المعرفة
AL - MARIFA

مجلة ثقافية شهرية

تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية

العـــدد ٧١٢- ٧١٣ الســـنة ٦٢ جمادى الآخرة- رجب ١٤٤٤ هـ - كانون الثاني- شباط ٢٠٢٣م

رئيس مجلس الإدارة

الدكتورة لبانة مشوّح

وزيرة الثقافة

المدير المسؤول

د. نايف الياسين

رئيس التحرير

د. فايز الداية

أمينة التحرير

د. شهلة السيد عيسى

هيئة التحرير

د. إنصاف حمد

د. خلف الجراد

د. سعد الدين كليب

م. محمود نقشو

د. ناديا خوست

د. وائل بركات

الإشراف الطباعي: **أنس الحسن**

التصميم والإخراج: **ردينة أظن**

التدقيق اللغوي: **أماني الذبيان**

دعوة إلى
الكتـــاب والمثقـفين العـــــرب

ترحـب مجلّـة المعرفـة بإسهامـات الكتّـاب وتأمـل أن يراعـوا الشروط الآتية في موادهم:

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

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

اسـم المؤلّـف - عنوان الكتاب - دار النشر والتاريخ - رقم الصفحة مع ذكر اسم المحقق إنْ كان الكِتَاب محققاً، واسم المترجم إنْ كان الكتاب مترجماً.

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

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

تلتـزم المجلـة بإعـلام الكتّاب عن قبول إسهاماتهم خلال شهر من تاريخ تسلّمها، ولاتعاد لأصحابها.

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

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

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

سعرُ النسخة (٢٥٠٠) ل.س أو ما يُعادلها
تُضافُ إليها أجرة البريد خارج القطر

في هذا العدد

كلمة الوزارة

الثَّقافة والهويَّة

الدكتورة لبانة مشوح
وزيرة الثقافة

كلمة العدد

مستقبل الذكاء... وأسئلة الثقافة

د. فايز الداية
رئيس التحرير

الدراســات والبحوث

الصُّورة في نصوص غادة السَّمَّان الغنائيَّة .....
د. رتيبة موقِّع ١٤

التقويم الآرامي– السرياني .....
د. عيد مرعي ٢٨

دراسة «المصطلح» في التراث العربي .....
محمّد علي حبش ٤٤

البحث الإجرائي في الميدان التربوي .....
د. هشام سعيد الحلاق ٥٨

من إشكاليات أدب الأطفال .....
د.ميساء زهير ناجي ٦٥

الدور التنموي للمجتمع المدني العربي .....
رنا محمد سكاف ٩٠

الخطاب الغنائي

الإشارة .....
د. وفيق سليطين ١٠٦

فرسٌ دمشقيَّة .....
نور الموصلي ١٠٨

في غار قلبي بيدر .....
رولا عبد الحميد ١١٠

أسماكُ اللقاء .....
إبراهيم كسَّار ١١٢

الخطاب السردي

تلك الدالية ... تلك الرائحة .....
نـذيـر جعفـر ١١٦

مدينة الخلاص المنسيَّة .....
د. طالب عمران ١١٩

آفاق المعرفة

الشباب العربي والثقافة .....
د. فاروق اسليم ١٤٠

كيف نستمع إلى الموسيقا الكلاسيكية .....
تأليف: آرونكوبلاند
ترجمة: محمد حنانا ١٤٥

اسقِ العطاش... التداول المعاصر للنص والموسيقا .....
منى تاجو ١٥٢

د. قتيبة الشهابي .....
د. نزار بني المرجة ١٥٨

أدب الرسائل من الازدهار إلى الاحتضار .....
نبيل تللو ١٦٩

تقديس الماء في جنوبي سورية .....
أمل زين الدين ١٨٤

جيمس ويب وعين من ذهب تَرقُّب بداية الكون .....
محمد مجد الصاري ١٩٧

قراءات

المال ضد الشعوب .....
وفاء حمود ٢٠٢

إضاءة على ديوان «وطني قلبي» .....
د. هيثم يحيى الخواجة ٢١٢

على الدرب

على الدرب .....
رئيس التحرير ٢١٩

كتاب المعرفة الشهري:

حكايات من شكسبير .....
ترجمة: الشريف خاطر
اختيار وتقديم: د. فايز الداية

لوحة القدس للفنان المصري حلمي التوني، فنان تشكيلي من مواليد ١٩٣٤، أسهم في مجال تصميم الكتب ورسم الأغلفة والمجلات والكتب في مصر والوطن العربي، وفي مسرح العرائس والأفلام وله كتب ألَّفها ورسمها للأطفال .

الثَّقافة والهويَّة

الدكتورة لبانة مشوّح
وزيرة الثقافة

يدين مفهوم «الثَّقافة» بالنجاح الباهر الذي حظي به إلى مفهوم آخر لا يقلُّ عنه ألقاً وانتشاراً، ألا وهو مفهوم «الهويَّة». وهو مفهوم ارتبط في مرحلة من مراحل تطوره التاريخي بمفهوم «الوعي الجمعي»، الذي أبرزه عالم الاجتماع الفرنسي إيميل دوركيم Emil Durkheim في مؤلفه «الانتحار» (١٨٩٧)، حيث عرَّف «الوعي الجمعي» بأنه مجموعة المفاهيم والقيم والثوابت والمشاعر المعقدة وغير المحددة التي تغذي الفكر الجمعي؛ وهو سابق في وجوده لوعي الفرد، ومصدر من مصادر تكوينه الذهني ومنظومته القيمية، وهو الذي يحقِّق، بحسب دوركيم، التماسك الاجتماعي، ويشكِّل مكوناً أساسياً من مكونات الهويَّة الثقافية.

هذا الترابط بين مفهومي «الهويَّة» و«الثَّقافة» بلغ مع الوقت مبلغ العلاقة التلازمية التبادلية؛ بل وصل حدِّ التماهي عند البعض. وكثر الحديث عن وجود «أزمة هويَّة» كلّما لاحت في الأفق معالم أزمة ثقافية.

وهذا ما لاحظناه عند عدد من أصحاب الفكر والقلم ممن يؤثر تضخيم الأمور بردِّ الأزمات الثقافية، التي يمكن أن تنشأ هنا أو هناك في ظروف موضوعية معينة، إلى وجود «أزمة هويَّة»، بدلاً من النظر في جوهر الأزمة وتحليل منشئها وأسبابها الحقيقية.

يتساءل دونيس كوش في كتابه «مفهوم الهويَّة في العلوم الاجتماعية» فيما إذا كان الربط بين المفهومين من نتائج الهيمنة السياسية التي تُفرض على الشعوب، وشكلاً من أشكال العولمة بشقَّيها الاقتصادي والثقافي. وهذا تساؤل يستحق التوقف عنده، والتمعن في أبعاده وعمق مقاصده.

ما تزال أسئلة كثيرة تطال جوهر المفاهيم المرتبطة بالهويَّة، أحدها، وربما أكثرها إلحاحاً، يتناول طبيعة الصلة بين «الثَّقافة» و«الهويَّة الثقافية». لا شك في أنَّ المفهومين يسيران في خطين متلازمين متكاملين، لكنهما غير متطابقين، وينبغي الحذر من الخلط بينهما. فمن سمات الهويَّة الثقافية أنها حصيلة موروث معقَّد مركَّب من العناصر التاريخية والحضارية واللغوية والدينية والفكرية المترسخة في النفس السابقة للفرد، والملازمة له لا إرادياً أينما حلَّ. الثبات والديمومة إحدى سماتها، والشعور بالانتماء إلى الجماعة أحد تجلياتها. أمَّا الثَّقافة، فهي حصيلة المعرفة التي يكتسبها المرء مع الزمن في مختلف المجالات وبمختلف الطرق والوسائل. من سماتها التجدُّد وأنها عرضة للتبدُّل والتغير. الهويَّة الثقافية تبدأ من الجماعة، وتنتقل إلى الفرد وتطبعه بطابعها، بينما الثَّقافة تبدأ من الفرد ويمكن أن تؤثر في الجماعة ولاحقاً وعلى مدى تراكمي أبعد، في هويتها الثقافية، وإلَّا ضاق نطاقها وانحصر في الذات، فغدت ثَّقافة نخبوية فردانية.

❀❀❀

كلمة العدد

مستقبل الذكاء... وأسئلة الثقافة

د. فايز الداية
رئيس التحرير

تضجُّ أوساط علمية في عواصم تدير مؤسساتُها برامج الذكاء الصناعي بحوارات وبيانات، ونقترب فنسمع الكلمات وأصداءها، وهي تتصاعد منبِّهة إلى الخطر الداهم وقد بدت علامات لا يمكن تجاهلها، بل سارعت مجموعة من أصحاب تلك المؤسسات أوالشركات والقائمين على مشروعاتها، وأطلقت نداء يطلب هدنة ستة أشهر تُلتقط فيها الأنفاس وتحصَّن المواقع أمام التطور المتصاعد للذكاء الصناعي بعد برنامج أو روبوت chat G P T.

١

الذكاء الصناعي في منطلقه يحاكي العقل البشري في قدرات الذكاء وهي طاقة لدى الإنسان؛على تفاوت في درجاتها؛ تتيح مع الإدراك تجوالاً بين احتمالات والتمييز والتركيب ومن ثَمَّ الوصول إلى نتائج تحمل الحلول والخطوات المتقدِّمة في كل مجالات الحياة والحضارة، وتظهر طاقات الذكاء البشري برصيد معرفي وتدريب علمي منهجي، ويأتي التعبير باللغة

في كل مجتمع، وبلغت التطبيقات الصناعية للذكاء درجات عالية بعد تحقيق خطوات هامة في تكوين شبكات عصبية صناعية تحاكي تلك الطبيعية التي تنقل الإشارات في مخِّ الإنسان؛ وذلك في النسخة الجديدة من روبوت المحادثة/ الدردشة جي بي تي التي تتجاوز الإدهاش إلى الخوف، فهو يجيب عن أي سؤال يوجَّه إليه ويقدِّم إجابته مكتوبة باللغة المطلوبة في تقرير شامل مع كل البيانات اللازمة، وذلك انطلاقاً من قاعدة بيانات مكوَّنة من مليارات من الدوال الحاملة للمعرفة حتى تاريخ ٢٠٢١، وهي حاضرة دائماً مع إتقان آليات التفكير وإجراءاته بعد التجارب الممتدة منذ خمسة عقود، وفي المرحلة الأخيرة أخذ الروبوت يستجيب ليقدِّم نصوصاً أدبية، وتمَّ تزييف ألحان وأغنيات في عمليات مركَّبة.

سيبادر كثيرون إلى القول هذا إنجاز يوفر جهوداً ويدخل إلى آفاق لا تكاد تُحدُّ، ويعمِّق ما سبق من تطوير في المجالات الصناعية والطبية والهندسية وسواها مما لم يكن ممكناً تحقيقه بالأدوات القديمة، فلم الخوف والاضطراب؟ يبدو الخطر في أربع قضايا/ مشاكل:

القضية الأولى ستبدو حاضرة في المدى المرئي، وفي الغالب سيتم تجاوزها، رغم الرقم الضخم لإلغاء الوظائف ويقدِّرها بعضهم بثلاث مئة مليون وظيفة في السنوات القادمة لأن هذا الروبوت سيقدِّم ما كان الإنسان يقوم به في إعداد البرامج والمعلومات وتهيئة الأعمال، وإعطاء الاستشارات، وسيبقى عدد قليل ممن يراجعون أو يدققون أو يختارون ما يقترحه تقرير جي بي تي.

القضية الثانية يتمثل الخطر معها في أنَّ الطلبة في كل المراحل والباحثين سيستخدمون هذه المواد الجاهزة، ولن يكونوا بحاجة إلى التعلُّم وبناء الرصيد المعرفي والقدرات المنهجية، بل سيؤدون المطلوب ويحصلون

على الشهادات عبر ساعات قليلة يرتبون الإجابات التي يقدمها الذكاء الصناعي، ولو أردنا كشف هذا الأداء المستنسخ، فلن نجد النقل الحرفي بسبب تعديلات طفيفة في الصياغة وقد يقوم بها برنامج آلي آخر، وقد يكون حلُّ هذه المشكلة باعتماد الخبرة والمهارة لا الشهادة وهذا يتطلب تغيير مفهومات أساسية واتخاذ قواعد جديدة للاختبارات، ولكن الأكثر أهمية وخطورة هو تآكل قدرات الذكاء البشري، فكل ما لا يعمل في تكوين الإنسان يضمر مع الزمن، وسيتحكَّم في الجموع والشعوب عدد قليل ممن يفكِّرون وسيكونون السادة والمتحكِّمين.

القضية الثالثة هي أنَّ النتائج التي يقدِّمها جي بي تي أو ما يماثله(من مثل روبوت: (بارد) الذي يدخل به غوغل السباق مع مايكروسوفت صاحب جي بي تي) مبنية على ذلك الرصيد/ قاعدة البيانات كمًّاً واختياراً وزمناً، وبحسب التحكُّم المقصود الذي يحتمل تغييب أمور وحقائق وقيم، أو إضافة دوال غير صحيحة لغرضٍ لدى أصحاب هذا المشروع أو ذاك، وهنا قد تكون هذه القدرات الهائلة والمتغلغلة في الاستعمال حاملة الخطر لشعب أو فئة، أو تؤدي إلى استلاب الحقوق والطغيان في أسواق تجسِّد (الغاية تسوِّغ الوسيلة)، وهنا لا مكان للقيم والأخلاق كما نعرفها، وإنما هي مصالح تصاغ لها مسوِّغاتها التي قد يسميها أصحاب المؤسسات قيماً.

القضية الرابعة التي رأى مع بوادرها أصحاب البرامج والمؤسسات الخطوط الحمر، وتنادوا لهدنة الأشهر الستة لمحاولة الاستدراك أو اتخاذ الاحتياطات هي أن هذا الروبوت بدأ يتخذ مسارات له بقرار منه، وليس بطلب من مشغِّله ليعمل في مسار محدَّد، وفي هذه الحالة لا ندري ما الذي يصل إليه جي بي تي وأمثاله، وما أثره على مصائر البشر وحضارتهم ووجودهم.

٢

ليس في الأمر مفاجأة، فالذاكرة الإنسانية حافلة بالهواجس والإشارات إلى ما يمكن أن يأتي به الاكتشاف أو الاختراع، وعرف البشر أن النبش في الأعماق لا يحمل الخير أو الأمان دائماً؛ فثمة عقبات أو منعطفات خطرة، ونفتح كتابنا (ألف ليلة وليلة) الذي لا يقتصر على بثِّ المتعة الجمالية ونقلنا إلى عوالم بعيدة ومدهشة، وإنما حفظ بين طيات حكاياه أحلام الانعتاق من قيود زمكانية وجودنا، ونصب علامات رمزية نتأملها فتتجدد دلالاتها وتتصدر صفحات الليالي حكاية الصيَّاد وقمقم المارد، فقد وجد هذا الإنسان في شبكته قمقماً من النحاس تزيد قيمته على عشرة دنانير ذهبية، ولكنه أراد المزيد من الربح والاكتشاف، فأزال الرصاص وفتح الفوَّهة ليكسب ما بداخله قبل أن يبيعه، فارتفع دخان ملأ الأجواء وتجلَّى العفريت المارد الغاضب لتأخر توقيت خروجه من سجنه مئات الأعوام، وبدلاً من مكافأة الصياد خيَّره بطريقة موته، ورغم الخطر الداهم استجمع الصياد ذكاءه وجعل المارد في تحدٍّ يعود إلى قمقمه، وعادت قدرة التحكُّم إلى الإنسان، ومن ثَمَّ يصل إلى حالة لا تدمِّر، فانتهت الحكاية بالعفو عن العفريت المارد، ومشى الصياد وقد تزوَّد بخبرة المواجهة والخلاص، وحمل القرن التاسع عشر قصة (فرانكنشتاين ١٨١٨) للروائية الإنكليزية ماري شيلي ١٧٩٧–١٨٥١ ورأينا فيها ما يؤول من صناعة الإنسان، فهذا الكائن المسخ انقلب على من أوجده ودمَّر حياته وحياة كثيرين من حوله، وقد نُقلت الرواية في زمن السينما مرَّات، وكان من أفلام الخيال العلمي الهوليوودية: (عالم الغرب) ١٩٧٣ من إخراج مايكل كرايشتون، ومن نجومه يول براينر وريتشارد بنجامين وليندا غاي سكوت، وفيه نرى مدينة ترفيهية تتيح لروادها أن يعيشوا في أزمنة قديمة ويختلطوا بمن كانوا فيها، وأهل تلك الحقبة عبارة عن روبوتات تتحكم بها إدارة هندسية إلكترونية تجعل كل شيء مأموناً، ويتم مساء تصليح ما تحطم أو من جُرِح،

وكان تركيز الفيلم على زمن الغرب الأمريكي ورعاة البقر، وهنا نجد شخصية واحد من رعاة البقر (الروبوت) لا يستجيب إلى توجيهات مركز التحكُّم، فقد تحوَّل إلى كائن مستقل له شعوره وأحاسيسه فيطارد خصمه (الشاب الحقيقي من رواد المدينة الترفيهية) ليقتله، ومع طرافة الأحداث والتشويق تكون إشارات التحذير موضِّحة الهواجس على طريق التسارع في التطبيقات العلمية، ولعلَّ كثيرين اليوم يواجهون في استعمالهم لحواسيبهم مشكلات لا تنصُّ عليها البرامج أوالتعليمات، ويتم حلُّها بالتجريب والاحتمالات، فليس هناك حدود نهائية تؤطِّر كل إمكانات البرامج.

٣

إنّ تجنُّب الصراع مع الآلة والتقنيات المتقدِّمة سيجد من يعمل من أجله، إنهم أولئك الممسِكون بزمام المعرفة والمبتكرات؛ والحاملون أسرارها والرابحون المتحكِّمون؛ والذين ينفقون مليارات في مراكز البحوث في الشركات العملاقة، وأمَّا القضية الكبرى للشعوب والمجتمعات فهي تغييب الوعي بإضعاف الذكاء البشري وجعله ضامراً، وذلك في ازدواجية غريبة فمن ناحية يستفيد الإنسان من نتائج علمية في حياته، ولكن بسبب جهله وعدم إنتاجه لهذه التقنيات يتحوَّل إلى هيكل لا يقوى على المواجهة ومستهلك آني، ففي مفترقات المسارات تحجب الإمدادات والصيانة، فتتحول كَل الأجهزة إلى قطع صماء، وحاملوها لا حول لهم ولا قدرة، إضافة إلى حدود التغطية وتحديث البرامج، وهنا نلتفت إلى إشارات أطلقها الأدب في قصة (آلة الزمن) لمؤلفها ج. هـ. ويلز ١٨٦٦-١٩٤٦ التي نُشرت ١٨٩٥، وفيها نبوءة الخيال العلمي لما سيحدث من تطورات في مستقبلٍ بعيد عندما ينقسم البشر إلى مجموعة فوق الأرض (الإيلوي) لا تعمل ولا تفكر، وأبناؤهم أجسام هشة وعرضة لافتراس المجموعة الأخرى (المورلوك) التي تعيش تحت الأرض وتشغل الآلات وغدت متوحشة، ومما يلفت في آلة الزمن التي

تخيَّلها ويلز تشابه في تكوينها لما اشتملت عليه حكاية حصان الأبنوس في كتاب (ألف ليلة وليلة) والذي وصف الآلة التي تطير بأزرار ودفع الهواء مع أحداث متطابقة عند ويلز، ولعلنا نتأمَّل مصطلح (الهواتف الذكية) فقد غدت صفة الذكاء للجهاز الذي يسحب البساط بالتدريج من تحت صاحبه!

نصل إلى ساحات الثقافة التي يبدو أن تطورات الآلة الصناعية (وكثيرون يستخدمون صيغة: الاصطناعية بشكل غير دقيق) تداهمها، فكيف ندير المواجهة الحضارية ليبقى الإبداع إنسانياً، وليبقى الذكاء مع الإنسان وليس برنامجاً في الآلات، ونقف دون اضمحلال شبيه – كما يُعبِّر أهل الفضاء – بالثقوب السوداء؟

لعلَّ المفتاح الأوَّل هو (الوعي)، وهنا تتبلور الرؤية الفكرية بما تحمله من قيم إنسانية نبيلة وبنَّاءة، وهي المتعالية على الأنانية والجشع النهم لدى المؤسسات العملاقة، ولعل تنشيط برامج الثقافة ورعاية المبدعين يكونان أساساً للخطوات الحثيثة، وفي الخضم لا بدَّ من استثمار وسائط التواصل إيجابياً في هذه المواجهة الحتمية ولا مجال للتأخر، وكلٌّ يقدِّم ما لديه إلى أن تتكامل الجهود، ونتذكَّر أن المؤلفات الثقافية والمجلات والندوات والمعارض لا تدخل في سباق معرفي، وإنما هي تنمِّي قدرات النقد والحوار وتفتح المدى أمام الرؤى في كلِّ الأركان، ذلك أن المدوَّنات العلمية المتخصصة ستقوم بدورها التعليمي والتراكمي في أبواب العلم، وقد يكون مفيداً أن نشارك المجتمع الدولي من خلال يوم الإبداع الذي حددته منظمة الأمم المتحدة في الحادي والعشرين ٢١ من نيسان كل عام، ولو راجعنا ما بين أيدينا وماضمّه التراث لعرفنا أن المطلوب هو العمل على الأرض أكثر من كلمات المنابر لا يراها غدها تمشي وتخفق أجنحة لها.

❀❀❀

الدراســات والبحوث

- الصُّورة في نصوص غادة السَّمَّان الغنائيّة — د. رتيبة موقِّع
- التقويم الآرامي – السرياني — د. عيد مرعي
- دراسة «المصطلح» في التراث العربي — محمّد علي حبش
- البحث الإجرائي في الميدان التربوي (الأهمية والتوظيف) — د. هشام سعيد الحلاق
- من إشكاليات أدب الأطفال — د.ميساء زهير ناجي
- الدور التنموي للمجتمع المدني العربي (المنظمات الأهلية أنموذجاً) — رنا محمد سكاف

الصُّورة في نصوص غادة السَّمَّان الغنائيّة

د. رتيبة موقِّع

عندما تقرأ أعمال غادة السَّمَّان تدرك أنّك أمام حالة متفرّدة؛ لغة ليست كاللُّغات و(كلمات ليست كالكلمات)، يتساوى في ذلك نتاجها السَّرديُّ وغير السَّرديِّ. فلغتها في المسارين مشحونة بالتَّصوير الذي ينمُّ على خيَّال فذٍّ، جعلها علامةً فارقةً في الأدب العربيِّ الحديث.

وعلى الرُّغم من أنَّ غادة السَّمَّان لم تطرح ما أنتجته من نثر فنِّي تحت عنوان (شعر أو نصوص شعريَّة)، فإنَّنا نجد أنَّ هناك مَن يُسمِّي هذا النتاج شعراً مع أنَّه لا يتَّخذ التَّفعيلةَ ولا الوزن، وذلك –في رأيه- لأنَّنا «حين نقرأ لها نوقن أنَّنا عثرنا على الشعر»[1] وأنَّ لكتاباتها تلك كلَّ مقوِّمات الشِّعر، من لغة مبتكَرة خلقتْها في قلبِ اللُّغة، ولبراعتِها في تثميرِ الانزياحات اللُّغويَّة لأغراض جماليَّة، ولقدرتِها على تناول الموضوع الواحد من أبعاد مختلفة، وغير ذلك من الأسباب[2].

ومردُّ هذا –كما أشرنا بدايةً-إلى ما امتازت به لغتها من جِدَّة الخيال وروعة الصورة. وقد جرت العادة على ربط الخيال والتَّصوير بالشِّعر، لا بالنَّثر الذي اقترن في التصوُّر بالنزعة الخطابيّة والمباشرة والتقرير والوضوح. وفي هذا إغفال لكثير من النثر العربي الذي تحرَّر من النزعة الخطابيَّة، وسلك مسلك التعبير عن الذَّات، وحفل بالموضوعات الأدبيّة -كالوصف والتَّعزية والتَّهنئة والحديث عن العاطفة والجمال- متَّخذاً الخيال وسيلةً لتصوير ذلك كلِّه، متحرِّراً من قيود الوزن، فقارب الشِّعر ذاتيّاً (غنائيّاً)، وباعده موسيقيّاً. نجد ذلك في كتابات الرافعيِّ والمنفلوطيِّ وجبران ومي زيادة وأحمد أمين، وغيرهم من أعلام الصّحافة والمقالة ممَّا سمَّاه بعضهم (أدب البوح العاطفيِّ)، ولا نرى نثر غادة الفنِّي يبعد عن ذاك الأصل، حتى يُسمَّى شعراً أو قصيدة نثر.

ونميل إلى الرأي الذي يسـمِّي هذا النَّوع من النَّثر بـ(**النَّثر الغنائيّ**)، بناء على أُسس نقديَّة ترتكز على العودة إلى المرجعيَّات الأساسـيَّة التي تؤصّـل لـ(نظريَّـة الأدب). فـ «طبيعة الأدب تبرز كأوضـح ما تكون حين يُرَدُّ إلى أنواعه الأصـليَّة. فمن الجليِّ أنَّ مركز الفنِّ الأدبيِّ يقع في الأنواع الأدبيَّة التّقليديَّة من شعر غنائيٍّ وملاحم ودراما»[٣].

إذن، هنـاك تقسـيمات ثلاث هـي: الغنائـيُّ والملحميُّ والدرامـيُّ، وهي **مواقف ثابتة في (الجمالي)**، لأنّها أصل إدراك الجمالي في العالم و(زوايا النظرة الفنّيَّة إلى هذا العالم). أمَّا الأنواع فمتغيِّرةٌ لأنَّها محسوسـات محكومة بحاجات تاريخيَّة وبمدارك وأساليب في التلقِّي في مرحلة ما. وهذه المواقف (الغنائيّ، الملحمي، الدرامي) كلُّها متحقِّقة في كلِّ عملٍ فنِّي، وإنَّما يغلـبُ واحـد منها على نوعٍ ما وفقاً للحاجات الإنسـانيَّة في مرحلة بعينهـا... ولهذا كله وجدنا الآداب الحديثة والمعاصـرة تحقِّق بصـورة غنيَّة واسعة تداخُلَ المواقفِ الأدبيَّة الثلاثة في كلِّ أثرٍ أدبيٍّ ناجح... ولم يتعارض هذا التداخل مع تمايز الأنواع الأدبيَّة، بل لقد أفاده وأغناه[٤].

والغنائيَّة هي «التعبير عن المشاعر والأحاسيس الذَّاتيَّة الفرديَّة، من منظور ذاتيٍّ. فالعالم فـي الأسـلوب الغنائـيِّ يُعاد إنتاجه من خـلال الذَّات المبدعة بمشـاعرها وانفعالاتهـا ومُثُلها العليا.. وما هو ذاتيٌّ هنا هو ذو طبيعة اجتماعيَّة إنسانيَّة بقدر ما هو ذو طبيعة فرديَّة»[٥].

وللغنائيَّة سـمات أساسـيَّة هي: الذَّاتيَّـة بمعناها الإنسـانيِّ، الانفعال والخيـال، والتَّكثيف اللّغوي، وهناك عنصـر أخير هو الموسـيقا، إن وجدت كان النَّصُّ غنائياً شعريَّاً، وإن لم يوجد كان النصّ غنائيَّاً نثريَّاً. ونسـتطيع القـول: **إنَّ الغنائيَّة النَّثريَّة تقابـل النَّثريَّـة الشِّعريَّة** «فثمَّة جوهر مشـترك وتجلِّيات أسـلوبيَّة متنوِّعة»[٦]. فللنَّثـر قوامه وماهيَّته الفنِّية وأسـلوبه وتناوله للحيـاة، ولـه ألوانه الجديدة التي تتخلَّق من رحم النَّثريَّة، والشِّـعر أيضـاً لـه عالمه وتطوُّراته الدَّاخليَّة، لكنَّها لا تتخلَّى عن الموسـيقا، المتمثِّلة بالوزن أو التَّفعيلة، ولا شكّ أنَّ الوزن لا يكفي وحده وإلَّا أصبح الكلام نثراً منظوماً. ولربَّما تردَّى بعض الشعر في هاوية التكلُّف وقضت عليه زخارف الصَّنعة، بينما وصل النَّثر في كثير من نماذجه الفنِّية إلى درجة عالية من قوَّة التَّأثير وحرارة الانفعال وأصالة التَّعبير[٧]، ولا ريب أنَّ نثر غادة من هذا القبيل.

أمَّا الخيال فمتلبِّس بذاكرة غادة السـمان متغلغل فـي تلافيفها، نرى ذلك في **تنوُّع مصادر الصـورة** عندهـا، إذ تسـتحيل كلُّ الموجودات والمعلومات التي مرَّت بصـفحة الذاكرة كائنات نابضـةً بالحياة في تصويرها، ومطيَّة للانطلاق في عوالم افتراضية وصلت بها إلى (الحبيب الافتراضي)!

إنَّنا نرى غادة في صورها منفعلة بكلِّ شيء من حولها، ترى في أصغر الأشياء وأحقرها ما لا يخطر لنا على بال، توظِّف مفردات الحرب في سياق الحب، تستدعي الماضي بحكاياه ورموزه وأساطيره لتعبِّر به عن ذاتها، وعن معاناة الإنسان المعاصر أو لتعيد قراءة الماضي بما يناسب معطيات الواقع الجديد.

وأمَّا **التكثيف اللّغوي** فالسِّمة الأولى لنصوص غادة السَّمَّان الغنائية. وليس بالغريب تبعاً لذلك أن تطغى الاستعارة –التي هي في طبيعتها صدام بين حقلين دلاليَّين- على أنواع الصُّور الأخرى عندها، وأن يغلب التّرَكيب على طبيعة صورها الفنيَّة عموماً.

إنَّ **تداخل الحقول الدَّلاليَّة** في تشكيل الصُّورة يؤدِّي إلى حالة من الصدمة لدى المتلقِّي ونقض الهدوء وتيقُّظ الفكر، ويكثِّف الإيحاءات والدَّلالات، ويجعل المتلقِّي يعيد قراءة السُّطور مرَّات ومرَّات، ليلتقط الإشارات ويتتبَّع المسارات المختلفة التي يخلقها تداخل الحقول الدلاليَّة المتباعدة -الناتج عن هذا التّكثيف- في سياق لغويٍّ تصويريٍّ واحد[٨].

وهذا ما يجعل السِّمة الأولى لصورها الفنية هي القدرة على **الإدهاش والمفاجأة**، النابعة «من قدرة هذه الأديبة وجرأتها على التخيُّل وتركيب الصُّور الجميلة والمفاجئة التي لا يتوقَّعها القارئ المسالم»[٩]. فثمَّة مسارات مختلفة تتقاطع لتأخذه إلى عوالم مختلفة متباعدة في وقت واحد، ليرى الوطن والقضيَّة، الشَّرق والغرب، الماضي والحاضر والمستقبل، وصراع القيم والحضارات، يرى نفسه ويرى الآخرين، يرى المرأة والرجل، فيواجه الواقعَ بأخطائه ومشكلاته والنّفسَ في أعماقها وخباياها، إذ تعرِّي غادة الضُّعف وتضع اليد على الجرح. إنَّها الذاتيَّة بأبهى تجلِّياتها.

في قولها:

«تاء التأنيث المربوطة

تكتفي بممارسة قصائد الحبِّ العذريِّ مع قيس

على أن تتزوّج سواه!!»[١٠]

تبرز الاستعارة في علاقة الفعل (تكتفي) بفاعله (تاء التأنيث المربوطة)، ثمَّ في العلاقة غير الطبيعيَّة بين المضاف والمضاف إليه (ممارسة قصائد الحبِّ). أمَّا التاء فهي الأنثى الشرقيَّة، بضعفها وقيدها، وأمَّا تلك العلاقة فصورة من صور كثيرة لهذا القيد (الربط). وهناك هوَّة كبيرة بين الحقول الدَّلاليَّة للكلمتين، فالممارسة جَهْد بدني، تشترك فيه أغلب أعضاء الجسد، أمَّا القراءة فجهد عقليّ بصريّ يستطيع الإنسان القيام به وهو في حالة من

الرَّاحة والاسترخاء، فلا يحتاج استثارة ولا حركة أو جهداً. والممارسة عادة مرتبطة بالجنس، كما يتَّضح من سياق الجملة كذلك (مع قيس)، لذا فإنَّ القارئ يُفاجَأ، ويعيد القراءة عدَّة مرات عندما يرى هذه الممارسة تصطدم بـ (القصائد) ولا تتَّصل بـ (قيس): رمز الحبِّ العذريِّ! هذا الصدام الحاصل بين المستعار منه والمستعار له يعني أنَّ ثمَّة جداراً يفصل بين المرأة الشرقيَّة والحبّ. وكما تفصل القصائد الممارسة عن قيس كذلك فإنَّ حبَّ المرأة لرجل ما يفصلها عنه، إنَّه سبب كافٍ كي تتزوَّج سواه! لتنهار كلُّ أحلامها، وتضيع كلمات الحبِّ التي تعلَّمتها في قصائد الحبِّ، وتنتقل إلى حياة زوجيَّة فُرِضت عليها. ولنا مع هذه التاء وقفة أخرى في نهاية المقال.

ونقف في محطة أخرى على قولها:

«أتذكرك في «نيوكاسل»

وأضواء المدينة الصِّناعيَّة الصُّفر

الحزينة في ليل بلا قلب

تخثِّرني جلطة

في عروق اللَّيل[11]».

لنرى فيه تجلِّياً آخر من صور الذاتيَّة، للأنا والآخر، إذ يرى فيه كلُّ مغترب مفارق نفسَه. ونرى **التكثيف اللُّغويَّ القائم على التركيب الاستعاريِّ**؛ إذ تنطلق الاستعارة من (أضواء المدينة) التي تدخل في أكثر من علاقة فتُبنى عليها استعارات جديدة، تبدأ بالعلاقة بين المبتدأ وصفته (أضواء المدينة الحزينة)، مروراً بالزمن المعبّر عنه بالاسم المجرور وشبه الجملة الواصفة له (ليلٍ بلا قلب)، وصولاً إلى خبر المبتدأ (تخثِّرني) الذي تتشكَّل معه الاستعارة باتجاهين: بإسناد فعل التخثير إلى الأضواء أولاً، ثمَّ بوقوع الفعل على ياء المتكلِّم، وانتهاءً بشبه الجملة الأخيرة المتعلِّقة بالفعل/ الخبر (تخثِّرني في عروق الليل). هكذا يأتلف الفعل والفاعل والمفعول والزمان والمكان في صورة استعاريَّة كبرى، تشكّلها استعارات صغرى لا إمكانيَّة للفصل بينها، وتضيق فيها الحدود بين الحقول الدَّلالية؛ الإنسان بهمومه، والمكان بتفاصيله الباهتة وقسوته، والزمان/ الليل بصمته وظلمته، فيُؤنسَن الأخير، ويُشيَّأ الأوّل، وكلُّ ذلك بفعل قسوة الثَّاني.

ونرى التكثيف اللغوي في صورة أخرى من التركيب التشبيهي في قدرة غادة على توليد التشبيهات المتعدّدة للشيء الواحد قولها من نص آخر:

«أحببتك منغلقاً على ذاتك كحبَّة بندق

حزيناً وشاحباً

كأضواء النيون في المكتبة العامَّة

عبر النَّافذة الماطرة الموسخة

متعباً ونصف ممزَّق

كبطاقة (مترو) بين أصابع صبيٍّ نزق

ذاهب إلى مدرسته

فقيراً كلوحة عبقريٍّ مرميَّة في القبو

بلا إطار

كسولاً كالحرير.. خبيثاً كالدَّانتيل.. عذباً كالمخمل

ثاقباً وحادَّاً، كالريح الليليَّة

التي تخترق صدري حينما أغادرك إلى الثلج

أعبر ساحة الكونكورد

المفتوحة لرياح الألب والبرادات النووية»[١٢].

فالمشبَّه في كل ما سبق واحد هو (كاف المخاطب في أحببتكَ)، والمشبَّه به متعدِّد مؤتلف مع المشبه في كل مرة، مع صفة لا يحيط بها إلَّا خيال الفنَّان المبدع الذي يلتفت إلى جزئيَّات وتفاصيل صغيرة لا يمكن للإنسان العادي في حياته المتسارعة أن يقف عندها. مَن يستطيع أن يرى الحزن في أضواء النيون أو الكسل في الحرير أو الخبث في الدانتيل؟ من يلقي بالاً لبطاقة مترو بين يدي صبي نزق أو لوحة مرمية بلا إطار؟ جعلت غادة من هذه الأشياء الحسيَّة وسيلةً للكشف النَّفسيِّ، واجتمعت في صورتها عوالم الطبيعة (الريح، حبَّة بندق) والمدينة (بطاقة المترو)، والثقافة (أضواء النيون في المكتبة العامة)، والفنّ (لوحة عبقري)، والأزياء/ الأقمشة (الدانتيل، المخمل، الحرير) لتكون رديفاً للصّفات الإنسانيَّة.

صورة أخرى نرى فيها تعدّد التشبيهات وطرافتها في قولها:

«لكنِّي أتوق إليك

حين تصير الأيَّام مكرَّرة وبلهاء،

مثل أشرطة تعلُّم اللُّغة بالمراسلة...

أتوق إليك

حين تصير الوجوه حولي أصناماً يغطِّيها الجليد والرِّياء،

وحين يصير الشَّوق متسوِّلاً في دروب مجهولة،

وحتَّى الكتابة

تصير صدأً في الشَّرايين»[١٣].

حيث ثلاثة تشبيهات متتابعة مرتبطة كلِّها بالظرف (حين)، في صورة كبيرة مركَّبة يمتزج فيها الحسِّي (أشرطة تعلُّم اللغة، وأصنام، وجليد، ودروب، وصدأ، وشرايين) بالمجرَّد (الأيَّام، الشَّوق). ويلتحم التَّشبيه بالاستعارة في كلٍّ منها؛ فتشبيه تكرار الأيام بأشرطة تعلُّم اللُّغة اقترن بوصف الأيام بالبلاهة، وتشبيه الوجوه بالأصنام اقترن بالاستعارة الحاصلة في عطف الرِّياء على الجليد، وتشبيه الكتابة بالصدأ اقترن بأنَّ هذه الصَّدأ في الشرايين.

مَنْ سوى غادة يخطر على باله أن يعبِّر عن حالة الملل بتعلُّم اللغة بالمراسلة؟ وأن يوظِّف هذا المشهد بالتعبير عن حالة الشوق!

تأخذ الصُّور السَّابقة المتلقِّي بين عوالم مختلفة؛ فمن عالم الحبّ إلى عالم التقنيَّة والتعلُّم، إلى عالم الروح وخبايا النفس (الدين والرياء والشوق والعجز عن التعبير عن الذات). فتحفّز ذهنه، وتفتح عينيه على الانفعال بالأشياء المحيطة به، ليراها كما لم يرها من قبل.

ولا يختلف الأمر كثيراً مع **الصور البسيطة** خصوصاً إذا ما اقترنت **ببساطة التعبير** فهي تبقى قادرة على توصيل كثير من الرسائل والإشارات. نقف من ذلك على قولها:

«**وأجمل من ذلك كلّه في أجمل منفى في العالم: باريس،**

أنَّ الدجاجة تستطيع هنا أن تصيح معلنة طلوع الفجر،

فحقّها فيه كحقّ الدّيك،

أمَّا أنا فجئت من عالم،

يجد صوت المرأة عورة

حتى وهي تصيح لتبيض!»[١٤].

فنرى فيه تراكيب بسيطة هي أقرب إلى اللُّغة الدارجة، لكنه مع ذلك يحمل قيمة فكريَّة وفنّية؛ فالاستعارة الحاصلة في فعل (تبيض) تخفي وراءها كناية، والمعنى المراد منه هو الولادة [وقد يعبّر كثير من الناس على سبيل المزاح عن عملية الولادة بالبيض تهويناً من شأنها واستخفافاً بآلام المرأة ومعاناتها].

لا ينفكُّ الإحساس بالذات عن الإحساس بالآخرين/ الأخريات، ثمَّة إحساسٌ بالغربة ممزوج بالحزن لحال الأُخريات اللَّواتي ما زلن يعانين هناك وتطلُّعٌ إلى تغيُّر ذاك الواقع، من خلال مداعبة خيال المتلقي ووضعه أمام صورة بسيطة من صور الواقع العربيّ ومقارنتها بغيره؛ ففي استعارة خاصِّيَّة وضع البيض لعمليَّة ولادة المرأة العربيَّة إبرازٌ للمفارقة الحاصلة بين المجتمع الغربي (والذي تمثله باريس هنا) والمجتمع الشرقي، ففي حين تتحقّق هناك المساواة بين الدِّيك والدَّجاجة/ المرأة والرجل في مستويات الحياة كلِّها، والتي عبَّرت عنها هنا بعلوِّ صوت الدَّجاجة معلنة طلوع الفجر شأنها في ذلك شأن الديك، تتَّسع الهوَّة بينهما في العالَم العربي، ويظهر الكبت على أشدِّه حين تُمنع المرأة من إبراز صوتها حتى وهي في أصعب حالاتها المخاض والولادة، ولا يخفى ما في هذه الكناية من إظهار للهوان الذي تعيشه المرأة العربيَّة.

وقد تفصِّل في أحد أجزاء الصورة البسيطة فتعطيها بعداً مختلفاً. ومن الصُّور التّشبيهية البسيطة التي فصّل فيها في المشبَّه به قولها:

«ابقَ في حياتي كتاباً جديداً لا يُقرأ

ولن أقصَّ أوراقه المتلاصقة في أيِّ يوم»[١٥]

حيث المشبّه الحبيب، والمشبَّه به كتاب جديد متلاصق الأوراق لا يُقرأ. والصفة المشتركة هي الغموض، وهي متحقِّقة في المشبّه به نتيجة التفصيل في صفاته، وهي غاية مبتغاة في المشبّه. إنَّها تريد أن يبقى الحبيب بعيداً وغامضاً، لتظل تتلهَّف إليه، وتسعى إلى كشف خباياه وفهم أسراره، فاستدعى ذلك في ذاكرتها صورة الكتاب الجديد الذي يتشوَّق القارئ لمعرفة محتواه، لكنّ المفارقة في أنَّ هذا الكتاب لا يُقرأ بقصد التشوّق. وتمعن في التفاصيل لتقف على جزئيَّة ربّما لا يلتفت إليها أحد، وهي أنَّ بعض الكتب الجديدة تكون أوراقها متلاصقة يحتاج الإنسان إلى فصل بعضها عن بعض إذا ما أراد قراءتها، لكنّ حرص غادة على غموض مَن تحبّ لإبقاء لذَّة الاستكشاف متَّقدة في داخلها جعلَها لا ترغب في قصّ هذه الأوراق. فالتفصيل في المشبَّه به زاد المعنى عمقاً وثراء وإيحاءً، ولم يجعله سطحيَّاً أو قريباً.

وقد تتابع التشبيهات البسيطة وتُقدَّم بأسلوب سرديّ لتقدِّم مشهداً دراميًّا، كما في قولها:

«أمام ذلك الصَّديق الصَّامت

تشاجرنا

قلتَ لي إنَّني إبريق عتيق

وقلتُ لك إنك جوربٌ مثقوبٌ.. رثٌّ كالزَّمن

وهو صامت

أكَّدتَ له أنَّني كاذبة كقدِّيسة

أكَّدتُ له أنَّك بروليتاريٌّ مزوَّر

كالأنابيب الباهظة التلوين في جدران البوبور

وهو صامت»(١٦).

تتوالى التَّشبيهات لترسم مشهداً عامراً بالصَّخب والضجيج، من خلال الاتِّهامات المتبادلة، وإنَّ زاوية النظر التي تلحُّ على الجزئيات الصغيرة من خلال التفصيل في المشبّه به عن طريق الوصف اللاحق به في كلٍّ من الصُّور السابقة هي التي أعطت التَّشبيه ذاك البُعْد بانعدام القيمة، فالإبريق رغم قلَّة قيمته عتيق، والجورب رغم هوان شأنه رثّ ومثقوب، والأنابيب هي الأنابيب ولن تُعلي الألوان من قيمتها. وعلى الرُّغم من بساطة التَّشبيه ومجيئه في قالب الجملة الإسميَّة، التي عادة ما توحي بالثبوت وانعدام الحركة، إلا أنَّ العلاقة الإسنادية التي وضعت التّشبيه في موقع المقول جعلته كالكرة المتقاذَفة بين شخصين، وجعلت المتلقِّي مشدوداً، وكأنَّه يتابع مشهداً دراميَّاً، لا يريد أن يغادره حتى يعرف بما سينتهي.

ولعلَّ أكبر صدمة يواجهها المتلقِّي هي ما يتعلَّق بطريقة تعامل غادة السمَّان مع الموروث الشعبي (عادات، ورموز، وحكايا، وأمثال شعبية) من خلال الصورة؛ إذ تعيد غادة تشكيل هذه الثوابت وفق رؤيتها الخاصَّة.

فمن المسلَّم به أنَّ المرأة العربيَّة مكانها في المطبخ، وتزداد تقديراً كلَّما ازداد إتقانها الشغل فيه، لذا تقف غادة عنده وقفة مطوَّلة في أكثر من نصٍّ، لتحرِّك المياه الراكدة، وتقلب الموازين الثابتة. من ذلك قولها:

«آه التفاصيل اليوميَّة المرعبة

أتفتَّت على حدِّ منجلها...

أخلِّف قطعة مني

على المصباح الصغير المعطّل داخل الفرن

والذي يجب ألا أنسى أن أستبدله...

وبقيَّة أشلائي

تحت إناء الثَّلج الذي لا يحقُّ لي إهماله

داخل تابوته البرَّاد...

والفستق، والخيار المقشَّر المملح، والمحارم الورقيَّة،

والصابون المعطَّر، وبقيَّة الطُّقوس العلفيَّة.

....

«آه التفاصيل اليوميَّة المرعبة،

الدقيقة كأنياب مصاص الدِّماء...

أمشي في متاهتها،

أتعثّر بفنجان قهوة هنا،

وصحن ثريد هناك..

ويصير فصُّ الثُّوم أكبر من جبل التَّوباد...

وأدور حوله محتارة الأصابع، من أين يقشِّرونه،

بينما رأسي يعوم بعيداً فوق الغيوم

متنقِّلا بين كوكب وآخر،

وحلمٍ وآخر،

ودهشة كونيَّة وأخرى...»(١٧)

لا شـك أنّ الوقـوف على هذه الجزئيَّات (مصـباح الفرن المعطَّل، وإناء الثَّلج، والفسـتق، والمحارم، والصَّـابون، وفنجان القهوة، وصـحن الثَّريد، وفصُّ الثُّوم) يسلِّط الضَّوء على أمور قد تبدو صـغيرة واعتياديَّة، لكنَّها تسـتهلك جهد المرأة ووقتها، وتشـير إلى نمطِ حياة المرأة الشرقيَّة التي تقضي جلَّ وقتها في المطبخ، وإلى فروقٍ بين النساء؛ ففي حين تجدَ إحداهنَّ في إتقان هذه الأشياء المتعة وشيئاً من تحقيق الذَّات، تنظر أخرى إلى هذه الأمور- أو تذكِّر غادة المرأة أنها يجب أن تنظر إليها- على أنَّها تفاهات تحول بينها وبين تحقيق ذاتها وطموحاتها، وتسـتهلك عمرها دون جدوى، وأنَّ في الحياة ما هو أولى بهذا الوقت وهذا الجهد، كما أن ثمَّة مجالات وعوالم أخرى كثيرة حرمت نفسها من ولوجها حينما تقوقعت في المطبخ.

والبـوم في عرف المجتمع العربيّ رمز للخراب والشـؤم، أمَّا لدى غادة فهو شـيء مختلف تماماً. اقرأ قولها:

«كنت أظنّني بومة عادية

كطيور البوم كلّها، بجناحين

ثمَّ اكتشفت أنَّني بومة بعشرات الأجنحة

فليلة قصّت عجائز قبيلتي جناحيَّ الأولين خوفاً عليَّ من جموحي

نبتا من جديد ليلة عرس المطر مع ضوء القمر

وليلة قصّ تلك الأجنحة ذكور قبيلتي باهتياج،

تناسلت أجنحتي بضراوة وصارت ملوَّنة تضيء في الظَّلام.

أشبه البوم كثيراً بعشقي للحرِّية، وكرهي لأقفاص الببغاوات»[١٨]

وستتغير نظرتك إلى هذا الطائر المظلوم، وإلى المجتمع المحيط بك بمنظومته الفكريَّة الثقافيَّة ومشكلاته الاجتماعية (النظرة السلبيَّة إلى الأنثى والتشاؤم بولادتها، وتربيتها بطريقة تحدُّ من حرّيتها وتكبح جموحها، والعنف، وسيطرة الذكور، ودور الإناث السلبي [عجائز قبيلتي] في تكريس الظلم واستمراريِّته)، بل إلى الكون من حولك، إلى ما يحيط بك ومَن يشاركك هذا الكون من مخلوقات (المطر والقمر، والبوم والببغاء).

ثمَّ تأمَّل قولها:

«وما أكاد أسمع شجارنا العتيق على أسطوانة الرِّيح..

حتى يختفي كلُّ شيءٍ ثانية...

ويخلِّفني وحيدة في الغابة،

مع صوت السُّكون، والذِّئب العتيق،

فألتهمُ الذِّئب وهو يعوي

ويقول: الرّحمة يا ليلى...

لا تتوقَّفي!!..»[١٩]

لتسمع حكاية ليلى والذئب بطريقة جديدة؛ حيث تستدعي غادة السَّمَّان شخصيَّة ليلى وحكايتها مع الذِّئب، لتغيّر موازين القوى فيها، وتتقمَّص شخصيَّة ليلى الوحيدة في الغابة، وتتحدّى المخاوف والمخاطر، وتنتصر عليها، وتهمّ بالتهام الذئب.

إنَّ هذا التعامل مع الموروث الشعبي بطريقة مختلفة يحمل رؤيتها الرافضة للتقليديِّ الموروث، وإرادة في تغيير نظرة المجتمع إلى المرأة بوصفها كائناً ضعيفاً يحتاج إلى الحماية

والرعاية والوصاية، ودعوة ضمنيَّة للمتلقي ليتعامل مع هذا الموروث بطريقة مختلفة تعتمد النَّقد والرَّفض، ولا تقوم على التسليم والقبول.

نقف بعد ذلك على نصّها المعنون بـ(عصفور على الشَّجرة خير من عشرة في اليد) الذي يمثّل تحدِّياً واضحاً للموروث الاجتماعي المعبَّر عنه بالمثل الشعبي القائل: «عصفور في اليد خير من عشرة على الشَّجرة»، إذ تعبث غادة بدلالته لتعطيه دلالة جديدة، وتحاول هدمَ هذا المبدأ الذي تُربّى عليه الأجيال، وتتناقله الألسن بوعي أو من دون وعي، وما هو في حقيقته إلَّا دعوة إلى الرِّضا بالمتاح والممكن وإلى الرُّكون والاستسهال والاستسلام للواقع، ومصادرة للأحلام وتعطيل للإرادة الحرَّة. وهذا ما ترفضه غادة وتدعو إلى رفضه والتمرُّد عليه.

إنَّ عناوين نصوصها عموماً تشكِّل عتبات نصِّية تأسرك لتمضي معها حتى آخر سطر في طرقٍ مغايرة لكلّ ما عرفت: (فراقك مسمار في القلب، وعاشقة الأسرار العلنيَّة، ووأعطنا حبَّنا كفافَ يومنا، وكابوس افتراضيٌّ، وأشهد على حافَّة الحبِّ، ووأشهد بنوارس الورق الأبيض...).

وأكثر الأشياء إدهاشاً في نصوص غادة الغنائيَّة قدرتها الفائقة على **تطويع اللُّغة من خلال توظيف المصطلحات العلميَّة توظيفاً فنّيَّاً ماتعاً**، تغادر فيه تلك المصطلحات إطارها الجامد وتنساب خفيفةً عذبةً حاملةً الهمّ الإنسانيّ ورؤى غادة الخاصَّة. وهنا نعود إلى التاء التي بدأنا حديثنا عن الصورة الفنية بها لنقف من زاوية أخرى على نص (رسالة من تاء مربوطة):

- **«منذ عرفتُك، وأنا تاءُ تأنيثٍ «مربوطة» من عنقِها،**

بين المقبرةِ والسَّرير.

وكلَّما مرّ بي سيَّافُك «مسرور»،

أتكوَّرُ على نفسي،

فأصيرُ سواراً مغلقاً بصورةِ دائرة: تاء مربوطة!

أجلْ، أنطوي وأتحوَّلُ إلى تاءٍ كالرَّحم...

أصيرُ رحماً لذاتي كي أحميها من ذكورةِ كوكبِنا...»

- **«تاءُ التأنيثِ المربوطة المهذَّبة «مكسورةٌ» دائماً،**

وإلَّا عُوقِبت بـ «الرَّفعِ» على منصَّةِ الشَّائعات،

وبـ «التَّسكينِ» بحبالِ الألسنِ المشانقِ- الأفاعي.

لطالما عُوقبتْ تاءُ التّأنيثِ بـ «الضمِّ» إلى الحريم،

أو بـ «الجرِّ» مع السَّاحراتِ الشَّريراتِ الجاهزاتِ للإعدام»

- **«منذ فارقتُك..**

تحوَّلتُ من تاء مربوطة مثقلة بالأحزان

إلى تاء مبسوطة للحرِّيَّة

تاء ممدودة على الرّمل فوق الشَّاطئ الاستوائيِّ بثياب الاستحمام

تاء مفتوحة للسَّكينة والحلم والأبجديَّة»[٢٠]

الذي يقوم على صـورة (تاء التأنيث) التي تتكرَّر منذ العنوان حتى آخر سـطر في النص، ولها فيه شـكلان، مربوطة ومبسـوطة، ولكلٍّ منهما دلالة وأبعاد، وكذلك مصـطلحات (الرَّفع والنَّصـب والجرِّ والتَّسـكين) فهـذه كلُّها مصـطلحات نحويَّة تُوظَّـف توظيفاً فنِّيَّـاً عن طريق (التوريـة) لتتجاوز حـدود النحو والإملاء، وتغادر تلك المسـاحة الدلالية الضـيِّقة المتعارف عليهـا هنـاك بانفتاحها على عوالـم ومسـاحات أخرى، من خـلال تركيبهـا وارتباطها بقيم المجتمع وهمومه ومشكلاته وقضاياه، لتكتسب هذه المصطلحات، والتورية معها، بعداً شمولياً إيحائياً يرفعها من مصاف (المحسِّنات البديعية) إلى مصاف الرَّمز.

التـاء المربوطـة في هذا النصـ حكاية ذاتيَّة بقدر ما هـي اجتماعيَّة، يُعبِّر عنها بضـمير المتكلِّـم تـارة والغائب تارة أخرى، فلا ينفكُّ فيها الأنا عن الآخر. هي حالة اجتماعية تُرصَـد ويُقدَّم المقابل لها (التاء المفتوحة) بالتحوُّل من السـلبية إلى الإيجابيَّة، من الثُّبوت والسُّكون والاسـتكانة إلى الحركة وردِّ الفعل، من الانهزام إلى الانتصار، من الانسحاق إلى الوجود، من الموت إلى الحياة.

وفـي نصـوص أخرى تجد مصـطلحات علميَّة أخرى تشـكل ركنـاً من أركان الصـورة الفنية عندها، فشـيء من علم النحو: (جملة معترضـة، وحرف جر، وجمع بصيغة المفرد، وممنوع من الصـرف، ومستثنى بإلَّا، وجمع تكسـير، وفعل ماض ناقص، وأداة لما يستقبل من الزمن، ومبني للمجهول)، وشـيء من علامات الترقيم: (إشـارة تعجب، وفاصـلة، ونقطة، وإشـارة استفهام)، ووآخر من علم الهندسة: (دائرة، ومركز الدائرة، وخط مستقيم، وخطّ منكسر). من ذلك قولها:

«متى تبتعد عن المرض الدائري الدواري

الملقَّب بالحبِّ،

وتمشي بخطى ثابتة

إلى مركز الدَّائرة

الملقَّب بالموت؟»[٢١]

وقولها:

«ها أنت تجلس أمامي مثل الدَّائرة

لا أحد يعرف أين تبدأ وأين تنتهي

ها أنت تنكسر كخطٍّ مستقيم من ضوء أبيض»[٢٢]

وقولها:

«قبلك كنت أحتضر ضجراً

مثل نقطة داخل دائرة»[٢٣]

هذا الاستخدام الخاصُّ لتلك المصطلحات العلميَّة الجامدة المؤطَّرة بفهمٍ خاصٍّ في ذهن العامَّة يفتح آفاق المتلقِّي على عوالم أخرى، ويحفِّز ذهنه على التَّفكير في اللُّغة بشكلٍ مختلف للاستفادة من طاقاتها الكامنة.

لكأنَّ خيال غادة السَّمَّان ممتزج بذاكرتها فلا ينجو شيء ممَّا مرّ بها من لوثته. ولعلَّنا بعد هذه الوقفات على عتبة ذاك الخيال بتناول شيءٍ من ألوان الصُّورة الفنِّية في نصوصها الغنائيَّة قد فتحنا نافذة على الإبداع والنَّقد تُفتح منٍ بعدها أبوابٌ وأبواب.

الهوامش

(١)- حسين نصر الله، نقلاً عن غادة السمَّان: صفحة الغلاف الخلفي لـ(عاشقة في محبرة)، منشورات غادة السمَّان، بيروت- لبنان، ط٣، ٢٠٠٥م.

(٢)- ينظر: عبد اللطيف أرناؤوط: غادة السَّمَّان/ رحلة في أعمالها غير الكاملة، دمشق، ط١، ١٩٩٣، ص١٦٩.

(٣)- رينيه ويليك وأوستن وارين: نظريَّة الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢، ص٢٦.

(٤)- ينظر عبد المنعم تليمة: مقدِّمة في نظريَّة الأدب، من سلسلة كتابات نقديَّة/٦٧، الهيئة العامَّة لقصور الثقافة، القاهرة،أيلول، ١٩٩٧م، ص٢٠١.

(٥)- سـعد الدين كليب: النّقد الأدبيّ الحديث مناهجه وقضـاياه: مطبوعات جامعـة حلب، ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م، ص ٢٠٣.

(٦)- فايز الداية: الأسلوبيَّة الدَّلاليَّة في الأدب العربي، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠١٦، ص١٤٨.

(٧)- ينظر: فايز الداية: الإبداع في دائرة الضوء (حوار مع د. فايز، المحاوران: عامر الدبك وأوهام العبد الله)، دار الحـوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٦، ص١٣٦. وصـابر عبـد الدايم: التجربة الإبداعية في ضـوء النّقد الحديث (دراسـات وقضـايا): ط٢، ٢٠٠٧-٢٠٠٨، ص٢٥٥-٢٥٦. وأحمد بسَّام السـاعي: حركة الشِّعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية، دار الفكر، دمشق، ط١ (إعادة طباعة)، ٢٠٠٦م، ص٥٦٥.

(٨)- يُنظر: فايز الداية: غنائيَّة للفصول والمواسم، مجلة العربي، العدد ٥٩٩، تشرين الأول، ٢٠٠٨م.

(٩)- أحمد الشيخ، نقلاً عن غادة السمَّان: صفحة الغلاف الخلفي لـ(أشهد عكس الريح)، منشورات غادة السَّمَّان، ط٢، ١٩٩٢.

(١٠)- رسائل الحنين إلى الياسمين: منشورات غادة السمَّان، بيروت- لبنان، ط٣، ٢٠٠٨، ص١٥٢.

(١١)- أعلنت عليك الحب: منشورات غادة السمَّان، بيروت-لبنان، ط١٣، ٢٠٠٨، ص٤٩.

(١٢)- أشهد عكس الريح، ص٧٣.

(١٣)- أعلنت عليك الحب، ص٨٤.

(١٤)- الحبيب الافتراضي:منشورات غادة السمَّان، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٥، ص١٢٢.

(١٥)- رسائل الحنين إلى الياسمين، ص٣٤.

(١٦)- أشهد عكس الريح، ص٣٤.

(١٧)- أشهد عكس الريح، ص٥٩-٦٠.

(١٨)- الحبيب الافتراضي، ص٥٧.

(١٩)- أشهد عكس الريح، ص١٥١.

(٢٠)- رسائل الحنين إلى الياسمين، ص١٥٢.

(٢١)- أشهد عكس الريح، ص٥٢.

(٢٢)- الحبيب الافتراضي، ص١٣٧.

(٢٣)- أعلنت عليك الحب، ص١٠٦.

التقويم الآرامي- السرياني

د. عيد مرعي

عاش الإنسان آلافاً من السنين حياة الحل والترحال في العصرين الحجريين القديم (Palaeolithic قبل نحو أربعة ملايين سنة إلى نحو اثني عشر ألف سنة قبل الميلاد)، والوسيط (Mesolithic من نحو اثني عشر ألف سنة قبل الميلاد إلى نحو ثمانية آلاف قبل الميلاد)؛ معتمداً في توفير قوته على ما تجود به الطبيعة من ثمار ومحاصيل، وعلى ما يستطيع صيده بأدواته الحجرية من حيوانات البر والبحر. وكان يتخذ من المغاور والكهوف ملجأً ومسكناً مؤقتاً له لاتقاء حر الصيف، وبرد الشتاء، واعتداءات الحيوانات المفترسة. ولم يكن للتقويم وحساب الزمن وعدِّ الأيام والأشهر والسنين أهمية في حياته. نلاحظ ذلك حتى الآن لدى الأقوام والشعوب التي ما زالت تعيش حياةً بدائية في مجاهل آسيا وإفريقيا وأستراليا. لكن الإنسان أدرك الحاجة إلى حساب الزمن (علم التوقيت Chronology)، وتقسيمه إلى وحدات متتابعة مع انتقاله من مرحلة الصيد والالتقاط وحياة التنقل والترحال إلى حياة الاستقرار والإقامة الدائمة بعد اكتشاف الزراعة ومعرفة المدنية (الألف العاشر قبل الميلاد في مواقع متعددة من سورية)، وتطور الحياة الاقتصادية والاجتماعية والدينية والفكرية. فحسَبَ وأرَّخ الحوادث المهمة في حياته بناءً على دورات ثابتة لظواهر طبيعية أو فلكية مثل دوران الأرض حول محورها من الغرب إلى الشرق، (أي الشمسي) ومدته أربع وعشرون ساعة، ودوران القمر حول الأرض دورة كاملة، أي الشهر، ودوران الأرض حول الشمس دورة كاملة بدءاً من نقطة معينة، أو دورة الشمس بين اعتدالين ربيعيين، أي السنة، وهذا ما سُمي التقويمCalendar[1]، أي

النظام الذي يقسم الزمن إلى مدد محددة، كالأيام والأسابيع والشهور والسنين، ويرتبها بحسب نظام معين. وهو ضروري جداً لتنظيم الحياة المدنية والاقتصادية والاجتماعية والمناسبات الدينية والأحداث التاريخية والعلمية وغيرها، أي لتأريخ الأحداث التي تحدث مع الإنسان في مختلف مجالات الحياة. وقد حدث ذلك بعد مراقبته للنجوم والكواكب القريبة من الأرض، ولا سيما تلك المؤثرة في حياة الإنسان على نحو مباشر كالشمس والقمر. فالشمس أولى الكواكب التي لفتت أنظار الإنسان إليها، فمن خلال شروقها وغروبها يستطيع الإنسان معرفة النهار والليل، وهي التي تمده بالحرارة والدفء والنور، ومن دونها لا يمكن أن تنشأ حياة على سطح الأرض. فأشعة الشمس ضرورية وأساسية إلى حياة الإنسان والحيوان والنبات، لذلك هناك ارتباط عضوي بين الحياة ككل وأشعة الشمس، ولاسيما بالنسبة إلى حياة النبات[٢]. لذلك رُبِطَ بين دورة الشمس والتقويم الشمسي والدورة الزراعية؛ إذ يمكن قياس طول السنة الشمسية من وقت فلاحة الأرض وبذر البذور إلى الموسم التالي. وقد أدرك الإنسان أهمية حساب طول السنة الشمسية بعد أن اكتشف الزراعة وعرف الاستقرار الدائم.

أما القمر فيبدو أن اهتمام الإنسان بمراقبته ارتبط بحياة التنقل والترحال التي عاشها في العصرين الحجريين القديم والوسيط (قبل الألف العاشر قبل الميلاد). وكان القمر الهادي والرفيق للمسافر في انتقاله من مكان إلى آخر، سواء براً أم بحراً. لذلك نجد القمر يتبوأ مكانة أكبر من الشمس في معظم حضارات الشرق القديم.

تحتاج الأرض للدوران حول الشمس إلى ٣٦٥ يوماً وخمس ساعات و٤٨ دقيقة و٤٦،١ ثانية، وهذا ما يعرف بالسنة الشمسية (Solar year أو المدارية) المرتبطة بالتغيرات المناخية، وتقسم إلى فصول أربعة، هي: الشتاء والربيع والصيف والخريف. وتأتي هذه الفصول في أوقات سنوية ثابتة لا تتغير. أما السنة القمرية Lunar year فتقوم أساساً على دورة القمر حول الأرض التي تبلغ مدتها نحو ٢٩،٢٥ يوماً، ومن ثم فإن السنة القمرية تساوي نحو ٣٥٤،٣٦ يوماً؛ أي أقصر من السنة الشمسية بمقدار ١١،٢٤ يوماً. وهذا ما نلاحظه على نحو واضح كل سنة عندما يأتي شهر رمضان المبارك في وقت مختلف عن السنة السابقة، ولا يعود إلى التاريخ نفسه من السنة الشمسية إلا بعد مرور نحو ثلاث وثلاثين سنة قمرية، وذلك لأن التقويم الهجري تقويم قمري[٣].

وقد أوجدت معظم شعوب العالم القديم ولاسيَّما شعوب الشرق الأدنى القديم، كالسومريين، والأكاديين، والبابليين، والآشوريين وغيرهم، الذين كان لهم قصب السبق في مجال التقدم والحضارة تقاويم خاصة بها لحساب الأيام والشهور والسنين، أقدمها التقويم السومري ثم الأكادي – البابلي فالآشوري، فالآرامي – السرياني موضوع بحثنا.

التقويم الآرامي – السرياني هو التقويم الذي ساد في سورية وبلاد الرافدين في الألف الأول قبل الميلاد؛ إذ كان الآراميون الغالبية العظمى من سكان هاتين المنطقتين في ذلك الزمن، وشكلوا العديد من الممالك والإمارات، أشهرها ممالك آرام دمشق، وحماة، وبيت أجوشي، وبيت عديني، وشمأل، وبيت بخياني، وبيت زماني، وبيت ياكين، وبيت داكوري. وهو أساساً التقويم البابلي الذي ساد في بلاد الرافدين وسورية في الألف الثاني والأول قبل الميلاد، والذي أدخل الآراميون عليه بعض التعديلات، ولا سيَّما أسماء الأشهر. وعُدَّت بدايته يوم الإثنين الأول من تشرين الأول / أكتوبر من عام ٣١٢ ق.م، وهو العام الذي استولى فيه سلوقس الأول Seleucus أحد خلفاء الإسكندر الكبير المقدوني على بابل وأعلن قيام الإمبرطورية السلوقية التي شملت بلاد الرافدين وإيران وسورية. كان التقويم معروفاً ومنتشراً في سورية وبلاد الرافدين قبل قدوم الإسكندر إلى الشرق، وقبل قيام الإمبراطورية السلوقية، لكن بدايته لم تكن محددة. وأطلق عليه العرب اسم «تقويم الإسكندر» و«التقويم اليوناني أو التقويم السلوقي». واستمر استخدامه في مناطق واسعة من المشرق العربي حتى بعد بدء تراجع استخدام اللغة الآرامية ولهجتها الأشهر السريانية في القرن السادس الميلادي. وهو تقويم شمسي عدد أيام السنة البسيطة فيه ثلاثمئة وخمسة وستون يوماً، والكبيسة (باللاتينية annus bissextiles) ثلاثمئة وستة وستون يوماً، وتبدأ السنة فيه في اليوم الأول من شهر تشرين الأول (أكتوبر). وتتوافق أشهر هذا التقويم مع أشهر التقويم الغريغوري (هو التقويم المنسوب إلى البابا غريغوريوس الثالث عشر الذي أصلح فيه التقويم اليولياني عام ١٥٨٢م) من حيث عدد الأيام والتسلسل (الميلادي)، وهي على التوالي[٤]:

١- **تشرين**: Tishren إن هذه التسمية محورة عن الكلمة الأكادية «تشريتو»، التي تعني «البداية» لأنَّ هذا الشهر أول شهر في النصف الثاني من السنة لدى البابليين، وبداية السنة الجديدة لدى الآشوريين. وعُدَّ الشهر الأول في التقويم الآرامي – السرياني الذي يضم شهرين بهذا الاسم «تشرين قدي»، أي تشرين السابق، الذي أصبح بالعربية «تشرين الأول»، وعدد أيامه واحد وثلاثون يوماً، وتشرين «حرَّاي»، أي تشرين الآخر أو اللاحق، الذي أصبح بالعربية «تشرين الثاني»، وعدد أيامه ثلاثون يوماً. ويقابل تشرين الأول في التقويم الغريغوري «أكتوبر October» (الثامن باللاتينية)، وتشرين الثاني «نوفمبر November». (التاسع باللغة اللاتينية).

٢- **كانون** Kanun: هذا الاسم أصله أكادي، فكلمة «كانون» الأكادية تعني يكون، يدوم. ويعني الجذر «كن» بالسريانية: الثبات والاستقرار. وربما الاسم مشتق من الكن والبقاء في البيت في هذا الوقت من السنة (فصل الشتاء) بسبب توقف الأعمال الزراعية نتيجة شدة

البــرد والأمطار الغزيــرة. هناك كانونان: (كانون الأول قديــم) (وكانون الآخر حرَّاي)، وهما باللغــة العربية كانون الأول وكانون الثاني، وعــدد أيام كلٍ منهما واحد وثلاثون يوماً. ويقابلهما في التقويم الغريغوري «ديسمبر December (العاشر باللاتينية) ويانواريوس Ianuarius»، (نسبة إلى الإله يانوس إله البدايات لدى الرومان).

حتى في اللغات الأوروبية نجد كلمة «شهر» مشتقة من اسم القمر. ففي الإنكليزية Month مشتقة من كلمة Moon الدالة على القمر. وفي الفرنسية كلمة Lune تعني «شهر وقمر».

وفــي الألمانيــة كلمة شــهر هي Monat مشــتقة من كلمــة: Mond قمر. وحتــى في اللغة اللاتينية فالكلمة الدالة على شهر وقمر واحدة هي Mensis.

٣- **شَبَاط** Shabat: إن أصــل الاســم أكَّادي، ويعني الضــرب والجلد بالآرامية والســريانية، ويعصــف، يدمر، يضرب، يهلك، يهب بالأكادية. وربما ســبب التسمية هي شدة البرد والرياح وتســاقط الثلوج، وتغيرات الجو الســريعة في هذا الشهر. ونجد انعكاســاً لذلك في التعبيرات المســتعملة حتى الآن في ســورية في وصف هذا الشهر، فهو «الذي ليس على كلامه رباط، وهو الذي يشبط ويلبِّط». وهو الشهر الخامس في التقويم الآرامي –السرياني. ويقابله في التقويم الغريغوري شهر «فبرواريوس Februarius». (شهر التطهر) وعدد أيامه ثمانية وعشرون يوماً في الســنة البسيطة، وتسعة وعشــرون يوماً في السنة الكبيسة. ويرد اسم شهر شباط، وكذلك شهر أيار، في بعض النقوش النبطية والصفوية[٥].

ويُستخدم اسم «شباط» حتى اليوم اسم علم في بعض المناطق الريفية السورية.

٤- **آدار** Adar: ربمــا يعنــي «النــور واللمعان» في اللغة الأكادية، وهو الشــهر الســادس في التقويم الآرامي – السرياني.

ويقابله في اللغة العربية آذار، وفي التقويم الغريغوري شــهر «مارتيوس Martius» (شــهر الإله مارس، إله الحرب لدى الرومان). وعدد أيامه واحدٌ وثلاثون يوماً. أصــله أكَّادي «آدَّار»، وهو الشــهر الثاني عشــر في التقويم البابلي. ويُطلق عليه الفلاحون في الريف الســوري حالياً وصف «آدار الهدَّار أبو الزلازل والأمطار»، نظراً لسقوط كميات كبيرة من الأمطار والثلوج فيه. ويلفظون الاسم «آدار» كاستمرار للتقاليد القديمة التي كانت موجودة في سورية.

٥- **نيسان** Nissan: أصــله أكَّادي – بابلي، إذ كان بداية السنة وفصل الربيع. وكانت تجري فيه احتفالات تدوم اثني عشــر يوماً (بعدد أشــهر الســنة). أما لدى الآراميين والسريان فهو الشــهر الســابع في تقويمهم. ويقابله في التقويم الغريغوري شــهر «أبريليس Aprilis» (شهر تفتح الأزهار)، ويبلغ عدد أيامه ثلاثين يوماً.

يتحدث المصنِّف والأديب العربي أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق النديم المعروف بالورَّاق (٤٣٨-٠٠٠هـ/ ١٠٤٧-٠٠٠م) في كتابه المعروف «الفهرست» عن الأعياد والاحتفالات التي كان أهل مدينة حرَّان (مركز عبادة سين إله القمر) الواقعة في أعالي بلاد الرافدين (حالياً في تركيا) يقيمونها في شهر نيسان في زمنه (القرن الحادي عشر الميلادي، أي بعد قرون طويلة من أفول الحضارات الشرقية القديمة)، فيقول: «أول سنتهم نيسان، أول يوم من نيسان والثاني والثالث يضرعون لآلهتهم بلثي وهي الزُّهرة، يدخلون في هذا اليوم إلى بيت الإلهة جماعة جماعة، متفرقين ويذبحون الذبائح ويحرقون الحيوان أحياء. ويوم السادس منه يذبحون ثوراً لآلهتهم القمر، ويأكلونه آخر النهار. ويوم الثامن منه يصومون ويفطرون على لحوم الخراف، ويعملون في هذا اليوم عيداً للسبعة الإلهة والشياطين والجن و الأرواح، ويحرقون سبعة خرفان للسبعة الإلهة وخروفاً لرب العميان وخروفاً للآلهة الشياطين. ويوم الخامس عشر منه يعملون سر الشمال وقربان وتشميس وإحراقات، ويأكلون ويشربون. ويوم العشرين منه يخرجون إلى دير كادي، وهو دير على باب من أبواب حرَّان يسمى باب فندق الزيت، ويذبحون ثلاثة زبرخ، والزبرخ فحل البقر واحداً لقرنس الإله وهو زُحل، وواحداً لآريس وهو المريخ، وهو الإله الأعمى، وواحداً للقمر وهو السين الإله، ويذبحون تسعة خرفان، سبعة للسبعة الإلهة، وواحداً لإله الجن، وواحداً لرب الساعات. ويحرقون خرفاناً وديكة كثيرة. وفي يوم ثمانية وعشرين يخرجون إلى دير لهم في قرية تسمى سبتى، على باب من أبواب حرَّان يقال له باب السراب، ويذبحون له ثوراً كبيراً لهرمس الإله، ويذبحون تسعة خرفان، للسبعة الإلهة ولإله الجن ولرب الساعات، ويأكلون ويشربون، ولا يحرقون في هذا اليوم شيئاً من الحيوان»[٦].

من المؤكد أن هذه الأعياد والاحتفالات ما هي إلا استمرار للتقاليد القديمة التي كانت سائدة في بلاد الرافدين وسورية، التي كانت تتم في بداية السنة الجديدة، إذ إن أهالي مدينة حرَّان احتفظوا بمعتقداتهم القديمة وعاداتهم بعد ظهور الإسلام لقرون طويلة، وعُرفوا لدى المسلمين باسم الصابئة، وتم عدّهم من أهل الكتاب. ﴿**إِنَّ الَّذِينَ آمَنُواْ وَالَّذِينَ هَادُواْ وَالصَّابِؤُونَ وَالنَّصَارَى مَنْ آمَنَ بِاللّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَعَمِلَ صَالِحاً فَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ**﴾، المائدة٦٩.

يظهر التأثير الرافدي القديم في النص المذكور أعلاه من خلال ذكر سين إله القمر، الذي كانت مدينة حرَّان أحد مراكز عبادته الرئيسة، ولقب الإلهة عشتار (بيلتي: سيدتي باللغة الأكادية)، ويظهر التأثير الإغريقي من خلال ذكر العديد من الآلهة الإغريقية المشهورة كـ«كرونوس».

٦- إيَّار Iyyar: هو أيضاً أصله أكّادي – بابلي (أيَّار) يعني الضياء والنور وتفتح الأزهار، بسبب بلوغ فصل الربيع أوج ازدهاره فيه وهو الشهر الثاني في التقويم البابلي، والثامن في التقويم الآرامي السرياني. ويُسمى أيضاً «نوَّارٌ من النَّور أي الزهر لأنه يمثل الربيع وتفتح الأزهار»، ويقابله في التقويم الغريغوري «شهر مايوس Maius » (نسبة إلى الإلهة الإغريقية مايا إلهة النمو والتكاثر). ويبلغ عدد أيامه واحداً وثلاثين يوماً.

نقرأ في لسان العرب (المجلد السادس، باب النون): «نور: وَالنَّوْرُ والنَّوْرَةُ، جميعاً: الزَّهْرُ، وقيل: النَّوْرُ الأبيض والزهر الأصفر وذلك أنه يَبْيَضُّ ثم يصفَرُّ، وجمع النَّوْرِ أنوارٌ. والنُّوَّارُ، بالضم والتشديد، كالنَّورِ، واحدته نُوَّارةٌ، وقد نَوَّرَ الشجر والنبات، أي أزهر».

ويقال في وصف جماله «نيسان يأتي بالأمطار، وأيار يأتي بالأزهار». ويسمى شهر أيار حتى الآن في بعض المناطق الريفية السورية «نوَّار».

٧- حَزِيران Haziran: هي تسمية سريانية تعني «الحنطة أو الحصاد»؛ لأن موسم حصاد القمح والحبوب يأتي فيه حيث ترتفع درجة الحرارة، ويعم الجفاف واليباس معظم المحاصيل والنباتات في مناطق الشرق عموماً. ويقابله شهر «سيمان» في التقويم البابلي، وسيوان في التقويم العبري، وفي التقويم الغريغوري شهر «يونيوس Junius» (نسبة إلى الإلهة الرومانية يونوس)، ويبلغ عدد أيامه ثلاثين يوماً.

٨- تموز Tammuz: أصله سومري (دوموزي) – أكادي (تموز)، يعني في اللغة السومرية «الابن البار، ابن الحياة، الشاب الكامل». سُّمي بهذا الاسم نسبة إلى «تموز» أحد أشهر آلهة الخصوبة في الشرق القديم. يبلغ عدد أيامه واحداً وثلاثين يوماً. ويقابله في التقويم الغريغوري شهر «يوليوس Julius»، الذي سُمِّي بهذا الاسم تكريماً للقائد الروماني يوليوس قيصر.

ونظراً لشدة الحر فيه يقول الناس عنه حالياً: «في تموز يغلي الماء في الكوز» يبدو أن الأعياد والاحتفالات الرافدية القديمة التي كانت تتم في هذا الشهر بمناسبة غياب الإله تموز وموته استمرت في مدينة حرَّان حتى العصور الإسلامية، وذلك بناءً على ما يذكره النديم في الفهرست إذ يقول:

(والرواية عن أبي سعيد وهب بن إبراهيم النصراني، في معرض كلامه عن أعياد الحرَّانيين):

«في النصف منه (أي شهر تموز) عيد البوقات (النادبات أو النائحات)؛ يعني النساء المبكيات، وهو تاوز، عيد يعمل لتاوز الإله (تموز)، وتبكي النساء عليه كيف قتله ربه، وطحن

عظامه في الرحا، ثم ذرَّاها في الريح. ولا تأكل النساء شيئاً مطحوناً في رحا، بل يأكلن حنطة مبلولة وحمصاً وتمراً وزبيباً وما أشبه ذلك. وفي سبعة وعشرين منه يعمل الرجال سر الشمال للجن والشياطين والآلهة، ويعملون طرموساً كثيراً من دقيق وبطم وزبيب مَيِّس وجوز مقشر، كما يعمل الرعاة، ويذبحون تسعة خرفان لهامان الرئيس أبي الإلهة وقرباناً لنمريا. ويأخذ الرئيس من كل رجل منهم في هذا اليوم درهمين، ويأكلون، ويشربون»[٧].

ويتحدث ابن وحشية (القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي) صاحب كتاب «الفلاحة النبطية» عن الاحتفالات التي كانت تتم على شرف الإله تموز في زمنه قائلاً: «وقد ادعى أهل زمان ينبوشاذ (شخص أسطوري) أن جميع سكاين الإلهة والأصنام ناحت على ينبوشاذ بعد موته، كما ناحت المليكة والسكاين كلّها على تموزى، وأن الأصنام، زعموا، اجتمعت من جميع أقطار الأرض إلى بيت الأشكول ببابل: فقصدوا كلهم هيكل الشمس إلى صنم الذهب الأعظم المعلّق بين السماء والأرض خاصّة...

فجعل صنم الشمس ينوح على تموزى والأصنام تبكي، وصنم الشمس يعدّد على تموزى ويذكر شرح قصته، والأصنام تبكي كلها منذ غروب الشمس إلى طلوعها آخر تلك الليلة .قال أبو بكر بن وحشية: إن هذا الشهر المسمى تموز هو، فيما ذكر النبط؛ بحسب ما وجدت في كتبهم، اسم رجل كانت له قصة عجيبة طويلة،... والصابئون كلّهم في زماننا من البابليين والحرنانيين (أهالي حرَّان) جميعاً إلى وقتنا هذا ينوحون ويبكون على تموز في الشهر المسمى تموز في عيد لهم فيه منسوب إلى تموز، ويعدّدون تعديداً عظيماً، وخاصة النساء؛ فإنّهن يقمن هاهنا وبحرّان جميعاً، فينوحون ويبكون على تموز ويهذون في أمره هذياناً طويلاً... وللنصارى ذكران يعملونه لرجل يسمى جورجيس، يزعمون أنه قتل قتلات عدة قبيحة، ثم يعيش...

وهي مدونة في كتاب في أيدي النصارى، وهم يعملون له ذكراناً يسمونه ذكران جورجيس. فقصة تموز هذا الذي قدمنا ذكره مثل قصة جورجيس سواء، فلا أدري وقع إلى النصارى قصة تموز التي كانت قديماً، فأبدلوا مكانها اسم جورجيس كذلك، ثم ساقوا القصة المعمولة بتمّوز أنها لجورجيس، وخالفوا الصابيين (الصابئين) في الوقت؛ لأن الصابيين يعملون ذكران تموز أول يوم من شهر تموز، والنصارى يعملونه لجورجيس في آخر نيسان، أو قبل آخره قليلاً[٨].

نلاحظ مما تقدم استمرار أهالي مدينة حرَّان في الاحتفال بأعياد الإله تموز القديمة حتى في العصور الإسلامية، وكذلك استمرار ظهور الشكل الأقدم لاسم تموز ألا وهو «تموزى» (دوموزي) المعروف منذ الألف الثالث قبل الميلاد في بلاد الرافدين؛ ولا سيما في الأساطير والنصوص السومرية.

٩- آب Ab: أصله أكَّادي، هو الشهر الحادي عشر في التقويم الآرامي – السرياني، ربما لاسمه علاقة بشدة الحر التي تسود فيه، أو بمعنى ثمر ناضج وغلال ومواسم؛ إذ تنضج فيه معظم الفواكه والثمار. يصفه واحد النصوص الأكَّادية التي تتحدث عن فصول السنة بأنه الشهر الذي ينزل فيه «جيرًّا» إله النار من السماء، ويدخل في منافسة مع شماش إله الشمس.

ويقال في وصف شدة الحر فيه حالياً «آب اللهاب». وتعني كلمة «أبٌّ» بالعربية «الزرع والعشب». ويقابله في التقويم الغريغوري شهر «أغسطس Augustus » (لقب أول إمبراطور روماني)، ويبلغ عدد أيامه واحداً وثلاثين يوماً.

١٠- **إيلول** Elul: هو الشهر الثاني عشر في التقويم الآرامي- السرياني، وأصله أكادي (شهر التطهر من الذنوب)، وهو شهر عشتار (إنانا لدى السومريين) إلهة الحب والحرب والخصب.

وهو شهر جني التمور في بلاد الرافدين. والاسم مشتق من المصدر الأكَّادي «إليلو elelu»: يكون نقياً طاهراً... ويقابله في التقويم الغريغوري شهر «سبتمبر September». (السابع) ويبلغ عدد أيامه ثلاثين يوماً. ويوصف حالياً بأنه «أيلول المَعَاصِر»، نظراً لعصر العنب والزيتون فيه. كما يقال عنه إنَّ «ذَنَبَه مبلول»، بسبب سقوط الأمطار في أواخره في بعض السنوات.

وقد استخدم عرب الشمال قبل الإسلام أسماء بعض أشهر هذا التقويم في تأريخ بعض نقوشهم نتيجة لاختلاطهم بالسريان والعيش بين ظهرانيهم والتعامل معهم[٩]. وتبنى التقويم الآرامي السرياني العرب الأنباط والتدمريون الذين أقاموا ممالك لهم في بلاد الشام، واستخدموا اللغة والكتابة الآرامية في كتابة نقوشهم. نورد فيما يأتي أسماء الأشهر كما عرفها التدمريون الذين استخدموا لهجة آرامية (اللهجة التدمرية) في تدوين نقوشهم:

١- نيسن: نيسان، ٢- أيـر: أيار، ٣- سيوان: حزيران، ٤- قنين: تموز، ٥- أب: آب، ٦- إلول: أيلول، ٧- تشري: تشرين الأول، ٨- كسلول: تشرين الثاني، ٩-كنون: كانون، كانون الأول، ١٠- طبت: كانون الثاني، ١١- شبط: شباط،١٢- أدر: آذار[١٠].

وعرف العرب بعد الإسلام التقويم السرياني، إلا أن معظمهم نسبه إلى الروم.

فهذا ابن قتيبة الدينوري (المتوفى عام ٢٧٦هـ /٨٨٩م) يقول: «فجميع أيام السنة على هذا العدد ثلاثمئة وخمسة وستون يوماً وربع. وهذا الحساب لا يتغير ولا يزول على مر الدهور. وليس كحساب الأهلة وحساب الفرس وحساب القبط، وعدد شهوره اثنا عشر شهراً: تشرين الأول، وهو واحد وثلاثون يوماً. تشرين الثاني، وهو ثلاثون يوماً. وكانون الأول، وهو واحد

وثلاثون يوماً. وكانون الثاني، وهو واحد وثلاثون يوماً. وشباط وهو ثمانية وعشرون يوماً وربع، فإذا مضت له أربع سنين، انجبر الكسر فيه، وجبر الكسر أجود، فصار في السنة الرابعة تسعة وعشرين يوماً. فتكون تلك السنة ثلاثمئة وستة وستين يوماً، وتسمى كبيسة. آذار واحد وثلاثون يوماً. نيسان ثلاثون يوماً. أيار واحد وثلاثون يوماً. حزيران ثلاثون يوماً. تموز واحد وثلاثون يوماً. آب واحد وثلاثون يوماً. أيلول ثلاثون يوماً. وهذا حساب الروم»[١١].

ويقدم لنا الفلكي والرياضي العربي المشهور أبو الريحان البيروني (٣٦٢- ٤٤٠هـ/ ٩٧٣-١٠٤٨م) معلومات خاطئة عن التقويم السرياني في نسبته إلى التقويمين الرومي واليهودي عندما يقول:

«وأما النصارى بالشام والعراق وخراسان فقد مزجوا بين شهور الروم وشهور اليهود بأن استعملوا شهور الروم، وجعلوا أول سنتهم من أول شهر طمبريوس الرومي (تشرين الأول)؛ ليكون أقرب إلى رأس سنة اليهود، فإن تشري اليهود أبداً يتقدمه قليلاً، وسمُّوها بأسماء سُريانيَّة وافقوا في بعضها اليهود وباينوهم في بعضها، ونسبوا تلك الشهور إلى أسماء السُّريانيين؛ وهم النبط أهل السواد، وسواد العراق يدعى سورستان، ولا أدري لما نُسبت هذه الشهور إليهم، فإنهم مستعملون شهور العرب في الإسلام وشهور الفرس في الجاهلية، وقد قالوا: إن سورستان هو الشام، فإن كان كذلك؛ فإن أهلها وكانوا قبل الإسلام نصارى هم الذين توسطوا بين رأي اليهود ورأي الروم، وهذه أسماء تلك الشهور: تشرين قديم، تشرين حراي، كانون قديم، كانون حراي، شباط، آذار، نيسن، أير، حزيران، تموز، أب، أيلول.

ويكبسون شباط في كل أربع سنين بيوم، فيصير تسعةً وعشرين يوماً، ويوافقون الروم في سنتها. وقد اشتهرت هذه الشهور حتى استظهر بها المسلمون وقيَّدوا بها ما احتاجوا إليه من أوقات الأعمال وعرَّبوا قديم وهو الأول؛ وحراي وهو الآخِرُ، وزادوا في أير ألفاً، حتى صار أيار؛ إذ كان تخفيف الياء منه مع عدم الألف يفْحُشُ في لغة العرب ويَسْمُجُ[١٢].

يتبين لنا مما تقدم أن العرب المسلمين، على الأقل في بلاد الشام والعراق، استمروا في استخدام التقويم السرياني حتى بعد قيام الدول العربية الإسلامية المختلفة؛ وذلك لملاءمته لأحوال الزراعة كما يظهر ذلك واضحاً من حديث ابن وحشية في كتابه «الفلاحة النبطية» عن الأوقات المناسبة من كل شهر (آذار، نيسان، أيار...) لزراعة الأنواع المختلفة من الأشجار والنباتات[١٣].

ويتحدث المؤرخ والجغرافي العربي المسعودي (٨٩٦-٩٥٧م) في كتابه «مروج الذهب ومعادن الجوهر»، عن« ذكر شهور السريان» فيقول[١٤]:

«فأول ذلك أن أيام السـنة ثلاثمئة وخمسة وسـتون يوماً وربع يوم، وهي مختلفة في العدد: فنيسـان ثلاثون يومـاً، وأيار واحد وثلاثون يومـاً، وحزيران ثلاثون يوماً، ولثماني عشـرة ليلة منه رجوع الشـمس هابطة من الشـمال على ما أوجبه حسـاب الهند، وهو أطول يوم في السنة وليلته أقصـر ليلة (ثبت حديثاً أن أطول يوم في السـنة هو الحادي والعشـرون من حزيران / يونيو)، وتموز واحد وثلاثون يوماً، وآب واحد وثلاثون يوماً، فإذا انسلخ آب ذهب الحر، وأيلول ثلاثـون يوماً، وتشـرين الأول واحد وثلاثون يوماً، وتشـرين الثاني ثلاثون يومـاً، وكانون الأول واحد وثلاثون يوماً، وكانون الثاني واحد وثلاثون يوماً. شـباط ثمانية وعشرون يوماً وربع ثلاث سنين متوالية، والرابعة كبيسة؛ فيكون تسعة وعشرين يوماً، وتكون السنة ثلاثمئة وستة وستين يوماً، وآذار واحد وثلاثون يوماً».

وأضـاف المسعودي قائلاً: «وأما شـهور الروم فهي موافقة لشهور السـريانيين في العدد، وذلك أن أول شـهور الـروم يواريوس، وهو كانون الثاني، وشـباط فبراريوس، وآزار مارتيوس، ونيسـان إبريليس، وأيـار مايوس، وحزيران يونيوسـ، وتموز يوليوس، وآب أغسـطوس، وأيلول سبطمبر، وتشرين الأول أقطوبر، وتشرين الثاني نوفمبر، وكانون الأول عشمير».

إن المسـعودي هـو العالم العربـي الوحيد من المؤرخيـن والجغرافييـن والفلكيين العرب المسـلمين الذي ميَّز بوضـوح بيـن التقويمين السـرياني والرومي. يتحـدث النديم المعروف بالوراق في كتابه المعروف «الفهرسـت »عن معتقدات أهل حرَّان (الصـابئة) في زمنه، وعن عاداتهم وتقاليدهم، فيقول عن التقويم الذي كانوا يتبعونه[١٥]:

«يوم الأحد للشـمس واسـمها إيليوس. يوم الإثنين للقمر واسمه سين. يوم الثلاثاء للمريخ واسـمه أريس. يوم الأربعاء لعطارد واسمه نابق. يوم الخميس واسمه بال. يوم الجمعة للزُهرة واسمه بلثي. يوم السبت لزُحل واسمه قرنس»، وتبدأ سنتهم في نيسان حيث يضرعون لآلهتهم بلثـي وهي الزُّهـرة في الأول والثاني والثالث منه. ويتعبَّدون ويُصـلُّون ويقدمون الأضـاحي في السادس والثامن والخامس عشر والعشرين والثامن والعشرين منه.

ولهم أعيادهم واحتفالاتهم الأخرى في بقية أشهر السنة التي هي نفسها الأشهر السريانية.

نلاحظ أن أسـماء أيام الأسـبوع طرأ عليها تعديل عما كان معروفاً في العصور القديمة مع ظهور تأثير إغريقي واضح في بعض الأسماء. فإيليوس ما هو إلا الاسم الإغريقي للشمس وإله الشـمس (هيليوسـ) Helios و(أريس) Ares إله الحرب، وقرنس هـو (كرونوس) Kronos (إله السـماء). أما الأسـماء البابلية القديمة فهي واضحة، فسين إله القمر معروف منذ أقدم العصـور، ونابق ما هو إلا تحريف لاسـم الإله نابو إله الحكمة والكتابة والكتَّاب، وبال هو بيل:

السيد، والمقصود بذلك هو مردوك إله بابل الرئيس، وبلثي هي السيدة، والمقصود بذلك هو عشتار (إنانا) إلهة الحب والخصب والحرب.

