تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية

العـــدد ٦٩٦-٦٩٧ الســـــنة ٦٠ - محرم - صفر ١٤٤٢ هـ-أيلول - تشرين الأول ٢٠٢١م

رئيس مجلس الإدارة

الدكتورة لبانة مشوح

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

م. محمود نقشو

د. ناديا خوست

د. وائل بركات

الإشراف الطباعي: **أنس الحسن**

التصميم والإخراج: **ردينة أظن**

التدقيق اللغوي: **أماني الذبيان**

دعوة إلى
الكتـــاب والمثقـفين العـــــرب

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

سعرُ النسخة (١٠٠٠) ل.س أو ما يُعادلها
تُضافُ إليها أجرة البريد خارج القطر

في هذا العدد

كلمة الوزارة

الدكتورة لبانة مشوّح
وزيرة الثقافة

كلمة العدد

ناظم مهنا
رئيس التحرير

العربية... وأثرها في اللغات الإفريقية

الكلاسيكية الجديدة

الدراسات والبحوث

سياسات تدويل التعليم العالي وأثرها البيئي ..... د. وائل معلا ١٤

راهنيَّةُ الفلسفة ..... زاهر هلال ٢٣

مقولات حول مقومات قصيدة النثر ..... محمد إبراهيم العبد الله ٣٢

نحن في زمن كورونا ..... علي بلجراف ٤٣

السلوك الهازم للذات عائق في طريق النجاح ..... د. معمر نواف الهوارنة ٤٩

الحداثة بين الشاعرين أدونيس ومحمود درويش..... عصام دكاك ٦١

فاعلية المضمر في تشكيل البعد الدلالي للصورة الشعرية..... د.غيثاء علي قادرة ٧١

دور التربية الجمالية في تشكيل شخصية الطفل..... منير الحافظ ٨٢

الديوان:

الشعر

قصيدتان ..... حسين عبد الكريم ٩٢

حواف حادّة ..... محمود نقشو ٩٨

دعوة..... سعاد محمد ١٠٠

من قدّاس البرق ..... عباس حيروقة ١٠٢

السرد

صديقي الشرطي حمدان ..... شوقي بغدادي ١٠٥

وليد يرضع دماً ..... د. يوسف جاد الحق ١١٠

فارسي الصغير..... مها حسن ١١٤

الصندوق الأسود ..... وائل ديوب ١١٨

إبحار في مركب ورقي..... عوض سعود عوض ١٢٣

آفاق المعرفة

عبد المعين الملوحي شاعراً ومترجماً ..... د. ثائر زين الدين ١٢٨

الرنك عنصر زخرفي في العصر المملوكي ..... غالب المير غالب ١٣٤

أهمية الحوار في تدوّين السيرة الذاتية..... عبد اللطيف الأرناؤوط ١٤١

«العبْر مناهجيّة» (عبْر - الاختصاصيّة) ..... د. معن النقري ١٤٨

الفنّ وهاجس إعادة خلق العالم..... عبير غالب علبة ١٥٨

كتاب «الموتى في عصر الفراعنة»..... عيد الدرويش ١٦٤

وقفات حول اللغة الإبداعية ..... علي الرّاعي ١٧٥

متابعات:

حول رواية: سأرى بعينيك يا حبيبي ..... د. أيمن أبو الشعر ١٨٦

قراءة في كتاب «لماذا الفن؟»..... نبيل فوزات نوفل ١٩١

ممدوح عدوان... الفارس الخاسر..... صبحي سعيد قضيماتي ١٩٩

قراءة نقدية لكتاب «قصيدة النثر» ..... أوس أحمد أسعد ٢٠٧

إصدارات جديدة..... إعداد: حسني هلال ٢١٣

صدى المعرفة..... ٢١٨

آخر الكلام:

الشعر وردة في عروة الريح... ..... رئيس التحرير ٢٢٣

كتاب المعرفة الشهري:

لا أقل من رجل بكل معنى الكلمة..... ترجمة: صالح علماني
اختيار وتقديم: ناظم مهنا ٢٢٧

مدينة أحلامي للفنانة العالمية نيكسون إرميا

العربية... وأثرها في اللغات الإفريقية

الدكتورة لبانة مشوّح
وزيرة الثقافة

تعود صلة اللغة العربية بسواها من لغات الشعوب إلى حقب عميقة في التاريخ. انتشرت في أصقاع الكون مع قوافل التجار، والرحّالة، وطلاب العلم، والضاربين في الأرض بحثاً عن ملاذ، أو استكشافاً لبقاع، أو تلهّفاً لمغامرة، أو طلباً لمجد أو رزق. وتبادلت العربية مع تلك اللغات اقتراض ما استساغه أهل كلٍّ منها ووجد فيه منفعةً، من مفردات وعبارات ومصطلحات ومعان وصور ودلالات؛ وتلك سنّة من سنن تلاقح اللغات والعادات والحضارات.

وكان للقبائل العربية مع شعوب إفريقيا الواقعة جنوب الصحراء صلة عميقة الجذور في التاريخ. ولعلّ أهل اليمن هم أكثر مَنْ تغلغل في تلك القارة حتى وصلوا إلى القرن الإفريقي والحبشة. وكان للرحالة والتجار العرب الدور الأكبر في التأثير بلغات إفريقية عدّة، علماً أن مئات اللغات الإفريقية تبلورت عبر الزمن حتى إنَّ المؤرخين اللغويين يذهبون إلى التأكيد بأن عددها جاوز الستمئة لغة بين محكية ومدوّنة. ونجد اليوم أثراً واضحاً للعربية في

العديد منها لناحية إغناء مفرداتها، فضلاً عن دورها في نقل بعض التقاليد والحكايات والعادات من وإلى هذه البلاد الرحبة الشاسعة متعددة الثقافات كما اللغات.

ثم ما لبثت اللغة العربية أن اكتسبت هالة من قدسية أنَّها أصبحت لغة التنزيل الحكيم، وأصبح لزاماً على كل معتنق للإسلام أن يحترمها ثم يتعلّمها، كلٌّ على قدر استطاعته. ويُجمِع الدارسون للغات الإفريقية على غنى كثير منها بمفردات وعبارات انتقلت إليها عبر أشكال مختلفة من العربية. ذاك هو حال اللغات السنغالية وأهمها اللغة الولوفية التي اقترضت من العربية كثيراً من مفرداتها وكيّفتها بحسب آلية نطق أهلها، فأسقطت الهمزة من (الثلاثاء) لتغدو (ثلاث)، والعين من (الجمعة) لتصبح (الجُمَّ)، وأبدلت بالخاء كافاً في (خسارة) لتصبح (كسارة)، وغيرها كثير... ولم يقتصر الأمر على اقتراض المفردات، بل تجاوز ذلك إلى التأثّر بتراكيب العربية النحوية وبعلوم النحو والصرف لدى القدماء، فعمل النحويون السنغاليون على تثبيت تراكيب لغتهم الولوفية وتشذيبها.

ومن اللغات الإفريقية الأخرى التي طبعتها العربية بطابعها الواضح اللغة البولارية أو الفولانية، ونجدها منتشرة في النيجر وعلى طول حوض نهر السنغال. والتشابه كبير بين كثير من مفردات العربية والفولانية؛ منها كلمات حافظت على منطوقها (وقت، فجر)، وأخرى خالفت الأصل في صيغة الإفراد أو الجمع من مثل كلمة (جنائز) وهي الجنازة؛ ومنها ما لحقت به علامة العائدية فانقلبت كلمة البنون لتصبح (بنونا)، وغدت كلمة (بيتي) هي نفسها البيت. ومنها ما اختلفت أبنيتها (قَلم، قلَم) و(خبَار، أخبار). كما لجأت الفولانية إلى تخفيف العين بإبدالها همزة كما في (إلّا) وهي العِلّة، وإبدال الحاء هاءً

كما في (هلال) وهي حلال، وهو ما نجده في بعض اللهجات المحكية في مصر والسودان وغيرها.

اللغة ليست وسيلة تعبير وتواصل فحسب، إنها وعاء يختزن المعارف والعادات والرؤى، بل فلسفة الإنسان وموقفه من الوجود، وهي مرآة تعكس كلّ ذلك في آن معاً. لم تؤثّر العربية في مفردات تلك اللغات وبنيتها النحوية فحسب، بل عزّزت من قدراتها البلاغية فأغنت صورها البيانية واستعمالها للكناية والمجاز على أنواعه.

لا شكّ في أن أثر اللغة المقترض منها في اللغات الأخرى أعمق وأهم ممّا يركِّز عليه الباحثون غالباً من إغناء للمحتوى المعجميّ للغة المستورِدة للألفاظ. وهذا يدعونا إلى تجاوز البحث في أصول المفردات ومنبتِها، إلى البحث في أثر الاقتراض اللغوي في أنماط التفكير والعلاقات الاجتماعية والرؤى الفكرية. هي دعوة للانتقال من الدراسات اللغوية الوصفية البحتة إلى مستوى الدراسات اللغوية –النفسية الاجتماعية، الأمر الذي يتيح مادة ثرّة لفهم كثير من الظواهر المجتمعية والفكرية والنفسية، وربما معالجتها.

وأخيراً، لا بدّ من طرح إشكالية جديرة بفتح باب واسع لبحوث لغوية جادة لعلّها تكون ذات جدوى في فهم الإنسان وترميم ما تصدّع من فكره: ما أثر الدخيل من المفردات والمقترض من العبارات في اللغة العربية في المنظومة الفكرية للناطقين بها؟

وللحديث كالعادة بقية...

رسم الفنانة الإيرانية باراستو فوروها

كلمة العدد

الكلاسيكية الجديدة

ناظم مهنا
رئيس التحرير

يقول الشاعر الأيرلندي وليم بطلر ييتس: «الأشياء تتفكّك، والمركز لا يصمد، والخيّرون يفتقدون إلى أي يقين، بينما الأسوأ ممتلئون بتوتر محموم...».

ماذا بعد كل هذه الفوضى الجحيمية، هذا التيه وانعدام اليقين؟! وبما أن العالم يمضي بجنون نحو الفوضى والتوحّش، وفقدان الفاعلية والإرادة الخيرة، وبعد أن وصلنا إلى الجدار، يخيل لي أنه لا بد من مخرج، لا بد من أفق نطلّ عليه أو يطلّ علينا. بعد كل ما جرى، لا بدَّ من الاستناد إلى ثقافتنا التي تشكل ملاذاً وعزاءً، وهي التي تجعلنا نتلمس في هذه الظلمة الدامسة أملاً في أن لنا أقداماً راسخة، مهما اهتزت وماجت تحتنا الأرض، وأننا قادرون على الحلم بالعودة إلى الاستقرار والهناء، وهذه مهمة الثقافة دوماً أن تنشر الأمل وليس اليأس والعدمية، فلتكن عودة إلى الذاكرة والحلم بحجرات آمنة، بمنازل بيضاء تطل نوافذها على الكون، إلى حضن أكثر حنواً نؤوب إليه سعداء مثل الأطفال!

بعد كل ما جرى، لا بد من وصولٍ ما؛ فليصل المجنون إلى مصحة، وليصل العاقل إلى عقله، وليصل الميت إلى مقبرة، وليصل الصياد إلى البراري والشطآن، وليصل الفلاح إلى الحقل، وكلٌّ إلى مبتغاه... لا بدَّ أن يستقر الناس على شيء: التائهون، المنفيون، الضالون، والأخيار والأشرار، بمعنى آخر لا بدَّ من خروج من هذا الأتون.

وإذا كانت الأساطير القديمة تتحدث عن (ميثا) التيه والخروج، فإن واحدة من الحقائق الـ: مافوق مثيولوجية، هي الوصول، لا بد من العودة إلى المنزل، مع التأكيد هنا على ما بعد حرفية الكلمات. هذه العودة، بما أنها ارتداد ورجوع وارتكاس، والعودة مناقضة لمنطق (التقدم) المعاصر الذي شكل وسواساً قهرياً مسلطاً على الإنسان الحديث، فكلمة الرجوع توحي، بما لايحمل اللبس، بالرجعية، ولا نريد أن نوصم بهذه الرذيلة، وليساعدنا الشعر هذه المرة في الخروج، ألم يصرخ ريتسوس؟ قائلاً: «أيها الشعر ساعدني على الخروج»، وها هو «أودن» يكتب في ظروف مشابهة قصيدته العظيمة «المجيء الثاني». إذن فليكن مجيئاً لا رجوعاً... لكن، إلى أين نجيء ونحن في مدار الثقافة التي هي انبثاق وتزامن، حضور وغياب... إلى (الكلاسيكية الجديدة) أقولها بألم معرفي تفرضه عليَّ وقائع الحاضر وجدلية (الآن/ وهنا).

كلاسيكية جديدة، تبدو ملامحها تنبثق من قلب السلبية والعدمية والتشاؤم، كنقيض، العودة إلى الإشراقات، إلى مشروع رامبو الموءود، وقبله شعراء سورية الذين فتحوا الآفاق للعالم.

ما هذه الكلاسيكية الجديدة التي نرومها؟ إنها لا تتطابق تماماً مع الكلاسيكية الأولى، ولا تنعدم الأواصر بينهما، هذه الجديدة هي من صلب

الأولى، ومن رحم الحداثة أيضاً، والحداثة كانت تواصلاً أكثر مما كانت دعوة الراديكاليين المتطرفة إلى القطيعة المعرفية.

المفكر الفرنسي هنري لوفيفر في كتابه «ما بعد الحداثة» تحدَّث عن هذه العلاقة، ويرى أن الوعي الحديث يحتوي على عناصر من اليقين ومن اللايقين متساوية في حدتها، ومتفاوتة في نزقها أيضاً، يقول في هذا السياق: «يبدو الوعي اليوم كما لو كان صالة انتظار لمجيء الكلاسيكي... إن ما هو دائم في الجديد يصبح كلاسيكياً»، وفي الجملة الأخيرة يكمن بيت القصيد. ما الدائم في الجديد؟ لم يترك لوفيفر مكاناً للمزاودة التقدمية، بل على العكس، ثمة اتهام بالعجز هنا عن فهم معنى الحداثة حين تربط بجانب واحد راديكالي قائم على الرفض الدائم، يقول استكمالاً: «لنستعد، هنا، (ثيمة) سبق طرحها، ولنلج منها إلى المسيرة المدهشة للكتاب الروائيين والشعراء والمسرحيين المعاصرين، فهم يبدؤون عادة بالنقض، ولا يستطيعون أن يبدؤوا إلا بالنقض: المسرحية المضادة، الرواية المضادة، الشعر المضاد... ودون أن يعرفوا دورهم الحقيقي، ولا قانون نشاطهم الحقيقي، تراهم يتطوعون هكذا بإيصال الفن إلى تفككه، وهم يغذون السير في البدء نحو الوجهة التي تقود إلى إتلافه، مساهمين دون أن يعرفوا المسألة الجوهرية؛ (التجاوز) لكل من اليومي والفن...».

ويرى لوفيفر أن هذه السلبية لا تدوم لدى الكتّاب، فسرعان ما يأتي النجاح ومعه التقدم في السن، حينها يصبح الفنان إيجابياً وخلاقاً وحقيقياً، فيعزموا الأمر على كتابة مسرحيات وروايات وأشعار تفضي إلى قهر السلبي، وقد اهتدوا وانتصروا على المبدأ الشيطاني، وصاروا يرون بوضوح أكثر. في هذه النقلة، يغدو الكاتب وقد استعاد نفسه، وتعمق شعوره بالتوافق والالتقاء بالعالم. إنه مجيء إلى الجوهري فينا، الكلاسيكي الكامن في الأعماق.

على هذا النحو، يقول لوفيفر: «نرى حداثويتنا وهي تحتوي، بتناقض مكشوف، ملمحين، يمكن وسمهما بأنهما غير قابلين للالتقاء، للوهلة الأولى: شغف مبالغ فيه بالحالية المتغيرة، وكلاسيكية جديدة».

إذن، فلتكن مجيئاً إلى الكلاسيكية العميقة، والتي لم تغادرنا طالما كنا نتعامل مع الثقافة والشعر... كلاسيكية جديدة شاملة كل مجالات الحياة: سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية، تعيد للإنسان مكانته، وللمعنى حضوره، وتعيد التوازن والاتساق للعالم.

وأزعم بيقين ودون تردد أن الكلاسيكية الأولى انطلقت من هنا، من جغرافيتنا السورية، ونحن مركزها، ويكفي أن نستعرض أسماء الفلاسفة والشعراء والخطباء والسرديين ورجال القانون السوريين القدماء وهم بالعشرات، حتى ندرك هذا العمق الكلاسيكي الكوني الذي عبر عنه الشاعر السوري ملياغر في تأكيد أن السوري يعيش في قلب العالم، يقول:

«إن أنا سوري، ما العجب؟

أيُّها الغريب؛ إننا نسكن بلداً واحداً هو العالم».

ملياغر من القرن الأول قبل الميلاد مع لونجينيو، ولوقيان من القرن الثاني الميلادي، ومعهم آخرون من شعراء وفلاسفة وخطباء ورجال قانون كثر، هم نواة الكلاسيكية السورية الأولى المنفتحة...

خلاصة القول: إن الكلاسيكية العميقة التي تمثلها سورية اليوم تتعرض لحرب ضارية من منظومة التفاهة الدولية بوصفها نقيضاً، وإذا ما استطعنا الخروج من هذه الحرب؛ يمكن للكلاسيكية الجديدة أن تنبثق من عندنا وتعمُّ العالم؛ وهكذا يكون الوصول أو المجيء الثاني، الذي حلم به الشعراء، وحلم به «أودن» وأحلم به أنا أيضاً.

❁ ❁ ❁

الدراسات والبحوث

- سياسات تدويل التعليم العالي وأثرها البيئي — د. وائل معلا
- راهنيَّةُ الفلسفة — زاهر هلال
- مقولات حول مقومات قصيدة النثر — محمد إبراهيم العبد الله
- نحن في زمن كورونا — علي بلجراف
- السلوك الهازم للذات عائق في طريق النجاح — د. معمر نواف الهوارنة
- الحداثة بين الشاعرين أدونيس ومحمود درويش — عصام دكاك
- فاعلية المضمر في تشكيل البعد الدلالي للصورة الشعرية – أشعار توفيق أحمد أنموذجاً — د.غيثاء علي قادرة
- دور التربية الجمالية في تشكيل شخصية الطفل — منير الحافظ

سياسات تدويل التعليم العالي وأثرها البيئي

د. وائل معلا

تلتزم العديد من جامعات العالم بالعمل على تحقيق الأهداف العالمية للتنمية المستدامة (SDGs)، ولا سيما الهدف الثالث عشر المتعلق بالعمل المناخي. لكنها في الوقت عينه تولي عناية فائقة لسياسات التدويل وما ينتج عنها من حركية الطلاب والأساتذة وتنقلهم عبر الدول والجامعات. والسؤال الذي بدأ يطرح نفسه ويتداوله الباحثون هو: ما أثر سياسات تدويل التعليم العالي المتبعة في البيئة، وما انعكاسها إذن على التنمية المستدامة؟

حركية الطلاب الجامعيين

تنظر العديد من دول العالم وجامعاته إلى حركية الطلاب أي قضاء مرحلة من دراستهم الجامعية في الخارج بوصفه شيئاً مرغوباً فيه لأنّه يوسع من آفاقهم العلمية، ويكسبهم القدرة على العمل في بيئة عالمية، ويتيح لهم اكتساب خبرات دولية، ويعزز من فهمهم للآخرين واستيعابهم لخلفياتهم الثقافية، مما يزيد من قدراتهم وقابليتهم لإيجاد فرص عمل. كذلك تحاول العديد من جامعات العالم استقطاب طلاب أجانب للدراسة فيها لزيادة التنوع الثقافي في الجامعة، ودعم خطط البحث والتطوير فيها، وزيادة إيراداتها المالية. من هذا المنطلق فقد أولت العديد من الجامعات العالمية موضوع التبادل الطلابي اهتماماً خاصاً.

ويعد تشجيع حركية الطلاب من أهم الأهداف الكامنة وراء إطلاق «عملية بولونيا»

Bologna Process في دول الاتحاد الأوروبي والتي هدفت إلى إنشاء المنطقة الأوروبية للتعليم العالي European Higher Education Area، وتضم حالياً (٤٧) بلداً ذات أنظمة تعليم عالٍ «متشابهة ومتجانسة». وتنص أولويات «عملية بولونيا» على أن حركية الطلاب مهمة لتنمية مهاراتهم الشخصية وقابليتهم للتوظيف، وهي تعزز احترام التنوع والقدرة على التعامل مع الثقافات الأخرى. كما تشجع التعددية اللغوية، التي يقوم عليها التقليد المتعدد اللغات للمنطقة الأوروبية للتعليم العالي، وتزيد من التعاون والتنافس بين مؤسسات التعليم العالي. وفي عام (٢٠١١م)، اتفق وزراء التعليم من (٢٧) دولة في الاتحاد الأوروبي على أنه بحلول عام (٢٠٢٠م) ينبغي أن يقضي طالب واحد على الأقل من بين كل خمسة طلاب تعليم عالٍ ثلاثة أشهر للدراسة أو التدريب خارج البلد الذي يتابع فيه دراسته.

برامج التبادل الطلابي

أصبحت برامج التبادل الطلابي التي تدعم حركية الطلاب تتمتع بشعبية واسعة بعد الحرب العالمية الثانية، وذلك بهدف مساعدة المشاركين على أن يزدادوا فهماً وتسامحاً مع الثقافات الأخرى، وكذلك تحسين مهاراتهم اللغوية وتوسيع آفاقهم الاجتماعية.

وبرامج التبادل الطلابي بشكل عام هي برامج يختار فيها الطلاب الدراسة في الخارج في مؤسسات تعليمية شريكة لمدّة زمنية محددة قد تقصر فلا تتجاوز عدة أسابيع، وقد تطول لتصل إلى سنة أو أكثر، بغية الحصول على شهادة جامعية أو شهادة عليا. ويستخدم مصطلح «التبادل الطلابي» و«الدراسة في الخارج» بشكل مترابط، لكن الدراسة في الخارج تقتضي أن يكمل الطالب سنواته الدراسية جميعها، وألّا تكون دراسته في مؤسسات شريكة كما هي الحال مع التبادل الطلابي، إذ إنَّ الطالب الذي التحق ببرنامج التبادل الطلابي يتوجه إلى الجامعة الشريكة لمؤسسته في وطنه. ولا يتطلب برنامج التبادل الطلابي بالضرورة أن يذهب الطالب خارج بلاده، بل يمكن أن يكون هناك برنامج للتبادل ضمن القارة أو الإقليم، وهو ما يعرف ببرنامج التبادل الطلابي الوطني.

وهناك العديد من الهيئات والمنظمات التي ترعى برامجاً تُقدم فرصاً للتبادل الطلابي في الجامعات المختلفة حول العالم. ويعدُّ برنامج إيراسموس (Erasmus) وهو برنامج الاتحاد الأوروبي للتبادل التعليمي، والذي أُطلِقَ في عام (١٩٨٧) بهدف تسهيل حركية الطلاب عبر مؤسسات التعليم العالي بالاتحاد الأوروبي من أكبر برامج التبادل الطلابي في العالم. ومنذ إطلاقه، استطاع برنامج إيراسموس تقديم المساعدة لملايين الطلاب على التنقل عبر أكثر

من (٤٠٠٠) جامعة في أكثر من (٣٠) دولة في أوروبا، مع توفير فرص للتبادل التعليمي بين الطلاب والأساتذة من دول الاتحاد الأوروبي، والدول خارج الاتحاد الأوروبي. ويشارك أكثر من (١٠٪) من الطلاب الأوروبيين في هذا البرنامج، حيث يتنقل الطلاب في جميع أنحاء القارة الأوروبية وخارجها لمُدَدٍ تتراوح بين شهرين وسنة دراسية واحدة. ويتضمن هذا البرنامج مخطط تنقّل واسع النطاق يعدّ الأكثر شمولاً في العالم.

وهناك العديد من البرامج الأخرى التي تدعم حركية الطلاب في العالم، ومنها برنامج التبادل الطلابي الدولي ISEP (International Student Exchange Programme)، وبرنامج التبادل العالمي للطلاب الجامعيين Global Undergraduate Exchange Program، وغيرها. وهناك العديد من برامج التبادل التي تدعم «الإقامات القصيرة» وتنتشر بشكل خاص في الولايات المتحدة الأمريكية، إذ إن أكثر من (٦٠٪) من الطلاب الأمريكيين الذين يدرسون في الخارج يتابعون الدراسة في برامج قصيرة المدى قد لا تتعدى عدة أسابيع. وهناك اتجاه نحو مُدَدٍ أقصر من الدراسة في الخارج في أجزاء أخرى من العالم أيضاً. وغالباً ما يشارك الطلاب وأعضاء هيئة التدريس من جميع أنحاء العالم في إقامات قصيرة في الخارج باسم تعزيز الوعي العالمي والتدويل.

الأثر البيئي لبرامج التنقل الطلابي

لا يقتصر دور الجامعات في سعيها لتحقيق الأهداف العالمية للتنمية المستدامة على إدماج مفاهيم التنمية المستدامة في برامجها التعليمة وبرامجها البحثية فحسب، بل يتعداه إلى ممارساتها الفعلية على صعيد الحرم الجامعي، وإلى سياساتها والأثر البيئي لهذه السياسات. إذ وضعت العديد من الجامعات في العالم خططاً لتحويل حرمها الجامعي إلى «حرم أخضر» أي صديق للبيئة، بتخفيف انبعاثات الكربون، واستخدام الطاقات المتجددة، وإعادة تدوير المياه، وغيرها من الإجراءات. ومن الأمثلة المهمة عن ذلك «حالة الطوارئ المتعلقة بتغير المناخ» الذي أطلقته جامعة بريستول البريطانية University of Bristol، وأكدت فيه التزامها القوي والإيجابي باتخاذ إجراءات ذات صلة بالتغير المناخي، وتعهدت بأن تصبح محايدة للكربون بحلول عام (٢٠٣٠م)، أي أن تنحفض انبعاثاتها من الكربون إلى درجة الصفر. كما أصدرت منظمة الأمم المتحدة للبيئة مجموعة أدوات Greening university Toolkit لمساعدة الجامعات على تصميم وتطوير وتنفيذ إستراتيجيات للحرم الجامعي الأخضر ذي الكفاءة في استخدام الموارد ومنخفض الكربون.

غير أنه حتى أمدٍ ليس بالبعيد، تجاهل مسؤولو التعليم العالي في العالم إلى حد كبير عند وضعهم سياسات التدويل موضوع الاستدامة وأزمة المناخ وأثر التنقل الدولي للطلاب والأكاديميين والباحثين، وهو النشاط المميز لسياسات التدويل، على البيئة. ولكن خلال السنوات القليلة الماضية، بدأ عدد متزايد من الأكاديميين بالإعراب عن قلقهم الكبير من الأثر البيئي لسياسات التدويل ولبرامج التبادل الطلابي، وتحديداً أثر الانبعاثات الكربونية الناتجة عن تنقل الطلاب وضرورة تخفيض البصمة الكربونية للتدويل.

واستناداً إلى بيانات صادرة عن منظمة اليونسكو، فإن انبعاثات غازات الاحتباس الحراري الناتجة عن تنقل الطلاب في عام (٢٠١٤) كانت تعادل بالفعل تلك الناتجة عن بلدان بأكملها، مثل كرواتيا وتونس.

وفي الولايات المتحدة، تمثل الرحلات الجوية للدراسة في الخارج وحدها نحو (٨٪) «من إجمالي انبعاثات جامعة دنفر University of Denver من غازات الاحتباس الحراري. وتصل هذه النسبة إلى (١٣,٥٪) في جامعة إيلون Elon University و(١٩٪) في جامعة باسيفيك لوثران Pacific Lutheran University.

وبناءً على ذلك فقد أصبح لزاماً على الجامعات في جميع أنحاء العالم، أن تطور إستراتيجيات وإجراءات مناخية شاملة ملموسة، بما في ذلك ما يتعلق بالجوانب المختلفة لسياسة التدويل، لأن معظم عناصرها الرئيسية، ولا سيما التنقل المادي المرتبط بالتعليم والبحث العلمي، لها انعكاسات مناخية مهمة.

ومن هذا المنطلق بدأ العديد من الباحثين في التفكير في بدائل من شأنها المساعدة في تحسين الأثر البيئي للتنقل الدولي. ففي مقال نُشر مؤخراً في جريدة أخبار عالم الجامعات University World News الإلكترونية التي تصدر في بريطانيا وهو بعنوان «حان الوقت الآن لاتخاذ إجراءات جادة بشأن أزمة المناخ»، أقرّ كاتبا المقال، هانز دي ويت Hans de Wit و فيليب ألتباخ Philip G Altbach وهما مديران سابقان لمركز كلية بوسطن للتعليم العالي الدولي الذي أسسه ألتباخ في عام (١٩٩٥) في كلية بوسطن، ويعد مورداً عالمياً للمعلومات والتحليلات حول التعليم العالي، أقرّا بأن الوقت قد حان لمجتمع التعليم العالي للنظر بعناية في كيفية التعامل مع تدويل التعليم العالي في السنوات القادمة، واتخاذ إجراءات فورية وفقاً لذلك.

وسبق للكاتبين أن نشرا مقالاً في جريدة أخبار عالم الجامعات في كانون الثاني من عام (٢٠٢٠) ذكرا فيه أن الوقت قد حان لخفض البصمة الكربونية للتعليم الدولي وللتحول من التدويل الذي يعتمد بشكل أساسي على التنقل والنخبوية، إلى استخدام آليات أخرى تعتمد

على استهداف جميع الطلاب من خلال تطوير المناهج والاستخدام المكثف للتكنولوجيا.

وتقدم الباحثان باقتراح من شـأنه المساعدة في تحسين التأثير البيئي للتنقل الدولي من خلال القضاء إلى حد كبير على الدراسة قصيرة الأجل في الخارج، والتي تتطلب سفراً جوياً مكثفاً، وجعل أشـكالاً أخرى من التنقل والتبادل الأكاديمي أكثر حيادية من الناحية المناخية والتركيز على المزيد من المبادرات الصديقة للبيئة.

كما أوصـى الباحثان بأن تقيد وكالات التمويل والجامعات بشـدة التنقل للدراسة قصيرة المدى (التي مدتها ثمانية أسابيع أو أقل) باستخدام أشكال التنقل المحايدة مناخياً، كاستخدام عدد أقل من الرحلات الجوية والاستعاضـة عنها بالقطارات أو بوسـائل النقل الأخرى الأقل تلويثاً للبيئة.

مشروع إيراسموس يتحول إلى اللون الأخضر

ومـن المشـروعات التي أطلقت بهدف تقليـل الأثر البيئي لبرامـج التبادل الطلابي في أوروبا، مع ضمان الحفاظ على استمرارية برنامج (Erasmus+) للتبادل الطلابي في الاتحاد الأوروبي، مشـروع: «إيراسـموس يتحول إلـى اللون الأخضـر» Erasmus Goes Green أي إلى صـديق للبيئة. يهدف هذا المشـروع إلى تقليل التأثير السـلبي لبرنامج (Erasmus+) على البيئة. والهدف الرئيسـي للمشـروع هو إيجاد حلول لتقليل البصمة الكربونية المتعلقة بالنقل لطلاب التعليم العالي والموظفين المشـاركين في التنقل في برنامج إيراسموس. وقد بدأ المشـروع في تشرين الأول (٢٠٢٠) وسيسـتمر حتى نهاية تشرين الثاني (٢٠٢٢)، وتبلغ ميزانيته (٢٨١٧٦٠) يورو.

هناك سبع منظمات شريكة تعمل في المشروع، منها خمس جامعات هي:

- جامعـة لابلانـد للعلـوم التطبيقيـة (فنلنـدا) Lapland University of Applied Sciences،
- جامعة أرسطو في ثيسالونيكي (اليونان) Aristotle University of Thessaloniki،
- جامعة لودز (بولندا) University of Lodz،
- جامعة إيراسموس روتردام (هولندا) Erasmus University Rotterdam،
- جامعة فرساي في سان كوينتين أون إيفلين (فرنسا) Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines.

أما المنظمات الشريكة الأخرى فهي شبكة طلاب إيراسموس (بلجيكا) Erasmus Student Network، وهي أكبر شبكة طلابية في أوروبا، ومؤسسة الجامعة الأوروبية (لوكسمبورغ) European University Foundation، وهي شبكة تضم أكثر من (٦٠) جامعة في أوروبا. وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على أهمية المشروع بيئياً وعلى التزام الأطراف المعنية في تحقيقه.

المخرجات المتوقعة من المشروع

هناك أربعة مخرجات فكرية IOs (intellectual outputs) لهذا المشروع، إذ تتمثل المهام الرئيسية للمخرجات الفكرية في:

- تقييم البصمة الكربونية المتعلقة بالنقل لبرنامج (Erasmus +) للمدّة (٢٠١٤-٢٠٢٠).
- توقع البصمة الكربونية لبرنامج (+Erasmus) للمدّة (٢٠٢١-٢٠٢٧).
- تطوير أداة تصوّر رقمي visualisation tool لثاني أكسيد الكربون لمساعدة الطلاب والموظفين على تقليل البصمة الكربونية لتنقلهم
- البحث عن خيارات لتعويض انبعاثات الكربون

ويلي ذلك اختتام نتائج المشروع توصيات وإرشادات تتعلق بالسياسة العامة.

ولدى جامعة لابلاند للعلوم التطبيقية مهمتان رئيسيتان في المشروع. المهمة الأولى هي إعداد تنبؤ بالبصمة الكربونية لبرنامج (Erasmus +) للمدّة (٢٠٢١ – ٢٠٢٧)، إذ يُتَنَبَّأ باستخدام ثلاثة سيناريوهات للانبعاثات: سيناريو انبعاثات منخفضة، وسيناريو انبعاثات متوسطة، وسيناريو انبعاثات مرتفعة. كما تضطلع جامعة لابلاند للعلوم التطبيقية بمهمة أخرى وهي البحث عن حلول لتعويض الكربون. وبالنظر إلى الموقع الجغرافي لمدينة لابلاند، تريد جامعة لابلاند للعلوم التطبيقية أخذ اعتبارات تتعلق بالقطب الشمالي في الحسبان في خيارات تعويض الكربون. وتشارك الجامعة نفسها أيضاً في اختبار أداة تصور رقمي لثاني أكسيد الكربون.

أهمية حساب البصمة الكربونية

تشير البصمة الكربونية إلى الكمية الإجمالية لغازات الدفيئة الناتجة عن فرد أو منظمة أو حدث event أو منتج. وكما سبق وذكرنا، فقد أصبح الناس والمنظمات أكثر وعياً بتغير المناخ وكيفية معالجته. ويعد حساب البصمة الكربونية الخطوة الأولى لبدء تقليل الانبعاثات، حيث

يشير حساب البصمة الكربونية إلى الكمية والمصادر التي تأتي منها الانبعاثات. واستناداً إلى حسابات البصمة الكربونية، يمكن للمنظمات أن تتوصل إلى استنتاجاتها الخاصة بشأن الانبعاثات ومصدرها، وأن تخصص إجراءات الخفض المناسبة الأهم والأكثر فاعلية في عملياتها الخاصة. ويعدُّ تقليل الانبعاثات الحالية أهم طريقة لتقليل حجم البصمة الكربونية. وبعد اتخاذ إجراءات التخفيض، فإن ثاني أفضل خيار هو تعويض الانبعاثات، أي القيام بإجراءات تعويضية. ويعني التعويض هنا أنه يمكن تعويض الانبعاثات المحسوبة عن طريق القيام ببعض الإجراءات الإضافية (التي تتضمن استثمارات مالية على سبيل المثال) لتقليل الانبعاثات في مكان آخر. وأحد الأمثلة النموذجية هو زراعة الأشجار، وهي أحواض مصرفة للكربون carbon sinks.

وبغية تخفيض بصمتها الكربونية والحد من انبعاثات الكربون التي تتسبّب بها، تنفذ العديد من الجامعات مجموعة من التدابير التقنية، بما في ذلك استخدام الطاقات المتجددة وعناصر التحكم في التدفئة واستخدام إضاءة بصمات ثنائية باعثة للضوء (LED) وغيرها.

الخلاصة

لقد تمّ حتى وقت قريب تجاهل الاستدامة وأزمة المناخ إلى حد كبير التعليمُ العالي الدولي، ولكن في نهاية هذا العقد، بدأ خبراء التعليم العالي الدوليون يعربون عن قلقهم المتزايد بشأن هذه القضية. ومن المؤكد أن هذا الموضوع سيغدو موضوعاً رئيسياً على جدول أعمال التدويل في السنوات القادمة.

على المستوى العالمي، يدرس نحو خمسة ملايين طالب في بلدان خارج بلدانهم الأصلية في مجموعة واسعة من برامج تتراوح بين برامج البكالوريوس قصيرة الأجل إلى برامج الدكتوراه. وأكثر من (٦٠٪) من الطلاب الأمريكيين الذين يدرسون في الخارج يدرسون في برامج قصيرة الأجل. وهناك اتجاه نحو مُدَد أقصر من الدراسة في الخارج في أجزاء أخرى من العالم أيضاً. وغالباً ما يشارك الطلاب وأعضاء هيئة التدريس من جميع أنحاء العالم في إقامات قصيرة في الخارج باسم تعزيز الوعي العالمي والتدويل.

وقد بات اليوم واضحاً ضرورة أن تقيد وكالات التمويل والجامعات بشدة التنقل للدراسة قصيرة المدى (لمدة ثمانية أسابيع أو أقل) وأن تحصرها بأشكال التنقل المحايدة مناخياً، كاستخدام عدد أقل من الرحلات الجوية، والمزيد من القطارات أو وسائل النقل الأخرى الأقل تلويثاً للبيئة. ويعدّ قرار منظمة خدمات الطلاب اليابانية بهذا الخصوص

مثالاً جيداً يحتذى به إذ قررت المنظمة عدم دعم التبادلات قصيرة الأجل بدءاً من عام (٢٠٢١)، على الرغم من أن هذا النوع من التنقل يمثل (٦٠٪) من إجمالي الدراسة بالخارج في اليابان.

كما ينبغي الاستفادة ما أمكن من فوائد التدريس والتعلّم التفاعلي عبر الإنترنت والذي يشار إليه أيضاً باسم التعلم الدولي التعاوني عبر الإنترنت، بالإضافة إلى المشاركة في المؤتمرات عن بعد وعلى نطاق أوسع. كما يجب أن تحظى بدائل الدراسة في الخارج، والتي نفّذتها بالفعل العديد من المؤسسات في أثناء وباء Covid 19، دعماً أكثر.

كذلك ينبغي على الجامعات التفكير جدياً في التبادل الافتراضي (وهو نوع من البرامج التعليمية التي تستخدم التكنولوجيا للسماح للأشخاص المنفصلين جغرافياً بالتفاعل والتواصل)، وإلغاء المنح الدراسية للسفر عن طريق الجو لمسافات أقصر من ألف كيلومتر وتثقيف الطلاب ليكونوا أكثر وعياً بالآثار المناخية لدراستهم وإقامتهم في الخارج. ويجب تصميم دراسة الدرجات العلمية في الخارج على جميع المستويات بعناية لتقليل التأثير المناخي. على سبيل المثال، عن طريق الحد من تنقل الطلاب والأساتذة جواً في أثناء العطل خلال العام الدراسي، والحد من تمويل المشاركات الشخصية (الإيفادات) في المؤتمرات بشكل كبير لكل من الطلاب والباحثين والموظفين على حد سواء، والاستعاضة عنها بالمشاركة الافتراضية عندما يمكن القيام بذلك.

ويبقى السؤال مطروحاً على واضعي سياسات التعليم العالي: هل يجب إلغاء التنقل الأكاديمي تماماً؟ بالطبع لا. فالتفاعلات والتجارب الشخصية تعدّ ذات أهمية كبيرة للتطور الشخصي والعلمي. وينطبق هذا بشكل خاص على جيل الشباب وأولئك الذين يعيشون في البلدان منخفضة ومتوسطة الدخل. لكن يتعين علينا جميعاً اتخاذ قرارات واعية بشأن الحاجة والأولوية عندما يتعلق الأمر بالسفر حيث نسعى جاهدين من أجل عالم أنظف وأكثر شمولاً ومساواة. يدرك المعنيون في العالم أن الجامعات كانت مسؤولة بشكل أو بآخر عن البصمة البيئية السلبية الناتجة عن سياسات التدويل، فباتوا يطالبون باتخاذ خيارات مختلفة عن تلك التي كانت تتخذ سابقاً، ولا سيما أن التقانات الحديثة تتيح للجميع استخدام خيارات بديلة لم تكن متاحة في الماضي. وقد تعلم الجميع في المؤسسات التعليمية على مدار العامين الماضيين (خلال الجائحة) أنه من خلال القيام بالتواصل عبر منصات الاتصال المرئي والسمعي كمنصة Zoom وغيرها يمكن التفاعل مع المزيد من الأشخاص في أماكن متنوعة ومتباعدة دون تكبد عناء الانتقال الفيزيائي.

ويبقى من السذاجة حقاً الاعتقاد بأنه يمكن إيقاف جميع أشكال التنقل والتبادل الأكاديمي، التي ما تزال العنصر الرئيسي لسياسات التدويل. فالتبادل الأكاديمي والتفاعل المباشر فعالان للغاية في الانفتاح الفكري وفي تطور الذهنيات، فضلاً عن أنّها ذات قيمة أكاديمية. ولكن يمكن اتخاذ بعض الإجراءات الفورية للحد بشكل كبير من البصمة البيئية السلبية للتدويل.

ويجب على قادة التعليم العالي أن يكونوا مثالاً يُحتذى به من خلال استخدام الندوات عبر الإنترنت بشكل منتظم، وإلقاء المحاضرات الرئيسية والعروض التقديمية الأخرى عبر الإنترنت، وعقد اجتماعات المجالس الاستشارية بشكل افتراضي، بدلاً من السفر على نطاق واسع من قارة إلى أخرى، كما يفعل العديد من القادة. ومن المؤكد أنه لا يمكن للتكنولوجيا أن تحل محل التفاعل البشري المباشر تماماً، لكنها يمكن أن تساعد بالتأكيد في التخفيف من الأزمة.

المراجـــع

(1)- Hans de Wit and Philip G Altbach, «Now is the time to get serious on the climate crisis», University World News, Global Edition, 04 December 2021

(2)- Hans de Wit and Philip G Altbach, «Time to cut international education's carbon footprint», University World News, Global Edition, 11 January 2020

(3)- Sirpa Kokko, and Henri Saarela,« Erasmus goes green», Lapland University of Applied Sciences, 262021-10-.
https://blogi.eoppimispalvelut.fi/lumenlehti/2021/10/26/erasmus-goes-green/

(4)- Christopher Hirschler, «How 'Sustainable' Universities Can Decrease the Carbon Footprint of Study Abroad Programs», 2015.
https://www.onegreenplanet.org/environment/universities-carbon-footprint-of-study-abroad-programs/

(٥)- أفضل برامج للتبادل الطلابي في العالم
https://www.hotcourses.ae/study-abroad-info/applying-to-university/best-student-exchange-programs-in-the-world/

(٦)- سناء أحمد فتوح، أهم برامج التبادل الطلابي – تجربة عملية وعلمية لا تُقدر بثمن،
https://www.arageek.com/edu/exchange-programs

راهنيَّةُ الفلسفة

زاهر هلال

لشدَّة اغتباطِنا بالتاريخ المسطور للفلسفة، والسيَر الذاتية للفلاسفة العِظام، تحوَّلت الفلسفة إلى وصفة تُقدَّم لكل من يريد أن يُخالِف السائد. فإذا أراد أحدهم أن يكون مختلِفاً قرأ كتاباً أو كتابين لنيتشه، أو ديكارت، أو سبينوزا، أو ماركس، أو غيرهم، ليبدأ برحلة الاستشهاد ببضع كلمات حفِظها، مع كل عبارة يتلفَّظ بها أمام أقرانه.

لقد توقَّف زمن الفلسفة عند أمثال هؤلاء منذ أمد بعيد. ولا أخفي أنني كنتُ يوماً أحدهم: مراهقاً معتدّاً بنفسه، قرأ على مدى سنوات عديدة حفنةً من كتب تاريخ الفلسفة، فظنَّ للوهلة الأولى أن ذلك هو الفلسفة بعينها. كنتُ وقتها شديد الانجذاب نحو أيّ فلسفة جديدة تصادفني، فتارة أكون وجودياً، وتارةً أغدو ماركسياً، وفي أحايين كثيرة كنتُ أدَّعي بأنني وعاءٌ كونيٌّ يتسع لكل هذه الفلسفات. لقد كنتُ غائصاً حتى ذروة رأسي بين التلافيف المعقدة لأدمغة الفلاسفة، فُتِنتُ بتمرُّد نيتشه، وبشجاعة سبينوزا في مواجهة مجتمعه الغائص في التزمت والدوغمائية، وبمصطلحات هايدغر التي لم أفهمها كلياً حتى اليوم، لكن لساني كان لا يفتر يردِّدها زهواً وتبختراً. كنتُ مستسلماً لإغراءات ديكارت في محاولةِ لإثبات وجودي عبر كوجيتو وهمي، كنتُ أَظُنني أحمله. بنزاهة كانط وأخلاقياته الصرفة التي اتخذت من الواجب عدَّةً وعتاداً. بعبثية كامو في محاولة بائسة لجعل سيزيف سعيداً!

حقاً لقد كنتُ مخموراً بكل تلك الفلسفات، ولم أستفق من نشوتي هذه، حتى وجدتني خاوياً من كل حس نقدي، ومن كل قدرة على الخروج من تحت العباءة الدافئة.

كنتُ مهموماً بالإجابة عن سؤال تقليدي كثيراً ما يتردد في الأوساط الفكرية: كيف تصبح فيلسوفاً؟ ظناً مني أن الفلسفة وصفة طبية تصلح لأيٍّ كان، ومتى أراد، وساعة يجد نفسه طريح مجتمع يهوى الفلتات، وآخر صيحات الموضة. الحقّ أقول إنني في وقت من الأوقات كنتُ أحسبُ الفلسفة صيحةً أواكبها ساعةَ أشعر بأنني محتاجٌ إلى الاختلاف. رداءً أحيكه من بضع كلمات رنَّانة، وجُمَل فتَّانة، لكنني اكتشفت أن ثوب الإعارة لا يقي البرد.

كنتُ مقتنعاً أنني سأشرع في بناء برجي العاجي حالما أحفظُ بضع مصطلحات تقنية، كالاغتراب، والتشيؤ، ولم أدرِ أنني بذلك حشرتُ الفلسفة في زمرة أكثر العناصر تشيؤاً.

لقد كتبتُ مقالات وتقارير جمّة حول غايات الفلسفة، ونزوعها نحو التغيير، لكنني كثيراً ما أغفلتُ كيفية تحقُّق تلك الغايات، وآليات تموقعها كأمر واقع. كتبتُ ذات مرة أن الفلسفة اقتحامٌ للثوابت، وأغفلتُ آلية الاقتحام، وطريقة الاقتحام. لقد تفلسفتُ دون فلسفة.

كتبتُ أيضاً ذات مرة مقالاً بعنوان «ماذا علمتني الفلسفة؟» ولم يكن ليخطر ببالي آنذاك أنني أنا الذي أُعلِّم الفلسفة، ولا أدَّعي ذلك احتفاءً نرجسياً بثقافتي الممتلئة المُكتملة، إنما سعياً لتجنيب الفلسفة عقم المذاهب التاريخية. فأن تتحول الفلسفة بمجملها إلى تاريخ، يعني أنها دخلت في عِداد الموتى، وأننا سنندب حظنا لفِقدانها، كُلَّما ذُكِر اسم واحد من أولادها البارِّين.

الفلسفة هي معنى الأرض

لقد قيل عن هايدغر إنه اخترع فلسفة شديدة التعقيد من أجل قول أشياء شديدة البساطة. أما أنا فأقول إن الفلسفة الحقيقية هي النزوع نحو تبسيط أكثر الأمور تعقيداً، فلا الغموض ولا التعقيد من سِمات الفلسفة الحقيقية. إن نحت المصطلحات التقنية المعقدة هو أكثر ما يُبعِد الفلسفة عن معتركها الأساسي الذي هو الواقع، فإذا أردنا بناء فلسفة ذات وقع، فعلينا أن نأخذ في الحسبان واقعاً يكون هو المنطلق، وإليه المعاد.

إن الأهم، برأيي، لدى دارِس الفلسفة هو أن يمتلك ناصية اللغة، لا لغة واحدة، بل كل لغة يريد أن يتبحَّر في علومها وثقافتها، فكم وكم أُقحِم في أذهاننا سطور مغلوطة بفعل الترجمة، وبرأيي فإن جُلّ الغموض والتعقيد الذي تلبَّس الفلسفة، ما هو إلا نتيجة لسوء استيعاب المُترجم لمقصد الكاتب، وسوء فهمنا للمقصد الجديد الذي ابتكره المُترجِم. لست أجزم جزماً نهائياً في إلقاء المسؤولية على عاتِق الترجمة وحدها، ولكن برأيي أنها أحد أهم الأسباب للالتباس الذي تعانيه الفلسفة.

قرأت في إحدى الصحف الصادرة بمناسبة اليوم العالمي للفلسفة: «إذا شئنا أن نصف عقلية فيلسوف القرن العشرين بصفة عامة، لكان في وسعنا أن نقول إنها العقلية التي تعشق التعقيد»[1]. وأضيف «إذا شئنا أن نصف عقلية الفلاسفة الأوَل، لاستطعنا أن نقول إنها العقلية المُغرِقة في الميتافيزيقا». وبين التعقيد والميتافيزيقيا، ابتعدت الفلسفة عن مآربها الحقيقية. لا شك أن الميتافيزيقا كانت اللبنة الأولى المؤسِّسة للتفكير الفلسفي، لكنها انتهت بانتهاء الحاجة إليها، ولا يعني ذلك أبداً نهاية الفلسفة، كما قال هايدغر. الفلسفة لا تنتهي مادام العقل الإنساني قادراً على الإبداع، ومادامت مرونته تسمح له بالتساؤل المستمر الذي ينبع من صلب الواقع، ناقِداً، ومستشعراً أحقيته في الابتكار. بمعنى آخر: أن يغدو السؤال علَّة كل إبداع، شريطة أن يكون متحرِّراً من سلطة الأيديولوجيا، ومنطلِقاً من الواقع، بهذا المعنى فحسب تغدو الفلسفة عنواناً للتغيير. كل إنسان هو فيلسوف بالفطرة، لكن ترويض هذه الفطرة شرط أساسي لاستمرارها.

يقول الفيلسوف الروماني «إميل سيوران» واصفاً فريدريك نيتشه: «هو هادِمٌ مُزيَّف، لقد راقبَ البشرَ من بعيدٍ، لو اقتربَ منهم لَما جاء بفكرةِ السّوبر مان على الإطلاق»[2].

ما يقصده سيوران في قوله هذا إن نيتشه قد حلق في سماء المثالية، مُبتَعداً عن الواقع، بابتداعه فكرة الإنسان الأعلى أو السوبر مان، رغم أن نيتشه نفسه قدَّس الجسد، لأنه وجد فيه معنى الأرض، واحتقر الروح لأن موطنها دائماً ما هو غيبي، وبعيد عن الواقعية. قد يكون سيوران مُحِقّاً في نقده لفكرة نيتشه، لكنه لم يكن أفضل حالاً من الرجل الذي انتقده.

فسيوران كما نعلم كان يعدّ حادثة الولادة عاراً على البشرية، فبمجرد أن يولد الإنسان – حسب سيوران – فإن تلك الحادثة ينبغي أن تثير الذعر والحزن في النفس البشرية، لا الغبطة كما هو معهود. فسيوران ظلَّ مُتعلِّقاً بحبال الماضي، وشغفه كان محصوراً في عَدم خرج إلى الوجود، بدل أن يكون مهموماً بوجودٍ سينتهي إلى العدم. أليس من الأجدى أن نتقبَّل الماضي، ونتطلَّع نحو خلق مستقبل يُنسينا عار الحدث الذي عدّه سيوران محصوراً في الولادة؟

إذا سلَّمنا مع سيوران أن الولادة عار البشرية، فلماذا نبقى حاملين ذلك العار، متأسفين على كارثة حدثت، ولم يعد بالإمكان تفاديها؟ أعتقد أنه من الأجدى أن نعي وجودنا في العالم، وأن نعي وجودنا لأجل الموت، وهو ما يدعوه مارتن هايدغر «الوجود الأصيل». فأن يكون وعينا موجهاً نحو العدم الذي سنصير إليه، أجدى من أن يكون موجهاً نحو العدم الذي لا فائدة تُذكَر من التحسُّر على فقدانه.

لقد وقع سيوران كنيتشه في فخ المثالية، والاغتراب عن الذات، تلك الذات التي بقيت – حسب سيوران– أسيرة الماضي، فاستنفذت إمكاناتها، ولم يعد بوسعها أن تُبدِع. ليس المحزِن

أن نُولَد، بل المحزن وبشدة أن نبقى عند حدود الولادة، أن نحاول ترقيع ما لا يُرقَّع. حسب سيوران فإن الإنسان يستنفد كل إمكاناته قبل أن يُولَد، وينحصر إبداعه في تسجيل خواطر عن الحنين إلى ما قبل الكارثة، وتتشكل هويته في أفق غير موجود! في حين أن الموجود الحقيقي لا يستنفد إمكاناته إلا بعد أن يعي أنه سينتقل إلى العدم. في كِلا الحالتين ثمة حنين إلى العدم، لكن الفارق أن حنين الأول لن ترويه متعة اللقاء مهما كانت حميمية، أما حنين الثاني فسيروى حتماً بمتعة اللقاء مع أعلى الإمكانات.

الأول عاش تجربة الحنين تحسُّراً، والثاني عاشها شغفاً.

وهكذا فإن الفلسفة هي قدرة العقل الإنساني على المحافظة على فطرية السؤال الكامنة فيه، سؤال ينبثق من الحالة الراهنة، بإجابات تغدو أكثر بعداً عما هو مثالي، ميتافيزيقي، ومُعقَّد. أي إنَّ الفيلسوف الحقيقي هو الذي يقرأ تاريخ الفلسفة قراءة نقدية، مُستشعِراً راهنية الأفكار، وصلاحيتها للتطبيق، ليبني فلسفةً قائمة على الإبداع، لا على الاتباع. على التماشي مع الراهن، لا على الانصهار الأعمى مع الماضي، فلسفة تحمل فكرَ صاحبها، لا ترقيعاً لأفكار من سبقوه. يقول «إدموند هوسرل» فيلسوف الظاهراتية: «الفلسفة هي نوع من عمل الفيلسوف الشخصي، يجب أن تتكون بصفتها حكمتهُ، علمهُ، والتي رغم أنها تنحو إلى العام، تكون مُكتسبة منه،ويجب أن يستطيع تسويغها منذ الأصل، وفي جميع المراحل، معتمداً على حدسياتهِ المُطلقة»[٣]. ولا يعني أن الفلسفة الجديدة بمأمنٍ من النقد، كل فكرة عِرضة للنقد والتمحيص، والفكرة التي لا تقبل النقد هي فكرة عقيمة، تجرُّ معها الفلسفة إلى دائرة الأيديولوجيا. فليس على الفلسفة إذا أرادت أن تنجو من الزوغان في قلب تلك الدائرة، إلا أن تحافظ على مهمتها النقدية.

يقول المُفكِّر المغربي «محمد عابد الجابري»: «تتحول الفلسفة – في نظرنا – إلى إيديولوجيا كلما تخلّت عن مهمتها النقدية، واستسلمت للأمر الواقع تعكسه بوصفه الحقيقة، أو انساقت مع إغراء (أمر واقع) آخر يُشيِّده الخيال»[٤].

الفيلسوف إنسان قبل كل شيء

يُعد فيثاغورس الفيلسوف اليوناني أول من صرَّح بلفظ «الفلسفة» بمعناها البدائي المعروف (حب الحكمة). إذ قال «لستُ حكيماً، فالحكمة لا تُضاف لغير الآلهة، وما أنا إلا فيلسوف، أي مُحِب الحكمة»[٥]. هذا المعنى للفظ فيلسوف هو أول ما يجب أن نضعه في حسباننا عندما نقوم بأية بمهمة نقدية تجاه فلسفة ما. لا أظن أن فيثاغورس وضع هذا اللفظ عبثاً، إنما بغية رفع القداسة عن كل مشتغِل بالحكمة، انطلاقاً من أنّه إنسانٌ قبل كل شيء،

والإنســـان يصـــيب مرة، ويخطئ مرات، وهذا ما يحدو بنا للنظر إلى أفكار الفيلســـوف على أنها فقط حصـــيلة جهده المستمر في محاولة الوصول إلى الحقيقة، ولا يدَّعي الوصول إلى الحقيقة إلا كل من تجذَّرت خيوط الدوغمائية بين تلافيف دماغه. أما الفيلســـوف الحقيقي فهو الذي يعي جهله كلما تعمَّقت معرفته.

إذن، فالفلســـفة مُتجذِّرة في عقل كل إنســـان مُحِب للحكمة، وما عليه ســـوى صـــقلها، وتوجيهها، بما يُعزِّز الحس النقدي الذي هو أســـاس المعرفة الفلســـفية. ولذا فإن محاولات الإجابة عن ســـؤال: كيف تصبح فيلســـوفاً؟ هو بمنزلة جعجعة من غيرِ طحين، لأن الفلسفة ليســـت مجموعة من التعليمات التي ما إن اتبعها المرء حتى يغدو فيلســـوفاً. إن الفلســـفة بهذا المعنى تصـــبِح وكأنها شيء فوق إنســـاني، وما هي إلا من الإنسان، ومن أجل الإنسان. الفيلسوف لا يُصنع، بل يَصنَع.

وقعـــت عيناي ذات مرة على مقال ذي عنوان عريض، محتوىً في كتاب. يدَّعي صـــاحب المقال أن لديه خطة ســـحرية، ومجموعة من التعليمات التي تخلق بمجرد تطبيقها فيلسوفاً بملامح إلهية! وكأن الفلسفة بهذا المعنى فانوسٌ سحريٌّ ينبثق منه الحكيم تلو الآخر، لمجرد ملامسته، وتلاوة بعض العبارات المُنمَّقة التي تجلب الحظ.

يتحدَّث كاتب المقال عن طقوس وعادات يُمارسها الفلاسفة، أو ينبغي أن يمارسها كل من يريد أن يصبح فيلسوفاً. طقوس تتعلق باللباس والمأكل والمشرب، بل حتى القراءة، والتفكير. يقـــول: «توجد أنماط من الأزيـــاء تبدو غير متناغمة مع المزاج الفلســـفي المتدفِّق!... يأكل الفلاسفة في العادة كل أنواع الطعام مثلما يفعل الآخرون تماماً، ولكن ثمة ميل ملحوظ تجاه النزعة النباتية! اشـــرب ما تشاء، ولكن لنكن صريحين أن لدى الفلاسفة ميلاً قوياً إلى النبيذ الأحمر والقهوة! ربما كان التعوُّد على قراءة الطروحات الفلسفية لكبار الفلاسفة هو التدريب الأفضل لحيازة مهارة صياغة المقدمات الفلسفية»[٦].

هل هناك كلام أكثر مدعاة لإعادة النظر في معنى الفلسفة والفيلسوف، من هذا الكلام؟ هل إذا كنتُ نباتياً في طعامي أصبحتُ فيلسوفاً؟ هل إذا كنتُ أُفضِّل النبيذ الأحمر أو القهوة ضـــمِنتُ أن أكون فيلســـوفاً؟ والجملة الأخيرة هي أكثر شـــيء يُثير الارتباك، ذلك أن التعوُّد أبعد ما يكون عن المجال الفلســـفي. التعوُّد يعني أن الحسّ النقدي قد مات فينا، ولم نعد قادرين على الإبداع. لا أريد ههنا أن أســـتبدل التعليمـــات بتعليمات أخرى، بل ما أريده هو تنحية الفلســـفة عن الطقوســـية التي تخنقها، وتحيلها إلى مجموعة من الأصنام المُشيَّدة بطريقةٍ ساديَّة.

الفلسفة المدرسية تقتل الفلسفة!

قلنا إن الفلسفة هي معنى الأرض، ومن ثمَّ فلا يمكن لها أن تتأطّر بأطر زمانية أو مكانية. الفلسفة ليس لها وقت، فهي متاحةٌ في كلِّ الأوقات، ومُرافِقة للإنسان أينما حلَّ وارتحل.

ما نعانيه بشكل مُناقض لهذا المعنى الواسع هو انغماس الفلسفة الجامعية في دائرة الاختزال، واقتصارها على مجموعة كتب مُقرَّرة تختزل الفلسفة في بضع وريقات معدودة. والطالب الذي يغدو النجاح حليفه هو الذي يحفظ عن ظهر قلب أكبر عدد من الكلمات المسطورة على تلك الوريقات.

إن هذا التعاطي المُجحِف مع الفلسفة لهو خنقٌ لها، وإجبارٌ على الالتحام جنباً إلى جنب بمقررات التاريخ والجغرافية، بل حتى الآثار! وهذا من أهم الأسباب التي تجعل حامِل الشهادة الثانوية يُفكِّر ألف مرة قبل أن يُغامِر ويدخل مضمار الفلسفة من بوابة الجامعة. ذلك أن نظرة واحدة إلى كتب الفلسفة المُعتمَدة في مناهج معظم الجامعات، ولاسيما جامعات منطقتنا العربية، تكفي للقول إنها أقرب ما تكون إلى الكتب الجامِعة المانِعة: الجامِعة لتاريخ الفلسفة، المانِعة للتفلسف.

يقول الياس مرقص في كتابه «نقد العقلانية العربية»: «إن تعليمنا ليس نظرياً، بل حِفظيّ تلقيني، تنزيلي، كله يقينيات، الحقيقة وترٌ مفقود. إن تعليمنا قائم ضدّ الفكر، ضدّ التفكير والإبداع والانضباط الذاتي»[٧].

إذن، فالترديد الببغائي لفلسفات السابقين، هو الذي يحول بيننا وبين الوصول إلى فلسفة حقيقية. إذ يكفي الطالب - كما أسلفنا - أن يحفظ مجموعة من الأفكار المنحوتة كما هي، دون أدنى نظرة نقدية، حتى يستطيع أن يتجاوز جميع اختباراته.

الفلسفة لم تُخلَق لتكون ترديداً ببغائياً، إنما لتبحر في الأرض متجاوزة كل الحدود، ومُخترقةً لجميع الأطر الرسمية. ليست الجامعة ولا أي مكان مغلق هو المكان الملائم لتعاطي الفلسفة، بل إن الممارسة الحقيقية للتفلسف لا تؤتي ثمارها إلا حين تعمل في الهواء الطلق، مُتحرّرة من ربقة الاختزالات والحدود الخانِقة.

إن استعادة المعنى الحقيقي للفلسفة يبدأ من هنا، إذ إنَّ تدريب العقل على الممارسة النقدية يؤمِّن لنا مستقبلاً إبداعياً خالياً من التقليد والترديد الانبهاري والاحتفائي المتزامن مع الاتباع الأعمى للأفكار السابقة. إن ما نحتاجه هو إعادة النظر في مناهجنا التدريسية، وتنسيقها بحيث تكون بوابة للعبور نحو فكر نقدي مُتَّقد. لا يصلح أن تكون لجنة مؤلفي هذه المناهج من أساتذة التاريخ، بل من النّاقدين الذين يُدرِجون تعقيباتهم بمجاورة كل فكرة يعرضونها.

هذا إذا أردنا للكتاب الجامعي أن يستمر بدوره الريادي. إلا أنني أرى أن هناك حاجة ماسّة لموت الكتاب الجامعي، ولاسيما في قسم الفلسفة، لأن الفلسفة المثمرة حقاً هي تلك التي تقوم على أساس الحوار بين الأساتذة والطلبة، لا على أساس العلاقة بين مُلقِّن ومُتلقّي.

الأستاذ والطالب اللذان يملكان حسّاً نقديّاً هما من ينبغي للفلسفة أن تؤسِّس مستقبلها بواساطتيهما.

ضرورة العودة إلى الأصل

قد يأخذ بعضهم علينا أننا جعلنا من العودة إلى الأصل ضرورة، رغم دعوتنا للنظرة النقدية لكل تاريخ الفلسفة. ولكن أي أصل هذا؟ ولماذا تكون العودة إليه ضرورية؟

ليست العودة التي نريدها عودة تقهقرية، ليست تقدّم إلى الوراء، بل تخلُّف نحو المُقدِّمة، سقوطٌ نحو الأعلى الأكثر نقاءً. عودةٌ إلى أصل غير مشوب بكل ما تقدّمهُ، مُتحرِّراً من كل القيود الأيديولوجية التي حاولت قتله لإحياء ذاتها. الأصل الذي ينتظر عودتنا هو المعنى الأساسي الكامن في لفظ «فلسفة» نفسه، نبني عليه، ولا يبني علينا.

قلنا إن في عقل كل إنسان يكمن فيلسوف، لكن إيقاظ هذا الفيلسوف لا يكون عبر ممارسات طقسية، ولا عبر خرائط أو خطط مكتوبة سلفاً، إنما عبر العودة إلى المفهوم الأساسي للفلسفة، وهو محبة الحكمة، دون امتلاكها، ذلك أن ادِّعاء امتلاك الحكمة إنما هو ضرب من التعالي غير المُسوَّغ، وخروج عن الحبكة الأساسية لمفهوم الفلسفة. عندما تكون مُحِبَّاً للحكمة، فإن هذا الحبّ يقودك إلى مزيد من المعرفة، وهذا المزيد يُظهِر لك جهلك جليّاً، ويدفعك إلى المزيد، كنار يُصب فوقها الزيت، فلا تعرِف الخمود.

في زمننا هذا، أضحت العودة إلى هذا المعنى الفضفاض للفلسفة ضرورية لنجاة الإنسانية. ذلك أن هذه الأخيرة تُعاني تشرذماً واضحاً، نتيجة الانغلاق المذهبي الأيديولوجي الجماعوي، والانحياز الدوغمائي للفكرة. الفكرة هي التي يجب أن تموت من أجل الإنسان، وليس الإنسان هو الذي يجب أن يموت من أجل الفكرة. إن هذه العودة تقودنا نحو الفرار من سياجٍ دوغمائي تغلَّفت به عقولنا قروناً عديدة. والدوغمائية بالتعريف هي: حالة من السبات تُصيب العقل، فتقعدهُ عن التفكير خارج إطار نظرياته، فيشعر صاحبها بحالة من الوثوقية المطلقة في معتقداته وأفكاره، تثنيهِ عن قبول معتقدات الآخرين وأفكارهم. بمعنى آخر: «الدوغمائية هي صفة من يثق بعقله ونظرياته، ويعترف لها بسلطان عظيم، دون التفكير في اشتمالها على الخطأ والضلال»[٨].

إن من يُلازمه هذا الوهم لا يستطيع أن ينظر أبعد من أنفه، فيتصور أن حقيقته الخاصة هي الوحيدة، وهي آخر الحقائق وأسماها، فيزهو متبختِراً بها، معتقِداً أن تمَسُّكه بها فضيلة الفضائل، وأنه بالتزامه بها يثأر لتاريخه وتراثه.

إذا ما تنبَّهنا لهذا المعنى الواسع للفلسفة، نكون قد أفسحنا المجال أمام عقولنا لتكون واعيةً لحقيقة الاختلاف، وليترسخ بين ثناياها أننا جميعاً في محكمة النقد، في الوقت الذي نعي فيه أن تاريخ الفلسفة ليس بمأمن من النقد هو أيضاً. ووفقاً لذلك فإنني أستطيع أن أدعو هذه الحالة صراعاً ودياً، يغدو فيه الجميع ماثِلون في محكمة النقد، بل حتى أمام محكمة عقولهم أنفسهم، فالنقد الذاتي هو أعظم درجات الانفتاح الفكري. وهذا برأيي هو ما يضمن للفلسفة راهنيتها، وتجاوبها مع الواقع، إذ إنَّ الكل يبحث عن الحقيقة حتى إن لم يجدها. ثمَّة جملة لا تزال تتسلق إلى ذهني كلما صادفتُ شخصاً يدَّعي حقيقة مطلقة، على المستوى الفردي أو الجماعي، جملةً قالها أستاذنا الجامعي في السنة الأولى من انضمامنا لقسم الفلسفة: «لسنا بحاجة إلى وجود قسم الفلسفة في الجامعة لو أننا عثرنا على الحقيقة!».

ماذا يعني أن تتفلسف؟

أن تتفلسف يعني أن تدق رأسك كما يدق الغربال، فتزول من فكرك كل شائبة، ولا يبق إلا ما يعينك على إكمال رحلتك الشاقة في هذه الحياة. أن تتفلسف يعني أنك أنرت عقلك بفتوحات المعرفة، ونبذت من طريقك كل ما يعترض سلام نفسك من التقهقر الذي يجلبه الظلام.

إذا كنت ممن اختارتهم الحياة ليكونوا من أولئك، فاعلم أنك قطعت نصف الطريق، وما عليك إلا أن تلتزم العهد بإكمال هذه الطريق، والسير بخطا ثابتة غير آبه بما يعترض سبيلك، وبما تضعه الأيدي الخفية من عثرات، لأنك بالفلسفة وحدها ستنسف كل خرائطهم التي قضوا عمرهم برسمها عندما كانت ضمائرهم نائمة، وعقولهم غافلة، وأفواههم تتلوى ميوعة حين بدؤوا برسم خارطة الحياة. تلك الحياة التي تعبت من تفاهتهم وميوعتهم، إن الحياة تحتاج إلى رجالٍ لأن الحياة أنثى، والأنثى لا تحب إلا الرجل المكافح العنيد، وكفاحك لن يثمر إذا لم تكن كالغربال.

أن تتفلسفَ يعني أن تتعثَّرَ خُطاكَ بمُنعرجاتِ اللّايقين. أن تبحثَ عمّا هو مغمورٌ في أُبَّهة اليقينِ، ألّا تستثني شيئاً من محكمةِ عقلكَ إلّا وتطعن فيه. أن تتفلسف يعني أن تعطِب غوائلَ الجامدين، وتُقحِم النشازَ في لُبِّ موسيقا القطيع. تمرّد، فالتمرُّد موسيقا الجاحدين. كن جاحِداً، لئلا تغرق في إيمان الباحثين عن مأمنٍ من المخاطرِ، خطر الإصابة بحُمّى الشك، وداء رفض السَّائد من الأحاديث. كن على يقينٍ من أنّك لست على يقين.

أن تتفلســفَ يعني أن تقبِضَ على المعرفةِ من شــتَّى وجوهها. أن تتفلسفَ يعني أن تحمل على عاتقكَ مســؤوليةَ المعرفة، وتبِعات حيازةِ المعرفة، أن تعيشَ في قلقٍ يُساورك آناءَ اللّيل وأطــرافَ النَّهار، أن تبقى قلقاً من فواتِ ثغرةِ معرفةٍ لم يتناولها عقلكَ. لا تتعلّم الفلســفةَ بل تعلّم كيف تتفلســفُ، تعلّم أن تجعل الفلســفة تفلسفاً حقيقياً، ينقلُك من حيّز الرَّغبة إلى حيِّز التنفيــذ. تعلّم ألّا تؤمن بالقوالب المُجهَّزة مُســبقاً، ألّا تؤمن بمــا قد جُهِّز لك قبلَ ميلادِكَ، تعلّم أن تصنعَ الإيمانَ بنفسكَ. وعندئذٍ تغدو وحدَكَ خالقاً لقيمِكَ ومبادِئكَ، ونهجك المعرفي الأصيل.

الهوامش

(١)- صحيفة الميثاق، عدد خاص باليوم العالمي للفلسفة، سورية، ٢٠١٧.

(٢)- حميد زناز، المعنى والغضب (مدخل إلى فلسفة سيوران)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٩.

(٣)- إدموند هوسرل، تأملات ديكارتية، ترجمة: تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٨.

(٤)- محمد عابد الجابري، قضايا في الفكر المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٧.

(٥)- يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت.

(٦)- نخبــة مــن المفكرين، قوة الكلمات (حــوارات وأفكار)، ترجمــة: لطفية الدليمــي، دار المدى، بغداد، ٢٠١٧.

(٧)- الياس مرقص، نقد العقلانية العربية، دار الحصاد للنشر، سورية، ١٩٩٧.

(٨)- جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس.

❁ ❁ ❁

مقولات حول مقومات قصيدة النثر

محمد إبراهيم العبد الله

قبل الخوض في قصيدة النثر وخصائصها، ينبغي ألا يغيب عن أذهاننا الدورُ الذي قامت به مجلةُ «شعر» التي صدرت في بيروت عام (١٩٥٧م)، وشهدت عصراً ذهبياً حتى عام (١٩٦٤م)، وكان رئيس تحريرها الكاتب والشاعر المعروف يوسف الخال. فقد كانت هذه المجلة منصة رئيسة للجدل الدائر حول التجديد في الشعر العربي الحديث، فقد نشرت هذه المجلة كثيراً من المقالات لخالدة سعيد، وأدونيس، ونشرت قصائد نثرية، لأنسي الحاج، ومحمد الماغوط، وأدونيس. من هنا أجد من الضروري بادئ ذي بدء تقديم بعض التعريفات لهذا النوع من الشعر، هذه التعريفات التي استخلصتها من آراء جماعة مجلة شعر، لا تقل مراوغة عن هذا النوع نفسه.

تعاريف، وتعاريف مضادة

- قصيدة النثر هي نمط من الخطاب يتحدث ضد نفسه في السوية نفسها التي يعرّف بها نفسه.
- قطعة نثرية تريد أن تكون قصيدة.
- نوع من الشعر شُكِّلَ لانتهاك نمط الشعر القائم.

وعلى الرغم من بحثهم عن تعريف شـامل لقصيدة النثر، لا يزال النقاد يقدمون ما يشبه التعريفات المضادة، في محاولة منهم لحل لغز قصيدة النثر ووضع تعريف لها.

تعرِّف الناقدة الفرنسية سوزان برنار قصيدةَ النثر بأنّها: «تمرد على جميع أنواع الاستبداد الشـكلي (الرسمي) للقصيدة؛ الاسـتبداد الذي يمنع الشاعر من خلق لغة خاصة به، ويجبره على وضع المادة المرنة لعباراته في قوالب جاهزة».

بعض النقاد عرّفها:

– مخلوق أدبي استثنائي، ذو طبيعة غامضة ومراوغة.

لكن التعريف الأكثر شيوعاً الذي تبناه معظمُ النقاد في الشرق والغرب هو التعريف الذي قدّمه شـارل بودلير: قصيدة النثر هي «معجزة النثر الشعري الموسيقية، من دون إيقاع ومن دون قافية».

لكن يبقى التعريف الأظرف والأجمل ما جاء به الناقد بيتر جونسـون حين عرّف قصيدة النثر أنها القصيدة التي تضع قدماً في النثر وقدماً في الشعر، وكلا القدمين تستقران بحذر تحت قشرة موز.

الأصولُ والجذور

تركز النظرية الأدبية الغربية بشـكل كبير على الأصـول التاريخية لدراسة قصيدة النثر، فقد تمكنت النظرية الأدبية من ترسـيخها بصـفتها نوعاً أدبياً متميزاً ومسـتقلاً عن النثر والشعر من خلال وضعها في سياق تاريخي محدد بدقة.

بالطريقة نفسـها، ادعت قصـيدة النثـر العربية أنّ أحد جذورها ارتبط بالموضـوعات والتجارب التعبدية في الكتابات الصوفية، فالشاعر اليمني عبد العزيز المقالح يرى أن قصيدة النثر العربية منبثقة من التراث الصوفي النابع من اللغة القرآنية، والإيقاعات القرآنية، ومن التجربـة الروحية ذات الجوانب العالمية العميقـة، وعدّ العديد من النقاد الآخرين الكتابات الصوفية نموذجاً رئيساً لشاعرية قصيدة النثر.

يرى أدونيس أن قصيدة النثر العربية بدأت تحت تأثير قصيدة النثر الغربية، ودخلت مرحلة مختلفة عندما أصبح شـعراء النثر العرب على دراية بالكتابات الصوفية العربية، في المرحلة الثانية هذه ولدت قصـيدة النثر من جديد ببنية جديدة وأسـلوب مسـتمد من تراثها الثقافي

الخاص. من بين النصوص الصوفية التي تخصها المواصفات هي: المواقف والمخاطبات لمحمد بن عبد الجبار بن حسن النفري (٩٧٧م)، والإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي (١٠٣٢)، وشطحات البسطامي (١٤٥٤-١٤٩١)، والعديد من النصوص لابن عربي (١١٦٥-١٢٤٠)، والسهروردي (١١٥٤-١١٩١) إذ يشرح أدونيس بالتفصيل التقنيات التي اكتشفت في المصادر الصوفية، وأثرت في شعراء النثر، وأصبحت «أسلوباً يعبرون فيه في كتاباتهم، فاللغة المستخدمة في الكتابات الصوفية هي في الأساس لغة شعريّة وإن كانت غيرَ موزونة».

يعدّ المنظرون أنّ قصائد النثر لأوسكار وايلد هي أوّلُ إنجاز مهم في تاريخ قصيدة النثر الإنكليزية، لهذا غالباً ما ينظرون إليها بأنّها بداية ظهور هذا النوع من الشعر بالإنكليزية. ومع ذلك، يعلن سايمون أن عام (١٧٩٨) هو تاريخ مهم في تاريخ هذا الجنس الأدبي، وكتب كوليردج في العام نفسه (تجول قابيل) wandering of cain the، وهي قطعة نثرية أطلق عليها «قصيدة»، ومع ذلك، يعدّها سايمون مجرد «نثر شعري» ويرى أن عام (١٨٠٣م) هو التاريخ الدقيق لميلاد قصيدة النثر بالإنكليزية، فقد كتب كوليردج في هذا العام بعض الإدخالات في مجموعته «حياة شاعر» (Anima poetae) التي تتضمن بعض «قصائد النثر بأفضل معانيها».

أعاد وايلد صياغة الموضوعات الدينية في قصائده النثرية معتمداً على إيقاعات ومفردات من الكتاب المقدس، وأراد في الواقع من تقليد النص المقدس معارضة تعاليمه وتخريبه بالسخرية، وكانت مقدمة كتابه «صورة دوريان جراي» (١٨٩١) مثالاً جيداً لقصائد النثر لديه، فالسمة الرئيسية لقصيدة النثر لديه اختياره «التفصيل وزخرفة» النثر، كما استخدم فيها لغة زائفة قديمة. وقد نظر بعض الشعراء والنقاد أمثال أندريه جيد و دبليو بي ييتس إلى ذلك على أنه «مصطنع»، فقد فضلوا الإصدارات الأقل زخرفة التي هي أقرب إلى الخطاب المعاصر.

مزيّات قصيدة النثر

نحاول في هذا القسم تأسيس تعريف لكل مزية كما هو موضح، وسنشير إلى وصف هذه المزيّات في أعمال الكتّاب العرب. يمكن سرد معظم هذه المزيّات في ثمانية عناوين رئيسة:

١- شكل وبناء مرن.
٢- إيجاز.
٣- أضداد وثنائيات.

٤- الأنطولوجيا.
٥- الإعادة والتكرار.
٦- التناص.
٧- تشويه اللغة الشعرية.
٨- التقليد...

شكل وبناء مرن

يتفق النقاد الغربيون والعرب من مختلف الأجيال أنّ عدم صلابة الشكل والبنية هو سمة متأصلة في قصيدة النثر، وعادة ما يعرّف هذا النوع بمقارنته بممارسات شعرية أخرى مقيدة عضوياً، وبدرجات مختلفة بالوزن والقافية. ربط النقاد الشكل الصلب بالموضوعات الصلبة، ومن ثم عُرّفت قصيدة النثر على أنّها ليبرالية، وحرة وديمقراطية، وفي تحليلهم لشكل وبنية هذا النوع، وصف بعض النقاد الغربيين قصيدة النثر بأنها تطبيق لـ«بُنى عشوائية». ومع ذلك، حاول نقّاد آخرون تحديد بعض الخصائص البنيوية لهذا النوع من الشعر، هذه الأساليب التي طبّقها هؤلاء أدت إلى ظهور ثلاثة مناهج لتعريف السمات البنيوية لقصيدة النثر:

أ- البنية المتطورة:

استناداً إلى تعريفات سوزان برنار لقصيدة النثر بأنها «وحدة منظمة ونص مغلق»، يقول ميشال ريفاتير إن قصيدة النثر يجب أن يكون لها بداية ونهاية مميزة، ويساجل بأن قصيدة النثر التي تتميز بصور وأفكار متنوعة يمثل الإغلاق تتويجاً للبنية المتطورة فيها، فالإغلاق يشحن الصور الختامية بـ«تعقيد المعنى» الذي يربط الخيوط التي يُنسج منها النص. ويمكن أن يشير الإغلاق إلى البداية بصورة مباشرة إذ يعيدُها أو يعكسُها.

ب- المظهر الطباعي البنيوي:

يؤكد بعض النقاد أن قصيدة النثر تحاول تمييز نفسها عن الشعر بافتراض «مظهر يشبه الكتلة؛ أكثر امتلاءً في الصفحة من القصيدة الشعرية». هذا الشكل أكد بعض النقاد أنه سمة دائمة، ورفضه آخرون الذين يرون أن قصيدة النثر يمكن أن تتكون من «سطور قصيرة تملأ السطر على الهامش الأيسر، تبدأ بحرف كبير»، وأعطت مجموعة ثالثة من النقاد تعريفات أكثر عمومية عادّة أن قصيدة النثر تحدد من خلال شكلها على الصفحة حيث تعكس الإيجاز الشعري والتكثيف (رأسياً) سوياً مع الخطوط الأفقية للسرد على الرغم من تقسيمها.

٣- الوحدة البنيوية:

تعويضـــاً عن استحالة تحديد الشكل الطباعي لقصيدة النثر، النقاد الذين حاولوا تعريف الوحدة البنيوية كانوا أكثر قدرة على الوصول إلى إجماع، فالنقاد شرقاً وغرباً وعلى اختلاف أجيالهم وافقوا على اعتبار الجملة كوحدة، هذا التعريف عادة يكون مبتكراً مقارنةً بالشـــعر المقولب، حيث تكون الوحدة بيتاً من الشعر في تعريفاتهم للوحدة البنيوية، أكد النقاد أن شكل طباعة الجمل في قصـــيدة النثر له نطاق غير محدود من البنى والأشكال، وأن الجمل يمكن أن توجد بشكل «شبه منعزل» على الصفحة.

الإيجاز

حاول جون ســـيمون محاولة مبكرة لوضـــع حدود لقصـــيدة النثر، وتحديد المعايير التي يمكن أن يقيس بها النقاد النصـــوص التي يدرســـونها، ومن ثم فهو يؤكد أن الطول النموذجي لقصـــيدة النثر يجب أن يكون بطول القصـــيدة الغنائية المتوســـطة «لأن قصـــيدة النثر بعد طول معين تفقد تأثيرَها وتوترَها»، هذه المعايير يؤيدها ميشـــيل بوجور ويعدّ «الإيجاز» أكثر المعايير الشـــعرية التي اتفق عليها النقاد. لذلك فهو يعدّ هذه المزيّة أساســـية لشعرية النثر وينبغي تنفيذها بوصـــفها نهجاً نظرياً رئيس لدراســـة بعض قصـــائد النثر. كما حدد النقاد العديد من الســـمات الأخرى لقصـــيدة النثر، مثل «الاكتناز، والاحتواء الذاتي، والاستقلالية، والتكثيف، والتألق».

