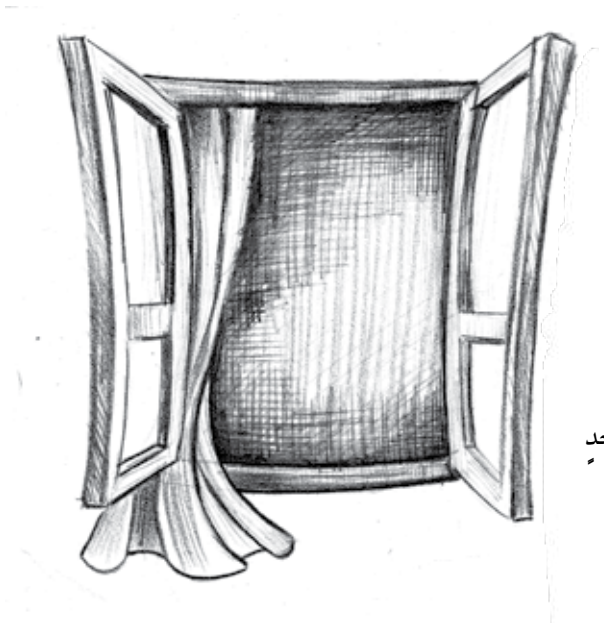
لا تسألِ السّكينَ عن أسرارها...
عن لونها الدّمويِّ عن أدوارها...
نَمْ قبلَ فاتحةِ السّؤالِ المرتجى...
وأنا أصلّي فوق قبري
لا عليكْ...

❁ ❁ ❁

قصيدتان

رياض ناصر نوري

... ألمٌ خفيفٌ فقط



هذا الوقتُ
يؤلمني،
تؤلمني الطريقُ، وما حولها
من أبواب مغلقةٍ
- كلّ الدروب
تؤدّي إلى جبلِ الحزن -
والفراغُ بين وردتين على غصنٍ واحدٍ
لمْ يعبأ بغناءِ الفراشةِ
منذ ألف ربيع،
تؤلمني
تلك الحقولُ التي كانت شاسعة

- العمل الفني: الفنان حسام وهب.

شاسعة وخضراء...
والطافحة الآن بالفزّاعاتِ والملحِ،
وقطعان ابن آوى...
تؤلمني،
رائحةُ ضحك الأصدقاء الغيابِ
آخر الليل كانت تعزف عطرها...
على ضفافِ الفراتِ،
موسيقا عربة الحمّال الطفلِ
على أحجارِ الساحة
قبلَ شروق الحياة،
يد باعةِ الخضار العجوز
الموشومة منذ سبعين سنة،
يؤلمني
هذيان الشعراء عن الحبّ الخلبيّ
ولا امرأة تركض في قلوبهم،
هواجسُ الرياح...
قبل تفتح وردِ المشمش،
في حديقةِ الجيران
يؤلمني
احتفاءُ المترفين اللصوص،
وباعة أوراق اليانصيب
باليوم الأول من نيسان كل عام،
توقف بريد رسائل المعشوقة
عن الحضورِ في النومِ،
يؤلمني
حدّ انحياز عيوني
إلى ملّةِ الدمعِ...
يؤلمني
خبر عاجل وسريعٌ
عن اختفاءِ سرب قطا
فوقَ بريّة الشام!

❁❁❁

مَا حَدَث هناك

لستُ مزارعاً،
ولا أعرفُ أيّ شيءٍ
عَنْ سقوطِ أوراقِ الشجرِ
عنْدمَا ينْتصفُ الخريفُ!
غير أنَّ امرأة...مَا،
في زمنٍ... ما،
أتتْ منْ جزيرةٍ... ما،
عَلّمتْ ذَاكرتي بهدوءٍ...
أنَّ أوراق الشجرِ
لا تحلمُ بالسقوطِ أبداً!
بلْ إن موسيقار الريحِ...
لحظةَ يبدأُ عزفهُ...
يجعلها سكرانة
فتَسقطُ

محدثة تلكَ العلامة الفارقة،
على وجه الأرض،
العلامةُ التي تؤكّدُ حدّ اليقين،
أنَّ عشقاً...ما،
حَدثَ هناكَ على غصنٍ... ما،
أعلى ومنتصف،
وأسفلِ شجرةٍ... ما،
أرّخهُ
شَاعِرٌ...
ببعضِ المجازِ،
وبعضِ الكلامِ الغريب،
ومجنونٌ...
على هيئة رقصٍ وقفزٍ
هناكَ...
وراء سورِ حديقةٍ....ما!

❁ ❁ ❁

فراشةُ اللّيلِ

حسان زموري ❁

مساءٌ كئيبٌ...
وفراشةُ اللّيلِ تدورُ حولَ المصباحِ
مثلما هي الذّكرياتُ في خيالي
قلبي يفيضُ بالحنينِ إلى الماضي
تتعبُ فراشةُ اللّيلِ
ترتاحُ على الجدارِ
تصيرُ كأنّها زينةٌ عليه
قطعةٌ باقيةٌ من ورقِ جدرانٍ قديمٍ
يا فراشةَ اللّيلِ
تؤنسينَ وحدتي
تقاطعينَ شرودي أمام ذكرياتي المبعثرةِ في صمتِ اللّيلِ

❁ شاعر جزائري.

- العمل الفني: الفنانة منى المقداد.

ارقصي يا فراشةَ اللّيلِ
ارسمي خيالاتٍ على السّقفِ والجدرانِ
ثمّ حطّي على الجدارِ كي تنامي
سأتمنّى لكِ ليلةً سعيدةً
إنْ لمْ تحرقْ جناحيكِ حرارةُ المصباحِ
ذكّرتني بدبّوس زينةٍ كان لأمّي
كانت تلبسُهُ في الأعيادِ والمناسباتِ السّعيدةِ
لا أدري هل فقدَتْهُ؟
لمْ تعدْ تضعُهُ منذ سنواتٍ
يا فراشةَ اللّيلِ
لن تحطّي على ضفيرةِ طفلةٍ صغيرةٍ
أو على ثوبِ صبيّةٍ مزدانٍ بالزّهورِ
لن تمرّي أمامَ ناظرَيْ عجوزٍ يقرأُ جريدةً
لن تحطّي على قبّعةِ امرأةٍ تجلسُ في الحديقةِ
لن تلعبي بين الزّهورِ
لن تلمحي الأطفالَ يلعبونَ على الأراجيحِ
لن تسمعي ضحكاتهم
ولا حتّى أغانيهم وأناشيدَهم
لن تسمعي حديثَ عاشقَيْنِ
أنتِ يا فراشةَ اللّيلِ
تسهرينَ مع الحزانى والمتألّمينَ
تسهرين مع شاعرٍ يعاقرُ الحبرَ والقصائدَ
مع عاشقةٍ تقرأُ رسائلَ الحبِّ القديمةَ
مع أمٍّ تهدهدُ طفلَها
أو ربّما تحكي له قصّةَ ما قبلَ النّومِ
يا فراشةَ اللّيلِ دوري ودوري
حتّى ينتهيَ اللّيلُ وحزنُ اللّيلِ.

❁ ❁ ❁

يدك

ثناء مزيد نصر

تعفُّ عيناكِ عن رشف نظراتي
أ يرضيكِ الجثو عطشاً
أمام الفراق
وتحت ركبتيكِ رقعة ذكريات جافة؟
أ سأبقى خفقة وجع
في صدر الأماني الشاحبة
وكلمةً مشتتة الحروف بين رمادك...
مللتُ شفاهك الذاوية
تحت أنفاسكِ السوداء.
كم حرمَتْني الدفء
واكتفت بسكب الوداع... يدُكِ
فيها نامت الأحلام منهكة
ويا ليتها تستفيق على شهقة اللقاء

كيف أنقذها من صقيع المسافات
وشمسي تغوص في وحل الغروب؟
في راحتها دمعة الحكاية،
وأنين البطل المهزوم
وعقد عميقة أعجزت القدر
لا أفهم في أيِّ مسار جرى الأمل
وأي ضوء يقصد
هل سيمسك يدي لأراك،
أو سيتركني
خلف قضبان الزمن
أتجرَّع ظلام النهاية؟...
ألوِّح للأطياف
بمنديل نَسَجْتُه من ضوء عينيكِ

- العمل الفني: الفنانة منى المقداد.

كلمة...كلمة... قبل أن ينطفئ الشَّغف
يااااا أيتها العابرات بلا هوية
تختلن بمداد روحي
ونسيتنَّ الطريق إلى سطوري
والقلم يفرّ من يدي
كلما أُطبِق عليّ غلاف الحاضر
فأجده بين يديك...
أسير سمائك ذاك الخيال
يتكوّر في قلب غيم لا ينبض
يشعرني بأنّ لا شيء يستحقّ الحياة
يتركني قبالة الظلام
غافلةً نوافذ الشروق
تستبيح ظلّي
جحافل الموت ...
وما زال قلبي يصيحني
سقطتِ في شباك الفصول،
وعناكب المصير تلدغ لهفة الربيع
لم يبقَ سوى قطرةِ صباح
جديرةٍ بإخماد حرائق السهاد...
في يدكِ.

❁ ❁ ❁

السـرد...

في المكتبة

يونس محمود يونس

(١)

منذ أن قرأ رسالتها (انتظرني وحدك خارج المعهد. الأمر مهم) حتى أخذ يحصي الدقائق... مـاذا بقي من الدوام؟ وماذا بقي من النهـار؟ إذ كان الشتاء قد قلّص النهار كثيراً، وامتصَّ دفء الشمس، على الرغم من ظهورها في سماء خالية من الغيوم، لكن كلّ ذلك بدا رائعاً ومربكاً في آن حينمـا أعلمته بعد أن التقيا أنّ والدها وافق على رؤيته، وأضافت، وهي ترسم على وجهها ابتسامة يصعب اصطيادها.

- وطلب مني اصطحابك إلى بيتنا.

فسألها:

- متى؟

- الآن.

- الآن في نهاية الدوام؟

- العمل الفني: الفنان جمال العباس.

قالت، وهي تبتسم على الرغم من ارتباكها: اللقاء لن يكون طويلاً كما أظن. ليتنا لا نضيّع الوقت. لأنّ أبي مشغول دائماً، وهو ينتظرك الآن.

فنظر يمنة ويسرة قبل أن يشير بيده إلى سيارة تبحث عن راكب، ثم ما هي إلا لحظات وكانا في سيارة الأجرة قاصدين حضرة الوالد، وبعد سيارة الأجرة دخلا المنزل ليستقبلهما الوالد في مكتبته، وفعلاً استقبلهما بترحاب لا بأس به وطلب القهوة ليشربوها معاً، وخلال هذا الوقت قال جملتين فحسب: نحن هنا لنبتَّ الأمر في قصة حب. لا لنؤلف قصة حب.

فقال الشاب بشيء من الارتباك: نعم... أنت محق تماماً يا سيّدي.

أمَّا الفتاة فقد التزمت الصمت مع ابتسامة قلقة لا تعرف الثبات. استمرت معها حتى بعد انصرافها من المكتبة، إذ غادرت المكتبة بناء على طلب والدها، على الرغم من أنها كانت تودّ البقاء لتعرف أي حوار سيدور بينهما، لكنّ ذلك لم يكن ممكناً. أما الوالد فقال للشاب بعد انصراف ابنته: أظنّ أنّ كل ما فكرت به يمكن اختصاره بأني طلبتك لأوافق على تزويجك ابنتي في حال رأيتك مؤهلاً لهذا الزواج.

- فقال الشاب: تماماً يا سيّدي.

قال الوالد: لا ألومك طبعاً، ولو كنت مكانك لفكرت مثلك تماماً. لذلك واختصاراً للوقت. أريد أن أقول لك: أنا مستعد لتزويجك ابنتي حبيبتي في حال قرأت كل هذه الكتب.

قال ذلك وأشار بيده إلى رفوف الكتب في مكتبته. فكاد الشاب أن يعلن موافقته فوراً، لكنه - ولسبب لا يدركه- تريث وهو يخطو نحو رفوف الكتب ليقرأ عناوين الأغلفة، وإذ استغرق الأمر منه بعض الوقت، بدا كل شيء له غير قابل للتصديق، فعاد إلى حضرة الوالد ليقول له: الحب

يـا سيّدي جوهر الكتب، وجوهر الديانات، وجوهر الله. فلماذا تضع كتبك في طريقي!؟ لعلك تعلم أني لا أقرأ الكتب القديمة... فكيف سأقرأ أرداها !؟ كيف؟

فأجابـه الرجل دون أن يفقد هـدوءه: كتبي هي أنا، وهي عائلتي، وهـي بيئتي أيضاً. فهل جئت لتشتمنا كلنا أيها المحب في بيتي؟

صمت الشاب لحظات قبل أن يجيب.

فقال الوالد: ماذا لديك لتقوله أيضاً؟ وقتي ضيق، وأعمالي كثيرة كما تعلم.

قـال الشاب: أنا محب فعـلاً، ومتأكد أنّ مكتبتي أغنى وأهم من مكتبتـك، وقد تعلَّمت منها أن أكـون محبـاً وصادقاً ومنفتحاً. فلمـاذا تصعّب عليّ الأمور ما دامت ابنتـك غير مكترثة بكل كتبك هذه، لأنها لو كانت مكترثة بها لحدثتني عنها مرة واحدة على الأقل.

– أيهـا الشـاب. أنـا أهمّ ناشر وبائع للكتب في هـذه المدينة، بل في البـلاد كلها، وكتبك التي تفتخـر بهـا لم تصل إليك لولا جهدي: أمـا هذه الكتب القديمة التي لا تعجبـك فهي التي أعطتني النجـاح على الصعيدين، الفكـري والعملي. فلا تبالغ في أهميتـك، والآن أنا لا أبحث معك صفقة بيـع كتاب. بل نحن نتحدث عن ابنتي حبيبتي التـي سترثني هي وأبناؤها ذات يوم، وبالمناسبة أنا لا أطلـب منـك سوى أن تكون عاقلاً وواقعياً، إذ لا يمكن أن أضع بين يديك كل تاريخي، وكل ثروتي دون ضمان.

قـال الشـاب: لكنك تعلم يا سيـدي أنّ الثبات على الأفـكار مستحيل، والحياة فـي تغيّر وتطوّر دائمَين.

قـال الوالد: أعرف ذلك، وهذا هو نهجي في الحياة. فابنتي متعلمة مثلك، وهي مدرّسة مثلك، وربما تعرف أكثر منك أنّ التطور لا يعني التقدم. بل الانتقال من طور إلى آخر، ولعلها تعرف أكثر منـك أنّ الثبات علـى المنهج يجنِّبها، ويجنب عائلتها الانزلاق إلـى الفوضى، والضياع في مجاهل التطور الذي تراه في أفق تفكيرك.

فقـال الشاب متوسّلاً: يا سيدي. لطالما آمنت بضـرورة القفز فوق هذه الكتب لاقتناعي بعدم الجـدوى منها. ليـس لأنها بلا أفق فحسب، بـل لأنّ التمسّك بها يعني إنتـاج المآسي التي حصلت بسببهـا مـرة بعد مرة، وحتى حينما تطلب مني أن استبدل بكتبي نسخاً من كتبك هذه، يغيب عنك أنّ كتبي أصبحت في وعيي، ومن ثمَّ فإنّ قراءة كتبك مضيعة لوقتي وجهدي.

عندئذ قال الوالد بشيء من الغضب: ما دمت تتحدث عن المآسي. لماذا تتهم كتبي، وتبرِّئ كتبك؟ أم أنّ كتبك لا تنتمي إلى أي فكر؟ ربما تكون لا منتمياً!؟ إذا كنت كذلك فأخبرني، لأعرف بمَ أجيبك.

صمت الشاب وطال صمته، وبعد دقيقتين أو أكثر. قال الوالد. ما خطبك... لماذا سكتّ؟

إلا أنّ الشاب لم ينظر إليه، ولم ينطق بكلمة. غادر المكان فحسب، دون استئذان أو وداع.

(٢)

بعد أيام من غياب الشاب والفتاة عن المعهد دون عذر. سرت في أوساط زملائهما بعض الأخبار، منها أنّ الشاب اختنق بدخان مكتبته التي احترقت، ومنها أنّ أحد معارفه أنقذه في الوقت المناسب. فغادر الشاب المدينة ليريح ذهنه من تبعات هذا الحادث. أما الفتاة فقيل بشأنها إنَّ والدها وجد لها وظيفة أخرى بعد أن وجد مكتبته محترقة حتى آخرها، وقيل أيضاً إنّه زوّجها من ابن صديق له.

ومع أنّ كل الأخبار عن مصير الشابين بقيت في إطار التخمينات. إلا أنّ حرق المكتبتين ظل ثابتاً، لكن دون أي اكتراث، لأنّ ثلثي المدينة كان محترقاً ومدمراً وخالياً من أي دبيب، أو أصوات. لا دبيب نمل، ولا نعيق بوم. ربما لأنّ النمل لم يجد في تلك الخرائب ما يقتات به، ولعل طيور البوم كرهت كل تلك الخرائب وهاجرت هي أيضاً.

❁ ❁ ❁

ليس غروراً

محمد الحفري

استيقظت باكراً هذا اليوم...

صعدت الدرج المؤدي إلى...

صعدت!

إلى أين سأصعدُ؟ أبي يقول دائماً: «لا يوجد شجرةٌ صعدت إلى السماء» ما دخل ذلك بحكايتي؟ أنا غير طبيعية اليوم.

لا، لا، يبدو أن سلطان النوم ما يزال يسيطر على أجفاني...

أقصد أنني نزلت دركات السلم المؤدي إلى غرفتي في الطابق الثاني، نعم، نعم، نزلت الدركات!

لا دخل لي في الكلمة الأخيرة التي تلفظت بها. أستاذ اللغة العربية هو الذي قال لنا: اسمها الدركات في النزول، والدرجات في الصعود.

المهم أنني مررت بغرفة أمي... لا، لم أمر، الصراحة خفت أن توبخني، أسئلتها لا تنتهي، تجعلني محتارة لا أدري ماذا أفعل، ولا أعرف كيف أرد عليها...

- العمل الفني: الفنان فريد شنكار.

إلى أين يا سمر؟ لماذا ترتدي هذا الفستان القصير؟ وإن ارتديت الطويل تقول لي: هل أنت ذاهبة من أجل أن تكنسي الحارة يا بنت؟ ولو حصل وارتديت البنطال ستقول: هل بدأ عرض الأزياء؟ لو كنتِ بنتاً (شاطرة) لجلبتِ عريساً بدلاً من هذه الثياب. خزانتك تشكو من حمولتها. ثم تعالي إلى هنا وقولي لي: لماذا تضعين مساحيق التجميل «الأوفر»؟ يعني هل ابتسم أحدهم في وجهك هذا الصباح؟

بصراحة، ونقل الكلام يجب أن يكون أمانة. أمي لا تقول كلمة «أوفر» ولا تعرف معناها، هذه من عندي.

المهم وبلا طول سيرة أنني لم أمر على أمي نظراً لتلك الأسباب، بل غسلت وجهي سريعاً، وتحركت متعجلة الخطا باكراً صوب السوق، لأنني خفت أن تعترضني إحدى النساء، عفواً أقصد الآنسات اللواتي يعملن في الثانوية النسوية، فأنا مديرتهن وأخاف أن تأتيني واحدة منهن في الصباح الباكر لتشكو لي أمراً طارئاً حدث معها، ثم تطلب مني بعد مقدمة طويلة إجازة ساعية أو يومية، أو ربما تكون بحاجة إلى ختم المدرسة الذي أحمله في جيبي دائماً كي تسير أوراقها بشكل طبيعي في مديرية التربية.

حينما خرجت من باب الدار كان محمود ابن الجيران، يجلس هناك وكأنه ينتظر طلّتي، شعرت بإعجابه بشخصيتي الجميلة، وقلت بيني وبيني: هذا الشاب عينه عليّ.

لاحظت ذلك من كلماته التي بدأها بالقول: يسعد صباحك، يا صباح الجوري، أشرقت الأنوار.

تظاهرت أنني لم أسمع، وكادت ابتسامتي تنفلت مني، وتفضحني لولا أنني سارعت إلى تقطيب حاجبي، وزمّ شفتيّ قدر الإمكان، قلت لنفسي: كأن هذا الشاب يحبني. رفعت صوتي

أكثر وخلته خرج من فمي: لماذا أستعمل كأن؟ هو يحبني بالتأكيد، أنا شخصية محبوبة من الجميع.

رفعت صوتي متمادية في المديح وقلت: أنا عسل على قشطة، أي والله (ما في مني)، ما أحلاني، وما أجودني!

والدليل على صدق كلامي أنني ما مشيت عشرين أو ثلاثين متراً - لا أذكر المسافة بالضبط فقد تكون أكثر أو أقل- حين سمعت سليماً وهو يشير إلى رفاقه نحوي ويقول لهم: ليس هناك أجمل من سمر في الدنيا.

بالتأكيد كان يقصدني، لأنه - وحسب وجهة نظري الخاصة جداً- عدَّني أجملَ وأحسنَ سمرٍ في الكون، وهل هناك غيري أصلاً؟ أي والله وأقسم ثانية إنني أحلى سمراوات العالم.

بصراحة أنا لم أغضب من هؤلاء الشباب الذين وقفوا في دربي وأسمعوني كلاماً تذوب حلاوته في كل حواسي، لكنني (طنَّشت) ذلك ووضعت في أذني طيناً وفي الأخرى عجيناً كما يقول المثل الدارج، وقلت مخاطبة نفسي من جديد: يا أختي معهم حق. أقولها من دون مبالغة. وأقسم على ذلك من جديد، فأنا فتاة تأخذ العقل، مليحة الوجه، وطويلة كالرمح، وعيوني «عيون المها بين الرصافة والجسر» كما يقول ذاك الشاعر، وقبل قليل سمعت أحدهم يردد: جاءت (المزيونة). ألتمس له العذر، فأنا كذلك حقّاً وكل شيء فيّ حلوٌ، (أي دخيل ربي ما أبهاني أنا)، وما أروعني أنا! (قال في بنات قال! أي كل البنات من ورائي). وهذا المديح لنفسي ليس غروراً بطبيعة الحال، بل هو في قمة التواضع، فأنا لم أذكر من محاسني إلا قليلاً، ومازالت الدرر والجواهر مخبَّأة في داخلي.

مشيت عدة خطوات فحسب، فوجدت أم طوني، وأم جورج، وأم سالم، وسلوى، ومريم، وفاطمة، جالسات على الرصيف وقد أعددن قهوة الصباح، متى استيقظن واجتمعن هكذا لا أدري، ما أدريه أنهن حلفن بالطلاق من أزواجهن من أجل أن أقعد وأحتسي معهن القهوة، وما إن جلست جلوسي على الكرسي، حتى بدأت كل وحدة منهن تغمزني بعينها أو تلمِّح في كلامها كي أقبل بابنها أو شقيقها، أو بأحد من معارفها، وكل واحدة منهن تقول: إن سمر، يعني أنا، تحفة ولا يجوز أن تخرج من الحارة وتتزوج بغريب.

كدت أقول لجمع النسوة: لا يوجد فرق بين غريب وقريب يا جماعة، الشيطان فحسب هو الغريب. حينما تكون الأمور جدّية سأوافق حتماً، هذا أمر لا يحتمل المزاح، لماذا لا أوافق يعني؟ هكذا قلت لنفسي، وأنا أفتح فمي مدهوشة أنظر إلى النسوة.

ووجدتني أحدث نفسي شاكية منها: يا رب ماذا أفعل أنا؟ هل أقطّع نفسي؟ كل العروض التي سمعتها من النسوة مغرية ويجب أن أفكر فيها، أين أنت يا أمي؟ آه لو تسمعين هذا الكلام، أنت التي تقولين دائماً أنني لا أعرف كيف أتصرف، وتتهمينني بعدم القدرة على تدبير عريس واحد. استأذنت من النسوة وغادرت كي أعطي لنفسي فرصة للتفكير، فما سمعته يجنّن ويطيِّر العقل من الكف.

عند أول الشارع، رآني أبو مرعي، وصار يغني: «يا بشرب من راس العين، يا بخلي حالي عطشان، ويا بوخذ وحدة مليحة، يا بلعن بي النسوان»، ردَّدت في سري: يقطع وجهك يا أبا مرعي. ما أزنخك من رجل، وما أثقل دمك بصفتك سائق سيارة أجرة على خط حارتنا.

عرض عليّ توصيلة مجانية إلى السوق، وأضاف قائلاً: أريدك في شيء ضروري، هناك موضوع يجب مناقشته.

هززت رأسي وابتعدت عن سيارته. ابن الحرام، ما الذي بيني وبينه، وما ذلك الموضوع الذي يريد أن يبحثه معي؟ قُبِّحت من رجل ذميم وناقص، أعرف أنه يريدني أن أنزل ضُرَّة على زوجاته الثلاث، أم نزيه، وأم نادر، وشعيلة. قلت رافعة صوتي متقصدة أن يصلهُ كي يحلَّ عن حجري: لا يا ختيار الجن، الله لا يشبعك نسوان، لن أتزوجك ولو بقيتُ عانساً طوال حياتي.

بصراحة ندمت قليلاً على تصرفي، يعني لو سمحت له أن يوصلني بسيارته، وتحملت غزله وثقالة دمه خمس دقائق ماذا كان سيحدث؟ آهٍ من عنادي، و آهٍ من يباسة رأسي، وآهٍ من كل شي. لو ركبت معه في السيارة لكنت ارتحت من عناء الطريق والشمس التي طقَّ رأسي من حرارتها. ونكاية في عنادي اشتريت بسرعة الخضار واللبن واللحمة ولا أعرف ماذا بعد، ثم رجعت مثل الطير إلى البيت، لماذا مثل؟ أنا أحلى عصفورة في الدنيا. كنت طائرة من الفرح، وكان أبي وأمي قد استيقظا وجلسا جلسة رائقة على المصطبة، وحينما شاهداني أدخل المنزل، كأن عفريتاً قد حلَّ عليهما وعكَّر مزاجيهما بشكل مفاجئ، إذ قال أبي: «الله لا يعطيك العافية يا سمر، لك في حدا يشتري بندورة خربانة؟ لك هذا خيار ينشاف؟ لك أنت رايحة تشتري بيتنجان ولا بطيخ؟ لك اتطلعي ع اللحمة وإلا ما بتشوفي؟».

في تلك اللحظات كانت أمي تنظر إليّ غاضبة وتقول لأبي: اتركها أكيد مخها مشغول بشيء ما.

المهم أن فرحتي قد تبخَّرت، كنت سعيدة جداً، من الشارع، ومن كلام الشباب الذي لامس شغاف قلبي، كان العرق ينسكب من جسدي وكأنني غارقة في حلم لا أريد أن أصحو منه أو أستفيق، وأبي يشدُّني من شعري ويصيح: (قومي ولك)، تأخرتِ عن المدرسة، وكانت أمي تفرك رجلي وتقول: اللّه أعلم بماذا تحلم بنتك.

استيقظت على صوت المنبه، لم يكن أحدٌ من حولي، كان السكون هو كل ما يحيط بي في ذلك الصباح، ولمّا حانت مني التفاتة نحو المرآة رأيت شعري منكوشاً ولمحت خطوط الزمن على وجهي قد فعل فِعْلَها.

❁ ❁ ❁

السـرد...

ذاكرة البياض

فائزة داؤد

في تمام الساعة الرابعة فجراً، حين كان الثلج يتساقط على بيوت الضاحية، سألت أمي إن كنا سنُقتل ببلطة أم برصاصة.

وضعت يدها على فمي وأشارت إلى الباب، فهمت ما تريد فأبعدت كفَّها المرتجفة عن شفتيَّ الباردتين ووعدتها بصوتٍ خافت أنني لن أطرح هذا السؤال مادام هناك أصوات تدعو سكان الجزيرة الرابعة للتجمع في الحديقة.

رنَّ جرس الهاتف الثابت، رفعت السماعة، سمعت حشرجة رجل يلتقط أنفاسه: اهربوا قبل أن يصلوا إلى جزيرتكم.

إنهم في جزيرتنا و... ينقطع الاتصال قبل أن أقول للمتصل إنهم في الخارج يكبِّرون ويكفِّرون كل من يسكن في بيوت الضاحية الحكومية. هل قطع المكبِّرون خطوط الهاتف؟

عدت إلى غرفة النوم، أسندت ظهري إلى الجدار الأبيض بجانب أمي ورحت أنظر إلى الباب الحديدي، هو الآخر مثل كف أمي وشفتيَّ كان يرتجف، وكذلك الغرفة التي كنا نختبىء في

- العمل الفني: الفنان جمال العباس.

زاويتهـا الجنوبيـة كانت تهتز، أمي تحب هذه الجهـة كثيراً وتقول عنها إنهـا جهة مباركة وكنت أسمعهـا فـي أثناء صلاتها تطلـب من الله أن يسقط علينا سقف البيـت أو أحد الجدران قبل أن يُخلـع الباب ويدخل المكبِّرون إلى البيت. تهمس حيـن تسمع التكبير ووقع الخطوات: يارب نريد ميتـة فيها بعض الكرامة فحسـب. سألتها بصوتٍ هامس: أيُّ الميتَتين أكثر كرامة: الموت برأس الحربة أم بطلقة رصاصة؟

تضـع كفها الباردة مرةً أخرى علـى فمي وتتمتم بصوتٍ هامس: إنهم فـي الخارج ألا تسمعين شتائمهم التكفيرية؟

أسمعهـا. أقـول لأمي بصـوتٍ هامس، وأسألهـا إن كان أبـي وإخوتي على علـمٍ بما يحدث في الضاحية؟

تجيب أمي: سيعلمون حين يكون الجميع عاجزين عن إنقاذ الضاحية.

تقـول أمي لـكل من يسـأل عن عمـري: لقد ولدت مطيعـة في يوم كان فيه زهر اللوز يغطي (حواكير) القريـة. وتضيـف لقد أزهـر اللوز عشرين مرة بعد ولادتها.

لا أعترض بل لأقـل إنني أقدر إصـرار أمـي على تسميتـي مطيعة والقـول إنَّ عمـري عشـرون عاماً، فمـن ذا الذي يفكر بالـزواج بفتاة تشعـر بأنهـا تجـاوزت الخمسيـن وتتحدث عن حيـاةٍ عاشتها قبل أن تولد في قرية بستان الهوى؟

وفيما يتعلّق بزهر اللوز أستطيع القـول إن حياتـي السابقـة مكتوبة على بتلاتـه الرقيقة، بـل هي التي تحفـز ذاكرتـي وتجعلنـي أستعيد

أحداث ذلك اليوم بيني وبين نفسي، إذ لم أعد أجرؤ على الحكي عما حدث في ذلك اليوم الربيعي أمام أحد خوفاً على مشاعر أمي.

تصف أمي يوم ولادتي (بالميوي) وتقول إن كعبَي قدمَيّ كانا أخضرين أكثر من اللازم، لكنه كان صادماً بالنسبة إليها، ليس لأنها بكرت بأنثى، بل لأنني كنت أحمل علامة توصمني بالعار كما قالت القابلة: ابنتك ماتت قتلاً. وماذا يعني هذا؟ سألت أمي المرأة المتشحة بالسواد.

أحدهم قتلها في حياة سابقة كي يغسل عاره. أجابت القابلة وهي تضع يدها على فتحة في رأسي كانت تنزُّ دماً.

بكت أمي بصمت وهي تمسح قطرات الدم عن الزغب الكستنائي الذي يغطي رأسي، وطلبت من القابلة أن تحلف برأس من تحب على كتمان أمر تلك الفتحة اللعينة، وعدم الحديث عنها أمام أحد. وماذا عن والدها؟ سألت القابلة. فقالت أمي إنَّ سليماً شبه مقيم في دمشق، وهو يأتي في نهاية كلِّ شهر أربعة أيام يعتني خلالها بأشجار اللوز والزيتون، ولا وقت لديه كي يسأل عن فتحةٍ صغيرة أو كبيرةٍ في رأس ابنته البكر.

لم تحنث القابلة بيمينها، لكن ما قدرت أمي أنه سيظل سراً، صار حديث جيراننا وأقاربنا بعد أن بدأت الكلام، إذ رحت أمسك أصابع البنات وأضعها على الفتحة التي تنزّ دماً حين أمشط شعري، وأتحدث أمام الجيران عن زوجي وأطفالي، كما حكيت لهم عن تلة مزروعة باللوز، وطاولات وكراسٍ موزّعة على المدرجات، وأولاد يلعبون ورجال ونساء يتناولون الطعام ويكرعون الشراب ويمارسون ثرثراتهم اليومية في فضاءٍ أبيض.

نعم ذلك الفضاء لا يفارقني، زوّداتي التي تقيتني سعادة كلما داهمني شبح الكآبة، أتذكره جيداً، أشجار اللوز بيضاء وكذلك الطاولات موشّاة بزهر اللوز ورؤوس الأطفال والنساء والرجال تزينها البتلات الرقيقة فتبدو نجوماً صغيرة على الشعر والثياب، حكيت لأمي عن زوجي ناصر وأطفالي الثلاثة وعن بيتٍ جميل وحياةٍ هادئة كنت أعيشها. وحين طلبت منها أن تأخذني إلى عائلتي بكت وقالت إنها تريدني طفلة وليس امرأةً لديها زوج ولها أولاد أكبر منها، كما أنها تخاف من أن يكرر القاتل حادثة غسل العار مرةً أخرى إن هو علم بأمر حياتي الثانية.

أنا قُتلت برصاصة صيدٍ طائشة.

لـم تقل أمي شيئاً ربما لأنها لم تصدقني، وكي تتخلص من الحديث عن حياتي السابقة عملت بمشـورة القابلـة وصارت تطعمني من فمهـا كي أنسى ما علق في ذاكرني من تلـك الحياة، أحياناً كنت أرفض تلك الحيلة فلا أتناول ماتمضغه أسنان أمي، عندئذٍ تمسك برأسي وتدخل اللقيمة في فمي، فأصرخ رافضة طعامها الممضوغ.

انتهـت معاناتـي يوم دخل أبي إلـى البيت ببشرى كنـا ننتظرها، كان ذلك فـي منتصف شهر أيلـول، إذ أخبر أمـي بصوتٍ يضجّ فرحاً أننا سننتقل للعيش معه فـي مساكن عدرا التابعة للمكان الـذي يعمل فيه. تركنا بيتنا في قرية بستان الهوى وسكنا فـي جزيرة تتوسط الضاحية، وكان أول تحذيرٍ وجهته أمي إلي يخص حياتي السابقة: إياك أن تتحدثي عنها أمام أحد، الموت قتلاً يخص الرجال، أما النساء فهو يعني بكل تأكيد غسل عار فحسب.

كنـت قـد بلغت التاسعة من عمـري وأدرك معنى ما قالتـه أمي فاحتفظـت بذكرياتي القديمة أجترّهـا بيني وبين نفسـي كي أخلق توازناً بين حياتـي السابقة وحياتي الحاليـة، وأحياناً أتحدث عنهـا أمـام أمي فحسب، كي أقنعهـا بحقيقة قتلي ببندقية صياد، أحكي لهـا عن آخر مشهدٍ رأيته قبل موتي، كان الدم يلوث غطاء الطاولة وبياض الأرض المغطاة بزهر اللوز، ثم لم أعد أرى شيئاً. سألتهـا عمـن يكون قد تسبب فـي تلوث ذلك البياض أنا أم ذلك الصيـاد العابر؟ فتجيب أمي: بل أنت، جريمتك.

الآن أستعيـد ذلك العالم كي أنسى انتظـار الموت، لكنني أسأل أمي للمرة الثالثة عن الطريقة التـي سنُقتل بهـا، وكي تتخلص من إصـراري على معرفة الجـواب تجيبني بيـن تمتمات صلاتها المتواصلة: طبعاً بالبلطة.

احتلـت التلة البيضـاء وقطرات الدم مساحة الخـوف التي سبقت موتي، وقلـت لأمي: لو أنهم يقتلوننا بالرصاص. ردَّت هامسة: هم يقولون لا يجوز شرعاً.

عادت أمي تتوسل الله كي ينعم علينا بميتة فيها بعض الكرامة. سألتها كيف يكون الموت ببعض الكرامة. فهمست لا نحرق ولا نغرق ولا نغتصب.

قلـت لهـا يوجد في المطبخ سكين كبيرة لتقطيع اللحم. وضعت يدها على فمي وقالت: المؤمن يصبر وينتظر قضاء الله.

التزمت الصمت وأغمضت عيني أستعيد ذلك العالم، كنت سعيدة قبل قتلي، أنظر إلى أطفالي الثلاثة وهم يلعبون مع الأولاد بالأراجيح، يتسلقون أشجار اللوز، يصعدون المدرجات ويهبطون، أنظر إلى زوجي فأراه ينقل نظراته بيني وبين أطفالنا، أظنه كان يتساءل عمّا إذا كان يوجد في العالم من هو أكثر سعادة منه.

أسمع أحدهم يقول: إنه موسم السقلين والقرقف والفري. يرد زوجي: طيور الربيع تطير على لحم بطونها.

يقول جارنا أحمد: صيد الطيور متعة لا تعادلها متعة على الأرض.

يعلق زوجي: الصيد من أجل الصيد، لا الصيد من أجل الجوع.

ها ها، هذا صحيح، لا أحد هنا يفكر بصيد طيور الربيع من أجل الأكل. يقول أحمد:

أسمع أزيز رصاص قريب، ولهاث كلب صيد. أنظر حولي فأراه يمسك بطائر مغطسٍ بالدم:

يقول زوجي: إنها فراي.

سألت أمي عن السبب الذي يمنع المكبِّرين من القتل بالرصاص. أجابت: الرصاص طريقة قتلٍ حديثة اخترعها من يصفهم المكبِّرون بالكفار.

أعود إلى تلة اللوز التي تقع شمال قرية النهر الأبيض، أتذكر قول أحد الجالسين: مسكينة تلك الفراية لم تكن تنتظر الموت، لكنه أتاها في أول الربيع.

أرى شيئاً أسود يتجه صوبي، يصيح زوجي: سهى ضعي رأسك تحت الطاولة.كانت الرصاصة أسرع لأني رأيت قطرات الدم تتدفق من رأسي.

قلت لأمي لاعلاقة لموتي بقلة الشرف. أشارت إلى الفتحة التي لم ينبت فيها شعر، همست: إنها دليل قاطع على عنفوان القاتل.

لماذا يريد المكبِّرون قتلنا؟ هل القضية لها علاقة بالشرف، أقصد هل قتلنا له علاقة بغسل العار؟

تجيب أمي: أظنهم لا يعرفون. أحياناً يكون القتل من أجل القتل فحسب.

أسمع طرقاتٍ قوية على الباب، أهمس: إن انتظار الموت أكثر رعباً من الموت.

تقول أمي: لا، غير صحيح أبداً، الانتظار ليس رعباً حينما نقارنه بالتساؤل عن الطريقة التي سينفّذ فيها الحكم بالموت.

يُفتح الباب بقوة، ننحشر بالجدار الإسمنتي، يدخل ثلاثة رجال ملثمين بيتنا الصغير في ضاحية عدرا، بيتنا يتكون من غرفتي نوم وغرفة مخصصة للجلوس ومطبخ وحمام، هم يحفظون عن ظهر قلب هندسة تلك البيوت المتشابهة، ولا يحتاجون إلى كثير من الجهد كي يجدوا المكان الذي يختبىء فيه ساكنو البيوت الحكومية، إذ يتجهون فوراً إلى غرف النوم، أنا وأمي لم نختبىء تحت السرير أو وراء خزانة الثياب. أمي قالت: لا يمكن خداعهم أبداً، لأنهم دخلوا عشرات البيوت قبل أن يصلوا إلى بيتنا، ولم يعد هناك جدوى من إطالة الوقت الذي يفصلنا عن الموت. كانت بلطاتهم تتدلى من بنادقهم. سألوا أمي عن أبي وإخوتي، ابتعدت عن الجدار بعد أن اكتشفت أنه خذلها، وقالت: ولدي وزوجي ليسا في البيت، وإنْ لم تصدقوا فالبيت أمامكم وتستطيعون البحث عنهم.

سأل الرجل الضخم وهو يمرر البلطة على ثياب أمي: أين هم؟

قلت له وأنا أبعد البلطة عن أمي: أبي وأخي حسان في القرية يقلمان أشجار اللوز والزيتون.

انتفلت البلطة إلى سترتي البيضاء. سأل الملتحي الضخم: والآخر؟

قلت للملتحي: لا يوجد آخر.

وضع رأس الحربة على عنقي.

قالت أمي: سامر في الجامعة.

قال أضخمهم جثة وهو يبعد الحربة عن عنقي: هربوا إذن.

قلت وأنا أبعد البلطة عن بنطالي: لم يكونوا يعلمون بدخولكم إلى المساكن.

أحدث شرخاً صغيراً في عنقي وبعض التمزق في بنطالي الأسود، أشار برأسه إلى ملثّمٍ آخر.

أخرجنا الملثّم القصير من البيت بالبلطة عبر طريقٍ تفصل جزائر السكن بعضها عن بعض، إلى ساحة فرن الضاحية، حين وصلنا دفعنا بفوهة البندقية إلى تجمعٍ يتكوَّن من أطفالٍ ونساء عراة كانوا يتخبطون بالوحل البارد، نظرت حولي، كان الثلج يغطي البيوت والأشجار وجميع الطرق المؤدية إلى الساحة، سألت أمي: هل سنصبح عراة كالآخرين؟ أجابت بصوتٍ يرتجف: أنا أصلي كي ينعم الله علينا بميتة فيها بعض الكرامة.

لو أنَّ أبي أو أحد إخوتي معنا لكان الله أنعم علينا بميتةٍ فيها بعض الكرامة.

كانوا سيقتلونهم أو سيخطفونهم أولاً.

قلـت لأمي وأنـا أنظر إلى ملثم يضرب ببلطته طفلاً يحاول الهـروب: يبدو أنهم لم يقرروا بعد الطريقة التي سنموت فيها.

لم تقل أمي شيئاً، لكنها نظرت إلى الفرن الذي كنت أحمل منه الخبز إلى البيت.

❁ ❁ ❁

السـرد...

كِتَابُ الغِياب

حيدرة أسعد

آهٍ يـا ولـدي، لا أصـدّق أنّه مرّ على رحيلك عامـان، إنّي أرى ذلك اليوم البغيض كأنَّه الأمس، حينمـا اتصلوا بي إلـى البيت ودعوني وأباك إلـى المستشفى العسكريّ، قالوا لنـا، بعد أن تأكّدوا مـن أنني والدتك، إنّك جريح وتنتظر قدومنا، لا أعـرف لماذا كذبوا علينا، ربّما لكيلا أفقد عقلي نهائيـاً، حينمـا وصلنا زفّوا لنا النبأ اليقين، وقالوا لنا إنّـك استشهدتَ، حينها انهمرت جاثيةً على أرضـ المشفى المعبّـد بالدماء والجنـود الصامتين بأنّاتهـم وتنهداتهم التـي امتزجت بأصوات القصـف والقذائف لتكوّن جـوّ الاحتضار الجنائزيّ، انهمرتُ وتلاشـت القوى في جسدي، ودخلت في غيبوبةٍ لحظيّة من صداعٍ مؤلم، صداع من نوع خاص، يجتاح القلب قبل الرأس، ولا أذكر إلا أنَّ أباك جعل يرشّ الماء على وجهي، ويهدهد بقوة على وجنتي، كانوا قد طلبوا منه المجيء إلى غرفة البـراد، حيث ترقد الجثث، وذلك للتعرّف إلى جثة، الفقيد والتأكّد منها، وحينما يئس من إعادتي إلى وعيي، ذهب بنفسه إلى الغرفة وتعرّف إلى الجثة، في حين أوكل أمري إلى أختي التي كانت قد وصلتْ بعدما أخبرتها بأنّ ولدي جريح وأنا في طريقي إلى المستشفى.

- العمل الفني: الفنانة نعيم إسماعيل.

الآن وبعد عامين من رحيلك، لا أعرف ماذا أفعل، وكيف أعبّر عمّا يجول في داخلي، ترى هل هذا هو الجزع الذي طالما أصاب الفاقدين، لا أدري... أنا أكتب الآن عنك يا ولدي، وعن رحيلك الذي سرق من عينيّ وهجهما، ومن حنجرتي إيقاعها، ومن يديّ حنّوهما، هل عليّ الآن أن أذهب بكلّ تلك الخيالات والأمنيات التي كنتَ بطلها إلى هاوية الزّوال، خيالات أن أراك أباً تهدهد طفلك الرضيع، أو أن أراك مهندساً كما كنت تريد أن تصبح، أن أراك رجلاً ترعاني في سنيّ الأخيرة، كما رعيتك في طفولتك أيّها الشقيّ!

كم هو محزن أنّ تُجهَض الأحلام والرؤى!

هل سأقول وداعاً لدعاباتك الظريفة التي كنت تقولها لي في السّهرات الصيفية اللطيفة، وهل سأقول وداعاً لصوتِ وردة الجزائرية الذي كنتَ مُغرماً به كثيراً، وكنت أقول لك: غريب أمرك، أتحبّ الأغاني القديمة التي مضتْ (موضتها)؟ وكنت تقول لي: لا أعرف لماذا أشعر أنّك كنت تسمعين لوردة كثيراً حينما كنتِ حاملاً بي، وأقول لك: لا. هكذا بلا سبب، مع أنني كنت (أكدب عليك) وكنت أسمع لها كثيراً يا عزيزي، كذبتُ عليك لأنّني كنت سعيدة باكتشافك هذا، أو باكتشافي بأنّ الجنين في رحم أمّه يسمع ما يقال خارجاً! لست أدري.

❁❁❁

هل سأقول وداعاً لأيّام العيد، حين كنتُ أشتري لك الثياب الجديدة، وأصرّ عليك أن ترتديها وترينيي إيّاها حينما نقفل عائدين إلى المنزل مع أنّني شاهدتك ترتديها في الدكّان، وكنت تتذمّر كثيراً حينما أقول لك لو جلبنا القياس الأكبر لكان أفضل، ولو جلبنا اللون الأغمق لناسب بشرتك

أكثر، كان تردّدي يغيظك جداً، يا طفلي العزيز، وكنت أقول لك أخيراً: انسَ، أنت اخترتَ ما تريد، وأنتَ من سيرتديها وليس أنا، في محاولةٍ منّي لتلطيف الوضع.

لقد كنت يا عزيزي أجمل حدثٍ في حياتي كلّها، وأنا التي شرّدها القدر حينما قرر لها أن تستقرّ، بدءاً من زواجي المبكر الذي قوّض أحلام الصبا، وصولاً إلى دراستي التي لم أستطع إكمالها، ورسالة الماجستير التي عطّلني مجيئك عن إتمامها، هل رأيت كيف هي حياتي؟ كلّ شيء فيها فوضويّ، لم يكتملْ، وأنت كنت الحقيقة الوحيدة التي تمنّيت لها أن تكتمل، والآن ذهبتَ أنت، فماذا أرجو بعد ذلك، هل هناك ما أرجوه غير أن تكتملَ حياتي بالموت؟ وأنا خائفة من ألّا يباركني هذا الحظّ، هل ذلك ممكن؟ فأنا يا ولدي امرأة الأشياء النّاقصة، لم أعرف النهايات السعيدة في حياتي وعشت ما عشت في تشظٍّ، كرواية مفتوحة النّهاية، لا أعرف مَنْ بطلي ومتى زماني وأين مكاني، الحبكة انفرطتْ بعدما متَّ أنت، لأنّك كنتَ لي القصّة والحبكة والمحور، وكنت البطل والراوي، ولا أرى في حياتي هذه من نهاية باقية وممكنة إلّا موتي، وأشكّ في أنّها نهاية غير سعيدة!

❁❁❁

ها هو عامٌ ثانٍ على غيابك قد مرَّ، ويقولون لي: إن الحياة تمضي، وعليّ الانخراط في تيّارها والانجراف في عبثيّتها المقرفة، هل تعلم يا عزيزي؟ أنّي لم أزاول مهنةَ التدريس من ذلك اليوم البغيض، لقد أخذت إجازة عام دون راتب، لأنّي لم أقوَ آنذاك على القيام بأيّ شيء، ولأن الصّبر الذي يحتاج إليه العمل لم يعد متوافراً فيّ، أنا الثّكلى المنسية، والآن أيضاً أشعرُ بأنّي غير قادرة على العمل من جديد، لأن الشغف الذي كنت أحمله للغة والأدب قد انطفأ يا نوري السرمدي، وما عدت قادرة على حمل المعاجم الثقيلة أو حتّى البحث فيها بعدما خانني البصر، ولم أعد قادرة على قراءة موضوعات الإنشاء ولا أي فعلٍ مرتبطٍ بالتعليم، لماذا لم يحدث معي كما يحدث للثكالى في الروايات؟ ألم يُظهروا لنا دائماً أنَّ الأم الفاقدة تعود إلى حياتها بشغف كبير، لتؤدي رسالة القوة والأمل والحياة، أليس هذا ما قالوه في القصص وما مثّلوه في المسلسلات والأفلام؟ لماذا لست قادرة على ذلك؟ على الانطلاق من الرماد كطائر فينيقٍ حزين.

أتذكر آخر مرّة تحدّثت فيها معك، آخر مرّة تردّد فيها صوتك الشجيّ الغضّ في كهف وجداني، كانت قبل شهرين من رحيلك، حينما قلتَ لي إنّك أحضرتَ لي هديّة ستعجبني كثيراً، ولم ترضَ

أنت أن تقولَ لي ما الهديّة؟ وأخبرتني حينها أنك ستأتي بعد عشرة أيام إلى المنزل، الذي أضحى صخرياً، مملوءاً بعناكب الموت بعدك. وأذكر أنّك اتصلتَ بعدها مرّة كنت مشغولةً فيها بترتيب المكتبة، فقد ظلّت عادة ترتيب المكتبة شهرياً تلازمني دائماً، لكن المهم أنَّ أباك هو من ردّ عليك، وأخبرك بأنني مشغولة بترتيب المكتبة، فقلتَ إنّك ستعاود الاتصال لاحقاً، ولم يخبرني أبوك باتّصالك هذا إلا بعد أن أغلقتَ الخط، ولم أكن أدري يومها أن لا اتصال بك سيكون بعدها، وأن صوتك لن تراه أذناي ولن يسمعه نبضي بعد تلك اللحظة، وبالأحرى بعد ذلك الاتصال، ذي الهدية.

أخبرني أنّك اتصلت لتعلِمَني بأنَ إجازتك قد أُخِّرَت، لأن الوضع ليس آمناً في المنطقة التي كنت مفروزاً إليها، وبألّا أقلق إذا ما تأخرت عن المجيء وبأن الهديّة ما زالت مصونة، يا فلذة كبدي أنت، منذ تلك اللحظة زأرت وحوش القلق في أحشائي، لا أدري لماذا؟ وبعدما مرّت ساعتان ولم تعاود أنت الاتصال كما قلت لأبيك، بادرتُ بالاتصال بك، ولكن لسوء الحظ لم أستطع الوصول إليك لأن رقمك كان خارج الخدمة، ومن يومها لم أعرف للراحة سبيلاً.

هل كانت تلك المكتبة، بما تحويه من روايات وقصص ومراجع ومصادر ومعاجم هي العائق الذي منعني عن توديعك يا نبضي؟ تلك المكتبة التي نذرت لأجلها مهري و(نقوطي) وجزءاً من حصتي الإرثية، فغدت غابةً خميلةً أمضيت فيها سهرات طويلة واكتشفت فيها أموراً وأخباراً ومعلومات، هل يعقل أن تكون الكتب البريئة الجميلة اللطيفة هي ذلك الكائن القاسي الشرير الذي منع أمّاً من توديع وحيدها؟ لا أصدّق ذلك.

❁❁❁

يا حبيبي، يجثم على صدر روحي كابوسٌ لا يفارقني أبداً، أراه في يقظتي وفي رقادي، أتذكر؟ حينما عدتَ إليَّ في إحدى إجازاتك سالماً، وطبختُ لك يومها طبق (الشاكرية) الذي كنت تحبّ، وكنت قد اشتقتُ إليك كثيراً، وأمضيتُ تلك الليلة في التفرّس في وجهك الذي رأيت فيه تجاعيد فتيّة، وفي ذراعيك اللتين اعتادتا حمل البندقيّة وكنت تقول لي خجلانَ: كفاك نظراً يا أمّي، صوّريني صورةً وتأمّليني فيها حتى تكتفي! وحينها صوّرتك وأنت تقرأ في رواية كان اسمها (الجندي الطيّب]شفيك[وما جرى له في الحرب العالميّة)، وكنت قد سألتني يومها: لماذا لم تعودي تقرأين؟، قلتُ لك: أنا أقرأ يا حبيبي، ولكن ليس من المعقول أن أنصرف إلى القراءة

وحبيب قلبي موجود معنا، الأمر الذي لا يحدث كلّ يوم، يبدو أنّك لم تصدّقني، لأنّك لم تقتنع بالسبب، هل يمكن لأحدٍ أن يشعر بما تشعر به الأمّ؟

لقد ابتعدتُ عن موضوع الكابوس الذي كنت سأحدّثك عنه، اعذرني فلستُ قادرةً على تنظيم أفكاري وترتيبها وأنا أكتب إليك، أذكر في اليوم الأخير من إجازتك حينما كان من المقرر أن تذهب إلى معركتك مساءً، قلت لي: إنّك تشتاقُ إلى الشّام القديمة وتودُّ لو تنزل إليها وتمشي في أزقتها، وأنا التي كنت أريد أن أقوم بأيِّ شيءٍ للترويحِ عن نفسك، نزلنا بعد صلاةِ العصر مشياً من منزلنا الكائن في كفر سوسة، واتجهنا نحو الحلبوني، فمحطّة الحجاز ثمّ إلى سوق الحميدية لنذهب بعدها إلى القيمرية، الحيّ الذي تحبه كثيراً، وأذكر أنك وقفت أمام محلٍّ يبيع الهدايا التذكارية، وقلت لي بأن أنتظرك خارجاً، وحينما خرجت أريتني ماذا جلبت، كنت قد جلبت لي فنجاناً أبيضَ كبيراً وعليه قد طُبعت صورة لوردة الجزائريّة، وبجانب صورتها هناك عبارة من إحدى أغنياتها، وهي:

«قد اللي فات من عمري بحبك

قد اللي جاي من عمري بحبك»

وهي من أغنية (العيون السود)، كم كانت جميلة هذه الهديّة، وبالمناسبة هذا الفنجان أمامي الآن يا بني وأنا أكتب إليك هذه الكلمات.

وفي طريق عودتنا، مررنا بالحلبوني، ذلك الحي المشهور بمكتباته، واستوقفتني أنت أمام إحدى البسطات التي تبيع الكتب والروايات، وقلت لي يومها: هيّا، اختاري ما تشائين من هذه الروايات، كنت مشغولةً بملء نظري بك يا عزيزي، فمررتُ بسرعة على عناوين الروايات، وقلت لك: لم يلفتني شيء، لا داع لها يا حبيبي، لديّ في البيت كثير لأقرأه، وها أنا اليوم نادمة يا حبيبي، أشدّ الندم لأنّني لم أختر يومها كتاباً، ليكونَ الذكرى الأخيرة منك إليّ، لو أنني اخترتُ يومها لكنت فرحتَ كثيراً، لأنّك كنت تحبّ القراءة والكتب، وتحبّ أن ترى أمّك تقرأ، يا حبيبي، ما أرقّك!

❁❁❁

منذ ذلك الحين، إلى الآن واللوعة تؤرقني وتقضُّ مضجعي، وليس لي إلا الكتابة إليك سبيلاً للتفريج عمّا يعتمل في دخيلتي، ها هو الآن ظرف كبير مملوء برسائلي إليك يرقد أمامي، وهذه أيضاً التي أكتبها الآن هي إحداها، الظرف بنيٌّ مجعّد، إنّه بحوزتي منذ أيّام الجامعة، فقد كُتِب

عليه بخطٍ عريض: (شخصيّة المرثيّ بين التقديس والتلميع، الخنساء أنموذجاً)، لقد ضمّ هذا الظرف مخطوط الأطروحة التي كنت سأقدّمها لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبيّ، ولكن كما تعرف أنّ الإتمام لم يكتب لهذه الأطروحة، فقد كنت حاملاً بك حينما بدأت بها، وبعد أن أخرجتك إلى هذه الحياة لم يبق لي متّسع من الوقت لإتمامها، ولكن أليس غريباً أن تكون الخنساء هي من اخترت أن أدرسه بتعمّق، لماذا لم أكن أعرف يومها أنّي سأصبح في المستقبل خنساء جديدة وليس دكتورة في الأدب العربيّ كما كنت أحلم، لماذا؟

لقد قدّمت استقالتي، وتركت التعليم والمدارس، فامتلأت حياتي بخواء كئيب، يشوبه الملل والقنوط، وما كنت أريد البقاء هكذا، ميّتة مع وقف التنفيذ، قررتُ أن أفعل شيئاً تحبّه أنت، بعد رحيلك ما عدت أنظّف المكتبة شهرياً، وما عدت بحاجة إلى الكتب التي تضمّها، فرأيتُ أن أبيعها لأحد باعة الكتب القديمة، لكنّ أحداً لم يأخذها، قائلين إنَّ لديهم كثيراً وكثيراً، وسوق الكتب واقف الآن، فقررت أن أصبح أنا بائعة كتب مستعملة، وبحثت عن مكانٍ ملائم، كان باعة الكتب القديمة قد شغلوا جزءاً كبير من المساحة الكائنة تحت جسر الرئيس، وهناك انفردتُ بزاوية صغيرة، وساعدني أبوك على وضع بسطة ونقل الكتب من البيت إلى البسطة، وصرت أنزل يومياً من الساعة العاشرة حتى الخامسة عصراً، أجلس، وأرى الناس وأرى الكتب كيف يأكلها الزمن والغبار، سرعان ما صار لي زبائن معدودون، لقد وجدوا في مكتبتي كنزاً عظيماً، فأنا حرصت على بيع الكتب بنفسي على أن أودعها في عهدة شخصٍ لا يقدّر قيمتها الثمينة، وأصبحت أشتري أيضاً كتباً ومكتباتٍ كاملةً أحياناً، ولم يمانع أبوك قراري هذا، على غرابته، على العكس من أهله الذين عدّوني مجنونة.

❁❁❁

في أحد الأيام، كنت جالسة أمام البسطة، أستمع إلى الإذاعة، وكانت قد بدأت الساعة المخصصة للطرب الأصيل، وضعوا أولاً أغنية (قارئة الفنجان) لعبد الحليم، وهي من الأغاني الجميلة التي تطربني، في هذه الأثناء جاء شاب يرتدي ملابس عسكريّة، ومعه كيس تبيّن أنه يحوي كتباً، وسألني إذا ما كنت أريد شراء الكتب هذه منه، فقررت أن أشتريها دون أن أنظر إليها كثيراً، فقد تبيّنت أنه بحاجة إلى بيعها، أعطيته المبلغ الذي طلبه وودّعني شاكراً، فتحت هذا الكيس فإذا بمجموعة كتب مربوطة بشريطة حمراء وكأنّها كانت معدّة لأن تكون هدية لشخصٍ عزيز،

فككـتُ الشريط وتفحصتُ الكتـب، كانت عبارة عن روايتين ومجموعتيـن شعريتين، تعجبّت لأمر هـذا العسكري، هل كان ينوي إهـداء هذا الكتب لحبيبته، ولكنه تفاجـأ بأنها تزوجت غيره بعدما طـال غيابه في المعركة، ربّما، وفي حين كنت أفرز هـذه الكتب حسب نوعها، سقطت من إحداها ورقة، كان مكتوباً فيها:

إلى أمي
وعملت إيه فينا السنين
فرّقتنا لا، غيّرتنا لا، ولا دوّبت فينا الحنين
السنين

جعفر

لـم أصدّق ما قرأت، إنّه خطّك الرقعيّ الجميل، وإنّهـا أغنية وردة الجزائرية التي كنت تحبّها يـا ولـدي، وهذا اسمك الجميل القوي، يأتي ليثبت أنّك من كتب، وأنّ هديّتك التي وعدتني بها أتت أخيـراً، لا أعـرف ماذا عليّ أن أفعل، هل أشكر الله أن جعـل هديّتك تصل إليّ من هناك، من قلب المعركة، شكراً يا ربّي، شكراً لأنّك أريتني نورك وحبّك في هذه الحادثة، شكراً يا ربّي.

بعـد أن وصلتْ هديّة جعفـر لأمّه، اضطرمت في قلب الأخيرة شعلـة الأمل، صحيح أنّ لا شيء يمكن أن ترتجيه بعد أن حصل ما حصل، فجعفر لن يعود، ولكنّ ما حدث لها قلب الموازين، وعادتْ لتدرّس الشعـر والأدب واللغة لطلابها في منزلها، وبالطبع اعتزلـت بيع الكتب، كان اعتزالها بعد حادثـة غريبة حدثت معها: فقد مرّ من أمـام بسطتها شاب متين الجسم على درجة من الوسامة، وبجانبـه امرأة كبيرة، توقف الابن أمام البسطة وطلب من أمّه أن تختار كتاباً، رفضت الأمّ وعللّت بأنهـا لديهـا كثيراً لتقرأه وبأنه لم يلفتها أي عنوان، وبعد أن همّا بالانصراف، قامت أمّ جعفر وقد حملـت بيدهـا رواية، وأعطتها للابن وقالت صارخةً في وجهـه: أعطها إياه يا ولدي، فهي لا تعرف مـاذا سيحصل لك، أعطها إياه وانفجرت باكيـة، فما كان من الابن المبهور بما يحدث إلا أن أخذ الكتاب وأكمل مع أمّه المبهورة طريقهما...

