

المعرفة

AL - MARIFA

مجلة ثقافية شهرية

تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية

العدد ٧٠٦-٧٠٧ السنة ٦١ - ذو الحجة - محرم ١٤٤٤ هـ - تموز - آب ٢٠٢٢ م

رئيس مجلس الإدارة

الدكتورة لسانة مشوح
وزيرة الثقافة

رئيس التحرير

ناظم مهنا

المدير المسؤول

د. نايف الياسين

أمانة 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

التصميم والإخراج: ردينة أظن

الإشراف الطباعي: أنس الحسن

التدقيق اللغوي: أماني الذبيان

دعوة إلى الكتاب والمثقفين العرب

- ترحب مجلة 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 المؤلف - عنوان الكتاب - دار النشر والتاريخ - رقم الصفحة مع ذكر اسم المحقق إن كان الكتاب محققاً، واسم المترجم إن كان الكتاب مترجماً.
 - تأمل المجلة من كتّابها أن يقرنوا إسهاماتهم بتعريف موجز 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 تسلمها، 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

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

سعرُ النسخة (٢٥٠٠) ل.س. أو ما يعادلها
تُضاف إليها أجرة البريد خارج القطر

في هذا العدد

الدكتورة بسنته مسعود
وزيرة الثقافة

على عرش الأدب العالمي

كلية الوزارة

ناظم مهنا
رئيس التحرير

من الأسطورة إلى الرواية الجديدة

كلية العدد

أفاق المعرفة

- الفضيلة ودورها في الحروب القديمة..... د. محمود حمود ١٢٨
البيئة والواقع الاجتماعي في قصص (مات البنفسج) عوض سعود عوض ١٣٧
نماذج من نجاحات المرأة العربية د. ضحى محمد دويري ١٤٣
نيويورك يعيون ثلاثة مبدعين عرب ديب علي حسن ١٥٦
الماغوط واللعب على دمج الأجناس الأدبية خليل البيطار ١٦٥
غسان كنفاني: الشهيد الذي عاش كما لم يعيش أحد ايهم ناصر ١٧١
رواية عزلة الحلزون ل خليل صويلح أحمد عساف ١٨١
الحب مغزل للحياة الهائلة د. أحمد حلواني ١٨٤
قانون الحالات الثلاث في فلسفة أوغست كونت ترجمة: سلام الوسوف ١٨٩
كيف نحول حياتنا إلى جنة؟ ترجمة: عبيد حمود ١٩٣

متابعات

الرأي

- التمثيل الحدائي للتجربة الصوفية في الشعر المعاصر د. أحمد علي محمد ٢٠٢

قراءات

- «المخطط الوراثي» لبيبة صالح ٢١٠
«دول وكيانات عربية في بلاد الشام قبل الإسلام» صبحي سعيد قضيما تي ٢٢٥
«القيمة والخطاب في الشعر الحديث في سورية» د. بتول دراو ٢٣٤
«دفاتر الوراق» سمر أحمد تغلبي ٢٤٦
إصدارات جديدة حسني هلال ٢٥٩

آخر الكلام:

- معذبو الأرض رئيس التحرير ٢٦٥

كتاب المعرفة الشهري:

- ليدي مكبث قضاء مسينسك ترجمة: غائب طعمة فرمان
اختيار وتقديم: ناظم مهنا ٢٢٧

الدراسات والبحوث

- أهمية الحكايات الخيالية لدى الأطفال د. ميساء زهير ناجي ١٤
عبد العزيز المقالح د. عبد الكريم حسن ٢١
أساليب التشويق في العمل التريوي د. هشام سعيد الحلاق ٤٧
المجتمع والتعدد الثقافي د. محمد ياسر شرف ٥٦
اللسانيات والأدب تأليف: جان ييف تادييه
ترجمة: سعيد بوعبيطة ٦٩

الديوان:

الشعر

- في المنتهى فتون حسين الحسن ٩٠
منمنمات قصي عطية ٩٢
على شرفة القلب محمود عزيز اسماعيل ٩٤
وكان أبي ياسر فايز محمد ٩٦

السرد

- الناجي فائزة داود ٩٩
ليلة صمتت لطوف لميس الزين ١٠٥
لقتنه العجوز درساً غير كيانه د. أيمن أبو الشعر ١١١
تعلمت شيئاً آخر علي ناعسة ١١٨
ربيع أدهم وهيب مطر ١٢٢



لوحة ملونة للفنان الأرميني سيفادا كريكوريان

على عرش الأدب العالمي

الدكتورة لبانم مسعود
وزيرة الثقافة

في السادس من تشرين الأول ٢٠٢٢، توجت الأديبة الفرنسية والأستاذة الجامعية أني أرنو على عرش الأدب العالمي، إذ منحت جائزة نوبل للآداب، فكانت أول أديبة فرنسية، والسيدة الفرنسية السادسة عشرة التي تفوز بالجائزة من أصل سبع عشرة امرأة على مستوى العالم انتقتها أكاديمية العلوم الملكية السويدية لنيل هذا الشرف الرفيع.

تبلغ الأديبة أرنو من العمر اثنين وثمانين عاماً، ولدت لأسرة من الطبقة العاملة، ونشأت في أجواء المقهى الذي كان أبواها يديرانه، مما أتاح لها فرصة نادرة للاحتكاك عن قرب بالناس من مختلف الشرائح الاجتماعية، والإصغاء إلى أحاديثهم، والتفاعل مع مشاعرهم؛ فاعتنى مخزونها اللغوي من لهجاتهم وأساليب تعبيرهم، وتراكتها في ذاكرتها مشاهد من قصص حياتهم.

«أرنو» أديبة ملتزمة من أقصى اليسار، رافضة للمنظومة الاجتماعية والفكرية السائدة في الغرب، الأمر الذي انعكس على لغتها وأسلوبها

إذ عملت على قلب المنظومة الأدبية، ولم يقتصر أثرها في تطوير الأدب الفرنسي المعاصر، بل تعدى ذلك إلى ترك بصمة في الأدب العالمي. تناولت مواضيع لطالما أدرجت على قائمة ما عدّ دون مستوى الأدب، ووسمت بأنها «ما لا يليق بالأدب أن يتناوله»، من مثل الإجهاض والقطارات السريعة وقطارات الأنفاق. ومن المواضيع الأثيرة على نفسها «الزمان» و«الذاكرة» و«النسيان». رفضت أن تزيّن جملتها بالمحسنات اللفظية، وازدرت البهرجة اللغوية، فغلبت وضوح التعبير على جمالية البلاغة، وكأنها ترفض سلطة اللغة على الفكر المتأمل للواقع المعبر عنه بكل ما فيه. هي أدبية تعيش زمنها بكل أبعاده ومشاكله وتغوص فيما يؤرقه، واختارت التعبير عن ذلك كله بلغة منبسطة - لا مبسطة - تلامس القسوة في كثير من الأحيان.

انخرطت أنني أرنو من موقعها كأديبة وأستاذة جامعية في عمق الحوار الدائر حول أدب ما بعد الحداثة، وعلاقة الأدب بالعلوم الإنسانية. انتزعت أول كاتبة فرنسية أرفع جائزة أدبية في العالم بما تمتعت به كتاباتها من «شجاعة وحدة في تشريح الواقع وصولاً إلى اكتشاف الجذور، وما تفرضه القيود الجمعية على الذاكرة فتسأى بها بعيداً عن تلك الجذور»، وربما لجرأتها في التعبير عن موقفها الأدبي والإنساني من تحدي المتقابلات والتحكم بالهوية.

من أعمالها «خزائن فارغة» (١٩٧٤)، و«الساحة» (١٩٨٣)، و«الحدث» (٢٠٠٠)، و«انظر إلى الأنوار يا حبيبي» (٢٠١٤)؛ فحبذا لو ينبري المترجمون الأكفاء لمساعدة القارئ العربي على فتح خزائنها، والولوج إلى ساحتها، وروية ما أضاءته من أنوار في الفضاء الأدبي واللغوي.



من الأسطورة إلى الرواية الجديدة

ناظم مهنا

رئيس التحرير

«ممدلاً لـ«نريوسح» على أنه دعافى إلى مهرجات الوجود»

أبكتيتوس- من المختصر

إذا كان عمر الشعر يعدُّ بآلاف السنين، وعمر المسرحية بالمئات من السنين، فمرحلة ولادة الرواية لم يتجاوز الخمسمئة عام، ويمكن أن تعدَّ جنساً شاباً من أجناس الأدب، ونظرية الرواية، على الرغم من التدفق المتصاعد من الكتابات حول السرد الروائي، هي أقلُّ بكثير من نظرية الشعر والمسرح، إلا أن اهتماماً ملحوظاً واحترافاً بدأ ينشأ ويتعاظم بالفن الروائي، حتى تكاد الرواية اليوم تغلب الفنون كلها، بينما يتراجع الاهتمام بالشعر والمسرح.

وإذا سلمنا لمقولة إن الرواية فن حديث، ونظرية الرواية أيضاً نظرية حديثة. لكن، الحكاية قديمة جداً وكذلك الأسطورة، والحكاية بشكلها البدئي، وكذلك الأسطورة لا تشكل بنياناً سردياً متكاملًا، بل ملامح لتشكيل السرد بالمعنى الحديث وما بعد الحديث لمفهوم السرد.

عرفت الأزمنة القديمة الحكايات الشفوية وبعض الحكايات المدونة في بعض الأحيان، وأغلب الحكايات يغلب عليها الخيال الطفولي، إذ تتحدث عن الخوارق والعوالم الخرافية والسحرية. لقد ذكر لنا التاريخ السردى القديم، عناوين لروايات رعوية في بعضها مقومات الرواية التقليدية، مثل رواية «الحبشيات» و«غراميات ثياجينو سوخاركيليا» لهيلودور الحمصي الذي يسمى أيضاً هيلودور السردى، وهو من القرن الثالث الميلادي، وقبله لوقيان السميساطي (السوري) من القرن الثاني، والإسكندري أخيلوس تاسيوس من القرن الثاني الميلادي ينسب له رواية بعنوان «ليسيوسو كليتوفونا» وخاريتون الأفروديسي صاحب رواية «خيرياس وكاليرو» وكسينوفون الأفسسي صاحب رواية «الأفسسيات»، ولونغوس صاحب رواية «دافنيس وكلوي»، ورواية أبوليوس الليبي «تحولات الجحش الذهبي» واللائحة طويلة، وهذه الروايات التأسيسية كان لها تأثير كبير على المخيال الحكائي الأوروبي في القرون الوسطى، وما تلاها من القرن الخامس حتى القرن الخامس عشر. بلغ السرد الفني ذروته مع الفرنسي فرانسوا رابليه (١٤٨٣-١٥٥٣) في روايته: «بانترغويل»، و«غرغنتوا» والإسباني سيرفانتس (١٥٤٧-١٦١٦) في روايته الخالدة «دون كيخوتي» هذه روايات كرنفالية رعوية جواله، كانت حلقة وصل بين الروايات الكلاسيكية القديمة والروايات الحديثة التي لم تلبث أن تطورت في القرن التاسع عشر والقرن العشرين لنصل إلى الرواية الجديدة، التي كتبها ونظر لها الفرنسي آلان غروب غرييه، وقبلها في العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي ظهرت الروايات المضادة أو ما عرف «الرواية ضد الرواية» كما عرفت لدى بروس، وجيمس جويس، وتوماس مان.

يبدو لي أن الإحساس العام بالزمن السردى التقليدي، هو إحساس تنابعي يعبر من الماضي إلى الحاضر، ولكن لا بد ثمة إحساس تزامني انبثاقى تتوحد فيه الأزمنة في لحظة الحاضر، يتجلى ذلك في السرد الحكائي الجديد.

إن التفكير في الزمن السردي، يجعلنا «كالتائهين في عالم الميتافيزيقيا» والتعبير لبورخيس جاء في مقال له بعنوان «دحض جديد للزمن»، ولا يخفى أن بورخيس يرى أن الزمن مجرد خدعة، وينحاز للحكاية المعادية للزمن، ويتحدث عن لحظة يسميها «لحظة الأبدية»، ولكن بورخيس يتحدث دائماً حتى عن الحكاية بوصفه شاعراً بالدرجة الأولى، فالسرد عند بورخيس ضرب من الشرثرة، إنه منفي من الوجود لمصلحة لحظة الأبدية الخضراء المتجددة، ومن ثم التفكير كله منحصر في هذه اللحظة الميافيزيقية: «الفن هو إثاكا الأبدية الخضراء، وليس إيثاكا العجائب» من قصيدة «فن الشعر» لبورخيس.

ولكن تاريخ السرد الطويل له زمن، بداية ووسط ونهاية. البداية الأولى هي البداية الميثولوجية (الأسطورية) والمثولوجيا وفق المفهوم المدرسي هي الحكايات القديمة التي تتحدث عن خلق العالم وخلق الإنسان، والقصص التي تروي ما فعله الآلهة والأبطال.

لقد كانت الرواية في مرحلة من المراحل ضرب من التاريخ أو الكتابة التاريخية، وتكاد الحدود تمحي بين الراوي والمؤرخ في التراث الإسلامي. وعدّ الإغريق التاريخ نوعاً من أنواع الفن، مثله مثل الشعر والموسيقا والرقص، وأعطوا أهمية لصوغ الرواية التاريخية بقالب شعري، وأكد أرسطو أن الفرق بين المؤرخ والشاعر، هو أن الأول يتحدث عما وقع فعلاً، أما الثاني فيتحدث عما يمكن أن يقع، ولذلك فإن الشعر أكثر فلسفة وجدية من التاريخ، لأنه أكثر شمولية. ورأى المؤرخون الإغريق والرومان أن التاريخ قصة جذابة ممتعة ومادة للتعاليم الأخلاقية. لكن تطوّر مفهوم التاريخ فيما بعد ليكتسب ملامح توثيقية ودبلوماسية.

يمكننا أن نلاحظ أن السرد انتقل من الأسطورة البدائية حول خلق العالم، والأسطورة نفسها تطورت تطوراً واضحاً في الأساطير البابلية والإغريقية

وما تلاها، ولم تعد الأحداث تجري في السماء وأبطالها آلهة متصارعون، بل انتقلت إلى الأرض، وأصبح الإنسان شريكاً للآلهة في تسطير الأحداث وبناء الحكاية، ويمكننا أن نضرب أمثلة بملحمة جلجامش البابلية ثم ملحمة الإغريق «الإلياذة» و«الأوديسة» والملاحم اليونانية، وطراً في عصور لاحقة تطور على الملحمة أو السرد الملحمي ليقترّب أكثر من عالم الرواية الحديثة، إذ اقتربت الملحمة أكثر من التجربة الذاتية، والعلاقة بين الذات والواقع أو الموضوع الذي هو مركب من الطبيعة والبشر، والعلاقة المركبة بين الزمان والمكان. وتلاقت الفنون السردية في مرحلة ما بعد الزمن الميثولوجي، ودخل الفن المسرحي بوصفه فناً أكثر دينوية من الأساطير الأولى إلى أن شهد العالم الغربي تطوراً اجتماعياً واقتصادياً وتاريخياً تقدمت فيه الرواية كفن أصيل جذوره ضاربة في القدم، وانتشرت روايات رابليه وسرفانتس والحكايات المسلية الساخرة، مثل حكايات «ديكاميرون» للإيطالي بوكاشيو، و«حكايات كونتربري» للإنكليزي جيفري تشوسر (١٣٨٧-١٤٠٠م)، إلى أن وصلنا إلى عصر الاستقرار السردية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مع ديدرو وريتشاردسون ودانييل ديفو وجوناثان سويفت وستيرن وبلزاك وديكنز، وغوستاف فلوير، وإميل زولا واستندال، والروائيين الروس غوغول وديستوفسكي وتولستوي وليسكوف. وعرفت القارة الأمريكية تفاعلاً كبيراً مع السرد الروائي الأوروبي، وقدمت نماذج خالدة من الروايات مثل هرمان ميلفلر، وهوثورن وبعده التيار الواقعي في الرواية.

ونحن اليوم أمام مشهد أو خارطة معقدة من المنجز الروائي الذي تعددت فيه الأنماط والمدارس والتيارات السردية مدعومة بكم هائل من البناء العظيم في نظرية الرواية ونقدها.

وإذا كان لنا نحن العرب عموماً والسوريين بشكل خاص حصة عريقة وأصيلة في ولادة السرد من خلال الكتاب السرديين السوريين القدامى في

عصر الإغريق والرومان، ثم توج ذلك بكتابتنا الحكائي الفريد والخالد كتاب «ألف ليلة وليلة»، وقد تفاعل كتابنا العرب مع الفن الروائي في منتصف القرن التاسع عشر إيداناً بالتفاعل مع العصر الحديث أوروبي الطابع والنشأة، ونذكر من روائينا الأوائل: فرنسيس مراش، وخليل خوري، وسليم البستاني، وجرجي زيدان، وفرح أنطون، وأحمد فارس الشدياق، ومحمد المويلحي... وعلى الرغم من المآخذ الفنية على الروايات العربية الأولى إلا أن الفن الروائي العربي تطور تطوراً عظيماً إلى أن بلغ ما بلغه مع نجيب محفوظ وفتحي غانم ولويس عوض وحنّا مينة وهاني الراهب وعبد الرحمن منيف وحيذر حيدر وصنع الله إبراهيم والجيل اللاحق لهؤلاء، ونحن اليوم في ظل تطور السرد على مستوى العالم وتعدد المؤثرات، وتطور الوعي السردى لدى الكتاب العرب ونظرية الكتابة السردية نشهد تنوعاً تصعب الإحاطة به في مثل هذه الافتتاحية. إذن، من عصر الأسطورة الغنائي البكر إلى الملحمة البطولية إلى الزمن السردى الحالي المعبر عن التيه المعاصر.





لوحة للفنان الإيراني كمال الملوك

الدراسات والبحوث

- أهمية الحكايات الخيالية لدى الأطفال
- عبد العزيز المقالح شاعر اللوحة
- أساليب التشويق في العمل التربوي
- المجتمع والتعدد الثقافي
- اللسانيات والأدب
- د. ميساء زهير ناجي
- د. عبد الكريم حسن
- د. هشام سعيد الحلاق
- د. محمد ياسر شرف
- تأليف: جان بييف تادييه
- ترجمة: سعيد بوعيطة

أهمية الحكايات الخيالية لدى الأطفال

د. ميساء زهير ناجي

يُخطئ مَنْ يعتقد أنَّ الحكايات الخيالية ليست ضرورية في حياة الأطفال، وأنَّ تأثيرها - بأيِّ حالٍ من الأحوال - لا يمكن أن يستمرَّ طويلاً، أو أنَّ يمتدَّ إلى مراحل لاحقة من عمر الإنسان. وعلى العكس من ذلك، لا ينحصر الاعتقاد بأهمية الحكايات الخيالية بين رواة الفلكلور الشعبي وكتَّابه فحسب، بل يتجاوزُه إلى كثيرٍ من المفكرين والعلماء، من أمثال عالم الرياضيات الفرنسي تشارلز هيرمايت (١٨٢٢ - ١٩٠١) Charles Hermite الذي قال يوماً بشأن تدريب الشباب: «طوِّروا الخيال فكل شيء يأتي منه... إذا كنتم تريدون الحصول على علماء رياضيات فقدِّموا لأطفالكم حكايات خيالية».



لومة راوي الحكايات (١٨٨٤) بريشة الفنان
السويسري ألبريشت سموثيل أنكر (١٨٣١-١٩١٠)
Albrecht Samuel Anker

وبحسب الباحثين في هذا المجال، تساعد الحكايات الخيالية الطفل في الوصول إلى فهم أفضل للحياة، بتعقيدها وتناقضاتها كلها، وتقدِّم طريقة استثنائية لتغذية روح الطفل وإنسانيته، بل إن بعض الدراسات تظهر بأنَّ الطفل غالباً ما يُشكِّل هويته الذاتية بدمج تاريخ عائلته الخاص مع المكونات الثقافية الكثيرة، التي تحفل بها الحكايات الخيالية المحلية والعالمية. وإذ إنَّ الحكايات الخيالية تعكس، على نحو متباين، أنشطة الأفراد و احتياجاتهم واهتماماتهم، والتحديات التي تواجههم

على مرّ العصور والأجيال، فهي تمكّن الأطفال من تخيل الناس باختلاف طباعهم ومواقفهم و أفعالهم، والتعرف إلى الثقافات المختلفة وتقديرها حق قدرها. وفي هذا السياق، يقول عالم النفس النمساوي برونو بيتلهم (1903 - 1990):

«لا يوجد في الدنيا شيء يمكنه أن يقدم للصغار ثروة ثقافية أكبر من أدب الأطفال التقليدي (الأساطير والخرافات والحكايات الخيالية)».



تركزت أعمال الفنان الفرنسي، من المدرسة الواقعية، هوغو ميرك (1822-1881) Hugues Merle حول الموضوعات الدينية، والأحداث التاريخية، ومشاهد الحياة اليومية، ولا سيما بين فقراء الحضر والريف. وقد كانت أعظم أعماله وأكثرها جماهيرية تلك التي تدور حول محبة الأمهات وبراعة الأطفال، وهي الأعمال التي سعى جاهداً للإضفاء المزيد من الجمال والعاطفية عليها.

(لوحة راوية الحكايات، 1874)

ويرى بعض الكتاب والنقاد أنّ الحكايات الخيالية تمثل أفضل أشكال الخطاب الموجّه للأطفال، من خلال الانتقال بهم إلى عالم سحريّ أسر لا تنطبق عليه القوانين الطبيعية، ولا العلاقات السببية، ولا الحتمية البشرية، ولا مبادئ المنطق الأساسية. ورغم ذلك فإنّ هذا العالم الفريد من نوعه يمثل بصدق الضمير الأخلاقي للناس، ويعكس بأمانة واقعاً اجتماعياً مملوءاً بالشكوك والمخاوف. وعلى الرغم من أنّ هدفها الأول الترفيه عن الصغار، فإنّ الحكايات الخيالية لا تخلو من دروس تربوية قيّمة، ورسائل أخلاقية عظيمة. ولا يغيب عن أذهاننا دورها البارز في رفق الفكر بمجموعة مهمة من القيم المحلية والعالمية، المتشابهة إلى حد كبير بين جميع الأفراد رغم اختلافاتهم في كثير من المكونات الثقافية الأخرى.



لا يُعرف الكثير عن حياة الفنان الإسباني مانويل مونوز واي أوتيرو (1850 - 1900) Manuel Muñoz y Otero، ولكن من المؤكد أنه أبدع في رسم المناظر الطبيعية، كأحد تلاميذ مدرسة الرسم والنحت والنقش التي أسسها الفنان الإسباني خوسيه كالا (1891 - 1850) José Cala، كما أنه استلهم كثيراً من أعماله من أجواء الشرق الأخرى.

(لوحة راوية الحكايات، 1881)

ومن جهة ثانية، تتعامل معظم الحكايات الخيالية مع القضايا الجوهرية نفسها التي تشغل بال الناس في مختلف الثقافات، كالتنشئة الاجتماعية، والاستقلال العاطفي، والعلاقات الإشكالية التي يمكن أن يمر بها الأطفال خلال مراحل تطورهم النفسي والعاطفي والاجتماعي. وبحسب الدراسات، تشمل أهم الموضوعات الشائكة التي تطرحها الحكايات الخيالية: الخوف من هجر الوالدين، والصراعات بين أفراد الأسرة الواحدة، ومشكلات النضج الجسدي، والتكيف الاجتماعي، وأزمات تحديد الهوية. ومن هذا المنظور، تساعد الحكايات الخيالية الأطفال على بناء واقعهم الداخلي والخارجي على نحو صحي، إذ يكتشفون بأنفسهم المعاني الخفية التي تزخر بها هذه الحكايات، ويدركون بشكل حدسي مغزاها الحقيقي، وذلك بحسب مراحل تطورهم العقلي والنفسي والعاطفي المتباينة.

وعلى هذا الأساس، تُحفّز الحكايات الخيالية الأطفال على الاستخدام السليم لآليات دفاعية مهمة - إذا لم يتجاوز اعتمادها الحدود المقبولة - تسمح لهم بإدارة مختلف المشاعر القوية التي قد تتعارض مع إيمانهم المتنامي بالذات، وحاجتهم الكبيرة إلى الارتباط الإيجابي مع الناس من حولهم. هذه الآليات اللا شعورية يمكنها أن تساعد الأطفال على إيجاد حلول أكثر قبولا من الناحية الاجتماعية، دون أن تشكل مصدر تهديد حقيقي لذاتهم ووجودهم. وتشمل هذه الآليات اللاواعية الإسقاط Projection، والتماهي Identification، والتبرير Justification وغيرها. ويشير الباحثون أيضاً إلى أنّ الرموز الكثيرة التي تزخر بها الحكايات الخيالية يمكن أن تؤدي دوراً مهماً في تعزيز تجارب الأطفال النفسية والعاطفية، وتنمية قدراتهم العقلية، لاسيما تلك المتعلقة بالتفكير الإبداعي والذكاء العاطفي، وهي مكونات أساسية في الحفاظ على صحتهم الجسمية والنفسية. كما تسهم تقنيات سرد الحكايات الخيالية في تنشيط مجموعة متنوعة من العمليات الفكرية الضرورية، كالتمثيل Imagination، والذاكرة Memory، والانتباه Attention، مما يزيد من قابلية الطفل للتأثر الفاعل اجتماعياً وأخلاقياً.

في عالم الحكايات الخيالية، تتكشف الأشياء تدريجياً في مكان وسط بين الخيال والواقع، وضمن عالم حالم لا تحكمه قيود ولا شروط، مما يشجع الأطفال على تحديد مشاعرهم السلبية، والتعبير عنها دون خوف أو خجل. ولا ينحصر هذا الدور البارز على تحسين قدرة الأطفال في التعامل مع مختلف المشاعر المظلمة أو المحظورة لديهم، بل كذلك في التعامل مع رغباتهم ودوافعهم واحتياجاتهم التي قد لا يستطيعون التعبير عنها صراحة بسبب المعايير الصارمة المفروضة عليهم من الأهل والمجتمع. وبهذا، توفر الحكايات الخيالية، من خلال منظورها الأوسع والأكثر إيجابية للحياة، طريقة آمنة للأطفال كي يعبروا عن شكوكهم

الوجودية والتنموية، وصراعاتهم الداخلية والخارجية. كما أنها تساهم في تهدئة مخاوفهم وفي طمأننتهم بأن المجهول يمكن أن يصبح معروفاً بل مألوفاً أيضاً.



لم تدم حياة الفنان الإسباني ريكاردو فيليجان كورديرو (1849 - 1897) Ricardo Villegas Cordero المرئية طويلاً، حيث غرق في نهر الروادي الكبير بعد سقوطه من القارب الذي كان على متنه. استلهم كورديرو معظم موضوعاته من بلاد المشرق وشمال إفريقيا. قدم أعماله في المعرض الوطني لعام 1887، كما حصل على الميدالية الذهبية من الدرجة الثانية في معرض ميونيخ الدولي لعام 1888.

(لوحة راوية الحكايات، 1881)

في مثل هذا العالم الفريد، يدرك الأطفال أهمية التجارب الشخصية الصادمة، ويجدون لها معنى وغاية. هو عالم يقدم إجابات بسيطة عن أسئلة لطالما أرقت الأطفال، وأقلقت راحتهم، كما يقدم لهم كل ما هو مهم وأساسي في الحياة العملية بأسلوب أقرب ما يكون إلى طبيعتهم وخصائصهم. وعليه، ومن منظور التحليل النفسي، فإن كثيراً من الحكايات الخيالية تتعامل بطريقة غير واقعية - لكن هذا لا يعني أنها غير صحيحة - مع مختلف الأزمات والصراعات التي يمر بها الأطفال - بما فيها الصراعات الأدبية - مما يساعدهم على التكيف مع الحياة، والتطلع إلى مستقبل أفضل. ويبدو أن الحكايات الخيالية - بحسب بعض الدراسات - تساهم في بناء شخصيات الأطفال، وتزيد من إيمانهم بقدراتهم الذاتية أكثر بكثير مما تفعله الصراعات الداخلية والمحن الخارجية.

وفي البحث عن المزيد من الأسباب الكامنة وراء اهتمام الأطفال اللافت بهذا النوع من الفنون الأدبية وتعلقهم الشديد به، يربط بعض الباحثين هذا بحاجتهم الكبيرة إلى الشعور بالاستقرار، ورغبتهم العارمة في الحصول على منزل مثالي يعيشون فيه حياة وديعة، وهم بذلك يحاولون جاهدين تشييده في عالمهم الخاص ووفقاً لمعاييرهم الخاصة. ولعل واحداً من أبرز هذه المعايير تلك المرتبطة بالعدالة والإنصاف بين الناس. إن الأطفال - كما تظهر بعض الدراسات - يحترمون إلى أبعد الحدود السلطة المسؤولة عن تحقيق العدالة الجزائية بين الناس من خلال آليتي الثواب والعقاب. ولهذا السبب، فإن ظاهرة الاستقطاب الموجودة

في الحكايات الخيالية قادرة تماماً على تلبية هذه الحاجة الملحة، إذ تهيمن في معظم هذه الحكايات شخصياتٌ جيدةٌ للغاية أو سيئةٌ للغاية ولا شيء بينهما أبداً. في الحكايات الخيالية يعاقب الشرير على أفعاله الخبيثة، ويجزى الصالح على أفعاله الحسنة، ويحصد المثابر ثمار اجتهاده، وينعم بالصحة والهناء مَنْ يَتمسك بقواعد السلامة والأمان. وعلى الرغم من جميع التحديات والإخفاقات، يفوز في معظم الحكايات الخيالية الفاضل والصادق والمجتهد والمحب. ويسمح هذا التجاور الطريف بين الصفات المتناقضة بتمييز الفرق بينهما بسهولة، وإدراك عواقب كل منهما بوضوح. الأمر الذي لا يستطيع الأطفال فعله في الحياة الواقعية نظراً لتعقيد الشخصيات الحقيقية، وصعوبة عزل أفعالها وأفعالها عن الظروف المحيطة بها. ولا ينبغي أن ننسى بأن الحكايات الخيالية توفرُ بنيةً أدبيةً فريدة يمكنها أن تسهم في تطوير مهارات القراءة والكتابة والتحدث والإصغاء لدى الأطفال، وهي المهارات التي تدرج جميعاً ضمن مفهوم الأنشطة التعليمية التفاعلية. تقدّم الحكايات الخيالية إلى الأطفال كثيراً من المفردات اللغوية الجديدة، والتراكيب النحوية المتطورة، وقواعد اللغة المهمة ضمن نصوص قصيرة وبسيطة وممتعة بأن واحد معاً. ويشير الباحثون في هذا المجال إلى أن الاستماع المتكرر إلى الحكايات الخيالية، ولاسيما على لسان رواة متمكنين، يسهم في تطوير مهارات الخطابة والإلقاء في مراحل مبكرة من العمر، كما هو الحال في تحسين القدرة على التعبير والحفظ والاستدكار، والتحكم بنبرة الصوت، وسرعة تدفق الكلمات. ومن المعروف أيضاً غنى الحكايات الخيالية بالمحسنات اللفظية كالسجع والجناس والاستعارات وغيرها، والمحسنات المعنوية كالتروية والمبالغة وغيرها، والتي يمكنها أن تطور مهارات الكتابة الإبداعية لدى الأطفال. كما تُستخدم الحكايات الخيالية اليوم على نطاق واسع في تعليم اللغات الأجنبية بأسلوب سهل وفعال.



(لوحة رواية العلكايات، ١٨٨٢)

درس الفنان الألماني لودفيج كناوس (١٨٢٩ - ١٩١٠) Ludwig Knaus الرسم في أكاديمية دوسلدورف للفنون، مما جعل أعماله الأولى تعكس بوضوح تعاليم تلك المدرسة الفنية، كونها ذات ألوان داكنة وثقيلة للغاية. إلا أن أسلوبه في الرسم تطور كثيراً بعد دراسته في باريس تحت إشراف أستاذه الرسام الفرنسي توماس كوتور (١٨١٥ - ١٨٧٩). Thomas Couture. تدرج أغلب أعماله ضمن الأسلوب الواقعي الذي يزخر بالتفاصيل البديعة، مع تركيزه على رسم الفلامين البسطاء في نشاطاتهم اليومية.

ومع التطور التدريجي لمفاهيم الطفل بشأن العالم من حوله، التي تغنيها خبراته الثقافية المتلاحقة، يبدأ ذلك الارتباط القوي بينه وبين الحكايات الخيالية بالتراجع تدريجياً. وحين تبدأ عملية التنشئة الاجتماعية بترك بصماتها الواضحة على شخصية الطفل، يصبح أكثر قدرة على التأقلم مع الواقع، ويرى في الحكايات الخيالية عائقاً يقف في طريقه أمام عملية التكيف الاجتماعي. وبعد تجاوز مرحلة المراهقة، يعود البالغون إلى الحكايات الخيالية لاستعادة ذكريات الطفولة الأسرة. ويرى الباحثون أن عودة البالغين للتعلق بالحكايات الخيالية ليست عملية بلا مغزى، بل مهمة جداً في الوصول إلى حالة من الرضا عن الذات. ويذهب بعض الباحثين إلى أبعد من ذلك حين يفسرون عودة هذا التعلق بصفته شكلاً من أشكال البحث اللاهث عن عالم أفضل من العالم الحقيقي، ومحاولة رصينة في التعامل مع تجارب الحياة المضنية التي يمرّون بها، وأسلوباً صحياً في التكيف مع ضغوط الحياة، ورغبة جامعة في إعادة هيكلية المجتمع على نحو أكثر عدالة وإنسانية.

وأخيراً لا بد من التأكيد أن الدراسات الاستقصائية حول دور الحكايات الخيالية في تطور الأطفال المعرفي والنفسي والعاطفي مازالت محدودة للغاية، لكن معظمها أوضح دور الحكايات الخيالية الوقائي في الحفاظ على الصحة العقلية، إضافة إلى دورها العلاجي في استعادة الصحة النفسية، وتحقيق التوازن العاطفي لدى الأطفال. ومع ذلك، علينا أن نتذكر دوماً أنه لا توجد طريقة واحدة يمكن من خلالها الاستجابة بشكل كامل لاحتياجات الطفل متعددة الأبعاد، سواء أكانت بيولوجية أم اجتماعية أم تعليمية أم عاطفية، وأن الحكايات الخيالية تشكل جزءاً مكماً لطيفاً واسع من الأساليب والأدوات المستخدمة في التدخلات التربوية والنفسية - الوقائية والعلاجية - لدى الأطفال. وقد يكون من المثير للاهتمام إنهاء هذا المقال بالإشارة إلى سيدة - من دنفر - يُقال إنها أرادت لطفلها أن يصبح عالماً بارزاً، فتوجهت بالسؤال إلى عالم الفيزياء الشهير ألبرت أينشتاين عن اقتراحاته بشأن نوع القراءات التي ينبغي أن يعتمدها في سنوات دراسته الأولى. ولدهشتها العارمة فقد أوصى أينشتاين بالحكايات الخيالية مشيراً إلى أن الخيال الإبداعي هو أداة أساسية من أدوات العالم الفكرية، وأن لذلك النوع من الفنون الأدبية دوراً مهماً في تعزيز الخيال الإبداعي لدى الأطفال:

«إذا كنت تريد أن يكون أطفالك أذكياً، فاقرئي لهم الحكايات الخيالية... وإذا كنت تريد أن يكونوا أكثر ذكاءً، فاقرئي لهم مزيداً من الحكايات الخيالية».



مراجع البحث

- (1)- Eirini. K. V. (2016. November 4). The Child and the Fairy Tale: The Psychological Perspective of Children's Literature . Retrieved October 2. 2021. from <http://www.ijlll.org/vol298-/L009.pdf>.
- (2)- Kole. K. (2018. November 3). The role of fairy tales in affective learning. Australian Journal of Adult Learning. Retrieved October 5. 2021. from <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1199892.pdf>.
- (3)- MacClintock. P. L. (1903. May 1). Fairy-Tales as Literature in the School. The Elementary School Teacher. Retrieved October 4. 2021.
- (4)- Rahman. F. (2017. May 1). The Revival of Local Fairy Tales for Children Education. Reasearch Gate. Retrieved October 6. 2021. from https://www.researchgate.net/publication/342343983__The__Revival__of__Local__Fairy__Tales__for__Children__Education.
- (5)- Robbins. S. (1994. January 1). Making connections through the use of Fairy tales. CSUSB ScholarWorks . Retrieved October 8. 2021. from <https://scholarworks.lib.csusb.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1914&context=etd-project>.
- (6)- University of Cyprus UCY. (2013. January 1). Children Need Fairy Tales. Retrieved October 1. 2021. from https://www.ucy.ac.cy/nursery/documents/children__need__fairytale.pdf.
- (7)- Walker . V.. & Lunz. M. E. (1976. November 1). Symbols. Fairy Tales. and School-Age Children. The Elementary School Journal. Retrieved October 8. 2021. from https://www.jstor.org/stable/1000643?seq=1#metadata__info__tab__contents.
- (8)- Winick. S. (2013. December 18). Einstein's Folklore. Folklife Today. Retrieved October 2. 2021. from <https://blogs.loc.gov/folklife/201312//einsteins-folklore/>.
- (9)- Zipes. J. (1982. January 1). The Potential of Liberating Fairy Tales for Children. New Literary History. Retrieved October 4. 2021. from <https://www.jstor.org/stable/468914>.



عبد العزيز المقالح شاعرُ اللوحة

د. عبد الكريم حسن

جاء إلى الشعر من عمود الشعر. وجاء إلى الشعر من تراث يسند إلى الشاعر دور الناطق باسم الجماعة. كتب في الثورة والوطن، وفي الحرية والوحدة، وفي العروبة وفلسطينها، والنكبة وجراحها، والنكسة ومراراتها، وكانت شعريّة الملابس راهنًا يملأ حيزًا غير قليل من فضائه الشعري. في تفصيل أول؛ إن «المقالح» شاعرٌ مطبوعٌ.. شاعرٌ تطبعه جماليات القصيدة التقليدية، فيطبعها على قصيدة التفعيلة.. شاعرٌ يراوح بين البيت والتفعيلة، ويزاوج بينهما أحياناً في القصيدة الواحدة بنوعٍ من التجريب الذي تتجاوب فيه مهارة التشكيل الموسيقيّ مع دفق الحالة الشعورية.

وفي تفصيل ثانٍ؛ إن شعر «المقالح» شعرُ القصيدة، وإن شعر القصيدة يقتضي الحرارة والمباشرة، ويقتضي أحياناً ما يتخطى الوضوح إلى التوضيح. المباشرة قيدٌ للدلالة، يتدخل الرمز لتحريرها منه، ولكنه يتقيد بدوره. الرمز وافرٌ في شعره، وبخاصة ما هو نابعٌ من تاريخ وطنه. ولئن كان الرمز يشكو من قلة الذوبان في الشعر، إنه يكشف، مرةً أخرى، عن أصالة بعيدة الغور في الماضي؛ أصالة يغرف منها الشاعر بما يعد به الحاضر، ويفتح له المستقبل. في المباشرة تعبويةً تخلص منها الشاعر كثيراً في «كتاب صنعا»، وأكثر في «كتاب القرية». «كتاب القرية» رافعة شعر. كل لوحة فيه هي القرية التي في داخل الشاعر. فالشاعر، وهو يكتب قريته، لا يكتب مشاعره، وإنما يكتب بمشاعره.

«كتاب القرية» هو الوطن الذي يضمُّه الشاعر إلى صدره، ويضمُّ إليه «كتاب صنعاء»، و«كتاب الأصدقاء».

في «كتاب الأصدقاء» يكتب الشاعر مراهبه بأصدقائه، فيكتب الاختلاف والائتلاف، والتكامل والتقابل، في تجريب إيقاعي يستأثر فيه الشاعر بصوتٍ موحدٍ، من حيث تتشابك أصوات الأصدقاء.

وفي «كتاب صنعاء» تبدو «صنعاء» الجميلة العظيمة معشوقةً يرسمها الشاعر بقلبه، ولكنها تبقى معشوقةً مُعقّلة.

أما «كتاب القرية»، فشيءٌ آخرٌ، دقق انفعالي، وصورٌ بكرٌ؛ قصيدةٌ تصفو، وشعرٌ يشف. وفي كلمةٍ أخيرةٍ، فإنه حين يخلو لذاته يصفو له الشعر، وحين يخلو للجماعة يثقل جناحاه.

تلك هي قراءتي التي تكثف الأعمال الشعرية الكاملة لـ عبد العزيز المقالح، أو قل تلك هي القراءة التي انتهت إليها مئات الصفحات من التحليل والتركيب حتى استوت سطوراً معدودة الكلمات.

ولكن كثافة النقد شيءٌ، و«مريم» شيءٌ آخر. «مريم» لن أنزع عنها تفاصيلها الجميلة وصورها الحية. «مريم» التي سحرت شاعرنا وأغوته هي ذي تسحر الناقد وتفويه، فيستوقف الشعر صورةً صورةً، ولحناً فلحناً.

- ظهورات «مريم»:

مريمٌ لا تظهر كثيراً. «مريم» محدودة الظهور. تسع قصائد وحسب هي ما يحمل اسمها، أو يحمل ظلها. ولكن الدلالة لا تشكو من القلة، بل تشكو من غياب التأريخ. فالقصائد التسع خلوة من التأريخ مما يعيق رسم صورة متدرجة لـ «مريم».

وللتغلب على هذه الصعوبة نعود إلى الدواوين، فلكل ديوانٍ تاريخه، ولكل قصيدةٍ بلا تاريخ أن تتقرى تاريخها التقريبي من مثولها بين دفتيه.

بهذا المجس، وبما للناقد من مجساتٍ سواه، رأيتُ أن أقرأ القصائد على ضوء ترتيبها

الآتي:

«لغة الأصابع»^(١)، «خمس قصائد للصدقة»^(٢)، «رغبات قديمة»^(٣)، «القصيدة التاسعة عشرة»^(٤)، «القصيدة الرابعة والأربعون»^(٥)، «اللوحة الحادية والخمسون»^(٦)، «اللوحة السابعة والخمسون»^(٧)، «رومانتيكيات»^(٨)، «ضريح من الكلمات لمريم»^(٩).

- في «لغة الأصابع» جرحٌ قديمٌ.. جرحٌ وجعٌ مترسبٌ في الكبد- العين.
جرحٌ وجعٌ في موطن الوجع الحارق، في موطن الدمع الحارق، وامرأةٌ جاءتْ تَعْدُ ولا تفي.
تَعْدُ بأن تكون بلسماً لجرحه، ولا أهميةً لكذب الوعود، فالشاعر، وهي تَعُودُه في الحلم «بعد
منتصف الليل»، يتبين الفرق بين شبابها وشيخوخته، ويُقرُّ بأنَّ لا عشق له ولا هوى، وبأنَّ:

ضِيَغَ الحزنُ صدرَ الشبابِ

وضيغُتُ بالخوفِ آخره

فافترقنا

اشتھائي وقلبي

مَنْ هذه؟ وَمَنْ تلك؟

قلتُ لن أبحث عن علاقة حقيقية هنا، وقلتُ من قبلُ سأبحث عن «مريم» في القصائد
التسع. والحق أن كل ما كتبه الشاعر في الهوى محصورٌ في هذه القصائد، وأن هذه القصائد
منها ما يطفو عليه اسمُ «مريم» ومنها ما تغوص فيه «مريم» فلا تظفر بها إلا بعد لأي.
في القصيدة أنثيان؛ أولاهما صاحبة «الهوى الذبيح»، والثانية التي:

أوهمتُ شجرَ القلبِ،

أنا حبيبان

أن أصابعها تتلمسُ صوتي على البُعدِ،

تقرأني في الخيالِ،

وتبحث عن كلماتي

عن الوجع المترسب في الكبد- العين...

لكنها أخلفتُ وعدَ جرحي

وطارت.

هي «طارت»، ولكنها جاءتَه في الليل... «بعد منتصف الليل»... بات يحلم بها، ويقرأ
ماضيه على ضوء أصابعها، وبات يفضحه جسده المتهدم؛ بات يكشفه ويكشف عن شبابِ
انطوت بدايته بالحزن، وبالخوف نهايته.
«جسدٌ طلل»... هوىٌ ذبيحٌ، وخوفٌ في آخر الشباب لا ندرى هل هو الخوف من عودة
التجربة، أو هو ما لا ندرى ما يكون.

جرحٌ وحزنٌ وهوىٌ ذبيحٌ، ولا يبقى للشاعر إلا الشعر:

وأسلمت للكلمات هوايَ الذبيحِ
وسنارةً لاصطياد الهومِ
شارعٌ واحدٌ ظلَّ يغمرنِي بالضياء المملونِ
يقرأني
يفسل النار عن جبهتي
والرماد،
ويحملني..
إنه شارع الشعر.

لا اشتهاه للشاعر، بل «بقايا من القيظ القديم».. لا اشتهاه له، بل «حلمُ اشتهاه»... ولا حبُّ، بالوجعِ حبٌّ وجرحُ حبِّ. لا عاطفةٌ ولا شهوةٌ... هو في مكان، والشهوةُ والحبُّ في مكان. في الشهوة والحب انكمش الشاعر، وفي الشعر «امتطى جواده الجموح» يسابق الريح.. «تسبقة تارة»، و«تارة يسبقها»... «يفسل النار عن جبهته والرماد».
في الشعر أن «أصابعها تلمسُ صوته على البعد». وفي النقد أنني ألتمسُ بلاغةً من نوع جديد... بلاغةٌ لا تستوقف الدلالة بقدر ما تستدعي الدهشة والغرابة.
«شجرُ القلب»... «عيونُ الأصابع»... وغيرها وغيرها من استعارات غريبة تعيدني إلى المفيد وغير المفيد من استعارات «الجرجاني» وحبلها المديد:

إنه الحلم لا يكتم السرَّ
يستدرج الكلمات البعيدة
ينشرها في عيون الأصابع
حتى الضلوعُ

إنه النقد، ما الذي يضيفه الشجرُ إلى القلب؟ ما المفيد في أن يستعير الشعرُ للقلب شجرًا؟
أما كان يكفي الشاعر أن يقول «أوهمت القلبُ أنا حبيبان»؟
والأصابع! هل من أحدٍ يقول لي كيف يكون للأصابع عيونٌ؟ كيف تُضاف إلى الأصابع العيون؟

على أن الشجر بكل تقلباته يقول أبعاداً دلاليةً يُغذيها القلبُ بالحب. فالشجرُ يابساً يُعطيهِ الحبُّ حلم الحياة، والشجرُ ظمآنٌ يجري النسغُ فيه بفضل الحب. والشجرُ أخضرٌ بالحب

ينتظر الإزهارَ، ومزهراً بالحب ينتظر الإثمارَ، الشجرُ - على صدمته الأولى^(١٠) - تنفتح الدلالة فيه، تنفتح على شجرٍ سخيٍّ، وعلى عالمٍ غنيٍّ بالحلم - الخيال.

وللشجر في مقاييس اللغة^(١١) «ارتفاعٌ وتداخلٌ أغصانٍ» يقرأ فيهما مَنْ يقرأ «أوهمت شجرَ القلب» تدخلاً في الأحاسيس والمشاعر يكتوي الشاعرُ بناها بين حزنٍ ووجعٍ، ووفرةٍ في كل هذا ترتقي إلى شَعْمَةِ القلب.

وتلك الأصابع ذات العيون أراها ترى الآن، وكانت تسمع قبل قليلٍ، وتقرأ وتُضيء كأنها امتلكت القدرة لا على تراسل الحواس وحسبُ، بل على جمعها في قبضةٍ واحدة.

جمعٌ في مفردٍ، أو جمعٌ جمعٌ هي، وهي تجمع في ما تجمع القدرة على البحث في كلمات الشاعر «عن الوجد المترسب في الكبد - العين»، ولكن صاحبها - حقيقةً كانت أو ذريعةً - «طارت» وتركت وراءها شاعراً ينزف جرحه، ووجعاً مترسباً في كبده.

حقيقةً أو ذريعةً هي صاحبتنا، ولكنها يُنتسج معها خيطٌ لا برنتٍ يقودنا من بعدُ إلى «مريم».

- وتأتي «الطفولة» واحدةً من «خمس قصائد للصدّاقة» لتزيح الحجاب قليلاً عن طفولة الشاعر وقريته، وعن تلك التي لا تزيدها تَكْنِيَتُها إلا توارياً خلف الحجاب:

ليس لي في المدينة سرُّ
فأسرار روعي هناك مُعلّقةٌ
في فضاء القبيلة
في قرية كنتُ شاعرها،
قبل أن يكتب الشعرُ أول حرفٍ
من اسمي
حملتُ لها في دمي صورة البحر
خارطةً للمتاهات..
تاقت خطايَ
وغادرتني ماءُ تلك الجبال
اختفى وجه فاتنة الروح
تلك التي منحتني انكسار السنين،
وشوقاً لنافاةً
يغسل الضوءُ أخشابها.

فاتنة الروح هي. هي لا تشفُّ عن اسمها الصريح، بل تقنعه أو تكنيه.
فاتنة الروح ولمستا فرشاة جديدتان. الأولى أنها «منحته انكسار السنين»، والأخرى أنها
وأنة من قرية واحدة. وسوف نعرف من بعد أن هذه الفاتنة صديقة الطفولة.. حبيبة الطفولة.
طفلة حبيبة، والسياق حديث عن أصدقاء مضوا.. أصدقاء كثيرين «لا أصدقاء لهم»..
أصدقاء لشاعر «ليس له أصدقاء».

وفي لمسة أثرية يطلع «وجه فاتنة الروح»؛ الوجه الذي اختفى من حيث طفا.. طفا على
القرية، مائها وجبالها، واختفى عن عينيه.

«قبل أن يكتب الشعر أول حرف من اسمه»، حمل الشاعر لقريته، حمل لها «في دمه صورة
البحر».. لا البحر المسكون بالسكون وبالظنون، ولا البحر الواعد بالوعود وبالوعيد، ولكنه
البحر خارطة المتاهات.

خارطة المتاهات، «خارطة للمتاهات» هي صورة القرية في دم الشاعر؛ صورة أرض شبيهة
بالبحر؛ أرض منبسطة ممتدة شاسعة كالبحر.. لا دليل لها عليها، ولا علامة لها يهتدى بها، ولا
لها ما يسميها إلا المتاهة والنتية.

الخارطة تضع الدروب بين يديك، تسلك منها ما تشاء، وتهمل منها ما تشاء، أما قرية
الشاعر فإنها ترسم للشاعر خارطة لا بين يديه، ولا أمام ناظره، وإنما في دمه ترسم، وفي
دمه تنطبع صورة البحر المفتوح على التيه.

والبحر حلقة في السلسلة التي تشكل الصورة. وما هي إلا صورة من صورة من صورة.
ولئن كان من المألوف أن يقول المرء إنه يحمل في قلبه صورة قريته، أو في ذاكرته، إن
الشاعر يخرج عن المألوف ليحمل للقرية صورة في أكثر المواضع أولية ووحشية لدى
الإنسان. الدم مصدر الحياة، فيه تتكثف الحياة، ومنه تنتشر الحياة. ولو توقف الدم لتوقف
القلب، وماتت الذاكرة.

قرية عاشها الشاعر إمكانية مفتوحة على التيه، فتاهت خطاه، و«غادره ماء تلك الجبال»،
وغادرني قصده الأخير؛ أهو أنه خذله قلبه أن يقول «غادرت ماء تلك الجبال»؟ أم أن شيئاً من
حياته غادره وهو يغادر الماء، ماء تلك الجبال.

غادرها، أو غادرت، تنواري القرية، ينواري الشاعر، ويختفي وجه الحبيبة التي منحته
انكسار الروح على امتداد السنين. وها نحن أولاء نقفوا أثرها، نجمع تقاطيع وجهها ملمحاً
ملمحاً كي تظهر لنا في النهاية لا طفلة الواقع بطبيعة الحال، بل تلك التي تطلع من الورق.

- وفي «رغبات قديمة» تنجلي الصورة أكثر. فلا «الشبابيك» هي الشبابيك، ولا «فاتنة الروح» فاتنة الروح. كل شيءٍ تغير؛ الشبابيك والبيت وساكنوه، ومضى الزمان يلتهم الجميع والمكان. كانت «الشبابيك» «تغتسل بالضوء أخشابها»، وصارت وقد «اشتعلت فيها نارُ السنين». كانت وصارت. كانت حين كان الشاعر في الحادية عشرة من العمر، و«صارت» حين صار في الحادية والستين. المجموعة الشعرية تقول إن تاريخها هو العام (١٩٩٨)، والسيرة الذاتية للشاعر تقول إن ولادته كانت في العام (١٩٣٧)، والقصيدة تقول:

أيقظت - في دماء الصبي الذي كُنْتُه

منذ خمسين عاماً -

رياح الهوى

أشعلت في مآقيه

في صدره جمرَةً تتصاعد شيئاً

فشيئاً

وعبر شروخ النوافذ،

في لحظات المساء القليلة

وهي تُعالج شباكها لتنام

تطائر قلبي شظايا،

تسلل مستتراً عبر تلك الشروخ،

وفي غسق الغيم

غنت له

وبكت

رقصت برداء الربيع،

وأعطت معاني شتى لبدء الشباب

ودفق سخونته

واستوى حلمٌ لا يُعاد.

حلمٌ لا يُعاد. حلمٌ كان ومضى. حلمٌ طفل بطفلة، وحلمٌها به. حلمٌ طالما غذاه شوقه إليها والسهاد، وهي «تغزل من لهب الشمس أغنيةً للفراغ وللشوق».

و«الشبايبك»؟ ما أدراك ما «الشبايبك». أما من أحد يحمل عني شبايبك الشعر العربي الحديث والهوى المخزون فيها؟ أما من أحد يحمل عني «شباك وفيقة» و«شناشيل ابنة الجليبي» وصولاً إلى -لا انتهاءً ب- «شبايبك الطفلة التي رقصت برداء الربيع»؟

هي ذي شبايبكها تفتح وتغلق؛ تفتح فيفتح قلبُ الطفل، وتغلق فيغلق القلب. مرةً يطوف أمامها، ومرةً «يتسلل عبر شروخها»، يلثمها على البعد وتلثمه، ويعانقها وتعانقه، تتمنّع عليه، وتقبّل عينيه -وكل ذلك على البعد- بالنظرات والكلمات.

حلمٌ لا يُعاد. حلمٌ وخمسون عاماً، وطفلةٌ.. هل يكبر الموتى؟ هل تشحّب الأنامل؟ يهنّ العظم؟ أم يبقى الجسدُ البضُّ بضاً؟ والتجاعيدُ.. هل تنطوي على جمرها التجاعيدُ؟ حلمٌ لا يُعاد، وطفلةٌ أيقونةٌ للهوى ما كان الهوى أن يكون إلا بعضاً مما تكون:

يا ربُّ،
كلُّ هوى لا تكون به
لا تباركُ أسماءه
هو يا سيدي جسدٌ ورمادٌ.

- حلمٌ لا يُعاد. ومن الآن فصاعداً؛ أعني من القصيدة الموسومة بـ«القصيدة التاسعة عشرة» ستكفُّ الطفلة عن أن تكون طفلةً، ستكون «مريم». نيفٌ وخمسون عاماً ولم يبح الشاعر باسمها. وفجأةً يتفجّر اسمها ثلاث مرات في الجزء غير الموقّع من القصيدة. أهو أن الشاعر لم يعترف برحيلها الأبدي؟ أم هو أن بُنية القيم العميقة في لاوعيه وقفت حاجزاً بينه وبين الإشهار؟ ألم يقل الشاعر للتوّ إنه شاعر القرية والقبيلة؟ فهل تسمح القبيلة باختراق المحظور؟ ولكن «مريم» طفلةٌ.. طفلةٌ كانت، وطفلةٌ رحلت، فليتقدم اسمها، وليتكشف الغطاء:

لا توقظني أيها الشاعرُ؟ لا تُفسد أحلامي
هكذا تحدّثت شارحُ خضيرٍ وواصل الحديث:
إذا كنتِ جئتِ لتسأل عن مريمٍ
فإن مريم قد رحلت

اختزلَ التيفونيدُ عمَر جسدِها المورق الجميل

ولم يبق في الحيِّ
 ولا في البيت منها
 سوى بقايا ومضة شاحبة
 تمتدُّ فوق الأرصفة الحزينة.
 مَنْ تحبهم يمضون ولا يأتون
 آه، يذهبون ولا يرجعون.
 هل تستطيع ذاكرة المقابر الواقفة
 عند تخوم المدن،
 أن تقول لنا شيئاً عنهم؟
 هل يتذكرونا الموتى كما نتذكرهم؟
 وهل تطاردهم مثلنا أظافر الكهولة
 وأنياب الشيخوخة؟
 هل ظهرت التجاعيدُ على وجه مريم؟

اسمٌ وحضورٌ طاغٍ لـ«مريم» في القصيدة. القصيدة تقول الحنين والشوق من دون أن تقول.
 «مريم» هنا.. «مريم» لم ترحل. فليبحث الشاعر عنها حيث تطوف الجميلات. الأسواق هي
 الأسواق. وصنعاءٌ تحتشد فيها الأسواق، سوق الزبيب، وسوق الفضة، ولكن سوق «العطارة»
 شيءٌ آخر. الزهور هناك «مجمدة» في انتظار القوارير والعشيق، و«الجماليات يغسلن أثوابهن
 برائحة المسك والياسمين»، و«حيث الفضاء الجميل يغادر موقعه راضياً لينام هنا في قرار
 الزجاج ويحلم بالمتعة الباذخة».

أسواقٌ مملأٌ بالجماليات، أسواقٌ مفتوحةٌ للجماليات، أسواقٌ في انتظار الجميلات.. وشاعرٌ
 لا مطلبٌ له من هذه وتلك إلا واحدة.. «مريم».

«مريم» هنا. «مريم» لم ترحل.. وقصيدةٌ بحثٌ عن المستحيل، وتلك جمالية القصيدة.
 «خذوني لسوق الزبيب، وطوفوا بقلبي على سوق فضتها»، و«إذا ما رأيتم رذاذاً من العطر
 ينزل عبر الأشعة، ذلك سوق «العطارة».

«خذوني لسوق الزبيب» هنا، «أسندوني بأقراص الزبيب» هناك. هنا يستعين العاشق
 بخلاّنه، وهناك تستعين العاشقة ببنات «أورشليم». كثافة الرغبة هنا، وجنونها هناك، وأنا
 تُعشني «أجمل قصيدة حب في التاريخ»: «نشيد الأنشاد».

أسواقٍ معرضٌ للأشياء الحسية. تحتشد فيها الأشياء الحسية، وأحلامٌ بـ«المتعة الباذخة»
يختزلها حلمُ اللقاء بـ«مريم».

وما إن يكشف الشاعر عن اسمها حتى يكتشف حقيقة رحيلها. «مريم» رحلت. «مريم»
ماتت. ماتت «مريم» «الجسد المورق الجميل»، ماتت في ربيع العمر، مات الجسد البض
والأنامل المضيئة، ولم يبق منها إلا «ومضة شاحبة تمتد فوق الأرصفة الحزينة».

«مريم» ماتت، ولكن البحث عنها لم يمت. «مريم» انطفأت، ولكن جنون الشوق إليها
في اتقاد. «التيفوئيد اختزل عمر جسدها»، ولكن الموت لم يختزل نضارة الجسد. وتلك
«التجاعيد» التي يتساءل عنها الشاعر، ألا تتطوي على أنها وأن كل ما مضى قبلها من تجاعيد
ليس إلا تجاعيد من شعر؟

- هو يبحث عنها، وهي تملأ الفضاء. هو ينتظرها، وهي ماثلة في سواد عينيه. هي ملاكه
الجميل، وهو ينفخ فيها من روحه لتكون أيقونة العشق المقالحي. أيتها السماء أمطري باسمها
ورداً وباسمين، ويا أيها الشعر تدقق به سبع مرات في «القصيدة الرابعة والأربعين»:

يُباغتني صوتُ «مريم»
يحضر جرحاً بذاكرتي
وجروحاً بقلبي
وتأخذ أحلامنا شكل صنعاء،
لونَ براءتها
مريمُ امرأةٌ لم تغادرَ زمان الطفولة..
حين طوى الجوعُ أحشاءها
بين فكّيه
واستسلمت للرحيل
بكى وجه حارتنا
أطفاً الحزنَ لونَ قناديلها
وارتدت كفنًا من ظلام عميق؛
تساءل أترابُ مريمَ
هل ستغيب كثيراً عن الحي

أم أنها في سكون المساء ستأتي
مُحمَّلةً في سريرٍ من الضوء؟
مريمُ يا للملاكِ الجميلِ
هنا انتظري في سواد العيون.

يُبَاغِثُهُ صَوْتُ «مَرِيَمَ». «مَرِيَمُ» الَّتِي أَفَاقَ الشَّاعِرُ عَلَى رَحِيلِهَا لَا تَقْتَأُ تَعُودُ. هُوَ ذَا يَبَاغِثُهُ صَوْتُهَا، يَحْفَرُ جَرْحًا بِذَاكِرَتِهِ وَجَرُوحًا بِقَلْبِهِ، تَوَجَّعَ الذِّكْرِيَّاتُ، وَيُوجَعُهُ شَيْءٌ فِي الْقَلْبِ. «وَتَأْخُذُ أَحْلَامُنَا شَكْلَ صِنْعَاءٍ». صِنْعَاءُ حَلْمٍ طِفْلَيْنِ؛ زَهْرَتَيْنِ رِبْعِيَّتَيْنِ؛ حَلْمُ الْبِرَاءَةِ بِالْمَدِينَةِ الْبَرِيئَةِ؛ الْمَدِينَةِ حَضْنِ أَحْلَامِ الْعَاشِقِينَ. وَنَعْرِفُ أَكْثَرَ عَنْ «مَرِيَمَ». «مَرِيَمُ» مَاتَتْ جَوْعًا.. مَاتَتْ فِي الْعُمُرِ الَّذِي لَا يَفْهَمُ فِيهِ الْأَطْفَالُ مَعْنَى الْمَوْتِ. مَاتَتْ، وَحَارَتْهَا «أَطْفَالُ الْحَزْنِ لَوْنٌ قَنَادِيلِهَا»، وَشَيْءٌ مِنَ الطُّفُولَةِ يَخْرُجُ مِنْ أَعْمَاقِ الشَّاعِرِ وَهُوَ يَتَسَاءَلُ عَنْ «مَرِيَمَ» وَالزَّمَنَ، وَعَمَا إِذَا خَلْفَ الزَّمَنِ عَلَى وَجْهِهَا التَّجَاعِيدُ. وَأَتْرَابُهَا يَنْتَظِرُونَ. يَنْتَظِرُونَ أَنْ تَأْتِيَ إِلَيْهِمْ «مَرِيَمُ» فِي سَكُونِ الْمَسَاءِ. هُمْ يَنْتَظِرُونَ، وَهُوَ الشَّاعِرُ «أَنْتَظِرِي فِي سَوَادِ الْعَيُونِ».. وَأَنْتَظِرِي، وَلَسْتُ أَرَى مَا يُمْكِنُ أَنْ تَنْتَظِرِ «مَرِيَمُ» الْإِلَهَ. وَصِنْعَاءُ حَلْمٍ طِفْلَيْنِ. وَ«مَرِيَمَ» وَصِنْعَاءُ تَشْتَرِكَانِ فِي هَجُومِ الْمَوْتِ عَلَيْهِمَا بِقِنَاعِ الْجُوعِ وَالْوَبَاءِ. «صِنْعَاءُ مَدِينَةٍ نَائِمَةٌ فِي أَكْفَانِ الْمَوْتِ».. صِنْعَاءُ يَعْصِفُ بِهَا الْمَوْتُ وَالْجُوعُ، وَ«مَرِيَمُ» كَفَّتْ عَنِ الْغِنَاءِ، عَصَفَ الْمَوْتُ بِهَا وَ«تَوَارَتْ تَحْتَ التَّرَابِ» هِيَ الَّتِي مَا كَفَّتْ عَنِ تَقْدِيمِ رَغِيْفِهَا الْيَوْمِيِّ لِلْأَطْفَالِ الْقَادِمِينَ مِنْ «تَهَامَةَ». مَجَاعَةٌ وَوَبَاءٌ وَيَمَنُّ سَعِيدٌ تَحْتَ رَحْمَةِ الْمَجَاعَةِ وَالْوَبَاءِ. كَانَ ذَلِكَ فِي الْعَامِ (١٩٤٧). التِّيفُوْتِيدُ وَالْجُوعُ، الْأَمْرُ سِيَانُ، فَالشَّاعِرُ لَيْسَ مُؤَرِّخًا؛ الشَّاعِرُ يَكْتُبُ جَرْحَ الذَّاكِرَةِ، يَهْرَبُ مِنْهُ وَمِنْ جِرَاحِ الْقَلْبِ إِلَى الشَّعْرِ. «مَرِيَمُ» جَرَحُهُ الْمَقِيمُ.. جَرَحُهُ الَّذِي لَا يَقْوَى عَلَى لَمْسِهِ، جَرَحُهُ وَيَكْشِفُ عَنْهُ بِالْتَدْرِيجِ.. جَرَحٌ فِي الْقَلْبِ هُنَا، وَانْكَسَارُ السِّنِينَ هُنَا.. وَتَمَاهٍ هُنَا.. وَتَمَاهٍ هُنَا بَيْنَ «مَرِيَمَ» وَصِنْعَاءِ.

١٩٤٧.. صِنْعَاءُ مَدِينَةٍ نَائِمَةٌ فِي الْمَوْتِ

لَا أَكْفَانَ تَكْفِي لِهَذَا الْعَدَدِ الْهَائِلِ

مِنَ الْمَوْتَى..

النَّاسُ جُلُودٌ مِلْتَصِقَةٌ بِالْعِظَامِ،

مَرِيَمُ كَفَّتْ عَنِ الْغِنَاءِ،

وَتَوَارَتْ تَحْتَ التَّرَابِ.

كيف ذهبت مريمُ وبقيتُ أنا؟
بعد عامٍ من الصمت والدموع
قالت الأمُ:
مريمُ، كانت تعطي رغيفها اليومي
للأطفال القادمين من تهامة.

- «مريمُ» جرحه المقيم. لا هي تقاليد القبيلة إذن، ولا هو واقع الرحيل والإنكار، بل هو الجرح وما للمسيه من إيلام.
وهي ذي «اللوحة الحادية والخمسون» تؤكد لك أن القرية لا تحرم ابنها من الحب، أن الحب «شفيقٌ كالماء»، «نقيٌّ كالشعاع»، «ينمو كما القمح تحت شمس الظهيرة»، وأنه:

لا إثم في الحب
حين يكون نقياً
عضيفاً

وحين يكون رسولَ الزواج

القبيلة لا تحرم ابنها من الحب، ولكن؛ هل تحرم القبيلة الشاعرَ من الغزل؟ الحبُّ مشروطٌ بالنقاء والعفة، ومشروطٌ بأن يكون «رسولَ الزواج». أما الغزل فلا شرط له إلا نفسه، وعلاقةٌ أو لا علاقةٌ بين اثنين. الغزلُ شاعرٌ وأنثى، أما الحب فعاشقان.
ولم يعرف الغزل. شاعر الحب، لا شاعر الغزل. وعلى امتداد شعره كتب المقالغ تجربةً وحيدةً في الحب.. وحيدةً وفريدةً، ولكنه لم يعرف الغزل.
شاعر الحب بشروط النقاء والعفة، وإن هي إلا تجربةٌ طفلةٌ تكسر الروح بعدها، وينكسر القلبُ بالجراح.

- ولكن هل «مريمُ» الطفلةُ هنا هي الطفلةُ نفسها التي نلقاها في «اللوحة السابعة والخمسين»؟

القريةُ نفسها، والكتابُ كتابُ القرية، والطفلةُ فيها هي ابنة الحلاق:
وكان له طفلةٌ

لا شريك لها في الجمال،
نراها فتخضرُ أوردة القلبِ
ويحبو الهوى..

كان ذلك أولَ عهدٍ مع الحبِّ
أولَ وشمٍ على ورق القلبِ..

أين اختفى؟

بعد خمسين عاماً أفتش عنه
أشمُ يديه

والمسُ أوراقه

وأعانقُ أحلامه الباذخة.

«كان ذلك منذ خمسين عاماً»، وكان هواه لـ«مريم» «منذ خمسين عاماً»..

«كان ذلك أولَ عهدٍ مع الحب»، وكان حبه لـ«مريم» أولَ عهدٍ مع الحبِّ، فهل تكون «مريم»

ابنة الحلاق؟

المؤشراتُ قويةٌ، واليقينُ ضعيف. المؤشراتُ ضعيفةٌ، واليقينُ قوي. فلنغادر السؤالَ مؤقتاً،
ولنعدَّ إلى النص.

«طفلةٌ لا شريك لها في الجمال».. «نراها فتخضرُ أوردة القلب».. «تزهو في الأعين

الصبوات».. ويحبو الهوى.

«يحبو الهوى».. يزحفُ.. يدبُّ ديباً.. لا قدرة له على النهوض على قدمين. يحبو، ومن

نظرة إلى الجميلة يحبو، وتزهو الصبواتُ في أعين الصبيِّ وأترابه، وتخضرُ أوردة القلب.

إزهارٌ واخضرارٌ وطبيعةٌ بشريةٌ تقور كما الطبيعة حين تقور هوى.. شكلٌ من أشكال الحياة

التي تنفجر في الطبيعة وفي أوردة الصبية الصغار. «نراها» -نحن صبية القرية- فيحبو

الهوى ويوشمُ «أولُ وشمٍ على ورق القلب».

ورقُ القلبِ إذن. وهي الطبيعة مرةً أخرى. ورقُ القلب، وتكتمل صورة الطبيعة في أول وشم.

وإن شئت ففي أول إحساسٍ يدبُّ في الصبي.. أمامه أنثى يُعطيها وتُعطيه ما تُعطي الطبيعة

من مفردات.

صبيٌّ وطبيعةٌ يتماهيان. هو الطبيعة، والطبيعة هو. وهو الحب في القرية كما رأينا في

اللوحة التي سبقت، ولكن؛ أين اختفى؟

«أين اختفى» الحب الذي تحوّل إلى وشم على ورق القلب؟ الحب الذي «يفتش عنه» الشاعر بعد خمسين عاماً.. «يشم يديه»؟
 وشم.. فلتحضر اليدان إذن. وشم ويستدعي اليدين اللتين تَشِمان.. فيما يلمس الشاعر أوراق القلب الموشوم.
 هل هي «مريم»؟ لا أدري. «مريم» عاشت في القرية، وماتت في القرية. حلت المجاعة، وماتت في المجاعة. أما ابنة الحلاق فتنتقل مع أبيها من قرية إلى قرية. «مريم» الأيقونة حب ووجع، أما ابنة الحلاق فحب ولا وجع. وسواءً كانتا واحدة أو اثنتين، فإن الأخيرة أخذت من الأولى، ولم تضيف إليها ما يضيف إلى الأيقونة.

- وفي «رومانتيكيات» نسوة وعشوق، وصور متدفقة، وتصوير مرهف:

أَلْمَحَتْ

في الأفق الذي يدنو إليك الغيم أخضر

يرتدي أشواقه

للسوسة اللاتي نزلن

ليستحم بمائهن النهر

يشرب من جمال عيونهن السحر

والأقداح تقعات ارتعاشاً

هائجاً.

عذب هو الرجفان

حين تمد نار أصابع الذكرى

وترتعش الحجارة.

الصور الشعرية صورة تولد من صورة تولد من صورة. وأما النسوة والعشوق فإلى حين. النسوة والعشوق تمهيد لتلك التي ستنفرد بالضمير المخاطب في المقطع الأخير من القصيدة. الصور الشعرية تنتجها آلية التوليد، ولكن آلية التوليد ما كان لها أن تنعم بهذا النتاج لولا آلية القلب.

صور وبلاغة و«الغيم أخضر» مجاز ما سيكون. غيم يؤول إلى مطر يؤول إلى زرع، وزرع يؤول إلى اخضرار. غيم يبشر بما بعد المطر، وما بعد المطر الربيع.

غيمٌ يبشُرُ بالربيع.. وربيعٌ يشتا ق «للسوسة اللاتي نزلن ليستحم بمائهن النهر».
 وأنا أعرف النساء، وأعرف الرواء في النساء، وأعرف من روائهن أن منهن من تُدعى
 «رواء»، ويعرف القاموس أن «الرواء» و«الارتواء» من جذرٍ مائيٍّ واحد، وأن هذا الجذر هو ما
 يسمح بالقلب في الصورة، وهو ما يسمح للصورة بالانتقال من صورة إلى صورة.
 الرواءُ للنضارة.. للجمال، والارتواءُ للشرب. والشربُ يستدعي الأقداح؛ الأقداح التي
 «تقتات ارتعاشاً هائجاً» هيجانَ شبابٍ حالمٍ بنهرٍ حالمٍ بنساءٍ يستحمن في النهر.
 والحقُّ أن الأقداح لا تقتات. الأقداح تَمْتَلئُ، وأما الذين يحملونها من الشباب فهم الذين
 يرتعون. وإن هو إلا تصويرٌ مقلوبٌ، وصورةٌ في صورةٍ في صورة. ولو أن فيض المعنى
 (Connotation) تنحى قليلاً وأخلى المجال لقيد المعنى (Dénotation) كي يقول ما أراد
 الشاعر أن يقول، لقال: الغيومُ تُبشُرُ بالربيع الذي يستحضر صورة الجميلات يأتين إلى النهر
 فيُترن في الشباب ما يُترن في النهر من شوقٍ إلى الرواء والارتواء.
 والصورة بمجملها ذكرى.. ذكرى حارقةٍ ترتعش حتى الحجارة منها وهي تُطلُّ من الذاكرة.
 غيمٌ ومطرٌ وربيعٌ.. وحجارةٌ ترتعش، ونهرٌ يحتضن أشواقاً.. جنوداً مُجندةً تتقدم الشاعر
 وتؤذُن لأشواقه بالظهور:

أشتاقُ مثل الغيمِ

مثل النهرِ

للدفء الذي يأتي كموسيقا

من اللاتي يراودهنَّ

صيفٌ دائمٌ كالعطرِ

كان العشق - منذ المهد -

يصحبني

يهدد نار أشواقي

ويرسم لي طريق الحبِّ

بالألوانِ

بالكلماتِ

لكنَّ الجمال أعادني طفلاً

وأغلقَ دوني الأبوابَ

والأبوابُ خانتني..

وقالت للبعيد وقد جفاني:

«هيت لك».

ولكن الشاعر شاعرُ القبيلة، والقبيلةُ تفرض شروطها، ولا تسمح باقتراب جسد من جسد. فليكن الدفءُ إذن فاصلاً بين جسدين.. مسافةً بينه وبين مَنْ يَغْوِيهِنَّ أو يراودهنَّ صيفٌ دائمٌ كالعطر».

والصيفُ يمتدُّ.. تمتدُّ مراودتهُ وتُدوم.. تدوم لأن الشاعر يلعب لعبة الرومانس لا لعبة الجسد.

وقد نستطيع من الآن فصاعداً أن نُعدّل من رأينا السابق، أن نحدد الفرق بين العشق والحب، وأن نقول إن «المقالح» شاعرُ العشق لا شاعرُ الحب.

والعشق هو هذا الانخطاف الروحي.. هذا الانجذاب نحو «المعشوق».. هذا الذي هو «اللاتي»؛ أعني الأنثى بلا تحديد.. أما الحب فموضوعه «واحدة».

العشق يحمل الشاعر إلى عالمٍ مُتَخَيَّلٍ، أما الحب فحالةٌ محسوسةٌ تنصبُّ فيها العواطف على «التي». العشق حالةٌ وجدانيةٌ عاطفيةٌ تفيض بالأحاسيس من دون تركيز على موضوعٍ محددٍ، وعندما تقع على موضوعها تتحول إلى حب.

والصورة تفيض عن هذه الحالة التي تسبق الحب. فالعشق «يصحب الشاعر منذ الطفولة»، و«يرسم له طريق الحب»، ولكن الجمال «يُعيده طفلاً».

العشق إيقاظٌ للترغبات التي لا موضوع محدد لها. أما الحب فموضوعه واضحٌ ومحدد. العشق حالةٌ يوقظها الجمالُ في الطفل.. يوقظها جمالُ الأنثى ويوقظ رغباته التي ليس للحس فيها جسد.

العشق حالةٌ انجذابٌ يهيم فيها الطفل ولا يستقرُّ على أرض. أما الحب، فحالةٌ حسيةٌ تتبسط لها أرضٌ تحمل اثنتين. و«هَمَّ بها»، و«هَمَّتْ به»، وكان جمالها وجمالها فرسيَّ رهان.

الجمال قاد «زليخة» وأوشك أن يقود «يوسف» إلى الحسي. ولكن الشاعر قاده الجمالُ إلى الورا.

الجمال غلَّق على النبي الأبواب، ولكنه أغلق دون الشاعر الأبواب.

الجمال أبقي «يوسف» داخلاً، وألقى بالشاعر خارجاً.. أبعدته عن الأبواب طفلاً.. أعاده طفلاً إلى حالة العشق.

والصورة - كما ترى - مقلوب ما حدث بين «زليخة» والنبي لا تُغيّرُها الأبوابُ التي «خانت» الشاعر فانفتحت و«قالت للبعيد وقد جفاني: «هَيْتَ لَكَ»». فالبعيد هنا كان أولى به أن يكون القريب، ولكنها لعبة الجميل في القصيدة. والجميل ليس المعنى على أي حال بل الطريقة التي استقرَّ عليها بناء الصورة.

وهو المقطع الثالث يأتي ويأتي معه العشقُ على صهوة الحلم. فهل اقترب الشاعر من الحسِّي؟ هل تجسَّدَ الحلم في امرأة؟ وهل جاءت الحبيبة إليه؟ أم أنه استقرَّ على حبيبة؟ لا أدري، فظالما كانت «الرومانتيكيات» هي الصهوة التي تحمل الأحلام. ولكن ما يدعو إلى التريث حقاً هو استدعاء قصة النبي «يوسف» مرةً أخرى، لا مع «زليخة» هذه المرة، بل مع الجبِّ الذي رماه فيه إخوته الغياري الحسدون.

ما أطفك أيها الشاعر وما أبسطك! لا مطعم لك في النيل، ولا مطعم لك في عرش الشام. كلُّ مرامك من الدنيا واحدة تنقلك من العشق إلى الحب، ولا من حاسد، ولا من غيور. فليعدني المقطع الرابع إلى السؤال الطريِّ، ولأبج نفسي الحق في الجواب. امرأة يخاطبها الشاعر من حيث باعد الرحيل بينهما.. وأباريق تحتفظ بما له من ذكريات. ولكن حافظة ذكرياته انكسرت، فهل في الكأس ما يُسكرُ لينسى؟ هل فيه شيء من دموعها؟ وهل هي تستوقف ما جرى لتسأل ما جرى عما جرى؟ كل ذلك والشاعر مهمومٌ بلملمة نثار أشجانه من الشوارع، ولملمة بقايا صوتها وصوته من الطرقات.

ولكن، مَنْ هي هذه؟ مَنْ تكون؟
في المقطع الأخير سفنٌ ولا هوى، وامرأةٌ ولا رجوع:

خانت مواعيد الهوى سفني،

فكنت كما أنا

جسدي يقول لها:

أخرجني من قلبي المحزون

من شعري

ومن لغتي

ومن رقتي.

يقول لها: أخرجني من ماء أجزاني

ومن ثورات أشجاني

ألا فلتخرجني من نار أغنيتي

ومن جسد الكلام.

هل هي «مريم»؟ لا أعتقد ذلك، ولكن «مريم» ليست بعيدة من هنا. فحبُّ الشاعر لـ«مريم» حالةٌ ينسج على منوالها تضخيماً وتقليصاً، وزيادةً ونقصاناً.

«مريم» هي كلُّ ما أعطته السماء، وهي ما أخذت منه السماء. «مريم» هي كلُّ ما عنده وهو يتحدث عن الحب. «مريم».. وهو يستوحى أحاسيسه التي عاشها معها في إنشائه وإبدائه لكلِّ حالة حبٍّ يكتبها. فليكنَّ ما بعد «مريم» أن «تخون مواعيد الهوى سفنه»، وأن يُقرَّ بأنه لم يعيش علاقةً عاطفيةً مجزيةً.

هكذا تحولت تجربة الطفولة إلى ألم يريد الشاعر أن يتخلص منه بأي شكل؛ ألم يحتلُّ جسده ويُنهكه. وكي يخرج من ألمه أراد أن يُخرجها من قلبه لينقطع عن الحب، ومن شعره ليتوقف عن الشعر، ومن لغته لتصفوله كتابته، ومن رثته ليتنفس من هوائه وروحه، ومن دموعه وثورات أشجانه.. من أغنياته الحارقة.. ومن شعره الذي يؤلمه.. ومن جسد الكلام.

- ولكن «مريم» لا تغيب. وبعد خمسين عاماً على غيابها واراها الشاعر في ضريح بناه بكتا يديه لينةً لينةً.. كلمةً كلمةً.

«مريم» شوقٌ وذكرى. فلتتقدم الذكرى الحارقة في مُتقدم من عمر الشاعر، ولتتقدم غدائرها المضيئة كالشمس. «مريم» تضيء كما الشمس في النهار، وكما في الليل القمر. «مريم»؛ العلاقة مع «مريم» هي المثال الذي ينسج الشاعر على منواله، وباستدعائه الدائم لصورتها يؤكد هذا المثال.

شوقٌ وذكرى حارقةٌ يعودان به إلى زمن:

أشهى من وعد الحبِّ

وأنقى من ورق الورد

وأصفى من ضوء نجوم القرية.

أنقى من زمن الحب ووعد الحب.. إنه زمن العشق البريء الجميل. فليتذكر الشاعر - ما أوجهه إلى الذكرى الحارقة تُبرِّد حرقته، وتُخرجه من الحزن إلى السلوى.

هي ذي قافلة الصور تتدفق أمام عينيه حاملةً «مريم» على شراعٍ من حرير.

فهنا «مريم» تنتظر الفراشات والأصدقاء في سكون. طفلةٌ تتسأبُ طفولتها كما الجدول المنساب. تجذبها إلى الفراشات ألوانها، وإلى العصافير أصواتها المعسولة:

وهي هناك تضيء

وتورق في حدقات المكان

وهناك «مريم» والطفل يلتقيان. طفلٌ وطفلةٌ يلتقيان.. قلبان يلتقيان.. و:

كانت أكبر منه قليلاً

أهدأ منه كثيراً

ترسمه في عينيها

في شفيتها

يرسمها في عينيه

وفي شفتيه

ما أعذب أصبعها المصبوغة بالحناء،

كم تنفت من ماء الدهشة

ترسمه في عينيها.. يرسمها في عينيه.. وطفلٌ منشدٌ بطفلة المفاجئات.

ترسمه ويرسمها.. وهي وهو.. وصورةٌ تقوم على القلب. فالمنظور إليه يطبع صورة الناظر في بؤبؤ عينيه. كلاهما يصبح مرآةً للآخر تتطبع على صفحتها صورة الآخر.. صورة كل منهما تُخبئها عين الآخر وتستحوذ عليها. خباتك.. خباتك.. في عينيك.. في عيني.. أنت لي، وأنا لك.. وكلانا لا تفتح عيناه إلا على رؤية الآخر ولا ينطوي جفناه إلا على مرآه.

والشفتان وقلبٌ للصورة أيضاً. فكما خبأ كل من الطفلين صورة الآخر في بؤبؤ عينيه، هو ذا يُخبئ الآخر في شفتيه.. يُخبئهُ قُبلةً.. يُقبِّله بكل جوارحه.. يتقرأه بشفتيه.. وهنا وهناك يضع نفسه في قُبلة.. القُبلة تدوب.. تدوب يطبعها فتطبع وترتشفها تطوي عليها شفتان.

وفي ظهيرة يوم من الأيام خيّل للشاعر - ما أبهى هذه الرؤيا، وما أبهى ما رأى معها - أن البلاد فرغت إلا منهما وحسب؛ أنها حدثته «عذب الحديث».. «اتكأ على صدرها».. «وضعت رأسها على صدره».. وأنه بنى له ولها «على غيمة قصر أفراحهما».. وأصبح الآن معزولاً عن العالم، لا حاجة له إلى بشر، ولا حاجة له حتى إلى الكلام.

وفي ضحوة يوم آخر، مشتاقٌ يبحث عن مشتاق. هي تبحث عنه، وهو يبحث عنها، وكلٌّ يمشي ويمشي حتى ألتقى آخره في ضاحية سكرى بالخضرة، أنأى عن أمكنة السُّكنى.
الضاحية مضاءة، والمكان خضرة وضوء وأطفال وأرانب.. وكفان بين يدين. الكفان كفاه، واليدان يداها، والعذر مقبول.. ألم يحلم الشاعر للتو بقصره الزوجي؟ فليُبِح لنفسه إذن ما تبيحه القرية والقبيلة، وليكن ذلك على مرأى من الأطفال والأرانب والفراشات والراعي والخراف.

كان الضوء هناك يُداعب أطفالاً
وأرانب

يمشي بين خراف ترعى
وفرشات تتوارى خلف الأعشاب..
تركت كفي بين يديها
وتسلق صوت المزمارة طرياً
وندياً

ذابت روحانا في النشوة
حتى جاء الليل.

ضحوة أو ضحى.. وصبيحة أو صباح.. عالمٌ مضيءٌ مضاء.. البراءة مهده، والطفولة وطنه.
ولكنها العتمة القادمة. ذئبٌ يتحضر للهجوم على طفلةٍ تداعب أطفالاً وأرانب.

«مريم» احترسي

إن ذئب المجاعة يأكل أطفالنا

ويؤاري الجمال بكفانه،

قيل: «مريم» جاءت

قيل: «مريم» نامت

قيل: «مريم» ماتت

ليتني كنتُ خبزاً تفتته بأصابعها

حين يُدركها الجوع.. «مريم»،

ليت الحقول التي منعها سنابلها

لا تطيب

ولا تعرف الاخضرار

وليتني «إذا متُّ ظمأناً فلا نزل القطر».

ما الذي يمكن للناقد أن يقول أكثر مما قيل؟ «مريم» جاءت، «مريم» كانت ولم تُعد. «مريم» سبقتي.. «مريم» رحلت، والطفل لا يعرف ما حدث لـ«مريم»، ولكنه - هو الكبير الآن - ليته كان فداءً لها، وليته كان خبزاً تُفتته بين أصابعها.. وليت وليت.. فليدعن الشاعر لمشيئة الله:

ولقد كرمنا آدم بالموت،

وكرمنا بالحزن الأبناء

عادت «مريم» للطين

وصرت وحيداً

فاكتب بالحزن ضريحاً

لهواك الأول

«مريم» تحت الأحجار

وأنت وحيد،

لا يربط عينيك بهذي الأرض

سوى ماء الحزن

سوى صمت يتساقط من أحداق الليل

سوى رائحة منها،

تتجدد في كفاك

في عينيك،

إذا لامست الأرض.

«مريم» تحت التراب. «مريم» عادت إلى التراب، وعاد الشاعر وحيداً وما من «مريم» ليحوطها بهواه. ولكنه الحزن يبقى.. يبقى ليلف به القبر.. ويبقى ليلفه بالكلمات الحزينة ترتفع حوله سياجاً، وتبني ضريحاً يحفظه - ربما - من عاديات الدهر، ويحفظها أن تؤول إلى النسيان.

الحزن إلى كتابة.. الكتابة إلى ضريح.. وهو الهوى الأول أول الحزن وآخر الدموع. فليكن الحزن دموعاً سخية في هدأة الليل، ولتكن الدموع الرابطة الأخير. فالشاعر لم يعد له ما يربطه «بهذي الأرض» إلا دموعه والسهر ورائحة «تتجدد في كفاه وفي عينيه».

تتجدد رائحتها هي.. هي في التراب، وإمّا لمس الشاعر التراب تجددت رائحتها في كفيه،
تجددت عبقاً بين يديه، عبقاً يشمه ويشمه، فإذا الحواسُ تراسلت، وإذا الحبيبةُ انبعثت أمام
عينيه.

يهطل الحزن رملاً على كبدي
والقصائدُ
ينهدم الشرقُ
لا شمس في الأفقِ
ينهدم الغربُ
لا قمرُ
لا نجومُ
يوجهني الحزنُ - بالآلم المتألق -
حيث يريدُ

هل يهطل الحزن رملاً؟ أم يهطل كالرمل؟ وهل يشكّل كتيباً على كبدٍ ليحرقها؟ أم يشكّل
كتيباً ليطنفئ النار التي تلتهب في الكبد؟
شاعرٌ ضائعٌ، وعالمٌ متهدّمٌ.. لا شرق ولا غرب.. لا شروق ولا مغيب.. ووحده الحزن يبقى..
وحده يوجّه الشاعرَ كيفما يريد.
شاعرٌ عالمٌ متهدّمٌ.. فاقدٌ قياد نفسه.. عالمٌ خارجيٌ تهدّم، وتهدّم عالمه الداخلي،
فليدعن للحزن، وليخرج من ذاته، فحياته لم تعد حياته.. حياته كأنه يتفرج على حياة لا حياة:

ومرّت على شاشة العمر «أفلامٌ»
أذكرُ أنني رأيتُ
وشاركتُ في بعض أدوارها،
بيد أن الحبيبة «مريم»
حاضرةٌ في صراطٍ من الذكرياتِ
مشيتُ إليها
بنيتُ ضريحاً لها في دم الكلماتِ

شاعرٌ لا اتصال له بواقعه. الحقيقة الوحيدة الباقية هي «مريم»؛ «مريم» التي يمشي إليها تقوده الذكريات، لا تُخطئها، تقوده إليها في صراطٍ مستقيم لا التواء فيه ولا تعرجات. وهو الضريح في نهاية الشوط.. ضريحٌ من الكلمات بناه الشاعر لـ«مريم».. بناه من دم الكلمات.. من حياة الكلمات، لتحيا «مريم» التي فارقت الحياة في حياة الكلمات.

يا أحابي

يا نزلء الحزن الدائم

إن خطاي مُسَمَّرَةٌ

في أرضٍ تجرحني بالذكري

تكتب صمتي،

وتقاسمني عشب التذكار

تحاول أن تسلبني عفةً حزني

وتصادر دندنةً أطلقها عشقي

ذات مساءٍ حالمٍ..

هل من موعظةٍ يتكئ القلبُ عليها

ويواري خيبته الكبرى؟!

حزنٌ مقيمٌ، وظلٌّ مقيمٌ. ظلٌّ.. ووقوفٌ دائمٌ على الطلل. الأرضُ خلاءٌ.. كانت الحبيبة هنا، ثم تركتها. الأرضُ تجرحه بالذكري.. تُنقذه بالذكري.. تجرحه وتواسيه، وبالذكري يجد الشاعرُ الحبيبة.

أرضٌ وشاعرٌ يتقاسمان عشب التذكار. صامتان يتقاسمان القلّة من حياة يلدها التذكار. وفي العشب خروجٌ حيٌّ عن الصمت.

الأرضُ «تكتب صمته».. تمنعه من الكلام. تسلبه عفةً حزنه؛ تدفعه إلى الكلام. العفةُ «الكفُّ عن». العفةُ صونٌ للذات.. «صبرٌ ونزاهةٌ عن الشيء». وحزنُ الشاعر حزنٌ صبورٌ غير أن الأرضُ تحاول أن تجرّده من عفة حزنه؛ من صبره، وأن تصدّه عن التعبير عن مشاعره.

هكذا تجمع الأرض بين النقيضين؛ فمن جهة تُودُّ من الشاعر أن يتكلم، ومن جهةٍ أخرى تريد منعه من الكلام. وربما كان في هذا المنع ما يفسر قلّة قصائده في حبه، فالأرضُ حائلٌ بينه وبين غنائه، لا يشفع له أن يكون غناؤه مجرد «دندنةٍ أطلقها ذات مساءٍ حالمٍ».

حالاتُ الروح بكل تناقضاتها.. تتعايش بكل تناقضاتها، تختلف عليه، يختلف عليه الكمدُ السلوى.. الحزنُ المواساةُ.. الصمتُ الكلامُ.
 فيا نزلأ الحزن الدائم أنقذوه، أما من عظة يتكئ عليها قلبه كي يخرج من حزنه المقيم؟
 ولكن «مريم» مقيمةٌ في القلب. «مريم» حبه القديم وحزنه المقيم.. «مريم» شعره الذي يذوب بها، وتذوب فيه:

سوف تبقى معي
 في ضريح تلاشت معالمه
 في القصائد،
 في شارع مقفر لا أنيس به
 في اشتعال التذكر،
 في دفء حلم قديم
 وفي كل وجه جميل قرأت ملامحه،
 وإذا ما التقينا هناك
 سأقرأ ديوان شعري لها
 وأقول: هنا أنت مرسومة في القصائد
 منقوشة - كالتعاويد -
 في الذاكرة.

«مريم» ستبقى مع الشاعر.. معه في شعره.. «في ضريح تلاشت معالمه في القصائد».
 الضريح مغلق على من فيه.. والقصائد مفتوحة على من فيها.
 الضريح وميت فيه.. والقصائد وفيها حياة.
 «مريم» ستبقى «في شارع مقفر لا أنيس به»، تبقى لا كما كانت للتو، بل على النقيض. كان الشاعر هو من يعيدها إلى الحياة، وهي الآن من تعيده إلى الحياة.. من تملأ دربه بالأنس.
 «مريم» في موتها يعيدها الشاعر إلى الحياة، والشاعر في موته؛ وحدته المميتة، هي من تجيئه بالحياة.

وستبقى «مريم» في حُرقة التذكر آيلة إلى دفء؛ حُرقة اشتعال، ودفء حلم قديم.
 ستبقى «مريم» في كل وجه جميل.. في مطلق الجمال.. وفي قصائده، وفي الذاكرة.

«مريم» اكتملت، ومن حقها علينا أن نعيد بناء صورتها التي انتشرت في ثنايا هذا البحث وفي طياتها.

«مريم» اكتملت. ومن بشر استوت، إلى ملاك ارتقت.
«مريم» طفلة أحبها الشاعر طفلاً، وما غادر حبها يوماً، وما غادر طفولته وإياها وإن تجاوز الستين.

الحب؟ أم هو شيء كان يمكن أن يؤول إلى الحب لولا أن أوقف القدر جريانه، وأوقفني لأنقش منه اسمه العاطفي بكلمة هي العشق.

العشق لا أعرف متى بدأ في حياة الطفلين، ولكنني أعرف متى انتهى وكيف. العشق انتهى وكان الطفل في العاشرة أو يزيد، و«مريم» كانت أكبر قليلاً، وكانت وكانت.. ولكنها عصفت بها المجاعة والوباء. رحلت «مريم»، والشاعر لم يبرح زمن العشق، ولم يبرح المكان. خمسون عاماً على الفقد، والفقد لا يغيب.

خمسون عاماً على الجرح، والجرح لا يندمل.

وخمسون عاماً ولا موضع للفقد في شعره، وللجرح في تعبيره.

لا الجرح يقوى على لمس، ولا الفقد يقوى على ذكره.

الجرح ينطوي عليه صاحبه.. يدور حوله.. يلتف عليه، ولكنه.. آه من الجرح.

والفقد وخمسون عاماً في الهم الجماعي، ولا من «مريم» ولا من فقيد. «مريم» كانت خبيثة هذي السنين، تكبر خارج الزمن وخارج الحياة. وكلما غلّف الشاعر جرحها.. وارى فقدها، كانت تزداد حضوراً في دمه، وحياة في الشرايين.

أيتها الطفلة العفة الحلوة الملاك..

أيتها الطفلة المضيئة الوضيئة الجسد المورق الجميل..

الطفلة الخائفة من ذئب المجاعة والوباء..

الطفلة الجائعة وقدمت رغيفها اليومي للأطفال القادمين من تهامة..

سلاماً عليك..

سلاماً على «مريم»...

.....

استدراك

وردنا من الدكتور عبد الكريم حسن الرسالة الآتية:

يعتذر الكاتب عن خطأ من أخطاء السهو سقطت معه كلمة من عبارة لا تتحمل مجلة المعرفة أي مسؤولية عنه.

ففي مقالتنا التي بعنوان «سلاماً يا شجر التوت» والتي صدرت في العدد (٦٥٦) ، شهر أيار (٢٠١٨م) ، الصفحة (١٧٦) وردت العبارة الآتية: ... «يرافقك صديقك المرحوم عبد الرحمن المثبوت، وصديقك المرحوم نذير علي أديب...» والصحيح: ... «يرافقك صديقك المرحوم عبد الرحمن المثبوت، وظل صديقك المرحوم نذير علي أديب...».

سقطت كلمة «الطلّ». ولما كنتُ الشاهد على الواقعة المرافقة للموضوع فسوف أتولى تفصيل ذلك وتبياناه في طبعة لاحقة.

الهوامش

- (١) - عبد العزيز المقالح، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان «أوراق الجسد العائد من الموت»، المجلد الثاني، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ٢٠٠٤، ص ٤٣٥.
- (٢) - المصدر السابق نفسه، ديوان «أبجدية الروح»، ص ٢٢٠.
- (٣) - المصدر السابق نفسه، الديوان السابق، ص ٣٩٣.
- (٤) - المصدر السابق نفسه، ديوان «كتاب صنعاء»، ص ٧١.
- (٥) - المصدر السابق نفسه، ص ١٤٧.
- (٦) - المصدر السابق نفسه، المجلد الأول، ديوان «كتاب القرية»، ص ٦٣٥.
- (٧) - المصدر السابق نفسه، ص ٦٥٣.
- (٨) - المصدر السابق نفسه، ص ٣٤.
- (٩) - المصدر السابق نفسه، ص ٤٥.
- (١٠) - د. كمال أبو ديب، «صدمة/هزة الاستعارة»، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد الأول، شتاء ٢٠٠٢.
- (١١) - مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مكتب الإعلام الإسلامي، قم، جمادى الآخرة، ١٤٠٤ هـ، مادة شَجَرَ، المجلد الثالث.



أساليب التشويق في العمل التربوي أهي ضرورة أم ترف للمتعلم؟

د. هشام سعيد الحلاق

للإجابة عما حملته السؤال الوارد في العنوان أعلاه من إشكالية تربوية مضمرة فيه... سيدفعنا تالياً إلى تناول كثير من الرؤى التربوية المعاصرة عبر عناوين فرعية نترجم فيها ما أمكن تلك الشعارات والتوجهات التي تتمحور حول الاهتمام بالمتعلم بوصفه اليوم الهدف الأساس للعمل التربوي من جهة... ومن جهة ثانية حول المعلم وهو من يصف وبصورة رئيسة وراء هذا الاهتمام... تنفيذاً وتفعيلاً ومتابعة... وأهمية الارتقاء بأدائه بوصفه المؤتمن الأول داخل مدارسنا ومؤسساتنا التربوية، بل الأوفر حظاً في ترجمة الاهتمام المذكور بالمتعلم بما يحقق له البناء التربوي الصحي المطلوب ويعدده للحياة الواقعية والكرامة مستقبلاً.

في البداية ثمة سؤال آخر يقول:

لماذا الأساليب الأكثر تشويقاً للمتعلم؟

نرى أنه من المفيد أن نسوق قبلاً توضيحات لبعض من المفاهيم والمصطلحات ذات الصلة

بالأساليب التدريسية المشوقة، والتي تدور حول التدريس وطرائقه:

التدريس (كمفهوم والفرق بينه وبين التعلم والتعليم)

فالتدريس عمل مارسه الإنسان منذ القديم، إلا أنه لم يُنظر إليه لدى المجتمعات البدائية بعدّه مهنة فنية تحتاج من يقوم بها إلى إعداد خاص.

ومع تطور المجتمعات والثقافات فقد دلت علوم عديدة كعلم النفس التربوي، وعلم أصول

التربية، بأن التدريس عمل فني معقد لا يكفي للنجاح فيه أن يكون المعلم أو المدرس متمكناً من محتوى مادة تخصصه فحسب، بل لا بد من امتلاكه معرفة وخبرة كافيتين تتعلق بعناصر الموقف التعليمي من مثل: خصائص المتعلم، ومدى استعداده للتعلم، وطرائق وأساليب التدريس،... إلخ. وفوق هذا وذاك الوقوف على ما يريده المجتمع لأبنائه من عملية التدريس من: تربية وسلوك ومعارف وإعداد للحياة وسوق العمل.

ثمة فرق بين التعليم (teaching) وبين التعلم (learning)، وقد حدّد أبو لبدة^(١) المقصود بالتعليم حسب الآتي:

«التعليم يختصر على عملية التفاعل اللفظي التي تجري داخل الفصل الدراسي بين المعلم والمتعلم (تلميذ أو أكثر) بهدف إحداث تغيير في سلوك المتعلم».

بينما يرى زيتون^(٢) (١٩٩٧م) في مفهوم التعليم بأنه ينحصر في العملية التربوية التي تتم داخل وسائط التربية النظامية (المدارس، والمعاهد، والجامعات...).

أما التعلم فهو عملية تفكيرية تحدث عندما يدرك الفرد المتعلم موضوعاً ما ويتفاعل معه ويتمثله، وهذه العملية — وكما يراها مسلم^(٣) — تنطوي أيضاً على استخدام المعرفة السابقة لديه وإستراتيجيات تفكيرية خاصة، لفهم الأفكار في الموقف التعليمي، ومن ثم ربط المعرفة الجديدة بالمعرفة السابقة وإدماجها في البنية المعرفية للمتعلم. ويذكر حمدان^(٤) أن التعلم تاريخياً سابق للتدريس «فالإنسان تعلم ذاتياً عن طريق الملاحظة الذاتية للناس والأشياء والظواهر الطبيعية والحياتية، كما يعد التعلم قاعدة التدريس والعامل المقرر لأهدافه ولما دته».

طريقة التدريس (Teaching Method)

يصادف من يبحث عن تعريف لطريقة التدريس لبساً واضحاً عبر التداخل — الذي ما يزال في أذهان الكثيرين — بين مصطلحات تربوية عدة المتمثلة بكل من (طريقة التدريس، وأسلوب التدريس، وإستراتيجيات التدريس)، عندما يرى بعضهم فيها أنها تشكل جميعها مرادفات لمفهوم واحد وهو طريقة التدريس، بينما يرى آخرون أن أسلوب التدريس هو المرادف لطريقة التدريس... في حين يعد فريق ثالث أن إستراتيجيات التدريس هي المرادف لأسلوب التدريس وليس لطريقته التي تكون شيئاً آخر مختلفاً عنهما.

