تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية

العـــدد 720 - 721 الســـــنة 62 صَفَر- ربيع الأول 1445 هـ - أيلول- تشرين الأول 2023م

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 بإسـهامات الكتّـاب وتأمـل أن يراعوا الشـروط الآتية في موادهم:

- يفضـل أن يـتراوح حجم المقـال بـين 2000 - 2500 كلمة، وحجـم البحث بين 3000 - 3500 كلمة.

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

اسـم المؤلّف - عنوان الكتاب - دار النشـر والتاريخ - رقم الصفحة مع ذكر اسم المحقق إنْ كان الكتَاب محققاً، واسم المترجم إنْ كان الكتاب مترجماً.

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

- تأمل المجلة أن تردها الإسـهامات منضـدة على الحاسـوب محققة من كاتبها وألا تكون منشورة إلكترونياً أو ورقياً.

تلتزم المجلة بإعلام الكتّاب عن قبول إسـهاماتهم خلال شـهر من تاريخ تسلّمها، ولاتعاد لأصحابها.

يرجى توجيه المراسلات إلى المجلة
الجمهورية العربية السورية - دمشق - الروضة
رئيس تحرير مجلة المعرفة

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 (2500) ل.س أو ما يُعادلها
تُضافُ إليها أجرة البريد خارج القطر

في هذا العدد

كلمة الوزارة

المثقف والمفكر 5
وزيرة الثقافة، الدكتورة لبانة مشوّح

كلمة العدد

الإبداع المعرفي.. شروط.. وجسور للأجيال 9
رئيس التحرير، د. فايز الداية

الدراسات والبحوث

النهضة الإنسانوية القادمة 16
تأليف: أدريان لافرانس
ترجمة: د. نايف الياسين

الراصد الجوي ابن طوق في يومياته 23
د. فوّاز أحمد الموسى

المرويّات اليمنيّة وتأصيل العربيّة 32
د. هيفين محمد

حرّان مدينة سين إله القمر 50
د. عيد مرعي

غونتر غراس وهرس الزمن 64
د. صلاح صالح

الخطاب الغنائي

سادنةُ الجنون 76
فتون حسين الحسن

رسول حمزاتوف 78
د. أيمن أبو الشعر

الخطاب السردي

عائشة 82
د. بهية كحيل

نهاية كريستي تاكر 86
قصة: أرسكين كالدويل
ترجمة: فريد اسمندر

آفاق المعرفة

المقامة الجزائرية القديمة 94
د. محمد زيوش

حياة دوستويفسكي بعد وفاته .....
تأليف: رينيه فولوب ميلر
ترجمة: د. باسل المسالمة 113

واقع القصة القصيرة النسوية في الإمارات العربية 121
بدران المخلف

لؤي كيالي حياة ومأساة 137
إبراهيم داود

التعبير الموسيقي 144
د. ساندرا عفش

الغذاء المتوسطي 152
د. أشرف صالح محمد

الترجمة قاطرة للنمو والتقدُّم 160
نبيل تللو

متابعات

قراءة في مرايا آدم للشاعر فائز الحداد .....
د. غيثاء علي قادرة 172

الثقافة تنقذ العالم .....
غسان كامل ونوس 186

كتاب المعرفة الشهري:

أشهر الأوبرات .....
تأليف: هنري. و. سيمون. إبراهام فينوس
ترجمة: د. محمود أحمد الحفني
اختيار وتقديم: د. فايز الداية 193

على الدرب

حلقات مضيئة .....
رئيس التحرير 253

لوحة للفنان الفلسطيني عبد الحي مسلم زرارة (١٩٣٣-٢٠٢٠) من قرية الدوايمة، لم يدرس الفن في معهد وفي عام ١٩٧٠ بدأ ممارسة الفن بالفطرة، وقد وثّقت لوحاته الحياة في فلسطين، وكان للمرأة حضور مكثّف لديه، وابتكر مواد لوحاته وألوانها.

المثقف والمفكر

الدكتورة لبانة مشوّح
وزيرة الثقافة

كثيراً ما تطرح على بساط البحث مسألة المثقف ودوره في زمن الحروب والأزمات، وغالباً ما يسلك النقاش مسارات تنبئ تشعباتها وما يُطرح في سياقها من أفكار بوجود إشكالية مفهومية حقيقية في منطلقاته الأساسية، أي في المفاهيم التي يُفترض أن يؤسَّس عليها لاستخلاص المفيد المُغني.

تكمن الإشكالية في أنّ التعاريف التي تصاغ لمصطلح «مثقف» والتي تطالعنا بها محركات البحث أغلبها مترجم منسوخ عن الفرنسية أو الإنجليزية، وهي ترجمات فات أصحابها أن مصطلحي «مفكر» و«مثقف» ليسا من المترادفات التامة، وأن بينهما فروقاً دلالية لم يوليا التعمق فيها بالاً. والواقع أننا أمام مفهومين متمايزين غير متطابقين، وهو تمايز يُغيَّب أحياناً، عن قصد أو غير قصد، فيوضع المثقف في خانة

المفكـر، والعكـس بالعكس. وقد يكـون من المفيد، بـل لا مناص عند التفكيـر فـي دور «المثقف»، من التمعّـن في وجه التغاير هـذا وإيضاح أبعاده، في سياق تحديد الأهداف والسياسات والأدوار والمسؤوليات.

يَظهر التمايز المفهومي بين المصطلحين أول ما يظهر في تباين الصيغة الصرفيـة لكل منهما؛ ففي حين أن مصطلح «مفكِّر» صيغ على وزن اسم الفاعل، وضِع «مثقَّف» بصيغة اسم المفعول. وشتّان بين هذا وذاك.

المثقّـف شخص صقلتـه ثقافته، ووسّعـت أفقه، ونمّت ثقتـه بنفسه وقدرته على التكيّف. إنه شخص قوّمت الثقافة سلوكه ووجهته. وكلما ارتقـى المثقـف أخلاقيـاً وفكرياً أصبـح حـراً، وأكثر شعـوراً بالسعادة والرضى، وغدا قدوة لسواه.

أما المفكـر فيمكن تعريفه، استناداً إلى المعاجـم اللغوية، بأنه كل من يُعمِل عقله في نطاق ما، ويضع أفكاره ومعارفه ومكتشفاته، وفي أضعف الإيمان تحاليله ووجهة نظره، في خدمة البشرية، وينبري للدفاع عن قيم يؤمن بهـا. ولا يشعر المفكر الحق بالرضى عـن نفسه إلا بمقدار الجهد الفكـري الذي يبذلـه والأثر الذي يحدثـه. إنه شخص يمتلـك ميولاً أو استعـداداً لممارسة نشاط أو مهنة فكرية، مـن مثل الفيلسوف والطبيب والمهندس والمحامي والمعلـم. تلك هي الفئة التي أخرجت أوروبا من عصر الظلمات إلى عصر الأنوار. وفي القرن العشرين، برز من بين أشهر المفكريـن في العالم أدبـاء وفنانون وعلماء من أمثـال الفلاسفة جوليان بنـدا؛ وجان بول سارتـر وريمون أرون وميشيل فوكـو وجورج إدوارد مور وبرتراند راسل، وروائيون من أمثال ألبير كامو وأندريه مالرو وليون تولستـوي ومكسيم غوركـي، وعلمـاء كألبير أينشتايـن وماري كوري

وإسحـق نيوتن ونوام تشومسكي. فرضوا جميعـاً أنفسهم وأثروا الحياة الفكريـة فـي عصرهم، لا بل نقلـوا البشرية إلى مستـوى آخر. لقد كانوا مثقفين مفكرين.

واليـوم ثمـة متغيـرات كثيـرة يعيشهـا عالمنا ليـس أقلهـا التبدلات المناخية، والتغيرات السلوكية، والانحرافات الفكرية، وسيطرة الفردية النرجسية، وتنامي التطرف والإرهـاب كشكل آخر من أشكال البربرية، إضافـة إلـى التطـور التقنـي الهائـل، وابتكارات الـذكاء الصنعـي التي تجـاوزت حدود المعقول، وأسبقية العالـم الافتراضي على عالم الواقع، وسطـوة وسائل الإعلام، ومواقع التواصـل الاجتماعي كلية الوجود... إلخ. تحديات على المفكرين التمعن في أبعادها والبحث الجاد عن أنجع السبل لدرء مخاطرها التي تقوّض أسس الحضارة الثقافية وتعبث بقيمها وتشوّه مثلها الأخلاقية.

فـي كل الأزمـان والعصور، يـؤدي أفـول الفكر وانكفـاء المفكرين إلـى أن يطفو المشعوذون علـى السطح كالطحالـب والعوالق، كائنات عديمة الفائدة، تكبّـل وتعيق التقدم. لذا فإنَّ التحدي الأكبر الذي يواجه الإنسانيـة اليوم يكمن في إيجاد البنية المجتمعية القادرة على توليد رأس المال الفكري.

❀ ❀ ❀

اللوحة للفنان الفلسطيني ماهر ناجي مواليد مخيم جباليا عام ١٩٦٣ درس الهندسة المعمارية بموسكو، اهتم بتصوير الحياة في فلسطين وفي التراث العربي، واهتم بحضور المرأة في لوحاته في حالات متنوعة. (أكريليك على قماش/ ٨٠× ٦٠ سم)

كلمة العدد

الإبداع المعرفي.. شروط.. وجسور للأجيال

د. فايز الداية
رئيس التحرير

في حوار بين اثنين من المثقفين العرب تعالت جملةٌ تقول: لماذا لا نرى نتاج الدارسين في الوطن العربي في العلوم الإنسانية يتردد في المحافل العالمية، ولا تُترجَم كتبٌ لهم أو مقالات وبحوث إلى لغات أجنبية، وجاءت عبارة بالرد: هناك عددٌ من الأسماء– ولو كانت قليلة– دخلت محافل النقد أو الفكر، وقبل أن يسترسل المحاور، عاد الصوت الأول: هؤلاءِ خرجوا من الثقافة الأجنبية ومؤسساتها ومن مقيمين هناك؛ فهي مصطبغة بمعَطياتهم، وليست من عندنا في جوهرها، عاود المدافعُ يقول: هذه مشكلة الترجمة وعدم الاهتمام بنقل ما لدينا إلى الساحات العلمية والثقافية في العالم.. وهكذا وقفت أسأل: كيف نفكّك هذه الإشكالية التي وقف أمامها المتحاوران؟

–١–

يغلب في استعمال الدال(إبداع) على الإنتاج الفني بما فيه الأدبُ على اختلاف أنواع خطابه، وأما الدراساتُ والبحوث في العلوم الإنسانية بما

فيها النقد الفني فتستخدم فيها دوال أخرى من قبيل: نظريٌّ، وتطبيقيٌّ، وتخصصيٌّ، وجديدٌ، ومعمَّقٌ، ويستخدم الدال (بديع) في التعبير العام بمعنى الجيد أو الجميل وما يستحق الإعجاب.

نستطيع أن نجعل الدال(إبداع) شاملاً الفنونَ والعلومَ، وذلك من خلال الوحدة الدلالية في المدلول؛ وهي إحداث جديد غير مسبوق في مجاله، فكما أنَّ الأديب يقدِّم حالة أو موقفاً من الواقع ولكن ممتزجاً بالتخييل فيتجاوز الموجودَ إلى مُقْتَرَح؛ فإنَّ العلماء في كل مجال يكون فيهم المبدع عندما يقدِّم زاويةً نظرية أو ابتكاراً عملياً ممَّا لم تعرفه الحضارة الإنسانية، ومن هنا نعود إلى السؤال الإشكالي لماذا لا نجد إنجازات مَنْ يشتغلون في العلوم الإنسانية لدينا تنتقل إلى الساحات العلمية والثقافية في أرجاء من العالم؟هناك جواب علينا مواجهته بلا مواربة..ليس هناك جديدٌ مفيدٌ في تقدِّم هذا المجال أو ذاك يصل إلى مرتبة تجعل الأنظار تلتفت إليه لتحمله وتعمل به، ويغلب على المتداول لدينا– إن لم يكن شاملاً– الأخذُ ممَّا تطلقه الدراسات الأجنبية وخاصَّة الغربية.

إذا نظرنا إلى علاقة دائرَتَيْ العلم والعمر ستتوضَّح أمامنا خطوط ومسارات، ففي عواصم العالم وساحاته العلمية في قطاعات كبيرة منها تتمُّ عملية التحصيل المبكرة وبأفق واسع، فيكون هذا الدارس قد أحاط بألوان الطيف العلمية والحضارية الإنسانية، فهو على صلة بالفنون والفلسفة وفي خطوط التاريخ إضافة إلى الزاوية التخصصية التي يعمل فيها، أي هو كائن عالمي لديه مفاتيح الوعي وأساليب البحث، ومن كثيرين سيتميَّز المبدعون برؤاهم العلمية وابتكاراتهم المعرفية التي أخذت لديهم مدىً للتفاعل في الوعي الباطن مع التجارب، وتكون عشرينات العمل والعمر ذروةً في النشاط والفاعلية جسدياً

وفكرياً وتمتد وتتنامى عطاءات تحقق تقدماً وتضيف خطوطاً إلى المسارات العلمية يتداولها الباحثون وتدخل مجال التطبيقات الكثيرة، وعندما نلتفت إلى المناهج وتطبيقها في مؤسسات التعليم العربية في معظم المواقع سنتبين طبيعة التحصيل المحدود معرفياً في صفحات وفصول لمقررات ومساحة مسوَّرة بحدود التخصص الضيق، وغياب الأفق الواسع والمتنوِّع والوعي بالعالم، وبعد سنوات الدراسات العليا والوصول إلى سدَّة البحث والإنتاج تكون الأعمار في الثلاثين وما فوقها، وإذا وعى بعضٌ من هؤلاء ضرورة الاستدراك فسيجدون صعوبات؛ فمدى الحركة لا يتيح أن يجتازوا في بضع سنوات رحلة عشرين عاماً فاتتْ باختلاف في طاقات التحصيل مع المراحل العمرية؛ إضافة إلى افتقاد فرص الاستيعاب المديد والتفاعل المؤدي إلى وضوح في الاستنتاج وتكوين الافتراضات إلى بلوغ الإبداع والجديد، ونرى الساحات العلمية ومراكز البحوث تحاول استيعاب ما يطلقه الباحثون في العالم منظرين وتطبيقيين في حالة من التلمذة التي لا نهاية لها.. وهنا نحن نَعي الفرق ما بين المثاقفة العلمية القائمة على نديَّة ومحاورة وما نسميه تلمذةً تتلقى بلا مناقشة أو نقد لما يأتيها، وهو نتاج متغيِّر ومتجدِّدٌ يلغي بعضُه بعضاً مع التقدم في الإنجازات، ويغدو أقصى ما يصل إليه الباحث هو استيعاب تلك النتائج..التي يكون بعضها قد صار قديماً.

-٢-

اشتمل سجل تاريخ العلوم في الحضارة العربية على إنجازات كبيرة، وقد تجاوزت ما كان في الأصول اليونانية وجوانب من ثقافات شرقية، وإثر رحلة الترجمة عن اليونانية والسريانية وإعادة الصياغة بعد مدارسة واعية استطاع العلماء والفلاسفة تصحيح معارف وإضافة جوانب جديدة في

أبواب العلم من الفلسفة والمنطق إلى الطب والأدوية والفلك والجغرافية وعلم الحيل/ الميكانيك إلى علوم البحار..، وتتوالى الأسماء..الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد والرازي وابن النفيس وابن زهر والبتَّاني وابن البيطاروالبيروني والإدريسي والجزري وأولاد موسى والأنطاكي وابن ماجد وسليمان المهري..وقد غذَّت هذه المنجزات النهضة الأوروبية في القرن الخامس عشر في جامعاتها عبر ترجماتهم للكتب العربية انطلاقاً من الأندلس ومكتبات المشرق العربي.

إننا عندما نضع هذه الإضاءة أمام الأجيال العربية المعاصرة تأتي كلماتهم: لقد أخذ هؤلاء العلماء في أزمنة الحضارة العربية مادة معرفية منجزة ومؤطَّرة مغلقة بعد زوال الكيان الحضاري اليوناني وتحوله إلى تراث، فاشتغلوا زمناً طويلاً فيها، وبهذا حقَّقوا بعض التقدُّم، أمَّا في العصر الحديث فنحن في سباق غير متكافئ، فالعلوم مفتوحة تتسارع في تطورها وتتوالى فروع دقيقة سواء في العلوم البحتة أو في العلوم الإنسانية، فالجهاز المعرفي متشعِّب والمصطلحات تتقلَّب وتحتشد الدلالات والتطبيقات، ولا نستطيع إلا المتابعة ومحاولة اللحاق.

-٣-

نواصل حديثنا عن العلوم الإنسانية وهي الجناح المهيض في ثقافتنا المجتمعية، ففي الحديث عن العلم والطموح تكون الأهداف الكبرى في عيون الأهل والأبناء دراسة الطب والهندسة وبعض الاختصاصات العلمية الحادثة مع تقدُّم التقنيات المعاصرة، وعندما تفرغ جعبة الفرص يتوجه الطلبة إلى العلوم الإنسانية، ولعل إطلالة على مدارس في العواصم العربية تحمل

تسميات مركزها (المتفوقون) وتضم أصحاب الدرجات العالية للاهتمام بتنمية قدراتهم، توضِّح رؤية المجتمع، فغاية هذه المدارس أو الفصول الدراسية النهوض بمستوى طلبتها في المقررات العلمية أي الرياضيات والكيمياء والفيزياء والطبيعة للمواصلة بكليات الطب والهندسة والعلوم والتقنية الجديدة، بل إن أقطاراً عربية أطلقت تسمية تفضيلية لهذه الكليات ومن ثمَّ يحمل السمةَ أساتذتها وطلابها:(كليات القمة)! وللكليات الأخرى؛ وخاصة العلوم الإنسانية؛ أن تذهب إلى ما دون القمة، ولن تصل إلى أدوات تعمل على ارتقائها وتعميق التحصيل في كل المراحل الدراسية.

يبشرنا صوت متفائل وهو يسمع الحوار والمناقشة. إنه يقول: لم تعد المسألة مراحل وأعماراً وسباقاً، فستختزل السنوات، وسنحصل على كل النتائج في أي باب من أبواب المعرفة بلمسات الأصابع؛ فسيكون الذكاء الصناعي في متناول أيدينا ورغباتنا، ويمنحنا ما نطلبه وزيادة بسرعة فائقة فلا انتظار ولا حيرة أو تردُّد!!بل أزيدكم علماً بأن غوغل قد دخل في منافسة مع برنامج chat gpt بجديده bard الذي يتفوق في سرعته بخمسة أضعاف.

أمام هذا التصُّور الذي يمكن أن يتصاعد لا بدَّ لنا من وقفة، وهي على حافة ليس بعدها إلاَّ الخطر المحدق، إنَّ عدم إعداد الأجيال معرفياً وفكرياً سينتج أعداداً من البشر مفرَّغة تتعاظم أو تتعملق –في بعض الأنظار– وتتحقق على يديها بعض الإنجازات الجاهزة بأطراف الأصابع ولمسات الشاشات بذكاء الآلة وهو الذي فقدته هذه الأعداد، وسيستمر مجتمع التقدُّم العلمي هناك.. ينمِّي مجموعات لديه لتظل المخترعة والموجِّهة للمسارات، وهي التي تغذي مدخلات الذكاء الصناعي كما تقتضي مصالحه، وسوف تُدسُّ أغاليط ومواد غير صحيحة علمياً، ولن تستطيع هذه الجموع التي أصبحت أرقاماً اكتشاف

الأخطاء ولا المواد الموقوتة والمدمِّرة، وهنا لسنا أمام خيال علمي؛ فهو أقرب بكثير إلى التحقق، ثم نلتفت إلى الاحتمال الآخر – وقد رأينا مشابهات له مرات– وهو أن تنقطع شبكات الاتصال، وتتوقف البرامج بحجج كثيرة، وعندها ليس في مقدور الأدمغة الفقيرة بالمعرفة وطاقات التفكير والاستنتاج أن تقدِّم شيئاً، وهذا التحييد سيتمّ كما تُعطَّل اليوم في الصراعات الأجهزة لدى الخصوم في الأوقات الحاسمة.

–٤–

يظل في الإمكان تصحيح المعادلة في ثقافتنا العربية المعاصرة، وذلك بتوظيف التقدُّم التقني والذكاء الصناعي بارتباط بالوعي وإرادة الحياة، في مختلف العلوم والمعارف، وضمنها العلوم الإنسانية التي تضبط إيقاعات الحاضر والأيام الآتية في آفاق الفكر وأسرار النفس وعلاقات المجتمع، وهذا ما تعرّضَ ولا يزال إلى حرب لا تتوقف، ولعلنا نغيِّر هذا الاندفاع الاستهلاكي للمنتجات الحديثة لتكون أداة حضارية، فلا تستنفد المال ليذهب هدراً في غيرمكانه، ومن حق أجيالنا العربية أن ترى مؤشرات الطريق وفي التوقيت المناسب في رحلة العلم لتكون حاملة قدرات الإبداع المعرفي تبني يومها ومستقبلها، وترسم خطوطاً في مسار الحضارة في العالم.

❁❁❁

الدراسات والبحوث

- النهضة الإنسانوية القادمة — تأليف: أدريان لافرانس
  ترجمة : د. نايف الياسين
- الراصد الجوي ابن طوق في يومياته — د. فوَّاز أحمد الموسى
- المرويّات اليمنيّة وتأصيل العربيّة — د. هيفين محمد
- حرَّان مدينة سين إله القمر — د. عيد مرعي
- غونتر غراس وهرس الزمن — د. صلاح صالح

النهضة الإنسانوية القادمة

نحن بحاجة إلى حركة فلسفية تتصدى لصعود الذكاء الاصطناعي الخارق

تأليف: أدريان لافرانس[1]
ترجمة: د. نايف الياسين

في ١٣ تموز/ يوليو ١٨٣٣، وخلال زيارة إلى خزانة التاريخ الطبيعي في حديقة النباتات (Jardin des Plantes)، في باريس، خطرت لرالف والدو إمرسون (Ralph Waldo Emerson) رؤية. فعند نظره إلى النماذج الموجودة في المتحف –فراشات، وكتل من الكهرمان والرخام، والصدفيات المحفورة– انتابه شعور طاغٍ بالترابط الوثيق للطبيعة، وبمكان البشر فيها.

ألهمته هذه التجربة لكتابة مقالة «استعمالات التاريخ الطبيعي» (The Uses of Natural History)، وللتعبير عن فلسفة تضع النزعة الطبيعية في محور الحياة الفكرية في عصر حافل بالفوضى التكنولوجية –الأمر الذي دفعه، مع جماعة الكتاب والمفكرين الراديكاليين المعروفين بالمتسامين (transcendentalists)، إلى تبني نظام معتقدات روحية جديد. اعتقد إمرسون أنه من خلال المراقبة التجريبية، يمكن لأي شخص أن يصبح «محدِّداً وراسم خرائط لخطوط طول وعرض ظرفنا البشري»– أي أن يجد الإرادة، والفردية، والدهشة في عصر مؤلَّل (mechanized).

كانت أميركا تضج بالاختراعات في تلك السنوات، وبدا كل شيء متسارعاً نتيجة ذلك. كانت المصانع ومعامل السكَّر تنبت كالهندباء البرية، والسفن البخارية تتسابق من وإلى الموانئ الأميركية، وعربات القطارات تمزق الأرض ذهاباً وإياباً، وشبكات البرق تربط الناس بعضهم ببعض كما لم يحدث من قبل، والتُقطت الصورة الفوتوغرافية الأولى، التي غيرت نظرة البشرية لنفسها إلى الأبد. وكان المزاج الوطني مزيجاً من الحماسة، والقلق، والخوف.

لـم تكـن التماعة الرؤية التي شعر بها إمرسون في باريس رفضـاً للتغيير، بل وسيلة لإعادة تخيُّـل الإمكانات البشرية الكامنة عندما بـدا وكأن العالم ينحرف عن محوره. يستحق رد فعل إمرسـون حيال النهضة التكنولوجية في القرن التاسع عشر زيارة أخرى ومراجعة ونحن نتأمل الثورة التكنولوجية العظيمة في قرننا الحالي، المتمثلة في صعود الذكاء الاصطناعي الخارق.

حتى قبل القفـزات الأخيرة، كان الذكاء الاصطناعي يعكر منذ سنوات البحار المعلوماتية التـي نسبح فيهـا. ونشأت الاضطرابـات الأولى من خوارزميـات التصنيف التـي باتت تُعرِّف الشبكـة الحديثـة – أي الرمز الغامض الـذي يأمر غوغل بإظهار النتائـج التي يظهرها لكم، والـذي ينظم ويشخصن ما ترونه علـى المنصات الاجتماعية مثل فيسبوك، وإنستغرام، وتيك توك من خلال التهام البيانات المتعلقة بكم كطريقة للوصول إلى تقييم ما تعيد قذفكم به.

الآن، تخيلـوا البنيـة التحتيـة نفسهـا للشابكة لكن بوجـود برامج قادرة علـى التواصل مع غطاء من السلطة المعرفية حول أي موضوع، والقدرة على توليد نصوص، وتسجيلات صوتية، وفيديوهـات أصيلة ومعقـدة، والقدرة على تقليـد الأفكار بطريقة مقنعة إلـى درجة ألّا يعرف النـاس ما هـو حقيقي. يجري تصميم نمـاذج الـذكاء الاصطناعي التي تعلِّـم نفسها بنفسها كـي تصبـح ذات أداء أفضل في كل تفاعل تجريـه. لكنها تهلوس أحيانـاً، وتتلاعب، وتفبرك. ولا تستطيع أن تتنبأ بما ستفعله أو لماذا تفعله.

يتقـدم الذكاء الاصطناعي التوليدي بسرعة لا تصدَّق، وسيطبَّق على جميع الاختصاصات والصناعـات تقريباً. وينخرط عمالقة التكنولوجيا – بمـن فيهم ألفابت (التي تملك غوغل)، وأمـازون، وميتا (التي تملك فيسبوك) ومايكروسوفـت – في سباق لنسج الذكاء الاصطناعي فـي بنية المنتجـات الموجودة، مثل الخرائـط، والبريد الإلكتروني، والمنصـات الاجتماعية، وبرمجيات الصور.

إن الأعـراف والعـادات التقنية–الثقافية التـي تملَّكتنا خلال الثورة الثلاثيـة المكوَّنة من الشابكـة، والهواتف الذكية، والشبكة الاجتماعية بحاجـة هي نفسها لتصحيح كامل. ثمة عدد أكبر مما ينبغي من الناس الذين سمحوا لهذه التقانات بأن تجرفهم معها. سيكون من الحكمة أن نصحـح أخطاء الماضي القريب، بل أن نستبق أيضاً – وأن نبادر إلى صياغة – ما ستعنيه التقانات الأكثر راديكالية التي تظهر الآن بالنسبة لحياتنا، وكيف ستعيد تشكيل حضارتنا.

أما الشركات التي من المتوقع أن تتربح من هذه التقانات الجديدة فقد بدأت أصلاً بتكرار التعابيـر المبتذلـة التي ستستعملها للـرد على منتقديها. جميع هذه الشـركات تستعمل تعابير تخصصية مشرقة مثل «التعزيز البشري» و«الذكاء الصناعي المرتكز على البشر». إلّا أن هذه

المصطلحات ضحلة بقدر ما هي مجردة. إن التقانات القادمة ستقزِّم كل اختراع تقني عرفناه في ذاكرتنا الحيَّة: الشابكة، والحاسب الشخصي، والقنبلة الذرية. **من المرجح أن يمثل الذكاء الاصطناعي التقانة ذات التداعيات الأكبر في التاريخ البشري برمَّته.**

مـن المعـروف أن البشر لا يجيدون التنبـؤ بالمستقبل، وبطيئون في كثيـر من الأحيان في إدراك أن ثمـة ثورة تحصل –حتى عندما تكون قد بـدأت أصلاً. إلّا أن المدة الزمنية الفاصلة بين نشوء تكنولوجيا جديدة وترسُّخ المعايير والأعراف تكون غالباً قصيرة. بعبارة أخرى، فإن الغـرب المتوحش لا يستمـر إلّا للمدة التي استمرها. في النهاية، فـإن السكك الحديدية تضع معاييـر الوقت؛ والأضواء الساطعة المتوهجة تهـزم المصابيح المعلقة بالأقواس؛ ويموت حلم الشبكة المفتوحة.

ما تزال نافذة إحداث تغيير في ميدان الذكاء الاصطناعي مفتوحة. لكن كثيرين من أولئك الذين عملوا لأطول وقت على وضع أسوار واقية تحيط بهذه التكنولوجيا الجديدة باتوا يشعرون باليأس من أن تلك النافذة شارفت على الإغلاق.

سيتيـح لنـا الـذكاء الاصطناعـي التوليدي، مثـل محركات البحـث، والهواتـف، وعربات القطـارات من قبله، فعـل الأشياء بمستويات عميقة من الكفاءة إلـى درجة أنها ستبدو شبيهة بالسحـر. قد نـرى فئات كاملة من العمـال، وفي بعض الأحيـان صناعات كاملـة، وقد أبيدت بسرعـة مذهلـة. وسينظر الطوباويـون من بيننا إلى هـذه الثورة على أنهـا فرصة للتخلي عن الأعمـال الصعبة لـلآلات من أجل تحقيق الغايـة الأعلى المتمثلة في تحقيـق الذات البشرية. يمكـن لهذا السحر الجديد أن يوفر بالفعل مزيداً من الوقت يخصص لمسائل أكثر استحقاقاً لاهتمامنا، مثل البحث الأعمق عن المعرفة، وطرق أسرع إلى الاكتشافات العلمية، ومزيداً من الوقـت للأنشطة الترفيهيـة وتلك التي نقضيها مع مـن نحب. لكنه قد يؤدي أيضـاً إلى اتساع انتشار البطالة، وفقدان الثقة المهنية مع مراقبة الذكاء الاصطناعي الأكثر كفاءة لأعمالنا.

يحـاول المسؤولون الحكوميون، وكذلـك القادة الآخرون ذوو النوايـا الطيبة، وضع مبادئ أخلاقية للذكاء الاصطناعي –نذكر، على سبيل المثال، «مخطط لمدونة حقوق خاصة بالذكاء الاصطناعـي» وضعها البيـت الأبيض. (رغم العنوان الفج، فـإن المقصود وضع مبادئ تحمي حقـوق «الإنسان»، رغـم أن مسألة الحقوق المدنية للآلات ستظهر فـي النهاية). هذه الجهود ضرورية لكنها غير كافية للتصدي للتحدي القائم.

آن الأوان أن نعرف أنه لا فهم الحكومات للتكنولوجيا الجديدة ولا قيام عمالقة التكنولوجيا بوضع الضوابط لأنفسهم يمكن أن يجاري سرعة التغيرات التكنولوجية أو قدرة وادي السليكون

على السعي لتحقيق الربح والتوسع على حساب الصحة المجتمعية والديمقراطية. ينبغي أن يبدأ ما يُحدِّد المرحلة القادمة من التاريخ البشري، أن يبدأ بالفرد.

كما تسببت الثورة الصناعية بظهور نزعة التسامي (transcendentalism) في الولايات المتحدة والنزعة الرومانسية في أوروبا – وكلتاهما حركتان تحدّتا الامتثال (conformity) ومنحتا الأولوية للحقيقة، والطبيعة والفردية –فإننا بحاجة اليوم إلى ثورة ثقافية وفلسفية خاصة بنا. وينبغي لهذه الحركة الجديدة أن تمنح الأولوية للبشر لا للآلات، وأن تعيد تخيُّل العلاقات البشرية مع الطبيعة ومع التكنولوجيا، وفي الوقت نفسه يتعيَّن الدفع قُدماً بما يمكن لهذه التكنولوجيا أن تفعله في أفضل حالاتها. ما من شك في أن الذكاء الاصطناعي سيساعدنا على تحقيق اكتشافات إعجازية تنقذ الحياة. لكن يكمن الخطر في تكليف هذه التكنولوجيا بالتعامل مع إنسانيتنا دون ضوابط، ولاسيما مع تفوقها علينا في الإدراك. نحن بحاجة إلى نهضة إنسانية في عصر الآلات الذكية.

في مواجهة الاختراعات التي تغير العالم، ومع التركُّز الهائل لقوة عمالقة التكنولوجيا اليوم، يبدو وكأن الناس العاديين لا أمل لهم في التأثير في الآلات التي ستتفوق علينا جميعاً إدراكياً، وقريباً جداً. لكن ثمة قوة هائلة تكمن في تحديد وتعريف المُثُل، حتى لو ظلت في النهاية بعيدة المنال. لكن بالنظر إلى مدى ارتفاع الرهانات، علينا أن نحاول على الأقل.

ينبغي أن تشكل الشفافية سمة أساسية في التبادل البشري الجديد للأفكار – ينبغي على الناس أن يفصحوا عن وجود الذكاء الاصطناعي عندما يكون موجوداً أو عندما يكون قد تم استعماله في التواصل. يمكن لهذه القاعدة الأساسية أن تدفع إلى الانضباط في خلق فضاءات أكثر إنسانية (وإنسانية وحسب)، وأيضاً إلى نشوء شابكة أقل إخفاءً لهوية مستخدميها. يمكن لأي صحفي أن يخبرك أن عدم ذكر الأسماء ينبغي أن يُستعمل كملاذ أخير، وفي سيناريوهات نادرة، ومن أجل المصلحة العامة. وسنستفيد من الأعراف الثقافية التي تتوقع من الناس أن يفصحوا ليس عن آرائهم وحسب بل عن أسمائهم الحقيقية أيضاً.

والآن هو الوقت، أيضاً، للتأكيد على الالتزام بإقامة صلات أعمق مع البشر الآخرين. يمكن للمحادثة عبر الفيديو أن تلغي الزمن والمسافة، لكن مثل تلك التقانات تُعدُّ بديلاً سيئاً للتواصل وجهاً لوجه، ولاسيما في البيئات التي يعطى فيها التعاون الإبداعي أو التعلُّم الأولوية. لقد جعلت الجائحة هذا الأمر واضحاً على نحو مؤلم. لا يمكن للعلاقات، ولا ينبغي لها، أن تستمر في العالم الرقمي وحسب، ولاسيما أن الذكاء الاصطناعي يلغي فهمنا لما هو حقيقي. إن الضغط على أيقونة «لايك» ليس تعبيراً عن الصداقة؛ بل هي نقطة في مجموعة بيانات. والحديث مع الذكاء الاصطناعي حديث من طرف واحد – ووهم بحدوث التواصل.

فـي وقت قريب، لن يكون للطفل «صديق» من إنتاج الذكاء الاصطناعي وحسب، بل سيكون أصدقـاؤه من هـذا النوع أكثر من أصدقائه البشر. وهؤلاء الرفـاق لن يتم تصميمهم لمراقبة البشـر الذيـن يستعملونهم وحسب؛ بـل سيكونون مرتبطين على نحو وثيـق بالتجارة – بمعنى أنهم سيصمَّمون لتشجيع المشاركة والربح. وهذه الدوافع ستشوّه ما ينبغي للعلاقات الإنسانية أن تكون عليه.

لقـد حذر كتّـاب الروايات –فيـودور دوستويفسكي، وورود سيرلينـغ، وخوسيه ساراماغو– علـى مدى أجيال من الأشخاص الشبيهيـن الذين يمكن أن يمتصوا إنسانيتنا من خلال سرقة شبههم بشخص ما. إن عالمنا الجديد أقرب إلى النفق مقارنة بذلك الوادي الغريب.

فـي حين انطوت الثورة الخوارزمية الأولى على استعمال البيانات الشخصية للناس لإعادة ترتيب العالم بالنسبة لهم، فإن الثورة القادمة ستنطوي على استعمال بياناتنا الشخصية ليس لإحـداث شرخ في شعورنا المشترك بالواقع، بـل لخلق نسخ مصطنعة عنه. فالمدير التنفيذي لأستوديـو موسيقـى يبحث عن الربح ستثيره فكـرة صوت يولِّده الـذكاء الاصطناعي مع أغانٍ يولِّدهـا الـذكاء الاصطناعـي، دون أن يكون لهـا صلة ببشـري أو بحقوق ملكيـة فكرية. وعلى الفنانيـن، والكتاب، والموسيقيين أن يتوقعوا ظهور جهود يقـوم بها محتالون، وأن يحاربوهم. وفي الواقع ينبغي علينا جميعاً فعل ذلك. أخبرتني إحدى عالمات الكمبيوتر مؤخراً أنها تخطط لتصميـم كلمة سر مرمَّزة يمكن لها وحدهـا ولوالديها العجوزين أن يعرفاها، بحيث أنهما إذا سمعـا صوتها على الهاتف تناشدهمـا المساعدة أو تطلب المال، يمكنهما أن يعرفا ما إذا كان ذلـك الصوت مـن إنتاج الذكاء الاصطناعـي المدرَّب على صوتها المسـروق من محاضراتها المتوفرة للعموم، لكي يكون الصوت مشابهاً تماماً لصوتها،وبحيث يسهل خداعهما.

علينا أن نقاوم الاعتماد المفرط على أدوات تؤدي إلى تبلُّد قدراتنا الجمالية والفكرية.

يتعلـم أطفال المدارس الابتدائية اليوم أصلاً ألّا يثقـوا بأن أي شيء يرونه أو يسمعونه من خـلال الشاشة حقيقي. لكنهـم يستحقون بيئـة تكنولوجية ومعلوماتية حديثـة مبنية على قيم التنوير، أي العقل، والاستقلال البشري، والتبادل المحترم للأفكار. لا ينبغي أن يجري تسجيل كل شـيء أو مشاركتـه؛ فثمـة حرية فردية في التمسـك باللحظات الزائلـة. وينبغي أن يحدث مزيـد من التفاعلات بيـن الأشخاص المعنيين وحسب؛ فالخصوصيـة محورية في المحافظة على إنسانيتنا.

أخيراً، ثمة اعتبار أكثر وجودية جدير باهتمامنا، وهو الدرجة التي يجعلنا فيها السعي من أجـل الحصول علـى المعرفة نتوجه إلى داخل أنفسنا أو إلى خارجهـا. إن الذكاء الاصطناعي

القادم في المستقبل القريب سيشحن قدراتنا العملية بطاقة كبيرة، لكنه قد يسهم أيضاً في إضعاف درجة فضولنا. ثمة مخاطرة في أن نُفتَتن بالعوالم المصنَّعة التي نخلقها – وجميعها قواعد بيانات، وأشباه، وحلقات تغذية راجعة – بحيث نتوقف عن التطلع إلى المجهول بأي درجة من التعجب أو الأصالة.

علينا أن نثق ببراعة الإنسان وحدسه الإبداعي، وأن نقاوم الاعتماد المفرط على الأدوات التي تقلص حكمتنا، وقيمنا الجمالية وفكرنا. كتب إمرسون مرة أن إسحاق نيوتن «استخدم نفس الذكاء الذي يستخدمه في معرفة وزن القمر في شد رباط حذائه». وأشير أنا أيضاً إلى أن نيوتن استعمل نفس الذكاء لاختراع التلسكوب العاكس، الذي مثل بدايات تكنولوجيا قوية سمحت للبشرية بإلقاء نظرة على أصول الكون. لكن روح فكرة إمرسون تبقى جوهرية؛ فمراقبة العالم، واستيعابه باستعمال الحواسب، تمرين جوهري على مسار المعرفة. بإمكاننا، بل ينبغي لنا، الاعتماد على الأدوات التكنولوجية التي ستساعدنا في هذه المغامرة، لكن ليس على حساب أن نرى، ونشعر، وفي النهاية أن نعرف الأمور بأنفسنا.

إن مستقبلاً تبدو فيه الآلات المفرطة في الثقة عارفة بالأجوبة عن جميع الأسئلة الكونية في حياتنا ليس مستقبلاً مضللاً على نحو خطر وحسب، بل إنه يسلب منا ذلك المكوِّن الذي يجعلنا بشراً. في عصر الغضب، وردود الفعل السريعة، وذكاء اصطناعي يبدو أنه يعرف كل شيء، ينبغي أن نركز أكثر على التأمل كطريقة في الوجود. علينا أن نتبنى حالة غير مكتملة من التفكير، والعمل المستمر على تحدي أفكارنا المسبقة، والسعي إلى التواصل مع أولئك الذين نختلف معهم، ومع ذلك تظل معرفتنا ناقصة. إننا بشر فانون، مدفوعون إلى معرفة أكثر مما سنعرف أو يمكن أن نعرف.

لمرور الوقت قدرة على محو المعرفة البشرية؛ فلغات بأكملها تختفي، ويفقد المستكشفون رغبتهم بعبور المحيطات بوساطة التحديق بالنجوم. إن التكنولوجيا تعيد باستمرار تشكيل قدراتنا الفكرية. وما يبقى هو حقيقة أننا موجودون على هذا الكوكب للسعي من أجل المعرفة، والحقيقة، والجمال –وأنه لا يتاح لنا الوقت الكافي لفعل ذلك.

عندما كنت طفلة صغيرة في كونكورد، ماساشوستس، كان بوسعي أن أرى منزل إمرسون من شباك غرفة نومي. مؤخراً، عدت إلى هناك في زيارة. لقد استحوذ بيت إمرسون دائماً على خيالي. عاش هناك ٤٧ عاماً حتى وفاته، في عام ١٨٨٢. اليوم، يهتم بالمنزل أحفاده وطاقم موظفين صغير يكرِّس نفسه لميراثه. يبلغ عمر البيت نحو ٢٠٠ عام، ويظهر كبر سنه من خلال الشقوق والبقع المنتشرة عليه. لكنه يمتلك خاصية نادرة على نحو استثنائي لمبنى

يحظى بهذه الأهمية التاريخية؛ فبعد ١٤١ عاماً من وفاته، ما يزال بيت إمرسون يمنحك الشعور بأنه بيته. فكتبه على الرفوف؛ وإحدى قبعاته معلقة على خطاف قرب الباب. وورق الجدران من طـراز ويليام موريس ما يزال أخضر مشرقاً فـي المدخل. وما تزال نسخة من لوحة فرانشيسكو سلفياتـي (Francesco Salviati) الأقـدار الثلاثـة (The Three Fates،)، تمسـك بخيـط المصير، وتراقب من فوق المعطف في مكتبته. هذه هي الغرفة التي كتب فيها إمرسون الطبيعة (Nature.). وما تزال الطاولة التي جلس إليها لكتابة الكتاب هناك، بجوار الموقد.

عندمـا وقفت في مكتبة إمرسـون، فكرت في أن ما من تكنولوجيـا يمكنك الاستعاضة بها عـن الذهـاب إلى المـكان، مهما كان مقصـدك. ما من كتـاب، ولا صورة، ولا بـث تلفزيوني، ولا تغريـدة، ولا واقـع معزز، ولا هولوغرام، ولا مخطط مصمم علـى يد الذكاء الاصطناعي أو أي حلـم محمـوم يمكن أن يحل محل ما يمكن أن نشعر بـه كبشر. ولهذا السبب تقوم بالرحلة، تعبـر المحيط، تراقـب الغروب، تسمع الجدجـد، وتلاحظ تغير مراحل القمـر. ولهذا السبب تلمـس ذراع الشخص الذي يقف بجانبك وأنت تضحك. ولهذا تقف باحترام ورهبة في حديقة النباتات، التي يشكل الكون أرضيتها وهي تكشف لك رمزها الخفي.

هامش

(١)- رئيسة التحرير التنفيذية لمجلة ذا أتلانتيك، وظهرت هذه المقالة في المجلة نفسها.

* * *

الراصد الجوي ابن طوق في يومياته

د. فوَّاز أحمد الموسى

يهتمّ العاملون بالقطاع الزراعي بمراقبة الطقس، فالإنتاج يتأثّر بتغيّر الطقس وتقلّباته، وتؤثّر التغيّرات التي يُحدثها الطقس في التربة ونموّ النباتات وتطوّرها، ولذلك فإنّ معرفة أحوال الطقس تُمكّن المزارعين من تحديد الوقت المناسب لزراعة بعض أنواع المحاصيل الزراعية، وتحديد بعض الأعمال الزراعية المناسبة لحالة الطقس؛ كالتجفيف، أو السقاية، أو الحصاد[1].

يُطلق مصطلح الطقس Weather على حالة الجو التي تشهدها منطقة ما نتيجة التقلبات التي تحدث في الغلاف الجوي في لحظة معينة، وعلى أساس يومي أو أسبوعي، فقد يتغير الطقس خلال دقائق، أو أيام، ومن موسم إلى آخر، ومن هذه التقلبات: شروق الشمس، وحدوث الهطول، وتكوّن السحب، والرياح، والعواصف، وتشكّل الصقيع، ونزول الثلج، وحدوث العواصف الرعدية، وغيرها من التقلبات الجوية، وبسبب هذه التغيّرات يؤثر الطقس في حياة الإنسان وأنشطته من نواحٍ عدة، فقد يؤثر الطقس في شعور الإنسان ونظرته للعالم، ويُمكن للطقس القاسي مثل تشكّلَ الأعاصير والعواصف الثلجية أن يعطل حياة كثير من الناس بسبب الدمار الذي يسببه.

يُوصَف الطقس عادة من خلال عناصره أو مكوناته الرئيسية، حيث يستطيع علماء الأرصاد الجوية من خلال ملاحظة التغيّر في هذه العناصر، ومراقبة العمليات التي تحدث في الغلاف الجوي التنبؤ بما سيكون عليه الطقس في المستقبل القريب، وهذه العناصر هي: الرياح، ودرجة الحرارة، والضغط الجوي، والرطوبة، والغيوم، والهطول.

كلمة رصد في اللغة العربية تعني مراقبة الشيء وتخصيص الوقت والجهد لمتابعته، أمّا **الرصد الجوي** فهو عملية متابعة كافة العناصر والتغييرات التي تطرأ على الحالة الجوية ووضع التنبؤات أو التكهنات للحالة الجوية المتوقعة خلال الأيام القادمة، وذلك باستخدام مجموعة من الأدوات والأجهزة، التي قد تكون بسيطةً أو معقدة، وباتباع أساليب ومناهج تحليلية متنوّعة، لذلك فمن الممكن عدُّ الرصد الجوي علماً مستقلاً بذاته، وليس جزءاً من علم آخر، وسنوضّح لكم في هذا المقال مفهوم الرصد الجوي بشكلٍ مفصّل[٢].

دُرِسَت أحوال الطقس في دمشق في أثناء الفترة (١٤٨٠-١٥٠٢م) بالاعتماد على كتاب التعليق (يوميّات شهاب الدين أحمد بن طوق)[٣] - تحقيق الشيخ جعفر المهاجر، والكتاب عبارة عن مذكرات يومية كتبت في دمشق في أواخر العهد المملوكي، ٨٨٥-٩٠٨هـ/ ١٤٨٠-١٥٠٢م أي نحو ربع قرن، وتعدُّ نمطاً نادراً من التأليف التراثي، شاملاً ومقبولاً في منهجه نجح في تدوين كل تفاصيل هذه المدة الزمنية بأسلوب عفوي ممتع، يمثل صوت الشارع وروح المرحلة في دمشق. طبعت في أربعة أجزاء تتضمن قراءة تأريخية عن حياة «شهاب الدين أحمد بن طوق» وعصره، وتعاليق على مذكراته الشخصية والحياة الاجتماعية والعلمية والسياسية لدمشق في تلك الفترة (١٤٨٠-١٥٠٠م) ونشره المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق. يعدُّ الكتاب بمثابة سجل فريد لأحوال الطقس في المنطقة على مدى زهاء ربع قرن من ذلك الزمان.