❁ ❁ ❁

بطل رغماً عنه

سيف ميبه[1]

ترجمة: سلام عيد

مـا كنـتُ لأتخيّل يوماً أن أتصـدّر عناوين صحيفة، حتّـى إن كانت صحيفـة محلّية،على الرغم مـن ذلك، ما هذا بالأمر الهيّن، ولا سيما أنّنـي لستُ أكيداً من استحقاقي مثل هذا الشرف. يحكي المقـال عنّـي كما لـو كنتُ بطلاً. لقد قُضي الأمـر: أنا بطل. ما عاد أحد ممن حولـي ينظر إليّ كما كان يفعـل من قبل. أمس، قبّلتني زوجتي قبلـة لم أعرف مثلها منذ سنوات. قُبلة حبّ حقيقيةٌ، وهي شديدة التردّد عادةً في العلاقات الجسديّة، كي لا أقول إنّها باردة جنسياً، إلّا أنّه أمر لا يُصدّق من جانبها. وثمّة معجزة أكبر أيضاً: ابناي يصغيان إلى ما أقول. في لقائنا الأخير، تمكّنت من التحدّث خمس دقائق من غير أن يرفعا نظرهما إلى السماء أو يخالفاني الرأي. حقاً، لا أتعرّف أسرتي.

لقـد أنقذت تلك الفتاة. لولاي كان ذاك الرجل سيغتصبها. إنّها حقيقة أكيدة تقريباً. أمّا أنني رغبـت في منع اغتصابها، فتلك قضية أخرى. أعلم أنّ من الصعب فهم ذلك. لذا لن أحاول شرح السبب. فليس ذلك في مصلحتي على أيّ حال. الأفضل أن أظلّ بطلاً.

❁❁❁

- العمل الفني: الفنان فريد شنكان.

منذ زمن بعيد وأنا أشتهي مارين. منذ أوّل يوم رأيتها فيه. جاءت ذات يوم إلى المخبز في وقت مبكر من الصباح. ثمّ أصبح ذلك عادة. أنا من يخدم في هذه الساعة، إذ تعتني زوجتي بالولدين. كان ذلك مثل حبّ من أوّل نظرة، لكنّه من طرف واحد. فلم تنظر «مارين» إليّ قطّ حقاً. عبثاً ابتسمت لها، لا شيء. لم تحرز حركات الاهتمام البسيطة، من مثل تقديم قطعة (كرواسان)، نجاحاً أكبر. يجدر أن أقول إنّها أصغر منّي بعشرين عاماً وجميلة. حسناً، ما هي بملكة جمال العالم، لكن لطالما فتنتي بمسحوق زينتها الخفيّ وفساتينها الموجَزة الرائعة.

شيئاً فشيئاً أصبحت مدمناً. كنتُ أنتظر قدومها بنوع من الكرب. كانت رؤيتها فرح أيامي الأساسي. ثمّ، حين كانت تغادر، كنتُ أقع من جديد في اكتئاب عميق. وإن لم تأتِ، فكان الجحيم حينها، فلا أعود أعيش.

وتحديداً في اليوم التالي للنهار الذي لم تأتِ فيه كي تشتري خبزها، بدأتُ أتجسّس عليها. تركتُ فرني وتبعتُها. وحينها اكتشفت أنّها تسكن مكاناً غير بعيد جداً عن بيتي. من نافذتي، كان في إمكاني أن أرى مبناها.

في المساء نفسه، جلست خلف واجهة غرفة الاستقبال الزجاجيّة. ورأيتُ على الفور أنّ شقّتها معتمة. كنتُ قد حدّدت مكانها في الصباح قبل أن يتبدّد الظلام. وما انفككتُ، طوال الأمسية، أذهب وأجيء إلى النافذة لأرى في أي ساعة اعتادت العودة إلى منزلها. لم يكن الأمر سهلاً، فقد كان ينبغي أن أكون متحفّظاً كي لا أثير انتباه زوجتي. فعلى الرغم من أنّها لم تعد تتذوّق مداعباتي، إلّا أنّها لم تكن أقلّ غيرة.

في الأمسيات التي تلت، اكتشفت أنّ مارين تعود مشياً في ساعة متأخرة من المساء، بانتظام تقريباً. كنت أشاهدها تسير في الشارع المُقفر كلّ يوم بعد الفيلم. وأدركت مباشرة أنّها لم تكن

متبصّرة بتجول كهذا وحدها ليلاً. مع وجود كلّ المنحرفين الذين يتسكّعون في المدن. كنت أعلم جيداً عمّا أتكلّم لأني واحدٌ من أولئك المنحرفين.

انتبهوا، لم تراودني فكرة الاعتداء عليها فوراً. في البداية، كنتُ أتضايق فحسب لأنّها لا تكاد تقول لي صباح الخير، ولم تبتسم في وجهي أدنى ابتسامة. وكم حاولتُ إغواءها فالتزمتْ حالة الدفاع دوماً. حتى أني اعتقدتُ أنّها تحتقرني. لا، في الربيع فحسب بدأت الرغبة تتملّكني. فمع عودة الشمس صارت ملابسها أخفّ. المشكلة في أنّها كانت كلّما ازداد ما تُظهره من جسدها تزداد نأياً. مما أغاظني حقاً في نهاية الأمر.

ذات مساء، نزلتُ من بيتي لأنظر من أين كانت تأتي. وجدتُ لنفسي كلباً. كان عذر أخذه كي يتبوّل مثالياً. أجل، أعلم أنّني مختلٌّ، لكنّنا لا نحصل على شيء بلا مقابل. لم أجد حلّاً آخر لتضليل يقظة زوجتي. بعد ذلك، صرت أعتني بالكلب، وسرعان ما تطوّرت عاطفتي نحوه. ينبغي ألّا تروا كل ما فيّ أسود.

حسناً، المهمّ أنّني رأيت مارين تعبر كلّ مساء الحديقة الصغيرة التي كنت آخذ كلبي إليها. كان ذلك مثل إشارة، كما لو أنّ القدر يسهّل الأشياء عليّ. لم يكن أحد يمرّ هناك، وسرعان ما اكتشفت أيكة يمكنني أن أستدرجها إليها. كنتُ عازماً على اغتصابها، وما من شيء سيجعلني أتراجع. إلّا أنّه كان ينبغي أن أنتظر الشتاء ليكون الظلام حالكاً فلا تتعرّف إليّ.

كان الانتظار مُمضّاً. ورحتُ أمضي أيّامي لا أفكّر في غير ذلك. عذاب حقيقي. كنت دائم النظر إلى التقويم كي أتحقّق من ساعات الغروب. إنّه هوس حقيقي، كأنه يلتهمني من الداخل.

ثمّ جاء اليوم الذي عقدتُ العزم فيه. جعلتُ الكلب يقضي حاجاته من قبل. كانت زوجتي نائمة فالأيام طويلة في المخبز. كلّ شيء على أحسن حال. كنتُ في وقت مبكر جداً من الصباح قد ألقيت حصاة على مصباح عمود الإنارة الوحيد الذي يُضيء الحديقة بتكاسل. تحسّبتُ لكلّ شيء.

لِنقلْ إنّني تحسّبتُ لكلّ ما يمكنني توقّعه. كان من المحال تخمين ألّا تمر مارين في الحديقة ذاك المساء. مع ذلك، هذا ما حصل. في البداية، لم أكن أستطيع تصديق ذلك، لكن كان لا بدّ أن أرضخ للواقع. فقرّرت حينها أن أذهب لأرى في مركز اللياقة حيث تذهب مارين كلّ مساء. نظرتُ عبر الواجهات الزجاجية، لم تكن هناك.

يمكننـي أن أخبركم عن مدى خيبتي حينئذٍ. لم أعد أعرف ما عليّ فعله. والغريب أنّني شعرت بالقلـق على مارين، كنتُ أخشى أن يكون حصل شـيء لها. ركضت عندئذٍ حتّى بيتها. لم يسبق أن ركضت بمثل تلك السرعة. أمر غريب. وكأنّني تحت تأثير مُخدّر.

لـم تكن في المنزل. لم تكـن الستائر مُسدَلة، ولا ضوء يُرى. قرّرت أن أنتظرها. على أيّ حال، ما كان لي أن أنام من غير أن أراها. شعرتُ بكربٍ شديد. لحسن الحظّ أنّها لم تتأخّر في الوصول. المشكلة في أنّها لم تكن وحدها. فثمّة رجل يرافقها في سيارته. كانت لدى ذلك اللعين سيارة أودي جميلة. شعرتُ بالاشمئزاز. عرفتُ الآن سبب عدم رغبة مارين في النظر إليّ. ما أبأس الخبّاز في نظرها. كانت تحبّ البذخ. زاد غضبي منها. فرغبتُ في معاقبتها.

في الوقت الحالي، آثرت الاختباء وراء موقف الحافلات. لم أرغب في أن تُباغتني، كما بدا لي الرجـل قوياً حقـاً. لا بدّ أنّه مدرّس اللياقة البدنية. على أيّ حال، لم يتوانَ عن تقبيل مارين. إلّا أنّ مـا راقنـي كثيراً أنّها لم تدع ذلك يحدث. أرادت الخروج مـن السيّارة، لكنّ الآخر لم يمنعها. كان يصرخ، خارجاً عن طوره. انطلقت السيارة من جديد وقد صرّت عجلاتها. رأيتُ وجه مارين جيداً. كانت في ذهول تام، تبحث عيناها عن المساعدة، لكن لا أحد في الخارج. لا أحد سواي.

لا أعلـم لمـاذا وقفتُ في منتصف الطريق. نعم أعلم، لقـد أزعجني جدّاً أن أرى الجلف الآخر يأخـذ مارين في سيارته. أنا من يجـب أن يحصل عليها. لم يكن ذلك عدلاً. لم أستطع تركه يفعل ذلك.

لم يستطع أن يتفاداني. بل إنّه صدمني. طرتُ في الهواء، وشعرت بألم رهيب! أعجز حتّى عن وصفـه. حسنـاً، لم تذهب حركتي سدى، فقد اصطدمت السيارة بمقعد إسمنتي. علمتُ في ما بعد أنّ ماريـن تمكّنـت من الهرب بتلك الطريقة. وأسرع الرجل بالفـرار. وجرى توقيفه بعد عدّة أيّام. سوف يدفع الثمن غالياً. ولن يُعامل معاملة البطل مثلي.

❁❁❁

قلتُ لزوجتي التي لم تفهم ماذا كنتُ أفعل في الخارج من غير الكلب، إنّني، وإذ جفاني المنام في تلك الليلة، رُحت أنظر من النافذة فرأيتُ الرجل يعتدي على مارين. استغربتْ ذلك كثيراً لأنّني عادة ما أغرق في النوم بمجرّد وصولي إلى السرير. ثمّ إنّنا لا نستطيع أن نرى كلّ تلك المسافة من شقّتنا. لكن حسناً، لا بدّ أنّ ذلك كان يناسبها أن أكون بطلاً فلم تتعمّق كثيراً.

كمـا كان يناسبني أنـا أيضاً أن أكون بطلاً. فما زال أمامي قرض كبير على المخبز ينبغي أن أسدّده، ولن يكون الوقت مناسباً للذهاب إلى السجن.

مـع ذلك، أشعر أننـي على ما يرام في هذه القصة. وكم أعدتُ قراءة مقال الصحيفة من غير أن آلـف فكرة أنّنـي المقصود فيه. فليكن، يبدو أنّ الجميع يصدّقون ذلـك. وأكثر ما يثير الجنون أنّ مارين نفسها تصدّقه. أمس جاءت لتعودني في المستشفى. وما عدتُ أعرف كم مرّة شكرتني. وكم ابتسمتْ وابتسمتُ! إلى ما لا نهاية. بصراحة، لقد كنتُ أسعد الرجال.

أتلهّـف للوقـوف على قدميّ وللعودة إلى المخبز. سأتمكّن من رؤية مارين من جديد كلّ صباح، وأنا متأكّد من أنّها ستبتسم لي وتبتسم من الآن فصاعداً.

❁ ❁ ❁

الهوامش

(١)- كاتب فرنسي.

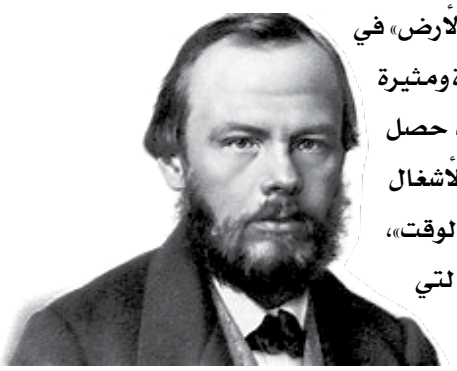
❁ ❁ ❁

آفاق المعرفة

■ دوستويفسكي من جديد	د. ثائر زين الدين
■ رحلة الأرواح إلى مرقدها في العالم الأسفل	د. محمود حمود
■ حلم الكيمياء تحققه الفمتو ثانية	د. حسن بلال
■ الجسور السبعة لمدينة كونيغسبيرغ	أحمد محمد جواد الحكيم
■ أنطوان دو سانت – إكزوبيري والأمير الصغير	محمد حنانا
■ الإنسان نبع الفن والجمال	يحيى كعكة
■ مَن المثقّف، في عصر الفوضى الثّقافيّة	أوس أحمد أسعد
■ ميلاد نجمة وتجربته	خلود علي فارس
■ ألفة الإدلبي من روَّاد السرد السوري	صالح محمد سودة
■ ذكرى ولادة الشاعرألكساندر بوشكين	ترجمة: د. إسماعيل مكارم

«رسائل من تحت الأرض» دوستويفسكي من جديد

د. ثائر زين الدين



كتبَ دوستويفسكي رواية «رسائل من تحت الأرض» في (كانون الثاني- أيّار، ١٨٦٤م). كانت تلك مدّةً سعيدة ومثيرة وحزينة في الوقت نفسه من حياة المؤلّف: فقد حصل مرة أخرى على اعتراف أدبي بهِ بعد عودته من الأشغال الشّاقّة والمنفى، وبدأ يُصدرُ مجلة « فريميا- الوقت»، ويعتني بزوجته المريضة ماريا دميتريفنا التي توفِّيت في (١٥نيسان ١٨٦٤م)، ما جعلهُ يتوقَّف عن كتابةِ الرواية المذكورة بعض الزمن.

هي قصة غير سارة إلى حد بعيد، عن شخصيّةٍ غير سارّة البتّة. إنَّها شخصيّة طيّبة ورقيقة وذكيّة، لكنَّها تتصرَّف بطريقة بلهاء، ما يجعلها تتعذَّب وتعاني، لكنَّها تجدُ شيئاً من المتعة في عذابها ومعاناتها. غير أنَّ سلوك الشخصيّة هذا لا يُعدُّ نتيجةً لغبائها، بقدر ما هو نتيجة لغباءِ الحالةِ أو البيئة التي تجد نفسها فيها. ثمَّةَ حالات ومواقف تحدثُ في الدنيا يبدو فيها حتى أذكى الناس، وعن غير قصد، أحمق. فما بالكَ لو استمر الوضع الغبي سنواتٍ؟ فقرٌ وإذلالٌ وانعدامٌ تامٌّ لأيِّ آفاقِ تطوّرٍ اجتماعية، وهو ما لا يُطاق بالنسبة إلى شخص يتمتع بوعي فردي متطور ومن ثمّ فليس من قبيل المصادفة، أن عامة الناس في الإمبراطوريّةِ الروسيّة ضربوا رؤوسهم بالجدار

منذ منتصف القرن التاسع عشر- كما يقولُ أحد النقّاد- وليس من قبيل المصادفة أيضاً أن مثل هذا العدد من الناس «فهموا» الثورة ودعموها، وألقوا، بكل سرورٍ، سكان الطابق العلوي واستقروا فيه هناك (حيث سيأتي في وقتٍ لاحقٍ من يُلقيهم هم أيضاً إلى الأسفل).

ولا أُخفي عليكم أننا وقفنا مليّاً حينما ترجمنا هذا العمل إلى العربيّة عند العنوان، وتردَّدنا طويلاً في الركونِ إلى صيغةٍ ما، فقد سمّاهُ في ترجمةٍ مُبكِّرة أحد المترجمين «الإنسان الصرصار»، وهو عنوانٌ غريبٌ جداً، ولا يمتُّ بصلةٍ إلى عنوانهِ الأصلي، ويسيءُ إلى رؤى الكاتب وأفكاره، وما كان بطل العملِ صُرصاراً بأي شكلٍ من الأشكال، وهو الذي يفكِّرُ، ويجادلُ في أحدث النظريات الفكريّة، وترجمهُ أُستاذنا الدكتور سامي الدروبي عن الفرنسية بعنوان « في قبوي»، ورأى آخرون أن العنوان يمكن أن يكون: «رسائل من القبو» أو «ملاحظات من القبو»، أو «كتابات من القبو»، ولعلَّ هذهِ العنوانات التي أصرّت على مفردة «القبو»، قد جاءت بتأثير ترجمة الدروبي، مع أن النصَّ لم يُشِرْ من قريبٍ أو بعيد إلى أن البطلَ يسكنُ قبواً، بل لقد عثرنا في الفصلِ الأخيرِ من الرواية وفي مقطعٍ يُصوِّرُ خروج ليزا من شقةِ الرجلِ مطرودةً على ما يشير إلى أن الشقة ليست قبواً، فليزا تهبطُ سُلَّماً لتخرجَ إلى الشارع، يقول المقطع المذكور: «ما من جواب. لكنني سمعتُ في تلك اللحظة بالذات من الأسفل كيف انفتح الباب الزجاجي الخارجي الضيّق المؤدي إلى الشارع، وأُغلقَ بقوة، باعثاً صريراً صعدَ الدرج. لقد غادرت. عدت إلى الغرفة مُفكِّراً. كان الأمر صعباً جداً بالنسبة لي». زد على ذلك أن الصيغة الروسيّة للعنوان لا تشيرُ إلى «القبو»، وانطلاقاً من ذلك رجَّحنا الصيغة الآتية: «**رسائلُ من تحت الأرض**»، وهو في الأحوالِ كلِّها عنوانٌ مجازي تماماً.

يعذِّب بطل قصة دوستويفسكي نفسه وقرّاءه بمفارقات وتناقضاتٍ فكريّة، مُتذكِّراً كيف خرج مرةً إلى النور، من تحت الأرض، بشكل مخزٍ.

إننا أمامَ اعترافات موظَّفٍ سابق في سانت بطرسبرغ، وفي الوقت نفسه نحنُ أمام روايةٍ فلسفيّةٍ إلى حدٍّ بعيد، تعبِّر عن جوهر الإنسان وطبيعةِ رغباتهِ وأمنياته، وعن العلاقة بين العقل والإرادة.

في الجزء الأول، نرى البطلَ، «رجلَ الأعماق»، الذي لا اسم له ولا لقب، يجادلُ خصوماً وهميين وحقيقيين، ويتأمل في الأسباب العميقة للأفعال البشرية وللتقدم والحضارة.

وفي الجزء الثاني، تفسحُ النظريةُ في المجال للممارسة: فيتحدث البطل عن مشاركتهِ المُخزية في حفلٍ يقيمه مجموعةٌ من زملائه القدامى مودِّعينَ صديقاً سيغادرُ بطرسبرغ، ورحلته بعدَ الحفل مُلاحِقاً أولئكَ الزملاء الذين أهانوه، إلى بيت دعارة، حيث يلتقي ليزا؛ الفتاة التي غادرت بيت أهلها لأسبابٍ كثيرةٍ ضاغطة، وامتهنت الدعارة.

لعلَّ الجوهر الفكري لـ «رسائل من تحت الأرض» هو حصيلة جدالٍ ونزاعٍ فكري يعيشه البطل مع أشهر النظريات العلميّة في منتصف القرن التاسع عشر (من مالتوس إلى داروين وسيتشينوف)[1]، وفكرة دوستويفسكي التي شغلتهُ شطراً طويلاً من حياتهِ وتمثّلت في الحاجة إلى الإيمان المسيحي وإنكار الذات، وهما من الضمانات الوحيدة لمجتمع إنساني مسالمٍ كما يرى.

«رسائلُ من تحت الأرض» هي حكايةٌ دوستويفسكيّة بامتياز (بكل ما فيها من الحالاتِ المحرجةِ والمذلَّةِ والمهينةِ والسخيفة)، تسردها - بطريقة دوستويفسكي- شخصية دوستويفسكيّة. هذا ما يجعلها ممتعة.

وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن كثيراً مما يدور في الرواية يرتبط بالجدالات التي كانت تدور في الصحف والمجلات في الخمسينيات والستينيات من القرن التاسع عشر، ومن الصعب جداً على القارئ فهم ما بين السطور إن لم يكن عارفاً بكلِّ ذلك إلى حدٍّ ما، ولتسهيل الأمر عليه زوَّدنا المتنَ الأصلي بكثيرٍ من الحواشي التي نظنُّها مفيدة في هذا السياق.

أدهشَ أسلوب «رسائل من تحت الأرض» المعاصرينَ؛ بنغمةٍ أو طريقةِ الراوي المؤلمة والعصبيّة، التي تشي بأنّه على وشكِ الوقوعِ في مرضٍ ما أو بأنه مريضٌ حقاً، وهو يتحدث بشكل محير وشفهي عن نفسه والعالم. وقد أطلق واحد من أهم علماءِ فقه اللغة الروسيّة في القرن العشرين، ميخائيل باختين، على تلك الطريقة التي استخدمها دوستويفسكي ما يمكن أن نترجمه إلى العربيّة بقولنا: «كلمة ذاتُ ثغرةٍ أو ذاتُ مَهْربٍ ومنفذٍ». وهو ما يتضحُ بالفعل من العبارات الأولى للرواية: « أنا إنسانٌ مريض ... أنا إنسانٌ شرير. لستُ شخصاً جذَّاباً. أعتقد أن كبدي مريضة. ومع ذلك، أنا لا أفهم شيئاً في مرضي، وربما لا أعرف ما يؤلمني. أنا لا أتعالج ولم أتعالج البتّة، مع أنني أحترم الطب والأطباء. أضف إلى ذلك أنني أومنُ أيضاً بالخرافات إلى أقصى الحدود؛ لنقل بذلك المقدار الذي يجعلني أحترم الطب». هنا نجدُ الشخصيّة الرئيسة، التي تُقلّبُ الفكرةَ نفسها في عقلِها، تدحض نفسها فجأة، ومن ثمَّ تُظهر عدمَ قدرتِها على التنبؤ بتصرّفاتها وأفكارها، وعدم معرفتها بـ«أناها» الخاصة

بها حتى فيما بينها وبين نفسها. ... في الوقت نفسه، يكتشفُ قارئ العمل أنَّ بإمكان البطل دائماً أن يجد ثغرةً - خدعةً بلاغيّةً، تحريفاً، عذراً، زلةَ لسانٍ، كذبةً - للابتعاد عن طرح الأسئلة على نفسه. كان دوستويفسكي مدركاً جيداً للتأثير الذي يحاولُ تحقيقه، وفي رسالة إلى أخيه في (٢٠ آذار ١٨٦٤م)، وصف الرواية على النحو الآتي: «وفقَ لهجتها هي غريبة جدّاً، والنبرة قاسية ووحشية: ربما لن يعجبك الأمر؛ لذلك يجب أن يليَّن العنصرُ الشعريُّ كل ذلك ويسمو به»، وفي رسالة أخرى أطلق على هذا النمط مصطلح «ثرثرة»: «أنت تعلم ما هو الانتقالُ في الموسيقا من مقام إلى آخر. إنه بالضبط الشيء نفسهُ هنا. في الفصل الأول، يبدو الأمرُ ثرثرةً، ولكن فجأةً في الفصلين الأخيرين يُحَلُّ أمرُ هذه الثرثرة بكارثة غير متوقعة». التباين الحاد، ونقطة التباين، التي يشير إليها دوستويفسكي هنا، هي سمة أخرى من سمات هيكليّةِ العملِ وطريقة سرده. وهو ما يقفُ عليهِ بدقة شديدة حتّى قراء دوستويفسكي «العاديون» حينما يشكونَ من عدم وجود حبكة للجزء الأول من الرواية، والحيوية المثيرة للجزء الثاني منها. سيصبح هذا التباينُ في إيقاعِ الصوت السردي ووتيرته وحجمه السمةَ المميّزة لدوستويفسكي في رواياتِه اللاحقة جميعها، وقد ظهرَ أولها، روايته الشهيرة «الجريمة والعقاب»، بعد عامين من «رسائل من تحت الأرض».

شغلت هذه الرواية كثيراً من النقاد والأدباء في عصر دوستويفسكي وما تلاه وجاء غير قليلٍ مما كتبوه قاسياً وصادماً، وتارةً مثيراً للفضولِ، وأحياناً مُنصِفاً.

خصَّ فلاديمير نابوكوف في «محاضراته عن الأدب الروسي روايةَ «رسائل من تحت الأرض»» بصفحات عدة، ومما جاء فيها قولُه: «عالم دوستويفسكي، على الرغم من علامات العصر، هو عالم رمادي للمرضى العقليين، حيث لا يتغيرُ شيء»، وقوله: «نشوة السقوط هي إحدى الموضوعات المفضلة لدى دوستويفسكي»، «يختار أبطالُ دوستويفسكي شيئاً مجنوناً، أبلهاً نوعاً ما، أو غبيّاً أو خبيثاً - دماراً وموتاً، على أن يكون من اختيارهم هم أنفسهم».

ويقول ديمتري جالكوفسكي في كتابه «مأزقٌ لا نهائي»: «إنّ «رسائل من تحت الأرض» هي ولادة وعي الفرد الروسي».

في حين يتوقَّفُ بوريس بورسوف في كتابه المهم «شخصية دوستويفسكي»[٢] مليّاً عند هذهِ الرواية، ومما يقوله فيها: «مما لاشك فيه، أن دوستويفسكي كان يعي الخطر الذي يُقدمُ عليه، بإخراجه إلى الدنيا رجل الأعماق. فمن الممكن أن يرى بعضهم في ذلك تراجعاً عن

مبادئ النزعة الإنسانية. حقيقة، فقد كتب النقد على هذا النحو عن «مذكرات من القبو»[٣]، في حين كالَ له باحثون آخرون، ومن بينهم ل. شستوف، بعد فترة لاحقة، المديح والإعجاب، لأنه ارتقى، بتخلّيه - حسب زعمهم- عن المبادئ الإنسانية السابقة، إلى قمم فنيّة روائيّة جديدة، لم يعرفها الأدب العالمي. وبحسب قول الناقد شستوف، كانت «**مذكرات من القبو**» تعني لدوستويفسكي، «تخلّياً علنيّاً، وإن لم يكن مكشوفاً، عن ماضيه».

ويروي بوريس بورسوف أن الناقد الأدبي الروسي آ. ب. سكافتيموف، يعملُ منذ العشرينيات من القرن العشرين، على إعادة النظر في الموقف الجلف وأحادي البعد الذي اتخذه نقادٌ كثر من رواية « رسائل من تحت الأرض». وبدا ذلك واضحاً في كتاب: «الأبحاث الأخلاقية للكتّاب الروس»، ومما قاله: «لقد قصد دوستويفسكي القول، من خلال أفكار ومعاناة إنسان القبو، كيف يجب أن تكون رؤية العالم لدى الإنسان، المتمتع بإحساس حاد بفرديته الخاصة، وبوعي ذاتي متطور مرهف، إذا ما تخلى هذا الإنسان عن الخضوع للرغبات والميول الأخلاقيّة الطبيعيّة. من الناحية الأيديولوجية، تقول «مذكرات من القبو»، نفس ما طوره دوستويفسكي فيما بعد في كل رواية من رواياته: لا يمكن للحياة أن تُسوَّغَ بالبصيرة والأنانية؛ يكمن أساس الحياة وتبرير الحياة في الحب، في رغبة الإنسان الطبيعية لأن يحِب ويُحَب. ومن لا يريد، ولا تسمح له عزة نفسه، أن يستسلم لقانون الحب، فلا حياة له»[٤].

ويتابعُ بورسوف حديثه عن هذه الرواية الإشكاليّة موضِّحاً أنَّه شخصيّاً، لم يشك، ولن يفعل، في أن المبادئ الإيجابيّة قد انتصرت في نفس دوستويفسكي، في نهاية الأمر، على الرغم من كل شيء وأن الإيمان قد هزم الشكوك فيه، على الرغم من عدم قضائه الكامل على حدتها ورهافتها... ومع ذلك، بقي دوستويفسكي، المثخن بالجراح، منتصراً في نهاية الأمر.

وحين يتحدَّثُ بورسوف عما يسميه «المبدأ الجذري لواقعية دوستويفسكي» - نراه يقول: «إن جميع أبطاله، وربما باستثناء البعض منهم، يكررون المؤلف، كما يبدو، في بعض الجوانب، لكنهم، في الواقع، ينطلقون أبعد بكثير من موقع المؤلف، إلى النهاية التي لا تُدرك، لكنهم يصدرون على أنفسهم حكماً قاسياً، بحيث لا يمكن لا للمؤلف، ولا لأشد القرّاء قساوة، أن يتخذ منهم موقفاً أقسى أو أشد. وإذا ما افترضنا أن دوستويفسكي، بدءاً من خط معين، يدين إنسان القبو، فقد كان علينا الموافقة على أنه يجب أن يأتي ليحل محل إنسان القبو، الذي أدان المؤلف عيوبه ونقائصه، بطلٌ متحرر من العيوب. لكن هذا لم يحدث، كما نعرف.

إن راسكولنيكوف، بوصفه شخصية أخلاقية، ليس بأفضل من إنسان القبو (القاع)، أما ستافروغين فهو أدنى مرتبة بكثير من راسكولنيكوف، من هذه الناحية. وعلى الرغم من أن فيرسيلوف أشد احتراماً منهما معاً، لكنه، من الناحية الأخلاقية، ليس أكثر ثباتاً وأمانة. أما إيفان كارامازوف، وعلى الرغم من أنه يبدو طرازاً جديداً من راسكولنيكوف، ولكن تقف أمامه المشكلة ذاتها التي كانت مطروحة أمام راسكولنيكوف: «نابليون» أو «المخلوق المرتجف الرعديد»[٥].

ويتابعُ بورسوف حديثه فيقول: «وإذا كان الأمر كذلك، فما الأسس المتوافرة لديّ للحديث عن اتجاه السيرة الذاتية الإبداعي لدى دوستويفسكي؟ أما الأسس فهي أن أبطاله يعالجون المسائل نفسها، التي كان يعالجها هو نفسه طوال حياته كلها. إن الفرق بين الكاتب وأبطاله هو أن الكاتب، في تصويره للوجود، يبقى بصورة أساسية في المجال الوجودي، في حين أن أبطاله، في تأملاتهم حول الوجود، يعانون ضغط وجودهم الكبير، فـ(راسكولنيكوف) الذي انحدر إلى مستوى الوجود، بهدف الاستخدام العملي لوعيه المزدوج، يقتل العجوز المرابية، ويدفع إيفان كارامازوف سمردياكوف، للسبب نفسه، إلى قتل أبيه. ومن السخافة بمكان، تحميل دوستويفسكي المسؤولية المعنوية عن أعمالهما السيئة. فليس لديه مسوّغات لهما، علاوة على أنهما يحكمان على نفسيهما، بنفسيهما، بصفتهما مجرمين لا تسامح معهما، حتى قبل ارتكابهما الجريمة. وحينما نتمعن في صورة راسكولنيكوف أو إيفان كارامازوف، إنما نتأمل في ماهية التاريخ العالمي، والطبيعة البشرية عامة، على حد سواء، وهذا ما يمسنا جميعاً، حيثما عشنا وفي أي عصر.

وهنا بالذات، يكمن برأيي، جوهر واقعية دوستويفسكي.

إن «أسطورة المفتش الكبير» قد رواها إيفان كارامازوف، وكأنه يفعل ذلك بتكليف مباشر من دوستويفسكي وباسمه، وعلى أي حال، بكلماته أيضاً. ولكن، هنا لا وجود لأي تطابق أو تماه بين الكاتب والبطل، ولو كان جزئياً. والدليل: لو أن دوستويفسكي وجد نفسه في الموقف نفسه الذي وجد البطل نفسه فيه، وهذا طبيعي، لما تردد دوستويفسكي في الاختيار بين المسيح والمفتش الكبير، ولوقف، دون أي تردد، إلى جانب المسيح، كما فضل سابقاً المسيح حتى على الحقيقة. على هذا النحو، يكشف دوستويفسكي عن تراجيدية الوعي الإنساني، التي تصل إلى ذروتها في ازدواجيتها. أما دوستويفسكي نفسه، كما رأينا، فقد ارتقى فوقها، ومن ثمّ، فوق جميع أبطاله معاً، إيماناً منه بالتغلب عليها وتجاوزها، مهما سيطر عليه الشك في نهايتها.

إن ازدواجية دوستويفسكي قد سببت له، بحسب اعترافه الشخصي، عذابات أليمة كبيرة، ومسرة كبيرة في الوقت نفسه. أما أبطاله فقد كانوا يعانون كثيراً من ازدواجيتهم، لأنه لم يكن باستطاعتهم الارتقاء فوقها، مهما تعمقوا فيها».

لن أسرفَ في الحديثِ عن هذه الرواية، التي عدّها كثيرون أوّل الأعمال الوجوديّة، ورأى بعضهم فيها، فور صدورها، «إنذاراً مُبكِّراً يبددُ نشوةَ انتصارات الإنسان الأوروبيّ ومنجزاتهِ بعد نجاحات الثورة الصناعيّة وإنجازات العلم»، وعن بطلها الذي وجدَ في عزلتهِ ملاذاً، على الرغم من شوقه الدفينِ أن يخرج إلى الناس، الشخصيّة التي أثَّرت في عدد غير قليلٍ من الكتاب وعلى رأسهم فرانز كافكا، وسأدعو مُحبّي الأدب أن يتمتّعوا باكتشافِ نصٍّ إشكالي، ما زال يثيرُ التساؤلات حتى بعدَ نحو قرنين من كتابته.

الهوامش

(١)- المقصود هنا هو إيفان ميخايلوفيتش سيتشينوف (١٨٢٩-١٩٠٥) وهو عالم فيزياء ومفكّر مادي روسي، سمّاه بافلوف أبا الفيزيولوجيا الروسيّة.

(٢)- بوريس بورسوف، شخصيّة دوستويفسكي، ترجمة: د. نزار عيون السود، الهيئة العامة السوريّة للكتاب، دمشق ٢٠١٩، ص٣٠٥-٣١٩.

(٣)- يرى د. نزار عيون السود أنَّ هذا العنوان هو الأنسب للرواية، وكان د. سامي الدروبي الذي ترجم الرواية عن الفرنسيّة قد أثبتَ عنواناً آخر هو: «في قبوي»، لكننا نرى أن العنوان الذي طرحناهُ هو الأقرب إلى العنوان الأصلي للرواية، في لغتها الأم. (م).

(٤)- بوريس بورسوف، شخصيّة دوستويفسكي، (المصدر السابق).

(٥) المصدر السابق نفسه.

رحلة الأرواح إلى مرقدها في العالم الأسفل في فكر المشرق القديم

د. محمود حمود

أدرك سكان المشرق القديم حتمية الموت وعدم قدرة البشر على الخلود، واعتقدوا بوجود حياة ما بعد الموت، تذهب فيها أرواح الموتى إلى أرض لا عودة منها وهي العالم السفلي الموجود في أعمق طبقة في الأرض تحت محيط المياه الجوفية العذبة «الأبسو» apsu. ويتم ذلك بعد أن تنفصل الروح عن الجسد لحظة الموت الذي لم يروا فيه فناءً مطلقاً، بل تحولاً في الوجود من شكل إلى آخر. والتواصل بين الروح والجسد يظهر من خلال تأمين حياة مريحة ومستقرّة للروح في عالمها الجديد، ويتم ذلك بالعناية بالقبر الذي دفن فيه الجسد الذي خرجت منه، وتأدية الشعائر اللازمة لها.

وفي الفكرين الكنعاني والرافدي القديمين يتألف الكون من ثلاثة أقسام: السماء وهي مقر الآلهة، والأرض التي يسكن عليها البشر، ثم ما يفصل بينهما وجسَّدوه بالإله إنليل (سيد الهواء). وتقسم الأرض بدورها إلى ثلاث طبقات: العليا التي يسكن عليها البشر، والأرض الوسطى التي عدّت مقام الإله إنكي، والأرض السفلى وهي العالم الأسفل.

لا يوجد كثير من المعلومات عن أوصاف وطبوغرافية هذا العالم الشبيه بممالك الأحياء على الأرض. ويأتي في ملحمة جلجامش (اللوح العاشر) أن هذا المكان يتألف من سبعة أسوار، في كل منها بوابة، توصل البوابة الأخيرة إلى قصر العدالة. وقد كان هناك قصور أخرى للشخصيات المهمة من الموتى كالملوك وكبار الكهنة. ويحيط بالسور الخارجي نهر

يدعى «خُبُر» في الأكّادية، وهو نهر الموت الذي ينتهي عنده العالم العلوي ليبدأ العالم السفلي، وعنده تؤدي كل نفس حساباً قبل دخول عالم الأموات.

وهذا المكان لا بد أن تذهب إليه كل أرواح البشر بعد الموت وهو مختلف عن مفهوم الجنة في الفكرين المصري واليوناني القديمين. فظروف العيش فيه كئيبة جداً تأتي على وصفه الملحمة (اللوحان ٤-١١) وهو مظلم يلفُّه الغبار ولا يدخله الضوء. باستثناء الليل حينما يمر إله الشمس «شبش» الذي يجلب معه بعض البهجة بنوره. فيما يأكل قاطنوه الطين ويشبهون الطيور في هيئتهم فلهم أجنحة ويكسوهم الريش.

يُعدُّ العالم السفلي مقراً لإقامة آلهة الموت والمرض والشياطين، وهناك تسلسل هرمي لها، إذ تحكمه الإلهة «إيريش كيغال» وهي كبيرة الآلهة والملكة العظيمة للعالم الأسفل وأخت الإلهين شمش وعشتار، تقيم في قصرها «غانزير» Ganzir ومعها زوجها «نيرغال» الذي كان في الأصل إلهاً للأمراض والأوبئة والموت. ويساعدهما عدد من الآلهة الصغيرة والثانوية والشياطين والأتباع في إدارة وتنظيم أحوال هذه المملكة، ولكل منهم وظيفته. ومن أهم الآلهة «جيشتين أنا» وهي الكاتبة التي تسجل ما يجري بما في ذلك أسماء القادمين الجدد وتقدم تقريرها لسيدتها. والإله «نينغيشزيدا» (سيد الشجرة الطيبة) وهو ابن الإلهة «إيريش كيغال» من زوجها «نينازو» وهو رسول لها. والإله «نينازو» (السيد الطيب) وكان زوجاً «لإيريش كيغال» وقد مثَّل إله الشفاء والطب في العالم الأسفل. ومن الآلهة الثانوية أيضاً «نمتار» (مقرر المصير) وكان بيده زمام ستين نوعاً من الأمراض والأوبئة وبإمكانه أن يسلِّطها حتى على الآلهة. وقد وصف أنه يحمل سيفاً مسلطاً على البشر.

أما الإله «حُمُط - تبَل» (ويعني اسمه احمل بسرعة) فهو ملاح العالم الأسفل الذي كان يقوم بنقل الموتى عبر نهر الموت «خُبُر»، ووصف أن له رأسا يشبه رأس طائر ويدين وقدمين بشريتين.

وهناك «نيدو/نيتي»: وهو الحمّال العظيم الذي يحرس البوابة الأولى، وهي الأهم، ويرأس حراس البوابات الأخرى،ويبلغ الإلهة «إيريش كيغال» بأسماء القادمين الجدد ويأخذ موافقتها على إدخالهم ويرافقهم إلى قصرها عبر البوابات السبع. ووصف بأن له رأس أسد ويدي بشر ورجلي طائر.

وفي العالم الأسفل عدد كبير من الشياطين الذين ينحدرون في أصلهم من هذا العالم (يوجد شياطين من أصل سماوي وأصل بشري) ولهم القدرة على إلحاق الأذى بأرواح الموتى وكذلك بالمخلوقات الموجودة على الأرض. وهم الذين يقومون بنقل الأموات إلى العالم الأسفل سواء كانوا آلهة مثل الإله «دموزي» أم بشراً مثل «أنكيدو» الذي سرقه شيطان من جلجامش. وقد صُوِّر هؤلاء الشياطين في الأعمال الفنية بهيئات مرعبة، بشعة المنظر، تحب سفك الدماء وتهاجم الآلهة والبشر والحيوانات، وكل منها مختص بعلّةٍ تصيب عضواً من جسد الضحية مثل البلعوم والصدر والجلد والخاصرة وتسبب صداع الرأس والكوابيس والرؤى المزعجة.

أما التخلص من ملاحقة هؤلاء الشياطين فلا ملاذ للناس إلا المعبد وكهنته الذين يؤدون شعائر طرد الشياطين والأرواح الشريرة بوساطة كتابة التعاويذ.

أما المداخل التي تؤدي من الأرض إلى العالم السفلي فهي القبر، ومن هنا جاء حرص سكان المشرق القديم على دفن موتاهم أو منع نبش قبورهم والعبث بها، أو انقطاع القرابين. والمدخل الثاني هو «الآبي» Abi وهو حفرة عميقة في الأرض تجهز لإجراء طقوس إرسال أرواح الأموات، وغالباً ما كانت تُبنى بجانب القصور كما في تل موزان (منطقة القامشلي). وأما المدخل الثالث المخصص للآلهة فيقع غرب الأرض حيث تغرب الشمس. وتروي ملحمة جلجامش أنه وبعد اقتراح الإله «إنكي» موت جلجامش ونزوله إلى العالم السفلي مثل بقية البشر، فقد أعطي امتيازاً ومركزاً خاصاً بين الأرواح. وحينها وجَّه جلجامش أتباعه إلى تحويل مجرى نهر الفرات وتشييد ضريحه بالحجر في قاع النهر. ثم دخل أفراد عائلة جلجامش وزوجاته إلى الضريح، ووُضِعَت معهم القرابين والتقدمات والمواد التي يحتاجون إليها في عالمهم الجديد، وكذلك التي سيقدمها جلجامش إلى آلهة العالم السفلي. بعدها يدخل هو القبر ويضطجع فيه ويُغلَق مدخله بحجر ضخم، ومن ثم تُعاد مياه نهر الفرات إلى مجراها الطبيعي لتغمر الضريح وتخفي موضعه إلى الأبد ويدخل أهل أوروك في حداد على ملكهم.

وقد أحاطت مجتمعات المشرق القديم الأموات باحترام شديد، فبعد موت الإنسان تبدأ المراثي والبكاء والنواح وتستمر مدّة سبعة أيام، وتترافق مع بعض التقدمات. وإذا كان ذوو الميت من أغنياء القوم؛ فإنهم يستأجرون نوّاحين ونوّاحات محترفين، ويذكر هؤلاء في ملحمتي أوغاريت: قيرت وأقهات. ولا يبتعد هذا الفهم للبكاء لدى الأوغاريتيين عن فهم سكان بلاد الرافدين له، إذ كان الاعتقاد السائد لديهم أن دموع الأحياء ومراثيهم، يمكن أن توفّر للموتى بعض الراحة.

بعد دفن جسد الميت في القبر توضع معه بعض المرفقات الجنائزية التي لا تقتصر على ممتلكاته الشخصية، بل تشمل أيضاً أثاثاً جديداً حُضِّر ليرافق روح الميت إلى العالم الأسفل، حيث يُقدَّم إلى آلهة ذلك العالم لنيل رضاهم وكسب حسن معاملتهم للروح في إقامتها الأبدية. وقد اختلفت قيمة هذه الأثاث وكميتها باختلاف المرتبة الاجتماعية التي كان ينتمي إليها الميت.

تنقل الشياطين روح الميت إلى نهر الموت «خُبُر» الذي يفصل بين العالمين. ولم يكن بمقدور الأرواح التي لم تدفن أجسادها، أو لم تؤدَّ لها الشعائر المخصصة إلى آلهة العالم الأسفل، عبور النهر. ولهذا كان دفن الميت في القبر شرطاً لدخول روحه العالم الأسفل.

تنتقل أرواح الأموات عبر قارب يقوده الملّاح «حُمُط – تبَل» إلى البوابة الأولى التي يحرسها الإله «نيدو» الذي يستلمها ويقودها إلى قصر العدالة، حيث يحكم عليها وفق أعمال أصحابها في الأرض فيكونون من الأرواح الخيّرة، فتعيش حياة عادية، أو من الأرواح الشريرة فتعيش حياة صعبة وتعاني الظمأ وتأكل الفضلات. وكان مما يفيد روح الميت تركه لخلف ونسل صالح، ولاسيما إذا كانوا من الذكور، وهذا واضح في ملحمتَي قيرت وأقهات الأوغاريتين. وفي ملحمة جلجامش عبارات تشير إلى أن البشر الماضين والموجودين يستمرون في العيش بعد موتهم في ذاكرة الأحياء بطريقتين: الأولى بوضع التماثيل النذرية في المعابد لضمان الذكر المستمر، والثانية بتكوين العائلات والإنجاب لضمان استمرار النسل.

تهيم أرواح الموتى في هذا العالم وتكون ملامحها شبيهة بالطيور، لها أجنحة وريش. وتبقى تعيش في أمان وسكينة واطمئنان طالما واظب الأقارب الأحياء على القيام بواجبهم

تجاهها، وأداء الطقوس المطلوبة من أجلها تأديةً دوريةً ومنتظمة، ومنها تزويدها بتقدمات الطعام والشراب. وقد كانت الغاية من إقامة هذه الطقوس الجنائزية الدورية التي يتخللها تقديم القرابين هي إرضاء الآلهة في كلا العالمين الأسفل والأعلى. وهي ليست خدمة لأرواح الأحياء فحسب، بل الأموات أيضاً الذين يحتاجون إلى التزوّد بالطعام والماء في عالمهم، كما كانت حاجتها إليهما في الحياة. وقد عثر في بعض مواقع العراق على قبور لها أنابيب فخارية كان يُسكب فيها الماء لإرواء أرواح الموتى. وتعرف هذه الطقوس في بلاد الرافدين باسم «كيسبو» التي تعني الولائم والأضاحي التي تقدم من أجل الأموات. كما توجد في إيمار(مسكنة الحالية على ضفة الفرات في محافظة حلب) إشارات إلى أعياد في المدينة يُكرَّم خلالها الأموات في شهر آب (آبو) Abu، وهو الشهر الخامس في السنة البابلية التي تبدأ في نيسان. وفي ملحمة جلجامش هناك نص ترد فيه أسماء من دُفِنَ معه من عائلته وأتباعه ثم يرد ذكر التقدمات التي قدمها نيابة عن الذين دفنوا معه إلى آلهة العالم السفلي وإلى بعض الموتى المهمين فيه، مثل كبار الكهان والكاهنات والملوك المتوفين، لكن شقاء الروح وتعبها يبدأ إذا ما تخلَّف الأقارب عن إحياء الشعائر الدورية وتزويدها بالتقدمات والأطعمة والشراب، عندئذ تتحرك الشياطين لتؤذي الأحياء وتسبب لهم الإزعاج والقلق الدائم وتُنزِلَ بهم الأمراض المتنوعة. ولا خلاص من ذلك إلا بالتعاويذ وتعزيم (قراءة الرُّقى) الكهنة. وهناك إشارات كثيرة في نصوص التعاويذ المسمارية إلى الحالات التي كان تسببها الأرواح الشريرة حينما تتلبس الأحياء، لذلك كانت العناية بالأموات، وإقامة الشعائر لهم، والمواظبة على تقديمها، من أهم مرتكزات العقيدة الدينية لسكان المشرق القديم. ولأهمية هذا الموضوع فقد حرص الآباء، في وصاياهم، على تذكير ورثتهم بضرورة إقامة الشعائر من أجلهم.

وتظهر نصوص أوغاريت أن ملكها حمورابي واظب على إقامة الشعائر المتوجّبة من أجل روح سلفه نيقمادو الثالث، الذي مات أواخر العقد الأخير من القرن الثالث عشر قبل الميلاد. وقد حفظ المملكة وسكانها بما في ذلك العائلة المالكة، من كل سوء وأذى من خلال قيامه بأداء هذه الشعائر والواجبات.

قدَّمت أدبيات المشرق القديم وأساطيره كثيراً من المعلومات عن مفهوم الموت الذي أُلحِقَ بالإنسان ولم يستطع تحقيق الخلود الذي اقتصر على الآلهة، أما ما يخلد الإنسان ويريحه في عالم ما بعد الموت، فهو أعماله وإنجازاته والبطولات التي يحققها، وأفعال الخير

التي يقوم بها، وتركه ذرية بعده تؤدي ما عليها فعله من التزامات تجاه الراحلين. وقدّمَ صانعو هذه الأدبيات فكراً غنياً ومتقدماً، عن قضـــايا جوهرية ومصـــيرية مسّـــت حياتهم، فصاغوا تصوراتهم عن الكون الذي عاشوا فيه بإبداع مميز، وجدوا فيه حلولاً لكل الأسئلة التي كانت تشـــغل بالهم ومنها قضية الموت ومصير الإنســـان والمستقر الذي تنتهي إليه روحه وطريقة العناية بها، لنيل رضا الآلهة وإبعاد الشياطين عن إلحاق الأذى بالناس.

المراجع

(١)- نائل حنون: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد الرافدين القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.

(٢)- نائل حنون: الحياة والموت في حضارة بلاد الرافدين القديمة، دمشق، ٢٠٠٥.

(٣)- محمود حمود: الديانة السورية القديمة خلال عصر البرونز الحديث والحديد ١٦٠٠- ٣٣٣ق.م، دمشق، ٢٠١٤.

(4)- J. Scurock., Death and the afterlife in ancient Mesopotamian thought, Civilizations of the ancient Near East, ed, J.M. Sasson, New York, 1995.

حلم الكيمياء تحققه الفمتو ثانية

د. حسن بلال

من منا لا يتذكر مادة الكيمياء في المرحلة الإعدادية أو الثانوية؟ ومن ثمَّ عناصر الجدول الدوري البالغة حتى الآن (١١٧) عنصراً، والمكوّن كل منها من عدد هائل من الذرات؟ إذ رمزت هذه العناصر لتسهيل دراستها، وكتابة التفاعلات الكيميائية المتنوعة على هيئة معادلات مختصرة، ولحدوث هذه التفاعلات لا بد من أن تتصادم الذرات والجزيئات المتفاعلة تصادماً مثمراً؛ أي أن تنكسر روابطها وتتكوّن روابط أخرى لإنتاج مواد جديدةٍ بخواص جديدة.

ولكن السؤال الذي بقي دون إجابة هو (كيف يمكننا مشاهدة التفاعل الكيميائي؟)؛ إذ لا تستطيع العين البشرية رؤية تفاصيل ما يحدث للمواد المتفاعلة، ولا حتى المجهر الضوئي لأن أطوال أمواجه أكبر بكثير من أنصاف أقطار الذرات المتفاعلة، إضافة إلى السرعة الفائقة التي يتم بها التفاعل نظراً لقرب الذرات بعضها من بعضٍ، إذ لا يدوم التفاعل الكيميائي سوى بضع عشرات من مليون مليار من الثانية. هذا الزمن المتناهي في الصغر جعل بعض العلماء يعتقدون أن الطريق إلى تقنية تقيسه طويلة وصعبة.

لكن الإجابة عن ذلك السؤال لم تتأخر كثيراً! إذ جاء الحل حينما ابتكر د. أحمد زويل (١٩٤٦-٢٠١٦) وفريقه بجامعة كاليفورنيا الأمريكية آلة تصوير رقمية متطورة، وسريعة جداً

تستخدم شعاع ليزر بدلاً من الضوء العادي، إذ يمرر شعاع الليزر على مضخم يقويه ليصبح فائق السرعة، ثم يوجهه نحو عدسات تقسمه إلى قسمين:

الأول ذو طاقة عالية يمكنه إصدار ومضات قصيرة جداً تدوم أجزاء صغيرة من مليون مليار من الثانية، وهذا ما يعرف بالفمتو ثانية، وهو أقل من الزمن اللازم لحدوث أسرع تفاعل كيميائي بعشرات المرات، ثم يوجه هذا الشعاع الليزري نحو الذرات أو الجزيئات الموجودة في حجرة التفاعل المفرغة من الهواء، فيمنحها طاقة تحفزها على الحركة كي تجتمع في صفوف منتظمة نظراً لترابطها بعضها مع بعضٍ معلنة بدء التفاعل فيما بينها.

أما الشعاع الثاني المسمى بالمراقب؛ فإنه يقوم بمراقبة مسار التفاعل الكيميائي بعد مروره على بلورة من الكريستال تحوّله إلى ضوء أبيض فيه كل ألوان الطيف من الأحمر حتى البنفسجي (كما في الشكل)، إذ حددت أطوال أمواج الطيف المرئي بالنانومتر الذي يساوي جزءاً من مليار من المتر.

اللون		الطول الموجي مدّة	دورة الزمن مدّة
	الأحمر	نانومتر 635 – 700 ~	~ 2.3 – 2.1 fs
	البرتقالي	نحو نانومتر 635 – 590	~ 2.1 – 2.0 fs
	الأصفر	نانومتر 650 – 590	~ 2.0 – 1.9 fs
	الأخضر	نانومتر 520 – 650 ~	~ 1.9 – 1.7 fs
	الأزرق السماوي	نانومتر 490 – 520 ~	~ 1.7 – 1.6 fs
	الأزرق	نانومتر 450 – 490 ~	~ 1.6 – 1.5 fs
	البنفسجي	نانومتر 400 – 450 ~	~ 1.5 – 1.3 fs

وبما أنه أقل طاقة من الشعاع الأول فإنه يصل بعده إلى المواد التي بدأت بالتفاعل؛ أي إنَّ بينهما فارقاً زمنياً يمكن التحكم به كما نريد، فالتفاعل الذي يحتاج حدوثه إلى ٥٠ فمتو ثانية نرسل له ومضة من شعاع المراقبة الأبيض بعد ٥ فمتو ثانية من بداية التفاعل ونلتقط صوراً فعلية تبين ما يحدث خلال هذا الزمن، ثم نكرر العملية كل ٥ فمتو ثانية، ومن ثمَّ في نهاية التفاعل نكون قد حصلنا على عشر صور متسلسلة مثلاً.

وكلما زاد عدد الصور الملتقطة، وعُرِضَت بزمن أطول، كانت تفاصيل حركة الجزيئات المتفاعلة أوضح.

ومجموع هذه الصور تكوّن فيلماً يبيّن المراحل التي تمر بها الجزيئات المتفاعلة للوصول إلى النواتج، أي كأننا نرى صورة إعادة هدف لكرة القدم بالتصوير البطيء.

إن تقنية التصوير السابقة تعتمد على إيقاف حركة الذرات والجزيئات المتفاعلة حينما تتساوى سرعتها مع سرعة جهاز التجربة، أي تبدو وكأنها ساكنة مثلما يرى ركاب إحدى سيارتين لهما السرعة نفسها والاتجاه نفسه، السيارةَ الأخرى ساكنة.

وبهذه الطريقة وُلِدَ علم جديد هو الفمتو ثانية، يرصد، ويراقب، ويصور حركة الذرات، والجزيئات، وآلية حدوث التفاعلات الكيميائية فيما بينها بومضات من الليزر، وخلال زمن صغير جداً هو الفمتو ثانية؛ أي رُبِطَ الزمن بذرات المادة، وهذا ما أكده زويل حينما قال: «كان عملي يقع (مكاناً) بين الذرات و(زماناً) في داخل الثانية». ومن ثمَّ جعل الذرات تدور بتقويم الفمتو ثانية كما تدور الكواكب بالتقويم الشمسي.

وتجدر الإشارة إلى أنه حينما قُدّمَت جائزة نوبل في الكيمياء عام (١٩٩٩) جاء في تقرير اللجنة التي تمنح الجائزة بأن: «**العالم الدكتور أحمد زويل استطاع استخدام ومضات ليزرية قصيرة جداً في آلة تصوير عُدّت الأسرع في العالم وقتئذٍ، مكّنتنا من الوصول إلى زمن حدوث التفاعلات الكيميائية، وبتنا نرى الذرات وهي تتحرك لتتحد بعضها مع بعض**».

لكن الطريق مازال مفتوحاً أمام وحدات أصغر من الفمتو ثانية هي الأوتو ثانية، وهي أقل بألف مرة من الفمتو ثانية، وتستخدم الآن لدراسة حركة الإلكترونات ضمن الذرات وخارجها وتصويرها لفهم سلوكها.

أهم تطبيقات تقنية الفمتو ثانية

في طب العيون:

تعدُّ أسرع التطبيقات استجابة، إذ استُخدِم الليزر منذ ثمانينيات القرن الماضي لتصحيح عيوب الرؤية مثل قصر النظر، وطوله، والاستجماتزم (اللابؤرية)، ونجح جزئياً، ثم تلاه ما سمي الليزك لتصحيح عيوب النظر، وعلاج مشكلات القرنية بصورة أفضل.

لكن منذ عام (٢٠٠٥) يستعمل جهاز الفمتوسمايل الذي يعتمد في عمله على الفمتو ثانية، إذ يُصحِّح عيوب النظر بإصدار ومضات ضوئية ليزرية سريعة جداً قادرة على تكوين عدد هائل من الفقاقيع، وبعمق يحدده الجراح بدقة تحت سطح القرنية للمساعدة على تكوين طبقة سطحية قليلة السماكة، ودقيقة دون استخدام مشرط جراحي.

ويساعد جراح القرنية برنامج على حاسب آلي لإعادة تكوين طبقات القرنية مع بقائها متجانسة، إذ تمتاز هذه الطريقة بأنها الأسرع والأكثر أماناً.

كما يعالج جهاز الفمتوسمايل جفاف الدمع وتصحيح عيوب النظر دون مضاعفات.

ومن الاستعمالات الأخرى لهذه التقانة في المجال الطبي:

١- تفسير آلية تكيف العين في الظلام.

٢- كشف الخلل في تتابع الأحماض الأمينية للمادة الوراثية وإصلاحه.

٣- تأجيل، وإبعاد التفاعلات التي تسبب شيخوخة الخلايا بهدف إطالة العمر.

٤- حشو الأسنان المصابة دون الحاجة إلى حفرها وتخديرها؛ إذ يزال التسوس، ويسحب العصب منها دون نزيف، أو التهاب.

٥- التحكم بحركة الجزيئات، بهدف إنتاج مواد جديدة عن طريق إعادة ترتيب ذراتها، وإدخال ذرات إضافية لتحسينها، وإبعاد الجزيئات غير المرغوبة.

٦- كشف آلية عملية التركيب الضوئي التي تقوم بها النباتات الخضراء لصناعة غذائها بنفسها من الضوء، والماء، وغاز ثاني أكسيد الكربون.

٧- تحديد زمن بداية الكون، وزمن انفصال الأرض عن الشمس، وكيفية تكوّن النجوم والمجرات.

٨- تحديد المواقع المراد استهدافها بالصواريخ بدقة بوساطة ومضات ليزرية خلال أجزاء من الثانية.

التطبيقات المستقبلية

١- رصد الجزيئات التي تسبب السرطانات، والجلطات بأنواعها، وتصلّب الشرايين، وإيقاف تأثيرها، بل القضاء عليها.

٢- إصـــلاح المورث المســـؤول عن المرض، أو استبداله بآخر سليم بعد اكتشاف مورثات الإنسان، وهذا أمل مستقبلي، على الرغم من الكلفة العالية الآن للقضاء على جميع الأمراض الوراثية.

علماً أن اكتشاف مورثات الإنسان، وصفاتها، وتركيبها، ووظائفها تم عام (٢٠٠٣) بعد عمل دام عشر سنوات من مجموعة كبيرة من العلماء.

٣- فهم آلية تنحي صـــفات وراثية أمام غيرها، وســـبب انجذاب بويضة إلى حيوان منوي بعينه.

المراجع

١- رحلة عبر الزمن، د.أحمد زويل، ٢٠٠٢.

٢- عصر العلم، د.أحمد زويل، ٢٠٠٥.

٣- الزمن، د.أحمد زويل، ٢٠٠٧.

4- Nonlinear Optics and Laser Spectroscopy , Abbi, S. C , 2001.

5- Femtosecond: use in molecular dynamics simulation 2017.

6- Femtochemistry: past, present and future., A.H.Zewail , 2016.

الجسور السبعة لمدينة كونيغسبيرغ

اللغز الذي أدى حَلُّهُ إلى ولادة فرع جديد في الرياضيات

أحمد محمد جواد الحكيم ❁

هناك صورة جذابة، مؤثرة، جديرة بالاهتمام، عن طبيعة التطورات الحديثة لبعض فروع الرياضيات وظروف نشأتها، ولاسيّما تلك التي انبثقت من مسائل واقعية، لكن الأهم من ذلك أن أصولها لا علاقة لها بقوانين الرياضيات ولا بنظرياتها، ولا بالقياسات والحسابات والحركة، إنما كانت ذات صلة وثيقة واهتمام بدراسة موقع الشيء بالنسبة إلى أشياء أخرى، أي التركيز على العلاقات الترابطية، دون أخذٍ بالحسبان لطبيعة الكائنات التي تنطبق عليها هذه العلاقات. إن الشيء الغريب والممتع في طرح مثل هذه المسائل، أن بعضها كان في ابتداء تكوّنه لغزاً أو أحجية، غايته تحقيق المتعة والتسلية والترفيه واختبار القدرات العقلية للفرد، لكن على الرغم من بساطة هذه الألغاز، إلا أنها قد استولت على اهتمام قسم من علماء الرياضيات، الذين احتاجوا، من أجل حلها، إلى نهج جديد من التفكير العقلي، استكشافي بطبيعته، لأنه يعتمد كثيراً على الحدس وقوة التمثيل البياني لهذه المسائل والألغاز، عوضاً عن الطريقة الاستنتاجية المنطقية.

❁ باحث وأكاديمي عراقي.