وفي ظل هذا اللبس في التعريف للطريقة يمكن أن نسوق بعضاً من التعريفات التي وردت على لسان المربين حسب الآتي:

١- الفئة التي تدمج الطريقة والأسلوب بمعنى واحد: من مثل تعريف عبد الهادي^(٥) (٢٠٠٠م) الذي يعرف الطريقة: «الطريقة في التربية تشمل الأساليب التي يستخدمها المعلم في إيصال معلومات التلاميذ، وتعد الطريقة الإجراءات والأنشطة التي يقوم بها المعلم لتوصيل محتوى المادة الدراسية للمتعلم».

أو ما ورد في تعريف اللقاني (١٩٩٠م): «الطريقة مجموعة الإجراءات والأنشطة التي يقوم بها المدرس، والتي تبدو آثارها على ما تعلمه التلاميذ، وتضم الطريقة عادة عدداً من الأنشطة والإجراءات مثل: القراءة والمناقشة والتسميع والملاحظة والتوضيح والتكرار والتفسير والقراءة الصامتة والجرهية واستخدام السبورات والوسائل التعليمية وغيرها». بينما يرى كلباتريك في تعريف الطريقة بقوله: «للطريقة معنيان: معنى ضيق ويقصد به توصيل المعلومات، ومعنى واسع وشامل وهو إكساب المعلومات مضافاً إليه جهات نظر وعادات في التفكير وغيرها».

٢- الفئة التي تميز الطريقة عن أسلوب التدريس:

ومن ضمن هذه الفئة نسوق التعريفات الآتية:

- تعريف زيتون^(٦) (١٩٩٧م): «الطريقة هي مجموعة الإجراءات والأنشطة التي يخطط المعلم لتنفيذها داخل الصف».

- بينما يذهب الحصري^(٧) (١٩٩٤م) إلى أبعد من ذلك حيث لا يقتصر مفهوم الطريقة على الإجراءات والأنشطة العقلية التي ينفذها المعلم في غرفة الصف، بل يتعدى ذلك إلى ما تتطلبه الطريقة من تطبيقات وأنشطة خارج الصف فيقول: «الطريقة مجموعة الأنشطة أو الإجراءات العقلية والسلوكية متسلسلة ومرتبطة بشكل يسمح بتحقيق هدف ما، أو هي مجموعة الأنشطة والإجراءات المترابطة والمتسلسلة التي يخطط لها المدرس وينفذها في غرفة الصف أو خارجها، والتي تسمح له بتحقيق هدف معين على أكمل وجه».

والآن بالعودة إلى الإجابة عن السؤال الرئيس للدراسة الذي ندعوفيه لأن تكون أساليب التدريس أكثر تشويقاً للمتعلم... فلا بد أن نأخذ في تلك الإجابة في الحسبان تلك المصادقية المطلوبة في العمل الريادي للمعلم لتحقيق التشويق المطلوب للمتعلم والمتمثلة في التسويغات الآتية:

١- تحقيق المستويات العليا من الأهداف التعليمية:

يقول «ويل ايه فوستر»: الجودة ليست مصادفة ولكنها نتيجة الهدف السليم، فكم من الحالات التي رُصدت وتمثلت باكتفاء المعلمين بتحقيق المستويات الدنيا من الأهداف

التعليمية لدى طلبتهم عبر إتباعهم لأساليب تدريسية تقليدية تقوم على العرض والإلقاء والشرح... وبما يحول دون الوصول إلى الأهداف الأكثر طموحاً من التي تقوم على تكوين المعرفة وإعادة تشكيلها لدى أولئك الطلبة، بل تسهم في حفضهم على تطوير خطتهم العقلية، وإكسابهم مهارات الابتكار والتجديد...! وقد وصف أحد علماء التربية هذه البيئة الخلاقة والمبدعة للتعليم بقوله: «إننا بحاجة لأن نتعلم كيف نكتب قصيدة من جديد كلما قرأناها».

٢- حل مشكلة تدني مستويات التواصل والانتباه لدى المتعلمين:

بداية يمكن توضيح متن المشكلة بطرح السؤال الآتي: هل يمكننا أن نتصور تعليماً وفاعلاً يكون بمنأى عن مشاركة المتعلم وتفاعله وتواصله مع المعلم؟ والجواب هو بالتأكيد لا... على الرغم من أن هذه المشكلة كثيراً ما تحدث في الصف لدى العديد من مدارسنا ومؤسساتنا التربوية. ولعل السبب الأبرز في أسباب ضعف التواصل بين المعلمين والطلبة داخل الصف يعود بالدرجة الأولى إلى قلة الدافعية لدى أولئك الطلبة للتعلم أو إلى اكتساب الجديد من المعرفة نتيجة لتلك الأساليب التقليدية المملة التي يكررها المعلم في كل حصة دراسية، وكأن اليوم الدراسي شريك سينمائي تتكرر أحداثه في كل مرة، وما على الطلبة إلا الالتزام بمشاهدته رغم أنوفهم ورغم ما يبدو عليهم من حالات عدم الاكتراث والرضا! وهذا ما يدل على أن المعلمين الذين يوفرّون لطلبتهم بيئات تعليمية عبر وسائل تدريسية متجددة ومشوقة هم أقدر من غيرهم على إشاعة أجواء الرضا والاطمئنان بين طلبتهم لأنهم بذلك لا يصنعون جداراً فاصلاً بينهم وبين طلبتهم فيما لو اتبعوا أساليب تدريسية جامدة لا تُحتمل.

وقد أورد عدس^(٨) فيما نقله عن (Medely) عن تلك الأجواء القائمة بقوله: «إن الإنسان يشعر بالرضا والارتياح في عمله إذا أبعده عنه عامل القلق وكل ما يؤدي إليه، وإذا ما شعر بالرضا والارتياح وتغلب على منغصات العمل، التي إن زادت عن الحد المعقول ولدت شعوراً قائماً، تجعل المضي بالعمل أمراً غير محتمل».

٣- جهل بعض المعلمين بأساليب التدريس المشوقة للتعليم:

ويبدو ذلك واضحاً باكتفاء بعض المعلمين بأساليب تدريسية سبق وتدرّبوا عليها، وخوفهم من تجريب كل جديد لا يعرفونه، أو نقصاً في دافعتهم نحو تطوير أدائهم وتجاهلهم لأساليب التدريس التي تتطور بتطور معرفتنا بالإنسان وبتطور تقنيات التعليم وحاجات المجتمعات المعقدة والمتزايدة. إن مثل هؤلاء المعلمين سرعان ما يصبحون أسرى أساليب تدريسية تقليدية بعيدة عن التشويق، ويعتريهم دوماً انطباع كاذب بأن الأمور تسير على ما يرام.

٤- قدرة المعلم على تشويق الطلبة للتعلم وإذكاء حماسهم نحوه:

يقول «الرف والد إيمرسون»: ليس هناك شيء رائع أنجز دون حماس! إن مثل هذه القدرة لا شك أنها تأتي من خلال عوامل عديدة الأبرز منها امتلاك المعلم لمعطيات الإعداد الصحيح والمناسب للعمل في ما قبل الخدمة أو في أثنائها، مع الرغبة في ممارسته لهذا العمل وحبّه له... مع امتلاك للقدرة على خلق الحماسة لدى المتعلمين وعدم إخماد جذوتها لديهم ولاسيما المبدعين أو الموهوبين منهم الذين لا بد ويتعرضون للإحباط والملل، وأحياناً للكآبة نتيجة للمستوى غير المناسب للمعلم في أثناء تنفيذه للحصة الدراسية وافتقاده القدرة على خلق تلك الحماسة لديهم. وربما نجد في ما عبر عنه وونغ وزميله^(٩) (٢٠٠٠م) على لسان أحد المعلمين عن تلك الحالة في امتلاك تلك القدرة أو افتقادها لدى المعلم بالقول: «إن لمزاجي الشخصي وحالتي النفسية تأثير كبير على الجو الدراسي العام، فأنا أمتلك قوة هائلة ومؤثرة لجعل حياة الأطفال سعيدة أو يائسة».

٥- تلبية متطلبات الفروق الفردية بين الطلبة:

لا بد هنا من القول وباختصار إن دور المعلم في إيجاد أساليب تدريسية تلي طموحات طلابية غير متجانسة في استعداداتها وقدراتها، لأمر يحتاج لمهارات عالية وخبرة واسعة يستطيع المعلم عبرها تفادي ذلك الخطر المتمثل بتجاهل تلك الفروق الفردية بين أولئك الطلبة وما ينتج عن ذلك من تبعات سلبية ستعكس على سلوكهم وحياتهم المستقبلية.

٦- تلبية احتياجات مدرسة المستقبل:

لعل هذا العامل يضيء على العوامل والفقرات السابقة ويسوغ لما ورد في مضامينها وغاياتها، خاصة وأن الهدف الأسمى لمدرسة المستقبل أضحى اليوم متمثلاً في تأهيل المتعلمين لبناء المعرفة وصناعتها بأنفسهم وعدم الاكتفاء بمجرد اكتسابها من المعلمين في قاعة الدرس.

ماذا عن الأسس التي تؤدي إلى نجاح الطريقة في التدريس وجعلها أكثر تشويقاً للمتعلم؟

من المفيد القول إن نجاح الطريقة في التدريس يرتبط بمدى ما تحققه من إحداث التغيير المرغوب فيه لدى المتعلمين، أو مدى ما تحققه من الأهداف المرسومة للدرس، وهذا لن يتم إلا إذا نجح المعلم في اختيار الطريقة أو الطرائق التي يستخدمها في درسه واضعاً في الحسبان ملامتها لتلاميذه أو طلابه وانجذابهم نحوها وتفاعلهم معها من جهة وتمكنه من توظيفها بالصورة المثلى في الموقف التعليمي من جهة أخرى^(١٠).

لقد حدد اللقاني ورضوان (١٩٨٤م) عدة معايير تحدد مدى نجاح الطريقة وجودتها نلخصها بالآتي^(١١):

أ- الوظيفة: أن يكون لما يتعلمه التلميذ قيمة حقيقية في حياته سواء داخل المدرسة أم خارجها فهذا لن يتحقق إلا إذا تمكن المعلم من الوصول بتلاميذه إلى إيجاد ربط شبه حقيقي بين الموقف التعليمي في الحصة الدراسية ومواقف الحياة خارج المدرسة... بمعنى استخدام طرق تدريس تحول المنهج الدراسي إلى مشكلات من صميم الحياة الواقعية يسهم المتعلم في حلها وحل مشكلات أخرى مشابهة يمكن أن تواجهه عندما ينتقل إلى ميدان الحياة مستقبلاً. إن ما يترتب على خروج التلاميذ أو الطلبة للبيئة المحلية ودخول البيئة المدرسية هو ما يجعل الدراسة أكثر إثارة وتشويقاً لأولئك التلاميذ بإتاحة الفرص لهم للخروج من الجو المدرسي الرتيب، إضافة إلى جعلهم يكتسبون المعلومات ذاتياً من مصادرها الأصلية، وجعلهم قادرين على تلمس المشكلات الواقعية التي تعاني منها بيئتهم المحلية، ويشعرهم بمكانتهم الحقيقية في تلك البيئة وتأكيد الانتماء لها، وهذا يمثل جانباً مهماً مما يمكن أن يكتسبونه من الميول والمهارات والاتجاهات الاجتماعية التي يصعب على المعلم إكسابهم إياها من خلال التدريس القائم على التلقين غالباً.

ب- أسلوب التعامل مع المتعلمين^(١٢): وهو ما يحدد مدى ما يوفره المعلم لطلبته من فرص للمشاركة في تحديد الأهداف وتخطيط الدرس والمشاركة في فعالياته، ومن ثم تقويم النتائج التي توصلوا لها، إذ لا جدوى من طرائق تدريس تبنى على نشاط وفاعلية المتعلم، إذ قام المعلم بالفعل بتقييد هذا النشاط داخل الفصل أو خارجه. وهنا يذكر المليجي (٢٠٠٠م): «أن كبت الحاجات الإبداعية لدى المتعلمين، يؤدي إلى كبت الميل الطبيعي للتعلم بطريقة إبداعية وتشويقية... أي بواسطة الأسئلة والتخمين والاستكشاف والتجريب»، وهذا بالطبع سيؤدي إلى الاستسلام للطريقة التسلطية في التعليم، ومن ثم إلى عدم الاهتمام بالتعلم الفاعل الذي يعتمد المتعلم محوراً أساسياً في تحقيقه.

ج- استثمار نشاط المتعلم وتفعيل دوره:

ما دام المتعلم محور العملية التربوية وهدفها فلا بد أن يعطيه المعلم الدور الأساس في عملية التعلم والتعليم، فقد تبين أنه كلما وعى المتعلم دوره وأتيحت له الفرصة في المشاركة في بناء خبراته من خلال طرائق التدريس الفاعلة وأنشطة التعلم التي تستثير دافعيته وتلبى حاجاته وميوله، تحققت أهداف التعليم وغاياته.

وثمة مستويات لاستثارة نشاط المتعلمين في الحصة الدراسية وخارجها توفرها بالطبع طرق التدريس، تدرج من مستوى إتاحة الفرصة لهم بتوجيه أسئلة إلى مستوى المناقشة

والحوار، ومستوى تقديم حلول للمشكلات التي يطرحها المعلم عليهم، وأخيراً مستوى المتعلمين أنفسهم حول مشكلات يقومون بمناقشتها ويضعون خططا لحلها.

د - مراعاة الفروق الفردية:

فمن المعروف أو الطبيعي أن الفصل الدراسي يضم تلاميذ من مستويات مختلفة من حيث الذكاء والقدرات العقلية الأخرى والخبرات السابقة، ومن أجل ذلك فلا بد للطريقة والوسائط التعليمية المتنوعة والأنشطة المختلفة من أن ترضى تلك الفروق وتتيح لهم فرص المشاركة، كل حسب قدراته وميوله واتجاهاته في فعاليات الحصة.

وفي إطار أهمية مراعاة الفروق الفردية لدى المتعلمين فقد لخص توك (١٩٩٦م) ما توصلت إليه دراسات عديدة حول السمات التي يجب أن تتوافر في معلم المبدعين والمتفوقين من بينها ما له صلة بطرائق التدريس وأساليب استخدامها من المعلم من مثل: مراعاة الآخرين، ومبدع، وحس النكتة، ومتعدد الاهتمامات، ويوجه الطلبة لتحقيق طاقاتهم، ويهتم بالطلبة ويتعاطف معهم، وديمقراطي، ومحب للتدريس، وعادل وغير مُميّز، ويتميز بالجدية العالية، ومتقبل للطلبة، ومدرك لحاجات التلاميذ، ومرن ويقبل التغيير، ويتحلى بالصبر.

ثمة سؤال أخير تساعدنا الإجابة المختصرة عنه على تعزيز إدراكنا لما سبق طرحه ويتمثل هذا السؤال بالآتي: ما العوامل المؤثرة في تحقيق الدافعية للتعلم والتشويق؟

فلا بد بأن دوافع المتعلم عديدة منها ما يرتبط بالدوافع الفطرية التي تنتقل إليه عن طريق الوراثة البيولوجية، ولا تحتاج إلى تعلم أو اكتساب كدوافع (الجوع، والعطش، والنوم)، ومنها ما يرتبط بالدوافع المكتسبة التي تتكون لديه نتيجة خبرته اليومية، وتفاعله مع البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها، كالشعور بالواجب، واحترام الذات، والحاجة للتقدير، والحاجة للظهور... إلخ. والدوافع حالات أو استعدادات لا نلخصها مباشرة بل نستنتجها من الاتجاه العام للسلوك الصادر عن الفرد، فإن كان السلوك متجهاً نحو النشاط الرياضي، سينتج عنه الدوافع نحو الرياضة على سبيل المثال وغيرها...

وقد لخص عبادة (١٩٩٣م) العوامل التي يمكنها إثارة دافعية الطلبة نحو التعليم بما يأتي:

- ١- تركيز وجذب انتباه الطلاب لموضوعات التعلم.
- ٢- تحقيق الحاجة إلى الإنجاز.
- ٣- تحديد الأهداف ووضوحها في ذهن المتعلم.
- ٤- تنمية ميول الطلاب لتحقيق الأهداف من عملية التعلم.
- ٥- تحديد مستوى العمل المطلوب إنجازه من الطلاب.

- ٦- استخدام أسلوب التغذية المرتدة (الراجعة).
 - ٧- تأكيد الثواب في العملية التعليمية.
 - ٨- تعريف الطالب بما حققه من خلال التعلم أو التقدم في التحصيل.
 - ٩- مساعدة الطلبة على تكوين اتجاهات إيجابية نحو المعلم والمادة العلمية والمدرسة، والعملية التعليمية بأكملها.
- يمكن لنا أن نضيف إلى ذلك مجموعة من النشاطات والفعاليات الأخرى التي تمكن المعلم من إثارة الدافعية لدى طلبته ومنها^(١٣):
- ١- توفير الظروف التعليمية التي تحفز الطالب على البحث والاستطلاع والاكتشاف.
 - ٢- تحويل محتوى الموضوع الذي يدرسه إلى مشكلة رئيسة، ومشكلات فرعية يتعين على الطلبة إيجاد حلول لها.
 - ٣- توفير جو من الثقة بقدرات الطلبة ودورهم المهم في بناء المعرفة وتكوينها.
 - ٤- الابتعاد عن الرتابة والروتين في أثناء الدرس.
 - ٥- خلق جو تعليمي يسوده الأمن والطمأنينة والحرية.
 - ٦- تعزيز السلوكيات الإيجابية لدى الطلبة مهما بدت متواضعة لحفزهم على البناء فوقها.
 - ٧- الاهتمام بربط الموضوعات الدراسية بتطبيقاتها الحياتية، وحاجات الطلبة.
 - ٨- استثمار الفروق الفردية بين الطلبة في تبادل الخبرات فيما بينهم من خلال أشكال التعلم التعاوني.



الهوامش

- (١) - أبو لبدة، عبد الله وآخرون، المرشد في التدريس، دار القلم، دبي، ١٩٩٦، ص ١٤.
- (٢) - زيتون، حسن حسين، التدريس - رؤية في طبيعة المفهوم، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٧.
- (٣) - مسلم، إبراهيم أحمد، الجديد في أساليب التدريس، دار النشر، عمان، ١٩٩٤.
- (٤) - حمدان، محمد زياد، التدريس ومفهومه - وعوامله - وعملياته، دار التربية الحديثة، عمان، ١٩٨٦.
- (٥) - عبد الهادي، نبيل، نماذج تربوية معاصرة، دار وائل للملابين، عمان، ٢٠٠٠، ص ٤٠.
- (٦) - زيتون، رؤية في طبيعة المفهوم، مرجع سابق.
- (٧) - الحصري، علي منير، طرائق تدريس الجغرافيا، كلية التربية، جامعة دمشق، ١٩٧٥.

- (٨) - عدس، عبد الرحيم، المدرسة وتعليم التفكير، دار الفكر، عمّان، ٢٠٠٠.
- (٩) - في كتابهما «كيف تكون مدرساً فاعلاً»، ٢٠٠٠.
- (١٠) - الحلاق، هشام سعيد، النصراوي، مزيد «كيف نجعل أساليب التدريس أكثر تشويقاً للمتعلم»، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨.
- (١١) - المرجع السابق نفسه «بتصرف».
- (١٢) - المرجع السابق نفسه.
- (١٣) - عن الحلاق ونصراوي، مرجع سابق، ص ٦٤-٦٥.



المجتمع والتعدد الثقافي

د. محمد ياسر شرف

تشير الدراسات التحليلية والميدانية إلى أن الثقافة في المجتمعات البشرية دائمة التغير والتعديل، بتأثير عدد من العوامل والأحداث متفاوتة المصادر والأسباب. وقد اتخذ عدد من المفكرين مواقف مختلفة من ذلك، تراوحت بين عد ذلك من جملة السنن اللازمة في أي مجتمع، وعده -في المقابل- من ما يهدد الكيان المجتمعي بالزوال أو الانحراف عن منهج الأسلاف.

وقد كان عالم التاريخ الطبيعي «كلارك ويسلر» أول من لفت النظر إلى وجود «دائرة ثقافية» تقوم عليها حضارة المجتمع، أو دوائر ثقافية تقوم عليها حضارة المجتمعات، وبقي تعريفه لهذا المفهوم مفيداً حتى اليوم، رغم التعديلات التي أدخلت عليه وتزايد الدراسات التي عملت على تطويره^(١).

وقد ربط أستاذ العلوم السياسية في جامعة هارفارد «صمويل هنتنجتون» في كتابه «صدام الحضارات» بين مستويات الثقافة التأثيرية وما سبق أن تحدث عنه «ويسلر» وآخرون من آليات «انتشار» الثقافة وعواقبه بين المجتمعات المتعددة. وذهب إلى أن: «ثقافات الناس تتفاعل وتتداخل، ومدى التشابه أو الاختلاف بين الحضارات متباين إلى حد كبير. إلا أن الحضارات كيانات ذات معنى وهدف، وبينما الخطوط بينها نادراً ما تكون حادة، إلا إنها حقيقية»^(٢).

ورأى هنتنجتون أن قسمة الحضارات الراهنة يجب أن تُصنّف ضمن سبع كتل كبرى، هي الآتية: الحضارة الصينية، والحضارة اليابانية، والحضارة الهندية، والحضارة الإسلامية، والحضارة الغربية، والحضارة الأمريكية اللاتينية، والحضارة الإفريقية. وذكر أن الدين كان من السمات الرئيسة المحددة لهذه الحضارات وما يزال كذلك، مع تأكيد أن السيادة والانتشار سيكونان للثقافة الغربية التي تدين بالمسيحية.

والملاحظة التي لا بد من إبدائها هنا تتمثل في أن هنتجتون، كما يظهر في أثناء بحثه التصنيفي، لا يُعنى بالأسباب والمراحل التاريخية التي مرّت بها كل حضارة، ولا المكونات التي تفاعلت فيها، على النحو الذي ذكره لتسويغ التسميات، وعلى غرار ما يصنعه علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا وغيرهم من المختصين في دراساتهم التفصيلية؛ مشيراً إلى أن هذه المسألة خارج نطاق مطلبه البحثي.

وقد كان همّه التصنيفي مركزاً على النظر إلى الحضارات الراهنة التي هي امتداد حضارات سابقة بشكل ما، عدّها مرشحةً للاستمرار، وباعتبار أن الدول المنتمية إليها تقدم اللاعبين الرئيسيين في السياسة العالمية، خلال المدّة الزمنية الحالية والمستقبل القريب الذي حدّده لدراسته، وكي يتمكن من تقديم «نموذج قادر على التحليل والتنبؤ» حسب تعبيره. ونجد في تحليل هنتجتون لأسباب تشدّد مجتمعات «التخوم الحضارية» في المحافظة على ثقافتها. ولو أدّى هذا إلى نشوب الحروب الحضارية. تطبيقاً لما لوحظ من وجود نوع من الجهود المبذولة التي يمكن عدّها تجسيدا لجهود أخرى مضادة تمثل «مقاومة الثقاف» الذي يشمل الظواهر الناجمة عن الاحتكاك المباشر والمستمرّ بين جماعتين من الأفراد مختلفتين في الثقافة، مع ما تؤدي إليه من تغييرات في نماذج الثقافة الأصيلة لدى إحدى الجماعتين أو كليهما^(٢).

ونلاحظ أن هنتجتون قد استفاد من نموذج الدوائر الثقافية في حالته التقليدية، حينما أقرّ وجود التمايز الثقافي بين الحضارات الرئيسة، كما استفاد من الحالة المعكوسة للنموذج، حينما قلبه رأساً على عقب ولفت الانتباه إلى حدوث الحروب على التخوم أو الخطوط الفاصلة بين الحضارات، بسبب تغذية العناصر الثقافية. وأدخل النوعين في الحفاظ على «الهوية» الثقافية، سواء كان ذلك في سياق توكيد الثقافة أم مقاومة الثقاف. وأشار في الحاليتين لدراسات كثيرة، أظهرت وجود الدوائر الثقافية داخل الحضارة الواحدة أو الدولة الواحدة، على نحو جعل تأثيراتها في الواقع العملي ملحوظة بما لا يقبل الإنكار حتى في الدول المتقدمة.

ورغم أن هنتجتون ذكر أمثلة متعدّدة حول الخلافات المذهبية الدينية المسيحية، والخلافات الثقافية التي لا حصر لها ويمكن أن تجرّها في كلّ بؤرة ثقافية تتصل بأحد الاتجاهات الاعتقادية أو الإيمانية، إلا إنه تجاوز ذلك إلى إقرار وجود «حضارة غربية» تختلف بصورة رآها كافية لنشوء حالات صدام حضاري عالمي على هدي من مخزوناتنا.

أدلجة التعدّد الثقافي

تكشف النظرة الممحصّة أنّ هنتجتون لم ينظر بصورة متعمّقة إلى الثقافة خلال عرضه وشواهدة المقدّمة، بل تبنّى موقفاً شائعاً منها يتجاهل حالتين مختلفتين فيها قد تصلان إلى حدّ التباير - إن لم يكن التناقض - أحياناً.

الأولى: حالة الثقافة التسجيلية الموجودة في اللقى والآثار والوثائق المادية، التي وصلتنا واستقرّت على حالة محدّدة لا تختلف باختلاف المدّة الزمنية اللاحقة عليها؛ وهي ما يمكن أن يسمّى «الموروث الثقافي» أو «الثقافة الموروثة».

الثانية: حالة الثقافة السائدة التي تؤثر في اتخاذ القرارات وتشكيل فكرة الأجيال الحالية عن المجتمع الذي ينتمي إلى هذه الثقافة أو تلك، بعدها شيئاً غير مستقرّ أو حياً ما يزال قابلاً للتغيير؛ وهي ما يمكن تسميته «المتكوّن الثقافي» أو «الثقافة المتحصّلة».

فالنوع الأول - أو الحالة الأولى - من الثقافة لا تطالها التغييرات بفاعلية «ذاتية» تأتي من ظروف الثقافة نفسها، ويتطلّب أي تغيير فيها تدخلاً لاحقاً عليها، لأنها ثقافة سابقة على ما هوراهن بالتعريف. وهذا الاختلاف المهمّ بين نوعي الثقافة الواحدة أو حالتها، يجعل من أي محاولة تفسير أو إضفاء جديدين غير موروثين في ثقافة الماضي نوعاً من التحوير أو التزوير، أو عشرات الأشياء التي يمكن وصف مثل هذا الفعل بها، على مستوى التقويم الموضوعي.

وتتطبق هذه المسألة المنهجية على ما قدّمه هنتجتون وغيره من أطروحات حول مسألة «الهوية» الشائكة، التي كانت واحدة من القضايا شديدة النظرية، لم يعالج منها سوى الجانبين الإحصائي والوصفي، في سياق تقديم جداوله ومعلوماته الرقمية وترتيب الاستنتاجات المتصلة بمستقبل السياسات العالمية اعتماداً عليها، وكأنّ الشعوب والثقافات أمور قابلة للتليخيص والاختزال في جداول ومقابلات عديدة ومعادلات رياضية.

لقد تجاهل هنتجتون - بنسب متعدّدة - إمكان تسليط الضوء على الحاجة الماسّة لإجراء بحث جدّي من جانب أي راغب في رؤية أدقّ وأكثر فائدة للسياسة العالمية، موضوعه الفرق القائم بين مسألتين تناولهما كما لو كانتا متطابقتين هما «إدراك الهوية» الثقافية على الصعيدين الفردي والجماعي، و«تشكيل الهوية» الثقافية على الصعيد المجتمعي الذي يتسم بغير قليل من نشاط الحركة الفاعلة والمنفعلة، قياساً على المستوى الفردي.

وهذا التجسيد النقاشي في أطروحته - بطبيعة الحال - لم ينظر بعناية كافية إلى «التناقض»

الكامن ضمن الحضارة الواحدة، إضافة إلى تجاهله «التناقض» فيما بين الثقافات المتعددة التي تتضوي في أي كتلة حضارية من تلك التي عدّها «كبيرة»، وذات «ثقل نوعي» يجعلها تستحقّ التصنيف في رتبة مؤثرة في مستوى السياسات العالمية، وكذلك تجاهل ما هو موجود من تناقض في بنية الثقافة الواحدة في المرحلة الواحدة.

وهذا يعني أنّ مناقشته كانت أقرب إلى ترجيح «الأيدولوجيا» من قريها لترجيح «الواقعية» مستنداً إلى نوع من «البرغماتيزم» الأمريكي الذي لا يصعب على الباحث المختصّ أن يشير إلى مواضعه. إذ إنّ مسوّغه الأساسي لتقديم نموذج في تقسيم الحضارات بُني - حسب تصريحه - على «صلاحيته» للتعامل مع الواقع دون «تبسيط شديد» ودون ابتعاد عن الواقعية حياً بالتعقيد النظري؛ وهذا ما يجعلنا نطرح التساؤل الآتي: هل يمكن الجمع بين التعقيد النظري والبساطة الشديدة؟

ونرى أنه من ما يجلي هذه المسألة بشكل واضح ما ذكره هنتجتون نفسه من «تغيّر دعامة النظام الدولي». فقد قال: إنه في «أثناء الحرب الباردة كان النظام السائد هو نتيجة سيطرة كلّ من القوتين العظيمة على كتلتها ونفوذ كلّ منها في العالم الثالث. أما في العالم الناشئ، فقد أصبحت القوة الكونية أسلوباً قديماً، وأصبح المجتمع الكوني حتماً بعيد المنال... مكونات النظام في عالم اليوم أصبحت أكثر تعقيداً وأقلّ تجانساً، موجودة في داخل الحضارات وفيما بينها»^(٤).

ونحن نوافق على الشقّ الأول من كلام هنتجتون، ونراه يمثل نتيجة يمكن استخلاصها من الأحداث التي جرت وماتزال تجري، في ساحات السياسة الدولية. إلا أننا لا نوافق على الشقّ الثاني من كلامه الذي يتصل بالحكم على أنّ «مكونات النظام» في عالم اليوم غدت موجودة داخل الحضارات وفيما بينها.

فهذا يمثل رؤية مسبقة الصنع «حزبية» تملئها وجهة نظره الداعية إلى إبقاء التمايز الثقافي بين الناس، بل معارضة الدعوة إلى إنتاج حضارة عالمية لا تكون غربية، انطلاقاً من رأيه بأنّ التميّز الغربي - الذي صرّح أنه لا يعني التفوق بالضرورة - هو الأكثر ترجيحاً في الاستمرار.

كما أنّ هذا الحكم - على المستوى الإستمولوجي - ليس استنتاجاً تفرضه «مقدّمات» وجود عمليات الثقافة، بين الدول في مرحلة ما بعد الحرب الباردة في عالم اليوم، الذي قال هنتجتون إنه أصبح أكثر تعقيداً وأقلّ تجانساً، والذي نراه - حسب معطيات الواقع - أقلّ

تعقيداً وأكثر تجانساً، بسبب المؤثرات الواضحة التي أدّى إليها الاستخدام الدولي المشترك لكثير من الأدوات والوسائط والأجهزة والمعدات والآلات والمنتجات، التي وفّرتها التكنولوجيا -ولاسيّما الاتصالية والمعلوماتية- بين الشعوب والثقافات، وجعلت التقاربات بين المجتمعات المتعدّدة في العالم الراهن على نحو غير مسبوق في التاريخ.

ويتصل بهذا ما ذهب إليه هنتجتون حينما حكم أنّ: «العالم يجب أن يُنظّم على أساس الحضارات، أو لن يُنظّم أبداً»⁽⁵⁾. فهذا الكلام الحاسم الذي يتناقض مع واقع التغيّر الثقافي الدائم في المجتمعات البشرية، يشكّل خروجاً واضحاً عن حدود «نموذج التوقع» أو ما سماه هنتجتون «العدسة» التي قدّمها لتكون «أكثر فائدة وأجدي نفعاً» من غيرها في رؤية ما تمرّ به المجتمعات من أحداث مختلفة، وتتعرّض له من تأثيرات متفاوتة.

وإنّ هذا الحكم يشبه عملية إطلاق نار على النموذج الذي اقترحه، فتتكسر العدسة التي جزم أنّ البشرية إنّ لم تستخدمها فسوف تبقى في الفوضى، أو عدم التنظيم على الأقلّ. وهذه النتيجة الغريبة التي طرحها، جاءت موازية لكثير من الأحكام التي أطلقها «أصوليون» آخرون. فقد بنى «نموذجه» الحضاري على قناعته الشخصية بأنّ «الدين» هو العامل المهمّ في عالم اليوم، الذي يعطي الثقافة هويّتها ويفسح لها المجال لوعي هذه الهوية لدى الشعوب المشتركة في كتلة حضارية دون أخرى.

وتمّ ذلك رغم الحكم الجازم الذي قدّمه هنتجتون، عبر حشده مختارات من أقوال بعض الكتاب والمسؤولين، يقابلها ما هو أكثر منها في تأكيد أنّ الدين شكّل -على مدى مدد تاريخية عديدة من حياة الشعوب- عامل تفرّق وتدمير، وليس عامل تجميع وبناء. وتجاهل هنتجتون لما في الواقع الفعلي لا يسوّغ قلب الاستنتاج العملي والتاريخي الذي يسود منذ انتهاء مرحلة الحرب الباردة، التي يبدو لأيّ متتبّع مختصّ أنها لم تذهب دون رجعة، في كثير من الأحيان.

ويضعف تصوّره ما تشير إليه الأحداث الجارية من تحقيق تقدم تنظيمي على المستويات الدولية، في مجالات الاقتصاد والسياسة والبيئة، وتزايد أعداد المؤتمرات المعقودة وتنوّع المعاهدات المبرمة، لتخفيف التوترات العارضة ومنع انتشار أسلحة الدمار الشامل ومكافحة الإرهاب وحماية البيئة وتعميم المخترعات وتنمية الدول الفقيرة، وغير هذه من كثير لا يمكن أن يتحقّق بين عشية وضحاها على مستوى دول العالم، التي لا يمكن لنموذج هنتجتون ضمان أنها ستكون أفضل حالاً بتكريس التمايز الحضاري بين الكتل التي عدّها.

الإسقاط الشخصي والوصاية

يظهر التحليل أنّ سبب حكم هنتجتون القاطع -مع سلامة النيّة- يتمثل في «خوف شخصي» من ضياع فرصة «التفاهم» التي اعتقد أنها سانحة بين الدول لإقامة مجتمع متعدّد الحضارات والقطبية، يحفظ لكلّ منظومة وجودها بالتفاهم المتبادل حول البقاء والاستمرار؛ وهو أمر -في رأينا- يمكن فهمه، لكن لا يمكن ضمانه.

ولذا لم يخف هنتجتون معارضته لوجود التعددية الثقافية أحياناً، وفي مواضع متعدّدة، يتضح واحد منها في أثناء معالجته أطروحة التحديث الأسترالية، بعد أن عدّ أستراليا واحدة من «الدول الممزّقة» في العالم. فقال: «إذا كانت المجتمعات غير الغربية تريد التحديث، فيجب أن يكون هذا على طريقتها وليس على الطريقة الأوروبية، وأن تحاكي اليابان وتبني على ما لديها من تقاليد ومؤسسات وقيم تستخدمها»^(٦).

فهذا الموقف مبنيّ على ملاحظته الشخصية القائلة: «القادة السياسيون الذين تسيطر عليهم فكرة متغترسة بأنّ في إمكانهم إدخال عناصر من الثقافة الغربية، فإنهم لا يستطيعون دائماً كبح أو إزالة العناصر الجوهرية في ثقافتهم الأصلية. وعلى العكس من ذلك، فإنّ الفيروس الغربي بمجرد أن يسكن مجتمعاً آخر، يصبح من الصعب استئصاله».

ولا يحتاج الباحث المقارن إلى كثير تعمّق لتأكيد أنّ هذا الكلام لا يشكّل استنتاجاً تجريبياً ولا نظرياً، فهو رأي هنتجتون الشخصي القائم على معارضة وجود التعدّدية الثقافية أحياناً، ويتجاهل -فيما يتجاهل- أنّ كلاً من التحديث والثقافة لا يشكّل كتلة صماء تؤخذ قطعة واحدة أو لا تؤخذ.

أما تخويفه غير الغربيين بأنّ الفيروس الغربي صعب الاستئصال من أيّ مجتمع غير غربي يسكنه، فهو تصوير «كاريكاتيري» لا يمثل الواقع أيضاً، لأنّ ما سمّاه الفيروس الغربي -بالمعنى المجازي- شيءٌ لا وجود له على المستوى الحسيّ المسوّغ لإجراء عملية الاستئصال. وهو أشبه بـ«الغول» الذي لم يره أحد رغم وجود آلاف الضحايا المزعومة له، مما كانت الثقافات البدائية تدّعي حمايته أو محاربته لعناصر حضارية بذاتها.

والفيروس الغربي لا يدلّ على شيء محدّد من تجربة الحضارة الغربية -حسب تصنيف هنتجتون- وهو بهذا «فزاعة» لما سمّاه الدول الممزّقة والضعيفة، أراد بها صرف دول «الآخرين» عن النموذج الغربي للمحافظة عليه، بدعوى نصحتها بالبناء على ما لديها، وكأنّ

النموذج الغربي لم يكن حصيلة تراكمات مختلفة المناشئ، ورغم إفادته المسندة بكثير من الشواهد التي أكدت احتمالات انطواء تلك الثقافات على عوامل سلبية من ما يكرّس التخلف والجهل والأساطير والخرافات.

وهكذا يبدو جانب من «النصح» دعوة لدول ممزّقة كي تزيد من تأثر وضعها الراهن بمفرزات المدد الزمنية الماضية، من خلال العمل على إفساح المجال أمام إعادة إنتاج الظروف الحضارية المسيطرة ذاتها، عبر تكريس الثقافة الخاصة المحلية. يضاف إلى هذا ما يمكن أن يلاحظه المدقق من التطرّف والتعالي وعدم احترام اختيار الآخر؛ هذه القيم السلبية المنطوية في حكم هنتجتون الذي جعل من الثقافة الغربية -القائدة والمتفوّقة- تكنولوجياً حسب رأيه- شيئاً صعب الاستئصال.

ويلقي مزيد ضوء على بواغث ذلك -من جانب آخر- تحذيره من اضمحلال الغرب في الرؤية المباشرة له من السطح المتغيّر، في أكثر من اتجاه وعلى غير سعيد. فالذي يُعدّ تعبيراً عن الشعور بالمسؤولية والقلق من جانب أستاذ ومواطن غربي تجاه بلده -من وجهه ما- أمر لا اعتراض عليه ضمن هذا الإطار؛ لكنه تخطى الموقف الاحترازي وتحول إلى أمر يدخل في قدرة العدسة المقترحة على التوقّع أو التنبؤ.

ولم تأخذ عمليته التنبؤية بعين التقدير أنّ التغيّرات التي تطرأ على أحوال الثقافة الغربية، إنما تواكبها تغيّرات في أحوال الثقافات الأخرى في العالم، الذي غدا أكثر تفاعلاً في أقاليمه، ولاسيما أنّ الربع الأخير من القرن العشرين قد شهد تشاركاً دولياً في مقادير كبيرة جداً من المعلومات والمعارف، جعلت من الضروري لأي ثقافة أن تدخل تعديلات متفاوتة على نظرتها للمعطيات الموروثة والمحصّلة في وقت واحد معاً.

ولم ينظر هنتجتون -بالقدر نفسه من الاهتمام والاعتبار- لما يتصاعد من أصوات مشابهة لصوته التحذيري في كثير من المجتمعات الأخرى، على اختلاف حضارات العالم السائدة، تزعم وجود حالات من الانحدار والزوال والتقهقر في المستويات كلها، بينما لا تقدّم براهين على ذلك إلا من خلال معطيات تصوّرية ثقافية محدّدة تتف في طبيعتها الأخلاق والعادات والتقاليد والطقوس الموروثة حتى ذات «القيم» المزعومة البالية.

وهذا ما يجعلنا نرى موقف القول بزوال الغرب، كغيره من مواقف زعم زوال غيره من الحضارات بسبب الابتعاد عن النموذج الثقافي الموروث، نوعاً من الفروض النظرية الجدلية نشكّ في أنّ عدسة هنتجتون كافية لرؤية أبعاده الحقيقية، فضلاً عن أنّ هذا ليس من أغراضها.

تشكيلات البنيان الثقافي

تحدّث هنتجتون عن حالة التوجّهات الثقافية في النصف الأول من القرن العشرين الذي شهد تحديثاً واضحاً بعد الحربين العالميتين، والوضعية التي اتخذتها بعض الشرائح المجتمعية تجاهها، في موازاة الوضع الديني السائد آنذاك، فقال: «في النصف الأول من القرن العشرين، كانت النخب المتقفة تفترض أنّ الاقتصادي والاجتماعي يؤدي إلى ذبول الدين بصفته عاملاً مهماً في وجود الإنسان. هذا الافتراض كان يشترك فيه المرخبون بهذا التوجّه والمندّدون به على السواء.

العلمانيون من دعاة التحديث كانوا يرحّبون بالمدى الذي وصل إليه العلم والعقلانية والبراجماتية في القضاء على الخرافات والأساطير واللاعقلانية والطقوس التي تكوّن جوهر الأديان الموجودة: المجتمع الناشئ سيكون متسامحاً، وعقلانياً، وعملياً، وتقدماً، وإنسانياً، وعلمانياً.

المحافظون المنزعجون على الجانب الآخر، حدّروا من العواقب الوخيمة لاختفاء المعتقدات والمؤسسات الدينية والهداية الأخلاقية التي يقدمها الدين وتعلّق بسلوك الفرد والجماعة. النتيجة النهائية ستكون: الفوضى والفساد وتقويض الحياة المتحضّرة» (٧).

وهذا مثال من أمثلة كثيرة لم يميّز فيها هنتجتون على نحو منهجي بين مجموعة من الأمور، التي تدخل في «بنيان الثقافة» على نحو ما فعله عدد من الأنثروبولوجيين والسوسيولوجيين وغيرهم في دراساتهم التي طمحت إلى إصدار أحكام قريية من تمثيل الوقائع، أو توفّر البعد - ما أمكن - عن التعميم الذي لا يخدم منهجية البحث العلمي.

ومن هذه الأمور - هنا على سبيل المثال - عدم تمييزه بين مفهومي «العنصر» و«المجموع» في الثقافة، إذ يشير المفهوم الأول إلى «أصغر وحدة» يمكن تحديدها في الثقافة، بينما يشير المفهوم الثاني إلى «مجموعة من العناصر» المؤتلفة معاً في مجال من المجالات.

وأمر آخر - على سبيل المثال أيضاً - هو عدم تمييزه بين مفهومي «النموذج» و«الدائرة» في الثقافة الواحدة، إذ يشير المفهوم الأول لما تتخذه الثقافة من «شكل يميّزها» عن ما سواها في المجتمعات المتجاورة، ضمن «مجموعة من أنماط الحياة» المتشابهة في «دائرة» ثقافية محدودة بالزمان والمكان وغيرهما.

ومثل هذه المعالجة هي التي سمحت لأستاذ العلوم السياسية أن يتجاهل التعددية والتنوع في الثقافة الواحدة، حتى في أضيق الأطر، حينما أصدر أحكامه المهمة، رغم إقراره

بوجودهما. ومن هذا أنه طفق يتحدث عن «علمانيين» و«محافظين» في بلاد العالم المختلفة، دون إشارة إلى أنّ ما هو «محافظ» هنا قد يكون «علمانياً» هناك، في مقابل حالات غير محدّدة أيضاً من: التسامح والعقلانية والتقدّم والإنسانية والعلمانية، والفوضى والفساد وتقويض الحياة المتحضرة.

ولذا فإنّ أحكامه التي أطلقها إزاء تلك التأسيسات، التي أشارت إلى وجود اختلاف الوقائع في حياة المجتمعات، دون تحديد استنتاجاتها المنهجية، لم تأخذ بعين التمييز منعكسات المؤثرات المتنوّعة والمتعدّدة في سياق المجموعات الثقافية المعنيّة، ضمن النموذج الواحد أو الدائرة الواحدة، علاوة على الكتلة الواحدة. وهذا ممّا جعل أحكامه تنطبق - باعتبار ما، رآه مسوّغاً لأنه أراد التوصل إليه أو أراد فرضه - على الحقب والحالات المتعدّدة المختلفة من حراك السياسات الدولية.

وقد كرّر موقفه حينما كان يتحدث عن فترة الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، إذ قال: «السياسيون في المجتمعات غير الغربية لا يفوزون في الانتخابات عن طريق إظهارهم مدى تغرّبهم أو تعلقهم بالغرب، بل إنّ المنافسة الانتخابية تغريهم، بدلاً من ذلك، بتقديم ما يتصوّرون أنه يرضي المطالب الشعبية التي عادة ما تكون عرقية ودينية في طبيعتها. والنتيجة هي التعبئة الشعبية ضدّ النخب ذات الثقافة والتوجّهات الغربية»^(أ).

فرغم أنّ هذا الحكم أشبهه بالإفادة المعلنة عن قناعة خاصة أو موقف أيديولوجي، إلاّ إنه لم يستطع أن يلاحظ - في الموضوع نفسه - أنّ السلطة العسكرية في الجزائر حالت دون وصول الإسلاميين إلى تولّي الحكم، وأنّ حالات متعدّدة في الهند والبلاد الإسلامية كانت نتيجتها عدم وصول الفئات الطائفية والعرقية ذات المطالب الدينية والإثنية المتشدّدة إلى تسلّم زمام السلطة، بما فوّت الفرص - في النهاية - على وصول المحافظين والماضويين إلى فرض اتجاه ثقافة يجعل الموروث سائداً على ما تحتاجه المجتمعات النامية في مسيرتها الصعبة اقتصادياً، كما هو الشأن على الأصعدة الأخرى.

وقد أغفل هنتجتون إشارات كثيرة ممكنة إلى ضرورة الوقوف ضدّ ما تطوي عليه العقائد الدينية والأيديولوجيات من تصوّرات وفاعليات تدخل في مضمون ممارسة الأتباع، وقد يعدّ التخلّي عن بعضها أمراً خارج الممكن أحياناً، مهما كان العنوان العريض الذي تنضوي تحته. فقد ذكّر - على سبيل المثال - أستاذ الفلسفة الفرنسي «روجيه غارودي» بخطورة «الأصوليات» جميعاً وضرورة مقاومتها، نظراً لانطوائها على عناصر توليدية شديدة التشابه في طبيعتها التكوينية، تعيد إنتاج فكر متشدّد، سواء كان هذا على الصعيد الديني (كالأصولية

المسيحية والأصولية الإسلامية) أم الصعيد غير الديني (كالأصولية الوضعية والأصولية الستالينية) ولو كانت مسوغاتها الفكرية تنطلق من حقها في إعادة تعريف هوياتها.

وذهب غارودي إلى القول: «بالنسبة إلينا، نحن الغربيين، (العلمانيين)، المسيحيين أو (الماركسيين) يجب أن يبدأ الكفاح ضد الأصولية من نقدنا الذاتي، من وعينا لأصوليتنا الذاتية، لادعائنا الاستعماري الذي جعلنا نعتقد أننا أساتذة العالم ومعلموه، بدلاً من وضع ثقافتنا الذاتية في جوقة الثقافات الأرضية؛ ليس من أجل «استيعاب» الآخرين ولا حتى لمجرد التسامح معهم، بل من أجل القبول بالحوار الحقيقي، ذلك الذي يقوم على الاقتناع بأن علينا جميعاً أن نتعلم من الآخر»^(٩).

ومما يؤكد وجهة نظرنا ما شهدته الثقافات الدينية المتنوعة، على الأصدع الحضارية كلها، من ظهور دعوات «تجديد العقل» و«تجديد العلم» و«تجديد الإدارة» حتى «تجديد الدين» وغيرها من نظم ثقافية اصطدمت بواقع التحول السريع في شبكة العلاقات المجتمعية، بعد ثورتي الاتصالات والمعلومات، حيث دخل «الآخر» طرفاً مباشراً في تعريف نفسه، ولم تعد الحكومات هي التي تنفرد برسم صور الشعوب الأخرى التي تقدمها إلى مواطنيها، حسب مواصفات تراها مناسبة لخدمة أغراض محددة أو متوهمة.

الفاعليات السلوكية والمعتقدات

تفيد أغلب معطيات الحوادث التاريخية أن العقائد والمعتقدات في الماضي كانت توجه السلوكيات الفردية والجمعية، لأن الناس كانوا يصدقون أنها مصدر معارفهم عن الوجود وما فيه، دون استثناء. بينما يظهر الواقع الذي نحياه -بعد تقدم التكنولوجيا وثورتي الاتصالات والمعلوماتية- أن الناس أصبحوا يستقون معارفهم من العلوم، وهم ينظرون إلى المعتقدات والأديان باعتبارها قواعد لسلوكيات شخصية تتحرك داخل النفوس وتتصل بحياة إيمانية، أكثر من ما تفعل في مجريات الحياة اليومية الجمعية التي غدت محكومة بالقوانين والأنظمة والتعليمات الوضعية الإجرائية.

يقول «ول ديورانت» في حديثه عن تولد الأديان لدى الشعوب قبل أكثر من ستمين قرناً من بداية التاريخ الميلادي: «تعاونت عدة عوامل على خلق العقيدة الدينية، فمنها الخوف من الموت، ومنها كذلك الدهشة لما يسبب الحوادث التي تأتي مصادفة أو الأحداث التي ليس في مقدور الإنسان فهمها، ومنها الأمل في معونة الآلهة والشكر على ما يصيب الإنسان من حظ سعيد، وكان أهم ما تعلق به دهشتهم وما استوقف أنظارهم بسرّ العجيب هما الجنس والأحلام، ثم الأثر الغريب الذي تحدثه أجرام السماء في الأرض والإنسان»^(١٠).

يضاف إلى هذا ما كان أوضحه «جون بويس» في دراسات مقارنة أظهرت أنّ الدين - منذ بداياته في الحضارات البشرية - كان نتاج الحياة الإنسانية، وقد تطوّر تبعاً لمعطياتها بل متطلّباتها. إذ لاحظ حلول «الشمس» مكان «القمر» في العبادة الدينية قائلًا: «لسنا ندري متى حلّت الشمس محلّ القمر سيّدة على دولة السماء، عند الديانة البدائية؛ وربما حدث ذلك حين حلّت الزراعة محلّ الصيد، فكان سير الشمس محدّدًا لفصول البذر وفصول الحصاد، وأدرك الإنسان أنّ حرارة الشمس هي العلة الرئيسية فيما تدرّه عليه الأرض من خيرات؛ عندئذ انقلبت الأرض في أعين البدائيين آلهة تخصبها الأشعة الحارّة، وعبد الناس الشمس العظيمة لأنها بمنزلة الوالد الذي نفخ الحياة في كل شيء حي»⁽¹¹⁾.

وهذا مما يحيلنا إلى ملاحظة أنّ الدين بصورته العامّة أو المجرّدة لا يزيد على أنه حالة فكرية وعاطفية وسلوكية لدى الناس، وهو لا يشكّل - بحدّ ذاته - أيّ خطورة مجتمعية مهما كان موضوع ممارستها، ومصدر الخطر المنسوب إلى الفاعليات الدينية - لدى كثير من الباحثين - ينحصر في ما يلحق محتوى الفكرة الدينية عينها، أي الفهم والتفسير اللذين تقرضهما على المؤمن هذه العقيدة أو تلك.

فقد ارتبط الفهم والتفسير منذ أقدم العصور الحضارية بنبوءة الإنسان تجاه المستقبل، وخضعا لفكرته عن الآتي وما يتوقعه من أحداث، حتى صحّ القول إنّ النبوءة ظاهرة شاعت على مستوى العالم بأسره، ولم يوجد شعب لم يعرف - بشكل أو بآخر - ما سمّي «وحي الآلهة» قبل أن ينتقل الإنسان إلى وضع الفروض العلمية ويقترح العدسات التوقّعية.

وهذا من ما جعل «مرقس شيشرون» الفيلسوف الخطيب يحكم أنه «لا يوجد بين الأمم من لا يرى شواهد تنبئ عن حوادث المستقبل، وأنّ بين الناس من يستطيع معرفة هذه الشواهد والتنبؤ بالحوادث قبل وقوعها. وهذا الاعتقاد في القدرة على التنبؤ بالغيب اعتقاد قديم انحدر من عصر الأساطير»⁽¹²⁾.

بل إنّ «هيرف روسو» أكّد في دراسة استقصائية حول الديانات التي ظهرت في أنحاء العالم المختلفة على مرّ العصور، أنه «وجد في المجتمعات الأكثر بدائية أناسٌ يختصّون بالاتصال مع القوى التي تسود الإنسان أو تسيطر عليه، يمثّلون الجماعة في علاقتها مع المقدّس؛ وقد حفل تاريخ الديانات بطائفة من هؤلاء الذين نستطيع أن ندعوهم وسطاء»⁽¹³⁾ يقومون بمهمة فهم ما تريده الآلهة، وتفسير الأحداث والإشارات التي تعطيها، سواء كانت في مجال الطبيعة أم حياة المجتمعات.

الواقعة التي لا يمكن إنكارها. تحت أي مسمى. هي أن الدول جميعاً أضحت أكثر تقديراً لخطورة نشوب حرب بين المجتمعات الإنسانية، مهما تكن الأسباب التي تدفع إليها، بما يجعل التخويف من حرب بين الحضارات وسيلة غير نافعة في بعض جوانبها، بسبب قيامها على فرض بعيد الاحتمال، وتؤكد مجريات العلاقات الدولية تراجعها أكثر من أي وقت مضى.

وقد رصد «برتران بادى» و«ماري كلود-سموتس» ما حدث بعد انتهاء الحرب الباردة، نتيجة الحوار الدائر في مواقف الدول الخمس دائمة العضوية في مجلس الأمن، فوجدوا من الآثار الإيجابية ما يغطي أي تخوفات مفردة تجاه تدهور العلاقات الدولية في المستقبل القريب^(١٤)، ولاسيما بعد اتخاذ «الحوار» أسلوباً في التفاهم، والابتعاد عن «القوة» التي كانت أسلوباً أرجح للإخضاع.

وهذا ما يعزز الاتجاه إلى القول إن ما يتولّد بالحوار بين الدول ذات الثقافات المتعدّدة يجعلها تتجه إلى الشعور بالأهمية والحاجة إلى التفاهم، كطريق للمحافظة على مكتسباتها، أكثر ممّا يدفّعها نحو الصدام الذي يكون من نتيجته الإضرار بها جميعاً.

ويصدق على هنتجتون ما صدق على كثير من الناس والمفكرين النظريين، من أنّ الخوف والقلق كثيراً ما يمنعان من تعريض «القواعد» التنظيمية التي يقترحونها للتجربة، رغم أنّ معارفهم المهنية أو العادية بـ«النظم» قد تكون غير دقيقة أو زائفة. ويعزز هذا التوجّه ما نراه في تواريخ الأديان عينها من تغييرات جاءت نتيجة الظروف الاقتصادية والاجتماعية السائدة، حتى تولدت فتناعات وأحكام دينية تخدمها، وتلتصق لها الانطباق على النصوص الناظمة وما يقوم مقامها.



الهوامش

- (١) - انظر كتابي: توجيه صراع الحضارات، مركز الكتاب العربي، أبوظبي ٢٠٠٢، ص ٢١.
- (٢) - صمويل هنتجتون: صدام الحضارات، إعادة صنع النظام العالمي، ترجمة: طلعت الشايب، منشورات سطور، بيروت ١٩٩٨، ص ٧١.
- (٣) - صمويل هنتجتون: إن لم تكن الحضارة فماذا يكون؟، مقال ضمن مجموعة من الأبحاث بعنوان «صدام الحضارات»، أصدره مركز الدراسات الإستراتيجية والبحوث والتوثيق، بيروت ١٩٩٥.
- (٤، ٥) - هنتجتون: صدام الحضارات، ص ٢٥٤.

- (٦) - المصدر السابق نفسه، ص ٢٥٢.
- (٧) - المصدر السابق نفسه، ص ١٥٧ وتاليتها.
- (٨) - المصدر السابق نفسه، ص ١٥٥ وتاليتها.
- (٩) - روجيه غارودي: الأصوليات المعاصرة، أسبابها ومظاهرها، تعريب: خليل أحمد خليل، دار عام ألفين، باريس ١٩٩٢، ص ٥٥.
- (١٠) - ديورانت: قصة الحضارة، المجلد ١، ج ١، ترجمة: زكي نجيب محمود، نشرة جامعة الدول العربية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٧١، ص ١٠٠.
- (١١) - نقلها ديورانت في: قصة الحضارة، م ١ ج ١ ص ١٠٢.
- (١٢) - مرقس توليوس شيشرون: عالم الغيب في العالم القديم، ترجمة: توفيق الطويل، القاهرة ١٩٤٦، ص ٣٥.
- (١٣) - هيرف روسو: الديانات، ترجمة: متري شماس، مجموعة «ماذا أعرف» العدد ٢٥، ص ٩٦.
- (١٤) - انظر: برتران بادي، ماري-كلود سموتس: انقلاب العالم، سوسيولوجيا المسرح الدولي، ترجمة: سوزان خليل، دار العالم الثالث بالتعاون مع المركز الفرنسي للثقافة والتعاون العلمي، القاهرة ١٩٩٨، ص ١٢٦ وما بعدها.



اللسانيات والأدب^(١)

تأليف: جان بييف تادييه

* ترجمة: سعيد بوعيطة

أ- اللسانيات

بنفنست / Benvenist

لقد عرف عام (١٩٦٠)، تغييراً بارزاً. كأن منبعاً باطنياً قد انفجر وصعد إلى السطح. فقد أعاد هذا التغيير المكانة لمناهج قديمة. تضمنت الفينومينولوجيا / *phénoménologie*، إذ أدرجها ضمن اهتماماته. لقد أثرت اللسانيات البنيوية في اسمين بارزين. يتعلق الأول برومان جاكبسون / R. Jakobson والثاني، بإميل بنفنست / E. Benveniste. لقد برز الأول في فرنسا من خلال مقال للباحث ليفي شتراوس / Lévis – Strauss. أما الثاني، فانطلق في مقالاته عام (١٩٥٠) من الفكرة المحورية لكتاب- دروس في اللسانيات العامة- لسوسير / F.d.Saussure من أجل نقدها ومحاولة تجاوزها. مما جعله ينشر سنة (١٩٦٦)، كتابه- مشكلات اللسانيات العامة- الذي تضمن أهم دراساته. لا نريد- هنا- إعادة رسم تاريخ للسانيات البنيوية. لكن نسعى إلى تبيان كيفية أن بعض الدراسات قد شكلت منارة. وأثرت بشكل جلي في النقد الأدبي. لكنها لم تتجاوز شيئاً، بقدر ما عملت على التطوير والارتباط بالأساتذة. لقد لخص بنفنست

* باحث مغربي.

هذا في بعض السطور (البنية في اللسانيات) في كتابه «مشكلات اللسانيات العامة»، (ص: ٩٢). إن مفهوم اللسان بصفته نسقاً، قد اهتم به كل من تناول سوسير. ولاسيما بالنسبة إلى النحو المقارن ثم في اللسانيات العامة. فإذا أضفنا هذين المبدئين للرؤيا السوسيرية، فإن اللسان عبارة عن شكل وليس مادة. وإن وحدات اللسان، لا يمكن أن تحدد إلا بوساطة علاقتها. مما مكن من تحديد أسس النظام التي ستعمل بعد سنوات على تحديد بنية الأنساق اللسانية. يتجلى الأول في أن اللسان عبارة عن نسق تتوحد أجزاؤه انطلاقاً من علاقة قوية. يشكل هذا النظام وحدات معينة. إنها عبارة عن علامات مترابطة. لكنها غير محددة بشكل عادي. إن النظام البنيوي، يفرض الهيمنة القبلية للنسق على العناصر. قصد تبيان بنية النسق من خلال علاقات العناصر. وتحديد تلك الخاصية العفوية للتغيرات التي يعرفها اللسان. فإذا أبدلنا كلمة- لسان- بكلمة- العمل الأدبي-، نلاحظ مباشرة كيف أن المنهجية نفسها (بما أن العمل نفسه عبارة عن لغة) يمكن تطبيقها على الأدب. لقد عمل بنفست من خلال مقالات أخرى، على تحديد مميزات أساسية لدراسة الأدب. بعدها أولاً، تهتم بعلاقات الزمن في الفعل الفرنسي. اقترح الكاتب في هذا المقال، إعادة ترتيب منطقي لأشكال اللغة. قصد وصف الأشكال اللفظية الفرنسية. لأن مفهومي الزمن والمظهر / Aspect غير كافيين لذلك. لكن تؤخذ بعدها منطلقاً بارزاً قصد التعبير عن الماضي. والحضور المتزامن لشكلين من الأشكال (بالنسبة إلى الزمن): الماضي (فعل)، المضارع (يفعل). من هذا التصور، يُعاد بناء كل نسق لفظي في اللغة الفرنسية. ثمة نسقان زمنيان. يرتبط الأول بالحكاية / Histoire، والثاني بالخطاب / Discours. إن الحكاية عبارة عن سرد لأحداث ماضية من غير تدخل السارد. فبمجرد أن تسجل الأحداث داخل تعبير زمني / تاريخي، فإنها تعد ماضية. تكمن القاعدة الأساسية في كون الغاية التاريخية، يشكل إحدى الوظائف الكبرى للسان. يتميز الملفوظ التاريخي بأشكال محددة. الأول سلبي. لأنه غياب لكل الأشكال اللسانية للسيرة الذاتية: نفي الحاضر، نفي ضمير المخاطب، نفي ضمي المتكلم. إن السرد التاريخي، لا يوظف سوى الأشكال المرتبطة بضمير الغائب. في حين أن الجهاز الشكلي للخطاب، فيكون عكس ذلك. إذ يحدد بوساطة العلاقات بين ضمير المتكلم أنا / Je وضمير المخاطب / أنت / Tu. أما بالنسبة إلى الشكل الثاني (ليس داخل السرد التاريخي، لكن داخل نظام العرض)، فيرتبط بحقل التعبير الزمني. يتضمن ثلاثة أزمنة: الماضي البسيط أو المحدد، الماضي غير التام (يشكل استمرارية) الذي يحيط بالماضي غير التام أو فعل الشرط. زمن تلميحي للمستقبل (استشرافي). تكمن النقطة الأساسية في أبعاد

الحاضر- مثلاً-. لذا، عمل بنفست على تحديد ملخصين: يرتبط الأول بالعمل التاريخي. أما الثاني، فيرتبط بالرواية. حيث يكون الزمن متشابهاً. لأن الهدف موحد. ويصبح الكاتب عبارة عن مؤرخ فحسب. بحيث لا يتدخل أحد في الأحداث. كأنها تحكي نفسها بنفسها. أما النسق الآخر، فإنه يرتبط بالخطاب. يحدد بوصفه ملفوظاً. يستدعي مرسلًا ومتلقيًا. يكون الهدف الأول هو التأثير في الآخر بطريقة معينة. سواء كان هذا الخطاب شفويًا أم مكتوبًا. إذ يرتبط ذلك بالفصاحة، الرسائل، المذكرات، المسرح، الأعمال التربوية... الخ. لا يتعلق الأمر- هنا- بالتمييز بين اللسان المكتوب واللسان الشفوي. لأن الخطاب يرتبط بهما معاً. كما لا تقتصر الكتابة على السرد فحسب. يتميز الخطاب عن السرد، من خلال الأزمنة اللفظية، وتوظيف الضمائر. إذ يوظف بكل حرية جل أشكال الضمائر. لكن علاقة ضمير المتكلم بضمير المخاطب، تعرف نوعاً من الامتياز. في حين، لا تكون لضمير الغائب، القيمة نفسها إلا في السرد التاريخي. لأنه غير مشخص. كما أن جل الأزمنة اللفظية، تكون مستعملة (إلا الشكل المتميز للتاريخ).

لهذا، يتميز للخطاب بثلاثة أزمنة أساسية (لا نجدها في السرد التاريخي): الماضي التام، المضارع، الأمر. ويكون فعل الاستمرار مشتركاً بين النسقين. كما هو الشأن لدى ألبير كامو/ Albert Camus في روايته «الغريب/L étranger». بحيث لا يرتبط زمن السرد بالماضي البسيط، بل بالماضي المركب. بعده زمن الخطاب. كما وظف النسق الثاني في روايته. إن الزمن الذي يرتبط بالأفعال (بعده شاهدًا عن طريق المشاركة)، هو الزمن الذي يوظف من أجل إيصال مجموعة أحداث وربطها بحاضرها. لأن الأشكال المركبة، ترتبط بالأشكال البسيطة عبر علاقة غير زمنية (المضارع، الماضي المركب، الماضي التام المستمر، الماضي البسيط، الأمر). حيث تعطي هذه الأزمنة زمنًا تاماً. إما بوصفه مفهوماً ممتلئاً وحالة راهنة، أو قبلية بالنسبة إلى الماضي البسيط. إنها علاقة بين المنطق والبين لسانية، وليست كرونولوجية. ترتبط بالحقيقة الموضوعية. لذا، فهذه الأشكال الثانوية المركبة، لا يمكنها أن توظف لوحدها. هذه الرسالة المرتبطة بالنسق اللفظي، تكتمل من خلال الارتباط بطبيعة الضمائر. على الرغم من أن جل الأزمنة ليست على مستوى تلك الضمائر نفسه. إن مفهوم الشخصية، حاضر في ضمير المتكلم أنا/ Je، المخاطب أنت/ Tu. لكنه غائب في ضمير الغائب هو. ينطلق التحليل من ضمير المتكلم أنا. في حين يرتبط اسم معين بمفهوم قار وموضوعي. يكون دائماً مماثلاً لهذا الضمير. نظراً لعدم وجود موضوع محدد لهذا الضمير.

يحيل كل مرة على كائن واحد ومختلف. إن ضمير المتكلم، ليس موضوعاً بذاته، لكنه يدل على الشخص الذي يقوم بالتلفظ. ويرتبط بالحالة الحاضرة للخطاب. فعلى الرغم من أن لهذا الضمير مرجعيته الخاصة، فإن ضمير المتكلم «أنا»، يرتبط بالشخص الذي يتكلم. كما قد يكون كذلك موضوعاً للكلام. والشيء نفسه بالنسبة إلى ضمير المخاطب «أنت» بصفته الشخص الموجه إليه الخطاب. لأن في هذه الحالة، يتضمن الخطاب هذا الإلحاح اللساني. غالباً ما ترتبط هذه المرجعية بالخطاب. حيث يجمع الملفوظ بين ضمير المتكلم أنا وضمير المخاطب أنت في متواليته من المؤشرات: الضمائر، الظروف، عبارات ظرفية (زمنية أو إشارية). لا تعمل على التوضيح، بقدر ما ترتبط بفعل الكلام. كما ترتبط هذه المؤشرات باللحظة الحاضرة للخطاب. حيث تعمل على توظيف مصطلحات أخرى متعارضة مع الأولى. لأنها تربط الواقع بالتاريخ. يكمن الأساسي «هنا» في أن هذا النسق التعبيري، لا يعود إلى الحقيقة، لكن إلى التلفظ. فما يتضمنه يكون منفرداً، وعبرة عن علامات فارغة بالنسبة إلى العالم الموضوعي. لكن يعمل المتلقي على ملئها. إذ يقوم بتحويل اللغة إلى خطاب. يرتبط هذا المسار بكل العناصر القابلة للترابط شكلياً. إذ يكون الفعل دائماً مشروطاً بفعل الخطاب. لكنه ليس دائماً كذلك. فقد حدد بنفست هذه الملفوظات التي لا ترتبط بالشرط الشخصي. لكن تعود إلى الحالة الموضوعية. إنه مجال ضمير الغائب/ هو. يحدد بصفته النمط الوحيد الممكن للملفوظ والمرتبطة بحالات الخطاب. حيث لا ترتبط بنفسها، بل تعود إلى عنصر مادي يتعلق بالتلفظ. إن ضمير الغائب، يرتبط بأي مرجع للموضوع. أما حالة الخطاب، فترتبط بمجموعة متنوعة من الضمائر. أو بمعطيات إشارية خاصة بالخطاب. تعارض اللسان بصفته جدولاً للعلامات. إن الدراسة المعاصرة حول- الذاتية في اللسان- (١٩٥٨)، تحدد خاصيات الخطاب. إذ يقرر الكاتب بأن اللغة، ليست أداة تحمل معنى/ موضوعاً. لكنها من طبيعة الإنسان الذي لم يعمل على بنائها. إذ لا نصل أبداً إلى هذه اللحظة الأسطورية. إذ يُعمل على بنائها. أكثر من شيء انفصل عن غيره (جزئته الآخر). تعمل اللغة نفسها على تعريف الإنسان بوصفه فاعلاً. إن الذاتية، ليست سوى ارتباط الكائن بالخاصية الأساسية للغة. يرتبط ضمير المتكلم/ أنا بضمير المخاطب/ أنت. لأن الوعي الخاص، لا يسوغ إلا بوساطة هذه المفارقة. إن هذا الشرط المرتبط بالحوار، هو المكون الأساسي للشخصية. لأنه يشير (بشكل معارض) إلى أن ضمير المتكلم الذي قد يتحول إلى ضمير المخاطب. والعكس صحيح. إن الأساس اللساني للذاتية، يكشف من خلال علاقة جدلية. تشمل ضمير

المتكلم والمخاطب. كما يعمل على تعريفهما بوساطة علاقة متجاوزة. تصف اللغة بأنها ذاتية في مجملها. ذلك أن الضمائر لا تشكل خاصية سلبية لأي لسان. لأن كل لسان من دون تغيير الشخص، لا يرتبط بالشخص الواحد نفسه، ولا بتصور ضمير المتكلم «أنا» فحسب؛ لأن الخطاب الفردي يعمل على إيجاد وتحديد طبيعة المتكلم. وفي الوقت نفسه، يشير إلى ضمير المتكلم. لعل هذا ما يميز اللسان كله. ويربطه بالزمنية. فكل لسان، يحدد مفهوم الزمن عن طريق المرجع في سياق الحاضر. لكن هذا الأخير، لا يرتبط إلا بمعطى لساني. حيث يكون تطابق الحدث الموصوف مع راهنية الخطاب حاضراً. إن هذا الأخير هو زمن الكلام. لذا، فإن تعبير الزمنية، يرتبط كذلك بالذاتية. لأن اللغة قد تفرض في بعض الأوجه أشكالاً فارغة. يوظفها المتكلم داخل الخطاب. لكن ترتبط أساساً بشخصيته. وتعمل في الوقت نفسه على تعريفه بصفته ضميراً للمتكلم. وآخر يرتبط به بصفته ضمير مخاطب. أما شكل ضمير الغائب، فيرتبط (بالضرورة) بخطاب اللفظ عن طريق هذا الضمير. لقد خلص بنفنست، إلى مجموعة من المفاهيم الأدبية الأخرى. أشار إلى ذلك في مقالته التي تناول فيها أسلوب فلوبيير / Flaubert، فيما يتعلق باستعمال الأزمنة والضمائر والجمل. إذ عمل على تحديد رؤيته للأشياء. أكثر مما هي لدى كانط / Kant مع مقولات المعرفة وواقعية العالم الخارجي. مما جعل أعمال بنفنست تغير فهمنا للأدب بوصفه لغة مملوءة مسبقاً بالمعاني. إن الكاتب يرتبط بالنسق الضميري واللفظي فحسب. ولا يعمل على اختياره. يعمل على تناوله بكل حرية. قد تتجاوز أسلوبية الأجناس الضمائر. فضمير المتكلم / أنا هو ضمير الشعر الغنائي والسير الذاتية، اليوميات الحميمة، الرواية الشخصية. أما ضمير المخاطب / أنت، فيرتبط بخطاب هجاء، شعر الغزل،... إلخ. كما ارتبط ذلك كذلك بمجموعة تغييرات قام بها ميشال بوتور / M. Butor. فحضور السارد التاريخي والخطاب في الوقت نفسه، يميز الرواية. يؤشر خطاب التناوب مثلاً، على نوع من الحوار: فلسفي، سياسي، أو المسرح. لكن كيف يمكن بناء علاقة معينة مع نظرية الوظائف كما حددها رومان جاكسون؟ فالضمير عبارة عن إشارة لوظيفة معينة. يرتبط ضمير المتكلم بالوظيفة الانفعالية. وضمير المخاطب بالوظيفة الإيحائية. أما ضمير الغائب، فيعود إلى الوظيفة المرجعية. في حين أن مقالات بنفنست (التي أثرت كثيراً في النقد الأدبي)، قد حددت العلاقات الزمنية داخل الفعل في اللغة الفرنسية. بسبب التمييز الذي يقيمه بين الحكاية والخطاب، بصفته أساس كل تحليل سردي، على الرغم من تغيير المفاهيم من ناقد لآخر: التخيل والسرد (ريكاردو)، الحكاية والسرد (جينيت)، السرد

والتعليق (فاينريش)، الحكاية والفعل (الشكلانيون الروس)... إلخ، فإن أغلب المؤلفات قد تضمنت هذه المبادئ في بعدها النظري أكثر من التطبيقي. كما تجلّى لدى بنفنست وكذا لدى أغلب تلاميذه من المعلمين الكبار.

فاينريش ونظرية الزمن

عمل هارولد فاينريش في دراسته «الزمن، السرد والتعليق» (١٩٦٤) (الترجمة الفرنسية، ساي، ١٩٧٣)، على إتمام المبادئ التي حددها بنفنست. إذ طورها بشكل يمكن من فهم جيد ومختلف لاشتغال الأجناس الأدبية. حيث عمل فاينريش على تجاوز مستوى الجملة (تبنى هذا التصور مجموعة من الباحثين من قبيل: (بلومفيلد / Bloomfield، ليونيز / Lyons) إذ عدّها تشكل الوحدة الكبرى للوصف النحوي. مما جعله يقترح الانطلاق من النصوص، وجعل منهجه يرتبط باللسانيات النصية بصفتها تطويراً للسانيات البنيوية. يتعلق الأمر - هنا - بإبراز إطار المقطع اللفظي في الفنولوجيا. أما السيميائية التي تهتم بالكلمة (خاصة في التركيب المرتبط بالجملة)، فقد حددت النص بوصفها متوالية دالة من العلامات اللسانية. تتمظهر بين قطعتين قصد التواصل (مثلاً: دفني كتاب معين). ميّز فاينريش بين مجموعتين من الزمن: يتضمن الأول (في اللغة الفرنسية)، الحاضر، الماضي المركب، الأمر. أما الثاني فيتضمن: الماضي البسيط، الماضي غير التام، الماضي التام، فعل الشرط. يرتبط الصنف الأول بالتعليق. أما الثاني، فيرتبط بالسرد (جاءت هذه الملاحظة من خلال مجموعة من النصوص. وبفقرات بسيطة كيفما كان طولها). بحيث ينقل التحليل الشكلي للقارئ/ المتلقي رسالة محددة، أو شكل قد يكون عبارة عن تعليق أو سرد. لأن فعل الأزمنة اللفظية، يرتبط بالنص في مجمله. لكن هذه الرسالة، تملأ عن طريق الضمائر التي تقسم العالم إلى ثلاثة حالات من التواصل: ترتبط الأولى بالمرسل (كما حدد ذلك جاكسون)، أما الثانية فبالمتلقي، في حين ترتبط الثالثة بمجمل العناصر الأخرى. مما يجعلنا نحدد في وقت واحد بمن وبماذا يرتبط سؤال أزمنة العالم الذي يمثل موضوع التعليق، بوسيلة ربط الحوار الدرامي، بمذكرة سياسي، بنشرة، بوصية، بعلاقة علمية، بمحاولة فلسفية، بتعليق قضائي... إلخ. ليتحقق نوع من التوافق بين المرسل / المتكلم والمتلقي. لأن الأمر يتعلق في كل تعليق بجزء من الحدث. إن أزمنة العالم المسرود، تقود إلى حالات أخرى من التعبير (حكاية مدّة من مرحلة الشباب، سرد، حكاية، خرافة، سرد

تاريخي، رواية). تحليل العلامات اللسانية ذات قيمة سردية القارئ على أن اللفظ عبارة عن سرد خالص. يمكن تلقيه بنوع من الانفصال. لكن هذا التمييز يؤدي إلى تقرير أساسي. لا يتعلق بالزمنية: المدة، مفهوم الماضي أو تمييز الأزمنة اللفظية. لكن بتحديد جنس الخطاب أو السرد. بحيث تعرف مجموعة من التجاوزات الدلالية. ولعل هذه المسألة هي ما جعلت النحو يعرف نوعاً من التراجع. يرتبط الحاضر (حسب النحو) بالمدة الآنية. أو بعبارة معينة أو بأفعال غير زمنية أو أفعال ماضية أو أفعال أمر. نخلص إلى أن الحاضر، يشكل حالة معينة للتلفظ. ترى النص ذا طبيعة تعليلية. والشئ نفسه بالنسبة إلى الأزمنة اللفظية المرتبطة بالعالم المسرود. إن الماضي البسيط والماضي غير التام، قد يحيل على أي موقع داخل الزمن (المدة الزمنية المؤطرة لها). لهذا، نجد الروايات المستقبلية (ترتبط أحداً بالمستقبل)، توظف الماضي غير التام أو الماضي البسيط. حيث تبدأ الرواية بقرائن تدل - بشكل بسيط - على بداية العالم المسرود. بمعنى عالم مخالف للمألوف. فإذا كان توماس مان/T. Mann قد وظف الماضي غير التام في «الجبل السحري»، فلأن هذا الماضي، يكون معزولاً عن الوجود وعن حقيقة العالم في الرواية ويرتبط بالعالم وأسراره. لكن لا يتم ذلك إلا من خلال السرد.

ميز أغلب النقاد بين الزمن المحكي وزمن السرد. إذ يكون الزمن الأخير حراً بالمقارنة مع الأول. نلاحظ في هذا الإطار، استفادة فاينريش من بنفسست. لكن فاينريش عمل على إعادة بناء تصور بنفسست نفسه. نظراً لأن زمناً واحداً لا يمكنه أن يرتبط في الوقت نفسه بنسق التعليق ونسق السرد. كما لا يمكنه كذلك الانتقال من مجموعة لأخرى، انطلاقاً من الشخص المتكلم أو الغائب (أنا أو هو مثلاً). لهذا، يرى فاينريش بوجود نسقين كاملين ومغلقين من دون تردد أو استثناء. لأن جل تحليلات بنفسست، قد تكون أكثر دقة وأكثر اختلافاً في الوقت نفسه. في حين جاء لدى فاينريش، أكثر شمولية وانغلاقاً. كما ركز على دراسة النصوص التامة. ثمة تمييز آخر يجب مراعاته بين زمن الحدث وزمن النص. إذ يشير نسق الأزمنة إلى التفاوت أو الصدفة بين الاثنين. ففي نسق التعليق، كما في السرد نجد نقطة صفر متوقعة. يرتبط الأول بالماضي التام والماضي البسيط بالثاني (كل الأزمنة الأخرى تجعل المتلقي ينتبه إلى العلاقة بين أزمنة النص وأزمنة الحدث). يتعلق الأمر بالاسترجاع أو الاستشراق. ترتبط هذه المصطلحات بالمنظور الكلامي. لأن فعل الأمر، يعبر عن الاستشراق في حالة التعليق، في حين يتعلق فعل الشرط بالسرد المرتبط

بالماضي المركب. والمرتبط كذلك بالاسترجاع في التعليق. والماضي البسيط بالسرد. لكن لا يجب الخلط بين الزمن الماضي والسرد. فقد يتم القيام بسرد للماضي بصفته طريقة للتحرر منه وتجاوزه عن طريق السرد. كما قد يُكتَفَى بالتعليق عليه فحسب. يرتبط اللسان بنوعين من الماضي: يرتبط الأول بالمتكلم مباشرة. إذ يقوم من خلاله بالتعليق. ويقدم كل ما يتبادر إلى الذهن في أثناء عملية التلفظ المادي. أما الثاني، فعبارة عن سرد يفصل الأنا الساردة والمسافة المسرودة. لأن السرد لا يتناول دائماً الماضي. بل يرتبط أحياناً بالحاضر أو المستقبل. إن جل الأزمنة من جهة أخرى، لا تقدم لنا الحقيقة (لأن العالم المعلق عليه يملك حقيقته الخاصة). إن العالم المسرود في المسرحية (مثلاً)، عكس ما يكون عليه في التخيل. يرتبط الأول بالفنائية والدراما، أما الثاني فبالملحمة. بعد تناول حالة التلفظ (السرد- التعليق)، منظور التلفظ (الاسترجاع، درجة الصفر والمشاركة). أقحم فاينريش مفهوماً ثالثاً في أبحاثه. تجلى في إعطاء قيمة لهذا التطور الزمني. يدل على أن وظائف الأزمنة تسهم في إعطاء قيمة بارزة للنص. تفترض تصميماً أولياً. يمتد ويعمل على دفع الآخر إلى الخلف. لكن لها قوانين ولا تأتي اعتبارية. يُمرُّ داخل كل نص سردي من الماضي غير التام إلى الماضي البسيط، ومن الماضي البسيط إلى الماضي التام بنوع من التوازن. لا يكمن الفرق الجوهرى بينهما، إلا على مستوى القاعدة العامة. لكن يجب أن نفهم بأن الماضي التام، يشير إلى المدة. أما الماضي البسيط، فعبارة عن جزء صغير داخل هذا الزمن. يتموقع الماضي التام داخل السرد، خلف التصميم. أما البسيط، فيرتبط بالتصميم الأول. فماذا يضم التصميم الأول داخل السرد؟ ينطلق فاينريش من هذا السؤال. ويقترّب من الأدب. ليستخلص أمثلة عدة من اللسانيات النصية. يهتم التصميم الأول بموضوع السرد. إذ ترتبط الحصيلة بما يشير إليه العنوان. أو تتجه الحكاية غير المألوفة المؤثرة في المتلقي. أما التصميم الثاني، فعكس ذلك. إنه لا يؤثر، بل يساعد على التوجيه داخل العالم المسرود فحسب. إن هذا التناوب لا يوازيه داخل نسق العالم المعلق عليه (الحاضر، الأمر، الماضي المركب). لكنه غالباً ما يحدد داخل التصميم الأول حالة فوق لسانية داخل السرد. يرتبط التوزيع بين التصميم الأول والتصميم الخلفي بمسألة جنس السرد. وكذلك بالنسبة إلى الحالة الفيزيائية للكاتب. فعند فولتير/Voltaire في «كونديد/ Candide على سبيل المثال، نادراً ما نجد هذا الماضي غير التام. إذ لا يتجاوز السرد التصميم الأول الذي يكون حاداً، سريعاً وقوياً. يقدم على شكل كاريكاتيري ويتميز بالهيمنة القبلية. عكس الماضي غير

التام الذي وظفه فلوبيير/Flaubert في الرواية الواقعية أو الطبيعية خلال القرن التاسع عشر. مما يعكس العلاقة بين التصميم الخلفي/ الثاني (سوسولوجي لا يكف عن التطور)، والتصميم الأول (الذي يُتجاوز). تتضمن بعض النصوص معاني محددة: (الموت مثلاً)، أو دائمة. توظف الماضي غير التام أكثر من الماضي البسيط. كما تناول فاينريش كذلك مسألة التحول من السرد إلى التعليق الذي يشكل نوعاً من الانتقال من زمن أول إلى زمن ثاني. لكن هذا التحول المختلف، يكون نادراً بالمقارنة مع الذي نجده في النص داخل النسق نفسه. يسهم هذا التحول في خلق التناسق وتثبيت النص. أما الاختلاف، فيعمل على إغناء الخبر. إذا لاحظنا التحول من السرد إلى الحوار، يتبين أن السرد يوظف ضمير الغائب. فيما يقوم الحوار على نوع من التناوب بين الأول والثاني. أما أزمنة التعليق، فتقوم مقام أزمنة العالم المسرود. لأن التحول المختلف، يرتبط بفعل التواصل (قال). لكن إذا كان الخطاب والحوار قد أقحما بطريقة غير مباشرة من خلال أسلوب غير مباشر، فيتم ذلك من خلال الارتباط بالعلامات الزمنية. تركز هذه الحالة على أفعال التواصل التي تضاف إليها علامات زمنية. تتجلى في غياب الماضي البسيط والماضي القريب. أما بالنسبة إلى الحوار الداخلي/Monologue والمسمى كذلك الخطاب المعيش أو الخطاب غير المباشر الحر، فإنه عبارة عن خطاب يرتبط بأفعال التواصل (القول). يهتم بالبدال/ Signifié (بوصفه أسلوباً شفويًا) ووسيطاً. تتعلق إشكالية ترابط الأزمنة بنوع من التحول الزمني. فإذا كان السؤال يطرح على مستوى الجملة، فإن اللسانيات النصية تتجاوز ذلك. هل يمكن القول من خلال الجمل الآتية: (أعرف بأن الأرض تدور حول الشمس؟)، (أعرف بأن الأرض كانت تدور حول الأرض الشمس) (الماضي). إن العنصر واحد (الوسيط). في الحالة الثانية، يبقى داخل العالم المسرود. أما في الحالة الأولى، يكون الوسيط متعدد ومختلف، مما يخول الانتقال من السرد إلى التعليق. لهذا، فإن كل تحليل يرتبط بالميزات الثلاثة المختلفة التي أقامها فاينريش (حالة التلفظ، ومنظور التلفظ، والقيمة المضافة) تسهم في الانتقال من الحاضر إلى الماضي غير التام. في حين تعرف حالة التلفظ (لوحدها)، تغييرات من الماضي غير التام. في حين تعرف حالة التلفظ (لوحدها)، تغييرات من الماضي التام إلى الماضي البسيط. تساعد هذه التصورات على العودة إلى فعل الشرط والماضي غير التام. نلاحظ - كذلك - أن بعض الظروف تترايط مع السرد أو مع التعليق: السرد (أمس، الآن، غدا) التعليق (الآن، بعد غد)، والشيء نفسه مع القيمة المضافة. ثم الربط

يبين الماضي البسيط والماضي الناقص. إن الظروف والروابط توظف في هذه الحالة، للدلالة على التحول الواحد أو المتعدد. لكنها علامة ترتبط بالماضي البسيط، وتتحول داخل التصميم الأول. أما بالنسبة إلى الأنماط (الأصل، اللواحق، فعل الشرط)، فإن فاينريش يرفض النظرية الكلاسيكية. لأنه يرى فيها أشكالاً غير تامة. لأنها تتجاوز أحياناً - حالة التلفظ وأخرى حالة القيمة. الذي يعمل على توصيل خبر محدد من خلال تفسير حضوره. لأن السياق لا يتطلب أكثر من ذلك. إن الأشكال غير التامة، لا تكون منفردة ولا يتم التعبير عنها بوساطة ما هو محدد سلفاً. لكن بشكل كبير بوساطة أفعال محددة. حيث تعمل على إضاءة حالة التلفظ. قصد تمرير خبر تام. ويمكن لشكل غير تتابع أو تفعيل الإيجاز أو إشارة معينة ومحددة بشكل يقيني. نلاحظ كذلك كيف أن التحليلات اللسانية الجديدة (كل جيل جديد في حاجة على وصف لسانه من جديد)، تشرح الظواهر الأدبية ولا يمكن إعادة الاعتبار لا إلى القريب (بسبب الاستعمال الثابت للماضي المركب)، ولا للتغيرات ولا للجمل الأولى من جانب، من دون العودة إلى نظرية الزمن والضمائر والخطاب من جانبه اللساني. لهذا، لا يرتبط الأساسي لدى بنفست أو فاينريش بتمظهرات التداخل أو ببرامج معينة. لكن بما يتحقق بعد ذلك من نتائج ترتبط في مجملها بالوصف اللساني للنصوص الأدبية. برزت بشكل جلي في مجلة «اللسان الفرنسي» (أيلول ١٩٧٠). والعدد الخاص بالأسلوبية (أيلول ١٩٦٩). أما الشعراء، فيصرحون دائماً، بأنه لا يمكن فهم الأدب في غياب نظرية لغوية. لقد عمل بول فاليري/P. Valéry (خلال القرن العشرين) في مذكراته (عمل مركز خاص بنشر إنتاج كامل للصور. ما يقارب ٢٨٠٠٠ صفحة. إذ يمكن تفحص أنطولوجيا مكتبة لبلباد / La pléiade، المرتبطة بجوديت روبانسون فاليري / J. R. Valéry. تم ذلك من خلال تصنيف تيماتي. وكتاب سميت رديفالد / S. Radefeldt (بول فاليري لسانياً في المذكرات ١٩٧٠) الذي أعطاه إخراجاً كاملاً.

بول فاليري لسانياً / Paul Valéry

تناول في كراسات نظرية وظائف اللغة بوصفها فعلاً. قبل أن تحمل دلالة معينة. تشير إلى وجود متكلم. يستدعي بالضرورة متلقياً. قصد بناء عملية التواصل. تؤخذ اللغة في هذا الإطار، كأنها بمثابة نقود (عملة). تكمن أهميتها في تداولها. ولا قيمة لها إلا بوساطة هذا التبادل. لأن الرسالة العادية، تصل إلى هدفها حين تفهم. أما الرسالة الشعرية، فمعكس

ذلك. إذ تتجه نحو حوار الشكل. فمن أجل فهم بيت شعري جميل، يجب إعادة بنائه. إن جل هذا الحوار، يستند إلى مبدأ الغموض. لأن للكلام الشعري معاني عدة. يعمل على جمعها ما أمكن (كل شيء يكون مزدوج المعنى). يقوم الكلام الشعري، على الإنتاج أكثر من قيامه على إيصال شيء معين. فبيت شعري جميل، ليس إشارة. بقدر ما هو حدث. تقترب هذه النظرية من نظرية جاكسون. لأنها تتضمن تفكيراً حول العلامة/Signe. فقد أكد بول فاليري منذ (١٩٠٢)، على الصبغة الاعتبارية والشكل المباشر. لأن الفهم يؤدي إلى إلغاء العلامة (عن معنى علامة معينة. لينحصر في الدور الذي تؤديه. بمعنى الفعل الذي تحدثه). إن للعلامة بنية تقوم على الموضوع، الصورة الذهنية. تنقسم العلامة حسب هذا التصور، إلى صوت وفعل ينتج عن هذا الصوت. لأن الأشياء المتعددة قد يُعاد تكوينها بوساطة اللغة. لتصبح نسقاً موحداً. إن الكلمات ليست كالأشياء. لكن الكاتب وحده يمكنه أن يضع القارئ في حالة دائمة. إذ تؤخذ الكلمات بصفتها مجموعة موضوعات. إنها الميزة الأساسية للغة. إذ لا يتساوى أكثر من كتابتها. فالحدود الوحيدة ترتبط بالتركيب بين العلامة/Signe والمعنى/Sens. حيث لا يكون تشابه بينهما. بقدر ما نجد علاقة متبادلة مفترضة أحادية الشكل. تعمل على تحديد الكلمة (يساوي فراغاً معيناً مملوءاً بالإحساس أو تبادلاً للنبر). لكنه يشكل المظهر الثالث والمعاصر لهذه الفكرة. إن الكلمة غير قابلة للتجزئ. لكنها ترتبط بحركة الخطاب. كما لا يمكن للكلمة أن تكون معزولة عن النسق الذي ترتبط به. إنها لا تحمل معنى إلا داخل سياقها. أما الجملة، فتعرف نوعاً من ترابعية. لأن المعنى العام لا يقرر إلا في النهاية. فإذا حُمن في ذلك قبل الاكتمال، فالجملة غير تامة. بهذا المعنى، فالجمل التامة فعبارة عن أفكار. أما الجمل غير التامة، عبارة عن جمل لانتظارات معينة. إن الجملة عبارة عن فعل. بمعنى أن حاضر هذه المتتالية المضافة من العناصر التي تتجه من العام إلى الخاص، عبارة عن نسق/Système من العلامات إذ تتحقق الدلالة وتمتلى بشكل متبادل. أما بالنسبة إلى الشعر، فيتجاوز اعتبارية العلامة، ليصل إلى التوازن بين الصوت والمعنى. تجعل العلامة بعيدة عن عرقلة معنى معين. إذ على بنيتها اللفظية أن تكون غامضة وصلبة في الوقت نفسه. ليصبح للنبر، معنى معيناً ومعنى صوتياً للكلمات. ومن جهة أخرى، فالعلامات الأدبية علاقات أخرى غير سيميائية (التوازي، التعارض، التشابه، نتائج التناسق،.... الخ.

بهذا التصور، فالقصيدة، عبارة عن آلة تعمل بوساطة اللغة. لكن يختلف متلقيها، باختلاف الخصائص الصوتية والدلالية للكلمات. لأن الجملة الأدبية، لا تحمل معنى معين،

بقدر ما تتجه نحو الدلالة. أو نحو معمار قارئها. تتضمن كراسات بول فاليري نظرية شعرية ولسانية. بحيث تجد في موت الأدب، تعبيرها الأكثر عمقاً وتحديداً. إن الشاعر بالنسبة إلى اللساني، بمنزلة الفيزيائي بالنسبة إلى المهندس. لكن خلال عام (١٩٢٢)، هيمن اللساني على الشاعر. لنفترض بأن رجلاً عبقرياً كما هو شأن مالرو/ Malraux، اكتشف من جديد مبادئ نتائج اللسانيات السويسرية والبنوية. لكن الذي عمل على تجريبيها، لم ينشرها. إن التخيل والمعرفة بالنسبة إليه، تحددان البناء. ولم يعمل على تبيان ترابطه. كما أن العمل الأدبي، عبارة عن إنتاج فرعي لأبحاثه النظرية. إن تطور اللسانيات، يؤكد أن فاليري لم ينشر أفكاره كاملة. لكنها تطورت على يد غيره. إن كل عالم، قد يحل آخر. كما هو شأن هذا الرجل المثقف الذي يحتاط كثيراً فضاء عبر دخان السجائر الزرقاء ذات صباح. ثمة أكثر من شاعر، ولا شاعر.

ب- الأسلوبية

الأسلوبية، فرع من اللسانيات التطبيقية تتجلى في أسلوبية شارل بالي/ Ch. Bailly (١٩٠٥). لكنها أسلوبية لا تهتم بالأدب مباشرة. بقدر ما تكتفي بوصف الوسائل التعبيرية التي يمنحها اللسان/ La langue. لأن هذا الأخير، يتوفر على قيم أسلوبية يجدها الكاتب جاهزة. منذ بروز الأسلوبية المعاصرة، نجد التمييز بين اللسان/ La langue والكلام/ La parole. إنه تصور موروث عن كتاب- دروس في اللسانيات العامة- لسوسير/ f. d. Saussure، النسق/ Système، والنص/ Le texte، الشفرة/ code، والرسالة/ Le message. بعد سنوات قليلة، عمل ليو سيدزر/ Léo. Spitzer، على تطبيق الأسلوبية على الأعمال الأدبية. خاصة بعض الأعمال المعينة. كما هو شأن الشكلايين الروس. كما أن اجتهادات بعض المجددين، أسهمت في تحديد أسلوبيات عدة: الحقبة، الأجناس، الكاتب، الأعمال، قصيدة معينة، صفحة معينة، كلمة معينة، إلخ... لكن مع العودة إلى فكرة بالي. إن أسلوبية اللسان، كلمة مجازية وليست أدبية. إن هذا التطور، لا يتطلب القيام بعملية جرد. ففي اللغة الفرنسية نرجع إلى (الأسلوبية، أيلول ١٩٦٩). حيث المحاولات الأسلوبية لبيير جيرو/ Guiraud P. وإلى- المعجم الموسوعي لعلوم اللغة (ساي ١٩٧٢) لصاحبه أوزفالد ديكرو/ O. Ducrot وتزفيتان تودروف/ T. Todorov. لقد انبنت الأسلوبية الكلاسيكية منذ مدة على معطيات إحصائية. تهتم أكثر بانزياحات الكاتب عن معيار معين: اللغة اليومية أو اللغة العلمية. ليصبح أسلوبياً، كل ما يمثل الاختلاف. لكن لهذه المنهجية سلبياتها. مما

فرض عليها الاستعانة بأخرى. كما بين ذلك أحد مؤسسي هذا النشاط المتمثل في جيرالد أنطوان /Gérald Antoine. فحين تهيمن ممارسة الإنزياحات، العلامات النحوية، تحليل المكونات التعبيرية، فإن ذلك يرتبط بشكل واسع بالنظام الكمي. كما هو الشأن في المجالات المشتركة. إذ توجّه قائمة من الأخطاء. مما يمكننا من فتح موجة لما هو غريب. لكنه يتميز بالبساطة. وحين يهيمن صفاء المعجم والتركيب وتركيز الصور. بمعنى حين ترتبط بالعلاقات النحوية ويهتم الباحث باكتشافات جديدة، فقد تكون رؤيته النقدية مزدوجة. وإذا كانت سنوات الستينيات، قد أعلنت موت الأسلوبية، فإن ذلك يعني تجاوز الدور الضروري الذي تؤدّيه مونوغرافيا الكاتب. كما هو شأن إيقاع وموسيقا في مذكرات -autre tombe- لمورو / J. Mourrot. أو جملة بروست لميلي / J. Milly. وفي الوقت نفسه، عمل ميخائيل ريفاتير / M. Riffaterre (بصفته من أهم النقاد المعاصرين)، على نشر محاولاته في (الأسلوبية البنيوية، فلاديمير، ١٩٧١). تناول ريفاتير هذا العمل دراسة الأسلوب الأدبي على ضوء اللسانيات البنيوية. الأسلوب بوصفه علماً. إن التحليل اللساني للأسلوب الأدبي، لا يكفي. إذ يجب التمييز بين الأفعال الأسلوبية والأفعال اللسانية ولغة الأدب. إن الأسلوب شكل دائم. وقد يفترض بعض عناصر المتوالية اللفظية. يتجلى في الانتباه أو القصد المتجدد للقارئ. انطلق ريفاتير كذلك من نظرية التواصل، ليبين بأن الأسلوب يضيف للخبر العادي، قيمة معينة. إذ يعمل القارئ (وليس الكاتب الذي غالباً ما تكون نواياه مجهولة أو متنوعة بفعل معين)، على البحث عنها ويعتمد في ذلك على العلامات بصفتها مجموعة من التوابع. فيصبح اكتشافه موضوعياً. ويبتعد عن التعبيرية التي نعث بها ليو سبيدزر (ومن المحتمل أن يكون ريفاتير قد بنى تحليله على أول مؤشر يصادفه). في هذا الإطار، نتوجه على مجموعة من القراء الذين يعملون على إغناء هذه العلامات. وبشكل أدق، مجموعة التأثير والأجوبة. تتعت هذه المجموعة بمعمار القارئ. أما بالنسبة إلى النصوص القديمة، فقد تتكرر هذه العملية مع كل جيل (يدرج ريفاتير هنا الأسلوبية ضمن نظرية التلقي). إن هذه المرحلة الأولى لهذا الاكتشاف، التي تهتم بتجميع كتلة الأفعال، غالباً ما تكون مضمرة. وتؤخذ بصفاتها تجاوزاً لمعيار غير ممكن التحديد. لكن بالنسبة إلى النسق، فكل أسلوبية غالباً ما تكتشف من طرف معمار القارئ. لأنه يملك مخططاً قلياً ومادياً (اختيار آثاري، صورة،... إلخ). يمكن أن تحمل أبعاداً دلالية. فحين يعمل على إحداث قطيعة معينة، فإنه يعلن عن تغيير السياق. تكتسي هذه الأفعال أهميتها حين تتكرر. كما أن مجموعة من المستويات، المعكوسة (صوتية أو نحوية مثلاً) تعرف الأهمية نفسها.

إن الإشكالية المطروحة من طرف النظرية الأكثر تعقيداً من نقدها، تكون جد متعددة. فهل يمكن تحديد الأسلوب الأدبي بعده جمعاً بسيطاً للخبر أو من خلال إعطائه قيمة إضافية؟ في هذا الصدد، تكون الوظائف التي حددها جاكسون، جد كافية. لأنه يتجاوز تلك الازدواجية. ومن جهة ثانية، فلا الكتابة ولا القراءة، يمكن أن تؤخذ بصفتهما متوالية لهذا التأثير الذي يصبح المحرك الأساسي لدى بروست / Proust. لأنها الوحدة الأولى المرتبطة بالعمل. لا يهتم العالم المؤلف بتلك الإحصائيات. إن ريفاتير على علم بتلك العناصر، وكيف يميز بينها. إن كل عنصر مأخوذ من هذا السياق الأدبي. بحيث يكون محدداً بشكل تناوبي، لا يكون محدداً. لكنه يرتبط بالنص الذي يحمل إجابة وقد لا يحملها كذلك. مما يجعلنا أمام لا جدوى القارئ. اللهم إذا قمنا باستطلاع الرؤى، قبل المناهج الإحصائية. فحين يأخذ ريفاتير في الحساب المذكرات المعكوسة، فلا نجد غير قارئ واحد. في هذا الإطار، يصبح تصور ريفاتير، غير ذي جدوى. وبما أن البعد اللساني، يربط الأسلوبية بمجموعة من النوايا. ولا يعتقد بأهمية أفكار كاتب معين حول الأسلوب. فكيف يمكن الأخذ بهذه النوايا؟ قد نحاول الأخذ بالدراسات التطبيقية فقط لهيجو / Hugo، بودلير / Baudelaire، ومالرو / Malraux التي لا جدال فيها. لكنها غير وافية للمسلمات. يتعلق الأمر بشعرنة الكلمة لدى هيجو وبنظرية الهلوسانية لدى مالرو وبودلير. يتضمن هذا الفصل النقدي، المقال الهام لجاكسون وليفي ستراس، من غير دراسة مجموعة القواعد المرتبطة بقصيدة القطط (Les chats) لبودلير (المتضمنة في ديوانه «أزهار الشر»)، بالأهمية نفسها لما بعده. هذا النقد جعل ريفاتير، لا يهتم بمعطيات الأسلوب فحسب، لكن بمعمار الأنماط. لكن إذا أمعنا النظر في الأمر، فإنه ليس أكثر أو أقل من سبيدزر. فقد ربط ذلك بالموروث الغني، بما هو حديث. لكن على الرغم من وعي ريفاتير بهذه التضاربات المعرفية، فإنه عمل على تطويرها خاصة في أعماله:

- إنتاج النص (ساي ١٩٧٩).

- سميولوجيا الشعر (ساي ١٩٧٩).