من خلال تدقيق محتويات الكتاب لوحظت دقة الوصف للحالة الجوية السائدة في أثناء كتابة اليوميات، ودقة التعابير واستخدامها بشكل صحيح يدل على الوضع الجوي السائد (مطر، رذاذ، ثلج، ضباب، جو عاصف، سكون، نسيم، وثار هواء قوي وأحياناً هواء عظيم، يوم حار، جو عبوق ويقصد سديمي، قرصة برد، مطر مخلوط بثلج، أطبقت غيم ثم تكشفت، كان يوما صحواً). وبعض التعابير باللهجة المحلية ولكنها ذات دلالة علمية مميزة في وصف الحالة الجوية السائدة من مثل (الثلج طام عام، رأيتها مغيمة ومطر وأول النهار رشاش مطر، بخاخ مطر، رشاش مطر، أصبح برداً زميتاً- يقصد الصقيع- وغطينا النارنج، أمس قلعت الفروة) وهذا منسجم مع مهنته (الشهادة) التي كانت جزءاً من النظام القضائي المعمول به في زمانه، وهي تشبه ما يقوم به (الكاتب بالعدل) في أيامنا هذه، كما كان يشغل ما يشبه الخبير الزراعي ومسح الأراضي، وكان مزارعاً ومربياً للدجاج[٤].

ومن خلال هذه الألفاظ دُرِس الكتاب الواقع في (١٩١٥) صفحة والذي يعد سجلاً يومياً

لحيـاة المؤلف، وحُولت الأشهر والأيام لما يقابلها في التأريخ الميلادي، وتحديد الحالة الجوية المدونـة في تلك الأيام، ومـن الملاحظ أن الرصد الجوي يغيب عـن فصول الصيف فيما عدا ذكـر الأيام الحارة في بعض الفصول، ومـن ثمَّ كان تركيزه على تدوين الحالة الجوية الشتوية، نظـراً لأهميتها في حياتـه وحياة السكان من النواحي المائيـة والزراعية والبيئية الأخرى، وقد ربط الحالة الجوية في كثير من الأحيان بالوضع الصحي العام في المنطقة من خلال ذكر الجو البـارد والصقيعـي ونزلات البرد والرشـح وما إلى ذلك. وذلك من خـلال ذكر حالته الصحية وحالة أسرته وجيرانه، وكذلك حالة معارفه ومن يقوم بزيارتهم في تلك الأيام.

تـم استعراضـ النصف البارد من السنة إن صح التعبيـر، أي أن التسجيل لكل سنة مطرية والتـي تبـدأ مع أول ذكـر للحالة الجوية فـي شهر أيلول من كل عـام وتنتهي بنهايـة الربيع في العـام التالي (سنة مطرية). وذلك لبيان الشتاءات الرطبـة والشتاءات الجافة التي مرت على المنطقة.

ومـع أنـه لم يتم قياس العناصـر الجوية بمقاييس – إذ لم تكن متوفـرة آنذاك- إلا أنه من خـلال وصفه تـم تحديدها وتحليلها واعتبارهـا مؤشرات نستنتج منها ما يمكـن أن يكون عليه الوضع الجوي في تلك السنوات.

درجة الحرارة

تتأثر درجة حرارة الجو بعدة عوامل، فقد تتباين درجة الحرارة بشكل كبير بين الليل والنهار عندمـا تغيب الغيوم وتكون السماء صافية، إذ تقلـل السحب من فقدان الأرض للحرارة، وتبقي التغيُّـر فـي درجات الحرارة أقل تباينـاً، كما تتأثر درجة الحرارة باتجـاه الرياح، ففي النصف الشمالـي من الكـرة الأرضية، تؤدي الرياح الجنوبية عادة إلى ارتفاع درجات الحرارة فيها، في حيـن تصاحب الرياح الشمالية انخفاضاً في درجـة الحرارة في المنطقة، وهذا ما ظهر بشكل جلـي فـي وصفه للحالـة الجوية، ولاسيّما في فصـل الشتاء، أما في فصـل الصيف فقد اكتفى بوصـف الحالة الجوية الحرارية، ومـن الألفاظ المكررة كثيراً: (وكان يومـاً محراً، فيه رطوبة وحـر، ليـلاً ونهاراً سكون وحر، أصبح بـردا وزميتا وغطينا النارنج، ليلتـه صحواً وكذلك نهاره ولكن برد، وأصبحت الدنيا مطمومة ثلج ولكن دفا، وكان يوماً هوياً بارداً، برد بغير هواء، وجاء في هذا الأسبوع حر شديد).

الرياح

الريـاح هي حركة الهواء فـوق سطح الأرض، ويؤثر دوران الأرضـ إلى جانب الاختلاف في الضغـط الجوي في حركة الهواء، إذ تهب الرياح بشكل عام من مناطق الضغط المرتفع باتجاه مناطـق الضغـط المنخفض تحت تأثير ما يُسمـى بانحدار الضغط الجوي، ويشـار إلى الرياح بالجهة التي تهب منها، وتتصف الرياح بمركبتي الجهة والسرعة، وقد عبر ابن طوق عن الرياح تعبيراً جميلاً ودقيقاً، فقد وصف الجهات التي تهب منها الرياح (يوماً هوياً، يوماً هوياً زائداً ص ٢٢١، هواء عظيم ص ٣٥٤، هواء غربي وقبلي ص ١٢٥٨، وثار هواء قوي وأحياناً هواء عظيم ج٣ ١٢٨٩، ليلاً ونهاراً سكون وحر، وأصبح يومه صحو وبعد الظهر غيمت وبعض هواء، نسيم) وهذه الأوصـاف للريـاح تشير بصراحة إلـى الحالة الريحية السائدة التي تسجـل حالياً في محطات الرصد (سكون، نسيم، رياح قوية، هوجاء، جو عاصف).

الصقيع

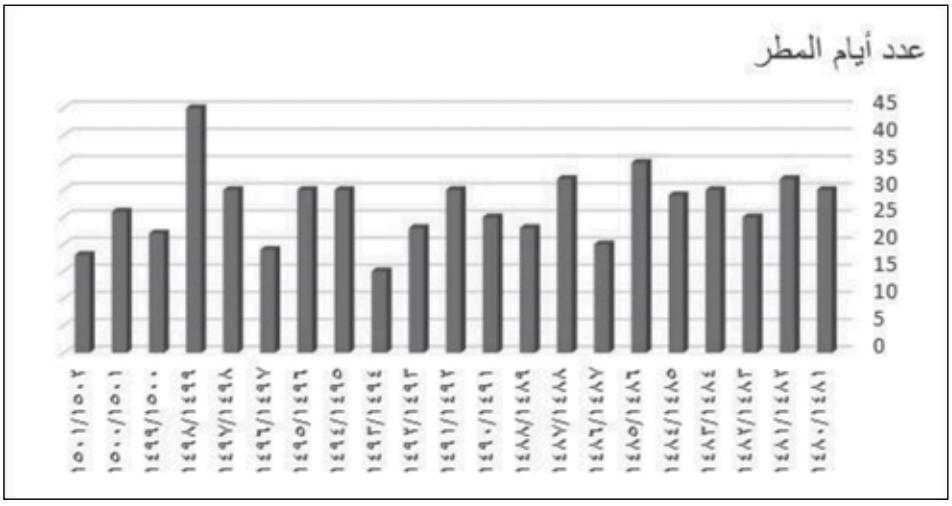
وصفـه بـ (الزميتا) وهي لفظة لا تزال تستعمل فـي دمشق وريفها، ويعني بها الصقيع، وقد وصـف الحالة الجويـة الصقيعية بشكل دقيق من خـلال وصف الحالة الجويـة بالبرد القارس و(قرصـة برد، كزة برد، زميتا، فيه هواء بارد)، كمـا وصف استمرارية الحالة الجوية في عدد مـن الأيام فيمـا يسمى موجة صقيع أو موجـة برد في علم الأرصاد الجويـة الحديث من خلال استخـدام ألفـاظ (ولا تزال الزميتا موجـودة، ليلته صحوا وكذلك نهاره ولكـن برد، وكان يوماً هوياً بارداً، برد بغير هواء)

المطر

تـم حسـاب عدد أيام المطر فـي كل فصل مطير في أثناء فترة التدويـن، بل أكثر من ذلك فقـد ذكر نوعية المطر وغزارته بألفـاظ علمية يستخدم بعضها حالياً في كتب الطقس والمناخ وبعضهـا الآخـر باللهجة المحليـة الدمشقية التـي لا زالت تستخدم حتى الوقـت الحاضر، من مثـل (مطر غزيـر، رشاش مطر، زخة مطر، بخاخ مطر). إن معرفة عـدد أيام المطر ونوعيته وغزارتـه تلقـي الضوء على كمية الميـاه الهاطلة، ومن ثمَّ الجريان السطحـي الذي ذكره كثيراً كمـرادف لوصف المطر في ذلـك اليوم المطير. الجدول (١) يبين عـدد أيام المطر في أثناء فترة الرصد والشكل رقم (١) الموضح له.

جدول (١) عدد أيام المطر في أثناء فترة الرصد

السنة	عدد أيام المطر	السنة	عدد أيام المطر
١٤٨١/١٤٨٠	٣٠	١٤٩٣/١٤٩٢	٢٣
١٤٨٢/١٤٨١	٣٢	١٤٩٤/١٤٩٣	١٥
١٤٨٣/١٤٨٢	٢٥	١٤٩٥/١٤٩٤	٣٠
١٤٨٤/١٤٨٣	٣٠	١٤٩٦/١٤٩٥	٣٠
١٤٨٥/١٤٨٤	٢٩	١٤٩٧/١٤٩٦	١٩
١٤٨٦/١٤٨٥	٣٥	١٤٩٨/١٤٩٧	٣٠
١٤٨٧/١٤٨٦	٢٠	١٤٩٩/١٤٩٨	٤٥
١٤٨٨/١٤٨٧	٣٢	١٥٠٠/١٤٩٩	٢٢
١٤٨٩/١٤٨٨	٢٣	١٥٠١/١٥٠٠	٢٦
١٤٩١/١٤٩٠	٢٥	١٥٠٢/١٥٠١	١٨
١٤٩٢/١٤٩١	٣٠		



شكل (١) عدد أيام المطر في سنوات الرصد

يتضح من تحليل الجدول والشكل السابقين أن هناك سنوات تتميز بكثرة أيام المطر وأخرى بقلته، ويمكن أخذ ذلك مؤشراً على السنوات الرطبة والسنوات الجافة التي مرت على المنطقة

ولاسيّمـا إذا ما قـورن ذلك بالألفاظ التي تدل علـى الغزارة، إذ من المعـروف أنه ليس شرطاً أن تتوافـق كمية الهطول الكبيرة مع عدد الأيام المطيـرة بشكل طردي، ولكن مع دراسة ألفاظ الدلالة على أيام المطر (غزير، رشاش، بخاخ)، وأيضاً ذكر المدة التي استطرد بها ابن طوق، فيقـول على سبيل المثال- وهذا القول مكرر كثيـراً-: (ليلة أولها صاحية، واستيقظت في الليل رأيتها مغيمة ومطر وأول النهار رشاش مطر ثم أصبحت صحو لآخره، ج٤ ١٦٩٥)، (ووقع مطر كثير، ج٣، ١٣١٤) (وفي ليلته حصل مطر لآخره)، من خلال ما سبق تبين الآتي:

إن متوسـط عـدد أيام المطر خـلال فترة الرصد هو (٢٨) يوماً. ومنه فـإن السنوات الأقل مـن المعدل تعادل نصف الفتـرة المرصودة، والنصف الثاني أعلى من المعدل، وبتفصيل أكثر فإن نحو نصف الفترة (١٠ مواسم) كانت حول المعدل (٢٥-٣٠) يوماً، وعدد المواسم الجافة هـو (٧ مواسم) وكان الموسم (١٤٩٣/١٤٩٤) هو الأشد جفافاً يليه الموسم (١٥٠١/١٥٠٢)، وعدد المواسم الرطبة فوق العادة هو (٤) مواسم. حيث يعد الموسم (١٤٨١/١٤٨٢) الموسم الأكثـر مطـراً في أثناء فترة الرصد يليـه الموسم (١٤٨٧/١٤٨٨)، ومـن الملاحظ أن سنوات الرطوبـة وسنـوات الجفاف ليـس لها نظام فقد تأتـي سنوات رطبة منفردة بيـن سنوات جافة وقـد تأتي عدة سنـوات رطبة أو حول المعدل قد تكون متتالية وقـد تكون منفردة، وهذه الصفة العشوائية هي من سمات مناخ المنطقة التي تتصف بها حتى الوقت الراهن.

الجدول (٢) سنوات الرطوبة والجفاف في سنوات الرصد

المواسم الجافة مرتبة بداية من السنة الأكثر جفافاً			المواسم المطيرة مرتبة بداية من السنة الأكثر مطراً	
١٤٩٣/١٤٩٤	الأشد جفافاً		١٤٨١/١٤٨٢	الأكثر مطراً
١٥٠١/١٥٠٢			١٤٨٧/١٤٨٨	
١٤٩٦/١٤٩٧			١٤٨٥/١٤٨٦	
١٤٨٦/١٤٨٧			١٤٩٨/١٤٩٩	
١٤٩٩/١٥٠٠			بقيـة السنـوات تتصـف أمطارهـا بأنها حول المعدل العام	
١٤٨٨/١٤٨٩				
١٤٩٢/١٤٩٣				

الثلج

يقصـد بالطقس المثلج الأيام التـي تهطل فيها الثلوج، وتهطل بعـدة أشكال أهمها الهطول الكثيـف الذي يسبب أضرار كبيرة ويمنع الناس من الخـروج من المنازل، كما يمكن أن تستمر العواصـف الثلجيـة لعدة ساعات، إذ تهطـل الثلوج بغزارة شديدة مستمـرة، وأحياناً تكون على شـكل هبّات مصاحبة للرياح. أما في بعض الأوقات تكون على شكل زخات ثلجية خفيفة، يُسبب تراكم الثلوج حدوث الجليد والصقيع واستمرار انخفاض درجات الحرارة لوقت طويل.

وقـد رصد ابن طوق الحالة الجوية المثلجة بشكل متميز ودقيق واستخدم دلالات دقيقة من مثل (مطر مخلوط بثلج: وهذه اللفظة حرفياً تستخدم في علم الأرصاد الجوية الحديث، نفناف ثلـج: ثلج خفيف وهـذه اللفظة لا تزال تستخـدم حالياً في مدينة دمشـق وريفها وبعض مناطق القطـر، ثم نزل قبيـل المغرب ثلج واستمر طول الليل وأصبحت الدنيـا مطمومة ثلج ولكن دفا، وكان الليـل صحـواً ثم ضبضبت بكرة النهار وعقدت بغيم ونـزل ثلج واستمر ينزل الثلج لآخره، الثلج طام عام من جبل الصالحية إلى بلاد حوران).

الضباب والسديم

يمتاز الطقس الضبابي بانتشار الضباب بشكل دائم والذي عادة ما يصاحب فصلي الشتاء والربيـع، وقد وصف ابن طـوق الجو الضبابي بشـكل سليم باستخدام لفظـة الضباب صراحة (وكان الليل صحواً ثم ضبضبت بكرة النهار) ووصف الجو بالعبوق (الجو عبوق) ويقصد به جو سديمـي، ولا تزال اللفظة مستعملة في المنطقة حتـى الآن، كما وصف حالة الجو بالقتر (قتر، صـ١٥٧: وهو الغبار الـذي ليس فيه سواد، كمـا استخدم لفظة عجاج التـي لا تزال مستخدمة للتعبير عن العواصف الترابية والغبارية).

الغيـوم وسطوع الشمس

اليـوم المشمس هو اليوم الذي تسطع فيه أشعة الشمس، كما وتخلو السماء فيه من السحب أو تكـون هنـاك بعض الغيوم، ويكـون الطقس دافئًا أو حارًا في معظـم الأوقات، ويمتاز الطقس الغائـم بوضوحه، إذ تغطـى السماء بسُحب كبيرة متناثرة هنا وهناك، فإما أن يكون غائماً كُليًا كمـا يحدث في فصل الشتاء، أو يكـون غائماً جزئيًا؛ أي تتناثر السحب بعيدة بعضهاعن بعض، ويُصاحـب هـذه الغيوم برودة في الحرارة، وقد تنتشر الرياح كذلـك. والجو يكون غائماً جزئيًا وتُسمـى حالة الطقس هـذه بالغائم الجزئي أو المشمس الجزئي، وفـي كلتا الحالتين تظهر في السمـاء بعض السحـب المرافقة لأشعة الشمـس، وغالبًا ما تكون بنسبة ثُمـن السماء، وتزداد النسبة هذه بزيادة عدد وأحجام السحب وقدرتها على تغطية جزء من السماء.

وقـد وصف حالة الجو هذه وصفاً دقيقـاً، فوصف الحالة الجوية هذه بألفاظ دقيقة من مثل (أطبقـت غيم ثـم تكشفت، صحو وغيم، وكان الليـل صحواً ثم ضبضبت بكـرة النهار وعقدت بغيم، صاحية مع بعض قطع سحاب، لم نرَ الشمس لهذا اليوم... الخ).

وما تجدر الإشارة إليه أن ابن طوق كان على دراية بالأنواء الجوية عند العرب وربط الحالة الجويـة بحركة الأرض حول الشمس وقضية النجوم والكواكـب، فقد استخدم كثيراً من الجمل التي تدل على ثقافة فلكية متميز من مثل: نقلت الشمس إلى الثور (أول الثلث الثاني من الربيع)، (الثلـث الثاني من الصيف ونقلت الشمس إلى الأسد)، (نقلت الشمس إلى السنبلة –وهو الثلث الثالـث من الصيف)، (نقلت الشمس إلى برج السرطان –أول فصل الصيف)، (نقلت الشمس إلـى بـرج الحمل –أول أيام الربيع)، نقلت الشمس إلى برج الحوت –أول الثلث الثالث من فصل الشتـاء)، (نقلت الشمـس إلى الجوزاء)، كما استخـدم الموروث الشعبي فـي تقسيم الصيف والشتاء لفترات من مثل (الأربعينيات)، العجائز... إلخ.

وقد كان يرصد الحالة الجوية على مدار الساعة ليلاً ونهاراً: (وفي ليلته حصل مطر لآخره، ليلة صحو إلى آخرها، وأصبح يومه صحواً وبعد الظهر غيمت وبعض هواء ثم نزل قبيل المغرب ثلـج واستمر طـول الليل، وكان الليـل صحواً ثم ضبضبـت بكرة النهار وعقـدت بغيم ونزل ثلج واستمـر ينـزل الثلج لآخره، ليلة أولهـا صاحية، واستيقظت في الليل رأيتهـا مغيمة ومطر وأول النهار رشاش مطر ثم أصبحت صحواً لآخره).

ممَّـا سبق يتضح أن ابـن طوق كان راصداً جوياً بكل ما تعنيه الكلمـة، إذ كان يصف الحالة الجويـة وصفاً دقيقاً من خلال وصف عدة عناصر جوية معاً مثل حالة الجو الحرارية والرطوبة والغيـوم والرياح اتجاهاً وقوة، ويتميز بأنـه يسجل تلك الظواهر بعدة رصدات على مدار اليوم، ويمكن اعتبار يومياته أقدم سجل للرصد الجوي في المنطقة.

جدول (٣) ملخص رصد الحالة الجوية لمنطقة دمشق في يوميات ابن طوق

	عدد أيام المطر	عدد أيام بخ المطر	عدد أيام الثلج	عدد أيام الرعد والبرق	عدد أيام الحر	عدد أيام الريح الشديدة	عدد أيام البرد والصقيع	عدد أيام الفيضان	عدد أيام الغبار
١٤٨١/١٤٨٠	٣٠			٣		٥	٣	١	
١٤٨٢/١٤٨١	٣٢	٦		٣			٩		٤
١٤٨٣/١٤٨٢	٢٥		٣	٣			١٥		
١٤٨٥/١٤٨٣	٣٠		٤			١	١٥		

	عدد أيام المطر	عدد أيام بخ المطر	عدد أيام الثلج	عدد أيام الرعد والبرق	عدد أيام الحر	عدد أيام الريح الشديدة	عدد أيام البرد والصقيع	عدد أيام الفيضان	عدد أيام الغبار
١٤٨٦/١٤٨٥	٢٩					٧	١٦		١
١٤٨٧/١٤٨٦	٣٥		٧				٧		
١٤٨٨/١٤٨٧	٢٠			١		٢	٩		
١٤٨٩/١٤٨٨	٣٢		٦	٣		٦	١٠		
١٤٩٠/١٤٨٩	٢٣		٣	٣			١٦		
١٤٩١/١٤٩٠	٢٥		٢	١		٤	٢٨		
١٤٩٢/١٤٩١	٣٠		٢	٢		٤	٢٥		
١٤٩٣/١٤٩٢	٢٣		٥	٢		٣	١٣		١
١٤٩٤/١٤٩٣	١٥		٤	٢		٤	٦		
١٩٩٥/١٤٩٤	٣٠		٩	٢		٨	١٧		
١٤٩٦/١٤٩٥	٣٠		٦	٣			١٨		
١٤٩٧/١٤٩٦	١٩			٢		٢	٩		
١٤٩٨/١٤٩٧	٣٠		٢	٢		٧	١٠		٣
١٤٩٩/١٤٩٨	٥٠		٤			٢	١٤		١
١٥٠٠/١٤٩٩	٢٢		٣	٣		٥	٩		١
١٥٠١/١٥٠٠	٢٦		٦	٢		٣	١٧		١
١٥٠٢/١٥٠١	١٨		٣	٣		٢	١٠		

(1) -Iseh. A. J.. Weather Forecasting Models. Methods and Applications. Page 19541956-.

(2)- John J. Cahir. «weather forecasting». www.britannica.com. Retrieved 102023-8-.

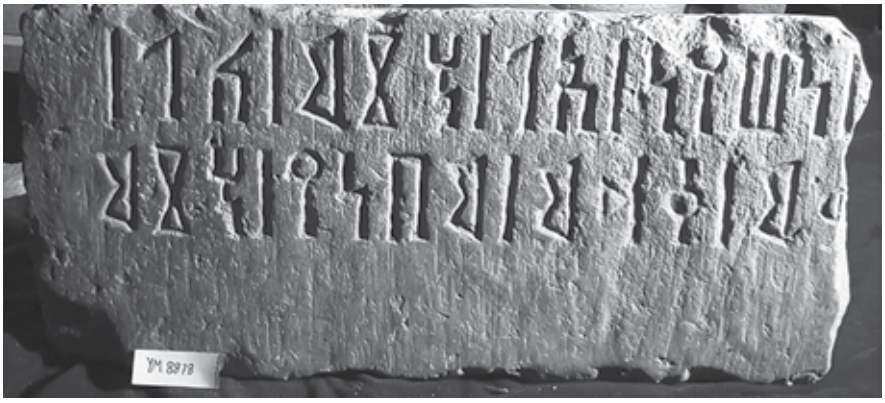
(٣)- شهـاب الديـن أحمد بن طـوق ٨٣٤-٩١٥هـ / ١٤٣٠-١٥٠٩م: أحمد بن محمد بـن أحمد بن أحمد بن أحمد، الشيـخ الإمـام العالم الصالح المحـدث شهاب الدين الدمشقي، الشهير بابن طوق. لـم يكن شخصية أدبية أو سياسيـة معروفة، غير أن لمذكراته أهمية استثنائية ولد في ربيع الأول سنة أربع وثلاثين وثمانمائة، وتوفي يوم الأحد ثالث أو رابع رمضان سنة خمس عشرة وتسعمائة بدمشق.

(٤)- جعفر المهاجر/ مقدمة كتاب التعليق، الجزء الأول، ص ص٩-١٠.

* * *

المرويّات اليمنيّة وتأصيل العربيّة

د. هيفين محمد



لا تـزال قضـية تأريـخ اللّغة العربيّة الفصـحى تحتاج إلى الدّراسـات التّفصـيليّة، ومن خلال مجموعة من المقارنات بينها وبين أخواتها في المنظومة الّتي جمعها مصطلح (اللّغات السّاميّة) يمكن الوصـول إلى أقرب تصـوُّر لهذه اللّغة ولتاريخها في سجلّ الزّمن القديم، ويقف الدّارسون أمام مفارقة - قد يراها بعضـهم لغزاً- وهي أنّها أكمل اللّغات السّـاميّة القديمة في كلّ مسـتويات تكوينها الصّـوتيّة والصّـرفيّة والنّحويّة وتفاعلها الدّلاليّ وفي الوقت نفسه يؤرَّخ حضورها بزمن متأخّر عن سائر تلك اللّغات وهو القرن الخامس الميلاديّ، ونجد مثلاً أنَّ الأوجارتيّة في السّاحل الشّـاميّ تعود إلى منتصـف الألف الثّاني قبل الميلاد. واللّغة اليمنيّة القديمة تعود نقوشـها إلى الألف الثّاني قبل الميلاد.

وفي مقابلة بين هذه اللّغات الثّلاث يستوقفنا تطابق الأبجديّة فيها (٢٩ تسعة وعشرون حرفاً) على ذلك التّفاوت الزّمنيّ والانتشار المكانيّ، دون سائر اللّغات السّاميّة؛ ويبدو تحليل العلاقة بين الجارتين المتّصلتين في الجغرافية (اليمنيّة والعربيّة الشّماليّة/الفصحى) أكثر يسراً ووضوحاً، ولعلّ نتائجه تكون دليلاً للعلاقة مع الشّقيقة الأبعد مكاناً (الأوجاريتيّة/ الكنعانيّة القديمة).

إنَّ ما نقوم به في هذا البحث هو جزء من عمليات متعدّدة ومركّبة، فاليمنية تمتدّ زمناً طويلاً ولها تفاعلات مع العربيّة الشّماليّة في كلّ مرحلة تاريخيّة قبل الإسلام وبعده، وتنفتح قضايا فرعيّة تغني التّناول في تتبّع الهجرات من الجنوب إلى شمال الجزيرة العربيّة في عدّة مواطن وتشكيل إمارات وكيانات سياسيّة بتداول لغويّ لا يختلف كثيراً عن العربيّة الشّماليّة (بسمات كانت في اللّهجات الشّماليّة): كندة والغساسنة والمناذرة.

والتساؤل الّذي نحاول أن نضع علامات لمحاولة تفكيكه هو: هل تتطابق هاتان اللّغتان الشّقيقتان في البنى الصّوتيّة والصّرفيّة والنّحويّة؟ وهل نقدِّر نشوء علاقة تأثير وتأثّر بينهما بدلالات موثّقة، وهل يمكن تقدير الأسبقيّة وخاصّة مع اختلاف بين حالة البداوة الغالبة على الشّمال والحضريّة على الجنوب؟

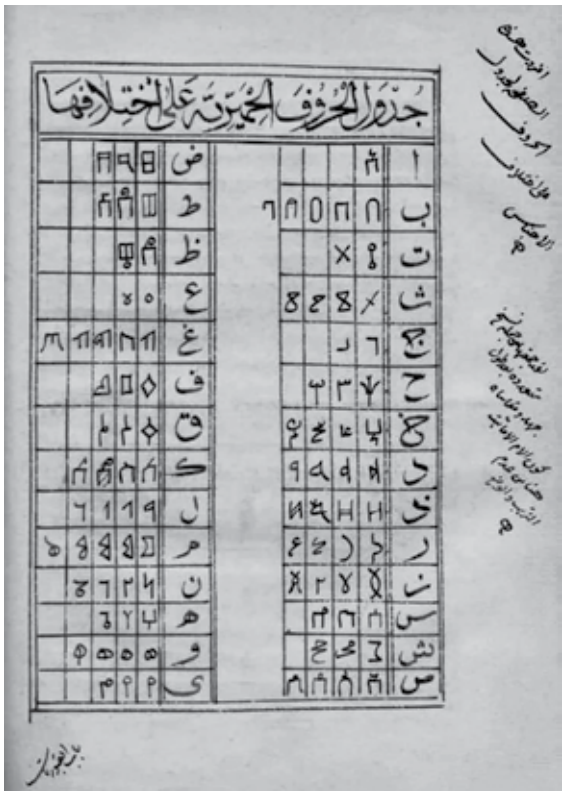
سيقوم بحثنا على إضاءة مركّزة على أحوال اليمنيّة القديمة فيما وصلنا من نقوش لها، ثمّ عرض المرويَّات المقرونة بتسميات تعود كلّها إلى اليمنيّة في تداولها في الأماكن ومع القبائل والجماعات المنسوبة إلى اليمن، وأخيراً محاولة تبيان مدى ما تعطيه هذه المرويّات من إضاءات تجعل يمنيّة النّقوش تغدو أكثر تفصيلاً، وهذا يؤدّي إلى المقارنة وإظهار التّفاعلات بينهما.

الكتابة اليمنيّة القديمة

هي لغة النّقوش المكتشفة في مناطق الممالك اليمنيّة القديمة، وكان عددها في عام ١٩٨٥ عشرة آلاف نقش، وتعود تاريخيّاً إلى الفترة الواقعة بين القرن الثّامن قبل الميلاد وعهد أبرهة الحبشيّ (٥٣٣- ٥٧١م) ميّز الباحثون فيها- اعتماداً على المعطيات اللّغويّة والجغرافيّة - أربع لهجات رئيسيّة، وهذه اللّهجات هي: السّبئيّة والقتبانيّة والحضرميّة والمعينيّة. وتُعدّ السّبئيّة اللّهجة الأساسيّة في اللّغة اليمنيّة القديمة، وقد أضحت قواعدها النّحويّة واضحة ومؤكّدة، لذلك يتمّ الاعتماد عليها لدى دراسة لغة النّقوش.

وهذه الكتابة تتألّف من (٢٩) تسعة وعشرين حرفاً لا يُعرف ترتيبها القديم -وهي من ابتكار اليمنيّين-، تُكتب منفصلة، تبدأ الكتابة فيها من اليمين إلى اليسار وأحياناً من اليسار

إلى اليميـن. وكلّها حروف صامتة (consonants) ولا يـرد فيها حروف صوائت (vowels) إلّا إذا استثنينا جواز استعمال حرفي الواو والياء استعمال الصّوامت تارةً واستعمال الصّوائت تـارةً أخرى[1]. ولا يوجد فيها علامة للفتحة الطّويلة الّتي يسمّيها المتقدّمون الألف، وقد أشار الهَمْدانـي في (الإكليل) إلـى ذلك فقال: «وكانوا يطرحون الألـف إذا كانت بوسط الكلمة مثل ألف (همدان) وألف (رئام) فيكتبون همدن ورئم، وكذلك تبع كتّاب كتب المصاحف في رسم



جدول الحروف

الحـروف فـي مثل: الرحمن وألف إنسـان»[2]. ويشيع إدغام النّون في الحـرف الصّامت الّذي يليها فينتج عنه تضعيف في النّطق. نحو: «kdt» أي «kiddat» المنقلبة عن «كندة».

كتبـت النّقوش في غالبيتها العظمى على الحجر، وتعالج مواضيـع خاصّة وتقسّم إلى أربع مجموعات:

١- نصوص تنظيم الحياة العامّة: المراسيم الملكيّة أو القبليّة أو الدينيّة في المعابد، وأنظمة السّوق أو استثمار الأرض، أو دخول المعابد، تنظيمات القبيلة.

٢- نصوص دينيّة وهي الأكثر عدداً: نقوش الهبات والقرابين المقدّمة إلى المعابد، والاحتفالات والطّقوس، وثمّة نص شعريّ دينيّ وحيد، وثمّة نقوش شواهد القبور.

٣- نصوص متعلّقة بالممتلكات: منشآت للأفراد أو للقبيلة، وأعمال زراعيّة، آبار وسدود.

٤- نصوص تذكاريّة (حميريّة خاصّة) لتمجيد الملك أو شخصيّات هامة[٢].

وهذه النّقوش لا تمثّل إلّا اللّغة المكتوبة، أمّا لغة الخطاب آنذاك فلا نكاد نعرف عنها شيئاً، ونظراً إلى غلبة النّصوص الدينيّة المتكرّرة في موضوعاتها والدّوال فيها جاءت الحصيلة محدودة نسبياً في الاستخدامات اللّغويّة.

اللّهجة السّبئيّة

السبئية هي لهجة مملكتي سبأ وحمير وفاقت اللّهجات الأخرى من حيث انتشارُها، وطولُ زمن استخدامها. وتفوّقها حاليّاً من حيث عدد نقوشها المعروفة التّي عُثر عليها في العاصمة مأرب، وفي مواقع أخرى متفرّقة، وهي تغطّي معظم الفترة التّاريخيّة الّتي ذكرناها فأقدم نقوشها يعود إلى القرن السّابع قبل الميلاد أو إلى حقبة أسبق منه قليلاً في حين يرجع أحدثها إلى منتصف القرن السّادس الميلادي، ويقسّمها الباحثون على ثلاث مراحل، هي:

المرحلة القديمة (المبكّرة)، تمتدّ من البدايات حتّى حوالي الميلاد.

المرحلة الوسطى، تمتدّ من الميلاد حتّى أوائل القرن الرّابع الميلاديّ. وإليها تعود أكثر النّقوش.

المرحلة الحديثة (المتأخّرة)، تمتدّ من أوائل القرن الرّابع حتّى النّصف الثّاني من القرن السّادس الميلاديّ.

المعجميّة واليمنيّة القديمة

ألّف **المعجم السبئي** (ألفرد بيستون، جاك ريكمانز، محمود الغول، والتر مولر)، وقد استوعب جميع المادّة العلميّة ذات العلاقة حتّى نهاية عام ١٩٨١. وتمت طباعته عام ١٩٨٢ وقد استوعب ألفاظ النّقوش السّبئيّة كلّها منذ بداية الاكتشافات (٨٠٠ ق.م) إلى وقت التّأليف،

ونرى اللّفظة تحمل معاني متعدّدة، ونرجع ذلك إلى طول المدّة بين الاكتشافات الأولى للنّقوش، والاكتشافـات الأخيـرة. فإنّها تعرّضت لبعض التّغيرات في المعنى. ويتألّـف من مجلّد واحد، وعدد صفحاته (٢٣٥) صفحة، ويضمّ (١١١٨) لفظة يمنيّة، وترتيب الموادّ فيه كالتّالي:

أ، ع، ب، د، ذ، ض، ف، ج، غ، ه، خ، ح، ك، ل، م، ن، ق، ر، س، ش، ص، ت، ث،ط، و، ي، ز، ظ.

معجم/مدوّنة داسي:

كانت شبـه الجزيرة موطناً لثقافات متعدّدة ومتنوّعة، والنّقوش والأعمال الفنيّة هي الّتي توفّـر المصدر الأساسيّ الوحيد لتاريخ هذا الجزء من الشّرق الأدنى القديم. والكثير من هذه المـوادّ قد نُشـرت، لكن يصعب الوصـول إليها بسهولـة وخاصّة أنّ المخطوطـات، والنّقوش، والقطـع الأثريّة، توجد فـي متاحف مختلفة حـول العالم، يصعب على العلمـاء أو المختصّين الحصـول عليهـا. لذلك بـدأ مشروع جديـد اسمه: داسي DASI. وهو مشـروع يقوم على جمع المـواد الكتابيّـة الّتي تعود لفترة ما قبل الإسلام في قاعـدة بيانات شاملة يمكن الوصول إليها من أيّ مكان في العالم تحت عنوان (Corpus of South Arabian Inscriptions)؛ مدوّنة النّقوش العربيّـة الجنوبيّـة. وهو أوّل جمع للتّراث الثّقافيّ لشبه الجزيـرة العربيّة قبل الإسلام بطريقة شاملة، ومنهجيّة علميّة، لسدّ فجوة مهمّة في تاريخ الشّرق الأدنى القديم.

واستمر المشروع خمس سنوات بإشـراف البروفيسورة أليساندرا أفانزيني Alessandra Avanzini مـن جامعـة بيزا الألمانيّة عام ٢٠٠٠م، وبالتّعاون مـع مركزين أوروبيّين رئيسيّين آخرين لدراسة الوثائق الكتابيّة لشبه الجزيرة العربيّة. سعى هذا المشروع إلى جمع كلّ المواد الكتابيّة العربيّة المعروفة قبل الإسلام في قاعدة بيانات شاملة عبر الإنترنت من خلال عمليّة الرّقمنة؛ أي نظام إدخال البيانات، وذلك بهدف إتاحة وصول الاختصاصيين والجمهور الواسع لمجموعـة واسعة من الوثائق الّتي غالباً ما يتمّ التّقليل من شأنها بسبب صعوبة الوصول إليها، وأتـاح (DASI) الوصـول إلى ما يقرب من ١٥٠٠٠ نقش من جنـوب الجزيرة العربيّة[٤]، يعود تاريخهـا (تاريخ النّقوش) إلى الألفيّة الأولى قبل الميلاد حتّى القرن السّادس للميلاد (١٠٠٠ ق. م – ٦٠٠ م). وبعد إحصاء الألفاظ من المدوّنة رأينا أنّ عددها (١٣٥٨) لفظة يمنيّة.

وبالمقارنـة بيـن ألفاظ المدوّنـة وألفاظ **المعجم السّبئيّ** وبعد الإحصـاء نجد أنّ (٢٢٨) جذراً لغويّاً ليس موجوداً في المعجم السّبئي. وهذا المعجم يعدّ قديماً، ويعود تاريخ جمعه إلى سبعينيـات وبداية ثمانينيات القرن العشرين، وقد جـرت أعمال بحثيّة تالية وصلت إلى نقوش يمنيّـة تعود إلـى ١٤٠٠ سنة قبل الميلاد، وما زالت أعمال التّنقيب والبحث مستمرّة، ممّا يعني احتمـال وجود ألفاظ جديـدة لم تُضمّ إلى المعجم، وأنّ المعجم الّـذي بين أيدينا بحاجة إلى تحديث يشمل الألفاظ الجديدة المكتشفة.

البنية الصّرفيّة في اليمنيّة القديمة

نورد في هذا القسم أبنية الأفعال والأسماء اليمنيّة الّتي تتبّعناها واستخرجناها من المعجم السّبئيّ ومدوّنة داسي لدراستها صرفيّاً. **فنورد أبنية الأفعال والأسماء للألفاظ الّتي جمعناها.**

عدد أبنية الأفعال (ثمانية أبنية)

- الأفعال الثّلاثيّة المجرّدة: فعل.
- الأفعال الثّلاثيّة المزيدة بحرف: هفعل (أفعل)، فعل (فعّل)، فعل (فاعل).
- الأفعال الثّلاثيّة المزيدة بحرفين: فتعل (افتعل)، تفعل (تفاعل)، تفعل (تفعّل).
- الأفعال الثّلاثيّة المزيدة بثلاثة أحرف: ستفعل (استفعل).

عدد أبنية الأسماء (اثنان وخمسون بناء)

- الأسماء الثّلاثيّة المجرّدة: فعل، فعلت[٥].
- الأسماء الثّلاثيّة المزيدة بحرف: فعل (فعيل)، مفعلت، فعول، مفعل، أفعل، فعيلت، **فوعل، فعلي، فعلأ.**
- الأسماء الثّلاثيّة المزيدة بحرفين: فعل (فعّيل)، تفعل (تفعيل).
- الأسماء الرّباعيّة المجرّدة: فعلل، فعللت.

المشتقّات

- اسم الفاعل: فعل (فاعل)، فعلي (فاعلي)، مفعلت (مُفَعِّل)، مهفعل (مُهَفْعِل)، مفعل (مُفْعِل)، متفعل (مُتفعِّل).
- اسم المفعول: فعيلت (مفعول)، مهفعل (مُهَفْعَل)، مفعل (مفعول)، مفتعل (مُفْتعَل).
- الصّفة المشبّهة باسم الفاعل: مهفعل، فعيل، فعل (فعيل)، فعللت، فعول، فعلت (فعلة)، فعل (فاعِل).
- اسم المكان: مفعل، فعلت، مفعلت، فعيل، فعول.

الأسماء الفرعيّة

- اسم النّسب: مفعلي، فعيلي
- جمع التكسير: فعلت، فعه، فعولت، فعل، أفعل (أفعال)، مفعلت، فعول، فعيل (فعائل)، فعللت، فعل (فُعُل)، فعل (فِعال)، أفعلت (أفاعلة)، فعلن.

بعد جمع الأبنية نرى أنّ النّقوش المسنديّة القديمة اقتصرت على تدوين الأصوات الصّامتة، وأهملت الأصوات الصّائتة كتابيّاً (الحركات) وأصوات اللّين، كما نفعل اليوم عند كتابة العربيّة دون ضبط شكليّ، وسقوط هذه الحركات من النّظام الكتابيّ أدّى إلى نقص في

الأبنيــة الصّرفيّة، يقول **اغناطيوس غويدي**: «لا حركة فــي كتابة النّقوش ولا علامة للسّكون أو التّشديد، فلا نعرف بتدقّق الهيئة الحاصلة للكلمات بالأشكال، والرّاجح أنّها كانت تطابق هيئة سائر اللّغات السّاميّة ولا سيّما هيئة العربيّ»[٦]. ونورد بعض الأمثلة للكلمات اليمنيّة:

- الأفعال الثّلاثيّة المجرّدة

أدو	أدو		فعل	أعطى.	ص/٢

الأفعال الثّلاثيّة المزيدة بحرف

هأخر	هأخر		هفعل (أفعلَ)	أَخَّرَ.	ص/٤
صير	صير		فعل (فعّلَ)	عمّر للزّراعة، صيّر.	ص/١٤٦
قيض	قيض		فعل (فاعلَ)	قايض.	ص/١١١

الأفعال الثّلاثيّة المزيدة بحرفين

عتهد	عتهد		فتعل (افتعلَ)	أجارَ.	ص/١٤
تهرج	تهرج		تفعل (تفاعلَ)	تقاتلَ مع أحد.	ص/٥٦
تأتم	تأتم		تفعل (تفعّلَ)	تجمّع.	ص/٨

- الأفعال الثّلاثيّة المزيدة بثلاثة أحرف

ستعذر	ستعذر		ستفعل (استفعلَ)	استغفر.	ص/١٣

- الأسماء

- الأسماء الثّلاثيّة المجرّدة

أبن	أبن		فعل	حجر.	ص/١
رحبت	رحبت		فعلت	ساحة.	ص/١١٦

الألفاظ اليمنيّة في المعاجم العربيّة القديمة (المرويّات)

لقــد قمنا بتتبّــع أربعة من المعاجم العربيّة الكبرى، وذلك فــي إشاراتها إلى ألفاظ عُرفت فــي اليمــن، وكان المصطلح (يمانيّة) أو ينســب اللّفظ إلى قبيلة يمانيّــة أو أهل مواقع يمنيّة، ويــندرج هــذا ضمن تخيُّر متداوليّ اللّغة لصيغ ممّا تتيحه قواعدهــا الصّرفيّة أو لدلالات بيئيّة في الحقول الدّلاليّة. وهذه المعاجم هي:

- **معجم الجمهرة** لابن دريد (٣٢١هـ): وضمّ (٢٢٨) لفظة يمنيّة.

- **معجم شمس العلوم** لنشوان الحميريّ (٥٣٨هـ): وضمّ (١٧٤) لفظة يمنيّة.
- **معجم لسان العرب** لابن منظور (٧١١هـ): وضمّ (١٧٦) لفظة يمنيّة.
- **معجم تاج العروس** للزّبيدي (١٢٠٥هـ): والّذي يعدّ آخر المعاجم القديمة، وضمّ (٢٩٦) لفظة يمنيّة.

وواضح أنَّ زمن تأليف هذه المعاجم تالٍ لزمن النّقوش القديمة، لكنّ المادّة اللّغويّة مستعملة في أزمنة سابقة على هذا الجمع والتّسجيل لدى المعجميّين، ونستنتج أنّ هذه الموادّ اللّغويّة مطبوعة بطابع يمنيّ ولم تكن بتأثير جديد بعد ظهور الإسلام، أي ليست من المؤثّرات الحادثة، لأنّ الزّمن بين انتشار الدّعوة الإسلاميّة وأيّام جمع اللّغة في الرّسائل لا يمكن أن يخلّف هذا الأثر المتميّز يمنيّاً.

على هذا يبدو من خلال الاستقصاء أنّ المنظومة الصّرفيّة المستعملة في اليمن (المتداول اليمنيّ) تلتقي وقواعد المنظومة الفصيحة الشّماليّة، وهي من الأدلّة على لغة واحدة، رغم فروق جزئيّة نرى مثيلاً لها أو موازياً فيما كان من خصوصيّات في بيئات شماليّة ضمن الفصحى، تعدُّ تنويعات متناغمة وليست خارجة عن المنظومة.

والأمر الآخر هنا هو أنَّ هذه المجموعة من الألفاظ بأوزانها المضبوطة بحركاتها الدّقيقة إنّما تغدو أداة كشف وتوكيد للاحتمالات في أوزان النّقوش التي نرى فيها شكلاً/ صيغة واحداً يتمّ تأويله بعدّة أوزان بحسب السّياق، ولدينا سجل كامل بالشّواهد على كلّ الأوزان الواردة هنا في بحث الدّكتوراه (مدوَّنة العربيّة الجنوبيّة/ دراسة لغويّة معجميّة دلاليّة) المحفوظ في جامعة حلب٢٠٢٠ للدّكتورة هيفين محمّد.

سنورد أبنية الأفعال والأسماء التي جمعت من المعاجم، وهي:

عدد أبنية الأفعال في معجم الجمهرة (أحد عشر بناء)

- الفعل الثّلاثيّ المجرّد: فَعَلَ، فَعِلَ، فَعُلَ.
- الفعل الثّلاثيّ المزيد: فعّلَ، فَعَّلَت، أفْعَلَ.
- الفعل الثّلاثيّ المزيد بحرفين: تَفعَّلَ، انفعلَ.
- الفعل الثّلاثيّ المزيد بثلاثة أحرف: استفعلَ.
- الفعل الرّباعيّ المجرّد: فَعْلَلت.
- الفعل الرّباعيّ المزيد بحرف: يَتَفَعْلَل.

عدد أبنية الأسماء (اثنان وستون بناء)

- الأسماء الثلاثيّة المجرّدة: الفِعْل، الفُعْل، الفَعْل، الفَعَل، الفِعْلَة، الفُعْلَة، الفَعْلَة.

– الأسمـاء الثّلاثيّـة المزيدة بحـرف: الفَعَال، الأَفْعَـل، الفاعِل، الفَعِيل، الفَوْعَلـة، الفِعَلَّة، الفاعِلة، الفَوعَل، الفُعال، الفِعال، التِّفْعِلَة، الفِعال، الفعيل، الفِعلّ.