وأفرد الجغرافي والفلكي العربي زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القزويني (٦٠٥-٦٨٢هـ/ ١٢٠٣-١٠٨٣م) فصلاً في كتابه «عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات» للحديث عن الشهور السريانية التي سماها خطأً «شهور الروم» فقال: «وهي مختلفة العدد؛ لأنهم أرادوا أن تكون شهورهم مساوية لمسير الشمس، وحركات الشمس مختلفة في أرباع السنة». وبدأ بالحديث أولاً عن شهر تشرين الأول الذي هو بداية السنة السريانية، فقال عنه: «تشرين الأول: واحد وثلاثون يوماً، في اليوم الأول تهيج الصبا، وفي الثالث عيد دير الثعالب، وفي الخامس عيد كنيسة القيامة ببيت المقدس، يزعمون أن ناراً من السماء تنزل، وتسرج الشمع هناك، وفي السابع عيد التباريك، وفي الثالث عشر تفور المياه، ويقوم سوق أذرعات (درعا)، ويضطرب البحر، وفي الخامس عشر يبرد الزمان وتكثر الرياح، ويصرم النخل، وإذا قطع خشب؛ لم ينخر خشبه، ولم يسوس، وفي الثامن عشر ينقص النيل، وفي الحادي والعشرين يزرع على نيل مصر، وفي الثاني والعشرين يبتدئ الهواء بالبرد، وفي الثلاثين تذهب الحدأ والرخم والخطاطيف إلى الغور، ويسكن النمل جوف الأرض». وهكذا يستمر في الحديث عن بقية الأشهر مع ذكر المناسبات والأعياد التي تأتي فيها، وكذلك التغييرات المناخية»[١٦].

وقد أخطأ أيضاً الفلكي والجغرافي العربي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصفهاني المتوفى سنة (٤٥٣هـ) عندما تحدث في كتابه «الأزمنة والأمكنة» عن التقويم السرياني، فقال عنه: إنه تقويم الروم وإن أهل الشام أخذوه عنهم، ثم تابع قائلاً: «وهم يبدؤون فيجعلون أول السنة تشرين الأول، ويجعلونه واحداً وثلاثين يوماً، ثم تشرين الثاني ثلاثين يوماً، ثم كانون الأول واحداً وثلاثين يوماً، ثم كانون الثاني واحداً وثلاثين يوماً وربع، ثم شباط ثمانية وعشرين يوماً، غير أنهم يجعلونه ثلاث سنين كل سنة منها ثمانية وعشرين يوماً؛ وفي السنة الرابعة تسعة وعشرين يوماً، وتلك السنة تكون في عددهم ثلاثمئة وستة وستين يوماً، ويسمونها الكبيسة. وقال الخليل: يكون في شباط فيما تزعمه الروم تمام اليوم الذي كسوره في السنين، فإذا تم ذلك اليوم في ذلك الشهر؛ سمى أهل الشام تلك السنة عام الكبيس، قال: وهو يُتيمن به إذا ولد في تلك السنة، أو قدم فيه إنسان؛ ثم آذار واحداً وثلاثين يوماً، ثم نيسان ثلاثين يوماً، ثم أيار واحداً وثلاثين يوماً، ثم حزيران ثلاثين يوماً، ثم تموز واحداً وثلاثين يوماً، ثم آب واحداً وثلاثين يوماً، ثم أيلول ثلاثين يوماً، فتكون الزيادات في الأيام خمسة أيام على ثلاثمئة وستين يوماً.

ثم أحبوا ألا تغير أحوال فصول سنتهم على السنين الكثيرة والدهور المتتابعة، فزادوا في آخر شباط ربع يوم لتصير أيام سنتهم موافقة لأيام سنة الشمس، وهي ثلاثمئة وخمسة وستون يوماً وربع يوم، ويكون ثلاث سنين متوالية كذلك فإذا تمت الأرباع في أربع سنين تصير سنتهم في السنة الرابعة التي تليه ثلاثمئة وستة وستين يوماً، ويصير شباط في تلك السنة تسعة وعشرين يوماً، وتسمى تلك السنة الرابعة سنة الكبيسة[١٧].

إن السبب في القول عن الشهور السريانية: إنها شهور رومية؛ هو كما ذكرنا سابقاً أنها كانت مستخدمة في بلاد الشام قبل الإسلام، وكانت بلاد الشام خاضعة للإمبراطورية البيزنطية (إمبراطورية الروم لدى العرب).

مما تجدر الإشارة إليه أن أسماء الأشهر الآرامية – السريانية مازالت حتى الآن مستخدمة في بلاد الشام والعراق، وانتقل بعضها عبر اللغة العربية إلى اللغة العثمانية ضمن التقويم الذي استخدم في الدولة العثمانية في المجال المالي منذ عام (١٨٤٠) في عهد السلطان عبد المجيد الأول (تنظيمات) والمعروف باسم (التقويم الرومي):

نلاحظ أن أسماء تسعة أشهر من هذا التقويم هي أسماء سريانية. وانتقل أيضاً إلى اللغة التركية إذ ما زال مستخدماً حتى اليوم في تركيا أسماء بعض الأشهر كشهر شباط şubat، وشهر نيسان Nisan، وشهر حزيران Haziran، وشهر تموز، Temmuz، وشهر أيلول Eylül، وشهر تشرينTeşrin ، وشهر كانون. Kanun، إن استمرار استخدام أسماء الأشهر الآرامية السريانية في المناطق المذكورة هو أكبر دليل على قوة الروابط الحضارية التي تربط الإنسان الحالي بتاريخ هذه المناطق.

أما أسماء الأشهر المستخدمة في مصر وشمالي إفريقية وشبه الجزيرة العربية فهي ترجمة وتحوير للأسماء اللاتينية المستخدمة حالياً في أوروبا وأمريكا ومناطق أخرى من العالم.

اقتبس الآراميون فكرة تقسيم الأسبوع المؤلف من سبعة أيام من سكان بلاد الرافدين[١٨]، فكلمة «سيبوت» الأكّادية تعني اليوم السابع من الشهر، وهي أصل كلمة «شيبيت، سبت» الآرامية والعبرية والعربية. وأطلقوا على أيام الأسبوع التسميات الآتية:

حد بِشلبا: اليوم الأول، الأحد.

ترين بِشلبا: اليوم الثاني، الإثنين.

تلات بِشلبا: اليوم الثالث، الثلاثاء.

أربع بِشابا: اليوم الرابع، الأربعاء.

حمش بِشابا: اليوم الخامس، الخميس.

عروبتا: الجمعة (تعني بالعربية حشد، تجمع)[١٩].

شيبيت: السبت (اليوم السابع).

جدول بأسماء الأشهر المستخدمة حالياً وما يقابلها بالسريانية

المرقم حسب الأشهر الغربية	الشهر اللاتيني	الإله	الوصف	العربية	السريانية	الفصل
٤	أبريل	إنليل	شهر السعادة	نَيْسَان	ܢܝܣܢ	الربيع
٥	مايو	خايا	شهر الحب	أَيَّار	ܐܝܪ	
٦	يونيو	سين	شهر البناء	حَزِيرَان	ܣܝܢܢ	
٧	يوليو	تموز	شهر الحصاد	تَمُّوز	ܬܡܘܙ	الصيف
٨	أغسطس	شماش	شهر نضج الثمار	آب	ܐܒ	
٩	سبتمبر	عشتار	شهر نثر البذور	أَيْلُول	ܐܝܠܘܠ	
١٠	أكتوبر	آنو	شهر العطاء	تِشْرِين ٱلْأَوَّل	ܬܫܪܝܢ ܩܕܡܝܐ	الخريف
١١	نوفمبر	مردوك	شهر إيقاظ البذور المدفونة	تِشْرِين ٱلثَّانِي	ܬܫܪܝܢ ܐܚܪܝܐ	
١٢	ديسمبر	نيرغال	شهر الحمل	كَانُون ٱلْأَوَّل	ܟܢܘܢ ܩܕܡܝܐ	
١	يناير	ناشو	شهر الراحة	كَانُون ٱلثَّانِي	ܟܢܘܢ ܐܚܪܝܐ	الشتاء
٢	فبراير	رامان	شهر الطوفان	شُبَاط	ܫܒܛ	
٣	مارس	روخاتي	شهر الأرواح الشريرة	آذَار	ܐܕܪ	

أسماء الأشهر في البلاد العربية حالياً

	بلاد الشام والعراق	الخليج مصر السودان واليمن	ليبيا (عهد القذافي)	الجزائر وتونس	المغرب
1	كانون الثاني	يناير	أي النار	جانفي	يناير
2	شباط	فبراير	النوار	فيفري	فبراير
3	آذار	مارس	الربيع	مارس	مارس
4	نيسان	أبريل	الطير	أفريل	أبريل
5	أيار	مايو	الماء	ماي	ماي
6	حزيران	يونيو	الصيف	جوان	يونيو
7	تموز	يوليو	ناصر	جويليه	يوليوز
8	آب	أغسطس	هاتيبال	أوت	غشت
9	أيلول	سبتمبر	الفاتح	سبتمبر	شتنبر
10	تشرين الأول	أوكتوبر	التمور	أكتوبر	أوكتوبر
11	تشرين الثاني	نوفمبر	الحرث	نوفمبر	نونبر
12	كانون الأول	ديسمبر	الكانون	ديسمبر	دجنبر

الهوامش

(١) – التقويم بالعربية: «حساب الزمن بالسنين والشهور والأيام»، المعجم الوسيط، ص ٧٦٨. نستخدم حالياً باللهجة العامية مصطلح «روزنامه» للإشارة إلى التقويم، وهو مصطلح فارسي يعني «كتاب الأيام».

(٢) – من أسماء الشمس لدى العرب قبل الإسلام «ذُكاء» سميت بذلك؛ لأنها تذكو كما تذكو النار. ويُقال للصبح: ابن ذُكاء؛ لأنه من ضوئها. قال الراجز: فوردت قبل انبلاج الفجر وابن ذُكاء كامنٌ في كُفْرِ أي مستتر بسواد الليل. و«الكفر»: الغطاء. والليل كافر؛ لأنه يغطي بظلمته كل شيء. ويقال للشمس: «الجونة لبياضها». ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم) المتوفى ٢٧٦هـ– ٨٨٩م(، الأنواء في مواسم العرب، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٨، ص ١٤٠.

(٣)- تحدث المؤرخ والفلكي العربي المشهور أبو الريحان البيروني الذي عاش في القرن العاشر الميلادي في مؤلفه «كتاب القانون المسعودي»، الجزء الأول، الطبعة الأولى، حيدر آباد الدكن-الهند، ١٣٧٣هـ- ١٩٥٤م، ص٦٩، عن مستعملي التقويمين الشمسي والقمري من الشعوب القديمة، فقال: «فمستعملو سنة الشمس مفردة هم الروم والإفرنجة والقبط والسريانيون والفرس والسغد، وربما استعملتها النصارى في بعض أمورهم دون بعضهم. ومستعملو سنة القمر مجردة هم أمة الإسلام فقط من بين سائر الأمم. والمازجون بين السنتين هم الهند وترك المشرق والصين والعرب في الجاهلية واليهود».

(٤)- كلمة «شهر» بالآرامية «يرخا»، أما كلمة شهر العربية فأصلها «سَهْرا» و«ساهور» السريانية التي تعني «القمر والهلال».

ونقرأ في لسان العرب، المجلد الثالث، باب السين، في مادة)سهر(. السَّهَرُ: الأَرَقُ. وقد سَهِرَ، بالكسر، يَسْهَرُ سَهَراً، فهو ساهِرٌ. والسَّاهِرةُ والسَّاهُورُ: كالغلاف للقمر يدخل فيه إذا كُسِف، فيما تزعمه العرب. وقيل الساهورُ للقمر كالغلاف للشيء. والسَّاهُورُ والسَّهَرُ: نفس القمر. والساهور: دارة القمر، كلاهما سرياني.

(٥)- المعاني، سلطان، المواقيت والزمن لدى الصفائيين العرب، مجلة جامعة دمشق، المجلد ١٤، العدد الثاني (١٩٩٨)، ص٩٧- ٩٨.

(٦)- الفهرست، تحقيق رضا تجدّد، طبعة طهران ١٩٧١، ص٣٨٦.)قرنس) الإله العملاق المسؤول عن الزمن والعصور؛ وأبو العديد من الآلهة الإغريقية الكبرى، وأريس Ares إله الحرب، وهرمس hermes الإله الأولمبي الكبير المسؤول عن الماشية والسفر والتجارة والكتابة والفلك.

(٧)- المرجع السابق، ص ٣٨٧.

(٨)- ابن وحشية، الفلاحة النبطية، الترجمة المنحولة إلى أبي بكر أحمد بن علي بن قيس الكسداني، القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي، تحقيق توفيق فهد، الجزء الأول، منشورات المعهد العلمي الفرنسي للدراسات العربية بدمشق، دمشق ١٩٩٣، ص٢٩٦- ٢٩٨.

(٩)- عسيري، وجدان، التقويم في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام من القرن العاشر قبل الميلاد الميلاد حتى القرن السادس الميلادي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الملك عبد العزيز بجدة، ٢٠٠٩م، ص٨٤- ٩٠.

(10)- Cohen. Mark.E. The cultic calenders of the ancient near east. CDI press. Bethesd 1993. p. 299.

(١١)- ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الأنواء في مواسم العرب، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٨، ص١٠٦- ١٠٧.

(١٢)- البيروني، أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني الخوارزمي، الآثار الباقية عن القرون الخالية، دار صادر، بيروت، مصورة عن طبعة لايبزيج ١٩٢٣، نشر الدكتور إدوارد ساخاو، ص٥٩- ٦٠.

(١٣)- ابن وحشية، المصدر السابق، ص٢- ٢١٨.

(١٤)- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، نسخة إلكترونية، ص٢٤٦- ٢٤٨.

(١٥)- النديم، المصدر السابق، ص٣٨٦- ٣٨٩.

(١٦)- القزويني، زكريا بن محمد بن محمود الكوفي، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، منشورات الأعلمي للمطبوعات، الطبعة الأولى، بيروت ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ص٧٢- ٧٩.

(١٧)- المرزوقي الأصفهاني، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، الأزمنة والأمكنة، نسخة إلكترونية، ص١٠٣- ١٠٤، ٤١١-٤١٧.

(١٨)- إن فكرة الأسبوع سومرية أساساً قائمة على أن عدد الكواكب التي يستطيع الإنسان رؤيتها بالعين المجردة هو سبعة، وهي القمر والشمس وعُطارد والزُهرة والمريخ والمُشتري وزُحل، وكانت آلهة في نظرهم تُعبد في معابد خاصة بها، وتُقدم لها الأضاحي.

(١٩)- نقرأ في لسان العرب، المجلد الرابع، باب العين، ما يأتي: «وفي حديث الجُمُعَةِ: كانت تُسمى عَروبَةَ، وهو اسم قديمٌ لها، وكأنه ليس بعربي. يُقال: يومُ عَرُوبَةٍ، ويومُ العَرُوبَةِ، والأفصح ألا يدخلها الألف واللام. قال السهلي في الروض الأُنُف: كعب بنُ لؤي جد سيدنا رسول الله، صلى الله عليه وسلم، أول من جمع يوم العَروبَةِ. ولم تُسمَّ العَروبَةُ، إلا مذ جاء الإسلام، وهو أول من سمَّاها الجمعة، فكانت قريش تجتمع إليه في هذا اليوم، فيخطبهم ويُذكِّرهم بمبعث النبي، صلى الله عليه وسلم، ويُعلمهم أنه من ولده، ويأمرهم باتِّباعه والإيمان به».

دراسة «المصطلح» في التراث العربي

محمّد علي حبش

كان «المصطلح» أداةً من أدوات التفكير العلمي في التراث العربي، وآلية دقيقة من آليات التقدّم العلمي والفكري والأدبي في الحضارة العربية، اهتمَّ به العلماء، وعدّوا أن التأسيس المعرفي للعلوم يتطلّب تحديد مصطلحات علمية متّفق عليها بين المشتغلين بها. فأفردوا لها مصنّفات عديدة، تكشف أنه لا غنى عن المصطلح في تحقيق النمو في حقل معرفي معين، أو الخوض في علم من العلوم دون الإلمام بجهازه المصطلحي، إذ «لا يمكن قيام معرفة أو علم دون وجود نسق من المصطلحات يتّفق حولها مجموعة من الناس، المتعالقة تعالقاً محكماً مع نسق من المفاهيم»[1].

في هذه المقالة نلقي الضوء على تعريف المصطلح، وأهميته بصفته أداة من أدوات التفكير العلمي، ووسيلة من وسائل التقدّم العلمي، وأسبقية العرب في إيلاء الاهتمام بدراسة المصطلح مادام من مفاتيح العلوم.

المصطلح: التعريف والمعنى

يعدُّ معجم (تاج العروس) للزّبيدي (١٧٣٢- ١٧٩٠م) من أوائل المعاجم اللغوية التي عرّفت معنى المصطلح، إذ ينقل عن الخفاجي قوله: «الاصطلاح: اتفاق طائفة مخصوصة على أمر مخصوص»[2]، ولا غنى عن المصطلح في اكتساب المعاني الجديدة، لذا قال الجرجاني (١٣٤٠- ١٤١٣م) محيطاً بالأبعاد المعرفية التي تكتسبها اللفظة في سيرورتها العلمية:

«الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما، ينقل عن موضعه الأول». ويحمل هذا القول إشارة إلى طبيعة استعمال الألفاظ وكيفية استخدامها في الدلالات، بعد إحداث معان في الذهن، أو نقلها من معرفيات وافدة على القوم، ويقول أيضاً: «الاصطلاح: إخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر، لمناسبة بينهما»...

و«الاصطلاح اتفاق طائفة على وضع اللفظ بإزاء المعنى»، والاصطلاح: «إخراج الشيء عن معنى لغوي إلى معنى آخر؛ لبيان المراد»، وهو أيضاً: «لفظ معين بين قوم معينين»[٣]... مع شرط تحقّق مبدأ الاستعمال والشيوع الذي هو «من أهم المبادئ المصطلحية إن لم يكن أهمّها، لأنّ الغاية من استعمال المصطلحات هي تحقيق التواصل وتيسيره وعدم تعرّض الرسالة إلى أي تشويش أو ضوضاء»[٤].

أمّا الكفوي (١٦١٩- ١٦٨٣م) في الكلّيات، فيعرّف الاصطلاح بأنه: «اتفاق القوم على وضع الشيء، وقيل: إخراج الشيء عن المعنى اللغوي إلى معنى آخر لبيان المُراد، واصطلاح التخاطب هو عرف اللغة، ويستعمل الاصطلاح غالباً في العلم الذي تحصل معلوماته بالنظر والاستدلال»[٥].

وينقل الكفوي عن بعض أهل التحقيق القول: «لا بدّ وأن تكون لغة واحدة منها توقيفية ثم اللغات الأُخر في حدّ الجواز بين أن تكون اصطلاحية أو توقيفية، لأنّ الاصطلاح من العباد على أن يسمّى هذا كذا، وهذا لا يتحقّق بالإشارة وحدها بدون المواضعة بالقول»[٦].

وفي القاموس المحيط للفيروزآبادي (١٣٢٦- ١٤١٥م): «الصلاح: ضد الفساد، كالصلوح. صلح، كمنع وكرم، وهو صلح، بالكسر، وصالح وصليح. وأصلحه: ضد أفسده، وإليه: أحسن. والصلح، بالضم: السلم، ويؤنّث، واسم جماعة، وبالكسر: نهر بميسان. وصالحه مصالحة وصلاحاً، واصطلحا، واصالحا، وتصالحا، واصتلحا. وصلاح، كقطام، وقد يصرف: مكة. والمصلحة: واحدة المصالح. واستصلح: نقيض استفسد»[٧].

لم يفرّق العلماء والباحثون العرب القدامى بين المصطلح والاصطلاح، إلّا أنهم هم الذين ركّزوا على الشروط الواجب توافرها في المصطلح الجيد، بحيث يكون منسجماً مع مصطلحات بيئته، فلا يظهر شاذّاً، وهم من دعوا إلى أن يكون المصطلح دالّاً دلالة واضحة على المفهوم الذي يعبّر عنه، دون أن يحتمل مفهوماً آخر، وأن يكون مطابقاً دون غموض للفكرة أو المفهوم.

فالمصطلح: لفظ موضوعي يؤدّي معنى معيناً بوضوح ودقّة، إذ لا يقع أي لبس في ذهن قارئ أو سامع، وتشيع المصطلحات الضرورية في العلوم الصحيحة والفلسفة والحقوق حيث تحدّد مدلول اللفظة بعناية قصوى[٨].

وقد تكاثرت المصطلحات في التراث العربي وتطوّرت بتقدّم علومها، بناء على خصائص اللغة العربية، وخضعت بذلك لسنة النشوء والارتقاء، والتغيّر الدلالي. واعتمد أصحابها في ذلك على أساليب التوليد والاشتقاق التي تقوم عليها اللغة العربية، إذ كانت صياغته لا تختلف عن توليد الألفاظ واشتقاقها.

يقول عبد السلام المسدي: «من أهم الآليات التي تفرزها اللغة لسدِّ حاجات مستعمليها عندما يواجهون المفاهيم المستحدَثة آلية التوليد التي يصنّفها علماء اللسان إلى توليد لفظي وتوليد معنوي. وفي كلتا الحالتين تنبثق دلالة تشقّ طريقها بين الحقول المترسّخة في مصفوفة الخانات المخزونة لدى أهل تلك اللغة حتى تجد مستقرّها بين زوايا المنظومة القاموسية»[٩].

وينقل محمّد عزّام عن إدريس الناقوري، تعريفاً للمصطلح بأنه: «أداة من أدوات التفكير العلمي، ووسيلة من وسائل التقدّم العلمي والأدبي، وهو قبل ذلك لغة مشتركة، بها يتمّ التفاهم والتواصل بين الناس عامّة، أو على الأقل بين طبقة أو فئة خاصة، في مجال محدّد من مجالات المعرفة والحياة»[١٠]، «فإذا لم يتوفّر للعلم مصطلحه العلمي الذي يعدُّ مفتاحه فقد هذا العلم مسوّغه، وتعطّلت وظيفته، ومن هنا كان لا بدّ من تحديد الألفاظ والمفهومات، لأنّ مثل هذا التحديد هو المنطلق الأول للتفكير العلمي»[١١].

ويضيف محمّد عزام: «إذا كان المصطلح رمزاً وضع بكيفية ما، اعتباطية أو اتفاقية بين فئة من المختصّين، في حقل ما من حقول العلم والمعرفة، فإنّ هذا الوضع يحتاج إلى الوضوح والدقّة، ذلك أن المعاني متفاوتة ومتنوّعة، فهناك معنى اصطلاحي، وآخر استعمالي، وثالث معجمي.. إلخ، فالمعنى الاصطلاحي عرفٌ خاص، لأنّه ثمرة اتفاق طائفة معينة في علم ما، على أمر ما. والمعنى المعجمي عرفٌ عام مشترك بين الناس جميعاً»[١٢].

أسبقية العرب في دراسة المصطلح

«المصطلحات» عنوان يتميّز به كلُّ علم عن غيره من العلوم، في مختلف الاختصاصات، فمنذ القدم أولى العلماء والباحثون العربُ اهتماماً كبيراً لدراسة المصطلح وعدّوه مفاتيح العلوم، ومن بينهم (الجاحظ: البيان والتبيين، وأبو حاتم الرازي: الزينة في الكلمات العربية والإسلامية، والفارابي: المنطق، والخوارزمي: مفاتيح العلوم، وابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة، الميداني: السامي في الأسامي، السكاكي: مفتاح العلوم، جابر بن حيّان: رسائل ابن حيان، والتهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، وعبد الرزاق الكاشاني: اصطلاحات الصوفية، وابن خلدون: مقدّمة ابن خلدون).

إن تتبّعنا تاريخ استعمال المصطلح، وحركة المصطلحات، نجد أن حركة المصطلح نشأت باكراً، إذ رافقت النشاط الإنساني في حياته المدنية والحضرية، وبعد انتشار العلوم والاكتشافات وكثرة الاختصاصات تعدّدت المصطلحات والتسميات، فشهدت ساحة التأليف لدى العلماء العرب نشاطاً ملحوظاً في استخدام المصطلحات، مادامت تحاول أن تقرّب المفاهيم وتشرح المُراد منها، ومن هنا ظهر علم المصطلح، إذ اهتمَّ به العرب وتناولوا المصطلح تحت تسميات مختلفة، ولعلّ تسمية (المصطلح أو الاصطلاح) التي ظهرت حديثاً بهذا المفهوم، كانت قد ظهرت حين ظهر علم الحديث الذي اهتم باصطلاحات أهل الحديث، من تعريف وتبيان وتوضيح، لكن لم يحصل تزاوج بينهما بمفهومه الحديث.

في البيان والتبيين للجاحظ

في القرن الثالث الهجري، التاسع الميلادي، تحدّث الجاحظ (٧٨١- ٨٦٩م) عن المفاهيم والمعاني للألفاظ في عصره، حين قال في كتابه الشهير (البيان والتبيين): «لم أرَ غاية النحويين إلّا كلّ شعر فيه إعراب. ولم أرَ غاية رواة الأشعار إلّا كلّ شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج. ولم أرَ غاية رواة الأخبار إلّا كلّ شعر فيه الشاهد والمثل. ورأيت عامّتهم- فقد طالت مشاهدتي لهم- لا يقفون إلّا على الألفاظ المتخيّرة، والمعاني المنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة والمخارج السهلة، والديباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكّن وعلى السبك الجيد، وعلى كلّ كلام له ماء ورونق، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمّرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للسان باب البلاغة، ودلّت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حسان المعاني»[١٣].

وخالف الجاحظ مفهوم البلاغة السائد أي الإيجاز، فالكلام البليغ ليس هو الكلام الموجز وليس الكلام المسهب؛ بل الكلام المساوي للمعاني، إذ يقول: «إنما الألفاظ على أقدار المعاني، فكثيرها لكثيرها، وقليلها لقليلها، وشريفها لشريفها، وسخيفها لسخيفها، والمعاني المصغرة البائنة بصورها وجهاتها تحتاج من الألفاظ إلى أقلّ ما تحتاج إليه المعاني المشتركة والجهات الملتبسة»[١٤].

وذَكَرَ ما طرأ على اللغة العربية من تطوّر، فقد دخلت عليها ألفاظ أعجمية بسبب اختلاط العرب بغيرهم من الشعوب، إذ يقول: «أهل المدينة لما نزل فيهم ناس من الفرس، علقوا بألفاظ فارسية» (...) وهناك ألفاظ جديدة أوجدها المتكلّمون وعلماء اللغة في العصر

العباسي عن طريق الاشتقاق أو النحت أو الاصطلاح للتعبير عن المعاني الفلسفية والعلمية الجديدة مثل الجوهر والعرض والهويّة والهذية... إلخ. يقول الجاحظ موضّحاً هذه الناحية: «... وهم المتكلّمون تخيّروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقّوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا في ذلك سلفاً لكلّ خلف، وقدوةً لكلّ تابع»[١٥].

وقد شعر الجاحظ بثقل الحمل الذي حملته اللغة العربية عند ما نقلت إليها مختلف العلوم المعروفة في اللغات اليونانية والفارسية والهندية، ودعا إلى عدم تكليف اللغة ما ليس في طاقتها، وقد عبّر عن ذلك بقوله: «وليس ينبغي أن نسوم اللغات ما ليس في طاقتها ونسوم النفوس ما ليس في جبلتها، ولذلك يحتاج صاحب المنطق إلى أن يفسره لمن طلب من قبله علم المنطق»[١٦].

في كتاب الزينة لأبي حاتم الرازي

إلّا أنّ أوّل من اهتمّ بعلم المصطلح هو كتاب الزينة في الكلمات العربية والإسلامية لأبي حاتم الرازي المتوفى سنة (٩٣٤م)، وهو كتاب وضعه في أوائل القرن الرابع الهجري، وكان أوّل مرجع يتضمّن الأسماء العربية التي نطق بها القرآن، والأسماء التي اصطلح عليها المسلمون، وحاول أن يجمع من شتّى الألفاظ العربية ألفاظاً تغيّرت مدلولاتها ومعانيها في العصر الإسلامي، عمّا كانت عليه في العصر الجاهلي، فكان أوّل من وضع اللبنة الأولى في علم معاني الأسماء والمصطلحات العربية.

يقول أبو حاتم في مقدّمة كتابه: «هذا كتاب فيه معاني أسماء واشتقاقات ألفاظ وعبارات عن كلمات عربية، يحتاج الفقهاء إلى معرفتها، ولا يستغني الأدباء عنها، وفي تعلّمها نفعٌ كبير، وزينةٌ عظيمة... ألّفناه من ألفاظ العلماء وما جاء عن أهل المعرفة باللغة وأصحاب الحديث والمعاني...»[١٧].

في المنطق للفارابي

كما تحدّث الفارابي (٨٧٤- ٩٥٠م) في كتابه (المنطق) تحت عنوان دلالات الألفاظ، يقول: «الألفاظ الدالّة، منها مفردة تدلُّ على معانٍ مفردة، ومنها مركّبة تدلُّ أيضاً على معانٍ مفردة، ومنها مركّبة تدلُّ على معانٍ مركبة... فالألفاظ الدالّة على المعاني المفردة ثلاثة أجناس: اسم، وكلمة، وأداة. فالاسم لفظ دالٌّ على معنى مفرد، يمكن أن يفهم بنفسه وحده، من غير

أن يدلّ ببنيته، لا بالعرض، على الزمان المحصل الذي فيه ذلك المعنى. والكلمة لفظ مفرد دالّ على معنى يمكن أن يفهم بنفسه وحده، ويدلّ ببنيته، لا بالعرض، على الزمان المحصّل الذي فيه ذلك المعنى... والزمان المحصّل هو المحدود بالماضي، والحاضر، والمستقبل... والأداة لفظ يدلّ على معنى مفرد، لا يمكن أن يفهم بنفسه وحده، دون أن يُقرن باسم، أو كلمة، مثل: من، وعلى، وما أشبه ذلك... فهذه الأجناس الثلاثة تشترك في أن كلَّ واحد منها دالٌّ على معنى مفرد. وقيل في الاسم إنه لفظ لينتظم المركب والمفرد. فالمركب مثل: قيس عيلان. وعبد شمس. والمفرد مثل: زيد، وعمرو. وكلا هذين يدلّ على معنى مفرد»[١٨].

فالفارابي تناول كثيراً من المصطلحات المنطقية في كتابه (المنطق) مثل: (الاستحالة والمُحال، والاستدلال، والاستقراء، والاستغراق، والاستنباط، والامتناع والممتنع، والإمكان والممكن، والبرهان، والتصوّر، والعام والأعم والعموم، والكيف والكيفية... إلخ).

كما أورد في كتابه (الحروف): «إذا حدّثت ملّة في أمّة... فإذا احتاج واضع الملّة إلى أن يجعل لها أسماء، فإمّا أن يخترع لها أسماء لم تكن تُعرف عندهم قبله، وإمّا أن ينقل إليها أسماء أقرب الأشياء التي لها أسماء عندهم شبيهاً بالشرائع التي وضعها... وكذلك إذا حدّثت الفلسفة احتاج أهلها ضرورة إلى أن ينطقوا عن معانٍ لم تكن عندهم معلومة قبل ذلك، فيفعلون فيها أحد ذينك»[١٩].

في مفاتيح العلوم للخوارزمي

أمّا الخوارزمي (٧٨٠- ٨٥٠م)، فقد حفل مؤلّفه (مفاتيح العلوم) بالمصطلحات العلمية واللغوية وغيرها، من مفاهيم لتلك المصطلحات، ووضع أسساً ومرتكزات في ضبط المصطلح،إذ تعرّض الخوارزمي إلى أسماء الدفاتر والأعمال المستعملة في الدواوين خلال القرن الرابع الهجري بالشرح والتوضيح، وبيّن التطبيقات العملية للمصطلحات الدالّة على المهام الإدارية والمالية في دواوين الدولة العربية الإسلامية، إذ حدّد أهم المصطلحات باختصار للعلوم العربية والشريعة والفقه والكلام والعروض والتاريخ، وللعلوم الجديدة كالفلسفة والمنطق والطب والحساب والهندسة والفلك والموسيقا والحيل والمكيانيكا والكيمياء... ممّا منحه قيمة كبيرة لدى الباحثين في الغرب والشرق على السواء.

ففي فصل البيع والشركة يتناول مصطلح المقارضة والتفليس، فيقول: «المقارضة: المضاربة هي أن يكون المال لأحدهما ويعمل الآخر على قسم معلوم من الربح وتكون

الوضيعة على المال. التفليس: فعل متعدّ من أفلس الرجل إفلاساً واشتقاقه من الفلس كأنها صارت دراهمه فلوساً وفلسه غيره تفليساً»[٢٠]. وفي فصل الهندسة يشرح معاني مصطلحات هذه الصناعة مثل: (النقطة، الخطوط، الزوايا، البسائط والمسطّحات، والمجسّمات... وغيرها)، فيقول مثلاً معرّفاً الكرة: «الكرة: شكل مجسّم يحيط به بسيط واحد، في داخله نقطة، كلّ الخطوط المستقيمة الخارجية من تلك النقطة إلى بسيطها متساوية وتلك النقطة مركزها»[٢١].

في كتاب الصاحبي لابن فارس

أسهمت حركة الترجمة في رفد تراثنا وثقافتنا العربية بكمٍّ كبير من المصطلحات، واعتنى العلماء العرب بالألفاظ وتعريفاتها، وبالمصطلحات ومفاهيمها، وقدّموا كثيراً في تحديدها، ويعدُّ ابن فارس (٩٤١- ١٠٠٤م)، مؤلّف كتاب الصاحبي أوّل من استخدم مصطلح (فقه اللغة)، إذ يوضّح منهجه وبغيته من هذا الكتاب الذي فرغ من تأليفه سنة ٣٨٢ هجرية، بمقدّمة صدَّر بها كتابه فيقول: «إن لعلم العرب أصلاً وفرعاً، أما الفرع فمعرفة الأسماء والصفات كقولنا: رجل، فرس، طويل، قصير، وهذا الذي يبدأ به عند المتعلّم. وأمّا الأصل فالقول على موضوع اللغة وأولويتها ومنشئها ثمّ على رسوم العرب في مخاطبتها وما لها من الافتنان تحقيقاً ومجازاً»[٢٢]... كما يقول ابن فارس (لكلِّ لفظ اسمان لُغويٌّ وصِناعيٌّ) ويقصد بالصناعي الاصطلاحي[٢٣].

من هنا نشأ علم المصطلح، ليخدم الألفاظ والمصطلحات الوافدة، ويشرح مفاهيمها، ويضبطها، في اختصاصات محدّدة، بعد دخول الفساد إليها، الأمر الذي يدعو بإلحاح إلى ضرورة إعادة الاهتمام بالمصطلح وعلم المصطلح، لتنقية المصطلحات والألفاظ والتسميات ممّا مسّها من فساد وضرر بفعل الإعلام ومراكز البحث والدعاية المعادية للعروبة والإسلام.

في كتاب السامي في الأسامي للميداني

الميداني المتوفى سنة (١١٢٤م)، في كتابه المهم (السامي في الأسامي)، تناول ألفاظاً ومفردات ومصطلحات تتعلّق بالشرعيات، والحيوانات، والأطعمة، وما يُلبس، والصنائع وأدواتهم، والأمتعة، والأدواء، والأمراض، والأسلحة، والأصوات، والموازين، والحساب، والعناصر الطبيعية الأربعة: الماء والهواء والتراب والنار، والسحاب، والسماء، والنجوم، والأرض، والجبال وصفاتها، والنباتات، والأبنية والأمكنة...

في مفتاح العلوم للسكاكي

مفتاح العلوم، كتاب من أهم الكتب في علوم اللغة العربية صنّفه السكاكي (١١٦٠- ١٢٢٩م)، وقسّمه إلى ثلاثة أقسام:

كان الأول في علم الصـرف، والثاني، في علم النحو والإعراب، والثالث، في علمي المعاني والبيـان، إذ يعـدُّ محطّـةً مهمّةً فـي تاريخ البلاغـة العربية، واسـتطاع السـكاكي فيه تحديد المصـطلحات وضبط مباحثه، وأضاف قسم الحدِّ والاستدلال وفيه قضايا التعريف والقضايا المنطقية والاسـتدلال، وأفرد قسماً لمفهوم الشعر ومسائل العروض والقوافي. وكان لذلك أثر كبير في علوم اللغة العربية وسار على منهجَه علماء آخرون من بعده. ففي مقدّمته يقول: «اعلمْ أن علم الأدب متى كان الحامل على الخوض فيه مجرّد الوقوف على بعض الأوضـاع وشيء من الاصـطلاحات فهو لديك على طرف التمام. أمّا إذا خضـتَ فيه لهمّة تبعثكَ على الاحتراز عن الخطأ في العربية وسـلوك جادة الصواب»[٢٤]. فالدّارس الذي يخوضُ غمار الأدب وهو مجرّدٌ من خاصـية الفضـول العلمي الحامل على البحث والتنقيب في الأشـكال قبل المضامين، وفي الحواشـي قبل المتون، لن يحقّقَ غايتَه بالسرعةِ والدقّةِ اللتين توفّرهما له عملية فكّه للشيفرة المصطلحيّة أوّلاً وقبل كلّ شيء..

في رسائل جابر بن حيّان

في القرن الثامن الميلادي كتب جابر بن حيّان رسائله التي تعدُّ من أهم مصادر الدراسات الكيميائية وأكثرها أثراً في قيادة الفكر العلمي في الشرق والغرب، وانتقلت مصطلحات علمية عديـدة مـن أبحاثه العربية إلى اللغـات الأوروبية عن طريق الترجمة إلـى اللغة اللاتينية التي ترجمت أبحاثه إليها. ومن أهم الإسهامات العلمية لجابر بن حيّان في الكيمياء، إدخال المنهج التجريبـي إلـى الكيمياء، وهو مختـرع القلويات المعروفـة في مصـطلحات الكيمياء الحديثة باسـمها العربـي، وابتكر كثيراً من المصـطلحات التي ما زالت مسـتعملة فـي مختلف اللغات الأوروبية، ولعلّ رسـائله خير شـاهد على ذلك، إذ ضـمّنها الكثير من المصطلحات والألفاظ العلمية والكيميائية التي اعتُمِدَت في تاريخ العلوم[٢٥].

في اصطلاحات الصوفية للكاشاني

اسـتخدم عبد الرزاق الكاشـاني[٢٦]، كلمة المصـطلح في كتابه اصـطلاحات الصـوفية، الـذي يبرزُ الدّور العلميّ للصـوفيّة في خدمة الدّرس المصـطلحي عبر التّاريخ، ويضـمُّ ٦١٠ مصـطلحات، إذ يقول في مقدّمته: «إنّي لمّا فرغت من تسـويد شـرح كتاب منازل السـائرين

وكان الكلام فيه، وفي شرح فصوص الحكم، وتأويلات القرآن الحكيم مبنياً على اصطلاحات الصّوفية، ولم يعارفها أكثر أهل العلوم المنقولة والمعقولة ولم يشتهر بينهم، سألوني أن أشرحهما وقد أشرت في ذلك الشرح إلى أن الأصول المذكورة في الكتاب من مقامات القوم تتفرّع إلى ألف مقام... فتصدّيتُ للإسعاف بسؤالهم...»[٢٧].

في كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم للتهانوي

في القرن الثاني عشر الهجري، الثامن عشر الميلادي برز العالم التهانوي المتوفى سنة (١٧٤٥م) في كتابه كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم فكان عملاً موسوعياً مهمّاً اعتنى بالمصطلح، ويعدُّ باكورة التوجّه نحو إعادة بلورة المصطلح كما جمعه علماء العرب والمسلمين، إذ ورد في تقديم محققي الكتاب: «إن إحياء المصطلح وجمعه يصبّ في عملية بناء هادفة تشكّل ركيزة أساسية في التحديث العربي، نأمل أن تطال البنية الثقافية واللغوية على أصول البنية السليمة، رغبة في تشكيل بنية دلالية معرفية للعلوم بالعربية وذلك عبر محطّات ثلاث:

- إبراز وإحياء مصطلحات العلوم العربية والإسلامية بألفاظها العربية.
- نقل علوم الآخر الحادثة بالارتكان والارتكاز على المحطّة الأولى، وما يؤدّيه ذلك من توحيد المصطلح وغرس المعنى عند العرب قاطبة.
- شيوع وتثبيت لغة علمية عربية حادثة.

ولعلّ هذه المحطّات الثلاث تتجاوز الأفراد والمجامع العلمية وتتطلّب جهود أجيال، لكن لا بأس في الانطلاق بخطوة أولى...»[٢٨].

ويضيف التقديم: «يمثّل كشاف المصطلحات عدّة أدوار علمية، فهو حلقة وصل واتصال لنحت المصطلح المستحدث، كما أنّه أرض خصبة لدراسة تاريخ العلم والموروث الثقافي برمّته، وفي الوقت عينه معلمة مرجعية لعلماء ومراجع وكتب وآراء متعدّدة منتشرة على امتداد قرون الحضارة العربية والإسلامية»[٢٩].

كما يورد التهانوي في مقدّمته للكشاف: «لمّا فرغتُ من تحصيل العلوم العربية والشرعية من حضرة جناب أستاذي ووالدي، شمّرت عن ساق الجدّ إلى اقتناء ذخائر العلوم الحكمية الفلسفية من الحكمة الطبيعية والإلهية والرياضية كعلم الحساب والهندسة والهيئة والأسطرلاب ونحوها. فلم يتيسّر لي تحصيلٌ من الأساتذة فصرفتُ شطراً من الزمان إلى مطالعة مختصراتها الموجودة عندي، فكشفها الله عليّ، فاقتبست منها المصطلحات وسطّرتها على حدة في كلّ باب يليق بها...»[٣٠].

في مقدّمة ابن خلدون

استعمل ابن خلدون في مقدّمته لفظة الاصطلاح، حين تحدّث عن «التعليم للعلم من جملة الصنائع»، إذ قال: «إن الحذق في التعلّم والتفنّن فيه والاستيلاء عليه إنما هو بحصول ملكة في الإحاطة بمبادئه وقواعده والوقوف على مسائله واستنباط فروعه من أصوله، ولهذا كان السند في التعليم في كلّ علم أو صناعة إلى مشاهير المعلّمين فيها معتبراً عند كلّ أهل أفق وجيل... ويدلّ أيضاً على أن تعلّم العلم صناعة لاختلاف الاصطلاحات فيه. فلكلّ إمام من الأئمّة المشاهير اصطلاح في التعليم يختصُّ به شأن الصنائع كلّها، فدلّ على أن ذلك الاصطلاح ليس من العلم، فلو كان من العلم لكان واحداً عند جميعهم»[٣١].

ويضيف في موضع آخر حول استخدام جملة من العلماء لهذا اللفظ، ليدلّ على أنَّه فصيح وصحيح بجملته، إذ يقول: «اعلمْ أنه ممّا أضرّ بالناس في تحصيل العلم والوقوف على غاياته كثرة التآليف واختلاف الاصطلاحات في التعاليم وتعدّد طرقها ثمّ مطالبة المتعلّم والتلميذ باستحضار ذلك. وحينئذ يسلم له منصب التحصيل فيحتاج المتعلّم إلى حفظها كلّها أو أكثرها ومراعاة طرقها»[٣٢].

وأشار ابن خلدون إلى حقيقة أنَّ العلوم تكثر حيث يكثر العمران وتعظم الحضارة، واضمحلال العمران يؤدّي إلى جمود المعاني التي تعكس نفسها على جمود الألفاظ والمصطلحات،إذ يقول: «اعتبر ما قرّرناه بحال بغداد وقرطبة والقيروان والبصرة والكوفة لمّا كثر عمرانُها صدرَ الإسلام واستوت فيها الحضارةُ كيف زخرت فيها بحارُ العلم وتفنّنوا في اصطلاحات التعليم وأصناف العلوم واستنباط المسائل والفنون حتى أربوا على المتقدّمين وفاتوا المتأخّرين، ولما تناقص عمرانها وابذعر سكانها انطوى ذلك البساط بما عليه جملة وفقد العلم بها والتعليم وانتقل إلى غيرها من أمصار الإسلام»[٣٣].

وفي دراسته للجانب اللغوي ينبّه ابن خلدون في حديثه عن العمران وما يتصل به حين يبيّن الفساد الذي انتشر في اللغة وما ظهر في زمانه من فساد فيها من جهة النحو والعُجمَة التي دخلت إلى اللغة العربية، وفساد المعاني المتعلّقة بالألفاظ، إذ يعرّف علم اللغة، ويبيّن ما يفسده من مخالطة العجمة فيقول إنّه: «هو بيان الموضوعات اللّغويّة.. ولمّا فسدت ملكة اللّسان العربيّ في الحركات المسمّاة عند أهل النّحو بالإعراب واستنبطت القوانين لحفظها... ثمّ استمرّ ذلك الفساد بملابسة العجم ومخالطتهم حتّى تأدّى الفساد إلى موضوعات الألفاظ

فاستعمل كثير من كلام العرب في غير موضوعه عندهم ميلاً مع هجنة المستعربين في اصطلاحاتهم المخالفة لصريح العربيّة فاحتيج إلى حفظ الموضوعات اللّغويّة بالكتاب والتّدوين خشية الدّروس وما ينشأ عنه من الجهل بالقرآن والحديث...»[٣٤].

لا شكّ أن الفلاسفة اليونانيين قد عرفوا المصطلحات واهتمّوا بها حين اشتغلوا بالمنطق (أفلاطون، وسقراط، وأرسطو... وغيرهم)، وأوجدوا مصطلحات كانت سبباً في تغيّر تَوجه النّاس وسلوكهم، مثل (الفضيلة)، ويشير كتاب السياسات، إلى كيفية محاربة «أرسطو» للسفسطائيين الذين كانوا يتلاعبون في الألفاظ ويقلبونها، إذ يقول: «لا تعدُّ الخطابة فنّاً وإنّها لا تنفع شيئاً إذ تحاول مزجَ الحقّ بالباطل وتزييف الحقائق وإبراز البهتان بثوب الحقيقة»[٣٥]، وكذلك ما ذكره أبو زهرة عن «سقراط» أنَّه وجد السفسطائيين قد اتخذوا من اللعب بالألفاظ طريقاً لحلِّ أخلاق الشباب الأثيني وإفساد اعتقاده والعبث بكلّ ما هو فاضل لديه، ولذا كان أوّل ما دعا إليه سقراط تعيين المعاني الدالّة عليها الألفاظ حتى لا يتخذ المفسدون من بريق اللفظ ما يفسد الاستدلال والتفكير»[٣٦]. ويُروى عن أفلاطون أنَّه كان يقول لتلامذته: «لنتكلّم اليونانية»، وكان من مطلبه هذا التكلّم بها على وجه يكون معه لكلّ لفظة يتفوّه بها إلى المتكلّم مفهوم واضح في ذهنه[٣٧].

وببزوغ عصر النهضة الصناعية، اهتمّ المفكّرون والفلاسفة والكتّاب بمسألة المصطلح وكان ذلك في النصف الأول من القرن الثامن عشر الميلادي... إلى أنْ ولد علم المصطلح كعلم جديد، في القرن العشرين، وأصبح له اختصاصات وقواعد ونظريات وأسس.

نذكر حادثة أوردها المؤرّخ اللبناني أسد رستم تتعلّق برسالة القاضي عيّاض حول «علم المصطلح»، وقعت له سنة ١٩٣٦ حين زار دمشق بمناسبة مرور ألف سنة على وفاة المتنبّي، وأقام فيها مدّة من الزمن اطّلع خلالها على مخطوطات المكتبة الظاهرية وقت انكبابه على مطالعة كتب المصطلح.. فأيقنَ أنه أمام أعظم مجموعة لكتب الحديث النبوي في العالم، ففي خزائن هذه المكتبة عدد لا يُستهان به من أمّهات المخطوطات في هذا العالم، وقسم منها يحمل خطوط أعاظم رجال الحديث، ومن أهم ما وجد فيها نسخة قديمة من رسالة القاضي عيّاض (ت:٥٤٤هـ) في علم المصطلح، كتبها ابن أخيه سنة (٥٩٥هـ)، وكان قد قرأ شيئاً عنها في بعض رسائل المصطلح، فاستنسخها بالفوتوستات، وبدأ في درسها وتفهّم معانيها، فإذا هي من أنفس ما صنّف في موضوعاتها، وقد سما بها القاضي عيّاض إلى أعلى درجات العلم والتدقيق في عصره.

وينوّه «رســتم» إلى أنه ليس بإمكان أكابر رجال التاريخ في أوروبا وأمريكا أن يكتبوا أحســن منها في بعض نواحيها.. وذلك على الرغم من تسعة قرون عليها حتى اليوم (سبعة قرون وقت تنويه المؤرّخ رســتم)، فإنّ ما جاء فيها من مظاهر الدقّة في التفكير والاستنتاج، تحت عنوان «تحرّي الرواية والمجيء باللفظ» يُضــاهي ما ورد في الموضــع نفسه في أهم كتب الفِرنجة في ألمانيا وفرنسا وأمريكا وبلاد الإنجليز»[٣٨].

الهوامش

(١)- عز الدين البوشـيخي: قضـية التعريف في الدراسـات المصطلحية الحديثة، منشـورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية رقم (٢٤) سلسلة ندوات ومناظرات – ٨ - (وجدة - المغرب)، ط١، ١٩٩٨، ص٣٤.

(٢)- مرتضـى الزَّبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: د.حسين نصّار، مراجعة: د.جميل سعيد، عبد الستّار أحمد فرّاج، سلسلة التراث العربي، رقم ١٦، مطبعة حكومة الكويت، الكويت ١٩٦٩، ج ٦، ص٥٥١.

(٣)- الجرجانـي: التعريفات، تحقيق: ضـبطه وصـحّحه جماعة من العلماء بإشـراف الناشـر، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣ م، ص٢٨.

(٤)- عز الدين البوشيخي: خصائص الصناعة المعجمية وأهدافها العلمية والتكنولوجية، دورية «اللسان العربي»، العدد رقم ٤٦، لعام ١٩٩٨، ص ص٢٢ -٢٧.

(٥)- أيوب بن موسـى الحسـيني القريمي الكفوي، أبو البقاء الحنفي، الكلّيات، معجم في المصـطلحات والفروق اللغويـة، تحقيـق: د.عدنـان درويش، محمد المصـري، صـادر عن مؤسسـة الرسـالة، بيـروت، ط٢، ١٩٩٨، ص١٢٩ -١٣٠.

(٦)- المرجع السابق، ص١٣٠.

(٧)- مجـد الديـن أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادي: القاموسـ المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٨، ٢٠٠٥م، ص٢٢٩.

(٨)- جبور عبد النور: معجم الأدب، دار العلم للملايين، ط١، آذار ١٩٧٩، ص٥٢ .

(٩)- عبـد السـلام المسـدي: المصـطلح النقدي، مؤسسـات عبـد الكريم بن عبد الله للنشـر والتوزيـع، تونس، ١٩٩٤، ص١١٣.

(١٠)- محمّد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ص٧.

(١١)- المرجع السابق، ص٧.

(١٢)- المرجع السابق، ص٧.

(١٣)- عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان، الشهير بالجاحظ: البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ج٣، ص ٢٥٩.

(١٤)- المرجع السابق، ج١، ص١٨.

(١٥)- المرجع السابق، ج١، ص٢١.

(١٦)- المرجع السابق، ج١، ص٢١.

(١٧)- الشيخ أبو حاتم أحمد بن حمدان الرازي: كتاب الزينة في الكلمات العربية الإسلامية، عرضه بأصوله وعلّق عليه: حسين بن فيض الله الهمداني اليعبري الحرازي، مركز الدراسات والبحوث اليمني، ط١، ١٩٩٤م، صنعاء، ص٦٧.

(١٨)- أبو نصر محمّد بن محمّد بن طرخان بن أوزلغ، المعروف بالفارابي: المنطق، تحقيق وتقديم وتعليق: د. رفيق العجم، ج١، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٥م، ص١٣٣.

(١٩)- الفارابي، كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، بيروت، دار المشرق، ١٩٧٠م، ص١٥٧.

(٢٠)- محمّد بن أحمد بن يوسف، أبو عبد الله، الكاتب البلخي الخوارزمي: مفاتيح العلوم، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٨٩م، ص٣٣.

(٢١)- المرجع السابق، ص٢٣٢.

(٢٢)- أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، أبو الحسين: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، منشورات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط١-١٩٩٧م، ص١٣.

(٢٣)- المرجع السابق، ص٤٦.

(٢٤)- يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي الخوارزمي الحنفي أبو يعقوب: مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٧م، ص٧.

(٢٥)- انظر (مختار رسائل جابر بن حيّان)، عني بتصحيحها ونشرها: ب.كراوس، مكتبة الخانجي ومطبعتها، ١٩٣٥م.

(٢٦)- الكاشي (٠٠٠- ٧٣٠ هـ= ٠٠٠- ١٣٣٠م)، وفي مراجع أخرى توفي سنة ٧٣٦هـ، هو عبد الرزاق (جمال الدين) بن أحمد (كمال الدين) بن أبي الغنائم محمّد الكاشي (أو الكاشاني أو القاشاني): من العلماء. له كتب، منها (كشف الوجوه الغر) في شرح تائية ابن الفارض، و(اصطلاحات الصوفية)... وغيرها من تأويلات (عن الأعلام للزركلي ج ٣، ص٣٥٠).

(٢٧)- عبد الرزاق الكاشاني: معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتقديم وتعليق: د.عبد العال شاهين، دار المنار، ط١، القاهرة ١٩٩٢م، ص٤٦.

(٢٨)- موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة: د.رفيق العجم، تحقيق: د.علي دحروج، نقل النص الفارسي إلى العربية: د.عبد الله الخالدي، الترجمة الأجنبية: د.جورج زيناني، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت ١٩٩٦م، ج١، ص ص١٣- ١٤.

(٢٩)- المرجع السابق، ص ص ١٩- ٢٠.

(٣٠)- المرجع السابق، ص٤١.

(٣١)- ابن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصـرهم من ذوي الشـأن الأكبر، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م، ص٥٤٤.

(٣٢)- المرجع السابق، ص٧٢٧.

(٣٣)- المرجع السابق، ص٥٤٨.

(٣٤)- المرجع السابق، ص٧٥٦.

(٣٥)- أرسطو، السياسات، اللجنة الدولية لترجمة الروائع الانسانية (الأونسكو)، بيروت، ١٩٥٧م، ص١١.

(٣٦)- محمد أبو زهرة، مقارنة الأديان، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٧، ص٧٧.

(٣٧)- الشاهد بوشيخي، مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، دار القلم للنشر والتوزيع، ط٢، ص٩.

(٣٨)- أسد رستم، مصطلح التاريخ، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٧، ص١١.

البحث الإجرائي في الميدان التربوي
(الأهمية والتوظيف)

د. هشام سعيد الحلاق

في تقديم غير تقليدي لعنوان موضوعنا هذا ندعوكم بداية لقراءة الفقرات الآتية:

• يذكر (جوزيف أبستين) في كتابه «الأفذاذ» (١٩٨١م)؛ الذي بحث فيه عن الصفات أو المزايا التي تجعل من المعلمين التربويين أفذاذاً بين الناس فقال: «إنهم أولئك الذين يستخدمون السخرية السقراطية، والمحاضرة الطنانة، والنقاش الودي، والعرض الذكي، والدراما الهادفة».

• ويقول (جلاسر) في كتابه الذي صدر عام (١٩٦٩م) بعنوان «مدارس بلا فشل»، وهو في مضمونه عبارة عن نتائج لدراسة بحثية استغرق فيها سنوات عدة:

«يجب على الإنسان أن يتعلّم كيف يعطي الحب للآخرين وكيف يأخذه... ويجب أن يجد في حياته من يبادله الحب بالحب، لأن ذلك يؤدي إلى نجاحه... وتلك مسؤولية مهمة من مسؤوليات المدرسة والمعلمين في مساعدة الأطفال على إثبات حاجتهم للحب وإشباعها».

• كما يذكر (هاري وروز ميري) عام (٢٠٠٣م) «أن من بين (١١٠٠٠) بحثاً أُجريت على مدى (٥٠) عاماً، وجد (٢٨) عاملاً مؤثراً في عملية التطوير التربوي، ووجد أن المعرفة بأساليب القيادة، والإدارة الصفية تأتي في مقدمة تلك العوامل».

• لا بد من الإشارة إلى دور البحوث العلمية ومناهجها، بل إلى مكانتها عبر العقود الماضية بصفتها شكلّت وما تزال أهم الإبداعات المعرفية التي أعطتها البشرية – عبر كثير

من الباحثين من مثل ما قدّمه علماء أمتنا في العصور الوسطى، أو ما قام به علماء الغرب في العصور الحديثة... ومن الجميل هنا أن نسمع المقولة المنصفة لزيغريد هونكة في هذا الشأن: «إن روجر بيكون، أو باكفون فارولام، أو ليوناردو دافنشي، أو غاليليو، ليسوا هم الذين أسّسوا البحث العلمي، إنما السباقون في هذا المضمار كانوا من العرب».

تلك كانت مقدمة منطقية تثري موضوعنا الرئيسي عبر اختصار مقبول ينسجم مع الحيّز المكاني المُتاح لعرض مثله على صفحات المجلة من جهة، ومن جهة ثانية فثمة دلالة واضحة في المضمون المذكور على أهمية الدراسات والبحوث التربوية عامة والإجرائية منها، ولاسيّما في التطوير التربوي الذي لا بد أن تتحقّق أهدافه المرجوة عندما يتم عبر توظيف نتائج تلك الدراسات والبحوث بالشكل الفاعل، ومن ثمّ الاستفادة من توصياتها ميدانياً. وهنا ومن جهة ثالثة فسوف نوفر فرصةً للقول إنَّ:

إصلاح التعليم هو أحد الحلول للنهوض بالمجتمع، وبالطبع فإن لتكنولوجيا المعلومات والاتصال والبحث العلمي الدور الأكبر في دعم أنشطة وفعاليات الإصلاح التربوي.. ومن ثم فلا يمكن أن نتصور قراراً صحيحاً أو مقبولاً من صانع القرار في الإطار المذكور في غياب العلاقة الوثيقة الفاعلة والمفترضة بين هذا الصانع والباحثين الميدانيين في الحقل التربوي.

في ضوء ما سبق فنحن أمام النتائج والحقائق الآتية:

- تؤدي البحوث التربوية دوراً كبيراً في برامج الإصلاح التربوي وما ينتج من إنشاء معاهد خاصة بهذه البحوث.
- البحث التربوي: مصدر أساس للمعرفة، وتحليل المعلومات عبره يساعد في معرفة أوّليات الإصلاح، وتقويم الأوضاع القائمة، وصولاً لهذا الإصلاح الذي ننشد.
- التعاون الفعال والمنظم بين أصحاب القرار التربوي والباحثين والعاملين فيه وسيلة أساسية للنهوض به والتوجيه ولإصلاح نظامه.

تصنيف البحوث

ثمة تصنيفات عدة وبصيغ مختلفة وردت على لسان عدد من الباحثين والتربويين يمكن إيراد الأكثر أهمية منها حسب الآتي:

أ- حسب الدوافع أو الهدف:

أساسية / نظرية	تطبيقية	موقفية
تهدف لتطوير المعرفة عن طريق التوصل إلى قوانين ونظريات جديدة.	تهدف للتأكد من واقعية وإمكانية تطبيق القوانين والنظريات في المجالات الحياتية المتعددة.	تهدف إلى إيجاد حلول لمشكلات قائمة بالفعل.

ب- حسب المنهج المستخدم:

الوصفية	التاريخية	التجريبية
تهدف إلى وصف الظاهرات وجمع البيانات عنها وتقرير حالتها كما هي في الواقع من مثل: الدراسات المسحية، دراسة الحالة، ودراسات النمو التطويرية.	تهدف لوصف الظاهرة أو الحدث كما هو في الماضي، وتحليلها وتفسيرها بقصد الخروج باستنتاجات تساعد على كشف الحاضر، والتنبؤ بالمستقبل.	تهدف إلى دراسة الظاهرة أو الحدث أو المشكلة باستخدام المنهج العلمي القائم على الملاحظة، وفرض الفروض وضبط المتغيرات، ومحاولة التحكم فيها.

البحث الإجرائي (كمصطلح ومفهوم)

ما المقصود بالبحث الإجرائي؟

«هو ما يقوم به الباحث (الدارس) في متابعة ظاهرة ما، ودراسة مواقف محددة في تلك الظاهرة، بقصد تحسين الأداء الفعلي فيها وتطويرها».

في ضوء الإجابة عن بعض التساؤلات -الخواطر- التي ترد في الأذهان حول البحث الإجرائي التربوي من حيث التعريف... والفرق الرئيسي بينه وبين البحوث الأخرى فيمكن الوصول إلى ذلك عبر النتائج الآتية:

- للبحث الإجرائي التربوي موقع أساسي في تطوير العمل.
- البحث الإجرائي التربوي يجمع بين النظري والتطبيق الميداني، بمعنى أنه يحدث تكاملاً بيّناً بينهما.
- يركِّز البحث الإجرائي التربوي على ظاهرة محددة (من مثل: ضعف المستوى التحصيلي لدى تلاميذ التعليم الأساسي الحلقة الأولى في ريف محافظة..)، ويتعمّق حكماً بدراسة كل

ما يحيط بتلك الظاهرة من أسباب ومشكلات وحلول متوقعة، ويتم ذلك على الغالب في مواقع ميدانية، وعبر ممارسات حقيقية تتم من داخل عناصر النظام التربوي أو المعنين بشكل فعلي في معالجة مشكلاته مع الاعتماد في ذلك على نتائج الملاحظة والخبرة الحقيقيتين.

• مما سبق يمكن القول إنَّ البحث الإجرائي هذا يقترب بشكل كبير من نمط البحث والتطوير والتقويم معاً. (Research and development Evalution) من حيث تقديم الأفضل في حل مشكلة ما، والوصول إلى التحسين والتطوير المأمولين بتطبيق وتنفيذ الحلول الإيجابية الخاصة بها.

خطوات البحث الإجرائي

يمكن تلخيص تلك الخطوات بالعناوين الآتية:

مشكلة الدراسة وأهميتها	طريقة وإجراءات الدراسة	عرض النتائج وتفسيرها والتوصيات
- خلفية الدراسة (مقدمة). - تحديد مشكلة الدراسة. - أسئلة الدراسة. - فرضيات الدراسة. - أهمية الدراسة وأغراضها. - تعريف المصطلحات إجرائياً.	- مجتمع الدراسة. - عيّنة الدراسة. - أدوات الدراسة (أدوات جمع المعلومات).. - إجراء جمع المعلومات. - المعالجة الإحصائية.	- عرض نتائج الدراسة (مرتبة حسب الأسئلة المطروحة). - تفسير نتائج الدراسة (إجابات أسئلة الدراسة). - التوصيات والمقترحات.

ثمة ملحوظة مهمة حول العناوين الثلاثة لخطوات البحث الإجرائي المشار إليها أعلاه، لا بد من تناولها بحسب ترتيب ورودها وذلك حسب ما يأتي:

أ- مشكلة الدراسة وأهميتها:

• خلفية الدراسة: فمن المفترض الإشارة فيها إلى الدراسات أو الأبحاث التي تناولت موضوع البحث الإجرائي عبر موجز مختصر لها، ويمكن تجاوز الأمر (حسب ظروف الباحث) إلى الحديث عن موضوع البحث.

• تحديد مشكلة الدراسة: قد يحملها عنوان الدراسة، أو مضمون سؤال عادي حولها. وهناك أمثلة كثيرة عن ذلك من مثل:

- تدني مستوى تحصيل طلبة الأول الإعدادي.

- تسرّب عدد من الطلبة المفترضين بالالتحاق بالمدرسة في الصف الأول الثانوي.

- انقطاع طلبة الصف الثالث الثانوي عن الدوام المدرسي قبل أسابيع من الوقت المحدد لانقضاء العام الدراسي.

• أسئلة الدراسة: فلا بدّ أن تكون بسيطة وواضحة ومباشرة، ومشتقّة من طبيعة مشكلة الدراسة. كما في المثال الآتي:

• فمن دراسة بعنوان: «دور المعلم في تفعيل المتعلّم» فيمكن طرح الأسئلة الآتية:

- ما الخصائص الواجب توافرها في المعلم الفعال؟

- كيف يُفعِّل المعلم المتعلّم؟

- ما الصعوبات التي تواجه المعلم في تحقيق ما يهدف له من تفعيله لدور المتعلّم؟

ومن دراسة بعنوان: «تفاعل المدرسة مع المجتمع» فيمكن أيضاً طرح الأسئلة الآتية:

- ما المؤسسات المجتمعية التي تترك أثراً واضحاً في المدرسة؟

- ما طبيعة الدور الذي تملكه تلك المؤسسات في إحداث التطوير التربوي المطلوب في مدارسنا؟

• أما بشأن فرضيات الدراسة: فيُركَّز فيها على التلميذ أو الطالب (المتعلم) بصفته المحور الرئيسي في تلك الفرضيات الخاصة بمشكلة الدراسة وأسئلتها. فمن البحث على سبيل المثال –عن دور المعلم في تفعيل المتعلّم.. يمكن أن نضع (نصوغ أو نعتمد) الفرضيات الآتية:

- يستطيع المعلم أن يفعّل دور المتعلّم متى توافرت له الظروف المساعدة والبيئة المناسبة.

- للمعلم الأثر الكبير في نفوس تلاميذه، يصل إلى حد التعقيد والتراجع أو إلى النجاح والتميّز.

• وعن أهمية الدراسة وأغراضها (أهداف البحث أو الدراسة)؛ فهي باختصار تجيب عن: لماذا هذه الدراسة؟ ما أهميتها للباحث وللميدان التربوي؟... إلخ.

أمثلة: بحث «تفاعل المدرسة مع المجتمع» -الذي أشرنا إليه سابقاً- تمثلت أهدافه بـ:

- التعرّف على مؤسسات المجتمع المؤثرة في دور المدرسة ورسالتها.

- توضيح دور كل من: المدرسة والأسرة ومنظومة المؤسسات المجتمعية الأخرى في إحداث التغيير والتطوير المطلوبين، وتبيان التكامل بينهما بما يمكّنها من إحداث ذلك.

- التوصل إلى نتائج علمية / أكاديمية تسمح عبرها بالخروج بتوصيات ومقترحات ذات طابع إجرائي يسهل تنفيذه، بما يفيد تعزيز العمل التربوي ويساعد على النهوض به وتطويره، ومن ثمَّ يسهم في التحفيز للقيام ببحوث ودراسات لاحقة ناجحة في هذا المجال.

ب- طريقة الدراسة وإجراءاتها:

لا بد من التذكير هنا على أن يشمل مجتمع الدراسة مَنْ يقتصر البحث عليهم! (من مثل: ذكور، إناث، الاثنين معاً...، المرحلة حيث ينتمون: التأسيسية الدنيا، العليا، الثانوية) ويتم اللجوء في الدراسة إلى استخدام العيّنة حين عدم التمكن من تحقيق مشاركة مجتمع البحث جميعاً في الدراسة، وعادة ما تشمل العينة على نحو ٢٥٪ من أفراد الظاهرة أو المعنيين بها. مع الإشارة إلى أن العينة تعدّ ممثلة للظاهرة إذا ما اختيرت عشوائياً.

أما عن أدوات البحث (الدراسة): فلا بد أيضاً من الإشارة لما استُخدِم من أدوات (أسئلة مباشرة محددّة أو مفتوحة، استبانة، ملاحظة مباشرة... إلخ).

ج- عرض النتائج وتفسيرها والتوصيات.. فيمكن تلخيصها بالآتي:

- وصف النتائج التي توصل إليها البحث والإجابة عن أسئلته.

- التعليق على النتائج وتحليلها، مع توضيح فيما إذا كانت الدراسة (أو البحث) قد أجابت فعلاً عن الأسئلة المطروحة فيه.

- وضع مقترحات وتوصيات يرغب الباحث عادة أن تنفّذ ميدانياً، وبالطبع فإن مثل هذه التوصيات لا بد أن ترتبط بصورة أو بأخرى بنتائج البحث أو الدراسة.

فمن المفيد هنا أن نقدم أنموذجاً لتوصيات ومقترحات مفترضة حول بحث مررنا على ذكر عنوانه سابقاً والمتمثل بـ «دور المعلم في تفعيل المتعلّم».

نوردها حسب الآتي:

- خاصة بالمعلم: (منها على سبيل المثال): ضرورة أن يمتلك المعلم قدراً من الثقافة خارج نطاق تخصصه مع استفادته في أثناء الخدمة من برامج تدريبية خاصة بالمعلمين، بما يسمح بتطوير عطائه باستمرار.

- خاصة بالإدارة المدرسية: كتقديم الدعم المادي والمعنوي للمعلم –احترام ذات المعلم وقدسية مهنته.

• خاصة بأولياء الأمور: من مثل: متابعة الأبناء في تحصيلهم الدراسي داخل المنزل، أو خارجه عبر الزيارات الميدانية لمدارسهم، أو لمعاهد التعليم المنتسبين إليها، وعدم تحميل المدرسة والمعلمين فحسب مسؤولية ما يمكن أن يظهر من سلوكيات سلبية لدى أبنائهم.

من المفيد التذكير بتلك النتيجة المهمة التي يمكن استنباطها من كل ما ورد ذكره حول دورالبحوث والدراسات التربوية، بل من كل ما يُقال حول الإصلاح التربوي وتطويره –كهدف أسمى لدى أرباب الأسر والمربين والمؤسسات التربوية قاطبة-: إن الاهتمام أكثر بأبنائنا المتعلمين يشكل ضرورة حيوية، بل ملحّة لنا جمعياً لأنهم وعلى الدوام يشكلون المحور الرئيس في العمل التربوي، الذي لا بد أن يجعل منهم (وهم على مقاعد الدراسة) الأهمّ من بين صانعي المعرفة وليسوا من المتلقّين لها فحسب.

المراجع

(١)- حجي، أحمد إسماعيل، «النظرية والممارسة في الفصل والمدرسة»، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٠م.

(٢)- إدريس، علي، «مدخل إلى مناهج البحث العلمي»، دار العلم، تونس، ١٩٨٥، ص ٤٧، (عن: النهار، محمد عمار، «سبق علماء الحضارة العربية الإسلامية في إبداع منهج البحث العلمي ص٥»).

(٣)- الحلاق، هشام سعيد، ورقة عمل مقدّمة للملتقى التربوي الرابع للجغرافيا والدراسات الاجتماعية وعلم النفس، الإمارات، آذار، ٢٠٠٤م، «حول نتائج اجتماع طوكيو لإصلاح التعليم»، أيلول، ١٩٩٥م.

(٤)- حسان، محمد حسان، كلية التربية –جامعة الإمارات، ١٩٩٧م.

(٥)- سليمان، سعيد أحمد، «محاضرات تربوية»، جامعة العين، أيار، ١٩٩٧م.

(٦)- عوشة، محمد مديرج «إعداد»، عن أبحاث قدمت لجائزة خليفة بن زايد لعام ٢٠٠١م.

من إشكاليات أدب الأطفال

د.ميساء زهير ناجي

يشمل مصطلح «أدب الأطفال» طيفاً واسعاً من الأعمال الأدبية المكتوبة، التي تُنتَج بغرض ترفيه الأطفال أو تعليمهم. وضمن هذا التعريف العام، تندرج كلاسيكيات أدب الأطفال، والكتب المصورة، والحكايات الخيالية، والخرافات، والقصائد الخفيفة، والتهويدات، والأغاني الشعبية، وغيرها من المواد الأدبية المكتوبة للأطفال. وعلى نحو أدق، يشير مصطلح «أدب الأطفال» في الغالب إلى الأدب الذي يناسب فئة الأطفال والمراهقين في موضوعاته وأسلوبه وطريقة معالجته. وعلى الرغم من أن مختلف الأنواع الأدبية التي يقدمها أدب الكبار يمكن أن تظهر في أدب الأطفال، بما في ذلك الكتب الخيالية بأشكالها كلِّها، والكتب الواقعية بأشكالها كلِّها ، ولكن من المفترض أن ينتهي النطاق العمري لأدب الأطفال عند مرحلة المراهقة المبكرة، التي تتزامن تقريباً مع عمر الاثني عشر إلى الأربعة عشر عاماً، إذ يصبح أدب الشباب أكثر نضجاً في المحتوى، وأكثر تعقيداً في البنية الأدبية. وفي الحديث عن الفئة العمرية التي تستهدفها كتب الأطفال، يبرز السؤال المحير دوماً بشأن إدراج فئة المراهقين أو عدم إدراجهم ضمن هذا النطاق العمري، لأنهم يعيشون ظروفاً خاصة تميز مرحلتهم العمرية المضطربة التي تدفعهم إلى النضج المبكر، وهم في أغلب الأحيان يستمتعون بقراءة كتب الصغار وكتب الكبار على حد سواء.

يعود تاريخ كتب القرن Hornbooks إلى القرن الخامس عشر، وهي من أولى المواد المطبوعة للأطفال، وتضم مفاهيم بسيطة كالأبجدية والصلوات وغيرها من النصوص القصيرة، التي ينبغي على الأطفال حفظها، وقد سميت بهذا الاسم لأن الغلاف الخارجي لها كان يصنع عادة من المادة التي تغطي قرون الماشية.

وعلى الرغم من ارتباط أدب الأطفال بنطاق عمري محدد، إلا أنه من الممكن أن يندرج كثير من كتب البالغين ضمن قائمة أدب الأطفال، لأمور عدة، إذ تصنَّف هذه الكتب غالباً ضمن خمس فئات نوعية. تشمل الفئة الأولى منها كتب الكبار التي قرأها الأطفال يوماً، والتي أثرت على نحو كبير جداً في تطور مسار أدب الأطفال، كما هي الحال في رواية روبنسون كروزو (١٧١٩) للإنكليزي دانيال ديفو، ورحلات جيلفر (١٧٢٦) للإيرلندي جوناثان سويفت، وأغاني البراءة (١٧٨٩) للإنكليزي ويليام بلاك، ومجموعة الحكايات الخيالية (١٨١٢) للأخوين الألمانيين يعقوب وويليام جريم، ونساء صغيرات (١٨٦٨) للأمريكية لويزا ماي ألكوت. أما الفئة الثانية فتشمل كتب الكبار التي لم يحدد كتَّابها جمهوراً واضحاً من القراء، أو ربما تجاهلوا القيام بذلك، ومع ذلك فقد أصبحت هذه الكتب مع مرور الوقت أعمالاً متألقة في أدب الأطفال، مثل حكايات الفرنسي تشارلز بيرول الخيالية (١٦٩٧)، ومغامرات هاكلبري فين (١٨٨٤) للأمريكي مارك توين. أما الفئة الثالثة فتشمل مجموعة من الكتب المصورة سهلة القراءة، التي صُنِّفت في الأصل ضمن أدب الكبار وفق معايير متهاونة جداً، وتداولها الأطفال على نحو كبير نظراً لجاذبيتها وبساطتها، وتندرج ضمن هذه الفئة بعض أعمال الإنكليزية بياتريكس بوتر وكثيرين غيرها. وتضم الفئة الرابعة إصدارات شهيرة للأطفال مأخوذة عن كلاسيكيات أدب الكبار، مثل حكايات الإنكليزي والتر دي لا ماري من الكتاب المقدس، وحكايات روبن هود للأمريكي هوارد بايل. وأخيراً تأتي الفئة الخامسة لتقدم طيفاً واسعاً من الحكايات الفلكلورية التي رويت شفوياً منذ زمن طويل جداً، إذ استهدفت في بداياتها البالغين تحديداً، ومع ذلك فقد عُدِّلَت مرات ومرات كي تصبح أكثر

ملاءمة للأطفال، ويندرج ضمن هذه الفئة كثير من الحكايات الخيالية والخرافات والألغاز والترانيم والأغاني الشعبية والقصائد الخفيفة.

أما تاريخياً، فقد ظهر أدب الأطفال، لأول مرة، بوصفه نوعاً متميزاً ومستقلاً من الفنون الأدبية الموجَّهة للأطفال خصيصاً خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، حيث كان قبل ذلك، يمر بمرحلة جنينية اقتصرت في فحواها وغاياتها على الوعظ الديني والأخلاقي، بالإضافة إلى كتب تعليم التهجئة والسلوك القويم والكتب المدرسية. ومع ذلك، لم يوفر أطفال بدايات القرن الثامن عشر الفرصة للاستمتاع بقراءة كل ما يصل إلى أيديهم من كتب الكبار، بما في ذلك الحكايات الخيالية والخرافات والرومانسيات، ولاسيما تلك المطبوعة على شكل كتيبات صغيرة Chapbooks ذات أسعار مقبولة ومتاحة للعامة على نطاق واسع. ومع بدايات القرن العشرين، تطور هذا النوع من الآداب إلى درجة لافتة، وتألق على نحو آسر، مما أجبر المشككين بوجوده، بصفته نوعاً مميزاً من الفنون الأدبية، على النظر إليه بكل احترام وتقدير.

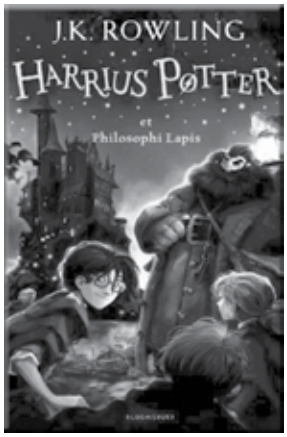
يشكل مفهوم أدب الأطفال، شأنه في ذلك شأن مفهوم الطفولة ذاته، بناءً ثقافياً يتبدل ويتطور مع مرور الزمن، وتبقى الحدود الفاصلة بين أدب الأطفال وأدب البالغين مبهمة إلى حد كبير أحياناً. وعلى سبيل المثال، لم تكن الحكايات الخيالية والخرافات في الأصل مخصصة للصغار، لكنها أصبحت عنصراً أساسياً في أدب الأطفال مع بدايات القرن التاسع عشر. وعلى العكس من ذلك، فإن كثيراً من كتب الأطفال التي ظهرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر، أصبحت اليوم أداة مرجعية للباحثين المهتمين بدراسة تطور أدب الأطفال وتاريخه الحافل. ويزداد الأمر صعوبة مع كثيرٍ من الإصدارات الحديثة من كتب الأطفال، حيث يجعل بعض الناشرين المعاصرين عملية التمييز بين هذه الكتب وكتب الكبار صعبة للغاية. ولا أدل على ذلك من حكاية الكاتب والرسام الأمريكي موريس برنارد سينداك (١٩٢٨- ٢٠١٢) Maurice Bernard Sendak بعنوان «بالخارج هناك» Outside Over There، وهو كتابه المصور الذي نُشر في عام (١٩٨١) مثيراً كثيراً من النقاش والجدل. يندرج هذا الكتاب، حتى يومنا هذا، برسومه المقلقة ومحتواه المقتضب من الكلمات، ضمن كتب الأطفال المعقدة للغاية، مما يتطلب من القراء «الكبار» إعادة النظر في محتواه مرات ومرات قبل أن يدركوا إشاراته الخفية ومدلولاته العميقة، التي قد لا يدركونها دوماً، لكن الأهم من ذلك أنهم لطالما ترددوا في تقديم هذا الكتاب لأولادهم على أنه واحد من كتب الأطفال اللطيفة.

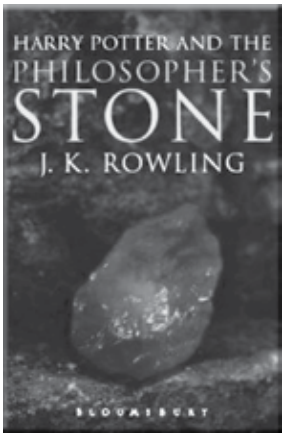
يعتقد بعض المتخصصين في أدب الأطفال أن الكتاب المصور الذي كتبه ورسمه موريس سينداك تحت عنوان «بالخارج هناك» هو أفضل أعماله على الإطلاق. ومع ذلك، فقد سُوِّق هذا الكتاب، عبر تاريخ نشره الطويل، بصفته أحد «كتب الأطفال» التي تروق للبالغين بطريقة مختلفة تماماً وصفت بالأعمق والأكثر إرباكاً.

وكذلك الحال في سلسلة هاري بوتر الشهيرة من الروايات الخيالية Harry Potter، التي ابتكرتها الكاتبة البريطانية جوان رولينج (مواليد ١٩٦٥) Joanne Rowling في المدَّة ما بين عامي (١٩٩٧- ٢٠٠٧)، وهي متاحة ضمن إصدارات خاصة للأطفال وأخرى خاصة للبالغين، لا تختلف عن بعضها البعض إلا في تصميم أغلفتها الخارجية. ووفقاً للبحث الذي أجرته شركة سكولاستيك[1] Scholastic Corporation، فإن ٣٥٪ من قراء هذه السلسلة كانوا من البالغين في عام (٢٠٠٠)، وقد وصلت هذه النسبة في غضون عامين إلى ٥٠٪، أي نحو نصف عدد القراء الذين من المفترض أن يكونوا أطفالاً. وتقوم بعض الجامعات اليوم بتخطيط وتنفيذ مقررات دراسية مبنية على سلسلة هاري بوتر، تتم فيها مناقشة محتواها وتحليلها أكاديمياً وربطها بتاريخ أدب الأطفال وتطوره. من ذلك، يمكن الاستشهاد بوجهة نظر الباحث في أدب الأطفال وكاتب قصص الأطفال البريطاني جون رو تاونسند (١٩٢٢- ٢٠١٤) John Rowe Townsend، الذي جادل يوماً حين أشار بأن التعريف العملي الوحيد لكتب الأطفال هو ذلك التعريف الذي يظهر على أغلفتها الخارجية، أو ضمن قائمة إصدارات الكتَّاب، ودور النشر التي تبين أنها كتب للأطفال.

لعل أكثر ما يثير السجال في أدب الأطفال حقيقة أن من ابتكر محتواه هم في الغالب من الكبار، باستثناء عدد قليل جداً من الإصدارات، كما هي الحال لدى الكاتبة الإنجليزية مارغريت ماري جوليا ديفلين Margaret Mary Julia Devlin، المعروفة باسم ديزي أشفورد Daisy Ashford، والتي اشتهرت بروايتها «الزوار الشباب» The Young Visiters، حين تحدثت

بأسلوب طفولي بسيط عن المجتمع الإنكليزي المخملي في أواخر القرن التاسع عشر. كتبت مارغريت هذه الرواية عندما كانت في التاسعة من العمر، وقد ظلت محفوظة في دفتر ملاحظاتها الأحمر الصغير إلى أن نُشرت عام (١٩١٩). ومع ذلك، لا يمكننا أن ننكر أيضاً أن كثيراً من كتب الأطفال قد تم إبداعها بالتعاون مع - أو على الأقل بإلهام من - طفل بعينه أو مجموعة من الأطفال. ولعل من أبرز الأمثلة الواردة في تاريخ أدب الأطفال مسرحية بيتر بان (١٩٠٤) Peter Pan التي كتبها الروائي الإسكتلندي السيد جيمس ماثيو باري (١٨٦٠- ١٩٣٧) Sir James Matthew Barrie. نشأت المسرحية من الحكايات التي ابتكرها باري، والألعاب الخيالية التي لعبها مع الأبناء الخمسة لسيلفيا وآرثر لويلين ديفيز Sylvia and Arthur Llewellyn Davies، حيث كانوا مصدر إلهامه عندما ابتكر شخصية الطفل الرضيع الذي قام بمغامراته السحرية في حدائق كنسينغتون الملكية في لندن. وكذلك الحال بالنسبة إلى لكاتب الإنكليزي آلان ألكسندر ميلن (١٨٨٢- ١٩٥٤) Alan Alexander Milne الذي اشتهر بحكايات الدب اللطيف ويني ذا بوه Winnie-the-Pooh، وهي الشخصية العالمية التي ابتكرها ميلن يوماً حين أراد أن يروي لابنه الصغير كريستوفر حكايات ما قبل النوم، وقد طغت هذه المجموعة (١٩٢٦) بنجاحها الباهر على جميع أعماله السابقة واللاحقة.





لا توجد فروق حقيقية في نصوص سلسلة هاري بوتر بين الإصدارات المخصصة للأطفال وتلك المخصصة للكبار، ويكمن الاختلاف بينهما في حجم الخط، وأسلوب الرسوم التوضيحية المرفقة، إذ تبدو في إصدارات الأطفال بسيطة وبألوان مشرقة على عكس الرسوم في إصدارات الكبار. وعندما أراد الكبار قراءة هذه السلسلة الجذابة، شعروا بالخجل من الإمساك بكتب مخصصة للصغار، مما دعا إلى تصميم أغلفة إصداراتهم على نحو مختلف تماماً.

وبالعودة إلى جميع ما قدَّمه كتَّاب أدب الأطفال ونقاده من تعاريف متباينة عن «الطفل» و«أدب الأطفال»، نجد أن واحدة من أهم إشكالياته تتجلى في عدم الأخذ بالاعتبار أصوات الأطفال أنفسهم، واحتياجاتهم، واهتماماتهم حين كتابة الأدب الموجَّه لهم، بل البالغين الذين ابتكروا هذه النصوص من منظورهم الخاص ووفقاً لأغراضهم الشخصية. ومن خلال هذه النقطة الجوهرية، يبدو واضحاً أن جمهور كتب الأطفال هم من الكبار قبل أن يكونوا من الصغار، فغالباً ما يقرر البالغون الكتب المناسبة لأطفالهم، ولاسيما من الآباء والمعلمين وأمناء المكتبات، وفقاً لقناعاتهم وتوجهاتهم وافتراضاتهم حول مفهوم الطفل والطفولة، وحول القيم والسلوكيات التي ينبغي ترسيخها فيهم. ناهيك عن الحقيقة بأن كتب الأطفال غالباً ما تعكس أيديولوجيات ثقافية وفكرية محددة تتوافق مع الزمان والمكان اللذين نشرت فيهما. وتبدو هذه الهوة واضحة، على نحو خاص، حين مقارنة كتب الأطفال الأكثر مبيعاً في الأسواق، وهي الكتب التي تعكس في الغالب خيارات البالغين، مع كتب الأطفال الحاصلة على جوائز وطنية أو عالمية، وهي الكتب التي تعكس في الغالب تميزها الأدبي ودورها التربوي. وفي ذلك تقول الأستاذة الجامعية البريطانية جاكلين روز (مواليد ١٩٤٩) Jacquelin Rose:

«إن شكل أدب الأطفال ومحتواه يتم تحديدهما فقط من خلال احتياجات الكبار ورغباتهم...».

اشتهر الإنكليزي ميلن بكتابيه عن طفل يدعى كريستوفر، نسبة إلى ابنه، ودب لطيف يدعى ويني ذا بوه، نسبة إلى الدب المحشي الذي تعلق به ابنه على نحو كبير، وقد أدرج ميلن معظم ألعاب ابنه المحببة في قصصه الشهيرة. تعرض ألعاب الطفل كريستوفر اليوم بمكتبة نيويورك العمومية، ويزورها نحو 750 ألف شخص سنوياً.

يجادل بعضهم بأن إيجاد تعريف دقيق لمصطلح أدب الأطفال ليس بالإشكالية التي ينبغي التوقف عندها طويلاً، متناسين في ذلك حقيقة أننا لا يمكن أن نعرف ما هو الأفضل للأطفال إذا لم نعرف ما هو أدب الأطفال وما هي خصائصه. وتزداد هذه الإشكالية تعقيداً، حين ندرك أن معظم نقاد أدب الأطفال يفترضون ضمنياً أن تعريف «الأدب» مستقل تماماً

عن تعريف «الطفل»، وأنهما لا يلتقيان معاً إلا في «أدب الأطفال» لتحقيق منفعة متبادلة بين الطرفين، ويبدو هذا الافتراض متأصلاً في معظم كتابات نقاد أدب الأطفال وتصريحاتهم. ومع ذلك، يقترح الكاتب تاونسند أن الخلافات بين النقاد حول تباين التعاريف والخصائص هي خلافات غير مثمرة، لأن كلاً منهم يفترض جازماً بأن ما يقوله وحده هو الصحيح، وهو أمر ليس بالضرورة صحيحاً حيث يمكن أن تكون هناك كثير من القواسم المشتركة بين تلك المفاهيم على اختلافها. ومع ذلك، لا يقلل تاونسند من تعقيد الإشكالية الأساسية في أدب الأطفال المتمثلة باختلاف الأطفال أنفسهم، فهم بحد ذاتهم مصدر الخلاف الأول بين كتّاب أدب الأطفال ونقاده، وهم السبب الأهم في تضارب التفسيرات بشأن مفهومي «كتب الأطفال» و«أدب الأطفال».

في كتابها الشهير بعنوان حالة بيتر بان أو استحالة خيال الأطفال (١٩٩٣) The case of Peter Pan، or، The Impossibility of Childrens' Fiction، تشير جاكلين روز، إلى أن الأطفال، تماماً كما هم البالغون، يختلفون عن بعضهم بعضاً من حيث العمر والجنس والعرق والدين والخلفية الثقافية والاجتماعية وغيرها. كما تشير أيضاً إلى أن النقاد يملكون تعاريف متباينة جداً للأطفال والطفولة، وأن العديد من هذه التعاريف «مثالي» للغاية، الأمر الذي ينعكس على تعريف أدب الأطفال برمته. لكن روز تعود من جديد لتؤكد أن الأطفال على اختلافاتهم مازالوا ينتمون إلى مرحلة الطفولة، ذات الخصائص والسمات المشتركة، وأنهم رغم مختلف أشكال السجال القائم حولهم يبقون أطفالاً. وبحسب هذا الرأي، تكمن صعوبة تعريف «أدب الأطفال» بالصعوبة الأكبر في تعريف «الطفولة» بوصفه مفهوماً يختلف باختلاف الثقافات واختلاف الأزمان. ويبدو من المؤكد أن كثيراً من مشاهير كتّاب الأطفال يدركون تماماً صعوبة تعريف الطفل على نحو دقيق، وتمييز مرحلة الطفولة بوضوح عن مرحلة البلوغ، بل إنهم يشككون في قدرة معظم كتّاب هذا النوع المعقد من الفنون الأدبية على القيام بذلك، ويطلبون منهم الحذر حين يخاطبون الأطفال، وحين يتحدثون عن عالم الطفولة في أعمالهم. وفي هذا، يؤكد تاونسند صعوبة إدراك الحدود الفاصلة بين أدب الصغار وأدب الكبار من خلال أمثلة شهيرة أثارت كثيراً من الجدل:

«من المؤكد أن حكاية روبنسون كروزو لم تكتب للأطفال، وإنَّ كتب أليس في بلاد العجائب لا تجذب الكبار كثيراً... إذا كانت رواية توم سوير Tom Sawyer تندرج ضمن أدب الأطفال، فماذا عن رواية هاكلبيري فين[٢]؟ وإذا كانت كتب الأدغال تندرج ضمن أدب الأطفال فماذا عن رواية ستالكي ورواية كيم[٣]؟...».

وتنصح الكاتبة الأسترالية باميلا ترافرز (١٨٩٩- ١٩٩٦) Pamela Lyndon، التي ابتكرت شخصية المربية الإنجليزية ماري بوبينز Mary Poppins ذات القدرات السحرية:

«لا تقتطع جزءاً من مادتك الخيالية لتصنع كتاباً مخصصاً للأطفال، فأنت في حقيقة الأمر لا تملك، حتى وإن كنت صادقاً، أية فكرة عن اللحظة التي تنتهي فيها مرحلة الطفولة ليبدأ عندها سن النضج».

وفي الحديث عن إيجاد تعريف محدد لمفهومي «الطفل» و«الطفولة» يجادل كثيرون، من أمثال المؤرخ فيليب أرييس (١٩١٤- ١٩٨٤) Philippe Ariès، وعالمة الأنثروبولوجيا مارجريت ميد (١٩٠١- ١٩٧٨) Margaret Mead، والمحللة النفسية مارثا ولفنشتاين (١٩١١- ١٩٧٦) Martha Wolfenstein، بأن هذين المفهومين يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالأطر الثقافية والاجتماعية التي يظهران فيها، ويجسدان القيم والدوافع الاجتماعية والروحية والأخلاقية المتغيرة على نحو كبير مع تغير الزمان والمكان.

تتكون سلسلة ماري بوبينز من ثمانية كتب للأطفال، كتبتها البريطانية - الأسترالية المولد باميلا ترافرز، ونفذت رسومها الإنكليزية ماري شيبرد Mary Shepard، ونُشِرت في المدة ما بين (1934-1988). ترتكز الكتب الثمانية في حبكتها على قدوم المربية ماري بوبينز، ذات القوى السحرية، لرعاية أربعة أطفال صعبي المراس، حيث تأخذهم حول العالم في سلسلة من المغامرات الآسرة. ومن خلال النقد اللاذع، تقوم الكاتبة بتسليط الضوء على طبيعة العلاقة المشحونة بين الأطفال والبالغين. في عام (1964)، كُيِّفت السلسلة من قبل شركة والت ديزني في الفيلم الموسيقي بعنوان «ماري بوبينز»، وأُصدرت تكملة للفيلم في عام (2018) بعنوان «عودة ماري بوبينز».