أما بالنســـبة إلى قصـــيدة النثر العربية، يركز أدونيس وأنســـي الحاج، وخالدة سعيد في كتاباتهم النظرية على «الإيجاز» كميزة أساسية. خالدة سعيد ترى أن الإيجاز يتحقق في قصيدة النثر من خلال الجمع بين الكلمات وحذف الإضـــافات والشروحات، أما أدونيس والحاج فقد تبعوا برنار في عدّ «الإيجاز» هو المولد والحامل للســـمات الأساســـية الأخرى لقصيدة النثر مثل «الوحدة العضوية، والبنية المشعة، والتكثيف، والتأثير الشعري».

الأضداد والثنائيات

معظم النقاد الذين درســـوا هذه المزيّة أشـــاروا إلى التعريف السابق الذي قدمته سوزان برنار: قصـــيدة النثر، ليس في الشـــكل فحســـب، وإنما في الجوهر أيضاً، إذ تقوم على جمع الأضـــداد: النثر والشعر، الحرية والصـــرامة، الفوضـــى المدمرة وفن البناء. وبما أنها خير ممثل للمعارضة التاريخية بين قصيدة النثر والشعر، فإن قصيدة النثر تحوّل شكلها إلى ناقل خطابات سياسية متضاربة، وتثبت نفسها على أنها إعادة تأكيد للثقافات المهمشة المعارضة،

فالمتناقضات والمتعاكسات التي أوجدتها التقنيات الموضوعية والشكلية في قصيدة النثر تتعايش في قصيدة النثر بطريقة جدلية.

المتضادات لدى تودوروف (ناقد فرنسي من أصول بلغارية ١٩٣٩) في تحليله النصي لقصائد النثر لدى بودلير مُثلت في قصيدة النثر بثلاثة أنماط:

١- التنافر: يتمثل في قصيدة النثر بزخارف معينة مثل «شيطان كريم».

٢- التناقض: وهو استخدام مصطلحين متناقضين لوصف كائن واحد، كأن نقول «امرأه قبيحة لكنها جذابة، رجل محبّ يرغب في القتل».

٣- الطباق: وضع كلمتين بجانب بعضهما على نحو متناقض: الحياة والموت، الغني والفقير.

يعرف أدونيس الجملة المتناقضة بأنها إحدى سمات قصيدة النثر.

الأنطولوجيا

تمثل قصيدة النثر الأرضية المثالية للتوتر التاريخي بين النثر والشعر كَبُنى أدبية وثقافية واجتماعية وسياسية. كان مالارميه من أوائل الكتاب الذين أدركوا قدرة هذا الجنس الأدبي على قيادة «أشياء أكثر جوهرية تتعلق بوضع ووظائف الشعر والأدب بشكل عام». نقلاً عن مالارميه، يبني بوجور نهجه النظري الخاص حول دراسة قصيدة النثر بتقصي انشغالاتها الأنطولوجية الرئيسية، إذ يربط خصائص القصيدة بعدّها «مراوغة، ومثيرة للاهتمام، وإشكالية»، من جهة، بخطابها «الأنطولوجي» من جهة أخرى.

يتشكل هذا الخطاب الشعري من خلال قدرة هذا الجنس الأدبي «على مجاراة تجارب أخرى مزعجة وخطيرة نلمح من خلالها ترتيب نظامنا الثقافي». عند تعريفه لقصيدة النثر بوصفها نوعاً أدبياً نوع أدبي وجودي، ينظر بوجور إلى قصيدة النثر على أنها «المنتدى المختار الذي نؤكد فيه على الارتباطات بالسوبرا لغوية، وما وراء الأدب، والجماليات، ووضع اللغة الشعرية، والشعرية، والخطابات التقليدية والأنماط البدائية».

الإعادة والتكرار

يؤدي تكرار «وحدات لغوية» معينة في النص إلى إنشاء ما تسميه برنار «إيقاع النثر»، بهذا النوع من التكرار يقول النص الشيء نفسه مراراً وتكراراً في أوضاع مختلفة، ويخلق الإيقاع الصوتي الذي تتميّز به قصيدة النثر.

تقول الشـــاعرة والناقدة سلمى خضـــراء الجيوسي في دراستها لقصيدة النثر العربية إن الإيقاع «في قصـــيدة النثر متنـــوع وجديد إذ يعتمد على التوازي والتكـــرار، واللهجة، ونمط الصـــوت، والسجع والجناس». يستكشـــف موريه (أديب يهودي من أصول عراقية) أيضاً في دراســـته عن قصيدة النثر أن التكرار الشـــكلي والدلالي يأتي لخلق إيقاع النثر. فقد تضمنت تقنيات التكرار الشكلية «التوازي، وتكرار العبارات والجمل»، ويقتبس من جبرا ابراهيم جبرا الذي عرّف الشعر الجديد «بأنه شعر خال من الأوزان والقافية ويعتمد على السجع والصورة الشعرية والموسيقا الداخلية».

يشـــير مصـــطلح «الموسيقا الداخلية» إلى ميل الشـــعر غير الموزون للتعويض عن إيقاع الوزن والقوافي. في الدراســـات الشـــعرية العربية هذا الاتجاه كان ولا يزال مرتبطاً إلى حد كبير بالشعر غير الموزون.

أنماط التكرار: التكرار الصـــوتي، وهو تكرار حرف يهيمن صوتياً في بنية القصيدة، نقرأ في قصيدة لأنسي الحاج:

كنت تصرخين بين الصنوبرات، يحملُ السكونُ

رياحَ صوتكِ إلى حشائشي.

كنتُ مستقراً خلف الصنوبَرات أتلقى صُراخَك

وأتضرع كي لا تريني

كنت تصرخين بين الصنوبرات تعال يا حبيبي!

كنت أختبئ خلف الصنوبرات لئلا تريني،

فأجيء إليك فتهربي.

نشاهد في هذا المقطع الشعري أنّ حرف التاء كان الحرف المهيمن على جسد القصيدة فقد تكرر عشرين مرة، وهذا الحرف من الأصوات اللمسية، فصوتُه يوحي بإحساس لمسي فيه مزيج من الطراوة والليونة. وتكرر حرف الصاد ثماني مرات وهو حرف يوحي بالصلابة والغَلظةُ.

وهناك التكرار اللفظي وهو تكرار كلمة تستغرق في المقطع أو القصيدة:

خذ على سبيل المثال قصيدة أدونيس (أرواد يا أميرة الوهم):

بلا جديلة ولا عطر لوحَتْ حبيبتي

بلا وسادة رقدت حبيبتي

حافيةً رقصت حبيبتي وغنت،

وحبيبتي شاطئ لأرواد

وحبيبتي غيوم للبحر.

هناك تكرار للعبارة، إذ إنَّ تكرار العبارة يفتح الفضاء الدلالي للنص ومثال ذلك نجده في قصيدة الماغوط:

يا قلبي الجريح الخائن

في أظافري تبكي نواقيس الغبار

هنا أريد أن أضع بندقيتي وحذائي

هنا أريد أن أحْرِق هشيم الحبر والضحِكات

أوروبا القانية تنزف دماً على سريري

تهرول في أحشائي كنسر في الصقيع

لن نرى شوارع الوطنِ بعد اليوم

البواخرُ التي أحبُّها تبصق دماً وحضارات

البواخر التي أحبُّها تجذب سلاسلَها وتمضي

كلبوة تُجلدُ في ضوء القمر

يا قلبي الجريح الخائن.

ليس لنا إلا الخبزَ والأشعارَ والليل

وأنت يا آسيا الجريحة

أيتها الوردةُ اليابسةُ في قلبي

الخبز وحده يكفي

القمح الذهبي التائه يملأ ثدييك رصاصاً وخمراً

هذه العبارة تحمل معها عذاب الشاعر وألمَه، وقد جاءت للتعبير عن المأساة التي يعيشها شاعر المنفى في وطن الأحزان والعار.

إيقاع البياض:

ويكون هذا بين اللونين الأسود والأبيض الذي تحمله الورقة، فتقنية البياض التي تقوم على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد متخلياً في ذلك عن مساحة معينة للبياض.

مثال على ذلك نص بعنوان «عندما يبدأ الانتهاء عظيماً للشـــاعرة ربيعة جلطي (شـــاعرة وروائية جزائرية أستاذة في جامعة وهران):

أكتبُ...

أستلُّ عرش النار من صدري...

لغمٌ هذا النبأ، الصدأ المتحرك

في الجراح

والفجر يخنجره حلمٌ متخن

لم يعرفْ قوافلَ العشيات خلف التل

أكتبُ...

معمارية هذا النص تبدأ بكلمة واحدة في السطر تاركة بياضاً نصيّاً بحيث يحتل المقطع الأول ســـطرين صغيرين فحســـب، بينما يحتل المقطع الثاني أربعة أسطر قبلها بياض. بينما احتل المقطع الثالث كلمة واحدة في سطر واحد. تسعى فراغات البياض التي يتركها الشاعر بين حركة مقطع وآخر إلى توليد إيقاع يؤديه البياض الفاصل بين سوادين، وهي بمنزلة صمت وتوقف تنهي فيه العين المتلقية لاستقبال سواد لاحق.

التناص: (تقاطع النصوص)

تشـــير هذه الخاصـــية إلى قدرة النص على إحالتنا إلى نصوص ونماذجَ ثقافيةٍ أخرى من خلال اســـتخدام الصور والموضـــوعات والأوصـــاف المتكررة. من وجهة النظر هذه، يعرّف فريدمان «الإبداع الشعري» في قصيدة النثر أنّه تحويل النص إلى «مسرحية لا نهاية لها من النصـــوص الفرعية». كما يميّز مايكل ريفاتير (باحث لغـــوي أمريكي ١٩٢٤-٢٠٠٦) نوعين من التناص: اختياري وإلزامي. الأول يتألف من قراءتين متشـــابهتين للنص والنص الأصـــل. هذا النوع من التناص يضـــيف إلى النص أهمية لخطيّة الجمل (أي قراءة النص من أوله إلى آخره)، ويعزز وحدة النص بتوفير صور وموضوعات متوافقة. في التناص الإلزامي، لا علاقة لمعنى كلمات معينة في النص بما يجب أن تعنيه في اللغة، ويمكن أن تفهم فقط بمســـاعدة النص بعيداً عن النص الأصـــلي. وعليه، فإن تفسير قصـــيدة النثر يعتمد بشكل مباشر على الكفـــاءة اللغوية والأدبية للقارئ وقدرته على تحديد النص البيني وفهمه. ركزت الدراســـات

السيميائية (الدلالية) الحديثة بشكل أكبر على هذه المزيّة ودراستها بعدّها الممارسة الشعرية الرئيسة لقصيدة النثر.

تشويه (تفكيك) اللغة الشعرية

درســت بربارا جونســون الطرق التي يمكن أن نقرأ بها قصــيدة النثر على أنّها قصــيدة «تفكيك». هذا الإجراء (كما ترى) يمكن تحقيقه بـ«إزاحة» بعض الأشكال الشعرية التقليدية، وإضــفاء طابع درامي على بنية الشــكل ووظيفته. باســتخدام التقنيات الخطابية والطباعية يبتكر كاتبُ قصيدة النثر لغتَه التصويرية المتناقضة. في ضوء هذا التطبيق، تنظر جونسون إلى قصــيدة النثر على أنّها انعكاس ســاخر لطبيعة اللغة الشعرية، لتحليل وظيفة «التناقض التصويري»، أخذت جونسون عبارة «to kill Time لقتل الوقت» من قصيدة بودلير «القناص الشــريف »Le Galant Tireur وحللت أساليب وأغراض التناقض التصويري فيها، وتقول إن الخــط المائــل يعيد لفعل kill كل ما يحمله من معنى، وهكذا، للمفارقة، تُنعَش «الشخصــية الميتة» بـ فعل القتل. ويســتخدم الحرف « «T الكبير لزيادة تجسيد (تشخيص) الكلمة، ومن ثمَّ، هناك زيادة في الحَرفيّة من ناحية؛ وزيادة في التصويرية من ناحية أخرى، فالتضاد يكمن هنا في حقيقة أن «الشخصية تمنح» الوقت «Time الحياة فقط لتوهب لها مرة أخرى».

التقليد (المحاكاة)

في بحثه عن خصــائص قصــيدة النثر على صــعيد الشكل والمضــمون، طور ميشيل بوجور (الدراسة التاريخية والتحليلية لـ«الشعرية» للناقد م. ه. أبرامز) من العهد الكلاسيكي حتى العصر الحديث، القصــيدة الغنائية بوصفها معياراً شعرياً «The Lyric as Poetic Norm» يحدد أبرامز معيارين للشعرية كان لهما عظيم الأثر في تطور الشعر: القدرة التعبيرية والمحاكاة. ترتبط القدرة التعبيرية بقدرة الشاعر على «إسقاط مشاعره على فنه» باستخدام قدراته في «التخيّل، والحماسة». أما المحاكاة فقد تراجعت وظيفتها مع مرور الزمن وتم تأكيد القدرة التعبيرية. الشعرية الحديثة التي هي أســاس العديد من الاتجاهات الشــعرية (مثل الرمزية والخيال والســريالية) انفصــلت عن الخصــائص التقليدية الأخرى لـ«الشعرية». فقد فصلت الشعر المعتمد على «الأثر الإيقاعي والوزني، وعلى النوع والإلقاء والموضــوع»، وربطته إلى حد كبير بالصور والإيقاع المقطوع. وعلى الرغم من استغلالها (قصيدة الشعر) الإنجازات الشعرية الحديثة، ولاسيّما تلك المتعلقة بالصور والأشكال المفتوحة، إلا أنها «لم تنفصل عن المحاكاة». فقد أعادت صياغة جميع الثروات الكامنة في الطاقة الغنائية في الشعرية الحديثة والكلاسيكية على حد سواء. لذلك، سمات قصيدة النثر الأوروبية والأمريكية على صــعيد الشــكل والمضــمون تعود بجذورها إلى الإرث الغنائي الطويل

للشـــعرية. عند فحصه للمحاكاة في قصـــيدة النثر وجد بوجور أنها تُمثل بالنمط الوصفي للصور اللفظية، والمشاهد النمطية، والأحداث التصويرية الرائعة، وكذلك بارتباطها الوثيق بالفن المرئي، وفن الطباعة الذي حافظت عليه قصيدة النثر طوال تاريخها.

أخيراً نقرأ قصيدة بعنوان «روح الخمر» للكاتب الفرنسي شارل بودلير:

ذات مساء غنّت روحُ الخمر في القنينات:

أيها الإنسانُ، أيها المحروم الحبيب،

من سجني الزجاجي وسُدادتي القرمزية،

أسوق لك أغنية مفعمة بالضوء والأخوة!

يجعل بودلير الخمرة روحاً تتكلم وتخاطب الإنســـان المحرومَ بوصـــفه محبوبَها وبوصـــفها محبوبته، فتَعِده بأنها قد ساقت له أغنية زاخرة بالضوء والأخوة، وكلاهما مصدر الخلاص مما يعانيه الشاعر المحروم، فالضوء يهديه لما يريد، والأخوة سند له في طريقه الذي يبتغيه.

ويقول في القصيدة نفسها:

وسأكون لمصارعِ الحياة الهزيل هذا

الزيتَ الذي يقوي عضلات المصارعين.

فالخمرة تسوق الضوء والأمل للمحرومين، وهي التي ستقوي مصارعي الحياة وتساعدهم في مواجهتها، فهي سندهم.

ونقرأ في قصيدة له بعنوان «خمرة المنعزِل»:

كل ذلك لا يضاهي، أيتها القنينة العميقة،

السلوى الخارقة التي تكنُّها بطنُك الخصب.

من أجل القلب الظمآن للشاعر الورع

تثرين عليه الأمل والشباب والحياة

والكبرياء، كنز كلِّ فاقةٍ

الذي يردُنا ظافرين وأشباه آلهة!

يـــرى بودلير أنّ الخمرة خلاص له وقد تبوأت مكانة عجـــزت المرأة أن تتبوأها، فإذا كن النساء قد سببن له قليلاً من المتعة وكثيراً من الألم، فالخمرة عنده دواء لا يستطيع تركه.

❁ ❁ ❁

نحن في زمن كورونا

علي بلجراف

لم تترك جائحة كورونا أي شيء تقريباً دون مساءلة. فهي تسائل العلم والتكنولوجيا مثلما تسائل الفلسفة أيضاً. مع الجائحة المعممة، صرنا نتمثل الزمان والمكان بطريقة مختلفة عما ترسخ في الأذهان بفعل تطور العلوم والتكنولوجيا بداية خمسينيات القرن الماضي بالأقل. الأمر نفسه ينسحب أيضاً على تمثلنا لذواتنا والأغيار وكذا العلاقات والمسافات الاجتماعية التي تعودنا على التحرك ضمن إطارها. ماذا حدث؟ ما هذا الانقلاب الفجائي الذي يشهده الوجود البشري، على نحو غير مسبوق في التاريخ، بسبب فيروس ظهر في مكان محدد ثم ما لبث أن تعولم؟ هل هي أوميوستازيا مختلة؟ homéostasie

تحيل هذه اللفظة ذات الجذر الإغريقي على ضرب من عملية التنظيم والضبط régulation يتمكن الجسم من خلالها من الحفاظ على الثوابت المختلفة للوسط، الداخلي ممثلاً، سواء تعلق الأمر بالجسد ذاته أم بالمحيط الخارجي. بتعبير آخر، تحيل أوميوستازيا على نوع من نظام بيئي écosystème يصمد في وجه التغيرات والتحولات للحفاظ على حالة التوازن داخل الوسط. وهذا التوازن، إن كان يخص الجسد في علاقته بذاته وبمكوناته، بما هو متعدد الأبعاد: مادي، نفسي، انفعالي...، فإنه يخص الجسد أيضاً في بعده العلائقي بالأغيار وبالمحيط الخارجي. الظاهر اليوم أن هذا التوازن، في مستوييه: الأول الداخلي والثاني الخارجي، قد اختل بفعل جائحة كورونا. ثمة مظاهر كثيرة دالة على هذا الاختلال.

الزمان والمكان: رتابة وتقلص

صار الزمان، بفعل الحجر المنزلي، رتيباً وباعثاً على الملل بسبب تصريفه، كله أو جله، داخل المكان عينه الواحد المقلص أي المنزل. لقد تكاثف الزمن وأصبح غير قابل للخلخلة على عكس الهواء، كما في الفلسفة الطبيعية للفيلسوف الإغريقي القديم «أنكسيمانس». أما المكان فقد تقلص وانحد بفعل الحجر المكاني المفروض على الذات من أجل اتقاء وباء كورونا. ذلك، لأن تمدد المكان واتساع الفضاء هو السبيل أو الشرط اللازم نحو خلخلة الزمان وتوزيعه المتوازن. طبيعي إذن أن يرتب هذا الاختلال آثاراً سلبية على الوسط الداخلي حيث تتنازع الجسد أبعاده المختلفة وعلى الوسط الخارجي حيث يصار إلى تحويل أنشطة من مكانها الطبيعي وهو مكان خارجي إلى مكان استثنائي داخلي أي إلى المنزل. يؤدي هذا الواقع الجديد إذن إلى امتلاء وخلو: امتلاء الداخل وخلو الخارج، في حين اعتادت الذات الفردية أن ترتب نفسها على أساس وضعيات معاكسة تماماً.

كورونا وأثر «الديستوبيا»

«ديستوبيا Dystopie»، من الأصل الإغريقي Distopia تدل، في معاجم مختلفة، عن أدب متخيل مندرج ضمن إنتاجات الخيال العلمي والأدبي والفني، يصور مجتمعات منظمة على نحو يحرم أفرادها من حقهم في الحياة والأحلام السعيدة المأمولة. يوجد عدد من المؤلفين أنتجوا أعمالاً مندرجة ضمن ما يسمى الخيال العلمي، تصور عوالم لا إنسانية تهيمن فيها التكنولوجيا والعلم على العلاقات الإنسانية كما هي الحال بالنسبة إلى الكاتب «ألدوس هيكسلي A. Huxley» في مؤلفه Le meilleur des monde وكما هي الحال أيضاً بالنسبة إلى الكاتب «جورج أورويل G. Orwell»، سواء في عمله بعنوان (١٩٨٤) إذ يعري القلق الاجتماعي الناجم عن إعمال نظام المراقبة والتحكم في ظل الحكم التوليتاري، الذي عرفته بعض المجتمعات في العالم أو في عمله الروائي المشهور «ضيعة الحيوانات» الصادر سنة (١٩٤٥)؛ الذي يعدّ حقاً بمنزلة «ديستوبيا» حقيقية وواقعية، إلى جانب الرواية المعروفة «كوكب القردة» للكاتب «بيير بول P. Boulle»، دون إغفال أعمال فنية في مجال السينما سواء عن طريق تحويل تحف أدبية من هذا النوع إلى أفلام أم عن طريق إبداعات أصيلة، لعل أبرزها فيلم «Alphaville» للمخرج العالمي «جان لوك غودار J. L. Godard» الصادر سنة (١٩٦٥م). «الديستوبيا» إذن هي ضرب من «واقع» متخيل مثله مثل اليوتوبيا تماماً مع

فارق أساسي هو أن اليوتوبيا نعيم وحلم مأمول مرغوب، في حين «الديستوبيا» جحيم وكابوس مرعب. لكن أي علاقة وأي صورة مشتركة بين كورونا والديستوبيا بما هي نقيض اليوتوبيا؟

يبدو أن حضـــور كورونا بين ظهرانينا في العالم اليـــوم يعمل ليس على تعرية زيف بعض مظاهر التمدن والتقدم في المجتمعات المعاصـــرة وعلى رأسها العولمة والرخاء فحسب، بل يبرز أيضـــاً إمكانية تحولها من أحلام ومتع إلى أضدادها أي إلى كوابيس وجحيم. هل معنى هذا أن كورونا تشكل أزمة؟

كورونا والأزمة

الظاهـــر أن لفظ كورونا ســـيقترن في التاريخ بالأزمة بوجـــوه مختلفة ومتعددة، في الطب كما في الاقتصاد والاجتماع وفي الثقافة والسياسة أيضاً. إلا أن جذور الأزمة التي ظهرت مع كورونا توجد فيها بقدر ما هي موجودة في قلب تحولات كبرى عرفتها البشـــرية منذ منتصف القرن الماضي، ولم تعمل كورونا سوى على الدفع بها إلى السطح. وحسب الفيلسوف والمؤرخ الفرنســـي «ميشيل سير» Michel Serres صاحب كتاب «زمن الأزمات le temps des crises»، فإن هذه التحولات تخص علاقة الإنسان بالطبيعة أو المجال، من جهة وعلاقته بذاته وجسده مـــن جهة أخـــرى. لقد تجلى المظهر الأساســـي للتحول الذي عرفه العالـــم في مجال علاقة الإنسان بالمجال على المستوى الديموغرافي في انهيار الحياة القروية، إذ تحولت نسبة إعمار البادية في أوروبا مثلاً إلى حدود القرن الماضـــي من (٧٠- ٧٥٪)، من مجموع الســـاكنة، إلى ١،٧٪ فحســـب في القرن الحالي، وهي في انخفاض متواصـــل. إنها بداية نهاية مرحلة وبداية مرحلة أخرى جديدة لا تقل أهمية عن نهاية العصر النيوليتيكي المعروفة في التاريخ البشري. وبذلك، تحول الثقل البشري ديموغرافياً نحو المدن بشكل فعلي، وأصبحت المدينة هي الحاملة الفعلية للتاريخ وليس بشكل مفتعل كما كانت الحال في الماضي، حيث لم تكن ساكنة المدن، إلى حدود ســـنة (١٨٠٠ – ١٨٥٠) ميلادية، تشكل سوى نسبة تتراوح بين (٣ –٥٪) من ساكنة العالم ومع ذلك كان التاريخ المدرس والرائد هو تاريخ المدن (بابل، إسبارطا، أثينا...).

لكن، إذا كانت هذه صورة أولى من صور التحولات الحاصلة في علاقة الإنسان بالمجال أو المكان، فإن ثمة صورة أخرى تجسدها الحركة البشرية المكثفة التي يعرفها العالم المعاصر. لا مراء أن الإنسان كائن مهاجر منذ الأزل، بل إن الهجرة والتنقل في المكان هي اليوم إحدى الحقائق الدالة على الأصـــل المشترك للإنســـان. لكن الواقع اليوم يكشف عن حركية بشرية غير مســـبوقة على كوكب الأرض. فقد نقلت الشـــركات العالميـــة العاملة في مجال الطيران في ســـنة واحدة فحســـب (٢٠٠٦)، على ســـبيل المثال، ما يناهز ثلث عدد ســـكان العالم أي

مليارين ونصف المليار من الأشخاص عبر العالم. لقد تفطن ميشيل سير الذي غادر هذا العالم في (٢٠١٩)، قبل ظهور كورونا، إلى أن هذه الحركية البشرية المكثفة في العالم تؤدي لا محالة إلى تشكلات ميكروبية مؤثرة في الصحة الإنسانية تنتج عنها وضعيات صحية غير متوقعة يصعب تدبيرها والتحكم فيها. وهذا ما حدث فعلاً بحلول فيروس كورونا المستجد (كوفيد ١٩) بين ظهراني العالم اليوم.

علاوة على علاقة الإنسان بالطبيعة وبالمجال، شملت التحولات الكبرى في المجتمع المعاصر علاقة الإنسان بذاته وجسده نتيجة التقدم الهائل الذي عرفته علوم مثل الطب بمختلف فروعه وتخصصاته والميكرو بيولوجيا. يتجلى ذلك على الخصوص في القضاء على عدد من الأمراض الفتاكة، وتقليص الألم الجسدي إلى أدنى درجاته وذلك منذ منتصف القرن الماضي، وبصفة خاصة بعد اكتشاف «البنسلين» والمضادات الحيوية، ومختلف الأدوية المسكنة للألم ومواد التخدير. ولقد أسهمت هذه المنجزات الطبية إلى جانب عوامل أخرى طبعاً في ارتفاع سكان المعمور من مليار ونصف المليار إلى ست مليارات نسمة في مدة وجيزة نسبياً ابتداءً من خمسينيات القرن الماضي. لكن رغم هذه التحولات الإيجابية فإن حلول كورونا بالمدينة المعاصرة، قبل وبعد ظهور اللقاحات المتنوعة وما يرافقها من جدل حول حرية الشخص و/أو إلزامه بتلقي اللقاح، لم يعمل على كشف المستور خلف مظاهر التقدم وخلف شعارات الحرية والرفاهية فحسب، بل أتى على حقوق مكتسبة كان يعتقد أنها غير قابلة للمس في مجتمع يبشر في خطاباته بالتقدم والازدهار وصون الحقوق والحريات.

الحق والحرية

على الرغم مما تحقق من إنجازات معتبرة في مجالات الطب والميكروبيولوجيا، فقد أعادت كورونا الحديث عن هشاشة الإنسان تجاه المرض وعن الحق في الحياة، بما هو حق طبيعي أساسي من حقوق الإنسان، بما أشاعته من خوف معمم من الموت ليس بسبب الفيروس فحسب، وإنما أيضا بسبب اللقاح كما يعتقد جمهور واسع من الناس عبر العالم. لقد ارتفع منسوب الخوف من الموت، في ظل أجواء الجائحة، من المستوى الفردي «العادي» إلى مستوى الرهاب الجماعي المشترك والمعمم، مع كل ما يعنيه ذلك من شعور بانعدام الأمن بالمعنى العام والصحي منه بصفة خاصة. ومما لا شك فيه أن الأمن الإنساني عندما يكون مهدداً فإنه يجر معه الحق في الحرية إلى المصير نفسه، وبصفة خاصة، حرية الحركة والتنقل في المكان وما يرتبط بها من مسافات دالة على القرب و/ أو التباعد العاطفي والوجداني.

كورونا والمكان

في خيال وأدب وفلسفة اليوتوبيا Utopie، والأوتوبيا Eutopie، والديستوبيا Dystopie، والإتيروتوبيا Hétérotopie، والإبيرتروبيا Hypertropie كما بالنسبة إلى كورونا أيضاً، فإن الأمر يتعلق بالمكان، واقعياً كان أو متخيلاً. فالأوتوبيا Eutopie، استعمله الفيلسوف الإنكليزي توماس مور (١٥١٦) للدلالة على «مكان خير» أي مكان يسود فيه الخير وحده. ولأن مكاناً كهذا لا يوجد في أي مكان، فهو عبارة عن يوتوبيا Utopie، أما لفظ Hétérotopie فقد استعمله الفيلسوف الفرنسي «ميشيل فوكو» في إحدى محاضراته سنة (١٩٦٧) بعنوان «أماكن أخرى»، قاصداً منه أماكن محددة داخل المجتمع خاضعة لأنظمة وقواعد أخرى خاصة. يقدم «فوكو» نماذج لهذه الأمكنة مثل فضاءات التسلية كالمسرح وقوافل الأطفال وفضاءات العزل أو الحجز كدور المسنين وأماكن اللجوء والمقابر. وإجمالاً، فإن هذه الأماكن تتحدد من خلال نوع استعمالها كفضاءات موجهة لاستقبال أنماط محددة من الأنشطة، كما هي الحال بالنسبة إلى الملاعب الرياضية وأماكن العبادة وأماكن التسلية، وهي في النهاية أماكن داخل المجتمع تخضع لقواعد وضوابط خاصة. ومما له معنى أن يتم في حضور كورونا إغلاق هذه الأمكنة الأخرى التي يذكرها فوكو في حديثه عن تطور العرض المكاني l>offre spatiale في ظل العرض الليبرالي. وأما الديستوبيا Dystopie فهي بمنزلة المكان «الفاسد» أو «مكان الشر» المقابل لمكان الخير الذي تمثله اليوتوبيا. ومما له معنى أيضاً أن يتماهى مكان «الديستوبيا» مع المكان كما أصبح اليوم في حضرة كورونا. إنه الطوبوس Topos (المكان في أصله الإغريقي) إذن، وقد فعلت فيه كورونا فعلها وأكملت الفعل الذي بدأته التقنية.

كورونا: الأزمة والفرصة

ضداً على ما يرسخه النموذج الاقتصادي الليبرالي من ثقافة المساحات الكبرى للتسوق، الظاهر أن كورونا أعادت الناس إلى حيز مكاني محدود لأن الفضاء العام في حضرة كورونا بات يشكل خطراً على الحياة. هكذا تحولت «الأمكنة الأخرى» التي تحدث عنها فوكو، من أمكنة راحة وتسلية إلى مجرد استيهامات حول المكان الشامل Hypertropie الذي يحيل على أوهام طوباوية ضداً على ما يقدمه النموذج الليبرالي من خطابات حول تنوع أمكنة الراحة والتسلية والمتعة.

غير أن هاجس كورونا لا يخلو بالمقابل من فرص إيجابية ممكنة ليس في الحاضر فحسب، بل في الآتي غير المتوقع أيضاً. لعل التقنية في صورة التكنولوجيا الرقمية الآخذة في التوسع والتجذر هي الفرصة والوسيلة والخيار الملائمين لمواجهة كورونا، وما شابهها في الحاضر والآتي أو بالأقل للحد من تفشيها ومن تهديدها للحياة. يبدو أن حاضر كورونا، إن كان يحيل على حالة أزمة، فإنه يعد أيضاً فرصة ممتازة لتجذير التقنية في المجتمع المعاصر. فإذا كانت كورونا قد دقت ناقوس الخطر الناتج عن الحضور الجماهيري الواسع في المكان، فإن التقنية في صورة التكنولوجيات الجديدة للاتصال أو التكنولوجيا الرقمية الجديدة، بما تتيحه من إمكانات الحضور من دون حضور، تطرح نفسها بوصفها حلاً ومخرجاً من الأزمة. فهي تنمي الميل إلى استثمار ما تتيحه التكنولوجيا الجديدة من فرص العمل والتعليم والتسوق أيضاً عن بعد. لكن هل معنى هذا أن التقنية تتيح إمكانات جديدة لتقاسم المكان؟

المكان المسافة والأمان

ينبهنا حضور كورونا بيننا إلى مسألة أخرى لا تقل أهمية عن المسائل السابقة. فمن نافل القول التذكير إنَّ مسألة «مسافة الأمان» صارت لازمة تتردد في كل الخطابات الرائجة حول كورونا. صحيح أن الأمان يقتضي مسافة لكن المسافة لا تعني الابتعاد أو البعد بالمعنى الأخلاقي. ذلك لأن العيش المشترك يقتضي المسافة التي تؤسس القرب الوجداني والاجتماعي والحقوقي الحقيقي. ليس في الأمر أي تعارض بين المسافة والقرب. ذلك لأن إلغاء المسافة بوساطة التقنية لا يعني ولا يؤدي بالضرورة إلى تحقيق القرب، بل القرب الحقيقي هو الذي يقتضي مسافة ضرورية، مسافة بسعة حق الآخر وقيمته واختلافه. هذا ما تعلمنا إياه فلسفة «هايدغر» وتفكيره لمسألة التقنية وتقريب المسافات. يعني هذا في النهاية أنه، إن كانت مسافة الأمان أمراً ضرورياً في حضرة كورونا من أجل الوقاية، فإن أخذ المسافة اللازمة ليس ضرورياً في بعده الحسابي الهندسي المكاني فحسب، وإنما أيضاً، وهذا ربما هو الأهم، في بعده الفلسفي الأخلاقي والحقوقي بما يضمن للآخر الحق في الحياة والأمن والاختلاف وبما يؤسس فعلاً للعيش المشترك. لكن هل بالإمكان تقاسم المكان عن بعد؟ ثم هل يؤدي هذا كله إلى تقويض الحضور بوصفه مفهوماً مركزياً في فلسفة الوجود من أساسه؟ لعل الفلسفة، بما لها من أثر نقدي ومن رؤية استباقية، قادرة على الإجابة.

❁ ❁ ❁

السلوك الهازم للذات عائق في طريق النجاح

د. معمر نواف الهوارنة

يوصف السلوك الهازم للذات «Self-defeating Behavior» إلى أي عمل يقوم به الشخص لجلب الفشل والمعاناة، أو مصيبة على نفسه أو هو نمط متكرر من السلوك الذي يؤثر في دافعية النمو الشخصي للفرد، إضافةً إلى وجود تأثير سلبي على العلاقات مع الآخرين.

يشير «تشامبرلين» إلى أن السلوك الهازم للذات عبارة عن نمط سلوكي متكرر، يحاول من خلاله الأفراد تحقيق احتياجاتهم الأساسية؛ فينتج عن هذا السلوك عواقب ضارة وغير مرغوب فيها تترك آثارها على مجرى حياة الفرد، وعلاقاته الاجتماعية على عدٍّ أن الأشخاص الذين يعانون مشكلة السلوكات الهازمة للذات غالباً ما يكون لديهم مطالب صارمة تجعلهم يميلون إلى الإفراط في التعميم، والمبالغة وهي من أخطاء التفكير.

مما يؤدي بهم إلى الانخراط بمزيد من السلوكات الهازمة للذات على عدٍّ أنها يمكن اكتسابها عند الاستجابة للعالم الخارجي بطرق تساعد على المواجهة بأقل مستوى من القلق، ولكن الحفاظ على هذه الاستجابات وعدم تطويرها يجعلها تصبح بمرور الوقت غير ملائمة، وتعمل ضد مصلحة الفرد.

ويشير مصطلح السلوك الهازم للذات إلى فكرة أن الناس يعملون عن علم وقصد لفعل أشياء من شأنها أن تسبب لهم الفشل وجلب المتاعب أو الضرر لأنفسهم.

فإستراتيجية العطالة الذاتية يمكن ربطها بالسلوك الهازم للذات، وهي إستراتيجية معرفية

يميل مـن خلالها الفرد إلى مقاومة التغيير، من خلال نزعته باللاعتماد على الافتراضات المألوفة، وعدم القدرة على تعديل هذه الافتراضات.

فالأفراد يدّعون مراراً الفضل في النجاحات، ولكن لا يتحملون المسؤولية عن الفشل. وحقيقة أن الناس سوف يعوقون أنفسهم عمداً ويتجنبون المسؤولية عن الفشل هو مثال على السلوك الهازم للذات.

والسلوك الهازم للذات موضوع اهتمت به البشرية وكثير من الباحثين في مجال علم النفس. وكثير من الناس قد يسلكون على نحو يسبب لهم كثيراً من النتائج التي تضرهم. بعض الأفراد يعتزمون الانخراط في أنشطة تسبب لهم الضرر مثل الانخراط في أنشطة جنسية غير آمنة، واستخدام العقاقير الضارة، والقمار، وإساءة معاملة الآخرين، ومحاولة الانتحار، وتضييع أموالهم، والإهمال في تناول الدواء، وتنفيذ العديد من الأعمال التخريبية الأخرى التي ربما يمكن تجنبها، والنظرة السلبية للذات، وغالباً يشكون بقدراتهم وطاقاتهم الداخلية ويصلون لمرحلة من عدم الثقة بذواتهم، وأن هذه السلوكات أسهمت في وجودها الظروف البيئية والشخصية والاجتماعية والتعليمية.

ويعرف السلوك الهازم للذات بأنه قيام الأفراد في بعض الأحيان بأشياء من شأنها أن تسبب لهم الفشل أو المتاعب. إضافةً إلى أنّه سلوك متعمد أو مقصود، يؤدي بشكل واضح ومقصود إلى نتائج أو آثار سلبية على النفس. والأفكار أو السلوكات الهازمة للذات يمكن أن تؤدي إلى مشاعر سلبية وخلق عوائق في طريق نجاح الأشخاص، وعلى الرغم من أنه لا يوجد تفسير منطقي لماذا لا يستطيعون تحقيق أهدافهم أو إنهاء أعمالهم التي لم تكتمل.

العوامل المسببة للسلوك الهازم للذات

Influential Factors of Self –Defeating Behavior

إن البحث عن مصادر السلوكات الهازمة للذات وعوامل وجودها لدى الأشخاص، تختلف باختلاف طبيعة السلوك الهازم للذات ونوعه، إلا أن تلك السلوكات غالباً ما تشترك بشيء جوهري وهو أن أسبابها غالباً ما تعود إلى خبرات الإساءة، وأساليب المعاملة الوالدية، والعلاقة مع الوالدين في مرحلة الطفولة. في حين يرى «بيك» أن الأفكار اللاعقلانية والهازمة للذات تسهم بدرجة كبيرة في وجود السلوكات الهازمة للذات.

يوجد مجموعة من العوامل المسببة للسلوك الهازم للذات هي كالآتي:

١- التعرض للنقد من الآخرين:

التعرض للنقد من الآخرين يدفع الفرد إلى تكوين أفكار غير منطقية مفادها العجز، وقلة الحيلة، وعدم الجدارة الذاتية؛ ومن ثمَّ الاقتناع بعدم القيمة الذاتية. وهذا يتفق مع ما أشار إليه «ماسلو» والذي يرى أن عدم إشباع حاجات الحب والتقدير، تدفع الفرد إلى الكآبة، وعدم القدرة على تحقيق الذات.

٢- المفاضلة بين الخيارات:

بعض الأفراد ينخرطون في المفاضلة بين الخيارات، وللأسف النتائج الجيدة مرتبطة بشيء سيِّئ، ونتيجة لهذه المعضلة المرتبطة باتخاذ القرارات، يميل الأشخاص إلى قبول الخيارات السيئة من أجل الحصول على فكرة جيدة. فالأفراد قد يختارون إستراتيجيات عكسية، أو أساليب لكنه يرتد وتنتج عكس النتيجة المرجوة.

٣- عندما تكون النتائج مكلفة أكثر من المكاسب:

ينشأ السلوك الهازم للذات عندما تكون النتائج مكلفة أكثر من المكاسب، فالناس الخجولة أو القلقة قد تنسحب من التفاعلات الاجتماعية لتجنب احتمال الرفض أو الإهانة، ولكن قد يرتد ذلك عليهم بشكل عكسي من خلال منعهم من الحصول على فرصة للاختلاط مع الناس.

٤- نقص المعرفة والثقة المفرطة بالناس:

يمكن أن تسهم نقص المعرفة والثقة المفرطة بالناس بحيث لا يدركون الحاجة لتوخي الحذر أو معرفة كيفية حماية أنفسهم.

٥- تدني احترام الذات:

ويكون الأشخاص أكثر عرضة للتصرف بشكل هازم للذات أو بطريقة مدمرة لها عندما تكون هناك تهديدات إلى الأنا، أو عندما يكون لديهم تدني احترام الذات. وعندما يكون لدى الشخص تدني احترام الذات- يكون أكثر عرضة لوجود الاكتئاب، والقلق، والاضطراب العاطفي. وتدني احترام الذات غالباً ما ينشأ من مشاعر الرفض والشعور بالوحدة.

٦- فشل التنظيم الذاتي:

فشل التنظيم الذاتي هو سبب آخر مفترض للسلوكات الهازمة للذات، ويرتبط التنظيم الذاتي في الغالب بضبط النفس. والتنظيم الذاتي يسمح للأشخاص أن يعدّوا أنفسهم لوضع

معين والتكيف مع هذا الوضع، وغالباً ما يقوم السلوك الهازم للذات على الاستمرار في تحقيق مكاسب قصيرة الأجل والتي تحمل مخاطرة على المدى الطويل أو نتيجة مكلفة. قد يؤدي في كثير من الأحيان السلوك الهازم للذات إلى الفشل في سلوكيات تنظيم الذات بشكل صحيح. على سبيل المثال، شخص قد يقود سيارته بسرعة كبيرة في شوارع مزدحمة لا تسمح له بالسرعة الزائدة، والتي قد تؤدي إلى وقوع الحادث. قد يفشل السائق بسبب ضيق تفكيره في تقدير الآثار والعواقب، والشخص تحت الاضطراب النفسي يميل نحو تفضيل الخيارات عالية المخاطر، وخيارات عالية المردود، حتى لو كانت هذه هي موضوعية أسوأ الاختيارات.

٧- الإخفاق والفشل الدائم:

الإخفاق والفشل الدائم يدفع الفرد إلى احتقار ذاته، وتكوين مفهوم سلبي عن الذات، مما يحد من نشاط الفرد، ويضعف من قوته، ويجعله عاجزاً عن رعاية نفسه، ومواجهة المشكلات التي تعترضه، ويجعل من الصعب عليه تكوين صداقات، وإقامة علاقات اجتماعية ناجحة؛ لأنها تجعل الفرد يتعامل مع الأشخاص بطرق غير ملائمة.

٨- التعب:

التعب هو سبب آخر للسلوك الهازم للذات، لأنه يأخذ بعض من السيطرة الداخلية، والموارد والمعرفة والذكاء لاتخاذ قرارات عقلانية أو للقيام بذلك، وأحياناً استنزاف هذه الموارد قد يصبح الفرد سريع الانفعال، ويتصرف باندفاع وعدوانية.

٩- الرفض والانتماء:

الرفض والانتماء هو سبب آخر مهم للسلوك الهازم للذات، فالأشخاص لديهم حاجة قوية وأساسية للانتماء. بحيث تصبح الأفعال غير العقلانية والسلوكات الهازمة للذات أكثر شيوعاً في أعقاب الرفض. وقد خلص بعض الباحثين إلى أن الاستبعاد الاجتماعي والرفض يؤدي إلى نتائج سلبية، مثل هزيمة الذات أو السلوكات المدمرة. فالمستبعدين اجتماعياً هم أكثر عدوانية، وأقل رغبة في مساعدة أو تعاون، وهم أكثر ميلاً للانخراط في السلوكات الهازمة للذات. وهم يحبون المخاطرة والمماطلة أيضاً، ويكون أداؤهم ضعيفاً في المهام التحليلية. وهناك علاقة مباشرة بين آثار الاستبعاد الاجتماعي والذاتي والسلوك الهازم للذات، الجانب المظلم من تدني احترام الذات يتنبأ بزيادة خطر الاكتئاب وتعاطي المخدرات، وبعض أشكال الجنوح.

١٠- الصحة العقلية:

يميل الأشخاص في الواقع لأداء السلوكات التي يمكن أن تكون ضارة. ومن المرجح أن يتصرّفوا بطرق أكثر انهزامية تبعاً للظروف المختلفة، مثل الصحة العقلية للشخص. إذا كان الشخص مصاباً بالاكتئاب أو القلق من المرجح أن يتصرف بطريقة التدمير الذاتي مقارنة بالشخص الصحيح عقلياً. الناس في حالة السلوك الهازم للذات لديها الميل إلى الاشتراك عن قصد أو عن غير قصد في عملية التفكير والسلوكات السلبية التي تعمل ضد مصلحتهم، مما يؤدي إلى هزيمة الذات والفشل. فهم يميلون إلى تخريب أهدافهم الشخصية في الحياة والتقليل من قدراتهم الحقيقية. وعلاوة على ذلك، فإن كثيراً من العادات والسلوكات الهازمة للذات تحدث فحسب عندما تبدو أن الأمور تسير على ما يرام، في كثير من الأحيان يكون للناس مطالب صارمة وأوامر، إلى أقصى الحدود «علينا، يجب أن يكون، ويجب علينا»، فإنها تميل إلى زعزعة وقلب أنفسهم من خلال مشاعر التعصب والفظاعة، والإحباط، وكثير من التعميمات. والناس في حالة السلوكات الهازمة للذات تميل إلى المشاركة في الإفراط والتعميم والمبالغة وعولمة الأحداث أو الصفات، وعادة ما تكون الأحداث غير المرغوب فيها أو الصفات أو السلوك، في تجاهل تام تقريباً للأحداث الإيجابية أو الصفات أو السلوكيات.

١١- مثلث القهر:

يتكون هذا المثلث من ثلاثة مصادر مسببة للسلوكات الهازمة للذات وهي:

• قهر الذات: الذي يتمثل بالنظر إلى الذات على أنها شيء خالٍ من وجود أي حياة إنسانية.

• قهر المكان: يتمثل بالحد من تلقائية الإنسان وذلك من خلال عدم الاشتراك بالأنشطة الاجتماعية.

• قهر الزمان: فيتمثل بالعيش في الماضي وتجنب التفكير في المستقبل؛ فتفضي هذه المصادر بالشخص إلى حالة من السلبية والانهزام وهذا المثلث يتقاطع مع الثالوث الذي طرحه «بيك» (Beck، ١٩٦٧)، والذي أشار فيه إلى أن الاضطرابات النفسية والسلوكية تتشكل من ثلاثة مصادر وهي:

• الذات: فالفرد الذي يعاني السلوكات الهازمة للذات ينظر إلى نفسه نظرة سلبية، معتقداً أنه شخص غير مرغوب فيه، وعديم القيمة بسبب اضطراب نفسي، أو أخلاقي، أو جسدي.

• التجارب الخاصة: ويتضمن هذا المصدر من الثالوث المعرفي ميل الفرد إلى تفسير تجاربه بطريقة سلبية، فهو يرى أن العالم يفرض عليه مطالب ومصاعب لا تُقهر، ولا يمكن تذليلها للوصول إلى أهدافه في الحياة.

• المستقبل: وأما هذا المصـــدر من الثالوث المعرفي فهو النظرة السلبية إلى المستقبل، فالفرد يتنبأ بأن مصاعبه الحالية سوف تستمر إلى ما لا نهاية.

في حين أشـــار «كودني Cudney، ١٩٧٥» إلـــى أن هناك مجموعة من العوامل التي تعمل على وجود السلوكات الهازمة للذات واستمرارها. يمكن إجمالها بفئات ثلاث:

• الفئة الأولى: الخوف من اكتشـــاف شيء مرعب حول الذات إذا لم يستخدم هذا السلوك ومثال ذلك: «سأكون شخصاً غبياً وغير كفوء إذا لم أتصرف على هذا النحو».

• الفئة الثانية: الخوف مما سيحدث في حال عدم استخدام السلوك الهازم للذات، ومثال ذلك: «سيرفضني زملائي إذا لم أسلك وفق هذا النمط من السلوك».

• الفئة الثالثة: الخوف والقلق من طبيعة الحياة الجديدة في حال تم التخلي عن الســـلوك الهازم للذات، ومثال ذلك «سأشعر بالتعب واليأس، إذا لم أستخدم هذا السلوك».

سمات وخصائص السلوك الهازم للذات

Indicators of Self-Defeating Behaviors

تُعدّ الســـلوكات الهازمة للذات نمطاً سلوكياً واسعَ الانتشـــار يظهر بدءاً من مرحلة البلوغ المبكر، ويستمر في المراحل العمرية اللاحقة من خلال سياقات متنوعة، ويستدل على هذه السلوكات من خلال مجموعة من السمات، منها ما يأتي:

١- عدم القدرة على إنهاء المهام التي يبدأ بها، إضافةً إلى التهيؤ الذاتي المسبق للفشل بالمهام، والمشروعات الشخصية.

٢- تجنب الأحداث الشخصية الإيجابية، والاستجابة السريعة للاكتئاب، ومشاعر الذنب.

٣- الانخراط في الحديث السلبي عن الذات، إضافةً إلى استخدام عبارات الهزيمة الذاتية.

٤- اختيار الأشـــخاص، والحالات، والمواقف التي تؤدي إلى الفشـــل وسوء المعاملة على الرغم من أن الخيارات الأفضل غالباً ما تكون متوافرة.

٥- رفض تقديم أو قبول المساعدة.

٦- ممارسة كثير من العادات السلبية التي تعود بنتائج غير مرغوبة على الفرد والمحيطين به.

٧- إنكار أي حلول أو نصائح من شأنها أن تفيد في تحقيق النتائج المرجوة

٨- التحريض وإثارة الغضـــب، ثم الشـــعور بالإهانة والهزيمة، على ســـبيل المثال: «يقوم الزوج بالســـخرية من زوجته بالأماكن العامة مما يضطرها تردُّ ردّاً عنيفاً لا يقبله الزوج ومن ثم نراه يشكو من الإهانة» (Alshawashreh et al. 2013).

أنواع السلوك الهازم للذات

يظهر السلوك الهازم للذات لدى الأشخاص من خلال مجموعة واسعة من الأنواع يمكننا أن نجملها على النحو الآتي:

١- العجز عن المواجهة والتحدي.

٢- التقدير السلبي للذات، ومقارنتها بالآخرين.

٣- التسويف والمماطلة.

٤- لوم الذات.

٥- إدمان الكحول والمخدرات.

٦- القلق.

٧- الانسحاب الاجتماعي.

٨- الإفراط في تناول الطعام.

٩- الكمالية.

١٠- النرجسية.

١١- إدمان الحب والموافقة.

١٢- المشكلات والانحرافات الجنسية.

١٣- استغلال الآخرين لتحقيق المآرب الشخصية.

١٤- الاعتماد المفرط على الآخرين.

١٥- الاعتداء على الآخرين وتخريب الممتلكات.

نماذج من السلوك الهازم للذات

Models of Self-defeating Behaviors

تتألف السلوكات الهازمة للذات من ثلاثة نماذج مختلفة هي:

النموذج الأول: التدمير الذاتي الأولي «Primary Self-Destruction»:

يشمل هذا النموذج الأفراد الذين يتعمدون اختيار إجراء يعرفون أنه سيجلب لهم الضرر، والألم، والمتاعب. ويسمى هذا النموذج من السلوك المازوشية «Machism».

النموذج الثاني: هو المقايضة «Tradeoff»:

يعمل الأفراد في هذا النموذج على اختيار الإستراتيجيات التي تجلب بعض الفوائد، وتسبب الضرر أيضاً.

النموذج الثالث: الإستراتيجيات العكسية «Counterproductive Strategies»:

في هذا النموذج يسعى الأفراد إلى تحقيق نتائج مرغوبة ومع ذلك فإنهم يختارون إستراتيجيات أو أساليب تنتج عكس المرجو منها. ولا بدّ من الإشارة إلى أن هذا النموذج من السلوكات الهازمة للذات شائع جداً بين المراهقين والشباب، فعلى سبيل المثال: «يميل المراهقين الذين يعانون من الانسحاب الاجتماعي إلى عدم المشاركة في فرص التفاعل الاجتماعي الأمر الذي يمدهم بمتعة كبيرة، وخالية من الأحاسيس السلبية في المرة الأولى، مما يقلل من تفاعلهم مع الآخرين؛ ومن ثمَّ يَقِلُّ مستوى شعورهم بالحرج، وتدريجياً يصبح هذا السلوك مساعداً لهم عند التعرض لمواقفٍ جديدة قد تكون مشابهة، فيزداد احتمال استخدام ذلك السلوك بغرض التخلص من المشاعر، والأفكار السلبية التي تستحوذ عليهم في تلك المواقف التي قد يتعرضون لها، مما يعود على الفرد بنتائج عكسية، فيؤدي بهم إلى الابتعاد عن الآخرين، والانعزال عنهم، ومن ثمَّ يَقِلُّ تفاعلهم مع الآخرين، ويصبحون أكثر رفضاً لفرص التفاعل الاجتماعي»، وهذا ما يقصد بنموذج الإستراتيجيات العكسية للسلوكات الهازمة للذات، أي اتباع سلوكات بغرض تحقيق منافع، ولكنها تعود على الفرد بنتائج سلبية.

النظريات النفسية التي تناولت تفسير السلوك الهازم للذات

اهتمت كثير من النظريات والاتجاهات النفسية بتفسير السلوك الهازم للذات، ونتج عن ذلك كثير من الرؤى والنماذج المفسرة لهذه السلوكات. ونظريات السلوك الهازم للذات هي كما يأتي:

١- نظرية النموذج الديناميكي النفسي:

يرى «فرويد» أن السلوكات الهازمة للذات تنشأ عن الصراعات النفسية الداخلية التي لم تحل، والصراعات التي نشأت في مرحلة الطفولة المبكرة؛ فإذا لم تكن «الأنا» قوية بما فيه الكفاية لتحقيق التوازن بين مطالب «الهو» من جهة، والقواعد والمثل التي تفرضها «الأنا الأعلى» من جهةٍ أخرى، فإن السلوكات الهازمة للذات يصبح حدوثها أكثر احتمالاً.

٢- نظرية النموذج السلوكي:

يفترض السلوكيون أن السلوكات الهازمة للذات مكتسبة من التعلم الاجتماعي في أثناء التفاعل مع أفراد العائلة، والمجتمع المحيط، والثقافة السائدة بما تشمله من عاداتٍ وتقاليد.

٣- نظرية النموذج الإنساني:

ويركز النموذج الإنساني الذي يشمل المنهج المرتكز على الشخص، والمنهج الغشتالتي، والمنهج الوجودي على القبول الذاتي، ويُعدّ السلوكيات الهازمة للذات تنشأ من تشوه صورة الذات، وانخفاض مستوى تقدير الذات وقبولها.

٤- نظرية النموذج الاجتماعي:

في حين يرى علماء النفس الاجتماعي بأن معتقدات الفرد حول ذاته والعالم المحيط به تؤثر بشكل كبير في السلوك، ويقدم علماء النفس الاجتماعي نموذج نظرية «التكاليف والمكافآت» الذي يناقش كيفية استمرار السلوكات الهازمة للذات من خلال الاعتقاد الخاطئ بأن الاستمرار في ممارسة السلوكات الهازمة للذات يُنتج أضراراً أقل من التوقف عن ممارستها.

٥- نظرية كودني:

تشير نظرية «كودني» في تفسير السلوك الهازم للذات إلى أن الأفراد يتعلمون السلوكات الهازمة للذات عند الاستجابة للعالم الخارجي من خلال أنماط سلوكية تساعد على المواجهة، والتعامل بطرق أقل قلقاً في اللحظة الراهنة إلا أنها تعود بنتائج سلبية على الفرد في المدى المنظور والطويل، وفي بعض الأحيان فإن أنماط السلوك الهازمة للذات قد تنشأ عندما يعزل الفرد نفسه عن الثقافة السائدة في المجتمع الذي يعيش فيه.

كما أن السلوكات الهازمة قد تنشأ من خلال الحفاظ على الاستجابات تجاه العالم الداخلي والخارجي للشخص نفسه والتي تكون ملائمة في لحظة معينة، وتصبح بمرور الوقت غير ملائمة.

في حين يرى كل من «باومستر وسيشر» (Baumeister& Scher، ١٩٨٨) أن العديد من السلوكات الهازمة للذات تنشأ من صفات الذات السلبية التي تدفع الأفراد للقيام بمحاولات للتعويض عن أوجه القصور الموجودة لديهم، مما يؤدي لردود فعل هازمة للذات تشمل الانسحاب الاجتماعي أو السلوكات غير المقبولة اجتماعياً وأخلاقياً.

الوقاية من السلوك الهازم للذات

Prevention of self-defeating behavior

إن السلوك الهازم للذات ناتج عن التفاعل بين نوعين من المحددات هما:

النوع الأول: يتعلق بالبنية النفسية والمعرفية والعصبية للفرد من حيث أسلوبه في التفكير، والانفعال، والسلوك، والنوع الثاني: محددات متعلقة بالسياق الثقافي والاجتماعي الذي يعيش فيه الفرد؛ ومن ثم تنظيم طرق الوقاية من السلوك الهازم للذات وفق ما يأتي:

١- ممارسة أسلوب التقبل الانفعالي- غير المشروط للأطفال من دون إرهاقهم بالمطالب، أو فرض قيود على سلوكهم، وذلك من خلال الابتعاد عن أساليب الضبط والتهذيب القاسية، أو التهكم والازدراء، والعمل على تشجيع الأطفال للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم مما يسهم في تنمية الثقة المتبادلة بين الأطفال والقائمين على تربيتهم.

٢- تنمية القدرة على الإبداع لدى الأفراد لتكوين الشخصية الناضجة والقادرة على التفكير الإبداعي، وذلك من خلال إعادة هيكلة نظم التربية والتعليم في المراحل الدراسية المختلفة، وممارسة ذلك من خلال أساليب التنشئة الاجتماعية.

٣- التحليل السببي (معرفة الأسباب) ويعني القدرة على التفكير، والتحليل المعمق، والشامل للمشكلات التي تواجهنا.

٤- الوعي بالأفكار والانفعالات، وذلك من خلال تنمية قدرة الفرد على تحديد الأفكار التي توجه سلوكه، وانفعالاته، والعمل على ضبطها وتوجيهها.

٥- الضبط الذاتي وعدم التسرع في اتخاذ القرارات أو ممارسة سلوكات معينة.

٦- التفاؤل والابتعاد عن اليأس، وما نعنيه هنا هو «التفاؤل الواقعي» الذي يبعد الإنسان عن الأوهام والتخيلات البعيدة عن الواقع.

٧- العمل على تنمية الثقة بالنفس لدى الأفراد في المراحل العمرية المختلفة، وتفنيد أفكار، وأوهام الفشل، وعدم القدرة على المواجهة، وذلك من خلال تيسير سبل النجاح أمامهم، وتوفير الفرص التي يستطيعون إثبات ذواتهم فيها، والابتعاد عن ممارسة النقد السلبي.

٨- التعاطف من حيث القدرة على قراءة وفهم مشاعر وانفعالات الآخر مما يساعد على إقامة العلاقات الاجتماعية والاستمرار فيها، الأمر الذي يُعدّ مصدراً من مصادر المساندة الاجتماعية التي تساعد على الوقاية من الاضطرابات النفسية والسلوكية.

٩- إدراك الفرد لمواطن القوة والضعف لديه، والتركيز على نواحي القوة والعمل على تنميتها.

الانفتاح كإستراتيجية لمواجهة السلوك الهازم للذات

إن النمو والتنمية حتى تحدث داخل الفرد فإنه يحتاج إلى فتح نظامه والسماح لأشياء جديدة الدخول فيه. ومن دون وجود نظام مفتوح فإن التجارب الجديدة ستُستَبعد، والأفكار الجديدة والمعلومات لا يمكن أن تُخترق، والجهاز الهضمي النفسي لا يوجد لديه مواد جديدة للهضم. وأعتقد بإمكانية رؤية أن الغذاء النفسي الجديد مطلوب للنمو والتنمية اللذين يحدثان داخل الإنسان.

وعندما أشير إلى الانفتاح- فلا أقترح أن ذلك يعني أننا نحن بصفتنا بشراً لسنا بحاجة إلى تبادل الأفكار الخاصة بنا مع الجميع، والانفتاح هو أكثر من مسألة القدوم إلى لحظة جديدة للمعيشة كمتعلم، مستعد لترك التجهيزات الحالية والسماح بدخول أغذية نفسية جديدة.

والانفتاح هو عبارة عن تجربة الحياة بطرق جديدة، حتى لو أن لحظات جديدة مماثلة قد تم معايشتها من قبل. وبطبيعة الحال، فإن الحفاظ على أنماط السلوك الانهزامية التي يميل الناس إلى إيقافها؛ ومن ثمَّ فإن أي شيء يمكن للشخص القيام به لإنهاء استخدام المخاوف، واختيار متابعة النفس المتكاملة، والتوقف عن استخدام التقنيات، ومن أجل القضاء على التنكر والسماح للسلوكات الهازمة القيام بعملها، والتدفق الأكثر يميل إلى متابعة التفاعلات التي تكون بين الحياة الداخلية والخارجية للفرد. مع تدفق الحياة في الداخل والخارج، يمكن للفرد أن يعطي الحياة معنى، ولكن بالإضافة إلى ذلك، يمكن للأفراد إدخال الحياة مرة أخرى إلى الداخل من خلال رحلاتهم في الخارج، فالانفتاح هو الأمر الذي يتحقق بوعي من قبل شخص ما، بحيث لا يحتاج الشخص إلى انتظار الأمل من حوله ليحدث، ففي البداية يجب أن يلتزم الشخص باستمرار الحياة لنفسه وللآخرين، ومن ثم يدرك أهمية الانفتاح، وحالما يتم التحقق من هذا الأساس الذي وُضِعَ فإن الشخص يجب أن يرى ما يمكن القيام به من خلال طريقة عملية لمواصلة الانفتاح الداخلي والخارجي بالنسبة إلى الحياة على حدٍ سواء، ولحسن الحظ فإن العالم الإنساني الداخلي هو مخزن خيالي غني بالعديد من المواد، وكثيراً ما قلت للأفراد إنَّ هناك كوناً بداخل الإنسان، وكذلك خارجه، بحيث يمكن للفرد أن يقضي مدّة طويلة من حياته في استكشاف الأفكار الداخلية والمشاعر والمعلومات،

والذات الجســـدية والجوانب الاجتماعية والروحية، وجميع الجوانب التي لم تُفَنَّد قبل البدء بالاكتشافات الجديدة. وخارج ذات الفرد فإن الأرض أو الإقليم الخارجي غالباً ما يكون أرضاً خصـــبه؛ ومن ثمَّ فإن الأشخاص من ثقافاتٍ مختلفة والأفراد الذين يحملون فلسفات مختلفة يوفرون العديد من الفرص لانفتاحاتٍ جديدة.

والرجال لديهم العديد من الفرص لجعل أنفسهم منفتحة لأي شيء، بحيث يمكن للنساء أن تســـهم في نموهم. ويمكن للمرأة أن تتعلَّم من الرجال. وكبار السن يمكن أن يتعلموا كثيراً من وجهات النظر الجديدة للشباب في الحياة، والشباب يمكنهم تعلم كثير من الخبرات المتراكمة ومن الحكمة لكبار الســـن. والطبيعة توفر العديد من الفرص المباشرة للانفتاح على العديد من الطرق بدءاً من جزيئات الذرة الصغيرة وصولاً إلى الكون بأسره.

المراجع

(1)-Alshawashreh.M.,Alrabee,F.,&Sammour,Q.(2013).TheRelationshipsbetween Self –Defeating Behavior and self-esteem among Jordanian College Students. International Journal of Humanities and Social Science, 3, 255269-.

(2)- Bridges, R., &Harnish, R. (2010). Role of Irrational Belief in depression and Anxiety, Helth Journal, 2(8), 862877-.

(3)- Coban, A. (2013). Interpersonal Cognitive Distortions and Stress Coping Strategies of Late Adolescents. EgitimArastirmalari Eurasian. Journal of educational Research, 51, 6584-.

(4)- Cudney, M. (1975). Eliminating Self-Defeating Behaviors. Michigan: Kalamazoo.

(5)- Jain, R. (2013, Aug 21). Filling in Thought Holes(Web Log Post). Retrieved April 22, 2018, from https:// WWW. Social and Emotional Learning. Com//.

❁ ❁ ❁

الحداثة بين الشاعرين أدونيس ومحمود درويش

عصام دكاك ❁

شهد الشعر العربي منذ عصوره المتقدمة تجاذباً بين مذاهب وتيارات مختلفة تقوم بالأساس على ثنائيات متنوعة مثل: المصنوع والمطبوع، القوة واللين، الغموض والوضوح. وظلت بعض هذه الثنائيات تفرض نفسها حتى في زمن الحداثة الشعرية ومفاهيمها الجديدة. فكان من مظاهرها البارزة التجاذب بين ما عرف بتيار الغموض في الشعر الحديث الذي كان «أدونيس» أيقونة له، وتيار نقيض يميل إلى السهل الواضح الممتنع، والذي مثل «محمود درويش» أحد أعلامه البارزة. وقد أفرز هذا التجاذب اختلافات في التصور والإنجاز بين الشاعرين على الرغم مما بينهما من نقاط اشتراك.

والواضح أنه ليس من السهل الحديث عن شاعرين بقيمة وقامة «أدونيس، ومحمود درويش»، لأن إنتاجهما النقدي والشعري غزير جداً، وبسبب هذه الشساعة سنقتصر على الملامح الأساسية للحداثة كما تصورها الشاعران، وانعكست على منجزهما الشعري. لكن قبل ذلك لابد من فرش أولي نقف من خلاله عند تصور الشعراء الحداثيين للتراث العربي، وكيف يشكل عائقاً للتجاوز لدى بعضهم، ومعيناً للاحتضان لدى آخرين، بعدّ الحداثة جاءت أولاً وقبل كل شيء لإعادة صياغة طبيعة العلاقة بالتراث عموماً، والأدبي منه خصوصاً.

❁ باحث مغربي.

قد يكون من المبتذل الآن التساؤل عن علاقة الحداثة بالتراث. لكن يظل هذا التساؤل ضرورياً لفهم أبعاد الحداثة وأسسها عند الشاعرين. فالخوض في قضية التراث وعلاقته بالشعر العربي المعاصر، بمنزلة الخوض في الأصل والفرع، رغم أن من الشعراء المعاصرين من لا يعدّ التراث سوى معوق للحداثة من حيث هي تجديد وتجاوز.

إلا أن هناك من ينظر إلى هذا الموروث بشيء من التأمل والتدقيق لاستنباط المناهج وتجاوز النماذج، فالتجاذب بين الأصيل والمعاصر بالنسبة إلى هؤلاء أمر خاطئ لأن هذه النظرة التمييزية هي العثرة نفسها، وهي التي وقفت بالشعر العربي عند نقطة استفهام كبيرة في مسيرته التطورية التي لم يستطع تجاوزها مدة طويلة. إن التراث حسب هذا التصور ليس مشكلة في ذاته، بل طريقة تعاملنا معه هي التي تعوق التطور، من هنا ليس التراث مجموعة من التصورات الجامدة المأخوذة عن السلف، والتي تفرض الوقوف عندها وقفة إجلال وتقديس تحرم أي تغيير يطاله، بل التراث «**هو ما كان وما سيكون وما هو كائن**»[1] حسب تعبير «عبد الوهاب البياتي». إن التراث من هذا المنظور ليس ثابتاً أو حكراً على لحظة زمنية معينة دون أخرى، بل هو وجود دائم ومستمر يفرض نفسه من خلال تراكم الخبرات والمعارف...

ودون أن نطيل في هذا الحديث، يمكن أن نجمل علاقة الحداثة بالتراث في نظر شعرائنا الحداثيين، أن أغلبهم -رغم اختلاف زوايا النظر- تعاملوا مع التراث بعدّه مصدر إلهام وتجدد، لذلك كانت الحداثة لديهم استثمارا للتراث لا قطيعة معه، ومن أبرز أوجه هذا الاستثمار إقبالهم بلا استثناء على استلهام مختلف الرموز التراثية بحمولاتها المعرفية والثقافية والدينية...، مع اختلاف بطبيعة الحال في النهج والأسلوب والتناول...

من هنا يذهب «أدونيس» إلى أن فهم الحداثة في الشعر العربي لا ينفصل عن ضرورة فهم عميق للموروث الشعري، لأن «الحداثة نتيجة لتغيير الأزمنة»[2]. ولذلك يتوجب علينا العودة إلى استقراء تطور الشعر العربي عبر مختلف العصور وما أفرزته تغيرات أزمنته من أشكال ونماذج حداثية. ويُظهر هذا الاستقراء -الذي أقامه أدونيس- أن الإحساس بالوعي الحداثي ليس وليد هذه اللحظة أو هذا العصر، بل هو ممتد عبر جذور الشعر العربي في مختلف العصور من خلال نماذج مختلفة، كان أبرزها ما قدمه شعراء العصر العباسي، في مقدمتهم أبو تمام وأبو نواس اللذان عدّهما «أدونيس» من أقدم الشعراء الحداثيين في الثقافية العربية. لأنهما لم يتقبلا الخضوع للأساليب الشعرية الموروثة وحاولا تجاوزها. يقول:

«هذا التحول في الحساسية الشعرية وفي كتابة الشعر تَمثّل بشكله الأكمل تاريخياً في شعر أبي نواس وشعر أبي تمام. وقد فرضت تجربتهما الفنية طرحاً جديداً لمسألة الشعر القديم والعلاقة بينهما، وطرحاً جديداً لمعنى الشعر المحدث وكيفية كتابته...»[٣].

ولم يبتعد «محمود درويش» كثيرا عن هذا التصور، إذ يشير هو الآخر إلى أن تجربته الشعرية الحداثية تبلورت من خلال المزج بين القديم والحديث، وذلك من خلال التأثر بالشعراء القدامى والشعراء المعاصرين في الآن نفسه[٤].

غير أن أدونيس ينطلق مما تُلهم به تجربة أبي تمام وأبي نواس ليؤسس تصوره الحداثي على نظرة «ثورية» جوهرها المغايرة، وتعتمد هذه النظرة على أسس ومنطلقات للحداثة تخلع القداسة الثابتة التي رُسمت للماضي، كتقديس اللغة، وعدّ العالم العربي وصل إلى قمته في العصور القديمة وما على المجدد إلا أن يحسن السباحة في حوض محدد ومرسوم سلفاً...، وتأسس بالمقابل موقفاً تجديدياً يعطي الأولوية للشاعر ورغبته في مواكبة المستجدات في حياته وتأكيد التفرد والسبق والكشف[٥].

إن جوهر الحداثة لدى أدونيس امتلاك رؤيا جديدة لا ترضى بأي نمط من أنماط المعيارية التي سادت لعصور مضت، كما لا تقف عند أي نموذج بصيغة تقديسية، حتى وإن كان هذا النموذج في نص للشاعر نفسه، لأن الشاعر الحداثي لا يحتكم في كتاباته الإبداعية سوى إلى منطق التجاوز والاختلاف لا الاشتغال بعقل مستعار. الحداثة تطلع مستمر إلى الخلق والابتكار اللذين يتحققان من خلال عدم الركون إلى نموذج معين، وهذا ما يجعل الحداثة الشعرية بسعي مستمر إلى الانفصال عن النماذج السابقة، يقول:

«كل تجديد هو بالضرورة انفصال، فاللاحق لا يمكن أن يكون جديداً أو حديثاً إلا إذا ناقض ما قبله وتجاوزه. فالحديث لا ينشأ إلا كانفصال أو تغاير ولذلك فإن مقياس الحداثة أعني الثورية في الشعر هو في هذا التغاير»[٦].

هكذا فإن ما يهم «أدونيس» هو أن يتحقق للنص الشعري تجدداً مستمراً يضمن له حداثته وجدته...، وهو همّ لا نجده مركزياً لدى «محمود درويش». فرغم إيمانه -مثل أدونيس- بأهمية التجاوز المستمر وسعي الشاعر إلى الاختلاف والتميز...، فإنه مع ذلك كان أكثر قلقاً من تبعات هذا الأمر على أصالة النص الشعري، لأن فتح الباب على مصراعيه أمام هدم النماذج وتجاوزها جعل الشاعر الحديث متهماً بالعشوائية والابتذال، ولاسيّما بعد ما عرفه

الشعر العربي من تطرف في استعمال الحرية من بعض «المحسوبين» على الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، مما جعل السمة الأساسية لكتاباتهم هي الغموض والركاكة واللعب...، وهذا ما عبر عنه في مقال نشره بمجلة «الكرمل» بعنوان «أنقذونا من هذا الشعر»، يقول:

«... إن ما نقرأه منذ سنين بتدفقه الكمي ليس بشعر، إلى حد يجعل واحداً مثلي متورطاً في الشعر منذ ربع قرن مضطراً لإعلان ضيقه بالشعر وأكثر من ذلك يمقته ويزدريه ولا يفهمه... إن تجريدية هذا الشعر قد اتسعت بشكل فضفاض حتى سادت ظاهرة ما ليس شعراً على الشعر واستولت طفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية الجديدة سمات اللعب والركاكة والغموض وقتل الأحلام والتشابه الذي يشوش على رؤية القارئ بين ماهو شعر وما ليس شعراً»[٧].

إذن، فالحداثة أو الثورة على الموروث لا يجب أن تأخذ معنى العبث والركاكة حسب درويش، وهو أمر لا ينكره أدونيس لكنه مع ذلك لم يقف عنده كثيراً، وظل أكثر تحمساً لحرية الخلق والإبداع والابتكار...، ولذلك نجده مثل «محمود درويش» يحترز من أن يكون التجديد الشعري مجرد تجديد ظاهري يهتم باللعب الحر فحسب والتجريد الفارغ من المحتوى والقيمة الفنية...، ويؤكد أن التجديد في الشعر الحداثي يجب أن يكون شاملاً تحتوي فيه الصيغُ الشعرية الظروفَ الجديدة: سياسية أو ثقافية أو اجتماعية...، للتعبير عن مختلف تطلعات الشعراء ورؤاهم، يقول:

«ليست الحداثة أن يكتب الشاعر قصيدة ذات شكل مستحدث، شكل لم يعرفه الماضي، بل الحداثة موقف وعقلية. إنها طريقة نظر وطريقة فهم، وهي فوق ذلك وقبله ممارسة ومعاناة»[٨].

ولهذا لم يكن أدونيس يرى في الأساليب الشعرية أي ميزة إلا في مدى قدرتها على تجسيد الموقف والرؤيا، وهي بذلك في مختلف مستوياتها قابلة للتعديل أو الإلغاء بحسب ما يراه الشاعر مناسباً، وفي مقدمة ذلك الوزن الذي جُعل لعصور أساسَ الشعرية العربية، يقول:

«الشعر هو الكلام الموزون المقفّى عبارة تشوّه الحساسية الشعرية العربية، وتشوّه الحياة والرؤيا، فهي العلامة والشّاهد على المحدودية والانغلاق، وهي إلى ذلك حكم يناقض الطبيعة الشعرية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية، فطرية، انبثاقية، وذلك حكم عقلي اصطناعي منطقي»[٩].

لقد جنى القدماء على الشعر بتقييده في الوزن وعدّه أساساً، لذلك من مظاهر الحداثة الشعرية لدى أدونيس التخلص من هذا القيد إذا وجد الشاعر ضالته بعيداً عن الوزن، ولذلك كان من أوائل الشعراء الذين اقتحموا مجال قصيدة النثر أو الشعر غير الموزون.

و«محمود درويش» لا ينكر مبدأ الثورة كمعيار لكل إبداع حداثي، غير أن الثورة لديه يجب أن تكون مصحوبة بشيء من التحفظ، فلا بد من بعض الأشياء التقليدية التي تمنع من الشطط في استعمال الحرية الإبداعية، لذلك نجده من الناحية الموسيقية يحاول ما أمكن أن يجد لقصائده موقعاً نغمياً يصلح ويواكب دلالة القصيدة، ولهذا ظل محافظاً على الوزن كملمح أساسي من ملامح شعرية القصيدة الحداثية، يقول:

«**لا أستطيع أن أقبل قصيدة لا تغنى، وأخشى أن يكون بعض الداعين لهدم الوزن في الشعر الحديث يفعلون ذلك بسبب عدم امتلاكهم للغة العربية**»[١٠].

فتمسك درويش بالوزن نابع من عدّه ضماناً لأصالة النص الشعري وإبداعيته، فقد لا يكون الوزن مهماً في ذاته، ولكنه مهم للحفاظ على الحد الأدنى من أصالة النص وجماليته. ومثلت هذه الازدواجية أساس تصور درويش للحداثة الشعرية، فالإغراق في الاتباع لديه مرفوض، كما أن الإغراق في نبذ كل موروث مرفوض أيضاً. وفي منزلة وسط يكون للقصيدة الحداثية معنى شعرياً فائقاً، يتأرجح بين التجديد المستمر والحرص على عدم الذهاب بعيداً في هذا التجديد، كي لا يتحول الشعر إلى حزمة من الغموض المعجز للقارئ، وهذا ما نفهمه مما قدمه «محمود درويش» في الأسطر الشعرية الآتية[١١]:

ما زال ثمة وقت لأقرأ

أقرأ فصلاً لدانتي ونصف معلقة

وأرى كيف تذهب مني حياتي

إلى الآخرين، ولا أتساءل عمّنْ

سيملأ نُقصانها

. هكذا؟

. هكذا،

ثم ماذا؟

. أمشط شعري

وأرمي القصيدة: هذي القصيدة

في سلة المهملات

إن ما يثير الانتباه في هذه الأسطر، هو أن الشاعر في بدايتها يجسد تأرجح الحداثة لديه بين مؤثرين اثنين: الحداثة الغربية (أقرأ فصلاً لدانتي)، والموروث العربي (نصف معلقة)، غير أن هذا التأثر ليس تأثر تقديس يجعله أقرب إلى التقليد، بل هو تأثر استلهام يترك مجالاً للخلق والإبداع، وما يدل على ذلك قوله: «فصلاً/ نصف»، ومن جهة ثانية فإن إشارة الشاعر إلى استلهام كل من التراث والحداثة الغربية، لم يمنعه من تأكيد ضرورة التجاوز المستمر للنماذج السابقة، حتى إن كانت من إبداع الشاعر نفسه (وأرمي القصيدة، هذي القصيدة، في سلة المهملات) ليظل الخلق الشعري الحداثي بحث مستمر عن تلك القصيدة التي تأبى أن تكتمل.

هكذا فإنه على الرغم من اختلاف الرجلين حول بعض التفاصيل المرتبطة بكيفية التعامل مع الموروث الشعري، فإنهما يلتقيان في المبدأ العام الذي ينبذ الاتباع والتقليد بكل أشكاله، سواء كان تقليداً للموروث أم للمنتج الغربي. وهو ما فصله أدونيس بشكل دقيق حين أكد أن الحداثة لا تتعارض مع استلهام الموروث وتوظيف عناصره الحية التي تخدم التجربة الشعرية. كما لا تتعارض مع الاطلاع على منجزات الحداثة الغربية، لا اطلاع تقليد، بل اطلاع استلهام لمناهج العقل الغربي الحداثي وتجاوز له، بهدف تقنين مناهج العقل العربي لصياغة هيكلة جديدة لتراثنا العربي، يقول:

«أحب هنا أن أعترف بأنني كنت من بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت كذلك، من الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة»[١٢].

بهذا تكون الحداثة ليست مساءلة للتراث العربي فحسب، بل هي مساءلة لكل أنماط التفكير، من حيث إنها فعل ثوري يأبى التسليم بأفكار أو مناهج أو قواعد جاهزة سواء كانت مورثة أم غربية. لذلك يذهب «أدونيس» إلى تمييز مجموعة من الأوهام التي التصقت بمفهوم الحداثة، وهي عدّ الحداثة مرتبطة بزمن دون آخر، أو الاعتقاد بأنَّ الحداثة تقتصر على الاختلاف مع القديم، أو شرعنة الحداثة بالبحث من داخل الحضارة العربية عن ما يماثل الحداثة الغربية[١٣]. فهذه الأوهام لا تكوّن سوى فهم إسقاطي يجعل تصورنا للحداثة العربية غير مستقر وتتجاذبه آراء متناقضة في كثير من الأحيان.

إن الحداثة لدى الشاعرين عموماً تجاوز لكل تقليد، وهما إن اختلفا حول كيفية التجاوز يتفقان على أنها في الشعر تتحقق بالإبداع المستمر. ويرتبط الإبداع لدى أدونيس بتبني موقف جديد ووجهة نظر تجسد تجربة الشاعر ومعاناته. ولهذا يربط الحداثة بديمومة السؤال، وتواصل البحث والإبداع، يقول:

«كان الشاعر بتعبير آخر يكتب المعاني التي يعرفها، وجهة الانطلاق اليوم هي: المعنى هو نتاج الكتابة. هذا يعني أن القصيدة ليست جواباً، بل هي سؤال ضمن السؤال أو سؤال يتجاوز السؤال. ليس المهم إذن في قراءتها، أن نبحث عن الجواب، بل أن نحدد المناطق الغامضة وغير اليقينية من أجل أن نتقن طرح الأسئلة الجديدة. ومن هنا يجب أن نكتب الشعر ونقرأه فيما نستبدل مقولة الفهم بمقولة التأمل...»[١٤].

وهو ما يجعل الحداثة الشعرية شديدة الارتباط بالفكر والوعي، فهي اصطناع لموقف وبحث مستمر عن فهم الوجود والحياة. وهذا التصور هو أكثر ما ميز نظرة أدونيس للحداثة الشعرية. وبالمقابل لا نجد لهذا التصور أثراً في التصور النقدي لمحمود درويش، والذي يقدم نظرته للشعر وحداثته بعيداً عن أي مجهود فكري، أو على الأقل لا يكون هذا المجهود جوهرياً في العمل الشعري، فالشعر حسب محمود درويش يقوم على المزج التلقائي والمرن بين أشياء متعددة، يقول:

«وهكذا أرى أني خطوت خطوة نحو المزج بين الأشياء، مما استدعى صيغة أكثر مرونة تتسع لحركة المزج... وقد حدث ذلك بما يشبه التلقائية، إذ لا خيار لك وسط هذه الحركات والرموز في أن تقرر شكلاً»[١٥].

وهذه التلقائية ليست مجرد تصور نظري يؤمن به، بل هي حاضرة في منجزه الشعري، ولعل أشهرها قصيدة جواز السفر التي أشار محمود درويش في أكثر من مقام إلى أنها جاءت عفوية، فهي في الأصل حادثة شخصية تحولت إلى قصيدة دون أن يدري، عندما سأله ضابط الاحتلال عن هويته فقال محمود: «سجل أنا عربي»، وخرج من مكتب الأحوال المدنية وهو يدندن بالعبارة إلى أن تحولت تلقائياً لقصيدة ذاع صيتها[١٦].

وهذا الاختلاف بين الشاعرين في تصور علاقة الحداثة الشعرية بالفكر والوعي، أفرز اختلافاً آخر حول علاقة الشعر بالواقع والجمهور، فأدونيس لا يرى الحداثة في التعبير عن الواقع، يقول:

«... و لا تخرج توقعاته (أي القارئ) فيما يدخل النص عن ثلاثة:

١. يقرأ هذا النص ليذكره بما عرفه بشكل أو بآخر.

٢. يقرأ هذا النص ليرى ما عرفه معروضاً بشكل جميل، لا يقدر أن يعرضه في شكل مماثل.

٣. يقرأ هذا النص ليعرف ما لا يعرفه.

و بما أن الكتابة ليست محاكاة أو ائتلافاً، وإنما هي اختلاف وإبداع، فإن التوقعين الأولين يسقطان تلقائياً...»[١٧].

وهذا ما يفسر لماذا لم يكن شعر أدونيس جماهيرياً وظل بعيداً عن عموم القراء. أما محمود درويش فيرى أن رؤيا الشعر الحداثي تنطلق من صلب الواقع ولا شيء غير الواقع، فلا يكفي إحداث ثورة في اللغة، بل أيضاً في الوعي العام للمجتمع، يقول:

«**يجب أن يكون للقصيدة دور ثوري في اللغة وفي الوعي العام، ولا أستطيع أن أتصور أي شاعر خارج الواقع... أي قصيدة لا يحفظها ولا يتبناها الناس، لا تدخل فيهم، فهي قصيدة ميتة**»[١٨].