يقود المرور من الأسلوبية إلى الشعرية / Poétique، إلى تحديد تصور بانورامي للأسلوبية. بحيث يجب أن نفهم بأنها تتميز بنوع من التعدد. إذ نجد أساليباً عدة (كما بين ذلك هاينريش بليت / Heinrich Plett في «نظرية الأدب»). تنقسم حسب الطريقة التي ترى من خلالها الأسلوب. فإذا كانت تعبيراً عن شخصية الكاتب، نعتها بالأسلوبية التعبيرية. أما التي ترتبط بالمتلقي، وتهتم بعناصر معينة في علاقتها مع السياق، نسمي أسلوبية سياقية (ريفاتير). أما إذا أخذ الأسلوب بصفته ترابطاً خاصاً للسان، فيتعلق الأمر، بأسلوبية

الانزياح / Ecart. أما الأسلوبية الإحصائية، فتتعلق بالترابط النصي. تجعل أسلوبية الانزياح، النص الأدبي يفارق المعيار النحوي والمعجمي. فنحدث هنا، عن إجازات شعرية ومفردات الوجوه. فتجاوز الصور، يمكن عدّه نوعاً من الانزياح. فقد برزت الأسلوبية الإحصائية في أعمال بيير غيرو / P. Guiraud وكونراد بيرو / Conrad Bureau وإيتيان بروني / Etienne Brunet، إذ الاهتمام بمعجم الكتاب وطول جملهم أو تكرار التيمات. لقد سميت فيما بعد (من خلال التطور المعلوماتي)، في إطار تكرار أو غياب مصطلح معين إيقاع الجمل. الانزياح بالنسبة إلى وسيلة التوظيف داخل اللسان أو داخل متن الأعمال الأدبية. سواء كان تعاقبي / diachronique، أم تزامني / Synchronique. لكن كل هذا قد لا يحدد الأسلوب، بل يساعد على تبيان مميزاته بشكل بارز. كما تشكل معطيات غير كافية، لكن معرفتها تكون أحسن. ذلك أن أسلوبية السياق التي تناولها ريفاتير في أعماله الأولى، لا تجعل النص في مواجهة معيار خارجي عنه. لكن في إطار سياقه. فإذا أردنا الحديث عن الكلمة الشعرية لدى هيجو، فلأنه لا وجود لكلمة شعرية في الجوهري. وشعرية الكلمة تصبح كذلك من خلال سياقها وميزة قصيدة كاتبها. فالكلمة تغير قيمتها، حين تغير بنيتها حسب القصاصد. إن الليل البودلييري (نسبة إلى بودليير)، ليل مخيف أو هادئ. أما زرقة ملارميه فجزابة. فهل من الممكن ربط مناهج هذه الأسلوبيات المختلفة: السياق، الكمي، الانزياح، التعبيرية، معطيات الحاسوب وتعليق القارئ، من أجل وصف شامل للأسلوب من خلال الإشكالات التي يطرحها. يفترض الوصف الصحيح في هذا الإطار، أو في مواضع أخرى، دائماً نظرية. مثل صراع من أجل برنامج معين أو مجادلة. تترك مكانها للاستكشافات الميدانية، وكذا للتفاعل بين الدراسة الأسلوبية والعمل الذي يشكل موضوع الحكم. حيث يُنطلق من النتائج وملائمة المنهج. يمكن أن نضيف ونحن نقوم بهذا الاستخلاص حول صعوبة الأسلوبية بصفتها نشاطاً يواجه مراجعة خاصة. يتزامن في المرحلة نفسها مع ميلاد للبلاغة (البلاغة الجديدة).

ج- البلاغة الجديدة

إذا كنت البلاغة بمنزلة الموروث المباشر للسانيات، فإنها ليس تفكيراً حول الأدب. بقدر ما هي عبارة عن فن المواجهة بوساطة الكلام. إنها تقنية المحامي أو رجل السياسة. أشار أرسطو إلى ذلك، حين ربطه بالمداخلة والمعارضة. تعمل على تصميم مختلف أجزاء الخطاب: تمهيد، سرد، مناقشة،... إلخ. إن التلفظ والبحث، يلامس كيفية الكلام. أشار كتاب - المعجم الموسوعي لعلوم اللغة - إلى أن القدماء لا يميزون سوى ثلاثة أنواع من الخطاب: الاستشاري

(السياسي)، القضائي (خطاب، ذم، مدح أو استنكار،... إلخ). فخلال القرنين السابع عشر، والثامن عشر، أصبحت البلاغة هي فن الأسلوب الجميل. تتجلى هذه البلاغة - مثلاً - في تناول الوجوه البلاغية لدى فونتنيير / Fontanier (١٨٢٧، ١٩٨١). (ثم إعادة نشره سنة ١٩٦٨، فلأمريون). لقد عرفت أواخر القرن التاسع عشر، إلغاء البلاغة من السوربون الجديدة (انظر: A. Compagnon الجمهورية الثالثة للأدب، ساي، ١٩٨٤). وعُوِّضت بتاريخ الأدب. ولم تُعاد إلا خلال سنوات الستينيات إذ ارتبطت أحياناً بالأسلوبية التي ارتبطت بدورها - كما رأينا - بطريقة التعبير (إن التقليد كما أعاد ذلك أوبراخ / Auerbach في - محاكاة - يميز بين ثلاثة أنواع / مستويات من الأسلوب). تحدد الوجوه / Les figures النص عن طريق التعارض. فثمة بلاغة أخرى - لا تهمنا في هذا الإطار - ترتبط بالحجاج. يقترح بعض النقاد (كما هو شأن أوليفي ريبول / Olivier Reboul في كتابه - البلاغة / La Rhétorique، ١٩٨٤)، الجمع بين البلاغتين. أما بالنسبة إلينا، فترتبط البلاغة بكل خطاب تتحقق من خلاله الوظائف الثلاثة. إن كل خطاب، يرتبط باللذة والتأثير التي تؤخذ عن طريق الحجاج. لا يجب ألا ننسى (تحت تأثير الأنماط) مؤلفاً هاماً من بين الأعمال الحديثة التي تتناول البلاغة (على الرغم من أنه لم يعد يذكر)، إنه جان بولان / Jean Paulhan الذي اهتم بالبلاغة. ولا يكف عن تبيان أن كل كاتب يعمل على توظيف البلاغة عن غير قصد. وأن البلاغة تحضر فينا وفي استعمالاتنا. إذ لا يوجد علم غريب أكثر من البلاغة. لأنها ترتبط بكل شيء. يقبل المؤرخون عن طواعية بأنه منذ بروز أعمال كريستوف داوسون / Ch. Dawson عرفت البلاغة ميلاداً جديداً. إذ اهتمت بمجموعة من نصوص بولان في المدارس. تتعلق بالبلاغة المتضمنة في الجزء الثالث من أعماله الكاملة (حلقة الكتاب المرموقين). يمكن القول إن رولان بارت / R. Barthes وجيرار جينيت، عبارة عن تلميذين لبولان (عن وعي أو بدونه). فهل قاما بحجب الأستاذ؟ صحيح أن وجهة نظره، هي وجهة نظر كاتب. لكن البلاغة الحديثة، تلتقي حول نظرية الوجوه / Figures المرتبطة بالقراءة ووجوه الأسلوب. أعطى جيرار جينيت لكتبه الثلاثة الأولى هذا العنوان. فمنذ كتابه - وجوه ١ - (ساي ١٩٦٦)، قد عرف البلاغة بوصفها نسقاً من الوجوه. إن غياب الوجه، هو بمثابة درجة الصفر، بسيط ويشكل أساس هذا النسق. كما يعرف - كذلك - الوجه بصفته نوعاً من الانزياح (الفضاء بين ما الحرف والمعنى. بين ما يكتب وما يتم التفكير فيه. ثمة وجوه عدة ترتبط بأشكال الفضاء. حين نتحول من سطر المدلول / Signifiant (يزول الحزن) والمرتبط بالدال / Signifié (الحزن لا يدوم). إن كل وجه كما يبرز في

التناول البلاغي (دومارسي / Dumarsais، فونتنيير / Fontanier) يحمل وظيفة الإشارة والإيحاء في الوقت نفسه. لكن يتم بنوع من الاقتراح عن طريق الدلالة. حين نقول - شراع من أجل سفينة -. لكن في الوقت نفسه، أبحث عن التحفيز بواسطة التفاصيل. وكل عودة ترتبط بالدلالة. إن أحد أنماط الرؤيا أو الانتباه، يحدد حين نعلو على توظيف الوجه. إن ما كتبه جينيت قد يكون غير ذي جدوى. حين يُتناول شفرة البلاغة القديمة قصد تطبيقها على الأدب الحديث. لكن من خلال هذه الشفرة، وهذا النقد المتعدد سيتم استخلاص مجموعة من العناصر: وجوه متميزة. من أجل تطبيقها على الأعمال الأدبية. هكذا ففي عام (١٩٧٠)، خصصت مجلة - تواصلات -، أحد أعدادها للبلاغة. فاضطر رولان بارت في البلاغة القديمة (ندوة ١٩٦٤ - ١٩٦٥)، كما قام بذلك جيرار جينيت في كتابه - وجوه -، على مقابلة الممارسة القديمة للأدب، أو البلاغة والسميولوجيا الجديدة للكتابة. هذه المرحلة المستوحاة من أعمال كورتيس / Curtius، شارل بالدوين / Ch. Baldwin، براي / Bray، برونو / Brunot وموريي / Morier، تشكل تاريخاً لأمعاً للبلاغة القديمة للقرن التاسع عشر ووصفاً لشبكته. يخلص مؤلفه إلى أن معرفة شفرة البلاغة الغربية ستغير معرفتنا للأدب، للتعليم، وللغة. لأن أرسطو لا يزال يهيمن على لغتنا. وإذا كان الأدب مرتبطاً بالبلاغة (ممارسة سياسية، قضائية،... إلخ)، فلا يمكن أن نقوم بفعل ثوري وبناء. - ممارسة جديدة للغة - تحت إسم - نص / texte، الكتابة / Ecriture. إلا إذا تجاوزنا البلاغة بصفاتها موضوعاً تاريخياً متجاوزاً. لكن في العدد نفسه من المجلة، يتساءل بيير كينتز / P. Kuenz حول عودة البلاغة. ورفض في الوقت نفسه تصور جيرار جينيت الذي يرى بتراجع البلاغة (ضمن وجوه III). إذ يشير إلى ظاهرة المرور من البلاغة إلى الوجوه. ومن الوجه إلى الاستعارة أو الكناية. لقد اهتم كذلك بهذين الوجهين. الشكلانيون الروس (إيخنباون / Eikhenbaun، وجاكسون / Jakobson). بحيث اهتمتا بعلاقات التجاور والتشابه. لكن جل وجوه الترابط، تتعلق بالكناية الفضائية. وجل وجوه التشابه، ترتبط باستعارة واحدة (مع ضرورة المقارن). ففي اللهجة كذلك (حسب بروس)، نجد الاستعارة. كما أنها عبارة عن مقارنات أكثر من أنها كتابات. إن كلمة صورة بالنسبة إلى السريالية، تشكل الموضوع نفسه الدال على التعميم. بهذا تعود البلاغة (يتم إحيائها). لكن مع نوع من التحول والالتزام. ومن دون شك تحت تأثير شعر بودلير / Baudelaire للسريالية وللمستقبليين الروس بالنظرية البيروستية (نسبة إلى بروس) حول الاستعارة. لا نستغرب إذن من اهتمامات هذه الحركة. فقد نشرت عام (١٩٧٣) سميولوجيا الاستعارة والكناية لميشال لوغرين / M.

Leguern (لا روس). إذ تمنح هذه الدراسة أداة قصد تحليل الأسلوب وتخطيط لنظرية سيميائية. إن الكتابة تهتم بالعلاقة بين اللغة والحقيقة المعبر عنها (الصوت- مثلاً- يدل على الشخص الذي يتكلم). لأنه لا يمكن فهمه، إلا عن طريق تجاوز المعنى الأول أو الخاص. تزداد أهمية الاستعارة، حين تتراجع قدراتها المنطقية. تكون مترابطة بشكل عكسي (هنا نضع الإيحاء مقابل الدلالة). إن الإيحاء قد يكون اختيارياً أو إجبارياً. فعند تأويل بيت شعري واحد، يكون للنقد هامش كبير، إذا أردنا تعويضه داخل نسق القصيدة. إن مسار الكناية يكون أكثر اختلافاً. لأنه يشير إلى العلاقة بين الموضوعات نفسها من دون تعارض (مثل ذلك: الكأس ومحتواه). ينبثق عن الوظيفة المرجعية للغة. إن الاستعارة المختارة من طرف العناصر الدالة العادية للكلمة المرتبطة بالدال، محددة عن طريق نسق الاستعمال الاستعاري لهذه الكلمة. يمكن- في هذا الإطار- أن نتساءل حول العلاقة والاختلاف بين الرمز/ Symbole والاستعارة/ Métaphore. داخل البناء الرمزي، يتم استيعاب الصورة. بصفتها ضرورة للتمكن من الخبر المنطقي المتضمن في الرسائل مثلاً. فقد أشار بييجي/ Péguy إلا أن الإيمان عبارة عن شجرة كبيرة متجذرة في فرنسا. داخل الاستعارة، تكون هذه الوساطة غير ضرورية لإيصال الخبر. إذا كانت الصورة الرمزية - بالضرورة- ترتبط بالفكر فإن الصورة الاستعارية لا توجه سوى للخيال أو الإحساس. لكن يمكن الجمع بين الاستعارة والرمز (متضمنة مثال- الشجرة- حسب بييجي. إن الأساسي هو التمكن من هذا المسار الفكري لترجمة الرمز الذي- غالباً- ما يرتبط بالواقع الفوق لساني. أما بالنسبة إلى الأمثلة البارزة لدى رامبو/ Rimbaud- مثلاً- في الصوائت. وبودليير الذي حدد مراسلاته على مستوى التصور نفسه. لأن اللغة تتطلب ذلك قصد التعبير عنها. لكن تكون قبلية للنشاط اللساني وليست وجهاً للبلاغة. لتحديد المقارنات المرتبطة بمصطلح التصورات الأكثر تداولاً، عمل لوغرين على تقريب الاستعارة والمقارنة عن طريق البلاغة المعاصرة. ويخلص إلى أن الاختلاف الشكلي، له أهمية محدودة. والشئ نفسه حين نعمل على التمييز بوساطة الشكل، الرمز والاستعارة. إن محاولة تحديد هذه البنية:- جاك أكثر بلادة من بييرو- جاك أكثر بلادة من حمار- لا تعرف اختلافاً كبيراً على مستوى الدلالة. وكل مقارنة تقوم بتوظيف أداة منطقية. لا ترتبط بالاستعارة (الاستعارة ليست منطقية). بماذا إذن ترتبط هذه الحوافز؟ إن هذا ما ينعته ملارمييه بسليبيات الألسن. فكيف تُتناول الروابط المتقاربة؟ تعمل الاستعارة على تحديد خبر متعالى عن الخبر المنطقي. وكل مناقشة تستهدف المقارنة، تعرف تراجعاً أما

الاستعارة. حسب لوغرين، فإن الاستعارة ترتبط بالوظيفة التأثيرية والإيحائية (الموجهة إلى المتلقي) للغة. في حين، تعرف الوظيفة المرجعية، نوعاً من التراجع. لكن هل يكون لوغرين مخطئاً. لأنه لم يربط الاستعارة بالوظيفة الشعرية. كما رأينا لدى جيرار جينيت. فالصورة لديه تعني الشعر.

تعود صعوبة تحليل الوجوه البلاغية إلى أنها تنفلت بسرعة. ترتبط بالعالم الواقعي أو المرجعي. لأن بعض التعريفات تعمل على تحديد المرجع وليس العلاقات بين عناصر الدلالة. يقترح لوغرين تحليلاً ينحصر في مستوى الوحدات الدلالية الصغرى. إذ تحديد لائحة لهذه الوحدات الصغرى. تشتمل على وحدات معجمية صغرى. فكلمة- رأس- مثلاً، تتميز ب: الحد، الدائرية، القبلية، متعالية... إلخ. إن هذا ما يؤدي إلى نوع فرع آخر من اللسانيات. والمتجلي في السميولوجيا التي سنعمل على تناولها. لكن قبل ذلك، سنحدد أهمية البلاغة في الوصف الدقيق للنصوص الأدبية. إن الوجوه ليست ملفاة (في هذا الإطار)، بل تبقى عبارة عن انزياحات عن معيار صعب التحديد. لكنها وسائل تمكن من اشتغال الخطاب. كما تكمن أهمية ذلك في أن الرمزية / Symbolisme منذ بودلير وبروست والسريالية / Surréalisme، تؤكد أهمية البلاغة المعاصرة. ليس بعدها حالة استثنائية. لكن أدبية بامتياز. كما أن السرد الشعري، خلال القرن العشرين، قد ضاعف الصورة الاستعارية. كما أن حضورها له علاقة معكوسة بالنسبة إلى الإيقاعات. لا تعمل على إعادة الإنتاج. بل تقوم بإنتاج معنى جديد. لقد عمل بول ريكور / P. Ricœur في كتابه- الاستعارة الحية- (١٩٧٥)، على تقديم بانوراما موسوعية لكل أنظمة الاستعارة. تكمن خاصية الاستعارة، في وصف واقع موجود قبلياً. إذ تعبر بطريقة مختلفة. فالأدب الحديث حسب هذا الفيلسوف، يجعلنا أمام خطاب أو أشياء عدة ودالة في الوقت نفسه. من دون أن يكون القارئ ملزماً بالخيار بينها. لقد عرفت حقيقتنا ميلاد البلاغة من جديد. لكن بشكل مفاير لبعض الوجوه. تكمن قوة البلاغة في أنها لا تعرف التجاوز. فلا يمكن تناول نص معين من دون الاستعانة بالاستعارة، الكناية،... إلخ. لكن تصبح ضعيفة. حيث تكون وصفية وترتيبية فحسب. عكس المناهج التي عملنا على تحليلها لحد الآن. فالبلاغة حين ترتبط بالسطح، ولا تركز على عمق العمل، قد تكون منفصلة عن معناها وجوهرها كذلك.



الهوامش :

النص عن:

Jean Yves Tadié. la critique littéraire au xx siècle. 1ère ed. Belfond. Paris. 1987.
P. de 185 à 207

(١) - يعد هذا الفصل «اللسانيات والأدب» من أهم فصول كتاب «النقد الأدبي في القرن العشرين» (الصادر في طبعته الأولى عن منشورات ملفات بلفون. باريس، ١٩٨٧) لصاحبه جان ييف تادييه / Jean yves tadié. إذ يتضمن نصوصاً مهمة: اللسانيات (بنفنست، بول فاليري)، فايترش / س Weinrich ونظرية الزمن، الأسلوبية، البلاغة الجديدة (أو بالأصح، إحياء البلاغة). إذ يقدم أهم الطروحات التي انبنت عليها اللسانيات. وأهمية الزمن داخل البنية السردية. وبنية التعليق، واختلاف الأزمنة وتداخلها في الوقت نفسه. وارتباط كل جنس بزمن معين دون غيره. أما بالنسبة إلى الأسلوبية، فتناولها في بعدها التطوري. مع الوقوف لدى أهم أقطابها (شارل بالي، ليوسبيدزر، ميخائيل ريفاتير،... إلخ). في حين تناول في- إحياء البلاغة- إعادة صياغة البلاغة وإعطائها أبعاداً جديدة مع كل من: جيرار جينيت، رولان بارت،... إلخ.



الديوان

الشعر:

- في المنتهى
- منمنمات
- على شرفة القلب
- وكان أبي
- فتون حسين الحسن
- قصي عطية
- محمود عزيز إسماعيل
- ياسر فايز محمد

السرد:

- الناجي
- ليلة صمتت لطوف
- لقنته العجوز درساً غير كيانه
- تعلمت شيئاً آخر
- ربيع
- فائزة داود
- لميس الزين
- د. أيمن أبو الشعر
- علي ناعسة
- أدهم وهيب مطر

في المنتهى

فتون حسين الحسن



إرث من طهارته
أيا ناري
أيا قبراً علا حتى
طواني غب إزهاري
أضعت بجمعه فجري
فما أشرقت

قسا قلبي
لأنني منذ أن أدمنت نبض الريح
فار العمر
في درب سوى دربي
عفا حلمي
فلا أطياف تؤنس قفراً أجنحتي
ولا ميعاد
يذرغ في المدى اسمي
كأنني مضغة الحنظل
برحم الجمر ترسيني مواويلي
عسى من برقه أنهل
أواقي نبر هامته
بنبع منقل بالريح

- العمل الفني: لوحة ملونة للفنانة أسماء الفيومي.

ولا غارت بما أنست من سُكري
 كذا قلبي
 تعلق فتنة الودق
 يسيلُ بنهره غُصصاً
 يكتُمُني
 يكتُمُها
 بعيداً في رؤى الغرق
 ألا يا قلباً أشهدني
 على ما سأل من دمعي
 وهب أني
 على ظمئي تهاوَيْتُ
 وعن ورعي تناءَيْتُ
 ففاض بسرّه ظني
 لأوقن سورتِي وهما
 وأرتاد احتمالاتي
 بتوشيحِ اختماراتي
 سؤلاً مضعماً بالريح إذ يدمي
 ألا يا لحنِي الموتورِ في نردي
 تدلّه باعتلاءِ الغيمِ أوتاري
 لتعرف أنني ما خنت لكتنتها
 ولا حتّى
 نسيتُ ضفائري تقنات أظفاري
 ولا قلّمتُ من زمني
 سوى وهني
 نذيراً لانبعاتِ الحرفِ
 من نُوحِي ومن وقدي

ما حلقت إلا كي أرى نفسي
 موزعة على قهري
 أرى في المنتهى سراً
 يؤسّطر فتنة البدء
 ويقسمُني إلى تبهين
 ضوءِ وارفِ السفرِ
 ودمعِ واخرِ الغضرانِ
 لا يدري متى يبرأ
 ولدتُ بخاطرِ الأفقِ
 يلوبُ النوءُ مذعوراً مدى طريقي
 أيصلُ البحرُ في فلي
 وصوتي
 لم يزل يُفضي إلى ترتيلة الهطلِ؟!
 كذوبُ خمر هذا القلبِ
 إذ يشدو
 لأن الغيبِ ألهه
 فصاغ الكرم أغنية لها في سطوها لحد
 أيلحن موعدي والروح تبتهل!
 ويصدأ جارف الرؤيا
 فأغنم من طيوف البين
 كحلاً ليلهُ وجل
 كذوبُ سفر أثماري
 إذا ما سل من عمري
 كأن ما بتلته الناي ملء النرف
 مبهوثاً بأسفاري
 مراراً صرعتني الروح بالخمر
 فما أطفأت فطرتها

* * *

منمنمات

قصي عطية



-٣-

الضجرُ يمرّ بسيفه حزيناً
مُودعاً مقهاه.
أقفُ وحيداً...

-١-

فراشةٌ تُومئ للضوء
بسبابتها الطويلة
تغمزُ بجناحيها
وتحومُ في ذاكرة اللهب.

-٢-

أعرجُ وحيداً،
مُمتطياً شوقي
مُستسلماً للظنّ الأليم
المُتجه نحو الموج
المُقيم في شرنقة الغياب.

- العمل الفني: لوحة ملونة للفنان بشير بشير.

-٦-
تُصغي العصافيرُ إلى الفجر
المُنْبَسِطِ
قد يجيء وقتُ
تبكي فيه الطيورُ
بلا دموع.

-٧-
أدلجتُ قلّمي
ورجمتُ ظنّاً آثماً
استباحَ ورقتي البيضاء...
مزقَ ستارَ الغسقِ،
ومضى
يفتحُ البابَ المواربِ
تاركاً توقيعه
على ياقةِ الليلِ البهيم.

أسألُ الظلَّ والضوءَ،
وأحكُ الجرحَ النَّاتئَ في
جيبينِ الليلِ والنهارِ.

-٤-
خطواتُ تتعثرُ بالضوءِ
على الترابِ المَجْبُولِ بماءِ الوردِ
لكنّها لا تُخطئُ الشيطانَ
المُحاذيةَ لئلا نهايةَ.

-٥-
البرعمُ يبتكرُ أبجديتهُ دائماً
يتسعُ للفضاءِ المُمْتَدِّ
يُقبَلُ الضوءَ...
ويرسمُ خريطةَ الوردِ
في الجذورِ الخفيةِ.

* * *

على شرفة القلب

محمود عزيز إسماعيل



-١-

على شرفة القلب

(طيبٌ ووردٌ وقلُّ)

تنادين... أبقى

أظلُّ

تصيرين:

عمري... هوائي... ومائي

وحباً يظلُّ

وحيي الوحيد،

وحلمي الأكيد

تصيرين...

قولي

- العمل الفني: لوحة ملونة للفنان نشأت الزعبي.

أيعقلُ

كيف أفل؟

-٢-

كقبضِ الرِّيحِ الأمانِي
وأحملُ في الكفِّ بعضَ الحَبِقِ
وهذا الفضاءُ بلونِ الأفاحي
بلونِ الشفقِ
كطيفِ إلهِ عليكِ ترامي
تهاوى عليكِ
وفيكِ احترق.

-٣-

يجنُّ الحنينُ
يموتُ الصدى
وأنتِ النَّهايةُ والمبتدا
أحبُّكِ أنتِ
ألا تذكرين؟
لهاثَ الفؤادِ، وحلمَ السنينِ
ولوعةَ قلبِ
إليكِ اهتدى
ستبقينِ حلماً عصيَّ المنالِ
أعللُ نفسي
أقول... غدا
فأنتِ بقلبي: ((اشتعالُ الحنينِ،
صهيلُ البراري لأقصى مدى))

-٤-

وتأتينِ:
حلماً... بطعمِ الأمانِي
تموجينِ:
ورداً وفلاً، خُزام
وصمتاً شهياً
وبوحاً نقياً
ودفتناً لبردِ الليالي
صلاةَ غرامِ
وغيمةَ عشقِ
ترشُ على الكونِ ماءَ الحياةِ
أترجمُ
كيف... لماذا؟
وماذا يضيفُ إلينا الكلامُ
سلامُ
إليكِ، عليكِ السلامِ
سلامُ
على الحبِّ يحنو
على راحتكِ،
يصلِّي
فيخفقُ قلبي:
(وسامُ)
وسا
مُ
و
س
ا
((مُ)).

وكانَ أبي

ياسر فايز المحمد



-١-

وكانَ أبي...
يُرْسُ الحنطة السَّمراءَ فَجراً
للعصافيرِ الخجولة
لكي تَعْتادَ صُحبتنا
فلا تخشى جُنونَ الرُّعدِ
إنْ ضَحِكَ الرُّصاصُ

-٢-

وكانَ أبي...
نَقياً مثلَ وجهِ الصُّبحِ مُبْتَسِماً
لوجهِ الهَمِّ كَيَ نَبقى بلا هَمِّ

- العمل الفني: لوحة ملونة للفنانة تانيا الكيالبي.

بيادرَ قَمَحِنَا المَجْبُولِ بالعَرَقِ الجَلِيلِ
فَمَا أَرْكَاهُ مِنْ حُبْرِ
وَمَا أَحْلَاكَ يَا عَيْشَ البَسَاطَةِ
وَمَا أَبْهَاكَ يَا الرِّيفُ الجَمِيلِ

-٤-

وَمَاتَ أَبِي...
وَمَا زِلْتِ سَجَايَا صَبْرِهِ الفَوَاحِ عِطْرًا
فِي زَوَايَا عُمُرِنَا
المَمْتَدِّ مِنَ أَلَمِ إِلَى أَلَمِ
وَحَتَّى آخِرِ الخِيَابَاتِ فِي
سَفَرِ البَرَاءَةِ خَلْفَ أَحْجِيَةِ الرُّغَيْفِ

-٥-

وَمَاتَ أَبِي...
وَمَا زِلْنَا نُخَامِرُ غَيْمَةَ الأَحْلَامِ
كَيْ تَرْتَاحَ قُبْرَةٌ بِبَالِ الحَقْلِ
تَرْتُقُ غَيْبَةَ اليَخْضُورِ عَن حَوْرِ عَتِيقِ

-٦-

وَمَاتَ أَبِي...
وَمَا زِلْتِ لَنَا لَعْنَةً
تُجِيدُ إِزَاحَةَ الزُّفَرَاتِ عَن عَشِّ اليَمَامِ

-٧-

وَمَاتَ أَبِي...
وَمَا زِلْنَا نُعَانِقُ ضَرْبَةَ السِّيَافِ
بِالجُرْحِ المُرْصَعِ بِالرُّجُولَةِ وَالشُّمُوحِ

إِذَا مَا الدَّهْرُ دَاهَمَنَا
بِأَلْفِ فَجِيعَةٍ حُبْلَى بِأَطْنَانِ
مِنَ الوَجَعِ المُحَنَّى بِالدُّمُوعِ

-٣-

وَكَانَ أَبِي...
بَرِيئًا مِثْلَ قَلْبِ الطُّفْلِ يَبْكِي
كَلِمًا رَكَضَتْ خِيُولُ الرِّيحِ
خَشْيَةً أَنْ حَوَافِرُهَا
تَدُوسَ وَجُوهَ مَنْ خَضَعُوا
لِذَلِّ الفَقْرِ وَافْتَرَشُوا الرُّصَيْفِ
وَكُنَّا كَلِمًا غَضِبْتُ

سِيَاطِ البَرْدِ وَامْتَعَضَ الصَّقِيعِ
نَلُودُ بِنَارِ (كَانُونَ) يُجْمَعُنَا
عَلَى شَغْفِ الحِكَايَا المُشْرَعَاتِ

عَلَى شَبَابِيكَ الجِهَاتِ
فَأَلْمَحُ نُورَ وَجْتِنِهِ
وَأَقْبَسُ مِنْ وُضَاءِ تَهَا قَنَادِيلاً
لَطَرْدِ العَتَمِ عَن مَقْلِ الدُّرُوبِ

المُفْضِيَاتِ إِلَى الحَيَاةِ
وَأَبْصُرُ كَفِّ وَالدَّتِي
تَحُطُّ الخَبِزُ فَوْقَ الجَمْرِ فِي دَعَا
وَعَن عَمْدٍ تُقَلِّبُهُ

كَأَنِّي قَدْ فَهَمْتُ القَصْدَ يَا أُمِّي
فَهْذِي الهَالَةَ السَّمْرَاءَ فِي خَدَيْكَ
مَنْ لُدَّعَ احْتِرَاقِكَ تَحْتَ قُرْصِ الشَّمْسِ
حِينَ الحَقْلُ مِنْ كَفْيِكَ قَدْ أَهْدَى

-٨-

وَوَظَّلَ أَبِي...

برغم مرارة الحرمانِ ذكرى

في فراغِ الرُّوحِ تحوييني

إذا ضاقتُ بهذا القلبِ آفاقُ الرِّجاءِ

* * *

الناجي

فائزة داود

يعيش برهان زهرة في عوامة طينية يسميها (كوخي التشكلي)، وقد بناها على بعد مرثي من الطريق العام عندما كان يعتقد بضرورة التواصل مع البشر، إذ أن أمه التي أورتته موهبة الرسم كانت تقول عن لوحاته السورالية إن شطحاتها المجنونة لن تجعله حاضراً بين الناس ذلك أن الفقراء يشغلون وقتهم في البحث عن حيل يكسبون بها لقمة عيشهم ويهتمون بتحيات يلقونها على بعضهم بعضاً على الدروب التي تصل الحقول بالبيوت، وهم يعلنون عدم رضاهم عن أولئك الذين لا يبدوون تحيتهم بعبارة فيها (الله) مثل (الله يعطيكم العافية)، وكان برهان يكتفي بكلمة (مرحبا)، ويرد على تحيات الصباح والمساء بكلمة (هلا)، وإذا سأله عابر عن حاله يرد بهز رأسه أو برفع إحدى يديه متحاشياً الإطالة في تبادل الحديث مع الآخرين كي لا يجد نفسه يقول لمن يتحدث إليه (لقد تعبت من الوقوف ما رأيك لو تكمل حديثنا في الكوخ)؟ عندئذ سيجد نفسه مضطراً للإجابة عن أسئلة يطرحها سائل يرى الحياة نقوداً وعقارات، فيسأله هل هناك من يشتري لوحاتك، وكلم لوحة تباع في

- العمل الفني: لوحة ملونة للفنان محمد مجيد الحناوي.



اليوم، وما ثمن اللوحة وكم تكلف خشباً وقماشاً وألواناً، وكم يوماً تحتاج حتى تنجزها؟ وبعد أن يجيب برهان عن كل تلك الأسئلة بمضض ينصحه السائل بتحويل كوخه إلى كشك لبيع علب التبغ الأجنبي ومعسل وفحم الأراجيل لزبائن يطلق عليهم مستثمروا ظلال الغابة لقب (طيارين)، وهؤلاء يفيئون ظلال محمية الصنوبر الحكومية بضع ساعات وهم لا يعترضون على التسعيرة السياحية. يضيق برهان ذرعاً بالنصائح التي تصل حد التدخل بشكل اللوحة وموضوعها والألوان التي يجب أن يستخدمها حتى تصبح لوحته (بياعة)، فيرد بنفس من يشعر بروحه تصعد إلى حلقة: أنا أرسم كي لا أجن.

اعتاد سكان قرية بيت الشكوحى على مزاجية برهان وعدوه شخصاً غامضاً وغريب الأطوار لكنه لم يكن مجنوناً بكل تأكيد، أي أنه عاقل بل هو عبقرى مع قليل من الجنون حين يتعلق الأمر بفنه، ويرون فيه ظاهرة فريدة ليس في قريته فحسب، بل كذلك في المزارع والقرى المحيطة بها، على الرغم من أن عدد الذين رؤوا رسومه لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة وهؤلاء أخبروا برهاناً أنهم لم يفهموا شيئاً من تلك الرسوم، أما الذين لم يروا لوحاته فكانوا يرددون في سهراتهم القصيرة: لو لم يكن برهان رساماً عظيماً، هل كانت محطات التلفزيون الحكومية وغير الحكومية تستضيفه على شاشاتها؟ وعن ظهره المحنى كهلال أشهب على الرغم من أنه لم يكمل عقده الثالث بعد، يقولون لقد نسي ظهره استقامته المعهودة واختار الانحناء ريثما ينتهي برهان من الرسم. ومن كان يراه غارقاً في لوحة يرسمها يقول: لن يعود، ليس لأن عموده الفقري اعتاد على وضعية الانحناء فحسب، بل كذلك لأن الجسد أي جسد يتماهى مع الوضعية المتجهة إلى الأرض وهذا لا ينطبق على النفوس بكل تأكيد.

كان برهان واثقاً من أنه خلق ليرسم ولا حاجة لوجوده بدون ألوانه وقماشه وريشاته، وهو لم يكن مؤمناً ولا ملحداً، ولم يسبق له أن فكر بالانتماء إلى حزبٍ قومي أو سلفي فالألوان هي كل ما يعنيه وكذلك الشخصيات الميثولوجية خاصة منها ما يمثله إله الرعاة

(سموقان)، وإله الخضرة (هيشون)، وتحويل الصراع بينهما إلى رسوم وأشكال معبرة وذلك دون أن ينتصر أحدهما على الآخر، فيقول إذا انتصر أحدهما على الآخر سأتوقف عن الرسم، ثم أجن.

جعل برهان صراع الإلهين الأسطوريين موضوعاً دائماً للوحاته بعد أن قرأ كتاباً يتحدث عن ميثولوجيا شرق المتوسط، وقد شغله هذا الصراع حتى اعتقد أن رأسه مملوء بالألوان وتشكيلات فانتازية لذلك الإلهين الأسطوريين فحسب، لكنه اكتشف خطأ اعتقاده حين راح يردد بعض المقولات الدينية التي تتحدث عن قيام الساعة.

كان ذلك بعد سماعه ضجيج هدير متقطع، في البداية تساءل ما إذا كان الرعد القادم من السماء هو الذي أرجف الكوخ وأسقط اللوحة، وحين تذكر أن الغابة تمر في أكثر شهور الصيف حرارة وسكوناً شعر بأن تلك الأصوات مسحت الألوان من ذاكرته وأنسته صراع الإلهين ليحل مكانها ما قرأ عنه في كتب الدين الخاصة بالمرحلة الابتدائية على أنه يحدث يوم القيامة، وقد تذكر الله في تلك اللحظات حين قال: الحمد لله على وفاة أبي وأمي، وكذلك الحمد لله على بقائي وحيداً وشكراً لرسومي التي أنستني النساء فلم أتخذ لنفسي كباقي الرجال صاحبة تسليني وتتجب الأولاد، أو خليلاً مثل رسامي المدن المترفين تكون مودياً للوحاتي.

حدث ذلك في الرابع من شهر آب حين كان برهان يتحدث إلى لوحة يمرر عليها فرشاته الصغيرة كي يوزع على خلفيتها تشطيبات شفافة. لم ينظر برهان في ذلك اليوم إلى عقارب الساعة، لأن البرودة اللطيفة والفضاء الرمادي أخبراه أن الوقت فجر.

التقطت أذناه أصوات تجع وبكاء، خرج من باب الكوخ، رمى نفسه في فضاء الغابة الرمادي وراح يركض بين أشجار المحمية، ركض كباقي الهاربين إلى جهة غير محددة، مثلما تركوا أبواب بيوتهم مفتوحة ترك باب كوخه مفتوحاً، رأى الناس مثله تتعثر ببعضها وبقايا جذوع الأشجار المقطوعة ثم تسقط وتتدحرج وتعاود الوقوف والركض، كانت أفواج الهاربين تتجاوزه بسرعة جعلته يعتقد أنه سيكون أول من سينال عقاباً على امتناعه عن أداء فروض العبادة، وقد اكتشف في تلك الأثناء عطياً أورثتها حرفة الرسم لجسده حيث بدأ يشعر بعجز عن مجاراة الراكضين حتى إذا تعثر بأجمة أس كبيرة رمى نفسه في حضنها الرطب، وقدر أن

تصد أغصانها الطرية عنه نار جهنم التي لاحت له أدختها في حي القرية الشمالي، وريثما تصل النار إلى الغابة راح برهان يطلب من الله المغفرة وتخفيف حرارة النار التي سيحرق بها إذا أمكن.

حبس أنفاسه وراح يراقب الراكضين ويستمع إلى عويلهم وتجمعهم، علم من كلماتهم المختلطة بالبكاء أن ما يحدث في القرية له علاقة بمخلوقاتٍ ملتحيةٍ تردد اسم الله كثيراً ثم تقتل أو تخطف وتسرق.

ما الذي يحدث؟ تساءل برهان واستعان بذاكرته الدينية في الإجابة عن السؤال، بدت له الأمور مشوشة في البداية خاصة ما يتعلق منها ببشر بيكون ويتفجعون ويهربون، إلى أين، وذاكرته الدينية رأى فيها الناس أمواتاً وأحياء خاشعين فحسب.

وأين صوت البرق؟ تساءل برهان حين لمح وميضاً تلاه هدير ارتجفت على أثره أغصان الآس ولطمت بياض لحيته وسوادها.

سيحرقون الغابة! قال برهان، وهو يبعد أغصان الآس من أمام وجهه الملتحي.

ازداد العويل والصراخ، ورأى من خلف حجاب الفجر الشفاف أهالي قريته يركضون ويتزاحمون ويتساقطون على ركام الغابة، سمع امرأة تولول وتبكي على ابنتها المخطوفتين. ارتفع صوت يطلب من الرجال العودة إلى القرية لاستعادة المخطوفين، وحماية ما تبقى من الممتلكات، ذلك الصوت حذر النساء بصوتٍ مرتجفٍ من ترك الأطفال لوحوش الغابة وأقدام الهاربين من الموت.

استمر الهاربون في التبعثر على منحدرات القرية ولم يكن سبب هروبهم يتعلق في المكان الذي كان يجعلهم يتدحرجون بسهولة صوب الوديان وشقوق الصخور فحسب، بل هو الموت القادم من شرق القرية وشمالها.

هل كان الموت أسرع لو أن العدو أتى من الأسفل؟ تساءل برهان وهو يستعيد أسطورة صراع سموقان وهيشون مستبعداً في الوقت عينه كل ما علق في رأسه من كتب الدين حول يوم القيامة.

استمر برهان في التنصت إلى ضجيج ذلك الفجر، سمع أصواتاً تتحدث عن حرق البيوت، لاحت له الأدخنة مثل لوحة رسمها قبل أيام، حيث الإله سموقان يصبح غيمة حمراء كبيرة تصارع الإله هيشون الذي لامست خضرته الندية كتلة الغيم، وغير بعيدٍ عن كوخه كانت النار

تلتهم ركام الغابة الهش، وقد بدا غير مبال بفكرة تحول لوحاته إلى رماد بل تمنى أن تحترق بأكملها على ألا تمس النار ولو شجرة واحدة، ذلك أن احتراق أشجار الغابة يعني انتصار سموقان، أما تحول اللوحات إلى رماد فيعني البدء برسم لوحات تتناول الصراع من جديد، وهذا يعني إطالة المدة التي تفصله عن الجنون.

رأى برهان كتل النار وحوشاً مبعثرة تتسابق في التهام أخضر الغابة ويا بسها، انتابه فزع من انتصار يحزره أحد الإلهين، انفلت على الأجمة وراح يقطع أغصانها الندية ويضرب بها كتل النار المتناثرة كأقزام أرجوانية، دون أن يأبه لتحول لوحاته إلى رماد، ولم يبالي بصراخ الهاريين فكل ما كان يهمه منع انتصار سموقان فحسب.

أشرقت شمس الرابع من آب في موعدها المعتاد، وقد قال عنها برهان إنها تتضح بالرماد والدم على الرغم من نجاحه في إخماد جميع كتل النار المتسلقة والمبعثرة.

نفض الرماد عن قميصه الأخضر وتوجه إلى كوخه التشكيلي، كانت الجدران تنفث دخاناً واللوحات بياب، جلس على المصطبة وبدأ بوضع خطة لإعادة تأهيل مرسومه إذ فكر أن يبني أمامه سبيلاً كي يتوقف العائدون إلى بيوتهم للشرب والاعتسال، كما قرر أن يضيف أنواعاً جديدة من الزهور، وبما يخص الكوخ قرر أن يرممه بخليط من الطين والتبن كما كان عليه الحال قبل احتراقه، وعندما ينتهي من عمله هذا يعود إلى الرسم، وكان واثقاً من أن خبرته في التعبير عن الصراع ستجعل اللوحات أفضل بكثير من تلك المحترقة لأن الخبرة ملكة أرضية وهي توازي الملكة الفطرية وقد تتفوق عليها حين يكون الرسام مخلصاً لريشته فحسب.

أطلق نظره في فضاء الغابة، رأى هباب فحم يغطي جذوع الأشجار وأشعة شمس الرابع من آب تتسلل عبر الأغصان وتقسم الأرض إلى خضراء شاحبة ومحترقة لكن هذا لم يجعله يعتقد بانتصار سموقان، ثمة مشهد استوقفه جعله يترك المصطبة كي يتأكد من ماهيته التي بدت على شكل دمية محترقة، في الحقيقة لم يكن ذلك الشيء المحترق يخص حيوان غابة خرج من وكره يستطلع ما حل بملعبه وهو ليس قميصاً انفلت من جسد هارب من الموت، ذلك الشيء جعل برهان لا يبني سبيلاً ولا يطلي الكوخ بالتبن والطين، كما أن أحداً من القرية لم ير برهان في المرسم أو على المصطبة مع إحدى لوحاته كما كان عليه الحال قبل فجر الرابع من آب، بعد أيام من ذلك اليوم اعتاد سكان قرية بيت الشكوشي على رؤية

برهان في زوايب القرية وسمعوه يتحدث عن نهاية مأساوية للصراع، وكان يشير بأصبعه المحترقة إلى صنوبر الغابة المعمرة، وقد تباينت الآراء حول ذلك فمنهم من قال بين العبقرية والجنون خيط رفيع ويبدو أنه انقطع. كان مجنوناً في الكوخ والآن هو مجنون في الزوايب فما الذي تغير؟ كلماته التي يرددها في الزوايب مثل لوحاته غير مفهومة. لكن ما قاله أحد زواره من أن برهان قال له ذات مرة بأنه سيفقد عقله إذا حسم الصراع بين بطلي لوحاته، جعل سكان القرية يعتقدون أن برهاناً رأى مشهداً أذهب بعقله.

* * *

ليلة صمتت لطوف

لميس الزين

مع الإشراق الباهتة لفجرٍ شتويٍّ يلفُّه السكون، ويمهر الصقيعُ ساعاتٍ صبحه الأولى بخاتم من جليد، فتح وحيدٍ عينيهِ، عركهما ليتأكد أنه مازال حياً لم يتجمد، طار بنظره إلى حيث لطوف، حمد الله أنها أيضاً لم تزل حيةً ترزق، فالبرد قارسٌ وهي ليست بصحةٍ جيّدةٍ مؤخراً. لطوف هي كل ما تبقى له من عائلة، وهذه القنطرة هي ملاذهما الأكثر أمناً ودفئاً، فهي الغرفة الوحيدة التي ما تزال تمتلك مقومات غرفة، بما في ذلك بابٌ ما يزال قابلاً للفتح والإغلاق، إضافة إلى أن جدرانها الطينية السميقة وسقف الردم الترابي المحمول على جريد النخل وجذوع الحورٍ جميعها شكلت عازلاً طيباً لشتاءٍ لم يملك وحيدٍ وسيلةٍ لدفع زمهريه سوى تلك الجدران وهذه الأغطية؛ بطانيتان يتوسطهما لحاف قطني منجد، ما تنفك نتف من القطن المصفرّ تحاول الفكاك والبزوغ من قماش التجيد الذي كان أزرقاً يوماً ما. لحافٌ، وخزانة ثقيلة من الزان مركونة في الزاوية، وهذا الفراش الصوفي الذي يلمُّ شعث لياليه مؤخراً، هي كل جهاز المرحومة أمّه، أما البطانيتان فحديثتا عهدٍ بالمكان، ملمسهما الخشن واللون الرماديّ كأيامه يدلُّ أنهما من بطانيات المعونة.

- العمل الفني: لوحة ملونة للفنان نبيك السمات.

اتجّه وحيد بحذر إلى صنبور الماء متجنباً الانزلاق في ما تجمّد من مياه في وهدات أرض الدار الإسمنتية التي خلّفت فيها الشظايا حفرًا وأحادييد. حنفيّة نحاسية وأطّئة، مقامة فوق حوض إسمنتية بجانب باب خشبي يفضي إلى دهليز طويل ينتهي بباب خارجي، لم يكن يغلق في الماضي إلا ليلاً؛ فكان الزائر يكتفي بالنحنحة والنداء على أهل البيت إذ يصل إلى مشارف الباحة. أما حين غزت جماعات اللحي الحمراء والأفكار الدهماء قريته، صار الإغلاق المحكمّ حاجة مرتبطة بغريزة البقاء. خرجت الجماعات من القرية وقد أخذت معها فيما أخذت الشعور بالأمان، حلّ مكانه توجسّ حالّ دون إمكانية العودة للنوم بسكينة دون وضع الغلق الكبير على باب الدار الخارجي.

حمل إبريق الشاي المصبوغ بالسواد من الداخل وبهباب بابور الكاز من الخارج، شطفه بقليل من الماء، مخرجاً بيده قش الشاي الرابض في الإبريق منذ يوم أو أكثر، ونادى:

«لطوووف... هل ترغيبين بقشّ الشاي؟»

«ماااااع».

«إن بقيت هكذا بلا أكل ستموتين يا هيلة».

لوحّ بالإبريق بحركة دائرية ثم رشقه على تراب الزريعة الممتدة على مساحة بضعة أمتار مربعة، مساحة باتت تحوي من الأشواك ومن سيقان الزرع اليباس أكثر مما تحوي من أخضره. أعاد ملء الإبريق وتوجّه به إلى الجزء الخارجي من الزريبة الذي حوّلته إلى ما يشبه المطبخ بعد أن أودت قذيفة مسالمة بالمطبخ الأساسي. القذيفة كانت تقصد أماكن طبخ المؤامرات حين اعترض سبيلها مطبخ أم وحيد فنال حظّه مما اقترّف بوقوفه هناك.

«هل تذكرين يوم سقطت القذيفة يا لطوف؟»

«ماااااااع»

وحيد لا ينفكّ يذكر تلك القذيفة، ليس لأنها نذير دمار وشؤم فحسب، بل لأنها كانت آخر عهد نفيسة في البيت، وآخر تعنيف غاضب، ووعيد مزجر سمعه منها. هو لا يدرك حتى اللحظة سبب غضبة نفيسة أن هرع للاطمئنان على لطوف بعد أن سقطت القذيفة! أيعقل أن نفيسة أرادته أن يطمئن عليها هي؛ زوجته؟!

«ألم يخطر ببالك أني ربما كنتُ في المطبخ الذي دُمّر؟»

في الحقيقة لا، لم يخطر بباله ذلك. ثم لم الغضب وقد تبيّن أنها كانت لحسن الحظ، أو لسوءه، في بيت الخلاء في الجهة الأخرى من أرض الدار؟!

«لَطُوووف! أرجوك لا تصمتي» ما من مجيب.

شعر بموجة من الغضب تجتاح كيانه، زوبعة من رياح الأسي حملت معها عجاج السنوات العجاف التي تشكلت جُلَّ سنوات حياته لتذروها في عينيه فتتحولا إلى حبتَي خوخ أحمر تطفحا بدمعتين حارّتين بما يكفي لقتل البرد المحيط.
زحف إليها، انكبَّ فوقها، ضمَّ رأسها، التحم الجسدان في عناق طويل حتى ليُظنَّ الرائي أنهما كتلة واحدة هامة إلا من نبض خافت وشيء من دفء بدأ ينسحب تدريجياً.

قبيل الصبح كان ثمّة عاشقان فتیان على سطح دار قريبة يقطفان شيئاً من ثمار الشفاه المحرّمة حين شاهد ا قوس قزح يبرز باللونين الأبيض والأبيض، وعبقت الأجواء برائحة مطر بكر ممزوجة برائحة بنفسج بري لا تشبهها رائحة، على الرغم من أنها ليلة صحولا غيمة فيها ولا هطل.

في الأيام اللاحقة، جارة أو أكثر من الجارات لصيقات الدُورِ شعرنَ بغياب المعزاة لاختفاء ثغائها، لكن أحداً لم يفقد وحيداً! ربما لأنه لم يكن يثغو.

لقنته العجوز درساً غير كيانه

د. أيمن أبو الشعر

أواخر صيف عام ١٩٨٩ أمضينا سهرة لطيفة ضمت عدداً محدوداً من أصدقاء مصطفى ومعارفه وجيرانه احتفاءً بدفاعه عن أطروحته في علم الاجتماع حول تربية الفرد لتغيير المجتمع، ثم توجهت مع أحد الحضور واسمه بشار لاستنشاق الهواء النقي - بعد ضباب دخان التبغ الكثيف في غرفة مصطفى- إلى الحديقة التي يطل عليها مبنى سكن طلبة الدراسات العليا، وكان هذا الشاب زميلاً جديداً جاء للدراسة منذ أسابيع، وكما توقعت بادرنبي إلى السؤال:

- أحقاً أن المرأة في الصورة الكبيرة التي تزين الأوسمة صدرها في غرفة مصطفى هي أمه كما كتب أسفل الصورة أمي ومربتي؟ - وقبل أن أجيبه أردف بشار- مصطفى أسمر بعيون سوداء وشعر فاحم وملامح عربية واضحة قريبة حتى من الملامح الإفريقية، وهي شقراء بيضاء ذات عينين زرقاوين وملامح روسية تماماً... ومن الواضح أن الصورة قديمة جداً بمعنى أنها عمراً تصلح أن تكون جدته لا أمه عدا عن تلك المفارقات في الملامح كما ذكرت.

- العمل الفني: لوحة ملونة للفنان نهيير شوري.

ابتسمت وقلت له: ما رأيك بمصطفى؟

قال بثقة: إنسان لطيف ومهذب جداً، واضح أنه ناجح اجتماعياً ولاسيماً أن اختصاصه علم الاجتماع أيضاً.

قلت له: صحيح ولكنه كان عندما بدأنا الدراسة والسكنى في هذا المبنى شرساً عدوانياً لا يخلو حديثه من وقاحة، حتى أن بعضهم كان يسميه «تأبط شراً»، ولكن ملاحظتك في محلها إنه اليوم لطيف جداً ومهذب جداً... لقد لقنته هذه العجوز درساً غير حياته وكيانه، إليك ما كان قبل ثلاث سنوات.

ذات يوم صيفي شبيه بهذا اليوم خرجت صباحاً من غرفتي إلى الممر في مبنى طلبة الدراسات العليا في موسكو حيث كنت أعد أطروحتي في معهد الاستشراق حول الصورة الشعرية الحديثة، وقفت لأدخن قرب النافذة في أقصى الممر ريثما تنهي مارينا بيتروفنا عملها، وهي امرأة كهلة عرجاء بدأت العمل منذ أيام قليلة لتنظيف الغرف، ووقف يدخلني معي جاري مصطفى الذي كان يشكولي أنه فقد بعض الكتب، وأنه لا يدري هل نسيها في متجر الكتب، أو في المطعم، أو أنه أعارها ولا يذكر لمن نتيجة الشراب، أو أن أحداً قد أخذها دون علمه. خرجت مارينا بيتروفنا فشكرتها إلا أنها قالت بأدب: هل أتجاسر وأطلب منك أن تعيرني كتاباً يبدو أنه جديد لاحظته في مكتبك عن ألكسندر بلوك فهو شاعري المفضل، خاصة أنني ولدت في العام الذي أنجز فيه قصيدته الرائعة «الاثنا عشر»^(١).

وافقت بالطبع ودخلت لدقيقة وأحضرت الكتاب وقدمته لها، وفوجئت بأن صديقي مصطفى تمكن من خلق مشكلة مع هذه العجوز خلال هذه الدقيقة، كان منفعلاً وتابع حديثاً لم أسمع بدايته وقال بلهجة متعالية: سؤال طبيعى لقد فقدت أنا بعض الكتب خلال الأيام الفائتة... فقالت العجوز بهدوء: قد تجدها عند أصدقائك أو من يزرنك من الفتيات اللواتي تربين جيداً في الشوارع.

توقف بعض الطلبة العابرين إلى غرفهم وراحوا يتابعون في الممر على بعد بضعة أمتار ما يجري، وتدخلت على الفور، وحاولت أن ألطف الجو مشيراً إلى أن جاري مصطفى كان يمزح على الأرجح، واعتذرت بشدة من «مارينا بيتروفنا»، ولكن مصطفى عقد الأمر خاصة بعد أن شاهد تزايد المتابعين للمشهد، وبدلاً من أن يعتذر قال باللهجة المتعالية نفسها موجهاً الكلام لي إمعاناً في تجاهلها: الأمر لا يستحق الجدل لقد سألتها هل ستعيدينه حقاً؟

فقاطعت مارينا بيتروفنا وقالت: أنا أولاً أكبر من أمك وتحدثني باستخدام «أنت»^(٢) في حين أحدثك أنا وأنت في عمر أولادي بصيغة الجمع. كما أنك قلت هل ستعيدينه أم ستبيعيه قرب

الميترو، وقلت ذلك بلهجة ساخرة متشفية لماذا؟ أنا لا أسمح لك بأن تتهمني بالسرقة!
- احتد مصطفى وخرج عن طوره - ويبدو أن لديه صورة نمطية عن العاملات في تنظيف



الغرف، عاملة «تنظف الغرف» هذا يعني أنها بسيطة جاهلة من بيئة فقيرة أو قروية هكذا كان يتصور - وارتفع صوته وقال بانزعاج: من أنت حتى لا تسمحين لي؟

انبعثت رائحة حرق شيء ما في المطبخ العام القريب، رائحة وخاذة دخل مصطفى إلى المطبخ ولاحظ أن الحليب الذي وضعه على السخان قد فار وانسكب من الإناء، ولطخ السخان كله ووصل إلى الأرض، فتوترت أعصابه خاصة عندما دخلنا وراءه مع بعض المتجمهرين من الطلبة نتيجة الرائحة وقالت مارينا بيتروفنا: عليك أن تنظف ذلك بنفسك فهذا لا يدخل في مهمتي!

- عليك أن تصمتي وإلا!

- تهددني؟! وإلا ماذا!

- اذهبي إلى الشيطان أيتها العجوز الشنيعة العرجاء - قال مصطفى ذلك وهو يستشيط غضباً - أنت جعلتني أنسى بحديثك أنني وضعت الحليب على السخان.

عندها تحول سوء التفاهم البسيط إلى أزمة كبيرة، وأكدت مارينا بيتروفنا أنها لن تترك الأمر هكذا بعد أن أهانها وهددها، أعادت إليّ الكتاب منوّهة بأنها ستأخذه فيما بعد، وأفهمت مصطفى بهدوء ولكن بشكل حاسم أنها ستشتكي عليه موضحة بأن القوانين السوفيتية تعاقب من يوجه الاتهامات ويهين الناس بلا أي دليل، ولا سيّما وهم يقومون بواجبهم ويهددهم، وبما أن مصطفى كان قد خرج عن طوره وفقد السيطرة على أعصابه أجابها أيضاً بفوقية وحدة: اذهبي وافعلي ما تشائين!

- ذهب مارينا بيتروفنا بالفعل وعيونها دامعة، وقد انزعجت من مصطفى الذي بات بالنسبة إليّ خارج قوسين في احتمال أن يتحول من جار إلى صديق، وأوضحت له أن موقفه خاطئ وأن مارينا بيتروفنا عجوز مثقفة، وربما اضطرتها الأوضاع المتردية في هذه المدة للعمل رغم أنها متقاعدة وعمرها يقارب السبعين.

الأرجح أن مصطفى شعر بخطئه وراح ينظف السخان بعد أن نزع «الفيشة» من القابس الكهربائي وهو يتأفف. لكنه ظل يكابر مركزاً على أمرين الأول أنها مجرد امرأة عجوز تدعي

الثقافة لكسب احترامنا، وأنه يرجح أنها قروية لم تنجز سوى الابتدائية وجاءت لتكسب رزقها في موسكو، والأمر الآخر أن امرأة عجوز كهذه لن يستجيب لها مخفر الشرطة، كما أنه راح يقنع نفسه أمامي بأنه لم يتناول عليها، وكرر أكثر من مرة أنه لم يضربها ولم يشتمها فقيم الشكوى؟ فأوضحت له أنه اتهمها بالسرقة وهددها ووصفها بالعجوز الشنيعة العرجاء وهذه إهانة لها في أثناء العمل، فتساءل فيما إذا كنت سأشهد ضده لمصلحتها في حال أحضرت الشرطة فعلاً. قلت له هناك شهود كثيرون غيري.

بعد حوالي نصف ساعة كان مصطفى -ربما تحسباً لما يمكن أن يحدث- قد ارتدى ثيابه واستعد للخروج، وعند بهو المصعد ضغطت على المَجَسَّ ووقف ينتظر المصعد لينزل ويغادر المبنى، ولكن المصعد تأخر، وكما يقال هنا «وفق قانون النحس»، أخيراً وصل المصعد، وحين هم بالدخول فوجئ بمسؤولة مبنى سكن الطلبة واثنتين من رجال الشرطة أحدهما ضابط كبير ولم تكن معهم مارينا بيتروفنا. قال له ضابط الشرطة: أنت مصطفى؟

- نعم

- هذا تبليغ رسمي بأن عليك الحضور إلى المخفر خلال ثمان وأربعين ساعة، والمخفر في البناء رقم اثنين وثلاثين أي بعد عمارتين وحسب من السكن الجامعي هذا. هناك شكوى ضدك من السيدة مارينا بيتروفنا.

- الخادمة التي تتظف الغرف؟ - قال ذلك مصطفى بصيغة استنسارية مشككة بمعنى هل صدقتموها!

- قالت مسؤولة السكن وصوتها يرتعش: مارينا بيتروفنا قُودتنا جميعاً، وهي دكتورة في العلوم الإنسانية، وكانت أستاذة جامعية خرَّجت أجيالاً مهيبة نافعة للمجتمع... - شددت على نطق كلمة «مهيبة».

استلم الضابط الحديث فأوضح متابعاً:

نعم التي هددتها وأهنتها واتهمتها بالسرقة... ليست فقط أستاذة جامعية، بل حائزة على جائزة أفضل مدرسة جامعية لعام ١٩٧٠.

تجمع عدد كبير من الطلبة، وربما لم يصرفهم الضابط قسداً كي يستمعوا إلى كل ذلك ليكون لهم درساً، حاول مصطفى الاعتذار والتوضيح بأنه لم يكن يقصد لكنهما لم يتركا الفرصة له، قالت مسؤولة السكن: كان يكفي أن تنظر في لوحة الشرف قرب الميترو حيث ستجد اسمها وصورتها تقديراً لخدماتها للمجتمع والوطن.

تابع الضابط: وهي إلى جانب ذلك حائزة على وسام الشجاعة في الحرب الوطنية العظمى التي استشهد فيها زوجها على مشارف برلين، كانت هي قائدة فصيل فدائي، لها مآثر مشهودة في مواجهة النازيين، وهي تعرج لأنها أصيبت بطلق ناري في كاحلها أثناء إحدى المعارك، ثم إنها تبنت ثلاثة أطفال بعد الحرب: الفتاة أصبحت طبيبة جراحة، والشابان أحدهما باحث اجتماعي مشهور ربما ستستخدم في أطروحتك بعض مؤلفاته. والثاني بات ضابطاً برتبة مقدم، وهي تعمل لأن المساعدات المالية من الدولة قليلة وراتبها التقاعدي لا يكفي، فقد تبنت من جديد ثلاثة أطفال جميعهم الآن في الجامعة وعليها أن تتفق عليهم وتربيهم بالشكل اللائق... قالت المسؤولة عن السكن الجامعي: الظرف الآن كما ترى صعب للغاية فقد ألغت «البريسترويكا» (٢) نصف ما كرسه الاتحاد السوفييتي في مجال الخدمات الاجتماعية وتأمين العمل، وبيع معظم المعامل وخصخصة المزارع التعاونية وانخفضت القيمة الشرائية للعملة الروسية اضطر معظم المتقاعدين لإيجاد أي عمل يساعدهم في البقاء على قيد الحياة خاصة إن كانت لديهم مسؤوليات نتيجة حسمهم الإنساني العالي بتبني الأيتام.

قال الضابط: ما عنوان أطروحتك يا سيد مصطفى؟

- «بناء الفرد خطوة نحو تغيير المجتمع» - قال مصطفى بصوت راعش وهو يشعر بخجل كبير.

- أطروحة تربوية! ونعم المُرَبِّي سأنقل ذلك لمارينا بيتروفنا - قال الضابط ذلك بتهكم

واضح.

شعر مصطفى بحرج كبير وكانت كلماتهم بمنزلة صفعات حقيقية فحاول تلطيف الوضع وقال: حسناً لن نقف هنا أمام الطلاب طوال الوقت تفضلوا ندخل إلى غرفتي ونتحدث مع فتجان قهوة يبدو أنني أخطأت فعلاً.

قال الضابط على الفور: ربما ستهمنا بعدها بسرقة بعض أغراضك أو كتبك لنبيعها قرب

الميترو!

ثم أخرج الضابط من جيبه صورة لامرأة في الخمسين من عمرها تملأ صدرها الأوسمة والنياشين وقربها من وجه مصطفى الذي اندهش حين توضح له أنها صورة لمارينا بيتروفنا مع ثلاثة مراهقين فتاة وشابين في جو احتفالي وقال له: هذه صورة قديمة ولكن هل عرفت هذا الوجه؟

نعم مارينا بيتروفنا. قال مصطفى بصوت حزين متقطع وهو يتصيب عرقاً.

قال الضابط مشيراً بإصبعه إلى الفتى على يمينها: أقصد هذا الشاب باللباس العسكري.

الصورة التقطت إبان الاحتفال بالتخرج من كلية الشرطة.

تمعن مصطفى جيداً ولم يكن صعباً معرفة وجه الضابط الذي يحدثه وهو قتيٌّ جداً، فhez رأسه ولم ينبس ببنت شفة لكنه انتبه إلى أنه برتبة مقدم. قال له الضابط: إنها أمي بالتبني مارينا بيتروفنا.

قالت المسؤولة عن السكن: أمنا جميعاً

- أنا في انتظارك في قسم الشرطة - قال الضابط وضغط على المجس لاستدعاء المصعد... ارتاع مصطفى فقد كان الجو جدياً جداً ورغم أن أحد أصدقائه طمأنه بأن مثل هذه الأمور لا تصل عقوبتها إلى السجن، بل تنتهي بتقديم اعتذار، إلا أن آخرين ولاسيما الذين يدرسون القانون أوضحوا له أن الأمر قد يتطور إلى المحاكمة بتهمة التهديد، وبالتالي لا بد من السجن، ثم أن المشكلة الكبرى تكمن في أن قسم الشرطة يوجه عادة رسالة إلى المعهد أو الجامعة التي يدرس فيها الطالب المذنب تتضمن شرحاً للحادث مع حاشية تطالب بتأنيب الطالب ومعاقبته إدارياً، هذا في أحسن الأحوال وفي ذلك إهانة كبرى له عدا عن احتمال تأثير ذلك على مسار دراسته، بل حتى احتمال إلغاء منحه.

لم ينم مصطفى وفي اليوم التالي توجه منذ الصباح الباكر إلى المخفر وانتظر عدة ساعات حيث كان الضابط في مهمة، وعندما عاد استدعى مصطفى إلى مكتبه وقال له: ربما تعلم أنه كان علينا تحويل القضية إلى المحكمة فهناك تهديد، وحتى إن تفاضينا عن ذلك فعلىنا توجيه رسالة إلى معهدك ونطلب من المسؤولين عنك معاقتك، ولكن شخصاً أعاقنا عن فعل ذلك ورفض بإصرار تحويل القضية إلى المحكمة ومنعني حتى من كتابة رسالة إلى معهدك. هل تعلم من هو هذا الشخص؟ إنها مارينا بيتروفنا، جاءت وطلبت مني إغلاق القضية نهائياً وأكدت أنها لم تكن لتشتكي لو لم أكن أنا رئيس قسم الشرطة وتستطيع أن تطلب مني إغلاق القضية، وأضافت «يبدو أن مزاج مصطفى كان سيئاً وأعصابه متعبة، وربما كان يعاني من بعض الإخفاقات، أنقل له يا بني أنني أسامحه. وشددت على الحروف مبتسمة: «سأعدّه مثلكم ابني بالتبني، لقد تحملت منكم كثيراً وسأتحمل منه ذلك، لا يجوز أن ترفع المسألة إلى المحكمة، ولا أن ترسل مذكرة إلى معده فهذا سيؤثر في دراسته وربما في مستقبله. ولكن طالما كما ذكرت لي أن أطروحته عن تربية الفرد كخطوة نحو تغيير المجتمع، فأرجو أن تخبره بأنني أتمنى عليه أن يبدأ أطروحته بعبارة ليف تولستوي «الكل يفكر في تغيير العالم وما من أحد يفكر بتغيير نفسه»، فقد تكون مؤشراً له في الأطروحة والحياة» أعتقد أنه تلقى درساً كافياً.

إثر ذلك مد الضابط يده إلى الدرج وأخرج كتاباً كبيراً حول تأثير التربية الحديثة في المجتمع وقال:

- إنها تعطيك هذا الكتاب هدية لعل تستفيد منه في أطروحتك، المؤلف هو ابنها بالتبني أيضاً، وقالت الكتاب لك ولا تعده لها... وهي واثقة أنك لن تبيعه قرب الميترو.

حاول مصطفى بشتى الوسائل الحصول على عنوان مارينا بيتروفنا ليذهب إليها مع باقة ورد، ويعتذر من كل قلبه لكن الضابط أوضح له أنها أوصته بالأفضل ذلك، وأنها تسامح مصطفى لأنه أدرك بنفسه أنه مخطئ، وهي انطلاقاً من الفهم التربوي لن تعمل بعد الآن في المبنى السكني الذي يقطن فيه مصطفى لأنها ترى أن ذلك لم يعد لائقاً بعد الحادث الذي بات على كل لسان في المبنى.

توسل مصطفى إلى الضابط بأن يعطيه صورة مارينا بيتروفنا على الأقل وهذا ما كان وقد كبرها مصطفى ووضعها في صدر غرفته وكتب تحتها أُمي ومر بيتي!

ودّعتُ بشار ومضى كل واحد منا إلى غرفته صامتين، كانت عينانا دامعتين، وقلوبنا تقول بصمت: كم يحتاج المجتمع إلى أمثال مارينا بيرتوفنا.

الهوامش

- (١) - أنجز ألكسندر بولك ملحمة «الاثنا عشر» عام ١٩١٨، وبما أن الحادث وقع صيف عام ١٩٨٧ فهذا يعني أن عمرها يقارب السبعين عاماً.
- (٢) - من العادات الاجتماعية لدى الروس أن التخاطب مع الكبار أو غير المقربين جداً يتم بصيغة الجمع «أنتم».
- (٣) - في أيام البريسترويكا تدهورت الأوضاع الاقتصادية وظهرت فئة صغيرة من الأغنياء جداً وطبقة واسعة من المعدمين واضطر حتى المتقاعدين للبحث عن عمل إضافي.

* * *

تعلمت شيئاً آخر

علي ناعسة

قال الشرطي: نعم تفضل ماذا تريد؟
 نفخ رسلان صدره، وتعمد أن يردّ بصوت عريض.
 - أريد الدخول، وقدّم هويته للشرطي بحركة واثقة، ثم دسّ معها قطعة نقدية معدنية،
 فأطبق الشرطي أصابع كفه عليها، وأشار إلى رسلان بالدخول.
 انفرجت أسارير رسلان فقد كان يخشى أن يكتشف الشرطي أنّ عمره أقلّ بأشهر من العمر
 المسموح للدخول إلى البيت العمومي بيت المذات.
 سار عدة خطوات بعد الباب الخارجي وكانت مشاعره مضطربة متناقضة، إلا أنّ شعوراً واحداً
 كان يسيطر عليه وهو أنه الآن في عالم آخر غير العالم الذي يعيش فيه عالم كل ما فيه غريب.
 والنساء فيه من طينة أخرى غير طينة الأخريات، وعند الباب الداخلي استقبله صوت أجش.
 أهلاً أهلاً، وانعقد لسان رسلان ولم يعرف ماذا يقول للرجل، سوسو أم السوس تعالي شوفي
 هذا الفحل. وهو يقصدني.

العمل الفني: لوحة ملونة للفنانة ديانا المارديني



انفتح باب إحدى الغرف فظهرت منه امرأة تضج حيوية ونضجاً. تقدمت نحونا تتمايل على وقع ضحكاتها الرنانة، وجسدها يكاد يفجر ثوبها الشفاف. وأشارت إلي بإصبعها لألحقتها، وترددت من شدة اندهاشي، فأمسكت يدي وسحبتي وراءها إلى الغرفة، ثم وقفت أمامي تتأملني وقالت: انتظرنني قليلاً سأعود، يا إلهي ما هذا الجسد؟! تستحق ما أخذوا مني من نقود وأكثر، والحمد لله أنها كانت كافية فالبارحة نشف الحداد ريقني حتى حصلت عليها، وعندما قدمت إليه الكيس الورقي، تفحص محتوياته، ثم ابتسم ابتسامة ماكرة

خبيثة وقال إنها مقروفة ولو كانت مفكوكة لدفعت أكثر، وبعد أخذ ورد أخذت ما أعطاني وأنا أشتمه في سري لأن أغطية عدادات المياه النحاسية التي سطوت عليها من مداخل بيوت الحي تساوي أكثر مما أعطاني ولم يعد في الحي عداد عليه غطاء.

عادت سوسو إلى الغرفة صعدت فوق السرير وسحبتي إلى جانبها، وبثوان كنت بين أحضانها، وبثوان أخرى صرت جسداً هامداً وأنفاساً متلاحقة ولم أستوعب ما حصل. ضحكت أم السوس وقالت لي قم تيسّر، واذهب إلى بيتكم أيها الفحل، ثم أرسلت ضحكاتها، ويبدو أن كل من في الدار يعرف معنى تلك الضحكة عقب لقاءها بكل فحل.

لاحظ أهلي شرودي ونحن حول مائدة الغداء فسألتني أمي عما إذا كان الأستاذ قد وبخني أو ضربني، وتابعت هل قصرت في وظائفك أو في حفظ دروسك أو أو أو؟ وانتظرت أمه الجواب ويبدو أن أفراد الأسرة كانوا ينتظرون سماع الإجابة أيضاً، إذ كان رسلان قد أخبرهم مساء البارحة أن الأستاذ سيسمّع لهم الدرس غداً وسيرى الوظيفة لذلك عليه أن يكون جاهزاً، وطلب إليهم أن يسمحوا له بالقراءة في غرفة أخيه الكبير. أجاب رسلان والدته لا لم يضربني الأستاذ ولم يوبخني، ولم يطلب مني أن أقف قرب الحائط وأرفع رجلي، أو أن أقص شعري على الصفر لأن دور التسميع لم يصل إلي. لكن عدداً من الطلاب ممن وصلهم الدور أكلوا نصيبهم كل واحد وحظه.

تابع رسلان الأكل وهو يسترجع ما فعله الليلة الماضية في غرفة أخيه. فبعد أن أوصد بابها خلع ثيابه ووقف عارياً تماماً أمام المرأة يتفحص جسده، وكان يردد بصوت عالٍ نسيباً أبيات القصيدة التي أعطاها الأستاذ هذا الأسبوع، وعندما وصل إلى الأبيات التي قال الأستاذ إنها غير مطلوبة تجاوزها رسلان إلى ما بعدها والكل يعرف أن المعلمين يتجاوزون تلك الأبيات دائماً لأنها أبيات في الغزل، وأن الطلاب في الصف حينها يتبادلون الابتسامات والنظرات خلسة، وتكتسي وجوه بعضهم بحمرة الخجل. ويفعلون أكثر من ذلك بكثير في درس التكاثر. أعاد رسلان بقية الرغيف إلى الكيس بعد أن انتهى من تناول طعامه ونهض الجميع عن المائدة. ذهب والده كعادته بعد الغذاء ليسترخي على الأريكة ريثما تحضر أمه الشاي وأخواته يللمون الصحون والملاعق والأواني لغسلها وترتيبها في المطبخ.

في اليوم التالي وفي المدرسة أثناء الاستراحة أمسك رسلان بيد صديقه زهير وأخذه إلى الزاوية القريبة من صنادير المياه، حيث يختبئ الطلاب الذين يدخلون بعيداً عن أعين الأساتذة والإدارة.

ما بك؟ سأله زهير.

- لقد ذهبت البارحة.

زهير: إلى أين؟

- إلى المكان الذي أخبرتك عنه الأسبوع الماضي.

أخبرني كل شيء دون أن تتسى أي تفصيل.

ضحكت وقلت له: وما الذي سأنساه لقد تم الأمر في ثوانٍ، لذلك سأعود ثانية الأسبوع القادم وأريد أن أتعلم. ولذلك أريد منك بعض النقود.

خرجت اليوم من المدرسة قبل نهاية الدوام متذرعاً بألم في بطني وقصدت ذلك البيت، لقد مضى أسبوع على المرة الأولى، البارحة قلت لأهلي إنني سأذهب غداً إلى بيت رفيقي زهير بعد الدوام، وأنا الآن أمام البيت العمومي، لم يكن الباب مفتوحاً، وجاءني صوت من الداخل: انتظر قليلاً فسيأتي الشرطي.

أغلقت كفي على النقود بإحكام فأنا لا أرغب في أن يضيع أي قرش منها، لأنني وعلى مدى ثلاثة أيام كنت أدخل المقبرة مع زهير خلسة نجمع بعض عظام الأموات، ثم بعتها لأبي ياسر ليبيعه هو بدوره لمخبر كلية الطب للاستعانة بها في تعليم الطلاب.

ابتسم الشرطي اليوم عندما رأني وأشار إليّ بالدخول.

دخلت وأنا مصمم على أن تكون هذه المرة مختلفة عن المرة الماضية سأتعلم كل شيء، وفي السرير أخذتها بين ذراعي وضمتها إلى صدري، وفجأة سمعنا صوت زخات من الرصاص تتبعها أخرى من عدة جهات، وتتابع صوت الرصاص وسرت حركة مضطربة في البيت وأخذت أبواب الغرف تفتح، وكان الخوف بادياً على الجميع وما هي إلا دقائق حتى علا صوت الرجل ينادي على الزبائن يدعوهم لتترك البيت سريعاً، وخلال مدة قصيرة لم يبق أحد منهم في الدار وتجمعت النسوة في البهو خائفات واجمات، وفجأة رأني الرجل وسألني كالمسوع، لم أنت هنا؟ لماذا لم تذهب؟

ردت أم السوسس أنا أبقيته لن أدعه يذهب لئلا يصاب بمكروه أو أذى فلا أحد يعرف ما في الخارج والصبي لن يعرف كيف يتصرف. وسكت الرجل كانت نظرات النسوة مفعمة بالإشفاق والحنان وكنّ يحاولن طمأنتي، وأحسست أن كل تصوراتي السابقة عنهن تتلاشى وتتبخر. كان الجميع في البيت ينتظرون أي خبر من الخارج ليعرفوا ماذا يفعلون، لذلك فقد أخذتني أم السوسس إلى الغرفة حتى يأتي الفرج.

وعلى الأريكة ضمتني إلى صدرها وأخذت تمسّد شعري وتمرر كفها على خدي فشعرت بالنعاس واستسلمت لنوم هادئ.

وفجأة جاء صوت الرجل الأجنس: انتهى منع التجول انتهى منع التجول، فتحت عيني ونزلت عن السرير، نظرت إليّ أم السوسس وابتسمت بحنان واضح، ثم خرجنا من الغرفة إلى الباب الخارجي وعند الباب وبحركة حازمة وضعت في كفي حصتها من النقود التي دفعتها أنا للبيت، ثم طبعت قبلة حنونة على جيبيني. اذهب الله يحميك ويخليك لأهلك. خرجت من الباب الذي دخلت منه لأتعلم شيئاً ولم أتعلمه. لكنني تعلمت شيئاً آخر.

ريم

أدهم وهيب مطر

لملم الدكتور المحاضر أوراقه المتناثرة على الطاولة، وصفق بيديه محاولاً إزالة ما تبقى من آثار أقلام الكلس التي استخدمها في الكتابة على السبورة، ثم أغلق محفظته الجلدية السوداء الكبيرة، وقيل أن يغادر القاعة، تحلّق حوله بعض الطلاب مُستفسرين عن أفكار عاتقة، ولاسيما أن مادة الشعر الإنكليزي الكلاسيكي كانت عصية على الفهم ولاسيما قصائد الشاعر الوجودي المرهف «جون كيتس».

تدافعنا نحو الخارج بشقاوة تلاميذ مدرسة ابتدائية، مُتلهّمين للوصول إلى مطعم الجامعة، انفردنا عن بقية الطلاب، وجلسنا على طاولة في زاوية المطعم، كُنّا ثلّة من زملاء السنة الأخيرة تجمّعنا سنين دراسة طويلة، وتربطنا ذكريات مشتركة، منها المؤلم ومنها السعيد، نعيش كشخص واحد، نفكر معاً، ندرس معاً وقد تألفنا إلى درجة أن أمهاتنا تعودن على المضايقات الدائمة التي نُحدِثها حين كانت تجمّعنا مناسبة ما، لم تكن نكتيرث لنظافة السجاد أو لترتيب الأثاث أو لمطبخ زميلنا المضيف حيث نعبث فيه بكلّ ودّ نفتح الثلاجة،

العمل الفني: لوحة للفنان إياد النصيرات

نصنع الشاي، نُقشّر البصل، نطهو، وأحياناً، نأكل على أرض المطبخ، دون مبالاة، نحيا بفرح، بسعادة، نمضغ ساعات أيامنا بلذة شديدة ونستمتع حتى بأدق التفاصيل.

كان «ربيع» هو المميز بيننا، هو الاستثناء اللافت للنظر، فارح الطول، جذاباً ووجهه السمع الطفولي يُضفي عليه براءة واضحة وعيناه الزرقاوان الواسعتان كلون البحر في يوم مشمس، كم كنت أتأملهما، كأن للعيون هوية تعطي لكل إنسان طبيعة خاصة، كان أكثرنا حرية، ومرحاً ودعةً متسامحاً إلى درجة البساطة، وتصرفاته العفوية تجعل خديه دائماً التورد، وعلى الأخص حين يقرأ شيئاً من محاولاته الشعرية، إلا أنه أوفرنا حظاً فقد استحوذ على انتباه زميلتنا الجميلة «سندريلا».

عندما زناه للمرة الأولى، عرفنا أنه وحيد وله خمس أخوات، لم تبدُ والدته كبيرةً في السنّ وعائلته من الطبقة الميسورة، لكنهم بسطاء، فوالده يملك مصنعاً صغيراً للأدوات البلاستيكية يمضي به جلّ وقته كانت زيارة لا تُتسى، بذل جميع أفراد العائلة قصارى جهودهم لإضفاء جوٍّ من المرح الذي تعودوا عليه دون تكليف، أحسنا وكأننا نعرف هذه الأسرة منذ زمن بعيد، وحين غادرنا تعلّقت قلوبنا على جدران المنزل، تماماً كاللوحات الأنيقة المنتقاة بعناية، أصبحنا ننادي أمه فيما بعد «بماما روز» وكم أعجبت بجمال زميلتنا «مها» التي اعتدنا أن نلقبها بـ«سندريلا»، كنا نتسابق للفوز بدعوتها لتناول فنجان قهوة، أو قطعة حلوى، دائماً كانت لطيفة باعذاراتها وبخفة ظلها، تبسم لنا صباحاً، فتشعر بنشوة غريبة طوال اليوم، لكن ربيعاً فاز بها فقد كانت تحبّه دون أن تبوح بذلك، حسدناه بادئ الأمر حين علمنا، ثم ما لبثنا أن هنأناه وباركنا علاقتهما وشجعناهما على الارتباط، وبعد انتهاء الفصل الدراسي الأخير دعينا إلى حفلة الخطوبة.

كانا كعصفورين في الحفلة، قالت لي أمه أن فرحتها تلك لا تعادلها إلا فرحة يوم ميلاده، رقصنا حتى الفجر، ثم أوصلنا والده بسيارته إلى بيوتنا، سألته ونحن في الطريق عن مستقبل ربيع العملي فأجاب بصوت أباي:

-«يا بني، لقد انتهى دوري الآن، إنه دور الشباب، سأسلمه المصنع، وسأعاونه إن احتاج لذلك، صحتي لم تعد كالسابق ولا بد لي من الراحة، لهذا فأنا انتظره بفارغ الصبر».

بعد أشهر قليلة على نهاية الدراسة عدت من القرية وقد تعاقدت مع شركة خاصة للعمل فيها كمرجم، رأيت شقيقته بالصدفة في إحدى الصيدليات، وما إن لمحتني حتى أجهشت بالبكاء، كانت شاحبةً هزيلةً، تقف بانحناءة بسيطة وقد أهملت زينتها، سألتها عن ربيع، وعن مها،



أجهشت ثانية بحُرقة، وبعد أن هدأت، همست بصوتٍ مضعم بالحزن: ربيع يموت ببطء، فقد تبين أنه مريض بسرطان الدم والمرض في مرحلته الأخيرة يستحيل علاجها وهو الآن يرقد في المشفى وقد غدا أشبه بالمومياء.

هزني الخبر، انتابني دوار خفيف فأسندتُ رأسي للجدار، أجبتها بصوتٍ مُتهدِّج لا يخلو من الشكّ: مستحيل؟ يا للصدفة؟ يا للخبر؟ يا للأقدار؟ كيف؟ متى؟ - إنه يسأل عنكم دائماً، الجميع أتوا، لكننا لا نعرف عنوانك في الريف، وهو دائم الرعب الآن يخاف أن ينام، يخاف أن يغفو.

- لماذا؟

- لأنه يخشى أن لا يستيقظ ثانية، يخشى أن يموت وهو نائم؟ بلعتُ ريقِي المرَّ بصعوبة، تماكنتُ أعصابي كي لا أبكي أمامها، سألتها عن مها فلم تجب، تناولت ورقة صغيرة من حقيبته اليدوية وكتبت لي عنوان المشفى، ثم مضت. دخلت مبنى المشفى قلقاً، رائحة الكحول والأدوية تفوح من جميع الأرجاء وأشخاص يتجوّلون بألبستهم البيض الناصعة.

صعدت الدرج الدائري إلى قسم أمراض الدم، ثم توجّهتُ إلى العنبر الذي يقيم به صديقي، كان الممرّ نظيفاً، أبيض الجدران، والبلاط اللامع كان أبيض أيضاً، استوقفت إحدى الممرضات وسألتها عن الغرفة رقم «٨» فأشارت لي بحركة آتية من إصبع يدها المُكفّنة بقفازٍ أبيض ثم همست: «إنها في نهاية الممر على اليمين، لكن رجاء عدم إطالة الزيارة، فالمريض بحالة خطيرة» ثم طلبت مني أن أمشي وأتكلم بهدوء.

وقفت أمام باب الغرفة الأبيض، كان الرقم «٨» منقوشاً على لوحة نحاسية مثبتة في الوسط، انتابتنِي قشعريرة مفاجئة وأنا أطرق الباب، أحسست بخفقان قلبي المتوتر، كانت صدئ ضرباته ترتفع إلى أذني، سمعت صوتاً نسائياً يهمس من الداخل: تفضل.

أدرتُ مقبض الباب بهدوء، فاجأتني أمه بدمعتين لما رأتنِي، ثم أشارت بحركة يائسة من يدها نحو ربيع الممدّد على السرير وإلى جانبه باقة كبيرة من الورود، والعديد من علب الأدوية المتناثرة تقدّمتُ بهدوء، هالتي وجهه المنتفخ، ورأسه التي أصبحت صلعاء تماماً بفعل العقاقير

المهدئة- لطالما تباهى بشعره الجميل أمامنا- نظرتُ إلى والدته بأسى، لكن مشاعري فاضت حين رأيت صورة خطيبته بجوار السرير فبكيت، لقد كان يُحبُّ صورتها تلك بالتحديد، و أذكر حين طلب من أحد الأصدقاء الذي كان يدرس فنَّ الديكور أن يصنع له إطاراً مناسباً، ففاجأه الأخير بأن نحت له صدفةً بحرية على شكل قلب، ثم ثبَّت الصورة بداخلها فأصبحت كالعلبة. كان جسده مغطى بشرشف أبيض، سألت أمه عن حالته، فقلبت شفتيها وأشارت بعينيها للأعلى وتمتمت: «إنه تحت ألطاف الله»، ثم صمتت من جديد، غارقةً في جوّها الجنائزي.

تحرك ربيع قليلاً، وكأنه شعر بوجود شخص ما، أخرج يده ببطء شديد من تحت الشرشف كانت صفراء، ناحلة، فتح عينيه ونظر باتجاه أمه، فتحهما أكثر لما رأني واقفاً بقربه كالصنم. حاولت جاهداً أن ابتسم، اقتربت منه أكثر لملامسة يده التي مدّها نحوي بعجز واضح، كانت أظافره زرقاء، حضنت يده الباردة بيدي، أخرج لسانه المصفرّ وبلل شفتيه الناشفتين، حاول أن يتكلم ثم ما لبث أن عضَّ شفته السفلى فأدركت أنه يواجه نوبة ألم جديدة، أردت تهدئته، فأشاح بصره نحو الصورة وقد شقَّت دمعة كبيرة طريقها باتجاه الوسادة.

أفاق ثانية بعد دقائق، قالت لي والدته إنه حين يستيقظ يتّجه بنظراته نحو تلك الصورة ويُعلّقهما هناك إلى أن يفقد وعيه ثانية.

نظر إليّ وقد صمّم على الكلام هذه المرة، جاء صوته مرتجفاً، سألتني عن صحتي، ثم طلب مني قطعة «شوكولاته» من العلبة التي جلبتها معي - لا يزال مولعاً بالشوكولاته رغم مرضه فقد كانت القاسم المشترك بينه وبين مها، لم يكن يتناول شيئاً في الجامعة سوى أصابع الشوكولاته التي تجلبها له يومياً- فتحت العلبة بارتباك، فاجأتني والدته حين رفعت حاجبيها للأعلى بحركة رفض، كرر طلبه ثانية تجاهلتُ رفض والدته وناولته قطعة بعد أن أزلتُ عنها غلافها الورقي.

تلمّسها بأصابعه المُرتعشة، تنهَّد عميقاً، ثم قضم قطعة صغيرة محاولاً مضغها، نبّهته والدته بلهجة لا تخلو من الحزم: ألم تسمع ما قاله الطبيب، إنها تُضرُّ بصحتك كثيراً يا حبيبي، لا تأكلها أرجوك.

تملّكهُ إحساسٌ بالإهانة عند ذاك فانفجر بوجه أمه: إلى متى يا أمي، إلى متى ستكابرين؟ ألا تعلمين بأنني إنسان ميت؟ ألا تعلمين ذلك؟

ثم أشاح بوجهه وقد تسمّرت عيناه على الصورة وجاءني صوته واهناً: اسمع يا صديقي، لقد فسختُ خطوبتي من مها، أرجوك اذهب إليها وقل لها بأن لا تحزن فالحياة كلها أمامها لأنني إنسان ميت، أتهم؟ ثم عضَّ شفته السفلى ثانية وقد تشنّج جسده لشدة الألم.

غادرت المشفى مجرداً قدمي، تهزني نسيمات شباط الباردة، لم أجرؤ على زيارته ثانية، لم أجرؤ حتى على الاتصال، كنت أتابع أخباره من الأصدقاء وعلمت أن خطيبته أصيبت بانهيار عصبي إثر تلقيها خاتم الخطوبة.

حاولت تهدئتها حين زرتها مساء ذلك اليوم الشتائي الماطر، شرحت لي باكية مقدار حبها له، وأنها مقتنعة بشفاؤه وستبقى مخلصه لروحه، ورجتني أن أزوره لأخبره بذلك لأنه لم يسمح لها بزيارته بعد أن ساءت حالته في الأيام الأخيرة.

توجهت نحو منزل أهله، وقد صممت أن أشرح الموقف، مشيت بخطأ وثيدة محاولاً ترتيب أفكاري وكلماتي، قرعت جرس الباب، كان الجو ساكناً، رطباً، وثمة رائحة ورود قوية تتبعث من أرجاء المكان، فتحت امرأة لا أعرفها باب المنزل، نظرت إلى عينيها، كانتا محمرتان، سألتها: عفواً سيدتي، أريد أن أرى ربيعاً إن أمكن، أنا صديقه، وقد علمت أنه عاد من المشفى.

طفرت دمعتان كبيرتان من عيني المرأة، ثم انخرطت في موجة بكاء حارّة، وبعد أن التقطت أنفاسها بصعوبة، أجابني بصوت مرتجف:

«لقد تأخّرت يا بُني، اذهب لرؤيته هناك، إنهم في المقبرة».

* * *

آفاق المعرفة

- الفيلة ودورها في الحروب القديمة
 - البيئة والواقع الاجتماعي
 - نماذج من نجاحات المرأة العربية
 - نيويورك بعيون ثلاثة مبدعين عرب
 - الماغوط واللعب على دمج الأجناس الأدبية
 - غسان كنفاني: الشهيد الذي عاش
 - كما لم يعيش أحد
 - رواية عزلة الحلزون لـ خليل صويلح
 - تاريخ مكسور الظهر
 - الحب مغزل للحياة الهائلة
 - قانون الحالات الثلاث
 - في فلسفة أوغست كونت
 - كيف نحول حياتنا إلى جنة؟
- د. محمود حمود
عوض سعود عوض
د. ضحى محمد دويري
ديب علي حسن
خليل البيطار
أيهم ناصر
أحمد عساف
د. أحمد حلواني
تأليف: دومنيك لوكور
ترجمة: سلام الوسوف
ترجمة: عبير حمود

الفيلة ودورها في الحروب القديمة

د. محمود حمود

تعد الفيلة من أضخم الكائنات التي تعيش على اليابسة، وهي تمتلك خرطوماً طويلاً مرناً ونابيين بارزين على الفك السفلي. والفيلة من الحيوانات العاشبة التي تتغذى على أعشاب وأغصان وثمار ولحاء الأشجار، وتستهلك يومياً بين ٩٠ إلى ٢٧٠ كغ من الغذاء، وما بين ١٠٠ إلى ٢٠٠ لتر من الماء. وتعيش ضمن قطعان صغيرة تضم ١٠ - ٢٠ فيلاً، وتفضل معظم ذكورها العيش منعزلة يقودها الفيل الأكبر.

تتصف الفيلة بقلّة النوم إذ تبقى مستيقظة نحو ٤٨ ساعة وتكتفي بالنوم لمدة ساعتين وغالباً ما تقضيها في وضعية الوقوف. تعيش عمراً طويلاً قد يصل إلى ٨٠ عاماً ومتوسط أعمارها ٧٠ سنة. وتلد إنثاتها مرة واحدة كل ٤ إلى ٦ سنوات، وتستمر مدة الحمل نحو ٦٤٥ يوماً (نحو ٢٢ شهراً)، وتبدأ الإناث بالنضوج الجنسي والتزاوج في عمر ١٠ - ١٢ سنة. يبلغ وزن الفيل عند الولادة نحو ١٠٠ كغ ترضعه أمه ما يزيد عن السنتين. ويراعح وزنه عندما يكبر بين ٢,٥ و٧ طناً، وقد يزيد ارتفاعه عن ٣,٥ م. ويمتلك نحو ٢٤ ضرساً طوال حياته لا تظهر جميعها بل اثنان إلى ثلاثة فحسب في كل فك، وعندما يتلف أحدها يدفعه ضرس جديد ينمو خلفه ببطء نحو الأمام ويحل محله. يبلغ طول الضرس نحو ٤٠ سم ويراعح وزنه بين ٣ و٥ كغ. وتعد الأسنان من أهم الأعضاء التي يمتلكها الفيل نظراً لكمية الطعام الكبيرة التي يتناولها كل يوم، والتي تحتاج إلى عملية مضغ مستمرة. وعندما يكبر الفيل وتسقط كل أسنانه يصبح غير قادر على مضغ الطعام مما يؤدي إلى موته جوعاً. وتعد الأضراس نوعاً من العاج لكنها أقل قيمة من الأنياب.

تستطيع الفيلة السير مسافة ١٦ إلى ٥٢ كم يومياً للحصول على غذائها، وهي تحتاج إلى بيئة محيطة تتراوح مساحتها بين ٢٦٠٠ و ٣١٠٠ كم^(١).

وقد جاء اسم الفيل Elephant كما يذكر المؤرخ اليوناني هيردوت (القرن الخامس قبل الميلاد) من الكلمة اليونانية إيفاس Elephas المشتقة من الكلمة الفينيقية والعبرية إليف Eleph وتعني الثور^(٢).

توجد سلالتان رئيسيتان للفيلة الأولى هي الفيل الآسيوي Elephas maximus وله أكثر من صنف ويتصف بحجمه الكبير ورأسه ذو القبتين وأذنيه الصغيرتين وجلده المجعد وافتقار إنائه للأنياب، وأحد أصنافه الفيل السوري Elephas maximus sirus، الذي يتميز بأذنيه الصغيرتين، وظهره المحذب أو المستوي، والسلالة الثانية هي الفيل الإفريقي Loxodonta والذي سجّل ١٨ صنفاً منه، أهمها فيل السافانا وفيل الغابات، وهو أقل حجماً من الفيل الآسيوي ويتميز بأذنيه الكبيرتين، وظهره المقعر، وتمتلك إنائه أنياباً أصغر حجماً من أنياب الذكور^(٣).

تؤكد الأدلة الأثرية، المادية والكتابية، وجود الفيلة في منطقة المشرق العربي الممتدة من إيران شرقاً إلى سواحل المتوسط غرباً، وقد عاش فيها الفيل السوري الذي أثار جدلاً كبيراً



الفيل السوري - على لوحة موزايك

بين الباحثين فيما إذا كان ذا أصل محلي أم أنه استورد من الهند لأنه شبيه بالفيل الهندي. لكن الشواهد الأثرية تؤكد أن بعض المناطق السورية كانت بيئة مثالية لهذا النوع من الفيلة التي عاشت فيها على الأقل بين (٢٠٠٠ و ٧٠٠ ق.م) ثم انقرضت، رغم أن بعض المصادر الكتابية الأخرى والوثائق الفنية والفيزيائية تدل على استمرار وجودها حتى أواخر القرن الرابع قبل

الميلاد^(٤). ويفترض بعض الباحثين أن الفيلة السورية بقيت موجودة حتى القرن الثالث قبل الميلاد، وقد يكون ذلك لأنهم يعدون الفيلة التي جلبها السلوقيون من الهند لاستخدامها في حروبهم هي من الجنس نفسه وامتداد له.

ولعل من أهم المناطق التي عاشت فيها هذه الفيلة هي: حوض العاصي وامتداداته في بعض سهول ووديان الصدع الإفريقي الآسيوي التي تمتلك بيئة مشابهة مثل سهل العمق وحوض قره صو وصولاً إلى مرعش شمالاً، وسهل البقاع، وشمال فلسطين جنوباً، كذلك في منطقتي

وادي الفرات الأعلى والأوسط وصولاً إلى مدينة عانا في العراق. كما عاشت في حوض الخابور والبلخ ومنطقة حران في الشمال السوري.

أما سبب انقراض الفيلة فهي عديدة من أهمها تغير المناخ، وسيادة موجة من الجفاف، وزيادة عدد السكان واستثمار الأراضي، التي كانت ترعى فيها الفيلة، لأغراض زراعية، وتدمير الغابات^(٥)، وازدهار صناعة العاج في المدن السورية وما تطلبه من مادة خام كانت تُؤمّن عن طريق صيد الفيلة^(٦).

وحقيقة فإن الصيد الجائر، الذي قام به، بشكل رئيسي، الملوك والأمراء وأفراد النخبة ولاسيما خلال العصر البرونزي الحديث وعصر الحديد (١٦٠٠ - ٥٢٩ ق.م)، كان من أهم الأسباب التي أدت إلى انقراض الفيلة^(٧). وقد ورد في النصوص الكتابية المصرية التي تتعلق بتحوتمس الأول والثالث، وحوليات الملوك الآشوريين خلال العصرين الآشوري الوسيط والآشوري الحديث (١٣٠٠ - ٧٠٠ ق.م)، كثير من الأخبار والمعلومات عن أنشطة الصيد والقتل التي تعرضت لها قطعان الفيلة السورية على أيدي هؤلاء الملوك في أكثر من منطقة. علاوة على ما تعرضت له على أيدي الحكام المحليين والنخبة الاجتماعية والسياسية في ممالك سورية القديمة، والتي تعد واحدة من أخطر أنواع الإبادة التي قام بها الإنسان وأدت إلى انقراض هذا النوع من الحيوانات في المنطقة^(٨).

الفيلة في الحروب

يُعدُّ الهنود أول من استخدم الفيلة وعرف قيمتها في الحروب، وكانت لديهم قناعة أن جيشاً بلا فيلة لا نفع له وهو كالذي يذهب إلى الهيجا بغير سلاح. ثم انتشر استخدام الفيلة في المعارك غرباً إلى الإمبراطورية الإخمينية. فعُرفَ عن الملوك الإخمينيين اهتمامهم الكبير بالفيلة وإشراكها كسلاح مهم في مقدمة جيوشهم، وقد حصلوا عليها من وادي السند. كانت أول مواجهة للإسكندر المقدوني مع الفيلة عندما توجه شرقاً بحملاته العسكرية، حيث لاقاه داريوس الثالث في معركة غوغميلا سنة ٣٣١ ق.م (بالقرب من الموصل) بجيش كانت الفيلة مع الفرسان من أهم الأسلحة فيه. لكن الإسكندر وبسبب انضباط جنده، والتكتيك الذي اتبعه استطاع هزيمة داريوس، وأسر ١٢ فيلاً، وقتل اثنين وهو مجموع عدد الفيلة التي شاركت في المعركة. ثم لاحقه الإسكندر إلى معسكر آخر لجأ إليه، فاستولى على كثير من العربات والفيلة التي تركها الجيش الفارسي، وضمها جميعاً إلى جيشه. وعند وصول الإسكندر إلى مشارف بلاد السند تلقى هدية من وفد هندي مقدارها ٢٥ فيلاً



معركة غوغميلا

جاؤوا يطلبون الأمان لقبيلتهم. وفي منطقة تقع على نهر السند وجد قطعياً من الفيلة في إحدى البلدات التي كان أهلها قد فرّوا منها طلباً للنجاة، عند سماعهم خبر اقتراب جيش الإسكندر منهم، تاركين وراءهم كل شيء بما في ذلك قطعياً من الفيلة. فأمر الصيادين الهنود الذين كانوا يرافقونه، وكانوا يحظون بتقدير كبير عنده، بمطاردة الأفيال واصطيادها، وقد تمكن هؤلاء من أسر كامل القطيع بعد قتل اثنين منها. فأمر أن يركبها السائقون وأدخلها في عداد جيشه^(٩).

وفي معركة هيداسبيس Hydaspes في إقليم البنجاب (في باكستان حالياً)، والتي جرت عام (٣٢٦ ق.م) استعد الملك الهندي بوروس Porus بجيشه المكون من سلاح الفرسان والعربات وفي الوسط كان المشاة الذين تتقدمهم الفيلة المدرعة ببيرج تحمله على ظهرها فتبدو وكأنها قلعة بهدف دبّ الرعب في جيش الإسكندر، وداخل البرج يوجد ثلاثة رماة للرمح. وكان الملك بوروس يمتطي فيلاً دون أن يحمل برجاً لكنه كان يرتدي درعاً من السلاسل.

وعلى الرغم من الأذى الكبير الذي ألحقته الفيلة بجيش الإسكندر وقتل جنوده ولاسيما بسبب الحراب الفولاذية التي ألبست على أنيابها، إلا أنه تمكن من هزيمة الجيش الهندي في النهاية، وأسر نحو ٨٠ فيلاً من أصل ١٠٠ فيل كانت تشارك في المعركة، علاوة على مجموعة مكونة من ٧٠ فيلاً آخر كانت قد أرسلت لتعزيز قوات بوروس، لكنها وصلت بعد فوات الأوان. وكانت هزيمة جيش بوروس أيضاً بسبب الانضباط الكبير والتكتيك الخاص الذي اتبعه جيش الإسكندر.