وتطرح الباحثة البريطانية جاكلين روز، في هذا السياق، إشكالية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها مفادها بأن الطفل من منظور كاتب أدب الأطفال هو بنيان يشيده الكاتب لإرضاء ذاته، وليس كائناً حقيقياً يمكن ملاحظته وتلمس خصائصه واحتياجاته. ومن خلال هذه

الفرضية، فإن كتب الأطفال غالباً ما تناقش قضايا البالغين، وتعبر عن مكنوناتهم الخاصة، وتعكس تجاربهم الشخصية باستخدام مصطلحات فرويدية يتصدرها مفهوم اللاوعي بتأثيراته العميقة في سلوكيات الأفراد ومشاعرهم. لكن الباحثة روز ترى، من جهة أخرى، أنه من غير المقبول إيقاف عملية بناء الطفل في مخيلات كتّاب الأطفال، وتعطيل ابتكار كتب للصغار تنبع من أفكار البالغين وخبراتهم، فهي في نهاية المطاف تخدم وظائف ضرورية، لا يمكن الاستغناء عنها، بل ينبغي فهمها على نحو أدق وأعمق.

وبهذا الخصوص، يشير الأكاديمي البريطاني فريدريك إنجليس (مواليد ١٩٣٧) Frederick Inglis إلى أنه من الجهل بمكان عدم الاعتراف بأن كتّاب أدب الأطفال قد طوروا مع مرور الوقت مجموعة من الأعراف الأدبية اعتمدوا عليها في أعمالهم الأدبية، وهي امتداد طبيعي لنظام ضمني يشمل القيم والمعتقدات والتقاليد والتعاليم الثقافية والدينية السائدة، بكل ما طرأ عليها من تعديلات عبر الأزمنة المتلاحقة والثقافات المختلفة. أما الناقدة الأدبية الأسترالية باربرا وول (مواليد ١٩٤٨) Barbara Wall فتبني تحليلها الكامل لكتب الأطفال على اعتقادها بأن الكبار يتكلمون بشكل مختلف تماماً عندما يخاطبون الأطفال، وهم يترجمون هذا عادة على لسان الراوي بشكل واضح تماماً في بعض الأحيان، وبالموارة أحياناً أخرى. ويؤكد الأكاديمي وكاتب قصص الأطفال الإنكليزي نيكولاس تاكر Nicholas Tucker ضمن هذا السياق صعوبة تعريف أدب الأطفال بقوله:

«على الرغم من أن معظم الناس يوافقون على وجود اختلافات واضحة بين أدب الأطفال وأدب الكبار، إلا أنهم عند الضغط عليهم يجدون صعوبة كبيرة في تحديد ما هو بالضبط أدب الأطفال».

ومن منظور بعض الباحثين في هذا المجال يرتبط مصطلح «أدب الأطفال» بمصطلح آخر يُعرف بالكتب «الجيدة» للأطفال، وفي هذا تختلف معايير «الكتب الجيدة» كثيراً لتشمل طيفاً واسعاً من الخصائص والصفات. وعلى سبيل المثال، تقول الناقدة الأدبية الكندية ميشيل لاندسبيرج (مواليد ١٩٣٩) Michele Landsberg:

«يمكن للكتب الجيدة أن تقدم كثيراً للأطفال... إنها، في أفضل حالاتها، توسع آفاقهم، وتغرس فيهم إحساساً رائعاً تجاه الحياة بكل تعقيداتها... لا يوجد أية هواية أخرى متاحة للأطفال يمكنها أن توسّع من دائرة التعاطف البشري بين الأفراد كالكتب الجيدة... ولا توجد متعة أخرى يمكن أن تزود عقل الطفل بالكثير حول رموز وأنماط وأعماق وإمكانيات الحضارات كالكتب الجيدة...».

وفي تعريف كتب الأطفال «الجيدة» تسلط الأستاذة الجامعية في أدب الأطفال الأمريكية جوان جليزر (مواليد ١٩٤٠) Joan I. Glazer الضوء على عدد كبير من السمات المهمة التي تجعل منها أدباً لا يقل تألقاً عن أدب الكبار:

«تتسم كتب الأطفال «الجيدة» بالمواد المتميزة، والحبكات القوية، والزخارف الغنية، والشخصيات المتطورة، والموضوعات المهمة، والأساليب الفنية المتألقة، واللغة الجريئة والساحرة... تأتي هذه «النضارة» من المؤلف ذاته الذي يبدأ الأمر لديه بفهم عميق لماهية الطفل... حتى لو لم يحب الأطفال هذه الكتب فإنها تظل أدباً جيداً مبنياً من مواد قوية، حيث لا يحدد إعجاب الأطفال أو عدم إعجابهم بهذه الكتب جودة الأدب وإتقانه... يجب الحكم على الكتب على أنها أعمال أدبية لها مزاياها الخاصة، وينبغي علينا إعطاء الأطفال أدباً ممتازاً...».

ولكننا في ذلك نعود من جديد لتأكيد على أن مهمة تحديد كتب الأطفال «الجيدة» تقع في الغالب على عاتق الكبار. وحين يُصِّرح الباحثون أو النقاد أو الكتَّاب بجودتها فإن هذا ينطوي في الواقع على تقييماتهم الشخصية واعتقاداتهم الخاصة حول ما يمكن أن تقدمه هذه الكتب للأطفال. ولهذا السبب تحديداً تسوّغ الكاتبة الإنكليزية جوان أيكن (١٩٢٤- ٢٠٠٤) Joan Aiken عدم إدراج الرسائل الأخلاقية في كتبها «عنوة» لأنها «تشعر» بأن الأطفال لديهم مقاومة طبيعية شديدة تجاه الأخلاق الزائفة. وبالمقابل، يرفض كثير من كتَّاب الأطفال هذا النهج في كتاباتهم، بل «يؤمنون» بأن لهم دوراً عظيماً في تعزيز الأخلاق الحميدة لدى الصغار، ويرون أن في ذلك معياراً مهماً لكتب الأطفال «الجيدة»، وفي هذا تقول الروائية الإنكليزية روزماري ساتكليف (١٩٢٠- ١٩٩٢) Rosemary Sutcliff التي اشتهرت عالمياً بأعمالها الأدبية الموجَّهة للأطفال:

«أنا مدركة تماماً لأهمية دوري في أدب الأطفال، ولهذا فأنا أحاول دوماً أن أعطي للطفل الذي يقرأ أياً من كتبي شيئاً من الأخلاق...».

وعند تعريف الكتب «الجيدة» يضيف بعض الباحثين والنقاد بأن الأطفال يقبلون كل ما يُقدم إليهم من مواد أدبية، طالما تُقَدَّم إليهم بصدق ووضوح وشجاعة، وعلى عكس ما يتوقعه الآباء والمربون فهم يحبون كل ما فيه صعوبة وتحدياً. ومع ذلك تبقى الحقيقة الثابتة في أن معظم ما يقدمه كتَّاب أدب الأطفال مبني على «علاقة غير متكافئة» بين الطرفين. وفي هذا تؤكد الناقدة الأدبية النمساوية ماريا ليب (مواليد ١٩٣٥) Maria Lypp ضرورة تقديم نموذج «مثالي» لعلاقة «متكافئة» قائمة على «فهم حقيقي» للأطفال قبل التفكير بتقديم مادة

أدبية مناسبة لهم، وهو بحسب رأيها، ورأي كثير من الأدباء والنقاد، معيار إلزامي ينبغي التقيد به في كتب الأطفال الجيدة.

وتقترح الكاتبة الإنكليزية باربرا وول (١٩١١- ٢٠٠٩) Barbara Wall، بأن جميع كتَّاب الأطفال يجب، قدر الإمكان، أن يكتبوا بأسلوب يناسب الأطفال، أما حين يأخذون بعين الاعتبار وجود جمهور متعلم من القراء الكبار، فعندها لن تكون أعمالهم في أحسن الأحوال مثيرة للاهتمام أو مفهومة تماماً، وفي أسوأ الأحوال فقد تكون مضرة بالأطفال، حتى وإن احتل الطفل فيها شخصية مركزية. وفي تكييف المادة الأدبية على نحو أبسط، وفي تبني تقنيات للخطاب تناسب الأطفال، اعتراف صريح بوجود اختلاف في الرؤى والاهتمامات والمهارات بين الأطفال والكبار. وفي الوقت الذي تبدي فيه الكاتبة الإنكليزية وول قلقها من إمكانية إلحاق الضرر بالأطفال، تؤمن الروائية البريطانية جيليان إليز أفيري (١٩٢٦- ٢٠١٦) Gillian Elise Avery بأن الطفل يمتلك آليات دفاعية خاصة تجاه ما لا يحبه وما لا يفهمه، وهو بذلك يتجاهله أو يستنبط منه أشياءً أخرى يريدها، ويلفظ ما بقي من الكتاب بعيداً.

يتفق نقاد أدب الأطفال في الثقافات المختلفة حين يتحدثون عن الطفل بوصفه كياناً قائماً بذاته، وإن كان وصف هذا الكيان يختلف من ثقافة إلى أخرى. ومع ذلك، غالباً ما توصف مفاهيم، مثل «الطفل» و«أدب الأطفال»، بالمستوردة من الغرب أطلقها يوماً نقاد ينتمون إلى ثقافات أخرى مختلفة تماماً. وفي هذا يشير الناقد الأدبي الياباني تاداشي ماتسوي (مواليد ١٩٢٦) Tadashi Matsui إلى أن نمو المدن الكبيرة ذات الكثافة السكانية العالية في اليابان، خلال عشرينيات القرن الماضي، أدى إلى ولادة طبقة اجتماعية متوسطة، وتبني أفكار أوروبية جديدة، واستيراد أنماط معيشة حضرية، وتأسيس نظام تعليم جماعي تم من خلالها جميعاً ترسيخ مفهوم حديث «مستورد» حول الطفل والطفولة. ويرى بعض الباحثين في أدب الأطفال أن القوى الاستعمارية قد أدخلت كثيراً من كتب الأطفال الغربية عنوة إلى ثقافات أخرى واجهت هذا النوع من الغزو الأدبي بمزيج متضارب من الرفض والتقدير. وفي ذلك تقول الأستاذة الجامعية لين أفيري هانت (مواليد ١٩٤٥) Lynn Avery Hunt من بناما، ضمن كتابها الشهير التاريخ الثقافي الجديد (١٩٨٩) The New Cultural History واصفة ما حصل في إفريقيا حينما دخلتها كتب الأطفال الأوروبية على يد الاستعمار الغربي:

«تمثل هذه الكتب الدخيلة السنوات الأولى في أدب الأطفال الأوروبي... كان ينبغي على هذه الكتب أن تضمن الحفاظ على الثقافة الشعبية الإفريقية، وأن تساعد في انتقال أفريقيا إلى ثقافة الكلمة المكتوبة، وأن تدعم استمرار الهوية الثقافية الإفريقية لا أن تلغيها...».

وضمن هذا السياق، يبدو أن الكتب «الجيدة» لأطفال الغرب قد لا تناسب ثقافات أخرى مختلفة جداً عنها، وقد يكون أحد أهم معايير كتب الأطفال «الجيدة» انسجامها مع مكونات الثقافات التي تُنتج فيها. لكن بعضهم يرى أن الأدب عموماً، وأدب الأطفال على نحو خاص، قد يسهمان في خلق روابط وثيقة بين القراء من ثقافات محددة وأشخاص آخرين من ثقافات أخرى يقرؤون عنها. وتشهد على ذلك كاتبة الأطفال الأمريكية كاثرين باترسون (مواليد ١٩٣٢) Katherine Paterson في خطاب قبولها لجائزة هانز كريستيان أندرسن لعام (١٩٩٨)، إذ تبين أن أدب الأطفال يمكن أن يكون بمنزلة الدرع الواقي ضد الأكاذيب الدعائية والتحيز الثقافي والعرقي، وفي ذلك تقول:

«يجب أن نعطي أطفالنا أصدقاءً من إيران وكوريا وجنوب إفريقيا وكولومبيا وتشيلي والعراق، ومن جميع البلاد أيضاً، فعندما يكون لديك أصدقاء في بلد آخر لا يمكنك أن تتمنى إلحاق الأذى بأمتهم».

وبحسب رأي بعض الباحثين، فإن ما يمكن لأدب الأطفال أن يسهم به في تعزيز التفاهم بين الثقافات المختلفة سؤال لم تتم - وربما لا يمكن- الإجابة عنه بشكل مرض. وعلى الرغم من أن الدراسات الحالية حول الانطباعات التي يُكوِّنها الأطفال في عقولهم، والصور التي يرسمونها في مخيلاتهم لثقافات ومجموعات عرقية أخرى لا توحي بكثير من التفاؤل، ويبقى الأمر مجرد أمنية قد تتحقق يوماً وفق ما تعتقده ميلدريد باتشيلدر Mildred Batchelder، المصنَّفة أحد أهم أمناء المكتبات في العالم:

«الأطفال الذين يعرفون أنهم يقرؤون القصص المترجمة نفسها التي يقرؤها الأطفال في بلد آخر، يطورون إحساساً بالتقارب مع أولئك الموجودين في بلدان أخرى».

وفي حقيقة الأمر، لا يمكننا أن ننكر أن الأدب المترجم إلى لغات أخرى غالباً ما يُعَدَّل ويُكيَّف على نحو كبير إلى الحد الذي قد يطمس العناصر التي من المفترض أن تعزز التفاهم بين الدول والحضارات. وفي هذا الشأن أيضاً، يتساءل كثيرون حول قدرة الأطفال على فهم المعاني الكامنة في النصوص الأدبية المترجمة، ودرجة وعيهم الذاتي الذي يمكنه أن يقودهم في أثناء القراءة إلى التقارب مع أطفال من ثقافات أخرى. وتبقى فحسب الملاحظات المستندة إلى تحليل استجابة القارئ قادرة على إخبارنا فيما إذا كان الأدب والقراءة، ولاسيما أدب الأطفال وكتب الأطفال، يمكن أن يسهما في تحقيق هذا الهدف النبيل، وكيف يمكن لذلك أن يحدث تماماً، وما هي التزامات الكتَّاب وغيرهم من المسؤولين عن نشر هذا النوع من الفنون الأدبية عالمياً تجاه تحقيق التقارب الثقافي بين الشعوب.

وفي الحديث عن الخطوة الأولى والأكثر أهمية، في تعريف أدب الأطفال، وهي الخطوة التي مازالت حتى الآن موضع جدل كبير بين كتّاب ونقاد هذا النوع من الفنون الأدبية، فهي تكمن في تحديد غاياته وأغراضه. يشير مصطلح «أدب الأطفال» في استخدامه الحالي إلى نوع من الأدب الذي لم يكن موجوداً حتى بدايات القرن الثامن عشر، أما قبل ذلك فلم تكن غاية معظم ما روي أو كتب للأطفال إلا تقديم المواعظ والتوجيهات. وفي تحديد غايات أدب الأطفال وأغراضه، يُعرِّف المؤرخ والناشر والكاتب البريطاني فريدريك جوزيف هارفي دارتون (١٨٧٨ – ١٩٣٦) Frederick Joseph Harvey Darton كتب الأطفال على النحو الآتي:

«هي أعمال مطبوعة أُنتِجَت ظاهرياً لمنح الأطفال متعة تلقائية، وليس لتعليمهم في المقام الأول، ولا لجعلهم أفراداً جيدين، ولا لإبقائهم هادئين...».

ووفقاً لهذا الرأي، فإن «أدب الأطفال» ينبغي أن يتحدث إلى الطفل القارئ من خلال التسلية والترفيه والجاذبية الفطرية، وليس من خلال الرسائل التعليمية التي توصف في كثير من الأحيان بأنها قسرية ومتطفلة ومملة. وفي ذلك تقول الناقدة الأدبية والباحثة في أدب الأطفال البريطانية مارجري ليليان إديث فيشر (١٩١٣– ١٩٩٢) Margery Lilian Edith Fisher :

«يجب ألا نتوقع أن تكون قصص الأطفال خطباً توجيهية، ولا أوامر قضائية، ولا كتيبات تحفل بالعبر المنطقية والمواعظ الاجتماعية... بوصفه نوعاً مستقلاً من الفنون الأدبية، ينبغي أن تسمح قصص الأطفال بجذب الخيال والعقل والقلب وفقاً لشروط القارئ... إذا كان الكاتب غير قادر على قول ما يشعر به حقاً، أو أنه لم يكن جاداً في تطوير موضوع مميز ضمن الأعمال التي يستهدف فيها الصغار فإن نهجه سوف يسهم في نهاية المطاف بإضعاف جودة أدب الأطفال...».

ومن هذا المنظور، يبدو أدب الأطفال في أغراضه وغاياته هو ذلك الأدب المفيد للأطفال بحد ذاته، دون أية عوائد إضافية، إذ يمكنه أن يؤثر فيهم على نحو أفضل بأسلوبه الأدبي المتألق، وأفكاره المبتكرة، وزخارفه المبهرة. ويبدو هذا التوجه واضحاً في قول الأستاذة الجامعية والخبيرة في أدب الأطفال الدكتورة شارلوت هاك (١٩٢٢– ٢٠٠٥) Charlotte Huck:

«يمكن للكتابة الجيدة، وبعبارة أخرى الاستخدام البارع للغة، أن تساعد القارئ على اختبار بهجة الجمال وروعة الفرح ونشوة التعجب... من خلالها سيتم تحدي القارئ كي يحلم ويفكر ويطرح على نفسه كثيراً من الأسئلة المهمة...».

وفي حقيقة الأمر، فإن معظم النقاشات التي تدور في فلك أغراض أدب الأطفال وغاياته، تركِّز بشكل خاص حول قدرة نصوصه على جذب الأطفال، الأمر الذي يرتبط بمدى حبهم وتعلقهم ببعض الكتب دون سواها. وبالمقابل، فإن القليل من الباحثين في هذا المجال يكرسون مناقشاتهم المنهجية حول القضايا المعرفية التي تعكسها كتب الأطفال. وفي أحسن الأحوال تركِّز الدراسات على مدى فعالية هذه الكتب في تحسين مهارات القراءة وتعلم اللغات لدى الصغار. وبشكل عام، يسود في كتابة قصص الأطفال توجهان عالميان أثارا كثيراً من الجدل والنقاش. يعطي الأول منهما الأولوية للعنصر الفني والجمالي فيها، ويسعى بالدرجة الأولى إلى إسعاد الطفل القارئ. أما التوجه الثاني فيعطي الأولوية للأهداف التربوية التي ينبغي لأدب الأطفال أن يعززها، ويسعى أولاً وأخيراً إلى ترسيخ القيم الأخلاقية لدى الصغار. وعلى هذا النحو يستمر انقسام كتَّاب أدب الأطفال ونقاده بين مَنْ يؤمن بدوره الترفيهي الصرف، ومن يؤمن بدوره التعليمي الصرف، ومَنْ يؤمن بجمع الدورين معاً بوصفه أحد المعايير الأساسية في تعريف أدب الأطفال وتقييمه.

ومن هذا المنظور، تصف الأستاذة الجامعية لويز روزنبلات (١٩٠٤ – ٢٠٠٥) Louise Rosenblatt القراءة بأنها عملية تفاعلية بين النص الأدبي والقارئ، يعمل فيها النص، بوصفه مخزناً للأفكار، بوصفه محفزاً لاستجابات القارئ الشخصية التي تعطي لهذه الأفكار معنى محدداً يرتبط إلى حد كبير بمشاعره وخبراته وحالته الجسدية والنفسية، وضمن هذا التفاعل المتبادل بين النص الأدبي والقارئ ينبغي أن يكون الأول «جمالياً». وبحسب نظرية روزنبلات الشهيرة Transactional Reader Response Theory فإننا عندما نقرأ النص الأدبي، بوضعه الجمالي تحديداً، نختبر علاقتنا الشخصية به، ونركز انتباهنا على التفاصيل العاطفية في «لغة» النص التي تشجعنا بدورها على إصدار الأحكام وبناء المعاني.

عدَّ تاونسند المواد المنشورة قبل عهد جون نيوبري[٤] John Newbery بمنزلة عصور ما قبل التاريخ في أدب الأطفال، فهي لم تكن مخصصة للأطفال، لكنها وصلت إلى أيديهم في النهاية، ولاسيما تلك الكتب الصغيرة التي تضمنت الحكايات الشعبية وأساطير روبن هود وغيرها. ووفقاً لرأيه فإن كتب الأطفال تلك لم تهدف يوماً إلى إدخال البهجة والسرور عليهم بل إشباعهم بالمواعظ والإرشادات المرهقة. ومن منظور مشابه، يعتقد الباحث والكاتب في أدب الأطفال، فريدريك جوزيف هارفي دارتون أن أدب الأطفال خُلق كي يكون مصدر متعة للطفل، وليس أداة من أدوات تعليمه وتربيته. ونجد الناقدة الأدبية البريطانية مارجري ليليان إديث فيشر (١٩١٣–١٩٩٢)، التي اشتهرت عالمياً في الترويج لأهمية أدب الأطفال «الجيد»، ترفض

بشـدة الدور الاجتماعي لهذا النوع من الفنون الأدبية بحجة أنه ليس من الضـروري أن تتضمن كتب الأطفال محاضـرات في الأخلاق ومواعظ تربوية، فهي من وجهة نظرها أعمال فنية بحتة ينبغي أن تلامس خيالهم وفقاً لشـروطهم. ويجادل الأكاديمي نيكولاس تاكر بأن الكتاب الأدبي يجـب أن يكـون خالياً من السـمات التربوية، التـي يمكن أن تحكمـه وأن تحد مـن تألقه، لكنه لا يستبعد أيضاً إدراج بعض المبادئ التربوية المهمة التي تنسجم مع قدرات الطفل الإدراكية.

يُعدُّ كتاب الجيب الصغير الأول للناشر جون نيوبري The Little Pretty Pocket-Book أول كتاب (1744) موجه للأطفال، تم فيه توحيد التسلية والتعليم بطريقة مبسطة ومبتكرة، ولهذا السبب فقد احتل هذا الكتاب مكانة مرموقة بين المعلمين والباحثين وهواة جمع الكتب النادرة.

وفي الإشـارة إلـى أهم الجوانب الجماليـة التي يمكن إبرازها في كتـب الأطفال، يلخص الكاتب البريطاني أيدان تشامبرز (مواليد ١٩٣٤) Aidan Chambers ذلك في قوله:

«متعـة قـراءة النص تكمن في تتبع الأحداث، وفهم الشخصـيات، وإدراك الصـور، وفك الرموز من خلال تصور إجمالي متسق يجمع بين الأسلوب الأدبي والمحتوى...».

وعلى العكس من هذا، يؤكد كاتب الشباب جون دونوفان (١٩٢٨- ١٩٩٢) John Donovan الدور الاجتماعي لأدب الأطفال، وتدعم الباحثة في أدب الأطفال والفلكلور الشعبي ماريا تتار (مواليد ١٩٤٥) Maria Tatar الطبيعة التربوية لأدب الأطفال، وتبين الكاتبة ريبيكا لوكينز (مواليد ١٩٢٢) Rebecca J. Lukens أن أدب الأطفال يزود الصـغار بالمعلومات، لكنه في الوقت عينه يقدم لهم أشـياء أخرى كثيرة، فهو يجسـد المشاعر الإنسانية، ويعكس الخبرات العمليـة، ويعـرِّف المؤسسـات الاجتماعيـة، ويوضـح ردود أفعالنا تجاهها، ويظهـر الطبيعة بوصـفه قوة مؤثرة في البشـر، ويوفر ملاذاً للهرب حين الحاجة. وتؤكد الصحفية والناشطة الاجتماعية الكندية ميشـيل لاندسبيرج (مواليد ١٩٣٩) Michele Landsberg أهمية الدور التربـوي لأدب الأطفـال، وأبعاده الأخلاقيـة والعاطفية العظيمة، وتدعم الأسـتاذة الجامعية جـوان جليزر Joan I. Glazer فرضـية أن كتب الأطفال تسـهم في النمو النفسـي والروحي للطفـل، وفي تربيته الأخلاقية، لكنها أيضـاً تـؤدي دوراً مهماً في تكويـن المعايير الجمالية

لديه. وفي الحقيقة الدامغة حول أهمية الدور التربوي لكتب الأطفال، تقول الكاتبة اليونانية لوتي بتروفيتش (مواليد ١٩٣٧) Loti Petrovic Androutspoulou، الحائزة على عددٍ من الجوائز الوطنية والعالمية في أدب الأطفال:

«يؤدي أدب الأطفال دوراً تعليمياً سواء أعجبكم ذلك أم لم يعجبكم!».

ولابد من التذكير هنا بوجهة نظر الروائي والصحفي اليوناني جريجوريوس زينوبولوس (١٨٦٧ – ١٩٥١) Gregorios Xenopoulos الذي أكد ضرورة تحقيق تعايش مثمر بين الغرضين التربوي والترفيهي في جميع كتب الأطفال، حين قال في مقدمة روايته بعنوان أختي الصغيرة My Little Sister:

«ليس الكتاب مجرد رواية تعليمية، ولكنه عمل أدبي أيضاً».

على الرغم من مقاومة كثيرٍ من كتَّاب ونقاد أدب الأطفال لدوره التعليمي، لا يمكننا التشكيك بقوة تأثيره في تنمية الطفل الفكرية والعاطفية والأخلاقية. وفي هذا الجانب أيضاً يبدو واضحاً الوضع المعقد لأدب الأطفال، فعلى الرغم من أن كثيراً من مواده تُكتب بأسلوب يبدو أنه خالٍ من أية قيمة تعليمية، إلا أنه يبقى فناً تعليمياً يزخر بالقيم الثقافية والأخلاقية والإنسانية. ويشير الباحثون إلى إحدى النقلات النوعية المهمة في تاريخ أدب الأطفال التي حصلت حينما ابتعد عن دوره التعليمي المفروض قسراً على الأطفال، من خلال توجيهات مباشرة يلقيها عليهم الكبار خلال القرن التاسع عشر، إلى منحى أكثر انسجاماً مع احتياجات الأطفال واهتماماتهم الحقيقية خلال القرنين العشرين والواحد والعشرين.

ولابد لنا من التطرق أيضاً إلى جانب آخر أثار كثيراً من النقاش والجدل حتى بات إشكالياً، فالحديث حول تفاوت أغراض أدب الأطفال وغاياته يقود بالضرورة إلى عالم من الافتراضات حول مفهوم آخر لا يقل أهمية بشأن «القارئ الطفل»، ولماذا يقرأ وكيف يقرأ. وقد أدى ظهور هذا المفهوم الأدبي الجديد «نسبياً» إلى إرباك العديد من كتَّاب أدب الأطفال ونقاده، ممن يسعون جاهدين إلى الحفاظ على الطفل الأصيل والمتوازن والمتماسك. لقد وجد أولئك الكتَّاب والنقاد أنفسهم في مواجهة صادمة مع مجموعة من التصريحات المتناقضة التي تخون في جوهرها، عن قصد أو غير قصد، الطرق التي يُكمِّل فيها الطفل وأدب الأطفال بعضهما بعضاً ضمن عملية بناء وتطوير لافتة. حين يقرأ الأطفال فإن لديهم أفكارهم الخاصة بشأن مفاهيم أساسيةمن مثل: الحرية والحب والضمير وغيرها. وفي الغالب فإن هذه الأفكار تتولد بوصفها نتيجة حتمية لنشأتهم ضمن هياكل ثقافية ومجتمعية معينة يحاول أفرادها التحرر من مختلف القيود والضغوط التي يمكن أن تواجههم. هذه الأفكار عن التحرر مستمدة في الغالب من المثل الإنسانية العليا التي نشأت في الغرب

مع الثقافة اليونانية الكلاسيكية. ويتضح هذا جلياً حين نقارن تصريحات حول قيمة أدب الأطفال وأهميته لكتَّاب ونقاد جدد من أمثال ميشيل لاندسبيرج، وشارلوت هاك، وجوان جليزر، وجورني ويليامز ببيان عالم التربية الإنسانية من القرن السادس عشر الإسباني خوان لويس فيفز (١٤٩٣- ١٥٤٠) Juan Luis Vives حين وصف قيمة أدب الأطفال وأهميته من خلال القصائد:

«تحتوي القصائد على موضوعات ذات تأثيرات استثنائية، وهي تعرض المشاعر الإنسانية بطريقة حيوية آسرة... فيها تتنفس الروح على نحو ينجذب به القراء أنفسهم إليها مرتقين فوق مستوى أفكارهم الشخصية، بل فوق مستوى طبيعتهم الخاصة...».

وبما أن عملية تعريف أدب الأطفال، المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بعملية تعريف الطفل ذاته، تعتمد على وجهات نظر عديدة فإن التعاريف المختلفة لأدب الأطفال لابد أن تؤدي إلى تقييمات مختلفة حول قدرة كتب الأطفال على الوصول إلى القارئ الطفل، وفي تحقيق المعايير المطلوبة لذلك. ولعل من أهم هذه المعايير وجود «القارئ الطفل» القادر على التعرف إلى «الطفل الافتراضي» الذي يقدمه الكتاب، والتفاعل معه وكأنه طفل حقيقي، وبناء روابط عاطفية تصل إلى حد الاعتقاد بأنه يمتلك الأفكار والمشاعر والصفات عينا التي تخصه. هذا ما أشارت إليه الأكاديمية والناقدة الأدبية دونا نورتون (مواليد ١٩٣٤) Donna E Norton في العديد من مؤلفاتها. ووفقاً لهذا المعيار المهم، يجادل كثير من النقاد، من أمثال الفيلسوفة جوديث جارفيس طومسون (١٩٢٩- ٢٠٢٠) Judith Jarvis Thomson في كتابها الشهير دراسات في نظرية الأيديولوجيا Studies in the Theory of Ideology، بأن معظم كتب الأطفال تستهدف - على نحو قاصر - صغاراً من العرق الأبيض من أبناء الطبقة المتوسطة. وعلى هذا الأساس فإن أطفالاً من خلفيات اجتماعية وعرقية أخرى لن يكونوا قادرين على الانسجام مع تلك الكتب لأنهم يفتقدون لمثل هذه العلاقات الوثيقة مع أطفالها الافتراضيين. ويكمن تحديد هوية القارئ الطفل من تلك الخلفيات المتباينة في المعرفة العميقة بثقافات هذه المجموعات وتاريخها العريق. لكن بعض النقاد، من جهة أخرى، كما هي الحال في الكاتب والناقد البريطاني روبرت آرثر ليسون (١٩٢٨ – ٢٠١٣) Robert Arthur Leeson، يرون بأن القارئ الطفل قد لا يرغب في القراءة عن نفسه فحسب، ولكن عن أطفال آخرين من عوالم تختلف تماماً عن عالمه، وقد يكون دافعه في ذلك الهروب من واقعه، أو فضوله في التعرف إلى غيره، أو حبه للمغامرة. وفي هذا أطلق عالم النفس والناقد الأدبي البريطاني دينيس كليمان وايت هاردينغ (١٩٠٦- ١٩٩٣) D. W. Harding مفهومه المثير للاهتمام حول البصيرة التخيليةImaginative Insight التي يستطيع القارئ الطفل من خلالها التأمل في التجارب الإنسانية المختلفة تماماً عن تجربته الشخصية.

وحين الحديث عن مفهوم «القارئ الطفل»، يبرز كذلك الجدل القائم حول «استجابة القارئ» للنص المقروء، ضمن تفاعل معقد بينهما. يقترح بعضهم أن القارئ - البالغ أو الطفل - يحتل أهمية قصوى في هذه العلاقة ثنائية الاتجاه، حين يجادلون بدوره البارز في عملية إعادة بناء المعنى بالاعتماد على معارفه وخبراته الفردية، وفي تبنيه مواقف محددة - واعية أو غير واعية- بعد الانتهاء من القراءة. وعلى هذا النحو، تصبح عملية القراءة شخصية للغاية يصل القارئ من خلالها إلى نتيجة محددة في مكان وزمان محددين وضمن ظروف محددة. ووفقاً لنظرية استجابة القارئ Reader Response Theory، يصبح فعل القراءة بالنسبة إلى القارئ طريقة لبناء واقع خاص به أكثر انسجاماً مع ذاته، واستكشاف تجارب جديدة لم يختبرها من قبل. ويحدث هذا عادة من خلال إعادة كتابة النص في رأسه، وتغيير الأحداث بما ينسجم مع قناعاته، وتعديل الشخصيات وفقاً لتفضيلاته. ومع ذلك، يرفض بعض الباحثين أن تحدث استجابة القارئ للنص الأدبي بمعزل عن السياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية المحيطة به.

تفسر نظرية استجابة القارئ الفهم المختلف للنص الواحد من قراء عدة، بل من القارئ عينه في كل مرة يعيد فيها قراءة النص نفسه ضمن ظروف وأوضاع مختلفة. وتتمثل أحد الجوانب الأساسية التي تسهم في تنوع تفسير النص الأدبي بالدور الذي تؤديه معارف القارئ السابقة حين يجلبها إلى النص في أثناء القراءة، والتي تتراوح بين المعرفة النظرية والمعرفة العملية. وهنا يبدو واضحاً أن المعرفة التي يجلبها الأطفال معهم في أثناء القراءة تختلف كثيراً عن تلك التي يجلبها الكبار. ولا يفسر هذا تباين معاني النصوص الأدبية بين الصغار والكبار فحسب، لكنه يسهم أيضاً في تمييز الأدوات الفنية المستخدمة، واللغة الأدبية المعتمدة في كتابة نصوص الأطفال عنها في كتابة نصوص الكبار. ويجادل بعضهم الآخر، ممن يشككون في نظرية استجابة القارئ، بإعطاء أهمية متساوية للنص الأدبي والقارئ في عملية القراءة. ووفقاً لأولئك، فإن النص الأدبي يؤدي في الغالب دور المقيِّم أو المرشد الذي يوجِّه القارئ وفقاً للأعراف والتوقعات الاجتماعية السائدة. ويندرج ضمن هذا الجدل نوعان من النصوص الأدبية، يكون القارئ في الأول منهما سلبياً، إذ يقوده كاتب النص وفقاً لتوجهاته وغاياته. أما في النوع الثاني من النصوص الأدبية فيكون القارئ نشطاً، إذ يقوم بدور فعال في عملية بناء المعنى وغاياته. وفي هذا النوع من النصوص الأدبية، وهو النوع الأفضل، يترك الكاتب غالباً ثغرات يقوم القارئ بملئها لاحقاً، كما يتيح مساحات عدة للتفكير والتفسير والتسويغ يجلب إليها القارئ معارفه وخبراته الخاصة في محاولة منه لبناء جسور متينة من الفهم العميق وتوليد المعاني الأكثر ملائمة لذاته. ويبدو هنا دور الأسلوب الأدبي – ولاسيما الجمالي – في استحضار مشاعر وأحاسيس وآراء ومعتقدات القارئ الخاصة، من خلال

الأفكار والشخصيات والصور والأماكن التي يزخر بها النص الأدبي. وبذلك لا يبلغ التفاعل القائم بين الاثنين أعلى مستوياته إلا حين توفر نص أدبي «متألق» واستجابة قارئ «بارع».

تفيد دراسة استجابة القارئ في تتبع عملية تحول الطفل القارئ من مجرد «متفرج» على أحداث الحكاية، إلى «بطل» من أبطالها، إلى «مفكر» يستخلص منها المعاني والعبر. ولابد أن يمر الطفل في أثناء ذلك كله في مرحلة إدراك أكبر وأعمق لديناميكيات النظام الاجتماعي والأخلاقي القائم، الأمر الذي يساعده في مواجهة مخاوفه الدفينة، والتعلم من خلال التنافر المعرفي الحاصل لحين وصوله إلى مرحلة النضج العاطفي والفكري. وبهذا تبدو عملية القراءة بالنسبة إلى الطفل القارئ رحلة حاسمة يقوم خلالها بسبر معتقداته وتصوراته وطرق تفكيره بغرض صقلها أو رفضها.

في محاولته اكتشاف بعض الخصائص المهمة التي تميز «القارئ الطفل» عن «القارئ البالغ»، أشار الباحث في أدب الأطفال البريطاني بيتر هانت (مواليد ١٩٤٥) Peter Hunt إلى أن معظم الأطفال يتمتعون بالعفوية، والتعلق العاطفي بالكبار، وتقدير التميز الفكري الذي يتجلى في المقام الأول بالمعرفة النظرية والسمو الأخلاقي، لكنهم في الوقت عينه غير قادرين تماماً على التفكير المجرد، مع درجات متفاوتة من التشتت، أو ضعف التركيز، وهي جميعاً خصائص ينبغي أخذها بالحسبان حين تأليف كتب الأطفال. وبذلك أصبح تعريف أدب الأطفال، وفق المفهوم الحديث، بالأدب الذي يناسب في شكله ومضمونه خصائص الأطفال واحتياجاتهم واهتماماتهم، كما أصبحت كتب الأطفال الحديثة، التي مازال يكتبها وينشرها ويبيعها ويشتريها الكبار، مروية على ألسنة الأطفال، حتى أن بعضها بدا وكأنه مكتوب بأيدي الأطفال أنفسهم. وضمن هذا التوجه الجديد، أصبحت كتب الأطفال أقصر محتوى، مع ميل واضح لعلاج المشكلات المطروحة بصورة أكثر إيجابية، ومسحة ظاهرة من الأمل والتفاؤل، وهيمنة للحوار الفعال بدلاً من الوصف وسبر الأغوار، وإثراء للنص الأدبي بالقيم الأخلاقية. وفي معظم هذه الكتب، يسود أنصار الأطفال كشخصيات أساسية، وتتطور الأحداث ضمن مخطط أخلاقي واضح، وحبكة مميزة، ولغة موجهة للطفل دون سواه، مع كم كبير من السحر والخيال والمغامرة، في عالم تسوده الشفافية والبساطة وتغيب عنه الاحتمالات. وتضيف كاتبة الأطفال الشهيرة ناتالي زين بابيت (١٩٣٢- ٢٠١٦) Natalie Zane Babbitt إلى هذه المعايير أخرى مثيرة للاهتمام:

«ليس بالضرورة أن تكون كتب الأطفال أقل جدية من كتب الكبار، ولا بالضرورة أن تهتم بعواطف أبسط، أو أخرى مختلفة تماماً عن عواطف الكبار... وفي حقيقة الأمر لا توجد أشياء حصرية، كعواطف البالغين، فأدب الأطفال يتعامل معها جميعاً... الحرب والفقر والقسوة وكثير غيرها من الجوانب المؤلمة في الحياة موجودة في أدب الأطفال وليس فحسب الخيال...».

وتجادل الكاتبة بابيت أيضاً بأنه ليس من الضروري أن تكون المفردات في كتب الأطفال سهلة، والتعابير اللغوية بسيطة ومباشرة. ويشير العديد من الباحثين المعاصرين في ذلك بأن كثيراً من كتب الأطفال لا تخلو من البراعة اللغوية، والتعقيد، والإسهاب، والغموض، والانفتاح، والاستبطان، والوصف العميق، والنقد اللاذع، والمراوغة الأخلاقية، وتبقى لكل ثقافة من الثقافات خطوطها الحمراء التي يحاول كتّاب الأطفال فيها عدم تجاوزها. أما الناقد الأدبي الكندي بيري نودلمان (مواليد ١٩٤٢) Perry Nodelman فيرى أنه من الضروري أن تُعبِّر كتب الأطفال عن وجهات نظرهم الخاصة، وأن تركز على الأفعال أكثر من الأقوال، وأن تعتمد على التكرار لترسيخ الأفكار، وأن تكون رومانسية ببراءة، مع ضرورة تحقيق شيء من التوازن بين المثالية والواقعية. وفي هذا السياق، يبدو أن من أبرز الآثار الجانبية لفكرة نشوء أدب الأطفال من التطور التاريخي لمفهومي «الطفل» و«احتياجاته» - كما أشار يوماً جون لوك John Locke وجان جاك روسو Jean Jacques Rousseau - ميل كثير من النقاد، وليس جميعهم، إلى الاعتقاد بأن أدب الأطفال تطور على نحو أفضل تجاه إدماج أكثر عناية للطفل في نصوصه. ويبرز هذا واضحاً في مداخلة الأستاذة الجامعية السويدية بويل ويستن (مواليد ١٩٥١) Boel Westin عندما وصفت ما طرأ على أدب الأطفال من تطور بعد الحرب العالمية الثانية:

«اكتسبت الاتجاهات الجديدة في علم نفس الأطفال والنهج التعليمي الأكثر تحرراً، مدفوعة بأعلام بارزين من أمثال الفيلسوف البريطاني برتراند آرثر وليام راسل Bertrand Arthur William Russell، والمربي الإسكتلندي ألكسندر ساذرلاند نيل Alexander Sutherland Neill، قبولاً جماهيرياً واسعاً... في أدب الأطفال أصبح علينا الآن تصوير العالم من خلال عيون الأطفال، ومن خلال أصواتهم...».

ووفقاً لهذا الأسلوب من التفكير، تحتل الكتب الكلاسيكية في أدب الأطفال مرتبة الطليعة، ولا أدل على ذلك من حكاية أليس في بلاد العجائب (١٨٦٥) حين أصبحت تلك الطفلة الجريئة هي الأولى في أدب الأطفال التي أدارت دون سواها مجريات أحداث الحكاية بالكامل. في تلك الحكاية، يقف الكاتب الإنكليزي المعروف لويس كارول (١٨٣٢- ١٨٩٨) Lewis Carroll بعيداً فلا يصف ولا يشرح ولا ينتقد، بل يصغي ويشاهد ما قالته وما أبصرته، وما قامت به الطفلة أليس في تجربتها الذاتية الفريدة.

بعد فيض من النقاش والجدل استمر، وسيبقى مستمراً، لعقود من الزمن توصَّل كثير من الباحثين إلى القول إنَّ أدب الأطفال ليس بالضرورة مكتوباً للأطفال وحدهم. ولهذا السبب، وأسباب أخرى عديدة، رفض كثير من مشاهير كتّاب الأطفال صراحة أن يكتبوا لفئة عمرية محددة دون سواها. وعلى الرغم من أن محاولات تعريف أدب الأطفال مازالت نشاطاً رئيسياً

للعديد من الباحثين والنقاد، إلا أن الغالبية الصامتة منهم ظلت تعمل بجد واهتمام على دراسة نصوصه الأدبية وتطويرها كما لو أن عدم وجود تعريف محدد لهذا المفهوم الشائك لا يشكل عائقاً حقيقياً أمامهم. وفي هذا انتهى تاونسند إلى نتيجته اللافتة حين قال:

«علينا أن نتخلى عن المحاولة، وأن نعترف بأنه لا يوجد شيء محدد بشأن أدب الأطفال، كما هي الحال تماماً في الأطفال أنفسهم، الذين ليسوا نوعاً منفصلاً من البشر، كذلك كتب الأطفال فهي ليست نوعاً منفصلاً من الفنون الأدبية...».

في عام (1865)، طُبِعَ ألفا نسخة من الإصدار الأول من حكاية أليس في بلاد العجائب، وقد تضمن 42 رسماً توضيحياً نفذها الفنان جون تينيل John Tenniel. تعد هذه الطبعة من الطبعات النادرة للغاية، حيث لم يتبق منها حتى اليوم عدا 22 نسخة معروفة بعد أن سحب كارول معظمها بناء على اعتراض الرسام على تدني جودة الطباعة.

ولا ترفض الأستاذة الجامعية، مديرة مركز الدراسات العليا للبحوث الدولية للطفولة في المملكة المتحدة، كارين ليسنيك أوبرشتاين Karin Lesnik Oberstein تصنيف «أدب الأطفال» ضمن فئة محددة الخصائص فحسب، بل تصف جميع أشكال نقد أدب الأطفال التي تسعى إلى تعريفه على نحو محدد بالمحاولات المضللة للغاية، لأنها يمكن أن تصيب العاملين فيه بالإحباط بدلاً من مواصلة جهودهم في تطوير نصوصه الأدبية. وفي ذلك نعود فنستذكر قول الفيلسوف النمساوي المعروف لودفيج فيتجنشتاين (١٨٨٩- ١٩٥١) Ludwig Wittgenstein، أحد أعظم فلاسفة القرن العشرين، حين قال:

«علينا أن نتجنب المحاولات الكبرى في تعريف فئة قائمة بذاتها، أو أن نضع فرضيات محددة جداً بشأنها...».

أخيراً يمكننا القول إنَّ هناك كثيراً من الجدل بشأن التعريف الأبسط لمصطلح أدب الأطفال، كفئة من الكتب تعتمد في وجودها على علاقات مفترضة مع جمهور محدد من القراء هم الأطفال. ويبدو من الخطأ إعطاء تعريف واحد، أو وضع خصائص محددة لأدب الأطفال، ففي ذلك اختزال كبير لأغراضه ومجالاته وإمكاناته، لكن وجود مثل هذا التعريف قد يكون ضرورياً أيضاً من أجل استكشاف المخاوف التي يسعى هذا الأدب المميز إلى حلها، ومن أجل تحديد أفضل للكتب «الجيدة» التي ينبغي أن نقدمها لأطفالنا. ويبدو من الخطأ أيضاً تعميم تعريف مصطلح «القارئ الطفل» ضمن كيان واحد، ذي خصائص ثابتة واحتياجات محددة، ففي ذلك اختزال كبير لطيف واسع من التساؤلات حول ماهية الطفل، ولماذا يقرأ، وكيف يقرأ، وما الذي يستخلصه من قراءاته. وعلى الرغم من اختلاف وجهات النظر الكبير بين المهتمين بأدب الأطفال، إلا أنَّنا جميعاً متفقون على وصفه بالأدب الشامل، نظراً لما يتضمنه من طيف واسع من الأنواع والأشكال، وما يسعى إليه من الأغراض والغايات، وما يتناوله من القضايا والموضوعات، وما يستخدمه من الأساليب والأدوات، حتى يمكننا وسمه بالجزء الديناميكي من جميع الثقافات الذي لا يمكن تأطيره ضمن حدود واضحة تفضي إلى تعريف محدد وثابت. ويبدو في نهاية المطاف أن أهم الثوابت التي ينبغي التمسك بها هي تلك التي لا تجد أدب الأطفال أقل اكتمالاً أو أدنى شأناً من أدب الكبار. وفي اختصار لكل ما سبق قوله، لا يسعنا إلا أن نتذكر قول الناقد الأدبي المعروف روجر سيل (١٩٣٢ – ٢٠١٧) Roger Sale:

«كل شخص يعرف ما هو أدب الأطفال حتى يُطلب منه تعريفه!».

الهوامش

(١)- شركة سكولاستيك هي شركة متعددة الجنسيات مختصة بالنشر والتعليم والإعلام توزّع الكتب المصورة والمواد التعليمية للمدارس وأولياء الأمور والأطفال.

(٢)- على الرغم من أن رواية مغامرات هاكلبيري فين (١٨٨٤) تُعدُّ التحفة الأدبية الأهم للكاتب مارك توين، وهي تكملة لروايته الشهيرة مغامرات توم سوير التي توجه فيها للأولاد، لكن رواية مغامرات هاكلبيري أثارت كثيراً من الجدل في عرضها لقضايا ثقيلة، كالعبودية والتحيز والنفاق، مما يجعلها من وجهة نظر بعضهم غير ملائمة للأطفال. ويشير بعضهم الآخر إلى أن الكتاب عنصري بطبيعته، ولا يخلو من الفظاظة والقسوة والتمرد، الأمر الذي جعله كتاباً محظوراً مدّة من الزمن.

(٣)- رواية ستالكي وشركاه Stalky & Co (١٨٩٩) كتبها الإنكليزي روديارد كيبلينج Rudyard Kipling عن مجموعة من الأولاد المراهقين في مدرسة داخلية بريطانية، وهي تحتوي على عناصر من الانتقام، والتنمر، والعنف، بالإضافة إلى تلميحات عن الجنس، مما يجعلها بعيدة كل البعد عن عالم الطفولة. أما رواية كيم Kim (١٩٠١) فقد كتبها أيضاً روديارد كيبلينج حول الابن اليتيم لجندي أيرلندي وأم أيرلندية ماتا في فقر مدقع، ليعيش كيم بعدها حياة متشردة في الهند في أثناء الحكم البريطاني لها في أواخر القرن التاسع عشر. يكسب كيم رزقه من التسول، وإدارة المهمات الصغيرة في شوارع لاهور، وقد أصبح تلميذاً لراهب تبتي في أثناء تعلمه مهنة التجسس من المخابرات البريطانية. يقدم الكتاب صورة حية للهند وسكانها وأديانها وخرافاتها وحياة البازارات فيها.

(٤)- يطلق على جون نيوبري «أبو أدب الأطفال»، فهو الناشر الإنكليزي الذي جعل من أدب الأطفال مكوناً مستداماً ومربحاً في السوق الأدبي الأوروبي. جسدت كتب نيوبري بدقة الأفكار التعليمية لجون لوك، الذي دعا إلى تعليم الأطفال من خلال اللعب والتسلية. ظهر كتابه الأول للأطفال عام (١٧٤٤)، وقد كان كتاباً صغيراً للجيب هو الأول ضمن سلسلة نيوبر.

مصادر البحث

1- Fadiman. Clifton. Children's Literature/ Juvenile literature. Encyclopedia Britannica. Encyclopedia Britannica. 22 July 2022. https://www.britannica.com/art/childrens-literature

2- Hunt. Peter. International Companion Encyclopedia. Universitas Negeri Yogyakarta UNY. 1 Jan. 2004. http://staffnew.uny.ac.id/upload/132299491/pendidikan/encyclopedia-childrens-literature.pdf

3- Griswold. Jerry. What Did Maurice Sendak Know about the Wild Things That No One Else Did? The Washington Post. 21 Sept. 2017. https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/what-did-maurice-sendak-know-about-the-wild-things-that-no-one-else-did/201707/21/09/ac3ef0-9d7311-e79083--fbfddf6804c2__story.html

4- Tumanyan. Tatev. Harry Potter and Adults' Choice. Enlight Studies. Enlight Public Research Center. 27 Feb. 2018. https://enlightngo.org/language/en/post/7804

5- Lowne. Cathy. Peter Pan; or. The Boy Who Wouldn't Grow Up. Encyclopedia Britannica. 20 Feb. 2020. https://www.britannica.com/topic/Peter-Pan-play-by-Barrie

6- Writers of New World Encyclopedia. Alan Alexander Milne. New World Encyclopedia. 16 Oct. 2020. https://www.newworldencyclopedia.org/entry/A.__A.__Milne

7- Fass. Paula S. Children's Literature. Encyclopedia of Children and Childhood in History and Society. The Internet RFC Series of Documents. 1 Dec. 2003. http://www.faqs.org/childhood/Ch-Co/Children-s-Literature.html

8- Hunt. Peter. Understanding Children's Literature. Karachi Digital Library KDL. Taylor & Francis e-Library. 2002. https://khidiglibrary.weebly.com/uploads/77056479/6/5/0//understanding__childres__literature.pdf

9- Oberstein. Karin Lesnik. Issues in Children's Literature Criticism. Oxford Academic. 1993. https://www.researchgate.net/publication/300225697__Issues__in__Children's__Literature__Criticism

10- Lynn Avery Hunt. The New Cultural History. Google Books. University of California Press. 12 Dec. 1989. https://books.google.com/books?id=hYocRS2OkIwC&q=Children%27s%2BLiterature#v=onepage&q=Children's%20Literature&f=false

11- Eirini. Koutsompou Violetta. The Psychological Perspective of Children's Literature. International Journal of Languages. Literature and Linguistics. 4 Dec. 2016. http://www.ijlll.org/vol298-/L009.pdf

12- Shook. John R. Louise Rosenblatt and the Reader Response Theory. Oxford Bibliographies. Oxford University Press. 24 Apr. 2019. https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780190221911/obo-9780190221911 0077-.xml

13- Grenby. Matthew. The Origins of Children's Literature. Discovering Literature: Romantics & Victorians. British Library. 15 May 2014. https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-origins-of-childrens-literature

14- Sehgal. Swati. Understanding Children's Literature and the Dynamics of Responding to Literature: Semantic Scholar. Semantic Scholar. Scholars Journal of Arts. Humanities and Social Sciences. 1 Jan. 2017. https://www.semanticscholar.org/paper/Understanding-Children%E299%80%s-Literature-and-the-of-to-Sehgal/a2343359a3ae8b9638e2c0d598e0a01c1360b2c6

15- Mambrol. Nasrullah. Transactional Reader Response Theory. Literary Theory and Criticism. Literariness. Org. 15 Dec. 2018. https://literariness.org/201628/10//transactional-reader-response-theory/

16- Gubar. Marah. On Not Defining Children's Literature. Research Gate. The Modern Language Association of America. 1 Jan. 2011. https://www.researchgate.net/publication/261972673__On__Not__Defining__Children's__Literature

الدور التنموي للمجتمع المدني العربي
(المنظمات الأهلية أنموذجاً)

رنا محمد سكاف

تعد المنظمات الأهلية وغير الحكومية في أي مجتمع حديث من أهم الركائز التي تراهن عليها البلدان في تحقيق التنمية وتكريسها في المجتمع، لما لها من قدرة على التواصل بمرونة مع مختلف أركان المجتمع وفئاته، ومن ثم مساندة الدولة في أمور عدة، وتكملة دورها في النهوض بواقع المجتمع وتحسينه. إلاَّ أنَّ دور هذه المنظمات ما يزال يواجه العديد من التحديات التي تحول دون فاعلية العمل الأهلي العربي في معظم الأحيان، وتحدُّ منه في أحيان أخرى، وتتمحور معظم هذه التحديات حول البيئة القانونية المحيطة بالعمل الأهلي العربي والتي يعمل في إطارها، كما تتصل هذه التحديات بقضايا تمويل هذه المنظمات وأنشطتها المتعددة المرتبطة بمصادر هذا التمويل، وهذا ما يتطلب رؤية جديدة تسهم في إعادة الألق للعمل الأهلي العربي، وإفساح المجال أمامه لمشاركة حقيقية وفاعلة في العملية التنموية ككل، وذلك من خلال العمل على إرساء منظومة قانونية ودستورية تسمح بهذه المشاركة، ووجود قوانين تكفل الحق في المشاركة في تحقيق التنمية وإرساء قواعدها. مما ينعكس إيجاباً على ممارسة هذه المنظمات لدور أكبر بين قواعدها الشعبية، ويسهم في تطوير رؤيتها للعمل التنموي.

شهدت العقود الماضية تنامياً لحضور وتأثير منظمات المجتمع المدني، ولا سيما المنظمات الأهلية على المستويات الدولية كلها، ولاسيما في المسارات التي نظَّمتها الأمم المتحدة حول التنمية وحقوق الإنسان وغيرها، وكذلك في مسارات وطنية خاصة في إطار الشراكات والمساهمات في التخفيف من التحديات الاقتصادية والاجتماعية وتأثيرها في

الظروف الحياتية للأفراد، ومنذ تسعينيات القرن الماضي تزايد الاهتمامان العالمي والعربي بالمنظمات المدنية بصفتها شريكاً أساسياً للدولة في عملية التنمية. وتزايد ذلك الاهتمام بشكل ملحوظ مع بداية القرن الحالي، حيث أصبحت مؤسسات المجتمع المدني بتنوعها كله مقبولة لدى الحكومات والقطاع الخاص والرأي العام، وتزايدت أعداد المنظمات الأهلية وتنوعت أنشطتها على مستوى الوطن العربي، وعُدَّ تأكيد فعالية المجتمع المدني بمؤسساته المتعددة في مقابل الدولة أحد الشروط الأساسية للتنمية في ظل تزايد وتنامي دور المنظمات المدنية بصفتها شريكاً ثالثاً في عملية تحقيق التنمية الشاملة في معظم الدول الحديثة، على حساب أن الحكم بصفته نشاطاً لم يعد مقتصراً على الحكومات ككيانات رسمية تستند في ممارستها لمهامها لحكم سلطة رسمية، وإنما أصبحت ممارسة الحكم والمشاركة في عملياته الأساسية، وفي مقدمها العملية التنموية متاحة أمام العديد من الفواعل والقوى غير الرسمية، ولا سيما المجتمع المدني بما يتضمنه من مؤسسات متنوعة، تعدُّ الجمعيات والمنظمات الأهلية من أبرزها. إلّا أنَّ الدور التنموي لهذه المنظمات اصطدم وما يزال بالعديد من العوائق التي حدّت منه في معظم الأحيان، مما أثر في فعالية هذا الدور وكفاءته في العديد من الدول العربية، حيث ما تزال تواجه المنظمات الأهلية العربية بمعظمها قيوداً على نشأتها وأنشطتها، وما تزال معظم القوانين العربية الناظمة للعمل الأهلي العربي توصف بأنها مُقيّدة، إضافة إلى العديد من التحديات الأخرى، وهو ما استدعى البحث الجدّي عن آليات حقيقية، من شأنها الإسهام في التخفيف من وطأة هذه التحديات على دور المنظمات الأهلية العربية التنموي، وبما يسمح بتفعيل هذا الدور مستقبلاً، وتوفير الضروري من الحرية لهذه المنظمات لتسهم بفعالية في العملية التنموية، وبما يعود بالنفع على الفرد والمجتمع معاً، وهو ما يتطلب العمل على ضمان مشاركة هذه المنظمات في رسم السياسات التنموية وتنفيذها، وضمان وسائل تمويلها وشفافية مصادر هذا التمويل وإنفاقه، والتنسيق مع شركاء التنمية لتلافي الازدواجية في العمل، وتحقيق الكفاءة في الأداء للوصول إلى الأهداف المرجوة.

مفهوم المنظمات الأهلية، وملامحها الأساسية

تعد المنظمات الأهلية ركيزة أساسية وجزءاً لا يتجزأ من القطاع المجتمعي في المجتمعات الحديثة، تقع بين القطاعين العام والخاص، وتهدف إلى تقديم خدمات عامة متنوعة وفي ميادين ومجالات متعددة بما فيها الميدان التنموي، بشكل طوعي وغير هادف للربح. وسنتناول فيما يأتي تعريف المنظمات الأهلية، والملامح الأساسية للمنظمات الأهلية العربية، إضافة إلى أبرز العوامل المؤثرة في فاعلية المنظمات الأهلية في الوطن العربي.

١- مفهوم المنظمات الأهلية، ومجالاتها:

رغم انتشار مصطلح المنظمات الأهلية في الأدبيات والإعلام، إلاَّ أنه لم يدخل في دائرة النقاش إلا في العقود الأخيرة، ولا سيما مع بداية التسعينيات، إذ يرى بعض المفكرين أنه يختلف إلى حد كبير عن مفهوم المجتمع المدني وعن مفهوم المنظمات غير الحكومية، ولا بد من التأكيد أن مصطلح المنظمات الأهلية أو المجتمع الأهلي يبتعدان عن مكونات أساسية في مفهوم المجتمع المدني، فالمجتمع الأهلي يتميز بالعلاقات العشائرية والقرابية، بالإضافة إلى أنه يفتقد البعد المؤسسي الرسمي في مفهوم المجتمع المدني والأفكار التي تتعلق بالديمقراطية والحريات والمواطنة. ويعني مفهوم المنظمات الأهلية تعبيراً عن أهم قطاع في المجتمع المدني. وهناك العديد من التعريفات التي تناولت مفهوم المنظمات الأهلية، ومن أبرزها أن **المنظمات الأهلية** هي: «جملة المبادرات الفردية والجماعية التطوعية التي تنشط في مجالات مختلفة مثل الخدمات الاجتماعية وخدمات التعليم والصحة والثقافة والمساعدات الخيرية، إضافة إلى الاهتمام بشؤون التنمية والبيئة وتأهيل النساء وتنمية المجتمعات المحلية وغيرها».

كما أنه **يوجد تعريف آخر يركز على العمل المجاني** والجانب غير الهادف للربح في العمل الأهلي، **إذ تعرَّف المنظمات الأهلية على أنها**: «عبارة عن جماعة ذات تنظيم مستمر لمدة معينة أو غير معينة، يقوم نشاطها على العمل في ميادين تنمية المجتمع، بغير قصد للحصول على ربح مادي، وتلتزم بأن تتخذ شكل جمعية أو مؤسسة أهلية».

وهناك تعاريف للمنظمات الأهلية تُركِّز على تحقيق تنمية مستدامة في المجتمع نذكر منها: «وحدات بنائية تكتسب صفة الشرعية من المجتمع، وتستهدف إشباع احتياجات أفراد وجماعات المجتمع لتحقيق التنمية المستدامة المتواصلة المنشودة في المجتمع من خلال أنشطة وبرامج وتستند إلى حد معين على الجهود التطوعية». ومن ثمَّ فإن المنظمات الأهلية برأي الباحثة هي «المبادرات التطوعية التي تنشط في مجالات متنوعة ولا تهتم بالسعي للربح المادي، بل تستهدف إشباع حاجات أفراد وجماعات المجتمع للوصول للتنمية المنشودة».

وتنقسم مجالات عمل المنظمات الأهلية حسب نشاطها إلى منظمات تقديم الرعاية والخدمات الاجتماعية، وهو الجيل الأول من هذه المنظمات، إضافة إلى المنظمات التي تعمل في مجالات التنمية المختلفة «التعليم، والصحة، وتنمية المرأة وهي الجيل الثاني في المنظمات الأهلية، أما الجيل الثالث من المنظمات الأهلية فهي المنظمات الأهلية في مجال الدفاع عن حقوق الإنسان والتي تسعى لدور سياسي».

وهكـذا نجد أن مفهوم المنظمات الأهلية يتحدد تبعـاً للجانب أو الجوانب التي تُركِّز عليها هذه المنظمات والجمعيات في أعمالها وأنشـطتها المتنوعـة، كما تتعدد ميادين العمل الأهلي التـي انتقلت من ميدان تقديم الخدمات والرعاية إلى ميدان العمل التنموي وفي مرحلة لاحقة إلى الميدان السياسي.

٢- الملامح الأساسية للمنظمات الأهلية العربية:

تتعدد الملامح الأساسية التي تسم المنظمات الأهلية العربية بمعظمها وتميزها عن غيرها مـن القوى المدنية الأخرى في المجتمع العربي، وتشـير المعطيـات المتوفرة إلى وجود ٧٠٠٠ منظمة أهلية عربية، والتي تصـنّف حسـب نشـاطاتها التي تقدمها إلى أنواع عدة كالجمعيات الخيرية، التي تصـل نسـبتها إلى ٨٠٪ مـن مجمل المنظمات الأهلية في بعض الدول العربية مثل سـورية، وتصـل نسـبتها إلـى (٢٠-٣٠٪) في دول أخرى كمصـر، إضـافة إلى منظمات الخدمـة الاجتماعيـة والرعائية، ومنظمـات التنمية، وهي نوع جديد كلياً مـن منظمات العمل الأهلـي، بدأ يتنامـى تدريجياً في معظم المجتمعات العربية منذ منتصـف تسـعينيات القرن الحادي والعشـرين، ويهدف هذا النوع من المنظمات الأهلية إلى تحقيق التنمية الاقتصـادية والاجتماعيـة فـي مجتمع محدد، ويتحدد موقع هـذه المنظمات بين الدولة مـن جهة والقطاع الخاص من جهة أخرى، وتتميز بسـمات عدة هي الطوعية- الاسـتقلالية عن الدولة وإن كانت توصـف بالنسبية أحياناً، وعدم السـعي للربح المادي، إضافة إلى المشـاركة في الشأن العام بعيداً عن الأمور والشؤون السياسية.

ومن ثمَّ تتعدد السـمات التي تسـم المنظمـات الأهلية في المجتمع العربي، إلا أن السـمة المميزة لمعظم هذه المنظمات هي غلبة الطابع الخيري على معظم أنشطتها في المجتمع على حساب دورها التنموي والسياسي المتزايد ولاسيما مؤخراً.

وعلى الرغم من اختلاف المنظمات الأهلية من حيث الحجم والأهمية، فإن لتلك المنظمات وظائف متشابهة فهي تناصر الفقراء والمهمشين والضعفاء وتسعى للتغيير الاجتماعي، وتقديم الخدمات الاجتماعية، وفي بعض الدول تمثل الأداة الرئيسة لتوزيع ونشر الرفاهية الاجتماعية وتحقيق التنمية.

ونجـد أن تعـدد المنظمات الأهليـة وتنوع أنشـطتها لا يؤثر فـي طبيعة أهدافهـا المتمثلة بمسـاندة أفـراد المجتمع، ولا سـيما الأفـراد الأكثـر حرماناً، والعمل على تحسـين مسـتوى معيشتهم وتمكينهم.

٣- العوامل المؤثرة في فاعلية المنظمات الأهلية في الوطن العربي:

تتوقف فاعلية المنظمات الأهلية في العديد من الدول العربية على مجموعة من العوامل والمحددات من أهمها ما يأتي:

١- المناخ الثقافي السائد، والحالة الراهنة للثقافة الشعبية، والثقافة السياسية في معظم دول الوطن العربي. والتي تتعلق بمدى الوعي المجتمعي لأهمية العمل التطوعي ودوره في مساعدة فئات واسعة من المجتمع، مما يدفع الأفراد للانخراط في العمل الأهلي وتنظيماته المتعددة.

٢- مستوى التطور الديمقراطي في معظم الدول العربية، واحتمالات توسيع الهامش التعددي من خلال إلغاء القوانين المقيدة للحريات المدنية والسياسية مثل حرية التنظيم، مما يسمح لمعظم المنظمات الأهلية العربية بالمشاركة الفعلية في العملية التنموية.

٣- الأطر الاقتصادية والاجتماعية السائدة في معظم البلدان العربية. وهي تتناول البيئة الاقتصادية والاجتماعية المحيطة بالعمل الأهلي في العديد من الدول العربية، من حيث المواقف والتوجهات الاقتصادية والاجتماعية، والقوانين المرتبطة بهما، وما قد تفرضه هذه القوانين من قيود على عمل وأنشطة المنظمات الأهلية وخصوصاً في الميدان التنموي، كما أن عنصر افتقاد الثقة بين المجتمع والعديد من المنظمات الأهلية العربية لأسباب تتعلق بقضايا الفساد، أثر في فاعلية هذه المنظمات وقدرتها على العمل، وممارسة دورها التنموي بالشكل الأمثل. وبشكل عام عانت معظم الدول العربية ذات الاقتصاد الموجه من أزمة انسداد أفق وتباطؤ في النمو الفعلي، وظهرت دعوات للسماح لمنظمات العمل الأهلي بالعمل في المسائل التنموية، وبرزت أهمية المنظمات الأهلية العاملة في المجال التنموي الملح في الوقت الراهن. وقد أثرت الظروف الاقتصادية الصعبة في معظم الدول العربية ولا سيما بعد عام /٢٠١١/، والحاجة الزائدة للخدمات في قدرة العديد من المنظمات الأهلية العربية على تقديم الخدمات والقيام بالأنشطة التنموية، نظراً لعدم توفر التمويل اللازم لهذه المشروعات في أغلب الأحيان، كما تمر المجتمعات العربية بمعظمها اليوم بحالة مضطربة على الأصعدة كلها، ولا سيما اجتماعياً وهذه الحالة ولدت العديد من المشكلات الاجتماعية مثل الضغوط الديمغرافية والهجرة البشرية، وهذا ما شكل ضغوطاً على معظم المنظمات الأهلية العربية وقدرتها على الاستجابة لهذه المتطلبات المتزايدة، ولاسيما في ظل الظروف العربية الراهنة.

٤- مدى قوة وتطور العمل الأهلي العربي المستقل، وقدرته التعبوية وقدرته على حشد الطاقات الفردية والجماعية العربية.

٥- مدى إدراك نشطاء العمل الأهلي العربي لأهميته، ولا سيما في ظل الظروف الحالية والمستقبلية، وقدراتهم التنظيمية والمعرفية التي تسهم في تحسين وجودة أدائهم لمهامهم.

إذن ومما سبق فالمنظمات الأهلية هي تجمعات إرادية تطوعية، غير هادفة للكسب المادي، ومعظم هذه المنظمات على المستوى العربي تهدف بالأساس إلى إشباع احتياجات أفراد المجتمع بشكل فردي أو جماعي، والمشاركة في تكريس متطلبات التنمية المستدامة العربية المنشودة، دون الرغبة في الحصول على نفوذ سياسي أو أرباح اقتصادية. وتؤدي الأطر السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية السائدة في معظم دول المجتمع العربي دوراً مهماً في تعزيز دور هذه المنظمات في تنمية المجتمع أو في الحد من هذا الدور وتطويقه.

دور المنظمات الأهلية العربية في التنمية والآليات المقترحة لتفعيل هذا الدور مستقبلاً

من خلال تتبع تطور أنشطة المجتمع المدني بتنظيماته المتنوعة، فقد تبلور الاقتراب التنموي للمنظمات الأهلية مع تنامي البعد الحقوقي لمفهوم التمكين، إذ تركز على تنمية المجتمعات الفقيرة، ومحاولة علاج مشكلات المهمشين في المجتمع، وارتبطت عملية الاهتمام بالفقراء والمهمشين في البداية بتقديم حلول خيرية خدمية، وتطور الأمر بعد ذلك إلى ضرورة أن يقوم المعنيون بالعملية التنموية بنشر التعليم بينهم، وتوفير الآليات القادرة على تنمية قدراتهم ومهاراتهم ومواردهم بالقدر الذي يضمن لهم التطور والاعتماد على الذات. ونتناول فيما يأتي أبرز ملامح الدور التنموي للمنظمات الأهلية على المستوى العربي، وأهم التحديات التي تواجه هذا الدور إضافة إلى بعض المقترحات التي تسهم في تفعيل هذا الدور وتعزيزه مستقبلاً.

١- الدور التنموي للمنظمات الأهلية في الوطن العربي:

يعد الدور التنموي للمجتمع المدني بمكوناته المتعددة، ولا سيما المنظمات الأهلية من أهم الأدوار التي ركزت عليها الدولة الحديثة، وبدأ الاهتمام العلمي بموضوع الإسهامات التنموية لمؤسسات المجتمع المدني وبشكل منظم عام ١٩٨٨، ومع نهاية عقد الثمانينيات من القرن العشرين اتسمت بعض أطروحات التمكين بالراديكالية، إذ كانت ترى أن المجتمع

بتنظيماته غير الحكومية التنموية هو الأقدر على طرح نماذج بديلة للتنمية بالقدر الذي يتطلب تمكين الجماعات بالقدرة على مواجهة الفقر، إذ عُدَّت المنظمات الأهلية من أقدر التنظيمات غير الرسمية على الوصول إلى الفقراء أو المعوزين في معظم المجتمعات المحلية العربية. وشهد عقد التسعينيات من القرن العشرين تغييرات مهمة في اتجاهات الدول النامية ومنها الدول العربية بالنسبة إلى عملية التنمية، واتجهت العديد من هذه الدول إلى التحول من التخطيط المركزي إلى الاعتماد على آليات السوق، ولإتمام عملية التحول هذه كان لابد من خلق عمل مشترك ببعض المنظمات الأهلية وغيرها من المنظمات الحكومية في المجتمع، للإسهام في التغلب على الآثار السلبية الناتجة عن تطبيق نظام السوق المحلية، فتنامى دور المنظمات الأهلية في التنمية مع ازدياد الحاجة إلى انخراط جهات إضافية في مهام وبرامج التنمية، ولا سيما بعد قصور معظم الدول وأجهزتها ومواردها عن تلبية الاحتياجات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للمواطنين، وباتت تلبية هذه الاحتياجات ملحة وضرورية لتأمين الأمن الإنساني والاستقرار الاجتماعي، ولذلك كان لابد من توسيع المجال العام أمام منظمات المجتمع المدني لتصبح شريكاً في عملية التنمية للاستفادة من مواردها ومميزاتها. فبرز دور المنظمات الأهلية العربية والمجتمع المدني العربي عموماً بعدِّهم فواعل تنموية من خلال قيامهم بالعديد من الأنشطة التي يهدفون من خلالها إلى التقليل من حدة المشكلات الاجتماعية العامة كالبطالة والفقر وغيرها، والتي يسعون من خلالها إلى بناء القدرات الإنسانية للمواطن العربي، وتأهيله ليتحمل مسؤولياته في عملية التنمية، حيث تعمل العديد من المنظمات الأهلية العربية في الإسهام في العملية التنموية من خلال تقوية وتمكين المجتمعات المحلية، وبناء القدرات وتنمية المهارات للأفراد ضمن هذه المجتمعات، وتدريبهم بمختلف المجالات التنموية مثل التخطيط الإستراتيجي في المجال التنموي، والمشاركة في صياغة البرامج التنموية وتنفيذها وتوسيع المشاركة الشعبية فيها، كما تسهم بعض المنظمات الأهلية في الوطن العربي في رسم السياسات والخطط العامة التنموية، من خلال اقتراح البدائل والتفاوض عليها أو التأثير في السياسات العامة لإدراج هذه البدائل ضمنها، (إذ شاركت منظمات المجتمع المدني في تونس في إنشاء مؤسسة ديمقراطية رئيسة أصدرت قانوناً انتخابياً جديداً، واعتمدت قانوناً جديداً بشأن حرية تكوين الجمعيات الأهلية، والذي تضمن حكماً عن إمكانية تمويل المنظمات غير الحكومية، ولاسيما العاملة في المجال التنموي من المالية العامة فضلاً عن التمويل من الخارج). والعديد من الدراسات

تؤكد أن المجتمع المدني بتنظيماته المتنوعة هو الأقدر على تقديم بدائل تنموية مناسبة، وللوصول إلى ذلك تتعاون المنظمات الأهلية في بعض البلدان العربية، مع باقي المنظمات المدنية في المجتمع بالمشاركة في تنفيذ الإستراتيجيات التنموية من خلال رصد ومراقبة السياسات التنموية المقترحة والاطلاع على سبل تنفيذها وعلى نتائجها، ويشكل (المشروع الوطني لتطوير الحرف اليدوية والتقليدية) في الأردن نموذجاً ناجحاً للعمل الأهلي العربي التنموي، والهدف من المشروع الذي تشرف على تنفيذه مؤسسة الملكة نور،توفير فرص عمل لمواطنين من ذوي الدخل المحدود مع إحياء الحرف اليدوية والتقليدية، وتأخذ المؤسسة على عاتقها تسويق منتجات هذا المشروع محلياً وعالمياً، وقد بلغ عدد المستفيدين من خدماته عام (١٩٩٢) نحو ٢٠٠٠ شخص من بينهم ١٤٠ سيدة في مختف أنحاء الأردن. كذلك فإن العديد من المنظمات الأهلية العربية، وتحديداً المهتمة بتمكين المرأة وبحقوقها الإنسانية تشكل عنصراً فاعلاً في الدفع لإنجاز خطط التنمية المستدامة والاستفادة من عوائدها. وترافق كل ذلك مع جملة التغيرات التي شهدها العالم في العقود القليلة الماضية، والتي أدت إلى إزاحة الدولة التي لم تعد الفاعل أم اللاعب الوحيد المحرك للسياسات التنموية سواء على المستوى الدولي أم الوطني، بل فسح المجال أمام فاعلين جدد للإسهام في التنمية.

والملاحظ أن الأهمية التي يمكن أن تقوم بها المنظمات الأهلية كمسهم في النموذج التنموي بعدّها جزءاً مهماً وفاعلاً في الدينامية التنموية في العديد من البلاد العربية، قد بقيت على الدوام غير مؤثرة بفاعلية في معظم مؤشرات التنمية العربية، والتي تبقى إسهام معظم المنظمات الأهلية والفاعلين المدنيين فيها ضئيلة ومحدودة في كثير من الأحيان، نظراً للتحديات الكثيرة التي تواجهها هذه المنظمات على المستوى العربي وتحد من قدرتها على ممارسة دور أهم وأكثر فاعلية في العملية التنموية ككل.

ومن ثم فإن المنظمات الأهلية التنموية العربية تعبّر عن قطاع مهم ورئيس من المجتمع المدني العربي، تسعى إلى توفير عناصر القوة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للمواطنين، ودمجهم في عملية التنمية الإنسانية العربية، من خلال تمكين وتعزيز قدرات معظم فئات المجتمع، ولا سيما الفئات المهمشة والأكثر حرماناً، انطلاقاً مما تؤمنه من آليات فعّالة للمشاركة مع مختلف فواعل وقوى التنمية الأخرى في المجتمع العربي، وتحديداً الحكومات والقطاع الخاص في الحد من التحديات والآثار التنموية غير المرغوب فيها، وتعزيز الفرص التنموية المتاحة واستثمارها بالشكل الأمثل، وتدريب وتأهيل فئات من السكان، ولا سيما الأكثر احتياجاً وتوفير فرص عمل لهم ويرتبط بذلك التعليم والتوعية والتثقيف.

٢- التحديات التي تواجه الدور التنموي للمنظمات الأهلية العربية:

على الرغم من أهمية الدور الذي تقوم به المنظمات الأهلية في معظم الدول العربية في عملية تحقيق التنمية، إلا أن هناك العديد من المعوقات التي تحول دون قيام تلك المنظمات بدورها الفعّال في عملية تكريس التنمية المنشودة وأركانها، إذ تعاني العديد من المنظمات الأهلية العربية من الجمود وضعف القدرة على التكيف مع المتغيرات المحيطة بها، إضافة إلى تحديات أخرى تتباين حدتها من دولة عربية إلى أخرى وأبرز هذه التحديات هي:

١- التحديات القانونية والسياسية المحيطة بالعمل الأهلي العربي بمعظمه، من المواقف والتوجهات السياسية الحاكمة، والقوانين التي تقرها، وما تفرضه معظم هذه القوانين من قيود بالنسبة إلى التسجيل والإشهار المتعلقة بنشأة العديد من هذه المنظمات، وما تتضمنه هذه القوانين أيضاً من سلطة حل الجمعيات الأهلية في دول عربية عدة.

٢- ضعف إشراك المنظمات الأهلية العربية بمعظمها في عملية صنع السياسات العامة التنموية، وعمليات التخطيط التنموي، وطرح البدائل التنموية، مما يؤثر في نوعية السياسات التي تُعتَمَد في المجال التنموي وعلى فعالية تنفيذها، إذ إن معظم الخطط والسياسات التنموية التي تُعَدُّ في العديد من الدول العربية لم تُقم على المشاركة الحقيقية للمنظمات الأهلية في كل مراحل إعدادها وتنفيذها للوصول إلى أهدافها، مما انعكس سلباً على عملية تحقيق التنمية العربية وعوائدها الاقتصادية والاجتماعية وفي المجالات كلها.

٣- تعاني معظم المنظمات الأهلية العربية من أزمة تتعلق بالتمويل اللازم لأنشطتها وفعالياتها وتحديداً التنموية منها، ومصادر هذا التمويل واقتصاره على الحكومات بشكل أساسي في معظم الأحيان، ومن ضعف التمويل المخصص لمشروعاتها التنموية، ونقص الموارد المالية المتاحة لتغطية هذه الأنشطة التنموية، الأمر الذي يحد من قدرتها في الميدان التنموي.

٤- ضعف انتشار من جانب العديد من المنظمات التنموية على المستوى العربي في القواعد الشعبية في هذه المجتمعات، ومن ثم محدودية في الأداء، والقدرة المحدودة على بلورة مطالب المواطنين والضغط لتحقيقها.

٥- القصور في الموارد البشرية المتطوعة في المنظمات الأهلية التنموية في معظم الدول العربية خصوصاً العناصر الشابة والنساء.

٦- نقاط الضعف التي تعاني منها معظم المنظمات الأهلية العربية، ولا سيما القدرات

البشرية العاملة مقابل أجر في هذه المنظمات، إذ أنَّ أغلبها يعاني من محدودية الخبرة والكفاءة للعمل في المجال التنموي، إضافة لضعف قدرتها على التواصل والتشبيك والتعاون مع غيرها من المنظمات الأخرى التي تسعى للأهداف التنموية.

٧- تواجه العديد من هياكل منظمات المجتمع المدني العربي وتحديداً المنظمات الأهلية تحدياً رئيساً يتمثل في ضمان استدامتها، كما تعاني من تحديات مرتبطة بالقدرة التنظيمية والاستقلالية المالية والكفاءة المهارية لكوادرها في المجال التنموي.

وعلى الرغم من المعوقات والتحديات السابقة التي تعيق معظم المنظمات الأهلية العربية عن ممارسة دور فعّال في عملية التنمية، إلاّ أن هذه المنظمات لديها مجموعة من مكامن القوة التي تدعم دورها التنموي، في حال وظِّفَت بالشكل الأمثل وأبرز نقاط قوتها هي:

١- وجود طاقات تطوعية عربية منخفضة التكلفة المادية ومتوفرة بشكل مستمر في المجتمع العربي الذي يتميز بأنه مجتمع فتي وحيوي.

٢- القدرة على الوصول إلى كثير من الفقراء والمهمشين من أفراد المجتمع العربي، والعمل على إشراكهم في العملية التنموية، نظراً لما تتمتع به معظم هذه المنظمات على المستوى العربي من قدرة على الوجود في معظم المناطق والمدن والأرياف.

٣- إمكانية حشد الموارد المحلية الفردية والجماعية العربية وتعبئتها، وتشجيع أفراد المجتمع العربي بمعظمهم على المشاركة في تنمية مجتمعاتهم بما يعود بالنفع عليهم، وينعكس ايجاباً على واقعهم الاقتصادي ومستوى رفاهيتهم ومناحي حياتهم كلها.

٤- المرونة النسبية في تعبئة الطاقات البشرية المحلية والموارد المتاحة واستغلالها بالشكل الأمثل لتوظيفها في تنمية المجتمع، وتقديم الخدمات المجتمعية بتكلفة أقل نسبياً مقارنة بباقي القطاعات التنموية في المجتمع.

٥- تستطيع المنظمات الأهلية العربية مسك الفجوة الموجودة بين القطاع الحكومي والقطاع الخاص العربي والقيام بأنشطة ومشروعات تنموية، تعمل على تنمية المجتمع والنهوض بجوانبه كلها.

ونجد أنه على الرغم من التحديات التي تواجه المنظمات الأهلية العربية بمعظمها وتعيقها عن ممارسة دور أكثر فاعلية في العملية التنموية، إلا أن هذه المنظمات لديها من الأسباب ونقاط القوة ما يمكنها من القيام بدور فعّال في عملية التنمية مستقبلاً، لما لها من قدرات

على التعامل مع العديد من المشكلات العامة، ولا سيما في المجال التنموي والتي تواجه معظم أفراد المجتمع، كما أن هذه المنظمات لديها استعداد للقيام بدور مكمّل للقطاعين الحكومي والخاص في تنمية المجتمع العربي، ولا سيما إذا وظفت عوامل قوتها بشكل جيد وتوفر لها المناخ الملائم للعمل التنموي.

٣- الآليات المقترحة لتفعيل الدور المستقبلي للمنظمات الأهلية العربية وتعزيزه في العملية التنموية:

إن الواقع العربي بمعظمه يؤكد بأن خطط التنمية تتقرر بين الحكومة ورجال الاقتصاد والمراكز المالية والاقتصادية الدولية، مما يعني تهميشاً لدور المجتمع المدني بمؤسساته المتنوعة ولا سيما المنظمات الأهلية في أغلب الأحيان، من هنا فإن على الهيئات الأهلية أن تتحمل الدور البنّاء في إعادة صياغة الاحتياجات التنموية ضمن أسس ومبادئ معينة تعمل على معالجة الآثار السلبية لتوجهات التنمية السائدة، وإمكانية اختراق نموذج النمو الاقتصادي المطروح جزئياً، أو حتى قطاعياً (الصحة أو التعليم مثلاً)، ومحاولة التأثير في السياسات الأساسية (العامة)، كما يستدعي هذا رؤية واضحة وشمولية للتنمية، إضافة إلى قيام ميثاق تعاون فيما بين المنظمات الأهلية وباقي بنى المجتمع المدني العربي، تتوزع فيه الأدوار التنموية مما يؤدي إلى خلق أنماط متعددة من التكامل مع قوى المجتمع المدني الأخرى.

وانطلاقاً مما سبق تشترط اليوم مسألة تحقيق التنمية في الوطن العربي، وتعزيز دور المنظمات الأهلية العربية في عملية التنمية الشاملة المنشودة ضرورة العمل على إرساء منظومة قانونية ودستورية، وتوفير بيئة تمكينية مؤسساتية في معظم الدول العربية تسمح بالمشاركة الفعلية للمنظمات الأهلية العربية في عملية تحقيق التنمية المستدامة وتضمن حقها في المشاركة وتحميه من الاختراق، وبما يسمح بدور تنموي أهم وأكبر لهذه المنظمات بين القواعد الشعبية العربية، في ظل غلبة التوجه الخيري على مجالات نشاط العديد من المنظمات الأهلية العربية. وهذا ما يستدعي أن تتمتع هذه المنظمات بأهلية داخلية من خلال سعيها إلى توفير الشفافية في أنشطتها وفي الإعلان عن مصادر تمويلها وإنفاقها، وإلى توفير الديمقراطية والمشاركة والاستقلالية في ممارساتها المتنوعة، إضافة إلى أهمية التزام أعضائها بمبادئ التنمية وأهدافها. وأن تعمل المنظمات الأهلية العربية على تطوير رؤيتها وأدواتها للعمل التنموي، ووضع برامج وخطط تنموية تنسجم ومتطلبات المرحلة الحالية والمستقبلية، والبحث عن ميادين تنموية، ووسائل جديدة تنشط من خلالها. ومن ثم ضرورة

إدماج أهداف التنمية في أجندة المنظمات الأهلية العربية وخططها، بالإضـافة إلى إعدادها التقارير حول التقدم في تحقيق هذه الأهداف التنموية، وضرورة تنظيم حوارات وطنية لجذب انتبـاه مختلـف الجهات المعنيـة في الوطن العربي حول القضـايا التنموية فـي المجتمع. وهو ما يتطلب زيادة التمويل المخصـص للأنشطة التنموية لهذه المنظمات، والبحث عن مصادر تمويل جديدة وثابتة ومسـتدامة لتمويل هذه الأنشـطة وإنجاحها.كما من الضـروري أن تسعى المنظمـات الأهليـة العربية إلـى مزيد من التعاون والتشـبيك مع باقي الشـركاء في المجتمع العربي لوضـع البرامـج والسياسـات التنموية العامة، والعمـل على تنفيذها بكفـاءة وفعالية. ووجـوب تصـحيح العلاقة بين القـوى المدنية العربية، ولا سـيما المنظمـات الأهلية والنظم السياسـية العربيـة بمعظمهـا، لأن غياب الأسـاس الصـحيح للعلاقة بين معظـم المنظمات الأهلية والنظم السياسـية في الوطـن العربي يولد منظمات مدنية تنموية ضـعيفة غير قادرة على المشـاركة بفعالية في العملية التنموية، كما يؤدي إلى عدم عدَّها شـريكاً وجزءاً مهماً من السياسة التنموية في المجتمع العربي.

وهـذا ما يؤكد أهمية أن تعمل الدول العربية والمجتمع الأهلي العربي بصـفتهما شـريكين يسـهل كل منهما للآخر شـؤونه، ويعمل فـي الوقت عينه على مراقبته وتقييـم أدائه، وأن توفر الحكومـات العربية رأس المال بطريق مباشـر لهـذه المنظمات، وأن تعمـل كذلك على توفير برامج التدريب وتسـهيل المبادرات الأهلية والمحلية،ويجب ألا تهمل سياسات تجديد المجتمع المحلي الأهلي المجال العام.

ونجـد أنه من الضـروري مواجهة التحديات التـي تعيق الدور التنمـوي للمنظمات الأهلية العربيـة وتحد منـه، وذلك من خلال دعم قدرات هـذه المنظمات، ورفـع كفاءتها على العمل التنموي، وتأهيلها لتقوم بدورها التنموي بفعالية وتواجه العقبات التي يمكن أن تقابلها بكفاءة، وأن تعمـل الدول علـى تعديل التشـريعات والقوانين المقيـدة المتعلقة بالعمـل الأهلي العربي وتخفيف القيود المفروضـة عليه، لإفسـاح المجال أمام هذه المنظمات للمشـاركة في مسـار التنمية العربية، والاسـتفادة من طاقاتها وخبراتها وتوظيف هذه الطاقات والخبرات بالشـكل الأمثل الذي يعزز هذا المسار التنموي ويرسي دعائمه في المجتمع.

إن المنظمـات الأهليـة هي جمعيات إراديـة تطوعية، غير هادفة للربـح، وهذه المنظمات تعـدّ شـريكاً أساسـياً في تحقيـق التنمية، ولا سـيما بعد أن أصـبحت الدولة غيـر قادرة على

الإيفاء بالاحتياجات الأساسية للمواطنين كماً ونوعاً، وفي الوصول إلى كافة الفئات المحتاجة والمهمشة، كما أضحت المنظمات الأهلية العربية بمعظمها آلية أساسية لتفعيل المشاركة الشعبية في عملية التنمية، ومسؤوليات أساسية تتحملها الحكومات في معظم الدول العربية لتهيئة المناخ المناسب لآليات المشاركة عامة، والمنظمات الأهلية على وجه الخصوص، وكي تقوم المنظمات الأهلية العربية بدور فاعل في المشاركة في العملية التنموية، وتحقيق التنمية العربية المنشودة من خلال الانخراط في رسم سياساتها والإسهام في تنفيذها وتقييمها، لابد أن تكون قادرة ومتمكنة، وهذا ما يتطلب مواجهة التحديات الرئيسة التي تعيق هذه المشاركة واستدامتها في الوطن العربي، وأن تعمل المنظمات الأهلية مع باقي شركاء التنمية في المجتمع العربي بغية إحداث طفرة حقيقية في المسار التنموي، وتحقيق الرفاه للجميع.

وقد توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

١- تعد المنظمات الأهلية في معظم المجتمعات الحديثة ركائز أساسية يقوم عليها المجتمع والتنمية، وشريكاً رئيساً للدولة وباقي القوى المجتمعية في عملية تحقيق التنمية بأبعادها كلها.

٢- إن غلبة الطابع الخيري على معظم أنشطة المنظمات الأهلية العربية، مقارنة بدورها التنموي والسياسي، يفرض على هذه المنظمات أن تسعى فعلياً لتوسيع أنشطتها التنموية بين قواعدها الشعبية، وأن تعمل على خلق المزيد من فرص العمل والتدريب والتمكين عموماً للأفراد في المجتمع العربي.

٣- تؤدي البيئة المحيطة بالعمل الأهلي العربي بمعظمه المقيدة قانونياً ودستورياً دوراً كبيراً في الحد من الدور التنموي للمنظمات الأهلية العربية بمعظمها، وتؤدي إلى اقتصار أنشطة هذه المنظمات على الدور الخدمي والرعائي في كثير من الأحيان.

٤- يرتبط توسيع الدور التنموي للمنظمات الأهلية العربية أساساً بمفهوم التمكين، وقدرة هذه المنظمات على توفير عناصر القوة المختلفة للأفراد، ودمجهم في العملية التنموية، وتعزيز مشاركتهم بتفاصيلها، وتوفير المزيد من فرص التدريب والعمل والتأهيل.

٥- يؤكد الدور المتواضع لمعظم المنظمات الأهلية على المستوى العربي في العملية التنموية، أهمية الشراكة والتعاون والتشبيك بين معظم هذه المنظمات على مستوى الدول العربية، للاستفادة من التجارب الأهلية التنموية الناجحة في بعض الدول العربية وتعميم

هــذه التجارب على دول عربية أخرى، ولا ســيما التجارب الناجحة فــي قطاعات تنموية مهمة مثل التعليم والصحة والخدمات وغيرها.

٦- إن الشــراكة مع الحكومات العربية وباقي المؤسســات السياســية والمجتمعية، تتطلب إنشــاء قاعــدة بيانات للمنظمــات الأهلية العربية بمعظمها تتضــمن عدد هــذه المنظمات في كل دولة على حدا ومجالات نشــاطها، ومصــادر تمويلها وطرق إنفاقه ومدى شــفافية بياناتها كافة، إضــافة للبحث عن مصــادر ثابتة ومحددة لتمويل المشروعات التنموية القائمة، تضمن استدامتها ووصولها إلى أهدافها التنموية بكفاءة وفعالية.

٧- إن التنميــة العربية المنشــودة لن تتحقق من دون مشــاركة حقيقيــة وفعالة من معظم القوى غير الرســمية في المجتمع العربي، وخصوصــاً المنظمات الأهلية، وهو ما يســتدعي أن توفــر معظم الحكومات العربيــة البيئة التمكينية قانونياً ودســتورياً الملائمة لعمل معظم هذه المنظمــات ولا ســيما فــي الميدان التنموي، وبحيــث تكفل هذه البيئة حق هــذه المنظمات في المشاركة في العملية التنموية بكل مراحلها، وتحمي هذا الحق وتصونه من التقييد والمنع.

المراجع

(١)- أبــو حــلاوة، كريم، دور المنظمــات الأهلية غيــر الحكومية في التنميــة، مجلة النبأ، الكويــت، العدد (٧١)، حزيران، ٢٠٠٤.

(٢)- الجمعيات الأهلية ودورها في تنمية المجتمع، تم استرجاعه بتاريخ ٢٠١٩/١٠/١٥، من الموقع:
https://accdiscussion.com/acc14126.html

(٣)- جيدنــز، أنتوني، الطريق الثالث، ترجمة: أحمد زايد ومحمد محيي الدين، القاهرة، الهيئة المصــرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠١٠.

(٤)- عبــد العزيز، حمدي، الدور السياســي للمجتمع المدني المصــري، تم اســترجاعه بتاريــخ ٢٠١٧/٧/١٠ من الموقع الإلكتروني https://middle-east-online.com

(٥)- عبد المجيد، محمد ســعيد، الجمعيات الأهلية والتنمية المســتدامة، دراســة ميدانية على عينة من جمعيات تنمية المجمع المحلي بمحافظة الغربية، مقدمة إلى المنتدى البيئي الدولي الأول المنعقد في القاهرة، ٢٠١٥.

(٦)- قنديل، أماني، الموسوعة العربية للمجتمع المدني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٨.

(٧)- قنديل، أماني، أي دور يلعبه المجتمع المدني، قراءة في الواقع والأدبيات، القاهرة، الشبكة العربية للمنظمات الأهلية، ط١، ٢٠١١.

(٨)- قنديل، أماني، مؤشرات فاعلية منظمات المجتمع المدني العربي، تم استرجاعه بتاريخ ٢٠١٩/١٢/١٣ من الموقع الإلكتروني.

https://www.shabakaegypt.net/clearing-house/publications

(٩)- محمود، نهلة، قضايا وتحديات التنمية، فاعلون جدد وائتلافات بديلة هل باتت التنمية وشيكة، مجلة آفاق التنمية، مصر، العدد (١٠)، ٢٠١٤.