فلكي يكون الشاعر حداثياً لدى «درويش»، لا بد أن يشارك الناس همومهم، وأن ينطلق من واقعه ليصل إلى أبعد نقطة إبداعية يتيحها له المجال، أما أن يركب الغموض من أجل الغموض وأن يتسابق مع ما يمكن أن نسميه الزينة الإبداعية، فهو أمر يسيء إلى الشعر بصفة عامة وإلى الحداثي منه بصفة خاصة.

إن الحداثة -عند «محمود درويش»- إبداع لغوي يعيد صياغة الصور المختلفة، ويحرص بتجدده على مواكبة الواقع. فالقصيدة الحداثية كما يراها «درويش» قصيدة توزع أماكناً وحقولاً ومناظر طبيعية، ولا تكتفي بتوزيع الاستعارات والصور فحسب، فالغائب عن فلسطين يستطيع العيش فيها من داخل قصائد «درويش»، لذلك لا نذكر «درويش» إلا وذكرنا الأرض والهوية والتراب وفلسطين...

وبهذا المفهوم بإمكان أي شاعر أن يصير حداثياً إذا أحسن الإبداع من داخل واقعه دون ركاكة ولا اتباع أو تقديم معين، وهو ما يحقق له الذيوع الجماهيري عكس أدونيس الذي ظل نخبوياً بنزوحه إلى التأمل والغوص خلف المجهول والأسئلة العميقة.

وختاماً، إن الحداثة لدى «أدونيس، ومحمود درويش» مفهوم شامل دائم التجدد، وحركة ثورية دائمة التجاوز، تسعى إلى التجديد والخلق الإبداعيَّيْن، مستفيدة في ذلك من استلهام ما يفيد في النماذج سواء التراثية أم الغربية، وفي الآن نفسه تتجاوز هذه النماذج على اختلافها، لأن النموذجية تتعارض كلياً مع التجديد والخلق اللذين تسعى الحداثة إليهما.

بيد أن «أدونيس» كان أكثر تحرراً وانطلاقاً ودعوة إلى خرق المألوف، وهذا ما جعله يعيد النظر في كل التقاليد الشعرية، ويسعى إلى هدم قداستها مثل ما فعل مع الوزن مثلاً. كما

شـــكل الوعي والفكر مكوناً أساســـياً في الحداثة الشـــعرية وفق المنظور الأدونيسي، وهو ما أدى إلى انغماســـه في التأمل والتجريد على حساب الاهتمام بمخاطبة جمهور القراء وفق ما يناسب قضاياهم المعيشية، وهمومهم المجتمعية، وتطلعاتهم المشتركة...

وبالمقابل تميز «محمود درويش» بأنه كان أكثر تحفظاً من الإفراط في التحرر الذي يسوق الحداثة الشـــعرية إلى الغموض والتجريد. وظل حريصاً على ربط الحداثة الشعرية بالعفوية ونبض المجتمع وقضاياه المصيرية...، وهذان المبدآن كانا سبباً رئيسياً في شعبية «محمود درويش» وجماهيريته الواسعة...

واختلاف الشاعرين في التصور والتناول لا يعني أفضلية أحدهما على الآخر، فقد أسس كل واحد منهما توجهه الخاص وفق تصوره، وذوقه الفني، وما تأثر به من روافد أدبية وفكرية واجتماعية...، حتى يجوز لنا أن نعدَّ كل اتجاه منهما مدرســـة شـــعرية أسهمت بطريقتها في تأسيس وتطوير الحداثة الشعرية العربية المعاصرة.

الهوامش

(١)- عبد الوهاب البياتي، الشاعر العربي والتراث، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ١، ع ٤، ١٩٨١، ص ١٩.

(٢)- أدونيس، الثابت والمتحول، دار الساقي، بيروت، ط ٧، ١٩٩٤، ج ٤، ص١١.

(٣)- أدونيس، أدونيس الثابت والمتحول، مرجع سابق، ص ١٤.

(٤)- محمود درويش، أنقذونا من هذا الحب القاسي، مجلة الآداب، السنة ١٧، ع٨، آب ١٩٦٩، ص ٥.

(٥)- أدونيس، أدونيس الثابت والمتحول، مرجع سابق، ص ١٤.

(٦)- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ص ٢٤٥.

(٧)- محمود درويش، أنقذونا من هذا الشعر، مجلة الكرمل، ع٦، ربيع ١٩٨٢م، تصدر عن الاتحاد العام للكتاب والصحافيين. بيروت، ص ٤.

(٨)- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط ٦، ٢٠٠٥م، ص١١٥.

(٩)- أدونيس، خواطر حول تجربتي الشعرية، مجلة الآداب، ع ٣، آذار ، السنة ١٤، ١٩٦٦ م، ص ٢.

(١٠)- مجلة المجلة، ع ٣١٤، الأربعاء ١٢ شـباط، ١٩٨٦، عن: محمد صـالح الشـنطي، خصوصـية الرؤيا والتشـكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ٧، عدد ١ و٢ ، تشرين أول ١٩٨٦، مارس ١٩٨٧، ص ١٤٣.

(١١)- محمود درويش، ديوان أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٩، ص ٤٨ . ٤٩.

(١٢)- أدونيس، الشـعرية العربية. دار الآداب، بيروت، شـركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط ٤، ٢٠٠٦، ص ٩٢.

(١٣)- المرجع السابق نفسه، ص٩٩ وما بعدها.

(١٤)- أدونيس، الثابت والمتحول، مرجع سابق، ص ٢٦٥- ٢٦٦.

(١٥)- محمود درويش، شيء عن الوطن، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ٢٥٨.

(١٦)- محمـد فوزي، حوار مع محمـود درويش، مجلة الدوحة القطرية، عـدد ١٢٠، كانون أول، ١٩٨٥، ص ٥٧.

(١٧)- أدونيس، الثابت والمتحول، مرجع سابق، ص ٣١٠.

(١٨)- مجلة الجيل، عدد تشـرين ثاني، سنة١٩٨٢، ص٧٤ وما بعدها، عن: محمد صالح الشنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ٧، ع١ و٢، تشرين أول ١٩٨٦، آذار ١٩٨٧ ص١٤٣.

❁ ❁ ❁

فاعلية المضمر في تشكيل البعد الدلالي للصورة الشعرية

أشعار توفيق أحمد أنموذجاً

د.غيثاء علي قادرة

ليست الصورة الشعرية إضافة تزيد الشعر جمالاً فحسب، بل هي الشعر عينه، وعنصر إبداعه الرئيس، فالشعر لغة تتغيا التأثير بحمولتها الدلالية والجمالية، وبما يأتلق فيها من خيال، وبقدر ما تتصدر المجازات دروب اللُّغة لإدراك العالم في صوره، تتخلَّق اللحظة الجمالية في تشكيلها الإبداعي منفتحة على عوالم الخيال.

وعلى الرغم من التباين الواضح في تناول الصورة الشعرية بالدراسة من باحثين قدماء ومحدثين فإن الملاحَظ، إجماعهم على اللحظة الجمالية التي تخلقها الصورة الشعرية بحدَّيها الرئيسين: المجاز والاستعارة، فمن ستيفن أولمان –إلى فوغل في رؤيتهما الصورة الشعرية استعارة ومجازاً، إلى تيندال William YoukTindall)) وهربرت ريد Herbert Read)) اللذين عدَّا الصورة نوعاً أساسياً من أنواع الرمز إلى بول ريكور (PaulRicoeur) الذي يرى في عنصري الصورة والشعور مشكِّلين للحظةً نفسانيَّةً مهمَّةً. إلى النقاد العرب الذين وضعوا الصورة الشعرية تحت مجهر النقد، من الجاحظ الذي رأى في الشعر صناعة وجنساً من التصوير في إطار تفضيله لفظ الشعر على معناه؛ لأن المعاني في رأيه «مطروحة في الطريق، (الحيوان، ٣/ ص١٣١–١٣٢)... إلى عبد القاهر الجرجاني الذي رأى في الصورة نتاج تفاعل بين ذات الشاعر وعواطفه، وبين فكره وتجاربه»، (تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٤٣٤). إلى غيره ممن نصل إليهم في نقدنا الحديث، ممن يجمعون على أهمية الصورة

الشعرية، ومستوى التلقي الجمالي لها الكامن فيما تكتنهه من دلالات؛ وفيما تثيره قوتها التعبيرية من دهشة، وبما تحمله روافدها من غنى فكري نفسي شعوري.

في وقفة لنا على فضاء توفيق أحمد الشعري، والبحث في مكنون الصور الشعرية المنبعثة جمالياً من انحراف اللغة عن مساراتها المعجمية والدلالية، المرتفعة إلى مستوى الرمز تتكشف براعة شعرية؛ مبعثها إدراك الصورة، لا بوصفها مفجِّراً للحس الجمالي فحسب، بل لإعطائها العلامات كوناً داخلياً يرتقي بقيمتها الذاتية.

وفي تجولنا في حقول جمال الصورة المشهدي، وافترائنا مضمرها القابع في انزياحات اللغة، وفي عتباتها المتشظية، تتكشف أمامنا الرؤى، وتتضح آماله العراض بالوجود بعد أن اجتاحت ميادين الاستلاب عالَمَه الاجتماعي والنفسي.

نقف على عناوين بعض النصوص وعتباتها وقفة استقراء المضمر، في نظرة معمقة إلى مستوى التضاد والتعارض بين ثنائيات فارقت أطرافها تارة ولاءمتها أخرى. ففي عنوان نص (مفاتيح للغيم المقفل) نقع على معادلة متداخلة الأطراف تحكمها علاقة تواصلية بين العنوان والفاتحة النصية، يقول:

مُتَبَرِّئاً من ملحِ صَوتِكِ جِئْتُ أرْوِي قِصَّتي للحِبْرِ
يا أنتِ يا فرساً من القَمْحِ المُذهَّبِ
تراهُ هلْ نَفَدَ الحَنينُ إلى مَلاعِبِ شمسِكِ العُليا
(الأعمال الشعرية، ص٣٧١)

أطلق الشاعر عنوانه من أسٍّ يشي بانغلاق وجودي يجتاح واقع الشاعر الذي يسعى جاهداً إلى فتحه، أو إيصاد الموصد في وجهه. (الغيم موصد)؛ انزياح دلالي في استعارة تحمل في أطوائها كثيراً، وأهمه جفاف مورد الخصب. يشي النص بعد العنوان بفعل استلابي معيش تؤكده الجمل الشعرية. فهو يفتتح نصه بوصف حاله المنعَتقة، الوالجة اغتراباً مفروضاً، بعيداً عن عالم خصيب يعلن عنه البراء (متبرئاً) من الصوت إلى الحبر، من الكلام إلى الكتابة. الحبر شاهد التاريخ الأوحد على واقع غدا قصَّةً مروية.

على الرغم من محاولات النهوض يتعمق مفهوم الاستلاب الذاتي الذي يعيشه الشاعر منه في مشهد الحبر الملاذ بعد أن أشاح عنه ملح الصوت. لم يكن عبثاً نداؤه الممتد على مساحة الصوت الأشبه بمساحة الزمان القاسي، فألف الإطلاق تمتدُّ على حدود النَّفَس امتداداً تفرغ

عبره الذاتُ أنَّاتِها وآهاتها (يا أنت). هو نداء إلى الأرض -الأم التي أفرغت حمولتها على قاعدة اليباب، وباتت تجترُّ آهاتها، إلاَّ أن استفهامه ينفي هذا الإفراغ (هل تراه نفد الحنين؟). فمازال عشق الأرض دافعاً كبيراً لإعادة الحياة إلى ميادين خصبها، ونورها.

يشكّل العنوان أداة استدلال إلى مجاهيله، حين تتكثف الدلالة فيه، وتثير شعرية الانزياح دهشة من مشهد يستنجد الخصب، في نص (**وصية النهر**)، الذي يقول فيه: (**أَلاَّنِّي وَصَلَتْ فِيَّ الغُربَةُ حدَّاً، أرسلكِ النهرُ الغارقُ في التاريخِ إليَّ**)، (ص: ١٥٨).

يؤنْسَنُ النهرُ حين يناجي الوجودَ في وصية تشكِّل خارطة طريق صوب الحياة بعد أن عبث بها الفناء. إن النهر رمز الذات الشاعرة التي تستجدي الحياة.

يستعير للنهر صفةَ إنسان أرَّقه عقوق بنيه، في علامة واضحة على صراع مستدام بين الحياة والموت، بين الغربة والانتماء يعيشهما الشاعر الذي بدا نهراً أعطى العذوبة والصفاء ورمى فيه أبناؤه أحجارهم، (ألأنِّي وصلت...).

يعتصر الشاعر ملفوظات العنوان من رحم نصه، فيؤسس كوناً شعرياً ينطوي على رؤى إبداعية، نستقرئ سيميائيتها من التشاكل القائم بين العنوان والنصّ، تشاكلاً يؤكد أن العنوان هو استدعاء القارئ إلى نار النص، وإذابة عناقيد المعنى بين يديه؛ فله طاقة توجيهية هائلة (علي صليبي، القصيدة المركزة ووحدة التشكيل، ص: ١٦٣- ١٦٤)، تشد القارئ إلى هذا التعالق العجيب.

وفي نص معنون بـ)مقدمة لوجع قديم)، (الأعمال الشعرية، ص١٢٥) شعرية وارفة، قد لا نحتاج إلى قدرة كبيرة على الخوض في أبعاده لاكتشاف دلالاته وعلاقته بالنص، ولاسيّما إذا قرأنا من النص:

(ضَجرٌ... وأسئلَةٌ تُلاحِقُني..عَتَبٌ على وقْتٍ مَضَى... لِمَرافِئ المَجْهولِ يَسْبقُني)، في دلالة على شمولية الموقف وعموميته من جهة، ولتثبيت الحال من جهة أخرى تأتي الأسماء متتابعة بصيغة التنكير، فالضجر عمَّ الوجود والأسئلة تلاحقه بلاحدٍّ، وما مضى من وقت يخفي في أطوائه السِّرّ. فيتسارع إيقاع المفردات بما يلائم النفس في انفعالها ووجعها.

أمّا عنوان (على ذراها أصلي)، (ص: ٣٣٩)، فبنية مستقلة لها اشتغالها الدلالي، نستقرئ منها أثر المكان في الذات الشاعرة؛ التي تمكنت من نسج خيط التجاور الدلالي بين ملفوظين اثنين هما /على ذراها، أصلي/، ما أكسَب التعبير قيمة دلالية ومحتوى عميقاً، ترجَمَ البنية التركيبية وأظهر معناها الخفي. (فالذرا) استشراف لمرام يرنو إليها الشاعر.

مضمرات الصورة الشعرية

لم تكن الصورة الشعرية لدى الشاعر كياناً لفظياً ترسمه المخيلة، أو تركيباً محمَّلاً بدفقات شعرية شعورية فحسب، إنما مثير ينبني على دينامية متحركة في فضاء الزمن، يستفز في القارئ روح الغوص في إشاراته، لكشف بواطنه.

تتعدد الصور الشعرية وتتنوع في مجموعة توفيق أحمد الشعرية، فبدا قلمه ريشة فنان يرسم، الأنا والآخر بألوان، وتحضر في أشعاره الأرض بملء قداستها، فهي ذات أخرى ستمد منها عشق الحياة، ففي نص (أين ماؤك ياصخر؟) نستقرئ توق الشاعر إلى تطهيرها من العبث والضياع في وصفه الجور والظلم الواقع عليها يقول:

يقولونَ: نَهْداها أذَلَّهُما العُمْرُ ... فباتا كمَن في البِيْدِ ذوَّبَهُ الحَرُّ
تَهَدَّلَ في غُصْنَيهِما الحُسنُ إذْ ذَوَتْ ... براعِمُهُ وانزاحَ عن عِطْرِهِ العطرُ
وَأنْشَبَ في الصَّدرِ الخَريفُ يَباسَه ... وأوغَلَ في أمدائِها الزَّمَنُ المُرُّ

(ص: ١٠٣)

ففي وقفة على الانزياحات التركيبية والدلالية في تكوين الجملة الشعرية البصرية نقع على صوت العمق الداخلي للشاعر، محمِّلاً مفرداته حديث المضمر؛ في إشارة إلى الأرض التي أنشب في ترابها اليباس أظافره، وقطعت معاول النازين أخضرها فجاروا عليها، وأنشبوا والزمن مخالبهم في صدرها فأحالوا حياتها فناءً، وجمالها قبحاً، ويباباً.

برع الشاعر في تشكيله اللغوي البصري، وفي حشده الصور دلالياً في فضاء شعري سردي نفسي واحد، هو حقل اليباب الوجودي.

وتحضر صورة المكان المغاير مزدهية، حين يتكثف فيها الزمان؛ ليبلغ جماله مهما عتَّقته السنون، فكيف إذا كان المكان مدينةً ترسو في جنباتها الحياة، فتنشر بريقها على ورَّادها، ترويهم بماء الوجود، ففي قصيدة بعنوان حمص يقول:

لحمصَ العَديَّةِ أرْخى الزَّمانُ قناديلَهُ
وأغارَ على الظُّلمَةِ الفاحِمهْ
تَفاصيلُها وَجَعٌ دائمٌ وانتِظارْ
لحمصَ مَعاجمُ تختَصرُ المفْرداتِ:
على زندِ تدمُرَ وشمٌ... يعودُ إلى زمَنٍ غابرِ
وحمصُ العَديَّةُ تكبرُ في كُلِّ بُرجٍ ثمانيْنَ برجاً

(ص: ٣٨٩)

تتفجر الدَّفقة الشعورية على مشارف المكان الأسمى، فتأتي الصورة محتفية بالرموز التي تنحو نحو وجودية المكان وسيرورته، فحمص، وتدمر كثافة دلالية تستغرق عوالم تعبيرية تتَّسم بالجمالية والخصوصية الإشارية في الآن نفسه، فجملة (**أرخى الزمان قناديله وأغارَ على الظلمة الفاحِمة**) إشارة إلى مركزية حمص، وأهميتها في عالم الشاعر، وأثرها الكبير في إنارة الوجود على الرغم مما حلَّ فيها من دمار وظلام، فهي مازالت تكبر في عين التاريخ.

ويحضر الزمن بشقيه النفسي والفيزيقي مؤسِّساً كوناً شعرياً رامزاً، تتكثف فيه الدفقات الشعورية، كما في نصه (بلاد)، يقول:

الآنَ أكتَشِفُ الهدايَةَ

إذْ يُداهِمُني ضلالُكِ واليَقيْنْ

كادَتْ مَواجِعُنا يَشِفُّ رداؤُها

إذْ كانَ هذا الوقْتُ منْضَبِطاً على نَبْضِ السنينْ

أنظلُّ مُتَّكئينَ فوقَ وسائدٍ صُدِئَتْ

من الماضي الدَّفِيْن

(الأعمال الشعرية، ص:٣٢٣)

يبدو النص فضاء دلالياً، وإمكاناً تأويليَّاً لا يتحقق بعيداً عن إسهام قارئه. فـ(الآن)، هو زمن الوصول الذي فيه تتشظى الذات حاضراً، كما تشظَّت ماضياً.

نقرأ في خفايا النص حمولة من رؤى، وتنازعاً مضمراً بين محاولة إبصار الهوية التي ضاعت على تخوم الآخر، وغيابها، فالزمن بشقيه النفسي والمادي من جهة، والآني والممتد من جهة أخرى يبدو مركزاً للهداية، ولوصول المركب رصيف الحياة بعد ضلال مستبد.

في تراكيبه إشارات مكثَّفة إلى لعبة الزمن وحرفيَّته (الوقت، نبض السنين، الماضي الدفين)، لكن السؤال إشارة كبيرة إلى التخطِّي والتجاوز، إلى النهوض من ليل الاستكانة (الوسائد) إلى فجر الحرية بالعمل، إلى الحاضر ورؤاه.

وللمكان الرمزي حضوره الفتَّان في شعر توفيق أحمد، ففي نصِّه (كتاب الحكمة) المهدى إلى (الدكتور رضا رجب) تتراكم الومضات الشعرية في رموز ما تلبث أن تنفجر عن بواطنها،

وتفتح النص على قراءات من شـأنها أن تتحول به من أنه تعبيرٌ عن العوالم إلى رؤية خلاَّقة لها؛ فيقول:

كالنَّهْرِ مُشْتَعِلاً بنارِ الماءِ
تَمْشي في جَوارِحِكَ القصيدهْ
في كُلِّ ما أبْقَى الغَمامُ على مَعاجِمِنا
تُمَكِّنُكَ البَلاغةُ من عُبورِ صُخُورِها
وتَصوغُ من مَوتِ التُّرابِ
ضَفائرَ العِشْقِ المُشاغِبْ
لكَ وحْدَكَ الكَلِماتُ تَفتَحُ بابَها
وتنامُ في أفْقٍ منَ النَّجْوى على يَدِكَ الكَواكِبْ
أوَلَسْتَ تَطْبَعُ جَوْهرَ الرُّؤيا على وَرَقٍ
يَنامُ عَلى نَصاعَتِه الفَراغُ المُمْتَلِئْ

(ص: ٣٠٥)

يمتلك الشاعر اللحظة المبدعة، ويوظفها في نصه الشعري؛ مُكْسِباً الرمز فاعلية إيحائية.

فما وراء الصـورة (كالنهر مشـتعلا بنار الماء) مفارقة تضمر في اشتعال النهر بنار الماء ثورة وانتفاضـاً على واقع يعتّمُه السلب. فالنهر رمز الخصب المُحَمَّل بما يجاوز الفناء حيث الحيـاة. إنه يجمع النقيضـين (النار والماء) في صـورة تنزاح في تركيبهـا وفي دلالتها عن المألوف، الثورة على اليباب التماسـاً للخصب. يقتنص الشاعر استعاراته التي تقلُّنا في سفر المعنى مؤنسـناً القصيدة، مستعيراً لها صـفة المشي إيحاءً بانتشـارها وانتقالها وبلاغتها (تمشـي في جوارحك القصـيدة) (لك وحدك الكلمات تفتح بابها)، في تأكيد أهمية الشعر، وأثره الشديد في النفس.

يطوِّع الشاعر اللغة في حقله الشعري (تمكنك البلاغة من عبور صخورها) فيغدو للبلاغة صخورها، وإعجامها كناية عن أثرها الكبير في النفس.

تحملنا صوره المكثَّفة حول الحياة، فندور راعفين برغبتها، عاشقين لها، وفي حالة العشق تنبجس الحياة حين (تصـوغ من موت التراب ضفائر العشق المشاغب)؛ إذ يتوغل بنا المعنى ويتوالد في لامرئية العشق، وأفق النجوى.

وتحضر صورة المرأة الرمز في محاولة فنية منه لاستحضار الوجه المشرق من الحياة، وقد يصبح رمز المرأة قناعاً شعرياً يعبر من خلاله الشاعر عن معان كثيرة، استمدّ منها قيم الجمال، والسّلام، والحياة، والخصب، والتّجدّد.

كانت في عبقها الأنثوي مُنجزاً إبداعيّاً وصوراً جمالية دغدغت لبّ الشاعر، وكوَّنت جوهر صوره، ومدينته الفاضلة؛ ففي نصِّه (أحلى) الذي يُجاوز في صورته النص المشطور ونص النثر إلى نسق تنتظم فيه الصورة بمكوناتها اللغوية والموسيقية والبلاغية في سطر واحد مقفى تبرز جمالياته في ما يتضمَّنه، يقول:

أحلى وَإِنْ غَضِبَتْ بِلا سَبَبٍ وأَخَّرَتِ اللِّقاءْ
هِيَ كالقَصيدَةِ حينَ لاتَأتي وكالحُلُمِ المُضاءْ
أحلى النِّساءِ حبيبتي فَلْتُخْبِروا كُلَّ النِّساء
الوردَةُ الجوريَّةُ الحمراءُ في غَضَبِ الشّتاءْ
والغيمَةُ الأولى على عَطَشي وفاكِهةُ المساءْ
أحلى النِّساءِ حبيبتي فَلْتُخْبِروا كُلَّ النِّساء

(ص: ٧٧)

تبلغ الشعرية ذراها في انزياح الصور إليه، وتتالي الأنغام التي تُخرج الجمل الشعرية من أنها سمات صوتية فيزيائية دالة على مدلول، إلى سمات جمالية تستحيل بالوظيفة اللغوية من الذهن إلى السمع، ومن المدلول إلى الدَّال؛ إذ تتسامى لدى الشاعر إرادة التشكيل الفني وإرادة الخلق المتمثلة في إبداع الخصب وإن حلَّ اليباب؛ إذ تبدو المرأة آلهة تبثُّ طاقات الحياة (هي كالقصيدة،كالحلم المضاء، الغيمة الأولى) تؤكد الصور المجازية توق الذات الشاعرة إلى الحياة، فهي تتمنَّع عنه تمنُّع القصيدة على شاعرها حين يجافيه الوحي وينقطع نبع الخيال، ففي انتظار القصيد جمال، هو جمال العَطِش إلى الماء وهو ليس عنه ببعيد، أنثاه كالحلم -أيضاً- الذي يقطع به المحال ويحقق فيه الخيال ويعيش فيه ارتواء، هي (الوردة الحمراء) الثورة على واقع ماحِلٍ إيذاناً بالخصب.

تتتابع صور المرأة لدى الشاعر تتابع ريشة فنان يرسم لوحة الحياة بروافدها وألوانها المختلفة، فيعتمد في تصويره الغموض المفتوح على عالم الدلالة، فضلاً عن الإيحاء والرمز

في محاولة منه لتعميق المضـــمون الشعري من جهة، ورغبة في التوغل في حقائق اللاشعور من جهة أخرى. ففي الأفق الدلالي في نص (ماذا أسمِّيكِ؟!) يشي بتوقه وعطشه إلى الوجود، في صـــور إبداعية يحضر فيها الخصب العصيِّ، والذات المُنشِدة قطر الغيوم تحيي منها ما استُلِب، ليقع على ما تعييه تسميته؛ فيقول:

كُلُّ القواميسِ تنهَلُّ من مفرداتِ الغبارِ

لتسقيكِ

مَواسِمُ عِشقي مُؤجَّلَةٌ

والقِطارُ إلى شَمْسِ عَينيكِ

مُرْتَبِكٌ في خُطاهُ/ افتَحي الغَيْمَ لي

كي أُعَبِّئَ بالبُرْتُقال سلالي

ادْخُلي في غَياهِبِ روحي

لأخْرُجَ مِنْكِ/ اغْرَقي فيَّ أكْثَرْ

حَتَّى أُنْجيكِ مِنِّي

(ص: ٤٤٤)

تكتســب الدَّوال قيمتها الكبيرة في انزياحاتها المعجمية والدلالية، إذ تبرز الجمالية في المفارقة والتضـــاد، (ادخلي،لأخرج) (اغرقي، حتى أنجيك)، في الشـــرط وجوابه المتســـارع تســـارع أنفاس الشاعر. يجيد الشـــاعر اللعب الحر بالكلمات الذي يقوده إلى إقامة علاقات خيالية بعيدة بين التراكيب لغوية.

وفي اســـتقرائنا المضـــمر الكامن في صورة العرافة ودهشـــته من وجود قادم كامن فيما يحلم يحضرنا البعد الجمالي الوجودي الذي يرنو إليه الشاعر، في نص (قالت لي العرافة)؛ إذ يقول:

بينَ خطوطِ الفنْجانِ مَشَتْ عَيْناها

هَزَّتْ بِجَديْلَةِ ضِحْكَتِها

قالت: تَعلَقُ روحُكَ في قَفَصٍ لا يُشْبِهُ بَيتَكَ...،

تسبَحُ فيه الحرِّيَّةُ وفقَ هواها

قلتُ وماذا أيضاً؟؟

قالت: في عينيكَ أرى

أسراراً خافتةً لسْتَ تَراها

يا عرَّافةْ...

شدَّتني من ياقَةِ أفْكاري

قالتْ أشياءً لا أفهَمُ مَعْناها

(الأعمال الشعرية، ص: ٢٨٩)

نقع في هذا النص على عمق جمالي ينماز به تشـكيله وابتكاره الصورة (شدتني من ياقة أفكاري)، وإيقاعه الداخلي الذي يتساوق في لفظه مع الحالة النفسية المعيشة، أو المرتَقبة، ثانياً. فمع ألف الإطلاق في ياء النداء تخرج آهات الشـاعر وأنات انتظاره (ياااعرافة) التي تمثِّل معادلاً موضوعياً للزمن الذي آلى على نفسه إنصافه بعد انتظار.

ثمة شـعرية نقرؤها في انزياح التراكيب، ومضمر الإشارات التي تدعونا إلى الغوص في بحرها؛ فنراه يؤنسن الحرية والأفكار؛ يستعير للأولى صفة السباحة، وللثانية ياقة إنسان، ما يزيد من قوة الصورة وعمقها.

تتكثف الإشـارات ذات المحمولات الدلالية؛ فاجتماع النقيضين، القفص والحرية، إشارة كبيرة إلى توق الذات المُقيَّدة إلى الحرية والحياة، وتقديم شبه الجملة (بين خطوط الفنجان) على الجملة الفعلية (مشت عيناها) استقراء البياض في السواد، ورسم لدروب الأمل والوجود. يكسـر الشـاعر أفق التوقع لدى القارئ في قوله (شـدتني من ياقة أفكاري)، الذي يستبطن استشرافاً لعالم الغيب.

وللأنثى الغائبة تصـريحاً، الحاضـرة تلميحاً صـورتها التي يحتفي بجماليتها في مشهد البحر. مؤكِّداً من خلال التكرار الذي يُعَدُّ مثيراً نظراً إلى ما ينطوي عليه من شذرات دلالية مكثفة.

في قوله من قصيدة: البحر ليس هناك، وهي مهداة إلى مدينة جبلة:

مَـن قـالَ: إنَّ الـوَرْدَ ليسَ مُقَدَّساً وَبِـصَـدْرِهِ أسـرارُهُ، مَـن قـالا؟

البَحْرُ ليسَ هناكَ..ثَمَّةَ زورَقٌ من طَيفِ أُنثى يَسْتبيحُ رِمالا

البَحْرُ ليسَ هناكَ..ثَمَّةَ مَوْجَةٌ كانتْ تُؤَذِّنُ فاكتَشَفْتُ بِلالا
البَحْرُ ليسَ هناكَ..ثَمَّةَ عالَمٌ أطلالُهُ لاتشبهُ الأطلالا

(ص: ٤٦١)

لو تفحصنا تشكلات هذه المجموعة الفعلية من الدَّوال لوجدناها حاضنة لتوليدات نفسانية كبيرة تخصُّ الذات الشاعرة؛ إذ يعد السؤال المضمر الذي يتصدر النص محور الدوال، تتلوه الأجوبة بمداليلها المتفرعة تحت حقل الوجود الحر، ففي ميله إلى تكرار النفي (البحر ليس هناك) تأكيد إثبات ما يشبع في ذاته العطاء، والاتساع والبراح، بوصف البحر رمزاً من رموز الاتساع والكرم.

استطاع الشاعر أن يهندس المكان الشعري لهذه المتتالية اللغوية من خلال ما فتحه من نوافذ تأويلية لها، فهو يتخذ من البحر بؤرة نصيَّة توصله إلى المعنى الحي، بعد أن بدا متشظي النفس، مضطرباً في حالة صراع، تثبته الموجة المتحرِّكة بلا انتظام، والزورق المؤرجح في سيره، والطلل الدال على ملامح الفقد.

يشحن الشاعر صورة المرأة-الخصب بفيض هائل من الإيحاءات التي ينميها دلالياً، درجة يجهد القارئ في فك شفراتها، وحمولتها التوليدية وحروفها المتناغمة وإمكاناتها الإيحائية. ها هو ذا يقتطف التراكيب من حديقة لغته بتقنية تعبيرية تشف طاقاتها الدلالية عن رؤياه؛ ففي نصِّه (كلام) يقول:

كانَتْ تَرُشُّ عَلَيَّ أسْئِلَةً
وتأخُذُني إلى مُدُنِ الغُبارِ المستحيلهْ
كانتْ تُوزِّعُ كلَّ يومٍ خُبزَ عَيْنيها على جُوعي
وتقرأُ في صَحيفَتِها الوَحيدةِ
وتَدْخُلُ بينَ أحْلامي
كَلامِ اللَّوْنِ في جَسَدِ الكَلامْ

(ص: ٣٦٩)

تشبع الرموز إحساسات الشاعر الوجودية التي تنمو الصورة وفقها، إذ تلفت انتباهنا الجمل الشعرية في انزياحاتها التركيبية والدلالية (كانت ترش،تأخذني)، إلى المعنى الإيحائي للكلمات وأثرها في النفس التي تنتشي بالجميل منها كما ينتشي الورد بقطرات الماء.

يأخـــذ الانزياح بمكامن الصـــورة فيوزع معانيها بين الواقـــع والخيال، لتبدو جماليتها في فرادتها، (تدخل بين أحلامي كلام اللون في جسد الكلام).

أطلق الشاعر لفظته الشعرية على مداها، فشكل أيقونةً تصويريةً مغلَّفة دوالُّها بمدلولات إيحائية، تخفي في انزياحاتها عشـــقاً كبيراً، يتمثل الشاعر فيه، وهو يحتضن فيضاً عاطفياً ينفجر على المستوى التصويري، ليؤكد لحظة الوجود.

لقد امتلك الشاعر توفيق أحمد متناً بنائياً شعرياً، انمازت مكوناته الدلالية التركيبية فيه بالتكثيف، بعد أن حلَّق في نصه الشعري وقادنا إلى ما وراء صوره، والغور في ما استغلق فيه من شـــيفرات ذات بعد جمالي، بدءاً من العنوان بوصفه بنية لغوية رامزة تتكثف فيها الدلالة، إلى النص وما فيه من صور، تختزن رسائل إشارية تكشف بواطنه ورؤاه.

❁ ❁ ❁

دور التربية الجمالية في تشكيل شخصية الطفل

منير الحافظ

أسهم العنف في صوغ مُقامات الخطاب في الإبداعات الأدبية والفنية والسياسية، وإظهار سلطته وقدرته وتحريضه بصورة غير مباشرة في تجليات «الوعي الجمعي»، وبيان مدى تأثيره في توجيه سلوك المجتمع سلباً أو إيجاباً وعلى وجه التحديد الطفولة.

بطبيعة الحال، تنتاب الإنسان حالات «فيزيولوجية ـ بيولوجية» تُظهر مستبطناته عبر دوافع غريزية، تُحفز على العنف والعدوان، إلا أن ما ينتج عنه من تخلّقات وصفية، فإنه يُجسد حالة كيف يكون العنف غريزة وحشية منبعثة بتواتر من مكوّن «جيني» لا ينفك مُهيمناً على عقل الفرد وسلوكه، في حين يُنظم العقل أحداثه وسلوكه، ويصوغها نصوصاً ذات قيم جمالية، ويرسمها صوراً غاية في الفتون، وحيناً نجد في جوهرها وصفاً جمالياً خيّراً، وهذا ما تضمّنته الإبداعات الروحية الخالدة، وحيناً آخر، نلفى في الشكل فعلاً ظاهرياً قبيحاً، تمجُّه النفس، ويرفضه العقل؟! والغريب في أمر من يمارسون العنف أو القتل أو النهب أو الحرق، أنهم يفتقدون إلى ثقافة تُمكنهم من استرجاع ذاكرة التاريخ المُسربل بالمآسي العنيفة، وبما حفلت المسرودات الحكائية والمُدونات التاريخية بهذه الأحداث العظيمة، وبالمقابل نشهد العديد من صنوف ممارسات العنف، مثل الثأر دفاعاً عن الأرض والعرض والشرف غسلاً للعار، وهي من مواريث ثقافية تقليدية لذاكرة جمعية، إلى أن باتت هذه المواريث العتيقة مظاهر فكرية ومعتقدية تقليدية، فراح الأدب بكل أجناسه، والفن بكل أشكاله، يغزل نصوصاً، ويرسم صوراً ذات دلالات كوّنت ثقافة الناس.

لقد صُنف عُنف الحروب في باب «**إيلام الغير**» وعدّها أحدُ الدارسين، أنها «**غريزة هدم**».

قد يجد المجرمون في الحروب عاملاً يشفي أمراضهم المتعضية. ولا يتم خلاصهم، وتفريغ الطاقة المتفاعلة في ذواتهم القلقة، إلا بممارسة العنف الدموي، إذ به يجدون راحتهم وسويتهم. وكان قد فرّق بعض الدارسين بين القوة والعنف، ورأوا، أن لا صحة في ما قيل: «**تتولد القوة من رحم العنف**» إلا أننا نرى، خلاف ما يقال، وقد أثبتت التجربة التاريخية، أن العنف يتولد من رحم القوة، على عدٍّ أن القوة إمكانية مادية يمتلكها الأفراد والجماعات والدول، من مال وأدوات وعتاد... وأما العنف، فهو حالة فيزيولوجية، لها دوافعها متعددة الوجوه، وليس من الضرورة بمكان أن تُمارس القوةُ أيَّ شكل من أشكال العنف.

وقد سبق أن خلدت الأعمال الفنية الكبرى الأبطال الأسطوريين، فأسطورة «الإلياذة» خلدت القائد اليوناني الفذ «أخيلوس، وآغاممنون، وهرقل الجبار، وجلجامش» في بلاد النهرين... إلخ، وجسدت الحكايات الشعرية منها والنثرية أفعالاً فائقة العجب، أبرزت باقتدار أخاذ الفعل القيمي في جماليات الأدب والفن، ومنها «المهابهاراتا، والرامايانا، والنيرفانا الهندية، وإنياذة فرجيل الرومانية، والشاهناما الفارسية، والإلياذة، والأوديسا، للشاعر الإغريقي العظيم «هوميرس»، وقصة يوسف بن يعقوب، والقائد الآشوري ساركون، وواقعة صلب السيد المسيح، وسيرة الزير سالم، وعنترة بن شداد، وتغريبة بني هلال العربية، وحروب وانتصارات الإسكندر المقدوني، وغزوات القائد التتري جان كيز خان، وانتصارات القائد صلاح الدين الأيوبي، والقائد الألماني هتلر...إلخ». هنالك رؤى صوفية «**عرفانية**» تتعلق بثقافة الجسد أو لغة الجسد «bodylinguitgu» في أداء الطقوس الصوفية، ترمي من ذلك، ترويض الجسد بقسوة، وحجبه عن الملذات الحسيّة والشهوات القبيحة التي تُفسد الذوقية الجمالية في حالات التأمل الداخلي (ingrown)، وتكفه عن المجاهدة الروحانية في حالات التجلي، والانسياق وراء ملذاته، وارتمائه في مهاوي البؤس والألم الذي يغرّب بدوره الروح عن تحقيق الكمال، ومن ثم يمكننا القول: إن الجسد كيان غير قابل للتمثُل، وإنَّ الجسد في الخطاب العرفاني يتقارب من التقاليد «**البوذية**» التي ترى في زهد الجسد، أو تعذيبه وقهره، يمنح المرء كشفاً روحانياً عن الحقيقة المتجلية، فالعنف بدوره يضمن الخلاص الجسدي، ويسمح لروح المرء بالارتقاء والدخول في «**النيرفانا**» الأبدية.

ومن الطُرق الصوفية البدائية التي تتبعها القبائل الأسترالية في طقوسها الدينية في الزمن «**الطوطمي**» ممارسة التعذيب الجسدي من أجل تربية الروح، والارتقاء بها إلى عالم القداسة، وهي طريقة «**التنسيب**»، **التي تُعدّ من أنماط التمائُل في طرائق التوّحد بالإله**. وإنَّ عملية «**التنسيب**» التي بحث في تقاليدها العالم الفرنسي «ميرسيا إلياد» حول أنماط الاحتفاء

الكرنفالي المؤلم بالجسد، ومحاكاته من خلال المُتجسد في قوله: «إن التنسيب، هو انخراط الفتى المراهق في إطار السرّانية الكونية، بغاية تحقيق مشيئة أرواح الأجداد وتمثُلها»، إذ يقوم «الشـــامانات» أو «هيئة الكهنة» (pontifices aspect) الذين يتولون قيومية التنســـيب، بتعذيب جسد الفتى أو الفتاة، والتنسيب طقس يُعبر عن حالة التمثُل أو الاندغام بعالم القداسة الفوقي، والترفُّـــع عن وضـــاعة العالم التحتي عبر تجربة «**ثقافة المـوت**»، وعلى وجه التحديد مظاهر الطقوس «الكرنفالية» عند تقديم الأضـــاحي أو القرابين البشرية للمحارق، عند تنسيب الفتى إلى أبناء قبيلته، وتُدعى هذه الاحتفالات الدرامية الوحشية في طرائقها بـ«**القتل التنسيبي**»، وفي الوقت نفسه يتم مأسسة القائد أو المحارب الطفلي لإعلاء شأن القبيلة وشدة بأسها.

إنَّ طقس الختان، يوازي طقس الموت حسب اعتقادهم، لأنه يمثل عتبة الانتقال إلى عالم آخر. وعلى وقع ضـــربات الطبول الوحشـــية، يتم الانتفاض على الأجهزة التناســـلية الذكرية بمعدات قاطعة حادة، وبعضـــها من الحجارة، وغاية طقوس التنسيب كما يذكرها «إلياد» أنه عندما تتعرض لها الفتاة أو الفتى في القبيلة من إجراءات الانتقال المخيفة من الطفولة إلى تجربة الفتوة، عبر طرائق الدخول إلى عالم الهلع، هي بقصد فَهم الوجود والأسرار الدينية، وأنهـــا في حقيقة أمرها، تحوّل من حالة الخوف والقلق إلى حالة الفَهم الذي يضـــمن ولادة إنســـان جديد، أي انبعاث ثقافي، يتميز بتملّكه التقاليـــد «الميثيولوجية» لمجتمعه، تلكم هي رمزية الموت في الفلســـفة الباطنية التي تعتمد الطقس وســـيلة تحوّل على الصعيد الروحي، فالشعائر observances)) التي تتجسد على شكل سيناريوهات مؤلمة، هي إفصاح عن أسرار إلهية مقدسة، وإبراز مآس وفواجع وآلام البشر ومواتهم وانبعاثاتهم عبر ثقافة الرعب.

• التنســـيب ـ مفردة، تعني المولود الجديد، وتقتضـــي دمج الفتـــى المراهق فـي مجتمعه القبلـــي، وذلك باتباع طقوس من خلال مشـــهديات احتفالية، يُعد الفتـــى معرفياً حول تاريخ الأجداد، والطرائق المتبعة في ممارسة التنسيب، هو العنف والعزل، الأمر الذي يجعله يتحلى بالصـــبر والحكمة، فينال حقائق الأسرار، ويذوب فـي المطلق، ويقبل الوحي بالمقدس، وهنا يندمج في الألوهة، وتمتلئ نفسه بالحكمة.

يقول «ميرسيا إلياد»: «إن الانتقال من العالم الدنيوي إلى العالم المقدس بفعل التنسيب، يتضمن بطريقة أو أخرى تجربة الموت للدخول إلى عالم آخر».

وأود فـــي هذا المقام أن أذكر حالة من حـــالات تعاطي قوى الإرهاب مع الطفولة في عملية تنســـيب لا تقل شـــكلاً وجوهراً عما تُمارسه الفصائل الإرهابية المقاتلة في سورية

والعراق في واقعنا المعيش، ولما له من صلة بموضوع العنف لدى الشعوب البدائية، وامتداداً عضوياً لهذه القناعات الإيمانية. فكان لزاماً علينا عرض ثقافة العنف في التربية الطفلية.

إن عملية «**التنسيب**». بحثَ في تقاليدها العالِمُ الفرنسي «ميرسيا إلياد» حول أنماط الاحتفاء الكرنفالي المؤلم بالجسد، ومحاكاتهِ من خلال المُتجسد في قوله: «إن التنسيبَ، هو انخراط الفتى المراهقُ في إطار السرّانية الكونية، بغاية تحقيقِ مشيئة أرواح الأجداد وتمثُّلِها» ونلاحظ لدى القبائل الأسترالية القديمة في أثناء تأديتِهم طقوسَ «التنسيب» ثمة سيناريوهات مؤلمة للغاية، إذ يقوم «الشاماناتُ» أو «هيئةُ الكهنة» (pontifices aspect) الذين يتولون قيومية التنسيب، بتعذيب جسدَ الفتى أو الفتاة، وحيناً يقدمونَهم إلى المحارق العبادية، وهو رمزٌ يُدعى «القتل التنسيبي» ومن العقائد الهندية «اليانية» التي تتخذ الصبرَ ترويضاً للجسد وحواسه، وتكفُّهُ عن اللذائذ، وتتحمل الشقاءَ والآلامَ وفق طقوسٍ هي أقربُ ما تكون إلى الاحتفاليات «التنسيب » عند القبائل الأسترالية للحظوة بالإله.

يقول «**باندورا**»: «إن دافع العدوان أو غريزته، تنبع تلقائياً، فتُحدث سلوكاً عدوانياً، لكن لا يوجد بعد مثلَ هذا النوع من الدافع الموروث، ولكن يظل الدافعَ العدواني نشطاً إلى أن يجري تفريغُهُ بنوع من العدوان».

فيتعين علينا أن نُركزَ على مفهومي «**عنف السلوك**» في المكوّن الشخصي الداخلي و«**سلوك العنف**» في الكائن الخارجي، يذكر الباحث «ميشيل كورناتون» مستعرضاً أنماط التربية الأسرية والاجتماعية لدى الشعوب، مقارناً تربية الأطفال بين قبيلة مسالمة، وقبيلة متوحشة في قوله: «عند قبيلة «**المندنغمور**» البدائية، وهي من أكلة اللحوم البشرية، إنها تتعامل مع الطفل بطريقة عدوانية، كي ينشأ قاسياً عدوانياً».

إن التربية العنيفة بوساطة التعليم النظري أو العملي، هي عملية تفجير المُستبطن الذي يعتمل في الأجواف التواقة إلى فعل العنف «الفطري» على مستوياته الانفعالية كلّها، وعلى مختلف درجات «الصدمة» (shoking) التي تصل حيناً إلى حد التصرف الوحشي. يقول «ريني جيرار»: «إنَّ العنف كان على الدوام فطرياً في الإنسان».

ويبين «**بول ريكور**»: «إن تاريخ الإنسان يبدو وكأنهُ يُطابقُ تاريخَ السلطةِ العنيفة وفي أقصى حد، ليست المؤسسة هي التي تُشرّع العنفَ، بل هو العنف الذي يُنشىء المؤسسةَ بإعادة توزيع القوة بين الدول والطبقات، وينتهي الأمر بالعنف إلى أن يظهرَ وكأنهُ المحركُ للتاريخ».

وللحيلولة دون تمادي العنف وشـطحه في تحطيم البُنى الاجتماعية والمنجزات الوطنية، ولاسيّما الأفراد الشاذين. يؤكد عالم التحليل النفسي «**سيغموند فرويد**»: «**الاحتواءُ الجمعي للفرد العدواني**». حفاظاً على أمن المواطن والدولة، حيث لا تتوانى السلطة عن قمع العنفِ الضـار بالمجتمع والنظام، فتتبع العنف المضـاد للحيلولة دون انغماسِ الجماهير في عنف ضـال في الأحداث الكبرى بالانتفاضـات أو الثورات، ووقوعِهم في حالة الاغتراب الجانح، فينبغي كفُّهم عن هذا التردي في هوة «**الأنوميا**» - **فقدان معايير السلوك السوي المتزن**-.

وأثبتت التجربة صـحة ما نراه من ظواهر تودي بالأطفال للقيام بأعمال العنف، حسـبما هو جارٍ في الشـرق، وعلى سـبيل المثال لا الحصر، يجري تدريب ما يقارب من ثلاثة آلاف طفل تتراوح أعمارهم من عشـرة إلى اثنى عشر من الأكراد والإيزيديين النازحين، مما أجبر منظمة «اليونيسف» والسلطات المعنية بالصحة إلى إقامة الندوات، فيما يخص مسألة جنوح الأطفال، ومحاولة معالجتهم عبر الصـدمات، قبـل انحرافهم وتوجههم إلى أعمال عدوانية، أو وقوعهم في أمراض عُصـابية عضوية ونفسية وذُهانية، أو في تطرف ديني، أو إدمان على تعاطي المخدرات، أو السـرقة، أو الانخراط في تنظيمات إرهابية. ونخص بالذكر الأطفال المشردين أو الذين يقطنون خيام النزوح. وكذلك تقوم المنظمات والسلطات الإنسانية المعنية إلى معالجة الأمراض التي تصيب الأطفال (لقاحات، شلل، حصبة، جرب، فقر الدم...).

ولا نغالـي إذا قلنـا إنّ الثقافة، هي الأسـاس في بناء شخصـية الطفل نفسـياً وذهنياً وجسـدياً ولعل «الدراما» التجسيدية، خير الأشكال الفنية والأجناس الأدبية والرؤى الفكرية والنزعات المعتقدية التي تعبر عن أدق الخصوصيات التي تتصف بها المجتمعات الأناسية (humansime)، ذلـك، من حيث تناولها أعم القيم والمعارف والآداب والفنون والأسـاطير والمعتقدات، وتُمهد لوعي معرفي شمولي، وأزعم، أن خير منفعة لتربية الطفل، هو استلهام مادتها الإبداعية من محتوى التراث، وتجسـيدها عملانياً، بوصـفها قيماً جمالية أصـيلة في حياة الطفولة، فحري بنا في هذا السـياق، الدعوةُ إلى تفجير تجربة «**الحدث الثقافي الطفلـي**» في مخازيـن التراث (heritage) لاحتوائه على منظومة ثقافية (تربوية ـ جمالية) تمكننا من استخلاص القيم الأخلاقية، بغرض تأصيل الحداثي منها.

لا مندوحة، أن خاصـية روح التراث، تتميز بحياة قادرة على الامتداد الطبيعي والحتمي في صـيرورة الوعي الفني والجمالي، وتمثُّل الأصـل المرجعي له، وقد وفّقَ المبدعون العرب في توظيف قيم التراث الشـعبي والديني والأدبي والأسطوري والملحمي والتأريخي في الفعل الإبداعي، ولا غروَ في أن الثقافةَ بكل الوسـائل المعرفية والاتصالية والتقنية، تُسهم في البناء

التربوي، سواءٌ كان عقلياً أم نفسياً أم جسدياً أم معرفياً، بيد أنه مع شديد الأسف، لم يلقَ الطفلُ كبيرَ اهتمام في المدرسة أو النادي أو صالات الفنون متعددة الاتجاهات والأساليب، أو التلفزيون، أو الشبكة المعلوماتية ونوافذها، ولم تتخذ الإجراءات العملانية في التربية الروحية.

لقد أسهم «**عنف الإعلام**» بكل وسائطه وأدواته الاتصالية، المرئية والسمعية والمقروءة في تسويق برامج وأجندات عنيفة في تربية الروح والذهن على ثقافة العدوان، وتسخين الصراع «العنف»، فظاهرة «الإنترنت» الشبكة المعلوماتية الكونية، دخلت عالم الحرب والتثوير، وتأجيج الاضطرابات.

وقد باتت ثقافة العنف أهمُ فنّ يتميز بقابليته على التلقي والتأثير في أنماط الوعي والأحاسيس الطفلية، فمن هنا كان لزاماً علينا تفعيلُ الاتصال والتواصل مع قطاع الطفولة كرد فعل مضاد، ينسربُ في الثنيات الذهنية والنفسية للأطفال، في ظروفٍ تعيش البلادُ حرباً شعواء، تستهدف الصغار قبل الكبار، وشهدنا الأحداثَ في سورية بعد اندلاع ما سمي بـ«**الربيع العربي**» الذي انتهجته القوى الكامبرادورية «الرأسمال المركزي» على هدي تعاليم الهيكل التوراتي للعقل الصهيوني الحديث، واستخدام الأطفال في خلق الاضطراب والبلبلة في المدائن بحفنة نقود، وتوجيههم إلى الحرق والتخريب في الممتلكات العامة والخاصة، إلى ظهورِ بوادر ظاهرة الإرهاب (terrorism) المُنظم.

وما يهمُّنا اليومَ، هو تحصين الطفل، وتوجيه قوى الأهواء والدوافع الطفلية، للحيلولة دون استمرارية تلقي الصدمة، ومحاولة تنظيم السلوك لديها، وتحريرها من ربقة الرواسب المتخلفة المختلطة بثقافة العنف التي تمارسها الفصائل المسلحة المقاتلة، والتصدي للطرائق الذكية المُتبعة في استثمار الكيان الطفولي، ورميه في أتون المحرقة.

أكادُ أجزمُ، أن عالمَ الطفل، أدق وأعقد من عالم الكبار في طريقة التعاطي السوي أو الجانح، ولذلك، يتوجب العمل على تحرير الطفولة من محكومية الأهداف العليا. ونرى أن التعامل الأدبي والفني معه، الذي يُعنى بسائر الحالات النفسية والعاطفية والثقافية والتعليمية والتربوية والميول خير تحصين له، أعني، توفير المنظومة المؤثرة في توجيه الذهنية الطفلية التي تقوم بوظيفة تطهير (catharsis) الطاقة التي تُشاغل مخيلةَ ودوافعَ وميول الطفل العدوانية أو الشطط أو الانفعالية أو اللعب العبثي أو الشذوذ الجنسي أو الإجرامي.

لا شك في أن مَهمةِ أشكال الدراما، ليست مقصورةً على العناية بالقضايا التربوية والتعليمية والمسائل الأخلاقية فحسب، وإنما تتولى مَهمةً قيمية، تُعنى في تربية الذائقة الجمالية لدى الأطفال، وتتطلعُ إلى تنشئتهم نشأة حضارية راقية، وتسعى إلى رفع مستواهم الثقافي. وأنه

من الملاحظ بالتجربة الحيّة، أن جلَّ الحكايات والخُرافات والأساطير والأحداث والشخصيات التاريخية، تؤلف معظمَ أمشاج بُنى التراث التي تستهوي المشاعر الطفلية، لذلك كان وجوب توظيفها وترسيخها في نوازع الوعي الثقافي بغرض أخلاقي، أمراً في غاية الأهمية، يقول المفكر العربي «محمد عابد الجابري»: «لا تستعيد الشعوبُ وعيها إلا في تراثها».

استعادة التراث، يُغني «الوعيَ الجمالي» ويُنمي الملكةَ الذهنية التي تُفصحُ عن القيم الجمالية، وبما يُلامسُ مشاعرَ الأطفالِ تجاهِ المحبةِ للوطن والمجتمع والأسرة والعلم.

إنَّ شُروعَ الثقافة المضادة لجنوح الطفل، وانخراطه في تنظيمات مقاتلة فوق حجمه الجسدي والنفسي والذهني أمر في غاية المأساة، بمعنى نقل الحس الطفولي إلى ما وراء الشعور العادي، ولهذا، يتعين العمل على مأسسة بنية وجدانية، تمتلك قدرات استيهامية واستلهامية، وتفعيلها وفق أرقى الأحاسيس الكفيلة بصناعة قيم الخير والجمال والمحبة والعدالة والسعادة، بوصفها نوازعاً متأصلة في البناء الروحي، بل من طباع الكوائن الأناسية، بحيث، يتلقاها الطفلُ، ويستقيمُ على قيمها، لا أن ندعهُ عِرضةً لإخطبوط الإرهاب.

ولا بد لنا من بيان مسألةٍ مهمة في هذا المنطوق، أن القيمَ التطهيريةَ، تخلقُ تأثيراً سحرياً أخاذاً، يفجر كوامنَ الطاقةِ لدى الطفل، ويُنشطُ التخييلَ الذهني والجمالي والتربوي، والنظر بحذق إلى وجدانياته وروحانياته ورغباته، خلافاً لما تطرحُها احتفالياتُ العنف التطهيرية لدى الكبار، من قضايا فكرية، ومؤدلجات سياسية، وأوضاع اقتصادية، وعُقدٍ نفسية، ومشكلات اجتماعية، وإرهابية ودينية وعسكرية وثقافية وإعلاميةٍ ممنهجة، تتجاوز قدرةَ العقل الإدراكي للطفل، وقد تأتي المحاكاةُ (simulation) حيناً خارجَ سياق اهتماماتِ وثقافة وميول، وحتى السلوكيات التي يتصرفُها الطفل.

وإنني أرى أن من الضرورة بمكان، الإشارة إلى مسألة تتعلق بمفهوم «التوُّحد» (identification) حول توحد الفرد لا شعورياً مع شخص آخر أو مجتمع أو قوة روحية ما أو تجنيده وعسكرته وإقحامه في أعمال عنيفة كارثية... إلخ، وعلى حد قول أ. ف. بتروفسكي: «التوحُّد ليس تقليداً أو محاكمة، بيد أنه عملية تمثيل تستند إلى نوع من التشابُه أو التماثُل».

ويعدّ التوّحد حالة من حالات ما فوق الشعور، ومستوى الوعي الطفولي الذي ندعو به جُزافاً إلى تحميل الطفل أثقال هذا التماثُل القيمي الديني أو الجهادي المُسيس أو الفكري المؤدلج، بوصفها تقاليدَ أخلاقية وتربوية، وأن ما عداهُ كفرٌ وزندقة، وزجه فيها، ولاسيّما الأعمالُ العُنفية التي نعيشها الآنَ في تجنيد وعسكرة الأطفال في عالم الشرق، وزجهم في حرب مُدمرة، لا تُبقي ولا تذر، وهذه من أشد الإرهاصات والإخفاقات التي تعاني منها الطفولةُ في بلاد العالم المنطوي تحت عالم «العولمة» أو «الشوملة» الكونية.

لقد صار الطفلُ عِرضة لمشاهدة أنماط ثقافة العنف بوساطة الأقنية الفضائية وغيرِها من وسائط الإعلام والمعلوماتية التي تطال البشر والحجر والشجر، ويُشاهدُ على الواقع العياني أشلاءَ الأطفالِ وأمهاتِهم، والذبحَ بالسكين والمنشار، وحرق الناس وهم أحياء، والردم في حفر جماعية وهم أحياء، وأكل قلوب عناصر الجيش المدافع عن حياض الوطن، ويرى أبيه أو أخيه مجندلاً ومخضباً بدمه، ويرى قلوبَ حماة الديار تأكلها الوحوش البشرية الحاقدة الكريهة، وتُستخلص الأشلاءُ الذبيحةِ والقتيلة للأطفال من تحت الأنقاض، ويرى مدنيين وعسكريين مقطعي الرؤوس، ويَسمعُ تكبيرات الذابحين فوق أجساد البشر. ويلحظُ تفخيخ أجساد الأطفال، وتدريبهم على صنوف القتال.

وهنا يبدأ غسلُ الأدمغةِ التي تُجردُهم من العاطفة والأسرة والوطن، فيروح الطفل منغمساً في أفكار ظلامية وتعمية قاتلة، ولست أدري أي ثقافة يحملها طفل المحرقة الجهنمية التي استهدفت وطنه الآمن؟ فتُرى، بأي ثقافةٍ سنتعامل معه في اللحظات التي تضع الحرب أوزارها؟ كشفت المحنة المستور، وفضحت التقصير في البناء الشخصاني للطفل، وضعف تلقينه روحية الانتماء الوطني الذي يحقق ثقافة الولاء من نعومة أظفاره، لذا، يتوجب الالتفات إلى مسألة تربية الطفل روح العقائد الثابتة التي تكون شخصيته، وأنه ليس من الضرورة بمكان أن نبني دار ثقافة دون تثقيف، ومساجد دون ساجد، ومدارس دون دارسين، وملاعب دون لاعبين وعسكري دون سلاح، ووطن دون مواطن... إلخ.

لذلك، يجدر بنا العملُ على تحرير الطفولة من نقص العوَز المعرفي والجمالي الذي يمنحه القدرةَ على المحاكمة العقلانية المستقيمة، وتلافي الأحوالَ التي تأخذُ الطفولةَ إلى عالم العماء، وسرحانِها في تيه ضال، وأنا مع رؤية المفكر والباحث الأنثروبولوجي «فريديريك شيلر» يقول: «لا يلعب الإنسان إلا عندما يكون إنساناً... إذ إن الألعابَ الجمالية، امتيازٌ يخص الإنسان».

وهنا يعني شيلر باللعب، اتباع كل ما من شأنه أن يُربي الذائقةَ الجماليةَ لدى الأطفال، وحسبي، أن لغة التلقي التعبيري، تختلف عن لغة التخاطبِ الكتابي، ولغةُ الصورة المجسَّدة على منصة عرض، والكلمات المنسوخة على الصفحات، أو المنقولة شفاهاً، إنه اللعبُ في فن التربية الجمالية والثقافية على هدي القيم العليا لروح الأناسة لدى الأطفال.

أخلص إلى القول: تعد الأنشطة الترفيهية جزء لا يتجزأ من البيئة التي تهتم بالتنمية الاجتماعية والعاطفية للأطفال والعمل على تنميتهم علمياً ومعرفياً، وخلق بيئة تتيح للطفل

التواصل مع محيطه المعيش، كما تعمل هذه الأنشطة على إعادة شحن طاقة الطفل وتحفيزه بحيث ينخرط مع زملائه وبيته والمجتمع بنشـــاط فائق، وتتيح له فرصـــة اكتشاف واكتساب الخبرات الجديدة التي تنعكس على تطور مهاراته وتطور مجتمعه.

المراجع

(١)- ميرسيا إلياد، التنسيب والولادة الصوفية، ترجمة: حسيب كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق، ص ٤١.

(٢)- اليانية، عقيدة قائمة على النُسك، تأسست في القرن السادس قبل الميلاد على يد الناسك «ماهاقبرا».

(٣)- باندورا، الآليات النفســية للعدوان، ص ١٢/ ١٣، ورد في كتــاب باربرا ويتمر، الأنماط الثقافية للعنف، ترجمة: د. ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة، ٢٠٠٧م، الكويت، ص ٥٢.

(٤)- ميشــيل كورناتــون «ـ بحث» جذور العنف الحيوية النفســية والنفســية الاجتماعية، ورد فــي كتاب «المجتمع والعنف»، فريق من لاختصاصيين، ترجمة: الأب إلياس زحلاوي، المنشورات العمالية، باريس، ١٩٦٩، ص٧٥.

(٥)- رينــي جيرارد، أمور مخيفــة منذ تكوين العالم، ص ٢٦، ورد عند باربرا ويتمر، الأنماط الثقافية للعنف، ترجمة: د. ممدوح عمران، العدد /٣٧٣/، الكويت، ص ١٦٣.

(٦)- بول ريكور، الدولة والعنف في التاريخ والحقيقة، نشــر «ســوي» المصــدر السابق باريس، ١٩٥٥، ط ٢، ص٢٤٢، ورد في المصدر السابق نفسه، ص ٣٧.

(٧)- د. سامي أدهم، ورد في مقال شعراء «التذّكر... العدمية»، كتابات معاصرة، العدد /٤٥/، ٢٠٠١م، بيروت، ص ٦٢.

(٨)- محمد عابد الجابري، نحن والتراث، ص ٢٧.

(٩)- أ. ف بترو فســكي، قاموس علم الاجتماع، د. عاطف غيث، ورد في «الأنا الآخر»، د. صــالح سعد، عالم المعرفة، الكويت، ص ١٨٥.

(١٠)- فريدريك شيلر، رسائل في التربية الجمالية، ترجمة: د .الياس حاجوج، د .فاطمة جيوشي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ص ١٠.

❁ ❁ ❁

الديـــوان

الشـــــعر :

■ قصيدتان	حسين عبد الكريم
■ حواف حادّة	محمود نقشو
■ دعوة...	سعاد محمد
■ من قدّاس البرق	عباس حيروقة

الســـــرد :

■ صديقي الشرطي حمدان	شوقي بغدادي
■ وليد يرضع دماً	د. يوسف جاد الحق
■ فارسي الصغير	مها حسن
■ الصندوق الأسود	وائل ديوب
■ إبحار في مركب ورقي	عوض سعود عوض

قصيدتان

حسين عبد الكريم

أستدين من كحلِ امرأة محابرَ الكروم؟!

يتعبُ الكحلُ من ضلالات الرسائلِ
ولولا الضلالاتُ في الرسائلِ تشقى العيون...
ويتعبُ كُحلٌ كثيرٌ في دروس العواصف
منذ هطليـن وغيمة أهدتني امرأةٌ لحنَ أشواقها،
أتشرّد في محابر صيفها، كيلا... تتعبَ الحروف...
سؤال بسيطٌ حذرٌ كخَصْرِ ياسمينةٍ تُمشِّط، شعرَ الرِيح بالمطر...
أقول لامرأةٍ، تستدينُ العواصفُ

- العمل الفني: لوحة ملونة للفنان توفيق عازر.

من كحل عينيكِ المحابرَ... هل تسمحين؟!
في زمن الكحلِ الفصيح تُصغي البروق، وتحكي الغيوم...
كلامي يُجيدُ الغناءَ والجنونَ البصير...
حينَ الرسائل في عيون النساء يفيقُ عندي الحنين...
أعشقُ اللحظة الفارقة في الدَّنان...
أماني العناقيد، تصيرُ أرملة، في الاشتياقِ الضرير...
تُضيّفنّي العواصفُ لحنَ غرائزها...
أتيهُ في الكلام...
أستدينُ من شرفةِ الرّيح موعدَ غيمة...
لغتي كالمطرِ النعسان، في حكي الأغصان.
عرسٌ شرقيٌّ الألحان...
جنونُ قصيدة يعشقها العصيان منذ المفردة الأولى...
تتمرَّدُ الأوزان في وعي الموسيقا...
قمصانُ دلالاتِ الأنثى أكبرُ من ثوبِ حروفِ الجر وأكمامِ القمصان...
ديباجةُ نهدٍ عاشقٍ مزدهرِ المحكيّة لا تُحصهِ الخيطان...

كروم...

هل الشرقُ الجميل، ينامُ في الصقيعِ...؟!
ليس عندَ الكروم وقتٌ فضلةٌ للنعاس وتوديع الفصول...
الربيعُ لا يشغلُ بالهُ الوهمُ...
الخريفُ تروقُ له العربدةُ في حاناتِ الهذيان...
أبشّرُ الكرومَ بجرحِ الثمار... يبشّرني الغصنُ...
في مساء الأنوثة تجيءُ بروقٌ عديدة، تُضيء السَّفرَ بالرجوع...
وتضحكُ أشجار الضلوع...

الأولاد يشترون أوقاتهم أو يبيعون الخطا للدروب؟!

كأنَّها المسافات، مفلسة...
كُحلها غارقٌ بالفقر...
يا مسافات أين غمزاتُك المشرفة على الحب...؟!
لا وقتَ في الاشتياقات للفلسفة!!
ماذا تفعلينْ... نضيعُ أو تضيعين؟!
الشفاهُ تجوعُ على موائد الأسئلة...
ليس بوسع أحلامنا النومُ في بيوتِ الزَّمان...
شبابيكُها الوحشةُ القارسة...
الأزمنة، من دون أشواقنا ألفةٌ خائفة؟!
عند وجداننا العتيق، تقومُ في الصباح المفارق...
أينَ (النواطيرُ) يا كرومَ الوداعات...
الشكرُ يا حبُّ أنَّ أشجارنا، واقفة...
هل يتيمٌ كلامُ الحنين!!؟
والسنين لا تكونُ أمّاً لغيرِ اليتامى؟!
الزَّمان، أُبوَّةٌ مثقلةٌ بالارتحال، كالدكاكين البعيدة، في رياح الجرود...
لا تُجيدُ تسويقَ... نسمةٍ عابرةٍ للمقيمين في الدموع...
ما أوحش النومَ في الدموع... عراءٌ يعربدُ!؟
البكاءُ مقفلٌ وقتهُ، رُغمَ زحمةِ الواقفين في صفوفِ الكلام...
يبيعون حكياً أو يشترون العناوين...
قلقٌ يُترنَّحُ في الحكي والشراء والبائعين؟!
لا أودُّ التلهّي بحاجات شوقٍ قديم...
لست صوفياً، أفتّش في قميص المعاني عن اللغز...
اللحظةُ العاطفة شغلها الأبد...
قميصُ البهاء العرى الرَّاجفة...
الأولاد يستدينون شتاءً من بيوتِ المطر... ورياحاً... يغتنون بالديون...

كما يفعلُ المحبون يكتبون بنزفِ الشقاءِ النبيل البقاء...
لا يختمون البدايةَ بالنهايات... في قواميس الطيورِ مزيدٌ من سماء وأجنحة
نختلف والرِّيح يا طائر الولادات العنيد
جميلٌ أيُّها الفينيق: لا تثق بالرَّماد الضرير...
تبحثُ في اللهيبِ، عن سماوات جديدة...
ينهض الوجدُ، نقيمُ في ملتقى العواصفِ أعراسَ الكروم...
الشَّجرةُ ظلُّها حبرُ غيمة... وريشة برق كتوم...
لم تزل منذ أول لمعة عشقٍ في عيوننا الرسائلُ راعفة...
بائعُ جوَّال يقول لصباحاتٍ خيراتنا: تعتيقُ فجرِ المرارات، في دنان المساء معجزة...
عتّقوا العطرَ في الزّهرة العاتية...
دونوا على ورق البالِ: لا يُشترى ضحكٌ بالبكاء...
تأكدوا من حالِ أشواقكم، في كتاب الجسد، وكيف تقرؤون النساء...
الحكي تعتيقُ الوفاء، مُتعبٌ وسيّد الشقاء...
قريةٌ في ظهيرات البلابلِ تشربُ فنجان قهوتها قبل حاناتِ السؤال:
أين المسافاتُ وكحلُ غمزات الدروب...
جميلون أنَّكم تثقون بقطفِ الثمار عن غصون أحلامكم
ينابيعكم أين تتجه خطاها البساتين، التحيات لعموم أشواقكم كيف تحتفون بالزمان...
تسرقون من وجهه المحتقن بالتعاسات أوقاتكم والصداقاتِ العريقة...
صديقي الكبير شاعرٌ يهطلُ في عُري أحلامه جنون...
وأزرارُ الصور تُبكّلُ بالحنين، صوتَ أوف الحنين...
يُعتّقُ حيلَ المسافاتَ، كيلا تشيخ الدروسُ...
في تعاليم العبور إلى الضفة التالية...
أولادنا وطنٌ وليسوا ينسون سلالاتِ أنساغ الحياة...
كائنون في الحب حتى الأقاصي
يتعثرون أمثالنا بأقدارهم...
تتلكأ البصيرةُ بالتعابير الغريبة...
تُعيدُ التلعثمَ غيرَ مرَّة حتى يكونَ بوسعها النُّطقُ الجديدُ والبصائرُ...
نحّبُ أنَّ لهيباً في جوارِ اللهيبِ، وأنَّ غيماً يُعتقُ في العناقيدِ أنخابَ العافية...

من عناقِ المواعيد... تُولدُ العرائشُ...
نواميسُ هطلٍ بعيدِ المدى في الملامح... لحنُ رعدِ الحنين...
أيُّها الأصدقاءُ المحبون... متى تعودون من رحلة النجمة الوالهة...
نودُّ أن نشربَ نخبَ ضوء بسيط...
الضياء البهيج في أنامل شجرةٍ وارفة تعرف أسرار دساتير الحقول
إصغاؤنا يتشهّى وقع خطو الدردشات تلويحات كفّ المودَّات.
جميلةٌ في الحياة/ الدردشة/ مذاقها مجتهدٌ بالبهاء، أو صديقُ النداء...
أجملُ ما في /الدردشة/ لا يمكنُ شرحُها بغيرها...
مثلها الشوقُ لا يمكنُ شرحهُ بغيره...
اللهفةُ، مهما تعالت صيحاتُ فصاحاتِ جاراتها الرغبات، لا يمكنُ توضيحها بالتفاسير...
في الشعر والحب تولدُ الينابيع... تحيا... يتجددُ عقلُها في الجريان ولحن الخصوبة...
شاعرٌ نبعُه الكبير جارُ نبعنا...
معجبٌ يمزج الفيم بالصخر...
كرومهُ سيِّدة في صهيلِ الفصول
محاصيلُ الدلالات لغةٌ في الشمس...
يُوزِّعُ تسعين صباحاً على همزةِ امرأة
متبقية في الازدهار...
ينتقي كالنساءِ الفطينات كثيرَ زؤانِ
المعاني من حنطةِ الكلمات...
يعجنُ الحرفَ بالعاصفة. رغيفه لا يكون كخبزِ كنايات السالفين...
عندهُ محبره تضيقُ نخوةُ تعبيرها بالرُّقاد...
محابر معجبة بحالها، تُنجبُ في ليلِ الكلام الحكايات والنثر والشعر...
ناقدٌ صديق لفافته لا تخون شفتيه كـ (الصديق الكبير محمد الماغوط):
/لا أخاف من الموت... وأخشى أنّ أصابعي، من دون لفافةِ تبغٍ وشفتيَّ، من دون دخان!!/
يُودّع كوابيسه، أو تودّعه الكوابيس وفي يديه اللفافة...
الشفتان تتورطان ببقايا زفير معتّق في دخانِ اللهاث...
شجرة تتلهّى بالشهامة، رُغمَ حظوتِها السّيئة بجارٍ تعيسٍ، يتلصّص على الثمرة...
يقطنُ قبل ميلاد/طيوب التين/ أو بعدها...

الفقراء الطيبون لا يقطفون مواليدَ الثمار من دونِ حفلة موجزة للمواليد:
حين نعشقُ امرأةً نركضُ في حواكير الأنوثة بحثاً عن أعيادِ ميلادها...
ونهدةِ وارفة في خصرِ زُنّارها...
نزرع في تلالِ الشفتين بساتين سنابل كُرمى قبلة، لا تصر تالفة...
نتعاون والعصافير بالصداح ونهدات عجيبة، في تلالِ حبيبة...
يورقُ الصديقُ الأديبُ في جهاتِ القراءات...
ينهبُ عقل الكتب... تكثرُ في لقاءاتنا القطافات... ينبتُ حكيٌّ يقومُ ساحلٌ جميلٌ في الكلام...
تترامى زروعٌ جميلة في خيال أوقاتنا الطازجة...
رُغمَ حرِّ الفراقات والعداءات القتيلة، تحيا الأحاديثُ... يكبرُ ظلٌّ... يشيلُ على كتفيه أعباء خميلة...
الأولادُ ينابيع، يحرسون أشواقهم
نبعٌ جديدٌ يُضيِّفُ نبعاً قديماً فكرة هطل لم تكن في البال...
لا نودٌّ ولا يودّون استدانة دمعة من سوى كروم دموعهم...
يهوون أنَّ لهم أوهاجهم وطائراً... برقاً... واجنحةً تطير...
تتلهّى بالمصير... البصائر، لا تستعبد الرؤى، من سواها... وقد يكون من سلالة واحدة جرح البصائر...
يا نشيدَ المواقد أعرني هلاكاً نبيّاً في ولاءِ اللهيب للحرائق...
أيقونةٌ في الأقاصي تحاكمُ بالمهاوي الغبار...
يا أيقونةٌ يُعشبُ في كحلها النهارُ... قواميسُ الرُّكام لا تجيدُ كلاماً جديداً... تقتفي لعنةً في الانهيار...
وتقتلُ الأفئدة بالكلام الدمار...
هل نقول: صباحُ الكلاَم يا كلام؟!
أجيالنا أشجارنا صدَاقةٌ عالية في الصَّخر والأمطار... هل تعيشُ العواصف في عواطف الأقدار؟!
هل نقول: أقدارنا الأخطارُ؟!
تنبتُ الخواطرُ الخضراء... لا تشيخُ حارة الضفاف... سيرةُ النبعِ بلاغةُ الأنهار...
بلاغة الشوق لا تبيع أو تشتري يباباً في حقولِ النهار...

❁ ❁ ❁

حواف حادّة

محمود نقشو

أبهذا الدرب مرّ الشعر يوماً، وقتَ نام اللون في معناهُ، وارتدّتْ إلى الصيفِ الطيورُ؟
أم بتلك اللحظة البيضاء من وقت السواقي مرّ لَمْحاً ذلك الشيء المثيرُ؟
أم لهذا اشتدّت الرّيح على غفلة ناي، واسْتطالَ المُستديرُ؟
أسـألُ الأحجار عـن أحوالها، والضّوءَ عمّا لـم يمت بَعْدُ على صخر أمانيه، وخلّتهُ المرايا يستطيرُ
أسـألُ الأخشاب عن دفء قديـم كان في الأنحاء يسعى، والمدى كون صغيرُ
أسـألُ الأطياف عـن أوجاع ركن كان يزهـو، وعلى الماء يسيرُ
أسـألُ السقف الحزين، الأبجديّـات، الدوالي عن خطىً لا ينتهي فيها المسيرُ
هل هو الوهم تغشّى وجهتي، أم أنّني السّاعي الأخيرُ؟
موجعٌ هذا الشعورُ
موجعٌ حدَّ ارتطام الكون هذا بفراغ داكنٍ، تزْرَقّ في أرجائه الصيحات، والصخر يفورُ

- العمل الفني: لوحة ملونة للفنانة آلاء كفوري .

ربّمـا أخطأتُ لمس الممكناتِ... الممكناتُ اليوم تصفـرّ، ويخضور الأماني ذابلٌ، والأرض هذي لا تدورُ
ربّما أخطأتُها في غيبة العاديّ من أحوالها الأولى، وغابت في المدارات السطورُ
ربّما من يومها مات الحضورُ

❁ ❁ ❁

أبهذا الدرب مرّ القوم يوماً أيّها النّاي الضريرُ؟
كيف لم يبقَ من العيش انسياب، غير درب عفّرتْهُ الزمهريرُ؟
ربّما أخطأتُ فهْمَ الرّيح، تفسير النهايات بشيء من فتور الواقع الرجراج، والدرب أفاعٍ لم تروّضْها الدّهورُ
ربّما في غفلة منّي تدلّى القوم في بئر التفاصيل، وسهواً غاب في السرد الكثيرُ
عندما ساءلتُ باباً في تهاويه يمورُ:
أين يا بابُ النّسورُ؟

❁ ❁ ❁

دعوة...

سعاد محمد

دعاني الحلو للعشاء
قلْتُ:
اللّيلُ ابن الصّوم!

قالَ:
تعالي نرشُّ جسرَ الزّعلِ ليغلقَ عينيهِ
حين تهمُّ به الأرواحُ المتعبة
قلْتُ:
أخافُ عبورَ الفرحِ المعلّقِ على الاحتمالات!

قالَ:
أحتاجُ استشارتك في قصيدةٍ...
هل ستلدُ صبيّاً أَم بنتاً؟!
فاقتنعْت.

- العمل الفني: الفنان فريد شنكار.

لبستُ قميصي الصّامتَ
وأزرارَ الخشيةِ أوصدت
لجمْـتُ شَعـري حتّـى لا يوقـظَ دروبِ اللّيلِ الحاسدة...
وضعْتُ قرطَ أمي:
(يـا بنتُ لا تُـري الصِّبية قلبَـكِ الشّهيّ...
فيرجموه)

ارتديتُ الكعبَ المتأخّرَ لهفةً
وخبّأْتُ قلبي في خزانةِ العناد
وذهبْتُ...

حين فتحَتْ لي عيناهُ الشّقيتانِ الباب
وبدأتا تحصيان ما بي من نساء
لمحْتُ قلبي على سريرِه...
يصلّي على تمامِ الخَلْق
فوقعَ قميصي مغشيّاً عليه!

❁ ❁ ❁

من قدّاس البرق

عباس حيروقة

إلى صديقي الشاعر أديب حسن محمد في قوله:
(مولايْ بعدَ شروقِ اللحنِ على دنيايْ
مَنْ أطلقَ في آخرةِ الصمتِ جنونَ النايْ)

مولايْ بعدَ شروقِ اللحنِ على دنيايْ
مَنْ أطلقَ في آخرةِ الصمتِ جنونَ النايْ
مولايْ
مَنْ أيقظَ في وحشةِ ذيّاكَ
الليلِ البارِدِ أقمارَ
الشعرِ بغربتنا
كي تَرشُفَ
من كأسِ
أسايْ
مولايْ
(طالبُ) قد وافاكَ بنذرٍ فاقبلْ
لاشيءَ يساويْ حُرْقَةَ دمعتِهِ
حينَ يخيبُ رجاهُ بصبحٍ
ويخيبُ رجايْ
مولايْ
و(أديبُ) يحاولُ أن يقهرَ
غربةَ هذا الكونِ
فيبذرُ وجهَ الأرضِ غناءً
يدعو الغيمَ وكلَّ سلالاتِ
الخصبِ ويقرأُ في الحضرةِ
قدّاسَ البرقِ

- العمل الفني: الفنان فريد شنكار.

ينادي:
هذا الفلكُ سماؤكَ ربّي
أمْ بعضُ سمايْ
هذا صوتُكَ هل تسمعُني؟!
لحنُ الماءِ غناؤكَ ربّي
أمْ صوتُ بكايْ

مولايْ
وأنا أملأ أقداحي للفجرِ
بأرضِ الدورْ
دارتْ حولي حقولُ الحنطةِ
قبلَ الغيبةِ في القنديل
بدنيا النورْ
أرفعُ كأسَ الشعرِ وأهتفُ:
نخبكَ (حمزةُ... هائلُ)
(طالبُ) يشربُ... نشربُ
قامَ (منيرُ) ليرقصَ
يرقصُ... نرقصُ
ثمَّ يغيبُ بهالةِ نورٍ
ثمَّ نفورُ كنبعةِ ماءٍ
ثمَّ نفورُ... نفورْ
تَفْرَحُ حينَ تنضُّ حجابكَ
تمشي نحوي... تدنو
تَهمسُ ملءَ بياضك:
أنتَ...
أتحْسَبُ أنّكَ
لستَ سوايْ

مولايْ
قم يا (طالبُ)
رتِّلْ بينَ كرومِ اللوزِ
قصائدَ وحشةَ هذا العالمِ
واقرأ سيرةَ ذاكَ الوعرِ
بابِ الزوفا –
فصلِ الزعترِ
واتبعْ خبباً وقعَ
خطايْ

مولايْ
إذْ ما غصنا
في أعماقِ القلبِ
وجدنا وجهكَ
...راحةَ كفِّكَ
...أمْ يمنايْ!!!

مولايْ
مَنْ آتاهُ الحكمةَ يأتي
كي يُنبئني...
إنّي الآنَ سأقصصُ
من بعضِ رؤايْ
مولايْ
الضوءُ...كلُّ الضوءِ
مثلَ يتيم يطرقُ
في العتمةِ أبوابيْ
يا أترابيْ
يدخُلُ... يأخذُ في
الغرفة مَقعدَهُ
يَطْلبُ أن أقرأ
...أن أشربَ
أرقصُ... يرقصُ
أقرأُ هذا النصَّ عليهِ
أبكي... يبكي
فيذكّرني في
منفايْ
مَنْ مَنْ يَفتيني
يا مولايْ؟!
أصغي ملء
سواقي الأرضِ
فأعرفُ أنّ الحنطة
مثلَ الماءِ
تُشابهُ إخوتَنا
في الشّعرِ
وأنَّ قصائدهم
تتهاطلُ قطرةَ
ماءٍ في
بئرٍ أنايْ
ما أحزننا نحنُ
اليومَ
أيا مولايْ.

❁ ❁ ❁

السـرد...

صديقي الشرطي حمدان

شوقي بغدادي

كنت نصف نائم، كعادتي هنا، عندما سمعت قرقعة المفتاح يدور في القفل، والمغلاق الضخم، ينسحب من حلقاته المثبتة، ففتحت عيني فوراً، وترقبت. ترى هل وقع اختيارهم علينا الليلة؟ ويلاه!