وعندما أراد الإسكندر متابعة التقدم شرقاً، رصد له المخبرون حشداً كبيراً من الجيوش والفيلة، التي أعدها ملوك الجنغاريدس Gangarides وملوك هنود آخرون، بلغ عددها بين ٣٠٠٠-٦٠٠٠ فيل، وذلك لوقف تقدم الإسكندر بعد هزيمته لبوروس في هيداسبيس Hydaspes عام (٣٢٧ ق.م)، مما أثار القلق والخوف في نفس الإسكندر فقرر التوقف عن التقدم شرقاً^(١٠).

بعد ذلك عاد الإسكندر ليقوم في بابل حيث أسس سرية خاصة لحماية قصره تعتمد في تسليحها على الفيلة. وعند وفاته نُقِلَتْ جثته على عربة جنازية رائعة من بابل إلى مصر كانت مزينة بصور الفيلة.

وتؤكد المصادر الكتابية إرسال الإسكندر هدية إلى أستاذه أرسطو تمثلت بعينة من الفيلة، فقدّم فيلسوفنا وصفاً دقيقاً لها تثبت أنه شاهدها بالعين المجردة. كما وصف كيف يصطاد الهندو الفيلة وهي معلومات من المعتقد أن تلميذه هو من زوده بها^(١١).

وقد ظهرت الفيلة على كثير من النقود أو الميداليات اليونانية التي سُكّت تخليداً لانتصارات الإسكندر على الملك الإخمينيداريوس والملك البنجابي بوروس، فصورت الفيلة وهي تقاد من جنود هندو أو فرس ويقابلهم جنود الإسكندر^(١٢).

بعد وفاة الإسكندر أصبح سلاح الفيلة بالغ الأهمية في الجيوش التي استخدمها خلفاؤه الذين تقاسموا إمبرطوريته، ولاسيما الملوك السلوقيون في سورية الذي استوردوا كثيراً من الفيلة من الهند حتى أنهم تنازلوا لمملكة موريا، بعد حرب بين الطرفين دامت من (٢٠٢-٢٠٥ ق.م)، عن جزء من المناطق الشرقية لمملكتهم مقابل ٥٠٠ فيل لاستخدامها في حروبهم^(١٣). ويؤكد المؤرخان اليونانيان بوليبيوس (٢٠٨-١٢٦ ق.م)، وإسترابون (٦٤ ق.م - ٢٤ م)، أنه كان للملكين السلوقيين: سلوقس الأولنيكاتور (٢١٢-٢٨١ ق.م)، وأنطيوخوس الثالث الكبير (٢٢٢-١٨٧ ق.م)، أعداداً كبيرة من الفيلة الهندية التي استوردت بسبب ندرة الأفيال السورية الأصيلة، وذلك بهدف ترويضها وتدريبها لاستخدامها في الحروب.

ويذكر إسترابون أن شعب السيريس Seres (في الهند) كان لديهم ٥٠٠٠ فيل في خدمتهم، فيما يذكر المؤرخ الروماني بلوتارخ (٤٦-١٢٠ م) أن الجنغاريدس Gangarides والفرس Prasiensians أرسلوا نحو ٦٠٠٠ فيل لوقف تقدم الإسكندر بعد هزيمته لبوروس في معركة هيداسبسيس. فيما تشير مراجع أخرى إلى وجود مبالغة في هذه الأرقام إذ لم يكن لدى بوروس إلا نحو مئة فيل فقط في هذه المعركة. أما المؤرخ الروماني بليني (٢٢-٧٩ م) فيوصف صيد الأفارقة للفيلة وذلك عن طريق حفر بعض الخنادق وتمويهها لتقع فيها. ويروي قصة تدل على ذكاء الفيلة ورفقتها وحنانها فحواها أن فيلاً وقع في الخندق فجاء قطيع من الفيلة لإنقاذه. ويصف كيف بذلوا أقصى ما يستطيعون من جهود بما فيها رمي أغصان الأشجار والحجارة والتراب وكل ما وجدوه في الخندق حتى تمكنوا من إنقاذ زميلهم الفيل الذي وقع في الفخ^(١٤).

أما القائد القرطاجي هاننيبال (٢٤٧-١٨٣ ق.م) فقد كانت الأفيال عنصراً مهماً في جيشه وعزيت لها الانتصارات التي تحققت في المعارك التي خاضها، وأسهمت في دبّ الرعب والخوف في جيوش أعدائه. وكان لهاننيبال فيل خاص به عرف باسم «سوروس Surus»

وقد يكون الاسم مشتق من «السوري» وكان الأكبر والأضخم والأكفأ بين كل فيلته. ولم يعرف فيما إذا كان الفيل من أصل وبقايا الفيلة السورية أو أنه من الفيلة الهندية التي جاء بها الملوك السلوقيون إلى سورية^(١٥).

ويروى عنه حادثة أنه عرض على سجين روماني إطلاق سراحه وتحريره إذا ما استطاع الانتصار على فيل في مبارزة فردية، وقد استطاع الجندي الروماني الانتصار على الفيل وقتله بعد قطع جذعه كما يبدو. لكن القائد القرطاجي (الداهية) لم يرغب في تدمير هيبة أفياله عندما يصل الخبر إلى الرومان، وفي الوقت عينه لا يريد أن يظهر بأنه تراجع عن الوعد الذي قطعه للأسير بتحريره، فأطلق سراحه، ثم أرسل من يتعقبه من فرسانه ليتخلص منه ويسكت صوت شاهد غير مريح^(١٦).

كما قاد هانيبال جيشاً مؤلفاً من ٥٠٠٠٠ رجل وأربعين فيلاً، وعبر بهم البحر إلى إسبانيا ثم إلى إيطاليا عبر جبال الألب. وقد حقق عدة انتصارات في طريقه قبل الوصول إلى روما ومحاصرتها. وفي معركة أخرى مع الرومان جرت وقائعها في منطقة زاما جنوب قرطاجة أشرك هانيبال في المعركة ثمانين فيلاً، وقيل بل ١٨ فيلاً فقط، ولكن الرقم المبالغ فيه تم لإظهار أهمية انتصار سكيبيو قائد الجيش الروماني على هانيبال. وقد وُصِفَت الطريقة التي تعامل بها الجنود الرومان مع الفيلة في المعركة. فعند تقدمها نفخ الجنود بالأبواق وضربوا بسيوفهم على تروسهم محدثين ضجة كبيرة جفلت منها الفيلة وهربت للخلف فاستغل الفرسان الرومان هذا الخلل وانقضوا على جيش هانيبال وتم هزيمته. ولكن هناك من يشكك في هذه الرواية إذ لا بد للفيلة أن تكون قد دربت على مواجهة هذا النوع من الضجيج والتغلب عليه.



الفيلة في معركة زاما

ويبدو أن التأثير الكبير الذي ألحقته الفيلة بالرومان كان ظاهراً في معاهدة زاما التي فرضت الاستسلام على قرطاجة بعد الحرب البونوية الثانية عام (٢٠١ ق.م)، فقد حظرت بنود

المعاهدة على قرطاجة استخدام الفيلة في قواتها، وفرضت تسليم كل فيلتها للجيش الروماني والتزامها بترويض أعداد أخرى من الفيلة لصالح روما.

وهذا يدل على تأثير الفيلة ودورها الكبير في حروب هانبيال، والأثر النفسي والرعب الذي كانت تدخله في نفوس الجيش الروماني. وقد سعى الرومان منذ تلك المرحلة لإدخال الفيلة في معاركهم^(١٧).

في العصر الروماني كان هناك طلب على الفيلة من أجل استخدامها في الاحتفالات وفي الحروب. وقد حُصل عليها عن طريق موانئ البحر الأحمر كما أن بعض القطعان الصغيرة كانت ماتزال موجودة في شمال غربي إفريقيا^(١٨).

أورد القرآن الكريم سورة باسم الفيل (سورة الفيل - ١٠٥)، التي تقول ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ﴾، (الفيل ١) ﴿أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ﴾، (الفيل ٢)، وهي تتحدث عن قصة شهيرة حدثت عام ٥٧١م / ٥٢ ق. هـ، وهو عام ولادة النبي محمد (ص)، عندما بنى الملك الأثيوبي المسيحي أبرهة الأشرم كنيسة في صنعاء اسمها القليس، وصمّم على أن تصبح مركزاً للحجاج العرب، بدل الكعبة المشرفة في مكة. فأرسل من يدعو القبائل العربية للحج إلى الكنيسة، لكن رجلاً من بني كنانة رماه بسهم وهذا ما أثار غضب أبرهة الأشرم الذي قاد جيشاً وانطلق به لهدم الكعبة، وتأديب العرب، وأخذ معه ثلاثة عشر فيل حرب.

وعندما اقترب الغزاة من مدينة مكة، رفض الفيل الذي كان يركبه أبرهة أن يتقدم ويرك راعماً على ركبتيه لحظة محاولة إجباره على دخول المدينة. وعندما وجهه أبرهة إلى جهة مختلفة عن مكة نهض الفيل مهرولاً، وهذا ما أدى إلى وقف الهجوم، وسرعان ما ظهرت أسراب من الطيور في السماء حلقت فوق جيش أبرهة ملقبة حجارة الموت عليه، وهطلت أمطار غزيرة تسببت في جرف معظم الجنود الذين لم تصبهم الحجارة، وهكذا فشل الهجوم وتم الحفاظ على الكعبة^(١٩).

لقد أسهم الفيل في كثير من الحروب القديمة وكان له دور فاعل ومهم في حسم المعارك نظراً لحجمه الكبير والمرعب، وقدرته على حمل كثير من المحاربيين مع أسلحتهم، واختراق تحصينات العدو. وقد أعجب فيه الإسكندر المقدوني فأدخله كسلاح مهم في جيشه، وهذا ما فعله خلفاؤه لا سيما ملوك الدولة السلوقية، ثم الرومان الذين أبهرتهم الفيلة التي استخدمها

القائد القرطاجي هانيبال في معاركه ضدهم. وقد جسدت المعارك التي أدخلت فيها الفيلة سلاحاً في كثير من الأعمال الفنية فظهرت على الميداليات والنقود والموازيك والمنحوتات والرسوم المختلفة.



الموايش

- (1)- Robert Miller. Elephants. Ivory. and charcoal. An Ecological perspective. Institute of Archaeology 3134- GordenSq. London. W. C. 1. England. p.29. 30
- (2)- George Fredrick Kunz. Ivory and the elephant in art. in; Archaeology and In science. Garden city New York. 1916. p.19
- (3)- George Fredrick Kunz. Ivory and the elephant in art. 1916. p.137.138
- (4)- Canan Çakırlar & Salima Ikram. When elephants battle. the grass suffers.' Power. ivory and the Syrian elephant. Levant. 48:2. (2016). p.171
- (5)- Canan Çakırlar & Salima Ikram. When elephants battle. the grass suffers.2016. p. 178. 179
- (6)- Robert Miller. Elephants. Ivory. and charcoal. p. 38
- (7)- Liebowitz. H. A. Bone. ivory and shell. artefacts of the Bronze and Iron Ages. In. Meyers. E. M. (ed.). The Oxford Encyclopedia of Archaeology of the Near East. Vol. 1. 1997. p. 340-43.
- (8)- Peter Pfälzner. The Elephants of the Orontes. 2016.p.182
- (9)- Lucius Flavius Arrianus. The Anabasis of Alexander or. The History of the Wars and Conquests of Alexander the Great. Translated by: E. J. Chinnock. Frome. and London. 2014. p. 264.265
- (10)- Fox Robin L. Alexander the Great. Penguin. 2004. p.5.
- (11)- George Fredrick Kunz. Ivory and the elephant in art. 1916. p. 147.148.
- (12)- Frank Lee Holt. Alexander the Great and the mystery of the elephant medallions. Hellenistic culture and society; 44. Berkeley. University of California Press. 2003. p.5
- (13)- Fox. Robin L. Alexander the Great. 2004. p.5.

- (14)- George Fredrick Kunz . Ivory and the elephant in art. 1916. p.195.
- (15)- Charles. Michael B. Carthage and the Indian Elephant. L'Antiquité Classique. T. 83. 2014. p 115.127
- (16)- George Fredrick Kunz . Ivory and the elephant in art. 1916. p. 148.149. 150.
- (17)- Polybe. xv; 18. Tite Live;(Histoire Romaine). xxx. Paris. 194. 39
- (18)- ST. John Simposn. Artifacts of the Persion through Roman periods. 1997.p. 346
- (19)- George Fredrick Kunz . Ivory and the elephant in art. 1916.p. 143.

* * *

البيئة والواقع الاجتماعي في قصص (مات البنفسج)^(١) للقاص عبد الله عبد

عوض سعود عوض

علينا عند نقد أي قصة أو دراستها، أن نتعرف كاتبها وتاريخ كتابته، والوضع الاجتماعي والاقتصادي في تلك المدة، فمجموعة (مات البنفسج) المنشورة عام (١٩٦٩)، تتحدث عن وضع الناس في تلك المرحلة، التي انتمى إليها الأديب عبد الله عبد، إذ استطاع أن يعطينا حياة العامة والخاصة، في استعراض بعض القصص نتبين حقيقة الوضع الاجتماعي.

المرأة في قصص مات البنفسج

تتحدث قصة (الشريفة الخضراء) عن فتاة جميلة توفى والدها. واضطرت أمها للعمل طبخة في البيوت، طفلتها التلميذة غير قادرة على شراء شريطة خضراء وجوارب بيضاء، حسب ما طلبت المعلمة من أجل حضور حفلة الغد. الشخص الذي يرافقها ويحبها قرر أن يشتري لها الشريطة والجوارب، إضافة إلى قطعة جبن، وها هو ذا ينتظرها حتى تخرج من الدكانة، إلا أنها عندما خرجت كانت تحمل شريطة خضراء وجوارباً أبيض. المفاجأة أن صاحب الدكان، لحقها واعتصر نهداها الصغير بين أصابعه.



في قصة (علق) نلاحظ مدى الظلم الواقع على المرأة من زوجها، ولاسيما عندما يكون وضعها الاجتماعي سيئاً، كما حدث مع عائشة،

التي تتلقى ضربات زوجها، لأن هذا كما يعتقد هو، وكما يعتقد الآخرون أنه من حقه، الواقع الذي تعيش فيه يسوغ الضرب وإهانة المرأة، لأن المجتمع الذكوري هو صاحب الكلمة: (الضرب للمرأة كاللجام للفرس، فرس ليس لها لجام قد لا تقود إلى السلامة. يضربها لأنه يملكها، إنها الشيء الوحيد الذي يجده أمامه بعد تحطيم أدوات المطبخ)، ص ٤٦.

لا ينسى القاص الكتابة عن وضع المرأة، التي تسكن في مناطق الطبقات الأخرى، والتي مثلتها سلمى، في لباسها، وفي الألوان التي تحبها، وخدامتها، وحماماتها وكلاهما وقططها، وعلاقتها مع فتيات غريبات عن الحي، وذاهبا إلى المصايف عندما يشد الحر برفقة والديها، وذلك في قصة (مات البنفسج).

أما قصة (متاعب رتيبة) فتتحدث عن أسرة الزوج الذي هو عائلة على أسرته، ولهذا تضطر الأم إلى العمل في البيوت، بينما ابنها محمد عند حداد، أما رتيبة فهي تباع العلكة والجوزية على أبواب مدرسة خاصة، تتلصص وترى كيف تتعلم الفتيات الرقص، تذهب إلى البحر وتستعرض مهاراتها في الرقص، ونظراً للظروف الصعبة التي تواجهها في فصل الشتاء، خاصة عندما تحدث معها بعض الإشكاليات بالنسبة إلى مبيعاتها، تخاف فلا تعود إلى البيت في ذاك اليوم الماطر، ولا في الأيام التالية.

أما قصة (الصقر والسحفاة) فتتحدث عن ممارسة الدعارة لكل من أحمد التاجر المتزوج وله أولاد، وفتوم التي تمارسها بمعرفة زوجها وأخيها، ضبطت غير مرة وأخلي سبيلها شريطة أن تكف عن هذا العمل. داهمها الشرطي وهما عراة، وقبض عليهما، وبعد مشاورات ومداولات بين فتوم والشرطي، وافق على ترك التاجر أحمد، وبعدها تخلت عن أساورها لتحظى بحريتها... أهل الحي يكرهونها ولا يرغبون أن تبقى ساكنة بينهم، أوثقوا يديها، فأبدت موافقتها على الرحيل. في هذه القصة جانب نفسي، إذ استطاعت فتوم الدخول إلى أعماق شرطي الآداب، لتجد منفذاً لإخلاء سبيلها، وبدأت حوراها معه ببساطة، وبتفسير بعض ردوده وغيرها، لهذا تعد هذه القصة من حيث مضمونها متميزة.

الوضع الاجتماعي في قصص (مات البنفسج)

من الصعب أن نعزل هذا العنوان عن وضع المرأة، وعن الفقر، إذ أن معظم القصص التي ذكرتها، العامل الفاعل فيها هو الوضع الاجتماعي والاقتصادي، إلا أن هذا الوضع يظهر بشكل أكثر دقة في القصص الآتية:

في قصة (المتشرد) واضح من العنوان مضمون القصة، فالمتشرد شخص فقير، يحاول أن يبحث عن عمل فلا يجده، ينتقل من مكان إلى آخر في ظل جو ماطر، فلا يجد من يشغله مقابل الحصول على لقمة العيش، حتى وصلت به الحالة النفسية أن يتمنى تدخين سيجارة، تخفف عنه بعض همومه وواقعه، لكنه لا يجد هذه السيجارة، ولا لقمة يتناولها ويسد جوعه. أما قصة (العربة والرجل) فيبين القاص وضع عائلة لا تجد ما تأكل، إلا إذا اشتغل رب الأسرة، والمثال هنا محمود الذي كان مرتاحاً مع حمارة الذي يجر العربة، إلا أن الحمارة نفق، فغدا عليه أن يجر هو ذاته العربة، ليحصل على قوت يومه، فيلاقي الأمرين خاصة عندما تكون العربة في طريق صاعد، كما في مرتفع الطايبات. كما نرى الفقر مقيماً في سكن الناس في الشراذق، ولأن هذا المكان سيزال بسبب مشروع لتزيين مدخل المدينة. تُرحل العائلات ولا يبقى سوى محمود المحبوب من الجميع، والذي رفض أن يترك مكانه. يذهب إلى المحافظ، ليقلعه بوضع الشراذق، عندها يأمر المحافظ بعدم هدمها، وذلك في قصة (عودة الأحباب). في قصة (ديكنا) يستنفر أهل القرية لخسارتهم في لعبة كرة القدم مع فريق قرية الضرف، التي رفضت إعادة المباراة للثأر. فاستقر رأيهم على صراع الديكة، فحضرُوا أنفسهم لأسوأ الظروف، وجهزوا ديكهم الذي يتمتع بصفات تؤهله للفوز، من حيث شكله وجماله، وصوته المللع، إضافة إلى ضخامة جثته. أما ديك القرية الآخر فهو على عكس ديكهم. ديك عادي وصفاته أقل من عادية، يبدأ صراع الديكين، وكانت النتيجة فوز ديك قرية الضرف. أما قصة (اللعة) فتحدث عن ملك لديه ماشية فاسدة، تقتل وتفعل ما تريد، ولحوم البشر تترك للنسور تقتات عليها. جاء رجل غريب عرف الناس على واقعهم، فكانت النتيجة وضع الغريب وجماعته للنسور، إلا أن النسور لم تقترب منه، مما أدى إلى انكشاف ممارسة حاشية الملك، التي في نهاية الأمر قتلتها.

تشير قصة (أرض الرجال) إلى ألوان التعذيب التي سينالها الشخص المقبوض عليه، منها الفلقة وقلع الأظافر والحلزون اليساري، إلى أن الرجل يريد أن يتعذب بالجلد، لعبة الإنسان الأولى. أما القصة الوطنية فهي (البذور الطيبة) التي هي إشارة إلى أبناء فلسطين الذين سيرثون الصراع العربي الإسرائيلي. ومثل هذه البذور ممثلة بالطفل عمار، الذي سمع حديث الناس عن إضراب المدارس احتجاجاً على السلطات الإسرائيلية. اشترى الطباشير الذي كتب بها فلسطين عربية. مرت دورية معادية ورأت ما كتب. عمار لم يعد إلى بيته. هل اعتقل؟ هذا أمر غير غريب عليهم، طوال عمرهم يفعلون ذلك... بعد بحث وسؤال تبين أن الدورية الإسرائيلية اعتقلته ولم ترأف بطفولته.

الناحية الفنية

قصص مجموعة مات البنفسج تنتمي إلى جيل التأسيس، الذي يمد بالحدث وبقية متسلسلاً حتى النهاية. فيما يسمى بالقصص التقليدية، قصص هذه المجموعة مصاغة بيد قاص متمكن من أدواته وقته. لاحظت استخدامه للوصف ليكون مكملاً للحدث في كل قصة، ومثل هذا لم يكن مجانياً، بل لخدمة السرد والقص. مثلاً يصف الرجل المتشرد بلباسه البلدي والجو الماطر.

في قصة (الشريطة الخضراء) يصف شعر حنة وحياتها على الرغم من الفقر: (كان شعرها غزيراً أسود كجناح غراب فتي، وخصلاته الحلزونية المربوطة بشريط رفيع من القطيفة الرمادية، أشبه بحزمة نوابض جديدة، يتابع في الصفحة نفسها الوصف مع مقاطع حفظها من نشيد الأنشاد: (شعرك كقطيع معز راibus على جبل جلعاد، وفمك حلو، خدك كفلقة رمانة تحت نقابك، ها أنت جميلة يا حبيبي، ها أنت جميلة عيناك حمامتان، كالسوسنة بين الشوك، وكذلك حبيبي بين البنات)، ص ١٧.

في قصة (مات البنفسج) وصف للمكان ووصف لسلمى في الصفحات (٥٧ و٥٨ و٥٩): (سلمى لا تقص شعرها على طريقة الصبي، ولا تمشي باستهتار كالأخريات، ولا تحك وجنتيها الشاحبتين بالجوخ. كان عمرها بين السادسة عشرة والسابعة عشرة، قامتها معتدلة ونحيلة إلى حد ما، وبشرتها بلون اللبن، تميل إلى الشحوب، حتى ليخيل للمرء لأول وهلة لرقتها وشحوبها، إنها تعاني مرضاً. عيناها عسليتان واسعتان هادئتان تظللها أهداب طويلة).

تتقد مجموعة (مات البنفسج) الواقع، والمحيط الذي يعيش فيه الإنسان بصدق، كما في قصة (علق) فمن خلال قراءتي لمست أن القاص يقف إلى جانب المرأة، عندما يعري واقعها الذي تعيشه والظلم الذي لحق بها. في الحوار الآتي دحض للشكوك التي تدور حولها:

(لماذا يضربها؟ هل صحيح ما أشيع عنها؟)

فاكتفى العجوز وكأنه عرف مقدماً ما يدور في رؤوسهم:

يا بني ليس كل ما يقال صحيحاً.

وقال ثالث: أراهن أنها كذبة.

فعاد الأول يقول وهو يحك ظهره إلى الجدار:

لعله هو الذي اخترع حادثة ذلك الشاب) من الصفحتين ٤٦ و٥٠.

لاحظت استخدام أسلوب الحكاية في قصة (اللعنة) كما في بدايتها: (كان في قديم الزمان ملك في مدينة اسمها شمس، وكان في هذه المدينة ميدان عام انتصبت فيه تماثيل

آلهة وحكماء الأيام الخوالي، وأعمدة من رخام كي يعلق عليها اللصوص والقتلة والحواة). ص ٨٧ وكما تجري الأحداث في الحكاية، فقد جرت الأحداث في هذه القصة، والتي منها مجيء رجل غريب أفهمهم ما فعله ماشية الملك، ثم اعتقاله هو وجماعته، وانكشاف المكائد والجرائم للملك.

نهايات بعض القصص مفتوحة، كنهاية قصة (متاعب رتيبة) التي تفقدت مصير الكعك والحلوى، فكان كل شيء ملوثاً ومشوهاً، وعلى الرغم من أمطار ذاك اليوم، فإن رتيبة لم تمض إلى البيت، والسؤال لماذا، وماذا حصل معها؟

في قصة (البذور الطيبة) يكتب عمار عبارة فلسطين عريية. تمر دورية إسرائيلية وتقرأ ذلك: (في البيت كان الأب ينتظر الشاي ليتناول وجبة الصباح، أما الأم فقد تساءلت بقلق عن السبب الذي أعاق ولدها، بينما كانت الثياب التي تحتاج إلى الغسيل تغلي بانتظار الصابون)، ص ١٤٩.

وفي قصة (المتشرد) نرى أن المتشرد ظل وحيداً، أحس أنه لا شيء في هذا العالم، فكانت النهاية: (تلقت لآخر مرة حوله، ثم انطوى على نفسه وراح يقص عليها قصة حياته)، ص ١٣. وكذلك النهاية غير المتوقعة من (حنة) التي ينتظرها من يحبها، وأحضر لها شريطة خضراء وجوراً أبيض، إلا أنه تفاجأ بصاحب الدكان يلحق بها ويعتصر نهداها. ابتعد القاص عن النهايات المباشرة التي تأتي تنويجاً للحدث والشخصية، وهذا نراه في بعض النهايات الأخرى.

استخدم القاص الحلم في قصة (عودة الأحباب) إذ تصور نفسه أنه وجد بين قطع الزجاج شيئاً نفيساً، باعه في سوق الصاغة، واشترى أشياء لصالح أطفال الشرادق والسكان، إلا أنه في هذه اللحظة اتهم بالسرقة، لحقه الناس، وظل على هذه الحالة إلى أن فتح عينيه فتفاجأ باللحاف.

أما الحوار في هذه المجموعة، فقد كان مقتضباً، وفي محله المناسب، والمثال هنا حوار الفتاة التي تغزل مع الملاح النائه، في قصة (الملاح وسر البلورة):

(- هل تغزل الفتيات هناك أثوباً؟

- كن يفعلن ذلك ذات يوم. لقد استعصن عن المغزل بالآلة، إن الآلة تنتج أثوباً أكثر.

- أواه وماذا يفعلن إذن؟

- يأكلن الثلجات ويضعن الفلفل اليمني على أسنتهن. في بلدي تحلم الفتيات بفرسان من الدمى، وعندما يسري فيها الدم تولي فراراً. في بلادي لا يميز الناس بين زرقة البحر وزرقة السماء.

سألت فتاة المغزل:

- ما هو البحر؟ يبدو لي أنني سمعت عن شيء اسمه البحر، أو حلمت به لست أدري.
- إيه. إنه عالم مليء بالأمواه، مليء بالغرائب، إنه شيء رائع يمور بالأسرار، وتحلق فوقه طيور الماء. إنه البحر)، ص ١٥٦.

قصص (مات البنفسج) صورة فنية عن حياة الناس وثقافتهم ووضعهم الاجتماعي والاقتصادي، وموقفهم تجاه المشكلات، وإصرارهم على الحياة رغم الصعوبات.



الهوامش

(١) - مات البنفسج، مجموعة قصص تأليف عبد الله عبد، منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٦٩، تتألف المجموعة من ٢٦٨ صفحة من القطع المتوسط، في ثلاث عشرة قصة.

* * *

نماذج من نجاحات المرأة العربية

د. ضحى محمد دويري

لقد أبدعت المرأة العربية في أشكال عديدة في الآداب والفنون كالقصة القصيرة والشعر والرواية، والعلوم وغيرها. وحقت بعض الأسماء حضوراً نوعياً في الأوساط الأدبية والعلمية منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى المعاصر. واختيرت هذه الكوكبة من النساء الرائدات على سبيل المثال لا الحصر وفق تسلسل زمني من الأقدم إلى الأحدث لتسليط الضوء على صراع المرأة عبر التاريخ. صراع مع نفسها ومحيطها في سبيل إظهار طاقاتها وتحقيق طموحاتها. وإذا أقدم هذه النماذج المتفوقة من النساء أتمنى أن تكون كل واحدة من رائدات الأمس مشعلاً هادياً وملهماً ينيّر دروب رائدات الغد.

١- وردة اليازجي (١٨٣٨-١٩٢٤)^(١):

سليمة أسرة العلم والأدب في مطلع عصر النهضة، عبرت بوساطة الكلمة المكتوبة عن أحاسيس تمر بها، أو مناسبات تعترضها وتكون هي شاهداً عليها. ولها ديوان شعر عنوانه «حديقة الورد» وعلى الرغم من أنه الأثر الوحيد من وردة فإن سيرة حياتها تؤكد لنا بأنه ليس الأهم في سلسلة عطائها.

ولدت وردة عام (١٨٣٨م) في بلدة كفر شيحا الواقعة على مشارف بيروت، ثم لم تلبث أن انتقلت مع عائلتها إلى بيروت. وهنا منحها والدها اللغوي الكبير الشيخ ناصيف اليازجي كل اهتمامه، وذلك بعدما اكتشف لديها نباهة مميزة وميلاً إلى استيعاب العلم والأدب، وأشرف بنفسه على تعليمها اللغة العربية. وعهد بها إلى إحدى المدرّسات فتعلمت على يديها اللغة الفرنسية.

وكان والدها كلما غاب عن المدينة تعمد مراسلتها شعراً فترد على خطابه بالشعر؛ ثم صار يعتمد عليها في الرد على رسائل بعض الشعراء.

وكانت وردة قد بدأت تتشد الشعر وهي في الثالثة عشرة من عمرها. ولما نضجت وأصبحت متمكنة من لغتها بدأت تدرس في أحد المعاهد الأهلية، كما كانت تساعد في تربية إخوتها الاثني عشر، وهي رابعتهم. وكان كل واحد منهم ينظم الشعر كما أن أحدهم (إبراهيم) كان من أعظم علماء اللغة العربية، لا في عصره وحسب، بل في العصور السابقة واللاحقة. بفضل هذه البيئة الراقية كانت الشاعرة تجلس مجالس شعراء عصرها وعلمائه، وتقارعهم الحجة، بل تعارض بعض شعرائهم.

وفي عام (١٨٦٦) تزوجت وردة المعلم فرنسيس شمعون، وأنجبت منه خمس أولاد، ومثلما اعتنت بتربية إخوتها كذلك اهتمت بتربية أولادها. وبقيت تعمل في التدريس رغم كبر العائلة وحجم المسؤولية الملقاة عليها. انتقلت وردة مع ابنها الطبيب وابنتها إلى مصر وعاشت فيها إلى آخر يوم من حياتها.

ولم تكن معزولة أو بعيدة عن الحركة الأدبية التي نهضت في مصر على أيدي المفكرين والكتاب والصحافيين اللبنانيين الذين هاجروا إليها. فلامست أطراف تلك الحركة دون أن تكون فاعلة في أساسها. ويعود ذلك إلى تقدمها في السن وإلى شخصيتها المتسمة بالمحافظة على التقليد. وقد فجعت الشاعرة بموت عدد كبير من أفراد أسرتها ومن هنا كان معظم الشعر الوجداني الذي ضمه ديوانها رثاء للأحباء الذين رحلوا؛ فحين فقدت زوجها كانت وردة قد تمرست بالحزن وذقت كثيراً من ألوانه فقالت:

نكبة عند نكبة عند أخرى كاتصال الأسباب بالأوتاد
وأبى الدهر أن يمن بنظم غير نظم الرثاء والتعداد

توفيت اليازجي في مطلع عام (١٩٢٤) في مدينة الإسكندرية مخلفة لمن جاء بعدها مثلاً يقتدى به في السعي والمثابرة والشجاعة في مواجهة الحياة مهما قست.

٢- مريانا مَراش (١٨٤٨-١٩١٩)^(٩):

ولدت مريانا مَراش في عام (١٨٤٨) في مدينة حلب وهي من أسرة عريقة عرفت باهتمامها بالأدب. كان أبوها فتح الله مَراش رجلاً فاضلاً يهتم بالعلم واقتناء الكتب، فأسس مكتبة نفيسة وكتب في موضوعات مختلفة لكنها لم تطبع. وكان أشقاؤها فرنسيس وعبد الله مَراش من أركان النهضة الأدبية التي حدثت في سورية في القرن التاسع عشر. وقد سارت مريانا على غرار أخويها؛ فدرست اللغة العربية على يد شقيقها فرنسيس الشاعر الأديب

والعالم الطبيب الذي فقد بصره وهو شاب وكتب عدة كتب في الأدب والاجتماع. وتعلمت الفرنسية في مدرسة للراهبات، كما درست الموسيقى. وما إن اكتملت ثقافتها الأدبية حتى أخذت تنشر في الصحف والمجلات، كتبت في جريدة «لسان الحال»



وفي مجلة «الجنان» مقالات تنتقد فيها عادات بنات عصرها وتحضهن على التزين بالعلم والتحلي بالأدب. وفي مقالاتها (جنون القلم) انتقدت انحطاط الكتابة، وحرّضت على تحسين الإنشاء وترفيه الموضوعات والتفنن بها، كما دعت بنات جنسها ورغبتهن بممارسة الكتابة، وبذلك تكون أول سيدة عربية تكتب في الصحف مقالات متنوعة. سافرت إلى أوروبا، ثم عادت إلى بلدها سورية وبدأت تبث بين فتيات عصرها روح التمدن الحديث والأخلاق الصحيحة.

تزوجت مريانا لكن هذا لم يمنعها من افتتاح صالون أدبي في منزلها فكان أول (صالون أدبي) في الشرق العربي بمفهومه الحديث. يجتمع فيه الأدباء يقرؤون ما نظموه ويبحثون ما كتبوه ويستمعون إلى شعرها.

جمعت مريانا أغلب قصائدها في ديوان شعر أسمته «بنت فكر». لم يخرج شعر مريانا عن قواعد عصر تلك المرحلة، ولكن كان أكثر عذوبة ورقة ما كان من غزل، وراثؤها لأخيها فرنسيس كان قطعة جمر من كبد محروقة. وقد وصف الناقد والأديب قسطنطين الحمصّي الشاعرة بقوله: «كانت مريانا مرآش رقيقة الشمائل، عذبة المنطق، طيبة العشرة، تميل إلى المزاح، وقد تمكن منها داء العصاب في آخر سني حياتها حتى كانت تتمنى الموت كل ساعة». كما وصفها سامي الكيالي: «عاشت مريانا حياتها في جو من النعم والألم، عاشت مع الأدباء والشعراء ورجال الفن وقرأت ما كتبه الأدباء الفرنسيين وأدباء العرب فتكونت لديها ثقافة تجمع بين القديم والحديث».

في المدة الأخيرة من حياتها عانت من مرض العصاب الذي قضى على حياتها في نهاية الحرب العالمية الأولى عن عمر يناهز ٧١ عاماً وذلك في سنة ١٩١٩م.

٣- هدى شعراوي (١٨٧٩-١٩٤٧)^(١٧):

تلقب بهدى مصر ولدت في المنيا. أبوها محمد سلطان باشا رئيس أول مجلس نيابي في مصر قبل الثورة العرابية وحاكم الصعيد العام ومن أغنى أغنياء مصر، وقد توفي ولها من العمر خمس سنوات. أما أمها فكانت سيدة تركية على جانب من الوعي والرقى، وهي التي

استدعت لها مدرسين ليعلموها في البيت العربية والتركية والفرنسية والموسيقا. وتقول: «كنت في التاسعة من عمري عندما ختمت القرآن الشريف. فظن من حولي أنني ملكت ناصية اللغة العربية والديانة، ولكنني في الحقيقة كنت لا أستطيع قراءة شيء غير القرآن لأنه مُشكّل». أما طفولتها فتعبر عنها أيضاً بمذكراتها فقالت: «بدأت حياتي تحت رعاية خدم جهلاء يخفون عن الأطفال أمثالي ما كان يجب أن يعرفوه من الحقائق، أو يحيطونها بنسيج من الخرافات له خطره وتأثيره على عقول الصغار». هذه النماذج من الملاحظات الواردة ذات دلالة مهمة إذ إنها تتعكس فيما بعد على حياتها، وعلى كل جهد بذلته في سبيل تحرير المرأة خصوصاً والمجتمع عامة، من عقد وترسبات تقليدية كانت تشد بهما إلى التخلف والجمود.



تزوجت هدى أحد أعضاء الجمعية التشريعية وكان لها من العمر ثلاث عشرة سنة، وأنجبت ولدين: محمد (أصبح فيما بعد عضو الشيوخ) وبثينة زوجة محمود سامي باشا. وكانت لتجربة زواجها أثر عميق في حياتها؛ فحين قامت تناضل فيما بعد وضعت في طليعة مطالبها تحديد السن الصغرى للزواج لدى الفتاة بست عشرة سنة وقد نجحت في الحصول على ذلك عام (١٩٢٤).

وعت باكراً جداً أن المرأة في مجتمعها مسحوقة الإرادة والشخصية مهضومة الحقوق، وأن الطفولة تلاقي عذاب المرض والتشرد والفقر، وأن المواهب مهمة ضائعة. ولاحظت في عام (١٩٠٦) ترهل الفتيات في مجتمعها، فدعت إلى بدء نشاط رياضي للفتيات. وأنشأت ملعباً مسوراً لهذه الغاية؛ لكن الفتيات أحجمن عن ارتياده. وفي عام (١٩٠٧) أسست جمعية لرعاية الأطفال، وفي العام (١٩٠٨) طالبت جامعة القاهرة بتخصيص قاعة للمحاضرات النسائية والاجتماعية؛ فكان لها ما أرادت. وفي العام (١٩٠٩) اشتركت في تأسيس (مبرة محمد علي) للأطفال المرضى.

وكان هذا كله الخلفية التي أعدت للنشاط اللاحق الذي أطلقها زعيمة اجتماعية وسياسية، بل رائدة شرقية مميزة. ففي العام (١٩١٩) نهضت مصر للمطالبة بالاستقلال ولم تتخلف المرأة عن تلك الحركة، بل نزلت بحماسة تساند الوفد المصري وكانت هدى قد انتخبت رئيسة لجنة الوفد المركزية للسيدات.

وكان أبرز ما قامت به قيادة التظاهرة الكبرى التي خرجت إلى الشارع تطالب بالاستقلال؛ فكانت أول مسيرة نسائية واجهها المجتمع بالذهول ثم بالتصفيق. ولم تتوقف هدى عند هذا الحد فبعد استقلال مصر عام (١٩٢٢) وجهت كتاب عنيف اللهجة على ضعف زغلول باشا أمام المندوب السامي البريطاني والرضوخ لمطالبه؛ طالبت هدى آنذاك بالتخلي عن رئاسة الحكومة لسواه حتى لا يقف حجر عثرة في سبيل غيره. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن نضال هدى شعراوي كان مقروناً بنضال رفيقات لها في شتى الأقطار. وأنشئ أول اتحاد نسائي على يد هدى عام ١٩٢٣ وكان يهتم بالتعليم؛ فكانت هدى توفد على نفقتها حرفيين إلى إيطاليا وفرنسا وغيرها من الدول ليدرسوا ثم يعودوا فيطبقوا علومهم في معامل أنشأتها من مالها الخاص. كما اهتم الاتحاد بتحقيق مطالب المرأة في التعليم وحققها في الانتخابات وإصلاح قوانين الزواج.

خلف زوجها لها بعد وفاته عام (١٩٢٢) ثروة طائلة أنفقتها على المساعدات الاجتماعية للأسر المحتاجة، وعلى البعثات العلمية، وإتاحة الفرص للمواهب. وعت هدى في مرحلة مبكرة أن النضال السياسي ليس وقفاً على الرجل دون المرأة فنظمت أول مؤتمر نسائي للدفاع عن فلسطين عام (١٩٣٨). وعندما سمعت أنباء التقسيم عام (١٩٤٧) تعرضت لنوبة قلبية حادة لم ترسخ لها، بل قامت تكتب وتضع خطة لإشراك المرأة في حرب فلسطين، وتحض على وجوب المقاطعة، وتطوع المرأة خلف الجيوش ممرضة محاربة التخلف، ولتقوية الروح المعنوية، وجمع التبرعات وفرض الضرائب.

كانت صلبة الإرادة والعزيمة ورقيقة المشاعر مرهفة الذوق وقد قرنت النضال السياسي بالنشاط الأدبي والفني فكانت دارها ندوة سياسية وفكرية، واتسع حضانها لكل من تخلت عنه أمه الحياة. ولم يكن مستغرباً أن تخرج مصر يوم وفاتها تشيعها إلى مثواها الأخير بدموع الأطفال والنساء ومراثي الكتاب وقصائد الشعراء وفي طليعتهم خليل مطران الذي نظم قصيدة مطلعها:

مصاب مصر مصاب العالم العربي هل مدمع في ربوع الضاد لم يصب

من الجمعيات والمجلات التي أنشأتها أو ترأستها: الاتحاد النسائي العام، جمعية أصدقاء مختار، جماعة إنقاذ الطفولة المشردة، عضوية شرف في جمعية يوم المستشفيات، عضوية شرف في جمعية الاتحاد النسائي الأردني، الهلال الأحمر المصري للسيدات، جمعية الأمل

للصم والبكم، جمعية الإسعاف الأهلية، وكلية الاتحاد النسائي الدولي، رئيسة شرف جمعية المرأة الجديدة، عضو الجمعية النسائية في واشنطن، وأنشأت مجلة الأمل، والمجلة المصرية بالفرنسية والعربية.

ونالت الوشاح الأكبر مع نيشان الكمال المصري، ووسام الاستحقاق اللبناني المذهب، ونيشان الاستحقاق السوري الممتاز من الدرجة الأولى، نيشان الاستقلال المرصع الأردني وهو أول امرأة تتأله.

٤- ماري عجمي (١٨٨٨-١٩٦٥):

ولدت ماري في دمشق سنة (١٨٨٨) لعائلة تعود أصولها إلى مدينة حماة. تلقت تعليمها في المدرستين الأيرلندية والروسية أتقنت فيهما اللغتين الروسية والإنكليزية، والتحقّت بمدرسة التمريض في الكلية الأمريكية في بيروت؛ لكنها لم تكمل دراستها وعادت إلى دمشق. إذ عينت معلمة من الدرجة الأولى في المدرسة الروسية؛ كما علّمت ماري في عدة معاهد في كل من: سورية وفلسطين ولبنان والعراق ومصر. ولمعت كخطيبة بليغة في الجمعيات والنوادي، وكأديبة ومترجمة وشاعرة.

أنشأت ماري أول مجلة نسائية سورية عام (١٩١٠) اسمها مجلة «العروس»، كانت تتولى كتابة المجلة كلها إنشاءً وترجمة، فتنوعت موضوعاتها ما بين الأدب والتاريخ، والموضوعات الصحية والشؤون المنزلية، إلى الفكاهات والنوادر والمناظرات والروايات الأدبية التهذيبية^(٤). خطت عبارتها الشهيرة منذ مئة عام «إن أمة هان على أبنائها بذل الدماء، لا يصعب عليها الانتصار في ميادين العمل». تستنهض بها شعبها في مواجهة الاستبداد والظلم في مرحلة عصيبة عاشتها سورية، عهدي الاحتلال العثماني ومن بعده الفرنسي، وما خلفاه من طغيان ومحاولات محو الهوية الوطنية والقومية^(٥).

كان موضوع المرأة شغلها الشاغل، ولهذا أسست مع نازك العابد سنة (١٩٢٠) «النادي النسائي الأدبي»، وهو أقدم وأعرق النوادي النسائية في سورية. ألقت ماري في حفل افتتاحه خطبة بعنوان «المرأة والمساواة»، وهذا بعضٌ منها: «لقد ثبت للعلماء أن إصلاح البلاد لا يتم ما لم يوجد التوازن بين الجنسين في العلم والمعرفة، ليتعاونوا معاً في الوصول إلى مركزهما العلمي، إن صرخة النساء في طلب المساواة طبيعية لا مناص منها، وبرهاني على ذلك يقتضي الرجوع إلى التاريخ، فإذا قلبتم صفحاته ترون الأمومة أقدم عهداً من الأبوة». كما أسست جمعية نور الفيحاء ومدرسة بنات الشهداء.

وكان بيتها ملتقى أدباء دمشق، أشارت إلى هذا السيدة وداد سكاكيني بقولها: «ومنذ ربع قرن كان مجلس الأدبية ماري عجمي يحتفي بشعراء دمشق وأدبائها، وفي هذا المجلس كان يدور الحوار ويطول النقاش حول مشاكل النقد والأدب، ولم يكن الحديث جافاً عنيفاً، لأن الأنسة ماري كانت تطبع مجلسها بطابع النكتة التي هي أبداً على أطراف لسانها».

قال الشاعر والأديب أمين نخلة (١٩٠١-١٩٧٦) عن ماري عجمي ما يأتي: «لا أعرف في الأقسام النسوية قلماً كالذي تحمله ماري عجمي فهو شديد شدة أقلام الرجال، لطيف لطف أقلام النساء، في آن معاً، ولعمرك هيهات أن يجتمع النساء والرجال على شمة واحدة واجتماعهم في أدب ماري عجمي».

بينما خليل مردم بك قال في كتاب «ماري عجمي»: «جمعت ماري بين الصناعتين النشر والنظم، فلها المقالات والخطب والتصائد وعالجت الترجمة كما عالجت الإنشاء»

هذه هي ماري عجمي الأدبية والشاعرة والصحافية التي عاشت حياة ملأى بالأحداث وكان لها إسهامات فاعلة في مجتمعها وخصوصاً المجتمع النسائي. وقد توفيت في دمشق (١٩٦٥) عن ٧٧ عاماً بعد أن عاشت في نهاية عمرها في عزلة ويؤس بسبب المرض.

٥- سهير القلماوي (١٩١١-١٩٩٧)^(١):

ولدت في القاهرة عام (١٩١١م) وهي من أسرة منفتحة على العلوم كان أبوها محمد القلماوي طبيباً جراحاً في مدينة طنطا، وأمها زهرة إبراهيم راجي ابنة مهندس وسيدة راقية تنقفت إلى جانب الدراسات العربية باللغتين الفرنسية والإيطالية.

دخلت سهير كلية البنات الأمريكية مزودة بثلاث لغات العربية والفرنسية والإنكليزية، أضافت إليها فيما بعد وخلال دراستها الجامعية الفارسية والتركية. وكانت قد اطلعت على أعمال الأدباء العرب على يد والدها ومعه قرأت القرآن الكريم.

وبما أنه لم يسبق لواحدة من البنات أن تسجل في كلية الطب فكان من الصعب بل المستحيل على الإدارة أن توافق على سابقة لا أحد يعلم إلى أين تقود. وكتمت سهير غيظها ودخلت كلية الآداب ولم يكن عدد الطالبات أكثر من أربع فتيات حينئذ وكان حضور الفتاة وسط ذلك الجو غريباً ومثيراً للاستهجان لكنها كانت تتفوق عليهم. وفي هذا الجو الجديد راحت تتفتح مواهبها وتتمو طاقاتها، وبدأت بكتابة الشعر ونشر مقالات وقصائد في مجالات ثقافية.

وتذكر أن أول مقال نشر لها في مجلة الرسالة عام (١٩٣٢) أتبعته بسلسلة مقالات ثم تحولت لتكتب لمجلة الثقافة. نالت شهادة إجازة بالآداب عام (١٩٣٣)؛ ثم درست الصحافة،

وحصلت على درجة الماجستير عام (١٩٣٧). وعينت بعد ذلك معيدة في الكلية لمدة سنتين حين اختيرت لتسافر مع بعثة علمية وتكمل تحصيلها العالي في جامعة السوربون في باريس، لكنها رجعت بعد سنتين وقبل أن تتخرج بسبب نشوب الحرب العالمية الثانية. غير أنها تابعت إعداد رسالة الدكتوراه وموضوعها (ألف ليلة وليلة) وناقشتها عام (١٩٤١). وكانت خلال رحلتها إلى فرنسا قد التقت طالب البعثة يحيى الخشاب وتزوجته بعد عودته إلى القاهرة وحصوله على شهادة الدكتوراه وذلك عام (١٩٤١)، وأثمرت حياتهما المشتركة عشرات الأبحاث والمؤلفات بينما كانا يتابعان التدريس في جامعة القاهرة، أما على الصعيد الإنساني فقد أنعمت عليهما الحياة بولدين أحدهما مهندس والثاني طبيب.

شغلت عدة مراكز أكاديمية أولها أستاذة في كلية الآداب جامعة القاهرة منذ عام (١٩٥٦)، ثم ترأست دائرة الدراسات العربية في تلك الكلية من عام (١٩٥٨ حتى ١٩٦٧)، كما عينتها من قبل الدولة عضواً في المجلس الأعلى للثقافة - رعاية الفنون والآداب- عام (١٩٥٨)، ورئيسة المؤسسة العامة للنشر والتابعة لوزارة الثقافة من العام (١٩٦٧) حتى (١٩٧١)، وأستاذة في معهد البحوث والدراسات العربية التابع لليونسكو وكانت رئيسة القسم العربي فيه.

وعلى صعيد الجامعات العالمية فقد كانت الدكتورة سهير أستاذة زائرة في عدة جامعات أمريكية من العام (١٩٦٥-١٩٧٠)، كما قامت بزيارات مماثلة لعدد من الجامعات العربية حيث كانت تدعى لتحاضر وتعد الندوات وتشارك في المؤتمرات الفكرية والأدبية.

لها نشاط نسائي متعدد الجوانب وعلى المستوى الأكاديمي كذلك فكانت رئيسة الاتحاد الدولي لخريجات الجامعة فرع القاهرة مدة اثنتي عشرة سنة، ولهذا الاتحاد فروع في جميع المدن الجامعية. وشغلت منصب رئاسة الاتحاد النسائي العربي من العام (١٩٦٦-١٩٧٨)، وكانت إلى ذلك رئيسة اتحاد الجامعيات. وفي الصحافة ظلت حرة ولم ترتبط بمجلة أو بوظيفة لذا كتبت وعلى مدى سنين وفي مدد مختلفة في كل من المجالات الآتية: الهلال، والثقافة، والرسالة، والأدب، والكاتب العربي، والأهرام، وصحف كوكب الشرق.

وانتخبت ثانية في مجلس الشعب من العام (١٩٧٩-١٩٨٤)، كما عهد إليها بأمانة المرأة في الحزب الوطني الديمقراطي في المدة نفسها. وهي أول امرأة في مصر تنتخب لرئاسة لجنة الثقافة والإعلام، وتقول إنها كانت تجربة مفيدة ومغيبية في أن إذ لمست مدى انتشار الأمية في مصر، وهذا هو السبب الرئيس في نظرها في فشل كثير من المشروعات. وشاركت الدكتورة الأدبية في ما يزيد على المئة مؤتمر عالمي حول الأدب وشؤون آسيوية-

إفريقية ونسائية. وكانت تهتم بثقافة الطفل فقد أنشأت ندوة للطفل، ملحقة بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب وبإشرافها نشرت مجلة الطفل العربي، وتركز بصورة خاصة على الكتب العلمية، وذلك ضمن نشاطها العام كرئيسة مجلس إدارة مؤسسة التأليف والنشر، والتي أقامت المعرض الأول للكتاب الدولي. وقد حصلت على امتياز لترجمة كتب علمية للأطفال في ستة وخمسين جزءاً ترجمت بإشرافها وتولت هي مراجعتها. كما اهتمت بإعداد موسوعة علمية للأطفال، تتفرع في ثمانية وأربعين موضوعاً.

وعينت عضواً في مجلس الفنون والآداب والإنسانيات، ونائبة رئيس الجمعية المصرية للكتاب، وعضو في اتحاد الكتاب العربي، واتحاد كتاب آسيا وإفريقيا، وعضواً في مجلس إدارة عدد من الجمعيات الأدبية والعلمية.

ألقت عشرة كتب تتراوح موضوعاتها بين النقد الأدبي والفني والقصة والرواية، كما ترجمت عدداً مماثلاً من روائع الأدب العالمي وكتب الفلسفة والمسرحيات. مستكملة خريطة نشاطها الفكري والفني المتعدد الوجوه.

وقد نالت تقديراً كبيراً من المؤسسات كما من الحكومة فمنحت جائزة المجتمع اللغوي عام (١٩٤٥)، وجائزة الدولة التقديرية في الآداب نالته مرتين (١٩٥٥ و١٩٧٧)، وجائزة كتاب آسيا وإفريقيا (١٩٧٥). ومن بين الأوسمة منحت وسام الاستحقاق طبقة أولى (١٩٧٧).

٦- إلفة الإدلبي (١٩١٢-٢٠٠٧)^(٧):

كاتبة سورية بارعة ولدت في دمشق عام (١٩١٢)، وتلقت علومها في مدرسة تجهيز البنات، وتزوجت عام (١٩٢٩) من الدكتور حمدي الإدلبي وهي في السابعة عشرة قبل أن تتم دراستها. ظهر ميلها إلى الأدب وهي صغيرة، حتى إن أحد أساتذتها تبنى لها بأنها ستصبح أديبة مرموقة يوماً ما، وهذا ما حدث فعلاً، وكانت هوايتها المفضلة القراءة الدائبة المستمرة، لا تصرفها عنها مشاغل الحياة الكثيرة. مرضت عام (١٩٣٢) وظلت طريحة الفراش سنة كاملة، فانتهزت فرصة المرض لتقرأ وتشبع هوايتها وتعبت من يبايع الأدب العربي والعالمية فكانت تقرأ عشر ساعات متواصلة يومياً، تنتقل فيها بين الأدب القديم والحديث والمترجم، إلا أن قراءة القصة كانت هوايتها الألد والأمتع. كانت تستمد عناصر قصصها من حياة المجتمع السوري. لقد أحببت الكاتبة دمشق بكل ما فيها فوصفت الحياة القديمة بمختلف صورها وحرصت على كل تقليد من تقاليد الأفراس والأتراس، ولذلك سجلت في قصصها ما كان يتردد في هذه المناسبات من زغاريد وأمثال وخرافات لتصونها من الضياع والانقراض،

فلا تمحى من الكتب إذا هي محيت من الأذهان بعد أن امتدت إليها يد الحضارة والمدنية لتطمس بعض معالمها القديمة، ولذلك لا تبالي إذا خرجت عن مضمون القصة التي تكتبها لتطعمها بشيء من الفلكلور.

حققت أعمالها شهرة عالمية فترجم العديد من قصصها وكتبها إلى أكثر من عشر لغات عالمية منها: الإيطالية والإسبانية والألمانية، والروسية، والصينية، والتركية، والأوزباكستانية والروسية. كما اعتمد عدد من قصصها القصيرة لتدرس في جامعات عالمية: في جامعات الصين، والولايات المتحدة، وإسبانيا، وروسيا، وأوزبكستان. إحدى من مجموعتها القصصية الأولى (قصص شامية) شكّلت منعطفاً مهماً في مسيرة «إلفة الإدلبي» إذ أرسلت قصتها هذه عام (١٩٤٧) إلى مسابقة في الإذاعة البريطانية لتفوز بجائزة أفضل قصة في الوطن العربي، ما منحها ثقة عالية بالنفس شجعتها على إرسال قصتها (الدرس القاسي) من المجموعة عينها إلى مجلة (الرسالة) المصرية ذات الأهمية العالية في عالم الأدب والصحافة، وكانت المفاجأة بنشر المجلة لقصتها، ما زادها ثقة وإصراراً على المتابعة.

تركت إلفة الإدلبي وراءها إرثاً ثقافياً كبيراً من القصص والروايات والدراسات الأدبية التي تميزت بالواقعية والتركيز على الحياة الشرقية، وسجل اسمها كواحدة من أكبر الأدبيات السوريات والعرب وحصلت على العديد من شهادات التقدير والجوائز السورية والعالمية. من مؤلفاتها: قصص شامية (١٩٥٤)، ومجموعة قصصية بعنوان «وداعاً يا دمشق» (١٩٦٣)، ومجموعة قصصية بعنوان «يضحك الشيطان» (١٩٧٤)، و«نظرة في أدبنا الشعبي» (١٩٧٤)، و«عصي الدمع» (١٩٧٦)، ورواية «دمشق يا بسمة الحزن» (١٩٨١)، و«نفحات دمشقية» (١٩٩٠) ورواية «حكاية جدي» (١٩٩٩).

٧- وداد سكاكيني (١٩١٣-١٩٩١)^(٨):

كاتبة وناقدة رائدة من مواليد صيدا في لبنان، تخرجت في كلية المقاصد الإسلامية في بيروت، عملت في المعهد العالي للبنات، ثم أقامت في سورية ومصر مع زوجها الأديب زكي المحاسني، بدأت حياتها الأدبية في مطلع الثلاثينيات، نشرت معظم أعمالها في القاهرة، وتوفيت في دمشق.

تنوعت أعمالها بين الكتابة الإبداعية (قصة قصيرة، رواية، مقالة) والدراسة الأدبية والنقدية والتاريخية، لكن الملاحظ أنها اهتمت بأدب المرأة وتاريخها وسلطت الضوء على أبرز المبدعات والشخصيات النسوية التاريخية في الشرق والغرب.

تعدُّ رائدة في مجال القصة القصيرة النسوية، لها خمس مجموعات قصصية: «مرايا الناس» و«بين النيل والنخيل» و«الستار المرفوع» و«نفوس تتكلم» و«أقوى من السنين» (بين عامي ١٩٤٥ و١٩٧٨)، حرصت فيها على الواقعية وعلى التغلغل في أعماق الشخصية، وقد ساعدتها مهنة التدريس على تقديم صوت المعاناة بصدق وعفوية، مما يقرب بعض قصصها مثل «الستار المرفوع» من فن السيرة الذاتية.

كما تعدُّ من الرائدات في مجال الرواية النسوية السورية، إذ كتبت مع بداية الخمسينيات رواية «أروى بنت الخطوب» بعدها كتبت روايتها الثانية «الحب المحرم» (١٩٥٢) بدت الكاتبة مهمومة بهم المرأة، لذلك قلما يبدو الرجل بطلاً في قصصها. ومن مؤلفاتها أيضاً من المقالات: «الخطرات» (١٩٣٢)، «إنصاف المرأة» (١٩٥٠)، «سطور تتجاوب»، «أخوات الشهداء»، فيها دافعت عن بنات جنسها دفاعاً حاراً. ولها مقالات في الأدب والنقد (١٩٨٧)، «فضي النقد» (سواد في بياض» (١٩٥٩)، «نقاط على الحروف» (١٩٦٠)، «شوك في الحصيد» (١٩٨١). أما الدراسات فلها فيها «أمهات المؤمنين» (١٩٤٥)، «العاشقة المتصوفة: رابعة العدوية» (١٩٥٥)، «نساء شهيرات من الشرق والغرب» دراسة بالاشتراك مع تماضر توفيق (١٩٥٩)، «قاسم أمين» (١٩٦٥)، «عمر فاخوري» (١٩٧٠)، «سابقات العصر وعياً وفتناً وسعيًا» (١٩٨٦). ومن مؤلفاتها أيضاً «بين النيل والنخيل» وهو صور وأقاصيص مصرية منتزعة من صميم المجتمع المصري. ثم مضت بهذا الأسلوب المشرق تصف حياة مصر في شتى صورها، ترف الأغنياء وبؤس الفقراء... إلى «بركة السيدة» و«مصايح رمضان» إلى «شم النسيم» إلى «فيلسوف بولاق» إلى غير ذلك من الصور.

٨- طلعت الرفاعي^(٩):

شاعرة ولدت في دمشق عام (١٩٢٢)، تلقت دراستها بمدارسها، وأحبَّت منذ صغرها قراءة الشعر العربي قديمه وحديثه، وبدأت منذ صباها المبكر ومنذ أن كانت في التاسعة من عمرها تنظم الشعر. وبعد أن حصلت على شهادة الدراسة الثانوية، استكملت دراستها الجامعية وحصلت على درجة إجازة في العلوم السياسية من جامعة دمشق. وفي عام (١٩٥١) سافرت إلى باريس لتستكمل دراستها العالية فالتحقت بجامعة السوربون، وفي سنة (١٩٥٦) حصلت منها على درجة الدكتوراه في الحقوق والعلوم الاقتصادية وكان موضوع رسالتها «المرأة والعمل». عندما عادت إلى سورية توظفت بوزارة الشؤون الاجتماعية؛ ثم انتقلت في عام ١٩٦٠ إلى الوزارة المركزية بالقاهرة في أثناء الوحدة بين مصر وسورية. تزوجت المهندس المصري

سيد ذهني، ودرست في جامعة القاهرة. عينت عام (١٩٧٤) بإدارة الشؤون الاجتماعية والعمل بجامعة الدول العربية بالقاهرة فكانت أول امرأة تعمل في الجامعة العربية بدرجة وزير مفوض. وعندما نقلت الجامعة إلى تونس بعد اتفاقية السلام عام (١٩٧٩) عملت بتونس، ثم عادت لتعيش في دمشق.

تجمع طلعت الرفاعي في أشعارها بين الشعر العاطفي والشعر القومي، وإن كان يغلب على شعرها الطابع القومي العربي المؤمن بوحدة العرب. وقد تغنت كثيراً بالوحدة بين مصر وسورية (١٩٥٨-١٩٦١). أصدرت عدة دواوين شعرية، منها: ديوان «مهرجان الشروق»، وديوان كامل عن القاهرة. وعلى الرغم من إقامتها في دمشق إلا أن حنينها إلى مصر ظل غلاباً، وقد نشرت بجريدة الأهرام في الثامن عشر من شباط سنة (٢٠٠٠) قصيدة تحت عنوان «على قمة الألفين» تعكس مدى إيمانها بعروبتها وقوميتها.

حازت على وسام القوات المسلحة من جمهورية مصر العربية، وعلى وسام الاستحقاق الثقافي من الجمهورية التونسية. وعينت عضو جمعية الشعر، ومن مؤلفاتها: «فتاة من القدس»، و«حسنا قاهرتي»، و«مناضلة عربية».

٩- عزيزة هارون (١٩٢٣-١٩٨٦):

ولدت في مدينة اللاذقية وتوفيت في دمشق. تلقت تعليمها الأولي في منزل والدها، وتعلمت على يد صديق والدها سعيد مطرجي؛ فدرست علوم العربية والقرآن الكريم. غير أنها لم تكمل



تعليمها نتيجة للتقاليد والعادات العربية التي كانت تمنع المرأة من المشاركة في الحياة الاجتماعية، فاعتمدت على نفسها في مواصلة تعليمها بالاطلاع على التراث العربي والحركة الشعرية المعاصرة. عملت في إذاعة دمشق، وكان لها برنامج إذاعي بعنوان «قرأت لك». اختيرت عضواً في لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية أيام الوحدة السورية المصرية، كما كانت عضو لجنة الشعر باتحاد الكتاب العرب بدمشق. لها ديوان: «عزيزة هارون»^(١٠) ولها قصائد عديدة نشرتها صحف ومجلات عصرها، منها: «بين عهدين»^(١١) و«جميلة القصيدة الجديدة»^(١٢)،

و«الغابة»^(١٣)، و«أغنيات للحب والأرض»^(١٤)، و«غربة»^(١٥)، و«وطن»^(١٦)، و«سنابل القمح»^(١٧).

يتنوع شعرها بين التعبير عن الذات، والاهتمام بقضايا الوطن، ولها في ذلك أناشيد على لسان أم فلسطينية، وعلى لسان جزائرية في جيش التحرير، وقصائد في تمجيد أول وحدة

عربية بين مصر وسورية (١٩٥٨) ، وقصائد في استنفار همم بنات جنسها للدفاع عن بورسعيد المصرية. وفي شعرها مسحة من الحزن، وتعبير عن ذاتها وتجربتها المؤلمة مع أوضاع المرأة في المجتمع العربي في عصرها. ويتميز شعرها بالصدق الشعوري والبساطة والبعد عن التعقيد، والاتحاد بالطبيعة في نزعة صوفية وجدانية، برعت في التقاط صور ولقطات واقعية صاغتها في شعرية معبرة عن روح الأنثى وما يعترئها من حالات أمومة وفقد تتناسب وحرمانها منها. تكثر في قصائدها مفردات الحزن والدموع في توظيف فني يتناسب وأجواء القصيدة^(١٨).

الموامش

- (١) - مي زيادة، وردة اليازجي، ط٢، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠.
- (٢) - مجلة العربي، العدد ٢٨، كانون الثاني، ١٩٦٢.
- (٣) - فؤاد شاکر، نساء شهيرات، حصاد القرن العشرين، جزء ١، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٥، ص ٢٢-٣٢.
- (٤) - مجلة العروس، الجزء الأول، المجلد العاشر، آذار ١٩٢٤، ص ١.
- (٥) - ميشال جحا، ماري عجمي، دار رياض الريس، بيروت، ٢٠٠١.
- (٦) - إملي نصر الله، نساء رائدات من الشرق، جزء ٢، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠١، ص ٩٩-١٠٩.
- (٧) - مجلة جهيئة، العدد ١٢، تاريخ ٢٠١٢/٥/١. <http://www.jouhina.com>
- (٨) - ماجدة حمود، الخطاب القصصي النسوي نماذج من سورية، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٢.
- (٩) - منتدى ثقافة وأدب - شخصيات أدبية <http://www.bstfrnds.com>
- (١٠) - عفيفة الحصني: منشورات الندوة الثقافية النسائية، دار الجمهورية للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٢.
- (١١) - مجلة الآداب، (٥٤) بيروت، أيار ١٩٥٩.
- (١٢) - مجلة المعرفة، (٤٨٤)، وزارة الثقافة، دمشق، شباط ١٩٦٦.
- (١٣) - مجلة المعرفة، (٥٧٤)، المرجع السابق، تشرين ثاني ١٩٦٦.
- (١٤) - مجلة الموقف الأدبي، (١٢٤)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، نيسان ١٩٧٣.
- (١٥) - مجلة الموقف الأدبي، (١٠٢٤)، المرجع السابق، تشرين أول ١٩٧٩.
- (١٦) - مجلة الموقف الأدبي، (١٢٨٤، ١٢٩)، المرجع السابق، تشرين أول، وتشرين ثاني ١٩٨٢.
- (١٧) - مجلة فكر، بيروت، أيار/ حزيران السنة السابعة.
- (١٨) - أديب عزت وآخرون، تراجم أعضاء اتحاد الكتاب العرب في سورية والوطن العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.

نيويورك بعيون ثلاثة مبدعين عرب

ديب علي حسن

نهـنـدس مدـننا وشوارعنا، لتعود تهندس حياتنا من جديد، ينسب لتشرشل وغيره من البريطانيين، وبغض النظر عن صحة النسب فإن الحقيقة تكمن في القول تماماً، تعيد المدن صياغتنا، تهندسنا من جديد، ومعروف هذا الأثر في التراث العربي، ومثال حكاية علي بن الجهم وقصيدته التي رقت حواشيتها بعد أن جاء الرصافة وترك خشونة البوادي.

ترى كيف رأى مبدعوننا مدن العالم الغربي، ولاسيما الولايات المتحدة الأمريكية، إذ كانت أمريكا المقصد من الهجرات التي بدأت منذ نهايات القرن التاسع عشر، ومازالت مستمرة، وظاهرة الأدب المهجري الذي نشأ في الأمريكيتين مازالت آثارها الإبداعية ماثلة للعيان.

نيويورك المدينة الأمريكية التي يطالعك نصب الحرية على شواطئها، كتب عنها الكثيرون، مبدعون عرباً وأجانب، ويمكن أن تصنف مجلدات في هذا الصدد، نتوقف اليوم عند ثلاث رؤى لكتاب عرب مبدعين، كتبوا عنها، والفارق الزمني بينهم يقتضي أن تكون قد تغيرت الرؤى، ولكن على ما يبدو أن جوهر الاستغلال هو الذي يحرك عاصمة ناطحات السحاب.

أولاً: أمين الريحاني⁽¹⁾

مدينة الدخان

عاش فيها رداً من الزمن، لكنها لم تكن مدينته الأثيرة، ولم يكن ليقدّر على العيش فيها، هي مدينة ملوثة بكل المعايير، المادية والقيمية، مدينة الاستلاب، مدينة الناطحات القاتلة، مدينة التقنيات، لكنها مدينة العبودية يقول الريحاني:



أمين الريحاني

دخلت ذات يوم مصعد إحدى بنايات نيويورك الشاهقة، فرفعني الخادم في أقل من دقيقة إلى الطابق الأخير منها -الطابق الخامس والعشرين- ومن هناك أخذت أدور صاعداً درجاً من الحديد لولبياً حتى وصلت إلى قبة البناية العظيمة؛ قبة تكاد تختفي بين الغيوم في النهار، وتضيع بين النجوم في الليل، قبة ترتفع بين أبنية نيويورك العالية ارتفاع هذه فوق بيوت الفقراء الحقبيرة. ومن هناك يشرف المتفرج على مدينة نيويورك العظمى، وينظر إليها نظرة الطائر، ولكن يجب عليه قبل أن يرى أسواقها المزدهمة أن يطل من حائق على

سطوحها المشتبكة بأسلاك البرق والتلفون، المغطاة بالدخان المتصاعد من المداخل ومن آلات سكك الحديد الجارية فوق الأسواق.

وبعد أن وقفت في القبة بعيداً عن ضجة الأشغال، وحرمة التجارة، وصياح باعة الجرائد، وضوضاء الأرتال والمركبات، تنشقت الهواء النقي الذي يندُر في البيوت والأسواق، تنشقت منه مقداراً وافراً، وسرحت نظري فيما تحتي من السطوح، وما فوقها من المداخل التي يتصاعد منها الدخان على الدوام في النهار وفي الليل؛ فخيّل لي أن هذه المداخل أفواه براكين هائلة تُندِرُ بقدم انفجار عظيم، فكأنها أيادي أولئك المعدنين السوداء مُرتفعة نحو السماء ليصرف الله عنهم البلاء، وكأن الدخان المتصاعد من أناملها هو الفائض من دخان الظلمات التي يسكنها المعدنون، ويحضرون فيها ساكتين صابرين. ألوف من المداخل تنفث في وجه السماء روحها الغازي، رافعة إلى الخالق احتجاجها على القائلين بحركة العمل المستمرة، بالحركة الدائمة التي لا يتخللها راحة ولا هدوء.

أترى هذه المداخل فوق هذه السطوح؟ لينفد بصرك في الضباب المتصاعد منها، فترى ما وراءها من الشقاء والبلاء، من الويل والأواء. إن وراء هذه المداخل -وإن شئت فقل تحتها- ألوفاً من الأرواح البشرية التي تضرب بالمعاول تحت الأرض اثنتي عشرة ساعة كل يوم، فالدخان هوروح الفحم الذي يحترق في الألوف من الأكوار والمواقد والأتن، ومع الفحم أيضاً تحترق أرواح أولئك الرجال والأولاد الذين يُعدنون في ظلمة قتالة لا يدخلها الهواء ولا النور ولا الماء إلا بالطرائق الصناعية؛ فهم يستخرجون الفحم وهم يحملونه إلى الأرتال التي تنقله إلى المدن والقرى. هو عملهم المقدس الذي يحترق الآن أمامك ويذهب أدراج الرياح. نعم، إن نتيجة عملهم للعالم عظيمة، ولكنها لأنفسهم عقيمة، هي كالدخان الذي يتبدد الآن تحت عينيك.

عبودية وموت

ليست مدينة العبودية وكفى، بل هي مدينة الموت، الموت الزؤام، كل شيء فيها يموت ليبقى المعدن ويبقى الدولار، نيويورك ليست مدينة الحياة لغير المال والبورصات: لا يمضي شهرٌ إلا ويحدثُ في معادن الفحم في هذه البلاد وفي غيرها كوارث تقضي على مئات وألوف من المعدنين بالموت السريع؛ فكم مرةً انهالت الأرضُ على أولئك المُستعبدِين، وهم على أشغالهم مكبُون قانعون، فأيمت ألوفاً من النساء، ويتمت ألوفاً من البنين! فضلاً عن استخراج الفحم، فإنه تمثال الموت التدريجي البطيء، فكلُّ معدنٍ يموتُ بحكم الطبع مُتحرراً؛ إذ ليس الانتحار محصوراً بتجرع السُّم، وباستنشاق الغاز، وبإطلاق المسدس. لا، الرُّجلُ الذي يضطر أن يشتغل مع بنيهِ الصغار تحت الأرض، فيُحرم الهواء النقي والنور وجمال الفضاء لا يموتُ أبداً موتاً طبيعياً، والهيئة الاجتماعية التي لا تقوم إلا بشقاء فئةٍ من بنيها هي هيئةٌ مظلمةٌ مختلة، هي هيئةٌ فاسدةٌ تفتقرُ إلى كثيرٍ من الإصلاح والتعديل والتحسين. قد تقدّمنا - على ما يزعم - بعضهم في الحضارة والتمدن، وقد حررنا - على ما نعلم - العبيد، وأطلقنا الحرية في بلاد الغرب لكلِّ امرئٍ، فقيراً كان أو غنياً، ولكن العبودية الجديدة تظهرُ في مظاهرٍ مُختلفةٍ وأثوابٍ غريبة، فماذا ينفعُ السجين قولك له: أنت حر؟ ماذا ينفعه تغيير توبه المخطط بثوب الرُّجال الأحرار إذا ظلَّ راسفاً في سلاسل الحديد مسجوناً في عُرفته المظلمة؟

قد تغيّرت القيود وتوعدت السلاسل، واستُبدِل النَّحاسون بغيرهم. تعددت الأسباب والموت واحد!

إنّ في الولايات المتحدة من العبوديات أنواعاً وأشكالاً، فهناك العبودية في المعادن، والعبودية في آبار الغاز، والعبودية في معامل الأنسجة وفي عالم العمل على الإطلاق، فمتى يا تُرى يتحرر الإنسان حقاً، وتشمل السعادة والراحة كل أسرة بشرية؟

كفانا تأملاً في المعادن والمداخين والدخان، لنُعدّ إلى عالم التجارة لنسقط إلى ساحة الجلبة والحركة والضوضاء. ها قد صرت في الشارع أسمع باعة الجرائد يُنادون على جرائدهم: أخبار أخيرة، أخبار مهمة، فابتعت نسخة من جريدة المساء وُعدت إلى البيت تحت ضباب الفكر، وبين دخان النفس ولهيبها، فجلست إلى الكانون، وقرأت الخبر الآتي:

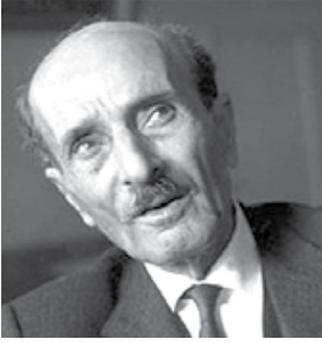
اضطرابٌ هائلٌ في البورصة، وسقوطٌ عظيمٌ في الأسهم. قد بلغت الخسارة في ساعة واحدة خمسين مليون دولار بسبب سقوط الأسعار الفجائي.

خمسون مليون دولار تخسر وتكسب في هنيهة من الزمن، وألوف من المعدنين يضربون بالمعاول عشر ساعات في النهار، ويخاطرون بأرواحهم وأرواح بنيهم في الظلمات الكالحة تحت الأرض من أجل دولار أو دولارين! ما أجمل هذا العالم يا صاح! وما أطف هذا التمدن الحديث الذي يأتينا في كل شارقة وبارقة بمثل هذه الغرائب الخارقة!

ثانياً: ميخائيل نعيمة^(٢)

جهنم الأرض

أما ميخائيل نعيمة الروحاني والغارق في صوفية الشرق فله رؤيا مختلفة تماماً لمدينة الغرب، يقول في كتابه المهم (المراحل) مفسراً مادية الغرب: إن ما أدركه الشرق منذ أجيال



ميخائيل نعيمة

بإيمانه واختباراته الروحية، يحاول الغرب اليوم أن يتوصل إليه بمكروسوبه وتلسكوبه. ويضيف بمكان آخر في المقال المنشور في الكتاب نفسه: فإذا كان أثنان آثار الغرب وأعزها هوهبة الشرق فكيف للشرق أن يمد يده إلى الغرب مستعظياً، وماذا عساه يستعطي سوى طائرات وقطارات ودواليب، أسلاك ولوالب ومدركات وبرلمانات ومتاحف ومعاهد ومقاصف، ومخدرات، وعلل ومشاكل كثيرة لتدنيه من كنه الحياة ولا لتعطيه طمأنينة روحية ليس يحصل عليها بإيمانه؟

والشرق كما يقرر نعيمة: لفي غنى عن اقتباس حرف واحد من المدنية الغربية، إذ ليس الاقتباس إلا تقليداً، وكل من يقلد سواه لا يكون مخلصاً لنفسه، لأنه يخفي حقيقته ليظهر بحقيقة سواه.

فالعرب أحوج إلى مدرسة الشرق من الشرق إلى مدرسة الغرب.

بعد هذه الرؤيا ماذا يقول عن نيويورك، وكيف يراها، هل يغير رؤيته؟

في الكتاب السابق نفسه وتحت عنوان: مشهدهان، المشهد الأول - نيويورك - تتين البحر والبر (عصر نهار أو آخر تموز - لا يحدد العام - طبعاً يصف حديقة صغيرة جلس فيها وتدعى (مديسن سكوير) وهي حديقة صغيرة في منتصف المدينة، يصف الجالسين فيها ولاسيما زنجية كما يقول فطساء الأنف غليظة الشفتين، ثم ينتقل إلى وصف مشاهد أخرى يقول: ممرات الحديقة الإسفلتية ومقاعد الخشبية ومنفرجاتها الصغيرة العشبية المكتظة بأمثال

هؤلاء - الجلوس - وبأصناف عديدة من البشر سواهم قذفتهم إلى جوف التين كل أنواع الأقاليم والديار على وجه الأرض السائرون منهم يسيرون شرقاً وغرباً، وجنوباً وشمالاً، شرقاً، رجالاً ونساءً كباراً وصغاراً يسيرون بلا انقطاع كعسكر من النمل... من هؤلاء الناس؟ من أين أتوا، لماذا أتوا، وماذا يعملون في جهنم الأرض؟

إنهم متعبون كما يراهم تأكلهم الحياة والمدينة الصاخبة، (الشمس في السماء لكن من في الحديقة يشعرون بها ولا يرونها لأنها مقنعة بقناع كثيف، ليس ضباباً، ولا سحاباً، إن هؤلاء إلا أنفاس التين المتصاعدة من ألوف المداخن، وملايين النوافذ، وجبال متراكمة من الحديد والحجر والقبر والإسفلت وقوافل لا يدرك أولها، وآخرها من العجلات المسيرة بالغازات والمسيرة بالكهرباء).

والمشهد عالق ما بين السماء والأرض (تتصاعد هذه الأنفاس في الهواء فينوء تحتها الهواء، ترفعها الأرض بكل قوتها فتشمئز منها السماء وتضغط بها إلى الأسفل، فتبقى عالقة بين الأرض والسماء، حافظة من الشمس حرارتها، خانقة من النسيم أنفاسه، ضاغطة بصفائح من حديد محمية في نار جهنم على صدر التين المتمدد بين نهريين، الفاجر فاه ليشرب البحر وبيتلع البر دون أن يرتوي يوماً أو يشبع، التين يتنفس، ويكاد يحترق بأنفاسه...).

هذه نيويورك لدى نعيمة الذي يقفز مباشرة إلى المشهد الثاني مقارنة بالأول، ويصف (الشخروب - في سفح صنين-) بلده وطبيعته، أليس الملقب بناسك الشخروب؟ نيويورك مدينة الضباب والاستلاب والموت، والإنسان التائه الذي يتحول إلى مجرد رقم فيها، لا حياة ولا قيمة، فقط أعمل وأعمل لتحقيق شعار (دعه يعمل دعه يمر) ولكن هل تنجح بذلك؟

صوت الدولار

يرى نعيمة، وبدخله إحساس ثقيل بالنعمة، أن المدينة لا يؤنسها شيء من الرحمة والعدل والمحبة، وكل ما فيها مطاعم ومصالح ترهق الإنسان وتجره إلى الانحراف عن طبيعته وطريقه القويم، على العكس من بسكنتا المسالمة، يضيف إلى تلك المقارنة التقليدية، ملاحظات أخرى ويقول إن هذه البلاد، يقصد أمريكا، خالية من التقاليد والجذور ويسعى فيها الجميع إلى خوض المغامرات وكسب المال.

ويصفها في عبارات عدة بأنها بلاد الأسياد التي راح من أجلها يغير المهاجرون أسماءهم وكنيتهم في سبيل الاندماج مع ثقافتها ولسانها وقواعدها، وتنادياً لسخريتها من حروفهم، فيكتب: «في عقيدة مهاجريننا، فتبدل الأماكن والأزمنة كان يقضي بتبدل الأسماء كذلك.

وهكذا أصبح أخي أديب «دجو» وأخي هيكل «هنري»، وكم من مهاجر ترجم حتى اسمه وكنيته ترجمة حرفية، فبات منصور حداد مثلاً «فكتور سميث».

ما بين سوري وصيني وبولوني وروسي ويهودي وزنجي وإيطالي وإرلندي... إلى آخر ما هنالك من أمم الأرض، وليس يجمع بينها غير صوت الدولار وغير وجهه الكريم. ونيويورك هي اليوم ذاتها زادت من وحشيتها وسطوتها، مدينة الغرب قهر واستلاب، وما ينطبق على نيويورك ربما ينسحب على معظم مدن الغرب، هذا ما عبّر عنه أدونيس في كتابه المهم جداً (كتاب الغرب).

ثالثاً: أدونيس^(٣)

نيويورك ورم زائد على الوجود:

وما قدمه أدونيس في كتابه الجديد (كتاب الغرب) الصادر عن دار التكوين وهو قراءات متعددة في الثقافة والفكر والسياسة والحضارة.



أدونيس

عري جنة الوهم عند من يتوهمونها وراء لجة البحار ويظنون أن المنى والسوى حيث تقوم ناطحات السحاب وحيث كل إنسان مجرد رقم في بطاقة ما.

يحلم الكثيرون أن يصلوا الغرب ولكن ماذا عن الذين وصلوه وعاشوا فيه وقرؤوا بنيته الفكرية والاجتماعية التي تبدو كما أسلفنا مرآة تشد لكنها في واقع الحال وبعد التجربة هشيم بل بيت عنكبوت تمزق مرات ومرات.

أدونيس واحد من أهم المفكرين العرب والعالميين في المشهد كله. عاش في الغرب وخبره يبجر محلاً أعماق

الوسط الاجتماعي. حصيلة التجربة كلها في كتابه هذا، وقد جاء الكتاب احتفاء بدخول أدونيس العقد التاسع من العمر.

الكتاب سفر كبير يقع في أكثر من ٨٥٠ صفحة من القطع الكبير والتجليد الفني الفاخر... وكان اللافت أن يفتح الكتاب بقصيدة أدونيس قبر من أجل نيويورك... تبدو القصيدة الملحمة استشرافاً للتاريخ والحراك الحضاري والتقني وقراءة في مسار غطرسة القوة... نيويورك التي تدير العالم عبر حبالها السرية وأدوات فتكها المعلنة وغير المعلنة... هي الوجه الهمجي لكل جبروت الآلة والطغيان المادي.

تبدو سماء من الأضواء التي تعج بالحياة لكنها في الواقع حياة منخورة أكلها الصدأ تنقل عضنها إلى العالم.

تعمل على نقل بثورها إلى الخلايا السليمة وكأنها لا تريد أن ترى بقعة من العالم إلا وأكلها الصداً وتغلغل الموت في ثناياها.

ونيوبيورك ليست إلا طفحاً أو ورماً زائداً على الوجود، بل ربما زوالها يريح البشرية من تأليل الجرب وويلات الحروب. يقول أدونيس في هذه الملحمة التي تعود إلى سبعينيات القرن الماضي.

حتى الآن، تُرسم الأرض إجابة أعني ثدياً لكن، ليس بين الثدي والشاهدة إلا حيلة هندسية:

نيويورك، حضارة بأربع أرجل، كل جهة قتل وطريقٌ إلى القتل، وفي المسافات أنين الغرقى. نيوبيورك، امرأة- تمثال امرأة في يد ترفع خرقة يسميها الحرية ورقٌ نسميه التاريخ وفي يد تخنق طفلةً اسمها الأرض.

نيويورك، جسدٌ بلون الإسفلت. حول خاصرتها زناً رطب، وجهها شباك مغلق... قلت: يفتحها وولت ويتمان- «أقول كلمة السر الأصلية»- لكن لم يسمعها غير إله لم يعد في مكانه. السجناء، العبيد، اليائسون، اللصوص، المرضى يتدفقون من حنجرته، ولا فتحة، لا طريق. وقلت جسر بروكلين! لكنه الجسر الذي يصل بين ويتمان ووول ستريت، بين الورقة-العشب والورقة-الدولار.

نيويورك-هارلم، من الآتي في مقصلة حريز، من الذاهب في قبر بطول الهدسون؟ انفجر يا طقس الدمع، تلاحمي يا أشياء التعب، زرقة، صفرة، ورد، ياسمين والضوء يسنّ دبابيسه، وفي الوخز تولد الشمس، هل اشتعلت أيها الجرح المختبئ بين الفخذ والفخذ؟ هل جاءك طائر الموت وسمعت آخر الحشرجة؟ حبلٌ، والعنق يجدل الكأبة وفي الدم سويداء الساعة. نيوبيورك-ماديسون-بارك افينيو-هارلم، كسلٌ يشبه العمل، عملٌ يشبه الكسل. القلوب محشوة اسفنجةً والأيدي منفوخة قصباً. ومن أكداس القذارة وأفتعة الإمبرستيت، يعلو التاريخ روائح تتدلى صفائح صفائح:

ليس البصر أعمى بل الرأس، ليس الكلام أجرد بل اللسان نيوبيورك-وول ستريت-الشارع ١٢٥-الشارع الخامس، شبح ميدوزي يرتفع بين الكتف والكتف. سوق العبيد من كل جنس، بشرٌ يحيون كالنبات في الحدائق الزجاجية، بأئسون غير منظورين يتغلغلون كالغبار في نسيج الفضاء-ضحايا لولبية، الشمس ماتمٌ والنهار طبلٌ أسود.
امرأة من الغش...

ونيوويورك التي يعدّها الغرب رمز حضارته ليست إلا طبقة من الرياء والكذب حتى في تماثيلها يقول.

تفتتي يا تماثيل الحرية... أيتها المفروشة في الصدور بحكمة تقلد حكمة الورد... الريح تهب ثانية من الشرق تقتلع الخيام وناطحات السحاب.

نيويورك... امرأة من الغش والسرير يتأرجح بين الفراغ والفراغ... ها هو السقف يهترئ... كل كلمة إشارة سقوط... كل حركة رفش أو فاس... وفي اليمين واليسار أجساد أن تغير... ونيويورك - نيويورك = القبر أو أي شيء يجيء من القبر. نيويورك - نيويورك = الشمس.

تلك هي معادلة الحياة في ملحمة أدونيس وكما أسلفنا فما زالت ندية بهية تشع قدرة على قراءة مسارات التاريخ وما تمضي إليه غطرسة الجنون الأميركي. الإنسان الآلة...

والحضارة التي يعيشها البشر الآن كما يرى أدونيس هي حضارة مريضة لحظة مرض وسواء سميت بما سميت... فإن الأمر لا يتغير نوعاً وإن تغير في الدرجة بحسب الشعوب والمناطق والظروف التاريخية والاجتماعية.

ويتمثل هذا المرض بالنسبة لي في أنه لم تعد للإنسان قيمة في ذاته ولذاته بوصفه إنساناً أياً كان موطنه وانتمائه. فقد أصبح الإنسان يقوم بوصفه مجرد وظيفة استخدام مجرد أداة أو شيء. بل لقد أصبح هو نفسه آلة وربما صار الانقلاب عليه وشيكاً. كما تمرد الإنسان على خالقه فإن الآلة سوف تتمرد هي نفسها على الإنسان.

ولهذا فإن الموقف من الحضارة الحديثة يتجاوز موقف النقد إلى إعادة البناء فالإنسان جوهرياً في ضوء ما يحدث في العالم اليوم... إنما هي إعادة بناء العالم برؤية جديدة.

ويرى أدونيس أن المفارقة التي تصل إلى درجة العبث الفاجع هي أنك تجد في الغرب ثقافة ضدية تعارض تلك الصناعة الآخذة في تحويل الإنسان إلى شيء بين الأشياء بينما تجد في المجتمع العربي من يدافع عن الاصطناع الذي لا يشوه صورة العربي وحسب وإنما يستأصله من ذاته وهويته.

بينما نجد الفرح عندنا بهذا الاصطناع اقتناء اتفاقاً استهلاكاً، ويراه البعض مظهراً يساويهم بالغرب، ويطمس الرأس المال العربي تحت هذا الاصطناع، في الغرب ينصرف الرأسمال الإنساني إلى الإبداع والإنجاز هكذا يزداد تقدماً فيما نحن نزداد انقياداً لاقتناء ما يبدعه استسلاماً له... إنه بالمعنى الحرفي... لا يأسر طاقاتها وحدها وإنما يأسر كذلك رغباتنا ذاتها.

ديمقراطية القنابل والصواريخ

وحين كتب قراءته عن الحرب الأميركية على العراق كان يحذر مما هو قادم وما تفعله واشنطن خدمة للكيان الصهيوني، وكما قدم الفضاء العربي لهذه الحرب فسوف يقدم لتحرك (إسرائيل) في استسلام عربي وقائي شبه كامل وسوف يخطط له من الآن وصاعداً لتدمير أي نواة لمقاومة الهيمنة الإسرائيلية أي تدمير نواة للحرية .

هكذا يعطى لإسرائيل أن تبدأ بكتابة تاريخ جديد آخر لهذا العالم العربي وتعطى لهذه الولاية التابعة أن تصبح المركز العاصمة، المركز للولايات المتحدة في شكلها الإمبراطوري الجديد... عاصمتها في الفضاء العربي على الأقل.
صورة العالم غداً...

وحين يقرأ أدونيس من واقع الحال ما ستكون عليه صورة العالم غداً في ظل ما يجري يبدو الاستنتاج جرحاً فاغراً لا يمكن أن نوقف نزيفه.

البشر كلهم في جهة والوباء الكوروني في جهة إلا في العالم العربي الإسلامي... شعوبه كلها غرباً شرقاً شمالاً جنوباً مأخوذة بإبادة بعضها بعضاً أفراداً وجماعات وفي مختلف الميادين...

وفي المشهد المستقبلي كما يضيف... الليبرالية الجديدة في صورتها الأميركية هي قائدة أوركسترا في جوقات هذه الهيمنة الثقافية تجلياتها جميعاً موضوعة في الكيس الإعلامي الذي تسهر عليه هذه الليبرالية باسم العولمة وهي كما تؤكد التجربة عولمة الابتذال الذي يقوم على تمجيد السوق والكم وعلى تمجيد الآلة.

إنها الوباء الكوني الذي يتقدم في غزوه وزحفه الجديدين، لكي يحول الإنسان إلى آلة.



الهوامش

(١) - أمين الريحاني، الريحانيات، الشركة العالمية للكتاب، ١٩٧٨م.

(٢) - ميخائيل نعيمة، المراحل، مؤسسة نوفل، ١٩٧١م.

(٣) - أدونيس، كتاب الغرب، دار التكوين، ٢٠٢١م.

* * *

الماغوط واللعب على دمج الأجناس الأدبية مسرحية الأرجوحة أنموذجاً

خليل البيطار

الحدائثة برأي المتابعين هي الطموح إلى تغيير السائد، وابتكار ألوان وأجناس جديدة، وتطوير ما هو قائم كي يواكب ما يجري في المراكز المهيمنة من اكتشافات وثقافات، لها حضورها الذي يصل إلى درجة الهيمنة. والأجناس الأدبية المعروفة تتداخل وتتجاوز، وتماهى أحياناً إلى درجة الاندماج في جنس واحد، فتلتبس على القارئ والمتابع والناقد، ولكن للمؤلف حجه فيما يبدع ويبتكر، وله حقه وحرية فيما يرسل ويسرد ويقرض ويلعب، ويترك للآخرين حرية الاختلاف بشأنها المتنبى في ميميته الشهيرة:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم
أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاهها ويختصم

ومحمد الماغوط في نصّه الملتبس (الأرجوحة) أنموذج لطموح دمج الأجناس الأدبية، وخلق نصّ تتجاوز فيه هذه الأجناس وتتناغم كأنها سوناتا مرهفة عنيدة على الأسماع، متموجة كما الحياة في جريانها المتناوب بين الداوة والهيجان، أو البحر في انسياب موجاته وعلوّها الصاخب.

والماغوط شاعر ساخر محيّر حدائثي بامتياز، اسمه محمد أحمد عيسى الماغوط، (١٩٣٤ - ٢٠٠٦)، ولد في سلمية بمحافظة حماة السورية، وأمضى حياته بين دمشق وبيروت، وعمل في الصحافة، وسُجن بسبب انتقاداته اللاذعة، وكان واحداً من أعضاء مجلة (شعر)، إلى

جانب أدونيس وأنسي الحاج وآخرون، وشهر بكتابة قصيدة النثر والمسرحيات الناقدة، وتعاون مع الفنان دريد لحام في إعداد مسرحيات كوميديية ساخرة وفي تأليفها وإخراجها.

صدرت مسرحية (الأرجوحة) عن دار المدى بدمشق في طبعتها الأولى عام (٢٠٠٧)، ضمن سلسلة (مسرح)، وضمت أحد عشر فصلاً، لكن السرد فيها والشاعرية، واللوحات التصويرية تحيّر القارئ والمتابع، وتجعله ميّالاً مرةً إلى تصنيفها رواية، أو ذاهباً إلى تسميتها قصيدة حدائثية طويلة، أو الذهاب بها إلى نصّ يجمع بين السيرة وأدب السجن في منطقة شرق المتوسط، قبل أن يقبل مُرغماً بأنها أقرب إلى المسرحية أو السيناريو السينمائي.

افتتح الماغوط نصّه بمقطع شاعري دراميّ حزين لافت، قال فيه: أيها الاسم الصغير كتابوت طفل، يا من لصقتك على الجدران وثياب المسافرين، ورافقتك على درّاجتي حتى



النافذة الأخيرة من الوطن، دون رياح أو أزهار، مخلّفاً أسلوبه على السورق المقوّى، تاركاً مبارزيك يلهثون حتى الشيوخوخة بين شمس الأصيل (الأغنية التي غنّتها أم كلثوم)، وحديد المزلاج.

أيها الاسم المغدور، والراقد على حرفه الأوّل كالغزاله! يا بلسم الخراب ودم الطفلة المنتقاة بالأصابع! اذهب بعيداً كالجنح المكسور، وملثماً أو حاسر الرأس، فالحوذ الفضفاضة ملأى بالأحلام وقمل الأوسمة، لأجلك أحنى عنقي كالخيط أمام إبر المنفى، ص ٥.

مفاجأة أو صرخة، أداها سجين أو موجع، افتتح بها مشهد بداية مأساة أو مشهدها الأخير، فالجنح كُسر، والخوذ مترعة بأحلام انتصارات موهومة!

فهد التبل قدم من القاع الاجتماعي البائس، حاملاً غفلته وطيبته وتمرّده، إلى مدينة مترعة بالتناقضات، سرد سيرته وشكواه الطويلة في عمله الصحفي المحاصر، بعيون تعدّ عليه انتقاداته وصراخه وغضبه لما يجري للبشر من حرمان وإذلال وتدجين وقسوة، ولمعانة سجنه وتعذيبه، ولحال السجناء القادمين من الأحياء الشعبية أو الريف المنسيّ.

امتزج ذلك كله بعشقه البريّ الأزلي لغيمة، التي تحمّلت ثورات غضبه وعشقه المختلف القاسي المتعبّد، الشهوانيّ الرجوليّ على طريقته، ووفت أكثر وهو سجين، يتلقّى ضربات السوط ولسعات الكهرباء بصمت محارب وصبر بدويّ.

كان فهد التنبل واحداً من سجناء كثيرين، من بينهم: أبو سليم الشخصية الريفية الجسورة، والبدويّ التائه، ودبّاح المستقوي على السجناء، وهناك المحققون القساة، وإداريو السجن، والجلادون المكلفون بمعاقبة أيّ سجين يثير الفوضى، أو يحاول الهرب، أو يغني ليزيح ثقل العتبات وثورات الألم.

استطاع فهد التنبل بصبره وثقافته أن يجذب عطف موظف إدارة السجن، وقد عامله الموظف بطريقة إنسانية، وصارحه بأنه قرأ كل ما كتبه، وقال: تمنيت دائماً أن تكون لي الجراءة الأدبية والمظهر الأليف كي أطلب منك ولو هاتقياً أن تكفّ عن تعذيب نفسك، وعن إعداد النار التي ستلتهمك مع طاولتك وأوراقك، كنت أسمع صوتك في المذياع حنوناً وغاضباً يسري في أوصالي، ويهزني من قدمي حتى قبعتي، وأنا راقد في هذا المقعد وأمام هذه المدفأة، وكان بعضهم يكرهك، ويتمنى أن يقضم حنجرتك بأسنانه، ص ٢٠٣ - ٢٠٤.

لم يعرف الأهل وزملاء فهد التنبل في العمل مكانه، أو في أي سجن وُضع كي تتم زيارته أو محاكمته، وذهبت أم فهد للبحث عنه، ولم تفلح في معرفة أي شيء، وتاهت بين الأدراج والطوابق والممرات، وكان كل موظف يحيلها إلى موظف آخر أو دائرة أخرى.

وتولت غيمة مهمة البحث عن فهد الزوج والحبیب، وقابلت اثنين من زملائه، وعاتبتهما بسبب تقصيرهم في البحث عنه، وقالت: من المفترض أن يدافع الصحفيون عن المغبونين والمهمّشين، فكيف ينسون زميلهم الذي سجن لأنه دافع عن حقوق المظلومين، وكتب مقالات ناقدة، وقدم برامج أعدها ببراعة.

وكان حب فهد وغيمة مختلفاً أيضاً، كما كانت نظرة فهد إلى المرأة مختلفة، فقد رآها قادرة على الفعل والابتكار والإلهام، وقال: إن المرأة هي الكائن الوحيد الذي يجعل من الجهات الأربع جهة واحدة، لا يمكن تحديدها، ص ٣١.

في الفصل السابع وصف لرتيس المحققين رأيهم في قضايا الوطن والحرية والديمقراطية، بعد تلقيه صفعات وشتائم، ووصف أيضاً كيف أحب الفتاة واليمامة غيمة، وغدت زوجته، وقال: عدت في نيسان من المنفى مع ثلاثة عشر شخصاً، في شاحنة للسلطات الشقيقة، وكانت الريح المحملة بالثلوج تعيقها عن الصعود والهبوط، وتتشبث بدواليبها كما يتشبث الطفل بذيل الكلب، ص ١١٥.

وعن غيمة التي التقاها مصادفة، فتحاباً، وغدت ملهمة ومنقذة، قال: كانت مثل يمامة زفرقت على حافة المجرة... في عينيها رغبة جامحة لدخول عالمي المغلق المتهوّر... لم تكن

يا سيدي المحقق سوى فتاة عادية لا تزن أكثر من خمسة وأربعين كيلو غراماً مع حقيبتها وشعرها ووطنها، وجاءت تتوسّطني في موضوع دخولها الجامعة، وهي لا تحوز شروط الانتساب كاملة، فاهتمت بالموضوع... وحادثة السينما والفيلم المرعب قربانا... وذهبنا إلى المقاهي... وحاولت تقبيلها في المصعد فصدّتي رافعة رأسها كأن أنفي حربة ستغرس في خدّها... ثم اشتعل حبنا... واستأجرنا غرفة فوق السطح... وعشنا أياماً لا تُسى... بصورة غير شرعية، ونحن نتعانق كالزواحف عراة، أو بكامل ثيابنا، مهووسين حتى العظام، فائضين كالسيول الرجراجرة، حتى كأن أيّ عابر سبيل يستطيع أن يصعد إلى غرفتنا، ويغرف ما يشاء من الحب والمطر والإرهاب! ص ١٢١-١٢٢.

السخرية والتقاط المفارقات، وتحليلتها بمبالغة خفيفة جاذبة، تضي على السرد والتصوير والحوار المضمّن بالرموز، لرّحالة مغبرّ قاسي الطبع تشويقاً لمتابعة تفاصيل هذه الوقائع المثيرة.

هجرته غيمة لأنه يتلصص على نساء الجيران، وهنّ يغسلن ثيابهن، فقالت له:
أيها الوحش، وغادرت، فأعادته إلى فوضى لا تحتل.

غيمة التي أحبّت النهدي، متجاهلة غرابة أطواره وثورات غضبه، وأصرّت أن تزوره في سجنه لتطمئن على وضعه الصحيّ، منعت من زيارته، وحدّرها القائمون على السجن من تكرار محاولتها وإصرارها على ذلك قائلين: (إن الدولة لا تتعامى أبداً عمن يجلس بحضنها وينتف في ذقتها)، ونصحوها بالنسيان السريع، والابتعاد ما أمكن عن النوم بين المقابر، وكان لا ينقصهم إلا أن ينصحوها أن تذهب إلى أقرب قابلة، لتجهض ذلك الحبّ العظيم، ص ٩٩.

اعتقل سليم الفلاح الشاب لأنه لم يوقع على عريضة، وكان يسرج عربة مخلخلة ليذهب إلى الحصاد، (وشتم) الشعب دون قصد لأن إصبعه هرس بحجر وهو يدقّ مسماراً، وعند عودة أبي سليم إلى البيت أعلم بالخبر، غضب و(شتم الشعب)، فنصحه مسنّ بالهدوء، لكن مشهد التجمّع أمام داره أغضبه، وعادت السيارة التي أخذت ابنه كي تأخذه بالقوة، ولم يكثر الذين فيها لحاجته إلى حصاد زرع الجافّ المهدّد بأن تحصده الريح، ص ١٤٠ - ١٤١.

فهد وسليم كانا نجمي المهجع في السجن، وهما نموذجان للنخب والفلاحين، الأول بمعرفته وتفهمه وسخريته من نظرات المحققين إلى البشر كأنهم أشياء أو بهائم، والثاني بفطرتة وجسارته وتحملّته، وتجاهله لصنوف التعذيب، ووعيه لكرامته ولحقّه في أن يُطلق سراحه مع زملائه المغبونين، وفي إدانته العلنيّة لما يلحق به وبزملاء المهجع من إذلال.

وصف الراوي العليم، (الفهد في النص، والمؤلف في سرد ذكريات السجن) حال السجناء بألوان قاتمة وسخرية مريرة، وقال: كانوا يقفزون على السطح الحار، يتذكرون ويحلمون ويتأوهون... الفهد وأبو سليم والبدوي والمختل، من دون نقاش في معنى هذا القفز الجنوني، وفي أثر الحلم أو الآهة من أجل مصلحة الوطن العليا... كان في اعتقاد الفهد أن ما يهدد الحياة البشريّة بكل ما فيها من جيوش وأطفال ومدن وغابات هو الضجر، وليس الاستعمار كما تقول المنشورات الرسميّة ومكبرات الصوت: العصفور يغني لقتل الوقت والجيوش تسفح دمه لقتل الوقت!