– الأسمـاء الثّلاثيّة المزيدة بحرفين: الفُعالى،الفِعْيـال، الفِعَوَّل، التّفعُّل، الإفْعيل، الفَعُّول، الفِعِّيل، الفَعَلان.

– الأسماء الثّلاثيّة المزيدة بثلاثة أحرف: فَيْعُلان.

– الأسماء الرّباعيّة المجرّدة: الفُعْلُل، الفَعْلَلة، فِعْلِل.

– الأسماء الرّباعيّة المزيدة بحرف: فُعْلُول، فِعْلال، فَعْلال.

– باب ما جاء على فُعْلُلاء: الفُعْلُلاء.

– الأسماء الخماسيّة: الفَعْفَعِيل.

المشتقّات

– الصّفـة المشبّهة: الفَعيلة، فَعِل، فعلاء، الفَعْلَة، أَفْعَل، الفَعْل، الفعيل، فُعُل، الفَعَل، الفِعْل، فِعْلَة، فَوْعَل، فُعال.

– مبالغة اسم الفاعل: الفَعَّال، الفُعَّال.

– اسم المكان: المَفْعِل، المِفْعَلة، المَفْعَلة.

– اسم الآلة: مِفْعَل، الفَعُّول، المِفْعال، المِفْعَلَة.

عدد أبنية الأفعال في معجم شمس العلوم (ستّة أبنية)

– الأفعال الثّلاثيّة المجرّدة: فَعَلَ، فَعِلَ.

– الأفعال الثّلاثيّة المزيدة بحرف: أَفْعَلَ، فعَّلَ.

– الأفعال الثّلاثيّة المزيدة بحرفين: افتعل.

– الأفعال المزيدة بثلاثة أحرف: استَفْعَل.

عدد أبنية الأسماء (ثلاثة وستّون بناء)

– الأسماء الثّلاثيّة المجرّدة: الفَعَل، الفَعَلَة، الفَعْل، الفِعْل، الفُعْل، الفُعُل، الفُعْلَة، الفَعْلَة.

– الأسمـاء الثّلاثيّـة المزيـدة بحرف: الفَعِّـل، الفُعَال، الفَعَـال، الفَعَالة، الفِعـال، الفَعَّال، التَّفْعَل، الفَعيل، الفَعيلة، الفُعال، الفَوْعَل، الفَعِلّ، المِفْعَل.

– الأسمـاء الثّلاثيّة المزيدة بحرفين: الفُعَّال، الإفعيل، الفِعَوَّل، الفَيْعال، الفِعْيال، المفعّل، التَّفْعيل، المِفْعَال.

– الأسماء الرّباعيّة المجرّدة: الفِعْلِل، الفُعْلُل، الفُعْلُلَة، الفَعْلَل، الفَعْلَلة.

- الأسماء الرّباعيّة المزيدة بحرف: الفعْلال.
- الأسماء الرّباعيّة المزيدة بحرفين: الفُعْلُلان.

المشتقّات

- اسم الفاعل: فاعِل، الفَعَّال، المِفْعَل.
- مبالغة اسم الفاعل: فعَّال.
- اسم المفعول: مَفْعُول، مُفَعَّل.
- الصّفة المشبّهة باسم الفاعل: الفاعِل، الفَعَل، الفَيْعَل، فَعِل، الفَعْلَة، الفِعْلَة.
- اسم المكان: المِفْعَال، المَفْعِل.
- اسم الآلة: المِفْعَل، الفُعْلُلَة.

الأسماء الفرعيّة

- اسم التّصغير: فُعَيْلَة.
- جمـع التّكسير: الأفعال، الفعالِل، فِعال، الأفعلة، المفاعيل، الفعالِل، المفاعيل، المفاعِل، الفعائل، فُعَل.

أبنية الأفعال والأسماء اليمنيّة في معجم لسان العرب

عدد أبنية الأفعال (عشرة أبنية)

- الأفعال الثّلاثيّة المجرّدة: فَعَلَ، فَعِلَ.
- الأفعال الثّلاثيّة المزيدة بحرف: فَعَّلَه، أفْعَلَ.
- الأفعال الثّلاثيّة المزيدة بحرفين: تفعَّلَ، افتعل، انفعلَ، تفاعلَ.
- الأفعال الثّلاثيّة المزيدة بثلاثة أحرف: اسْتَفْعَل.
- الأفعال الرّباعيّة المجرّدة: فَعْلَلَ.

عدد أبنية الأسماء (سبعة وأربعون بناء)

- الأسماء الثّلاثيّة المجرّدة: الفُعْل، الفَعَل، الفُعْلَة.
- الأسمـاء الثّلاثيّـة المزيدة بحرف: الفعـال، الفَوْعَلَة، المَفْعَلة، الفِعَلَّـة، الفَعِيل، الفِعْلِيَة، الفَوْعَل، الفَعْوَل، التِّفْعِلَة، الفِعالة، الفاعِل، الفُعال.
- الأسماء الثّلاثيّة المزيدة بحرفين: التَّفَعُّل، الفَعْلاء، فُعَّالة، الإفْعِيل، المُفاعلة، الفاعول، الفُعُلان، الفَعَلان.

- الأسماء الرّباعيّة المجرّدة: الفُعْلُلَة، الفعْلل، الفُعْلُل.
- الأسماء الرّباعيّة المزيدة بحرف: الفُعْلُلّ، الفُعْلول، الفِعْلال.
- الأسماء الخماسيّة: الفَعَلْلُل.

المشتقّات

- الصّفة المشبّهة: الفَعْلَة، فِعْلِيٌّ، أفْعَل، إفْعيل، فَعيل، فُعُل، المُفاعِل، الفِعْلَ.
- اسم الفاعل: الفَعَّال، الفاعِل.
- مبالغة اسم الفاعل: فَعَّال، فَعُول.
- اسم المكان: الفَعيل، المِفْعَل.
- اسم الآلة: الفُوعَل، المِفْعَلَة.

أبنية الأفعال والأسماء اليمنيّة في معجم تاج العروس

عدد أبنية الأفعال (عشرة أبنية)

- الأفعال الثّلاثيّة المجرّدة: فَعَلَ، فَعِلَ، فُعِلَ.
- الأفعال الثّلاثيّة المزيدة بحرف: أفْعَلَ، فَعَّلَ.
- الأفعال الثّلاثيّة المزيدة بحرفين: تَفَعَّلَ، افتعلَ، انفعلَ.
- الأفعال الثّلاثيّة المزيدة بثلاثة أحرف: استفْعَلَ.
- الأفعال الرّباعيّة المجرّدة: فَعْلَلَ.

عدد أبنية الأسماء (ثمانية وخمسون بناء)

- الأسماء الثّلاثيّة المجرّدة: الفَعَل، الفَعْل، الفُعْل، الفَعَلَة، الفِعْل، الفُعْلَة.
- الأسماء الثّلاثيّة المزيدة بحرف: فَعَّال، الفَوْعَل، الفُعَال، الفاعِل، الفَوْعَلَة، الفِعَالَة، المَفْعَلَة، الأفْعَل، الفَعُوْل، الفَعْوَل، الفِعال، الفِعَلَّة، الفَيْعَل.
- الأسماء الثّلاثيّة المزيدة بحرفين: الفَعَّال، الفَعُّول، الإفْعيل، الفِعِّيل، الإفعال، الفاعُول، الفِعْيال.
- الأسماء الثّلاثيّة المزيدة بثلاثة أحرف: الأفْعلانيّة.
- الأسماء الرّباعيّة المجرّدة: الفِعْلِل، الفُعْلُل، الفَعْلَلة.
- الأسماء الرّباعيّة المزيدة بحرف: الفَعْلَال، الفَعالِل.

- الأسماء الرّباعيّة المزيدة بحرفين: الفَعْلَلِين، الفُعْلُلان.
- الأسماء الخماسيّة المجرّدة: الفَعَلَّل.

المشتقّات

- الصّفة المشبّهة: الفِعْلَة، الفُعْلُلانيّة، فَعِل، فعيل، فَعْلَاء، الفَعِيل، فَعَال، فَيْعَل، الفِعْلِيُّ، الفِعْلَاء، الأَفْعَل، فَعْلة.
- اسم الفاعل: الفاعِل، الفَعَّال.
- اسم المكان: الفَعِيل، المِفْعَلَة، المَفْعَلَة، الفُعْلَة.
- اسم الآلة: المِفْعَل، الفَاعُول، الفاعِلَة، الفِعْلاة.

دراسة أبنية الأفعال والأسماء اليمنيّة في المعاجم العربيّة

١- تصريف الأفعال

جاءت أبنية الأفعال اليمنيّة في المعاجم العربيّة ثلاثيّة ورباعيّة، مجرّدة ومزيدة:

- أبنية الأفعال الثّلاثيّة **المجرّدة**، هي: فَعَلَ، فَعِلَ، فَعُلَ، فُعِلَ.
- أبنية الأفعال الثّلاثيّة **المزيدة بحرف**، هي: فَعَّلَ، أَفْعَلَ، فاعَلَ.
- أبنية الأفعال الثّلاثيّة **المزيدة بحرفين**، هي: تَفعَّلَ، انفعلَ، افْتَعَلَ، تفاعَلَ.
- أبنية الأفعال الثّلاثيّة **المزيدة بثلاثة أحرف**، هي: استفعلَ.
- أبنية الأفعال **الرّباعيّة المجرّدة**، هي: فَعْلَلَ.
- أبنية الأفعال **الرّباعيّة المزيدة بحرف**، هي: يَتَفَعْلَل.

نرى أنّ الأبنية كلّها وافقت أبنية الأفعال في العربيّة الفصحى ولم تخرج عن القياس.

٢- تصريف الأسماء

جاءت أبنية الأسماء اليمنيّة في المعاجم العربيّة ثلاثيّة ورباعيّة وخماسيّة، مجرّدة ومزيدة:

- أبنية الأسماء **الثّلاثيّة المجرّدة**، هي:الفِعْل، الفِعْلَة،الفُعْل، الفُعْلَة،الفُعُل،الفَعْل، الفَعْلَة،الفَعَل، الفَعَلَة.

- أبنية الأسماء **الثّلاثيّة المزيدة بحرف**، هي:فعلي، الفَعَال، الفَعَالة، الأَفْعَل، الفاعل، الفَعِيل، الفَعِيْلَة، الفَوْعَل،الفَوْعَلة، الفَعَلَّة، الفاعلة، الفعال، الفعالة،التِّفْعلَة، الفعَلّ،الفَعَلّ، الفعَّال، الفَعِّل، التَّفْعَل، مُفْعَل، المِفْعَل، المَفْعَلة، الفِعَلَّة، الفِعْلِيَة، الفَعْوَل، فَعَّال، الفُعَال، الفَعُوْل، الفَيْعَل.

- أبنيــة الأسماء الثّلاثيّة **المزيدة بحرفين**، هي:الفُعالى، الفعّيل، الفعَوّل، التَّفَعُّل، الإفْعيل، الفَعُّــول، الفَعَــلان، الفَيْعال، الفَعْــلاء، الفُعَّال، فُعَّالــة، المُفاعلة، الفاعول، الفُعُــلان، الفَعَّال، الإفعال، الفعْيال، المفعّل، التَّفْعيل، المفْعَال.
- أبنية الأسماء الثّلاثيّة المزيدة **بثلاثة أحرف**، هي:فَيْعُلان، الأفْعلانيّة.
- أبنية الأسماء **الرّباعيّة المجرّدة**، هي:الفُعْلُل، الفُعْلُلة،الفَعْلَل،الفَعْلَلة، الفعْلِل.
- أبنية الأسماء الرّباعيّة **المزيدة بحرف**، هي:فُعْلُول، الفَعْلَال، الفَعالل، الفُعْفُلُّ، الفِعْلال.
- أبنية الأسماء الرّباعيّة **المزيدة بحرفين**، هي: الفَعْلَلين، الفُعْلُلان، الفُعْلُلاء.
- أبنية الأسماء **الخماسيّة**، هي:الفَعَلَّل، الفَعْفَعيل.

٣- تصريف المشتقّات

- اسم الفاعل:

اســم الفاعل هو صفــة تُصاغ من الفعل المبني للمعلوم للدّلالة علــى من قام بالفعل أو وقع عليــه الفعــل، أو اتّصف بالفعل على وجه الحدوث لا الثّبوت، ولاسم الفاعل العديد من الأوزان، تختلــف باختلاف الفعل الّذي صيغ منه، فيُصاغ: أ- من **الفعــل الثلاثي المجرّد** الصحيح على وزن «**فاعــل**»، ومــن **الفعل الثلاثــيّ الأجوف المُعَلّ العيــن** على وزن «**فاعــل**»، ولكن بعد قلب ألفه همزة كما في باع فهو بائع. وتحذف اللّام من اسم الفاعل الّذي على وزن «فاعل» إذا كان معتلّ الــلّام بالــواو أو الياء فــي حالتي الرّفع والجــرّ، فُيقال في اسم الفاعل مــن الفعل «قضى» هذا قاضــ. ب- ويُصاغ من **الفعل غير الثلاثي** بإبدال حــرف المضارعة ميمًا مضمومة، وكسر ما قبل الآخر، مثل أكرمَ، يُكرمُ فيكون اسم الفاعل «مُكرِم».

- وردت ثلاثــة أبنية لاسم الفاعل في الألفاظ اليمنيّة الّتي جمعناها من المعاجم العربيّة، وهــي: (**الفَعَّال**: الشَّمّام: المهندس)، (**المفْعَــل**: المقْوَل: الرّئيس، القائد)، (**الفاعل**: الغادف: المــلّاح). وصيغة (**فعّــال**) في العربيّة الفصحى يُشتقّ للمبالغــة، أمّا في اللّهجة اليمنيّة فنرى أنّهــا استُخدمــت لاسم الفاعل. وبناء (مِفْعَل) يُشتقّ لاسم الآلــة، ولكنّه استخدم لاسم الفاعل أيضــاً، وفــي بنــاء (**مفْعَل**) لو بحثنا فــي مــادّة (ق ول) ومشتقّاتها: (**قَــوَلَ- قــالَ**)، (**مقْوَل**)، (**القَيْل**)، (**القَوْل**)، لرأينا أنّها تأتي بمعنى الاختيار والاصطفاء، فيقتاله قومه؛ أي يختاره فهو المختــار. ولو قلنا المقْوَل من القــول لربّما اقتربنا أكثر من اشتقاق كلمة قَيْل الّتي تعني القائل وصاحب الأمر. وبهذا ربمّا استعملوا المقْوَل وأرادوا به القائل؛ أي استغنوا عن فاعِل بمِفْعَل.

- مبالغة اسم الفاعل:

وتُصــاغ من الفعل الثلاثي المُتعدّي المُتصرّف، للدّلالــة على الكثرة والمبالغة في الحدث، ولهــا خمســة أوزان هي: «**فَعّــال**» مثل:أكّال، «**مِفْعــال**» مثل: مِقْدام، «**فَعُول**» مثــل: غَفور، «**فَعِيل**»

مثـل: سميع، «**فَعـل**» مثل حَذر. وقد سُمعت ألفـاظ للمبالغة غير تلك الخمسـة، منها: «**فعِّيل**»: سِكِّير، «**مِفْعِيل**»: مِعطير، «**فُعَلَة**»: هُمزة، «**فاعُول**»: فاروق، «**فُعال**»: طُوال.

– وردت أربعـة أبنيـة لمبالغة اسم الفاعل في الألفاظ اليمنيّـة الّتي جمعناها من المعاجم العربيّـة: بناءان في معجم الجمهرة،هما: (**الفَعَّـال**: النَّـدَّاف: الَّذي يندِف القطن)، و(**الفُعَّال**: الخُنَّاز: الوَزَغ)، وبناء واحد في معجم شمس العلوم، وهو: (**فعَّال**: كذَّاب: للمبالغة في الكذب)، وبنـاءان في معجم لسان العرب وهما: (**فَعَّـال**: مَجَّاحٌ: رَجُلٌ مَجَّاحٌ بَجَّاحٌ بِمَا لَا يَمْلِكُ؛ يفتخر)، و(**فَعُول**: لَغُوب: أحمق). وهما البناءان اللّذان ذكر سيبويه أنّهما الأصل الّذي عليه أكثر معنى المبالغة[٧].

– اسم المفعول:

هـو مـا اشتقّ من المصـدر للدّلالة على صفة من وقـع عليه الحدث وله بنـاء قياسيّ واحد للثّلاثـيّ المجـرّد هو «**مفعـول**»، ويشتقّ مـن الثّلاثيّ المزيد علـى وزن اسم الفاعـل مع إبدال كسـرة ما قبل الآخر فتحة. يقول سيبويه: «وليس بين الفاعـل والمفعول في جميع الأفعال الّتي لحقتهـا الزّوائد إلّا الكسـرة الّتي قبل آخر حرف والفتحة، وليس اسـم منها إلّا والميم لاحقته أوّلاً مضمومة»[٨].

– ورد بناءان لاسم المفعول في الألفاظ اليمنيّة الّتي جمعناها من المعاجم العربيّة ذكرهما صاحـب معجـم شمس العلوم، وهمـا: (**مَفْعُول**: مَجْشُـور: بعير مَجْشُور: به جُشَـار؛ السُّعال)، واشتـقّ من الفعل الثّلاثـيّ المجرّد (فُعِلَ- يُفْعَلُ)، و(**مُفَعَّـل**: مُخَلَّد: المُسوَّر) واشتقّ من الفعل الثّلاثيّ المزيد (فعِّل يُفعَّل).

– الصّفة المشبّهة:

الصّفـة المشبّهة اسم يشتق مـن الفعل اللّازم، للدّلالة على معنى اسـم الفاعل مع الثّبات والدّوام. تُشتقّ الصّفة من الأفعال اللّازمة على وزن «**فَعِل**»، «**فَعُل**»، «**فَعَل**».

أ- إذا كان الفعل على وزن «**فَعِل**» فتصاغ الصّفة المشبّهة منه بثلاثة أوزان هي: «**فَعِل**» الّذي مؤنّثـه علـى وزن «**فَعِلَـة**»، وذلك إذا دلّ الفعل على حزن أو فرح أو أمـر من الأمور الّتي تزول أو تتجـدّد أو تعرض، مثل: فَـرِحَ: فَرِحٌ، وفَرِحةٌ، «**أفْعَل**» الّذي مؤنّثه «**فَعْـلاء**»، وذلك إذا كان الفعل يـدلّ على لونٍ أو عيبٍ أو حلية، مثل: حَمِرَ: أحْمَر، وحَمْراء، «**فَعْلان**» الّذي مؤنّثه «**فَعْلى**»، وذلك إذا كان الفعل يدلّ على خلوّ أو امتلاء، مثل: روي: فهو رَيّان وهي رَيّى.

ب- إذا كان الفعل على وزن «**فَعُل**» فإنّ الصّفة المشبّهة تشتقّ على الأوزان الآتية:

فَعَـل، مثل:حَسُنَ فهو حَسَنٌ، **فُعُل**، مثل: جَنُبَ فهو جُنُب. **فَعَال**، مثل: جَبُنَ فهو جَبان.**فَعُول**، مثل: وَقُرَ فهو وَقُور. **فُعَال**، مثل: شَجُعَ فهو شُجَاع.

ج- إذا كان الفعل على وزن «**فَعَل**» فإنّ الصّفة المشبّهة منه، الّتي تختلف عن وزن اسم الفاعل وعن وزن من أوزان صيغ المبالغة، تأتي غالبًا على وزن «**فَيْعِل**»، مثل: ساد فهو سَيِّد. وهناك أوزان أخرى للصّفة المشبّهة، مثل: **فَعيل** -وذلك إذا دلّت على صفة ثابتة-، **فَعْل، فِعْل، فُعْل**.

د- ويطّرد قياسها من غير الثّلاثيّ على زنة اسم الفاعل إذا أريد به الثّبوت.

- وأبنية الصّفة المشبّهة في الألفاظ اليمنيّة الّتي جمعناها من المعاجم العربيّة، هي: (**الفَعيلة، فَعِل، فَعْلاء، الفَعْلَة، أفْعَل، الفَعْل، فُعُل، الفَعَل، الفِعْل، فِعْلَة،فَعْلة، فَوْعَل، الفاعِل، فِعْللِيٌّ، إفْعيل، المُفاعِل، الفُعْلُلانيّة، فَعِيل، فَعَال، فُعال، الفَيْعَل، الفِعْلاء، الأفْعَل**). وهذه الأبنية لم تخرج عن القياس الّذي وضعه الصّرفيّون، ما عدا أبنية خاصّة باللّهجات اليمنيّة، وهي: (**فَوْعَل**: رجل حَوْكَش؛ حِكْر)، و(**فُعَال**: كُبار: الرّجل الكبير) اللّذان ذكرهما ابن دريد، و(**فِعْللِيٌّ**: هِبْرِزِيٌّ: جَيِّد)، و(**إفْعيل**: إفْجِيجٌ: عميق) اللّذان ذكرهما ابن منظور، و(**الفُعْلُلانيّة**: الطُّرْطُبَانِيَّةُ مِنَ المَعِزِ: الطَّوِيلَةُ شَطْرِي الضَّرْع) الّذي ذكره الزّبيديّ.

- اسم المكان:

يصاغ للدّلالة على مكان وقوع الفعل،ويكون من الثّلاثي المفتوح العين في المضارع أو المضموم العين على وزن «**مَفْعَل**» مثل: «مَشْرَب، وعلى «**مَفْعِل**» إن كان مكسور العين في المضارع مثل: مَجْلِس. فإذا كان الفعل ناقصاً كان على «**مَفْعَل**» مثل: مَسْعَى.وإذا كان الفعل مثالاً صحيح اللّام فاسم المكان منه على «**مَفْعِل**» مثل: مَوْضِع. أمّا من غير الثّلاثيّ فيكون على وزن اسم المفعول، مثل: مُكْرَم. وما ورد على غير هذه القواعد من أسماء المكان يُحفظ ولا يقاس عليه، فقد سُمعت ألفاظ بالكسر وقياسها الفتح،نحو: المَشْرِق، المَسْجِد.

- وأبنية اسم المكان في الألفاظ اليمنيّة الّتي وردت في المعاجم العربيّة، هي: (**الفُعْلَة، الفَعيل، المَفْعِل، المِفْعَال، المَفْعَلة، المِفْعَل، المِفْعَلة**).نرى أنّ البناء (**مَفْعِل**) وافق بناء العربيّة الفصحى، أمّا الأبنية الأخرى فهي أبنية خاصّة باللّهجات اليمنيّة: (الفُعْلَة: الثُّجْرَة: المَوضِعُ العَريضُ من الْوَادي أَوالطَّريق)، (**المِفْعَلة**: المِصَلَّةُ: إنَاء يُصفّى فيه الْخمر)، و(**المِفْعَال**: المِخْلاف: المنطقة)، و(**الفَعيل**: الوَجِيلُ: حُفْرَةٌ يُسْتَنْقَعُ فِيْها الْماءُ)، ونلاحظ أنّ المقصود بهذه الأبنية هو الموضع أو المكان المخصّص لشيء ما، أو المكان الّذي يكثر فيه الشّيء. أو الأوعية المخصّصة لوقوع الفعل.

- اسم الآلة:

يصاغ من الأفعال الثّلاثيّة للدّلالة على آلة الفعل، وله ثلاثة أوزان، وهي: «**مِفْعَل**»، و«**مِفْعال**»، و«**مِفْعلة**» بكسر الميم في جميعها مثل: مِفْتاح، مِصْباح، مِكْسَحة. وقد أتى جامداً على أوزان شتّى، لا ضابط لها، كالفأس، والقَدُوم، والسِّكّين.

- وأبنية اسم الآلة في الألفاظ اليمنيّة الّتي وردت في المعاجم العربيّة، هي: (**مِفْعَل، المِفْعَلة، المِفْعال، الفَعُّول، المَفْعَل، الفُعْلُلَة، الفُوعَل، الفَاعُول، الفاعلَة، الفِعْلاة**). ثلاثة منها وافقت أبنية العربيّة الفصحى، وهي: (**مِفْعَل،المِفْعَلة، المِفْعال**)، وما بقي هي أبنية سماعيّة خاصّة باللّهجات اليمنيّة، وهي: (**الفَعُّول**:الجَنُّور: مَداس الْحِنْطَة وَالشّعير)، (**المَفْعَل**: المَرْفَع:الطّبل)، (**الفُعْلُلَة**: الجُبْجُبَة: زَبيل مصنوع من الجلود ينقل فيه التّراب)، (**الفُوعَل**: النُّورَجُ: المِدْوَسُ الَّذي يُداسُ بِه الطَّعامُ، حَديدًا كَانَ أو خَشَبًا)، (**الفاعول**: الغَادُوفُ: المِجْدافُ)، (**الفاعلَة**: القانصَةُ: سَارِيَةٌ صَغيرَةٌ يُعْقَدُ بهَا سَقْفٌ أو نَحْوُهُ)، (**الفِعْلاة**: الحِفْرَاة: خَشَبَةٌ ذَاتُ أَصَابعَ يُذَرَّى بهَا الكُدْسُ المَدُوسُ ويُنَقَّى بِهَا البُرُّ مِنَ التِّبْن).

٤- تصريف الأسماء الفرعيّة:

- اسم التّصغير:

وهو لغة: التّقليل، واصطلاحاً: تغيير مخصوص، وفوائده تقليل ذات الشّيء أو كمّيته، وتحقير شأنه، وتقريب زمانه أو مكانه، تقريب منزلته، أو تعظيمه. أبنيته ثلاثة: فُعَيل، فُعَيْعِل، فُعَيْعِيل.

- ورد بناء واحد لاسم التّصغير في الألفاظ اليمنيّة في معجم شمس العلوم، وهو: (**فُعَيْلَة**: رُوَيَّة: وهو ضربٌ من الشّجر ينبت في السّهل، تُحشى به الفُرُش).

- جمع التّكسير:

هو ما دلّ على أكثر من اثنين بتغيير صورة مفرده تغييراً: مقدّراً، أو تغييراً ظاهراً، أو تغييراً بالزّيادة، أو تغييراً بالنّقصان. وهذا الجمع عامّ في العقلاء وغيرهم. وجمع التّكسير ضربان: جمع قلّة وجمع تكثير. وجمع القلّة ما وضع للعدد القليل، من الثّلاثة إلى العشرة. وله أربعة أبنية: (**أفْعُل، أفْعال، أفْعِلة، فِعْلة**). أمّا جمع الكثرة فهو ما وضع للعدد الكثير، من أحد عشر إلى ما لا نهاية له. وهو قسمان: القسم الأوّل: أبنيته سبعة عشر، ولها نظير في المفرد، هي: (**فُعْل، فُعُل، فُعَل، فِعَل، فُعَلة، فَعَلة، فَعْلَى، فِعَلة، فُعَّل، فُعَّال، فِعَال، فُعُول، فَعيل، فِعْلان، فُعْلان، فُعْلان، فُعَلاء، أفعلاء**). والقسم الثّاني ليس له نظير في المفرد، ويسمّى منتهى الجموع. وله أكثر من ثلاثين بناء، أشهرها (**فَواعِل، فَعائل، فَعالِيّ، فَعالَى، فَعالِيّ، فَعالِل، فَعالِيل، مَفاعِيل**).

- وأبنية جمع التّكسير في الألفاظ اليمنيّة الّتي وردت في المعاجم العربيّة، هي: (**الأفعال، الأفْعلـة، فعـال، المفاعيل، الفعالل، المفاعل، الفعائل، فُعَـل**). جاء بناءان منها لجمع القلّة هما: (الأفعـال، الأفْعلة)، وجاءت ستّة أبنية لجمع الكثرة: (فُعَل، فِعال، الفعائل، الفعالِل، المفاعِل، المفاعيل)، وكلّها وافقت أبنية العربيّة الفصحى لم تخرج عن المقيس.

أمّـا الجانب الدّلالـيّ في المرويّات فله بحـث تفصيليّ آخر يتكامل مـع التّحليل الصّرفيّ، ويقـدِّم دلائل على الأصـل الواحد المشترك بين اللّغـة اليمنيّة الجنوبيّة والعربيّـة الشّماليّة / الفصحى، وهو متضمّن في بحث (مدوّنة العربيّة الجنوبيّة) الّذي أشرنا إليه.

الهوامش

(١)- ألفرد بيستون، قواعد النّقوش العربيّة الجنوبيّة «كتابات المسند»، ترجمة: رفعت هزيم، الأردن، إربد، ١٩٩٥، الفقرة ٨، ص ١١.

(٢)- المصـدر نفسـه، الفقرة ٩، ص١٢، وانظر - بافقيه وآخرون، مختارات مـن النّقوش اليمنيّة القديمة، تونس، المنظمة العربيّة للتّربية والثّقافة والعلوم، ١٩٨٥م، ص ٦٨- ٦٩.

(٣)- المرجع السّابق: مختارات: ص٩٩- ١٠٠.

(٤)- لمزيـد مـن المعلومـات حـول المشـروع، يُنظـر .www.dasiproject.eu.http://dasi.humnet unipi.it من خلال هذا الموقع تستطيع الوصول إلى النّقوش كاملة.

(٥)- التّاء في (فعلت) للتّأنيث.

(٦)- غويدي: اغناطيوس، المختصر في علم اللّغة العربيّة الجنوبيّة القديمة، القاهرة، ١٣٤٩هـ- ١٩٣٠م، ص٣.

(٧)- سيبويه: الكتاب: الطّبعة الأولى، بولاق، ١٣١٦هـ، ج/٢، ٥٦.

(٨)- سيبويه: الكتاب: ج/٢، ٣٣٢.

المراجع

(١)- ألفرد بيستون، قواعد النّقوش العربيّة الجنوبيّة «كتابات المسند»، ترجمة: رفعت هزيم، الأردن، إربد، ١٩٩٥.

(٢)- بافقيـه وآخـرون، مختارات من النّقوش اليمنيّـة القديمة، تونس، المنظمة العربيّـة للتّربية والثّقافة والعلوم، ١٩٨٥م.

(٣)- سيبويه: الكتاب: الطّبعة الأولى، بولاق، ١٣١٦هـ.

(٤)- غويدي: اغناطيوس، المختصر في علم اللّغة العربيّة الجنوبيّة القديمة، القاهرة، ١٣٤٩هـ- ١٩٣٠م.

(٥)- مشروع داسي على موقع الانترنت: www.dasiproject.eu.http://dasi.humnet.unipi.it

(٦)- هيفيــن محمّــد: مدوّنة العربيّــة الجنوبيّة دراسة لغويّة معجميّــة دلاليّة، رسالة دكتــوراه، الدّراسات الساميّة، جامعة حلب، ٢٠٢٠.

* * *

حرَّان مدينة سين إله القمر

د. عيد مرعي

بدأت المدن بالتشكل في المشرق العربي القديم منذ نهاية الألف الرابع وبداية الألف الثالث قبل الميلاد، وتحولت تدريجياً إلى عواصم لممالك، وإلى مراكز حضارية ودينية واقتصادية مهمة. كانت حرَّان الواقعة في أعالي بلاد الرافدين إحدى هذه المدن التي أدت دوراً متميزاً منذ نشوئها في الألف الثالث قبل الميلاد حتى عام ١٢٦٠م حينما دمرها المغول.

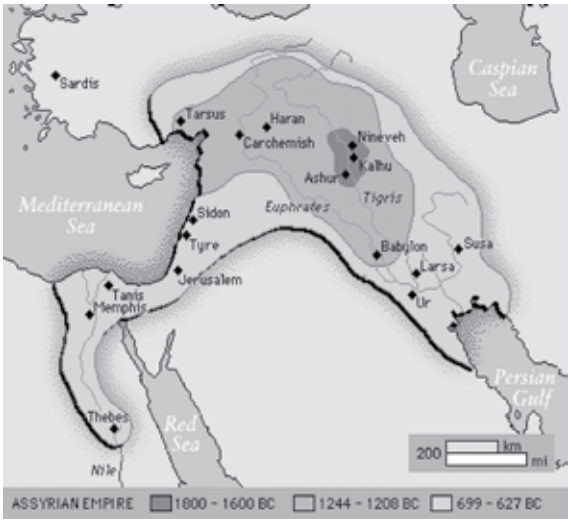
يُعرف موقعها الحالي بالاسم نفسه قرب منابع نهر البليخ على بعد نحو أربعين كيلو متراً جنوب شرقي الرُها (أورفة الحالية، شانلي أورفة أورفة المقدسة) في تركيا، وعلى بُعد نحو عشرين كيلومتراً من الحدود السورية التركية الحالية. اكتسبت أهمية كبيرة في تاريخ الشرق القديم لسببين، الأول هو وقوعها على طرق التجارة

منظر من حران الحالية

الدولية القديمة الواصلة بين سورية وبلاد الرافدين (العراق القديم) من جهة، وبين بلاد الرافدين وهضبة الأناضول من جهةٍ أخرى.

ويعني اسمها «خَرَّانو» Harranu (m) باللغة السومرية (uruKASKAL ki) باللغة الأكادية «طريق، رحلة، قافلة، مركز اقتصادي، بعثة تجارية»[1].

وبقي الاسم مستخدماً دون تغيير تقريباً حتى الزمن الحاضر. وربما كان هذا انعكاساً لموقعها الاستراتيجي على طرق المواصلات، وأهميتها التجارية المعروفة منذ الألف الثالث قبل الميلاد. إذ كانت محطة مهمة على طريق التجارة التي كانت تربط آشور في شمالي بلاد الرافدين مع المستوطنات التجارية الآشورية في الأناضول، وأشهرها كاروم كانيش Karum Kanish المستوطنة الآشورية المشهورة قرب قيصرية في وسط هضبة الأناضول (القرنان الحادي والعشرون والعشرون قبل الميلاد). وكانت كذلك محطة إستراتيجية على الطريق الواصلة بين مدن شمالي سورية في الغرب ونينوى وآشور في شمالي بلاد الرافدين في الشرق. وكانت تتوسط المسافة الفاصلة بين كركميش (جرابلس الآن) وجوزانا (تل حلف) في الجزيرة السورية.



صور الإمبراطورية الآشورية في مختلف عصورها

والسبب الثاني لنيل حرَّان أهمية كبيرة في تاريخ الشرق القديم هو أنها كانت مركزاً لعبادة سين (سيد الحكمة، نانا في اللغة السومرية) إله القمر الرافدي المشهور الذي شاعت عبادته في مناطق واسعة من الشرق القديم بدءاً من الألف الثالث قبل الميلاد. فقد كانت عبادة هذا الإله معروفة في بلاد الرافدين وسورية وشبه الجزيرة العربية. يضاف إلى ذلك أنها كانت آخر عاصمة آشورية. إذ لجأ إليها آشورأوباليط الثاني آخر ملك آشوري بعد سقوط نينوى في عام ٦١٢ ق.م بيد تحالف بابلي –ميدي. وحاول منها خلال سنتين (٦١٢ – ٦١٠ ق. م) أن ينقذ الإمبراطورية الآشورية الحديثة من الضياع، غير أنه فشل في ذلك على الرغم من

رمز سين

المساعـدة التي قدمها لـه الفرعون المصـري بسامتيخ الأول (٦١٠- ٥٩٥ ق.م)، وسقطـت حـرَّان بأيـدي قـوات التحالف البابلـي – الميـدي في عـام ٦١٠ق.م، ودُمِّر معبـد الإله سين فيهـا. حاول آشور أوباليط الثانـي، الذي كان قد انسحب منها العـودة إليهـا بمساعـدة من بقي معـه من الآشوريين وبعض الوحـدات المصريـة القويـة، فحاصـر المدينة مـدة شهرين (حزيـران – تموز ٦٠٩ ق.م)، إلا أن المحاولة فشلت، واختفى آشـور أوباليط الثانـي، وسقطت معه الإمبراطوريـة الآشورية الحديثة إلى الأبد[٢].

يرد أول ذكر لحرَّان في نصوص مكتوبة في محفوظات أرشيف إبلا الملكي التي يذكر أحدها أن ملك أو حاكم حرَّان (ولقبه EN: سيد) تزوج من أميرة إبلوية تدعى «زوجالوم Zugalum»، ومن ثَمَّ أصبحت «ملكة حرَّان»، إذ يظهر اسمها بهذا اللقب في بعض النصوص[٣].

ويـرد كذلك في الألواح الآشوريـة القديمة المكتشفة في كبادوكيا فـي وسط الأناضول والتـي تعود إلـى القرنين الحادي والعشرين والعشرين قبل الميـلاد والتي تظهر حرَّان من خلالهـا مدينة مزدهـرة ومهمة على طريق التجـارة التي كانت تربط آنـذاك مدينة آشور بالمستوطنات التجارية التي أسسها التجار الآشوريون في كبادوكيا وأشهرها كاروم كانيش.

كما تُذكر حرَّان في نصوص محفوظات ماري (النصف الأول من القرن ١٨ ق.م). فالنص ARMT XV،125 يتحـدث عـن تحالفٍ موثق عُقِد في معبد سيـن في حرَّان (E EN.ZU ša ḫa-ar-ra-nim ki) بيـن الأميـر أسديتاكيـم Asdi-Takim المقيم في حـرَّان من جهة، وملـوك مقاطعة زَلْمَقوم Zalmaqqum الواقعة في أعالي بـلاد الرافدين، وشيوخ البنياميين (قبائل بدوية لا علاقة لها مع بني يامين المذكورة في العهد القديم) من جهةٍ أخرى.

وتظهر أيضاً في نصٍ يعدُّ دليلاً للسفر في العصر البابلي القديم (٢٠٠٣ – ١٥٩٥ ق.م). إذ تُذكر فيه مدن مختلفة كمحطات على الطرق التجارية المعروفة آنذاك[٤].

حرَّان في العصر الآشوري الوسيط (١٣٨٠ – ٩١٢ ق. م)

يتبيـن من المعاهـدة التي عقدها الملك الحثـي المشهور شوبيلوليومـا الأول (١٣٨٠–١٣٤٦ ق.م) مـع ملك مملكة حوري – متياني شاتيوازا Shattiwazza (نحو ١٣٦٠)، والتي يُذكـر فيها سين حـرَّان مع آلهة أخرى شهـوداً على المعاهدة، أن حـرَّان تعرضت للحريق مـن الجيش الحثي بقيادة بياشِّيلي iyashshili P فـي أثناء سيره باتجاه العاصمة الحورية واشُّوكانـي (ربما تل الفخيرية بالقرب من القامشلـي). وتظهر حرَّان في نصوص آشورية متعـددة من العصر الآشـوري الوسيط، مركزاً لعبادة سين إله القمـر. فأدد نيراري الأول (١٣٠٧ – ١٢٧٥ ق. م) وابنـه شلمنصَّـر الأول (١٢٧٤ – ١٢٤٥) يذكـران فـي حولياتهما أنهمـا «فتحا منطقـة شودو ومنطقة حـرَّان وكركميش». وخضعت حرَّان أيضـاً لتيجلات بيليصر الأول (١١١٧ – ١٠٧٧)، الذي يذكر في أحد نصوصه أنه اصطاد فيلة في منطقة حرَّان (RIMA 2، 26. vi 70 – 73). ويذكر ابنه آشور بيل كالا (١٠٧٧ – ١٠٥٧) أنه حارب الآراميين في نفس المنطقة (RIMA 2. 102. iii 9-20).

إن تسمية «مقاطعة حرَّان» أو «أرض حرَّان» تُظهر أن المدينة كانت تعد المركز السياسي للمنطقـة في تلك الحقبـة[٥]. وأبرز دليل على ذلك أنها كانت عاصمـة مملكة «فدَّان آرام» Paddan Aram الآرامية التي نشأت في منطقتها في أواخر الألف الثاني قبل الميلاد.

حرَّان في العصر الآشوري الحديث (نحو ٩١٢ – ٦١٢ ق. م)

أصبحت حرَّان في العصر الآشوري الحديث جزءاً أساسياً من الإمبراطورية الآشورية تدار مـن قبـل أحد موظفـي الإمبراطورية الأربعة الكبـار. وحظي معبد سين فيهـا المعروف باسم E – ḫul – ḫul (إي–خُل–خُـل= معبـد الفـرح) برعاية كبيرة، فقد رممـه شلمنصَّر الثالث (٨٥٨ – ٨٢٤ ق.م) وشاروكين الثاني (٧٢١ – ٧٠٥ ق. م) وآشور بانيبال (٦٦٧ – ٦٢٧ ق.م). وعيَّن آشور بانيبال أخاه الأصغر آشور–إتيل–شَمي–إرصيتي–بالِّيتسو Aššur – etil – šame – erseti – ballitsu – كاهناً أكبر (urigallu šeš) فيه، ليس لهدف ديني فحسب، بل لمراقبة ما يجري في منطقة حران، التي كان معظم سكانها من الآراميين المناوئين للسلطة المركزية في آشور. وقام أيضاً بإصلاحات فيه، وبنى بيت أكيتي bit akiti الذي كانت تُقام فيه احتفالات رأس السنة الجديدة للإله سين. كما بنى معبداً لنينغال Ningal (السيدة الكبيرة زوجة سين) ومعبداً لنوسكو Nusku إله النور والنار وابن سين وزوجته «سَدارا – نونَّا» Sadara–nunna. ويقول آشوربانيبال في إحدى كتاباته:

«حينمـا لم يكـن أبي قد وُلِد بعد، ولم تكـن أمي قد تكوَّنت في رحم أمهـا، ناداني الإله سين، الذي خلقني للملكية، باسمي من أجل بناء معبد سين في حرَّان»[٦].

كمـا أنَّ شاروكيـن الثانـي يفتخـر في إحـدى كتاباتـه بأنه وضـع حرَّان تحـت حمايته الشخصيـة، وأعفـى سكانها من دفـع الضرائب، ومـن الخدمة العسكرية. علمـاً أن بعض المـدن فقط تمتع بهذا الامتياز. ربما كان ذلك بسبـب وجود معبد إله القمر فيها. ويفتخر أيضاً أنه «قدَّم سبعة مينة ونصف فضة (نحو ٤ كغ) من أجل أعمال الترميم في معبد سين (إخَـل خُـل: الفرح) معبد الفرح، مسكـن الفرح، مسكن سين الذي يُقيـم في حرَّان» (bit ḫidati šabat ḫidati ša Ḫarran ki).

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أهمية مدينة حرَّان الإستراتيجية والدينية آنذاك.

وهناك نص يذكر معبداً مبنياً بخشب الأرز في محيط حرَّان أُقيم لعبادة سين ونوسكو بمناسبـة زيارة الملك الآشوري أسر حدّون للمدينـة وهو في طريقه لغزو مصر، حيث تنبأ الكهنة له بالانتصار على مصر. وذُكِرَ سين في النص بأنه «سيد حرَّان» (بيل حرَّان)[٧].

ويُذكَـر سين في المعاهدة التـي عُقِدت بين ملك آشور «آشور نيـراري الخامس» (٧٥٤ – ٧٤٥ ق. م) ومتيع إيل ملك مملكة «بيت أجوشي» الآرامية (عاصمتها أرباد Arpad، تل رفعـت الحالي شمال حلب) على الشكل الآتي: «سين السيـد الكبير الذي يُقيم في حرَّان». ونصت المعاهدة على خضوع مملكة «بيت أجوشي» للإمبراطورية الآشورية الحديثة.

حرَّان في العصر البابلي الحديث (٦٢٥ – ٥٣٩ ق. م)

علـى الرغم من تغيُّر الحكام وسقـوط الممالك والإمبراطوريـات القديمة وظهور قوى وإمبراطوريـات جديـدة فإن حرَّان لـم تفقد أهميتها وبقـي معبد سين فيهـا قبلة للملوك وموضعـاً لاهتمامهـم. فهذا نابونيد آخـر ملك بابلـي (٥٥٦ – ٥٣٩ ق.م) يولي معبد سين فـي حرَّان اهتمامـاً كبيراً، فيعيـد تشييده في سنة حكمـه الثالثة عشـرة أو الرابعة عشرة (نحـو ٥٤٢ ق.م) وكان قـد تهدم على أيـدي الميديين والكلدييـن، ويشهد على ذلك مئات اللبنات المختومة باسمه. وكان هذا نتيجة تأثير والدته أدَّا- غوبّي guppi – Adda التي لم تُسـم نفسها الكاهنة الكبرى لسيـن في حرَّان، بل «باليختو» Paliḫtu سين، أي «المُقَدِسَة، الخاشعـة» لسين، التي كانت أصلاً أميرة آشورية انتقلـت بعد احتلال الميديين والكلديين

لحـرَّان إلـى بابل حيث وجـدت ملجأً لها ولابنها فـي البلاط الملكي، وتزوجهـا أمير بابلي مرمـوق فـي عهد نبوخذ نَصَّر الثاني (٦٠٥ – ٥٦٢ ق. م)، كان والده حاكماً على حرَّان في أواخر أيام الإمبراطورية الآشورية الحديثة. تذكر أدَّا – غوبِّي أنها وُلدت في السنة السادسة عشرة من حكم «نابو بولاصَّار»، مؤسس الإمبراطورية البابلية الحديثة (٦٢٥ – ٦٠٥ ق.م). وعندمـا غضـب سين سيد الآلهـة على مدينته حـرَّان، وعلى معبدها، غادرهـا وصعد إلى السماء، حلَّ الخراب فيها، وهلك أهلها. وتُضيف فتقول: «سين سيد الآلهة نظر بعطفٍ إلى تضرعاتـي، ورحمني في سنة عمـري الخامسة والتسعين، فدعا ابني الوحيد نابونيد، ثمرة رحمـي، إلى تسلم الملكية على سومر وأكَّاد، وعلـى كل الأراضي الممتدة من حدود مصر، ومـن البحر الأعلى (البحر المتوسط) إلى البحر الأدنى (الخليج العربي)، ووضع ثقته في إدارتهـا بيـن يديه». وقد ترك نابونيد نقشـاً يتحدث عن ذلك يقول فيـه: «أنا نابونيد، ابن وحيد ليس له أحد. لم يكن في ذهنه تسلم العرش الملكي. الآلهة والإلهات صلّوا من أجلي، ودعوني لتسلّم الحكم. في الليل جعلني (سيـن) أرى حلماً (قال لـي فيه) ما يلي: «إخُلْ خُلْ معبد سين في حـرَّان شَيـده بسرعة. أريـد أن أعطيـك كل البـلاد فـي يـدك». الناس سـكان مدن بابـل، وبورسيبا، ونيبـور، وأور، وأوروك، ولارسا، والكهنة، أناس من مناطق سكنية في بلاد أكَّاد، أخطـأوا بحق ألوهيتـه الكبرى، وارتكبـوا إثمـاً في عـدم معرفة الغضـب المخيـف لملـك الآلهة نَنَّـار (سيـن).... الإلـه سيـن أنقص عدد السكان. أما أنا فقد جعلني أهرب من مدينتي بابل، وسلكـت الطريـق إلـى تيمـاء،

القسم العلوي من نصب نابونيد الذي يظهر فيه نابونيد واقفاً أمام رموز سين وشماش وعشتار

ودادانو (العُلا)، وباداكو (فدك)، وخيبرا (خيبر)، ويَديخو (الحويط)، وحتى إلى يتريبو (يثرب / المدينة المنورة)، عشر سنوات تجولت بينها، ولم أدخل مدينتي بابل[٨]. كما عيَّن ابنته «إنِّي – غالدي – نانَّا» Enni-galdi-nana التي تُعدُّ مؤسسة أقدم متحف في التاريخ، كاهنة كبرى (إنتو Entu) في معبد سين في أور الواقعة في جنوبي بلاد الرافدين. ونشاهد نابونيد على النصب الذي نُقش فيه النقش، والذي يبلغ ارتفاعه نحو مترين، وعرضه متراً واحداً، وسمكه عشرين سنتمتراً، نشاهده واقفاً بخشوع يحمل صولجاناً، وأمامه رموز القمر والشمس والزُهرة. وقد رُمِز إلى القمر بدائرة كاملة يوجد هلالٌ في أسفلها، وإلى الشمس بقرص صغير يحيط به شكل رباعي الأطراف يشبه الصليب، وإلى الزُهرة بنجمة سباعية داخل دائرة. والآلهة المقصودة بذلك هي سين إله القمر، وشماش إله الشمس، وعشتار إلهة الحب والخصب والحرب.