نظرت إلى رفيقيّ فوجدتهما مثلي متنبهين متوترين. سمعت أحدهما يسأل هامساً: كم الساعة يا ترى؟ كان النور الساطع فوقنا ليل نهار لا يسمح بتقدير الوقت. وقبل أن أجيب كان الباب الثقيل الذي يئزّ قد انفتح بطيئاً عن فرجة كافية لمرور رأس إنسان ثم توقف وظهر الرأس.

عرفته فوراً. إنه حمدان الشرطي العسكري الطويل العريض المشهور بيننا بصفعاته التي كانت تكفي واحدة منها على الوجه أو الظهر كي تطوّح بالضحيّة أرضاً. قلت في سرّي: «أعوذ بالله من الشيطان الرجيم»... وشعرت بقلبي يهوي، ولكن سرعان ما تماسكت إذ لمحت على وجه الشرطي المتورّم من السمنة شبح ابتسامة وهو يضع سبابته على فمه أن

- العمل الفني: الفنان فريد شنكات.

ألزم الصمت، ثم يشير نحوي بالسبابة عينها داعياً إياي إليه أن أنهض وأتبعه.

نهضت مذعناً، ثم ودعت رفيقي بنظرة متوجسة وخرجت. كان يقف لصق الجدار المجاور وليس غيره في الممر الأسمنتيّ الطويل الموحش. مدّ يده وردّ باب الزنزانة ورائي، ثمّ مال نحوي هامساً وقد تضرج وجهه الممتلئ بالاحمرار:

- قالوا لي إنك الكاتب (...) وقد قرأت لك في مجلّة «الجندي»... فهل أنت هو حقّاً؟

كان أطول وأضخم منّي بكثير، وكان بثيابه العسكرية الكاملة وأنا إلى جواره ضئيل نحيل أرتعش في منامتي الرقيقة. كنت أجري هذه المقارنة في ذهني وأنا أنظر إليه وقد أدهشني اكتشافي أنها كانت حمرة الخجل تلك التي صبغت وجهه الأبيض المكتنز. قلت له: نعم... أنا هو...

فدسّ يده متمهلاً في جيب سترته الداخلية ثم أخرج منها ورقة مطوية مجعلكة، فَرَدَها ومدها نحوي قائلاً بلهجة متعثرة: بودّي لو سمحت أن تصحّح لي أغلاط هذه الرسالة...

نعم!. تصحيح رسالة... وفي مثل هذا الوقت!. أخذت الورقة وقد سكنت نفسي ورحت أقرأ. كانت رسالة غرامية «ملتهبة» مكتوبة على صفحة دفتر مدرسي بلغة ركيكة حافلة بالأخطاء اللغوية والإملائية. كان الخطّ سيئاً إلا أنني فككت طلاسمه مستمتعاً بالموقف بعد أن زال خوفي.

قلت له: وهل أنت كاتب الرسالة؟

فأجاب هامساً. لم يتحدث وقتها إلا همساً كأنّه كان يخشى أن يسمعنا أحد:

- نعم... أنا كتبتها... ما رأيك بها؟ هل أخطاؤها كثيرة؟

قلت: رسالة لطيفة. فيها بعض الأخطاء ولكن من الممكن تصحيحها فوراً... معك قلم؟

فاندفع بحركة مبتهجة يبحث عن قلمه ثم قدمّه لي:

- تفضل...

صححت فوراً ما يمكن تصحيحه، ونصحته أن يعيد نسخ الرسالة على ورقة جديدة أفضل، ثم أردفت قائلاً: تأمر شيئاً آخر؟

فأجاب على الفور مرتبكاً: (العفو أستاذ... متشكر كتير...).

نظرت إليه بإمعان. يا إلهي... حتى هؤلاء يعشقون أيضاً... وبهذه السذاجة المحيّرة. ابتسمت له بشكل عفوي فردّ عليّ بابتسامة عريضة بدت ناشزة كلّ النشوز على منظر الجدران، والأبواب السميكة المغلقة على طرفي الممرّ الطويل الخالي. كان أشبه ما يكون بتلميذ صغير ولكنه ضخم الجثة يقف منفعلاً أمام معلّمه. قلت: هل يمكنني العودة إلى فراشي إذن؟

فقال متضاحكاً: طبعاً... طبعاً... (بس أرجوك خليها بيناتنا...).

قلت: (طبعاً... طبعاً...).

ثم تابعت مداعباً وأنا أدفع الباب: هل الرسالة للخطيبة أم لغيرها؟

فقال وهو يكتم ضحكته: (اللّه وكيلك للخطيبة...).

تبادلنا من جديد ابتسامتين متضامنتين وعدت إلى فراشي آمناً، غير أنني لم أستطع إلا أن أروي لرفيقيّ بعضاً مما حدث كي يطمئنا.

وهكذا صرت بيت سر الشرطي العاشق. وصار يأتيني من حين إلى آخر برسالة من هذا النوع، فأكاد أعيد صياغتها كاملة انسجاماً مني معه. بل لقد تطوعت مرة بإضافة بعض الأبيات الشعرية، وكان سروره بها عظيماً. وهكذا أيضاً صار بدوره يشعر بأن عليه أن يقدم لي بالمقابل بعض الخدمات. ولكن ماذا كان في إمكانه أن يصنع سوى أن يحميني أحياناً من أحد زملائه القساة حين يحاول أن يتبلّانا مجّاناً، فيأخذه جانباً ويطيّب خاطره أو يسحبني وحدي إلى ركن يمكن أن نتوارى فيه مدّعياً بصوت عال أنه سوف يريني نجوم الظهر هناك. بل لقد ذهب أبعد من ذلك فصار يسعى إلى حماية رفيقيّ أيضاً، أما حفلات التعذيب المبرمجة فلم يكن في استطاعته بالطبع أن ينقذنا منها، إلا أنه كان يحذّرنا قبل وقوعها أحياناً، أو يحمل إلينا بعض الأخبار المفيدة عن المعتقلين الآخرين وعن الدنيا في الخارج، أو يشرف بنفسه على الزيارة التي يقوم بها إلينا أهلنا من حين إلى آخر، وقد

يتطوّع لشـــراء بعض المواد التموينية، وتهريب بعض السجائر. ولكن أهمّ خدمة قدّمها لي بالتأكيد كانت هي تهريبه لي دفتراً صغيراً مع قلم رصاص صغير وكان ذلك وقتها من أهمّ الممنوعات.

كنّا نعرف أنه يغامر، وأنهم لو شـــكّوا بتعاونه معنا إذن لعاقبوه شرّ عقاب. ويوماً بعد يوم بدأت أشـــعر أنّ زياراته الليلية لي تتباعد أكثر فأكثر، وفي إحداها لم أجد في رسالته التي عرضـــها عليّ سوى كلمتين في رأس الصـــفحة «محبوبتي الغالية» فسألته: لماذا لم تكتب شيئاً؟...

فأجاب: (ما طلع معي شي...) أعتقد أنّها الرسالة الأخيرة. لأنني سوف أسرّح قريباً، وأتمنى أن يتمّ ذلك قبل أن ينتبهوا لي، وإلا لوضعوني إلى جانبكم في زنزانة واحدة.

قلت وقد ساورني بعض القلق: لماذا؟ هل أحسّوا بك؟ هل وشى بك أحد؟

فأجاب مبتســـماً وكأنما قد ســـرّه قلقي عليه: يبدو ذلك... (لقد حققوا معي من كام يوم... وإن شاء الله تكون مرّت على سلام...).

فقلت فوراً: إن شاء الله... والآن ماذا تريد مني أن أفعل؟

– اكتب الرسالة أنت بأسلوبك الخاص. أسلوبك أجمل من أسلوبي. قل لها إنني سوف أتوقف عن الكتابة إليها إلى أن يتمّ تسريحي، وذلك لأسباب اضطرارية. قل لها أي شيء ولكن بأسلوب عاطفي جميل... أرجوك...

ولبَّيت الطلب كما أراد بأســـلوب عاطفي «جميل» وكأنما كنت أخاطب حبيبتي. كانت هذه رسالته الأخيرة فعلاً إذ لم أره بعدها، ولكم كان صعباً أن أسأل عنه وأعرف أخباره، غير أنني قدرت أنه لا بدّ قد ســـرّح من الخدمة وأنه إلى جـــوار «المحبوبة الغالية»، غير أننا بالمقابل عدنا وحدنا في مواجهة الأخطار بلا أيّة حماية. ولكنني لمحته بعد عدة أشهر. أو هكذا خيّل لي. كنا عائدين إلى المهجع الذي انتقلنا إليه مجدّداً من فســـحة «التنفّس» في الوقت الذي كان يجتاز الممرّ المجاور رتل من السجناء العسكريين حين دفعني زميلي بيده منتبهاً هامساً: انظر... أليس هو الشرطي حمدان؟

فنظرت إلى حيث أشـــار، ولكن الرتل كان قد ابتعد. هل كان هو حقاً؟ لقد كان أنحف بنية، ولم أر منه سوى جانب من ظهره، وبعض من صفحة وجهه حين التفت بغتة نحونا،

ثم تابع ســـيره وهو يرفع ذراعه إلى الأعلى... فهل كان يحيّينا؟ يا إلهي... ليس ممكناً أن يكون هذا الرجل الطويل المتهدل هو الشرطي حمدان العملاق الذي كان يتفجر بالصحة والقوة.

- لا بدّ أنه شخص آخر.

هكذا قلت لزميلي هامساً، ولكنه أجاب واقفاً: أنا متأكد أنّه هو.

في تلك الليلة كتبت إليها رســـالةً مطوّلةً باســـمنا جميعاً. كنت أعرف جيداً أنها لن تصلها على الإطلاق غير أنني كتبتها...

❁ ❁ ❁

وليد يرضع دماً

د. يوسف جاد الحق

-١-

بارعة الجمال كانت (سلوى). ومنذ جاءت إلى هذا المكان لاجئة مع زوجها إثر نزوحهم عن يافا تحت وابل قصف العصابات الغازية، وهي موضع إعجاب من حولها. تعرّفت سلوى إلى جاراتها اللواتي سرعان ما توطّدت العلاقة بينها وبينهن، وإن لم يمنع ذلك إحساسَ بعضهن بغيرة مكتومة لما كانت عليه من جمال باهر. كذلك كان شأن علاقة زوجها (فتحي اللبابيدي) أيضاً وطيدة مع الجيران من الرجال في معسكر الشاطئ.

تواشجت عرى الصداقة بينهم جميعاً لتماثل الظروف والمصائر. لقد أمسوا كالأهل ذوي القربى. يجتمع الرجال أمام البيوت على حُصر فُرشت أمام جدار هذا الكوخ أو ذاك فوق الرمال. وتجتمع النساء على المصاطب قريباً منهم تتزعمهن الحاجة رشيدة؛ فهي موطن الأسرار وموئل النصائح.

- العمل الفني: لوحة ملونة للفنان الراحل نعيم إسماعيل.

حلّ شهر رمضان من ذلك العام فأثار كوامن الأحزان وهواجع الشجون. ما انفكوا يتساءلون رغم انقضـــاء أعوام على مقامهم حيث هم الآن: لماذا نحن هنا؟ ما الذي جنيناه كي يحل بنا هذا كله؟ كيف حدث هذا؟

ما كان يخطر ببال أشـــد خلق الله تشاؤماً شيء مما جرى. لم يحلموا يوماً بأن يصيروا إلى هذا المآل؟

التســـاؤلات نفســـها ما برحت تتردد على ألســـنتهم وتجول في عقولهم لا تفارقها. غير أن بوارق الأمل بالعودة ما انفكت تلوح من حين إلى حين إثر حادثة هنا أوهناك؛ أو تصريح لزعيم في صحيفة أو إذاعة بأن الجولة الثانية الحاسمة قادمة...

-٢-

تشـــرع النسوة عند العصـــر في إعداد طعام الإفطار لجمعهم. تســـهم كل منهن بما لديها؛ وتعفى المعوزة لكنها تشـــاركهن العمل؛ ثم الطعام؛ دونما تكلّف أو منّة. لقد أمســـوا أقرب إلى الأسرة الواحدة...

عقب الإفطار، وأداء الصـــلاة، يتحلق الرجال فوق بساط من الرمال الناعمة، وكذلك تفعل النساء على المصاطب، يعيدون ما قالوه بالأمس، وينتظرون ما هو قادم في الغد. وكي يزيدوا أنفسهم اطمئناناً إلى أن هزيمة العدو واقعة لا محالة، وأنَّ عودتهم من ثم، لا ريب فيها، يعمد نفر من المتحدثين إلى ترديد آيات من القرآن الكريم أو أحاديث عن الرســـول عليه الســـلام تنبـــئ بحتمية وقوع ما ينتظرون، بل إن جفر الإمام علي -كرم الله وجهه -كما يروي أكثر من واحد من بينهم، يحدد زمن بقاء العدو على أرضهم وهي- حسب الجفر- قد تكون سبع سنين أو تكون سبعين سنة...! لن يلبث هؤلاء الدخلاء حينئذ أن يخرجوا منها مدحورين بعد معركة فاصـــلة يتكلم فيهـــا الحجر عمن يختبئ وراءه منهم. وهم يرجّحـــون -بطبيعة الحال- تحقق النبوءة في غضون المهلة الأولى ذات السنين السبع العجاف...!

من شـــأن ذلك أن يريحهم ويشـــفي غليلهم، وهم يتضـــرعون إلى العلـــي القدير أن يحقق أحلامهم، وألا يميتهم قبل أن تكتحل أعينهم ثانية بمرأى دورهم وحقولهم ومتاجرهم والرفاق والجيران الذين فرقتهم الأحداث أيدي سبأ.

يقطعون أحاديثهم عنـــد مرور دورية راجلة تقف إحداها أحياناً أمامهم، بل إن أفراداً منها (يتظارفون) فيقول واحدهم (مرخبا)... (مسا الكير)...!

يردون باقتضاب وجفاء حيناً أو لا يردون أصلاً في أكثر الأحيان، فيدرك أولئك أنهم غير مرغوب في رؤيتهم فينصرفون في همهمة مبهمة وغمغمة غير مفهومة.

-٣-

ذات واحدة من تلك الأمسيات وقفت دورية عند مجلس الرجال. كان أفرادها على درجة عجيبة من الصفاقة بحيث لم يتورعوا عن طلب تناول الشاي معهم من إبريق نحاسي فوق الموقد، يتعالى بخاره فينشر رائحة زكية من مزيج الشاي والقرفة والزنجبيل. وتفادياً لمشكلة مع هؤلاء، ربما هدفوا إليها في الأصل، صبّ إبراهيم أبو حمد ثلاثة أكواب، أبقاها على الأرض كيلا يقدمها لهم بيده. لم يحجموا عن تناولها رغم الإشارة الواضحة لما يكنّه القوم حيالهم من مشاعر العداء والازدراء.

بيد أن الرجال لحظوا أن المتطفلين هؤلاء يسترقون النظر إلى نسائهم في أثناء وقوفهم على مقربة منهم، مما أثار حفيظتهم وغضبهم حتى إنه خطر لأكثر من واحد منهم بأن ينقض عليهم وليكن ما يكون. كان فتحي اللبابيدي أكثر الرجال انفعالاً، فهو يعرف أن زوجته، قبل غيرها هي محط الأنظار المتلصصة وموضع الاهتمام.

انصرف أفراد الدورية في الوقت الذي كنّ يدلفن إلى الداخل.

أمضوا ما تبقى من سهرتهم يلعنون اليهود والإنكليز الذين جاؤوا بهم إلى هذه الديار. كما أفاضوا في الحديث عما هو قادم ومنتظر، وعن وعد الله الذي لابد منجزه عاجلاً أم آجلاً لينتهي عذاب الاغتراب وذلّ التشرد الأليم.

هبّت الريح رخاءً قادمة من الغرب، محملة بأصوات هدير الأمواج المصطخبة والنسمات الباردة، فآووا إلى مضاجعهم مبكرين إذ كانوا في الأيام التي سلفت يواصلون السهر حتى أوان السحور.

-٤-

صحا فتحي اللبابيدي مضطرباً. حسب أن ريح صرصر عاتية ترجُّ الباب والنافذة. لكنه ما لبث أن أدرك أنها طرقات على الباب. خطر له: لا بد أن الطارق من بين الجيران. لعلها الحاجة رشيدة. انتابه قلق غامض وانقباض في الصدر لسبب لا يدريه. استعاذ بالله من الشيطان الرجيم فيما هو يمضي إلى الباب والطرقات ما زالت تتوالى فأوجس خيفة في نفسه.

كم كانت المفاجأة مفزعة مذهلة. جنود الدورية إياها أمامه. وقبل أن يبدي استنكاراً أو ينطق بكلمة دفعه أحدهم بكلتا يديه، فيما اندفع الآخران إلى الداخل ليقتحما الغرفة الوحيدة التي تقبع فيها أمينة التي هبت من نومها مرتاعة لا تدري ما الذي يجري.. أهي في حلم أم في حقيقة...؟ و قبل أن تطلق صرختها وتهم بالنهوض تلملم أطراف ثوبها تستر ما بدا من صدرها انقضّا عليها... قاومت بيديها... بأظافرها... بسائر جسدها... وفتحي الذي أوشك أن يفقد صوابه يكيل اللكمات إلى الآخر... يلتحمان في قتال شرس... أوقع فتحي الجندي أرضاً وفيما هو يهمّ بالانقضاض عليه طعنة اخترقت ظهره... وكان آخر منهم يكتم أنفاس سلوى مطبقاً بيديه على عنقها كيلا يسمع صراخها...

أدركوا أنهم لن ينالوا منها بغيتهم فانهالوا عليها طعناً بحراب البنادق انهارت... تحشرجت صرخاتها المكتومة في حلقها... تهاوت، سقطت أرضاً. سقط فتحي إلى جوارها، ويده تمتد مع آخر نبض في قلبه إلى جسدها النازف...

أغمضت عينيها وهي تذوي على صورة صغيرها يزحف إليها... يتخافت صوت بكائه في سمعها ماضياً إلى البعيد البعيد...

-٥-

عند السحور جاءت الحاجة رشيدة كي توقظ سلوى كعادتها.

وما راعها إلا أن تجد الباب مفتوحاً على مصراعيه...

دهشت... ترددت لحظة... اندفعت إلى الداخل... صرخت... ولولت... الحقوني يا ناس... يا عالم...

تقاطر الجيران من كل صوب...

فتحي وسلوى وسط بركة الدماء ووليدها فوق صدرها يرضع دماً قانياً...

❁ ❁ ❁

فارسي الصغير

مها حسن

تعلَّقت طفلته الصغيرة برقبته، ثمَّ طلبت لوحاً من الشوكولا.

- (تكرمي)، سوف أحضره لك عندما أعود من نوبتي.

ثمَّ سأل أختيها في حرقة: هل لأيٍّ منكما أمنية كي أحقِّقها؟

- أن تعود لنا بالسلامة.

- مع لوح من الشوكولا.

هكذا أردفت أصـغرهن جالا الطفلة الثالثة، فضحكن لطلبها، وضحك هو مع انقباض في قلبه، لا يعرف سرَّه، ولكنَّه حدس في داخله: «**لو بينهن صبي كان حماهنَّ من لوثات الزمن**».

أخذه خياله إلى الماضـي حينما كان ينتظر أوَّل العنقود، كما يقال، إذ خرجت الممرِّضـة تحمل مولوده بين ذراعيها، قائلة: رزقك الله فتاة جميلة، كما البدر.

وقتها أسـرَّ في قلبه حزناً عميقاً، لكنَّه عندما حملها شـعر بعاطفة قوية -لا يدري من أين أتت، هبطت في صدره فجأة- فنظر إليها وقال: تبارك المولى فيما خلق.

- العمل الفني:الفنانة منى المقداد.

ضمَّها إلى صدره برفق، وحمد الله على تمام الخلقة.

وعندما حان وقت الولادة الثانية، توسَّل إلى الله أن يكون ذكراً، ولكن كما المرَّة السابقة، فعاش الأحاسيس نفسها، وعلم أنَّ الله أراد له البنات دون البنين.

أما الثالثة فلم يطلب من الله إلَّا أن يكون المولود سليماً، وتقف زوجته على قدميها معافاة مرةً أخرى، لأنها تعبت كثيراً في مرحلة حملها:

- الحمد لله. هذا ما أراده تعالى.

أسرَّ أبو تالا في نفسه حينذاك

❁

يقول موجِّهاً حديثه لزوجته: حبيبتي هل تطلبين شيئاً، أحضره معي عند عودتي؟

وأسرَّ في نفسه: «**لا أظن أنَّني سأعود، فقلبي مقبوض**».

أجابته: أرجوك لا تذهب. قلبي يحدِّثني بشرٍّ، فأتمنَّى لو أنَّك تبقى معنا.

فابتسم بألم: لا أستطيع. هذا واجبي لوطني وأنا أقدِّمه، يا حبيبتي، وبإذن الله سأعود لنبقى معاً حتَّى نزوِّج بناتنا، ونرى أحفادنا.

- إذن أستودعكَ أمانة عند الله.

قالتها بحرقة، وهي تعانقه، ولا تريد تركه يذهب.

وانسابت دمعة رقراقة من عينيها، فضمَّها إلى صدره بقوَّة، واحتضن بناته بكلتا يديه، وهو يبتسم لهنَّ بألم.

بعد ذلك خرج متوجِّهاً بسرعة إلى الحافلة الَّتي ستنقله إلى موقع قطعته العسكريَّة.

❁

في طريق الذهاب ضاق صدره إذ أحسَّ بالاختناق، فقام من مكانه، وتوجَّه إلى السائق، ليجلس أمامه فاتحاً النوافذ على مصاريعها، وأخذ يستنشق الهواء، فما زال يشعر بانقباض مؤلم في صدره.

أهو بسبب جالا طفلته المدلَّلة حين طوقت عنقه، وقالت له: (لا تروح بابا؟)، أم بسبب عناق زوجته المستحكم مطوَّلاً، وطلبها بعدم الذهاب هي الأخرى، أم بسبب وريثه وحامي بناته، وسندهن الَّذي لم يكتب له النور بعد؟

كانت هذه الأسئلة تجول في رأسه، وهو يسمع صوت دويٍّ قويٍّ، بعد أن تطاير الزجاج شظايا، ثمَّ أظلمت عيناه ممدَّداً على السرير، ونبضات قلبه خافتة:

- لم يستقر وضعه. إنَّه في غيبوبة نتمنَّى أن يخرج منها.

قال لها الطبيب في أسى.

قاوم... صارع... ولكنَّ أمنيات بناته، وعبثهنَّ الطفوليَّ لم تستطع أن تخرجه من حالة الغيبوبة، بعدما استهدف لغم حافلته في مساحة من هذا الوطن الكليم حيث كان يؤدِّي شرف خدمة الوطن، والذود عن كرامته.

شهر ونصف وجالا تنتظر أباها، ولوح الشوكولا، والأمُّ تتهجَّد، وتدعو متضرِّعة إلى الله أن يعود سندها، وسند بناتها إلى البيت: «ولو أخرس أبكم، لا يهمُّ، المهمُّ أن يعود لنا يا ربُّ».

كان كلُّ شيء في الحياة هادئاً عدا قلبها الَّذي مازال يصرخ بغصَّة وأسى مترقِّباً بصيص أمل يلوح بالآفاق... وراحت تذرع حياتها بجوارح باردة، لا يعرف لها الدفء مكاناً، تتنفَّس ألماً، وهي ميتة، ولكن على قيد الحياة، وفراغ داخليٌّ لا يملؤه شيء سوى صوت الطبيب يقول: «الحمد لله، أفاق من غيبوبته».

اليوم اتَّصل أخو زوجها، وقال لها: العمر لك.

- وهل بقي لها عمر تعيشه؟ ألا لعنة الله على الظالمين.

❁

بعد شهور تُراجِع مريم مستشفى التوليد، وبعد المعاينة يهنئها الطبيب إياه الَّذي أشرف على ولاداتها السابقة: مبارك. هذه المرَّة ولد.

فقالت في نفسها: «**تحقَّق حلمك، يا زوجي العزيز**».

حين سألتها الممرِّضة: ماذا تسمِّيه؟

لم تفكِّر طويلاً: فارس.

ردَّت عليها: ولكن هذا اسم زوجك الشهيد!

فابتسمت مريم ابتسامة وضاءة، افتقدتها منذ زمن، وردَّت عليها: كي يعيش من جديد.

وهي تعرف أنَّ الشهيد لا يموت.

❁

وعلى الرغم من اعتراض بناتها: هذا اسم بابا!

- أصـــرَّت على إحياء الاسم المحبب إلى قلبها، وهي تشير نحوه: إنَّه فارسي الصغير.

وسط فرحتهنَّ العارمة كان فارس يتلقَّى القبلات، وهو يبتسم سعيداً بينهنَّ، فطلبت منه جالا: عندما تكبر ستحضر لي لوح شوكولا، يا بابا الصغير.

ورحنَ يضـــحكن عليهـــا، كعادتهن، في ســـرور غامر.

❁ ❁ ❁

الصندوق الأسود

وائل ديوب

لم يكن بحاجة إلى وسـائل اتصال حديثة أو قديمة كي يبلغ الخبر إلى كل بقعة يوجد فيها أفراد الجاليات الشرقية على الخريطة الغربية. فلا زال للأخبار أجنحة بعوضة تصل بها إلى آذان الجميع، حتى النائمين منهم، ولاسيما إذا كانت مترافقة مع أمر سيِّئ أو فضائحي.

انتحرت سـالي! ماذا! متى؟ كيف؟ لماذا؟ الكل في هذه اللحظة يسـأل بذهول... الجميع يريـدون أن يعرفوا الجواب... بدؤوا بالبحث والتحري مستفسـرين عن سـرّ إقدام فتاة في ربيعها الثامن عشـر على الانتحار، فتاة متفتحة كزهرة نيسـانية تحدت برودة الثلج وبزغت تبحث عن شعاع الشمس، منطلقة نحو الحياة كزوبعة تلتهم كل ما يعترض مسارها..

اجتمع رهط من أصـدقاء الدكتور قاسـم في بيته علّهم يواسونه ويخففون عنه حزنه وألمه بهذا المصاب المؤلم في مغتربه. إلّا أنَّ أبا سالي كان ساهماً في فضاء بلا حدود، شارداً في مرابع الأرض الواسـعة، غارقاً في بحار لا قرار لها، يستعيد شريط الذكريات والأحداث منذ أن أقلعت الفكرة في رأسه وقرر التحليق غرباً سعياً وراء الرزق ورغد العيش.

- العمل الفني: الفنان فريد شنكار.

منــذ أن وطأت رجلاه أرض مطار «أورلي» البرونزية وقع قاسم في حبهن كلهن، حســناوات شقراوات ذات بطات بيضاء، وأقسم أن يطأ منهن ماملكت أيمانه، ما استطاع إلى ذلك سبيلاً.

ألقى عباءته الشرقية في بهو الفندق. حجز غرفة في الطابق السابع وصعد إليها عبر الدرج الرخامي وكأنه يرتقي إلى الســماوات السبع، منتشياً بسماع معزوفات موســيقية على البيانو لم يعهدها ســابقاً، وفي رأســه تخمد أصــداء آخر قرعات الطبول وضربات الدربكة وصــدى أنين الناي الحزين، القــادم من خلف أكداس البيادر. مشــى علــى الموكيت الأحمــر كزعيم تحف به تماثيل الجصــ والبرونز ولوحات الفن التشــكيلي الجميلة، الكلاســيكي والرومانسي، يتمعن بها دون أن يميز التكعيبي من السوريالي.

فتح بــاب الغرفة ببطاقة ذكية، وبذكاء أكبر ضــغط كل أزرار المفاتيــح داخلها، ماعدا زر الطوارئ الأحمر، وارتمى بكامل جســده على السرير الوثير دون أن يزيح غطاءه المثير، الذي نقشــت عليه صورة فتاة إعلانات لملابس داخلية أوروبية. أمضى وقتاً غير محدود في حوض البانيو غارقاً في ذكريات الشمس الحارقة والغبار الذي يعمي العيون. مدّ يده ومسح فقاعات الصابون عن عينيه وانتصب واقفاً تحت رشاش الماء الدافئ لحظة طرقت رأسه فكرة المسّاج. إن جسمه يحتاج إلى التدليك بعد هذه الرحلة الشــاقة المتعبة. في اللحظة نفسها ســمع طرقاً خفيفاً على الباب. إنه النادل... كيف! تذكر أنه ضغط كل الأزرار...

طلب من النادل كأســاً من الشراب «المنعش» ووشوشه همساً، واضعاً كفه المطبق في جيب مريوله الأبيض ذي الياقة الوردية، كي لا يعرف الكف الآخر بفعلته.

أمضى قاسم في الغرفة عينها سبع ليال مع لوليا كعريسين جاءا من الشرق الساحر لقضاء شهر العسل في الغرب الفاجر.

لم يغب عن بال كسمو، كما أسمته لوليا لحظة ولادته الجديدة، التسجيل في إحدى الجامعات المسائية، وهو الذي أمضى ثلاث سنوات في كلية الحقوق، فَقَدَ خلالها كل حقوقه الجامعية، لكنه احتفظ بلقب (أفوكاتو) بين زملائه وأصدقائه.

أصبحت لوليا دليله الإرشادي في متاهات الغرب. تنقّل من شركة إلى أخرى، ومن عمل إلى آخر أكثر من مرة، لأن شهادات الخبرة الزراعية لم تجده نفعاً في عالم التجارة.

لكــن أحلامه المدفونة تحت بقايا الأتربــة ما لبثت أن برعمت وتفتحت وأثمرت مع افتتاح أول ميني ماركت. وهاهو يدير شــركة للاستيراد والتصدير شــراكةً مع سيدة أعمال متعددة الجنسيات لأم فرنسية سويسرية وأب برتغالي. في الصباح تتبادل شفتاه التحية الصباحية مع شــفتي سكرتيرته الإسبانية، وفي نهاية الدوام يؤدِّيان أدوار الزوجة والزوج ويتبادل الجسدان تحية المساء.

لدعته ولاعة الســجائر وهو يشعل شمعته التاســعة والثلاثين. رفع رأسه نافثاً الدخان إلى أعلى، فإذا ببصره يقع على صورة شهادة الدكتوراه، المعلقة أمامه على الجدار، التي نالها في مجال العلاقات العامة. هذه النظرة شــردته ثمانية عشــر عاماً إلى الوراء، مرّ خلالها طيف ميليا، زميلته في الدراسة، أمام عينيه المتحجرتين وهي تغتسل بدموع الخطيئة وتلملم ثيابها بعد أن أفقدها مشروب الويسكي المالح وعيها وأفقدها كسمو عذريتها دون رحمة، وأرغمها هــذا الاغتصــاب على تغيير مجرى حياتها، ربمــا إلى الأبد، واضــطرها إلى ترك الجامعة والرحيل من المدينة دون رجعة.

اســتمر الدكتور قاسم في نســج علاقاته العامة والخاصة، متقلباً في أحضان الغرب، مُبّراً بقســمه الشرقي، إلى أن فاجأته صديقته ذات الأصول الشــرقية بحملها سفاحاً. راوغ كثيراً قبل أن يرضخ للأمر الواقع ويعقد قرانه عليها. وبعد سبعة أشهر إلا سبعة أيام خرجت سالي إلى الحياة.

استأنف أبو سالي حياته وأصبح لديه فيلا كبيرة فيها أربع غرف نوم مستقلة لبناته اللواتي ملأن أوقاته، وخصص لهن سيارة بإدارة أمهن المقهورة الصبورة.

حقيبة الذكريات تعج صاخبة بأصوات الموسيقا. تتراءى أمامه النوادي الليلية وحفلات الديسكو. يستذكر تعب «الدبكة» المزمن، واسترخاءاته على أعناق فتيات غير معروفات على أنغام موسيقا هادئة، وإحاطات يديه على محيط أجسادهن الطرية. يهدأ دخان سجائره قليلاً. رقصة «سلو» واحدة كلفته كل مخزون جيوبه في ليلة حمراء، وكادت تسلبه حياته قبل أن يفتديها بسيارته «رينو» الحمراء. طعم الانكسار الأول لا يغيب عن باله. بهدوء لص دخل إلى بيته. استرق حماماً دافئاً واستسلم للنوم متأثراً بكدماته وجرحه الذي لايبرأ.

الذكريات تدق رأسه كل ليلة دون استئذان، تعكر مزاجه مابين اليقظة والرقدة، وتتراءى له الوساوس الشيطانية، يزيدها حرجاً الواقع الذي يعيشه والصراع الداخلي المشتعل. في بلده كان ينام ويصحو على حلم الهجرة إلى جنة الغرب والسباحة في جداول اللبن والعسل وامتلاك الثروة والعيش بحرية ورفاه. وها هو قد حقق أحلامه وامتلك الثروة والجاه والمركبة الفارهة والألقاب العلمية والعملية والمكانة المرموقة. لكنه اليوم ينام ويصحو على كابوس الهجرة المعاكسة. يسعى جاهداً للتملص من أحابيل الطقوس الغريبة. أصبح رهينة البحث عن خلاص لبناته من بلاد الأحلام والآثام. تذكر عباءته التي أعادتها له إدارة الفندق، وعاد يبحث عن العادات الأصيلة والتقاليد الموروثة التي رماها في سلال المهملات الموزعة على أرصفة الحياة في شوارع الغرب وحدائقه، كما يحلو له أن يفلسف الأمور. لكنه كان يصطدم برفض أنثوي لردته المفاجئة عن قناعاته، التي ولدن وشببن عليها. ولم يعد من السهل عليه إعادتهن إلى جادة الشرق والصواب بعدما خبرن بأنفسهن حرية التصرف والاختلاط ومتعة الشباب.

بصمت كامل يجتر ذكرياته القديمة. وعقب حديث كل واحد من أصدقائه الحضور تحضره ذكريات جديدة، دون أن تغيب عن عينيه صورة سالي ذات الشريطة السوداء.

على مدرج الذكريات صعدت سالي أمامه من الطفولة إلى المراهقة والشباب. برعم عودها وأزهرت أغصانها، امتلأت أنوثةً وضجت حياةً.

في تلك الليلة رجعت سالي إلى البيت في وقت متأخر ناهز الصباح. ألقت السلام على والدها، الذي مازال ساهراً ينتظر عودتها، وقد تهاوت نظرتها إلى الأرض، مكسورة الوجدان،

كمزهرية من الكريستال، سقطت في الحال، ربما خجلاً، وربما خوفاً من إثم ارتكبته في لحظة مجنونة. قلبها كان يبحث عن الدفء وعقلها يسبح في اللاوعي. أدارت وجهها وتسلقت درج الفيلا الرخامي باتجاه غرفتها لكن أنفاسها عبّقت المكان، وتسللت رائحة الويسكي إلى أنف أبيها، الذي لا يخطئ أبداً. أثملته، وقد أسكرته الذكريات والاستحالات السبعة أن يشربا من الكأس نفسه.

في هذه الليلة سامره الأرق حتى الفجر. أسر ذاكرته وأعادها إلى قفص الماضي. نحت فيها كزوبعة رملية متجددة لم يعهدها منذ ثمانية عشر عاماً. في هذه الليلة الكالحة هو الذي فقد وعيه. اتجه إلى المطبخ، لكن ليس من أجل قدح مملوء بمكعبات الثلج، حسبما عوّد نفسه، بل بمدية يقدح منها الشرر...

وقبل أن ينتشر ضوء الصباح خلع الـ(شورت) والـ(تي شيرت). اغتسل جيداً قبل الوضوء. ارتدى جلابيةً بيضاء. أنهى صلاته، ثم انحنى مفتشاً عن عباءته القديمة، التي مازال محتفظاً بها في صندوق مزخرف بأبهى الزخارف الشرقية. أحضر قهوة الصباح، ثم تدثر بالعباءة وجلس متجهاً نحو مبزِغ الشمس.

الجميع منشغلون بالبحث عن حقيقة موت سالي، بأسئلتهم وتأويلاتهم. الدكتور قاسم يشاركهم بصمت ظنّوه حزناً، وبرودة أعصاب ظنّوها رجولة وصبراً على الشدائد. وحده بين الحضور لن يسعى قاسم بن شاكر بن حمد المليحي إلى البحث عن الصندوق الأسود!

❁ ❁ ❁

إبحار في مركب ورقي

عوض سعود عوض

من ولادة البرق أو موته يولد سِفر الماء.

-١-

وصلت صفاء فوجدت اللوحات معلقة، والدكتور المشرف واللجنة المرافقة، وبعض الطلبة، يتجولون في المعرض.

- مَنْ الذي علق هذه اللوحات، وعمل كلَّ ذلك يا إيهاب؟!
- شقيقتي نورس ساعدتني.
- أهلاً حبيبتي... آه منكِ لقد سببت ليَّ الأرق الليلة.
- سأحدثك ماذا حصل البارحة.

اللجنة تتجول في المعرض، تقف أمام كلِّ لوحة، أحياناً تسـأل وفي مرات كثيرة تهز رأسها فرحاً وإيجاباً وتتابع.

تقف صفاء عند لوحاتها، وفي نيتها أن تجيب عن بعض الأسئلة والاستفسارات.

شدت اللجنة على يديهما، أعطتهما علامة جيدة، وتمنت لهما مستقبلاً باهراً.

- العمل الفني:الفنانة منى المقداد.

-٢-

أربع سنوات وهما في كلية الفنون الجميلة، قال لها الدكتور بعد شهور من تسجيلها: أنتِ طالبة موهوبة في الرسم، لا تدعي ريشتكِ صامتة. كلماته فتحت الأنظار إليها وإلى لوحاتها. زارها زميلها إيهاب غير مرة، وعندما وجد ترحيبها وارتياحها؛ كرر مجيئه، حتى غدا لا يفارقها، وهي بالمقابل دعته أن يظلَّ معها في المرسم أطول مدّة ممكنة.

بدأ يقرؤها نغمة وسلماً موسيقياً وأوتاراً للوحة خالدة، يعجن من ألوانها أنثى صاحبة عينين وحشيتين، وشفتين رقيقتين، وجسد يتماوج أشبه بنسمات تداعب اهتزاز ريشته. تشاغل برسم وجهها وشعرها وبعض التفاصيل الدقيقة، لم يكمل رسمه، أخذ اللوحة إلى البيت، وصار يقارن بينها وبين زميلته، وعندما اكتملت؛ وضعها في إطار، وذهب للقاء صفاء في مرسمها، طلب إليها أن تزيل الغطاء الفضي عنها، نظرت إليها وقالت: ما هذا يا إيهاب؟!

لوحة طيفها خطوطي، وألوانها كلماتي، حبرها تلاوين الهيام، أما أوراقها فسحابات على بيادر الحنطة أو على أشتال مازالت تقاوم العطش والجفاف والتصحر.

اللّه أيها الشاعر... إنها رائعة، إنها تشبهني!

بل أنتِ؛ وهي هديتي إليكِ... أنتِ تستحقين أكثر من ذلكَ.

-٣-

غزت قوافل الفجر عينيها، وهي تنتظره في كراج الانطلاق، لم يتأخر سوى دقائق، أحسَّ بامتلاء روحها، بتغريد شعرها، بتكامل الخلق في جسد أضناه الترحال في الوجد. وضع يده في يدها وقال لها: أحبكِ!

بانت عليها خضرة الربيع، وجمال الطبيعة، امتطت مهرة الكلمات وقالت: وأنا أحبك، كنت أعلم أنك تحبني، ولهذا أتيت معكَ إلى البحر، هذا الكائن الذي سيشهد روعة لقائنا.

ابتعدت عنه وهي تتخلص من بعض ثيابها، تركض وتحتضن المدَّ الذي تستجره من أثداء اللجة. عاركته. ينظر إلى دقة خصر يخاف عليه من نسمة، إلى ذاك الشموخ أهو قادر أن يضمها كما يفعل الممثلون على الخشبة، أن يقبل نحرها، ويضغط على كفها، ويضمُّ يديها إلى صدره، يحسُّ بالعالم يصفق له، لا يعرف كيف تجرأ وقال لها فاتحته، وهو الطالب الذي لا يقول كلمة إلا بعد أن يزينها، وعندما يزينها يكون مفعولها ووقت التصريح بها قد فات أوانه، إلا أنه اليوم يسابق الزمن، يتملى قوامها ويبتسم.

عادت إلى الساحل وهي أكثر عزيمة على معاودة السباحة. نظر إليها وقال: من قال إن النار لا تستعر بلا عود ثقاب وحطب.

صافحتها الشمس ومنحتها حسناً فوق حسنها وجمالاً اختصر الغوطة وبياض جبل الشيخ. امرأة خلقت للحبِّ، ينعشها الغزل، قالت: لقد خلصتني من بلبلة رافقتني طويلاً، فبعد أن قلتها تملكتني روح التمرد والفكاهة والمرح، عشت السعادة، وافتقدت الحيرة، وغدوت قادرة على تصفح المستقبل.

كفكفي الغيوم، فأنتِ في أشد حالات الفرح؟!

-٤-

اتفقا على مواعيد عدة، باكورتها إقامة معرض التخرج للوحاتهما بعد عودتهما، حيث ستأتي لجنة برئاسة الدكتور المشرف لتقييم اللوحات، وليقرروا تخرجهما. فقد رسما عدداً من اللوحات. في صباح اليوم المحدد أحضرا لوحاتهما، وبدأا ترتيبها. في هذا الوقت حضرت فتاة سألت إيهاب: لماذا جوالك مغلقاً؟ اقتربت منه وهمست في أذنه؛ فتغيرت ملامحه ولم يع على ذاته. تتساءل صفاء: لماذا غادر ولم يقل شيئاً؟ ومَنْ هذه الفتاة؟ ولماذا ذهب معها؟ قد تكون أو ربما لا تكون، أخذتك مني، أنسيت أن المعرض يقرر مصيرنا؟ وهل تناسيت ما اتفقنا عليه أن نبدأ حياتنا بعد التخرج. هل كذبت عليَّ؟ وهل تحبُّ هذه الفتاة أو ماذا؟! أهناك أمر أجهله؟ أتصلُ بكَ، جوالك مغلق. أنتَ تغلقه عندما تكون معي، وهأنتذا تغلقه عندما تكون مع غيري، أعترف أنني عاطفية، كان عليَّ ألا أصرح بعواطفي. بعد أربع سنوات تحولت من حبيب إلى شخص غير مفهوم، وهأنذا ألوكُ ألمي، فهل هناك من يسوّغ فعلتكَ؟!

-٥-

لا تعرف صـــفاء إن كان الرنين لجوالها أم لجرس البيت، فركت عينيها، استغربت أن يتصل بهـــا أحـــد في هذا الوقت، فهي لم تغفو إلا منذ نحو ســـاعة، حيث أمضـــت ليلها على بركان قـــذف بهـــا بعيداً عن واقعها. هل ترد؟ لكن لِمَ لا ترد؟ هذه النغمة هي نغمة المحبوب. إيهاب هو المتصل، ماذا يريد؟ ألا يكفيه ما فعله؟ تحاملت على نفسها وتركت زعلها جانباً، سمعت كلماته، فأفاقت أنوثتها وأحلامها، وبدت تقاطيع وجهها صافية على وقع المفاجأة. انشرحت ســـيماؤها، وغدت كتلة متراقصة. تحضّر نفسها لمشـــوار، كان مستحيلاً قبل لحظات. ردت بعض ضفائرها عن عينيها، ونظرت في المرآة. ابتسمت، كلُّ ما فيها يدعو إلى الرضا، وإلى امتلاء روحها وتفاؤلها. شـــعرت أنَّ الأنهار التي قذفتها؛ تحولت إلى أمطار خصـــب، خرجت وهي تصافح النور، الذي أضفى على حسنها جمالاً باذخاً. تخلصت من رواسب رافقتها طوال الليلة الماضية، ارتدت ثياباً كورت جسدها ولحنت موسيقاه، وخرجت تسطع بنجوم روحها.

-٦-

لم يترك إيهاب وصـــفاء معرضهما طوال النهار. مســـاءً جمعا اللوحات ليرسلها إيهاب إلى بيته، أما في الغد فمنذ الصـــباح ســـينجزان أموراً كثيرة في مقدمتها ما اتفقا عليه في رحلة الساحل، حيث ستجمعهما صفحة بيضاء ينقشان عليها ما شاءا من عبارات ورسوم.

❁ ❁ ❁

آفاق المعرفة

- عبد المعين الملوحي شاعراً ومترجماً — د. ثائر زين الدين
- الرنك عنصر زخرفي في العصر المملوكي — غالب المير غالب
- أهمية الحوار في تدوين السيرة الذاتية — عبد اللطيف الأرناؤوط
- «العبْر مناهجيّة» (عبْر – الاختصاصيّة) — د. معن النقري
- الفنّ وهاجس إعادة خلق العالم — عبير غالب علبة
- كتاب «الموتى في عصر الفراعنة» — عيد الدرويش
- وقفات حول اللغة الإبداعية — علي الرّاعي

عبد المعين الملوحي شاعراً ومترجماً

د. ثائر زين الدين

حين تقفُ أمام عبد المعين الملوحي بإرثه الهائل شاعراً ومُترجماً وناقداً ومُحققاً ومُعلّماً، ورجلَ تنويرٍ ونهضةٍ قبل كل ذلك؛ قدَّم إلى المكتبة العربية ما يزيد على مئة كتابٍ مطبوعٍ ونحو ثلاثة آلاف مقالة، وعشرات المخطوطات، التي لم ترَ النور بعد يُرتج عليك وتحار من أينَ ستبدأ، وماذا ستقول؛ هل أبدأ من أمرٍ شخصيٍّ عنى لي كثيراً مطلع عام (١٩٨٩)، يومَ صدرت مجموعتي الشعريّة الأولى «ورد» في دمشق، وكنتُ أُحضِّر لنيل درجة الدكتوراه في الاتحاد السوفييتي؛ فإذا بي أتلقّى رسالةً من الأديب الراحل نعمان حرب يُرفقُ بها مقالةً مطوَّلةً لعبد المعين الملوحي... عنوانها: «شاعرٌ من جبل العرب /نظراتٌ في ديوان: ورد»، أرتجفُ فرحاً ورهبةً؛ هل أنا أمام صاحبِ قصيدة «بهيرة»، صاحبِ ديوانَيْ: عروة بن الورد، وديك الجن الحمصي، اللذين حفظتُ كثيراً من قصائدهما، ومترجم «داغستان بلدي»، ما الذي يجعلُ هذا الأديب الكبير يلتفتُ إلى شابٍّ يشقُّ طريقه إلى عالم الشعر، لكنني أمام الملوحي بالفعل وهاهوذا يفتتحُ مقالته بقوله: «ما يزال الشعر في خير... وما يزالُ في العرب شعراء، تلك هي الفكرة التي انتهيتُ إليها بعد قراءتي ديوان الأخ الشاعر ثائر زين الدين... وأسماه «ورد» وشرَّفني بإهدائه إلي... قرأت الديوان فأعجبني، وقرأته مرَّةً ثانية فزاد إعجابي به، وكنتُ أتوجَّسُ قبل قراءته؛ فما أكثر الدواوين التي أشعرُ عندما ألمسها وأقرأ فقرات منها أنني لا أقرأُ شعراً وإنما أسمع هذياناً محموماً...إلخ»، أعدتُ قراءة المقالة مرات ومرات، وكنت في كلِّ مرَّة أزدادُ إصراراً وثقةً بأن أكون جديراً بما جاء فيها، وأن أصبح في قادم الأيام شاعراً مُهماً كما تنبأ لي الملوحي...

لكنني قبل هـذا اللقاءِ بعبد المعيـن الملوحي بكثير، وبعده أيضـاً حتى اليوم سـأنهلُ من معيـنِ الرجلِ العذب الزلال، فآسـى لأحزانه الحادة التي لازمته شـطراً طويلاً من عمره جعلته أحدَ أبرزِ شعراء الرثاء العرب المعاصرين، بـل وجَّهته في تحقيق بعض كتبه وإخراجها إلى النور، كما كان الأمـر في ذلك العمل الباهر الذي جمعَ فيه قصـائد الشـعراء العرب القدامـى الذين رثوا أنفسـهم وهم أمام الموت مثل: هدبة بن الخشـرم (...-نحو ٦٠ هـ)، وسـحيم عبد بني الحسحاس (...- نحو ٤٠هـ)، وبشر بن خازم (...- ٥٣٣ م)، وقيس بن الحداديّة، وجعفر بن علبة (...- ١٢٥هـ)، ومالك بـن الريب (...- نحـو ٦٠ هـ)، وهو الشـاعر الذي حفرت قصـيدته عميقاً في نفس الملوحي فاسـتلهمها في قصـيدته الشهيرة التي رثا فيها نفسه مخاطباً ابن الريب:

تمنيتَ يا بن الريب لو بتَّ ليلةً
بجنب الغضا تُزجي القلاص النواجيا
وأُمنيتي لو بتُّ في حمصَ ليلةً
فأسبح في العاصي وألقى لداتيا
كلانا تهاوى حلمُه لم تر الغضا
ولا أنا في الميماس أُلقي رحاليا
أمانٍ أضلَّتنا طويلاً وأقلعتْ
وكانت أضاليلُ الرجال الأمانيا
سرابٌ يغرُّ الركبَ حرَّان صادياً
ويغمرُ بالماءِ الغرورِ الصحاريا

لكن قصيدة الملوحي هذه لن تكون مجرَّدَ رثاء، بل ستقدّم خلاصة تجربة الشاعر في الحياة والكفاح والسفر وطلبِ العلمِ ونشر العربيّة التي أحبّها وكان أحد أبرز جنودها وحُماتها:

وطوَّفتُ في الآفاق أقبسُ نورها

فضاقت بي الآفاق كالنحل ساعيا

ويممتُ أرضَ الصين أشدو تراثها

ومن لُغتي أُهدي لها وتراثيا

أصوغُ أحاسيسي وأشدو قصائدي

وأقرأُ في ضوء النجوم كتابيا

وإذا كان بُكاةُ ابن الريب: السيف والرمح الرديني وحصانه الأشقر وامرأةٌ مجهولة تنوح فتثير البواكيا، فإن من يبكي الملوحي طائفة أخرى من الكائنات:

تذكَّرتُ من يبكي عليَّ فلم أجد

سوى قلمي والطِّرسِ والحبر باكيا

ومكتبةٍ أودعتُ روحي رفوفها

تكادُ إذا ما متُّ تسعى أماميا

ومنضدةٍ سوداء كاد حديدها

يذوبُ إذا الإلهام أعربَ نائيا

وأفكارُ صدقٍ قد تألَّقنَ ثورةً

أنرنَ لعميان الحياة المعانيا

ومع كل ذلك التألق في نظم الشعر فقد ظلَّ الملوحي مُتواضعاً وما عدَّ نفسه في الشعراء، وقد صرَّح بذلك نثراً وشعراً:

وصاحبٌ قال لي والكأسُ مترعةٌ

وظلَّ يقرأُ كالنشوان أبياتي

هذا هو الشعر هزَّتنا روائعُهُ

فقلتُ، والصدقُ عندي بعض عاداتي:

لا، لستُ أُحسنُ لا شعراً ولا خُطباً

إنّي أُسجّلُ ما تُمليه مأساتي،

ومع كل مآسيه التي تحدَّث عنها لم ييئس، وظلَّ مُقبلاً على الحياة يعملُ وينتجُ ويرفضُ الاستسلام:

وقالوا: سئمتَ العيش؟ قلتُ أُحبّهُ

ولو كنتُ في كوخٍ من القش ثاويا

أصوغُ أحاسيسي وأشدو قصائدي

وأقرأُ في ضوء النجوم كتابيا

وأُرسلُ صوتي في الفلاة مدوّياً

وأضحكُ وحدي في دُجى الليل هاذيا

عبّر الملوحي عن مذهبه في الشعر غيرَ مرّةٍ وفي غير كتاب ولعلَّ الأكثر تعبيراً عن رؤياه في هذا المجال قوله:

«غاية الفن هي الجمال (ولكن هذا العصر الحديث أُصيبَ بالتُخمة الماديّة والنفعيّة الحسيّة وصار الناس لا يؤمنون بشيء إلّا إذا حمل لهم في طياته نفعاً محسوساً، وإلّا كان مُطَّرحاً منبوذاً، والفنان الذي كان يقصدُ من فنّه إلى إبراز شخصيَّته وإشاعة الطرب في الحياة أصبحَ أمام هذه النزعة الحديثة مُضطرّاً إلى أن يبثَّ خلالَ تعابيره رسالة تهذيبيّة أو إصلاحيّة لتأييد مذهبٍ سياسيٍّ أو اجتماعيٍّ أو خُلقي أو أن يعمد إلى شرحِ مسألةٍ فلسفيّة...) وعندي أنه لا بأسَ بأن يحمل الفن في طيّاته أسباب الإصلاح فيجمع بذلك بين النفع والتأثير ولكن الخطر الخطير أن تجعل النفعيّة سيّداً عظيماً لا ضيفاً كريماً. نعم نخشى أن ينقُلَ سلطانُ النفعيّة الفنَّ من مجاله الوجداني الجميل إلى دائرة الحرفِ والصناعات فيصير الشعر نظماً وتذهب بذلك روعة الحياة»[1].

رأى الملوحي الأدبَ عامةً وثيقَ الصلة بالحياة الاجتماعية كما كان طبعاً دقيق الصلة بالحياة الفرديّة- على حدٍّ تعبيره- بل قد تختلط الحياتان أحياناً في الأدب حتى يعسر علينا أن نميّز بينهما ولاسيما في الأدب الرفيع[2].

ورأى أن مهمةَ الأدبِ إنما تتجلّى في أنّه يصوّر ما في نفس الإنسان من فكرةٍ وعاطفة وحادثة ثم ينقل ذلك إلى نفوس القراء فيعينهم على فهم الحياة ويوقظ مشاعرهم السامية القويّة ويوجّه نفوسهم بذلك إلى الغايات الإنسانيّة النبيلة، «وهذا ما اعتاد النقّاد أن يسمّوه إيصال التجربة إلى الآخرين. والأديب بذلك هو الرسول الذي يتلقّى بعبقريّتهِ من الحياة جمالها وفلسفتها فيبلِّغها الناس في قصةٍ أو قصيدةٍ أو مقالة»[3].

وعليهِ فالأدبُ وفق رؤيا الملوحي: «بمعناه العام وسيلة الحياة الإنسانيّة المهذّبة والحياة الاجتماعيّة الراقية يصل بين الأفراد والجماعات من ناحية، ويصل بين الأفراد والجماعات من ناحية ثانية ويصل بين العصور السابقة والأجيال اللاحقة من ناحيةٍ ثانية، ويصل بين الجماعات والجماعات من ناحية ثالثة، ويسمو بالجنس البشري كلّه إلى مستوى فكري وشعوري وخُلقي جليل»[٤].

والحق أن تلك الرؤيا الجليلة القُدسيّة إلى الأدب قد وجّهت اختيارات الملوحي ليس في الكتابةِ الإبداعية وتحقيق المخطوطات فحسب، بل في الترجمة أيضاً، ولذلك رأيناه يُترجم كتاب **مكسيم غوركي** «**ذكرياتي الأدبيّة**»، وهو فاتحةُ منشوراته، وقد طُبعَ في القاهرة عام (١٩٤٥) ولعله العمل الأول الذي يُترجم لغوركي إلى العربيّة، ومن ترجماته أيضاً «**تاريخ الأدب الفيتنامي**» في أربع مجلّدات، صدر عن وزارة الثقافة السوريّة بدءاً من عام (١٩٨٠)، ونال عليه الملّوحي وسام الصداقة من جمهوريّة فيتنام. وترجم أديبنا بالاشتراك مع يوسف الحلّاق رائعة الشاعر الداغستاني/ السوفييتي رسول حمزاتوف: «**داغستان بلدي**»، بالإضافة إلى عديدٍ من الأعمال الأخرى مثل: «**تاريخ الأدب الصيني المعاصر**» عن الفرنسية، لمؤلفته باتريسيا غويللرماز، و«**نماذج من الشعر الصيني من أقدم عصوره حتى اليوم**»، و«**رحلات هاينه في أوربا**»، للشاعر والفيلسوف الألماني هاينرش هاينه وغيرها من الأعمال المهمة.

ولقد امتازت ترجمات الرجل بلغتها الخلابة، لكأنها مكتوبة أساساً باللغة العربيّة، فلا ضعف ولا ركاكة ولا عُجمة في أساليب الصياغةِ، و هذا ما فسَّرته بعضُ إجابات الملوحي في لقاءٍ نُشر في «**المساء**» **اللبنانية بتاريخ** (١٨/ ٧/ ١٩٨٨).

حين سألته الصحفيّة وفاء الخشن عن طريقته في الترجمة فقال:

❋ «الترجمة نافذة نطل منها على آداب العالم وحياته وأفكاره، وبهذا المعنى فالترجمة عمل حضاري راق لا تستغني عنه أمة سواء أكانت كبيرة أم صغيرة. لقد نشرت حتى الآن (٣٠) كتاباً مترجماً من أشهرها «تاريخ الأدب الفيتنامي» من أول عصوره حتى الآن، ومن آخرها تاريخ الأدب السويدي من أول عصوره حتى الآن وديوان محمد إقبال «جناح جبريل» وأتوقع أن تظهر لي عن قريب ترجمات أخرى.

وليس للترجمة آثار سلبية إلّا إذا كانت تثير غرائز الجنس أو العنف في الإنسان، وتبقى لها آثارها الإيجابية في غير هذا المجال.

المنهج الذي أتبعه في الترجمة يمر بمرحلتين:

١- المرحلة الأولى: الترجمة الحرفية والتقيد الكامل بالنص.

٢- المرحلة الثانية: صياغة الترجمة صياغة عربية سليمة، «عندما يقرأ القارئ ترجمتي يشعر أنّها ليست ترجمة وإنما هي مكتوبة باللغة العربية».

وحين ظنّت الصحفيّة أن طريقة الملوحي في الترجمة تنطوي على تصرّفٍ فيها سألته:

❁ لكن بعض النقاد يرفضون الترجمة بتصرف؟

أجابها:

«الترجمة التي يتصرف بها المترجم فيزيد وينقص ويحذف ما يريد ويضيف ما يريد ليست ترجمة على الإطلاق، وإنما هي كتاب من تأليف المترجم استمد عناصره من غيره».

الرحلةُ مع عبد المعين الملوحي، وفي أدبه شائقة جداً، وممتعة، لكننا محكومون بالوقت، أو لنقل بالحيز الممنوح لنا في هذه المجلّة.

الهوامش

(١)- عبد المعين الملوحي، الأدب في خدمة المجتمع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠، ص ١٠-١١.

(٢)- المرجع نفسه، ص ١٠.

(٣)- المرجع نفسه، ص ١١.

(٤)- المرجع نفسه، ص ١٢.

❁ ❁ ❁

الرنك عنصر زخرفي في العصر المملوكي

غالب المير غالب

يعـود أصول المماليك إلى الأطفال العبيـد، الذين خُطفوا أو استُرقّوا بعد احتلال بلادهم، ومعظمهـم جيء بهـم من بلاد كانت مسالمـة (تركمستان، وقوقاز، وألبانيا، ومـن قارة إفريقيا). هـؤلاء الأطفـال تمـت تربيتهـم عسكريـاً حتى يكونـوا خدمـاً صالحيـن للسلاطيـن والأمراء، ومحاربين في جيش الدولة، وقد بدأ وجودهم في الدولة منذ العصر العباسي الأول. وبمرور الأيام وصـل كثيـر منهم إلى قيادة الجيوش، وصـاروا يهيمنون على الخلافة وعلـى مراكز صنع القرار فيهـا، مستفيدين مـن ضعف الدولة العباسية وقياداتها السياسيـة والعسكرية، ولما مات الملك الأيوبـي «نجـم الدين أيوب» سنة (٦٤٧هـ) الموافق لـ(١٢٤٩م)، أخفت زوجتـه «شجرة الدر» وفاته لحين حضور ابنه «توران شاه» إلى القاهرة، وما إن استلم السلطة حتى استبدل مماليكه وأعوانه المقربيـن بمماليـك والده، مما أغضب عليه مماليك والده فثاروا عليه وقتلوه، وأجلسوا شجرة الـدر مكانه سلطانـة على مصر عام (١٢٥٠م). ومنذ ذلك الوقت بـدأت دولة المماليك بالظهور، وعلـى الرغـم من أنها دولة صغيرة في بداية تكوينهـا إلا أنها استطاعت التمدد لتشمل حدودها لاحقـاً بـلاد الشـام والحجـاز، ودام ملكها من سنـة (١٢٥٠م) حتـى القضاء عليها مـن السلطان العثماني «سليم الأول» بعد انتصاره في معركة الديدانية سنة (٩٢٣هـ) الموافق لـ(١٥١٧م).

ظهــرت الزخارف في العمارة الإســلامية منــذ البداية، وللزخرف دوره المهم في إضــفاء الجمالية والرونق الواضــح على كامل المبنى، وقد ســعى المعماري المســلم إلى تطوير العمل الزخرفــي من خلال معرفتــه العميقة بدينه وتراثــه القديم، ومما أخذه مــن العمارة العالمية

الموجودة في عصـــره. واســـتمرت الزخرفة في التشكل والتطور منذ فجر الإسلام مروراً بعصر الخلفاء الراشدين، والدولة الأموية، والدولة العباسية والدول التي تشكلت فيما بعد (الطولونية، والإخشيدية، والفاطمية، والأندلسية، والأيوبية، والمملوكية).

يعد عصر المماليك عصر ركود وتخلف في تاريخ الحضارة الإسلامية، لكنه لم يكن مجدباً تماماً، بل شـــهد عدة منجزات علمية وفكرية، ومعمارية إذ أضـــيفت بعض العناصر إلى العمارة الإســـلامية في عصـــرهم، وأهمها الإكثار من وجود القباب المضـــلعة (المفصصـــة)، والمآذن الرشـــيقة الشـــاهقة العلو، والزخارف المنوعة ومنها زيادة عمل وانتشار «الرنك» على واجهات المباني وفوق المداخل الكبيرة بالدرجة الأولى، ثم وضع الرنك على الملبوسات والتحف الفنية والأوانـــي الزجاجيـــة المطلية بالذهب، والأشـــغال المعدنية المطعمة، وفي الأعمال الخشـــبية المزخرفة بحرفية ودقة وجمال.

الرنـك

الرنك كلمة فارسية تعني «اللون» وتنطق «رنج» وقد عربت الكلمة وأصبح حرف الجيم كاف، وكان للون أهمية أساسية في التمييز بين الرنوك المتشابهة من حيث الشكل، وقد استخدمها المماليك بمعنى (القوة والسيطرة). ويعمل الرنك عادة بشكل فردي أو مزدوج، أو ضمن حشوة مزررة أو اعتيادية، إذا كنا في الوقت الحاضـــر نستخدم أكثر من وسيلة للتعرف إلى شخصية الإنسان، وجميع الوسائل المتعارف عليها دقيقة في تحديد شخصية الإنسان (الهوية، والختم، والبصـــمة، وغيرها) وذلك نتيجة التطور المعاصر ووجود الآلات المستخدمة في تكوين تلك الوسائل، والرنك قديماً كان وسيلة من وسائل تحديد الشخصية، وعادة يصنع كشعار دال على وظيفة صاحبه، أو رمز للفرق العسكرية، أو دلالة على الممتلكات الشخصية (ماركة مسجلة)، وهكذا يتضـــح أن الرنك يعني تميز الملكية الشخصـــية، وهو كالختم الأسطواني أو المسطح في الحضـــارات القديمة، ولكن الرنك في الحقيقة اخترع كغرض عســـكري، لتمييز الأمراء وقادة الجنود عن بعضهم بعضاً ولاسيّما في أرض المعركة، لأن الرنوك وضعت على أسلحتهم ومعداتهم وخيولهم، ومراكز اســـتراحاتهم (الخيمة والســـرادق) وعلى راياتهم المرفوعة. وقد ذكر (عبد الحكيم بن الدهان) أن شعار اليمن وردة حمراء في أرض بيضاء، وقد عثر مؤخراً على قطعة زجاجية يمنية عليها رنك عبارة عن وردة حمراء على أرضية بيضاء، وقد أكد هذا القلقشندي في كتابه «صبح الأعشى». وفي الدولة المملوكية أُسِّسَ جهاز خاص مُكلفٌ بوضع تصميم الرنك المناسب لصاحبه للتمييز بين القادة والمباهاة فيما بينهم، وعرف هذا الجهاز باسم (ديوان الإنشاء).

في العصـــر الأيوبي عرف الرنك على نطاق ضيق، وكان يوجد يومها نوعين من الرنوك تدل على القوة والشـــجاعة، وهي خاصـــة بالسلاطين «رنك النســـر» على قلعة صلاح الدين الأيوبي، وتوجد رموز خاصـــة بالأمـــراء فقد عرف عن الأمير عز الدين أيبـــك التركماني أنّه اتخذ رنك «الخونجة» أي المنضدة رمزاً لوظيفته حينما كان يعمل «جاشنكير» للملك الأيوبي «الصالح نجم الدين أيوب». وفي دمشـــق وجد أقدم رنك ما يزال قائماً من العهد الأتابكي هو رنك الســـلطان «نور الدين محمود الزنكي»، وقد نقش على شـــكل زنبقة رمزاً للســـلطان، كما وجد رنوك تعود إلى العصـــر الأيوبي والعصر المملوكي، ويغلب على رنوك دمشق صورة الكأس مزدوجة وأحياناً مفردة، كما يوجد على أشكال لوزية متطاولة موجود مثله في تربة «عمر مظفر الدين» في سوق ساروجا.

كانت الرنوك ترسم في بداية الأمر دون إحاطة بها مثل رنك «الببر»[1] الموجود على قناطر «أبو المنجى» التي بنيت للسلطان «بيبرس البندقداري»، وبعد ذلك صارت الرنوك تحاط بدائرة كاملة أو على شكل لوزة مدببة من الأسفل.

الرنك في العصر المملوكي

لم يكتف ملوك وسلاطين المماليك ببناء منشآت ضخمة من قصور ومساجد وقلاع وغيرها، بل حرص أكثرهم على وضع، «رنك»، علامة أو ختم أو إشارة تميزه بمجرد رؤيتها، وقد حرصوا على وجود الرنك بالتحف والمقتنيات الثمينة والمباني المهمة، وعلى المسكوكات التي عدّت أهم مصدر للألقاب والكنى والمناصب، لأنها صادرة من أعلى جهة رسمية موثقة من السلطة. «ويذكر المقريزي في خططه أن الرنوك وضـــعت أيضـــاً على الســـفن، والمعدات التابعة للخيول، وعلى القطع والتحف الفنية من صـــحون وأطباق وكؤوس وأباريق». واســـتخدمت عدة مواد في تطبيق الرنوك (الحجر، والجص، والأصباغ المختلفة التي وضعت على الخزف والنحاس والزجاج، غير أن النحاس اكتفي برسم خطوط خارجية عليه).

وقـــد ظهرت الرنوك أول مرة على العمائر المملوكية، وفي مقال للبروفســـور «ماينكه» ذكر أنه في مدينة القاهرة وحدها مئتين وعشـــرين بنـــاءً مملوكياً منهم مئة مبنى تحمل رنوكاً، وإذا ما كان معظم هذه الآثار لم تعد تحتفظ بمعالمها الأصلية، فإننا نستنتج أن معظمها كان يحمل رنوكاً تشير إلى شخصية مالكها أو بانيها، وكي نتأكد من ذلك نورد أقوال بعض المؤرخين: قال الشـــجاعي في كتابه: (تاريخ الملك الناصـــر محمد بن قلاوون الصالحي وأولاده): «إن الأمير «قوصون» عندما تم عزله عام (١٣٣٦م) وألقي به في السجن، أزيلت كل رنوكه من على داره فوراً،

ولم يتبقَّ لها أي أثر». وقال «ماينكه» عن ابن صرصـــرة في كتابه (الدرة المضيئة): «إنَّ الرنوك كانت تتغير بتغير صاحبها، فمثلاً في عام (١٣٩١م)، دخل أحد ضباط الأمير «بوطه» إلى قصر نائب السلطان ليغير الرنوك القديمة ويضع رنوك أميره «بوطه» محلها، وفي العام التالي تغيرت رنوك بوطه وحل محلها رنوك «ســودون الطرنطائي» الذي أصبح حاكماً على دمشق، ولم تلبث تلك الرنوك طويلاً بل تغيرت في نفس العام عندما حل في تلك الوظيفة «كمشــبغا الحســكي» ووضــع محلها رنوكه الخاصة». وقال ابن تغري بردي الأتابكي في كتابه (النجوم الزاهرة): «إنَّ «نوروز الحافظي» حاكم دمشــق عندما ترقى أتابكاً فإنه قبل مغادرته دمشــق أرسل يطلب دار «قوصــون» له فجددها ووضع رنكه عليها». وقال المقريزي في كتابه (الخطط): «عندما أعدم «جمال الدين يوسف البجاسي» عام (١٤٠٩م)، وكان ثرياً جداً، صودرت ممتلكاته، ومحيت رنوكه من جميع المباني التي كان يملكها ومن المدرسة التي بناها».

أنواع الرنوك

تُصــنَّف الرنوك حسب الرســوم أو الكتابات الموجودة عليها، فبوســاطة هذه الرسوم يمكن معرفة نوع الرنك، ومن ثمّ يســهل نسبته لصاحبه، ويسهل تقدير الزمن الذي تمت صناعته فيه، والرنوك تقسم عادة حسب الرسوم كما يأتي:

- الأســد وهو أول الرنوك السلطانية (الظاهر بيبرس) اتخذه شعاراً خاصاً به لأنّه يرمز إلى القوة، وهذا الرنك يعدّ أشهر شعار مملوكي.

رنك يمثل النسر على دورق فخار (الناصر محمد)

- النسر ظهر على المسكوكات - النقود - وهو عبارة عن نسر فارد جناحيه ومتجه برأسه إلى اليمين أو اليســار، وقد يكون له رأســان، وهو رنك وشعار السلطان «الناصر محمد» في مرحلة حكمه الأولى والثانية، وقد اتخذ النسر رنكاً له بســبب قوة النســر بعــدّه ملك الطيور كلها، وبسبب عنفوانه وجماله.

- الحصان من النادر وجود الحصان كرنك خاص بالســلطان أو الأمراء الكبار، إلا أنه وجد منقوشاً على فلس نحاسي يرجع للسلطان «منصور محمد» (١٣٦١-١٣٦٤م) ضرب في سورية.

- البطة والسمكة كذلك نادرتا الوجود، ووجد بعضهما على نقود نحاسية.

مجموعة الرموز الرنكية

هي مجموعة من الشعارات الرنكية تحتوي على أشكال مختلفة مثل زهرة السوسن، أو الهلال وما يسمى بالهدف والخطوط المائلة والخطوط الأفقية والدرع المدبب والصليب وغيرها، وقد حصل على تلك الشعارات الأشخاص الأحرار فحسب، لأن العبد أو المملوك لا يحق له عمل رنك يمثله، وزهرة السوسن التي كانت شعاراً ملكياً خاصاً لأسرة قلاوون.

مجموعة الرنوك الكتابية

وهي نوع خاص من الرنوك لا يوازيه أي رنك آخر، وهو يحتوي على كتابات خاصة تتكون من عبارات دعائية للسلطان، وقد ظهر الرنك الكتابي لأول مرة في مرحلة السلطان «الناصر محمد الثالثة» حيث استبدل رنكاً كتابياً برنكه (النسر) وهو عبارة عن درع مقسم إلى ثلاث مناطق واستمر هذا التقليد حتى بعد سقوط بيت قلاوون على يد «الظاهر برقوق» عام (١٣٨٢م)، الذي كان أول سلاطين المرحلة البرجية. ومن بعده استمر السلاطين في استخدام الرنك الكتابي حتى نهاية العصر المملوكي.

وقد بدأت هذه العبارات الدعائية في المنطقة الوسطى من الدرع فحسب «الملك الناصر» ثم أضيفت كتابة إلى المنطقة العليا من الدرع باسم محمد فصار منطوق الرنك «الملك الناصر محمد عز نصره»، وبعدها تطورت العبارات الدعائية لتشمل عبارات جديدة مثل «عز مولانا

بلاطة خزفية تحمل رنكاً كتابياً

رنك كتابي على واجهة بناء

السلطان الملك الأشرف أو الظاهر أو الناصر»، ثم يذكر اسمه في المنطقة العلوية وتجيء في عبارة «عز نصـــره» في المنطقة السفلية، واستمرت تلك العبارات على هذا المنوال حتى نهاية العصر المملوكي. ويمكن قراءة هذا النوع من الرنوك من المنطقة الوسطى أولاً، يليها المنطقة العلوية ثم المنطقة السفلية بحيث يبدأ بكلمات «عز لمولانا» وينتهي بـ«عز نصره» وكمثال يمكن لنا قراءة رنك السلطان برقوق بجامع برقوق على النحو الآتي:

أولاً: المنطقة الوسطى، السلطان الملك الظاهر.

ثانياً: المنطقة العلوية، برقوق.

ثالثاً: المنطقة السفلية، عز نصره.

جدول الرنوك

مجموعة	الرسم	حامله
١-: الحيوانية	الأسد، النسر، الحصان.	بيبرس، الناصر محمد، الجاويش المرافق للسلطان.
٢-: الرموز	زهرة الزنبق أو السوسن، الهلال.	أسرة قلاوون، رمز إمبراطوري، السلطان الحاكم.
٣-: الكتابية	عبارات دعائية للسلطان	اختص بها السلاطين وحدهم...
٤-: إشارات الوظائف:	دائرة	الجاشنكير «ذائق الطعام».
	البقجة	الجمدار «المختص بالملابس»
	الراية	حامل الراية
	المقلمة	السكرتير
	السيف	السلحدار «خازن السلاح».
	الطبلة	قارع الطبل
	القوس	البندقدار «رامي السهام».
	المفتاح	الخازند «الخازن».
	النفير	«نافخ النفير».

في الختام لا بد من الاعتراف بأن الوصـــول إلى المواقع الأثرية الإســـلامية، والبحث فيها وتوثيق معالمها ومبانيها، ليســـت عملية ســـهلة وبمتناول الباحثين والمهتمين بالتراث والتاريخ القديم، وذلك لسببين رئيسيين. أولهما المناطق المزدحمة المنتشرة كطوق يضيق حول المباني

الأثرية، ولاسيّما في المدن العريقة كدمشق والقاهرة، وثانيهما إهمال الآثار بشكل عام في البلاد العربية التي تزخر بحجم وكم وتنوع آثارها لأنَّ المنطقة العربية، ولاسيّما بلاد الشام ومصر نشأت فوق أراضيها حضارات عظيمة أبدعت العلوم الراقية المؤثرة في الحضارة الإنسانية، وعلى الرغم من ذلك لا تزال مناطق كثيرة في بلادنا آثارها مخفية تحت التراب ولم تكتشف بعد، وربما وجد فيها ما يزيد من تسليط الضوء على علوم ومعارف جديدة كانت ثمرة تلك الحضارات التي قامت على أرضها وقمم جبالها الشامخة.

الهوامش

(١)- النمر الضخم.

المراجع

(١)- الأعلام وشارات الملك في وادي النيل، عبد الرحمن التركي.

(٢)- صبح الأعشى، القلقشندي.

(٣)- الخطط، المقريزي.

(٤)- الرنك (الفن القديم المتجدد)، د.عبد الغني محمد عبد الله، مقالة في مجلة «العربية»، عدد ٩٤، ص١٠٩.

❁ ❁ ❁

أهمية الحوار في تدوين السيرة الذاتية

عبد اللطيف الأرناؤوط

قد نجعل من الحوارات سبيلاً للحديث عن (الأنا) من وجهة نظر كل أدبائنا ومفكرينا الذين يحتفون كثيراً بسيرة حياة المبدع في مستوى الترجمة له، ومن منطلقات مناصرة البؤساء والمحرومين والمعذبين والكفاح ضد سلبنة الإنسان عن طريق تقديم المسؤولية الإنسانية على الحرية.

وقد يشعر المبدع العربي أنه مسؤول عن مصير الإنسانية حتى بعد رحيله الأبدي... ومن هذا المنطلق فقد دوّن أحد الأدباء الكبار وصيته جاء فيها: (أكتب للناس عن حياتي في الأيام الأخيرة، وقد قلت لهم قولاً طيباً عن حياتهم، وقولاً جريئاً عن سوء هذه الحياة، وكل ما قلته لأحبائي من البشر يختصر بكلمات معدودات هي نصرة البؤساء والمعذبين في الأرض، وما قلته لأجل وطني هو الواجب والحب والكفاح... أرجو صادقاً أن تمرَّ سفينة الموت فأنزل فيها مرتحلاً إلى حيث سبقني بعض أهلي وكثير من أصحابي...).

ويضيف: (في هذا الزمن الرديء الذي صارت الأشياء فيه رديئة، وتخثر الدم الأرجواني فغدا بعيداً عن كل أرجوانية، لأنه في الاستباحة والقتل تحوّل إلى دم أسود لا صلة له بالحرية التي تمجد اسمها، ولا بالديمقراطية)...

ويختتم الكاتب الكبير حياته (بوصية) لدفع العنف في عالمنا المعاصر الذي يقابل اليوم بالعنف...

وأنا أؤمن مع الكاتب بنبذ العنف، والدعوة إلى الحوار، لكني لا أكتب «وصية» مهما كان الزمن رديئاً، فإذا كان دعاة العنف قد مارسوا عنفهم على الأنبياء واضطهدوهم فهل سيستجيبون لوصيتي...؟

إنني أؤمن برسالة الأديب والمبدع حين يكتب للإنسان، ليس إنسان اللحم والدم اليومي فحسب، وإنما الإنسان كما يجب أن يكون عليه، لا كما هو كائن، وحين أكتب نصوصي آمل أن أوجه وأرشد بالحوار الواعي كترسيخ مبادئ الحرية والديمقراطية، من غير أن أعتدي على حق البشر جميعاً في اعتناق ما يريدون من مبادئ وقيم، فإن خالفت معتقداتهم قيم الإنسان فمن واجبي النصح والإرشاد والتوجيه، وتلك مهمة المجتمع أيضاً، لكني لا أقسر الناس على تبديل معتقداتهم حتى لو كانت متطرفة، فبالحوار وحده يمكن تبديل القناعات وتكوينها، وبالعنف يزداد تمسك صاحب القناعة باقتناعاته، ويزداد تصلباً.

لا نقيم وزناً للآراء النقدية التي يقدّمها المبدع، من منطلق أنه لا يملك السلطة لتحقيقها. إن آراء المبدع الحياتية والأدبية ليست معايير ثابتة ونماذجه البشرية تختلف من عصر إلى آخر تحت تأثير التبدّل المستمر والتباين بين الناس عبر مسيرة الزمن وخصائص المكان، لكن ذلك لا يعني أن يكفّ المبدع عن تقديم وجهة نظره حتى لو لم يكن يملك السلطة لتنفيذها، فعلى الصعيد السياسي قد يفيد منها المُخطط السياسي وأصحاب الشأن ممن يملكون الحلّ والربط من القادة الاجتماعيين، وقد تُسهم في تبديل قناعات راسخة لدى أدباء أو أعلام أو نقاد محللين...

إنني أتبنّى وأؤمن بأن مصطلح الشعرية ينسحب أيضاً على دراسة القصة والرواية، سواء كانت هذه الشعرية غنائية لدى الإبداعيين أم تعبيراً عن الواقع بالخيال من خلال المحاكاة لدى الاتباعيين، وأنها تتبدل من عصر إلى آخر ومن مذهب نقدي إلى آخر، وأن الخيال الأوّلي ضروري للأدب، في حين لا يقدم الخيال الوهمي سوى شعرية باهتة مصطنعة، وأن النص الأدبي المفتوح للتأويل أغنى من النص المغلق المباشر، حتى لو كان غامضاً، شريطة أن يكون لهذا التأويل قواعد منتظمة تسمح بدراسة التناص وليس ضرباً من التبصير والتنجيم أو التخمين.

فإن استطاع المبدع أن يدوّن سيرة حياته ويقرن أفعاله بأقواله، كان في غنى من أن يتناول سواه مقاصده الإبداعية، إذ قد يكون تأويلهم مضلّلاً أو مروّجاً لمقاصد مشبوهة... لنلاحظ أن ثلاثة أرباع تراثنا الأدبي والفكري والسياسي والاجتماعي ليس سوى ثمرة حوار الإنسان والمبدع مع ذاته وخلاصة وسطه الزماني والمكاني وتعبيراً عن طفولة حالمة، فالحديث النبوي الشريف

في جوهره سيرة حياة الرسول (ص) من خلال حوارات تُطرح عليه ويجيب عنها، وشعر المتنبي أو المعري ليس سوى تدوين لرؤيته الحياتية في حواره مع ذاته أو الآخر، ولذلك يتشبث كتابنا المعاصرون والقدامى برفض فكرة موت المؤلف الغربية.

تُرى ألا يمكن أن تُستخلصَ سيرة حياة المبدع من نصوصه... ربما يمكن أن تنتزع جوانب كثيرة من سيرة حياتي من خلال نصوصي الروائية والقصصية والمسرحية، وقد تستخلص من هذه النصوص صورها الجمالية ومنطلقاتها المعيارية الجمالية التي تمنحها صفتها الأدبية، لكنك لن تصل إلى العنصر المهيمن الذي يوحّد بينها ويمنحها بنية حيّة، سواء كان هذا العنصر الجامع خيالاً أم وزناً أم مجازاً أم صوراً، لن يمكّنك النص من أن تلتقط أنيني وأنا أدوّن شكواي ومتاعبي، ولا احتجاجي، وأنا أرفض هذا العالم وأدينه في زمننا الرديء، ولا إيماني بالإنساني كما يجب أن يكون ودوره المعاصر في التغيير بعد أن أصبح حجر الزاوية في التغيير، وسيد القرار حين تحرر من الأسلبة التي مورست عليه.

أنا أكتب للمعذبين والمظلومين حتى لو لم تبدل سيرة حياتي واقعهم، أكتب لهم لأبصرهم بمعنى الحرية وتغليبها على دورهم في حمل المسؤولية الذاتية للتغيير، لأنهم لا يملكون مقومات هذا التغيير فهو بيد السلطة، والسلطة نفسها إن لم تملك مقومات هذا التغيير يظل سعيها كالفرد احتجاجاً وجعجعة ليس من ورائهما طحناً، والسلطة المستبدة إن ملكت مقومات هذا التغيير فهي تجيّرها عادة لخدمة استبدادها وتسلّطها وليس من أجل عيون الديمقراطية التي يتبجحون بها وهم ألدّ أعدائها.

قد نتساءل: ما أهمية الحوار ودوره في كتابة سيرة حياة ذاتية أو غير ذاتية إذا كان مَنْ تُوجه إليه هذه السيرة قد أصمّ أذنيه عن سماعك، وتشبّث بمنطلقاته الفكرية أو السياسية أو الاجتماعية؟

أجل؛ للحوار دور مهم حين يكون منطلقاً لكتابة السيرة الذاتية وتراجم الأعلام، فهو يحدّ من جموح الأنا، ويبصّرها بوجهة نظر الآخر، فأنت حين تستدرجني للحوار تُعدّ مراقباً محايداً وملمّاً عليماً بوجهات النظر المختلفة التي ينطلق منها هذا الحوار. ومن نتائج تدخلك في مساءلتي تدفعني إلى إعادة النظر في منطلقاتي العقلانية أو قيمي التي أتبناها، فإن جمدتُ عند آرائي، وهو ما يتسم به كبار السن لأنهم يدّعون أن رؤاهم الفكرية والإنسانية هي ثمرة تجارب في الحياة دفعتهم إلى التسليم بها، فتصلّبني عند وجهات نظري قد يدفعك إلى مجادلتي، والجدل مني ومنك لا يصح بحال من الأحوال أن ينهي هذه المحاورة من غير أن يترك أثراً في خياراتي وقيمي.