(١٠)- موسى، سعيد ياسين، دور منظمات المجتمع المدني في التنمية، تم استرجاعه بتاريخ ٢٠١٩/١٢/٣ من الموقع: http:// www. Zowaa.org.

(١١)- نعمة، أديب، دور المجتمع المدني والإعلام في تحقيق أهداف التنمية المستدامة ٢٠٣٠، ورقة مقدمة إلى ورشة العمل الإقليمية لبناء قدرات اللجنة الفرعية للمساواة بين الجنسين، المنعقدة في بيروت (١٧-١٨) آب، ٢٠١٦.

الخطاب الغنائي

- الإشارة — وفيق سليطين
- فرسٌ دمشقيَّة — نور الموصلي
- في غار قلبي بيدر — رولا عبد الحميد
- أسماكُ اللقاء — إبراهيم كسَّار

الإشارة

د. وفيق سليطين*

صِرْنا نضخُّ الماء
للفصول،
نسألها عنهُ ..
وعن قيامة الحجرْ
في صُبْحنَا الموعودْ
صرنا ندورُ في عيوننا،
ونسمع الرنينْ
في دمنا القديمْ.
بشراكِ يا حقولْ،
بشراكِ يا طلولْ.
أنا الذي رأيتُهُ ومُتْ،

* من الشعر غير المنشور للراحل د. وفيق سليطين

أروي لكم عنهُ بهِ ..
أعودُ من جديدْ
بالبصرِ الحديدْ،
فانتظروا،
لا تقنطوا ..
وأدركوا الإشارةْ!.

* * *

فرسٌ دمشقيّة

نور الموصلي

لستُ صالحةً مثلما تحسبونْ

زوَّجوني وظنُّوا سأغدو كأمي
مكبَّلةً بفروض النساءِ ومنذورةً
لرضا العائلهْ

وأنام وأصحو ولا همَّ لي غير أن
أتفكَّرَ آلاءَ بيتي العظيمِ
وأسندَ جدرانهُ المائلهْ

عايَنوا في الظهيرةِ طولي وخطوي،

- العمل الفني: لوحة للفنان نذير نبعة.

اكتنازَ غصوني، انتظامَ مواسم خيري..
اطمأنوا لجودةِ جسمي/ بضاعتهم
أسرجوني وقالوا: فرسْ

أبرموا في المساء عهودَ القبيلةْ
كتبوها بماء الوصايا الثقيلةْ

فهززتُ بذيلي.. حرنتُ طويلاً
ولكنهم علَّقوها على عنقي كالجرسْ

* * *

لستُ عاقلةً مثلما تحلمونْ

كالمجانين أُصبحُ سيدةً وأنامُ أَمَهْ

في النهارِ أرتِّبُ أسئلتي بانتظامٍ
وأترك بيتي يضجُّ بفوضى الخيالِ،
غبارِ التأمُّلِ، رائحةِ الفكرةِ الطازجهْ

ثمَّ أسهو بومضةِ شعرٍ فأحرقُ قِدرَ العشاء
وأطعمُ أهلي قصائدَ ناضجةً ناضجهْ!

بعد منتصفِ الليلِ أخلعُ ذاتي، وألبسُ ثوبَ
الرضا مرغمهْ

* * *

لستُ حالمةً مثلما تزعمونْ

إنَّما زارني الشعرُ يوماً، وعلَّمني من رؤى الغيب
ما تجهلونْ

حطَّ عن كتفيَّ رداءَ القبيلةِ، رجعَ نداء
المقدَّسِ فيها
قطيعَ الصغار، قدورَ العشاء، رضا سيدي
ثم أطلقني في مجاهلِ هذا الفضاءْ

قال لي: كلُّ ما خلف تلك الكهوفِ سماءْ

فاستعدِّي وقولي لأجنحة الحلْم: كوني
-ولا تجزعي- فتكونْ..

* * *

في غار قلبي بيدر

رولا عبد الحميد

قلبي مزار للعصافير الحزينهْ
وفي شراييني حروف لاتنام
زادها ريحانة الأصائل
وفي متاهات مريبهْ
أحمل مشكاة اليقين
لن تدوم غربة السحاب عن حدائقي
أمضي كأني في معارج الندى
أودعت حرفي وأكاليل الأماني
وأمرّ بالينابيع العذاب
أسأل الماء عن الدّمع وزهرة
سباها الأفعوان

- العمل الفني: لوحة ملونة للفنان لؤي كيالي.

ولي سؤال حيّرَ الحشا
وسال في مدادي
هل تؤوب القبرات بعد رحلة الشتاء
مترعة القراب بالرسائل
لتنثر الحنطة في حقولنا المنتظرة؟
وهل تعود الأمهات مطمئنة الفؤاد
للبيوت الخاويات؟
في جرارهن يحملن خيوط الصبح
والرؤى تسيل في سنا الضفائر
ويقرأ الأطفال سفر الأمنيات
والذرا أرجوحة للأقحوان
في قلبي الرحب هديل لليمام
ينقر الجهات لاهثاً وراء كوة
بها يطير للعلا
يطرز المدى غمامة تظلل الدروب
للحصان الأشهب
ونسمع الصهيل ورداً يرسم
الأشرعة البيض لزورق الأقاحي
يحمل القيثارة الزرقاء طفلٌ ويغني
في الربا
آه لكم تهاوت القلاع في قلبي
على خمائل الحلم وعدت أسأل
الدروب عن موائل البنفسج
في غار قلبي بيدر لاذ به القطا
مهيض الأوردهْ
لا تضرموا النيران في السنابل

* * *

أسماكُ اللقاء

إبراهيم كسَّار

في الرملِ
تنتصبُ القصيدةُ نخلةً
مِن لازورد الحلمِ
تشعل هجسَها
وتكاد شمسُ القيظ تحرقُ
أحرفَ الذكرى
فتختبئُ النقاطُ
فتختفي

في الرملِ صورةُ عاشقٍ
يذرو نزيفَ الشوك عن أحزانهِ
ويعلّق الصبّارَ من أذنيهِ
فوق السورِ
من جهة الحنينْ

- العمل الفني: لوحة ملونة للفنان أحمد دراق السباعي.

وعلى مسافة قبلة
وذراعِ عاشقةٍ بتولْ
سحليّة حمراء ترسمُ
في الظلال رمالها
يمتدُّ في القلب النداءْ
لواحةً مفتونةً بالبوحِ
والعطر المقدّسِ
فوق نحرِ مشربٍ بالخمر
يستسقي السحابَ بياضُهُ

في الرمل ندفن سرَّنا
وصحائفَ الأجداد والآباءِ
من قصصِ العناءْ
ونلوب نجهش بالكلامْ

في الرمل تحترقُ الشموسُ حرونةً
ويدُ الغبارِ تسدُّ أجفانَ الوهادِ
وفي الرمادْ
يخبو نجيعُ تأوّهاتِ الحالمينْ
الضالعين ببعض ما تُبقي الحرائقُ
قربَ أظفارِ الأنينْ

في الرمل ينتظرُ الظلامْ
بُقيا من الحلُم المثلّجِ
فوق واحات السلامْ
في الرمل تَنْبتُ شتلةُ الموتِ
على شكلِ امرأهْ
تجثو أمامَ حضورِها
لغةٌ تعيثُ بألف روحْ
وتدور حول الخصرِ ريحْ
تدنو من النهدين آلهة اليقينْ
ويتيه نبضٌ وارفٌ

في الظلّ يبحث عن سماءْ
والنسغ يرعشُ
في جذور الآه مخضلُّ الدماءْ

في الرمل حمحمةُ الجياد طليقةً
للغزو أو للفتحِ
تنتثرُ الحكايا خلفها
وتحطُّ راياتٌ طواها النصرُ
أجنحة الرقادْ

في الرمل تحفر رعشةُ الأجدادِ
تاريخ الأملْ
وتحلّق الآمادُ مثلَ الماءِ
في شفة السنينْ
تمحو تفاصيلَ الإمارةِ
والحضارةِ
والبلادْ
في الرمل يغتسلُ العبادْ
بذنوبهم تلظى
وتنطفئُ المقلْ
في الرمل أخفافُ الإبلْ
تحدو دعاءَ الأنبياءْ
وتدقُّ أجراسَ الوصولِ
على حبالٍ من قُبلْ

في الرمل يغرق بوحُنا
وحنيننا
ودفاترُ البوح المخاتلِ
والظنونْ
وتموت أشرعةُ البهاءِ
فلا انتظارَ
ولا اشتهاءْ

في الرمل موسيقا من الصمتِ الرهيفْ
مِزَقٌ من الوجع الموجَّلِ
عوسجٌ وعقاربٌ
سعفٌ وأمشاجُ احتراقْ
بلحٌ وتمرٌ ناضجٌ
رطبٌ وآهاتٌ تخيفْ

في الرمل تظهر لوحةٌ أخرى
لأحلام الطغاهْ
وعلى مسافةِ بيدقٍ
أو بيدقين
يتضوَّر العاصون خوفاً
من تراتيل الحداةْ

في الرمل تلتبس المشاهدُ
هل نرى رملين في رملٍ
أم الكثبان سوَّرها السوادْ
وجرت رياحُ القحطِ
تسفو ما تناقله الرواةْ
لا وقتَ كي تتخلَّفُ الأحزانُ
عن ركب البداةْ
لا صوت يعلو فوق صمتِ الرملِ
أو خطو الحفاةْ
لا جسرَ يعبره الزمنْ
لا شيءَ يكنسُ وحشةَ الأطلالِ
بحثاً عن وطنْ
تتشابه الطرقاتُ
والخطواتُ تبدو
قبل يمسَحُها المطرْ
فعلام نبكي

والأثافي حرَّقتها لثغة الهالِ
على دمع القمرْ

في الرمل يمكث أصفرُ الألوانِ
في مستنقعٍ للصبرِ
أو للقهرِ
في عمق الزمانِ المستحيلْ
وتضوع غبَّ الريحِ
رائحة العويلْ
وعلى انتباهات المساءْ
يتكوَّر القمرُ السعيدْ
في الرمل تقفز صرَّةُ الأمواجِ
مثل تدافع الأطفال نحو حديقةٍ
وتلوب في الأعماق أسماكُ اللقاءِ المستحيلْ

في الرمل يحتمل الخطرْ
فعلى جدائل شاطئين وصخرةٍ
تتحلَّق الأشراكُ
والأصدافُ
شوقاً للسفرْ

في الرملِ شهداء وقتلى
حملوا تفاصيل الحكاياتِ معاً
لا فرقَ في الترتيبِ
في رصد الألمْ

في الرملِ
ترتسم الحقيقةُ لحظةً
وتؤوب تغرق من جديدْ
قدر الرمالِ الموتُ
في الصمت البعيدْ

* * *

الخطاب السردي

-تلك الدالية ... تلك الرائحة نـذيـر جعفـر

-مدينة الخلاص المنسيَّة د. طالب عمران

تلك الدالية ... تلك الرائحة

نـذيـر جعفـر

لم يكن هناك ما يضـاهي فرحتها وهي تقطف أولى العناقيد من داليتها، تلك الدالية التي أحضـرتها معها قبل سـنوات في آخر زيارة لها إلى بيت جدي في بلدتها البعيدة. كان كل ما فيها يضـج بهجة، عيناها، وجنتاها، صـوتها وهي تناديني، ولم أكن أحسـب أن هذه الدالية سـتعيد إليها حماسـتها، وتغير مزاجها إلى هذا الحد! لقد اسـتأثرت باهتمامها، وأصبحت حديثها المفضـل في جلسـاتها معنا ومع الجيران والأقارب، حتى إني بدأت أغار منها، فقد شغلتها عنا، وخيل إلي في كثير من المرات أنها تفضلها علينا!

لم يبقَ أحد ممن نعرفهم، وحتى العابرين، إلا وذاق عنبها الشـامي الذي كثيراً ما وصـفته أمي باللؤلؤ، والعسـل، والعقيق، والمن والسلوى، وخصـر العروس، والدمعة، وكان يبدو حين قطافه مزيجاً من ذلك كله فيضيء ويتوهج كلما لامسته يداها.

فـي الموسـمين الأول والثاني كانـت تحمل ما يكفي لنا، وما يزيد علـى حاجتنا توزعه أمي على الجيران والأقارب، وتُبقي لنا بعض الخصل المعلقة فيها حتى الشتاء، فنقطفها مع أول المطـر ونتلذذ بطعمها ونكهتها الخاصـة في غير أوانها. أما في الموسـم الثالث فقد أورقت الدالية كعادتها، واستبشرنا بها خيراً لكنها لم تثمر!

- العمل الفني: لوحة ملونة للفنان الراحل فاتح المدرس.

في البداية رجحت أمي أن العين قد أصابتها، فالدالية كما كانت تقول: مثل بني آدم، تشعر، وتفرح، وتحزن، وتصاب بالعين أيضاً. ولكن حينما لم ينفع الحجاب الذي أخفته بين أوراقها الخضراء، بدأت تستشير جيرانها، وكان لكل منهم رأي يخالف الآخر، فصممت أن تجرب كل شيء يمكن أن يعيد البهجة إلى داليتها العاقر. في أول إجراء لها طلبت منا أن نوقف غسيل أيدينا بالصابون قرب الدالية في حوشنا العربي الفسيح، لأنها قد تتأثر بما يحتويه من مواد كيماوية، ثم طلبت مني أن أحضر لها برادة حديد ناعمة لترشها حول الجذع بصفته نوعاً من السماد القوي على حد تعبيرها. بعد ذلك رَفَشَت التراب حولها، وغيَّرت نوع التربة، ثم بدأت تحرص على سقايتها بانتظام، لكن كل هذه الإجراءات ذهبت أدراج الرياح، وظلت الدالية على حالها، تورق ولا تثمر!

بدأ اليأس يدب في قلب أمي، وكثيراً ما كانت تجلس قرب الدالية ناظرة إليها، متلمسة جذعها وأوراقها، والحسرة تأكل روحها، مفكرة بما حدث لها، من دون أن تصل إلى جواب أو حل مقنع. ويوماً بعد آخر بدأت أمي تذوي، مثل داليتها، فأسألها وهي مطرقة الرأس، شاردة، ما بك يا أمي؟ فلا تجيب، ويكاد صمتها يقتلني.

مرَّ الصيف، و لم تقطع أمي الأمل نهائياً من داليتها، وبدأت تستعد للموسم المقبل لعل وعسى أن تثمر من جديد، فقلمتها في الوقت المناسب، ورشتها بناء على نصيحة جارتها بنوع من المبيدات الحشرية، وقلبت تربتها، وغذتها بسماد طبيعي جمعته بنفسها هذه المرة، ثم ربطت جذعها بقطعة قماش خضراء كانت قد أحضرتها معها من مزار الشيخ عبد القادر، وزادت في ذلك بأن علقت خرزة زرقاء على أحد أغصانها درءاً للحسد والعين، وبدأت أراها تتحدث معها هامسةً، وتمسد بيدها الحنون على أغصانها كما لو أنها تمشط شعر شقيقتي الصغيرة، لكن كل هذه الاحتياطات والإجراءات لم تنفع أيضاً، فما إن جاء الموسم الجديد حتى أورقت الدالية كعادتها وكادت تغطي أرض الحوش لكنها لم تثمر!

لـم يكن أبي المشـغول بأعماله الكثيرة مهتمـاً بما يجري، وإن كان بين حيـن وآخر يتندر على أمي بقصـد إغاظتها، لائماً إياها على هوسـها الزائد بالدالية، وانشـغالها بها من دون غيرهـا من الـورود والرياحين النـادرة، التي كانت تزيـن زوايا الدار ونوافذهـا وجدرانها، وتنشـر عطرها في فضـاء الدار. وكانت ترد عليه أمي بأن الدالية غالية عليها مثل أي واحد مـن أولادها، وفيها رائحة بلدتها وأهلها، وحبها لها من حبها لهم. لكنه حين بدأ يجد الأمور تخرج عن حدودها، وأن مزاج أمي أصـبح سـوداوياً ويميل إلى العصـبية، وصحتها تتراجع، كلمـا فقـدت الأمل بداليتها، قرر أن يتدخل من دون أن يستشـير أحداً منـا، أو يأخذ خاطراً لأمي، فما كان منه إلا أن أحضـر فأسـاً، وبدأ يحفر فجأة حول الدالية ثائراً غاضـباً لا يلوي على شيء. ووسط حيرة أمي وانتظارها وذهولها أمسك بالجذع، واجتث الدالية من جذورها ورماها أمامنا. تجمعنا حولها لنرى ما حدث، فقال لنا أبي وهو يمسـح العرق المتصـبب من جبينه: ابعدوا عنها، لا فائدة، نخرها الدود.. ألا تشمون رائحة جذورها المتعفنة؟

بعد أيام قليلة ماتت أمي كما لو أن روحها كانت معلَّقة بداليتها، ماتت قهراً عليها وغضـباً من أبي، ماتت وظلت ذكراها كما تلك الدالية حية في الذاكرة لا تموت!

* * *

مدينة الخلاص المنسيَّة

د. طالب عمران

كانت إيناس متعلقة كثيراً بجدَّتها، وكانت هذه الجدَّة قادرة على الغوص في حكايات كانت الحفيدة تنشدُّ إليها إلى درجة الذهول. وكانت أمُّها تتساءل أحياناً عن سرِّ هذا التعلُّق: لم أر في حياتي فتاة في سنِّك يا إيناس، متعلقة بجدَّتها إلى هذه الدرجة؟

– أرى في جدَّتي يا أمي، نبعاً فياضاً من المعرفة، إنَّ بإمكانها أن تجيبني عن أي سؤال مهما كان، وتقدم عنه إجابة مقنعة.

– لست ضد تعلقك بها، ولكن لا تبالغي. جدتك إنسانة خيالية، وأخشى أن يؤثر جموح خيالها في شخصيتك.

- لا تقلقي علي يا أمي. أنا أسعى لأن أصبح كاتبة، والخيال مفيد لي بالطبع.

ورن الهاتف فأسرعت إيناس تمسك السماعة وهي تقول: إنها جدتي.

وبلهفة انبعث كلامها: آلو. جدتي، كيف حالك؟

أتاها صوتها المحمل بالحب: أنا بخير يا بنتي. اليوم هو الخميس، سأنتظرك على العشاء.

قالت مرتبكة: حسناً، سأصل في نحو الخامسة بعد الظهر.

ردت الجدة: جيد، سأجهز لك عشاءً نباتياً شهياً.

وضعت السماعة. فقالت الأم: هه. ستذهبين إليها اليوم كالعادة، اليوم هو الخميس؟

- نعم يا أماه وعدتها أن أكون بصحبتها الساعة الخامسة بعد الظهر.

- لا بأس. أتمنى لك التوفيق يا بنتي.

- ما رأيك لو ذهبنا معاً، ستكون سعيدة بوجودك.

- لا أستطيع. والدك في هذه الأيام كثير الطلبات. قد يرفض غيابي عنه. مهما كانت المدّة قصيرة.

* * *

اعتادت إيناس على النوم في بيت جدتها في القرية كل يوم خميس، وكانت الجدة تصحبها يوم الجمعة منذ الصباح إلى مناطق غريبة، في الجبال المطلة على القرية وكهوفها ولتحكي لها قصصاً عن تلك المناطق.

وديان عميقة، قمم شاهقة، كهوف، مغاور، أحراج كثيفة، ينابيع مياه تشق الصخر، أو تدخلها في أمكنة غريبة كنفق عميق، أو سرداب ليس له نهاية أو مصطبة عالية تهطل مياه النبع من فوقها فتبدو كشلال يتدفق غزيراً بمنظره الخلاب.

كانت إيناس متشوقة لرؤية المكان الذي ستقودها جدتها إليه. لذلك أكثرت من أسئلتها حوله إلى درجة جعلت جدتها تقول لها: كأنك تتوقعين أن أقودك إلى مكان خارق. ليس في الحسبان.

- ولم لا يا جدتي؟ أنت قادرة أن تريني شيئاً غير مألوف، حكايته لا تصدق تعلمين أنني سأتزوج قريباً، أي لن أملك الحرية في المجيء إليك دائماً.

- معك الحق يا إيناس، كيف فاتني ذلك؟ حسناً سأصحبك غداً إلى مدينة الشرور. وهي مدينة قد لا تصدقين قصتها.

- مدينة الشرور! ما هذا الاسم العجيب؟

- إنها مدينة، ربما لا تخطر على بال أحد.

- يعني مدينة موجودة، أم أنها حكاية؟
- هي موجودة، ولها حكاية أيضاً.
- موجودة. موجودة. أم؟
- بل هي موجودة حقيقة، وسأصحبك إليها وفق شروط كثيرة إن لم أتلقَّ منك وعداً بتنفيذ كل هذه الشروط لن تريها أبداً.
- أنت تعرفينني تماماً أنني أنفِّذ كل الشـروط التي تشـترطينها علي، إن رافقتك إلى مكان شديد الخصوصية.
- ولكن هذه المدينة مختلفة. قلت لك إنها مدينة الشرور.
- فهمت، أنا جاهزة لألبي لك كل شروطك.
- اسـمعي يا بنتي، سـأتلقى منك هـذا الوعد بجدية، ولكن يجب أن تعرفـي أنه إذا حنثت بشرط واحد فحسب، فإن هذا يشكل خطراً شديداً عليك. خطراً على حياتك.
- لا تقلقي، سأكون لصيقتك أنفذ كل الشروط بدقة تامة.
- إذن سأمهد لك الدخول إلى مدينة الشرور، بأن أحكي لك قصتها. لدينا السهرة بطولها. وغداً سننطلق كالعادة منذ الصباح الباكر إليها.
- حكيت لي أنك ستأخذينني إلى كهف الحسرات. لماذا هذه المدينة؟ لست مرتاحة من اسمها.
- أسـتطيع اصـطحابك إلى مناطق أخرى في أي وقت، ولكن مدينة الشرور تشهد احتفالاً مرعباً، لا يتكرر سـوى مـرة واحدة في العام. وهذا الاحتفال يبدأ غداً صـباحاً، والغريب أن هذا الاحتفال السنوي يكون يوم الجمعة.
- شوَّقتني لمعرفة الحكاية؟
- هي حكاية غريبة، بل أغرب من الخيال.
- طيب. أنا جاهزة لسماعها.

* * *

تنهدت العجوز وبدت شاردة للحظات قبل أن تبدأ الكلام: ربما أخطأ من سمى تلك المدينة بمدينة الشـرور، كان من اللازم أن يسميها مدينة الخلاص. لأن ما يحدث فيها يحمي كثيراً من الناس من الشر وقوى الظلام. هي مدينة الدخول إليها يكون بوساطة سرداب محفور في الصخر. كانت مدينة صاخبة عامرة. وبدأت تفقد رونقها مع تقدم الزمن.
- لم أسمع بها من قبل.
- مدينة على حافة الزمن. يقصـدها بعض السـياح الذين تشـدهم إليها حكاية احتفالها

السنوي ويأتون، رغم قلتهم، من كل أنحاء العالم، وقت الاحتفال السنوي العظيم. إنه احتفال مسرحي شديد الفخامة، يقام في مسرح المدينة هائل الاتساع الذي يشبه مسرح بصرى عندنا. ولكنه مغلق الجوانب، وسقفه العالي شديد السماكة.

- حدثيني عن تاريخ هذه المدينة يا جدتي.

- لا يعلم أحد متى بدأت الاحتفالات المسرحية منذ عروضها الأولى، مسرحية فيها قصص مؤثرة تحكي عن الناس ومتاعبهم ومشكلاتهم، تحكي عن الشر والخير والأخلاق والفساد والقهر والأمل. وغير ذلك من عناوين. قبل تلك العروض السنوية، كانت المدينة على حافة الزمن انتشر فيها الفساد واضطهاد الناس واستعبادهم إلى درجة غير مسبوقة إلى درجة أن الشر كان هو السيد فيها وهو ما دفع كثيراً من سكانها إلى الهجرة والهرب من الظلم، وفي أحد الأيام كالحة السواد دخل المدينة رجل غريب.

* * *

قال رجل أنيق يباهي بكرشه المنتفخ ساخراً، وقد رأى الناس يتجمعون بفضول: أيها الناس، يا سكان هذه المدينة، أنقذوا أنفسكم من الزلزال.

- ماذا تقول أيها الغريب؟ أي زلزال؟

- سيحدث زلزال يؤثر في صخور المنطقة ويشققها، وقد تدمر المدينة برمتها.

- وما أدراك بهذا؟ هل أنت عراف؟

- رأيت تشقق الأبنية، أنتم تبنون أبنية برجية فوق تربة هشة. التجار يخدعونكم، يبنون لكم ناطحات سحاب فوق صخور لا تتحمل البناء. هذه مقدمات الكارثة. الجشع والاتجار بالدم.

- لم يحدث انهيار في أي بناء حتى الآن. أنت تتوهم يا رجل، تريد أن تحدث فتنة وخوفاً بين الناس. أمر غريب، أن يتنبأ أحد بحدوث زلزال، كل التقنيات الحديثة لم تستطع الكشف عن الزلازل، والتنبؤ بزمان وقوعها، هذا كله نوع من لفت النظر. ماذا تريد من وراء ذلك؟ أنت تخفي شيئاً؟

- أرجوكم. أنا رجل بسيط، مشكلتي هي علمي، أنا رجل متعلم تبحرت في العلم، لا أهتم بأموري الشخصية. ما يحدث للناس يقلقني، أرى ما لا يرون.

تصدت امرأة فقيرة تدافع عن الغريب: يبدو مجنوناً بالفعل.

- لا، ليس مجنوناً، إنه ينطق الصدق. انظروا إلى وجهه السمح لا يمكن لإنسان أن يحمل هذه السمات أن يكون مجنوناً أو كاذباً.

- أن يتنبأ بحدوث زلزال؟ هذا لا يصدق.

- أنا أنصحكم أن تخلوا المدينة بسرعة. أرجوكم، أنا لا أكذب. آه يا إلهي. أرى مباني تنهار، وضحايا تنسحق، وأناس يهرعون مذعورين. كيف لا تقيمون بالاً لما أحذركم به، أنتم تعيشون زمن الغفلة.

عاد صاحب الكرش المنتفخ: أنت رجل تدَّعي العلم والمعرفة، وأنت مخادع لا تعرف شيئاً. نحن أكثر وعياً من أن تنطلي علينا حيلتك.

تصدت المتشردة الفقيرة: أرجوكم. استمعوا له، قد يكون على حق، انظروا وجهه السمح واستمعوا للهجته الصادقة، إنه لا يكذب.

ولكن ضجة وصخب وصول رجال الشرطة ومعهم رجل أنيق آخر في ثياب باذخة، ما لبث أن أشار بحقد نحو الغريب: هذا هو الدجال، اقبضوا عليه.

اندفعوا نحوه: تعال هنا أيها المعتوه، أنت تخيف الناس بأوهامك.

قال الأنيق ذو الكرش المنتفخ: يريد أن يشكك الناس بشركاتنا المعمارية؟

قال الغريب محتجاً: لا بأس، سترون كم ستدفعون من أثمان باهظة لإهمالكم تحذيراتي، أنا لا أكذب.

قالت المرأة الفقيرة بصوت خفيض: أنا أصدقك، اسكت الآن وتظاهر بالجنون، قد يخلصك هذا منهم، لو استفردوا بك لعذبوك ومتَّ في أقبيتهم.

كبلوا يديه وساقوه أمامهم إلى السيارة المصفحة.

وأكملت الجدة حديثها: «وقادوا الغريب إلى المخفر القريب، وهو يتلقى ضرباتهم الموجعة، وبعد ساعات بدأ هدير قوي يرج الأرض، وبدأت بعض الأبنية العالية تنهار، وسط ذعر الناس وخوفهم، ومات كثيرون في ذلك الزمن».

سألتها إيناس: ودُمِّرَت المدينة؟

- القسم الحديث منها دمر، بينما ظلت أبنيتها القديمة صامدة لم تتأثر. وقد هجرها كثير من أهلها، ومع الزمن عاد أحفادهم إليها يبنونها من جديد، ولكن بطوابق قليلة.

- وماذا عن المسرحيات التي تعرض فيها، كنت مهتمة بهذا الموضوع، وأنت تحدثينني عن ذلك؟

- بعد ذلك الزلزال، اهتم السكان بالأدب والعلم وكنوز المعرفة، وكان بعضهم يدرس في معاهد متطورة في الخارج، ويعود إلى المدينة ليقدم فيها إبداعاته، وتجاوزت المدينة زمنها، وأصبح المبدعون فيها هم الصفوة، وهجرها الجشع وصناع الشر.

- كأنك تصورينها الآن مدينة مثالية، معقول يا جدتي؟

- إذا تابعت نهجها الذي اختطته بعد الزلزال، وتابعت إقامة احتفالها السنوي الكبير، ستصبح «المدينة الحلم لدى كل الناس».

- إقامة احتفالها السنوي؟ ما علاقة ذلك بنهجها؟

- ستفهمين كل شيء فيما بعد. ألم تتعبي بعد يا إيناس؟

- لا يا جدتي. ما زلت متشوقة لمعرفة كثير عنها.

- سأجهز بعض الشاي وأعود لمتابعة الحكاية.

- لا، سأعده أنا يا جدتي.

- أنت ضيفتي يا إيناس، ويجب أن أعتني بك. أرى فيك نفسي يا بنتي.

- عندما سندخل غداً من السرداب، سنرى المدينة بكل تفاصيلها؟

- نعم، مدينة تضج بالحياة.

- ولماذا لم أسمع عنها، ولم يتحدث عنها أحد؟

- من يهتم بالبحث وملاحقة العلم والمعرفة، يصل إليها، ولكن زمننا، زمن رقمي، لا يهتم فيه الناس سوى بمصالحهم ودوائرهم الضيقة.

- آه. كم أنا متشوقة للدخول إليها، إلى مدينة الشرور هذه.

- قلت لك قبل قليل، هي مدينة الخلاص الآن، وسترين بأية طريقة، يتم فيها خلاص البشرية من الشرور في المدينة على الأقل. غداً يا إيناس، سيزحف كثير من الناس من المدينة، وربما من خارجها – ومن يأتي من الخارج لن يكون عادياً، زوار الخارج، باحثون مبدعون، يعرفون طريق الخلاص.

- وكيف سندخل إليها؟ هل دخلت إليها من قبل؟

- نعم. في العام الماضي، والعام قبل الماضي. منذ سنوات وأنا أتابع الدخول إليها ولاسيما وقت العرض المسرحي السنوي العظيم.

- لا بأس. أريد أن أسألك عن الشروط التي قلت أن علي تنفيذها، هل أستطيع معرفتها الآن؟

- لا. قبل ولوج السرداب سأتلقى منك وعداً بتنفيذ الشروط، وأنا سأذكرها أمامك، قبل الدخول مباشرة، حتى أطمئن عند دخول المسرح الكبير.

- شوقتني كثيراً للغد، قد لا أستطيع أن أغفو سريعاً اليوم.

- يجب أن تنامي بعد قليل، سأوقظك مع خيوط الفجر الأولى، هيا هيئي سريرك للنوم.

- ستكونين إلى جانبي؟

- بالطبع، بعد أن أنهي بعض الأشغال الصغيرة، هيا يا ابنتي هيئي نفسك للنوم.

* * *

حاولت إيناس أن تنام، وهي تفكِّر بتلك المدينة الغريبة، ولم تستطع أن تغفو، وقد أخذت الأفكار والهواجس تنتقل بها من مكان إلى آخر، في مدينة تتخيل شوارعها وسكانها ومسارحها وزوارها.

انتبهت إلى جدتها تدخل الغرفة في ساعة متأخرة من الليل، فتقلبت، لتشعر جدتها أنها مازالت مستيقظة.

– ولم لم تنامي بعد يا إيناس؟ ستكون رحلتنا مرهقة في الغد، وأنا بحاجة إلى كل قواك، لأن ما سترينه لن يكون هيناً عليك.

– ربما أنا متوترة قليلاً. ما حكيتِه يا جدتي عن المدينة جعلني أستنفر كل حواسي، وأنا أتخيلها غريبة غير مألوفة، بل خارقة.

– سأطبطب عليك حتى تنامي بسرعة. تعالي إلى حضني يا طفلتي الصغيرة.

قالت وهي تغرق رأسها في حضن العجوز: أحبك كثيراً يا جدتي، ما زلت تعاملينني كطفلة صغيرة.

– وأنت ستظلين حفيدتي الصغيرة الأثيرة لدي.

وسرعان ما غفت، رأت نفسها تدخل وجدتها بوابة مدينة ضخمة فيها آثار كآثار تدمر، وبها مسرح كمسرح بصرى، والناس يتدفقون من كل مكان.

رأت جنوداً في صفوف على الجانبين، كأنهم يحرسون الجماهير المتدفقة، ورأت نفسها تجلس وجدتها في صفوف متقدمة من المسرح، ثم سمعت نداءات استغاثة، ورأت وحشاً بوجه شيطاني بشع يخرج من داخل المسرح وهو يطلق من فمه اللهب. النار تندلع في الركن الأيمن من المسرح، ثم يمتد الحريق ليشمل أركان المسرح الأخرى، فأخذت تصرخ مذعورة والنيران تقترب منها. وجدتها اختفت فجأة.

كانت تسبح في عرق غزير حين أيقظتها جدتها، مرت لحظات قبل أن تستوعب أنها كانت تحلم، ثم اندفعت إلى صدر جدتها تبكي.

– آه يا جدتي كان هناك كثير من الحرائق، كان هناك وجه شيطاني بشع على المسرح.

– اهدئي يا حبيبتي كل شيء على ما يرام. يبدو أنك تماديت في التفكير بتلك المدينة. سيزول كل شيء بسرعة، لا تقلقي.

هدهدتها في حضنها حتى نامت، وشعرت بالقلق، لن يكون يوم غد يوماً سهلاً على إيناس، رغم أنها تتمتع بقدر كبير من الذكاء والفهم.

شعرت بالتردد، لماذا تدخل الصبية بهذه التجربة الصعبة، قد تخرج منها بمضاعفات ليست في مصلحة مستقبلها؟

ولكنها عادت تؤكد لنفسها أن إيناساً فتاة مختلفة، تشبهها في تفكيرها إلى حد بعيد، إلا أنها حالمة وتبالغ أحياناً في تخيلاتها.

غفت العجوز لبعض الوقت قبل أن تصحو على خيوط الفجر تدخل من شقوق النافذة، فدعت الله سبحانه وتعالى أن يعينها في هذا اليوم العصيب، ويجنبها وإيناس أية متاعب.

حين أيقظت (إيناس) كانت منشرحة الصدر، وهي ترى حفيدتها متحمسة للذهاب دون خوف أو تردد. وهكذا خرجتا مبكرتين، اتجهت الجدة وهي تمسك بيد إيناس خارجة من القرية، نحو الطريق الجبلي وهي تعلق حقيبة أغراض بسيطة من زجاجة ماء، وبعض لفائف الخبز مع طعام يتحمل مرور الوقت دون تبريد: سنسلك هذا الطريق المختصر، رغم أنه أكثر وعورة.

- إنه ممر ضيق لا يتسع سوى لمرور شخص واحد يا جدتي.

- نعم. وإن كان هذا الشخص سميناً قد يجد صعوبة في المرور، ولكنه يختصر لنا الوقت وعرضه مناسب لنا.

- ثمة من حفر هذا الطريق، إنه منتظم إلى درجة دقيقة في بعض الأحيان.

انتهى الممر الضيق، وأطلتا على مجموعة فتحات لكهوف إلى الأسفل من المرتفع، وظهر سرداب في جهة اليمين، قالت عنه الجدة إنه مدخل المدينة. توقفت فجأة: انتبهي يا إيناس، لن نحضر الاحتفالية السنوية في المسرح الكبير الذي يتدفق إليه الناس قبل أن آخذ منك وعداً.

- وعداً بماذا يا جدتي؟

- أن تنفذي الشروط الثلاثة التي سأذكرها لك.

- نعم، قلت إن لديك شروطاً ثلاثة، ولكنك لم تذكريها لي.

- لا بأس، الشرط الأول أن لا تتدخلي بأي شيء يجري أمامك، أقصد أن تراقبي ما يجري دون أن تشاركي فيه ولو بالكلام.

- لا بأس، قبلت هذا الشرط.

- والشرط الثاني أن تظلي ملتصقة بي خاصة وقت المعرض الكبير، مهما شدك مخرج العرض للصعود إلى المسرح بكلماته وأفكاره الجذابة.

- قبلت هذا الشرط أيضاً يا جدتي.

- والشــرط الثالث وهو شرط شديد الأهمية هو الصمت المطبق، خلال العرض، وإن كان لديك أي استفسار اهمسي به في أذني بشكل استثنائي.

- حسناً قبلت شروطك الثلاثة يا جدتي.

قالت العجوز وهي تشــد يد الصــبية: إيناس أثق بوعدك، وإن خالفت اتفاقنا ستعرضــيننا لخطر شديد.

- لم أفهم.

- مــا يجري هنا هو اختبار حقيقي لك، وشــروطي الثلاثة تحميــك من الخطر، وهو خطر مميت، أقولها لك بكل ثقة وخوف، إن الخطر مميت.

* * *

بدأت تصلهما أصوات مختلطة ما لبثت أن تحولت إلى صخب وضجة، وقد ظهر توافد الناس علــى المدخل كان هناك كثير من الناس في صــفوف أمام باب المدينة الغامضــة يســتعدون للدخول والحراس يفتشونهم بدقة، سألت إيناس جدتها مستغربة: من أين أتى هؤلاء الناس؟

- من مناطق عديدة من العالم، ومن بلادنا أيضاً. يريدون أن يحضروا العرض المسرحي السنوي الضخم.

- أليس فيهم مَنْ ينتمي للمدينة؟

- نعم. بعضهم من المدينة، ولكنه يقيم في الخارج أو في داخل البلاد؟

كانتا تهبطان بضــعة درجات صــخرية في اتجاه الباب الرئيسي حيث يتزاحم الناس، إلاّ أن الجــدة توقفت قبل أن تصــيرا بين الجموع، اســتغربت إيناس: ألن نتجــه نحو الباب، وننتظر دورنا للدخول؟

- لا. سندخل من هذا الكهف لنصبح مباشرة في المدينة، يا بنتي، كوني ملتصقة بي، قبل أن نغرق في الزحام.

- أنا معك.

دخلتا من الكهف بضــعة أمتار قبل أن تكونا في قلب الجماهير المتجمعة داخل الســرداب. قالت إيناس منزعجة: المكان مزدحم كثيراً يا جدتي.

شدتها من جديد نحو ممر ضيق يقف أمامه حارس ابتسم للعجوز: سندخل من هذا الممر؟

- أهلاً بك يا سيدتي. توقعت أن تأتي إلينا هذا العام أيضاً. من هذه الفتاة التي برفقتك؟

- إنها حفيدتي.

ثم همست لها: إنه الحارس الرئيسي لهذا القسم.

- يبدو أنه يعرفك جيداً.

أشار الحارس لهما بالدخول، قالت العجوز: شكراً لك. قد أعود من هنا أيضاً بالطريقة نفسها.

- وأنا جاهز. أنت سيدة عظيمة، لا أنسى ما فعلتِه معي من معروف أنقذت حياة ابنتي من الحرق.

- لا بأس. هل هي بخير الآن؟

- نعم. الحمد لله.

همس بصوت سمعته إيناس: احتفال هذا العام سيكون طويلاً.

انبعثت أصوات مكبرات الصوت: سيقفل الباب الآن.

كان الضوء باهراً في مداخل المسرح رغم وصول ضوء الشمس من عدة فتحات بين القمم المحيطة بالمدينة. قالت الجدة: كاميرات المراقبة في كل مكان، إنهم يراقبون الناس الآن، وبعد ساعات لا تصبح الكاميرات فعالة، يختلط الحابل بالنابل.

دخلت الجدة وحفيدتها وسط الزحام، كان زحاماً هائلاً اضطر إيناس أن تتعلق بجدتها، وتشبك يدها بيدها، حتى وصلتا إلى باب ضخم، يغطيه الزجاج المعشق. انفتح الباب أوتوماتيكياً، وسمعت صوتاً يصرخ بالمكبرات: الاحتفالية السنوية ستبدأ بعد قليل، أنتم مدعوون إلى المسرح الكبير الآن، ستجري العروض بعد قليل.

- تعالي، سندخل من باب آخر.

عاد صوت المكبرات: ادخلوا بانتظام، ستغلق الأبواب بعد ربع ساعة فحسب، لا مكان للانتظار.

قالت الجدة وقد لحظت توتر حفيدتها: التصقي بي ولا تخافي.

ووجدت إيناس نفسها وهي تمسك بيد جدتها أمام حشد كبير بدأ يتوزع على مقاعد المسرح.

كان المسرح شديد الضخامة وقد تكون من صفوف كبيرة في الوسط وصفوف موازية على الجانبين. كان القسم الأوسط بمجموع مقاعده يعادل مقاعد صفوف الطرفين.

شدتها جدتها إلى الصف الذي يقع على يسار المسرح، وأجلستها في مقعد يطل على المسرح بكامله، المسرح المتشكل من منصة بشكل نصف دائرة في داخلها ستائر سوداء مسدلة.

- اسمعي يا ابنتي، بعد قليل يبدأ الصمت، ويبدأ العرض. عرض مذهل مختلف، له وقع قد يكون شديد الوطأة عليك.

- ماالذي يفعله أولئك الناس، إنهم يحاولون النفوذ إلى الصفوف الأمامية؟

- ستعرفين كل شيء.

* * *

انبعثت أصوات الأبواق معلنة بدء العرض، وظهر على المسرح بعض الممثلين، الذين يرتدون ملابس موزعة، بين اللونين الأسود والأحمر، تبادلوا العبارات، بأصوات عالية النبرة: أيها السيدات والسادة، أيها الجمهور الكريم. قد يكون عرضنا السنوي اليوم مختلفاً، نحن نحاول أن نكفر فيه عن أخطاء البشرية.

– بل شرور البشرية وطغيانها، قد لا نستطيع التخلص من ركامها الهائل، ولكننا نؤثر.

– منذ أعوام راقبنا أثر عروضنا على إنقاص طغيان الشر، فماذا وجدنا؟

– أصبحت مدينتنا، شبه خالية من اللصوصية، وأثيرت فضائح أصحاب رؤوس الأموال، فانهار بنيانهم المالي.

– ودخل القتلة السجون وعوقبوا، وأصبح الضمير هو السيد، لمدة وجيزة، وما لبث الشر أن زحف من جديد.

– ولكننا نقاومه كل سنة، بالتجسيد الشيطاني المرعب له، كل عمل شرير هو غاية في القبح، والخير هو الجمال.

– سيتحدث إليكم مخرجنا الآن، نحن جزء من إدارته للمسرح، يرفض أن نتقمص الأدوار الشريرة، يريدنا أن نظل معه لحاجته إلينا، لأننا نعرف اللعبة ونفهمها أكثر من غيرنا.

– أيها الجمهور الحبيب، إليكم مخرجنا العبقري، صاحب العروض المذهلة، الذي ضحى بكل إمكاناته في سبيل مدينتنا وفي سبيل خير البشرية.

صفق الجمهور بحرارة لظهور المخرج الكهل الذي كان يرتدي ثوباً مزركشاً، ما لبث أن رفع يديه ليوقف التصفيق، ثم قال بصوته الجهوري: أيها الأخوة والأخوات. أرى فيكم وأنا أتأمل، رجالاً كباراً ونسوة عجائز، أرى شباناً وشابات في مقتبل العمر.

همست الجدة: استمعي جيداً إليه يا إيناس، وكوني صامتة ولا تخرجي أي صوت.

– أشعر بالفخر وأنا أراكم تتابعون العروض، وتشاركونني العرض، إنه عرض أنتم تؤدونه، أنتم أبطاله، أنتم صناع التغيير. أنا مخرج لمسرح يعتمد على جمهوره، هم ممثلوه، هم صناع حوادثه.

تمشى قليلاً على المسرح وهو ينظر إلى الجمهور يستعرض الناس في الصالة قبل أن يعلن من جديد: مشهدنا الأول عن عقوق الأبناء، أم وأب وأبناء عاقون. من يتطوع ليمثل أدوار المشهد الأول؟ علا الصراخ من هنا وهناك في أرجاء الصالة: أنا. أنا. أنا.

وصدرت همهمة من إيناس وهي تحاول الكلام، همست الجدة بغضب: تريدين أن تمثلي دوراً، لن أسمح لك بالحركة تذكري شروطك، حافظي على صمتك المطبق.

صعد المسرح عدد من الناس عدتهم إيناس كانوا عشرة: خمس نساء وخمسة رجال. قال المخرج: اجلسوا هناك، سأختار من بينكم من يؤدي دور الأب ودور الأم، ثم أدوار الأبناء.

ثم دار بعينيه يستعرض الجمهور: مَنْ أيضاً يريد أن يمثل أدوار المشهد الثاني، إنه عن طاغية يظلم شعبه ويشن حروباً على الآخرين، حروب استغلال ولصوصية.

علا الصراخ من هنا وهناك في أرجاء الصالة: أنا. أنا. أنا.

تقدم رجل وسيم كان يختال بأناقته: أنا سأمثل دور الطاغية. هل تقبلني يا سيدي؟

- تبدو رجلاً وسيماً، قد يليق بك الدور.

تجمع رجال ونساء بدؤوا بالصراخ: ونحن سنمثل دور الشعوب المضطهدة والشعوب المظلومة.

عاد المخرج من جديد ينادي على احتياجاته الأخرى من الممثلين من أجل أن تكتمل عناصر المشهد الثالث، وهو مشهد يتحدث عن سجون المحتل وجلاديه: من سيمثل المشهد الثالث، نحتاج لسجانين، نحتاج إلى جلادين، إلى مظلومين مسجونين يبتلعون القهر.

وانبعثت الأصوات من جديد: أنا. أنا. أنا.

- نحن سنمثل أدوار السجانين والجلادين.

- ونحن سنمثل المظلومين، من يبتلعون القهر.

- لا بأس تعالوا إلى المسرح، قرب الآخرين.

وببراعة متقنة بدأت المشاهد، التي بدت لإيناس حية أقرب للحقيقة.

بدأ المشهد الأول، مشهد عقوق الوالدين:

كانت الملابس المناسبة والديكورات الملائمة قد جهزت خلال تجمع الممثلين. ظهر بيت عربي قديم في داخل المشهد امرأة في عقدها السابع، وزوجها إلى جانبها شبه مقعد إلى جانب كرسيه المتحرك، دخل الابن الذي ظهر متين البنية شديد الوقاحة: ماذا حدث لمَ لمْ تجهزا نفسيكما للخروج؟

- يا بني، كيف لي ولوالدتك أن نخرج من هذا البيت الذي عشنا فيه أحلى ذكرياتنا.

قال الأم مستعطفة: أعطيناك وأخوتك ما تشاؤون، حتى لا تطالبوننا بهذا البيت.

قال بحدة: إنه بيت أثري قد يباع بسعر مرتفع، اتفقنا أنا وأخوتي أن نأخذكما إلى البيت الصغير في القرية تعيشان فيه.

- إنه أشبه بزريبة الحيوانات، كيف سنعيش فيه.

قال ساخراً كما رسمه له الدور: حتى ولو كان كذلك، أنتما تعودتما شظف العيش يمكنكما الصبر على الحياة فيه.

قالت الأم وهي تبكي: حرام عليكم أنت وأخوتك ما تريدون فعله، إلى هذه الدرجة تستهترون بنا؟ تعبنا كثيراً في سبيل بناء مستقبلكم، لم نقدم لكم سوى الخير.

- إنه زمن متغير أيتها العجوز.

- وتناديني بالعجوز، أنا أمك التي حملتك في بطنها وربت وربت أخوتك.

- يكفي، إنه قرار اتخذناه. اجمعا أشياءكما، سنخلي البيت، قد يصبح مطعماً أثرياً يغلُّ لنا كثيراً، تتنافس المطاعم الأثرية فيما بينها في هذا الزمن.

قال الأب مستسلماً: هيا يا امرأة لنجمع أشياءنا ونرحل.

- ولكن.

- هيا يا عزيزتي، لا تترددي، لن أستطيع تحمل سماع مثل كلمات العقوق هذه.

قال الابن ساخراً: أنت تخرف أيها الشيخ، إنه العصر، زمنكم ولَّى إلى غير رجعة، إنه زمننا الآن.

ردد الأب حزيناً: ياللكلمات القاسية. ألا تفكر أيها الابن الضال بأن أبناءك قد يلفظونك كما لفظتنا؟ إنها رحى القدر التي قد تطحن ناعماً ناعماً؟

كانت تبكي وهي تساعد زوجها في الجلوس على الكرسي المتحرك: أتهون عليك عشرتنا يا بني؟

- نحن بحاجة لنحسن ظروفنا المادية.

- طول عمري أعمل وأمك على أن يكون لكل منكم بيت وبعض المال، على حساب جهدي وعرقي وتعبي. الآن تريد أن تطردنا من بيتنا القديم ليس لتسكنوا فيه أنت وأخوتك، وإنما لتجهزوه ليبقى مطعماً أثرياً. آه يا إلهي، ما أشد شقائي.

انفجر صارخاً: كفاكما عويلاً وصراخاً، إن لم تجمعا حوائجكما خلال دقائق سألقي بها في الشارع، سيأتي العمال بعد قليل لبدء العمل في البيت.هيا. هيا.

يدخل رجل من الباب المفتوح وهو يسمع الصراخ: لماذا تصرخ أيها الشاب؟ ما هذا؟ لماذا تبكي أيتها الجارة العزيزة.

قال الابن: اقنع هذين يا عم بالخروج من هنا بسرعة، وإلا سأتصرف تصرفاً غير مقبول.

تحرك الأب على كرسيه المتحرك: هيا يا عزيزتي لنجمع حوائجنا بسرعة، أرجو من الله أن يهديك أيها الابن العاق.

- آه هو ابنكما يريد إخراجكما من هنا؟ معقول؟

- نعم، نحن نحتاج إلى هذا البيت، سنحوله إلى مطعم أثري.

- ماذا تقول وتطردهما؟ أتعلم أن أباك هو صاحب الجميل علي الذي لن أنساه في حياتي. أيها الشيخ. أتذكرني؟ بالتأكيد لا تذكر. ربما لأن أعمالك الصالحة لا تحصى. كنت على وشك أن أدهس بسيارة أحد الأكابر، حين اندفعت إلي لتبعدني عن طريقها، أراك حزيناً؟

- لا بأس، أنا بخير، هيا اجمعي حوائجك بسرعة أيضاً.

تابعت الأم نشيجها: أنا أجمع ما نحتاج إليه. لا تضغط علي كثيراً. آه.

- تجمعان حوائجكما؟ إلى أين؟

- إنهما يغادران المنزل، هما حران في الذهاب إلى أي مكان.

- يغادران منزلهما، لماذا؟

- هو منزلنا وأخوتي الآن، لا علاقة لهما به.

صرخ الأب بانفعال: يكفي. عجلي يا امرأة سنذهب بسرعة، دعي هذا الابن العاق يفعل ما يشاء.

- يا إلهي. تطردهما من بيتهما؟ تطرد أباك وأمك؟

- ليس لك علاقة بذلك. اصمت من فضلك.

- أرجوك يا بني، لا تتكلم بهذه الحدة مع الرجل.

انتفض الغريب وهو يرى انكفاء العجوزين: اسمع أيها الشاب، لن أدعك تقوم بفعلتك القبيحة هذه. معقول؟ هذان من أنجباك وربياك؟ ألا تفهم ذلك؟ كيف لك أن تعاملهما بهذه الطريقة المهينة؟

- وماذا ستفعل؟

- سأقف إلى جانبهما.

- ألا تتوقع مني الرد عليك بالطريقة المناسبة؟

- وكيف سترد؟

- سأرد عليك، هكذا.

يسحب مسدسه ويطلق النار فيقع الغريب صريعاً.

الأب والأم يصرخان بفجيعة: أيها المخبول، أنت لست طبيعياً، كيف قتلت هذا الرجل البريء؟

- يكفي، اخرجا من هنا، بسرعة. لا أحتمل رؤيتكما بعد، ستلحقان به.

- ما ذنب هذا المسكين الذي مات الآن؟ آه. يا إلهي، وستقتلنا إن لم نخرج؟

وتجمد المشهد مع شخصياته. وسط تصفيق الجمهور على أداء الممثلين. كانت إيناس مشدوهة تراقب المسرح بانفعال، وقد تجمد المشهد تماماً، وانتقلت الإضاءة الشديدة إلى مكان آخر، وظل المشهد واضحاً بإضاءته الخفيفة.

* * *

ودخل المخرج من جديد: أيها الجمهور الكريم قدم لنا ممثلون صـادقون مشهداً احترافياً عن وقائع تحدث في مدينتنا، ونريد أن نتخلص منها. وسـترون النتيجة فيما بعد. والآن إلى المشهد التالي عن الطاغية وفظائعه. أضيئوا أنوار المشهد التالي.

انسحب المخرج، وظهر ممثلو مشهد الطاغية الذي ظهر، وهو يجلس على كرسي فخم.

- أنا سيد العالم، اركعوا جميعاً أمامي.

قالت الفتاة الجميلة إلى جانبه: اركعوا أمام مولاي سيد الدنيا.

قال الطاغية: أنت جميلة أيتها المرأة، ستكونين وصيفتي.

- مادمت ستغدق علي الأموال سأكون إلى جانبك، افعل بي ما تشاء.

- وأنتما تعاليا دلِّكا رجلي، أنت أيها الشيخ، والعجوز التي بصحبتك.

- نحن كبيران في السن يا مولاي.

قالت الفتاة بحدة: نفِّذا الأمر، أولادهما يعملان ضدك يا مولاي.

- نحن؟ لماذا تلصقين بنا هذه التهمة؟

- أنا أصدقها، هي وصيفتي.

تتمايل بغنج أمامه، يشير لرجل يحمل الساطور: أيها الجلاد، اقطع رأسيهما.هيا.

- أمر مولاي. هل أفعل ذلك الآن؟

- خارج هذه القاعة.

يتجمـع المظلومون أمام القاعة التـي يجلس فيها الطاغية والجنـود يدفعونهم، والطاغية يصـرخ باسـتمتاع: اطلبوا مبالغ إضـافية من الناس بالاسـتيلاء على ممتلكاتهـم، أنا أحب المال، قربوا من التجار والفاسدين، أكثروا من الضرائب.

- لا تقلق يا مولاي سأتولى الأمر، سأكون يدك المنفذة، وأنيسة فراشك.

- سيكون لك شأن عندي أيتها الجميلة، تعالي.

قالت بغنج: ليس الآن يا مولاي. في الليل.

اندفعت أصـوات صـراخ الناس ضـد الطاغية، بعضـهم كانوا يتقدمون، اندفع شـاب نحو الطاغية: نحن كذلك، سنقاومه.

- أنا واحد من الشعب لن أتركه يهنأ بطغيانه وظلمه.

يصـرخ الطاغية: امسـكوا الرجل، وخذوه إلى جانب العجوزين. نفذوا به عدالتي، اقطعوا رأسه.

الرجل يبعد الحراس ويقاوم: لن نسمح لك بأن تفعل ما تشاء.

– تقاومني أيها المأفون. تقاوم سيد السلاطين؟ أيها الحراس اقبضوا عليه، لا تدعوه يهرب.

يقف قربه بعض الناس وهو يقاوم باستماته: أنا سريع الغضب، مثل هؤلاء الناس المساكين، ولكن غضبي يتحول إلى قوة مباغتة ستهز عرشك، ابتعدوا.

– حاصروه ومن معه، سيكون عقابي مرعباً.

– هه. لن أتركك تهنأ باستغلالنا، وقتلنا. هه.

– ابتعد أيها المأفون عن مولاي سيد العالم.

– أبعدوه، إنه يحمل سلاحاً.

يضحك الطاغية بفجور وهو يقرب وصيفته المغناج منه ويوجه كلامه لمن قاومه: وأخيراً أنت بين أيدي حراسنا، سترى الويل أنت ومن قاوم معك، ستخضعون لتعذيب مرعب قبل أن تقطع رؤوسكم.

تُظهر الإضاءة المخرج من جديد: أترون لقد أدوا أدوارهم جيداً. الطاغية، والوصيفة والشيخ وزوجته العجوز وهذا المقاوم ومن معه والشعب المقهور. مذهل. مذهل. ليتجمد هذا المشهد الآن، ولنبدأ بالمشهد التالي.

همست إيناس مرعوبة: جدتي ملامح بعض الناس في المشهد الأول وفي مشهد الطاغية تتغير.

– سترين تفسيراً لكل ذلك فيما بعد، اهدأي ولا تتكلمي حتى ولو بالهمس.

ورأت إيناس شخصيات مشهد الطاغية، تتجمد على المسرح كأنها تماثيل من الرخام.

* * *

دار المخرج على المسرح وهو سعيد بما ينجزه: سيبدأ المشهد الجديد، إنه مشهد مختلف مخرج بحرفية، تابعوه أيها السيدات والسادة، مشهد السجون والجلادين.

بدأ المشهد الجديد، كان أشد عنفاً وقسوة. انتشر جنود مدججون بالسلاح في المسرح، يعتدون على الناس في زاوية المسرح ممن صعدوا ليمثلوا أدوار المشهد الثالث، ويضربونهم.

وبدأ بعض الشبان والأطفال يقاومونهم، ثم انطفأت الأنوار لترى إيناس وجدتها، مشهداً مرعباً لأناس كثيرين في زنزانات محكمة الإغلاق. وانتشر السجانون، يضربون بالسياط بعض الناس.

وانبعث صــوت المخرج الهادر من وراء الســتار: إنها قصــة جنود متوحشــون يحتلون مدناً وبلداناً ويستبيحون شعوبها، تابعوا ما يحدث.

وصل صوت الجلادين مضخماً مرعباً وهم يقهقهون بصلافة: سنذيقكم الويل أيها الأوغاد. تقاومونا؟ ترشقوننا بالحجارة؟ انتشروا بينهم يا حراس الهيكل، أذيقوهم صنوف عذابنا.

ظهرت المشــاهد المتقنة عن الضــحايا والجلادين، وانبعثت أصــوات الآهات والصــراخ المؤلم: أيتها الوحوش القاتلة، لن نرضخ لكم.

- اضربوا. اجلدوا. اقتلوا سننتصر في النهاية.

وغلبت أصوات قهقهات الجلادين وسياطهم: اقتربت نهايتك أيها الوقح، هيا لتأخذه فرقة الإعدام.

- ستنبت الأرض غيري.

- تجرأت علينا، لن نرحمك.

- إنها أرضنا، وسنظل نقاوم الغزاة ولو كانوا من الأبالسة.

- لتأخذهم فرقة الإعدام إلى الموت.

تظهر فتاة مدماة على المسرح وهم يحيطون بها: اتركوني، اتركوني.

- أنت فتاة جميلة ستكونين لقمة سائغة لرجالي بعد أن أنتهي منك.

- تعالي.

- أيها الوغد الدنيء، ابتعد عني.

ازداد انفعال إيناس وهي تبكي بصــمت وهمســت لجدتها: جدتي، إنهم يعذبونها. آه. إنها مشاهد مرعبة، يفتكون بالناس.

- اهدأي وعدتني بالصمت، أحد الشروط.

- نعم، لم أنسَ يا جدتي، سأهدأ، هه.

واستمر المشهد بفظاعته.

- أيها الأنذال، ماذا فعلتم بها؟

- كم هي جميلة ستكون ممتعة في جناحي هذه الليلة وبعدها ستكون لكم.

علت الضحكات والقهقهات الفاجرة وأنين المعذبين.

ثم تجمد المشــهد. ولذهول إيناس ودهشــتها بدأت سحنات الممثلين في المشاهد تتبدل، تحولت الشخصيات السلبية، إلى أشكال بشعة شيطانية، وازدادت بشاعة وقتامة.

* * *

شعرت إيناس بالخوف والرعب، وبدأ بعض المتفرجين يحاولون مغادرة المسرح، ولاسيما أولئك القريبين من الأبواب الجانبية.

وظهرت الشخصيات المتحركة البشعة، وهي تصرخ وتئن وتتألم، وقد اكتشفت بشاعتها. وظهر المخرج وهو يدور بين الشخصيات المتجمدة في المشاهد الثلاثة: أنتم تمتصون الشرور، تخلصون البشرية من درنها وسفالتها. هذا ينعكس عليكم وعلى أشكالكم.

همست الجدة تشرح لإيناس: المخرج أدار المسرح، ولم يحدد الشخصيات الشريرة من الخيرة، الممثلون هم من اختار دوره، ومارسه بكل حرية. ويبدو أن تشبعه بالدور قد أثر فيه.

عاد المخرج يدور بين الشخصيات على المسرح: انظروا إلى هذه الشخصيات المتحولة، إنها تخلصنا من العبث والمؤامرة والحقد والوحشية.

- أنا خائفة يا جدتي.

- اصمتي يا إيناس، لا تحركي شفتيك، ولاسيَّما في هذه اللحظات. تابعي بانتباه كامل.

كان الممثل الذي أخذ دور الابن العاق يصرخ وهو يتعذب: أنا وجهي أصبح شديد البشاعة، شكلي يتحول، آه، حتى أطرافي تتغير، آه من هذا الوجه الخنزيري؟

وكان الممثل الذي أخذ دور الطاغية يصرخ بصوت مرتجف: أنا سيد السلاطين، أصبحت قبيحاً مشوهاً كوجه ديناصور. آه.

ووصيفته الفاتنة تقاوم التحول المرعب وهي تتألم: آه، كيف تحولت إلى شكل السحلية البشعة؟ آه من هذه الأشكال الشيطانية.

وكان الجلادون يتعذبون وزعيمهم يصرخ: وأنا أصبحت وجنودي أشبه بديدان الأرض التي تقف على ذيولها. آه. نبت لي قرنان وماصات.

كانت مشاهد مرعبة تتحول أمام المتفرجين. ممثلو أدوار الشر القبيحون يسقطون واحداً بعد الآخر.

وإيناس ترتجف مرعوبة: إنهم يموتون، ويتجمدون بأشكالهم القبيحة. أشعر برعب شديد يا جدتي.

- اهدأي يا ابنتي، نحن نتفرج لا نستطيع التدخل، المخرج هو الوحيد من يتدخل ويفعل الأدوار.

- ولماذا يموتون بهذه الفظاعة؟

- إنه عرض صعب ولكنهم يعدّونه شديد الأهمية لأنه يمتص الشر من المدينة، ولا يجعله يكبر ليطغى على الخير. هؤلاء الذين يسقطون، يضحون بأنفسهم، دون أن يشعروا، من أجل امتصاص الشر بأبدانهم، لتظل المدينة خالية من الشر. هذه هي فلسفة العرض كله.

- ولماذا لا يقول لهم المخرج إنَّ نهايتهم ستكون بهذه الطريقة المرعبة؟

- ذلك يفسد العرض. من يرغب في أخذ دور الشرير يكون في داخله بعض الشر، وهذا حسب فلسفة العرض يجعله قادراً على امتصاص كل الشر لمن لديهم عقوق أو إحساس بالجبروت أو تعذيب الناس دون شفقة.

- آه، يا إلهي. معقول؟

* * *

انبعث صوت المخرج من جديد: من منكم يريد أن يمثل أيضاً؟ مازالت أمامنا بعض المشاهد الأقل حدة. هذه المشاهد، لم تنته بعد، نحتاج إلى ممثلين جدد يؤدون أدواراً أخرى. ممثلون يضحون بأنفسهم طوعياً للخلاص من الشر. إنها مدينتكم المثالية. لم ينته العرض بعد. نحتاج إلى ممثلين منكم يؤدون أدواراً جديدة. قد يكون بينكم غرباء عن مدينتنا يمكنهم أداء أدوار، حتى الشريرة إن كانوا يؤمنون بأن قدر الإنسانية القضاء على الشر بالتضحية بالنفس في سبيل كبح جماح هذا الشر.

أغلقوا الأبواب، لم ينته العرض بعد.

- اهدأي يا بنتي ولا تخافي أنا معك.

- عودوا إلى المسرح، المنافذ كلها مسدودة.

عاد المخرج يهدئ الناس: جئتم إلى هنا بعدما قبلتم باتفاقية موجودة على بطاقة الدخول. من يحضر العروض، سيكون جزءاً منها. إن لم يُقبِل المتطوعون إلى المسرح سنختار بأنفسنا الناس الذين سيؤدون الأدوار. لولا عرضنا لتفاقم الشر إلى درجة مريعة، نحن نعيش أزماناً مظلمة. ساعدوني. أريد ممثلين آخرين لأكمل العرض، هناك مشاهد إضافية.

قالت الجدة: هاتي يدك واحني رأسك سنخرج بصمت.

- أنستطيع الخروج، كل المنافذ مسدودة؟ أشعر أنهم يراقبوننا. آه يا جدتي.

- وعدتني بالصمت، إن لم تصمتي سينتبهون إلينا، وقد نكون من جملة الذين يريدونهم لأدوار جديدة.

نجحت الجدة في إمساك يد إيناس وسحبها من باب صغير دون أن ينتبه إليهما أحد، وقد سدت بكفها فم إيناس المذعورة. ورأت إيناس نفسها خارج المسرح والحارس الذي ساعدهما في الدخول يفتح لهما طريقاً للخروج بصمت وهدوء، وهو يلقي عليهما تحية الوداع، وجدتها تقودها إلى الباب المفضي إلى الكهف لتخرجا من المدينة.

* * *

- الحمد لله. كدت توقعيننا بمصيبة.

- آسفة. لم أكن أعتقد أن ذلك العرض الغريب، مرعباً إلى هذه الدرجة. الآن فهمت لماذا يسمون المدينة بمدينة الخلاص.

- صممت على حضورك مثل هذا العرض رغم الخطر الشديد. حتى تكتسبي خبرة إنسانية لا يمكن لأحد أن يتوقع وجودها.

- وما هي غرف العزل؟

- هي غرف يسترد فيها الذين غامروا بأخذ أدوار شريرة شخصياتهم الأصلية ويعودون إلى طبيعتهم، وفق علاج نفسي وطبي رفيع.

- تذهب عنهم أشكالهم المشوهة؟

- نعم يا إيناس. وينسون كل هذه التجربة الصعبة بعد أن تتطهر نفوسهم من أدران الشر الذي يكتنف المدينة، وينظفونها بعروضهم تلك.

- هناك استمرار للعرض؟

- بالطبع.

- ومن الذين يحاولون الهرب من المسرح؟ هل هم من أبناء المدينة؟ أو من الغرباء؟

- منهم من أبناء المدينة ومنهم من الغرباء. هذا العرض السنوي يستمر لساعات، ويشارك فيه الجميع. ولولا الذعر الذي بدا عليك لأكملنا مشاهده. ولم نخرج.

- هل نجح أحد بالهرب من المسرح؟

- لا أعتقد. المشرفون على العرض يسيطرون على كل المداخل والمخارج.

- وكيف خرجنا؟

- الحراس يعرفونني ومخرج العرض صديق حميم أعدُّه كأحد أولادي. كثيراً ما نلتقي ونتحاور.

- أيمكن أن تجمعيني به؟

ضحكت العجوز ثم قالت: ما تزالين صغيرة على فهم طبيعة هذه المدينة وسكانها الذين يضحون بكل شيء لتستمر مدينتهم نظيفة خالية من الشر.

- أريد أن أفهم.

- ليست العملية سهلة، قضيت سنوات طويلة حتى تعرفت على هذه المدينة المنسية وأهلها وحماتها من المبدعين والمخلصين للإنسانية.

كانت تجربة مذهلة لإيناس، وقد شعرت الفتاة أن جدتها غير عادية، عميقة التفكير والخبرة، جوانبها الإنسانية الخيرة تطغى على كل شيء. وحين خرجتا إلى العراء كان الظلام يلف الكون، وليس سوى نجوم خابية الضوء.

* * *

آفاق المعرفة

- الشباب العربي والثقافة — د. فاروق اسليم
- كيف نستمع إلى الموسيقا الكلاسيكية — تأليف: آرونكوبلاند — ترجمة: محمد حنانا
- اسقِ العطاش... التداول المعاصر للنص والموسيقا — منى تاجو
- د. قتيبة الشهابي طبيب دمشق ومبدعها وعاشق آثارها — د. نزار بني المرجة
- أدب الرسائل من الازدهار إلى الاحتضار — نبيل تللو
- تقديس الماء في جنوبي سورية في العصور الكلاسيكية من خلال الفن والعمارة — أمل زين الدين
- جيمس ويب وعين من ذهب تَرقُب بداية الكون — محمد مجد الصاري

الشباب العربي والثقافة

د. فاروق اسليم

لعلاقة الشباب بالثقافة تاريخياً خصوصيةٌ بؤرتها أنهم هم المؤتمنون على حَمْلِ آمال الآباء والأجداد لتحقيقها في المستقبل القريب المنظور، وهذا يعني أنهم يَحملون ويُحملون ثقافةَ الحاضر لتبقى مستمرة في المستقبل، حاملةً أصالةَ مجتمعهم وخصوصيته الحضارية، كما يعني أن مستقبلهم سيكون في سياق استمرارية ثقافة آبائهم وأجدادهم، مع هامش مغايرٍ ضئيل غالباً؛ فالتغيير الثقافي امتاز تاريخياً بأنه بطيء جداً، ولا سيما في المجتمعات العريقة حضارياً؛ لأنَّ ثقافاتها شديدة الرسوخ في عقول أصحابها ومشاعرهم وسلوكهم الاجتماعي ونشاطهم الاقتصادي وغير ذلك من المناشط الحياتية.

وهـذا السـياق العام لاسـتمرارية الثقافة ورتابتها فـي أي مجتمع يرجع أساسـاً إلى حالات انغلاق على الذات، تؤدي حتماً إلى سـير المجتمع على منوال ما هو سـائد ومكين فيه، لكن هذا الأمـر يتزعزع في حالة وجود تحديات حياتية داخلية توجب التغيير؛ فتُنجب من أبناء المجتمع من ينادي بها، ويسـعى إلى تحقيقها، كما أن هذا الأمر يمكن أن يتزعزع في حالة الانفتاح على مجتمعات أخرى أكثر تقدماً علمياً واقتصـادياً، وكثيراً ما تؤازر إحدى هاتين الحالتين الأخرى لبعث التغيير في ثقافة المجتمع.

إن تنسم أي مجتمع لنسائم التغيير الثقافي الهادئ أو لرياحه العاتية يلقى في الغالب معاندة من سـدنة الثقافة السـائدة، وهم غالباً من غير الشباب؛ فالشباب في مثل هاتين الحالتين هم الأكثر تَقَبلاً للتغيير والتجدد، وهم الأكثر معاناة لإشـكالات الثقافة التي تعوق طموحهم نحو ما يتصـورون أنه هو الأفضـل. وبناء على ذلك يكون لمثل هذا الجيل إشكالاته الثقافية التي تحتاج إلى مناقشـة مناسـبة، تُسـهم في رسـم المعالم العامة لتفكيره ولتوجهاته الإبداعية أدباً وفناً ونقداً واختراعاً.

وهذا التقييم العام لعلاقة الشـباب العربي بالثقافة السـائدة من جهة التمسك المتين بها، والتجاوز اليسـير لها، ظل سـائداً قروناً إلـى أن انبعثت في العالم كله منافـذ للانفتاح متعددة جداً، وواسـعة كثيراً؛ وهي منافذ أنتجتها ثورة معرفيـة عالمية، رافقتها وآزرتها ثورة في مجال المعلوماتيـة والإعـلام ووسـائل الاتصـال الرقمي، مـع توجهات عالميـة طاغيـة لتغيير ثقافة المجتمعات لتغدو ظلالاً باهتة لثقافة العولمة الأنكلوسكسونية.

إن ريـاح ثقافة العولمة التي ابتدأت من النظام العالمي الجديد بعد عام (١٩٩٠) أرادت أنْ تشمل العالم كله، وهي في جوهرها ثقافة إلغاء، تُصنفُ كل خصوصية ثقافية مغايرة لها بأنها ثقافة هامشـية حضـارياً ومدنياً، ويجب أن تُلحق بالمركز الأنكلوسكسوني الذي سخَّر إمكاناته الضخمة الاقتصادية والإعلامية للهيمنة على العالم، وجعله في حال تبعية اقتصادية، تُسوغها ثقافة هامشـية استهلاكية، تصـرف جيل الشباب عن الثقة بالذات، وتشـغل تفكيره ومشاعره بمـا يتدفق نحوه من تفاهـات ثقافية في الفكر والإبداع والعلاقـات الاجتماعية وأنماط الطعام والشراب والأزياء وغير ذلك مما يعوق التفكير المبدع والعمل المنتج، ويدمر منظومة القيم التي بُنيت عليها علاقات المجتمع، وأنتجت سماته الإنسانية في التعاضد والعيش الآمن والمشترك.

ثمـة تحديـات ثقافية غير مسـبوقة تعانيهـا الأجيال العربية منذ أكثر من عشـرين سـنة؛

فالمؤسسات المعنية تاريخياً بالحفاظ على الخصوصية الثقافية تضاءل تأثيرها كثيراً، ابتداءً من مؤسسة الأسرة ومروراً بالمؤسسات التعليمية والعلمية والتثقيفية والدينية، وانتهاء بالمؤسسات الإعلامية؛ فهذه المؤسسات كانت معنية على نحو شامل وناجح في المحافظة على الخصوصية الثقافية مع تغذيتها بما يخدم التوجهات العامة للدولة، وقدرتها على ضبط هذه التغذية وحمايتها من كل خطر محتمل.

ومنذ تسعينيات القرن العشرين واجهت المؤسسات العربية المعنية بالحفاظ على الثقافة وطنياً وعربياً أمواجاً من هجمات العولمة الثقافية العاتية التي تستهدف تفتيت الهوية العربية أولاً والهويات الوطنية التي تكونت أو تتكون في سياق انتمائها العربي ثانياً، مع ملاحظة أن الدولَ العربية المركزية بثقلها الحضاري وبحملها للفكر القومي العربي (مصر وسورية والعراق والجزائر واليمن والسودان وليبيا...) كانت هي الهدف الرئيس لتلك الهجمات العولمية.

وقد نجحت هذه الهجمات العاتية بصنع ثقافة جديدة لدى شباب الأمة خاصة؛ هي ثقافة الإعجاب بالنموذج الثقافي الأمريكي خاصة والاندهاش به والانجذاب إليه، ويرجع ذلك إلى أمرين رئيسين: أما الأول فيرجع إلى أن عنصر الشباب يميل بطبعه إلى التجديد بمغايرة ثقافة آبائه وأجداده، وأما الثاني فيرجع إلى أن عنصر الشباب هو الذي امتلك في هذا الزمن خبرة واسعة جداً في الاتصال الرقمي، في مقابل معرفة ضئيلة لآباء الشباب بهذا النمط من الاتصال.

وفي مواجهة هذه الثقافة الجديدة نمت وقويت ثقافة نقيضة لها شكلاً، ومتفقة معها مضموناً، أعني ثقافة الإقصاء والإلغاء والتكفير والتهجير والنزوح بناء على مرجعيات ما قبل وطنية، أيقظت هويات كامنة في سياق مصطنع للانفصال والتقوقع، لا في سياق صيرورة تاريخية حقيقية للاندماج والعيش المشترك.

وما هذه الثقافة التفتيتية إلا نتاج مباشر لثقافة العولمة، وهما معاً يستهدفان التكوين التاريخي الموحد للعرب ولدولهم المركزية المعاصرة؛ فإذا ما كانت العولمة القادمة إلينا تسعى لإلحاقنا بالنموذج الاستهلاكي الغربي، وجعلنا حديقة خلفية لمنتجاته فإن ثقافة التفتيت تستهدفُ قيم الثقافة الوسطية التي تُشكل بؤرة التسامح والتعارف والعيش المشترك لمكونات وألوان ثقافية غنية بتنوعها، وقوية بوحدتها الحضارية.

وقد حقق نظام العولمة والقطب الواحد انتصاراً مفاجئاً ومدوياً على الثقافة العربية

باحتلال العراق وفرض دستور (بريمر) التفتيتي على شعبه، مع توجه معلن لاجتثاث الفكر القومي العربي من العراق، ثم اشتدت الهجمة على العرب كلهم وعلى ثقافتهم المشتركة ابتداء من عام (٢٠١١) حتى يومنا هذا.

خلال ثلاثين سنة ونيف (ما بين ١٩٩٠ و٢٠٢٣) شهدت ثقافة الشباب العربي تحولات في مجالين رئيسين: الهوية والسلوك؛ أما في مجال الهوية فقد تراجع المد القومي العربي كثيراً مع ظهور النظام العالمي الجديد عام (١٩٩٠)، وبلغ الذروة باحتلال العراق عام (٢٠٠٣)، ونتج عن ذلك تشكيك واسع لدى الشباب في حقيقة انتمائهم العربي وفي جدوى هذا الانتماء، ثم امتد الأمر بعد عام (٢٠١١) إلى التشكيك في وحدة الهويات الوطنية، وأما في مجال السلوك الشبابي فقد ازداد ظهور النزعات الفردية، وحب التمايز المادي باللباس والمأكل وارتياد النوادي والملاهي، مع ملاحظة وجود بون مادي واسع جداً بين قلة غنية جداً وشريحة واسعة وفقيرة جداً، ورافق ذلك غياب شبه كامل للطبقة الوسطى التي عُرفت بأنَّها الحامل الثقافي الوسطي الأكثر تنويراً وميلاً نحو العدالة الاجتماعية، والتمسك بثوابت الهوية، والعمل لتحقيق ذلك.

هذا الشرخ الاجتماعي والثقافي أسهم في إنتاجه تراجع التعليم الحكومي المجاني لمصلحة التعليم الخاص في المدارس والجامعات؛ فأصبح التعليم الخاص من عناوين التميز المادي والاجتماعي والثقافي، كما أسهمت في اتساع الهوة الثقافية بين الشباب عودةُ الأمية إلى الانتشار نتيجة الظروف الأمنية والاقتصادية التي عاقت دخول الأطفال إلى المدارس، وأدخلتهم دائرة الأمية حين بلغوا سن الشباب، تُضاف إلى ذلك هجرة كثير من نخب الشباب المتعلم والمثقف من أوطانهم إلى تركية والدول الأوروبية خاصة.

فما الإجراءات التي يمكن بها ترميم ثقافة الشباب فكرياً وسلوكياً؟

لا ريب في أن تشابك الأسباب التي أنتجت خلخلة في ثقافة الشباب العربي يعني تشابك الإجراءات التي تستدعي العمل بها لترميم تلك الخلخلة، وبناء على ذلك يمكن القول إنَّ وعي القضية يمثل الخطوة الأولى التي لا بد منها لمعرفة الواقع الثقافي ولتصور الهدف المنشود وطرق الوصول إليه. لقد صُدم وعي الشباب عربياً ووطنياً بخيبات كثيرة في مجالات تحقيق الآمال المعلنة والمنشودة، ثم صُدم ثانيةً بأن البدائل التي أنجزت خلال أكثر من ثلاثين سنة لم تكن خياراً مناسباً للانتقال نحو الأفضل، بل شكلت في أكثر من قطر عربي انتكاساً اجتماعياً

واقتصادياً وعلمياً وتعليمياً، أي: انتكاساً ثقافياً شاملاً، كما أن المتغيرات الدولية الساعية إلى إنهاء هيمنة القطب الأمريكي العولمي الواحد، وإنشاء عالم متعدد الأقطاب تتسارع وتؤذن بالنجاح.

هذه الصدمة الثانية هي صدمة يقظة للوعي بأن العولمة ليست خياراً صحيحاً، وبأن الخيار الصحيح هو في الوحدة الوطنية، وفي امتدادها القومي العربي، وفي تحقيق التنمية الشاملة ثقافياً وسياسياً وإدارياً.

وهذه الصدمة الثانية ينبغي أن تكون جسراً لعودة التواصل الهادئ بين جيلي الشباب والآباء؛ فثقافة جيل الآباء مهمة لما تحمله من قيم حضارية وخصوصية ثقافية وليس لما تحمله من أفكار وسلوكيات أخفقت في الوصول إلى الأهداف المعلنة، وأوقعت ثقافة الأمة في أزمات خطيرة جداً، وثقافة جيل الشباب مهمة لأنّها تاملُ أفكاراً جديدة للتنمية، أفكاراً منفتحة على تجارب الأمم المتقدمة في مجال الإدارة والعمل والإنتاج والتسويق وغير ذلك، مما ينتج حداثة أصلية تستمد الخبرة من تجارب كثير من الدول والشعوب (اليابان، والصين، وماليزيا، وسنغافورة...) التي جمعت بين حداثة المجتمع وأصالته معاً.

وهذه الصدمة الثانية للوعي بحاجة شديدة إلى صنع جسور للتواصل بين شباب الوطن والشباب الذي هاجر لربط تنمية ثقافة الوطن في صنع حياة أفضل بخبرات النخب المهاجرة؛ فهذه النخب امتلكت وتمتلك يوماً بعد يوم كثيراً من قيم العمل وإدارته، ومن ثقافة الحياة الكريمة، ومن التراكم المعرفي والاقتصادي، ومن المهم لثقافة الشباب العربي داخل أوطانه أن تستفيد من ثقافة الشباب العربي المهاجر للإسهام في صنع ثقافة حياة عربية وطنية جديدة، حياة متقدمة في مجالات العلم والتعليم والإدارة والاقتصاد والسياحة، وفي مجالات السلوك الإنساني الراقي المنحاز إلى حرية الإنسان وكرامته.

* * *

كيف نستمع إلى الموسيقا الكلاسيكية

تأليف: آرونكوبلاند[1]
ترجمة: محمد حنانا

إننا جميعاً نستمع إلى الموسيقا كل حسب قدراته، ولكن، من أجل التحليل، يمكن أن تصبح عملية الاستماع بكاملها أكثر وضوحاً إذا قمنا بتجزئتها إلى عناصرها الأصلية، إن صح القول. فنحن جميعاً، وإلى حد ما، نستمع إلى الموسيقا على ثلاثة مستويات منفصلة. ونظراً لنقص المصطلحات الفنية الأفضل، يمكن للمرء أن يسميها هكذا:

١) المستوى الحسي، ٢) المستوى التعبيري، ٣) المستوى الموسيقي الصرف.

إن الميزة الوحيدة التي يمكن اكتسابها من تجزئة عملية الاستماع بصورة ميكانيكية إلى هذه المستويات الافتراضية، هي الرؤية الأوضح التي نحصل عليها من الطريقة التي نستمع بها.

إن أبسط طريقة للاستماع إلى الموسيقا هي الاستماع إليها لمجرد التمتع بالصوت الموسيقي ذاته. ذلك هو المستوى الحسي. إنه المستوى الذي نستمع به إلى الموسيقا دون تفكير، ودون تأمل بأية طريقة كانت. فقد يشغل أحدهم جهاز المذياع وهو منهمك في عمل آخر، ثم ينغمس في الصوت الموسيقي وهو شارد الذهن. إنه نوع من البلادة الذهنية، لكنه حالة ذهنية آسرة تحدثها جاذبية الصوت الموسيقي. وقد تكون جالساً في غرفة وأنت تقرأ الكتاب، تخيل نغمة موسيقية واحدة تنطلق من آلة البيانو، إن تلك النغمة الواحدة كافية لتغيير جو الغرفة بصورة فورية. وهذا يبرهن على أن العنصر الصوتي في الموسيقا هو عامل قوي وغامض، وأنه من الحمق السخرية منه أو التقليل من شأنه.

المدهش أن العديد ممن يعدون أنفسهم من عشاق الموسيقا يسيئون استخدام ذلك المستوى من الاستماع. إنهم يذهبون إلى الحفلات الموسيقية كي يضيعوا أنفسهم. إنهم يستخدمون الموسيقا كعزاء أو هروب. إنهم يلجون إلى عالم مثالي حيث لا يتوجب على المرء التفكير في حقائق الحياة اليومية. بالطبع هم لا يفكرون بالموسيقا أيضاً. فالموسيقا تسمح لهم بتركها، والانطلاق إلى مكان يحلمون فيه، يحلمون لأنه لم يجر بعد الاستماع إلى الموسيقا وما يتصل بها حقاً.

أجل، إن جاذبية الصوت الموسيقي قوة فعالة وبدائية، ولكن يجب عليك ألا تدعها تغتصب نصيباً غير متكافئ من اهتمامك. إن المستوى الحسي واحد من المستويات المهمة جداً في الموسيقا، غير أنه لا يكون القصة بأكملها. وليس ثمة داع للاستطراد أكثر من ذلك حول المستوى الحسي. ذلك لأن جاذبية هذا المستوى لكل كائن إنساني طبيعي واضحة في حد ذاتها. ومع ذلك، فهنالك الذين يصبحون أكثر حساسية تجاه الأنواع المختلفة للمادة الصوتية التي يستعملها المؤلفون على اختلافهم. إذ لا يستعمل جميع المؤلفين تلك المادة الصوتية بالطريقة نفسها. ولكن لا تسلم بالفكرة القائلة إنَّ قيمة الموسيقا تقاس بجاذبيتها الحسية، أو أن أجمل الموسيقا الطنانة وضعها المؤلف الأعظم. فلو كان الأمر كذلك، لكان رافيل أعظم إبداعاً من بيتهوفن. القصد هو أن عنصر الصوت يختلف لدى كل مؤلف، وأن استعماله للصوت يشكل جزءاً متمماً لأسلوبه ويتوجب أخذه بالحسبان عند الاستماع. لهذا يستطيع القارئ أن يلاحظ أن الطريقة الأكثر وعياً لها قيمتها حتى على هذا المستوى الأول من الاستماع الموسيقي.

المستوى الثاني الذي تقوم عليه الموسيقا هو ما دعوته بالمستوى التعبيري. هنا، وفي الحال، نحط على أرضية مثيرة للخلافات. إن لدى المؤلفين طريقة يتجنبون بها أية مناقشة للجانب التعبيري للموسيقا. ألم يعلن سترافنسكي[٢] نفسه أن موسيقاه كانت غرضاً أو شيئاً له حياته الخاصة، وليس له أي معنى آخر غير وجوده الموسيقي الصرف؟ قد يكون موقف سترافينسكي المتصلب هذا ناجماً عن حقيقة أن العديد من الناس حاولوا قراءة معان مختلفة في العديد من المقطوعات الموسيقية. والله يعلم أنه من الصعب جداً أن تقول بالضبط ما الذي تعنيه تلك القطعة الموسيقية، أن تقول بجزم، أن تقول بصورة نهائية بحيث ترضي الجميع بتفسيرك. لكن ذلك لا ينبغي أن يقود المرء إلى تطرف آخر ينكر حق الموسيقا في أن تكون «تعبيرية».

في اعتقادي أن الموسيقا تتضمن قوة تعبيرية، بعضها يتضمن كثيراً منها وبعضها يتضمن الأقل، ولكن كل الموسيقا تحمل معنى محدداً خلف النغمات، وأن ذلك المعنى خلف النغمات يكون رغم كل شيء، ما تقوله المقطوعة، وما تدور حوله المقطوعة، ويمكن أن تبسط هذه المشكلة ببساطة تامة بطرح التساؤل الآتي ((هل ثمة معنى في الموسيقا؟)) جوابي على ذلك ((نعم))، ((هل يمكن بكلمات تحديد ما هو المعنى؟)) جوابي على ذلك ((كلا)). هنا تكمن الصعوبة.

إن البسطاء لن يقتنعوا أبداً بالإجابة عن التساؤل الثاني. إنهم يريدون دوماً أن يكون للموسيقا معنى. وكلما كان المعنى ملموساً بصورة أكبر ازداد حبهم لها. وكلما ذكرتهم الموسيقا بقطار، أو عاصفة، أو جنازة، أو أي تصور آخر مألوف، بدت لهم الموسيقا أكثر تعبيرية. إن هذه الفكرة الشائعة عن المعنى الموسيقي- التي يثيرها ويحض عليها المعلق الموسيقي- يتوجب عدم الترويج لها كلما وأينما وجدت. وقد اعترفت لي سيدة خجول بأنها تظن أنه ينقصها شيء مهم في إدراكها للموسيقا لعدم قدرتها على ربطها بأي شيء محدد. ذلك بالطبع يعيد المسألة برمتها إلى الوراء. (أي إلى المستوى الذي بدأنا به).

ومع ذلك يبقى السؤال، إلى أي مدى يرغب عاشق الموسيقا الذكي أن يصل في ربط معنى محدد بأي عمل معين؟ ينبغي أن أقول ليس أبعد من المفهوم العام. فالموسيقا تعبر، في لحظات مختلفة، عن الهدوء أوالحيوية، الحسرة أو الانتصار، الغضب أو البهجة. إنها تعبر عن كل حالة من هذه الحالات النفسية، وعن حالات أخرى متعددة، في تنوع لا يحصى من الفروقات والاختلافات. وقد تعبر حتى عن حالة دلالة لا يوجد لها كلمة ملائمة في أية لغة من اللغات. في تلك الحالة، يود الموسيقيون دائماً أن يقولوا إنّ للموسيقا معنى موسيقياً صرفاً. وأحياناً يذهبون أبعد من ذلك ويقولون إن الموسيقا قاطبة تتضمن معنى موسيقياً صرفاً فحسب. وإن

ما يعنونه حقاً هو أنه لا يمكن إيجاد كلمة مناسبة لتعبر عن المعنى الموسيقي، وأنه لو كان يمكن إيجادها، فهم لا يشعرون أنهم بحاجة إلى البحث عنها.

ولكن مهما يكن معتقد الموسيقي المحترف، فإن معظم الموسيقيين المبتدئين ما زالوا يبحثون عن كلمات دقيقة يربطونها بردود أفعالهم حيال الموسيقا. لذلك السبب يجدون دائماً تشايكوفسكي أيسر فهماً من بيتهوفن.

إنه لمن الأسهل، في المقام الأول أن تربط كلمة ذات معنى بقطعة لتشايكوفسكي من أن تربطها بقطعة لبيتهوفن. علاوة على ذلك، فإن مقطوعة تشايكوفسكي تقول لك دائماً الشيء نفسه في كل مرة تعود إليها، بينما من الصعب جداً في أغلب الأحيان أن تضع إصبعك بصورة صحيحة على ما يقوله بيتهوفن. وسيخبرك أي موسيقي بأن ذلك هو السبب الذي جعل من بيتهوفن أعظم مؤلف. لأن الموسيقا التي تقول لك دائماً الشيء نفسه ستغدو قريباً مملة، أما الموسيقا التي يختلف معناها بصورة طفيفة عند كل استماع فإنها تمتلك فرصة أكبر لتبقى حية.

استمع، إن كنت تستطيع، إلى ثيمات الفوغات[٣] الثمانية والأربعين للمؤلف باخ Well Tempered Clavichord. استمع إلى كل ثيمة، واحدة إثر الأخرى. وسوف تتبين سريعاً أن كل ثيمة تعكس عالماً من الشعور. أيضاً سوف تتبين سريعاً أن من الصعب إيجاد كلمة تصف بها بصورة ترضيك تماماً الثيمة التي ستبدو لك أكثر جمالاً. أجل، إنك ستعرف حتماً ما إذا كانت الثيمة مرحة أم حزينة. وبكلمات أخرى، سوف تكون قادراً على أن ترسم في مخيلتك إطاراً من الإحساس العاطفي حول ثيمتك. والآن ادرس الثيمة الحزينة بدقة. ثم حاول تحديد الخاصية الدقيقة للحزن الذي تنطوي عليه. هل هو حزن بسوداوية أو حزن باستسلام؛ هل هو حزن ينذر بفاجعة أو هو حزن بابتسام؟

لنفرض أنك محظوظ وأنك تستطيع بقناعة أن تصف ببضع كلمات المعنى الدقيق لثيمتك المختارة. ومع ذلك فليس هناك ضمانة في أن يقتنع أي شخص آخر بذلك. بل وليسوا هم بحاجة. فالشيء المهم هو أن كل شخص يشعر في داخله بالخاصية التعبيرية المحددة للثيمة أو لكامل المقطوعة الموسيقية. وإذا كان العمل الفني عظيماً، فلا تتوقع منه أن يعني لك بدقة الشيء نفسه في كل مرة تعود إليه.

بالطبع، فالثيمات والمقطوعات لا تعبر بالضرورة عن إحساس واحد فحسب. خذ على سبيل المثال الثيمة الرئيسية الأولى للسيمفونية التاسعة لبيتهوفن. إنها مصوغة كما هو واضح من عناصر مختلفة. إنها لا تقول شيئاً واحداً فحسب. ومع ذلك فإن أي شخص يستمع إليها يجتاحه

شعور بالمتانة، شعور بالقوة. إنها ليست القوة الناجمة عن عزف الثيمة بصوت عال. إنها القوة المتأصلة في طبيعتها. إن قوة الثيمة وحيويتها المتميزتين يكوّنان لدى المستمع المتلقي انطباعاً بأن حالة من الفعالية الشديدة خلقت. ولكن لا يتوجب على أحد أن يحاول استخلاص شيء من هذا القبيل مطرقة المصير المحتوم في الحياة، إلخ. فالمتاعب تبدأ من ذلك. إذ يقول الموسيقي وهو في حالة من السخط، إنها لا تعني شيئاً سوى النغمات نفسها، في حين يسعى غير المحترف بتلهف إلى التعلق بأي تفسير يوهمه بأنه أصبح قريباً من معنى الموسيقا.

الآن، ربما سيعرف القارئ بصورة أفضل ما أعنيه عندما أقول إنَّ الموسيقا تتضمن معنى تعبيرياً، لكننا لا نستطيع أن نقول في عدد من الكلمات ما هو ذلك المعنى.

المستوى الثالث الذي تقوم عليه الموسيقا هو المستوى الموسيقي الصرف. إن الموسيقا إلى جانب الصوت الموسيقي السار والشعور التعبيري الذي تطلقه، توجد على أساس النغمات نفسها وطريقة معالجتها. ومعظم المستمعين لا يدركون بصورة كافية المستوى الثالث هذا. وستنحصر مهمة هذا الكتاب في جعلهم أكثر وعياً بالموسيقا على هذا المستوى.