أطلق سراح الفهد أخيراً، وعاد يبحث عن ضيعته وعن غيمة التي بحثت عنه طوال وقت سجنه، وحين بيّست من نتيجة بحثها، ذهبت إلى القرية، وأول شيء فعله فهد هو الاتصال بها، والطلب منها أن تعود بسرعة.

وبالقدر الذي أراحته مشاعر الذين عرفوه، وأبدوا تعاطفهم معه، تماوجت في داخله مشاعر الحسرة على المشهد السوداوي الذي رآه: مدينة مقفرة وليل فاجع، دخل المقهى وأثار ضجة، وهمّ ثلاثة عرفوه كي يسلموا عليه، فتصنّع الشرود، بينما كان قلبه ينفطر من الفرح، وشعر أن الحياة جميلة كما هي، ورائعة حتى عندما تكون مقطّبة كالوحش.

في المشهد الأخير تبدو شوارع المدينة طويلة، وصلبة ولا نهائية، وهررة ضالّة تشمّم فضلات الزوايا، مترنحة تحت أضواء النيون الغبراء، والفهد وحيد ضد المدينة، وفي عينيه ملامح الغزو! وكي تكون جراحك واضحة لا لبس فيها ولا إبهام، عليك أن تدفع جزية الدمار، ص ٢٢٤.

نص الماغوط يجمع التوتّر الدراميّ وبها الصور، وانسياب اللغة وشاعرية الأسلوب، ويتكئ على تناغم إيقاعيّ، وحساسيّة بواقع لا تغادره المآسي، ولا علاج لأوجاعه، وما السخرية المريرة إلا شكل من أشكال الاحتجاج والتحمّل والتحدّي لعذابات التضيق والسجن، بعد تحقيقات مذلة ومكرورة واستفزازيّة ومضنية، لا عدالة فيها ولا حقوق، بل تُهمّ جاهزة وظنون يجري تضخيمها كي تسوّغ العقوبات القاسية التي تصل إلى حد تهديد حياة الموقوف، وإغلاق أبواب الشكوى والتظلم وضمان السلامة، ومنع التحقّق من صدقيّة التهم والتقارير الكيديّة في الظروف الاستثنائيّة.

ورسم الماغوط شخصيات نابضة بالحياة، ومختلفة في استقلاليتها ونمط عيشها وتمرداها على البلادة والجمود والتقليد السائد، وفي طبيعتها وإدماجها بالقاع الاجتماعيّ الريفيّ أو الممتد

في الأحياء الشعبيّة التي تسوّر المدن... وفهد التنبل، وغيمة، وأبو سليم، وأم فهد، شخصيات ريفية أصدمت بواقع هش، ولكنها دافعت عن حقوقها بما ملكت من تجذّر في المكان، ومن نقاوة وعطاء، وحاولت إشعال قنديل لتعرية التعلّ والإذلال وكتّم الأصوات الناقدة، ودفعت ضريبة باهظة دفاعاً عن كرامتها، وعن حقوقها في معرفة أسباب ما يجري لها من قهر، ولكثير من المغبونين، في محيط مسكون بالخوف، ومسوّر بالاستلاب وتغييب الحقائق.

هجا الماغوط نمط العيش الريفي الساذج، والاستخذاء أمام لقمة العيش، وغياب التوعية بحقوق البشر، وضياح حقوقهم، وانحاز إلى كل موقف إنسانيّ أو احتجاجيّ ضد الظلم، وضد الاستهانة بكرامة البشر المفقرين والمنهويين. ونصّه النثريّ أقرب إلى معزوفة حزينة، أو صرخة احتجاج، تتعاطف مع أوجاع المستلبين وآلام سجناء الرأي من أجل حقّهم في التعبير، وضحايا التعذيب من أجل ضمان حقّهم في الاحتجاج ضدّ الإدارات الفاسدة.

وأرى في (أرجوحة) الماغوط نصاً وشخصيات وأسلوباً جاذباً في تسلسل الأحداث ورسم الشخصيات، نقلة مهمّة في حداثة أسلوبه، وصقلاً لقدرته على المزج بين أنماط السخرية، والجدّيّة في تحديد الأسباب التي تعيد إنتاج الركود، وتعيد الإخفاق في الخروج من متاهة الهلع المستحكم، وتواصل عدم المبالاة بحركة الصراع، التي لن يحدث أيّ تغيير إيجابي دون مقاربتها!

ولفتته في آخر المسرحية تستحقّ الانتباه، إذ قال: لو كان الفهد بالقفار في هذه اللحظة، لزحف على ركبتيه بين الصخور... لينا جي حبيته ووطنه، أمّا الآن فحبيته نائمة، ووطنه يشخر، وعليه أن يبقى مستيقظاً، فلا بدّ من كلب حراسة لهذا الشرق الذليل المنهوب! ص ٢٢٤. والقصد أن هذا الشرق يقع على خط زلزال خطير، وحمايته ضرورية لاستقرار أهله.

* * *

غسان كنفاني: الشهيد الذي عاش كما لم يعيش أحد

أيهم ناصر

لقائي الأول مع غسان كنفاني، أدبياً إن صح التعبير- عندما كنت صغيراً أدرس في المدرسة، حينها كنا نقرأ واحدة من قصصه، وندرسها في مادة القراءة الأدبية مع المعلمة التي كانت تشرح لنا عن كتاباته وأفكاره بالمضمون، أذكر في أثناء تلك الدروس عرفت أكثر عن فلسطين ومجدها وتاريخها وأراضيها ومدنها وعن احتلالها من الكيان الصهيوني الغاصب، العدو الأكبر للعرب وعن شيء اسمه القضية الفلسطينية، وعن النضال والكفاح والثورة ضد العدو الإسرائيلي، وأتذكر كانت تحكي لنا عن عمليات الفدائيين المقاومين دفاعاً عن وطنهم فلسطين واستشهدوا لأجله، في ذلك العمر الصغير لطالما تخيلت كيف للمرء أن يكون فدائياً؟ وكيف له أن يفجر نفسه بأعدائه وسارقي أرضه؟ كانت تخاطر لي الأفكار وأتخيل الخيالات...

هل يا ترى في حال أن بيتي أو أرضي سُلبت باحتلال وعدوان يحقد علينا ويطمع في حياتنا وبلادنا سأقوم بمثل ما فعله الفدائي المقاتل؟ كنت أتخيل وأخطط لأقوم بهذه العملية وكأنني البطل ذاته في القصة وإحساسي كبطل لا أنساه.

من جيل إلى جيل، من الذاكرة إلى الوجود، أنا كما أبناء جيلي نقرأ، ونعرف، ويحيا فينا غسان كنفاني ليعيدنا معه تركيب العالم من جديد كما يجب أن يكون، يعيده كمبدأ، القضية الجوهر، المدرس الأقدس، يعيده كثنائير وكمناضل وككاتب ومدافع عن فلسطين وعن حق اللاجئيين في العودة إلى وطنهم وبلادهم وهو ابن فلسطين والقضية.

غسان كنفاني القضية النار والحلم، ما زالت تحيا في أدبه ورواياته وقصصه القصيرة ومقالاته، يتجدد فينا بهيبة وقوة الحق وطمأنينة الأمل العائد إلى البلاد، والآتي إلى أرض

البرتقال والزيتون التي تنتظره، والعائد إلى حيفا وحكايا الجدران مع آلاف الشهداء الذين يعانون الغروب إلى شروق آخر، فيزهر برقوق نيسان كل مرة ويفوح شذاه مع رائحة خبز أم سعد، وتخطيط له ما تبقى من الصبر والخيام المعتقة برائحة الوحل والمطر، يحكي لها هذا العاشق عن الفدائيين والبنادق إلى أن يعود مع رجال في الشمس. غسان الكبير الذي يصغر أمامه كل شيء، لا يزال الماضي في



الحاضر والحاضر المستمر إلى غد منتظر. غسان كنفاني السيرة والحكاية الصعبة، اغتاله أعداؤه الجبناء الحاقدين عليه، الذين سلبوا وطنه وبيت طفولته، لا يزال في كتاب الذاكرة وكبرياء التراب حتى في غياب الخالد. استشهاده، حين تستشهد الكلمات، مات لأجلها على يد الموساد الإسرائيلي، عندما صرّحت غولداماثير رئيسة الكيان الصهيوني «اليوم اغتلتنا كتيبة ولم نغتل كاتب»، ولكن هل اغتيلت الكلمات فعلاً؟ وهل يموت الحلم؟ إنه فلسطين غسان كنفاني ومن عنده البداية، يستحق أكثر مما سأروي عنه احتراماً.

تجربتي مع أدب غسان كانت فريدة للغاية وروحانية وممتعة وطويلة، قرأت كل ما كتبه من روايات وقصص، أحببت عالمه، حيواته وشخصياته واندفاعه في النهار ونزقه في الليل والأماكن. أحببت هذا الرجل أبيض البشرة ناعم الطلعة، المحب للحياة والمقاتل بحبه وفكره حد التضحية بحياته، تعلمت منه كثيراً، أعلم منه كلما قرأته أكثر، عشت معه معنى أن تكون رجلاً مفكراً ومقاتلاً قوياً في سبيل الحق والوطن والإنسان، رأيت منه كيف يهرب عدوه ويهزمه، وجدت في متونه الإنسانية والرجولة والضوء والأمل الذي يلوح من بعيد، وغسان مدرسة تصنع الرجال والفرسان. فمن هذا الرجل الذي هو بقوة كتيبة؟

في اليوم التاسع من شهر نيسان سنة (١٩٣٦) في عكا- فلسطين، المدينة الساحلية التي صدّت نابليون، ستشهد اندلاع ثورة فلسطينية كبرى هي مرحلة صراع بين جيوش الانتداب البريطاني والثوار الفلسطينيين والعصابات الصهيونية، في تلك الأجواء المضطربة ولد

غسان كنفاني لعائلة متوسطة الحال، والده كان محامياً، تربي في يافا وأجاد اللغة الفرنسية والإنكليزية، وبينما كان غسان يطفئ شموع عيد ميلاده الثاني عشر وقعت مجزرة دير ياسين، فاجعة كبرى حُفرت في ذاكرته فلم يحتفل بعدها بمولده، سيشهد الطفل الفلسطيني على أفتح فصول التاريخ العربي المعاصر، نكبة فلسطين عام (١٩٤٨). ورأى أكثر مما يتحملة طفل صغير في ذلك الوقت، مشهد الشهداء والجرحى، مشهد العجوز الذي يمشي بصعوبة إثر نزوحه من بيته، منظر المرأة التي تحمل أولادها لتنجو بهم، ومنظر المرأة التي تصرخ لأنها نسيت أحد أولادها، هذا المنظر المأساوي بالنسبة لغسان كنفاني ولأبناء جيله، هذا الجيل الذي هُزم في النكبة هو الذي تمرد على الهزيمة فيما بعد.

هرب غسان مع عائلته سيراً على الأقدام إلى المخيمات المؤقتة في لبنان ومنها انتقل إلى دمشق قبله الفلسطينيين حينها، هذه العائلة متوسطة الحال أصبحت لاجئة، واضطر غسان أيضاً للعمل في أثناء الدراسة فنال شهادة البكالوريا السورية بالانتساب الليلي، لم يعيش في المخيمات ولكنه عايشها في مدارس وكالات الغوث حيث درّس مادتي الرسم والرياضة، بدأ غسان بكتابة القصص القصيرة في عمر التاسعة عشر، كان يلهمه الواقع المحيط به، عمله كمدرس في الأونروا أوحى إليه كتابة كثير من القصص، واستفاد من تجربته كلاجئ متمرد غير مستكين، فوجد ملجأ الأفكار الثورية في مجلة الرأي، أعجبوا بقلمه فانضم إلى حركة القوميين العرب.

شغفه في الكتابة دفعه لدخول كلية الأدب العربي في جامعة دمشق، ولكن سعيه لتأمين لقمة العيش سافر إلى الكويت وعمل كمدرس للصفوف الابتدائية، وهناك تعرف على العمال الأجانب وأوضاعهم المعيشية، واستمع إلى قصص اللجوء، في الستينيات ترك التعليم في الكويت وعمل في صحيفة الحرية للقوميين العرب، لمع اسمه في عالم الكتابة، كاتب شاب تبض كتاباته بالوجع الفلسطيني ووصلت أصداءها إلى الغرب، في خريف (١٩٦١م) زارته مدرّسة دانماركية اسمها أني في مكاتب الحرية حاملة له رسالة، سألتها: ماذا تريدين؟ أجابته أنا هنا لأعرف أكثر عن القضية الفلسطينية وأود زيارة بعض المخيمات... لم يعجب غسان الموضوع وقال: يجب أن تعرفي أكثر عن القضية الفلسطينية وعن الشعب الفلسطيني قبل أن تزوري المخيم، وبعد أشهر قليلة من اللقاء... تزوج غسان وأنى ورزقا بفايز وليلى. بالتوازي مع حياة مستقرة من ضواحي بيروت، بقي غسان يكتب عن اللاجئين، دخل عالم السياسة من باب الإعلام وكتب في صحف عديدة، كان يوقع أحياناً بأسماء مستعارة أشهرها هو فارس فارس.

في سنة النكسة بعد انهزام الجيوش العربية في حرب حزيران (١٩٦٧)، تأسست الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين كامتداد لحركة القوميين العرب، اختار قياديي الجبهة جورج حبش ووديع حداد، غسان كنفاني لينشر الفكر النضالي الجديد، فأصبح رئيس تحرير مجلة الهدف، وشعارها كل الحقيقة للجماهير، أصبحت هذه المجلة منبراً للإعلام الثوري ينادي بالوحدة ونبذ مشروعات التسوية والاستسلام، وشدد كنفاني في كتاباته على أن العدو ليس الصهيونية فحسب، بل أيضاً الرجعية العربية والإمبريالية الأمريكية. كان متأثراً بالفكر الماركسي، وعلى جدار مكتبه يضع صوراً لتشي غيفارا وماركس وماوتسي تونغ، ومن هذا الجو شن غسان هجوماً كبيراً في الأوساط الغربية على المعازل الصهيونية، وأوضح للرأي العام العالمي حقيقة الأمر والظلم الذي أصاب الشعب الفلسطيني، وأكد أهمية العمل الفدائي والكفاح المسلح، وأنه لا يمكن التحرير إلا من خلال المقاومة والكفاح المسلح، وبندقية غسان كانت القلم، كان معروفاً عن غسان كنفاني نشاطه في الكتابة لساعات طويلة رغم أنه مصاب بداء السكري الذي أثر في وضعه الصحي ولكنه نجح وفعل رغم صعوبة الزمن. خلال عمر أدبي إبداعي قصير نسبياً، ألّف كنفاني أكثر من عشرين كتاباً بين رواية وقصة قصيرة ومسرحية ومقالة وبحث، وفي هذا المقال سنتناول ونعرض بعض من جواهر غسان في أهم وأشهر رواياته وكتاباته.

غسان كنفاني: ما تبقى لنا وللعالم

في رواية رجال في الشمس: - أول رواياته وأشهرها، خميرة القصص التي سمعها - ثلاثة فلسطينيين من أجيال مختلفة يحاولون الدخول خلسة إلى الكويت سعياً لحياة أفضل، علمت عن هذه الرواية أنها قصة حقيقية، وأن الشبان الذين كانوا بداخل الخزان أحياء ولم يموتوا، لكن غسان قتلهم في الرواية وكأنه يريد أن يقول كل من يبتعد عن فلسطين سيموت، يجد القارئ أن غسان قدم الإشارات الأولى التي تشكل الهوية الفلسطينية، والتي ستكرر في الأدب الفلسطيني، وكيف يعود الفلسطينيون يتكلمون لغتهم عبر أصوات متعددة تحكي أسباب الهجرة أو الهروب واستسلامهم لقدركهم، ويرسم لنا شخصية أبا الخيزران الفلسطيني أيضاً والعاجز جنسياً الذي فقد رجولته بسبب حرب فلسطين، والذي لا يهمله سوى المال ولا شيء آخر، نرى شيء من هذه الشخصية الضعيفة التي تعاني في مسارها واتجاهها في سير الرواية وكأن غسان يحاول أن يخبرنا شيئاً لأنه «لم يقبله قط... عشر سنوات طوال وهو يحاول أن يقبل الأمور ولكن أية أمور! أن يعترف ببساطة بأنه قد ضيع رجولته في سبيل الوطن؟ وما النفع؟ لقد ضاعت رجولته وضاع الوطن وتباً لكل شيء في هذا الكون الملعون»، وفي هذا محاولة تصوير

لحال الضعف والفضل والهزيمة في فلسطين وبتصريحه عنه كفلسطيني، في خاتمة الرواية يقول أبو الخيزران: «لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟» ربما هذا سؤال إلى غسان وسؤال نحو التأويل، هل بمعنى التمسك في الحلم وأسباب النجاة من الحياة نفسها التي عاشوها، أو يعني أن الفلسطيني لم يتخذ مبادرة الفعل المناسب في هذه الحالة. لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟ لأنهم رجال في الشمس، يتهد غسان قليلاً ويقول: «كانت السيارة الضخمة تشق الطريق بهم وبأحلامهم وعائلاتهم ومطامحهم وآمالهم ويؤسهم ويأسهم وقوتهم وضعفهم وماضيهم ومستقبلهم، كما لو أنها آخذة في نطح باب جبار لقدر جديد مجهول، وكانت العيون كلها مغلقة فوق صفحة ذلك الباب كأنها مشدودة إليه بحبال غير مرئية».

جدد غسان كنفاني في الرواية العربية، فمزج بين الواقعية والرمزية والثورية، تأثر بهمنغواي ومكسيم غوركي وكارل ماركس ووليم فوكنر، وشكلت كتابته جسر عبور من الأدب النوستالجي إلى الأدب المقاوم، في رواية ما تبقى لكم... نمط جديد في الأدب الفلسطيني عبر اشتغال غسان على تداخلات الزمانية والمكانية وأنسنة رموز الرواية كاستخدام الصحراء والساعة لتشكل شخصيتين جوهريتين في الحكاية، ونرى أن الفلسطيني في هذه الرواية يختلف عن الفلسطيني في رواية رجال في الشمس الذي يستسلم لقدره، يموت دون أن يدق الجدران، بينما في ما تبقى يقوم بالفعل وبالحركة وبالمبادرة، مثلاً نجد حامد يستل السكين ويقتل الجندي، ربما فيه بداية الفعل الفلسطيني. كنفاني يعمل على البناء الفني بتيار الوعي... وعي بشكل كامل في الرواية، وعي الشخصيات يتداخل مع بعضهم البعض، حديث حامد، ثم حديث مريم، ثم حديث الصحراء، ثم حديث الزمن أو الساعة التي تدق حيث أصبحت كائن حي، نقرأ ما قاله غسان: «ليس ثمة من تبقى لي غيرك وأنت تبدو بعيداً تتركني وحدي أحصي تلك الخطوات المعدنية الباردة تدق في الجدار... تدق... تدق داخل النعش الخشبي أمام السرير».

المميز في كتابة غسان كنفاني أنه يقول كلامه دفعة واحدة، وبشكل مكثف وواضح ورمزي وبعث مباشر، هذا يفسر قصر رواياته في كل أعماله.

أدرك غسان أسباب الضعف والأخطاء والهزيمة وما حل في فلسطين ومصاب كل فلسطيني في رواية عائد إلى حيفا... عبر شخصية سعيد حين التقى بابنه خلدون الذي فقد زوجته في حيفا يوم سقوطها، ووجداه بعد عشرين سنة متبنياً لدى عائلة يهودية، اسمه دوف وصار ضابطاً في جيش أعدائه، وما اكتشفه سعيد في أن الإنسان قضية. لكن أي قضية؟!

من ذات الأسباب نفسها يتشكل الوعي الفلسطيني، ويتخذ سعيد قرار المواجهة والحرب بعد أن كانت فلسطين عنده الحنين، والذاكرة صارت قضيته خياراً ومقاومة وسيكون مع رغبة

ابنه الثاني خالد أن يلتحق بالفدائيين والمقاومين، إذ ليس ثمة شيء يقال. فما بينهم الآن هو أكثر من حقيقة وأكثر من ذاكرة.

ولكن هل هذا ما يشكل الوطن لدى سعيد؟ يخبرنا غسان بذلك: «لا شيء، لا شيء أبداً كنت أتساءل فقط. أفتش عن فلسطين الحقيقية، فلسطين التي هي أكبر من ذاكرة، أكثر من ريشة طاووس، أكثر من ولد، أكثر من خرابيش قلم رصاص على جدار السلم، وكنت أقول لنفسي: ما هي فلسطين بالنسبة لخالد؟ إنه لا يعرف المزهرية، ولا الصورة، ولا السلم ولا الحليصة ولا خلدون، ومع ذلك فهي بالنسبة له جديرة بأن يحمل المرء السلاح ويموت في سبيلها، وبالنسبة لنا أنا وأنت مجرد تفتيش عن شيء تحت غبار الذاكرة».

الكتابة قضية، والكاتب إنسان صاحب قضية يؤمن بها ويتبناها إلى حد يحشد فيه كل ما يمتلك من حساسية لاستيعابها، وكل ما يمتلك من قدرة للتعبير عن إحساسه ليبرع عنها بألف لون ونوع من التعبير... وقد كانت فلسطين قضيتها بل حياتها، فكتب عنها بواقعية ورمزية مكثفة تتضمن الحقيقة بواقعية شبه مطلقة، كل من يقرأ عائد إلى حيفا وأم سعد أو برقوق نيسان حتى في شكلها الأولي يحس حقاً أن الرمز لم يعد ضرورياً، وإنما أصبحت مواجهة الحقيقة هي الشيء المهم، ولكن هل يظل هذا الشعور حياً في نفوس قرائها بمرور الزمن؟ لا ريب في ذلك على حد تعبير إحسان عباس في تقديمه لروايات غسان كنفاني، سنرى هذا العمق والقدرة على التأثير في كلمات وأدب غسان الذي حقق فيه القوة والطاقت رغم تغير الظروف وغسان كان دائماً واعياً بما يريد أن يحققه.

غسان كنفاني: ملحمة فلسطين والأم والثورة

المرأة والأم الفلسطينية في كتابات غسان كنفاني هي المعادل الموضوعي والتاريخي لوطنه الأم فلسطين ولا تكتمل هذه المعادلة إلا حين تكتمل الثورة، أبداع كنفاني في أم سعد مثلاً قوياً وحاضراً في المشهد الأدبي الواقعي والثوري للأم الفلسطينية المقاومة، هي تكثيف للأصوات في أم واحدة اسمها أم سعد... الأم الثورية والمناضلة والمربية والإنسانية جداً، وأكثرها قدرة في الدور النضالي الذي عاشته زمن العجز والبؤس في المخيمات، والتي قال فيها كنفاني: «أم سعد الشعب والمدرسة»، كان صوتها بالنسبة له هو صوت تلك الطبقة الفلسطينية التي دفعت غالياً ثمن الهزيمة والتي تقف الآن تحت سقف البؤس الواطئ في الصف العالي من المعركة، وتدفح وتظل تدفع أكثر من الجميع. يقول كنفاني: «لقد علمتني أم سعد كثيراً وأكاد أقول أن كل حرف جاء في السطور التالية إنما هو مقتنص من بين شفيتها اللتين ظلتا فلسطينيتين رغم كل شيء ومن كفيها الصلبيتين اللتين ظلتا رغم كل شيء، تنتظران السلاح عشرين سنة».

كما قلت قبل قليل... أم سعد هي المعادل الموضوعي لغسان حتى في الأدب والكتابة، هي فعلت ذلك حين أرسلت ابنها سعد ليقطع الحدود وينضم إلى رفاقه من الفدائيين والمقاومين كما قالت لغسان: «أنت تكتب رأيك، أنا لا أعرف الكتابة ولكنني أرسلت ابني إلى هناك... قلت بذلك ما تقوله أنت، أليس كذلك؟».

يتوقف القارئ كثيراً في هذه الرواية ويثير انتباهه لوحة نضالية عن تجربة المخيم الفلسطيني عبر جراحة أم سعد وقوتها وصمودها وثباتها على إيمانها ومبادئها ومعرفتها للواقع وظروفه، كانت رغبتها أن تنضم إلى ابنها سعد مع الفدائيين حيث هم، وأن تطبخ لهم طعامهم وتساعدهم وتخدمهم لأن خيمة عن خيمة تفرق؛ عندما زجوا بسعد في السجن كانت تعرف أن السجن المادي لسعد لا يختلف عن مكان إقامة الجميع، وأن سعداً داخل السجن لا يختلف عن هو خارجها، سألتها عن أن سعد محبوس فقالت: «طيب... أنت غير محبوس، فماذا تفعل؟». كانت تعرف أن كل شيء خارج الحبس إنما هو حبس من نوع آخر فيجب أن يكون الجميع هناك حيث سعد ورفاق المقاومة وعملهم المقدس أفضل من العيش في المخيم، برأيها: «أتحسب أننا لا نعيش في الحبس؟ ماذا نفعل نحن في المخيم غير التمشي داخل ذلك الحبس العجيب؟ الحبوس أنواع يا بن العم! أنواع! المخيم حبس، بيتك حبس، الجريدة حبس، والراديو حبس، والباص والشارع وعيون الناس، أعمارنا حبس، تتكلم أنت على الحبوس؟ طول عمرك محبوس». وعن الدالية التي زرعها أم سعد في أرضية باب البيت، رغم الهزيمة والنكبة إلا أن الأرض تبقى الأصل والأقدس وفوق كل شيء، أم سعد تزرع الدالية وتقول لغسان: «في أعوام قليلة ستأكل عنباً، وأن الدالية شجرة عطاء لا تحتاج إلى الكثير من الماء، الماء الكثير يفسدها». هذه الدالية التي تراها أم سعد في عود أخضر يابس، كما لو أنها على موعد مع المستقبل في أرض فلسطين، كناية عن الاستمرار والمتابعة في الحياة والمقاومة، فإن المعركة لم تنته بعد...

أم سعد تمثل الضمير الفلسطيني كله وجيل النكبة كله والشعب الفلسطيني كله عبر هذه الشخصية، ولا ينتهي الموضوع عند هذه الفكرة، توجد حقيقة أكبر من الفكرة، أم سعد إحساسها بالآخرين من أبناء بلدها والمخيم وتعاطفها معهم وإنسانيتها الفاتحة ولا شيء يضاهاها. في موقف حدث معها عندما بدأت عملها في إحدى العمارات عملت في شطف الدرج والمدخل، التقت بامرأة لا تعرفها كانت تعمل في البناية نفسها، سألتها عن شاغلها قبل أن تأتي إلى العمارة لتدلها عليه، نزلت هذه الكلمات كالصاعقة في قلب أم سعد وشعرت بتأنيب الضمير وأحست أنها هي سبب قطع رزق المرأة فتنازلت لها عن عملها، وسامحتها بأجرة أسبوعين من العمل التي لم تقبضها بعد في مشهد مؤثر للغاية، فقيرة تنتصر لفقيرة

على حساب لقمة عيشها حتى لو كانت من الجنوب، فالإنسانية لا تعرف بلدان وحدود، من الرواية نقراً: «وما ذنبك أنت؟ أنت مثلي وعندك أولاد ولكنني قلت لنفسي وقد انقطع رزقي، أتني إليك ففعل المكان الذي كنت تعملين فيه قبل أن تأتي إلى هنا ما زال شاغراً فتدلينني عليه (...) وتقول لها أم سعد: يختي، والله لم أكن أعرف ولم يقولوا لي، خذي اشطفي بقية الدرج... الله يقطع هالبناية وصحابها، أنا اشتغلت هنا شهراً وثلاثة أيام وأجرة الأسبوعين الأخيرين لم أقبضهما بعد غداً صباحاً قولي للخوارجا إن أم سعد سامحتني بالأجرة.»

بهذا اليقين والتعب وهذا الفرح والثبات تأتي أم سعد ولكنها أبداً لا تشكو هذه الأم القوية كما لا يطيق الصخر، الصبورة كما لا يطيق الصبر.

غسان أصبح القتال مبدأه وكفاحه من أجل حل قضيته، ويصل بالقضية إلى المدى الذي أصبحت فيه أيديولوجية كاملة وفلسفة، بل كل الحياة، في إحدى قصصه القصيرة (إلى أن نعود) يخبرنا عن فلاح يعمل بأرضه صار مقاوماً، كان يحرق أرضه فدخل الصهاينة الإسرائيليون أرضه واحتلوا، واكلوا بزوجه وقتلوا، لم يستطع أن يخلع نفسه من الصورة الدموية ولا أن يخلمها من نفسه، أراد أن يستعيد حق زوجته وأرضه، قدمها كاتب القصة كما لو أنها تحدث الآن، بصيغة المتكلم وأنها مستمرة وتتجدد كل يوم. إلى أن يقتلع هذا العدوان من الوجود ويجعله حطام في المعركة التي بدأت منذ زمن بعيد:

- «هل أعددت مهمة صباح الغد؟ ووصله صوت رئيسه من بعيد: ولكنك لا تستطيع أن تتابع غداً، يجب أن تستريح... ودون أن يفكر أجاب:

- بل أستطيع... إلى متى تحسب أنك تستطيع أن تواصل على هذه الصورة؟ قال وهو يسند رأسه على كيس المتفجرات: إلى أن نعود»...

غسان كنفاني: المبدع والعاشق والإنسان

أن تكون مفكراً ومناضلاً ومقاتلاً في سبيل الوطن والأرض والمبدأ يعني أن تكون مفعماً ممتلئاً بالحب بكل ما فيه، لا ينفصل حب الوطن عن حب المرأة والإنسان والحياة، وغسان كان هذا النوع المحب العاشق الذي يحمل قلبه الرقيق، الرجل المناضل الذي علا نضاله وقضيته كان شاعراً ينبض بالحب والجمال؛ كان يحب حياة الليل... يذهب إلى الملاهي والمقاهي، ويدخل بين الناس والطلاب ويعشق النساء، اختبر أشياء كثيرة واكتشف الحياة بتجاربه المباشرة، قرأت عن قصة حب جمعت غسان كنفاني والروائية السورية غادة السمان، حب حملته أجنحة الدهشة لروعته ووجده، إضافة إلى ذلك تنوعت كتابات غسان كنفاني في أمور وموضوعات كثيرة، ضمن مجموعاته القصصية ورواياته تناول سؤال الموت والحياة في (قصة سرير رقم ١٢)، وعن

العلاقات الإنسانية وتدايعاتها في قصة (جنازتي والأرجوحة)، عن الحنين في (أرض البرتقال الحزين)، عن الوحدة والعزلة في (البومة في غرفة بعيدة)، عن معاناة وبؤس اللاجئين في المخيمات وحقوقهم المسلوقة في (أبعد من الحدود)، وتحدث عن الفقد واليتم في قصة (كعك على الرصيف)، وكتب للأطفال أيضاً، قدم لهم قصصاً ومقالات، وكتب دراسات في الفن والسياسة والوضع الاجتماعي والثقافي لفلسطين ما بعد النكبة، وظهر هذا المصطلح على دوره، كان له اليد الأساس لتأسيس الأدب الفلسطيني الحديث أو أدب فلسطيني ما بعد النكبة وغيره الكثير. سنعرف أكثر عن المشاعر الإنسانية وأقواها تداعياً وأكثرها انفعالاً التي اختبرها الكاتب، شيء عن الحب بأقصى وجعه وألمه عذوبة واحترقاً، في قصة جنازتي، نشهد كمية المشاعر والانفعال والتأثر في الحب حد الاعتراف حتى لو كان الحبيب مريضاً على وشك النهاية، ما قاله غسان على لسان الحبيب: «وكنت أهدق إلى الباب بعدما أغلقته... كان يخيل إلي أنني ما زلت أراك تدقن أروضة دمشق، وكنت أسمع خفقات خطواتك بكل وضوح ولكنني كنت في القاع، في آخر الدوامة، لقد شعرت فوراً أي شيء فقدت وفقدته رغم أنني، أنت لا تعرفين أنك أضعت علي فرحتي الأخيرة في أن أستعيد إنسانيتي التي امتصها المرض حتى آخرها، أنت لا تعرفين كم حرمتي وسيلتي الوحيدة التي كنت أريد فيها أن أقتع نفسي بأنني ما زلت أستطيع أن أكون شجاعاً، لكن الفرصة ضاعت الآن وابتدأت أنت تماماً من حيث انتهت أنا».

كنفاني يؤمن بضرورة تربية الجيل الجديد على الفكر الثوري، لذا كتب العديد من قصص الأطفال، ملهمته كانت لميس ابنة أخته فائزة التي كتب لها في عيد ميلادها قصة القنديل الصغير وأرفق لها رسوماته، كان يعشق الرسم. يقول غسان: «في صباح اليوم التالي قررت الأميرة أن تتسلق الجبل العالي الذي تمر من جانبه الشمس في كل يوم.. وقد سألت الأميرة الحكيم عن رأيه في خطتها، فقال لها الحكيم: أيتها الأميرة يجب أن تحضري الشمس دون مساعدة أحد، وهكذا بدأت الأميرة بتسلق الجبل العالي».

فلسطين موضوع حياة غسان وموضوع كتابات غسان وموضوع رواياته ومقالاته وقصصه، كانت أيضاً موضوع حياته وموضوع موته.

الفارس الغائب والحاضر كالشعلة في الظلام

غسان ربط فلسطين بالشتات، ربط فلسطين بالعرب، ربط فلسطين بالعالم، لذلك كان خطيراً لأعدائه، خطراً جداً بالنسبة لهم، ليس بصفته مقاتلاً بل بصفته مفكراً، قدرته على الإقناع، إقناع الصحافة العالمية والرأي العام إضافة إلى مؤلفاته الملهمة، كان يشكل رعباً لهم أكثر من لو كان يحمل بندقية، غسان كنفاني هو الشيء الآخر من القضية، والوجه الآخر للسلاح، لأنه لم يكن رجلاً عادياً ولا صحفياً عادياً لبلاده، بل لأنه رجل حر، تأثر بدمه، ناضل بدمه

وكتب بدمه وقاوم لأن المقاومة كانت عنده الهواء الذي يتنفس به كي تستمر الحياة لدى الشعب الفلسطيني، لذلك كانت كلماته ذات ثمن، كلمات كلها رصيد، أغلى أنواع الرصيد، حياة كاتبها. في اليوم الثامن من تموز، سنة (١٩٧٢) اغتيل غسان كنفاني عن عمر ستة وثلاثين ربيعاً، استشهد بتفجير عبوة ناسفة في سيارته، وكانت الفاجعة، الشهادة، حيث لا لغة ولا كلمات هنا، وحل الحزن على جميع الناس، رحل فارس فلسطين، رحل عاشق الحياة والأرض؛ لم يكن استشهاده مجرد استشهاد أديب أو كاتب فلسطيني، إنما محاولة ضرب الوعي الذي جاء به غسان، فكرة الوطن بكامله، ضرب اللغة والثقافة والذاكرة والثورة والكرامة، محاولة تدمير أم سعد والرجال والبنادق وأرض البرتقال، كلها هذه خالدة في أدب غسان كنفاني، يمكنهم قتل غسان وليس كلماته، على وقع الأقدام التي سارت في جنازة غسان والعيون التي بكته والأكتاف التي حملت نعشه، رثاه صديقه الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش: «لم تمتشق قلماً... لم تمتشق بندقية... لم تمتشق إلا دمك... كان دمك مكشوفاً من قبل أن يُسْفك، من رآك، رأى دمك، هو الوحيد الواضح، الوحيد الحقيقي، الوحيد العربي دقّ سقف الهجرة وعاد كالمطر... اكتملت رؤياك ولن يكتمل جسدك، تبقى شظايا منه ضائعة في الريح وعلى سطوح منازل الجيران... كم يشبهك الوطن! وكم تشبه الوطن!».

لا يزال غسان كنفاني حياً في النفوس إلى اليوم وبعد، لا تزال مؤلفاته تنتشر بطبعات جديدة وأعماله تترجم بعضها إلى عشرين لغة عالمية، لا يزال الصوت النابض للقضية الفلسطينية والإنسان الذي يستحق أن يكون قدوة، لا يزال فارس فلسطين والشهيد لأجلها، الشهيد الذي عاش كما لم يعيش أحد...



المراجع

- ١ - الآثار الكاملة لغسان كنفاني: الروايات، المجلد الأول، دار الطليعة.
- ٢ - الآثار الكاملة لغسان كنفاني: القصص القصيرة، المجلد الثاني، دار الطليعة.
- ٣ - الأديب غسان كنفاني، موسوعة أبحاث ودراسات الأدب الفلسطيني الحديث.

* * *

رواية عزلة الحلزون لـ خليل صويلح تاريخ مكسور الظهر

أحمد عساف



في روايته الأحدث (عزلة الحلزون) الصادر عن دار نوفل، بيروت (٢٠١٩)، يقدم الروائي خليل صويلح - حائز جائزة الشيخ زايد للكتاب (٢٠١٨) عن روايته اختبار الندم- نصاً روائياً سيظل كالوشم في الذاكرة لا ينسى.

رواية تكشف كثيراً من الدجل التاريخي، كثيراً من الألم والوجع الإنساني، وأزمة الهوية والبحث عن كشف الحقيقة في نسب القبيلة وأصولها التي ينتمي إليها بطل الرواية (ميخائيل جبران)، الذي يعمل مدققاً لغوياً في موقع إلكتروني اسمه (شعاع)، ودار نشر تتبع لهذا الموقع الذي يهتم كثيراً بإعادة نشر الكتب التراثية. يبحث بطل الرواية عن أصول قبيلته هل أفرادها هم من المتصوفة، أو هم من الهلايين السلالة

المباركة، أو قطاع طرق أو من عمل منهم في الطب الشعبي. «هل كان أجدادي قطاع طرق؟ ترددت في طرح هذا السؤال على نفسي أكثر من مرة، فالوحشية التي كانوا يروون بها طرائق فتكهم بخصوصهم من القبائل الأخرى، من أجل ناقة ضائعة، أو ثور مسروق، أو كلب سلوقي، بوصفها ضرباً من البسالة لا أجد لها مكاناً في المعجم إلا في باب البربرية». ص ٤٣.

يستخدم الروائي في السرد صيغة ضمير المتكلم، هذا السرد الذي يتماهي مع صوت الراوي في الرواية، مع صوت كاتب الرواية. «وكان جدّي الأول يجلس أمام عتبة مضافته، بعينين ضيقتين، وسبحة طويلة، يطلق حسرة مكتومة على هشاشة قلب جدّي الحادي عشر، أوصاني ألا أشبهه في هشاشة القلب وسوء البصيرة، بعد أن أطعمني قلب ذئب». ص ١٥.

سيمر معنا وعبّر صفحات الرواية. أسماء لعدة شخصيات بأسماء ألف حيوان وطيور. (الحصيني، وابن أوى، وغزالة، وسحلية... إلخ). «كانت صفحات الكتاب مرتبة وفقاً لحروف الهجاء العربية بأسماء نحو ألف حيوان وطيور. كان الجدّ يفتح الكتاب بخشوع، على صفحة ما، لا على التعيين، وسيكون اسم الحيوان الموجود في الصفحة التي وقع خياره عليها هو اسم المولود الجديد». ص ١٨. كذلك أسماء لشخصيات تراثية وتاريخية مثل ابن عربي والجاحظ وابن الجوزي والدميريّ والبلاذريّ، والثعالبي وابن رشد مروراً بسيرة يوسف العظمة... إلخ. الشخصيات المحورية الأساسية في الرواية هي شخصية الراوي (ميخائيل جبران). وصاحب الموقع الإلكتروني ودار النشر (هشام البارودي) شخصية انتهازية زئبقية، الذي ينال دكتوراه فخريّة، لا يهتم إلى التاريخ لو أنه انقلب رأساً على عقب، تهمة مصلحته وأناه. «نحن نعمل على إعادة نشر كتب التراث، مهما كان صنفها، والمطلوب منك عدا تشذيب اللغة، أن تشذب الفحش الموجود طيّ المخطوط بمرادفات لا تثير حفيظة القارئ أو الرقيب، ولا تسوّء أن تضع عبارة نسخة محقّقة ومنقّحة». ص ٥٣.

كذلك شخصية العم الخامس الذي يتطوع جندياً في حراسة الحدود (الهجانة)، الذي يتحول فيما بعد من حارس أمين يحرس الحدود إلى مهرب للآثار، بالتعاون مع الفرنسية (كارين سيمون)، منقبة الآثار التي تتحدث بلغة عربية شبه مفهومة.

ومن ثم كمتوالية روائية تأتي رهام سمعان، المولودة في قرية (صدد)، أقدم قرية سريانية في قلب بادية حمص. المتقلة من ميثم إلى ميثم بحكم يُتمها المبكر. والتي فيما بعد تهجر دير الراهبات بكل قناعتها، والتي استمرت لسنوات عديدة تبحث فيها عن مصير أبيها المختفي منذ أعوام طويلة، وحين تصل إلى بقايا شاهدة الرخام التي تحمل اسم أبيها، لم تجد مكان القبر. والتي فيما بعد تنشأ بينها وبين ميخائيل جبران علاقة شغف، تصل بهما إلى السرير. تتجه فيما بعد إلى الترجمة من الفرنسية إلى العربية. وتسجل تواريخ لقاءاتها في الفراش مع ميخائيل جبران، على الجدار الملاصق لسرير النوم.

كذلك شخصية (الحصيني)، وشخصية (غاندي كاز) الموجود دائماً في حانة

الأصدقاء) ، والذي فقد بيته في أثناء الحرب ولجأ للنوم في إحدى دور السينما ، والذي يتحدث في الحانة عن رواية له كتبها. «لم ينجز فصلاً واحداً منها مكتفياً بسرديات شفوية يرويها في الحانة». ص ١٥٦ ، ينتهي به الأمر إلى ضياع في بيروت.

يقول ميخائيل جبران: «كان رأسي مثقلاً بالتواريخ القديمة المزوّرة وفتاوى الفقهاء» ص ٨٤. هل يريد الروائي هنا أن يبين لقارئه مدى الكذب الموهل في التاريخ. منذ ريع قرن وأكثر قليلاً تساءل نقاد كبار من الغرب عما إذا كان الروائي قادراً على سرد مؤامرات التاريخ بالحس نفسه الذي يمتلكه المؤرخ.

لقد نجح صاحب (وراق الحب) الحائزة جائزة نجيب محفوظ للرواية العربية عام (٢٠٠٩) في الرد على تساؤل هؤلاء النقاد.

اللغة في هذه الرواية كما في معظم أعماله الروائية لغة متميزة وذات بصمة خاصة مدعومة بأن مبدعها كانت بداياته الإبداعية شاعراً صدرت له أكثر من مجموعة شعرية، بعد أن ودّع الشعر واتجه إلى الرواية. في عزلة الحلزون لغة خاصة تميل إلى الانزياح الدلالي، مثلما هي تكون متماهية مع الحدث الروائي، ومع الشخصية الروائية ضمن السرد الروائي، والاشتغالات الروائية وتشظي الأحداث في متتاليات الحدث الروائي وسيرورته وصيرورته. كفعل دال على الحدث ضمن مشهدية الفضاء الروائي، المنساق لكشف آلام وقهر بعض الشخصيات ووجعها، وكشف زيف التاريخ والوجه الآخر لشخصيات مرغت التاريخ ذاته بالدماء وسفك الأرواح.

«لم يكن صحواً تماماً، ولم يكن نوماً تماماً. كنت أتخبط فوق رمال متحركة، في صحراء لانهائية، وقد قذفتني ربح عاصفة خارج صدفتي الصلبة. أنا الآن، حلزون مكسور الظهر: جدّتي هل أطعمني جدي قلب ذئب حقا؟». بهذه الأسطر ينهي الروائي خليل صويلح. روايته عزلة الحلزون.

الحب مغزله للحياة الهائلة

د. أحمد حلواني

مع تقدمي في العمر أراي محاولاً استعادة عزيمة الطموح في حياة مديدة معطاءة، أستزيد فيها خبرة لي ولجيلي وأبنائه من الجيل الناشئ والمعاصر. ويبدو من الواضح أن حيوية الحياة لدى الإنسان لا تتوقف إلا بالموت الذي هو حق كوني، وأول ما يستوقفني في هذه المشاعر هو الحب أو المحبة التي لولاها لما كان للحياة البشرية من معنى يحمل كل أشكال الجمال والسعادة والهناء، ولتحولت الحياة إلى جماد حجري بلا إحساس ولا طموح.

وحتى لا تستبقنا الحياة بلا حب أو بلا عطاء وأصدقاء ومحبين يؤنسون حياتنا، أتوجه الآن للحديث عن أهمية الحب في الحياة عطاءً منتجاً ومبدعاً في أغلب الأحيان، وهناءة تمنح القوة للاستمرار والتقدم. وهو ما سأحدث به مبتدئاً بالحديث عن ما جرى في التراثين العربي والإسلامي من تعاريف كثيرة عن الحب، ومن معان جاءت في القواميس ومن دراسات في الثقافتين العربية والأجنبية.

يقول ابن حزم الأندلسي القرطبي الذي عاش بين (٩٩٤ إلى ١٠٦٦) ميلادي يقول: ضمن تصنيفه المنهجي لكتابه المهم (طوق الحمامة)، ويقدمها في ثلاثين باباً تتناول أصول الحب وأعراضه وصفاته المحمودة والمذمومة والآفات الداخلة في الحب: إنَّ الحبَّ من نظرة واحدة ما هو إلا ضرب من الشهوة، لأنَّ الحبَّ اتصال بين النفوس في أصل عالمها العلوي، فهناك من الناس من لا تصحَّ محبته إلا بعد طول المخافتة (المساكنة والمشاركة) وكثير المشاهدة وتمادي

الأنس، وإن هذا الحب يدوم لأنه غير قائم على الشهوة فحسب، فما دخل عسيراً لم يخرج يسيراً، وذلك بالاستناد إلى فكر جدلي تحليلي يعتمد على استقراء الظواهر ومقارنة بعضها ببعض قبل وضع خلاصات لها، وهو بذلك يستند أيضاً على قانون، نفي النفي الجدلي، وهو ما يعني ألا شيء ثابت على حاله وإنما يخضع للتغيير والتفاعل مع المستجدات المتضادة منها أيضاً، بحيث يتحول الخلاف عند صفاء النفوس إلى أجمل الصحبة بين المحبين، فتهدر المعاتبة ويسقط الخلاف، وانصرفا في ذلك الحين إلى المضحكة والمداعبة على حدّ قوله. وفي علامات الحب يشير إلى العلامات المتضادة (كمثل، الثلج إذا ما أدمن حبسه في اليد، ففعل فعل النار).

لقد شكّل موضوع الحب وثقافته مجالاً كبيراً للنخب الثقافية في المجتمع العربي وعُقدت من أجله مؤتمرات وحلقات بحث، خاضتها الجامعات أيضاً، ومنها جامعة (فيلا دلفيا الأردنية) التي عقدت مؤتمراً دولياً تضمّن محاور كثيرة كان من أهمها: الحب الصوفي والحب والكرهية في الإطار الديني وفي الأدب واللغة وفي الإطار الاجتماعي والفنون ووسائل الإعلام والاتصال. وخلص المؤتمر إلى الاهتمام بثقافة الحب وتعزيز مبادئها وقيمها في مجمل المؤسسات الاجتماعية والتعليمية والإعلامية، كما أكد الدور المفصلي للنخب الثقافية والفكرية والإعلامية في نشر ثقافة الحب بين الجمهور العام لتكون أساساً للتفكير والسلوك وبناء العلاقات الفردية والجماعية، وركّز أيضاً على موقف الثقافة العربية من الحب والإنسانية بالمؤلفات التراثية المتخصصة في هذا المجال، والدعوة إلى إعادة نشرها بعد تحقيقها تحقيقاً علمياً معاصراً، وترويجها بين القراء والجمهور، انطلاقاً من الاهتمام بثقافة الحب وأهمية تعزيز محبة الناس لبعضهم ولأوطانهم، وحقهم المشروع في مقاومه الاحتلال والدفاع عن حرية الوطن والوجود. وإذا أخذنا في الحسبان أنّ الحب هو ثاني أكبر وأعمق المحاولات الإنسانية نجاحاً بعد الإيمان بالله للخروج من أنانية الوحدة، وأسر الذات الفردية، والاندماج في الوجود الإنساني والاجتماعي الرحب، وهو طريق الخروج من وحشة العزلة والأنانية إلى فضاء الوحدة والتعاطف، فإنّ دمج المفهومين المهمين بين ثقافة التنمية وثقافة الحب يعدّ مركز الانطلاق للعمل التنموي والمعطاء للجميع، وأنّ الحبّ أو ما أستطيع أن أعبر عنه بالمحبة هو أساس العمل للتنمية والإبداع، فالدمج بينهما هو العملية الإخصائية المؤدية لنجاح خطط التنمية.

وفي ذلك أستطيع الاعتماد على معنى الحب لغةً ومضموناً، فمعنى الحبّ في اللغة وفق (ابن منظور) يتركز على خمسة مفاهيم هي البياض والصفاء والعلو والظهور واللزوم والثبات واللبّ والحفظ والإمساك. كما أنّ المحبة تتسرّر بالإرادة والإيثار، وهو ما جعلني أقارب بين ثقافة التنمية وثقافة الحب، فالحب نقيض البغضاء والكرهية، وهو في معناه

مضاد للانانية، وفي ذلك يهدف الحب إلى جلب المنفعة للآخر وإلى إنكار الذات، والتمسك بالقيم الاجتماعية المخلصة، وفق جميع دارسي مضمون الحب الذين يؤكدون أن أساسه هو الزهد في النفع الشخصي والارتقاء إلى مرتبة من المحبة الروحانية، تستمد من محبة الله التوجه إلى الكمال المطلق من منطلق محبة الله لذاته لا لتوابه وإحسانه، وهو أساس مفهوم الإيمان بالأديان كما هو معرف.

الأمر الذي دعاهم إلى تأكيد قيمة الحب في الحياة الإنسانية القابلة للتطور والبناء والعطاء. وهو ما نستطيع أن نستعيده في دراستنا لإشكالية الحب أو لمفهوم الحب في تراثنا العربي والإسلامي الذي بيّناه من خلال المعاني اللغوية والأهداف في مضمونها الأساسي، والتي تفتح لثقافة التنمية فضاءات واسعة من حيث تبنيها كقيمة إنسانية واجتماعية تؤمن ديمومة الحياة الهائنة للجميع بجانبها الحضاري المأمول.

إن ما قدمه الشعراء والمبدعون من صور رائعة عن الحب والتي أسماها غالب الدارسين بالغزل، في حين أنها تصدر من إنسان له روحه وعواطفه المحبّة التي طوّرت فيه الإبداع والشجاعة، فكان لنا في ثقافتنا وإنتاج مجتمعا ما شدّ نفوس المتلقين في قلوب الناس أجمعين. ومنه أستطيع أن أقول إن تعبير الغزل يعني المغزل الذي يولّد الإبداع والتغيير في الاتجاهات. يقول قيس بن الملوّح:

وما حبّ الديار شغفن قلبي ولكن حبّ من سكن الديارا

وقد يكون في استعراض بعض منها كما عرضها الدكتور شكري فيصل على سبيل المثال في كتابه (تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة) مجالاً رحباً للوقوف على ما أنتجه الحب، إضافة إلى عدد كبير من المؤلفات التي تخلد قصص الحب ومفاعيله كما عاشته الأجيال من رجال ونساء، دون أن نتجاوز المؤلفات من غير العرب أمثال جلال الدين الرومي وغيره كثير كثير بحيث احتل موضوع الحب ومفاعيله المجلدات من قصص ودراسات وأشعار، وتحول كثير منها إلى مسرحيات وأفلام سينمائية خلّدتها الأيام.

يقول جلال الدين الرومي: الحب لا يكتب على ورق لأن الورق قد يمحوه الزمن، ولا يحفر على الحجر لأن الحجر قد ينكسر، الحب يوصم في القلب وهكذا يبقى إلى الأبد. ويقول أيضاً: (إن المحبوب يحتاج إلى صفات وفضائل لا يُرزقها كل إنسان. ولكن لكل واحد أن يأخذ نصيبه في الحب وينعم فيه، فإذا فاتك أيها القارئ العزيز أن تكون محبوباً فلا يفتك أن تكون محباً، فإن لم يكن من حظك أن تكون يوسف فمن يمنعك أن تكون يعقوب).

ومع استعادتنا لأهميّة الحب وثقافته ونفي ثقافة الكراهية في الحياة العربية المعاصرة، نستطيع أن ننقل ما كتبه الدكتور يوسف عبد الله في (فلسطين اليوم) على الرغم من الآلام والمعاناة الكبيرة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، إذ يقول: الحب أساس كل خير، الحب طاقة متجددة ومعين لا يبيض، الحب عطاء متواصل متدفق لا يعرف الشح ولا الحسد، الحب اتصال قلب مؤمن خاشع بحب الله خالق الحب. للحب قلب رحيم يرحم من حوله من خلق الله وعباله بلا غلو ولا استكبار ولا تعالي، الحب بذل وعطاء وتضحية وتسامح وعضو وإحسان. وبذلك يكون الحب غافراً للمحب شفيعاً له مُضخّ، والحب عاف والحب معط والحب باذل، الحب يطهر النفوس ويزكّيها ويسمو بها كي تحلق في فضائه فتشع تألقاً وضياءً نقياً، الحب وحده قادر على إسقاط الآثام والأحقاد، الحب وحده القادر على محو البغضاء والشحناء والكراهية، الحب يصنع المعجزات، الحب يقلب قلوب القساة إلى قلوب عاشقة رقيقة، الحب مغزل الحياة الهائنة.

هكذا هو الحب إذن في مفهوم ثقافتنا العربية المعاصرة، مغزل الخير والإنتاج والبركة والتفاعل مع قضايا الأمة والمجتمع. الحب إذن طاقة متجددة فاعلة تبني ولا تهدم توحد ولا تفرق تعطي ولا تأخذ تحب ولا تكره.

ذكرتكم فما ضاعت مودتكم وما ارتضيناكم لغير الودّ عنوانا
يا من زرعتم فينا محبتكم وصرتم في قرار العين سكانا
أدام الله فضاء مسكنكم وعلى الأرائك متقابلين إخوانا

وإذا كانت الدراسة الاجتماعية والتربوية والنفسية الغربية انبنت على مفاهيم أخرى للحب كما لدى فرويد (Sigmund Freud) على سبيل المثال واعتمدت على نمو اتجاهات علمية تركّزت على دراسة وتحليل واقعي لمسألة التربية في ظل أجواء الحرّية والديمقراطية التي تشكّل وفق منطلقات الدراسات الغربية عملية متكاملة تتمثل في مبدأ العدالة الاجتماعية، مبتعدين بمنطلقاتهم البحثية عن القيم الروحية للمجتمع التي ترسخها الأديان جميعها كما هو معروف.

الأمر الذي أضعف منتوج الحضارة الغربية المعاصرة ومجتمعاتها بنية التماسك الاجتماعي، وأدى إلى كثير من الفساد والحروب والاختراعات التدميرية والفوارق الطبقيّة، مع ملاحظة العمل الجاري على تجاوزها الآن وفق آليات ضعيفة ومنظمات دوليّة وإنسانية متفرقة،

وهو ما جعل كثير من الباحثين يناقشون هذا الأمر مؤكدين في الوقت عينه أهمية البعد الروحي لعملية التطور والبناء بمفاهيم المحبة الكامنة في الروح الإنسانية الراقية والمستندة إلى قيم وبنية صافية.

ومن الممكن أن نقف عند كثير من الدارسين الغربيين في هذه الحال، إذ نستطيع أن ننقل رأي الفيلسوف المعروف (إريك فروم Erich Fromm) في مقدمة كتابه (فن الحب) وهو بحث في طبيعة الحب وإشكالاته، وقد كان الكتاب محبطاً لمن يتوقع تعليمات سهلة في فن الحب، فالكتاب الذي ألفه كما يقول بيّن أنّ الحب ليس إحساساً عاطفياً، يمكن للإنسان أن ينغمر فيه بسهولة، وحين يعتقد كثير من الناس أن الحب هو شيء يقع للإنسان إن كان محظوظاً، وحين يفشل كثيرون في إدراك سبب فشل كثير من العلاقات وسبب اندثار الحب وتلاشي العاطفة، فإنّ الحب لا ينجح إن سعى الإنسان نفسه لإنجاحه دون محاولة أكثر فاعلية لتطوير شخصيته الكلية. فالحب ليس كلمات الغزل الجميلة ولا العضلات المفتولة، وإنما هو فن مثل أي فن يحتاج ليتدبر المرء فيه مع شجاعة وتواضع حق وإيمان ونظام، ولا يمكن استمراره بغير الصبر وبذل الجهد. ويؤكد فروم أن الحب ليس شيئاً يحدث لنا بل هو شيء نخلقُه ونصنعه لأنه ليس حظاً، بل هو العمل والنشاط والإبداع وفي فلسفة الحب يضيف فروم قائلاً: (من لا يعرف شيئاً لا يحب أحداً ومن لا يستطيع أن يفعل شيئاً لا يفهم أحداً ولا قيمة له، أمّا من يفهم فسوف يحب ويلاحظ ويرى، وكلما زادت المعرفة بشيء، عظم الحب) ويقول: (من يتصور أن جميع الثمار تتضح في موسم نضج الفراولة لا يعرف شيئاً عن الحب)، ومن أقواله أيضاً على الشريكين المحافظة على التوازن بين الرومانسية -روحانية الحب- والواقعية. ويقول: (الناس الأثانيون غير قادرين على حب الآخرين كما أنهم غير قادرين على حب أنفسهم). ويقول: (الرد الناضج لمشكلة الوجود هو الحب إذا كان المرء غير منتج فلن يكون قادراً على الحب لقوله: إنني أحبك لأنني أحتاجك بينما الحب الناضج يقول أحتاجك لأنني أحبك).

وأخيراً فإن الحديث في موضوع الحب يبقى محاولة كي يبقى موجوداً وحيّاً في حياتنا. أملاً أن تبقى في إطار الحب والمحبة لبعضنا جميعاً أخوة متعاونين مشاركين أحبة.

قانون الحالات الثلاث في فلسفة أوغست كونت

تأليف: دومنيك لوكور
ترجمة: سلام الوسوف



إن أول أطروحة فلسفية في فلسفة العلوم كانت لأوغست كونت Auguste Comte التي تتعلّق «بالمسيرة التّقدميّة للعقل الإنساني». وتأخذ هذه المسيرة شكل (قانون أساسي عظيم)، يسمّى (الحالات الثلاث). وفقاً للضرورة الثابتة (أو غير القابلة للتغيير). كل فرع من معرفتنا سوف يمرّ على التّوالي بثلاث حالات نظريّة مختلفة: الحالة اللاهوتية أو الحالة الوهميّة، والحالة الميتافيزيقية أو الغيبية، والحالة العلميّة أو الإيجابية.

وتتوافق كل حالة من هذه الحالات مع (طريقة فلسفية) خاصّة. ففي الحالة اللاهوتية، يسعى العقل الإنساني إلى نسب الظواهر الطبيعيّة التي يراها أو يلاحظها إلى قوى العوامل الخارقة للطبيعة والتي يتصوّرها العقل بأعداد كبيرة أو صغيرة. وتُدخل هذه العوامل التي تفسر وفق نظرهم، على وجه الخصوص «الشّدوذات الظاهرة في الكون». والكمال في الحالة اللاهوتية يتمّ من خلال الوحدانيّة monotheisme الذي يرجع الظواهر الطبيعيّة إلى إرادة الإله الواحد.

في الحالة الميتافيزيقية: يستند العقل الإنساني في تفسير الخوارق الطبيعية إلى قوى مجردة (تجريدات مجسدة) تجتمع وتنتهي تحت فكرة الطبيعة.

وما يربط هاتين الطريقتين فلسفياً يبدو ضرورياً ومهماً: ففي كلتا الحالتين، يتساءل العقل الإنساني عن أصل الكون ونهايته، وعن أسباب إنتاج الظواهر، وعن طبيعتها «طبيعتها الخاصة».

لم يفشل أوغست كونت قطعاً في العمل على إعادة الملاحظة: فالطريقة الميتافيزيقية للفلسفة هي مجرد تعديل بسيط للطريقة اللاهوتية. من خلال استدعاء الطبيعة بدلاً من الإله كسبب للظواهر، والعقل الإنساني أحرز تقدماً في التجريد، لكنه، حتى، لو استطاع فصل أجوبته الأولية المجسمة، فهو مستمرٌ دائماً بطرح الأسئلة نفسها على نفسه.

وبالتالي ذكر في خطابه: «بأن الميتافيزيقيا هي بالأصل، ليست سوى نوع من اللاهوت التدريجي التي ضُغفت قدراته عبر تبسيط الحلول...».

ومع ذلك فإن الدور التاريخي التدريجي للميتافيزيقيا، سيكون مهياً لتحضير العقل الإنساني للوصول إلى الحالة الإيجابية. عبر حقيقة واحدة «الثورة الفكرية» التي تفتح ذراعيها لطريقة جديدة وجذرية في التفكير الفلسفي. وهي الأسئلة عينها التي يطرحها العقل على نفسه من أجل تغييرها. ومن ثم يتخلى عن التساؤل عن أصل الكون ونهايته، وعن أسباب إنتاج هذه الظواهر والبحث عن طبيعتها الخاصة. ويدرك بذاته استحالة تشكيل مفاهيم مطلقة تستطيع بمفردها الإجابة عن الأسئلة كلها بشكل مرضٍ. ومن ثم فالروح المعاكسة تعدّ أقدم دافع. إذ لم تعد تبحث عن شرح أو تفسير الظواهر من خلال أسبابها، بل تتعهد باكتشاف قوانينها الفعالة، عبر ملاحظة العلاقات «الثابتة وتكرارها وتشابهها استناداً على الحقائق المرصودة». وتصبح القوانين كما لو أنها «حقائق عامة». وتجنح إلى التقليل من عدد القوانين قدر الإمكان «فكمال النظام الإيجابي»... [سيكون قادراً على إعادة تمثيل جميع الظواهر المختلفة المرصودة كحالات فردية بحقيقة وحيدة وعمامة].

المثال المفضل لأوغست كونت هو ذلك المتعلق بالجادبية. لأنه بالفعل العمل الجيد لنيوتن، والمسوّغ، وهو أفضل المفاهيم الفلسفية الإيجابية الأخرى. ألم يفسر نيوتن التنوع الهائل للظواهر الكونية (الفلكية) بقانون واحد؟ ألم يعمل على إظهار الحقائق وكأنها تشكيل «لحقيقة واحدة فحسب الحقيقة نفسها التي يتم النظر إليها وفقاً لوجهات نظر مختلفة»؟ يلاحظ كونت أنّ الفيزيائي الإنكليزي نفسه استطاع إدراك حقيقة هذا العمل الفذ من دون أن

يكتشف طبيعة هذه القوة التجريدية. بطبيعتها الفيزيائية أو الميتافيزيقية، ويؤكد ذلك، بقوله المأثور، «لا صياغة في الفرضيات (Hypotheses non fingo)».

يقدم نيوتن هذا الجهل كما لو أنه تحول إذ قال: (أنا أيضاً لأعرف طبيعة هذه القوة) دون تعقب ودون التحقق من صحتها على «نظام العالم» (وأنا لست بحاجة إلى صياغة الفرضيات حول طبيعة هذه القوة، لأن معادلاتي سمحت بالعودة للظواهر المرصودة).

يعتقد كونت أنه باستطاعته قراءة هذه التصريحات، الهادفة إلى تلطيف حماسة أتباعه بقدر ما تهدف إلى إعادة الرد على خصومه، وإعلانه لموقف رسمي. بإصدار تعهد راديكالي، أن الأسئلة حول الأسباب ستكون بطبيعتها غير محلولة تؤدي إلى ضلال العقل، ويجب منعها في كل الحالات، وبهذا التعهد. فهو يستند إلى قوة العقيدة في استخدام الفرضيات العلمية. «فأية فرضية علمية، ليتم الحكم عليها حقاً يجب أن تؤثر حصرياً في قوانين الظواهر وقطعياً في طرق إنتاجيتها». «الفرضية العلمية» قوة متفجرة، لا غنى عنها في الفلسفة الطبيعية ويجب تقديمها «كتوقع بسيط لهذه التجربة وستكون استدلالاً لتكشف فوراً عن المنطق فيما لو كانت الظروف منسقة وأكثر ملائمة».

من خلال انخراطه في الخطابات المفعمة بالوسط العلمي في عصره، فقد حرّك هذه العقيدة ضد فرضية الكالوريك (سائل جوهري يفترض أنه عامل الحرارة)، ضد الأثير المضيء وضد السوائل الكهربائية. مثل هذه السوائل، على ما يبدو تشرح كخيال، وهي ثمرة فرضيات لا مسوغ لها متعلقة بطريقة إنتاج الظواهر وبطبيعتها الخاصة، ويمكننا أن نعدّها في نهاية المطاف أنسلاً مستمرة للطريقة الميتافيزيقية في التفكير في عصر مفعم بالإيجابية، والعلوم الفيزيائية، والنيوتونية.

وهذا بالفعل تفسير يتعلّق بنيوتن، لأن نيوتن من جانبه وبالإضافة لذلك، لم يحرم نفسه على الإطلاق من استخدام مثل هذه الفرضيات. ونحن نراه بنهاية «دراسته العامة» يفترض وجود عقل ثاقب جداً، وجوهري، على الرغم من أنه غير مرئي وغير قابل للتصديق. ويقول هو من يخترق الأجسام الصلبة ويضمن تماسكها الداخلي. وهو الذي يبعث على عمل تمايز الأجسام عن بعضها. وهو الذي يضمن الحس المادي لمعادلات الميكانيك العقلانية وعلم الكونيات.

ومما لاشكّ فيه ومن أجل التهرب من هذه الشكاية يلجأ كونت غالباً إلى الانخراط باتجاه بحث جان بابتست - فوربيه (Jean Baptiste Fourier) (1768 - 1830) حول نظرية

الحرارة. ألم يكشف النقاب «عن أهم وأدقّ قوانين الظواهر الحراريّة» دون الاستفسار عن طبيعة الحرارة، ودون التنويه حتى على النزاع المشهور بين مؤيدي الكالوريك، وأنصار الأثير الاهتزازي كسبب للحرارة؟



المراجع

- LAPHILOSOPHIE DES SCIENCE

* * *

كيف نحول حياتنا إلى جنة؟

ترجمة: عبير حمود

حين نركز كل انتباهنا على الحضور (اليقظ) الذي نحن عليه (ويشكل كينونتنا) وحين تكون كل حياتنا تجسيدا لهذا الحضور، إذن، فالعالم هو انعكاس لهذا الكمال ولم يعد هناك ما ينقصنا. نتقبل دوماً كل ما تقدمه الحياة لنا. أن نفهم ذلك، يعني نهاية الألم. إن القبول الكلي للأشياء، كما هي عليه، وغياب مقاومة الحياة، يعني السلام (الداخلي) والجنة، والسعادة. السعادة، هي (أن نتقبل) ما نحن عليه الآن، وليست شيئاً نكتسبه.

بعبارة أخرى، نستطيع أن نقول: إن ذلك يعني حقيقة عدم الرغبة بأن تكون الأشياء مختلفة عما هي عليه. وعدم تخيلها بشكل مختلف.

بما أنني أريد أن أغير شيئاً في حياتي، وأن أمتلك شيئاً آخر غير الذي أملكه، أو أن أكون شخصاً آخر، فأنا بهذه الحالة أؤكد بأنني لست كاملاً، وأن ما ينقصني موجود خارج نفسي، في مستقبل خيالي. سأنتقل إذن في البحث عنه. لهذا السبب نريد شيئاً جديداً بشكل دائم.

لكن ما إن نحصل على الشيء الذي نرغب فيه، حتى لو امتلكناه لمدة وجيزة وامتلاًنا به، فذلك الشعور لا يدوم وسرعان ما سنرغب في شيء آخر. في الواقع، إن ما ينقصنا لن نستطيع إيجاده في أي شيء معين. لا في أحدث هاتف محمول، ولا في غذاء خاص، ولا في سيارة أحلامنا، ولا في أجمل زوجة، ولا أجمل زوج، ولا حتى في أروع أطفال ممكن أن يوجدوا. إن هذا الكمال الذي نبحث عنه، لا يوجد في الخارج إنما هنا بالتحديد، في داخلنا. إنه ما نحن عليه (أي كينونتنا).

لا يعني أننا عندما نتوقف عن البحث، فنحاول أن نجلس مع ذواتنا، بأننا سندرك أن السعادة هنا، إنها موجودة هنا منذ القدم. إن الموضوع أبسط من ذلك بكثير. إنها ليست إحساساً بعينه، وليست اكتساباً خاصاً، وليست حساباً كبيراً في البنك، وليست علاقة محددة، وليست أسلوب حياة معين، إن موقعها يكمن قبل ذلك كله. عندما نكتفي «بما هو موجود» فهذا هو الكمال، ونحن هذا الكمال.

اختر في كل لحظة، أن تعيد الاتصال مع ذاتك

سأحاول أن أمضي بكم إلى حالة من الاستقرار الطبيعي، وإلى حالة من الهدوء لنعيش فيهما بشكل دائم. لا أجد لهذه الصفحات هدفاً سوى ذلك.

إن هذا الكتاب ليس مجرد مجموعة من المعارف يمكن أن نكتسبها، لكن بالأحرى دعوة عميقة وحقيقية؛ لتضع نفسك هنا ولتقوم بالاكتشاف الأهم، وهو أن تضع حدّاً لكل شكوكك، ولكل أسئلتك: الحقيقة قبل كل شيء هي: أن تكون! إذن، خذ لحظة وتوقف (متأملاً).

اجلس.

اجلس فحسب... بشكل حقيقي وبشكل كامل. وخذ نفساً عميقاً.

نعم! يا له من شيء جيد أن أكون هنا.

ها أنت ذا تجلس على كرسيك. أنت ببساطة هنا، مع إحساسك بظهورك مستنداً إلى الكرسي، وأردافك على مقعده. هنا فقط.

ربما تشعر بالاسترخاء. في الحقيقة، فإن هذه الراحة الطبيعية. لا يجب ابتداعها، إنها ما نحن عليه.

بعيداً عن هذه الراحة، تستطيع الإحساس بوجود «شيء ما» هنا. شيء ما يصعب تعريفه، لا يمكن حصره في كلمة أو في إدراك عقلي، لا يملك شكلاً ولا محتوى ولا حدّاً ولا لوناً. هذا الـ «شيء»، هو أنت، إنه حقيقتك الطبيعية، وكيونتك، وشعورك بالوجود.

عندما تتوقف، فكل شيء يتموضع بشكل طبيعي، إذن يمكنك أن تحيا ما تعيشه بوعي. وحين تعيش أكثر فأكثر هذا الانفتاح على الوجود، وتعيد الاتصال معه، فإن خبرتك، وعيشك، سيتغيران.

تستطيع الجلوس، كما رأينا، وتستطيع أيضاً، على سبيل المثال، أن تسمع دون أن تبحث عن

الإصغاء إلى صوت محدد. عبر هذا الإصغاء الرحب جداً، هنا أيضاً، شيء ما يفتح. إنه الانتباه الواسع، الذي أدعوك إليه دون كلل، والذي أسميه حضوراً (يقظاً).
 إذن، في هذا الاستماع، نحن على اتصال مع شيء ما أكثر رحابة. إن هذا، هو منبع كينونتنا. إن إعادة الاتصال هو ثمرة إعادة ارتباط الذات مع طبيعتها الحقيقية، ومع الكينونة، إنه استعادة الوعي بأنني منبع وهيئة معاً. إذن، لست معزولاً قط عن أي شيء كان. لأن كل ما يجري مترابط دوماً، ولست مستقلاً عما أنا عليه.

لم أقطع الاتصال مع نفسي؟

لسنا من نختر قطع الاتصال مع أنفسنا، إن المنبع، الحياة، هو الذي وضع هذا البرنامج. هناك، عند كل الكائنات الإنسانية، عمليات مختلفة للتماثل والتكيف التي تتحرك عبر لعبة الثنائية. ولا نستطيع تجنب ذلك.
 إذن، سنعيش ما يمكنه أن يكون نسياناً لطبيعتنا الحقيقية، وعدم اتصال مع ذواتنا، لأن حقيقية نسيان أصلنا، ونسيان الاتصال مع المنبع، ومع الوعي اللاشخصي، مدرجة في برنامج الحياة. إذن سنتخذ من أنفسنا فرداً منعزلاً، يحاول السيطرة على حياته.
 إذن إن عيش تجربة العزلة ليس خطأ، إنها تشكل جزءاً مما هو مخصص ليعيش فيه كل كائن إنساني.

إن ما يخلق تجربة عدم الاتصال هذه، هي بالتحديد جميع ظروفنا، وكل معتقداتنا، التي تجعلنا نؤمن بأننا نملك هوية خاصة، وأنها نسيطر على وجودنا. في الحقيقة لا وجود لشيء مما ذكر. إذ لا وجود إلا للحياة تعمل، وتفكر، وترى.
 عندما نؤمن بما نحن عليه- أو بسعادتنا التي يمكن أن تكون بعيدة عنا، عبر شكل ما أو تجربة معينة- فستولد تجربة قطع الاتصال مع ذواتنا؛ لأن الانتباه سيذهب بشكل مستمر إلى هناك حيث نؤمن بوجود السعادة، والكمال أو الحب الذي نبحث عنه.
 لكن بالطريقة نفسها التي وضعت فيها الحياة حيز التنفيذ برنامج عدم الاتصال مع ذواتنا، فإنها وضعت أيضاً حيز التنفيذ برنامج عدم التحكم بكل معتقداتنا. يوماً ما، ستقع بين أيدينا عدة كتب، وعدة فيديوهات، وعدة شهادات لكائنات بشرية حرة، ستناقش معتقداتنا، وستقودنا إلى منظور جديد عن أنفسنا. نستطيع القول: إنها دعوة من المنبع إلى اليقظة، وإلى طبيعتنا الحقيقية.

ما المنبع؟

إنه جزء غير مرئي من كينونتنا، إنه العدم المطلق، الذي يمكن أن ينبثق منه كل شيء. في الحقيقة، لا يمكن شرحه البتة. نستطيع القول: إنه الله، وإنه الوعي وأصل كل شيء. نستطيع تسميته حتى به: اللحظة الراهنة.

جميع هذه الكلمات متشابهة، إنها متقاطعة، ومع ذلك لا أحد يستطيع أن يعرف ما هو بشكل حقيقي.

أدعوه غالباً تراب الكائن (أصل الإنسان). أو الصمت. إنه معرفة. نعرف ببساطة أنه المنبع الوحيد لكل شيء، هو تراب الكائن هذا، وهذا الصمت. وتراب الكائن، هو ذاتنا أيضاً. لكن ليس ذاتنا في المعنى الذي يمكننا أن نعده بصفته منبعاً صغيراً معزولاً. لا يوجد كثيراً من المنابع الصغيرة المختلفة، لا يوجد سوى نبع وحيد. إنه ليس ذاتنا في المعنى الذي يمكننا أن نقول فيه: «أنا الله» لكن في المعنى الذي يعترف فيه الكائن بصفته فيضاً إلهياً، وهذا (أمر) مختلف جداً.

نستطيع تسميته الحب، لكن لا يمكننا تصور هذا الحب بشكل معتاد. لا نستطيع الاستحواذ عليه عبر تعريفات إنسانية ومفاهيم؛ لأننا سنعتقد أن هذا الحب قابل لأن يكون موضوعياً، وأنه يمكن أن يكون إحساساً، وشعوراً، وانطباعاً، وعاطفة، ومتعلقاً بشيء ما، أو بشخص ما، أو يملك هدفاً ما. كل ما ذكر ليس هو المقصود.

إذن بما أننا ندرك الحب عبر ثنائية الخير والشر، سنرغب فيه وسنعيشه، وسنصنّفه وفق الخير والشر، ووفق السلبي والإيجابي. وسوف نتساءل، إذا كان الله إلهاً محبوباً، فلماذا هناك حروب وإبادات جماعية ومجاعات. إنّ الحب الحقيقي لا يمكن فهمه من وجهة نظر التمييز، أو التفريق بين الخير والشر. ببساطة، إنه «كينونة». إنه غياب كل حقد وكل مقاومة الحياة أياً كانت. إنه ما يحصل في كل لحظة. وليس لهذا الحب هدف.

جميع هذه الكلمات - الله، الوعي، الصمت، الحب، المنبع - غير مفهومة بالنسبة إلى الوعي الإنساني؛ لأننا ملزمون تماماً بالحكم بين الخير والشر، وبالتقسيم بين «هذا الذي يجب أن يكون وذلك الذي لا يجب أن يكون». إن ما نتحدث عنه يقع قبل انبثاق أي فكرة، قبل انبثاق أي حكم أو أي مفهوم للتمييز. في صميم الصمت، ليس هناك مكان لولادة أي فكرة، ثمة فقط «الكينونة».

إنها الأرضية التي ينبثق منها كل شيء. من دونها، لا يوجد كون، ولا يوجد مجرات، ولا يوجد شيء يروى بالنسبة إلى ما يمكن وجوده أو ما لا يمكن وجوده. من دونها، لا يوجد ما هو غير مرئي، ولا ما هو مرئي، ولا وجود لأبعاد متوازية، ولا وجود لفكر، ولا لأفكار، ولا لحياة، ولا لأي شيء!

بِمَ يُبْتَدَأُ؟

بالتركيز.

ابدأ بالجلوس باسترخاء على كرسي، على مقعد، على العشب، أينما تريد.

ثم، تنفس.

اجلس، هنا، في الكينونة، للحظة. اجلس بشكل حقيقي. إنه الشيء الأكثر أهمية. لأنه عبر إعادة الاتصال (مع الذات)، وعبر هذا الاسترخاء، كل شيء سيتغير.

سنكون قادرين على الاستماع لأنفسنا. سندرك بأننا لا نسمعها، وحين لا نمتلك رغبة في سماعها. نستطيع أن نبدأ بملاحظة أفكارنا.

إذن، الخطوة الأولى، هي التركيز، والجلوس، وأخذ وقت لنكون هنا (أي نعيش اللحظة) ببساطة.

لا يتعلق الأمر بعملية تأمل نبلغ من خلالها شيئاً ما، بل يتعلق الأمر ببساطة أن نكون هنا. إذا راودتسا أفكار، نتركها تمر، نعود بشكل مستمر إلى الحضور، وإلى أحاسيسنا الجسدية، وإلى تلك الأحاسيس التي نشعر بها في ظهرنا الذي يستند إلى الكرسي، على سبيل المثال، أو إلى عدوية كامنة فينا. ندرك هذه العدوية عندما نركز فقط، ونادراً ما نغيرها اهتماماً لأنها رقيقة جداً لكنها هنا دوماً.

خلال لحظات، كل شيء يتوقف. هكذا ببساطة.

إذن سنحس أكثر فأكثر بأن ثمة اختلافاً، نجده عبر حقيقة العيش بتوتر دائم لأفكارنا وعبر هذه اللحظة حيث نتوقف، وتستقر العدوية فينا.

سندرك إذن بأننا لم نكن هنا قط، وأننا في معظم الأحيان غائبون عن حياتنا الخاصة. سنعي من ثم أنه لا يوجد ما نخسره لنكون في حالة حضور. وليس هناك ما ينتزع منا. ولا يوجد شيء نتركه.

نبدأ لنكون في النهاية حاضرين ببساطة مع ذاتنا.

كيف نمارس الحضور اليقظ؟

تستطيع أن تقرر، على سبيل المثال، الاستيقاظ قبل ربع ساعة لأن ما ترغب فيه أكثر هو الاتصال والحضور (اليقظ). إذن ستعطي نفسك وقتاً للغذاء الروحي. تجلس لحظة، وحدك، على سريرك أو في أي مكان. وتأخذ وقتاً لتكون هنا، فقط هنا، جالساً تماماً، جسديك مستقل بشكل كلي. وستبقى هنا، في حالة من الاسترخاء الطبيعي الذي تعيش فيه.

إذا كان الجلوس وأخذ لحظة من الاسترخاء أمراً صعباً، فإنك تستطيع القيام بذلك عندما تأخذ حمامك. وبدلاً من التفكير بشيء آخر، وأنت تأخذ حمامك، فستكون حاضراً لكل الأحاسيس التي ستحدث، ولكل قطرات المياه التي تتساقط على وجهك، وعلى كتفيك. عندئذ ستعي أجزاء من جسديك وأنت تتظفها بالصابون. تتظف أسنانك وأنت تحس بالرغوة على لثتك، وعلى أسنانك، وتحس بطعم المعجون.

ثم، تتذوق تدوقاً حقيقياً قهوتك أو شايبك أو قطعة الشوكولاته. وهكذا تستطيع أيضاً أن تعيش بداية هذا اليوم وقد أنجزت كل مهماتك، شرط القيام بها بحضور كلي (يقظ).

ستدرك أنه يمكنك التحكم بنفسك، وبأنك تستطيع أخذ السيارة، والذهاب إلى العمل، وأن تكون دوماً في حالة حضور. وستعيش زحمة السير في حالة جديدة كلياً، دون توتر. ستري، إذن، أنه في حالة الحضور هذه، كل شيء يأخذ طعماً آخر، وذوقاً آخر، ومعنى آخر. تأتي الأهمية والوقت اللذان تمنحهما لحقيقة أن تكون حاضراً مع ذاتك، من سؤال واحد: «ما الهدف الذي تعطيه لحياتك؟ وما الذي تريده منها حقاً؟».

إذا كانت رغبتك العميقة في وضع الحضور (مع ذاتك) ضمن الأولويات، فإنك ستصل إلى ذلك بشكل دائم.

ستمتلك بالتأكيد كثيراً من اللحظات النشطة، التي ستستطيع أن تقول فيها بوعي: «آه نعم، لم أكن هنا»، وبعد، في هذه اللحظة، أنت هنا!

إن كل موقف تعيشه هو فرصة؛ لترى من خلالها إذا كنت متصلاً مع نفسك أم لا. وعندما تكون في تلك الحالة، فإن كل المواقف، وكل العلاقات تصبح إذن فرصة لتحرك مما «يعترضك من مشكلات» ولترى المعتقدات والشروط التي تشكل أصل هذه الإشكالية، وهذا الألم.

عندما نعطي الأولوية المطلقة لهذا الاتصال (مع الذات) أي عندما نوجّه انتباهنا بشكل دائم إلى الحضور، فإن كل شيء سيقودنا إليه. وكي أساعدك، تستطيع أيضاً أن تعي حضور جسدك أو جزء من جسدك كالإحساس بيديك، على سبيل المثال، أو بتنفسك. تستطيع أيضاً الاستعانة بشمولية السماع ورحابة النظرة. وحين ترى بنظرة رحبة، وحين لا تبحث عن رؤية شيء ما بعينه، فذلك يجعلك، فجأة، منفتحاً، فتكون هنا. هنا حقاً، هنا فحسب.

وتصبح حياتك أكثر تجانساً لأنه من هذا الفضاء تأتي الانسيابية، والإبداع، والإلهام.

مَنْ أَنَا بِلَا تَارِيخٍ؟

مَنْ أَكُونُ مِنْ دُونِ أَلْمِ، وَمِنْ دُونِ مَشْكَلاتٍ؟ عِنْدَمَا لَا نَكُونُ فِي حَالَةٍ اتِّصَالٍ مَعَ ذَوَاتِنَا، لَا نَكُونُ عَلَى صِلَةٍ مَعَ الْمَنْبَعِ الَّذِي يَكُونُنَا، وَمَعَ الْكَائِنِ الْإِنْسَانِيِّ الَّذِي نَحْنُ عَلَيْهِ. نَحْنُ لَسْنَا هُنَا، فِي الْمَعْنَى الْحَرْفِيَّ لِلْمِصْطَلَحِ، إِنَّمَا نَكُونُ فِي التَّارِيخِ الَّذِي نُرْوِيهِ فَحَسْبُ. نَعِيشُ فِي عَالَمٍ مِنْ أَفْكَارِنَا، وَمَعْتَقِدَاتِنَا، وَفِي عَالَمٍ عَقْلِيٍّ، لَكِنْ لَيْسَ فِي عَالَمٍ مَا يَجْرِي. لَسْنَا فِي عَالَمٍ مَوْضُوعِيٍّ أَوْ فِي عَالَمِ الْوَقَائِعِ، إِنَّمَا فِي الْقِصَّةِ الَّتِي تُرَوَى حَوْلَ حَالَةٍ مَا. فِي الْحَقِيقَةِ، عِنْدَمَا نَلْتَقِي شَخْصاً مَا، فَإِنَّمَا لَا نَلْتَقِيهِ أَبَداً، بَلْ نَلْتَقِي قِصَّةَ مَا، وَنَلْتَقِي إِسْقَاطَاتِنَا، وَمَاضِيَتِنَا، وَظُرُوفِنَا. عِنْدَمَا يَكُونُ تَارِيخُنَا الشَّخْصِيِّ غَيْرَ «نَعْلِيْفٍ»، فَهُوَ فِعَالٌ دُومًا، وَيَمْنَعُنَا مِنْ رُؤْيَا الْآخِرِ بِصِفَتِهِ صَفْحَةٌ بِيضَاءٍ. نَحْبُ أَنْ نُرْوِي قِصَصِنَا، وَمَآسِيَنَا، لِأَنَّهُ فَوْقَ كُلِّ شَيْءٍ، فَإِنَّمَا نَعْشِقُ الشُّكُورَ، وَالْإِحْسَاسَ بِأَنَّنَا ضَحِيَّةٌ، كَمَا لَوْ أَنَّ الْأَلْمَ جَمَعْنَا وَأَسَّسَ لَوْجُودِنَا، لَكِنْ يَجِبُ عَلَيْنَا مَعْرِفَةَ مَا يَأْتِي: إِنْ كُلُّ شَيْءٍ أَوْجَّهَ انْتِبَاهِي إِلَيْهِ، سَأَجْعَلُهُ يَتَعَزَّزُ فِي دَاخِلِي! إِنْ الْحَيَاةَ تَعْمَلُ هَكَذَا. كُلُّ مَا أَوْمَنُ بِهِ، سَأَجْرِبُهُ. إِذَنْ، كَلِمًا تَحْدُثُ عَنِ الْمَآسِي، صَادَفْتُ أَلْمًا، وَكَلِمًا أَمْنَتْ بِهَا سَتَبْدُو تَجْرِبَتِي مَلَأَى بِالْمَآسِي وَالْأَلْمِ. مِنَ الْمَهْمِ إِذَنْ أَنْ نَلَاظِحَ أَنْفُسَنَا، وَنَرَى كَيْفَ نَتَصَرَّفُ، وَأَنْ نَدْرِكَ عَلَى وَجْهِ الْخُصُوصِ عَلَى أَيِّ شَيْءٍ نَوْجَّهَ انْتِبَاهِنَا بِالدرْجَةِ الْأُولَى. سَأَرَى عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ، أَتُنِي أَتَحْدُثُ بِشَكْلِ دَائِمٍ عَمَّا حَدَثَ لِي مِنْ أَشْيَاءٍ سَيِّئَةٍ فِي حَيَاتِي أَوْ مَا حَدَثَ فِي الْكُوكَبِ أَكْثَرَ مِنَ الْحَدِيثِ عَنْ كُلِّ مَا جَرَى بِشَكْلِ رَائِعٍ جَدًّا. عِنْدَمَا أَرَاقِبُ هَذَا التَّصَرَّفِ، سَأَسْتَطِيعُ مَلَاظِحَةَ أَنَّهُ كَلِمًا

أكثر من البقاء ضمن هذه الأفكار السلبية، أصبحت حساساً تجاهها، وازداد تراكمها (في أعماقي). إذن، نستطيع طرح السؤال الآتي: عندما لا أعد نفسي ضحية، وعندما لا أتغذى بكل هذه القصص التي أرويها لنفسي وبكل هذه المآسي، وبكل ما هو سلبي، فهل هذا يعني أنني لم أعد موجوداً؟

مقتبس من كتاب:

Le Bonheur quoi quil arrive. Propos fulgurants d'Armelle Six.
.Robert Eymeri . 2018

* * *

متابعات

الرأي:

- التمثيل الحدائي للتجربة الصوفية
في الشعر المعاصر
د. أحمد علي محمد

قراءات:

- قراءة في كتاب «المخطط الوراثي»
لبيبة صالح
- قراءة في كتاب «دول وكيانات عربية
في بلاد الشام قبل الإسلام»
صبحي سعيد قضيّماتي
- قراءة في كتاب
«القيمة والخطاب في الشعر الحديث في سورية»
د. بتول دراو
- قراءة في رواية «دفاتر الوراق»
سمر أحمد تغلبي

نافذة على الثقافة:

- إصدارات جديدة
حسني هلال

التمثيل الحدائي للتجربة الصوفية في الشعر المعاصر

«ومضات اللغة الصوفية بين البوصيري والعتيق»

د. أحمد علي محمد

بدأ التفكير بالحدائفة العربية جدياً مع موجة شيوع الأفكار اليسارية في منتصف القرن العشرين، إذ وجد اليساريون أنفسهم في ظل الدعوة إلى تحديث المجتمعات العربية، وفي ضوء تأثرهم بالأفكار الاشتراكية منحازين إلى الحركات التجديدية الشعرية التي بدأها بدر شاكر السياب، ولاسيما حين تلمس في شعره بعض الظواهر الواقعية، فكانت قصيدة التفعيلة كما صممها السياب مقترحاً حدثياً يتناسب مع تطلعات الحركات التحريرية العربية للتعبير عن هاجس الانفلات من القيود التي فرضها الواقع السياسي والاجتماعي في تلك المرحلة، فصار لزاماً على المثقفين التقدميين التفتيش عن طرائق جديدة للتعبير تتناسب مع تطلعاتهم إلى التحرر والتغيير، وهذا هو السبب المهم الذي جعل تجربة السياب ذات قيمة فنية استمدت مسوغات وجودها من طبيعة المرحلة التاريخية الصعبة، التي تطلع فيها المجتمع العربي إلى الانفلات من ريقة الاستعمار الجديد الذي رسخ مبدأ التجزئة والتخلف والركود والاستسلام لكل أشكال التقليد، ومع أن السياب مسبق إلى التحرر النسبي من هيمنة الأشكال الشعرية القديمة، إلا أن دعوته حازت الاعتراف النقدي الكامل بوصفها تجربة رائدة في مجال التحديث في ضوء المراجعة الواقعية لكل أشكال النشاط، في محاولة للخروج من مأزق التخلف والتبعية، وصار لهذا السبب شعر السياب وسيلة للتعبير عن ذلك التطلع الحدائي.

في عام (١٩٥٥م) عاد يوسف الخال من المهجر إلى لبنان، ليطلق مشروعه التحديثي الشعري من خلال إصدار مجلة شعر عام (١٩٥٧م) لتتحول سريعاً منبراً يستقطب كثيراً من

الشعراء المتحمسين للتغيير الشعري من أمثال خليل حاوي وأدونيس ونذير العظمة وشوقي أبي شقرة وأنسي الحاج، وكان جبرا إبراهيم جبرا من أشد المدافعين عن تلك الحركة انضمت إليه سلمى الجيوسي بعد ذلك، وقد تشرب هؤلاء جميعاً في تأسيسهم للنهج الحدائي الشعري العربي أفكار منظري الحدائفة وعلى رأسهم الناقد الفرنسية «سوزان برنارد» في كتابها «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا»، الذي تحوّل لدى أنسي الحاج منطلقاً تنظيرياً نظم ديوانه «لن» بناء على الأفكار الحدائية التي انطوى عليها.

ولم تكن حركة الحدائفة حين سُمع لأصدائها رنينٌ مقصورةً على هؤلاء، إذ الجيل السابق لهذا الجيل أراد أن يكون من آباء الحدائفة العربية في نسختها الفرنسية، فسارع توفيق الحكيم ذو المجد الأدبي في مجالي الرواية والمسرحية إلى التصريح في أحد مؤلفاته أنه كتب عدداً من القصائد النثرية، فذكر أنه: «في السنوات العشرين الأولى من هذا القرن (العشرين)، وأنا في باريس بدأت بالشروع في المحاولة فكتبتُ بضعة قصائد شعرية نثرية من هذا النوع، وهولا يتقيّد بنظم ولا بقالب معروف».

وليس الحكيم وحده ممن زعم أنه قد غمس قلمه في مداد الحدائفة، بل هنالك كثير من الأدباء الذين حاولوا المشاركة فيها بسبب ما أثارته من دوي هائل في الأوساط الأدبية آنذاك، حتّى لكانها في انطلاقتها الأولى أمست موقفاً نظرياً أكثر منها ممارسة تجريبية أرادت التخطيط للنجاح بكثرة الطروحات الفكرية قبل أن تلقي بنتائجها في خضم الحياة التي كانت تشهد مخاضاً عسيراً وصراعاً مريراً ترجح بين التمسك بالقديم والتحول إلى المعاصرة، وكان روادها على استعداد كامل للتخلي عن جميع الإنجازات الشعرية للتراث العربي، إكراماً لفلسفة التغيير التي بدت برافة في أعين كثيرين ممن سعوا إلى التعبير عن حماسهم لتفتيت اللغة الشعرية التقليدية والتخلص نهائياً من أسر القديم وإنهاء الرسوم الفنية للقصيدة العربية، لتبدأ مرحلة العبث باللغة بذريعة إدخال لغة الشعر في مجال التجريب ليضاهي التقدم العلمي الذي لم يبلغ ما بلغه إلا بالتجريب، وقد مضى على ذلك التجريب نصف قرن من الزمان والحدائفة العربية لا تزال تضع باعتبارها أفكار «جوناثان مونرو» الذي رأى في قصيدة النثر انحيازاً لكل ما هو هامشي تارة، وأفكار «بربارة جونسون» التي تضع قصيدة النثر في موقع المواجهة دائماً لأنها معنية بإجراء المقابلة بين الخارج والداخل وبين الشعرية والنثرية، لتنجز المقصود بالمفارقة التي بدت من أهم أهدافها تارة أخرى، وعليه افتقرت الحدائفة العربية إلى منظرين عرب في بدء انطلاقتها، وهذا ما اضطر مؤسسي قصيدة النثر العربية إلى التنظير النقدي إضافتهم إلى إنجاز النصوص

الحداثية المتمثلة بقصيدة النثر، والمتمردة على سلطة الفن القديم، وكان كل من أدونيس وأنسي الحاج ويوسف الخال والماغوط شعراءً ونقاداً لقصيدة النثر، وإذا كان أدونيس قد درس الأدب العربي دراسة أكاديمية فحاز شهادة الدكتوراه عن أطروحته «الثابت والمتحول في الشعر العربي»، قد آل في تفكيره الحداثي إلى شيء من الإخلاص إلى اللغة الشعرية، فكتب نصوصه النثرية باللغة العربية الفصيحة، فإن أنسي الحاج الذي قدم بين يدي ديوانه «لن» مجمل آراء الناقدة الفرنسية «سوزان برنارد» لم يُعن بتأصيل تلك التجربة التي أراد إنجازها في ضوء قصيدة النثر الفرنسية، متحلاً من اشتراطات اللغة الشعرية الموروثة بصورة نهائية، لتمسي القصيدة على يديه قائمة على المغايرة في كل شيء، وهو في هذا الصنيع أراد مساعدة القراء على استخراج المعاني النفسية وإدراك مجالات الرؤيا، وبمعنى آخر: أراد تحرير الذائقة العربية من سلطان الموسيقى الشعرية التقليدية، ومن تأثير الصور المجازية الموروثة، ليخلص له ذوق عصري يمكنه من إدراك المتغيرات الفكرية والحضارية الجديدة، وأما يوسف الخال فلم تكن حماسته إلى التجديد تعدل إنجازاته الحداثية، لذا مثلت لديه الحداثة مجرد مشروع يمكن نجاحه لمجرد احتدائه على الحداثة الغربية، في حين نحا الماغوط نحواً فعالاً في مجال قصيدة النثر، فلم يعمد في نصوصه إلى بعثرة اللغة الشعرية، من أجل الوفاء بالأفكار الحداثية، كمبدأ المغايرة ونسف الإيقاع نفساً كاملاً، فوعي الحداثة لديه دفعه إلى تقديمها في نصوصه على شكل جرعات لا تخلو من شعرية، وهو وإن حضر المفهوم الحداثي في قلب القصيدة الحداثية، إلا أنه لا يشعر قارئه أنه خارج على سلطة الشعر التقليدي خروجاً سافراً، لذا لم يسم نفسه شاعراً بل قدم نفسه كاتب نصوص، من أجل ذلك لاقت دعوته قبولاً في نفوس مستمعيه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لم يعمد الماغوط في كثير من نصوصه إلى المقابلة بين المنبرية والكتابية، فتجح في نقل القارئ من جو القصيدة الإيقاعية التقليدية التي تلقى على المنابر والتي تنتظر استجابة المتلقي في وقت إنشادها، إلى تقبل قصيدة النثر التي أداها إنشاداً، ومن ثم استطاع حقن المتلقي بسلسلة غير مألوقة من التناقضات والمقابلات ومغايرة الأشياء المألوفة ليخلق لديه وعياً بالتغيير، فالماغوط كان يقف وراء المنبر ويحدث قارئه بكلمات في غاية البساطة ولكنه بالتدرج يمضي به إلى أعماق النص ليدخله في قلب المشكلة التي لم يفكر فيها القارئ إلا حين تلقى القصيدة عليه، فيعجب كيف أخذته قصيدة الماغوط إلى مساحات لا يجرؤ على الدخول إليها في واقعه، بمعنى نجحت الحداثة وفق النموذج الذي قدمه الماغوط في جذب القارئ إلى المحظور ومن

ثم شحنه بوعي لم يكن يبلغه حين يقبل على الاستماع إلى الشعر المنبري المعروف، فمن نصوصه المكيّنة في هذا الباب قوله في نص سماه «حزن في ضوء القمر»:

أيُّها الربيع المُقبل من عينيها
 أيُّها الكناري المسافر في ضوء القمر
 خذني إليها
 قصيدة غرام أو طعنة خنجر
 فأنا متشرد وجريح
 أحبُّ المطر وأنين الأمواج البعيدة
 من أعماق النوم أستيقظ
 لأفكر برُكبة امرأة شهية رأيتها ذات
 يوم
 لأعقر الحُمرة وأقرض الشعر

ومن الواضح أنّ التقنية التي صممها الماغوط لقصيدة النثر قائمة على الانتقال من الصورة المفردة إلى المشهدية، ومن خلال تتابع الصور المرأوة المكنفة والمصفوفة على أساس التداعي تظهر لقطات شعرية تستحكم ببنية القصيدة، تلك التي تدفع بها إلى الكشف عن سلسلة من المناورات التشكيلية للغة الشعر، بغية تحويل المثيرات الحسية إلى وسائل إيحائية. حاول الجيل الثاني من شعراء الحداثة الانتقال بقصيدة النثر بوصفها مقترحا أساسياً لمسألة التحديث الشعري العربي إلى مجال تجريبي آخر، إذ لم تعد صدى لتجارب الرواد التي صورت الحداثة الغربية على هيئة حلم شكّل من خلال ما نقلته لهم كتب الترجمة، بمعنى أن مفهوم الحداثة كما طرحه مشروع الخال لم يكن نتيجة وعي حقيقي بالتحديث، لذا أخضعه شاعر كأدونيس لمراجعة نقدية واسعة حاولت تأصيل الحداثة العربية من خلال محمولاتها الأصيلة، فحاول تلمس جذورها الثقافية في نتاجات كبار شعراء العربية، وهو في ذلك الصنيع حاول دفع القارئ إلى التفكير العميق بالتراث وبالثقافة، وذلك من خلال سلسلة من الدواوين الشعرية والكتب النقدية كأغاني مهيار الدمشقي وكتاب التحولات ومفرد بصيغة الجمع، وكان ذلك كله قد أصدره في ثمانينيات القرن العشرين، وفي التسعينيات نشر ديوانه أبجدية ثانية، وفي بدء القرن الحادي والعشرين نشر كتاب «أول الجسد آخر البحر» وكتاب المحيط الأسود وكتاب الخطاب الحجاب، فأدونيس مع أنه من مؤسسي الحداثة العربية إلا أنه عاصر كل

أطوارها وتحولاتها، وهو نفسه قد انتقل من مجرد الانفعال بالحداثة التي كانت أشبه بالموجة العارمة التي اجتاحت العالم العربي منذ منتصف القرن العشرين، إلى ضرب من الوعي الحداثي الذي عالج من منظوره جملة من القضايا الحيوية كالدين والوطن والوجود، إضافة إلى معالجته قضايا الثقافة والمجتمع والفن في مؤلفه «الشعرية العربية» الذي أصدره في بيروت عام (١٩٨٥م)، والكتاب في الأصل جملة من المحاضرات النقدية التي ألقاها في «الكولج دي فرانس» بباريس، وقد صدر باللغة الفرنسية عام (١٩٨٤م)، وكتب مقدمة الطبعة الشاعر الفرنسي «إيف بونفوا»، ولعلّ أهم ما انطوى عليه الكتاب الفصل الأخير الذي عنوانه بـ«الشعرية والحداثة»، إذ صرّح فيه عن المسكوت عنه في الثقافة العربية وأعاد صياغة مفهوم التحديث الشعري العربي من خلال إعادة الاعتبار للشعر الصوفي.

إذن، أرجع أدونيس جذور الحداثة الشعرية إلى الأصول الصوفية، وفي ذلك محاولة للحفاظ على إشرافات اللغة الأدبية وفق تشكيلات صوفية تختلف جذرياً عما هو عليه الحال في الشعر العربي في أطواره كلها، وبذلك تحقق للحداثة الأدونيسية أمران: الهروب من شبهة الحداثة التي سعت إلى تمزيق أوصال اللغة الشعرية، وتأسيس التجربة الحداثية في ضوء التجربة اللغوية الصوفية، وأعني بالتجربة الصوفية معالجة اللغة الشعرية معالجة عرفانية، أي تحميل الألفاظ طاقات دلالية غير معهودة لا بطريق المجاز، وإنما من خلال إعادة إنتاج اللغة بوصفها وسيلة للكشف، وكما أوضح ذلك أعرض شاهداً من شعر البوصيري المتوفى سنة (٦٩٧هـ):

يقول في مدح الشيخ أبي الحسن الشاذلي وكان قد اتبع طريقته في التصوف:

إن الإمام الشاذلي طريقُهُ	في الفصل واضحة لعين المهتمدي
قطب الزمان وغوثه وإمامه	عين الوجود لسان سر الموجد
فتلق ما يلقي إليك فنطقه	نطق بروح القدس أي مؤيد

هذه القطعة تمثل موضوعاً كاملاً، وهو موضوع يتحلى بلغة جديدة كل الجدة لقوله:

- قطب الزمان.