ومن الألغاز العملية، القليلة جداً، التي أدى حلها إلى فرع جديد في الرياضيات، هو لغز جسور مدينة كونيغسبيرغ (Königsberg)، الذي حلّه عالم الرياضيات الكبير السويسري ليونارد أويلر (Leonhard Euler) (١٧٠٧-١٧٨٣م)، ومن نتائج هذا الحل انبثاق فرع جديد هو نظرية المخطط البياني (Graph Theory)، التي أصبحت موضوعاً غنياً بنتائج نظرية، ولها تطبيقات عملية كثيرة في غاية الأهمية. الشيء المثير، هنا، إضافة إلى أصول نظرية المخطط البياني، هو الخصائص الغريبة لمدينة كونيغسبيرغ، من ناحية موقعها وتابعيتها وتغيّر اسمها، وما أنجبت من علماء، ثم كيف أن حل لغز عبور جسورها الذي قام به أويلر، قد خلّدها في تاريخ الرياضيات الحديث.

١- كونيغسبيرغ: مدينة ذات تاريخ وجغرافية غريبين ومميزين:

كانت مدينة كونيغسبيرغ، في القرن الثامن عشر الميلادي، جزءاً من شرق مملكة بروسيا على ساحل البلطيق، وكان يجري خلالها نهر يدعى بريغل (Pregel)، لكن هذه المدينة، أصبحت بعد الحرب العالمية الثانية جزءاً من الاتحاد السوفييتي (روسيا الآن)، وأُعيدت تسميتها إلى كالينينغراد (Kaliningrad)، وكذلك أُعيد تسمية النهر إلى بريغوليا (Pregolya)، غير أن موقع هذه المدينة أصبح غريباً، لأنها لم تتصل مع بقية أراضي روسيا، فهي محاطة من جميع الجهات بأراضي بولندا وليتوانيا وبحر البلطيق. إن الشيء الجميل والممتع في الطبيعة الجغرافية لهذه المدينة أن نهر بريغل المتفرع، يقسم مدينة كونيغسبيرغ إلى أربعة أقسام منفصلة: جزيرتين، أحدهما أصغر من الأخرى. الصغيرة تُدعى كنايبهوف (Kneiphof)، والأكبر لومس (Lomse)، وضفتين شمالية وجنوبية.

وترتبط هذه الأقسام الأربعة، بسبعة جسور كما في الشكل (١). ويقع مركز المدينة في جزيرة كنايبهوف (kneiphof) وأجزاء من الجزيرة الأخرى لومس (lomse)، وأجزاء من الضفتين الشمالية والجنوبية. إن هذه الجسور وهذا الربط بين الأقسام الأربعة، كان هو الممتع وذو أهمية كبيرة بالنسبة إلى حياة سكان المدينة، من ناحية سهولة التنقل والتنزه بين هذه الأقسام. وقد اشتهرت مدينة كونيغسبيرغ كثيراً في ذلك الوقت بسبب جسورها السبعة المميزة، وأيضاً بسبب ارتباطها بالعلم والمعرفة والرياضيات. فقد كانت مكاناً لولادة كثير من العلماء والمفكرين، مثل علماء الرياضيات: كريستيان غولدباخ (١٦٩٠-١٧٦٤م)، وديفيد هيلبرت (١٨٦٢-١٩٤٣م)، وكارل نيومان (١٨٣٢-١٩٢٥م). وعالم الفيزياء غوستاف كيرشوف (١٨٢٤-١٨٨٧م) والفيلسوف إيمانويل كانط (١٧٢٤-١٨٠٤م).

الشكل رقم (١)

٢- كيف انبثق لغز عبور جسور مدينة كونيغسبيرغ:

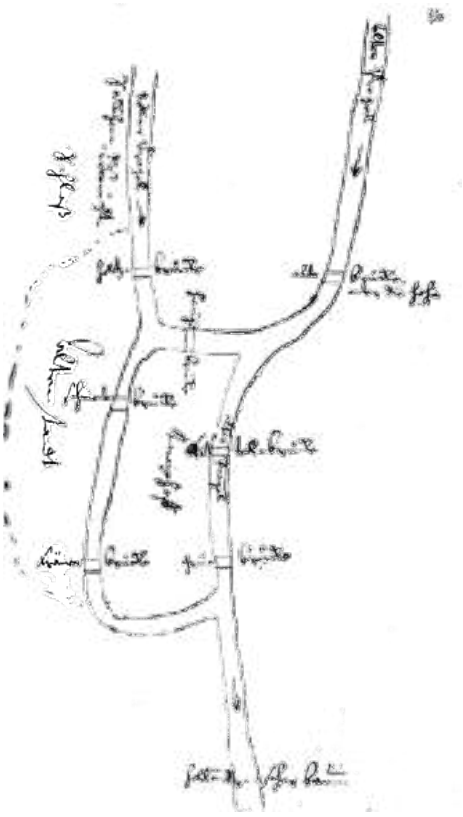
من المعروف أن الألغاز والأحاجي، كالأمثال، ليس لها مؤلف معروف، لأن هناك أكثر من شخص يشترك في إعدادها. ومن خصائص الألغاز أنها بسيطة جداً في تعبيراتها، وجذابة، وممتعة، وتثير البهجة والتسلية، لكنها تتصف بالتحدي والإثارة، وتنتشر بسرعة بين الناس، ولاسيّما الألغاز في الرياضيات والمنطق، التي عادة ما تكون مصطنعة ولها حلول، مثل مسائل عبور النهر، والصب، والعملة الزائفة. كما أن هذه الحلول لا تتطلب تعليماً عالياً، لكنها تحتاج إلى مجهود وبعض الذكاء والمهارة والبراعة، لأن كثيراً من الألغاز تتضمن بعض الخدع والحيل. واللغز، يجب أن يحتوي على سبب يجعل التفكير فيه مستحقاً. وهناك مَنْ لا يكترث لهذه الألغاز، معتقداً، أنها لا تسهم في تطوير الأبحاث الجارية في الرياضيات وغيرها.

لكن هناك مسألة ظهرت في القرن الثامن عشر الميلادي في أوروبا وأصبحت لغزاً محيّراً، تتصف ببعض الوجوه، عكس ما ذكرناه سابقاً. فقد اعتاد سكان مدينة كونيغسبيرغ القديمة، على المشي والتنزه في كل أنحاء مدينتهم الجميلة، مساء أيام الأحد، من خلال عبور

نهر بريغل وتفرعاته، باستخدام جميع الجسور السبعة في المدينة، وكانوا يسلّون أنفسهم بمسألة إيجاد مسار كامل يمر بأقسام المدينة كلّها، على أن يجتازوا كل جسر مرة واحدة فحسب، (أما الأقسام أو المناطق فيمكن المرور بها أكثر من مرة)، لكن بعد أن جرّبوا كثيراً من المسارات المختلفة، لم يفلح أحد في إيجاد مسار يحقق الشرط الأساسي وهو عبور كل جسر مرة واحدة، فتحوَّلت المسألة إلى لغز محيّر لا يعرفون جوابه. وقد انقسم سكان المدينة وازداد الجدل بينهم في حل هذا اللغز، لهذا اعتقد بعضهم أنه من المحال إيجاد هكذا مسار، وآخرون ساورهم الشك في ذلك. والذين تيقنوا أن ذلك محال الحدوث، لم يعرفوا سبب ذلك، هل هو نقص في قدراتهم العقلية أو أنه ناجمٌ من طبيعة المسألة. نعم هناك من اكتشف مساراً لكنه يمر بجسر أو أكثر مرتين. وقد انتشر خبر هذا اللغز في كثير من مناطق أوروبا، لكن السكان الذين لم يصلوا إلى إجابة محددة لهذا السؤال طلبوا عون عالم الرياضيات الكبير أويلر، الذي كان يعمل في أكاديمية العلوم في مدينة سان بطرسبرغ الروسية، الذي استطاع أن يثبت استحالة الوصول إلى هذا المسار. إن هذا اللغز أو المسألة نجدها في كثيرٍ من المقالات والدراسات والكتب، فمثلاً في موضوعات نظرية المخطط البياني (Graph Theory) والتبولوجي، والرياضيات المسلية والألغاز، والرياضيات المتقطعة (Discrete Mathematics)، وتاريخ الرياضيات بالطبع. لكن هناك من غيّره أو أضاف توضيحات مفيدة إلى هذا اللغز، وبشكل أساسي قضية نقطة بدء المسار ونهايته، وما إذا كان المسار مستمراً أو منقطعاً، لأن العلاقة بين نقطة الانطلاق والانتهاء، لم تكن مذكورة في النص الأصلي للغز، وفي مقالات كثيرة في العصر الحالي. من الطبيعي أن يكون المسار مستمراً، غير منقطع، أي لا يُسمح بالقفز إلى الماء أو استعمال زورق أو غيره، هذا أولاً، ثانياً أنه من الطبيعي أيضاً أن تكون نقطة الانطلاق هي نفسها نقطة الانتهاء، لأن التجوّل أو التنزّه في أي مكان في المدينة (وهنا ليس هناك قيود على مكان نقطة الانطلاق) يتعيّن الرجوع إليه، لأن كل مُتَنَزِّه ينبغي أن يعود إلى منزله. وحتى لو افترضنا جدلاً أن نقطة الانطلاق تختلف عن نقطة الانتهاء، فإن ذلك لن يؤدي إلى إيجاد مسار يحقق الشرط الرئيسي وهو المرور بكل جسر مرة واحدة.

٣- مواقف أويلر نحو اللغز: من الازدراء إلى الحل:

من الأمور الغريبة التي حصلت حين تعرّف أويلر إلى مسألة جسور كونيغسبيرغ، أوّل مرة، هو امتعاضه وازدراؤه طبيعة هذا اللغز، بسبب اعتقاده أن حل هذا اللغز لا علاقة له بالرياضيات، وأنه ليس على استعداد لإضاعة وقته بهذه المسألة. يتضح ذلك من خلال



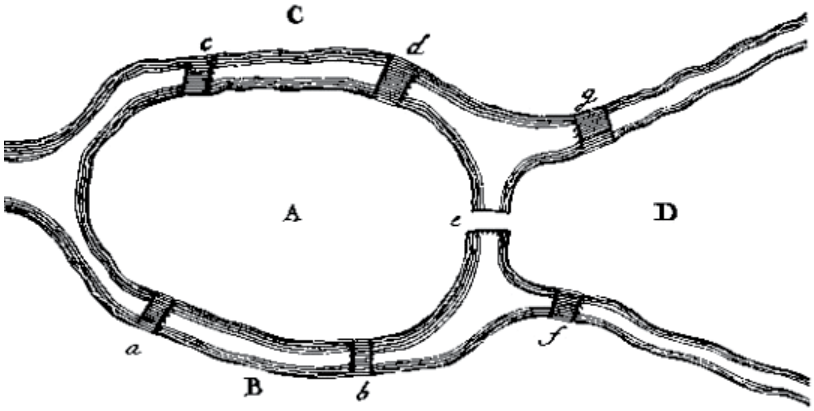
الشكل رقم (٢)

رسالة أويلر الجوابية إلى عمدة مدينة دانزيج[١] (Danzig) الذي يُدعى كارل إيهلر[٢] (Carl Ehler) الذي طلب فيها حلاً لهذا اللغز، وذلك عام (١٧٣٦م) مع العلم أن كارل إيهلر، قد ذكر في رسالته إلى أويلر أن هذه المسألة قد تعود إلى فرع جديد هو هندسة المكان (Geometry of Positions) الذي أشار إليه عالم الرياضيات ليبنز (Leibniz) باسم (Geometriam Situs). وقد أرفق إيهلر خارطة لمدينة كونيغسبيرغ، كما في الشكل (٢). ويقول أويلر في إجابته: «لهذا ترى... كيف أن هذا النمط من الحل يحمل علاقة قليلة مع الرياضيات، وأنا لا أفهم لماذا تتوقع من عالم رياضيات أن يقوم بحله عوضاً عن أي فرد آخر، بالنسبة إلى الحل فإنه يقوم على العقل بمفرده... وإن ابتكاره لا يعتمد على أي قانون في الرياضيات...». ومع كل هذه التلميحات فإن أويلر أصر في البداية على موقفه، في إجابته، معلناً تجاهله لهذه الفرع الجديد من الهندسة. وهندسة المكان، هي الهندسة التي لا تعتمد على المقاييس والأبعاد. والحقيقة أن من يطلع على مسألة الجسور، قبل ابتكار نظرية المخطط البياني، يشعر أيضاً أن هذه المسألة لا علاقة لها بالرياضيات الأولية، من حساب وجبر وهندسة، ولا علاقة لها بالمقاييس، فلا شيء يتوقف على مساحة أي منطقة من المناطق الأربع، أو أي شيء يعتمد على أطوال الجسور.

٤- حل أويلر لمسألة الجسور:

أخيراً، استغرق أويلر في التفكير بمسألة الجسور، إذ إنَّ المشاعر الأولى التي أبعدته عن المسألة، هي نفسها التي أثارت في نفسه الرغبة فيها، وأدرك أن المسألة لا تتوافق مع السياق العام السائد في الرياضيات في ذلك الوقت، وأنها تتطلب نوعاً جديد من التحليل، لذا فليس

هناك حاجة إلى المسافات الدقيقة، وأن المعلومات النسبية، والخصائص المكانية، هي كل ما يحتاج إليه. وفي العام نفسه، أي (١٧٣٦م) غيّر رأيه وعدَّ المسألة تابعة لهندسة المكان، يتضح ذلك في رسالة بعثها إلى عالم الرياضيات الإيطالي جيوفاني مارينوني (Giovanni Marinoni): «هذا السؤال بدهي جداً، لكنه بدا لي أنه يستحق الاهتمام، إذ لا يصلح إلا علم الهندسة للإجابة عنه، لا الجبر ولا حتى أسلوب العد يكفيان للوصول إلى الإجابة. وبسبب هذا، فقد تحتّم عليّ التساؤل عما إذا كان ينتمي لعلم هندسة المكان، الذي كان ليبنز يسعى له فيما مضى، لذا وبعد عدد من النقاشات، توصلت إلى قاعدة بسيطة، ولكنها مكتملة الأركان، يمكن بفضلها معرفة ما إذا كان هناك حل أم لا لكل المسائل من هذه النوعية، ولأي عدد من الجسور وبأي ترتيب». يمكن الرجوع إلى الحل الأصلي، مترجماً من اللاتينية إلى الإنكليزية، مثلاً في كتاب: «Graph Theory ١٧٣٦-١٩٣٦». هذا الحل قدمه أويلر عام (١٧٣٥م) أو (١٧٣٦م) إلى أكاديمية العلوم في مدينة سان بطرسبرغ التي كان يعمل فيها. بدأ أويلر محاولته لحل لغز أو مسألة الجسور، باتباع المسارات المحتملة الممكنة، لكنه رفضها لصعوبتها بسبب العدد الكبير من المسارات. لذلك تحوّل إلى الحل التحليلي، بعد أن استعان برسم الخارطة الطبيعية لمدينة كونيغسبيرغ، وهي مفرغة من أي أماكن أو شوارع أو بيوت أو أي شيء ليس له علاقة بهذه المسألة، وصاغها بالأحرف الأبجدية. فقد رمز لأقسام المدينة الأربعة بالحروف الكبيرة A،B،C،D. والجسور بالحروف الصغيرة a،b،c،d،e،f،g كما في الشكل (٣)، لهذا لاحظ أويلر أنه يمكن الإشارة إلى عبور أي جسر بزوج من الرموز، يشير الأول إلى الجزء الذي



الشكل رقم (٣)

يُغادَر، والجزء الآخر هو الذي يُوصَل إليه. ففي العبور من A إلى B، على سبيل المثال يدوّن الرمزان AB، ويجب أن يبدأ العبور التالي في السلسلة برمز B، ولو عُبِر من B إلى D لامتدت السلسلة هكذا: ABD (في مسار أويلر لا يهم أي جسر نسلكه). وكل جسر تالٍ يضيف رمزاً إلى السلسلة وهكذا. إنه من الضروري ملاحظة أن عدد الحروف (الكبيرة) في الرحلة هو أكثر بواحد من عدد الجسور التي عُبِرَت. لأن الرحلة AB تعبر جسراً واحداً، والرحلة ABD تعبر جسرين وهكذا. وكي تتحقق شروط المسألة (وهي عبور كل جسر مرة واحدة فحسب، والبدء والانتهاء من النقطة نفسها) فقد بيّن أويلر، أن مدينة كونيغسبيرغ لها سبعة جسور، فإننا، في هذه الحالة، بحاجة إلى ثمانية حروف لرحلة تتكون من سبعة جسور، بادئين ومنتهين بالرمز نفسه. وبما أنه توجد خمسة جسور تصل المنطقة A بالأجزاء الأخرى، فإنه من السهل أن نلاحظ ورود رمز A ثلاث مرات في السلسلة لو أُريد عبور هذه الجسور الخمسة في حل ذي الثمانية حروف الذي نبحث عنه. وكذلك أن لكل منطقة من المناطق B،C،D ثلاثة جسور تؤدي إليها، لذلك فإن كل منها بحاجة إلى أن يظهر مرتين. لكن ثلاث واثنتين واثنتين واثنتين هو تسع (عدد المناطق التي يجب المرور بها) وليس ثماني مناطق (نلاحظ أنه يمكن المرور على أي منطقة أكثر من مرة)، وبما أننا يجب أن نمر على ثماني مناطق لسبعة جسور (حسب الاستنتاج في البداية)، فهذا يعني أننا لا نستطيع السير خلال المدينة باستعمال كل جسر مرة واحدة بالضبط، وأنه يستحيل وجود مسار يحقق الشروط المطلوبة.

٥- أويلر يؤسس قاعدة عامة لأي عدد من الجسور والمناطق

لم يتوقف أويلر عند إثبات استحالة إيجاد مسار لمسألة جسور مدينة كونيغسبيرغ السبعة، إنما واصل البحث لإيجاد قاعدة عامة تبين ما إذا كان المسار ممكناً أو لا، في مدن أخرى، تحوي أي عدد من الجسور والمناطق، وبيّن الشروط الضرورية والكافية للسير بحيث يمكن عبور كل جسر مرة واحدة والمرور على مناطق المدينة كلها، وهي:

(أ) إذا كان هناك أكثر من منطقتين يتصل بكل منهما عدد فردي من الجسور، فإن المسار غير ممكن. من هذه القاعدة، يمكن أن نستنتج استحالة إيجاد مسار لمسألة جسور كونيغسبيرغ السبعة، لأن فيها أربع مناطق (أكثر من منطقتين) لكل منها عدد فردي من الجسور.

(ب) إذا كانت هناك منطقتان فحسب لكل منهما عدد فردي من الجسور، فإن المسار، ممكن دائماً، إذا بدأ من إحدى هاتين المنطقتين وانتهى بالأخرى. لكن ينبغي، هنا، أن نلاحظ قضيتين: الأولى، إذا كانت هناك منطقة واحدة فحسب، عدد جسورها فردي، فإن المسار غير ممكن. الثانية، في حالة وجود منطقتين فرديتين، فإنه لا يمكن البدء والانتهاء بالمنطقة نفسها.

(ج) إذا لم تكن هناك أي منطقة لها عدد فردي من الجسور، بمعنى أن جميع المناطق لها عدد زوجي من الجسور، فالمسار المطلوب ممكن من أي منطقة، بمعنى أن المسار يمكن أن يبدأ وينتهي في المنطقة نفسها.

ومن الأهمية بمكان أن نبيّن أنه عند تحقق شروط إيجاد مسار يمر بكل الجسور مرة واحدة فحسب، فإن بداية المسار ونهايته، لها أهمية بالغة في حالة الواقع العملي، لأن المُتَنَزِّه، حينما ينطلق من نقطة معينة، أي من منطقته، فإنه يجب أن يعود إلى النقطة نفسها. لكن في الحل المجرد، في الرياضيات، فإن تطابق أو عدم تطابق نقطة البداية والنهاية، ليست ذات أهمية. القضية الثانية، أن أويلر قد بيّن أنه إذا تحققت تلك الشروط، في الحل العام، أي شروط الضرورة، فإن المسار ممكن، وأعطى أسباب حدسية استكشافية، لماذا تكون صحيحة، لكنه لم يبرهن على شروط الكفاية.

وقد استنتج أويلر القواعد السابقة حينما لاحظ الشرط الأساسي وهو عبور كل جسر مرة واحدة، بمعنى أن كل منطقة يجب أن تحوي عدداً زوجياً من الجسور متصلاً بها. لأنه حينما يدخل المُتَنَزِّه أحد المناطق بوساطة جسر معين، عند ذاك يجب عليه أن يغادرها بوساطة جسر آخر. لذلك فإن أي منطقة تحتاج إلى جسرين إذا دخلها مرة واحدة، وإلى أربعة جسور إذا دخلها مرتين، وهكذا، ما عدا منطقتي انطلاق المسار وانتهائه، إذ يمكن أن تحوي عدداً فردياً من الجسور، إذا لم تكونا متطابقتين. وبما أن أي مسار يمكن أن يبدأ وينتهي بمنطقتين على الأكثر، فإن ذلك يتوجب أن تكون هناك على الأكثر منطقتان فرديتان.

٦- ولادة عسيرة لنظرية المخططات البيانية:

لم تحدث ولادة نظرية المخططات بعد كتابة بحث أويلر، عام (١٧٣٦م)، مباشرة، إنما جاءت بعد مدّة انقطاع طويلة من الزمن تقارب مئة وخمسين عاماً، إذ حصلت خلال أواخرها تطورات مهَّدت لظهور هذه النظرية. إذ ليس غريباً في تطور العلم أن يتأخر نشر بحث أو أن

يُهمل ابتكار حقيقة أو نظرية مدّة معينة لأسباب كثيرة. لهذا واجه حل أويلر لمسألة الجسور السبعة الإهمال في البداية، قبل أن يُعاد الاهتمام به. قد يكون من أسباب هذا التأخر هو أن الانطباع العام السائد آنذاك، أن هذه المسألة تتعامل مع لغز وليس مسألة علمية، مع أن أويلر قد صنّف هذه المسألة ضمن موضوع جديد طرحه عالم الرياضيات ليبنز، هو «هندسة المكان». أو ربما أن هذا الموضوع كان يمثل في بداياته مجموعة غير مترابطة من النظريات والمسائل. فضلاً عن ذلك أن أويلر نفسه لم يرجع ويستعمل هذه المسألة في أبحاثه اللاحقة. لهذا لم يحصل، في أثناء المئة عام الأولى من تاريخ ظهور هذه المسألة، أي تطور في هذا المجال، لكن من منتصف القرن التاسع عشر الميلادي إلى بداية القرن العشرين الميلادي، حصلت تطورات مهمة عن دراسة خصائص الشبكات، ولاسيّما في الرياضيات ونظرية الجزيئات الكيميائية والنظرية الكهربية. سنذكر قسماً من هذه التطورات التي قام بها علماء الرياضيات:

(١)- قيام لستنج (J.B. Listing)، عام (١٨٤٧م) بالاهتمام ببعض الألغاز المسلية التي تُعنى برسم شكل معين بحركة واحدة مستمرة، أي دون رفع القلم عن الورقة، ودون العودة مرة أخرى للشكل.

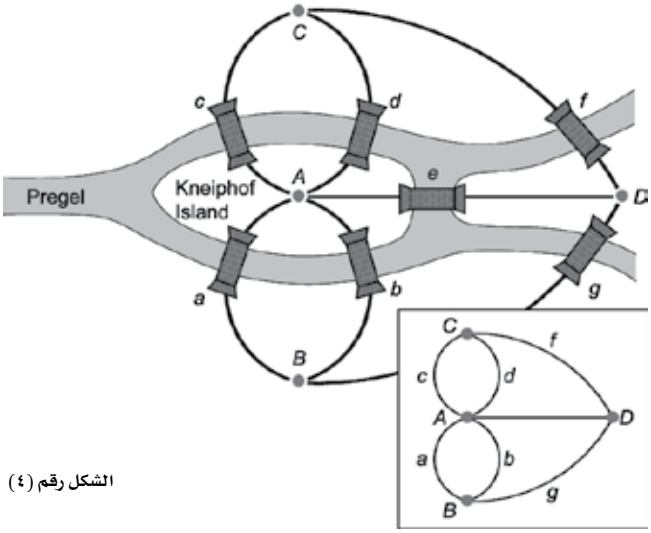
(٢)- في عام (١٨٥٨م)، ابتكر (السير) هاملتون (W.R. Hamilton)، لغزاً يُدعى «Icosian» (أي عشرين رأساً) عن إيجاد مسار يمر في حافات مجسم ذي اثني عشر وجهاً، على أن يمر بكل رأس مرة واحدة فحسب، يُعرف الآن بدارة هاملتون.

لكن هناك أبحاث أخرى أسهمت في إعادة الاهتمام بمسألة الجسور السبعة، نذكر منها:

(أ) نشر عالم الرياضيات الألماني كارل هيرهولتزر (Carl Hierholzer) (١٨٤٠-١٨٧١م)، عام (١٨٧٣م) بحثاً أثبت فيه شرط الكفاية في الحل العام (الذي ذكرناه سابقاً) وهو: «إذا لم تكن هناك أي منطقة لها عدد فردي من الجسور، أو هناك منطقتان فحسب لهما عدد فردي فإن المسار المطلوب يكون ممكناً». إن نشر هذا البحث، له قصة مؤلمة. ففي عام (١٨٧١م)، ذكر هيرهولتزر النقاط الرئيسية لبرهان نظرية أويلر شفاهية، أمام بعض أصدقائه، لكنه توفي في هذا العام (١٨٧١م)، ولم يدوّنها كتابياً. لهذا أعاد صديقه الذي يُدعى (Christian Weine) ترتيب البحث من ذاكرته، ومن ثم كتابته بمساعدة صديقه الآخر (Jacob Lüroth) والنتيجة كانت بحثاً كاملاً نُشر عام (١٨٧٣م) باسم هيرهولتزر.

(ب) ظهور معنى آخر لمصطلح «الخط البياني» (Graph)، يختلف كلياً عن المعنى الذي نستعمله عادة حين رسم الدوال في الهندسة التحليلية وحساب التفاضل والتكامل ونحوهما، الذي حمل الاسم نفسه «Graph»، وقد اعتمدنا ترجمته باسم «مخطط بياني» تمييزاً له من المعنى السابق، لكن الغريب في الأمر، أن ظهور هذا المعنى الجديد قد نشأ بمعزل عن مسألة جسور كونيغسبيرغ وحلّها، كذلك لا علاقة له بالرياضيات، إنما نشأ لوصف بنية الجزيء في الكيمياء، الذي كان بفضل عالم الرياضيات الإنكليزي جيمس سيلفستر (James J. Sylvester)، حينما نشر بحثه عن الكيمياء والجبر في مجلة «Nature»، عام (١٨٧٨م). والمعنى الجديد يمثل أي حالة تتضمن بنى متقطعة، بينها علاقات معينة. أما في الرياضيات فإن الشبكة المكونة من نقط والخطوط الواصلة بينها يُطلق عليها اصطلاح المخطط البياني، التي يمكن استخدامها لتمثيل كثير من المسائل الواقعية والنظرية.

(ج) الربط بين مسألة جسور كونيغسبيرغ والرسم البياني. إذ إنَّ هذا الربط كان بين هذه المسألة وألغاز رسم الأشكال (Diagram-Tracing Puzzles) لم يُتَعرَّف إليه إلا في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، حين أشار إليه العالم روس بول (Rouse Ball)، في عام (١٨٩٢م) في كتابه عن ألغاز الرياضيات المسلية. لذلك يُعدّ روس بول أول شخص استعمل المخطط البياني في الشكل (٤) لحل مسألة الجسور، وبذلك أعاد الاهتمام بها وجعلها معروفة.



الشكل رقم (٤)

٧- مدّة ركود ثم إعادة اهتمام بمسألة الجسور

من المحزن للرياضيات أن المدّة السابقة المنتجة قد أعقبتها مدّة نصف قرن تقريباً، دون نشـاط نسبي بمسألة الجسـور السبعة، بعد ذلك أُعيد الاهتمام بها حين تولّدت رغبة شديدة في موضوع المخططات البيانية منذ عام (١٩٢٠م).

٨- تغيّر في تابعيّة مسألة الجسور السبعة:

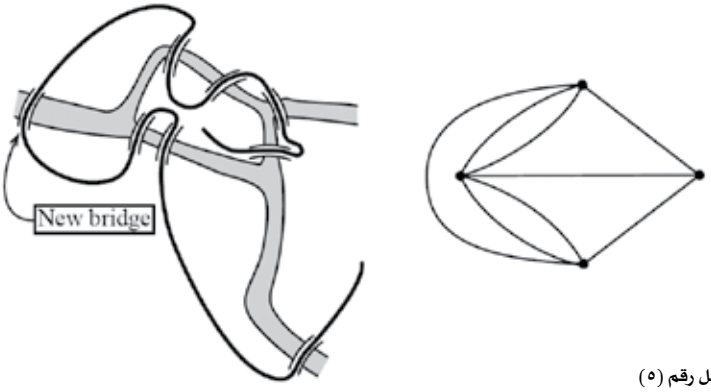
إن الوصـول إلى نوع جديد من الرياضيات، مثل نظرية المخططات، وظهور اسم مختلف له، ومن ثم تحديد تابعيته، لم يتم في ليلة وضـحاها، إنما بدأ على هيئة لغز (كما أشـرنا)، عدّه أويلر، في البداية، تابعاً لأحد فروع الهندسـة هو «هندسـة المكان». لكن بحثه عن حل مسألة الجسور وأعمال أخرى جاءت بعده، أدّت، كما ورد في الموسوعة البريطانية، إلى أفكار أساسـية من التوبولوجيا التوافيقية (Combinatorial Topology)، التي أشـار إليها علماء الرياضـيات في القرن التاسـع عشـر الميلادي، على أنها تحليل المكان (Analysis Situs)، الذي تحوّل إلى اسم آخر هو «التبولوجي»، حين ظهر هذا الاسم أول مرة عام (١٨٤٧م) بفضل كتاب عالم الرياضيات لستنج «Vorstudien zur Topologie» (Listing).

وبحلول عام (١٨٨٣م) بدأ استعمال مصطلح «توبولوجي» في مجلة «Nature»، للتفريق بين «الهندسـة الكيفية» (Qualitative Geometry) والهندسة العادية التي تتعامل بشكل أساسي مع العلاقات الكمية. وإلى اليوم يعدّ المختصون بحقل التبولوجي، أن بحث أويلر عام (١٧٣٦) أول نتيجة مهمة في هذا الحقل. غير أن موضـوع تحليـل المكان بقي مدّة طويلة، جزءاً من التبولوجي، إلى أن وضـع عالم الرياضـيات الألماني كونيـج (D. Kőnig)، عام (١٩٣٦) أول كتاب يحمل اسـم نظرية المخططـات، عنوانه بالألمانيـة: «Theotie der Endlichen und Unendlichen Graphen»، ويعنـي «المخطط البياني المحدود وغيـر المحدود». غير أنه في تلك الأيام كانت نظرية المخططات منفصـلة جداً عن التوجه الرئيسـي للرياضيات، إذ كانت تعدّ جزءاً من الرياضـيات المسـليّة. لكن هناك شـيئاً ما قد تغيّر، فقد أصبحت هذه النظريـة مهمةً جداً في العقود الأخيرة، من خلال تطبيقاتها، ومن خلال ارتباطها الوثيق مع فروع الرياضـيات الأخرى. ففي عـام (١٩٥١م)، أدت أبحاث علماء آخرين مثل: باول إردوس (Paul Erdos) وفرانك هراري (Frank Harary)، إلى إعادة ولادة نظرية المخططات، بوصفها فرعاً مستقلاً في الرياضـيات، لكنها تطورت باتجاهين أساسيين مختلفين: الاتجاه

الجبري لنظريـــة المخططات، واتجاه نحو إيجاد الحلول المثلى، التي تطورت بفضـــل علوم الحاسوب، وابتكار أساليب البرمجة الخطية.

٩- إنشاء جسر ثامن وتاسع لحل مسألة الجسور:

بعد قرن أو نصـــف قرن أو أكثر من حل أويلر باســـتحالة إيجاد مسار يمر بجميع الجسور مرة واحدة، بنت مدينة كونيغسبيرغ جسراً جديداً، اختلفت المصادر في تاريخ إنشائه، فهناك من يقول عام (١٨٧٥م أو ١٨٧٦م أو ١٩٠٥م). فقد ذكر ريجســـون (D.S.Richeson) أنه عام (١٨٧٥)، أُقيم جســـر غرب جزيرة كنايبهوف ليربط الضـــفة الشـــمالية للمدينة مع الضـــفة الجنوبية عام (١٨٧٥م)، لهذا فإن سكان مدينة كونيغسبيرغ يمكنهم أخيراً إيجاد مسار عبر كل الجســـور باجتياز كل جسر مرة واحدة بالضبط، لأن هناك رأسين بالضبط لكل منهما درجة فردية (أي عدد فردي من الجســـور)، لكن واجهتهم مشكلة وهي أنه ليس هناك أحد يستطيع إنهاء ســـيره من حيث بدأ. كما في الشـــكل (٥). لكن هودسون (R.A.Hudson)، أشار إلى أن بناء الجســـر كان عام (١٨٧٦). غير أن غريبكوفسكيا وآخرون (Irina Gribkovskaia) ذكروا أن المدينة، أضـــافت الجســـر الثامن في عام (١٩٠٥م)، في موقع مختلف وذلك بربط جزيرة لومس (Lomse) مع امتداد المدينة (Vorstadt) في الضفة الجنوبية، إذ يصبح هناك رأسان فرديان فحســـب، يمكن الانطلاق من أحدهما والانتهاء عند الآخر أيضاً. لكن إذا أُنشِئ جسر تاســـع بين الجزيرتين، فيمكننا تحقيق الشـــرط، بأن المسار يجب أن يبدأ وينتهي في الموقع عينه، لأن جميع الرؤوس تصبح زوجية، وهناك احتمالات أخرى أيضاً للحل.



الشكل رقم (٥)

١٠- ملاحظات ومفارقات عن مسألة الجسور ونظرية المخططات

(أ) هناك خلط والتباس وأخطاء تاريخية، عند عدد غير قليل من الباحثين الذين يكتبون عن مسألة الجسور السبعة لكونيغسبيرغ، على سبيل المثال نجد ذلك في «Encyclopedia of Mathematics»، وهي نسبة بعض الأمور الحديثة في نظرية المخططات إلى أويلر، وهي في الحقيقة نسبة غير صحيحة. ومن أهم هذه الأشياء إرجاع رسم المخطط البياني الحديث في الشكل السابق (٤) (أسفل الصورة) إلى أويلر، كذلك نسبة استعمال بعض المصطلحات الحديثة مثل الدرجة (مجموع الجسور (أو الحروف) التي تلتقي عند منطقة (رأس) معينة)، إلى أويلر أيضاً، وهي أخطاء تاريخية مؤسفة. ويمكن الرجوع إلى بحث أويلر الأصلي، عن الجسور، الذي كتبه عام (١٧٣٥م أو ١٧٣٦م)، وكذلك إلى مراسلاته، إذ لا نجد أي رسم للمخطط البياني الحديث، ولا وجود لمصطلح الدرجة. لكن مصطلحَي الرأس (Vertex) والحرف (Edge) كانا معروفين لدى أويلر، فقد أشار إليهما في معادلته المعروفة عن العلاقة بين رؤوس وحروف ووجوه الأجسام متعددة الوجوه، عام (١٧٥٠م).

(ب) إن المصطلحات الأساسية لنظرية المخطط البياني الحديثة، تفتقد إلى العمومية، إذ ليس هناك اتفاق عام، لدى الباحثين، على أسماء هذه المصطلحات، في اللغات الأجنبية وفي اللغة العربية أيضاً. ابتداءً من اسم النظرية، فهي، بالإنكليزية «Graph Theory»، وهي الشائعة، لكن هناك من يُطلق عليها «Network». أما في اللغة العربية فهي أكثر تعدداً مثل: نظرية البيان أو البيانات، ونظرية المخططات، ونظرية المخططات البيانية، ونظرية الرسوم، ونظرية التمثيل البياني، ونظرية الشبكات... إلخ. أما العنصران الأساسيان في المخطط البياني فهما بالإنكليزية: (Vertex-Edge)، (Node-Arc)، (Point-Line or Link) وبالعربية: (نقطة-خط)، (عقدة-قوس)، (رأس-حافة أو ضلع أو حرف). ويعزو بعض الباحثين هذه الاختلافات إلى طبيعة التطبيقات المتنوعة لهذه النظرية.

(ج) هناك مفارقة عجيبة، هي أن أويلر لم يرسم مخططاً بيانياً بالمعنى الحديث، ولم يستعمل كلمة ««Graph حين قيامه بحل مسألة الجسور، إلا أن الباحثين يعدّون هذا الحل هو الأساس في ولادة نظرية المخططات البيانية، وأيضاً التبولوجي.

(د) هناك اختلاف عن المكانة الحالية لـ«نظرية المخططات البيانية»، في العلوم الرياضية، إذ إنَّ بعض الباحثين يعدّها موضوعاً مستقلاً في الرياضيات، وآخرون يعدّونها

تابعة أو جزءاً من موضـوعات أخرى، مثل: التبولوجي أو التوافيقيات (Combinatorics) أو بحوث العمليات أو الرياضيات المتقطعة (Discrete Mathematics).

١١- استنتاجات من حل أويلر لمسألة الجسور السبعة:

إن قـوة حل أويلر وعبقريته لا تكمن فحسـب بإجابته القاطعة باسـتحالة إيجاد مسـار في المدينة يحقق الشـروط المطلوبة، التي ذكرناها سـابقاً، إنمـا بابتكاره نهجاً جديداً في التفكير والتحليل، اسـتنتج به هذه الإجابة، وفي النهاية أدى إلى ولادة فرع جديد هو «نظرية المخططات البيانية».

لذلك يمكننا استخلاص بعض الاستنتاجات من حل أويلر وأفكاره:

(أ) وجود أصـناف معينة من مسـائل الحياة الواقعيـة (Real-World Problems)، التي لا يمكن حلها، بالضـرورة، باسـتعمال أساليب الرياضـيات المعروفة، مثل الهندسة والجبر والتفاضـل والتكامل وغيرها. إن هذا الاسـتنتاج هو رسـالة مهمة إلى أولئك الذين ينكرون إلى اليوم قيمة المفاهيم والموضـوعات المجرّدة في حل مسائل الحياة الواقعية، التي تمتد مـن تفريع الجزئيـات (Molecular Branching) إلى مواقع الأفراد في شـبكات التواصـل الاجتماعي. بمعنى كيف أن مسـألة ما قد استُخلصـت من الحياة اليومية، ثم أدت إلى أفكار مهمة في الرياضيات.

(ب) إن التمثيل البياني في الرياضيات، هو ذو أهمية بالغة، لأنه يوحي، في أحيان كثيرة، إلى اكتشافات أو ابتكارات تؤدي إلى الحل مباشرة. بمعنى أن حل كثير من مسائل الرياضيات وغيرها يتطلب معلومات واستنتاجاً عقلياً، واستكشافاً حدسياً، عوضاً عن أن يكون محدداً أو خوارزمياً. وعلى هذا الأساس فإن النظريات يمكن أن تتبع إيجاد الحلول، وهي عكس الحالة الشائعة، إذ إنَّ النظريات تكوِّن أساساً للحلول. فضلاً عن ذلك نعتقد أن إسهام التمثيل البياني في ابتكار الحلول ستبقي الرياضيات في المقدمة حين حل المسائل، والمستقبل سيعتمد على الرياضيات كثيراً في حل مسائل معقدة ومركبة.

(ج) التركيز على المعطيات ذات الصـلة بحل المسألة. إن حل مسألة جسور كونيغسبيرغ، يوضح لنا ظاهرة عامة في الرياضيات، هي أنه حين النظر إلى أي مسألة فإنه يمكن أن نواجه جمعاً من المعلومات الواسعة، لذلك فإن أفضل أسلوب لحل المسألة هو إبعاد تلك المعطيات التي ليس لها علاقة بالحل، والتركيز على جوهر المسألة. ففي حالة مسألة الجسور السبعة،

هناك كثير من الجوانب، غير ذات صلة كلياً وليست مهمة. مثلاً: شكل المناطق، سواءً كانت كبيرة أم صغيرة، أم الجسور سواء كانت ضيقة أم واسعة، مستقيمة أم منحنية، طويلة أم قصيرة. وكذلك النهر سواء كان عرضه كبيراً أم صغيراً. إن الخارطة الطبيعية ليس لها أهمية، ما هو مهم من ناحية الرياضيات هو تلك المناطق المتصلة بالجسور، وترتيب علاقاتها الترابطية فحسب.

(د) إن التواصل الذي كان بين العلماء والباحثين، في تلك المدّة، يُعد أحد العوامل التي أدت إلى التطوّر في الرياضيات، إذ نجد أن أويلر قد انتقل من برلين إلى سان بطرسبيرغ، وقد أصبح علماء الرياضيات يتراسلون فيما بينهم ويتبادلون المعلومات والأفكار في الموضوعات المشتركة، وينشرون المقالات عن بحوثهم الجارية.

١٢- تطبيقات متعددة وحلول لمسائل معروفة:

إن نظرية المخططات البيانية، هي رياضيات الروابط، ولأن عالمنا مملوء بهذه الروابط، فإن هذه النظرية تُعدّ أحد أكثر الصياغات قابليةً للتطبيق في مجال الرياضيات. لهذا تُعد هذه النظرية، في زماننا الحالي، ذات قيمة كبيرة، ليس في مجال الرياضيات فحسب، إنما في موضوعات أخرى كثيرة. وتعتمد هذه التطبيقات على الفكرة الأساسية في مسألة الجسور السبعة، وهي السير في شبكة أو مخطط، بحيث نتجنب استعمال أي خط مرتين أو أكثر، والغاية من ذلك توفير الوقت والتكلفة، ويحدث هذا الشرط في كثير من المسائل والألغاز، كما في مجال الإدارة، حين إيجاد حل لمسألة تنظيم الجداول الزمنية، مثل مسألة تنظيم جدول المحاضرات لأساتذة الجامعة، أو تنظيم جداول زمنية للمصانع والمؤسسات الخدمية، أو إيجاد الحلول المثلى لشبكات التوزيع والنقل. أما آخر الأبحاث فكانت تتضمن كيف أن نظرية المخططات تزودنا بإدراك معمقٍ عن تعطل الاتصال بين الخلايا العصبية الناتجة عن الفقدان المتقدم للذاكرة «ألزهايمر». فضلاً عن ذلك فإن هذه النظرية أسهمت في حل بعض المسائل والألغاز المشهورة، منها مثلاً: مسائل رسم شكل دون رفع القلم، ومسألة الألوان الأربعة (The Four-Color Problem)، المصافحة (Handshaking)، ومسألة حركة الفرس في الشطرنج (Knight Tour Problem)، والبائع المتجول (Traveling Salesman Problem)، وموزّع البريد الصيني (Chinese Postman Problem).

١٣- تكريماً لأويلر

بعد إعادة المكانة لحل مسألة الجسور السبعة، وبعد البدء بتكوين فرع جديد هو نظرية المخططات، وتكريماً لأويلر وعبقريته، فقد أطلق العلماء والباحثون، اسم «أويلر» على أي مسار في شبكة معينة يحقق شروط هذه المسألة. لذلك نجد هناك «مسار أويلر» (Eulerian Path)، وهو أي مسار مرسوم في مخطط بياني، يمر بكل حافة مرة واحدة بالضبط. وهناك أيضاً «دارة أويلر» (Eulerian Circuit) التي تمثل المسار الذي يبدأ وينتهي عند الرأس نفسه. فإذا كان المخطط يمثل شبكة النقل في مدينة ما، فإن البحث عن دارات أويلر في هذا المخطط البياني، له أهمية شديدة.

١٤- مصير جسور كونيغسبيرغ السبعة

إنه من المحزن، بالنسبة إلى الرياضيات، أن تتغيّر معظم معالم مدينة كونيغسبيرغ القديمة، ولاسيّما من ناحية عدد جسورها الأصلي ومواقعها وأسماءها، هذا التغيّر أغلبه، حدث نتيجة الدمار الذي حصل في أثناء الحرب العالمية الثانية وتَبعاتها. لذلك أُزيل عدد من الجسور، وأُعيد بناء قسم آخر، لكن بطريقة حديثة، لذلك لم يعد هناك جسورٌ عددها سبعة، ولم يعد هناك أحد يقوم بالتنزه مشياً، ومع ذلك فإن المدينة باسمها القديم ولغز جسورها السبعة مايزالان حاضرَين في ذاكرة كثير من العلماء، وبالطبع في الفرع الجديد للرياضيات: نظرية المخططات البيانية، وفروع أخرى أيضاً.

الهوامش

(١)- كانت مدينة دانزيج تابعة لمملكة بروسيا، لكنها الآن تابعة لبولندا، وتسمى غدانسك.

(٢)- هذا العمدة، كان محباً (أو متخصصاً) للرياضيات، وكانت له علاقة وطيدة مع أويلر، لذا كان وسيطاً بين أويلر وبين عالم رياضيات آخر هو كون (Kuhn) الذي ولد في كونيغسبيرغ، ويعمل في دانزيغ.

المراجع العربية

(١)- إبراهيم نائب ومحمد قاسم يحيى الأوجار، استخدام نظرية المخططات في حل مشكلة الجداول الزمنية، المجلة العراقية للعلوم الإحصائية، ع ١٨، ٢٠١٠، ص ٦٩، ٧٦.

(٢)- بدر بن عبد الرحمن البسام، موسوعة ألغاز المنطق والرياضيات والاستنتاج، ط٣، مكتبة العبيكان، الرياض، ٢٠٠٧، ص ٢٩٩، ٦٧٩.

(٣)- بيتر م. هيجنز، الرياضيات للفضوليين، ترجمة: انتصارات محمد حسن الشبكي، ط٤، كلمات عربية للترجمة، القاهرة، ٢٠١٢، ص ١٥١، ٢٣٣.

(٤)- ديفيد برغاميني، الرياضيات، ترجمة: نجاح شمعة قدورة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٩، ص ٢٥٨.

(٥)- كلايف كلمستر، العبقرية في الرياضيات، في «عالم المعرفة»، ع ٢٠٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٦، ص٢٥٧.

(٦)- عزيز علي، مقدمة في نظرية البيانات، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٩٨٣، ص ٨٤، ٩٣، ٢١٥، ٢٤٣.

المراجع الأجنبية

(1)- Baker, A., »Only Connections? «, Penn Humanities Forum, 2009.

(2)- Biggs, N.L., E.K. Lloyd and R.J. Wilson, Graph Theory (1736-1936), Clarendon Press, Oxford, 1976, p1.

(3)- Calinger, R., Leonhard Euler: Mathematical Genius in the Enlightenment, Princeton University Press, 2015.Chicago, 2010.

(4)- Carlson, S.C., Konigsberg bridge problem, Encyclopaedia Britannica, 2010.

(5)- Gindikin, S., Tales of Mathematicians and Physicists, Springer, New York, 2007, p.204.

(6)- Gribkovskaia,I., O. Halskau & G. Laporte, The Bridge of Konigsberg – A Historical Perspective, Networks, Vol.49, Issue 3, 2007, p.199-203.

(7)- Gross, J.L & J. Yellen, Handbook of Graph Theory, CRC Press, Washington, 2003, p.42.

(8)- Gullberg, J., Mathematics from the Birth of Numbers, Norton & Company, New York, 1997, p.202.

(9)- Hopkins, B. & R.J. Wilson, The Truth about Königsberg, The College Math Journal, Vol. 35, No.3, May 2004, p.198.

(10)- Hudson, R.A, Planar Graphs: A Historical Perspective, University of Southern Indiana, Master Thesis, 2002, p.5.

(11)- Kaushik, What Mathematics Has to Do with the Seven Bridges of Königsberg, https://www.amusingplanet.com/2018/08/the-seven-bridges-of-konigsberg.html

(12)- Mallion, R. B., The Six (or Seven) Bridges of Kaliningrad: a Personal Eulerian Walk, 2006, Math. Comput. Chem. 58, 2007, p. 529-556.

(13)- Petkovic, M.S., Famous Puzzles of Great Mathematicians, AMS, Rhode Island, 2009.

(14)- Richeson, D.S., Euler's Gem, Princeton University Press, New Jersey, 2008, p.100.

(15)- Rosen, K.H., Discrete Mathematics and Its Applications, Seventh Ed, McGraw Hill, New York, 2012, p.693.

(16)- Sachs, H., M. Stiebitz, & R. J. Wilson, «An Historical Note: Euler's Konigsberg Letters», Journal of Graph Theory, Vol. 12, No.1, 1988, 133 – 139.

(17)- Tanton, J.s., Encyclopedia of Mathematics, (Facts on File Science Dictionary), Inc, New York, 2005, p 235.

(18)- West, D.B., Introduction to Graph Theory, Second Ed, Pearson Education, Delhi, 2001.

(19)- Wilson, R. J., Analysis Situs, Graph Theory and its Applications to Algorithms and Computer Science. John Wiley & Sons, New York, 1985.

(20)- Wilson, R. J., An Eulerian Trail through Königsberg, Journal of Graph Theory, 10, 1986, 265-275.

أنطوان دو سانت – إكزوبيري والأمير الصغير

محمد حنانا

ولد في (٢٩ حزيران عام ١٩٠٠م) في ليون – فرنسا، وتوفي في (٣١ تموز عام ١٩٤٤م) قرب مرسيليا. هو طيار فرنسي وكاتب تعد أعماله شهادة نادرة على طيار ومحارب نظر إلى المغامرة والخطر بعيني شاعر. غدت حكايته الرمزية «الأمير الصغير» واحدة من الأعمال الكلاسيكية الحديثة.

قدِم أنطوان دو سانت – إكزوبيري من عائلة أرستقراطية مفقرة. وبعد إخفاقه في امتحان الانتساب إلى الإيكول نافال (المدرسة البحرية)، درس العمارة مدة ١٥ شهراً في مدرسة الفنون الجميلة، ثم غادرها من دون تخرج. وفي عام (١٩٢١م) بدأ بتأدية خدمته الإلزامية في القوى الجوية الفرنسية، إذ أصبح بعد عام طياراً عسكرياً. وفي عام (١٩٢٦م) انضم إلى شركة لاتيكوير في تولوز، إذ أسهم في تأسيس خطوط البريد الجوية المتجهة نحو الشمال الغربي لإفريقيا، وجنوب الأطلسي، وجنوب أمريكا. ثم عمل طيار اختبار (للطائرات الجديدة) لمصلحة الخطوط الجوية الفرنسية، ومراسلاً صحفياً لمصلحة باريس المساء. وفي عام (١٩٣١م) تزوج كونسويلو سانسين وهي كاتبة وفنانة سلفادورية تمتلك روحاً بوهيمياً ومزاجاً وعراً. وقد كوّنت مصدر إلهام له، كما كوّنت مصدر قلق وحصر نفسيين. في عام (١٩٣٩م) غدا طيار استطلاع عسكري. وبعد

سقوط فرنسا عام (١٩٤٠م) غادرها إلى الولايات المتحدة وبقي فيها حتى عام (١٩٤٣م). بعد ذلك عاد إلى فرنسا ليستأنف من جديد الطيران مع سربه السابق في مسرح الأحداث. وفي عام (١٩٤٤م) أقلع بطائرته من مطار كورسيكا ليقوم بمهمة استطلاعية فوق فرنسا ولم يعد. وبعد ستين عاماً انتُشل من قاع البحر قرب مرسيليا حطام طائرة تبيّن بأنها طائرته، وقد رُجّح بأن طائرة مقاتلة عدوة أسقطتها، ومع ذلك فإن سبب التحطم لم يُعرف أبداً.

وجد سانت – إكزوبيري في الطيران مصدراً للفعل البطولي وموضوعاً جديداً للكتابة الأدبية. إن أعماله تمجّد التجارب الخطرة على حساب الحياة بصفتها التحقق الأسمى لمهمة الإنسان. ففي كتابه الأول (البريد الجنوبي – ١٩٢٩) يموت طيار البريد الجوي جاك بيرني في صحراء ريو دو أورو. وكرس روايته الثانية (الطيران الليلي – ١٩٣١) لتمجيد طياري الخط الجوي الأول، وتمجيد سموهم الروحاني وهم يواجهون الموت في أثناء قيامهم بواجبهم الصعب. وقد سجل تجربته المثيرة في رواية (أرض الناس – ١٩٣٩) حين أُعطبت طائرته في الصحراء الليبية. كان معه الملاح الجوي الميكانيكي أندريه بريفو فحسب. لقد عانا الجوع والعطش الشديدين والإنهاك وواجها الموت المحتم إلى أن لمحهما بدوي على جمله وأنقذهما من الموت.

استخدم سانت – إكزوبيري طائرته ليستكشف العالم، وليكتشف التضامن الإنساني في جهود البشر الأخوية لإنجاز مهماتهم. ففي أمريكا كتب (رسالة إلى رهينة – ١٩٤٢) أهداها إلى ٤٠ مليون فرنسي يعيشون تحت الاضطهاد النازي، كما كتب (الأمير الصغير – ١٩٤٣) وهي حكاية خرافية بسيطة وحزينة تتضمن رسالة تذكير بأن أفضل الأشياء في الحياة هي أبسطها، وأن الغنى الحقيقي هو ما يُقدَّم للآخرين.

الأمير الصغير

نُشرت هذه الحكاية الرمزية أول مرة في عام (١٩٤٣م)، وهي العمل الأكثر قراءة وترجمة في اللغة الفرنسية. وقد عُدت العمل الأفضل في فرنسا في القرن العشرين، وتُرجمت إلى أكثر من ٢٥٠ لغة، ويباع منها سنوياً نحو مليوني نسخة، وبلغ مجمل النسخ التي بيعت في العالم أكثر من ١٤٠ مليون نسخة، وعُدت واحدة من أكثر الكتب رواجاً. بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية غادر سانت – إكزوبيري فرنسا قاصداً الولايات المتحدة. وفي خضم الاضطرابات الشخصية وسوء الصحة أنتج، تقريباً، نصف الكتابات التي خلّدته، من ضمنها حكاية رقيقة

عن العزلة والصداقة والحب والفقد بطلها أمير شاب وغريب هبط إلى الأرض. وتروي سيرة الكاتب الذاتية – تجاربه في الطيران فوق الصحراء. وقد رسم في مخيلته من خلال تلك الخبرات صـــورة الأمير الصـــغير. ومنذ أن نُشرت أول مرة في الولايات المتحدة حوِّلت إلى أعمال مسرحية وسينمائية وتلفازية وأوبرالية وأعمال راقصة (باليهات).

الأمير الصـــغير حكاية شـــاعرية مع رســـومات بالألوان المائية رســـمها المؤلف نفســـه تروي قصـــة طيـــار تعطلت طائرته في الصحراء يقابل أميراً شاباً سقط إلى الأرض من كويكب صغير جداً. الحكاية فلسفية تتضمن نقداً اجتماعياً يتناول غرابة عالم الكبار. وطبقاً لواحـــدة من وجهات النظر، ترمز هذه الحكايـــة الخرافية إلى حياة الكاتب: بحثه عن حقائق الطفولة، ونظرته الصـــوفية، وإيمانه بالشجاعة والأخوة الإنسانية، ولكن مع الإشارة الضمنية إلى الطبيعة المشوهة للعلاقات الإنسانية.

وعلـــى الرغم من أن الكتاب صُـــمّم ظاهرياً ليبدو كتاباً للأطفال، إلا أن الأمير الصـــغير يبدي كثيراً من الملاحظات حول طبيعة الحياة الإنسانية. فعلى سبيل المثال ما يروي سانت – إكزوبيـــري حول لقـــاء الثعلب مع الأمير خلال رحلاته في الأرض إذ يقول الثعلب للأمير: «الإنســـان لا يرى بجلاء إلا بوســـاطة القلب فقط، فما هو جوهري لا تراه الأعين»، كما يقول للأمير: «لقد أصـــبحت مسؤولاً للأبد عما قمت بتدجينه»، و«إن الوقت الذي أضعته من أجل وردتك جعل وردتك مهمة جداً».

الحبكة

يقول الراوي إنه حين كان ولداً رسم ذات مرة صورة لأفعى البوا العاصرة وهي تهضم في معدتها فيلاً. لكن الكبار الذين شـــاهدوا الصـــورة فسروا الرســـم على أنه قبعة. وكلما حاول الراوي تصـــحيح هذا الخلط نُصِحَ بترك الرسم والالتفات نحو هواية عملية وناضجة. يندب الراوي افتقار الكبار إلى فهم الإبداع.

الآن أصـــبح الراوي طياراً. وذات يوم أُصـــيبت طائرته بعطب في الصـــحراء، بعيداً عن الحياة المدنية. هنا، وعلى حين غرة، يجد الراوي أمامه شـــاباً صغيراً أو رجلاً ضئيلاً يدعوه

الراوي بالأمير الصغير. يطلب الأمير الصغير من الراوي أن يرسم له خروفاً. في البداية يريه الراوي الصورة القديمة لفيل داخل أفعى. يصاب الراوي بالدهشة حين يفسرها الأمير تفسيراً صحيحاً. وبعد عدة محاولات فاشلة لرسم خروف يرضي الأمير، يرسم الراوي صورة لصندوق معلناً أن الخروف داخله. ولدهشة الراوي يعلن الأمير قائلاً إن ذلك الرسم هو ما يريده تماماً. يقول الراوي إن الأمير لديه عادة غريبة في تجنب الرد المباشر على أسئلة الراوي. ويصف الراوي الأمير بقوله إن لديه شعراً ذهبياً ويضع وشاحاً حول رقبته، وله ضحكة محببة.

بعد مرور أكثر من ثمانية أيام في الصحراء حاول خلالها الراوي إصلاح طائرته، يروي الأمير الصغير قصة حياته. يبدأ بوصف الحياة في منزله الصغير على كويكب – في الواقع إن حجم الكويكب أكبر بقليل من منزل الأمير (يعتقد الراوي بأن الكويكب الذي جاء منه الأمير هو الكويكب رقم ب -٦١٢). ويوجد في الكويكب ثلاثة براكين صغيرة (اثنان منها نشيطان والثالث خامد) يقوم الأمير بتنظيفها، كما يقتلع الأعشاب الضارة واقتلاع أشجار (الباأوبات) سريعة النمو. ويبدو أن الأمير يحتاج إلى الخروف ليأكل النباتات غير المرغوب فيها. يعلّمه الراوي بأن الخروف سيأكل حتى الورود مع أشواكها. وحين يسمع الأمير ذلك يروي للراوي قصة حبه لوردة غامضة بدأت تنمو منذ وقت مضى على سطح الكويكب. يقول الأمير إنه اعتنى بالوردة وأصغى إليها حين طلبت منه وضع ستارة أو غطاء زجاجي لحمايتها من الهواء البارد. وعلى الرغم من أن الأمير وقع في حب الوردة، بدأ يشعر بأنها كانت تستغله لمصلحتها، وأنّه صمم على مغادرة الكويكب لاكتشاف بقية الكون. وعلى الرغم من أن الوردة اعتذرت عن غرورها وتصالحا شجعته على الشروع في رحلته، وهكذا رحل[1]. زار الأمير ستة كواكب كل واحد منها يقطنه بالغ أحمق ضيق أفق التفكير من ضمنهم: ملك مغرور من دون أتباع يعتقد نفسه الشخص الأكثر روعة في كوكبه غير المسكون؛ سكّير يسكر لينسى عار السكر؛ رجل أعمال يقوم على الدوام بإحصاء النجوم معلناً على نحو سخيف بأنه مالكها؛ مشغِّل مصابيح الشوارع الذي يطفئ من دون تفكير ويشعل المصباح كل دقيقة؛ جغرافي مسن أمامه كتاب ضخم، وحين يلمح الأمير يظنه مستكشفاً، وحين يطلب من الأمير أن يصف منزله يذكر الأمير الوردة، لكن الجغرافي يشرح له قائلاً إنه لا يسجل الأشياء سريعة الزوال مثل وردة. يُصدم الأمير بهذا الإفصاح فقد كانت الوردة مهمة جداً بالنسبة إليه. ينصح الجغرافي الأمير بزيارة الأرض.

يهبط الأمير في صحراء من صحارى الأرض فيعتقد أن الأرض غير مأهولة. ثم يلتقي أفعى صفراء تزعم أن لديها القدرة على إعادته إلى منزله متى رغب في العودة. ثم يلتقي وردة صحراوية تخبره بأنها رأت بضعة رجال فحسب في هذه البقعة من العالم وأنهم بلا جذور وأن الريح تطيرهم من مكان إلى آخر ويحيون حياة قاسية. بعد ذلك يتسلق الأمير أعلى جبل رآه، آملاً أن يرى الأرض كلها وبذلك يجد الناس، ومع ذلك رأى منظراً مقفراً. وحين صاح الأمير أجابه الصدى فظن الأمير أن صوت الصدى يسخر منه. وأخيراً واجه الأمير صفاً من شجيرات الورد فاكتأب، لأنه اعتقد ذات مرة أن وردته كانت نادرة. وبدأ يشعر بأنه ليس أميراً عظيماً على الإطلاق، إذ لا يوجد في كوكبه إلا ثلاثة براكين صغيرة ووردة واحدة أصبح يعدها الآن عادية.

استلقى الأمير على العشب وبكى حتى اتجه نحوه ثعلب. كان لدى الثعلب رغبة في أن يُدجن، وشرح للأمير قائلاً إن وردته كانت نادرة حقاً ومميزة لأنها كانت موضع حب الأمير. وبطريقة ما يشرح قائلاً إن الأمير دجَّن الوردة ولذلك يشعر الآن بأنه مسؤول عنها. وبمرور الوقت استطاع الأمير أن يدجّن الثعلب، على الرغم من أن الاثنين يفترقان وأعينهما تدمع. ثم يلتقي الأمير محول القطارات الذي يخبره أن المسافرين يندفعون بسرعة في كل الاتجاهات، إنهم لا يقتنعون بمكان وجودهم ولا يدرون أين سيكونون بعد ذلك، الأطفال فحسب الذين معهم يتأذون حين ينظرون عبر زجاج النوافذ. ثم يلتقي الأمير تاجراً يحدثه عن إتجاره بحبات تروي الظمأ وهي شائعة جداً إذ توفِّر لمن يتعاطاها ٥٣ دقيقة أسبوعياً. يجيب الأمير قائلاً إنه يفضل استغلال ذلك الوقت في السير نحو نبع ماء ليروي ظمأه بماء منعش.