ونعلم من نقش أدَّا-غوبّي أن نينغال Ningal (السيدة الكبيرة) زوجة سين وأولاده عشتار، وشماش، ونوسكو إله النور والنار قد عُبدت أيضاً في حرَّان. كما تظهر آلهة أخرى مثل نابو، إله الكتابة والكُتَّاب[٩].

طبعة ختم أسطواني من عهد أورنامو مؤسس سلالة أور الثالثة يظهر فيه الإله سين جالساً وأمامه ثلاث حوريات وفوقه الهلال رمزه

كان الهلال رمز الإله سين الذي يظهر على كثيرٍ من الأوابد والأختام الأسطوانية. وحيوانه المقدس الثور، وقرناه هما رمز الألوهية.

ومن مراكز عبادة سين الأخرى مدينة أور في جنوبي بلاد الرافدين، وتيماء في شمال غربي شبه الجزيرة العربية. التي انتقل إليها نابونيد بعد استلامه الحكم في بابل كما ذكرنا، واتخذها عاصمة له، وعاش فيها نحو عشر سنوات بعد أن تنقَّلَ فترة من الزمن بين واحات شمال غربي شبه الجزيرة العربية.

ويظهر «سين حرَّان» باسم «بعل حرَّان» في وثائق ونقوش من خارج بلاد الرافدين. فهناك نص آرامي من مملكة شمأل الآرامية (الآن زنجيرلي في سفوح جبال الأمانوس)

فـي أقصى شمال غربـي سورية (محتلة من تركيا) (النصف الثاني من القرن الثامن قبل الميـلاد) التـي كانت خاضعة للآشوريين، منقوش على نصـب (نصب الكاتب) يظهر فيه الملـك برراكب ملك شمـأل جالساً على كرسي العرش وفوقه الهلال رمز سين «بعل حرَّان» (سيد حرَّان) ويخاطب الإله سين بقوله:

«سيدي بعل حرَّان. أنا برراكب بن بناموا»[١٠].

وذُكـر سين إله القمر من حرَّان في نصوص حثيـة هيروغليفية (تصويرية) من الألف الأول قبل الميلاد.

حرَّان في العصور الأخمينية والكلاسيكية

لـم تفقـد حـرَّان ولا الإلـه سيـن أهميتهما بعد سقـوط بابل بيـد الفرس الأخمينيين (٥٣٩ ق.م) فقـد خضعـت حرَّان، كباقـي مدن ومناطق الشـرق القديـم، للإمبراطورية الفارسية الأخمينية في النصف الثاني من القرن السادس قبل الميلاد، وشكَّلت جزءاً من مقاطعة «أثورا Athura» الفارسية، أي بلاد آشور. وبقيت المدينة بأيدي الفرس حتى عام ٣٣١ ق.م عندمـا خضعت للإسكندر الكبير عـام ٣٣١ ق.م، وقدمت إليها عناصر إغريقية للإقامة فيها، وأسس فيها سلوقس الأول نيكاتور (٣١٢ – ٢٨٠ ق.م) مؤسس الإمبراطورية السلوقيـة مستوطنة عسكرية، وأصبح اسمها «مدينة اليونانيين» (Hellenenpolis) الذي تحوَّل فيما بعد إلى Carrhai في اللغة الإغريقية، وCarrhe في اللاتينية، الذي هو تحريف لحـرَّان. وتحولت في العصـر الهللنستي (٣٢٣-٣٠ ق.م) إلى مركـز لنشاط ثقافي وديني كبيـر امتزجت فيه المعتقدات الدينيـة السومرية والبابلية والآشوريـة القديمة مع الأفكار الفلسفيـة الإغريقيـة، وهـو الأمر الذي نتج عنه بعـد ظهور المسيحيـة وانتشارها المعتقد الـذي عُرف باسم معتقد الصابئة Sabianism، الذي يرد ذكره في القرآن الكريم (سورة المائدة ٦٩، البقرة ٦٢، الحج ١٧) إذ يُوصف أتباعه بأنهم آمنوا بالله واليوم الآخر.

وجـرت بالقـرب من حرَّان فـي عـام ٥٣ ق.م. معركـة Carrhae التي أُسر فيهـا الفرثيون، حـكام إيران، القائد الرومانـي كراسوس Crassus، بعد أن سقط خمسـة وعشرون ألف جندي رومانـي قتلى في أرضـ المعركة. وقامت في منطقة حرَّان في هـذه الفترة مملكة عربية صغيرة تدعـى أوسروينـي Osrhoene وعاصمتها الرُها (Edessa باللغـة الإغريقية)، والتي كانت تتبع الإمبراطوريـة الفرثيـة، وتسمَّى ملوكها باسم «أبجر» Abgar، وشجعـوا عبادة إله القمر قبل أن يعتنقوا المسيحية. وبعد ظهور المسيحية تطورت فيها عبادة ثالوث إلهي مؤلف من سين وعشتار وشماشـ. وقد مُثلـوا على شكل هلال مـع نجمتين. وهناك نقـود رومانية تُظهر تأثيـراً حرَّانياً.

وقـد حاول لوكيوس فيروس L. Verus، مساعد الامبراطـور الروماني(١٦١-١٦٩ م) ضم هذه المملكة إلى روما، وحقق انتصاراً بالقرب من نصيبين، إلاّ أن انتشار وباءٍ كبير جعل هذه المهمة غيـر ممكنـة. ولكن على الرغم مـن ذلك أقيم نصب نصرٍ في مدينـة إفيسوس تظهر حرَّان فيه مدينة تابعة لروما. في عام ١٩٥ م تمكَّن الإمبراطور سبتيميوس سيفيروس S. Severus (١٩٣-٢١١ م) من ضمِّ حرَّان فعلاً إلى الإمبراطورية الرومانية. ويمكن رؤية بيوت حرَّان المقببة الشكل التـي تشبـه خلايا النحـل (الباقية نماذجها حتى اليـوم لم تتغير) على قوس نصر سبتيميوس سيفيروس في الفوروم رومانوم في روما. ومنح كراكلا Caracalla خليفة سبتيميوس سيفيروس حـرَّان مرتبـة مستعمـرة Colonia (٢١٤م)، وزارهـا في نيسان عـام ٢١٧م، لأنـه أراد زيارة معبـد سيـن فيها، وبعد عودته من الزيـارة اغتاله الضابط مكرينوس Macrinus الذي أصبح الإمبراطور الجديد.

وفي عام ٣٦٣م أظهر الإمبراطور الروماني يوليان احترامه لمعبد سين في حرَّان وقدم له الأضاحي. وبقيت عبادة سين إله القمر قائمة فيها حتى نهاية القرن الرابع الميلادي.

حرَّان في العصور الإسلامية:

استسلمـت حـرَّان للجيوش العربيـة الإسلامية التـي وصلت الجزيـرة الفراتية بقيادة عياضـ بـن غنم الأشعري في عام ٤٩هـ / ٦٣٩م، وذلك في عهد الخليفـة الثاني عمر بن

بقايا واجهة مسجد من العصر الأموي

بقايا مئذنة من العصر الأموي

الخطاب، وكانت آنذاك حاضرة ديار مضر. وأصبحت مع الرُها والرقة أهم ثلاث مدن في منطقة الجزيرة. ووُصِف سكانها بأنهم مزارعون أنباط ومهاجرون إغريق.

اتخذهـا مروان بن محمد، آخر حكام بني أمية (٧٤٤ – ٧٥٠م) عاصمة له، وبنى فيها مسجداً (بعداه ١٠٧ × ١٠٤ م) يعد أقدم مسجد بُني في هضبة الأناضول. وقد كشف عنه الآثـاري التركي نور الدين يَرديميـر N. Yardimer في عام ١٩٨٣، وجرت عمليات ترميم متعددة لمئذنته (ارتفاعها ٣٠، ٣٣ م) ومحرابه وجداره الشرقي.

وتمتعـت بأهمية كبيـرة في العصر العباسي وانتقلت إليهـا مدرسة الطب والفلسفة من الإسكندريـة. كما سـادت فيها اللغة السريانية وأتقن سكانهـا الإغريقية. وبرز منها علماء كبـار أدوا دوراً كبيراً في حركة الترجمة مـن الإغريقية والسريانية إلى العربية، وبرز منها علمـاء كبـار في الطب والفلسفة والفلك، وأشهرهم أبو الحسـن ثابت بن قرة وولده سنان، ومحمد البتاني الفلكي الشهير، وابن وحشية صاحب كتاب الفلاحة النبطية وغيرهم. وتُعدُّ مدرسـة حرَّان أقدم جامعة عربية إسلامية، وبلغـت أوج ازدهارها في عهد هارون الرشيد (٧٨٦ – ٨٠٩م) الذي زودها بالمياه بوساطة قناة من نهر البليخ.

ظهـر مصطلح «صابئة حرَّان» في المصادر العربية الإسلامية في أواخر القرن التاسع الميلادي، وكان يُشار إليهم قبل ذلك باسم «كلدانيين أو حرنانيين أو نبطيين».

وقـد وصـف الكتَّاب العرب المسلمون هـؤلاء الصائبة بعد عصر المأمـون بأنهم أناس يعبدون الكواكب والنجوم والأصنام ويوجدون في مدينة حرَّان[١١].

وصـف جغرافي اليمن ومؤرخها الهمدانـي (المتوفى عام ٩٤٦م) حرَّان في كتابه صفة جزيرة العـرب بأنها قصبة بلاد آشور وملتقى النهرين والجزيـرة والشام وأهلها أصحاب أدب وحكمـة وعلم بالنجوم وخبرة بالعلوم التعليميـة وأصحاب رصد وقياس للكواكب ولهم ذكاء وفطنة.

وذكرهـا ياقـوت الحموي في كتابـه معجم البلـدان «بأنها مدينة عظيمـة مشهورة من جزيـرة أقور (الجزيـرة الفراتية)، وهي قصبة ديـار مضر، بينها وبيـن الرُها يوم، وبين الرقة يومان، وهي على طريق الموصل والشام والروم». وفي هذا دلالة على استمرار تمتعها بأهميتها القديمة كصلة وصل بين العراق والشام والأناضول.

جـرت بالقـرب منها في العصر الصليبـي (عام ١١٠٤م) فـي وادي البليخ معركة بين الصليبيين والسلاجقة تعرف باسم معركة حرَّان.

نقد روماني من عصر الإمبراطور هدريان (١١٧-١٣٨م)
يظهر على ظهره الهلال رمز سين

الهلال رمز سين حران على نصب
روماني أقيم في مدينة إفيسوس

ضرب حرَّان زلزالان، الأول في عام ٥٠٨ هـ/ ١١١٤ م والثاني في عام ٥٥٢ هـ/ ١١٥٧م، ثـم دمرها المغول بالكامـل بقيادة هولاكو في عام ١٢٦٠م. وتشرد من بقي من سكانها إلى المـدن القريبة كماردين والموصـل وغيرها، وكان منهم الفقيه المعـروف أحمد بن تيمية الذي انتقل إلى دمشق.

وعلـى الرغم من أن المماليـك استعادوها فيما بعد إلا أنها فقدت أهميتها وتحولت إلى قرية صغيرة مهملة. ويصفها أبو الفدا بأنها مدينة خربة (القرن ١٣).

سكنتهـا حديثاً جماعات من القبائل العربية منذ عام ١٨٤٠م، ويُقدَّر عدد سكان حران الآن عشرة آلاف نسمة.

البحث الأثـري

جـرى مسح أثري لموقع حـرَّان في بداية القرن العشرين من قبل الجاسوس البريطاني توماس إدوارد لورنس (لورانس العرب ١٨٨٨ – ١٩٣٥) الذي بدأ حياته في الشرق بالاهتمام بالآثـار، وتبعـه مسحٌ آخر في عام ١٩٥٠ على يد سيتون لويـد S. Lioyd. إلا أن الحفريات الفعليـة بدأت في عـام ١٩٥١ على يد بعثة أثرية بريطانية – تركيـة مشتركة بقيادة ديفيد ستـورم رايـس D.S. Rice الـذي تبين له من دراسـة الفخار المكتشـف أن المدينة كانت مسكونـة دون انقطاع منذ نحو ٣٠٠٠ ق. م على الأقـل. إلا أن وقوع الطبقات الأثرية الأقدم

حفريات حران

تحـت آثار القلعة والجامـع الكبير من العصور الإسلامية حـال دون دراسة تلك الطبقات. غيـر أن الاكتشـاف الأهم كان العثور في آب و أيلول ١٩٥٦ في أرضية المسجد على أنصابٍ حجريـة كانـت تستخـدم درجـات عنـد المداخـل الشماليـة والشرقية والغربيـة، وتحمـل نقوشاً تعـود إلى نابونيـد آخـر ملك حكم بابـل، وإلى أمـه أدَّا – جوبِّـي مُقَدِسة الإله سين في حرَّان[١٢].

بقايا القلعة التي بنيت في العصور الوسطى فوق معبد سين

كانـت حرَّان محاطـة بسورٍ طوله ٤ كـم جـرى ترميمـه مـرات كثيرة عبـر العصـور المختلفـة التي مرت بهـا المدينـة، كان آخرهـا في عهد الإمبراطـور البيزنطـي يستنيـان (القـرن السادس الميـلادي). ولا تزال أجزاء كبيرة منه قائمة حتى الآن. وتم التعرف على مواقع أكثر من ١٨٧ برجاً كانت

من آثار حران

قائمة عليه. ولم يبقَ من بوابات المدينة الستة (بوابة حلب، وبوابة الأناضول، وبوابة الموصل، وبوابة أرسلانلي، وبوابة بغداد، وبوابة الرقة) إلا بوابة حلب.

أقيمت فوق موقع معبد إخُلْ خُلْ القديم قلعة في العصور الوسطى ما تزال آثارها باقية حتى الآن..

أخيراً نقول: إن محاولات العثور على آثار تؤكد رحلة تَارَخ والد إبراهيم التوراتية المفترضة من أور إلى حرّان ووفاته فيها، ثم انتقال ابنه إبراهيم منها إلى أرض كنعان لم تكلل بالنجاح حتى الآن. علماً أن العهد القديم يذكرها مراراً (سِفر التكوين ١١: ٣١ – ٣٢، ١٢: ٤).

«وأخذ تارَحُ أبرام ابنه ولوطاً بن هَاران ابن ابنه وساراي كنَّتهُ امرأة أبرام ابنه. فخرجوا معاً من أور الكلدانيين ليذهبوا إلى أرض كنعان. فأتوا إلى حاران وأقاموا هناك. وكانت أيام تارَح مئتين وخمس سنين. ومات تارَح في حاران».

كما يذكر سِفْر حزقيال حرَّان مع مدن أخرى في الشرق مراكز تجارية مهمة (٢٧: ٢٣).

الهوامش

(1)-Von sodden، W.، Akkadisches Handworterbu

I-III ، Wiesbaden 1965،1972، 1981، I S. 326327-، CAD 6 Ḫ، P. 106 ff.

(٢)- مرعي، عيد، موجز تاريخ الشرق الأدنى القديم، بيشة، السعودية، ١٤٢٤هـ، ص ١١٣.

(٣)- مرعي، عيد، إبلا، تاريخ وحضارة أقدم مملكة في سورية، دمشق ١٩٩٦، ص ٦٢.

(4)- Postgate، J.N.، Harran، in: Reallexikon der Assyriologie ، vierter Band، Berlin-Newyork 19721975-، S. 122125-، S. 123.

(5)- Ibid.

(6)- Borger، R. 1996. Beiträge zum Inschriftenwerk Assurbanipals. Die Prismenklassen A، B، C = K، D، E، F، G، H، J und T sowie andere Inschriften. Wiesbaden: Harrassowitz. ، S.141207 ،142-.

(7)- Postgate ، Op.Cit.، S. 124.

(٨)- مرعي، عيد، بابل في عهد نابونيد آخر ملوكها، مجلة دراسات تاريخية، العددان ١٩٦٣- ١٩٦٤، ١٩٩٨، ص ٣٥.

(9)- Ancient Near East، Harran ….. P. 3 ff.

(10)- Donner، H. – Röllig، W. Kanaanische und Aramische Inschriften، Band II، Wiesbaden 1964، 237.

إسماعيل، فاروق، اللغة الآرامية القديمة، جامعة حلب، ١٩٩٧، ص ٢٨٨- ٢٨٩.

(١١)- انظـر على سبيل المثـال: الشهرستاني، المِلل والنِحل، تحقيق محمد عبد القـادر الفاضلي، صيدا- بيروت ٢٠٠٣، القسم الثاني ص ٥٣. النديم، أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب اسحق المعروف بالوراق، كتاب الفهرست، تحقيق رضا – تجدَّد، طهران ١٩٧١، ص ٣٨٧.

(12)- Ancient Near East ، Harran، from Seminary George Fox Website.

* * *

غونتر غراس وهرس الزمن

د. صلاح صالح

عندما التحق الكاتب الألماني غونتر غراس بإحدى أكاديميات النحت في مطلع شبابه، أحالته الأكاديمية حالاً على منشأة لتقطيع الحجارة، وتسويتها بما يجعلها مناسبة للبناء. كان عليه أن يتعلم أولاً صنع الخط المستقيم، ونحت حجارة البناء. ظل في المحجر عامين يشتغل حجاراً للتمكن من الخط المستقيم، وتعرف طبيعة الحجر بأنواعه، بوصفه مادة خاماً مقترحة لتكوين التماثيل والتشكيلات الفراغية. وعلى ذلك جرى قبوله لاحقاً في المدرسة التي بدأ فيها تعلم حرفة النحت.

هذا ما سرده في مذكراته التي نشرها تحت عنوان (تقشير البصلة) والعنوان يستثير غير فكرة مندرجة في جعل الإنسان بمنزلة البصلة المكونة من أوراق عديدة متسمكة بالمادة الغذائية، والأوراق السميكة يلتف بعضها على بعض، ويتراكب بعضها على بعض أيضاً في سلسلة طويلة من التغطيات وحالات الاحتواء المتتالي؛ حيث يسعى غمدُ كل ورقة إلى تغطية الورقة المحتواة، وهلم جرا. وفي التجربة الواقعية للتعامل مع البصل يؤدي التقشير ورقةً ورقةً إلى أن يسيل الأنف وتدمع العيون، بما يشير إلى أن تقشير البصلة لا يشبه تقشير سواها من الفواكه والخضار التي تقتضي التقشير. وفي سياق عملية التقشير الذاتي التي تنحو منحى الاعتراف، وتدوين السيرة الذاتية، أو بالأحرى تدوين جوانب مؤثرة من التاريخ الشخصي للمدون، كما في تجربة غونتر غراس. وفي سياق التقشير يحسن التذكير بالصورة ذاتها التي استعارها أدونيس موضوعاً لبعض ما يجترحه (مهيار الدمشقي) وهو «يقشر الإنسان كالبصلة» وقد أتى أدونيس

بهذه الصورة قبل أن ينبري غونتر غراس إلى تدوين مذكراته بعشرات الأعوام، وهو ما يستدعي التفريق بين تقشير وتقشير؛ التقشير لدى أدونيس فعلُ تعريةٍ عنيف، وفعل كشفٍ وفضح، يفرش فيبسط وينشر دواخل الإنسان وخفاياه التي تنتج رائحة غير مستحبة يجري تعيينُها ومعاناتها خلال إنجاز التعرية والفرش. بينما ينحو التقشير لدى غونتر غراس منحى الاعتراف الذي يعتمد التعرية الذاتية، داخل تخوم زمنية متباعدة، يتخللها نصه الاستذكاري الذي يثير عدداً من الأفكار التي نعرضها ضمن نقاط لا تعتمد أحد المنحيين التصاعدي أو التنازلي.

١- تحيلنا كتابة المذكرات على العقد المضمر الذي جعله فيليب لوجون قائماً بالقوة بين القارئ وكاتب السيرة الذاتية التي تتضمن كتابة المذكرات. وهو عقد يقضي بأن يتعهد كاتب السيرة الذاتية بالتزام الصدق في مدونته السيرية، وأن يتعهد القارئ بتصديق ما يقرأ. وهذا ما يستدعي، بدوره، تشكيكاً موضوعياً بمصداقية السيرة الذاتية التي ينتقي كاتبها أشتاتاً منتقاة من حياته، ويتجاهل أخرى. وإذا افترضنا أن مدون السيرة قد التزم الصدق الأقصى في تدوين ما انتقاه، فالمصداقية، بدلالتها الدقيقة، تنتفي تلقائياً بمجرد تثبيت وقائع معينة وإغفال أخرى؛ بمعنى أن قول بعض الحقيقة وإغفال بعضها شكلٌ من أشكال الكذب، أو يعني نسفاً للمصداقية وخلخلة بنيانها، مهما يكن المُغفَل المسكوت عنه ضئيلاً وهامشياً، ومهما بدا معزولاً عن التأثير والفعل في السيرورة الأساس التي يرسمها كاتب السيرة لنفسه.

٢- ما قاساه غونتر غراس خلال عمله حجاراً في مقلع، أو منشأة بناء، يجعلنا نفكر بالصرامة التي تلتزمها الهيئات التعليمية المحترمة، بالتوازي مع التحلي بالتواضع والتأدب الجم اللذين يلتزمهما الطالب الذي يحترم نفسه؛ لقد التزم طالب النحت بتعليمات مدرسته، وظل عامين يعمل حجاراً مثل أي عامل آخر. وللتدليل على قيمة ما أثرناه آنفاً، نلفت الانتباه إلى طلبة جامعاتنا المقبولين في كلية الفنون الجميلة، حين يطلق واحدهم على نفسه، فور التحاقه بالكلية لقب (فنان تشكيلي) مؤكداً أهليته لحيازة اللقب بإنتاج لوحات مشكوك في صلاحية جعلها مادة قابلة للإبصار. ولا يكتفي غروره بهذا المقدار، بل ينبري إلى تذييل لوحته باسمه المكتوب بأحرف لاتينية، في إشارة فجة إلى أنه قد ولج (العالمية) من بوابة اعتماده الأحرف اللاتينية في توقيع لوحته.

٣- تؤكد المذكرات أن (كل شيء قابل للسرد) بحسب تعبير الشاعر الراحل مصطفى خضر، لكن المهم هو الأسلوب وانتهاج (الأدبية) في إنشاء الأنساق المسرودة. فلما نجد أحداً مبرأ من اعتقاده باستثنائية تجربته في العيش، وبأن تجربته قمينة بالتدوين. هناك كثيرون يباشرون تدوين التجارب الذاتية، لكن التعويل يظل قائماً على إمكانية إنتاج نص أدبي، أو نص

قابل للقراءة في أبسط الأحوال. وانتهاج (الأدبية) في تدوين السيرة يجعل النص المنجز قابلاً للقراءة بما يشبه الضرورة. إن (تقشير البصلة) نص أدبي رفيع، على الرغم من الهنَّات القائمة في النص العربي الذي يبدو مترجماً عن لغة أخرى وسيطة، ربما كانت الإنكليزية بحسب بعض الدلالات في النص العربي.

٤- الذاكرة وتحطيم الزمن.

من التلقائي أن يعتمد كاتب النص الاستذكاري ذاكرته الشخصية منجماً لاستخراج الخامة السردية، ثم معالجتها على الورق. وعلى ذلك ينطوي تدوين المذكرات والسيرة الذاتية على إشكالية مضاعفة بأوجه متعددة، يمكن بسطها باختصارها المناسب في عدد من النقاط:

٤/١/١- يتعلق بعضها بالمصداقية المقوضة بإظهار وقائع وأحداث مستَذكَرة وإغفال أخرى؛ بوصف إهمال الواقعة، أو إسقاطها من الحسبان - حتى لو كانت ذات شأن ضئيل في تسيير الحياة - شكلاً من أشكال نفي الصدق بدلالته الدقيقة، كما أسلفنا. إن قول نصف الحقيقة، أو بعضها، شكل من أشكال الكذب.

٤/١/٢- ويتعلق بعض الإشكالية بضرورة اللجوء إلى الحذف والإقصاء في أثناء تدوين السيرة.

٤/١/٣- وبعضها متعلق بمنطقة التذكر داخل الدماغ، وعجزها الموضوعي عن استيعاب جميع ما يُراد استذكاره، إذ يستحيل على منطقة التذكر تسجيل جميع ما مر في حياة المتذكر. وإذا افترضنا أن تلك المنطقة تسجل (كل شيء) فمن المستحيل استعادته جميعه خلال زمن محدود، مهما امتد وطال يظل قاصراً عن اشتمال حياة المرء الذي يمكن أن يكون قد عاش عدداً من العقود عندما يتصدى لتدوين سجلات الذاكرة.

٤/١/٤- ويتعلق بعض الإشكالية بمدى الوثوق الشخصي بالذاكرة المعرضة لأن ينتابها الضعف، والتي يمكن أن تكون ضعيفة بالأساس. وحتى في حالات استغوار الذاكرة الجيدة أو الممتازة يمكن أن تقوم الذاكرة بأفعال تنتسب عموماً إلى خانة المخادعة وتزييف المخزون في داخلها، لأسباب واعية وغير واعية، وأسباب أخرى ينتسب بعضها إلى الخلط غير الإرادي بين وقائع حدثت فعلاً، ووقائع حدثت في أحلام النوم وأحلام اليقظة، خلال مرحلة الطفولة على قدر أعلى من التخصيص.

٤/٢- وغونتر غراس يعي هذه الإشكالية، فيعترف بصعوبة تصديق الذاكرة التي ينهل منها مادته السردية في كتابة المذكرات: «لا يمكنني أن أدعو سوى الشهود الأكثر شكوكية إلى موقع

الشاهد: السيدة ذاكرة، وهي مخلوق نزوي معرض للإصابة بالصداعات، ومشهور بأنه يبتسم للمزايد الأعلى»، (ص ٦٤). إذا تصدى الكاتب، وهو في سن السبعين - على سبيل المثال - إلى تدوين ذكرياته، فمعنى ذلك من الناحية الصورية، أن يُمضي سبعين عاماً أخرى، أو ما يقاربها في ممارسة الاستذكار؛ على افتراض تسجيل وقائع حياته، بما فيها فترات النوم، على قرص مضغوط، أو رقاقة إلكترونية يستغرق تفريغ محتواها نفس المدة التي جرى تسجيلها، على طريقة ما تفعله كاميرات المراقبة في عالمنا المعاصر.

٤/٣- وهذا جميعه يعني أن أفعال التذكر، بمختلف أشكالها، كالتذكر التلقائي لما حدث مع المرء، والتذكر الواعي المتعمد بقصد الإدلاء بشهادة ما في المحاكم، أو لدى مكاتب التحقيقات الأمنية، بالإضافة إلى التذكر بقصد التدوين، هذه الأفعال تقوم على تحطيم مادة الزمن التي اكتنفت المقصود بفعل التذكر، تشريحاً أو تفكيكاً، ثم انتقاء بعض تلك المادة المحطمة المفككة بعد سحقها وغربلتها، ولفظ معظمها في بئر النفايات، مثلما يحدث في تجربة التخلص من الأغراض المهترئة والمستهلكة، والتي فقدت صلاحية الاستعمال، من غير إشارة دقيقة إلى أسباب فقدان الصلاحية.

٤/٤- ما فعله غونتر غراس في سياق آليتي الاستذكار والتدوين أنه انتقى مجموعة من الوقائع الأكثر تأثيراً في مسيرة حياته الحافلة، وهذا ما يفعله أي مدون آخر للسيرة، كمارسيل بروست في (البحث عن الزمن المفقود) الذي احتاج عدداً من الكتب التي لم تتسع إلا إلى سرد بعض المستذكر المنتقى بدوره من بعض المجريات والوقائع التي اكتنفتها حياة المؤلف الفعلي. والفرق الذي نزعم أن غونتر غراس قد أضافه قائم في اتهام ذاكرته بالشكوكية كما أسلفنا، مشيراً إلى أن ما يدونه هو «قصاصات من الذاكرة مرزومة معاً - تارة في هذا الاتجاه، وتارة أخرى في ذاك الاتجاه - لكن دوماً ذات فجوات»، (ص٢٢١).

٤/٥- فجوات الذاكرة تشبه الفراغ الافتراضي القائم بالقوة بين رقائق البصلة المستهدفة بالتقشير. الالتصاق الموضوعي بين الورقة والورقة ضمن تركيب البصلة يلغي الفراغ المفترض من الناحية الواقعية التي تعني أن أي ورقة من أوراق البصلة (اليابسة) التي يحتوي بعضها بعضاً هي سجل دقيق لكمية الزمن التي استغرقها نمو الورقة وتسمكها واختزانها مادتها الغذائية. وهذا السجل ليس وقفاً على ورقة البصلة بطبيعة حال الحياة، بل نجد الموجودات جميعها، بما فيها العناصر والأجرام الخالية من دفقات الحياة سجلاً للكمية الخاصة المختزَنَة داخله من مادة الزمن. وورقة البصل في هذا السياق مثل ورقة الكرمة، ومثل الشعرة في جسم الإنسان، مكونة من عدد عصي على التحديد من الخلايا التي يشكل كل منها بدوره سجلاً

للزمن الذي استغرقته الحياة لإنتاج خليتها الحية الأولى. وخلايا البصل التي أتيح لي رؤيتها بوساطة المجهر في أحد دروس العلوم خلايا ذات حواف مستقيمة تتيح للرائي إليها مقداراً من تأمل الانتظام المدهش الذي يلتزمه تتالي الخلايا التي تكون مساحة ضئيلة جداً من ورقة البصلة؛ كأنها في هذا الشأن تمثيل مجسد للوحدات الزمنية المتناهية في الصغر التي تشكل الثانية الواحدة، بوصف الثانية قابلة للاستيعاء البشري، وبوصفها أيضاً ذات طبيعة تجريدية صرفة، ندركها بالوعي المتعالي على ضرورة توسط إحدى الحواس الخمس.

إن تركيب البصلة منح الكاتب صورة كثيفة دالة على تراكب الوحدات الزمنية وتعددها، وتعدد فجواتها حين يلجأ المرء إلى استعادة الذكريات: «تقوم الذاكرة على الذكريات التي تعود بحد ذاتها إلى الذكريات.. في هذا تشبه الذاكرة البصلةَ التي تكشف مع انسلاخ كل قشرة على حدة شيئاً منسياً منذ زمن طويل، وصولاً حتى الأسنان اللبنية للطفولة المبكرة. ثم تأتي السكين فتقوم بوظيفة أخرى: تقطيع القشور، وتستثير الدموع التي تغبش البصر»، (ص٢٩٤).

٦/٤- تبدو عملية تسليخ البصلة من قشورها عملية منتظمة لاستعادة الذكريات. وفي هذا الشأن ينشأ تحفظان: يتعلق الأول بالعشوائية الموضوعية التي يلتزمها تدفق الذكريات؛ فالذكريات تحضر عبر التداعي السالب الذي يخضع له الكائن البشري. وهي تأتي في الحالات المعتادة، والحالات الأكثر شيوعاً بشكل متفلت من الضوابط، وحتى في حالة الاستغوار الواعي للذاكرة واستجلاب ما فيها بصورة واعية، على غرار تذكر المعلومات داخل قاعة الامتحان، نجد التزام تتالي الذكريات واستحضارها إلى أوراق الراهن عملية صعبة، تخالف الانتظام القائم في تتالي أوراق البصلة. وربما كانت الصورة الأقرب إلى التجربة الواقعية في استحداث الصلة بين البصلة والذاكرة قائمة في معس البصلة بقبضة اليد، على طريقة تناولها، بمفردها أو مع الطعام، في العراء الخالي من أدوات المائدة. ففي حالة معس البصلة يجري خلط أوراق البصلة وملء فراغاتها بمكوناتها التي يجري استهلاكها بطريقة عشوائية.

ويتعلق التحفظ الثاني بإمكانية الوثوق بالذاكرة، والوثوق اللاحق بالمواد التي يجري تذكرها، بما في ذلك الوقائع التي حدثت منذ وقت قصير يُقاس بالساعات والأيام، وأحياناً بالأشهر والسنوات. وهذا ما يستدعي إلى الذهن حالة المصابين بداء الخرف الـ (الزهايمر) الذي يُحدث خللاً في الجملة العصبية ومركز التذكر داخل الدماغ؛ بحيث ينسى المصاب أحداثاً ووقائع مهمة ذات شأن حدثت منذ فترة قصيرة، لكنه لا ينسى وقائع قديمة يرجع بعضها إلى الطفولة والشباب؛ ويُنشِئ الأطباء في هذا السياق مقارنة بين الذاكرة والوعاء

الممتلئ، فحين تُضاف مواد جديدة إلى الوعاء الممتلئ يجري لفظ المواد الجديدة المضافة، بينما يستمر الاحتفاظ بما في قاعه الأدنى والأقرب إلى الأدنى. وعلى وجه العموم، تُتهم الذاكرة - حتى لدى الأصحاء ولدى ذوي الذاكرة القوية - بالتضليل وممارسة المخادعة، حين تختلط الذكريات بالذكريات، والذكريات بالرغبات، وانتقاء ما يرغب المرء بنسيانه من وقائع مخزية ومحرجة في سياق ما يُدعى بالنسيان الوظيفي المتعمد، مقروناً إلى النسيان غير المتعمد الذي يجعلنا جميعاً أسرى النسيان بشطريه الواعي وغير الواعي.

٤/٧- تحسن الإشارة في سياق الطبيعة المخادعة والمضللة للذاكرة التي تتعرض للانتهاك وشيء من التخريب والعبث إلى مقارنة الذاكرة بالحواس التي يتوسطها المرء منذ طفولته الأولى وسيلةً فعالة لإنشاء الإدراك واليقين؛ إذ نعيش اليوم في عصر مكتظ بالوسائل التي تمارس خداع الحواس، وفي مقدمتها حاسة البصر المستغرقة بصور الإيهام القائمة في الوسائل السمعية البصرية كالسينما والتلفزيون، والصور الثابتة المكونة من بُعدين هما الطول والعرض؛ بينما نراها على وفق آلية الخداع البصري بأبعادها الثلاثة الطول والعرض والعمق. ويُضاف إلى ذلك ما يحدث عند مشاهدة الألعاب السحرية التي تعتمد السرعة وخفة اليد في إنشاء خِدعها البصرية. فإذا كانت هذه الحال هي حال حاسة البصر التي تتصدر سواها في إنشاء اليقين - في حال وجود اليقين بطبيعة الحال - فكيف الأمر مع الذاكرة والمواد ذات الطبيعة التخييلية والاستيهامية التي يجري نبشها من مخزون الذاكرة، بمواده المبتلاة بعجن بعضها إلى بعض؟

٤/٨- يدخل في باب الذاكرة المضللة المخادعة ما تزعمه السينما الهوليودية بخصوص قدرة مراكز البحث الأمريكية المتطورة على محو الذكريات الفعلية لشخص ما، عميل، أو عنصر مستعمَل لتنفيذ مهمات قذرة، ثم منحه شخصية ملفقة مدعومة بذكريات مزيفة تنسجم مع شخصيته المكلف بتقمصها. ويحدث أن يصدق ما هو مبثوث صنعياً في ذاكرته، وصولاً إلى ما تروجه الدوائر الأمريكية في سياق دعم أدمغة البشر برقائق إلكترونية تجعلهم أذكى وأقوى وأقدر على معالجة الطوارئ، وأقدر أيضاً على التذكر والتوغل في أعماق الماضي، بما ينسجم مع المصالح الخاصة بالدائرة. وغني عن البيان أن ما سقناه في الفقرة الآنفة بعيد عن شغلنا على (تقشير البصلة).

وعلى ذلك، يمكن أن ندعي أن أفعال التذكر واستحضار الذكريات ومعالجتها على الورق، أو معالجتها مشافهة في القسط الأعظم من الوقائع اليومية للتذكر، هي أفعال تحطم الزمن الماضي إلى حدود الهرس، وما يحدث عندما نبسطها مرة أخرى، مكتوبةً على الورق، أو

منطوقـة، أننا نعيد ترتيبها، ونعيـد إنتاجها، بما يعني أننا نعيد إنتـاج الزمن الماضي، بصور مختلفة عما كان عليه خلال أعمارنا المنصرمة المستهدفة بأفعال التذكر.

٥- الخبرة الجمالية الشاملة.

لـم يقتصر الإنتـاج الثقافي لغونتر غراس علـى نصوصه السردية التـي أطلقته إلى خارج حـدود ألمانيـا، وهي نصوص تأخر فـي إنتاجها قياساً إلى ما أنتجه فـي ميادين ثقافية أخرى كالنحـت والرسم والشعر. لقد درس النحـت بمراحله الأكاديمية الصارمة كما أسلفنا. وامتاز عملـه النحتي المسمـى (الفتاة ذات التفاحة) بأهميـة خاصة بعد أن صنع منـه أنموذجاً من البرونـز اقتنـاه أحد المتاحـف. كان يصطحـب معه في رحلاتـه الكثيرة بعد انتهـاء الحرب العالميـة الثانية، ورسوخ السـلام عدة رسم يضعها في حقيبته المحمولـة على الظهر: «كانت حقيبتـي الظهريـة خفيفـة: قميص، جـوارب تبديل، علبـة ألوان مائيـة، علبة فراشٍ وأقلام رصاص، مجموعة ورق رسم، وعدد من الكتب»، (ص ٣٤٠).

لـم يتوقـف الكاتب طوال حياتـه الثقافية عن نظـم الشعر. ويتحدث في هـذا السياق عما يشبـه المـأزق الذي يقع فيه القـادر على الإنتاج الجمالـي في أكثر من ميـدان؛ ويسوق مأزقه الذي يجعله ممزقاً بين الشعر وغير الشعر بصوت عال يقارب الصراخ: «أنا النحات الذي كان يعتبـر نفسـه شاعراً» (ص٢٤٢). مع الانتباه إلى أن التوليف بيـن إنتاج الكلمات وإنتاج الصور والرسـوم المرئيـة بالعين، والتماثيـل المنتمية إلى المجـال الفراغي ليـس بالأمر الهين لدى المبـدع؛ فالعمر المتاح أمام الكائن البشري محدود للغايـة، ويبدو أكثر محدودية أمام الذين يمتلكون رؤى عميقة ومشاريع ثقافية طموحة. وقد صاغ دوستويفسكي مأزق العمر القصير لدى الإنسان بلسان إحدى شخصياته نافياً أن يكتفي المرء بعمر واحد، متابعاً تداعيات الشخصية الذاهبة إلى أن ثلاثة أعمار فترة طويلة، لكن عمرين اثنين هما الأنسب للكائن البشري.

في تباشيـر التجربة الثقافية لدى المبدعين، يقاسي الذين يمتلكون خبرة جمالية في غير ميـدان مسألةَ التشتت الذي يبعثر طاقاتهـم في عدد من المجالات، ويمنع واحدهم من تركيز اهتمامه وطاقته في اتجاه واحد. ومعروف أن تركيز الطاقة في اتجاه واحد يتيح للمبدع مزيداً من الوقت والاهتمام اللازمين لإنتاج مادة جمالية مميزة. ومقابل ذلك، يمنعه التشتت، وبعثرة الطاقـة فـي غير ميدان؛ بالتضافر مـع محدودية العمر وظروف العيش؛ أن يوظف سوى جزء يسيـر من تلك الطاقة لمصلحة إنتاجه الجمالي في ميدان واحد بين عدد من الميادين. الأمر المثـار في هذا السيـاق لا يقتصر على مخاطر بعثرة الطاقة الإبداعية وتشتيتها، بل يطيل أمد التـردد لـدى المتصـدي للإنتاج الجمالي إلى حـد انصرافه – في أمثلـة عيانية عديدة – عن

الانخراط في عملية الإنتاج الجمالي من أساسه. وغونتر غراس يشير إلى ذلك في بداياته: «كنت غنياً بالكلمات والصور التي لم تكن تعرف بعد إلى أين تذهب»، (ص٣٧٠). وقريباً من ذلك تحدث الشاعر الراحل علي الجندي في إحدى جلساته الخاصة عن رغبته في مطلع حياته الثقافية في أن يكون فناناً تشكيلياً، لكنه، بتعبيره الساخر اللطيف، استثقل صعوبة تعلم المهارة الخاصة بفن الرسم، ذاهباً إلى أنه وجد كتابة الشعر أكثر يسراً. والتشتت الذي يلامس حدود الانصراف عن الإنتاج الجمالي ظل يلازم غونتر غراس مدة طويلة من حياته، ربما ظلت مستمرة حتى خواتيم التجربة: «أكتب أم أرسم؟، فقد مارست فن التملص بكل المهارة التي اكتسبتها على امتداد الطريق»، (ص٤٥١).

يحسن التعريج على بعض المرصود في مشهدنا الثقافي العربي المتضمن بعضه السوري، الخاص بما يُدعى تداخل الفنون وتلاقيها، حين ينبري روائي ما – على سبيل المثال – إلى وصف لوحات تشكيلية يرسمها بأصابع إحدى شخصياته، أو يرسمها بضمير الأنا، بوساطة الكلمات، لا بوساطة الألوان وغيرها، ورصيده من الثقافة البصرية زيارة أو زيارات قليلة إلى أحد معارض الفن التشكيلي. ولا نجانب ما نسوقه في هذا الشأن مسألةَ التعريض بادعاءات النباهة الثقافية الشاملة، وادعاءات استبصار خفايا المشهد التشكيلي بما يعجز عنه الرسام منتج اللوحة المستهدفة بالاستبصار ذاته. والمسألة لا تقف على المشتغلين بالكلمات، بل تتجاوزهم إلى المشتغلين بالألوان المنبرين إلى كتابة نصوص أدبية، يدعون أنها تقول ما يعجز عن قوله الروائيون والشعراء، حتى في ظل افتقارهم إلى معرفة الحدود الدنيا من اللغة وقواعدها.

هناك خبرة جمالية عامة متاحة لكل من الأديب والتشكيلي، ولكن امتلاك الخبرة الخاصة بالرسم ضرورية لمن يريد التخويض في ميدان الرسم إنتاجاً مادياً للرسوم، وقراءةً للمنتَج البصري على حد سواء. وما نرصده من ادعاءات وتنفجات تقفز فوق ضرورات امتلاك الخبرة التقنية الخاصة بالرسم لدى الأديب، والخبرة الموازية باللغة وتاريخ الأدب لدى الرسامين الذين يسعون إلى محاولات إنتاج الأدب، نجد أن هذا المرصود له محذوران محوريان، يتعلق أحدهما بالسذاجة الجمالية المتجلية في التعاليق ذات الطابع الصحافي الصادرة عن أدباء يقف رصيدهم من الثقافة البصرية عند حدود زيارة معرض واحد تجعل واحدهم يدعي قدرته على أن يكون ناقداً تشكيلياً. ويتعلق الثاني باستسهال الإنتاج الجمالي في ميادينه قاطبة. من غير أن يغيب عن أذهاننا أن استسهال الإنتاج الجمالي في أي من ميادينه آفة خطيرة تستهدف حياتنا الثقافية على نطاق آخذ في الاتساع؛ إذ يُثقل كاهل ثقافتنا العربية، في بلدانها كلها، بأطنان من النصوص الأدبية المنشورة بطبعات ثمينة أنيقة تحت تسميات متراوحة بين الرواية والقصة القصيرة والشعر، وهي نصوص أقل ما يُقال عنها: إنها نصوص غير قابلة للقراءة.

ويمثُـل أخطـر ما في الأمـر أن تتحول هذه النصوص التي يحظى معظمهـا بتبجيلات وجوائز عربية وغير عربية مجزية من الناحيتين المعنوية والمالية إلى كلية الثقافة في عصرنا الراهن.

الأصـل في تفاعل الفنون وتلاقيها، حسبما أفترض، هو استثمار الخبرة الجمالية الخاصة بالميدان التشكيلي في إنتاج النصوص أو التأليف الموسيقي، أو خلاف ذلك. كاستثمار الخبرة الموسيقيـة والتذوق الموسيقي في استيعاء التشكيل الصوتي الخاص بالموسيقا، والإفادة منه فـي كتابة الشعر الموسَق، أو إنشاء تشكيلات بصرية ذات توازٍ أو تكافؤ ممكن مع التشكيلات الصوتيـة، على سبيل المثـال. والجدير بالتنويـه أن غونتر غراس بوصفـه ذا خبرات جمالية متوزعة في غير ميدان يتحدث صراحة عن الإفادة المتبادلة بين الخبرات الجمالية المكتسبة فـي أكثـر من مجال؛ كأن ينشـئ الأنموذج الطيني للقطعـة الفراغية المـراد إنتاجها، ويجعله مكتملاً بالقدر المستطاع قبل أن يضع له قالبه الخاص وصبه بخلطة البرونز أو غيرها. وعندما عمـد في بداية عهده بتعلم النحت إلى تمليس الأنموذج الطيني وتنعيمه تمهيداً لصنع القالب، تدخل أحد أساتذته ناصحاً إياه بألّا يفعل ذلك، لأن التمليس يعني إنهاء العمل في الوقت الذي يبـدو فيه العمل أنـه منته من الناحية الظاهريـة: «الحفاظ على السطـح الصلصالي الرطب للمنحوتـة خشناً فترة طويلـة قدر الإمكان، لأنه لو كان أملس بعد وقـت قصير أكثر مما ينبغي فإنـه يخـدع البصر إذ يقـول: إنه يبدو منتهياً فقـط»، (ص٣٣٣). ويتابع معقبـاً على نصيحة أستاذ النحت: «فيما بعد نقلت أسلوبي إلى مخطوطاتي فأنا أشذب النص باستمرار، أبقيه في تدفق من طبعة إلى أخرى»، (ص٣٣٣).