- عين الوجود.

- لسان سر الموجد.

- نطقه مؤيد بروح القدس.

فالممدوح ليس نبياً مع أن اللغة ترفعه إلى مقام النبوة، بل هو عارف انكشفت له الحجب، ومن الطبيعي أن ترتفع اللغة إلى درجة لم يبلغها الشعر العربي في تاريخه، وهذا مخاض عسير وضعت فيه اللغة الشعرية لينجم عنها دلالات عميقة، أو لتعبر عن خلاصة التجربة العرفانية،

فتمسي جزءاً من تلك التجربة، وهذا أهم ما ربحته اللغة الأدبية بطريق التصوف، إذ ليس فيها أي تقنية فنية من تشبيه أو استعارة أو كناية، بل هنالك لغة جديدة تعتمد على معالجة اللغة بالفكر، وهي تجربة لم تألفها العربية إلا بطريق المتصوفة.

أما العتيق فله نص بعنوان المولوية يقول فيه:

- كيف المسافة تختفي: (في هذا السطر تقديم وتأخير نقل بوساطة هذا الأسلوب العبارة من النظرية للشعرية والأصل: كيف تختفي المسافة).

- ما بين وجهي والطريق: تعيين مدى السؤال، أو الامتداد بالجملة الشعرية لتتحول جزءاً من تجربة تأملية، وذلك بإشباع العبارات بمحمولات ثقيلة بطريق العطف... ودقة السر المسمى بالزمان... هنا تدخل اللغة في مخاض عرفاني ليحدث تقاطع غريب بين دقة السر المسمى بالزمان، والزمان هنا هو البعد الرابع المكتشف فيزيائياً فيما يسمى بنظرية الأبعاد: الطول والعرض والارتفاع والزمن، وهي تجربة متجذرة في الفكر الصوفي ليتقاطع الكلام هنا مع قول البوصيري (لسان سر الموجد) ونلاحظ الاشتباك الدلالي حاصلًا من خلال وحدات لغوية متماثلة فالعتيق لديه تعبير (دقة السر) والبوصيري له تعبير (لسان سر)، نلاحظ التقارب الدلالي بين الدقة واللسان كلاهما إفصاح بمقصدية خارجة عن التعيين الوجودي، وإخبار عن تجربة شديدة الخصوصية، هي بمنزل سر دفين لا يطلع عليه سوى العارف المتبصر بحقائق ما وراء الوجود، ثم يأتي تعيين الدلالة، ويتم ذلك لدى العتيق بلفظ الزمان والزمان هو الله، ولدى البوصيري الموجد وهو الله لتلتقي التجريبتان في الذوبان والتلاشي في الذات الإلهية، مما يجعل مسألة المحاكاة خارجة عن القصدية لكن تجربة اللاحق للسابق تلتقي في خصوصية الكشف الصوفي، فالعتيق مولوي والبوصيري شاذلي، وكلاهما يدور بطريقته، وطالما أن محور التجربة العرفانية يقوم على الدوران فإن مسار التجربة الدورانية منتظم، لأنه لدى البوصيري محكوم بقطب والقطب هو طرف المحور، والبوصيري لديه قطب للزمان أي الدوران، والفيزياء اليوم تتحدث عن المسار الدائري للزمان، وكان الاعتقال القديم أن الزمان سيال وغير متناه، ولكن النظرية النسبية قالت إنه دائري، والعجيب: من أعلم البوصيري أن الزمان دائري وله محور يضبط حركته الدورانية؟ أقول هي التجربة التأملية الكاملة التي قادته للتعبير عن حقائق غامضة، وهذا هو كشف صوفي تحول من خلاله الحدس الصوفي إلى يقين.

- العتيق ينحو بتصوره للزمان المنحى البوصيري نفسه، حين يقول: فأنا الدوائر: أي جعل الزمان دائرياً.

- ثم قال: وجهتي قطر المحيط ومركزي يلتف: وهذا هو قطب الزمان لدى البوصيري.
 - ويقول: تحت زاوية انتظار الوقت، وهذا يعدل (عين الوجود) لدى البوصيري ولكن ما المقصود بعين الوجود لدى البوصيري؟ يريد أن العالم عالمان: الوجود وما وراء الوجود، فالوجود هو الشيء الذي ندركه بالحواس، وكل ما هو محسوس يمكن أن يكون مجالاً للبحث العقلي، ولكن ماذا عما وراء الوجود كيف لنا أن ندرك حقائقه إذ لا تبلغه حواسنا؟ نحن بحاجة إلى حواس من نوع آخر حتى نتلمس حقائقه، والمسألة في ضوء تجربة البوصيري محسومة لأن الشاذلي العارف هو عين الوجود أي العين التي في الوجود وبمقدورها معاينة ما وراء الوجود وهذا هو الكشف العرفاني.

- العتيق ينطلق في رحلته العرفانية من خلال سلسلة من التساؤلات الصوفية حول مقاربة بديعة يخترق من خلالها المحسوسات ليصل إلى بواطنها ثم يلتقط سر الوجود فيما هو موجود، وبذلك يحقق لتجربته الوجود الأمثل على صعيد اللغة الشعرية، فهو يعيد اختبار الطاقات الإيحائية للغة فتحول اللغة إلى أداة كشف تتمثل التجربة لديه مرسومة على النحو الآتي:

- (فأنا الدوائر... وجهتي قطر المحيط... ومركزي يلتف... من وتر المرأيا للصدى أنى اتجهت وجدت نفسي في مكاني)، هو يرقص باللغة ويدور ويلف كما يفعل أسياذ الطرائق الصوفية، ليرسموا لنا كونا كاملاً يمثل لنا التقاء الوجود باللأوجود في الموجود، ومن خلال ذلك التشكيل البديع الذي يرينا كل شيء في بضع كلمات، يحسبها القارئ مجرد رصف بسيط، ولكنها في الواقع معمار معقد يختزل الكون في مفردات، لنبصر في النهاية أننا أجرام ملتئمة تدور حول مركز الكون الذي هو حركة الزمان السرمدية، وهو الفلك الذي وجدنا فيه لندرك ماهية وجودنا ومغزاه خلافاً لما قاله إيليا أبو ماضي في طلاسمة: جئت من أين لا أعلم لكني أتيت... العتيق يمتلك الإجابة فيما يبدو ليقول لنا:

- (هذا اندهاش العمر... ما فوق الجباه... وتحت زاوية انتظار الوقت... يسكن في انحناءات التجاعيد البسيطة ثم يكبر ثم يكبر كاتساع الوهم في جوف الأمانى...).

- هي سيرة الإنسان إذن وهو يقطع رحلة شاقة في الحياة، لا يعذبه سوى أنه وعى أثر الزمان فيه، وليس أمامه من سبيل ليفوز في ذلك الصراع سوى أن يحضر ظله في الوجود، محاولاً تحقيق حلمه الأزلي في الخلود، وهو خلود مجازي على أية حال:

- (من لي يجررني سوى موت يفك الساعة الحمقاء من أزارها ويعيد ترتيب الخراب ليبدأ الإنسان توقيتاً جديداً...) وما من مهرب من ذلك الصدام الأزلي مع الزمان الوجودي إلا

باللجوء إلى زمان لا وجودي سرعان ما يهيب العتيق مطيته ليبحر في تجربة عرفانية على عادة آباءه المتصوفين ومطيته تلك إنما هي الخيال:

- لا ظل بعد الظل.

- لكن الخيال على الذرا زيت ومشكاة وجسم من هواء برفقة الدوري وفي حفل المساء،...

وهنا تتم التجربة بتلاشي الشاعر في الفراغ:

- فأنا الفراغ من الفراغ إلى الفراغ إلى مقام الفاني...

لكن ذلك الالتحام الصوفي مع الذات العليا التي تشغل الفراغ المحسوس واللامحسوس يعبر عن وحدة الوجود التي أهداها ابن عربي إلى العقل البشري، وكان للعتيق نصيب منها لأن الفراغ الذي سيؤول إليه ليس عدماً وإنما هو وحدة مع موجد الوجود وفي ذلك تتحقق الغاية من الوجود الأنبي للإنسان ليبلغ الخلود المنشود في الوحدة مع الخالق الأجل، وكانت هذه الفكرة هي منتهى التجربة الصوفية، وفي الوقت نفسه كانت مهوى فؤاد قصيدة العتيق المولوية تلك، وهذا التسامي الخلاق لم تبلغه تأملات العتيق لولا أنه نهل من معين التصوف الذي خلق لغة استطاعت التعبير عن أدق تفصيلات تلك التجارب الفنية، التي حاول نثر من الشعراء الجدد ومنهم العتيق بث الروح في لغة الشعر المعاصر ليستعيد بعض ألقه بعد أن ألقته الحداثة وما بعد الحداثة في متاهات لا أرى لها سبيلاً للنجاة إلا بالمضي في تمثيل التجارب الخلاقة في الأدب العربي وفي طليعتها التجربة الصوفية، وهنا أقدر دعوة أدونيس وهو واحد من آباء الحداثة العربية المعاصرة، وقد اتضحت لديه رؤية كان من الممكن في ضوئها الخروج من التيه الذي ولج فيه الشعر المعاصر وولج فيه العقل العربي اليوم.

وهنا أريد بعجالة أن أشير إلى القصيدة الإيقاعية التي ينشرها كثير من كتبة الشعر على مواقع التواصل والشابكة عامة، وقد حسبوا أن إعادة الإيقاع لقصيدة الحداثة فيه منجاة من الغربة، وهذا وهم لأن المشكلة لا تتصل بالإيقاع فحسب، بل تكمن بالوعي الحدائي الذي ينبجم عن حاجة حقيقية لتطوير الفكر الاجتماعي، والارتقاء بالذوق الفني ليكون بيئة منتجة للفكر وللتفكير العلمي فهذا هو المقصود بالتحديث أساساً.

* * *

قراءة في كتاب «المخطط الوراثي» كيف يجعلنا الـDNA مَنْ نكون؟

لبيبة صالح



هو كتاب من جزأين، الأول بعنوان: لماذا الـDNA مهم؟ يقدم الجزء الأول من كتاب «المخطط الوراثي» بعض أهم النتائج في علم النفس، وهي نتائج تمضي إلى أبعد من تقدير التوريث. ظهرت هذه الاكتشافات من خلال إضافة علم الوراثة إلى الأبحاث التقليدية في علم النفس الذي كان في الماضي يتجاهل علم الوراثة، ويفك التشابك بين آثار الطبيعة والتنشئة بدلاً من افتراض أن التنشئة وحدها مسؤولة عننا نكون. هذه الأبحاث أظهرت نتائج مذهلة، تشير إلى طريقة مختلفة في التفكير في أدوار الطبيعة والتنشئة، وتفاعلهما في جعلنا مَنْ نكون.

والجزء الثاني من الكتاب بعنوان: ثورة الـDNA، وتأثيرها في علم النفس.

يشكل الـDNA القوة المنهجية الرئيسية أو المخطط الوراثي الذي يجعلنا من نحن. إن اختلافات الـDNA هي المصدر الرئيسي والمنهجي لاختلافاتنا النفسية، فالاختلافات البيئية مهمة لكنها عشوائية؛ أي أنها غير منتظمة وغير مستقرة. يقول روبرت بلومين مؤلف الكتاب:

«أكدت طوال مسيرتي المهنية على الطبيعة والتنشئة معاً، وليس على الطبيعة مقابل التنشئة، إنهما تسهمان معاً في الاختلافات النفسية بين الأشخاص».

لماذا الـ DNA مهم؟

فك التشابك بين الطبيعة والتنشئة:

طوال الجزء الأكبر من القرن العشرين كان يفترض أن السمات النفسية تسببها البيئة وتسمى «التنشئة» أصولها تكمن في البيئة الأسرية، حسب فرويد، وهي تنتقل في الأسر من جيل إلى جيل، فكان من المنطقي افتراض أن البيئة الأسرية مسؤولة عن هذه الخصائص، بيد أن الجينات أيضاً تنتقل في الأسر من جيل إلى جيل. إذن، فإن سبب انتقال السمات النفسية يعود إلى الطبيعة «الوراثة» إضافة إلى التنشئة «البيئة».

ما الأهمية النسبية للطبيعة والتنشئة فيما يتصل بالسمات النفسية؟ يدرّس علماء النفس مئات السمات النفسية وتشمل هذه الخصائص أبعاداً للشخصية مثل الطبيعة العاطفية، ومستوى الطافة، وخصائص تقوّم الاضطرابات مثل الاكتئاب والفصام. كما تشمل سمات إدراكية مثل القدرة العامة على التعلم «الذكاء» وقدرات عقلية محدودة، إضافة إلى الإعاقات الموجودة في هذه السمات.

وللإجابة عن سؤالنا السابق ومن خلال دراسة ١٤ سمة، وضحت هذه الاستبيانات أن اختلافات الـ DNA الموروثة مسؤولة عن نحو ٥٠٪ من اختلافاتنا السلوكية أي أن اختلافات الـ DNA الموروثة هي السبب الرئيس الذي يجعلنا على ما نحن عليه.

وفي الواقع لم يعد مثيراً للاهتمام إثبات أن سمة نفسية أخرى موروثة لأن جميع السمات النفسية موروثة، وتقديرات التأثير الوراثي تسمى تورثاً وهي كلمة ذات معنى دقيق في علم الوراثة. فالتورث يصف إلى أي حد يمكن تفسير الاختلافات بين الأفراد باختلاف الـ DNA الموروث لديهم. وثمة كثير من الكلمات تثير الالتباس حول التورث فوصفاً: «فطري» و«محور منذ الولادة» يشيران إلى السمات العامة ذات الأهمية الكبيرة فيما يتصل بنشوء البشر والتي لا تختلف بين أفراد البشر.

التورث موجود في كل الخصائص بحيث أطلق عليه القانون الأول في علم الوراثة السلوكي.

كيف نعرف أن الـ DNA يجعلنا من نكون؟

إن الصعوبة في وصف التأثيرات الوراثية السلوكية هي في أن علم الوراثة لا يتعلق بكيفية تفكيرنا جميعاً أو بكيفية عمل أدمغتنا بصورة عامة أو بطبيعتنا بوصفنا نوعاً، بل إن علم الوراثة يتعلق بالاختلافات بين الأفراد، وليس بين المجموعات، إنه جوهر فرديتنا، وهذا

يتطلب فهماً للمنهجيات والتحليلات المستخدمة للوصول إلى تقديرات الاختلافات هذه، وهذا أيضاً يتطلب بعض الإحصاءات، إحصاءات الاختلافات الفردية. وهنا استخدم وزن الجسم إحدى سمات الاختلافات الفردية كخاصية جسدية، لإيضاح منهجيات علم الوراثة السلوكي وذلك لثلاثة أسباب. السبب الأول، هو أن الوزن خاصية في علم نفس الصحة، لأنه نتيجة سلوك، وعلم النفس هو علم سلوك. والسبب الثاني، أنه وجد تبايناً بين ما يعتقد الناس عن الوزن بأنه «وراثي بنسبة ٤٠٪ وبين ما وضعته الدراسات بأنه ٧٠٪، والسبب الثالث، هو أن قياس السمات النفسية يعتمد على الخصائص الشخصية التي تحدد بالمقابلات والتقارير عن الذات ومن خلالها تشخص الأمراض النفسية.

إن الوزن كسمة يطرح جميع القضايا ذات الصلة بفهم أصول السمات النفسية. فالوزن ينتقل في الأسر من خلال الأجيال لأسباب تتعلق بالطبيعة «الوراثة» أو التنشئة «البيئية».

اعتمدت الأبحاث الوراثية على منهجين لفك الارتباط بين الطبيعة والتنشئة وهما: منهج التبني، ومنهج التوائم.

وعلى الرغم من الاختلافات الكبيرة بين المنهجين فإن نتائج الدراسات تلتقي على الخلاصة نفسها حول أهمية اختلافات الـ DNA الموروثة في أصول السمات النفسية. ففي التجربة الاجتماعية في دراسة التبني نجد أن الأطفال المتبنين يجب أن يشبهوا أهلهم الوراثيين وليس أهلهم في التبني، هنا يقول الكاتب: قررت أن أؤسس، ضمن تصميم برنامج دراسة طولانية للتبني تركز على التطور النفسي، وذلك بفصل تأثير البيئة عن تأثير التنشئة. ويمكن هذا التصميم من الحصول على تقديرات قوية للتأثيرات الوراثية والبيئية. وكانت الخلاصة نتائج مهمة، وصنفت في أربعة كتب وكانت أدلة داعمة للقانون الأول في العلم الوراثي السلوكي وهي أن السمات النفسية تظهر أثراً وراثياً كبيراً وجوهرياً تلقي بظلالها على الإجراءات البيئية.

والتجربة الثانية على التوائم كتجربة بيولوجية إذ إن الحالة التي تستطيع أن ترى فيها الوراثة فاعلة بأكثر درجة من الوضوح هي في حالة التوائم المتطابقة (من البويضة الملقحة نفسها) أو (الزايفوت) ولهذا السبب فإن الـ DNA الموروث نفسه، ففي تتبع سمة الوزن فإن التشابه في وزن التوائم المتطابقة يمكن أن يكون مصدره التنشئة كما الطبيعة. في دراسة التوائم المتطابقة المنفصلة، والتي نشأت نشأة منفصلة تبين أنها متشابهة تماماً وهذا ما يشير إلى أن ما يجعلها متشابهة هي الطبيعة وليست التنشئة.

وفي حالة التوائم المتأخية ثنائية الزايجوت التي هي نتاج بويضتين ملقحتين في الوقت نفسه فإن هذه التوائم متشابهة وراثياً بنسبة ٥٠ ٪، وهنا يعرض الكاتب نتائج دراسة مقارنة بين النوعيين من التوائم بدراسة التطور النفسي منذ الولادة ومتابعتها حتى مرحلة البلوغ لاستكشاف كيفية تغير الآثار الوراثية والبيئية من عمر إلى عمر، وسميت هذه الدراسة دراسة التطور المبكر للتوائم وتبين أن التوائم المتطابقة من جنس واحد لديها تسلسل متطابق لـ (DNA) في حين أن التوائم المتأخية ٥٠ ٪ من جنسين مختلفين تظهر تشابهاً بنسبة ٥٠ ٪ في اختلافات الـ DNA وهذا ما جعل دراسة التطور المبكر للتوائم في مقدمة ثورة DNA، وكان التطور المعرفي محورياً في هذه الدراسات وتبين أن كثيراً من السمات تخضع للقانون الأول في علم الوراثة السلوكي، وإنها مورثة بدرجة كبيرة، وإن الاختلافات الفردية في التعلم مثلاً، وراثية بدرجة كبيرة وتم الوصول إلى نتائج منها أن ما نسميه اضطرابات ليست منفصلة وراثياً عن النطاق الطبيعي للتنوع.

وفي دراسة التنبؤ للتوائم أدخلنا الإحصاء لحصر الاختلافات الفردية، والعاملان المهمان في الإحصاء هما: التباين والتغاير، وذلك لتفسير جميع البيانات العلمية المتعلقة بالفردانية. وهنا مفهوم التلازم الذي يصف العلاقة بين سمتين فهو يشير إلى نسبة التباين الذي يتغاير فمثلاً أن نسبة تلازم بمقدار ٥٥ يعني عدم وجود تشابه بين السمتين وإن تلازما بقيمة ١٠٥ يعني تشابهاً تاماً.

ففي علم الوراثة يُستخدم التلازم لتقويم الارتباط بين فردين في أسرة واحدة وإن التلازم بين التوائم المتطابقة أكبر من التلازم بالنسبة إلى المتأخية، ويمكن استخدام الاختلافات بين التلازمات لتقدير التوريث الذي يشير إلى المدى الذي يجعلنا فيه الـ DNA من نكون. وفي دراسة التطور المبكر للتوائم يبلغ التلازم بين التوائم المتطابقة بالنسبة إلى الوزن ٠،٨٤ في حين أنه للمتأخية ٠،٥٥ وهذا يشير إلى الاختلاف في نسبة التوريث تبعاً لنسبة التلازم «في سمة الطول».

هل يشير التشابه في الوزن بين الأطفال وأبويهما علامة على الطبيعة أو على التنشئة؟ تشير جميع الدراسات أن الوزن ينتقل في الأسر من جيل إلى جيل لأسباب تتعلق بالطبيعة وليس بالتنشئة.

هل تختلف القابلية للتوريث بين الإناث والذكور؟ الجواب «لا».

وعلى الرغم من أن الوزن وراثي أكثر من معظم السمات، فإن جميع السمات النفسية تظهر أثراً جنسياً كبيراً وهذا هو الدليل على القانون الأول في علم الوراثة السلوكي. وقد انتقل هذا

العلم إلى أبعد من التوريث من حيث العلاقة بين التوريث والتنشئة وتبين أن الآثار الوراثية في السمات النفسية هائلة الأثر، والذي سببه اختلافات جينية هو ما يفسر الاختلافات بين الأشخاص في السمات النفسية، فهناك حجم أثر ضئيل وحجم متوسط وحجم كبير وعددها قليل. وعلى هذا السلم من أحجام أثر صغيرة (١٪) إلى متوسطة (١٥٪) إلى كبيرة (٢٥٪) فإن نسبة التوريث (٥٠٪) تقع خارج الميزان برمته.

إن اختلافات الـ DNA الموروثة هي القوة المنهجية الأكثر أهمية في جعلنا من نكون. قدم علم الوراثة السلوكي نتائج خمسة مهمة في فهم مجتمعنا وأنفسنا، تتسم بثلاثة أشياء أولها أنها غير متوقعة وتتعارض مع ما نعتقد والثانية أن اثنين منها تتعلق بالبيئة والثالثة هي أنها كلها «النتائج الخمس» مؤكدة فقد كررت عدة مرات وبعده طرق وهذه الثالثة مختلف عليها في العلوم. لكن ثورة الـ DNA أثبتت أهميتها في حسم مشكلة التكرار غير المتفق عليه وإن نتائجها غير مشكوك بها، ويمكن استخدام اختلافات الـ DNA الموروثة في كل جينومنا المكوّن من المليارات من سلاسل الـ DNA للتنبؤ بنقاط القوة والضعف النفسية في الأفراد أي ما يسمى «علم الجينوم الشخصي».

وهنا لا بد من إلقاء الضوء على طبيعة التنشئة التي أولها علماء النفس أهمية كبيرة ويسمون الأحداث الحياتية التي تحدث شدة نفسية مثل: انهيار العلاقات، والصعوبات المادية، والأمراض، والتعرض للاعتداء.

وفي أول تحليل جيني للحوادث الحياتية المسببة للشدة النفسية في عام (١٩٩١) درست توائم متوسطي العمر وكان من المفترض أن تكون ذات منشأ بيئي بالكامل لكن تبين أن ثلث هذه التباينات بين التوائم المنفصلة من أصل وراثي فكيف لها أن تظهر أثراً وراثياً وباستكمال الدراسة تبين أن بعض السمات الشخصية مسؤولة عن ثلث الأثر الوراثي، مثلاً في الطلاق. في دراسة الإجراءات البيئية كان متوسط درجة التوريث ٢٥٪ لهذه الإجراءات «بيئية» وفي هذه الإجراءات تبين وجود أثر وراثي في الاختلافات الفردية في الدعم الاجتماعي، وأن ثلث الاختلافات سببه عوامل وراثية ويكمن أثر هذه الإجراءات في أثرها النفسي. وهنا نخلص إلى أن الوراثة مسؤولة عن نحو نصف التلازم بين الإجراءات البيئية والسمات النفسية.

تشير طبيعة التنشئة إلى أن البيئات النفسية ليست خارجنا ولا تفرض علينا بصورة سلبية، إنها في داخلنا ونعيشها ونتصورها ونعدّل بها حتى نخلق البيئات المتلازمة مع ميولنا الوراثية؛ أي أننا نستخدم البيئة لتلقى ما يهمس به المخطط الوراثي في DNA بما يريد وهذا جوهر طبيعة التنشئة.

كما أنه يمكن للآثار الوراثية أن تتضخم بحيث نضطلع على نحو متزايد باختيار البيئات التي تتلازم مع ميولنا الوراثية وتعديلها وخلقها.

تصبح هذه الآثار الوراثية أكثر أهمية مع التقدم بالعمر فما من سمة نفسية تظهر أثراً وراثياً أقل مع التقدم بالعمر ولاسيما في سمة القدرة المعرفية. «اللفظة والمكانية» فكلما كبرنا أصبحنا من نكون وراثياً أي أصبحنا أكثر شبهاً بأبويننا مع تقدم العمر «فتحنا نكبر لنصبح جيناتنا» كما يقول المؤلف.

وتحت عنوان غير الطبيعي طبيعي، فإنها نظرية جديدة باتت تغير كل شيء في علم النفس السريري من التشخيص حتى المعالجة، وأظهرت الأبحاث الوراثية أن النموذج الطبي خطأ كله عندما يتعلق الأمر بالمشكلات النفسية.

إن ما نسميه اضطرابات، ما هي إلا الحالات القصوى للجينات نفسها التي تعمل في جميع أجزاء التوزيع الطبيعي أي إنه ليس هناك جينات مسؤولة عن الاضطراب النفسي، بل إننا جميعاً لدينا كثير من الاختلافات الـ DNA المتعلقة بالاضطرابات؛ فما هو عددها؟ يتراوح عدد الاختلافات ضمن الطيف الوراثي من بضعة جينات إلى كثير منها وكلما كان العدد أكبر، كنا مرشحين أن نعاني مشكلات، فالأسباب الوراثية لما سمي بالاضرابات مختلف كما لا نوعاً.

ومع ظهور ثورة الـ DNA وجد أنه لا يوجد إضرابات، بل يوجد حالات متطرفة للأبعاد الكمية وهذا ما يعنيه شعار «غير الطبيعي طبيعي».

لا يوجد جينات مسؤولة عن الاضطرابات النفسية، الجينات ذاتها مسؤولة عن التوريث في جميع أجزاء التوزيع الطبيعي، وإن ما نسميه اضطرابات هو مجرد حد كمي أقصى للآثار الوراثية نفسها أي عدد الاختلافات التي نرثها في الـ DNA.

إن جين FTO في اختلافات الـ DNA يكون أكثر تواتراً في حالات السمنة وليس جيناً مسؤولاً عنها، أما وجود إضراب مرتبط بجين واحد يعني أن طفرة واحدة ضرورية وكافية لحدوث ذلك الاضطراب؛ مثلاً مرض هانتغتون هو اضطراب مرتبط بجين واحد يلحق الضرر بخلايا عصبية معينة في الدماغ وهنا يكون الأثر الوراثي نوعياً وليس كميّاً.

إن هيكليّة الاضطرابات النفسية هي عكس «جين واحد اضطراب واحد»؛ إن مشكلات نفسية مثل الاكتئاب والإدمان وغيرها إنما حالات متطرفة للأبعاد الكمية اضطرابات فسيولوجية فيمكن تقييم البعد الكامن وراء الاضطراب وكيفية تشخيصه، ولاحقاً فإن ثورة الـ DNA طورت في التشخيص العلاج الذي يستخدمه علم النفس السريري والعلاج النفسي،

ومن خلال هذه النظرية التي هي «غير الطبيعي طبيعي» أصبحنا ندرك أننا جميعاً نمتلك اختلافات في الـ DNA تؤثر في المخاطر التي تعرضنا للمشكلات النفسية، وكلما كان عدد الاختلافات أكبر كان من المرجح أن نواجه هذه المشكلات أكثر وكل ذلك كمي أي أكثر أو أقل وليس «إما / أو».

حتى الآن اعتمد علماء النفس على الأعراض السلوكية لتشخيص الاضطرابات كالهوسات والأوهام وعلامات الفصام والتقلبات الحادة في المزاج التي تشير إلى اضطراب ثنائي القطب؛ لكن وللمرة الأولى يقدم علم الوراثة أساساً سببياً للتنبؤ بالاضطرابات بدلاً من الانتظار حتى ظهور الأعراض، وتنزع الآثار الوراثية إلى أن تكون عامة لا محددة تشمل جميع الاضطرابات.

ألمحت الدراسات على التوائم منذ التسعينيات إلى وجود جينات عامة في التحليلات الوراثية متعددة التغيرات، وبعبارة أخرى فإن المخاطر الوراثية عامة في كل الاضطرابات أما المخاطر البيئية فهي محددة باضطراب معين.

تشير البيئة الوراثية للطب النفسي إلى ثلاث مجموعات وراثية واسعة: مجموعة تشمل مشكلات موجهة إلى الداخل، والمجموعة الوراثية الثانية تشمل مشكلات موجهة إلى الخارج، والمجموعة الثالثة تشمل الفصام والاضطراب ثنائي القطب والاكتئاب الرئيسي.

في داخل هذه المجموعات الوراثية الثلاث تكون التلازمات الوراثية أكثر من ٥٠٪ كما أن هذه المجموعات الثلاث تتقاطع أيضاً لتشكيل عامل وراثي عام في علم النفس المرضي. معظم الأمراض العقلية الحادة أو الاضطرابات العقلية تظهر آثاراً لجينات عامة، وأكدت الدراسات أن لهذه الجينات العامة دوراً مهماً في الأمراض النفسية، كما أن معظم الآثار الوراثية عامة أيضاً ولها دور في جميع القدرات المعرفية.

استخدمت تقنية الـ DNA في تحليل الصلات الوراثية بين السمات فمثلاً الذكاء الذي يسمى «القدرة المعرفية العامة» يشمل القدرات المعرفية المتنوعة، ويشكل هدفاً جيداً لمطاردة الجينات العامة.

تظهر المهارات المتعلقة بالتعليم مثل القراءة والرياضيات والعلوم تلازمات وراثية أعلى نحو ٧٠٪.

أحد الأمثلة على الجينات العامة يتعلق بالقراءة، وتظهر الاختلافات في النتائج الفردية إن هي إلا اختلافات الـ DNA نفسها فهي مسؤولة عن الاختلافات الفردية في القراءة طلاقة «صوتيات» قوبلت هذه النتائج بعدم تصديق علماء النفس.

تطغى الجينات العامة على الآثار الوراثية المحددة، كما أنه من المرجح أن تكون الجينات العامة ذات صلة ببنية الدماغ، وهي تعني أن الاختلافات الفردية في بنية الدماغ ووظيفته تسببها الآثار المنتشرة التي تؤثر في كثير من مناطق الدماغ ووظائفه.

لم تدرّس الجينات العامة في علم الأعصاب إذ إن علماء الأعصاب نادراً ما يفكرون بالاختلافات الفردية؛ يقول المؤلف: «أنا أتنبأ أنه مع حدوث ثورة الـ DNA سنجد أن الجينات العامة مهمة في كل خطوة على طول المسار الواصل من الجينات إلى الدماغ إلى السلوك».

فكيف نفسر وجود اختلافات بين أطفال نشؤوا في أسرة واحدة؟ ويقدم المؤلف أمثلة على هذا الاختلاف مستمدة من الواقع، ومن الأعمال الأدبية التي تعنى بالشخصيات والأنماط الشخصية والسلوكية.

في علم الوراثة السلوكي وفي النتيجة الثانية التي اعتمد عليها في دراسة الطبيعة مقابل التنشئة ودراسات لفصل الطبيعة عن التنشئة من أجل تفسير التشابه بين أفراد الأسرة، وبالنسبة إلى جميع السمات النفسية فإن الإجابة عن التشابه هو الطبيعة، أما بالنسبة إلى السمات فإنها تنتقل من جيل إلى جيل لأسباب وراثية، لكن الدراسات نفسها أعطت للبيئة أهمية بنسبة 50% كما للتورث 50% أي بالنتيجة أن الاختلافات بين الأفراد مرده البيئة وليس الوراثة. استغرق الأمر حتى سبعينيات القرن العشرين حين بدأ علماء الوراثة السلوكيون يدركون معنى ذلك.

أما علماء النفس فقد كانت التنشئة هي الأساس في دراساتهم فالبيئة مصدر مهم لاختلاف الأفراد، لكن ليست البيئة الأسرية المشتركة التي افترض علماء النفس أنها مهمة إنما البيئة غير المشتركة، فهي التي تظهر الأطفال مختلفين عن بعضهم إذ تشير إلى ما تبقى من التباين الذي لا يمكن تفسيره بالتورث أو وجود بيئة مشتركة.

تظهر الأبحاث الوراثية أن التأثيرات غير المشتركة ليست غير منتظمة فحسب، بل إنها غير مستقرة إلى حد بعيد، أي أنها غير ثابتة بمرور الزمن، لكن كان من المنطقي البحث عن مصادر لآثار البيئة غير المشتركة.

يقول المؤلف: وبعد ثلاثين عاماً من البحث غير الناتج عن آثار بيئة منتظمة غير مشتركة حان وقت القبول بالأفق المظلم؛ فإن الآثار البيئية غير المشتركة هي آثار غير منتظمة وذات خصوصية وتحدث بالمصادفة ولا تترك آثاراً دائمة، أما المصدر المنتظم والمستقر والدائم لمن نكون فهو الـ DNA.

في اختبارات أجريت على أطفال في سن مبكر في القراءة «الإصاثة» تبين بنتيجتها أن «الإصاثة» من بين أكثر السمات تورثاً وبلغ معدلها 70% وإن الاختبار أداة قياس حساس

لقابليات تعلم القراءة المدفوعة وراثياً فهي مسؤولة عن نصف الاختلافات النفسية بين الناس؛ يعني أن الوراثة تشكل التأثير المنتظم الأكبر أهمية في الحصائل النفسية وهي السبب لاختلاف الناس من حيث الشخصية والصحة والمرض والتعليم والقدرات المعرفية؛ إن مخطط الـ DNA هو المخطط الذي يبين من نحن.

أما عن دور الأهل في حياة أطفالهم فإن أهم شيء يعطيه الأهل لأطفالهم هو حياتهم في الجينات التي أعطوها لهم وأن ليس لهم، أثر منتظم في خصائل معظم ما يحدث للأطفال (خارج الوراثة) ينطوي على تجارب لا تحدث فرقاً في المدى البعيد وأثرها غير مستقر بمرور الزمن.

كذلك تنطبق المبادئ نفسها على التعليم — المدارس؛ إن اختلافات الـ DNA مسؤولة عن أكثر من نصف الاختلافات بين الأطفال في إنجازهم الدراسي، فالعوامل البيئية مسؤولة عما تبقى من التباين في الإنجاز الدراسي، وهذه العوامل البيئية التي تترك الأثار البيئية تتمثل في طبيعة التنشئة وبالنتيجة فإن الأثار البيئية في المدارس ما هي إلا آثار وراثية.

أما بالنسبة إلى التجارب الحياتية فهي مهمة لكنها أيضاً لا تحدث فرقاً في تكوين من نحن فتطبق عليها النتائج التي توصلنا إليها فيما يخص المدارس والتربية من حيث وجود أثر وراثي كبير ومهم وطبيعة التنشئة وأهمية البيئة غير المشتركة، وباختصار فإن الأهل مهمون والمدارس مهمة والتجارب الحياتية مهمة، لكنها لا تحدث فرقاً في تكوين من نكون، فالـ DNA هو الشيء الوحيد الذي يحدث فرقاً منتظماً كبيراً مسؤولاً عن ٥٠٪ من التباين في السمات النفسية، أما ما تبقى فيعود إلى التجارب البيئية العرضية التي لا تترك أثراً طويل الأمد، فالتوريث ما هو كائن لكنه لا يتنبأ بما سيكون لذلك يتعين على الناس أن يحاولوا معالجة نواح معينة في أنفسهم فالجينات ليست قدراً، بل تستطيع أن تتغير. ولكن التوريث يعني أن بعض الناس أكثر عرضة للمشكلات ويجدون صعوبة أكبر في التغلب عليها كما قال ديليو. سي. فيلدز: «إذا لم تنتج في البدء، حاول مرة أخرى ثم توقف هذا لأن من حماقة الاستمرار، الاستمرار لن ينفك في شيء».

في الأبحاث الوراثة نتائج ثلاث هي: التوريث، والبيئة غير المشتركة، وطبيعة التنشئة، أي أن الوراثة تقدم الجزء الأكبر من التباين المنتظم فيما بينها، والتأثيرات البيئية عشوائية وبيئاتها تظهر تأثيراً وراثياً ولهذه النتائج مضامين مختلفة على تكافؤ الفرص وحكم الجدارة أي الجدارقراطية، ووضع مكوني الجدارقراطية مع الوراثة يعني أن نحكم من نخبة جينية تسوغ مكانتها بقدراتها وجهودها.

للهولة الأولى تبدو الوراثة متعارضة مع تكافؤ الفرص لكن المدهش في موضوع الوراثة أنه يمكن عد توريث الحصائل مؤشراً إلى تكافؤ الفرص.

والنقطة الثانية والأكثر أهمية هي أن تكافؤ الفرص لا يترجم إلى تساوي في النتائج وتفسير ذلك وراثياً هو أن الاختلافات الفردية في الحصائل تعود إلى الاختلافات الوراثية. وهنا تتراجع نسبة تأثير البيئة أمام قوة توريث السممة المذكورة المسؤولة عن التعليم والحصائل والنتائج. إذن يوجد تلازم بين الفرصة والحصيلة فهي مدفوعة وراثياً، وهذه طريقة أخرى يجعلنا فيها الـ DNA من نكون.

إن هذه المضامين الوراثية (توريث __ البيئة المشتركة __ طبيعة التنشئة) أكثر شخصية وإن ثورة DNA ستمكنا من التنبؤ بالمخاطر والقدرة على البقاء ونقاط القوة والضعف الوراثية لدى الأفراد.

فما تأثير ثورة DNA ومضامينها على الأفراد والسيكولوجيا والمجتمع، هذا ما سيوضحه الجزء الثاني في المخطط الوراثي.

ثورة الـ DNA وتأثيراتها في علم النفس

أساسيات الـ DNA

يتكون الـ DNA من جزيئات غبية تطيع قوانين الكيمياء طاعة عمياء، هذه الجزيئات موجودة في كل خلية من تريليونات الخلايا الموجودة في أجسادنا والمسؤولة عن إنتاج الحياة بكل تعقيداتها المذهلة.

استنتج ماندل أن هناك «عنصرين» للوراثة في كل فرد، وأن الذرية تتلقى أحد هذين العنصرين من كل من الأبوين.

في عام (١٩٥٣) وصف جيمس واطسون وفرانسيس كريك بنية الحلزون المزدوج في الـ DNA والذي يتكون من ضفيريّتين ملتفتين إحداهما حول الأخرى. يشبه الـ DNA بأنه سلم من حبلين و١٦ درجة كل واحدة مكونة من روابط كيميائية تربط الحبلين ارتباطاً ضعيفاً، والدرجات هي أربع جزيئات تسمى (النوكليوتيدات): (a أدنين) (c سايتوسين)، (G غوانين) (T ثايمين).

ويتكون العمود الفقري للحلزون المزدوج من جزيئات سكر وفوسفات متبادلة ومن الفوسفات السكرية والدرجات النوكليوتيدية أعطى الـ DNA اسمه النووي الريبوزي منقوص الأوكسجين.

في عام (١٩٦١) بدأ فرنسيس كريك وسدني برينر بفك الشيفرة الوراثية بإظهار أن الشيفرة تتكون من تتابع ثلاث درجات على السلم الحلبي وهو ما يشبه كلمة من ثلاثة أحرف، هذه الكلمات تشكل شيفرة لأحد الأحماض الأمينية العشرين والتي تنتج من الصفر من الـ DNA الذي نمتلكه علماً أن هناك المئات من الأحماض الأمينية تنتج كل من خلايانا (٢٠٠٠) بروتينين مختلفاً، والمادة الأساسية فيه هي الحمض الأميني وظيفته البروتين بناء أجسامنا وتنظيمها بما في ذلك العصبونات والناقلات العصبية والتي هي عناصر أساسية في أدمغتنا في تحديد من نحن نفسياً.

تنتج الجزيئات الأربعة a-t-c-g: أربع أنواع فقط من الدرجات، هذا النموذج لتشفير الأحماض الأمينية في الـ DNA كانت تعنيه كلمة جين تقليدياً ويوجد ٢٠ ألف (جين) تقليدي فقط أما ٩٨٪ الأخرى من الـ DNA فإن لها وظائف مهمة. يوجد ثلاث مليارات درجة في الحلزون المزدوج للـ DNA، وهذا ما يسمى بـ «الجينوم» وينقسم الجينوم إلى ٢٢ جزءاً أو كروموسوماً.

ومخططنا الوراثي في الـ DNA يتكون من جينومين أحدهما من الأم والآخر من الأب أي أن لدينا ٢٢ زوجاً من الكروموسومات التي يأتي أحد أفرادها من بويضة الأم والثاني من الحيوان المنوي للأب، وخلايا البويضة والحيوان المنوي هي الوحيد التي تحتوي على كروموسوم واحد من كل زوج، وعندما يمتزجان فإنهما ينتجان خلية تحتوي على مجموعة كاملة من الكروموسومات المزدوجة، وتنقسم هذه الخلية إلى اثنتين وتتابع إلى تريليونات الخلايا الموجودة في أجسامنا والتي تحتوي كل منها على تتابع الـ DNA نفسه. أما ما يسمى بالطفرة فهي بمنزلة أخطاء طباعية في الشيفرة الوراثية وتنتقل إلى الأطفال الذين ينقلونها بدورهم.

وهناك ما يسمى (تعدد الأشكال النيوكليوتيدات المفردة) والنتائج عن تغير إحدى درجات الحلزون الـ DNA وباللغة ثلاثة مليارات، ولها أهمية كبيرة لأنه تبين أنها مرتبطة بسمة معقدة (الوزن مثلاً).

وهناك (الآليلات) وهي أشكال بديلة في تتابع الـ DNA وبالعودة إلى الطفرة فإن احتمال «التصحيح» في الـ DNA تحقق أخيراً عبر تقنية تسمى التكرارات العنقودية القصيرة منتظمة التباعد وبها يتم قطع طفرة واستبدالها بالـ DNA. يتحدث مؤلف الكتاب روبرت بلومين عن رحلة طويلة وشاقة ومخيبة إلى حالة اليأس والاكتئاب على مدى خمس وعشرين عاماً في أبحاثه وكثير من الباحثين في ما سماه مطاردة

الجين والجنينوم ثم الارتباطات المتعددة حتى الوصول إلى الطريدة (السبب الوراثي في السلم الوراثي المسؤول عن اضطرابات نفسية تسببها أمراض مثل داء السكري النمط ٢، وداء كرون وهو التهاب أمعاء مزمن وغيرها) وتأثيرها النفسي على المريض والتي توصل إلى مرحلة الهوس والاكْتئاب مثل ثنائي القطب ذو التقلبات الحادة في المزاج، والأبحاث التي أجريت في مطلع الألفية الثانية حتى عام (٢٠٠٧).

ومع حلول (٢٠١١) وحتى (٢٠١٧) حيث ظهر ما يسمى تحالف الطب النفسي وعلم الجينوم. يركز هذا التحالف على الاضطرابات النفسية الناجمة عن الاختلافات الموروثة في الجينوم والتي تحدث فرقاً في السمات النفسية، وذكر عدة أمراض نذكر منها الزهايمر، والفصام، وثنائي القطب، والإنجاز الدراسي، فكان الاكتشاف الذي أحدث الصدمة الذي يعد أن المقنع الحقيقي يتمثل في مخلوقات بالغة الصغر، فأحجام آثار اختلافات الـ DNA المسؤولة عن التوريث في جميع الاضطرابات والأبعاد النفسية أصغر بكثير مما توقعه أي شخص.

وبات هناك آلاف من تعددات أشكال النيوكليوتيدات المفردة المرتبطة بسمات نفسية معقدة. لكن السؤال أنه لماذا نهتم باختلافات الـ DNA الموروثة الكامنة خلف الاختلافات الفردية في السمات النفسية إنما لسببان هما:

١- العثور على مسارات من الجينات إلى الدماغ إلى السلوك.

٢- تنبؤ السلوك.

ينص أول قانون في علم السلوك الوراثي على أن جميع السمات النفسية تظهر تأثيراً وراثياً، فكان العثور على الاختلافات في الـ DNA بداية ثورة في الـ DNA.

بتنا نعرف الآن وبالتأكيد أن التوريث تسببه آلاف الارتباطات ذات آثار صغيرة جداً وإن جمع هذه الارتباطات في درجات متعددة الجينات تجمع آثار عشرات الآلاف من التعددات يجعل من الممكن التنبؤ بسمات نفسية مثل: الاكتئاب والفصام والإنجاز الدراسي.

إن الدرجات متعددة الجينات التي تجمع هذه الآثار هي حيلة جمع لنتائج إحصائية في أبحاث الارتباطات على كامل الجينوم.

هذه الدرجات متعددة الجينات إن هي إلا عرّافات ينبئن بالمستقبل، إن التنبؤ أمر محوري لأنه العامل الأساسي في منع المشكلات النفسية وتعزيز الآمال المبنية على الواقع. هذا هو العالم الجديد لعلوم الجينوم الشخصي، الذي يبدأ بالقدرة على استخدام اختلافات الـ DNA الموروثة في كل جينوم للتنبؤ بالاختلافات النفسية. وبالنسبة إلى الأبعاد والاضطرابات النفسية فإن بعض الدرجات متعددة الجينات وصلت إلى مستويات مثيرة للإعجاب من قوة

التنبؤ، تم التوصل إليها بجمع الأنماط الجينية لتعدد أشكال النيوكليوتيدات المفردة (في الدراسات الاستيعابية).

إذن، يتطلب الوصول إلى درجات متعددة الجينات: الـ DNA وعمليات ترميز جيني على نطاق الجينوم، وكثيراً من التحليل. تجري عملية الترميز باستخدام شرائح التعدد للوصول إلى درجات متعددة الجينات لأية سمة تكون نتائج ارتباطات الجينوم الكامل متوافرة بالنسبة إليها. إن الدرجات متعددة الجينات ما هي إلا متنبئات احتمالية كما هي الحال في كل المتنبئات التي تستخدم في علم النفس، لكن هناك طيفاً واسعاً من الاختلافات الفردية في السمة المستهدفة للدراسة: وهي لا تنبئ بالذكاء والإنجاز الدراسي بل تنبئ بكثير من السمات النفسية الأخرى بما في ذلك الصحة العقلية والصحة الشخصية.

قال توماس أديسون: إن العبقرية هي ١٪ إلهام و ٩٩٪ جد وكد. وهذا مسوغ ثانٍ للعاصفة التي أحدثتها الدرجات متعددة الجينات في علم النفس لأن التحصيل الدراسي يعتمد على عدة سمات نفسية فإنه من غير المفاجئ أن يتنبأ التحصيل الدراسي بكثير من السمات النفسية.

إن أفضل خمس درجات متعددة الجينات في علم النفس حالياً: الفصام، واضطراب ثنائي القطب، والاضطراب الاكتئابي الحاد، ومرض الزهايمر، والتحصيل الدراسي. كل ما سبق يمثل محور هذا الكتاب الذي هو علم النفس وما يمكن للدرجات متعددة الجينات أن تكشفه حول السمات النفسية.

بدأ هذا الكتاب بإعلان ترويجي بشأن جهاز يعد بإحداث تغيير في فهمنا أنفسنا ومسيرة حياتنا إلى آخر الإعلان... وتكلفة هذا الجهاز هي ١٠٠ جنيه إسترليني. هذا الجهاز هو بالطبع الدرجات متعددة الجينات المدعومة بأفضل ما توصل إليه العلم في زمننا.

تعد الدرجات متعددة الجينات الاختبار النفسي الكلي لأنها للمرة الأولى تستطيع أن تخبرنا بحظوظنا الجينية، وعلى الرغم من أنها تخبرنا فقط عن خصائصنا الوراثية وليس عن الآثار البيئية، فاختلافات الـ DNA مسؤولة عن نصف التباين في السمات النفسية أما بقية التباين فهو بيئي، وهو تباين عشوائي غالباً أي أننا لا نستطيع التنبؤ به.

بدأت الدرجات متعددة الجينات بإحداث تحول في علم النفس السريري وفي الأبحاث النفسية، ومع دخولنا مرحلة علم الجينوم الشخصي فإنها ستؤثر فينا جميعاً. تنتج القوة التغيرية للدرجات متعددة الجينات من ثلاث خصائص:

أولاً: هي أن التنبؤات التي تستند إلى ارتباط الدرجات متعددة الجينات بالسمات النفسية سببية.

ثانياً: هي أن الميزة الفردية للدرجات متعددة الجينات أنها تستطيع أن تتنبأ منذ الولادة بالدقة نفسها التي تتنبأ بها في مرحلة لاحقة من الحياة.

ثالثاً: إن الدرجات متعددة الجينات تستطيع التنبؤ بالاختلافات بين أفراد الأسرة. هذه الخصائص الفريدة ستغير في علم النفس السريري من خلال تغيير الطريقة التي نتعرف فيها على المشكلات النفسية ونعالجها ونفكر فيها.

إن الدرجات متعددة الجينات ستحدث فرقاً بخمس طرق: الطريقة الأولى: هي أنها ستجعل من الممكن تحديد المشكلات على أساس الأسباب لا الأعراض.

الطريقة الثانية: سوف تغير علم النفس وذلك بالابتعاد عن التشخيصات والتوجه نحو الأبعاد.

الطريقة الثالثة: هي تنقل علم النفس السريري من علاجات (حجم واحد يناسب الجميع) إلى علاجات مفصلة طبقاً لمشكلات الأشخاص.

الطريقة الرابعة: تغير علم النفس السريري بطريقة تحويل التركيز من العلاج نحو الوقاية. الطريقة الخامسة: هي أنها ستعزز وتشجع «علم الجينوم الإيجابي» وستلهم العلماء بتحويل تركيزهم إلى النهاية الإيجابية للتوزيع بدلاً عن النهاية السلبية لتوزيع المشكلات والإعاقات ونقاط الضعف، إذ إن كلتا نهايتي التوزيع لدرجات متعددة الجينات لهما الحجم نفسه. يقول المؤلف:

عندما يتعلق الأمر بالدرجات متعددة الجينات للاضطرابات (مثلاً) فإن الدرجات المتوسطة قد تكون أفضل من المتدنية جداً، ويجب أن تكون وسطياً في كل شيء، كما درجت أمي على تذكيري «الأمهات مهمات، لكنهن لا يحدثن فرقاً» فقد كنت دائماً أفضل وجهة نظر أوسكار وايلد: «كن وسطياً في كل شيء، حتى في الوسطية».

ويتابع موجزاً تأثير خصائص الدرجات متعددة الجينات على علم النفس السريري فيقول: سيتغير علم النفس السريري بصورة لن يعود من الممكن تعرفها بسبب الدرجات متعددة الجينات، التي تركز على الأسباب بدلاً من الأعراض والأبعاد بدلاً من الشخصيات وعلى العلاجات المفصلة طبقاً لاحتياجات الأشخاص بدلاً من استخدام (حجم واحد يناسب الجميع).

وعلى الوقاية بدلاً من العلاج وعلى التركيز الإيجابي على الصحة بدلاً من التركيز على المرض. ويتابع المؤلف: على مدى أربعين عاماً كنت أحاول أن أفهم الأسباب التي تجعل الناس مختلفين جداً في تركيبتهم النفسية، بدءاً بالسؤال الجوهري المتعلق بأهمية النسبة لطبيعة التنشئة، وعلى مدى الأعوام العشرين الماضية كنت آمل بالانتقال من الطرائق الجينية غير المباشرة للتوائم إلى طرائق تقوّم اختلافات الـ DNA مباشرة في الأشخاص، وقد حدث هذا أخيراً.

وأشعر كأنتي ربحت اليانصيب في كل سنة على مدى السنوات العشرين الماضية. وثمة مجموعة من الأسئلة تتعلق بالتطور إذ يمكن لدرجات متعددة الجينات مستمدة من دراسة للارتباطات على نطاق الجينوم «الفصام أو التحصيل الدراسي» أن تتنبأ بالفصام أو التحصيل الدراسي منذ الولادة تماماً، كما تستطيع فعل ذلك في مرحلة البلوغ، لكن السؤال هو إلى أي مدى تستطيع أن تتنبأ في سلوك الأطفال (أي إلى درجة مبكرة في مرحلة النمو). وأسئلة كثيرة أخرى بشأن استعمال الدرجات متعددة الجينات لجعل حياة الأطفال أسهل وسؤال آخر: ماذا لو أصبحت الدرجات متعددة الجينات النفسية جزءاً من الاختبار في مجال التعليم؟ أو التوظيف؟ هذا هو الكابوس الذي يخشاه الناس.

ويقول: لا يزال أثر فيلم (غاتاكا) الذي عرض عام (١٩٩٧)، والذي فيه يقسم الـ DNA الناس إلى صالحين وغير صالحين تبعاً للجينوم الذي امتلكوه الذي أحدث أثراً كابوسياً لدى الناس، لكن أثره الإيجابي كان في أنه يحذر من مخاطر وقوع المعلومات الجينية في أيدي دولة استبدادية.

وفي الختام وبعد اكتشاف بنية الـ DNA على مدى أكثر من ستين عاماً، وما دُكر من دراسات وأبحاث في كتاب المخطط الوراثي بجزئيه فقد حان الوقت لإطلاق نقاش عام وأوسع حول تطبيقات ثورة الـ DNA ومضامينها في علم النفس. ويختم روبرت بلومين قائلًا: إن السبب الرئيسي الذي دفعني إلى وضع هذا الكتاب كان لتعزيز هذا النقاش وتقديم معرفة أساسية بالـ DNA نحتاج إليها لمعالجة هذه القضايا المعقدة بطريقة قائمة على المعرفة بما تناقشه، إن علم الوراثة أهم بكثير من أن نتركه لعلماء الوراثة وحدهم.

• الكتاب: المخطط الوراثي/ كيف يجعلنا الـ DNA من نكون؟

تأليف: روبرت بلومين.

ترجمة: د. نايف الياسين.

الصادر عن سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد ٤٩٥، حزيران، ٢٠٢٢م.

قراءة في كتاب «دول وكيانات عربية في بلاد الشام قبل الإسلام»

صبحي سعيد قضيما تي



يبدأ الدكتور خلف الجراد كتابه (دول وكيانات عربية في بلاد الشام قبل الإسلام) الصادر عن الهيئة العامة السورية للكتاب، بهذه الكلمات في مقدمته: (إن أمتنا العربية الموعلة في أعماق التاريخ وحضارتها السامقة التي أشاد بها كبار العلماء والمؤرخين والباحثين المتصفين بالموضوعية، مثل (غوستاف لوبون) و(سيغريد هونكه) و(رينيه دوسو) و(أرنولد توينبي) وغيرهم، تتعرض اليوم - بل منذ مئات السنين - إلى تشويه متعمد لتاريخها القديم والجديد، مع تشكيك خطير) والأخطر في هذا التشويه: (يشارك به - مع الأسف - عدد من أبنائها أدياء العلم والثقافة وحملة الأقلام والشهادات الأكاديمية العالية الذين يظهرون شراسة شديدة في هجماتهم غير الموضوعية، وكأنهم يريدون إخراج أنفسهم من عار كبير، وتهمة التصقت بوجودهم ولغتهم وثقافتهم وتاريخهم). ولتشويه التاريخ أهداف سياسية خبيثة مآكرة، ذات أبعاد استعمارية خطيرة.

تحمل هذه الكلمات حقائق ساطعة توضح وتبرهن على أهم الحقائق التي تؤكد الجذور العربية العميقة للعديد من الدول والكيانات العربية التي بنت حضاراتها العريقة في بلاد

الشام، قبل الإسلام. فهل يدرك هؤلاء الأدعياء خطورة ادعاءاتهم، وما تحمله من أهداف عدوانية ترمي إلى تشويه تاريخ بلاد الشام، والإساءة إلى حضارات، لا ينكر أحد أهميتها، ومكانتها في صرح الحضارة العالمية. ويسعى المؤلف ليس إلى تصحيح جملة من المفاهيم والمغالطات التاريخية - الحضارية والأيدولوجية التي تنفي الجذور العربية للدول والكيانات العربية في بلاد الشام، بدوافع استعمارية عدوانية فحسب، بل ليؤكد أيضاً الدور الحضاري للأمة العربية في التطور التاريخي للبشرية، ويعبر من خلال هذه المعطيات عن إيمانه العميق بالأمة العربية، عبر تطورها التاريخي.

ويستشهد الدكتور خلف الجراد على هذه المعطيات بأربع دراسات تضمنها الكتاب هي: الدراسة الأولى: جغرافية جزيرة العرب، وموقع بلاد الشام فيها. الدراسة الثانية: في مسألة العلاقة العربية- السامية. الدراسة الثالثة: هجرات عربية (جَزْرِيَّة) قديمة إلى بلاد الشام. الدراسة الرابعة: دول وكيانات عربية في بلاد الشام، وأبرز منجزاتها الحضارية. في دراسته الأولى يؤكد المؤلف رفضه تسمية الجزيرة العربية، (بشبه الجزيرة العربية) التي لا وجود لها في المصادر العربية: (فالذين سكنوا شبه الجزيرة العربية للمرة الأولى هم الأوروبيون والأمريكان، ثم تابعهم العرب وساروا على دريهم، دون تمحيص أو تدقيق أو مراجعة). ويرى المؤلف أنهم: (في هذا السبيل اختلقوا مجموعة أكاذيب تقول إن العرب الكنعانيين هم من أصل حامي، وزعموا أن الفلسطينيين المذكورين في التاريخ، وفدوا من جزر بحر إيجه، فهم غرباء عن فلسطين). وواضح هنا الفكر الصهيوني الذي يروج هذه الأكاذيب، ومنها: (إن الجنس العربي في بلاد الشام جاء في أعقاب الفتح العربي الإسلامي، وإنه لم يكن للعرب وجود من قبل). وواضح أن الأمريكان اليهود، أو المتهودين هم وراء هذه الأكاذيب التي تحمل وتعبّر عن أهدافهم العدوانية التي تدعي أن وجود اليهود يسبق الوجود العربي. ويربطون الوجود اليهودي بأيام إبراهيم الخليل. في الوقت الذي تؤكد فيه الحقائق: (أن بلاد الشام عامة، وفلسطين خاصة، من بلاد العرب، وجزيرة العرب، وأن سكانها وأهلها وعمّارها هم من العرب منذ فجر التاريخ إلى اليوم، وأن بلاد الشام عربية السكان قبل ميلاد المسيح). ويشهد الشعر العربي على هذه الحقائق، وفي مقدمته الشاعر الأعشى الذي يقول: (وطوّقت لجمال آفاقه // عُمان فحمص فأوري شلم). ويشهد كذلك الشاعر حسان بن ثابت على عروبة بلاد الشام، إذ يقول:

أسألتِ رسم الدار أم لم تسألِ بين الجوابي، فالبضيع فحومل

ففي هذه القصيدة، يذكر الشاعر عدداً من الأماكن في ديار الشام، ومنها (الجوابي) وهي جابية الجولان. والبضيع: موضع كان بالقرب من الصنمين في حوران، كما ذكر (جلق) وهي دمشق. وذكر أيضاً (بردى) نهر دمشق المعروف. كما يذكر المؤلف: (عمرو بن كلثوم التغلبي المتوفي عام (٥٨٤م)، وهو سيد تغلب في زمانه، فقد ولد في جزيرة الفراتية في ديار ربيعة، وهو صاحب المعلقة التي يقول فيها:

ألا هُبِّي بصحنك فأصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا

وتشهد الآثار العربية، قبل الإسلام، على عروبة بلاد الشام، وتؤكد أصالة الوجود العربي في بلاد الشام وتجذره، إذ يعود إلى طبقات زمنية متوالية. وكان العرب الناطقين بالعربية الجديدة القرآنية، يحكمون بلاد الشام من قبل ميلاد المسيح عليه السلام. ويؤكد المؤلف بأن مسمى العرب، ليس مقصوراً على الشعب الفاتح، أو على قبائل بعينها، وإنما يشمل شعوباً وجماعات سبقت (الفتح العربي الإسلامي) تحت اسم الكنعانيين والأموريين والسريان. تجمعهم أرض واحدة، ولغة متفقة في الجذور، وإن اختلفت في لهجة النطق: (ومن الآثار الباقية الدائمة الدالة على وجود العرب باسمهم الجامع (الأرومة العربية) أو (الجنس العربي) في بلاد الشام، أسماء المدن والقرى والأماكن التي لم يطلقها العرب المسلمون، ذلك أنهم لم يدخلوا فراغاً جغرافياً، بل قدموا بلاداً أهلة بالسكان، عامرة بالمدن والقرى). وقد أشار أنيس فريحة في مقدمة كتابه (معجم أسماء المدن والقرى اللبنانية) إلى القيمة التاريخية لهذه الأسماء، فهي مصدر من مصادر التاريخ القديم، بما تعكسه لنا من النواحي الدينية والثقافية والسياسية، لا تقل أهمية عما تنقله لنا العاديات - الآثار - عن الماضي البعيد. ويرى المؤلف أن الدلالة السياسية هي من أهم الدلالات لأن المؤرخ يعدها مصدراً تاريخياً قديماً، لأنها تبقى شاهداً على تعاقب الشعوب، وأفضل مثال على ذلك: دراسة الأمكنة في فلسطين، ففيها أسماء تعود إلى ما قبل ألفي سنة قبل الميلاد. أسماء كنعانية وغير كنعانية، وكذلك الحال في سورية ولبنان، ففيها من أسماء كثيرة جداً سابقة للهجرات العربية التي يسمونها خطأً (السامية). فهناك أسماء آرامية وأسماء عربية، غير أن السائد فيها: الأسماء الآرامية لأن سورية الطبيعية كانت بلاد آرامية.

ويستخلص الدكتور خلف الجراد بأن (جزيرة العرب) تضم ما يسمى اليوم دول الخليج العربي واليمن والعراق ودول بلاد الشام (سوريا ولبنان وفلسطين والأردن) وتشمل بلاد مصر إلى حدود النيل. هذا هو الوطن الأصلي للجنس العربي الذي يضم الجذور والفروع، لكن ذلك

لم يحل دون وجود العرب خارج هذه الحدود. فبلاد مصر على الضفة الأخرى لنهر النيل سكانها من الجنس العربي، وكذلك بلاد المغرب العربي.

ويتوقف المؤلف، ليعطينا صورة مفصلة عن اسم شام، وأصلها العربي. فهو اسم عربي، وضعه العرب على هذا الجزء من جزيرتهم، كما وضعوا الأسماء للأقاليم الأخرى: نجد والحجاز واليمن. ويؤكد الكاتب: (ولم يعرف اسم الشام في سجلات الأمم القديمة التي غزت بلاد الشام، كالرومان، والفرس، واليونان، وقد لاحظ العرب في كل إقليم صفة أو صفات كانت علة في وضع الاسم. فاليمن من اليمن. والشام من الشمال (الشمال) أو السمو والعلو، أو من العلامات، والعلائم، جمع شامة. وهذه الأسماء موضوعة قبل الإسلام). ويذكر الكاتب القصائد التي ذكر فيها اسم الشام، ومنها المرقش الأكبر، عوف أو عمرو بن سعد (٧٥ ق.م) في قصيدته المفضليات:

إن تكوني تركت ربّك بالشأ م وجاورت خيميرا ومرادا
فارتجى أن أكون منك قريباً فاسألني الصادرين والورّادا
ونقرأ أيضاً في هذا الحقل ما قاله الشاعر خراشة بن عمرو العيسى (قبل الإسلام) من مطلع قصيدة في المفضليات:

وبُدّل من ليلي بما قد تحلّه نجاج الملا ترعى الدخول فحوملا
ملمعة بالشام سُعفاً حدودها كأن عليها سابرياً مُذيّلا
ويذكر المؤلف الأحاديث النبوية الصحيحة التي ذكر فيها اسم الشام، ومنها: (قال النبي (ص) «ستجدون أجناداً: جُنداً بالشام، وجُنداً بالعراق، وجُنداً في اليمن» وقال: «عليكم بالشام». وقال: «الشام أرض المحشر والمنشر» وقال: «إذا فسد أهل الشام فلا خير فيكم». وقد دخل اسم (الشام) المعجم العربي بوصفه اسماً عربياً، فذكروا اشتقاقه لأنه عن مشامة القبلة (شمال القبلة) وذكروا أسلوب النسب إليه، فيقال: رجل شام: إذا نسبته إلى الشام. وهو اسم بلاد تُذكر وتؤنث، وشاهد التأنيث قول جواس الكلبي، يعاتب بني أمية:

جتّم من البلد البعيد نياطُهُ والشام تنكر كهلها وفتها
ويشير الكاتب إن ما أراده في هذه الدراسة، يؤكد أمراً معروفاً للمؤرخين والجغرافيين العرب، بل لكثير من الدارسين والباحثين الغربيين الموضوعيين، إن سورية الطبيعية، أو بلاد الشام، عربية الطابع والسكان والحضارة، بصرف النظر عن المسميات القبلية، أو الجهوية أو الدينية التي تعاقبت عليها في مراحل زمنية مختلفة: (وببلاد الشام جزء من جزيرة العرب،

كما الحجاز ونجد واليمن والعراق، ومصر من جزيرة العرب. واسم دمشق عربي عتيق من اللهجة العربية الآرامية، وجاء بلفظ (دار مسق) أو (در مشق) بمعنى الأرض المسقية. ورجح أنيس فريحة أن يكون من (شوق) وهو جذر يفيد الكثرة والوفر والنعيم، فيكون المعنى بيت الوفر والغنى، وهذه التسمية تلائم غوطة دمشق).

ويجيب الكاتب عن سؤال: (من هم المسلمون في الشام، وما جذورهم، فهم) الذين حرروا بلاد الشام، وأعادوها إلى حريتها). إنهم عرب قدموا من الحجاز ونجد واليمن، وبعد التحرير (الفتح في المصطلح الإسلامي) أقام منهم من أقام، وعاد من عاد إلى مسقط رأسه، أو تابع مسيرة الفتح إلى بلاد أخرى.

والسؤال الأهم: (هل بقيت بلاد الشام خالية من السكان بعد أن طرد الروم منها، وسكنها العرب الفاتحون؟). والجواب: (إن نصوص المعاهدات التي كتبها الفاتحون المسلمون لسكان البلاد المفتوحة، تدل على استمرار السكان في بيوتهم، وأن الذين رحلوا هم الجنود الرومانيون وموظفهم وأتباعهم). وهذا ما تؤكدُه العهدة العمرية لأهل (إيليا) بيت المقدس بالجافية سنة ١٥ هجرية.

ويؤكد الكاتب أن الشعوب التي تجذرت ونبتت وعاشت داخل حدود الجزيرة العربية، هي الكنعانيون والفينيقيون والأموريون والآراميون والآشوريون، والسبثيون والمدينيون، والعرب الحاليون (منذ ظهر هذا الاسم في التداول والاستعمال).

ويعطينا هذا الكتاب صورة واضحة عن اسم (الساميين) الذي أطلقه واضعو التوراة والتلمود على الشعوب التي زعموا أنها انحدرت من (صلب سام بن نوح) كما جاء في سفر التكوين - الإصحاح العاشر. وكان (شلوتزر) النمساوي هو أول من سار عام (١٧٨١) على هذه التسمية الزائفة التي انتقلت إلى المؤرخين العرب بطرق الاقتباس والتبعية العمياء دون تمحيص. فقد صنّف محررو التوراة الشعوب بناء على الهوى وعلاقتهم الخاصة بها. لذلك أخرجوا الكنعانيين والفينيقيين من أرومة (السامية) مع أنهم كانوا يعلمون أن الكنعانيين هم العرب الأصليون - سكان فلسطين الأوائل، باعتراف كثير من العلماء والمؤرخين والباحثين قديماً وحديثاً. ويؤكد المؤرخ المعروف الدكتور جواد علي في كتابه الضخم (المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام) أن التوراة حشرت في السامية شعوباً لا يمكن عدها من الشعوب السامية، مثل (العيلايين) و(اللوبيين)، وأقصت منها جماعات من الواجب عدها من الساميين مثل الفينيقيين والكنعانيين. وقد تعمّد العبرانيون إقصاء الكنعانيين من جدول أنساب سام،

لأسباب دينية وسياسية، مع أنهم كانوا يعلمون حق العلم ما بينهم وبين الكنعانيين من صلات عرقية ولغوية. ويرى المؤلف أنه آن الأوان لاستخدام مصطلح (عربي) بدلاً من مصطلح (سامي)، و(شعوب عربية)، و(أقوام عربية) بدل (شعوب سامية، وأقوام سامية): (ويجدر بنا ألا نتحدث بالأساطير والقصص التي حبكها كهنة اليهود ومن سار على دربهم من العلماء المزعومين من القرن التاسع عشر والعشرين، وأن نعود إلى دراسة تاريخنا وحضارتنا في ضوء الواقع والأدلة العيانية الباقية والقائمة، وما أكثرها، إضافة إلى أننا ندفع ثمن أسطورة (سامية) التوراتية الصهيونية بأشكال مختلفة، ولعبة الصهاينة في ابتزاز العرب والعالم كله تحت زعم (العداء للسامية) الذي أشهروه منذ الحرب العالمية الثانية، سلاحاً لإسكات خصومهم).

في دراسته الثانية، يناقش الدكتور خلف الجراد، موضوع (من هم العرب، وما المقصود بهذه الكلمة؟) إذ أن لفظة (عرب) مصطلح يرجع إلى ما قبل الإسلام، لكنه لا يرتقي تاريخياً إلى ما قبل الميلاد، بل لا يرتقي عن الإسلام إلى عهد بعيد، وعلماء اللغة العربية حيارى في تعيين أول من نطق بالعربية، والعربي منسوب إلى العرب، وإن لم يكن بدوياً، والقحطانيون هم أصل العرب، ولسانهم هو لسان العرب الأول، ومنهم تعلم العدنانيون العربية، ويشهد بذلك حسان بن ثابت إذ يقول:

تعلمتم من منطلق الشيخ يعرب أينا، فصرتم معربين ذوي نفر
وكنتم قديما ما بكم غير عجمة كلام، وكنتم كالبهائم في القفر

أما المستشرقون فوجدوا أن أقدم نص وردت فيه لفظة (عرب) هو نص آشوري من أيام الملك (شلمنصر الثالث) (الثاني؟) ملك آشور. وأول من ذكر العرب من اليونان هو (أسكيلوس، أسخيلوس - ٢٥٢ - ٤٥٦ ق.م) ولفظة العرب لدى اليونان والرومان، هي في معنى (بلاد العرب)، وقد شملت الجزيرة العربية وبادية الشام، وسكانها هم عرب على اختلاف لغاتهم ولهجاتهم، لاعتقادهم أن البداوة كانت هي الغالبة على هذه المناطق، وبلادهم هي البوادي والفلوات التي أطلق الآشوريون، ومن جاء بعدهم على أهلها لفظة (الأعراب)، وهي جزيرة العرب وامتدادها الذي يكون بادية الشام حتى نهايتها عند اقتراب الفرات من أرض بلاد الشام، في حين اختلف العلماء في تعيين وطن الساميين الأصلي، أما الساميون أو بنو (سام) وأحفاده هم فرع من فروع العروبة. وقبل أن يولد سام بن نوح، كان العرب العبيديون والأكاديون والعموريون والفينيقيون، يملؤون شتى بقاع الوطن العربي، بما في ذلك وادي النيل وشمال إفريقيا.

في دراسته الثالثة، يدرس الدكتور خلف الجراد (هجرات عربية) جزئية قديمة إلى بلاد الشام والعراق. وتجلياتها الحضارية، بهدف عدم التسليم بالاعتماد على النصوص التوراتية كمصدر لتاريخنا العربي القديم، ولا سيما التفسيرات التلقيفية لأحداثها وأساطيرها التي أعطيت لها من جانب الاستشراق والاتجاه المتهود والمتصهين فيه بصفة خاصة. فالتوراة المتداولة اليوم، وضعت، وجمعت، لأول مرة باللغة اليونانية في القرن الثالث قبل الميلاد، وترجمت التوراة ثانية في القرن الثالث الميلادي، من اليونانية إلى العبرية بعد تغيير ستة أحرف (بجد كفت). أي أن هناك ترجمتين لا أصل لهما. مع أن النبي موسى جاء في القرن الثالث عشر قبل الميلاد، وعبرية اليوم هي خليط من التوراتية ولغة البديش والتي هي خليط من الألمانية والبولندية والروسية. وأبعد (الماسوريون) وهم النساخ الذين وصفوا بـ(حفظة التقليد في القرن العاشر الميلادي، اللغة عن نطقها الصحيح، بعد أن أضافوا الأحرف الصوتية مع التشكيل والتي كانت التوراة خالية منها أصلاً. وأن كتاب التوراة نفسه لا يخرج في مجمله عن التراث الشرقي (الأساطير والحكايات الشعبية المتداولة في منطقة بدوية ضيقة جداً من الجزيرة العربية). وقد ثبت تاريخياً أن العرب كانوا يتنقلون بحريتهم وأراضيهم الطبيعية، ضمن جماعات متتالية، خلال أزمنة متلاحقة منذ حوالي خمسين قرناً قبل الميلاد.

ويؤكد د. خلف الجراد بأن الأمورين هم أول شعب عربي يصل إلى سورية، وتظهر أول إشارة إلى أرض الأموريين منذ عصر سرجون (٢٢٥٠ ق.م)، وهو أول شخصية سياسية كبرى في تاريخ العرب. ويرجح الباحثون أن لغة الكنعانيين هي الأقرب إلى اللغات السامية. وترجع بعض الأبحاث والتنقيبات بدايات الحضارة الكنعانية إلى عصور موعلة في التقدم، فمنذ العصر الحجري الحديث، أو العصر النيوليتي (٧٠٠٠-٥٠٠٠ ق.م)، بدأت هذه الحضارة تنمو، وتتقدم في مجال التمدن، إذ اكتُشِف النحاس الطري، ثم اهتموا إلى الجمع بين النحاس والقصدير في إنتاج البرونز. وكانوا السباقين في استخدام صناعة التعدين، وهذا ما أعطى تلك الشعوب أدوات وأسلحة فتاكة. وكانت زراعة الكروم والتين من أهم المزروعات القديمة في كنعان. ويرى كثير من مؤرخي الحضارة أن اختراع الأبجدية يشكل الإنجاز الأهم والنوعي الذي أعطي للحضارة الإنسانية، وهو المنحة العظيمة التي أنعمت بها الحضارة العربية في سورية على البشرية.

وفي دراسته الرابعة، يتناول بالبحث والتحليل دولة الأنباط الذين ظهر أول مرة في القرن السادس قبل الميلاد، كقبائل بدوية في الصحراء الواقعة في شرق المنطقة التي يطلق

عليها (شرق الأردن) وبيحث في أصل الأنباط، وفي أسماء ملوكهم العربية كالحارث وعبادة، ومشاركتهم العرب عبادة الأصنام. وقد أطلق المؤرخ يوسف فلافيوس (٢٧-١٠٠ م) لفظة عرب على أهل الأنباط، وأطلقت المصادر اليونانية والرومانية على المنطقة التي يسكنها الأنباط اسم (Arabia petrae) أي المنطقة العربية الحجرية، وكانت العربية لغتهم الأصلية، وكانوا يستعملون الكتابة الآرامية في النقوش فحسب، وسائر الشؤون العمرانية، وكانت لغتهم الوطنية لهجة عربية شمالية. وبيحث الكتاب في انتقال الأنباط من حياة الرعي إلى الحياة الزراعية. وقد نجحوا في صد هجمات حملتين شنتا عليهم، بقيادة أنتيفونس أحد خلفاء الإسكندر المقدوني ضد صخرتهم (أم البيارة). ويتابع المؤلف بحثه في موضوع ملوك الأنباط، وما طرأ عليهم من تغيرات وأحداث، حيث شكلت سنة (١٦٩ ق.م) فاتحة عهد سلسلة من الملوك، عُرفت أخبارهم، وكان الحارث على رأس قائمة هؤلاء الملوك، ويدعى أريتاس ملك العرب. وقد تسمى باسم الحارث كثير من الملوك الأنباط، كما تسمى به ملوك الغساسنة، وقد بلغت مملكة الأنباط ذروتها في عهد الحارث الرابع (٩ ق.م). ويبحث الكتاب في علاقاتهم التجارية والصناعية التي وصلت إلى مناطق تُعد أبعد المناطق في العالم المتمدن، ويبحث الكتاب في ديانتهم التي كانت من النوع الشائع آنذاك في بلاد الشام، وأساسها طقوس الخصب المتصلة بالزراعة. وكانت اللات آلهة القمر، ومناة أقدم الإلهات المؤنثة. أما اللات فهي آلهة عربية قديمة، لكنها أحدث من مناة في الزمان.

ويتابع الباحث دراسته، ليقدّم بحثاً مفصلاً عن التدمريين، وظهور تدمر التي حلت محل البتراء في السيطرة على طرق المواصلات التجارية، وبيحث الكتاب في النواحي العرقية للتدمريين الذين كانوا مزيجاً من الأموريين والآراميين والقبائل العربية. ويستشهد الدكتور خلف الجراد برأي الدكتور كمال صليبي الذي أكد بأن أولى الهجرات اليهودية واسعة النطاق إلى خارج شبه الجزيرة العربية، وخصوصاً إلى فلسطين، كان مردها إلى الحروب التي نشبت بين ملوك (يهودا) وملوك إسرائيل التي صفى الملك سرجون الآشوري مملكتها في غرب شبه الجزيرة العربية. ويدرس المؤلف ويحلل من هم أهل تدمر القديمة ولغتهم وحضارتهم التي كانت مزيجاً من عناصر سورية ويونانية وفارسية، وقد كان السكان الأصليون قبائل عربية، تبنوا في كلامهم وكتابتهم اللغة الآرامية التي كانت سائدة حينئذ. إذ يؤكد الدكتور فيليب حتى أن أكثرية السكان بقيت عربية رغم امتزاجها بالآرامية. وقد نبغ في تدمر المفكر والأديب المتميز ديونيسيوس كاشيوس لونجينيوس الذي يرجع أنه كان من مواطني حمص.

ونقرأ في هذا الكتاب دراسة مفصلة عن تدمير وقصة اليهود، وعن أصل زنوبيا وأسرتها، وعن الآلهة التدمرية، وبحثاً مفصلاً عن الغساسنة ودولتهم، إذ يُرجح أنساب بني غسان إلى قبيلة قديمة من عرب اليمن، كان يرأسها في ما مضى عمرو مُزَيَّقِيَاء بن عامر ماء السماء الذي قيل إنه هجر اليمن في أواخر القرن الثالث للميلاد عند انفجار سد مأرب، واستوطن أرض حوران. ويؤكد الباحث أنه لا يوجد اسم غسان في سلسلة نسب الغساسنة مرفوعة إلى جدهم (الأزد). وقد جاءت تسميتهم بالغساسنة من نزولهم على ماء غسان التي أقاموا حولها، وهي تقع في تهامة. وكل من شرب من هذا الماء سُمي غسانياً. وكان الحارث بن عمرو بن عامر بن حارثة بن امرئ القيس بن ثعلبة بن جفنة بن عمرو بن عامر بن حارثة، وأمها مارييا بنت القرطين بنت أرقم بن ثعلبة بن جفنة بن عمرو، وذكر أنها مارييا بنت ظالم بن وهب بن الحارث بن معاوية بن ثور وهو كندة، وهي التي ذكرها الشعراء في أشعارهم، وتتسب جماعة من ملوك غسان إليها. وهذه السلسلة من الأسماء، تؤكد تعاقب الأجيال عبر مراحل التاريخ المتعاقبة في الجزيرة العربية وبلاد الشام

يدرس هذا الكتاب تاريخ منطقة الجزيرة العربية التي خرجت منها هجرات، وضعت اللبنة الأولى للحضارة العالمية. مهما كُتِبَ عن هذه المنطقة التي تسمى وتُعرف بمهد الحضارة العالمية، تبقى هذه الدراسات والبحوث قليلة، مقارنة بأهمية المنطقة الحضارية. وقد برهن مؤلف هذا الكتاب الدكتور خلف الجراد على أصالة الجذور العربية للعديد من الأقسام التي بنت تلك الحضارات، قبل الميلاد وبعده، كوثائق تاريخية، يجب احترامها والدفاع عن حقائقها الموضوعية. ومؤلف هذا الكتاب شخصية مؤمنة بقوميتها العربية، ويجذورها التاريخية ودورها الحضاري، يقدم لنا في هذا الكتاب دراسات تستند إلى حقائق تاريخية، تدحض الأكاذيب التي تسعى إلى تشويه التاريخ، لغايات استعمارية دنيئة، هدفها الإساءة للقومية العربية، وإنكار دورها الحضاري.

والسؤال الذي نحتاج إلى الإجابة عنه هو: هل تستطيع أمتنا العربية الدفاع عن تاريخها واقعاً، ومستقبلاً وهي ممزقة، أو كما قال عنها الشاعر أحمد شوقي:

شعوبك في غرب البلاد وشرقها كأصحاب كهف في عميق سبات

* * *

قراءة في كتاب «القيمة والخطاب في الشعر الحديث في سورية»

د. بتول دراو



صدر كتاب القيمة والخطاب في الشعر الحديث في سورية للناقد السوري سعد الدين كليب، عن الهيئة العامة السورية للكتاب، في دمشق عام ٢٠٢١، وللناقد في الدراسات النقدية والجمالية كتاب «وعي الحداثة: دراسات جمالية في الحداثة الشعرية» وقد صدرت الطبعة الأولى منه عن اتحاد الكتاب العرب (١٩٩٧)، والثانية عن دار الينايع (٢٠١٠). وكتاب «المدخل إلى التجربة الجمالية» الصادر عن وزارة الثقافة بدمشق (٢٠١١).

وكتاب «في النقد الجمالي؛ شعراء وتجارب» الصادر عن دار الثقافة في الشارقة (٢٠٢٠). إضافة إلى إصدارات أخرى شعرية وجمالية ونقدية. ويمكن التأكيد أنّ للناقد مساره النقدي الخاص به، حيث يعتمد النقد الجمالي مما

سيكون له خصوصيته النقدية في النقد العربي عامة والسوري خاصة، ولعلّه من الأصوات البارزة في الحقل النقدي سورياً.

وفيما يتعلّق بالنقد الجمالي وأسس النظرية، فإنّ للقارئ أن يتعرّف أسس وخطوات هذا النقد كما هي في كتاب المدخل إلى التجربة الجمالية، حيث يكمن التفصيل الدقيق حول

ذلك، لأن كل خطوة من خطوات البحث الموضوع بين أيدينا هنا تتمثل جزءاً من جزئيات النقد الجمالي التي فصل القول فيها هناك⁽¹⁾، أي أننا سنكون أمام مشروع يتأسس ويتشكل عبر أسس التّظهير والتّطبيق معاً، ولعلّ أهم ما في النقد الجمالي أنه لا يقوم على إلغاء المعارف أو المناهج أو الأساليب التّقدية الأخرى، وإنما هو نقد عرف كيف يضم تلك كلها بما يتناسب مع طبيعة النصّ الإبداعيّ المدروس، وبما يستفيد منها كلها، ممّا لا يلغي أي دور فاعل قامت به تلك المناهج والأساليب من أجل دراسة النصّ الإبداعيّ والفنيّ.

يتناول الناقد؛ في كتابه المعنيّ بالدراسة؛ تظهيراً وتطبيقاً مسار الشعر السوريّ، وستتوزع دراستنا على النقاط الآتية: في وصف الكتاب، في التّظهير، في التّطبيق.

أولاً: وصف الكتاب

يتألف الكتاب من مقدّمة وثلاثة أبواب، هي على التوالي:
الباب الأول: وهو الجزء التّظهيريّ في الكتاب؛ بعنوان: في التحوّلات الجماليّة والثّقافيّة؛ ويتضمن العنوانات الآتية:

- تحوّلات الوعي الجماليّ في الشعر السوريّ الحديث.
 - تحوّلات الحدأة الشعريّة في سورية الطبيعيّة أو بلاد الشام.
 - تحوّلات القيمة في الحدأة الشعريّة السوريّة.
 - آفاق التّجريب بين النصّ والمفهوم.
 - الباب الثاني: وعنوانه: تجارب شعريّة جماليّة؛ وتتضمن العنوانات الآتية:
 - تجربة العذابيّ في شعر ممدوح السّكاف.
 - عناقيد الزيد بين الأسلوب التّجريديّ والقيمة الجماليّة في شعر وفيق سليطين.
 - شعريّة الكوخ لدى رضوان السّحّ.
 - الباب الثالث: بعنوان: إضاءات نقدية؛ وتتضمن العنوانات الآتية:
 - الاجتماعيّ والجماليّ في مرآة الحسناء لفرنسيس المراش.
 - جماليّة المكان في شعر بدويّ الجبل.
 - التّزوع الحدائيّ والتّجربة في شعر علي الناصر.
 - التّناص في شعر محمد حمدان (الوظيفة والنّسق).
 - جماليّة التّجريب في شعر إبراهيم الجرادي.
- وقد اشتمل الكتاب على إحاطة شاملة بالمادّة المدروسة؛ أي مادّة الشعر السوريّ الحديث، إذ يقدّم وعياً كلياً للظاهرة، من حيث الجزئيات والكليّات في آن، ومن حيث التّظهير والتّطبيق

كما تقدم، ولن يخفى على القارئ أنه أمام درس نقديّ علميٍّ ودقيقٍ، حيث الفنّية والأدبية والجمالية تتجاور فيما بينها في الحضور الدرسيّ في الكتاب، فضلاً عن الفكر والوعي في آن، ولذلك ينبغي على القارئ أن يتهياً نقدياً قبل الدخول في عوالم الكتاب، أمّا فنّيّاً فسيحيله الناقد على النصوص الشعريّة ويعرّفه على القراءة النقديّة الخاصّة به التي يفتح بها أبواب النّص. ففي المجال النظريّ يبدع الناقد في رصد التحوّلات المعرفيّة للشعر الحديث، هذا الشعر الذي أثبت قدرته على التجدد والاستمرار، ولم يكن في ذلك صوتاً إنسانياً مفرداً في واقع أخذت ملامح التطور والتغير تلامس شتى مجالاته الحياتية والمعرفية والثقافية والفنية، فللشعر الحديث أصواته التي أخذت على عاتقها أن تثبت جدارتها في أن تنافس أنماط الحياة الأخرى في التجديد والتّحديث بما يتلاءم مع الوعي الجديد الحاضر لها كافّة، وبذلك حفل الشعر الحديث بمحاولات خصبة أغرت قارئه وناقده في آن أن يرصد هذه المظاهر التي أغنته واغنتت به، برغم ما هو معروف عن زمنيّة الشعر التي كادت تجعله خارج أشكال التطور الكبرى؛ كما قد يُخيّل أحياناً، ولكنّ الشعر أثبت عكس ذلك، وهذا ما رأيناه في عمل الناقد في دراسته تظييراً وتطبيقاً معاً.

في المادّة النظرية

يمكن التأمّل في المادّة النظرية بوصفها تأسيساً علمياً ودقيقاً للحدّات الشعريّة خاصّة، وللحركات السابقة عليها عامّة، فمن الالتفات إلى الجانب التاريخيّ فيها، إلى التوجّه نحو الجوانب الفنّية، والنّحو تجاه الجوانب الفكرية، والتّمايز الفرديّ والجماعيّ، والارتكاز على مادّة نظريّة لدى الناقد. ولم تكن هذه المادّة مقتصرة على الباب الأول وحده، بل كانت تتغلغل في البابين الآخرين أيضاً، فبعض الفصول فيهما يتأسّس على مهاد نظريّ قبل أن يبدأ الناقد درسه التحليليّ، وبعض التعليقات والإشارات النظريّة كانت ترد في تعليق أو شرح أو إضافة أو إيضاح، أي أننا نريد القول إنّ الدراسة ذات غنى نظريّ واسع، بل يمكن القول إنّها من أهمّ ما كُتب في الحدّات الشعريّة السوريّة.

أمّا فيما يتعلّق بالدرس النقديّ فيتحدّث الناقد -تأسيساً- من لحظات البدء، وهنا يبدو حريصاً في تتبعه النقديّ على التزام الدقّة بعد التّمحيص، وينطلق من وجود صرح فنّيّ مستعيراً له وصف القلعة وبادئاً به لتتبع الخروجات الأسلوبية والفنّية، وموقف بعض ممثلي هذه القلعة من جمودها، وكيف بدأت تنشأ في أوعيتهم الفكرية محاولاتهم تلك، من مثل بدوي الجبل وعمر أبو ريّشة اللذين أظهر - أي الناقد - التداخل لديهما في العوالم الرومانسيّة،

فـ«كلما اشتدت وتيرة الوجدانية الذاتية، اهتزت قلعة الكلاسيكية المحدثه»^(٢)، وبدأ الفرسان الجدد بالدخول إلى «الغابة الرومانتيكية»^(٣). وبالمثل يشير الناقد في أكثر من موضع إلى خروج الحداثة من معطف الرومانتيكية. ومن هنا جاء تفسير الناقد لولادة الحداثة الشعرية خاصة، في تركيزه على الإرهاصات الأولى التي وجدت في سورية تحديداً. أما رصد تلك الإرهاصات فيشير إلى تديده في التغيرات الأسلوبية الطارئة على البنية الشعرية نفسها؛ بالإضافة إلى التحوّلات المضمونية في النصّ الشعريّ أيضاً، وهو ما اقترن بالحديث عن مفهوم الحرية لديه، وتمثّل الحركات الشعرية لهذا المفهوم بما هو انعكاس لها. وبالمتابعة مع الناقد سنجد أنه لا يحصر التجديد في جانب واحد من جوانب النصّ، بل لا يكاد يغفل عن الإشارات الكلية لعوالم النصّ ومكوناته، وتوزّع أطر التجديد تلك لدى الشعراء؛ كل بحسب ما يراه.

وإن إصرار الناقد على التمسك بمصطلح القلعة للكلاسيكية، يعني أنّ ثمة وصفاً يلائم ويدلّ دلالة دقيقة لما ظهر بعد حين في الحداثة الشعرية حيث نجدّه يصف هذه الحركة بأنها «أخطر حركة شعرية، في الشعر السوريّ الحديث، بل في الشعر العربيّ الحديث عامة»^(٤)، وتجدر الإشارة أنّه في حديث الناقد عن الكلاسيكية السورية يشير إلى أنها كانت من أكثر الكلاسيكيات صرامة مقارنة بغيرها، ثم فيما بعد كانت الحداثة السورية هي الأكثر وعياً ونضجاً وأسبقية مقارنة بالحداثات الأخرى، وكأنّها ردّ فعل على تلك الصرامة من دون أن نجزم بذلك، كما أنّ التقابل بين القلعة والخطورة يعيل القارئ على مصطلحات الهدم والبناء، تلك المصطلحات التي كثيراً ما تغنى بها نقاد الحداثة خاصة، ومن دون أن توحى تلك المصطلحات بأي إحياء سلبيّ أو إيجابيّ ممّا كان واضحاً جداً لدى الناقد. فمن دقائق الأمور التي يشير إليها أنّه لا يضع الحداثة في مواجهة صدامية مع الكلاسيكية خاصة، وإنما يشير إلى أنّ الحداثة جاءت - أصلاً - من التخفّف الكلاسيكيّ الذي أدى إلى انبثاق الحداثة منها، كأن يقول «تعرّضت اللغة الشعرية لعدّة أنماط من التحديث، خرجت بها من المعجم الشعريّ الكلاسيكيّ القديم والمحدث مفردات وتراكيب، متخفّفة شيئاً فشيئاً من الجزالة والفخامة والمباشرة والمحسنات اللفظية...»^(٥)، وهذا يجعلنا نصف لغة الناقد بالعلمية والدقة. ذلك أنّه لا يطلق حكماً أو رأياً أو موقفاً إلاّ ويكون قد بحث فيه وتعمّق في جوانبه، وهذا يعني أنّ وجود الحداثة أمر فرضته طبيعة الحياة المتغيرة أصلاً.

وانطلاقاً ممّا تقدّم يتّجه الناقد نحو الحداثة الشعرية محيلاً القارئ على مصطلحات وتعريفات نقدية كانت قد وردت في كتاب وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، وفي ضوء ذلك سنفهم مقولات «التميّز والحرية والحيوية»^(٦) التي ارتبطت بالحداثة

وفسّرت كثيراً من مقولاتها وتحولاتها وأبنيتها الجمالية كلها، ولهذا نجد الناقد يقطع أشواطاً في تحليلاته النقدية والتفسيرات التي يوردها في هذا الكتاب، ومع ذلك من الممكن للقارئ أن يخمن تلك المقولات حتى ولو لم يعد إلى الكتاب الأول، إذ إن اللغة النقدية والتحليلات العلمية تحيل القارئ على تلك المفاهيم وتبدياتها وتوضّحها، إلا أنها تتطلب تركيزاً من القارئ لتمييز لغة الناقد في ذلك.

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ الناقد بوقوفه الدرسّي المطوّل أمام الحداثة الشعريّة يجعل المتلقّي على يقين أنّ الشعر ديوان العرب وما يزال، وليس ذلك بسبب الدراسة النقدية وحدها، وإنما بسبب التحليلات النقدية للنصوص الشعريّة أيضاً، فقد يكون حدث التوهّم بتراجع مكانة الشعر بسبب ظهور الأجناس الأدبية الأخرى، لكنّ دراسة الوعي الجمالي الحاضن لها كان له دور في الحقول المعرفيّة والثقافيّة والفنيّة والفكرية كلها، فجاء الشعر وكأنّه جنس أدبيّ جديد، إلا أنّ ألفته واعتياده ببنية معيّنة أراحته قليلاً لصالح تلك الأجناس، أمّا من يقرأ الدرس النقديّ في هذا الكتاب فسيكون على يقين أنّ الشعر لا يفقد قيمته الفنيّة والإبداعية إطلاقاً، وعلى العكس من ذلك سيظهر منافساً بجماليّته تلك الأجناس الأدبية الأخرى، كما أنّ النقد هنا لا يتوجّه نحو دراسة النصّ الإبداعيّ بعيداً عن التجاذبات الفنيّة والتقنيّة التي تحدث بين الفنون كلّها، وتأثير الوقائع النفسيّة والاجتماعيّة والتاريخيّة في أن، «والحق أنّ الأمر لا يتعلق بنثر الحياة وإنما يتعلق باتّساع الوعي الشعريّ ليشمل مختلف الجوانب الحياتيّة، الكبرى والصغرى، الجوهرية والعرضيّة في آن معاً»^(٧)، ولسنا نبالغ في القول إنّ الشموليّة التي فسّرت من خلالها الحداثة الشعريّة جاءت أكثر ملاءمة لها، وتعبيراً عن الحياة المرتبطة بها، فهي دراسة للواحد في إطار الكثرة، أي الواحد الشعريّ في إطار التنوّع الفنيّ الواسع، فما مكانة هذا الواحد في إطار المجموع؟ وما مدى التّواصل وحدود التّداخل والانقطاع في إطاره أيضاً؟

فلا يأتي التّنظير النقديّ إلاّ بحديث الناقد من منظور العارف بالجوانب كافة، كما أنّه العارف بالتّجربة كاملة لهذا الشّاعر أو ذاك، حتّى وإن كان في بعض الأحيان يستشهد بمقطع شعريّ أو نصّ مفرد، لكنّه لا يغفل عن تنبيه القارئ إلى أنّه يقدم معطياته النقدية أو الدرسية أو الفكرية تلك من مرجعيّات كليّة، وإحاطة شاملة بالدّرس المعنيّ بذلك، فالناقد يعوّل على ثقافة القارئ من جهة ويعوّل على التّكثيف المرکز من جهة أخرى، وباستناده إلى هذا التّكثيف يضمّر وراءه الكثير ممّا يمكن أن يقال، ولذلك قلنا إنّ الكتاب غني بالمادّة النظرية حتى في الجانب التّطبيقيّ فيه، كما في حديث الناقد عن صورة البطوليّ مفسّراً إيّاها من منظور

النقد الثقافي. ولا يفوت الناقد أن يشير إلى أن أي نصّ حديثي - كما كان أشار من قبل في الكلاسيكية - ليس من الضروري أن يكون نصاً فنياً بامتياز، من مثل حديثه في مسألة التجريب والتحوّل والمحاولات ومخالفة المألوف، وتعليقه عليها في إطار فنية النصّ، وكما في الحديث عن الأسطورة حيث إن «الانحراف في التعامل الفني مع الأسطورة، لم يشكل ظاهرة ضاغطة إلا في تلك النصوص التي تخلو أساساً من القيمة الشعرية - الجمالية» (٨)، ويمكن للقارئ أن يعود إلى كتابه وعي الحداثة ليرى كيف تمّ التعامل مع مستويات الأسطورة في النصّ الشعري^(٩). ونريد أن نشير في هذا الإطار إلى أن الهاجس النقدي الذي يهيمن على الناقد بالدرجة الأولى هو الشعري - الجمالي، فنحن أمام نصوص إبداعية وفنية بالدرجة الأولى، ومهمتها إخلاصها للفنّ أولاً، ومن دون محاولات التجريب تلك ما كان للحداثة أن تتبلور تجربة فنية ذات أبعاد جمالية عدّة، ولذلك نجد الناقد يخصّص كلاماً مطوّلاً في مسألة التجريب مؤكداً من خلال ذلك أهمية الوعي الجمالي الحاضر لها.

استندت مرحلة التأسيس لدى الناقد إلى مادة تاريخية ممتدة زمنياً، فمن فرنسيس المراس وقسطاكي الحمصي، حيث أشار إلى إحداثيات طفيفة لدى كل منهما؛ مروراً بعلي الناصر ووصولاً إلى إبراهيم الجراي، مما يعني أن القارئ سيخرج بالكتاب بحصيلة معرفية واسعة تكفيه بإحاطة شاملة، وتضعه في أجواء الحداثة من مرحلة التكوّن وصولاً إلى النضج وما تزال، وأهم ما في تلك الأسماء أنها كانت تتعامل مع الشعر بجديّة العارف والباحث عن الجديد، ولاسيما لدى علي الناصر وإبراهيم الجراي، فأهمية الأول بأسبقيته الواعية في التجربة الشعرية كلّها لديه، تلك الأسبقية الزمنية إذ «وجد شعر التفعيلة وقصيدة النثر، في وقت مبكر جداً، في عام (١٩٣١)». كما وجد أشكال التعبير الرمزية والسوريالية، ممّا يجعل من علي الناصر الرائد الحقيقي لكل من الرومانتيكية والحداثة معاً، على صعيد التجديد في الشكل الشعري والخطاب الجمالي. غير أن هذا الرائد كان مغيباً ومهمّشاً، تحت سطوة القلعة وفرسانها»^(١٠).

أمّا لماذا علي الناصر؟ فيذكر الناقد محاولات عدّة سابقة على المحاولات العراقية والمصرية، ولكنها كانت أميل إلى أن تكون تجارب نصية فردية، بينما ما جعل الناقد يقدم الناصر على الآخرين أننا أولاً في «قصائد قلب» نجد نزوعاً إلى التحديث؛ وإن بدرجات محدودة نسبياً^(١١)، وثانياً في ديوانه «الظمأ» نجد «النزوع القصديّ الدؤوب إلى التحديث والتجريب، الذي تبدّى حتى في الشكل الكتابي للقصيدة التقليدية»^(١٢)، أمّا ثالثاً فوجود التجريب اللافت للنظر في مجموعة سريال لعلي الناصر وأورخان ميسر^(١٣)، وهذا يعني «أنّ التحرر الذي هو جوهر التحديث، نجده بقوة في مجمل تجارب علي الناصر، بدءاً بمجموعته الأولى وانتهاء

بمجموعته الأخيرة»^(١٤)، وذلك بين عامي (١٩٢٨ - ١٩٤٧)، ولهذا لم يكن تقديم علي الناصر عشوائياً، إذ يشير الناقد إلى وجود تجربة متبلورة - في ذهن المبدع - تتحو نحو التجديد الكلي، ولذلك حُصّ بالحديث وبأنه الرائد الفعلي والحقيقي لتجربة الحداثة الشعرية؛ فما قدّمه هو تجربة مكتملة في عام (١٩٤٧) في الوقت الذي كانت فيه تجربة كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب قائمة على نصّ واحد «الكوليرا» و«هل كان حباباً». وبذلك تختلف النشأة لدى سعد الدين كليب عما كان سائداً لدى النقاد الآخرين، وهي إشارة لا بد من ذكرها لما لها من أهميّة لا ينبغي إغفالها على صعيد الرؤى الجماليّة قبل أي شيء آخر، كما أنّها دراسة جاءت بعد بحث وتدقيق في عدد من التجارب الأخرى، ولكن هذه التجربة كانت الأكثر تميّزاً ومن ثمّ الأكثر أهميّة، وهذا شأن الناقد في أي عمل علمي حيث الدقّة والثوقيّة التامة بما يصل إليه من آراء.