من جهة أخرى، فإن الموسيقيين المحترفين هم أكثر وعياً بالنغمات المجردة نفسها. وكثيراً ما يقعون في الخطأ عندما ينغمسون في أربيجاتهم وأوكتافاتهم وينسون النواحي الأعمق في الموسيقا التي ينجزونها. ولكن من وجهة نظر الإنسان العادي، فإن الأمر لا يتعلق بالتخلص من العادات السيئة على المستوى الموسيقي المجرد بقدر ما يتعلق بتنمية وعيه بما يجري على صعيد النغمات المعنية.

عندما يستمع الإنسان الذي في الشارع إلى «النغمات عينها» مع أي درجة من التركيز، فمن المرجح أن يذكر شيئاً من اللحن. وهو إما أن يسمع لحناً جميلاً أو لا، وعادة ما يتركه يجري على ذلك النحو. بعد ذلك من المرجح أن يلفت الإيقاع انتباهه، خاصة إذا كان مثيراً. أما الهارموني واللون النغمي فيستهين بهما إن كان على دراية بهما على أية حال. أما فيما يتعلق بأنَّ الموسيقا لها صيغة محددة من نوع ما، فذلك لن يخطر في باله مطلقاً.

إنه لمن المهم جداً بالنسبة إلينا جميعاً أن نكون على علم أكبر بالموسيقا على مستواها الموسيقي الصرف. فعلى الرغم من كل شيء هناك مادة موسيقية فعلية مستخدمة. ويتوجب على المستمع الذكي أن يكون مستعداً لتنمية وعيه بالمادة الموسيقية وما يحدث لها. يتوجب عليه أن يسمع الألحان، الإيقاعات، الهارمونيات، والألوان النغمية بدراية أكبر. ولكن فوق كل شيء عليه، كي يتتبع خط المؤلف الفكري، أن يعرف شيئاً عن قواعد البناء الموسيقي الأساسية، إذ إنَّ الاستماع إلى جميع هذه العناصر يعني الاستماع إلى المستوى الموسيقي الصرف.

دعني أكرر أنني جزأت بصورة ميكانيكية المستويات الثلاثة المنفصلة التي نسمع وفقها لا لشيء إلا بقصد الوضوح الأكبر. وبالفعل نحن لا نستمع على مستوى أو آخر من هذه المستويات. إن ما نفعله هو إقامة رابطة متبادلة بينهم ـ هذا يعني الاستماع بالطرق الثلاثة في الوقت عينه. وهذا لا يتطلب جهداً عقلياً، لأننا نفعله بالغريزة.

قياساً لما يحدث لنا عند زيارتنا للمسرح ربما يجعل هذه الرابطة المتبادلة الغريزية أوضح. ففي المسرح، تكون مدركاً للممثلين والممثلات، للملابس والإعدادات، للأصوات والحركات. كل هذا يعطي المرء إحساساً بأن المسرح مكان من المبهج أن تكون فيه. وهذا يُكوِّن المستوى الحسي في ردود أفعالنا تجاه المسرح.

أما المستوى التعبيري فيُستمد من الإحساس الذي ينتابك مما يحدث على خشبة المسرح. فقد تحركت فيك عاطفة الشفقة، الإثارة، أو الحبور. إن هذا الإحساس العام، الناتج عن الكلمات الخاصة التي قيلت، هذا الشيء العاطفي الذي يوجد على خشبة المسرح، يماثل الخاصية التعبيرية في الموسيقا.

إن الحبكة وتطورها يساويان المستوى الموسيقي الصرف. إن مؤلف المسرحية يبدع شخصية ويطورها بالطريقة عينها التي يبدع فيها المؤلف الموسيقي ثيمة ويطورها.

وبقدر درجة إدراكك للطريقة التي يعالج بها فنان من حقل آخر مادته ستصبح مستمعاً أكثر ذكاء.

إن من السهل معرفة أن الذي يتردد على المسرح لا يعي أياً من هذه العناصر بصورة منفصلة. إنه يدركها جميعاً في الوقت عينه. والشيء نفسه صحيح بالنسبة إلى الاستماع الموسيقي. ذلك أننا نستمع في وقت واحد ودون تفكير على المستويات الثلاثة.

إن المستمع المثالي هو، بمعنى من المعاني داخل الموسيقا وخارجها في اللحظة نفسها، يحكم عليها ويتمتع بها، يرغب في أن تسير في أحد الطرق ويشهدها تسير في طريق آخر ـ تقريباً شأنه في ذلك شأن المؤلف في اللحظة التي يؤلف فيها؛ فكي يؤلف المؤلف موسيقاه، يتوجب عليه أن يكون أيضاً داخل موسيقاه وخارجها، يتحمس لها ثم ينتقدها ببرود. إن الموقف الذاتي والموضوعي تستلزمهما عمليتا الخلق والاستماع الموسيقيين.

إن ما يجب أن يجهد القارئ من أجله هو نوع من الاستماع الأكثر فعالية، وسواء استمعت إلى موتسارت أم إلى ديوك ألينغتون، يمكنك أن تعمق فهمك للموسيقا فحسب عندما تكون مستمعاً أوعى وأكثر إدراكاً، ليس مستمعاً يستمع لمجرد الاستماع، بل مستمع يسعى إلى شيء ما من وراء الاستماع.

الهوامش

(١)- آرونكوبلاند (١٩٠٠-١٩٩٠) Aaron Copland مؤلف وعازف بيانو وقائد أوركسترا أمريكي. المترجم.

(٢)- سترافينسكي (١٨٨٢-١٩٧١) مؤلف وقائد أوركسترا روسي. المترجم.

(٣)- الفوغ- Fugue: هو إحدى الصيغ المعقدة ومحكمة البناء لأسلوب التأليف الكونترابونتي، ويبنى على أساس تكرار لحن رئيسي قصير بأصوات وأبعاد مختلفة. وينتج عن هذا التكرار المتعاقب نسيج موسيقي قوامه تشابك لحنـي بالغ التعقيد يسـتوجب كثيرٌ من التركيز عند الاسـتماع. وقد بلغ فن الفوغ ذروتـه على يد المؤلف الألماني باخ. المترجم.

* * *

اسقِ العطاش...
التداول المعاصر للنص والموسيقا

منـى تاجو

يظـل فصـل (اسْقِ العطاش) واحداً من أشهر الأعمـال التراثية الموسيقيـة والغنائية في حلب، ولا يـزال حاضـراً فـي كثير من الأمسيـات والحفلات في العواصـم العربية والأجنبيـة، ورغم الآراء المختلفـة حـول أصحاب نصوص هذا العمل وألحانه فإنه حمـل طوابع حلب الموسيقية، واعتنى به أعـلام التلحيـن والغناء عبر أجيال منذ مئات السنين، وقد ذكر علامة حلب خير الدين الأسدي في موسوعته أن السيد صبحي القسطلي أحد أركان حلقة الهلالية قال ما ملخصه: منذ نحو ٣٠٠ عام تعرضـت حلـب لموجة مـن الجفاف وكان في الزاويـة الهلالية القادرية منشد وناظـم يدعى الشيخ محمـد الـورَّاق، نظـم قصيـدة مطولة فـي التضرع إلـى الله، ولحنها بنغـم الحجاز الـذي يعبق بأرج النبوة، ذلك النغم الذي يشبه إلى حدٍّ ما حدوَ العرب. وعرض النظم واللحن على شيخه فوافق عليه

وعلَّمه لتلامذته، ثم خرجوا إلى العراء يتلون أذكار فصل «اسقِ العطاش». واستجاب الله توسلات عباده، وهطل المطر مدراراً، وبقي اسق العطاش يتردد في الزوايا ومن ثم انتقل إلى الحفلات[1].

أما نصوص هذه المجموعة الموسيقية والغنائية فنحن نجد مطبوعاً في سنة (١٩٢٩) اعتنى به فتح الله قسطون ونشره بحلب، وأشار إلى أنه اختاره من مخطوط عنوانه (سلافة الحان وسفينة الألحان) المنسوب إلى محمد الورَّاق المنشد والملحن، ولم يحدد قسطون تأليف مجموعة الأشعار والأزجال، وإنما ذكر «جمعها»، وتتكون من ثلاثة أقسام الأول (إنشاد تمهيدي وفيه الابتهال الأساسي طلباً للغيث والمطر في صفحة واحدة)، تكمِّله (نوبة نهفت وفيها مقطوعات من الموشحات تطلب المدد، وتنتقل إلى أشعار الغزل الصوفي الرمزي في صفحتين)، ويأتي القسم الثالث وهو (التحميلات وهي نصوص من الموشحات والقصائد التي أصبح عدد منها من القدود الحلبية الشهيرة وامتدت في عشرين صفحة)[2].

وقدَّم لهذه المطبوعة الموسيقار الحلبي أحمد أوبري (١٨٨٥-١٩٥٢) الباحث والملحن صاحب أناشيد وأغنيات، إضافة إلى تلحين المسرحية الغنائية (ذي قار) من تأليف الشاعر عمر أبو ريشة، ونستنتج من حديثه عن هذا الفصل أنه كان يقدَّم متضمناً الابتهال وامتداده وعدداً من التحميلات من الموشحات والقدود؛ وتتدرج الألحان إلى أن تصل إلى مصاحبة رقص السماح التعبيري فهو يقول إن هذا الفصل «أوله تضرُّع يستدعي انتباه السامع وتيقظه من غفلته ليلتجئ إلى واجد الوجود الذي بيده كل شيء وهو على كل شيء قدير، ونغماته في كافة مقاطيعه متراصَّة متجانسة، لا وحشة فيها ولا غرابة، وكلها أنس وشمول وطرب، ثم تتسلسل أدواره وألحانه من طور إلى طور ومن وزن إلى وزن ينتقل من خلالها السامع من يقظة إلى نشاط ومن نشاط إلى حركة، ومن حركة إلى صياح فينتهي الفصل إلى مشهد من أجمل مشاهد الفن وأبدعها أعني به الرقص المعروف برقص السماح»[3].

ونتوقَّف عند عدد من التسجيلات لهذا الفصل الموسيقي الغنائي، ونرى قيمتها التفاعلية اليوم مع جيل الآباء وجيل الأبناء، وهذا نموذج للحوار حول ما نسمع وتطويره في البلاد العربية بشكل يحفظ سماته الجوهرية ويفتح نوافذه للأضواء الجديدة، وإنَّ توافر التسجيلات اليوم في شبكة المعلومات وبرامجها يجعل محاوراتنا أكثر حيوية وتفاعلية.

١- **التسجيل الصوتي الأول** هو الأقدم مما بين أيدينا وهو ما قدَّمه الشيخ علي الدرويش الحلبي (١٨٨٢-١٩٥٢)، وهو عازف متميِّز على الناي وباحث موسيقي درَّس في حلب وتونس والقاهرة، وعمل على جمع وتصنيف ودراسة المؤلفات الموسيقية كما ألف مجموعة من الألحان الصوفية ورقص السماح، ومما درَّسه كان فصل «اسق العطاش»، وأداه مع بعض الآلات الموسيقية

علي الدرويش

والجوقة من المنشدين والمنشدات واعتمد إيقاع الدفوف بصورة رئيسية، وظهر في أدائه الابتهال، وكان الافتتاح مع الفرقة ثم ينفرد صوت الكمان ويصاحب الأداء الفردي لعلي الدرويش، وتدرَّجت الألحان من الجلال المهيمن إلى تصاعد يحمل حرارة الانفعال مع التحميلات من غير صخب، فكان أقرب إلى الرصانة يصل إلى التفاعل الطربي ضمن تقاليد السماع في الأربعينيات والخمسينيات، وزمن أدائه ست وعشرون دقيقة ويتضمن[٤]:

١- الابتهال على نسق الموشح:

مولاي أجفاني جفاهن الكرى / والشوق لاعجه بقلبي خيَّما

مولاي لي عمل لكنه موجب/ لعقوبتي فاحنن عليَّ تكرُّما

واجلُ صدى قلبي بصفو محبَّة/ يا خير من أعطى الجزاء وأنعما

ياذا العطا/ يا ذا الوفا/ يا ذا الرضا/ يا ذا السخا

اسق العطاش تكرما/ فالعقل طاش من الظما

غِث اللهفان/ وارو الظمآن/ واسقنا يا رحمان/ من منهل الإحسان/ غربا الأوطان

يا صاحب الورد الذي أحيا الحمى

مضناك المأسور/ العاني المهجور/ العبد المكسور

٢- ويأتي موشح غزلي رمزي في إطار الصوفية رابطاً بين الابتهال والتحميلات ويبدأ:

كئيب الفؤاد فتى/ غريبٌ إليك أتى/ يروم الوفا فمتى؟

٣- وتتوالى مجموعة من التحميلات بين الموشح والقصيدة والزجل مما عُدَّ من القدود:

ملكتم فؤادي/ ومن عجب أن الصوارم والقنا/ هيمتني / جاني حبيبي أبو الحلقة/ ويلاه من نار الهجران/ عطفاً أيا جيرة الحرم/ كنت فين يا حلو غايب/ بيني وبينك حار العواذل.

ويظهر لنا أن ما أورده علي الدرويش يطابق ما جاء في مطبوعة (اسق العطاش) مع زيادة مقطوعتين (عطفاً أيا جيرة الحرم، وكنت فين يا حلو)، مع بعض الاختلافات في مواضع وقد تكون مما تركه فتح الله قسطون ولم ينقله من (سلافة الحان وسفينة الألحان).

٢- **وهناك أكثر من تسجيل صوتي لفصل (اسق العطاش)** أداه المطرب الحلبي محمد خيري (١٩٣٥-١٩٨١)، الذي تلقَّى الموسـيقا على الملحِّن بكري الكردي وغنَّى في إذاعة حلب، وعلى مسارحها كما في دمشق وبيروت وبلاد المغترب، وشارك في البرنامج التليفزيوني «مع الموسيقا العربية»، ويبدو لنا أن محمد خيري كان يغيِّر في التحميلات بين حفلة وأخرى، ففي تسجيل في إذاعة حلب وطوله ما يقرب من اثنتين وعشرين دقيقة نجد الابتهال ثمَّ عدداً من التحميلات:

كئيب الفؤاد/ ملكتم فؤادي/ ومن عجب أن الصوارم/ هيَّمتني/ ويلاه من نار الهجران/ عطفاً أيا جيرة الحرم/ كنت فين يا حلو غايب/ أهوى الغزال الربربي/ بيني وبينك حار العواذل.

نلاحظ في هذا التسـجيل اختلافاً عمَّا كان لدى علي الدرويش في غياب (جاني حبيبي أبو الحلقه) وإضـافة (أهوى الغـزال الربربي)، وقد اعتمد محمد خيري على مجموعة موسـيقية محـدودة فيهـا كمان واحد وعدد من الأصـوات الرجالية في الجوقة مع إيقـاع الدفوف، وكانت النتيجـة أداء يلفت الانتباه إلى اللحـن ودلالات الكلمات فيما يقارب أجواء الإنشـاد في الزوايا الصـوفية. ونلاحظ في تسجيل آخر لمحمد خيري حضـور (جاني حبيبي أبو الحلقة) وإضافة (يا غزالي كيف عني أبعدوك)[٥].

٣- **وهناك تسجيل صوتي** لفصل (اسق العطاش) يعود إلى أواخر خمسينيات القرن العشرين أو مطلع الستينيات، وبلغ ما يزيد على ٣٣،٢٦ دقيقة، وقد جمع عدداً من أصوات مطربي الصف الأول وخاصة من برزوا في أغاني التراث، وهم مصطفى ماهر (١٩٢٦-٢٠٠٣) ومحمد خيري (١٩٣٥-١٩٨١) وصـباح فخـري (١٩٣٣-٢٠٢١) وكَروان (١٩٣٢- ٢٠٠١)، وسَـحَر (١٩٣٠-١٩٨١)، وأدى كل منهم جزءاً من العمل بمصاحبة جوقة من الرجال وآلات إيقاعية محدودة مع بروز لأداء الناي ولاسيَّما مع القسم الأول، وتضمن هذا الفصل: الابتهال، ثم أتت التحميلات:

كئيب الفؤاد/ ملكتم فؤادي/ ومن عجب أن الصوارم/ هيَّمتني/نار الهجران/ جاني حبيبي أبـو الحلقـة/ يا غزالي/ أهوى الغزال الربربي/ كنت فين يا حلـو/ قدُّك الميَّاس/ بيني وبينك حار العواذل.

نـرى فـي هذا الأداء تنوُّع الأصـوات لكن يبـرز ابتعاد التحميلات عن منظومة الفصـل كما تابعناها لدى علي الدرويش، ووهذا واضـح في زيادة زمـن الأداء مع قدّ (قدُّك الميَّاس)، ولعلَّ التوسُّـع في الأداء الموسـيقي كان الأفضل مع هذه المجموعة من الأصوات المؤدِّية، وتبقى هذه التجربة مجالاً للمقارنة مع المحاولات الحديثة لتقديم فصل (اسق العطاش)[٦].

٤- **قدَّم الموسيقار توفيق الباشا** (١٩٢٤-٢٠٠٥) فصـل (اسق العطاش) برؤية مميزة جديرة

بالتأمل ضمن الاجتهادات المختلفة التي أدَّت هذا الفصل الغنائي، وقد نشأ ببيروت ودرَس في الجامعة الأمريكية آلة الفيولونسيل، وتابع دراساته العليا فغدا قائداً أوركسترالياً، وتوالت مؤلفاته المتطورة في الأغاني العربية من الشعر القديم والحديث، وفي مؤلفات سيمفونية، وأشرف وقاد فرقاً موسيقية، وله مؤلفات ودراسات في الموسيقا.

أنجز فصل (اسق العطاش) بناء على طلب من إذاعة الشرق الأدنى (يغلب أن يكون في أواسط الخمسينيات من القرن العشرين وقت بثِّ هذه الإذاعة)، التي أحضرت جميع التسجيلات من مشايخ حلب فعكف على دراساتها لحنياً ومن حيث الإيقاعات، وتولى الشاعر مصطفى محمود من مصر كتابة مقطوعات في إطار صوفي وجداني، وأعاد توفيق الباشا صياغة اللحن توزيعاً حافظ على مقام الحجاز وشخصيته، وقُدِّمَ مع فرقة موسيقية كاملة، و قام بالأداء الفردي المطرب والملحن الفلسطيني محمد غازي (١٩٢٢- ١٩٧٩) مع جوقة غنائية عالية التدريب مع لمسات من الهارموني. واستغرق أربعاً وعشرين دقيقة تقريباً، وتضمن عدداً من المقطوعات المترابطة على شكل قدود تحاكي أقسام الفصل كما جاءت في تسجيل علي الدرويش:

ابتهال افتتاحي/ ثم ما يقابل تحميلات: كئيب الفؤاد/ ملكتم فؤادي/ ومن عجب/ جاني حبيبي/ هيَّمتني/ عطفاً أيا جيرة الحرم/ بيني وبينك.

نستطيع أن نقول مع بعض التجاوزات إنه صنع قداً على ألحان (فصل اسقِ العطاش) برؤية تناسب دراسته الموسيقية وتناسب الزمن الذي قدم فيه العمل. وقد التزم لحنياً بتسلسل الفصل كما ذكرت، وهذا هو المطلع:

واحرَّ قلبي آه من وجد الظما زادته نيران الحنين تضرما

والروح ناداها هتافٌ منهم والصمت في وادي الأماني خيَّما

اسق العطاش فأنت أصفى منهل القلب أمسى في جمالك مغرما

أنصف لنا هذي المنى وأرفق بنا يا ذا السنا

اسق العطاش تكرما

وهكذا نجد أنه لم يغادر الأجواء الصوفية وظمأ العطاش، وأراه عملاً متقناً جميلاً يصون التراث ويحييه ليصبح مناسباً للزمن الذي قُدِّم فيه.[٧]

٥- **قدَّم صباح فخري** (١٩٣٣- ٢٠٢١) وهو من أعلام الغناء العربي (فصل اسقِ العطاش) بطريقة لا تلتزم الحالة الإنشادية بل أخذت منحى يغلب عليه التطريب، وأضاف إليه تحميلات لم تكن موجودة فأتى في اثنتين وأربعين دقيقة تقريباً ويتضمن بعد الابتهال: (موشح: كئيب

الفـؤاد، موشـح: ملكتـم فؤادي في شـرع الهوى، قصـيدة: ومن عجب، موشـح: ويـلاه من نار الهجران، قد: هيمتني تيمتني، قد: جاني حبيبي أبو الحلقة، وأضـاف: الله يا ليل سامح يا ليل، ثم ارتجال شـعري يا لائمي بالهوى، موشـح عطفاً أيا جيرة الحرم، موشـح يا غزالي كيف عني أبعدوك، موشـح أهوى الغزال الربربي، قدَّ: كنت فين يا حلو غايب، قد: قدك المياس، ثمَّ بيني وبينك حار العواذل)، وتحول الفصل من المقصد الابتهالي إلى المقصد الطربي[٨].

كانـت هذه جولة أولـى في النظر إلى المتداول الموسـيقي والغنائي، للوصـول إلى تنويعات يجذب بعضـها الأجيال الجديدة إلى الرصـيد الفني الذي يعطي إضـافة إلـى المتعة الفنية ما يؤازر شخصيتنا الحضارية في موجات العولمة.

الهوامش

(١)- خير الدين الأسدي، موسوعة حلب المقارنة، جامعة حلب، معهد التراث العلمي، ج١، ص١٣٨-١٣٩.

(٢)- فتح الله قسطون، فصل اسق العطاش وتحميلاته، دار العصر الجديد، حلب ١٩٢٩، ص٩، ١٠- ٣٢.

(٣)- أحمد أوبري، فصل اسق العطاش وتحميلاته، دار العصر الجديد، ص٤.

(٤)- علي الدرويش، أعلام الموسيقا والغناء في سورية، الهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون، ٢٩-٣٠ (أسطوانة ليزرية).

(٥)- محمد خيري، تسجيلات صوتية، شبكة youtube.

(٦)- محمد خيري، مصطفى ماهر، صباح فخري، كروان، سحر، تسجيل صوتي، youtube.

(٧)- توفيق الباشا، تسجيل صوتي، youtube.

(٨)- صـباح فخري، أعلام الموسـيقا والغناء في سـورية، الهيئة العامة لدار الأسـد للثقافة والفنون، ٣٢ (أسطوانة ليزرية).

* * *

د. قتيبة الشهابي
طبيب دمشق ومبدعها وعاشق آثارها
(١٩٣٤-٢٠٠٨)

د. نزار بني المرجة

د. قتيبة الشهابي

هو أستاذي في طب الأسنان، وأستاذي في فن التصوير وعشق دمشق وتاريخها وآثارها... وشرف كبير لي أنني كنت من طلابه ومريديه في جامعة دمشق، ثم واحداً من أصدقائه ومتابعي منجزه الإبداعي الفريد في الفن والتوثيق وعشق دمشق وسورية والتاريخ. ولد الراحل الدكتور قتيبة الشهابي في دمشق عام (١٩٣٤م) لأب هو الأمير أحمد الشهابي والذي كان يحمل الجنسيتين السورية واللبنانية، وكان واحداً من المناضلين البارزين ضد الاحتلال الفرنسي في غوطة دمشق، حيث كان يعمل رئيساً لمحكمة الاستقلال في قرية (الحتيتة) في غوطة دمشق الشرقية، وقد نفته سلطات الاحتلال إلى شرقي الأردن لمدّة طويلة، وعاد إلى دمشق بعد صدور عفو عن الثوار، لينتقل بعدها إلى مدينة الحسكة شمالي شرقي سورية، ويعمل قاضياً برتبة (نائب عام)، وبعدها عاد إلى دمشق وعمل في سلك المحاماة، وكان جد قتيبة الشهابي لأبيه يتولى مهمة (قائمقام) منطقة قطنا في ريف دمشق الغربي، وهو سليل أسرة الأمراء الشهابيين المعروفة في لبنان، ولا زالت أطلال وجدران بيتهم الحجري الجميل الذي دمره العدو الصهيوني في جنوب لبنان ماثلة للعيان.

تلقَّى قتيبة الشهابي تعليمه الابتدائي في مدرسة (دوحة الأدب)، وكانت هذه المدرسة من المدارس القليلة جداً التي حافظت على طابعها العربي في ظل الاحتلال الفرنسي لجهة المنهاج وطاقم التدريس، وكانت مديرة المدرسة المناضلة والمربية المعروفة عادلة بيهم الجزائري، وكانت أستاذته السيدة أمل الجزائري، وكان واحداً من أربعة تلاميذ فقط في صفه بين ثلاثين تلميذة، وكان الأقرب إليه من زملائه الذكور (صلحي الوادي) الذي أصبح فيما بعد موسيقياً بارزاً، وأسس الفرقة السيمفونية الوطنية السورية في أواخر القرن الماضي.

وفي المرحلة الإعدادية بدأت ميول المطالعة والكتابة وتذوق الفنون لدى قتيبة الشهابي، ويحدث أن يفوز بجائزة لكتابة القصة القصيرة في مسابقة أعلنت عنها مجلة (عصا الجنة) لصاحبها الصحفي المعروف نشأت التغلبي، وفي مطلع شبابه تشاء الأقدار أن تحصل مجزرة البرلمان نتيجة العدوان الفرنسي على مبنى البرلمان وحاميته بتاريخ (٢٩ أيار ١٩٤٥)، ويقول الشهابي عن تلك الحادثة: إنه ذهب مع زميله ابن جيرانهم حسان نجل الرئيس شكري القوتلي (حيث كان منزلهم بجوار منزل الرئيس القوتلي) إلى مبنى البرلمان غير البعيد عن سكنهما، حيث شاهدا بأم العين آثار الجريمة المروعة.. والجثث المتفحمة والرؤوس المقطوعة والمقاعد والديكورات الخشبية المزخرفة والجميلة لمبنى المجلس وقد تحولت إلى حطام وركام، وتمنى الشهابي يومها كما قال لو كانت معه آلة تصوير ليصور ويوثق آثار ذلك العدوان الآثم.

وفيما بعد وعندما حصل الشهابي على الشهادة الثانوية بفرعها الأدبي حيث كان يرغب في دراسة الحقوق، فوجئ بموقف والده القاضي والمحامي وهو يعارض تلك الرغبة، ويدفعه للتسجيل في كلية طب الأسنان (والتي كانت تقبل حملة شهادة الفرع الأدبي لدراسة طب الأسنان آنذاك)، ورغم عدم حبه لتلك المهنة، فقد تفوق في دراسته الجامعية، وأوفِد إلى بريطانيا لمتابعة دراساته العليا في إحدى جامعات لندن، ليعود حاملاً شهادة اختصاص في مداواة الأسنان، والتصوير العلمي الضوئي المجهري، وليصبح بعد عودته عضواً في الهيئة التدريسية في كلية طب الأسنان بجامعة دمشق، حيث عمل أستاذاً لمادة تشريح ومداواة الأسنان في الكلية، وأستاذاً في الوقت عينه لمادة التشريح الفني في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق في المدّة ما بين (١٩٦٣- ١٩٩٤)، وكانت له أربعة كتب تدرَّس في منهاج الكلية، كما أنجز معجمين بالعربية والإنكليزية يضمان آلاف المصطلحات العلمية في الطب وطب الأسنان، وقد طُبِعا في بيروت.

وبصفته فناناً ومصوراً فقد كان عضواً فاعلاً في نقابة الفنون الجميلة، وعضواً في اتحاد الفنانين التشكيليين العرب، كما عمل خبيراً ثقافياً في وزارة السياحة، وعضواً في هيئة تحرير

مجلة (دليل السائح)، وعمل في العقد الأخير من حياته مستشاراً لوزير السياحة، لما يتمتع به من خبرة توثيقية نادرة في حقل الآثار والمعالم التاريخية، كما كان عضواً بارزاً وفاعلاً في لجنة تسمية الأماكن والشوارع في محافظة مدينة دمشق.. والتي أنجزت لوحات تعريفية معدنية لازالت تزين شوارع دمشق للتعريف بها حتى اليوم.

وقد تمكن الدكتور قتيبة الشهابي رحمه الله، من الاستفادة من تخصصه بالتصوير الضوئي العلمي المجهري من توظيف تلك التقنيات العلمية في مجال خدمة أبحاثه الآثارية، وإذا نسيت فلن أنسى ذلك المشهد الذي استغربته بداية عندما رأيت أستاذنا الشهابي في غرفة المخبر وحيداً خلف طاولة المجهر، وكان يضع صورة قديمة مهترئة لأحد أسواق دمشق، وأخبرني أنه يحاول أن يقرأ بواسطة المجهر أسماء المحلات التجارية في ذاك السوق، لأنها غير واضحة أو مقروءة بالعين المجردة، وكان يحصل على نتائج قيمة ويكون في غاية السرور لوصوله إلى مبتغاه بنجاح.

وكان لي الشرف أني كنت واحداً من طلابه في مرحلة دراستي لطب الأسنان ما بين (١٩٧٣-١٩٧٨)، وكان يشعرني بعلاقتي معه على أنها علاقة صديقين، لا علاقة طالب بأستاذه، بعد أن لمس عندي في غير مناسبة ميلاً قوياً مثله للآداب والفنون، وكان جميلاً منه أن يشيد بي أمام زملائي وأمام زوجته الدكتورة هالة حمامي الحواصلي التي كانت هي أيضاً أستاذتنا في الكلية لمادة جراحة الفم والأسنان.

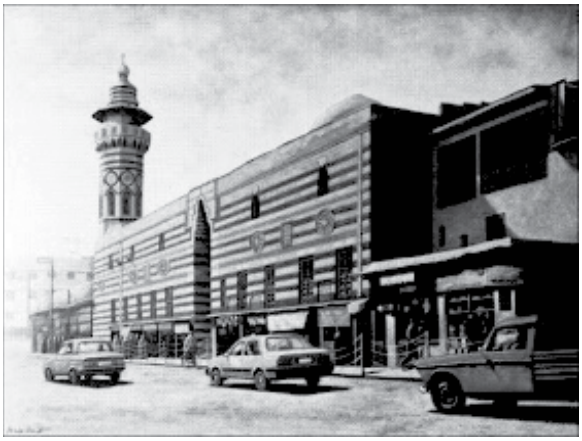
في مخبر (الهامات) في المقر القديم لكلية طب الأسنان خلف رئاسة جامعة دمشق حالياً، كان لقاؤنا الأول في منتصف سبعينيات القرن الماضي، وتوطدت العلاقة مع أستاذي الشهابي عندما لمست حبه للشعر، وتشجعت ذات مرة وأهديته نسخة من صحيفة (صدى الجامعة)، التي كان يصدرها الاتحاد الوطني لطلبة سورية بجامعة دمشق، وفيها قصيدة لي، وكم كان لطفاً منه أن يسألني دائماً عن آخر قصيدة كتبتها، ويطلب مني إلقاء القصيدة على زملائي كفاصل أدبي ترفيهي واستراحة لعدة دقائق، بعد أن يفصل بنفسه قاطع الكهرباء ليتوقف ضجيج محركات آلات حفر الأسنان في قاعة مخبر الهامات المخصص لتدريبنا العملي على حفر نماذج إكريلية للأسنان وفق هندسة نماذج الحفر الدقيقة للأسنان؛ التي كان يضمها كتاب أستاذنا الدكتور الشهابي حول نماذج الحفر وحشوات الأسنان.

وبعد تخرجي في الجامعة، تواصلت لقاءاتي مع أستاذنا الدكتور قتيبة الشهابي في المجال الفني حيث جمعني وإياه (نادي فن التصوير الضوئي)، وكنت أتابع إبداعاته في المعارض الفنية التي كنا نشارك فيها معاً أحياناً (وكان يسبقني بالمشاركة فيها بسنوات طويلة بحكم

فارق السن بين أستاذ وطالبه)، وفي آخر زيارة له قبل وفاته بأسابيع بصحبة زميلي الدكتور محمد منير أبو شعر، كانت هديته القيمة جداً لي آلة التصوير التي كان يستخدمها في مطلع شبابه وهي من نوع (كانون موديل عام ١٩٣٣)، وكانت صورة زيارتنا تلك هي الصورة الأخيرة للباحث قتيبة الشهابي، وقد نشرت مع خبر وفاته في بعض الصحف السورية.

كما كنت أتابعه في مجال آخر، وهو ما كان يصدره من كتب توثق بالكلمة والصورة لآثار وتاريخ دمشق وسورية بشكل فني لافت وغير مألوف في كتب التاريخ لجهة التوثيق بالتصوير الميداني لموضوع البحث، الأمر الذي كان يتطلب دون شك تكريس وقت وجهد استثنائي قلَّما بذله باحث قبله في الشأن التاريخي، ولم تكن تلك الجهود تقف عند جانب التصوير الفوتوغرافي بطريقة علمية وفنية احترافية، بل تتعدى ذلك لجهة بذل جهود بحثية مضنية في الكتب والمراجع والمخطوطات حول موضوع البحث أو الكتاب، بدقة وشمولية يندر أن نجدها لدى باحث آخر.

وكنت ألاحظ من خلال متابعتي لأعمال الدكتور الشهابي المشاركة في المعارض الفنية التشكيلية ومعارض التصوير الضوئي، أن دمشق القديمة هي الهاجس والموضوع الأثير لديه، وقد لقي كتابه التوثيقي المصور المهم (دمشق.. تاريخ وصور)، والذي صدر في عدة طبعات، اهتماماً لافتاً غير مسبوق في أوساط الباحثين والمهتمين والعاشقين لدمشق وآثارها، لما تضمنه من فنية عالية وجهد توثيقي غير مسبوق، حيث اشتمل على أكثر من ٥٠٠ صورة ومخطط عمراني وخارطة لأوابد دمشق ومعالمها القديمة والحديثة، وشخصيات سورية أجنبية ذات علاقة، إضافة لرصد تجليات الحياة اليومية والاجتماعية لأقدم عاصمة مأهولة في التاريخ.



الدرويشية دمشق من أعمال قتيبة الشهابي

ويحدث أن تطلب نائب رئيس الجمهورية السيدة الدكتورة نجاح العطار، والتي كانت تشغل منصب وزيرة الثقافة في العام (١٩٨٥) من الدكتور قتيبة الشهابي متابعة عمله الفني والتوثيقي لكل ما يتعلق بتاريخ دمشق، بعد أن لمست لديه عشقاً فريداً لدمشق وتاريخها وجمالياتها.

وكان أن نذر الشـهابي بقية حياته للقيام مخلصـاً بهذه المهمة النبيلة، وكانت حصيلة هذا العشـق والتفاني لأداء تلك الرسـالة، إنجازه عشـرات الكتب والأبحاث وآلاف الصور التوثيقية التي رصدت كل زاوية وأثر في دمشق التي نذر حياته لأجلها، والتي شكلت منجزاً ومكتبة كاملة قدمها الشهابي لنا ولدمشق والتاريخ.

ولعل خصوصـية منجز الدكتور الشـهابي تكمن في تقديمه لنا توثيقاً مصوراً لم يسبقه إليه أحـد، إضـافة للتوثيق المكتوب الذي يقدمـه لنا المؤرخون في المصـادر والمراجع التاريخية، والتي لم يأل الشـهابي جهداً في الرجوع إليها رغم معاناته صـعوبات جمة في البحث والتنقيب عنهـا كما كان يقول، ورغم رصـده لتضـارب المعلومات حـول الوقائع عينها التـي ترويها كتب التاريـخ وعدم مصـداقيتها في كثير من الأحيـان، وهو يقول حول هذا الموضـوع: (المؤرخ قد يخطئ أو يسـهو أو يمر عابراً على نقطة أو فاصـلة في لوحة أو شـريحة من آبدة متهالكة، لكن الصورة تبقى شاهداً ودليلاً أميناً)، ويقول أيضاً: (الكاميرا لا تخطئ.. والكتاب ليس محايداً) في إشارة منه إلى عدم مصداقية بعض المؤرخين.

ويقول أيضـاً: (الصورة لها خصوصـيتها إذ تجعل التوثيق أكثر مصداقية، ونحن اليوم في عصـر الصـورة، أو بالأحرى ثقافة الصـورة التي أصـبحت تعبر وتتكلم وتؤدي دوراً كبيراً في بيـان الحقيقة، وأنا شخصـياً أحترم الصـورة أكثر من أي كتاب)، وهذا هو سـر اعتماده على (الكاميرا) في معظم مؤلفاته ومنجزه التوثيقي للآثار والأوابد في دمشق وغيرها.

وفي إشارة لافتة منه إلى مسألة مهمة يعبر الشهابي عن أسفه لأن الرحالة والمؤرخين العرب مثل ابن بطوطة وابن عسـاكر، لم يكونوا منصفين في وصفهم لدمشق، في الوقت الذي كان فيه الرحالة والمؤرخون والمستشرقون الغربيون أكثر دقة وإنصافاً في توثيق معالم دمشق التاريخية.

أهـدى الباحث الراحل الدكتور قتيبة الشـهابي دمشـق والمكتبة العربية (فضـلاً عن كتبه العلمية الطبية التدريسـية التي كانت مقررة في منهاج كلية طب الأسـنان وكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشـق) سـبعة وعشـرين كتاباً توثيقياً موسوعياً مصوراً، كانت النسـبة الأكبر والأكثر أهميـة من بينها تلك التي أفنى من أجل إنجازها سـنوات طويلة من عمره وجهده رغم معاناته مع داء السـرطان في سنواته الأخيرة، التي كرسها لتوثيق آثار دمشق وأوابدها وتاريخها وحياة النـاس فيهـا، وفيما يأتي إضـاءة وجيزة على أبرز الكتـب في منجزه الفريد فـي دقته وأمانته العلمية لجهة مدرسـته التوثيقية الخاصة بالتوثيق اعتماداً على الصورة والكلمة معاً، مع تأكيده أهمية الصـورة، إذ كانت له مقولته وقناعته اللافتة: (لقد كتب التاريخ بالكلمات، وسـأكتبه أنا بالصور).

١- (دمشق.. تاريخ وصور):

صدر هذا الكتاب الجميل مضموناً وطباعة في طبعته الأولى عن وزارة الثقافة في العام (١٩٨٦)، وصدرت طبعته الثانية عن مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع بدمشق في العام (١٩٩٠)، كما أصدرت مؤسسة النوري طبعة ثالثة لهذا الكتاب في العام (١٩٩٤)، وضم هذا الكتاب بين دفتيه لمحة تاريخية عن دمشق والصور القديمة المتوفرة لها، عن أوابدها وقلعتها وأبوابها وأسواقها وشوارعها وأحيائها وعن جبل قاسيون وكل ما يتعلق به من تاريخ وآثار وصور.

٢- (هنا بدأت الحضارة... سورية تاريخ وصور):

صدرت طبعته الأولى عن دار الأبجدية في العام (١٩٨٨)، وجاء الكتاب في قسمين، تحدث في أولهما عن الحضارات التي تعاقبت على سورية عبر التاريخ، وتحدث في القسم الثاني عن بدايات نشوء المدن والبلدان والمواقع الأثرية فيها، وما تعرضت له عبر العصور وفق تسلسل زمني دقيق.

٣- (أسواق دمشق ومشيداتها التاريخية):

وقد صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة في العام (١٩٩٠)، وتضمن رصداً توثيقياً مصوراً بعدسة الدكتور الشهابي، ومخططين لأسواق دمشق في العهدين المملوكي والعثماني، وصولاً إلى اليوم مع كل ما طرأ عليها من تبدلات عمرانية ووظيفية، وتسمياتها القديمة والحالية وما يجاورها من المشيدات والنسيج العمراني لدمشق القديمة.

٤- (مآذن دمشق... تاريخ وطراز):

وهو كتاب فريد لجهة موضوعه والدراسة الميدانية المصورة التي قام بها الباحث الراحل لجميع مآذن مساجد دمشق تقريباً، إذ رصد ووثّق هندسة الطراز المعماري لتلك المآذن وتاريخها وتدقيق تسمياتها، وما طرأ عليها من تعديلات عبر العهود التي تعاقبت عليها، وصولاً إلى مآذن اليوم، مبرزاً ما فيها من جماليات وزخارف تميز الطراز المعماري للعهد الذي بنيت فيه كل منها.

وقد صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بدمشق في العام (١٩٩٣).

٥- (مشيدات دمشق ذوات الأضرحة وعناصرها الجمالية):

وهو بحث ميداني مصور فريد أيضاً لجهة موضوعه غير المطروق كعنوان محدد سابقاً، والذي يتناول فيه بالبحث الأضرحة والمقامات والقبور المتفرقة، أو تلك التي تقع ضمن أبنية أثرية ووقفية، مركزاً على ما يميز تلك المشيدات من زخارف ونقوش وكتابات، وقد صدر هذا الكتاب ضمن منشورات وزارة الثقافة السورية أيضاً في العام (١٩٩٥).

٦- (معجم ألقاب أرباب السلطان في الدول الإسلامية):

وهو بحث نادر يتناول الألقاب والتسميات التي كانت تطلق على أصحاب الجاه النفوذ منذ العهد الراشدي وحتى مطلع القرن العشرين، من الخلفاء السلاطين والملوك والأمراء والولاة والوزراء، وأصحاب الشأن السياسي والإداري.

وقد صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بدمشق في العام (١٩٩٥).

٧- (زخارف العمارة الإسلامية في دمشق):

وهو كتاب جميل في موضوعه، يرصد فيه الباحث الشهابي جماليات الزخارف التي تميز فن العمارة الإسلامية في العهود التي تعاقبت على دمشق، مبوباً تلك الزخارف تحت مصطلحات هندسية ومعمارية، ومشيراً إلى مدارس ومهارات وفنون العمارة التي عرفتها دمشق عبر تاريخها العريق منذ الفتح الإسلامي وحتى أواخر العهد العثماني.

وصدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة في العام (١٩٩٦).

٨- (أبواب دمشق.. وأحداثها التاريخية):

وفي هذا الكتاب المصور يقدم لنا الشهابي صوراً جميلة لأبواب دمشق وأسباب تسمياتها وما اندثر منها، وتاريخها وما تعرضت له المدينة من غزوات ودور تلك الأبواب وسور دمشق وأبراجه في الدفاع عنها عبر التاريخ.

وقد صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة في العام (١٩٩٦)، وجاء في /٣٦٧/صفحة من القطع المتوسط.

٩- (النقوش الكتابية في أوابد دمشق):

وهو كتاب مهم جداً يوثق لكل الكتابات الموجودة على أوابد دمشق، وتأتي أهميته لجهة ما تحتويه تلك الكتابات من معلومات تاريخية تتعلق بتسمية الآبدة ومن شيدها، وتاريخ بنائها من خلال ما يعرف بالتأريخ الشعري أو التأريخ الصريح، فضلاً عن ربط الباحث المكتوب بما ورد حوله في الكتب والمخطوطات والمراجع التاريخية حول ذات تلك الكتابات، لتدارك النقص أو التشويه الحاصل نتيجة الزمن أو التخريب المقصود، إذ صوَّب المعلومات في تلك النقوش والكتابات.

وقد صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة في العام (١٩٩٧).

١٠- (طريف النداء في دمشق الفيحاء):

وهذا الكتاب صدر عن وزارة الثقافة في العام (١٩٩٨) في جزأين من القطع الكبير، وقد سلط فيه الباحث الشهابي الضوء على الأصول التاريخية والتراثية والشعبية لنداءات الباعة في دمشق عبر التاريخ وأسماء السلع والبضائع التي يبيعونها.

١١- (صمود دمشق أمام الحملات الصليبية):

وهو كتاب استخلصه الشهابي من كل ما ورد في مراجع المؤرخين العرب والأجانب، حول نضال دمشق وأهلها ضد موجات الحملات الصليبية الأولى والثانية التي استهدفت المنطقة ردحاً طويلاً من الزمن، مسلطاً الضوء على أنواع الأسلحة التي كان يستخدمها العرب والفرنجة في تلك الحروب والمواجهات.

وقد صدر الكتاب عن وزارة الثقافة في العام (١٩٩٨)، ويقع في /٣٨٢/صفحة من القطع المتوسط.

١٢- (معجم دمشق التاريخي):

وهو عمل معجمي توثيقي للأماكن والأحياء والمشيدات ومواقعها وتاريخها، كما وردت في نصوص المؤرخين، ويجمع هذا الكتاب بين الموسوعية والبساطة من حيث سهولة الوصول إلى المعلومة المتعلقة بكل مكان وأثر تاريخي في دمشق.

وقد صدر عن وزارة الثقافة في دمشق في العام (١٩٩٩) في جزأين، ويقع في /٣٨٢/ صفحة من القطع المتوسط.

١٣- (الطيران ورواده في التاريخ الإسلامي):

وهو دراسة حول دور العرب في علم الطيران منذ الحديث عنه في الأساطير في العهدين الآكادي والبابلي، وصولاً إلى رواد الطيران المذكورين في التاريخ الإسلامي عباس بن فرناس والجوهري وثالثهم مجهول الاسم، وينتهي المؤلف بالحديث أخيراً عن عصر الطيران الحديث، وأنواع وصور الطائرات التي عرفها الإنسان وشهدت تطوراً هائلاً في العصر الحالي.

وقد صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة في العام (١٩٩٩)، وجاء في /٢٠٠/ صفحة من القطع المتوسط.

١٤- (نقود الشام):

في هذا الكتاب يوثق الباحث الدكتور قتيبة الشهابي لتاريخ النقد والعملات التي سُكَّت وتُدَوّلت في بلاد الشام خلال الأزمنة والحضارات النبطية والفينيقية والتدمرية والغسانية، ثم الأموية والعباسية والبويهية والطولونية والإخشيدية والفاطمية والأتابكية والأيوبية والمملوكية، ثم العثمانية وصولاً إلى نقود المملكة العربية السورية ومدّة الاحتلال الفرنسي لسورية ولبنان ومرحلة الاستقلال.

وقد صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة في العام (٢٠٠٠)، ويقع في /٣١١/صفحة من القطع الكبير.

١٥- (عباقرة وأباطرة من بلاد الشام):

وفي هذا الكتاب المهم يوثق الدكتور الشهابي لرسل وأباطرة وبابوات وقديسين وملوك وأمراء وفلاسفة، وعباقرة في الطب والهندسة وعلماء ومخترعين، وشعراء وكتاب ومؤرخين وجغرافيين من بلاد الشام، أغنوا الحضارة البشرية والإنسانية في العصور اليونانية والرومانية والبيزنطية.

وقد صدر الكتاب عن دار المساعدة السورية في العام (٢٠٠٤).

١٦- (أضرحة آل البيت والمقامات الشريفة في سورية):

وهو بحث توثيقي مدعَّم بالصور والمخططات لأضرحة آل البيت في الجامع الأموي، ومقبرة الباب الصغير وحي العمارة الجوانية، وداريا وعدرا وعالقين وحماة والرقة وحلب.

وقد صدر هذا الكتاب باللغتين العربية والفارسية عن وزارة السياحة بدمشق في العام (٢٠٠٥)، في /٩٦/ صفحة من القطع الكبير.

١٧- (معجم المواقع الأثرية في سورية):

وهو قاموس ألفبائي مبتكر في طريقة إعداده لجهة اعتماده على كثير من المراجع والمصادر العربية والأجنبية، المدعومة بتوثيق ميداني مصور قام به الباحث الشهابي على مدى سنوات طويلة، وقد صدر هذا المعجم عن المديرية العامة للآثار والمتاحف بدمشق في العام (٢٠٠٦) في /٣٢٧/ صفحة من القطع الكبير.

١٨- (تأريخ ما أهمله التاريخ):

وهذا الكتاب متنوع في مواضيعه الجادة والطريفة، والتي يجمع بينها حرص المؤلف لقناعته بجدارتها، على توثيقها حفظاً لها من الضياع.

وقد صدر هذا الكتاب عن دار قتيبة في دمشق في العام (٢٠٠٦)، وجاء في /٢٢٤/ صفحة من القطع المتوسط.

١٩- (ساحة المرجة ومجاوراتها في دمشق):

وهذا الكتاب بدأ الباحث الدكتور قتيبة الشهابي بإعداده بطلب من الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية في العام (٢٠٠٨)، غير أن الأجل لم يسمح له برؤيته مطبوعاً، رحمه الله.

وقد صدر في العام (٢٠٠٨) في /١٦٢/ضمن الكتب الخاصة بتلك الاحتفالية.

٢٠- (الأعلام والشعارات والرنوك في الوطن العربي):

وقد صدر هذا الكتاب بمناسبة الذكرى الثامنة لوفاة الباحث الكبير الراحل الدكتور قتيبة

الشـهابي، ويضم صوراً ورسومات الأعلام ورايات الحضارات القديمة منذ ما قبل الميلاد لدى البابليين والآشـوريين، وحضارات الصين والهند والحضارتين اليونانية والرومانية، ثم العهود العربية والإسلامية وصولاً إلى العصر الحديث.

وقد صدر هذا الكتاب عن دار الأوس للنشر في العام (٢٠١٦)، ويقع الكتاب في /٢٤٥/ من القطع الصغير.

ولعل المأثرة المهمة التي تسـجل للراحل المؤرخ المبدع الدكتور قتيبة الشهابي، هو ما بذله من جهد اسـتثنائي خارق للجمع بين المكتوب والمصـور، أو بين الصـورة والكلمة لتقديم كتب توثيقية عالية المسـتوى والدقة في صـحتها ومصداقيتها، فضلاً عن اهتمامه بإظهار جماليات كل أثـر وحجر ذي علاقة بموضـوع البحث، وهذا ما دفع مراكـز الأبحاث العربية والدولية وفي طليعتهـا مكتبة الكونغرس الأمريكية لاقتناء معظم مؤلفات وكتب الباحث الراحل الدكتور قتيبة الشهابي.

ويجـدر بنـا التنويه إلـى ثلاثة كتب شـارك الراحل الدكتور قتيبة الشـهابي فـي تأليفها مع باحثين آخرين وهي:

١- (معالم دمشق التاريخية):

وهو كتاب مشـترك أنجزه الدكتور الشهابي مع الباحث في التاريخ الإسلامي الأستاذ أحمد الإيبش، وهو أشـبه ما يكون بالمعجـم التاريخي واللغوي لـكل معالم دمشـق وأحيائها وآثارها المهمـة، وقد صـدر عن وزارة الثقافة فـي العام (١٩٩٦)، ويقع في /٥٥٧/ صـفحة من القطع المتوسط.

٢- (دمشق الشام في نصوص الرحالين والجغرافيين والبلدانيين العرب والمسلمين):

وهو كتاب مشـترك أيضـاً للدكتور قتيبة الشـهابي مع الباحث الأسـتاذ أحمد الإيبش، وقد تناول فيه الباحثان كل ما كتبه الرحالة والجغرافيون والبلدانيون العرب والمسـلمون، في وصف مدينة دمشق ومعالمها، وقدم المؤلفان للكتاب بفصل عن الأدب الجغرافي وأدب الرحلات لدى العرب، مع تعريف بالمؤلفات المتعلقة بالشـام لمؤلفين من دمشـق وبلاد الشام عموماً، وصولاً إلى الثلث الأول من القرن العشرين.

وصـدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة في العام (١٩٩٨)، ويقع في جزأين و/٩٢٨/ صـفحة من القطع المتوسط.

٣- (أديرة وكنائس دمشق وريفها):

وهذا الكتاب التوثيقي المهم أنجزه الباحث الدكتور الشـهابي بالاشـتراك مع الأب الدكتور

متري هاجي إثناسيو، ويتضمن دراسة ميدانية مدعومة بالصور والمعلومات المرجعية التاريخية حول الأديرة والكنائس والأوابد المسيحية في مدينة دمشق وريف دمشق.

وقد صدر في العام (٢٠٠٥)، ضمن (موسوعة كنائس دمشق).

عبر الدكتور الشهابي غير مرة، وفي العديد من المناسبات والحوارات، عن ألمه وأسفه الشديد لأن الغرب لا يعترف بإبداعنا لأنّنا لم نقدم أنفسنا للآخر بشكل جيد على الإطلاق، وليس لدينا خطط وإستراتيجيات لتحقيق هذا الهدف، وليس لدينا وسائل إعلام معنية بمخاطبة الآخر والوصول إليه.

أخلص الباحث الشهابي عبر كل ما قدمه من كتب وأبحاث وصور ودراسات جادة ورصينة، وعمل جاهداً لإنجاز موسوعة تعكس الصورة الأبهى لدمشق وآثارها وأبنيتها وحجارتها وناسها، وعبر عن عشق فريد لأقدم عاصمة ومدينة مأهولة في تاريخ العالم، عبر الصورة تارة واللوحة تارة والكلمة تارة، ليبلغ رصده لجمالياتها درجة الحديث عن تراثها الإنساني اللامادي المتعلق بحياة الناس وأحاديثهم وكلامهم وفلكلورهم وطقوس حياتهم اليومية، ليكشف أسرار عشق دمشق لدى كل زائر، وعابر، ومقيم في عاصمة التاريخ.

* * *

أدب الرسائل من الازدهار إلى الاحتضار

نبيل تللو

كلما مررت بشارع سعد الله الجابري وسط دمشق، حيث ينتصب مبنى البريد المركزي، وكلما أشاهد صندوق البريد ذا اللون الأحمر الذي ما يزال موجوداً في بعض الشوارع والأحياء، ولكن بحالة يرثى لها، سرعان ما تعود بي الذاكرة إلى تلك الأيام الخوالي التي كنت أكتب فيها رسائل إلى الأهل والأحبة، سواءٌ من داخل سورية إلى خارجها، أم من خارج سورية إلى داخلها، حيث اغتربت سنوات طوالاً طالباً لعلم، وباحثاً عن لقمة عيش، ومستطلعاً عن بعض شعوب الأرض تاريخهم وأحوالهم وطرائق عيشهم، وفي تلك الرسائل أضمِّن مشاهداتي وأصف أحوالي بدرجة تجعلهم إلى حدٍّ بعيد وكأنَّهم يعيشون معي، دون أن أنسى الكتابة عن مشاعر نفسي وخلجاتها، وما يسعدها من بهجة وسرور، أو ما يعتريها من غمٍّ وقلق، فأشعر بارتياح كبير وسعادة لا توصف، لأنَّني أفرغت ما في نفسي، وأفصحت عمَّا يدور بداخلها، على ورقة ستصبح رسالةً يتداولونها فيما بينهم، ثمَّ يحتفظون بها في خزانة كانت تُعرف بـ«الكُتْبِيَّة» ثمَّ «المكتبة»، وهم بدورهم يفعلون الأمر نفسه، إلى درجة أشعر وكأنَّني ما زلت بينهم من كثرة ما يصفون مشاغل حياتهم اليومية وأحوالهم،

فينتابني شعورٌ بالحنين إلى ذلك الزمن العتيق الجميل الذي ولَّى من دون رجعة، حيث كنَّا نكتب الرسالة، ونضعها في ظرفٍ ورقي ونلصق عليه طابعاً بريدياً بمبلغٍ مالي محدَّد، ثم نودعها في صندوق البريد، لتصل بعد أيام للمرسل إليه عبر مؤسسة البريد وساعي البريد أو صندوق البريد الشخصي. وفي مناسباتٍ معيَّنة كالأعياد كنت أبعث ببطاقة معايدة مهنئاً ومباركاً، بعضها كنت أشتريها من المكتبات وأكتب عليها عبارات التهنئة، وبعضها الآخر كان يباع في مراكز البريد، ومطبوعٌ عليها عبارات التهنئة، وليس عليَّ سوى أن أكتب اسمي واسم المرسل إليه وعنوانه، وأودعها في صندوق البريد دون إلصاق طابعٍ عليها لأنَّ ذلك مشمول بسعرها المحدَّد، ولكنَّني لم أعد أراها اليوم ولم تعد موجودة، وذلك بعد أن دخل إلى حياتنا منذ أواخر القرن العشرين البريد الإلكتروني ووسائل التواصل الاجتماعي وغيرهما من التقنيات المتلاحقة، التي أفضت إلى تذويب الزمان والمكان اللذين هما الركيزتان الأساسيتان لفن المراسلة، وغيَّرت من طرائق اتصال البشر بعضهم ببعض، إلى درجة أن ما كان يُعرف بأدب الرسائل قد تراجع ودخل مرحلة الاحتضار، إن لم يكن قد احتضر فعلاً، ولم يعد موجوداً إلا في بطون الكتب التي احتوت هذه الرسائل وأصبحت من ماضينا الأدبي، فاسحاً المجال لأشكالٍ جديدة من المراسلات وليدة العصر الرقمي بامتياز عبر أجهزةٍ حديثة قد يعجز بعضنا عن فكِّ رموزها، وشاشاتٍ مضيئة تبهرنا بألوانها البرَّاقة ورسوماتها اللافتة.

في هذه المقالة سنتعرَّف على أدب الرسائل العربي، الذي هو أحد فنون النثر التقليدية وطرائقها، من خطبٍ ومقامات ومناظرات، وأهمّ من كتبها، والمخطوطات التي جمعت هذا الصنف الأدبي من صنوف أدبنا العربي، والكتب التي حقَّقها محقِّقون، وأعادت نشرها دور نشرٍ عربية، راجياً أن يتذكَّر كرام القارئات والقراء ما نسوه، وأن يتعرفوا على ما لا يعرفونه، آملاً أن أقدِّم لهم المعلومة المفيدة والمهمة، علماً أنَّ ترتيبها سيكون حسب العصور التي كُتِبت فيها أولاً، ثم بترتيب أعوام وفاة كتَّابها.

مفهوم أدب الرسائل

ذكر ابن منظور في لسان العرب أنَّ الإرسال يعني التوجيه، والاسم الرِّسالة والرَّسالة، وتراسل القوم أرسل بعضهم إلى بعض، ثم تطوَّر هذا المفهوم وانطلق من المجال اللغوي ليدلَّ على كلِّ كلام يراسل به من بعيد، واشتقَّ منه المُرسِل والمُرسَل إليه، والمُرْسِلة وهو الاصطلاح الذي يُطلق على كلِّ جهاز يُستخدم في الإرسال كالتلغراف والهاتف، ومن ثَمَّ فإنَّ مدلول لفظ رسالة إنَّما يعني ما يدبِّجه الكاتب ويبعث به إلى غيره، ولكنَّ هذا الكلام لا يلغي أنَّ الرسالة هي أيضاً دعوةٌ دينية يؤديها رسولٌ من الله، أو مهمة من مهام الإصلاح والإرشاد، أو

كتابٌ صغير في بحثٍ وجيز، كما هي الحال في كتاب «من والد إلى ولده» لأحمد حافظ عوض (١٨٤٧- ١٩٥٠م)، وكتاب «إلى ولدي» لأحمد أمين (١٨٨٦ - ١٩٥٤م)، بل إنَّ كلمة الرسالة هي اسمٌ لمجلةٍ مصرية ذائعة الصيت «الرسالة».

لم يتناول أحدٌ من النقَّاد العرب القدامى مفهوم أدب الرسائل بالتفصيل، وجلَّ ما نجده عن أدب الرسائل آراءٌ متناثرة في عددٍ من مصادر النقد الأدبي القديمة، ومنها نفهم أنَّ الرسالة هي قطعةٌ نثرية تُعَدُّ نداً للشعر وكفؤاً له يرتبها الكاتب في نسقٍ فني جميل في غرضٍ واحد أو عدة أغراض، ويبعث بها إلى شخص آخر، كما جاء في قول أحدهم واصفاً إيَّاها: «فإنَّ ثمرة هذا الأدب، العالي الرُّتَبْ، رسالة تُنْثَرُ وتُرْسَلُ، وأبياتٌ تنظَّم وتفصَّل، تنثال تلك انثيال القطار على صفحات الأزهار، وتتصِّل هذه اتصال القلائد على نحور الخرائد»، في حين قال آخرٌ «إنَّ النثر الفني الجميل ينهال على القرائح، ويرد فيها الشِّعر على الخواطر، وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات، فقد يتعذَّر على الكاتب الأديب، والبليغ الخطيب».

وللرسالة الفنية بناءٌ خاص، وشكلٌ فني معروف، وسِماتٌ معيَّنة هي بمنزلة الأركان الأساسية التي تُبنى عليها الرسالة، والتي لا بُدَّ من توافرها وإيداعها في كلِّ قطعة نثرية تنتمي إلى أدب الرسائل الفنية. فالرسالة الفنية قطعةٌ نثرية واحدة تتجزأ إلى ثلاثة أقسام وعناصر مختلفة هي: البداية أو الصدر، والمتن وهو لبُّ الرسالة وجوهرها، ثم النهاية أو الخِتام. ولكلِّ عنصرٍ من هذه العناصر طابعه الخاص، ففي البداية غالباً ما يخاطب الكاتب فيها من أرسلت إليه الرسالة، وفي المتن يتناول الموضوع الذي أُنْشِئت من أجله الرسالة، وفي النهاية يسلِّم على من كُتِبت الرسالة له وأُرسلت إليه. وهناك اتصالٌ وثيق بين هذه العناصر التي تكوِّن الشكل الفني المميَّز للرسالة بين أشكال النثر الفني الأخرى.

والرسالة تقصر وتطول دون أن يؤثِّرَ ذلك على بنائها الفني، وهي في ذلك ثلاثة أنواع، رسائل طوال تجري مجرى الكتب المصنَّفة، وتتيح لمنشئها أن يظهر مهارته الفنية وثروته الفكرية والثقافية، فيسرف في عرض المسائل والقضايا التي يريد أن يوضِّحها، ومن ذلك رسالة طوق الحمامة، رسالة التوابع والزوابع. ورسائل دون ذلك الطول، كرسالة ابن غرسية في الشعوبية، ورسالتي ابن زيدون الجديَّة والهزلية. والثالث رسائل قصار كنحو ما تجري به العادة في المراسلة والمكاتبة.

وكتابة الرسائل الفنية تتطلَّب من منشئها أن يستخدم طاقات فنية مختلفة تتعلَّق بالدِّقة في اختيار الألفاظ، وحُسن تنسيقها، وحلاوة تركيب الجُمل، وصياغة العبارات في تأليف المعاني، والموازنة بينها وبين الكلمات التي تعبِّر عنها، إضافة إلى وجوب توفير الإمتاع الفني لنفس القارئ.

وتتميَّز الرسالة الفنية من بين ألوان النثر الفني الأخرى بالمرونة والأسلوبية، التي تتيح لمنشئها مجالاً واسعاً لإظهار مقدرته على التفنُّن في أسلوبها، والارتقاء به إلى درجة تجعلها شعراً منثوراً، ذلك أنَّ تلك المرونة تسوِّغ للرسالة الفنية قبول خصائص الشِّعر من خيال وتصوير وتعبير عاطفي، وعناية بالزخارف المعنوية واللفظية، عدا الوزن والقافية. وممَّا يؤكِّد ذلك ما جاء في «الذخيرة» من أنَّه عندما تولَّى ابن زيدون الكتابة في حضرة المعتضد بن عبَّاد، كان أهل مشرق الأندلس يقولون: «تأتي من إشبيلية كتبٌ هي بالمنظوم أشبه منها بالمنثور»، أي أنَّ الأدب في عرفهم ينقسم إلى أصلين أساسيين: منظوم ومنثور، والمنثور فيه الخطب والرسائل، وهما فنٌّ واحد أو فنان اثنان متقاربان يقابلان الشعر.

وللرسائل الفنية أغراضٌ أخرى متعدِّدة لا تنجع فيها غيرها من ألوان النثر الأخرى، إذ إنَّ لكلِّ لونٍ ميدانه الخاص به، فأغراض الرسائل في عرف النقاد القدامى تدور حول السلطانيات من الحمد والثناء والشكر والتقريظ والتبجيل، إلى الذم والاستصغار وطلب العدل والمسامحة والاستعطاف والوعيد، والاعتذار والعتاب وإبداء الأشواق، ناهيك عن رسائل تدور حول موضوعات أخرى تتعلَّق بالمجتمع وجوانبه المختلفة، وبالنفس الإنسانية وخصالها، أي أنَّ الرسائل تعالج بالمجمل موضوعات مختلفة سياسية واجتماعية وخلقية وذاتية وأدبية وغير ذلك.

ويُشار أيضاً إلى ألوانٍ أخرى من الرسائل تخرج من دائرة الرسائل الفنية، وهي تلك الرسائل التي تتَّسم بالطابع الفكري، ولا يوجد فيها أثرٌ للطابع الفني، أو لا يلتفت كتبتها كثيراً إلى استخدام الطاقات الفنية المختلفة المذكورة أنفاً، كرسالة الانتصار لابن السيد البطليوسي، والرسالة المصرية لأبي الصلت أمية بن عبد العزيز، ورسائل ابن حزم الفلسفية والجدلية.

وعلى هذا فإنَّ التراث النقدي قد أدرج الرسالة ضمن تصنيف عام في نوعين اثنين هما:

١ - الرسائل الديوانية، أو الإنشائية، أو السلطانية، وهو ما يُعرف بالرسائل الإدارية، لأنَّها تصدر من دوائر الدولة إلى جهات حكومية مثل ديوان القضاء وديوان المال وديوان الخَراج، وبالإمكان أن تُدرس هذه الرسائل تحت ما يمكن أن يُطلق عليه «الأدب الإداري».

٢ - الرسائل الأدبية العامة أو المقالية الإبداعية والتأليفية، حين يتناول كتَّابها رثاء عزيزٍ راحل، أو مناجاة حبيبٍ عائد، أو نداء صديقٍ غائب، أو التغزُّل بأثيرة قلبٍ، وما يميِّز هذه

الرسائل هو أنَّها إبداعٌ أدبي خالص، فيه تتجلَّى أدبية الأديب، وذاتية الكاتب، وتظهر مشاعره وأحاسيسه، فتتلاقى القلوب والأرواح، وهي التي من خلالها يعكسون نظرتهم الفكرية، ورؤاهم للعالم، ذلك أنَّ وظيفتها التواصلية الأولى هي وظيفة جمالية وليست بلاغية، وهي بالتالي ليست وقفاً على المُرسل إليه (القارئ الضمني)، كما هي الحال في الرسائل الإدارية، بل هي مشاعٌ للجمهور الذي يُعَدُّ القارئ الحقيقي لها.

ولكنَّ أدب الرسائل لم يكن على وتيرةٍ واحدة على مدى العصور الإسلامية، وإن تميَّز بشكلٍ عام بقوة الكلمة وجزالة التعبير، وهذا ما سنراه في الفقرات الآتية:

- ما قبل عصر الإسلام:

شاعت الكتابة في المجتمع الجاهلي منذ نحو ثلاثة قرون قبل الإسلام، وكان عرب الجاهلية يسجِّلون بالكتابة دقيق أمورهم وجليلها، صغيرها وكبيرها، توافهها وعظيمها، من رسائل وعهود ومهارق وصكوك تجارية، وانتشرت دكاكين الورَّاقين والصحف، وكانت الصحف تباع بأسعارٍ زهيدة يستطيع الناس أن ينالوا منها ما يريدون، من غير أن يتكلَّفوا بأموالهم رهقاً، والدليل على ذلك هو الكلمات التي وردت في القرآن الكريم دالة على ذلك، ومنها الصحف والمِداد والقلم، وكذلك المعلقات السبع التي دُبِّجت بكتابات نثرية.

غير أنَّها كانت بعيدةً عن المستوى الفني الرفيع، ناهيك عن خلوها من النقط والإعجام، ما دفع الكتَّاب إلى سلوك نهج الإيجاز في الكلام، وعدم كتابة الرسائل المطوَّلة، لأنَّها كانت تبدو قاصرة عن تحقيق الغرض المطلوب منها، وهو الإبلاغ والاتصال.

غير أنَّ هذه الرسائل لم يصلنا منها إلا نزرٌ قليلٌ لا يتجاوز أصابع اليدين، ومنها كتاب المنذر الأكبر إلى أنوشروان، وكتاب النعمان بن المنذر إلى كسرى في اتهاماته للعرب وتفنيد أباطيلهم فيها، ورسالة عبد المطلب بن هاشم إلى أخواله بيثرب يستفزهم لقتال عمه نوفل بن عبد مناف.

ولكنَّ الأكثر شيوعاً في العصر الجاهلي كانت الرسائل الشفهية، فقد كانوا يرسلون رسائلهم على ألسن المخلصين منهم، الذين يأمنون لهم، ويثقون بهم، ومِمَّن تتوافر فيهم الحكمة والفطنة والنباهة، ومن ثمَّ كانت تلك الرسائل تحفظ عن ظهر قلب، وتتناقلها الألسن، وهذا ما أدَّى إلى نسيانها وضياعها، ولم يصلنا منها أيُّ شيءٍ.

- العصر النبوي:

أخذت الكتابة الفنية دورها في المجتمع الإسلامي منذ صياغة الدولة الصاعدة في المدينة المنوَّرة، إذ اصطنع العهد النبوي فنَّ الرسائل، وجعل منه حلقةً قوية في سلسلة النثر الفني،

فدلَّ ذلك على أنَّ التنفُّسَ الإبداعي لدى العرب كان تنفُّساً نثرياً إضافةً إلى تنفُّسه الشعري، نظراً لتوافر خصائص بيئية، ومعايير أخلاقية وتشريعية واجتماعية وسياسية، أدَّت لولادة فن الرسائل وقيامه على قواعد متينة، من حسن السبك ومتانة التركيب، وقوة اللفظ وعذوبته، واستثمرت حكومة المدينة هذا الفن في نظامها الإداري، فنشأ ديوان الرسائل، أو ديوان المكاتبات، أو ديوان الإنشاء، والديوان كلمة فارسية الأصل.

وإذا كان الإسلام قد أرسى قواعد العقيدة الجديدة في نفوس المؤمنين، فإنَّه جعل النثر الفني أكثر رسوخاً في الأدب العربي، وكانت رسائل العصر النبوي ذات مكانة متميِّزة، نظراً لطبيعتها الوظيفية، وقدرتها على الإبلاغ في صورةٍ لا تؤدِّيها الخطابة والأمثال والحِكَم، لسلاسة عباراتها، وجزالة أسلوبها، وتركيز معانيها، ووضوح أهدافها، ووحدة مضمونها، وبعدها عن الصنعة اللفظية.

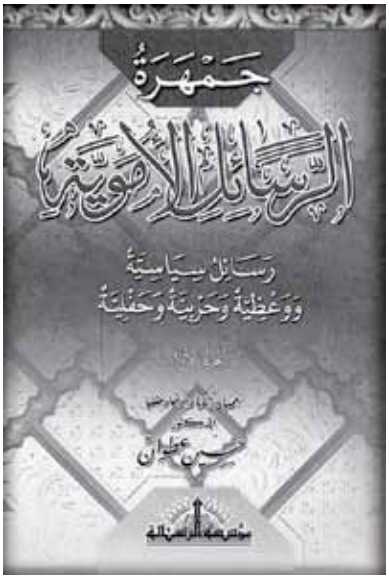
وهكذا فإنَّ الأعوام التي قضاها النبي محمد عليه الصلاة والسلام قد تمخَّض عنها عددٌ كبيرٌ من الكتب التي سارت جنباً إلى جنب مع الخط السياسي الذي رسمه لبناء دولته الإسلامية في المدينة المنوَّرة، فشملت:

- موضوعات سياسية: مثل تبادل الرسائل مع قادة القبائل العربية الأخرى، وملوك الدول والأمم المجاورة وزعمائها، وتجاوز عدد الذين كتبوا له الثلاثين، ومن هذه الرسائل الرسالة الموجَّهة إلى كسرى فارس أبرويز، ويدعوه فيها إلى الإسلام.

- موضوعات إدارية: ومنها كتب النبي إلى قادة جنده والعمال والولاة تتعلق بالتولية والتنصيب وواجباتهم وحدود صلاحياتهم، وكتب الإقطاع، وكتبٌ اجتماعية، ومنها رسالته إلى «قيلة بنت مخرَّمة التميمية» التي ترك لها زوجها المتوفَّى ثلاث بنات، وأراد أحدهم انتزاعهن منها عندما قررت اللحاق بالنبي إلى المدينة المنورة، فكتب لها: «لقيلة وللنسوة بنات قيلة، أن لا يُظلمن حقاً، ولا يكرهن على منكحٍ، وكلُّ مسلمٌ لهنَّ نصير».

- العصر الراشدي:

بعد وفاة الرسول محمد سنة (١١هـ/ ٦٣٢م)، نشأت دولة الخلفاء الراشدين، التي لم يختلف النظام الإداري فيها كثيراً عمَّا كانت عليه الحال في بلاد الفرس والرومان، ذلك أنَّ العرب المسلمين قد اتَّبعوا في شؤون الإدارة سياسة الأمر الواقع، فأقَروا البلاد التي فتحوها على ما كانت عليه من نظم، واقتصرت تغييراتهم على لا مفرَّ من تغييره، ولا سيما فيما يتعلَّق بتوزيع الأموال والغنائم حسَب نصوص الشريعة الإسلامية.



- **العصر الأموي:**

بعد أن انتقلت الخلافة إلى بني أميَّة، رأى الخلفاء الأمويون أن يعدِّلوا قليلاً في النظام الإداري الذي كان سائداً في العصر الراشدي، وذلك بسبب اتساع رقعة الدولة، وكثرة الشؤون التي تتطلَّب الإدارة والعناية الرسمية من الدولة، ومن هنا كان في عهد الأمويين خمسة كتَّاب، يكتب الأول الرسائل الصادرة من الخليفة إلى الأمراء والملوك والعاملين، ويحسب الثاني الخَراج بجميع أنواعه، ويختصُّ الثالث بأمور الجنود، وأمَّا الرابع فإنَّه كاتب الشرطة الذي يدوِّن التقارير عمَّا يقع من أحوال القوَّاد، ويسجِّل الخامس الشروط والأحكام القضائية؛ وهو ما يسمَّى «كاتب القضاء».

نُشِرت رسائل العصر الأموي في كتبٍ عِدَّة، ومنها كتاب: «جمهرة الرسائل الأموية»، ثلاثة أجزاء، جمعها ووثَّقها وشرحها وحقَّقها الدكتور حسين عطوان، منشورات مؤسسة الرسالة ببيروت سنة (٢٠٠٨م)، ومن رسائل الجزء الأول رسالة من عمر بن عبد العزيز إلى عبد الملك بن مروان: «أمَّا بعد، فإنَّك راعٍ، وكلُّ راعٍ مسؤول عن رعيته، حدَّثني أنس بن مالك أنَّه سمع الرسول محمد يقول: «كلُّ راعٍ مسؤول عن رعيته».

- **العصر العبَّاسي:**

ازدهرت الحياة الفكرية في هذا العصر، وشهد اتساعاً كبيراً في الدواوين، واندفع الكتَّاب لإنشاء الرسائل المختلفة الرسمية والشخصية والفكرية، فاتَّجهت نحو المزيد من التأنُّق، وإضفاء ألوان البديع، حتى بدت تيك الرسائل آية من آيات فن الكتابة على مرِّ العصور.

اشتهر من كتَّاب الرسائل في هذا العصر «الجاحظ» (١٥٩- ٢٥٥هـ/ ٧٧٥- ٨٦٨م)، ونُشِرَت رسائله في كتبٍ عِدَّة، منها: «رسائل الجاحظ»، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، صدر عن مكتبة الخانجي بالقاهرة سنة (١٩٧٩م) بأربعة أجزاء تتضمَّن ما كتبه الجاحظ من رسائل إلى الحكام والمعارف، موضِّحاً وناصحاً ومرشداً، ومنها: المعاش والمعاد، إلى أبي الفرج بن نجاح الكاتب، النساء، الجدُّ والهزل، ذمُّ أخلاق الكتَّاب.

ومن الذين اشتهروا في هذا العصر من كتَّاب الرسائل «بديع الزمان الهمذاني» (٣٥٨-٣٩٨هـ/ ٩٦٨- ١٠٠٨م)، الذي عالج في كتاباته النثر والشعر والمقامات، غير أنَّ شهرته في الأدب قد اعتمدت على رسائله البالغ عددها ٢٣٣ رسالة، موضوعاتها منوَّعة، في بعضها فكاهة، غير أنَّ الجدَّ يغلب على أكثرها، ومع أنَّ معظمها يمثِّل شخصيته سجَّل فيها خواطره النفسية وأحداث حياته ومبادئه التي آمن بها، فإنَّ بعضها يصوِّر عصره في تشجيع الناس على المناظرات بين الأدباء، إلى طمع الكتَّاب في المناصب الرسمية، ومن ضعف الخُلق لدى الأغنياء، إلى ذكر ما كان يحدث بين العرب والفرس من حينٍ إلى آخر.

كُتب عن البديع ورسائله الكثير من الكتب، منها: «كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان» لصاحب الفضيلة العلامة الشيخ إبراهيم أفندي الأحدب الطرابلسي، منشورات دار التراث ببيروت سنة (١٨٩٠م).

وهناك أيضاً رسائل أبي العلاء المعري (٣٦٣- ٤٤٩هـ/ ٩٧٤- ١٠٥٨م) شرح وتحقيق الأستاذ عبد الكريم خليفة، صدر عن اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة والنشر بعمَّان سنة (١٩٧٦م) بثلاثة أجزاء تتضمَّن ٤١ رسالة موجَّهة إلى معارفه، ومنها: رسالة إلى الشيخ الفاضل أبي الحسن بن سنان، رسالة إلى أبي القاسم الحسين بن علي المغربي المعروفة برسالة المنيح، رسالة إلى بعض أولياء السلطان يشفع في صديقٍ له كان عاملاً يُعرف بالحسين بن عَنسبة بن عبد الله، رسالة إلى رجلٍ كانت له لدى رجلٍ مئةٌ وستة وستون درهماً ونصف الدرهم، رسالة إلى بعض الشعراء.

وهناك أيضاً كتاب: «إتحاف الفُضلاء برسائل أبي العلاء»، دراسة وإعداد محمد عبد الكريم القاضي، صدر عن دار الحديث بالقاهرة سنة (١٩٨٩م)، دراسة وإعداد محمد عبد الحكيم القاضي، ويتضمَّن مراسلات أبي العلاء المعري مع الناس، ومنها: رسالة الهناء، ورسالة الاعتذار، ورسالة الملائكة، ورسالة الشياطين، ورسائله مع داعي دعاة الدولة المسمَّاة بالفاطمية.

غير أنَّ أكثر الرسائل شهرةً في هذا العصر، إن لم نقل في كلِّ العصور، هي رسائل «إخوان الصفاء وخِلَّان الوفاء» التي ظهرت في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، والتي لم يُعرف على وجه التحديد كتَّابها ولا عددهم، وإن تراوحت بين أعلامٍ وضعوها فرادى أو مجتمعين، أو تعزى إلى فرقٍ أو تياراتٍ معروفة معاصرة أو سابقة.

تضمَّنت هذه الرسائل جميع فروع المعرفة والعمل، وألمَّت بالمعطيات العلمية والفلسفية والدينية ذائعة الصيت في عصر أصحابها، فبدت في جملتها في إهاب موسوعةٍ شاملة، تضمُّ فنون الأدب وغرائب العلوم وطرائف الحِكَم.

وصل من رسائلهم إلينا إحدى وخمسين رسالة وهبوها للناس عامة، وعرف حكماء الإفرنج وجهابذتهم مقامها، فأحلوها محلَّها الرفيع واعتنوا بالتنويه بها والتنبيه عليها، وكتب العلامة «سلفستردوساسي» خلاصة وجيزة عنها باللغة الفرنسية، وفي سنة (١٨٣٧م) طبع العلَّامة «نوفرك» في برلين خلاصة للرسائل. وفي سنة (١٨١٢م) نُشِرت بمدينة كلكتا الهندية بإشراف الشيخ أحمد بن محمد شروان اليمني. وفي سنة (١٩٢٨م) نشرتها بأربعة أجزاء المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة، بتصحيح العلامة السوري خير الدين الزركلي. ثم تتالى تحقيقها، فزاد عدد كتبها عن ستين دراسة.

- **العصر الأندلسي:**

كان فن الرسالة من أسبق ألوان النثر الفني إلى الظهور في الأندلس، إذ اهتمَّ الأندلسيون منذ الفتح الإسلامي لتلك البلاد بالمراسلات التي عُرِفت فيما بعد بالرسائل الديوانية، ولا سيما أنَّهم كانوا متمكِّنين من الخطابة والشعر والكتابة منذ أول قدومهم لتلك البلاد، ويؤكِّد ذلك ابن بسَّام بقوله: «إنَّ أهل هذه الجزيرة كانوا رؤساء خطابة ورؤوس شعرٍ وكتابة». وقد كان نشوء الدولة الإسلامية في الأندلس واختلاف مهامها، وتعدد وظائفها السياسية والاجتماعية والإدارية، دافعاً قوياً لنشوء فن الرسالة ليؤدِّي هذه المهام وتلك الوظائف.

وعندما أخذت هذه الدولة الجديدة من التمدُّن والتحضُّر بكلِّ سببٍ، زادت حاجتها إلى كتابة الرسائل الديوانية لتواكب مهامها الجديدة، وتسهم في تثبيت دعائمها وتسيير شؤونها وتنظيم مجتمعها، واتخذ ولاة الأندلس وأمراؤها كتَّاباً يكتبون لهم فيما يصدر عنهم من رسائل وعهود، وفيما يكاتبون به عمَّالهم وولاتهم، ويهدِّدون به الخارجين على حكمهم، وكان ذلك بدايةً لظهور ديوان الرسائل في الأندلس منذ بدء استتباب أركانها، وتطوُّره فيما بعد.

مثَّل عددٌ من الكتَّاب في العصر الأندلسي أدب الرسائل بجميع فروعه واتجاهاته وموضوعاته، واستطاعوا أن يرتقوا بأساليب تعبيرهم، وأن يتفنَّنوا فيها، حتى أنَّ بعض رسائلهم تبدو وكأنَّها شعرٌ منثور، لا ينقصه غير الوزن والقافية ليكون شعراً، ومنهم ابن شهيد، وابن بُرْد الأصغر، وابن الدباغ، وابن عبد البر، وابن طاهر.

- ابن حزم الأندلسي (٣٨٤- ٤٥٦هـ/ ٩٩٥- ١٠٦٤م)، جُمِعت رسائله في كتابٍ عنوانه: «رسائل ابن حزم الأندلسي» تحقيق الدكتور إحسان النص، صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت سنة (١٩٨٠م) بأربعة أجزاء تتضمَّن ما كتبه ابن حزم من رسائل في موضوعاتٍ شتَّى، ومنها: رسالة البيان عن حقيقة الإيمان، ورسالة في الغناء الملهي، ورسالة نقط العروس، ورسالة في مراتب العلوم.

غير أنَّ أشهر رسائله: «طوْقُ الحَمامَة في الأُلفَة والأُلَّاف»، التي ما تزال من أجمل ما كُتبَ عن الحب، وغاص كاتبها في النفس الإنسانية ومشاعرها بأسلوبٍ أدبي مشرق. الرسالة حُقِّقَت ونُشِرت مرات عدة، ومنها بتحقيق الدكتور محمد رضوان الداية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب سنة (٢٠١٩م).

- الكاتب والشاعر ابن زيدون(٣٩٤- ٤٦٣هـ/ ١٠٠٣- ١٠٧٠م)، ترك آثاراً ورسائل نثرية تمثِّل شخصيته وأدبه وبيئته وعصره، وكانت كشعره صادرة عن تجارب صادقة وحوادث عايشها، وقد جُمِعت هذه الرسائل مع شعره في ديوانٍ شعري اسمه: «ديوان ابن زيدون ورسائله»، وشرحها الكاتب خليل صلاح الدين بن أيبك الصفدي (٦٩٦- ٧٦٤هـ/ ١٢٧١- ١٣٦٣م) في كتابٍ عنوانه: «تمام المُتون في شرح رسالة ابن زيدون» الذي حقَّقه محمد أبو الفضل إبراهيم، صدر عن المكتبة العصرية ببيروت سنة (١٩٦٩م)، وتضمُّ رسائل موجَّهة إلى عامة الناس تحتوي على معلوماتٍ تاريخية وجغرافية مختلفة، ومنها: أنواع المذهب الكلامي ومُثُلٌ منه، وحكاية محمد بن المثنَّى مع الحجَّاج، وأبيات ابن الرومي في الحنين إلى الوطن، ورسالة في نقد المؤلف لابن زيدون.

- الكاتب الفقيه أبو عبد الله بن أبي الخَصال الغافقي الأندلسي (٤٦٥- ٥٤٠هـ/ ١٠٧٣- ١١٤٦م)، نُشِرَت رسائله في كتابٍ عنوانه: «رسائل ابن أبي الفضل» بتحقيق الدكتور محمد رضوان الداية، صدر عن دار الفكر بدمشق سنة (١٩٨٨م)، ويتضمَّن رسائل كتبها بمناسباتٍ مختلفة، ومنها: رسالة إلى أحد الولاة من المرابطين القُوَّاد، ورسالة تهنئة عامل بولايته، ورسالة تعزية بوفاة ولد، ورسالة وساطة، ورسالة إلى صديق سعى بينه وبين الكاتب ساعٍ بكذبٍ وزور.

- العصر الفاطمي:

تُعَدُّ الدولة الفاطمية في مصر من أقوى الدول التي استقلت عن حكم العبَّاسيين المركزي في بغداد، وأسَّس الفاطميون الدواوين لإدارة شؤون البلاد، ووسَّعوا مهامهم وصرفوا إليهم عِنايتهم، وأعلوا مكانة كتَّابه، فأقبل الكُتَّاب عليهم رغبةً في الجاه والغِنى والسلطان، فزاد عددهم وتتابعوا على الديوان زُمراً بعد زمر، وزاد نشاطهم ولمعت أسماؤهم، إذ إنَّهم كانوا من رجال الدولة الذين يُعتمد عليهم، ولا سيما صاحب الديوان منهم، وكان يسمَّى «كاتب الدَّست الشريف»، وأخذ نفوذ ديوان الإنشاء يزداد تدريجياً، فبعد أن كان المعزُّ يُوَقِّع على الرسائل بنفسه، أسند هذه المهمة إلى الوزير يعقوب بن كِلِّس، الذي كان له سلطة الإشراف على المكاتبات، واستمرَّ الإشراف على المكاتبات من حقِّ الوزير حتى عصر المستنصر، حين

عزَلَ أبا جعفرٍ محمد بن جعفر المغربي عن الوزارة، وأفرد له ديوان الرسائل، فصار منذ ذاك الوقت إدارة متميِّزة ذات رئيسٍ مباشر، يتبع تبعية عامة للوزير، واستمر حتى عصر المماليك.

ومن كتَّاب هذا العصر «سبط ابن التعاويذي» صاحب النثر الأنيق، و«أبو طالب الدمشقي» صاحب الرسالة الطويلة التي يمتزج فيها الشعر بالنثر، وعنوانها: «النسر والبلبل».

- العصر الأيوبي:

كان صلاح الدين الأيوبي قائد الدولة الأيوبية محباً للعلم والعلماء، فكان طبيعياً أن يظهر أثر ذلك في آداب العصر وعلومه، وقد أسند إلى العلماء والأدباء مناصب رفيعة في دولته، واتخذ من بعضهم وزراء ومستشارين، مثل القاضي الفاضل والعِماد الأصفهاني وابن شداد، وغيرهم كثير، الذين جمعوا بين النثر والنظم، والنقد الأدبي، كما كثرت المؤلفات التي تعالج مختلف فنون المعرفة، ويُخَصُّ بالذكر هنا من كتَّاب الرسائل الأدبية القاضي الفاضل بهاء الدين العسقلاني المولود في فلسطين والمتوفَّى في مصر (٥٢٩- ٥٩٦هـ/ ١١٣٥- ١٢٠٠م)، الذي نشأ في كنف صلاح الدين الأيوبي وخلفائه، وترك آثاراً مكتوبة كثيرة، وكان للحروب مع الصليبيين والبعد الديني نصيب الأسد من تلك الآثار، فقد كان ممَّن أرَّخوا لتلك الحروب برسائله، فكان شاهداً على ذلك العصر، فدعا إلى الوحدة الإسلامية من خلال إيمانه المطلق بأنَّ القوة الحقيقية للإسلام إنَّما تكمن في وحدة الصف وتوحيد قوى المسلمين في مواجهة الغزاة، وقد جسَّد أدبه هذه القيم خير تجسيد، وكان بارعاً في وصف الجيش الصليبي، من أجل تصوير خطرهم الحقيقي، وتعظيم دور المسلمين في محاربتهم، وبرع في وصف حروب الحصون والقلاع، حتى أنَّ أحدهم قد وصفه بالقول: «ما فُتِحت البلاد بالعساكر؛ إنَّما فتحتها بأقلام القاضي الفاضل».

ومِمَّا جاء في إحدى رسائله التي كتبها في التبشير بفتح بيت المقدس:

«واستطاعت له أنوارٌ أبانت عندها أنَّ الصبح حيان الحين، فكم أهلَّت سيوف عارض الضراب بها حتى صارت كالعراجين، وكم أنجح رماحٌ تبادلت الطعان حتى صارت كالمطاعين، وكم فارسية ركض عليها فارسها السهم إلى أجلٍ فاختلسه، وكلٌّ مشقَّة فهي بالإضافة إلى نعمة الفتح محتملة، وأطماع الفرنجة فيها بعد ذلك مذاهبها غير مرجئة ولا معتزلة».

- العصر المملوكي:

كانت الحياة الفكرية مزدهرة في العصر المملوكي، ويعود ذلك لانتشار المدارس في شتَّى أنحاء البلاد، وانتشار حلقات الدرس في المساجد الكبرى، وكثرة المكتبات العامة

والخاصة، وجمع عددٍ من الشعراء لآثارهم الفنية ونتاجهم الشعري، ومسايرة الحركة النقدية في الأدب والفن، وانتشار النثر الديواني الذي ازدهر كثيراً في هذا العصر نظراً لتعدُّد أغراضه وتشعُّب موضوعاته.

اشتهر بكتابة الرسائل الديوانية في العصر المملوكي عددٌ من الكتَّاب، ومنهم: القاضي محيي الدين بن عبد الظاهر، الذي يُعَدُّ علماً في فنِّ كتابة الرسائل، وكتب لثلاثة من السلاطين بيبرس والمنصور قلاوون والأشرف خليل، وألف كتباً أرَّخ فيها لحياة السلاطين الثلاثة، وقد قال عنه القلقشندي بعد إيراد عدة تذاكر: «انظر إلى تذكرة القاضي المبتدأ بها، وما اشتملت عليه من الفصاحة والبلاغة، وأين هي من التذكرتين اللتين بعدها، فإنَّما قد أُهمِلَ فيهما مراعاة الفصاحة والبلاغة جُملةً، بل لم تُراع في الأخيرة منهما قوانين النحو، إذ يكون يتكلم بلغة التثنية على سياق ما عَقَدت له التذكرة لاشتمالها على اثنين، فإذا هو قد عدل إلى لفظ الجمع، ثم يعود إلى لفظ التثنية، وهي منسوبة إلى القاضي محيي الدين بن عبد الظاهر، صاحب ديوان الإنشاء يومئذٍ، وهو من بيت الكتابة والبلاغة».

- العصر الحديث (أواخر العصر العثماني وحتى الآن):

التقط الكتَّاب والأدباء والشعراء في العصر الحديث فكرة كتابة الرسائل من أسلافهم كتَّاب وشعراء العصور السالفة، فتركوا لنا تراثاً لا يُضاهى من رسائل شخصية متبادلة فيما بينهم، ومنها:

- الرسائل المتبادلة بين عالمين من أئمة علماء بغداد خلال الربع الأول من القرن العشرين، هما الأديب والمؤرِّخ «محمود شكري الآلوسي» (١٨٥٦- ١٩٢٤م)، والأب العراقي من أصلٍ لبناني «أنستاس ماري الكرملي» (١٨٦٦- ١٩٤٧م)، ويزيد عددها عن ٥٠٠ رسالة تدور حول شؤونٍ ثقافية مختلفة: اللغة، والتاريخ، والتراجم، والخِطط، والبلدان، والأدب، والعقائد، والكتب المخطوطة والمطبوعة، والحضارة، والتراث الشعبي، وغير ذلك من الموضوعات. جُمِعت هذه الرسائل في كتابٍ عنوانه: «أدب الرسائل بين الألوسي والكرملي، حقَّقه الكاتبان كوركيس عوَّاد، ميخائيل عوَّاد، ونشرته دار الرائد العربي ببيروت سنة (١٩٨٧م)، ومن الرسائل الواردة فيه والردَّ عليها:

كتب محمود لماري: «سيدي الأستاذ: ذكر لي أحد الأدباء، وكان عندي الآن، أنَّ لكم كتاباً اسمه: «كتاب السلام للسلامي»، فأنكرت عليه ذلك، فأثبت كلامه بأدلة، فإن كان لديكم نسخة للبيع أو الاطلاع عليها، فلا تحرموني منها كما هو مألوف عادتكم، وأبقاكم الله نوراً وفخراً للوطن». (٣٠ أيلول ١٩١٦م).

فأجاب ماري محموداً: «لقد نفدت نسخه التي أُرسلت لي، فإن وردني بعد هذا شيء منها، أقدم لكم نسخة إن شاء الله».

- الرسائل المتبادلة بين جبران خليل جبران (١٨٨٣- ١٩٣١م) ومي زيادة (١٨٨٦- ١٩٤١م)، كانت مي معجبة بجبران، فبدأت بالكتابة إليه سنة (١٩١٢م) بعد اطلاعها على روايته «الأجنحة المتكسِّرة»، تناقشه آراءه في الزواج وتنتقدها، فتراسلا وتهاديا مؤلفاتهما، ونشأت بينهما علاقة حبٍّ فريدة لم يُكتب لها أن تنتهي بالزواج، ومن هذه الرسائل رسالة عبارة عن بطاقة دعوة لحضور معرض فني كبير أقيم في نيويورك سنة (١٩١٩م)، وعليها العبارة الآتية: «هذه دعوة إلى وليمة فنيّة فهلا تكرِّمت وشرَّفتينا».

جُمِعت رسائلهما في كتبٍ عديدة، منها كتاب: «رسائل جبران إلى مي زيادة»، جمعتها ونشرتها دار التنوُّع الثقافي بدمشق سنة (٢٠١٩م).