على سبيل المثال: إن كنت مؤمناً باللّه تعالى فلن يتزعزع إيماني مهما حاولت أن تثنيني، إذ ليس لديك أي براهين عقلية تنقص هذا الإيمان أو تثبته، فهو خارج عن نطاق أي برهان عقلي، في حين أن لديّ من التاريخ وماضي البشرية الطويل ما يعزّز إيماني باللّه تعالى، حتى أولئك الذين لا يعترفون بهذا الإيمان ويجاهرون بإلحادهم، يلجؤون إلى ربهم عند الشدّة والضيق، وفي مواجهة الموت وما وراءه من مصير مجهول، فإذا احترمتَ قيمي في حوارك يمكن بالمقابل أن أحترم منطلقاتك في الحوار، لتصل إلى قاسم مشترك يوحّد وجهة نظرنا، فنصل إلى صيغة مرضية من أجل عيشنا المشترك، وقد خلقنا اللّه شعوباً وقبائل متنوعة لنتعارف ونأتلف لا لنتباعد ونختلف. فالحوار يقرّب مابين الحضارات، ويعترف بالتنوع الذي هو سنة من سنن الخالق، كما تعبر عن ذلك الحضارة الإسلامية، إن التفاضل بين الحضارات ليس تفاضلاً بين حضارة تعتمد العقل وأخرى تقوم على الإيمان، وهو ليس صراعاً بين العقل والإيمان بحسب نظرية ذلك الياباني المشؤوم المضللة والضالة، إن الصيغة الوحيدة لحلمي وحلمك لنحلّق بجناحين إلى السماء أو نجسّد الواقع بالكلمة والصورة والإيقاع والرسم، فالحوار يحرّر الكلمات من عبودية خوفنا الموروث من التغيير، ويعدّل جموح الأنا في تلميع صورتها.

لدى الكتّاب وفي الوطن العربي والعالم ثمّة محاولات جادة لإجراء حوارات مع المبدع أو المنظّر السياسي من خلال المقابلات لاستخلاص السير الحياتية لهؤلاء الأعلام من خلال الحوار حول نصوصهم، لكن هذه المحاولات لم تنجح كثيراً بسبب خلفية المحاورِ والمحاوَرَ، والإنسان العربي المعاصر يعيش في دائرة هذا التقاطع المرعب لثقافتين يعيش معهما حالة من الاغتراب الكامل والاستلاب المدمر، وهما النموذج العقلاني الغربي الذي يدّعي أنه مثال الكمال والأجدر بالاحتذاء، والنموذج الاستبدادي الشرقي الذي يستغل الثقافة لتعزيز هيمنته واستبداده المطلق والإنسان العربي سجين محبسين وهو يتخبط في التماس سفينة النجاة، ولذلك يقوده الخوف إلى التشبث بالتراث ويجمد عنده، ويقدم أعلامه كنماذج مثالية من الشخصيات يصلح الاقتداء بها في كل زمان ومكان.

مع أن كل ما في الكون يتغيّر ويتجدّد، حتى جسد الإنسان الذي تموت بلايين خلاياه في كل يوم ترفده خلايا جديدة، وحتى الطبيعة نفسها حيث تتبدل معالمها عبر الزمان والمكان.

فالإنسان العربي اليوم أسير فوبيات متعددة فوبيا الخوف من الآخر والحذر منه، وفوبيا الخوف من العربي نفسه إذا كان من فئة أخرى بسبب نمو الروح الفردية وعجزه عن السيطرة على أقرب المقربين منه كأبنائه وزوجته وأبناء عشيرته أو طائفته.

سبق وطرح عليَّ أحدُ الأدباء السؤال الآتي:

(ما هي المداخل التي تنصح بها لتقديم سيرة حياة أو ترجمة علم من الأعلام؟)...

فأجبته يومذاك بما يأتي: (أن يملك المحاوِر والمحاوَر شجاعة الحوار، فلا تدفعه المخاوف إلى الجمود والتقوقع، أنا مع كل جهد أو محاولة تساير التجدد والتغيير في الحياة الذي لا نستطيع دفعه، ربما كان أولادنا على حق حين يخالفوننا في القيم والمنطلقات لأنهم بحكم زمانهم أكثر منا فهماً للواقع، وأمْرنُ في مسايرة الحياة والطبيعة، فمن المؤكد أن الآباء والأبناء حريصون على هويتهم، لكن الخوف والأسلبة التي تعرض لها الآباء أسلمتهم للجمود في حين يملك الأبناء شجاعة الاعتراف بالآخرين واقتباس صيغ للعيش المشترك بين الفئات والشعوب مع الحفاظ على الهوية التي لن يطمسها اقتباس علومهم أو تعلّم لغاتهم، لأن للشعوب ذاكرة وتراث جمعي يصعب اجتثاثه، يمتد آلافاً من السنين، وقد بنى على هذه الذاكرة عالم النفس «يونج» نظريته)...

فلنحترم معتقدات الآخر بغض النظر عن طبيعتها، ولو جمدت عند حدود تخالف سنة التطور، وليس ما يمنع من تبني حق المرأة في مشاركة الرجل في مختلف أدواره في الحياة من منطلق النظرية الثنائية التي تذهب إلى أن الرجل والمرأة فيهما قدر مشترك من الرجولة والأنوثة وكل منهما يكمل الآخر ويسدّ مسده، ليس لنا أن يشلّنا الخوف الموروث عبر آلاف السنين أن نملك شجاعة الحوار، ونعترف بأننا كنا ضحية هذه الفوبيات، فقيّدنا المرأة وظلمناها بحجة خوفنا عليها أو الشك بإمكاناتها.

وبالمقابل غالباً ما تُصَوَّر نماذج السير من الجماهير والفقراء والمهمشين على أنهم أغبياء وجهلة لا يملكون الوعي والحكمة، وهذه الفوقية لدى بعض المثقفين يفضحها تردّي القيم المعاصرة التي يتبناها المثقفون، فالفقير والمهمش وابن الشعب إنسان مثقف لكن في إطار متطلباته الحياتية وأحواله الزمانية والمكانية، هو حكيم لأنه يملك روحاً مسالمة تفيض على الكائنات من حوله، وهو يساير الحياة، ويتعلم من الطبيعة، وإيمانه العفوي بالله تعالى يجعل الروح الشرقية تشعّ إخاءً ومحبةً واعترافاً بالآخر، لأن الله تشرق شمسه على الأخيار والأشرار، والطبيعة نفسها ترعى الزهرة والشوكة في صيغة من العطاء النبيل والعيش المشترك، وثمّة قدر من السعادة تجعل الفقير متحرراً من عبء احتكار المال وجمعه، صحيح أن المال أو الثروة تحلّ كثيراً من المشكلات، وتضمن الراحة المادية للإنسان، لكن شقاء الثري في الحفاظ عليها وتثميرها يفقده متعة احتيازها.

الفقير سعيد بفقره، لكن الموسرين والمحتكرين والجشعين من أنصار العولمة اليوم يمتصون دمه، ويحرمونه لقمة العيش، وتفرض شركاتهم العابرة للقارات الإتاوات والعقوبات الاقتصادية من غير رحمة، كما هي الحال في الواقع العربي الراهن لتحطيم معنويات هؤلاء الرافضين لعولمتهم.

في أغنية لوديع الصافي ينصح ابنه أن يتزوج من بيئته ومن جيرانه لأنها ترضى بالقليل، وتعيش على (الزيتونة والجبنة) والآن... أصبح حتى الحصول على الزيتون أو الجبنة ترفاً بالنسبة إلى هؤلاء البائسين المستغلّين بعد فرض العقوبات الاقتصادية واستغوال عملاق العولمة بنمطها الغربي، فهو يريد أن يدفعهم للموت إما جوعاً وإمّا الموت بأسلحتهم التي يبيعونها لهم ليقتل بعضهم بعضاً مع الأسف، بسبب رعونة أساليب احتجاجهم وعنفها.

من شأن الحوار والمحاورة أن يثري وعي هؤلاء فلا يقعوا فريسة الأسلبة الغربية المتواطئة مع النظم الاستبدادية، ومن غرائب الأمور أن كثيراً من أعلام الأدب والشعر والسياسة في العالم تخلَّو عن تبني النموذج الغربي الجائر في العولمة، والتمسوا الخلاص بالحنين إلى روح الشرق وحضارته التي احتضنت الشعوب والهويات بالإخاء والحقوق المتساوية.

وفي إطار الحضارة العربية الإسلامية التي رسّخت مبادئ السلام والإخاء في مستوى التبادل المعرفي والتجاري والواجبات والحقوق، وقد شعّ نور هذه الحضارة في الأندلس وصقلية والبندقية، فكانت منارات يستهدي بها أعلام الغرب ومنهم: بودلير وآراغون ونيرودا ولوركا وسواهم، ورموز الشعر العربي الحديث كالشاعر عبد الوهاب البياتي ومحمود درويش...

ومن المؤلم حقاً أن بعض عملاء هذا النموذج الغربي من المفكرين العرب والمسلمين اليوم مازالوا يستغلون في وسائلهم ومحطات بثهم الترويج لهذا النموذج بالكلمة والصوت والصورة التي أدّت دوراً مؤثراً في تشويه كثير من الحقائق إبان ما يعرف بثورات الربيع العربي وسعت إلى طمسها.

ومن هنا يكون للحوار دور بارز في تقديم إعلام عربي سهل موضوعي بعيد عن التطرف والانحياز، يقوم على الاحترام المتبادل والوسطية والاعتدال، والتماس صيغ ملائمة للعلاقات بين الفئات والشعوب، ويوجّه الأجيال لبناء مستقبل حياتهم بأمن وأمان.

في كتابة القصة والرواية والمسرحية، قد يؤدّي الحوار دوراً بارزاً اليوم في توجيه مسار هذه الفنون، وقد تبنّت كثير من المجلات والكتب في مستوى جمالية السرد أو الدور السياسي والإعلامي تقديم وجهات نظرها الوسطية أو المعتدلة أحياناً والمتطرفة المنحازة نحو اليمين واليسار أحياناً، ونجد معركة هذا الحوار ووجهات النظر المختلفة... مما يثبت أن الرواية والمسرحية والقصة أي من الأدب السردي وجمالياته قد رُسِّخ واعتُرِف به، واستنتجت سيرة حياة المؤلف من أعماله وأقواله التي قد تغاير أقواله...

يجب أن نعترف أنه لا حداثة أو تغيير من غير تراث، لكن التعصب المفرط للتراث، لا يقلّ عمى وخطورة من التعصب عليه أو الانسلاخ منه، على أن العلاقة تظل جدلية بين النهضة والتراث، فالنهضة الغربية لم تبدأ من فراغ، بل استطاعت أن تمتص التراثات الإنسانية وتبني عليها ثم تتجاوزها، أما الانحباس في تقديس الماضي والتوقف عنده فذلك هو الغناء بعينه، والحقيقة الثانية أننا في مواجهة الفوبيات المختلفة التي تكبّل الإنسان العربي، نتوهّم أننا وحدنا في معركة الحوار، في حين أن أحرار العالم من المبدعين من أصحاب الأقلام النظيفة أدانوا قبلنا النموذج الاستبدادي والتسلطي في الحضارة الراهنة، حتى أصبحت كتابات هؤلاء الأحرار في العالم عزاء للضعفاء ومنارة للشعوب والجماهير في أرجاء الكرة الأرضية، غير أنهم مع إدانتهم للنموذج الغربي الحضاري كانوا أكثر مرونة واعترافاً ببعض ميزات حضارة الغرب المادية ودورها في التقدم ورفاه الإنسان والتخفيف من عنائه، ونجحت هذه الأقلام باعتدالها في اختراق النموذج الأمريكي الاستهلاكي والاستغلالي لكسب جماهير أمريكا نفسها إلى جانبها، وإسماعها صوتها، وفي تحذير المشروع الأمريكي في العولمة، وقد بدت هذه المرونة والاعتدال لدى كتّاب أمريكا اللاتينية الذين حجّوا إلى باريس، وتبنت بحكم انفتاحها الثقافي الروح الشرقية في الأدب واللغة الإسبانية التي كانت في الأصل لغة المحتلّ لهذه الدول، لكن هؤلاء الأحرار عرفوا كيف يطوعونها لغاياتهم الإنسانية في رفض الاستغلال والتبعية، ونجحوا في إسماع صوتهم للعالم، في حين جمد العرب المسلمون عند حدود الماضي السلفي وعدّوه النموذج الصالح لكل زمان ومكان، فأخفقوا إلى إيصال صوتهم للعالم، مع أن الحضارة العربية هي التي ألهمت العالم الإخاء والمحبة والتعاون بين الشعوب، وهي التي قدمت للعالم نموذجاً رائعاً للعيش المشترك والاحتفاء بالثقافة والعلم، فكانت مراكزها في «سردينيا وصقلية وبالرمو» مناهل للغرب الذي كان في العصور الوسطى مكبّلاً بالفكر الكنسي الأحادي الجامد، وكان لأعلامها المتنورين الفضل في ترسيخ النزعة العقلانية وتحكيم المنطق العلمي الذي رفع شعاره الفيلسوف الأندلسي «ابن باجه» ومن بعده «ابن رشد وابن سينا» وسواهم، ألا ترى معي أن من يتوهم أننا نحاور وحدنا – نحن العرب المسلمين – العالم كلّه هو مخطئ تماماً فلسنا وحدنا في مواجهة العولمة، ونُخطئ أكثر حين نزعم أن تطرفنا في تقديم نماذج إنسانية من الماضي العربي، نعتقد أن منطلقاتها تصلح لكل زمان ومكان، وبالمقابل يخطئ القائمون على تبني النموذج الأمريكي...

لا... لسنا وحدنا في المعركة، ففي العالم شرفاء وأحرار من الغرب نفسه نددوا بجرائم الحضارة الراهنة...

❁ ❁ ❁

«العبْر مناهجيّة» (عبْر – الاختصاصيّة)

د. معن النقري

«العبْـر مناهجيّـة» هي ما جاءَ ترجمةً لعنوانِ كتـابٍ بالفرنسيّة عام (٢٠٠٠م) في دمشق – دار «إيزيس».

أمَّـا الكتـابُ نفسهُ فسَبَقَ أن صدر عام (١٩٩٦م) بعنوان مختلف المعنى والدلالة هو trans disciplinarité، لا يتضمَّـن فحـوى المناهجيّة من أساسه، بل الاختصاصيّة أوْ التَّخصصيَّة، وقِسْ على ذلك المصطلحات التفرُّعيّة عن هذا التعريب الإشكالي: البيْنمناهجيّة (inter-). والتعدُّديـة المناهجيّـة (Pluri)، بينمـا لـزم مفاهيـم ومصطلحـات أخـرى مختلفـة: عبْـر – اختصاصيّة..، وبين – اختصاصية، وتعددية – اختصاصية... وهذه المصطلحات موجودة أجنبياً وعربياً (وتعريبياً) منذ عقود وفيرة قبل العنوان المترجمَ خطأً عام (٢٠٠٠م)، وكذلك قبل العنوان الفرنسي عينه الصادر عام (١٩٩٦م) حقاً بمصداقية أكيدة في لغتهِ الأصل – بعقودٍ بدوره.

وفي تجربتنا الفكرية والنَّشْـرية عَشـرات السـنوات مـن التعامل مع هذه المسـألة فكرياً ومصـطلحياً كما ينبغي، بمـا في ذلك قبل الكتاب المترجَم عربياً، وقبـل الكتاب الأجنبيّ ذاته بعقودٍ وفيرة. وأجدني مهتمَّاً منها الآن بالفترة اللصـيقة القريبة من ذلك، ولكن السابقة له على أيّ حال، وبدْءاً من التسعينيات الماضية.

١– عام (١٩٩١م) صـدرت دراستُنا بعنوان «بين الفلسـفة والعلْم»[١]، وفيها بيان أنَّ الفلسفة – كغيرها – «سـارت في أكثر من خطّ متميز منَ التفرُّع والتّخَصُّـص»، بما في ذلك بتسـمياتٍ

فرعيّة مثل الأنطولوجيا والميتودولوجيا والغنوسيولوجيا (الإبيستمولوجيا)... ومن ذلك «عناصر **منهجيّة طرائقيّة في المعرفية، والسلوك، والعمل أوْ النشاط بوجهٍ عامّ**» إضافة إلى «عناصر متصلة بالمعرفة نفسها وطرق إنجازها وتحصيلها» (ص١٠)، وتجد ثمةَ أيضاً توثيقات إضافية أخرى: «المنطق بعامة، أوْ المنطق الفلسفي، لا ينفصل عن منطق العلم إجمالاً، وعن المنطق الذي يحكم مسارَ **العلوم التَّخصصيَّة**، والتي تطوّره وتبتكره أيضاً... وإلّا لما خرجت الفلسفة من قوقعة المنطق الصوريّ الشكْلي باتجاه المنطق التجريبي والرياضي والجدلي والأشكال المنطقية المعاصرة المتنامية... باستمرار».«إن الفلسفة هي العامل الأساسي الأكيد لتركيب تكامل المعارف البشرية، وهي أيضاً وسيلة فعّالة **لتكامل العلوم** والمعارف العلميّة... والعلوم المعاصرة... تقدم بدورها... وباستمرار وسائل معرفية... عامة ذات طابع علْمي – عامّ، أوْ حتَّى معرفي – عام، وهذا هو حال المفاهيم والمقولات والمشكلات العلميّة – العامة، وكذلك الدراسات والمنطلقات من هذا القبيل، كالمنطق المنظومي والمنظومي – المركَّب، **ومتعدّد الاختصاص أوْ بَيـن – الاختصاصي**، والمنطلق **المركَّب أوْ المعقَّد** (أوْ التركيبي – المعقَّد)... إلخ، (ص١١)»[٢].

٢– عام (١٩٩٢م)، وفي فصلية الفكر العربي في بيروت صدرت دراستُنا بعنوان «التقدّم العلميّ – التقنيّ والحياة الثقافية في البلدان النامية»[٣] وفيها بَيانات ريادية متقدمة للتركّبية وعبر – الاختصاصيّة (وبيْن وتعددية الاختصاصيّة) بين حقول وميادين عديدة ومتنوعة وثريّة ومن كل فرع منها أيضاً: الثقافة والعولمة والعالم النامي والتقدم العلميّ التقنيّ، وهنا ساحة اختبار ابتكاريّة لمنهجيات بكْر في أرضٍ جديدة.

والثقافة العربيَّة لا تجيد قراءةَ ذاتها ورصْد مكتسباتها، حتَّى لو كانتْ قائمة بل وفيرة، فَقَدْ باتت «مضْبوعة» بالغرب لا ترى غيرَه، بل لا تشاء أوْ ترغب في النظر إلى سواه، بل اتِّباعه والاقتداء به.

والقطاع الحالي بمحورنا هذا مثالٌ صارخٌ، فَقَدْ اعتقدتْ ثقافتُنا أنَّ«العبر مناهجيّة» (بمصطلحِها الإشكاليّ هذا) وفدت إلى العربيَّة مع ترجمة عام (٢٠٠٠م) لكتاب عام (١٩٩٦م) الأجنبي المملوء بالمزاعم والادّعاءات، وأنه «بيان» تأسيسي ابتكاريّ وريادي، شاطِباً ببساطة ويُسر جهوداً كبيرة ومديدة وجادّة تماماً، في العالم كلِّه، وفي قطاع فكري – منهجي، وعالمي – شامل (كوكبي)، وبشري – عام بازغ ومتقدم وشديد الضرورة والفعاليّة.

٣– منشورنا عام (١٩٩٦م) بعنوان: «نحو الاهتمام بتخطيط الدراسات والبحوث والمناهج العلميّة المشتركة في سورية»[٤]، وهو عام «ترانس ديسّيسيبْلناريتي أجنبياً فرنسيّاً أي

«عبْر – الاختصاصيّة» عندنا، وما صار معروفاً عربياً بعد عام (٢٠٠٠م)، وفقط بمصطلح إشكالي غير مطابق هو «العبّر مناهجيّة»، وفقط كفتح أوّ كشف، وبمنزلة «بيَان» انعطافي وانقلاب في الفكر العالمي وببساطة دون أدنى حدٍّ من المصداقية.

وفي منشورنا هذا أفكار ورؤى و«بيانات» غزيرة في مسألتنا هذه ومحْورنا المنهجي الراهن، وأبدأ بالانتباه في العنوان عينه إلى «العلميّة المشتركة» وإلى «الدراسات والبحوث والمناهج» و«تخطيطها»، ومنذ السطور الأولى للدراسة تقرأ توثيقياً ما يأتي: «هذه **الورقة** هي بمنزلة بيان بأهمية وضرورات... إجراء وتنظيم وتعميم «الدراسات» **المشتركة المُركَّبَة** – من جهة، ونشر وتطوير «المناهج» المشتركة والعلميّة – العامَّة – من جهةٍ أخرى». وألفتُ انتباهَكَ أنْ تكون «كيّساً فَطِناً» مع كل كلمة هنا: الدراسات المشتركة، هي التي تقابل عبر الاختصاصية (الموجودة فعلاً في العنوان الأجنبي ذات العام، الذي زامنّا ولكنه لم يُعرَف عربياً إلّا نهاية الألفية)؛ والمناهج المشتركة هي التي يمكن أن تقابلها بصورةٍ ما عبْر – المنهجيّة، والتي لا توجد في الكتاب الفرنسي الأصلي البتة ومن أساسه بل في خيالنا التعريبي فقط، فهي غير موجودة لا أجنبياً ولا عربياً، بل لدي فحسب سابقاً ولاحقاً ومن قبل ومن بعد بهذا الوضوح، وأمَّا العلميّة – العامَّة فهي توسعة حرّة لعبْر – الاختصاصيّة في اتجاه الحدود القصوى: وهذه موجودة عندي هنا وغير موجودة في «العبْر مناهجيّة» فرنسيّها وعربيّها على السواء، لكنها معروفة لدي وفي الفكر العالمي الفسيح الحر قبل ذلك بعقود وسنواتٍ وفيرة، وأُعينك وأساعدك على إدراك العلاقات الخفية في المضامين والتصورات من خلف المفاهيم والمصطلحات، إليك:

ثَمة عندنا – وفقط– عبْر منهجيّة وبين منهجيّة وتعدديّة منهجيّة ومنهجيّة عامة... غير أن هذا كله هو حالة خاصة ونوعية ومتقدمة ريادية في العلاقات الأشمل: العابرية / البينية/ التعدديّة علمياً ومعرفياً، وهي الجزء الأخطر والأبعد تأثيراً وفعاليةً – المفتاح **التشاركي** اختصاصيّاً واختصاصاً.

تابع معي توثيقاً:

١– «موضوع الدراسات والبحوث، ولا سيّما الدراسات المشتركة، وبين الاختصاصيّة، ومتعددة الاختصاص... والمُركَّبَة (أوّ التركيبية أوّ التكاملية).».

٢– «وسائل وأدوات معرفية لإجراء البحوث والدراسات... الميتودولوجيا – الأسس المنهجيّة، والمناهج العلميّة – العامَّة أوّ الاختصاصيّة في العلوم ومجموعاتها، وطرق وطرائق إجراء البحوث والدراسات، وأقلمة هذه الوسائل بتطوير المنهجيات والوسائل المعرفية الفعّالة».

وبجمع الشّقَين المذكورين آنفاً (١+٢) نحصل على توصيفٍ من قَبيل مايلي بجمعهما معاً في خيارين كلَّ مرة:

«١– **الدراسات المشتركة، والمناهج العلميّة – العامة**؛ ٢– **الدراسات المشتركة، ومناهج البحوث**»، تابع توثيقاً:

«ويمكن تنظيم نشاطات وندوات ومؤتمرات مشتركة... بإشراك تخصّصات وفروع معرفيّة عديدة»...

«مضمون أوْ موضوع الدراسات والبحوث المشتركة، والمُركَّبَة، والعلميّة – العامَّة، ومتعددة الاختصاص هو بدوره نوعان، إذْ إنَّ هناك المضامين والموضوعات المعرفية (١)، والأخرى الواقعية الميدانية (٢).»، «الأولى تحتاج إلى جهود **العلْم ككل** أوْ **مجموعة** من مجموعاته (طبيعية، اجتماعية... إلخ) أوْ **علوم متعددة متداخلة**؛ «وبعض المشكلات العلميّة – العامَّة، أوْ شبه –العامَّة، هي نفسها من الموضوعات المعرفية المشتركة كموضوع درْس معرفي (وإبيستمولوجي /الإبيستمولوجيا في المجال العلميّ)، وليس كأدوات ووسائل تدخل ضمناً وبمعنى ما المناهج العامَّة وطرق وطرائق البحث العلميّ الشامل والمتنوع.»، ويمكن ذكر وتصنيف مجموعة من «المشكلات والمسائل ذات الطابع العلميّ – المعرفي العام والشمولي وهي:

آ– مشكلة التقارب والتكامل بين العلوم المختلفة ككل والمجموعات العلميّة الكبيرة المتميّزة (كالعلوم الطبيعيّة والرياضيّة والاجتماعيّة والتقنيّة والتطبيقيّة عامة) فيما بينها...؛ ب– مسائل تطوّر العلم والفكر العلميّ إجمالاً أوْ تفصيلاً...؛ ج– رصْد التوجّهات العامَّة في العلم حالياً ومستقبلاً... والمهم هنا أيضاً رصد الاتجاهات الطليعية (الريادية) في العلم وتطبيقاته، والقدرة على تحديد **الفروع** العلميّة، والتوجّهات التقانية القائدة والإستراتيجية في كل مرحلة؛ د– أخيراً من المشكلات العلميّة – المعرفية العامَّة المشكلةُ المتصلةُ ببنية وتطور المسائل النظريّة والمعرفيّة والمنهجيّة / الميتودلوجية، والفلسفية – الاجتماعية، للعلم ككل والمجموعات الأساسية، وهذه المسائل عامة ومشتركة بين العلوم ضمناً نأخذها هنا كمضمون وموضوع للدراسات والبحوث العلميّة بهدف الإغناء والتطوير وليس فقط كوسيلة أوْ أداة معرفية»، (ص٤).

– و«ثمة أيضاً **مضامين واقعية** وظواهر موضوعيّة وميدانية للبحوث والدراسات المشتركة (المُركَّبَة)... لها طابع **تكاملي ومركّب وشامل أوْ علمي – عام**»، ومنها مشكلات محورية كبرى في عداد مركب التقدم العلميّ – التقنيّ (والثورة ع –ت)، وفي مركّب مشكلات العصر الكبرى (الكوكبية / الغلوبالية) – في آنٍ معاً، ومنها بخاصة التبيِّئ/ التبيْئة، ومشكلات البيئة (من

مشـــكلات الأرض وعلاقة المجتمع بالطبيعة) مثالاً، وهنا إيضـــاحات ثـــرّة غزيرة بتعداد بعض العلوم والاختصاصات ذات الصـــلة بالتبيئة والبيئة في أطياف شاسعة مهولة (ص٤-٥)... وفي النهاية تعليقُنا:

«هذا المثال يوضّـــح عجز الأجهزة الإدارية الجامعية التقليدية عن بحث وحلّ مشكلات من هذا القبيل بصـــورة لائقة، والدور الكبير الذي يمكن أن تقوم به مراكز الدراســـات والبحوث في هذا المجال.». والحالة عينها مضموناً ومنهجاً مع بقية «المشكلات العالمية المعاصرة global problems» التي تورد بانورامياً مع «عولماتِها» أيضاً.

– وفي خصـــوص «وســـائل وأدوات إجراء البحوث والدراسات – أوْ «تجهيزاتها» – «النظرية والمعرفية». ثمة استرسال للكلام في «موضوع المناهج العلميّة– طرق وطرائق البحث، المفاهيم والمقولات والمصـــطلحات العلميّة – العامَّة، نمط التفكير العلميّ وأشكاله رؤية العالم وصورته ولا ســـيّما الرؤية الصـــورة العلميّتـــان للعالم»؛ مع تمحيـــص مســـتويات ميتودولوجية: الطريق والطريقـــة والمنهج (ميتوديكا، والنهج – ميتـــود، والمنهج – ميتودولوجيا)، وتمييز مســـتويات العمليّـــات والطرائق والمنهجيات: العلميّـــة – العامَّة، والمعرفية العامَّة، والعلميّة الخاصـــة أوْ الاختصاصيّة، كما «يجري الحديث عن تناسُب ما بين الطرق المعرفية العلميّة العامَّة والطرائق العلميّة الخاصة أوْ الاختصاصيّة»[٥].

«العبر مناهجيّة» / عبْر – المنهجيّة
(بين الاختصاصيّة والتعددية الاختصاصيّة)

«إنّ الهدف المطلوب هو نشر وتطوير وسائل وأدوات المعرفة العلميّة المستخدمة في إجراء البحوث والدراســـات وتبادل الخبرات المنهجيّة بين العلوم و**الاختصاصات** المختلفة واغتناؤها المتبادل **ميتودولوجيّاً**، **والرفد المنهجي** (هكذا نســـمّيه اصطلاحاً وتقريبياً فقط) – للدراسات والبحوث وللعلم ككل أوْ فروعه الرئيسة. ومن الأهمية بمكان التركيز على المستجدات المنهجيّة (الميتودولوجية)... ورصد التبدّلات في هذا المجال».

ولدى طرحنا الســـؤال: «ماذا عن المدارس والمنطلقات والمبـــادئ والمقارَبات أوْ المداخل المنهجيّـــة التـــي قد تفيد في الإغناء وتحديث الدراســـات والبحوث حالياً ومســـتقبلاً؟» أوردنا ذكر المنطق المنظومي والمنظومية والانتظامية، والتحليل المنظومي والدراســـات والمقاربات والمداخل المنظومية... إلخ بالتفصـــيل، وأضـــفنا إلى ذلك اتجاهين كبيرين في عصرنا، وهنا التوثيقـــات: «مفهوم آخـــر لقي إقبالاً علمياً معرفياً أيضـــاً هو مفهوم المركّـــب (الكومبليكْسْ)،

وما أنجر وراءه من مصطلحات بدورِه مثل التراكب أوْ التراكبيّة – كومْبليكْسيتي، والمقاربات والمداخل المُركَّبَة أوْ التركيبية، والدراسات المُركَّبَة... إلخ، ولا ندري إن كانت مصطلحات التكامل والتكامليّة والمتكاملة... إلخ تؤدي الغرض نفسه أوْ ما يقرب من ذلك نجاحاً»؛ تابع معي توثيقاً أيضاً الآتي: «مفهومان آخران لا يقلّان جدارة عن سابقيهما انتشاراً واستخداماً وتعداداً في الوظائف والمصطلحات المشتقة من كلٍّ مهما وهما: **تعدد الاختصاص**، وما بين **الاختصاصات** وما يرتبط بذلك من دراسات أوْ مقاربات أوْ منطلقات تعددية الاختصاص، أوْ بين اختصاصية، وهذا يعبّر فعلاً عن ظاهرة ذاتية موضوعيّة في آنٍ معاً، تحدث لبنية وتطور العلم ألا وهي **التداخل والتشابُك والتفاعلات** المتبادلة بين العلوم والمعارف المعاصرة، وكذلك داخل الظاهرة أوْ المشكلة الواحدة في صِلاتها بغيرها أيضاً».

وتجد أخيراً بعض الاستخلاصات: «خلاصة القول إنَّ مراكز البحوث والدراسات الإستراتيجية لا تستطيع الاكتفاء **بموضوعات** إستراتيجية، بل عليها إيلاء نفسها الدرجة من الاهتمام **للوسائل والأدوات والمنهجيات** الإستراتيجية أيضاً... إن المسائل العلميّة العامَّة والمشكلات المعقّدة المتشعبة هي التي تفرض اللجوء إلى مبادئ ومنطلقات ومقاربات ذات أبعاد شمولية وتركيبية، منظومية أوْ مركّبة، تكاملية أوْ متعددة (تعددية)، **الاختصاص، أوْ بين اختصاصية**... إنَّ البحوث والدراسات المنهجيّة (الميتودولوجية) هي بطبيعتها إستراتيجية ضمناً ومشتركاً ضمناً»[٦].

٤- عام (١٩٩٨م) أكّدنا هذه الآراء والتصورات جميعاً بضمها إلى منظومة مشكلات عصرنا الراهنة – (الغلوبالية / الكوكبية)، وتالياً إلى منظومة العولمة / الكوكبة المنبثقة عنها، بمعنى وجود توجُّهات عولمية كوكبية من هذا القبيل المنهجي والاختصاصي، وهذا ما حصل لأول مرة عالمياً في أي مكان، ونشرناه في موضوع منهجي تحت عنوان: «الكوكبة أوْ العولمة: خطوات منهجيّة»، حيث منظومتا المشكلات الكوكبية، والعولمات / الكوكبات ذاتها، فأدخلنا إلى المنظومتين مكوناً وعنصراً غير مألوف سابقاً من محورنا الراهن، اقرأ توثيقاً: «أخيراً وليس آخراً: مشكلات متميزة وخاصة مرتبطة بالقضايا المنهجيّة والإستراتيجية الداخلية ببعدها المنطقي الخاص في متابعة ودراسة المشكلات أوْ المعضلات التي سبق ذكرها وما إليها... وسنجد أن الكوكبة (العولمة) والمعضلات الكوكبية تدخل بهذه المعاني في إطار اهتمام كثير من الاختصاصات... وتحتاج جهوداً ودراسات ومساعٍ بين اختصاصية، ومتعددة الاختصاص[٧].

٥- عام (١٩٩٨م) أيضاً عالجنا «التحولات المُركَّبَة في حضارتنا المعاصرة وتشكيل المجتمع الجديد»، وثمة الاستلال التوثيقي الآتي: «هنا عرض وتصنيف لأعلام النظرية الجديدة بتسمياتها ومصطلحاتها المتباينة، ولكن المتقاربة، وهم منظرون متفائلون من جنسيات مختلفة عبّروا عن

التحوّلات المُركَّبَة المعقدة في حضارتنا المعاصرة بمقدماتها الإلكترونية المعلوماتية الاتصالية – التيليمائيــة: – تمجيــد الإلكترونيات..؛ – تمجيد الاتصــالات الإلكترونيــات...؛ -- تمجيد الاتصــالات / التيليماتيك...؛ – تمجيد ما بعدّ الصــناعة إجمالاً والمعلوماتيات بخاصة...؛ – تمجيد المعلوميّات تحديداً والعزف على نشــيد ثورة وعصر المعلومات...؛ – وصُولاً أخيراً إلى مجتمع المعلومات[٨]...

٦ – عام (١٩٩٨م) ثانية صدرت دراستُنا التي في صلب ونواة محورنا الحالي والراهن، وحملت عنوان: «تكامل العلم المعاصــر»، وفيها إســهابات حول «الأشكال والوســائل العلميّة العامَّة في التعرُّف»... وأيضاً: آ- «المشكلات العلميّة – العامَّة (كليّاً أوْ جزئياً)»..؛ ب- «المقولات العلميّة – العامَّة»، ومنها باختصــار مايلي: «المنظومة، العنصــر، البنية، الوظيفة، المعلومات، النموذج (أوْ الموديل)، الاحتمال، وما إلى ذلك»...؛ ج – المقاربات (المداخل والطرائق العلميّة –العامَّة، ومنها المنظومية، والبنيويــة، والوظيفية، والتركيبية: منظومية – بنيوية، ومنظومية – وظيفية، وبنيوية – وظيفية، وفيها المســتوى الأحادي (مونو) والثنائي والمتعدد (بُولي)...؛ والاحتمالية، والمعلومية، والنَمْذجية (المودلية)، والخَرزميّة.

وثمة كلامٌ غزير حول «المفاهيم العلميّة – العامَّة في تكامل المعرفة العلميّة» و«خصــائص عمليات التكامل في العلم المعاصر»...؛ و«الاتجاهات الأساسية في تكامل المعرفة العلميّة»[٩].

٧- عام (٢٠٠٠م)- عام فاتحة تعرُّف الثقافة العربيَّة على كتاب فرنسي مترجم للعربية على أنَّــه «العبْر مناهجيّة»، وبعــدّه مترجماً فهذا كفى ويكفي لعدّه الــدرة المكنونة والفتح في عالم جديد والتأسيس الطليعي، – في هذا العام صدر لنا منشور آخر بسِمَاتٍ وملامح منهجيّة متوالفة مع محورنا هنا، وجاء العنوان كما يأتي:

«الكوكبة (العولمة) والمشكلات الكوكبية: منطلقات منهجيّة»[١٠].

ومنذ البداية إشارة في خصوص «المشكلات الكوكبية (أو العولمية أوْ «العالمية الشاملة» أوْ مشــكلات العصــر الكبرى)» إلى أنَّه «لا تزال **المنهجيات** ومســتويات **البحوث** تقصر عن **مستــوى تركيــب وتعقيد وتفاعل هذه المشكلات**»... ولا ســيما أنّ الكوكبة تدخل في **علاقات درامية، معقّدة وتقابلية** مع المحليّة»، وثمّة إشــارة أخرى إلى «المسائل الرئيسية التي تفتقر إلى بحوث ودراسات جادة في إطار الإشكالية الحالية، منها أوّلاً وقبل كل شيء: «منْهجاً: عرض وتعريف (ومحاولة تطوير انطلاقاً من حالات نموذجية أصيلة) للمستقبلية وعلم المستقبل... وللدراســات / والتحليل (المنظمية / ميّ)...؛ وللدراسات **المُركَّبَــة والمعقّدة** complex stud؛ وللدراسات بين الاختصاصــيّة ومتعددة الاختصــاص «Inter Multi Disciplinary studies،

«وفي التفاصيل كلام آخر حول أهمية رسم صورة إجمالية متكاملة لنظام عالمي. Int. Ord كلي وشامل مركب ومتكامل»، وحول منهجيات التعامل مع مسائل كهذه مما تبحثها الدراسة... «فالإشكالية قائمة وملحّة... وتفتقر إلى دراسات جادة تخلصها من التصورات والتعميمات المبسّطة **والشعوبية**»... وحول «فيض الدراسات العجولة التي تستسهل الموضوع، وتكتب فيه ما هبَّ ودب»، «الحاجة إلى إرساء **منطلقات ومقاربات منهجيّة ونظرية** فعّالة في هذه المجالات».

٨- بدايةَ عام (١٩٩٨م) صدر منشوري بعنوان: «تقدم المعارف العلميّة في استرايجية اليونسكو: تطوير التفكير الفلسفي في تحليل مشكلات العصر»[١١].

ولحسن الحظ أنه صادر قبل عام (٢٠٠٠م) وأن فيه توثيقات ثرة وغزيرة من خطط وإستراتيجيات اليونسكو من النسخة العربيَّة مباشرة لها، أي بورود مصطلحات ملفنا ومحورنا هذا الأساسة مترجمةً عن أصول أجنبية متعددة اللغات (وأوّلها الإنكليزية، وثانيها الفرنسية، وتالياً لغات الهيئات الدولية العالمية المعروفة) وبترجمةِ متخصصين عالميين باللغات والترجمة، ولن تجد هنا أثراً للمناهجيّة والعبر مناهجيّة والبينمناهجيّة، والتعددية المناهجيّة التي سطت وعتت واستبدَّت بالثقافة العربيَّة لاحقا بعد سنوات، وباتت مهيمنةً يكاد لا يُعرف غيرُها في هذا القطاع وخطأً في هذه الوثيقة تأكيد مصداقيّةِ وموثوقيّةِ مصطلحاتِنا (عدا الريادة والطليعية والتأسيس فكرياً) – انطلاقاً من أصول مصطلحية واحدة ومشتركة عالمياً جذرها «ديسّسيبْلايْن» إنكليزياً (وفرنسياً ذاتها تقريباً) وديسّتصيبْلينا روسياً، فلا منهج ولا مناهج ولا منهجيّة أوْ منهجيات أوْ مناهجيّة يمكن أن تنبثق أوْ تصدر من مصطلحٍ جذْريّ كهذا. وسأكتفي هنا الآن ببعض الإسنادات التوثيقية التي تتآلف فيها تماماً مصطلحاتيً، السبّاقة قبل عقود من ذلك، مع مصطلحات اليونسكو: «في إستراتيجية اليونسكو الجديدة حتَّى بداية القرن المقبل... شكل من أشكال التنسيق والتوجُّهات العلميّة – العامَّة... وتشجيع التعاوُن بين الاختصاصيين على المستويين الإقليمي والدولي... وتوجُّهات المشاركة والتعاون والطابع التركيبي (أوْ المركب)، **وبين الاختصاصي ومتعدد الاختصاص** في مجال الدراسات والبحوث الهادفة».

هذا ما يرد في الإستراتيجية المعرَّبة نفسها، وليسَ بكلماتِنا، اقرأ أيضاً: «المساعدة على تقدّم المعارف ونقلها وتشاطرِها»...

«سنركّز اهتمامَنا على الجوانب التي تفصح عن إجراء وتشجيع البحوث والدراسات ذات الطابع المشترك والمركَّب، وبين الاختصاصي»: «تهدف إستراتيجية اليونسكو الجديدة إلى تحسين نوعية التدريس والتدريب... ولا سيّما في المجالات بين – الاختصاصيّة

(أوّ «المشـــتركة بين التخصصات» (هذا كله بلغة اليونســـكو)، وبلغتِها أيضاً مع إيضاحاتِنا وتوليفاتنا اقراً توثيقنا الآتي: «ومن أجل تطوير التفكير الفلســـفي ستشـــجع اليونسكو على «تنظيم لقاءات عامة **مشتركة بين التخصّصات**»، لتطوير هذا التفكير وتحديثه بما ينسجم مع المكتســـبات والمنجزات المعرفية المتنوعة»،... ولإشراكه في تحليل مشكلات العصر الكبرى (مشـــكلات العصـــر الكبرى، وهي هنا تقابل ما ورد تأكيد ما بعده تأكيد من أعلى مرجعية ثقافية دولية على تقصـــيرات فلســـفيّة مريعة مخيفة للفلســـفة تجاه الإشـــكالية العالمية، مما كنَّا أثبتناه وتجاوزْناه منذ بداية الثمانينيات، وتحديداً بدراستنا المكتوبة في جامعة موســـكو الحكومية M.g.u بالعربيَّة مباشـــرة عام (١٩٨٢م) بهذا المحتوى حرفياً: «دور الفلسفة في دراسة وحل مشـــكلات العصر الكبرى» [١٢].اقراً توثيقاتنا الإضافية للغة ومصطلحات اليونسكو عينها في هذا الخصوص... «منهجيَّات «عبرْ التخصُّصات» (لاحظ معي جيداً هنا: عبْر التخصصـــات وليس «العبْر مناهجيّة»، وأن عبْر التخصصـــات عينها هـــي المنهجيّة والمنهجيات فلا مكان لوهم «العبْر مناهجيّة»). تنســـجم وتتلاءَم مع تعقد القضـــايا الاجتماعية الملحّة»... «ضـــرورة المواءَمة بين متطلبات تطوير منهجيات «عبر تخصصـــية» كهذه، وتطوير الفروع العلميّة الاختصاصيّة. (هكذا وليس «المناهجيّة» م.ن) والإفرادية المختلفة»...، وثمة في السياق أيضاً «للمشروع المشترك بين التخصصات»... وما هو قائم على «الجمع بين التخصصـــات والتعاون بيـــن الوكالات»... «إنّ تعزيز «النهج المشـــترك بين التخصصـــات» هو ببساطة وباختصارٍ ضـــروري جداً للتعامل مع المسائل المتشابكة»[١٣].

الهوامش

(١)- بين الفلسفة والعلم، مجلة المعرفة، دمشق، ع ٣٣٦، أيلول ١٩٩١، ص١٠-٢٢.

(٢)- المرجع الســـابق وذلك في كتابِنا: العرب وعولميات العصـــر الراهن؛ دمشـــق، طباعة خاصـــة، ٢٠٠٣، ص٤٤-٥٥.

(٣)- التقدم العلميّ- التقنيّ والحياة الثقافية في البلدان الناميّة، فصـــلية الفكر العربي، بيروت، ع ٧٠، ت١-ك١، ١٩٩٢م، ص١٠٩-١٢٠.

(٤)- نحو الاهتمام بتخطيط الدراسات والبحوث والمناهج العلميّة المشتركة في سورية، مجلة «الروّاد»، دمشق، ع٨، ت١، ١٩٩٦، ص٤-٥.

(٥)- المرجع السابق نفسه، ص ٤-٥ دوريّاً، وتجده نفسه في كتابنا: تنمية العلوم والتكنولوجيا دولياً وفي العالمين العربي والنامي؛ دار «الأنوار» دمشق، بيروت، ١٩٩٨/ ١٩٩٩، ٢٠٠ ص، قطع كبير، ص٣٠-٤٠.

(٦)- المرجع السابق نفسه.

(٧)- الكوكبة أوّ العولمة: خطوات منهجيّة، ج. السفير الثقافي، بيروت، الجمعة،ع٨٠٥٩، ٣١ تموز ١٩٩٨، ص١٤.

(٨)- التحوّلات المُركَّبَة في حضارتنا المعاصرة وتشكيل المجتمع الجديد: نظريات وأعلام أجيال مجتمع المعلومات؛ ج١، الكفاح العربي، بيروت، ١/٢٣/ ١٩٩٨، ص١٥.

(٩)- تكامل العلم المعاصر، فصيلة «التقدم العلميّ»، الكويت، ع ٢١، كانون الثاني آذار، ١٩٩٨، ص ٥٥-٥٩.

(١٠)- الكوكبة (العولمة) والمشكلات الكوكبية: منطلقات منهجيّة، مجلة «بلسم»، ع٢٩٨، نيسان ٢٠٠٠.

(١١)- جريدة الكفاح العربي، بيروت، ١٤ /١/١٩٩٨، ص١٣.

(١٢)- دور الفلسفة في دراسة وحل مشكلات العصر الكبرى، فصلية الفكر العربي، بيروت، ع ١٩٨٩/٥٧، ص١٥٨- ١٦٧.

(١٣)- تقدم المعارف العلميّة في إستراتيجيات اليونسكو: تطوير التفكير الفلسفي في تحليل مشكلات العصر، ج. الكفاح العربي، بيروت، ١٩٩٨/١/١٤، ص١٣، وهي إستراتيجية نهاية التسعينيات حتَّى ٢٠٠١: انظر أيضاً كتابنا: تنمية العلوم والتكنولوجيا ...، ٩٩/٩٨، دمشق، بيروت، ص ٤١- ٤٩: تطوير الدراسات المشتركة والمُركَّبَة.

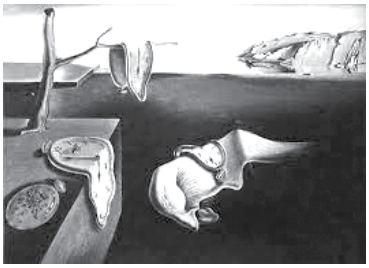
❁ ❁ ❁

الفنّ وهاجس إعادة خلق العالم

عبير غالب علبة

طالما شغلتني لوحة «السّاعات الرّخوة» أو«إصرار الذّاكرة» للفنّان السّوريالي سلفادور دالي، وقد ضمّت هذه اللّوحة ساعات ليّنة تتموضع في أماكن مختلفة، وجعلها دالي تخرج عن الشّكل المتعارف عليه للسّاعات دامجاً بين الواقعيّ والخياليّ. فما أسباب شهرة هذه اللّوحة؟ وهل يمكن أن يكون التّشويه أو «اللّزوجة الفنيّة» مصدر إبداع غنيّ وعميق؟

أظنّ أنّ غاستون باشلار قدّم لنا إجابة عن جماليّة البعثرة والتشويه لكلّ ما تحتفظ به الذاكرة من صور تتماهى مع الواقع فيقول: «العين نفسها، النّظرة الخالصة، تتعب من الأشياء الصّلبة. تريد أن تحلم بالتشويه وإذا ما قبل البصر حريّة الحلم حقّاً، كلّ شيء يجري في حدس حيّ. «السّاعات الرّخوة» لسلفادور دالي، تتمطّى وتقطر في زاوية طاولة تعيش في زمكنة دبقة كما ساعات مائيّة معمّمة، تُجري الشيء الخاضع مباشرة لغوايات البشاعة» الماء والأحلام، غاستون باشلار، ص١٥٩، فلا عجب أن يكون التّشويه أو إعادة التّشكيل هاجس الفنّان الدائم من أجل خلق جديد. بهذا التّصوّر تصبح ذاكرة المبدع ذاكرة عابثة مرنة، تجابه باستمرار ذاكرة جمعيّة نمطيّة متحجّرة تنطوي على تسميات عديدة منها: الأيديولوجيا، الدّين، التّراث، الأعراف، الماضويّة...إلخ.



غير أنّ الذاكرة المبدعة العابثة بقيت محصورة في محاولات فرديّة، ولم تصل إلى حالة عامّة جمعيّة تطغى على المنظومة الكلاسيكيّة.

والحال أنّ الفنّان يحاول جاهداً تطويع مادّته التي تتمثّل باللّون من أجل التّعبير عن قيمة جماليّة أو روحيّة أو معرفيّة يريد ترسيخها، أمّا الشّاعر المجدّد يعيد تشكيل اللّغة في أثناء التّجربة الإبداعيّة، ساعياً إلى كشف إمكاناتها المتنوّعة المتعددة، فكلاهما يسعى إلى الخروج عن القيم الجماليّة السّائدة.

ويبدو لي أنّ المبدع حين يعيد تشكيل العالم؛ يرضي نهمه في اكتشاف جماليات جديدة في العالم الخارجيّ، وفي عالمه الدّاخليّ أيضاً بوصفه كائناً جماليّاً قادراً على خلق الجمال والاستمتاع به. والسؤال: لماذا يسكن الشّاعر هاجس إعادة خلق العالم؟

ربما لأنّ المبدع نرجسي جميل والقصيدة مرآته يتمرأى فيها؛ ليرى ذاته العظيمة، فالشّاعر متحدّ بكلمته، ملتصق بفكرته، وهو بذلك يختلف عن الرّوائيّ الذي يعتمد على تعدّد الأصوات، ويرى باختين أنّ لغة الرّواية لغة حواريّة لا تنبئ عن لغة الرّوائيّ الذي يفصل ذاته عن لغة عمله الفنيّ.

هكذا يرى الشّاعر ذاته مركز العالم الذي صاغه وأبدعه، وبما أنّ خلق الصّور والأشكال عمليّة مستمرّة، لا حدود نهائيّة لها لن يرضى الشّاعر وفق هذا الرّأي عن أي عمل ينجزه رضاً كاملاً، بل سيسعى دائماً إلى تحقيق الأفضل.

ويمكننا أن نتوقّف عند سبب آخر مفاده أنّ الإنسان ينطوي على عالم داخليّ غنيّ وغامض، سمّاه فرويد (اللّاشعور) وهو عالم رغبات مكبوتة، هذه الرّغبات محكوم عليها بالصدّ لكنّها في أوقات غير قليلة لا تستسلم للذات العليا أو الأنا حين تمنعها من الظّهور؛ بل تتقنّع بأقنعة شتّى وتتسلّل إلى ساحة الشعور، وما أحلام النّائم وأحلام اليقظة والفنّ... إلّا محاولات لإطلاق اللّاشعور عبر مسارب مختلفة.

هكذا يكون الفنّ مجالاً للكشف عن اللّاشعور، ولا يعني ذلك أنّ الفنّ يقدّم عالماً مشوشاً مبهماً؛ بل يعني أنّه يقدّم عالماً جديداً يلتقي فيه اللّاشعور والشّعور، ويعبّر فيه الإنسان عن الأهواء والنّزعات والرّغبات؛ لذلك اعتبرنا تنوّع عوالم المبدعين وتجدّدها دليلاً على غنى وتجدّد عالم اللّاشعور الذي تجلّى على صورة فنّ.

هذه العوالم لا تسعى إلى محاكاة العالم الخارجيّ؛ لأنّ الصّور التي تعكس الواقع المباشر كما هو تعتمد على ذاكرة مرهقة بالتفاصيل؛ تكبت عالم الإنسان الخفي، وتمنع ظهوره، ونحن لا

نرى تحقّقها الفعليّ بل نرى أصداءَها وإمكاناتها؛ لأنّها تنبثق من عالم المبدع الدّاخليّ وشهوة الهدم تسري في دمائها المتجدّدة ولاسيّما على الصّعيد التّعبيريّ.

وثمّة اتجاه يرى أنّ اللّغة الشّعريّة إبحار في اللامرئيّ والمتخيّل واللاممكن، بهذا الفهم ينشئ المبدع عوالمه المدهشة المتجدّدة المتعالية على الواقع المباشر المرئيّ، مستخدماً الإشارة لا العبارة. فاللغة عجينته المرنة التي تغيّر الأشكال والعلاقات المألوفة.

ويؤكّد كمال أبو ديب دور الشّعر في «إضاءة العالم إضاءة جديدة» لأنّه يرى أنّ «الوجود متشكّل بطريقة ما وأنّ رؤيتنا اليوميّة له تكهم مقدرتنا على رؤياه وتجعله كثيفاً لا شفافاً عاديّاً. بيد أنّ الشّعر يأتي ليمزّق هذا الحجاب الكامد ويعيد إضاءة العالم، خالقاً حسّاً بالفجوة مسافة التوتر بين صورته الحقيقيّة، بين باطنه وظاهره، بين عاديته وإدهاشيته، بين عتقه وطراوته وبهذا المعنى فقط يكون الشّعر كشفاً ورؤيا وإضاءة جديدة أي يكون خالقاً للفجوة وتجسيداً لها»، (كمال أبو ديب، في الشعرية، ص١٣٧).

لابدّ إذن من لغة شعريّة جديدة، تخترق الواقع المعطى، تعيد تشكيل صوره، عندئذ تتخلّص الروح من وطأة الواقعيّ، وتنفتح على بهاءات الفنّ اللّانهائيّة.

وبناء عليه لا تعود مهمّة المبدع تصوير الواقع كما هو، بل إضافة صور جديدة تغني الواقع، وتزيده ثراء وجمالاً، وتدفع القارئ إلى اكتشاف عوالم جديدة لا يعرفها.

في ضوء ذلك يعارض أدونيس الاتجاه السّائد الذي يرى الشّعر إعادة صياغة المعنى القائم في الواقع وتقديمه بلغة سهلة مؤثّرة جميلة فيقول: «لا تقدر الكلمة، في أيّة حال، أن تكون بديلاً عن الواقع، ولا تقدر أن تمثّله، أو تقدّم في تفسيرها له صورة حقيقيّة عنه. ومعنى ذلك أنّ اللّغة اليوميّة المشتركة لا تكون إلّا حجاباً على الواقع، مهما تفنّنت في تفسيره وما نحتاج إليه هو إذن خرق هذا الحجاب ولا يتحقّق هذا الخرق إلّا بلغة تخترق تلك اللّغة العامّة المشتركة. ولابدّ إذن من أن تكون لغة خاصّة»، (أدونيس، موسيقا الحوت الأزرق، ص٣٨).

هذه اللّغة الخاصّة تكشف عن خصائص وعلاقات وآفاق لا تتيح اللّغة اليوميّة الكشف عنها، بهذه الرّؤية يتمّ التحرّر من «المرجعية النّصيّة» التي فُرضت على الإبداع العربيّ عقوداً طويلة، وإيجاد أشكال جديدة للتّعبير تتضمّن مضامين مختلفة؛ تسعى دائماً إلى تدمير العلاقات المألوفة في اللّغة وفي العالم وتأسيس جماليات قابلة للاكتشاف الدّائم.

بالمعنى الذي سبق تخرج اللّغة من بعدها الأفقيّ ووظيفتها الإيصاليّة المباشرة إلى بعد عمودي يبتكر عدداً لا يحصى من العلاقات الممكنة غير المؤكّدة. بذلك تصبح اللّغة أكثر عمقاً وأكثر إيحاءً وتجدّداً.

وليس ذلك فحسب فقد يهجس الشّاعر بعوالم جديدة؛ لأنّ الإبداع حركة كشف وتغيير وتجديد يقتلها الثبات وتخنقها القولبة؛ لذا كانت مهمّة الشّاعر تجاوز غيره من الشّعراء، وتجاوز نفسه باستمرار على حدّ تعبير خالدة سعيد: «ينبغي أن تتجاوز كلّ قصيدة ما سبق من منجزات الشّعر وما حقّقه الشّاعر نفسه، بحيث تصبح كلّ قصيدة أرضاً جديدة تضاف إلى العالم المعروف... وكلّ قولبة أو تقنين أو موقف جاهز أو معاد يناقض احترام الطّاقة الإبداعيّة في الشّاعر والقارئ على السّواء، ويسهم في تحجير الحياة»، (خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص٩٣). بهذا التّصور يصبح هدف الشّاعر المجرّب تجاوز المضامين والأشكال التي أنجزها الشعراء قبله، وابتكار إيقاعه الخاصّ المتحرّر من النّمطية العروضيّة النّاجزة.

والحقيقيّ الدّالّ على شهوة التّجريب والرّغبة في ابتكار الجديد طغيان حضور قصيدة النّثر في المدّة الأخيرة، رغم عدم الاعتراف الصّريح أو الضّمنيّ بها ممّن اعتادوا ارتياد المساحات المتشابهة، وارتبطوا بنموذج جماليّ يدور في فلك الماضي.

وتعدّ قصيدة النّثر مساحة واسعة للتّجريب الواعي الهادف، وفضاء رحباً يغري بالخروج من الأشكال والمضامين المستنفدة.

انطلاقاً من هذا المبدأ يرى كمال أبو ديب أنّه كلّما خفّ طغيان الانتظام الوزنيّ، ازداد بروز الصّورة الشّعريّة في النّصوص الإبداعيّة لذا كان بروز الصّورة الشّعريّة في قصيدة النّثر أعلى من ورودها في شعر التّفعيلة، وفي شعر الوزن الخليليّ.

ونرى أنّ من المفيد أن نتوقف عند دور حساسيّة المبدع وتفاعله العميق مع الأشياء في تشكيل عوالم أكثر غنى وتنوّعاً وجمالاً؛ عوالم بمستوى الإنسان القادر على جعل الحياة أكثر ثراء وديمومة، بالإضافة إلى وعيه إمكانات اللّغة، وقدرتها على خلق علاقات جديدة.

كما كان اللّون أداة الرّسام لتشكيل عالمه كانت اللّغة أداة الشّاعر (إذا جاز لنا أن نعدّها أداة) يحرّرها من أسر استخدامها المعجميّ بوساطة الانزياح والإيحاء الذي يحدثه الانزياح بذلك يغدو النّصّ مفتوحاً على أبعاد لانهائيّة، وينتقل من الائتلاف إلى الاختلاف والتّنوّع.

بهذا الفهم نستطيع عدّ الشّعريّة بعيدة كلّ البعد عن التّجانس والتقارب، والشّعر هو التّجسيد الأسمى لخلق الثّنائيات الضّديّة على حدّ تعبير كمال أبو ديب: «من هنا تكون الشّعريّة جوهرياً لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كلّه. اللاتجانس واللاانسجام واللاتشابه واللاتقارب، لأنّ الأطراف السّابقة تعني الحركة ضمن العادي، المتجانس، المألوف (النثري) أمّا الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك: أي الشّعريّة»، (كمال أبو ديب، في الشّعرية، ص٢٨).

وذلك من خلال استخدامه لمفهوم «الفجوة» أو «مسافة التوتر» الذي لا تقتصر فاعليته على الشّعريّة؛ بل يمتدّ ليشمل التّجربة الإنسانيّة. ومن طرق خلق «الفجوة» أو «مسافة التوتر» على حدّ تعبيره أن يطرح النّصّ علاقات تبدو للوهلة الأولى غير متجانسة، لكنّها عندما تندرج في سياق النّصّ الذي تقدّم فيه تطرح في صيغة المتجانس.

لابدّ من أن نوكّد هنا على دور المتلقي اليقظ في ملء فراغات النّصّ، وإعادة تشكيله من جديد، فكلّ قراءة خلق جديد للنّصّ. هكذا يصبح النّصّ نصوصاً كثيرة، والعالم الذي يعبّر عنه عوالم متعدّدة تعدّد القرّاء وتنوّعهم.

أن تكون شاعراً مجرّباً؛ يعني أن ترى العالم بصورة مغايرة للرّؤية البصريّة العاديّة، وأن تعبّر عنه بصورة لم يسبقك إليها أحد.

أن تكون شاعراً مجرّباً؛ يعني أن ترصد أعماقك الخفيّة، وأن تحاول القبض على ذبذباتها الهاربة.

أن تكون شاعراً مجرّباً يعني أن تزلزل جميع الوثوقيّات، وأن تبقى في حركة شكّ وقلق دائمين. أن تكون شاعراً مجرّباً يعني أن تفسح المجال أمام اللّغة لتقول ما لم يُقل بعد؛ لأنّ التّجريب يجعل الشّاعر يهجر أحاديّة التّفكير والتّعبير والرّؤيا، وينفتح على التعدّد والتّنوّع والاختلاف لذا صنع المبدع عالماً بديلاً مرناً يتحرّك فيه، ويتنفّس بحريّة بعد أن رفض كلّ أشكال القمع في العالم الخارجيّ، وأقرّ بعجزه عن التّكيّف معه، دليلنا على ذلك المسافة الفاصلة بين المبدع وأعراف المجتمع، وبينه وبين النّاس الذين يتبنّون هذه الأعراف تفكيراً وممارسة.

ولا يعني ما تقدّم أنّ المبدعين لا يسعون إلى تحقيق إنجاز ما يخلّد ذكرهم رغم غربتهم عن مجتمعهم، لكن لن يكتب لهم الخلود إلّا إذا خرجت أعمالهم من المؤتلف إلى المختلف، ولن يتمّ ذلك إلّا بعلاقات جديدة، وتشكيل جديد باق رغم مرورهم السّريع في الحياة.

لئن مات جلجامش حين انتصر الجزء الإنسانيّ فيه على الجزء الألوهيّ فقد بقيت أسطورته حيّة لتلهم من جاء بعده.

لئن رحل رامبو وبودلير وأنسي الحاج وغيرهم فقد بقيت كلماتهم الخارجة عن القوانين والأطر الجاهزة قادرة على كشف جماليات مختلفة وفضاءات جديدة.

حين يعتمد الفنّان على خياله الخلّاق يقدّم عالماً جديداً؛ تتدفّق فيه حياة جديدة مع كلّ قراءة، وغير خاف علينا تفوّق الشّعر على الرّسم والنّحت في قابليته الكبيرة للتّأويل وتعدّد

القراءات ومما لاشكّ فيه أنّ النّصّ الغنيّ دلاليّاً يقتضي ذائقة مختلفة، وقراءة عميقة قادرة على كشف الأبعاد الدّلاليّة.

إبداعك هو بصمتك الخاصّة، عالمك المتفرّد المختلف، هوّيتك التي تصنعها أنت وتجدّدها باستمرار. وفي هذا الإطار يرى أدونيس أنّ هويّة المبدع ليست محدودة في مجرّد النّشأة والانتماء؛ بل هي ما يخلقه المبدع وما يحقّقه فكره الخلّاق: «وعلى هذا، لا تكمن حقيقة الهويّة الإنسانيّة، في مجرّد النشأة والانتماء، وإنّما تكمن على العكس، في العمل والصيرورة، فالإنسان لا يرث هويّته بقدر ما يخلقها. أولا يشكل الجانب الوراثي فيها إلّا مستواها الحيواني الطبيعيّ، فالهويّة الإنسانيّة إبداع مستمر: يخلق الإنسان هويّته فيما يخلق عمله وفكره»، (أدونيس، موسيقا الحوت الأزرق، ص٢٧٨).

ولكن أمام ما يعانيه العالم من قتل وفقر وتدمير وحروب هل سيتخلّى الشّعر عن مهمّته العظيمة في تغيير العالم؟

هل ستتقلّص أحلام الشّاعر وأبعاده لتسكن في عالم ضيّق منعدم الفاعليّة، أو سيصرّ الشّاعر على حلمه بتغيير العالم ليكشف ويبني من جديد؟

المراجع

(١)- أدونيس، موسيقا الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، ط٢ ٢٠١١.

(٢)- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط١ ١٩٧٩.

(٣)- كمال أبو ديب، في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش. م. م، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

(٤)- غاستون باشلار، الماء والأحلام، ترجمة: د. علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٧.

❁ ❁ ❁

كتاب «الموتى في عصر الفراعنة»

عيد الدرويش

اتسمت الحضارة المصرية القديمة بالغنى المعرفي والثقافي في العصور القديمة، وشكلت مرحلة متقدمة للنتاج الفكري دوّنته في أدبها وشواهدها الحضارية وأساطيرها التي نسجت منه معايير تنبي عن حالة وعي معرفي في البحث عن ماهيات الحياة التي شغلت الإنسان في التفكير والتأمل، عبر الخيال الجمعي للمجتمعات لترضي إشباعهم المعرفي، وأرخت بظلالها على كل النتاجات المعرفية الأخرى، هذه الحضارة تشكلت على ضفاف نهر النيل العظيم، والأنهار الكبيرة نشأت حولها حضارات كبيرة وعظيمة بعد أن حققت لهم الاستقرار وأنتجت عقولهم أفكاراً متعددة، وفي مقدمتها البحث في مسألتي الخلق والخلود للإنسان، فالآلهة الخالقة أخذت أشكالاً متعددة في المثيولوجيا المصرية بإدغام عبادة قديمة لأحد آلهة السماء، على أن يكون إلهاً أعلى، مع عبادة الشمس الموغلة في القدم في مظاهرها المختلفة، وفي كل مكان، ولكنها في إطار المثيولوجيا الشمسية، كانت مجردة جداً فالنظرة الشعبية لفكرة الخلق القديمة هي أن كل شيء يفيض عن الشمس، والتي كانت تظهر، وهي تجتاز السماء مثل صقر، في رحلتها اليومية مشرقة من الشرق في الصباح، من مناطق تحت الأرض «دوات» لتبدأها على شكل خوبري «الجعران المقدس» الذي خلق نفسه، والذي يُدحرج الكرة الشمسية في مسيرته، ثم ينحدر إلى الغرب مساء، تحت شكل رجل مسن هو «آتوم» ونظرتهم إلى الحياة الآخرة بأن «البا» هي روح الإنسان وهي خارجية ولكنها خالدة،

وهذه الروح تستطيع أن تطير، وتصيد الحيوانات والأسماك وتزور القبور، بينما الجسد المادي يلازم القبر، وكثير من النصوص التي تتحدث عن بعثه في الحياة الثانية، حيث جاء الاهتمام بها من خلال العناية بالقبور، فالغذاء يعد ضرورياً، ولكن بشروطه السماوية، حيث المباهج السحرية كانت تتخذ لها شكلاً، يتكيّف مع هذا النمط من الأرواح، وتظهر متون الأهرامات صعود الملك المتوفى بوسائل متنوعة، فهو يُستقبل بكل حفاوة، ويتمتع باللذائذ والهناءة الخالدة كلها بعدّه ابناً لـ«رع» يأكل من طعام الآلهة، ويمتص الحليب من ثدي إلهه، ويشرب ماء الحياة، ويتغذى من شجرة الحياة، ويتمتع باللذائذ الجنسية، وإذا لم يكن مزوداً من الأغذية، بشكل كاف، فإنه سيتعرض دائماً، لأن يكون مجبراً على التهام غائطه، وشرب بوله، ومن هنا أيضاً تأتي أهمية كفاية الأضاحي والقرابين- ولاسيّما في كتاب الموتى، وكتاب الأبواب- على أن تكون امتيازاً للملوك، وعلى الإنسان أن يُغذي في نفسه الأمل، في أن يجتمع بأقاربه وأصدقائه في العالم الآخر، وكان المصريون يخافون أرواح الموتى وأشباحهم، وكان كل شخص يشعر بأنه مهدد من هذه الأرواح وليس هناك ما يقي شرها غير تعاويذ السحر والتمائم يقول «ول ديورانت»: (إن ظهور الموتى في الأحلام يخاطبونهم أو يقومون بنشاطهم المعتاد في الحياة الدنيا وغير ذلك، كان كافياً للتمكين من عبادتهم وخصوصاً من كانوا أقوياء في حياتهم ولذلك نجد أن الكلمة التي معناها «إله» عند كثير من الشعوب البدائية معناها في الحقيقة «رجل ميت»).

كما يسمى كتاب الموتى أو «الخروج إلى النهار» الذي يعد أقدم وثيقة دينية في العالم وأقدم تصور إنساني ناضج للحياة الآخرة، ففيه التصّور الأول والأكمل للحساب بعد الموت ونجد جواباً واضحاً بحسب تصور المصريين للسؤال الخالد الذي شغل الناس جميعاً على مر العصور، ماذا بعد الموت؟

الحياة الثانية للإنسان في «كتاب الموتى»

كتاب الموتى هو كتاب يشتمل على الآداب والفضائل، وفق الثقافة العامة في تاريخ مصر القديمة، واعتقاداً منهم بأنها الخطوات التي يجب أن يسلكها الفرد في الحياة بعد الموت، من خلال هذه العبارات والإرشادات والوصايا التي يجب أن يحفظها الفرد ليحسن الإجابة عنها في محكمة الحساب أمام الإله «أوزيريس»، ويسمى بإله القيامة وعلى ما تلقته الروح من عبارات لتحسن الإجابة أمام محكمة الحساب، أمام «أوزيريس» إله القيامة، ويعدّ هذا الكتاب

الأعلى في طقوس المصريين القدماء عندما يتعبدون بتلاوته وهم أحياء، ويوضع معهم في قبورهم وهم أموات، زعماً منهم أن أحد الآلهة قد كتبه بيده، وأرسله للبشر وقد جاء عن منزلة هذا الكتاب في أحد أبوابه أن الكتاب يُعلي شأن الميت في أحضان «رع» وأن يكون له السبق عند «توم» ويجعله عظيماً عند «أوزيريس» ومرهوب الجانب لدى الآلهة، وكل ميت يوضع له هذا الكتاب، كي تخرج روحه نهاراً مع الأحياء، وتصعد إلى الآلهة، ولا يعترضها أحد ويقترب من الآلهة، وتستطيع أن تتلمسه لأنه شبيه لها، ويطلعه هذا الكتاب على ما حدث منذ البدء، لم يعلم به أحد، إنه لا يراه أحد سواك، ومن علمك إياه، فلا تزد عليه شيئاً من خواطرك وخيالك، بل قم بكل ما يدعوك إليه وسط بهو التحنيط، إنه سر لا يصل إليه عاميٌّ، إنه غذاء الميت في عالم الدنيا، وقوت روحه في الأرض يجعله دائماً، فلا يعلو عليه شيء في الأرض، ولا في السماء، وهو كتاب يشتمل على جميع الكلمات السحرية التي تستعمل لعلاج الأمراض، ويشتمل على الصلوات والأدعية وعلى كل ما يجب للميت من تحنيط في طقوس دينية، وما يقوله الميت الذي أقيمت له الطقوس الدينية، والتي يدعو إليها الكتاب، فيقول: (تحية لك يا أبي «أوزيريس»، لقد حنطت لحومي هذه ولن يتحلل جسمي، فأنا كامل غير محسوس مقتدٍ بك يا أبي «أوزيريس»). هذه نظرة المصريين القدماء للحياة الثانية وعقيدتهم ليوم الحساب، ويوم القيامة، وعودة الروح، ويعدّون أن الحياة قصيرة من أجل الحساب، ولذلك يجب أن تحوي قبور الفراعنة الحاجات كلها من المأكل والمشرب، ليستطيع مواصلة حياته في الآخرة (وكان باستطاعة الفرعون المتوفى أن يأخذ من يشاء، أو يشتهي من يشاء من النساء، من أزواجه وحتى يبعث الميت من جديد، يجب أن يبقى جسده سالماً من التفكُّك، والتّلف والتَّشوّه، ولهذا كانوا يهتمون بتحنيط جسد الميت ودفنه في قبر يحتوي كل ما يحتاج إليه الإنسان في حياته الأبدية ومن غذاء ولباس ووسائل للصيد، أو للقتال، لذلك بنوا القبور والأهرامات، وشيّدوها بإحكام حفاظاً على الأجساد من التلف والبلى، ويمكن أن يُودع في القبر تمثال مشابه لصاحبه إن كان جسمه غير صالح، فتستمر علاقة روحه بجسده، وإن كان مفهوم الروح مختلفاً عندهم، فهي عند «حورس» ذات ثلاث شعب، روح عليا، وروح دنيا، وروح تسكن في جسد الميت). وكان للمصريين عدة دوافع لإيمانهم بالحياة الآخرة، لإدراكهم بأن الحياة حلبة صراع في ثنائيات الحياة بين الخير والشر، والحق والباطل، لتكون الحياة الآخرة أكثر عدلاً عبر تلك المتناقضات، كما يعتقد المصريون أن الحياة تعود للإنسان بعد الموت مباشرة (ثم يأتي طير يجثم فوق رأس الميت، ويمسك في مخالبه رمز الحياة، ويتولى

نَفْخَ الحياة في خياشيم الميت، فيؤمّن له استمرار الحياة بعد الموت بالاعتماد على السحر والقيام بعمليات سحرية لها مراسم خاصة مثل سكب الماء السحري أو المقدس في الجسد المتصلب بسبب الوفاة، لإعادة الحيوية إليه، ويسمى السائل «سائل أوزيرس»، أو «ماء النيل» وبواسطته تعود الحياة إلى جسم الميت، ويصبح «كائناً منتصراً» حياً باستمرار يوصف بالقدرة الإلهية، ويُعد ذلك رفض لفكرة الموت الأبدي).

إن اهتمام الفرعون بالقبور، يُهيئ له دائماً الحياة الآتية، بينما قصورهم في الحياة الدنيا من الطين، ولذلك زالت بيوتهم وظلت قبورهم (كانوا يعتقدون أن أفراد الأسرة الملكية وحدهم هم الذين يعيشون بعد الموت، وتطورت فكرة المصريين إلى الماورائيات، عندما ادعى كهنة «آمون» في طيبة اكتشافهم لأسرار الخلود، فعرضوها بشكل نصوص تحتوي على تعاويذ وكتابات سحرية مختلفة من أوراق البردي، ثم جمعوها في كتاب سُمِّي «كتاب الموتى» لتساعد الميت على العبور إلى الأبدية بسلام، والانطلاق إلى أعماق القبور، حيث يوضع هذا الكتاب مع الميت في قبره ليستعين به على مواجهة الحساب عند مثوله أمام الإله «أوزيريس»، إله القيامة، وكان يزوّد كل ميت بسلسلة من النصوص تكتب على تابوته، أو بعض البرديات والتمائم وتلاوة بعض الصلوات والأدعية، وإقامة بعض الشعائر على جسد الميت قبل أن يوضع في القبر ليرتاح الراحة الأبدية، ثم يوضع الجسد المادي في غرفة المومياء، وبفضل كلمات «تحوت» وصلوات الكهنة يتحول الجسد المادي إلى جسد روحاني، غير قابل للفساد، فيخرج رأساً من القبر إلى السماء، حيث يقيم مع الآلهة هناك، وبعد عودة روحانية، وليست مادية أو جسدية فيزيائية، فإن النفس ترتفع إلى السماء، والجسد تناله الأرض).

لقد جاء في هذا الكتاب «كتاب الموتى» بأن الميت يمثل أمام «أوزيريس» إله القيامة، وتوزن عليه أعماله في ميزان العدالة، حيث تتمايل كفتا الميزان، وقد وضع في إحداها قلب الميت، وفي الكفة الثانية ريشة تمثل الحق والعدل «معات» وخوفاً من أن يكذب القلب صاحبه، أو يشهد ضده، يردد الميت هذا القول «يا قلب، لا تكن شاهداً ضدي، ولا ترجح الكفة عليّ أمام سيّد الميزان» ويشهد هذا الحساب والمحاكمة اثنان وأربعون قاضياً، منهم يمثل إحدى مقاطعات مصر آنذاك، فإذا توازنت كفتا الميزان، فإن الميت ينعم باستمرار حياته في مملكة «أوزيريس» في الآخرة، بموجب القانون والعدالة، فيصدر الحكم التالي بحقه «فليخرج فلان، وليذهب حيث شاء بالقرب من الأرواح والآلهة، وقد فاز بالنعيم ويقود «حورس الصقر» الروح لتمر أمام أوزيريس، ثم تدخل حقول السعادة الأبدية، أما إذا رجحت كفة السيئات على

الحسنات، ابتلعه حيوان مسخ اسمه «الملتهمة»، أو يحكم عليه بأن يولد من جديد لخنازير أو حيوانات دنيئة أخرى، وذلك بأمر من «تحوت» الذي يقف خلف «أنوبيس» الذي له رأس ابن آوى، والذي يقوم بعملية الوزن بالميزان، وتحاسب كل نفس بمفردها إما أن يسمح لها بالعبور إلى مملكة أوزيريس، ومملكة الأبرار، وتصبح في مرتبة الآلهة، وإما أن تلقى الدمار على الفور فتهلك، كما يشير الكتاب باعتقادهم أن النفس الإنسانية تنفصل عن الجسم، وأن هذه النفس ذات أربع شعب إحداها الروح، والثانية العقل والإرادة، والثالثة صورة من الأثير، وهو مادة أدقّ منه، على هيئة الجسم تماماً، والرابعة هي الجوهر الخالد الذي يشترك فيه الإنسان مع الآلهة، وعندما يموت، تظل الروح تتردد على الإنسان في قبره، حتى يجتاز الحساب، ويصل إلى مرحلة الثواب، ثم تعود إليه فيشعر بالحياة من جديد، كما دون هذا الكتاب من نصوص بأن تقف الروح أمام المحكمة الإلهية في اليوم الآخر لتقول (يا سادة الحقيقة، إنني حامل الحقيقة، إنني لم أخنْ أبداً، ولم أغدرْ بأحد، ولم أجعلْ أحداً من ذوي قرابتي في ضنك، ولم أقمْ بدنية في موئل الحقيقة، ولم أمزج عملي بشرٍّ قط، وجافيت الضرر والأذى، ولم أعمل باعتباري رئيس أسرة، ولم أكن سبباً في خوف أحد، ولا عوز معوز، ولا ألم متألم، ولا بؤس بائس، ولم أُقدم على ما لا يليق بالآلهة، فلم أوجع أحد، ولم أبْكِ أحد، ولم أقتل أحد، ولم أقتل نفساً، وما حرّضت أحداً على قتل أو خيانة، ولم أكذب، ولم أسلب المعابد وذخائرها، ولا المومياء طعامها، ولم أرتكب أمراً لا يليق مع كاهن في كهنوته، ولم أغلِ في الأسعار، ولم أطفف في الكيل والميزان، ولم أسرق الماشية، ولم أصدر الآلهة، ولم أدفع الماء في عهد الفيضانات، ولم أحوّل مجرى ترعة، ولم أخدع الآلهة في قرابينها المختارة، فأنا نقي، أنا نقي، أنا نقي). هذا ما يقوله الميت أمام لجنة القضاء، وهو يحاول أن يدافع عن نفسه بما قد ارتكبه في الحياة الدنيا، طمعاً في رضا الآلهة، ونيل براءته ليعيش الحياة الآخرة مع الأبرار في مملكة «أوزيريس» (وعندما تزكي المحكمة أعمال الميت تصدر هذا القرار بحقه ليس فيه شر، ولا خطيئة ولا فساد ولا دنس، وليس عليه اتهام ولا في أعماله ما يثير الاعتراض، فقد عاش في الحق وتغذى بالحق وأن أفعاله تشرح الصدور، وهي مما يطلبه الرجال، وإن يسر الآلهة محبة، وأعطى الخبز من كان خاوياً، والماء من كان صادياً، واللباس من كان عارياً، وأعار الزورق لمن ليس عنده). هذا حكم قاطع ببراءة وتنزيه الميت، يخوّله اجتياز الصراط المستقيم إلى مملكة الأبرار، ويجنبه «الملتهمة» الجالسة تنتظر قرار المحكمة بفارغ الصبر، لتأخذه إلى الجحيم، وتشير حكمة مشهورة في التحنيط «لنسع للبقاء، ولنتجنب الفناء».

ومن هنا، نشأت صناعة تحنيط الجسد المتوفى، ودفنه في قبر يحتوي على كل ما يحتاج إليه، وقد برع المصـــريون في التحنيط وأصبح مهنة لها أصحابها والبارعون فيها (وقد كانوا يلقون أجساد موتاهم في الصحراء فتجفَّ، ولا تبلى، وتبدأ عملية التحنيط بلفّ الجسم الميت بالعصـــائب، منذ زمن الإمبراطورية الأولى، ثم تطور هذا الفن في العصـــور التالية، وأصبح

هنـــاك أكثر من طريقة للتحنيـــط، تختلف من حيث الإتقان والكلفة، وقد يضـــطر إلى إيفاد البحوث العلمية إلى بلاد بعيدة من أجل إحضار المواد اللازمة والعقاقير، كالراتنغ والبلسم، وغير ذلك من المواد الأساسية التي تدخل في عملية التحنيط، تستمر مدة سبعين يوماً، تبدأ بانتزاع أحشـــاء ودماغ المتوفى وغســـل داخله، وتعقيمه بمواد مختلفة كالقطران وغيره)، ثم تترك الجثة مدة سبعين يوماً في الملح، ثم تغسل من جديد، وتلف بعصائب من الكتان، وتوضع في تابوت خشـــبي مغلق لتبقى فيه إلى ما شـــاء الله، أما الفقراء فيكتفى بنقع جثث موتاهم بمحلول من الماء والملح فحســـب، ولذلك لا تعمر طويلاً، كما يحوي «كتاب الموتى» تعليمات الحداد والدفن وقد جاء فيه (إن قدماء المصـــريين إذا نزلت بساحتهم محنة الموت يطلقون شعر رؤوسهم ولحاهم، وما زال ذلك دأب خلفائهم من سكان ذلك الواوي حتى اليوم، وخاصة الريف منهم ولطم الخدود وشـــق الجيوب وتلطيخ الوجوه والثياب بالوحل أو صباغها بالألوان القاتمة. ونجد آثاره في أســـطورة «أوزيريس» إذا كانت أختـــاه «يزيس» و«نفتيس» في مقدمة المحزونين على مصرعه، وقد رمز المصريون إليهم بحدأتين نواحتين تركع الأولى عند رأسه وتضع يدها عليه، وتركع الثانية عند قدميه وتضع يدها على صدرها).

لقد تشكل لدى المصريون رأي بأن الشمس تغيب كل مساء في الغرب خلف رمال الصحراء والهضاب الكلسية. ومن الطبيعي أن يتخيلوا أن المدخل إلى مملكة الموتى يقع وراءها، وعلى

نحو ما تفعل الشمس ذهب الظن أن الموتى يهبطون في الغرب، ويعيشون في عالم مظلم ولا يتعلق فيه نور إلا إذا مضت فوقهم الشمس في رحلتها ليلاً، وفي الوقت نفسه كانوا يتصورون أن الحياة الثانية في مواضع كثيرة وكبيرة تماثل الحياة الدنيا مع اختلاف في المكان دور تغير جدي، فيبقى الرجل والمرأة والشيخ والطفل في الحياة الأخرى كما كانوا في الحياة موطنهم في المقبرة ومنزلهم القبر، وهناك يسيطر الرجل على زوجته وأولاده، ويخدمه خدم من الذكور والإناث، ويتاح له في الحياة الثانية كل ما كان يجلب له الفرح والسرور في دنياه.