والمبئـس والجيد معاً في الأمـر المثار آنفاً، أنه يحيلنا إلى نمطيـن مرصودين في مشهدنا الثقافي العربي: نمط يكتب الرواية بتلقائية مريبة تجعله ينتهي من كتابتها ونشرها خلال زمن قصيـر للغاية، مـن غير أن يكلف خاطره بمراجعة أي جملة منهـا. ونمط آخر يعترف بأنه كتب نصه الروائي أو الشعري عشرات المرات قبل أن يطرحه للنشر. على طريقة كتابة (مئة عام من العزلة) التي أعاد مؤلفها ماركيز كتابتها عشرات المرات قبل إخراجها في صيغتها المنشورة.

٦- تظهير سياسي.

نظـر معظـم الألمان إلى الحرب التـي خاضتها النازية على أنها حـرب وطنية؛ وكانت هذه النظـرة هـي الأكثر سيطرة على الأجيال الشابة والصاعدة، ولـم يكن لدى غونتر غراس الفتى ما يجعله يخالف ما كان طاغياً خلال سنوات الحرب. وعلى ذلك تقدم بطلب التطوع في الجيش وعمـره أربعة عشـر عاماً، وقد رُفض طلبه بسبب صغر سنه، لكنـه قُبل في العام التالي، وجرى سوقه بعد تدريب مُلهوَج قصير إلى الجبهة الشرقية. وفي المذكرات المدونة لا تحتل الصفحات

المخصصة لاستذكارات الحرب مساحة متناسبة مع التأثيرات العنيفة العميقة التي تركتها الحرب في نفوس البشرية جمعاء، وليس فقط في نفس الفتى الذي خاضها، ونجا منها بالمصادفة. كان الجيش الألماني آنذلك يمارس الانسحاب والانكفاء باتجاه الداخل الألماني، وكانت ألمانيا بمجملها تقاسي التقهقر والجوع وضنك العيش. وقد أمضى الفتى المجند معظم سيرته العسكرية منسحباً في جغرافيا شرق أوروبا ووسطها برفقة أفراد قليلين من وحدته العسكرية، أو من سواها. كان يواصل الانسحاب باتجاه الغرب مشيراً بشكل مقتضب إلى بعض ما كان يحدث في سياق فقدان رفاق السلاح: «الرجل على يميني أصيب بطلقة في المعدة، وكان يتلوى ألماً ويصرخ، إلى أن لم يعد يتلوى ألماً ولم يعد يصرخ»، (ص١٧٠). غير أن معاناة الجوع الفظيع المتأتي عن انهيار الجيش وفقدان إمكانية الاتصال مع أحد واللجوء إلى أحد، مع الشح الغذائي الذي شمل كامل القارة، كان ذلك هو الأفظع في الجغرافيا الأوروبية التي جرى تدميرها وحرقها حتى الترمد: «فالجوع، لأنه كانت له الكلمة الأولى والأخيرة كان مصدراً للألم الناهش، لكنه كان أيضاً مصدراً للإلهام المتألق: كلما تقلصت معدتي اتسعت مخيلتي»، (ص١٩٢). وكان للمصادفة والطاقة الخاصة بالمنسحب وقدرته على مواصلة الانسحاب دور حاسم في وقوع غونتر غراس أسيراً ضمن معسكر كبير للقوات الأمريكية التي أخضعت المعتقلين الألمان إلى ما سُمي في حينه بـ (إعادة التأهيل) ومن تلك النقطة التي بدت مفصلية في المرحلة التي تلت نهاية الحرب العالمية الثانية، وبدت مفصلية أيضاً في حياة الكاتب نستحسن الالتفات إلى بعض المسائل السياسية المتمتعة بسخونة خاصة مستمرة إلى اليوم:

١- يذكر الكاتب أن المنتصرين الغربيين في السنوات التي تلت الحرب مباشرة سعوا إلى إبراز جرائم النازية في عموم المناطق التي جرى غزوها، في الوقت الذي لم يكن أحد منهم يشير إلى معسكر (أوشفيتز) الذي جرى تظهيره لاحقاً بوصفه الموقع الذي اكتنف أفظع فصول المحرقة النازية ضد اليهود؛ بما يعني أن استثمار الجرائم النازية ضد اليهود خضع لمنهجية سياسية غربية وقحة، مارست تجاهلها عندما كان التجاهل يخدم مصالحها، وأبرزتها بتضخيمها الإعلامي المناسب عندما صار الإبراز يخدم المصالح ذاتها.

٢- كان المزاج الشعبي الأوروبي على وجه العموم، بما فيه الألماني، يرحب بإخراج اليهود من أوروبا كلها، وعندما فشلت الطريقة العنيفة التي تمثل بعض فصولها المظهرة إعلامياً بالمحرقة في ألمانيا النازية جرى اللجوء إلى إخراجهم بوساطة إغرائهم بدولة خاصة بهم، على طريقة استعمال الجزرة عندما تفشل العصا. وهذا بعض ما لفت الأنظار إليه غونتر غراس خلال استذكار نقاشات الألمان مع اليهود في معسكر الاعتقال الأمريكي: «عندما تجادلنا مع أندادنا اليهود صرخوا (نازيون، أنتم نازيون) أجبنا (اخرجوا من هنا اذهبوا

إلـى فلسطينكم) لكننا عندئذ كنا نضحك معاً علـى الأمريكيين المجانين، وخصوصاً ضابط التربية الذي كنا نحرجه بالأسئلة حول معاملة بلده الوضيعة للزنوج»، (ص ٢١٥).

٣- يشير المقبوس الآنف إلى ما يشبه الإجماع الأوروبي بأشطاره الدينية والقومية إلى شكل من أشكال الكراهية والنفور من أمريكا والسخرية منها ومن مزاعمها الثقافية والسياسية.

٤- عاش غراس حياة ثقافية حافلة؛ لم يكن على عداء مع العالم الشيوعي، بما فيه ألمانيا الشرقيـة، ربما، على خـلاف كثيرين كانوا يعيشون فـي ألمانيا الغربيـة، كان صديقاً للشاعر والمسرحـي الكبير برتولت بريخت الذي اختار الحياة فـي الشطر الشرقي من ألمانيا. وظلت حياة غونتر غراس الثقافية تسير ضمن سياقها التصاعدي في بلده وبقية بلدان العالم، متوجة بحصولـه علـى جائزة نوبل لـلآداب، إلى أن أعلن موقفـه الداعم للقضيـة الفلسطينية، وحق الشعـب الفلسطيني في الحرية والعيش الكريم والاستقلال. ليتحول إثرئذ إلى دريئة مستهدفة بـكل سهام الذم والقـدح، وتقليل الشأن الثقافـي والإبداعي، واتهامه بانتمائـه النازي، ونبش ماضيـه العسكري المزعـوم المتضمن تحميله مسؤوليتـه الخاصة عن المحرقـة التي أقامها النازيون ضد شعوب العالم، لا ضد اليهود فقط.

٥- أحيـط إصدار المذكرات بالدعاية الذاهبـة إلى أن غونتر غراس نشرها فقط من أجل تبرئـة اسمه من ارتباطـه بالنازية، وجعلها بمثابـة الاعتذار الموجـه للصهيونية عن (غلطته العابـرة) بتأييده القضيـة الفلسطينية. غيـر أن المذكرات من ألفها إلى يائهـا خالية من أي لهجـة، أو عبـارة، أو كلمة تشي بـأن الكاتب يتوجه بالاعتـذار إلى أحد، حتى لـو فهم مطالبوه بالاعتذار أن إصدار المذكرات بحد ذاته هو اعتذار مضمر.

هـذه المذكـرات نص أدبي رفيـع، وكاتبهـا لا يحتاج إلى تبريـر يفسر إقدامـه على كتابة مذكراتـه ونشرهـا، لقد كتبهـا في الوقت الذي يلجأ فيـه المبدعون إلى كتابـة مذكراتهم، أي كتبهـا تتويجاً لمسيـرة حافلة بالعطاء في غير مجال ثقافي، وكتبها في أواخر عمره الذي يعني إشراف تجربته الثقافية على دخولها في فصل الاكتمال.

المصدر

- غونتر غراس: تقشير البصلة (مذكرات)، ترجمة: عدنان حسن، دال للنشر والتوزيع، دمشق، ط ١، ٢٠١٤.

* * *

الخطاب الغنائي

- سادنةُ الجنون — فتون حسين الحسن
- رسول حمزاتوف — د. أيمن أبو الشعر

سادنةُ الجنون

فتون حسين الحسن

من يخبرُ اللذاتِ
أني ما هجرتُ رحيقها القزحيّ
إلا للتمتعِ بالرحيلْ؟
من يخبرُ الهمزاتِ
أني عِفْتُ روحيَ في براثنِ وحيها
وطفقتُ أهذي باحتمالاتِ العويلْ؟
من يخبرُ الشعرَ النبيّ
بأنه خاوٍ على عرشِ البهاءِ

* العمل الفني: لوحة للفنانة مروات قصاب باشي.

فلا غواةَ
ولا دعاةَ
ولا تراجمَ لابتداءِ رؤاهُ من جسدِ البكاءْ؟
من يخبرُ اللغةَ الحرونَ
بأنَ للحرفِ اجتراحاً
غيرَ شهقتِه على أفقِ الرجاءْ؟
الشعرُ يصفعُني
فأبصرُ فوقَ خدّيَّ انتماءً للمحالْ
الشعرُ يهجرُني
فأنهلُ من سكونِ الليلِ
ترتيلاً لقلبٍ من خيالْ
الشعرُ ينظمُ
أولَ الدمعاتِ
عَرفاً للحياةْ
والدمعُ يجترحُ القوافي
من مجاهرتي بزندقةِ اللغاتْ
وأنا البلادُ
أرى سمائيَ فرجةً للعابرينَ
على بساطِ الريحِ
يلقونَ السلامَ على الرمالْ
وأنا الولودُ
أرى خطايَ عقيمةً
إلا من الإرثِ الزوالْ
وأنا الرغيفُ
أنا النبيذُ
أنا الروايةُ والغوايةُ
خنتُ أشرعةَ المنافي
واتكأتُ على السكونْ
وتآكلتْ نيرانُ إيحائي
وشاخَت في خلاخلِها أحابيلُ الجنونْ
وأنا التشظّي
بين ما تخفيه أوردتي وبيني
حين تصحبُني السنونَ
ما أغرقتنيَ في غلالتِها
ولا اعترفَتْ بعطريَ
كان سادنُها جنونيَ
غيرَ أني ما هجدْتُ جحودَها
إلا لتلفظَني فراديسُ النجاةْ

* * *

رسول حمزاتوف

2003 - 1923

د. أيمن أبو الشعر

حمزاتوف.. الداغستاني الشاهق.. هذا أقل ما يقال في ذكراك المئوية أيها المبدع الرائع:

كنـزَ الـرؤى أهـدى إلـيَّ المسـتحيلُ ... حيـن اللقـاءُ تألَّـقٌ وحلـولُ
حِكمـاً يفيضُ يراعُـه أيقـونـةً ... مـا طالهـا المعلـومُ والمجهـولُ
أحلـى الجـرارِ مدى الأصـابع سـرُّها ... طيـنٌ بسـيطٌ ليَّـنٌ مجبـولُ
وقصـيدهُ سـجَّادةٌ شـرقيـة ... والنقشُ وسطَ رسـومها مجـدولُ
كـم تكثـرُ الأقـوال نطقـاً عابثـاً ... لكـنَّ أروعَ مـا يقـال قليـلُ

كالسرِّ نبحثُ في مهاوي روحِه عن فكرة يغتالها التأويلُ
حتىَّ الحروفُ كما السنابكِ عنده وله القصائدُ ساحةٌ وخيولُ
ويرى الصخورَ كصبْيةٍ ترنو من * الأعلى إلى عرسٍ رعته طبولُ
قممٌ كهامات الملوكِ وتاجُها سربُ النسور يحوطها ويجولُ
لكنّ أعلى قمَّةٍ للأمهات * سفوحها ولها القرى تقبيلُ
حتى الشراب له طقوس عنده وبقرن وعلٍ يستفيق ذهولُ
إنْ رنَّ صوتُك في الأعالي منشداً لترنَّمتْ بصدى النشيد سهولُ
ولئن شدوتَ الفجرَ أغنيةَ الرؤى لسعى إلى شطِّ الصباح أصيلُ
إنَّ أنَّ مظلومٌ على كتف الدنى لَحَداكَ نحو الظالمين غليلُ
يتطاول الشوكُ الدخيلُ على * علاكَ وكم رماكَ ولا يطالُ نخيلُ
كم يغسلُ المطرُ الرخيمُ هواءنا مهما غزاه الزيفُ والتهويلُ
طبعُ الغبارِ بأن يعكِّر جوَّنا لكنَّ طبعكَ كالسحابِ هطولُ
وفضحتَ جهلَ منْ استطابَ عذابَه أو كيفَ يبكي قاتليه قتيلُ
غنَّى فلسطينَ الشهيدةَ جامحاً لكأنه عن قدسها المسؤولُ
وينزُّ حتى الصخرُ إنْ سمعَ التغزلَ * أعيناً رقراقة وتسيلُ
ساءلتُه كيف الصبايا تصطفيكَ * لحلمهن وتابعيك كهول
فأجابني يهوَيْن بالأسماع أفراساً * أنا شدوي لهن صهيل
بلد الجبال تسامقت بك للنجوم * كمطلَق ومجرةٍ إكليل
في بيتكَ الترحابُ أغرقني * بمجد تواضع شهم رعاه نبيلُ
لكأنني قد جئتُ عمِّي زائراً عاداتُنا أنَّ الأصولَ أصولُ
أنا لم أكن أدري بأن اللحظ نطقٌ * واضح وكما الغناء جميلُ
حتى رأيتُ عيونَه للباتيمات * تقول شعراً رائعاً وتطيلُ
مرحٌ كأنَّ طفولةَ الدنيا تعانقُ * قلبَه وغناؤه التهليلُ
والنجمُ يأفلُ لا يغادرُ نورُه حتى يضيعَ مع الزمان أقولُ
أبداً تجيءُ على جناحِ قصيدةٍ هيهاتَ يقتحمُ المجيءَ رحيلُ
كنَّا بأعيننا نراكَ وحسبُنا أنَّى نأيتَ ستجتليكَ عقولُ
أممٌ تزولُ وكم صروحٍ قد هوتْ لكنَّ مجدَ الشعر ليس يزولُ
كم آلهاتُ الشعرِ كم بحثتْ سدىً عمَّن سينطقُ باسمها ويقولُ

مَـنْ سـوف يُطـري الفاتنـاتِ بشـعره ... حتَّـى يغـادرَ وردهـنَّ ذبـــولُ
بـل مَـنْ سيرسـم للطفولـةِ حلمَهـا ... مَـنْ فـي الطريـق منـوَّرٌ قنديـــلُ
حتـى سـمقتَ كمـا الجبـالُ فأيقنـتْ ... أنَّ الـرؤى بـك تنتشـي وتصـولُ
جلسـتْ علـى عرش التألُّـقِ عندمـا ... حمـلَ الرسـالةَ فـي القريض رسـولُ

إشارات:

* في ٣ و٤ إسقاط على صور لحمزاتوف جاءت في قصائده.
* فـي ٧ صـورة الصخور مأخوذة من وصف في كتـاب حمزاتوف (داغستان بلدي)، وصـورة الأمهات مأخوذة من قصيدته (تتشابه الأمهات) في الكتاب نفسه.
* فـي ٢٠ و٢١ إسقـاط علـى سؤالـي- عند زيارتي له في بيته- عـن سبب حبِّ الصبايا له على الرغـم من أنه يشبه ألفريد هيتشكوك، وإجابته: لأنني أكتب لهن أجمل القصائد.
* فـي ٢٦ الباتيمـات هو اسم زوجة رسول حمزاتوف، وهو تحريف بسبب عدم وجـود حرف الفاء في اللغة الأفارية، وتضاف فيها ألف مد بعد الميم.
* النجمة(*) بين الشطرين علامة التدوير.

* * *

الخطاب السردي

- عائشة
- نهاية كريستي تاكر

د. بهية كحيل

قصة : أرسكين كالدويل

ترجمة : فريد اسمندر

عائشة

د. بهية كحيل

فقدت الكلمات بريقها، والقهوة نكهتها حتى الشمس التـي تسللت بهدوء عبر شرفة واسعة في حي أنيق من أحيـاء المدينة لم تعد تدفئ قلـب أبي علاء، ولا تبهج قلـب زوجته، فجلسا يحتسيان قهوتهما الصباحيـة برتابة وصمت لا يبـدده سوى ياسمين ناصـع البياض اعتلى سور الشرفة الحديدي، مرسلاً عبيره وصوت فيروز الـذي انساب عذباً رقيقاً (أساميـنا شو تعبو أهالينا).

خمسـون عاماً، وما زال أبـو علاء يستيقظ كل صبـاح على طيف طفـل يناغيه ويهدهده، وعلـى صدى تلك العبارة التـي لم تغادره منذ عشرات السنين، ومـا زالت تجول في خاطره

* العمل الفني: لوحة ملونة للفنان إلياس زيّات.

المكسور يوم أنهى الطبيب الفحص السريري والمخبري له، أطرق ملياً، ثم نظر إليه وعلامات الخيبة، والأسى بادية على محياه.

– آسف سيدي، أتمنى أن أكون مخطئاً.

همهم في سره... لا لم تكن مخطئاً أبداً.

أبو علاء الرجل السبعيني، منحته الحياة كل شيء، وحرمته نعمة الإنجاب، منحته الوسامة، الكثير من المال، وامرأة جميلة وابنة أصول رفضت أن تتركه، ولكنها الآن تجلس على الشرفة وحيدة، ومسحة جمال غابر تغشى الوجه الحزين.

أنهى أبو علاء قهوته، ارتدى ملابسه بمساعدة زوجته التي راحت تملي عليه للمرة الثالثة لوازم البيت التي عليه أن يحضرها، وتذكره بموعد اجتماع لجنة الحي.

شعر بإعياء في روحه، نظر عميقاً في المرآة، فرأى الحزن ينهض من تحت تجاعيد خلفتها السنوات العجاف.

نزل على درج المنزل مضطرب المزاج، شعور الذنب يرافقه تجاه زوجته وهو يسقط أمنيات وأحلاماً تهاوت على مدار حياته بإنجاب طفل، سار في طريقه على مهل، وهو يخلف شوارع مزدحمة بالحياة، وعبارة الطبيب العتيقة تعود لتطرق جدران رأسه، ولتخلف صخباً عقلياً ازداد وضوحاً لديه بعد أن نقص وزنه كثيراً، وبدأ يقضي جلَّ وقته في صمت مريب، منطوياً على ذاته.

لفحته نسمة حارة، فطفقت حبات من العرق تنتشر على جبهته، فكَ زر قميصه العلوي، وتابع السير في الشوارع الباهتة بنفس جوفاء وبلا حماسة.

وفجأة رآها... فتاة بلون الشمس في التاسعة أو العاشرة من عمرها، ضفيرتها الشقراء مبعثرة دون شرائط، تحمل دلواً من الماء تغسل الفاكهة، ثم تشب على رؤوس أصابع قدميها لترتبها فوق العربة الخشبية.

يا الله كم تشبه زوجته، راح يتفرس في وجهها... إنها هي، الأنف الصغير المدبب، الفم الجميل المرسوم بعناية، الابتسامة، النظرة، كأنها نسخة عن طفولة زوجته، فرك عينيه بظاهر يده، حاول استيعاب ما يجري، خطر له أن يركن السيارة جانباً، ويراقب الفتاة التي أذهلته حدَق بها جيداً... إنها هي، كيف ضاعت منه كلَ تلك السنين، وأي قدر جميل أرسله اليوم إلى هنا ليرى الحلم الذي انتظره طويلاً.

نظر إليها بإمعان شديد، فلمعت عيناه، وبرق عقله، ظنَ أنها تلوح له، فاستحال مرآها قوة أسطورية دفعته للتماهي مع الأثير.

كريشــة فــي مهب الريح طار، ثــم اقترب منها بخشــوع، استدارت إليه، ثــم ابتسمت ببراءة وسحر، لامس شعرها الذهبي، فأحس بحنان أبوي.

غمــره شعــور لذيذ، طاقة هائلة سكنت جوارحــه، وبدلت يأسه تفــاؤلاً، أصبحت كل ذرة من كيانه تقول أنها هي ابنته، من لحمه ودمه.

من قال إنه ليس هناك أمل، أخطأ الطبيب، كذب الطبيب، وها هي صغيرته أمامه وهو آسف لأنه تأخر في الوصول إليها.

يا الله كم هي جميلة، وكم تشبه أمها.

فار الزمن الآفل في رأسه المتعب، والمليء بهواجس وتداعيات أرهقته على مدى عقود.

حلــق عالياً بجناحي شاب فــي الخامسة والعشرين من عمره، مدّ يــده، انتشلها، ثم عاد بها إلى سيارته.

لــم يأبه لأبواق السيارات التي علا صوتهــا، ولا للازدحام الكبير الذي خلفه وراءه، فقد كان يبتســم بنشوة المنتصر، ويردد أنه وجدها، سيخبر زوجتــه الحزينة، وسيخبر الناس كافة أن الطبيب مخطئ وكاذب.

بحــث عنهــا عمــراً كاملاً، وهــا هــو ذا يراها في لحظــة بين اليقظــة والحلم، بيــن الخيال والحقيقــة، بيــن خلاياه العتيقة الراكــدة، وبريق عينيه الجديد، في بــرزخ روحه العطشى بين العقل والجنون.

قاد سيارته سعيداً وصغيرته بجانبه، سيغبطه الناس عليها، فهي جميلة وتشبه أمها، وهم لا يعرفون كم كان موفقاً في مشواره هذا، فقد أنجز في ساعة ما لم ينجزه في عمر.

تمر الأيام، ونشوة النصر لا تبرح خلايا رأسه المفعمة بالطاقة والحياة.

طاقــة غريبة باهرة استحوذت على شغــاف قلبه، وتلافيف عقله، نســي أوجاع الروماتيزم، وجفاف اللسان والحلق، رمى كيس الدواء الذي رافقه لسنوات.

بــدا سعيداً يطفح وجهــه بالبشر، وتغشى السكينة جوانحه، وهــو يداعبها، يبتسم لها، يقدم النصح والإرشاد، وكم نهض ليلاً ليطمئن عليها في غرفتها.

هــذا الصبــاح قــرر أن يأخذها في نزهــة، سيشتري لها بالونــات، وسيلعبان معــاً في أروقة الحديقة، سيحسده الناس، فصغيرته التي تشبه أمها بلون السنابل.

ولكن ما بال زوجته لا تشاركه هذه السعادة هل أصابتها الغيرة ؟ لا بأس سيتجاوز هذا.

- عائشة تعالي.

تهـرع الصغيرة (سمية جدتهـا) يشرق وجهه، يفتح ذراعيه، ويضمها إلى صدره، يلتفت إلى زوجته التي ما زالت تجلس في شرفتهما وحيدة تنظر إليه بعين الريبة والشفقة والألم.

ولكـن هذا غير مهـم بالنسبة إليه، المهم أنه وجدها، وأنه سماها عائشة تيمناً باسم والدته الحنون.

مـرت شهور، والطاقة القوية بدأت تستهلك قواه، عاد ألـم الروماتيزم يؤرق لياليه، وجفاف اللسان والحلق يبدأ به صباحه، والأصعب من ذلك كله تلك النظرة الغريبة والتي يظنها حسداً في عيون كل الذين يقابلهم.

أصبـح مهلهـلاً، ضعيفاً ، مشوش الذهـن، ينسى أن يعتنـي بنفسه، وينسى أحيانـاً أن لديه صغيرة تحتاج إلى عناية.

لكـن عندما يتوهـج طيفها أمام عينيه، يتماسك، يغالب ضعفـه، يتأنق، ويرافقها في مشوار سيـراً علـى الأقدام ثم يعود إلى صمته وهو يرى دموع زوجتـه التي تدعو الله أن يشفيه، ويدعو الله أن يهديها.

ما بالها... هل جُنَّت؟

رويـداً رويـداً بدأ طيف الصغيرة يضيع، ونورها يخبو، فـكان عليه أن يضغط عينيه، ويضيق الحدقة، ويحجب النور كي يراها، أو يضع كفه وراء أذنه كي يسمع رنين ضحكتها.

وهناك في أحد شـوارع المدينة ما زالت الصغيرة الشقراء البائسة ذات الضفيرة المبعثرة تحمل دلواً من الماء، تغسل الفاكهة، ترتبها، وتساعد والدها المقعد.

وفـي شارع آخر فـي المدينة ذاتها رجل سبعيني يحمل بالوناً وكيـس حلوى، وكل الصغيرات أصبحن في نظره عائشة.

* * *

نهاية كريستي تاكر

قصة : أرسكين كالدويل *

ترجمة : فريد اسمندر

في وقت متأخر من الأصيل، توجّه «كريستي تاكر» إلى المستوطنة ممتطياً ظهر بغله وهو يصفّر طوال الطريق. لقد أمضى فترة الصباح في صنع أوتاد خشبية جديدة ليسيّج بها منزله، ومن ثمَّ كان يشعر بالرضا عما أنجزه. لم تكن الفرصة تسنح له كثيراً للذهاب إلى المستوطنة، وعندما تتوافر له تلك الفرصة لم يكن يفوّتها.

ربط البغل في معلف الدواب وراء صف من المخازن، وأول ما لاحظه هو الطريقة التي بدا فيها بقية الزنوج المتواجدين هناك غير متلهفين للحديث معه. كان «كريستي» وزوجته قد انتقلا إلى هناك منذ ثلاثة أشهر وتجمعه علاقة طيبة بجميع الملوّنين في المستوطنة إلا أنه لم يفهم سبب تجاهلهم له.

سار في الطريق بهدوء نحو مكتب المستوطنة متسائلاً في سره لماذا لم يتحدث معه أحد. وبعد أن قطع مسافة قليلة التقى بـ«فروغي ميلر». أمسكه من ذراعه قبل أن يتمكن الأخير من مراوغته. قال: «ماذا بكم أيها الناس اليوم؟». كان «فروغي» يسكن على بعد ميل واحد عن منزل «كريستي» في خط مستقيم عبر حقل القطن؛ وهو يعرف «فروغي» أكثر من أي شخص آخر في المستوطنة. «ما الأمر يا «فروغي»؟».

«فروغي» زنجي ضخم الجثة قصير الشعر. عندما همّ بالابتعاد أمسكه «كريستي» من ذراعه

ثانيـة وهزه قائـلاً بإحساس بالقلق: «اسمعنـي الآن... لماذا تتصرف أنـت والجميع على هذا النحو الغريب؟».

قال «فروغي»: «لقد أرسل السيد «لي كروسمان» في طلبك، أليس كذلك؟».

«بالتأكيد أرسل في طلبي. أعتقد أنه يريد التحدث معي حول مسألة الزراعة، إنما ما علاقة ذلك بـ....». وقبل أن يكمل كلامه كان «فروغي» قد أدار ظهره وسار مبتعداً بسرعة.

لم يضع «كريستي» مزيداً من الوقت وجرى نحو مكتب المستوطنة كي يكتشف ما المشكلة.

عندمـا دخل «كريستـي»، كان كاتب حسابات المستوطنة « هندريكس» و«مورغان»، الشقيق الأصغر لـ«لي كروسمان»، يجلسان في المكتب الأمامي وقد وضعا أقدامهما على عتبة النافذة. وما إن رآه «هندريكس» حتى نهض ودخل إلى الغرفة الخلفية في حين حدّق «مورغان كروسمان» في الزنجي بنكد.

«أنت، تعال إلى هنا» قال «هندريكس» عبر باب الغرفة.

التفت «كريستي» ورأى «لي كروسمان»، مالك المستوطنة ورئيسها، يقف في المدخل.

قال «كريستي»: «نعم يا سيدي».

كان «لي كروسمان» يرتدي بنطالاً رمادياً خاصاً بركوب الخيل وقميصاً مائلاً للصفرة وينتعل حـذاء أسود طويل الساق. تنحى جانباً، في حين سـار «كريستي» إلى داخل الغرفة الخلفية ثم وقف بانتظار «لي كروسمان».

كان «كريستـي» قـد انتقل إلـى مستوطنة «كروسمان» منـذ حوالي ثلاثة أشهـر، وكانت تلك المرة الأولى الذي يأتي فيها إلى «جورجيا»، وقد بدأ يحبها أكثر من «ألاباما» حيث كان يعيش. لقـد قرر هو وزوجتـه المجيء إلى «جورجيا» لأنهمـا سمعا أن الأرض هنـاك أفضل من ناحية المحاصصـة في إنتـاج القطن، وقد قال «كريستي» إنه لا يستطيـع الاكتفاء بتأمين العيش، بل يريد تحسين وضعه والمضي قدماً في الحياة.

عندمـا تأخر «كروسمان» في المجيء جلس «كريستي» على أحد الكراسي، لكنه ما كاد يفعل ذلك حتى فُتح الباب، فقفز واقفاً على قدميه.

ابتسم «كريستي» وقال: «كيف حالك يا سيد «لي». لقد أُتيحت لي فرصة جيدة لأرى الأرض، وأريـد منك أن تزودني ببغل آخر ومحـراث مزدوج السكة. أعتقد أن باستطاعتي زراعة ضعف

محصــول القطن في تلك الأرضـ بمحراث مزدوج لأنه أفضل ما رأيتــه سابقاً. لا توجد هناك صخــرة أو جــذع شجرة، وهي خالية من الشجيرات ومنبسطــة كراحة يدي. حتى أنني لم أجد فيهــا أخاديد. إذا ما زودتني ببغل آخر ومحراث مــزدوج فسوف أزرع من القطن أكثر بضعفي ما تنتجه مستوطنتك».

أصغــى «لي كروسمان» حتى أنهى «كريستي» كلامه ثــم أغلق الباب بعنف. تقدم إلى الداخل وقال: «أنا أرسلت في طلبك أيها الزنجي وليس أنت من أرسل في طلبي، أليس كذلك؟».

«هذا صحيح يا سيد «لي». أنت أرسلت في طلبي».

«إذاً دع وجهك الأسود مغلقاً لحين أن أخبرك أن تفتحه».

«أجــل يا سيد «لــي» قال «كريستي» وهو يتراجع عبر الغرفة إلــى أن اصطدم ظهره بالجدار. جلس «لي كروسمان» على كرسي وحدق بـ«كريستي» الذي ردد ثانية: «أجل يا سيد «لي».

«أنت واحد من هؤلاء الزنوج الوقحين، أليس كذلك؟ على أي حال، من أين جئت؟ أنت لست زنجياً من «جورجيا»، أليس كذلك؟».

«قال «كريستي» وهو يهز رأسه: «كلا يا سيد «لي»، لقد ولدت وترعرعت في «ألاباما»».

«ألم يعلّموك في «ألاباما» شيئاً أفضل من هذا؟».

«أجل يا سيدي، السيد «لي»».

«إذاً لماذا جئت إلى «جورجيا» وبدأت تتصرف على نحو وقح؟».

«لا أعرف يا سيد «لي»».

مسـح «كريستي» وجهه براحة يده، وتساءل عـن سبب غضب «لي كروسمان» منه. بدأ يدرك السبـب الذي جعل بقية الزنوج يتجنبون الحديـث معه. لقد عرفوا بأمر استدعائه، وهذا يعني أنه اقترف شيئاً أزعج «لي كروسمان»، ومن ثمَّ هم لا يرغبون بالحديث مع أي شخص لا يرضى عنه مالك المستوطنة ورئيسها.

سأله «لي»: «هل لديك مذياع؟».

«أجل يا سيدي».

«من أين حصلت عليه؟».

«لقد اشتريته في وقت كان مناسباً لي».

«من أين حصلت على المال لشرائه؟».

«كنت أحتفظ بمبلغ صغير إضافة إلى أن زوجتي تربي بعض الدجاج».

«لماذا لم تشتره من مخزن المستوطنة؟».

«لقد حظيت بصفقة أفضل في المكان الآخر، فاشتريته بثمن أرخص».

قال «لي»: «الزنوج الذين يعيشون هنا يشترون حاجياتهم من مخزني في المستوطنة».

رد «كريستـي»: «أنـا لا أريد أن أكون مديناً لك يا سيد «لي». أحـب أن أبقى خالياً من الديون عندما تتم تسوية الحسابات عند نهاية العام».

مال «لي كروسمان» إلى الوراء في كرسيه، وصالب قدميه، ثم أخرج سكينه، وبدأ ينظف بها أظافر يديه.

سـاد الصمت في الغرفـة بضعة دقائـق وكان «كريستي» يسند ظهره علـى الجدار. صاح به «لي»: «قف باعتدال أيها الزنجي».

قال «كريستي» وهو يعتدل في وقفته: «نعم يا سيد «لي»».

«هل قطعت بعضاً من أخشابي لتصنع منها سياجاً حول منزلك؟».

«أجل يا سيد «لي»».

«لماذا لم تسألني إن كنت أوافق على ذلك؟».

«لقد اعتقدت أن السياج بحاجة إلى بعض الأوتاد الجديدة لتحل محل تلك المهترئة؛ وبسبب أنني أعيش في ذلك المنزل فقد قمت بهذه الخطوة».

قـال «لي»: «لقـد تصرفت بشكل استثنائـي وكأنك تملك منزلي وأرضـي، أليس كذلك؟ لقد تصرفت كما لو أنك رجل أبيض صالح، أليس كذلك؟».

قـال «كريستـي» محتجّـاً: «لا يا سيد «لي»، أنـا لا أحاول التصرف على هـذا النحو. طبيعتي أنني أحب العمل وإنجاز الأمور، هذا كل ما في الأمر. أنا فقط لا أشعر بالرضا إلا عندما أثبّت سياجاً ما، أو أقطع الخشب، أو أقطف القطن، أو القيام بشيء ما. أنا أحب إنجاز الأعمال».

«أتعلم ماذا نفعل بالزنوج الوقحين أمثالك في «جورجيا؟».

«لا يا سيدي».

«نعلّمهم أن يهتموا بأمورهم الخاصة وألا يتجاوزوا مكانتهم».

«نهض «لي كروسمان»، واتجه نحو الخزانة. فتح بابها، ومدَّ يده إلى الداخل؛ وعندما استدار كان ممسكاً بسوط جلدي طويل مزوّد بمسامير قصيرة الرؤوس. تقدم خطوات قليلة وهو يضرب السوط حول حذائه. قال: «من أخبر زوجتك أن بإمكانها تربية الدجاج في مستوطنتي؟».

«لا أحـد يا سيد«لي». لقد اعتقدنا أنك لا تمانـع. هناك مساحة وافرة حول المنزل يمكن أن يسرح فيها الدجاج، وقد بنيت له خُمَّاً صغيراً».

«لا تجادلني أيها الزنجي».

«أجل يا سيدي».

«أنا لا أريد دجاجاً ينكش المحصول في هذه المستوطنة».

«نعم يا سيدي».

«من أين حصلت على المال لتدفع ثمن المذياع؟».

««اصطدت بعض الأرانب وسلختها، ثم بعت جلودها لقاء مبلغ زهيد».

«أنا لا أحب أن يتعرض أحد للأرانب في مستوطنتي».

هـز السوط وضربه علـى حذائه وقال: «لماذا لم يُسجل عليـك أي شيء في سجلات مخزن المستوطنة؟».

«هـذا لأنني أكره أن أكـون مديناً لأحد. أريد أن أصل إلى فتـرة تسوية الحسابات عند نهاية السنة بلا دين مترتّب عليّ».

قال «لي»: «ما لك وما عليك من الديون أمر منوط بي في نهاية العام».

أشـار إلـى شق في أرض الغرفـة وقال: «اخلع قميصـك وانزل بنطالك وراكـع على ركبتيك وباعد ما بين ساقيك فوق ذلك الشق».

«ماذا ستفعل بي يا سيدي «لي؟»»سيدي «لي؟».

أجاب الرجل الأبيض: «سأريك ماذا سأفعل بك. اخلع القميص والبنطال واركع كما قلت لك».

«لا أستطيع أن أدعك تضربني بتلك الطريقة يا سيد «لي». لن أتركك تفعل ذلك بي. أنا فقط لا أستطيع!».

«أيها الأسود البشرة، أيها الزنجي الوقح!». صرخ «لي» وقد احمر وجهه غضباً.

وجّه ضربة بالسوط إلى «كريستي» الذي تمكن من تلافيها؛ وعندما ضربه ثانية قبض «كريستي» على طرف السوط وتمسك به. حدّق «لي» به في بداية الأمر، ثم حاول انتزاع السوط منه.

«يا سيد «لي»، أنا لم أفعل أي شيء سوى اصطياد أرانب قليلة وتربية بعض الدجاج وأشياء كهذه. لم أقصد أي أذى. لقد اعتقدت أنك ستكون مسروراً لو أنني أضع أوتاداً جديدة في سياجك».

قـال «لـي» وقد ازداد غضبه: «اغلق فمك واخلع قميصـك وبنطالك كما قلت لك وافلت ذلك السوط قبل أن أنتزعه منك بالنار».

بقـي «كريستي» في مكانـه وتمسك بالسوط بكل قوته. بات «لي» غاضبـاً إلى حدّ لم يقوَ معه علـى الـكلام. أسرع إلى الخزانة، وأخـرج منها مسدسه، ثم أطلق النـار على «كريستي» ثلاث مرات. أرخى «كريستي» قبضته على السوط وهوى على الأرض.

جـاء «مورغان»، شقيق «لي»، و«هندريكس»، كاتب الحسابات، إلى الغرفة الخلفية مسرعين. «ماذا حدث يا «لي»؟» سأل «مورغان» وهو يرى «كريستي» ممدداً على الأرض.

«قـال «لي»: لقد هددنـي ذلك الزنجي». مضى إلى الخزانة ووضـع المسدس على الرف، ثم قال لأخيه: «أنت و«هندريكس» سمعتماه يهدد بقتلي، وكان علي أن أرديه دفاعاً عن النفس».

غـادروا الغرفـة الخلفية إلى المكتب الرئيسي، كذلك دخل إلـى هناك كثير من العاملين في مخزن المستوطنة لمعرفة سبب إطلاق النار.

قال «لي» وهو يغسل يديه: «مجرد زنجي وقح. إنه ذلك الزنجي من «ألاباما» الذي جاء إلى هنا منذ شهرين أو ثلاثة أشهر. لقد أرسلت في طلبه هذا الصباح لأسأله ماذا كان يقصد بوضع أوتاد جديدة للسياج حول منزله دون أن يطلب الإذن مني أولاً. وعندما حضر إلى هنا قام بتهديدي. كان زنجياً سيئاً».

عاد العاملون إلى مخزن المستوطنة وفتح «هندريكس» دفاتر حساباته، في حين قال «لي» لشقيقه: «افتح الباب الخلفي ودع أولئك الزنوج يرون ماذا يحدث عندما يصل أحد منهم إلى وقاحة ذلك الزنجي من «ألاباما»».

فتح «مورغان» الباب الخلفي؛ وعندما نظر خارجاً نحو الطريق لم يرَ أي زنجي. الكائن الوحيد الحي الباقي هناك كان البغل الذي امتطاه «كريستي» قادماً إلى المستوطنة.

الهامش:

(*)- أرسكين كالدويل: (١٩٠٣- ١٩٨٧) واحد من بين أشهر الروائيين في أمريكا. من رواياته:

- طريق التبغ.

- أرض الله الصغيرة.

* * *

آفاق المعرفة

- المقامة الجزائرية	د. محمد زيوش
- حياة دوستويفسكي بعد وفاته	تأليف: رينيه فولوب ميلر ترجمة: د. باسل المسالمة
- إضاءات على واقع القصة القصيرة النسوية في الإمارات العربية	بدران المخلف
- لؤي كيالي حياة ومأساة.	إبراهيم داود
- التعبير الموسيقي	د. ساندرا عفش
-الغذاء المتوسطي	د. أشرف صالح محمد
-الترجمة قاطرة للنمو والتقدُّم	نبيل تللو

المقامة الجزائرية القديمة

لمحة بانورامية في شعرية المتن والمبنى

د. محمد زيوش

المقامة فنّ من فنون النثر العربي، كان ظهورها على يدّي بديع الزمان الهمدانيّ، ويعزى له قصب السبق في اختراعها، فمارون عبود يرى أنّ خطة المقامات «هي من عمل البديع، فلا لابن فارس ولا لابن دريد يد في صنعها، فالهمذاني هو الذي ألبسها هذا الطراز الموشى، وعلى طريقه هذه التي شقها سارت عجلة الأدب ألف عام، فعبثاً نحاول العثور على أثر لهذه الخطة عند غير البديع». أما المادة فسنرى أن صاحبنا قشها من هنا وهناك، وكأني به كان يحاول فيما سرده من

قصص أن يكون له في كل غرض قول يحاول أن يبزَّ به المتقدمين وإنما بأسلوب آخر[1] كما توحدت تقاليد الكتابة في المؤلفات التي تحمل اسم «مقامة» فالكتاب نسجوا في إنشائهم نسجاً واحداً، واتجهوا اتجاهاً واحداً، فلكل كاتب في مقاماته رَاوية يروي الأخبار، ولكل مقامة بطل تدور حوله الحوادث، وجميعها تستهدف هدفاً واحداً تدور حول موضوع يكاد يكون واحداً، وتشترك كلّها في هذا الأسلوب اللّغوي الذي تمسك به جميع مؤلفيها[2]، فغدت جنساً أدبيّاً عربيّاً بامتياز.

غير أنّ المقامة، وفي مسيرة تطوّرها عبر تاريخها الطويل لم تستقر على الحال التي أنشأها الهمذاني، بل مرّت بمراحل كبرى في مسيرتها التاريخية الطويلة التي تقارب زهاء ألف عام وكذا في حركة انتقالها من بلاد المشرق إلى بلاد المغرب والأندلس، ففي المشرق العربيّ مرّت المقامة من الحكاية البسيطة التي تحكى في جماعة من النّاس، أو حديث أدبيّ قصير تلقيه الأعراب في المجالس رجاء العطاء إلى تشكّلها كمقامة فنيّة، تشكّل الأقصوصة وغرابة اللّغة عمادها، وقد حصر الدكتور عبد الملك مرتاض في دراسته القيّمة عن المقامة العربية أهمّ تيارات تطوّر المقامة العربية:

١- طريقة ابن قتيبة.

٢- طريقة البديع.

٣- طريقة الزمخشري.

٤- مقامات سارت على خطط فنية مختلفة[3].

وإذا عدنا إلى الجزائر، فإننا سنجد عدداً لا يستهان به من المقاماتيين الجزائريين الذين أبدعوا في هذا الفنّ، فكان لهم باع طويل، منهم من وصلنا إنتاجه ومنهم من لم يصلنا، كابن أبي حجلة الذي لا يزال بعض تراثه المقامي مخطوطاً في مكتبة الإسكندرية، ومن منامات ومقامات ركن الدين محمد بن محرز الوهراني إلى عبد الرحمن الديسي يمكن الحديث عن فنّ أدبيّ نثريّ جزائري يمتاز عن غيره من النماذج المقامية؛ لأنّه تجاوز الانشغال اللّغويّ الذي ركّزت عليه المقامة التقليدية إلى مرحلة نقد الواقع ورصد حركة المجتمع وتطوره الفكري والثقافي والاجتماعي[4].

إنّ المتتبع لفنّ المقامة في الأدب الجزائريّ سيلحظ أنّ هناك شعرية كامنة في هذه النصوص، وجمالية متميّزة على الرغم من عدم وجود الإبهار اللّغويّ الذي اعتدنا عليه في المقامات المشرقية القديمة، ومن عجائبية الكتابة عند ركن الدين الوهراني، ومدى الخيال العريض الفسيح في مقاماته، وباعه الطويل في النقد والسخرية والتجريح والصراحة، نجده

يمزج في كتابته بين أسلوب الرسائل في الديباجة والمقامة في النسج، يجنح في كتابتها إلى السخرية من الزّمان وأهله وأمكنته، تارة بالتصريح، وتارة بالرّمز والتلميح، وغالباً ما تأتي مقاماته على شكل محاورات تأخذ شكل مكاتبات ومجاوبات شبيهة ببعض الفصول المسرحية، حيث تبدأ ديباجتها بسرد الراوي المجهول لوقائع الأحداث الأولى على طريقة بناء المقامة متبعاً فيها أسلوب المحدِّثين في إسناد الخبر، ثم يمضي بعد ذلك في نسج خيوط قصته أو حكايته تدريجياً حتى يصل بها إلى نهايتها المحتومة، كما فعل في إحدى مقاماته، حين أسند بطولتها بطريقة رمزية إلى جامع (جلق) وهو جامع بني أمية الكبير في دمشق، وتحت سلطته تنضوي بقية مساجد دمشق ومشاهدها وأضرحتها،وقد اجتمعت كلها عند هذا المسجد الجامع الذي كان لها بمنزلة الملك، للمشاورة والمحاورة، فيدلي كل طرف بشهادته - بأداء خطابي وبطريقة تناوبية وتراتبية- على سوء أحواله وضياع حقوقه، ثم بعد ذلك تتوحد كلمة المسجد الجامع مع من تحته من الأضرحة والمشاهد في خطاب واحد شاهد على لسان حالها، ثم يرسل إلى القيّم على شؤونها وهو سعد بن أبي عصرون، لعلّه ينظر في أمرها ويصلح ما اختل من بنائها، وعندما فوجئت المساجد برد ابن عصرون المخيب لآمالها، اضطرت إلى رفع أمرها إلى الملك العادل نور الدين محمود الأتابكي، وعندها فقط يأتي الفرج على يد هذا الملك العادل الذي سيرفع عنها ما كان قد حلَّ بها من إهمال ونهب لحقوقها وأوقافها، وليعزل ابن عصرون الذي اتهمه الوهراني بتعطيل مصالحها.