بعد مضي ثمانية أيام على وجود الراوي في الصحراء وهو يحاول إصلاح طائرته، يشعر بأنه يكاد يموت من الظمأ. ولحسن الحظ يعثر هو والأمير على بئر. بعد ذلك يجد الراوي الأمير وهو يتحدث إلى الأفعى حول نيته العودة إلى منزله لأنه متلهف لرؤية وردته ثانية. يودع الأمير الراوي وداعاً حاراً ويحذره من مراقبته وهو يرحل. يرفض الراوي ترك الأمير. يواسي الأمير الراوي بقوله إنه بحاجة فحسب إلى النظر إلى النجوم ليفكر بضحكة الأمير المحببة وسيبدو له كأن النجوم كلها تضحك. عندئذٍ يبتعد الأمير عن الراوي سامحاً للأفعى بأن تعضه، ثم يسقط من دون صوت.

في صباح اليوم التالي يحاول الراوي البحث عن الأمير لكنه يفشل في إيجاد جسده. وتنتهي القصة برسم للراوي يمثل منظراً طبيعياً للمكان الذي التقى فيه الراوي الأميرَ، إذ أنهت الأفعى حياته. ويطلب الراوي من أي شخص يمر في تلك البقعة ويصادف إنساناً صغيراً يرفض الإجابة عن الأسئلة أن يخبر الراوي في الحال.

وأخيراً، بالنسبة إلينا، كما بالنسبة إلى الراوي، تنتهي قصة الأمير الصغير على نحو غامض. نحن نُترك لنكتشف ما إذا تمكن الأمير من حماية وردته أم لا. أحياناً يكون الراوي على ثقة من أن حياة الأمير كانت سعيدة في كوكبه، وأحياناً يسمع الراوي صوت الدموع فحسب. وفي النهاية ينبثق سؤال الأمير حول ما إذا سيأكل الخروف الوردة أم لا بوصفه أهم سؤال بين جميع الأسئلة.

لا يقلل الراوي من حدة الألم الذي يشعر به نتيجة علاقته بالأمير الصغير. وعلى الرغم من أن الراوي يشير إلى أن لديه أصدقاء آخرين، فإن رحيل هذا الصديق سلب منه كثيراً مما منحه.

لا تتضمن القصة ارتياباً حول الألم الذي يخلفه فقد أحد المحبوبين، ولا تشير نهايتها إلى عزاء بشفاء جراح الراوي. وترمز الفصول الأخيرة إلى التعامل مع موت أحد المحبوبين. وعلى الرغم من هذا الألم، فإن القصة تصرّ بعناد على أن العلاقات تستأهل العناء. إن الثعلب والراوي يمكن أن يفقدا الأمير، ومع ذلك فإن عالمهما يزداد قيمة، فحقول القمح والسماوات الليلية تعج بالحياة. ولتأكيد هذا المظهر المعبر حول فَقْدِ العلاقات، يصور الراوي إحساسه بالوحشة برسم أخير لمنظر طبيعي قاحل حيث سقط الأمير، بوصفه مكاناً أكثر إثارة للحزن وللحب. وعلى الرغم من أن حكاية الأمير الصغير تتعامل مع قضايا جدية وحتى مكدِّرة، فإنها تشدد على فكرة أن الخير يمكن أن يُستمد من الأحداث المحزنة. إن الأمير يعلم بأن وردته لا بد أن تموت، لكن هذه المعرفة تأجّج حبه لها. وتصل العلاقة بين الراوي والأمير إلى مستويات جديدة من الشدة فحسب بعد أن يوضح الأمير بأنه سيرحل.

الهوامش

(١)- إن كثيراً من النقاد وكتاب السير عدّوا أن الوردة ترمز إلى كونسويلو زوجة سانت – إكزوبيري. فقد كان زواجهما نابضاً بالحيوية والشغف ومصدراً دائماً للإزعاج. وقد ظهرت كونسويلو في ذهن سانت – إكزوبيري مختالة وصعبة الإرضاء، وسعال الوردة الدائم هو تذكير بمرض الربو الذي عانت منه كونسويلو. لم يكن سانت – إكزوبيري مخلصاً تماماً لزوجته، ورحيل الأمير يمكن أن يُنظر إليه على أنه رمزٌ لعدم إخلاص سانت – إكزوبيري. وفي الواقع فإن حكاية الأمير الصغير، التي كُتبت في مرحلة متقلقلة من زواجه، يمكن أن تقرأ بصفتها رسالة حب من أنطوان إلى كونسويلو تتضمن فحصاً للذات، كما تتضمن حبه لها.

المصادر

(١)- Encyclopedia Britannica.

(٢)- Encyclopedia Wikipedia.

(٣)- Spark Notes – Literature Guide.

الإنسان نبع الفن والجمال

يحيى كعكة

الفـن تعبيـر عن الحياة بـكل أبعادها، نعم إن الفن مشهد من مشاهد هذه الحياة، فكل ما أنزلـه الخالـق هو فن قائم بحد ذاته، وإذا نظرنا إلى مـا أنعم الله به علينا لوجدنا أنّ الحياة نفسهـا هـي فن مثالي يعيشه الإنسان، والإنسان هذا المخلـوق الرائع الذي أوجده الله تعالى ليمثلـه على الأرض... والذي تعتمل فـي داخله كتلة الأحاسيس والرغبات يتوق لفن الحياة، ويمثـل الفـن في كل حركة من حركاته، وينظر إلى الطبيعة والخليقة نظرة فنية رائعة يهوى فيها الجمال الذي هو عماد الفن الرفيع، فالله جميل يحب الجمال.

نعـم إنّ العلاقة الحميمة بين الإنســان والفن هي علاقة مرهفــة، خالدة، ولأن الفن هو الجمال المبدع فلا بد للإنسان أن يكون فناناً، ومهما اختلفت المفاهيم مثل الرسم، والنحت، والأدب، والموسيقا، وغيرها، فإنها تصب في محيط واحد هو الفن، لهذا اتحد الفن بالإنسان وذاب الإنســان فــي الفن، وأضــحى هذا المزيج رائعاً يضــاهي كل جميل فــي هذا الوجود الحياتي.

نعم، إن الإنســان بطبيعته الشفافة بحاجة ماســة إلى الفن الراقي المتقدم، فما الأنبياء والقديســون والأدباء والرســامون إلا فنانون مبدعون، والفن مقابل هذا بحاجة إلى إنســان مبدع يعرف قيمة الفن الحقيقي، لهذا يبدع الإنسان حينما يكون فناناً ويتألق الفن حين يبدع الإنسان رسماً ونحتاً وتصويراً بكل بعد من أبعاده.

وهـذا ما نراه في حياتنا الدنيا، نـرى كثيراً من مظاهر الجمال الرائع، والذوق الرفيع، حينما يتحد الإنسـان والفن، وما المتاحف والمراسم والمكتبات بأبعادها الأدبية والفلسفية والأوابد الدارسـة إلا نتاج رائع لهذا الإنسـان الفنان الذي مجَّد الإنسانية بأعماله الخالدة عبر التاريخ، فما آثار اليونان والرومان والفراعنة والسـوريين إلّا نتاج لهذه الروح الإنسانية المجيدة، التي صـاغها وكرّمها الخالق على جميع المخلوقات. إنه الإنسـان وما أدراك ما الإنسـان؟ إنه الكائن الذي يتأمل فيفكر فيسـتنتج وجود إبداع الخالق، فحينما يجلس هذا الإنسـان، في مكان ما مـن العالم بعيداً عن الأماكن المزدحمة يتأمل هذا الكون الفسـيح وعظمته، يبدأ التفكر بأشـياء كثيرة ومن بينها ذاك الجمال الأخّاذ الذي أبدعه الخالق فما يكون منه إلا أن يحاولَ تقليد ذاك الجمال أو المشهد الذي انطبع في مخيلته، من حيث إنَّ الفن تعبيرٌ عميق تمتزج فيه الانفعالات والأحاسيس، وإذا أردنا أن نغوص أكثرَ فإننا نجد أنّ الأعمال الفنية تنتشـر في كل أنحاء العالم، ومنها الفنون المعمارية، والموسيقا، والسينما، والمسـرح، والنحت، والرسـم، وهذا ما يهمنا في مقالتنا هذه، إذ يوجد سـؤال كبير يطرح نفسه وهو كيف تكون البداية؟

الرسم، كيف كانت بدايته؟

كان الرسم من أوائل النشاطات الفكرية للإنسان، إذ إنّه رسم قبل أن يتكلم، وترجع الرسوم التي وجدت على جدران الكهوف من أربعين ألف سـنة إلى عشـرة آلاف سـنة قبل الميلاد، فالرسـم لغة ووسيلة تعبير وتجسيد لما يحمله الإنسان من أفكار وتصورات ومشاعر أساسها الدماغ، وقد وجدت بعض التماثيل التي تعبر عن الخصب، وهي لم تكن بقصد التعبير الفني ومحاكاة الطبيعة كما نفهم اليوم، بل كانت تعدّ تمائم تعينه على الصبر وتهيئ لنفسه الشجاعة على اقتناص حيواناته وتوحي له بالتفاؤل، ويمكننا القول أيضـاً إنَّ التماثيل الصـغيرة كانت تعاويذ يطلب بها الخصب، لأنّه لم يكن يعلم سبباً منطقياً للولادة التي يكتنفها الغموض.

ومن أهم الكهوف التي اشتهرت بقِدمها ورسومها: كهوفٌ «تشو كوتين» شمال بكين و«كهف التاميرا» شمال إسبانيا وغيرهما كثير...

وأمّا الألوان التي استعملت في عصر الكهوف فهي:

١- الأسود من الفحم الناتج عن الاحتراق.

٢- الأحمر والأصفر من ذرور (بودرة) المعادن - أوراق الأزهار.

إذ تخلط الألوان بوساطة شحم الحيوان والبيض، وكانت تحفظ الألوان داخل العظام المجوَّفة.

وهكذا نجد أنّ الإنسان بدأ بالرسم لأنّه كان يعيش داخل الكهوف مدة طويلة قد تستغرق شهوراً، لذا لجأ إلى الرسم على جدران الكهوف، وأسقفها، ويعدّ هذا الهدف جماليّاً بمقاييسنا الحالية، ولأنه آمن بالسحر فقد كان يرسم حيوان «البيزون» قتيلاً كي يرفع من شأنه ويقوي معنوياته ويخلق جواً نفسياً يشعره أنّه صياد ماهر وقادر على التخلص مما يهدده...

وأخيراً، إنّ الفن على الرغم من كل ما مرّ به من تطورات وتغييرات وعلى الرغم من تغير المجتمعات، إلا أنّه ظلّ وليد الحالات الإنسانية وحاجاتها التي تتصف بالديمومة.

مَن المثقّف، في عصر الفوضى الثّقافيّة

أوس أحمد أسعد

«الفوضى الثقافية» واقع جديد فَرَضَتْهُ المستجدّات الهائلة التي اكتسحت المشهدَ الثّقافي العالمي عموماً، في شتّى مناحيه. وعاثتْ فيه خلخلةً وتقويضاً، مما حتّم على المؤسّسات الثقافيّة الفاعلة ومراكز الدّراسات المعنيّة، والعاملين في حقل التّنظير، إعادة تقييم شاملة للمفاهيم والمصطلحات الثقافيّة التي تخصُّ القضايا الفكريّة الشّائكة، ومن ضمنها توصيف «المثقّف» بوصفه حامل الثقافة ومحمولها بجميع تجلّياتها عبر العصور «منتِجاً ومستهلِكاً» لها بآن. ومن البداهة، أن تختلف الآراء حول هذا المعطى الجديد، الذي أحدث تغييراً جذريّاً أصابَ أسّ الظّواهر، فتداعتْ له أركانُها. ومن حيث إنّ الاختلاف ضرورةٌ ودليلُ صحّة، لأنه يكوّن مزيَّة جوهريّة من مزيّات الوجود الطّبيعي للأشياء والظّواهر بحدّ ذاتها، ويُعدّ بمنزلة الخيط الملوّن الفارق الذي يخترق النّسيج مؤتلف الألوان، ليصبغَه بالتنوّع الذي يُغنيه، لذلك، لم تجد الثقافات الحيويّة مشكلة حقيقيّة في التّفاعل معه، أخذاً وعطاءً، تمثّلاً وإعادة إنتاج، لكنّ الثقافات المهجّنة، المنغلقة على نفسها، ذات الطّيف الواحد واللّون الواحد، المحكومة بمنظومتها الفكريّة النّمطيّة التي تؤبّد الموروث وتتّخذ منه وثناً للعبادة، ولا تعترف سوى بالتّشابه، وتدفن رأسها في الرّمال، متغاضيةً عن كلّ الهزّات والتّصدّعات الحاصلة في بنية الفكر الدّائر حولها. وجدتْ نفسها في مأزق رهيب، فهي لن تستطيع أن تقدّم شيئاً ذا أهمية، كما نجدها تسعى جاهدة لإعادة إحياء الأفكار

النّظريّة المحبوسة في خزائن الماضي. كلّ ذلك تفعله الثقافات نكوصيّة الاتجاه، تحت شعار حماية: «الخصوصيّة والهويّة والتراث والأصالة، والتّشبّث بالجذور...» بوصفها نوعاً من أنواع الدّفاع الذّاتي السّلبي. وما يترتّب على ذلك من تبعات الانفصال عن محيطها الطبيعي، لتبقى في الهامش، خارج سياق التّاريخ الحقيقي للتطوّر. وها نحن سنحاول إضاءة رأيين في الموضوع مثار الجدل: الأوّل ضيّق متحزّب لتوصيف تقليدي لـ«المثقّف» مرتبط بالشهادة العلميّة. والرّأي الآخر يستنكر هذا التعريف التّبسيطي، دون أن ينفي قيمة التّحصيل العلمي للمعرفة، لكنّه يسعى جاهداً لتعميق التّوصيف، بما يواكب مسيرة الحداثة ومستجدّاتها. ويعترف بالمثقّف بقوّة، إذا ما لمس منه دوراً فعّالاً، يتمثّل في إنتاج ثقافة قادرة على امتصاص الجديد الوافد، وإعادة إنتاجه بما يتناسب وطبيعة الهويّة التّاريخيّة الخاصّة ببيئته المحليّة. ولاسيّما، بعد أن تحطّمتْ الحواجز، وأُزيلَت المعوقات، وكاد العالم أن يتحوّل إلى قرية صغيرة، نتيجة للغزو المعلوماتيّ الهائل، وما كوّنه ذلك من خطر داهم على الثّقافات المحلية، المهدّدة بوجودها، وقد وجدتْ نفسها عارية أمامه، إلّا من ورقة التّوت. عالمٌ أصبح استقدام المعلومة فيه - أيّاً كانت- لا يتطلّب أكثر من ضغطة زرّ صغير. إذ أخلت «الثّقافة الورقيّة» موقعها بصفتها مرجعاً تقليديّاً وحيداً للثقافة، حتى وقتٍ قريب، لمصلحة الثّقافة الإلكترونيّة الجديدة، التي غصّ بها الواقع الافتراضي الذي غدا بمتناول أيدي الجميع. وهذا يتطلّب أيضاً ضرورة امتلاك ناصية التّقانات الحديثة، إلى جانب الحيويّة الذّهنية القادرة على التّفاعل مع هذا الجديد، ومواكبة مسيرته المظفّرة. وإلّا فسنجد أنفسنا كما هي حالنا الآن، في حالة تصحّرٍ ثقافيّ، تحفُّ بنا الفجوات المعرفيّة، فاغرة الشّدق من كلّ الجهات. عصر معلوماتي فوّار، سيرمي بمتجاهِله إلى هامش التّاريخ، محوّلاً إيّاه في أحسن الأحوال، إلى نسخة كرتونيّة، من رجل الجزيرة «روبنسن كروزو»، أو رجل الغابة «طرزان أو حيّ بن يقظان» ذاك الغريب البدائي المعزول، عن كلّ ما يدور في هذا العالم.

ثمّة فرز عريضٌ آخر، لا يؤكّد ولا ينفي التّناقض السّابق. كرّسته المقولة العامّة، بأنّ تحصيل الجزء قد يُغني عن الكلّ. انطلاقاً من أنّ العلوم قد مالتْ نحو التخصّص الدّقيق أكثر فأكثر. وكلّنا يعلم أنّ زمن الموسوعيّة الذي رافق رحلة المثقف الشّمولي، قد ولّى. حين كان الطبيب والفيلسوف والشاعر والموسيقي والكيميائي وعالم الاجتماع والفلكي يقيمون كلّهم في أقنوم واحد.

لكن، هل حقّاً نحن بصفتنا ثقافات مستهلكة، مغزوّة حتى العمق بثقافة الآخر وحداثته عالية التّقانة، في موقع القوّة التي تخوّلنا التجوّل بحريّة بين خيارات عدّة؟ بحيث نقطف كما يحلو لنا، من كلّ بستانٍ زهرة؟ في الواقع، هذا الأمر يبدو لي مشكوكاً فيه بقوّة.

أنطونيو غرامشي

وبالتّوازي مع القول الشّاعريّ السّابق، هناك طرح علمي مختلف، لمفهوم «المثقّف العضوي» قدّمه المفكّر والمنظّر الإيطاليّ «أنطونيو غرامشي» الذي قسّمَ المثقّفين إلى عضويّين وهم: (التقنيّون، والصناعيون، والاقتصاديون، والسياسيون، والقانونيون... إلخ). وتقليديّين هم: (الإداريّون، والمعلّمون، ورجال الدين... إلخ)٠ وقال إنّ كلّ الناس مثقّفون، ولكن ليس لهم كلّهم تأدية دور ووظيفة المثقف في المجتمع. وهنا يبرز واضحاً الدور الاجتماعي للمثقّف ورسالته، إذ يرى «غرامشي» أنّ المثقّف العضويّ يمتاز بصفات التشكّل والحيويّة على عكس التقليديّ الذي يبدو وكأنّه واقفٌ في مكانه، لا يتحرّك، يؤدّي العمل نفسه عاماً بعد عام، مؤبّداً ومجترّاً مقولات الفكر الدائريّة ومكرّساً لها. وقريباً من هذا المنحى كانت نظرة المفكّر العربي «إدوارد سعيد»، إذ أكّد أنّه لا يمكن تصغير المثقّف إلى مجرّد مهني لا وجه له، أو إلى عضو كفء في طبقة ما، لا يهتم إلّا بأداء عمله، فهو قد وُهِبَ مَلَكات عقلية ليؤدّي رسالةً ما، أو ليعبّر عن وجهة نظر ما، أو موقفاً أو فلسفة... إلخ.

والآن، إذا أردنا الاقتراب أكثر، من هذا الكائن الملتبس، وحاولنا تلمُّس ملامحه المجتمعيّة، من خلال موقعه ووظيفته ودوره في المجتمع. فسنرى أنّ تصنيفنا هذا يشمل: (أنت، أنا، هو، هي، هم، هنّ). الفنّان بتجلّياته الإبداعيّة، والكاتب بتفرّعاته الأدبيّة، والسياسي بانتماءاته الحزبية يميناً ويساراً، والتّقنيّ بذهنيّته العمليّة والعلميّة الابتكاريّة، والفلّاح بخبرته الزراعيّة التراكميّة التي مكّنته من ابتداع أصناف زراعيّة جديدة، لم تكن تتقبّلها الذهنيّة الفلّاحيّة التّقليديّة السّابقة، والمعلّم الذي ابتدعَ طرائق وأساليبَ استنباطيّة حديثة، تحفّز الأجيال على توليد وإنتاج الأسئلة الذّكيّة الباحثة عن أجوبةٍ أوسع، بدلاً من ذاك المعلّم النّمطي البليد الذي يكتفي بالتّلقين والاستنساخ عمّا سلف، مكرّساً ومؤبّداً الطرائق النّقليّة، التي تسجنُ العقل وتسوّره في أقفاص. وضمن هذا التّصنيف سنحاول الاقتراب من صفات المثقّف السياسي، ليكون أنموذجاً عاماً نتعرّف فيه إلى مثقف المرحلة الحالية الذي يزدحم به المشهد الآن،

إذ سنجده إمّا مسارعاً للانضواء تحت عباءة السّلطة المهيمنة «دينيّة، أو سياسيّة» /خوفاً أو رغبةً/ مؤتمراً بأمرها، مجترّاً مقولاته الفكرية الماضويّة. وإمّا شبه صامت، منسحباً إلى قوقعته كـ«حلزون» يسوّغ اختفاءه عن المشهد، بأنّ الظّروف الموضوعية غير ناضجة، ولا تسمح له، على الصّعيد الفردي أو المجتمعي، بأن يفعل شيئاً. وبهذه التّسويغيّة نراه يشرعنُ فعله السّلبي، مكتفياً بالمراقبة وحسب، لتغفو مشروعاته – إن كان ثمّة مشروعات– خابيةً تحت رماد البدايات المجهضة دوماً.

وإذا نظرنا، بعينٍ ثالثة، خارج آليّة جلد الذّات، فسنجد تجلّياً كثيفَ الشّيوع، لمثقّف مجتمعاتنا، هو ذاك القلق، الحاقد، الذي يكتظُّ بحشدٍ مقيت من الهزائم النّفسيّة، وعقد النّقص الأوديبيّة التاريخيّة والمعرفيّة، التي راكَمَتْها وكرَّستْها سنوات طويلة من الاستنقاع والجمود الفكريّين على مختلف الصّعُد، مما أسهم في تكوين ذهنيّته أحاديّة التّفكير، شأنه بذلك شأن شقيقه السلفي المتعصب، مغسول الدّماغ، الذي يتفوّق عليه بمرض نفسيٍّ آخر، هو أنّه ممثّل للمقدّس وحامٍ له وناطق باسمه على الأرض الغارقة بضلالها، وقد فوَّضه المتعالي ليكون المنقذ الموعود، وها نحنُ نرى الشّبيهين يتحيّنان الفرص، للإيقاع بالآخرين بالضّربة القاضية. والتكفير كلٌّ على طريقته. وكأنّ كلّ تجارب ذاك المثقّف«السياسي» – بوصفه سليل أحزاب وأيديولوجيّات سياسيّة معارضة– لم تطوّر لديه سوى موهبة التّعالي وضيق الأفق وضحالة الرؤية، ليغدو مجرّد ناقم كشبيهه، قابل للانفجار كقنبلةٍ موقوتة، أو للتّحوّل في أيّ لحظة، إلى ديكتاتور صغير.

وهنا يبرز سؤال خفي، هو: هل ثمّة مسوّغ حقيقي لبقاء مثقّفنا، منفصلاً عن ذاته وعن الواقع. نعم، لقد تغيّر المشهد، وسبق الواقع الموضوعي تنظيرات مثقّفيه وتبدّلت المعطيات جذريّاً، وتعرّى المثقّف التّقليديّ من كلّ أوراقه، ولم يعد يمثّل حتى نفسه، لكنّه للأسف لم يستغنِ عن أوهامه بعد. فالشّبان اليافعون الذين يبدون لمشاهدٍ سطحي، لا مبالين، وهم يرتدون الجينز المشقوق، ويأكلون الوجبات السريعة ويستمعون إلى موسيقا «الروك» هم أنفسهم من صوّتَ بغالبية عالية لمصلحة استطلاع نفّذته (مؤسّسة جون زغبي) في ثماني دول عربية وشمل شرائح شبابيّه مختلفة، أظهرت وعياً سياسيّاً مبدئيّاً وجوهريّاً في قضايا الأمّة والمجتمع وحقوق الإنسان وحقوق المرأة ومسائل السياسة والاقتصاد، والموقف من أمريكا و(إسرائيل). يفوقُ ما هو متوقّع من المثقّفين التّقليديّين، وقد جرى هذا الاستطلاع بتمويل ودعم من مؤسّسة الفكر العربي التي نشرته في أثناء

انعقاد مؤتمرها الأول في القاهرة، في (تشـــرين الأول، من عام ٢٠٠٢م)، كما يقول النّاقد الدكتور «عبد الله الغذّامي».

وهنا لا بدّ من التّعريج على مســـألة مهمّة - ذكرناها آنفاً بشـــكلٍ عرضي - تبنّاها المثقف التّقليديّ بقوّة، بصفتها حلّاً ضرورياً لمواجهة متغيّرات الواقع السّريعة، في ظلّ تردّي المشهد الثقافي عموماً وانهياره، وهي مســـألة «التراثيّة» التي تبدو من طريقة تناولها، أشـــبه بردیفٍ تلميعي للذّهنيّة الأصوليّة؟ إذ بدأت الدّعوات لإحيائها، عبر إيقاظ مقولات قديمة من سباتها الطّويل، والاحتفاء بها. دعوات تبرز بفقاعاتها، ورغوتها الكثيفة على السّطح، بحجّة المتح من الأصول. مقابل دعوات أخرى مضادّة لا تقلّ سلبيّة عنها، يقودها أولئك المنفتحون أمام ثقافة الغرب؟ دون أي تمحيص أو تبصّر.

أمّا «ســـارتر» المفكّر الوجوديّ الفرنســـي، الذي طوّر روح الوجوديّة الألمانية الأقرب إلى التّشـــاؤميّة وانعدام الأمل، التي يتزعّمها «نيتشه، كيركغارد، هايدغر..» ومَنَحها بعداً فرنسيّاً، حاول فيه اســـتيعاب الفراغ الفكري السّـــلبي، والقلق من المستقبل، المخيّم بثقله على الرّوح الفرنسيّة بعد الحرب العالميّة الثانية. عارضاً معضلات حريّة الإنسان والرغبة في الأصالة، فلـــه رأيٌ آخر، يغلب عليه الطابع الدّفاعي عن المثقّف الحقيقي، ويعرّي فيه الوقت نفســـه، موقـــفَ المثقّـــف المزيّف. رأيٌ لا يقرّ بجلـــد الذّات، ولا تحميل المثقّـــف كوارث ما يحدث، يقول: «إنّه الشّـــاهد على المجتمعات الممزّقة التي تنتجه لأنّه يستبطن تمزّقها بالذات. وهـــو تالياً نتاج تاريخي. المثقف المزيّف يقول: «لا» مثله، مثل المثقّف الحقيقيّ، ولكنّه يضيف (لا ولكن) أو (أعلم ذلك حقّ العلم، ولكن ينبغي أيضاً... إلخ).

وقد انكشـــف ذاك المثقّف «المزيّف» على لسان أحد المواطنين الفيتناميّين بسؤاله لأحد المثقفين الفرنســـيّين، كان يتبنّى أفكار الســـلام العالمي والديمقراطية قائلاً له: «ابدؤوا إذن المطالبة بالســـلام لفيتنام مادام القتال يدور هناك، فأجابه المثقف التسويغي: هذا من رابع المســـتحيلات، لو فعلنا ذلك لكان هذا تشجيعاً منا للشّيوعيين. أمّا السلام الحقيقي الوحيد في فيتنـــام فكان ثمنه الدماء والدموع وبدايته كانت بانســـحاب الولايات المتحدة الأمريكية من هناك».

وإذا أردنا أن نخترق هذا السّـــجال، بسؤال إشـــكاليّ آخر له مشروعيّته الفاقعة أيضاً باعتقادي، في ظلّ ســـقوط الأيديولوجيّات الكبرى، وبهوت معنى مصـــطلحات كثيرة من

مثـل: «الانتمـاء، والمواطنة، والهويّة» فهل يمكن أن يكون المثقـف كائناً لا منتمياً؟ وبأيّ معنى؟

سـنحاول تلمّس هذه الصّفة قدر الإمكان، من خلال عرضنا لسلوكيّات مَرَضيّة تجلّت في سـلوك بعض الشّخصيّات الثقافيّة ذات الشّهرة العالميّة التي أغنت الفكر البشري بكثير من الإضافات على مختلف الأصعدة العلميّة والأدبيّة والنّفسيّة.

ذات يوم قال الشـاعر«إليوت»: (الشّعراء يشربون من الحياة، كما يشرب الرجال الضعفاء النّبيذ).حقيقـة، كثير من المثقفين، لا الشـعراء وحدَهم، يفعلون ذلك، يشـربون لا من أجل المتعة والصّفاء واستجلاءً لعوالم الكشف، أو تنشيطاً للمخيّلة، أو استمطاراً لمناخات فنيّة ما، أو ليكون لهم دور وازن في المجتمع، بعد التّمتّع بمباهج اللحظة الحاضرة، بل هروباً من واقعٍ صـادمٍ حتى العمق، ظنّوه مؤبّداً، يعتقدون أنّه دمّر أحلامهم وأودى بهشاشتهم إلى أسفل قاعٍ، ليصـبحوا أشـبه بحالة «كازانوفيّة» تبحث عن وهمٍ ما، تحقّق به حضورها، أو انتصارٍ شكليّ هشّ، يعطيها معنى لوجودهـا وإلّا فتأقلمها مع الحياة مهدّد، ومآلهـا التردّي في الإحباط. فـ«كازانوفـا» مثالهـم هذا، أحبّ أن يظهـر كزوبعة تدور حول العالم، تكنسُ النسـاء، كأوراق الشـجر، تحملهنّ في لحظات طيرانها المرعب، ثمّ تسـقطهنّ. افتخر فـي مذكّراته بكيفيّة انتزاعه لزوجة جميلة صـغيرة من كنف زوجها المريض والكبير عمراً بعد أن اكتسـب ثقته، وقد تجلّت متعته القصوى بإحساسه المنتشي، وهو يخطف الثّمرة من تحت أنفه، وكأنّه يثبت لنفسـه بأنّه الأفضـل، وقد تجلّى غروره أكثر، بزيارته للكاتب الفرنسي الشهير «فولتير» وقد عانى اضـطراباً كبيراً، وهو يوضّح للقارئ أنّه مسـاوٍ لـ«فولتير» وأنّ نقاط خلافه معه أبرزتْ تقدّماً لمصلحته هو بالذّات. كما يقول عالم النفس «كولن ولسون».

أمّا الماركيز «دي سـاد» الذي اشتُقّ من اسمه معنى «السّاديّة» فكان همّه هو الآخر صدم الآخريـن بكتاباته، وقد جاهر بكرهه للنّسـاء كما أوضـح في عمله الثّـأري منهنّ في روايته «جوسـتين»، حيث البطلة تُغتصب في كلِّ صفحتين. وكان يسعده دوماً إظهار أشخاص مهمّين «قضـاة، وقساوسـة، ونظّار المدارس» بأنهم يرتكبون جرائم جنسـيّة.علماً أن الوجه الآخر للرواية كان يعكس نفاق المجتمع ويعرّيه، بقوله: (الفضيلة ليست انتصاراً، بل هي تقود عادة إلى الأسـوأ، وانتصار الفضيلة كذبة، اخترعها النّصّـابون الذين يديرون المجتمع ليضحكوا على الفقراء، ليظلّوا هادئين).

أمّا رائد قصص الخيال العلمي «ويلز» فقد حاول أن يثبت لنفسه ما اكتشفه «كازانوفا» بـأنّ قبح الشّكل ليس مهمّاً لدى النّساء - كان كلاهما قبيحاً- لكن كثرة شجاراته مع الآخرين، كانت تدلّ على قلّة ثقته بنفسه، إذ يستشيط غضباً وينفجر بوجه كل من يخالفه الرأي.

كولن ولسون

وخلاصة الأمر، أنّ ثمّة شخصين في داخل كلّ منّا يتصارعان منذ البدء كما يؤكّد «ولسون»: (موظف البنك الحريص، وسائق سباق السيارات المندفع/ إذ نقضي أغلب حياتنا انتصاراً لأحدهما، السائق يقول لكَ «غامر» والموظّف يقول «لا تغامر»، ولكن السؤال المهيب هنا هو: أكانت ستوجد حضارة وثقافة وتقدّم وفنّ راقٍ لولا مغامرة الكائن واندفاعه نحو خوض المجهول؟ ثمّة «ثقب» لا بدّ من إحداثه في الحائط الصّلد للحياة، وتوسيعه دوماً بتجاربنا وخبراتنا المعرفية المتراكمة كالثقب الذي أحدثه بطل رواية «الجحيم» للكاتب الفرنسي «هنري باربوس» في حائط غرفته، وهو الرجل الثلاثيني الهابط إلى باريس للبحث عن عمل، الذي يعاني عدم الاهتمام أحد بأمره، المهجوس بفكرة أنّ الحياة خائنة وكئيبة وبلا معنى. وفجأة يكتشف ثقباً صغيراً في حائط غرفة الفندق، ومن خلال تلصّصه على الغرفة المجاورة تتضّح أمامه حيوات الآخرين، ابتداءً من الخادمة الفظّة كريهة الرائحة، التي لم تكن لتلفت انتباهه وهي ترتب الغرفة، بل لم تكن كائناً من وجهة نظره، لكنّه في مهابة الليل وتحت جناحيه، استطاع رؤيتها على حقيقتها، وقد جرّدها من القبح ومسح عنها البؤس والألم، وهي تُخرِج خطاباً من صدرها وتقف قرب النافذة لتقرأه ثمّ تقبّله وتذهب بعدها، حينها شعر بأنه أقلّ وحشةً وعزلة.

هكذا نحن بحاجة إلى الخروج إلى الهواء الطلق كما فعل بطل رواية «جورج أورويل». التي تحمل العنوان نفسه، وأن نتنفّس المعنى الحقيقي للحياة، متناغمين مع نبضها ودقائقها وتفاصيلها الثريّة. يقول «ولسون»: استعرتُ كلمة «اللّامنتمي» من «برنارد شو» لأصف من يجدون أنفسهم في مثل هذا الموقف من رفض ملل الحياة، ومع ذلك ليس لديهم فكرة محدّدة عمّا يريدون، فاللّامنتمي قد يكون أيّ واحد منا، وقد يكون بمزاج مستكشف ويعمل في مصرف، أو بمزاج ممثّل أو مغنٍّ ويعمل في عمل يدوي.

كلّ اللّامنتمين، يشتركون في عنصرٍ واحد هو أنّ سائق السباق المغامر قد «كُبِتَ» وأُحبطَ، ويحاول التّحرّر بأيّ وسيلة. قد يفشل وينهزم وتختلط رؤاه وتفسد، لذلك يجب على المثقّفين – وهم فئة «لامنتمية» في مفهوم «ولسن»– أن يمتلكوا موهبة اللّاتقديس لقناعاتهم السابقة ومنظوماتهم الفكرية التي ألفوها وتناغموا معها، التي لم تعد تفيدهم سوى بالعزلة والتّقوقع، وهي أشبه بحبلٍ يلتفّ على أعناقهم.أن يمتلكوا جرأة التّفكيك، والغربلة، لما راكموه أو توارثوه، ومراجعة الذات بشكلٍ دائم، وقبل كل شيء محاولة ترميم شخصياتهم الفصاميّة، من وهم الاستلاب والقهر المضخّم وتطعيمها بقوى حيّة وفاعلة تعيد تأهيلهم من جديد. فليس من السهل أن تكون متوازناً في زمن الاستبداد الطّاغي وتفكّك المنظومات القيميّة، والانعطافات والانهيارات المجتمعيّة الكبرى. فما الضير في أن يقف مثقفنا وقفة صحوة ونقد للذّات، ليعترف بقصر نظره، وضعف قراءته للمستجدّات، وألّا يطمئن لمقولاته التي التقط فتاتها عبر تجربة حياته الممزّقة، بوصفه ضحيّة مثل غيره من ضحايا الفكر النّمطي، ضحيّة أيديولوجيّات مهزومة بقوّة الواقع الحقيقي لا الافتراضي. ضحيّة أفكار أودت به يوماً ما إلى غياهب السجون. وأكلت زهرة شبابه، وهو يدافع عن نبالتها بثقة «دون كيشوت» عالي الهمّة. ما المانع أن يعيد قراءة ذاته وأفكاره وواقعه وتراثه من جديد؟ أليست الأسئلة الكبرى التي تخلخَلَ كيانها، واهتزّت ركائزها وثوابتها بحاجة إلى إعادة طرح وتناول وبناء من جديد؟ من قال مثلاً إنّك بصفته أكاديمياً أديباً أو ناقداً أو فناناً، أو حتى سياسياً مغسول الدماغ، مخوّل لأن تطرح آراءً في فنّ السياسة؟ أو إذا كنت سياسيّاً، من قال إنّه يحقّ لك التّنظير في الأدب مثلاً؟! هذا ما حدث لكثير من المثقفين التقليديّين وغير التقليديّين، في مرحلة ما سمّي بـ«الربيع العربي» إذ تعرّوا من ثيابهم الفكريّة بالكامل، وظهرت عوراتهم الثّقافيّة بأبشع أشكالها، وهم يتبارون في الرّكض، متباهين بانتماءاتهم القبليّة الضّيقة، منساقين وراء فكر القطيع، وتوجّهاته الغرائزيّة الفئويّة، بشكلٍ يثير الشّفقة والرّثاء، إذ سقطتْ أسماء لامعة في الفخّ المعدّ لها مسبقاً! فيا سيّدي المثقّف مهما كان البطش والاستبداد عاليين، لا يحقّ لك أن تتنازل عن مكانتك الأخلاقيّة على الأقل، وعن هيبتك الرمزيّة الممنوحة لك، في ذاكرة الناس ووعيهم. فإذا سقطتَ، وأنت حامل الشّعلة، و – هو ما حصل فعلاً – فلن تجد مسعفاً واحداً منهم، بل مزيداً من الشّامتين الذين كنت تزعم أنّك لسان حالهم، فقليل من الاتّزان والحياء، تحفظ بهما ماء وجهكَ لا يضير، وذاك أضعف الشّرور.

علِّم اللّامنتمي فيكَ وفق مفهوم «ولسن» النّباهة، ليبقى مهجوساً على الصعيد الإبداعي بإنتاج الأسئلة الجديدة، وتمّهل في أجوبتك يا صديقي، وتكوين منهجك في عالم اللّاتشكّل والمتغيّرات الكبرى، لعلّها فرصة لإعادة ترميم روحك من جديد. إنّ الاقتراب من فهم سرّ الكون والمتغيّرات حولك، لا يحلّه السُّكّر المتواصل. العالم حولك بحاجةٍ إلى صحوةٍ شديدة وصفاء ذهن هائلين. والحلّ لا يكون بتحويل الدوالي إلى صنابير تصبّ في فمك على مدار الساعة، موهماً نفسك بأنّك النّبي الذي ضيّعه قومه والذي يسند سقف العالم منعاً لانهياره. وأن تخفّف من غلوّك النّرجسي بأنّك «البدر» المفتقد في «الليلة الظلماء». استيقظ يا صاحبي، فهذا ليس حديث شعر وحسب.

صحيح أنّ النظر لما آلت إليه أوضاع مثقفي ومبدعي الأعمال العظيمة في السّابق، لا تشجّع كثيراً على أن تندفع في الدرب الوعر المملوء بالأشواك والقنابل الموقوتة، وهذا ما يخفّف من جلدنا للمثقف، أو من جلده لذاته، إذ قضى أغلب أولئك العمالقة حياتهم معذّبين بسبب المتاعب المالية منهم: «بتهوفن، وفاغنر، ونيتشه، ودوستويفسكي... إلخ». وكانوا يتساءلون غالباً من أين ستأتي وجبتهم الغذائية التالية، وقد قضى أغلبهم حياته إما جنوناً وإمّا انتحاراً وإمّا تشرّداً، ولكن لولا هؤلاء وأمثالهم من المتمرّدين على الواقع وروتينه القاتل والمجابهين لسلطات الاستبداد بمختلف أشكالها الدينية والسياسية، متحدّي (التابوات) والمحرّمات لم يكن ليحدث تقدّم البشرية. وهذا الأمر يكوِّن وصمة عار على جبين كل المؤسّسات الفكرية والثقافيّة الفاسدة المعنية برعاية الإبداع، التي تجاهلت هؤلاء وعاشت على أمجادهم بدلاً من أن تؤمّن لهم الحياة الكريمة ليبدعوا أكثر. قدرك هو هكذا، أن تكون في موقع الفعل واليقظة الدّائمين. أن تحمل دمك على كفّك كما يقال، حين يتطلّب الأمر ذلك، فالثقافة فعل جسارة وشجاعة ومغامرة وتضحية، وتلك هي صفات المثقف الحقيقي، أن يقلق ويخلخل الثوابت ويتطّح للمهمات الجسام بروح فارس.

فهل نملك جرأة تفكيك الأفكار والثّوابت التي وُلدنا بها، والمشكوك جدّاً بأمرها، وتنقية أرواحنا من شوائب كثيرة عالقة بها. هل نمتلك جرأة النسف والتّقويض بالكامل، لو تطلّب الأمر ذلك؟ هل نملك استعداداً حقيقيّاً للتّجدّد، والجهر بفقرنا الإبستمولوجي والتّاريخي الشديدَين؟ يقول «العروي، كمحاولة لنقد الذات»: (إنّ المثقفين ينقصهم الفكر التّاريخي، فعلاقتنا بالتاريخ مازالت تفتقر إلى فكر تاريخي وإلى التعامل مع ماضينا، كصيرورة اجتماعيّة سياسيّة ثقافيّة معقّدة ومتنامية)، ويقول الغذّامي في المنحى نفسه: (لم نواجه الفكر السلفي

كفاية، لم نواجه بنية السلطة كفاية، لم نتحلّ بالجدّية الكافية لمواجهة الواقع، كنّا نعتقد أنّ التّحوّل الإيجابي ممكن وقادم وأنّ مسألة هذا التّحوّل مسألة إجرائيّة إلى حدٍّ ما). هل من المعيب أن نأخذ من الآخر المتطوّر أكثر منّا، في الوقت نفسه الذي نعيد فيه النظر والبناء على الإيجابي من مخزوننا المعرفي والتاريخي؟ ألسنا جزءاً من الثقافة العالمية ننفعل ونتفاعل معها كأيّ ثقافة تحاول التّعافي من تركتها المرهقة؟ ألم يحن الوقت للنّظر إلى الآخر بصفته شريكاً في صنع الحضارة لا بصفته غازياً وكافراً. والنّظر إلى العالم بصفته محتوياً ثقافات مختلفة وتعدّدية ضمن الوحدة الإنسانية الكليّة؟!

ميلاد نجمة
وتجربته في القصة والكتابة المسرحية
(١٩٣٢ - ١٩٦٣م)

خلود علي فارس

في دوامة ذكريات التاريخ الأدبي، تجلّت أسماء كثيرة، أطلّت علينا من خلال أعمالها الأدبية وآثارها الفنية، وعبر مشاعرها التي أيقظت الإبداع، وانسابت مع أنداء فجر الأمة التي آمنت بالحياة والنضال والتحرير، فعبّرت عن عقيدتها السامية حين انطلقت قوافل المناضلين إلى آفاق الضياء والخلود. فعبّرت عن أصالتها وقوميتها وإنسانيتها وإيمانها بالعطاء والسخاء...

في سورية بلاد الشمس والمجد، وفي قرية «صيدنايا» التي تبعد عن مدينة دمشق بضع كيلو مترات، تلك القرية التي أطلَّت على السهول الخضر، لتستقبل فجر عيد الميلاد المجيد (٢٥ كانون الأول من عام ١٩٣٢م)، كانت أصوات أجراس الكنائس قد اختلطت مع نداء الأمل المشرق، مع صيحة الطفل الوليد في أرجاء منزل «ميخائيل نجمة» الذي يكافح بلا ملل أو كلل... ويهدر عزمه في خدمة الأرض المقدسة...

صيحة بشارة بالوليد الطفل «ميلاد نجمة» حملت إلى أهله الفرح والبهجة، وإلى القرية إعلاناً بميلاد نجم في عالم الإبداع الأدبي...

في العاشرة من عمره، توفي والد ميلاد، وترك الأسرة الصغيرة لعواصف القدر، فاضطرت أمه للالتحاق بإحدى مستشفيات دمشق، لتعمل ممرضة فيها، ولتتمكن من توفير المال لأولادها الثلاثة الصغار...

اضطر «ميلاد» منذ نعومة أظفاره أن يتحمل متاعب الحياة، فلجأ إلى حراثة الأرض والاعتناء بها، ولم ينقطع عن متابعة الدراسة والمطالعة، فنال الشهادة الإعدادية عام (١٩٥٢م)، ثم التحق بالخدمة العسكرية الاحتياطية، وحاز خلالها الشهادة الثانوية في عام (١٩٥٤م)، فانضم إلى صفوف طلاب كلية الاحتياط مسوياً وضعه العسكري، وبعد تخرجه فيها اشترك في معركة «التوافيق» الظافرة، فأبلى فيها بلاءً حسناً...

وخلّفت هذه المعركة وقصص البطولات في منازلة العدو الصهيوني آثاراً عميقة في نفسه، وفي نتاجه الأدبي وفي تمثيلاته الإذاعية مثل: (الرجال خلف المدافع)، وفي قصصه القصيرة مثل: (البندقية العتيقة، ونمر البحيرة)، وفي مجموعته (الشريط الذي لا ينقطع).

وفي شباط من عام (١٩٦٣م) اقترن بفتاة أحلامه، ولم تمضِ أشهر على زواجه، حتى اضطر للسفر إلى بيروت، وعمل محرراً في صحيفة (الطيار والتلغراف) حتى يوم (٨كانون الأول عام ١٩٦٣م)، إذ هدَّ التعب جسده، وأخذ الإنهاك ينهش من صحته، وفي غرفة موحشة شعر بآلام النزلات الصدرية. فنُقل إلى المستشفى، وفي مساء يوم (١٦ كانون الأول من عام ١٩٦٣) ودّع الحياة... وأغمض عينيه... مخلفاً أمّاً ثكلى وزوجة فتية وطفلة يتيمة...

***

الواقعية في قصص الكاتب «ميلاد نجمة»

إذا استثنينا بعض قصص الكاتب «ميلاد نجمة» القصيرة التي تتناول شخصيات إنسانية منتزعة من حياة المدن، ومن الطبقة الكادحة حصراً مثل: قصة (بائع الشمندر) فإن أكثر قصصه الأخرى تدور وقائعها في بيئة ريفية، حتى تلك التي تتناول سير الأبطال من جنود الجيش العربي السوري على الجبهة السورية، إذ شارك في المعارك حين كان ضابطاً في القوات المسلحة، وترتبط واقعية البيئة المكانية والزمانية بحياة الكاتب ارتباطاً وثيقاً، فهو لا يتناول في قصصه إلّا تجاربه الحياتية الواقعية.

يكتب في مذكراته فيقول: (منذ ظهرت ميولي الأدبية صرت أشعر أن التجارب الحياتية المتعددة والمتنوعة التي عشتها، ليس بوسعي أن أعبّر عنها إلّا عن طريق القصة، كما أن مطالعاتي الكثيرة للقصص عمّقت في نفسي هذا الاتجاه).

وفي معرض حديثه عن الرواية العربية، ينتقد الكاتب «ميلاد» بعض السلبيات التي مازالت الرواية العربية تعانيها، ومنها قصورها عن التعبير الواقعي عن الحياة العربية، وتعثّر أساليبها بين المباشرة والخطابية والتقرير والسرد التاريخي، أو الواقعية التسجيلية، وافتقار موضوعاتها إلى ديناميكية تحمل إرهاصات المستقبل، وتقدم للقارئ بُعداً عميقاً للعلاقات الاجتماعية التي تسود المجتمع، وهي مقتصرة على تصوير نماذج إنسانية واضحة.

وفي مقدمة مجموعته القصصية اليتيمة وعنوانها (الشريط الذي لا ينقطع) التي يهديها إلى أبطال قصصه الذين عايشهم فاستوقفته حكاياتهم، ورغب في أن يقصها على القراء، يكتب: (القصص الحديثة عندنا لم تعكس أحوال القرية إلّا فيما ندر، بل مسّتها مسّاً رقيقاً... وقد اجتذبتني البساطة التي لمستها في قصص: موباسان، وتشيخوف، وغوركي، ووليم سارويان، وهي بساطة ممتعة... لا يصل إليها إلّا من كانت له عينان لا تقفان عند الظاهر...).

من هذه الأسس انطلق الكاتب «ميلاد» في الكتابة عن البيئة الريفية التي نشأ فيها على أطراف مدينة دمشق، حيث تقع قريته «صيدنايا» واختار نماذجه الإنسانية من عمالها وفلاحيها وسكانها البسطاء، فأبدع في رسم هذه النماذج الإنسانية من الداخل والخارج، وجعلها تنبض بالحياة، وتعبر عن همومها وواقعها الاجتماعي ومستوى تفكيرها الساذج، واستسلامها للإيمان الديني، ورصد من خلال قصصه طبيعة العلاقات الاجتماعية التي تحكم النشاط الاجتماعي بواقعية جديدة متطورة في الأسلوب، فنأى عن المباشرة، وترك للقارئ أن يستشفّ من وراء السرد دعوته لتحرير الفلاحين اجتماعياً واقتصادياً من تسلط أصحاب الرأسمال أو السلطة الرسمية والشعبية والدينية، ومن طبيعة العلاقة الجائرة بين الرجل والمرأة.

ففي قصة عنوانها (سهرة) تجري وقائعها في بيت «حنا سلوم» وجيه القرية، والوحيد الذي يملك مصباح الإنارة الحديث (اللكس) فيتوافد الفلاحون للسهرة في مضيفه...

وتطالعنا شخصية «أم ميخائيل» بإيمانها الديني العميق وحنينها إلى عودة ولدها من (أماركا)، ويبدو التمييز الطبقي في القرية من خلال عدد الفلاحين الذين يملكون جهاز الإنارة الجديد، وندرك طبيعة العلاقات المتحررة، إذ يشارك في السهرة الرجال والنساء في مجتمع قروي مسيحي في زاويتين متقابلتين، ويلمس القارئ الرهق وتعب الفلاحين خلال

وصف الكاتب لـ«وردة» التي تغط في النوم من التعب في السهرة، وتعدّ ذلك عادة رديئة، كذلك يعبّر تدخين «أبي نقولا» النهم للفائف التبغ عن همومه لسوء الموسم الزراعي، مما أدى إلى هجرة بعض الفلاحين إلى المدينة، ونفوق الدواب، وبيع بعض الفلاحين أراضيهم، وتوقف حركة الزواج في القرية لضيق الحال، ونلمس من خلال السرد تمسّك الفلاحين بالحياة على الرغم من قسوة الواقع، فالله هو الرّزاق، ولن يعوق سوء الموسم الفلاحين عن تزويج أولادهم، فهو لا ينسى عبيده، ولا بدَّ من الفرج.

هذا النموذج من قصص الكاتب «ميلاد» يمثل نهجه الواقعي الجديد، الذي يعرض الواقع، ويشرف على المستقبل دون أن يضمنه أي دعوة صريحة للثورة على الواقع، وهي ثورة يشحنها السرد الهادئ على نفس القارئ، فيخلص دون أي تدخل من الكاتب لضرورة معالجة مشكلات الريف وتحرير الفلاحين من تحكّم الطبيعة بأقدارهم...

وقد يثير الإعجاب في قصص «ميلاد نجمة» قدرته الفائقة على رسم الشخصيات، لا من خلال الوصف والتقرير المباشر، وإنما من خلال الحوار الهادف بلسان الشخصيات لا بلسان السارد الذي يكتفي برسم البيئة والشخصيات والتعريف بها بإيجاز تاركاً للشخصيات نفسها أن تعبّر عن ذاتها بالبوح أو بالخطور الذهني، وغالباً ما تُعد قصص الكاتب صورة لسيرة ذاتية للشخصية، إذ يبدو السارد ملمّاً بالشخصية، يرسمها حسب زاوية رؤيته.

ويركّز «ميلاد» على المكان، فهو الفضاء الذي يقدم فيه الشخصية وتتأثر به، وهو فضاء لحياة البشر يتأثر بعوامل الزمن ويؤثر فيها، من ذلك نجاح الكاتب في تصوير شخصية «أبو جبران» في قصة (أبو جبران والصخرة)، فبطلها يمتهن تقصيب الحجارة، وتفجير صخور المقلع وهي حرفة تقلّصت مع اختراع الإسمنت، لكن أبا جبران ظلَّ وفياً لها، يتحدى الزمن، كما يتحدى صخور المقلع التي تستعصي على زنده.

يصور «ميلاد نجمة» لوحة القصة بوعي طبقي واضح، فالفلاحون والعمال وصغار الكسبة هم عالمه الذي يختار منه نماذجه الإنسانية، ويضعهم في قصصه أحياناً في مواجهة شخصيات محورية مضادة ليبرز الصراع بين الطبقات، لكن في بعض قصصه الإنسانية لا يعمّق هذا الصراع، ذلك أن أهل القرية ليس بينهم هذا التفاوت الطبقي الفادح، وما يفترق به «أبو حنا» عن بقية الفلاحين أنه قادر على شراء مصباح إنارة حديث، وهو لا يتعالى على الفلاحين، بل يدعوهم إلى مضيفه ويؤانسهم، ويعني ذلك أن الكاتب «ميلاد» كان معنياً بإبراز

الأفق الإنساني أكثر من اهتمامه بما تمليه الواقعية الجديدة في مفهومها الاشتراكي من صراع بين الطبقات، حتى (دير صيدنايا)، ورجال الدين فيه يختلفون عن الإقطاع الديني في أديرة الغرب، والفلاحون يحصدون أرض الدير ويطالبون برفع أجورهم برفق، بل بدوا أقرب إلى الإيمان الديني من نزعتهم إلى تحررهم الاجتماعي، لكن نظرتهم إلى الإقطاع الوافد من المدينة تختلف، فهم يرون في كبار الملاكين خطراً يهدد حياتهم، وهم أكثر تشبثاً بالأرض، وأشد رفضاً لبيعها... وفي قصتيه: (الدورية، والفجر يطل) نجح الكاتب في رسم شخصية الإنسان الشعبي الذي يتعامل مع السلطة بدهاءٍ، سواء أكان سائقاً أم وجيهاً يستمد سلطته من السلطة نفسها...

وفي قصة (الأرض أرضنا) يتحدى بطلها المالك الإقطاعي الوافد من المدينة، ويندد بالذين باعوا أرضهم...

تناول الكاتب «ميلاد نجمة» في قصصه مختلف المشكلات الريفية ومنها: البؤس الاجتماعي للفلاحين، والخضوع للطبيعة التي تتحكم بمواسمهم الزراعية، وأثر التطور في زوال بعض المهن اليدوية التي كان الفلاحون يرتزقون منها، وصراعهم الدامي مع قسوة الحياة، إذ تضطرهم سنوات الجدب إلى أن يتخلوا عن مصدر رزقهم ومعاشهم كالدواب التي يقتنونها، وارتبطوا بها بعلاقة أقرب إلى أنسنة الحيوان، فهو جزء من الأسرة، كما تناول واقع المرأة البائس وأثر الفقر في امتداد أمد العنوسة لدى النساء، والعزوبة لدى الشبان، لكن «ميلاد» لم يهمل الوجه الجمالي لطبيعة الريف، فقد تغنّى بمناظر الكروم والمزارع، وأبرز سحر الطبيعة الريفية بنَفَسٍ رومانسي من خلال قصصه: (كانت الأرض ماتزال مغطاة بطبقة رقيقة من الندى، والعناقيد المتدلية قد تعلقت بها حبيبات منه، وكثيراً ما كان «خليل» يردد وهو يقطف بحنو هذه العناقيد: سبحان الخالق).

ويبرز الكاتب بطولة المواطن الريفي، وشجاعته الخارقة في قصة (البندقية العتيقة) وبطلها فلاح ريفي بسيط هو «أبو فارس» تدفعه غيرته الوطنية إلى التصور أن العدوان الثلاثي في «مصر» سيتسع مداه، وربما يصل إلى مدينة «دمشق» ومحيطها، فكانت وطنيته تُملي عليه أن يكمن كل ليلة ومعه خنجره وعصاه وبارودته العتيقة في الجبل يترصد الطائرات المعتدية التي يمكن أن تغير على بلاده، ويصدق ظنه، فتكون غارة على دمشق، ويثبت «أبو فارس» إصبعه على زناد بندقيته سعيداً بأن فرصته قد لاحت.

وفي قصة (نمر البحيرة) التي جسّد فيها شخصية العريف «خليل» الذي تسلل بمغامرة جريئة إلى أرض العدو قرب «بحيرة طبرية» ونفَّذ عملية فدائية، وعاد سالماً على الرغم من مطاردة العدو له، وقد بدت القصة أقرب إلى التعبير عن حقيقة البطولات الفدائية على الرغم مما شابها من إعمال للخيال...

وعن تجربته الحياتية خارج حدود ريف دمشق، يقدم «ميلاد» ثلاث قصص هي (بائع الشمندر) التزم فيها الكاتب الواقعية الاشتراكية، ونجح في تصوير شخصية بطلها...

ولم ترقَ قصة (أم جواد) إلى المستوى الفني الملائم، فكانت بوحاً تقريرياً بلسان امرأة طحنتها المدنية، وأسلمتها للبؤس والعوز.

إن واقعية «ميلاد نجمة» تتضح بالصدق، فهو لا يصور عالم الفلاحين منزّهاً عن العيوب، فهم بَشَر لهم أخطاؤهم التي لا تغتفر، ففي قصة (واختطفهما الشارع الطويل) يتناول جريمة الأم الريفية التي انتزعت ابنتها من أحضان المدرسة، وسوّقتها إلى المدينة، لتمارس وابنتها علاقات مشبوهة مع الرجال تدرّ عليها المال، وتُرضي نزعتها المكبوتة: (كانت ترى في ابنتها مكملاً لصباها الغض الذي دفنته بين يدي زوج أرغموها على قبوله، ورأت في المدينة متنفَّساً لجمالها الذي أخذ يذبل مع الأيام وتصفر أوراقه).

ونلاحظ أن الكاتب ينأى في قصته عن الواقعية الجديدة، ويقترب من كتّاب القصة العالمية أمثال: موباسان، وزولا... ويشيد الأديب نصر الدين البحرة بإخلاص ميلاد لفنه، وجدّيته في التعامل مع الحرف، وصدقه في تصوير حياة الفلاحين بلوحات ناطقة، لأنه خبرها، ويثني على نزعته الإنسانية وأسلوبه الواقعي الذي مزج الحوار فيه بين الفصحى والعامية، ويتوقع له مستقبلاً مرموقاً لولا أن الموت وضع حدّاً لطموحه الإبداعي.

نلاحظ أن الكاتب «ميلاد نجمة» - على الرغم من تجربته الإبداعية القصيرة - قد أثبت تمكّنه في ميدان القصة الجديدة، والتزم ألّا يكتب إلّا ما رآه وخبره وسمعه، فكان أدبه نموذجاً للفن الصادق المعبّر عن الحياة، لكنه لم يلتزم في مسرحياته وتمثيلياته الواقعية الجديدة، من حيث الاهتمام ببعض المشكلات الإنسانية، ومنها قضايا العمل التي أولاها اهتمامه في قصصه، لكنه ظلّ يترجح بين الواقعية والرومانسية في قصصه، واتجه بمسرحه اتجاهاً قومياً واجتماعياً وذهنياً دون أن يكون له خط سياسي واضح، وإن بدا أدبه أقرب إلى

مناصـــرة الإنســـان الريفي الكادح، وتمجيد كفاحه، وتحدّيه المشاق التي يعانيها في الصراع من أجل البقاء.

***

الكتابة المسرحية لدى ميلاد نجمة

في المســـودات التي تركها الأديب الراحل ميلاد نجمة ثلاثة نصوص مسرحية، كتبها في آخر سنة من عمره. الأولى بعنوان: (الرجال خلف المدافع)، وهي تمثيلية إذاعية تعتمد على المؤثرات الصـــوتية فحسب، وتقع في ثماني صـــفحات من القطع الكبير، وتتألف من فصل واحد.

اســـتمدّ «ميلاد» موضـــوعها من معركة «التوافيق» التي شـــارك فيها، وحاز وسام البطولة لشجاعته، فموضوعها وطني قومي، تجسّد فيها انتصار القوات السورية على العدو الصهيوني، وتجري حوادثها في فصـــل واحـــد، وتؤكد حرص الكاتب على التعبيـــر عن تجاربه الحياتية بأسلوب واقعي.

أما النص الثاني فهو تمثيلية إذاعية أيضاً بعنوان (الطعنة المقدسة) وموضوعها اجتماعي يتعلق بجرائم الشـــرف والعرض في المجتمع الشرقي، ويبدو فيها الكاتب مدافعاً عن المرأة الشرقية التي تُدان بالشبهة والشـــائعة، وتدفع حياتها ثمناً لشكوك الرجل الشرقي ومجتمعه المتخلـــف، فالإدانة في التمثيلية موجهة للمجتمع الشـــرقي القاســـي وللزوج الذي يصـــغي للتقولات الباطلة...

إن موضوع جرائم العرض والشرف احتل حيزاً بارزاً في أدب تلك المرحلة في الشعر والنثر، منذ أن انطلقت الدعوة لتحرير المرأة، ويتألف النص من خمس صفحات من القطع الكبير.

والنص الثالث عنوانه: (ســـوق رئيس في القرية)، وصفه الكاتب بأنه مسرحية ذات فصل واحد، ويقع في ثلاث صـــفحات، ويتناول حواراً بين أبناء حي شـــعبي واحد في سوق القرية الرئيس، يصور الانطباع الذي خلّفه العدوان الثلاثي على مصر في نفوس المواطنين السوريين من مختلف فئات الشعب، ويبرز الكاتب وحدة المشاعر القومية بين الأقطار العربية، وتحفُّز النفوس لنصرة الشعب المصري، مثلما يعكس الواقع الاجتماعي للقرية في العقدين الخامس والسادس من القرن العشرين.