- رسائل الكاتب الكبير عبَّاس محمود العقَّاد (١٨٨٩- ١٩٦٤م): كتب مئات الرسائل على مدار حياته العريضة الحافلة، هي الآن في ذمّة أصحابها الذين كُتبت لهم، إذا كانوا قد حرصوا عليها وعرفوا قيمتها وحفظوها بين أعزِّ ما يحفظونه من نفائس، أو هي في ذمة التاريخ، وكم في ذمة التاريخ من تراثٍ ضائع.

غير أنَّ صديقه محمد محمود حمدان قد تجمَّع لديه على مدى سنوات طويلة طائفةٌ من رسائل العقَّاد العامة، وحققها وطبعها في كتابٍ يحمل عنوان «من رسائل العقاد» صدر سنة (١٩٩٧م) عن الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة، ونقتطف منه هذه الرسالة:

«حضرة الأخ الفاضل الدكتور عثمان: أحييكم وأُهنِّئكم بظهور الطبعة الثانية من كتابكم عن ديكارت، وأعتقد أنَّ ظهور طبعتين لهذا الكتاب القيِّم في مدى بضع سنوات علامةٌ تهنأ بها الثقافة المصرية ويرجى منها المزيد.

وقد أخذت في قراءة الكتاب على شاطئ الإسكندرية، وأنا أقول: بحرٌ على بحر، فما زلت أغور فيه حتى تضاءل البحر الأبيض أمامي، وأصبح كالقطرة التي لا تُنظر بغير المجهر الكبير.

زادك الله علماً وأخصب يراعك بأمثال هذه الثمرات اليانعات» (١٩٤٦/٨/٢٤م).

يُذكر أنَّ كتاب ديكارت للدكتور عثمان أمين، قد صدرت طبعته الرابعة بالقاهرة سنة (١٩٥٨م). ورينيه ديكارت هو أبو الفلسفة الحديثة.

- رسائل القامة بدوحة الأدب العربي الحديث في بلاد الشام «صدقي إسماعيل» (١٩٢٤- ١٩٧٢م)، الذي كان يشعر بالرهبة أمام الورقة البيضاء والقلم، اللتين كان يحرص على اقتنائها كلَّ وقت، كما قالت عنه زوجته، وهو القائل: «لا أريد إلا ورقة بيضاء وقلم، فأنا لا أقاوم مشاعري أمام الورقة البيضاء»، فهي هاجسه، أما هاجسه الثاني فكان همَّ التعبير، فلم يرضَ عما يكتب،

ويعيد النظر فيه، ويؤجِّل نشره، ثمَّ يعيد كتابته من جديد، لظنِّه أنَّ شيئاً ما يعوزه، ويتركه لسنةٍ أو سنتين أو سنوات، ثم يعود إليه كي ينضجه.

تُعَدُّ رسائله التي أرسلها إلى عائلته وأصدقائه في أوقات مختلفة، كنزاً غنياً بالمعرفة، وتعجُّ بكثيرٍ من التفاصيل المتَّصلة بشخصه وبأسرتيه الصغرى والكبرى، وهي تفاصيل على قدرٍ كبيرٍ من الأهمية لأيِّ دارسٍ لنتاج صدقي إسماعيل، الذي نهل وعلَّ من نظريات التحليل النفسي من جانب، وأفاد منها في بنائه لشخصياته، وبالقدر نفسه، في دراساته النقدية ومقالاته عن الأدباء والفنانين العرب والأجانب من جانبٍ آخر. ذلك أنَّ هذه الرسائل تكشف كثيرٍ من خفايا التكوين الثقافي، ليس لصدقي إسماعيل فحسب، بل لجيله، وهي خفايا مهمة جداً في تحديد المكوِّنات الثقافية للأدب العربي في سورية، في مرحلة مهمة من تاريخها الحديث. وكذلك فإنَّها تفصح عن اهتمامات غاية في الأهمية لدى صدقي إسماعيل، وهي اهتماماته بالفنون الجميلة، ولا سيما الرسم والموسيقا والنحت والسينما، إضافةً إلى اهتماماته الفكرية والفلسفية والأدبية في شرق العالم وغربه.

جمعتها زوجته عواطف الحفَّار إسماعيل وحررتها في كتاب يحمل عنوان: «رسائل لم تُنشر» صدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب بدمشق سنة (٢٠٠٩م).

- في سنة (٢٠٠١م) جمع الأديب السعودي عبد العزيز التويجري (١٩١٢- ٢٠٠٧م) رسائله في كتابٍ يحمل عنوان: «رسائل خفت عليها من الضَّياع»، منشورات الدار العربية للعلوم ببيروت، إيماناً منه وتأكيداً بمبدأ أدب الرسائل الذي يشكِّل جزءاً مهماً من الأدب العربي قديمه وحديثه، فإنَّ في تحريرها من الملكية الخاصة إكراماً لها ولقارئٍ يبحث عن أيِّ تجربةٍ من تجارب الآخرين وكيف يفكِّرون، كما جاء في مقدمة الكتاب.

ختاماً أقول: لم يُدرج في هذه المقالة سوى النزر اليسير والعدد الضئيل من كتب الرسائل العربية، بقدر ما تسمح به مساحتها، وهي أكثر من ذلك بكثير، وأُحصيَ أكثر من ٣٥٠ كتاباً عنها ضمَّت آلاف الرسائل على مدى العصور، ولكنَّها تراجعت منذ أواخر القرن الماضي، وما ظهر منها في هذا القرن ما هو إلا نشرٌ أو إعادة نشرٍ لما كُتبَ سابقاً من رسائل، وليست رسائل جديدة، فقد اقتصر إرسال الرسائل في هذه الأيام على البريد الإلكتروني، بسبب سرعة إيصال الرسالة، ورخص التكاليف، ولا أعرف إن كان سيجمع كاتبٌ حالي، بنفسه أو غيره، رسائله الإلكترونية بالمستقبل في كتابٍ ورقي، أو في قرصٍ مضغوط، عندئذٍ نقول لقد دخل أدب الرسائل العربي العصر الرقمي.

المراجع

(١)- فايز عبد النبي فلاح القيســي، أدب الرســائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، منشــورات دار البشير بعمَّان، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.

(٢)- الدكتور جابر قميحة، أدب الرسائل في صدر الإسلام، منشورات دار الفكر العربي بالقاهرة، ١٩٨٦م.

(٣)- صــالح بن رمضــان، الرســائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، منشــورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات بتونس، ٢٠٠١م.

(٤)- هادي العلوي، من رسائل الأدباء، منشورات المؤسسة العربية ببيروت، ط١، ٢٠٠٩م.

(٥)- أدريان غللي، ثقافة أدب الرسائل في المجتمع الإسلامي قبل العصر الحديث، ترجمة: وليد شحادة، منشورات مكتبة العبيكان بالرياض، ٢٠١١م.

(٦)- عبد اللطيف الأرناؤوط، تأملات في رسائل الأدباء، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م.

(٧)- محمد مفضِّي سيفو، أدب الرسائل عبر العصور، منشورات دار العرَّاب بدمشق، ٢٠٢٢م.

* * *

تقديس الماء في جنوبي سورية في العصور الكلاسيكية من خلال الفن والعمارة

أمل زين الدين

بدأت فكرة تقديس الماء في منطقة الشرق الأدنى لدى السومريين في العراق، من خلال أسطورةِ الخلقِ الأولى التي أصبحت جوهراً لكل الميثولوجيا التي أتت بعدها، إذ نشأت بداية الخلق من الأم الأولى «Nammu» وهي الماء بشكلهِ المطلق المياه الحلوة والمالحة، هي الأمُّ التي خلقت السماءَ والأرض، أمٌّ لجميع الآلهة والبشر وكلِ الموجودات[1]، وكان أقدم معبدٍ مكتشف لإلهة الماء هو معبد إنكي في أريدو جنوبي العراق الذي بني فوق بركة للمياه النقية «إبسو» [2].

استمر عنصرُ الماء كأساسٍ للخلق في كل الحضارات اللاحقة، كما حافظ على مهمته كعنصرٍ مهمٍّ جداً للطهارة والوضوء قبل المباشرة في طقوس العبادة، وكعنصرٍ هامٍ في الشفاء من الأمراض، والتخلص من أعراض السحر والشعوذة، وقد أدَّت الميثولوجيا دوراً كبيراً في تشكيل هذه الفكرة وتثبيت أسسها، فالميثولوجيا هي صلةُ الوصلِ بين العقليات المرئية وبين الغيبيات، وعملت على تفسير حدوث الظواهر من خلال ربطها بالآلهة، وقدرتها غير العادية التي تفوق قدرات البشر، وقد تجسدت فكرة تقديس الماء بأكثر من شكلٍ، ولأكثر من إله، مثل إله النبع وحوريات الماء، وإله البحر، كما شملت هذه الخاصية آلهة الطقس والمطر التي شكلت كل مظاهر الخصب.

في جنوبي سورية ظهرت فكرة تقديس الماء بشكلٍ أكثر وضوحاً في العصور الكلاسيكية، وقد تطورت الفكرة من هيئة المعبد في العصور اليونانية والنبطية والرومانية المبكرة إلى فكرة المعمودية في العصور البيزنطية، والتي تطورت بدورها من المعمودية بمياه النهر التي اعتمدتها بعض الأقوام التي سكنت بجوار البحر الميت، وكذلك الصابئة (المندائيين)[٣] والنبي يحيى (يوحنا المعمدان)[٤] عليه السلام إلى المعمودية في الكنيسة، إذ يرى بعض الباحثين أن الكنيسة كانت ثمرة مباشرة للحركة التَّعميديَّة[٥].

انعكست فكرة تقديس الماء في مجالات الفن كله، كالرسم والنحت والعمارة والشعر وقد أعطت الميثولوجيا لهذه الفنون قيماً فكرية عميقة.

في العصر الإسلامي بقيت الفكرة قائمة، وبقي الماءُ هو بدايةُ الخلق والتكوين، نقرأ في سورة الأنبياء [٢١/٣٠] ﴿أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقاً فَفَتَقْنَاهُمَا وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ﴾، كما ورد في سورة هود [١١/٧] ﴿وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً﴾، وفي سورة الفرقان [٢٥/٥٤] ﴿وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ مِنَ الْمَاءِ بَشَراً...﴾.

لكن الفكرة هنا أخذت منحىً آخر، فلم يعد للماء آلهةٌ تُعبَد، فقد أصبح للكونِ إلهٌ واحدٌ، لذا فقد اقتصرت على الوضوء والطهارة والشفاء من الأمراض، بالإضافة إلى أنَّها هبةٌ من الله متمثلة في بئرِ زمزم.

تؤكد الأدلة الأثريَّة والكتابية انتشار عبادة آلهة المياه في العصور الهلنستية، النبطية والرومانية في منطقة جنوب سورية (جبل العرب وسهول حوران ودرعا والجولان)، التي شكلت وحدة تاريخية مع فلسطين وشمالي الأردن، تمثلت في وحدة الفكر المعماري والفني للمنطقة عبر التاريخ، سنذكر منها:

١- **المعابد**: يُطلَق على معابد آلهة المياه اسم (Nemphum)[٦] وهو سبيلُ الحوريات ربَّات الطبيعة العذراوات (Nymphs) بنات الإله أُقيانوس[٧] اللواتي يسكنَّ الجداول والجبال والينابيع، ويتألف المعبد بشكلٍ عام من نافورة وعين ماء متدفقة، وأحياناً خزان ماء كجزء من واجهته المفتوحة، ويعدّ هذا المكانُ بمثابة سكنٍ للحوريات.

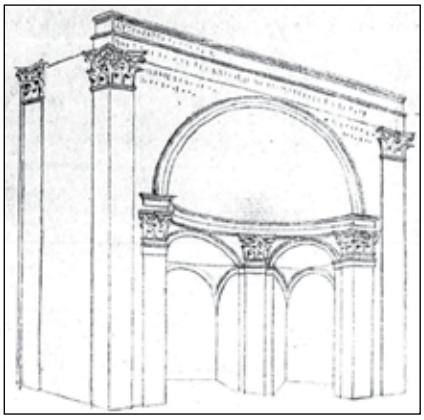
على الرغم من أن التسمية إغريقية والأصول المعمارية هلنستية إلا أن وجوده في منطقتنا بدأ مع بداية القرن الثاني الميلادي، وقد سُجِّلَ وجود تسعة معابد للمياه في مدن المنطقة، جنوبي سورية وفلسطين وشمالي الأردن، خمسة معابد منها دُرِسَت ووُثِّقَت إلى درجة تمكنَّا من إعادة بنائها[٨]. وفهم طريقة اندماجها في السياقات الحضرية.

شكل هذا المعبد عنصراً معمارياً مهماً في التخطيط الحضري للمدينة الرومانية، فكان تارةً على شكل نافورة ضخمة تتباهى بها المدينة الرومانية، وتعكس مدى الفخامة والترفيه مثل (السويداء، وبُصرى، وشُهبا، والصنمين)، وتارة أخرى نجده في الوديان وفوق الينابيع مثل (قنوات، وسالة، وبوسان).

وقد أكد العديد من الرحالة والمستشرقين الذين زاروا الجنوب السوري انتشار هذه المعابد من خلال ملاحظاتهم عنها وعن النقوش والكتابات الدّالة عليها، ولاسيّما المعابد المشيدة في العصور الكلاسيكية بالإضافة إلى عدد من الدراسات الحديثة التي وصفت ووثقت بعضَ معابد المياه في جنوبي سورية.

تعددت أشكالُ معابد آلهة المياه في المنطقة، أما الشكل السائد فكان معبد الواجهة، مسقطه بسيطٌ جداً، عبارة عن نصف دائرة مركزية، مع أجنحة متعامدة قصيرة تجعل منه واجهةً مفتوحةً، جدرانه بسيطة، خالية من الزخارف والنقوش، مثل معبد بصرى، وقد تميزت هذه المعابد عن معابد الحوريات الكبيرة ذات واجهات المسرح المنتشرة في المنطقة مثل معابد الحوريات في جرش وعمان، التي احتوت على تراكيب معمارية أكثر تعقيداً وفخامةً مع أعمدةٍ على الواجهة وتراكب من المنافذ والأعمدة على عدة مستويات.

أُنشِئَ معبد السويداء Nemphum في عهد تراجان وتحت حكم كورنيلوسبالما المندوب الإمبراطوري، كان أول من رسمه ووثقه (Banks ١٩١٦-١٩١٨) (الشكل١) حيث وجده كاملاً، ويحمل نقشاً يوثق تاريخَ بنائه في عهد تراجان (١٠٥- ١٠٦م)[٩]. لم يحتوِ هذا المعبد على نبع ماء، بل جُرَّ الماء إليه عبر قنوات حجرية من قرية الرحى[١٠]،وقد شكل هذا المعبد عنصراً مهماً من عناصر بلدة السويداء (Soāda) الرومانية، في الوقت الذي كانت تابعة لمدينة قنوات/ كاناثا.



الشكل١ معبد حوريات الماء في السويداء
حسب (Banks ١٨١٦-١٨١٨)

تميز معبد السويداء بمسقط نصف دائرة يتخللها ثلاث كوات نصف دائرية لعرض تماثيل الآلهة، سقف المبنى عبارة عن قبة حجرية، انتهت واجهاته من الأعلى بإفريز حجري منحوت ومحمول على تيجان كورنثية مدموجة مع الجدران في زواياه الأربعة.

أيضاً في مدينة شهبا الأثرية نُقلَت المياه إلى Nemphum عن طريق قناة المياه الرومانية المحمولة على الأقواس الحجرية[11]، حيث تنتهي القناة عنده بعد أن تغذي حمامات شهبا التي تعود إلى عهد الإمبراطور فيليب العربي، هذه القناة كانت تنقل المياه من قرية الطيبة إلى شهبا مسافة تزيد على ١٦ كم (الشكل٢. أ- ب).

الشكل.٢. أ- قناة المياه في شهبا حسب
Brünnow et Von Domaszewski 1909

الشكل.٢. ب- معبد حوريات الماء في شهبا
حسب Dumond-Maridat.C.2008

انتشر هذا الشكل من المعابد، لكن بمقياس أصغر فوق الينابيع في العديد من المواقع نذكر منها سالة والكفر (نبع موسى) والعيّن، وبوسان وقد ذُكِرَت هذه المواقع من قبل العديد من الرحالة والمستشرقين الذين زاروا المنطقة.

أما معبد النبع في قنوات، والذي يقع ضمن وادي قنوات، فقد تميز بمسقط مستطيل، فهو يتألف من غرفة رئيسية أو حوض، بني على ثلاثة مستويات، يوجد على جدرانه الداخلية في المستوى الثاني فوق الحوض الرئيسي كوىً متقابلة، استُخدِمَت لعرض تماثيل الآلهة على غرار معبد حوريات الماء في إيطاليا، وتشير بقايا الأقواس الحجرية على نهايات المستوى الثالث منه بأنها كانت تحمل سقفاً مستوياً، يستقبل معبد قنوات المياه من نبع يقع إلى الجنوب من المبنى عبر قناة حجرية مسقوفة، وقد شكل معبد قنوات وحدة معمارية متكاملة مع المسرح الصغير الواقع على بعد ٧٠م إلى الشمال منه، فقد ارتبط به عبر شبكة من القنوات البازلتية، حيث كانت تُقَامُ على المسرح الطقوس الشعائرية الخاصة بعبادة النبع، ليشكلا معاً وحدةً معماريةً انسجمت مع المحيط الطبيعي بشكل فني رائع أعطى الموقع إحساساً بالروحانية، ومن الجدير بالذكر أن معبد قنوات حقق هدفين معاً إضافة إلى وظيفته الرئيسية بوصفه مبنىً للعبادة، فقد كان يزود مبنى الحمامات الرومانية وباقي أجزاء المدينة الشمالية بالماء.

هذا النوع من المباني نادرٌ في منطقة الشرق الأوسط، حيث كان سائداً النوع الذي يسمى معبد الواجهة كما ذكرت سالفاً على غرار معبد بصرى وجرش، لذا يعدُّ معبد قنوات هو الأكثر أهمية لأنه يمثل تكيفاً دقيقاً بشكل غير عادي لأنواع المعابد الإيطالية في منطقة ديكابوليس[١٢].

.

لم يحتوِ البناء على نقشٍ يدل على اسم الإله أو تاريخ البناء، لكن أُرِّخَ بناءً على الدراسات الأثرية، في المدّة بين النصف الثاني من القرن الأول قبل الميلاد، والنصف الأول من القرن الأول الميلادي[١٣]، وقد انتشرت في هذه المدّة عبادة الإلهة أثينا اللات بوصفها حامية للمدينة والينابيع والأنهار، من القبائل المحلية التي سكنت المنطقة.

بالتوازي مع إشادة المعابد التي تقدس الماء بوصفه عنصراً أساسياً من عناصر الحياة، من الرومان في المنطقة، كان هناك عدد من الطوائف المحلية المنتشرة في منطقة البحر الميت ومنهم الصابئة المندائيين (التي ترجع أصولهم إلى البابليين) الذين مارسوا طقوساً خاصةً بتقديس الماء وعدِّه العنصر المطهر والمخلص من الخطايا والذنوب وذلك عن طريق التعميد، وقد أُخذَت كلمة التعميد (Baptism) من اليونانية (Baptin) وتعني الانغمار بالماء، يقابلها بالآرامي (مصبوتاً) والتي تعطي المعنى نفسه، علماً أن ممارسة طقوس التطهير وغسل الخطايا في الماء كان متبعاً من قبل العديد من الحضارات قبل ظهور السيد المسيح عليه السلام، كالإغريق والبابليين، إلا أن اسم يوحنا اقترن بالتعميد ودعي بالمعمداني، وقد مارس التعميد في نهر الأردن، وكان يعمد الشخص لمرة واحدة.

فيما بعد أوصى الكتاب المقدس بمراعاة المعمودية، فهي عمل رمزي يمثل خلاص الفرد، ورد في إنجيل يوحنا ٣:٥ عن لسان السيد المسيح عليه السلام «**الْحَقَّ الْحَقَّ أَقُولُ لَكَ: لَا يُمْكِنُ أَنْ يَدْخُلَ أَحَدٌ مَلَكُوتَ اللهِ إِلَّا إِذَا وُلِدَ مِنَ الْمَاءِ وَالرُّوحِ**».

الشكل ٢ جرن التعميد في كنيسة قنوات - ٢٠٠٥م

وبغض النظر عن الخلافات، والانقسامات التي مرت بها الكنيسة، فقد بقيت المعمودية رمزاً للخلاص، وقد اعتُمِدَت معمودية الأطفال رسمياً وجُعِلَت إلزامية في ٤١٦م[١٤].

على الرغم مما لحق بالكنائس الأثرية المنتشرة في الجنوب السوري من دمار وتخريب عبر التاريخ، ما تزال تحتفظ بعض الكنائس الأثرية بحوض

التعميد الذي يعدُّ رمزاً لهذا الإرث الديني والثقافي مثل كنيسة الهيت، وكنيسة قنوات، (الشكل٣) ومعمودية القديس سرجيوس الشهيد التي تعود للقرن الرابع الميلادي في بصرى.

٢- **الفسيفساء**: أصولها إغريقية، إلا أن انتشارها الواسع بدا ملموساً في العصور الرومانية المتأخرة، فقد انتشرت لوحات الفسيفساء في أرضيات وجدران المعابد والبيوت الرومانية والحمامات العامة والبازليك والكنائس البيزنطية، وقد مثلت الفسيفساء الرومانية صوراً من الميثولوجيا الإغريقية، وجسدت الأساطير المتعلقة بالمعبودات والأبطال، إضافة إلى أنها عكست كثيراً من جوانب الحياة اليومية، كالفلاحة وكالصيد البري والبحري، والألعاب الرياضية كالمصارعة وغيرها، ومن بين العديد من الموضوعات التي عبرت عنها لوحات الفسيفساء الرومانية،كان لموضوع تقديس الماء حيِّزٌ خاصٌّ وواسعٌ، فقد جُسِّدَت آلهة الأنهار، وآلهة الينابيع والبحار، وآلهة الأرض والخصب.. إلخ، في حين غابت هذه المشاهد عن اللوحات البيزنطية، إذ تُخلِّيَ عن المفاهيم الوثنية وهُجِرَت مفاهيم الميثولوجيا القديمة لتحل محلها مفاهيم انسجمت مع الديانة المسيحية، وتألق في هذه المدّة ما عرف بعصر الأيقونات.

من اللوحات المهمة التي عثر عليها في جنوبي سورية والتي جسدت قداسة الماء نذكر: لوحات ثيتس إلهة البحر، وولادة فينوس، وتمجيد آلهة الأرض، ولوحة أرتميس، وجدت هذه اللوحات في مدينة شهبا، بعضها بقي في المكان الأصلي، وأُهِّل المكان كمتحف (متحف شهبا حالياً)، وبعضها الآخر نقل إلى متحف دمشق ومتحف السويداء.

هذه اللوحات أعطت فكرة عن قدرة الماء على الخَلق، فمن الماء خُلقت الآلهة، ومن الماء خُلِق الجمال، وامتلأت الأرض بالخيرات.

- **ثيتس** (Thétis) **إلهة البحر**: هي ابنة إله السماء أورانوس (Ouranos) من إلهة الأرض تيرا - غايا (Terra-Gaïa)، وهي زوجة أوقيانوس (Okéanos) إله المياه والمحيطات، أصبحت أمّاً لثلاثة آلاف حورية عرفوا باسم أوقيانيد، إذن هي أمُّ آلهة الأنهار والينابيع، وبذلك فهي التي تمدُّ الأرض بالخصب والحياة، وعلى الرغم من بعد منطقتنا عن الساحل إلا أن مشاهد آلهة البحر لم تغب عن لوحات الفسيفساء، فقد حظيت آلهة البحر باهتمامٍ كبيرٍ من الرومان الذين عدُّوا أسياد البحر المتوسط ولعدة قرون، لذا فقد شكلت هذه الآلهة عنصراً مهماً من عناصر الإرث الثقافي الروماني.

في مدينة شهبا الأثرية كُشِفَ عن لوحتي فسيفساء تمثلان مشهد ثيتس إلهة البحر، الأولى وجِدَت قرب الحمامات الرومانية عام (١٩٤٣م)، وهي معروضةٌ حالياً في متحف السويداء،

والثانية عبارةٌ عن أرضيةِ غرفةٍ في الدار الرومانية الواقعة جنوب الحمامات الرومانية، اكتُشِفَت عام (١٩٦٣م)، وما زالت في موقعها الأصلي (ضمن متحف شهبا الحالي) (الشكل٤).

الشكل ٤ لوحة فسيفساء ثيتس ألهه البحر متحف شهبا

في كلتا اللوحتين صُوِّرَت الإلهة ثيتس بهيئة بشرية، بشكل نصفيٍّ، احتلت مركز اللوحة، تميزت بوجه قاسي الملامح، قوية، انبثق من جانبي رأسها جناحان صغيران، يلتف حول كتفها حيوان بحري برأس كلب، وإلى جانبها مجذاف.

في لوحة متحف شهبا يحيط بثيتس أربعة أطفال مجنحة تمتطي فرس البحر، أما لوحة متحف السويداء فثيتس محاطة بمشاهد للصيد البحري ينفذها أطفال عراة مجنَّحون أيضاً.

- **تمجيد آلهة الأرض**: اكتُشِفَت لوحتان تمثلان مشهد تمجيد إلهة الأرض تيرا - غايا (Terra-Gaïa) في مدينة شهبا، الأولى معروضة في متحف دمشق، مثلت هذه اللوحة ثلاثة مشاهدَ أسطورية، المشهد المركزي هو غايا إلهة الأرض، فهي أمٌّ لكل خيرات الأرض، وهي أصل الدورة الزراعية المتجددة على مدار الزمن، والمشهد الثاني يمثل دورة الفصول الأربعة، ولم يَغِب عنصر تقديس الماء عن اللوحة فقد كان واضحاً في المشهد الثالث الذي يمثل خلق الإنسان الأول من ماءٍ وطين على يد بروميثيوس، ودمج الروح فيه من خلال رسول الإله هرمس -ميركور، كذلك في أعلى اللوحة يوجد طفلان مجنحان يسكبان الماء من الجرار على خيرات الأرض ويرمزان إلى ندى الصباح. (الشكل٥).

الشكل ٥ لوحة فسيفساء تمجيد ألهة الأرض غايا- المصدر شهبا
معروضة في متحف دمشق

- **ولادة فينوس**(Venus): اكتشفت اللوحة في مدينة شهبا بالقرب من الحمامات الأثرية، وهي معروضة حالياً في متحف السويداء (الشكل٦) تمثل هذه اللوحة مشهد ولادة فينوس إلهة الحب والجمال من زبد البحر، بعد أن لقَّحه إله السماء ساتورن، وهي تجسد أيضاً فكرة خلق الآلهة من الماء، وقد خلقت الآلهة على هيئة بشرية، ضمن صدفة بحرية، رفعت فوق

الشكل ٦ لوحة فسيفساء ولادة فينوس- المصدر شهبا
معروضة في متحف السويداء

سطح الماء المليء بالأسماك. وتظهر الإلهة متكئة على أريكة وهي عارية، وقد تزينت بالحلي والجواهر، تنظر في مرآتها، وتعلو رأسها هالة القداسة، على جانبي الصدفة يوجد اثنان من الكيوبيد يمسكان بطرفي وشاح يضللان به رأس الإلهة.

- **لوحة أرتميس** (Artemis): على الرغم من أن اللوحة هي تجسيدٌ للآلهة أرتميس ربة الصيد ابنة الإله جوبيتير، في مشهدٍ أسطوري يشرح لنا ما فعلته هذه الآلهة بالصياد أكيتون، عندما حولته إلى وعل لأنه فاجأها وهي تستحم في غارٍ في الغابة بجانب غدير ماء، إلا أن إلهة الينابيع لم تَغِب عن المشهد فقد تجسدت بهيئة فتاةٍ نصف عاريةٍ تتمدد على صخرةٍ وتتكئ بيدها اليسرى على جرةٍ تتدفق منها المياه في الزاوية السفلى من اللوحة، وقد وجدت هذه اللوحة بالقرب من الحمامات الرومانية عام (١٩٣٤م) ومعروضة حالياً في متحف السويداء[١٥] (الشكل٧).

الشكل ٧ لوحة فسيفساء أرتميس تستحم - المصدر شهبا
معروضة في متحف السويداء

٣- **النقوش والكتابات**: من النقوش المهمة جداً التي وجدت في جنوبي سورية والتي أشارت إلى معبد المياه «nymphaeum»

هو النقش الذي وجده بانكس على واجهة معبد السويداء والذي يوثق تاريخ بناء المعبد في عهد تراجان (١٠٥-١٠٦م)، وقد تُرجِمَ النقش كمايأتي: «إلى الإمبراطور نيرفا تراجان قيصر أوغسطس، ابن أوغسطس، الجرماني، داتشيان، (المستثمر بقوة تربونيكيان) للمرة العاشرة، تحت حكم أولوسكورنيليوسبالما، المندوب الإمبراطوري، خصصت المدينة إمدادات المياه و«nymphaeum»[١٦].

- هناك كثير من النقوش الكتابية التي تشير إلى تشييد معبد للربة أثينا اللات في حوران وباتانيا والضفة الشرقية للجاه (تراخونيا) من القبائل المحلية التي سكنت المنطقة[١٧]، ومنها نقش على مذبح وجد في الكفر يشير إلى تشييد معبد في عرى لأثينا اللات إلهة الينابيع من قبيلة سوماثيثوي، كذلك في الرحى ورساس والعفينة، تظهر الإلهة أثينا التي مُثِّلَت في حوران عموماً كإله محارب بأنها إله يحمي الينابيع أيضاً ومن ثمَّ إله للخصوبة.

- حجر من البازلت يحمل كتابة نبطية من أربعة أسطر، «هذا هو المعبد الذي أعاد بناءه غوث الله بن قصي بن أذينة بن غوث الله بن أطلب بن روح بن قصي، من أجل اللات وصورتها بشهر نيسان في السنة الخامسة والعشرين لحكم الملك رب إيل ملك الأنباط الذي أحيا شعبه»، مصدرها صلخد ومحفوظة في متحف السويداء.

٤- **النحت**: من المنحوتات المهمة التي جسدت الآلهة التي ترمز إلى تقديس المياه الإلهة أثينا اللات (Athéna – Alat) وهي إلهه نبطية (الشكل٨) والتي اقترنت بالإلهة تيكة (Tyché)

الشكل .٩. منحوتة حجرية للألهة أثينا اللات
- المعبد وادي رام -البتراء - معروضة في متحف اللوفر في باريس
حسب Dentzer–Feydy.J. et al .2007

وهي ألهه السعادة وحامية الينابيع والأنهار عند الإغريق[١٨] (الشكل٩) وقد مثلت عند الأنباط إلهة شاملة إلهة للخصب والحكمة والسعادة وحامية الينابيع والأنهار وحامية المدينة وقد وجد عـدد من النقود تحمل صـورة الإلهة تيكة ومعبدها في بصـرى يعود تاريخهـا إلى القرن الثاني الميلادي [١٩]. (الشكل١٠).

الشكل ٩ منحوتة حجرية للآلهة تيكة ربة السعادة وحامية الينابيع والأنهار
- المصدر بلدة طفس جنوب سوريا - بشير زهدي، سلسلة الفن الروماني الهلنستي في سوريا (١)

الشكل ١٠ نقد برونزي نقش عليه الألهة تيكة ومعبدها
- المصدر بصرى.
حسب Dentzer-Feydy.J. et al .2007

ولا ننسـى المنحوتات التي تمثل الإله حدد إله المطر والسـحاب والصـواعق، ووثِّقَت ثلاثة تماثيل للإله حدد في جنوبي سـورية موزعة في عوس جنوبي السـويداء وبيت صيدا في الجولان وتل أشـعري في درعا والإله حدد هو إله كنعاني وأرامي ونبطي، وقد عبد الأنباط أيضـاً الإلهة أتراغيتس إلهة الدلافين زوجة حدد وهي إلهة الخصب أيضاً، وكانوا يرمزون إليها أيضاً بسنابل القمح[٢٠]. وكانت تجسد على هيئة أنثى بذيل سمكة.

إن تقديسـ المـاء احتل مكانـاً مهماً في البيئة الشـعبية في الجنوب السـوري، كان له طابعٌ خاصٌ في خيال هذه المناطق، على مر العصـور، وقد ظهر في الأسـاطير والحكايات الشـعبية والأقوال والأمثال والأدعية، وقد اختلفت أشكاله وطقوسه وشعائره.

الهوامش

(١)- خزعل الماجدي، متون سومر، مكتبة يوسف النوري، الأهلية، عمان، ١٩٩٨ ص ٦٦-٦٧.

(٢)- المرجع السابق، ص ١٨٥.

(٣)- عزيز سباهي، أصول الصابئة (المندائيين) ومعتقداتهم الدينية، دار المدى، دمشق ١٩٩٦، ص ١١٣-١٣٢.

(٤)- المرجع السابق.

(5)- Walter Wink. John the Baptist in the gospel tradition. Cambridge University. New York. 1968.PP.103.

(6)- A. H. M. JONES. The Citiesof the Eastern RomanProvinces. Oxford University. London. 1971.PP151.

(٧)- معجم الأساطير، ماكس شابيرو، رودا هندريكس، دمشق، دار علاء الدين، ٢٠٠٦، ص١٨٨، ترجمة: حنا عبود.

(8)- Arthur.Segal. From function to monument: Urban landscapes of Roman Palestine. Syria and Provincia Arabia. 1997.Oxford.

(9)- Annie Sartre-Fauriat. Le nymphée et les adductions d'eau à Soada-Dionysias de Syrie au 11e siècle ap. J.-C. civilisations de lOrient de la Grèce et de Rome antiques. N°17. 1992. PP.140.

(11)- W.-H. Waddington. Inscriptions grecques et latines de la Syrie. 2 vol. Paris. 1870. N. (2305).

(12)- Cécile Dumond-Maridat. 2008 « Les systèmes publics d'alimentation en eau dans leHauran aux époques classique et byzantine » L'eau dans la ville antique. Archéologie. art et histoire.Syria 85

(13)- Georg Breitner.Das Quellheiligtum (Nymphée) Von al-Qanawat und seine Wasserversorgung. Hauran V. 2010.PP.306. pdf.

(14)- Georg Breitner. Das Quellheiligtum (Nymphée) von al-Qanawat und seine Wasserversorgung. Hauran V. IFPO. 2010.PP. 310pdf.

(15)- Matthew. B. Gage Baptist History 101. Lecture Notes. PP.13

(١٦)- أسامة نوفل، المشاهد الأسطورية في الفسيفساء السورية في العصر الروماني، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٢٠م، ص ١٨٢-١٨٩.

(17)- Annie Sartre-Fauriat. Le nymphée et les adductions d'eau à Soada-Dionysias de Syrie au 11e siècle ap. J.-C. civilisations de lOrient de la Grèce et de Rome antiques. N°17. 1992. PP.140.

(18)- W.H. Waddington. Inscriptions grecques et latines de la Syrie. 2 vol. Paris. 1870. N. (20812203-2236-2196-2461-2346-2410-2216-).

(١٩)- بشير زهدي، الفن الروماني الهلنستي في سورية، سلسلة تاريخ الفن في سورية(١)، ص ١٦-١٧ و٦٢.

(20)- Jacqueline Dentzer- Feydy et al. BOSRA. Aux Portes de l'Arabie. 2007. IFPO. pp 43.

* * *

جيمس ويب وعين من ذهب تَرقُب بداية الكون

محمد مجد الصاري

عيـن الذهـب هـذه عبارة عن مـرآة لمقـراب الفضـاء (جيمس ويـب) المطليـة بالذهب بقطر (٦،٥) متر، ترصد بداية الكون باستخدام الأشعة تحت الحمراء من على بعد (١،٥) مليون ونصف المليـون كم من الأرض، ويبدو أن أحلام الانسان تتحقَّق فـي سبـر أغـوار الكـون لمعرفـة الإجابـات عـن الأسئلـة الكبرى في الكون، والتي حيَّرت الإنسان منذ وجوده على هـذه الأرض. وقـد أخـذ المرقاب اسمـه من اسـم العالم (جيمس إدويـن ويـب)، الـذي كان مديـراً لوكالـة ناسـا (وكالـة الفضـاء الأمريكيـة) مـن عـام (١٩٦١م) إلـى عام (١٩٦٨م) والـذي أدَّى دوراً مميـزاً فـي رحـلات أبولـو إلى القمـر، فـكان اختيـار ناسـا التسميـة تكريماً لجهـود هذا العالم.

والمقراب جيمس ويب هذا الإنجاز العلمي الهندسـي الفريد للبشـرية عُمِلَ فيه؛ وذلك من خلال مشـروع بدأ منذ العـام (١٩٩٠م) بتعاون علمـي دولي بين الولايات المتحـدة الأمريكية وأوروبا وكندا من خلال وكالة ناسا ووكالة الفضاء الأوروبية والوكالة الكندية للفضاء.

أقوى مرقاب (تلسكوب) على وجه الأرض

في الخامس والعشرين من شهر كانون الأول من العام (٢٠٢١م) أُطلِقَ مقراب الفضاء جيمس ويب إلى الفضاء ليصل إلى المكان المحدد له على بعد (١،٥) مليون كم من الأرض إلى نقطة التوازن المُسماة لاغرانج اثنان (L2)، حيث يدور بالتزامن مع الأرض حول الشمس مما يسمح له بالبقاء على مسافة ثابتة تقريباً. وكذلك تبقى الأرض والشمس خلفه، ناشراً درعاً واقياً من الشمس بحجم ملعب كرة المضرب لحجب الأشعة الصادرة عن الشمس والأرض عن عينه الذهبية منعاً لأي تشويش، ومحافظاً على درجة حرارة منخفضة جداً (-٢٢٣) درجة مئوية، وهي درجة قريبة من درجة الصفر المطلق، وهذه شروط مثالية للعمل بالأشعة تحت الحمراء لرصد أرجاء الكون السحيقة.

القدرة الفائقة لعين المرقاب الذهبية

تتألف المرآة الأساسية لهذا المقراب من ثماني عشرة قطعة من المرايا سداسية الشكل، متحدٌ بعضها مع بعضها الآخر لتكوِّن مرآةً بقطر (٦،٥) متر على شكل زهرة لها هذه البتلات الثماني عشرة، وتُعَدُّ أكبر مرآة بصرية صنعها الإنسان، ويستطيع المقراب جيمس ويب بهذه المرآة أن يرصد السماء بحزمة ترددات تبدأ من البرتقالي والأحمر حتى منتصف الأشعة تحت الحمراء أي (من ٢٨،٣ حتى ٠،٦ ميكرومتر).

إنَّ هذه الإمكانات العالية تعطي المقراب مزايا فريدة نذكر منها:

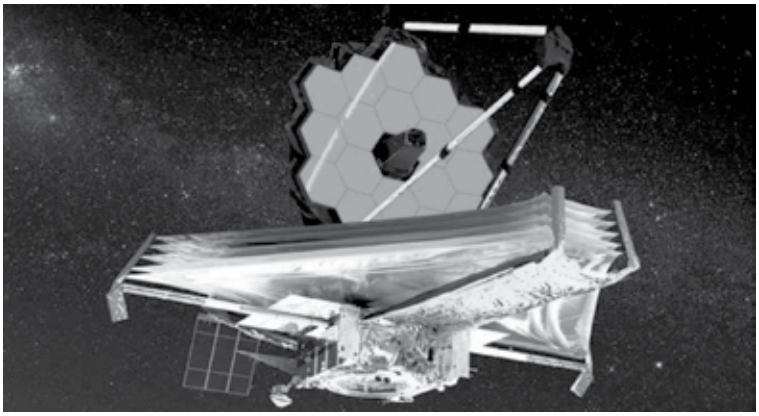
- رصد النجوم ذات الانزياح الأحمر العالي، والتي تكون قديمة جداً وكذلك بعيدة جداً عنا، وهذا يحدث لأول مرة في تاريخ رصد النجوم.
- رصد الأجرام السماوية الباردة. مثل الكواكب وأقراص الحطام الكوني التي تولد منها النجوم والكواكب.

وتلك الأجرام سابقة الذكر تصعب دراستها من الأرض لأن الغلاف الجوي للأرض يمتصُّ العديد من ترددات الأشعة تحت الحمراء، ومن ثمَّ يحجب كثيراً من المعلومات القادمة من الأجرام السماوية البعيدة والباردة، وكذلك لا تستطيع المقاريب الفضائية الحالية كمقراب الفضاء (هَابِل) الرصد بهذه المجالات من الأشعة لأن مراياها ليست باردة بالقدر الكافي.

النتائج العلمية

ستغير أرصاد المقراب جيمس ويب نظرتنا إلى الكون وما يحتويه من نجوم ومجرات وسدم كمَّاً ونوعاً. إنه انتصار كبير للعلم والمعرفة والحضارة الإنسانية. و بات العلماء يرون أننا أمام بداية عصر جديد لعلم الفلك والكون.

لقد أُعلِنَ في الثاني عشـر من تموز للعام (٢٠٢٢) عن أول صـورة ملونة قادمة من المقراب ويب في احتفال رسمي واهتمام عالمي كبير، وذلك بعد ترقُّبٍ وعدٍّ تنازلي منذ إطلاق المرقاب، فكانـت أخبـاره علمية وجماهيريـة، فتتابعت مراحل الرحلة في الفضـاء وفتـح أجنحة المظلة الواقية التي كانت مطوية عند الإطلاق حتى اكتمل تكوين المرقاب كاملاً.



تصـدَّرت هذه الصورة الأولى الصحف والمواقع ونشـرات الأخبار في الفضائيات في شتَّى أرجاء العالم؛ وهي تضمُّ عنقوداً من المجرات البعيدة جداً يدعى:

(SMACS 0723) ويقـع فـي كوكبـة السـمكة الطائرة، ويبعـد عن الأرض (٤،٦) مليار سـنة ضـوئية، وتُرَى هذه المنطقة من السماء من نصـف الكرة الأرضية الجنوبي (جنوب خط الاسـتواء)، ومثلـت هذه الصـورة أول منطقة عميقة من السـماء، وكشـفت عن كـم هائل من المجرات والنجوم لم تكن معروفة من قبل، وكان العلماء قد صـوروا هذه المنطقة من السـماء عدة مرات في الماضـي بوسـاطة مجموعة من المراقب الفلكية الفضائية (هابل – شاندرا – بلانك). وبالمقارنة كانت صـورة المقراب الجديد ويب هي الأفضـل والأدق والأوضـح، وتتالت الصور والمعلومات الجديدة والاكتشافات الجديدة والمحفِّزة التي لا يزال هذا المقراب يزوِّدنا بها، ومنها ما بيَّنته صـور (جيمس ويب) من كوكب المشـتري مع تفاصـيل دقيقة ستساعد على فهم التكوين الداخلي لهذا العملاق.

تمكن المقراب الفضائي جيمس ويب من تصوير واحد من أجمل المشاهد في الكون ويُعرف باسم (أعمدة الخلق)، وهي عبارة عن سحب باردة وكثيفة من غاز الهيدروجين والغبار الكوني، وتقـع أعمدة الخلق هذه في قلب المجرة (M16) أو سـديم النسـر وهي منطقة نشـطة لولادة

النجوم في الكون ؛ وأعطتنا تلك الصورة رؤية مختلفة لهذه الأعمدة وفتحت أفقاً لمعاودة دراسة جوانب كثيرة في الفضاء على نحو جديد.

ومن إنجازات المقراب ويب أنه زوَّدنا بصـورة لأبعد مجرَّة رُصِـدَت إلى الآن؛ وهي موجودة فقـط على بعد (٣٥٠) مليون سـنة من بداية الكون (الانفجـار الكبير) وبدت تلك المجرة أكثر إشعاعاً مما توقعه العلماء، أي أنها قد تكون تشكَّلت في وقت أبكر من تقدير العلماء.

وسيتمكن المقراب ويب معتمداً على الأشعة تحت الحمراء من رؤية الماضي السحيق للكون بشـكل أعمق وأوضـح من المقاريب السـابقة، وسـيمكِّن العلماء من النظر عبـر الغبار الكوني لمشاهدة عملية تشكل النجوم والكواكب.

لماذا الأشعة تحت الحمراء؟

إن الضـوء القادم إلينا من أولى الأجسـام المشـعة التي تشـكلت في بداية نشوء الكون، قد تمدد بسـبب توسـع الكون، ووصـل إلينا اليوم على هيئة أشـعة تحت حمراء بعد ١٣ مليار سنة. لذلك سـيتمكن المقراب ويب من النظر إلى الضوء المرئي الأول لولادة الكون. إنه شيءٌ يذهب إلى أبعد مما تصوَّر علماء الفضاء الوصول إليه.

لدى مقراب الفضاء جيمس ويب جدول أعمال مهمة جداً بالنسبة إلى علم الفلك وإلى العلم بشكل عام يمكن أن أختصره بالنقاط الآتية:

- دراسـة نهاية العصـور الكونية المظلمة ودراسة الضوء الأول الصادر عن ولادة الكون في الماضي السحيق.
- دراسة تركيب المجرات وكيفية تشكلها.
- دراسة ولادة النجوم والكواكب في سدم الغبار والغاز الكونيين.
- دراسة النظم الكوكبية والبحث عن أصل الحياة في الكون.

* * *

متـــابعات

قـراءات:

- المال ضد الشعوب — وفاء حمود
- إضاءة على ديوان «وطني قلبي» — د. هيثم يحيى الخواجة

المال ضد الشعوب

وفاء حمود

بدايـة نطرح هذا السـؤال هل مـن الواقعـي القول إنَّ المال ضد الشعوب فعلاً؟

لابـد أنْ نعتـرف أن طبيعة العصـر الـذي نعيش فيه، يتميـز بأنـه عصـر المال، الـذي يقـوم بالدرجـة الأولى علـى مراكمة الثـروة وبالتحديد لدى الجزء الشـمالي من العالـم (المركز، الدول الغنية)، وعلى حسـاب اسـتغلال الجـزء الجنوبي من العالـم (دول المحيط)، ومن المؤكد سـيؤدي هذا الوضـع لاختلال العدالة فـي العالم، إن هذا كله سـيترتب عليه نتائج خطيرة، قد تصل إلى درجة دمار هذا الكوكب والبشر الذين يعيشون على سطحه، فالتنظيم المالي في وقتنا الحاضـر، الذي يؤسـس عليه الاقتصـاد العالمـي، يؤدي للربـح الفوري ومراكمة رأس المال، هذا الوضع سيهلك إنسانيتنا، عندئذ سنقف أمام خيارين فإما البورصة وإما الحياة، فهذه الثروات الهائلة الناتجة عن النظام المالي الحالي، تنفق حالياً على السلاح والحروب، لمصلحة حفنة من الأفراد، تتحكم بمصـير البشـر، بينما فقراء العالم وهم مئات الملايين، يتعرضون لشتى أنواع الاستغلال من هذه الحفنة من الأغنياء، لكن كيف وصلنا لهذه الحال؟

إن كتاب المال «ضد الشعوب»، تأليف إيريك توسان، ترجمة عماد شيحة ورندة بعث، يتحدث باستفاضة عن معضلة الاقتصاد العالمي الحالي، موضحاً بطريقة مبسطة،كيف أصبح المال ضد الشعوب؟ ويضع يده على صلب مشكلة المال والأعمال، بعد أن استغرق المؤلف لإنجازه ثلاث عشرة سنة حتى خرج إلى النور، ويمكننا القول: إنه عمل موسوعي تعليمي، يتضمن إحصائيات موثقة من البنك الدولي وصندوق النقد الدولي وغيرها من المنظمات المالية العالمية، ويذخر هذا الكتاب بالجداول والإحصاءات...إلخ، إضافة إلى ثمان وأربعين أطروحة، تحتوي على مفهوم الأيدلوجيا النيوليبرالية (neoliberalism) التي تأسس عليها النظام المالي العالمي الحالي، وأيضاً يتبع منهجاً علمياً دقيقاً وعلى ثبت للمصطلحات، وقائمة بالمراجع تحوي أسماء الكتاب والكتب، كما يركز على العلاقة الثنائية بين صندوق النقد الدولي والبنك الدولي مع دول العالم الثالث معتمداً على إحصائيات وأرقام دقيقة وموثقة، كان قد حصل عليها المؤلف من برنامج الأمم المتحدة الائتماني والبنك الدولي، وكذلك أضاف المؤلف ملاحظاته، بناءً على زيارته للعديد من بلدان العالم الثالث، ركز كتاب المال ضد الشعوب، على العولمة واقتصاد السوق، وعلى تمركز رأس المال في الولايات المتحدة الأمريكية، وأوروبا الغربية، واليابان، (دول المركز) فهذه البلدان تُفتح لها حدود الاستثمار ورؤوس الأموال، بينما تغلق هذه الحدود في وجه دول العالم الثالث، (دول المحيط) مع عدوان شامل يشنه رأس المال على العمال وصغار المنتجين، أدى ذلك إلى قوة الشركات العابرة للقوميات فسيطرت قلة على احتكار الأسواق العالمية.

أمَّا مؤلف هذا الكتاب إيريك توسان، فهو مؤرخ وعالم سياسي، رئيس لجنة إلغاء ديون العالم الثالث في بلجيكا، وهو محاضر في المعهد الدولي للمنتدى الاجتماعي العالمي، شارك في تأليف كتاب (قارب العولمة المترنح)، وغيرها من الكتب، وهو أحد مروِّجي فكرة الدّين الشائن، فهو يعدُّ كل دين أبرمته سلطة مستبدة لتعزيز سلطتها، ديناً شائناً بالنسبة إلى السكان، ويتوجب أن يزول مع زوال تلك السلطة.

وحين نتأمل كتاب المال ضد الشعوب، نجد أنه يضم عشرين فصلاً، فقد تتبع مسار العولمة في الفصول الخمسة الأولى، وفي الفصل السادس حتى الرابع عشر تتبع بالتحليل مشكلة المديونية للعالم من عدة زوايا تاريخية و اقتصادية وسياسية، ولاسيما ديون العالم الثالث، فبيّن كيف نشأت وأوضح برنامج التكيف الهيكلي[١] التي حددها البنك الدولي[٢] وصندوق النقد الدولي[٣]، وكذلك أوضح أزمة ديون العالم الثالث وأزمة شرعية هذه الديون.

أمَّا في الفصل الرابع عشر حتى الفصل الثامن عشر فركز البحث على دول أمريكا اللاتينية ودول آسيا وإفريقيا، والمديونية التي فرضت عليها، وخصَّ بالبحث دولاً هي

(البرازيل، الأرجنتين، العراق، رواندا) ملقياً الضوء على التحالف القائم بين البنك الدولي وصندوق النقد الدولي ومنظمة التجارة العالمية[٤]، التي تعمل لمصلحة الدول الغنية على حساب الدول الفقيرة، وفي الفصل التاسع عشر والعشرين، بدأ الكاتب يجترح الحلول فوضع اقتراحات لحلول قد تساعد العالم على تغيير الواقع الحالي، ويعيد له التوازن في توزيع الثروات، لمصلحة الجميع ولمستقبل أفضل للبشرية.

من أهم المحاور التي بحثها كتاب المال ضد الشعوب:

النظرية الاقتصادية المسيطرة:

تقوم هذه النظرية، على أن تخلف دول الجنوب (دول المحيط) بسبب عدم كفاية رؤوس الأموال لديها، فكي تعوض نقص الأموال، عليها استدعاء رؤوس الأموال من دول المركز (الدول الصناعية الغنية بالأموال)، وذلك بالاستدانة من هذه الدول واجتذاب الاستثمارات منها، وبعد تطبيق هذه النظرية، ثبت بطلانها، إذ يلاحظ الباحث أن الدول النامية (دول المحيط) هي التي تزود الدول الغنية برؤوس الأموال، فمثلاً عام (٢٠٠٥م) عندما خُفِضَ في الدول الغنية سعر الفائدة، زادت أسعار المواد الأولية المصدرة في البلدان النامية، ووصلت إلى ١٦٠٠مليار دولار، هذا المبلغ يفوق ديونها الخارجية، فأصبحت الدول المدينة هي الدائنة، وليس صحيحاً أن على الدول النامية الاستدانة من الدول الغنية، في عام ٢٠٠١ مثلاً رفضت الأرجنتين تسديد ديونها، مما أدى إلى نمو كبير في اقتصادها وإلى ارتفاع كبير في سعر المواد الأولية لديها، نتج عنه تقدُّم كبير! إلا أن معظم زعماء الدول النامية، مازالوا عالقين تماماً بالنموذج النيوليبرالي[٥] neoliberalism، وهم في معظم الحالات مرتبطون بمصالح الطبقات المسيطرة المحلية، فهؤلاء الرأسماليون، يمارسون دور المرابي، دون مراعاة لمصالح شعوبهم الفقيرة.

وقد أدّت هذه النظرية الاقتصادية إلى سيطرة الشركات العابرة للقارات على التجارة الدولية، ومما عزز مكانة هذه الشركات التطور الذي حدث في مجال التقنيات والاتصالات، فاستخدمت هذا التطور التقني في المجال المالي وحركة الدوران الفوري لرأس المال، وفي نمو التبادلات المالية والسمسرة، وكذلك أدوات المضاربة كل ذلك خلق فقاعة مالية هائلة، لا علاقة لها بواقع النشاط الاقتصادي، وقد نتج عن هذه الفقاعة المالية أضرارٌ لا يمكن إصلاحها، مثل اختفاء عالم الجنوب على المستوى الاقتصادي، وبما أنّ هذا العالم مجموعة من الدول، تجتهد للحفاظ على استقلالها الاقتصادي والسياسي، فإن هذه المهمة أصبحت لدى دول العالم الثالث صعبة للغاية، نظراً لسيطرة واحتكار الطبقات الغنية والمهيمنة على

وسائل الإعلام، ونشرها للنظرية النيوليبرالية والدفاع عنها، لهذا استطاعت فعلاً إخضاع وإقناع بعض المثقفين بهذه النظرية، الذين تحولوا ككلاب حراسة لها، ينشرونها في الصحف وكل وسائل الإعلام التي يعملون بها، فتحولت الأفكار النيوليبرالية (neoliberalism) إلى كهنوت يقبض أصحابه الأموال من أجل التبشير بهذه العقيدة القائمة على اقتصاد السوق، وقانون الربح، فهي عقيدة قائمة على التنافس الوحشي، ينساق إليها أمراء الحرب، عبر فساد عام، لا يفلت منه أيُّ بلد أو أيُّ سوق، ولاسيما في الدول الفقيرة.

- البنك الدولي وصندوق النقد الدولي:

إنهما منظمتان تسيطر عليهما القوى الرئيسية في المركز الرأسمالي، وتتدخلان كل يوم في الدول لاسيما دول العالم الثالث سياسياً واقتصادياً، مما يؤدي إلى الاقتراض ومن ثمَّ المديونية، ويلاحظ أن سيطرة هذه الدول قد زادت بعد إنشاء منظمة التجارة العالمية عام (١٩٩٥م)، لتفرض شروطها المجحفة بحق دول العالم الثالث، وأهم هذه الشروط، التي فرضتها المنظمات الدولية عليها، أن تقوم بتسديد ديونها لها أولاً، حتى لا تُقطع عنها القروض وكل مصادر التمويل الخارجي، فسارعت هذه الدول لتسديد مبلغ قدره أربعة آلاف وستمئة مليار دولار، واستنتج الباحث أن دول المحيط (العالم الثالث) تكون قد سددت أكثر من ثمانية أضعاف ديونها عام (١٩٨٠م)، ولاسيما بعد رفع سعر الفائدة فقد تضاعفت ديون هذه الدول أربعة أضعاف، ودخلت دوامة ديون جديدة وبفائدة أكثر ارتفاعاً، وزاد العبء عليها نتيجة تناقص صادراتها بعكس دول المركز، ويشير الباحث إلى الدور الكبير للمصارف الكبرى التي تمنح القروض أيضاً لدول العالم الثالث وبفوائد عالية ولآجال قصيرة، ولم تكتفِ دول المركز لتحصيل ديونها بهذه التصرفات، بل فرضت ما يسمى التكيف الهيكلي، على الشعوب الدائنة، فمن الطبيعي أن تصبح دول المحيط أكثر هشاشة اقتصادياً، فتضطر لبيع أسهم السندات المالية لديها، فعلى سبيل المثال تركيا لم تستطع سداد ديونها أو ضمان توازن مدفوعاتها عام (٢٠٠٠- ٢٠٠٢م). يسوّغ صندوق النقد الدولي هذا، بأنه لا يقدم هدايا بل قروضاً مقرونة بفوائد، من الطبيعي أن هذه السياسة المالية ستزيد من مراكمة الدين، مما يسهم في زيادة السيطرة على الدول المدينة.

يؤكد ذلك الاقتصادي تشوسودوفسكي في كتابه «عولمة الفقر» بقوله: إن الهيكلة الاقتصادية التي يفرضها الدائنون على بلدان العالم الثالث، المستندة لخطاب نيوليبرالي، التي وضعها البنك الدولي، أدت إلى تفكيك مؤسسات تلك الدول وتمزيق خدودها، وإفقار ملايين البشر، وتدمير بنى الاقتصاد المحلي القائم على الزراعة، أو الثروة الحيوانية، بذلك

تكون هذه السياسة هي من الأسباب الرئيسية لتخلف الدول النامية التي فرضت عليها، ولانتشار البطالة فيها وضياع حقوق الإنسان، لاسيما أن صندوق النقد الدولي والبنك الدولي، يفرضان شروطاً قاسية على الدول النامية، حتى يمنحها القروض.

- مشكلات البنك وصندوق النقد الدولي:

تعرض كلٌّ من البنك الدولي، وصندوق النقد الدولي، لعدة أزمات، ولاسيما عامي (١٩٩٧-١٩٩٨م) بسبب قضية المديونية التي يعاني منها العالم الثالث، من خلال المظاهرات الشعبية الحاشدة أدت لاستقالة كبير الاقتصاديين (جوزيف ستيغلينر) من البنك الدولي، وأيضاً فشل المؤتمر الوزاري في كانكون ٢٠٠٣م بسبب التناقضات بين القوى التجارية الكبرى ودول المحيط، إضافة إلى الاحتجاجات المناهضة للعولمة، وقد تمظهرت هذه الأزمات مثلاً في الأزمة الاقتصادية الآسيوية، التي اتبعت سياسة صندوق النقد الدولي، وقد نتج عن هذه السياسة محدودية نموذج التنمية الحالي لهذه الدول، المبني على الأجور المنخفضة، وزيادة الصادرات مما أدى إلى عجز الميزان التجاري لدى هذه البلدان، صحيح أنه أدى إلى نمو هائل، لكنه مستند إلى سياق متهور غير مستقر، ونتج عن هذه السياسة الاقتصادية تشويه اقتصادي واجتماعي، فلبرلة الاقتصاد ورأس المال المفاجئ تؤدي لخروج رأس المال إلى فضاءات أخرى، ومن ثمَّ زيادة المديونية.

من أجل القضاء على الأزمة الاقتصادية، تمّ زيادة الإجراءات النيوليبرالية من صندوق النقد والبنك الدولي، بالاعتماد على ما يسمى بإستراتيجية تقليص الفقر، من خلال الطلب من الدول الفقيرة المديونة، حتى يتم منحها قروضاً إضافية، وتقديم خطة من المجتمع المدني فيها، هذه الخطة تقوم على شروط كثيرة منها خصخصة الخدمات (الكهرباء والماء والاتصالات والنقل العام)، وإغلاق الشركات الحكومية، وإلغاء الدعم عن الخبز من الدولة، وزيادة الضرائب التي يدفعها الفقراء، والتخلي عن الحواجز الجمركية، وخصخصة أراضي الدولة، كل ذلك مقابل تخفيض الديون للدول الأكثر مديونية، من الأرجح أن لا تنجح هذه الإستراتيجية مع ذلك في تقليص الفقر، بل على العكس ستؤدي هذه الشروط إلى إشعال حرائق اجتماعية في تلك الدول، قد لا تتمكن المجتمعات المحلية من إطفائها!

أما عندما تريد أية دولة الحصول على القروض لأول مرة، فيؤكد القائمون على البنك الدولي بأنه لا يمنح القروض، إلا إذا وافقت على مايأتي: تخلي الدولة عن التحكم بحركة رؤوس الأموال وبأسعار الصرف، فتكون النتيجة التهرب الضريبي في هذه البلدان، وهروب رؤوس الأموال وتدفق الأموال القذرة لهذه البلدان.

إن ارتفاع أسعار البنزين، وتكاليف الصناعة المحلية، وكذلك الخدمات الحكومية، تعود لتدخل البنك الدولي، الذي سيزيد حتماً أسعار السلع المحلية، وبالإضافة إلى ذلك سيؤدي لتدخل الشركات الخاصة، مع البنك الدولي، وسيطرتهم على كل الخدمات التي تؤديها الدولة، ولا ننسى أن تحرير التجارة فاقم أيضاً من مشكلة الفقر في العالم، مما يعني تراجع النمو في دول العالم الثالث، وأسهم ذلك في فك الارتباط بين الرأسمال المحلي وأنشطته الإنتاجية، إضافة إلى ذلك يوصي حكومات الدول النامية، كلٌّ من صندوق النقد الدولي، والبنك الدولي من أجل منح القروض لهذه الدول، جعل تشريعات العمل أكثر مرونة، وإلغاء الحد الأدنى للأجور، وكذلك يشترط الديمقراطية لأنها تتوافق مع حرية السوق، من الطبيعي عند ذلك أن تفقد الدول المقترضة، استقلاليتها، فتظهر فيها الاضطرابات الشعبية، مما يسهل على البنك وصندوق النقد الدوليين، إخضاع تلك الدول لسيطرته، وفي هذا الإطار يقول الاقتصادي فريدمان، وهو منظر للنيوليبرالية والرأسمالية المتوحشة، منذ وقت مبكر عام (١٩٨١م): «يمكن لأي دكتاتور أن يحكم بأسلوب ليبرالي، كما يمكن لأي ديمقراطية أن تحكم دون أية ليبرالية، أفضل شخصياً دكتاتوراً ليبرالياً على حكومة ديمقراطية تفتقر لليبرالية»، ص٢٧٦.

حاولت دول المركز في الستينيات من القرن الماضي، إحداث ما سمَّته بالثورة الخضراء، من البنك الدولي وصندوق النقد الدولي، لكن نتج عنها كارثة بيئية في الهند، فقد تدمرت الكثير من الأراضي الزراعية وأصبحت غير قابلة للاستثمار، وتراكمت الديون عليها، وبالطبع فإن هذه الإجراءات رسخت فيه التبعية في الهند آنذاك!

إن التركيز على الربح، ومراكمة الثروة، أدى لكوارث بيئية، في عدة مجالات مثل التغيير المناخي، و تدمير كثير من زراعات دول العالم الثالث، إضافة إلى فضائح شركات الأدوية التي لا يعنيها إلا الربح على حساب صحة الناس وحياتهم.

- أزمة الدَّين:

بلغت ديون العالم الثالث، ٢٤٠٠ مليار دولار، عام (٢٠٠٣م)، بينما الدين العالمي ٦٠مليار دولار، مما يعني أن تلهث دول العالم الثالث لسداد هذه الديون، وتبقى في دوامة أزمات اقتصادية متلاحقة، ومن الخطير أن المساعدات والقروض التي يقدمها البنك الدولي وصندوق النقد الدولي، لإعادة الإعمار، والتنمية، للبلدان التي تجتاحها، تستخدم هذه المساعدات والقروض لتسديد الديون الخارجية لهذه الدول أيضاً!، فكانت النتيجة أن اثنين وأربعين دولة مدينة للبنك الدولي، سددت ٢٣٠٠ مليون دولار، فبذلك تكون دفعت للبنك أكثر من ديونها في العام نفسه الذي حصلت فيه على القرض! ويلاحظ أنه عام (٢٠٠٠م) تعرض

البنك الدولي لانتقادات حادة لسياسته المالية وأزمة ديون العالم الثالث، فقرر المسؤولون فيه، تخفيض ديون العالم الثالث، ولاسيما الدول الأكثر مديونية، لكن مجموع ما دفعه المسهمون في تخفيض الديون، يساوي أو يقل عمَّا دُفع لاحتلال العراق عام (٢٠٠٣م) من الولايات المتحدة الأمريكية، وحتى هذه المبالغ سيتم استعادتها لأن من أهم أهداف البنك عدم التخلي عن استرداد أي قرض يمنح لأيِّ دولة كانت، فتصبح هذه الدول الفقيرة ترزح تحت السيطرة المالية الكلية للبنك.

إذن، تتم إدارة مديونية دول العالم الثالث، على نحو جعل هذه الدول في حالة تبعية دائمة لدول الشمال الغنية، فالدائنون (البنك الدولي، وصندوق النقد الدولي، ونادي باريس، ونادي لندن، والمصارف الخاصة الكبرى) يُملون شروط الإقراض على الدول الأقل تصنيعاً والفقيرة، بما يسمى التنظيم الهيكلي للديون، فأدى ذلك لتسريع الأزمة الاقتصادية في الدول المقترضة، مثل الجزائر التي حدث فيها نزاعات عرقية ودينية نتيجة للتراجع الاقتصادي فيها، ونظراً لتراكم الديون عليها.

إن أصحاب رؤوس الأموال، هم المالكون الرئيسيون لسندات الدين التي تقوم الدولة المدينة بتسديد ديونها بنقل فائض إنتاج العمال لمصلحة أصحاب رؤوس الأموال.

- معالجة الواقع الاقتصادي:

في كتاب «المال ضد الشعوب»، بعد استعراضه لواقع الاقتصاد العالمي، يحاول أن يبحث عن حلول للخروج من أزمات العالم المالية، فالعولمة المخيبة للآمال وضياع العدالة، وفشلها في تقليص الفقر في العالم، احتج عليها رئيس صندوق النقد الدولي (جوزيف ستيفلينز) بالاستقالة من منصبه تعبير عن ما لمسه بشكل مباشر من استغلال للدول الفقيرة، وقد ذكر في كتابه «خيبات العولمة» أنَّ خبراء صندوق النقد الدولي، عند هبوطهم من الطائرة، ينغمسون في أرقام وزارة المالية، والبنك المركزي، يقطنون برفاهية داخل فنادق خمس نجوم، ومن هناك يفرضون دون رحمة سياسات كان عليهم التفكير فيها مرتين، لو أنهم عرفوا هذه الكائنات البشرية، التي سيدمرون حياتها.

يعترف كتاب المال «ضد الشعوب» بصعوبة إيجاد حلول لواقع الاقتصاد الحالي لكنه يرفض حتمية انتصار النيوليبرالية الأبدي، فهذا النظام ليس قدراً يجب الاستسلام له، صحيح أن المنظمات المسيطرة على اقتصاد العالم تطور أسلوبها بشكل دائم، لكنه يؤكد أيضاً أن وهم النيوليبرالية سيزول مع نظامها المالي السيئ، الذي يستعرضه الباحث بالأرقام وبالوثائق، تفضح ممارسات هذا النظام وأزماته، فقد نتج عن زيادة الوعي بخطورة هذا

النظام، قيام عدة تظاهرات في واشنطن ولندن (٢٠٠٢م)، وكذلك في برشلونة، وبشكل عملي ظهر المنتدى الاجتماعي العالمي (٢٠٠٣م)، الذي حضره مئة ألف مشارك من مختلف بقاع الأرض، لمناقشة بدائل النظام العالمي القائم، ففي تجمع لارزاك في فرنسا، تمّ فيه معارضة أجندة الدوحة، ودعم فيه نضال فلسطين، وطالب بالنضال ضد تخريب البذور المعدلة وراثياً.

يبدو الباحث إيريك توسان متفائلاً، فهو يرى أن الشعوب ستتحرر إن عاجلاً أو آجلاً، من عبودية الدَّين، ومن الفقر، كذلك ستتحرر دول الجنوب من القمع الذي تمارسه السلطات، التي تمتلك رؤوس الأموال المتمركزة في الشمال، وذلك بفضل نضال هذه الشعوب، سيتم الخروج من الحلقة الجهنمية للدين والفقر، ويؤكد الباحث ضرورة أن يكون للمنظمات الشعبية، دور في الدول النامية، باستعادة التحكم برؤوس الأموال، والدفاع عن الملكية المشتركة، وتحويل الشركات الخاصة إلى شركات عامة، ومشاركة المنظمات الشعبية في السلطة السياسية، إضافة لذلك خلق نظام دولي جديد تسيطر عليه تماماً الدول الفقيرة، ومن جانب آخر إلغاء البنك الدولي وصندوق النقد الدولي، ولتحل محلهما مؤسستان دوليتان، تكون مهمتهما تطبيق حقوق الإنسان، أما في مجال الإقراض الدولي والعلاقات المالية الدولية، فيجب أن تكون هذه المنظمات جزءاً من نظام مؤسساتي دولي تترأسه الأمم المتحدة، بعد إصلاحها جذرياً، وبهذا يمكن للعالم الجديد الذي يتمناه المؤلف، أن يقطع الصلة مع النظام المالي القديم، وبناء عالم يحترم حقوق البشر بشكل جدِّي.

لم يكن هذا الكتاب هو الوحيد الذي نبَّه إلى صعوبة الواقع وسوء التنظيم المالي، بل إن ما جاء في هذا الكتاب يدعمه العديد من الكتب بطريقة مختلفة مثل كتاب «عقيدة الصدمة» فهو أيضاً يتحدث عن واقع عالم الاقتصاد، مشيراً إلى أنَّ ميلتون فريدمان، الاقتصادي الحائز جائزة نوبل في مجال الاقتصاد، هو المرشد الأعظم لحركة الرأسمالية المتوحشة، وهو صهيوني، ينادي بإبعاد الدولة عن الاقتصاد، وفتح الأبواب أمام الاستعمار الحديث، معتمداً على الصدمة الجماعية للشعوب، وجعلها تقبل التغيير مضطرة، وذلك من خلال الانقلابات أو الهجوم الإرهابي أو الحروب الأهلية وغيرها من الكوارث، حينها تسوء الأوضاع الاقتصادية فلا ترى الشعوب هذه أمام ارتفاع الأسعار، وانهيار العملة المحلية، إلا القبول بإلغاء البرامج الاجتماعية لمحدودي الدخل، والتي في الحالة الطبيعية ترفضها بشدة، فيتحول المجتمع لصفحة بيضاء، تكتب عليها الدول الرأسمالية ما تريده، فيتم الاستجابة لمصالح الرأسماليين، بالاستعانة بوسطاء محليين.

لكن هذا الكتاب يستحق التعمق فيه، فقد استخدم أدوات معرفية تحليلية، وسلاحاً قتالياً مدنياً، يزيد من وعي الشعوب، كذلك استطاع إيصال المعلومات الاقتصادية المعقدة للجميع بكل

سلاسة، إضافة لأنه ممتع رغم حجمه الضخم، بفضل الترجمة، التي تميزت بلغة أدبية راقية، يمكننا القول: إن كتاب المال ضد الشعوب موسوعة معرفية في مجال علم الاقتصاد، تحرض على مزيد من الفهم والوعي لأزمات العالم الحديث، والتأمل في تطور النظام المالي العالمي الحالي، فهذه الببيبلوغرافية التي أوضح فيها المؤلف الكوارث الناتجة عن سياسات الهيمنة الاقتصادية وخطورتها، نجد صداها قد ظهر في تقرير صندوق النقد الدولي عام (٢٠٢٢م) تأكد لنا مصداقية ما قدمه الكتاب من تحليلات، فقد نبه في كتاب المال ضد الشعوب لخطورة الوضع الاقتصادي الذي يؤكده خبراء من صندوق النقد الدولي، أن آفاق الاقتصاد العالمي لا تبشر بالخير، فالاقتصاد في هذا العام يستند لعدم اليقين والتضخم[٦]، فهذا الاقتصاد النيوليبرالي يشهد تباطؤاً في النمو فاقت توقعاته الحدود خلال عدة عقود من السنين في مختلف أنحاء العالم، فقد تراجع النمو من ستة فاصلة صفر عام (٢٠٢١م) إلى ثلاثة فاصلة اثنين عام (٢٠٢٢م).

بناءً على ذلك ما يزيد من أهمية كتاب المال ضد الشعوب أنه لم يكتف بشرح معمق للمشكلات الاقتصادية، بل قدم توصيات كما لاحظنا وحلولاً لها، فليس من الإنساني هذا التفاوت المرعب بين عالم الشمال وعالم الجنوب، فمنطق الربح والذي يصب لمصلحة الغني في العالم فيزداد غنى، بينما الفقير يزداد فقراً في هذا العالم، من الطبيعي أن يترافق هذا الوضع المتردي اقتصادياً، مع الجهل والتطرف والرغبة بالانتقام لينال الفقير بعضاً من حقه الإنساني بحياة كغيره من البشر، وأعتقد أن حكومات الدول النامية عليها مسؤوليات جسيمة، خصوصاً إذا أرادت الانحياز لشعوبها المقهورة، فهذه الشعوب تحتاج إلى النضال ضد سوء أوضاعها، وذلك بمزيد من الاطلاع وفهم واقعها الاقتصادي، ووضع الإصبع على المسبب الحقيقي لهذا الوضع المزري، من فساد داخلي، وسيطرة أدوات القوى الرأسمالية من البنك الدولي وصندوق النقد الدولي ومنظمة التجارة العالمية، على مقدرات الشعوب، واستخدامها لأبشع الأساليب من أجل استلاب هذه الشعوب الضعيفة، وهي بحاجة أيضاً إلى قيادات تستشعر بؤس واقع شعبها ومتفوقة على ذاتها، قادرة على حماية أفرادها من تغول هذا النظام العالمي الاقتصادي المجحف بحق الشعوب، التي ترزح تحت نيره، فلا تنساق وراء الضغط الذي تمارسه المنظمات الأممية في الاستدانة وأخذ القروض، بل تعمل على تشجيع الزراعة والصناعة ضمن الإمكانات المتاحة في البلد، إضافة إلى تكاتف جهود كل شرفاء العالم للخروج من هذا الاختلال غير إنساني.

ترى هل ستنجح الشعوب المتضررة من هذا النظام المالي بتغييره وفي إثبات إنسانيتنا؟

* * *

الهوامش

(١)- الإصلاح الهيكلي: هو سياسة اقتصادية يفرضها صندوق النقد الدولي مقابل منح قروض جديدة، أو إعادة جدولة قروض قديمة.

(٢)- البنك الدولي: تأسس عام ١٩٤٤، يمول من الدول الأعضاء، يمنح القروض لدول العالم الثالث لعمل المشروعات في القطاعيين العام والخاص.

(٣)- صندوق النقد الدولي: يتكون رأس ماله من إسهامات الدول الأعضاء بعملات قوية وعملات محلية، وهي قابلة للتبديل الفوري مقابل عملة بلد ثالث، تحصل كل دولة مشاركة فيه على حقوق سحب الأموال كسياسة قصيرة الأجل تسهم في الاستقرار الاقتصادي، وقد أخذ الصندوق على عاتقه التأثير في الأساس الإنتاجي لدول العالم الثالث منذ الصدمة النفطية (١٩٧٣- ١٩٧٤).

(٤)- منظمة التجارة العالمية: عام ١٩٩٥م تعمل وفق مبدأ صوت لكل بلد، يجري اتخاذ القرارات فيها وفق رغبة الأقوياء اقتصادياً، ومن أهم أهدافها تفكيك احتكارات الدولة، وفتح الأسواق وإزالة الحواجز الجمركية.

(٥)- النيوليبرالية: يشير هذا المصطلح إلى نظام اقتصادي يهدف إلى تقليل دور الدولة الاقتصادي وإلى زيادة دور القطاع الخاص ولو بالقوة، وله دلالات سياسية يسارية، لأن هذا المصطلح يستخدم من منتقدي نظام الرأس مالي الحالي، فهو وصمة أكثر منه نظرية اقتصادية.

(٦)- التضخم: هو ارتفاع تراكمي للأسعار، ينتج عنه هبوطٌ في قيمة العملة، ومع مرور الزمن تزداد الأسعار.

المراجع

(١)- إيريك توسان، كتاب المال ضد الشعوب، البورصة أو الحياة ترجمة: عماد شيحة، رندة بعث، دار الرأي دمشق، ٢٠١٦م.

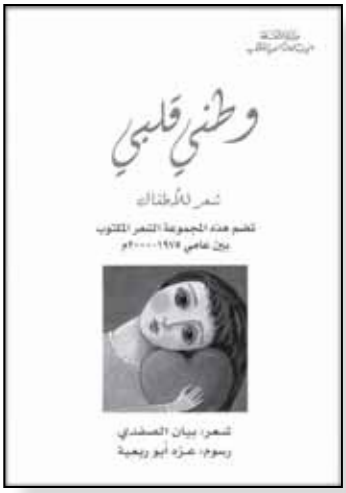
(٢)- ميشيل تشوسودوفسكي، كتاب عولمة الفقر (المجتمع الآخر مجتمع الفقراء)، ترجمة: محمد مستجير مصطفى، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠١٢م

(٣)- نعومي كلاين، عقيدة الصدمة: (صعود رأسمالية الكوارث) ترجمة: نادين خوري، مراجعة: فؤاد زعيتر، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠١١.

* * *

إضاءة على ديوان «وطني قلبي»

د. هيثم يحيى الخواجة



يُشيع الشعر في المتلقي (الإنسان) حيويةً، ويحرك نبضاً، ويبعث فيه رؤية جمالية وحياة مفعمة بالنضارة، وهو يدفعنا بخواصه السحرية إلى تذوق العالم ووعي ما يحتويه من ألوان.

والشاعر المجوِّد هو الذي يعمل على تآلف عناصر الحياة المنتقاة لتشكيل مهاد الشعر من أجل تدفق الإبداع، وصوغ بهاءاته الجديدة معتمداً على تماهي العوالم الحسية والفكرية والعاطفية.

وعند الحديث عن مكونات ثقافة الطفل، لابد أن نأخذ بالحسبان بيئته، والتنشئة العلمية والفنية والإبداعية والجمالية وغير ذلك.

وبناءً على ذلك فإنَّ أدب الأطفال له دور مهم ومؤثر في بناء ثقافة الطفل وفكره إضافة إلى الخيال المجنَّح والفضاءات الجمالية والمعرفية.

ولمَّا كان الشعر أحد الأجناس الأدبية المتألقة والمؤثرة في حياة الطفل، فقد غدا من الضروري الإضاءة على الشعراء المجوِّدين، الذين أدركوا أهمية الإبداع ودور الشعر في حياة

الطفل، وإذا كان الشاعر بيان الصفدي واحداً من الشعراء البارزين في سورية والوطن العربي، بسبب ما قدمه من شعر طفلي متفوِّق، وبسبب إخلاصه لهذا الفن الأثير، فإنَّ إصداراته من هذا الفن تفتح أبواباً للدراسة، وتستوجب التنوير عليها:

بعد قليلٍ
فرك الطفل المصباحْ
خرجت من قلب المصباح الغيمةْ
حتى لفَّتنا العتمةْ
وتقدم مارد
من شرر ودخان متصاعدْ[1]

يتصف شعر الأطفال بأنه لون من ألوان الأدب اللافت بسبب ميزاته المختلفة من مثل الإيقاع الموسيقي والنغمة الدافئة، مما يحرك النبض ويهزُّ الجوارح والوجدان وينسجم مع الحركة واللعب.

وإذا أضفنا إلى ذلك علاقة الشعر بالثقافة والخيال والإثراء اللغوي، فإننا ندرك أهمية هذا الفن وصعوبة إبداعه، كي يتلاءم مع ذائقة الطفل الجمالية والمعرفية.

إنَّ الشاعر بيان الصفدي الذي أغنى المكتبة العربية بعدد كبير من المجموعات الشعرية والدواوين منذ سبعينيات القرن الماضي استطاع أن ينهض بهذا الفن، وأن يقدِّم شعراً طفلياً متميزاً، لأنَّه اعتمد على الجمل الشعرية القصيرة، وابتعد عن استخدام الجمل المركبة، والتقديم والتأخير حتى لا يرهق الطفل بالتحليل والمتابعة، وكذلك اعتمد الأوزان القصيرة (المجزوءة والمشطورة بسبب إيقاعها السريع وارتباطها باللعب والمرح) لديه بعفوية وسلاسة وعمق مغزى، فالصورة لديه متكررة تثير مدركات الطفل، وتخلق لديه تفاعلاً وجدانياً وفكرياً، فيبني بذلك جسور تواصل مع مشاعر الطفل وفكره بعيداً عن الفجاجة والخطابية والمباشرة.

لم يكن الشاعر بيان الصفدي نسخة مكرورة عن أحد، فهو يغرف من بحر، وتتدفَّق القصيدة والجميل أيضاً حرصه على جماليات قصيدته لغوياً ومعرفياً مع عدم تنازله عن الهدف الأعلى للقصيدة وجدانياً وخلقياً وتربوياً وجسدياً ونفسياً، كما أنَّه اهتم بالموسيقا الداخلية النابعة من حرص الشاعر على المحسنات اللفظية التي تؤلف بين الشعر والغناء، وتتجاوز لغة السرد العادي والمعجمي إلى لغة سهلة ندِيَّة، تلائم الفئات العمرية المعتمدة في أدب الأطفال.

وفي الصباحِ
تلبس الأشجارْ

ثوباً من الأوراق والأزهارْ
وتلبس السهولْ
عباءة خضراءْ
تكون في الشباكْ
هناكْ
رسالة زرقاءْ
حروفها ورودْ
وظرفها جديدْ
تقول للجميعْ
قد أقبل الربيعْ[٢]

ومن المعروف أن الطفل يهتم كثيراً بإيقاع الشعر ومعانيه ودلالاته، ولا يكتفي بذلك، بل يتفاعل معه بوجدانه، لأنَّه يضفي عناصر متنوعة ومختلفة على قلبه وخياله.

أدرك الشاعر بيان الصفدي هذه الحقيقة، ولم يكتفِ بذلك، بل اهتم بنبض اللفظة الشعرية، وترابطها مع الألفاظ الأخرى بغاية الانسجام وخلق إيقاعات جديدة يحبها الطفل:

يا لَلعجبْ!
فقبل أن يحاول الهربْ
أمسكه الفنانْ
بعثره في لوحة فلألأ المكانْ
وبعدها
تحركت طبيعة صامتةٌ
يعزف في أجوائها (كمان)[٣]

وإذا كان عنوان القصائد يشكل القصة الأولى للقصيدة، فإنَّ الشاعر بيان الصفدي أجاد في اختيار العناوين التي تلائم القصيدة من جهة، وتحرك نبض الطفل من جهة أخرى، هذا وإنَّ توظيف العنوان في فضاءات القصيدة وهدفها حقق المنشود وترك أثراً طيباً، أذكر من ذلك على سبيل المثال: (**جاء النور، بشرى تحلم، طيارة الورق، ريان يرسم، ياحطاب، المطر، حكاية الثلج، الحب لنا، جدنا، السندباد، دمشق، غسان كنفاني، ثلاث وردات، أغلى كلمة، مصباح علاء الدين، أغمض عينيك، أنتم أملي، ياقطرة المطر، أبي الشهيد، أسود في أسود، السندباد البري، تحيا الشجرة، النول والعجوز، سيجيء نهار، الدرة، الصيف أتى، أغنية النهر، فاض النبع**) [٤].

ومن رؤى الشاعر بيان الصفدي وإبداعه أنَّه يعمل جاهداً على إطلاق حرية الطفل في فهم وقراءة شعره، وفي التواصل معه ذاتياً.

ولمَّا كان من غير المقبول أن نضمِّن شعر الأطفال صوراً يحس بها دون أن يعي معانيها ويفهم مغزاها ودلالاتها، فإنَّ الشاعر بيان الصفدي رفض الغموض في شعر الأطفال رفضاً تاماً، وحتى التغميض الذي يعني الغلالة الشفيفة التي تغلف اللفظة الشعرية، فإنه يوظفها على استحياء وحين يتطلب الموضوع ذلك:

ما أجمل الغيومْ
تسير أو تحومْ
في لوحة السماءْ
مناظر بلا انتهاءْ
يصنعها السحابْ
أسماؤهُ:
غمامة وجمعُها غمامُ
ومثلها الديمة والرّهامُ
بعيدُهُ السحابُ
قريبهُ الرّبابُ
هيا قفوا
تأملوا ثم صفوا
هنا عجول... وهنا كلابُ(٥)

ومن سمات قصيدة الأطفال لدى الصفدي الوضوح الذي يحبه الطفل، والتكرار الذي يسهل الحفظ ويؤكد الفكرة:

من أعطاني نهر حنانِ؟
من رباني للأوطانِ؟
أمي أمي
كفك عندي طير سلامِ
ينشر حباً في أيامي
أمي أمي
لك يا أمي كل الحبِّ

تسكن أمي قلب القلبِ
أمي أمي[٦]

ويصــرُّ الشاعر في إبداع قصيدته الطفلية على وجود عناصر الإدهاش والتشويق والإثارة، وكل مــا يحبــه الطفل، لأنَّ وجــود ما ينفره يبعده عن القصــيدة التي تتوجه إليــه بغاية الإمتاع والفائدة، وهو لا يكتفي بذلك، بل يعمل على إشــراك أكثر من حاســة لتأخذ القصــيدة صــفة الشمولية في الإحاطة والتأثير:

وكم سهرت ليلتي إلى الصباحْ
وكم سمعت دقَّةً
فلم تكن سوى الرياحْ
ومرت الأيامْ
كأنها أعوامْ
وذات يوم يا أبي
لمحت بسمتكْ
رأيت صورتكْ
لكنها كانت على الجدرانْ
في داخل الإعلانْ
ركضت يا أبي نحوكَ
لم تفتح ذراعيك كما عوَّدتني
وكدت أحكي لكَ
كي تسمعني
أني أخذت عشرة من عشرةٍ
في حصَّة التعبيرْ
وأنني رسمت ثعلباً في قفصٍ
يحمله عصفورْ
وأنني غنيت مع تلويحة الأيادي
بلادي... بلادي...
لك حبي وفؤادي[٧]

ولئن استطاع الشعر أن يحقق أربعة أهداف (لغوي، وتربوي، وخلقي، ووجداني) فقد خطا خطوات مهمة نحو التفوُّق والصدارة، مع اعترافنا بأهداف أخرى أشرنا إليها آنفاً.

ويجدر بنا هنا الإشارة إلى أنه يصعب كثيراً تحقيق هذه الأهداف، إذ كثيراً ما نقرأ شعراً لا صلةَ له بأهداف شعر الأطفال، فيتصف بالشحوب وغياب الألق.

في قصيدة (علمنا العرب) نجد اجتماعاً للأهداف السابقة دون إقحام ودون عناء، لكأن الشاعر بيان الصفدي وبسليقته الإبداعية الصافية يرسم هذه الأهداف في عروق الفكرة بعيداً عن الافتعال يقول:

أحلام الإنسانِ طارت في الأكوانِ
خطَّتْ درب النورِ للشعب المنصورِ
من أجل الحلمِ
نمشي بالعلم
قال لنا الآتي:
هاكم راياتي
ماذا في المستقبلْ أقبل هاقد أقبلْ
يا أطفال بلادي صوت العلم ينادي
علمنا العربُ
وقديماً كتبوا:
«علم في الصغرِ
نقش في الحجرِ»[٨]

وبالتدقيق في القصيدة السابقة نجد زاداً لغوياً ثرّاً ودعوة إلى العلم والعمل الجماعي، وبث روح التفاؤل، وغرس المثل العليا، وإثارة العواطف السامية، وترقيقاً لإحساس الطفل بضرورة الاهتمام بالحاضر والمستقبل.

إنَّ الشاعر بيان الصفدي يوغل في صياغة التماهي بين فن الشعر وفن الغناء، ليس عبر الجرس الموسيقي والإيقاع فحسب، وإنما من خلال اختيار اللفظة المناسبة، والأوزان الراقصة، والانحياز للعب والحركة والخيال والألوان:

سافر الحب ونادى
مثل نجم يتهادى
كلكم كونوا نجوماً

وجميعاً لا فُرادى
سافر الحب وطارْ
حاملاً كل الصغارْ
وبلاداً ليس أحلى
ثم أعطانا النهارْ(٩)

فالشاعر يتنبَّه إلى تنويع الأنماط والأساليب، وإلى تنويع الموضوعات التي تهم الطفل، وقد وجدت حرصاً واضحاً على العناصر البنائية للقصيدة ومنها اللغة والإيقاع، والجملة الشعرية المقتصدة والمكثفة، والخيال المجنح، وهو دائم البحث عن الجدة والتميز سواءً بما يلبي حاجة الطفل الجسدية والعاطفية والثقافية والفكرية والحياتية أو بما يتلاءم مع البعدين التربوي والفني.

آمن الشاعر الصفدي أنَّ شعر الأطفال جزء لا يتجزأ من ثقافة المجتمع وقيمه، وأنَّه فن يؤثر في الذائقتين الجمالية والتخييلية.

ومن أهم ما يمكن قوله في شعر بيان الصفدي أنَّه شعر معاصر يواكب وجدان الأطفال وثقافتهم وتطلعاتهم، وهو عندما يطرح موضوعاً لا تتمحور فكرته في إطار الماضي، بل يتجاوز ذلك إلى الحاضر واستشراف المستقبل، فهو صاحب رسالة يود أن يتواصل مع الأطفال لا من أجل توصيلها فحسب، بل من أجل استيعاب مضامينها عبر الفعل والتأثير، ومن خلال الفرح واللعب والتشويق الجميل.

* * *

الهوامش

(١)- بيان الصفدي، وطني قلبي، شعر للأطفال. وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٥م.
(٢)- المصدر السابق نفسه، ص ٤٦.
(٣)- المصدر السابق نفسه، ص١٤٧.
(٤)- المصدر السابق نفسه، (المحتوى).
(٥)- المصدر السابق،نفسه،ص١٦٥.
(٦)- المصدر السابق نفسه، ص ٤٩.
(٧)- المصدر السابق نفسه، ص ٩٣.
(٨)- المصدر السابق نفسه، ص ٤٧.
(٩)- المصدر السابق نفسه، ص ٥١.

* * *

على الدرب

رئيس التحرير

كنا في السنة الأولى الجامعية بدمشق١٩٦٦ نمشي مع أستاذنا، على ضفَّة بردى نتابع الحوار حول شؤون الثقافة بعد انتهاء المحاضرات في مبنى الآداب القديم في البرامكة، ولفتت الانتباه عبارته وهو يقول: أودُّ لو كان اليوم أكثر من أربع وعشرين ساعة، فأنا لا أجد الوقت لأنجز ما لدي من أفكار ومشاريع، وتمضي السنوات، فأجد أنني أصلُ في القاهرة الليلَ بالنهار شهوراً طويلة في سباق المعرفة بصحبة الفن مع الزمن الذي غدا امتداداً يتموَّج بلا فواصل أو دقات لساعاته، وبعد العودة و أعباء العمل في الجامعة انتظمت رنات الساعة ورسم التوقيت حدود الصباح والمساء، ولم يترك فرصاً لتجاوز ما يوزِّعه، فتذكَّرت كلمات أستاذنا في ذلك اليوم البعيد وكان لا بدَّ من مراجعة الحسابات.

كيف يمكن أن نخوض في محاور علمية وفنية متعددة من غير اضطراب واشتباك، وكيف نتغلَّب على حدود الزمن؟ كثيرون قالوا: ولماذا أصلاً هذه المحاور؟ ومن يرغب في هذه الفضاءات فعليه أن يقلع الشوك بنفسه! شجرة واحدة يكفي موسمها.

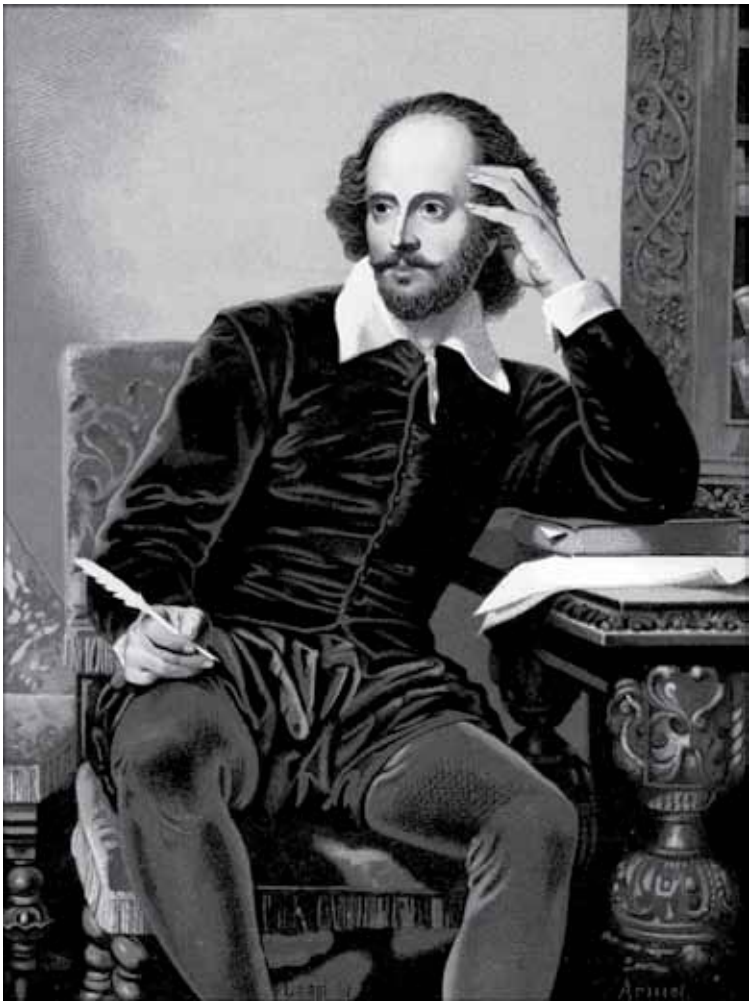
لم تكن الكتب الحديثة وصلت إلينا وهي تتحدث وترشد إلى طرق وأساليب وأحوال للنفس للوصول إلى استثمار غنيٍّ للوقت، ولم نكن عرفنا الدورات التدريبية مع متخصصين، وكانت واحدة من مقامات بديع الزمان الهمذاني هي الحاضرة، وبين الابتسامة والتأمل ترددت كلمات مفتاحية في عبارات المقامة وهي تشيرإلى العلم عندما يقول أبو الفتح الإسكندري: «... فوجدتُه شيئاً لا يصلح إلا للغرس، ولا يُغرس إلا في النفس، وصيداً لا يقع إلاَّ في الندر، ولا ينشَب إلاَّ في الصدر، وطائراً لا يخدعه إلاَّ قَنَصُ اللفظ، ولا يعلقه إلاَّ شَرَكُ الحفظ، فحملتُه على الروح، وحبستُه على العين» فعندما تكون المعرفة بعضاً من النفس لا تغادرها، وعندما تذهب بعيداً في تضاعيف الذاكرة تظل تنشط في الوعي الباطن، ونكسب ما تركِّبه عندما نستدعيها، وهكذا اتسعت حدود الزمن وتفاعلت أطراف العلوم والفنون، وكان السباق في الأعماق لا في الطرق ودقات الساعات وتقليب أوراق تقويم الأيام.