لقد رأى الوهراني في الخرق البلاغي منبعاً من منابع السرد الساخر، ومن الغرابة آلية من آليات السخرية، فهو بإثارته الغرابة يبتغي لفت نظر المتلقي الذي هو الملك نور الدين محمود الأتابكي، ولعلّ الوهراني كان واعياً بأنّ تشكيل الحكي في مثل هذا الموقف ينبغي أن ينبني على قاعدة مغايرة لتلك التي قامت عليها المقامات بغرض استوقاف القارئ للتأمل في مقامته / رسالته بدءاً من شكلها الذي جاء على شاكلة مكاتبات ومحاورات يأخذ دور البطل فيها (جامع جلق) الذي يمثل مكاناً للقداسة والصدق بدل البطل التقليدي الذي يمثل الدناسة الاحتيال/، وللتأثير أكثر في الملك سيعمل الوهراني على آلية الوصف المفرط بغرض تحديد الحال التي آلت إليها المساجد والمشاهد والأضرحة في دمشق بعد ما تولى رعايتها برد بن عصرون، يقول: «لما تحكمت يد الضَّياع في مساجد الضِّياع، وأُرْتِج باب العدل وغُلق، ونُبذ كتاب اللّه وحُلق، فزعت المساجد إلى جامع (جِلَّق)»[٥] هكذا يبتدئ الراوي المجهول حديثه مصوّراً حال المساجد بعد ما آلت وصايتها إلى يد الضّباع/ ابن عصرون لتزداد كثافة في صورة كارثية من خلالها يبرز على لسان جامع... الحال الذي آلت إليها

المساجـد يقـول: «أيها الملك السعيـد، ثبت الله قواعد أركانك، وشيد مـا وهي من بنيانك، فـإن الخراب قد استولى على المساجد، حتى خلت مـن الراكع والساجد، فأصبحت مساجد الغوطـة غيطـان لا سقوف لها ولا حيطـان، وجوامع حوران مخازن وأفـران، ومشاهد البقاع صعصعـاً كالقـاع، فكم بِنْيَةٍ لعب الجـور بأثوابها، فنسج العنكبوت علـى بابها، وكم بيوت لله غلقـت دون أصحابها؟ فعشعش الحمام في محرابهـا...»[٦] ليكشف دلالة المفارقة عن طريق التصريـح /التلميح، وذلـك بتحويل المقاصـد الشرعية لهذا المجلس فيخلـق منها مواقف ساخـرة مما يجعـل السخرية عموماً، منطوية علـى المضحك والمبكي فـي آن واحد، يقول: «أحمـده حمـد من كان فقيراً ثـم استغنى، وأدرك بمال الوقوف ما تمنـى»[٧] فإذا كان ظاهر الـكلام هو حمد المسجـد لله على النعمة التي تصيب كل مسجد مما يلحقه من مال الوقوف فيزيّـن ويفرش... فـإنّ القصدية هنا هي التي تحـوّل الخطاب إلى السخريـة، حين يتحوّل الخطـاب إلى الإخبار عـن حال ابن عصرون الـذي سلب المساجد أموالهـا، فتحولت حاله مـن الفقـر إلى الغنى، فتحققـت كل أمنياته المادية، في الوقت الذي صيّـر المساجد خراباً «وصيـر أموالنا كالسـراب، وجعلنا مأوى البوم والغـراب...»[٨] إنّ الجناس هنا (الخراب/السراب/الغـراب) على الرغم من أنّه إيقاعياً ناقص فإنّه دلالياً يقدّم صورة أكثر رزية على لسـان جامع (المزة) لما آلت إليه المساجد في دمشق، فارتبـاط الغراب بالسراب المعلوم عنـد العربي في البيئة الصحراوية ومن خلال ذلك يقـدم لنا صورة عن زوال المساجد بعد خرابهـا، إنّ مـا يحدث لها هو مايحدث للإنسان الظمآن في صحراء يترقبه غراب، هذه هي الصـورة المحزنة، يقول: «أيهـا الملك السعيد، ثبت الله قواعد أركانـك، وشيد ما وهي من بنيانـك، فـإن الخراب قد استولى علـى المساجد، حتى خلت من الراكـع والساجد»، وزيادة علـى الصورة المزرية الساخرة، فقـد تعمّد الكاتب في خطابه الساخر داخل هذه المقامة / الرسالة إلى تشظية الأغراض الشعرية، وإعادة دمجها وتحويل مقصدية الآيات القرآنية من العـام إلـى الخاص، وإعادة دمجها في شكل جديد يختلف تمامـاً عمّا كانت عليه في أصولها السابقـة، فتنقلـب مفاهيم البناء الشعري مـن علاقة عمودية تربـط الشاعر بالمرثي حيث الصـورة الشعريـة تنتظم في إطار معاهـدة بين مرسل حقيقي ومتلـق حقيقي، إلى علاقات أفقيـة تنتظم مـن خلالها الصورة مـع نظيراتها في غيـاب أحادية المنظـور الشعري، وإنّ كان أغلـب النقاد يقولون بفقدان الصـورة لقدراتها التصورية بخروجها عن سياقها الأصلي فـإنّ الوهراني في مقامتـه أعطاها بعداً تصويرياً أكثر تأثيراً ممـا كانت عليه لأنّه نقلها من المشاعر الخاصة بالفرد إلى مشاعر عموم المسلمين.

أمـا لسـان الدّين بـن الخطيب نزيل تلمسـان [٩] ، فقد قـدم لنا مقامة متفـردة من نوعها وقتها، وسمها (معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار)، حاول من خلالها وَصْفَ مدن مملكة غرناطة، وعديـداً من مناطق المغرب، وتوزعت على مجلسين كُتبا على طريقة المحاوَرَة، قال فيهـا محمـد كمال شبانة محقق الكتاب: «إنه عبارة عن وصف قصصي، جاء في صورة مقامة تقليديـة، حاول بها ابـنُ الخطيب –كما حاول في غيرها – أن يجـاريَ بها مَن سبقوه في هذا الميـدان، وفي سبيل ذلك حشَدَ لهـا المزيدَ من فنون القول والبيـان، وبخاصة مقدمة كلٍّ من المجلسيْن ونهايتهما، حيث انصرف فيهما إلى حدٍّ مّا عن المعنى إلى اللفظ مما أفقد المقدمة – خاصة – قيمتها الأدبية من أديبٍ مثلِ ابن الخطيب» [١٠].

إنّ ابـن الخطيب يعلن منذ البداية عن ميلاد الميثـاق الوصفي، إذ إنّه يحدّد مهمة الرّاوي التي ستتمثل في وصف البلدان، وصفاً عادلاً، غير مقصّر فيه ولا مطوِّل، يقول: «قلت: صف لي البلاد وصفاً لا يظلم مثقالاً ولا يعمل –في غير الصدق–وخداً ولا إرقالاً، وإذا قلتم فاعدلوا، ومن أصـدق من الله مقالاً، فقال سل، ولا تسل، ولو راعـك الأسل، قلت: انفض لي البلاد الأندلسية مـن أطرافها، وميّز– بميزان الحقّ– بين اعتدالها وانحرافها، ثم اتلها بالبلاد المرينية نسقاً، واجل–بنور بيانك– غسقاً»[١١].

والوصف في هذا النصّ يتحدّد عادة بوحدة نصيّة مؤطرة تأطيراً جيّداً حيث تبرز بداياتها ونهاياتهـا بمعلنات الوصف، وفي شكل وحدة أسلوبيـة متمتّعة ببعض الاستقلال، معلنة للقارئ أنّ الخطـاب قـد اندرج في مقطع وصفي، معلناً عن ميثاق مختلـف عن الميثاق السردي يمكن تسميتـه بالميثاق الوصفي، حتى أنّ هامون يرى أنّ «القـارئ العادي يستطيع من الوهلة الأولى وبشيء من اليُسر أن يميّز الوصف عن السّرد» [١٢].

وقبـل ذلك يقدّم لنا الكاتب بوصفه المتلقي (الموصوف له) الراويَ الواصفَ، فيوطئ على غرار المقامات العربية القديمة، محافظاً على تقاليدها الاستهلالية، مقدّماً الرّاوي في مشهد وصفـي بانورامي، مركزاً علـى شكله الخارجي، الذي يؤهله لتحقيـق البرنامج الوصفي يقول: «فلمـا أزحت الكلفـة، وأقضمت جوادي العلفـة، وأعجبتني– من رفقاء الرفـق– الألفة، رمقت فـي بعض السقائف آمناً في زي خائف، وشيخاً طاف منه بالأرض طائف، وسكن حتّى اليمامة والطائـف، جنيب عـكاز، ومثير شيب أثيث الوفرة، وقسي ضلوع توتـر بالزفرة، حكم له بياض الشيـب بالهيبـة، وقد دار بذراعه للسبحة الرقطاء حنش، كمـا اختلط روم وحبش، وإلى يمينه دلو فاهق، وعن يساره تلميذ مراهق، وأمامه حمار ناهق...» [١٣].

إنّ الوصـف في هذا المقطـع يتم عن طريق الرؤية، حيث الـرّاوي الضمني ممثل الكاتب الضمنـي فـي هذا العمل الوصفي المؤطر بالسّرد، يعوّل علـى حاسّة نظره في تحديد ملامح الواصـف الخارجية، وكذا يستشعر عن طريق الاستبطان ما بداخل الواصف، فهو يقدّمه في شـكل رجـل عجوز وقور ومهيب، قد فعلت السنون في مظهـره فعلها، حتى غدا «جنيب عكاز، ومثير شيب أثيث الوفرة، وقسي ضلوع توتر بالزفرة، حكم له بياض الشيب بالهيبة»، إنّ هذا الوصـف ليـس بريئاً، فقد قام الـراوي بشحنه بتفاصيل دالة، تؤهـل الموصوف شكلاً للقيام بمهمـة الرّواية، فالمواصفات التي يقدّمهـا الراوي الواصف للذي سيتولى وصف البلدان هي مواصفـات نمطية، مترسخة فـي تقاليد التلقي لدى مخيال المتلقـي العربي، كما يحيل على قـدرة الواصف وكفاءته الوصفيـة، إنّ هذا المقطع سيبين ما أرجـئ، وهو الكفاءة المعرفية للواصـف والتـي سيعلـن عنها الواصـف بنفسه في هـذا المقطع، من خلال تحديـد الرّاوي الضمنـي للسياق العـام الذي سيدور فيه مجلس الوصف، وكفـاءة الواصف من خلال مشهد حـواري بيـن الشيخ الراوي (الواصف) وغلامه، يقول: «ثـم أنَّ، والليل قد جنّ، فلم يبق- في القـوم- إلاّ مـن أشفق وحـنّ، وقال- وقد هزتـه أريحية- على الدنيا سـلام وتحية، فقد نلنا الأوطـار، وركبنا الأخطار، وأبعدنـا المطار، واخترقنا الأقطار، وحلبنـا الأشطار، ...وقرأت بأخميم علم التصريف، وأسرعت في الانحطاط إلى الفسطاط، والمصر الرحب الاختطاط، وسكنت مدينة الإسكندرية ثغر الرباط وعجلت بالمرور إلى التكرور، ...ووقفت بأشبانية إلى الهيكل المزرور، وحصلـت بأفريقية على الرفد غير المنزور، وانحدرت إلى المغرب انحدار الشّمـس إلى المغرب، وصممـت تصميم الحسام الماضي المضـرب، وأبطت بالأندلس ثغر الإسـلام، وأعلمت بها تحت ظـل الأعلام. فآها- واللّه- على عمر مضى، وخلف مضى وزمن انقضى، وشمل قضى اللّه من تفرقه ما قضى»[١٤].

إنّ الـراوي الضمنـي الـذي سيتحـوّل إلى متلـقٍ مباشر فـي كلّ المقاطـع الوصفية التي سيؤطرهـا سرديـاً بفعل التلفّظ (قلـت له: فمدينة... فقـال:....) ركّز علـى تجربة الرّاوي الواصـف، وبيّن كفاءته الناتجة عـن تجربة رحلية متعدّدة في بقـاع الأرض شرقها وغربها، وعن معرفتـه بعلوم مختلفة، وبطباع أناسـ مختلفين، ومادام الوصـف «الموضع النّموذجيّ المناسـب الذي تتكتّل فيه عناصر أسلوبيّة وجمالية»[١٥]، فقـد ركّز الراوي الضمني مؤهلات الشاعريـة التي سيجسدها الواصف فـي نصّه لتغدو شعرية، حيث الواصف له إمكانية قيادة اللّغـة الواصفـة بغرض إنتاج قطعـة وصفية جيّـدة تكون تحفة فنيّـة، تؤدي فيهـا الذّخيرة اللغويـة العريضـة التي سينهل منها الواصف فـي وصفه، والتي هي جمـاع ثقافته المعجميّة

واللغوية والأدبيّة والفلسفية المكتسبة من علوم العرب والعجم، زيادة على ثقافته الاجتماعية والتاريخيــة والجغرافية التي اكتسبها عن طريــق الترحال والاختلاط والمعاينة طوال عمره، وهو الرجل الذي نال منه الدهر حتى أصبح رأسه شيباً.

إنّ النصوصــ الوصفية لمــدن الأندلس والمغرب التي قدّمها لنا ابــن الخطيب في (معيار الاختيــار في ذكر المعاهد والديــار) ليست نصوصاً من علم الخيــال، وقراءتها تتطلب عبوراً مــن التجربة الواقعية إلى الماضي الذي «ليس خيالاً في ذاتــه، بل إنّ محاولات إعادة تشكيلها هي الخيالات بالضبط» [١٦]. إنّها نصّ مخالف للنصّ الخيالي الذي يجهد فيه الكاتب نفسه من أجــل تدقيق وصــف عوالمه المتخيّلة لجعلها قابلة للتصديــق لافتقادها مرجعية الواقع، والذي يعــوّل فيها على «التجربــة الحياتية كجانب من سياقها الذي يشترك فيــه المؤلف والقارئ»[١٧] حتــى تغــدو العوالم المنتجة عن طريق القــراءة متعددة، وإن تشابهــت وتقاربت، فهي ضرورة خاضعــة لقدرة القــارئ على إخراجها وتأثيثها من جديد، وذلــك بخلاف النص الوصفي عند لســان الدين بــن الخطيب، الذي ملك ناصية اللغة في زمانه، فعقــل جموح المخيلة الناتج عن قصور اللغة، بتكثيف وتنويع أساليب اللغة للإبانة والتعويل على وسائل البلاغة لتقريب الصورة للمتلقي، فينقلب السمع لديه بصراً.

أمّــا البوني[١٨] في مقامته الموسومة: (إعلام الأحبار بغرائــب الوقائع والأخبار)[١٩]. يمكن القــول إنها ظاهرة إيقاعية لمــا حفلت به من سجع وتجنيس وترصيع على طريقة الحريري في مقاماتــه حيث مارست هــذه الظواهر الإيقاعيــة حضورها ووعيها بقصديــة عبر طول النصّ المقامــي، لأنّ البوني عمد إلى تجاوز قاعدة الاعتــدال، فجعل الفصل الأوّل من السجعة أطول من الفصل الذي يليه، وتبدأ السجعات في تناقص كميّ، وذلك بتركّز السّجع في وسط الجمل وأوائلهــا عوض أواخرها فقط، يقول: «بينما نحن في عيشــ ظله وريف، وفي أهنى لذة بقراءة العلم الشريف، وفي صفاء من الأكدار، وهناء من صروف الأقدار، إذ سعى في تشتيت أحوالنا وقلوبنــا، وهتــك أستارنا وعيوبنا، من لا يخاف الله ولا يتقيه، فرمــى كل صالح، وفقيه، بما هو لاقيــه...»[٢٠]. ففــي هــذا المثال نلاحــظ التناقص الكمي في عــدد الألفاظ تنازليــاً من بداية السجعــة الأولى إلى نهاية السجعة الأخيرة، فمن السجعة الأولى المتكونة من خمس كلمات في كلّ فصل نبدأ في التلقي التنازلي لامتداد السجعات زمنياً، حيث تبدأ كثافتها في التزايد كلّما قــلّ عدد الكلمــات في الفصول، فمن خمس كلمــات في كلّ فصل، إلى أربــع كلمات، إلى ثلاث كلمــات، إلى كلمتين، وهذا البنــاء الإيقاعي المتدرج في الكثافة الإيقاعية يزيد السجعات وقعاً إيقاعيــاً يعضــد به شعرية السجعة في بنــاء كليّ ساوق فيه الإيقاع الدلالــة بغرض التأثير على

المتلقـي، فمـن السجعات الطويلة إيقاعياً وجمل طويلة دلاليـة، وبتدرج تنازلي في عدد كلمات فصـول السجعات، يسعى الباث قرع أذن المتلقي بتكثيف الإيقاع قصد جلب المتلقي وإشراكه فـي العملية التواصلية، وسيعاضد إيقاع السّجع إيقاع التجنيس، بنوعيه التّام والناقص، والذي يكـون ذا فاعلية إيقاعيـة كلّما كانـت اللفظتان متجاورتيـن، ومتقاربتي المخـارج، وموحدتي البنـاء الصرفـي، ففي المثال التالي: «لما وجد لها أصلاً يوثق به سوى ما افتراه ذوو القصور، البائعـون حظهـم من الجنة ذات الأنهار والقصـور»[٢١]. نجد جناساً تامّاً غيـر أنّ وقع التّجاور غـاب عن اللفظتين فأفقد التجنيس قيمته الصوتية، فكان التعويض في الفاعلية الإيقاعية من ناحيـة التّمام فيـه صوتاً وصرفاً، وهو ما فضلـه القدامى العرب، واعتبـروا أنّ السّجعة تنزاح نحـو الشّعريـة كلّما انتهت بلفظتيـن مبنيتين على وزن صرفي موحد، وعليـه فإنّ التجنيس في مثـل هذه الحال يؤدي وظيفتين، وظيفة تجنيسية، ووظيفـة سجعية، وهذا ما يعطي للفظة قوّة إيقاعية تغني عن قوّة التجاور وترفد النصّ بشعرية زائدة سواء على مستوى الصوت أو الكلمة أو البناء ككل ويرجع الفضل في ذلك إلى حسن استغلاله للوسائل الإيقاعية من سجع وتجنيس وترصيع.

أمـا ابن ميمون [٢٢]في مقاماتـه، فإنّه يختلف في إبداعه عن مبدعـي المقامات التقليدية، حيـث نجدها تختلف في بعض جوانبها عن تقاليـد المقامات العربية القديمة التي تمثل جانباً مـن تراثنـا السردي، إذ إنّ ابـن ميمون لم يبتدع شخصية راوية، ولم يكتـب من أجل أن يعلّم، ولا مـن أجـل أن يقدّم من وحي خياله قصّة، وإنما كتـب من أجل أن ينقل ويثبّت وقائع تاريخية

مرتبطـة بشخصيـة واقعية يريد التأريخ لها في زمن كان التأريـخ يخصّ الملوك والسلاطين، وهـو الذي صرّح تصريحـاً مباشراً بالأسباب التي دفعته إلى تأليفـه، والتي يمكن إجمالها في النقاط الآتية:

١- الإعجاب الشديد بمحمد بكداش [٢٣] وبأعماله: فهو «عالم الأمراء، وأمير العلماء، مولانا فخـر الدّولة العثمانية وناشر لـواء العدل على جميع البرية» لأنّه حـرّر وهران، وهو حدث جلل تمحـور حوله نسيج المقامـة لأنّه الشخص «الـذي أنام في ظلال أمان جميـع الأنام... [و] أنـارت أنـواره جميع البلدان» [٢٤]، فارتسمت صورته عنده صـورة البطل المنقذ، ومحقق الأمن صاحب العلم، الحاكم العادل.

٢- رغبتـه فـي تخليد اسمـه، بالتأريخ لسيرتـه عن طريـق تخليد مناقبـه بغرض خدمة: «مجلسـه العالـي بزف هذا الكتـاب إليه، المحتوي على مـا نشر من السيـرة المحمدية عليه، وأشـرف محاسنه بمثوله بين يديه، فوسمتـه باسمه، وكسوته نور وسمه» [٢٥] فدبجه «من صادق الخبر وصحيحه على ما تجده فيه من ألفاظ لغوية وأنواع بديعية وأخبار مستملحة...» [٢٦].

٣- سعيـه إلـى التأريـخ لسيرة محمـد بكداش، وأحداث تحريـر وهران، وحفـظ المادة التاريخيـة للأجيال اللاحقة، وهي مادة تاريخية تحرّى فـي جمعها الصدق والأمانة، باعتباره شاهد تفاعـل مع أحداثها، وبذلك فهي مادة تاريخية موثوق بصحتها باعتباره عايشها، وذلك ما يصرح به قائلاً «ولم آل جهداً، في تنقيحه وتأليفه، من صادق الخبر وصحيحه» [٢٧].

ومادامـت السيـرة تتموضـع بنيوياً كمقابـل للتخييل، بخـلاف المقامة التـي تتموضع في الطـرف النقيـض للحقيقة، فابن ميمون بصفته الأنا المتكلمة فـي هذه المقامات له رغبة في كتابـة تختلف عن تلك الموجـودة في المقامات التقليدية لأنّ دوافعـه التي أعلن عنها صراحة فـي مقدمة كتابـه مختلفة عن تلك الموجودة في المقامات التقليديـة حيث إنّ «الأنا» المتكلمة فـي مقاماتـه التراثية تضع القطيعة مع ما هو مرجعي، وتعوّل فـي محاولتها خلق عالم سحري همّـه الوظيفة الشعرية على عبقريـة المبدع وقدرته على إثبات أحداث من المستحيل تقديمها علـى أنّها واقعيـة، وهو ما يجعل القارئ يصدّق حقيقة المعلومات التي يقدّمها النص على أنّها واقعـة أو ممكنـة الوقوع، بخلاف مقامة ابـن ميمون التي سعت منذ البدايـة إلى تكريس فكرة صحة ما ترويه، في محاولة الوفاء للواقع المعيش، وبناء عليه يمكن القول إنَّ مقامة ابن ميمون بسردهـا لأحـداث واقعية وحقيقيـة، فإنّها لا تحاكـي الواقع، بل تنقله بوفـاء بخلاف المقامة التقليدية التي تعيد إنتاج الواقع بلغة أدبية، حيث الوظيفة الشعرية تحتل حيزاً كبيراً من عملية التفكيـر عند المبدع على حساب الوظيفة المرجعية، وهذا يعني أنّ القصد التوثيقي التاريخي

والسيـري كان الهدف المحفـز لابن ميمون على كتابة مقاماتـه، والمفارقة في هذه المقامات هـو أنّ العلامات اللسانية عوض أن تتجسد من خلال الاستعمال المتواتر لها، مادام الموضوع ملتصقـاً بالحقيقـة / التاريخ والسيرة، نجدهـا تلتصق بأسلوب الكتابـات التخيلية المصنفة أجناسياً تحث ما عرف بالنثر الفنيّ التخيلي المعروف بجنس المقامة.

غدا نصّ التحفة المرضية عبوراً من النقيض (المقامة/ التخييل) إلى النقيض (السيرة/ التاريـخ) فـي حركة دائمة، وجـوده غير متوقـف على وجـود الأدب الجيّد الخاضـع للتراتبية الأجناسية[٢٨] فهـو نصّ لا يمكن الإمساك به بسبب طاقته التدميرية الموجهة إزاء التصنيفات القديمة التي جعلت تموقع النصّ دائماً خلف الحدود المعترف بها في الشعريات القديمة.

وإذا عدنا إلى ابن حمادوش[٢٩] الذي حوّل (القبح) كموضوع في الأدب بفضل موهبته وذكائه المبدع، وحساسيته الفنية المفرطة إلى عمل فنيّ جميل بإكساب الموضوعات المستبعدة ذوقياً وأخلاقيـاً، أو اجتماعياً كخامة مباشرة بعـداً جمالياً عن طريق تحويلها إلى صور تحمل طابعاً فكريـاً وفلسفيـاً، حتى غدا القبح فـي مقاماته نوعاً من الجمال «يؤدي إلـى انطباع استاطيقي يمكـن أن يكون ممتعـاً بدلاً من الانطباع المؤلم»[٣٠] ففي مقامته الأولى يصف حاله المزرية عن طريق تقديمها في شكل ثنائية وصفية مادية ومعنوية (الفقر/حب المال) والتي ستنبني عليها أحـداث المقامـة، يقول: «الحمد لله، الذي طحى بي ضيق الأسبـاب، وهوى الاكتساب...» [٣١]، لتظهـر لنا منـذ البداية صورة إنسان في قمّة البشاعة، ليعاضد هـذه الصورة بثنائيات أخرى تعمّق الصورة القبيحة لهذه الشّخصية السّاردة، فالأنا السّاردة هي نفسها الأنا البطلة بخلاف المقامـات التقليدية، وهي خاصية المقامات المغاربية عامة، والتي تداخلت أجناسياً مع فنون نثرية كثيرة، وبخاصة السيرة الذاتية، يقول: «أخوض الغمار، لأجتني الثمار، وأقتحم الأخطار، لكـي أدرك الأوطار...»[٣٢] فالشخصيـة السّـاردة منـذ البداية تعلن عـن مشروعها المحفوف بالمخاطر والصّعاب، فتتضـح لنا صورة الشّخصية البطلة الطموحة لجمع المال، وهي صورة سلبية قبيحة في مجمل الثقافات العالمية، ليتواصل سرد البشاعة في بقية المقامة، وينقل لنا صوّراً أكثر قبحاً في المقامة التي وسمها بالمقامة الهركلية، والتي ابتدأها بوصف المكان الذي نزل به بهركلة، وهو خان «كأنّه من أبيات النيران، أو كنائس الرهبان، بل لا شك أنّه من أبيات العصيان، فلذلك لا يسر به الناظر، ولا ينشرح له الخاطر»[٣٣] لينقلنا بعدها إلى وصف الحجرة التي اكتراها، يقول: «فاختصصت منه بحجره، أو نقرة في حجرة، وكأني وقعت من السماء في حفرة، أو اتبعت أفعوان فدخلت جحره،...»[٣٤] إنّ الفضاء المغلق هذا مقزز وغير مريح بالنسبة إلى السارد البطل، الذي عمد لوصفه إلى مجموعة من التشبيهات لتقريب صورته من المتلقي،

وعـن طريق تلك التشبيهـات تتضح صورة الخـان والجحر...إنّ الصـورة كتجربة استاطيقية هـي جميلـة، حيث استطاع السـارد تقريبها من المتلقي تقريبا حسيـاً عن طريق مجموعة من التشبيهات، وبناؤه الهندسي هذا حقّق تلك المتعة.

يتواصـل السرد بوتيـرة سريعة، بإخبار مكثف عـن أفعاله من غلق البـاب حتى الاستفاقة المفاجئـة، لينقلنا بعدها إلى مشهد به بشاعة وقبـح أخلاقيان، حيث انتفاء القيمة الأخلاقية في مشهد شجار لإحدى بائعات الهوى مع أحد الزبائن، يقول: «فلم يوقظني إلاّ جلبة الأصوات، وتداعي القينات، والتدافع بمنع وهات، وبعض هاد وبعض عات، وإذا بجاري بيت بيت، يحاسب قينـة علـى كيت وكيت، وهي تقول له: فعلت كذا كذا فعلـة، وتدفع أجر فعلة، فو الذي سهل علي السفاح، ونصبني لكل من أراد النكاح، لا برحت إلى الصباح، على وجه وقاح، وتدفع المهر بلا سماح...»[٣٥].

إنّ هـذا المشهـد وإنّ كان أخلاقياً مرتبطاً بالشّر، فإنّـه استاطيقياً مشهد جميل، استطاع السـارد من خلاله نقل أحداث خافية عن العامة، لقد أعمل عقله لتقديم هذه التجربة الخفية كتجربـة عينية للمتلقـي، إنّ القدرة على تقديم الخفي والممنوع بطريقـة مقبولة لدى المتلقي وهو الفنّ بعينه.

وفـي مقامة أخـرى ينقلنا ابن حمادوش إلـى البشاعة الأنثوية الروحيـة والجسدية، وذلك بعـد عرض لحاله وحال البلاد، من قلّة عيش، وكثرة الأولاد، وغلب الزمان، ومباشرة بعد هذا المشهـد يخبرنـا عن قرانه بجارته ليبـدأ أولاً بتعداد مظاهر القبح الروحـي فيها، إذ يصفها بأنّهـا غير قنوعة، وملحاحة الطلبات، وساخطة على الدهر... وبعد استرسال في وصف القبح النفسي لهذه المرأة في أقصى درجاته، ينقلنا مباشرة إلى وصف القبح الجسدي لهذه المرأة بـدءاً مـن الولادة حيـث: «غذتها أمها لبـن القرود، فشبـت لا تألـف المقصود،»[٣٦]إلى أصلها الحيواني «نطفة الكلاب في أرحام الثعلب»[٣٧]، إنّ هذه الصور تقرّب المقصود أكثر، إنّ السارد استطاع بفضل حسه الفنيّ أن ينقل مفاهيم مجردة عن قبل لقربها من المتلقي في شكل صور عينيـة، فالقرد من المسخ، فكيف بلبنه، والكلاب كثيرة السفاح، لا أصل لها، وفي رحم الثعلب المعـروف بالمكر، إنّ السـارد في محاولة تقريب صورة زوجته من المتلقي في أبشع مظهر لها استغـل المشتـرك الثقافي بينه والمتلقي ليسهـل له إعادة تشكيل الصورة مـن جديد لبشاعة هـذه المرأة وقبحها، فهي «غليظة الجنـاب، ليس لها في الدهر صاحب، جمعت تسطير مؤدب الصبيـان، وشغب الولدان، وغلظة الملوك، ونشأة الصعلوك، كما قيل: أنف في السّماء، واست في الماء.»[٣٨].

ومجمل القول إنّ ابن حمادوش استطاع أن يقدم لنا نماذج قبيحة بفضل قدرته الاستاطيقية على التصوير، كما استطاع أن يتحرر في الأدب من المفهوم الأخلاقي للجمال في ظلّ مجتمع محافظ جداً، ليرتقي به إلى المفهوم الاستاطيقي، فكانت شعرية القبح عند منفداً لذلك، حيث استطاع تحويل كثير من المسكوت عنه، الذي تجلى في الوعى الجمعي كمفاهيم مجردة عن قيّم السلبية إلى صوّر شعرية نابعة من تجربة عينية قريبة من فهم المتلقي، تنجم عنها متعة استاطيقية.

وإذا كان القرن التاسع عشر هو أفقر قرون الكتابة الإبداعية الجزائرية، فإنّه لا أحد ينكر أنّ (أدب المقامة) «بقي حاضراً رغم فقر القرن، وربّما بدت تجربتا (الأمير عبد القادر) أوّلاً، و(محمد عبد الرحمن الديسي) ثانياً: من النماذج الجيّدة، فهما تجربتان رائقتان بظلالهما الأدبية الطلية، والروح الإنسانية الجميلة فيهما معاً، تجربة الأوّل (صوفية) روحية خالصة، وتجربة الثاني أدبية فكرية عذبة...»[٣٩].

إنّ تجربة الأمير عبد القادر[٤٠] التي تعتبر من أولى تجارب الكتابة النثرية في الأدب الجزائري خلال القرن التاسع عشر، تعتبر كتابة صوفية في شكل مقامة، وسمها صاحبها «شبه مقامة»، وهي مثبّتة نصّاً في مطلع المجلد الأوّل من كتابه (المواقف في التصوّف والوعظ والإرشاد) وهي مقسمة إلى قسمين: القسم الأوّل نثري وهو جوهر المقامة، وثانيهما شعري وهو تكملة للصورة، فيه تعميق للجانب الأوّل، وتأكيد له، ويشتمل على مئتين وواحد وسبعين بيتاً[٤١].

حاول من خلالها الأمير أن «ينقل تجربة في الباطن الخفي... وهي تجربة متعالية، على الرغم من تأصلها في الزمان، ...بالإضافة إلى أنّها تتجاوز حدود الطاقة اللّغوية. فهناك محدودية للكلمات، أمام لامحدودية التجربة. اللغة تجيء من العالم، والتجربة تجيء مما وراءه، وهذه التجربة رؤيا في اتساع دائم»[٤٢].

وبناء على ما تقدّم يمكن القول إنّ التشكيل الرّمزي الصوفي عند الأمير يعدّ نمطاً من التشكيل الفنيّ الذي يزاوج بين التصوير الذهني والتشكيل اللغويّ، وهو تشكيل للحياة الروحية للصوفي وأحواله الباطنية، وتصوير لتفاعله مع العالم المادي الواقعي، وهذا يعني أنّ سمات التشكيل الرمزي ستنطبع بالبعدين الروحي والواقعي معاً، فيها يؤدي الخيال الدور المهمّ في نسج الملامح الجمالية لهذا التشكيل، فيصبح الخيال بين حركة مدّ وجزر بين الباطن / النفس والظاهر / المحيط، وهكذا يشكّل الصوفي ما ينثال على مخيلته ووجدانه باللّغة، لكنه لا يصرّح، إنّه يوظف لغته الخاصة التي يشوبها نوع من الغموض الشفاف، إنّها لغة

الإشـارات والرمز والإيحاء، يقول الأمير عبد القادر: «هـذه نفثات روحية، وإلقاءات سبوحية، بعلوم وهبية، وأسرار غيبية، من وراء طور العقول، وظواهر النقول، خارجة عن أنواع الاكتساب والنظـر في كتاب، قيدتها لإخواننا الذيـن يؤمنون بآياتنا، إذا لم يصلوا إلى اقتطاف ثمراتها، تركوها في زوايا أماكنها، إلى أن يبلغوا أشدهم، ويستخرجوا كنزهم، وما قيدتها لمن يقول هذا إفـك قديم وأساطير الأولين... وإذ جئناهم بأمر خالـف لما تلقوه عن مشايخهم المتقدمين، وما سمعـوه من آبائهم الأولين، فالأمر عظيم، والخطاب جسيم، والعقل عقال، والتقليد بالفلا عاصـم إلا من رحـم ربـي...»[٤٣]، ولأنّ مقامة الأمير تقـدم تجربة حياتيـة وروحية فريدة من نوعهـا تتدرج في إطار واقع فعلـي معيش خاص بالصوفي حيث عصام يتحول من متلق مباشر لخطـاب العريـف إلى بطل ينهض بالمغامرة بعد نهايـة القصة والتي هي رحلـة روحية بحثاً عـن الحقيقـة الإلهية التي هي (المعشوقة) يقـول: «فلمّا تمت القصـة واجتليت عروسها على المنصّـة، وما كاد أن ينقضي إعجابنا منهـا، واستغرابنا لها، فقلت لهم: يا قوم ألستم تعلمون أنـيّ طلاع الثنايا؟ وسبـاق الكتيبة إلى معترك المنايا؟ فأنا آتيكـم بحقيقتها ومجازها، وأفك لكم المعمّى من ألغازها، أو أموت فأعذر، ولا علي إن لم أقبر. فقال لي بعض المستبصرين من الحاضريـن، وكان ممّن جرب هذا الأمر، وفرّ عـن تجربته الدهر: إن صدقت لهجتك، وهانت عليـك مهجتـك، وأردت الوصول إلـى ذلك الجناب، وقطـع تلك الجبال، والبحـار والهضاب، فركب نسراً أو غراباً وأنّه لا ينال ما قصدت إلاّ من كان على الهمّة قويّ العزيمة...»[٤٤] إنّ هذا النصّ يبيّن بشكل جليّ أنّ تقريب الرحلة الروحية لإدراك الحقيقة الإلهية التي لا يدركها عقل لا يمكـن تقريبهـا للمتلقي إلا عبر إطـار الحقيقة الإنسانية الفنية، بإنتـاج مجموعة صور دالة علـى الحقيقة الوجودية والكونية في أبعادها المادية، وعليه يمكن القول إنّ الحقيقة الوجودية والكونيـة لا تخـرج عن مدارات البناء الفني الـذي تنتجه اللّغة البشريـة وإن كانت عاجزة في بعض الأحيان.

أمّا مـع عبد الرحمن الديسيّ[٤٥] يمكن الحديث عـن المقامة/المناظرة التي شكلت إطاراً مثاليـاً للحـوار، حيث لا حوار بلا اختـلاف وتباين لوجهات النظـر والمقارعة بالحجج بغرض دحض رأي بـرأي، حيث «... في امتداد المناظرة يوجد التأمـل والاعتبار والمعرفة المنطقية والبرهانية، أيّ نشاط العقل بصفة أساسية»[٤٦]، فالمناظرة بما هي محاورة تحمل المتحاورين علـى الاستدلال الذي يقوم بدوره علـى المقابلة والمفاعلة الموجهة ولأجـل تحقيق هذه الغاية يصبـح الأسلـوب ضروريـاً كما لاحـظ ذلك أرسطو الـذي استنتـج أنّ عامة النـاس «يتأثرون بمشاعرهـم أكثـر مما يتأثـرون بعقولهـم»[٤٧]، ولأنّ سبب تأليـف عبد الرحمـن الديسي لهذه

المناظـرة التـي وسمها (مناظرة بين العلـم والجهل) هو: «بعث نشاط فكـري، وحركة نقدية وأدبيـة، فأعلـن الكاتـب ذلك صراحـة بأنّه قصد بها (إيقـاظ العزائم وتحريـك الهمم) لذا اكتسـت هذا الطابع الأدبي المشرق، تحت عنوان (مناظرة) والتصريح في النّص أيضا باسم (مقامـة) وكـرّر اسم (مقامة) بإلحاح، في مخطوط له شرح به هذه (المناظرة) في نحو مئة وثلاثين صفحة أسماها (بذل الكرامة لقراء المقامة)»[٤٨]، فهي إذن تتأطر أجناسياً ضمن فنّ المقامـة الـذي ينتمي إلى العمل الإبداعي الحكائي التخيلي، وتبيـن القراءة الأولى أنّ انطلاق المناظرة التي جمعت بين الشخصيتين المعنويتين (العلم والجهل)، تمّ ابتداؤها بعد المقدّمة التقليديـة المتمثلة في البسملـة والحمدلة والصلاة والتسليم على النبي الأمين صلى الله عليه وسلّم، والتي عودتنا عليها المقامات المغاربية بصفة عامة، ليقدّم لنا جوّ الحوار وشخصياته، يقـول: «بعد حمد ملهم الصـواب، وكاشف الأوصاب، والصلاة الكاملـة، والتحيات المتواصلة الشاملة، على سيدنا ومولانا محمد وآله وصحبه والفئة العالمة العاملة. فقد اقتضى الحال، أن يقع بين العلم والجهل مناظرة وجدال، فاجتمع قوم، وعينوا لذلك يوم»[٤٩].

إنّ مـن شـروط الحوار المتوفرة، وقد تـمّ الإعلان عليها، طرفا الحـوار، زيادة على فضاء الحـوار وموضوع الحوار، والذي يستلهم بداية من تسمية الشخصيتين المعنويتين، زيادة على الجمهـور المقصود بهذه المناظـرة، أليس الجمهور أهمّ طرف في الحوار الحجاجيّ، ذاك أنّ الحجـاج كما يقول جيـل دكلارك: «يتخذ من العلاقات الإنسانيـة والاجتماعية حقلاً له، يبرز كأداة لغويـة وفكريـة تسمح باتخاذ قرار في ميـدان يسوده النزاع وتطغى عليـه المجادلة»[٥٠]. وزيـادة على ذلك، ألم يكن من أهداف هذه (المقامة / المناظرة) إحداث أثر ما في المتلقي، وإقناعه بفكرة معيّنة.

إنّ مناظرة الديسي توافرت على جميع تلك الشروط قصد تحقيق الهدف منها، فقد جاءت مقسّمـة إلى ثـلاث مراحل، كلّ مرحلة مسبوقـة بتمهيد وصفيّ لحـال الشخصية المحاججة، فمباشـرة بعـد التمهيد العام الذي تلـى الاستهلال تقدّم لنا شخصيـة العلم في مقطع وصفي تمهيـدي، وقـد ظهر عليها الوهـن والتعب والشيخوخـة والعجز والهزال، وتلـك حال العلم في المجتمع الجزائري إبّان الاستعمار الفرنسي، يقول واصفاً: «فقام العلم وقد شاخ وأسن، وأدركه الضعـف والوهن، بادي الإعواز، يتوكأ على عكاز، في رثة حـال، وأطمار وأسبال»[٥١]، وبعد نقل حجاجـه، يقـدّم لنا الجهل في مقطع وصفي آخر، وكلّه زهو وخيـلاء بما جاد به الزّمان ليسود ويحكـم، يقول واصفـاً الجهل: «وسمع الجهل ما فيه قيل، أبرق وأرعد، ووعد وأوعد، ونهض في أكمـل شارة وأحسـن بزة، وقد انتفخ من الكبـر وأخذته العزة، وعلى رأسه التـاج والعَلَم، وفي

خدمتـه السيف والقلم، في عتو تيمـور أو جنكيز، وتعاظم ممزق الكتاب النبوي كسرى ابرويز، أمـا القيصـر، فما فـرط في الكتـاب المعظم ولا قصر، فبربـر وبرطم وزمجـر وجرسم»[٥٢]، وبعـد ذلك ينقلنا في مقطع وصفي آخر تقدّم لنـا شخصية الإنصاف، في أبهى صور الجمال، ويشكل الإنصاف هنا الصوت الثالث في المناظرة وحضوره غاية حجاجية في حد ذاتها. يقول الرّاوي: «فلما طالت بينهما المشاتمة، وكاد الأمر يفضي إلى المضاربة والملاكمة، قام حينئذ الجميل الأوصاف، حلية المتقين والأشراف، المعروف بالإنصاف»[٥٣].

إنّ هـذه المصاحبـات للخطاب المنقـول المباشر، هي مصاحبات تؤطـر الخطاب وتوجه دلالاته في سياق معيّن، ونحو هدف معيّن.

ينبني الحـوار الحجاجي في هذه المقامة على استراتيجيـة حجاجية إقناعية، انبنت على ثـلاث مراحل رئيسـة، وكلّ مرحلة تتفرع إلى مراحل فرعية، حاشـداً حجاجية إقناعية بجملة مـن الوسائـل الحجاجية المنطقيـة، والبلاغية واللّغويـة، بعدها يتولى لسان حـال الإنصاف الـكلام بغرض الإنصـاف بينهما، معـوّلاً على القياس الخطابي الـذي يعدّ «آلية مـن آليات الذهـن البشريّ، تقوم بالربط بين شيئين على أساس جملة من الخصائص المشتركة بينهما للوصول إلى استنتاج ما، بألفاظ فيها شيء من الالتباس والاشتراك، بناء على أنّ القياس يقوم علـى التجربة، التي ينطلق منهـا المتكلّم لتشكيل صورة استدلاليـة»[٥٤]، وما دامت كلّ محاورة ومحاججة أصواتاً متداخلة وفاعلة، وإنّ لسان حال العلم ولسان حال الجهل يشكلان إحداثيات العملية الجدلية المتصاعدة، فإنّ صوت لسان حال الإنصاف يتدخل هنا ليفصل في الموضوع يقـول: «أيها الخصمان دعا الشنآن، واتركا اللجاج، ولا تطيلا الحجاج، وأنتما المتعاقبان على نوع الإنسان، والوصفان له اللازمان،...»[٥٥] فلسان حال الإنصاف وانطلاقاً من المعطيات التي سلف ذكرها من لدن كلّ من لسان حال العلم ولسان حال الجهل، يقدّم استنتاجه التوافقي بين العلم والجهل، لمّا تأخذ الحوارية والحجاج في هذه المناظرة ذروتها.

وخلاصـة القـول إنّ هذه بعض النصوص المقامية التـي أبدعتها عقول جزائرية نيرة على غير مثال ولا تقليد، فيها شعرية كامنة، واضحة جلية، وهي جهد لا يستهان به، وإضافة لا تنكر في تاريخ المقامة العربية خاصة، والسرديات العربية القديمة عامة، والأدب الجزائري القديم والعربي على الرغم من الغبن والتغييب اللذين لحقا بهذه النصوص التي تمثل قطرة من فيض قليله لا يزال مخطوطاً في مكتبات العالم، وكثيره ضائع.

الهوامش

(١)- مارون عبود: بديع الزمان الهمذاني، مؤسسة هنداوي، مصر، ٢٠١٣، ص٣٥.

(٢)- أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، ١٩٩٨، ص٢٦.

(٣)- عبد الملك مرتاض: فن المقامة في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٨، ص ص٢١١-٢١٣.

(٤)- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث (١٨٣٠-١٩٤٥)، ص٧٥.

(٥)- ركـن الدين بن محمد بن محمـد بن محرز الوهراني: منامات الوهراني ومقاماتـه ورسائله، تحقيق: إبراهيم شعلان ومحمد نغش، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، مصر، ١٩٦٨م، ص ٦١ –٧١.

(٦)- المصدر السابق نفسه، ص٦٣-٦٤.

(٧)- المصدر السابق نفسه، ص٦٣.

(٨)- المصدر السابق نفسه، ص٦٣.

(٩)- هـو محمـد بـن عبد الله بن سعيد بن عبد الله بـن سعيد بن علي بن أحمد السّلمانـي الخطيب، ويكنى أبا عبد الله، هـو شاعر وكاتب وفقيه ومـؤرخ وفيلسوف وطبيب وسياسي من الأندلس، درس الأدب والطب والفلسفة في جامعة القرويين بفاس. قضّى معظم حياته في غرناطة في خدمة بلاط بني نصر وعرف بذي الوزارتين: الأدب والسيف. نُقِشت أشعاره على حوائط قصر الحمراء بغرناطة، ونشأ لسان الدين في أسرة عرفت بالعلم والفضل والجـاه، وكان جـده الثالث «سعيد» يجلس للعلم والوعظ فعرف بالخطيب ثم لحق اللقب بالأسرة منذ إقامتها في لوشة وكانت أسرة ابن الخطيب من إحدى القبائل العربية القحطانية التي وفدت إلى الأندلس، وتأدّب في غرناطة على شيوخها، فأخذ عنهم القرآن، والفقه، والتفسير، واللغة، والرواية، والطب، ونسبته للأدب الجزائري هو أنّه زار تلمسان، فوصلها في التاسع عشر من رجب من العام ٧٧٣ هـ، واستقبله السلطان أحسن استقبال، وأحلّه من مجلسه محل الاصطفاء.

(١٠)- ابـن الخطيـب: معيار الاختيار في ذكـر المعاهد والديار، تحقيق: محمد شبانة، مطبعـة فضالة، المحمدية، المغرب، ١٩٧٦، ص٥٥، (مقدمة المحقق).

(١١)- المصدر السابق نفسه، ص٧٩.

(١٢)- محسن السقا: دراسات في المقامة والأقصوصة، مكتبة قرطاج، تونس، ط١، ٢٠١٨، ص١٠.

(١٣)- ابن الخطيب: معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار، مصدر سابق، ص٧٣.

(١٤)- المصدر السابق نفسه، ص٧٤.

(١٥)- جـواد بنيـس: آفاق نقدية، الوصف واللغة الوصفية في رواية زينب لمحمد حسين هيكل، (دراسات أسلوبية)، مجلة فصول، المجلد ١١، العدد٢، نيسان ١٩٩٢، ص ٢٣٦.

(١٦)- روبـرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمـة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤، بيروت، ص٦٤.

(١٧)- المرجع السابق نفسه، ص ٦٨.

(١٨)- هو أحمد بن قاسم بن محمد ساسي البوني، ولد في عنابة سنة ١٠٦٣هـ، وتوفي بها سنة ١١٣٩هـ، وهو من أسرة توارثت العلم والتصوف، فأبوه وجدّه وابنه، وكذا بعض أقاربه سلكوا هذا الطريق، وقد درس بعنابة، وتونس ومصر والحجاز، وله إجازات من بعضهم، كما أجاز هو بعض معاصريه، له مؤلفات عديدة، تجاوزت المئة بحسب ذكره.

(١٩)- ذكـر أبـو القاسم سعد الله أنّ البونيّ كتب هذه المقامـة في فاتح عام ١١٠٦ هـ، ينظر: أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٣، ص٩١.

(٢٠)- أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة، مصدر سبق ذكره، ص٩٢.

(٢١)- المصدر السابق نفسه، ص ٩٤.