الاعتقاد بأن الأعمال التي قام بها الإنسان في الحياة الدنيا خاضعة إلى تحليل وتدقيق من جانب القوى الإلهية بعد الموت يرجع إلى أقدم عهود الحضارة المصرية، وقد ظل هذا الاعتقاد ثابتاً لم يتطرق إليه تغيير على تعاقب الأجيال، رغم أنهم لا يملكون معلومات عن المكان الذي تجري فيه المحاكم الأخيرة ولا يعرفون إن كانت الروح تدخل إلى قاعة المحكمة عقب موت جسده مباشرة أو عقب الانتهاء من تحنيطه أو مواراته الثرى، إلا أنهم موقنون أن الاعتقاد بالدنيوية ضارب الجذور في نفوس المصريين مثلما كان كذلك الإيمان بالخلود.

أما في باب الأدعية في «كتاب الموتى» (وكان شأن الأدعية والصلوات والتعاويذ أن تهدئ من غضب «أوزيريس»، بل أن تخدعه فإذا ما وصلت روح الميت إلى أوزيريس بعد أن تجتاز العدد الكبير من الصعاب والأخطار خاطبت القاضي بمثل هذه الأقوال:

أيا مَنْ يُعجل سير جناح الزمان.

يا مَنْ يسكن في كل خفايا الحياة.

يا مَنْ يحصي كل كلمة أنطق بها.

أنظر إنك تستحي مني وأنا ولدك.

وقلبك مفعم بالحزن والخجل.

لأني ارتكبت في العالم من الذنوب ما يفعم القلب حزناً.

وقد تماديت في سروري.

ألا فسالمني... ألا فسالمني.

وحطم الحواجز بيني وبينك.

ومر بأن تمحى كل ذنوبي وتسقط منسية عن يمينك وشمالك.

أجل امح كل شروري.

وامح العار الذي يملأ قلبي.

حتى نكون أنا وأنت في سلام.

ومن هذه اللحظة في السلام»).

وجد في «كتاب الموتى» (لقد جئت إليك أجلب الحقيقة، وأطارد الحقيقة، أنني لم أقارف الشر، ولم أعتد ولم أسرق، ولم أقتل غدراً، ولم أمس القرابين، ولم أكذب، ولم أسل دموع أحد، ولم أذبح الحيوانات المفترسة، ولم أتلف أرضاً مزروعة، ولم أقذف، ولم أترك الغضب يخرجني إلى غير الحق، ولم أزن، ولم أرفض أن أسمع حكمة العدل، ولم أسئ الظن بالملك، ولا بأبي، ولم ألوث الماء، ولم أحمل سيداً على أن يسيء إلى عبده، ولم أحلف كاذباً، ولم أسدَّ قناة ري عن غيري، ولم أطفئ ناراً يجب أن تشتعل، ولم يخطر على بالي أن أستخف بالآلهة... إنني طاهر... طاهر»).

يعلق جيمس هنري برستند قائلاً: إن هذا الفهم لقواعد السلوك يبلغ من السمو حداً بعيداً وهو أول إبراز للقوة القائلة إن مصيرنا في الحياة الأخرى متوقف على أعمالنا في الحياة الدنيا، ومجموعة هذا النظام القائم على الحساب بعد الموت يستحق أن ينوه به، لأنه يسبق بألف سنة كل فكره من هذا النوع عند أية أمة من الأمم الأخرى).

في باب الإنسان المبرور في «كتاب الموتى» تصعد روح الإنسان في السماء بعد رحلة من المخاطر للإقامة مع الآلهة أو الإقامة مع الإله «رع» في سفينة واحدة ويسمّون بالممجدون أو السعداء يقيمون في السماء في جانبها الشرقي البحري لأن المصريين كانوا قد لاحظوا في هذين الجانبين نجوماً ثابتة فأطلقوا عليها اسم «النجوم الخالدة»، وجعلوا عندها مكان النعيم الخالد للذين يصعدون إلى السماء، وقد صُوِّرَ دار النعيم فذكرت بأن (الممجدين يقيمون في جزر السماء ومنها ما يسمى «حقل الطعام»، ويتناولون أطعمة شهية تتجدد ولا تنفد، وهناك حقل آخر «حقل بارو» وشجرة جميز عالية «شجرة الحياة» يجلس عليها الآلهة والثعبان الذي يحمي الشمس يعطيان الصاعد إلى السماء حين وصوله إلى ثدييها ليرضع منها، فمتى رضع عاد صبياً وهو يأكل من الخبز مع الآلهة ويشرب الخمر وصحته تزداد تحسناً على مر الأيام).

وفي تمنيات أخرى يتمنى الميت أن تكون له حقول وقطعان وعبيد من الرجال والنساء، وأن يبعث في الحياة الأخرى شاباً موفور الصحة والقوة (فالميت يطير في شكل طائر إلى

السماء، إنه يغدو إلى السماء وريشة كريش الإوز إنه يندفع إلى السماء كالكركي، ويُقبل السماء كالصقر، ويقفز إلى السماء كالجرادة، وهكذا يطير من بينكم أيها الناس إنه لم يعد على الأرض إنه في السماء إلى جانب إخوته الآلهة).

وفي مسألة العقاب أيضاً فقد تقدم بأن صوراً لوحش له رأس تمساح بجسم أسد يلتهم المذنب ناراً يُلقى بها، وهناك صورة أخرى هي أن يبقى المذنب في قبره فريسة للجوع والعطش، محروماً من رؤية الشمس، وفي بعض الأحيان يكون مع القضاة الاثنان والأربعون الذين يجلسون مع «أوزريس» في محكمته «عصي» سوف يضربون بها المذنبون والنعيم العذاب هو خالد فيها.

سادت المعرفة لدى المصريين بعدم الاعتراف بالموت بأنه نهاية طبيعية للحياة، فقد أحبوا الحياة وأحبوا وجودهم أحياء، لذلك سعوا بأقصى جهودهم للاستمرار بحياتهم، فعّدوا الموت حالة عابرة مثل النوم، ولم يذكروا في نصوصهم أن المتوفى ميت، بل قالوا النائم المستلقي، وعن الموت قالوا الوصول للمرفأ). فلا توجد في الأدبيات المصرية شيء حول فناء العالم أو نهاية الكون، أو يوم بعث لجميع الكائنات (صحيح أن الميت في مصر القديمة كان يترك واقعه الدنيوي لكن تبقى صلته به شديدة، والميت لا يُترك وحيداً بعد دفنه، وأهله لا ينقطعون عن زيارته، وقضاء الوقت بجوار قبره، ولاسيما في الأعياد والمناسبات الأخرى، كما حرص المصريون على معالجة وحدة الميت، وحرصوا على تمثيل عالمه الدنيوي ومجتمعه وبيئته وكل أشكال البيئة التي حوله قبل موته، واستعدوا لعودة الميت المرتقبة للحياة بأن حفظوا جسده بالتحنيط).

يطلق كتاب الموتى على البرديات التي اكتشفت في المقابر المصرية، ويعتقد بعضهم بأن كتاب الموتى، هو مضاد لمضمون نصوص البرديات، فهي ليست مكرسة للموت، بل لاستمرار الحياة بعد الموت. ويرون أن العنوان الحقيقي هو ما يُكتب في مقدمة كل بردية لتعاويذ الموتى «برت أم هرد» أي الخروج إلى النهار بعد تجاوز المحاكمة والمعوقات الأخرى بخروج الآلهة رع «الشمس» من ظلام الليل إلى ضوء النهار، وهذه البرديات كانت عن نبات البردى لكثرته في وادي النيل، وسهولة الكتابة عليه، وسهولة لفه وتختم ولا تفتح إلا من المتوفى لحاجته إليها حيث كانت صناعة الورق متقدمة ومتطورة جداً، ولكن، فيما بعد دلت البحوث، كانت البرديات تباع بأسعار مرتفعة لاحتكارها من الكهنة، الذين يكتبون للموتى، وأشار المؤرخ «برستد» في كتابه فجر الضمير «إن محتوى برديات تعاويذ الموتى، إلا شعوذة

قام بهـا الكهنة لجني المال» وقد كانت تكتب هذه التعاويذ، وتترك مسـاحات كبيرة لتدوين الرسومات المرافقة للشرح، ودليلاً مصوراً لما يجري في العالم الآخر وما يجب القيام به من المتوفى، فكان على المتوفى أن يعرف أسماء البوابات وأسماء حراسها).

إن رحلة ما بعد الموت للروح في المعتقدات المصرية بين حياتها الدنيوية والحياة الآخرة رحلة خطرة جداً وشاقة ويندر من ينجو منها، فدوّن لفافة التعاويذ وربما يكون من المستحيل اجتيازها.

لم يضارع لفافة التعاويذ قوة وأهمية بالنسبة إلى الميت، من أجل العبور إلى خلود العالم الآخـر، إلا الجعران، أو خنفسـاء القلـب، التي تُنحت غالباً على حجر كريم، أو شـبه كريم، فاللفافة والجعران شيئان مهمان، وينقش عليها أيضاً «لم أسرق، لم أكذب، لم أغش، إلخ...»، وتدعى اعترافات الإنكار وغير بعيد من الوصايا العشر.

أما تعاويذ اللفافة وابتهالاتها تبلغ (١٨٩) مقطوعة أعدت لتحمي الميت، مما يعترضه في رحلته نحو الخلود، أو الوقوع في الموت مرة أخرى.

كانت اهتمامات الآخرة والتحنيط خاصـة بالملوك، وفي عصـر الدولة الوسطى انتقلت إلى النبلاء وعليّة القوم، أما في المملكة الجديدة، فقد شاعت فيما بين أبناء الطبقة الوسط وحتى وجدت هذه اللفائف في قبور تجار وحرفيين.

وإذا كان البابليون والكنعانيون أبدعوا في قصة الخلق، وعنهم أخذها العهد القديم قصة الخلق فإن قصـة الموت، وما بعد الموت، فقد كانت من إبداع المصريين القدماء بامتياز، لا لأنهم يحبون الموت، بل لأنهم يحبون الحياة.

لقد شكلت كل هذه الترانيم المتعددة، والتي شملت كل جوانب الحياة وصورها المصريون القدماء بشـكل كامل، وأضـافوا لتلك التعاويذ التي وضـعوها في المرافق لتكون مسـاعدة للمتوفى، ومنها على سـبيل المثال «من أجل صـعود الروح والخروج مـن النهار مثل الناس، مـن أجـل حفظ وطهارة قلب المرء في العالم الآخر، من أجل بناء بيت على الأرض، من أجل الإبحار في مركب الشمس، فصل ليجعل المرء يعود لرؤية منزله، من أجل الصعود إلى قارب «رع»، من أجل التقرب من الروح، لفتح القبر للروح وللظل والخروج في النهار وتقوية سـاقي المرء في العالم الآخر».

هناك عدة برديات اكتشـفت منها: بردية الكاهن «نسـى باسـطر»، وبرديات أخرى بردة الكاتب «آني» ابتهالات الموتى، تعاويذ الخروج إلى النهار، تعويذة لفتح القبر.

إن البحث في المثيولوجيا وما تركه الإنسان من أثر في كل مجالات الحياة، يرسخ حقائق يستند عليها العقل بيقين، بأن تطور النتاج العقلي والفكري للإنسان لم يبدأ من لحظة واحدة فحسب، وإنما من تراكم معرفي كبير قدمتها عقول أبناء البشرية عبر التاريخ من خلال عصارة فكرها النير إلى ما وصلت إليه اليوم من تطورات هائلة في جميع العلوم والمعارف الإنسانية كلها، تسعى لخير الإنسان وسعادته، ولم تقف هذه العلوم عند حدود الجغرافيا، وإنما وصلت إلى جميع أنحاء الجغرافيا البشرية.

المراجع

(١)- أوزيريس، عقيدة الخلود في مصر القديمة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، د. سيد محمود القمني، القاهرة، باريس، ط١، ١٩٨٨.

(٢)- عالم الأديان بين الأسطورة والحقيقة، فوزي محمد حميد، دار حطين، دمشق، ١٩٩٣.

(٣)- كتاب الموتى وهم الخلود، منذر الحايك، دار آرام، ريف دمشق ٢٠١٩، دراسة مقارنة.

❁ ❁ ❁

وقفات حول اللغة الإبداعية

علي الرّاعي

ليس من شك أنَّ الأدب على اختلاف أنواعه وأجناسه؛ هو لعبة لغوية، أو هنا تكمن الفعالية الجمالية التي هي غاية كل إبداع. إلى درجة ثمة من وضع الفكرة والمعاني في درجة ثانوية وبعيدة إذا ما قُورِنَت باللغة، فمنذ أزمان بعيدة، وجدوا أنّ «المعاني» متوافرة على قارعة الطريق، والإبداع الحقيقي على ما اكتشفوا؛ هو بالصياغة، التي على ما يبدو أن العملية الإبداعية تكمن فيها، والتي تتجلى في الأدب باللغة على وجه التحديد، تلك اللغة التي تزيد من سعة العبارة بما ملكت من بلاغة، وتأويلات، وإيحاءات، ورموز، وغير ذلك من تقنيات البلاغة.

هذه اللغة التي تعددت صياغتها وتراكيبها بأشكالٍ مختلفة، يعود ذلك لموهبة المُبدع في التركيب، وإعادة وضع الكلمات في سياقاتٍ جديدة في لعبة انزياحات تُعيد للمفردات حيويتها، ومنحها مهمات جديدة، وهي التي استهلكت، أو استنفدت جمالياتها في المُعتاد، أو حتى – وإن كانت نادرة- نحت المُبدع لمفردات جديدة وإضافتها إلى اللغة.

من هنا؛ يُمكن القول: إنّ أهمية القصيدة لدى شاعرٍ مثل محمد الماغوط على سبيل المثال؛ تكمن في «التراكيب» المُدهشة، والجديدة التي ركّب منها قصيدته، بمعنى كان الرجل مُبدع تراكيب بشكلٍ مُدهش، أما الشاعر نزار قباني، الذي أنزل اللغة من عليائها دون أن تفقد جمالياتها، فإذا كان الماغوط شاعر تراكيب، كان القباني شاعراً يُداعب المفردات. حيث

استطاع أن يزيل عنها كل ذلك التقعر، ونزعها من اللغة الأحفورية، وأدخل لغة الشعر لكل بيت. وعلى خلاف من الشاعرين السابقين؛ تأتي لغة أدونيس محملة بكل هذا الفكر العالي من الحكمة والفلسفة والتأمل الطويل.

وسأزعم، وأقول إن مُعظم ما كُتب في القول الشعري على مدى أكثر من سبعين عاماً في المشهد الثقافي السوري إن لم يكن في العالم العربي كله؛ كان يتراوح بين تلك الفضاءات الثلاثة لأهم أقطاب الشعر العربي، أما تلك القصيدة التي تكون «التراكيب اللغوية» غايتها الجمالية، أو تلك القصيدة التي تنوس باللغة حتى تُلمس بالأصابع، وأخيراً القصيدة الفلسفية العالية، أو القصيدة الرائية التي تُجاور الفلسفة على تنوعها.

هنا نتحدث عن القصيدة الحقة، وليس النص الذي أضاعه صاحبه؛ إما في اللغة الغامضة الذهنية التي تحتاج إلى مفاتيح لفك ألغازها ورموزها، وإمّا تلك القصيدة التي سقطت في مطب التقريرية والمباشرة، ومثال النصين؛ هو الأكثر انتشاراً للأسف الشديد.

مُناسبة الحديث عن اللغة؛ هو للوصول لمعرفة غاية مَنْ يضعون لغتهم الأم خلف ظهورهم، ومن ثمّ يستعرون لـ(إبداعاتهم) لغة أخرى تماماً؛ فأية جمالية، وأي متلقي هو الهدف المقصود جراء استعارة لغة أخرى؟!

السطوح المائلة

يشير الدكتور صلاح إلى دروس الرسم خلال المراحل الدراسية الأولى، حيث التلاميذ يرسمون بيوتاً بأسطح قرميدية مائلة عندما يكلّفهم مدرّسوهم برسم بيوتٍ يعرفونها، والتلاميذ لا يتذكّرون أنهم أبصروا بيوتاً شبيهة بتلك التي يرسمونها، وهم على وجه العموم، عاجزون عن تعليل اختيار السطوح المائلة للبيوت المرسومة، وهو ما يصفه الباحث بالاستلاب الشامل تجاه المنتج الثقافي الأوروبي، بوصف البيوت في معظم اللوحات الأوروبية ذات أسطح قرميدية مائلة خلافاً لمعظم البيوت التي تزحم مدننا وقرانا، وهي بيوت ذات أسطح مسطّحة، أو مقببة في بعض مناطق الأرياف الشمالية، ويرى في هذا التوجه نوعاً آخر غير الاستلاب يتمثّل في أن (الثقافي يتأسّس على ثقافي من نوعه) وهذا ما يدفع التلاميذ، حتى وهم صغار، إلى تأسيس محاولاتهم الأولى على نماذج ثقافية مرئيّة بطرق شتّى.

ومع ذلك، لا يقتصر الأمر على الصغار، بل يتعدّاه إلى فنانين كبار من جيل الروّاد الذين تلقّوا تعليمهم التشكيلي في أكاديميات الغرب على وجه العموم، فعندما يرسم أحدهم قرية

طينية بقبب مخروطية كبلدة (تلبيسة) المعروفة شمال حمص، يقرّ في ذهن المشاهد أنّه يتأمّل قرية واقعة في إحدى ضواحي موسكو، ويفترض الباحث صالح أن فكرة التغريب، والانزياح البصري بالمشهد إلى آفاق أخرى، عنصران يطرحان جماليات فريدة متشكّلة من المواءمة بين البيئة الناشفة في بعض مناطق سورية، والمناطق الأوروبية التي تُشكّل مرجعية مزدوجة، بصرية وثقافية لدى غير فنان تخرّج هناك. والمؤكّد برأيه أن بيئتنا السورية ذات خصوصية بصرية مُدهشة مغمورة بفرط الإضاءة الطبيعية التي تبدو عزيزة في معظم مناطق الشمال الأوروبي، ولا يقتصر الأمر على مجرّد الإضاءة الوفيرة؛ بل يتعلّق أيضاً بالخصوصية اللونية التي يفترض أنّ الفنان المبدع يستطيع اكتناه خصوصيّتها، ويستطيع تبيئتها بما يعينه على إنتاج منظومات بصرية، وأنساق وتكوينات تشكيلية منتمية إلى البيئة، وقادرة على طرح أصالتها وفرادتها البصرية المبتغاة.

في ذيل اللوحة

يشير الدكتور صلاح إلى هو توقيع بعض الفنانين التشكيليين أعمالهم بالأحرف اللاتينية ولاسيما المبتدئون منهم، مع الإشارة إلى أن مفهوم (المبتدئ) لا يتعلّق بالناحية الزمنية المنصرمة على البدء بالرسم فحسب، بل يعني أيضاً أولئك الذين أمضوا عقوداً في التجربة التشكيلية من غير أن يستطيعوا تجاوز ذواتهم، ومغادرة مراهقتهم التشكيلية. ويُضيف الدكتور صالح ربما كان من المستهجن معاودة طرح مسألة تواقيع الرسامين السوريين على أعمالهم بالأحرف غير العربية، لكن مدى انتشار الظاهرة بين الخريجين الجدد من كليات الفنون الجميلة، والطلبة الذين ما يزالون على مقاعد الدراسة، مسألة تستدعي معاودة الطرح، بوصف التخلّي عن التوقيع باللغة القومية واللجوء إلى لغة الآخر تعني بكلّ بساطة تخلّياً عن الذات، بمستوييها الفردي والجمعي، وتخلّياً عن احترامها أيضاً، ويعني تمسّحاً بالآخر الذي لا يحترم مَن يتخلّى عن احترام نفسه... ويردف: نتفهّم أن الدارسين، والمهاجرين في بلدان الغرب مضطرون إلى كتابة أسمائهم، وتدوين تواقيعهم بالأحرف المستعملة في تلك البلدان، أمّا أن يجري ذلك في الوطن الأم الذي يؤكّد دستوره أن لغته الرسمية هي العربية، فالأمر عندئذ مدعاة للتساؤل والاستهجان... ويُفسر الدكتور صالح الأمر فيما يقرّ في أذهان المبتدئين من أن استعمال الأحرف التي يستعملها الغرب يعني أنهم صاروا فنانين عالميين، وأنّهم يتوجّهون بأعمالهم حصراً إلى ذلك الغرب الذي يُخيّل إليهم أنه سيأخذهم بأحضانه الاقتصادية والاعتبارية بمجرّد أن يستطيع الغرب قراءة أسمائهم الموقّعة على تلك الأعمال

الساذجة التي لن تجد من ينظر إليها، ناهيك عمّن يقتنيها. ويختم الدكتور صلاح صالح: من بدهيات بلوغ فكرة (العالمية) في الفنون قاطبة أنّ ما يحجبه عنك قومك، لن يمنحك إياه الآخرون، وأنّ العاجز عن التألّق في مجتمعه الخاص، وبيئته، لن يستطيع إطلاقاً أن يتجاوزها إلى آفاق، وبيئات أخرى.

اللغة فوبيا

في المُقابل من يقرأ التعاميم التي توزَّع على وسائل الإعلام السورية مؤخراً؛ يجعل شعر رأس المرء يقف إن لم يغزوه الشيب، في تلك اللهجة التحذيرية من نشر أي أمر باللغة المحكية بما في ذلك الزجل والشعر الشعبي... هكذا بجرة تعميم يُنسَف لأكثر من نصف ثقافة السوريين التي في مُعظمها تقوم على الثقافة العامة، بما في ذلك من مثيولوجيا متنوعة بين تراث حكائي لا مادي وقصص وأغانٍ وغير ذلك الكثير الذي يُريد موزعي تلك التعاميم نسفه بهذه «المزايدة» المرعبة. بمعنى نسف كل ما غنّته فيروز وأجاد به طلال حيدر، ونصري شمس الدين، ووديع الصافي، وصباح، وصباح فخري... وعشرات المُبدعين في الديار الشامية بحجة الحفاظ على اللغة العربية التي بدت في التحذير وكأنها رمل يتسرب من بين الأصابع... وهنا نُذكّر هؤلاء، ماذا كان نتيجة ومحصلة كل هذا التشدد في استخدام اللغة العربية الفصيحة على مدى عقود.

كثرة المرادفات وقلة المدلولات

في «معجم ألفاظ الطعام والأمراض في تاج العروس» الذي جمّعه وأعدّه شوقي المعري، وبغض النظر عن الجهد المبذول لتجميع هكذا كتاب، فإن أكثر من إشارة، أو ملمح ستُثير انتباه المُتابع، وهي أنه رغم الفقر الذي ينتاب البيئة التي ظهرت فيه تلك الأحفورات اللغوية، والمقصود هو الفقر الشديد لعناصر البيئة الصحراوية، الذي كان له مُعادلاً لغوياً ضخماً، حيث عشرات المدلولات للدال الواحد، أي كثرة المُرادفات للكائن المقصود سواء كان إنساناً أم حيواناً، وحتى النباتات والجمادات.

الإشارة الثانية، أنه رغم كثرة المدلولات الدالة على المدلول الواحد، كانت مدلولات خاصة بذات المكان والبيئة، أي هي لزمن مُعيّن، ومكان مُحدد بذاته، وهذا ما يؤكده عدم صلاحيتها للاستخدامات اللغوية المُعاصرة رغم ثبات المدلول، فرغم عشرات، بل آلاف المُفردات التي استخدمت في زمنٍ مضى، لم يبق منها سوى اليسير والنادر.

بالعودة إلى «معجم ألفاظ الطعام والأمراض في تاج العروس»، فإنّ المفردات والكلمات والمصطلحات التي «جمّعها» المعري في معجم مُتفرع عن «تاج العروس» اعتقد أنه كان الأهم من معرفة دلالات المصطلحات القديمة التي لم تعد متداولة اليوم، هو معرفة الحالة الاجتماعية لناس تلك الجغرافيا، منها مثلاً: معرفة أهم المواد التي كانت تدخل في صناعة الطعام، والتي كانت هي: الحبوب، واللبن، والحليب، واللحم، والخبز، وما يتفرع منها، وقليل من السمك، ولكن الأهم والأبرز الذي يلحظه المتتبع لألفاظ الطعام، هو أنّ الخضار – على سبيل المثال – قد غابت عن معظم الأنواع، والأمر يعود للطبيعة الصحراوية التي كان يعيشها البدوي القديم، كما تنوّعت الألفاظ التي استعملت للتعبير عن الطعام بحسب الخلطة ونوع اللبن، والبقول المستعملة، وتكرار عدد كبير من المعاني لنوع واحد كاللبن، أو الخبز، وحتى اللحم.

مئات المعاني للبن

في معجم ألفاظ الطعام والأمراض هذا؛ سنلاحظ، إن اللبن، والحليب كانا أكثر الألفاظ التي تتصل بالطعام تنوعاً، لأنهما المادة الرئيسية التي تدخل في كثير من أنواع الطعام في تلك الأزمان البعيدة، وما ورد من ألفاظ تتصل باللبن يدل على هذا، وقد أخذ تسميات عديدة وكثيرة، كما اشترك عددٌ من الألفاظ في صفة واحدة من صفات اللبن، فلمعنى اللبن الحامض وحده على سبيل المثال نحو عشرين كلمة، واللبن الخائر ثلاثين كلمة، ومثله اللبن الذي خلط بالماء.

أما الجزء الثاني من هذا المعجم، فهو معجم الأمراض، واللافت في مصطلحات هذا المعجم، إنّ عدداً منها اشتق من المكان الذي يُصاب به الإنسان، أي من أحد أعضائه الجسدية، مثل: البوّال، والجُناب، والحُلاق، والشُّفاف، والكُباد، والكُتاف، ويلاحظ أن لا لفظ من هذه الألفاظ مستعمل الآن، والملاحظة الثانية، أنّ عدداً من الألفاظ، وكان غير معروف يدل على مرض معروف، وربما اختلط اللفظ لطبيعة المرض أو لاختلاف المجتمع، من هذا: الثُّطاع، والطشاش، والفُحام، وكلها تدل أو تعني الزكام، ومنه الحُمام، والبُطاح، والذي يعني الحُمّى، والهكاع للسعال، والدُّوام للدوار والسُّحاق للسل.

وكانت معظم مصطلحات هذا المُعجم جاء على وزن «فُعال» وهو وزن خاص بالأمراض، وقد كثرت الأمراض التي وردت على هذا الوزن، ومعظمها أيضاً ما كان يُصيب الحيوانات التي كانت تعيش مع العربي البدوي كالشاة والغنم والإبل، ولذلك غابت الألفاظ التي تتصل بالسمك، وما يتصل بحيوان البحر، لأنها لم تكن قريبة منه.

ليست اللغة نتاج النحويين، بل هي ثمرة نهوض اجتماعي... ومنتج أية مادة هو من يعطيها اسمها ... لذاك تدخل إلى لغتنا كل يوم مفردات هجينة، وتموت مفردات من لغتنا لعدم الحاجة إليها، وذلك لتغير طبيعة الحياة... وهذا ما يجعل اللغة – لغتنا- أقرب إلى الرشاقة ومعايشتها للواقع واستمرارها في حياة مُتجددة، وإذا ما تأملنا اللغة المحكية العربية، ولاسيما في بلاد الشام نجدها أقرب للفصاحة وما يجعلها «عاميّة» هي «اللكنة» التي تختلف في نطق المفردات بين منطقة وأخرى... ومن ثمّ فإن تماهي المحكية مع الفصحى سيخلق لغة خلاقة قائمة على جماليات الاثنتين، ومن ثمّ تقريبها من جمهورها ومع الزمن ستنتفي مسألتان: الفوبيا – لغة، بمعنى انتفاء الخوف من اللغة، والثانية؛ انتهاء هذه الثنائية «محكية – فصحى»...

والآن نصل إلى حكاية «هروب» بعض الكتّاب العرب لاختيار حامل لغوي غير العربية، لما يبدعونه، ويصدرونه من نتاج أدبي؛ وهنا ثمة أكثر من إشكالية، وأكثر من التباس، في ظاهرة الكتّاب العرب الذين يكتبون نتاجهم الإبداعي بلغة الآخرين، أي بلغةٍ أجنبية غير العربية، يبدأ هذا الالتباس من هوية مثل هذه الكتابة، ولن تنتهي عند إشكالية المحتوى لمثل هكذا كتابة، ولمن توجه، ومن هو المتلقي لها، ثم هل هي كتابة منفصلة عن موضوعات الكتابة في العالم العربي، أم هي لا تعدو أن تكون كتابة مترجمة عن اللغة العربية...؟!

حامل اللغة والهوية

وفي فضاء هذه «الإشكالية»؛ يُمكن تحديد ملامح تكاد تكون مشتركة في أغلب هذا النتاج، وهي: إن معظم ما كتبه المبدعون العرب باللغات الغربية، إما تجاري يُحاكي السائد الغربي، ومن ثم هي لم تدهشه، وإما كتابة مُصرة على الخطاب بالعقلية الشرقية، ومن ثمّ يبقى الحوار مقطوعاً، بقي نوعٌ ثالث راج كثيراً، وسوّق له الغرب بأقصى مُستطاع، وهو نشر «الغسيل الوسخ» أي نكتب كما يريد هذا الغرب أن يرى العرب من خلاله، ومن قبيل «شهد شاهدٌ من أهله»، ومعظم ما اشتهر اليوم من كتّاب عرب باللغات الغربية كان أن سلك هذا المنحى. ولدينا مثال صارخ في هذا المجال الكاتب الجزائري ياسمينة خضرة الذي يكتب باللغة الفرنسية، والتي فاقت كتبه كتب بابلو كويللو توزيعاً في بعض الدول الغربية، وهي كتابات مفعمة بالعنف عن أكثر من منطقة عربية مثل العراق، وفلسطين، وأفغانستان، وغيرها، وبالتأكيد ثمة العشرات من نماذج ياسمينة خضرة، وأوضح هنا أن الأمر ينطبق أيضاً على باقي النتاج الإبداعي غير الكتابة كالفنون التشكيلية والموسيقا والمسرح والسينما وغير ذلك... كما أن الإعلام الغربي، بقي

يروّج لهكذا كتابة على أنها صنيعته هو، أي كتابة غربية، وهويتها كذلك، ولم يحتف بها على أنها كتابة قادمة من الشرق، على اعتبار أن من يحدد هوية كتابة ما، هو الحامل لها، أي اللغة.

ثمة أمرٌ آخر أشير إليه في مسألة ترحال الكاتب في لغة الآخر وفي جغرافيته، وهي إن المبدع العربي، الذي غيّر مكان إقامته العربية، وذهب بعيداً صوب جغرافيا مغايرة، بقي يستمد من المكان الأول- الشرق- معظم ما يصدره في الغرب، هكذا سيكتب أمين المعلوف: «صخرة طانيوس، وسلالم الشرق»، وغيرها!

فيما المثال الآخر الأكثر نصاعة، ذلك الذي بقي يصر على الكتابة باللغة الأم – العربية- في بلاد الغرب، وتُرجم ما كتبه إلى عشرات اللغات، بقي نادراً لكنه حضر – على قلته بقوة- فهذا أدونيس الذي اكتشف هناك جغرافيته العربية أكثر مما لو كان مقيماً فيها، لا يملُّ يعلن «لقد اكتشفت المتنبي في باريس»، والجغرافيا هنا لا أقصد بها التضاريس من جبال وسهوب وصحاري، وغيرها، بل تلك الجغرافيا الداخلية التي كانت موصدة، ومن ثم كانت أن فُتحت بأبواب السفر.

شرق وغرب

وهنا لابد من الاعتراف أولاً، أنّه ليس من حوار ثقافي بين الشرق والغرب، فقد بقي «الغربُ غرباً، وبقي الشرق هو الشرق» كما ردد كثيرون ذات حين، ولا يزال إلى الآن يرددهُ كثيرون أيضاً، والوقائع في كل عصر تثبت صحة هذا الترديد، رغم بعض الحالات النادرة من التلاقي الثقافي، كما في فن العمارة ذات حين من الدهر بين دمشق وروما على سبيل المثال... وهذا ما تثبته الوقائع كلما مرت الأيام، فكل طرف يصرُّ على سماع خطابه هو، ومن ثم حتى إن كان ثمة ما يُشبه الحوار، فهو حوار مغشوش، وتأتي صورة كل طرف مشوهة عن الآخر، لأن باقي عناصر الصورة مغيبة، أو غائبة... أمام هذه المعادلة، هل استطاع الكتّاب العرب، الذين استعاروا لغة الغرب كحامل لكتاباتهم تصحيح هذه الصورة، وهل قبلهم الغرب أن يكتبوا بلغتهم بمفاهيم تعاكس الصورة المرسخة في وجدان الغربي عن العرب، وعشرات الأسئلة التي لن تزيد المشهد إلا التباساً وإشكالية...!

بين ضفتين

وهنا نسأل: هل نسرد بالطريقة نفسها، ونرسم بالروح نفسها، وهل نستجيب للموسيقا نفسها، ونُدير هدفها إلى الاتجاهات نفسها، سواءً أكنا نعيش في جنوب المتوسط، أم في

شماله...؟! بمعنى آخر هل يوجد تصوّر مشترك للمبدعين على الضفتين، ولاسيما أنّ أوروبا تستمد كثيراً من جذورها من سورية التي أعطتها الأخيرة اسمها، فالحوار بين الضفتين غالباً ما كان ملتبساً، مرةً يتجلى بالتبعية، وأخرى بالتدخل الذي كان يصل في أحيانٍ كثيرة إلى درجة العدوانية، ولاسيما العدوانية الآتية من الشمال إلى الجنوب، أو من الغرب إلى الشرق، وقلما كان «الحوار» ثقافياً بين الضفتين...!

ورغم هذه الـ«قلما» سالفة الذكر، غير أن ثمة حالات من الحوار كانت تتشكل، وتحدث على مر السنين، نقف عند حالتين تأخذان من «فن العمارة» مساحةً للحوار الثقافي بين الضفتين، الأولى تعود إلى زمن قبل ميلاد السيّد المسيح، والثانية تعود إلى بدايات القرن الماضي، الحالة الأولى يجسدها المهندس السوري أبولودور الدمشقي، الذي لاتزال كثير من الصروح المعمارية في روما تشهد على عبقريته ونبوغه إلى اليوم، والحالة الثانية يجسدها المعماري الإسباني «فرناندو دي أرانداً» الذي لاتزال هو الآخر كثير من الصروح المعمارية في دمشق تحتفظ بتوقيعه، وبصمته الهندسية التي لا تخلو من عبقرية أيضاً..

لكن كانت تلك من الحالات النادرة، وإن تكررت بوجوهٍ مختلفة، فقد مارس هذا الغرب «حواره» على أبشع وأبغض صوره الذي تتمثل بحروبه المباشرة، أو بالوكالة، أو بشكلها الذليل «التبعية»...!

أقول اللغة لأنها -وحسب ما يجمع عليه النقاد تقريباً- لأنها المحدد الأول لطبيعة أي عمل أدبي، التي يُنتج بوساطتها، والرواية تحديداً هي مكوّن لغوي قبل أي اعتبارٍ آخر، وعلى ما يرى الناقد صلاح صالح «لا يمكن لأي شيء في الحياة أن يصير رواية من غير أن يلتزم طبيعته اللغوية الخالصة...». وهكذا بقية الأنواع الأدبية من شعر وقصة وغيرها، وثمة لغة غير الكتابة، قد تكون بصرية، وهو ما يتجسد في الفنون التشكيلية والسينمائية والمسرحية بمقادير وحجوم مُختلفة.

حروب اللغة الموازية

فيما يُشبه «أزمة ضمير» تلك التي أصابت الأديب الكيني- الإفريقي، نغوجي واثيونغو، وغالباً ما عُرف بـ«جيمس نغوجي»، وجعلته يُعلن أو يُعبّر عن وقوعه في «الإثم» عندما ألّف عشرات الأعمال الإبداعية من نصوص قصصية وروائية ومسرحية باللغة الإنكليزية، أي بغير لغته الإفريقية، وهو الذي عمل طويلاً رئيساً لقسم الأدب في نيروبي عاصمة بلاده، فكان أن

أهدى كتبه امتناناً لكلِّ الذين يكتبون بلغاتهم الإفريقية، فقد عدّ أن الكتابة باللغة الوطنية هي تعبير عن التشبث بالكرامة.

أسوق مثال الأديب الإفريقي نغوجي واثيونغو الذي طالما أكدّ أنَّ «استعمار العقل» يبدأ من اللغة، ذلك أن الخلل اللغوي الثقافي، أول ما يبدأ باستعمال لغات المستعمر، حيث تأتي «اللغة» كأداة أشد نفاذاً وتأثيراً... وفي الحالة السورية، أول ما كان ينشب الغزو براثنه في جسد بلاد الشام يبدأ باللغة التي كانت أشبه بدوريات استطلاع وترويض للدخول في الحظيرة الاستعمارية، ولنتذكر المحاولات المسعورة «لأحدث» استعمارين: تركيا وفرنسا، وسياسات «التتريك والفرنسة» اللتين استعملتهما الدولتان الاستعماريتان، حيث أول ما فعلته الدولة العثمانية بعد خطف لواء إسكندرون، هو تغيير اسمه السوري القديم لاسم تركي بغيض، وحرمان سوريي اللواء من التحدث والتعليم بلغتهم الأم، وهو ما تقوم به اليوم في الأجزاء التي تحتلها في الشمال السوري...

وتمهيداً لاغتصاب الجزء الجنوبي من بلاد الشام، وأقصد منطقة كنعان الآرامية، تمّ الأمر في البداية على طمس هذا الاسم ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً، فكان اسم «فلسطين»، وقد نجحت كل دوائر الاستخبارات والاستشراف الأجنبية في تعويم هذا الاسم، ومن ثم كان الالتباس، ذلك أنهم نجحوا بإقناع العالم بأن الفلسطينيين «هم شعوب ما وراء البحر، الذين استوطنوا سواحل بلاد الشام الجنوبية، حيث لا يُعرف لهم أصل أو فصل»، ومن ثم نجحوا في طي اسم كنعان من الموسوعات وكتب التاريخ، تمهيداً لإطلاق اسم «إسرائيل»، حتى «داعش» وشقيقاتها، لجأت إلى أساليب الاستعمار القديمة نفسها، في سرقة أسماء المناطق وتخبئتها، ومن ثمّ إطلاق أسماء ومصطلحات جديدة على الأماكن التي اغتصبتها، وأنشأت لغةً وخطاباً جديدين للسكان فيها... في المحنة السورية، استُخدمت «اللغة» كأحد الأسلحة الفتاكة، عندما أفعمت بمختلف أنواع الميثولوجيا الدينية، ومن ثم كانت أقرب إلى «العلف الميثولوجي» لتعبئة الرؤوس الحاقدة، وجعلها تسير كالقطيع إلى الحرب، لم تستخدم اللغات الأجنبية وحسب، وإنما استخدمت «العربية» نفسها في أحيان كثيرة.

روايات بقمصان مستعارة

وهنا أشير أيضاً لما تناوله الناقد السوري صلاح صالح، في كتابه النقدي «المدينة الضحلة – تثريب المدينة في الرواية العربية» الصادر عن الهيئة العامة السورية للكتاب؛ حيث يقول: «لا يغيب عن الذهن أن روايات عربية عديدة بالغت في تقبيح المدينة القبيحة، لغايات عديدة؛ يتصدرها مقدار بارز من محاولات استرضاء القارئ الغربي، عبر وهم اطلاعه على أمور نادرة، ليست معروفة لديه، حتى لو أدى ذلك لمختلف أشكال الافتراء على الواقع، وتقويله ما يعجز عن قوله، حتى لو أدى ذلك إلى التزام أبشع الطرق في السرد، وفي اختيار المادة المسرودة»... فالمهم هو الحصول على قبول القارئ الغربي على طريقة مهرج الملك...!

❁ ❁ ❁

متابعات

الرأي :

- حول رواية: سأرى بعينيك يا حبيبي — د. أيمن أبو الشعر

قراءات :

- قراءة في كتاب «لماذا الفن؟» — نبيل فوزات نوفل
- ممدوح عدوان... الفارس الخاسر... — صبحي سعيد قضيماتي
- قراءة نقدية لكتاب «قصيدة النثر» — أوس أحمد أسعد

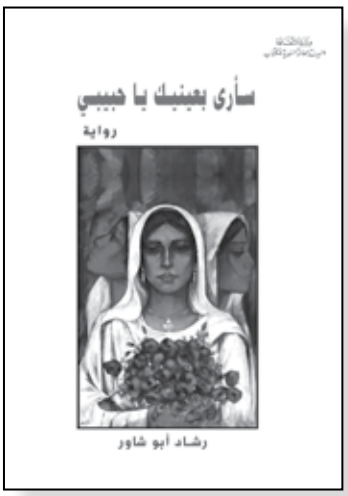
نافذة على الثقافة :

- إصدارات جديدة — حسني هلال
- صدى المعرفة

حول رواية: سأرى بعينيك يا حبيبي

لـ«رشاد أبي شاور»

د. أيمن أبو الشعر



يقدم لنا الروائي الفلســطيني الكبير رشــاد أبو شاور مكثفــاً لأهم ملامح المعانــاة المرهقة المســتمرة منذ قرون، والتي ستســتمر ربما لقــرون قادمة طالما بقيت عقلية التخلف، ومخلفات أسوأ العادات البدوية التي تنهش فــي كنه معظــم مجتمعاتنا العربية التــي لا تزال عملية الانتقال فيها مــن الطابع البدوي إلى الريفي ثم المدني مستمرة كولادة قيصرية، إلى جانب تحذيره الواجف من مخاطر التطــرف الديني، ويأتي كل ذلك بســبك روائي موغل في عمــق حياتنا الاجتماعيــة، وبقلم معلم ماهر حــاذق يعرف جيداً ما يريد قولــه، وكيف يجب أن يقال حتى في بعض التفاصــيل الصــغيرة التي تنم عن دراية عميقة بحيثيات الموضوع الذي يتناوله.

تدور أحداث الرواية في مرحلة زمنية تقارب خمســة وثلاثين عاماً نهايات القرن الماضي، وربما تمتد من حيث المحتوى، ونمط العلاقات إلى مرحلتنا الحالية، وحتى المستقبل، لتبرز مســار حياة جيل يرحل، وجيل يتابع مســاره على حبل مشدود بين عادات الماضي المتخلف

والحاضر الذي يغذ السير بخطا سريعة نحو المستقبل غير آبه بالمشاعر المرحلية وظروفها. ورغم أن الرواية توحي بأجواء الأردن الذي يعيش فيه الكاتب إلا أنها تنطبق على معظم بلداننا العربية.

أسرتان من دم واحد وانتماء بدوي واحد مع تباين في مجمل تطلعاتهما، أبو حسن وأبو صخر الأخوان المختلفان طباعاً ومخططاتٍ تنعكس ظروفهما مع تباين مطامحهما على أولادهما سلباً وإيجاباً، يبدأ هذا المسار بالتصاعد منذ ولادة البنت نجمة حيث يُقَرَّرُ مصيرها بقراءة الفاتحة لتكون لابن عمها صخر، ويلفت النظر أن رشاد استطاع تطوير المحاور الرئيسية ببراعة في مسار حياة وحوارات أبطاله، ورسم مصائرهم بحيث يبدو أن معظم الأبطال هم أبطال رئيسون تقريباً ولاسيما في مُدَد الحديث عنهم، ويبدو مسارهم محورياً إلى حد كبير كل في حينه ووفق اهتماماته، وإن كانت نجمة تخضع لمصيرها في البداية، ثم تثور على هذه التقاليد بعد حين طويل وتقرر الخلاص من زيجة مرفوضة فإنها تظل بطلة إيجابية من خلال تحملها الذي يشبه المأثرة، فإن سلمى وزينب ظلتا بطلتين إيجابيتين منذ البداية وطوال مسار الرواية، وتتطور مسارات حياتهما وفق هذا المجال الإيجابي بعيداً عن التخلف، زينب المدرِّسة وسلمى التي تغدو صيدلانية، وتبقى نجمة محور مجمل الأحداث وتطوراتها، ثم تظهر بقوة وطفاء لتحتل دور البطلة الرئيسية والفادية في تحديها لسطوة الذكورة، وتدفع الثمن بمحاولة قتلها، ثم برمي أحد المتطرفين «ماء النار» على وجهها... ويظل البطل السلبي مهيمناً على أجواء الرواية، وهو صخر زوج نجمة، وهو الزوج العاقر الذي يتهم زوجته بالعقم، ويدمر سني حياتها إلى أن تخلعه وتتحرر، فيما يلتجئ نتيجة عقدته هذه إلى التطرف الديني... لن أروي التفاصيل بالطبع كي أترك لكم هذه المتعة الهائلة التي شعرت بها وأنا أقرأ هذه الرواية خلال ثلاثة أيام متتالية دون أن أستطيع فكاكاً من أسرها. ولكن لا بد من الإشارة إلى أمور مهمة:

قراءة الرواية تتم على مستويين بآن معاً:

١- المستوى الواقعي المباشر الذي يتم عبر رسم الشخصيات وحواراتها والصراع الضاري بين العلاقات المتخلفة التي تحاول بشراسة وقف التطور الحضاري، والعلاقات الإنسانية المتطورة في إطار تسلسل الأحداث نفسها، وعرض طبيعة هذه العلاقات اليومية السائدة، وتناحرها مع العلاقات الجديدة.

٢- والمستوى الآخر رمزي يحمل بصمات قراءة التاريخ بعيون فاحصة ناقدة، واستشراف المستقبل بعيون محذرة حكيمة، ويتم كل ذلك بريشة خبير له حضوره المميز، وقدرة عالية على الجذب في مسار بالغ الرهافة.

يتم ذلك عبر عملية التصاعد التي تعتمد على «توترات» صراعية صغيرة بين الشخصيات، حيث الظروف تترابط بسبك عجيب في هرم تصاعدي أكبر يتنامى أحياناً إلى درجة تدفعك إلى حبس الأنفاس ثم تعطيك فسحة للتأمل، وهي لفتة معلم ماهر لكيلا يرهق قراءه، وفي الوقت نفسه كي يبقوا مع تسلسل الرواية وتصاعد عقدتها عبر حبكاتها الصغيرة المتلاحقة، بمعنى أنها نسيج متقن من كل هذه الخيوط في لحمة هذا العمل النوعي، بل الفريد من حيث الأسلوب الفني، فالعلم الوطني الرائع مثلاً يتكرس في وعينا، وننسى أنه في الواقع خيوط متقنة الحبك والألوان، نعم الرمز يبقى في أعماقنا وننسى خيوط حامله القماشي، أو حروفه الكتابية، لكن رشاد استطاع وضعنا أمام ما يشبه الشريط لفيلم سينمائي حياتي يجري ليس أمامنا بل حولنا بأبعاد ثلاثة، ونشعر أننا مشاركون بهذا الشكل أو ذاك بأحداثه وتطورها.

يستخدم رشاد أبو شاور ما كان يستخدمه دوستويفسكي العملاق في اختيار أسماء بعض أبطاله المحوريين بحيث تعبر عن محتوى الشخصية ومسار حياتها، ويبدو ذلك جلياً في اسم صخر بمعانيه السلبية، فالشاب صخر صلد، جاف، متخلف، متشنج، غيور، متسلط، لا يلين للأنس كاسمه، وهو فاشل في دراسته، وعاقر في حياته الزوجية كالصخر تماماً لا يمكن أن ينبت زرع فوقه... وسعيد أخوه مرح، حبور، يحب الطرائف والفرح والسعادة، ووطفاء تعني كثافة الحاجبين والهدبين، وهي تعني أيضاً الديمة المعطاءة، وكانت وطفاء في الرواية معطاءة حقاً حتى بتدريسها للطلاب الجامعيين وتحديها ودفع الثمن... ونجمة واضحة جلية نقية ساطعة كنجمة الصبح، وكانت كذلك في الرواية هادئة غير صاخبة متحملة غير يائسة!

حين يشتد الصراع وتتكشف حقيقة صخر العاقر الكاذب الذي تستر بالدين فصار متطرفاً يؤذي من حوله، بل حتى أقاربه، يوضح رشاد أبو شاور أن الأمر لا يقتصر على صخر بل على نمط تفكير منتشر، وجماعات تعيش بين ظهرانينا بكل عُقدِها وتخلفها، ويبدأ الجناح المقابل بمحاولات الدفاع عن النفس!!!؟ لماذا الدفاع عن النفس وليس القضاء على الخصم الذي يعامل هذا الطرف كعدو، هنا تظهر الرمزية غير المعلنة «دود الخل منه وفيه»: صخر ليس عدواً خارجياً إنه زوج نجمة وابن عمها، ومن ثمَّ قريب للعائلة التي يقع عليها الظلم، فكيف يمكن التخلص منه، لو جعلَ رشاد أحد الأبطال الإيجابيين يقوم بالإبلاغ عنه لأراح القارئ وأثلج صدره، ولكنه سيكون بذلك قد جافى الواقع، والروائي «الواقعي» لا يجوز له أن يجافي الواقع، بل لا بد من كشف عيوب هذا الواقع بصدق كي يتم التغلب عليها، وبذلك يحقق رسالته الرئيسية. يبدو ذلك بسطوع حين يحاول صخر قتل شقيقته وطفاء، ويعدّها

كافرة فاجرة ولكن ينقذها، وحين يسألونها: من الفاعل؟ تصمت، وحين يكررون السؤال، تقول لهم إنها لا تعرف... وأشير إلى أمر بالغ الحساسية حتى في البناء الروائي «الدرامي» فحين يرشق أحد أنصار صخر الذي أصبح عالة وخطراً على المجتمع وطفاء بماء النار على وجهها (لأنها عصته، وتابعت دراستها الجامعية) قفز قلبي إلى حنجرتي: كيف سيتصرف رشاد «الروائي المعلم» في هذا المنعطف الخطير؟ كان يمكن حتى وفق التصاعد الدرامي والبناء الروائي ببساطة أن يجعلها تفقد بصرها، وتغدو عبارة «سأرى بعينيك يا حبيبي» ذات وقع شاعري هائل رومانسي جارح! ولكن رشاد أبا شاور كان أكبر من توقعات قارئه... أنا أدرك هذه الحيرة، ولعلي أقول إنني أتوقع أن الأمر كان كذلك بالفعل في البداية: ربما جعلها المشهد المحتمل بتسارعه تفقد البصر، ثم تدخل رشاد الكاتب الحكيم... وأنقذ بطلته من العمى، وأبقى للعبارة رونقها بخشية الحبيب على نظر محبوبته...لا أدري هل صحيح يا أخي رشاد ما أقوله ألم يخطر ببالك ولو لحين في البداية أن تجعلها تفقد بصرها، ولكنك غيرت النتيجة، ألم تنقذها حقا؟! لماذا أركز على هذه المفارقة، لأن رشاد يقدم لوحة حياتية تمسنا جميعاً ونحن أصدقاء وأقارب ومعارف لأبطالها، ونحن نخوض الصراع أيضاً، ولو فقدت وطفاء بصرها (ولم ينقذها الكاتب) لكانت كارثة تشير إلى أن من يقاوم هذا المد المتخلف الرجعي سيكون مصيره الموت، أو العاهة الدائمة!

هنا بالذات يبرز أمر آخر بالغ الأهمية وهو: لماذا أبقى رشاد أبو شاور صخراً بلا عقاب أو حساب، لأن الصراع لم يحسم في الواقع فلماذا يحسمه في الرواية ويجافي حقائق الواقع، هناك عقليتان تتصارعان عقلية صخر الذي يرى في الجامعة «فسوقاً وفي الاختلاط كفراً» (صفحة ١٢٢). والعقلية المعاكسة التي تشجع وطفاء على متابعة تعليمها والحصول على الدكتوراه، واللافت للنظر أن رشاد لا يجعل الطرف الآخر الذي يعاديه صخر وأمثاله من المتطرفين، لا يجعله في نقيض فكري أو كجماعة متحللة اجتماعياً، الطرف الآخر كالغالبية العظمى من مجتمعاتنا أناس مؤمنون طيبون، بل يؤدون الصلوات والفروض، فسعيد الذي يعارض تشدد أخاه لا ينسى فروضه الدينية، بل إن عصاماً شقيق نجمة عندما يقصد إمام المسجد لا ينسى أن يصلي ركعتين تحية للمسجد، (صفحة ١٦٩). في حين أن صخراً الذي يمثل واقعياً عقلية داعش يرفض حتى الإمام ويحتقره ويقول له: «لا تمر علي ألاعيب أمثالك من شيوخ الدولة الذين يقبضون رواتبهم، ويضللون عباد الله ويشغلونهم عن الجهاد بالأموال والأنفس لدرء الأذى عن الإسلام»، (صفحة ١٧٥). وحتى بعد رشق وطفاء بماء النار كعقوبة

لها من المتطرفين – ومثل هذه الحوادث كثيرة للأسف في مجتمعاتنا- يظهر من يهدد وطفاء يوم مناقشة أطروحتها لعله مدرس ومجموعة من الطلبة بهذه العقلية، فيعاودون التهديد والوعيد «لا يليق بك أن تأتي إلى الجامعة حاسرة الرأس... وبعد كل ما جرى لك... ألا ترعوين...» ،(صفحة ٣٠٠)... وهكذا فإن رشاد لا يكتب ليسلينا ويقدم لنا ما يشبه «الأكشن» أو الألعاب الرائجة حالياً رغم المتعة الثقافية التي يحصل عليها القارئ، بل كي يرشق وجوهنا بماء بارد صقيعي علَّنا نصحو قبل أن يقتحم هؤلاء كل حياتنا، أراد أن يقول هؤلاء موجودون بقوة في حياتنا وبين ظهرانينا، بل في معظم الأحيان هم من أهلنا ولا بد من حل.

أشير أيضاً إلى أمرين في تقديم هذه الإضاءة، وهما استخدام لغة فصحى موشاة بالعامية لتقريب النص والحوار من ذهنية القارئ بما في ذلك استخدام الكلمات الدارجة وأسماء الأشياء والأدوات بلفظها الشعبي: كالطابون «الفرن البيتي الذي يصنع فيه الخبز»، وكرَج «بمعنى مضى»، وتعذبل بمعنى «تعوذ»، والأمثال والعبارات الشعبية الشائعة من مثل البطن بستان «للدلالة على اختلاف طباع الأخوة من بطن واحد كالبستان الذي ينبت الأشواك والأزهار»، والعادات والتقاليد البدوية والريفية في مسار تطورها كقراءة الفاتحة لربط البنت الوليدة بابن عمها وهي بعد في أقماطها، وتكحيل الوليدة، وحناء العروس، وكدفن حبل السرة والمشيمة وتجسيد الانتماء للأرض (ما يذكر بالأم الفلسطينية التي اخترقت شاشات العالم وهي تتمسك بضريح ابنها في المقبرة اليوسفية)، وكأنما أطلت الرؤى المستقبلية لعنجهية المحتل في خيال رشاد أبي شاور فسجل هذه العبارة الموقف «هنا في هذه الأرض لنا لحم وعظام...»، (صفحة ١٣).

❁ ❁ ❁

قراءة في كتاب «لماذا الفن؟»

نبيل فوزات نوفل

صــدر عن دار دامون الجديدة كتــاب جديد للأديب مالك صــقور (٢٠٢٠م)، يبدأ الكتاب بمجموعة أســئلة لماذا يســعى الإنسان كي يبدو جميلاً ووســيماً وأنيقاً؟ ولماذا تتزين المرأة؟ ولماذا يشــتري المرء اللوحة الفنية ويسمع الموســيقا؟ ولماذا يبحث الإنســان عن قصيدة مفقودة أو رواية أو قصــة؟ ولمــاذا يقتني الناس التحف الفنيــة؟ ويجيب بالقــول: ليس لأن ذلك يأتــي بالمتعة، والراحة، والســعادة، والســرور، وهناءة البال، والتسلية أيضــاً فحســب، بل لأن الإنســان يتوق أبداً إلى الأكمل والأحسن والأفضــل. والأكمل برأي الكاتب صقور يكمن في الجميل، والسامي، والرائع، والجليل. والجليل يكمن في الفن الحقيقي الأصيل، ويتابع فيجيب عن سؤال فما هو الفن؟ فيرى أنه ظاهرة اجتماعية معقدة عمرها عمر الإنسان، والفن يسمو بالإنسان لأنه يطهر الروح، ويحرر الإنســان من الغرائز المضرة. ثم يتابع **الأديب صقور** ليتحدث عن بداية الفن ونشوئِه، فيرى هناك نظريتان بخصوص **نشوء الفن**، النظرية الغربية التي ترى أن الفن لا يأتي إلا بالمتعة الجمالية، والنظرية المادية الاشــتراكية فترى أن العمل هو أصل الفن.كما

يرى الكاتب أن شـــروط تطور الفن عبر الزمان والمكان والقرون المغرقة بالقدم، قد حددتها الظروف الطبيعية، ثم الاقتصادية، ثم الثقافية، وأخيراً السياسية.فقد أثبتت دراسة الفن لدى الشـــعوب البدائية، إن الإنسان الاجتماعي ينظر بادئ الأمر إلى الأشياء والظاهرات من زاوية منفعتها .ولقد ذكر بعض الدراسات التي أولت الجغرافية اهتماماً بهذا الموضوع، حيث مؤرخو الفن صـــنفوا أطوار تطور الإنســـان وفنونه إلى: فن العصر الحجري، وفن العصر الحديدي، وفن العصر البرونزي، ويرى الكاتب أنَّ **أصل الفن هو العمل**، لا اللعب، مستشهداً بأقوال كبار الأدباء مثل /غوركي/، ويؤكد الكاتب صـــقور أن الماهر هو من يتغلب على الخصـــم الماهر، والقوي هو من يجندل خصماً شديد البأس، ومن ثمّ إن تطور ما سمي بالفن البدائي قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالواقع المعيش المغموس، وإن الإنسان البدائي أو الفطري و(إبداعاته) اللاحقة نشأت بالضرورة من الحياة المادية للناس لتلبي متطلبات اجتماعية، وحاجات ضرورية، ومن هنا، كان أصل الفن هو العمل. ومن ثمَّ إن الفن القديم لم يعكس عملية العمل فقط، وإنما ولد منها مباشـــرة، وهذا ما يؤكد أن الحاجة الاجتماعية هي تطلبت ولادة الفن كشكل من أشكال الوعي الاجتماعي، ومن ثمَّ بروز إمكانية نشوء الفن كشكل من أشكال الوعي الاجتماعي، ومع مرور الزمن بدأ يخدم حاجات الناس في عملية الإنتاج المادي، وفي ميادين أخرى، في الحياة الاجتماعية؛في السياســـة، وفي الدين، والفلســـفة، وتحول إلى وســـيلة للإمتاع عن الطبقات المســـيطرة فيما بعد. فالفن هو الذي حمل الفرح إلى حياة العبيد الشـــاقة الصعبة، وهؤلاء العبيـــد هم بالذات كانوا من مبدعي الجمال والفن معاً، وهؤلاء هم من حولوا العمل الشـــاق المضـــني إلى فن، ســـواء في فن العمارة، أم الفنون التطبيقية، والزخارف. ثم ينتقل الكاتب صقور إلى **تطور الفن**، حيث السلسلة الطويلة من تاريخ الفن تبدأ من الفن قبل التاريخ، الفن في العصـــر الحجري الأول، الفن في العصـــر الحجري الجديد، الفن بعد اكتشاف المعادن، الإمبراطوريات الزراعية الحضارات القديمة الأولى.

يستعرض الكاتب صقور رأي مجموعة من الكتاب والمفكرين حول الفن، فيبدأ بـ **رينيه هويغ** من خلال كتابه (الفن)، فيعرض تطور الفن عبر العصـــور فيرى أنَّ الانتقال من العصر الحجري إلى العصر الحجري الجديد شكل نقلة نوعية في مسار تطور الفن، خاصة النحت، ويجب القول، إن المصطلحات الأولى لعلم الجمال ظهرت لدى الإغريق القدماء، فقد استخدم هوميروســـ التعبيرات الجمالية، مثل: **الرائع، والجميل، والمتناغم**، والمتناغم، والمتناســـق، لقد استخدم هوميروس عبارة: «إن أثينا سكبت الجمال على أوليس»، إن فيثاغورس وتلاميذه

بحثوا عن الأسس الموضوعية للظواهر الجمالية، واهتم /**فيثاغورس**/ في تفسير الفن في التربية الاجتماعية، وكيف أن الموسيقا بألحانها الرائعة تسيطر على شعور الإنسان فتزيل عنه جميع الصفات الشريرة، وتمحو الغضب، وتخفف من الغيرة العمياء، كما تزيل الخوف والشهوة.كما رأى /فيثاغورس/ أن الموسيقا تشفي جسدياً واستخدم الرقص، وقراءة أشعار هوميروس، وهيسيوس لتطبيب الروح، في حين يورد رأي **هيراقليط** (٤٣٠-٤٧٩ ق.م) القائل: إن التناسق هو أساس الجمال، أما **ديمقراط** (٤٦٠-٣٧٠ ق.م) فيرى أن الإلهام شرط ضروري للإبداع الفني، وكان يعتقد أن الإلهام هو هبة الطبيعة.أما **سقراط** (٤٧٠-٣٩٩ ق.م) فهو يعتقد أن جميع نشاطات الإنسان لها هدف معين، وأن أسمى هدف لأعمال الإنسان هو الخير المطلق، والأعمال الفنية مفيدة، وكل عمل من هذه الأعمال يجب أن يكون له فائدة، والرائع هو الذي يفيد ويجدي معاً، والسيئ والرديء هو الشيء أو العمل الذي لا جدوى منه.

إنه من الصعب أن تجد إنساناً كاملاً من الناحية الجمالية، **وإن الإنسان المثالي، هو الإنسان الذي يجمع بين الجسم الرائع والأخلاق الرائعة**، وينظر سقراط نظرة دونية إلى الحرفيين والفلاحين وهذا يدل على أرستقراطية سقراط أما أفلاطون (٤٢٧-٣٤٧ ق.م) فيرى الرائع، رائع كفكرة خالدة، لا تطولها حركة ولا يعيبها تغير، إن الفنان ما هو إلا ناسخ لا يفهم المعنى الحقيقي للوجود الرائع، ولكنه يخلق عملاً فنياً، فهو يحاكي العالم المحسوس. وفي **رأي أفلاطون** بما أن الفنان يحاكي فإنه يبتعد عن الحقيقة المطلقة، ومن ثم يفقد قيمته الحقيقية، وعن الفن والفنانين يقول أفلاطون: إن الفن هو عبارة عن أساليب مختلفة للتعبير عن الواقع الملموس، ويرى أن الفن غير جدير بمواطني الدولة المثالية ويقترح أن تؤلف لجان من أناس حكماء يتعدى سنهم الخمسين عاماً . أما **رأي أرسطو** (٣٨٤- ٣٢٢٩ ق.م): فعبر عنه في كتابه «فن الشعر» فيرى أن **أسس التعبير**، وهي الوسيلة، الموضوع، الطريقة، وتأتي أهمية كتابه لأنه أول وثيقة نظرية وشهادة أمينة على تطور الفن الإغريقي، حيث وضع مسألة (الرائع) في مركز أبحاثه لكنه خالف أستاذه أفلاطون، وانتقده، حيث يعد الرائع صفة موجودة واقعياً . وفي كتابه «ما وراء الطبيعة» يقول: إن أهم معايير الرائع هو **التراتيب، والتناسب، والوضوح**، فالإنسان بحد ذاته تجسيد للرائع، والرائع برأي أرسطو يجب أن يكون له شكل محدد، وحجم معين، كالقصة يجب أن يكون طولها صحيحاً، كي يستطيع القارئ أن يتذكرها . والمتعة في رأيه نابعة من أمرين: السرور بالفهم، والسرور بالمعرفة، إذ قسم الشعر إلى أنواع وأشكال، فقد فرق بين الشعر التاريخي، والشعر الملحمي، والشعر العاطفي،

والشعر الدرامي.كما أن قضية الفن التربوي احتلت مكاناً بارزاً في أعمال أرسطو، فهو يعتقد أن الفن لا يحتوي على قيمة ذاتية وإنما هو مرتبط بحياة الناس الفكرية والأخلاقية ويهدف إلى الكمال في عمل الخير والفضيلة. والهدف من التربية في رأي أرسطو هو تطوير الناحية العليا من الروح، كذلك الإدارة والتفكير، لأن **الفن يسمو بالإنسان، ويطهر روحه، ويحرره من الغرائز الضارة**. لقد اهتم **لوكريشيوس** بقضايا الثقافة والفن إذ أكد أن البشر الأوائل كانوا متوحشين لم يكن بينهم أي قوانين إذ عاشوا في الغابات والكهوف، أما الفن في رأيه، فهو ضرورة إنسانية فبرزت الموسيقا، والرسم، والرقص، والغناء، كضرورة مكملة للحياة، ولم يكن فيلسوفاً فحسب، بل هو شاعر مبدع تميزت أشعاره بعمق الفكرة، وبروعة البناء الفني. ويستشهد الكاتب صقور بقول /**غاراتسي**/ إن الفن يجب أن يحافظ على **الوحدة، والبساطة، والتكامل، والاستمرار، والصدق** في إنتاجه الأدبي، حيث يؤكد أنه إذا رغبت في ابتداع شيء ما **فكن في تفكيرك قريباً من الحقيقة**، أما أن تطلب من الناس أن تصدق كل شيء فهو أمر مستحيل.كما يستشهد بقول **كونفوشيوس** «إذا ما أستطاع الناس أن يتعلموا كيف يحكمون أنفسهم بالعدل ولو لقرن واحد، لاختفى الظلم عن وجه الأرض»، حيث وضع قوانين آداب السلوك، ودعاها بقانون الأخلاق، وأكد أهمية الفن كوسيلة جيدة للتربية الأخلاقية. ويرى **الكاتب صقور** أنه في القرن السابع انتصر الإسلام، فحرم الفن كالرسم والنحت، وبقي الشعر، وبقيت الموسيقا ويذكر مؤرخو علم الجمال والفن، «قصة حي بن يقظان» التي تعد مثالاً عن كتابة القصة لدى العرب أو الوصول إلى الحقيقة عن طريق التأمل والتفكير. كما عد **ابن عربي، وذو النون، وأبو الحسين الدراج** الموسيقا تساعد على فهم الحقيقة، ولا بد من ذكر **ابن رشد** الفيلسوف العربي الذي يقول: إن فهم أي إنتاج فني من قبل أي إنسان مشروط **بفهمه للحكمة** التي توخى الفنان التعبير عنها من عمله الفني، و**الهدف** الذي من أجله وضع هذا الإنتاج الفني، كما وضع **الكندي** في أحد مؤلفاته عن الموسيقا تعميماً عن التذوق الجمالي للألحان والروائح، كما عد **إخوان الصفا** الموسيقا حرفة من الحرف، وعبروا عن فهم عميق للموسيقا، ولها تأثير في النفوس، وقسموا الألحان إلى ألحان روحية تؤثر في النفس، مثل الأناشيد الدينية وتجويد القرآن، وألحان حربية حماسية تستخدم في الحروب، وألحان تستخدم في أثناء العمل مثل أغاني صيادي الأسماك، وألحان حداثية مثل غناء الحداء في قافلة الجمال، أما ابن سينا فقد حدد في كتابه مسألتين الأولى الصفات الجمالية للإدراك الصوتي ونشأة الموسيقا، إذ أشار ابن رشد إلى أن الهدف الرئيسي للفن الموسيقي هو

التربية، فالموسيقا يجب أن تحث البشر على الصمود والعفة ورفض الألحان التي تدل على الخنوع، كما ذكر الكاتب صقور وجهة نظر **الفارابي** حول الشعر بعدّه كذب، لأنه نتيجة لخيال الشاعر، أما عن صفات الشعر فيقول ابن سينا، الشعر كلام يؤثر في الخيال، مكون من تعابير وكلمات متجانسة النغم والطول والمقاييس وتتشابه حرفياً في نهايتها، ومن ثم إن الفلاسفة العرب تتبعوا خطوات أرسطو. ويتابع المؤلف حديثه فيستعرض رأي ليف **تولستوي**، من خلال كتابه **ما هو الفن؟** ويقول: «استمعوا إلى فناني المدارس الحديثة، ستلاحظون في المجالات كلها، أن بعضهم ينفي بعضهم الآخر، ويرفضه، ففي الشعر يرفض الرومانسيون القدامى البرناسيين والانحطاطيين والبرناسيون يرفضون الرومانسيين والانحطاطيين، ويرفض الانحطاطيون جميع الذين سبقوهم يرفض الرمزيون كل السابقين، كذلك الأمر في الرواية وفي المسرح والرسم والموسيقا لذلك فإن الفن النبي يستهلك جهوداً جبارة من الناس، وحيوات البشر، ويهدم الحب بين البشر، ليس شيئاً واضحاً»، ومن وجهة نظر تولستوي، أن على العلم والفن أن يبرهنا على عدم جدوى الحروب وتخليص البشرية من ويلاتها، ومن جنون تعاطي المخدرات، وأن يوضحا تخلف التعصب القومي وأضراره. لذلك ركز على مقاومة العنف والشر، أما رسالة الفن لديه، فتكمن في نقل الحقيقة. ومهمة الفن هي تحقيق وحدة الناس الأخوية.

لا يبتعد **إرنست فيشر** في كتابه «ضرورة الفن» عن آراء تولستوي، وهما يحذرا من أن يتحول الفن إلى سلعة، وهذا هو الخطر الأكبر. وبخصوص «الفن للفن»، ففي رأي إرنست فيشر أن هذه الحركة كانت مرتبطة بالرومانسية ويعد فيشر أنَّ «شعار الفن للفن» هو محاولة وهمية للإفلات الفردي من الدنيا البرجوازية والرأسمالية، وتأكيداً للمبدأ السائد في هذه الدنيا، «الإنتاج للإنتاج» وهذا الشعر هو منغم وزاخر بالألفاظ ذات الجرس والرنين، وليس فيها غير بضعة أبيات مفهومة على الأكثر. ويتحدث إرنست فيشر عن **الانطباعية** ويراها عرض من أعراض الاضمحلال، ومن أعراض تفتت العالم وانعدام إنسانيته. كما يتوقف إرنست فيشر في كتابه (الشكل والمضمون) عند الشكل والمضمون فيرى أنه لا مضمون من غير شكل ولا شكل من غير مضمون، ومن الذين عارضو الفن للفن الناقد الروسي **بيلينسكي**، الذي أكد أن الفن يجب أن يكون في خدمة المجتمع ويجب أن يتوقف عن انشغاله بالتوافه والترهات، وعلى الفن أن يربي شعور الكراهية تجاه كل اضطهاد وتعسف، وأن يعبر عن آمال الشعب وآلامه ويساعد في تكوين الأسس الاجتماعية العادلة. وأن يكون نصيراً للشعب

الفقير، فعندما يبتعد الفن عن القضايا الملحة في المجتمع فإن هذا الفن يفقد قوته، لقد ربط بيلنسكي الفن بالمجتمع وبأناسه، وجعله في خدمة المجتمع، ثم ينتقل الأديب **مالك صقور** ليتحدث عن رؤية **تشرنيشفسكي** للفن فيرى أنه يبرهن على الفكر الجمالي المثالي يخطئ عندما يحاول أن يصور الرائع في الواقع وكأنه غير كامل، وغير قادر على أن يرضي الإنسان، كما أن هذا الفكر مخطئ في فكرته القائلة بتفوق الرائع في الفن على الرائع في الواقع. أما الكمال فهو مطلق، أي إنّه شيء غير محدد، إنّه شبح غامض، ولهذا، يرى تشرنيشفسكي أن الرغبة في الصدق والحب والحياة الأفضل هي الرغبات الأقوى والأكثر أهمية من بين تلك الرغبات الحقيقية الموجودة في الطبيعة الإنسانية، ويعرف الفن بأنه كل ما هو شيق بوجه عام في الحياة، وإن كل ما هو لافت للنظر وشائق هو محتوى الفن، وفي رأيه أيضاً إن أهمية الفن في الحياة الإنسانية، ترتبط بالمتعة الجمالية، النابعة من الإبداع الفني، وإنّ هذه المتعة، يجب أن تفرح القلب، وفي الوقت نفسه، أن تسمو بالروح الإنسانية، ويرى أن الفن يساعد على فهم الحياة، ويهذب علاقات الإنسان بالإنسان، وإنَّ الحديث عن الفن للفن هو في الحقيقة ستار يخفي خلفه اتجاهات سياسية معينة تستخدم هذا (الفن). وبهذا يرفض **تشرنيشفسكي الخضوع والخنوع، والإقرار بالأمر الواقع**، فهو يدعي إلى تغيير هذا الواقع، ويرى تشرنيشفسكي أن الرائع هو الحياة كما يجب أن تكون، ولقد تابع الناقد **نيقولا دوبروليوبوف** خط بيلينسكي وتشرنيشفسكي، وفي رأيه أنَّ القضاء على الطفيلية وتعظيم العمل هو اتجاه التاريخ الدائم وأنَّ النضال الثوري رائع، من هذا المنطلق يُعد دوبروليوبوف أنَّ الثورة سامية ورائعة، وأنَّ الأدب هو الذي يبلور حتمية الثورة، والثورة وحدها كفيلة بالقضاء على الاستبداد، وعلى الفوضى، وعلى الفن والأدب أن يعيدا تشكيل الحياة وفي تطويرها ودفع عجلة المجتمع إلى الأمام، وإلى التقدم، لأن الفن هو القادر على معرفة متطلبات الشعب. ورأى أنه يجب ألا تفهم الحقيقة على أنها نسخ حرفي للحياة الواقعية وبالنسبة إلى دوبروليوبوف، إن **الصدق** هو الشرط الضروري للإبداع الفني، يقول: «فنحن نحكم على جودة العمل الفني من خلال اتساع أفق المؤلف وفهمه الصادق وتعبيره الحيوي عن تلك الظواهر التي يتطرق لها»، ولهذا، فإن معيار الفن الحقيقي لديه هو ما يعبر عن هذا الشعب، وكي يكون الأدب شعبياً بحق يجب عليه أن يتشبع بروح الشعب، ويعيش حياة هذا الشعب. ومن ثمَّ من واجب الأدب أن يظهر القوى الكامنة في الشعب وفي قدرته على الاحتجاج الثوري، ويؤكد أن النقد لا ينطلق من تصورات مسبقة حول ما يجب أن يكون عليه

مضمون العمل الفني، ولا كيف يجب أن يكتب، ولا ما هي الآراء التي يعبر عنها، بل يجب أن ينبع من المادة الحقيقية الموجودة في إبداع الفنان، ومن تحليل المضمون لهذا الإبداع، وهو يرى، أن من واجب الناقد الكشف عن الفكرة المختبئة بين سطور الكاتب.وبذلك ينهي الكاتب صقور حديثه عن النظرية الجمالية التي صاغها الديمقراطيون الروس الثلاثة بيلينسكي وتشرنيشفسكي ودوبروليوبوف.

ثم ينتقل الكاتب صقور للحديث عن **خطر الفن المزيف على الفن الحقيقي** فيورد رأي تولستوي بأن الفن عندما يصبح شحيح المضمون وأكثر غموضاً من حيث الشكل، فهو يفقد سمات الفن، ويصبح شبيهاً بالفن، ويحدد تولستوي الأساليب التي اعتمدت فأودت بالفن الحقيقي وهي الاقتباس والتقليد، وإثارة الدهشة، والتشويق ويضيف تولستوي ثلاثة عوامل تساعد على إنتاج الفن المزيف وهي المكافأة الكبيرة التي يحصل عليها الفنانون التي تشجعهم على الاحتراف/ والثاني النقد الفني، والثالث تعليم الفن في المدارس، يرى تولستوي أنه منذ أن صار الفن حرفة ضعف الفن وفقد صفته الرئيسة وهي صدق الفن، ويرى أنَّ كل نتاج ملفق مدحه النقاد هو بمنزلة باب يدخل منه منافقو الفن فوراً، والعامل الثالث الذي يشوه الفن هو تعليم الفن في المدارس ذلك لأن المدارس التعليمية لا تستطيع نقل أحاسيس الفنان إلى الآخرين، فالمدارس الحرفية تنتج نفاقاً فنياً شبيهاً تماماً بالنفاق الديني الذي تنتجه المدارس التي تعلم رجال الدين. ويبرز الشعر في مقدمة الأجناس الأدبية؛ كما ويعد **الشعر أرقى الأجناس** الفنية وذروتها طراً، والشعر يجمع بين اللوحة، والموسيقا، والقصة، ويحتوي في داخله على كل عناصر الفنون الأخرى يقول بيلينسكي: كل عمل شعري هو ثمرة لفكرة جبارة تستولي على الشاعر، فمهما كانت الفكرة التي يطرحها الشاعر غير المطبوع عميقة وصادقة ومقدسة، فلن يكون عمله إلا ضحلاً ومختلفاً ومزيفاً ومشوهاً وميتاً، ولن يستطيع إقناع أحد .وعملية الإبداع تشبه عملية الولادة التي لا تخلو من الآلام الروحية طبعاً، أن قوة جبارة ورغبة لا تقهر هذه القوة وهذه الرغبة هما روح الفعل الشعري. والأدب هو التعبير الأسمى عن فكرة الإنسان، وإن العمل الأدبي إن كان شعراً أو رواية أو قصة، إن لم يحمل فكرة أو يتضمن قيمة جوهرية، تضيف شيئاً ما إلى ثقافة المتلقي، فلا نفع فيه. **يجيب الكاتب صقور** عن سؤال **عن سبب خلود بعض الأعمال، وزوال بعضها الآخر**، فيرى أن ذلك يعود لسببين: الأول: موضوعها، وهدفها، ومحورها، الذي يجب أن يكون الإنسان والثاني: قيمتها، **والفنية التي هي بمنزلة الرجولة من الرجل، والأنوثة من المرأة** وبعدها **يؤكد الكاتب**

رؤيتـه لوظيفة الفن فيراهـا: تكمن في التنوير، الذي يخلق منظومة وعي معرفية، ومن أهم وظائف الفن: الاتصال، والتلاقي، وتعليم القيم الجمالية، وغرسه القيم التربوية في الإنسان، وتطهيره من الصفات السلبية، وخلق الوعي الجمالي، والمشاعر الجمالية، والذوق الجمالي، وتوسيع دائرة المعارف وصقلها وتهذيبها، ويوقظ روح الإبداع وتحويل الموهبة تحويلاً خلاقاً في خدمة المجتمع والشعب، و**يجيب الكاتب صقور** عن سؤال لماذا الفن؟ فيقول: لأنه يجسد الواقع، والتنوير، والكشـف، والتنبؤ، والتحريض، والتغيير، والعزاء وتحقيق الذات والحكمة، و**يختـم الكاتـب برؤيـة تولستوي** للإجابة لماذا الفـن؟ فيؤكد أنها من أجل **نقل الحقيقة** من مجـال العقل إلى مجال الأحاسـيس التي تفيد بأن خير الناس هـو إقامة مملكة الحب، وإن مهمة الفن هي تحقيق وحدة الناس الأخوية و**يختم بقول الأديب الكبير ميخائيل نعيمة** في فهمه للفن: «فإن سئلتم عن إبداع آيات الفن وأغلاها، قولوا: ضمير لا يسخر، وجبين لا يعفر، ولسان حليم شكور، وقلب عفيف غفور، وعين لا تبصر القذى، ويد لا تنزل الأذى، وفكر يرى في البلية عطية، وخيال يربط الأزلية بالأبدية».

ممـا تقـدم، يمكننا القـول: إذا كان النقد يجـب أن ينبع من المـادة الحقيقية الموجودة في إبداع الفنان ومن تحليل المضـمون لهذا الإبداع، فمن واجب الناقد الكشـف عن الفكرة المختبئة بين سـطور الكاتب، وإذا كان الصـدق هو الشرط الضـروري للإبداع الفني، فنحن نحكم على جودة العمل الفني من خلال اتسـاع أفق المؤلف وفهمه الصـادق وتعبيره الحيوي عن تلك الظواهر التي يتطرق إليها، وكما يقول ابن رشـد الفيلسوف العربي: إن فهم أي إنتاج فني من أي إنسـان مشـروط بفهمه للحكمة التي توخى الفنان التعبيـر عنها من عمله الفني والهدف الذي من أجله وضع هذا الإنتاج الفني، وفي **عمل الأديب مالك صقور** ما الفن؟ تجسد الصدق، واتساع أفق المؤلف، وثقافته العالية، ومعرفته الشاسعة، واطّلاعه على رؤية كثير من الكتاب والأدباء في العالم ولاسيّما الروس منهم، فالتزم الرؤية التي تعطي الفن دوراً في حياة الناس والمجتمع فرفض فكرة الفن للفن، وقدم لنا مادة دسـمة، يحتاجها كل من يعمل ويهتم في الشأن الأدبي والثقافي والفنون بأنواعها المختلفة، فتحية للأديب مالك صقور على جهده الذي قدمه فأغنى المكتبة العربية بكتاب قيم، وتحفة فنية رائعة ومفيدة.

❁ ❁ ❁

ممدوح عدوان... الفارس الخاسر...

صبحي سعيد قضيماتي

عن دار التكوين بدمشق، صدر حديثاً، كتاب يحمل عنوان (ممدوح عدوان ـ الفارس الخاسر)، تأليف الإعلامية نهلة كامل، تسلط فيه الكاتبةُ الضوء على الميزات الإبداعية للشاعر والمسرحي الكبير والمترجم ممدوح عدوان الذي انتقل إلى جوار ربه عام (٢٠٠٤م)... وكان له حضور واسع وعميق ومثير في الساحة الثقافية والإعلامية ـ شاعراً ومسرحياً ومترجماً، قدَّم للمكتبة العربية ثروة إبداعية، لا ينكر أحد أهميتها، وتأثيرها الكبير... والحديث عن ممدوح عدوان حديث ذو شجون، وهو مبدع أراد أن يرفع راية العدل والإنصاف إلى أعلى القمم، لتكون منارة لنا في الحياة... لكن هذه الحياة التي أرادها أن تكون صرحاً شامخاً لسعادة الإنسان، لم تنصف ممدوح عدوan، بل رمته بأشد أمراضها الخبيثة، لتخرجه من الحياة، وهو في قمة عطائه الإبداعي المتدفق... لكن ممدوح عدوان يبقى من أهم الأعلام الإبداعية التي شهدتها الساحة الإبداعية العربية، في القرن العشرين..ولا أنسى المقالة التي نشرها الشاعر الكبير محمد علي شمس الدين، في صحيفة الحياة في (٢١/ ١٢/ ٢٠٠٤) بعد وفاة ممدوح عدوان،

يقول فيها عن شاعر المفارقات الساخرة: (لماذا السرطان؟ لماذا يقع الشاعر في ذراع السرطان؟ معظم الذين أحببتهم ماتوا بالسرطان. لكنّ لماذا السرطان؟ ألأنه مخيف أكثر من سواه؟ لا فارق... بالسرطان أو بالقوس. بالأسد أو بالعقرب. الموت هو الموت. لا أنوح على ممدوح. أتخيّله الآنَ واقفاً على قرن كركدنّ الموت، يمازحه... يعابثه ويلويه. ما حيلة السرطان بعد أن يموت الشاعر؟ لا شيء... يسقط في يده... ينهزم. ممدوح عدوان سبقته قهقهاته إلى المقابر. وأحسبه الآن يمازح من حوله من موتى، من ملائكة وشياطين. أحسبه يلقي عليهم هذه اللقطة من شعره: «وصديقي/ قبل أن يكمل سَرْدَ النكتةِ المرتجلةْ/ مزّقته قنبلةْ»...). ويتابع شاعرنا الكبير محمد علي شمس الدين، واصفاً هذه القامة الإبداعية الفذة: (ممدوح عدوان كان شاعر المفارقات الساخرة. يقطف من المشهد لحظته الأخيرة، ليطرح السؤال أو الدهشة أو المفارقة. بعد أن يصف في قصيدته «خارجي قبل الأوان» حواره مع السيّاف،

والكتاب الذي تقدمه لنا الإعلامية المعروفة نهلة كامل، وثيقة (نقدية) مهمة عن حياة وإبداع ممدوح عدوان الذي لم يأخذ حقه من النقد والدراسة، كغيره من العديد من المبدعين في عالمنا العربي..إذ إن القراءة لا تبدأ بشكلها الصحيح والفاعل، ما لم يكن لدينا نهضة نقدية متطورة، تدرس وتبحث في إنتاجنا الإبداعي، وتقوم بغربلة، وفرز، وتصنيف، وبلورة إنتاجنا الإبداعي... فنحن بحاجة ماسة إلى معارك نقدية، مبنية على أسس معرفية واعية، يوحدها عشق الثقافة والإخلاص لمبادئها السامية... فساحتنا الثقافية والإبداعية، هي من أفقر الساحات إلى الدراسات والبحوث المهتمة بإنتاج المبدعين... ومن هنا تنبع أهمية هذا الكتاب النقدي -إذا جاز التعبير- عن الشاعر ممدوح عدوان، وأهميته الاجتماعية والإبداعية والفكرية والفلسفية، ولاسيّما إذا كانت مؤلفة الكتاب الأستاذة نهلة كامل، وهي من الأعلام البارزة في الساحة الإعلامية ومن أوفر الخبرات المهتمة بالحركة الثقافية، وممن عاصروا ورافقوه، وعايشوا تجاربه الإبداعية، عن كثب.