في التمثيلية الإذاعية (الرجال خلف المدافع) يفضّل الكاتب «ميلاد» أن يجعل المشهد المسرحي جزءاً مقتطعاً من الحياة، فيضع القارئ في قلب الواقعة مباشرة، فيتحدث قائد السرية الملازم فؤاد إلى أفراد سريته موجهاً إليهم نصائح لاتباعها في الليلة التي سبقت المعركة، فيطلب منهم اليقظة والسهر لمواجهة الطوارئ، والاحتفاظ بملابس الميدان، ويتبادل الجنود «رفعت، ومحمود، وجميل» والعريف صفوان، الحديث عن سرّ الهدوء الذي يخيم على الجبهة، ويتطارحون بعض الذكريات الجميلة... ثم تنشب المعركة وتجهز المدافع، ويطمئن قادة السرايا على إتمام الاستعداد للمعركة، ويخالجهم الشعور بالنصر على الرغم من أن عناصرهم من المجندين الأغرار، وفي المشهد الأخير يتناوب الحوار ضباط الرصد وقادة السرايا ومعاونوهم، وتسفر المعركة عن هزيمة العدو، وتحطم آلياته بنيران المدفعية.

وقد ساعدت تجربة الكاتب الذاتية وخبرته العسكرية على تقديم حوار حي وطبيعي وواقعي ينبض بالحياة والحركة دون مبالغات أو تهويل.

وفي مسرحية (سوق رئيس في القرية) يعتمد «ميلاد» التقنية نفسها، فينتزع المشهد من الحياة، فيشارك في الحوار المجتمعون من المواطنين في سوق القرية أمام حانوت اللحام «خليل»، والرقيب المتقاعد «سعد»، والكهل «أبو إسكندر» الذي خبر الحياة، والنحات «منصور»، والحارس «طلال»، والسيدة التي تشتري اللحم، وحفيد اللحام المتطلع لاستخدام بندقية جدّه في المعركة لمؤازرة الشعب المصري، ويبدو التفاؤل الثوري في السرد الواقعي بلسان «أبو إسكندر»: (خذوها عبرة مني، ما في دولة تكبّرت وطغت إلّا! سقطت).

وفي مسرحية عنوانها (الطعنة المقدسة) يستخدم الكاتب الأسلوب نفسه في البدء بالحوار، وكأن الحياة المستمرة اقتطع منها جزء ممسرح، بلسان الشخصيات: هند الزوجة، وأميرة صديقتها، ووالدتها، والزوج سليم.

يجري الحوار في بداية المسرحية بين «هند وأميرة»، وفيه يظهر حنين هند إلى إنجاب طفل بعد عقم طويل، وتتوقع أميرة أن تنجب صديقتها هذا العام، ثم تدخل الأم، فترى ابنتها تبكي فتبشرها أنها رأتها في منامها وقد حملت طفلاً، وتنصحها أن تضع أيقونة عند رأسها... ويدخل زوجها فتعلمه أنها تشعر بحركة في أحشائها، فلا يصدق ذلك، وهي

العقيم منذ سبع سنوات، ويفرح للواقعة، لكنه سرعان ما ينتابه الشك في زوجته، وقد سرت شائعة في القرية أنه من غير صلبه، فينساق لكلام الناس ويقتلها بمديته، ثم يندم ولات حين مندم...

على الرغم من واقعية الموضوع فإن الكاتب «ميلاد» تعجّل الوصول إلى النتيجة، واهتم بالوقائع أكثر من اهتمامه بتحليل النفسيات، وبدا الموضوع أكبر من أن تحويه مسرحية من فصل واحد، ولم يراعِ الوحدات الثلاث في تأليفها، ولاسيما وحدة الزمان، إذ تتلاحق الأحداث كلها في زمن واحد، ومن البدهي أن تتوالى أزمان متعاقبة بين الحمل وتردد الزوج ثم الجريمة...

ويبدو أن الكاتب «ميلاد نجمة» قد اتجه إلى الكتابة المسرحية تحت تأثير حاجة الإذاعة السورية إلى تمثيليات دون أن تتاح له الفرصة المناسبة للتقيد بشروط الكتابة المسرحية، ولا مجال لإغفال الدافع المادي، فالإذاعة تشجع كتّاب المسرحية وتعوضهم بأكثر مما يتقاضونه عن نص قصصي أو مقال يُنشر في صحيفة.

ومن الملاحظ أن «ميلاد» اقتحم باب التأليف المسرحي دون إعداد له، مع أنه عاصر أبرز كتّاب المسرح في تلك المرحلة ومنهم: (توفيق الحكيم)، ولا بدّ أنه اطلع على أعمال مسرحية عربية وغربية، فالتزم موضوعاتها دون أن يلتزم شروطها الفنية، ولكن يبدو أنه كان أكثر توفيقاً في كتابة التمثيلية المستمدة من تجربته الحياتية في القرية والجيش.

حاول ميلاد أن يقلد توفيق الحكيم في المسرح الفكري أو الذهني، فكتب مسرحية لم يعثر بين أوراقه إلّا على المشهد الرابع منها، وفيه حوار بين صَدَفةٍ «واعية» وحبَّتَي رمل تلتقيان لتصبحا باللقاء والحب عجينة واحدة، يذوب من خلالها الزمان والمكان والإرادة والعقل التي يتكوّن منها جوهر الإنسان، وقد طغى على الحوار الفكر الفلسفي، ووصل الكاتب بالنتيجة إلى أن الإنسان في جوهره مزيج من المتضادات، وقد وهبته الحياة أن يعيش في الأضداد والصراع بين الوجود والعدم، والموت والحياة، لأنه جزء من هذا الكون الذي يجمع الأضداد.

ويبدو أن ميلاداً كان يطمح من مسرحه الذهني إلى أن يرتقي بالإنسان العربي من عامة الشعب...

يكتب عن أهل بيروت: (الأكثرية من الناس، لا يقيمون وزناً للأعمال الفكرية والجمالية والأدبية، وتفكيرهم شفّاف سطحي، يتعلقون بالقشور أكثر من اللباب، إذا لم نقل إنهم ينفرون من اللباب لأنهم لا يودون أن يتعمقوا كثيراً في أي شيء).

قد يكون «ميلاد» محقاً في وصفه، لكنه مخطئ في الطريقة التي اختارها لتوعية معاصريه، إذ يمكن أن تقدم كتب الفلسفة والدين الأفكار العميقة، لكن الأدب ليس من رسالته أن يتحول إلى فلسفة وفكر جاف، إذا لم يقترن العمق الفكري فيه بجمالية العرض وفن الكلمة، وهو ما لم يظهر في مسرحه الذهني المجرّد، فكان نتاج كاتب متحمس للإبداع، لكن لم يتح له من الزمن ما يمكنه من صقله وتجليته.

الأديبة السوريّة ألفة الإدلبي
من روَّاد السرد السوري

صالح محمد سودة

يكتسب المرء بالقراءة والمطالعة علماً نافعاً، ومعرفةً واسعة، وثقافةً غنية بالمعلومات **والخبرات التي مرَّت على شعوب العالم عبر امتداد العصور والأزمنة مروراً بالحضارات السابقة، فالقراءة هي المصدر الأول والأفضل للمعرفة والاطلاع على تلك الثقافات والتجارب التي عاشتها الأمم من قبل عبر التاريخ.**

لذلك تعد القراءة من المحركات الرئيسية والأساسية في تنمية العقول لدى البشر، وبناء المجتمعات ونهوض البلاد، وهذا ما حصل مع الإغريق الذين كان شغفهم القراءة والمعرفة حتى حققوا جميع أهدافهم وطموحاتهم السامية في نوال نور الحياة من العلم والثقافة، وحصدوا ثمار ذلك بكثيرٍ من الأطباء والعلماء الكبار والفلاسفة العظام الذين مازالت أفكارهم تسهم في تكوين عقول كثير من الناس حتى يومنا هذا أمثال: «أفلاطون، وأرسطو».

يقول عباس محمود العقاد في ذلك: «القراءة وحدها هي التي تعطي الإنسان الواحد أكثر من حياة واحدة، لأنها تزيد هذه الحياة عمقاً، وإن كانت لا تطيلها بمقدار الحساب».

وقد حث القرآن الكريم على القراءة ضمن آياته المقدسة منذ نزول أول رسالة سماوية على نبي الرحمة محمد إذ قال تعالى: ﴿**اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ...**﴾ (العلق:١).

والأديبة الكبيرة الراحلة «ألفة الإدلبي» التي اغتنمت كل أوقاتها بالقراءة والمطالعة، إذ كانت تقرأ ما يقارب عشر ساعات متواصلة يومياً دون كلل ولا ملل حسب ما ذُكر، حتى المرض الذي أصابها بالحمى وأقعدها طريحة الفراش نحو سنة لم يمنعها من ذلك، فكانت تعبُّ من ينابيع الأدب كي تُشبع هوايتها وثقافتها من أمهات الكتب التي ما إن فتحت عينيها على الدنيا ورأتها داخل البيت في مكتبة والدها «أبو الخير عمر باشا»، التي حوت كثيراً من الكتب ذات الطابع القديم منها: الأغاني والعقد الفريد وغيرهما، وأما خالها «كاظم الداغستاني» الذي أدّى دوراً كبيراً ومهماً في تشجيعها، إذ أطلعها على الكتب الحديثة والمترجمة التي اختزنت مكتبته كثيراً منها، إذ كان إلى جانب عمله وثقافته أديباً ومفكراً وناقداً يحمل درجة الدكتوراه في الفلسفة وعلم الاجتماع، فقرأت مؤلفات جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، ومارون عبود، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، وعبد القادر المازني، إضافةً إلى أعمال الكاتب الإنكليزي سومرست موم، وأعمال أنطون تشيخوف والكاتب الشهير موباسان، فقد تركوا في نفسها وأسلوبها كثيراً من التأثير والإعجاب حسب ما ذكرت في حديثها لصحيفة تشرين الذي نشر عام (١٩٨٧م).

وذكرت أيضاً: أنا لا شك قد استفدت من قراءاتي لأعمال الآخرين، ولابد أن يكون ذلك قد ظهر بشكل أو بآخر في بعض أعمالي». أكد ذلك الأستاذ أنس تللو في مكتبة الأسد الوطنية بدمشق ضمن فعاليات وزارة الثقافة إذ قال تللو: «إن عالم الكاتبة الروائي ونشأتها بين مكتبتين عريقتين مكتبة أبيها التي عرفتها بالأدب القديم ومكتبة خالها التي أطلعتها على الأدب الحديث، وقد أدركت فيما بعد أي كنوز عظيمة أورثها والدها وأي لآلئ وهبها خالها»، وأضاف تللو: «الأديبة ألفة الإدلبي كانت لها ظروف معينة فهي كانت تحب المطالعة وتقرأ كثيراً من الكتب».

كان خالها يحثّها على العلم والمعرفة منذ كان عمرها اثنا عشر ربيعاً حتى إنّها حفظت كثيراً من أبيات الشعر بشغف.

«ألفة الإدلبي» التي قضت جل حياتها في مدينة دمشق، هذه المدينة التي سكنت روحها ووجدانها النفسي والإبداعي، إذ أبدعت في توصيف المكان الدمشقي من خلال حبها للطبيعة

التي تتمتع بها العاصمة الثقافية دمشق بالمناظر الخلابة الغنية برياضها الوارفة التي تتخللها البساتين الفيحاء الندية من كل جانب، إذ حملت لقب «دمشق الفيحاء»، وقد عشقت أهلها الذين عاشت وترعرعت بينهم فأحبت فيهم طيب المعشر والشهامة والكرامة، إضافة إلى الطابع المميز في حب الوطن والعروبة، فكان هذا الطابع غالباً على كثيرٍ من ملامحهم حتى اشتهرت المدينة بـ«دمشق قلب العروبة النابض».

تغنّت الإدلبي بدمشق وبيوتها العريقة المزينة بأشجار الليمون والياسمين، وسجلت بأدب رفيع الحياة الشامية فرسمت المكان والزمان ببراعة، وفصَّلت معالمه بأدق التفاصيل الموجودة في هذه البيئة بمحتواها الجغرافي بما يمت بصلة إلى عمرانها وسكانها وعاداتها وتقاليدها، إذ لم تكن هناك أي من العادات والأعراف الدمشقية إلا عرضتها بإيجابياتها وسلبياتها، فعززت ما يجب الحفاظ عليه، ورفضت العادات التي تعوق المجتمع وتحد من تطوره، يقول الدكتور «عبد السلام العجيلي»: «تتميز السيدة ألفة الإدلبي بموهبتها البارعة في تسجيل قصص الحياة الواقعية بأسلوب رائع، وسرد طلي مستمدين من نضارة الحياة الشامية التي نصفها فيما تكتبه. وتكاد السيدة الإدلبي أن تكون الوحيدة بين قصاصينا وكاتباتنا القصصيات التي بلغت بهذا النوع من الفن القصصي هذه الدرجة من الكمال».

تملك دمشق إرثاً زمانياً اجتماعياً ثقافياً إبداعياً متصلاً يدل على عشق النخب الفكرية والإبداعية والفنية لها فضلاً عن عشق جميع الناس مما جعل كثيراً من العائلات تتقاطر إليها من بلدان عربية وإسلامية لتقطن فيها، وما زال اسمها المرتبط بوطنها الأصلي يدل على ذلك مثل عائلة «النابلسي، والبيروتي، والطرابلسي، والقدسي، والطنطاوي، والبغدادي، والموصلي، والجزائري..، إلخ»، وعائلة الداغستاني أحد العوائل التي سكنت دمشق منذ بداية القرن التاسع عشر التي كانت من صُلبها الأديبة ألفة الإدلبي التي تقول عن هذا النسب: «أنا أنتمي من ناحية الأم إلى أسرة داغستانية جاءت من داغستان، واستوطنت دمشق منذ أكثر من قرن ونصف القرن، ومازالت فيها إلى الآن تحمل اسم (بيت الداغستاني)»، إذ جاء جد هذه الأسرة إلى دمشق عام (١٨٢٥م) ويدعى «الحاج محمد جلبي» الذي كان يبلغ من العمر ما يقارب الثمانين عاماً آنذاك، وكان من وراء مجيئه قصة فيها من المتعة والطرافة بقدر ما فيها من الآلام والمآسي حسب ما ذكرت الكاتبة في قصتها التي أوردتها في كتابها «نفحات دمشقية» الصادر عام (١٩٩٠م) عن دار «سامي الدروبي» للنشر، إذ كان «الحاج محمد جلبي» يشغل وظيفة مفتي بلدتين متجاورتين في داغستان، إذ درس علوم الدين في الأزهر بمصر، ثم

عاد إلى بلده ليفقّه مواطنيه في أمور دينهم، ويعلّم من شاء منهم اللغة العربية وقراءة القرآن، وكان مواطنوه يستفتونه في أمور دينهم، وفي حل مشكلاتهم الاجتماعية أيضاً فيجدون فيه الناصح الأمين الذي تبوأ بينهم مركزاً مرموقاً، وفي أواخر الربع الأول من القرن التاسع عشر نشبت ثورة كبرى في داغستان، وعلى إثرها نفي الحاج جلبي إلى دمشق، لأنه كان من وجهاء المشايخ والمفكرين الذين باركوا تلك الثورة في ذاك الزمن، وكان ولده «صالح» البالغ من العمر عشرة أعوام قد أرسل إليه والده بأن يأتي إلى دمشق، وبعد قدومه في بضع سنين توفي الحاج محمد واستقر ابنه في دمشق حتى لقبت العائلة ببيت «الداغستاني».

لقد قدَّمت دمشق لكل من العوائل القادمين والقاطنين والأصليين إليها رؤيتها على درب البذل والعطاء والمحبة والحكمة، فزرعت في دروب الحياة قيم التسامح والإخاء والحب والنقاء والصفاء مما جعلها تتسع للكون والأجناس والأديان، حتى جسدت معاني القيم الخلقية النبيلة التي وهبها إياها الخالق من علم ومعرفة وثقافة مما جعلها تصطبغ بالعناية الربانية وتكون عاصمة الثقافة العربية.

فدمشق تمنح الكاتب مكانة راقية إذا تجاوب مع ألقها الحي لأنها المدينة التي تتقن صناعة المعرفة والعلم والثقافة واللغة والأدب والإبداع لتضعها هدية جميلة بين أيادي الناس، كما هي عليه حال الأديبة الكاتبة «ألفة الأدلبي» التي أهدت حياتها لتلك المدينة العظيمة، إذ كتبت عنها الكلمات، ورسمت أجمل الصور في قصصها ورواياتها التي وثَّقت كل ما يتردد في مناسبات الأتراح والأفراح من زغاريد وأمثلة وقصص كي تصونها من الضياع والاندثار، وحرصت كل الحرص على الحفاظ على صورة دمشق الجميلة بتراثها التاريخي وإرثها الحضاري، كما قال الناقد «محمود تيمور» في مقدمة كتابها قصص شامية الذي نشرته عام (١٩٥٤م): «كانت تخشى أن تضيع صور دمشق التي رسمتها لوحة جميلة فاتنة». أيضاً الدكتورة سحر شبيب قالت: «إن ألفة الإدلبي عبرت عن الحياة في بيئتها الشامية بمصداقية وموضوعية وتمكَّنت من رسم أدق تفاصيلها وخصوصياتها ... وتنقلت أحداث قصصها بين الحارات الدمشقية العتيقة، وجابت الشوارع والأحياء القديمة، وعاشت شخوص قصصها في البيوت العربية، وقد حملت الأديبة ألفة في داخلها طابع المرأة الشامية الذي تتمتع بها الروح الأنثوية من جمال ورقة ونورانية وعفوية التي حبتها بها طبيعة المرأة من دفء وحنان وعاطفة»، كما قال الدكتور إبراهيم الكيلاني عن الإدلبي: «أما الطابع الذي ارتضته فعرفت به وعرف بها فهو طابع الشامية، وأعني بالشامية تلك الخصائص العقلية والسلوكية التي

تتصف بالنعومة والتهذيب والمصالحة وغير ذلك من ولائد حضارة قديمة متوارثة كونت الخلق الشامي وجعلته نسيج وحده»، ولأن الذات الأنثوية دارة للحكايات والأسرار والتفعيل الجمالي الآتي من تصادم الأحلام والأفكار في آن، وارتطامها بالواقع الأليم على الرغم من كل ما قيل عنها، وما مورس عليها من مظالم واجهت فيها سلب الحقوق وازدراءً من الرجل بشكل خاص، والبيئة المحيطة بشكل عام منذ قديم الزمان وعلى مر العصور وتعاقب الحضارات.

بدأت صحوة المرأة العربية مع السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إذ قرر عدد من النساء العربيات الانتفاض ضد تقييد المرأة وتقزيم دورها في الحياة فبدأت الجمعيات النسوية والمجلات والصحافة والدعوات نحو مزيد من التحرر، وكانت الأديبة ألفة الإدلبي بين لفيف من النساء المثقفات الناشطات في مجال المطالبة بحقوق المرأة في سورية ينادين لتأسيس جمعية الندوة الثقافية النسائية أمثال ريما كرد علي، فترأست اللجنة الثقافية في تلك الجمعية، كما برز نشاطها في كثيرٍ من الجمعيات النسائية من بينها حلقة الزهراء الأدبية التي أسستها السيدة «زهراء العابد» عام (١٩٤٥م) بصفتها منتدىً أدبياً، وعملت مع جمعية الرابطة الثقافية، ومنتدى سكينة الذي أسسته «ثريا الحافظ»، وجمعية الأدباء العرب التي أصبح في هذا الوقت «اتحاد الكتاب العرب»، أيضاً عملت مدّة تقارب عشرة أعوام في لجنة النشر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب، وشاركت في عدة مؤتمرات عن المرأة مثل: المؤتمر الخامس للاتحاد النسائي العربي الذي أقيم في بيروت عام (١٩٦٢م)، وشاركت في بغداد عام (١٩٦٩م)، وفي مؤتمر المغرب عام (١٩٨٩م)، وحضرت كثيراً من الندوات الأدبية العربية والعالمية فمثلت اتحاد الكتاب العرب السوري في «تشيكسلوفاكيا»، وذهبت في زيارة من سورية إلى الصين لتبادل الثقافة بين البلدين، كما شاركت في الندوة التي أقامتها «جمعية الوعي العربي» عن القصة السورية مع كل من الأستاذ شاكر مصطفى والدكتور عبد السلام العجيلي في عام (١٩٦١م).

أما الندوات واللقاءات التلفازية التي أجريت معها في سورية ودول عربية فتقارب العشرين ما بين عامَي (١٩٦١-١٩٨٦م)، وقد ألقت العشرات من المحاضرات في المراكز الثقافية والأدبية، وحققت في عالم القصة والرواية حضوراً لافتاً ونجاحاً مميزاً بدءاً من أول قصة نُشرت لها عام (١٩٤٧م) حملت عنوان «القرار الأخير»، إذ كانت نقطة البداية إلى طريق الريادة والإبداع في القصة والرواية ضمن مشاركتها في مسابقة الإذاعة البريطانية في

الشرق الأوسط (B-B-C)، ونالت عليها جائزةً أثلجت صدرها وأفرحت قلبها، إذ فتحت أمامها الأبواب إلى النجاح والتفوق، وأعطتها الدافع لنشر قصتها الثانية باسم «الدرس القاسي» في مجلة الرسالة المصرية ذات الأهمية المتميزة في الصحافة الأدبية آنذاك.

هذه القصص وسواها جمعتها الأديبة بين دفَّتَي أول مجموعة ونشرتها عام (١٩٥٤م) تحت عنوان «قصص شامية»، وأرسلتها إلى الأستاذ الكبير «محمود تيمور» رائد القصة العربية، وكتبت لهُ رسالة مرفقة تقول فيها: «أرجو أن تقرأ هذه القصص فإن وجدتها أهلاً للنشر أرجو أن تكتب لي مقدمة لها أو تقول لي أن أتوقف عن كتابة القصة»، بعد أن بلغت هذه المجموعة الأستاذ محمود أعجب بها وكتب مقدمة رائعة جاء في مضمونها: «هذه القصص طراز خاص وشخصية مستقلةً»، اعتزَّت الأديبة ألفة بهذه الشهادة، وذكرتها عبر أكثر من حديث صحفي مع شهادة ثانية لا تقل أهمية عنها للناقد اللبناني الكبير «مارون عبود» الذي قال: «أنا أؤمن بالذاتية، وقد وجدت ألفة الإدلبي ذات ذات وعلى هذا الأساس بنيت تقديري لها»، تقول الإدلبي: «هذان الرأيان لأكبر ناقد وكاتب دفعاني للاستمرار في الكتابة وخصوصاً القصة القصيرة»، إلى جانب هذا النجاح في القصة كانت روايتها الشهيرة والمعروفة (دمشق يا بسمة الحزن) التي حظيت باهتمام النقاد بما فيها من المكنوز الروائي الثري، إذ طرحت هموم المجتمع ومعاناة المرأة والصراع العربي الأجنبي في ثلاثينيات القرن الماضي، ولاقت ترحيباً كبيراً من القراء حتى أعجب بها المخرج السينمائي «لطفي لطفي» وأنتج منها مسلسلاً تلفازياً عام (١٩٩٢م)، وكتب السيناريو «رفيق الصبان».

صدر للكاتبة أكثر من رواية وعدد كبير من القصص التي أغنت بها المكتبات العربية والأجنبية ولاقت نجاحاً عالمياً ومميزاً، كما قالت الدكتورة شبيب: «إن الأديبة ألفة الإدلبي نجحت وظهرت عالمياً لأنها انطلقت من بيئتها، ومن قضايا وطنها متمسكة بصدقها والتزامها، ولأنها انطلقت من رحم الوطن حافظت على خصائص هذا الوطن، واستطاعت بنزعتها الإنسانية أن تنقل قضايا إنسانية يحتاج إلى معرفتها كل إنسان في كل شعوب العالم».

اهتم كثير من المختصين في مجال الأدب والثقافة من باحثين ونقاد بأدب ألفة الإدلبي ونتاجها القصصي والروائي، حتى ترجم بعض منها إلى عدة لغات عالمية مثل «الروسية والصينية والإيطالية والتركية والألمانية والإسبانية...»، كما اعتمد عدد من القصص القصيرة في جامعات أجنبية للتدريس حسب ما ذكر، فقد احتوت مؤلفاتها موضوعات مهمة

تخص المجتمع العربي والنسائي ولأنها ابنة دمشق، ولصلتها الوثيقة بحال المرأة السورية المعاصرة التي واكبت الأحداث وكسرت قيود العزلة وأُطر التقاليد دون المساس بالقيم ومضمونها الأخلاقي، والتي ركزت فيها على المرأة وما تحمل من مواهب فنية وعلمية وثقافية، وحاربت التعصب والتشدد الذي كان يمارس ضدها متحدية العادات والتقاليد السائدة في المجتمعات الشرقية التي أرادت للمرأة أن تبقى ظلاً للرجل، إذ أكدت مقولة أن المرأة هي نصف المجتمع لها الحق في مشاركة الرجل في كثير من المجالات الفكرية والعلمية والثقافية والسياسية...

فكانت نقطة علّام بارزة في خارطة الحركة الأدبية السورية النسائية، إذ قررت أن تطرح نفسها بثقة وجرأة من خلال التعبير عن همومها الذاتية النابعة من هموم بنات جنسها.

هذه الكاتبة هي ابنة دمشق شامية الأصل، عاشت وتربت في بيوتها وحواريها فوعت الجمال في صورها البكر، وهي اصطفاء من بيت دارت الكتب والأفكار والحوارات فيه مثلما تدور الأنسام في رحاب السماء حتى مكنت ثقافتها في بيت أبيها وخالها الذي جالت الكتب فيها وحطّت جولان الطيور وحطيطها على حواف الينابيع والغدران، وغذت أفكارها من المكتبات ومدونات الأساطير والمدارس الفلسفية وما باح به الأصدقاء ونادت به العقول، كل ذلك وفّر للأديبة ألفة الإدلبي حضوراً كبيراً وثقافة مميزة فيما تبديه سرديتها من علو ورجاحة اللغة، والثقافة الشعبية الآتية من مكنونات الحكايا الشعبية، والأغاني والزغاريد والأمثلة والعادات الجميلة التي اكتسبتها من حواري دمشق القديمة المنبسطة أمام البيوت الشامخة المنظمة على أرصفتها بأشكال هندسية معمارية ذات طابع حضاري عريق، ولأن أديبتنا جذوةً من المشاعر الإنسانية تتوهَّج فتضيء وتدفئ... تحكي حكايات دمشق فتبعث الحارات القديمة ويزهر الياسمين والكباد، وتطل وجوه الناس مشرقةً كشمس الصباح.

تقول أديبتنا: «دمشق بعد الكارثة الرهيبة حمامة وادعة تطوي الجناح على الكسر، وتظل صامدة بإباء وشموخ».

ولدت الأديبة ألفة الإدلبي عام (١٩١٢م) في مدينة دمشق في حي الصالحية المنحدر من جبل قاسيون على ضفاف نهر (يزيد) الذي كانت مياهه صافية كدمع العين حسب ذكرها، أبوها «عمر باشا الإدلبي» ووالدتها «نجيبة الداغستاني»، مما يسر لها تعليماً أولياً في مدارس دمشق، إذ التحقت بمدرسة «العفيف» القريبة من المنزل، وكانت من المتفوقات في دروسها

إذ نالت شهادة الابتدائية عام (١٩٢٧م) بتفوق، وقد تأخرت عن نيلها سنة بسبب المرض الذي أصابها سنة (١٩٢١م)، ثم انتقلت إلى دار المعلمات إذ ظهر ميولها الواضح نحو الأدب، لأنها كانت تقبل على القراءة وحفظ الشعر حتى لاحظ ذلك أحد أساتذتها وتنبأ لها بأنها ستصبح ذات شأن عظيم ولها مكانة مرموقة في المستقبل.

تزوجت الطبيب «حمدي الإدلبي» عام (١٩٢٩م)، وعمرها لا يتجاوز سبعة عشر عاماً، أنجبت ثلاثة أولاد هم (ليلى، وياسر، وزياد) وقد فجعت بوفاة أحد أولادها الذكور، وسافرت إلى باريس لتقيم عند الآخر حتى وافتها المنية في (٢٠/ آذار/ ٢٠٠٧م) الواقع في ربيع الأول من عام (١٤٢٨هـ)، عن عمر ناهز (٩٥) عاماً قضتها في الأدب والفكر والثقافة، إذ أثرت المكتبة العربية بمحتوى أدبي وثقافي مرموق من خلال كثيرٍ من القصص والروايات والدراسات الأدبية، فسجلت اسمها كواحدة من أكبر الأديبات السوريات في العالم العربي.

المراجع

(١)- ألفة الإدلبي، نفحات دمشقية، ١٩٩٠م، وداعاً يا دمشق، ١٩٦٣م.

(٢)- صحيفة القدس، مقال الأستاذ أنور بدر، ٦ نيسان، ٢٠٠٧م.

(٣)- مجلة جهينة، ع١٢، تاريخ ٢٠٠٦/٥/١م.

(٤)- د. سحر شبيب، الالتزام والبيئة في القصة السورية، الندوة الثقافية النسائية، دمشق، ١٩٩٨م.

(٥)- وقائع الندوة الثقافية، مكتبة الأسد الوطنية، ألفة الإدلبي، حكاية دمشق ٢٠١٨م.

(٦)- سحر عبد القادر، المرأة عبر العصور، لبنان، ٢٠١٧م.

ذكرى ولادة الشاعر الروسي الكبير ألكساندر بوشكين

(١٧٩٩ – ١٨٣٧م)

ترجمة: د. إسماعيل مكارم

في شهر حزيران من هذا العام احتفل المجتمع الروسي على المستويين الأكاديمي والشعبي بذكرى ولادة الشاعر الروسي الكبير، ابن روسيا البار – ألكساندر بوشكين، إذ يصادف يوم ولادته في السادس من حزيران، إذ أقام الندوات الأدبية، وحلقات الحوار، والحفلات، والأمسيات الشعرية، والمؤتمرات الباحثون، والاختصاصيون، ومحبو الشعر الروسي، بل محبو مؤلفات الشاعر بوشكين.

إذا قال باحث ما: أنا أدرس إرث بوشكين، كأننا به يقول أنا أدرس إرث المتنبي، أو أنا أدرس إرث أبي العلاء المعري، إذ إنّ عالم بوشكين كبير وغنيّ كعالم عمالقة الشعر العربي الكبار.

في كلمته في أثناء كشف الستار عن تمثال بوشكين في موسكو عام (١٨٨٠) خاطب الكاتب الروسي المعروف فيودور دوستويفسكي الجمهور واصفاً ألكساندر بوشكين قائلاً: «إنكم ستجدون في هذا الكاتب الروح الوطنية، والإنسان العبقري، بموهبة فريدة، فذة، إذ إنّه استطاع أن يجمع بذاته:

الحس الوطني الحقيقي، وروح الأمة... هذه الروح المسيحية الحقة، الصادقة... ليس هناك أدنى شك بأنّ أشخاص بوشكين كانوا دوماً أصحابَ سمات وطباع روسية»[1].

نشرنا في شهر شباط الماضي ترجمة لقصيدتين للشاعر بوشكين وهما: «أقف بخشوع أمام الضريح المقدس»، و«إلى من افتروا على روسيا» إذ نُشرتا في صحيفة «الأسبوع الأدبي» الدمشقية. لم يكن ذلك عبثاً، إنما حاولنا ملامسة الجانب الفكري - السياسي لدى الشاعر، وموقفه من قضايا وطنه الكبرى، على الرغم من خلافه مع القصر والسلطة بالنظر إلى أمرين وهما: (إلغاء قانون الرق، وتحرير الفلاحين من قوانين العبودية)، ثم (إصلاح نظام الحكم، بتغيير نظام الحكم القيصري المطلق). حاول فريق من الباحثين ومؤرخي الأدب الروسي تصوير مأساة بوشكين بأنها ليست سوى صراع بين رجلين: الحاكم متمثلاً بشخصية القيصر نيكولاي الأول من جهة، والشاعر الذي يتوق إلى الحرية من جهة ثانية، في حين هناك فريق آخر في زمننا هذا يعتقد بأن بوشكين المفكر والسياسي، والرجل موسوعي المعرفة كان يسبق عصره فكرياً، ولم تكن لديه النزعة الانقلابية، إذ إنه صرّح في أكثر من مناسبة بأنه يقف ضد كل ما يعوق تقدم مجتمعه الروسي. ويؤكد هذا الفريق أن جوهر الصراع ينحصر في مسألة أن كفاح بوشكين كان يمثل الصدام بين الواقع، الذي كان يعيشه المجتمع وما يطمح إليه الشاعر المفكر والسياسي الكبير بغرض الإصلاح.

وصفه الكاتب الروسي المعروف غوغول قائلاً: «إن بوشكين يمثل روح الإنسان الروسي القادم بعد مئتي عام»[2].

في عامي (١٨٣٠- ١٨٣١م) قامت انتفاضة وارسو، وتعرضت روسيا لخطر غزو أوروبي غربي جديد يهدد مصيرها ووجودها، لذا رأينا ألكساندر بوشكين يكتب قصائد المديح والحماسة هذه، أي ثلاثيته الشهيرة عام (١٨٣١م)، متغنياً بأمجاد روسيا وبتقاليد الجيش الروسي. كنا قد نشرنا اثنتين منها من قبل، واليوم ننشر القصيدة الثالثة، وهي تحت عنوان - «ذكرى بورودينو».

إليكم نص القصيدة:

БОРОДИНСКАЯ ГОДОВЩИНА

ذكرى بورودينو

إنه ليوم عظيم ذكرى بورودينو[٣]

في أثناء حفل تأبين إخوة لنا

قلنا: ها هي القبائل قد غزتنا

مهدّدة بلادنا روسيا بالمآسي

ألم تكن أوروبا كلها هنا؟

وأي نجمٍ كان دليلها؟!

ولكننا كالسنديان صَمدنا

وبصدورنا صَدَدْنا تلك الهجمة...

هجمة القبائل التي رضخت لإرادة قوية

وما كانَ غير متكافئ جعلناهُ متكافئاً

***

ربّما قد نَسَوا هزيمتهم المُدوّيَة.

أجل لقد نسوا ذلك، أراهم اليومَ يَتغطرسون،

لقد نسوا السيفَ الروسيّ وذلك الثلج

الذي صار مقبرة لهم في السّهوب،

إن تلك الوليمة الشهيرة تشدّهم من جديد،

دم السلافيين يُسكرهم

غير أنَّ الصحوة لديهم قاسية ستكون

وغفوة أولئك الضيوف ستكون طويلة

في مكان إقامتهم الجديدِ، إذ هو باردٌ وضيّق

تحتَ تراب حقولنا الشمالية.

***

تعالوا إلينا: إنّ روسيا تناديكم!
ولكن ليكن معروفاً لديكم أيها الضيوف!
أنّ بولونيا لن تقف في الطليعة:
فسوف تعبرونها عظاماً!
لقد قضِيَ الأمرُ في ذكرى بورودينو
ها هي راياتنا ترفرف هناك من جديد
واقتحمنا الثغور وها هي وارسو قد سقطت
إني أرى بولونيا كالفوج المهزوم
ترمي رايتها المدماة على التراب
أما العصيان فقد أخمِدَ وأخرس.

***

من سقط في المعركةِ فهو سالم
نحن لا نمرّغ وجوه أعدائنا بالتراب، ولا ندوسُها
ولن نذكّرَهم بما كتِبَ
على الألواح التاريخية
ولا بما جاء في الوصايا من جيل لجيل،
ولن نحرقَ مدينتهم وارسو
أما هم... فلا، لن يَروا
وجهَ نمسيس الشعبية الغاضب[٤]
ولن يَسمعوا أغنياتٍ تغيظهم
معَ قيثارةِ مُطربٍ روسي.

***

أنتم...، يا من تثيرون الشغب في المجالس.
أيُّها الخطباء، يا مَنْ أطلقتم لألسنتكم الأعِنّة

أنتم، يا مَنْ أصبحتم نذيرَ الشؤم الأسود
أنتم، يا مَنْ تفترون على روسيا!
من أين جاءكم العلم أنّ الروسيّ...
إنما هو تمثال طيني مَريض، وضعيف؟
أتتصَورونَ أن هذا المَجدَ الشمالي
حكاية بائسة ومنامٌ كاذب؟
ألا تقولون لنا: متى مَدينة وارسو
ستدوّن لنا قانونها المُنتظرَ الجَبّارَ؟

***

إلى أين سننقل تلك الحُصونَ؟
أإلى حدود (بوغ) أو حتى (فورسكلا) أو (ليمان)؟
وبيد من ستكون (فالينيا)؟
ولمن سَيعودُ إرثُ بوغدان؟(٥)
إذا ما اعترفنا بأحقية المنتفضين
ستنفصِلُ عنّا ليتوانيا.
أما مدينتنا القديمة (كييف) بقبابها الذهبية،
أمّ المدائن الرّوسية القديمة،
هل ستنضم إلى وارسو الهائجة
معَ كلّ أضرحتها المُقدّسَة تلك؟

***

هل بضجيجكم هذا وبالصّراخ المَبحوح
قد أربَكتمُ الحاكمَ الروسيّ؟
ألا تقولون لنا، مَنْ قد نكّسَ رأسهُ؟
لمن سَيُقدَّمُ الإكليل... أللسيفِ أم للعويل؟

ألا تعرفون قوة روسيا؟ أما سَمِعتم بالحربِ والموتِ،
وذاك العصيان، وجبروت العواصفِ الغريبة
مَنْ كانوا وراء ذلك أرادوا أن يهزّوها[٦]
انظروا: إنها تقف صامِدةً مَتينةً، صلبة!
وهذه الاضطرابات حولها قد خمَدَتْ،
وها هي بولونيا لقد تقرّرَ مَصيرها...

***

ما النصرُ إلا ساعة سعادةٍ تريحُ القلب،
فانهضي يا روسيا وارفعي الرأس عالياً
وبصوتٍ واحد دَعينا نسمَعُ هذا الحماسَ!
ولكن حاذري رفع الصوت عالياً في الهتافاتِ
بقرب فراشِ مَنْ يَستريح هناك
ذلك القائد العظيم – قاهر الشرور ورافع الحيف،
ذاك الذي خضَعتْ له قمَمُ طوروس
واستسلمت أمامه قلعة يريفان[٧]
هذا الذي ضُفِرَتْ له أكاليلُ سوفوروف
أكاليل الغار تلك في خِضَمّ حُروبٍ ثلاثْ.

***

إني أراه قد قام من ضريحِه
ها هو سوفوروف يشهَدُ انهيار وارسو[٨]
وها هو طيفهُ يَلوحُ هناك ويَبتهج
لروعةِ هذا المَجد الذي كان قد أسّسَ له!
ها هو يُبارك لكَ أيها البَطلُ،
يُبارِكُ جراحَك، ويُبارك استراحَتك كمُحارب،

ويبارك لرفاقك المُخلصين البَسالة والإقدامَ

يُبارك الخبَرَ المُبشرَ بانتصاركَ العظيم

وذلك الضابطَ الشابّ حَفيدَهُ،

الذي جاء بالخبر مُتجاوزاً براغا[٩].

المصادر والهوامش

1- moiarossia.ru /Pushkin –i–religiya/ Электронный ресурс.

Дата обращения 04.06.2021г.

2- https//rg.ru'2016. 09.02. pochemu- gogol-obeshchal- Электронный ресурс. Дата обращения 29.06.2021г.

٣- بورودينـــو: هي البلدة التي جرت فيها المعركة الكبرى بين الجيش الروســـي المدافع عن أرضـــه وجيوش نابليون الغازية عام (١٨١٢م).

٤- نمسيس: إلهة في الأساطير اليونانية، حامية للآلهة من رذائل البشر.

٥- بوغدان خميلنيتسكي، القائد الذي حرَّر أوكرانيا من البولونيين وضمَّ أوكرانيا إلى روسيا.

٦- المقصود هنا، روسيا.

٧- إشـــارة إلـــى قائد القوات الروســـية، التي قاتلت في وارســـو، وأخمدت الانتفاضـــة، وهـــو الجنرال إيفان باسكيفيتش.

٨- القائد العسكري الشهير، ألكساندر سوفوروف، محقق الانتصارات، ومن أشهر القادة العسكريين في العالم.

٩- براغا، قلعة قرب وارسو.

المصدر

ترجمت عن النص الروسي الأصلي:

Бородинская годовщина//А.С. Пушкин. Сочинения в трех томах. Т.I.М. 1954 г.

متابعات

قراءات :

- قراءة في رواية «رجال في الشمس» — موفق نادر
- قراءة في مجموعة «لوجهك يرهج ضوء النهار» — زهير جبور
- القبيح والمعذَّب في ديوان (الشبح) — نسرين صالح
- قراءة في رواية «ثلاث تفّاحات» — د. بتول دراو

نافذة على الثقافة :

- إصدارات جديدة — حسني هلال
- صدى المعرفة — ريما محمود

رجال في الشمس

إضاءة على الوجع

موفق نادر

تدور أحداث الرواية في مناخات النزوح الفلسطيني التي خبِرَها الكاتب جيّداً في ترحاله الدائم بعد خروج أسرته من فلسطين تحت حراب الوحشيّة الصهيونيّة؛ فقد عاش غسّان متنقّلاً بين دمشق وبيروت والكويت، حتى استطاع الصهاينة أن ينتقموا من قلمه الثرّ الثائر بعملية اغتيال همجيّة، إذ فخّخوا سيارته بمتفجرات تكفي لنسف بناء بخمسة طوابق!

حتى موته كان عجيباً؛ فقد تناثر الجسد بفعل وحشيّة الانفجار سوى يده اليمنى التي كانت تمسك بالقلم لتدوّن مجد فلسطين وكفاح أبنائها الأبطال، لم تتمزّق، إذ وجدوا تلك اليد الطاهرة على بعد جادّتين من مكان الجريمة!

عنوان الرواية، رجال في الشمس، يشي بكثير ممّا أراد الكاتب أن يقول، فثلاثة من أبطالها قادمون من مناطق النزوح الفلسطيني يحملون قهرهم وعذابات أرواحهم، وهم يحلمون بنزوح جديد إلى الكويت لعلهم يستطيعون في بلدان الشمس الحارقة أن يضمنوا لأبنائهم لقمة العيش حتى لو كانت مغموسة بالدم والنكبات!

وقد جعلهم الكاتب ينتمون إلى شرائح عمريّة مختلفة؛ مروان الشاب المحكوم بإعالة أسرته حينما لم يعد لها من معيل سواه، وأسعد الرجل الذي يبدو أصلب عوداً وأكثر قوة، وأبو قيس الكهل الذي ما يزال تطوّح به المسافات دون أن يصل إلى ما يقيم أوده ويحفظ له عيشاً يليق بالبشر!

هؤلاء الثلاثة تجمعهم علاقات كثيرة متشابكة، فهم جميعاً فلسطينيون نازحون، سُرقت أوطانهم وفقدوا عدداً من أحبائهم، وهم جوعى ومعذّبون أينما يمّموا وجوههم، يبدو الناس من حولهم محبّين متعاطفين، يظهرون مشاعر الأخوّة والمحبّة، ولكن بعد أيّ تجربة تبدأ تتكشف الوجوه الحقيقية لهؤلاء الإخوة المزيّفين، فإذا هم ليسوا سوى ذئاب بشريّة تتربّص بهذه الطرائد الضعيفة!

(انزل هنا، ثم قم بدورة حول البلدة وسوف تجد نفسك على الطريق، وأنا سوف أنتظرك هناك!).

عبارة تكررت على أسماعهم، فكانوا يترجّلون بعد أن يكونوا قد دفعوا قروشهم القليلة لصاحب الحافلة، ولقد تهرّأت أقدامهم وهم يدورون حول البلدات، ويصلون إلى الطريق، لكنهم لا يجدون أحداً بانتظارهم!

خديعة تتلوها خديعة وخيبة إثر خيبة وكلها تغرس نصالها الحادّة في صدورهم دون رحمة!

إنها حياة بائسة أسهم الأهل والإخوة في تعميق جراحها، وكأن غسان كنفاني، الفلسطيني الأصيل يريد منذ البداية أن يهتف: إنه لا كرامة للإنسان خارج وطنه، وليس له في حياة النزوح أيّ أمل بتحقيق إنسانيته التي يتمنّى، وأن الغربة سوف تظل تقذفه بعيداً حتى تصل إلى حدّ أن تُحكم الخناق على رقبته فترديه جثّة هامدة على مزبلة الحياة التي أصبحت تافهة بعد أن شابهت شريعة الغاب!

وها هو الحلم الوحيد المتبقّي يتكامل؛ ليس سوى مدائن النفط قادرة أن تعيد إلى حياة هؤلاء المعذّبين توازنها! ولتكن الكويت هي الوجهة الحلم، وتبدأ المقاولات والمداولات لإيجاد مُهرّب عريق يقلّهم إلى الكويت دون أن تظفر بهم قوّات حرس الحدود العربية، التي لم تتقن يوماً حراسة حدودها من الأعداء الحقيقيين!

وكم كان غسان كنفاني ذكياً وصادقاً حينما جعل المصادفات تقود الرجال الثلاثة اللائبين والمنهوبين من عصابات السماسرة وتجّار الدم، جعلهم يهتدون إلى (أبي الخيزران) سائق الصهريج العتيد، والفلسطيني المخضرم الذي أمضى جلّ عمره مسافراً على الدروب تسوطه شمس الصحراء بوهجها المسموم، ولكنّ ذلك كلّه لا قيمة له مقارنة بالمصيبة التي حلّت به، والتي لا تزال صورة ذلك المشهد تنخس عقله وقلبه وذاكرته؛ إنّه ما يزال يذكر ذلك اليوم في مشفى في مكان ما، حينما شُدّت ساقاه إلى الأعلى وشخب الدم عالياً من بينهما ليدخل أبو الخيزران في زمن جديد أكثر قهراً وذلّاً؛ إنه زمن الخصاء الحقيقي والانكسار الذي لا انكسار بعده!

لم يكن اختيار غسان كنفاني عبثاً حينما جعل شخصاً خصيّاً يقود الركب المهاجر إلى العماء والموت، فما أكثر ما عانى الفلسطينيون من قادتهم المشبوهين أكثر من معاناتهم من الأعداء!

وكأنّي بالكاتب يريد أن يقول: إنّه لو قيّض للفلسطينيين قيادات مكتملة الرجولة لما وصلت بهم الحال إلى هذا الحضيض من التردّي والعذاب.

وكم كان الكاتب بارعاً حينما أنطق شخصياته بهذا الكلام الصادق الخارج من شريان القلب مباشرة دونما حذلقة أو مداورات من الكلام الذي هو محض لغو، فقد شبع الفلسطيني من الكلام الذي لا طائل تحته، فأبو الخيزران كان واضحاً تماماً حينما أفهم المسافرين الثلاثة أنّ عليهم النزول داخل الخزّان الفارغ المتوهّج تحت الشمس الحارقة، لكنّه طمأنهم أنّ ذلك لن يدوم أكثر من دقائق قليلة هي الوقت اللازم لتوقيع الأوراق من الشرطيّ الرابض عند نقطة الحدود بين العراق والكويت!

والرواية تغصّ بالمفارقات التي تجعلنا نشرق بدموعنا ونختنق بتنهداتنا على حال العربي الذي تقوده خرافات تافهة وأوهام قميئة يصنعها، وبعد حين يرويها لنفسه وقد صارت حقائق يجترّها صبحاً ومساءً دون أن ينتبه أنه يسير إلى الهاوية بقدميه!

عند نقطة الحدود، والشمس تحرث بلهيبها كل شيء، يسرع الرجال الثلاثة بالنزول إلى جحيم الخزّان الفارغ، ويسرع أبو الخيزران فينهب الأرض تحت عجلات مركبته، ينزل راكضاً ممسكاً أوراقه التي هي رخصة عبوره بعربته إلى الكويت الشقيق، وهذه الدرب سارها ذهاباً وإياباً عشرات المرّات، وكلّ مرّة عليه أن يمهر أوراقه المتهالكة بأختام وتواقيع تثبت أنه يسير على جادّة الصواب، وأنه لا يخون وطنه الذي يطعمه خبزاً حلالاً!

لكنّ الشرطيّ المتوحّد وسط هذا الخلاء، المعطوب بالحرارة الكاوية خطر له أن يمازح أبا الخيزران وقد رآه بادي السرعة، ناكئاً جراحه الغائرة في عمق روحه! سأله ضاحكاً إذا ما كانت عشيقته تنتظره بشوق ولهفة، وراح يغمز من مغامراته العاطفيّة التي يعرفها جيّداً! وإلّا فما سبب كل هذه السرعة يا أبا الخيزران؟! وأبو الخيزران الخصيّ كان محضُ مرور ذكر النساء في خياله يجعل دموعاً غير مرئيّة تتسكب منه مثل مطر غزير! أرجوك يا سيدي، وقّع لي الآن، وأعدك أنني في يوم قريب سوف آتي لأجلس معك وأروي لك كل حكايات غرامي بالتفصيل!

إنّها لحظات يحسّها أبو الخيزران وكأنها دهر ثقيل! أخيراً يركض نحو الصهريج بعد أن يفلته الشرطيّ من تهريجه المقيت، يدير مفتاح المحرك فيهدر المعدن الثقيل صاخباً وسط هدوء الصحراء الملتهبة، يرى قميص أسعد ما يزال جانبه على المقعد، يضغط دوّاسة الوقود بأقصى طاقته فيسحّ الرمل منسحباً تحت العجلات المجنونة! حينما يطمئن أنه ابتعد عن نقطة الحراسة يوقف الصهريج، ويركض صاعداً فوق الخزّان، بالكاد يستطيع أن يمسك غطاءه الملتهب كالجمر، يرفعه عن هوّة من صمت مخيف تلفح وجهه بحرارتها الكاوية! يصرخ: أسعد أبو قيس مرواان فلا يجيبه سوى الصمت! يصرخ ويصرخ والصمت يزداد اتساعاً. الآن أصبح أبو الخيزران مع الحقيقة وجهاً لوجه، كل الحكايات والأوهام سقطت دفعة واحدة! بدأ يسحب الجثث وهو ينتحب ويجأر بأعلى صوته: لماذا لم يدقّوا جدران الخزّان؟! لماذا لم يدقّوا جدران الخزّان؟! هذه الصرخة أرادها غسان كنفاني كلمة السرّ في النكبة الفلسطينية، فالفلسطيني كُتب عليه أن يعيش لائباً وسط هذا الخزّان المعروف بالوطن العربي، تطارده كلابه وشرطته ومخبروه الأبطال، ويتآمر عليه قادته المخصيّون؛ يبيعونه بحفنة من المال، وفي الخاتمة يلقونه جثّة هامدة وسط الصحراء التي ذرعها حافياً ليجد فيها واحة تظلل هامته المجهدة بالعيش! والكاتب غسان كنفاني ختم

روايته الرائعة بهذه الصـــرخة المدوّية التي جأر بها أبو الخيزران وســـط الصحراء- القبر، كي يقول لنا: لا تختاروا موتاً خسيســـاً لا يليـــق بالرجال، فلتدقّوا جدران الوطن - الخزّان، حتى لو أرداكم حرس الحدود برصاصـــهم، فإنّ ذلك يبقى أهون وأكثر كرامة من أن تموتوا كالجرذان دون أن تظفروا حتى بقبور تضمُّ عظامكم.

❁ ❁ ❁

قراءة في مجموعة «لوجهك يرهج ضوء النهار»

زهير جبور

دخل نعيم ميّا الشـــعر بانسيابية دون تكلف أو تصنع ولم يهاجمه الغرور. بعض الشعراء ينطقونه متواضـــعاً. وبعضـــهم ينطقونه متعالياً ويجوز لهم ذلك، وأما نعيم ميا فعاش الشـــعر حقيقة واقعية، جامعـــاً بين المفـــردة وأعمـــاق الفكـــرة متعددة الاحتمالات بثاياها النفسية.

(لوجهك يرهج ضـــوء النهار) هي المجموعة الشـــعرية الرابعة له، إذ يمضـــي بهـــا في نجاحه الشـــعري إنســـاناً بكل ما لكلمة إنسان من معنى. نفحت قصائد المجموعة بالذوق النعيمي مصوباً تطلعه صوب المنارة، بلغة موسيقا النفس الراغبة في العيش وتحديد موقفها من الحياة، اســـترعت انتباهي جملة (يرهج ضـــوء النهـــار)، إذ كان من الممكـــن أن تكون (يســـطع)، لكنما جاءت (يرهج) متلألئة بانبثاق شـــمس ترهج، والعصافير تتقافز

مزقزقة، وعلى الغلاف وجه فتاة طوّق جيدها عقد من خرز أسود. رأسها مرفوعة إلى الأعلى فوق عنق طويل، تظهر في شرود حلم نشوة استنشاق، أو تبدو كأنها في انتظار استكمالها الضوئي بعد مهرجان احتفالي من ارتهاج، أو صعقة دهشة، وعلى ذلك رفعت عمارات صور القصائد، أما تباعد الشفتين اللتين غطّاهما الأحمر غير المكتمل، والعين التي أسدل الهدب فوقها، فقد أظهرتا تناقضات تفسر الوضع النفسي للمشاهد. مبتسمة. ضاحكة. حائرة. طائشة. عصبية. مستهترة. جادة. حزينة. فرحة. متقلّبة، كما هي حال القارئ، أو كما يتصورها، إذ تقذفه أفكار المجموعة الشعرية (لوجهك يرهج ضوء النهار).

يقول:

كان الحزن يدرك أن ما ألقاه

يكبر كالمساء إذا تكدّس ليله

فغدوت في الأبعاد

أبحث عن شهيقي

أخبرتني نجمة

أن الدروب إلى الشهيق

معبآت بالنزيف

وأنه كي ألتقيك

على دمائي أن تطاردني

وأن أسعى إلى فيء يفيء بمقلتيك

إنه القادم من جبال الريف، مستمداً من أزهار ربيعها الشذى، ليس فيه ما يشير إلى عمق الحزن، هو كما نحن، يحزن مع الحزن ويضحك للضحك، وحين نغوص فيه شعراً فسوف نجد حزناً وامرأة بحضورها القوي، لكنها محجوبة، يراها في جرح الوطن ويطلق في أثناء مناداتها: سيدتي، صنعتكِ من نبضي، وبيني وبينك الشعر، من دونه لن نكون متصالحين مع ذواتنا.

أتقن فنية الكلمة واستحضارها وجعلها في سياقها، بغنائية الراحل محمود درويش، دون تقليد، بل بعفوية شعرية، منتمياً إلى حداثة الإحساس، إذ يقول:

لا تعبري فوق الجرح

دمي يجرجر نزفه

يرعى قطيع نواحه

يصل التنهيد بالتنهيد

يوقظ الآهات في بغو المساء

يقول درويش:

نحن في حل من التذكار

فالكرمل فينا

وعلى أهدابنا عشب الجليل

لا تقولي ليتنا نركض كالنهر إليها

لا تقولي

نحن في لحم بلادي، هي فينا

ثمّة تشابه بينهما، يصل التنهد بالتنهد والآهات في بغو المساء، والآخر لن يسترجع التذكار لأنه في حِلٍّ منه، وهو في لحم بلاد هي فيه .كل قصائد المجموعة جماليتها وانسجام صورها في دلالاتها التي تصل إلى القارئ بقدر ما لديه من إحساس. الشاعر ميّا لم يطرح تجربته بارتجالية، ولا بغرض الإعلان والظهور الفارغ، بل أرادها مكتملة ليحصل على قصيدته بجدارة، مع تأكيده أنّ لا قوّة على الأرض تدفع موهبته إن لم تصقلها الثقافة، وتجذبها جامعة الحياة التي تمنح المبدع شهادة تنفرد بقيمها المعرفية عن كل ما يمكن أن تقدِّمه جامعات خرّجت كبار الأدباء والمفكرين، ولا تخلو القصائد من فلسفة مرتوية من جذر النفس، نامية فوق تربة الموهبة، لتثمر نضوجاً بمناخ معتدل كما تشتهي الثمرة.

في قصيدة (لوجهك يرهج ضوء النهار) سوف ندخل حديقة متنوعة الأزهار انغرست على كامل النص، وفي معظم القصائد يظهر ميل الشاعرة للطبيعة، فتأتي هذه القصيدة لتكملها، فلا تكاد تخلو صورة واحدة منها، يقول:

حملت إليك حنيناً

يسوسن عشقي

ويزرعني قبلةً

فوق ثغر الدوالي

أنا نفحةٌ

من نقاء الزنابق

تطفو على شفة الأقحوان

وفي المقطع الأخير منها:

أصعد درباً

تيممتها بشميم الصنوبر

إني أريد لهذا البهاء

يطوق قامتك الخيزران

لكَ وحشة يا طائر الحسون

كيف تركتنا

التين صيف في مزارعنا

فلم غادرتنا

وتركتني وحدي؟

ينبغي أن نتذكر الجملة التي كانت متداولة في قرانا، إذ تحلو السهرات حين يعود ابن القرية إليها مع موسم نضج التين والعنب، ويمكن للعائد أن يستمتع برؤية الشروق، وزيارة البساتين والحقول وأكل التين والعنب، والاصطياف، وطائر الحسون له وحشة، يسأله الشعر عن سبب تركه، وكأنما الشاعر هو الوحيد الذي افتقد ضجيج الشمس وهي تنضج التين الذي دوّن الحسون عليه مأساة اغترابه، وألم التين الذي طُعنت فرحته لغيابه، وفي هذا فلسفة للطبيعة، ليخبرها أنه عائد إلى تلك الحبيبة:

آتيك من رحم البنفسج عارياً

كالشعر يولد من تبسُّم ثغرك

المعطار

ألق شعري أخذ مكانه في تكوين فضاءٍ كتب ذاته مثل أسطورة، وكل قصيدة تحوي كتاب حب وهمس وطيور وزهور وامرأة هي الوطن. يقول:

أشتاق عينيك

أو أرتمي سعفة

بين تخيل اغترابي

أنادي خطاي

أعيدي إليّ طلول الأحبة

إني مشوق لعينيك

بي

من لهيب الهوى

ما بقيس وليلى

فلا تتركيني

نحيب السواقي

إن جفّ فيهنَّ نهر

تأمَّلتُ نحيب السواقي فتراءت في مخيلتي تربة متشققة، لا صوت للضفادع، ولا عشب على الضفتين، غادرتها الطيور، لن يخضرَّ ربيعها، ولن تتلوّن أزهارها. أشعر بنحيب السواقي، ونحيب الأرض والزرع، والجداول وتفرعاتها، جفاف الينابيع، وعناد الغيوم، فصواعقها دون برق ورعودها بلا هدير.

(الشعراء يتمتعون غالباً بقوى غير عادية من التفكير التأملي، إلا أن عبقرية الشاعر لا تكمن هناك، بل في الخيال، لذا فإن أعمق تفسيرات الشاعر القصائد)، وفي نحيب السواقي ما يؤكد ذلك، حيث قوة الخيال التي ابتكرت صوراً متفردة. (الصور المكررة لا تترك أثرها، فيما الابتكار يترك صدى، أو شبه ظل من العاطفة التي تصنعها، وقد يجد خفقة تعاطفية استيقظت فيشعر حينذاك بالجدية والمسؤولية والرصانة، كأنه يلتحم مع القدر).

أليس في هذه الأفكار ما يوحي بالمكان الذي جاءت منه عظمة الشعر الذي لا يكفيه التأمل الفكري، بل طاقات الخيال، ينتجها الإيحاء لصنع الصورة الشعرية المتجددة، وبالمناسبة لم يتوصل النقاد إلى تعريف نهائي لمفهوم الصورة، ولذا يعتمد في مجال حداثة الشعر على رؤى فنية متخالفة، متأثرة بتيارات أدبية، ودراسات أسلوبية متنوعة).

وثمة انســجام مع الموسيقا التصــويرية التي يعيشها المتلقي، إذ تكتمل عناصرها مؤكدة انتصار الشاعر في المعنى الفني الجمالي.

أظهرت قصــائد نعيم علي ميّا انفتاحها على تجارب تركت بصماتها في الحقل الشعري، وقد تجاوز ما كان قد قدَّمه في مجموعات نَشَرها سابقاً، فحمّلني مسؤولية نفسية واجتماعية وأدبية كبيرة في قراءتها.

❁ ❁ ❁

المراجع

(١)- لوجهك يرهج ضوء النهار، نعيم علي ميّا، منشورات دار بعل، ٢٠٢٠.

(٢)- أسس النقد الأدبي الحديث، وزارة الثقافة، ٢٠٠٦.

(٣)- تجارب في الإبداع العربي، كتاب العربي، الكويت، ٢٠٠٧.

(٤)- الأديب، النص، الناقد، كتاب الجيب، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٧.

❁ ❁ ❁

القبيح والمعذَّب في ديوان (الشبح)

نسرين صالح

تسعى هذه القراءة إلى الكشف عن طبيعة القبيح والمعذَّب في ديوان (الشبح) للدكتور سعد الدين كليب، علماً أنّه ليس من الضرورة أن تجتمع قيمة القبيح مع المعذَّب، فمن الممكن أن يوجد القبيح بلا قيمة المعذَّب، لكنّ المعذّب أحياناً يوجد نتيجة القبح، ويأتي ديوان الشبح في مقدمة الدواوين التي تبدّت فيها قيمتا القبيح والمعذَّب بدءاً من العنوان إلى الغلاف الذي أثار وأوحى بهما من خلال الكائن المرسوم الذي عمل الفنان على تمويه شكله وتضخيم ملامحه، فظهر وكأنّه متخفٍّ ينظر نحو الأمام بعينيه الكبيرتين وحاجبيه الطويلين المشعَّثين وأنفه المتدلي وكفّيه اللتين ظهر منها أصابع متشبثة بما أمامها، ولم يظهر سوى وجهه الموحي بالغموض، ممّا أسهم في تحفيز المتلقي على الخوض في تجربة تذوق

القبيح والمعذَّب بوصفهما قيمتين جماليتين، وبذلك يكون هذا التذوق غير مألوف، إلى جانب عناوين القصائد التي مثّلت عتبات أولى توحي بالقبح والاستلاب وشعور الإنسان نحو واقعه المأساوي، إذ تنعكس فيه مظاهر القبيح والمعذَّب في الطبيعة والعلاقات الإنسانية والواقع الذي يحياه الإنسان في شؤون حياته، والديوان غني بالأمثلة التي لا تتسع لها هذه الصفحات القليلة، وما هي إلاّ محاولة لسبر أغوار ديوان الشبح والتعرف إلى أسلوب الشاعر في الكشف عن الجمال ونفي القبح والعذاب من الواقع الإنساني.