(٢٢)- هـو أبـو عبد الله محمد بن ميمون الزواوي النجاري الجزائري، لا يعرف له تاريخ ميلاد، غير أنّ المرجح أنّه ولـد فـي النصف الثاني من القرن الحادي عشر الهجري، وهو رجل من رجـال الثقافة والعلم ببلاد الجزائر، إذ شارك في جميع فنون عصره، اشتهر بصداقته لابن حمادوش الجزائري، وعاش حياة ميسورة على ما ذكره ابن حمادوش الذي ذكر وجود خادم له، زيادة على فتحه لبيته نادياً للعلماء والأدباء، ومثلما جهل تاريخ ومكان ولادته، جهل كذلك تاريخ ومكان وفاته.

(٢٣)- محمـد بكداش: هو محمد بـن أبي الحسين نور الدين علي بن محمد النكيد، نسبة إلى نيكيدا ناحية من بلاد تركيـا، حيـث نشأ وتربى وهو عربي الأصل ينتمي إلى آل البيت، وبكداش لقـب تركي معناه الحجر القاسي أو هو لفـظ فارسي معناه المتفرد بالسـوء (...) جلس على أريكة الحكم ١١١٨هـ/ ١٧٠٧م. قضى على حكم الإسبان فـي وهران فـي (١١٢٠هـ/١٧٠٨م) تمرد الجنـد وتآمروا ضده فقتلـوه خنقاً يوم السبت ٢١محـرم ١١٢٢هـ ٢٢ آذار ١٧١٠م، وأعـدم معه صهره حسن أوزان وخلف الـداي في منصبه دالي إبراهيم وهو أحد المتآمرين ضده. ينظـر عبـد الرحمن بن محمد الجيلاني، تاريخ الجزائر العام، دار الأمة برج الكيفان الجزائر،ج٣، دط، ٢٠٠٩، ص ٢٠٩، ص٢١٠، ص٢٢٠.

(٢٤)- محمـد بـن ميمون الجزائـري: التحفة المرضية فـي الدولة البكداشية فـي بلاد الجزائـر المحمية، تقديم وتحقيق: محمد بن عبد الكريم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١، ص ١١٢.

(٢٥)- المصدر السابق نفسه، ص ١٣٣.

(٢٦)- المصدر السابق نفسه، ص ١٣٣.

(٢٧)- المصدر السابق نفسه، ص ١٣٣.

(٢٨)- ينظـر بخصوص هذا الموضوع: رولان بارث، هسهسة اللغة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٩، ص١٨٩ وما بعدها.

(٢٩)- هـو عبـد الـرزاق بن محمد بـن محمـد، المعروف بابـن حمادوش الجزائري، ولـد بمدينـة الجزائر سنة ١١٠٧ه-١٦٩٥م، وتوفـي عـن عمر يناهز زهـاء التسعين عاماً، ولا يعلم تاريخ وفاتـه ولا مكانها، ودرس في وطنه وتـزوج به، وتقلّد فيـه بعض الوظائف الدينية، وكانـت بداية رحلاته في سنّ العشرين حيـث كانت أولاها رحلته للحـج، وعاصر ابن حمادوش أحداثاً هامة في البلاد، وكان الرجـل محيطاً بعلوم الفقه والنحو والتصوف والأب والتاريخ، وتبيّن رحلته التي ذكر فيها كثيراً من كتبه أنّه زيادة على العلوم التي اكتسبها كبقية علماء عصره، كان ميالاً لعلوم الرياضيات والطّب، وكان له اهتمام زائد بطبائع الناس، وغرائب الأشياء.

(٣٠)- ولتـرت ستيـس، معنى الجمـال (نظرية في الاستطيقـا)، ترجمة: إمام عبـد الفتاح إمـام، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٠٥.

(٣١)- عبـد الـرزاق بن حمادوش الجزائري، لسان المقال في النبـأ عن النّسب والحسب والحـال، تقديم وتحقيق وتعليق أبي القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ١٩٨٣، ص ٧١.

(٣٢)- المصدر السابق نفسه، ص ٧١.

(٣٣)- المصدر السابق نفسه، ص ٧٩.

(٣٤)- المصدر السابق نفسه، ص ٧٩.

(٣٥)- المصدر السابق نفسه، ص ٧٩.

(٣٦)- المصدر السابق نفسه، ص ١٦٥.

(٣٧)- المصدر السابق نفسه، ص ١٦٥.

(٣٨)- المصدر السابق نفسه، ص ١٦٥.

(٣٩)- عمر بن قينة، فنّ المقامة في الأدب العربيّ، دار المعرفة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٢، ص ٥٩.

(٤٠)- الأميـر عبـد القادر بـن محيي الديـن المعروف بـ عبد القـادر الجزائري ولـد قرب مدينـة معسكر بالغرب الجزائـري يـوم الثلاثـاء ٦ أيلول ١٨٠٨م الموافق لـ ١٥ رجـب ١٢٢٣هـ، هو رائد سياسـي وعسكري قاوم الجيش الفرنسي خمسة عشر عاماً في أثناء غزو فرنسا للجزائر، وهو أيضاً كاتب وشاعر وفيلسوف وصوفيّ، وهو مؤسس الدولـة الجزائرية الحديثة، ورمز المقاومـة الوطنية ضد الاستعمار والاضطهـاد الفرنسي،وافاه الأجل بدمشق فـي منتصف ليلـة ١٩ رجب ١٣٠٠ هـ / ٢٣ أيار ١٨٨٣ عن عمر يناهز ٧٦ عاماً، وقد دفن بجوار الشيخ ابن عربي بالصالحيـة بدمشق لوصية تركها، وبعد استقلال الجزائر نقل جثمانه إلى الجزائر عام ١٩٦٥، ودفن في مقبرة العاليـة فـي مربع الشهداء الذي لا يدفـن فيه إلا الشخصيـات الوطنية الكبيرة كالرؤساء، ومـن مؤلفات الأمير عبـد القـادر، ديوان شعر، وكتاب «المواقف» وغيره، وقد ألف في بروسـة (تركيا) - في أثناء إقامته بها - رسالة «ذكرى العاقل وتنبيه الغافل»، وهو كتاب موجه لأعضاء المجمع الآسيوي بطلب من الجمعية، وذلك بعد أن منحه هـذا المجمـع العلمي الفرنسي قبل ذلك بقليل العضوية فيه. وكان تاريخ تأليـف الرسالة في ١٤ رمضان ١٢٧١/ ١٨٥٥م، ثم ترجمها الفرنسي «غوستاف ديغا» إلى لغته في عام ١٨٥٨م وهو القنصل الفرنسي بدمشق آنذاك.

(٤١)- ينظـر: الأميـر عبد القادر الجزائـري، كتاب المواقف في التصـوف والوعظ والإرشـاد، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٦٦، ص ١٠ وما بعدها.

(٤٢)- أدونيس: الصوفية والسريانية، دار الساقي، لندن، ط١، ١٩٩٢، ص ٢٣٨-٢٣٩.

(٤٣)- الأمير عبد القادر الجزائري، كتاب المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد، مصدر سابق، ص ١٠.

(٤٤)- المصدر السابق نفسه، ص ١٣.

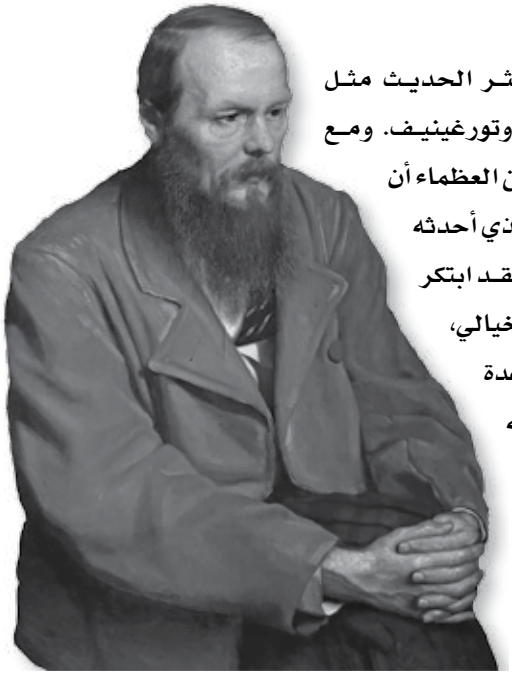
(٤٥)- هو محمد بن محمد بن عبد الرحمن الديسي الجزائري نسبة إلى عين الديس قرب بو سعادة بمدينة المسيلة فـي الجزائر. ولد سنـة ١٢٧٠ هـ، ونشأ وترعرع بمسقـط رأسه يتيماً فأدخلته والدته الكتّـاب حتى حفظ القرآن الكريـم وأتقـن أحكامه على القـراءات السبع وأخـذ شيئاً من مبادئ العربيـة ثم انتقل إلى زاويـة ابن أبي داود بمنطقـة زوارة فمكـث بها حتى رسخت قدمه في علوم العربية والفقـه والفلك، حتى أجازه علماؤها وأذنوا له في التدريـس، وقد ذكر عنـه تلميذه أبو القاسم الحفناوي في ترجمته أنه كان يحفـظ نحو خمسين متناً في مختلف الفنون وأفرده بالترجمة بعض أهل العلم. له ما يزيد من ٢٣ مصنفاً توفي سنة ١٣٣٩ هـ. رحمه الله.

(٤٦)- طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٧، ص ٦٦.
(٤٧)- محمـد العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجا-، ط١، دار الثقافة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص ٨٨.
(٤٨)- عمر بن قينة: فن المقامة في الأدب العربي، دار المعرفة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٢، ص ٧٧.
(٤٩)- محمد بن عبد الرحمن الديسي: المناظرة بين العلم والجهل، ضمن كتاب (من نوادر تراث المالكية)، عناية وتقديم محمد بن شايب شريف الجزائري، دار ابن حزم، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٠٣.
(٥٠)- ساميـة الدريـدي: الحجاج في الشّعر القديم من الجاهلية إلى القـرن الثالث الهجري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠٠٧، ص ٢٤.
(٥١)- محمد بن عبد الرحمن الديسي: المناظرة بين العلم والجهل، ص ١٠٣.
(٥٢)- المصدر نفسه، ص ١١٦-١١٧.
(٥٣)- نفسه، ص ١٣١.
(٥٤)- عبد السلام عشير: عندما نتواصل نغيّر، إفرقيا الشرق، المغرب، ط١(٢٠٠٦)، ص ٩١.
(٥٥)- محمد بن عبد الرحمن الديسي: المناظرة بين العلم والجهل، ص ١٣١-١٣٢.

* * *

حياة دوستويفسكي بعد وفاته

تأليف: رينيه فولوب ميلر[1]
ترجمة: د. باسل المسالمة



كان دوستويفسكي معاصراً لأساتذة النثر الحديث مثل ديكنز وفلوبير وزولا وهوثورن وتولستوي وتورغينيف. ومع ذلك، لا يمكن لأيّ روائي من هؤلاء الروائيين العظماء أن يضاهي التأثير الحاسم والمتزايد باستمرار الذي أحدثه دوستويفسكي في تطوّر الرواية الحديثة، فقد ابتكر واقعية جديدة تدمج ما هو واقعي مع ما هو خيالي، وتدمج ما هو حالي وآني مع الخالد، القاعدة مع السامي، والوعي مع اللاوعي، وهكذا فإنه يصوّر تعقيدَ الحياة بأكملها. فتحت واقعية دوستويفسكي هذه وجهات نظر جديدة، وغيّرت المسار الذي اتخذته الرواية، ومهّدت الطريق أمام رواية القرن العشرين.

ولكن بصرف النظر عن تأثير دوستويفسكي في الاتجاهات الأدبية، لم ينجح أيّ روائي آخر في التعامل بدقة مع جميع مسائل الحياة الأساسية مثل الخير والشر، والحب والكراهية، والشك والإيمان، وتأكيد الذات والقانون الإلهي، والحتمية والإرادة الحرة،

والجريمة والعقاب، والصراع بين المجتمع والفرد الجامح. كل المشاكل التي تُقلق عقل الإنسان، ولا تزال تقلقه، التي تَهُمُّ المفكرين الدينيين من جميع المعتقدات والمحافظين السياسيين والراديكاليين والأطباء النفسيين من المدارس المتضاربة هي جزءٌ لا يتجزأ من عالم السرد الخيالي لفيودور دوستويفسكي.

كان دوستويفسكي «أبا الرواية الحديثة» (The father of the modern novel) كما أطلق عليه النقاد، و«أحد أعظم العباقرة الدينيين في القرن التاسع عشر»، و«رائد التحليل النفسي وعلم الإجرام النفسي»، و«العرّاف العظيم»، الذي توقّع قبل ثمانين عاماً الحرب، والتفكك، والعلمنة، والاضطراب الاجتماعي، والشيوعية، والفاشية، والوجودية. أكد التاريخُ المعاصر كلمة «نبي، نبي!»، التي أطلقها جمهور متحمّس في ختام خطاب دوستويفسكي بمناسبة اليوم التذكاري الشهير لبوشكين.

في حين أنّ الخطاب الموجّه لبوشكين، الذي ألقاه دوستويفسكي قبل أشهر قليلة من وفاته، كان نقطة انطلاق شهرته، كما أن جنازته، التي أُقيمت قبل خمسة وسبعين عاماً، لم تكن بداية تخليده فحسب، بل أنذرت بأهميته أيضاً، التي كانت تتجاوز جميع الحواجز الاجتماعية والسياسية والدينية.

من أجل تكريم عبقرية هذا الشخص المتوفى، قرّرت كل من الكنيسة والدولة عقد جنازة شبه رسمية يجري فيها تمثيل المحكمة والحكومة ورجال الدين والمؤسسات المهمة الأخرى. ولمّا اقترب موكب المعزّين من دير ألكسندر نيفسكي، حيث كان من المقرر وضع التابوت في الكنيسة، فُتحت بوابات الدير وخرج الرهبان في موكب مهيب، وهو شرف مخصص عادةً لجنازة القيصر.

ظهر رئيس أساقفة سانت بيترسبرغ في الكنيسة في منتصف الليل ليصلّي على الموتى. وبعد أن نظر إلى صحن الكنيسة[٢]، شعر بالدهشة لمّا رأى أنّ عدد المتطرفين يفوق عدد الشخصيات المرموقة والنوّاب والتجّار؛ رجال يلقون أقمشة السكوتش على أكتافهم، ونساء ترتدي نظارات طبية وشعرهن قصير، وخدم، ومتسوّلون، ومتشرّدون، وأشخاص من ذوي الذكاء المحدود. اجتمع المهانون والمصابون الذين يملؤون روايات دوستويفسكي ليقدّموا احترامهم الأخير له. ارتفعت أصواتُ الرهبان مرتعشةً في غناء المزامير، ولكن بعد ذلك استولى المهانون والمصابون على الأغنية، وارتفع صوتُ جوقة كبيرة في صحن الكنيسة، وغنّت الترانيم على نحو مؤثر وبإحساس أكبر مما سمعوه من قبل.

عند قبره، حَزِنَ الأمراءُ الشباب والدوقات الكبار، والكهنة المتألّقون، والعمال والمتشرّدون،

والمحافظون والراديكاليون، والسلافوفيليون[٣] والغربيون معاً. بدت روسيا كلّها أنها سافرت إلى قبر دوستويفسكي لتكريم الميت، ذاك المقاتل الثوري من أجل الحرية، والمتحدّث باسم المحافظين، وصديق الوريث الظاهر، وشقيق الجماهير المضطهدة.

كان تولستوي الأول بين الكتّاب العظماء الذين اعترفوا تماماً بتفوق دوستويفسكي. علّق قائلاً: «عادةً ما يُوقِظُ عقلُ الآخرين ومواهبهم الفنية حسداً في داخلي، لكنني شعرتُ دائماً بشعور مختلف نحو دوستويفسكي. لم يخطر لي قط أن أقارن أعمالي بأعماله». حتى بعد أن أدار تولستوي ظهره للفن والأدب، ورفض جميع نِتاجات الأدب المحض (belles lettres)، بما في ذلك نِتاجه، فإنه لن يتخلى عن روايات دوستويفسكي. وفي الليلة التي سبقت رحلته القاتلة، كان يعيد قراءة فصل عن شخصية إلدر زوسيما (Elder Zossima) في رواية دوستويفسكي الإخوة كارامازوف (The Brothers Karamazov).

إذا أدرك تولستوي أهمية دوستويفسكي الأدبية، فقد كانت لنيتشه ردّة فعل على رؤية دوستويفسكي النفسية المميزة. وفي عام ١٨٨٧ حين كان يُكمِلُ كتابه **إرادة القوة** (The Will to Power)، وجد مصادفةً ترجمةً فرنسية جديدة لكتاب دوستويفسكي **رسائل من تحت الأرض** (Notes from the Underground). «يا له من اكتشاف مذهل!»، قال متعجباً: «إنّ فرحي لعظيم!». وبعد قراءة رواية دوستويفسكي **الجريمة والعقاب** (Crime and Punishment)، علّق نيتشه قائلاً: «إنّ دوستويفسكي هو عالِمُ النفس الوحيد الذي لديه ما يعلّمني إياه. أرى أعماله التي تروقني من أفضل ضربات الحظ في حياتي، حتى إنها أفضلُ من اكتشافي للكاتب ستندال[٤] (Stendhal)». غير أنّ نظرته للأخلاق هي بالضبط ما تُطلق عليه أنت أخلاق العبيد»، قال الناقد الدنماركي جورج براندس (George Brandes) بشيء من الاحتجاج. أجاب نيتشه: «هذا صحيح تماماً. ومع ذلك يظلُّ دوستويفسكي واحداً من أولئك الذين قدّموا أكبر راحة لعقلي».

في العام نفسه الذي اكتشف فيه نيتشه دوستويفسكي، قرأ روبرت لويس ستيفنسون[٥] (Robert Louis Stevenson) ترجمةً إنكليزية جديدة لرواية دوستويفسكي **الجريمة والعقاب**، ووصفها بأنها «أعظم كتاب قرأته بالتأكيد منذ عشر سنوات. وكاد أن يقضي علي». غير أنّ الاعتراف الحقيقي بفضل دوستويفسكي في العالم الأنجلوساكسوني كان محجوزاً لوقت لاحق. في البداية، نَفَرَ المزاجُ الإنكليزي من دوستويفسكي بسبب «أسلوبه الخالي من الشكل والمربك والمضطرب»، الذي اقتحم به أعماق قلب الإنسان، ولم يُبدِ الإنكليز إعجابهم بقوة الكاتب الروسي الغريبة إلا بصورة تدريجية.

كتبت الروائية الإنكليزية فيرجينيا وولف الآتي: «إنّ روايات دوستويفسكي تشبه دوّامات هائجة، وعواصفَ رملية متصاعدة، وأعمدة مياه متفجرة تهسهس وتغلي وتمتصنا إلى أعماقها. تتألّف هذه الروايات كلّها بصورة أساسية من مكوّنات الروح. إنّ إعادة البناء الشعرية لعالم شخصياته الداخلي تُربكنا إلى درجة أننا ننسى أن نسأل عن الأوصاف الجسدية المحذوفة. كما أنه لا يخطر لنا أن نتساءل عن المعلومات المفقودة حول الزمان والمكان والمشهد، فالروح هي التي تُهمُّنا، وشغفها، وصخبها، ومزيجها المذهل من الجمال والتفاهة. في دوستويفسكي نكتشف بانوراما أو نظرة شاملة جديدة للعقل البشري».

حين أُرسِلَ سومرست موم[٦] (Somerset Maugham) إلى روسيا في عام ١٩١٧ في مهمّة سرّية، أصبح مطّلعاً على أعمال تولستوي وتورغينيف، لكنّ هذه الأعمال جعلته بارداً، فكتب الآتي: «لم أتلقَ عاطفةً محيّرة وآسرة إلا بعد أن قرأتُ دوستويفسكي. كان هناك شيء فيه جعلني أهتم به، فقرأتُ بجشع ونهم روايةً تلو الأخرى من الروايات العظيمة لأعظم كاتب في روسيا. إنّ دوستويفسكي يُذهلنا بكتاباته ويُرعبنا ويُلهمنا ويُحيّرنا. وإذا قارناه بكتّاب آخرين مثل بلزاك وستندال وفلوبير، فإنهم سيبدون رسميين وباردين بعض الشيء».

أما نقد إي أم فورستر (E. M. Forster) فكان أقرب إلى موطنه، إذ كتب الآتي: «لم يستكشف أيُّ روائي إنكليزي روحَ الإنسان بعمق مثلما فعل دوستويفسكي». وعبّر أرنولد بينيت (Arnold Bennett) عن أمنية تقية أنّ «جميع الروائيين الإنكليز يجب أن يتعلّموا من دوستويفسكي».

حين نَشَرَ م. دو فوغ (M. de Vogüé)، السفير الفرنسي في روسيا، كتابه بعنوان الرواية الروسية (Le roman russe) في عام ١٨٨٦، شَعَرَ أنّ عليه أن يعتذر أنه قدّم للجمهور الفرنسي بين الكتاب الروس «مؤلّفاً غامضاً وغير واضح مثل دوستويفسكي، الذي انتهى صعوده المشكوك فيه برواية **الجريمة والعقاب**. كما قرّر أيضاً أن يمتنع عن إجراء مناقشة مفصّلة لما يدعى «القصة اللانهائية والمعقدة لرواية **الإخوة كارامازوف**، مؤكّداً أنّ القراءة تحتاج إلى «شجاعة حقيقية لقراءتها حتى النهاية». ولكن اتضح أن (دو فوغ) قلّل على نحوٍ خطير من أهمية دوستويفسكي وشجاعة أبناء بلده.

سرعان ما بات واضحاً أنّ دوستويفسكي لديه جاذبية كبيرة للعقل الفرنسي. ومنذ أن وصف أندريه جيد[٧] (André Gide) رواية **الإخوة كارامازوف** بأنها «أعظم رواية كُتبت على الإطلاق»، لم يكن هناك أي فرنسي، لديه شعور وذوق نحو الأدب، يمكن ألا يتفق معه. حين كان فلوبير لا يزال يرأس جلسات «الأدب والطعام» في حفلات العشاء الشهير (شِي مانيي)

(Chez Magny)، أشادَ بتورغينيف بوصفه الممثل الحقيقي لروسيا. أما الآن فقد أعلن الكاتب (جيد) الآتي: «ليس هناك مؤلّفٌ روسي بالمعنى الدقيق للكلمة وأوروبي بصورة عالمية أكثر من دوستويفسكي».

أما الكاتب الفرنسي إميل زولا (Émile Zola)، فقد نَقَلَ الكتابة الفرنسية، بقليل من الحقائق، في اتجاه النزعة الواقعية الوثائقية، ورأى روايات دوستويفسكي بأنها «انحرافات مؤسفة نحو الميول الميتافيزيقية الخبيثة»، التي كان يحاربها دائماً. غير أنه كان مرفوضاً حتى من أشد المعجبين به. كتب هيسمانز (Huysmans) الآتي: «يجب أن نسير في المسار الأساسي الذي سلكه زولا، ولكن يجب علينا أيضاً أن نبحث عن الطريق الموازي الذي يظهره لنا دوستويفسكي، والذي يأخذ العقل إلى ذاك الواقع الخفي، الذي يقبع خلف الأشياء».

ومع ذلك، كان مارسيل بروست (Marcel Proust)، الذي يختلف نهجه نحو الأدب اختلافاً كبيراً عن نهج دوستويفسكي، ممن أشادوا بهذا «العبقري المبدع العظيم، الذي تُعَدُّ شخصياته أروع وأجمل من الشخصيات في لوحة «نايت ووتش» (Night Watch) للرسام رامبرانت[٨] (Rembrandt)، ومع ذلك فإنهم جميعاً غارقون في حقائق عميقة واستثنائية، تبدو غريبة من وجهة نظر دوستويفسكي وحده».

في حديثه نيابةً عن الوجوديين، أعرب سارتر عن تقديره الكبير لدوستويفسكي، إذ قال إنّ عمل دوستويفسكي عن الإنسان المهجور هو نقطة البداية للرواية الوجودية. وقد رسم كامو «خطّاً مباشراً من شخصية الملك أوديب في مسرحية سوفوكليس إلى شخصية كيريلوف (Kirilov) في رواية **الممسوس** لدوستويفسكي، الذي يجمع بين الحكمة الكلاسيكية والبطولة الحديثة».

بعد أن أشار ستيفان تسفايغ (Stefan Zweig) في ألمانيا إلى عظمة دوستويفسكي المتزايدة، ازداد الإعجاب أكثر بالكاتب الروسي من سنة إلى أخرى، حتى اتخذ أشكالاً طائفية. اعتنق كثيرٌ من الألمان عقيدةَ دوستويفسكي عن المسيح الروسي خلال العشرينيات من القرن العشرين، وباتت نوعاً من العقيدة الدينية. تغلغل الحماس لدوستويفسكي، في الواقع، في الفكر الألماني إلى درجة أنّ الحائز على جائزة نوبل، هيرمان هيسه (Hermann Hesse)، رَفَعَ صوتاً مذعوراً في صورة احتجاج. وفي حين اعترف «بموهبة دوستويفسكي العظيمة بلا شك»، حذّر يقول: «لكن أن يشعر الشباب الأوروبي، ولا سيّما الشباب الألماني، أنّ دوستويفسكي هو أعظم كاتب من وجهة نظرهم، وليس غوته ولا حتى نيتشه، فهذه حقيقة مصيرية ومزعجة. بدأت فكرة أسرة كارامازوف تلتهم عقل ألمانيا وأوروبا، وهذا ما يجب أن أسمّيه انحدار أوروبا وانحطاطها».

لكن الألماني الآخر الحائز على جائزة نوبل، توماس مان (Thomas Mann)، يوافق على ذلك أيضاً. «إنني ملآن بالإجلال، والتقديس الصوفي العميق، للعظمة الدينية للملعونين، أمام عبقرية المرض ومرض العبقرية، وأمام هذا الأنموذج الأصلي للمضطهدين والممسوسين، الذين يجتمع فيهم القديس والمجرم».

ليس من المستغرب أن يحظى دوستويفسكي، الذي غزا القارة الأوروبية بشهرته، بتقدير أكبر في بلده نفسه، فالروس هم الأنسب في إدراك ضخامة هذا الرجل، الذي تكمن عظمته في النهاية في عظمة روسيا نفسها. شارك الكتّاب الروس ذوو المزاج والتوقعات المختلفة مثل ميريزكوفسكي (Merezhkovsky)، وبلوك (Blok)، وبيرداييف (Berdyaev)، وإيفانوف (Ivanov) إعجابهم بدوستويفسكي، وأشادوا به ووصفوه بأنه «عبقري الروح الإنسانية الروسية الرحيمة».

وبسبب هذه النزعة الإنسانية الروسية الرحيمة، شَرَعَ حكّام روسيا السوفييتية، الذين بدؤوا يجرّدون الإنسان والمجتمع والفن والأدب من إنسانيتهم، في المسار المخزي للهجوم الوحشي على الكاتب، الذي عبّر عن عظمة روسيا، والذي أصبح العالم كلّه معجباً به.

تنبّأ بهذا الاتجاه مسبقاً مؤلّف روسي معارض ذو مكانة، وهو مكسيم غوركي (Maxim Gorky)، الذي اتخذ موقفاً مناهضاً لدوستويفسكي في المدة التي سبقت الاتحاد السوفييتي. «عبقرية الروح الإنسانية الروسية الرحيمة؟ إنها عبقرية شريرة من التشاؤم المهووس. إنه عدو التقدُّم!» صاح غوركي، الذي أصدر في وقت لاحق في المؤتمر الأول للكتّاب السوفييت مرسوماً مع صديقه ستالين مفاده أنّ «كل الأدب يجب أن يكون أيديولوجياً وواقعياً»، ومن ثَمَّ أشاع أنّ «الأدب المتفائل الذي تنتجه الطبقة الصاعدة من البروليتاريا هو الأهم، تلك الطبقة التقدّمية والمتقدّمة الوحيدة». كان غوركي أيضاً – قبل الحرب العالمية الأولى، وباحتجاجه الشديد على أداء نسخة درامية من رواية **الممسوس** (The Possessed) – أول من حاول خنق الحرية الفنية، وهي ممارسة أتقنها الحكام السوفييت بمهارة فيما بعد. أدّت الديكتاتورية الفكرية التي ابتكرها الرفيقان ستالين وغوركي، ونفذها زدانوف (Zhdanov)، إلى إطلاق عملية التطهير الثقافي (cultural purge)، التي أعلنت عن إصدار حكم الإعدام على العبقرية الحرة والإنسانية في الفن والأدب.

خرج زدانوف بإدانة شاملة لدوستويفسكي معلناً أنه «كما كانت الحال أثناء حياته، يقف دوستويفسكي الآن أيضاً في طليعة ردّة الفعل. يتم استغلال أعماله على نطاق واسع وعالمي في الحملة المسعورة ضد الإنسان، التي يقودها أتباع وول ستريت الأدبيون. ومن الطبيعي أن يكون الأمر كذلك، لأنّ دوستويفسكي أهدر قوة موهبته كلّها في إثبات ضعف الطبيعة البشرية وعدم أهميتها وابتذالها. يسعى هذا النوع من الأدب إلى إفساد أرواح الرجال، وتحطيم إرادتهم من

أجل الكفاح، وتسويغ الانتهاك المجنون الذي يقوم حكّامُ العالم البرجوازي بإخضاع الناس له». لمّا حاول كيربوتين (Kirpotin) ودولينين (Dolinin) فيما بعد «تبرئة» دوستويفسكي من الناحية «الأيديولوجية»، سرعان ما استدعاهما ديفيد زاسلافسكي (David Zaslavsky)، الذي عارض «إضفاء المثالية على دوستويفسكي، ذاك الأب الروحي للخيانة المزدوجة».

والآن، في عام ١٩٥٦، الرجال نفسهم الذين كانوا ذات يوم من الأتباع المتحمّسين للأب ستالين القوي كلّي العلم والمعرفة، وساعدوا في إنشاء أسطورة ستالين، اكتشفوا فجأة في المؤتمر العشرين للحزب أنّ ديكتاتورية ستالين كانت بكل مظاهرها انحرافاً شريراً ومؤسفاً عن مفاهيم لينين الأصلية. ومع المنصة الجديدة لـ «التعايش السلمي» مع الغرب، التي تتضمّن «التبادل الثقافي المثمر» مع «الأتباع الأدبيين لوول ستريت» المحتقرين سابقاً، ليس من المستغرب أنّ قادة الاتحاد السوفييتي اليوم غيّروا موقفهم أيضاً نحو دوستويفسكي واكتشفوا إمكانية التعايش مع «عدو التقدّم المتشائم المَرَضي»، مؤلّف رواية الممسوس.

وهكذا، حين يحتفل العالَمُ كلُّه اليوم بالذكرى الخامسة والسبعين لوفاة دوستويفسكي، يجد الحكّام السوفييت طريقة للانضمام إلى جوقة المديح العامة. وقد نشروا حتى نسخةً من الأعمال الكاملة لدوستويفسكي، بالطبع مع خاصية التحفّظ العقلي لعقيدة التعايش، أي بسعر لا يستطيع سوى الرأسماليين الأمريكيين دفعه. ولمّا كان عليك شراء الأعمال الكاملة، فإنّ ثمّة بعض الخطر في أن تصل إدانةُ دوستويفسكي النبوئية للاستبداد والطغيان والديكتاتورية (totalitarianism) الجماهيرَ السوفييتيين المخلصين، وأن تسبب إرباكاً لهم، الذين أُمروا الآن بالولاء لـ «ديكتاتورية» خروتشوف «الجماعية».

وبعد مراجعة الانتصار الأدبي العالمي الذي حققه دوستويفسكي، فإنّ من المذهل أن يكون هذا الانتصار بعد وفاته قد حققه رجلٌ كَتَبَ بعد أن أكمل أكثر من عشرين رواية وحكاية في رسالة إلى أحد معجبيه: «يجب أن أعترف لك أنّ في اللحظات المؤلمة حين أحاول إجراء محاسبة لنفسي، أتوصّل إلى نتيجة مؤلمة مفادها أنني لم أقل في جميع أعمالي إلا جزءاً ضئيلاً مما يجب أن أقوله».

حين نسأل عن سبب الافتتان الذي لا يُقاوَم الذي يُظهِره الناس نحو دوستويفسكي بعد وفاته، الذي أجبر حتى خصومه الحمر العسكريين أن يوقفوا القتال ويرفعوا راية الاستسلام البيضاء، فإننا نكتشفُ أنّ الإجابة الكاملة لا يمكن أن توجد في إنجازه الأدبي وحده، وقد نتفق مع آينشتاين الذي قال: «يمنحني دوستويفسكي أكثر من أيّ عالِم آخر. إنه يمنحني الرضا الأخلاقي!».

الهوامش

(١)- رينيـه فولوب ميلـر (١٨٩١-١٩٦٣): مؤرّخ، وأستاذ جامعي، وكاتب من الولايـات المتحدة، والنمسا، ولد في كارانسيبيش، وتوفي في هانوفر، نيوهامبشر، عن عمر يناهز ٧٢ عاماً. (المترجم).

(٢)- صحن الكنيسة (nave): هو جزء من الكنيسة بين الباب والتصالب (المترجم).

(٣)- الأشخاص المعجبون بالشعوب السلافية أو بلغاتهم. (المترجم).

(٤)- ستنـدال روائـي فرنسـي اسمه الحقيقي مـاري هنري بيـل (Marie Henri Beyle). يُعَدُّ مـن أبرز الأدباء الفرنسييـن في القـرن التاسع عشر. اتسمت أفـكاره ذات الطابع الرومانتيكي بسخرية بارعـة وبنفاذ نادر إلى أعماق النفس البشرية، وبنزوع واضح إلى النقد الاجتماعي. (المترجم).

(٥)- روبـرت لويـس ستيفنسـون (١٨٥٠-١٨٩٤): روائـي وشاعـر وكاتب مقـالات إسكتلندي متخصـص في أدب الرحلات. يُعَدُّ من أعظم الأدباء الإنكليز في أواخر القرن التاسع عشر. (المترجم).

(٦)- وليـم سومرسـت مـوم (١٨٧٤-١٩٦٥): روائـي وكاتب مسرحي إنكليـزي. كان من أشهر كتـاب بداية القرن العشريـن. تميّـز بأنـه كاتب واقعـي يستمد قصصه مـن الحياة ومـن ملاحظته للناس في أسفـاره الكثيرة. (المترجم).

(٧)- أندريـه جيـد (١٨٦٩-١٩٥١): كاتـب فرنسي ولد في باريس فـي أسرة برجوازية بروتستانتيـة، وتلقى تربية قاسية ومتزمتة. ترجم عدّة كتب إنكليزية إلى اللغة الفرنسية، ووضع دراسات نقدية جديدة في الأدب الفرنسي، وحصل على شهادة دكتوراه فخرية من أكسفورد. حصل أيضاً على جائزة نوبل للأدب سنة ١٩٤٧. (المترجم).

(٨)- رامبرانـت هرمنسزون فـان راين (١٦٠٦-١٦٦٩): رسام هولندي. نظراً للقـوة التعبيرية الكبيرة التي تتميّز بهـا أعماله ولوحاته الشخصية، إضافةً إلى معرفتـه العلمية بنظريات الضوء والظلال، وكذلك القيم الإنسانية النبيلـة لأفـكاره وتأملاته الشخصية حول مصيـر الإنسان، كل هذه العوامل جعلته يُعَـدُّ ضمن كبار أساتذة فن الرسم الغربي. (المترجم).

* * *

إضاءات على واقع القصة القصيرة النسوية في الإمارات العربية

بـدران المخلف

القصة القصيرة الحديثة شأنها شأن كل نتاج إبداعي، ينفر من التنميط، ويرغب في التجريب والإضافة معبراً عن ضيقه بالتعريفات الجاهزة التي تحاول قولبته وتقنينه ضمن وصفات ثابتة، وقد تخطى الكثير منها على مساحة الوطن العربي التقعيد الموباساني، نسبة إلى «موباسان» الذي تحدى يوماً ما، هيمنة إمبراطورية الرواية على المشهد الأدبي السردي الأوروبي، وانتشل القصة القصيرة من جزئية إبراز «خبر» معين والتفصيل فيه، كما كان مألوفاً منذ القرن الرابع عشر، بغية جذب اهتمام القارئ وإشغاله به حتى النهاية، إلى جعلها تنافس الرواية حضوراً من حيث الإقبال على قراءتها، والاعتراف بها، وذلك بشهادة «فلوبير» نفسه. حتى قال أحد النقاد الكبار آنذاك بأن القصة القصيرة هي موباسان، وموباسان هو القصة القصيرة، إذ استطاع تقريبها من الحياة الواقعية وتفاصيلها العادية، وجعلها تخلو من الوقائع الخطيرة أو الهامة والنهايات المعروفة سلفاً التي كانت تنتهي

إما بالفراق أو الزواج أو الموت. لكن مع ذلك، ظلت فنية القصة الموباسانية تعتمد الخطاطةَ الأفقية التالية في السرد: «البداية، الحبكة، النهاية» حيث تلجأ إلى تصوير حدث معينٍ أو موقف واحدٍ من حياة شخصية ما، لا يهتم الكاتب بما قبله أو بعده، موضحاً أن الحياة عبارة عن أحداث منفصلة. وليس من ضرورات السرد بالضرورة اختلاق مواقف وشخصيات غريبة وزجّها في عوالمه، بل يمكن اختيار شخصيات عادية ذات مواقف عادية وثيقة الصلة بالحياة الاجتماعية اليومية لبناء الحدث، وهذا يساعد في التفسير السليم للحياة الواقعية أكثر. فالقصة القصيرة تقوم على مدماك سرد الحدث من خلال الحوار والوصف، ضمن زمكانية محددة تعلل أسباب وقوع هذا الحدث ذي «الأثر الكلي» الذي ما يلبث أن تتكشف مدلولاته والمعنى منه بلحظةٍ تُدعى لحظة «التنوير» تتفكك فيها الخيوط المتشابكة التي تجمعت في البؤرة «الحبكة» لتسير باتجاه النهاية والحل. والآن مع التجريب غدت القصة القصيرة رديفة السرد المخاتل الممتد بين فضاءات ثلاث «الدرامي، الروائي، الشعري» فمن الرواية أخذت السرد باتجاه الاختزال إلى صفحة واحدة، أو بضع صفحات، أو بضع مئات من الكلمات، ومن الشعر متحت الكثافة والاقتصاد والغموض المشع، ومن فن الدراما طرائقه في توتير الحدث. ومع ذلك بقيت تحافظ على مكانها ضمن أنماط السرد كجنس أدبي فاعل. وميزتها هي أنها قادرة على تسريد أي شيء وتحويله إلى نص سردي دال. لذلك هي تنهل من اليومي كما المتخيل، وتعجنه بمكونات واقعية ليغدوا مألوفاً. وهنا سنعرض بعض التعريفات الأشبه بفسيفساء ملونة وضعها «أنريكي أندرسون» في تعريفه للقصة القصيرة علّها تحيط بجوانب القصة عموماً، يقول: (تتسم القصة القصيرة بوحدة الانطباع الذي تحدثه لدى القارئ، ويمكن أن تُقرأ في جلسةٍ واحدة، فكل كلمة تسهم في إحداث التأثير الذي وضعه المؤلف سابقاً. هذا الأثر يجب أن يتم الإعداد له مع أول جملة ثم يتدرج حتى النهاية وعندما يصل إلى أعلى نقطة، هنا تنتهي القصة القصيرة).

والقصة القصيرة أيضاً، عبارة عن سرد لأحداث نفسية وحسّية متشابكة من خلال أزمة التواصل والتوصل إلى حل لها. فالأزمة والحل هما الجانبان اللذان يساعدان على تأمل طبيعة الإنسان.

وكذلك القصة القصيرة هي سرد واقعة أساسية، حديثة العهد، محكمة السبك، وهذه الواقعة قد حدثت في حياة اثنين أو ثلاثة من الشخصيات محددة الملامح، وعندما يصل الحدث إلى أعلى قمة له يثري معرفتنا بالطبيعة الإنسانية.

كذلك القصة القصيرة عبارة عن شخص واحد وحدث واحد وشحنة انفعالية واحدة، أو مجموعة من الشحنات الانفعالية أثارها موقف بعينه.

وهي أيضاً سرد نثري موجز يعتمد على خيال قاص فرد برغم ما قد يمتح فيه الخيال من أرض الواقع. فالحدث الذي يقوم به الإنسان والحيوان الذي يتم إلباسه صفات إنسانية، يتألف من سلسلة من الوقائع المتشابكة في حبكة، حيث نجد التوتر والاسترخاء في إيقاعها التدريجي من أجل الإبقاء على يقظة القارئ ثم تكون النهاية مرضية من الناحية الجمالية.

هكذا هي القصة القصيرة بمكوناتها القليلة الشخوص والتي تتبع وجهة نظر واحدة وتقتصد بالأسلوب وتقتصر على موضوع واحد.

والآن بين يدينا مجموعة من القصص المختارة لنخبة من الكاتبات الإماراتيات سنلقي الضوء عليها تباعاً من حيث المضمون الاجتماعي، وطريقتها في إضاءة الحدث وتوتيره وأخذه باتجاه تسريع حركة السرد نحو خواتيم وفضاءات قابلة لتأويلات مختلفة:

قصة «مساء ما» من المجموعة القصصية «ساعي البريد» للقاصة «صالحة عبيد حسن»:

السرد هنا يضيء حدثه بتأكيد السارد «العصفور» على لسان سارد ضمني آخر وظفته الكاتبة لخدمة ما تريد قوله عن روتينية الحياة حيث الصباحات والمساءات المكرورة المتشابهة لأناس يقومون بأعمالهم بشكلٍ آلي لا إبداع فيه، حيث الفصول تتالى بحكم قوانينها الفيزيائية، والشخصية التي تقوم بصنع الحدث تمضي بمشوارها المسائي متلفعة معطفها الشتوي اتقاء لصقيع الشتاء، والسارد الآخر يراقب الشخصية وهو قابع على كرسيه بريش أرمضه البرد، يغرد وحيداً في الإطار الخارجي للمشهد بطيء الإيقاع، ينتظر قدوم سيدة انتظاراته بأشد من لهفة. حيث تمر دون أن تعيره انتباهاً، فهو تفصيل لا أكثر، وهي تقوم بمشوارها اليومي وحسب، فيكتفي بمراقبتها وتتبع خطواتها المباركة التي تنعش برنينها صقيع داخله، ثم يلاحقها حتى بيتها الكبير الموحش دون أن تنتبه إليه. هو مجرد كائن صغير لا مرئي بالنسبة إليها. تتالى مساءاته في انتظارها علَّها تعبر الطريق إلى روحه لكن دون جدوى. يرى كل الآيبين من ترحالهم اليومي إلا هي، فيتوجس خيفة من أن يكون قد حدث لها مكروه، مستبعداً أن تكون قد غيرت روتين مشوارها المسائي كنوع من الاقتصاص منه. فيقرر فجأة التحليق صوب منزلها لاستجلاء الأمر، وينتظر على حافة النّافذة «لاحظ لحظة الترقب وتطور الحدث» ليرى المشهد البائس الذي لم يكن يتوقعه لامرأة شاحبة تنتفض وتختلج ملامحها من الحمى والتشنجات حتى تكاد تختنق، فتتجه نحو النافذة كمن يهم بفتحها، فيرتعب خوف أن تراه ويفكر بالفرار لكنها تسبق قراره وتفتحها لتتنفس بعض الهواء، فيصرخ قلبه من الألم وبصراخه هذا تلتفت إليه وتتناوله بيدها مربتةً على ريشه هاتفة يا «للعصفور المسكين» فيتلو

هــو مونولوجه الداخلي: «إنها أجمل بكثير عن قرب» ثــم تتوحد أحاسيسه بأحاسيسها وينتعش ريشــه من ملامساتهــا الدافئة، لكنه يراها وكأنها تهم بالبكاء فيستغــرب قائلاً «ألست وسيماً بما يكفي؟» لن أنام سأبقى بقربها أحرسها، ثم يطلق صفيراً نائحاً ويسدل عينيه قرير الحب. كل هــذا السرد والطرف السارد هو عصفــور أو عاشق بشري لا يهم المهم أنه نوع من العشاق السلبيين المغيبين كذوات خاصة مستقلة. رغم شاعرية السرد وجماله وقابليته للتأويل باتجاه قــراءة ترى به نموذجــاً لعاشق عذري من بني البشر ينتظر مبــادرات الطرف الأنثوي، ليحقق حضوره المغيب والمنقوص.

قصة «في حلمي كنت تهواني» من المجموعة القصصية «هداك الله إلى قلب لا يشبه قلبي» للقاصة «لطيفة الحاج»:

السرد هنا يقوم على نسج الحكاية الأشبه بحلم تصحو منه الساردة، وقد عاشت تفاصيله وكأنهــا واقع، بأن المحبوب يدعوها إلى إحدى أمسيّاته الشعرية بعد طول انتظار. هو لم يبادر فــي الأمسيــات السابقة لدعوتهــا إليها، لكنه الآن يخصصها في أمسيته السابعة فتقول متشككةً بأنه لم يوجه إليها الدعوة إلّا لأن أحــداً مــن المدعويــن لم يحضر. لكــن أمنيتها تحققــت، وهذا هــو المهم بالأمــر. حيث ستكون صاحبــة الرقم ٥٠ بالحضــور. هي تكــره أن تفضحَها اللهفة إليــه التي قد تبدو على ملامحها، وها هو يباشر بإلقــاء قصائده، فتبدو لها الأولى كئيبة وغير مستساغــة وتدور حول قصة «خائنــة» قد تركتــه حطاماً، ومــع إلقائه للقصيــدة كان ينظر إليها إلى درجة أنها كانــت تفكر فيهــا بالهرب خــارج القاعة متوجسةً من أنها هــي المقصودة بالخيانة، ويَجهَرُ بذلك أمام الجميع. لكن القصائد الأخرى بــدت لها جميلة حيــث كان يلقيها بانفعال شديد، كمن يبحث بعينيه عــن تلك الخائنة. وما إن انتهت الأمسية حتى توجه صوبها وبادرها بالقول: إن أعجبتها القصائد لتقول له: إنَّ قصيدته الأولى كانت كئيبة أما الثانية فجيدة. هذا الأمر صدمه فقال مستهجناً: فقط جيدة؟! إنها لكِ.

وما إن نطق بهذه العبارة حتى انتهى الحلم، وتحقق المحلوم به افتراضاً. ثم تختفي التفاصيل والجمهـور والكراسي وملامح المكان والأوراق ومكبرات الصـوت، ولا يبقى سوى صوت دقات قلـب الساردة التي هي فـي الحقيقة تبادله كل الحب لكن بصمت. هـذا السرد الحلمي يعكس بجوهـره قلق الأنثى الشرقيـة الدفين وتشككها الفطري بنوايا الذكـر وأقواله التي خبرتها كل أنثى على أرض الواقع الاجتماعي الذي يغصُّ بكل أنواع المحرمات والتابوات والموانع.