ويحرص الناقد على تتبّع النصّ جمالياً إذ كان لكلّ تكوّن جزئيّ من تكوّنات الحداثة توصيف دقيق لا يكاد يفلت من الناقد الحديث عنه بما يوضّحه ويضعه في سياقه المناسب والتكويني لنشأة الحداثة، فمن ذلك تعليقه على نصوص مقطعية أوردتها لكلّ من أدونيس وخليل حاوي وعز الدين المناصرة وجوزف حرب واصفاً إياها بأنّها تنتمي إلى المرحلة التي كتبت فيها فحسب، وهي تدخل فيما سماه بالتعامل اللغويّ والتصويريّ الحداثي، ثمّ يفسّر ذلك باستحضار كلّ من مصطلحي الانزياح ودرجة الصّفر في الكتابة موضحاً كيف أنّ النصّ ينأى شيئاً فشيئاً عن الصّفر الكتابي ويميل نحو الانزياح الشعريّ المفاجئ للقارئ بما لم يكن مألوفاً لديه من قبل^(١٥)، وليس ذلك فحسب وإنّما ثمة العديد من الإشارات الدرسية والتحليلية التي نجدها في تعامل الناقد مع النصّ جمالياً حيث لا يمكن أن يكون بالضرورة نصّاً فنياً لمجرد أنّه حاول أن يتمثّل الحداثة فيه، من مثل إشارة الناقد في أكثر من موضع إلى التداخل بين ما هو أيديولوجي وفنيّ في النصّ، فنّمة معرفة بهما لا ينبغي أن يتوه عنها الناقد وقبله المبدع أيضاً، وهي معرفة تشمل أيّ نصّ فنيّ سواء أكان نصّاً شعرياً أم قصصياً أم روائياً أم ما سوى ذلك، وبمتابعة الناقد عمله في هذا الإطار سيكون عليه أن يكون مسؤولاً ومثّقاً بالمادّة المعرفيّة التي يشتغل فيها، ودقيقاً في أي رأي أو فكر، ومبتعداً عن الإطالة أو الاختصار، ثمّ إنّ عليه أن يكون حريصاً أشد ما يكون في علاقة الإبداع بكلّ الحقول المعرفيّة المحيطة به. والأمر عينه فيما يتعلّق بالجانب التطبيقيّ للمادّة النظرية حيث يشير الناقد إلى كلّ من الوعي والممارسة، فالوعي يكمن فيما هو نظريّ أمّا الممارسة فبما هو إبداعيّ، وقد يحدث تفاوت بينهما فلا يعبر التعامل عن الوعي المقصود، فيأتي أقلّ ممّا هو متوقّع، كما

في حديثه عن الصورة الفنيّة والمفارقة، «فمسألة المفارقة أو التراسل أو الأنسنة وسواها، مسائل متحرّكة ومتفاوتة في الحضور والبروز، فقد تهبط المفارقة مثلاً إلى أدنى درجاتها فوق درجة الصّفر، وقد ترتفع الأنسنة أو التراسل إلى أعلى الدّرجات؛ من دون أن يؤثّر أو يغيّر ذلك في طبيعة الوعي الجماليّ الحدائّي بوصفه وعياً تصويريّاً»⁽¹⁶⁾، ويقول: «وعلى الرّغم من أنّ التّصوير الحدائّي متغيّر متحرّك مفتوح، يصعب تحديده بنمط أو أنماط ثابتة جامدة أو نهائيّة؛ فإنّنا نذهب إلى أنّ الثّابت، في ذلك التّصوير، هو الوعي التّصويريّ - التّخييليّ في التّعامل مع الظواهر والأشياء والقيم والمعاني. أمّا المتحوّل فيه، فهو القرب أو البعد من درجة الصّفر مفارقة أو تراسلاً أو أنسنة أو تشخيصاً أو تحسيساً أو قيمة نفسيّة أو ثقافيّة أو اجتماعيّة»⁽¹⁷⁾. وفي هذه المرحلة المدروسة نلاحظ كيف أنّ النّاقِد يشير إلى أنّ الوعي واحد، أمّا الممارسة فمتعدّدة، ولأنّها كذلك فإنّها تختلف في التوظيف الفنّي لها، كما أنّها لا يمكن أن تُدرس بمعزل عن الوعي الذي أنتجها.

ولا تكتمل الدّراسة النّقديّة هنا إلا بوجود الإحاطة الشّاملة بالمصطلحات والمعارف النّقديّة السّابقة والمعاصرة، وهي تؤدي إلى ضرورة اختزال المعرفة النّقديّة، هذا من جانب؛ ومن جانب آخر فإنّ هذا يدلّ على أنّ النّقْد كلٌّ لا يتجزّأ، بمعنى أنّ الدّراسات المتعدّدة وذات الاتّجاهات المختلفة تصبّ كلّها في نهاية المطاف بما يغني التّجارب الإبداعية، وهذا شأن النّاقِد الذي اتّبعه، ولذلك يتطلّب من القارئ أن يكون على وعي أيضاً بالحقول النّقديّة المعرفيّة والمصطلحيّة والمنهجيّة، من مثل الجماليّة والنّفعيّة، والشّعريّة والفنيّة والأسلوبيّة والنّقْد الثقافيّ والتّناسّ، والكلاسيكيّة والرّومانيّة، والتطويع والتجريب، وهذا جزء من كلّ، وعندما يشير النّاقِد إلى أنّه «ليس ثمة تناقض حتميّ بين الجماليّ والنّفعيّ، كما ليس ثمة تطابق حتميّ بينهما»⁽¹⁸⁾، فإنّ تحديد علاقة الجماليّ بالنّفعيّ أمر يحيل القارئ على الدّراسات الجماليّة التي مهمتها هي هذا التّحديد الدّقيق بينهما، ولا سيّما أنّ النّاقِد يتحدّث عن تدخل هذين المصطلحين في فنّ أدبيّ هو الشّعر، فضرورة تحديد المصطلح تدخل في سياق القراءة الآنيّة وتتفاعل في النّصّ المقروء لتضع القارئ في السّياق النّصيّ كما أراد له النّاقِد أن يكون، ولكنّ ذلك لا يعني أنّ على قارئ سعد الدين كليب أن يكون قارئاً صعباً، وإنّما هو قارئ مطلع وعارف بشكل واسع في المجال المدروس، لأنّ النّاقِد أساساً يفترض وجود تلك المعرفة بشكل بدهيّ في ذهن القارئ، بل إنّ هذا هو العمل النّقديّ الجادّ، ولأنّ النّقْد بهذا الشكل سيكون نقداً بناءً، ويؤسّس لمعرفة رصينة، وبذلك يتميّز النّقْد من حقول الممارسات الأخرى التي تقوم على مجرّد التّعليق أو الشّرح العابر للنّصوص.

ذكرنا أننا وجدنا في هذه الدراسة إعادة لشأن الشعر، ليس من باب حقل الشعر بوصفه مستقلاً، وإنما لأننا وجدنا أن الناقد يرصد أي شكل تجريبي لافت، وهذا ما لفت انتباهنا أيضاً، من مثل ما ذكره في قصيدة أيمن أبو الشعر «الصدى»^(١٩)، فهي تجربة مفاجئة في عالم الشعر تنبئ بأنه قد توجد تحولات شعرية ما تزال طور التكوّن وقد تتوسّع مستقبلاً أو لا، إضافة إلى التجريب الذي أشار إليه الناقد لدى إبراهيم الجرادي، وليس هذا فحسب وإنما شهدنا النقد يدخل في باب واسع هو باب المعرفة الأخلاقية بوصفه واحداً من نتاجاتها، فيطلعنا الناقد على أسماء عدد من الفنانين من غير الأدباء ممن كان لهم دورهم الفني التجريبي والتحديثي، كما يطلعنا بإشارات إلى عدد من الفنون غير الأدبية، فضلاً عن الدور الكبير الذي شهده الشعر في التداخل الأجناسي الأدبي، كل ذلك يدل على أن الشعر يمكن أن يكون واحداً من خزانات الحياة ورافداً من روافدها الثقافية أيضاً، إذ الشعر في الدرس النقدي هنا ينبض بكل مظاهر الحياة الفكرية والاجتماعية والتحديثية.

ومن الجدير بالذكر أن عدداً من التراكمات الدرسية الواردة لافتة للنظر، ودالة على معاني محددة بالدقة بما يتناسب مع الفكرة التي يدرسها الناقد، مثل خيمة الأبحر الشعرية^(٢٠)، والفرسان الشعراء^(٢١) وهم فرسان الكلاسيكية تحديداً، وإن أكثر ما لفت انتباهنا قوله فيما يتعلق بتلك النصوص الكلاسيكية: «وما يزال لها ألقها الإبداعي حتى اليوم»^(٢٢)، وكأننا فعلاً أمام صرح تاريخي عريق، وما زلنا كلما وقفنا نتأمله نزداد إعجاباً ومهابة، ولكننا ندرك أنه منتم لزمانه الذي يحق له أن يفخر به، ويحق لنا أن نعتر به تراثاً ألقاً، والأشدّ لفتاً للانتباه مثل قوله «إن الاجتماعي يدخل مع الهواء حين يتم طرده من الباب والنافذة معاً»^(٢٣)، ومن مثل قوله: «يدعو قارئه إلى نصّ أليف أسلوبياً، عنيف أسطورياً»^(٢٤)، وللقارئ أن يعود إلى السياقات النصّية ليدرك قيمة ما نذكره في هذا المجال، فلغة الناقد سعد الدين كليب تمتزج فيها الشعرية - المتعوية بالعلمية التي تدلّ دلالة واضحة على المعنى المقصود، وربما كان للشخصية الشعرية الكامنة في أعماق شخصية الناقد دور في ذلك، ممّا يخفف وطأة اللغة النقدية التي قد توهم بأنها ينبغي أن تكون عصية الفهم أو عسيرة الاستجابة.

كما أن تعامل الناقد مع الشعر بوصفه تجربة جمالية يخرج القارئ من منظومة التساؤل حول علمية النقد، والعلاقة بين النقد والعلم، وصلة ذلك بالفنّ، من دون أن تكون الدراسة النقدية بعيدة عن الدقة أو التمحيص أو التتبع الحثيث لمظاهرها، بل إن الناقد هنا لا يذكر أي حكم على الإطلاق من دون أن يكون قد أقامه على قراءة كلية واعية ودقيقة جداً، إضافة إلى أنه يرتكز على الرؤية الكلية للتجربة الشعرية، «مع الاحتراس من التعميم التام، فنحن

نتعامل مع رموز ودلالات شعرية، لا مع مفاهيم ومصطلحات فلسفية أو علمية، كما أننا نتحدث عن تجربة جمالية، لا عن تجربة كيميائية^(٢٥)، وما مصطلح التجربة الجمالية إلا تخليص للنقد من تأطيره تحت الفن أو العلم، ف فيما لو بحثنا عن فنية النقد في هذه الدراسة الجمالية للناقد لوجدناه فناً، وفيما لو بحثنا من منطلقات العلم لظهر ذلك واضحاً أيضاً.

في الجانب التحليلي

لا يقل الجانب التحليلي أهمية عن الجانب النظري في الكتاب، بدءاً من أسماء الشعراء المدروسين، وانتهاء بالتعامل اللائق مع النص بما يتناسب والطرح النظري الذي قدمه الناقد فيما سبق، وهو لا يقدم دراسته النقدية - التحليلية إلا في إطار التجربة الشعرية كلها، مما يجعلنا نعيد القول إن التأسيس النظري لدى الناقد ينهض أساساً من ركيزة معرفية وإحاطة تامة بالمادة المدروسة، ونعيد أيضاً أن طبيعة النقد الجمالي لدى الناقد لها دورها في ذلك أيضاً، ونشير إلى ذلك التحول الذي سيخرج النقد من إطار التعامل الفردي أو الجزئي، ويدخله في أفق التجربة كلها.

نستطيع القول إن أهم جزء تنظيري في الكتاب هو ذلك الذي انشغل بالحدثة وشغل القارئ به، انطلاقاً من أن الحدثة هي الأكثر أهمية كما بدأ التحليل النقدي الذي رأيناه، وانطلاقاً من طبيعة الحدثة نفسها، وقد رأينا الناقد يجعل الجزء التحليلي صدى دقيقاً للدراسة النقدية، فجاء الباب الثاني من الكتاب مختصاً بالتجارب الشعرية الحداثية، والملاحظ في هذا الجزء انعكاس صدى التجربة الشعرية في لغة الناقد الدرسية، فثنائية العذوبة والعذاب التي وصف بها تجربة ممدوح السكاف لم تكن إلا انبثاقاً من الشعر المدروس نفسه، وتدور اللغة النقدية والتحليلية في إطار ذلك بالمستوى نفسه للغة، أما إذا تحولنا نحو دراسة شعر وفيق سليطين فسنجد الناقد يلتد بالدرس الجمالي المرتبط بالعنوان حيث يظهر الإغراء التحليلي بالانتفات نحوه: (عناقيد الزبد)، إضافة إلى أن القارئ سيجد تحولاً نقدياً ومكثفاً وبلغته تناسب سوية النص الشعري المدروس، فتركيز القارئ في دراسة شعر وفيق سليطين يبرز بقوة أكثر من العذوبة التي لازمته في دراسة ممدوح السكاف، وبالمثل في دراسته لتجربة رضوان السخ في شعرية الكوخ، من دون أن ننفي التقاطعات بين التجارب الشعرية الثلاث، وهو أمر بدهي في إطار النص الحداثي عامة.

أي أن التجاذب بين النصوص الشعرية والمادة النظرية المحيطة بها، هو أشبه بالعلاقة المطردة بين الطرفين، فلكل تجربة إبداعية مجالها الدرسي الملائم، ولغتها النقدية المعبرة

والدالة عليها، ولذلك قلما نعثر على تكرار لدى الناقد، فكثيراً ما أغنت التجربة الإبداعية نفسها المادة النظرية لدى الناقد، وهو ما ينطبق على الدراسات الموجودة كلها من دون استثناء في ذلك.

وأما الفصل الثالث، فما هو إلا صدى للقسم النظري كله، إذ يمثل الناقد لكل مرحلة بنموذج معين، فمن التاريخ الأول كان لفرنسيس المراهق حضوره الشعري، والتركيز على أهمية الوعي الفكري في مقابل أنماط الوعي الأخرى لديه، ممّا فصل القول فيه الناقد من قبل، وهنا يوضح ذلك بدراسة نقدية وتحليلية توضح ذلك. ومن التاريخ الكلاسيكي اختار الناقد نموذج بدوي الجبل، بما يمثله من انعكاس تام لمفهوم المحاكاة الذي تحدث عنه في الجزء النظري، وأما في التحول الثوري فظهر على الناصر هنا بوصفه شاعراً، ويتضح لدى الناقد التفاوت في الوصفين النظري والإبداعي للشاعر نفسه، فعلى الناصر في الجزء النظري من الكتاب أكثر أهمية منه في النص الإبداعي الشعري، ممّا يحيل القارئ على التفاوت في بعض الأحيان بين الفكر والممارسة، كما يحيله على أن الأهمية قد تتجه نحو جانب دون آخر رغم أن المطلوب هو أن تتوزع في المجالات كلها. وأما في حقول الحداثة الشعرية فظهر محمد حمدان وإبراهيم الجراي في أن، في لفظة نقدية إلى أن الحداثة مستويات وتجارب وحقول، تتنوع وتختلف وتتفاوت فيما بينها، بل تخفي في أحشائها ما ينتظر من المستقبل أن يظهره للوجود، حيث مثلت الحداثة الانفجار المعرفي والانفتاح الثقافي والفني الداخلي والخارجي معاً، أي في داخل النصوص الحداثيّة نفسها وعلاقتها التوافقية مع الأوساط المحيطة، مما وضع القارئ في إطار ذلك كله.

ولم يخل الأمر - أيضاً - من غنى هامشي في بعض الإضافات الموضحة للمتن، وفي كل مرة يكون الناقد على وعي بكل التفاصيل المحيطة بالمادة المعنية بالدرس.

أخيراً، يمكن القول إن الكتاب يشكّل أحد أهم ما قدّم في النقد العربي في الشعر السوري خاصة، الذي ما يزال النقد إجمالاً مقصراً جداً تجاهه، كما أثبت هذا الكتاب أن للشعر مكانته التي لم تتراجع يوماً، وما تراجع هو الاهتمام بتلك المكانة، فأثت الدراسة متبينة ذلك الاهتمام بكل ما استطاعت من إحاطة شاملة وجادة. كما أن الكتاب خطوة نقدية تأسيسية جديدة تنهض ممّا هو مغاير عمّا تقدّمها من دراسات وأبحاث، ولا يعني ما قدّمناه أن الكتاب خال من النواقص، ولكن يبدو أن جوانب الإيجاب فيه قد لفتتنا وأحكمت وثاقها علينا، ممّا أخفى عنا تلك. ويبقى كثير ممّا يمكن أن يُقال، ولكن للكتاب نفسه أن يقوله فهو الأكثر قدرة على الإجابة عن كثير من التساؤلات المحيطة بالنقد والإبداع.

الهوامش

- (١) - ينظر: كليب، سعد الدين: المدخل إلى التجربة الجمالية، الهيئة العامة السورية للكتاب: دمشق، ٢٠١١، ص ٣٠-١١.
- (٢) - كليب، سعد الدين: القيمة والخطاب في الشعر الحديث في سورية، الهيئة العامة السورية للكتاب: دمشق، ٢٠٢١، ص ٢٥.
- (٣) - المصدر السابق نفسه، ص ٢٦.
- (٤) - المصدر السابق نفسه، ص ٣٤.
- (٥) - المصدر السابق نفسه، ص ٥٣.
- (٦) - كليب، سعد الدين: وعي الحدأة، دراسات جمالية في الحدأة الشعرية، ط٢، دار الينابيع: دمشق، ٢٠١٠، ص ٥٣.
- (٧) - كليب، سعد الدين: القيمة والخطاب في الشعر الحديث في سورية، ص ١٠٩.
- (٨) - المصدر السابق نفسه، ص ٩٨.
- (٩) - كليب، سعد الدين: وعي الحدأة: دراسات جمالية في الحدأة الشعرية، ص ٢٦ وما بعد.
- (١٠) - كليب، سعد الدين: القيمة والخطاب في الشعر الحديث في سورية، ص ٢٩.
- (١١) - المصدر السابق نفسه، ينظر ص ٤٣.
- (١٢) - المصدر السابق نفسه، ص ٤٣.
- (١٣) - ينظر: المصدر السابق نفسه، ص ٤٤.
- (١٤) - المصدر السابق نفسه، ص ٤٦.
- (١٥) - ينظر: المصدر السابق نفسه، ص ٥٥-٥٦-٥٧.
- (١٦) - المصدر السابق نفسه، ص ٥٩.
- (١٧) - المصدر السابق نفسه، ص ٦٠.
- (١٨) - المصدر السابق نفسه، ص ٢٠.
- (١٩) - المصدر السابق نفسه، ص ١٢٢.
- (٢٠) - المصدر السابق نفسه، ص ٥٢.
- (٢١) - المصدر السابق نفسه، ص ٢٦.
- (٢٢) - المصدر السابق نفسه، ص ٥٢.
- (٢٣) - المصدر السابق نفسه، ص ١٤٠.
- (٢٤) - المصدر السابق نفسه، ص ٢٥٢.
- (٢٥) - المصدر السابق نفسه، ص ١٥٨.

قراءة في رواية «دفاتر الوراق»

سمر أحمد تغلبي



حكايات متداخلة يجمعها خيط من ماء، كلما وجدت رابطاً بينها تجده انزلق ليراوغك من جديد، حتى إذا فاضت الحكاية عن حروفها، وبلغت حكايتها المتعددة سقف مراوغتها، سكن الماء مبتسماً؛ لتتماسك حكايتها وتجتمع شخصياتها المتباعدة على منصة الرواية تلوح لجمهور القراء بغبطة المنتصر.

في دفاتر الوراق نقرأ المعاناة في أقسى صورها، الفقر والجوع، انعدام الأمان، الفساد الذي يزداد مع نشوء طبقة جديدة من الفاسدين المتنفذين، المعايير المجتمعية الظالمة، التفاوت الطبقي الكبير بين مناطق مختلفة من عمان (مسرح أحداث الرواية)، إلى ما هنالك من وجوه للمعاناة التي لم تقب عن صفحة واحدة من صفحات الرواية، حدّ تسويغ السرقة والتعاطف مع اللص.

عتبات متعددة على مداخل الرواية

هذا المسافر إلى عمق الأوراق بحقيقية سفر، وهذه الأوراق المفتوحة على تفسير كثير من أحداث الرواية، وهذا البحر الذي ضنّ بجسدين وقضا على شاطئه يراودانه عن أعماقه،

فأنعشهما رذاذ مائه، رموز تتماهى بقوة مع أحداث الرواية، وهي لوحة للفضان الروسي فلاديمير كوش، وقد جُمعت كلها على الغلاف تعبيراً عما يدور بين دفتيه من حركة لم تتوقف إلا في مشفى للأمراض النفسية.

ولا يمكن أن نتجاهل العنوان بوصفه عتبة مهمة يدخل القارئ من خلالها إلى الفضاء السردي، ودفاتر الوراق يظنها قارئ الصفحات الأولى من الرواية تحيل إلى الكتب والروايات التي أصبحت محض ورق التهمته النار بعد إغلاق كشك الوراق، لتنجلي رمزيتها الحقيقية حين تبدأ دفاتر اليوميات تكشف ما التبس من أحداث عاشها الوراق بعد تشرده عن كتب وروايات الكشك التي صادق أبطالها منذ الطفولة.

عتبات أخرى تطالعا في الداخل، من الإهداء الخفي الذي لم يحظ بتسميته والذي وجهه الكاتب إلى قرائه جميعاً: «إلى قرائي الذين أفسحوا لكلمتي مكاناً في قلوبهم؛ فريحت الخلود»، إلى قول لعالم النفس السويسري كارل غوستاف يونغ تصدر الرواية قبل بداية فصولها: «حتى الحياة السعيدة لا يمكن أن تخلو من قدر من الظلام، وكلمة «سعيد» ستفقد معناها إذا لم تتوازن بالحنن» وكأن الكاتب هنا يسوّج للقراء طغيان الحزن بكل أشكاله على فصول الرواية، وكأنه يقول لهم: «حتى لو حدثتكم عن السعادة فلن تجدوها خالية من الحزن».

ثم يبدأ فصوله السبعة التي تصدر كلاً منها عتبة تتقاطع مع مجمل ما يحتويه هذا الفصل من أحداث، وكل هذه العتبات اقتباسات لمفكرين من مختلف أنحاء العالم.

افتتح الفصل الأول بقول للفرنسي فيكتور هوجو «ضميري يطاردني، فهو الذي يتعقبنني، ويقبض عليّ، ويحاكمني، ومتى سقط الإنسان في قبضة ضميره فلا مفر منه». أما الفصل الثاني فقد تصدره مثل إفريقي يقول: «السكين الحادة جداً تجرح غمدها». وقدم عالم النفس النمساوي سيغموند فرويد للفصل الثالث بقوله: «المشاعر المكتومة لا تموت أبداً، إنها مدفونة وهي على قيد الحياة وستظهر لاحقاً بطرق بشعة». بينما يحسم الروائي الروسي الشهير تولستوي الصراع الداخلي بين شخصيتي إبراهيم المتناقضتين بقوله في فاتحة الفصل الرابع: «كل إصلاح يفرض بالعرف لا يعالج الداء، إن الحكمة أن نبتعد عن العنف». ويقرر الروائي السوداني الطيب الصالح مع بداية الفصل الخامس أن للحقيقة ثمناً باهظاً: «أي ثمن باهظ يدفعه الإنسان حتى تتضح له حقيقة نفسه وحقيقة الأشياء». أما فاتحة الفصل السادس فيقرر خلالها الشاعر المجري أتيلا يوجيف مصيراً محتماً: «وسوف يأخذونني ويشنقونني ويغمرونني بالثرى المبارك وتنبت الحشائش المسمومة فوق قلبي الجميل». ليعبر بعده الروائي المصري نجيب محفوظ في تقديمه للفصل الأخير عن البؤس الذي وصل قمته: «ما أشد حيرتي بين ما أريد وأستطيع».

الفضاء الطباعي ومراوغة العناوين

في القراءة الأولى للرواية قد لا تكتشف أن عناوين الأقسام الرئيسية ما هي إلا شخصيات ساردي هذه التبويبات، بينما وضع العنوان الموضوعي تحت هذا الاسم بين قوسين. فتَحَّت كل فصل من فصول الرواية السبعة يندرج عدد من الأقسام مختلفة الطول معرفّة بأرقام، وتحت الرقم كُتب اسم سارد هذا القسم كعنوان رئيسي، وتحتّه بين قوسين عنوان موضوعي له. هذه المراوغة قد تشتت القارئ مع بداية القراءة، لكنها تبقية مشدوداً لاكتشاف الرابط بين الساردين ليس الذين تصدرت أسماؤهم أقسام الرواية فحسب، وإنما ساردو اليوميات والرسائل الإلكترونية التي روت كثيراً من الأحداث وكشفت كثيراً من ملبساتها. فعلى الرغم من أن إبراهيم الوراق هو السارد الأساسي وهو محور أحداث هذه الرواية، فقد نُقلت بعض الأحداث على لسان ساردتين اثنتين هما: ليلي ابنة الملجأ مجهولة الهوية، وناردا التي زاد ظهورها في حياة إبراهيم وجعاً جديداً فاق وجع غيابها ومشقة البحث عنها، ناردا التي أمسكت دفة السرد بطريقتين: السرد المباشر من خلال الأقسام المعنونة باسمها، أو مهنتها (الصحافية) قبل أن تتكشف لنا شخصيتها، وسرد اليوميات في دفتر الذي وجده إبراهيم وقرأ فيه حكايتها.

ويضاف للساردين الثلاثة السارد الشاهد الذي حضر في اليوميات التي كتبها جاد الله عن حياة أسرته منذ يوم ولادته وحتى اليوم الذي نسي فيه دفتره على طاولة المطعم، ليصبح موضوعاً لمسلسل تكتبه ناردا بتشجيع من طبييها النفسي الذي يعتقد أن في الكتابة دواءها. أما الطبيب النفسي يوسف فقد أمسك دفة السرد مرات قليلة من خلال الرسائل الإلكترونية التي كان يرسلها لإبراهيم، إما بمبادرة منه، أو رداً على رسائل يدّعي أنها تصله من إبراهيم الذي لا يذكر عنها شيئاً، ولا يجدها في بريده في بعض الأحيان.

- «استغربت هذه الرسالة، بل صعقتني ما جاء بها:

- كيف عرفت أنني تركت بيتي؟

- أنت كتبت لي.

يا إلهي! كيف حدث ذلك؟ تفقدت خانة الرسائل فاكتشفت أنني بالفعل كتبت له عدداً من

الرسائل»، ص ١٦٨.

«وردتني رسالة من الدكتور يوسف، تخوّفت من قراءتها: هل أسأله إن كنت كتبت له رسالة أم لا؟

.....

هل يمكنك أن ترسل لي آخر ما كتبته لك؟
كنت متأكدًا من أنني فعلت ذلك، صدمت وأنا أقرأ الرسالة:
- عزيزي الدكتور يوسف يبدو أن علينا أن نقلت آباءنا»، ص ٢٩٩.

أمراض نفسية مسيطرة على الشخصيات

تبدأ رحلة الرواية مع المرض النفسي منذ بداية الفصل الأول حين يخبرنا إبراهيم بالصوت الذي يأتيه بين الحين والآخر، فيوم ماتت أمه همس له «لقد سقطت» لكن هذا الصوت تحول إلى كائن يسكنه، يكبر في بطنه على شكل حمل مرعب ويبدأ بتوجيهه نحو أفعال إجرامية لا يريدها ويهدده بأنه إن لم يمثل لأوامره فسينفذ ما هو أكثر، هذا ما نقله لنا إبراهيم الذي فشل في التخلص من الصوت على الرغم من محاولاته المتكررة، سواء بذهابه للمشفى علّ طبيباً يرى بطنه المنتفخة ويخلصه مما يعانيه، أم بالهرب من هذا الكائن إلى الماء الذي يخفيه بشكل مؤقت، أو بتبليغ الشرطة عنه وعن خطورة ما ينوي فعله، أو بالذهاب إلى الطبيب النفسي «يوسف السماك» لعلّه يجد لديه حلاً، فإذا به يعطيه بعض الأدوية بعد أن يصف له مرضه، لكن إبراهيم يرى هذا الكائن حقيقة ولا يريد تصديق أنه وهم ناتج عن مرض نفسي قد يستفحل إن لم يلتزم بالعلاج، وكانت آخر وسيلة للتخلص من هذا الكائن هي الانتحار الذي فشل في تنفيذه أيضاً.

- «انتقل من بطني واستقر في رأسي فصار صوته أكثر وضوحاً:
- عليك أن تعترف أنك كرهت أباك رغم حبك الشديد له، كرهت أبوتّه، وكرهت أولئك الذين في الخفاء يحركون الناس بخيوط ويتبجحون بكثير من الشعارات عن الحرية والفرص الموعودة. سنعلق الجرس بين الاثنين، إنه جرس القسوة المضادة.
أخذ يملّي عليّ مخططاته، وكدت أنصاع له فهربت منه إلى كل الأماكن في البيت، لكنه كان كحشرة قراد تعلق بجسدي...»، ص ٥٣.

«قال وعيناه تتفحصان وجهي:

- ما نوع الشكوى؟

ثم حين لم يجدني أقول شيئاً كرر تساؤله:

- يا عزيزي، هل ستشكو على أحد بسبب مشاجرة مثلاً؟

- مخطط إرهابي.

نهض الشرطي فجأة، وحقق بي وعيناه تدوران في محجريهما..»، ص ٤٢-٤٤.
 إبراهيم الذي كان مولعاً بالروايات وبارعاً في تقمص شخصياتها للحد الذي تتبدل معه تعابير وجهه لترسم عليه ملامح الشخصية التي يتقمصها، هو لا يتقن عملاً سوى القراءة، وبيع الكتب في الكشك الذي أخرج منه لصالح محل كبير لبيع الهواتف المحمولة العائد لأحد الأثرياء الفاسدين في البلد «إياد نبيل»، ما جعل مرضه يتفاقم، أو - كما يخبرنا إبراهيم - ما جعل هذا الكائن الذي يسكنه يكبر ويتمرد ويوغل في الضغط عليه ليصل إلى مبتغاه، وقد حدث ذلك بعد أن استسلم له وقام بعدة سرقات متخفياً وراء شخصيات روايات حفظها عن ظهر قلب.
 - «حسناً، ماذا تريد مني أن أفعل؟

- عليك أن تعيد (كوازيمودو) من مخبأ ذاكرتك الذي داريته به، أنسيته؟ بطل رواية «أحدب نوتردام»، كم أحببته! وكم قرأت الرواية من أجله مرات كثيرة! هربت من إبراهيم إليه كما تفعل دوماً، وأمضيت وقتاً تتقمص دوره ببراعة، إلى أن نهتك أمك عن ذلك؛ لئلا تصير أحدب بالفعل. اذهب إلى وسط البلد واشترِ ملابس من متجر الملابس المستعملة تقارب ملابسه، واشترِ قطعة قماش؛ لتصنع حذبة في ظهرك، ودع كوازيمودو يسطو على ذلك البنك». ص ٢٢٦-٢٢٧.
 - «عليك أن تذهب إلى أحد المولات وتشتري ملابس جديدة تشبه ملابس الدكتور زيفاكو، بطل الرواية التي كنت تخشى من أن تحدث والدك عنها، لأن (بوريس باسترناك) شن هجمة عنيفة ضد النظام الشيوعي آنذاك»، ص ٢٤٩.

ومن ناحية أخرى تظهر الأمراض النفسية لدى شخصيات أخرى في الرواية، منها الدكتور يوسف الذي أصابه تنكّر والده البيولوجي له بعقدة الانتماء التي كتب مرات متعددة لإبراهيم عنها، وأمّه، تلك السيدة التي لا تتكلم ولا تتحرك ولا يريحها إلا تأمل شجرة الصفصاف من النافذة وصوت مقطوعة الدانوب الأزرق التي لا تتوقف، وكذلك ناردا التي ترى كلما هطل المطر رجلاً يسير تحته بهدوء، وتسمع صوت موسيقا لآلة الدودوك لا وجود له:
 «ثمة موسيقى لآلة الدودوك بدأت تهاجمني، وتثير بي رغبة للبكاء، نظرت عبر نافذة السيارة أهرب منها، فرأيت الرجل ما يزال يمشي على الرصيف، ورأيت السماء تمطر، توسلت السائق؛ هروباً من البكاء:

- أرجوك أغلق المسجلة.

نظر إليّ عبر المرأة:

- إنها معطلة يا سيدتي»، ص ٢١٥.

وتعرض الرواية حكاية كل من هؤلاء المرضى النفسيين لتحليل على أسباب تمكن المرض منهم، وفي حالة إبراهيم بوصفه شخصية محورية في الرواية، يأخذنا الكاتب إلى زمن بعيد عن زمن الرواية، ليسرد علينا حكاية جاد الله والد إبراهيم منذ اليوم الذي ولد فيه، فقد سرد لنا تاريخ العائلة منذ زمن الشموسي جد إبراهيم الوراق، مروراً بنشأة والده جاد الله، وانتهاء بوحدته في بيته في جبل الجوفة ثم تشرده منه، وكأنه يقول لنا: إن هذا المرض الذي يحول صاحبه إلى لصّ محترف، لا يمكن أن يتمكن من صاحبه إلا نتيجة كثير من المعاناة التي امتدت إلى ثلاثة أجيال، لتحضر في عمق وجدان إبراهيم شروحات نفسية عصية على العلاج. «... كنت تراباً نقياً من الحصى فعجنه والدي بماء الخوف، خوف لا أدري للآن كيف تلبسه حيال كل شيء، إلى أن وصلت مرحلة ملأت العتمة فيها روحي، فصار الموت فرصة للذهاب نحو البياض. غابت في الداخل، ثم عادت تحمل دفتر ألقته قبالي، وصمتت كأنها لا تعرف ما تقول:

- هذا دفتر أبيك، ستجد فيه الإجابة»، ص ٣٥٥.

وحتى حين وجد الحبّ وظنّ أنه العلاج، فوجئ بما لم يكن بالحسبان:

«تساءلت بسري: ما علاقة ناردا بأبي؟

- نعم دفتر أبيك.

أطلقت تنهيدة طويلة:

الرجل الذي قرأت عنه في دفترتي هو والدك جاد الله الشموسي، (...) والدك كان زوجي.

كيف أحببت امرأة أحبها والدي؟ أي طريق سارت بي إلى هذه البقعة الغرائبية؟»، ص ٣٥٥-٣٥٦.

كانت هذه الأمراض النفسية تظهر أحياناً على شكل كوابيس، جعلنا الكاتب في نهاية

الرواية نتوه بينها وبين الحقيقة، فهل انتحر جاد الله حقاً؟ أو أن إبراهيم قتله؟ هل قتل عماد

الأحمر أو أنه مجرد كابوس؟

«فتشنا شقتك البارحة، وعثرنا على هذا الدفتر الذي تسجل فيه تفاصيل ما قمت به من

جرائم تسميها كوابيس، ثم إن جارتك أخبرتنا برؤيتها لك ليلة محاولة انتحار والدك، وكيف

دفعت بالكروسي فتسببت بقتله»، ص ٣٦٤.

فضاء زمني مراوغ

بدأت الرواية من زمان انتهائها دون أن ندرك ذلك في القراءة الأولى، فقد أتقن الكاتب

مراوغتنا بحيث لا ندرك أن ما جاء في الرواية هو ما كتبه إبراهيم الوراق على دفتر أخته به

امرأة أحبها حين رآها للمرة الأولى، فلم يكشف الكاتب لنا اسم هذه المرأة ولا المكان الذي

كان يقبع فيه ويبدأ كتابة سيرة حياته التي وصفها بالغرائبية:

«سؤال ظل معلقاً منذ تلك السنة أمام عيني وأنا أرى كيف تركت الغرابية كل شيء في هذا العالم، وأتت لتلتصق بي كذرات معدنية تتكوم على قطبي مغناطيس»، ص ٩.

تبدأ الرواية صفحتها الأولى في زمن لاحق لصفحتها الأخيرة، لكنها سرعان ما تعود منذ الصفحة الثانية إلى زمن السرد الروائي الحقيقي الذي يبدأ حقيقة من ذروته، منذ إخلاء كشك الوراق بأمر من أمانة العاصمة، فقد كان هذا الحدث هو القشة التي قصمت ظهر البعير وفسحت المجال لمرض إبراهيم النفسي أن يتغلغل أكثر في أعماقه.

لكنه وانطلاقاً من هذه البداية، يسير بنا في خط زمني مراوغ يلتف حول الأزمنة المختلفة على الرغم من تباعدها بانحناءات متعددة صعوداً وهبوطاً، ويترك لنا مهمة ترتيب الأحداث واكتشاف الرابط فيما بينها. فاستذكارات إبراهيم كثيرة ومتداخلة وهذا يتناسب مع الوضع النفسي الذي يسيطر عليه، ما يجعل القارئ يتوه قليلاً في القراءة الأولى.

«تذكرت جرتي حينما كنت مستلقياً في تلك العصري، أهدق بطبقة رقيقة من طلاء سقف الغرفة المتعفن فوق رأسي مباشرة وعلى وشك السقوط، (...) فالأشياء لا تسقط جزافاً، فكرة بدلت مسار العالم حينما هوت التفاحة على رأس نيوتن. يوم قالوا لي إن أمي ماتت سمعت صوتاً همس بأذني: (لقد سقطت). (...) لقد كان الصوت ذاته الذي أخذ يهمس لي منذ أن رحلنا من بيتنا الأول قبل خمسة وثلاثين عاماً...»، ص ١٠-١١.

وإذا أردنا التفصيل في الانتقال الزمني لدى الساردين الذين ذكرناهم في بداية الدراسة، نجد التنقلات الزمنية لدى إبراهيم هي الأكثر مقارنة بباقي الساردين، ونجد هذا التنقل أيضاً لدى ليلى ولكن بشكل أقل حدة، ربما لأن مسار حياتها أقصر، فهي تبدأ سرداً من لحظة خروجها من الملجأ، وتعود بنا إلى الوراء مستذكرة بعض الأحداث التي جرت معها هناك بلا تراتبية واضحة، فالهدف فقط إبراز بعض أساليب التعامل غير الإنساني في هذا المكان، ما جعل ارتباط قاطنيه ببعضهم أكثر قوة لمواجهة مجتمع ظالم لا يعترف بهم.

أما ناردا فلم تكن استذكاراتها ذات أهمية لأنها ساردة رئيسية لبعض ما جرى معها، ولكنها سردت لنا سيرة حياتها بترتيب تصاعدي من خلال يومياتها التي عثر عليها إبراهيم وقرأناها معه، فاليوميات لا يمكن إلا أن تكون تراتبية، وهذا ينطبق أيضاً على يوميات جاد الله والد إبراهيم، والتي بدأنا بقراءتها برفقة ناردا قبل أن نتكشف لنا شخصيتها، واستكملناها بعد ذلك لنحل العديد من الألغاز ونربط كثيراً من الأحداث ببعضها.

أما الدكتور يوسف الذي شارك ببعض السرد من خلال بعض رسائله الإلكترونية لإبراهيم، فلم يلتزم أيضاً بتراتبية الأحداث، فهو لا يروي سيرة ذاتية كما في اليوميات،

وإنما يكتب ما تمليه عليه حالته النفسية لحظة الكتابة، أو ما تمليه عليه أسئلة إبراهيم، ليبوح ببعض ما جرى معه في الماضي ليس كحدث فحسب، وإنما كان اهتمامه في السرد بأثر هذا الحدث على مسار حياته.

المفتوح والمغلق، ودلالات واسعة للمكان

مما لا شك فيه أن المكان الأبرز في الرواية هو جبل الجوفة والطريق المنحدر منه إلى وسط عمان حيث كشك الوراق الذي كان قائماً على رصيف أول شارع الملك حسين، والذي استُملك بحجة توسيع الأرصفة؛ ليشغله أحد الفاسدين «أياد نبيل» ويجعل منه محلاً كبيراً لبيع الهواتف المحمولة.

«أنا رجل وحيد لا طريق لي غير التي تأخذني من بيتي في (جبل الجوفة) إلى وسط البلد، حيث كشك الوراق الذي كنت أملكه»، ص ٩-١٠.

وعلى الرغم من ذلك فللعديد من الأمكنة التي وردت في الرواية دلالتها سواء على مستوى التنوع المكاني أم على مستوى التأثير المتبادل بين المكان والشخصيات المختلفة في الرواية. فلا شك أن الأثر النفسي الذي أوصل إبراهيم الوراق إلى مصحح للأمراض العقلية لم يقتصر على جبل الجوفة، بل تعداه إلى القرية التي كانت العائلة تقيم فيها قبل انتقالها إلى المدينة في طفولته، بل أكثر من ذلك، امتد هذا الأثر ليشمل الأماكن التي عاشها أبوه جاد الله وانعكست بشكل أو بآخر على شخصيته وبالتالي على طريقة تعامله مع ولده.

ومن هنا كان للمكان أهمية لا يستهان بها في البنيان الروائي لدفاتر الوراق. فشخصية إبراهيم تأثرت بسجن والده، سواء سجنه في موسكو أم في عمان، كما تأثرت أيضاً بانتقال عائلة جده الشموسي من البادية حيث رعيهم لأغنام لا يملكونها، حين ولد جاد الله هناك، إلى قرية على أطراف مادبا حيث الاستقرار واستبدال بيت الحجر والطين بالخيمة. وبعد ذلك رحيل عائلة جاد الله من القرية إلى عمان بحثاً عن وهم أمان في الزحام.

«يتمشى بجسده النحيل قلقاً في الخلاء الممتد قبالة بيت الشعر. يتدفق الظلام بشراهة من كل الجهات، في (الشمدة) إحدى مناطق مشارق مادبا عمق موحش، يجيء من صمته الموجه نباح كلاب ونداءات رعاة، طرداً لغارات اللصوص المحتملة في ليل يتكاثر فيه الجوع والفاقة»، ص ١٠٧.

«في ذلك العام بنى الشموسي داراً في القرية من الطين والحجر، وزرع حولها أشجار التين والرمان والعنب، وحضر بئراً للماء، وتخلّى عن الرعي عند الناس؛ إذ اكتفى بعدد قليل من الأغنام»، ص ١٥٠.

«ما إن غادر من عرفوا بأمر عودته حتى راح يتأكد من أن الأبواب والنوافذ مغلقة، (...) وقفت أمام الباب فوجدته جالساً تحت أشجار السرو المتشابكة أمام البيت، ينظر في الفراغ ساهماً بلا أي حركة، (...) - سنرحل إلى عمان، في الزحام تخف حدة الخوف»، ص ٢٣.

ولم ينسَ الكاتب أن يصف لنا صعوبة الطريق من القرية إلى المدرسة والدرب الطويلة التي كان على جاد الله وإخوته قطعها بغية طلب العلم الذي تميز فيه جاد الله:

«مرا خلال (حي الثور) وبقياً يسيران غرباً فتجاوزا مخفر الشرطة إلى أن وصلا المدرسة. (...) تقع على منطقة مرتفعة شيئاً ما، تطل على السهوب الشرقية لمأدبا، وتمتد دونما شيء يعيقها»، ص ١٥٤.

وبشيء من التحليل نجد عمليات الانتقال جميعها تتم من المفتوح إلى المغلق، حيث البحث عن الاستقرار يؤدي إلى محدودية الأفق وانغلاق المكان، فالبادية كانت أكثر انفتاحاً من القرية، فلا حدود لها على مد النظر، إلا أنه كان انفتاحاً على القحط والجوع حيناً وعلى المطر والغيث حيناً آخر، لكنه حمل ذل العبودية في كل الأحوال ما حمل الشموسي للرحيل، بينما بدت القرية أكثر انفتاحاً على الأفق من المدينة التي سكنتها عائلة إبراهيم، بأحيائها الشعبية ذات البيوت المتراسة التي يمكن، من خلالها، للجار رؤية داخل بيت جاره بسهولة.

أما المدرسة التي كانت تمتد دونما شيء يعيقها فهي مفتوحة على مستقبل ينتظر الطلبة، مفتوحة على الأمل الذي على الرغم أنه لم يثمر لدى أولاد الشموسي، إلا أنه يبقى مفتوحاً على الغد.

وبالعودة إلى المدينة؛ فهي لا تقتصر على هذه الأحياء، وإنما تضم أحياء ذات طراز معماري متطور، بيوتها واسعة لها أكثر من بوابة، وشوارعها عريضة مفتوحة على طرق عدة، هذه الأحياء دخلتها ليلي للعمل:

«في (الرابية) توقفت عند باب فيلا بنيت من الحجر الأبيض، واستدار حولها سور، ونمت قبالتها ورود وأشجار زينة»، ص ٢٦٤.

بينما دخلها الوراق ليبدأ رحلة اللصوصية، فباتت مقارنتها بالمغلق الذي عاشه سبباً قوياً لانتصار فكرة الشر في داخله. فالتنوع المكاني لم يكن لبيان جمال المدينة والتعريف بشوارعها المختلفة فحسب، بل كان لها عمق دلالي يدخل القارئ في عمق المقارنة مع البطل، فلا يرى في هذا التطور المعماري إلا مزيداً من التناقض الذي تعيشه المدينة بين طرفين لا يبدو أنهما ينتميان إلى المجتمع نفسه.

«حاصرني صمت كثير تدفق من كل ثنايا ذلك البيت الواسع حد الوحشة، تأملت ما لاح لي من الأثاث، وكل ما كانت تقع عليه عيناى خلال العتمة. كان بيتنا في القرية مجرد غرفتين قبالتها غرفة صغيرة تستخدم كمطبخ، بيوت فقيرة لكنها دافئة وهنيئة»، ص ٢٧٦.

«أكملت طريقي إلى الجهة الخلفية للبيت حيث باب آخر من الألمنيوم»، ص ٢٧٤.

وفي جانب آخر من دلالات المكان نجد بعض الأماكن المفتوحة التي ذهب إليها إبراهيم بشخصيته الخيرة ولكن لا ليحيا، وإنما ليحاول إنهاء حياته، إلا أنه فشل في ذلك، إذ إن الأفق يسمح برفق على الذات المغلقة؛ ليفتح فيها نافذة للحياة، فعلى شاطئ البحر كانت هذه النافذة هي ناردا، وعلى جسر عبدون كانت أولئك المشردين ساكني البيت المهجور الذين لم يفارقه إحساس المسؤولية تجاههم.

«تنازعتني إحساسان وأنا أقرب من البحر: واحد مبهج جاء من أمنيته العتيقة بمشاهدته، والآخر حزين جراء تناقض ما تبقى لي من وقت في الحياة، كأن قلبي مشطور إلى نصفين أبيض وأسود»، ص ٨٧.

«صعدت المنحدر إلى أن صرت على طرف الجسر المزدهم بالسيارات. إذن خطوة واحدة تفصلني عن الخلاص، (...) أخرجت هاتفى من جيبي، وكتبت في الفيس بوك: (يمكن للجاني أن يكون ضحية، ويمكن لمخيلاتكم أن تجعل من الضحية بطلاً). التقتط لي صورة ونشرتها مرفقة بما كتبت. لكنني فوجئت بخبر متداول عن نية لهدم بيت مهجور قرب الدوار الثالث»، ص ٣٦٢.

وبعيداً عن إبراهيم، كانت للمكان دلالاته العميقة سواء كان مفتوحاً أم مغلقاً، مع سيطرة المغلق الذي يعلو فيه الوجد. فهذه ليلى التي تعرفنا من خلالها على مكان هو الأكثر انغلاقاً في مجتمعاتنا، الملجأ الذي يضم مجهولي النسب، هذا المكان الذي بقي بانغلاقه مسيطراً على حياة شخصياته حتى بعد خروجهم منه إلى نور الحياة خارجه، فوصمة النسب المجهول تلاحقهم أينما ذهبوا.

«إنني خريجة ملجأ، أنا لقيطة، بنت حرام. نحن في عالم يبعث على الخوف؛ فلا يمكن حتى أن نعمل ما دمنا نحمل بطاقة مميزة بعدد من الأصفار، كأنها تقول لمن يراها بأننا لا شيء»، ص ١٩٣.

وكذلك السيدة إيميلي التي بدأت مأساتها في النمسا، ففي منتزه جزيرة الدانوب بدأت قصة حبها، لكنها دفتت في شقة مغلقة في مقاطعة (إنيري ستادت) وعلى سرير شهد نهاية كل شيء؛ إذ كشف تفكيره الشرقي المغلق، والذي أكدته نكرانه لابنه حين قابلته في الأردن.

«وما يدريني أنه ابني؟»، ص ٣١٤.

وامتد المكان الخارجي في الرواية ليصل إلى الاتحاد السوفييتي حيث جاد الله الذي درس فيه الفلسفة بدل الطب، وتعرف إلى (تامي) التي أحبها وتزوجها إذ كانا «يلتقيان في شقتها التي تقع في شارع (بولشايا نيكيتسكايا) ويغادر عند منتصف الليل، (...). فسافرا إلى (زوهورد)، مدينة تقع في غرب أوكرانيا على الحدود مع سلوفاكيا، وبالقرب من الحدود مع المجر حيث تقيم عائلة تامي»، ص ٢٤٢-٢٤٣.

مستويات اللغة وعوامل التشويق

ليس تعدد الساردين هو ما يفرض تعدد مستويات اللغة فحسب، بل تعدد طرق السرد ما بين السرد الروائي (الموزع بين الساردين الثلاثة)، واليوميات (يوميات ناردا) ومذكرات جاد الله وكوايس إبراهيم)، والرسائل (رسائل الدكتور يوسف السماك لإبراهيم)، والحوار (حوار ليلي مع السيدة إيميلي).

فاللغة الروائية التي نشهدها في مقاطع السرد الروائي نجدها متقاربة نوعاً ما على الرغم من تعدد الساردين، حيث تشمل جميعها على لغة شعرية تتقاطع مع قفزات الذاكرة غير المنتظمة إلى أحداث مضى زمنها وبقي أثرها، ولئن كان إبراهيم أكثر من يقع في هذه التقاطعات من الساردين، فهذا بسبب وضعه النفسي الذي سنكتشف لاحقاً أنه أسوأ مما توقعنا في البدايات. وهنا لا بد من الإشادة بقدرة الكاتب على الانتقال بين المستويات اللغوية المختلفة التي تتناسب ليس مع الشخصيات فحسب، بل مع الزمان والمكان والحدث.

«تبدى لي الضياع طائراً غرائبياً يغرس مخالبه في روحي العطشى لمن يسندها وهي على مقربة من السقوط. الأمر أشبه بحال النهر الذي لولا شكل الوادي وفضته لما صار نهراً»، ص ١٦٥. «رأيت أن المسافة بين باب المطبخ والكرسي تعادل مسافة عمري منذ الولادة إلى تلك اللحظة (...). عدلت من وضع الوسادة أتهياً للنوم وأنا ما أزال أهدق بالسقف»، ص ١٣.

«في صباح اليوم التالي استفاق جاد الله على صوت والده ينادي: (النوم للنساء وللرجال الهلامي). فرك عينيه بظاهر يده، وتبع أخويه نحو برميل مملوء بالماء ورشق منه ثم جفزه بقميصه»، ص ١٥٩ (من مذكرات جاد الله).

ولم يعدم الكاتب وسيلة للإمساك بتلابيب القارئ على الرغم من كثرة التداخلات والانتقاعات في الأحداث، وقد لجأ في سبيل ذلك أحياناً إلى إنهاء الفصل بحدث غامض

ولا يكشفه إلا بعد عدة فصول، لنكتشف أن هذا الحدث الغامض لم يكن مهماً ولا دور له في سير الأحداث. ففي نهاية أحد المقاطع كان إبراهيم يسمع حركة قرب نافذة البيت المهجور الذي كان يسكنه رفقة خريجي الملجأ، لنكتشف بعد عدة مقاطع أنها مجرد حركة كلب شارد، وفي مقطع آخر يشعر إبراهيم بيد على كتفه، ويتركنا نخمن صاحبة هذه اليد ودورها في سير الأحداث، لندرك بعد حين أنها ليست سوى خيال ناردا أحسه قريباً منه.

«ثمة حركة لأقدام سمعتها قرب نافذة الغرفة التي كنا فيها، حركة لأقدام سمعتها قرب نافذة الغرفة التي كنا فيها، حركة لأحد يمشي بحذر، اقتربت أكثر من الباب فأدركت أنني على وشك النهاية»، ص ٢١٣.

دفاتر الوراق والقضية الفلسطينية

لم تغب القضية الفلسطينية عن الرواية، فعلى الرغم من المساحة التعبيرية الضيقة التي حظيت بها، إلا أن مساحة التأثير كانت أوسع مما يمكن أن نتخيله، فلم يكن سجن جاد الله في موسكو إلا نتيجة انفعاله عقب هزيمة حزيران، ولم يكن سجنه في الأردن إلا حين زاد نشاطه السياسي عقب زيارة السادات للكيان الصهيوني، وكان لهذين السجنين الأثر الأكبر في تغير شخصية جاد الله، وبالتالي على إبراهيم الذي ورث عنه الخوف الذي أبعدته عن الناس وكان له أكبر الأثر في تفاقم أزمتة النفسية فيما بعد.

«حيث كان رفقة عدد من الطلاب العرب والسوفييت في مقهى الجامعة يتحدثون عن هزيمة ٦٧، صمت الجميع حينما انفلج جاد الله وشم الاتحاد السوفييتي، وشم بريجينيف، (...) في مساء ذلك اليوم قرع باب الشقة بقوة، (...) وجد نفسه في زنزانة مظلمة...»، ص ٢٤٦-٢٤٧.

«يخرج متخفياً في السنة التي زار فيها أنور السادات إسرائيل. انخرط جاد الله بصفوف المتظاهرين، (...) خرج ذات ليلة يحمل بياناً ليسلمه إلى أحد رفاقه فيوزع في مادبا في الليلة نفسها. (...) ألقى القبض عليه في زقاق يؤدي إلى بيت صديقه، (...) في طريقهم إلى المخفر أوسعوه ضرباً ذكره بالضرب الذي تلقاه في موسكو»، ص ٣٢١.

يمكن عدّ دفاتر الوراق رواية شاملة، تحدثت عن كثير من القضايا بعضها تعرضنا له في الدراسة وبعضها لم تتسع له السطور، كالتحرش بنوعيه الفطري والمثلي، وتحكم المحسوبيات بالتعيينات، والحاجة للاستدانة وتحكم الدائن بالمدين، والظلم الاجتماعي الذي حوّل بيت بعض بنات الملجأ إلى بيت للدعارة، والربط الظالم بين النسب والشرف، إضافة للتطرف

وأثره في حياة العائلة... إلى غير ذلك من القضايا المجتمعية التي مرّ بها مجهر الرواية الفاحص بسرعات مختلفة، إذ توقف عند بعضها بتؤدة وتمعن، ومر على بعضها الآخر بإشارة روائية ذكية.

هي دفاتر تفتحها لتستمتع، لكنك لن تغلقها إلا لتتفكر في كل ما مرت عليه من مأسٍ وما التقطته من صور.

* * *

إصدارات جديدة

حسني هلال

صدمة الكتابة في رواية السيرة الذاتية

كتاب نقدي مهم، مختلف في نوعه، من حيث الموضوع والأسلوب، أصدرته ضمن منشوراتها الهيئة العامة السورية للكتاب، عامنا الجاري (٢٠٢٢م)، من تأليف: «ناهد صلاح الدين شعوب».



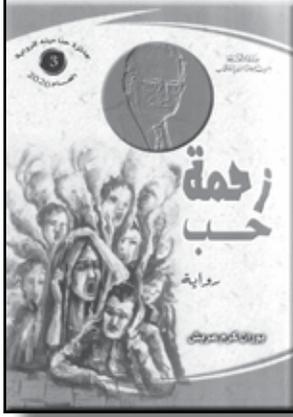
عنوان الكتاب: «صدمة الكتابة في رواية السيرة الذاتية- دراسة الأهواء في ثلاثية الكاتب المغربي محمد شكري». ويحتوي على مقدمة وخاتمة ومنت يتوزع إلى ثلاثة فصول: الفصل الأول: السيميائية وسيميائية الأهواء. الفصل الثاني: محمد شكري (١٩٣٥-٢٠٠٣م) والمنت الحكائي لسيرته الذاتية الروائية. الفصل الثالث: الذات الراوية والحالة الاستهوائية. مما جاء في مقدمة الكتاب:

«تعدّ ثلاثية شكري عملاً متميّزاً في مسار كتابة السيرة

الذاتية في الأدب العربي بسبب جرأته في طرح الموضوعات التي طرحها حينما اخترق المحرّمات الاجتماعية الخاصة بالأسرة والجنس والنفاق في العلاقات الاجتماعية والمظاهر الدينية».

زحمة حب

رواية «زحمة حب»، لصاحبها «بوران كرم عربش»، هي الرواية الثالثة، الفائزة بجائزة حناً مينه للرواية عام (٢٠٢٠م)، التي أسستها وزارة الثقافة في سورية.



صدرت الرواية حديثاً عن الهيئة العامة السورية للكتاب بعنوانات داخلية منها: (الوجه الآخر للحكاية، وقذارة يغلّفها العسل، واثان يخلقان زحمة خانقة، وأحمد وأمور أخرى، ولا انتصارات بعد اليوم، وهناك في عالم آخر، وهنا تنتهي الحكاية).

من أجواء الرواية التي تلونت فصولها بخسارات الحرب وعذابات الحب:

«وحده خيالنا من يستحق الشكر اليوم لقدرته على بناء عالم مواز لواقعنا لا يلتقي به ولا يشبهه حتى، أيّ جنون سيصيبنا لو أننا عديمو الخيال؟ لكلّ منّا حياة خفية وعالم

مركّب مصمّم على مقاس أحلامه، مكان آمن نهرب إليه من خذلاننا وخيباتنا وكلّ ما كسرنا»، (ص١٢٩).

«نحن كائنات زمنية بكل تفاصيلنا، يحدّنا الزمن ويحدّنا، يملكنا ويتملّكنا كل ما فينا محكوم بالزمن فرحنا وحزننا، مرضنا وعافيتنا، نشوتنا وخصوبتنا. فلماذا نهدر العمر نصارع طرفاً منتصراً في كلّ الميادين؟»، (ص١٧٧).

رحل السنونو

عنوان المجموعة الشعرية للشاعر «جودي حمدان العريبي»، التي نشرتها الهيئة العامة السورية للكتاب حديثاً.

تحتوي المجموعة على قصائد وجدانية ووطنية، يتجاذب صوغها نهجا «العمود» و«النثر». من عناوين قصائد المجموعة:

(من مرافعة الحلاج، ومن سحب الوداع، وعلى شرفة السّرج، وتشابه الليل، وأغنية للنخيل، وحصان المعصرة، والغيوم، وخواء، وشمس، وحرورية، وزهو، وجلاء).

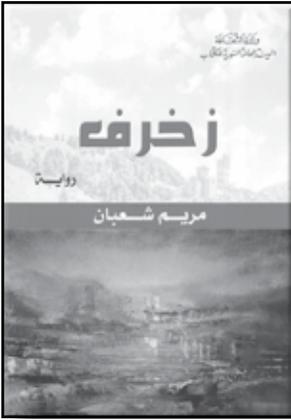
يقول جودي العريبي في قصيدة «رحل السنونو»، التي حملت المجموعة عنوانها:
لا تسألني الذكرى،



ولا العتبا
أضحت أمانِي والضحي
غَرِبا
ملأى بأبهي الورودِ
أغنيّتي
لصباية الزّمن الذي عذبا
أيامها،
وكأنما شغفاً
في كَفْنَا الدّنيا
وما رَحِبا
رحل السّنونو عند شرفتنا
وغدا الغمام بحقلنا
سُحِبا

زخرف

رواية من تأليف الأديبة «مريم شعبان»، صدرت حديثاً عن الهيئة العامة السورية للكتاب. «زخرف»، تعود بأحداثها، إلى عهد حكم العثمانيين في سورية، وتحكّم الولاة والأغاوات بمصائر المواطنين.



تمتاز «زخرف»، التي أخذت اسم بطلتها، بسرد حكاوي ماتع وبسيط، تعرض من خلاله، لظلم المرأة المضاعف من المجتمع، بما فيه الأهل والأسرة، ولجوانب القوة فيها كأنتى. جاء في الصفحة (١٧٢) من الرواية: «وساد في الهواء صمت ثقيل... لا صوت لمخلوق، ولا حسّ لكائن، حتى أم مرزوق كتمت صوتها، ولم تتيح في وداع صديقها، وصاحبها الأول، وقد شقّ ذلك على الفتى، حتى ضاق صدره بكل هذا الصمت البارد، فأسرع يجرّ حماره خلفه، هارباً من كل هذا البؤس الذي تسببت به حماقته».

أشباح الحبّ

مجموعة قصص قصيرة لمؤلفها «علي محمد حمدان»، صدرت العام الجاري (٢٠٢٢م) عن الهيئة العامة السورية للكتاب.



تنوّع إلى (١٢) قصة، هي (عودة شهرزاد، والغرفة المحرّمة، وأشباح الحبّ، والمكتبة الصغيرة، والسهم الناري، ولعبة الموت والحبّ، وثلاث صور، والحبّ والجنون، والكتاب العجيب، والمركبة العجيبة، وقيامه المجانين، وحديقة الأشواك).

كُتبت القصص بأسلوب يمتاز بالوضوح والتشويق، عارضةً لغيرهم ومشكلة وقضيّة، تطرحها الحياة في مجتمعنا، على ذوي الاهتمام والخبرة، بمن فيهم مؤلف تلك القصص. جاء في الغلاف الأخير للمجموعة:

«الحب وهم في الأساس! نحن نعشق إذا أسقطت مخيلتنا على المعشوق كمالات غير موجودة فيه. وسوف يتلاشى الوهم ذات يوم، كما يتلاشى الندى الذي كان يجمّل النباتات قبل سطوع الشمس، ومع تلاشي ذلك الوهم يموت الحبّ! هذا هو الحبّ كما أشعر به الآن، بعد مضي تلك السنين الحافلة بألوانه الزاهية. لكنه يبقى أجمل ما منحه الله لعباده».

تابو اسمه الزهايمر



نقرأ في منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب هذا العام (٢٠٢٢م)، كتاب جديد للمؤلفين: «هوغويت دريرا، وباتريس بروكر»، والمترجم: «د. غسان بديع السيد». يبحث الكتاب كما يتّضح من عنوانه - كل ما يتعلق بمرض الزهايمر وأصحابه: أسباب المرض القريبة منها والبعيدة، محفزاته الذاتية والموضوعية، ناهيك عن طرق ووسائل علاجه وإمكانية ونسبة نجاحهما، وسوى ذلك من أمور تتعلق بالمرض والمريض وذويه. يقع الكتاب في بايين يشتمل كلّ منهما على ثلاث مراحل.

«تابو اسمه الزهايمر»، كتاب تتأتى أهميته، من أنه ينطوي على فيض من المعلومات والفوائد والنصائح.

النصيحة الأساسية التي يقدمها هذا الكتاب هي التعامل بحبّ مع مريض الزهايمر، ومحاولة فهمه، وفهم أن التصرفات الغريبة التي يمكن أن تصدر عنه ليس مسؤولاً عنها. لأنه لا يسيطر على ذاكرته. الحبّ أولاً وأخيراً هو أفضل طريقة للتعامل مع مريض الزهايمر، ومرافقته حتى آخر لحظة من حياته.

رسائل إلى جدتي التي لا تعرف القراءة

العنوان أعلاه، هو عنوان المجموعة الشعرية الجديدة، لـ«جمانة نعمان».

صدرت المجموعة، عن الهيئة العامة السورية للكتاب، هذا العام (٢٠٢٢م).

ضمّت المجموعة مقطوعات نثرية: قصيرة، ومتوسطة، وطويلة، منها: (اعتذار، ومرثية،

وموآل، وعصافير دوري، وضمائر وشرائط ملونة، وأيتها الجالسة على شرفتها تحتسي قهوتها، وبداية نهاية الكتاب من العمر الثاني، وأنا وتلك النجمة).

وقد اخترنا للقراء قصيدة «بعد فوات الأوان»:

علمتني القراءة

والكتابة

ويوم كبرتُ

وتغربتُ

ولم أكتبَ لكِ

ندمتُ أنكِ

علمتني حرفاً

إنني اليومَ

لحزني الشديد

أكتبُ لكِ

بعد فواتِ الأوان



مختارات من الشعر الروسي

كتاب جديد ترجمة: الدكتور ثائر زين الدين، صادر عن الهيئة العامة السورية للكتاب. يضم أشعاراً منوعة لشاعرات وشعراء روس، منذ ما قبل ثورة أكتوبر العظمى، إلى زمننا هذا. منهنّ/منهم:



(مارينا تسفيتايفا، وميخائيل ليرمنتوف، وأنا أخماتوف، ورسول حمزاتوف، وسيلفاما بوتيكان، وألكسندر بوشكين، والآد انيلينكو، وسيرغي يسينين).

يقول ثائر زين الدين في مختاراته تلك:

«تكوّنت هذه المختارات على مهل بدءاً من عام ١٩٩٠، لقد كان رائدي الأول، في اختيار نصوصها وترجمتها، ذاتياً بالدرجة الأولى، أعني أن ذاتي كانت الحكم قبل أيّ رائز آخر، هي نصوص قرأتها أو سمعتها: إلقاءً أو غناءً فوقعت في نفسي».

اخترنا لقراءنا، من مختارات الكتاب، المقطع الآتي من إحدى قصائد «أنا أخماتوفا»، (ص ١٩٢):

كلّ شيء لك: صلاتي اليومية
غيبوبة الحمى وسهادها
أشعاري «السرب الأبيض»
والحريق الأزرق في عيني
ما أحببتُ أحداً من قبل هكذا؛
وما عدّني أحدٌ هكذا
حتى ذلك الذي باعني للألم
حتى ذلك الذي لاطفني ونسيني

معذبو الأرض

رئيس التحرير

لا صوت للمعذبين في هذا الزمن، كأنهم دخلوا في التيه! هل تحطمت الآمال، هل خدعوا أو خانوا أنفسهم؟! في القرن الماضي كانت صرخة المعذبين قوية وفاعلة، وشغلت فضاء ثقافة قرن بالكامل، شارك فيها الشعر والمسرح والروايات والفنون بكل أشكالها، ووسمت القرن العشرين بطابعها، وأضفت عليه عمقاً ومعنى، فكان قرناً من صراع الأفكار والعقائد والأيديولوجيات، وكان الطابع العام الذي يطبع التفكير العالمي هو التعبير عن صوت هؤلاء المخنوقين عبر العصور، الفقراء الذين ينحاز إليهم كل فكر حر وتقدمي، وغدوا موضوع الأدب ومحتواه ومن ثم شكله. وكل مضمون ثقافي في ذلك الزمن كانت الأولوية فيه للبعد الاجتماعي الذي يحتل الفقراء الحيز الأكبر والفاعل فيه. في القرن الماضي كان الصراع واضحاً، والأهداف واضحة أيضاً، وخرج من بين الفقراء من يعبر، بأشكال مختلفة وإبداعية، عنهم وعن توقعهم للعدالة الاجتماعية والتحرر، وكل أدب كان

يتغافل المعذبين يعدُّ أدباً رجعياً أو برجوازيّاً، وكانت هذه شتيمة أو وصمة، يجهد حتى الأدباء البرجوازيون على تلافئها! كان البعد الاجتماعي جوهرياً في التفكير. والأديب المتعالي عن حقيقة الصراع بين مَنْ يملك ومَنْ لا يملك كان يوصم بالانعزالية، والتقصير عن مناصرة الشعوب، ويقف عائقاً في وجه التحرر. نجح الفقراء وأبناؤهم في أن يفرضوا صوتهم في الثقافة على مستوى الكون، وقدموا نماذج باذخة في الإبداع، وفرضت حالة عزلة على أدب الضفة الأخرى الذي وصف باللامبالاة والتعالي، أو الأدب الفارغ، أو أدب الصالونات، قابله بقوة أدب ملتزم بالقضايا الاجتماعية، ومقولات عن مسؤولية الأدب. اليوم تنقلب الحالة بشكل دراماتيكي، وبدا وكأن الفقراء قد خرجوا نهائياً من حلبة الصراع، وانتصر (الانعزاليون) الذين يرسخون يوماً بعد يوم انتصارهم الصلغ دون رحمة! وسُفِّهت كل رموز الشعر والأدب والفنون التي كانت تعبّر عن المعذبين، وفي عملية تصفية حساب مستمرة، اجتذبت عدداً من الخونة من ذوي أنصاف المواهب إلى عالم التيه الشكلائي، وبدا وكأن الفقراء يخونون أنفسهم! واليوم، يكفي أن تصف كاتباً، مهما بلغ إنجازاه، بالمباشرة حتى تقضي عليه نهائياً! أعظم الروايات والقصائد والمسرحيات في القرن الماضي سُحِبَت من التداول ومُحِت من الذاكرة بشكل ممنهج، بحجة أنها أعمال تقريرية أو خشبية تجاوزها الزمن، وعموم كل ما هو مضاد لهذا النمط الأدبي والفكري. والأدب الممجد من القرن الماضي هو ما كان يسمى «أدب الردة»؛ وهم المثقفون الذين ارتدّوا عن اصطفاقاهم في الصراع العالمي لمصلحة معسكر (العالم الحر) الرأسمالي ضد (الشمولية) كما يطيب لهم أن يطلقوا على الأدب التقدمي، لكأن القرن العشرين لا يوجد فيه سوى جورج أورويل، وأرثر كوستلر، وأودن، وسولجنستين، وإستيفن اسبندر، مع التقدير لكل هؤلاء الفرسان، الذين حازوا على المجد من خلال المدّة

التي التزموا فيها بنقد الغرب وانحازوا للعدالة الاجتماعية، ومنهم أيضاً شتاين بيك وآخرين لاحقتهم المكارثية الأمريكية في خمسينيات القرن الماضي. هل يستطيع مستهلكو الأدب تجاهل أندرية بریتون، وأراغون وإيلوار ولوركا وجورج أمادو ونيرودا؟ والمفارقة الصادمة هي أن الصنف الأول، في حقيقة الأمر، أكثر تقريرية ومباشرة وآنية، وقيمته تنحصر تحديداً في أدب معاكس للتيار الاشتراكي، أي قيمته سياسية أكثر مما هي أدبية. فقد نظر النقاد الغربيون إلى هذا النوع (المرحب به) على أنه نوع من الأسلحة النافعة في الحرب بين المعسكرين المتصارعين في تلك المرحلة. وعلى الرغم من أن المعركة انتهت قبل نهاية القرن بهزيمة معسكر الفقراء كاملاً بكل منظوماته، إلا أن الغرب وملحقاته لا يزالون يتصرفون وكأن المعركة لا تزال مستمرة، إنها معركة تصفية الحساب والإمعان في الانتقام، لم يتركوا للفقراء شيئاً، إلا إذا أجازوه هم، وكل الرموز التي أنتجها المعدبون مشوهة ومريضة ومشوهة وحاقدة! لقد يكون هذا من حق المنتصرين أن يفرضوا صوتهم تعبيراً عن انتصارهم، ولكن لماذا يصدق الفقراء الكذبة إلى هذا الحد؟ يبدو لي أن المنتصرين قد نجحوا جداً في فتح بوابات المتاهة التي راحت تبتلع كل صاحب صوت، وتوظفه ضد نفسه أولاً وضد العالم ثانياً لمصلحة المنتصرين. يتجلى هذا النجاح في ترسيخ إدانة الذات والنخجل من أوهام غير واقعية وقع فيها أدباء تلك الموجة، ومن ثم الندم على ما فات. الفقراء اليوم يخجلون من تاريخهم ومن فقرهم، ويتجاهلون أسباب الظلم وانعدام العدالة والسلام على الأرض! الفقراء اليوم بلا صوت، ويؤكدون لمعذبيهم أنهم كانوا واهمين عندما اعتقدوا أن لهم صوتاً وثقافة، كما الأسياد (الأغنياء) فلا قيمة للشعراء ولا للمسرحيين ولا للروائيين ولا للرموز التاريخية التي رفعت لواء الكفاح ضد الظلم، ومن أجل تغيير العالم نحو الأفضل. لينين وماو وغاندي وناصر وفرانز فانون ومانديلا وغيفارا وكل

هذا الرهط الكفاحي هم إرهابيون أو دكتاتوريون يستحقون الرجم والشتيم، والرموز التي تستحق أن يعاد لهم التقدير، هم أمثال: نيكسون وكنمارا وكيسنجر والملك فاروق وشاه إيران والسادات والنميري!...

لقد استطاع معسكر المنتصرين أن يرسخ لدى المهزومين من الفقراء أن لا حاجة لأن يكون لهم صوت ولا ثقافة، بل هم «حيوانات للذبح» على حد قول كلود جوليان، فالثقافة فحسب هي للذين يدركون قيمة السوق والرأسمال والمصالح، ويرددون بأمانة ما كتبه لهم على أنه الواقعي والصحيح.

هذه صورة من صور الزمن الثقافي السائد الذي يتغاضى عن آلام الفقراء والمعذبين، ويسهم بتضليلهم. فهل يعود هؤلاء إلى استعادة صوتهم المعذب وفرض حقيقتهم القوية ووعيهم النائم بالخروج من هذا التيه؟!



كتاب المعرفة الشعري
/٧٢/

نيقولاي ليسكوف





نِقُولاي لِيَسْلُوف

لِيَدِي مَلَبَت قَضَاء مَسِينَسَاك

ترجمة: غائب طعمة فرمان
اختيار وتقديم: ناظم مهنا

رئيس مجلس الإدارة

الكتورة لسانة مشوح
وزيرة الثقافة

المدير المسؤول

د. نايف الياسين

رئيس التحرير

ناظم مهنا

أمينة التحرير

د. شهلة السيد عيسى

الإشراف الطباعي

أنس الحسن

التصميم والإخراج

ردينة أظن

التدقيق اللغوي

أمانى الذبيان

التنضيد

ابتسام عيسى

نيقولاى ليسكوف

١٨٣١-١٨٩٥

ليسكوف قاص وروائي روسي معاصر لتولستوي ودوستويفسكي وتورغينيف وهو واحد من هؤلاء العمالقة. قال عنه مكسيم غوركوي: «نيقولاى ليسكوف، كفنان للكلمة، يستحق بجدارة أن يقف في أساطين الأدب الروسي، من أمثال ليف تولستوي وغوغول وتورغينيف وغونتشاروف...».

ليسكوف كاتب إشكالي اختلف عليه الروس نقاداً ومثقفين، وتعرض للهجوم والازدراء من الكتاب والنقاد بسبب آرائه الرجعية، ثم الأجواء الرجائية التي يبثها، إلا أن ثمة إجماعاً على حقيقة أنه كاتب موهوب وخطر. لكن بعد مرحلة طويلة من التخبط والعدوانية في مسار حياة ليسكوف وأدبه، طرأ تحول كبير ومغاير على شخصيته انعكس ذلك في أدبه، ثم ابتعد عن المواقف التي وصفت بالرجعية،

وكتب أعمالاً خالدة عززت مكانته في خارطة الأدب الروسي،
وغدا أكثر التصاقاً بروح الشعب الروسي وآماله وعذباته، فكتب في
الرحلة الجديدة: «الجواب المسحور»، و«العشيرة البائسة»، و«الأعسر»،
و«الإرادة الفولاذية».

أهم ما يميز أدب ليسكوف هو واقعيته التي أغنت قصصه بالشخصيات
ذات الملامح الواضحة التي لا تمحى من الذاكرة.

نذكر من أعماله: الثور البري، والطريق المسدود، وحياة امرأة
ريفية، والمظلومون، والعداوة، وكهات الهيكل... إلخ.

قصة: «ليدي مكتب قضاء سينسك» تعدُّ جوهرة من جواهر
النثر القصصي الروسي، لما تتميز به من جمالية. وقد أعجب بها
دوستويفسكي، ونشرها في مجلة «العصر».

والقصة من ترجمة الأديب والروائي العراقي الكبير غائب طعمة
فرمان عن الروسية، صدرت ضمن مجلد يتضمن أعمالاً قصصية
لليسكوف عن دار رادوغا موسكو ١٩٨٨.

«الأغنية الأولى تغنى على اسماء»

مثل شائع

الفصل الأول

في بعض الأحيان تظهر في ديارنا شخصيات لا يتذكر المرء بعضاً منها إلا ويخفق قلبه، مهما طال العهد على لقائه بها. ومن هؤلاء زوجة التاجر كاترينا لفوفنا إسماعيلوفا، التي دبرت مأساة رهيبية في زمانها، حتى أطلق عليها أحد الناس، لقب ليدي مكبث قضاء مسينسك فشاع على الألسن، وصار نبلاؤنا يلقبونها به.

لم تولد كاترينا لفوفنا بارعة الجمال، ولكنها كانت امرأة على قدر كبير من الملاحظة. ولم تكن آنذاك قد تجاوزت الرابعة والعشرين، كانت متوسطة القامة، مع رشاقة قوام، وكان جديدها كالمرمر المنحوت، وكتفاها مدورتين، ونهدها مترعاً، وأنفها مستقيماً، رقيقاً، وعيناها سوداوين حيويتين، وجبينها ناصع البياض عريضاً، وشعرها أسود على زرقة، تزوجت اسماعيلوف التاجر في مدينتنا من توسكار في ولاية كورسك، لا عن حب، ولا عن أي ميل، بل لمجرد أن إسماعيلوف خطبها، وكانت هي فتاة فقيرة، ولم يكن لها خيار بين خطباء آخرين. كان بيت آل إسماعيلوف من البيوت المهمة في مدينتنا، فقد كانت هذه العائلة تتاجر بالدقيق الأبيض، وتستثمر طاحونة كبيرة مستأجرة وتملك بستاناً مربحاً في ضاحية المدينة، وبيتاً جيداً في المدينة. وعلى العموم كانوا تجاراً موسرين. فضلاً عن أن عائلتهم لم تكن كبيرة قط؛ تتألف من حميها بوريس تيموفيتش إسماعيلوف الذي كان يناهز الثمانين، وقد توفيت عنه زوجته منذ زمان، وابنه زينوفي بوريسيتش زوج كاترينا لفوفنا، وقد ذرف على الخمسين أيضاً، وكاترينا لفوفنا نفسها، ولا أحد آخر. ولم تنجب كاترينا لفوفنا خلال خمسة أعوام من زواجها

بزینوفی بوریسیتش. ولم یکن لزینوفی بوریسیتش اولاد من زوجته الأولى التي عاش معها عشرين عاماً، قبل أن يترمل، ويتزوج كاترينا لفوفنا. فكان يتصور ويأمل بأن يرزقه الله ولو من زواجه الثاني بوريت لسالته وماله. لكن الحظ لم يحالفه في هذا مع كاترينا لفوفنا أيضاً.

وكان هذا العقم يحزن زینوفی بوریسیتش كثيراً، وليس هو وحده، بل يحزن العجوز بوريس تيموفيتش، وحتى كاترينا لفوفنا نفسها كانت تأسى لذلك أسى شديداً. ذلك لأن الوحشة المستحكمة في حرم التاجر المنيع بسياجه العالي، وكلابه المحلولة من سلاسلها كانت تسلم الزوجة الشابّة، غير مرة، إلى لوعة ذاهلة، فما كان أسعدها، لو أن الرب منّ عليها بطفلة تهدهدها، ثم تلك التقرّيعات التي كانوا يضجرونها بها: «ولم تزوجت إذن، لم ربطت مصير إنسان، يا عاقراً!» وكأنها ارتكبت جريمة بالفعل، إزاء زوجها، إزاء الحم، وإزاء كل سالتهما التجارية النزيهة.

كانت عيشة كاترينا لفوفنا في بيت حميها مضجرة للغاية، رغم كل ما فيها من كفاية ورغد. وكانت قلما تخرج في زيارة، وحتى إذا خرجت فمع زوجها إلى أصحابه التجار، فلا تجد أي مسرة في ذلك. فهؤلاء أناس مدققون، يرقبونها، كيف تجلس، وكيف تسير، وكيف تنهض. بينما كان لكاترينا لفوفنا طبع مشبوب، فقد قضت صباها في الفقر، وتعودت على البساطة والحرية. تهرع إلى النهر تنقل جرادل الماء، وتستحم في قميصها تحت المرسى، أو تنثر قشور بذور عباد الشمس من وراء باب الحديقة على شاب عابر سبيل. بينما الوضع هنا مختلف تماماً. يستيقظ الحم والزوج في ساعة مبكرة، ويحتسيان الشاي في الساعة السادسة صباحاً، ويخرجان إلى أشغالهما. وتبقى هي وحدها متنقلة لفراغها من حجرة إلى أخرى. وحولها كل شيء نظيف، كل شيء هادئ وخاو. القناديل تشع أمام الأيقونات، وما من صوت حي، ما من صوت إنسان في البيت كله.

وتتنقل كاترينا لفوفنا من حجرة إلى أخرى وتتنقل، وتأخذ بالتثاؤب من الضجر، وتصعد الدرج إلى مخدع الزوجية الصغير في العلية. وتجلس هناك. وتتطلع إلى فتائل القنب وهي توزن قرب الشون، أو إلى الدقيق الأبيض الفاخر، وهو يسكب. ويأخذها

التثاؤب من جديد، فيسرهما ذلك، إذ تغفو ساعة وأخرى، وتستيقظ، ويعود إليها الضجر، ضجر روسي، ضجر يكلكل على بيت التاجر، أهون منه أن يخنق الإنسان نفسه كما يقول الناس. ولم تكن كاترينا لفوفنا مولعة بالقراءة، كما لم يكن في البيت من الكتب غير مجموعة سير القديسين في دير كييف.

وهكذا عاشت كاترينا لفوفنا عيشة مضجرة في بيت حميها الفاخر طوال السنوات الخمس من حياتها مع زوج لا يلاطفها، وكالعادة، لم يعر أحد لضجرتها أي التفات.

الفصل الثاني

في الربيع السادس من زواج كاترينا لفوفنا انخرق السد في طاحونة عائلة إسماعيلوف. ومن نكد الطالع أن العمل الذي نُقل إلى الطاحونة في ذلك الموسم كان كثيراً، بينما كان الخرق هائلاً، فقد تسرب الماء تحت اللوحة السفلى لذلك الجزء من بركة الطاحونة القريب من السد. ولم يستطع أحد أن ينتشله بسرعة. جمع زينوفي بوريسيتش الناس في الطاحونة من المنطقة المجاورة كلها، ولازم الطاحونة لا يبارحها، وتكفل العجوز بالأشغال في المدينة، بينما ظلت كاترينا لفوفنا تقاسي الوحدة والعزلة في البيت أياماً بطولها. في بادئ الأمر كانت تشعر بضجر أكثر في غياب زوجها، وبعد ذلك تحسنت حالها، وبدا ذلك أحسن لها، فهي في وحدتها أكثر حرية لأن قلبها لم يكن يميل إليه قط. وغيابه يحررها على الأقل من أحد الرقباء عليها.

وذات مرة جلست كاترينا لفوفنا في مرقب حجرتها تحت النافذة، وصارت تتثاءب وتتثاءب، ولم تكن تفكر في أي شيء محدد، ولكنها خجلت أخيراً من تثاؤبها بينما كان النهار في الخارج رائعاً، دافئاً ومترعاً بالنور، وبهيجاً، ومن خلال سياج الحديقة الخشبي الأخضر المشبك كانت ترى الطيور على اختلافها تتنقل من فنن إلى فنن بين الأشجار.

وفكرت كاترينا لفوفنا: «ما لي أتثاءب في الحقيقة؟ على الأقل لو أنهض، وأتمشى في الفناء، أو أتنزّه في الحديقة».

وألقت كاترينا لفوفنا على كتفها فروة قديمة من الحرير، وخرجت.

كان الفناء مترعاً بالضوء، والهواء نقياً يملأ الصدر، ومن الرواق عند الشون، يترامى ضحك مرح.

وسألت كاترينا لفوفنا باعة حميها: ماذا يبهجكم بهذا الشكل؟

فرد بائع عجوز: كانوا يزنون خنزيرة حية، يا مولاتي كاترينا لفوفنا.

- أي خنزيرة؟

- الخنزيرة خنزيرة إكسينيا التي وضعت ابنها فاسيلي، ولم تدعنا إلى حفلة عيد الغطاس.

كان يتحدث بذلك بجسارة ومرح شاب ذو وجه وسيم متقحم مؤطر بشعر أسود كالقطران، وزغب لحية بارض.

في تلك اللحظة أطل وجه الطباخة إكسينيا الممتلئ المورد من دن الدقيق المعلق على حمالة القبان. وراحت تلعن قائلة: «شياطين، أبالسمة مسمنة» محاولة أن تمسك بالحمالة الحديدية، وتخرج من الدن المتأرجح.

قال الشاب الوسيم موضحاً من جديد، وقلب الدن ورمى الطباخة على أكياس كانت موضوعة في زاوية: تزن ثمانية بودات حتى الغداء. وحين تأكل سلة تبين سيزداد وزنها أكثر فتنقص الوزنات.

أخذت المرأة تعدل هندامها، وهي تشتم بمزاج.

أمسكت كاترينا لفوفنا بالحبل، ووقفت على لوحة القبان وقالت مازحة: طيب، كم وزني؟

أجاب الشاب نفسه الوسيم سيرغي، بعد أن وضع زنة على دفة القبان المدلاة: ثلاثة بودات وسبعة أرطال. غريبة!

- وأي غرابة؟

- أن يكون وزنك ثلاثة بودات، يا كاترينا لفوفنا. أظن الإنسان يمكن أن يحمل في يديه يوماً كاملاً، ولا يتأذى. بل على العكس سيشعر بالمتعة.

- ألا تحسبني إنسانة أم كيف؟ أظنك ستتعب أيضاً.

أجابت كاترينا لفوفنا، وقد احمرت قليلاً، لأنها تركت عادة النطق بهذه التعابير، شاعرة فجأة بجيشان الرغبة في الاسترسال بالكلام، والتحدث بكلمات مرحة مازحة.

رد سيرغي على ملاحظتها: لا، وحق الرب! كنت سأحملك إلى الجزيرة العربية السعيدة.

قال ريفي كان يسكب الدقيق: ما هكذا يقال، يا فتى. وأي ثقل فينا؟ وهل الوزن في جسدنا؟ جسدنا لا يساوي شيئاً في الميزان، أيها العزيز. بل الوزن في قوتنا، لا في جسدنا. ومرة أخرى لم تضبط كاترينا لفوفنا نفسها، وقالت: قبل الزواج كنت قوية جداً لم يكن أي رجل يغلبني.

فسألها الشاب الوسيم: هاتي يدك، إذا كان ذلك صحيحاً.

ارتبكت كاترينا لفوفنا، ولكنها مدت يدها.

– أوي، اترك الخاتم، يوجعني!

صاحت كاترينا لفوفنا، حين عصر سيرغي يدها بيده ودفعته من صدره بيدها الطليقة.

أطلق الشاب يد سيدته، وبدفعتها انقذف خطوتين، فاندھش الريفي قائلاً: عاين أي امرأة هي!

فخاطبها سيرغي، وهو يدفع خصلات شعره: طيب، اسمحي لي أن أصارعك ويداك مرفوعتان.

ردت كاترينا لفوفنا وقد شاع فيها المرح: هاك، خذ.

ورفعت مرفقيها إلى فوق.

طوق سيرغي الزوجة الشابة، وضغط نهدها القوي إلى قميصه الأحمر، فلم تستطع كاترينا لفوفنا إلا أن تحرك كتفيها، بينما رفعها سيرغي عن الأرض، وحملها في يديه، وضغطها، وأجلسها بتؤدة على كيل مقلوب.

لم تلحق كاترينا لفوفنا حتى أن تتصرف بقوتها التي تباغت بها. واحمرت احمراراً شديداً، وعدلت المعطف المنسرح عن كتفها، وهي جالسة على الكيل وخرجت من الشونة بهدوء. بينما تنحس سيرغي على طريقة الشطار، وصاح: هيا، يا هبل! اسكبوا ولا تتكاسلوا، اغرفوا ولا تتعبوا. الحركة تجلب البركة.

وتظاهر بأنه لم يعر التفاتاً إلى ما حدث قبل لحظة.

راحت الطباخة إكسينيا تقول، وهي تسير وراء كاترينا لفوفنا سيرغي الملعون هذا يلاحق الفتيات اجتمعت في هذا اللص الحسنات كلها: في طول القامة والوجه والجمال، وهو يغريك حتى يورطك في خطيئة ولكنه متقلب، أه، كم هو متقلب في حبه هذا الوغد! - قالت الزوجة الشابة وهي تسير في المقدمة: وأنت، يا إكسينيا... أها هل ولدك معافى؟

- معافى، يا مولاتي، معافى. وماذا يحصل له! الله يعطي العافية لمن لا يستحقها.
- ومن أين رزقت به.

- إيه، إيه! بالسفاح. من تعيش بين الناس تولد سفاحاً.
- وذلك الشاب، هل هو عندنا منذ زمان؟

- من هو؟ سيرغي ذلك؟
- نعم.

- من نحو شهر. قبل ذلك كان يشغل عند عائلة كويتشينوف، ولكن رب العائلة طرده - وخفضت إكسينيا صوتها، وأكملت - يقولون كان على غرام مع ربة البيت نفسها... الملعون الصفحة، بهذه الجرأة هو!

الفصل الثالث

كان غسق دافئ حليبي يخيم على المدينة. وزينوفي بوريسيتش لم يعد من غيبته بعد. كما أن الحم بوريس تيموفيتش لم يكن في البيت أيضاً. خرج إلى احتفال بعيد شفيغ لصاحب قديم له، بل أوصى أن لا تنتظر على العشاء. وتعمت كاترينا لفوفنا في وقت مبكر لمجرد أنها لا تجد شيئاً تفعله، وفتحت النافذة في عليتها، واتكأت على العضادة، وراحت تفرز بذور عباد الشمس. وتعشى الخدم في المطبخ، وتفرقوا إلى مضاجعهم في الفناء. منهم من نام تحت السقيفة، ومنهم من نام بجانب الشون، ومنهم من نام في مستودعات التبغ الشذى العالية. وكان سيرغي آخر من خرج من المطبخ. كان يسير في الفناء زهاباً وإياباً، وأطلق الكلاب من سلاسلها، وصفر قليلاً، وحين مر بشباك كاترينا لفوفنا رفع بصره إليها، وحيها بانحناءة كبيرة.

- مرحباً.

ردت كاترينا لفوفنا على تحيته بصوت خفيض، وسكن الفناء كالصحراء. وبعد دقيقتين تردد صوت من وراء باب كاترينا لفوفنا المغلق: مولاتي!

ارتعبت كاترينا لفوفنا وسألت: من هناك؟

أجاب الوكيل: أرجوك لا تفزعي. هذا أنا. سيرغي.

- ماذا تريد يا سيرغي؟

- عندي شأن صغير معك، يا كاترينا لفوفنا. أرجو أن تمنني عليّ بشيء صغير. اسمحي لي أن أدخل للحظة.

أدارت كاترينا لفوفنا المفتاح، وتركت سيرغي يدخل. وسألت وهي تبتعد نحو الشباك: ماذا تريد؟

- جئت إليك، يا كاترينا لفوفنا عسى أن يكون لديك كتاب أقرأه، الضجر يقتلني قتلاً. ردت كاترينا لفوفنا: ليست لدي أي كتب، يا سيرغي. أنا لا أقرأ الكتب.

فتشكى سيرغي: أي ضجر هذا!

- وماذا يضجرك!

- رحماك، وكيف لا أضجر. أنا شاب، ونحن نعيش وكأننا في دير، وإلى الأمام لا شيء غير الوحشة حتى أوارى في التراب ربما. أحياناً أصل إلى حد اليأس.

- ولماذا لا تتزوج؟

- ما أسهل أن يقال ذلك، أن أتزوج! ولكن من أتزوج هنا؟ أنا إنسان قليل القيمة، لا تقبل ابنة معتبرة أن تتزوجني، أما الفتيات الفقيرات فكلهن جاهلات وأنت نفسك تعرفين ذلك، يا كاترينا لفوفنا، ولا يمكن لواحدة أن تفهم الحب، كما يجب! بينما أنت تعرفين الحالة حتى عند الأغنياء. ها أنت مثلاً بهجة لكل إنسان عنده إحساس. ولكنك عندهم كالكنارية المحبوسة في قفص.

فأقلت من كاترينا لفوفنا: صحيح. أنا ضجرة.

- وكيف لا تضجرين من هذه الحياة يا مولاتي! على الأقل لو كان لديك آخر يسليك، كما تفعل الأخريات ولكنك محرومة حتى من رؤيته.

- لا... ليس تماماً ما تقول. لو ولدت طفلاً لكانت عيشتي أرح كما يبدو لي.

- وحتى الطفل، يا مولاتي، لا يأتي من لا شيء. وهل يعقل أن لا نفهم الآن بعد هذه العيشة الطويلة في خدمة التجار وما نراه رأي العين في حرم التجار؟ والأغنية تقول: «يا لوعة القلب المحزون من غير صديق حنون» وأستطيع أن أقول لك، يا كاترينا لفوفنا، قلبي يحس بهذه اللوعة بقوة، حتى لأود أن أشق صدري بسكين من فولاذ وأن أنتزعه منه، وألقيه تحت قدميك. عندئذ سأشعر بارتياح أكثر، أكثر بمئة مرة...

وارتعش صوت سيرغي.

- ما هذا الذي تقوله عن قلبك؟ أنا لا أعبأ لهذا. اخرج...

- قال سيرغي مرتجفاً بكل جسده، مقترباً خطوة واحدة من كاترينا لفوفنا: لا، يا مولاتي، وأرجو المعذرة أنا أعرف وأرى بل أشعر جداً وأفهم أن وضعك ليس أخف من وضعي. ولكن الآن فقط - ونطق الجملة بنفس واحد - الآن فقط كل ذلك، في هذه اللحظة، رهن يديك، وتحت سلطتك.

قالت كاترينا لفوفنا شاعرة بأنها تحت سلطان قاهر لرعب لا يوصف، فأمسكت بيدها أفريز الشباك: ما تعني بذلك؟ ماذا؟ لماذا جئت إلي؟ سأرمي نفسي من الشباك.

- همس سيرغي بطلاقة، وانتزع الزوجة الشابة من الشباك، وطوقها بشدة: أنت حياتي الغالية! ولماذا ترمين نفسك؟

- أوه! أوه! اتركني - توجعت كاترينا لفوفنا بخفوت، مرتخية تحت قبلات سيرغي الحارة، بينما انضغطت بنفسها ورغم إرادتها، على جسده الجبار.

رفع سيرغي السيدة على يده، كما يرفع الطفل، وحملها إلى زاوية مظلمة.

وسيطر على الحجرة سكون لا يعكره إلا التكتكة المنتظمة لساعة الجيب المعلقة فوق رأس سرير كاترينا لفوفنا، والعائدة لزوجها. ولكنها لم تكن تقف ضد أي شيء.

قالت كاترينا لفوفنا، بعد نصف ساعة، دون أن تنظر إلى سيرغي. وهي تعدل شعرها المتطاير أمام مرآة صغيرة. اخرج. فرد عليها صوت سيرغي السعيد: ولم أخرج الآن؟
- الحم سيغلق الباب.

- أجا ب الشاب وأشار إلى الأعمدة التي يقف عليها الرواق: آه، يا روجي، يا روجي! أنت لا تعرفين إلا الذين يأتون المرأة من الباب؟ الأبواب منك وإليك في كل ناحية بالنسبة لي.

الفصل الرابع

انقضى أسبوع آخر ولم يعد زينوفي بوريسيتش إلى البيت، وطوال هذا الأسبوع كانت زوجته تقضي الليل كله مع سيرغي حتى مطلع الفجر.

وشهدت هذه الليالي الكثير مما فعله سيرغي في مخدع زينوفي بوريسيتش: احتساء الكثير من النبيذ في سرداب الحم، وأكل الكثير من الحلويات اللذيذة، وتقبيل شفتي السيدة الكثيرة الحلاوة ومعابثة خصلات سيرغي السود على الوسادة الكثيرة النعومة. ولكن الطرق ليست كلها معبدة. ففيها حفر أيضاً.

أرق بوريس تيموفيتش، فراح العجوز يتجول بقميصه القطني الملون في أرجاء البيت الساكن، وتقدم من شباك، ومن آخر يتطلع، فإذا به يلمح قميص سيرغي الأحمر يهبط على العمود من تحت شباك الكنة، وينزل بهدوء إلى الأسفل. ويا للمفاجأة! خرج بوريس تيموفيتش مسرعاً، وأمسك الشاب من قدميه. فرفع هذا يده ليضرب سيده على أذنه، من كل قلبه، ولكنه توقف، مدركاً أن ذلك سيثير ضجة.

ويقول بوريس تيموفيتش: قل أيها اللص، أين كنت؟

أجا ب سيرغي: المكان الذي كنت فيه، يا بوريس تيموفيتش، يا مولاي، لم أعد فيه الآن.

- قضيت ليلتك عند الكنة؟

- أنا أعرف أين قضيت ليلتي يا مولاي. أما أنت، يا بوريس تيموفيتش، فاسمع كلمتي. الذي حصل، يا أب، لا يرد الآن. فلا تجلب العار على بيتك المحترم، على الأقل. قل لي ماذا تريد مني الآن! أي شيء يرضيك؟

أجاب بوريس تيموفيتش: أريد أن أجلك، أيها اللص، خمسمئة جلدة.
فقال الشاب موافقاً: ذنبي على جنبي. تفضل. قل لي إلى أين أتبعك، وارتو من دمي
وابتهج.

قاد بوريس تيموفيتش سيرغي إلى مستودعه الحجري، وساطه بالقرعة حتى تعب
واستنفذ قواه. ولم تصدر من سيرغي أنة واحدة، ولكنه قطع نصف رذن قميصه بأسنانه.
وأبقى بوريس تيموفيتش سيرغي في المستودع إلى أن يندمل ظهره المسود من
الضرب، ودس له طاسة فخارية من الماء، وأغلق الباب بقفل كبير، وأرسل من يأتي
بابنه.

ولكن حتى الآن لا يمكن أن تقطع مئة فرسخ في الطرق الريفية في روسيا بسرعة.
بينما نفذ صبر كاترينا لفوفنا، ولم تستطع تحمل غياب سيرغي ساعة أخرى. تفتحت
فجأة بكل ما في طبيعتها المستيقظة من سعة، وانعقد عزمها، حتى صار من غير
الممكن تهدئتها. وسمعت بمكان سيرغي، وتكلمت معه خلال الباب الحديدي، وانطلقت
تبحث عن المفتاح. ذهبت إلى حميها، وقالت: «أطلق سيرغي يا عم».

اخضر لون العجوز من الغيظ. فلم يكن يتوقع هذه الجسارة الوقحة من الكنة الخائنة
التي كانت طيبة دائماً حتى ذلك الحين. فأخذ يقرعها: ما هذا، يا كيت وكيت.

فتقول: أطلقه. أحلف لك بضميري أن أي شيء لم يحصل بيننا حتى الآن.
- تقول لم يحصل ما يشين! - ويكز على أسنانه حنقاً - وماذا كنت تفعلين معه في
الليالي؟ تنفشان مخدرات الزوج؟

وظلت هي تلح على طلبها: أطلقه أطلقه.

فيقول بوريس تيموفيتش: طيب، ما دام بهذا الشكل فاسمعي ما أقول: سيأتي زوجك،
وسنسلخ جلدك في الإسطلب بأيدينا، أيتها الزوجة الشريفة، أما ذلك الفاسق فسأرسله
غداً إلى السجن.

وعلى ذلك عقد بوريس تيموفيتش عزمه، ولكن هذا العزم لم يتحقق.

الفصل الخامس

أكل بوريس تيموفيتش في الليل فطراً بالعصيدة، ونشأت عنده حرقة في المعدة، وشعر بألم مفاجئ تحت الحجاب الحاجز، وانتابته نوبات فظيعة من القيء ومات قبيل الصباح، تماماً كما كانت تموت في شونة الفئران التي كانت كاترينا لفوفنا تحضر لها بيديها طعاماً خاصاً مخلوطاً بمسحوق أبيض خطير كان قد عهد إليها بحفظه.

وأطلقت كاترينا لفوفنا سراح صاحبها سيرغي من مستودع العجوز الحجري، وأرقدته على سرير الزوج ليستريح من جلادات اللحم دون أن تستحي من عيون الناس، أما حموها بوريس تيموفيتش فقد دفن على الشريعة المسيحية دون أي ظل ريبة. ولم يفتن أحد إلى الأمر ولم يندهش. مات بوريس تيموفيتش، بعد أن أكل الفطر، مثلما يموت الكثيرون بعد أكلة فطر. ولا عجب في هذا. ودفن بوريس تيموفيتش بعجالة، حتى دون أن ينتظروا وصول ابنه، لأن الطقس كان دافئاً، والرسول الذي أرسل ليأتي بزینوفي بوريسيتش لم يجده في الطاحونة. فقد صادف أن وجد زینوفي بوريسيتش غابة على بعد مئة فرسخ تباع بسعر رخيص، فذهب لمعاينتها، ولم يقل لأحد إلى أين هو ذاهب.

وحين أتمت كاترينا لفوفنا هذا الأمر، راحت تصول وتجول. فالمرأة التي كانت هيابة خجولة صارت تتفنن فيما تقدم عليه، حتى لا يستطيع المرء أن يحس ما يدور في رأسها. تخرج مرفوعة الصدر، وتصدر الأوامر في البيت كله، ولا تترك سيرغي يغيب عنها. وأخذ أهل البيت يستغربون من ذلك، ولكن كاترينا لفوفنا استطاعت أن تكسب كل واحد منهم بسخاء يدها، وزال الاستغراب في الحال. وأخذوا يفهمون: «صارت بين ربة البيت وسيرغي علاقة غرام، وهذا كل شيء. هذا شأنها، وعليها تبعته».

وفي أثناء ذلك تشافى سيرغي، وانتصب بقامته، وعاد يحوم حول كاترينا لفوفنا كالفتى الشاطر والنقور الحرك، ومن جديد عادت حياة الوصال بينهما. ولكن الزمن لم يمر عليهما وحدهما. فقد انقضت غيبة زینوفي بوريسيتش الطويلة، فعاد الزوج المهان مسرعاً إلى البيت.

الفصل السادس

بعد الغداء كان الجو في الخارج لاهب الحر. وصار الذباب النشيط يثير الأعصاب بشكل لا يحتمل. أغلقت كاترينا لفوفنا شبك المخدع بالصفاقات، كما علقت عليه منديلاً صوفياً من الداخل، واستلقت مع سيرغي على سرير التجار العالي لتستريح. وها هي كاترينا لفوفنا في شبه إغفاءة من النوم واليقظة، ويضنيها الجو الخانق، ويتسبب العرق من وجهها وتصدر من صدرها أنفاس ثقيلة حارة. تشعر بأن الوقت قد حان لتستيقظ، وتخرج لتشرب الشاي في الحديقة. ولكنها لا تقدر على النهوض. وأخيراً أقبلت الطباخة، ودقت الباب، وقالت: «السماور تخمد ناره تحت شجرة التفاح». فتحركت كاترينا لفوفنا بجهد جهيد لتداعب قطاً كان يندس بينها وبين سيرغي محتكاً بهما. كان القط رمادياً لطيفاً، كبيراً وسميناً جداً... له شاربان مثل شاربي عمدة جامع أتاوات. أخذت كاترينا لفوفنا تعبت في شعر القط الناعم اللين، فيقرب نحوها خطمه، ويدس بوزه العريض في نهدها اللدن، ويناغها مناغاة خافتة، وكأنما يتحدث عن الحب. وتفكر كاترينا لفوفنا: «ما الذي جاء بهذا القط إلى هنا؟ وضعت الحليب على الشباك هناك. وسيلحسه هذا العفريت مؤكداً. سأطرده» قررت مع نفسها وأرادت أن تمسك بالقط وترميه، وتناقش كاترينا لفوفنا الأمر مع نفسها في حلمها الكابوسي هذا «ولكن من أين جاء هذا القط عندنا؟ في مخدعنا لم يدخل قط أبداً، وإذا بهذا القط البدين يظهر!» وأرادت أن تمسك القط بيدها من جديد، ولكنه يختفي من جديد. وفكرت كاترينا لفوفنا: «أوه، ما هذا؟ وهل يعقل أن يكون قطاً؟» واستحوذ عليها الذهول الشديد فجأة، وطرد منها اللحم والنعاس تماماً. وأجالت كاترينا لفوفنا بصرها في الحجرة. ولم ترقطاً. وكان سيرغي الوسيم وحده يرقد، يضغط صدرها بيده الجبارة إلى وجهه الحار.