كتابة على أديم الفصل الأصفر:

صديقتي التي مشت معي طوال ساعتينْ

تردد اللحن الشجي،

وترسل الهمومَ في بريد حسرةٍ... وصمتٍ في شرودْ

تكدّس الطريق خطوة... فخطوة بِجعبة المسيرْ

ودونَ أن أحدّق النظر

شهدتُ في عيونها

أغصان ضوءٍ أصفر الوجه... كسيرْ

آلات عزف قد علتها نخلة الأموات ساعة الدعاء

تبدأ هذه القصيدة برحلة الشاعر مع رفيقة دربه ويدور بينهما حوار، لكنّه حوار هادئ لا تتحرك فيه سوى عناصر تقوّي من الشعور بالضجر في أثناء الرحلة التي تبدو شاقّة لا تبشّر بنهاية سعيدة، وعنوانها يدلّل على مسارها، ومع أنّها رحلة بداية العمر بعضهما مع بعض، لكنّها رحلة مملوءة بالشقاء وحركة مسير ثقيلة، من خلال تكديس الخطوات ويظهر إيقاع المسير مضجراً ساكناً لا حياة فيه سوى للشحوب والاصفرار، فمظاهر الحياة ميتة، وما يلفت النظر استرسال الشاعر في وصف عيني حبيبته بمظاهر توحي بالشقاء، فيرسم صورة كئيبة تحوي المسا والاصفرار، بل هي مخيفة بعد أن بدت ساكنة، فيها رعد وصفير وحريق ورياح، وهذه صورة كلّها حركة عنيفة من العذاب في عيني حبيبته، ففي هذه القصيدة صور مخيفة مروعة يشعر المتلقي بقساوة رحلة الإنسان وشقائه ومصيره البائس والواقع المخيّب للآمال. ويبدأ بعدها حوار رفيقة الدرب لتقول:

صديقي القديم:

هل تذكر الشطرنج حينما سهرنا البارحةْ

على ضفاف ليلة منسية في آخر الزمانْ

هل تذكر البيادق المجندلةْ...؟

تلمّ أحلامَ الحياةِ، والحياةُ في جنونْ

أمامهم طوفانُ مَوتٍ فاتحٌ شِدقَيهِ مثلما الزمان

مِن جنبهم أوَّاهِ ذلك الوزير

يصول كيفما يشاء

يبتلع الأرض، ويشرب السماء

ومن ورائهم أنينْ

وراءهم أوَّاه مِقصلةْ

تُمَوسِق الأرواح في حنين

قالت - وصوتها يسيل من عيونها- صديقي القديم:

ما أصعب المسير حينما نصير كالرميم!

ما أبهتَ الآفاق حينما نراها مُقلةً في دمعها تغور!

تكثر حركة الرعب في الصور على الرغم من السكون المموِّه للحركة في الرحلة، فهو سكون مخيف تتحرك فيه عناصر متنوعة تؤدي دوراً جمالياً في إظهار القبح ومضاعفته التي توحي بالرعب، لتجعل من السكون إيقاعاً مخيفاً ممتداً إلى آخر القصيدة يختفي فيها صوت الإنسان ويبقى صوت الريح والغراب، عدا الألوان التي تطبع القصيدة بطابع انعدام الحياة أو استمراريتها، وتستمر صور الموت المخيفة لتكون صورة الكون الذي هو كالطوفان فاتحاً شدقيه صورة مفزعة جداً، والمقصلة التي يعجب القارئ وكيف تُمَوسِق الأرواح كيف يأتي صوت المقصلة، فجمالية التصوير تطغى على الصور، ويظهر الإنسان عاجزاً وأحلامه مصادرة وحقوقه مستلبة من الآخرين ومصيره في يد الظالمين الذين لم يبقوا على مظاهر الحياة في شيء، وتكمن حكمة رفيقة دربه في تشبيهها صراع الحياة بورقة الشطرنج وما نتج عنها من معارك وانتصارات، وعلى الرغم من كلّ هذه الصراعات كان الشاعر يرى الأمل في أزقَّة الأيام، على الرغم من كل هذا السواد والاصفرار والظلام، ومهما كان ضعف الإنسان أمام صراعات الحياة التي تسلبه كلّ جميل، فقد يجد الحرية والإرادة يوماً ما، ويذكر

الأخضـــر مرة واحدة ليزرع قليلاً من الأمل ينفي كل هذا القبح الذي عمّ القصـــيدة في رحلة الحياة. إن جمالية القبح في هذه القصيدة والديوان عموماً تتأتى من هذه الصور التي تجعل القارئ يشعر ويتخيل فداحة العذاب الذي يعيشه الإنسان في صراعاته.

وفي آخر الرحلة يقول الشاعر:

قد تبصر النملة... ما تريد

مِن غلّة خضراء

في الليلة الظلماء، فوق صخرة سوداء

وتجتني النملة ما تشاءْ

وتقتني النملة ما تشاءْ

وتسلب ما تشاءْ

ويظهر قليلٌ من الأمل، لكنّه في ليلة ظلماء وفوق صـــخرة سوداء. يتساءل المتلقي ما هذا الذي ســـتجنيه النملة؟ وهنا بالضـــبط تظهر المفارقة فما يجنيه الإنسان قوت نملة، أي قوت قليل، وهو قوت الفقير الذي يستخرج من أصغر الأشياء وبأقل قدر ممكن وفي الظلام خوفاً من الجشعين الذين يبتلعون كل ما في الأرض ويشربون السماء، ومنهم الوزير، لتنتهي الرحلة التي امتلأت بالعذاب ومظاهر القبح بما يســـد قوت نملة، ويبدو أنّ مسألة الظلم بين الحاكم والمحكوم والصراع بينهما مستمرة من خلال استمرارية الفعل المضارع وتكرار (ما تشاء) مع قلّة فرص النملة في الحصول على ما تريد.

وفي قصيدة **حلمٌ على مائدة الرعب** تغدو المشاهد أقرب إلى عرض درامي:

بالأمس حلمتُ، بأنّ السور تهدّم

وتلاشى بيرَقهُ فوق البحرِ، وغاص بكلمة ((كانْ))

وتداعى خوف البرق تحطّمْ

بالأمس حلمتُ...

بأنّ البحرَ الأسودَ شابتْ رؤياه، تلعثمْ

واخضرَّ الموج الطفلُ...

فمزّق أشرعة الدمع، وصلّى للإنسانْ

بالأمس حلمتُ...
وكان الحلْم نبيَّ العشق الأخضرْ
يرسمُ الشهقة تلو الشهقة...
أفئدة الزمنِ المنحوتِ على الصلبان
ويحرّكُ في الصحو...
رماد النفي المُطبق، يوقظه
كي تنهضَ عشتار، تغني
للحلم اللاهث خلف جنون الثور الأغبرْ
بالأمس حلمتُ...
أكاد أمزّق نفسي حلماً وخيال
أتقيأ ذاتي
ألعن وجه اللاتِ... ووجه العُزّى
في هذا القبو المعتم
وأدوس الليل وأبصق فيه...
أصيح بظلّ الشرفات المرسوم...
على جدران القهر... تكلّم
يا ظل... تكلّم
قد تهتُ، وتاه المركب والربّان
ورأيتُ البحر يغور يغور
وتسقط في الغور الشطآن
لا زورقَ يقرب مني
لا رحمةَ تسأل عني
لا مقلةَ تذرف مرساة وأمانْ
قد تهتُ وتاه التيه...
وأورقَ في الوهم النسيان

إنّ أول ما يواجهنا في هذه القصيدة هو العنوان الذي يحتوي على المفارقة بين الحلم والمائدة الموصوفة بالرعب فكيف يكون حلماً وهو على مائدة رعب؟! فمشاعر الضيق تسيطر على هذا الحلم أو بالأحرى (الكابوس) من خلال فقدان الأمان والحماية، وتتدافع الصور على نحو تصاعدي تثير وتحرّض المتلقي ضد القبح بحثاً عن الجمال، وحتّى الإيقاع الساكن الذي يطغى على القصيدة يكسبها صورة انعدام الحياة التي صورّها الشاعر، ويسهم في مضاعفة الإحساس بهذا الرعب المميت للحلم، فقد استعمل الشاعر، الأسلوب غير التقليدي في البحث عن الجمال عن طريق تكثيف صور القبح، فالإنسان يعيش في حالة فقد وضياع، وهو محاصر بمظاهر القبح حوله، لذلك يغدو الحلم صرخة في وجه الظلم، لرغبته في العيش بسلام، لكن يبدو أنه حتى الحلم الإنساني مستباح على مائدة الرعب التي يمثلها الواقع، ففقدان الأمان هو أهم شرط كي تحيا الإنسانية عموماً، ومطلب الشاعر هنا لا يخصّ زمناً دون آخر، وهذا دليل وعي الشاعر ورؤيته الاستشرافية بل الثائرة والمتمردة على الواقع المرعب، فالقصيدة هنا لا تصوّر صراعاً بين طرفين، إنما تصف واقعاً قاسياً كئيباً لا يناسبه الحلم، ويبقى الحلم في ظلّ هذا الواقع أماني كاذبة يحاربها القبح بكلّ أنواعه، ومع بداية فقدان الأمان والاستقرار الذي غدا فعلاً ماضياً بفقدانه زال معه خوف البرق، ويمكن للمتلقي أن يحار في بعض المعاني التي تحتاج إلى تأمل، إذ كيف يتحطم الخوف من البرق بزوال السور؟! فالرمزية التي تملأ القصيدة تضع المتلقي في هذه الحيرة، فالسور من الممكن أن يكون الأب، ومن الممكن أن تكون الأسرة أو الحالة المستقرة التي كان يحياها الإنسان، ونتيجة لذلك الفقد غدا البرق لا يُخيف كما في السابق، ففقدان القيم أدّى إلى أن يغدو الحلم رغبة وأملاً، ليكون إعادة إحياء لواقع آمن مفقود من خلال عشتار، علماً أنّ عشتار نفسها لا تكاد تخلو من شر في أسطورتها، لكنّها تمثل الانبعاث والخصب الذي يأمل أن يظهر وإن يكن بعد شقاء، فالمعاناة تمثّل صورة الإنسان المعذَّب الحالم بواقع جديد فيه استمرارية للحياة، لذلك يستعمل الشاعر اللون الأخضر، على الرغم من كثرة صور الشقاء، واللون الأسود الذي يأتي طاغياً على الأشياء ليضاعف ظلام الواقع الذي يعيشه الإنسان، وتظهر المفارقة بين السور الذي تهدّم والذي يوحي أيضاً بمساحة لا بأس بها لما كان يمكن أن يكون مأوى للشاعر، والقبو الذي يوحي بالظلام الضيق والحبس وعزلة المكان والاغتراب، وهذه الحالة ما هي إلا تعبير صريح عن موقفه ورفضه الجريء لواقع لا يرضى عنه مملوء بالتشيّؤ، وهذا أسلوب المعذَّب في إظهار موقفه الرافض وليس نوعاً من العزلة أو استسلاماً

للقبح كما يمكن أن يفسّر، بل هو احتجاجٌ على الفساد في واقعه وموقف حرّ منه واختلاف في كيفية النظر إليه، فكلام الشاعر وصياحه مع الظل يوحي بهذا الفراغ العميق الذي يتأتّى نتيجة الفقد الذي يؤلمه فمفردات المعذَّب والقبيح تملأ القصيدة: (قهر، الشهقة، تهدم، أمزق نفسي، أتقيأ ذاتي، لا رحمة، أصيح بظل الشرفات، أورق في الوهم النسيان)، وكثرة الشكوى هنا ما هي إلا استجابة ورغبة من الشاعر في تغيير الواقع القبيح، فهي ليست استسلاماً، كما أنّ هذه المفردات التي تركَّبت منها الصور الفنية تتسم بالغنى والإبداع مع أنّ دلالاتها تنحو نحو القبيح والمعذَّب، إلا أن الخيال الإبداعي في طريقة تأليف وصوغ هذا المعذَّب من خلال القبح الموجود في واقعه هو ما يكسب الصورة جماليتها المتأتية من التركيز على الصور السلبية، وهذا بالضبط ما يشير إلى القبح رغبة في التنفير منه وإظهار الجمال، فالبحث عن الجميل يتمّ من خلال القبيح، وبذلك يُري المتلقي القبح من صفات الموضوع لتبرز جمالية تكوين القبيح في الواقع.

الشبح:

الصمتُ والهمس البليدْ

والوهمُ والآهات تسعى والسرابْ

ينداح في أفقي عذابْ

والليل والكابوس والضبابْ

أحجارُ تلك المقبرةْ

لا تقولوا شاعرٌ مسكينْ

أو عاشقٌ حزين

فإنّما صوتي صدى نفوسكمْ

نفوسكم يا أنتم، مدينة مهدّمةْ

حيطانها مصلوبة فوق الترابْ

أحجارها مخدّرةْ

آثارها آثار زورقٍ محطّمٍ وموجةٍ مكسّرةْ

والريح فيها تنشد الدموع في أنينْ

النفسُ كأسٌ يا بُني

والشهوةُ الشوهاء خمرةٌ ومائدةْ

قد قيل عنها إنّها أمّارةٌ بالسوء يا بُنيْ

فاقرأ عليها سورة الفلقْ

«من شرّ ما خلق»

وانحَتْ دُمى المحطّمينْ

حياتُنا يا غُصَّتي مصحّةٌ لِلسلِّ والجُنونْ

بها المريض والعليل والقعيدْ

«كأنّهم أعجاز نخلٍ خاويةْ»

بِها حرائق بكتْ بدون مدخنةْ

إلى جنونها: الطريق راكضٌ، ولعنة الزعيقْ

ذاكَ الذي يسيرْ

في عينه بلورةٌ يراكَ من خلالها

دراهماً مجسّمة وقبضة من النقود

وذلك القعيدْ

يراكَ جنساً، نزوة عمياء تصبغ الوريد

بالأحمر المحروق، يرسم الحياةْ

بِالأصفرِ المسودّ، بالأوهامِ، بِالشحوبْ

وتظهر قصيدة الشبح لتوحي بالخوف والقبح الممزوج بالأسى وهي القصيدة التي سُمّي الديوان باسمها ورُسم الغلاف بناء على تصوّرها، ويبدأ الشاعر برسم جو القصيدة من خلال الأسماء التي يرصفها بعضها بجانب بعض، ويؤخر الفعل كي يشعرنا حين اصطفافها بالجو الكئيب والمخيف الذي يملأ القصيدة، ويسيطر اللون الأسود والظلام وعدم وضوح الرؤية حتى يكون كابوساً مع مقبرة، ليصرّح بعدها أنّ ما يقوله ليس مجرد قول شاعر أو عاشق، بل هو الواقع القبيح الذي يحياه الإنسان، وهو حينما يتكلم لا يقصد نفسه بل يحكي معاناة جماعية، أي هو شاعر يلتزم بقضايا مجتمعه وهمومه يصف فيها نفوس البشر المستلمة

في واقعهم القبيح، وفي ذلك نوع من استثارة النفس والاستنهاض ضد هذا القبح، ويستمر الشعور بالتنفير والضيق إلى آخر القصيدة، ونلحظ التضمين المباشر وغير المباشر من القرآن الكريم، لكنّه يستعمله استعمالاً مختلفاً عمّا يستعمله الشعراء التقليديون، ففي تشبيه النفس بالكأس وقراءة سورة الفلق عليها حكمة، فهي كأس تمتلئ خيراً أو شرّاً، والشهوة هي من تدنّسها. إنّها دعوة للثوران ضد الواقع المرير المستلب من أصحاب الشهوة والمال الذين يستغلون النفوس، وهي دعوة لرفض التجارة بقوت الفقراء وإزالة هذا القبح من الواقع.

الحب... ولادة:

عيناكِ... ويرقص في قلبي نبضٌ أخضرْ

ينتزع القلقَ المصلوبَ...

ويجهر بالرفض الأخضر

عيناكِ... وينتحر الكبتُ بِصوتي

يتبَدّد يجترُّ حروفُ الآهِ...

ويلعق في حزن ريقاً أصفرْ

عيناكِ... وتبسم - رغم الفأسِ-

جفون الأملِ المخضر

عيناكِ... وما عيناكِ سِوى نهرين...

بِثغرِ الجنةِ قد دُعيا كوثر

نهرين تفيض دموعهما ولهاً، عسلاً، سكّرْ

كوثرْ...كوثرْ

الأفق بدُنيا عينيك يهمّ بأن يسري حلماً أخضرْ

والصبح يباركُ سِربَ الضوء ويدعوه لِأن يسكرْ

أن يحمل مشعل ضحكته

ويدغدغ أوردة البسماتْ

فالدمع رفاتْ

فالدمع بحضن الخوف رفاتْ

عيناكِ... ويهمس في أذني صوت الإنسان

إنّ الحب ولادة

إنّ الحبّ ولادة

تأتي هذه القصيدة لتكون مختلفة عن بقية قصائد الديوان، تظهر فيها قيمة الجميل على نحو مباشر لنفي القبح على عكس بقية القصائد ويشيع فيها اللون الأخضر مبشّراً بولادة الحياة واستمراريتها وبالأمل المنتظر، ليزيل هذا الاخضرار القلق المصلوب والقهر والنفي، ليأتي هذا الحب المولود من الاخضرار ويكون بمنزلة الحرية والثورة ضد الاستلاب وكبت الحريات، وهذا الاخضرار الذي يستمر وجوده مع عيني الحبيبة، فثمة أمل يولد ويستمر مع عيني الحبيبة، يزيل كل مظهر للقبح والاستلاب، ومن يقرأ الديوان يرى أنّ هذه القصيدة كان ينبغي أن تكون في آخره لتمنح المتلقي أملاً في تغيير الواقع المستلب نحو الأفضل، ولاسيما أنّها الوحيدة في الديوان التي تنفي القبح بطريقة مختلفة عن بقية القصائد، فبقية القصائد، تنفي القبح من الواقع بالتنفير منه، أمّا هذه القصيدة فتمتلئ بالحب الأخضر بعيداً عن الكآبة والعذاب، ولكن يبدو أنّ الشاعر تقصّد ألّا تكون في نهاية الديوان لتتابع مسيرة الرؤية الكلية للديوان على نحو متّسق.

لاعبة السيرك:

الآن عرفتُكِ لاعبةً في السيركِ

فلا تعتصمي سيدتي

بخيوطِ الحيرةِ والتفكيرْ

وتَخَلّي عن صَبغِ الخَدَّينِ بلونِ الخجلِ المُرهَقِ...

من ألمِ التزويرْ

الآن عرفتُكِ... فانفسحي

فوقَ أخاديد الليلِ المُلحِد...

والغيمِ الكافر دون رجاء بالتكفيرْ

فكلّ بلاسِمها تخديرْ

لا ترتبكي سيدتي

ما عدتُ أفكّر فيما كنتُ أفكرُ...

أيامَ جعلتُكِ رابعةَ العدوية...

تختالين بروضةِ عشقي الصوفيةِ...

محرابُكِ سيدتي وجعٌ ليليٌّ

قهرٌ عربي، حقدٌ إفريقي، إحراقٌ، تدميرْ

ما كان غرامك سيدتي إلا تدميرْ

لاعبةُ السيرك عرفتُكِ لا تختجلي

فلقد أشبعتُكِ وهماً أصفر، أرهقَهُ التبذيرْ

أعذارُكِ أمستْ مضحكةً

أنفاسي!! أورقَها الحقدُ، فظلّي

لاعبةً إنْ شئتِ...

وإنْ شئتِ تعرّي من عُريِ التزويرْ

تحكي القصيدة عن قبح العلاقات الإنسانية بين المرأة الخائنة والرجل ويظهر زيف العلاقة التي جمعته مع امرأة خادعة كنّى عنها بلاعبة السيرك، فتظهر لاعبة السيرك اللعوب بوصفها نموذجاً لقبح المرأة، والحقيقة أنّ الكناية أدّت دوراً جمالياً وعمقاً وتكثيفاً في كشف شخصية المرأة المخادعة التي كان له معها تجربة عاطفية قاسية وفاشلة، فيصف لنا حبه الصادق لها والخيانة والانكسار، وتحوز لاعبة السيرك لقب (سيدة) استهزاءً بها، ويتحوّل الحب الذي يجعل من كلّ شيء جميلاً إلى قبيح، فالقبح هنا يُظهِر أسمى علاقة إنسانية وهي الحب في حالة قبح منفّر كلّه زيف وخداع وخيانة وغدر، فبعد أنْ مثّلت هذه المرأة اللعوب الحضن الدافئ والنموذج الأجمل والأطهر، وكانت المرأة التي تمثّل الأمان له ليهرب من الواقع المستلب، فتحوّلت من حضن أمان إلى شيء أسوأ مما يعانيه الشاعر في واقعه، يتعذب ويعاني خداعها، ويخبرها بأنّ محرابها - وهي كلمة توحي بالقداسة - ليس سوى وجع ليلي، لكنه مادام ليلياً فهو مؤقت ويطلق عليه الشاعر أشدّ أنواع الألم التي يضرب بها المثل في العذاب، فيغدو قهراً عربياً وليس أي قهر، وحقداً إفريقياً ليوحي السواد بلونه وشدته، ويختم بجملة لها وقع شديد في النهاية وفيها مفارقة وهي أن تتعرّى من عري التزوير الذي تمارسه معه، وفي هذه العبارة رفض وتعرية للعلاقات الاجتماعية الزائفة والمبتذلة.

يوميات العم يعرب بن جلّاد:

تائهاً أدرجُ في منعطفات أجري

خلفَ وهمٍ... برتقالي الأماني

حنظليُ الدَّربِ كالموتِ البليدْ

أطرقُ الأبوابَ حيناً

ثمَّ حيناً أشتمُ الأبوابَ والبوَّابَ، والقاضي القعيدْ

أسألُ المارِّين عن عشقي المُعنَّى

فوقَ أنيابِ المتاهاتِ الحَرونة

عشقي المُرهِقُ، والمُزهِق في اللَّهو...

ونوباتِ الجنونْ

عشقي المُبتل بِالقهرِ وبِالقحطِ الحقودْ

مُجهَداً أبحثُ عنهُ

بين أوراقي وذكرايَ الحزينةْ

في رُكامِي

بين أوهامي وأحلامي وأوقاتي الملولةْ

أين أمسى؟!. أين أضحى؟!

تائهاً أمسى، وأمسيتُ بِلا نبضٍ ألوبْ

ويسير الدرب... دربي

في اشتعالِ التِّيهِ... يعرَى

ينزفُ الآهاتِ برقاً تَتَرِيّاً

يبعجُ الغيمَ ويرسو عند شطِّ الرُّوح...

والرُّوحُ عميقةْ

أنفضُ الثوبَ مِراراً

مِن بقايا رحلتي بالأمسِ أعرى

مِن صُراخي، وهُرائي...

مِن احتراقاتي الخطيرةْ
حالماً... أنظرُ بين الشرق والغربِ...
لعلَّ البيرَقَ الرَّعدي يبدو، يترنَّمْ
بأغاني السنديانْ
باشتهاءِ الثورةِ، والشّمسِ، وعطرِ البيلسانْ
فأُناجي الشَّرقَ في السرِّ
وأهديه تحياتِ الورودِ الراعِشاتْ
أبتني قصراً لِلشرقِ من كواكبْ
غابةً حمراءَ بحراً وقواربْ
وهوىً أحمر باللفظِ يُحاربْ
وأناجي الغربَ في الجَهرِ
برغم الخنجرِ المَسمومِ...
علَّ السمَّ يعطي الأنجمَ العمياء ضوءاً...
نابضَ النَّسغِ ويرعاها مساكبْ
علَّه يضحك يوماً ثمَّ يهمي فوق ذاتي
مطراً أخضرَ، صوتاً لازورديا...
وأسرابَ عجائبْ
علَّه، لكنّما كالذئب يعوي
يتعرَّى ثمَّ يهوي فوق لحني
بِسكاكينِ الرّغائبْ
لِيظلّ الدهرُ يهديني صِراعاً
لانهائيَ الثواني
لانهائيَ الأماني
لانهائيَ المصائب
تائهاً... أبقى...

وفي عينيَّ حلمٌ نابض مثل قصيدة

مثل ناقوسٍ كنيسة

وتظلّ الغربة في عينيَّ تعدو

مثل ذئبٍ لاهثٍ خلف فريسة

ويعودُ الدّربُ نحوي

نحو يومي والجريدة

إنّ عنوان القصيدة بحدّ ذاته يدلّل على مغزاها. اتصفت هذه القصيدة باختلاف الحالة التي يعيشها صاحب اليوميات (يعرب بن جلّاد) ولعلّ اسمه بحد ذاته يحوي صراعاً واختلافاً، إذ تطلّ علينا شخصية تبدو مركبة أحياناً وتائهة بين الواقع القبيح المتصف بعنفه غير المحدود وحقده الجنوني والبحث عن الواقع المثالي المفقود في واقع مملوء بالاغتراب والتشيؤ، فتظهر الشخصية تعاني الغربة التي لا تجني منها سوى الإغراق في المادية والسكر والجنس، فتغترب الروح وتشعر بالوحدة.

يصوِّرها الشاعر هذه الشخصية حرّة متمردة في سلوكها وعنيفة، ومع بعض حالات الصفاء الصوفي التي انتابته في المقطع الثالث شخصية تصارع نفسها قبل الآخرين، وهذه الشخصية لها وجود واقعي في الحياة وليست محض خيال شعري فهو تائه بين الغربة والاغتراب فالمعاناة منهما معاً، وتظهر المعاناة في الفكر والوجود معاً وبين الغربة والاغتراب، وكأنّه يقارن بين الغرب والشرق، وتظهر المفارقة في مناجاة الشرق والغرب سراً وجهراً ويبدأ بسرد الأماني والترجّي، فيقطع عويل الذئب بغدره تلك الأمنيات فهو كناية عن استمرارية بؤس الواقع واستمرار الصراعات وفوضوية الواقع الاجتماعي في الشرق التي جعلت للغرب إنجازاً حضارياً بعد أن كانت الحضارة تنبع من الشرق، وفي هذا نوع من الاستنهاض غير المباشر، ونلحظ أنّ الأثر النفسي أو المعنوي لما ينتابه من صراعات ومشاعر مخيفة يصورها تصويراً حسيّاً دلالته قوية، ومع ذلك – وبعد كلّ هذا التمرّد – يتراجع عن حماسه وأمنياته ليبقى حبيس الجريدة، أي يعود إلى ضعفه وخيبته وانكساره، وبذلك يكون قد عرض من خلال يومياته مأساة الإنسان المعذَّب في واقعه المملوء بالقبح.

يمكن القول إنّ الشاعر الدكتور سعد الدين كليب استطاع أن يبدع ويبتكر في مفهوم القبح في هذا الديوان، ولا سيّما أنّ صياغة قيمة القبيح أمر مختلف عن الكتابة في قيمة

الجميل وليس سهلاً، وجاءت قصائد هذا الديوان وفق رؤيا متعمقة في طريقة تكوين مفهوم القبح كما أدّت جمالية المكونات الشعرية دورها في تكثيف الطاقة الانفعالية والإيحائية للكشف عن الجميل وإزالة القبيح والمعذَّب، وهي نوع من استثارة الإنسان ضد مظاهر القبح الموجودة في واقعه وفيما حوله وتنفيره منه، رغبة في إحلال الجمال محلّ القبح، وعلى الرغم من شيوع القبح فإنّ جمالية الصورة الشعرية سيطرت على الديوان سواء أكانت في رسم صور القبح أم في الكشف عن الجميل، فتحققت جمالية القبح في هذا الديوان على نحو مميّز، ولا سيّما أنّ الأجواء داخل القصائد كانت موحية بكلّ عناصرها، فسيطر عليها القبح والخوف والعذاب وتبدّى في الصور والمواقف والألوان والأشياء والممارسات، ومظاهر القهر الممزوجة بالألوان والطقوس المخيفة المرسومة عن طريق اختيار المفردات منها: (الكبت، الحرية المفقودة، القبو، الزنزانه، المقبرة، الأضرحة، الضجر، الصمت، العفن، الشلل، الاستسلام، القيد، الموت، الصمت، الخريف، القهر، الظلام، الكآبة، القحط، الحزن، الخوف، المقصلة، الشياطين...)، فالمفردات مقيدة والزمن الحاضر مفقود في معظم الديوان يعتمد على ألفاظ الماضي (كان بالأمس، كنا)، ومن الممكن أن تكون كثرة استعماله لألفاظ توحي بالماضي نوعاً من هرب المعذَّب من الزمن وجعله ماضياً رغبةً في تغييره وإزالته، فالقبح في الموضوع كان مادة لتكوينه، فحتّى في الألوان كثر استعمال الألوان الموحية بجو القبح والخوف وهي (الأحمر والأحمر المحروق والأصفر الشاحب والأسود) فأسهمت هذه الألوان في رسم خلفية المكان المأساوية، وهذه العناصر مجتمعة أكسبت الديوان أسلوباً موحّداً وإن تنوعت التجربة الشعرية، فغدت الذائقة الجمالية غير تقليدية في الديوان، ومعلوم أنّ وجود القبيح على هذا النحو يستدعي بالضرورة الجميل، وهذا لا يعني بالضرورة أنّهما نقيضان لكن في معظم الأحيان يمثّل كلّ منهما طرف ثنائية، فغدا البحث عن الجمال واقتفاء أثره ضرورة إنسانية، لذلك طغت جمالية القبيح في الديوان وعكست بؤس الواقع وسوداويته ومأساة الإنسان من الظلم الاجتماعي، وما يلحظ وجود الرحلات في الديوان، وقد تضمّن أربع رحلات منها: (كتابة على أديم الفصل الأصفر) و(تشتكي الأزمنة) و(مرثية للمحطة العنكبوتية) و(يوميات العم يعرب بن جلّاد)، ونهاية معظم الرحلات تكون كئيبة أو مأساوية، فيها صراع الإنسان المعذّب مع واقعه القبيح، علماً أنّ الميل إلى هذه السوداوية ليس مألوفاً، كثيراً وهي ذات طابع صدامي في معظم الأحيان، وكما رأينا في الديوان كيف تشكّل الجمال من عناصر قبيحة، فصوّر الشاعر مأساة المعذَّب في واقعه القبيح والمستلب، ممّا يدفع

للتساؤل هل هذا القبح سببه رؤيا الشاعر السوداوية للواقع أو أنّ الأحداث التي عاصرها الشاعر دفعته إلى تلك الرؤيا؟ فمن الممكن أنّ تكون مرحلة معينة مرّ بها قد أثّرت في تجربته الشعرية، ولكن ليس بالضرورة أن تكون كذلك، إذ إنّ الشعر الحداثي غالباً ما يكون، ملتزماً بالقضايا الإنسانية في الواقع، لكنّه تميّز أنّه تجاوز الواقعية التقليدية ولم يقتصر على الشكوى والاعتراض على مظاهر الاستلاب الإنساني، بل كان في شعره وشكواه رفضٌ وإعادة تقييم من غير تقييد بما يجب أن يكون أي عرض للواقع بحرية وتمرّد على مظاهر القمع من غير إقامة صلة مباشرة، مما يجعل المتلقي يشعر بإبداع الشاعر ولمساته الخاصة وكان ما يهمّه بالدرجة الأولى هو الإنسان، فقد عبّرت لغته الشعرية وصوره المتفرّدة عن جوهر رؤياه الجمالية وكان الهدف هو الخروج من عالم القبح والعذاب إلى الجمال والحرية، إذ لن ننعم بالجمال في الواقع إلا من خلال تعرية القبيح والثورة عليه، لذلك التجربة هنا ليست فردية تنبع من ذات الشاعر فحسب، بل من التزامه بقضايا مجتمعه، فالرؤيا التي تمحور حولها الديوان تجنح لتغيير الواقع، وهي ذات مضمون ثوري ضد مظاهر القبح.

❁ ❁ ❁

قراءة في رواية «ثلاث تفّاحات»

لمحمّد أبي معتوق

د. بتول دراو

صــدرت رواية ثلاث تفّاحّات عــام (٢٠٠٨م)، وتتألّف الرّواية من مئة وســت وعشــرين صفحة. تدور الأحداث حول ثلاث أخوات؛ ولهنّ ثلاثة إخوة. تعيش الفتيات مع أمّهنّ؛ أمّا الفتية فمتزوّجون.

تأتــي النّســوة الخاطبات، وتعرض لهــنّ الأمّ الابنة الكبرى، ولكنّ الخاطبات يملن نحو أخواتها، وبإقنــاع من الابنة الكبرى لأمّهــا وإخوتها الذكور تتزّوج الصّــغرى شــابّاً أعرج وطوّع أمه. ثمّ تتزوّج الوسطى شابّاً متشــدّداً في الدّين والغيرة. وتظلّ الكبرى منتظرة، ولكن يطول الانتظار.

وفــي إحدى المرّات في أثناء صــعودها الدّرج نحو البيت، تلمح تفّاحّات تتساقط، فتلتقط التّفاحة الأولى ثمّ الثّانية ثمّ الثّالثة لتجد نفسها في مواجهة مع جارهم الذي هو على خلاف مع زوجته.

وهنا تبدأ الحكاية، تبدأ العلاقة بالتّفّاحات، وتنتهي بخطيئة وجنين، فيهرب الجار وترتّب الأم جريمة مفتعلة لإدخال ابنتها السّجن حماية لها، ولتلد ابنها بأمان. وفي السّجن، نتعرّف إلى النّسوة السّجينات: القاتلة والسّارقة والمسمّمة، ولكنّنا سنكتشف أنهنّ جميعاً بريئات ممّا نُسب إليهنّ من إجرام، وقد حُكم عليهن بالسّجن. ولا يختلف وضع النّسوة خارج السّجن حيث وجود سلطة مجتمعيّة مهيمنة.

وحدها حكاية إحدى النّساء التي استطاعت الهرب نحو البراري تمكّنت من التّخلّص من تلك السّجون؛ والتقت براعٍ كان ملاذها وأمانها.

تُروى الحكايات على لسان شهرزاد وعلى طريقتها.

اعتاد قارئ أيِّ نصّ أدبيّ أو جماليّ عامّة أن يبحث عن الكلمات المفاتيح ودلالاتها، وفي النصّ الذي بين أيدينا لم يكن أمر العثور على الكلمات المفاتيح صعباً أو غائباً، ففي الصّفحات الثّلاث الأولى للرواية نضع أيدينا على المفاتيح النّصّيّة؛ وهي على التوالي: (**ثلاث تفّاحات؛ إلى مهيار، قالت شهرزاد**)، وتحمل الدّلالات الآتية: نصّ سرمديّ دينيّ، ونصّ شعبيّ تاريخيّ، وما بينهما خطاب واقعيّ حالي. وبعد الإمساك بمفاتيح النّصّ نتحوّل إلى دراسته ورصد العلاقة بين المفاتيح النّصّيّة، والأبعاد الثّقافيّة والفنّيّة لكلّ منها.

جاء في العهد القديم: «**وقال الربّ الإله هوذا الإنسان قد صار كواحد منّا عارفاً الخير والشرّ، والآن لعلّه يمدّ يده ويأخذ من شجرة الحياة أيضاً ويأكل ويحيا إلى الأبد**». وجاء في القرآن الكريم: ﴿**مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلاَّ أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ**﴾، (الأعراف٢٠) وسنجعل من هذين النّصّين نصّاً غائباً أولاً لنصّ (أبو معتوق).

يتفاعل النصّ التوراتيّ ويهيمن بحضور قويّ في نصّ (أبو معتوق) (ثلاث تفّاحات)، ولذلك ينبغي لقارئ النصّ أن ينطلق من هذا النّصّ التوراتيّ قبل أن يدخل العالَم الروائيّ له، وإنّ الرّوائي هنا يضع القارئ أمام هذا الخيار الذي لا بدّ منه، فهو الذي يحيله على النّصّ الغائب- التّوراتيّ، ويلحّ عليه حينما يضع أمامه تفّاحات ثلاث وليست تفّاحة واحدة كما يقول النّصّ الأصل؛ وهو – أي الرّاوي- مدرِك تماماً الأبعاد المعرفيّة التي تحملها كلمة التّفاحة في ذهن القارئ. ولذلك يفاجِئ القارئ بوجود ثلاث تفّاحات بدلاً من واحدة كما ألِف واعتاد، وفقاً للمنظومة الفكريّة المتوارثة، ويبدو أنّ الرّوائيّ أراد أن يضع القارئ في مواجهة

فكريّة مع النّصّ الغائب، من خلال الإصرار على المعصية في النّصّ الحاضر بخلاف الشّعور بالذّنب الذي أَلِفه القارئ في النّصّ المختزَن في ذاكرته.

وينقل الرّوائيّ قارئ نصّه إلى ثاني مفاتيح النّصّ، وهو العتبة النّصّيّة – الإهداء (**إلى مهيار**) وقد لا يعي القارئ أوّل وهلة من الإهداء سوى الجانب العَرَضي منه، ولكنّه سيكتشف أهمّيّة الإهداء ودلالته حينما يختم القراءة النّصّيّة، وحين ذاك سيوسّع القارئ من الإطار الخاصّ الإهدائيّ ليجعل منه إطاراً عاماً واسعاً موجّهاً نحو جيل جديد أو فئة معيّنة أو شريحة ما.

وبعد ذلك يأتي البوح بما يجيش في ذهن الرّاوي من حكايات، وبما أنّ المنظومة الإبداعيّة تكون في دائرة كلّ من المبدع والنّصّ والمتلقّي، فإنّ نصّ (أبو معتوق) يركّز على العنصر الثّالث من عناصر هذه المنظومة الإبداعيّة، ونقصد طرف المتلقّي بالتّحديد، فالممارسة الإبداعيّة لدى الروائيّ تحوم حول المتلقّي، وتحاوره، وتلحّ على استحضار النّصّ الغائب لديه.

وحينما يشرع المتلقّي بالقراءة سيبحث عن التّفّاحات الموعود بها في عنوان النّصّ، فأين هي؟ إنّ هذه التّفّاحات الثّلاث تتموضع فعليّاً في منتصف النّصّ الرّوائيّ، ولكنّ أثرها لم يكن خافياً قبل مرحلة الظّهور الفعليّ لها، وإنّما كانت تهيّئ القارئ للحظة الخطيئة لتطلب منه الصّبر قبل أن يحكم على النّتيجة، أي إنّ ما سبق الظهور لها (للتّفاحة) كان إرهاصاً بها؛ فالقارئ كان ينتظر لحظة الخطيئة، وما بعدها جاء نتيجة عنها، وفي مركز النّصّ – حيث التّحوّل بين الإرهاص والنّتيجة- تكمن أهمّيّة حضور النّصّ الغائب، فضلاً عن إعادة قراءته وعياً به وتصحيحاً للفهم المنحرف له، فالإصرار على التّفاحات الأولى والثّانية والثّالثة على الرغم من الوعي بخطورة ارتكاب الخطيئة يؤكّد الرّغبة الحادّة في البحث عن الحياة لدى المرأة الآثمة وفقاً لمعايير المجتمع الذي تنتمي إليه. بل إنّه بعد معرفة الحياة بعد التّفّاحة يحدث التّمسّك بالحياة بشدّة والإصرار على الاستمرار فيها، وهنا تظهر الحواريّة الحادّة بين النّصّين الغائب والحاضر. ففي النّصّ الغائب كان وجود الحياة بعد أكل التّفاحة أمراً بدهيّاً بل مبارَكاً، لكنّه في النّصّ النّاجز يتحوّل إلى صراع من أجل الإبقاء على الحياة والتّمسّك بها بشدّة، وعلى ذلك نجد الرّوائي لا يقدّم نصاً سيرياً عابراً أو حكائيّاً، وإنّما يقدّم نصّاً فكريّاً وحواريّاً يخاطب وعياً واقعيّاً معيشاً هو واقع المرأة

تحديداً في أكثر قضـــايا المرأة حساســيّة وهي قضـــية الحرّيّة، ويركّز على ذلك في نصّه الإبداعيّ.

وبالعــودة إلى النّصّ الغائب ســنجد أنّ فعــل التّمرّد الذي وُجد لدى الإنســان وأودى به في مســالك الحياة، وأدخله حبائل الحرّيّة والحياة، بل حظي بمباركة ألوهيّة أيضــاً، يتغلغل في تضــاعيف النّصّ النّاجز، ولكنّه ينحرف في فهمه ويتحوّل عن النّصّ الأصــل ليدخل في التّشــويه واضــطراب الفهم، وعبر مسيرة زمنيّة أســاءت إلى النّصّ الغائب مثلما أساءت إلى الفهم الواقعيّ للحياة.

ينقســم النّصّ الرّوائيّ إلى سردين حكائيّين: الأول الحكاية قبل التّفّاحة، والثّاني الحكاية بعد التّفّاحة.

الحكاية قبل التّفّاحة:

يأخذ عالَم السّرد القارئ في مرحلة ماقبل التّفّاحة نحو مرحلة العماء، إلى مرحلة ما قبل الوعــي، أي هي مرحلة تبعيّة المرأة للرّجل، زوجاً وأخاً وابنــاً... وتبعيّتها للتّقاليد والجمود، ففي حكاية المرأة الزرقاء يُضــفي الرّجل وجوده كاملاً على زوجته، مما أفقدها اســتقلالَها ورأيَها وحياتَها وابنها، وفي حكاية المرأة السّارقة كانت ضحيّةً للمجتمع على الرغم من الفعل النّبيل الذي كانت تســعى إليه، وهو إنقاذ أمّها من الموت، ولكنّ القوانين من جانب والشــابّ الحبيب من جانب آخر أغفلا نُبلها وحَكَما على ظاهر فِعلها بالسّجن، أمّا حكاية المرأة القاتلة فهي التي تُروى بعد التفاحة على لسان شهرزاد، ولكنها كانت ترد ذِكراً عَابراً ولافتاً في سرد الماقبــل بقول الراوي (المرأة القاتلة)، وذلك في أكثر من موضــع فــي النّصّ الرّوائي، حتّى غدت هذه القّصّة تستحق وقوف الراوي عندها، بعد تنبّه شهريار- المتلقّي الأوّل الدّاخليّ في النّصّ- إليها؛ لنجد أنّها الشّخصيّة الأكثر نبلاً ولطفاً ورقةً بين السّجينات، فهي التي افتدت أخويها القاتلين الحقيقيّين ودخلت السّجن بدلاً منهما، وغُيبت في غيابات السّجن أعواماً.

الحكاية بعد التّفّاحة:

وهنا يتصــاعد السّــرد الرّوائيّ في أعلى قضــايا المرأة إجراماً وفقــاً لتقاليد المجتمع المعيشــ، وكأنّ الراوي كان يُهيئ القارئ لتلقّي الحكاية الكُبرى في النّصّ الروائيّ، وذلك بعد أن فَتحــت التّفاحات الثّلاث عيني الفتاة المخطئة في نظر المُجتمع على عالَم الحياة، وكما ذكرنا من قبل من تركيز الراوي على المتلقّي تحديداً من بين عناصــر المنظومة الإبداعيّة،

إذ سيبدو التّركيز هنا واضحاً، بعد أن يسرد الرّاوي على القارئ الحكاية، ممّا يعطف القارئ نحو الانغماس في المشاعر والتّعاطف مع الفتاة الآثمة – في نظر المجتمع- وستكون هذه الحكاية هي الحكاية الأمّ في السّرد الرّوائي عامّة، فمن خلالها سيعود المبدع نحو القصص الأخرى مخاطباً المتلقّي في تعديل وجهة القراءة التي كانت تهيمن عليه في أثناء الحكي الناشئ عبر القراءة النّصّيّة.

وكما تأثّرت الحكايات المسرودة وخضعت لتحوّلين (قبل وبعد)، سيكون التّأثير ظاهراً في تحديد الأمكنة أيضاً. فالسّجن الذي كان يمثّل عقوبة وموتاً في مرحلة الماقبل؛ أي قبل معرفة السّبب المؤدّي إليه، سنجد أنه يصبح رمزاً للحياة والنّجاة في مرحلة المابعد، وإذ كان السّجن في مطلع النّصّ مكاناً طارداً للسّجينات يتحوّل في أواخر النّصّ إلى مكان جاذب للسّجينات الباحثات عن الحياة، ممّا يذكّرنا بما جاء في القرآن الكريم: ﴿**قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ**﴾، (يوسف٣٣)، ومثله ما جاء على لسان المرأة السارقة: «أليست فسحة السجن أوسع من الفسحة خلف الصّندوق التي أحاصر نفسي وروحي داخلها»، وبالمثل اختارته فتاة الحكاية الكبرى ملاذاً آمناً بعد أن ظهرت علامات الحمل عليها لتهرب من سجن المجتمع إلى سجن النّساء المذنبات – البريئات، وكأنّنا بالرّاوي يتحوّل بنا في الدّلالات المألوفة ليدخلنا عالم اللامألوف، ويتحوّل في أفق التّلقّي الإبداعيّ، ممّا يضع القارئ أمام صراع حادّ بين الوعي النّظريّ المهيمن والسّائد، والوعي الفعليّ الثّائر ضدّ ذاك، حتى إن غَدَا تطبيق الوعي الفعليّ مُقيّداً مكانيّاً وربما زمانيّاً أيضاً، أي حتّى إن كانت الحرّيّة مصنوعة على قياس السّجن الحاضن لحرّيّات النّسوة السّجينات.

إنّ العالَم الواقعيّ الذي تدور فيه الرواية، ينقسم إلى عالَمين متناقضين: عالم خارج السّجن المملوء بالحياة الزائفة، والاستبداديّة، والرّجعيّة، وعالم داخل السّجن الممثّل ظاهريّاً للحياة، ولكنّه عالمٌ عقيم. بل إنّ العقم ينطبق على العالم الأوّل أيضاً، إذ إنّ الحياة التي تبدو قائمة في عالَم السّجن وداخله تغدو ناقصة بغياب أحد طرفي الحياة والمكمّل لها – الرجل، ولذلك كان النّداء الذّكوريّ واضحاً لدى السّجينات، إيقاناً منهنّ أنّ الحياة لا تُقام إلا بطرفيها. وبهذا نكون أمام خيارين عقيمين: إمّا عقم الفكر وموته المتمثّل خارج السجن، أو عقم الحياة وموتها أيضاً المتمثّلة داخله، وفي الحالين ليس ثمّة حياة، ولا وجود إلّا للعقم. وما هو حاضر فحسب هو ذلك الجدار الفاصل بين الرّجل والمرأة، سواء أكان هذا الجدار وهميّاً خارج السّجن أم حقيقيّاً داخله، وبذلك يضع الرّاوي قارئه في دائرة إعادة

القراءة الذاتيّة، وإعادة الوعي التّاريخيّ بتضاعيف الحياة الناشئة بدءاً من الخطيئة الأولى المبارَكة أصلاً من الإله الأول، والتي نُفي الخطأ عنها وحُوِّلت، من أجل الدخول في الزّمن والاستمراريّة ومبارَكة الحياة، في حين حدث تشويه لإعادة القراءة للخطيئة الحالية، فانقلبت نحو الضّدّ فهماً واستيعاباً لها.

ومن ثَمّ تكمن أهمّيّة هذا النّصّ الرّوائيّ في خلخلة الثّوابت غير الواعية، فثمة مَثَل اجتماعيّ معيّن يواجَه ويُخلخَل وتُكشف النّواقص التي تحيط به، بجرأة إبداعيّة واضحة لدى المبدع. فيحرَّك الزّمن السّاكن والراقد فوق قيم بالية يزيدها الزّمن صدأً، ولذلك حينما تحوّل السّرد إلى مرحلة ما بعد التّفّاحات الثّلاث تفجّر الزّمن وكشف عن تسارع حادّ وصراع شرسٍ بين زمنين: راقدٍ ومتحوّل. الأوّل: زمن الجمود والسّكون والموت، والثاني: هو الخارج من غيابات السّكون والثّبات نحو المستقبل الحيّوي، فولادة ابنٍ من دون أب ومن دون أن تجد الأمّ حرَجاً في ذلك يحمل دلالةً قويّة للتمرّد ضد السّلطة الذكوريّة والمجتمعيّة المهيمنة على عقليّتي الرّجل والمرأة في آن، والتّوجّه نحو الحياة القادمة المتمثّلة في الجنين الذي يصارع من أجل أن يقتحم مجالات الحياة من دون أيّ التفات نحو الأب غير الشّرعيّ الخائف والهارب في آن، وغير المعترف بالذنب الذي ارتكبه، وبسبب ذلك يُحمّل الرّاوي الرّجل المسؤوليّة بالدّرجة الأولى.

فمن نماذج التّمسّك بالحياة ما ورد على لسان الفتاة مخاطبة الجنين «إذا تابعتَ التّمسّك بي ورفضتَ النّزول بعد أن أقفز من فوق الدّرجة الخامسة، فستكون إذا وُلدتك بسلام بطلاً للجمهوريّة في القفز العالي»، فعلى الرغم من ارتكاب الخطيئة إلّا أنّ الخطأ – الجنين- يرفض أن يعترف بها خطيئة، لأنّها ماحدثت إلّا بسبب قيم بالية وعادات اجتاحت العقول حتى أكلت ما فيها من وعي حيويّ وحضاريّ فكريّ، ولذلك ينهض دور المتلقّي – القارئ هنا- بالبحث عن السّبب قبل أن يعاقِب على النّتيجة، ليجد أنّ الفتاة كانت تتمتّع بالوعي، ولكنّها محاطة بسلطة ذكوريّة مهيمنة أفقدتها أيّ شعور باستقلالها.

وأمّا عبارة «قالت شهرزاد» فهي ركيزة النّصّ الغائب الثّاني الذي يستند إليه النّصّ الرّوائيّ النّاجز. ولم يكتفِ الروائيّ باستعارة العبارة وحدها، وإنما أخذ القارئ في عوالِم الحكايات التي عُرفت بها ألف ليلة وليلة، إلّا أنّ الإطار العامّ لهذه الحكايات يدور في إطار المرأة وحدَها بخلاف حكايات شهرزاد في ألف ليلة وليلة المتنوّعة جداً. هذا من جانب؛ ومن

جانب آخر فإنّ الحكايات جميعاً هي في الواقع حكاية واحدة أو أنّها تعود إلى مصدر واحد، قد نستطيع أن نسمّيها الحكاية الأم، وهي حكاية التّفّاحات، وما يأتي في النّصّ من نصوص حكائيّة تعود بمجملها وتتقاطع بشكل كبير مع الحكاية الأمّ، ممّا يعني أنّ النّصّ الرّوائيّ على الرغم مما يوحي به ظاهره من التّعدّد الحكائيّ هو في الواقع نصّ حكائيٌّ واحدٌ، يتضمّن نصوصاً حكائيّة صغرى تعود بمجملها إلى النّصّ الحكائيّ الأوّل، والتّنوّع يكون بحسب الحدث والمكان الذي تنتمي إليه الشّخصيّة المعنيّة بالسّرد والحكاية.

ولم يكن الاحتضان الحكائيّ حاضراً في إطار السّرد وحده، وإنّما يظهر أيضاً في إطار القيم الموجودة في النّصّ الرّوائيّ ونقصد تحديداً ما جاء بؤرةً أساسيّةً في النّصّ، وفقاً للبنية الثّنائيّة القائمة فيه، وهما قيمتا الحياة والحرّيّة في آن، ولا يمكن إغفال دور المكان في تحديد الأطر العامّة لكلٍّ منهما، وذلك من خلال الشّخصيّات الرّوائيّة الممثّلة لكل منهما.

فالسّجينة الأمّ هي أنثى الحرّيّة وفتاة التّفّاحات هي أنثى الحياة، ويحدث في النّصّ أن تحتضن السّجينة الأمّ فتاة التّفّاحات، وتُسبغ عليها أمومتها وتغفر لها خطيئتها وتبارك حملها مثلما اعتادت أن تفعل مع بقيّة السجينات، وما زاد هنا هو انتظارها للمولود المحتَضَن الذي سيمثّل رمزاً لحياة متجدّدة ثائرة على القيم الفاسدة والمحبِطة للحياة خارج السجن.

وبالعودة إلى المتلقّي، فالأوّل كما ذكرنا جاء متمثّلاً بالإهداء (إلى مهيار) وهو ما سنسمّيه بالمتلقّي الخارجي، أمّا الحكاية داخل النص الرّوائيّ فإنّها كانت تتوجّه نحو متلقٍ داخليٍّ، وهو شهريار، ولكنّه ليس شهريار الذي يقتل النّساء كلّ ليلة كما ورد، وإنّما يبدو التّحوّل واضحاً ويظهر متعاطفاً مع المرأة، وهنا يحدث التّحول في التّلقّي الحكائيّ لديه، وشهريار في النّهاية هو أيضاً المتلقّي الرّجل، ولكنّه المتلقّي الدّاخليّ المنطوي على نصّ غائب تاريخيّ، بدأ أساساً مستنداً إلى حكاية العلاقة بين الرّجل والمرأة، وبذلك تكتمل دائرة النّصّ لتقف في التلقّي عند المتلقّي المخاطَب والمعني بالحكاية وهو الرّجل أو الوعي الذّكوريّ بالدّرجة الأولى.

أمّا نهاية الحكاية فهي عودة إلى الفطرة الأولى، إلى الرّاعي الوارد في إحدى الحكايات، الذي احتضن المرأة الهاربة من زوجها وأخيها ومجتمعها، فاحتواها وأنقذها من كلّ ذلك بعيداً عن أعين الرّقباء. وأمّا الرجل الخاطئ الذي كان سبباً في حكاية التّفّاحات فإنه يستجيب في نهاية النّصّ إلى نداء المرأة التي أحبّها، ويقرّر العودة إليها، ويبدو أنّ المسافات

التي وُضعت بينهما اختزلها صوت الوليد القادم الذي وصل إليه على الرغم من البعد، فعاد الرّجل إلى حوّائه، ليحتضن ابنه، أمّا ما كان من موقفه من حواء فلم يجزم الرّاوي بنهاية، فبعضهم قال إنّه اكتفى بابنه وحمله معه، وبعضهم قال إنّه أخذ حواءه معه أيضاً، وهذا ما تركه الرّاوي للقارئ والمتلقّي من غير تحديد.

أمّا فيما يتعلّق بالجانب الفنّيّ فنشير إلى العرض الرّوائي اللّافت والشائق والمتنوّع، إذ يقتطع الرّاوي السّرد لينقلنا إلى ما يشبه اللّقطة السينمائيّة التي تتولّى إدخالنا في حكاية أخرى، أو تكمل لنا مشهداً أو تعود بنا إلى آخر. إضافة إلى التّنوّع الذي بدا واضحاً في طريقة عرض الحكاية، بين العرض الكامل لها مرّة واحدة، أو تقسيمها إلى مقاطع مجزّأة وللقارئ أمر الرّبط بينها وبين الإشارة، ثمّ التّفصيل. كلّ ذلك في تنويع أسلوبيّ غنيّ ومتعدّد اعتمده الرّاوي في النّصّ.

إنّ الرّاوي يأسر قارئه بأسلوبه الحكائيّ المتفرّد، وأبو معتوق قد عُرف بذلك، فهو يعتمد أسلوب التّشويق الحيّ، ولأنّه يكتب بلغة حيويّة جاذبة يناسب الأسلوب الحكائيّ الذي يتبعه، فإنّ التّداخل الأجناسي كان بارزاً بشكل لافت ومتداخل مع الرّغبة الحكائيّة الملحّة لديه، فهو يمزج الرّواية بالقصّة وبالمسرح وبالدراما عموماً، ففي القصّة نجد أنّ النّصّ الرّوائيّ يحوي عدداً من النّصوص الجزئيّة التي يمكن عدّ كلّ منها قصّة مستقلّة، وفي المسرح نجد الاستحضار الفنّيّ-التّقنيّ حاضراً لديه، ففي أحد المشاهد في المقهى ينقلنا الرّاوي من جهة إلى جهة على طريقة تحوّل آلة التصوير المسرحيّة، فمن جهة المقهى إلى جهة البيت الذي تقيم فيه الابنة الكبرى مع أمّها يقدّم لنا مشهداً كأنّنا أمام عرض مسرحيّ قائم. أمّا من جهة الفنّ السّينمائيّ أو التّلفازيّ فهو من أكثر الفنون استحضاراً في هذا النّصّ، كما في المشهد الآتي: «ويتضاعف حجم السّاعة يا مولاي ويستمرّ في التّضاعف حتّى تملأ قسماً من المكان عندها تنهض الأخت الكبرى على مراحل ودفعات... اليد... فالقدم... فالعين الأولى والثانية... ثمّ تتأمّل المكان وتتثاءب وتتمطّى وتنهض إلى ساعة المنبّه لتضعها تحت الوسادة لتسكت وتنام».

ومن جانب آخر نجد اتّباع الرّوائيّ أسلوب النّصّ الدّينيّ، ونقصد أنّه وضع نصّه بين صيغتين أساسيّتين من صيغ النّصوص الدّينيّة، النّصّ الأول نصّ الدّعاء والابتهال، والثّاني هو نصّ الاستجابة، وقد بدأ نصّ الدّعاء بعد بضع صفحات من بدء الرّواية، في قوله:

«عندما سمعت السّجينات كلام السّجّانة الزّرقاء... سقطت ركبهنّ على الأرض وارتفعت أكفّهنّ إلى سقف الزّنزانة وبدأن بالدّعاء. مثل جماعة تتبع ديانة غامضة.. متخصّصة بالاستجابة لابتهالات السّجينات»، أمّا صيغة الإجابة فجاءت قبل بضع صفحات من انتهاء الرّواية في قوله: «بعد أن أتمّت السّجينات الدّعوات، دخلت الأخت الكبرى إلى الزّنزانة تسبقها بطنها... دخلت ببشرتها ووحدتها وأحزانها... فأضاءت المكان... دخلت فجأة كأنّما استجاب الله للسّجينات الدّعاء»، والمسافة القرائيّة بين الدّعاء والإجابة طويلة، ومتداخلة الأحداث والشّخصيّات، وقد حدث أن أخذ المبدع قارئه بعيداً على طريقة العرض الدّراميّ، ثمّ أعاده إلى لحظة البداية، وذكّره بأجواء المشهد الأوّل الذي افتتح به نصّه هذا، وبذلك وضعه بين مشهدين دراميّين كأنّه أمام شاشة أو مسرح.

وقد عُرف أبو معتوق بالتّلاعب اللّغويّ الفذّ في نصوصه؛ حتّى إنّه في كثير من نصوصه تلك انشغل بمداعبة اللّغة، وتغافل -أحياناً- عن الموضوع الفنّيّ الذي بين يديه، وهذا ما جعل نصوصه متفاوتة أسلوبيّاً وفنّيّاً، بين العاديّ منها والمدهش وليس المعقّد، إذ لا تميل لغته إلى أن تكون كذلك، ففي حين يصبّ اهتمامه على الموضوع ويتحمّس له، نجد لغة عادية تركز على الموضوع لأهمّيّته، ولكن يحدث في أحيان أُخر أن يهمس بلغة إبداعيّة لافتة إلى درجة يغيب المتلقّي- وقبله المبدع- وراء تلك الكلمات وتأسره اللغة، ولكنّه يعيده مباشرة إلى النّصّ الأصل، أي إنّه لا يُغرق كثيراً في تلك اللّغة الإبداعيّة المحلّقة، ونريد أن نشير إلى وجود تعابير يتكئ عليها أبو معتوق حينما يدخل في المتشابه، بمعنى أنّه حينما يجد نفسه في مشهد مكرّر سواء في الرّواية نفسها أم في غيرها، فإنّه يستحضر تعبيراً جاهزاً كان قد استخدمه من قبل، كما في التّعبير على لسان الابنة الكبرى: «لسقط الحمل إذا حاولت القفز من فوق علبة كبريت» فهذا التّعبير -على دهشته- كُرِّرَ لدى (أبو معتوق)، وهنا متعة (أبو معتوق) اللّغويّة وهي في التّعبير الجزئيّ تحديداً، ولعلّ هذا ما يجعله يستحضر التّعبير نفسه لاكتشافه ما هو غير عاديّ فيه.

وهذا يتّضح في تتبّع ذلك في اللّغة عطفاً أو وصفاً أو تركيب إضافة، أو كلّ ما يمكن أن يُتاح للمبدع فيطاوعه المُتاح ليدهش المتلقّي به، فمن الوصف قوله: «رغم العرج الخفيف الذي يوشّح ساق العريس ويدفعه للرّكض خلف زوجته ليلحق بها حصل الزّواج»، فقوله الذي يوشّح يخفي السّخريّة بين ما هو واقع وما ينبغي أن يكون، فأن تُكافأ الابنة الصّغرى التي وُصفت بأنّها الأجمل برجل أعرج هو قمّة السّخريّة التي أراد أن ينبّه الرّاوي قارئه إليها،

فضلاً عن اختياره الملائم للوشاح الأعرج في سياق الزّواج. ومن تركيب الإضافة قوله «تهاوت السّجينة المتّهمة بالسّرقة على الأرض، ودخلت في غيبوبة بعيدة المنال»، فوصف الغيبوبة وإضافتها يُدخلان القارئ في حيرة حول المقصود ببعد المنال، ولكنّ معرفة أحوال هذه السّجينة والاطّلاع عليها سيجعل القارئ على إدراك أنّها كانت تطلب الموت ولذلك طلبت غيبوبة هي أشبه بالموت استدعتها استدعاء. ومن العطف قوله «أمّا الأخت الكبرى... فقد جلست في ظلّ الجدار الذي ملأه الجار من الجهة الأخرى بالمسامير والشّهقات»، إذ عطف الشّهقات على المسامير على الرغم من بعد الحقل الدّلاليّ لكلّ منهما، ولكنّها لعبة (أبو معتوق) المميّزة.