الفارس الخاسر

هل كان ممدوح عدوان الفارس الخاسر؟ وأين تكمن خسارته، وما هو حجم هذه الخسارة...؟ إذا أردنا أن نجيب عن هذا السؤال، علينا أن نتذكر العديد من أبرز أعلامنا الإبداعية العربية... وقبل أن نجيب عن هذا السؤال، يجب أن نقر بأن رحيل ممدوح عدوان قبل أوانه هو الخسارة الكبرى التي يتحملها واقعنا الثقافي والإبداعي... فقد رحل عدوان ومازال صدره يفيض بما

يمكن أن يتحفنا به... رحل قبل أن يكمل مشروعه الإبداعي...رحل وساحتنا الثقافية بأمس الحاجة لدوره الريادي المعبّر عن هموم الوطن وأحلامه الملحة... ورحل قبله العديد من المبدعين، ممن غادروا الساحة قبل أوانهم... ولن يكون ممدوح عدوان الفارس الخاسر، إلّا إذا عجزنا، ولم نستطع متابعة مسيرته الإبداعية، الهادفة إلى تحقيق أحلامه السامية التي خاض معاركه الشرسة من أجل تحقيقها...

الكتاب

تفتتح الكاتبة حديثها عن ممدوح عدوان بما يؤكده الشاعر عن نفسه إذ يقول: ((اكتشفت بأني كنت أكتب دون كيشوت طوال حياتي، قوة التصدي الفردية لعالم ينهار، لأن القيم فيه تنهار، والاكتشاف الأخطر هو إلى أي حد كنت أنا دون كيشوت حين أنبري لمعالجة عطب عصري بالكلمات؟))... ثم تنطلق الكاتبة للحديث عن غريزة العدالة التي كافح ممدوح عدوان في سبيل أن تأخذ دورها الفاعل في الحياة... إذ عاش الشاعر حالة اشتباك يومي مع الحياة، متمرداً على الأحكام المسبقة والأفكار السطحية والأيديولوجيات المتعسفة التي تحارب غريزة العدالة، أو لا تهتم بها...

رحل ممدوح عدوان، وبين دفتي (٩٠) عملاً يكمن منجزه الإبداعي (وسيرة المشاغب والمشاكس والمتمرد)، مؤكداً أنه ابن الحياة الحر، كما وصفه الكبير محمود درويش، ولم يكتف بالدفاع عن الحياة بالشعر، بل ظل يذهب بعيداً، وأبعد إلى الدفاع عن إنسانية الإنسان، مطالباً بالعدالة المطلقة؟... وقد أكد الشاعر أنه لم يختر القراءة أسلوباً، بل مضموناً وضرورة: (إنني مدين للقراءة... أنا قارئ أولاً، كمرادف لقوله أنا شاعر أولاً... وأولوية القراءة بدأت منذ الطفولة، حين كانت قريته تشير إليه بالقول: هذا الولد يعرف قراءة الجريدة، وقد أصبح يصف نفسه، فيما بعد، إنه يتمتع بالصوت الجهوري، والنطق السليم، وللإشارة إلى متلازمة الاطلاع بالإبداع قال دائماً، أنا أقرأ وأكتب...)... وتؤكد الكاتبة إن عدوان الذي عدَّ عملية إبعاد الفن عن الحياة غير مجدية، ولم يقبل أن تكون المعاصرة الشعرية تجاهلاً للفقر والجوع والظلم والقهر والاحتلال والخيانة... وقد وجد نفسه دائماً في حالة دفاع عن وظيفة الأدب الأخرى... التغييرية... والثائرة، وأبرزها: الوضوح والتحريض والمباشرة... فهو شاعر مشاغب من طراز خاص، كما يقول الناقد خليل صويلح، لم يترك فرصة للتعبير عن هواجسه، إلا وخاضها بنبرة عالية، سواء في الشعر، أم في الدراما، أو في الترجمة... والفن هو صنعة متقنة إلى درجة العفوية، برأي عدوان، الذي عرف كيف يمزج الأفكار بالمشاعر الإنسانية،

كما وصفته الناقدة خالدة سعيد، بتطوير العقل المعرفي للشاعر... وقد تمرد عدوان دائماً لخرق حصار التفاهة، وتغيير المناخ السطحي الذي أفسد الناس... وأراد رسم الصورة الأمتع في الجانب الآخر للحياة... وأعلن: (إنني مولع بكل لذائذ الحياة)، وهو الذي يعشق الموسيقا والغناء والرقص والتمثيل والدراما، ولم يجد الصوفية هجراناً للحياة، بل اقتحاماً لها، ولم تكن قهراً لجسد، بل إحياءً له، ورجوعاً إليه... وتستشهد الكاتبة بالناقد والأديب عبده وازن الذي دعا: (غاب ممدوح عدوان، الآن يجب أن نستعيده، وأن نعيد قراءته، لنعلم من كان حقاً هذا الكاتب الظاهرة، وربما نجده الآن أكثر حضوراً، مع تجدد الإخضاع، لا تطور التحرر...).

وتؤكد الكاتبة أن ممدوح عدوان مازال مصراً على عروبته، وأن طموحه ما زال استرجاع فلسطين، وتحقيق الوحدة العربية، والعيش في مجتمع عادل... ويرى أنَّ أخطر ما يهددنا هو أن نؤمن برأي عدونا فينا، وهو يفهم تعبير النظام العالمي الجديد، على أنه رضوخ للهيمنة الأمريكية التي هي رأسمالية، وتكنولوجية معاً على العالم، وفي منطقتنا العربية هي تعني حتماً هيمنة صهيونية... وقد دافع دائماً عن إحساسه بالطفولة والجمال، وهو كما رأى الدكتور محمد صابر عبيد، أراد استنهاض الروح القادرة على تحقيق الجمال، وهزيمة القبح، وهو الذي يقول: كبر الطفل الذي فينا، ويحاول استرجاعه الآن في نوستالوجيا مستحيلة. والمستحيل في أدب عدوان هو الهدف الذي ظل يراه بصفاء الطفولة: (ما يشغلني هو العدل الذي يسمى في الإنكليزية بالعدل المطلقpoetic justice... والتقسيط شغل البازرجية والسياسيين...).

وجاء في الكتاب: (قال عدوان قبل وفاته: أنا في عمر بدأت أحس معه أن المستقبل مغلق، وأن الماضي الذي كونني باق فيَّ كندب، لكنه الذي رفض دائماً القراءة الخاطئة للتاريخ، يوضح أن هذا ليس من رؤية الرضوخ، بل من مبدأ الرفض والتمرد على سياق أنثروبولوجي لا يزال يتحرك باتجاه تكريس حيونة الإنسان، وتقويض العدالة، والقضاء على روح التغيير.. لهذا وجدناه يرفض السلطة المنتجة لمجتمع التطبيع البنيوي القائم على مبدأ وتقنيات الإخضاع، وأنساقها المحلية في الانضباط والمعاقبة والتعذيب والسجن، متقاطعاً مع الفيلسوف ميشال فوكو، ومتفقاً مع بحثه في غريزة الحقيقة التي تبدأ من الهدم، وتفكيك عالم السلطة، وتقنيات الإرغام...)... وتؤكد الكاتبة: البراغماتية السياسية، وذرائعية الأنظمة العربية، لم تدخل فكر ممدوح عدوان، وهو يقول: (أنا أيضاً دون كيشوت، أقاتل بكلمة غير مقروءة جيداً، وليس لها منابر، أو قنوات توصيل)، لكنه حافظ على شجاعة البراءة لديه، ليقول ما يقال... وقد أدرك عدوان تراجيدية أنه شاعرٌ وأديبٌ، ارتبط انتماؤه وتحدد التزامه بفكر التمرد والتحريض... وكان السؤال الدائم: للخروج من حالة السبات اليقيني التي لم تكن لتحسم بعنوان الالتزام فحسب، بل بسؤال: (كيف أكون متمرداً)

وهو الذي يرى أنَّ فكرة التمرد ولدت مع الإنسان، وليست مرتبطة بالقرن العشرين... وهي موجودة في الشعر العباسي، ولدى المتنبي وأبو تمام، وأبو نواس، ولدى ابن رشد في الفلسفة، بل لدى أعلام بارزين كتب عنهم منذ أبي ذر الغفاري في عهد الخلفاء الراشدين...

وتشير الكاتبة إلى أن عدوان وافق على الرأي الوجودي في القرن العشرين، والقائل: (إن التمرد خلف كل منجز فكري وسياسي، وثقافي واقتصادي وديني، متفقاً مع البير كامو الذي أراد بالعبثية التمرد على العالم الأنطولوجي، على أن التمرد التاريخي يجب أن يهدف إلى الحرية والعدالة... ويلتقي بذلك مع الوجودية في (أنا أتمرد إذن أنا موجود...).

وتلاحظ الكاتبة أن القرن العشرين كان ساحة التمرد الأدبي لعدوان... لكن أن تعيش في قرن متلاطم من التيارات المتمردة، فإن ذلك لا يجعل المهمة، بالضرورة سهلة، بل في أقصى انفتاح مفاهيمها، وتضاربها حول مسؤولية وغاية الحرية والعدالة... ويقول ممدوح عدوان: إن القرن العشرين، يحرر قضية الإبداع، ولا يقمع حركات تمردها المتناقضة والمتعددة، لكنه يجعل كيف أتمرد هنا عملية تفرد أدبي، ولغة دفاع عن الحياة يجب أن لا تفقد بساطة الذات الصافية ونقاء مشاهدتها للحياة والناس والأشياء... والخيارات جاهزة ومنفتحة في هذا القرن العشرين، لنجد من يفكر مثل ماو والخميني وتروتسكي وهيدغر، والكواكبي والأرسوزي وزريق، ومن يؤلف على نمط تشيخوف وإدريس، ومن يقلد بريخت وبيكيت ولوركا وأدونيس والحاج وحيدر حيدر .لكن القرن العشرين حافل بالديكتاتوريات السياسية والفكرية، والشعارات الببغائية، والتضييق على هامش الحرية الأدبية في البلدان العربية... إضافة إلى الاستلاب الفردي للموضة الثقافية المستوردة، والحملات الإعلامية المشبوهة أحياناً...

تؤكد الكاتبة: (أن هذا الكشف، التحدي الدائم هو سر ممدوح عدوان في كتابي، بعد أن كانت حواراتنا الإعلامية والثقافية نوع من الاسترسال العفوي، والانقطاع المؤقت ثم العودة للاستئناف تحت هذا المفهوم: ﴿كيف أكون متمرداً﴾ الذي كان عملية لهاث، ليس وراء الإبداع وهو لم ينضب عنده، بل وراء ما يسبقه ويوازيه من كشف للغموض المفاهيمي كلما فتح باباً معرفياً، أوصدته اليقينات المغلقة، مكرسة التحريف والتزوير، واغتصاب الحقيقة...).

من المهم أن نشير إلى جواب ممدوح عدوان عن سؤال وجهته إليه الكاتبة: (قلتَ أنا هاملت ودون كيشوت، ولم تقل أنا أبو علي شاهين مع أنه ابن بيئتك؟؟؟...)، وأجابني: (بل هاجمت الإقطاعيين والبكوات ورجال الدين في قصائد مبكرة، وكتبت عنه أولى مسرحياتي، وكان تمرداً منجزاً... لكن هاملت ودون كيشوت هما التمرد الأنطولوجي الأزلي...). وسؤالي: ألا يوجد في تاريخنا شخصية توازي هاملت أو دون كيشوت...؟ أو تماثل قيمها الأنطولوجية؟؟...

وتؤكد الكاتبة أن مغامرة ممدوح الانقلابية ـ عراك جسور لهدم الأنساق الذهنية السلطوية، ونبش في الطبقات العبودية التاريخية، ما جعل منجزه غاضباً، وعبارته طلقة، ودلالته كثيفة، ولحظته ساخرة، وذاكرته أبقى في ذاكرة عمر بشري، يعمد إلى تدوينها في كتب يطلق عليها مقدمات، تواضعاً، أو لينبهنا إلى أن طريق التمرد وعرٌ وطويل وبعيد... ومحكوم بالنقصان...

وتتابع الكاتبة فصول كتبها، ومنها (لقاءات باقية)... تؤكد أهمية لقاءاتها بعدوان، مشيرة: (جمعتني بالأديب والإعلامي الظاهرة ممدوح عدوان، ثلاث لقاءات منتجة خلال ثلاثين عاماً، منذ أواخر سبعينيات القرن الماضي، حتى عام (٢٠٠٤) قبل وفاته، لعلها السبب في تعرفي إليه عن قرب، إنساناً وإبداعياً في الميدان والعمق، كما جاء تأليف هذا الكتاب نتيجة لها، وثيقة إلى عنوانين رئيسيين هما سيرة التمرد، وأنطولوجيا حزب الجوع...).

وتنتقل الكاتبة إلى الحديث عن سيرة التمرد لدى ممدوح عدوان الذي يؤكد في مجموعته الشعرية ﴿أبداً إلى المنافي﴾: (إن لم يكن لي غد فلتحذروا يأسي)... وعبّر عن رفضه للقراءة الحيادية، وأدان اللامبالاة، وآليات الهيمنة التي تحولت إلى مؤسسات عالمية راسخة، وفخر بانتمائه إلى الذين لا يملكون، وعاش جدلية التكوين مع أحداث الواقع الوطني والعربي التي تطورت إلى مواجهات خطيرة، أولها قيام الكيان الصهيوني، وتبلور الصراع معه، ثم الحروب والنكسات، وهو القائل: (إن أهم حدثين في حياتي هما النكسة عام ١٩٦٧، وموت أمي)... وتؤكد الكاتبة أن عدوان كان يتجدد من خلال علاقته مع الواقع الخارجي، وبذلك عاش حلم عصيان مفتوح، أول مفاتيحه أنه لاعب الزمن وتحداه... وكان حجم المشروعات الأدبية التي فكر بها كبيرة القيمة النوعية. سألته الكاتبة: (إذن أنت تواجه حروبك من جديد؟)... (فأجابني بحزن يشبه الاستكار، وهل تجدين معاركنا منتهية؟ إنها تزداد ضراوة، وعلى العربي بالذات، قسوة إذلالاً وحيونة...)... وتشير الكاتبة أنها لم تستغرب أن ممدوحاً كان يضحك، ويسخر كعادته قائلاً: (أنا لم يؤخرني المرض، فقد كنت طوال الوقت أدرس، وأكتب الشعر، وأنشر الكتب...)... وكان يسعى إلى إضاءة الوجه المعتم للحقيقة، ويدعو إلى رؤية أخرى للتاريخ، منطلقاً من: (رؤية صحيحة في أن هذا الواقع ظالم ورديء ولا إنساني، ولا بد من الاعتراف بأننا نطمح إلى تغيير مؤسساته، وتقويض الأسس التي تقوم عليها هذه المؤسسات... ولم تكن الهزيمة مفجعة لأنها هزيمة جيوش وحكومات، بل كانت مفجعة بدلالاتها على حجم العجز في حياتنا والغبن اللاحق بنا... لم يكن يدفع إلى الجنون هو حجم الخسارة، بل أسلوب المعالجة... ويؤكد عدوان: (اعترافاتي كلها هي أن الظروف التي عشت فيها في جزء من الوطن العربي، قد منعتني من أن أكون إنساناً أفضل، وشاعراً أفضل...)... والمهم أن نذكر ما

قاله عدوان: (صدمني أن أكتشف أني لم أكتب في حياتي كلها ثلاث قصائد حب، لا شيء عن الجمال، لا شيء عن السعادة... قصائدي كلها دم وغضب ويأس ومراث... وهذا يعني أنني عشت حياتي كلها قي الخوف والكراهية والحقد ممزوجة بالدموع والأحزان والإحباط... إنها لجريمة أن نتحدث عن الأزهار الجميلة، حين يكون هناك بشر يُقتلون...).

وتحت عنوان (انقلاب على الجمهور...) تبحث الكاتبة في موضوع الجمهور النوعي الذي أراد أن يخاطبه عدوان: (...إن كل تطور يلحق بالفن، تكمن وراءه حقيقتان: البحث عن الذات الصافية، والبحث عن الآخرين...) أي عن الجمهور... (لأنني مهجوس بهذا العالم الخارجي ومهتم بالناس...) من أجل تكريس هذه الحقائق الجديدة، أطلق شعاره(يألفونك فانفر)... وجعله منهجاً لحياته كلها... وكما كتب الأديب حسن.م يوسف، وهو أسلوب ممدوح عدوان لقلب الطاولة على الجمهور الحيادي المدجن، مستشهداً بقول الشاعر كيتس: (ليس لدي أدنى شعور بالتواضع تجاه الجمهور...) وقول شيلي: (لا تقبل أي نصيحة من ساذج، إن الزمن كفيل بقلب حكم الجمهور السخيف)... لكن التساؤل المشروع هنا من أين جاء عدوان بكل هذه القوة للانقلاب على الجمهور الحيادي الاستهلاكي، والسلطات القامعة والناقد المروج...؟ والجواب: (إن هذه المواقف التي أعلنها نثراً، وترجمها إبداعاً في إنتاجه، تحتاج إلى ثقة كبيرة بالنفس المعبرة عن الكل، وثانيها بالمعرفة... وقد أيد المثقفون حقيقة أن ممدوحاً كان جريئاً إلى الحدود القصوى، لأنه كان وثقاً من موهبته الأكيدة، كما كتب وليد معماري مضيفاً: (ما أكثر ما رمى من حممه علينا، وعلى السلطات الوصية علينا، ودعانا إلى حفلات نارية)...

والكتاب زاخر بعناوين فصوله التي توضح وتضيف معلومات مهمة عن المبدع ممدوح عدوان... ولعل أهم هذه العناوين ما يتناول موضوع تهويد المعرفة، يركز فيه على الجانب المعرفي للهزيمة الكبرى، وقد تناول هذا الجانب الأدبي في مسرحيات (الغول) و(سفر برلك) (لو كنت فلسطينياً) وكثير من القصائد... ويهدي عدوان تهويدة المعرفة إلى انتفاضة الأقصى: (رجالها ونساؤها وأطفالها، ينهضون من ركام أيامنا، يبنون صرح الانتباه، يعيدون للعقل أناقته... ولم يكن ذلك اندفاعاً عاطفياً، بل اتكاءً على تراكم معرفي، أعطاه جهوزية المشاركة في مناسبة قومية مؤثرة)... ويوضح عدوان: (إننا سنكتشف الآن حجم الخسائر الحقيقية التي تعرضنا لها، نحن لم نخسر الأرض والبيوت والمزارع فقط، بل خسرنا التاريخ ومنابع المعرفة أيضاً، وهذا يكشف لنا الاتساع الحقيقي لميدان الصراع، إنه قائم في غيابنا في أكثر الأحيان في العالم كله)... واستطاع بالتلاقي مع حقائق كيت وايتلام، رسم سياق

موضـــوعي معرفي لفعل سيطرة الصـــهيونية على العقل الأوروبي... إذ التهم الجراد اليهودي عقل الغرب، وتغلغل في مصادر تغذية هذا العقل من دين وثقافة، وكنا نحن الضحية، والأساس للشره الصهيوني...

وترى الكاتبة: لقد حلم عدوان بالعمل ضـــمن تيار تحرري معرفي، وهو يلتقي كيت وايتلام وإدوارد سعيد ومنير العكش ومحمود درويش، ويجد تلفيق إسرائيل التوراتية في حقيقة: (أنت لا تكاد تفتح مرجعاً موسوعياً أو أكاديمياً حول مسألة في التاريخ القديم إلاّ وتجد أن المرجعية الأساس فيه هي التوراة، أو اليهود، أو الثقافة العبرية...).

لا شك بأن هذا الكتاب يتضمن وثيقة مهمة عن أهم الميزات الإبداعية والإنسانية لممدوح عدوان... وأرى أن هذا الكتاب يشـــكل دافعاً مهماً للتعمق في دراسة ما قدمه الشاعر للمكتبة مـــن أعمال لها علاقة وطيـــدة بهمومنا وأحلامنا الوطنية والقومية التـــي تحتاج منا إلى بذل المزيد من الجهود والاهتمام، لتأخذ حقها وفاعليتها في واقعنا ومستقبلنا الحضاري...

❁ ❁ ❁

قراءة نقدية لكتاب «قصيدة النثر»
للدكتور سلمان كاصد

أوس أحمد أسعد

القــراءة النقديّة الجديّة المثمــرة، هي التي تفرض حضورها الوارف على المتلقّي/ الفاعل، وذلك من خلال تمكّن صــاحبها من أدواته الإجرائية والتّطبيقيّة وتشبّعه بموضــوعه، واتّســاع أفقه، وامتلائه الثقافــي عموماً. وأهميّة النّقد الأدبي الأكاديمي، والثقافي الجديد، الذي يتوسّل طرائقاً وأســاليب أهمّ المدارس النّقديّة العالميّة الحديثة. من منطلق أنَّ الثقافة عموماً، ملكاً للإنســانيّة جمعاء. فهــي بطبيعتها الحيويّة لا تثبتُ بمكانٍ دائم، ولا يحتكرها زمان محدّد، ولأسباب ذاتيّة وموضوعيّة، تنتقل من بــؤرة إلى أخرى، عابرة التّخــوم والحواجز واللّغات، وبهذا المعنى، ليســت حكراً على حضارة بعينها، بل هي حلقات حضــاريّة متواصلة قد تنقطع هنا، لتكتمل هناك والعكس صحيح، ولمعرفتنا الجازمة بأنّ النقد الأكاديمي العربيّ، الذي هو منعكس للحضارة والمجتمع العربيّين بواقعهما السكوني الحالي،لم يستطع إنجاز حداثته، وما زال يغطّ في نوم عميق، وإن اســتيقظ من ســباته بين حلم وآخر، فإنّه يصــرّ على استنساخ مقولاته الماضويّة بعجرهــا وبجرها، بينما هــو بأمسّ الحاجة إلى ذاك التطعيم الثقافي والتواشــج مع الآخر، بمــا يخدم نهضــته المحلوم بها، هذا الآخر الذي اســتطاع إنجاز حداثتــه وما بعد حداثته

بطرق مختلفة. فالمشهد الأدبي النقديّ العربي والسّوريّ خصوصاً، ما زال يغصّ بالقراءات الانطباعيّة والتراثيّة الكلاسيكيّة التي لا تغني ولا تسمن، الباحثة في النوايا والقصديات والشروحات للخلفيات الاجتماعية والسياسية والنفسيّة وغيرها من المضامين المحيطة بالنصّ، دون الدخول في ثناياه وتجاويفه، والبحث فيما يمتلكه من طاقات وذخائر تنتظر الكشف. لذلك غدا من الضّروري أن تتعلّم الذائقة الفرديّة والجمعيّة، طرقاً أخرى أكثر انفتاحاً على النّصوص الأدبيّة والتراثيّة، دون خشيةٍ من ابتلاع هذا الآخر لنا. وقد مهّدَ ت الطريق إلى ذلك، دراسات رصينة وجادّة، سواء بمشرق الوطن العربي، أم بمغربه، دراسات حاولت أن تملأ هذه الفراغات بروح مسؤولة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: (عبد الله المسدي، وصلاح فضل، والغذّامي، وكمال أبو ديب، وعبد الفتاح كيليطو، وعبد الملك مرتاض، ومحمد بنّيس، وغيرهم) وها نحنُ نضيف اسماً آخر إلى القافلة، هو الدكتور «كاصد» بكتابه قيد الإضاءة «قصيدة النثر». هذه الدراسة التي انتهجت بتمكّنٍ واضح سبل مدرستَيْ الحداثة وما بعد الحداثة «البنيويّة والتّفكيكيّة»- لثلّة من شعراء قصيدةً النثر العرب المختلفي الأساليب والتوجّهات، منقّبةً في البنى العميقة لا السّطحيّة لنصوصهم، بالمعنى الذي قصده المنظّر الأدبي «ياكوبسن» بحثاً عن معانٍ مطمورة وفراغات لن يتيسّر للقراءات الانطباعيّة والذّوقيّة التقليديّة اكتشافها مهما حاولت. وقد انطلق النّاقد بدراسته هذه، من تعريف أوّلي بأنّ: القصيدة هي فعل سردي، والسرود لا حصر لها - يقوم بالأساس على تكثيف النثر في إطار زمني مقنّن. وبما أنّ القصيدة لديه هي نتاج تصوّر فاعل للعالم ولرؤيا الشاعر، فإنّه ترك للشعراء الذين تناولتهم قراءاته، مهمّة إظهار شيء من اللّعب الدلالي، المختلف الذي يتطلّب بدوره من القارئ الفاعل مشاركة في التأويل واصطياد الدلالات المرجأة ذات المعاني المتبدّلة. حيث النّقد لم يعد شارحاً للنصّ، بل هو إضافة وتفجير ونصب فخاخ للشوارد العائمة، المبعثرة، المتشظية في أنحاء وفضاءات النصّ. تلك الشوارد التي استبطنها قول «المتنبّي» حسب الـ «الغذّامي»: «أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاها ويختصمُ» لذلك نراه ينبش في «البنى الحكائيّة، الوظائف الانفعاليّة، المكوّنات الأسلوبيّة، حداثة التّشكّل البنائي». فقراءة الدكتور «قاصد» تنحاز بقوّة لهذه النظريّات التي تُعلِي من شأن «القارئ / المتلقّي» باعتباره منتجاً للمعنى، أو لتعدّد المعاني إن شئت، لا القارئ السلبيّ، المكتفي بتلقّي النصّ الشعري المكتمل، المكتفي بذاته. هذا القارئ الجديد الذي يعيد إنتاج النصّ واكتشاف بواطنه، بطريقة الرّصد والقراءة المزهرة لجدليّة الحضور والغياب المتقنّعة بفراغات البياض والسواد المتداخلين اللذين يشكّلا بنيته وجسده الكلّيّ. واعتماد الشعراء المتناولين في الدراسة، طرقاً سردية مختلفة في قولهم الشعري جعل من الضروري الإقرار باختلافهم كما يقول الناقد، حيث تبدو قصيدة «أحمد الشهاوي» صوفيّة

في إطار من المناجاة وكأنّها تعيش في بنية من التخيّل الخطابي المعني بماوراء الكوني عبر انثيالاته الواعية. وقصيدة «ثاني السويدي» محكومة بعدميّة رؤيته للعالم. و«سعد جمعة» يبدو النقيض الصارخ المحتفي بالجسد وتقديسه. وهو ما تحاول «ميسون صقر» اقتحامه من خلال استكناه العلاقة بين لغة جسد القصيدة، والمعنى في جسد الواقع. وتحتفل قصيدة «عادل خزام» بالطّقس الشعائري واللّغة الانبهاريّة من خلال التلاعب بالقوافي المعكوسة الداخليّة والخارجيّة. وهو ما نجده أيضاً في قصيدة «نجوم الغانم» في مراثيها الأقرب للتهجّد النسويّ الجمعي متنقّلة من ضمير المتكلّم المفرد إلى ضمير المتكلّم الجمعي. وقصيدة «إبراهيم الهاشمي» تعكس ازدواجيّة الحضور/ الغياب وتؤكّد حالة الانشطار الذي ينحو منحى شكليّاً يفصح عن البنى الشعريّة لديه. وقصيدة «أحمد راشد ثاني» تطرح موضوع الامتلاء /الخلو، والسّواد/ البياض. حيث تحفل قصائده بالبعثرة والفراغات المفقودة ذات الفعل السردي الناقص الذي يحاول إشراك القارئ في لعبة التشكيل للمعنى الذي يرتئيه.. ولكن ذاك الاختلاف المرئيّ والضروري بين الشعراء المتناولين بالدراسة لا يخفي المحايثة بينهم عبر الأسلوبيّة المتشابهة. وهذا ما يتّضح لدى «الهنوف محمد» التي تنقّلت ببناها الشكليّة بين الخاص والعام، ومن التفصيليّ إلى الخلاصة. بينما يفارق «عبد الجاسم محمد» الآخرين بنَفَسه الملحميّ المبنيّ على هيكليّة بنائية حكائية واضحة. أمّا «إبراهيم الملا» فيؤكّد اختلافه عبر شعرنتة للمكان باستخدامه للاستعارات التي تتعارض مع النثريّة،حيث النثر موسوم بالكناية. لتبدو قصيدته أشبه باستعارة نثريّة. بينما قصيدة «خالد بدر» تبدو كرصد واضح لانهيار العالم، وكأنّه بحالة تنازع بين إبصار الأشياء وغيابها عبر انهيارها. حيث الشاعر شاهد على المأساة التخييليّة للكون، التي يصنعها عبر مأساوية رؤية الكون واقعيّاً. ويرى الناقد أنّ القصيدة هي التي تفرض شكل قراءتها وهذا ما يسمّيه بـ «المؤثّر النصّي» لذلك تعدّدت أساليبه بين التفكيكية والبنيوية في قراءة البنى العميقة فيها. ويأمل بقراءته تلك أن يصل إلى التّخوم وليس بالضرورة إلى المعنى الكلّي. لكن هل ثمّة معنى كلّي أو نهائي يمكن أن تصل إليه القراءة، ألا يتناقض هذا مع النظرة التفكيكيّة الدائمة للدلالات العائمة المتحوّلة، التي كلّما حاولت القراءة الإمساك بشواردها تعلو متقافزةً إلى ذرا أخرى لتتخذ ملامح معنى آخر؟ كذلك ثمّة ملاحظة أخرى، وهي لماذا لم يذكر الناقد، المراجع التي استهدى بها في قراءاته وتحليلاته المتنوّعة،عموماً، مكتفياً بذكر الأسماء والفِكَر المقتبسة منهم وحسب؟. كذلك لم يشر إلى منبت الشعراء المتناولين، بل تركها لحدس القارئ، طبعاً لا أقصد المعروفين منهم. وفي ختام مقدّمة الكتاب،ثمّة تساؤل أخير مشروع يطرحه، دون إجابة، قائلاً: ما السبب الذي يجعل جلّ شعرنا العربي قديمه وحديثه معنيّاً بالمراثي. حيث نرى سيطرة هذا المناخ وعوالمه على شعر كلّ من «الشّهاوي، والغانم، وخزام، والسويدي، ثمّ

يضـــيف بشكلٍ مفاجئ الشاعر محمود درويش» كخاتمة لهذه المراثي أقول بشكل مفاجئ لأنّ موضوع الكتاب كلّه قصيدة النثر» بينما قصيدة درويش «حالة حصار» تعتمد الوزن والقافية، والتفعيلة وتركيبتها البنيويّة تقوم على بحرَيْ المتدارك والمتقارب. بذلك نســتدلّ بأنّ تطبيق المناهج النقديّة الحديثة بما تتوفّر عليه من أدوات إجرائيّة واســعة الطيف وإمكانات تأويليّة جديدة وثريّة، يمكن تطبيقها على كلّ تنويعات الشعر العربي، أكان عموديّاً أم شعر التفعيلة أم قصيدة النثر، بل وكل السّرود عموماً. على مبدأ محايثة القديم للجديد التي يمكن تلخيصها بـــ «ما أجدّ هذا القديم، وما أقدم هذا الحديث» ويســوغ الناقد ذلك يقوله: إننا نشــعر بأنّ قصــيدة درويش ذات بنيــة نثرية، لم تخرج عن المتداول اللّفظي في خطابها الشّــعري. فلو قُرِئت تفكيكيّاً لاتّضــح أنّها ذات بنية ســرديّة لا تقلّ قرباً من المنثور الشــعريّ، من قصائد الشعراء الآخرين.

القراءات النقديّة التي اختطّها الدكتور «كاصد» لمساره البنيويّ والتّفكيكيّ، هي استكمال لجهود أســماء كبيرة لها حضورها العالي في المشــهد العربي الثقافي النّقدي، كما أسلفنا، لكنّها ما زالت تثير كثيراً من ردود الفعل حولها، حتى الآن. بين مؤيّد حذر، ومستهجن ومشكّك بجــدوى اســتخدام تقنيّات نقديّة لذاك الغــرب الغازي «في الذاكرة التّاريخيّة، والحاضــر» المختلف ثقافياً وحضــاريّاً عن ثقافتنا وحضــارتنا العربية التي بقيت مجرّد متأثر سلبيّ بما يحدث حولها من تغيرات كبيرة.وهذا بدوره جعل تلك الجهود النقديّة المســؤولة تبدو أشــبه بجزر متفرقة، ليست ذات وزنٍ كبير، ولم ترقَ إلى حالة اعتمادها كنهج تجديدي في الأساليب الأكاديميّة النقديّة العربيّة. التي بقيت رهينة واقع اســتاتيكيّ مريب، يرفض التسليم بقطيعة مع الماضــي، أو مع بعض جوانبه، وهذه ضــرورة تتطلّبها هذه النقلة النوعيّة الجريئة. هذه القطيعة التي يعدّها التقليديون بمنزلة الانســلاخ الجنيني عن الذاكرة والثقافة الأم، ومن ثم ما هي سوى نقلة في الفراغ والضياع برأي هؤلاء. وكأنّي بالحالة العربيّة، ما زالت تمارس دور الرضيع الذي يخشى الفطام عن أمّه، والتي لخصها «البنيوي النفساني جاك لاكان» بنظريّته حول الـ «طور المرآتي» التي تشير إلى مسار تحوّل الطفل إلى فرد، وقد ركّز بها على تأسيس الأنا والتمييز بين الداخل والخارج، بين الصــورة المنعكســة والشــخص. حيث يمرّ الطفل بثلاث مراحل حتى ســنّ الســنة والنصف ســنة: الأولى «الواقعيّة» حيث يضحك الطفل من صورته المنعكسة، ولا يراها ســوى امتداد للأشياء فيحاول التقاطها وكأنّها لغيره. والمرحلة الثانية «خيالية» حيث يرى صــورته في المرآة ولا يحاول مســكها أو لمســها، وإن أدرك أنّها صــورة فهو لا يدرك أنّها له. والمرحلة الثالثة وهي «الرمزية» حيث يتعرّف فيها إلى صــورته الذّاتية، وهذا تطور على مستوى البناء الشخصي، وميزة هذه المرحلة أنها تساعده في فصل الجســدي عن النفسي المندمجين أصلاً، والذات عن شبهها. فمتى سنستطيع أن نتعرّف إلى

وجهنا في المرآة الذاتيّة والموضـــوعيّة أكثر؟!. يقول «عبد الإله بلقزيز» موضّحاً أنّنا لا يمكن أن نستحضـــر تجربة الآخر وأســـاليبه بشكلٍ تعسّـــفي، فالنوايا الطيّبة لا تكفي: (الجديد هو امتـــداد للقديم وأنّ الحداثة تراكم طويل الأمد، وليســـتْ وحياً توارثيّـــاً يُقذف فجأةً في روح ثقافة ما فتصبح ثقافة حداثة). فهذا القلب لأطراف المعادلة التي أرستها الدراسات النقديّة الحداثويـــة، وما بعد الحداثوية برؤاها الجديدة، الدّاعية لتفعيل النصّ والقارئ واســـتقلالية اللغة، عن سائر الأنظمة المعرفية الأخرى. تتجاهل برأي الغيورين، أنّ الأدب مرتبط بالنفس البشـــرية التي تحمل قيماً ذاتية إنسانية خاصة بها، بعيداً عن قواعد اللغة الجافة. إذ الكتابة لدى الشّـــكلانيّين هدف بحدّ ذاتها، ولا تأخذ قراءتها النّقديّة بالأبعاد الأيديولوجيّة الخارجة عنهـــا، أو النفســـيّة والاجتماعيـــة والتاريخية أو الحقائـــق الواقعية المســـتمرة والفاعلة في الســـيرورة الإنسانية، فهي تتعامل بشكلٍ مجرّد مع الأداة الفاعلة لهذه العمليّة «اللّغة» وتعدّها بمنزلة «جهينة» التي لديها الخبر اليقين. حيث حوّل الاهتمام إلى النصّ وحسب، وما يحمله من بنى ألسنيّة مرتبطة بعلاقات داخلية تنطوي على «شفرات» غامضة، يستلزم فكّ مغاليقها المتلقّي. وتحليل الخطاب الأدبي يتمّ من خلال شـــبكة علاقاته الداخلية «مســـتويات نحوية، صـــرفيّة، دلالية» فالشـــعريّة هنا، تنفي الذّوق الفطري المتعارف عليه، في تفضـــيل مفردة على أخرى، ولا تعني بالدلالة الأولى للفظة بمعناها المعجمي. إنّ الانتظام الصـــوتي لألفاظ اللغة وإيقاعها، والاســـتخدام المثقف لطرائق بنائها، هما أســـاس التفكير الشكلاني، ولا يهمّ الرســـالة سوى تشـــكّلها اللّغوي. وقد أتت الدراسات الحديثة الغازية، لتخلخل هذا الثبات في الدراســـات النقديّة، لصـــالح رؤية تحليليـــة تجريدية غريبة معبّرة عن النصّ بلغة اللغة، لا بلغة الإنســـان المبدع كما يقول هؤلاء الحماة. وكذلك التّفكيكيّة، فهي بجوهرها تســـعى لهدم وقلب المعادلات، وتتحرّك ضمن المناطق المحظورة، والمسكوت عنها، في فضاءات النصوص هادفـــةً لتحرير الخطاب واللغة من قيود الذات والعقل والمؤسّســـة السياســـية والاجتماعية والدينية للوصول بعد ذلك إلى الشكّ في الخطاب العقلاني ذاته، الذي يدجّن اللغة والإنسان والعالم باســـم العقل. فإســـتراتيجية «دريـــدا» التفكيكيّة تتمثّل بتقويضـــ الثنائية التي تحكم النص، والعمل ضـــد «نعم أو لا» فالنص «لا نعم ولا لا» إنّه التشتت والتعدّد وعدم الركون إلى معنى محدّد. وتحرير الدوال من كلّ رقابة خاصّـــة، فهـــو غير قابل للتّمركز، وذو وجود معلّق بين دال حاضـــر ومدلول غائب، فالنصّ حضـــور وغياب دائمين. وعلى القارئ إشادة الجسور مع مساحة الفراغ بين دوال تعوم، ومدلولات سابحة، وبذلك يكون النصّ الأدبي شعراً أو نثراً بما هو غائب، لا بما هو حاضر، بدلالاته الإيحائية، لا بمعطياته التقريريّة المباشرة. فالأدب هو ظاهرة لغوية ســـيمولوجيّة، والنقد هو مواجهة «الأثر الأدبي» نفســـه لا ظروفه الخارجيّة التي أدّت لإنتاجه. فالأدب نفســـه هو موضوع الأدب. يقول «ياكبسون»: (إنّ هدف علم الأدب

ليس الأدب بل «الأدبيّة» أيّ العناصر المحدّدة التي تجعل من الأدب عملاً أدبيّاً). هكذا يتمّ التعامل مع النصّ كنصّ مغلق، بعيداً عن منتج النصّ، ويُعلَن بجرأة عن «موت المؤلّف» حيث يُقال إنَّ: (النصّ المغلق يعني عزل النصّ عن صاحبه ومحيطه التاريخي والاجتماعي، فهو مدينٌ للأنساق اللّغوية، التي تغذّيه بدماء جديدة أمّا المؤلّف فيتمّ نفيه لحساب النصّ عند البنيويين). وكذلك شأن تفعيل دور «القارئ» على اعتبار أنّه منتجٌ ثانٍ للنصّ، والذي يجب عليه حينها، أن يجيد قراءة ثغراته وفراغاته الممنوحة له بحكم الكتابة الجديدة، ومساحة البياض والسواد المتحايثين، اللذين تتعدّد معاني النصّ المختلفة من خلالهما. هذه القراءة التي تعلي من فاعلية النص ودلالاته العائمة وإشاراته الاعتباطيّة التي لا يمكن لمعنى وحيد أن يحيط بها، فثمّة لا نهائيّة للمعنى. كما تختلف الدلالات حسب كلّ قراءة، وحسب إمكانات المتلقي المثقّف بأدواته وذخيرته الثّقافيّة، وكذلك تتعلّق بحيويّة النصّ. يقول «صلاح فضل» عن التفكيك: (هو تغييب مرجعيّة القيم وتبديل لمفاهيمها، بحيث تصبح علاقات الإسناد في اللّغة ملغاة ولا معنى للرّبط بين الكلمة والمعنى الذي ترمز أو تشير إليه، فالحضور الذي يرمي إليه الفلاسفة الغربيّون يحمل في جوفه معنى آخر غائب عن النصّ، ليأتي به القارئ ضمن إمكانات التفسير لتبقى المدلولات الأخرى تنتظر الإشارة). هكذا تتعدّد القراءات بتعدّد القرّاء. فكلّ قراءة هي إساءة قراءة بهذا المعنى. هذه الحداثة التي كان من مفرزاتها «المدرسة البنيوية، كأحد مفرزات الحداثة، والمدرسة التّفكيكيّة كأحد مفرزات ما بعد الحداثة»، والتي ارتبط اسمها باسم «جاك دريدا» الذي يحدّد مفهومه للتفكيك: (ليس منهجاً، ولا يمكن تحويله إلى منهج خصوصاً، إذا ما أكّدنا الدلالة الإجرائيّة أو التقنيّة)، ثم يتساءل: (ما الذي لا يكون التفكيك؟ كلّ شيء؟ ما التفكيك؟ لاشيء). وهنا يقول «يوسف وغليسي» عن صاحب هذه الإستراتيجية: (هو ذاك جاك ديريدا، الشخصيّة القلقة المشتّتة، إنّه شخصيّة مفكّكة يصدر عنها فكر تفكيكي). وهاهو الدكتور «عبد العزيز حمودة» المناهض الشّرس لمثل هذه الدّراسات، صاحب كتاب «المرايا المحدّبة، والمقعّرة» الذي أثار كثيراً من اللّغط على الساحة العربية، يقول: (التفكيك، ليس نظريّة وليست مذهباً بالقطع بل يمكن تسميته مؤقّتاً إستراتيجية للنص، وحتى نكون أكثر دقّة إنّه ممارسة وليس نظريّة). ويكمل رأيه منتقداً هذه الإستراتيجية، بأنّها أتت نتيجة لإفرازات فلسفيّة لا لغوية،...حيث ينهمك القارئ في فكّ طلاسم اللغة النقديّة على حساب النصّ، وينهمك أكثر في فكّ خيوط النص النقدي بتداخلاته وتركيبته وأصدائه..وفي الحالتين يضيع النص، ولا يتحقق المعنى).

❁ ❁ ❁

إصدارات جديدة

إعداد: حسني هلال

أبحاث في المسرح العربي

كتاب نوعي جديد للأديب المسرحي «فرحان بلبل»، صدر عن «اتحاد الكتاب العرب» في دمشق عام (٢٠٢١م).

حمل الكتاب أعلاه الرقم ١ من سلسلة الدراسة، التي ينشرها «الاتحاد»، وقد وزعه المؤلف إلى ثلاثة أقسام:

١- جوانب في تأليف النصّ المسرحي.

٢- جوانب في النقد المسرحي.

٣- جوانب في العرض المسرحي.

وعن أهمية المسرح في حياة المجتمع، نقتطف المقطع الآتي، من الصفحة /١٤٢/ من كتابنا الراهن: (إن الدفاع عن الحرية والكرامة ولقمة العيش وأمثالها هي الموضوعات التي لابدّ أن يخوض فيها المسرح بعمق وجلاء ووعي وتأكيد. وإذا كانت نفوس الناس حائرة في معالجة هذه الموضوعات، فعلى المسرح أن يهديها سواء السبيل، فهو طليعتهم وليس مسايراً لهم، وهو قائدهم مع أنه واحد منهم).

❁❁❁

في وجه التلاشي

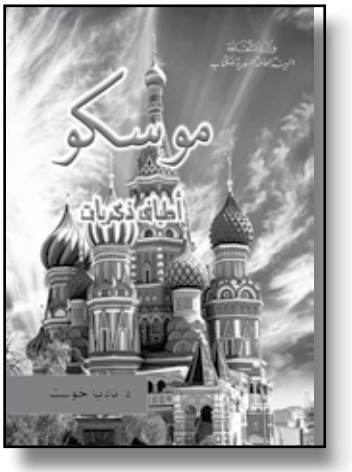
كتاب للأديبة «غادة اليوسف»، ويتألف من دراسات وقراءات لنقّاد وكتّاب، تناولت أعمال الأديبة «غادة»، إضافة إلى حوارين اثنين أُجريا معها.

نقتطف من كتاب الأديبة غادة اليوسف، بعضاً مما جاء على لسان الشاعر عبد الكريم الناعم: (إن قصص غادة اليوسف تنتمي إلى إنسانية الإنسان، تدعو لأن يكون له من الحق ما يحفظ كرامته وعيشه، وهي حين تبسط بين أيدينا بعض عوالم «العالم السفلي»، سواء أكان ذلك العالم في الزنزانات المحفورة في باطن الأرض... أو المحفورة في نفوس بعض العباد. فإنها تدعو بشكل مباشر وغير مباشر للذهاب إلى الضوء والحرية وما يثري إنسانية الإنسان).

❁❁❁

موسكو
أطياف ذكريات

كتاب جديد للأديبة الدمشقية الدكتورة «ناديا خوست»، صدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب.



يحتوي على كتابات تنتظم في مقالات وذكريات عن مدينة «موسكو»، التي تخرجت الكاتبة في جامعتها.

من عناوين تلك الكتابات: (جامعة موسكو، والاتحاد السوفييتي، وخروشوف، ونظرة إلى الوراء، وطائرات وأغان روسية، وأغاني سنوات الحرب، ومتعة وحصانة، ويسينين، وشاعر واجه العولمة الصهيونية، ومايا كوفسكي، وشاعر الثورة، وموت شاعر الوطن، والمسرح، واللغة حمالة الكنوز، والانقلاب).

تقول الدكتورة «خوست» في سياق تقديمها للكتاب: (منذ أول بعثة علمية إلى الاتحاد السوفييتي، لم يعد أبناء الأغنياء فقط، قادرين على الاختصاص في الجامعات الأوروبية. فالمؤسسات العلمية السوفييتية والروسية أهلت آلاف المجتهدين من أبناء الطبقة الوسطى والفقيرة في الريف والمدينة، باختصاصات في العلوم والهندسة والطب وبناء الجسور والآداب. ونهضت بهم المؤسسات العامة والثقافية).

❁❁❁

العملاق الطَّيِّب

رواية فنتازية للأطفال. مؤلفها الروائي البريطاني «رولد دال» ترجمتها «ربا زين الدين»، ووضع رسوماتها «قحطان الطلاع».

من العناوين الداخلية في الرواية: (ساعة السحر، والاختطاف، والكهف، ورحلة إلى أرض الأحلام، الكابوس وآكل اللحم، والخطة العظيمة، والفطور الملكي، ووقت الإطعام).

من أجواء الرواية اخترنا الحوار الآتي، في أول الصفحة /٣٧/:

دخلا الكهف، وضع العملاق الطيب صوفي مرّة أُخرى على الطاولة الضخمة.

قال لها: «هل تشعرين بالدفء بملابس نومك؟ ألا تتجمدين من البرد؟».

– «أنا بخير».

– «لا أستطيع منع نفسي من التفكير في والدك ووالدتك المسكينين، فلا بدّ أنهما الآن يقفزان ويهرولان في كل أرجاء المنزل، وهما يصرخان –يا ناس يا هوو– أين اختفت صوفي؟».

– «ليس لديّ أمّ أو أب، توفّيا لمّا كنت صغيرة».

❁❁❁

دراسات في الأدب العلمي

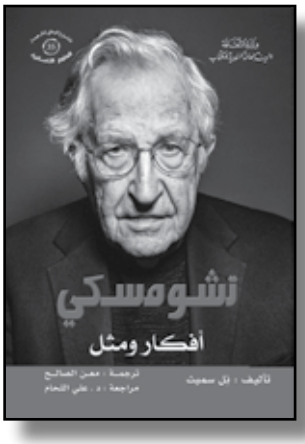
للأستاذ الدكتور «أحمد علي محمد» يتألف الكتاب من مقدمة وخاتمة، يتوسطها (١٤)

فصــلاً، يعالج فيها الكاتب أدب الخيال العلمي... نقد الأدب العلمــي... أدب الواقــع المرير... شــعر الخيــال العلمي... الأســطورة بين العلم والأدب... وســوى ذلك من الموضوعات ذات الصلة.

ضــم الكتاب موضــوعات متنوعة تطرقت إليها الرواية العربية المعاصــرة، فــي مقدمتها القضــايا نفســها التي عالجتها الرواية العالمية تحت ما يعرف بأدب الخيال العلمي القائم على التبصّر بالحقائق العلمية، ومن ثم اكتشاف عوالم جديدة لم يكتشفها العلم بعد، محاولة إيجاد حلول لمشكلات معرفية وبيئية واجتماعية.

❁❁❁

تشومسكي
أفكار ومثل



صدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب. كتاب من تأليف «نل ســميث»، وترجمة «معن صالح»، ومراجعة الدكتور «علي اللحام».

ويتفصّــل الكتاب من مقدمة وخاتمة وأقسام عدّة، منها: (الأساس اللغوي، والاقتصاد، والواقعية الفلسفية، والحقائق المطلقة).

من نبذات الكتاب:

– الفضــل الكبير يعود إلى تشومسكي الذي عرّف معظم الناس بعلم اللغويات.

– وثّق تشومسكي أكاذيب الحكومة وفضح النفوذ الخفي للشركات الكبيرة.

وعن أهميـــة كتابنا الراهن، ينوه المؤلف بالقول: (ســيلقى هذا الكتــاب المطلوب كثيراً ترحيباً كبيراً من مجموعة واســعة من القــراء، وبالأخص الطلاب والباحثين في علمَيْ اللغة والفلســفة، وعلم النفس، والعلوم الإدراكية، وعلم السياســة، ومن أيّ شــخص متأثر بأعمال تشومسكي).

❁❁❁

أفكار في الثقافة والمجتمع

كتاب جديد للكاتب الأديب «غسان ونوس».

بلغته الفصحى الدقيقة والبســيطة، يعرض «ونوس» لموضوعات ومسائل على جانب من الأهمية بالنسبة إلى الثقافة والمثقفين في بلدنا، ومن ثمَّ هي أساسات لازمة لغير تطلّع وتطور في مجتمعنا.

يقول الكاتب في الصفحة الأولى من كتابه: (سأقول منذ البداية بلغة العلم الهندســي: ســورية البناء العظيم، تعرّض لزلزال هائل، فمال وتقلقل، تكسّــر بعض هشاشــته، وسقط بعض شــرفاته، وما تســوّس من عضائده، وشــحبت ألوانه، وكبت أنواره، لكنّه ظلّ قائماً، وهذا مهم، والأهم أنه ســيعود أكثر إشعاعاً وتألقاً وجدوى...).

❁ ❁ ❁

صدى المعرفة

إعداد: ناظم مهنا

حفلة غداء البنيويين القدامى

يروي جون ستروك في مقدمة كتابه «البنيوية وما بعدها» ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، عدد٢٠٦:

«مجلة أدبية فرنسية نشرت سنة (١٩٦٦م) رسماً كاريكاتيرياً أُعيد نشره كثيراً بعد ذلك، يصوّر أربعة من المفكرين البنيويين الصاعدين آنذاك، وهم: كلود ليفي شتراوس، ورولان بارت، وميشيل فوكو، وجاك لاكان، جالسين على الأرض تحت الأشجار المدارية وهم يرتدون التنانير والخلاخل كالمتوحشين، غندور المجموعة كان الدكتور جاك لاكان، ظهر وهو يرتدي ربطة عنق على شكل وردة، والرسم الكاريكاتيري لا يظهر الأشخاص الأربعة وهم يأكلون، بل يصورهم وهم يتكلمون.

كان الأربعة يمثلون قوة فكرية جديدة ذات شأن...

كان ليفي شتراوس عالم الأنثروبولوجيا هو المهيمن...

لقد حاول هؤلاء الفرسان الأربعة منذ البداية أن يؤكدوا أن البنيوية ليست موضة، بل نهج تفكير في البحث أو الحقل الفكري، وكل واحد من هؤلاء هو بنيوي بنسبة متفاوتة عن الآخر وفق الحقل الذي يعمل به، ففوكو مثلاً رفض أن يُعدّ بنيوياً وبارت في قراءته للأدب كان يدعو إلى الانتقال الدائم من منهج إلى آخر... ولا كان كان من مشتقات التحليل النفسي الفرويدي... وكان شتراوس أشدهم حماساً في كتبه ففي عام (١٩٦٦م) صدر له ثلاثة كتب: «البنى الأولية للقرابة» و«الأنثروبولوجيا البنيوية» من جزأين... ولم يكن جاك دريدرا آنذاك قد نشر أي كتاب إلا في العام التالي، وكان دائماً أقل ارتباطاً بالبنيوية من غيره...

ونحن اليوم كقراء، بعد مضي أكثر من ستة عقود على هذه المائدة الشهيرة، نرى نسخاً جديدة متناسلة من تلك الشجرة المتباينة في الأغصان والأوراق في عصر آخر يسمونه ما بعد البنيوية

موت الناقد

الناقد البريطاني ماكدونالد، صاحب كتاب «موت الناقد» ترجمة الأستاذ فخري صالح، يشير في كتابه غلى موت الناقد الأكاديمي، والناقد الصحفي، وانحسار الناقد الكلاسيكي الشامل، وأنَّ الوفاة حدثت في وضح النهار ومنذ ثلاثة عقود دون أن يكترث أحد لذلك! وحدث هنا الأمر بالتحديد بعد ثورة الطلاب في أوروبا عام (١٩٦٨م)، وصعود التيارات المعادية للسلطة والكارهة لها، وحلَّ القارئ غير المتخصص محل الناقد المتخصص الذي يعمل في المؤسسة الأكاديمية أو في الصحيفة.

يقول ماكدونالد: إنَّ هذا الكتاب صغير الحجم هو معالجة لمستقبل النقد ومصائره، ومحاولة لإقامة الحجة على أهمية الثقافة، ويقول: «عندما أخبرت بعض المعارف بأنني أكتب كتاباً عنوانه «موت الناقد» افترضوا في الحال أنني أكتب عملاً احتفالياً لا تأبيناً، كانوا يقولون: «لكن، حاول ألا تجعل الأمر أسوأ». الغريب أنَّ بعض معارفي ظنوا أنني أريد أن أرقص على القبر، فمنذ وقت طويل لم يعد الناقد يتمتع بشهرة كبيرة، وكان الناقد ينتمي بالعادة إلى الطبقة الأرستقراطية الثقافية، كمتطفل جرى التعامل معه، جري العادة، ويا للغرابة! على أنه شخص غير فاعل بسبب عدم قدرته على الخلق

الفني، لكنه مع ذلك قوي وقادر بصورة غير لائقة على تدمير سمعة المبدعين بضربة واحدة من قلمه المسموم. ويتساءل ماكدونالد: ما الذي نرثيه إذن إذا كان هذا الشخص النخبوي الذي ينتمي إلى مرحلة سلطوية غير ديمقراطية، ينسحب من المشهد؟...».

وإنَّ ما يدعو للترحاب هو أنَّ جمهور القرّاء يستطيع أن يختار ما يريد مشاهدته أو قراءته دون حاجة إلى الانحناء لمن يُدعى خبيراً... حسب ماكدونالد؛ يبدو أنَّ زمن الناقد بوصفه حكماً فيصلاً في تحديد ذائقة الجمهور وتوجيهها قد ولى... وموت الناقد في الثقافة المعاصرة قد تمَّ دون دفن ودون أي مراسم تشييع، وأنَّ الذوق الشخصي للقارئ هو السائد الآن.

لكن وعلى الرغم مما جرى، ينبغي الوفاء لهذا الشخص الذي عومل بوصفه خبيثاً شريراً (الناقد)، والاعتراف بأنه أدى وظيفة مهمة في تاريخ الثقافة، وتقديراً لذلك علينا ألا نحتفل بموته.

قال لي كافكا

كافكا وما أدراكم ما كافكا في عالم الرواية، كانت حياته لغزاً غامضاً مثل رواياته الرمزية ومثل شخصياته المعزولة، على الرغم من نشر يومياته ورسائله مع ميلينا، وما كتبه عنه صديقه ماكس برود، وجعله صهيونياً أو قريباً من الصهاينة!...

«غوستاف يانوش» يصف كافكا بأنه صديق شبابه في حقيقة الأمر أن يانوش ابن صديق كافكا وزميله في العمل في «مؤسسة التأمين عن حوادث العمال» في براغ... تعرف على كافكا عندما عرض عليه الأب قصائد ابنه يانوش لأخذ رأيه فيها. نشر يانوش كتابه: «كافكا قال لي» أحاديث وذكريات ترجمه إلى العربية نجاح الجبيلي، منشورات (تكوين) مرايا... الكتاب تقديم وتقريظ ماكس برود.

كان كافكا مجهولاً في حياته، وأصبح مشهوراً بعد مماته عام (١٩٢٤م) هذا ما يراه برود، يقول: «أصبح كافكا مشهوراً بين ليلة وضحاها...».

عاش كافكا حياة عادية، ولم يكن مبالياً بالشهرة، وكان من خلال معلومات يانوش قارئاً مهماً. ويرى برود أنَّ كافكا كان الأقرب إلى تولستوي من بين الكتّاب المعاصرين، في حين يبدو لنا للوهلة الأولى أنه أقرب إلى عالم دوستويفسكي ومن سلالته الأدبية المتفردة. يقول برود

إن كافكا قال له: «أمس تكلمت مع الناشر السيد أندريه، وأخبرني بأنه باع إحدى عشرة نسخة فحسب من كتابي... أنا اشتريت بنفسي عشر نسخ، كم أتلهف لمعرفة من ذلك الذي اشترى النسخة الحادية عشرة».

ويقول كافكا ليانوش: إنّه يحبُّ مهنة النجارة بشغف، وقال عن نفسه: «أنا طائر بغيض... أنا غراب الزيتون».

ويقول في «دفاتر الأكتاف»: «لم تعدني إلى الحياة يد المسيحية مثل كريكجارد، ولا تلقفت آخر أطراف معطف الصلاة اليهودي مثل الصهاينة».

أبو حيان التوحيدي يحاور مسكويه

من أشد الشخصيات القلقة في التراث العربي شخصية أبو حيان التوحيدي... كان موسوعة فلسفية وأدبية، ولكنه كان سوداوياً كارهاً وحاسداً، وأحياناً ملفقاً من الطراز الفريد...

في كتاب «الهوامل والشوامل» وهو كتاب فريد أيضاً من نوعه في تراثنا إذ إنه حوار طويل بين أبي حيان مسكويه. أبو حيان يسأل مسكويه والأخير يجيبه عن القضايا التي يطرحها. وهذا النوع من الحوارات غير مألوف في تراثنا، وهو من ثمرات العصور الحديثة، إذا استثنينا محاورات أفلاطون، موضوعات الكتاب أدبية لغوية وفلسفية وكلامية، أطلق التوحيدي على أطروحاته اسم الهوامل، وتعني كلمة الهوامل؛ الإبل السائمة، يهملها صاحبها ويتركها لترعى. والشوامل هي الإجابات التي أجاب بها مسكويه على التوحيدي، وتعني الكلمة؛ الحيوانات التي تضبط الإبل الهوامل فتجمعها...

ولذلك استعار التوحيدي كلمة الهوامل لأسئلته المبعثرة التي تنتظر الجواب، واستعمل كلمة الشوامل في الإجابات التي تضبط هوامل أبي حيان.

يشتمل الكتاب على مئة وخمس وسبعين مسألة تعكس مدى التنوع في موضوعاتها التي تدور حول الإنسانيات والإلهيات والطبيعيات، وفيها براعة بالسؤال وعمق وإحاطة في الإجابات...

وعلى الرغم من الحوار الذي جمع الاثنين في كتاب إلا أنَّ العلاقة بينهما كانت علاقة. تحدٍّ ومطاولة، وغلب عليها التوتر والمخاشنة.

مسكويه صاحب كتاب «تهذيب الأخلاق» وكتاب «تجارب الأمم» كان يكبر التوحيدي بسنين قلائل، وقد عمّر الاثنان طويلاً. مات التوحديدي (٤١٤هـ) ومات مسكويه (٤٢١هـ)، ويبدو أنَّ أحد أسباب التوتر والصراع بينهما يعود إلى التوحيدي الذي تحين الفرص لمهاجمة مسكويه وذمّه صراحة، والأمر عائد إلى الغيرة من مسكويه الذي حقق شهرة بالعلم أكبر من شهرة التوحيدي وحالفه الحظ دائماً، وأغدق عليه الأثرياء والحكام بسخاء عكس أبي حيان. وجاء في مقدمة الكتاب: «يبدو أن السبب في اختيار التوحيدي مساءلة مسكويه وعنده من هو أعلم منه، كأبي سليمان البستاني المنطقي، والفيلسوف يحيى بن عدي، وأبي سعيد السيرافي عالم النحو، والعالم علي بن عيسى الرماني... لم يكن الأمر مصادفة، بل مقصوداً للتندر والاستخفاف به وإظهار عجزه الفكري، خاصة بعد أن باء طمع التوحيدي في علم ومال مسكويه بالفشل، فوصفه بالبخل والغباء. وقد وافق ابن سينا التوحيدي على ذلك، فقال في بعض مسائله: «إنه كان عسير الفهم...»».

هذا الكتاب وثيقة اجتماعية علمية صادقة ومهمة تدلُّ على الحياة الاجتماعية والثقافية في القرن الرابع الهجري.

❁ ❁ ❁

الشعر، وردة في عروة الريح...

رئيس التحرير

بمناسبة ترجمة قصائد «مشاهد سورية» للشاعر ثائر زين الدين إلى الروسية، وهي الجزء الأكبر من عمله «وردة في عروة الريح»، الصادر عن الهيئة السورية العامة للكتاب (٢٠١٩م)، هذه الوقفة الانطباعية مع قصائد هذه المجموعة.

دائماً مع شعر ثائر زين الدين نلتقي بالعذوبة في الكلمات، والسمو في المعنى، وحنكة الشاعر المعاصر الذي يطوّع باقتدار عناصر الشعرية في القصيدة الحديثة. إنه يدخل عناصرَ جديدة إلى قصيدته دون أن يتخلّى عن موسيقا الشعر. المشهدية التصويرية والدراما السردية حاضرتان بقوّة في شعره، ما يضفي مرونة وتنوعاً جمالياً على القصيدة. لقد وعى الشعراء الحديثون أهمية الحكاية بوصفها عنصراً فعالاً في الشعر، وهذا أمر قديم في شعر الأسلاف، ولكنه لم يكن قد أخذ هذا المنحى إلى هذا الحد. والحكاية داخل القصيدة لها عناصرها المكوّنة والدالة على العلاقة الجديدة مع الأشياء ومع الحاضر، وهي تمنح القصيدة تجذراً وبعداً أبولونياً يمضي بالقارئ نحو التفاعل والتفكّر أيضاً، فلا يستسلم ثائر للغنائية بالمطلق، بل يجعلها تتشظّى

وتتحول إلى تنويعات أفقية وشاقولية. فالشعرية الجديدة تتنامى مع هذه الصيرورة التي تُعتصر من قلب العلاقات الداخلية والخارجية في لغة الشعر، وتلغي التنافر الظاهر أو تقوم بالمحو وتنحية الشوائب.

في قصيدة ثائر يكون العقل حاضراً بقوة إلى جانب الحواس دون تنافر، وتكون التجربة وصوت الذات في تناوب سلس بين الحضور والغياب أو التواري والتجلي، ما يجعل عالمه الشعري غنياً فياضاً كثيفاً، إن الشعر هنا يجعلنا نصغي إلى صوت الصمت في الوجود. فلا وجود لكلام مجاني أو زائد، والاقتضاب والإيجاز يترك لنا مساحة واسعة للتمتع والتريض مع الحيّز الذي تبثه القصيدة فينا. ولأن الحكاية حاضرة لابدَّ من تهكّم ومن مفارقات، والتهكّم والمفارقات من مكوّنات السرد الحديث، ولعل واحدة من عناصر قوة الشعرية لدى ثائر زين الدين أن القصيدة الموزونة تبدو وكأنَّها قصيدة نثر راقية تقول أشياء كثيرة بقليل من الكلمات. ومن هنا تتأتى حنكة الشاعر وقوة تجربته في بناء القصيدة بناء شعرياً دون تكلف أو افتعال أو مبالغات أو بلاغيات كلاسيكية... يظهر هذا الأمر في قصائد هذه المجموعة كلها، وربما في شعر ثائر كله، وهذا ما جعل للشاعر صوته المتفرّد ونكهته الخاصة. إن الشعرية لا تجعل الشاعر يبتعد عن القضايا، بل هو شديد الالتصاق باليومي وبالموجودات. فالصمت الذي تحدثنا عنه آنفاً ليس فراغاً أو تعالياً أو هروباً جمالياً من القضايا البشرية، بل هو شديد التمسك بأخلاقيات الشعر، وفي شعره فائض أخلاقي نلمحه باللمسات الشفيفة التي تخلق لدينا استجابة جمالية ووجدانية، وهذا يكون من صميم الشعر، فلا يغيب عن بالنا العلاقة بين كلمة الشعر ومعناها، وبين الأحاسيس والمشاعر، ولو فُرِّغ الشعر من هذا البعد لما كان شعراً أبداً، فالشاعر المعاصر شاعر أحاسيس وإثارات. هذا البعد الذي لا يلتفت إليه الجماليون المعاصرون عادة هو الذي يُغني الشعر، ويجعل حضوره

مزهراً في الوجـدان. ففي قصائد المشاهد، في كلِّ قطعة شعرية المعنى حاضر فـي كينونة اللغـة الشعرية، فالقصيدة قولاً شعرياً مكتمـلاً، وموقفاً من الوجود أيضاً، وهكذا يكون للشعر فلسفته الخاصة دون أن يتفلسف أو يتورَّط بالفلسفة وبمقولاتهـا الكبرى. فالأشياء الصغيرة لهـا مكانتها لتنتظم في شعرية جديدة، وهـذه السلالة في الشعر الحديث متجذرة وأصيلة، نقرؤها في شعر كفافيس، وريتسوس، ويوجين غليفك، وأمل دنقل، ومحمود درويش، وسعدي يوسف، وثائر زين الدين أيضاً، ولـدى شعراء آخرين بالتأكيد. فالشعر المعاصر لم يعد رهينة للقضايا الكبـرى المحدودة والمصابة بآفة التكرار، بل يتجدد مع ما هو أرضي، مع المفارقات الكثيرة والصغيرة والكشف عنها، والمماحكة معها لما لها من قوة الحضور الجارح في عالمنا، ومع هذه الحالة من المماحكة يتخفف الشعر من النسق الميتافيزيقي ومن الاتكاء على الرومانسية والنسق المأساوي الغنائـي. ففي الشعر المعاصر، وهذا النـوع من الشعر ينبثق الفرح من الحزن، وينبثـق التساؤل من فجوات التوتر النفسي الـذي تفيض به الشعرية الجديدة، إنها صوت الأعماق، وحضور الذكاء الحاد والوجدان الحار.

لنقرأ معاً هذه القطعة مشاهد سورية: «مشهد ١٨» كيف احتشدت شظايا الحرب في القصيدة:

«لم تكن غرفة النوم باذخة/ غير أن السرير العريض/
الذي صمدت بعض أجزائه/ لم يزل ينضح الآن بالحبِّ
حتى المرايا التي كسرتها القذيفة/
ظلت تخبئُ صورتها...
إنه الآن يلمح بسمتها تتراءى... وتهرب.
نافذتان مخلَّعتانِ بغير زجاج.

جدارٌ تنازلَ عن لوحة ومصابيح خضر/ لعابر دربْ
شظايا تناثَرُ في كلِّ صوبْ!
تنبّهَ كيف نجا الفونغراف العتيق؟!
أزاح الغبار، أدار الذراعَ
فضاعت من البوق أنغام ساحرة
رفرفت كالفراشات...
أغلق عينيه بضعَ ثوانٍ...
فغاب أزيز رصاص بعيدٍ..
تلاشى انفجار قذائفَ...
ها هي الآن غرفة حبهما جنةٌ
لا يد الشر عاثت بها/ لا نحيبٌ... دماءٌ
نعم هو طيفٌ قبيحٌ؛
تشبث في كلِّ شيءٍ
وها هو ذا الآن يهربُ
تقذفه النغمات بعيداً
وتذروه شرقاً وغرب».

الشعر هنا يفصح عن نفسه على أجمل وجه، ولا يحتاج إلى معلقين أو مفسرين، عميق في تأثيره وفي صداه وتداعياته... وشعر ثائر فيه هذه النكهة الخاصة دائماً.

فتحية للشاعر ثائر زين الدين على إنجازاته الشعرية كلِّها التي نعتزُّ بها كإضافة نوعية لشعرنا السوري المعاصر.

❁ ❁ ❁

كتاب المعرفة الشهري
/٦٧/

لا أقل من رجل بكل معنى الكلمة

ميغيل دي أونامونو

العـدد٦٩٦- ٦٩٧ أيلول -تشرين الأول ٢٠٢١

من اعمال الإسباني فرانسيسكو دي غويا

ميغيل دي أونامونو

لا أقل من رجل بكل معنى الكلمة

ترجمة: صالح علماني

اختيار وتقديم: ناظم مهنا

العـدد٦٩٦- ٦٩٧ أيلول -تشرين الأول ٢٠٢١

رئيس مجلس الإدارة

الدكتورة لبانة مشوّح

وزيرة الثقافة

المدير المسؤول

ثائر زين الدين

رئيس التحرير

ناظم مهنا

الإشراف الطباعي

أنس الحسن

التصميم والإخراج

ردينة أظن

التدقيق اللغوي

أماني الذبيان

التنضيد

ابتسام عيسى

ميغل دي أونامونو

١٨٦٤-١٩٣٦

فيلسوف وشاعر وروائي إسباني، من الشخصيات العالمية البارزة في نهاية القرنين التاسع عشر والعشرين، عرفه قرّاء العربية من خلال ترجمة أعماله. وكان لوزارة الثقافة بدمشق وللهيئة العامة السورية للكتاب دوراً في التعريف به منذ الستينيات، ونشرت له وزارة الثقافة، هابيل سانتش، وحياة دون كيخوته وسانتشو، والخالة تولا، وضباب، وأعمال أخرى.

وهذه الرواية المختارة من كتاب أونامونو: «ثلاث روايات نموذجية ومقدمة»، ترجمة: صالح علماني، دار الطليعة الجديدة، ٢٠٠٢.

وهي رواية من صنف الأعمال الكلاسيكية الجديدة، ومنسوب التشويق فيها عالٍ جداً. وفيها أطروحات جمالية وسيكولوجية.

كانت شـهرة جمال خوليا منتشرة في كل المنطقة المحيطة بمدينة رينادا القديمة؛ وكانت خوليا أشـبه برمز الجمال الرسـمي للمدينة، أو مثل نصب إضـافي فيها، ولكنه نصب حي وطازج، بين كنوز عاصمة الإقليم الأثرية. وكان يقول بعضهم: «سأذهب إلى رينادا لمشاهدة الكاتدرائية ولرؤية خوليا يانيث». وكان هناك في عيني الحسـناء ما يشـبه نذير مأسـاة. قوامها يقض مضجع كل من يرونها. الشـيوخ يحزنون حين يرونها تمر، مجرجرة وراءها نظرات الجميع، والشـبان ينامون في تلك الليلة متأخرين أكثر من المعتاد. وكانت هي، الواعية لسـلطة جمالها، تشـعر بثقل مسـتقبل مشـؤوم. وكان هنـاك صـوت خفي جـداً، مفلت من أعمق أعمـاق وعيها، يبدو وكأنـه يقول لها: «جمالك سيضـيّعك» فتشغل نفسها كيلا تسمعه.

أبو حسـناء المنطقة، دون فيكتورينو يانيث، وهو شـخص ذو سـوابق أخلاقيـة غائمة، كان يعقد على ابنته كل آماله الأخيرة والحاسمة لخلاصه الاقتصادي. كان وكيلاً تجارياً، وقد راحت صفقاته تمضي من سيئ إلى أسوأ. وكانت صفقته الأخيرة والكبرى، ورقته الأخيرة المتبقية لديه ليلعبها، هي ابنته. وكان له ابن كذلك، ولكنه كان ابناً ضائعاً، منذ زمن يجهلون مكانه.

– لم يبق لنا إلا خوليا– اعتاد أن يقول لامرأته–، كل شيء يعتمد الآن على كيف ستتزوج أو كيف سنزوجها. فإذا ما أقدمت على حماقة، وأخشى أن تفعل ذلك، فإننا ضائعون.

– وما الذي يسميه هو حماقة؟

– ها أنت تخرجين بأمر آخر. عندما أقول إنك لا تكادين تتمتعين بالحس السليم يا أناكليتا...

– وماذا سأفعل لها يا فيكتورينو! نورني أنت، لأنك أنت الوحيد هنا الذي لديه بعض الموهبة...

– مـا نحتاجـه هنـا، وقد قلته لك مئة مرة، هـو أن تراقبي خوليا وأن تمنعيها من السـير في هذه الخطوبات البلهاء، التي يضـيع فيها جميع أهالي رينادا الوقت، والفرص، وحتى الصـحة. لا أريد أي التزامات، لا شيء من المغازلات، لا شيء من المترددين الطلاب.

– وماذا أفعل لها؟

– ماذا ستفعلين لها؟ أفهميها أن مستقبلنا ورفاهيتنا جميعنا، أنت وأنا... وربما شرفنا كذلك، أتفهمين...؟

– أجل أفهم.

– لا، أنت لا تفهمين! الشرف، أتسمعينني؟ شرف الأسرة يعتمد على زواجها. لا بد لها من أن تعرف قيمة نفسها.

– يا للمسكينة!

– مسكينة؟ ما نحتاج إليه هو ألا تبدأ بمصادفة متوددين سخفاء، وألا تقرأ هذه الروايات الغبية التي تقرؤها والتي لا تؤدي إلا إلى زيادة طيشها وملء رأسها بالأوهام.

– ولكن، ماذا تريدها أن تفعل...!

– أن تفكر بتعقل وتدرك ما يمكنها الحصول عليه بجمالها، وأن تعرف كيف تستغله.

– ولكنني أنا، عندما كنتُ في سنها...

– هيا يا أناكليتا، لا تتفوهي بمزيد من الحماقات! لا تفتحي فمك بعد اليوم للنطق ببلاهات. أنتِ، في مثل سنها... أنتِ، في مثل سنها ولاحظي أنني تعرفتُ عليكِ حينذاك...

– أجل، لسوء الحظ...

وينفض أبوا الفاتنة ليبدأا في اليوم التالي محادثة مماثلة.

والمسكينة خوليا تقاسي، مدركة البعد الرهيب لحسابات أبيها، «يريد أن يبيعني –تقول لنفسها– ، كي ينقذ صفقاته التجارية المتدهورة؛ وربما كي ينجو بنفسه من السجن». وهكذا كان.

وبغريزة التمرد، تقبلت خوليا أول متودد إليها.

– انظري بالله عليك يا بنتي– قالت لها أمها– أنا أعرف ما يجري، وقد رأيته يحوم حول البيت ويومئ إليك، وأعرف أنك تلقيت رسالة منه، وأنك رددت عليها...

– وماذا أفعل يا أمي؟ أأعيش مثل جارية، سجينة، إلى أن يأتي السلطان الذي يبيعني أبي إليه؟

– لا تقولي هذا الكلام يا بنيتي...

– ألا يمكن أن يكون لي خطيب مثلما لكل الأخريات؟

– بلى، ولكن ينبغي لهذا الخطيب أن يكون رسمياً.

– وكيف سنعرف أنه رسمي أو غير رسمي؟ لا بد من البدء أولاً. من أجل الوصول إلى الحب، لا بد من التعامل قبل ذلك.

– الحب... الحب...

– هيا، أجل، يجب أن أنتظر مجيء المشتري.

– لا يمكنني تدبر الأمر معك ولا مع أبيك. هكذا أنتم آل يانبث. ملعون اليوم الذي تزوجتُ فيه أنا!

– هذا ما لا أريد أن أقوله يوماً.

فتتركها الأم عندئذ.

وتجرأت هي، خوليا، متحدية كل شيء، على النزول للتحدث مع أول متودد إليها من نافذة الطابق الأرضي، فيما يشبه الشرفة. «إذا ما فاجأني أبي في هذا الوضع –كانت تفكر–فإنه لن يتورع عن اقتراف أي فظاظة معي. ولكن، هذا أفضل، فهكذا يعرف الجميع بأنني ضحية، وأنه يريد المضاربة بجمالي». نزلت إلى النافذة، وفي ذلك اللقاء الأول أخبرت إنريكي، وهو مغازل مبتدئ من رينادا، بكل التعاسات الأخلاقية الكئيبة في بيتها. فهو آت لإنقاذها، لافتدائها. وأحس إنريكي، على الرغم من افتتانه بجمالها، بأن اندفاعه يفتر. «هذه الصبية –قال في نفسه– تأخذ الأمور بمأساوية؛ إنها تقرأ روايات عاطفية». وبعد أن تمكن من أن يشيع في كل أنحاء رينادا كيف أن حسناء المنطقة دون منازع قد استقبلته في نافذتها، بحث عن طريقة للتفلت من الالتزام. وسرعان ما وجد الفرصة للتملص. لأن خوليا نزلت صباح أحد الأيام متوعكة، وعيناها البديعتان محمرتان، وقالت له: آه يا إنريكي! هذا وضع لم يعد التسامح فيه ممكناً؛ فهذا ليس بيت أسرة: إنه جحيم. لقد علم أبي بعلاقتنا، وهو غاضب. تصور أن الأمر وصل به، لأنني دافعت عن نفسي، إلى أن يضربني!

– يا له من متوحش!

– أنت لا تعرفه جيداً. وقد قال إنه سيواجهك...

– فليأتِ إذن! هذا ما كان ينقصني...

ولكنه قال في نفسه: «لا بد من وضع حد لهذه العلاقة، لأن هذا الغول لن يتورع عن اقتراف أي فظاعة إذا ما رأى أن هناك من سينتزع منه كنزه؛ وبما أنني لا أستطيع إخراجه من ديونه...».

– قل لي يا إنريكي، هل تحبني؟

– يا لهذا السؤال الآن...!

– أجب، هل تحبني؟

– من كل روحي وبكل جسدي يا حبيبتي!

– هل تحبني بجد؟

– بكل جد!

– وهل أنت مستعد لكل شيء من أجلي؟

– مستعد لكل شيء، أجل!

– حسن إذن، اختطفني، خذني. علينا أن نهرب؛ أن نهرب بعيداً، بعيداً جداً، إلى حيث لا يستطيع أبي الوصول.

– تماسكي يا صغيرتي!

– لا، لا، اختطفني؛ إذا كنت تحبني، فاختطفني! اختطف الكنز من أبي، حتى لا يستطيع بيعه! لا أريد أن أباع: أريد أن أُختَطَف! اختطفني!

وراحا يرتبان أمر الهرب.

ولكن في اليوم التالي، وهو اليوم المحدد للهروب، وبينما كانت خوليا قد أعدت حزمة ملابسها، بل طلبت العربة سراً، لم يظهر أي أثر لإنريكي. «جبان، وأكثر من جبان! سافل، وأكثر من سافل! –كانت المسكينة خوليا تقول ذلك وقد ألقت بنفسها على السرير وراحت تعض الوسادة غيظاً –ويقول إنه يحبني! لا، إنه لا يحبني أنا، وإنما يحب جمالي. بل ليس هذا! ما يحبه هو التبجيح أمام رينادا كلها بأنني أنا، خوليا يانيث، وليس أقل! قد قبلت به خطيباً لي. وسيذهب الآن ليروي كيف عرضتُ عليه الهرب. سافل، سافل، سافل! سافل مثل أبي؛ سافل كرجل!» وهوت في قنوط عظيم.

قالت لها أمها: أرى يا بنتي أن تلك العلاقة قد انتهت، وأنا أشكر الرب على ذلك، ولكن انظري، لقد كان أبوك على صواب: إذا ما واصلتِ هكذا، فلن تحصلي إلا على ضياع مصداقيتك.

– إذا واصلت أي شيء؟

– هكذا، في تقبل أول من يعرض عليك. ستحرزين سمعة الفتاة اللعوب و...

– وهذا أفضل يا أمي، هذا أفضل، فهكذا سيأتي كثيرون. وخصوصاً إذا أنا لم أفقد ما منحني إياه الرب.

– آي، آي! أنت من نسل أبيك يا بنتي.

وبالفعل، فقد تقبلت بعد قليل من ذلك متوداً آخر، واتخذته خطيباً لها. وقد باحت له أيضاً بالأسرار نفسها، وأخافته مثلما أخافت إنريكي. والفرق الوحيد هو أن بيدرو كان ذا قلب أشد صلابة من سابقه. وبالخطوات السابقة نفسها، وصلت إلى عرض الهروب عليه.

قال لها بيدرو: انظري يا خوليا، أنا لا أعترض على هروبنا، بل أكثر من ذلك، سأكون سعيداً به، تصوري! ولكن، بعد أن نهرب، إلى أين سنذهب، وماذا سنفعل؟

– سنرى ذلك فيما بعد!

– لا، سنرى ذلك، لا! هذا يجب أن نراه الآن. وأنا الآن، وخلال بعض الوقت، لا أستطيع أن أعيلك، وأعرف أنهم في بيتي لن يتقبلونا؛ أما بشأن أبيك...! وهكذا عليك أن تخبرني، ما الذي سنفعله بعد الهرب؟

– ماذا؟ لا تقل لي إنك ستتراجع؟

– ماذا سنفعل؟

– لن تجبن؟

– ماذا سنفعل، قولي؟

– فلـ... فلننتحر!

– أنت مجنونة يا خوليا!

– مجنونـة، أجـل؛ مجنونة من اليأس، مجنونة من القرف، مجنونة مـن الرعب من هذا الأب الذي يريد أن يبيعني... وإذا كنت أنت مجنوناً، مجنوناً بحبي، فسوف تنتحر معي.

– ولكـن لاحظـي يا خوليـا، أنت تريدين من هذا المجنـون بحبك أن ينتحر معـك، ولا تقولين إنك سـتنتحرين معي لأنـك مجنونة بحبي، وإنما لأنك مجنونة من القرف مـن أبيك ومن بيتك. وهذا ليس الشيء نفسه!

– آه! يا لك من مترو جيد! ولكن الحب لا يعرف التروي!

وقطعـا علاقتهما أيضـاً. وقالت خوليا لنفسـها: «وهذا أيضـاً لـم يحبني أنا، هذا أيضـاً. لقد أحب جمالي، ولم يحبني أنا. أتراني منحوسة!» وتبكي بمرارة.