نهضت كاترينا لفوفنا، وقعدت على الفراش، وراحت تقبل سيرغي قبلاً متتابعة، وتظل تداعبه وتداعبه، ثم عدلت حشية الريش المدعوكة، وخرجت إلى الحديقة لتشرب الشاي. كانت الشمس قد تحدرت نحو المغيب تماماً، والمساء الساحر العجيب يهبط على الأرض المشبعة بدفء ساخن.

- غلبني النوم - كانت كاترينا لفوفنا تقول لإكسينيا، وجلست على البساط تحت شجرة التفاح الزاهرة لتشرب الشاي - ما يعني هذا، يا إكسينيا العزيزة؟ - تساءلت مستفسرة من الطباخة، وهي تمسح بنفسها صحن الكوب بفوطة.

- ما هو، يا سيدتي؟

- رأيت قطاً يندس فيّ لا في المنام، بل في اليقظة تماماً.

- أوه، ما هذا القول؟

- أقول حقاً، قط اندس فيّ.

وحكت كاترينا لفوفنا كيف اندس القط فيها.

- ولماذا داعبته؟

- عجيبة! أنا نفسي لا أدري لماذا داعبته.

فهتفت الطباخة: عجيبة، حقاً!

- وأنا أيضاً متعجبة جداً.

- من المؤكد أن أحداً سيأتي إليك، أو يحصل شيء من هذا القبيل.

- وما هو بالذات؟

- لا أحد، يا صديقتي العزيزة، يستطيع أن يوضح لك ما هو بالذات. ولكن سيحصل شيء.

فتابعت كاترينا لفوفنا تقول: كنت أرى القمر دائماً في الحلم، وبعد ذلك هذا القط.

- القمر يعني وليداً.

احمرت كاترينا لفوفنا. فسألت إكسينيا، وهي تحاول أن تكون مؤتمنة لها: هل أذهب وأدعو سيرغي ليأتي إلى حضرتك هنا؟

ردت كاترينا لفوفنا: لا بأس. بالفعل. اذهبي وأرسله إلى هنا. وسأسقيه شايًا.

- هذا ما أردته، أن أرسله إلى هنا.

قالت إكسينيا، وتدحدحت كالبطة نحو باب الحديقة. وقصّت كاترينا لفوفنا حكاية القط على سيرغي أيضاً.

فأجاب: مجرد لحم.

- ولماذا، يا سيرغي، لم أر هذا اللحم أبداً من قبل؟

- وأي شيء لم يحدث من قبل! من قبل كنت أتطلع إليك وأتحرق حباً. أما الآن! الآن أملك كل جسدك الأبيض.

وطوق سيرغي كاترينا لفوفنا، وأدارها في الهواء، وألقاها على البساط الوثير يمازحها.

قالت كاترينا لفوفنا: أوه! داخ رأسي. سيريوجا، تعال إلى هنا. اجلس قربي هنا -دعته، متمرغة متمطية في وضع مترف.

أحنى الشاب قامته ودخل تحت شجرة التفاح الواطئة المنظومة بزهور بيض، وجلس على البساط عند قدمي كاترينا لفوفنا.

- تقول كنت تتحرق حباً بي؟

- وكيف لا.

- كيف كنت تتحرق؟ صف لي ذلك.

- وكيف يمكن أن يوصف هذا؟ وهل من الممكن أن يصف الإنسان كيف يتحرق حباً؟ كنت أحس بلوعة الشوق.

- ولماذا لم أكن أشعر، يا سيريوجا، بأنك تتعذب حباً بي؟ والناس يقولون إنهم يشعرون في مثل هذه الحالة.

لزم سيرغي الصمت. فتابعت كاترينا لفوفنا تستفسر وتقول ملاطفة: ولماذا كنت تغني الأغاني، إذا كنت تشواق إلي؟ ها؟ كنت أسمعك تغني في الرواق فعلاً.

أجاب سيرغي بجفاف: وماذا يعني الغناء؟ هذه البعوضة تغني طول عمرها، ولكن ليس من فرح.

وتوقف الكلام فساد الصمت لحظة. وكانت كاترينا لفوفنا ممتلئة بنشوة فرح عالية من اعترافات سيرغي هذه.

وكانت تريد أن تتكلم، بينما قطب سيرغي حاجبيه، وصمت.

- انظر، يا سيريوجا، هذا نعيم، نعيم!

هتفت كاترينا لفوفنا، ونظرت من خلال الأغصان الكثيفة التي تغطيها، أغصان شجرة التفاح الزاهرة، نظرت إلى السماء الصافية الزرقاء، وبدر التمام الجميل يتوسطها. وكان ضوء البدر المتسلل من خلال أوراق شجرة التفاح وزهورها يندلق طرراً منورة مرسومة بروعة فائقة على وجه كاترينا لفوفنا وكل جسدها، وهي منطرحة على الأرض. والهواء هادئ، إلا من نسمة خفيفة دافئة لا تكاد تحرق الأوراق الناعسة، وتنشر الشذى الرقيق الأعشاب المزهرة والأشجار. وفي الجو نفحة شيء يدعو إلى الاسترخاء والخلود إلى الخمول، إلى الدعة، وإلى الرغبات المبهمة.

لم تتلق كاترينا لفوفنا رداً فعادت إلى الصمت، وظلت تحرق إلى السماء من خلال زهور التفاح الوردية الشاحبة. وصمت سيرغي أيضاً، ولكنه لم يكن مشغولاً في النظر إلى السماء. طوق ركبتيه بيديه، وركز بصره في حدائه.

ليلة ذهبية! السكون، النور، العبق، والدفء الهانئ المنعش. وبعيداً وراء الوهدة، خلف الحديقة رفع شخص صوته بأغنية صداحة، وتحت السياج، في شجرة عليق كثيفة زغرد بلبل، وارتفع تغريده عالياً. وفي قفص على عمود عال هدل سمان ناعس، وزفر حصان مترهل بكسل وتراخ وراء حائط الإسطبل. وفي المراعي وراء سياج الحديقة انطلق قطع مرح من الكلاب دون أن يثير صخباً، واختفى في الظل الأسود الشائه الذي تلقيه مستودعات الملح القديمة نصف المتداعية.

رفعت كاترينا لفوفنا جسمها على مرفقها، وحدقت في عشب الحديقة العالي. إن هذا العشب أيضاً يتوامض في لألاء القمر المتكسر على الزهور وأوراق الشجر. وقد ذهبته كله تلك الطرر اللعوب الوضيئة المتراقصة المتماوجة عليه كفراشات ضوء حية أو كأن شبكة قمرية قد ارتخت على كل العشب تحت الأشجار فيتمايل من جانب إلى جانب.

هتفت كاترينا لفوفنا، وهي تحرق فيما حولها: أه، سيريوجا، أي سحر هذا!

طاف سيرغي بعينيه في غير اكتراث.

- ما لي أراك مهموماً، يا سيريوجا؟ أم أن حبي أضجرك؟

رد سيرغي بجفاف: ما هذه التفاهة التي تقولينها؟ وانحنى وقبل كاترينا لفوفنا بفتور.

فقال كاترينا لفوفنا بغيرة: خائن أنت، يا سيريوجا، وغير جدي.

أجاب سيرغي بلهجة هادئة: أنا حتى التلفظ بهاتين الكلمتين لا أتقبله.

- ولماذا تقبلني بهذا الشكل؟

غرق سيرغي في الصمت تماماً. فتابعت كاترينا لفوفنا تقول وهي تعبت بخصلات شعره: الأزواج مع زوجاتهم فقط يقبلون بهذا الشكل. يمسون الشفاه مساً. أما أنت فعليك أن تقبلني بحيث تسقط الزهرة الفتية من شجرة التفاح التي فوقنا. هكذا، هكذا.

همست كاترينا لفوفنا، وهي تطوق عسيقها، وتقبله بهيام شديد. وبعد فترة قصيرة عادت كاترينا لفوفنا تقول: اسمع ما سأقوله لك، يا سيريوجا. لماذا يردد الجميع عنك أنك خائن؟

- ومن يهمه أن يكذب عني؟

- الناس يقولون.

- ربما عندما خنت مرة من لا يساوون شيئاً.

- ولماذا تعلقت بمن لا يساوون، يا أهدل؟ التي لا تساوي لا حاجة إلى أن تحب.

- كلام! وهل هذا الشيء يتم عن تفكير؟ مجرد غواية. المرء في علاقته يتصرف ببساطة وقد يخرق قاعدته دون أي نية، بينما هي ترتمي على عنقه. وهذا ما يسمى حباً.

- اسمع، يا سيريوجا. أنا لا أعرف ماذا حدث للأخريات، ولا أحب أن أعرف. ولكنك تعرف أنك أنت الذي أغويتني على حبنا هذا، وتعرف كم انسقت معه في رغبتني الخاصة، وكم من جراء مكرك، ولكن إذا خنتني، يا سيريوجا، إذا استبدلتني بواحدة أخرى فلن أتركك، يا حبيب القلب، ما دمت حية، واعذرني.

جفل سيرغي، وأنشأ يقول لها: يا كاترينا لفوفنا! يا نور عيني! أنت نفسك فكري في الأمر بامعان. أنت تلحظين الآن أنني مهموم، ولكنك لا تفكرين لماذا أنا مهموم. ربما قلبي يحترق بدمه!

- تكلم، تكلم عن همومك، يا سيريوجا!

- لا فائدة من الكلام! المسألة الأولى أن زوجك، باركه الله سيأتي، وعندها اطلع، يا سيرغي فيليببتش، والزم مكانك في الفناء الخلفي، وتطلع من السقيفة إلى مخدع كاترينا لفوفنا، كيف تشتعل الشمعة فيه، وكيف تسوي حشية الريش على سريرها، متهيأة لتنام مع زوجها الشرعي زينوفي بوريسيتش.

- لن يكون هذا!

قالت كاترينا لفوفنا في مرح وهي تمط الكلمات مطاً، ولوحت بيدها.

- كيف لن يكون! أنا أفهم أن ذلك لازم تماماً، ولا يمكن أن تغيريه. أنا أيضاً عندي قلب، يا كاترينا لفوفنا، وأستطيع أن أتحمس عذاباتي.

- كفاك كلاماً عن هذا.

ارتاحت كاترينا لفوفنا لهذا التعبير عن غيرة سيرغي، فضحكت، وراحت تقبله من جديد.

- والمسألة الثانية - تابع سيرغي كلامه، وهو يحرر رأسه بهدوء من ذراعي كاترينا لفوفنا العاريتين حتى الكتف - هي أن وضعي الضئيل أيضاً يجعلني أفكر لا مرة واحدة ولا عشر مرات بهذا الاحتمال وذاك. لو كنت نداءً لك، كأن أكون سيداً نبيلاً أو تاجراً، لبقيت معك لا أفارقك طوال الحياة. ولكن احكمي بنفسك: أي شخص أنا بالمقارنة معك؟ سأرى قريباً من يتناول يدك البيضاوين ويأخذك إلى المخدع. وعليّ أن أقاسي كل ذلك وأضمره في قلبي. وربما لهذا سأحتقر نفسي طوال العمر! فأنا لست كالأخرين لا فرق عندهم. لا يهمهم إلا أن ينالوا مرحاً من المرأة. أنا أشعر ما هو الحب، وكيف يمص قلبي كحبة سوداء...

قاطعته كاترينا لفوفنا: ولم تقل لي دائماً كل هذا؟

فقد أحست بالشفقة على سيرغي.

- كاترينا لفوفنا! وكيف لا أتكلم عن هذا؟ كيف لا أتكلم؟ فمن يدري، ربما هو الآن على علم بكل شيء، وصف له كل شيء. ربما سيطرد سيرغي من هذا الفناء ليس بعد مدة طويلة، بل غداً ولن يبقى هنا ما يذكر به.

- لا تقل ذلك، يا سيريوجا، لا تقل! لن يكون ذلك أبداً، لن أفارقك -طمأنته كاترينا لفوفنا بالملاحظات نفسها -إذا وصل الأمر إلى هذا الحد... إما موته وإما موتي. وستكون أنت معي.

أجاب سيرغي هازاً رأسه بحزن واكتئاب: هذا مستحيل، يا كاترينا لفوفنا لست فرحاً بحياتي مع هذا الحب. ليتني أحببت من تساويني لكنت مرتاحاً معها. أيعقل أن يكون لك علاقة دائمة بي؟ وهل يليق بمقامك أن تكوني عشيقة لي؟ كنت أتمنى أن أكون زوجك أمام الشريعة المقدسة. عند ذلك، ولو كنت أعلى مقاماً مني دائماً سأستطيع على الأقل أن أظهر للناس بأنني جدير بك بفضل احترامي لك.

وانبهرت كاترينا لفوفنا بكلمات سيرغي هذه، بغيرته هذه، برغبته في الزواج بها، وهي الرغبة المريحة دائماً للمرأة، وإن كانت علاقتها بالرجل قبل الزواج على أقصر ما تكون العلاقة. إن كاترينا لفوفنا كانت مستعدة من أجله إلى أن تسير إلى النار، إلى لجة الماء، إلى السجن، وتموت متعذبة على الصليب. فقد أوقعها بحبه حتى صار إخلاصها له بلا حدود. وجنت من سعادتها، وفار الدم في عروقها، ولم تستطع أن تصغي أكثر. ضمت شفتي سيرغي بكفها في سرعة، وعصرت رأسه على صدرها، وراحت تقول: أعرف كيف أجعلك تاجراً، وأعيش معك حسب كل الأصول. فلا تحزنني على الفارغ حتى يتم ما يتم من أمرنا.

وعادت القبل والمغازلات.

وصار الوكيل العجوز الذي كان ينام في السقيفة يسمع في نومه العميق في هدأة الليل همساً وضحكاً خافتاً، وكأن أطفالاً شكسين يتشاورون ليتفننوا في الضحك الماكر الخبيث من شيخوخة واهنة، قهقهة صداحة مرحة، وكأن حوريات ماء معاينات يدغدغن أحداً. كل ذلك لأن كاترينا لفوفنا كانت تداعب وتلعب مع وكيل زوجها الشاب غارقة في ضوء القمر، متمرغة على البساط الوثير. ويظل الزهر الأبيض الفتى يتساقط عليهما من شجرة التفاح الفرعاء حتى كف عن التساقط. وخلال ذلك كان الليل الصيفي القصير يمر، والقمر يخفتي وراء السقف المنحدر للشون العالية، ويرمق الأرض مائلاً متزايد الشحوب. ومن سطح المطبخ تردد ثنائي ثاقب بين قطين، ثم صدر صوت بصقة،

ومواء غاضب، وبعد ذلك انفلتت قطتان أو ثلاث، وتدحرجت بضجيج على حزمة الألواح الخشبية المركونة على السطح.

- لنذهب وننام.

قالت كاترينا لفوفنا، ونهضت من البساط ببطء كالمحطمة، وسارت مثلما كانت راقدة في القميص وحده وفي تنورة بيضاء، عبر الفناء الهادئ هدوء القبر، وسار سيرغي وراءها يحمل البساط والبلوزة التي نضتها عنها أثناء المغازلة.

الفصل السابع

ما إن نفخت كاترينا لفوفنا على الشمعة لتطفئها، واستلقت على خشبة الريش الوثيرة وقد خلعت ثيابها كلها، حتى لفها النوم. غفت كاترينا لفوفنا بعد أن شبعت لبعاً ومرحاً في نوم عميق شمل يديها ورجليها ولكنها تسمع، مرة أخرى، خلال النوم، وكأن الباب انفتح من جديد وسقط ذلك القط القديم على السرير كتلة ثقيلة.

وتفكر كاترينا لفوفنا المتعبة: كم يعذبني هذا القط! قبل حين قمت بنفسي عن قصد، بغلق الباب بالمفتاح بيدي الاننتين، والشباك مغلق. وها هو الآن معي. سأرميه الآن. وتهيات كاترينا لفوفنا للنهوض، ولكن أطرافها الناعسة، يديها ورجليها، لا تطاوعها. بينما القط يسير على كل جسدها، ويموء مواءً غريباً، وكأنما ينطق بكلمات بشرية مرة أخرى. وسرت رعشة خفيفة في جسد كاترينا لفوفنا كلها.

وتفكر: «غداً بالتأكيد لا بد أن أتناول الماء المقدس، وأرشه على السرير، لأن هذا القط الغامض تعود على المجيء إلي».

والقط يهر عند أذنها ويدس بوزه، وينطق: «وأي قط أنا! كيف هذا! أنت ذكية جداً، يا كاترينا لفوفنا، حين تفكرين بأنني لست قطعاً على الإطلاق، بل أنا التاجر المبجل بوريس تيموفيتش. سوى أنني صرت أشعر الآن بسوء، لأن أمعائي صارت كلها تتمزق في داخلي من جراء الطعام، الذي قدمته لي كنتي. ولهذا صغرت كلياً حتى أنني أبدو الآن قطعاً لمن لا يفكر كثيراً فيما أنا في واقع الحال. طيب، كيف أحوالك عندنا الآن، يا كاترينا لفوفنا؟ وهل تراعين الأصول بإخلاص؟ أنا جئت من المقبرة خصيصاً لأرى كيف تدفنين أنت وسيرغي فيليببتش فراش زوجك. أنا المواء الهراء لا أرى شيئاً. فلا تخافي مني. عيناى قد سقطتا بسبب طعامك. انظري في عيني، يا صاحبتى ولا تهابي!».

نظرت كاترينا لفوفنا وصرخت صرخة عالية. ها هو القط يضطجع مرة أخرى بينها وبين سيرغي، ولهذا القط رأس بحجم رأس بوريس تيموفيتش المرحوم، وبدلاً من العينين حلقتان ناريتان تدوران في مختلف الجهات.

استيقظ سيرغي، وهدأ كاترينا لفوفنا، وغفا ثانية، ولكنها لم تنم. وحسناً ما فعلت. تستلقي مفتوحة العينين، فيبلغ سمعها فجأة وكأن أحداً يطفر إلى الفناء خلال باب الحديقة. وها هي الكلاب قد اضطربت، ولكنها هدأت. فلا بد أنها صارت تتوود إليه. وانقضت دقيقة أخرى، وصلصل المزلاج الحديدي في الأسفل، وانفتح الباب. وفكرت كاترينا لفوفنا: «إما هذا ما يترأى لي، وإما هذا زوجي زينوفي بوريسيتش قد عاد، لأنه فتح الباب بالمفتاح الاحتياطي». ولكزت سيرغي بعجلة.

- اسمع، سيريوجا! - قالت، ورفعت جسدها على مرفقها، وأرهفت سمعها. على الدرج صعد شخص بهدوء، يطاء الدرجات بحذر قدماً وراء قدم، ويتقدم بالفعل من باب المخدع المغلق.

قفزت كاترينا لفوفنا من السرير بسرعة في قميص النوم وحده، وفتحت الشباك. وفي تلك اللحظة قفز سيرغي حافي القدمين إلى الرواق، وأمسك برجليه العمود الذي نزل منه غير مرة لدى مغادرته مخدع السيدة.

- لا، لا لزوم! لا لزوم! ابق هنا... ولا تبتعد كثيراً، همست كاترينا لفوفنا، وألقت لسيرغي حذاءه وملابسه من خلال الشباك، وانكمشت هي ثانية تحت اللحاف، وراحت تنتظر.

أطاع سيرغي كاترينا لفوفنا، ولم ينزل على العمود إلى الأسفل، وانزوى تحت مزارب في الرواق. وخلال ذلك كانت كاترينا لفوفنا تسمع اقتراب زوجها من الباب، وكيف ينصت حبببب الأنفاس، حتى أنها سمعت دقات قلبه الغيور تتسارع في صدره، ولكن لم تكن الشفقة هي التي تساورها، بل ضحك حقود.

- اقبض على الريح.

تفكر مع نفسها، مبتسمة، وتتنفس كالطفل الطاهر.

واستمر ذلك زهاء عشر دقائق، لكن زينوفي بوريسيتش ضجر أخيراً من الوقوف وراء الباب، والإنصات إلى نوم زوجته. فطرق الباب.

– من هناك؟ نادت كاترينا لفوفنا بعد مهلة قصيرة، وبصوت يتصنع النعاس.

فرد زينوفي بوريسيتش: من أهل البيت.

– أهذا أنت، يا زينوفي بوريسيتش؟

– نعم، أنا! وكأنك لا تسمعين!

قفزت، كما هي في ضجعتها، بقميص النوم، وتركت زوجها يدخل الحجر، وعادت من جديد إلى الفراش الدافئ. وقالت، وهي تلتف باللحاف: الجو يبرد قبيل الفجر.

دخل زينوفي بوريسيتش يجيل بصره، وتمتم بدعاء، وأشعل الشمعة، وأجال بصره مرة أخرى. وسأل زوجته: كيف الأحوال؟

– لا بأس – ردت كاترينا لفوفنا، ونهضت، وأخذت تلبس بلوزتها القطنية المحلولة. وسألت: ربما أشعل السماور؟

– لا بأس. نادي إكسينيا، لتشعله.

لبست كاترينا لفوفنا خفها البيتي على قدمين عاريتين، وخرجت راكضة. وغابت زهاء نصف ساعة، أشعلت خلالها السماور بنفسها، وانسلت بهدوء إلى سيرغي في الرواق. وهمست: اجلس هنا.

فسأل سيرغي همساً أيضاً: إلى متى أجلس؟

– أوه، أي بليد أنت! اجلس إلى أن أقول لك.

وأجلسته كاترينا لفوفنا بنفسها في المكان الذي كان فيه.

ومن هذا المكان من الرواق، كان سيرغي يسمع كل ما يحصل في المخدع. سمع الباب يفتح ثانية، وتدخل كاترينا لفوفنا على زوجها، وكانت كل كلمة تقال هناك مسموعة له.

يسأل زينوفي بوريسيتش زوجته: ما الذي أحرك هناك؟

فترد بهدوء: كنت أحضر السماور.

وتوقف الكلام. وسمع سيرغي كيف يعلق زينوفي بوريسيتش سترته على المشجب. ويسمعه يغتسل، ويحمم، ويطرش الماء في كل ناحية، ويطلب فوطة. ويستأنف الكلام. حين يستفسر الزوج: كيف دفنت أبي؟

فتقول الزوجة: هكذا. مات دفناه.

– وما سبب موته الغريب هذا؟

– الله يعلم. – ردت كاترينا لفوفنا، وطققت بالأكواب.

أخذ زينوفي بوريسيتش يسير في الحجرة مغموماً.

ويعود فيسأل زوجته: وكيف كنت تقضين وقتك هنا؟

– أعتقد أن أفراحنا معروفة لكل واحد. لا نذهب إلى حفلات رقص، ولا إلى مسارح.

– وأظن فرحتك بزوجك ليست كبيرة أيضاً. – بادرها زينوفي بوريسيتش ناظراً إليها شزراً.

– أنا وأنت لسنا بشابين، لنلتقي ذلك اللقاء العام. وماذا تريد أكثر من هذه الفرحة؟ ما أنا أسعى، وأركض لأوفر لك ما يريحك.

وخرجت كاترينا لفوفنا راكضة مرة أخرى لتجلب السماور، وعرجت على سيرغي مرة أخرى، وجذبتته من ردفه، وقالت: «احترس، سيريوجا».

ولم يعرف سيرغي ماذا سيسفر عن هذا كله، ولكنه تهيأ لكل طارئ، على كل حال.

عادت كاترينا لفوفنا، فرأت زينوفي بوريسيتش يقف على الفراش راکعاً على ركبتيه، يعلق على الحائط فوق رأس السرير ساعته الفضية بسلسلتها المصنوعة من الحبات الزجاجية. وسأل زوجته بشيء من المفاجأة المبهمة: ولماذا فرشت الفراش لاثنين، بينما أنت وحيدة، يا كاترينا لفوفنا؟

أجابت وهي تنظر إليه بهدوء: كنت أنتظرك طوال الوقت.

– أشكرك على ذلك كثيراً... طيب، وهذا من أين سقط على فراشك؟

ورفع زينوفي بوريسيتش من المفرش نطاق سيرغي الصوفي الصغير، وأمسكه من طرفه أمام عيني زوجته، لم تتباطأ كاترينا لفوفنا في الرد، وقالت: وجدته في الحديقة، فربطت تنورتني به.

- نعم! - نطق زينوفي بوريسيتش بتشديد خاص - وسمعنا شيئاً عن تنورتك أيضاً.

- ماذا سمعت؟

- عن كل أمورك الحلوة.

- ليست لي هذه الأمور.

- طيب، سنتأكد من ذلك، نتأكد من كل شيء - أجاب زينوفي بوريسيتش دافعاً لزوجته قدح الشاي الذي احتساه.

صممت كاترينا لفوفنا.

- سنكشف عن أمورك هذه كلها، يا كاترينا لفوفنا - قال زينوفي بوريسيتش بعد وقفة طويلة عن الكلام، مقطباً حاجبيه لزوجته.

أجابت: ليست كاترينا لفوفنا صاحبك هذه خوافة بهذا القدر. ولن تخاف من هذا كثيراً.

صاح زينوفي بوريسيتش رافعاً صوته: ماذا! ماذا!

ردت الزوجة: لا شيء. ليس من شأنك.

- احذري من لسانك! أصبحت تستخدمينه كثيراً جداً!

فردت كاترينا لفوفنا: ولماذا لا أستخذه؟

- الأولى بك أن تراقبي نفسك أكثر.

- ليس لي ما أحاسب نفسي عليه. ما أكثر الذين يتطاولون بألسنتهم، وعلي أنا أن

أتحمل كل القبائح! لم يبق إلا هذا!

- ليست هذه ألسنة طويلة، بل علاقاتك الغرامية معروفة حتماً.

- أي علاقات غرامية لي! - صاحت كاترينا لفوفنا، وقد تأججت عن صدق.

- أعرف ما هي.

- طيب، وضح لي أكثر!

صمت زينوفي بوريسيتش، ودفن ثانية قرح شاي فارغاً.

- الظاهر ليس لديك ما تقوله - ردت كاترينا لفوفنا بازدرء، بعد أن ألقت ملعقة الشاي على صحن زوجها متطاولة - طيب قل لي، قل لي بمن وشوا لك؟ من هو عشيقني في ظنك؟

- ستعرفين، فلا تتسرعي كثيراً.

- ربما افتروا لك على سيرغي؟

- سنعرف، سنعرف، كاترينا لفوفنا. لا أحد حرك من حقوقنا عليك، ولا يمكن أن يحررك... ها أنت تبادرين بنفسك.

- أوه! أنا لا أطيق هذا - صاحت كاترينا لفوفنا صارفة بأسنانها، وران الشحوب الشديد عليها، وقفزت خارجة وراء الباب فجأة.

- طيب، هذا هو - قالت بعد بضع ثوان، وأدخلت سيرغي الحجرة ساحبة إياه من رده - استفسر منه ومني عما تعرفه. ربما ستعرف أكثر مما تريد أن تعرفه؟

وبهت زينوفي بوريسيتش، فراح ينقل بصره بين سيرغي الواقف عند عضادة الباب، وبين زوجته التي جلست بهدوء على حافة السرير طاوية ذراعها، ولم يكن يفهم شيئاً مما سيسفر عن هذا.

- ما هذا الذي تفعلينه، أيتها الأفعى؟

حمل نفسه على القول، دون أن ينهض من مقعده.

- استفسر عما تعرفه جيداً - أجابت كاترينا لفوفنا بجسارة - فكرت أن تخوفني بالعراك - مضت تقول رامشة بعينها بدلالة - هذا لن يحصل أبداً، وسأفعل بك ما كنت قد عزمت على فعله قبل أن تشرع بتخويفي.

صاح زينوفي بوريسيتش على سيرغي: ما هذا؟ اخرج!

- هكذا! - قالت كاترينا لفوفنا هازئة. وأغلقت الباب بسرعة، ودست المفتاح في

جيبها، وارتمت على السرير مرة أخرى في بلوزتها المحلولة. وراحت تناغي الوكيل تدعوه إليها: تعال، يا عزيزي، تعال إلي، يا حبيبي!
هز سيرغي خصلات شعره، وجلس إلى جانب الزوجة بجرأة.
- أوه، يا ربي! أي شيء هذا؟ ما هذا، يا متوحشون!
صاح زينوفي بوريسيتش، وقد نهض من مقعده مخرجاً بحمرة قانية.
- ماذا؟ أم هذا لا يعجبك؟ انظر يا روبي كم هو حلو هذا!
وضحكت كاترينا لفوفنا، وقبلت سيرغي أمام زوجها بهيام.
وفي تلك اللحظة ألهمت خدها صفة مصممة، واندفع زينوفي بوريسيتش نحو الشباك المفتوح.

الفصل الثامن

صاحت كاترينا لفوفنا: أها!... طيب، يا صاحبي العزيز، شكراً. هذا الذي كنت أنتظره بالذات... واضح الآن أن الأمر سيكون على مرامي، وليس على مرامك...
وبحركة واحدة ألقت سيرغي عنها، وانطلقت في أثر زوجها، وقبل أن يلحق ويصل إلى الشباك، أطبقت أصابعها الدقيقة على حلقومه من الخلف، وألقته أرضاً كحزمة رطبة من القنب.

وجن جنون زينوفي بوريسيتش تماماً، حين انهبد وارتطمت علباؤه بالأرض بكل قوة. ولم يكن يتوقع هذا التطور السريع مطلقاً. إن العنف الأول الذي وجهته زوجته ضده دلّه على أنها مصممة على كل شيء لتتخلص منه، وأن وضعه الراهن غاية في الخطورة. أدرك زينوفي بوريسيتش كل ذلك خطفاً في لحظة سقوطه، ولم يصرخ عارفاً أن صراخه لن يصل إلى أي أذن، بل يعجل مجرى الأمور لا غير. قلب عينيه صامتاً، وأوقفهما بشعور من الحنق والتقرع والعذاب، على زوجته التي ضغطت أصابعها الدقيقة على حلقومه بقوة.
ولم يشأ زينوفي بوريسيتش أن يقاوم. ارتمت ذراعاه بقبضتيهما المضمومتين ممدودتين وارتعشتا بتشنج. كانت إحداهما طليقة تماماً، بينما كانت كاترينا لفوفنا تضغط الأخرى بركبتها على الأرض.
- امسكه.

همست لسيرغي في غير اكرات، واستدارت نحو زوجها.

جلس سيرغي على سيده، وضغط على يديه بركبتيه وأراد أن يمسك من تحت يدي كاترينا لفوفنا بحنجرته، ولكن صيحة مستميتة ندت منه في تلك اللحظة من الزمن، فإن الانتقام الدموي الذي أثارته رؤية المسيء جمع في زينوفي بوريسيتش كل فلول قوته، فانتفض الزوج بقوة، وسحب يديه المحبوستين من تحت ركبتي سيرغي، وأنشبهما في خصلات سيرغي السوداء، ونهش حنجرته بأسنانه كالوحش. ولكن ذلك لم يدم طويلاً، فقد صدرت من زينوفي بوريسيتش أنات ثقيلة على الفور، وسقط رأسه.

وقفت كاترينا لفوفنا فوق زوجها وعشيقها شاحبة لا تكاد تتنفس. في يدها اليمنى شمعدان ثقيل من المعدن المصبوب كانت تمسكه من طرفه الأعلى، وجزؤه الثقيل إلى الأسفل. وكان الدم القرمزي يسيل على صدغ زينوفي بوريسيتش وخده خطأً نحيلاً.

- استدعوا الكاهن - توجع زينوفي بوريسيتش بصوت واهن، وهو يبعد رأسه باشمئزاز وبقدر الإمكان عن سيرغي الجالس عليه. ونبس، بصوت أكثر إبهاماً - اعترف له - وارتعش وحول مؤخر عينه إلى الدم الدافئ المتكاثف تحت شعره.

همست كاترينا لفوفنا: الاعتراف زائد عليك - هذا يكفيك.

وقالت لسيرغي: كفاك ملاحظة معه. دس على خناقه بشدة.

وراح زينوفي بوريسيتش ينخر.

انحنت كاترينا لفوفنا، وضغطت بيديها على يدي سيرغي اللتين كانتا تطبقان على حنجرة زوجها، واستقرت بأذنها على صدره. وبعد خمس من مثل هذه الدقائق الصامتة نهضت، وقالت: «كفاية، اتركه!».

ونهض سيرغي كذلك، وزفر زفرة عميقة. ورقد زينوفي بوريسيتش ميتاً مسحوق الحلقوم، مشجوج الصدغ. وتحت رأسه من جهة اليسار استقرت بقعة صغيرة من دم لم ينسكب بعد، على أي حال، من جرحه المتخثر المطمور بالشعر.

حمل سيرغي زينوفي بوريسيتش إلى القبو، المقام تحت المستودع الحجري، المستودع نفسه الذي كان قد حجزه فيه المرحوم بوريس تيموفيتش قبل حين من الزمن، وعاد سيرغي إلى العلية. في هذه الأثناء طوت كاترينا لفوفنا ردي بلوزتها

المحلولة، ورفعت أذيال التنورة عالياً، وغسلت بالليفة والصابون بعناية بقعة الدم التي تبقت من زينوفي بوريسيتش على أرض مخدعها. ولم يفتر الماء في السماور الذي احتسى منه زينوفي بوريسيتش الشاي المسموم ليدفئ نفسه، واختفت بقعة الدم دون أن تخلف أثراً.

أخذت كاترينا لفوفنا الطست النحاسي، والليفة المصوبنة.

- هيا، أنرلي - قالت لسيرغي وهي تتقدم من الباب - أوطاً، أوطاً- وراحت تتفحص بعناية كل الألواح التي سحب سيرغي عليها زينوفي بوريسيتش حتى الحفرة. ولم تجد غير بقعتين بحجم حبة الكرز في مكانين من الأرض المصبوغة. مسحتهما كاترينا لفوفنا بالليفة، فاخفتها. وقالت وهي ترفع قامتها، وتنظر صوب المستودع: هذا جزأوك حتى لا تنسل إلى الزوجة كاللص وتتجسس عليها. قال سيرغي، وارتعد من رنة صوته: خلاص، الآن.

وحين عادا إلى حجرة النوم كان خط أحمر رقيق من الفجر يترأى في المشرق، ويطل على حجرة كاترينا لفوفنا من خلال الأعواد الخضر لسياج الحديقة المشبك، مذهباً أشجار التفاح المسربلة بأردية خفيفة من الزهور.

خرج الوكيل العجوز من السقيفة مجتازاً الفناء إلى المطبخ، وقد ألقى فروته على كتفيه، راسماً علامة الصليب، متثائباً.

سحبت كاترينا لفوفنا بحذر صفاقة الشباك المعلقة بحبل، وحدقت في سيرغي، وكأنما تريد أن تسبر روحه. وقالت، وهي تضع يديها البيضاوين على كتفيه: وها أنت الآن تاجر.

لم يرد سيرغي عليها بشيء.

كانت شفثاه ترتعشان، والحمى تجتاح جسده. ولم يبد على كاترينا لفوفنا غير برودة في الشفتين.

وبعد يومين ظهرت مسامير جلدية كبيرة في يدي سيرغي من عمله في المعول والمجرفة الثقيلة. ومقابل ذلك كان قد سوى على زينوفي بوريسيتش في قبوه بشكل جيد، حين ليعتذر على أي إنسان من دون مساعدة من أرملة أو عشيقها أن يكتشفه حتى يوم القيامة.

الفصل التاسع

لف سيرغي حنجرته بمنديل أحمر قاتم، وأخذ يتشكى من وجع اللوزتين. وخلال ذلك، وقبل أن تندمل العلائم التي تركتها أسنان زينوفي بوريسيتش على سيرغي بدأ الناس يتساءلون عن زوج كاترينا لفوفنا. وكان سيرغي نفسه يبدأ أكثر من غيره بالكلام عنه. كان يجلس في الأماسي من الباعة على المسطبة قرب باب السياج، ويشرع بالقول: «حقاً، يا أولاد، لماذا لم نر سيدنا منذ ذلك الحين؟».

والباعة يستغربون أيضاً.

وخلال ذلك ورد خبر من الطاحونة بأن السيد استأجر خيولاً، وتوجه إلى ضيعته منذ زمان. وقال سائق العربة الذي حمله إن زينوفي بوريسيتش كان يبدو عليه التكدر وصرفه بشكل غريب، إذ نزل من العربة قرب الدير، قبل الوصول إلى المدينة بثلاثة فراسخ، وتناول الكيس الجلدي، وذهب. وازداد استغراب الجميع لدى سماعهم هذه الحكاية.

اختفى زينوفي بوريسيتش وهذا كل ما في الأمر.

جرت تحريات، ولم تكشف عن شيء. وكأن التاجر فص ملح وذاب في الماء. ولم يعرفوا من إفادة الحوذي المعتقل إلا أن التاجر نزل قرب دير فوق شاطئ النهر، واختفى. ولم يتضح الأمر. وأثناء ذلك كانت كاترينا لفوفنا تعاشر سيرغي في وضعها كأرملة، ودون التزام. وظل الناس يخبطون خبط عشواء، فتارة يقولون إن زينوفي بوريسيتش في تلك المنطقة، وتارة يقولون في منطقة أخرى، وزينوفي بوريسيتش لم يعد، وكانت كاترينا لفوفنا تعرف أكثر من الجميع أن عودته مستحيلة.

هكذا مرّ شهر وشهران، وثلاثة أشهر، وشعرت كاترينا لفوفنا بأنها حامل.

– سيكون الرأس مال لنا، يا سيريوجا. عندي وريت.

قالت، وذهبت تشكو إلى بلدية المدينة، بأن الأمر كذا وكذا، وأنها تشعر بأنها حامل، بينما الأشغال بدأت تركد، ويجب أن يعطوها حرية التصرف بكل شيء.

وأعمال التاجر لا يجوز التفريط بها. وكاترينا لفوفنا زوجة شرعية لزوجها، ولا ديون على التاجر، ومعنى ذلك يجب أن تطلق لها حرية التصرف بالأعمال. فسمحوا لها بذلك.

ويطيب العيش لكاترينا لفوفنا، وتسيطر، وصار الناس بسببها يسمون سيرغي باسمه الكامل احتراماً: «سيرغي فيليببتش». وفجأة يأتي خبر منحوس لم يكن بالحسبان. تصل رسالة من مدينة ليفني إلى رئيس بلدية المدينة تذكر أن بوريس تيموفيتش لم يكن يشغل بالتجارة رأسماله وحده، بل إن أكثر ما يعتمد به بالتداول من مال يعود إلى ابن أخيه القاصر فيدور زاخاروفيتش ليامين، لا إلى ماله الخاص، ويجب النظر في هذه المسألة، فلا تترك حرية التصرف لكاترينا لفوفنا وحدها. وذكر رئيس البلدية لكاترينا لفوفنا هذه الأخبار، وبعد أسبوع تحل الضربة، حين تصل من ليفني عجوز وصبي صغير، وتقول: أنا ابنة أخي المرحوم بوريس تيموفيتش، وهذا ابن أخي فيدور ليامين. استقبلتهما كاترينا لفوفنا.

شحب وجه سيرغي وصار بلون التشيت، وهو يراقب من الفناء وصول القادمين واستقبال كاترينا لفوفنا لهما.

سألته سيدة البيت عندما لاحظت شحوبه الشديد، حين دخل وراء القادمين، وتوقف في الحجرة الأمامية، وهو يتفحصهما: ماذا بك؟

- لا شيء - أجاب الوكيل، وتحول من الحجرة الأمامية إلى الرواق وأتم قوله بزفرة وهو يغلق باب الرواق خلفه - من ليفني البعيدة جاءت أخبار عجيبة جداً.

وفي الليل حين جلس سيرغي فيليببتش مع كاترينا لفوفنا إلى السماور، قال لها: طيب، ما العمل الآن؟ يعني كل قضيتنا انهارت.

- ولماذا انهارت، يا سيريوجا؟

- لأن كل شيء سيقسم الآن. وماذا سيبقى في أيدينا؟ التفاهات؟

- وتتصور سيبقى القليل عليك؟

- ليس هذا مقصودي، ولكنني أشك في أننا سنسعد.

- وكيف؟ كيف لا نسعد، يا سيريوجا؟

رد سيرغي فيليببتش: لأنني من حبي لك، يا كاترينا لفوفنا، كنت أتمنى أن أراك سيدة حقيقية، لا كما كنت تعيشين من قبل. الآن سيحدث العكس، حين سيقل الرأس مال سنكون أكثر حقارة من السابق.

- وهل هذا هو ما يهمني يا سيريوجا؟

- صحيح، كاترينا لفوفنا، ربما هذا لا يهكم كلياً. ولكن بالنسبة لي، كشخص يحترمك، سيكون ذلك موجعاً جداً لي أمام أنظار الناس الأوغاد الحاسدين. ربما سيرضيك الوضع، بالطبع، أما أنا فلا أظنني في هذه الظروف يمكن أن أكون سعيداً. وظل سيرغي يعزف لكاترينا لفوفنا على أنه، بسبب فيدور ليامين، صار أتعس إنسان، محروماً من إمكانية أن يرفع من شأن كاترينا لفوفنا، ويبرزها على كل التجار. وكان سيرغي في كل مرة يخلص إلى القول لو لا وجود فيدور هذا لولدت كاترينا لفوفنا مولوداً قبل تسعة أشهر من اختفاء زوجها، ولصار كل الرأسمال لها، وعند ذاك ستكون سعادتهما هي وسيرغي بلا حدود.

الفصل العاشر

وبعد ذلك كف سيرغي فجأة عن ذكر الوريث تماماً. وما أن انقطعت أحاديث سيرغي عنه، حتى تشبع عقل كاترينا لفوفنا وقلبها بفيدور ليامين. بل وصارت ساهمة الفكر لا تتلاطف حتى مع سيرغي نفسه. وشغلت ذهنها فكرة واحدة لا تتغير سواء كانت نائمة، أم خارجة في شؤونها المنزلية، أم تصلي للرب فكانت تقول في نفسها: «كيف هذا؟ ولماذا علي، في الحقيقة، أن أحرم نفسي من الرأسمال بسببه؟ كم شقيت، وكم تحملت من آثام على روحي، فيأتي هو، من دون أي عناء، وينتزعه مني... لا بأس لو كان رجلاً، ولكنه طفل، صبي...».

وجاءت فترات الصقيع المبكرة. ولم ترد، بالطبع، أي أخبار عن زينوفي بوريسيتش من أي مكان. وسمنت كاترينا لفوفنا، وظلت على سهومها. وسرت شائعات في المدينة بخصوصها، مثل قرع الطبول، فالناس يريدون أن يعرفوا كيف ومن أي شيء اكتست الزوجة الشابة من آل إسماعيلوف، لهما وبرز بطنها إلى الأمام، وهي العاقر دائماً، العجفاء النحيلة. بينما كان الغلام القاصر فيدور ليامين، الشريك في الإرث، يتمشى في الفناء في معطف خفيف من فرو السنجاب، ويكسر الجمد برجله في الحفر.

وكانت الطباخة إكسينيا تصرخ عليه راکضة في الفناء: ما هذا، يا فيدور إيغاتيش! ما هذا يا بن التجار! أيليق بك أن تخوض في الحفر؟

أما شريك الإرث هذا، الذي عكر صفو كاترينا لفوفنا وعشيقها، فكان يقفز كما يقفز الماعز الصغير بخلو بال، وبنام قرير العين مقابل الجدة التي ربته، دون أن يفكر أو يخطر في باله أنه قطع طريق السعادة على أحد، أو قلل منها.

وفي آخر الأمر التقط فيدور جدري الماء، أضيف إليه وجع برد في الصدر، ورقد الصبي طريح الفراش. عولج في بادئ الأمر بالأعشاب والحشائش، وبعد ذلك استدعوا الطبيب.

وصار الطبيب يتردد عليه، ويكتب الأدوية، وصارت الأدوية تعطى للصبي بالساعات، تقوم بذلك العجوز بنفسها، وأحياناً تطلب من كاترينا لفوفنا وتقول: ابذلي جهدك، يا كاترينوشكا، فأنت أيضاً أم، حامل، تنتظرين قسمة الرب. فابذلي جهدك.

ولم تكن كاترينا لفوفنا ترفض طلب العجوز. فكانت إذا طلعت العجوز لتصلي صلاة الغروب من أجل «طريح الفراش الغلام فيدور» أو لتذكر اسمه في الذبيحة في القداس الأول، تجلس إلى جانب المريض، وتسقيه، وتقدم له الدواء في موعده.

وذات مساء خرجت العجوز لصلاة الغروب في عيد دخول العذراء إلى الهيكل، ورجت كاترينا لفوفنا أن ترعى فيدور الصغير. وكان الصبي في ذلك الحين يتماثل للشفاء.

دخلت كاترينا لفوفنا على فيدور، وكان جالساً في الفراش في معطفه من فرو السنجاب يقرأ سيرة الآباء القديسين. فسألته وهي تجلس على المقعد: ماذا تقرأ يا فيدور؟

– أقرأ سيرة الآباء القديسين، يا عمة.

– ممتع؟

– ممتع جداً، يا عمة.

اتكأت كاترينا لفوفنا على يدها، وأخذت تنظر إلى فيدور وهو يحرك شفثيه. وفجأة وكأن العفاريات انفلتت من عقالها، عادت إلى كاترينا لفوفنا أفكارها السابقة دفعة واحدة، ففكرت كم من الضرر سيلحق بها هذا الغلام، وكم كان رائعاً لو لم يكن هو في الوجود.

ويعن لكاترينا لفوفنا: «فهو مريض... يقدم له الدواء... وما أكثر ما يحصل في حالة المرض... مجرد أن أقول: الطبيب لم يعطه الدواء المناسب...».

- حان وقت تناولك للدواء، يا فيدور؟

- أرجوك، يا عمّة، -أجاب الصبي، وجرع الملعقة، وأضاف، -كتاب ممتع جداً، يا عمّة، يصف حياة القديسين.

- استمر في القراءة، -قالت كاترينا لفوفنا، وهي تجيل في الحجرة نظرتها الباردة، وتوقفها على النوافذ التي ترك عليها الجمد نقوشه.

- يجب أن أمرهم بإغلاق النوافذ بالصفاقات.

قالت وخرجت إلى حجرة الجلوس، ومن هناك إلى القاعة، ومنها إلى مخدعها، حيث جلست على المقعد.

وبعد خمس دقائق دخل سيرغي عليها العلية صامتاً في معطف من فرو الخروف مؤطر بفراء الفقمة وثير. فسألته كاترينا لفوفنا: هل أغلقوا الشبابيك بالصفاقات؟

- أغلقوها.

أجاب سيرغي بحدة، ونظف الشمعة بالملقاط، ووقف عند الموقد.

وخيم صمت.

سألت كاترينا لفوفنا: اليوم لا تنتهي صلاة الغروب قريباً؟

رد سيرغي: غداً عيد كبير، وستستمر الصلاة طويلاً.

وخيم الصمت من جديد.

قالت كاترينا لفوفنا، وهي تنهض: أنا ذاهبة إلى فيدور. هو وحده في الحجرة.

- وحده؟

سألها سيرغي، وحدها بنظرة شزاء.

فردت كاترينا لفوفنا هامسة: وحده؟ ولماذا تسأل؟

وتبادلت عيونهما النظرات مثل وميض البرق. ولكن لم يقل أحدهما للآخر كلمة واحدة.

نزلت كاترينا لفوفنا إلى الأسفل، ومرت في الحجرات الفارغة. السكون يسود كل شيء.

والقناديل تشتعل بهدوء، الجدران تتناهب ظلها، والجمد أخذ يذوب على النوافذ المغلقة

بصفقاتها، وينزل دموعاً عليها، وفيدور جالس يقرأ، فما كان منه إلا أن قال لها، حين

رأها: عمّة، أرجوك، ضعي هذا الكتاب، وأعطني ذاك الموجود على رف الأيقونة رجاء.

نفذت كاترينا لفوفنا رجاء الطفل، وأعطته الكتاب.

- حبذا لو تنام، يا فيدور، ها؟

- لا، يا عمّة، سأنتظر جدتي.

- ولماذا تنتظرها؟

- وعدتني بأن تجلب الخبز الذي تبارك في صلاة الغروب.

وشحب وجه كاترينا لفوفنا بغتة، وانقلب الطفل الذي في بطنها تحت القلب لأول مرة، وسرت برودة في صدرها. وقفت في وسط الحجرة قليلاً، وخرجت وهي تفرك يديها المتثلجتين.

- ها! - همست وهي تدخل المخدع بهدوء وتجد صاحبها سيرغي في وضعه السابق عند الموقد.

- ماذا؟ - سأل سيرغي بصوت لا يكاد يسمع، وتنحج.

- وحده.

قطب سيرغي حاجبيه، وتثاقلت أنفاسه.

قالت كاترينا لفوفنا، وهي تستدير نحو الباب بحدة: لنذهب.

خلع سيرغي جزمته الطويلة بسرعة، وسأل: ماذا أخذ؟

- لا شيء.

أجابت كاترينا لفوفنا بنفس واحد، وقادته وراءها في هدوء ممسكة بيده.

الفصل الحادي عشر

جفل الصبي المريض، وترك الكتاب يسقط على ركبتيه، حين دخلت عليه كاترينا لفوفنا للمرة الثالثة.

- ماذا يا فيدور؟

- آه يا عمّة، خفت من شيء. - أجاب مبتسماً برهبة، منكمشاً في زاوية الفراش.

- مم خفت؟

- من هذا الذي دخل معك، يا عمّة؟

- أين؟ لم يدخل معي أحد، يا طفلي الصغير.

- لا أحد؟

ومد الصبي جسمه إلى نهاية السرير، وقلص عينيه، ونظر باتجاه الباب الذي دخلت منه العمة، وهدأ. وقال: أظن هذا ما توهمته.

توقفت كاترينا لفوفنا، ووضعت كوعها على قائمة السرير الأمامية، حيث يرقد الطفل.

نظر فيدور إلى العمة، واستفسر منها لماذا هي شاحبة تماماً.

وبدلاً من أن تجيب كاترينا لفوفنا عن ملاحظته، سعلت بافتعال، ونظرت بترقب إلى

باب حجرة الجلوس، حيث صرت لوحة واحدة من ألواح الأرضية صريراً هادئاً.

- أنا أقرأ سيرة شفيعي القديس فيدور قائد الجيش، يا عمة. كان يخدم الرب كثيراً.

وقفت كاترينا لفوفنا صامتة. فقال الطفل يتودد إليها: هل تحبين أن تجلسي، يا

عمة، لأعيد عليك ما قرأت؟

قالت كاترينا لفوفنا: انتظر قليلاً، سأعدل فتيلة القنديل في القاعة، وأعود.

وخرجت عجلي.

تردد في حجرة الجلوس أخفت همساً، ولكن أذن الطفل المرهفة سمعته، من خلال

الصمت الشامل.

- عمة! ما هذا؟ مع من تتهامسين هناك؟ - صاح الصبي، والدموع تتخلل صوته -

تعال، يا عمة، أنا خائف، دعاها ثانية بصوت أرطب بالدمع، فقد سمع كاترينا لفوفنا

تقول في الحجرة «هيا» فعد ذلك بخصوصه.

- ماذا تخاف؟

سألت كاترينا لفوفنا بصوت مبحوح قليلاً، وهي تدخل بخطو مملوء حزمًا، وتقف

عند سريره سادة باب حجرة الجلوس بجسمها عن بصر المريض، وبعد ذلك قالت له:

- ارقد.

- لا أريد، يا عمة.

- لا، يا فيدور، اسمعني، ارقد. حان وقت النوم ارقد.

- ما هذا، يا عمة! لا أريد كلياً.

- لا، ارقد، ارقد.

كررت كاترينا لفوفنا وقد تغير صوتها مرة أخرى واهتز، وأمسكت الطفل من تحت إبطيه، وأرقدته على رأس السرير.

في تلك اللحظة صرخ فيدور صرخة مستميتة. فقد رأى سيرغي يدخل شاحب الوجه، حافي القدمين.

صمت كاترينا لفوفنا براحتها فم الطفل الفاجر من الرعب، وصاحت: أسرع. امسكه ممدداً، حتى لا يتحرك!

أمسك سيرغي قدمي فيدور ويديه، بينما غطت كاترينا لفوفنا بحركة واحدة وجه الشهيد الطفولي بمخدة ريش كبيرة، وحطت عليها بصدرها القوي اللدن.

وساد الحجرة صمت القبور حوالي أربع دقائق. وهمست كاترينا لفوفنا: انتهى.

وما إن رفعت جسمها قليلاً لتعيد كل شيء إلى وضعه الطبيعي، حتى هزت ضربات مصمة جدران البيت الهادئ الذي شهد هذا القدر من الجرائم. ارتجت النوافذ، وتمايلت أرضيات الحجر، واهتزت سلاسل القناديل، وهامت على الجدران كأشباح خيالية.

صار سيرغي يرتجف، وانطلق يعدو بكل قوته. اندفعت كاترينا لفوفنا وراءه، يلاحقها الضجيج والهدير. وبدا وكأن قوى غير دنيوية تهز البيت الآثم من أساسه.

كانت كاترينا لفوفنا تخاف أن يخرج سيرغي إلى الفناء يطارده الذعر، ويكشف عن نفسه بهلعه هذا، ولكن سيرغي اندفع صاعداً إلى العلية.

ولدى صعوده الدرج اصطدم جبينه في الظلام بباب مفتوح نصف فتحة، وهوى إلى الأسفل متوجعاً، وقد أطار لبه فزع خرافي تماماً.

- زينوفي بوريسيتش، زينوفي بوريسيتش! - غمغم، وهو يتدحرج برأسه على الدرج، طارحاً كاترينا لفوفنا معه. سألت هذه: أين؟

صاح سيرغي: هناك فوقنا يحمل لوحاً حديدياً. ها هو، ثانياً! أواه، أواه! يقرقع من

جديد.

الآن صار واضحاً جداً أن عدداً كبيراً من الأيدي يقرع الشبابيك كلها من الخارج، وأن عدداً آخر يقتحم الباب.

- أبله! انهض، يا أبله! - صاحت كاترينا لفوفنا وبهذه الكلمات اندفعت نحو فيدور، ووضعت رأسه الميت على المخدة في وضع النائم الطبيعي تماماً، وفتحت بيدها القوية الباب الذي اقتحمه حشد الناس.

كان المنظر رهيباً. نظرت كاترينا لفوفنا فوق الحشد الذي اقتحم المدخل، فرأت ناساً غرباء يطفرون، السياج العالي إلى الفناء بصفوف كاملة، وهدير أصوات الناس يتعالى من خارج الفناء.

وقبل أن تعي كاترينا لفوفنا شيئاً جرفها حشد الناس، ودفعها إلى الحجرة.

الفصل الثاني عشر

كل هذا الهلع نشأ بالشكل الآتي: جرت العادة أن يشهد عدد هائل من الناس، صلاة الغروب قبيل العيد في جميع كنائس المدينة الكبيرة إلى حد ما، والصناعية التي كانت تعيش فيها كاترينا لفوفنا وإن كانت مركز القضاء فقط. وفي الكنيسة حيث يحل عيدها غداً كان لا يوجد موضع قدم حتى في فناء الكنيسة. وكان في العادة أن يرتل الأناشيد مرتلون من خدم التجار بإشراف قائد جوقة خاص هو أيضاً من هواة فن الغناء.

شعبنا ورع، مواظب على حضور الكنيسة الربانية، وهو لذلك فنان على طريقته الخاصة. فإن البهاء الكنيسي، والإنشاد المنسق هما إحدى أرفع وأنقى متعة. وحيثما ينشد المرتلون تجد نصف أهل المدينة تقريباً قد اجتمعوا هناك، ولا سيما من الذين يزاولون التجارة: الباعة الوكلاء، والخدم، وأسطوات المعامل والمصانع والأسياد أنفسهم مع زوجاتهم. كلهم يجتمعون في كنيسة واحدة، ويود كل واحد على الأقل أن يقف على مدخل الكنيسة، وأن يسمع تحت النافذة على الأقل، - في وقدة القيظ، واشتداد الصقيع كيف تتماوج أصوات الجوقة ويتفنن مرتل صواح الصوت في غناء أعلى الأصوات.

في كنيسة الضيعة التي يرتبط بها آل إسماعيلوف كان يقام عيد دخول العذراء إلى الهيكل ولهذا السبب اجتمع شباب المدينة كلها في تلك الكنيسة مساءً، في عشية ذلك العيد، في الوقت عينه الذي حدث لفيدور ما وصفناه آنفاً، ولدى تفرقهم في حشد

صاحب تحدثوا عن مناقب مرتل شهير صادح الصوت، وعن مواقف حرجة حصلت مصادفة لمرتل شهير آخر جهير الصوت.

ولكن لم يكن الجميع مهتمين في المسائل الصوتية هذه. فقد كان بين الحشد أناس اهتموا في مسائل أخرى. وكان من بين هؤلاء ميكانيكي شاب جلبه أحد التجار من بطرسبورغ إلى طاحونته البخارية. وقد قال، لدى اقترابهم من بيت إسماعيلوف: وعجيب أيضاً، يا أولاد، ما يقال عن زوجة إسماعيلوف الشابة يزعمون أن الغراميات بينها وبين وكيلهم الشاب سيرغي جارية على طوال الوقت.

رد صاحب معطف طويل من القماش الأزرق: كل الناس تعرف ذلك. أظنها لم تكن في الكنيسة حتى في هذا اليوم.

- وما تهماها الكنيسة؟ هذه المرأة الحقيرة جداً انحطت فهي لا تخاف من رب، ولا من ضمير، ولا من عيون الناس.

- انظروا. الضوء مشتعل في بيتهم.

قال الميكانيكي مشيراً إلى شريط ضوئي بين الصفاقات. فزعقت عدة أصوات: انظر من شق الصفاقة، ماذا يفعلان هناك؟

صعد الميكانيكي على كتفي رفيقين من رفاقه، وما إن وضع عينه على شق الصفاقة، حتى صاح بصوت عال: إخواني، يا أعزاء! إنهما يخنقان شخصاً هناك. يخنقانه.

وأخذ الميكانيكي يضرب الصفاقة بيديه في استماتة. وحذا حذوه زهاء عشرة أشخاص قفزوا إلى النوافذ، وأعملوا قبضاتهم.

وكان الحشد يزداد من لحظة إلى أخرى، وحصل الاقتحام الذي ذكرناه لبيت إسماعيلوف.

قال الميكانيكي مشرفاً على فيدور الميت: رأيت بأمر عيني، رأيت. كان الطفل مطروحاً على الفراش وخنقاه، الاثنان.

وفي ذلك المساء اقتيد سيرغي إلى مركز الشرطة، وأخذت كاترينا لفوفنا إلى حجرتها العلوية تحت حراسة شرطييين.

وكان بيت إسماعيلوف بارداً بشكل لا يطاق. فالمواعد لم تشعل، والباب ظل يفتح باستمرار. فقد كانت حشود الفضوليين الكثيفة تتناوب، والجميع كانوا يأتون ليلقوا نظرة على فيدور الصغير المسجى في تابوت، وعلى تابوت آخر كبير غطي سطحه بكفن عريض. وعلى جبين فيدور إكليل أبيض من الأطلس يغطي حزاً أحمر تبقى بعد تشريح الجمجمة. وقد كشف لدى التشريح الطبي القضائي أن فيدور توفي مخنوقاً. وحين اقتيد سيرغي إلى تابوته، وبعد كلمات الكاهن الأولى عن يوم القيامة وعقاب الآثمين غير التائبين انخرط يبكي، واعترف بما في صدره ليس فقط بقتل فيدور، بل طلب إخراج زينوفي بوريسيتش من المكان الذي دفنه فيه دون مراسيم تشييع. ولم تكن جثة زوج كاترينا لفوفنا المدفونة في الرمل الجاف قد تعفنت كلياً، وقد أخرجوه من هناك، ووضعوه في تابوت كبير. وذعر الجميع حين سمى سيرغي شريكته في كلتا الجريمتين وهي زوجة التاجر الشابة. كانت كاترينا لفوفنا لا تجيب عن كل الأسئلة إلا بـ«لا أعرف شيئاً عن هذا، ولا أعلم» وجعلوا سيرغي يواجهها بإفادته. وعندما استمعت له نظرت إليه بدهشة خرساء، ولكن دون حنق، وبعد ذلك قالت بلا اكتراث: إذا كان يرضيه أن يقول ذلك، فلا حاجة بي إلى الإنكار. لقد قتلت.

فسألوها: ولم فعلت ذلك؟

– من أجله.

ردت وأشارت إلى سيرغي المنكس الرأس.

أودع المجرمان السجن، وحسنت بسرعة كبيرة هذه القضية الفظيعة التي أثارت انتباه الجميع وسخطهم. ففي نهاية شباط أعلنت محكمة الجنايات لسيرغي ولكاترينا لفوفنا أرملة التاجر من الصنف الثالث أنه قد تقرر جلداهما بالسياط في ساحة السوق في مدينتهما، وإرسالهما، بعد ذلك، إلى الأشغال الشاقة. وفي بداية آذار، في صباح بارد مثلج ترك الجلاذ العدد المقرر من الحروز الزرقاء الحمراء على ظهر كاترينا لفوفنا المعرى الأبيض، ثم أوقع على كتفي سيرغي حصته من الجلادات، وعلم وجهه الوسيم بعلامات الأشغال الشاقة الثلاث على جبينه وخديه.

وطوال ذلك الوقت كان سيرغي، لسبب ما، يحظى من جانب الناس بعطف أكبر بكثير مما لكاترينا لفوفنا. كان يهوي خلال نزوله من المنصة السوداء ملطخاً مدمى. أما كاترينا لفوفنا، فقد نزلت هادئة تحاول فقط أن لا تدع الرداء السميك ودراعة السجن الخشنة تلتصقان على ظهرها الممزق.

وحتى حين أعطوها وليدها في مستشفى السجن اكتفت بالقول: «أوه، إلى جهنم!»، وأشاحت بوجهها إلى الحائط وألقت صدرها على السرير الصلب دون أي أنين أو تشك.

الفصل الثالث عشر

غادرت مجموعة المساجين التي كان فيها سيرغي وكاترينا لفوفنا، والربيع قد أهل بحساب التقويم فقط، والشمس ما تزال، كما يقول المثل الشعبي «تضيء ولا تدفى».

أعطي طفل كاترينا لفوفنا لرعاية العجوز أخت بوريس تيموفيتش لأن الوليد عدّ الابن الشرعي لزوج المجرمة المقتول، فقد صار الوريث الوحيد لكل ما هو الآن ملك لآل إسماعيلوف. وقد ارتاحت كاترينا لفوفنا لذلك جداً. وتخلت عن الطفل بلا اكتراث بالغ. فإن حبها لوالده، مثل حب الكثيرات من النساء المنجرفات مع عواطفهن، لم ينتقل منه إلى الطفل بأي جزيئة.

وعلى العموم لم يكن موجوداً، بالنسبة لها، لا نور ولا ظلام، لا خير ولا شر، ولا وحشة، ولا فرحة. فقد كانت لا تفهم شيئاً، ولا تحب أحداً، وحتى نفسها لم تكن تحبها. كانت لا تنتظر بفارغ الصبر غير سفر المساجين، حيث كانت تأمل من جديد في رؤية عشيقها سيريوجا. أما الطفل فقد نسيت التفكير فيه.

وصدقت آمال كاترينا لفوفنا. فقد خرج سيرغي معها في مجموعة واحدة من أبواب السجن مكبلاً بالأصفاد الثقيلة، موسوماً.

إن الإنسان يتعود، حسب الإمكان، على أي وضع ممقوت، ويحتفظ في كل وضع، وحسب الإمكان بقدرته على متابعة أفراحه الشحيحة. ولكن لم يكن لكاترينا لفوفنا ما يدعوها إلى التكيف، إذ إنها ستري سيرغي مرة أخرى، وحتى طريق الأشغال الشاقة معه تبدو لها طريق سعادة.

وكانت كاترينا لفوفنا تحمل معها في كيس من القماش الخشن القليل من الأشياء الثمينة، والأقل من النقود. ولكن كل هذا، وقبل أن تصل إلى مدينة نيجني نوفغورود بمسافة كبيرة، وزعته على العرفاء الذين صاحبوها في مراحل سفرها. ليتيحوا لها إمكانية السير إلى جانب سيرغي في الطريق، والوقوف معه ساعة في ظلمة الليل تتعاقب معه في ركن بارد من دهليز ضيق في محطة طريق المسيرة.

إلا أن صديق كاترينا لفوفنا الموسوم هذا صار بعيداً جداً عن ملاطفتها. يتكلم معها بحدة وخشونة، ولا يقدر كثيراً لقاءاتها السرية معه، تلك التي كانت من أجلها تحرم نفسها من الطعام والشراب، وتقدم من كيس نقودها الهزيل ربع روبل ضرورياً لها، بل كان سيرغي في بعض الأحيان يقول: بدلاً من أن تتمسحي بي في ركن الدهليز، كان عليك أن تعطيني الفلوس التي أعطيتها للعريف.

فكانت كاترينا لفوفنا تسوغ فعلتها قائلة: لم أعطه غير ربع روبل، يا سيريوجا.

- وهل ربع روبل ليس بالفلوس؟ لا أظنك وجدت الكثير من هذه الأرباع في الطريق، بينما أنت توزعينها بسخاء، على ما يبدو.

- ومقابل ذلك التقينا، يا سيريوجا.

- أي فرحة في اللقاء، بعد هذا العذاب وماذا يعني. اللعنة ليس على هذا اللقاء وحده، بل على حياتي كلها.

- أما أنا، يا سيريوجا، فلا يهمني شيء سوى الالتقاء بك.

أجاب سيرغي: كل هذا سخافة.

وكانت كاترينا لفوفنا أحياناً تعض على شفيتها إلى حد الإدماء حين تسمع مثل هذه الأجوبة، وأحياناً كانت دموع الغيظ والأسى تترقرق في عينيها غير البكائيتين، في ظلام اللقاءات الليلية. ولكنها كانت تتحمل دائماً، وتلتزم الصمت دائماً، وتريد أن تخادع نفسها بنفسها.

وبهذه الطريقة، وفي هذه العلاقات الجديدة بينهما وصلاً إلى نيجني نوفغورود. وفي هذه المدينة انضمت إلى مجموعتهما مجموعة قادمة من طريق موسكو، ومتجهة إلى سيبيريا.

كانت هذه المجموعة الكبيرة تضم في القسم النسائي منها، حيث يوجد عدد كبير من مختلف الفئات، شخصيتين نسائيتين طريفتين جداً أحدهما فيونا زوجة جندي من ياروسلاف، وهي امرأة رائعة فاتنة طويلة القامة، ذات ضفيرة سوداء كثيفة، وعينين بنيتين داكنتين فيهما مسحة من الحنان والحزن، بأهداب كثيفة وطفاء كبرقع خيالي، والثانية فتاة شقراء في الثامنة عشرة من العمر، مرهفة الوجه، ذات بشرة وردية رقيقة، وفم صغير، وغمازتين على خديها النضرين، وخصلات شعر جعداء ذهبية كتانية كانت تنزل على جبينها نافرة من تحت عصابة السجن الخشنة. وكانت المجموعة تسميها سونيتكا.

كانت فيونا الفاتنة ذات خلق ناعم كسول. وكانت مجموعتها تعرفها كلها. ولم يكن أحد من الرجال يفرح كثيراً، إذا لقي منها وصالاً، ولا أحد يحزن إذا رآها تهدي هذا الوصال لآخر يبتغيه.

وكان السجناء يقولون بصوت واحد مازحين: العمه فيونا أطيّب امرأة عندنا، لا يلقي أحد منها إساءة.

ولكن سونيتكا كانت من صنف آخر تماماً.

وكانوا يقولون عنها: سمكة تلبط قربك وتنزلق من يدك.

وكان لسونيتكا ذوق، وتراعي الانتقاء، بل حتى الانتقاء الدقيق، ربما، وكانت تريد أن تظهر العواطف نحوها لا بشكلها الخام، بل مطعمه بتوابل مثيرة، بعذابات وتضحيات. بينما كانت فيونا بساطة روسية تتكاسل حتى أن تقول للشخص: «ابعد عني»، ولا تعرف إلا شيئاً واحداً، وهي أنها امرأة. ومثيلاًتها من النساء يقدرن جيداً في عصابات قطاع الطرق، والمحكومين بالأشغال الشاقة، وكومونات الاشتراكيين الديمقراطيين في بطرسبورغ.

وكان لظهور هاتين المرأتين في مجموعة موحدة مع سيرغي وكاترينا لفوفنا دور مأساوي بالنسبة للأخيرة.

الفصل الرابع عشر

منذ الأيام الأولى لمسيرة المجموعة الموحدة من نيجني نوفغورود إلى قازان صار سيرغي يسعى إلى كسب ود زوجة الجندي فيونا بطريقة ظاهرة، ولم يلق منها جفوة. لم تعذب فيونا الحسنة سيرغي لطيبتها، مثلما لم تعذب أحداً غيره. في المرحلة الثالثة أو الرابعة دبرت كاترينا لفوفنا من أول الغسق، عن طريق الرشوة، لقاء مع عشيقها سيريوجا، ورقدت متيقظة تنتظر من لحظة إلى أخرى أن يدخل العريف المناوب، ويلكزها بخفة، ويهمس: «هيا، أسرعي». انفتح الباب، ومرقت امرأة في الدهليز، وانفتح الباب مرة أخرى، فقفزت من التخت بسرعة سجيئة أخرى وراء الحارس، وأخيراً جذبت الدراعة التي كانت تغطي كاترينا لفوفنا. فنهضت هذه الشابة بسرعة من التخت الذي صقلته جنوب السجناء، وألقت الدراعة على كتفها، ودفعت الحارس الواقف أمامها.

وحين كانت كاترينا لفوفنا تمر في الدهليز المضاء في مكان واحد بمسرجة خافتة الضوء، ارتطمت بزوجين أو ثلاثة أزواج لم يصدر منها ما ينبه إليها من بعيد. وخلال مرورها بردة الرجال ترمى إلى سمعها ضحك مكبوت من خلال الفتحة المحفورة في الباب. قال حارس كاترينا لفوفنا بغير رضا: مستأنسون.

وأمسكها من كتفها، ودسها في ركن، وانصرف.

تلمست كاترينا لفوفنا بيدها دراعة ولحية، بينما مست اليد الأخرى وجهاً نسائياً حاراً.

سأل سيرغي بصوت خفيض: من هذا؟

- وأنت لماذا هنا؟ مع من أنت؟

وفي الظلام جذبت كاترينا لفوفنا العصابة من رأس منافستها. فانسلت هذه ناحية، وانطلقت تعدو، حتى تعثرت بشخص في الدهليز، وسقطت على الأرض.

انطق ضحك جماعي من ردهة الرجال.

- سافل!

همست كاترينا لفوفنا، وضربت سيرغي على وجهه بأطراف العصابة التي انتزعتها من رأس صديقه الجديدة.

رفع سيرغي يده، ولكن كاترينا لفوفنا مرقت في الدهليز بخفة، واقتربت من بابها. تكرر الضحك من ردهة الرجال يتعقبها عالياً إلى حد أن الحارس الذي كان واقفاً قبالة المسرحجة بفتور يبصق على رأس حذاءه، رفع رأسه، وزأر: شش!

انطرحت كاترينا لفوفنا صامتة، وبقيت على وضعها هذا حتى الصباح. كانت تريد أن تقول لنفسها «لا أحبه»، ولكنها كانت تشعر بأن حبها له صار أكثر حرارة وأشد قوة. وظلت تتراءى أمام عينيها كفه ترتعش تحت رأس تلك، ويده الأخرى تطوق كتفيها الحاريتين.

وظفقت المسكينة تبكي، واستدعت مغلوبة على نفسها، تلك الكف كي تستقر، في هذه اللحظة، تحت رأسها، ويده الأخرى تطوق كتفيها المرتعشتين بهستيرية.

أيقظتها فيونا زوجة الجندي في الصباح: على كل، هاتي عصابتي.

- إذن، أنت؟...

هاتيها، أرجوك!

- ولماذا تفرقين بيننا؟

- وهل أنا أفرق بينكما؟ وهل هذا حب أو ولع حقيقي يستحق الغضب؟

فكرت كاترينا لفوفنا لحظة، ثم أخرجت من تحت المخدة العصابة التي انتزعتهما في الليل، وألقتها لفيونا، واستدارت نحو الحائط.

وشعرت بانفراج.

قالت لنفسها: تفوا! معقول أن أغار من مثل هذه المغسلة الممزوقة؟ بعداً لها. عيب أن

أقارن نفسي بها.

وفي اليوم التالي قال لها سيرغي في الطريق: اسمعي، يا كاترينا لفوفنا، أرجوك، أولاً أنا لست لك زينوفي بوريسيتش، وثانياً أنت لست الآن تاجرة عظيمة، فلا تتباهي من فضلك. هذا لا ينفعك هنا.

لم ترد كاترينا لفوفنا بشيء على ذلك، وسارت أسبوعاً دون أن تبادل سيرغي كلمة أو نظرة. فقد احتفظت، وهي المهانة، برصانتها على كل حال، ولم ترد أن تكون هي البادئة بالمصالحة في خصامها الأول هذا مع سيرغي.

وخلال ذلك، وفي هذه الفترة من زعل كاترينا لفوفنا على سيرغي، أخذ هذا يغازل سونيتكا الشقراء ويتودد إليها. تارة يتبادل التحية معها بانحناءة «مع تمنياتنا الخاصة» وتارة يبتسم لها، وتارة، إذا التقاها حاول أن يعانقها ويضغطها على صدره. وكاترينا لفوفنا ترى كل ذلك، فيزداد قلبها ضراماً.

وتقول كاترينا لفوفنا لنفسها متعثرة لا ترى الأرض تحت قدميها: «يعني هل علي أن أتصالح معه أو كيف؟».

ولكن كبرياءها الآن لا تتحمل أكثر من أي وقت مضى أن تكون البائدة في المصالحة. وخلال ذلك أخذ سيرغي يتودد لسونيتكا أكثر فأكثر، حتى بدا للجميع أن سونيتكا الحصينة، السمكة المنزلة أبدأ والتي لا تمسك باليد، بدت وكأنها تسلس فجأة. ذات مرة قالت فيونا لكاترينا لفوفنا: كنت تشكين مني. فماذا فعلت لك؟ حدث لي مرة وانتهى، والأحرى بك أن تراقبي سونيتكا.

«سحقاً لكبريائي هذه، سأتصالح معه اليوم حتماً» عزمت كاترينا لفوفنا مع نفسها وهي لا تفكر إلا في شيء واحد وهو كيف ستحقق هذه المصالحة بأحدق طريقة ممكنة. وأخرجها من هذا الوضع الصعب سيرغي نفسه. دعاها في أثناء وقفة في الطريق: يا لفوفنا! تعالي إلي الليلة لوضع دقائق. عندي ما سأحدثه لك.

لزمت كاترينا لفوفنا الصمت.

– ربما ما تزالين زعلانة ولا تأتين؟

ومرة أخرى لم ترد كاترينا لفوفنا بشيء.

ولكن سيرغي وحتى كل الذين كانوا يراقبون كاترينا لفوفنا/ رأوها، لدى الاقتراب من محطة الوقفة التالية ظلت طوال الوقت تلتصق برئيس العرفاء، حتى دست له سبعة عشر كوبيكاً جمعتهما من عطايا الناس. وتوسلت قائلة: سأعطيك عشرة كوبيكات أخرى، حالما أجمعها.

خبأ العريف النقود وراء طية ردفه، وقال: طيب.

محمد سيرغي، حين انتهت هذه المفاوضات، وغمز لسونيتكا.

- آه، يا كاترينا لفوفنا! قال سيرغي، وهو يطوقها عند درجات البيت - يا أولاد، لا مثيلة لهذه المرأة في العالم كله.

احمرت كاترينا لفوفنا، وتقطعت أنفاسها من السعادة.

وما إن فتح الباب قليلاً في الليل دون ضجة، حتى وثبتت خارجة ترتعش وتبحث بيديها عن سيرغي في الدهليز المظلم.

قال سيرغي وقد عانقها: حبيبتي!

- آه، يا وغدي! - ردت كاترينا لفوفنا من خلل الدمع، وأطبقت عليه شفقتها.

كان الحارس يسير في الدهليز، فتوقف، وبصق على حذائيه، وعاد إلى سيره، ووراء الأبواب كان السجناء المتعبون يشخرون، والفئران تقضم الريش، وصراصير الليل تصرصر متنافسة تحت الموقد، وكاترينا لفوفنا ما تزال غارقة في هنائها.

ولكن النشوات هدأت فعادت الحياة إلى مجراها الطبيعي.

قال سيرغي متشكياً، وهو يجلس مع كاترينا لفوفنا على الأرض في ركن من الدهليز:

- الألم فظيع. عظامي تئن علي من الرسغ حتى الركبتين.

فتسأل، وهي تستكين تحت طرف ذراعته:

- فما العمل، يا عزيزي سيريوجا؟

- ربما أطلب أن يدخلوني المستشفى في قازان؟

- آه، كيف هذا منك يا سيريوجا؟

- لا حيلة لي، والألم شديد علي.

تبقى في قازان، وأظل أساق وحدي؟

- وماذا أفعل؟ أقول لك يحك القيد عظمي وكأنه ينغرز فيه ويتأكله. - وبعد دقيقة

قال - لا بأس لو كانت لي جوارب صوفية أرتديها.

- جوارب؟ عندي، يا سيريوجا، ما تزال عندي جوارب جديدة.

أجاب سيرغي: أوه، يعني!

اندفعت كاترينا لفوفنا إلى زنزانتها دون أن تقول كلمة أخرى، ونبشت في حقيبتها على تختها، وهرعت ثانية إلى سيرغي تحمل زوجاً من الجوارب الصوفية الزرقاء بالسهم الموسوم على جانبيها.

– الآن ستتحسن الحال.

قال سيرغي، وهو يودع كاترينا لفوفنا، ويتلقى جواربها الأخيرة.

عادت كاترينا لفوفنا إلى تختها سعيدة، وغرقت في نوم عميق.

ولم تسمع كيف خرجت سونيتكا إلى الدهليز بعد عودتها، وظلت هناك حتى عادت بهدوء قبيل حلول الصباح.

وقد حصل ذلك قبل الوصول إلى قازان بمحطتين.

الفصل الخامس عشر

عندما غادرت المجموعة بوابة المحطة الخائفة استقبلها بجفاء نهار بارد ماطر خفاق الريح يمتزج مطره بالثلج. خرجت كاترينا لفوفنا بنشاط، ولكن ما إن دخلت الصف، حتى أخذت ترتعش بكل كيائها، واخضر لون وجهها. وغامت عيناها. وتوجعت كل مفاصلها واسترخت. كانت سونيتكا تقف أمامها في تلك الجوارب نفسها الصوفية الزرقاء الزاهية أم السهم التي تعرفها جيداً.

سارت كاترينا لفوفنا في الطريق فاقدة الحياة تماماً، عيناها فقط كانتا تنظران إلى سيرغي بتحديقة رهيبة مستديمة.

في الوقفة الأولى تقدمت من سيرغي بهدوء، وهمست «حقير»، وبصقت فجأة في عينيه تماماً.

أراد سيرغي أن يهجم عليها، ولكن الناس أمسكوه.

فقال: «سأعلمك!» ومسح البصقة.

إلا أن السجناء ضحكوا منه قائلين: على كل حال تصرفت معك بشجاعة.

وانفجرت سونيتكا بشكل خاص في ضحك مرح.

وانقادت لهذه اللعبة الغرامية التي جرت على ذوقها تماماً.

هدد سيرغي كاترينا لفوفنا قائلاً: لن تفلتي مما تستحقينه.
وفي تلك الليلة نامت كاترينا لفوفنا على تختها في بيت المحطة التالية هلعة
مرهقة برداءة الطقس، والمسيرة، محطة النفس، ولم تسمع كيف دخل شخصان إلى
ردهة النساء.

وعند وصولهما رفعت سونيتكا جسمها قليلاً من التخت، وأشارت لهما بيدها إلى
كاترينا لفوفنا دون أن تنبس بكلمة، ورددت ثانية ملتفة بدراعتها.
في تلك اللحظة سحبت دراعة كاترينا لفوفنا على رأسها، وألهبت ظهرها العاري إلا
من القميص الخشن نهاية سميكة لحبل مزدوج ينزلها عليه رجل بكل قوته.
صرخت كاترينا لفوفنا، ولكن الدراعة التي كانت تلف رأسها كتكت صوتها فلم
يسمع. حاولت كاترينا لفوفنا أن تخلص نفسها، ولكن من دون نجاح أيضاً، فقد كان
سجين ضخم يجلس على كتفيها، قابضاً على يديها بقوة.
- خمسون.

عد أخيراً صوت لا يصعب على أحد أن يعرف أنه صوت سيرغي، وفي لمحة واحدة
اختفى الزائران الليليان وراء الباب.

أزاحت كاترينا لفوفنا الدراعة عن رأسها، وقفزت، ولم تجد أحداً، سوى أن شخصاً كان
يضحك غير بعيد بشماتة، تحت دراعته. وعرفت كاترينا لفوفنا أنها ضحكة سونيتكا.
كانت هذه إهانة لا حد لها، مثلما لا حد للحنق الذي فار في قلب كاترينا لفوفنا
في تلك اللحظة. اندفعت إلى الأمام بلا وعي، ودون أن تعي سقطت على صدر فيونا،
فأمسكت هذه بها.

راحت كاترينا لفوفنا الآن تبكي بلواها الشديدة على ذلك الصدر الممتلئ الذي كان
إلى حين ينعم بحلاوة الفسوق مع عشيقها الخائن، وتنكمش على منافستها البلهاء
الرخوة مثلما ينكمش طفل على أمه. إنهما الآن متساويتان كلتاهما على قدر واحد،
كلتاهما منبوذة.

متساويتان!... فيونا المنتهزة لأول فرصة وقعت لها، وكاترينا لفوفنا المنغمرة في
مأساة حب في ذروتها!

وعلى أي حال لم تعد كاترينا لفوفنا تشعر بالإهانة من شيء، فبعد أن نفتت بدموعها ما في قلبها تحجرت، وتهيأت بهدوء تام للخروج للتعاد.

الطبل يقرع دوم، دوم، دوم، ويتقاطر إلى الفناء سجناء مصفدون، وغير مصفدين، وسيرغي وفيونا، وسونيتكا، وكاترينا لفوفنا، ومنشق عن الكنيسة مصفد مع يهودي، وبولوني مقيد بسلسلة واحدة مع تترى.

تجمهروا جميعاً، ثم اصطفوا في شيء من النظام، وساروا.

لوحة لا تبعث الفرحة في النفس. رهط من الناس المنتزعين من المجتمع، والمحرومين من أي ظل لأمل في مستقبل أفضل، يسرون في الوحل الأسود البارد لطريق ترابي. والبشاعة المريعة تحدق بهم من كل جانب. وحل لا نهاية له، وسماء رمادية، وأشجار جرداء مبللة، يقبع غراب منفوش الريش في أغصانها المنفرجة. والريح تنن تارة، وتشتد أخرى، وتعول وتعصف تارة ثالثة.

في تلك الأصوات الجهنمية التي تمزق النفس، والتي تتوج كل بشاعة هذه اللوحة، تتردد نصائح زوجة أيوب التوراتي: «العن يوم مولدك ومت».

ومن لا يريد الاستماع إلى هذه الكلمات بانتباه، ومن لا تسري عنه فكرة الموت في هذا الوضع المفجع، بل ترعبه، يجب عليه أن يجاهد بأن يغطي على هذه الأصوات الناعية بشيء أكثر منها قباحة. وهذا ما يفهمه حق الفهم الإنسان البسيط. فهو في مثل هذه الحال يطلق العنان للساطة الوحشية، ويبدأ بالتحامق والسخرية من نفسه، من الناس، من الشعور. ويصير، وهو الخشن أصلاً بالغ الشر.

– ماذا يا تاجرة؟ هل أنت بخير يا صاحبة اللياقة؟

– سأل سيرغي كاترينا لفوفنا بوقاحة، حالما اختفت القرية التي باتت فيها عن أنظار مجموعتهم وراء التلة المبللة.

وفي الوقت عينه استدار إلى سونيتكا مغطياً إياها بذيل رداءه، رافعاً صوته الحاد بترنيمة عالية:

رأس أشقر يلمع في الظل وراء النافذة

أنت لا تنامين يا عذابي لا تنامين يا ماكرتي
ها أنا أغطيك بذيل ثوبي، حتى لا يلحظك الناس.

ومع هذه الكلمات طوق سيرغي سونيتكا، وقبلها بصوت عال أمام المجموعة كلها.
كل ذلك رآته كاترينا لفوفنا، وما كانت تراه، فقد كانت تسيّر كالميتة تماماً. صاروا
يدفعونها، ويشيرون لها كيف كان سيرغي يستهتر مع سونيتكا. وصارت أضحوكة.

- لا تمسوها - تصدت فيونا تدافع عنها، حين حاول أحد الأشخاص في المجموعة أن
يهزأ من كاترينا لفوفنا، وهي تتعثر - معقول لا ترى يا عفريت أن المرأة مريضة للغاية.

فرد سجين شاب بلهجة لاذعة: يبدو أن الرطوبة آذت رجليها.

فرد سيرغي: المعروف أن أهل التجارة من أصل رقيق جداً.

ومضى يقول: لو كانت عندها جوارب دافئة على الأقل، لكان حالها لا بأس به.

وبدا وكأن كاترينا لفوفنا استيقظت بحواسها: أيها الثعبان السافل! - قالت نافذة
الصبر - اهزأ، أيها الوغد، اهزأ.

- لا، يا تاجرة، ليس في كلامي هزء. ولكن ها هي سونيتكا تبيع جوارب صالحة
تماماً، ففكرت قائلاً لنفسي: ربما تشتريها تاجرتنا.

ضحك كثيرون وسارت كاترينا لفوفنا، مثل آلة شد نابضها.

الجوما يزال يعربد. ومن السحب الرمادية المتلبدة في السماء أخذ الثلج يتساقط
بندف رطبة وما إن يمس الأرض حتى يذوب، ويزيد من لزاجة الوحل. وأخيراً يلوح
شريط رصاصي داكن لا تبصر العين طرفه الآخر. إنه شريط فولغا. والريح تسرح فوقه
قوية، تهدد على سطحه أمواجاً داكنة تروح وتجيء ببطء مرتفعة عريضة.

تقدمت مجموعة السجناء المبللين المرتعدين نحو المرسى ببطء، وتوقفت في
انتظار العبارة.

وجاءت العبارة المبللة كلياً، الداكنة، وأخذ طاقمها يوزع السجناء.

- يقولون في هذه العبارة من يبيع الفودكا - قال أحد السجناء، حين انفصلت
العبارة عن الشاطئ، وندف الثلج الرطب تتساقط عليها، وراحت تترنح على أمواج النهر
المتمايل.

- أي، نعم، لا ضير لو شربنا شيئاً منها الآن - قال سيرغي، ولتسلية سونيتكا هزأ بكاترينا لفوفنا ونبس: - يا تاجرة، على حق الصداقة القديمة بيننا ألا تضيفينني على فودكا. لا تبخلي، وتذكري حبنا القديم، يا روعي، كيف كنا، أنا وأنت، يا فرحتي، نلهو ونمرح، ونقضى ليالي الخريف الطويلة، كيف ودعنا ذويك الوداع الأخير من دون مراسيم كهنة وشماسين.

كانت كاترينا لفوفنا ترتجف بكليتها من البرد. وإلى جانب هذا البرد الذي كان ينفذ من تحت ثوبها المبلل حتى إلى العظام، كان في كيائها يجري شيء آخر. كان رأسها يحترق، وكأنه في نار، وكانت حدقتا عينيها متسعيتين مشعيتين بلمعان حاد زائع، ومثبتتين بجمود في الأمواج المتلاطمة.

قالت سونيتكا بصوت صادح: أنا أيضاً كنت سأشرب الفودكا. فالبرد لا يحتمل.

ألح سيرغي قائلاً: ضيفينا، يا تاجرة، ها!

قالت فيونا هازة رأسها موبخة: آه، اخجل!

فأيد السجين غوردوشكا زوجة الجندي هذه: هذا لا يليق بك أبداً.

اخجل من الآخرين، إن كنت لا تخجل منها.

فصاح سيرغي على فيونا: وأنت يا علية السعوط المبتذلة، تقولين اخجل منها! وماذا علي أن أخجل منه! ربما لم أكن أحبها أبداً، والآن... حذاء سونيتكا المحكوك هذا أعز عندي من سحنتها، سحنة قطة مهلوسة. فماذا يمكنك أن تعترضني على كلامي هذا؟ لتحب غوردوشكا هذا الأعوج الفم، أو... - والتفت إلى حارس خيال قميء في عباءة وطاقيّة عسكرية لهاطرة، وأضاف - أو الأفضل أن تتودد إلى ذلك الحارس لتنكمش تحت عباءته لتحتمي من المطر على الأقل.

فقالت سونيتكا صادحة الصوت: ولسماها الجميع زوجة الضابط.

أيدها سيرغي قائلاً: بالطبع!... ولحصلت على فلوس من دون أي عناء لشراء الجوارب.

لم ترد كاترينا لفوفنا على الإساءة، ظلت تحرق في الأمواج أكثر، وتتمتم بشفتيها. وبين فترات انقطاع سيرغي عن كلامه القبيح كانت تسمع هدير وعويل الأمواج وهي تنشق صاعدة هابطة. وفجأة تراءى لها مع موجة منشفة رأس بوريس تيموفيتش

الأزرق، وطلع من موجة أخرى زوجها متأجراً وهو يطوق فيدور المدلي رأسه. وتريد كاترينا لفوفنا أن تتذكر دعاء، وتتمتع بشفتيها، ولكن شفتيها تهمسان: «كيف كنا نلهو ونمرح، ونقضي ليالي الخريف الطويلة. وبالموت الزوأم نرسل الناس إلى العالم الآخر». كانت كاترينا لفوفنا ترتجف. وكان نظرها الزائغ يتركز ويصير وحشياً. ولمرة أو مرتين امتدت يداها نحو نقطة غير منظورة في الفضاء، وعادت فانسبلتاً. ومرت دقيقة أخرى، وإذا بها ترنح جسمها كله، غير صارفة بصرها عن الموج القائم، وانحنت، وأمسكت بسونيتكا من قدميها، وبحركة واحدة قفزت معها فوق حاجز العبارة. تحجز الجميع في الذهول.

ظهرت كاترينا لفوفنا على ظهر موجة، وغاصت ثانية. وظهرت سونيتكا على سطح موجة أخرى.

وتصايحوا على العبارة: خطاف! ارموا بخطاف!

حوم خطاف ثقيل على حبل طويل، وسقط في الماء. لم تظهر سونيتكا على سطح الماء من جديد، ولكنها بعد ثانيتين رفعت يديها مرة أخرى وقد جرفها التيار بسرعة عن العبارة، إلا أن كاترينا لفوفنا ظهرت في الوقت نفسه على موجة أخرى مرتفعة فوقها إلى حد الخصر تقريباً، وهجمت على سونيتكا، مثل هجوم سمكة مفترسة على سمكة صغيرة وغيب الماء كليهما.

سلسلة كتاب المعرفة الشهري

رقم العدد	المؤلف المترجم	اسم الكتاب	تاريخ العدد
٦٢٩	أويديك إسحاقيان	عروج أبي العلاء	شباط/ ٢٠١٦
٦٣٠	استيفان زفايغ	لاعب الشطرنج	آذار/ ٢٠١٦
٦٣١		كمال خير بك الشاهد والشهيد	نيسان/ ٢٠١٦
٦٣٢	إلياس أبو شبكة	أفاعي الفردوس	أيار/ ٢٠١٦
٦٣٣	تيسير سيول	رواية "أنت منذ اليوم"	حزيران/ ٢٠١٦
٦٣٤	ناظم مهنا	أنطولوجيا فلسفية	تموز/ ٢٠١٦
٦٣٥	ناظم مهنا	الكاتب السوري الساحر لوقيان	آب/ ٢٠١٦
٦٣٦	ت: نامق كامل	أغاني الغجر "أوديسة التجوال"	أيلول/ ٢٠١٦
٦٣٧		إخوان الصفا رسالة تداعي الحيوان على الإنسان(ج١)	تشرين الأول/ ٢٠١٦
٦٣٨		إخوان الصفا رسالة تداعي الحيوان على الإنسان(ج٢)	تشرين الثاني/ ٢٠١٦
٦٣٩	بيان الصفدي	قلب الشعر	كانون الأول/ ٢٠١٦
٦٤٠	بوريس باسترنك ت: د. نائر زين الدين	تدخلين كالمستقبل	كانون الثاني/ ٢٠١٧
٦٤١	جورج أمادو ت: نخلة ورد	موت كنكس	شباط/ ٢٠١٧
٦٤٢	سلمى لاجرلوف ت: محمد زهير مهران	حودي الموت	آذار/ ٢٠١٧
٦٤٣	يونس صالح	ابن الفارض مختارات	نيسان/ ٢٠١٧
٦٤٤	ت: د. نائر زين الدين	دوستوفسكي «قصتان»	أيار/ ٢٠١٧
٦٤٥	لوقيان ت: إلياس سعد غالي سعد صائب	قصتان من الأدب السوري القديم (مينيب أو استفتاء ميت) (الحلم أو الديك)	حزيران/ ٢٠١٧
٦٤٦	غابرييل غارسيا ماركيز	الوقائع الغريبة والحزينة لأرانديرا الطبية	تموز/ ٢٠١٧

		ت: د. محمود موعد		
٢٠١٧/ آب	٦٤٧	جون شتاينبيك ت: سهيل أيوب	اللؤلؤة	١٩
٢٠١٧/ أيلول	٦٤٨	فلاديمير نابوكوف ت: محمد توفيق مصطفى	مأدبة الذئاب	٢٠
٢٠١٧/ تشرين الأول	٦٤٩	ميخائيل بولغاكوف ت: د. نائل زين الدين - د. فريد حاتم الشحف	نشيد الشيطان	٢١
٢٠١٧/ تشرين الثاني	٦٥٠	فرانز كافكا ت: سعيد أحمد الحكيم	مستوطنة العقاب	٢٢
٢٠١٧/ كانون الأول	٦٥١	ميكا والتاري ت: لويس جريس	هذا يحدث للناس	٢٣
٢٠١٨/ كانون الثاني	٦٥٢	أبو عبد الله محمد بن حسين البمني	مضاهاة أمثال كليلة ودمنة	٢٤
٢٠١٨/ شباط	٦٥٣	سيرغي يسينين ت: د. نائل زين الدين	وحيداً وسط السهب العاري	٢٥
٢٠١٨/ آذار	٦٥٤	هيرمان ميلفل	(الناسخ بارتلبي)	٢٦
٢٠١٨/ نيسان	٦٥٥	علاء الدين علي بن أبي حزم القرشي	من الرسالة الكاملة في السيرة النبوية	٢٧
٢٠١٨/ أيار	٦٥٦	أوسكار وايلد ت: لويس عوض	شبح كانترفيل	٢٨
٢٠١٨/ حزيران	٦٥٧	جنكيز أيتماتوف ت: عاطف أبو جمرة	المسلوب	٢٩
٢٠١٨/ تموز	٦٥٨	مارك توين ت: سليم عبد الأمير حمدان	الرجل الذي أفسد هايدلبرغ	٣٠
٢٠١٨/ آب	٦٥٩	توماس وولف ت: سميرة عزام	لا تستطيع الرجوع إلى البيت	٣١
٢٠١٨/ أيلول	٦٦٠	نيقولاي ليسكوف ت: خيرى الضامن	الأعسر والبرغوث الفولاذي	٣٢
٢٠١٨/ تشرين الأول	٦٦١	لوشيون	قصة آه كيو الحقيقية	٣٣

٣٤	حب و حرب	إروين شو ت: أنيس منصور	٦٦٢	تشرين الثاني/ ٢٠١٨
٣٥	الثعبان والزنبقة	نيكوس كازنتزاكيس ت: سهيل نجم	٦٦٣	كانون الأول/ ٢٠١٨
٣٦	الذراع الذاوية	توماس هاردي ت: خالد حداد	٦٦٤	كانون الثاني/ ٢٠١٩
٣٧	السيدة بالام	حزقيال مغاليلي ت: عاصم إسماعيل	٦٦٥	شباط/ ٢٠١٩
٣٨	زهاتوبولك	برتراند راسل ت: شاكر إبراهيم	٦٦٦	آذار/ ٢٠١٩
٣٩	في ضوء القمر	ستيفان زفايج ت: فؤاد أيوب	٦٦٧	نيسان/ ٢٠١٩
٤٠	قصتان: البركة الشريرة- فيبة الضائعة	هيو وولبول-ثودور درايسر ت: يوسف إبراهيم جبرا	٦٦٨	أيار/ ٢٠١٩
٤١	في بلاد العميان	ه. ج. ويلز	٦٦٩	حزيران/ ٢٠١٩
٤٢	الحيوان في الغابة	هنري جيمس ت: جلال الرّيس	٦٧٠	تموز/ ٢٠١٩
٤٣	قصتان	مارسيل بروست- توماس وولف ت: نخلة ورد- سميرة عزام	٦٧١	آب/ ٢٠١٩
٤٤	الكلب الذي رأى	دينويوتزاتي ت: حسين رفعت فرغل	٦٧٢	أيلول/ ٢٠١٩
٤٥	زمن الحرب	ماو دون ت: محمد نمر عبد الكريم	٦٧٣	تشرين الأول/ ٢٠١٩
٤٦	الجبار العتيق	بيرل باك	٦٧٤	تشرين الثاني/ ٢٠١٩

		ت: عباس حافظ		
٢٠١٩ / كانون الأول	٦٧٥	صنبن عثمان ت: عاصم إسماعيل	الفتاة السوداء	٤٧
٢٠٢٠ / كانون الثاني	٦٧٦	إديث وارتون ت: فرح جبران	الحمى الرومانية	٤٨
شباط / ٢٠٢٠	٦٧٧	فلانري أوكونور ت: غالب هلسا	منظر الغابة	٤٩
آذار / ٢٠٢٠	٦٧٨	شيتشيرو فوكازاوا ت: أنور كوزاك	ناراياما أو جبل السنديان	٥٠
نيسان / ٢٠٢٠	٦٧٩	صمد بمرنجي ت: عمر عدس	٢٤ ساعة من الحلم واليقظة	٥١
أيار / ٢٠٢٠	٦٨٠	ستيفن فنسنت بينيت ت: عمر القباني	الشیطان ودانييل ويسترا!	٥٢
حزيران / ٢٠٢٠	٦٨١	هاما سينغ ت: نظار.ب. نظاريان	ميجو	٥٣
تموز / ٢٠٢٠	٦٨٢	جوزيف كونراد ت: مؤنس الرزاز	محطة أمامية من أجل التقدم	٥٤
آب / ٢٠٢٠	٦٨٣	ماشادو دي أسيس ت: سالم علي سالم	مستشفى المجاذيب	٥٥
أيلول / ٢٠٢٠	٦٨٤	ذكية بلكرامي ت: سمير عبد الحميد	اعتراف	٥٦
تشرين الأول / ٢٠٢٠	٦٨٥	أندريه جيد ت: خليل الخوري	تيزيه	٥٧
تشرين الثاني / ٢٠٢٠	٦٨٦	ستيفان زفايخ ت: د. محمد عبدو النجاري	الربع	٥٨
كانون الأول / ٢٠٢٠	٦٨٧	شاركادي إمري ت: علاء الديب	امرأة في الثلاثين	٥٩
كانون الثاني / ٢٠٢١	٦٨٨	ستيفن كرين	الفندق الأزرق	٦٠

		ت: عبد الحميد سليم		
٢٠٢١ / شباط	٦٨٩	واشنطن إيرفينج ت: أحمد يعقوب المجدوبة	أسطورة سليلي هولو	٦١
٢٠٢١ / آذار	٦٩٠	أندرى هينج ت: د. جمال الدين سيد محمد	وتحطم الأتوبيس في الحلم	٦٢
٢٠٢١ / نيسان	٦٩١	جيزاره بافيزه ت: سعيد أحمد الحكيم	رحلة زواج	٦٣
٢٠٢١ / أيار	٦٩٢	أنيتا ديساي ت: أمجد حسين	الطالب والفجرية	٦٤
٢٠٢١ / حزيران	٦٩٣	غوستاف فلوير ت: حسين كيلو	قلب طاهر	٦٥
٢٠٢١ / تموز-آب	٦٩٤- ٦٩٥	جان بول سارتر ت: هنري زغيب	طفولة قائد	٦٦
أيلول- تشرين الأول/ ٢٠٢١	٦٩٦- ٦٩٧	ميغيل دي أونامونو ت: صالح علماني	لا أقل من رجل بكل معنى الكلمة	٦٧
تشرين الثاني- كانون الأول/ ٢٠٢١	٦٩٨- ٦٩٩	أنطون تشيخوف ت: فؤاد أيوب وسهيل أيوب	الراهب الأسود	٦٨
كانون الثاني- شباط/ ٢٠٢٢	٧٠٠- ٧٠١	ليونارد فرانك ت: منير البعلبكي	امرأة ورجلان	٦٩
آذار- نيسان/ ٢٠٢٢	٧٠٢- ٧٠٣	إيفانجيلوس أفيروف ت: د. نعيم عطية	غابة الفرح	٧٠
أيار- حزيران/ ٢٠٢٢	٧٠٤- ٧٠٥	جورج صاند ت: سهيل أيوب	المركيزة	٧١

إعداد: ابتسام عيسى