ولا بأس أن ننهي دراستنا بالوصف الآتي، إذ يقول: «ولكنّ طرف السّجادة الذي يتدخّل في أدقّ الظّروف والحالات... تدخّل هذه المرّة وتعثّرت الأخت الكبرى قليلاً، لكنّها تماسكت... واستعادت قوامها ومضت إلى الأمام، غير أنّ عثرتها الخفيفة حرّكت سائل القهوة الفتّان داخل الفناجين فتحرّك قليلاً وسال... وهكذا نزلت من حافّة كلّ فنجان قطرة واحدة.. مثل دمعة.. توحي للنّاظر المتبصّر أنّ الفناجين في حالة بكاء». فهذا المقطع غنيّ لغوياً (سائل القهوة الفتّان)، (مثل دمعة) و(حالة بكاء)، وقوله: (طرف السّجّادة الذي يتدخّل في أدقّ الظّروف والحالات)، إذ جاء هذا الزّخرف اللّغويّ تزييناً للقول الأصل: دخلت الفتاة بالفناجين على الضّيوف، فتعثّرت بالسّجادة، ولكنّ الالتفاف المقصود عليه جعل القارئ يلتفّ مع المبدع نحو التّشخيص الفنّيّ الماتع والملذّ في آن.

❁ ❁ ❁

إصدارات جديدة

إعداد: حسني هلال

أسرار شامية

صــدرت المجموعة حديثاً عــام (٢٠٢١م) عن الهيئة العامة الســورية للكتاب، وهي تتضــمن ست عشرة قصة قصيرة منها:

(على موعد، وفي صدري عقرب، والقمصان الخضر، وفرّ عاشقاً، وورقة... مجرد ورقة، ومنام، وقصيدة).

قصص «أسرار شامية» تجذب قارئها، بصوابية لغتها دون التخلّي عن سلاســة الســبك، وواقعية مرجعيتها مع الاستفادة من إنجازات المخيّلة.

في قصة من المجموعة عنوانها «يوميات طليق سابق» نقرأ المقطع الآتي:

«كثيرون يمرون الآن من على ســطح المكان، لا يدرون أنهم لولا هذه المســافة بين رؤوس المعتقلين والســقف لكانوا يدوســون علــى رؤوس أُناس لا يعرفون من هــم ولا من أين جيء بهم...».

خطأ مقصود

جديد الناقد العراقي «محمد صابر عبيد» في مجال الإبداع، هو رواية بعنوان «خطأ مقصود»، صدرت هذا العام (٢٠٢١م) ضمن منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.

تتألف الرواية من ستة عنوانات فرعية هي:

(الحكواتي، وعبد الرزاق عيد عبد السلام الساعاتي، وسمر، وعماد، وسلام، وفوزية الأمين).

حملت الرواية على غلافها الأول لوحة للفنان العالمي «بيكاسو»، أمّا غلافها الأخير، فقد سُطِّر عليه كلمة جاء فيها:

«تقوم هذه الرواية على محاولة شحن طاقات السرد باتجاه أقصى فاعلياتها للوصول إلى كفاءة تشكيلية متميزة؛ على مستوى العناصر الأساسية المتعلّقة بجوهر الحكاية وتعدّدية المكان والزمن والشخصية».

مانيكان

نشرت الهيئة العامة السورية للكتاب، ضمن إصداراتها لهذا العام (٢٠٢١م)، مجموعة قصص قصير للفنان التشكيلي «حكمت أبو حمدان»، تحت عنوان «مانيكان».

من عناوين القصص:

(على الطريق السريع، وعربابة أبو رسمي، وشجرة الليغستروم، وفي الطابق الثاني، وبائع اليانصيب، وأم عدلا، والحمار، وغالب أفندي).

بأسلوب بسيط وواضح تعرض القصص لعادات سلبية وتواضعات خاطئة، مازالت تشوب حياة شريحة واسعة من مجتمعنا.

ومثال على أجواء المجموعة، نورد ما جاء في قصة (العناد)، على لسان الكاتب، واصفاً واحداً من شخوصها:

«أعتقد أن المبادرة برفع السماعة، ستحسب عليه تنازلاً، كيف ذلك؟ وهو – الرجل- الذي تكبّله تراكمات من التربية، وأكداس من القناعات والمفاهيم انتقلت إليه من سلفه أباً وجدّاً، ووجد في السيرة المحكية والمتداولة ما يحثّه على التمسّك والتصلّب!!».

الجغرافية السياسية في مئة عبارة

صدر في العام الحالي (٢٠٢١م)، كتاب جديد بالعنوان أعلاه «الجغرافية السياسية في مئة عبارة»، عن الهيئة العامة السورية للكتاب في دمشق.

الكتاب من تأليف: «باسكال غوشون، وجان مارك هويسّو»، وترجمة: «د. عادل داود».

ويتوزع الكتاب إلى خمسة فصول:

الفصل الأول: مفاهيم القوة.

الفصل الثاني: أسياد العالم.

الفصل الثالث: عنيفة أو مخاتلة.

الفصل الرابع: لماذا نقاتل؟

الفصل الخامس: بين الاتحاد والتفتّت.

بأسلوب واضح وسرد مبسط، وعبر مئة عبارة، يقدّم كتابنا الحالي لقارئه، مفاهيم الجغرافية السياسية، وماهيتها وأبعادها، ضارباً الأمثلة، التي تعضد الباحث والمختص، وتوسع المعارف العامة، لدى الراغب والمهتمّ.

حكايا المطر

مجموعة شعرية صدرت عن الهيئة العامة السورية للكتاب هذا العام (٢٠٢١م)، للشاعرة «وداد سلوم»، حمل غلاف المجموعة لوحة للفنان «محمود الضاهر».

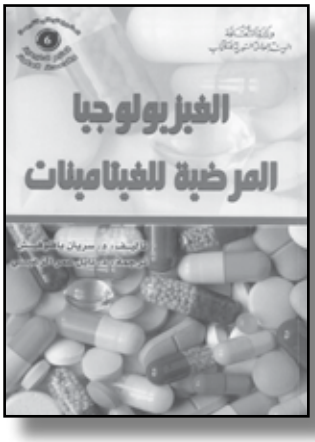
من عناوين القصائد:

(فقدان ذاكرة، ومطر الماضي، وحدسي يؤلف الحكايات عنك، وهل يأتي الطريق؟ وحكاية، ورغبة، وخيبة، وكراهية، وحرائق، ورائحة، وزنابق، وضياع).

من أجواء أشعار المجموعة المنتمية إلى الحداثة وزناً وشكلاً وتكويناً، قصيدة بعنوان «ترميم»:

نقّار خشب
- هذا الشوق-
يحلو له أن يعيد بناء بيته
في قلبي...
كلّما رمّمته بالنسيان

الفيزيولوجيا المرضية للفيتامينات



من الإصدارات الجديدة للهيئة العامة للكتاب كتاب بعنوان «الفيزيولوجيا المرضية للفيتامينات»، وهو كتاب علمي من تأليف: «د. سريتن بافلوفيش»، وترجمة: «د. نايل عمر الزعبي».

جاء على لسان مؤلفه:

«إنّ تأمين كمية كافية من الفيتامينات الضرورية للجسم للقيام بوظائفه بشكل طبيعي يستلزم معرفة جيدة لانتشار وتوزّع الفيتامينات في منتجات العالمَين النباتي والحيواني، ويستلزم أيضاً معرفة خصائصها الفيزيائية والكيميائية والفيزيولوجية ومعرفة أعراض اضطراباتها الاستقلابية سواء في حال النقص أم الزيادة».

الكتاب موجه أساساً إلى طلاب كليات الطب والصيدلة وطب الأسنان والأطباء بمختلف اختصاصاتهم، إضافة إلى أنه يتضمن معلومات وفوائد غير قليلة لعامة القرّاء.

الشرفة

صدرت رواية «الشـــرفة» للأديب سليم عبّود عن الهيئة العامة الســـورية للكتاب، هذا العام (٢٠٢١م)، بلوحة غلاف للفنان «فرانز مارك».

لئن كانت الشـــرفة تسرد حكاية أُســـرة سورية متوسطة الحال، تعيش في واحد من الأحياء العشـــوائية في دمشق، فإنها من خلال تواصـــلها مع محيطها، تســـرد ببراعة فنية وصدق عاطفي، أُنموذجاً جامعاً، لحال معظم الأُسر الفقيرة، زمن الجائحة التي اجتاحت بلدنا، ولمّا تزل تداعياتها تثقل كاهل مواطنينا، وتثير أشجانهم وغضبهم ونزقهم.

يقول الكاتب على لسان والد (مجد):

«لم أســـأل (مجداً) ماذا يريد، ولم أســـأله من أين أحضر هذه البدلة الرياضية، أردت ألّا أطرح عليه أســـئلة، لأنها قـــد تفجّر نزقه، في الآونة الأخيرة بات نزقـــاً، والجميع في البيت صـــاروا نزقين، وعلى رأي أم عســـاف الجميـــع في الحي باتوا نزقيـــن، (أظنه الجوع والفقر والحاجة والشعور بالضياع والخوف)».

قضايا أدبية إشكالية

يتمحـــور كتابنـــا الحالـــي، بعنوانه أعـــلاه: «قضـــايا أدبية إشكالية- آراء ورأي آخر»، حول قضايا أدبية ومسائل جدلية في تاريخ الأدبَين العربي والعالمي... قضـــايا تمسّ ما هو جوهري وخلافي حول الشعر الجاهلي، وردود فعل طه حسين، والمتنبي وخصومه.

يضمّ الكتاب المشار إليه، لمؤلفه الأديب «مالك صقور» آراء في قضايا عدّة – منها قضية الشعر الجاهلي- لكل من:

(مرغليوث، وطه حســـين، وحســـين مروّة، ومحمود محمد شـــاكر، ومصـــطفى صـــادق الرافعي، ود. فؤاد

المرعي، ويوسف اليوسف، ود. حسان فلاح أوغلي، ود. وهب رومية، ود. حسين جمعة، وأدونيس).

يقول «مالك صقور» في مفتتح كتابه:

«الرأي والرأي الآخر، أو آراء ورأي آخر، في نهاية المطاف هو حوار، حوار علني ومباشر، أو حوار على الورق، ولو بعد حين.

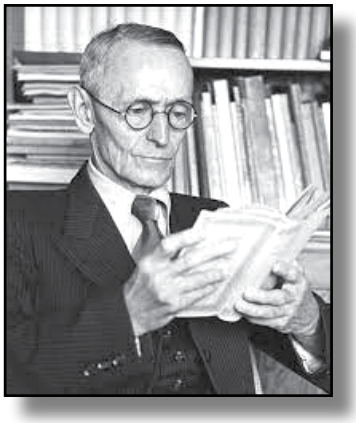
فإذا كان الحوار هادئاً، جاداً، صريحاً، فإنه لا يقرّب وجهات النظر فحسب، بل سيصل إلى الحقيقة».

❁ ❁ ❁

صدى المعرفة

إعداد: ريما محمود

الكاتب هرمان هسه



كاتب سويسري من أصل ألماني، ولد في الثاني من تموز في عام (١٨٧٧م)، على الرغم من أن توجهه الأدبي بادئ الأمر كان صوب الشعر إلا أنه فيما بعد ألّف روايات فلسفية كثيرة ومتنوعة؛ وحصل على جائزة نوبل في الأدب عام (١٩٤٦م).

كاتب متمرد بطبيعته، يميل إلى الخيال، يتمسك بكل فكرة تراوده، مما جعله يهرب من أسرته من أجل الاستقلال عن السلطة العائلية، والاعتماد على نفسه، والانخراط في مجال العمل. كانت بداية تمرده في المدرسة، إذ قال عنها: «لم أجد طوال الأعوام الثمانية التي قضيتها في المدرسة إلا مدرساً واحداً فحسب أحسست تجاهه بالحب والامتنان». كانت المدرسة في نظره هي العدو الذى يهجم عليه ويريد أن يفسد عليه حياته وموهبته.

بدأ هرمان يكتب الشعر وعن ذلك قال: «**لقد تبيَّنت بوضوح حينما بلغت الثالثة عشرة من عمرى أنني إما أن أكون شاعراً وإمّا لا شيء على الإطلاق**».

بدأ حياته العملية مبكراً في مصنع للآلات ومصنع لصناعة الساعات، ومن ثم في إحدى المكتبات، وكانت مهمته تنظيم وأرشفة الكتب، لكنه ركّز أكثر جهده على القراءة وتثقيف نفسه وتطوير أسلوبه ومفاهيمه الفلسفية والجمالية.

نشرت أول قصيدة له في عام (١٨٩٦م) بعنوان «مادونا» في مجلة «فيينا»، وفي الخريف أصدر مجلداً صغيراً من الأشعار والأغاني الرومانسية تحت عنوان «قصائد رومانسية»، وكان ذلك أول مجلد ينشر له؛ ومن ثم صدر كتابه «ساعة بعد منتصف الليل»، لكنه باء بالفشل على الصعيد التجاري، حتى عمله السابق «قصائد رومانسية» لم يلق النجاح، إذ لم يُبَعْ منه سوى ٥٤ نسخة من أصل ٦٠٠ نسخة مطبوعة في غضون عامين من نشره، لكنه استطاع من خلال «بيتر كامينتسيند» أوّل رواية له، أن يصبح معروفاً، إذ طُبعت في عام (١٩٠٤م)، وجلبت له الشهرة ومكّنته من كسب العيش بصفته كاتباً، وأشاد بها سيغموند فرويد وعدّها واحدة من الروايات المفضلة لديه، وبعدها قدّم هسه كثيراً من الروايات منها: تحت الدولاب (١٩٠٦م)، وجرترود (١٩١٠م)، وروسهالده (١٩١٤م)، ونولب الربيع الباكر (١٩١٥م).

وخلال السنوات العشرين الأخيرة من حياته كتب هيسه كثيراً من القصص القصيرة، معظم موضوعاتها مستقاة من طفولته وشبابه في كالف، ولهذا اختار النحّات كورت تاسوتي جسر سانت نيكولاس المكان المفضل لهسه في كالف ليضع فيه نصباً تذكارياً له.

مع بداية الحرب العالمية الثانية في عام (١٩١٤م) تطوع للخدمة العسكرية، لكن بسبب ضعف بصره، لم تكن له الأهلية للخدمة العسكرية. وعمل عوضاً عن ذلك لمصلحة مؤسسة ألمانية لرعاية أسرى الحرب في مدينة بيرن.

كتب هسه في الجريدة: «آه يا أصدقاء، ليس هذه النغمات»، ودعا من خلالها المثقفين الألمان إلى التقليل من الجدال الوطني والاهتمام أكثر بالإنسانية. ونتيجة لذلك جنى هسه قدراً من العداء والكراهية والسخرية، وعلى الرغم من ذلك تابع كتابة سلسلة مقالات بعنوان «الحرب والسلام» مؤلفة من (٢٨) مقالة، ينتقد فيها الحرب، نُشرت أولها عام (١٩١٤م) وآخرها عام (١٩٤٨م).

مزقت هذه الانتقادات وأحداث الحرب الكاتب الألماني، إضافة إلى مشكلات شخصية ألمَّت به عام (١٩١٧م) مثل وفاة والده وإصابة ابنه الأصغر بمرض خطير، مما جعله يطلب مساعدة طبية، وقد دَوَّن هسه تجربته مع التحليل النفسي تحت اسم مستعار هو إميل سنكلير في روايته الشهيرة «دميان» (١٩١٩م)،

ومن ثم توالت أعماله: حكايات خرافية (١٩١٩م)، ونظرة في الفوضى (١٩٢٠م)، وكلينجزور في صيفه الأخير (١٩٢٠م)، وكلين وفاغنر (١٩٢٠م)، وسدهارتا (١٩٢٢م)، وذئب البوادي (١٩٢٧م)، ونرجس وغولدمند (١٩٣٠م)، ورحلة إلى الشرق (١٩٣٢م)، ولعبة الكريات الزجاجية

(١٩٤٣م)، وهي تُعَّد آخر روايات هســه وأهمها، إذ تدور أحداثها في عام (٢٤٠٠م)، وقصــائد (١٩٥٣م)، وهي مجموعة مؤلَّفة من (٣١) قصيدة.

رحل عن عالمنا في التاسع من آب في عام (١٩٦٢م)، عن عمر (٨٥) عاماً.

في عام (٢٠٠٥م) كتبت دار (زوركامب) التي تنشر جزء كبيراً من أعماله، في ذكرى وفاته في أسبوعية «دي تسايت»: «لا يوجد كاتب جنت دار نشر (زوركامب) أوانيَ للزهور من ورائه مثل هيرمان هسه».

في الصين قطع أثرية لا تقدَّر بثمن

جــرّاء عمليــات الحفر والتنقيب التي بدأت منذ عام (٢٠١٩م) في مقاطعة سيتشــوان جنوبي غربي الصــين، اكتشــف مجموعة من الباحثين قطعاً أثرية تُقدَّر بنحو خمسمئة قطعة صُنعت من الذهب والبرونز واليشم والعاج، يعود تاريخها إلى ثلاثة آلاف سنة، وتشمل: الآثار الثقافية التي لا تقدر بثمن، وزخارف على شكل طائر، ونوعين من الحرير، وتمثالاً برونزياً مزيّناً بصور الوحوش.

ومــن بين هذه القطع الأثرية قناع الذهب، الذي كان نصفه فحسب ما يزال ســليماً تماماً، ويقدر أنه مصنوع من ٨٤٪ من الذهب، ويزن نحو ٥٠٠ غرام، وهذا سيجعله أكبر قناع ذهبي موجود في الصين، إضافة إلى أنه أثقل جسم ذهبي موجود في البلاد.

قال خبيــر: «في الوقت الحالي، لدينا أدلة واضــحة على أن هذا القناع الذهبي كان يُســتعمل للتضحية، ولكن نظراً لأنه أكبر بكثير من وجه الإنسان، فمن غير المرجح أن يرتديه شخص ما. وما يزال من المستحيل التوصل إلى نتيجة دقيقة في الوقت الحاضر، وهناك حاجة إلى مزيد من الحفريات الأثرية».

عُثر على القناع في الحفرة رقم خمسة من أصل ستة من «حفر القرابين» المكتشفة حديثاً، كما وصــفتها إدارة التراث الثقافي الوطني في الصــين، وسوف يُســتكمل التنقيب، إذ يمكن أن يكشف عن النصف الآخر للقناع.

وفي حفرة «القرابين» رقم ثلاثة، اكتشف العلماء تمثالاً برونزياً مربع الشكل نادراً ومحفوظاً جيداً ومزيّناً تزييناً رائعاً، يُطلق عليه اســم «الفم الكبير»، يبلغ ارتفاعه قدمين، وهو على الطراز الجنوبي النموذجي لأســرة شانغ الراحلة التي حكمت في الألفية الثانية قبل الميلاد، وهو مزين برؤوس الحيوانات والطيور.

وأشار علماء الآثار إلى أنهم عثروا على نوعين من الحرير، أحدهما في رماد حفرة القرابين وكمية كبيرة من آثار حرير آخر ملفوف حول الأواني البرونزية.

الحرير الذي يعود تاريخه إلى عصـــر شوهان، يدعم النظريات القائلة إنَّ الحرير كان جزءاً مهماً من الطقوس الروحية للمجتمع، ويمكن عن طريقه إثبات أن تشـــنجدو كانت موقعاً رئيسياً لإنتاج الحرير الذي توقف على طول الجزء الجنوبي الغربي من طريق الحرير.

ويُعتقد أن مملكة شوهان القديمة قد استعملت كثيراً من الأشياء في ممارسات القربان، وهي مملكة حكمت حوض سيتشوان حتى عام ٣١٦ قبل الميلاد.

أشهر المدن الملوّنة في العالم

تتميـــز مدن عدة حول العالم بألوانها، إذ تلونت أبنيتهـــا وأحياؤها بألوان متنوعة، أو بلون واحد مبهج؛ لترســـم أزقّتها وأبنيتها لوحة متناهية الجمال في أحضان الطبيعة المحيطة، سنسلط الضوء في هذا العدد على المدن العربية الملونة.

مصر: النوبة

أكثـــر المدن المصـــرية حفاظاً على تراثهـــا، نظراً لتمسّـــك أهلهـــا بالعادات والتقاليـــد القديمة، ومن أهـــم معالمها ألـــوان منازلهـــا التي تنعكس على شـــكل شوارعها، مما أدى إلى ضمها إلى المدن التي يطلق عليهم اسم «المدن الملونة».

المغرب: مراكش

عاصمة الملوك أو المدينة الحمراء، اعتمـــد ســـكانها على اللـــون المائل إلى الأحمـــر الآجـــري، فـــي طـــلاء أبنيتها وأســـوارها. وأوصي بالالتزام باستخدامه في النصوص القانونية للبلاد.

فاكتست المدينة بأحيائها الفقيرة والغنية على حد سواء، بدرجات اللون الأحمر.

ويرجع السر في اختيار هذا اللون، إلى أن سكانها أرادوا التخفيف من درجات الحرارة العالية في المدينة، فاستخدموا اللون الأحمر؛ لقدرته على امتصاص الضوء القادم من السماء، مما يؤدي إلى تخفيف حرارة الجو.

ويمكن لسكان المدينة اختيار درجة من بين تسع درجات من اللون الأحمر.

وقيل عن مراكش: «**المدينة الحمراء، وفسيحة الأرجاء، والجامعة بين حر وظل ظليل وثلج ونخيل**».

وفي المغرب أيضاً: مدينة شفشاون

يعود اسمها الأصلي إلى «أشاون» أي القرون بالأمازيغية، وتقع في شمالي المغرب، على سفوح جبال الريف. تأسست مدينة شفشاون عام (١٤٧٠م)، على يد ابن رشد، وهي مدينة ذات طرقات ضيقة وأبنية مطلية جميعها باللون الأزرق حتى الأبواب والنوافذ، يقول بعضهم: إن الطلاء باللون الأزرق يعود إلى التصوف اليهودي، في حين يقول آخرون إن سبب استعماله هو أنه طارد طبيعي للبعوض الذي يطير في التلال حول المدينة، وبغضِّ النظر عن السبب إلا أن هذا اللون الأزرق جعل مدينة شفشاون واحدة من أجمل المدن الملونة في العالم، وأُطلق عليها اسم «الجوهرة الزرقاء».

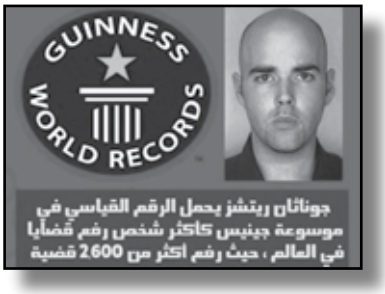
والسر في هذ اللون الأزرق الزاهي الذي يستخدم للطلاء يعود لمزج الجير بمادة النيلة الزرقاء، التي كانت تستخدم في غسل الملابس.

الجزائر: ضاحية سيدي بو سعيد

أبرز ما يميز هذه الضاحية هو المنازل البيضاء والنوافذ الزرقاء، لكن تختلف درجات اللون الأزرق بين الغامق والفاتح والسماوي. تقع الضاحية في شمال شرق تونس العاصمة على منحدر صخري عالٍ، وتطل على قرطاج وخليج تونس مما يجعلها مدينة هادئة. وهي أوّل موقع محميّ في العالم. وكانت في ما مضى توفر الأمن والدفاع عن قرطاج الفينيقية في القرن السابع قبل الميلاد، ويعود اسمها إلى ولي صالح اسمه أبو سعيد الباجي الذي كان صوفياً يأتيه الناس لأخذ العلم والمعرفة.

رجل يتقن رفع القضايا

جوناثان لي ريتشـــز شاب أمريكي يعدّ أكثر شخص رفع قضايا لدى المحاكم في العالم، إذ تجاوزت ٢٦٠٠ قضية.



بدأها في ســـن السادسة عشـــر من عمره مستعيناً بمندوب الطفولة بصـــفته قاصـــراً، إذ رفع على والدته قضـــية إهمال بعـــد أن أخبرته أن انشـــغالها بالأعمال المنزلية كان سبب الحروق التي في يده التي أصيب بها في ســـن الثالثة، وحصـــل على تعويض منها قدره (٢٠) ألف دولار.

كما رفع قضـــايا على مدرّســـيه وجيرانه وأصـــدقائه وزملائه في العمل، إضافة إلى أقاربه وخطيبته والمحامين الذين دافعوا عنه والقضـــاة والشـــرطة، وكذلك على رؤســـاء بعض الدول اللاتينية والمشـــاهير، منهم: (جورج بوش، وقراصنة صوماليين، والمغنية بريتني سبيرز، ومارثا ستيوارت، وأفلاطون، ونوستراداموس، وجيمس هوفا، والنصب التذكاري لـ(لينكولن)، وبرج إيفل، وجزيرة الثلاثة أميال، ورئيس إيران، وبديل الزبدة) لأسباب مختلفة.

كما رفع قضـــية على شركة روك ســـتار المنتجة للعبة GTA، لأنها -حسب قوله- سببت له صدمة في سن المراهقة.

وحينما دخل موسوعة غينيس للأرقام القياسية بصفته أكثر شخص يرفع قضايا في العالم، رفع جوناثان قضـــية على المسؤولين عن موسوعة غينيس، لأنهم لم يستشيروه في وضع بياناته الشخصية، وعلى الرغم من عدم فوزه في أغلب القضايا، إلا أنه حقق ما يقارب ٨٥٠ ألف دولار تعويضات مالية في القضايا التي فاز بها.

وخلال لقاء صحفي معه تساءل جوناثان بدهشة وحزن: لماذا أعيش وحيداً ولا أحد يحبني؟! فضحك الصحفي على جملته، فرفع جوناثان قضية على الصحفي والقناة للاستهزاء بمشاعره، وربح ٥٠ ألف دولار.

لم تنجح محاولات بعضـــهم في إدخاله المصـــحة النفسية، لأنه اجتاز بنجاح كل الاختبارات النفســـية ويعدّ بذلك شـــخص طبيعي إلا أنه لا يتحاور ولا يستعمل العنف، بل يتقن رفع القضايا فحسب.

❁ ❁ ❁

آخر الكلام

الروح المبدع

رئيس التحرير

يحدث أحياناً أنْ نقرأ قصيدة تهزّنا من الأعماق، أن نرى لوحة تخطف أبصارنا، وتنبّه حواسنا، يحدث أن ننتشي طرباً، ويعمُّ فينا فرح للحظات أو لساعات... ما هذا السر؟! ما هذا الدافع الغامض الذي يرعشنا ويمنحنا هذا الفرح العظيم؟! فرح ينشلنا من حمأة الواقع، يجعلنا نشعر بالعظمة والامتلاء والسمو؟! إنه ما يسمونه: «الروح المبدع» قد مسّنا أو أصابنا واخترق بسهمه الناري بلادة حياتنا.

نجد الروح المبدع في كل الفنون: في الشعر، وفي الموسيقا، وفي الرقص، وفي القصة، وفي الرواية، وفي الديكور، وفي هندسة الحدائق، وفي تشكيلات الطبيعة...

نجد الروح المبدع، في قصائد الشعر العربي، في بعض نصوص الصوفيين، نجده في قصائد العذريين، وفي قصائد بدوي الجبل وسعيد عقل وأدونيس

ومحمود درويش وفي أغاني فيروز وعبد الوهاب وأم كلثوم... وفي موسيقا محمد عبد الكريم وربيع مطر وجهاد عقل، نجده في الروايات العظيمة: دوستويفسكي، وبروست، وجويس، وكافكا، وكازنتزاكيس، وبورخيس، وجورج أمادو، وماركيز... وللأسف، نفتقده في الروايات العربية أحياناً! نجده في الرقص الذي هو دعوة إلى الفرح والحرية، وانبثاق للطاقات الجسدية. هذا الروح المبدع الذي تحدّث عنه نيتشه، وهو يستمع إلى موسيقا فاغنر: «الروح الدونزيوسي، عاشه نيتشه في حدوده القصوى وموجود في كتاباته وفي حنينه إلى العدم. تحدث عنه لوركا، بحماس شديد في محاضرة ألقاها في كلٍّ من هافانا وبيونس آيرس، وكانت بعنوان: «مقالة في الروح المبدع وعمله» يقول: «ليس لنا من خارطة ولا من نظام عن الروح المبدع، كلُّ ما يعرفه الإنسان عنه أنه يحرق الدم مثل زجاج مطحون، يَهب إحساساً بالنضرة، جديداً كل الجدة، كوردة تُخلق حديثاً، كمعجزة!...»، يقول أيضاً: «عند العرب، في موسيقاهم أو رقصهم أو غنائهم، يحيا تجلي الروح المبدع بصيحات تهتف: الله، الله...»، ألا يذكرنا هذا بانفعال الجمهور وهو يستمع إلى غناء كوكب الشرق (أم كلثوم)؟

الروح المبدع، هو الدم الحار للفن، ومن دونه اليباس والبرودة. الفن زهرة الحياة، والتفتح الأكمل لكلِّ ما هو موجود، حسب شوبنهاور. الفن هو الذي يضرب فينا فساد الحياة. الروح المبدع في الفن، هو الذي جعل لينين ذا البصيرة الحاذقة يصرخ: «يا لسحر الفن!... إنه أعظم فرح يمنحه الإنسان لنفسه»، ويقول متأسفاً: «ليس لدي الوقت، ولن يكون لدي الوقت الكافي للاستمتاع بالأعمال العظيمة».

هذا الروح المبدع، حينما فقده رامبو تحوَّل إلى نخاس وضيع! وحينما يفتقده أي فنان أو شاعر أو سارد يتحوّل إلى مجرد مهني بأحسن الأحوال، أو يتحوّل إلى ثرثار...

الروح المبدع، هو الذي يجعلنا نسمع دقات قلب الإرادة الكونية، يجعلنا نحسُّ أن خيولاً من ريح تسكن فينا وفي الكلمات، وهو الذي جعل المتنبي يقول:

«على قلق كأن الريح تحتي...».

لكن، أين هو هذا الروح المبدع اليوم؟!

ياللخسران!... إننا نفتقدك أيُّها الروح المبدع، ونحن نقرأ هذا الكم الهائل من الكتابات الباردة، المتحذلقة، المبتذلة!... كتابات بلا طعم وبلا لون أو رائحة، كتابات مجّتها النفوس الحرة، على الرغم من كل ما تُردف به من ترويج زائف، وجوائز ملتبسة! أين هي الجياد الأصيلة؟ إنهم يقتلونها، أليس كذلك؟! حتى لكأننا أمة كتّابها وفنانوها يهذون ويهزرون! مما يجعلنا نقول مع حكيمنا الأعمى القديم:

«أرى هذياناً طال من كلِّ أمة يضمنها إيجازها وشروحها»

وليس بعد كلام المعري من ختام أفضل...

❁ ❁ ❁

لوحة ملونة للفنان العراقي جواد سليم

كتاب المعرفة الشهري
/ ٦٤ /

الطالب والغجرية

أنيتا ديساي

أنيتا ديساي

الطالب والغجرية

ترجمة: أمجد حسين

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

الطالب والغجرية

هذه القصة للروائية الهندية المعروفة «أنيتا ديساي» ولدت عام (١٩٣٧م) والدها بنغالي وأمها ألمانية، وتلقت تعليمها في دلهي...

ديساي لها أسلوب مميز في الكتابة السردية الواقعية، تقترب، رغم الأحداث الواقعية والحوارات والشخصيات من حدود الشعرية. إن شخصيات قصصها ورواياتها لاتقول للقارئ كل شيء، بل تقول ما يكفي، وتترك فراغات على القارئ أن يملأها.. سنجد في هذه القصة، هذا الحد المرهف بين الواقع وأطيافه أو ظلاله، ما يستدعي التصفن فيما وراء الكلمات المكتوبة، وديساي تجيد الإيجاز والاقتصاد اللغوي إجادة كاتبة حديثة جداً ومتمرسة ومطلعة على الأنماط السردية العالمية.

في هذه القصة ترصد بذكاء العلاقة التناحرية الخفية والظاهرة بين الثقافات في داخل الأمة الهندية، من جهة، والعلاقة بين الشرق والغرب من خلال الزوجين الأمريكيين الأكاديميين: «ديفيد» و«بات». ديفيد يريد أن يصف بحيادية، دون تدخل، وزوجته «بات» تريد أن تعرف وتنفعل بالمعرفة، الفارق بين البرود الحرفي والحار المتفاعل...

إنها قصة تنتمي إلى مرحلة ما بعد الكولونيالية، جديرة بأن تُقرأ بتذوق وتَفكّرٍ أيضاً في الآن نفسه.

اخترنا هذه القصة من مجموعة « اللعب في الغسق»، لديساي ترجمة الأستاذ أمجد حسين، صادرة عن دار المأمون للترجمة والنشر في بغداد عام (١٩٨٩م).

للكاتبة ديساي روايات عديدة بعضها ترجم إلى العربية، من أعمالها:

ضوء نهار مشرق، ونار على الجبل، ولها كتب قصصية للأطفال.

نالت ديساي جوائز دولية رفيعة، منها جائزة البوكر، وجائزة جمعية الأدب الملكية البريطانية.

أرهقها يومها الأول في بومبي. إذا خَطَتْ خارج غرفتها مكيفة الهواء في الفندق أحسَّت بالقنوط، وتدلّى رأسها، وغشيت عيناها، وأحسَّت بأنها سيغمى عليها. وإذا عادت إلى داخل الغرفة تهاوت على سريرها وكأن فاجعة فجعتها، انتفى وجودها، وأمست تكاد لا تستطيع إقناع نفسها بأنها لا تزال على قيد الحياة إن الحياة والطاقة والأمل ينسلّون منها جميعاً، يسيلون إلى بالوعة، يقرقعون في سخرية.

قال (ديفيد): غير قادر على تجنّب الشعور بشيء من خيبة الأمل فيها: «لكنك كنت تعلمين أن الجو سيكون حاراً». كان قد أتى معه بقمصان فضفاضة مصنوعة من قطن المدراس[1] المتغضن، وبزوج من صنادل (كولهابور) المفتوحة. صحيح أنه كان يشرب أكثر من عادته لكن ذلك لم يبد أنه تسبب في احمرار وجهه وخشونة صوته كما كانت الحال معها. لقد بدا (ديفيد) مناسباً جداً ولائقاً جداً في شوارع بومبي وهو يخطو على قشور جوز الهند والأوراق المبقعة بالتنبول وحراشف السمك وأرجل المجذومين.

– «يكاد ألا يكون بإمكانك المجيء إلى الهند وتوقع أن يكون جوها لطيف البرودة يا (بات)».

قالت وهي تئن: «حار... أجل... ولكن ليس... ليس قاتلاً. ليس كالموت. أنا أشعر بأنني نصف ميتة يا (ديفيد)، وفي بعض الأحيان ميتة تماماً».

– «هل نمضي لتناول كأس من (الجن) و(اللايم) في المقصف؟».

جربت ذلك ما دام بدا أنه قد ترك في (ديفيد) أثراً ممتازاً. بيد أن مقصف الفندق كان مكتظاً جداً والناس فيها جسيمي الحجم ومملوئين حيوية وناشطين وهم في ملابسهم البراقة

وأصواتهم المعدنية وأعينهم التي كانت تومض صوبها، مثلما يومض مقص الحلاق، تقطعها وتعريها، بحيث أحست بالتحطم بدلاً من الانتعاش.

كان (ديفيد) يجذب الناس إليه كالمغناطيس... فبسحره ورباطة جأشه وكياسته كان يفعل ذلك على نحو يسير جداً حتى إن صفاته عملت بكفاءة أكبر من أي نظام لبطاقات الزيارة... وشرعا يذهبان إلى الحفلات. وصار الأمر يبدو لها وكأن ذلك كان شاغل الناس الرئيس في بومبي – الذهاب إلى الحفلات. كانت كلما وصلت مكان إحدى الحفلات تمسي دائماً على وشك الانهيار: كانت سيارة الأجرة ذات رائحة كريهة على الدوام، وشعر السائق يقطر زيتاً، ثم كانت هناك المشاهد والمناظر التي يمران بها في الشوارع... ازدحام وجلبة المرور بأنواعه، ملصقات الأفلام الخبيثة، الألوان الصارخة لملابس النساء، اكتظاظ الدمى والزينة المصنوعة من الورق والأشرطة والخيوط الملونة، أجهزة المذياع ومكبرات الصوت المفتوحة أبداً على ما ليس أوطأ من كامل قوتها... وينتشر بينها كلها باعة الزهور والحجاج والقردة الراقصة والدببة المستعرضة أن يكون هناك مثل ذلك الفقر، مثل ذلك المرض، مثل تلك القذارة، وأن تفور من كل ذلك كُلُّ تلك الحيوية، مثل تلك الحياة المتمردة على القمع... فإن ذلك بدا لها غير طبيعي ومنحوساً... لقد بدا وكأن الفوضى والشر قد انتصرا على العقل والنظام. ثم إن الحفلات التي كانا يئمَّانها كانت كلها من الحفلات الكبيرة جداً. كان الضيوف كلهم يرتدون مجوهرات وملابس براقة، وكانت أعينهم وأسنانهم تومض بذلك القدر من الشهوة البدائية حين كانوا ينظرون إلى جسمها الرشيق، المكسو بالبياض، الأشقر، بحيث يكون شعورها بالانحباس والانسحاق والانضغاط والاختناق كان يدفعها إلى الزوايا حيث كانت ركبهم تنغرز فيها، وأيديهم تنزلق على ظهرها، وأصواتهم تنفذ داخلها بحيث كانت حينما تعود إلى الفندق متكئة على ذراع (ديفيد) تمشي أشبه بجثة لأنها أمريكية تجوب العالم.

تمتمت وهي تواجه النافذة عاقدة ذراعيها: «لم أتوقعهم قط على هذا القدر من البدائية. كنت أحسب أن كل شيء عصري، مواكب لآخر طراز... أما هذا فلا... ليس سقط المتاع الغابي المتوحش هذا».

كان يصب لنفسه شراباً لينام فترشش بيده في دهشة حقيقية: «ماذا تقصدين؟ لم نكن نرى سوى العصري والمواكب لآخر طراز. إن من شأن هؤلاء الناس أن يكونوا لائقين لأي حفلة كوكتيل نيويوركية...».

فانفجرت وهي تضم صدرها بذراعيها ضماً موثقاً: «كلا. كلا. لن يكونوا كذلك. إنهم لا يملكون الكياسة، السلاسة، الرقة. (ديفيد)... إنهم غير متحضرين. إنهم لا يزالون قوماً بدائيين حين أنظر إلى عيونهم فإنني أتبين كم هم بدائيون. حين يلمسونني أشعر بالرعب... أشعر أنني في خطر».

فنظر إليها وجلاً. كانا قد شربا حتى فات أوان الطعام، أما الآن فإنه غدا جائعاً، تعباً. وألفاها مرهقة. كان يود لو أنهما كانا قد جلسا جلسة مريحة في برودة الهواء المكيف واستعرضا الحفلة، وتباحثا حول الناس الذين كانوا قد التقياهم وتقاسم آراءه معهم. لكنها بدت مندفعة صوب اتجاه آخر ما، كانت ماضية وحدها ولم يشأ أن يسحب إلى قنوطها العميق. قال في خفة وهو يعبث بفتّاحة القناني دون أن ينظر إليها: «إنك خصبة الخيال جداً هذه الليلة. أما أنا فقد خاب ظني حين وجدتهم متأثرين بالغرب كل هذا التأثر بودي لو كانوا أكثر بدائية قليلاً... في الأقل من أجل أطروحتي. انظري مثلاً إلى آل (غدواني). هل مرّ بخاطرك قط أن تكون هناك زوجة هندية شبيهة، بأي قدر، بزوجة (غدواني)... ما كان اسمها؟».

– «أوه. كانت فظيعة، فظيعة»... قالت (بات) ذلك همساً وهي ترتعد إذ تذكرت (الساري) قرمزي اللون المعقود تحت السرة، وحيز البطن الناعم كالشوكولاته وحوله الحزام ذو الأجراس الفضية الصغيرة. لم تهتم بتذكر الرقصة التي رقصتها مع (ديفيد) على أرضية النادي الليلي. حتى إنها لم تكن قد نظرت إلى وجه المرأة إذ أبقت عينيها مخفضتين ولم تستطيعا أن تمضيا إلى أبعد من تلك السرّة السوداء. فإذا لم يكن ذلك بدائياً فما الذي يعنيه (ديفيد) بالكلمة وهو طالب علم الاجتماع؟

في دعوة عشاء آل (غدواني) في وقت لاحق من ذلك الأسبوع تهاوت (بات)، كانت قد شعرت بأنها مهددة، معرضة للخطر، منذ اللحظة التي دخلا فيها الشقة. فحين خلفا وراءهما

جدران المصعد الملطخة بالتنبول، والخدم النائمين على الحصائر في المجاز، وعصبة الحراس والسائقين وهم يلعبون الورق تحت المصباح العاري في البهو، وضعا أقدامهما على أرضية من المرمر الأسود تتلألأ مثل مرآة وتعكس صورة مجموعة التماثيل التي لا تقدّر بثمن، والتي كانت تمخر على سطحها مثل مراكب من صخر... (اكسورا) قرمزية موضوعة على أصص...، خدم ذكور يرتدون زياً موحداً منشّى حدَّ التصلب...، جواهر، مينا، قماش مقصب، وذهب... (غدواني) بوجهه الشبيه بوجه (بابون)[٢] ودود، يزلق على الفور يداً ناعمة على ظهرها... زوجته ببطنها الشبيهة بحلوى (بودينغ) الشوكولاته و(ساريها) المنحسر عن جزء من ردفيها انحساراً موحياً... انكمشت (بات)، وانكمشت. جفت شفتاها وتيبستا فجعلت تلعقهما وتلعقهما بعصبية. فقدت ذراع (ديفيد). وبدا أن قدميها قد تورمتا داخل صندلها على نحو مشوّه. فجلست إلى المائدة ورأسها مائل، ورأت (ديفيد) يرنو إليها قلقاً. وارتطم بطن الخادم بكتفها فيما كان يدني الصحون لها. كانت الصحون تفوح برائحة... تساءلت: أي رائحة كانت؟... زيت، أم لحم ماعز؟ لم تكن فاتحة للشهية. انزلقت شوكتها. انزلقت المتئدة. أغمي عليها كانوا جميعاً يصرخون، يتدافعون، يتزاحمون. صارت تدفعهم عنها بيدها وقد انتابها الذعر.

قالت في خضم نحيبها وهي تحاول أن تطلق نفسها من إسارهم: «(ديفيد)... أخرجني... أخرجني».

في وقت لاحق قال مغتماً وهو جالس عند طرف سريرها: «خير لنا أن نرحل». سألت نفسها: هل كانت بطن زوجة (غدواني) هي التي أحزنته. لم يكن مشهداً يمكن للمرء أن ينساه أو يهمله أو ينكره. قال: «يقال إن دلهي أكثر جفافاً... ليست على هذه الدرجة من الرطوبة. سيكون ذلك خيراً لك».

قالت وهي تنتحب أسفاً: «ولكن ماذا عن أطروحتك؟ هل تستطيع العمل عليها هناك؟».

فقال باكتئاب: «أظن ذلك» وهو يخفض بصره صوبها، وقد انكمشت هي حتى أمست شيئاً ضئيلاً على السرير، أشد شحوباً واعتلالاً مع كل يوم كانت تمضيه في الغابات الوحشية لمدينة بومبي.

* * *

كانت دلهي أكثر جفافاً. كانت في جفاف هيكل عظمي. كانت رمال صفر تهيج وتعصف ثم تستقر على الخشب والحجر ولحم البشر وجلدهم، هشّةً، حُبَيْبِة الملمس، مثل عظام مسحونة. كانت الأشجار تنتصب جرداء من كل ورقة... وزهور حمر تتقد على أغصانها السود، وأخرى ذهبية وأرجوانية تتبرعم... والمتسولون يضطجعون نعاساً وكسلاً في الظل، ويمدون لها أطرافاً غير قابلة للتمييز. «سأتمالك نفسي»- هكذا كانت (بات) تحدث نفسها وهي تسير بعزم خلال الغبار الأصفر المكتوم... «يجب أن أتمالك نفسي»- لم يعد جسمها يذوب، لم يعد ينز أو ينزلق من قبضتها. كان الجو جافاً. ستحافظ على رباطة جأشها. ستنظر في عيون الناس حين يحدثونها وستبتسم بلطافة مثلما يفعل (ديفيد)، حسبما ظنت. بيد أن الرمل داخل صندلها جعل قدميها ثقيلتين. إن لم تعد تذوب فإنها كانت تحترق. كانت تشعر بالحرارة تضرب في أعماقها حتى العظام. حتى عيناها اللتان كانت تحميهما نظارة ضخمة مضادة للوهج بدتا وكأنهما مشتعلتان. حسبت أنها كانت ستذوي مثل قطعة من ورق موضوعة تحت زجاجة مكبرة تعكس الشمس. فركت أصابعها معاً فأخرجت صوتاً صارّاً شبيهاً بصوت الورق. كان شعرها مملوءاً بالرمل.

- «لكن لا يمكنك أن تدعي الطقس يسلمك إلى الكآبة يا عزيزتي؟»... قال (ديفيد) ذلك بلطف كي يعبر عن رقة كاد أن ينعدم شعوره بها وهو يراها تعاني على ذلك النحو غير اللطيف، قدماها مغبرتان، شعرها متليف، وجهها نحيف ومذعور. «الطقس ليس مهماً يا (بات)... تجاوزيه... فثمة كثير كثير غيره. حاولي أن تركزي على ذلك». كان يريد أن يساعدها. كانت الأمور ستتعقد كثيراً بالنسبة إليه إن لم تنسجم مع الوضع واستمرَّت تنجرف عنه على نحو سائب في اتجاه آخر ما فتكرهه على التخلي عن أشياء وعلى تعقبها لأنها بدت خارجة عن السيطرة إلى درجة خطرة. لم يعد في مقدوره الالتقاء بالناس أو العمل على أطروحته أو أداء أي شيء. لم يكن قد تصور قط أن من الممكن أن تغدو (بات) عبئاً عليه... ألا تكون الوصيفة والغجرية الرفيقة التي كانت قد وعدته وعداً خالصاً أن تكونها. كانت تنحدر من صلب فلاح بسيط قوي... إذن، فلا بد أن يسري فيها شيئاً من ذلك الدم... قوياً، بسيطاً ومقتدراً. لماذا لم تكن مقتدرة؟ وضع يده على صدغها... كان ينبض بقوة.

جلسا يرتشفان قهوة مثلجة في مطعم صغير جداً معتم جداً كان يفوح، على نحو ما، برائحة سخام سكك الحديد.

قالت بلهجة مباشرة وبلا اقتناع: «يجب أن أحاول».

في ذلك العصر ذهبت تطوف في مخازن التحف القديمة في (دلهي الجديدة) عاقدة العزم على الاهتمام بالفن والثقافة الهنديتين. غادرت رواق المخازن بعد ساعة والرعب يتصاعد في بلعومها كالقيء. كانت تشعر كانت مطاردة... يطاردها ما هو بدائي وأولي وبربري، وظلت تفرك أصابعها بعصبية مستعيدة صور تلك الأشداء الثقيلة الجسيمة المصنوعة من البرونز والحجر، والأرداف المكوَّرة والمكتنزة كأنها جرار ماء، والأجراس الصغيرة المغناج على الكواحل والبطون، والأعين المستطيلة الخبيثة التي تقوست على الوجوه الحجرية الشهوانية والتي لم تكن بعيدة الشبه عن عيون أصحاب المخازن لأنفسهم بأصواتهم الداعية الصافرة. ثم هناك الآلهة التي عرضوها عليها وسموها لها بأذرعها المتعددة وأقدامها الراسخة وعيونها المتقدة الغضبى وخصل شعرها المتطايرة... الكل رعد وبرق، انتقام ووعيد. أسرعت عائدة إلى الفندق خلل الغبار وهي تفرك أطراف أناملها معاً. وحين استلقت على سريرها من جديد بكت ووجهها إلى وسادتها شوقاً إلى موطنها المفتقد، إلى أشجار التفاح والبقرات، إلى الحظائر الحمر والسنونو، إلى (المثلجات) الممزوجة بالصودا، وسينمات السيارات[٣]... كان ذلك كله بريئاً وحلواً ومفقوداً، مفقوداً، مفقوداً.

قالت: «إنني غير متطورة بما يتناسب معك» وهي تغص بشاي الليمون المثلج الذي أتى به (ديفيد). كانت تلك هي المرة الأولى التي تذكر فيها الفارق بين خلفيتيهما... لم يبد أنه كان ذا أهمية في السابق. كانت تعريته الآن مثل حفر أوّل هوة بينهما، أوّل شرخ في الصلصال الحمر الفج. أخافهما معاً: «أتوقع أن تكون قد ألممت بهذه الأشياء في الكلية... لا بد أنك تعلمتها في الكلية... أنت تعلم أنني لم أذهب إلا إلى المدرسة الثانوية وبعدها بقيت في البيت...».

قال بألم ورقة حقيقيتين: «حبيبتي» ولم يستطع الاستمرار، لم يكن من شأن ذوقه أن يسمح له فعل ذلك، ولا نواميسه: أرعبته السوقية بقدر ما أرعبه الألم. «خذي (دوشاً) واغتسلي (بالشامبو) يا (بات). فنحن خارجان...».

أنت في ألم مبرح: «لا، لا، لا» ونحَّت الشاي المثلج وهوت على وسادتها.

– «لكننا سنذهب إلى أناس مختلفين تماماً هذه المرة يا (بات). سنزور مرشدة اجتماعية... أعني أن زوجة (شـــارما) مرشدة اجتماعية. سوف تريك شيئاً مختلفاً تماماً. أعلم أنه سيثير اهتمامك».

– «لن أقدر على تحمّله».

وانتحبت وهي تعبث بأزرار ثوبها كما يفعل طفل. لكنهما أثبتا أنهما مختلفان. فمن ناحية كان المثقف (الدلهوي) أفقر من المثقف (البومبوي)[٤]. كان يعيش في شـــقة صغيرة لا هواء فيها ذات جدران مبيضة بالكلس فحسب، وأريكة وقطع من الفن الشعبي. وكان يقدم العشاء في صـــحون من الخزف الرخيص اللماع. وكان طبيعياً وجود المثقف طويل الشـــعر الذي لا مناص منه –وكان إما صحفياً وإمّا أستاذاً– وكان يقتعد الأرض متقاطع الساقين ويلقي خطاباً جارحاً حول جهل الأمريكيين المطبق مسبباً الاستمتاع لدى (ديفيد) والحرج لدى (بات). غير أن زوجة (شارما) كانت فعلاً من طراز جديد في عين (بات). كانت مرشدة اجتماعية حقيقية ومحنكة، وفي اليوم التالي، وبعد أن دســـت مخلفات الليلة الماضية تحت الأريكة دساً مرتباً، صحبت (بات) إلى زيارة مركز لتوزيع الحليب وروضة ودار حضانة ومستوصفات وصيدليات كان بعضـــها يشـــغل زرائب بقر وأخرى مقابر مهدمة. رأت (بـــات) أطفال عمال نائمين مثل شرانق في أراجيح شبكية مدلاة من سقائف من صفيح في مواقع إنشاءات...رأت أطفالاً ذات عيـــون كُحِّلَتْ أجفانها وهم يتناولون في اكتئاب وجبات غذائهم المجانية في أوعية نحاســـية، ومدارس حيث كان الأطفال يشقون في الكتابة على ألواح خشبية بأقلام من قصب، والمدرّس يعطس على (بات) عطسات تحمل معها سعوطاً بني اللون. كان ذلك مختلفاً من حيث المحتوى إلا أنه كان مشـــابهاً من حيث الأثر. وعادت قدماها تتثاقلان وتزدادان اغبراراً مع كل ســـاعة تمضـــي، وأمســـى شـــعرها كالخيوط على كتفها. وحين التقت (ديفيد) مساءً في الفندق كان هو قد غدا أحمر اللون من أثر الشـــمس مثل حبة طماطم ناضـــجة، متشوقاً للحديث، للسؤال والاســـتفهام، في حين تهاوت هي تعبى، مغبرة، متليفة، متيبســـة، تحاول أن تعيد الحياة إلى نفســـها من أجله هو، برشفات صغيرة من مشروب ما مثلج، ولكنها كانت تشعر بثقة تامة أن

الحياة كانت تذوي في داخلها. لم تتحدث قط عن أشـــجار التفاح أو الحظائر عن (الفُشار)[٥] أو الدكاكين الصيدلانية[٦]، لكنه رأى ذلك كله في عينيها يستحيل أشدَّ نأياً وضالَة مع كل يوم يمر. كانت عيناها زرقاوين جداً أما الآن فإنهما كانتا تذويان وكأن الذاكرة، الشعور بأشجار التفاح والتفاح كان يذوي منها. انتابه الذعر.

قال: «خير لنا أن نذهب إلى التلال بعض الوقت»... لم يكن يرغب في حصول جريمة قتل على يديه. «قال (شـــارما) إن حزيران ســـيِّئ، سيِّئ جداً، في دلهي. يقول إن كل أمرئ يذهب إلى التلال إذا كان قادراً على ذلك. حسن، نحن قادران. فلنذهب يا (بات)».

نظرت إليه في خرس بعينين ذاويتين وحاولت أن تبتسم. فكرت بالطريقة التي ابتسمت بها الطفلة في المستشـــفى بعد أن أتم الطبيب مسح حروقها بالصبغة البنفسجية وأعطاها دمية مصـــنوعة من اللدائن. كانت دمية رخيصة الثمن، مشـــروخة، وردية اللون، لدائنية. ابتسمت الطفلة للدمية خلل الصـــبغة وانطبعت ابتسامتها أو انحفرت في ذلك الوجه الذي كان لا يزال متوتراً من شدة الألم، وكأن ماكنة حركتها. كانت (بات) تعلم أن ذلك الوجه سيظل يعاني الألم دائماً، وأن الابتسامة ستظل محفورة دائماً بما يشبه ماكنة الإحسان، ابتسامة آلية. أما الدمية اللدائنية والصبغة البنفسجية فقد كانتا طائرتين.

في مكتب شـــركة الطيران لم يستطع الرجل أن يجد لهما مقعدين إلا على الطائرة الذاهبة إلى (مانالي)، في وادي (كولو). وإلى (مانالي) ذهبا.

* * *

لكنهمـــا لم يســـافرا بالطائرة. فقد هبـــت على دلهي ذلك اليوم عواصـــف رملية كانت من الضراوة بحيث تعذر إقلاع أي طائرة، فقطعا الثلاثمئة ميل في حافلة بدلاً من ذلك. ولم تستثن العاصـــفة الرملية الطريـــق الخارجي ولا الحافلة... كانت تخترق النوافذ المشـــروخة وتغمر الركاب والمقاعد برمال صحراء (راجستان) الصفر. والتهب بدن الحافلة القصديري بالشمس حتى غدت الحرارة داخلها أشـــد قســـاوة منها تحت أشعة الشمس خارجها. لبثت (بات) في جلستها ساكنة سكون الصخر وكأنها قد ضربت حتى فقدت الوعي، تتلمس بعينيها طلباً لرؤية

ما لا يزيد عن لمحة من بستان (مانغا) أو من جادة تحف بها أشجار الأثاب، يخامرها اعتقاد غريزي بأنها لن تظل على قيد الحياة إلا إذا استطاعت أن تعثر على فيء تلك الأشجار المعتم الندي وتمتِّع ناظريها به. أما (ديفيد) فإنه أبقى عينيه مغمضتين بإحكام خلف نظارته المضادة للوهج. وكان العرق يتصبّب من تحت شعره نازلاً إلى وجهه ليشق أنهاراً عبر خارطة الغبار. كانت المرأة الجالسة على المقعد وراءه تتقياً طوال الطريق الصاعد على التلال الخفيضة حتى (بيلاسبور). وكان هناك طفل صغير أمامه يولول بلا انقطاع فيما كانت أمه تأكل الفول السوداني، وتقذف بالقشور في حبور عبر كتفها لتحط في حضنه. كانت الحافلة تضج بالرمل وقشور الفول السوداني والأصوات المتفجرة المنبعثة من الماكنة المحتجة. وكانت هناك رائحة كريهة تنبعث من زيت الديزل والقيء والعرق والطعام التالف لفرط قدمه، والذي لم يكن (ديفيد) يحسب قط أن بالإمكان وجوده... فقد كان ثخيناً جداً. كانت الحافلة قد عبرت شرخ شبابها منذ أمد طويل بيد أنها ظلت تقرقع وتهدر وتهتز وتتذبذب على امتداد الطريق كلها عبر الصحراء والسهول والتلال حتى بلغت (ماندي)، حيث توقفت كي يشرب الركاب الشاي في دار استراحة تحت بضع أشجار (يوكالبتوس)، حيث كانت حشرات الزيز تردد صوتاً أجشاً. ثم انحدرت الحافلة داخل مضيق نهر (بيز) يحدوها تصميم على الانتحار.

بعد أن ألقى (ديفيد) نظرة واحدة أسفل الحافلة العمودية المكونة من صخور الأردواز الزلقة المتداعية والمنتهية في النهر الجامح الذي كان يشق مجراه خلل المضيق الرفيع في تيار من الرذاذ الأخضر الثلجي والأبيض، سقط رأسه على ظهر المقعد وتدلى في ارتخاء وتمتم: «هذه هي النهايات يا (بات) يا عزيزي. أخشى أن تكون هذه هي النهاية».

– «لكن الجو ألطف هنا»... جاء الرد بصوت موسيقي نشيط عالي النبرة، فانتفض رأس (ديفيد) في دهشة خرقاء. من ذا الذي يتكلم؟ والتفت صوب زوجته فألفاها مادة رأسها عبر النافذة وبعض شعرها يتطاير في مهب النسيم وإلى الخلف باتجاهه. أدارت نحوه وجهاً متحمساً... كان وجهاً متسخاً بالغبار وشاحباً ولكن ذا عينين ممتلئتين بالحيوية وقوة الانتباه. «أستطيع أن أشعر بالرذاذ... بالرذاذ البارد يا (ديفيد). إنه أفضل من حمام أو هواء مكيف أو حتى من شراب تحسّه أفضل ذلك».

ولكنــه كان على درجــة قوية من الإحباط والانذهال والانذباج بحيث لم يكن يســتطيع أن يتحســس أي شــيء. لبث مترهلاً على مقعده لا يجرؤ على مراقبــة الحافلة وهي تتلوى عند منحنيات ذلك الطريق الخطر المحفور عبر المنحدرات الأردوازية الشــاهقة والمشــرفة على النهر الذي كان يتدفق ويهدر فوق الصــخور الســود ويلطم جانب الجبل. لم يكن متيقناً مما سيحدث تماماً –ما إذا كانت صخور الإردواز المعلقة فوقهم ستهوي عليهم فتسحقهم سحقاً وتدفنهم أحياء، أو ما إذا كانوا ســينحرفون مباشــرة إلى نهر (بيــن) فيتطايرون نثاراً فوق الصــخور... لكن لم يخامره أي شــك في أن هذا أو ذاك سيحدث. وإزاء هذا اليقين فقد بدا انتعاش (بات) الآتي في غير أوانه لا أكثر من هامش مثير للإشفاق.

أما بالنســبة إلى (بات) التي أعادها إلى الحياة ذلك النســيم المرشوش بالرذاذ فلم يكن لمثل هذا الاحتمال وجود. كانت تراقب الرذاذ الأبيض يعلو ويلتف فوق النهر الأخضر الثلجي ويتكسر على الصخور المتلألئة، وتتطلع إلى خلجان رملية صغيرة حيث تبرعمت دفلى وردية وتدلت من أشجار الموز بيارقها الخضر الهزيلة، وتتملى بإعجاب الطيور الصغيرة التي كانت تنزلق فوق ســطح النهر مثل الزبد... مستشــعرة الفضول أو المســرة والاستمتاع يعتملون داخلهــا أول مرة منذ وطأت قدماها أرض الهند. لم تعد تســمع محــاولات التقيؤ من المرأة الجالســة خلفهما ولا المواء الخافت للطفل المنهك أمامهما. كانت قشــور الفول الســوداني تنزلــق إلى داخل حذائهما وتغادره. واختفت عفونة الخمســين راكباً المتصــببين عرقاً في خضــم طراوة الجبال. وكانت كلما أدارت عنقها تســتطيع أن ترى، فــي الأعالي فوق حافلة الجبال، الأوراق الإبرية لأشجار الصنوبر وهي تومض.

وحينما خرجوا من المضيق إلى شمس وادي (كولو) الدافئة ولطيفة الوقع اتكأت بظهرها على المقعد مطلقة زفرة راضية، ودعت الحافلة تحملهم على امتداد نهر (بيز) الذي غدا الآن هادئاً واسعاً، عبر بساتين كان تفاح صغير يزين أشجارها كأزرار الزينة، مارين بقطعان من الماعز الجبلي الضــخم ورعاتها المتدثرون يغذون الســير أمامها بخفة أهل الجبال مرتقين تلال (مانالي) وغابات أرزها نيلية اللون في هواء المســاء، وصــخور (ممر روهتانغ) المعرقة بالثلج تحوم فوقهم على مبعدة لا تصدق.

ثم نفضـــوا من الحافلة إلى ســـوق (مانالي) بصـــنادلهم المقطوعة وقشورهم وشعورهم وأسمالهم البالية وأطفالهم وحاويات أطعمتهم. وطفر سائق الحافلة إلى سطحها وشرع يقذف حقائبهم وصناديقهم. جلس (ديفيد) على ركبتيه ليلتقط أوصال حقيبته المحطمة ويلمها معاً. وكان الطفل الباكي يطعم فطائر مقلية ســـاخنة كان والده قد أتى بها من (كشـــك) طعام على قارعة الطريق. أما المرأة التي كانت تتثيأ فقد جلســـت القرفصـــاء وهي تمسك رأسها بيديها فيما كان كلب من نوع (باي) يتشممها فضولاً ومواساة. واقترب من (بات) رجل طويل القامة وســـيم، ذو ضفيرة تتدلى من مؤخرة رأسه وقرط شذري اللون طويل، يحمل ملء ذراعه جراء حمراً وأسنانه تومض بابتسامة متملقة. تمتم: «خمسون (روبية)». ورفع السعر إلى «ثمانين» حالمـــا مدت (بات) يدها لتداعب أصـــغرها حجماً. وتحلق حول (ديفيد) سماســـرة وقوادون دهينون وصـــغيرو الحجم إلى حد لا تخطئه العين وهم يزعقون: «(فندق ضـــوء القمر)، مزود بمرافق صحية غربية» و«(فندق الجنة)، ليس نباتياً ويطل على أحلى المناظر، سيدي».