وتقول لها أمها: أترين يا بنتي، ألم أقل لك؟ هـا قد انصرف عنك آخر!

– وسينصـرف مئـة يا أمي؛ مئـة، أجل، إلى أن أجد رجلي، الذي سـيحررني منكما. فأنتما تريدان بيعي!

– قولي هذا لأبيك.

ومضت دونيا أناكليتا لتبكي في حجرتها، على انفراد.

وفـي النهايـة قال الأب لخوليا: انظري يا بنتي، لقد تغاضـيتُ عن هذين الخطيبين اللذين تعرفتِ عليهمـا، ولـم أتخـذ الإجـراءات المتوجبـة عليّ؛ ولكننـي أحذرك مـن أنني لن أتسـامح أكثـر. هـا أنت تعرفين.

صرخت الابنة بسخرية مريرة وهي تنظر إلى عيني أبيها بتحدد ولكن يوجد المزيد!

فسألها متوعداً: وماذا يوجد؟

– لقد... لقد خرج لي خطيب آخر!

– آخر؟ ومن هو؟

– من هو؟ أراهن أنكَ لن تحرز؟

– هيا، لا تسخري مني، وقولي، إنك تُفقدينني الصبر.

– إنه دون ألبيرتو مينينديث دي كابويرنيغا دون سواه.

– صـرخت الأم: يا للفظاعة! وتلعثم دون فيكتورينو دون أن يقول شـيئاً. فدون ألبيرتو مينينديث دي كابويرنيغـا هو ملاك ثري، خليع، كثير النزوات في الشـؤون النسـائية، ويقـال إنه لا يتوانى عن الإنفـاق في سـبيل الحصـول عليهـن؛ وهو متزوج، ومنفصـل عن زوجتـه. وكان قـد زوج اثنتين من عشيقاته بمنحهما بائنة كبيرة.

– ما قولك في ذلك يا أبي؟ لماذا تصمت؟

– أنتِ مجنونة!

– لا، لستُ مجنونة ولا أرى رؤى. إنه يمر في الشـارع، ويحوم حول البيت. أأقول له أن يتفاهم معك؟

– إنني ذاهب، لأنني إن لم أخرج، فستكون النهاية سيئة.

ونهض الأب وغادر البيت.

– ولكن، يا بنتي، يا بنتي!

– أقول لك يا أمي إن الأمر يبدو له سيئاً؛ أقول لك إنه لن يتورع عن بيعي إلى دون ألبيرتو.

كانت إرادة الفتاة المسـكينة تتكسـر. وصارت تدرك أن البيع سـيكون خلاصاً لها. فأهم شيء هو الخروج من البيت، الهرب من أبيها، مهما كانت الطريقة.

❁❁❁

في أثناء ذلك اشـترى أنديانو(١)، يدعى أليخاندرو غوميث، ضـيعة على مقربة من رينادا –إحدى أغنى ضـياع الناحية وأكثرها اتسـاعاً–. ولم يكن هناك من يعرف شيئاً عن أصل ذلك الأنديانو، ولم يكن هناك من يعرف عن سـوابقه، ولا أحد سـمع شـيئاً قط عن أبويه، أو عن أقربائه، أو عن قريته، أو عن طفولته. ما كانوا يعرفونه فقط أن أبويه أخذاه في طفولته المبكرة إلى كوبا أولاً، ثم إلى المكسيك بعـد ذلـك، ولا أحد يعـرف كيف تمكن هناك مـن جمع ثروة هـائلـة، ثروة عظيمـة –الحديث يدور عن عدة ملايين من الدولارات–، وكل ذلك قبل أن يتم الرابعة والثلاثين من عمره، وهي السـن التي رجع فيها إلى إسـبانيا، مصـمماً على الاسـتقرار فيها. يقال إنـه كان أرمل وبلا أبنـاء، وكانت تدور حوله أشـد الأسـاطير خيالية. من يتعاملون معه يرون فيه رجلاً طموحاً وكثير المشروعات، بالغ الصلابة، وعنيداً جداً، وشديد التركيز. يفاخر بأنه من الدهماء.

وكان من عادته القول:

– بامتلاك المال يمكن للمرء أن يصل إلى كل شيء.

فيردون عليه: ليس دائماً، وليس الجميع.

– لا، ليس الجميع؛ أما من عرفوا كيف يجمعون ثروتهم بأنفسهم، فنعم! لكن متأنقاً من أولئك السادة الذين ورثوا أموالهم، مثل كونت صغير أو دوق صغير ضعيف الشخصية، فلا، لن يصل إلى أي شيء. مهما كانت الملايين التي يملكها، أما أنا؟ أنا؟ أنا الذي عرفت كيف أجمع ثروتي بنفسي، بقبضتي؟ أنا؟

وكان لا بد من سماع كيف ينطق «أنا»! كان الرجل يضع كل شيء في ذلك التأكيد الشخصي.

– الحقيقة أنني لم أنوِ شيئاً إلا وحصلت عليه. ولو أردت، فإنني سأصل إلى أن أكون وزيراً! ولكنني لا أريد ذلك.

❁❁❁

حدثوا أليخاندرو عن خوليا، نصب الجمال العظيم في رينادا. «لا بد من رؤية هذا الشيء!» –قال في نفسه–. وبعد أن رآها: «لا بد من الحصول عليها!».

قالت خوليا يوماً لأبيها: أتعرف يا أبي، ذلك الثري الهائل أليخاندرو، أنت تعرف من أعني، فلا حديث إلا عنه منذ بعض الوقت... ذاك الذي اشترى ضيعة كارباخيدو...؟

– أجل، أجل، أعرف من تعنين! وماذا هناك؟

– أتعرف أنه يحوم حولي أيضاً؟

– أتريدين أن تسخري مني يا خوليا؟

– لا، لست أسخر، إنني أتكلم بجد؛ إنه يوم حولي.

– أقول لك ألا تسخري...!

– ها هي رسالته!

وأخرجت من صدرها رسالة، ألقت بها في وجه أبيها.

فقال لها أبوها: وماذا تفكرين أن تفعلي؟

– وماذا سأفعل...! سأقول له أن يبحث الأمر معك وأن تتفقا على الثمن!

اخترق دون فيكتورينو ابنته بنظره وخرج دون أن ينطق بكلمة. وانقضت عدة أيام من السكون الكئيب والغضب الصامت في البيت. كانت خوليا قد كتبت إلى المتودد الجديد رسالة جوابية مفعمة بالسخرية والازدراء، وتلقت بعد وقت قصير رسالة أخرى تحمل هذه الكلمات، مكتوبة بيد خشنة وحروف كبيرة، محددة الزوايا وواضحة: «لقد صرتِ لي. أليخاندرو غوميث يعرف كيف يحصل على كل ما يبتغيه». وحين قرأتها، قالت خوليا لنفسها: «هذا رجل حقيقي! أيكون مخلّصي؟ أأكون مخلصته؟» وبعد أيام قليلة من هذه الرسالة الثانية استدعى دون فيكتورينو ابنته، انفرد بها وقال لها وهو جاث تقريباً وعيناه مغرورقتان بالدموع: انظري يا بنتي، كل شيء يعتمد الآن على قرارك: مستقبلكِ وشرفي. إذا أنت لم توافقي على أليخاندرو، فلن أستطيع عما قريب أن أتستر على إفلاسي وديوني، وحتى...

– لا تقل ذلك.

– لا، لا يمكنني إخفاء ذلك. لقد فاتت مواعيد التسديد. وسيلقون بي في السجن. لقد تمكنتُ من وقت الانهيار حتى الآن... بفضلك! بذكر اسمك! لقد كان جمالكِ هو ترسي. «يا للفتاة المسكينة»، كانوا يقولون.

– وإذا قبلتُه؟

– حسن؛ سأخبرك بالحقيقة كلها. لقد عرفَ وضعي، وفهم كل شيء، وأنا الآن حر وقادر على التنفس، بفضله. لقد دفع كل ديوني؛ لقد حرر...

– أجل، أعرف ذلك، لا تقله. والآن؟

– إن مصيري متوقف عليكِ، ومصيرنا متوقف عليه، فأنا أعيش على نفقته، وأنتِ نفسك تعيشين على نفقته.

– أيعني هذا أنك قد بعتني وانتهيت؟

– لا، وإنما هو الذي اشترانا معاً.

– أي إنني، وإن لم أشأ، قد صرتُ له؟

– لا، إنه لا يطالب بذلك؛ لا يطالب بشيء، لا يطالب بشيء!

– يا له من كريم!

– خوليا!

– أجل، أجل، لقد فهمتُ كل شيء. ومن جهتي، قل له إنه يستطيع المجيء متى يشاء.

وارتعشت بعد أن قالت ذلك. من الذي قال ذلك؟ أكانت هي؟ بل كانت أخرى تحملها في داخلها وتستبد بها.

– شكراً لك يا بنتي، شكراً لك!

ونهض الأب ليقبّل ابنته؛ ولكن هذه هتفت وهي تصده: لا، لا تلوثني!

– ولكن... بنيتي.

– اذهب وقبّل أوراقك! أو من الأفضل أن تقبل رماد تلك الأوراق التي كانت ستودي بك إلى السجن.

❁❁❁

– ألم أقل لكِ يا خوليا إن أليخاندرو غوميث قادر على الحصول على كل ما يريد؟ أتأتيني بتلك الأمور لي؟ لي أنا؟

كانت هذه هي الكلمات الأولى التي قدم بها الأنديانو الشاب المُثري نفسه إلى ابنة دون فيكتورينو، في بيت هذا الأخير. وارتعشت الفتاة حيال تلك الكلمات، شاعرة، للمرة الأولى في حياتها، بأنها تقف أمام رجل. رجل قدم نفسه باستسلام أكبر، وفظاظة أقل مما كانت تتوقع.

وفي الزيارة الثالثة، تركهما الأبوان معاً على انفراد. كانت خوليا ترتجف. واحتفظ أليخاندرو بالصمت. وطال الارتجاف والصمت لبعض الوقت.

وقال هو أخيراً: يبدو أنك مريضة يا خوليا.

– لا، لا؛ إنني على ما يرام!

– لماذا ترتجفين هكذا إذن؟

– ربما هو بعض البرد...

– بل هو خوف.

– خوف؟ خوف مم؟

– خوف... مني!

– ولماذا أخافك؟

– أجل، إنك تخافينني!

وانفجر الخوف متحولاً إلى بكاء. كانت خوليا تبكي من أعمق أعماقها، تبكي بقلبها. وكانت الشهقات تخنقها، وتحس بالاختناق.

فهمس أليخاندرو: هل أنا غول؟

– لقد باعوني! لقد باعوني! تاجروا بجمالي! باعوني!

– ومن قال هذا؟

– أنا، أنا أقوله! ولكن لا، لن أكون لك... إلا ميتة!

– ستكونين لي يا خوليا، ستكونين لي... وستحبينني! ألن تحبينني أنا؟ أنا؟ هذا ما ينقصني!

وكان في تلك «الأنا» نبرة قطعت للحال ينبوع دموع خوليا، كما لو أن قلبها قد توقف. نظرت عندئذ إلى ذلك الرجل، بينما كان هاتف يقول لها: «هذا رجل حقاً!».

– يمكنك أن تفعل بي ما تشاء!

– ما الذي تعنيه بقولك هذا؟ –سألها ملحاً على التحدث إليها دون كلفة.

– لا أدري... لا أدري ما الذي أعنيه...

– ما هذا الكلام عن أنني أستطيع أن أفعل بك ما أشاء؟

– أجل، تستطيع...

– ولكن ما أريده أنا –ورنت «أنا» بوقع ظافر ومهيمن– ما أريده، هو أن تكوني امرأتي.

وأفلتت من خوليا صرخة، وشعّ الذهول من عينيها الواسعتين البديعتين، وبقيت تحدق في الرجل الذي كان يبتسم ويقول: «ستكون لي أجمل امرأة في إسبانيا».

– وما الذي ظننتِه...؟

– أنا ظننتُ... أنا ظننتُ...

وعادت تشق صدرها بدموع مخنوقة. وأحست بعد ذلك بشفتين فوق شفتيها وصوت يقول لها: أجل، امرأتي، لي...، لي...، لي...، امرأتي الشرعية بالطبع! والقانون سيصدّق على مشيئتي! أو مشيئتي ستصادق على القانون!

– أجل... لك!

وكانت مستسلمة. واتّفق على موعد الزفاف.

❁❁❁

ما الذي كان في ذلك الرجل الفظ والمتكتم ليهمن عليها ويبعث فيها الخوف في آن واحد؟ والأرهب من ذلك أنه كان يفرض عليها نوعاً غريباً من الحب. لأنها هي، خوليا، لم تكن تريد أن تحب ذلك المغامر، الذي قرر أن تكون امرأته واحدة من أجمل النساء، وأن يتباهى من خلالها بملايينه؛ ولكن دون أن ترغب في حبه، كانت تشعر بأنها مستسلمة لإذعان هو شكل من المحبة. إنه شيء أشبه بالحب الذي يتأجج في صدر مسبية نحو سابيها المتعجرف. لم يشترها، لا! لقد سباها.

«ولكن –كانت خوليا تقول لنفسها– هل يحبني حقاً؟ أيحبني أنا؟ أنا؟ مثلما يقولها هو. وكيف يقول ذلك! كيف ينطق (أنا)! أيحبني أنا، أم أنه لا يسعى إلا إلى التباهي بجمالي؟ أأكون في نظره أكثر من قطعة أثاث غالية ونادرة؟ أتراه يحبني أنا؟ ألن يشبع سريعاً من مفاتني؟ سيكون زوجي على أي حال، وسأجد نفسي متحررة من هذا البيت اللعين، متحررة من أبي، لأنه لن يعيش معنا، أليس كذلك! سنقدم له دخلاً، وليواصل شتم أمي المسكينة، وليعاشر الخادمات. وسنجنبه العودة إلى التورط في الديون. وسأكون غنية، غنية جداً، واسعة الثراء!».

ولكن هذا لم يرضها بالكامل. كانت تعرف أن فتيات رينادا يحسدنها، وإنهن يتكلمون عن حظها المجنون، وعن أن جمالها قد أنتج لها كل ما يمكن أن ينتجه. ولكن، أيحبها ذلك الرجل؟ هل يحبها حقاً؟ «عليّ أن أغزو حبه –كانت تقول لنفسها– إنني بحاجة لأن يحبني حقاً؛ لا يمكنني أن أصير

امرأته دون أن يحبني، لأنها ستكون أسوأ طريقة لبيع نفسي. ولكن هل أحبه أنا؟» وأمامه كانت تشعر بالخوف، بينما صوت سري غامض، ينبثق من أعمق أعماقها يقول لها: «هذا رجل حقاً!» وفي كل مرة يقول فيها أليخاندرو: «أنا» كانت ترتجف. ويرتجف الحب، مع أنها تعتقد أنه شيء آخر غير الحب أو أنها كانت تتجاهله.

❁❁❁

تزوجا وذهبا للعيش في عاصمة المقاطعة. كانت علاقات أليخاندرو وصداقاته، بفضل ثروته، كثيرة، ولكنها غريبة بعض الشيء. فمعظم من يترددون على البيت، غير قليلين منهم أرستقراطيون. يبدون لخوليا مدينين لزوجها، الذي كان يقدم قروضاً مالية مقابل رهونات ثمينة. ولكنها لم تكن تعرف شيئاً عن صفقاته، ولم يكن هو يكلمها عنها مطلقاً. لم يكن ينقصها أي شيء؛ وكان بإمكانها أن تُشبع حتى أدنى نزواتها، ولكنها كانت تفتقر إلى أهم ما يمكن أن تفتقر إليه. ليس حب ذلك الرجل الذي كانت تشعر بالخضوع له والافتتان به، وإنما التأكد من ذلك الحب. «أتراه يحبني أم لا يحبني –كانت تتساءل–. إنه يغمرني بالاهتمام، يعاملني بأقصى ما يمكن من الاحترام، وإن كان يفعل ذلك بشيء من الصرامة، بل إنه يدللني أيضاً؛ ولكن هل يحبني؟» ولم تكن هناك جدوى من محاولة التكلم عن الحب، عن الحنان، مع ذلك الرجل.

وكان من عادة أليخاندرو القول: الحمقى وحدهم هم الذين يتكلمون في هذه الأمور. «يا فتنتي...، يا لذيذتي...، يا جميلتي...، يا حبيبتي...» أنا؟ أنا أقول هذه الأشياء؟ هذه الأشياء تخرج مني؟ أنا؟ هذه شؤون الروايات. وأعرف أنكِ كنتِ مولعة بقراءتها.

– وما زلتُ حتى الآن.

– اقرئي ما تشائين منها. انظري، إذا كنت ترغبين، فإنني سآمر ببناء سرادق كبير هناك في جزء من العقار ليكون مكتبة، وسأملأه لك بالروايات التي كُتبت منذ آدم حتى الآن.

– ما هذا الذي تقوله...!

كان أليخاندرو يرتدي ملابسه بأكثر الطرق الممكنة بؤساً وبعداً عن التأنق. ولم يكن ذلك من أجل عدم لفت الأنظار إلى ملابسه فحسب: بل كان يتصنع ابتذال العامة. كان يضجر من تبديل

الثياب، ويشعر بعلاقة حميمة مع ما اعتاد لبسه. حتى ليقال إنه يوم يدشن بدلة جديدة، يحكك نفسه بالجدران كي تبدو عتيقة. ولكنه كان يحرص بالمقابل على أن تلبس هي، امرأته، بأكبر قدر ممكن من الأناقة، وبالطريقة التي تبرز حسنها الطبيعي أكثر من سواها. لم يكن بخيلاً في الدفع قط؛ ولكنه كان يشعر بأن أفضل مدفوعاته وأحبها إلى نفسه هي حسابات الخياطين والخياطات، حسابات ملابس خولياه.

كان يبتهج بأخذها للمشي معه في الطريق لإبراز الفرق في الملبس والمظهر بين أحدهما والآخر. وتُسعده رؤية الناس ينظرون إلى امرأته، وكانت هي، بدورها، تتغنج أيضاً، مستثيرة تلك النظرات، فإما لم يكن هو ينتبه إلى ذلك، وإمّا أنه كان يتظاهر بعدم الانتباه. ويبدو كما لو أنه يقول لأولئك ينظرون إليها بجشع جسدي: «إنها تروقكم، أليس كذلك؟ هذا يسعدني، ولكنها لي، ولي أنا وحدي، إذن... فلتموتوا بغيظكم!»، وكانت هي تلمس ذلك الشعور، وتقول لنفسها: «ولكن، هل يحبني أم لا يحبني هذا الرجل؟» لأنها كانت تفكر به على الدوام بأنه «هذا الرجل» هو رجلها. أو الرجل الذي هي له، السيد. وشيئاً فشيئاً راحت تتشكل لديها روح جارية في حريم، روح جارية محظية ومفضلة، جارية وحيدة؛ ولكن جارية في نهاية المطاف، جارية على أي حال.

الأحاديث الحميمة بينهما، ليس لها وجود. إذ لم تكن تتصور ما الذي يمكن له إثارة اهتمام زوجها. وفي إحدى المرات تجرأت هي على سؤاله عن أسرته. فقال أليخاندرو: الأسرة؟ ليس لي الآن أسرة سواك أنتِ، ولا يهمني أن تكون لي أسرة. فأسرتي هي أنا، أنا وأنت، لأنك لي.

– ولكن، ماذا عن أبويك؟

– ضعي في حسبانك أنه لم يكن لي أبوان. أسرتي تبدأ بي. أنا صنعت نفسي بنفسي.

– أريد أن أسألك عن شيء آخر يا أليخاندرو، ولكنني لا أتجرأ على السؤال...

– لا تتجرئين؟ وهل سآكلك؟ هل غضبتُ يوماً من أي شيء تقولينه؟

– لا، لم يحدث ذلك قط، وليست لدي شكاوى...

– هذا ما ينقصنا!

– لا، لا، ليست لدي شكوى، ولكن...

– حسن، اسألي وخلصيني.

– لا، لن أسألك.

– اسألي!

وقد قال ذلك بطريقة... بأنانية فاقعة، جعلتها ترتجف بصورة، فضلاً عن أنها خوف، هي حب، حب الجارية المفضلة، فقالت له: حسن، أخبرني: هل أنت أرمل...؟

وكمثل ظل، مرت تقطيبة خفيفة في جبهة أليخاندرو الذي ردّ: أجل، أنا أرمل.

– وماذا عن امرأتك الأولى؟

– لقد قيل لكِ شيء...

– لا، ولكن...

– لقد قيل لك شيء، أخبريني.

– أجل، لقد سمعتُ شيئاً...

– وهل صدقته؟

– لا... لم أصدقه.

– طبعاً، لا يمكنك، وعليك ألا تصدقيه.

– لا، لم أصدقه.

– هذا طبيعي. من يحبني مثلما تحبينني أنت، من هي لي مثلما أنت لي، لا يمكنها أن تصدق مثل هذه التلفيقات.

– إنني أحبك طبعاً... –وبينما تقول ذلك كانت تأمل باستثارة اعتراف متبادل بالمحبة.

– حسن، لقد قلت لك من قبل إنه لا تروقني عبارات الروايات العاطفية. وكلما كان قول: «أحبك» لأحدنا أقل، يكون أفضل.

وبعد توقف قصير تابع قائلاً: لقد قيل لكِ إنني تزوجت في المكسيك، وأنا فتى يافع، من امرأة شديدة الثراء وأكبر مني سناً بكثير، من عجوز مليونيرة، وإنني أجبرتها على أن تورثني ثروتها ثم قتلتها بعد ذلك. ألم يقولوا هذا؟

– أجل هذا ما قيل لي.

– وهل صدقته؟

– لا، لم أصدقه. لا يمكنني أن أصدق أنك قتلت امرأتك.

– أرى أنك أكثر تعقلاً مما كنت أظن. كيف سأقتل امرأتي، كيف أقتل شيئاً لي؟

ما الذي جعل المسكينة خوليا ترتجف حين سمعت هذا؟ هي لم تنتبه إلى سبب ارتعاشها؛ ولكن السبب هو كلمة «شيء» التي يطلقها زوجها على امرأته الأولى.

– الإقدام على ذلك هو حماقة مطلقة –واصل أليخاندرو– ولماذا؟ أمن أجل أن أرثها؟ ولكنني كنت أتمتع بثروتها مثلما أتمتع اليوم! أأقتل امرأتي! ليس هذا مسوّغ ليقتل أحدنا امرأته!

وتجرأت خوليا على القول: ولكن هناك رجال، مع ذلك، قتلوا نساءهم.

– ياه، ياه، ياه! الغيرة هي من شؤون المغفلين. فالمغفلون وحدهم هم الذين يغادرون، لأنهم هم الوحيدون الذين يمكن لزوجاتهم أن يخنَّهم. أما أنا؟ أنا؟ فلا يمكنك لامرأتي أن تخونني. لم يكن بإمكان تلك أن تخونني، ولا يمكنك أنتِ أن تخونيني!

– لا تقل هذا الكلام. فلنتحدث في أمر آخر.

– لماذا؟

– يؤلمني سماعك تتكلم هكذا. كما لو أنه قد مرّ بمخياتي، أو بأحلامي أن أخونك...!

– أعرف ذلك، أعرف ذلك دون أن تقوليه؛ أعرف أنك لن تخونيني أبداً.

– بالطبع!

– لا يمكنك أن تخونيني أنا؟ امرأتي تخونني؟ مستحيل! أما بالنسبة إلى الأخرى، الأولى، فقد ماتت وحدها دون أن أقتلها.

وكانت تلك واحدة من أطول المرات التي تحدث فيها أليخاندرو مع امرأته. وبقيت هذه ساهمة ومرتجفة. أيحبها ذلك الرجل، نعم أم لا؟

❁❁❁

مسكينة خوليا! كان فظيعاً بيتها الجديد ذاك؛ فظيعاً مثل بيت أبيها. إنها حرة فيه، حرة بالكامل؛ يمكنها أن تفعل فيه ما تشتهي، تخرج وتدخل، تستقبل صديقاتها الذين تفضلهم. ولكن، هل يحبها أم لا ذلك السيد؟ عدم تأكدها من حب الرجل كان يبقيها أسيرة تلك الزنزانة الذهبية الرائعة مفتوحة الأبواب.

وتغلغل شعاع شمس مشرقة عبر غيوم روحها القاتمة المستعبدة تلك عندما علمت أنها حبلى من السيد الزوج. وقالت لنفسها: «الآن سأعرف إذا ما كان يحبني أم لا».

وعندما زفت له الخبر الجديد، صاح: كنتُ أتوقع ذلك. لقد صار لي وريث وابن أصنع منه رجلاً رجلاً آخر مثلي، لقد كنت أنتظر ذلك.

فسألته هي: وماذا لو أنه لم يأت؟

– مستحيل! كان لا بد له من أن يأتي. لا بد من أن يكون لي ابن، أنا، أنا!

– هناك كثيرون يتزوجون ولا ينجبون أبناء.

– آخرون، أجل. ولكن أنا لا! أنا لا بد من أن يكون لي ابن.

– ولماذا؟

– لأنه لا يمكنك إلا أن تمنحيني إياه.

وجاء الابن؛ ولكن الأب بقي شديد التكتم في عواطفه. وعارض فقط أن تتولى الأم تربية الطفل.

– لا، لستُ أشك في أن لديك الصحة والقوة لذلك؛ ولكن الأمهات اللواتي يربين تتردى حالتهن كثيراً، وأنا لا أريد لجمالك أن يتردى؛ أنا أريدك أن تحافظي على شبابك لأطول زمن ممكن.

ولم يتراجع إلا عندما أكد له الطبيب بأن تربية الطفل لن تؤدي إلى تردي خوليا، وإنما ستُكسب جمالها مزيداً من الكمال.

وكان الأب يرفض تقبل الابن. وكان يقول: «مسألة القبلات هذه لا تؤدي إلا إلى إزعاجه». وكان يكتفي في بعض الأحيان بحمله بين ذراعيه والنظر إليه طويلاً.

وفي أحد الأيام سأل أليخاندرو امرأته: ألم تسألينني يوماً عن أسرتي؟ ها هي أسرتي إذن. لقد صار لي الآن أسرة وصار لي من يرثني ويواصل أثري.

فكـرت خوليا في أن تسـأل زوجها مـا هو أثره؛ ولكنها لم تتجرأ على ذلـك. «أثري! ما هو أثر ذلك الرجل؟» ستسأله عندما تسمعه يكرر العبارة نفسها في مناسبة أخرى.

❁❁❁

كان كونتا بوردافييّا من أكثر الأشـخاص تردداً على البيت، وخصوصـاً الكونت، الذي له صفقات مشـتركة مـع أليخاندرو، وكان هذا قد قدم له قروضـاً ربوية كبيرة. وكان من عـادة الكونت أن يأتي ليلعب دوراً من الشـطرنج مع خوليا المولعة بهذه اللعبة، وليفرِّج عن نفسـه في صـدر صديقته الثقة، امرأته دائنه، ويحدثها عن نكباته البيتية. لأن منزل كونتي بوردافييّا كان جحيماً صـغيراً، وإن كان لهبه خفيفاً. لم يكن الكونت والكونتيسة متفاهمين ولا متحابين. كل واحد منهما يتصرف على هواه، وهي الكونتيسـة، تفسح المجال للتقولات الفضـائحية. وكانت تسري على الدوام أحجية حولها: «من هـو مسـاعد كونـت بوردافييّا في الرذيلـة؟»، وكان الكونت المسـكين يذهب إلى بيـت الجميلة خوليا ليلاعبها دور الشطرنج ويعزي نفسه من نكبته لدى الأخرى.

– هل جاء هنا اليوم أيضاً هذا الكونت؟ – كان أليخاندرو يسأل امرأته.

– –هذا الكونت، هذا الكونت...، أي كونت تعني؟

– هـذا! ليس هناك سـوى كونت واحد، وماركيز واحد، ودوق واحد. أو إنهم جميعهم بالنسـبة إلي متشابهون وكما لو أنهم الشخص نفسه.

– أجل، كان هنا!

– يسعدني مجيئه، إذا كان ذلك يسليك. فهذا ما ينفع فيه ذلك الغبي.

– أما أنا فأرى أنه رجل ذكي ومثقف، مهذب ولطيف جداً...

– أجل، إنه ممن يقرؤون روايات. ولكن ما علينا، إذا كان هذا يسليك...

– وهو تعس جداً.

– ياه؛ هو المذنب في ذلك!

– ولماذا؟

– لأنــه شـديد البلاهـة. مـا يحـدث له أمر طبيعي. فرجل تافه مثل الكونـت، من الطبيعي أن تخونه امرأته. لأنه ليس رجلاً! لست أدري كيف وُجدت من تقبل الزواج من مثل هذا الشيء. إنها لم تتزوج منه بالطبع، وإنما من لقبه. ما كان يمكن لامرأة أن تفعل بي ما تفعله امرأة هذا التعس به...!

بقيـت خوليـا تنظر إلى زوجها، وفجـأة، دون أن تنتبه إلى ما تقوله، صـرخت: وماذا لو فعلتُ بك ذلك؟ ماذا لو خرجت امرأتك مثل المرأة التي خرجت له؟

– حماقة –وانفجر أليخاندرو في الضـحك– إنك تسـعين إلى تتبيل حياتنا بملح الكتب. إذا كنت تريدين أن تخبريني بإثارة غيرتي، فإنك تخطئين. أنا لسـت من هؤلاء! أتنطلي هذه الأشـياء عليّ أنا؟ أنا؟ استمتعي بالسخرية من أبله بورافييا.

«أيكون صحيحاً أن هذا الرجل لا يشعر بالغيرة؟ –كانت خوليا تقول لنفسها– أيكون صحيحاً أنه لا يهتـم بمجيء الكونت وتقربه مني ومغازلته لـي مثلما يتقرب ويغازل؟ أهي ثقة بوفائي ومحبتي؟ أهي ثقة بقوة تحكمي بنفسي؟ أهي لا مبالاة؟ أتراه يحبني أم لا يحبني؟» وبدأت تشعر بالغيظ فسيدها وزوجها يعذب قلبها.

وراحت المراة المسكينة تلح في استثارة غيرة زوجها، كحجر الزاوية في حبه، ولكنها لم تتوصل إلى ذلك.

– هل تريد أن تأتي معي إلى بيت الكونت؟

– لماذا؟

– لتناول الشاي!

– لتناول الشاي؟ بطني لا يؤلمني. لأنه في زماني وبين معشري لم يكن هناك من يشرب هذا الماء المتسـخ إلا عندما يؤلمه بطنه. فليكن تناولك له هنيئاً! وواسـي الكونت المسكين قليلاً. وستكون هناك الكونتيسة مع صديقها الأخير، صديقها المناوب. يا لهذا المجتمع! ولكن، ما علينا، هذا ما يحدث!

❁❁❁

وفي أثناء ذلك كان الكونت يواصـل محاصـرته لخوليا. كان يتظاهر بالحزن لنكباته البيتية كي يسـتثير بذلك شـفقة صـديقته، وليحولها من الشـفقة إلى الحب، ثـم إلى الحب الآثم، فـي الوقت الذي يحاول أن يوحي لها كذلك بأنه يعرف شيئاً عن دواخل بيتها.

– أجل يا خوليا، هذا صحيح، بيتي جحيم، جحيم حقيقي، وتحسنين صنعاً بالرثاء لحالي مثلما تفعلين. آه، لو أننا تعرفنا من قبل! قبل أن أتزوج من سبب شقائي هذه! وأنت...

– وأنا من سبب شقائي. أليس كذلك؟

– لا، لا، ليس هذا ما أردت قوله... لا!

– ما الذي أردت أن تقوله لي إذن أيها الكونت؟

– قبل أن تسلمي نفسك لهذا الرجل الآخر، لزوجك...

– وهل أنت متأكد من أنني كنت سأسلمك نفسي عندئذ؟

– آه، دون شك، دون شك!

– كم أنتم صَلِفون معشر الرجال!

– صلفون؟

– أجل، صلفون. تعتقدون أنكم لا تُقاوَمون.

– أنا... لا!

– من إذن؟

– أتسمحين لي بأن أخبرك يا خوليا؟

– قل ما تشاء!

– حسن إذن، سأخبرك! ما لا يُقاوَم لو أنني عرفتك من قبل، ليس أنا، وإنما حبي! أجل حبي!

– ولكن، هل هذا تصريح حب نظامي أيها السيد الكونت؟ لا تنسَ أنني امرأة متزوجة، شريفة، محبة لزوجها...

– هذا...

– وهل تسمح لنفسك بالتشكيك في هذا؟ مُحِبّة، أجل، مثلما تسمعني، إنني محبة بكل إخلاص لزوجي.

– ولكنه من جهته...

– آه؟ ما هذا؟ من قال لك إنه لا يحبني؟

– أنت نفسك!

– أنا؟ متى قلت لك إن أليخاندرو لا يحبني؟ متى؟

– قلتِ لي ذلك بعينيك، بحركاتك، بسلوكك...

– ستخرج لي الآن بأنني أنا من كانت تستثيرك كي تطارحني الحب...! انظر أيها السيد الكونت، ستكون هذه هي المرة الأخيرة التي أحضر فيها إلى بيتك!

– بالله عليك يا خوليا!

– إنها المرة الأخيرة، لقد قلتها!

– بالله عليك، دعيني أذهب إليك لرؤيتك، بصمت، لتأملك، لأمسح، برؤيتك، الدموع التي أبكيها في داخلي!...

– يا للكلام الجميل!

– وما قلته لكِ، وبدا أنه أغضبك كثيراً...

– بدا؟ لقد أغضبني!

– وهل يمكنني أنا أن أغضبك؟

– السيد الكونت...!

– ما قلته لك، وأغضبك كثيراً، هو فقط، لو أننا تعرفنا قبل أن أكون قد سلمت نفسي لامرأتي، وأنت لزوجك، لكنت أحببتك بالجنون نفسه الذي أحبك به اليوم... دعيني أعري قلبي! كنت أحببتك بالجنون نفسه الذي أحبك به اليوم، ولكنت استحوذت على حبك بحبي، ليس بشجاعتي، لا؛ ولا بجدارتي، وإنما بقوة الحب فقط. فأنا يا خوليا لست من أولئك الرجال الذين يظنون أنهم يُخضعون المرأة ويستحوذون عليها بجدارتهم وحدها، بكونهم من يكونون؛ لست من أولئك الذين يطالبون المرأة بأن تحبهم، دون أن يقدموا إليها حبهم بالمقابل. فأنا، هذا النبيل المسكين المنهار، لا أدعي هذه الغطرسة.

كانت خوليا ترتشف ببطء، وقطرة قطرة، ذلك السم.

– لأن هناك رجالاً –واصل الكونت– عاجزين عن الحب؛ ولكنهم يطالبون بأن يحبهم الآخرون، ويظنون بأن لهم الحق في الحب والوفاء غير المشروط من جانب المرأة المسكينة التي تستسلم لهم. هناك من يأخذون امرأة جميلة ومشهورة لجمالها، كي يتباهوا به، كي يجعلونها تمشي معهم كمن يجعل لبوة مروضة تمشي إلى جانبه، ويقول: «إنها لبوتي؛ أترون كيف هي مستسلمة لي؟» ولهذا يريد لبوته؟

– أيها السيد الكونت... أيها السيد الكونت، إنك تتوغل في أرضٍ...

عندئذ دنا منها كونت بورافييا أكثر، وفي أذنها تقريباً، جعلها تشعر في أذنها، في محارة اللحم الوردية البديعة تلك بين أقراط الشعر الكستنائي اللامع، بمداعبة أنفاسه المتقطعة، وهو يهمس لها: إنني أتوغل في وعيك أنتِ يا خوليا.

وكلمة «أنت» صبغت الأذن المذنبة بالحمرة.

كان صدر خوليا يموج مثل البحر لدى اقتراب الريح الغربية.

– أجل يا خوليا، إنني أتوغل في وعيك.

– دعني بالله عليك أيها السيد الكونت، دعني! إذا ما دخل هو الآن...!

– لا، هو لن يدخل. فليس فيكِ ما يهمه. إنه يتركنا هكذا وحيدين، لأنه لا يحبك... لا، لا يحبك! لا يحبك يا خوليا، لا يحبك!

– بل هو يثق بي ثقة مطلقة...

– بكِ لا! إنه يثق بنفسه. إنه يثق ثقة مطلقة، عمياء، بنفسه! يظن أنه هو، هو، أليخاندرو غوميث، الذي جمع ثروة... ولا أريد أن أعرف كيف جمعها... يظن أنه لا يمكن لامرأة أن تخونه. إنه يزدريني أنا، أعرف ذلك...

– أجل، إنه يزدريك...

– كنتُ أعرف ذلك، ولكنه بقدر ما يزدريني، يزدريكِ أنتِ...

– بالله عليك أيها السيد الكونت، بالله عليك، اصمت، فأنت تقتلني!

– بل هو الذي يقتلك، زوجك، ولن تكوني الأولى!

– هذا تشويه للسمعة أيها السيد الكونت، إنه تشويه للسمعة! زوجي لم يقتل امرأته! وهيا انصرف، انصرف؛ انصرف ولا ترجع!

– إنني ذاهب؛ ولكنني... سأعود. ستستدعينني أنت.

وانصرف مخلفاً إياها مجروحة الروح. «أيكون محقاً هذا الرجل؟ –كانت تقول لنفسها– أيكون الأمر كذلك؟ لقد كشف لي ما لم أكن أريد قوله حتى لنفسي بالذات. أيكون صحيحاً أنه يزدريني؟ أيكون صحيحاً أنه لا يحبني؟».

❁❁❁

بدأت مسألة العلاقات ما بين خوليا وكونت بورادفيا بالتحول إلى مرتع للنميمة في مجالس العاصمة. وإما أن أليخاندرو لم يكن يعلم بها، أو أنه كان يتظاهر بأنه لا يعلم. وعندما بدأ أحد أصدقائه بالتلميح له، قاطعه بحزم قائلاً: «أعرف ما الذي ستقوله؛ ولكن دع عنك هذا. فهذه ليست سوى تقولات من الناس. أأنا؟ أنا أتعرض لهذا الأمر؟ يجب ترك النساء الرومنطيقيات يشعرن بأنهن مهمات!» أيكون...؟ أيكون جباناً؟

ولكن أحدهم سمح لنفسه يوماً، في الكازينو، أمامه، بمداعبة تحمل معنى غامضاً له علاقة بالقرون. فأمسك زجاجة ورماه بها على رأسه، فشجه. وكانت الفضيحة كبيرة.

– لي أنا؟ لي أنا تقال هذه المداعبات؟ –كان يقوله بأكثر ما في صوته ونبرته من غيظ كظيم– وكأنني لا أفهمه... وكأنني لا أعرف الكلام الفارغ الذي يدور في المدينة، بين الحمقى، حول النزوات الروائية لامرأتي المسكينة... وأنا مستعد لقطع هذه التقولات من جذورها...

فتجرأ أحدهم على القول له: ولكن ليس هكذا يا دون أليخاندرو.

– كيف إذن؟ قل لي كيف!

– بقطع جذر وسبب تلك التقولات!

– آه، آه! أتعني بأن أمنع الكونت من الدخول إلى بيتي؟

– هذا هو الأفضل.

– سيكون هذا تأكيداً للتفوهات. وأنا لست طاغية. إذا كانت لامرأتي المسكينة تجد التسلية مع

هذا الكونت، وهو مجرد أبله بالكامل والمطلق، أقسم لك إنه أبله، غير مؤذ، يظن نفسه دون جواناً...، فإذا كانت امرأتي المسكينة تجد التسلية مع هذا الألعوبة (الكركوز)، فهل أحرمها من تسليتها لأن البلهاء الآخرون يقولون هذا الأمر أو ذاك؟ هذا ما كان ينقصني...! ولكن، أيقولون هذا لي؟ لي أنا؟ أنتم لا تعرفونني!

– ولكن المظاهر يا دون أليخاندرو...

– أنا لا أعيش على المظاهر، وإنما على الوقائع...

في اليوم التالي حضر إلى بيت أليخاندرو سيدان، وقوران جداً، ليطلبا منه ترضية باسم المتضرر.

فرد عليهما: قولا له أن يرسل لي فاتورة الطبيب أو الجراح الذي يعالجه وسأدفعها أنا، وكذلك كل الأعطال والأضرار التي وقعت.

– ولكن يا دون أليخاندرو...

– ما الذي تريدونه حضرتكم؟

– ليس نحن من يريد! وإنما المتضرر هو الذي يطالب بإصلاح الضرر... يريد اعتذاراً... تفسيراً مشرّفاً...

– لا أفهمكما أيها السيدان... أو أنني لا أريد أن أفهمكما!

– وإلا، المبارزة!

– لا بأس! متى يشاء. قولا له متى يشاء. ولكن لا حاجة لأن تزعجا نفسيكما في هذا الشأن. لا حاجة إلى عرابين. قولا له أن يخبرني عندما يشفى رأسه، أعني عندما يشفى من ضربة الزجاجة... فليخبرني فقط، وسنذهب إلى حيث يشاء، نلتقي في مكان مغلق وينقض كل منا على الآخر باللكمات والركلات فقط. لا أقبل أي سلاح آخر. وسيرى عندئذ من هو أليخاندرو غوميث.

فهتف أحد العرابين: ولكن، هل أنت تسخر منا يا دون أليخاندرو!

– لا شيء من هذا! أنتم من عالم وأنا من عالم آخر. أنتم تنحدرون من آباء لامعين، من عائلات مشهورة... أما أنا، فيمكن القول إنه لم يكن لي أبوان، ولا أسرة لي سوى التي صنعتها أنا. أنا آت من العدم، ولا أريد تفهم أكاذيب قانون الشرف هذه. لقد عرفتم ما أريده إذن!

نهض العرابان، وتأهب أحدهما، متخذاً هيئة الوقار، مع بعض الاندفاع، إنما دون إساءة الاحترام –فالمعني في نهاية المطاف مليونير كبير ورجل غامض المنشأ– وهتف: اسمح لي إذن يا سيد أليخاندرو غوميث بأن أقول لك...

– قل كل ما تشاء؛ ولكن زن كلماتك جيداً، وإلا فإن هناك زجاجة أخرى في متناول يدي.

– إذن –ورفع صوته أكثر: –يا دون أليخاندرو غوميث، أنت لست فارساً!

– أنا لست كذلك بالطبع يا رجل، لست كذلك بالطبع! أنا فارس! متى؟ من أين؟ أنا أرى أنني بغّال وليس فارساً يا رجل. بل إنني لم أكن أركب بغلة لأحمل الطعام إلى من كانوا يقولون لي إنه أبي، وإنما كنت أذهب ماشياً، ماشياً وعلى قدمي. لستُ فارساً بالطبع! فروسية؟ فروسية لي أنا؟ أنا؟ هيا... هيا...

فقال أحد العرابين للآخر: أجل هيا بنا. فليس لنا عمل هنا. وأنت يا سيد أليخاندرو، ستتحمل نتائج هذا، نتائج سلوكك المتهرب من المبارزة.

– مفهوم، وأنا سأتمسك بهذا السلوك. أما فيما يتعلق بذلك... بذلك الفارس ذي اللسان المنفلت الذي شججتُ رأسه، فقولا له، أكرر، قولا له أن يرسل لي حساب الطبيب، وأن يحسب في المستقبل حساب ما يقوله. وأنتما إذا ما احتجتما يوماً –وكل شيء ممكن– إلى شيء من هذا المتهرب من المبارزة، من هذا المليونير المتوحش، الخالي من الشرف الفروسي، فيمكنكما اللجوء إلي، وسأكون في خدمتكما، مثلما كنتُ وما زلت في خدمة فرسان آخرين.

فهتف أحد العرابين: هذا كلام لا يمكن التسامح فيه، هيا بنا!

وانصرفا.

❁❁❁

في تلك الليلة روى أليخاندرو لامرأته حديث المقابلة مع العرابين بعد أن كان قد أخبرها بضربة الزجاجة، وكان وهو يروي يتلذذ بمآثره. بينما هي تستمع إليه خائفة.

– فارس؟ أنا فارس؟ –كان يقول– أنا؟ أليخاندرو غوميث؟ لا يمكن! أنا لست سوى رجل، ولكنني رجل بكل ما في كلمة رجل من معنى، لستُ سوى رجل بكل معنى الكلمة!

– وأنا؟ –قالت هي ذلك لمجرد أن تقول شيئاً.

– أنـت؟ أنـت امرأة بكل ما في الكلمة من معنى! وامرأة تقرأ روايات وهو، كونت الشـطرنج ذاك، لا أحد، ليس أكثر من لا أحد! ولماذا أحرمكِ من التسـلية معه مثلما تتسـلين مع كلب أليف؟ أإذا اشـتريتِ كلباً من هذه الكلاب ذات الفراء، أو قط أنغورا، أو قرداً صغيراً، وداعبتهِ، بل وقبلتِه، فهل سآخذ الكلب أو القط أو القرد وألقي به من الشرفة إلى الشارع؟ هل سيكون ذلك جيداً! والأمر نفسه ينطبق على الكونت ذاك، إنه كليب آخر، أو هر أو قرد آخر. ألا تمتعك التسلية مع الكونت!

– ولكنهم محقون فيما يقولونه لك يا أليخاندرو... عليك أن تمنع هذا الرجل من المجيء...

– رجل؟

– حسن. عليك أن تمنع كونت بوردافييا من المجيء.

امنعيـه أنتِ! وحين تمنعينه أنت فهذا يعني أنه لم يسـتطع كسـب قلبك، لأنك لو وصـلت إلى البدء بالاهتمام به، لكنتِ صرفته لتحمي نفسك من الخطر.

– وماذا لو كنتُ مهتمة به...؟

– حسن، حسن...! ها قد بدأت بذلك الأمر! ها قد بدأتِ بمحاولة استثارة غيرتي! أتريدين استثارتي أنا؟ ولكن، متى ستقتنعين يا امرأة بأنني لستُ مثل الآخرين؟

❁❁❁

فـي كل مـرة كان فهـم خوليا لزوجهـا يتضـاءل؛ ولكنها تجد نفسـها في كل مـرة أكثر خضوعاً له وأكثر تلهفاً للتأكد مما إذا كان يحبها أم لا. أما أليخاندرو من جهته، على الرغم مـن تأكده من وفاء امرأته، أو بكلمة أصـح، مـن أنه هو، أليخاندرو –الرجل بكل ما في كلمة رجولة من معنى! –لا يمكن أن تخونه امرأته... امرأته! –كان يقول لنفسـه: «حياة العاصـمة وقـراءة الروايات بدأت تشـوش هذه المرأة المسـكينة»، وقرر أن يأخذها إلـى الريف. وذهبا إلى إحدى مزارعه.

– قضاء مدّة في الريف ستناسبك تماماً –قال لها–. فهذا يهدئ الأعصاب. وبالمناسبة، إذا كنتِ تظنين بأنك ستضـجرين دون هرك، فيمكنك دعوة الكونـت التافه ذاك ليرافقنا. فأنت تعرفين أنني لا أعير اهتماماً للغيرة، وأنا واثق منكِ. من امرأتي.

وهناك في الريف، تفاقمت تأملات المسكينة خوليا، وضجرت كثيراً. لم يكن زوجها يسمح لها بأن تقرأ.

– لهذا السبب أحضرتك إلى هنا، كي أبعدك عن الكتب وأقطع جذر وهن أعصابك، قبل أن يتحول إلى ما هو أسوأ.

– وهن أعصابي؟

– بالطبع! كل ما فيك ليس أكثر من هذا. والسبب في كل ذلك هي الكتب.

– لن أعود إذن إلى القراءة أبداً!

– لا، أنا لا أطالب بكل هذا... أنا لا أطالب بشيء. وهل أنا طاغية؟ هل طالبتك يوماً بأي شيء؟

– بل إنك لم تطالبني بأن أحبك!

– بالطبع، هذا أمر لا يمكن المطالبة به! وفوق ذلك، كيف لا أعرف أنك تحبينني وأنه لا يمكنك أن تحبي شخصاً آخر، فبعد أن عرفتني وعلمتِ، بفضلي، ما هو الرجل، لم يعد بإمكانك أن تحبي شخصاً آخر، حتى لو عرضَ عليك ذلك. أؤكد لك... ولكن، دعينا من الكلام في شؤون الكتب. لقد قلت لك إن الروايات لا تروقني. إنها سخافات يمكن التحدث فيها مع الكونتين التافهين في أثناء تناول الشاي.

ثم تفاقم غم المسكينة خوليا عندما اكتشفت أن زوجها متورط بصورة خرقاء مع خادمة فظة وليس فيها شيء من الجمال. وفي إحدى الليالي، بعد تناول العشاء، وبينما هما معاً على انفراد، قالت المرأة فجأة: لا تظن يا أليخاندرو بأنني لم ألحظ ما تفعله مع الخادمة سيمونا...

– وأنا لم أخفِ ذلك كثيراً. ولكنه أمر لا أهمية له. فأكل الدجاج بصورة دائمة، يمرمر المطبخ.

– ما الذي تعنيه؟

– أعني أنك جميلة أكثر مما ينبغي لي في كل يوم.

ارتعشت المرأة. كانت تلك هي المرة الأولى التي يقول فيها زوجها ذلك لها، وبملء الفم: جميلة. ولكن، هل يحبها حقاً؟

– وهذا ما دفعني لأن أكلمك... –قالت خوليا ذلك لمجرد أن تقول شيئاً.

– وأنا أفعل ذلك للسبب نفسه. فحتى وساختها تستثير فضولي. لا تنسي أنني تربيت في إسطبل، ولديّ شيء مما يسميه أحد أصدقائي شهوانية الشحم. والآن، بعد هذا الفاصل الفظ، سيزداد تقديري لجمالك، لأناقتك، ونظافتك.

– لست أدري إذا ما كنت تطري علي أم تهينني.

– حسن! إنه وهن الأعصاب! وأنا الذي كنت أظن أنك قد بدأتِ تشفين!...

– بالطبع، أنتم الرجال يمكنكم عمل كل ما تشتهون، والإساءة إلينا...

– من الذي أساء إليك؟

– أنت!

– أتسمين هذا إساءة؟ ياه، ياه! إنها الكتب، الكتب! أنا لا تهمني سيمونا في شيء، ولا...

– طبعاً! فهي في نظرك مجرد كلبة، أو هرة، أو قردة!

– إنها قردة، بالضبط، ليست أكثر من قردة! وهذا هو أقرب شبه إليها. أنتِ قلتِ ذلك: قردة! ولكن، هل تخليتُ عن كوني زوجك بسبب ذلك!

– أنت تعني أنني لم أتخلَّ أنا عن كوني امرأتك بسبب ذلك...

– أرى يا خوليا أنك بدأت تحققين موهبة...

– طبعاً، فكل شيء يمكن تعلمه!

– وأنتِ تتعلمين مني بالطبع، وليس من الهر؟

– منك طبعاً!

– حسن إذن، لا أظن أن هذا الحادث العابر يستثير غيرتك... أأنتِ تغارين؟ أنت؟ امرأتي؟ وتغارين من قردة؟ أما هي، فسوف أقدم لها دوطة! هل أنت راضية الآن!

– طبعاً، بامتلاك المال...

– وبهذه الدوطة ستجد من يتزوجها فوراً، وستقدم لزوجها، مع المهر، ابناً. وإذا خرج الابن صنو أبيه، رجلاً بكل ما في الرجولة من معنى، فسيكون مكسب العريس مزدوجاً.

– اصمت، اصمت، اصمت!

وانفجرت خوليا المسكينة في البكاء.

– لقد حسبت –أنهى أليخاندرو– بأن الريف قد ساعدك على الشفاء من وهن الأعصاب. حاذري من أن تسوء حالتك!

وبعد يومين من ذلك رجعا إلى العاصمة.

❁❁❁

ورجعت خوليا إلى غمها، وكونت بورداڤيبا إلى زيارته، وإن كان يفعل ذلك بمزيد من الحذر. وكانت خوليا، الحانقة، هي من بدأت تولي مسمعيها عندئذ لتلميحات الصديق المسمومة، والتباهي خصوصاً بهذه الصداقة أمام زوجها الذي كان يكتفي بالقول أحياناً: «لا بد من العودة إلى الريف، وإخضاعك للعلاج».

وفي أحد الأيام، في ذروة سخطها، انقضت خوليا على زوجها، قائلة له: أنت لست رجلاً يا أليخاندرو. لا، لستَ رجلاً!

– مَن، أنا؟ لماذا؟

– لا، لست رجلاً، لست كذلك!

– أوضحي.

– أعرفُ أنك لا تحبني وأنك لا تهتم بي مطلقاً؛ وإنني لستُ في نظرك أم ابنك، وأنك لم تتزوجني إلا للتبجح، والتفاخر، والاستعراض... كي تتباهى بجمالي، كي...

– حسن، حسن، هذا كلام روايات! ولكن لماذا لستُ رجلاً؟

– صرت أعرف أنك لا تحبني...

– وأنا قلت لك مئة مرة بأن هذا الكلام عن الحب وعدم الحل، وعن الغرام، وكل هذه الأكاذيب، ما هي إلا أحاديث شاي كونتية أو راقصة.

– أعرف أنك لا تحبني...

– حسن، وماذا بعد؟...

– ولكن رضاك عن دخول الكونت، أو الهر، مثلما تسميه أنت، إلى هنا في أي وقت...

– أنت التي ترضين بذلك!

– وكيف لا أرضى بمجيئه، طالما أنه عشيقي؟ وها أنتذا قد سمعت، عشيقي. الهر هو عشيقي!

بقي أليخاندرو ينظر إلى امرأته دون تأثر. فازداد سخط هذه التي كانت تنتظر انفجاراً من الرجل، وصرخت: ماذا؟ ألن تقتلني الآن مثلما قتلتَ الأخرى؟

– ليس صحيحاً أنني قتلت الأخرى، وليس صحيحاً أن الهر عشيقك. إنك تكذبين لاستثارتي. تريدين تحويلي إلى عطيل. ولكن بيتي ليس مسرحاً. فإذا ما بقيت هكذا، فسوف يؤدي بك كل هذا إلى الجنون، وسنضطر إلى حبسك.

– مجنونة؟ أنا مجنونة؟

– مجنونة تماماً! وبلغ بك الجنون حد الاعتقاد بأن لك عشيقاً! أعني، تريدين جعلي أصدق ذلك! كما لو أنه يمكن لزوجتي أن تخونني أنا! أنا! أليخاندرو غوميث ليس هراً بأي حال؛ إنه رجل بكل معنى الكلمة! ولن... لن تحصلي على ما تريدين، لن تتمكني من جعلي أعير مسمعيّ لكلام الروايات وحفلات شاي الراقصين أو الكونتات. بيتي ليس مسرحاً.

صرخت خوليا خارجة عن طورها: جبان! جبان! جبان! جبان!

فقال زوجها: في مثل هذه الحال لا بد من اتخاذ إجراءات.

وانصرف.

❁❁❁

بعد يومين من ذلك المشهد، وبعد أن حبس امرأته خلالهما، استدعاها أليخاندرو إلى غرفة مكتبه. ذهبت المسكينة خوليا مرعوبة. وفي المكتب كان ينتظرها، مع زوجها، كونت بورداڤييا وسيدان آخران.

قال لها زوجها بهدوء رهيب: انظري يا خوليا. هذان السيدان هما طبيبا أمراض عقلية، جاءا بناء على طلبي، ليقررا حول حالتك من أجل التمكن من علاجك. أنتِ لستِ على ما يرام في دماغك، وعليك أن تفهمي الأمر على هذا النحو في لحظات صحوك.

سألت خوليا الكونت: وما الذي تفعله هنا يا خوان؟ دون أن تولي اهتماماً لزوجها.

فقال الزوج متوجهاً إلى الطبيبين: أترون سعادتكما؟ إنها تصر على تهيؤاتها؛ تلح على أن هذا السيد هو...

فقاطعته هي: أجل، إنه عشيقي! وإلا فليقل هو غير ذلك.

كان الكونت مطرقاً ينظر إلى الأرض.

قال أليخاندرو لكونت بورداڤييا: ها أنتذا ترى أيها السيد الكونت كيف أنها تصر على جنونها. لأنه لم يكن لك، ولا يمكن أن يكون لك، أي نوع من هذه العلاقات مع امرأتي...

فهتف الكونت: بالطبع لا.

وصرخت خوليا: ولكن كيف. أتتجرأ أنت، يا خوان، أنت، يا هري، على إنكار أنني كنتُ لك؟

كان الكونت يرتجف تحت نظرة أليخاندرو الباردة، وقال: تمالكي نفسك يا سيدتي وعودي إلى رشدك. أنت تعرفين بأنه ليس هناك ما هو صحيح من كل هذا. أنت تعرفين بأنني كنتُ أتردد على هذا البيت كصديق، صديق لزوجك ولك أنت نفسك يا سيدتي، وأنا، باعتباري كونت بورداڤييا، لا يمكن لي أن أسيء مطلقاً إلى صديق كما لو...

فصرخت هي: أنت أيضاً يا خوان؟ أنت أيها الهر؟ جبان! جبان! جبان! لقد هددكَ زوجي، وبسبب خوفك، أيها الجبان، الجبان، الجبان، لا تتجرأ على قول الحقيقة وتأتي إلى هذه المهزلة المشينة لتعلنوا أنني مجنونة! جبان، جبان، نذل! أنت أيضاً مثل زوجي...

وقال أليخاندرو للطبيبين: أترون أيها السادة؟

كانت خوليا المسكينة تعاني نوبة، وبدت كالمنبوذة.

قال أليخاندرو متوجهاً إلى الكونت: حسن، والآن يا سيدي سنذهب نحن، ونترك هذين السيدين المؤهلين على انفراد مع امرأتي، ليكملا معاينتهما لها.

تبعه الكونت. وعندما صارا خارج الغرفة، قال له أليخاندرو: لقد صرت تعرف جيداً أيها السيد الكونت: فإما أن تكون امرأتي مجنونة، وإمّا أنني سأطيّر غطاء دماغيكما، أنت وهي. عليك أن تختار.

ما يتوجب علي عمله هو أن أدفع لك ديونك، حتى لا تكون هناك أي حسابات بيني وبينك.

– لا؛ ما عليك عمله هو أن تصون لسانك. لقد اتفقنا على أن امرأتي مجنونة تماماً وأنت أبله بنفقة. وحذار من هذا! –وأراه مسدساً.

عندما خرج الطبيبان، بعد بعض الوقت، من مكتب أليخاندرو، قالا: إنها مأساة رهيبة. ماذا نفعل؟

– وماذا يمكننا أن نفعل سوى الإقرار بأنها مجنونة؟ لأننا إذا فعلنا غير ذلك، فلن يتورع هذا الرجل عن قتلها هي وعن قتل هذا الكونت التعس.

– ولكن، ماذا عن ضمير المهنة؟

– الضمير يتلخص هنا في تفادي جريمة كبرى.

– ألن يكون من الأفضل الإقرار بجنونه هو، دون أليخاندرو؟

– لا، فهو ليس مجنوناً؛ إنه شيء آخر.

– ليس أقل من رجل بكل معنى الكلمة، مثلما يقول هو.

– يا للمرأة المسكينة! من المؤلم سماعها! ما أخشاه هو أن ينتهي بها الأمر إلى الجنون حقاً.

– ربما سننقذها بإقرارنا أنها مجنونة. فسوف يبعدها ذلك عن هذا البيت على الأقل.

وأقرا فعلاً بأنها مجنونة. وبهذا الإقرار احتُجِزَت بطلب من زوجها في مصحة للمجانين.

❁❁❁

خيم الليل بكل كثافته، وظلمته وبرودته، على روح المسكينة خوليا حين وجدت نفسها حبيسة مشفى المجانين. السلوى الوحيدة التي تركوها لها هي إحضار ابنها الصغير لتراه كل يوم تقريباً. كانت تتناوله بين ذراعيها وتغمر وجهه بدموعها. وكان الطفل المسكين يبكي دون أن يعرف السبب. فتقول له: آه يا بني، يا بني! لو أنني أستطيع سحب كل دماء أبيك منك!... لأنه أبوك!

وحين تكون وحيدة، تقول المرأة المسكينة، وهي تشعر بأنها على حافة الجنون: «ولكن، ألن أصاب بالجنون حقاً في هذا المكان، والاعتقاد بأن علاقتي بذلك الكونت المشؤوم لم تكن إلا حلماً

وتهيؤات؟ جبان، أجل، إنه جبان ونذل! يتخلى عني بتلك الطريقة! يسمح لهم بأن يحبسوني هنا! الهر، أجل، الهر! لقد كان زوجي على حق. وهو، أليخاندرو، لماذا لم يقتلني؟ آه، لا! هذا الانتقام أشد رهبة! أيقتل ذلك الهر النذل...! لا، بل يذله، يجبره على الكذب والتخلي عني. لقد كان يرتجف أمام زوجي، أجل، لقد كان يرتجف أمامه! آه، لأن زوجي رجل حقيقي! ولماذا لم يقتلني؟ لو أنه عطيل لكان قتلني! ولكن أليخاندرو ليس عطيلاً، ليس فظاً مثل عطيل. عطيل كان عربياً مندفعاً، ولكنه قليل الذكاء. أما أليخاندرو... أليخاندرو يتمتع بذكاء كبير في خدمة كبريائه العامي الجهنمي. لا، هذا الرجل لم يكن بحاجة إلى قتل امرأته الأولى؛ لقد جعلها تموت. لقد ماتت هي من الخوف أمامه. وأنا، هل يحبني؟».

وهناك، في مشفى الأمراض العقلية، انهمكت مرة أخرى في طحن قلبها وعقلها بالمعضلة المعذبة: «أيحبني أم لا يحبني؟» ثم تقول لنفسها بعد ذلك: «أما أنا فأحبه! أحبه حباً أعمى!».

ولخوفها من أن تصاب بالجنون حقاً، تظاهرت بأنها قد شفيت، مؤكدة بأن مسألة علاقتها مع الكونت بورداڤييا لم تكن إلا تهيؤات. وأخبروا زوجها بذلك.

وفي أحد الأيام استدعوا خوليا إلى حيث ينتظرها زوجها، في غرفة اللقاءات. دخل هو، وألقت بنفسها على قدميه باكية: سامحني يا أليخاندرو، سامحني!

– انهضي يا امرأة –قال ذلك وهو يساعدها على النهوض.

– سامحني!

– أسامحك؟ عن أي شيء؟ لقد أخبروني بأنك قد شفيت... وبأن التهيؤات قد غادرتك...

نظرت خوليا برعب إلى نظرة زوجها الباردة النفاذة. نظرت برعب وبحب جنوني. لقد كان حباً أعمى، يخالطه رعب لا يقل عنه عمى.

– أجل، معك حق يا أليخاندرو، معك حق؛ لقد كنتُ مجنونة، مجنونة تماماً. ومن أجل استثارة غيرتك، لا لسبب آخر سوى استثارة غيرتك، اختلقتُ تلك الأمور. كل ما قلته كان كذباً. كيف يمكنني أن أخدعكَ؟ أأنا أخدعك؟ أنا؟ أخدعك أنت؟ أنت؟ أتصدقني الآن.

فقال لها زوجها بصوت جليدي: في إحدى المرات يا خوليا، سألتني إذا كنتُ قد قتلت حقاً أم لم أقتل زوجتي الأولى، ولأرد عليك يومئذ، سألتك أنا بدوري عما إذا كنتِ قادرة على تصديق ذلك. فماذا قلتِ لي؟

– قلتُ إنني لا أصدقه، إنني غير قادرة على تصديقه!

– أنا الآن أقول لك إذن إنني لم أصدق قط، لم أستطيع أن أصدق بأنه يمكن لك أنتِ أن تسلمي نفسك لذلك الهر. أيكفيك هذا؟

كانت خوليا ترتجف، شاعرة بأنها على حافة الجنون؛ جنون الرعب والحب المختلطين.

– والآن –أضافت المرأة المسكينة وهي تعانق زوجها وتكلمه في أذنه–؛ الآن يا أليخاندرو، قل لي، هل تحبني؟

وعندئذ رأت في أليخاندرو، امرأته المسكينة رأت، وللمرة الأولى، ما لم تره فيه من قبل؛ اكتشفت عمقاً رهيباً وكتيماً في أعماق روحه كان الرجل واسع الثراء يختم عليه بحرص. كان ذلك مثل ومضة ضوء عاصفة تضيء للحظة بُحيرة تلك الروح السوداء والغائمة، جاعلة سطحها يلمع. وكان أن رأت دمعتين تطلان من عيني ذلك الرجل الباردتين والحازمتين. وانفجر: كيف لا أحبك يا بنيتي، كيف لا أحبك! بكل روحي، وكل دمي، وكل ما في أعماقي؛ وأكثر من نفسي! في البدء، عندما تزوجنا، لا. أما الآن؟ الآن، نعم! بصورة عمياء، جنونية. إنني لكِ أكثر مما أنتِ لي.

وبينما هو يقبلها باحتدام حيواني، محموم، ملتهب، كمجنون، كان يتلعثم: «خوليا! خوليا! معبودتي! أنتِ كل ما هو لي!».

ظنت هي بأنها قد أصيبت بالجنون وهي ترى روح زوجها عارية.

– أريد الآن أن أموت يا أليخاندرو –همست في أذنه وهي تميل برأسها على زوجها.

مع هذه الكلمات، بدا الرجل كما لو أنه يستيقظ ويعود إلى رشده كمن يعود من حلم؛ وكما لو أنه قد ابتلع تينك الدمعتين بعينيه اللتين عادتا الآن باردتين وحازمتين من جديد، وقال: كل هذا لم يحدث، إيه يا خوليا؟ ها أنت تعلمين؛ ولكنني لم أقل ما قلته... انسِهِ!

– أنساه!

– حسن، احتفظي به، كما لو أنك لم تسمعيه!

– سأخفيه...

– إخفيه حتى عن نفسك!

– سأخفيه، ولكن...

– يكفي...

– ولكن، بالله عليك يا أليخاندرو، دعني لحظة، لحظة واحدة فقط...

هل تحبني لذاتي، حتى لو كنتُ لشخص آخر، أو لأنني لك؟

– لقد قلت لك إنه عليك نسيان ذلك. ولا تلحي عليّ، لأنك إذا ألححت، فسوف أتركك هنا. لقد جئت لإخراجك؛ ولكن يجب أن تخرجي وقد شفيت.

– وقد شفيتُ فعلاً! –أكدت المرأة باندفاع.

وأخذ أليخاندرو امرأته إلى بيته.

❁❁❁

بعد عدة أيام من عودة خوليا من مشفى الأمراض العقلية، تلقى الكونت بودافييا، ليس دعوة، وإنما أمراً من أليخاندرو للذهاب لتناول الطعام في بيته.

قال له في رسالة: «مثلما لا بد أن تكون قد علمت أيها السيد الكونت، فقد خرجت امرأتي من مشفى المجانين وقد شفيت تماماً؛ وبما أن المسكينة، في فترة هذيانها، قد أساءت إلى حضرتك بصورة حرجة، وإن لم تكن وراء ذلك نية الإهانة، ناسبة إليك وصمات مشينة لا يمكن لحضرتك، كفارس كامل، أن تُقدِم عليها مطلقاً، فإنني أرجوك، من خلال رسالتي، أن تحضر بعد غد، الخميس، لتشاركني الطعام، وكي نقدم إليك الاعتذار المرضي الذي يليق بفارس مثلك. زوجتي ترجوك وأنا آمرك. لأنك إذا لم تأت في هذا اليوم لتلقي هذا الاعتذار والتفسيرات، فسوف تتحمل نتائج ذلك. وأنت تعرف جيداً ما يمكنني عمله.

أليخاندرو غوميث»

حضر كونت بوردافييا إلى الموعد شاحباً، مرتجفاً، ومرتعد الفرائض. وتناولوا الطعام وسط أشد أنواع الأحاديث كآبة. جرى التحدث عن أكبر التفاهات –بحضور الخدم–، وسط مداعبات أليخاندرو الفظة والشرسة. وكانت خوليا ترافقه في ذلك. وبعد تناول الحلوى، توجه أليخاندرو إلى الخادم، وقال له: «أحضر الشاي».

– شاي؟ أفلت التساؤل من الكونت.

فقال له رب البيت: أجل أيها السيد الكونت. وليس ذلك لأن بطني يؤلمني، لا، وإنما لأكون في الجو. فالشاي يتناسب تماماً مع تقديم الاعتذارات بين الفرسان.

ثم التفت من جديد إلى الخادم: «انصرف!».

بقي الثلاثة وحدهم.

كان الكونت يرتجف. ولم يتجرأ على تذوق الشاي.

قال الزوج: اسكبي لي أولاً يا خوليا وسأتناول أنا الشاي أولاً كي ترى أيها السيد الكونت، بأنه يمكن تناول أي شيء في بيتي بثقة كاملة.

– ولكنني...

– لا ياسيدي الكونت؛ فمع أنني لست فارساً، ولا أي شيء من هذا القبيل، إلا أنني لم أصل بعد إلى هذا الحد. والآن ستقدم لك زوجتي تفسيراتها.

نظر أليخاندرو إلى خوليا، وبدأت هذه الكلام ببطء، وبصوت ساحر. كانت جميلة بصورة باهرة. عيناها تلمعان كأنه البرق. كلماتها تطفو باردة ومتمهلة، وكان يبدو أن ناراً أكالة تتأرجح تحتها.

قالت خوليا: لقد طلبتُ من زوجي أن يستدعيك أيها السيد الكونت، لأنه علي أن أقدم لك الاعتذارات على ما وجهته إليك من إهانات خطيرة.

– إلي يا خوليا؟

– لا تدعوني خوليا. أجل إليك. عندما أصبتُ بالجنون، جنون الحب لزوجي، باحثة بأي ثمن عن التأكد مما إذا كان يحبني أم لا، أردتُ أن أتخذ منك أداة لاستثارة غيرته، ووصل بي الأمر في جنوني إلى حد اتهامك بأنك أغويتني. وكان ذلك كذباً وخداعاً، ولا بد أنه سيعدُّ عملاً مشيناً من جانبي لولا أنني كنت مجنونة، مثلما تعرف. أليس كذلك عملاً مشيناً من جانبي لولا أنني كنت مجنونة، مثلما تعرف. أليس كذلك أيها السيد الكونت؟

– بلى، إنه كذلك يا دونيا خوليا...

فصحح له أليخاندرو: بل السيدة غوميث.

– ما نسبته إليك، عندما كنا ندعوك أنا وزوجي بالهر، – واعذرنا على ذلك!

– أعذركما!

– ما نسبته إليك آنذاك كان عملاً وضيعاً ومشيناً، ولا يليق بفارس مثل حضرتك...

أضاف أليخاندرو: حسن جداً حسن جداً! عمل وضيع ومشين، ولا يليق بفارس؛ هذا حسن جداً!

– ومع أنه، أكرر لك، يمكن ويجب أن تعذرني بسبب حالتي آنذاك، فإنني أريد مع ذلك، أن تسامحني. فهل تسامحني؟

– أجل، أجل؛ إنني أسامحك على كل شيء؛ أسامحكما على كل شيء –تنهد الكونت وهو أقرب إلى الموت منه إلى الحياة، ومتلهف للهرب بأسرع ما يمكن من ذلك البيت.

وقاطعه أليخاندرو: تسامحنا؟ أنا شخصياً لا يوجد لدي ما تسامحني عليه.

– هذا صحيح، هذا صحيح!

وواصل الزوج: هيا اهدأ، فأنا أراك مهتاجاً. تناول فنجاناً آخر من الشاي. هيا، اسكبي يا خوليا فنجاناً آخر للسيد الكونت. أتريد معه زيزفوناً؟

– لا...، لا...

– حسن إذن، بما أن زوجتي قد قالت لك ما كان عليها أن تقوله، وبما أنك قد سامحتها على جنونها، فلم يبق لي أنا إلا أن أرجوك أن تواصل تشريف بيتنا بزياراتك. فبعد الذي جرى، يمكن لحضرتك أن تتفهم بأنه سيكون لقطع علاقتنا تأثير سيئ. والآن، بعد أن شفيت زوجتي تماماً، بفضلي، لن تتعرض حضرتك لأي خطر من مجيئك إلى هنا. وكدليل على ثقتي بشفاء زوجتي الكامل، فإنني سأترككما معاً على انفراد، فربما هناك شيء تريد أن تقوله لك ولا تجرؤ على قوله أمامي، أو يقضي واجب التهذيب ألا أسمعه.

وخرج أليخاندرو، تاركاً إياهما وجهاً لوجه، وكل منهما متفاجئ أكثر من الآخر بذلك التصرف. وفكر الكونت: «يا له من رجل!»، وخوليا: «هذا رجل حقيقي!».

ساد صمت مثقل. لم تتجرأ خوليا والكونت على تبادل النظر. كان كونت بوردافييا يتطلع باتجاه الباب الذي خرج منه الزوج.

فقالت له خوليا: لا، لا تنظر هكذا؛ لا تعرف أليخاندرو. فهو لن يقف وراء الباب ليتنصت على ما نقول.

– ما أدراني أنا...! بل إنه لا يتورع عن إحضار شهود...

– لماذا تقول هذا أيها السيد الكونت؟

– ألستُ أتذكره عندما أحضر الطبيبين في ذلك المشهد الرهيب الذي أهانني فيه إلى أبعد ما يستطيع، واقترف فظاعة جعلهما يقرران أنك مجنونة؟

– وقد كنت كذلك حقاً، لأنني لو لم أكن مجنونة آنذاك، لما قلتُ ما قلته من أنني عشيقتك...

– ولكن...

– ولكن ماذا أيها السيد الكونت؟

– أتريدين أن تقرري أنني مجنون أو أن تجعليني أصاب بالجنون؟ هل ستنكرين يا خوليا...؟

– نادني دونيا خوليا أو السيدة غوميث!

– هل ستنكرين يا سيدة غوميث بأن الأمر قد انتهى بك، مهما كانت الأسباب، ليس إلى تقبل مغازلاتي وحسب...؛ لا، لم تكن مغازلات؛ بل حبي...؟

– أيها السيد الكونت...!

– لم تتوقفي عند حد تقبلها، بل كنتِ أنت من تستثيرينني وكان ذلك يصل...؟

– لقد قلت لك أيها السيد الكونت، إنني كنت مجنونة آنذاك، ولستُ بحاجة إلى تكرار ذلك.

– وهل ستنكرين بأنني بدأت أصير عشيقك؟

– أعود وأكرر لك بأنني كنتُ مجنونة.

– لا يمكنني البقاء لحظة واحدة في هذا البيت. وداعاً!

مدّ الكونت يده لخوليا، وهو يخشى أن ترفض مصافحته. ولكنها أمسكت بها وقالت له: أنت تعرف إذن ما قاله لك زوجي. يمكنك المجيء هنا متى تشاء، والآن وقد شفيت أنا تماماً، بفضل **الله** وأليخاندرو، بما أنني شفيت تماماً أيها السيد الكونت، فسيكون لتوقفك عن زيارتنا أثر سيئ.

– ولكن، خوليا...

– ماذا؟ هل ستعود إلى ألاعيبك؟ ألم أقل لك إنني كنت آنذاك مجنونة؟

– من ستسببان له الجنون، أنت وزوجك، هو أنا...

– أنت؟ أنت تصاب بالجنون؟ لا أظن ذلك سهلاً...

– طبعاً! فأنا الهر!

انفجرت خوليا في الضحك. وركض الكونت يخنقه الغضب، وخرج من ذلك البيت كي لا يعود إليه أبداً.

❁❁❁

كل هذه العذابات في روحها كسرت حياة المسكينة خوليا، وأودت بها إلى حالة مرضية حرجة، وكان المرض في ذهنها. لقد بدت الآن حقاً كمن ستصاب بالجنون. صارت تنتابها نوبات هذيان متقاربة، وتدعو زوجها في أثناء ذلك بأشد الألفاظ عاطفية وتأججاً. وكان الرجل يستسلم لتقلبات امرأته المؤلمة تلك محاولاً تهدئتها. «إنني لكِ، لك، لك، لك أنتِ فقط وليس إلا لكِ!» كان يهمس لها في أذنها بينما هي تتعلق بعنقه، وتضغط عليه حتى توشك أن تخنقه.

أخذها إلى المزرعة ليرى إذا ما كان الريف يشفيها. ولكن الداء كان يقتلها. كان هناك شيء رهيب يسري في داخلها.

وعندما رأى الرجل الثري أن الموت سيختطف منه امرأته، دخل في اهتياج بارد لجوج. استدعى الأطباء. فكانوا يقولون له: «لا جدوى من أي شيء».

وكان هو يقول للطبيب: أنقذها أنت!

– مستحيل يا دون أليخاندرو، مستحيل!

– أنقذها، مهما كان الثمن! كل ثروتي، كل ملاييني من أجلها، في سبيل حياتها!

– مستحيل يا دون أليخاندرو، مستحيل!

– حياتي، حياتي مقابل حياتها! ألا تعرف أساليب نقل الدم؟ اسحب دمي وأعطه لها. هيا، اسحبه مني.

– مستحيل يا دون أليخاندرو، مستحيل!

– كيف يكون مستحيلاً؟ دمي، كل دمي من أجلها!

– الرب وحده يستطيع إنقاذها!

– الرب؟ أين هو الرب؟ لم أفكر به قط.

ثم يذهب إلى خوليا، إلى امرأته، الشاحبة، إنما الجميلة، الجميلة أكثر بجمال الموت الوشيك، يقول لها: أين هو الرب يا خوليا؟

أشارت هي بنظرها إلى أعلى، وقالت بصوت نحيل، وهي توجه إليه عينيها الواسعتين شبه البيضاوين: إنه هناك!

نظر أليخاندرو إلى المصلوب المعلق عند رأس سرير امرأته، وتناوله، وقال وهو يضغط عليه بقبضته: «أنقذها، أنقذها وخذ مني كل شيء، كل شيء، كل شيء، كل ثروتي، كل دمي، كلي، أنا كلي».

ابتسمت خوليا. فاحتدام زوجها ذاك كان يملأ روحها بنور عذب. كم هي سعيدة في النهاية! وهل ارتابت يوماً في أن ذلك الرجل يحبها؟

كانت المرأة المسكينة تفقد حياتها قطرة قطرة. كانت شاحبة كالرخام وباردة. وعندئذ اضطجع الزوج معها واحتضنها بقوة، وكان يريد منحها كل دفئه، الدفء الذي كان يفلت من المسكينة. وأراد أن يمنحها أنفاسه. كان مثل مجنون. وكانت هي تبتسم.

– إنني أموت يا أليخاندرو، إنني أموت.

فيقول لها/ لا، لن تموتي، لا يمكنك أن تموتي!

– ألا يمكن لامرأتك أن تموت؟

– لا، لا يمكن لامرأتي أن تموت. سأموت أنا قبل ذلك. لنر، فليأت الموت، فليأت... إلي! فليأت... إلي! فليأت إليّ الموت! فليأت!

– آي، أليخاندرو، إنني راضية الآن عن كل ما أعانيه...! وأنا التي كنت أشك في حبك لي...!

– لا، لا، لـم أحبـك، لا! هذا الكلام عن الحب، لقد قلت لك ألف مرة يا خوليا، هذا الكلام إلا حماقات كتـب. لم أحبك، لا! حب... حب! وأولئك البائسـون الجبناء الذين يتكلمون عن الحب، يتركون زوجاتهم يمتن. لا، لا، ليس ذلك بحب... لست أحبك...

– لماذا؟ سألت خوليا بأشد الأصوات نحولاً، وقد عادت للوقوع فريسة الغم القديم.

– لا، لسـت أحبـك... إنني... إنني... لا توجد كلمة مناسـبة! –وانفجر في نحيـب مكتوم، في نحيب كأنه الحشرجة، حشرجة أسى وحب وحشي.

– أليخاندرو!

وكان في هذا النداء الواهن كل سعادة الانتصار الحزينة.

– ولا، لـن تموتـي، لا يمكنـك أن تموتي؛ لا أريدك أن تموتي! اقتليني يا خوليا، وعيشـي أنتِ! هيا، اقتليني، اقتليني!

– بلى، إنني أموت...

– وأنا معك!

– والطفل يا أليخاندرو؟

– فليمت أيضاً. لماذا أريده من دونك؟

– بالله عليك، بالله عليك يا أليخاندرو، إنك مجنون...

– أجـل أنـا، أنا المجنون، أنا الذي كنتُ مجنوناً على الـدوام... إنني مجنون بك يا خوليا، مجنون بكِ... أنا، أنا المجنون. واقتليني، خذيني معك!

– لو كنت أستطيع...

– ولكن لا، اقتليني وعيشي، ولتكن لكِ...

– وأنت؟

– أنا؟ إذا لم أكن لكِ، فلأكن للموت!

ويحتضنها بقوة أكبر فأكبر، يريد استبقاءها.

– حسن، قل لي في النهاية، من أنت يا أليخاندرو؟ –سألته خوليا هامسة في أذنه.

– أنا؟ لستُ سوى رجلك...، الرجل الذي صنعته أنتِ!

ورنت هذه الكلمة كهمسة من وراء الموت، وكأنها آتية من ضفة الحياة، عندما يبحر المركب في البحيرة المعتمة.

وبعد قليل أحس أليخاندرو بأنه لم يعد يمسك بين ذراعيه الرياضيتين سوى جثمان. ولم يكن هناك في روحه سوى ليل داج ومطبق. نهض وراح ينظر إلى الجمال المتيبس والخامد. لم يرها قط بمثل هذا البهاء. كانت تبدو مستحمة بنور الفجر الأبدي بعد الليلة الأخيرة. وفوق ذكرى ذلك اللحم الذي صار بارداً، رأى حياته كلها تمر مثل غيمة جليدية، تلك الحياة التي أخفاها عن الجميع، بما في ذلك عن نفسه بالذات. ووصل إلى طفولته الرهيبة، وكيف كان يرتجف تحت ضربات من كان يعدّه أبوه، وكيف كان يلعنه، وكيف أطبق قبضته في مساء أحد الأيام، وشهرها حانقاً، أمام تمثال يسوع في كنيسة قريته.

خرج أخيراً من الحجرة، وأغلق الباب وراءه. وبحث عن ابنه. كان عمر الصغير لا يزيد إلا قليلاً على ثلاث سنوات. أخذه الأب وحبس نفسه معه. وبدأ يقبله بهستيرية. والطفل الذي لم يكن معتاداً على قبلات أبيه، والذي لم يكن قد تلقى قبلة واحدة منه من قبل، ربما أحس بالعاطفة الوحشية التي تملأ تلك القبلات، فانفجر بالبكاء.

– اصمت يا بني، اصمت! هل ستسامحني على ما سأفعله؟ هل ستسامحني؟

صمت الطفل، وراح ينظر مذعوراً إلى الأب الذي كان يبحث في عينيه، في فمه، في شعره، عن عيني، وفم وشعر خوليا.

– سامحني يا بني، سامحني!

اعتكف وحيداً لوقت قصير كي يرتب أمر وصيته الأخيرة. ثم حبس نفسه أخيراً على انفراد مع امرأته، مع من كانت امرأته.

قال لها أليخاندرو كما لو أنها تسمعه: دمي فداء دمكِ. الموت أخذك. وسأمضي للبحث عنكِ!

خيل إليه للحظة بأنه يرى امرأته تبتسم، وأنها تحرك عينيها. بدأ يقبلها بهستيرية لعله يبعثها حية، يناديها، يهمس لها بكلمات عذبة في مسمعها. وكانت باردة.

وعندما اضطروا فيما بعد إلى تحطيم باب حجرة الموت، وجدوه يعانق امرأته شاحباً بالبرودة الأخيرة، نازفاً وملطخاً بالدم.

الهوامش

(١)- إنديانو: تسمية تُطلق على الإسبان الذين يهاجرون إلى أمريكا ثم يعودون إلى بلادهم وقد أصابوا ثروة.