❁❁❁

كتاب المعرفة الشهري

/٧٥/

شكسبير



شكسبير

حكايات من شكسبير

تشارلز وماري لامب

ترجمة: الشريف خاطر

اختيار وتقديم: د. فايز الداية

رئيس مجلس الإدارة

الدكتورة لبانة مشوح

وزيرة الثقافة

المدير المسؤول

د. نايف الياسين

رئيس التحرير

د. فايز الداية

أمينة التحرير

د. شهلة السيد عيسى

الإشراف الطباعي

أنس الحسن

التصميم والإخراج

ردينة أظن

التدقيق اللغوي

أماني الذبيان

التنضيد

ابتسام عيسى

حكايات شكسبير ومسرحياته

رغبنا في أن يدخل كتاب المعرفة مساحة مشتركة بين قرَّائنا الأعزاء وأطياف اجتماعية تحيط بهم، من الإخوة والأبناء وأصدقائهم، ونحن في زمن يحتاج إلى لمسات لتقريب القراءة وصحبة الكلمات، وكذلك نودُّ أن تحفل دروب بخطواتنا لتكشف لنا عن كثير من الممتع والمفيد، وطالما كان الفن يحمل نسمات تخفِّف عناء الأيام، وتلمع معه العيون، وتتجلَّى لمحات جمالية ساطعة وهادئة حانية.

سَبَقنا إلى تقريب أعمال شكسبير المسرحية إلى اليافعين تشارلز لامب وأخته ماري آني بتقديمها في صورة حكاية، وذلك في كتاب صدر بلندن سنة ١٨٠٩م، وصدرت ترجمة عربية نشرتها في القاهرة سلسلة روايات الهلال في ستينيات القرن العشرين، وبين أيدينا طبعة المركز القومي للترجمة بالقاهرة ٢٠٠٩ م التي ترجمها الأديب

والإعلامي الشريف خاطر، وهو صاحب خبرة طويلة بالترجمة وخاصة الأعمال المسرحية؛ فله ما يزيد على سبعين مسرحية لكتّاب المسرح العالمي، وكثير منها تمَّ تنفيذه في البرنامج الثاني(الثقافي) بإذاعة القاهرة بأداء رفيع قدَّمه نجوم المسرح والإذاعة والسينما، وعدد منها متاح على مواقع على شبكة المعلومات.

اختار الأخوان لامب عشرين مسرحية شكسبيرية من أعماله التي بلغت ستة وثلاثين نصّاً، ونحن بدورنا انتقينا بحسب ما يتيح كتاب المعرفة خمس مسرحيات منها هي : روميو وجولييت، وهاملت، والملك لير، وعطيل، وماكبث، ولعل سائلاً يقول: المسرح له خصائصه، وأبرزها الحوار وهو مختلف عن سرد الحكاية، فهل هذا يجعل القرّاء على مقربة من شكسبير والدرامية؟

لا بدَّ أن نعترف أن قراءة النص المسرحي تتطلب دُربة وثقافة وأساساً من معايشة العروض على خشبات المسارح، ففي هذه الحالة تتحوَّل كلمات الحوار إلى نبض وصور متتابعة في عيون القارئ، وهذا الشرط غير متاح لمعظم الناشئة، ولغالبية الجمهور الذي لم يعايش إلا قليلٌ منه عروضَ المسرح ، وهكذا تكون القراءة الأولى على شكل حكاية متسلسلة وبلغة جميلة ميسورة بداية للإقبال على المسرحيات، ومن ثمَّ تأتي مطالعة النصوص الكاملة. وهنا يظهر أن هذا العدد المحدود الذي يشتمل عليه كتاب المعرفة إنما القصد منه الوصول إلى الثقافة المسرحية عبر خطوتين هما الاطلاع على كلِّ حكايات الأخوين لامب، ثم نصوص شكسبير الأصلية كاملة، والإقبال على حضور الأعمال المسرحية التي تقوم بها الفرق المسرحية في مهرجانات أو في مواسم في المدن والحواضر وبهذا يكون الحديث والتفاعل في المسرح لا عن المسرح من خلال ظلال قد تكون باهتة.

وشكسبير هو بدء، وهناك كتاب مسرحيون كثيرون سنطالع نتاجهم في لقاءات على صفحات المعرفة، وعندما نتتبع أعمال وليم شكسبير نحتاج إلى وقفات تفسّر هذا التميُّز الذي شهدته حياة لم تتجاوز اثنين وخمسين عاماً ١٥٦٤-١٦١٦م ، وفي زمن كتابة ونشاط محدود منذ قدومه إلى لندن من بلدته استراتفورد أبون فون١٥٩٢إلى١٦١٣ تاريخ آخر مسرحية كتبها، وقبل أن نضع مؤشرات لهذا الإبداع نتذكَّر شخصيات فذَّة في تاريخ الفنون والأدب والعلوم قدَّمت في زمن قصير أعمالاً خلَّدتها الأيام ولا تزال تعيش معنا فالمتنبي٣٠٣-٣٥٤هـ الشاعر يغمر نتاجه الأجيال بفيض جمال وعمق الرؤى وتفوُّق اللغة في دلالاتها، ولم يتجاوز عمره واحداً وخمسين عاماً؛ وابن سينا٣٧٠-٤٢٧هـ العالم الطبيب والفيلسوف والأديب ظلت كتبه فاعلة في محافل العلم والفكر في العالم ولم تتجاوز سنوات عمره سبعة وخمسين عاماً.

كان إبداع شكسبير نتاج عوامل ثلاثة أولها الحسُّ الدرامي العميق والقدرة التعبيرية الشعرية، والثاني هو ذلك التراث التاريخي والأسطوري من القصص والحكايات والأعمال الأدبية ؛ من بلده إنكلترا ومن العالم؛ الذي صاغه شكسبير وأعطاه الصورة الدرامية والغنية برؤى فكرية إنسانية، والثالث هو الأجواء المسرحية في عصر شكسبير التي منحت فرصاً لإقامة المسارح وتشكيل الفرق برعاية النبلاء والحرص على المستوى الرفيع مما أتاح للشاب وليم شكسبير أن يخوض العمل ممثلاً ومخرجاً وصاحب فرقة، وأن تعرفه خشبات عدد من مسارح لندن، وهذا ما كان مع كتَّاب المسرح في كل العصور ممن جمعوا بين العروض والتأليف منذ أيام أسخيلوس وسوفوكليس إلى موليير وإبسن وأليخاندرو كاسونا.

نأمل مع قراءات تؤدي إلى المسارح وعروضها أن نجدِّد العهد مع رائد المسرح أبي خليل القباني، فنؤصِّل ثقافة الدراما في جوهرها الأول والدائم، وهو الأداء والتواصل في تواتر وإحساس بالحياة على المسرح، وهو يستحضر الدنيا فيتماهى البعيد والقريب وتضيء الكلمات الطريق.

الملك لير

كان للملك لير ملك بريطانيا، ثلاث بنات جونريل، زوجة دوق ألباني، وريجان، زوجة دوق كورنوول، وكورديليا أصغرهن. كان كل من ملك فرنسا ودوق برجاندي يرغبان في الزواج من كورديليا، وفي أثناء وقوع أحداث الرواية كانا يقيمان في قصر الملك لير.

كان الملك العجوز الذي تخطى الثمانين بكثير، منهكاً للغاية، فقرر ألا يتحمل المزيد من أعباء الحكم في بلاده، ويترك الفرصة لمن هم أصغر سناً لتدبير شؤون البلاد، فاستدعى بناته الثلاث ليعرف من أفواههن أياً منهن تحبه أكثر، ومن ثمَّ يستطيع أن يقسم مملكته بينهن طبقاً لحب كل منهن له.

فأعلنت جونريل الكبرى، أنها تحب والدها بأكثر مما تستطيع الكلمات أن تعبر عنه، وأنه أعز لديها من نور عينيها وحياتها وحريتها. ومع أنه من السهل التظاهر بمثل هذا الكلام الذي قد لا يعبر عن حب حقيقي، إلا أن ما نطق به لسانها إنما هو تعبير عما في قلبها فوهب ثلث مملكته لها ولزوجها.

أما ريجان الابنة الثانية، التي كانت لا تقل زيفاً عن أختها، فقد أعلنت أن ما صرحت به أختها لا يعبر تعبيراً كافياً عن الحب الذي تكنه هي لوالدها. وأنها قد اكتشفت أن كل المتع الأخرى لا مجال لمقارنتها على الإطلاق، بالسعادة التي حظيت بها من حب مليكها ووالدها العزيز.

أحس لير بالرضا عن نفسه، لأن الله وهبه مثل هذه الذرية الوفية، كما اعتقد فوهب ثلثاً آخر من مملكته إلى ريجان وزوجها. مساوياً للقدر نفسه الذي وهبه لجونريل.

ثم التفت إلى صغرى بناته كورديليا بهجة نفسه كما كان يدعوها وسألها عما ستقوله.

كان يعتقد بكل تأكيد أنها سوف تسعد أذنيه بالكلام المحب نفسه كأختيها. وربما تكون كلماتها أقوى من كلماتهما، لأنها كانت مفعمة بالخجل بسبب كلمات أختيها الزائفة، التي كانت تعلم أن القصد من ورائها فحسب، لم يكن إلا للحصول على نصيبهما

فـي مملكـة أبيهما، ولم تقـل أي شيء إلا أنها أحبت أباها طبقاً لمـا يمليه عليه واجبها، ليس أكثر ولا أقل!

صـدم الملك لصـدور هذه الكلمات من ابنتـه الأثيرة لديه، وكان يرغـب منها في أن تنتقي كلماتها، وتهذب حديثها، وإلا فإنها ستفسد حظها.

عندئـذ قالت كورديليا للملك: إنه والدها الذي رباها وأحبها، وقد أحسنت تقدير ذلك. فأحبتـه وأطاعتـه وكانت عند حسـن ظنه، لكنها لم تستطع القيـام بمثل هذه الأحاديث الطويلة كما فعلت أختاها ولا تستطيع أن تعد بألا تحب أحداً سواه في العالم. وإلا فلماذا يكـون لأختيهـا أزواج، إذا كانتا حقاً كما قالتا– لا تحبـان أحداً آخر فيما عدا والدهما؟ ولو حدث وتزوجت فإنها ستكون متأكدة بأن زوجها يريد منها على الأقل نصف حبها، ونصـف رعايتها وولائها! أمـا إذا كانت مثل أختيها تحب والدها أكثر من أي شيء آخر، فإنها لن تتزوج أبداً.

لقـد كانت كورديليا تحب والدها حباً حقيقياً، بالقدر نفسه الذي ادعته أختاها. كان مـن الممكن أن تقول ذلك في أي موقف آخر وبكلمات أكثر حباً وإحساساً بالأبوة. لكنها عندما اكتشفت أن كلمات أختيها المخادعة قوبلت بعطايا ثمينة، فكرت بأن أفضل شيء يمكنها أن تفعله أن تحب في صمت، وهذا يُظهر أنها أحبت. لكن ليس مقابل ما يمكن أن تحصل عليه، فصدرت كلمات بسيطة وأكثر صدقاً من كلمات أختيها.

لقد جعل كبر السن الملك لير على درجة من عدم التبصر، حتى لم يعد يميز بين ما هو صادق وما هو كاذب. ولا بين الكلمات الحلوة المداهنة. والكلمات التي تصدر عن القلب. فاشتـد بـه الغضب لكلمات كورديليـا الصريحة وعدَّ ذلك نوعاً مـن الكبرياء، لذلك وهب الجـزء الثالث من مملكته الذي كان يخصـ كورديليا مناصفة بين الأختين وزوجيهما، دوق ألباني ودوق كورنوول.

وأمـام جميع رجال القصر الذيـن طلب استدعاءهم تنازل عـن تاجه لكلتيهما، وعن جميـع سلطاته لتحكما معاً. أما هو فاحتفظ لنفسـه بلقب الملك. واتفق على أن يقيم في قصر كل منهما شهراً بالتناوب بصحبة مئة فارس لخدمته.

كان تقسيـم مملكته على هذا النحو الذي يتصف بالغضب والجنون أكثر مما يتصف بالتعقـل. قـد أصاب النبـلاء بالدهشة والأسى، ولـم يستطع أحد منهم مهمـا كان شأنه

أن يتدخل فيما عدا إيرل كنت. فما كاد ينطق بكلمات طيبة عن كورديليا حتى أمره الملك الغاضب بأن يتوقف وإلا أمر بقتله، ولم يلق إيرل بالاً إلى ذلك، فقد كان وفياً دائماً للملك لير، يقدره، ويحبه كوالد، ويتبعه كسيد... وكان دائماً على استعداد ليضحي بحياته ضد أعداء الملك أو عندما تكون حياة الملك في خطر.

أما الآن فإن لير أصبح أكبر عدو له، وسيقف هذا الخادم المخلص أمامه ليصلح من شأنه.

توسل كنت إلى الملك أن يأخذ بنصيحته، ودائماً ما كان يفعل ذلك في الماضي، وألا يُقدم على فعل ما قرره دون تعقل، وقال إيرل كنت إنه مستعد أن يقدم حياته تنفيذاً لحكمه إذا كانت الابنة الصغرى لا تحبه على الإطلاق، أما بالنسبة إلى تهديدات لير، فإنها لن تخيفه، لأن حياته كانت مكرسة فعلاً لخدمة الملك. ومن ثمَّ فلن تستطيع تلك التهديدات أن تمنعه من الكلام.

زادت كلمات إيرل كنت الصادقة من حدة غضب الملك، وكما يفعل الرجل المجنون الذي يقتل طبيبه، أصدر أوامره لخادمه المخلص أن يغادر البلاد، ومنحه خمسة أيام فحسب ليعد نفسه للرحيل. أما إذا وجد داخل المملكة البريطانية في اليوم السادس فستكون تلك اللحظة هي نهاية حياته.

وهكذا ودع إيرل كنت الملك، وقبل ذهابه دعا لكورديليا أن تكون في رعاية الآلهة، وتمنى فحسب أن تترجم كلمات أختيها إلى أفعال ملأى بالحب، ثم رحل ليحاول أن يقضي بقية حياته في بلد آخرى، كما قال.

استدعى لير كلاً من ملك فرنسا ودوق برجاندي في تلك اللحظة، ليسمعا ما قرره لير بشأن ابنته الصغرى، وليعرف عما إذا كان لا يزال لديهما الرغبة في الزواج من كورديليا، وقد أصبحت الآن لا تملك إلا نفسها لتقدمها لهما. رفض دوق برجاندي أن يقبلها زوجة له بهذه الحالة، لكن ملك فرنسا وقد تفهم لماذا فقدت حب والدها، أخذ بيدها وقال: إن معدنها الطيب يساوي عندي أكثر من مملكته. وطلب منها أن تودع أختيها وأباها، حتى ولو كان قاسياً عليها، وقرر بأنها سوف تذهب معه وتكون مليكته وتحكم مملكته أكثر عدلاً من مملكة أختيها.

عند ذلك ودعت كورديليا بعينين دامعتين، وتوسلت إليهما أن تحبا والدهما بإخلاص. قالتا لها إنهما تعرفان واجبهما، وقدمتا لها النصيحة بأن تحاول إسعاد زوجها، لأنه

أخذهـا كشحـاذة تقريبـاً، وهكذا رحلت كورديليـا بقلب مثقل بـالحـزن، لأنها كانت تعلم بخديعة أختيها، وتمنت أن يكون والدها في رعاية أيادٍ أمينة أفضل من أيديهما.

لـم تكـد كورديليا ترحل حتـى أسفرت الأختان عـن شخصيتيهـم الحقيقيتين. وقبل نهاية الشهر الأول، الذي كان من المفروض أن يقضيه لير عند ابنته الكبرى جونريل، بدأ الملـك العجـوز يكتشف الفرق بين الوعود والأفعال. فمـا أن حصلت هذه السيدة الشريرة علـى كل مـا منحه إياهـا، حتى بدأت تمنعه مـن التمتع بـالحقوق البسيطـة التي احتفظ بهـا لنفسـه. لم تكـن تطيق أن تراه هو وفرسانـه المئة. وفي كل مـرة تقابله فيها كانت تقابله بوجه عابس. وعندما كان الرجل العجوز يريد أن يتحدث إليها، كانت تدعي بأنها مريضـة، حتى لا تراه، كان من الواضـح أن سنه المتقدم أصبح عبئاً ثقيلاً غير ذي نفع، وأن فرسانـه المئـة مجرد تكلفة لا لزوم لها. ولم تكن هـي فحسب التي يصدر عنها ذلك الإهمـال تجاه الملك، بدأ الخدم يحتـذون تصرفاتها وطبقاً لأوامرهـا كانوا يتجاهلون الملك أيضاً، ويرفضون إطاعة أوامره أو يتظاهرون بعدم سماعه.

لـم يستطـع لير أن يقبل رؤية هذا التحول البادي في سلوك ابنته، لكنه أغمض عينيه تجاه ذلك بقدر ما يستطيع، تماماً مثل معظم الناس الذين لا يرغبون في تصديق النتائج غير المرضية، الناتجة عن أخطائهم.

فـي ذلك الوقت كان إيـرل كنت الوفي قد اختار البقاء في بريطانيا بقدر ما تسنح له الفرصـة ليكون عونـاً لسيده، رغم معرفته أنـه إذا اكتشف أمره فسيكـون جزاؤه الموت. ومـن ثم ارتـدى ملابس الخـدم. وعرض خدماته علـى الملك، الذي لم يتعـرف عليه في ملابسـه. لكنه كان سعيداً ببساطته وأمانته، فاتُّفِق على أن يقوم بخدمته، وبذلك حصل لير على فرصة عظيمة لنجاته، من خلال قيام إيرل كنت بخدمته تحت اسم كايوس.

وسرعان ما اكتشف كايوس الوسيلة لإظهار ولائه وحبه لسيده الملك، في ذلك اليوم نفسـه، تصرف أحد خـدم جونريل تجاه لير بعدم احترام وتحـدث إليه بوقاحة، ومما لا شك فيه أن ذلك كان بإيعاز من جونريل نفسها، طرحه كايوس أرضاً بسرعة، وكان هذا الأمر الذي يدل على الإخلاص سبباً في حب لير له كثيراً.

لـم يكـن كايوس هو الصديـق الوحيد للير، فقد كان من عـادة الملوك في ذلك الوقت أن يحتفظـوا بمهرج يضحكهم بعـد عملهم الجاد. وكان المضحك البائس الذي عاش في

قصر لير قد بقي معه بعد تنازله عن التاج، وكان يُضحِك الملك أحياناً من خلال كلماته المرحة، رغم أنه كان لا يستطيع أن يمنع نفسه أحياناً من الضحك على لير بسبب حماقته في توزيع كل شيء على ابنتيه.

وذات مرة قال في حضور جونريل: «حتى الحمار يعرف عندما تجر العربة الحصان»، وهو يقصد أن بنات لير اللاتي ينبغي أن يكن في الخلف، أصبحن الآن أمام والدهن، وأن لير لم يعد لير، لكنه ظل للير فحسب.

في تلك اللحظة أخبرت جونريل الملك بوضوح بأنه لن يكون في إمكانه الاستمرار في الإقامة بقصرها، إذا كان لا يزال يتمسك ببقاء فرسانه المئة. وقالت إن هذا مكلف دون طائل، يملؤون القصر بالضجيج ويأكلون فحسب.

وطلبت منه أن يقلل من العدد ويحتفظ فقط بكبار السن معه، من أمثاله والذين يناسبون سنه.

لم يستطع لير في البداية أن يصدق عينيه أو أذنيه، لم يعتقد أن ابنته يمكن أن تتحدث إليه بمثل هذه القسوة. لكن عندما كررت عليه طلبها، استشاط العجوز غضباً وقال لها إنها تنطق بغير الحقيقة، لأن المئة فارس كانت تصرفاتهم جميعاً في منتهى الأدب والرقة، ولم يكن همهم الأكل، وإثارة الضجيج كما ادعت.

أمر لير بإعداد الخيل، لأنه سيذهب إلى ابنته الأخرى، ريجان، آخذاً معه فرسانه المئة. وتحدث عن عقوق جونريل ولعنها بكلمات مريرة يؤذي الآذان سماعها. ودعا الآلهة أن تحرمها إنجاب طفل، أو، إذا أنجبت، فلتعش حتى يسقيها من الكأس نفسه الذي سقته منه، عدم الاحترام والحقد. وعندئذ ستدرك أن الابن العاق أسوأ من عضة الحية. وبدأ دوق ألباني يقدم اعتذاراته عن أي تقصير يفترض لير أنه قد صدر منه تجاهه، لكن لير لم يصغ إليه. واتجه مع أتباعه إلى بيت ريجان. وفكر بينه وبين نفسه، كيف يبدو خطأ كورديليا صغيراً (لو أنه خطأ) إذا ما قورن بخطأ أختها، وبكى، عندئذ شعر بالخجل لأن مخلوقاً مثل جونريل لها مثل هذه السيطرة عليه، حتى تجعله يبكي.

كانت ريجان تقضي مع زوجها حياة رائعة في قصرهما، وكان لير قد أرسل خادمه كايوس بخطابات إلى ابنته لتعد نفسها لاستقباله عند وصوله، هو وأتباعه. لكن جونريل كانت قد أرسلت خطابات إلى أختها أيضاً. تقول فيها إن والدها أصبح غير مطيع وحاد المزاج، ونصحت أختها بألا تستقبله بصحبة هذا العدد الضخم من الأتباع.

وصـل هذا الرسول فـي الوقت نفسه الذي وصل فيه كايوس، وتقابل الاثنان، وكان الخادم نفسه الذي طرحه كايوس أرضاً لسلوكه الوقح مع لير. ارتاب كايوس بشأن قدوم هـذا الرجل، وتكلم معه بعنف، وطلب منه أن يبارزه، لكنه رفض. فضربه كايوس ضربة شديدة. لكن عندما سمعت ريجان وزوجها بما حدث، أمرا بأن يشدَّ إلى آلة التعذيب رغم أنـه رسول من الملك، وينبغي أن يعامل باحتـرام. وهكذا، كان أول شيء تقع عينا الملك عليه دخوله القصر، هو رؤية خادمه في هذا الموقف المشين.

كانـت هـذه بادرة سيئة، للوضع الذي يمكن أن يُستقبـل به، وقد تبع ذلك ما هو أسوأ، فعندمـا سـأل عن ابنته وزوجها، قيـل له إنهما في غاية التعب بعـد سفر طوال الليل، ولا يمكنه رؤيتهما، فطلب بغضب أن يراهما، لكن عندما جاءا أخيراً لتحيته كانت في صحبتها جونريل الحاقدة، جاءت لتروي قصتها الملفقة وتحرض أختها ضد الملك والدها.

تأثـر الملك العجوز جداً بهذا المنظر، وزاد سوءاً عندما رأى ريجان تمسك بيدها فسأل جونريل، عما إذا كان ينتابها الخزي لتنظر إلى لحيته البيضاء ونصحته ريجان بالعودة مـع جونريـل ثانية، ويعيش معها في سلام، ويطرد نصـف فرسانه ويطلب منها الصفح، وقالت إنه رجل مسن مخرف، وينبغي أن يوجه من خلال أشخاص لديهم حكمة أكثر منه.

وتسـاءل لير، أيتحتَّـم عليه أن يركع علـى ركبتيه ويشحذ الخبـز والملبس من ابنته. وقـال إنـه لن يعود معها أبداً وسيبقى مع ريجـان، بصحبة فرسانه المئة، لأنها لم تنسَ نصـف المملكـة التي منحهـا إياهـا، وأن عينيها ليستـا شريرتين كعينـي جونريل، بل حانيتـان رقيقتـان. وقال كذلـك، إنه من الأفضل لـه أن يذهب إلى فرنسـا ويطلب عون ملكهـا الـذي تزوج صغرى بناته وهـي لا تملك شيئاً، على أن يعود مـع جونريل بعد أن يُطرَد نصف فرسانه.

كان ليـر مخطئـاً عندما ظن أن ريجـان ستعامله أفضل من أختهـا جونريل. كما أنها أعلنت أنها ترى أن خمسين فارساً عدد كبير ليبقى معه، وأن خمسة وعشرين فيهم الكفاية.

عندئـذ التفـت لير إلى جونريل وقد تحطم قلبه تقريباً؛ لأنـه سيعود معها لأنها قبلت وجـود خمسيـن فارساً، وهـذا ضعف الخمسـة والعشرين، وهكذا فـإن حبها ضعف حب ريجـان له، لكن جونريـل سمحت لنفسهـا وتساءلت ما حاجته إلى خمسـة وعشرين، أو حتى عشرة، أو خمسة، بينما خدمها أو خدم أختها من الممكن أن يقوموا على خدمته.

هكـذا كانت الأختــان الشريرتـان تحـاولان أن تكون كل منهمـا أكثر قسوة من الأخرى على أبيهـا، الذي كان في غـاية الطيبة معهمـا، وشيئـاً فشيئـاً كانتـا تسلبـانه من كل فرسانه ومن كل الاحترام الذي بقي لـه، بعدِّه كان ملكاً في يوم من الأيـام.

أن يتحـول الإنســان من ملك إلى شحـاذ، فهذا تحول صعـب، وكان أكثر مـا صدم قلب الملك المسكين هو عقوق ابنتيه، فبدأ عقله يضطرب، ومع أنه كان لا يعرف مـا يقوله، إلا أنه كان على يقين بـأن هذه الكائنات غير الطبيعية لابد أن تلقى عقابـها.

وبينمــا كان يهـدد بمــا لا تستطيع يـداه الهزيلتــان أن تقومـا بـه، حـل الظلام وهبت عـاصفة رعدية مرعبة، وومض البرق وهطل المطر. ومـا تزال بنتـاه ترفضـان إيواء أتبـاعه، وأمــر لير بإعداد الخيل قـائلاً إنه يفضـل مواجهة غضب العـاصفة المدمر بـالخـارج، على أن يبقــى تحـت السقف نفسه مع هـاتيـن البنتين العـاقتين. أمـا همــا، فقد تركتـاه يمضي وأغلقتـا البـاب خلفه، بعد أن قـالتـا، إن التصرفـات الحمقى للرجـال، تؤدي بهم إلى العقـاب الذي يستحقونه.

اشتدت الريح والمطر وازدادت العـاصفة حدة عندمـا خرج الرجل العجوز كي يقـاومهـا، وبعـد عدة أميـال احتمــى في دغل من الشجيرات. وهنـاك على امتداد تلك الأرض الخـراب أخـذ الملـك يتجـول صـارخـاً فــي غضب خــلال الريح والرعـد. طـالبـاً من الريــح أن تلقي بـالأرضـ داخل البحــر، أو تجعل الأمواج تكبر حتى تغرق الأرضـ ولا تبقي أي أثر لذلك الجنس البشري النـاكر للجميل!

فــي تلـك الأثنـاء، ترك الملك وحيداً دون رفيق سـوى المهرج الأحمق. الذي مـا زال بـاقيـاً معه. والذي حـاول بكلمـاته المرحة أن يغطي على حظهمـا التعس، وأخذ يقول إنهـا ليلة سيئة جداً للسبـاحة فيهـا، وإنه من الأفضل حقيقة أن يذهب إلى ابنتيه ويطلب منهمـا الصفح.

علــى هذه الحـالة التي وصــل إليهـا هذا الملك العظيم عثر عليــه خـادمه المخلص إلى الأبــد إيرل كنت الطيب، الذي تحول فــي تلك الأثنـاء إلى كـايوس وقـال لـه: «أوه، يـا سيدي العظيــم، هــل أنت هنــا؟ إن المخلوقــات التي تحب الليــل. لا تحب أن تظهر أبــداً في مثل هــذه الليلة، فقد دفعت العـاصفة المخيفة كل الوحوش إلى مخـابئهـا، إن طبيعة الإنسان لا تحتمل ذلك، ولكن الملك لير أخبره بـأن هذه الشرور الصغيرة لا يحس بهـا الإنسان إذا كان هنــاك خطـر أكبر، وعندمـا يكـون المرء مرتـاح البـال، فـإن الجسـد يكون لديه الوقت

ليشعـر بـالمرض، لكـن فكرة طرد كل المشاعر الأخرى فيما عـدا شعور واحد يمزق قلبه. وتحـدث ثانيـة عن عقوق ابنتيه، وقال إن ذلك مثل الفم الـذي يعض اليد التي تقدم إليه الطعـام، لأن الآبـاء بمنزلـة الأيدي والطعام. وكل شـيء بـالنسبة إلـى الأطفال. وواصل كايوس رجاءه إلى الملك ألا يبقى في هذا المكان وأقنعه أخيراً بـالدخول إلى كوخ صغير.

فـي البداية دخـل المهرج لكنه سرعان ما خرج مذعوراً قائـلاً إنه شاهد عفريتاً. ولم يكـن ذلـك سوى شحاذ فقيـر، تسلل إلى ذلك الكـوخ للاحتماء فيه، وبـث الرعب في قلب المهـرج بـالتحـدث عن الشياطين. وعندمـا رآه الملك، وليس عليه مـا يستره سوى قطعة قماش تصـل حتـى وسطه، تأكـد أنه رجل منـح كل شيء لبناتـه، ولم يصـدق أن شيئاً يستطيع أن يصل بـالمرء إلى هذا الحال من البؤس إلا بنات قاسيات.

واكتشـف كايوس بوضوح، من خـلال حديثه هذا، ومن أحاديث أخرى نزقة، أن الملك فَقَدَ صوابه وأن المعاملة السيئة، التي عاناها من ابنتيه كانت السبب الحقيقي في جنونه.

بـدأ إخلاصـ إيرل كنـت يظهر حينذاك بشـكل أكبر ممـا سبق بكثير جـداً، فاستطاع بمساعـدة بعضـ فرسان الملك الذين ظلوا على ولائهم له، أن ينقل الملك إلى قلعة دوفر، حيث يوجد معظم أصدقائه المخلصين.

وأسـرع إيرل كنـت بـالإبحار إلى فرنسا، وتوجه إلى قصـر كورديليا وأخبرها بحالة والدهـا المؤسفـة التي وصل إليهـا بسبب قسـوة أختيها. فطلبت هذه الابنـة الطيبة من زوجهـا أن يسمح لها بـالذهـاب إلى بريطانيا على رأس جيش كبير لإسقاط حكم هاتين البنتيـن القاسيتيـن وزوجيهمـا، ومـا أن وافق الملك علـى ذلك، حتى أبحـرت كورديليا بصحبة جيش ملكي، نزل في دوفر.

لكـن لير سنحت له الفرصة الهرب مـن رقابة الفرسان حيث تركه كنت عندهم، وعثر عليه بعض جنود جيش كورديليا يتجول في الحقول بـالقرب من دوفر، في حـالة مؤسية.

كان مجنوناً تماماً، يغني بصوت عال لنفسه، وعلى رأسه تاج صنعه من القش، وبعض النباتـات البريـة التي التقطها مـن حقول القمح، كانـت كورديليا متشوقـة للغاية لرؤية والدهـا، لكـن الأطباء نصحوهـا بتأجيل هذا اللقـاء، حتى تتحسن حاله مـن خلال النوم والعـلاج، وبمعاونة هؤلاء الرجال المهرة الذين وعدتهم كورديليا بكل ذهبها وجواهرها، إذا استطاعوا أن يشفوا والدها، وسرعان ما أصبح في حالة تسمح له برؤية ابنته.

كان منظراً مؤثراً، أن ترى ذلك اللقاء بين الأب والابنة، فقد كان لير ممزقاً بين الشعور بالبهجة لرؤية ابنته مرة ثانية، والشعور بالخجل من استقبالها له بكل هذا الحنان، وهو الذي طردها بغروره الأحمق وغضبه. وكان عقله نصف الواعي يجعله أحياناً غير قادر على تذكر أين هو، أو من تلك التي تقبِّله بحنان وتتحدث إليه، وأحياناً كان يطلب من الموجودين معه ألا يضحكوا منه، إذا أخطأ في أن هذه السيدة هي ابنته كورديليا. ركع الملك على ركبتيه وأخذ يطلب الصفح من ابنته، لكنها، وهي السيدة الصالحة، ظلت طوال الوقت راكعة تطلب منه أن يباركها، قائلة له إنه ليس من اللائق أن يفعل هكذا. فإن هذا واجبها نحوه، لأنها ابنته. ثم قبلته (وكما قالت) لتمحو كل قسوة أختيها، وقالت إنهما ينبغي أن تشعرا بالخزي من نفسيهما لطردهما والدهما الطيب العجوز ذا اللحية البيضاء، إلى الخارج في البرد القارس. فحتى ولو كان كلب أعدائها وعضها. كان من المفروض أن يبقى في مثل تلك الليلة إلى جوار المدفأة.

قالت كورديليا إنها قَدِمَت من فرنسا خصيصاً لتقدم له يد المساعدة. فقال إنها يجب أن تصفح وتعفو عنه، لأنه كان رجلاً عجوزاً وأحمق ولا يدري ما كان يفعل. وبالتأكيد لديها المسوِّغ الكافي حتى لا تحبه، لكن أختيها ليس لديهما مسوِّغ لذلك، فأجابت كورديليا أنها ليس لديها مسوِّغ لذلك ولا أختاها.

والآن نستطيع أن نترك هذا الملك العجوز في رعاية ابنته المحبة. التي نجحت عن طريق النوم والعلاج، بمساعدة أطبائها أن يعيدوا بعض التوازن والهدوء أخيراً إلى ذلك العقل المضطرب، الذي فَقَدَ توازنه بسبب قسوة ابنتيه الأخريين. ودعونا الآن نقول كلمة أو كلمتين عنهما.

بالطبع إن مثل هذه المخلوقات الحاقدة الناكرة للجميل، التي تنكرت لأبيها، لا يمكن أن يتوقع منها أن تكون أكثر إخلاصاً لأزواجها. فسرعان ما أصبحتا منهكتين حتى من إبداء مظاهر الحب والولاء لهما، بل كان من الواضح أنهما يمنحان حبهما لرجل آخر. ووقعت كل منهما في غرام الشخص نفسه. وهو إدموند الابن غير الشرعي لإيرل جلوسستر المتوفَّى. الذي استطاع بحيله الماكرة أن يبعد أخاه إدجار، الوريث الشرعي، عن أخذ حقه، وأصبح هو الإيرل الحاكم.

فـي تلـك الأثناء، حـدث أن توفـي دوق كورنوول، زوج ريجـان. فأعلنـت ريجان فوراً عزمهـا علـى الزواج من إيرل جلوستر. أشعل ذلك نار الغيرة في قلب أختها، التي كان ذلك الإيرل الشرير قد باح لها بحبه في أوقات مختلفة. فما كان من جونريل إلا أن قتلت أختها بدس السم لها. واكتشف زوجها دوق ألباني فعلتها فأمر بإيداعها في السجن وسرعان ما وضع حداً لحياتها، وهكذا اقتصت عدالة السماء من هاتين البنتين الشريرتين.

لكـن نهايـة حزينة، كانت في انتظـار كورديليا، التـي كانت تستحق مصيـراً أفضل بسبـب أفعالهـا الطيبة، فقد انتصرت جيوش جونريل وريجان التـي كانت تحت قيادة إدمونـد إيرل جلوستر، على جيشها. وأخـذت كورديليا إلى السجن حيث قتلت هناك. ولم يعش لير طويلاً بعد وفاة ابنته الطيبة.

وقبـل وفـاة الملك، حـاول إيـرل كنت الطيـب أن يخبره بأنـه كان يتبعـه تحت اسم كايوس. لكن لير لـم يستوعب ذلك، بسبـب عقله المضطرب. ولم يستطـع أن يدرك كيف يكـون إيـرل كنت وكايوس الشخص نفسه، لذا فقد رأى إيرل كنت أنه ليس من الضروري أن يشـرح له ذلك... وقد مات هـذا الخادم المخلص بعد وفاة الملك مباشرة، مات عجوزاً ومملوءاً بالأسى.

ونحـن لسنـا في حاجة هنا لنذكر كيف قُتل دوق جلوسـتر الشرير في مبارزة فردية مـع أخيه، أو كيـف أن دوق ألباني زوج جونريل، الذي لم يكـن يشجعها أبداً في أفعالها الشريرة، أصبح ملك إنكلترا بعد وفاة لير.

مات لير وبناته الثلاث وتنتهي قصتنا معهم.

***

روميو وجولييت

كانت العائلتان الكبيرتان في فيرونا، هما عائلة كابوليت الثرية وعائلة مونتاجيو، وكان بين العائلتين شجار قديم وصل إلى ذروته حتى أصبحتا عدوتين، إلى درجة أن أتباعهما وخدمهما لم يكونوا يتقابلون إلا ويتبادلون الكلمات الجارحة التي كانت تتطور أحياناً إلى حد إراقة الدماء، وكانت هذه المعارك الصاخبة التي تحدث نتيجة لقائهما مصادفة، تعكر صفو وهدوء شوارع فيرونا.

حدث أن أقام اللورد كابوليت حفل عشاء كبيراً، دعا إليه عديداً من النساء الجميلات واللوردات النبلاء، وحضر الحفل كل سيدات فيرونا الجميلات، ولقي المدعوون كل ترحيب على شرط ألا يكونوا من أسرة مونتاجيو. كان من بين المدعوات روزالين التي يحبها روميو ابن اللورد مونتاجيو، ورغم أنه كان من الخطر بالنسبة إلى أحد من أسرة مونتاجيو أن يحضر في هذا الحفل، إلا أن بنفوليو، صديق روميو أقنعه بأن يذهب إلى الحفل وهو يرتدي قناعاً، حتى يستطيع رؤية روزالين ويقارن بينها وبين بعض السيدات الجميلات من فيرونا. اللاتي سيجعلنها تبدو أقل جمالاً.

لم يقتنع روميو كثيراً بكلام بنفوليو، إلا أن حبه لروزالين جعله يذهب على ذلك النحو. كان روميو محباً مخلصاً، ولم يكن يستطيع النوم أحياناً لتفكيره في روزالين، وأحياناً أخرى يترك صحبة الآخرين كي يكون وحده منفرداً. لكن روزالين أظهرت القليل من الاحترام له، ولم تبادله حبه، الأمر الذي جعل بنفوليو، وقد أراد أن يخلص صديقه من هذا الحب، بأن يريه مجموعة متنوعة من الفتيات الأخريات.

إلى حفل كابوليت توجه روميو بصحبة صديقه بنفوليو وصديقهما ميراكاتيو، وهم يلبسون الأقنعة، قابلهم السيد كابوليت بنفسه مرحباً وأخبرهم أنه توجد مجموعة من الفتيات يمكنهم الرقص معهن، وبدؤوا يرقصون، وفجأة أُخذ روميو بجمال باهر لفتاة ترقص هناك، بدت له كأنها تعلم المصابيح كيف تضيء بشكل أفضل، كما أن جمالها بدأ في أثناء الليل كأنه جوهرة ثمينة تزين عنق رجل أسود.

كانـت أثمـن مـن أن تُمس، وأعـز من أن توجد علـى الأرض، كانت مثـل طائر أبيض ضمن مجموعة من طيور سوداء. كان جمالها الأخاذ وكمالها يسطع فوق جمال وكمال أي فتاة أخرى.

وبينمـا كان روميو يقول كلمات الثناء هـذه، سمعه تايبالت، ابن أخ اللورد كابوليت بالمصادفـة، فأدرك من صوته أنه روميو، كان تايبالـت عصبي المزاج، فلم يستطع أن يحتمل وجود أحد من أسرة مونتاجيو يتخفى تحت قناع، ويسخر منهم في حفلهم.

فعصـف به الغضب، وأراد أن يردي روميو قتيلاً، لكن عمه، اللورد كابوليت، لم يدعه يوجـه أي أذى إليـه في تلـك اللحظـة، لسببين: احتراماً لضيوفـه، ولأن روميو تصرف كسيـد مهـذب، وأرغم تايبالت على الصبر رغماً عنه، وتحكم في نفسه، لكنه أعلن أن هذا الشيطان روميو سوف يدفع غالياً ثمناً لحضوره دون دعوة.

عندمـا انتهـى الرقص راقب روميو المـكان الذي تقف فيه الفتـاة، ولما كان القناع الـذي يرتديه يعطيه شيئاً من الحرية في تصرفاته، فقـد توجه إليها وأمسك يدها برقة، وأعلـن أن يدها بمنزلة مكان مقدس، ومـن الخطأ أن لمسته، ولما كان يريد أن يكفر عن هذا الخطأ فلا بد له إذن أن يقبل تلك اليد.

فقالت الفتاة: «أيها الرجل الطيب، إن القديسين لهم أيد، من الممكن أن يلمسها الناس، لكنهم لا يقبلونها!».

فقال روميو: «أليس للقديسين شفاه؟».

قالت الفتاة: «نعم، لهم شفاه يستعملونها في الصلاة!».

فقـال روميو: «إذن، يـا عزيزتي القديسة، فاسمعي صلاتـي، وتقبليها، وإلا سأصاب باليأس!».

بينمـا كانـا مشغولين بحديـث الحب هـذا استدعيت الفتـاة لتخاطب أمهـا، وعندما سـأل روميـو عمن تكون أمها، اكتشف أن الفتـاة ذات الجمال الأخاذ التي افتتن بها هي جولييـت الصغيرة، ابنـة ووريثة اللورد كابوليت، العدو اللـدود لعائلة مونتاجيو، ودون أن يدري وهبها قلبه.

أقلقـه هـذا كثيراً، لكنه لـم يمنعه من حبها، وكذلـك جولييت، اكتشفت بعـد قليل، أن هـذا السيد المهذب الـذي كانت تتحدث إليه هو روميو بن مونتاجيـو، لأنها أُخذت بحبه بالسرعة نفسها وعدم التعقل، كما حدث له تماماً.

أبـدا لها ذلـك ميلاداً رائعاً للحب، وقـد يتحتم عليها أن تحب عدوهــا، في حين، أنها طبقاً للدوافع العائلية ينبغي أن تكرهـه!

غــادر روميو وأصدقــاؤه الحفل عند منتصف الليل لكنهم سرعــان ما افتقدوه، لأنه لم يستطـع أن يتحمـل البقــاء بعيداً عـن البيت الذي ترك فيــه قلبه، فتسلق حـائطــاً ونزل في الحديقــة الخلفيــة لبيت جولييت ولم يطل بقاؤه طويلاً هناك، مفكراً في حبه الجديد، حتى ظهـرت جولييـت من نـافذتهــا، حيث تبدى جمالهــا الشديـد ساطعاً مثل نــور الشمس في مشرقها.

وتبـدى القمر الساطع فــي الحديقة بضوئه الواهن بـالنسبة إلــى روميو، وكأنه ضوء هزيل شاحب ملئ بـالأسى، بـالمقارنة إلى سطوع شمسه الجديدة وعندما أراحت جولييت رأسهــا علــى يدها، تمنى لــو كان قفازاً في تلك اليد حتى يمكنــه أن يلمسها، وكانت هي طوال الوقت تعتقد أنها وحدها، فتنهدت بعمق وهتفت بقوة: «آه، يا فرحتي!».

سعـد روميو عندما سمعها تتكلم، فقال برقــة، وبصوت غير مسموع لها: «أوه تكلمي ثانية، أيها الملاك الوضاء، لأن ظهورك على هذا النحو، بحيث تكونين أعلى رأسي، فأنت بمنزلة رسول سماوي، يقع الرجال العاديون على ظهورهم عندما ينظرون إليه!».

لــم تكـن هي تعلم شيئاً عن وجـود روميو، فأخذت وهي مفعمــة بـالحب الجديد الذي واتاهــا هــذه الليلــة، تهتف بـاسم حبيبهــا: «أوه، روميــو، روميو!» وقالــت: «لماذا تدعى روميــو مونتاجيــو؟ دعك من والــدك وارفض اسمه، وإذا كنت لن تفعـل، فعدني فقط بـأن تكون حبيبي، ولن أنتسب بعد الآن لعائلة كابوليت!».

عندمــا سمــع روميو ذلـك زادت شجاعته، وتلهـف لمحادثتها، لكنــه كان يرغب في سمــاع المزيـد. واصلت الفتــاة حديث الحب مع نفسها، ملقية اللــوم على روميو لأنَّه من عائلة مونتاجيو، متمنية أن يكون له لقب آخر، لأنه عندئذ من الممكن أن يكون لها.

عنـد هـذا الحد لم يعد روميو يستطيع أن يمنع نفسه من الـكلام، وكما لو أن كلماتها كانــت موجهة إلــى شخصه وليس خياله، رد عليها، راجياً إياهــا أن تناديه حبي، أو أي اسم آخر، لأنه لم يعد روميو، إذا كان هذا الاسم لا يعجبها.

ارتعبـت جولييـت عند سماعها صوت رجل في الحديقة، ولـم تكن تعرفت في البداية علــى صاحب الصوت، تحت ستار الظلام، وخشيـت أن يكون قد عرف سرها: لكن عندما

تحـدث ثانيــة، رغم أن أذنها لم تسمع مئة كلمة مــن كلامه، عرفت في الحال أنه روميو، ولامتــه للخطـر الذي عرض نفسه له، بتسلقه سور الحديقة، لأنه إذا حدث ووجده أي أحد فلا بد أن يقتله، لأنه من عائلة مونتاجيو.

قال روميو: «إن الخطر يكمن في عينيك أكثر مما يكمن في عشرين سيفاً من سيوفهم، لو أنك نظرت إلي فقط بعين العطف، يا فتاتي، فسأكون آمناً من أعدائي، بل من الأفضل لي أن تنتهي حياتي على يد أعدائي، بدلاً من أن أعيش طويلاً دون حبك!».

قالت جولييت: «كيف أتيت إلى هذا المكان؟ ومن دلك عليه؟».

أجاب روميو: «الحب هو الذي دلني».

اكتسـى وجه جولييـت بالحمرة، عندما تذكـرت كيف باحت بحبهـا لروميو دون أن تقصـد ذلـك، تمنت لو أنها تستطيع سحب كلماتها، لكن ذلك كان مستحيلاً. كان لا بد أن تتبـع التقاليد، وتحتفـظ بمسافة بينها وبين حبيبها كما تفعـل الفتيات العاقلات حتى لا يعتقـد عشاقهن أنهن وقعن في حبهم بمنتهى السهولة، لكن في حالتها، كان التظاهر بذلـك غير ذي فائدة، فقد سمع روميـو اعترافها بحبه من لسانها، عندما كانت لا تعرف أنــه موجـود جوارها. لذلـك وبمنتهى الصدق قالـت له إن كل ما سمعـه من قبل حقيقي وصــادق ونادته باسم عائلته مونتاجيو (ذلـك أن الحب يستطيع أن يجعل الاسم الكريه اسمــاً عذبــاً)، وطلبـت منه، ألا يتصـور أن استسلامهـا السريع يعني أنهــا لا تأخذ الحب بجدية، وما عليه إلا أن يلقي اللوم على هذه الليلة التي كشفت عن أفكارها له، وأضافت، رغم أن تصرفها يبدو غير حكيم بما فيه الكفاية، إذا ما قورن بتصرف الفتيات المعتاد، إلا أنهــا سـوف تبرهن لــه أنها أكثر صدقاً مــن أولئك اللاتي يدَّعيـن الحكمة والتواضع، وما ذلك إلا نوع من المهارة غير الطبيعية.

وعندمــا بدأ روميـو يدعو السماء أن تكون شاهدة عليه بأنــه لا يستطيع أبداً أن يفكر فيهــا بهذا الشكل المشين، استوقفته جولييت، وتوسلت إليه ألا ينطق بمثل هذه الكلمات. ورغم أنها وجدت سعادة بالغة فيها، فإنها قالت ما تعهدا به هذه الليلة كان سريعاً جداً ومفاجئــاً، لكن عندما طلـب منها أن تؤكد حبها بمزيد من الوعـود، قالت إنها قد أعطته ذلـك مــن قبل أن يسألها. وهي تتمنى بأي حــال، أن تسترد ما قالته، ومن ثم يمكنها أن تسعد بمنحه ثانية له، لأن عاطفتها لا حدود لها مثل البحر، وكذلك حبها في مثل عمقه.

أُنتزعت جولييت من هذا اللقاء الغرامي، بنداء مربيتها، التي اعتقدت أنها في فراشها ولاسيَّما أن النهار أوشك على أن يطلع، لكنها سرعان ما عادت وقالت له: إن كان حبه لها شريفاً ويريد الزواج منها، فسترسل له رسولاً في اليوم التالي لتحديد ميعاد زواجهما. عندئذ ستلقي بثروتها عند قدميه، وتتبعه كزوج لها إلى آخر الدنيا.

بينما كانا يناقشان ذلك نادت عليها مربيتها أكثر من مرة، وكانت تذهب وتعود. ويبدو أنها كانت لا تود أن يرحل روميو عنها، في حين أنه كان لا يرغب في الرحيل عن حبيبته جولييت، بسبب تلك الموسيقا الحلوة التي كانت تتمثل في كلماتهما خلاله تلك الليلة، ومهما يكن الأمر، فإنهما أخيراً افترقا، على أمل نوم لذيذ وهادئ.

كان النهار يطلع في ذلك الوقت. وبدلاً من أن يذهب روميو إلى منزله، فقد احتشد ذهنه بأفكار كثيرة عن حبه لم تدعه ينام، اتجه إلى دير قريب لمقابلة الراهب لورانس.

كان الراهب يتلو صلوات الصبح، وعندما رأى روميو في هذا الوقت المبكر، اعتقد أنه لم ينم طوال الليل، وتصور خطأ أن حبه لروزالين جعله متيقظاً. لكن عندما أخبره روميو بحبه الجديد لجولييت طالباً منه أن يساعده في الزواج منها في ذلك اليوم، رفع الراهب يديه وعينه في دهشة لذلك التحول المفاجئ لروميو. فقد كان يعلم كل شيء عن حبه لروزالين، وشكواه من برودة مشاعرها نحوه، وقال في تلك اللحظة: «إن الشباب لا يحب من صميم قلبه، بل من خلال عيونه».

أجاب روميو بأنه كثيراً ما وجه لنفسه اللوم، لتفكيره الكثير في روزالين، في حين أنها لا تبادله الحب، لكن جولييت هذه تحبه ويحبها، وتصور الراهب الطيب أن زواج جولييت من روميو من الممكن أن يضع خاتمة سعيدة للعداء الطويل بين عائلة كابوليت وعائلة مونتاجيو، ولأنه صديق للعائلتين، بالإضافة إلى أنه يحب الشاب روميو حباً جماً، فقد وافق الرجل العجوز على أن يربط بينهما بالزواج.

عندما وصل رسول جولييت، طبقاً لوعدها، بعث روميو برسالة معه، يخبرها فيها أن تحضر بسرعة إلى صومعة الراهب لورانس، حيث تم زواجهما على يديه، وتضرع الراهب للسماء أن تبارك هذا الزواج، وأن يضع ذلك التوحد بين الشاب مونتاجيو والفتاة كابوليت، حداً نهائياً، لذلك العداء القديم بين عائلتيهما.

عندما انتهت مراسم الزواج، أسرعت جولييت إلى البيت، وانتظرت بفارغ الصبر حلول الليل، حيث وعدها روميو بالحضور للقائها في الحديقة، حيث التقيا الليلة السابقة.

كان الزمـن يمضـي بطيئـاً بـالنسبة إليهـا، كما لـو أن الليلة السابقة كانـت بمنزلة عيد عظيم، بـالنسبة إلى طفل ملول، ينتظر حلول الصباح لارتداء ما لديه من ملابس جديدة.

فـي ذلك الصباح نفسـه وبينما كان بنفوليو وميركاتيو صديقـا روميو، يسيران في شـوارع فيرونـا التقيا بعدد من أفراد أسـرة كابوليت ومن ضمنهم تـايبـالت، الذي أراد أن يتقاتـل مـع روميو فـي حفل اللورد مونتاجيـو. فما كان من ميركاتيو الـذي كان يتسم بـالاندفـاع وحميـة الشباب أن رد عليه بعنـف. ورغم كل ما حدث، استطـاع بنفوليو أن يمنـع عـراكاً كان قد بـدأ في الوقت الـذي تصادف أن مـر فيه روميو. فتحـول تـايبـالت الغاضب إلى العراك مع روميو بدلاً من ميركاتيو، وسبَّه بقوله، يا وغد!

لـم يكن روميو يرغب فـي الشجار مع تـايبـالـت، لأنه قريب لجولييـت، وتحبه كثيراً. هـذا بـالإضافـة إلـى أنه لم يشترك في أي شجـار قام بين العائلتين علـى الإطلاق، لأنه كان رقيقاً وحكيماً بطبعه، لذا فقد حاول أن يهدئ تـايبـالت ورحب به منـادياً إياه بـاسم عـائلتـه، كابوليت، كما لو أنه، رغم أنـه من عـائلة مونتـاجيو، كان لديه سعادة خفية في نطـق ذلـك الاسم، لكن تـايبـالت الذي كان يكره كل عـائلة مونتـاجيو أكثر من أي شيء، لم يشأ أن يصغي إليه، واستل سيفه.

لكـن ميركاتيـو، وقد خفي عليـه السبب الذي جعل روميو يسالـم تـايبـالت، وعدَّ لطفه معه نوعاً من الخضوع المهين، استطاع بعد أن أثار تـايبـالت بعديد من الألفاظ الجارحة، أن يجبـره علـى قتاله أولاً، وهكذا تقاتل ميركاتيو وتـايبـالـت، حتى سقط ميركاتيو، بعد إصابته بجرح قـاتل، على حين كان روميو وبنغوليو يحاولان عبثاً تفرقة المتقاتلين.

عندمـا قتـل ميركاتيو، لم يستطع روميو السيطرة علـى أعصابه أكثر من ذلك، فوجه السبـاب إلى تـايبـالت بـاللفظ نفسه الذي وجهـه إليه «يا وغد». وتقاتل الاثنان حتى قتل تـايبـالت على يد روميو.

انتشـرت أنبـاء العراك بسرعة، وجاء جمع من النـاس إلى المكان، ومن ضمنهم اللورد كابوليـت واللـورد مونتـاجيـو وزوجتـاهمـا، بعد ذلـك وصل أمير فيرونـا بنفسه. وكانت تربطه صلة قرابة بميركاتيو الذي قتله تـايبـالت، ولأن هذه المعارك قد هزت أمن حكمه، لذا فقد جاء مصمماً على معاقبة الذين ارتكبوا ذلك الخطأ دون رحمة.

وأمر الأمير بنفوليو، الذي شاهد القتال، أن يحكي له كيف بدأ. وبـالفعل سرد الحكاية بـكل صدق على قـدر الإمكان، دون أن يسبب أذى لروميو، محـاولاً تسويغ الأفعال التي شارك بها أصدقـاؤه.

أمـا السيـدة كابوليت، فقد جعلها حزنها على فقدان تايبالـت ألا تطالب بشيء سوى الانتقـام، وأن يحقـق الأمير العدل بالقصاص من القاتـل، دون اعتبار لشهادة بنفوليو، التي هي بالطبع في مصلحة روميو، لأنه صديقه وصديق عائلة مونتاجيو. هكذا كانت تقدم الحجج ضد صهرها الجديد، ولم تكن تعلم بعد أنه صهرها وزوج جولييت.

مـن ناحيـة أخرى كانـت السيـدة مونتاجيو تطالـب بإنقاذ حيـاة ابنها. قالـت: إنه إذا راعينـا شيئـاً من العدالة، فإن روميو لـم يفعل شيئاً يستحق عليـه العقاب، لأنه قتل تايبالت الذي قتل ميركاتيو أولاً.

بالطبـع كانـت أنباء حزينة بالنسبة لجولييت التي أصبحـت زوجة منذ عدة ساعات قليلـة مضـت. وبدا لها فـي تلك اللحظـة، بناء على ذلك الحكـم أنه قد فـرق بينها وبين زوجها إلى الأبد!

عندمـا وصلتهـا الأنباء في البدايـة انتابها غضـب شديد ضد روميـو، لأنه قتل ابن خالهـا العزيز، ووصفتـه بأنه ملاك جميل غير عادل، وحمل يحمـل طبيعة ذئب له قلب ثعبان ووجه كالزهور. مثل هذه الأوصاف التي أطلقتها عليه أظهرت فقط مدى الصراع الـذي يـدور بين حبهـا وغضبها، لكن في النهايـة انتصر حبها، وتحولـت دموع الحزن التي سفحتها حزناً على ابن خالها، إلى دموع فرح، لأن زوجها الذي كان تايبالت يريد قتلـه مـا زال على قيد الحياة. بعد ذلك انتابتها موجة حـزن أخرى وبكت عندما تذكرت أن روميـو لابـد أن يرحل بعيداً عنها. كان ذلك العقاب فظيعاً جداً بالنسبة إليها أكثر من موت عشرات أمثال تايبالت!

بعـد الشجار، لجأ روميو للراهب لورانس. وهناك عرف لأول مرة بحكم الأمير عليه، وبـدا له أكثـر فظاعة من الموت، بدا له أنه لا يوجد عالم خـارج حدود فيرونا، ولا حياة بعيـداً عـن مـرأى جولييـت، الجنة هنا حيـث تعيش جولييـت، وفيما عدا ذلـك، هو الألم أو العقاب أو الموت.

حاول الراهب الطيب أن يخفف من حزن الفتى الشاب، لكن روميو لم يستجب إليه. ومثل رجل فَقَدَ عقله أخذ يمزق ثيابه، ويلقي بنفسه على الأرض، حتى يأخذ الراهب مقاس قبره.

وأعـاده إلـى وعيه بعضـ الشيء، رسالـة وصلته من زوجتـه العزيـزة، وعندئذ أخذ الراهب يلومه لضعفه الإنساني الذي أظهره، وقال له: إنه قد قتل تايبالت فهل يريد أيضاً

أن يقتل نفسه وزوجته العزيزة، التي تعيش من أجله فحسب؟ إن نبل الإنسان ما هو إلا هيكل من الشمع فحسب ولابد من إكسابه الشجاعة حتى يصبح صلباً. والقانون كان رحيماً به، فبدلاً من الحكم عليه بالموت، صدر الحكم بنفيه بعيداً فحسب، لقد قتل تايبالت، وكان من الممكن أن يقتله تايبالت، وفي ذلك نوع من السعادة.

إن جولييت ما تزال حية، ولقد أصبحت زوجته ولذا، فينبغي عليه أن يكون أكثر سعادة، وأخبره الراهب، أن يضع في حسبانه أن أولئك الذين فقدوا كل الأمل، ماتوا تعساء!

عندما استعاد روميو هدوءه ثانية، نصحه الراهب أن يتوجه سراً في الليل ليودع جولييت. بعدها ينبغي عليه أن يرحل فوراً إلى مانتوا، ويبقى هناك إلى أن يجد الراهب الفرصة المناسبة لإعلان نبأ زواجه، الذي قد يكون أمراً مفرحاً لإزالة العداوة بين العائلتين، كما أنه كان متأكداً أن الأمير سيعفو عنه عند ذلك، وسيعود سعيداً جداً، بدلاً من الحزن الذي رحل به.

قضى روميو تلك الليلة مع زوجته الغالية، بعد أن دخل إلى حجرتها من الحديقة الخلفية، التي استمع فيها إلى اعترافها بحبه الليلة السابقة. كانت ليلة امتزجت فيها السعادة والمرح، لكن سعادتهما الليلة، كانت سعادة يشوبها الحزن لمجرد التفكير في أنهما ينبغي أن يفترقا سريعاً. وبدا لهما أن ضوء النهار الذي لا يرحبان بقدومه، قد حل سريعاً، وعندما سمعت جولييت تغاريد الصباح من العصافير، حاولت أن تقنع نفسها أنه العندليب الذي يغرد في الليل، لكنها كانت العصافير التي تغرد في الحقيقة، وبدا لها ذلك علامة غير سارة بالمرة!

سرعان ما أشرق ضوء النهار من جهة الشرق، معلناً بوضوح شديد أنه حان الوقت لافتراق الحبيبين. فودع روميو زوجته الغالية بأسى، واعداً إياها أن يكتب لها من «مانتوا»، كل ساعة من ساعات اليوم، وعندما تسلق الجدار هابطاً من نافذتها، وبينما كان يقف على الأرض، تخيلت جولييت بكل أسى، أنه يبدو مثل ميت في قاع قبره وأحس روميو بالشعور نفسه، لكنه كان مجبراً في ذلك الوقت على الرحيل، لأن الموت سيكون جزاءه لو وجد داخل مدينة فيرونا عند طلوع النهار.

كان ذلك بداية القصة المأساوية التعسة، لهذين العاشقين سيئي الحظ، فلم يمض على رحيل روميو عدة أيام حتى اقترح لورد كابوليت زوجاً لجولييت، كان الرجل الذي

اختاره لها (ولم يكن يخطر على باله أبداً أنها متزوجة) هو باريس، شاب شجاع مهذب ونبيل، ومن الممكن أن يكون مناسباً جداً لجولييت، لو لم تكن قد رأت روميو.

كانت جولييت المرتعبة في حالة ارتباك محزن أمام عرض والدها، ففي البداية قالت إنها صغيرة جداً حتى تتزوج، ثم إن موت تايبالت القريب، قد أضعف روحها المعنوية جداً، حتى تستطيع أن تقابل زوجاً بوجه مرح، كما أنه ليس من المناسب لعائلة كابوليت أن يقيموا حفل زواج، بمجرد الانتهاء من جنازته، وقدمت كل الأسباب التي أمكنها أن تفكر فيها ضد الزواج، فيما عدا السبب الرئيسي، وهو أنها متزوجة بالفعل.

إلا أن اللورد كابوليت صمَّ أذنيه عن سماع أي مسوِّغ، وأمرها بحدة أن تستعد، للزواج من باريس يوم الخميس القادم فما دام أنه وجد زوجاً ثرياً ونبيلاً، تتمناه أي فتاة جميلة في فيرونا، لذا فلم يتقبل منها تواضعها الزائف، كما تصور، ومن ثمَّ لا ينبغي عليها أن تضع العراقيل أمام حظها السعيد.

توجهت جولييت للراهب العجوز ترجو منه مساعدتها في موقفها الصعب الذي وجدت نفسها فيه. فسألها إن كان لديها من الشجاعة ما يجعلها تتناول دواء خطراً، فأجابته بأنها على استعداد لتدفن نفسها حية في القبر، على أن تتزوج باريس، بينما لا يزال زوجها الغالي على قيد الحياة، عندئذ طلب منها الراهب أن تعود إلى البيت وتظهر أنها سعيدة، وتقول إنها ترغب في الزواج من باريس، كما يتمنى والدها.

في الليلة السابقة على ليلة الزواج، كان عليها أن تشرب الدواء الذي أعطاه لها الراهب، والذي يظهر أثره بعد اثنتين وأربعين ساعة من شربه، حيث تبدو باردة لا حياة فيها، وعندما يحضر العريس لأخذها في الصباح، سيعتقد أنها ميتة، ومن ثم يحملونها إلى مقابر العائلة لتدفن هناك.

وقال لها الراهب لو أنها استطاعت أن تتخلص من مخاوفها النسائية، وتوافق على القيام بهذه التجربة الصعبة، فإنها بعد أن تتناول الدواء وفي خلال اثنتين وأربعين ساعة ستستعيد وعيها، كما لو أنها كانت في حلم. وخلال ذلك سيخبر زوجها بما فعلاه ويأتي لها روميو ليلاً، ويأخذها إلى «مانتوا».

وقد وهبها حبها، وخوفها الشديد من الزواج من باريس القوة لتعد الراهب بالقيام بتلك التجربة الصعبة، وتركت الراهب بعد أن أخذت الدواء معها.

فـي أثنـاء عودتها من الدير، قابلت الشـاب باريس، فتظاهرت بالقبـول، ووعدته أن تكـون زوجة له. وبالطبع كانت هذه أنباء سارة لعائلـة كابوليت. جعلت والدها العجوز يرجـع لشبابه ثانية، كما أصبحـت جولييت لديه أعز أولاده، بعدمـا كان غاضباً عليها بشـدة لرفضهـا الزواج من باريس. وبـدأ كل فرد في البيت يستعد لهـذا الزواج المرتقب، وأنفقت أموال كثيرة لهذا الاحتفال الكبير الذي لم تشهد مدينة فيرونا مثله من قبل!

فـي ليلة الأربعـاء، شربت جولييت الدواء، وقـد ساورتها الكثير مـن الشكوك قبل أن تقـدم علـى ذلك. فقد اعتقدت أنه ربما يكون الراهب قـد أعطاها سماً، ليجنب نفسه اللوم لقيامـه بتزويجها لروميـو، لكنها تذكرت بأنه رجـل معروف دائماً بالطيبـة والقداسة، كمـا أنها خشيـت أن تفيق قبل الوقت المفروض أن يصل فيـه روميو ليأخذها، فتصاب بالجنون من جراء وجودها داخل ذلك القبر البشع. كما عاودتها كل تلك الحكايات التي سمعتها عن العفاريت والأشباح التي تزور المقابر، لكن حبها لروميو، وعدم رغبتها في الزواج من باريس، جعلاها تتجرع الدواء، وفقدت وعيها!

عندمـا حضـر الشاب باريس مبكراً فـي الصباح، وجد جولييت جثة بـاردة بدلاً من أن تكـون حيـة. فماتت كل أمالـه وأحلامه! ويا للارتباك الذي حدث فـي البيت كله! فقد امتلأ باريس المسكيـن بالحـزن عليها وقـد اختطفها الموت منـه، حتى قبل أن ترتبـط أيديهما بالـزواج، لكـن الوضـع أصبح أكثر أسى وإثـارة للشفقة للحزن الشديد الـذي كان فيه لورد كابوليـت وزوجته، فلم يكن لديهما سوى تلـك الابنة الغالية ليفرحا ويسعدا بها، ثم يجيء المـوت القاسـي، ليأخذها أمام أبصارهما، وبعد أن كانت علـى وشك الزواج، زواجاً موفقاً متميزاً.

تحولـت كل الاستعـدادات للاحتفال، إلى خدمـة الجنازة الحزينة، بـدلاً من أن يقوم القسـ بتـلاوة مراسم زواجهما، تـلا مراسم جنازتها. وهكذا حملت إلـى الكنيسة، لا لكي تزيد الآمال المبهجة للحياة، بل لتزيد عدد الموتى المكتئبين!

عـادة تنتشـر الأخبار السيئة أسرع من الأخبار الطيبـة، فقد سمع روميو، في مانتوا، بالقصة الحزينة لوفاة جولييت قبل أن يصل إليه رسول الراهب لورانس ليخبره بأن هذه جنـازة غيـر حقيقية، وأن زوجتـه العزيزة ترقد في القبر لمدّة مؤقتـة فقط، تنتظر موعد وصـول روميـو ليأخذها من ذلك المكان الكئيب. قبل ذلك بوقت قصير، كان روميو على غيـر عادتـه مبتهجاً وسعيداً. فقد حلم بالليل أنه مات، وأن زوجته حضرت إليه ووجدته ميتاً، وبعثت فيه الحياة بقبلة على شفتيه، فعادت إليه الحياة مرة ثانية، وأصبح ملكاً!

وعندما وصل رسول من فيرونا في تلك اللحظة اعتقد أنه بالتأكيد يحمل إليه الأنباء الطيبة، التي رأى إشارات منها في حلمه، وعندما علم أن الأنباء عكس ذلك، وأن زوجته ماتت حقيقة، وأنه لن يستطيع أن يعيدها للحياة بأي قبلات، أمر بإعداد حصانه بسرعة، لأنه صمم على العودة إلى فيرونا في تلك الليلة وأن يرى زوجته في قبرها.

ولأن الشر يسيطر بسرعة على أفكار الناس البائسين، فقد تذكر محل صيدلي فقير مرَّ به مؤخراً، وقد جعل مظهر الرجل الأشبه بالشحاذين، والصناديق الفارغة المصفوفة على جوانب المحل، يقول: «لو أن رجلاً كان في حاجة إلى سم، ممنوع بيعه بقوانين مانتوا، فإن مثل هذا الرجل الفقير على استعداد لأن يبيعه له»، وتوجه إلى الصيدلي وأخبره بما يريده وعندما ناوله روميو بعض الذهب، نحى الرجل جانباً كل الشكوك والمخاوف، وباع له سماً سريع المفعول كما قال. وكفيلاً بقتل أي رجل فور تناوله حتى لو كانت له قوة عشرين رجلاً.

انطلق روميو ومعه السم إلى فيرونا لرؤية زوجته، وفي نيته أن يتناوله بعد أن يشبع ناظريه منها، ويدفن إلى جوارها، وصل إلى فيرونا في منتصف الليل، وتوجه إلى فناء الكنيسة الذي يقع في وسطه مقابر عائلة كابوليت، كان قد أحضر فانوساً وبعض الآلات الصغيرة، وما إن بدأ في كسر باب المقبرة حتى قاطعه صوت يناديه باسم مونتاجيو أيها الشرير، وأمره أن يوقف ذلك الفعل غير القانوني.

كان ذلك باريس، الذي حضر إلى قبر جولييت في هذا الوقت الغريب لينثر الزهور على قبرها، ويبكي فوق قبرها، تلك التي كانت بصدد أن تكون زوجته، لم يكن يعلم سبب وجود روميو هناك، لكن لأنه من عائلة مونتاجيو، فافترض أنه لا بد أن يكون عدواً لعائلة كابوليت، واستنتج أنه قد أتى ليلاً ليقوم بعمل فاحش بالنسبة إلى الأموات. لذا فقد أمره بصوت غاضب، أن يتوقف وإلا سيقبض عليه بعدِّه مجرماً، وطبقاً لقوانين فيرونا يجب أن يقدَّم للموت إذا وجد داخل أسوار المدينة.

طلب روميو من باريس أن يتركه لحاله، وحذره بالمصير الذي لقيه تايبالت الذي يرقد مدفوناً هنا، ولا داعي لاستثارته حتى لا يجبره على قتله، لكن باريس لم يصغ إلى تحذيره، وقبض عليه بيده كأنه مجرم. ثم تقاتلا وسقط باريس قتيلاً!

ولمـا تبين روميو على ضـوء الفانوس من الذي قتل وأدرك أنـه الشاب باريس الذي كان من المفترض أن يتزوج جولييت، (كما سمع وهو في طريق عودته من مانتوا) حمل الشـاب الميـت بين يديه، كما لو أن الحـظ السيئ جعل منه رفيقاً له، وقال: لابد أن أدفنه في قبر جولييت، الذي كان قد فتحه في تلك اللحظة.

هنـاك كانـت ترقد زوجته في منتهـى الجمـال، وكأن الموت لم يكن لـه أدنى تأثير عليها. كانت ترقد وكلها نضارة مثلما كانت في اللحظة التي تناولت فيها دواء الراهب، واستغرقـت فـي النـوم، وبالقرب منها يرقـد تايبالت، عندما رآه روميـو، طلب العفو من الجسـد الميت، وناداه يـا بن الخال، إكراماً لخاطر جولييت، وقال إنه على وشك أن يقدم له معروفاً بأن ينهي حياة عدوه.

فـي تلك اللحظة ودع روميو زوجته الوداع الأخير، وقبلها في شفتيها، ثم تجرع السم الـذي ابتاعه من الصيدلي. وكان مفعوله قاتلاً حقيقـة، وليس مثل الشراب الذي تناولته جولييت، الذي كان مفعوله الآن على وشك الانتهاء، ولم يمض وقت قليل حتى استيقظت.

علـم الراهـب أن الخطابات التي أرسلها إليه لم تصـل إلى روميو على الإطلاق بسبب بعضـ الظـروف السيئة. فحضر بنفسـه ومعه بعض الأدوات وفانوس كي يحرر السيدة مـن حبسها، لأن اللحظة التي ستفيق فيها حـان موعدها. لكنه دهش عندما وجد ضوءاً فـي مقبرة عائلـة كابوليت، ورأى سيفين ودماء بالقرب منهـا، ويرتمي بداخلها كل من باريس وروميو بلا حراك.

وقبـل أن يستطيـع إدراك كيف حدث ذلك كله، كانت جولييت قد استيقظت من سباتها العميق، فلما رأت الراهب إلى جوارها، تذكرت أين هي ولماذا هي هنا، وسألت عن روميو، وطلـب منهـا الراهب، عندما سمـع ضجة بالخارج أن تخرج من مـكان الموت ذلك، وغير المناسب للنوم، لأن قوة أكبر منهم حطمت كل خططهم، ولما خاف من الضجة فر هارباً.

عندما رأت جولييت قنينة السم في يد حبيبها المخلص، تيقنت أنه مات من أثر السم، لـذا فقد قررت أن تتجرع ما بقي فيهـا إذا كان هناك ثمة بقايا، وقبلته في شفتيه لترى إذا ما كان هناك سم عالق بهما. وعندما سمعت ضجة الناس تقترب، استلت خنجراً كان يتمنطق به روميو، وطعنت نفسها به، وماتت إلى جواره.

فـي ذلـك الوقـت كان الحراس قد أقبلـوا إلى ذلـك المـكان، وكان هناك خـادم من أتبـاع باريس قد رأى القتال بين سيده وروميو، فذهـب وأبلغهم بذلك، وانتشرت الأنباء

بيـن المواطنيـن، الذين اندفعوا إلى شـوارع فيرونـا، يرددون في حيـرة، بـاريس! روميو! جولييـت! وأخيـراً أيقظت هـذه الضجة لـورد كابوليت ولـورد مونتاجيو مـن فراشهما، وحضـرا معاً ومعهما الأمير ليتعرفوا علـى أسباب هذه الاضطرابات، قبض على الراهب بوساطة بعض الحراس وهو قادم من فناء الكنيسة يرتجف ويبكي بشكل مريب، وتجمع حشـد كبير في تلك الآونة عنـد مقبرة عائلة كابوليت، وأصدر الأمير أمره إلى الراهب أن يروي ما يعرفه عن تلك الأحداث الغريبة الفظيعة.

وفـي حضور اللـورد مانتاجيو، واللـورد كابوليت، روى الراهب قصـة الابن والبنت سيِّئـي الحـظ، والدور الذي قام به في تزويجهما، وكان يأمـل أن مثل هذا الاتحاد كفيل بإنهـاء الصـراع الطويل بين عائلتيهما. وقـال: إن جولييت التي ترقـد ميتة هناك، هي زوجة روميو المخلصة، وأن روميو الذي يرقد ميتاً هناك، هو زوج لجولييت.

وحكـى أيضـاً كيف أنه قبل أن يجد فرصة مناسبة ليعلن لهم ذلك الزواج، كان هناك زواج آخـر يُعدُّ لجولييت، وحتى تتجنبه، تناولت شراباً مخدراً، كما نصحها، حتى يعتقد كل من يراها أنها ميتة. في الوقت نفسه، كان قد كتب عدة رسائل إلى روميو، يطلب منه الحضـور ليأخذها مـن المقبرة، في الوقت الذي ينتهي فيه مفعـول الشراب المنوم، لكن لسوء الحظ لم يصل خطابه أبداً لروميو. لم يستطع الراهب أن يكمل باقي القصة أكثر من ذلك. وكل ما عرفه فقط أنه جاء ليخلص جولييت من محبسها في المقبرة، وجد كلاً من باريس وروميو ميتين!

أما بقية القصة فقد رواها الخادم الذي رأى باريس وروميو يتقاتلان، وكذلك الخادم الذي حضر مع روميو من مانتوا والذي أعطاه هذا العاشق المخلص كل رسائله ليسلمها إلـى والـده، إذا قدر لـه أن يموت. ولقـد أثبتت هـذه الرسائل صـدق كلام الراهب، ففيها اعتـرف روميـو بزواجه مـن جولييت، وطلب العفو مـن والديه، وذكر فيهـا كيف اشترى السم، وكيف عزم على الحضور إلى المقبرة ليموت، ويرقد إلى جوار جولييت. ولقد أنقذت هـذه الحقائـق الراهب من أي اتهامات تؤدي به للاشتراك في عمليات القتل هذه، عندئذ التفـت الأمير إلى هذين اللوردين، مونتاجيـو وكابوليت، ووجه لهما اللوم لذلك الصراع الأحمـق القائم بينهما، وأوضـح لهما أي عقاب قاس أنزلته السماء بهما، من خلال حب أبنائهما، ليندد بتلك الكراهية غير المقبولة بينهما.

وهكـذا، لم يعد هذان المتنافســان أعداء بعد ذلك، واتفقا على دفن أحقادهما القديمة فــي قبــر روميــو وجولييت، وطلب لــورد كابوليت من لــورد مونتاجيو أن يمــد إليه يده، ونــاداه يا أخي، دلالــة على أن عائلتيهما أصبحتا الآن متحدتيــن، وقال هذه اليد كانت كل مــا يطلبه، لكــن لورد مونتاجيو، قال إنه سيقدم المزيد، لأنــه ينوي إقامة تمثال من الذهــب الخالص لجولييت، ليكون أعظم وأكمــل تمثال في كل فيرونا، وفي المقابل قال لورد كابوليت، إنه سيقيم تمثالاً آخر لروميو.

لكــن كان الوقــت قد فــات، عندما حاول هــذان اللــوردان أن يقدم كل منهمــا أفضل ما لديــه عربوناً لصداقتهما الجديدة، على الرغم مــن أن غضبهما القديم وعراكهما كان من الشراسة بمكان، حيث لم يستطع أن يمحو ذلك العداء والغيرة بين العائلتين النبيلتين سوى تلك الميتة الشنيعة لأبنائهما.

***

هاملت أمير الدنمارك

أصبحت جرترود ملكة الدنمارك أرملة، بسبب موت الملك هاملت المفاجئ، وبعد أقل من شهرين من وفاته تزوجت شقيقه كلوديوس. وقد علق كل الناس على ذلك التصرف في ذلك الحين، بأنه تصرف غريب يتصف بعدم الحكمة وقلة الإحساس، أو ما هو أسوأ من ذلك.

لم يكن كلوديوس هذا بأي حال من الأحوال، يشبه زوجها الراحل في أي من صفاته الشخصية أو تفكيره، كان مظهره قبيحاً وذا شخصية شريرة. وفي الحقيقة، فقد انتاب الشك بعض الناس في أنه قتل أخاه الملك الراحل، حتى يمكنه الزواج من أرملته ويصبح ملك الدنمارك. لذا فقد أبعد الأمير الشاب هاملت، ابن الملك الراحل والوريث الشرعي.

كان لهذا التصرف الأحمق تأثير كبير في الأمير الشاب، الذي كان يحب ويخلص لذكرى والده الراحل. ولأنه صاحب شخصية نبيلة، فقد أزعجه بشدة العار الذي لحق به من جراء هذا الزواج، إضافة إلى حزنه على وفاة أبيه. كل ذلك جعله يفقد كل سعادته. وانتابته حالة من الحزن العميق. ولم يعد يجد أي متعة في كتبه، ولا في تدريباته الرسمية، ولا الرياضية، لقد سئم العالم، الذي بدا له مثل حديقة مهملة، حيث ماتت كل الزهور لعدم وجود مكان لها، ولا شيء ينمو فيها غير النباتات الضارة.

كما أن فقدان العرش بالنسبة إليه كان جرحاً مريراً. إلا أن ذلك لم يكن يقلقه، ولم يمحُ كل مظاهر البهجة في نفسه، بقدر ما أثرت فيه تلك الواقعة، إذ تنكرت أمه لذكرى أبيه. ويا له من أب!...كان بمنزلة الزوج الودود الرقيق، وكانت هي دائماً تبدو في مظهر الزوجة المحبة المطيعة... وبعد أقل من شهرين تزوجت شقيق زوجها العزيز، وعم هاملت الصغير!

كان ذلك في حد ذاته زواجاً غير موفق وفظيعاً، للقرابة التي تربطهما، ومما جعل الأمر أكثر سوءاً تلك العجلة التي تم بها الزواج، وعدم كفاءة الشخص الذي اختارته ليكون ملكاً. كان ذلك بالذات، أكبر بكثير من فقدان عشر ممالك، وما جعل الأمير النبيل يفقد كل إحساسه بالبهجة، وتغشى على فكره سحابة قاتمة! وكان كل ما تبذله أمه جيرترود أو الملك من محاولة لشغله عن حزنه، بلا جدوى، فكان لا يزال يظهر في

القصـر بحلتـه السوداء، إحياء لذكـرى والده، حتى أنه لم يخلعها يـوم زواج أمه، كما لم يستطع أحد إقناعه بالمشاركة في أي من مباهج ذلك اليوم المخزي (كما بدا له).

كان أكثر ما يقلقه هو عدم التأكد من الطريقة التي مات بها أبوه، فقد أذاع كلوديوس أن حية لدغته، وكان لدى هاملت الشاب شكوك قوية بأن كلوديوس هو الحية التي قتلته من أجل العرش، وأن الحية التي لدغت أباه تجلس الآن على العرش.

إلـى أي حد من الصـواب كان شكه؟ وبماذا ينبغي أن يفكر تجاه أمه؟ هل كانت تعلم بهذا القتل، وهل هناك احتمال بأنها وافقت على تنفيذ ذلك؟ هذه هي الشكوك التي كانت تراوده بشكل مستمر وتكاد تودي به إلى الجنون.

وصلت إلى أسماع الأمير الشاب حكاية مؤدَّاها أن شبحاً يماثل تماماً الملك الراحل، شاهـده جنـود الحراسة أمام القصر في منتصف الليل لمـدة ليلتين أو ثلاث ليال تباعاً، وكان الشبـح دائمـاً يظهر بالحلة الحربية التي كان يرتديهـا الملك الراحل! والذين رأوه (ومـن بينهـم هوراشيو صديق هاملت المقـرب) اتفقوا على الوقـت والطريقة التي يظهر بهـا. كان يظهـر عندما تدق الساعـة منتصف الليل تمامـاً، ويبدو شاحبـاً بوجه يملؤه الأسى، أكثر من الغضب، بلحيته البيضاء.

ولم يكن يرد على أسئلتهم التي يوجهونها إليه. ذات مرة رفع رأسه وكاد أن يتكلم لكن حدث أن صاح الديك معلناً بداية النهار، فانصرف مسرعاً واختفى من أمام نواظرهم.

اندهش الأميـر الشاب تمامـاً من قصتهم، وصـدق أن ما رأوه هو شبـح والده. فقرر أن ينضـم للجنـود في أثناء الحراسة في تلك الليلة حتى تتـاح له الفرصة لرؤيته، حدَّث نفسـه، بـأن ظهـور مثل ذلك الشبح ليس عبثاً، بل لا بـد أن لديه شيئاً يقولـه. ورغم أنه صامت حتى الآن، إلا أنه سوف يتحدث إليه، وانتظر قدوم الليل بنافد الصبر.

عندمـا أقبل الليل، أخـذ مكانه إلى جوار هوراشيو، ومارسيلوس، عند واجهة القصر حيـث اعتـاد الشبح أن يظهر، وبـدؤوا يتحدثون عن برودة جو تلـك الليلة، لكن هوراشيو قطع حديثهم وقال لهم إن الشبح قادم!

عندمـا رأى شبـح والـده، أصيب هاملت فجـأة بالرعب والدهشـة، وطلب من ملائكة السمـاء أن تحميهـم لأنه كان لا يعرف عما إذا كان شبحاً طيبـاً أم شريراً. وهل جاء من أجـل الخيـر أم الشر. وبالتدريـج استرجع هاملت شجاعته. ونظر إلـى والده (كما بدا له)

بحـزن شديـد، كما لـو كان يريد التحدث إليـه، وظهر بالمظهر نفسه الـذي كان عليه في حياته، حتى أن هـاملت لم يستطع مقاومة التحدث إليه فنادى عليه باسمه، هـاملت، أيها الملـك، أبـي!... وتوسل إليه أن يخبره عن سبب تركـه لقبره؛ حيث دفنوه هناك في سلام، ليعود ثانية لزيارة الأرض في ضوء القمر، وهل هناك أي شيء يمكنهم أن يفعلوه ليمنح روحه الهدوء والسكينة؟

أشـار الشبـح لهاملت إشارة معناها أن يتبعه إلى مـكان أبعد من هذا، حيث يمكنهما أن يصبحـا بمفردهما. حاول هوراشيو ومارسيلوس أن يوقفا الأمير من أن يتبع الشبح؛ لأنهمـا كانـا يخشيان أن يكون روحاً شريـرة، من الممكن أن تغويـه وتأخذه إلى البحر المجـاور أو إلـى قمة الجرف المخيف، ثم تتحول هذه الروح في هيئة مرعبة، مما يؤدي بالأمير إلى الجنون.

لكن تحذيراتهما ونصائحهما لم تغير من عزم هـاملت. فقد كان لا يهتم على الإطلاق بحياته حتى يخشى أن يفقدها، أما بالنسبة إلى روحه، فماذا يمكن للشبح أن يفعل بها؛ لأنهـا لا تموت مثـل روحه؟ وشعر بقوة كأسد، واندفع مخلصـاً نفسه من بينهما، وتتبع الشبح حيثما يقوده.

عندمـا أصبحا بمفردهما، قطـع الشبح صمته، وأخبره أنه شبـح هـاملت والده، الذي قتـل بوحشية، قال إن ذلـك قد تم بواسطة شقيقه كلوديوس، كمـا كان يعتقد فعلاً، على أمل الفوز بأرملته والتاج. فبينما كان نائماً في حديقته، كعادته دائماً بعد الظهر، زحف إليه أخوه الخائن في أثناء نومه، وصب في أذنيه سائلاً ساماً، سرعان ما أودى بحياته، وهكـذا، سُلب منه عرشه ومليكته وحياته، بيد أخيه، في أثناء نومه، وتوسل إلى هـاملت، إذا كان يحب والده العزيز، أن ينتقم من هذا القاتل الأثيم!

تحـدث الشبـح لابنه عن وقوع أمه فـي الرذيلة. ولقد أثبتت مـدى زيف حبها لزوجها الأول، بزواجهـا مـن قاتله. ورغم أنه قـال لهاملت أن يتصرف كما يحلـو له في انتقامه من عمه الشرير، إلا أنه طلب منه أن يكون حريصاً على ألا يسيء إلى أمه، ويتركها لعدالة السماء، والعذاب وتأنيب الضمير... وعبر هـاملت بإطاعة كل أوامر الشبح... واختفى الشبح!

عندمـا تُـرك هـاملت وحيداً. اتخذ قراراً حازماً بأنه لا بـد أن ينسى كل ما علق بذهنه مـن كل الكتـب التي قرأها. ولا يبقى فـي ذهنه سوى ما قاله له الشبح، وما أمره به، ولم يخبـر تفاصيل المحادثة إلا لصديقـه العزيز هوراشيو، وأمر هوراشيـو ومارسيلوس أن يكتما سر ما رأوه الليلة!

أثَّـر الرعب الشديد الذي تركـه منظر الشبح في هـاملت، وكاد أن يدفع بـه إلى الجنون. وخشـي أن يستمر ذلك التأثير ويظهر عليه ويثيـر انتباه عمه، ويشك في أن هـاملت يدبر شيئـاً مـا ضده، أو أنه عرف عن موت أبيه أكثر مما يبـدي، لذلك قرر منذ تلك اللحظة أن يتصرف كما لو أنه مجنون حقاً. فلتكن ملابسه وتصرفاته وأسلوب كلامه. غريبة وغير مهذبـة، وتظاهر بـالجنون تمـاماً إلى درجـة أن الملك والملكة خدعا بذلك؛ ولم يطرأ على ذهنهما أن حزنه على موت أبيه من الممكن أن يؤدي به إلى تلك الحالة، لأنهما لا يعرفان شكل الشبح، واعتقدا أن سبب ذلك هو الحب، واطمأنَّا إلى معرفة أسباب الموضوع.

ذلك أن هـاملت قبل أن يقع في هذه الحالة من الحزن. كان قد أحب فتاة جميلة تدعى أوفيليا، ابنة بولونيوس، رئيس وزراء الملك.

كان يرسل إليها خطابات وهدايا، معرباً عن حبه لها: فاطمأنت هي إلى حبه، إلا أن الظـروف الأخيـرة التعسة جعلته يهملها، ومنذ اللحظة التـي تظاهر فيها بـالجنون، كان يعاملها بخشونة وبشيء من عدم الاهتمام.

أمـا هـي فلأنها فتاة طيبة، لم توجِّه إليه اللـوم لمعاملته لها هكذا، بل أقنعت نفسها بأن سبب ذلك فقط هو مرضه العقلي الذي يجعله لا يأخذها بعين الرعاية كما كان من قبـل. وأخذت تقارن بيـن صفات عقله النبيـل –رغم أنها ضعفت بسبـب الحزن العميق الـذي يعتريه– والأجراس الموسيقية الجميلـة. التي تصدر عنها نغمات جميلة، وعندما لا يعزف عليها عزفاً صحيحاً تصدر عنها نغمات فجة وأصوات مزعجة.

ورغـم أن مـا يشغـل ذهن هـاملت هـو الانتقـام لوالده من قـاتلـه، لم يكـن يسمح لـه بـالتفكير في الحب، إلا أنه كان يفكر أحيانـاً بإخلاص في أوفيليا.

في إحدى هذه اللحظات، عندما تبين له أنه يعامل هذه الفتاة الرقيقة بقسوة شديدة، كتـب لهـا خطاباً مملـوءاً بـالكلمات الخشنة، لتتفـق مع حالة جنونـه المزعوم، لكن بها بعضـ اللمسات الرقيقـة، وأظهرت تلك الرسالـة للفتاة النبيلة مدى الحـب العميق الذي يكنـه لهـا في أعماق قلبه، فكتب لها أنه بإمكانها أن تشـك بـأن النجوم ما هي إلا شعلة نـار، وأن تشك في أن الشمس تتحرك، لكن ليس بإمكانها أن تشك أبداً في أنه يحبها!

أطلعـت أوفيليا والدهـا علـى هذا الخطاب، فشعر أن من واجبه أن يطلع الملك والملكة عليـه، ومنـذ تلـك اللحظة، اعتقـدا أن السبب الحقيقـي لجنون هـاملت هـو الحب، وتمنَّت الملكـة أن يكون جمال أوفيليا هو سبب تلك الحالـة الغريبة، وأملت أن تستطيع بعطفها أن تعيده إلى حالته الطبيعية.

كان مرضـ هـاملـت أكثر عمقاً مما افترضت ولا يمكن شفـاؤه بـالحب. فما زال شبح والده يسيطر على خياله، والقرار الحاسم بالأخذ بالثأر لا يترك له فرصة ليستريح. فكل ساعـة تأخير تبدو له نوعاً من التقصير. مع العلم بأن مسألة قتل الملك ليست بالمسألة السهلـة، لأنـه كان دائماً محاطاً بحرَّاسه. وإذا لم يوجدوا فوالدة هاملت تكون معه دائماً وسيمنعه من فعل ما يريد. هذا بالإضافة إلى أن مسألة قتل إنسان كانت كريهة وفظيعة لشخصـ مثـل هـاملت يتميز بطبع شديد الرقة. كمـا أن حزنه أصابه بالضعف، وقلل من عزيمته. كما أنه لم يستطع مقاومة الشك فيما إذا كان الشبح الذي رآه هو والده الحقيقي، أم شيطان اتخذ هيئة والده فحسب، ليستغل ضعفه وتعاسته استغلالاً مجحفاً حتى يدفع بـه إلى ارتـكاب جريمة قتل، عندئذ قرر أنه لابد أن يحصل علـى مزيد من البراهين أكثر تأكيداً من التي قالها له الشيطان، أو الشبح التي ربما قد تكون زائفة.

وبينمـا كان هـاملـت يعاني من حالـة التردد هـذه وصلت إلى القصـر مجموعة من الممثليـن كانوا يمتِّعون هاملت بعروضهم من قبل. وكان دائماً يعجب بمونولوج حزين كان يلقيـه أحدهم وهو يصف قتـل الملك بريام العجوز ملك «طـروادة»، وحزن هيكوبا مليكته عليه.

رحب هاملت بأصدقائه الممثلين الأعزاء، وطلب من الممثل إذا كان بإمكانه أن يلقي ذلك المونولوج على أسماعه، ففعل ذلك بطريقة رائعة بثت الحياة في المشهد... ووصف القتلـة الشنعاء للملك العجوز الضعيف. وتدميـر شعبه ومدينته بالحرق، ووصف الحزن المجنـون للملكـة العجوز، وجريها حافيـة القدمين خـارج القصر، وتعلـو رأسها قطعة قماش قصيرة بدلاً مـن التاج، وأخرى تستر جسدها بدلاً من الثـوب الملكي الذي كانت ترتديه من قبل، لم يستدر المشهد دموع جميع المشاهدين فحسب، وهم يتخيلون المشهد الحقيقي، بل أثر ذلك في الممثل نفسه الذي تهدج صوته وانسابت دموعه الحقيقية...

جعـل هـذا المشهـد هـاملت يفكـر بـأن الممثـل إذا كان يستطيع أن يضيـف مثل هذا الإحساس العظيم إلى مجرد قصة، ويبكي متأثراً من أجل هيكوبا التي ماتت منذ مئات السنين، أفلا يتأثر هو إذن وقد ترك ثأره يرقد نائماً كل ذلك الوقت في نسيان بليد؟!.