تطلع (ديفيد)، وهو ممســـك بحقيبته بيديه، من فوق رؤوسهم إلى قمم الجبال وكأنه ينشد ملاذاً. ثم أنزل وجهه نحوهم شاحباً وهز رأسه وقد أمست عيناه فارغتين تماماً. قال: زافراً: «لنمض يا (بات)». وتبعته عبر الســـوق إذا كان بلا شـــك قد حجز لهما غرفاً في ما كان قد وصف لهما بأنه «نزل إنكليزي».

كان يقع على جانب التل، مقاماً وســـط بحر من أشـــجار التفاح وتعين عليهما أن يجتازا الســـوق إليه، شاقين طريقهما بين باعة جراء ونساء فرشن على الرصيف أجراس صلاة من العنبر والمرجان والنحاس الأصفر، و(أكشاك) فيها مقالٍ ضخمة يغلي فيها الحليب ويتصاعد منه البخـــار وتتقافز الفطائر وتهس، وجموع لســـيّاح يقفون هنا وهنـــاك يأكلون ويتحادثون ويلقون النظر على القادمَيْن الجديدَيْن.

قال (ديفيد) مذهولاً: «يا يســـوع! إن هذا المكان مملـــوء بالهيبيين»[٧]. فنظرت (بات) إلى الوجـــوه التي كانا يمران بها آنئذ فألفت الحشـــد الواقف خارج حانـــوت الخباز فعلاً جمعاً من النســـاء والرجال الشـــقر، وإن كانوا يبدون وكأنهم متسولون. كان بعضهم قد تزيّا مثلما يتزيا المعلمون الروحيون الهندوســـيون، يرتدون مـــآزر أو عباءات زعفرانية اللون وقد طوقوا

أعناقهم بالسبح، في حين كان آخرون كالغجر يرتدون بنطلونات أو تنانير براقة، وبعضهم في أســـمال عادية أو خرق بالية. كانوا جميعاً حفاة يحملون صرراً على ظهورهم، وكانت واحدة أو اثنتان تحمل كل منهما طفلاً صـــامتاً مشدوهاً انفرجت ســـاقاه على ردفيها. قالت (بات) وهـــي تلحظ امرأة تحمل طفلاً وتتقدم من زوج من الهنود بيد فارغة ممدودة إليهما: «عجباً... بل قد يكونون أكريكيين!». ارتعد (ديفيد) واتخذ طريقه مرتقياً ممراً مغبراً امتد بين أشـــجار الأرز إلى بناية النزل حمراء الســـقف. بيد أن عدداً من الهيبيين كانوا يرتقون الممر نفســـه، لا إلى النزل ولكن ليختفوا داخل الغابة أو ليعبروا الجســـر الخشـــبي الممتد عبر النهر إلى المروج الكائنة وراءه. تســـاءلت: أمريكيون، أوروبيون، هنا في (مانالي)، في نهاية العالم... ما الذي كانوا يفعلونه؟ حسن... ما الذي كانت هي تفعله؟ آه... لقد أتت لتحاول أن تحيا ثانية. دفعت كتفيها إلى الخلف وملأت رئتيها بالهواء النقي البارد فغســـل كيانها مثلما يفعل الماء، مطهراً، نقياً. رأت أحدهم بقلنسوة حمراء ينشر الخشب خارج النزل، ودخاناً أزرق يتلوى من مدخنتـــه، كما كان في لوحة من لوحات (الجدة موزيس)[٨]. وكان هناك صـــوت جدول متدفق في الأســـفل. وأطلق وقواق نداء. أما فوق ذؤابات أشـــجار الأرز الضخمة فقد كانت السماء ذات لون شـــذري خالص، لون مسائي، بلا حرارة وإن كان لا يزال مترشحاً بضوء الشمس. وكانت أوراد الكلب متفتحة البراعم بيضـــاء على سفح التل. حاولت أن تمسك بذراع (ديفيد) بسرور، غير أنه كان ممسكاً بالحقيبة التي انكسرت أقفالها وانفتحت ولم يكن في مقدوره أن يستغني عن إصبع واحد لها.

قالت ملاطفة: «ولكن يا (ديفيد)... سيكون الحال رائعاً».

فقال مبيض الشفتين: «أنا مسرور» وقذف بالحقيبة على المنظرة الخشبية عند قدمي مالك النزل، الذي كان يجلس في طيبة كأنه (بوذا) على كرســـي خشبي قائم الظهر مرتدياً (بلوزة) بيضـــاء وقلنسوة خيطية، ومحدقاً فيهما من فوق بنظرة تعبر عن الشفقة الكامنة خلف ترحيبه الرقيق.

* * *

كانت الغرفة نظيفة وإن كانت جرداء إلا من سريرين أبيضين من حديد ومنضدة زينة ذات مرآة صـــفراء صـــغيرة. كانت نافذتها تطل على فناء تنقر فيه دجاجات سمر وترتقي سطولاً مقلوبة وكومات خشـــب، وتفتحت حول مضخة ماء فيه زهور (مرغريتا) برية بيضاء وصفراء مثل خبز طازج وزبد. لم يكن في الحمام (بانيو)، بل ســـطل من النحاس الأصفر ملمع تلميعاً ممتازاً وإناء من اللدائن أخضـــر و –ما هـــو قدس الأقداس– مرحاض غربي كان يعمل، على الرغم من أن عمله كان مشوباً بالأحجام والتذمر. وجاءتهما صينية من القصدير تحمل شاياً وبسكويتاً من علامة (غلاغسو) أرسلهما مالك النزل تفاحي الخدين وأصوف الشعر –ترى... هل كان أنكلو– هندياً أو أوروبياً أو هندياً؟ لم تســـتطع (بات) أن تحزر. جلســـا على السرير وشربا الشاي الأسود المر وزفرا قائلين: «حسن... إنه حار».

غيـــر أن (بات) ما كانت لتســـتطيع أن تمكث ســـاكنة. فما أنْ فحصـــت أدراج منضـــدة الزينـــة، وقرأت قصاصـــات من الجريـــدة القديمة التي بطنت بها حتـــى فتحت الحنفيات في الحمام، واغتســـلت، وانتعلت خفيها (الدلهويين) واحتســـت شايها. فقد أرادت أن تخرج كي «تستكشف!». نظر (ديفيد) باشـــتياق إلى الفرش النظيفة البيضاء، وإن كانت ضيقة ومرتقة، على الســـريرين وإلى البطانية البنية المصنوعة من الشعر والمدسوسة تحت الفراش بإتقان شديد. لكن (بات) كانت عاقدة العزم.

قالت مستعجلة لسبب ما مجهول: «لا يمكننا أن نضيع دقيقة. يجب ألا نضيع هذا المساء الرائع».

لم يدرك كيف يمكن أن يضـــيع المساء إذا ما استلقيا على سريريهما النظيفين وانتظرا أن يؤتى الماء الحار لهما كي يســـتحما ثم يناما، لكنه أدرك أنه سيكون من دواعي الضعف والجبن نوعاً ما بالنســـبة إليه أن يقول ذلك، في حين كانت (بات) واقفة إزاء الشـــباك وفي حركة ردفيها شـــيء ما قوي وناشـــط، وثمة حماسة في وجهها المغتسل والمكتسب مؤخراً لوناً ورد‌ياً كاد هو أن ينســـى أنه كان ذات مرة ســـيماءها الطبيعية... في زمن مختلف، في أرض مختلفة.

قالت تغريه: «إننا محاطون بأشجار التفاح وأظن... أظن أنني سمعت وقواقاً».

فقال بصـــوت قابع: «لـــم لا؟ وتبعها خارجاً إلى المنظرة الخشـــبية حيث ظل المالك يبدو مرتاحاً في ذلك الكرســـي قائم الظهر، ومنها نزلا إلى ممر الحديقة فالطريق الذي أســـلمهما إلى داخل الغابة.

كانت غابة أرز. كانت الأشـــجار شـــديدة القدم والطول بحيث كانت الأغصـــان الأدنى قد غمســـت أقدامها فعلاً في لجة المســـاء، في حين كانت الذؤابات لا تزال تمس ضوء الشمس المتأخر، وأشـــعة كالصوف صـــفراء تنحدر مائلة خلل الجذوع الســـود الشبيهة بأعمدة في كنيسة مبهمة. كان سطح التربة ناعماً وغير مستو تحت أقدامهما، وثمة سوسن بري يزهر بين الأحطاب، وســـرخس يحيط بصخور تبعثرت هنا وهناك على نحو مرئي. وانهالت (بات) على التوت الشـــوكي البري وافر النماء حد الإسراف... كانت حباته صغيرة ملأى بالبذور، ألفتها حلـــوة. أما الناس القلائل الذين مروا بهم، وكانوا قرويات وقرويين متدثرين ببطانيات (كولو) بيضاء ذات خطوط جميلة، فكانت لهم وجوه سمر وخمرية، هادئة وسارة، مع أنهم لم يبتسموا أو يحيـــوا (بـــات) و(ديفيد)، بل لم يزيـــدوا من ملاحظتهما وهم يمـــرون. أحبتهم (بات) لذلك –لأنهم لم يولولوا أو يتملقوا أو يتســـوّلوا أو يســـتهزئوا كما كانت الجموع في بومبي ودلهي تفعل– بل أســـبغت عليهم بساطة وضعاً ليس عديم الشبه بوضعهما. قالت وضّاءة الأسارير: «يالاستقلاليتهم... يالاكتفائهم الذاتي. أتعلم... إنهم جبليون حقاً».

نظر (ديفيد) إليها نظرة يشـــوبها شـــيء مـــن الخوف، إذ لم يكن قد لاحـــظ من قبل مثل فورة الكبرياء (الفيرمونتيّة)[٩] هذه لدى زوجته الريفية. فتســـاءل متوجساً بعض الشيء: «هل تشعرين بأنك نفسك واحدة منهم؟».

ذهل للســـمة الإيجابية لضحكتها التي جلجلت منها وللطريقة التي نشرت بها ذراعيها في معانقة مفتوحة. هتف بنبرة مدوية: «كيف لا؟ يقيناً».

وقفزت فوق جدول صـــغير كان يسيل على الأشـــنات مثل وشل من الزئبق. وهتفت: «انظر... هو ذا أرســـيم[١٠]» وهي تمرق باتجاه بعض نبتات الســـرخس التي انبثق منها ذلك الســـيد المهذب المشـــؤوم إلى حد ما مقلماً ومعتمراً قلنســـوة حسبما ظن (ديفيد) وكأنه حية (كوبرا) صـــامتة. اقتطفته وواصـــلت سيرها وشعرها لم يعد مثل الخيوط، بل

مثل حلوى (التوفي) المسحوبة، تارة يشتعل تحت أشعة الشمس وتارة يدلهم في الظل. وبعد برهة أبدت ملاحظة حين قالت: «إنها ليست كبيرة الشبه بغابات (فيرمونت) الودود، في حقيقة الأمر. إنها أقرب ما تكون إلى كنيسة فخمة تنتمي إلى القرون الوسطى، أليس كذلك؟».

علق بجفاف بعض الشيء: «هذه ملاحظة عن الغابات قد أبديتها عدة مرات من قبل» وتساءل وهو يجلس على صخرة: «هل يسمح للمرء بالجلوس في كنيستك أو أنه لا يستطيع سوى الركوع؟ يا إلهي... ما أشد تقرح عجيزتي بعد تلك الرحلة بالحافلة».

ضحكت. رمت الأرسيم إلى حضنه وطرحت نفسها على العشب عند قدميه. وهكذا فقد كان من الممكن لهما أن يتوقفا ويضحكا قليلاً قبل أن يعودا ليتناولا عشاءً إنكليزياً وليستلقيا على سريريهما النظيفين المنعشين، بيد أنهما صادفا فجأة، وهما يتمايلان في طريق العودة متلازمي الأيدي، صرحاً غريباً قائماً على منحدر في الغابة وكأنه (باغودا)[11] كبير مبني من الخشب الثقيل الغامق، منجوراً ومنحوتاً مثلما يمكن أن يكون حال أي معبد حجري، تحف به أشجار منتصبة في ضوء الغسق شعثاء ودكناء مثل دببة الهمالايا.

تساءلت (بات): «هل يمكن أن يكون هذا معبداً؟» ذلك لأن المعابد التي كانت قد رأتها حتى ذلك الوقت كانت تتفتق أدرازها من شدة جلبة الحجاج العالية والمتسولين والرهبان متصلي الحركة وتزخر ببهرج الطلاء والجص، وجلجلة الأجراس ورائحة نبات القطيفة الكريهة. أما هذا فمعبد ساكن في غابة ساكتة... كانت قد فقدت الأمل تماماً في العثور على مثل هذا الشيء في هذه الأرض الفائضة بالسكان.

قال (ديفيد): «يمكننا أن ندخل» وذلك لأنها كانت تضغط على يده. حاما قليلاً عند عتبته، ثم خلعا صندليهما وعبرا وطيدته الخشبية العالية.

كان الداخل أشد عتمة بدرجة أكبر وكأنه كهف حفر في جذع شجرة. غير أن الأرضية كانت من الصلصال... مرصوصة وحريرية الملمس. كان هناك رف صخري ناتئ من الحائط المظلم ومصباح مدلى منه تحيط بفتيله بضع زهرات نيرة. في تلك اللحظة أطفأت المصباح امرأة مديدة القامة ذات وجه متخشب وشعر مضفور بإحكام حول رأسها. رفعت يدها

وهزت جرساً كبيراً هزة واحدة إنما عنيفة، وغادرت المكان في خطوات تكاد لا تنظر إليهما وهي خارجة. انحنيا ليتفحصا اللوح الصخري الكائن تحت المصباح الذي كان يرسل دخاناً خفيفاً فلم يستطيعا إلا أن يتبينا الخطوط الخارجية لطبعة قدم عملاقة عليه. كان ذلك كله بمنزلة رمز، ولم تكن ثمة عطايا أو صنجوق للتبرعات ولا يوجد كاهن أو حاج.

خرجا صامتين وابتعدا في خطوات بطيئة كما لو كانا يخشيان أن يقفز شيء ما عليهما من داخله، أو من الغابة... كان كل منهما –تلك الغابة ومعبدها– جزءاً لا يتجزأ عن الآخر. أخيراً خرجا من غابة الأشجار وأصبحا في مرمى النظر من السطح الأحمر وقبة المدخنة للنزل الإنكليزي القائم بين أشجار تفاحه، بعيداً جداً عن حواف الممر الجبلي العليا السود، يخططها الثلج ولا تزال شاحبة ومضاءة إزاء السماء التي شرعت العتمة تزحف نحوها، متوعدة وحامية في الوقت نفسه وهي في عليائها مثل إله هندي.

تمتمت (بات) آنذاك: «أنا على يقين من أنني لم أزر شيئاً مثل هذا من قبل».

فقال مغيظاً: «كيف... حتى ولا في (فيرمونت)؟».

تناولا عشاءهما في صمت... التهمت (بات) كمية كبيرة وإن كانت تتفكر، في حين ارتشف (ديفيد) قدحاً من الحساء وأحس بالبرم والنكد مثلما يحس مقعد مهمل.

* * *

ربما كان الذي جعل (بات) تتعرف إلى (مانالي) بتلك السرعة وتشعر بالألفة فيها هو مجرد صغرها... فهي تكاد ألا تشكل بلدة، بل مجرد قرية نامية خارج حدودها، مكان يتوقف فيه الرعاة وهم يرتقون طريقهم إلى (الممر) وعبره إلى (لاهول)، ويحمل فيه مغارسو التفاح فاكهتهم في شاحنات تتجه نحو السهول، ويقتحمها كل موسم سيل من السياح ومركباتهم فتنتفخ بهم. لم تؤلف (مانالي) لـ(بات) أي صعوبة كما فعلت بلدات هندية أخرى عرفتها، بل كانت بريئة ومفتوحة فكأنها لم تدع إليها الآخرين بتصخاب ومذلة كما إنها لم تغلق أبوابها بوجههم... إذ لم تكن لديها باب تغلقها. كانت تقع في كأس الوادي... النهر والغابة من جانب وحقول الأرز المتلألئة وبساتين التفاح من الجانب الآخر، مفتوحة ومغمورة بضياء الشمس، صغيرة وسهلة.

ابتاعت لنفسها حقيبة من القماش علقتها على كتفها، وصارت تذرع بها شارع (مانالي) الوحيد بصـــندلها الموصـــوص وصوصـــة ودوداً. كانت تتوقف عند دكان الخباز لشـــراء بســـكويت الزنجبيل ولتبتســـم، مترددة نوعاً ما، إزاء الهيبيين الذين كانوا يقفون حفاة عند باب الدكان يتســـولون خبزاً من الســـياح الهنود، الذين كانوا يبدون محرجين بقدر ما كانوا مذهولين لاكتشافهم حقيقة أن إمكانية التسول لا تقتصر على الهنود فحسب، وكانوا يغدقون عليهم دائماً أكثر مما كانوا يمنحون المتســـولين الهنود الأفقر حالاً. كانت تنظر إلى أكشاك الخضـــرة وسلال الفاكهة الناضجة المعروضـــة على الأرصفة بغبطة، متمنية لو كانت لديها دار هنا فتتبضع لها بنفسها. كان تمشيها هذا عبر السوق يقودها حتماً إلى حي (التيبت)... وكان زقاقاً ذا رائحة خاصـــة يتفرع من أحد الجانبين. لم تســـتطع (بات) أن تفسر السبب الذي كان يحدوها كي تزوره كل يوم. أما (ديفيد) فقد رفض مصـــاحبتها بعد زيارة واحدة. لم يكن يســـتطيع مواجهة مجرى المياه القـــذرة المفتوح الذي كان يتعين على المرء أن يقفز فوقه كي يدخل أحد الدكاكين. لم يكن يســـتطيع مواجهة كلاب (الباي) الصـــفراء والأطفال القذرين حد الإذلال ممن كان على المرء أن يمر بهم، ولا رائحة الدكاكين غير الاعتيادية حيث الملابس الصوفية المنبوذة، والفواحة برائحة العرق التي كان الجبليون العائدون والهيبييون المعدمون قد أطرحوها فغدت جبالاً فروية ناعمة إلى جانب البسط (التيبيتية)، والشمعدانات الفضية المرصعة ترصيعاً رائعاً، والأيقونات البرونزية المتعايشة بروح ديمقراطية مع الحلي الزجاجيـــة واللدائنية المبهرجة... تتولى إدارتها نســـوة متبلدات الحس حفرت وجوههن من الخشـــب القاسي حفراً متشـــابكاً. هكذا كان (ديفيد) يحسبهن. أما بالنسبة إلى (بات) فقد كن ســـيدات عجائز حكيمات وعصيات على الاســـتكناه، كن يفارقن أشياء ذات قيمة عظيمة لقاء أثمان بخسة حد الإشفاق. وكانت (بات) تشق طريقها بين ثياب عتيقة و(بلوزات) صوفية معلقة من الرافدات، لتركع على بسط مهلهلة وتنبش أكوام الحلي والسبح كي تلتقط (لاما)[١٢] منحوتاً على الخشـــب تحف به الأناقة التي تميز غاية البســـاطة، أو قطعاً من الشذر أو كرة من العنبر كأنها عســـل متصلب، أو سبحة صـــلاة باردة الملمس بين أصابعها مثل حصى النهر...

غير أن (ديفيد) جمجم حين نشرتها على السرير كي يراها: «نفاية، نفاية، نفاية. ألم يكن في استطاعتك السير في اتجاه آخر ما؟ هل من الواجب أن تكون زيارة ذلك السوق اللعين كل يوم؟».

فاحتجت: «ليس الأمر كذلك. إنني أتمشى في كل مكان». واقترحت عليه وإن كان ذلك بغير مبالاة: «حسبك أن تأتي معي ولسوف أريك». ولاحظ أنها لم تكن لتهتم أبداً سواء صحبها أم لا، في حين لو كانا في بومبي أو دلهي لكان اهتمامها بصحبته عميقاً. فوخزه هذا الإدراك وجعله يغلق آلته الكاتبة ويضع أوراقه في درج منضدة الزينة ويصحبها مرة، فيخطو خفيفاً على روث الماعز وعلى البريكات الموجودة في الفناء، ومنه إلى الشارع المغبر.

اكتشف أنها كانت تعرف فعلاً، كما سبق لها أن ادّعت، كل ممر وجدول وبستان في المنطقة لمسافة أميال، وكانت عاقدة العزم على البرهنة على ذلك له. حتى إنها كانت –أمام دهشته واستفظاعه– تلوح وتبتسم للهيبيين السارحين في تأملاتهم صرعى المخدرات فيما كانوا يترنحون أمام الـ(هابي كافيه)[١٣] حيث كانوا يتجمعون على الدوام لتناول الطعام والحديث والعزف على الناي والتحديق في الفضاء في داخل المحل المعتم المغبر حيث علقت لائحة على الحائط تعرض (مائدة المضيف): وكانت تشتمل يومياً على الرز الأسمر والفاصولياء و(الكاسترد). وتساءل (ديفيد): ترى أي هيبي قد حمل ثقافته الواسعة إلى (مانالي) وثبتها بدبوس على الحائط فوق طاولة الساقي الطويلة حيث كان الذباب يدور حول صحون من المربى الأصفر وعلب من (بسكويت بريتانيا)؟ كانت الوجوه الشاحبة للأوروبيين الذين تجمعوا هناك تبدو له فارغة إلى درجة تثير الكآبة وهاماتهم مدحورة وغامضة، لكنه حين ذكر هذا لـ(بات) قابلته بالهزء.

قالت مدعية: «إنك تحكم عليهم دون أن تنظر إليهم فعلاً، لا غير. انظر الآن إلى ذلك الرجل المرتدي رداء أبيض... ألا يشبه المسيح؟ وليس الأمر مقتصراً على التكوين العظمي. ثم نظر إلى ذلك الشاب الضاحك دائماً. هو ذا (لورسه)[١٤] المدلل على كتفه. هناك شاب آخر أراه في السوق أحياناً له نسر مدلل لكنه يعيش بعيداً في الجبال. صحيح أنهم لا يتحدثون كثيراً...

لكنك غالباً ما تراهم يضـــحكون، أو أنهم يجلســـون ويفكرون لا غير. أليس ذلك جميلاً... أن يكون بوسع المرء أن يفعل ذلك؟ أعتقد أنه جميل».

قال: «أعتقد أنهم متحجّرون» وهو يشـــعر بالســـعادة لأنهما تركا الـ(هابي كافيه) لنعيمه الشـــبحي ذي الثقافة العريضـــة، وارتقيا التل إلى داخل غابة الأرز. ثم قال متأوهاً: «رباه... هل يتعيّن علينا أن نذهب إلى المعبد ثانية؟» فيما كانت تقوده إلى أمام بعد أن كان بصـــرها قد وقع عليه. حتى إنه لم يعد يســـتطيع منع تثاؤباته من تمزيق فكيه في أثناء اضـــطراره إلى الجلوســـ في الخارج من جديد على جذور نبات ما كانت تســـبب له العذاب، وانتظار زوجته فيما كانت تؤدي زيارتها الطقســـية. لم يكن متيقناً حقاً مما كانت تفعله في داخل ذلك المكان ولم يشـــأ أن يعرف. لا شك أنها لم تكن تصلي؟ كلا... فقد خرجت وعليها سيماء من الحبور أشد مما تسمح به الصلاة.

لكن لا... فاليوم ستأخذه للتمشي... وللتمشي ستأخذه –هكذا قالت– بتلك الثقة الجديدة التي ارتســـمت على خطوط فكّيها وتلويح ذراعيها بحيث خامره شيء من الخوف. مضت به بمحاذاة جدول حيث كان رجل وامرأة يرتديان ملابس الغجر –على رأسه رقعة من الصلع ومن رأسها تتدلى جعدات حمر– يحكّان أواني ومقالي مسودة إلى حد لا يصدق، وكأنهما طفلان يلعبان. قالت (بات) مستعملة: «أليسا فاتنَيْن؟» وكأنها كانت تستفهم عن منظر طبيعي مرسوم غير مأهول إلا بعدد قليل من أهل الريف بأسلوب ينم عن حسن الذوق. لكن (ديفيد) رد بقوله: «شـــذاذ آفاق ملعونون»... ومضيا ينزلان مسالك تتلوى عبر بساتين اكتظت فيها أشـــجار مشمش كانت الفاكهة تتساقط منها ناضجة وناعمة على الصخور تحت أقدامهما، ومرَّا ببيوت حقلية تســـترها زهور الربيع وزنابق النهار كانت تصـــدر عنها نفثات، بعضها لسعال ناجم عن التدرن، وبعضها لموسيقا تجريدية واهنة، ولكن كليهما أجنبيان على نحو غريب، ثم مضـــيا يرتقيان تلّاً بمحاذاة جدول كان يتقافز بين الصـــخور مثل أرنب مذعور، أبيض ووامضـــاً بين نبات السرخس وجلاميد الصـــخر، حتى بلغا قرية ذات بيوت خشبية وحجرية مربعة الشـــكل كبيرة الحجم... كانت طوابقها الأرضـــية أصغر حجماً، ومبنية بناء صـــلباً بكتل مربعة من الحجر، وطوابقها العلوية أكبر، وشـــرفاتها الخشبية المنحوتة نحتاً

دقيقاً تطل على الأفنية التي كانت الأبقار فيها تأكل المشمش المجمَّع لها من التلال، وكان الأطفال يتسلقون أكداس التبن المخشخشة. كانت أشجار المشمش المصابة بالهدال تظلل تلك القرية. توقفت (بات) لتسأل رجلاً مسنّاً يعتمر قلنسوة زرقاء إن كان لديه شيء من المشمش للبيع. انتظرا في فناء داره بين قطع الروث وسطول الحليب، يقفان لصق الحائط الحجري كي يدعا قطيعاً من الماعز الجبلي يمر، متسربلاً بالحرير، ناقراً الأرض نقرات خفيفة، مخرجاً ثغاء مثل رهط من السيدات الثملات، فيما تسلق الرجل شجرته وجنى ملء قلنسوة مشمشاً. لكن تبين –حينما شرعا يخرجانه من جيبيهما ليأكلاه– أنه لم يكن ناضجاً تماماً ولاحلواً مثل المشمش المبيع في السوق، لكن ما كان لـ(بات) أن تصرّح بذلك أمَّا (ديفيد) فإنه فعل. وهكذا استمرا يصعدان التل بعد أن خرجا من القرية (لمح (ديفيد)سمراء رشيقة القد ترتدي رداء أرجوانياً وصندلاً شبيهاً بالصنادل المذكورة في التوراة تنزل إلى الجدول، لكنه حوّل عينيه عنها) ليلجا غابة الأرز من جديد. فشعر (ديفيد) بامتنان كبير لأفيائها الزرق، وبامتلاء فائض بالمناظر الرعوية والمشمش بحيث كان مستعداً للانبطاح على الأرض. إلا أن زوجته ظلت تواصل وثبها أمامه، تناديه ثم رأى ضالتها... معبداً آخر. كان حرياً به أن يعرف.

حين وجدها تداعب أذني كلب كبير الحجم ذي لون أسمر مصفر كان قد خرج من فناء المعبد نابحاً متآلفاً وهازاً ذيله الفخم. قالت تطمئن (ديفيد): «لا أستطيع أن ندخل فهو مغلق»، وأضافت تغريه: «ولكن ألقِ نظرة» وقادته عبر الفناء... فاضطر في آخر المطاف إلى الإقرار بأنه حتى بالنسبة إلى معابد (كولو) فإن هذا المعبد الكائن في (ناسوجي) كان بمنزلة لؤلؤة. لم يكن أكبر من كوخ (هانسل وغريتل)[١٥] وكان سقفه منحدراً انحداراً حاداً تجاه الأرض، كانت أبوابه ورافداته السقفية ضخمة، غير أن كل جزء منها كان منحوتاً ومشغولاً بطريقة أنيقة. كان ثمة فناء معبد ينفتح على أفنية أخرى كلها مفتوحة ومرحبة –ربما بالحجاج– وتحيط به مجموعة فخمة من الأشجار. جلس (ديفيد) على أحد الجذور، ووضع ذراعيه حول ركبتيه، وأمال رأسه إلى جانب وقال: «حسن... وإن لديك شيئاً ما هنا يا (بات)... إني أقر لك بذلك».

أضـــاء وجهها: «أعتقد أنها البقعة الأشـــد سحراً على وجه الأرض، إذا شئت أن تعرف». فعلـــق بقوله: «ألســـت غريبـــة الأطوار؟ أجول بك في طول الهند وعرضـــها... أريك قصـــوراً ومتاحف... جواهر وجلود نمور... وكنت طوال الوقت تتوقين إلى غابة وبســـتان وقرية. يا لك من (غريتشن) صغيرة، (مارثا) صغيرة... ها؟».

اســـتفهمت: «هل تحســـب أن ذلك هو كل ما أرى فيها؟». لن تعجبـــه تماماً، لم يثق تماماً بجدها الفجائي الذي كان يتســـم بوجود ما هـــو عنيد أكثر من اللازم فيها، نتطرف أكثر مما ينبغي، مثل الذي يســـم المتعصـــب. لكن... ما الذي كان يجعلها متعصـــبة إلى هذا الحد؟... أهي حياة الريف؟ أنشودة رعوية جبلية؟ مؤكد أن ذلك كان سهل المنال وممكن التحقيق دون تعصب وهوس.

لم تبد سوى إيماءة... فقد كان جلياً أنها لم تكن قد خرجت باستنتاج ما بعد، على الرغم من كل المشـــاعر التي غمرتها. «هذه ليســـت مثل بقية الهند يا (ديف). لقد حلت بي كما يحل الارتياح بعد الضـــنى، كأنه هروب من الهند. فكما تـــرى... هناك... في تلك المدن الفظيعة... صـــرت أحسب أن الهند معبد فظيع واحد، متفجر، يغص بالناس... ناس على ركبهم. ناس لا رجاء فيهم... وأولئك المعبودون الفظيعون المتعالون فوقهم بأرجلهم المئة ورؤوســـهم المئة... كله فظيع...». (ولما تعب «ديفيد» من تكرار ذلك النعت فإنه طق لســـانه مثلما يفعل معلم نافذ الصبر، مما جعلها تحيد وإن بدرجة ضئيلة، لتعاود خطها، وهي تنخل إبر الأرز اليابسة خلل أصابعها السمر العصبية)...

«ثم... أن يتمشـــى المرء عبر الغابة ويصـــادف هذا... هذا المزار الصـــغير... إنه أشبه بالخـــروج إلى الفضـــاء الطلق والتنفس على نحـــو طبيعي مرة أخـــرى... دونما خوف. ذلك هو شـــعوري هنا... كما تـــرى». قالت ذلك بدفقة متجددة من الشـــعور بالثقة... «دون خوف. وباســـتطاعتك أن ترى أن ذلك شيء أشـــارك فيه أهل الجبال أو ربما قد تعلمته تواً منهم. هو ذا الذي أنا معجبة به فيهم كل ذلك الإعجاب... في أهل (التيبت). لا أقصد أولئك الموجودين في الســـوق... فهؤلاء مثل الجموع الهندية الدهنية تماماً... يولولون ويتملقون ويســـخرون... أوه فظيع... بل أقصـــد هـــؤلاء الذين يراهم المرء في الطرق الجبلية. إنهم مســـتقيمون، إنهم

نزيهون، مستقلون. إن لهم في مشيهم خطواً وإيقاعاً قويين إلى درجة كبيرة... إنهم يسيرون كالآلهة بين تلك الجموع الهندية المراوغة... العيون تنحدر بهذا الاتجاه أو ذاك، التعابير تبين ثـم تنغلق... أما وجوه هؤلاء فإنها مفتوحة جميعاً وهم يضـحكون ويغنّون. كل الذي يملكون إبريق شـاي عتيق أسـود، وحزمة من الخشب على ظهورهم، وصنادل من الحبال، وقليل من الخراف، لكنهم يضـحكون ويغنون ويمضـون في خطوهم المميز يرتقون الجبال مثل... مثل الأرباب. إنني أراقبهم طوال الوقت. إنني أتملاهم بإعجاب كما ترى. وصـرت أفكر في الذي يجعلهم مختلفين على هذا النحو؟ تسـاءلت ما إذا كان ذلك بسـبب دينهم. أنا أشـعر لأنهم بوذيون يجعلهم مختلفين عن الهندوس، ولا بد أن في معتقدهم شـيئاً ما يمنحهم هذه... هذه الشجاعة. حينما آتي إلى هذا المزار وأفكر في الأشياء تفكيراً هادئاً فإنني أستطيع أن أتبين مصدر قوتهم ومرحهم...».

لكنه عند هذا الحد لم يعد يسـتطيع مواصـلة الاصـطبار، فصـرخ وهو يقفز إلى أعلى ويضـرب جنبيه: «(بات)... لقد تشوش عليك الأمر كلياً، لقد اختلطت عليك الأشياء، اختلطت بدرجة لا رجاء فيها! يا عزيزتي، يا زوجتي المشوشة، يا (بات)».

قطّبت جبينها وحوّلت عيناها وأطبقت راحتها على قبضة من الأوراق الإبرية، وتوقفت عن نخلها. تساءلت في صوت مشدود مغلق «ماذا تعني؟».

– «ماذا أعني؟ ألا تعلمين أنك جالسـة خارج مزار هندوسـي؟ هذا معبد هندوسي، وأنت تستنتجين بأنه مصدر قوة ومهابة بوذيتين! بل ألا تعرفين بأن أهالي وادي (كولو) هندوسيون والمـزارات التي ترينها هنا مزارات هندوسـية؟». غص بالضـحك وسـحبها كي تقف على قدميهـا، وجرها عائديـن إلى النزل جراً وهو يضـحك كثيراً بحيـث كان كلما فتحت فمها للاحتجاج يغرقها بهدير متواصـل من الضـحك الشـامت. وفي الأخير أورثه ذلك الضحك صداعاً في رأسه.

لقـد تعب من أطروحتـه (الملاحظات التي كان قد جمعها في بومبي ودلهي والنسـخة المطبوعـة التي كان يعدها في تلك الأثناء) قبل أن يكملها بمرحلة طويلة. لقد بدا العمل كله غير ذي علاقة كلياً. دسّ الغلاف في الـ(أوليفتي)[١٦] الصغيرة ومد ساقيه إلى الخارج بحيث

تمددت سـلة المهملات على الأرض وتثاءب مغضـباً. التقت عينا الديك الواقف على كومة الخشـب إزاء النافذة بعينيه وغمز لـ(ديفيد)، بيد أن هذا أشـاح بوجهه يكاد لا يلحظه. أين (بات)؟

كان ذلك هو السؤال المتواتر هذه الأيام. لم تكن (بات) قط هناك. وعلاوة على ذلك فإنه لم يعد يسألها أين كانت حين تظهر لتناول وجبات الطعام، أو لتلقي نفسها على السرير لتمضية الليل، قدماها مسلوختا الجلد وقذرتان من السير بالصندل، حقيبتها القماشية مطروحة على الأرض. (ذات مرة وقع بصره على نسخة ممزقة من الـ(داماباتا)[١٧] تنزلق منها، فأشاح بوجهه بسـرعة: لقد أحرجته بشدة فكرة أن زوجته المشوشة المسكينة تقرأ نصوصاً بوذية عتيقة). لم يزد على أن نظر إليها باتهام واشمئزاز: لقد كانت تؤدي دوراً لم يكن قد تعاقد معها عليه، كانت تؤدي دور الحمقاء، كانت تسـبب إحراجه، كانت مثيرة للغيظ على نحو مطلق. وحينما كانت تغدو أشد سمرة نتيجة للحياة في الهواء الطلق، وأطرافها تمسي أشد قوة من التمرين، فقـد بدت لناظريه أنها كانت تفقد الهشاشـة... الرقة التي كان قـد أحبها فيها وبأنها كانت تتحول إلى امرأة ريفية خشـنة حادة قمينة تماماً بأن تحمل الأحمال وتقطع الخشـب وتنقل الماء والحصـاد... إلا أنها كادت ألا تليق لأن تكـون زوجته... زوجته هو... زوجة (ديفيد)... (ديفيد) الشـاب الساحر والمهيب اجتماعياً المتربي في (لونغ آيلاند)[١٨]... أما حركاتها فقد كانت تتميز بمظاهر خشنة كانت تصدمه، وصوتها –حينما كانت تتفضل بالإجابة عن أسئلته المبهمة– كان فظاً وجافاً. كان واضـحاً أنه لم تعد هناك نقطة التقاء بينهما... كان من شـأنه أن يعيد أي تحرك تجاهها محطاً لموقعه، أما هي فكان واضحاً أنها لم تكن تملك أي اهتمام بالالتقاء به في منتصف الطريق... أو في أي مكان.

لـم يهتم بالأجوبة التي قدمتها له حينما اسـتجوبها أول مرة خطأ. فحين صـادفها ذات صباح –فيما كان يسـير متمهلاً عبر السوق لإرسال مجموعة من الرسائل بالبريد– جالسة في الـ(هابي كافيه)– من دون كل الأماكن– وقد تكورت كتفاها على مصـطبة تشـرب شـيئاً غائم القوام من كأس سميكة برفقة أولئك الحجاج المهلهلين ذوي الشعر الأشقر النشاز فإنه استفسر منها بشيء من الحدة.

هزت كتفيها وقالت: «أجل... إنهم أصدقائي» وهي واقفة ببلادة حسها الجديدة في وسط الغرفة التي كان قد أصـــرّ على العودة بها إليها. «كان بإمكاني أن أخبرك عنهم قبل الآن لو كنت قد استفسرت. لا حاجة بك إلى التجسس».

انفجر: «لا تكوني ســـخيفة. التجســـس عليك أنت؟ لأي غرض؟ لماذا يتعين أن يهمني ما تصنعينه أنت بنفسك في حين أكدح أنا هنا؟...».

ردّت عليه منفجرة: «إذن، ففيم سؤالك؟».

كان فضـــوله أكبر من اشـــمئزازه في البداية. وفي أثناء العشـــاء توجه إليها بالأســـئلة التي كان قد قرر في وقت ســـابق ألا يوجهها إليها. ولما كانت مســـرورة بالصـــحن المملوء بالطعام الموضوع أمامها، فإنها تحدثت بإمتاع عن الثنائي القادم من ولاية كاليفورنيا اللذين صـــادقتهما، وحكت له قصـــة رحلتهما الغريبـــة المتهورة من غابات (بيغ ســـور) إلى غابات وادي (كولو) عبر أفغانستان ونيبال، بحثاً عن معلم روحي هندوسي كانا قد عثرا عليه لاحقاً ولكنهما تخليا عنه الآن لمصـــلحة الحياة المشاعية، واتباع مذهب النباتيين و(البانغ)[١٩] التي بدت لهما سبيلاً سلساً ورقيقاً يقضي إلى (النيرفانا)[٢٠] الدنيوية.

نَخَرَ (ديفيد): «(نيرفانا) على الأرض! ذلك تناقض في المصـــطلحات... ألا تعرفين؟». ثم، حين رأى منخريها يعتملان على نحو خطر، واصـــل كلامه مســـرعاً وإن لم يكن أكثر تعقلاً: «هل ذاك هو ما كنت تشربين هناك في ذلك المقهى الوضيع يا (بات)؟».

أطلقت شهقة جذلى حين وقع بصرها على حلوى (البودينغ)- وكانت (كاسترد كاراميل)- فدفنت أنفها في الصـــحن بشراهة. ثم قالت معتذرة: «واعجبي... إن ذلك المشي كله يجعلني جائعة ونعسانة. يا إلهي... ما أشد نعاسي». ومضت إلى سريرها مباشرة.

وفي مناسبة أخرى أشد إزعاجاً كان في الخارج ليشم الهواء بعد يوم تميز بالملل والسأم جراء جلوسه أمام الآلة الكاتبة، عثر عليها في المتنزه أمام (فندق ضوء القمر) ودكان (الخباز راما) حيث اعتاد الهيبيون التجمع. بل حتى النوم خلال الليل بالنسبة إلى بعضهم ملفوفين ببطانياتهم على العشب. كأن أحد المعلمين الروحيين الهنود الذي اعتاد عقد التجمعات هناك جالســـاً كأنه زهرة لوتس تحت شجرة زيزفون تكســـوها الشمس، يحيط به جمع معجب من

الهيبيين الشـــقر ذوي الملابس الرثة وبينهم زوجته (بات) متقاطعة الســـاقين ومبتسمة ورثة الملابس مثل البقية. كان على مســـافة أبعد من أن تتيح له ســـماع ما كانوا يقولونه، ولكن بدا أنه كان أقرب ما يكون إلى تبادل النكات –أي نكات يمكن أن يتشارك فيها الشرق والغرب؟– أكثر من أنه تأملٌ أو حديثٌ في اللاهوت. كان الذي آلمه على وجه الخصـــوص منظر السياح الهنود الذين تشـــكلوا في دائرة خارجية حول هذا اللب المركزي للســـاعين وراء (النيرفانا) والنعيم الآتي عن طريق (البانغ)، وكأن هذا كان أحد مناظر وادي (كولو) التي دفعوا المال من أجل مشاهدتها. كانوا واقفين هناك بوجوه شاكة يبتسمون ابتسامات غير مرتاحة ويتبادلون تعليقات جانبية مهموســـة فيما بينهم، تماماً كأنهم يتفرجون على مســـرحية مقلقة على الرغم مـــن أنّها ممتعة. كانت تعابيرهـــم ومواقفهم تنم عن المجاملة المتعاليـــة وفي بعض الحالات عن الإشـــفاق، ولم يســـتطع (ديفيد) أن يتحمل رؤيتها مصوبة ناحية أبناء جلدته ذوي الشعر الأشقر، فضلاً عن زوجته. استدار وعاد إلى النزل فيما يشبه الركض.

في ذلك المســـاء حاول أن يســـتجوبها ثانية بيد أنها كانت تعبة، غامضة، ولم تزد على مجرد إزاحة الشعر عن وجهها وتمتمت: «أجل إنه المعلم الروحي (دينا ناث). ما ألطفه... ما أشد مرحه... ما...» ومضت إلى السرير. تشمم هواء الغرفة شاكا. هل كانت تلك رائحة (البانغ)؟ لكنه ما كان ليعرف رائحته. كان يتصور أنها ستكون مائلة إلى الحلاوة في حين كان الهواء في غرفتهما حامضـــاً، نتناً. فتح النافذة نتراً وبعنف آملاً في إيقاظها. لم يفلح ذلك.

كان اليوم الذي تخلى فيه عن اســـتجوابها أو ملاحقتها يوم جاءت تكاد تقفز، حســـبما ظن، وكأنها أرنب أحمق وهي تثرثر: «هل تتذكر (ناســـوجي) يا (ديفيد)؟ تلك القرية الحبيبة حيث أكلنا المشمش؟ هل تتذكر معبدها الشبيه ببيت دمى صغير؟ حسن، لقد قابلت بعض الذين يعيشـــون في مستوطنة مشـــاعية تجاوره مباشرة.. إنها في الواقع عبارة عن عِلِّية[٢١] كبيرة تقع فوق زريبة بقر لكنها تطل على المعبد ولها بســـتان يحيط بها من جميع الجهات، فهي لطيفة حقاً. (إيديث) –القادمة من (هارلم)[٢٢]– أخذتني إليهم وتناولت القهوة مع بعض منهم...».

فزمجر سـائلاً: «أمتأكدة أنها كانت قهوة؟» وأدار لها ظهره، وتكوم أمام الآلة الكاتبة في سـورة غضب كانت من الشدة بحيث لم تسـتطع (بات) أن تجعله يصغي إليها، جلست على سـريرها تمضـغ شـفتيها هنيهة، ثم قامت وخرجت ثانية. فقد تخلّت عما أرادت قوله له كما تتخلى عن هدية فاشلة.

* * *

بعد ذلك دأبت على تجنبه ولم تبذل أي محاولات أخرى لاصـطحابه معها في طريقها إلى (النيرفانا)، وحين أخبرها في أثناء تناول الفطور: «آن الآوان كي أعود إلى دلهي، فلدي المزيد مـن المـواد التي يجب علي أن أبحث فيها هناك، ولا أسـتطيع أن أجلس هنا في واديك هذا وأتأمل الجبال بعد الآن. أنا أعتزم حجز مقعدين على الطائرة المتوجهة إلى دلهي» أصـيبت بصدمة مع أنها بذلت محاولة قوية لتغطيتها. شعر بالارتياح لرؤيته ذلك. سألته وهي تلفظ نواة خوخة في راحة يدها: «متى تود المغادرة؟».

قال: «الأثنين القادم على ما أظن».

لم تقل شـيئاً واختفت بقية النهار. وفي الصباح التالي خرجت قبل أن يظهر من الحمام، واضطر إلى الذهاب إلى محطة الحافلات وحده كارهاً كل خطوة قذرة من الطريق: سوق البسط حيث كان التيبتيون يبيعون ملابس مسـتوردة مبقعة ومتسخة للسـياح الهنود المتعطشين، ويلعبون النرد على التراب في أثناء انتظارهم الزبائن، وفي الشـارع حيث كانت قنافذ تراكم المخاط تكاد تدهسها الشاحنات الهادرة والحافلات كريهة الرائحة. صوَّب نظرة غضبى تجاه المتسول العجوز الذي لا أنف أو أصابع له، والذي كان يستعطفه لمنحه صدقة، وتجاه التيبتي ذي الضفيرة والقرط الشذري المفرد الذي حاول أن يبيعه جرواً أجرب. حمحم خلل أسنانه: «سـوف نغادر هذا المكان» فابتسـما إليه بكل تشجيع. غير أن مكتب الحجز لم يكن قد فتح للعمل بعد فاضطر إلى الانتظار خارج محطة الحافلات التي كانت أقذر موقع في كل السوق. وقف مسـتنداً إلى عمود خشـبي يراقب حافلة شبه فارغة تشـق طريقها بين قطيع الخراف تثغو ثغاء قلقاً. ثم تقدمت الحافلة وهي تغلي ويتصاعد منها البخار وجانباها المطليان باللون

الأخضـــر والمزينان بأكاليل زهور يتداعيان من شـــدة الجهد. قطعت يـــاردات الطريق قليلة الخيرة بالأنين والتأوه، ثم خمدت عند قدميه مطلقة هسيســـاً من البخار جعل غطاء محركها يرتفع بوصات في الهواء.

قفز السائق إلى الخارج، وكان شاباً من طائفة (السيخ) يشبه السلك شكلاً ومرونة، وكان قد علّق عمامته على كُلّاب بجانب المقعد، ولم يكن يرتدي سوى منديل أرجواني على شعره، وهرع كي يفتح غطاء المحرك قبل أن تنفجر تحفة التحف. أما مســـاعده الذي كان قد ترجل قافزاً من الباب الخلفي واختفى داخل أقرب دكان –وكان دكان بقال– فإنه خرج الآن راكضاً يحمل إبريق ماء مصـــنوعاً من المينا تلقّفه الســـائق من يديه، وقـــذف محتوياته –أمام عيني (ديفيد) غير المصدقتين– على مشع التبريد.

كان الشـــيء الذي أدركه (ديفيد) هو أن انفجاراً من البخار والماء الفائر ضـــربه وضرب السائق والمساعد وعدداً من الواقفين لم يعرفه... لم يستطع أن يرى. أسرع يضع يديه على وجهه، ولكن بعد فوات الأوان. كانت النار قد شبت فيه، وكان يصرخ... كان الجميع يصرخ. أمســـك أحدهم بكتفيه وصـــاح آخر: «يا سيدي، ياســـيدي، هل عميت؟ هل عميت؟». فزأر به: «نعم، عليك اللعنة، لقد عميت، عميت». وأين كانت (بات)، زوجته اللعينة عديمة النفع، أين كانت هي؟ هوذا... معمى، مســـموط، يجرره خلل الشـــوارع غرباء، مجانين. الكل يحاول أن يحمله والكل في هرج ومرج كما لو كانوا في محرقة على نطاق العالم.

جاء صـــوت كان أمريكياً على نحو مبارك: «لا عليـــك... حاول أن تفتح عينيك الآن. أعتقد أنك تستطيع الرؤية يا بني. حسبك أن تحاول». حاول إزاحة يديه عن وجهه. وفي غمرة رغبته اليائســـة في مشاهدة صاحب هذا الصوت المبارك سمح (ديفيد) ليديه أن ترتخيا عن وجهه وفتح عينيه فعلاً –وهو عمل لم يكن يخطر بباله أبداً أنه يستطيع فعله ثانية –وحدق في الطبيب الأمريكي ذي الشـــاربين الخديين الأصحرين، والقميص ذي اللونين الأزرق والبني المصنوع من قماش صوفي ذي مربعات، وكأنه كان يحدق في صورة (القديس ميخائيل) عند البوابات الذهبية. قال الرجل البهي مبتســـماً: «هذا رائع، رائع تماماً». وكان قوياً متوسط العمر ومتين القامة على نحو عجيب. «أنت لم تفقد عينيك. انظر. والآن دعني أمسح لك هذه الحروق حسب،

وبعدها ســتغادر هذا المكان بكامل صــحتك... أنظر ما إذا لم يكن...». وهكذا واصل ثرثرته بذلك الصــوت الثر الرصين القادم من (الغرب الأوســط)[٢٣]، وأحس بتينك اليدين اليابستين الجســيمتين اللتين نما عليهما شــعر زنجبيلي اللون وهما تمســحان وجهه فتخلفان وراءها الســلام والبركة، كان طبيب المستشفى التبشــيري الأمريكي لكنه كان بالنسبة إلى (ديفيد) بمنزلة الرب نفسه يقوم بزيارة تفقدية وقتت مع حادثته رحمة به.

كانت حادثة (ديفيد) نســي أن يستفســر عن الســائق أو مســاعده الأخرق أو الواقفين الطائشــين الذين كانوا يقفون على مقربة من المشــع الفائز. لم يزد على القعود ثمة عاجزاً مقعداً يحس صوت الطبيب ينحدر عليه مثل جدول من الحليب الأمريكي. ثم ناوله أحدهم فعلاً قدحاً من الحليب، سماه الطبيب (هورليكس)، حلواً وساخناً، فجعل يرتشفه برأس محنيّ وكأن طفل يخاف من الشروع بالبكاء الآن بعد أن زالت الغمة وبدأ التماثل للشفاء بتلك الحلاوة.

كان الطبيب يقول بلهجة عطوف: «إنها الصدمة. إن عينيك سليمتان تماماً يا بني والحروق ســطحية –من حســن الحظ... إنها الصــدمة لا غير». وربت على ظهر (ديفيد) بتينك اليدين المغطاتين بزغب زنجبيلي والمتينتين والواثقتين جدّاً. «إننا نشــاهد كل أنواع الحوادث هنا، كما تعلم. أمس كانت حادثة أحد أولئك الهيبيين المجانين الذي تعين نقله إلى هنا على نقالة. كان قد ســقط من جبل. والآن... هل تســتطيع أن تصدق ذلك؟ رجل راشد يذهب ليسقط من جبل كما لو كان طفلاً؟ الحقيقة إنه كســر كلا ســاقيه. تعين علي أن أبعث مساعدي معه إلى دلهي. لسوف تستغرق إعادته على قدميه ثانية وقتاً طويلاً، ولكن (مستشفى العائلة المقدسة) يبذل أقصى جهده». وأضاف بالأسلوب المراعي لمشاعر الآخرين لرجل يعرف كيف يتعامل مع مريض: «مع ذلك، فمن المؤكد أن حادثتك هي الحادثة الأشد لا ضرورة من بين الحوادث التي مرت بنا... أقول ذلك». وملأ قوله هذا (ديفيد) غروراً حلواً. أحنى رأسه واستمر يرشف حليبه ويكرع ثرثرة الطبيب المواســية. حاول أن يقول: «أي نعم... هؤلاء الهيبيين... يجب ألا يُسمح لهم... أنا لا أفهم كيف يُسمح لهم...» لكن صوته تلاشى، وهز الطبيب كتفيه متسامحاً وضــحك: «هناك كل الأصــناف كما لا يخفى عليك. لكنهم في حقيقة الأمر أطفال... يجب ألا يسمح لهم بالابتعاد عن عيني (ماما). ما رأيك بقدح آخر من الـ(هورليكس)؟ أتظن أن بمقدورك

السـير إلى منزلك الآن؟ هل تشـعر بأنك على ما يرام يا بني؟». كان (ديفيد) يتمنى كثيراً أن يقول إنه لم يكن على ما يرام أبداً، وإنّه لم يكن يسـتطيع السـير إلى المنزل وإنه كان يود أن يبقى وأن يخبر الطبيب كل شـيء عن (بات)... كيف كانت من الناحية الفعلية قد تخلت عنه، ويخبره عن الأصـدقاء التافهين الذين صـاحبتهم هنا. أراد أن يرجوه كي يحدِّث (بات)، أن يقنعهـا، أن يعيد زوجته إليه، أن يعيد زوجته السـابقة إليـه. كاد أن يبكي إزاء فكرة أنه كان متوقعاً منه أن ينهض ويسير إلى الخارج. رنا إلى الطبيب بنظرة ملؤها ألم مبرح فيما صوحب لينزل السلم المتداعي ومن ثم إلى محطة الحافلات، ولم يدرك أنه ما من أحد كان يستطيع أن يستكنه تعبيره خلل غلاف الصبغة البنفسجية التي صبغت كامل وجهه ورقبته وأذنيه بإشعاع (نيوني) غير عادي.

* * *

صـرخت (بـات) حينما دخلت بعد ذلك بسـاعات: «يا إلهي... ما الـذي حدث لك أنت؟» أذهلتها الصدمة فأمست بلا حرك.

قدحـت عيناه تجاهها مستشـعراً غاية السـرور جراء نجاحه في اسـتخلاص مثل تلك الاسـتجابة منها. ولكن ما إن مضـت دقيقة حتى رآها تنهار إزاء إطار الباب، ليس بسـبب الصدمة، ولكن بفعل الضحك.

قالت بصوت صار: «ما الذي فعلته يا (ديف)؟ ما الذي جعلك تفعل ذلك؟».

آنذاك تبودلت كلمات قاسـية. فحين فقد (ديفيد) السيطرة على لسانه الملجم (فقد جرفها بعيداً «هورليكس» ذلك الصـباح الحلو المذاق) طالـب بلهجة فظة أن يعرف أين كانت حينما كان هو واقفاً في الشـمس ليشـتري التذاكر فيحترق، وكان قاب قوسين أو أدنى من فقدان بصـره في غضون ذلك. أراد أن يعرف: ألم تكن تهتم به، ثم ما الذي كانت تهتم به أصلاً في تلـك الأثنـاء؟ فقالت إنها تقززت من أنانيته وغروره اللذين لم يتيحا له أن يرى ما هو أبعد من طرف أنفه... ما الذي دهاه بحيث لم يستطع أن يتحرك مبتعداً عن الحافلة بحق المسيح؟ ألا يبين ذلك تماماً أنه لا يرى أي شيء، لا يلاحظ أي شيء خارج نفسه؟... وأخبرته بالذي كانت

تهتم به. لقد وجدت لنفسها مكاناً في المستوطنة المشاعية الكائنة في (ناسوجي). لقد أدركت أن ذاك هــو الذي خلقت من أجله... لا الذهاب إلى الحفلات بصــحبة (ديفيد)...، بل العيش مع نســاء ورجال آخرين يشاركونها معتقداتها. لســوف يحيون الحياة البسيطة... يغسلون أجسامهم وصحونهم في الجدول، ويطبخون الرز الأسمر والعدس، ويصلّون ويتأملون داخل الغابة، ولربما يصــبحون في آخر الأمر بوذيين. فقال مجمجماً: «بوذية، يا مجنونة؟ في معبد هندوسي؟»... إنها كانت على ثقة من أنها ستجد في النهاية شيئاً ما لم يكن بالإمكان العثور عليه في سلســلة حفلات (الكوكتيل) في دلهي وســومبي، بل حتى في (لونغ آيلاند)، إلا أنها متأكدة من أن ذلك موجود هنا، في الغابة، على الجبال.

– «أيــة سلســلة (كوكتيلات)؟ أتحاولين الإيحاء بأنني متســكع اجتماعي ولســت طالب (سوسيولوجي) جاداً، أعمل على إنجاز أطروحة تتوقف عليه مهنتي الحياتية بكاملها؟».

فقالت بصــوت صار مشحوناً بالاحتقار: «تعمل على إنجاز أطروحة؟ (سوسيولوجي)؟ إن فكرتك يا (ديف) حينما لم تكن قد أمعنت النظر كثيراً... أعني إمعان النظر بشــكل حقيقي... فــي داخل روح، داخل (برانا)[٢٤] الرجل التالي... إنها فكرة لا تزيد عن أنها...»، وتوقفت بعد أن استحال صوتها جمجمة... ثم قذفت شعرها على وجهها في حركة جامحة وانفجرت تقول: «إنك... إنك حتى لا تعلم أن بالإمكان العثور على (بوذا) في معبد هندوسي. عجباً... يستطيع المرء أن يجده في كنيسة، غابة، أي مكان. هل تحسب أنه ضيق العقل مثلك؟». ومضت تصبُّ حممها عليه وكشــفت قوة انفجارها بوجهه العمق الذي بلغه احتقاره إياه في داخلها ومدى تقرحه فيها.

لقد متع النــزل الإنكليزي في تلك الليلة بالمزيد والمزيد من الشــتائم الأمريكية، بتقاذف الحقائب، بأصــوات حزم الأمتعة والمغادرة والخروج، واشرأبت رؤوس كثيرة خارج النوافذ تحت ضــياء القمر الكلســي كي ترى (بات) تغادر النزل، تغذ الخطا عبر الفناء المرشــوش بأزهار الأقحوان مرتدية أســمال الهيبيين التي اكتسبتها حديثاً، والتي كانت تصفق ساقيها فيما كانت تخطو مبتعدة، والحقيبة وســبحة الصلاة في يدها، دون أن تلقي نظرة إلى الخلف أبداً. أما في الصــباح التالي فلم يكن هناك ســوى مالك النزل، رقيقاً وغامضاً كما هو شأنه

أبداً، ليودع (ديفيد) وهو يرتحل على نحو أكثر هدوءاً وترتيباً وحزناً إلى دلهي، وليس ما يميز رحيله عن المألوف سوى الصبغة الأرجوانية الساطعة على وجهه.

وإذا كان لا بدّ من قول الحقيقة فإن أســـفه لاضطراره إلى الوصول إلى دلهي بوجه شبيه بوجه قرد من نوع (البابون) مطلي كان أشد من أسفه لوصوله من دون زوجته.

الهوامش

(١)- المدراس: قماش قطني للملابس والسجف. (المترجم).

(٢)- بابون: قرد آسيوي وإفريقي ضخم قصير الذيل قبيح المنظر. (المترجم).

(٣)- المقصود: دور السينما إذا صحت تسميتها دوراً التي يستطيع الناس أن يشاهدوا فيها أفلاماً تعرض على شاشة كبيرة جداً وهم جلوس في سياراتهم. (المترجم).

(٤)- نسبة إلى دلهي وبومبي على التوالي. (المترجم).

(٥)- الفُشار: حَب الذرة حين يشوى حتى يتفتق. ويسمى (الشامية) في بغداد.

(٦)- الدكاكين الصيدلانية: هي بالأساس صيدليات، ولكن قد تباع فيها أيضاً أدوات تجميل وكتابة وسكاير وأطعمة سريعة... إلخ. (المترجم).

(٧)- الهيبيون ومفردها هيبي: شاب غير ملتزم بالتقاليد من حيث السلوك والملبس والمظهر... إلخ. (المترجم).

(٨)- الجدة موزيس: هو كنية الأمريكية (أنا ميري روبرتسن موزيس ١٨٦٠-١٩٦١) وهي رسامة «فطرية» أغلب رسومها تصور المناظر الطبيعية الريفية. (المترجم).

(٩)- فيرمونت: ولاية في أقصى الشمال الشرقي للولايات المتحدة الأمريكية. (المترجم).

(١٠)- الأرسيم: عشبة أمريكية، وترجمة اسمها الإنكيزي هو: «(جاك) الجالس في منبر الوعظ». (المترجم).

(١١)- الباغودا: هيكل أو معبد (هندي أو صيني أو ياباني) متعدد الأدوار. (المترجم).

(١٢)- اللاما: راهب بوذي من أهل التيبت. أو منغوليا. (المترجم).

(١٣)- هابي كافيه: اسم مقهى أو مشرب أو مطعم أو كلهم مجتمعين. (المترجم).

(١٤)- اللورس: قرد هندي. (المترجم).

(١٥)- هانسل وغريتل: شخصيتان في قصص الأطفال عاشتا في كوخ صغير في غابة.

(١٦)- أوليفتي: نوع معروف من الآلات الكاتبة. (المترجم).

(١٧)- الداماباتا: كتاب البوذيين المقدس. (المترجم).

(١٨)- لونغ آيلاند: اسم أحد أجزاء مدينة نيويورك الأمريكية. (المترجم).

(١٩)– بانغ: مخدر يستحضر من القنب الهندي. (المترجم).

(٢٠)– نيرفانا: السعادة القصوى التي تتخطى الألم والتي تُلْتَمَس في البوذية عن طريق قتل شهوات النفس. (المترجم).

(٢١)– العِلِيّة: موضع واقع تحت سطح المنزل مباشرة. (المترجم).

(٢٢)– هارلم: أحد أحياء نيويورك أغلبية سكانه من الزنوج. (المترجم).

(٢٣)– المقصود: منطقة الغرب الأوسط في الولايات المتحدة. (المترجم).

(٢٤)– البرانا: في الفلسفة الهندوسية معناها: النفس الحيوي، مبدأ الحياة للجسم العائش، القوة، الطاقة. (المترجم).