وبينما كان يفكر في التمثيل والممثلين، وقوة التأثير التي يمكن أن تضيفها مسرحية جيـدة علـى المشاهدين، تذكر موقفاً لأحد القتلة، رأى مشهد قتل على المسرح، فتأثر من

عمـق المشهـد حتـى أنه اعترف على الفـور بجريمته التـي اقترفها، فعزم علـى أن يقدم هـؤلاء الممثلون مسرحيـة تتشابه في أحداثها مع أحداث مقتـل أبيه أمام عمه، ويراقب عـن كثـب ليرى الأثر في الملـك، حتى يستطيع أن يكون على يقيـن أكثر عما إذا كان هو القاتل أم لا، فأمر بتجهيز المسرحية ودعا الملك والملكة لمشاهدة العرض.

كانـت قصـة المسرحية عن مقتل دوق في فينيا. اسم الـدوق جونزاجو، واسم زوجته بـابتستا، وتعرض المسرحية كيف أن لوسيانوس وهو على صلة قرابة بـالدوق دسَّ السم لـه وهو فـي الحديقة، ليحصل على ثروتـه، وكيف أن القاتل استطـاع فيما بعد أن يفوز بحب زوجته جونزاجو.

عندمـا عرضـت المسرحيـة كان الملـك، الذي لا يعلـم شيئاً عن الفخ الـذي نصب له، حاضـراً هـو والملكة وكل رجال البـلاط، وجلس هـاملت بـالقرب منـه منتبهاً له ليراقب ردود أفعالـه. بـدأت المسرحيـة بحـوار بين جونزاجـو وزوجته، وأبـدت الزوجة في هذا الحـوار، العديـد مـن وعود الحب، قـالـت إنها لن تتزوج أبـداً من زوج آخر لـو أن حياتها امتـدت أكثر من حياته، ولو حـدث أنها ارتبطت بزوج آخر فإنهـا ستكون سيدة ملعونة. وأضافت أنه لا تفعل ذلك إلا امرأة قتلت زوجها الأول.

شاهد هـاملت تغير لون وجه الملك عند سماعه لتلك الكلمات، وأحس أن وقعها كريه علـى كليهمـا، هو والملكـة، لكن عندمـا أقبل لوسيانوس، طبقاً لأحـداث القصة، ليدس السـم إلـى جونزاجو النائم فـي حديقته، وكان ذلك مماثـلاً لفعلة عمـه الخسيسة تجاه الملـك الراحل، انتفض ضميـر كلوديوس بشدة إلى درجة أنه لـم يستطع تكملة مشاهدة بقيـة المسرحيـة، وأمر أن تضاء الأنوار، وتظاهر أو أحس بمرض مفاجئ، وترك المسرح سريعاً. وبعد أن انصرف، توقف عرض المسرحية.

فـي هـذه اللحظة تيقن هـاملت بمـا فيه الكفاية ممـا جعله مقتنعـاً بصدق كلمات الشبح وأقسم لهوراشيو إنّه لا بد أن يصدق كل ما قـاله. وقبل أن يفكر في الطريقة التي سينتقـم بهـا، بعـد أن تأكد أن عمه هو قـاتل أبيـه، استُدعي لمقابلة الملكـة، أمه، للقاء خاص في حجرتها.

كانـت تلـك هي رغبة الملـك في استدعاء الملكـة لهاملت، حتى تخبـر ابنها كيف أن تصرفه الأخير قد أساء لكليهما، ولما كان الملك يريد أن يعرف كل ما دار في هذا اللقاء،

واعتقاداً منه أن أم هاملت من المحتمل ألا تقص عليه كل ما قاله هاملت. أمر بولونيوس العجوز أن يختبئ خلف ستار حجرة الملكة، حيث يمكنه من مكمنه أن يسمع كل ما يدور بينهما من حوار.

وبمجرد دخول هاملت، بدأت أمه تتهمه بأنه تصرف بشكل سيئ، وأخبرته أنه أساء إساءة بالغة إلى والده (تقصد عمه الملك) لأنها بزواجها منه، فإنها تدعوه والد هاملت، غضب هاملت لأنها منحت لقباً غالياً ونبيلاً، وهو لقب الأب، لواحد لم يكن في الواقع أكثر من قاتل والده الحقيقي، ورد عليها بحدة: «أمي، لقد أسأت إلى والدي كثيراً».

فقالت الملكة: «هذه إجابة جوفاء».

فقال هاملت: «جوفاء بالدرجة نفسها التي يستحقها السؤال!»، فسألته الملكة عما إذا كان نسي إلى مَنْ يتكلم؟

أجاب هاملت: «يا للأسف. كم كنت أتمنى أن أنسى، أنك الملكة، زوجة أخي زوجك، وأنت أمي. لكم كنت أتمنى ألا تكوني ما أنت عليه».

قالت الملكة: «إذن، لو أنك لا تعرف كيف تبدي الاحترام الكافي، فسأحضر لك أولئك الذين يعرفون كيف يتكلمون معك»، وكانت على وشك أن ترسل إليه الملك أو بولونيوس.

لكن هاملت لم يدعها تذهب ليستغل فرصة وجوده معها وحدها، حتى يرى ما إذا كانت كلماته قد جعلتها تدرك الحياة القذرة التي تحياها، فأمسكها من معصمها وجذبها بشدة وأجلسها.

ولما كانت مرتعبة من سلوكه العنيف، وتخشى أن يصيبها بأذى في ثورة جنونه، فصاحت، وسمع صوتاً من خلف الستائر يصيح: النجدة، أنقذوا الملكة!

عندما سمع هاملت ذلك، ظن أنه الملك نفسه وقد اختفى هناك فاستل سيفه وسدده إلى المكان الذي صدر منه الصوت، كما يسدده تجاه أرنب... وأخيراً توقف الصوت وتأكد هاملت أن الشخص مات، وعندما سحب الجثة من خلف الستائر، اكتشف أنه ليس الملك، بل بولونيوس الوزير العجوز، الذي اختبأ في ذلك المكان ليراقب سراً.

صاحت الملكة في تعجب شديد: «يا لها من فعلة شنيعة نكراء قمت بها».

فأجابها هاملت: «فعلة نكراء يا أمي، لكنها ليست في مثل سوء فعلتك، التي تسببت في قتل الملك، والزواج من أخيه!».

تحـدث هـاملت كثيراً في هذه النقطة. فقال: إن أخطـاء الآباء ينبغي أن يتقبلها الأبناء بنـوع مـن الرضا، لكن في حالـة جريمة كبرى مثل هـذه، يمكن للابـن أن يتكلم بمنتهى القسوة مع أمه. ما دام أن القصد من هذه القسوة، هو صالحها وإعادتها إلى الطريق القويم.

وأوضـح لهـا الأميـر فـي كلمات مؤثرة، مـدى ما هي فيـه من خسـة لتنكرها للملك الراحـل، والـده حتى تقدم على الزواج بعد مدّة قصيرة من مقتله، من أخيه المتهم بقتله، إن مثل هذا التصرف بعد الوعود القاطعة التي وعدت بها زوجها الأول، يجعل المرء يشك في كل وعود النساء، وكل ما يدعينه من فضيلة، وما الدين عندهن إلا تشدق بالكلمات، وقال إنها ارتكبت فعلاً يغضب السماوات، وتتقزز منه الأرض!

أراهـا صورتين، صورة للملك الراحل، زوجهـا الأول، والثانية للملك الحالي، زوجها الثانـي، وطلـب منهـا أن تلاحظ الفـرق، ياللسماحة التـي تعلو وجه والـده! وكيف يبدو عظيمـاً! ثـم أراها صورة الآخـر الذي اتخذته بديلاً له، وكم كان يبـدو قبيحاً عليلاً، لأنه دمَّر حياة أخيه الطيب.

شعـرت الملكـة بخجـل مريـر، لأنه بهـذه الطريقة حـول ناظرهـا إلى داخـل نفسها، فاكتشفت في تلك اللحظة كم هي سوداء القلب شريرة!

عندئـذ سألهـا هـاملـت كيف يمكـن لها أن تواصـل الحياة مع رجل مثـل هذا وتكون زوجـة له، ذلك الـذي قتل زوجها الأول، واستولى على العرش، بالوسائل الزائفة نفسها التي يستعملها اللصوص.

وعندمـا كان هـاملـت يتكلم، دخل الحجرة شبح والده، في الهيئة التي كان عليها في أثنـاء حياتـه، والتي رآها هـاملـت أخيراً، فسأله هـاملت في هلع شديـد عما يريده، فقال الشبح إنه جاء ليذكره بالثأر الذي وعد هـاملت بتنفيذه، ويبدو أنه نسيه، وقال له الشبح أيضـاً أن يتحدث إلى والدته، وإلا فإن حزنهـا وخوفها سوف يقتلانها. بعد ذلك اختفى، ولم يكن يراه إلا هـاملت فحسب.

وبغضـ النظـر عـن تحديد المكان الذي يقف فيـه أو وصفه، فإن ذلـك لم يكن يجعل الأم تستطيـع رؤيتـه، فقد انتابها رعب شديد طوال ذلك الوقـت وهـي تسمعه يتحدث إلى لا شيء، كما بدا لها، واعتقدت أن ذلك نتيجة لخلل عقله.

طلـب منهـا هـاملت ألا تكون بمثل هذه الخسة حتى تعتقـد أن جنونه هو السبب الذي جعل روح أبيه تعود إلى الأرض. بل إن وقاحتها هي السبب في ذلك، وسألها أن تستشعر

ضربـات قلبـه، وكيـف أنها منتظمـة، وليست مثل ضربـات قلب رجل مجنـون. وتوسل إليهـا بعيون دامعة أن تسأل السماء العفو عن ماضيها، وترجو مستقبلاً، عدم مصاحبة الملك، وألا تكون له زوجة بعد ذلك، وعندما تتصرف على هذا النحو وتبدو كأم له، وذلك باحترام ذكرى والده، سيطلب منها في ذلك اللحظة أن تباركه كابن لها، ووعدت بتنفيذ ما طلبه منها وانتهت المقابلة.

بعـد ذلـك أصبح في مقدور هاملت أن يتعرف إلـى جثة القتيل الذي قتله خطأ نتيجة سـوء الحظ ولاندفاعـه وعندما اكتشف أنـه بولونيوس والد الفتاة أوفيليـا، التي يحبها كثيراً، بكى من جراء ما فعله!

أعطى مقتل بولونيوس للملك مسوغاً لإرسال هاملت خارج المملكة. وكان يتمنى أن يجـد سبيـلاً لقتله، لأنه كان يشكل خطراً عليه، لكنه كان يخشـى من الناس الذين أحبوا هاملت، وكذلك من الملكة التي كانت رغم أخطائها، تعبد ابنها الأمير. وادعى أنه حفاظاً علـى سلامة هاملت وحتى لا يعاقب علـى قتل بولونيوس، أمر بمغادرة البلاد فوق ظهر سفينة متجهة إلى انكلترا تحت حراسة اثنين من رجال البلاط، وأرسل معهما رسالة إلى القصـر الملكي في إنكلترا (التي كانت في ذلك الوقت تحت حكم الدنمارك) بها أمر بقتل هاملت بمجرد وصوله إلى أرض إنكلترا، لمسوغات خاصة ذكرها في الرسالة.

أحسـ هاملت بشيء من الغدر، وعثر علـى الرسالة ليلاً، فأزال اسمه ووضع بدلاً منه اسم رجلي البلاط اللذين كانا في حراسته، ثم أغلق الرسالة ووضعها حيث وجدها.

حـدث بعد ذلك، أن هاجـم القراصنة السفينة وبدأت معركة بحريـة، في أثناء القتال أراد هاملـت أن يظهـر شجاعته فقفز وسيفه في يده إلى سفينة الأعداء، أما السفينة التي كان عليهـا فقد فرَّت بجبن، وتركت هاملت يواجه قدره، ووصل رجلا البلاط إلى إنكلترا يحملان الرسالة التي استبدل فيها باسمه اسميهما حتى يلقيا حتفهما.

أثبـت القراصنـة أنهم أعداء شرفـاء، فعندما عرفوا أن أسيرهم الأميـر، طمعوا في أنه ربما قد يفعل شيئاً لمصلحتهم في القصر عند عودته، إذا ما قدَّموا له أي معروف، وهكذا أنزلوه في أقرب شاطئ دنماركي.

ومن ذلك المكان كتب إلى الملك يخبره عن المصادفة الغريبة التي تسببت في عودته إلـى البـلاد، وقال إنه سيصـل إلى القصر في اليـوم التالي، وعندما وصـل إلى مشارف البلدة، كان أول شيء وقع عليه بصره مشهداً حزيناً جداً.

كان هذا المشهد هو جنازة الفتاة الجميلة أوفيليا حبيبته الغالية، فمنذ وفاة والدها بدأت الفتاة تفقد عقلها... عانت كثيراً لأنه قتل بوحشية على يد الأمير الذي أحبته، حتى أنه لم يمضِ وقت طويل حتى أصيبت بالجنون تماماً. فكانت تتجول في القصر توزع الورود على السيدات وهي تقول على روح والدها، وتغني أغاني عن الحب والموت، وأحياناً أغاني بلا أي معنى على الإطلاق، كما لو أنها فقدت ذاكرتها تماماً.

كانت هناك شجرة صفصاف تنمو عند مجرى ماء تنعكس أوراقها وفروعها على صفحته، أتت إليها ذات يوم دون أن يلحظها أحد تحمل معها باقات من أوراق الشجر والأعشاب صنعتها بنفسها... وتسلقت الشجرة لتعلق عليها هذه الباقات، تكسَّر فرع الشجرة، وسقطت في الماء، وتعلقت ملابسها بأحد الفروع القريبة من سطح الماء لمدَّة قصيرة، غنت أثناءها مقاطع من أغنية قديمة، وهي لا تدرك مصيرها التعس. وسرعان ما ابتلت ملابسها وأثقلها الماء، فغطست إلى القاع الموحل لتموت ميتة بائسة!

كانت مراسم جنازة تلك الفتاة الجميلة، قد بدأت عندما وصل هاملت، حيث وُجِدَ الجميع، أخوها ليرتيس والملك والملكة وكل رجال البلاط.

في البداية لم يكن يعرف لمن تلك المراسم، فوقف بعيداً غير راغب في قطع هذه المراسم، ورأى زهوراً منثورة فوق القبر، نثرتها الملكة بيدها وهي تقول: «زهور جميلة من أجل إنسانة جميلة!... كان ينبغي أن أنثر هذه الزهور فوق سرير عرسك، أيتها الفتاة الحلوة، وليس فوق قبرك، وكان ينبغي أن تكوني زوجة ابني هاملت!».

وسمع شقيقها يتمنى لو أن هذه الزهور تقفز من قبرها، ثم رآه يقفز داخل القبر وقد جن من الحزن، ويطلب من حفار القبور أن يهيل عليه التراب حتى يدفن معها.

سرعان ما استعاد هاملت حب الفتاة الجميلة، ولم يستطع أن يتحمل رؤية أخيها يبدي مثل ذلك الحزن، لأنه يعتقد أنه يحب أوفيليا أكثر من أربعين ألف أخ، فاندفع من حيث يقف وقفز داخل القبر في حالة جنونية أكثر مما كان عليها ليرتيس. وما إن رأى ليرتيس هاملت الذي كان سبباً في موت والده وأخته، انقض عليه قابضاً على رقبته كأنه عدو، إلى أن فرقوا بينهما.

بعد انتهاء الجنازة اعتذر هاملت لإلقاء نفسه في القبر، وقال إنه لم يستطع أن يتحمل رؤية أي أحد يعبِّر عن حزنه أكثر مما يبدي هو لموت أوفيليا، وبعد مدة من الوقت، أصبح هذان الشابان النبيلان صديقين مرة ثانية.

أمـا الملك الشرير، عـم هـاملت فقد خطط لاستغلال حزن وغضـب ليرتيس على والده وأوفيليا ليتخلص من هـاملت، فـأقنع ليرتيس بدعوة هـاملت للمبارزة ليعرف من منهما أكثر براعة في اللعب بـالسيف في مباراة ودية. وافق هـاملت، وتحدد يوم للمبارزة.

حضـر كل رجـال البلاط هـذه المبـارزة، وأعد ليرتيس بنـاء على أوامـر الملك سيفاً مسمماً، واختـار هـاملت سيفاً عادياً، ولم يشك أبداً فـي أن يكون ليرتيس مخادعاً، ومن ثـمَّ لم يقم بفحص سيفـه بعناية، علماً بأن ليرتيس بدلاً مـن استخدام سيف غير مدبب، استخدم سيفاً مدبباً ومسمماً.

فـي البداية لعـب ليرتيس مع هـاملت فحسب وسمح له بإحراز بعض النقاط، فتظاهر الملـك بالسـرور لذلك وأثنى علـى نجاح هـاملت، لكـن ليرتيس سرعان مـا ازداد غضبه فوجه ضربة قاتلة إلى هـاملت، بسلاحه المسموم، وأصابه بجرح مميت، أما هـاملت، ولم يـزل لا يعرف الحقيقة، فقـد أصبح أكثر شراسة فاستبدال السـلاح خلال القتال، وأمسك بسيـف ليرتيـس السمـوم، وردَّ الضربة، التي وجههـا إليه ليرتيس، وهكـذا نال ليرتيس الجزاء نفسه نظير خيانته.

في هذه اللحظة صاحت الملكة بأنها قد سُمَّت إذ أنها قد شربت بالصدفة من الكأس الـذي أعـده الملك لهاملت كي يشرب منه إذا احتاج في أثنـاء المبارزة، ووضع فيه سماً قاتـلاً ليضمن موت هـاملت، إذا فشل ليرتيس في تحقيق ذلك. ونسي أن يحذر الملكة من هذا الكأس، الذي شربت منه في ذلك الحين وماتت على الفور!

فـي تلك اللحظـة، وقد انتاب هـاملـت إحساس بـالغـدر، فـأمر بإغـلاق الأبواب، حتى يكتشف الأمر، فـأخبره ليرتيس ألا يجهد نفسه لاكتشافه الأمر، لأنه هو الشخص الخائن... ولإحساسـه بأن حياته ستنتهي بسبب الضربة التي وجهها إليه هـاملت، اعترف بكل ما فعلـه، أخبـر هـاملت بـالطرف المدبـب المسمم للسيف، وقال له ليس أمامه إلا ساعة في الحياة، ولا يوجد أي دواء يمكن أن يشفيه. واتهم الملك في كلماته الأخيرة بأنه الشخص الذي خطط لكل هذه الأفعال الشريرة ثم طلب من هـاملت أن يسامحه، ومات!

عندمـا أدرك هـاملـت أن نهايتـه قربت، وعلـم أنه ما زال بطرف السيـف بعض السم، استـدار فجـأة إلى عمه الخائن ودفع بطـرف السيف في قلبه، وهكذا وفـى بـالوعد الذي وعده لروح أبيه، بأن ينتقم من القاتل الشرير!

بعد ذلك، شعر هاملت بضيق في تنفسه وبأن حياته تستلب منه، فالتفت إلى صديقه العزيز هوراشيو، الذي كان شاهداً على كل تلك الأحداث الحزينة، وهم هوراشيو بحركة كما لو كان يريد أن يقتل نفسه حتى يموت مع الأمير، لكن هاملت توسل إليه أن يحيا، حتى يستطيع أن يحكي قصته للعالم، فوعده هوراشيو أن يروي الحقيقة كاملة، كواحد يعرف كل شيء مما حدث.

وهكذا توقف قلب النبيل هاملت عن الدق. واستودع هوراشيو بعيون دامعة روح الأمير الطيب، طالباً له رعاية الملائكة، ذلك أن هاملت كان أميراً رقيقاً محبوباً، بسبب خصاله النبيلة التي تليق به كأمير، ولو أنه قد عاش، لكان بلا شك قد أثبت أنه أعظم وأروع ملك دنماركي!

***

عطيل

كان للسيناتـور الثـري برابـانتيو، ابنة جميلة هي ديدمونــة الرقيقة، وكان كثير من الرجــال يودُّون الزواج منهــا: لأنها تتمتع بصفات حميدة كثيرة، كذلك لثرائها المتوقع، لكنها لم تشعر تجاه أي واحد من معجبيها برغبة حقيقية، وهم أبناء بلدها ومن لونها... واختار قلبها رجلاً أسود مغربياً، كان والدها معجباً به ويدعوه دائماً إلى بيته.

وبالطبــع لا يمكـن أن نلـوم ديدمونة على الإطـلاق لاختيارها شخصــاً غير مناسب ليكـون حبيبهــا، فعلى الرغم من أن عطيل كان أسود اللـون، إلا أنه لم يكن ينقصه شيء يؤهله لحب تلك الفتاة الرائعة.

كان جنديــاً شجاعــاً. ومــن خلال ما أظهره مــن بسالة في تلك الحــروب الشرسة مع الأتراك، رُقِّيَ إلى رتبة قائد في خدمة فنيسيا، وقدَّرته الحكومة ووثقت به.

كان كثيــر الأسفــار، وكانت ديدمونة (كعــادة النساء) تحب سماعــه وهو يحكي عن مغامراتــه، كان يصـف المعــارك التي شارك فيهــا، والأخطار التي تعرضـ لها في البر والبحـر، ونجاتــه بأعجوبــة. وكيف أُخذ أسيــراً من العدو، وبيع كعبد، ثـم كيف هرب. ثم يحكــي عــن مشاهداتــه العجيبة التي شاهدهــا في البــلاد الأخرى، الصحــارى الهائلة، والكهــوف، والصخــور والجبال التــي تناطح قممهــا السحاب، والشعــوب المتوحشة من آكلي لحوم البشر، وتلك السلالة من القبائل الإفريقية التي تنمو رؤوسهم بين أكتافهم!

جذبت هذه الحكايات عن الأسفار، انتباه ديدمونة كثيراً، حتى أنها، إذا كانت تُستدعى لأمــر ما من شؤون البيت، سرعان ما كانت تنتهي منه، وتعود بأذن نهمة لتسمع المزيد من هذه الحكايات.

ذات مــرة طلبــت منه أن يحكي لهــا قصة حياته كلهــا، التي سمعتها مــن قبل ولكن علــى أجــزاء وافق على القيام بذلك، وجعلها تذرف دمعاً كثيــراً، عندما تحدث عن بعض المواقف الصعبة التي تعرض لها في شبابه!

عندمـا انتهـت هذه الحكايـة، أقسمت إنِّها كلهـا غريبة جداً، ورائعـة ومثيرة للشفقة. وقالـت إنهـا لم تكن تتمنى أن تسمعها، وتمنت لو أنها كانت رجلاً مثله. بعد ذلك شكرته وقالـت لـه لو كان لديه صديق يحبها، فينبغي عليـه أن يعلمه فقط كيف يقص حكايته، وذلك كفيل بأن يجعله يفوز بها، عندما قالت ذلك ببساطة وأمانة، فهم عطيل ما تعنيه، فتكلـم بصراحـة أكثر عـن حبه لها، وحصـل على موافقـة الفتاة الرائعـة ديدمونة على الزواج به سراً.

لـم يكن لون عطيل ولا ثروته من الأشياء التـي يضعها برابانتيو في اعتباره لقبوله زوجاً لابنته. فقد ترك الحرية لابنته، لكنه كان يتوقع أن تختار زوجاً لا يقل مرتبة عن سيناتـور مثلما تفعل معظم الفتيات الفنيسيـات. لكنه خدع في هذه النقطة بالذات. فقد أحبـت ديدمونة المغربـي. رغم أنه أسود، ووهبـت قلبها لصفاته الشجاعـة. حتى لونه، الـذي كان يمثـل اعتراضاً من المستحيل التغلـب عليه بالنسبة إلـى الفتيات الأخريات، كان محـل تقديـر من جانبها أكثر من لون البشرة الأبيض والوجوه السمحة لكل الشبان الفنيسيين النبلاء الذين كانوا يودون زواجها.

عقـد زواجهمـا سراً، ولكنـه لم يعد سراً بعد مـدّة وعندما وصل ذلك إلـى سمع الرجل العجـوز برابانتيو، في اجتمـاع مجلس مهم لمجلس الشيوخ. هاجـم عطيل واتهمه بأنه فاز بحب ديدمونة بوساطة السحر، وسحرها لتتزوجه دون موافقة والدها.

لكـن حـدث في تلك المـدّة أن كانت الدولة فـي حاجة إلى خدمات عطيـل، فقد وصلت أنباء بأن سفناً تركية كثيرة ضخمة، في طريقها إلى جزيرة قبرص، بقصد استعادتها من الفنيسييـن، الذين كانوا يسيطرون عليها آنـذاك. وكان الاعتقاد السائد أن عطيل هو أنسب رجـل يستطيـع الدفاع عن قبرص ضد الأتـراك. وهكذا دعي عطيل للمثـول أمام المجلس. لأمريـن أولهمـا بصفته قائداً يحتاجـون إليه في مهمة رسمية خطيـرة، وثانيهما بصفته مجرماً متهماً بالقيام بأعمال ضد قوانين فنيسيا، ويمكن بسببها أن يحكم عليه بالإعدام.

استمـع الشيوخ بصبر وأناة إلى برابانتيو، تقديراً لسنه وشخصيته. فوجه العديد من الاتهامـات القاسيـة الفظيعة إليـه، لكن عطيل رغم ذلك عندما قـام ليدافع عن نفسه، لم يكـن في حاجـة إلا إلى سرد قصـة بسيطة عن ظروف حبه. فحكـى بالضبط كيف كسب حب ديدمونة، كما سبق وذكر، وكان يدعم حديثه نوع من النبل والأمانة حتى أن رئيس

المجلس لم يستطع مقاومة الاعتراف بأن قصة تحكى بهذه الطريقة لا بد أن يكسب بها قلب ابنته أيضاً. وسرعان ما اتضح تماماً أن عطيل، في عرضه حبه على ديدمونة قد استخدم الأسلوب الشريف الذي يستخدمه الرجال، أما السحر الذي استخدمه فهو قدرته على سرد قصته ليكسب قلب فتاته.

وقد ثبتت صحة ما قرره عطيل من خلال ما قالته ديدمونة نفسها. فقد حضرت إلى المجلس، واعترفت صراحة بالتزامها نحو والدها لأنه منحها حق الحياة والتعليم، وطلبت منه أن يسمح لها بالاعتراف بواجب رفيع نحو سيدها وزوجها.

ولما لم يستطع السيناتور العجوز إدانة عطيل، دعا المغربي واعتذر له بعبارات تنم عن الأسف، وإزاء ما تستوجبه الضرورة سلَّم ابنته له. وقال إن له مطلق الحرية في أن يردها إليه، لكنه سيزوجها له بكل حب، وأضاف بأنه سعيد جداً لعدم وجود ابنة أخرى لديه. لأن سلوك ديدمونة كان سيؤدي به إلى أن يكون قاسياً.

بعد التغلب على تلك المشكلة، وعدهم عطيل بإنهاء مسألة حرب قبرص سريعاً، أما ديدمونة وقد فضلت الشرف الذي منح لزوجها، على المتع التي يتمتع بها حديثو العهد بالزواج، فوافقت بكل ترحيب على قيامه بتلك المهمة، إذا سمح لها أن تذهب معه!

لم يكد عطيل وزوجته ينزلان بأرض قبرص، حتى جاءت الأنباء بأن عاصفة اجتاحت السفن التركية وشتتها، وهكذا أصبحت الجزيرة آمنة ولا يخشى عليها من أي هجوم مفاجئ. لكن الحرب التي كان على عطيل أن يعاني منها كانت قد بدأت بالفعل، إذ بدأت ألسنة أعدائه الشريرة تلوك سيرة السيدة الفاضلة، وأثبتوا أنهم أكثر خطراً من الأتراك؟

لم يكسب ثقة عطيل الكاملة من بين كل أصدقائه سوى ميشيل كاسيو. ذلك الجندي الشاب من فلورنسا، وكان يمتاز بالمرح، والمظهر الجيد، والحديث اللطيف، والتعامل الرقيق مع النساء، كان من النوع الذي يمكن أن يثير غيرة رجل عجوز (مثل عطيل) الذي تزوج فتاة حلوة جميلة. لكن عطيل كان خلواً من تلك الغيرة لأنَّه رجلٌ نبيلٌ، ولا يتخيل أن يشك في أي تصرف، طالما هو لا يفعل ذلك.

كان عطيل قد استخدم كاسيو رسول غرامه إلى ديدمونة، لأن عطيل كان يخشى ألا تكون لديه القدرة على الحديث الطلي الذي يسعد النساء، ووجد هذه الإمكانية لدى صديقه، وأحياناً كان يطلب من كاسيو أن ينقل إليها مشاعره الغرامية. وهذا التصرف

البسيط لا يعيب شخصية المغربي الشجاع، بل هو نوع من الأمانة، فلا غرابة –إذن– أن تثق ديدمونة الرقيقة في كاسيو وتحبه مباشرة بعد عطيل.

وبعد أن تزوج عطيل ديدمونة، لم يتغير سلوكها نحو ميشيل كاسيو، فكان يزورهما دائماً في البيت، وأصبح حديثه المنطلق المسلي بمنزلة نوع من التغير لعطيل، الذي كان جاداً بطبعه. وكانت ديدمونة وكاسيو يتحادثان ويتضاحكان معاً، كما في الأيام التي كان يذهب فيها إليها لينقل لها مشاعر عطيل العاطفية.

رقى عطيل كاسيو إلى رتبة أعلى، وعيَّنه في منصب مهم وأصبح محل ثقة، وقريباً من الجنرال نفسه، ولقي ذلك معارضة شديدة من ياجو، وكان ضابطاً قديماً واعتقد أنه أحق بذلك المنصب من كاسيو، وكان دائماً يسخر من كاسيو، ويصفه بأنه لا يصلح إلا لمصاحبة النساء، وليست له أي صلة بفن الحرب، أو يعرف كيف يجهز جيشاً، وأن معرفته لذلك لا تتعدى معلومات فتاة.

كان ياجو يكره كاسيو، وكان يكره عطيل أيضاً، ليس لأنه فضَّل كاسيو عليه، بل لأن لديه شكاً غير أكيد أن المغربي مغرم جداً بزوجته التي كانت تعمل وصيفة لديدمونة، اشتط به الغضب من أجل ذلك، وأخذ فكر ياجو الشرير يخطط لانتقام بشع، يؤدي إلى تدمير كاسيو والمغربي وديدمونة كذلك.

كان ياجو مخادعاً ماهراً، ودارساً للطبيعة البشرية بعمق، كان يعلم أنه من دون تلك الآلام وأشدها تأثيراً في فكر الإنسان (بغض النظر عن تلك التي تتصل بالجسم الإنساني) هي تلك التي تتصل بالغيرة، وما تسببه من آلام مبرحة. فلو أنه نجح في أن يجعل عطيل يغار من كاسيو، فسيكون ذلك في اعتقاده انتقاماً هائلاً، ومن الممكن أن ينتهي بموت كاسيو أو عطيل، أو كليهما، وهذا لا يعنيه.

كان اليوم الذي وصل فيه عطيل وزوجته، وكذلك وصلت فيه الأنباء بتشتيت سفن الأعداء، بمنزلة عيد في الجزيرة، فاشترك كل فرد في هذا الاحتفال بمرح وبهجة، وتدفقت الخمر بوفرة، وشرب الجميع نخب عطيل الأسود، وزوجته الجميلة ديدمونة.

في تلك الليلة كان كاسيو يقوم بنوبة الحراسة. وكان لديه أوامر من عطيل بمنع الجنود من الشرب كثيراً، حتى لا يحدث صخب وفوضى تزعج الناس أو تجعلهم يتأففون من جنود الجيش التي وصلت حديثاً إلى الجزيرة.

وبدأ ياجو في تنفيذ خطته الشريرة في تلك الليلة. فتظاهر بالإخلاص والولاء لسيده القائد، وأقنع كاسيو أن يشرب كمية من الخمر (علماً بأن هذه غلطة كبرى بالنسبة إلى ضابط في نوبة الحراسة). في البداية تردد كاسيو، لكنه لم يستطع المقاومة لمدَّة طويلة، أمام ما أظهره له ياجو من الاطمئنان والأمان، فما كان منه إلا أن أخذ يشرب الزجاجة تلو الزجاجة من الخمر، بدأ لسانه في الثناء على ديدمونة، وشرب نخبها مرة تلو أخرى، وهو يقول إنها أجمل امرأة، وهكذا إلى أن سيطرت الخمر عليه وفَقَدَ وعيه.

في تلك اللحظة بعث ياجو بشخص آخر للعراك معه واستلت السيوف. إلى درجة أن مونتانو ذلك الضابط النبيل جرح عندما تدخل لفض العراك. وعمت الفوضى والضجيج.

وكان ياجو الذي بدأ هذا الشغب. أول من أنذر به، فأمر بأن تدق أجراس القلعة، كما لو أن تمرداً وقع بين الجنود، وليس مجرد عراك بسيط بين اثنين من السكارى. أيقظت الأجراس عطيل، وارتدى ملابسه على عجل، ووصل إلى مكان الأحداث مستفسراً من كاسيو عما حدث.

في هذه اللحظة، كان كاسيو قد عاد إلى وعيه، بعد أن خف تأثير الخمر عليه بعض الشيء، لكنه كان في منتهى الخجل ليجيب، وادعى ياجو أنه غير راغب على الإطلاق في اتهام كاسيو، لكنه مجبر على أن يفعل ذلك أمام رغبة عطيل، الذي طلب أن يعرف الحقيقة، فقدم تقريراً عن كل ما حدث (مغفلاً الجزء الذي شارك به، والذي لم يستطع كاسيو أن يتذكره بسبب الشراب الذي تناوله)، وذلك بطريقة تجعل موقف كاسيو ضعيفاً. لكنه في الحقيقة أظهره أكبر مما كان. وكانت النتيجة أن عطيل الذي كان يقدس النظام– اضطر إلى إعفاء كاسيو من المنصب الذي رقي إليه. وجعله يفقد منصبه، هذا بالإضافة إلى أنه سوف يستغل أحداث تلك الليلة سيئة الحظ في المستقبل.

قال كاسيو لياجو بحزن شديد، وما زال يعتقد أنه صديقه، إنه كان أحمق للغاية حتى يحول نفسه إلى وحش. لقد تحطم تماماً، فكيف يتسنى له أن يطلب من عطيل أن يعيده إلى منصبه مرة ثانية؟... لا بد أن يعترف له بأنه كان سكراناً. إنه يكره نفسه، ادعى ياجو أن كاسيو لم يرتكب حماقة كبيرة، قائلاً إنه أو أي إنسان آخر، من الممكن أن يشرب كثيراً أحياناً، والآن ينبغي عليهما أن يحاولا إصلاح ما قد وقع. لقد أصبحت ديدمونة زوجة القائد الآن، وتستطيع أن تقنع عطيل بما تريد. ومن ثمَّ ينبغي على

كاسيو أن يتوسل إليها لتشفع له لدى زوجها. وهي لن تمانع في القيام بخدمة من هذا النوع، لما يتميز به من أمانة وطيبة، ويحصل كاسيو على مكانته لدى عطيل، ويكون الصدع الذي حدث في علاقتهما سبباً في تقوية علاقتهما أكثر من ذي قبل. كانت هذه نصيحة ياجو المخلصة، إذا لم تكن تنطوي على أغراض خبيثة، كما سيظهر فيما بعد، امتثل كاسيو لنصيحة ياجو، وذهب إلى ديدمونة، التي اقتنعت بسهولة بالقيام بما طلبه منها، ووعدته بأن ترجو زوجها بالعفو عنه، وهي تفضل أن تموت على أن تتخلى عن خدمته.

وعلى الفور بدأت ديدمونة في طلب ذلك من زوجها بطريقة لطيفة رقيقة، حتى أن عطيل الذي كان غاضباً جداً من كاسيو لم يستطع أن يوقفها، وعندما طلب منها أن تتريث، لأنه لم يمض وقت طويل للعفو عن شخص مذنب، لم تتراجع وأصرت على أن يصدر أمره بالعفو عنه الليلة القادمة أو صباح بعد الغد على الأكثر. وأوضحت له كيف كان كاسيو يبدو تعساً ومسكيناً وحزيناً. وقالت إن خطأه لا يستحق عقاباً كبيراً كهذا، ولما كان عطيل لا يزال رافضاً، قالت: «ماذا! يا زوجي؟... أينبغي عليّ أن أتوسل كثيراً من أجل كاسيو... ميشيل كاسيو الذي كان يأتي وينقل إلي مشاعرك الغرامية، وعندما كنت أقول شيئاً ضدك غالباً كان ينحاز لصفك!... أعتقد أنني لا أطلب منك إلا القليل. وعندما أريد أن أختبر حبك حقيقة، فإنني سأطلب شيئاً ثقيلاً. ولم يستطع عطيل أن يرفض توسلاتها. لكنه طلب منها، أن تترك له اختيار الوقت المناسب، ووعدها بأن يعيد ميشيل كاسيو إلى منصبه. حدث عندما دخل عطيل وياجو إلى حجرة ديدمونة أن وجدا كاسيو خارجاً توّاً من الباب الآخر بعد أن توسل إليها لمساعدته. فقال ياجو بنوع من الخبث التام في صوت منخفض، كما لو أنه يحدِّث نفسه: «لا يعجبني ذلك!».

لم ينتبه عطيل كثيراً لما قاله ياجو. لأن اللقاء الذي حدث بينه وبين زوجته في الحال، محا أي شك في ذهنه، لكنه تذكر ذلك فيما بعد. ذلك أنه بعد انصراف ديدمونة سأله ياجو –وكان يريد أن يستوثق من شيء ما لنفسه فقط– عما إذا كان ميشيل كاسيو، عندما كان عطيل يحاول كسب عواطف ديدمونة لتصبح زوجته، يعرف شيئاً عن حبه.

فقال عطيل، إنه يعرف، وأضاف غالباً ما كان يستعمله كرسول لغرامه، وبدا التفكير العميق على ياجو، كما لو أنه فهم الكثير عن مشكلة صعبة وصاح قائلاً: «حقاً...؟».

أعـاد ذلك إلى ذهن عطيل الكلمات التي نطق بها ياجو عند دخولهما الحجرة، عندما رأى ديدمونـة مع كاسيو، وبدأ يفكر أن ثمـة معنى لكل ذلك، لأنه كان يعدُّ ياجو شخصاً سويـاً، يكـن له الحـب والإخلاص... وما كان يبـدو أنه خدع من شخص كاذب، بدا من خلال ياجو على أنه تصرف طبيعي من إنسان مخلص أمين، لذا طلب عطيل من ياجو أن يقص عليه ما يعرفه، ويصوغ أسوأ أفكاره في كلمات.

قـال ياجـو: «وماذا يحدث، لـو أن بعض الأفـكار الخبيثة وجدت طريقهـا إلى قلبي، وكأنه القصر الذي لا يُسمح فيه بدخول شيء سيئ؟!».

عندمـا استمر ياجو في حديثـه قائلاً، إنه سيكون شيئاً مؤسفـاً لو حدثت أي متاعب لعطيـل بسبـب ملاحظاته غير الدقيقة، وليس في مصلحة عطيـل أن يتعرف إلى أفكاره، ولا داعي لأن يتعرض أولئك الناس ذوو السمعة الطيبة لأدنى شك.

عندما وصل حب الاستطلاع لدى عطيل حد الجنون تقريباً من جراء هذه التلميحات، طلـب منه ياجو –وكأنه يعمل على راحة عطيل– أن يحترس من الغيرة. وهكذا استطاع هـذا الشيطـان بمهارة أن يؤجج الشكوك في عطيـل، بتحذيراته التي تظاهر بتقديمها له لتهدِّئ من مثل هذه الشكوك.

قـال عطيل: «أنا أعلم أن زوجتي جميلة، وتحب الصحبة، والمرح، والحديث المنطلق، والغناء واللعب، وترقص جيداً، وهذه كلها أشياء طيبة، ولابد أن تتوافر حيث توجد. يجب أن أجد الدليل، قبل أن أفكر في خيانتها».

عندئـذ، أعلـن ياجو، كما لو أنـه كان سعيداً بـأن عطيل يتباطأ فـي تصديق أن زوجته قامـت بفعـل أي شيء خاطـئ، وأعلن بصراحة أنه ليس لديه دليـل، لكنه طلب من عطيل، بشـكل ما، أن يراقب سلوكها جيداً عندما يكون كاسيو موجوداً. لا ينبغي أن يكون غيوراً، ولا ينبغـي أن يكـون واثقـاً جـداً من نفسـه، لأنـه (أي ياجو) يعـرف كثيراً عـن السيدات الإيطاليـات لأنهـن نساء بلـده، أكثر مما يستطيـع عطيل أن يعرف. وقـال: إن النساء في فنيسيـا يدعـن السمـاء تطلع على خدعهـن التي لا يجـرؤن على اطـلاع أزواجهن عليها، استطـاع بكل مهـارة أن يفترض أن ديدمونة خدعت والدها، عندمـا تزوجت من عطيل، واحتفظت بذلك سراً حتى أن الرجل العجوز المسكين تخيل أن ثمة سحراً قد استخدم، تأثر عطيل كثيراً بهذه المناقشة، لأنها، إذا كانت قد خدعت والديها، فلماذا لا تخدع زوجها؟

اعتذر ياجو لعطيل لأنه سبب له إزعاجاً. لكن عطيل، تظاهر بعدم الاهتمام، بينما هو في الحقيقة يرتج بحزن داخلي بسبب كلمات ياجو، وطلب منه أن يستمر.

وتكلم ياجو وهو يغلف كلامه بكثير من الاعتذارات، كما لو أنه لا يريد أن يثبت أي شيء ضد كاسيو، الذي كان يدعوه صديقه.

أخذ يُذكر عطيل بأن ديدمونة رفضت كثيراً من الأزواج المناسبين من بلدها ولونها، وتزوجت منه، وهو المغربي، وهذا يظهر أنها غير طبيعية ولها إرادة محددة، وعندما عادت إلى طبيعتها من المحتمل أنها أخذت تقارن بين عطيل والوجوه السمحة لأولئك الشبان الإيطاليين من بلدها. وأنهى حديثه ناصحاً عطيل بأن يؤجل مسألة العفو عن كاسيو لبعض الوقت، وفي الوقت نفسه يرى عما إذا كانت ستطلب منه ديدمونة بلهفة أن يعفو عنه، ومن خلال ذلك تتضح كثير من الأمور.

بهذه الطريقة الشريرة استطاع هذا النذل الشرير وبمهارة أن يخطط لاستخدام الخصال النبيلة لتلك السيدة لتحطيمها، وينسج لها شبكة من خلال خصالها الطيبة ليوقعها فيها. في البداية، شجع كاسيو ليتوسل إليها أن تساعده، ومن خلال ذلك خطط لتحطيمها. انتهت المقابلة وياجو يطلب من عطيل أن يثق بأن زوجته بريئة، حتى يكون لديه دليل أكيد، ووعده عطيل بأن يكون صبوراً.

ومنذ تلك اللحظة أصبح عطيل المخدوع لا يعرف طعم السعادة. ولم يستطع شيء أبداً أن يعيده إلى الطمأنينة الحلوة التي استمتع بها بالأمس فحسب. بدأ يكره وظيفته. ولم يعد يجد متعة في مهنة الحرب. أما قلبه، الذي اعتاد أن يبتهج لرؤية الجنود وهم على استعداد للقتال، ويهتز ويثب من مكانه عند سماع صوت الطبول، فيبدو أنه فَقَدَ كبرياءه وطموحه، الذي كان يسعد الجنود. وكذلك اختفى شغفه ومرحه القديم.

أحياناً كان يفكر بأن زوجته بريئة، وأحياناً كان يتخيل عكس ذلك... أحياناً كان يعتقد أن ياجو على صواب، وأحياناً أخرى لا يرى أنه كذلك، ثم يتمنى لو أنه لم يكن قد علم بكل هذا. لو أنها تحب كاسيو، فإن ذلك لن يحدث أي فرق بالنسبة إليه لأنه لن يكون على علم بذلك. وبينما كانت الأفكار تمزقه، أمسك برقبة ياجو وطلب منه أن يثبت جرم ديدمونة، وإلا فإنه يهدده بالموت السريع لأنه افترى عليها كذباً.

تظاهر ياجو بالغضب، لأن أمانته فسرت خطأ، فسأل عطيل عما إذا كان قد رأى أحياناً منديلاً مطرزاً بثمر التوت في يد زوجته.

فأجاب عطيل: «بأنه هو الذي أعطاها هذا المنديل، وأنه كان أول هدية منه».

فقال ياجو: «لقد رأيت كاسيو يمسح به وجهه».

قال عطيل: «لو أنك تقول الحقيقة، فلن يهدأ لي بال حتى يبتلعها ثأري، حتى أثبت إخلاصك، فأنا أتوقع أن يقدم كاسيو للموت خلال ثلاثة أيام، أما بالنسبة إلى ذلك الشيطان الجميل (يعني زوجته) فسوف أذهب إليها وأفكر في وسيلة سريعة لموتها».

إن الأشياء التافهة تعدُّ بمنزلة براهين قوية كالوثائق بالنسبة إلى مَنْ تحرقهم الغيرة. فلمجرد رؤية منديل من مناديل زوجته في يد كاسيو كان مسوغاً كافياً للزوج المخدوع كي يرسلها للموت، دون أن يسأل حتى كيف حصل كاسيو على هذا المنديل. أما ديدمونة فإنها لم تعط أية هدية لكاسيو، ولا حتى فكرت في فعل شيء مثل هذا. لقد كان كاسيو وديدمونة بريئين... وقد سخَّر الوغد ياجو زوجته (وهي امرأة طيبة لكنها ضعيفة) لتسرق منديلاً من ديدمونة، مدعياً أنه يريد أن يصنع واحداً مثله، وكان غرضه الأساسي أن يضعه في طريق كاسيو وربما يجده، ومن ثمَّ يفسر افتراض ياجو بأنه هدية من ديدمونة.

ذهب عطيل بسرعة للقاء زوجته، مدعياً أنه مصاب بصداع وطلب منها أن تعطيه منديلها ليربط به رأسه.

قدمت إليه منديلاً.

فقال عطيل: «ليس هذا، بل أريد ذلك المنديل الذي أهديته لك!».

لم تعثر عليه ديدمونة (لأنه سرق في الحقيقة كما سبق وقلنا).

قال عطيل: «ماذا! هذه غلطة في الحقيقة فقد أعطته امرأة مصرية لأمي. وقالت لها أنها ما دامت تحتفظ بهذا المنديل فإن أبي سيحبها... وإذا فقدته أو أعطته لأحد فإن حب أبي لها سيتغير، ومن المحتمل أن يكرهها بالقدر نفسه الذي أحبها به. وقبل أن تموت أمي أعطته لي، وقالت لي، لو أنَّك تزوَّجت، أعطه لزوجتك، وقد فعلت ذلك، تذكري ذلك. وقلت لك حافظي عليه مثل عينيك!».

فقالت السيدة الخائفة: «هل هذا ممكن؟!».

فأكمل عطيل: «أنها حقيقة، إنه منديل سحري».

عندمـا سمعت ديدمونـة صفات ذلك المنديل الرائعة، كادت تموت رعباً، ولما أدركت تماماً أنها فقدته، خشيت، أن تفقد زوجها الحبيب.

أصـرَّ عطيـل على طلب المنديـل. وعندما لم تستطـع أن تقدمه له، حاولـت أن تحول تفكيـر زوجها عن ذلك الموضـوع، قالت له بنوع من البهجة إنَّها اكتشفت أن حديثه عن المنديـل كان الهـدف منه منعها من الحديث في موضوع ميشيـل كاسيو، وبدأت تمتدح سجايـاه (كمـا قال ياجو إنَّها ستفعل). أخيراً، انفجـر عطيل خارجاً من الحجرة بجنون، وفي هذه اللحظة بدأت ديدمونة تشك على غير رغبة منها، في أن زوجها يغار.

لم تستطع أن تفكر في الأسباب التي دفعت به إلى ذلك، وبعدها لامت نفسها لاتهامها عطيل بذلك، وفكرت أنه ربما تكون بعض الأنباء السيئة قد وصلت من فنيسيا، أو بعض المشكلات الحكومية، قد أدت به إلى أن يكون غاضباً. وقالت: «إن الرجال ليسوا على ما يـرام، ولا ينبغـي أن نتوقع منهم عندما يتزوجون مثل تلـك الرقة، التي يبدونها لنا يوم الزواج». وعندئذ غضبت من نفسها لأنها حكمت على قسوته بنوع من القسوة.

عندمـا تقابل عطيل مـع ديدمونة ثانية، اتهمها بوضوح أكثـر، بأنها خائنة، وتحب رجلاً آخر لم يذكر اسمه.

بكى عطيل، وقالت ديدمونة: «واحسرتاه!... يا له من يوم حزين!... لماذا تبكي؟!».

فقال لها عطيل: «إنه يستطيع أن يتحمل كل متاعب الحياة بشجاعة... الفقر، المرض. العـار... لكن عدم إخلاصها حطم قلبه». وقـال لها إنَّها مثل العشب الضار. ورغم منظره الجميل ورائحته الذكية، وتمنى لو أنها لم تولد قط!».

عندما تركها، اندهشت السيدة البريئة للغاية من شكوك زوجها غير الصادقة تجاهها وأحسـت بـالإجهاد الشديد، وشعرت برغبـة في النوم العميق فأخبرت خادمتها أن تجهز لهـا الفراش، وقالـت إن الناس عندمـا يعلمون أطفالهـم، فإنهم يفعلون ذلـك بأساليب رقيقة، وكان ينبغي على عطيل أن يلومها بهذه الطريقة. كانت تلك هي شكواها الوحيدة!

توجهـت ديدمونة إلى الفراش وهي تتوقع أن يلحـق بها زوجها، لم تكد تستغرق في نوم مضطرب حتى دخل عطيل الحجرة يملؤه قصد أسود بأن يضع حداً لحياة زوجته!

عندمـا رآهـا نائمة، فكر بألا يريـق دماءها أو يخدش بشرتها البيضـاء، لكنه كان مصممـاً على قتلهـا بأية حال من الأحوال. وإذا لم يفعل (كمـا قال) فإنها سوف تعيش

لتخـون رجـالاً آخرين، كما كانـت خائنة له. قبلهـا للمرة الأخيرة، وكانـت قبلة حانية للغاية، حتى أنه أجبر على تقبيلها مرة ثانية!... وبكى، لكنه قال إنها دموع قاسية.

استيقظـت ديدمونة على قبلاته، ونظرت إلى عطيل فوجدته يعض على شفته السفلى ويديـر عينيه، وكانت تعلم أنـه يُخشى منه وهو في مثل هذه الحالة. أخبرها بأن تستعد لملاقاة الموت، وتتلو صلواتها.

توسلـت إليه هـذه الزوجة البريئـة وهي تحت رحمتـه، تطلب الشفقة بهـا، وتسأل عن ذنبها. عندئذ ذكر اسم كاسيو، والمنديل الذي (كما قال) أعطته له. وبمجرد أن، بدأت تشرح له، فجأة رفض أن يصغي للمزيد، وغطاها بملاءة السرير، وكتم أنفاسها حتى ماتت!

في اللحظة نفسها أحضر كاسيو إلى البيت مجروحاً وينزف... فقد أرسل ياجو أحد رجاله لقتلـه، لكنه لـم ينجح، وفي أثناء عودته، قتـل ياجو الرجل حتى لا يكتشـف الأمر. ووجدت بعض الخطابات في جيب ذلك الرجل تلقي بالذنب على ياجو وتظهر براءة كاسيو تماماً.

ذهـب كاسيو إلى عطيل يطلب منـه العفو، ويسأله عن الشكل الذي أساء به إليه، حتى يوظف ياجو لقتله.

كان هذا الاكتشاف بمنزلة صاعقة وقعت على عطيل، فأدرك بوضوح تام أنه لم يكن أكثر من قاتل لنفسه. وأن زوجته كانت مخلصة له، وجعله الألم العظيم والأسى الشديد، الـذي نتج عن هـذا الاكتشاف، يرى الحياة غير محتملة، فألقـى بنفسه على سيفه ليرقد بجوار جثة زوجته الغالية ويموت أيضاً!

هذه الأحداث الجسيمة ملأت قلوب الحاضرين بدهشة ورعب. فقد كان عطيل يتحلى دائماً بسمعة طيبة، حتى خُدع بخبث من رجل شرير، حيث لم تكن طبيعته النبيلة تسمح بالشك، فقد كان زوجاً محباً مخلصاً.

لم يكن يحب بعقله، بل بكل عواطفه وأحاسيسه ومشاعره. وسالت عيناه المملوءتان بالرجولـة بدموع غزيرة عندما أدرك غلطته، رغم أنه لم يعتد على البكاء... وعندما مات كانت أخلاقه الحميدة وأفعاله الطيبة هي الذكرى.

وبقـي هنـاك شيئان كي يُنفـذا. فقد اتخذ القانون مجراه ضد ياجـو، الذي حكم عليه بميتة قاسية، وأذيع في الدولة وبين الناس خبر موت قائدهم العظيم الشهير عطيل!!.

***

ماكبث

خلال حكم الملك العظيم دنكان، ملك إسكتلندا، كان يعيش لورد عظيم اسمه ماكبث. وكان من رجال الملك المقربين، لما يتمتع به من شرف وشجاعة في القتال.

وعندما كان القائد ماكبث وزميله القائد بانكو، عائدين منتصرين من موقعة كبيرة، استوقفتهما ثلاثة أشباح، أقرب إلى شكل النساء، فيما عدا أن لهم ذقوناً، كما أن جلودهم الشاحبة وملابسهم الغريبة جعلتهم لا يبدون مثل المخلوقات الأرضية. وبادرهم ماكبث بالحديث، لكن كل واحدة منهن وضعت أصابعها على فمها طالبة السكوت، ونادته الأولى باسمه (ماكبث) وبلقبه الرسمي لورد جلاميس. واندهش القائد كثيراً عندما وجد نفسه معروفاً من تلك المخلوقات، لكن دهشته ازدادت عندما نادته الثانية بلقب لورد كاودور، هذا اللقب الذي لم يكن يستحقه... أما الثالثة فقد نادته قائلة: «مرحباً، بالملك القادم!» وقد أدهشته هذه النبوءة لأنه كان يعرف، أنه ما دام أبناء الملك أحياء، فلا يستطيع أن يأمل في الوصول إلى العرش، ثم التفتن إلى القائد بانكو وتعرفن عليه، وقلن له بكلمات غامضة: «ستكون أقل شأناً من ماكبث، ولن تكون سعيداً فقط، بل موفور السعادة! وتنبأن له، بأنه لن يتولى العرش أبداً، إلا أن أبناءه من بعده سيكونون ملوكاً لإسكتلندا، ثم استدرن في الهواء واختفين، وهنا تأكد القائدان أنهن ساحرات!

وبينما هما واقفان يفكران في هذه الأمور الغريبة، وصل رسول خاص من الملك، ليخلع على ماكبث لقب واسم دوقية كاودور.

وكان لهذا الحدث الغريب أثره في نفس ماكبث، لأنه تطابق مع ما قالته الساحرات، الأمر الذي ملأه بالحيرة فوقف مذهولاً، غير قادر حتى على الرد على الرسول... ومنذ تلك اللحظة، بدأت الآمال الضخمة تداعب ذهنه، في إمكانية تحقيق النبوءة الثالثة، ومن ثم فقد يصبح ذات يوم ملكاً لإسكتلندا.

فالتفت إلى بانكو، وقال :«ألا تتمنى أن يكون أولادك ملوكاً، ولاسيّما وأن ما وعدتني به الساحرات قد تحقق؟

فأجـاب بـانكـو :«إن هـذا الأمل قد يدفعـك للتطلع إلـى العرش، لكن رسـل الظلام قد يصدقون معنا في أشياء صغيرة، حتى تقودنا إلى ارتكاب أفعال شريرة».

لكن كلمات الساحرات، كانت قد استقرت في أعماق تفكير ماكبث، حتى أنه أعرض عن تحذيرات بانكو الطيب. ومنذ ذلك الوقت وجه كل تفكيره في كيفية الفوز بعرش إسكتلندا...

قصـ ماكبث لزوجته تلك النبوءة الغريبة للساحرات، وما تلى ذلك من أحداث. كانت السيدة ماكبث سيدة شريرة تطمع في مكانة عالية لنفسها ولزوجها، وتتمنى لو أنها هي وزوجها يصلان إلى هذه المرتبة العظيمة بأي وسيلة كانت. وأخذت تناقش ماكبث في ذلك الأمر، ولم تتورع في أن تقول له: إن قتل الملك أمر ضروري جداً لتحقيق النبوءة.

حدث في تلك المدة أن زار الملك ماكبث في قلعته، بصحبة ولديه مالكولم، ودونالبين، ومجموعة من اللوردات والمستشارين لتهنئة ماكبث بانتصاره في الحرب.

كانـت قلعـة ماكبث مبنيـة في مكان لطيـف، والهواء هنـاك منعش وصحي، حيث أقامـت طيـور السنونو أعشاشها على الجدران، ذلك أن هـذه الطيور، لا تقيم أعشاشها إلا في الأماكن المعروفة بجوها الطيب وعندما دخل الملك، سعد جداً بالمكان، وسعد كذلك بالقـدر نفسه لذلك الاهتمام والاحترام والتبجيل الذي لاقته به المضيفة السيدة ماكبث، التـي كانـت تجيد فن تغطية أهدافهـا الشريرة، وراء ابتسامتها، وتبـدو كالزهرة البرية، التي تخفي حية تحتها!

وإزاء تعـب الملـك من الرحلة، فقد ذهب مبكراً إلـى الفراش، وبصحبته اثنان من الخدم (كمـا جرت العادة) ينامان بالقرب منه... كانت سعادته بهذا الاستقبال غير عادية، حتى أنه وزَّع بعض المنح والهدايا على الضباط الكبار، قبل أن يذهب إلى النوم، ومن ضمن هذه الهدايا، ماسة غالية إلى السيدة ماكبث، تحية لها لما أبدته من كرم الضيافة والترحيب.

وفـى منتصـف الليل، ذلك الوقت الذي تكون فيه نصف مخلوقـات العالم نائمة شبه ميتـة، والأحـلام الشريرة تزعج رؤوس الرجـال النائمين، ولا يكون يقظـاً سوى الذئاب والقتلـة، كانـت السيـدة ماكبـث مستيقظة تخطـط لقتل الملـك، وهي لم تكـن تفعل ذلك خروجـاً عن المألـوف بطبيعة أنَّها امـرأة، لكنها كانت متخوفة مـن طبيعة زوجها، من أن تكـون مشبعة بلين العاطفة الإنسانية، للقيام بعملية القتل... ورغم أنها كانت تعرف رغباتـه الطموحة، لكنه كان يخشى ارتـكاب الأخطاء الفاحشة، ذلك أنه لم يعدُّ لارتكاب مثل هذا الجرم العظيم.

صحيح أنها نجحت في إقناعه بالجريمة، لكنها كانت تشك في إرادته بالتنفيذ، لتلك الرقة التي كان يتميز بها قلبه (إذ كان أكثر منها كرماً ولطفاً) والتي قد تعوق تنفيذ المهمة. لذلك ذهبت هي نفسها إلى حجرة نوم الملك وبيدها سكين حادة، واقتربت من سرير الملك، وقد عملت حسابها أن يكون الخادمان في حالة سكر وغافلين عن الحراسة.

كان دنكان يرقد نائماً يشخر من أثر تعب الرحلة، وعندما نظرت إليه عن قرب، وجدت في وجهه وهو نائم شيئاً ما، جعلها تفكر في والدها. ولم يطاوعها قلبها أن تهم بقتله!

وعادت لتتحدث مع زوجها، الذي بدا متراجعاً حيال ذلك الأمر. فهناك عدة اعتبارات تقف الآن ضد هذه الفعلة. ففي المقام الأول هو ليس شخصاً عادياً، بل من المقربين إلى الملك، كما أن الملك يحل في ضيافته اليوم، ومن واجب المضيف أن يمنع أية محاولة لقتل ضيفه لا أن يحمل هو سكين الجريمة، بل رأى أن الملك دنكان ملك رحيم، واضح في خصومته مع أعدائه، ومحب لأعوانه من النبلاء، وبالنسبة إليه بصفة خاصة... إن مثل هؤلاء الملوك هم رسل العناية الإلهية، وسوف يلقى كل من يؤذيهم العقاب مضاعفاً من أعوانهم . هذا بالإضافة إلى أن الملك كان يخصه دون الرجال جميعاً لرجاحة فكره، فكيف يلوث كل هذا التكريم، بدماء جريمة بشعة كهذه؟!.

واكتشفت السيدة ماكبث أن زوجها بدأ يتحول تجاه الخير، وقرر ألا يتمادى في ذلك الأمر أكثر من ذلك... لكنها كانت امرأة من ذلك النوع الذي لا يتراجع عن هدفه الشرير بسهولة... فبدأت تصب في أذنيه كلمات تشحن رأسه بوجهة نظرها... وأخذت تقدم له المسوِّغ تلو المسوِّغ لكيلا يتراجع عن تحقيق ما وعدته به الساحرات، وكم سيكون التنفيذ سهلاً، وكيف أن عملاً مثل هذا ذات ليلة قصيرة، ستسعد باقي لياليهم وأيامهم القادمة، وتوصلهم إلى العرش والسلطة الملكية!

وأخذت تسخر من تراجعه عن قصده، ووصفته بأنه متردد وجبان. وأعلنت ووجهها يبتسم أنها كانت تود رغم أنها مارست الرضاعة، وتعلم مدى حب الأم لطفلها الذي أرضعته –لو أنها كانت تتنزع طفلها من على صدرها وتسحق رأسه، لتنفذ تلك الفعلة، لو أنها أقسمت، مثلما أقسم هو على القيام بها...، ثم قالت: كيف أنه من السهل إلقاء تبعة الجريمة على الخدم السكارى. واستطاعت بشجاعة منطقها أن تقنعه، بأن القيام بهذا الفعل الدامي سيزيد من شجاعته وصلابته!

وهكـذا، أمسك الخنجر في يده، وتسلل بخفة إلى الحجرة التي يرقد فيها دنكان! ولكن بينما كان في طريقه، تخيل أنه رأى خنجراً آخر في الهواء، مقبضه يتجه ناحيته، ونصله يقطـر دمـاً. وعندما حاول أن يمسكه، لـم يكن هناك شيء غير الهـواء، وأن الأمر ليس إلا مجرد خيالات، نتيجة لما يدور في رأسه المحموم والمهمة التي ينبغي عليه أن ينفذها...

ونفضـ عنه خوفه، ودخل غرفـة الملك، وقتله بضربة واحدة مـن خنجره... وبمجرد اقتـراف الجريمـة، ابتسـم أحـد الخدم المرافقيـن للملك، وهـو نائم، بينما صـاح الآخر: «جريمة» واستيقظ الاثنان... وشرعا في تلاوة صلاة قصيرة، وقال أحدهما، «فليغفر لنا الله!» فأجـاب الآخـر، «آمين!» ثم عاودا النوم مـرة ثانية. وحاول ماكبث الذي كان يقف مصغيـاً إليهمـا، أن يقول: «آميـن». عندما قال أحدهما، «فليغفر لنـا الله!»، إلا أن الكلمة وقفت في حلقه، ولم يستطع أن يقولها، رغم أنه كان في حاجة ملحة للمغفرة...!

وتخيل أنه سمع صوتاً يصيح: «لن يذوق ماكبث طعم النوم بعد الآن، لأنه قتل نائماً، نائماً بريئاً، وهذه سنة الحياة». وظل الصوت يردد صيحاته في أرجاء البيت: «لن يذوق طعم النوم بعد الآن، فقد قتل لورد جلاميس رجلاً نائماً، لذا فلن يذوق لورد كاودور طعم النوم، لن ينام ماكبث بعد الآن!»...

وعـاد ماكبث إلى زوجته في حالـة مضطربة، وذهنه مملوء بتلك الخيالات المرعبة، إلى درجة أنها بدأت تشك في أنه قد فشل في مهمته ولم ينفذ الجريمة.

ولمـا رأته في تلك الحالـة المشوشة أخذت توبخه لفقدانه تماسكـه، وأرسلته ليغسل يديـه من الـدم الملتصق بهما. أما هي فقـد أخذت الخنجر، وذهبت لتلـوث خدود الخدم بالدماء، حتى تلصق التهمة بهما.

ومع طلوع الصباح، اكتشفت الجريمة التي لا يمكن إخفاؤها. وأظهر ماكبث وزوجته حزنـاً كبيراً، وكانت الأدلـة ضد الخدم من القوة بما فيه الكفايـة لإدانتهما. رغم أن كل الاتهامات الخفية كانت تشير إلى أن ماكبث هو الذي فعلها، لأن لديه من الدوافع القوية أكثـر ممـا لدى الخـدم المساكين للقيام بذلك، وهـرب ابنا دنكان: مالكولـم، الأكبر، إلى إنجلترا، ودونالبين الأصغر، إلى أيرلندا...

وبهـروب ابني الملك، اللذين كانا من المفروض أن يخلفاه في الملك، أصبح العرش خالياً، وتوج ماكبث ملكاً، وهكذا تحققت نبوءة الساحرات تماماً.

رغـم ارتقاء ماكبـث وزوجته للعرش، إلا أنهمـا لم ينسيا تلك النبـوءة الأخرى، التي تقـول، بأنه رغـم أن ماكبث هو الملك، ولديه أولاد، فإن العرش سيؤول من بعده لأولاد بانكـو. فهل معنى ذلك أنهما قد لوثا أيديهما بالـدم، وارتكبا تلك الجريمة الفظيعة، كي يجلس أبناء بانكو على العرش، وكان ذلك كفيلاً بـأن يجعلهما يفكران سوياً. ويصلان إلى قرار بالتخلص من بانكو وابنه بالموت.

مـن أجـل ذلك أعدَّا حفـل عشاء فاخر، دعوا إليـه كل اللوردات العظـام، ومن ضمنهم وجهـت الدعوة بـكل التبجيل والاحترام إلـى بانكو وابنه فليانس... وعندما كان بانكو فـي طريقـة إلى القصر ليـلاً. انقضت عليه مجموعة من القتلة بعـث بهم ماكبث وقتلوه، واستطاع فليانس أن يهرب في أثناء القتال.

في أثناء العشاء، كانت الملكة تتصرف مع جميع المدعوين بطريقة كلها مودة ورقة ملكيـة، وقامت بدور المضيفة في كرم واهتمام وأسعدت كل الموجودين... وأخذ ماكبث يتحدث إلى لورداته ونبلائه بمودة وتحرر، قائلاً إنه مع أن كل النبلاء يتمتعون برعايته، إلا أن بانكو له منزلة خاصة لديه. وبمجرد الانتهاء من هذه الكلمات ظهر له شبح بانكو، الـذي أوعز بقتله، ودخل القاعة وجلس على الكرسي الذي كان من المفروض أن يجلس عليه ماكبث. ورغم أن ماكبث كان رجلاً جسوراً، يستطيع أن يواجه الشيطان دون أدنى رجفـة فإنه وقف ساكنـاً لا يتحرك وعيناه مثبتتان على الشبـح... واعتقد جميع النبلاء أن الملـك يتطلـع إلى الكرسي الشاغر فحسب، فيما عـدا الملكة التي أحسَّت أنها حالة من حـالات الجنون، واستمر ماكبث يتطلع إلى الشبح، ولم يهتم بما يقوله الجميع، وخاطبه بكلمـات مجنونـة، تنطـوي على معـان، تعرفها الملكـة. وخشية منهـا أن ينكشف السر، أسرعـت تطالب الحاضرين بالانصـراف، معللة الحالة التـي كان عليها ماكبث بمرض يعاني منه منذ مدّة طويلة.

كم كان ذهن ماكبث مملوءاً بالخيالات المرعبة. وأصبح نوم الملكة ونومه متقطعاً، تغشـاه الأحـلام المزعجـة، ولـم يكن مقتل بانكـو يزعجهم بقـدر مـا كان يرعبهم فرار فليانس، الذي يعدُّونه الآن والداً لسلسلة من الملوك، سوف تحجب العرش عن أولادهم.

وبمثـل هذه الأفـكار البائسة لم تعرف حياتهمـا الهدوء والسكينة، وقـرر ماكبث أن يقابل الساحرات مرة ثانية، ليتعرف منهن على ما قد يكون أسوأ من ذلك...

عثـر عليهـن في كهف بمنطقة نـائيـة من البلاد، حيث كن يقمـن بطقوسهن السحرية المرعبـة، التـي يستدعيـن خلالهـا أرواح الموتى لتنبئهـم بـالمستقبل، مـن خلال خلطة مرعبـة تتكون من الضفـادع، والخنـافس، والحيات، وطيور السمندل، ولسان كلب، ورجل سحليـة، وجنـاح بومة، ودرع تنين، ونـاب ذئب، وبطن سمكة قرش، وجلد جاف لساحرة، وجـذور أشجار سامة، ومرارة عنـزة، وكبد يهودي، وبعض قطع صغيرة لشجرة صنوبر، كانـت جذورهـا تضرب في المقـابر، وإصبع طفل ميت... كل هذه الأشياء كانت موضوعة في قدر كبير يغلي على النـار، وكلما ازدادت درجة حرارته، كان يبرد بدم قرد البـابون... كمـا كان يضـاف إلـى ذلك الخليـط، دم أنثـى خنزير أكلـت صغارهـا... وبوساطة هذه الطقوس على حد قولهن، كن يجبرن أرواح الموتى عن الإجابة على أسئلتهن.

سألوا ماكبث عما إذا كان يرغب في إزالة شكوكه عن طريقهم أو عن طريق أسيادهم، مـن الأرواح... ورغـم جزعه الشديد من الأشياء المرعبة التـي رآهـا، فإنه أجاب بجسارة: «أين هم؟ دعوني أراهم!»... فنـادوا الأرواح، التي كانت ثلاثة أرواح...

ظهـر أولهـم في هيئة رأس ذات ذراعين، ونـادى على مـاكبـث بـالاسم، وطلب منه أن يكون حذراً من لورد فـايف، وشكره مـاكبث، لأنه كان يكره مـاكدوف لورد فـايف.

وظهـر ثـانيهم في هيئة طفـل ملطخ بـالدم، ونـاداه بـالاسم، وطلـب منه ألا يعتريه أي خوف، ويسخر من قوة الرجال، لأن النساء لم يلدن بعد من يستطيع إيذاءه... ونصحه بـأن يكون دموياً، وجسوراً وشجاعاً، فصاح الملك: «لكن مـاكدوف لن يبقى على قيد الحياة!... فمـا الداعي إذن لأن أخشاه؟... وعلى كل فسأقوم بتأمين سلامتي تـأميناً مزدوجاً. لكنه لـن يعيش، وبذلـك أستطيع أن أتخلص مـن ذلك الخوف الذي يقبع فـي قلبي، فـأستطيع النوم رغم قصف الرعد...!

وانصرفـت الروح الثـانية، وظهـرت الثـالثة في هيئة طفل متـوج، يمسك بيده شجرة، ونـادى على مـاكبث بـالاسم، وطمـأنه قـائلاً لـه: إنه لن يهزم أبداً، مـا دامت غـابة بيرنـام لم تتحرك من مكانهـا وتـأتي حتى جبل دانسينـان!

فصاح مـاكبث: نبوءة حلوة طيبة... مَنْ ذلك الذي يستطيع زحزحة الغـابة من مكانهـا، وهـي ضـاربـة بجذورهـا في الأرض؟ أعتقد أنني سأعيش مـدَّة الحياة العـادية للإنسان، ولن أموت مقتولاً... لكن قلبي يتحرق لمعرفة أمر واحد. فقل لي، إذا كانت قدراتك تسمح بذلك، هل سيرث أولاد بـانكو العرش؟

وهنا غاص الإناء في الأرض، وسمعت ضوضاء موسيقا، ومرت بالقرب من ماكبث أشباح ثمانية أشبه بالملوك. كان آخرهم بانكو يحمل مرآة تنعكس على سطحها أشكال عديدة لآخرين، وهو مخضب بالدماء، يبتسم لماكبث ويشير إليهم... هنا تيقن ماكبث أن هؤلاء هم سلالة بانكو الذين سيرثون عرش إسكتلندا من بعده... وعلى صوت موسيقا ناعمة، بدأت الساحرات يرقصن وقدمن عرضاً تحية لماكبث، ثم اختفين... ومنذ ذلك الوقت أصبحت كل أفكاره دموية ومخيفة...!!

وكان أول شيء سمع به عندما خرج من كهف الساحرات، هو هروب ماكدوف لورد فايف، إلى إنكلترا، لينضم إلى الجيش الذي يتكون ضده تحت قيادة مالكولم، الابن الأكبر للملك الراحل، على أمل إعادة مالكولم، الوارث الشرعي إلى العرش... فتوجه ماكبث وقد أعماه الغضب، إلى قلعة ماكدوف، وقتل زوجته وأطفاله، وكل ما يمت بصلة قرابة إلى ماكدوف...

أثارت هذه الأفعال وغيرها حفيظة كل النبلاء ضده. وكلما أتيحت الفرصة لأحدهم كان يهرب للانضمام إلى مالكولم وماكدوف، اللذين كانا يتقدمان الآن على رأس جيشهما القوي الذي كوناه في إنكلترا، أما باقي النبلاء فقد كانوا يدعون لهما بالتوفيق سراً. لأنهم لا يستطيعون الجهر بذلك خوفاً من ماكبث.

كان الجميع يكرهونه، ولا أحد يحبه أو يثق فيه، لأن الكل رأوا فيه قاتلاً. بدأت تراود ماكبث رغبة في أن يلقى مصير دنكان الذي قتله، ويرقد الآن ساكناً في قبره!

ماتت الملكة، التي كانت شريكه الوحيد في كل أعماله الشريرة، وقد كان ماكبث يجد على صدرها أحياناً بعض الراحة القصيرة، من تلك الأحلام المزعجة التي كانت تنتابه كل ليلة... ويقال إنها انتحرت لعدم قدرتها على تحمل مرارة وعار أعمالها الشريرة. وكراهية الناس لها، وهكذا وجد ماكبث نفسه وحيداً دون رفيق أو حبيب يرعاه، أو صديق يبثه أفكاره الشريرة...

أصبح ماكبث غير عابئ بالحياة، راغباً في الموت، لكن زحف جيش مالكولم المرتقب أثار في نفسه ما بقي لديه من شجاعة قديمة، فقرر أن يموت (كما عبر هو عن ذلك) «وسلاحه بيده»... بالإضافة إلى أن الوعود الفارغة التي وعدته بها الساحرات، قد ملأته بأمل كاذب، وتذكر ما قالته الأرواح: إنَّ النساء لم يلدن بعد من يستطيع إيذاءه،

وإنــه لــن يهزم أبــداً إلا إذا تحركت غابــة بيرنام إلــى دانسينان، الأمر الــذي تصور عدم إمكان حدوثه على الإطلاق. لذلك حصَّن نفسه في قلعة قوية وانتظر اقتراب مالكولم...

وذات يــوم قدم إليه رسول، شاحب الوجــه ويرتجف من الرعب، وغير قادر على وصف مــا قد رآه... وقــال في النهاية: إنه بينما كان واقفاً يراقب التــل، نظر تجاه بيرنام، وخيِّل إليــه أنه رأى الغابة بدأت تتحرك! فصاح ماكبث: «عبد كاذب! إذا كنت تتكلم كذباً، فسوف تعلق حيّاً على أقرب شجرة حتى تموت جوعاً. وإذا كانت روايتك صحيحة، فأرجو ألا أراك إلى جواري». ومنذ ذلك الوقت، وهنت عزيمة ماكبث، وأخذ يشكُّ في كلام الأرواح. وما كان ينبغي عليه أن يخاف، إلا إذا تحركت غابة بيرنام... وبالفعل فقد تحركت الغابة الآن!

فقــال: «على أي الأحوال، لو أن الــذي ذكره الرسول صحيحاً، فدعنا نحارب وننتهي، ولا ملاذ لي في الفرار أو البقاء هنا، لقد بدأت أشعر بالإجهاد من الشمس. وأود لو تنتهي حياتي!»... وبهــذه الكلمات اليائسة، تقدم ماكبث لملاقاة أعدائه، الذين كانوا قد وصلوا إلى القلعة.

المشهــد الغريب، الذي جعل الرسول يعتقد أن الغابــة تتحرك، يمكن تفسيره ببساطة، فعندمــا تقــدم الجيش المهاجم خلال غابة بيرنام، أمــر مالكولم جنوده –شأنه في ذلك شأن القواد العظام– بأن يقطع كل فرد شجرة ويحملها أمامه. لتخفى هذه الأفرع العدد الحقيقــي لجنــود جيشه... وبدأ تقدم الجنــود وهم يحملون أفرع الأشجــار، وكأن الغابة تتحــرك مما أفزع الرسول... وهكذا تحققت كلمات الأرواح، على عكس ما فهمها ماكبث، وهكذا فقد واحداً من آماله الكبيرة...

بدأ القتال يأخذ مجراه، ورغم أن ماكبث كان يعاونه بكثير من التراخي، بعض الذين عــدُّوا أنفسهم أصدقــاءه، فإن القتال دار بضــراوة بالغة وشجاعــة، ومزقوا كل من كان يعترضــ طريقــه، حتى وصل إلى حيث كان ماكدوف يقاتــل وما أن رأى ماكدوف حتى تذكــر تحذير الأرواح بعــدم ملاقاته دوناً عــن الرجال جميعاً، وفكر فــي التراجع... لكن ماكــدوف وقــد وقع بصره عليه خلال القتال، منعه من ذلــك. ونشب بينهما قتال شرس، وجــه إليه خلاله ماكدوف ألفاظاً بذيئة لأنه قتل زوجته وأولاده. على حين كان ماكبث يتمنــى فــي قرارة نفســه، لأنه يحمــل وزر دماء عائلتــه، ألا يدخل معه في قتــال، إلا أن ماكدوف ظل يدعوه للقتال، واصفاً إياه بالطاغية، القاتل، السفاح، الشرير...!

تذكر ماكبث كلمات الروح، بأن النساء لم يلدن بعد مَنْ يستطيع إيذاءه، فابتسم وكله أمل، وقال لماكدوف: «أنت تضيع جهدك سدى، يا ماكدوف... قد يكون من السهل أن تصيب الهواء بسيفك دون أن تمسني به... فحياتي يكتنفها السحر. وليس من السهل لأي إنسان عادي أن يتغلب عليها...!».

قال ماكدوف: «لا تأمل كثيراً في هذا السحر، وقل لتلك الروح الكاذبة التي قالت لك ذلك، إنَّ ماكدوف ليس إنساناً عادياً، ولم يعش حياة الناس العاديين، ووجد في هذا العالم قبل أن يولد من بطن أمه!».

فقال ماكبث وهو يضطرم غضباً بعد أن شعر بآخر أمل يفلت منه: «ملعون ذلك اللسان الذي قال لي ذلك، وأرجوك ألا تدع إنساناً يصدق أبداً أكاذيب الساحرات والأرواح، الذين يخدعوننا بكلمات تحمل أكثر من معنى، فعلى حين يحافظون على وعودهم بالمعنى الحرفي، يفسدون آمالنا بمعانٍ مختلفة، أنا لن أقاتلك!»...

فقال ماكدوف: «فلتعش إذن! وسوف نجعل منك فرجة للناس، كما يتفرجون على الوحوش، وسنضع لافتة نكتب عليها: «تفرجوا على الطاغية!»...

فقال ماكبث، وقد عادت إليه شجاعته بعد أن فَقَدَ الأمل: «كلا أبداً، أنا لن أعيش حتى أقبل الأرض تحت أقدام مالكولم، وتطاردني اللعنات من الجماهير الغاضبة... وعلى الرغم من أن غابة بيرنام قد تحركت، وعلى الرغم من أنك الإنسان الذي لم تلده امرأة بعد ليواجهني، إلا أنني سأحاول للمرة الأخيرة!»...

بهذه الكلمات المجنونة ألقى بنفسه فوق ماكدوف، الذي استطاع بعد قتال عنيف أن يهزمه، ويقطع رأسه، ويقدمه هدية إلى الملك الشرعي مالكولم، بعد أن استعاد سلطته التي سلبت منه لمدة طويلة، وجلس على عرش الملك دنكان العظيم، تحوطه صيحات الفرح من النبلاء والجماهير...!

سلسلة كتاب المعرفة الشهري

	اسم الكتاب	المؤلف المترجم	رقم العدد	تاريخ العدد
١	عروج أبي العلاء	أويديك إسحاقيان	٦٢٩	شباط/ ٢٠١٦
٢	لاعب الشطرنج	استيفان زفايغ	٦٣٠	آذار/ ٢٠١٦
٣	كمال خير بك الشاهد والشهيد		٦٣١	نيسان/ ٢٠١٦
٤	أفاعي الفردوس	إلياس أبو شبكة	٦٣٢	أيار/ ٢٠١٦
٥	رواية "أنت منذ اليوم"	تيسير سبول	٦٣٣	حزيران/ ٢٠١٦
٦	أنطولوجيا فلسفية	ناظم مهنا	٦٣٤	تموز/ ٢٠١٦
٧	الكاتب السوري الساخر لوقيان	ناظم مهنا	٦٣٥	آب/ ٢٠١٦
٨	أغاني الغجر "أوديسة التجوال"	ت: نامق كامل	٦٣٦	أيلول/ ٢٠١٦
٩	إخوان الصفا رسالة تداعي الحيوان على الإنسان(ج١)		٦٣٧	تشرين الأول/ ٢٠١٦
١٠	إخوان الصفا رسالة تداعي الحيوان على الإنسان(ج٢)		٦٣٨	تشرين الثاني/ ٢٠١٦
١١	قلب الشعر	بيان الصفدي	٦٣٩	كانون الأول/ ٢٠١٦
١٢	تدخلين كالمستقبل	بوريس باسترناك ت: د. ثائر زين الدين	٦٤٠	كانون الثاني/ ٢٠١٧
١٣	موت كنكس	جورج أمادو ت: نخلة ورد	٦٤١	شباط/ ٢٠١٧
١٤	حوذي الموت	سلمى لاجرلوف ت: محمد زهير مهران	٦٤٢	آذار/ ٢٠١٧
١٥	ابن الفارض مختارات	يونس صالح	٦٤٣	نيسان/ ٢٠١٧
١٦	دوستويفسكي «قصتان»	ت: د.ثائر زين الدين	٦٤٤	أيار/ ٢٠١٧
١٧	قصتان من الأدب السوري القديم (مينيب أو استفتاء ميت) (الحلم أو الديك)	لوقيان ت: إلياس سعد غالي سعد صائب	٦٤٥	حزيران/ ٢٠١٧
١٨	الوقائع الغريبة والحزينة لأرانديرا الطيبة	غابرييل غارسيا ماركيز ت: د. محمود موعد	٦٤٦	تموز/ ٢٠١٧

١٩	اللؤلؤة	جون شتاينبيك ت: سهيل أيوب	٦٤٧	آب/ ٢٠١٧
٢٠	مأدبة الذئاب	فلاديمير نابوكوف ت: محمد توفيق مصطفى	٦٤٨	أيلول/ ٢٠١٧
٢١	نشيد الشيطان	ميخائيل بولغاكوف ت: د.ثائر زين الدين- د.فريد حاتم الشحف	٦٤٩	تشرين الأول/ ٢٠١٧
٢٢	مستوطنة العقاب	فرانز كافكا ت: سعيد أحمد الحكيم	٦٥٠	تشرين الثاني/ ٢٠١٧
٢٣	هذا يحدث للناس	ميكا والتاري ت: لويس جريس	٦٥١	كانون الأول/ ٢٠١٧
٢٤	مضاهاة أمثال كليلة ودمنة	أبو عبد الله محمد بن حسين اليمني	٦٥٢	كانون الثاني/ ٢٠١٨
٢٥	وحيداً وسط السهب العاري	سيرغي يسينين ت: د.ثائر زين الدين	٦٥٣	شباط/ ٢٠١٨
٢٦	(الناسخ بارتلبي)	هيرمان ميلفل	٦٥٤	آذار/ ٢٠١٨
٢٧	من الرسالة الكاملية في السيرة النبوية	علاء الدين علي بن أبي حزم القُرَشِي	٦٥٥	نيسان/ ٢٠١٨
٢٨	شبح كانترفيل	أوسكار وايلد ت: لويس عوض	٦٥٦	أيار/ ٢٠١٨
٢٩	المسلوب	جنكيز أيتماتوف ت: عاطف أبو جمرة	٦٥٧	حزيران/ ٢٠١٨
٣٠	الرجل الذي أفسد هايدلبرغ	مارك توين ت: سليم عبد الأمير حمدان	٦٥٨	تموز/ ٢٠١٨
٣١	لا تستطيع الرجوع إلى البيت	توماس وولف ت: سميرة عزام	٦٥٩	آب/ ٢٠١٨
٣٢	الأعسر والبرغوث الفولاذي	نيقولاي ليسكوف ت: خيري الضامن	٦٦٠	أيلول/ ٢٠١٨

٣٣	قصة آه كيو الحقيقية	لوشيون	٦٦١	تشرين الأول/ ٢٠١٨
٣٤	حب وحرب	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-ثيودور درايسر ت: يوسف إبراهيم جبرا	٦٦٨	أيار/ ٢٠١٩
٤١	في بلاد العميان	هـ. ج. ويلز	٦٦٩	حزيران/ ٢٠١٩
٤٢	الحيوان في الغابة	هنري جيمس ت: جلال الريّس	٦٧٠	تموز/ ٢٠١٩
٤٣	قصتان	مارسيل بروست- توماس وولف ت: نخلة ورد- سميرة عزام	٦٧١	آب/ ٢٠١٩
٤٤	الكلب الذي رأى	دينوبوتزاتي ت: حسين رفعت فرغل	٦٧٢	أيلول/ ٢٠١٩
٤٥	زمن الحرب	ملو دون ت: محمد نمر عبد الكريم	٦٧٣	تشرين الأول/ ٢٠١٩
٤٦	الجبار العتيق	بيرل باك ت: عباس حافظ	٦٧٤	تشرين الثاني/ ٢٠١٩

٤٧	الفتاة السوداء	صنبين عثمان ت: عاصم إسماعيل	٦٧٥	كانون الأول/ ٢٠١٩
٤٨	الحمى الرومانية	إديث وارتون ت: فرح جبران	٦٧٦	كانون الثاني/ ٢٠٢٠
٤٩	منظر الغابة	فلانري أوكونور ت: غالب هلسا	٦٧٧	شباط/ ٢٠٢٠
٥٠	نارایاما أو جبل السنديان	شيتشيرو فوكازاوا ت: أنور كوزاك	٦٧٨	آذار/ ٢٠٢٠
٥١	٢٤ساعة من الحلم واليقظة	صمد بهرنجي ت: عمر عدس	٦٧٩	نيسان/ ٢٠٢٠
٥٢	الشيطان ودانييل وبستر!	ستيفن فنسنت بينيت ت: عمر القباني	٦٨٠	أيار/ ٢٠٢٠
٥٣	ميجو	هاما سينغ ت:نظار.ب. نظاريان	٦٨١	حزيران/ ٢٠٢٠
٥٤	محطة أمامية من أجل التقدم	جوزيف كونراد ت: مؤنس الرزاز	٦٨٢	تموز/ ٢٠٢٠
٥٥	مستشفى المجاذيب	ماشادو دي أسيس ت: سالم علي سالم	٦٨٣	آب/ ٢٠٢٠
٥٦	اعتراف	ذكية بلكرامي ت: سمير عبد الحميد	٦٨٤	أيلول/ ٢٠٢٠
٥٧	تيزيه	أندريه جيد ت: خليل الخوري	٦٨٥	تشرين الأول/ ٢٠٢٠
٥٨	الرعب	ستيفان زفايج ت: د. محمد عبدو النجاري	٦٨٦	تشرين الثاني/ ٢٠٢٠
٥٩	امرأة في الثلاثين	شاركادي إمري ت: علاء الديب	٦٨٧	كانون الأول/ ٢٠٢٠
٦٠	الفندق الأزرق	ستيفن كرين ت: عبد الحميد سليم	٦٨٨	كانون الثاني/ ٢٠٢١
٦١	أسطورة سليبي هولو	واشنطن إيرفنج ت: أحمد يعقوب المجلوبة	٦٨٩	شباط/ ٢٠٢١

٦٢	وتحطم الأتوبيس في الحلم	أندري هينج ت: د.جمال الدين سيد محمد	٦٩٠	آذار/ ٢٠٢١
٦٣	رحلة زواج	جيزاره بافيزه ت: سعيد أحمد الحكيم	٦٩١	نيسان/ ٢٠٢١
٦٤	الطالب والغجرية	أنيتا ديساي ت: أمجد حسين	٦٩٢	أيار/ ٢٠٢١
٦٥	قلب طاهر	غوستاف فلوبير ت: حسين كيلو	٦٩٣	حزيران/ ٢٠٢١
٦٦	طفولة قائد	جان بول سارتر ت: هنري زغيب	٦٩٤-٦٩٥	تموز-آب/ ٢٠٢١
٦٧	لا أقل من رجل بكل معنى الكلمة	ميغيل دي أونامونو ت: صالح علماني	٦٩٦-٦٩٧	أيلول- تشرين الأول/ ٢٠٢١
٦٨	الراهب الأسود	أنطون تشيخوف ت: فؤاد أيوب وسهيل أيوب	٦٩٨-٦٩٩	تشرين الثاني-كانون الأول/ ٢٠٢١
٦٩	امرأة ورجلان	ليونارد فرانك ت: منير البعلبكي	٧٠٠-٧٠١	كانون الثاني- شباط/ ٢٠٢٢
٧٠	غابة الفرح	إيفانجيلوس أفيروف ت: د. نعيم عطية	٧٠٢-٧٠٣	آذار- نيسان/ ٢٠٢٢
٧١	المركيزة	جورج صاند ت: سهيل أيوب	٧٠٤-٧٠٥	أيار- حزيران/ ٢٠٢٢
٧٢	ليدي مكبث قضاء مسينسك	نيقولاي ليسكوف ت: غائب طعمة فرمان	٧٠٦-٧٠٧	تموز- آب/ ٢٠٢٢
٧٣	روايتان ومقدمة	ميغيل دي أونامونو ت: صالح علماني	٧٠٨-٧٠٩	أيلول- تشرين الأول/ ٢٠٢٢
٧٤	الأرض القديمة وقصص أخرى	ناظم مهنا	٧١٠-٧١١	تشرين الثاني-كانون الأول /٢٠٢٢

إعداد: ابتسام عيسى

الفنان غسان السباعي ١٩٣٩-٢٠١٥ ولوحة (نساء)

تفتَّحت موهبة الفنان غسان السباعي ١٩٣٩-٢٠١٥ في مدينته حمص، وأخذ يرسم مشاهد من طبيعتها بتوجيه ورعاية الأستاذين صبحي شعيب وعبد الظاهر مراد، وكان أول معرض جماعي شارك فيه سنة ١٩٥٤ ومن زملائه غياث الأخرس، وأحمد دراق السباعي، وانتقل للدراسة في كلية الفنون الجميلة في جامعة الإسكندرية١٩٥٨ حيث أتيح له تصحيح مفهومات الفن وعلاقته بالحياة بفضل أساتذة من الفنانين المجددين الذين كان لهم نتاج حديث ولم يكونوا يحصرون جهودهم في التدريس فحسب، وأبرزهم سيف وانلي وحامد ندا وكان لحامد عويس أثر كبير في اهتمامه بأساليب تصوير الفلاحين والبيئات الشعبية، وفي هذه المرحلة تعمَّق غسان السباعي خصائص الفن الفرعوني ودلالاته الرمزية وربطه بفنون سورية والرافدين القديمة، وبعد التخرج١٩٦٤ نفَّذ أعمالاً وجداريات، وذهب في بعثة إلى باريس١٩٦٩ في المدرسة الوطنية العليا للفنون حيث تخصَّص في فن الغرافيك الذي سيدرسه في كلية الفنون الجميلة بدمشق سنوات طويلة، وقد كان لقاؤه باللوحات الأصلية للفنانين العالميين الذين قرأ عنهم ورأى في الكتب بعضاً من أعمالهم في متحف اللوفر والمعارض فرصة الدخول في سحر وعلم للفن التشكيلي، وبهذه النقلات المعرفية التطورية تبلورت رؤى الفنان وتأكَّدت الرغبة في إرسال الرسائل عبر اللوحة الجديدة.

رأى الفنان غسَّان السباعي أن لوحاته يجب أن تنقل ما ينعكس من أحوال معاصرة في العالم، وهو الذي تداخلت خطوطه في كل المجتمعات الإنسانية، وغدا القلق علامة بارزة والأحداث تتلاحق وتترك آثاراً سلبية وتنشر الحزن، وكان اتخاذه الأساليب الرمزية والتجريد، واستخدام الأشكال الهندسية ضمن تكويناته في الطبيعة والبشر يمنح تلك الهالات المتعددة مع كل مشاهدة، ولا يقف المتلقي أمام دلالة واحدة ، أو دلالة مكشوفة، كما في رموز المرأة والأسماك، والفنان غسان السباعي لم يترك ظلال السلبية تهيمن على لوحاته، وإنما كان يترك زوايا تخرج إلى أمل أو خلاص تنظر إليه اللوحة. وكان للفنان جهوده في الرسوم الموجهة للأطفال كما في مجلة(أسامة) التي تصدرها وزارة الثقافة، وكان شيء من أساليب لوحات الكبار يلقي بظلال على عالم الصغار.

شارك الفنان غسان السباعي في معارض عديدة، وتم اقتناء أعماله في المتحف الوطني بدمشق ، وفي وزارة الثقافة، واستمر في عطائه حتى آخر يوم في حياته يحاول أن تغنى المواسم وتعطي الجميل الفاعل، وقد اخترنا لغلاف هذا العدد لوحة للفنان بعنوان(نساء) زيت على قماش، بتاريخ ١٩٨٣ ، وقياس٦٠×٦٠ سم.