قصة «أرق الظل» من المجموعة القصصية المعنونة بـ «أمير قلبُه أزرق» للقاصة «آمنة عبيد الشامسي»:

الحـدث الأساسـي الذي يحرك السرد فـي هذه القصة، قائم على تيمـة «الأرق» بما تعنيه هـذه المفردة مـن مفهوم فيزيائي ونفسـي ذي منعكسات سلوكية تتجلى لـدى صاحبها توتراً وبلبلـة في الأفكار والأحلام والوقائـع، حيث تركز الساردة على التفاصيـل الصغيرة في حياة الناس وخصوصاً المرأة التي يحاصرها القلق وقلة النوم وتتناهبها الغربة الروحية عن المكان وساكنيـه، فيفتك الأرقُ بروحها، وكل محـاولات النسيان لم تفدها، فهو أشبه بأخطبوط يحيق بالذاكـرة والحاضـر. فهـا هو الصـداع يستبد بها فلا تجـد طريقاً إلى النـوم، لا بالمسكنات ولا بالاسترخـاء، حتـى مـع أخذها لحمـام ساخن لا تصل إلـى الأمان المطلوب بـأن تغفو ولو لبعض الوقت، فرنة الموبايـل المفاجئة تمنع حصول ذلك. تلك الرنة لم تعنِ لها الكثير بدليل أنها وضعت هاتفها المحمـول بوضعية الصامت، واكتفت بالتأفف والنهوض، وقد تذكرت أنها ستذهب للتبضع وشراء بعض الحاجيات واللوازم البيتية. لكن حال خروجها من المنزل تسمع صوت تلفازٍ في آخر الممر، فينتابها الفضول وحب الاستطلاع لرؤية محتويات الشقة المفتوحة التـي صدر منها الصوت لتـرى المكان بحالة فوضى عارمة وعـدم ترتيب. ثم تسقط نظراتها على خطوات ظل بدأ يتحرك صوب الباب، فتفر هاربة لتغيب في المصعد وترحل عن المكان. كل ذلك يجري من خلال سرد حيادي تقوم به الشخصية الأرقة وهي تترقب توالي الأشياء بلا رابـط منطقي، فالتهيؤات حاضرة، بقوة كما الوقائع الماديـة، فالمخيلة ترسم عوالم تخييلية لصاحـب ظل يؤرقها عدم نسيانه، صاحبُهُ قريب منها ومسكنه متاخمٌ لشقتها، لا هي تستطيع أن تـراه لخـوف يحكمها، ولا هي قادرة على نسيانه. ليغدو القلق جزءاً من لا وعيها، والمساحة الأوسـع مـن يومياتهـا. فينعكس ذلك صفرةً وشحوبـاً على ملامح وجهها. هـي لا تريد خاتمة مريحـة للحدث، حيـث هربت من صاحب الظل، ولم تستطع ذاتهـا المشروخة أن تقابله وجهاً لوجـه، لأنها ستخسر بذلك صديقاً مزمن الحضـور. استمرأته وانغمرت في تفاصيله، ليصبح جـزءاً لا ينفصل عنها، وهي لا تريد له حلاً واقعياً، فتفر نحو قوقعتها حيث الأمان الذي يحقق

لهـا الغربـة والشعور بالقهر ككائن مازوشي، تمثله المرأة فـي مجتمعاتنا الشرقية ذات الوعي النكوصـي الذي يخاف الحلم، ويبحث دوماً عن متاهـات ودوائر ليقيم فيها، بدل التفتيش عن حلـولٍ سويـة يكسر فيها قيوده لينطلق نحـو المستقبل، وليجابه بقوة كل ما مـن شأنه أن يعيق تطوره واندفاعه إلى الأمام.

قصة «دموع ساخنة في الأربعين» من مجموعة قصصية بعنوان «سر حزنها» للقاصة «هيفاء بو سمرة»

الحدث الأساسي المحرك للسرد في هذه القصة، هو أن بطلة السرد قد فاتها قطار الزواج وحكـم عليها العمر والظـروف بالبقاء وحيدة، في مجتمع محكوم بالقيـم والأعراف التقليدية القبليـة التـي تربط الطفلة منذ الولادة بأحد أقربائها نتيجـة كلام شفوي بين الأهل، وهو هنا ابـن عمها الذي أوفد لإتمام دراسته في الخارج، فأحب أجنبية وتزوج منها وأنجب أولاداً. كما طلبها ابن خالتها وآخرون لكن كونها معقودة على ذمة رجلٍ آخر باتفاق شفوي لم يتم الأمر.

إذن هـي مأساة الأنثى القديمـة الجديدة في مجتمع العادات القـارة، فرغم تعلمها ونيلها الشهـادة الجامعية لم تستطع أن تحقق استقلاليتها، ثمة من هو وصي عليها دوماً، وهي تعيش ضمـن هـذه القدريـة الموروثـة مـن القيـم والأعراف المتخلفـة. وهذه مـن سلبيات الوعي النسـوي المنتظر لخلاصـه علـى يد الآخـر الـذي سيعيد لـه استقلاليته وكرامتـه. حيث تتعايش الأنثى مع واقعها وقيم مجتمعها الماضويـة باستكانة وكأنهـا إرث مقدس يجب الحفاظ عليـه وصونه. لتبـدو كأنها مطمئنة للعـب دور الضحية باستمرار. ولا حل لديها وهي صاحبة الشهادة الجامعية والمدرسـة للأجيـال والتـي راكمـت أربعيـن سنـة من تجارب الحياة، سوى ذرف الدموع كلما تذكرت معارفها من النساء المتزوجـات، أو مرَّ طفلٌ من أمامها. وبينما هـي تروح عن نفسهـا بارتياد الحديقـة وقد سبحت في أفكارها شاردةً، فوجئت بطالباتها وهن يتحلقن حولها، ويعدنها إلى أرض الواقع الحقيقي، فتتمنى ألا تقع واحدة منهـن بما وقعت فيه مدرستهن المهجورة التي فاتهـا قطار الزمن. وكأن مسألة أن تعي أجيال النسـاء الجديدة حقوقها وتدافع عنهـا هي مسألة قضاء وقدر وحظـوظ ومصادفات. وليست

قضيــة وعي تحرري وثقافــة تتعلق بالتربية السليمة التي لا تفرق بيــن الجنسين وتوزع الحقوق والواجبــات بينهمــا بالتساوي لينشأ بعدها جيل متوازن، لا مجرد ذكور ولدوا بحقوق مقدسة لا أحــد يمسُّ بها. هكذا يبقى الوعي النســوي مستلباً، وغير فاعل في الأحداث التي تجري حوله، بمــا فيها التي تخصه بشكل جوهري. ومــا النساء سوى تابعات راضخات، حُكم عليهن أن يكن سلبيــات مدى العمــر! هذا الوعي السلبي هــو خلاصة استكانة لواقع مريض بعاداته البائدة. وعــي يكتفي بمراقبة الأشياء والانفعال بهــا وحسب، بدل العمل على تغييرها ورميها إلى مزبلة التاريخ. فالقطار سيفوت الجميع ذكوراً وإناثاً، حين لا يمتلكون حس المبادرة إلى الفعل وصنع الحدث، لتغيير ظروف الحياة نحو الأفضل.

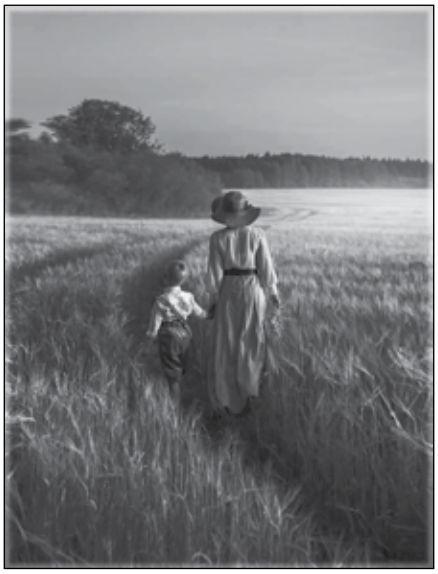
قصة «قبر تحت رأسي» من مجموعة قصصية بنفس العنوان للقاصة «لولوة المنصوري»

هــي قصة طويلة نسبياً وعاليــة التجريد والترميز. يختلط فيها الغيبي الأسطوري بالواقعي الاجتماعــي بــلا فكاك، حيث تلجأ الســاردة إلى توتير الحدث وصدم القــارئ منذ البداية من خــلال الأجنة التي تولد ميتة، وثمة أسطورة متوارثة بضرورة دفنها قرب المساجد أو المقابر، إلا أن الأم هنا تخترع طريقة خاصة بها وتدفنها في رمال الساحل. ثم تحظى بعد عناء بولادة كائــن قزم. ما إن يعي حقيقة وجوده المبهم فــي هذا العالم، ولكن عفواً، هل من حقيقة، وأين تكمن كما تقول الأم؟! أقول ما إن بدأ هذا الكائن بالتفكير حتى أعلن عن سره الذكوري الخطير المرتبط بالأرض والجذور والتاريخ والطوطم. وهذا يجعله سيداً منذ الولادة، فكيف به الآن وقد كبر؟! لابد إذن من أن يبدأ بإملاء تعاليمه الذكورية على أقرب كائن نسوي منه، وهو أمه التي أنجبتــه وكأنه يدينها لحرصها على إنجابه والمحافظة على حياته، دون تلك الأجنة التي ولدت ميتــة، والتي يعدُّ نفسه امتداداً لها، فالتشوه يشبه الموت بطريقة ما. وتبدأ رحلة السرد العبثي ترخــي بظلالهــا الغرائبية على الحدث ليغيــب في تخوم التجريد واللاوضــوح. حيث يستمرئ المولــود القزم، أو الدب كمــا كان أطفال الحي ينادونه، لعبة الغيبيات فيبــدأ بإغداق الألقاب على نفسه، ليصطنع تراثاً وتاريخاً ذكورياً موغلاً في القدم، فيقول مخاطباً أمه بفوقية فاقعة، بــأن هذه الأرض التي تهبه أسرارها وتعاويذها تشكل فاتحــة لسيادته القادمة عليها، وما على الأم ســوى أن تتنــازل عن كل شيء بانحناء مبجل. هــذا الاصطناع لمجد ذكوري زائف يعوضه عــن تشوهــه الواقعي بأن يتنكر لرحم الأم الــذي ولده مشوهاً. لذلك يجــد أن من أولى مهامه الذكورية في إمبراطورية الوهم هذه، إذلال أمه، التي تحاول أن تنتصر لحقها المهدور بعد أن غيبتــه الثقافة الذكورية المتوارثة، بمخاطبة نفسها عبر هذا المونولوج: كان بوسعي أن أدعسَ

هـذا القزم وأردم قصـة المقبرة في صدره برفضي المطلق التنـازل عن وجودي.. إلخ. لكنها سرعان ما تتراجع بنكوصية نسوية درجت عليها أغلب القصص النسوية قيد القراءة. نكوصية مألوفة في الوعي النسوي المنقوص الإرادة والمستلب حد الشلل، لترى نفسها بلا سند أو ذراع أو بـاب، لذلـك اكتفت بالبصـاق على ثقافة هذا القـزم المتعملق في فـراغ تخرصاته، والذي سيسلبها ذاك البعض المتبقي من حقوقها المهدورة، ليأمرها بالانحناء له، لكنها ترفض ذلك لتعلن أن لا حقيقة واضحة تخصها بل ثمة مقبرة من الأفكار والثقافات مطمورة في قبر أسفل رأسهـا، مقبرة تشمل الجميع وهي معهم. بهذه القفلة السوداء تختتم الساردة قصتها الرمزية القابلـة لمزيـد من القراءات والتأويلات، لأنهـا تتوفر على كم جيد من الإشـارات السيميائية سخيَّة الدلالات.

قصة «تعذبني أشياؤه» من مجموعة قصصية بعنوان «باص القيامة» للقاصة «روضة البلوشي»

يقوم السرد على استحضار تقاليد الهيمنة الذكورية، لأبٍ رحل عن أسرته منذ أكثر من عام لكـن طيـف حضوره ما زال يتجلى بكل الأشياء والأماكن: فـي محبة أولاده له أكثر من الأم، رغم شبههم بها أكثر منه، في الكرسي وأزرار القمصان وشجـرة النارنج فـي الحديقة وخزانـة الملابس، وفي المـرآة الموجـودة في مدخل المنـزل، تقول الساردة: أشعر كما لو أنني أراك فيها.. ولا أراني.. وفي الشارع تندغم صورتـه بملامح السائق. هذا الحضور الذكوري اللاصق بكل شيء يوضح كم هو التاريـخ الذكوري مسيطر علـى اللاوعي والذاكرة والمفـردات اللغوية والمـكان والتاريخ، وكأنه لعنة تلاحق المرأة الشرقيـة ليس في حياتها فقط، بل بعـد مماتها أيضـاً. السرد مطعـم بجينات نقدية لهذا الطغيان الذكوري الذي يستلب حق الآخر في الحضـور، إلا من خلاله، ويصر على إبقائه مجرد تابع هامشي لـه. ففي كل تحول من التحولات هذه التي تلاحقها، كان يطالبها بأن تصف إحساسها به، وكيف تتذوقه وتراه، وأن تَجهرَ بذلك علناً، لعلنـا نستطيع تقبل الأمر هكذا ضمـن التصور الذي أوضحناه للحصـار الذكوري الفظيع، لكن



ماهو صعب على الفهم، هو كيف يظل الأبناء يحبون والدهم أكثر من أمهم رغم غيابه غير المبرر عنهم؟ ألا يعني هذا بأن ثمة خللاً بحضور الأمومة كقيمة عاطفية، في ذاكرة أطفالها، الذين يفترض بهم أن يميلوا نفسياً في تلك المرحلة العمرية على الأقل، إلى الأم، لما تعنيه من قيم الحنان والدفء والأمان واللين والتسامح... إلخ. فلماذا أحب أطفالها أباهم أكثر منها رغم غيابه عن الأسرة منذ سنة؟ ولماذا هي ارتضت بأن يهمش حضورها بحضوره، بل يتفوق غيابه على حضورها الفعلي معهم، لدرجة أنها لم ترَ نفسها حتى في المرآة البيتية، بل رأت ملامحه هو فقط. ألا يعكس ذلك خللاً في سوية شخصيتها ومنسوب أمومتها أيضاً، يا ترى؟

قصة «الخرتيت والغزالة» من مجموعة قصصية بعنوان «تناقضات» للقاصة «تهاني الهاشمي»

السرد هنا مدماكه التجريد والتداعيات الذهانية، فالقصة من عنوانها وانتهاء بقفلتها تثير مجموعة من الإشكالات والتناقضات، حيث السمنة غير المبررة، تعتبر نقصاً جمالياً من الناحية الشكلانية، ما يشكل عبئاً إضافياً يثقل روحها - فالنحف المتوازن غدا من متطلبات الأنوثة في العصر الحديث، يحقق للأنثى حضوراً مريحاً في عيون الآخر، حيث تَطرب روحها لعبارات الإعجاب التي تتقاذفها الأفواه بكل الاتجاهات - إلى جانب التهميش الذكوري الذي يراها مجرد ملحقة بالرجل ليخيرها، إن لمس منها حساً بالاستقلالية والحضور الخاص، بين الاستقالة من عملها أو الطلاق!. وبلحظة وعي نسوي يقظ تختار عملها ولا ترى ضرورة له في حياتها. لأنها كما تقول تستطيع القيام بالدورين، دور الأمومة ورعاية الطفلين اللذين كانا حصيلة زواجهما ودور الاستقلالية الاقتصادية عن الرجل كمصدر للمال، بل تستطيع وضع أولادها في أهم المدارس التعليمية أيضاً. ثم لماذا لا تبحث المرأة عن حلول لتلافي السمنة عبر عمليات التجميل مثلاً؟ بما يحقق لها ذاك الحضور الجمالي الذي تفتقده السمينات وهن يبحثن عنه في عيون الذكور، ولا يجدنه. وهذا ما حدث بالفعل، حيث بدأت عبارات المدح تنهال على الساردة من كل الجهات بما فيهم أولادها، كما بدأت مكانتها الوظيفية تعلو في القناة الإعلامية التي تعمل فيها. وقد جرى ذلك من خلال تحفيز زميلتها في العمل «وردة» التي امتدحت جرأتها بأن تكون مثالاً للمرأة العربية التي تقرر أن تنطلق في الحياة بوعي جمالي جديد. لتغدو من النساء المميزات في القناة. لكن الغريب أن تلك التي حفزتها لإجراء هذه التغييرات في شخصيتها وسلوكها، تترك فجأة العمل الإعلامي وتتزوج رجلاً ثرياً. هكذا نرى السرد يبني حدثه على مجموعة من المتناقضات والمفارقات، كما يسمح بجريان تيار من السخرية في أوصاله، سخرية من الذات ومن الآخر حيث كانت تصف الساردة نفسها وهي

السمينة بـ «الخرتيت» حين كانت تسير إلى جانب زميلتها الرشيقة كـ «الغزالة» أو تشبه نفسها بالحائـط الذي تستند إليه لوحة الموناليزا. كذلـك نلمس شيئاً من رؤية نقدية للوعي القشري الاجتماعـي الاستهلاكي، يقول لنـا إنَّ الحياة الاجتماعية تبدو أشبه بلعبـة استهلاكية تعرض بضاعتها الأجمل بحسب توجهات الموضة كأي سلعة يحكمها قانون العرض والطلب التجاريين. لا يكاد أحد ينظر فيها إلى الجوهر، لأن ثقافة العصر تميل إلى الهشاشة والاستعراض والإبهار البصـري وحسب، ولا تفتش عن العمق القابع وراء تلـك القشور. وهذا كله ينضوي تحت جناح ذاك الشعار الماكيافيللي الشهير القائم على ثقافة التبرير «الغاية تبرر الوسيلة».

قصة «لرجلٍ لم يعرفني» من مجموعة بنفس العنوان
للقاصة «موزة عوض»

السـرد هنـا يستند برمزيتـه إلى مخاطبٍ ضمني، يحـاوره، بما يعزز فرضيـة ضمير آخر مشـارك في صنع الحـدث، ومع ذلك يبقى ضمير المتكلم سيد القص. ذاك المخاطب الغائب الـذي هجـر أنثاه، في ليلة عيد الفطر وتركها حبيسة عذريـة مجازية، والعذرية هنا بعيدة عن الانتهـاك الجسـدي وقريبة من المعنى الفلسفي الفطري حيث الانفتـاح الدائم والتجدد الذي يغلـف الفكر والـروح. تلك الروح التي لـم يستطع الوعي الذكوري الإحاطـة بمغاليقها، فبقيت جزيـرة مجهولة لديـه، تقبع على تخـوم الغموض، تتنعـم بعذرية دهشتها وجهـل من ظن أنه اكتشـف غيوبهـا بطريقته المتشاوفة الإلغائية. السرد قد يكون موجهـاً إلى ذكر بعينه، شريك التجربـة الشخصية التي عاشتها السـاردة بخصوصية ما، وقد يكـون موجهاً للوعي الذكوري عمومـاً كحالة ثقافية مهيمنة تهدف الكاتبة من خلاله إلـى نزع القشور عنها وتعرية قصورها في الوصول إلى لب تفكير الأنثى وحقيقتها الجوهرية. تلك الذهنية الذكورية التي ترى بالأنثى وعـاءً للإنجاب ولتحقيق الرغائب الغرائزية وحسب. دون أن يحسب أي حساب لتلك الروح في داخـل الأنثى التي تبحث جاهدة بكامل التوق الوجودي عن شريك يحترم خصوصيتها وكيانها واستقلاليتها ويسعى للتكامل معها من موقع الندية لا من موقع التبعية والوصاية.

قصة «الفراغ» من مجموعة قصصية بعنوان «حاسة كاذبة جداً»
للقاصة «بدرية الشامسي»

السرد هنا أيضاً إشاري رمزي يلمح أكثر مما يصرح، يعتمد اللغة الفلسفية السيميائية في إضاءتـه لمفهـوم من أشد المفاهيـم النفسية والفلسفية التباساً، وهو تلـك الحالة من انعدام الوزن التي شبهها «كونديرا» بـ«خفة الكائن التي لا تحتمل» تلك الاغترابية التي يعانيها الإنسان

فـي لحظات فارقة، حيث تخيـم حالة من عدم الإحساس بمعنى الوجـود، على كامل المساحة الإدراكية للكائن فيغدو كمن اجتاحه خواء أو فراغ جارف، والذي قد يكون امتلاء آخر بالوجود بطريقة أعلى من طاقة الاحتمال المألوفة فيحصل حينها الفراغ. القصة تتناص في مفاصلها السرديـة مع فكـرة رواية «العطر» أيضـاً للكاتب الألماني «باتريك زوسكينـد» حيث يولد كائن بـلا رائحة، ويبدأ بالتعرف على رائحته بملاحقة الروائـح الأنثوية وامتصاصها علَّه يصل إلى رائحته الخاصة. مثل عاشق تائه لا تعرَف له بوصلة يطالب محبوبه بكل شيء حد استلابه، علَّه يشفـي غليل فراغات روحه بوجيـب حضوره المغيب فيه، فيبـدأ بامتصاصه بمجسات غربته، كمن ينقب في مساماته عما يسوِّغ وجوده القلق. لكن التجريد لن يقود إلَّا إلى مزيد من الفراغ، بمجافاتـه الدائمة للملموس، إذ تصبح الأشياء والأفكار حينها مجـرد «غبار ذهني» فحسب. لذلـك يجـب البحث عـن مرتكزات واقعيـة تشعـرك كل فتـرة بإنجازاتك على أرضـ الواقع. إنجـازات تُشعـر الآخرين بأنكَ مـررتَ من هنا ذات يوم، ولم يكن مـرورك حالة انفعال عابر، وأنـت المولود من رحم أمومي صغير، والمرمي في فراغ أمومـي أوسع يدعى الحياة بغموضها اليانع وزهورها الملتبسة الرائحة. فكيف لك أن تجد رائحتك الخاصة في بحر متلاطم الموج يعـج بروائح الآخريـن، إن لم تع عمقَ روائح تجربتك ذاتهـا باحتراقاتها ومكابداتها الوجودية الكبرى وهي تبحر لاهثة في لجةَ اقتفاء المعنى. وإلا فثمة فراغ أو عدم ما ينتظران عبورك في أحد المنعطفات ليفرغاك من نفسك، قبل أن يبزغَ سؤال الوجود على شفتيك.

قصة «تسويق للعربي» من مجموعة قصصية بعنوان «أجزائي المتساقطة» للقاصة «ليلى سالم الصم»

القصـة تنشـر نسيجَها السـردي على حبال المفارقـة التي تنهض بحدثهـا على تصورين متداخلين لمفهوم العري «مادي ومعنوي» فثمة رجل مبتور القدمين في الصورة الأولى يستعطف بعـري عاهته النافـر العابرين ليتصدقوا عليـه بما تجود به جيوبهم وخواطرهـم. وهنا تُبدِي السـاردة شيئاً من التأفـف تجاه ظاهرة اجتماعية مرضية قد تتحول إلـى ثقافة تبيح التسول، من خلال متاجرة الناس بمآسيها الذاتية. ومع ذلك تظل حالة هذا الشاب مقبولة نسبياً عطفاً علـى هيئتـه العاجزة وحجم مأساته الحقيقـي، بينما الصورة الأخـرى المقابلة التي تطرحها السـاردة هي حالة عري أنثوي تستجـر إليها صنوف النظرات والاشتهـاء، كنوع من المتاجرة بالجسـد وتصديره كسلعة حسب الطلب. ميزة هذا النوع من العري هو أنك تقترب منه طوعاً، وتنجـذب لحضوره المغناطيسي العالي دون وعي منك. لكنه العري غير المباح لكَ لمسه. فهو عـري يخص صاحبه، مستقـل بذاته، وليس مشاعاً بالمعنى النفعـي، وهو مرغوب حد الوجع، وباستطاعتـه تحويـل الراغب به إلى موضوع للشفقة، إلى درجة تجعله على استعداد لهدر ماله

بسخاء على عتبته، علَّه يحظى بلفت انتباهه، لكن هيهات! عكس ذاك العري المألوف الذي يثير فيك ردود فعل أفقية، بين الدنو منه أو التجاهل له أو حتى النفور منه. وهو نوع من العري يدعوك إلى الشفقة والتعاطف مع صاحبه، بينما العري الجمالي الآخر قادر على تحويلك أنت إلى موضوع شفقة وتعاطف، والفارق بين التصورين كبير وعميق.

قصة «ماء» من مجموعة قصصية بنفس العنوان للقاصة «مريم جمعة فرج»

قصة بمضمون اجتماعي سياسي وحدث سردي غير واضح الملامح، إذ تُفتعَل حرب بين طرفين محليين أو إقليميين - مثال مصغر لما يجري الآن في الخارطة العالمية عموماً وفي مراكز الصراع وبؤر التوتر المشتعلة، بين دعاة السيطرة على مراكز الطاقة في العالم، وبين الشعوب المفقرة دوماً التي لا تجد قوت يومها - حيث يقوم هنا الطرفان المحليان أو الإقليميان بشن حرب، كل منهما على الآخر بإملاءات خارجية من الأقطاب الكبرى. وهنا لا يفيد أي طرف كثرة عدده، لأنهما سيخسران سوية في النهاية، بينما الرابح هو قوى الظل/ التجار، وأثرياء الحرب المختبئين في الكواليس، يجهزون الخطط والبرامج لابتزاز الطرفين. فيحتكرون الماء وكل متطلبات وضرورات الحياة، وما أن تحين فرصة الانقضاض على الفرائس المتعبة التي أرهقتها الحرب قتلاً وجوعاً، حتى تبدأ خطة إجهاز أخرى على ما تبقى من النفس. هكذا هي الحروب تبدو مجهولة الغايات بداية، ولا طائل من ورائها. لكن مفتعليها يعرفون ماذا يفعلون. ليعود ريعها الفائض الوفرة على التجار بزيادة غناهم، وعلى الفقراء بزيادة فقرهم. حيث تحتكر تلك القوى المتغولة المواد الغذائية الضرورية للحياة، بما فيها الماء التي هي هبة الطبيعة السخية، وقد تحولت إلى عملة نادرة تخضع للمساومات الرخيصة، التي لا يعرف مروجوها أي قيم أو أخلاق، سوى قيم وأخلاق الربح، ولو كان ثمنه اقتطاع جزء من لحم الجسد كحال «شايلوك» الشخصية الشكسبيرية المعروفة، العالية الجشع في «تاجر البندقية».

قصة «وادي الرعب» من مجموعة قصصية بعنوان «أشواك» للقاصة «عائشة الزعابي»:

قصة تقوم على حدث فقدان البطلة لصغيرتها التي كانت تساعدها بنقل الماء من وادٍ قريب، الوصول إليه يتطلب الخوض في مستنقع مخيف. وقد حدث الفقد في هذا الوادي بالذات. هذا الحادث المؤلم أدى بالأم لما يشبه حالة الفصام، لتفقد توازنها بعدها، وتعتزل الناس ولا تخالطهم أبداً. حتى بدأ الجميع يشكون بما فيهم زوجها، بسلامة ملكاتها العقلية. لأن سلوكها الاجتماعي قد تغير بالكامل، حتى ظن الجميع بأن ثمة جنّياً يخاويها كما يقول

العامة، وهي التي كانت حتى وقت قريب صبية تضج بالحياة. تزوجت في العشرين من عمرها من رجل يفوقها عقوداً من الزمن. لكنه طلقها حين فقدت توازنها نتيجة موت صغيرتها. ثم أعادها إلى أهلها كقطعة أساس فاقدة لأهميتها بالنسبة إليه كذكر. ليبادر أهلها إلى بعثها للعلاج خارج البلد، علَّها تشفى من حالتها الفصامية، وهذا ما حدث، لتعود ثانية وتتزوج من رجل آخر، لكن دون أن تنسى مصابها السابق. السرد يكاد يكون همساً وإشارة أكثر منه جهاراً وعلانية. فالوادي المرعب ليس سوى المجتمع الذكوري الذي يفشل دوماً في رؤيتها كائناً مستقلاً له الحقوق ذاتها كما الذكر تماماً، لا أن تبقى مجرد تابع له ولأهوائه، أو مجرد سلعة تباع وتُشرى حسب ولي أمرها، الوصي عليها الذي يقرر مدى صلاحيتها من عدمه.

قصة «يحدث هذا كثيراً» من مجموعة قصصية بعنوان «خارج شرفتي القرمزية» للقاصة «إسراء المازمي»

قصة ذهنية تجريدية أيضاً، مبنية على التخييل وبطلها ذكر، لا أنثى كشأن بقية السرود التي نناقشها في قراءتنا هذه. وهي توحي إما بحالة فصام، أصابت بطل السرد، أو أنه تعرض لحادث ما أوصله إلى المشفى، وأفقده ذاكرته. وحين يسأل الممرضة عن حالته هذه، لا تجيبه بشيء، ما يجعله يعيش استيهامات مختلفة فيحاول الاتصال بوالده، لكن دون جدوى فيتذكر أو يتهيأ له بأنهم انتقلوا إلى منزل جديد، لم يسعفه الوقت بحفظ رقمه، ومع ذلك هو يصل إليه اعتماداً على لا وعيه كما يبدو، حيث يختزن لا شعوره الكثير من المشاهد القديمة أو التي يظن صاحبها أنها مرت مرور الكرام من أمام عينيه، فإذ بذاكرته تستحضرها في لحظة غير متوقعة. مع وصوله إلى المنزل يسترجع ذهنه حالة الحداد والحزن على والدته الراحلة. ثم يستيقظ من حالة اللاوعي تلك على أصوات يظنها أصوات لصوص قدموا للسرقة فيختبئ عن عيونهم في القبو، ليتناهى إلى وعيه بأنهم يلاحقونه، وها هم يدقون باب القبو بقوة. وحين تهدأ الأصوات يخرج من مخبئه مع حلول الليل محاولاً للمرة ثانية الاتصال بوالده، ولكن أيضاً دون جدوى. وبدلاً من أخته «سعاد» التي ذكرها في بداية السرد يرى أخاه «سامح» يلهو بألعابه القديمة، ويركض باتجاه والدته المتوفاة.

هذا السرد الذهاني كما قلت، يمتلك شرعيته الفنية إذا استطاع السارد توظيفه أدبياً، حيث لا شخوص ملموسة إلا بالاسم، والحوار تحول إلى مونولوج داخلي، والشخصية تسردُ الحدث عبر الوصف، الذي يُبطئ الحركة حد السكون. كما تبدو تنقلات الفكر آلية لا رابط بينها، والأسئلة المطروحة لا تجد أي أجوبة. ما يترك فجوات كثيرة تسهم في فتح آفاق القراءة على تأويلات مختلفة: هل الشخصية تعيش في الواقع وتتخيل، أم هو حلم كابوسي تعيشه؟ أم

أن الساردة تفترض تصوراً ذهانياً لحالة ما بعد الموت؟ مع الأخذ في الحسبان أن الشخصية الساردة تعرضت لحادث أودى بحياتها، وها هي تستحضر فراغات ذاكرتها المثقوبة من عالم المـاوراء الصامت، حيث تظهر الشخصيات والأصوات والأشياء والروائح كعلامات شاردة في محيط من الاستيهام والغموض، الذي يبدو وكأن لا هدف له سوى تحريك ماكينة السرد لتنتج عوالم تخييلية تمتع القارئ فحسب. وتلك هي لعبة الأدب وجماليته أيضاً.

قصتـان قصيرتان تنتميان إلى جنس القصـة القصيرة جداً وهما بعنوان «اكتشاف» و«كل سنة مرة» من مجموعة قصصية بعنوان «لا عزاء لقطط البيوت» للقاصة «عائشة الكعبي»:

فـي قصة «اكتشـاف» تراعي القصة مقومات وركائز القصـة القصيرة جداً التي تنفر من الإطالـة والشروح والحشـو والشحوم اللغوية وتقوم على مبدأ الاختزال والكثافة حيث لكل كلمة دور في بناء الحدث المراد إبراز تأثيره الكلي، فالكراسة التي تخص والدة الشخصية الساردة والتـي كانت تلازمها دومـاً، أينما تنقلت، لتراها في غرفة المكتـب، وقرب السرير الذي يرتج بفعل شخير الأب، وحتى بعد انتقالها للعيش مع ابنها. ليغدو فضولها كبيراً، كما القارئ لمعرفة مضمـون الكراسة. ثم تختفي الأم مـن المشهد السردي، وربما تمـوت وتترك للابن كراستها اللغز، فيبادر إلى محاولة فك غموضها ليقع في الالتباس والحيرة حين لا يجد كلمات أي مدونة علـى الصفحات البيضاء، بل مجـرد تواريخ بأسفل كل صفحة. وتصـل حيرته إلى ذروتها في الصفحة قبل الأخيرة، التي كُتبَ عليها بأن ليس هناك من شيء يُذكر لتدوينه. هذا الاكتشاف يـدل على مدى خواء حياة الأنثى في المجتمـع الذكوري الشرقي، حيث تتشابه أيامها وتتناسخ بسلبية فاقعة تعكس سكونية وعيها، الذي تمنعه الأعراف والتقاليد من التفتح، وتمنع صاحبته من التمرد على واقع يأسرها بقيوده، طيلة هذا التاريخ الطويل من التبعية.

أمـا القصة الأخرى ذات العنوان «كل سنة مـرة» فتقوم على المفارقة بأن مستجدات حياة الشخصية «انفصالها عن الزوج، احتضار الأب، فقدان الوظيفة» جعلتها تنتبه أكثر للتفاصيل التـي كانت تهملها سابقـاً، فتدقق بملامح الشخصـ الذي لم يثر فضولهـا سابقاً في المرات الأربع السابقة التي كانت تراه بها مرة كل سنة. ها هي تبحث عن ملاذ لروحها في التفاصيل، فتتمعـن في ملامح «موظف التأميـن» وتحاول استحضار تقاطيعه الواهية في ذهنها، فتستنتج أنه قد شاخ هذه المرة أكثر. هذا بالمستوى النفسي يعدُّ نوعاً من رؤية الذات لنفسها في مرآة الآخريـن حيث تبدو الشخصيـة كمن تتحسر بلا وعيها على ماضيها الذي أفل بطريقة لا متعة ولا جمـال فيهـا وأنها هي أيضاً قد شاخت. لكن ما أن يبـادر ذاك الموظف لسؤالها عن حالها حتـى ينقطع تدفق مونولوجها الداخلي، وقد كادت تشرح له ما مر على حياتها من مستجدات. فتمسك عن الكلام المباح، وتكتفي بالابتسام والقول أنها بخير.

قصة «رجل» من مجموعة قصصية بعنوان «سواء امرأة» للقاصة «فاطمة الكعبي»

تهرب بطلة القصة من قيودها وبيئتها الخانقة: «أب مقعد على كرسي متحرك، متسلط لم يهتم بها يوماً بالمعنى الإنساني، لكنه حريص على إحصاء أنفاسها ومراقبتها بكل حركة تفعلها، وبرمزيته هذه تشير الكاتبة إلى شلل المجتمع بقيمه المتحجرة البالية التي تمنع التطور وتتحكم بعالم المرأة «أم، زوجة، ابنة» وتمنعها من الانطلاق إلى فضاءات الانعتاق والحرية. وهناك صورة الأم المتوفاة المعلقة على الحائط التي كانت ذات حضور سلبي بحياتها، فكيف بعد موتها. فحنانها وحناؤها ليسا كافيين لإضفاء الراحة والدفء على روح الابنة الساعية للانعتاق من قيود واقعها. وأخوة ذكور لا تربطها بهم سوى مائدة الطعام الخشبية، بل ثمة من يبتزها منهم مالياً مقابل السكوت عن أهوائها. وحتى السائق الأجنبي يمارس عليها سلوكه الذكوري وهو ينصحها بأن تتقي الله ولا تختلط بالرجال، لأن ذلك من المحرمات الكبيرة.

وحين تلجأ إلى الرجل/ الحلم الذي تظن به فارساً شهماً سيملأ فراغات روحها المشتتة بالحب ويعوضها عن إحساسها الدفين بالغربة، تجد نفسها قد وقعت في الشباك أينما اتجهت، كمن يستجير من الرمضاء بالنار: تفر من بيئة ذكورية إلى وهم حب وأمان تحت سلطة ذكر آخر، ينتمي لنفس القيم الذكورية، ولا يختلف عنها بأي شيء. يمارس الحب معها وخاتم الزوجية في إصبعه. ولعل هنا مكمن المفارقة حيث المرأة تمارس بسلوكها وهم حرية فتلجأ إلى رجل متزوج، متجاهلة أنانيتها هي الأخرى، بمطالبته بأن يكون لها وحدها وتتمنى لو تستطيع طرد رائحة زوجته وأولاده من ذهنها! فهل هذه هي شروط الوعي التحرري النسوي السليم يا ترى؟ ثم تتشابك خيوط القص في بؤرة الحبكة لتصل إلى الذروة بعد أن فعل الخاتم صدمته اللازمة لتوتير الحدث إلى أقصاه. وكأن مشكلتها كلها كانت بشكلية نزع الخاتم، أو عدم نزعه. وأن كل المقدمات التي انطلقت منها لتبرر فعلها بلقائه هي مقدمات سليمة! بينما الحقيقة هي أن جزءاً كبيراً من المشكلة يكمن بهذه المقدمات غير المنطقية التي بدأت منها رحلة تحررها الموهومة. وفي ختام رحلة العناء هذه، التي تتوجت بالخيبة، تنهض المرأة لترتدي عباءة قيودها من جديد، وتعود من حيث أتت، إلى مصيرٍ مجهول النتيجة.

قصة بعنوان «نعي» من مجموعة قصصية بعنوان «اعتراف، اعتراض رجل» للقاصة «عائشة عبد الله محمد علي»

الحدث هنا هو موت رجل/ زوج مناصر لقضايا تحرر المرأة، إذ يأتي الحدث ذو الأثر الكلي منذ بداية القص. باستخدام القاصة آلية «الفلاش باك» السينمائية، الخطف خلفاً، حيث تلجأ إلى توظيف تداعياته بما يخدم فكرة السرد، لتتكشف الخيوط بالتدريج، من خلال

حديث الأخريات عن الزوجة القوية التي أثبتت حضورها المبكر في مجتمع ذكوري الثقافة. فخلعت العباءة وارتدت البنطال وانتعلت البوط الرياضي وارتادت الملاعب وأحبها الذكور بل وخافوها أيضاً. ومن ثم كان خيارها الزوجي ضمن هذه التصورات والشروط التي رسختها في شخصيتها حول الحرية الشخصية، لتحظى بالرجل الذي تنطبق عليه أفكارها هذه، وتفتقدها نساء أخريات كثيرات رضينَ الرضوخ والخنوع، ولم يخرجن من جلبابهن المادي ولا النفسي. بما يعنيه هذا الجلباب من رسوخ وجمود لقيم وتقاليد خانقة تكبل الجسد والروح، وتمنع من نمو وتطور ذاك الطفل في داخلهن الذي ينشد الانطلاق إلى عوالم الحرية. لكن مع موت الرجل المناصر لقضية تحرر المرأة، يموت الأمل الكبير كما يُستنتج من السرد ويبدأ حلم التحرر بالانهيار، ممثلاً بـ «هدى» المرأة القوية التي تشكل بدورها قدوة بالنسبة للأخريات. وأنا أرى هنا بأن هذه الجزئية غير مستحبة في مشروع التحرر النسوي المنشود. حيث الحرية ليست مرهونة بالمناصرين فقط، بل بدوافع المرء ذاته ووعيه لحقه في الحرية الذي يُنتزع انتزاعاً، ولا يوهب من أحد كمكرمة. وهي قضية وعي وثقافة للحقوق والواجبات، ومسألة المساواة والتكافؤ مع الرجل، وضرورة التثقيف للأبناء والأسرة بهذه القيم، حتى يتشكل وعي نسوي وذكوري تراكمي يعي غاياته جيداً، ويسعى لإيجاد القوانين والمؤسسات المدنية الحامية لها. حينئذ لن تنتهي القضية بموت نصير هنا أو نصيرة هناك. بل ستترسخ قيم جديدة لا تفرق بينَ الجنسين إلا من حيث الكفاءات. فلا تعود القضية قضية نوايا وجهود فردية طيبة، بل ستغدو واقعاً حضارياً، ينبتُ من صلب المجتمع وبنيته ذاتها، المجتمع المؤمن بالعدالة والحرية لجميع مواطنيه، ذكوراً وأناثاً على قدم المساواة.

أخيراً أقول هذه قراءة لبعض القصص الإماراتية لنخبة متميزة من الأسماء النسوية، ذات الأساليب السردية المختلفة التي يجمعها خيط الانتماء لنسيج القصة القصيرة، القائم على آليات فنية معروفة تاريخياً، تميز هذا الجنس الأدبي بالذات عن غيره من حيث: «الحوار والحبكة والوصف والحدث ذي التأثير الكلي والشخوص القليلة» وقد بدت في أغلبها متماسكة وذكية الحبكة، ما يؤهلها بقوة لأن تحجز لها مقعداً أمامياً في المشهد الثقافي السردي العربي عموماً. فهي تُمسك بشروط القصة القصيرة جيداً بأسلوب ماتع يبني حدثه على مداميك رشيقة تنهض بخيمة السرد عالياً، لكن المضمون الاجتماعي للقص لا يتناسب وحداثة الأسلوب، بينما المطلوب حقيقةً، العمل على تأسيس وعي ثقافي تربوي نسوي ذكوري جديد جريء، قادر على الانتقاد والتأثير والحفر في الأعراف المتوارثة بروح تحررية علمية، قد تصل إلى حد القطيعة معها، لو تطلب الأمر ذلك.

* * *

لؤي كيالي
حياة ومأساة

إبراهيم داود

لا أزال أذكر ذلك الرجل الأنيق يقف على رصيف بالقرب من مفرق باب الجنان في حلب يتأمل الباعة وبعض العمال البسطاء، الذين يجرُّون عربات البضائع أو الذين يحملون السلال في أياديهم أو الأطباق على رؤوسهم، أو أراه في مقهى القصر في شارع بارون وفي الزاوية الجنوبية الشرقية من المقهى ينظر من النافذة المطلة على الشارع يتأمل المارة وبائعي اليانصيب أو ماسحي الأحذية، لم أجده يتكلم كثيراً حتى وعندما شاهدته في معرض الفنان الراحل (غازي الخالدي) عندما كان يتحدث معه بين مجموعة من الفنانين التشكيليين وهو مكتف يديه ينظر له نظرة الكبرياء وكنت معجباً بشخصيته.. إنه الفنان الراحل لؤي كيالي.

لقد كان لؤي كيالي من الذين عبَّروا بريشتهم عن جوهر الحياة، التي تسحق جذور أعظم وأهم وأغلى أشجارها العملاقة الباسقة، هكذا سحقت الحياة لؤي كيالي لتضع نهاية لنهر إبداعه المتدفق... فغادرنا، بعد أن أثرى حركتنا الفنية بلوحات لا تقدر بثمن في عالم الفن الرفيع.

ولد الفنان التشكيلي لؤي كيالي في حلب عام (١٩٣٤) وبدأ الرسم في عام (١٩٤٥) وأقام معرضه الأول في مدرسة التجهيز الأولى بحلب عام (١٩٥٢)، وفي عام (١٩٥٤) أنهى الدراسة الثانوية وبدأ بدراسة الحقوق في جامعة دمشق، ثم اشترك في عام (١٩٥٥) في معرض جامعي ليفوز فيه بالجائزة الثانية، لكنه ترك كلية الحقوق ليتوظف كاتباً في «المعتمدية العسكرية» بحلب.

التحق ببعثة دراسية للفن في أكاديمية الفنون الجميلة بروما عام (١٩٥٧) وهناك تفتحت له الآفاق الواسعة، ممَّا ساهم في إغناء ثقافته الفنية وهذا ما جعله يبدي تفوقه في إنتاج اللوحة بشكل واضح، مما أتاح له تمثيل بلاده في معرض «بينالي البندقية الدولي» مع زميله الفنان الكبير «فاتح المدرس» عام (١٩٦٠)، وعاد في العام الذي يليه إلى دمشق ليمارس نشاطاً فنياً متعدد الأشكال، وذلك للبحث عن الأسلوب الشخصي فبدأ بالموضوعات المحلية التي تخص المواطن، وكان اعتماده على موهبته المميزة كرسام يمتلك القدرة في رسم الخط بأسلوب

واقعي ينم على الأداء المميز والإبداع فيه، وعلى هذا الأساس بدأ برسم الأشخاص بأسلوب واقعي يعتمد فيه على إبراز الشخصية برسم الخط ضمن الإطار التشكيلي، وبعد تخرّجه من أكاديمية الفنون الجميلة في روما (قسم الزخرفة) بدأ عمله مدرّساً للتربية الفنية في ثانويات دمشق لكنه انتقل فيما بعد من التدريس في الثانويات الرسمية ليدرِّس التصوير والزخرفة في المعهد العالي للفنون الجميلة أو كلية الفنون الجميلة بدمشق لاحقاً، وفي المعهد العالي للفنون الجميلة (كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق حاليا)، لم يكن الفنان الأستاذ لؤي كيالي في عصبية الفنان الأستاذ ناظم جعفري وحدَّته، ولا في هدوء الفنان الأستاذ نصير شورى..، مع أنه لم يكن أقل حرصاً منهما على إتقان الطلبة للأصول الأكاديمية بأقصى قدر من التركيز، وظل سواء عندما بدأ معيداً، أو تحول إلى مدرس، أو لمَّا تولى، لبعض الوقت، رئاسة قسم الديكور في المعهد (الكلية)، ودوداً، معاشرته قريبة.. يتعامل مع الآخرين بتهذيب ولباقة لافتين، باستثناء وحيد، كان يمكن أن يشكل مفاجأة لغير عارفيه عن قرب، عندما كان الأمر يتعلق بأي قدر من الإسفاف، كائنة ما كانت ضآلته، في موضوع فني، حيث كان يتخذ موقفاً جدياً، حدَّياً، لا مجال فيه للمناقشة، وكان لمّاحاً يكتشف فوراً أية محاولة للانتحال أو التمويه..

وكان قادراً على أن يميز ملامح الخصوصية في إمكانات كل من طالباته وطلابه، وعندما كان أحدهم يستعين بزميل، فقد كان الأستاذ لؤي يستطيع بسهولة أن يكتشف ذلك..

لؤي كيالي... كان اسماً مرموقاً في قاعات الفن ومنتدياته، وبات أحد الأمناء على ريادة الحركة الفنية في القطر العربي السوري منذ عام ١٩٦٢ بعد حصوله على شهادة أكاديمية الفنون الجميلة في روما... وحتى إقامة معرضه الأخير في صالة الشعب للفنون بدمشق عام ١٩٧٤.

ثم ترك الأضواء إثر صراع بين حساسيته وبعض الأجواء، وقبع في بيت صغير في مدينة حلب يقاسي آلامه الثقيلة في صمت رهيب، حتى سحقه المرض فأسلم الروح الطاهرة في ٢٦ من كانون الأول ١٩٧٨، وطويت صفحة الأسطورة الفنية التي تبنت قضية المشردين واللاجئين... والتي تغنَّت بالإنسان العربي الشامخ المناضل! وقد كتب (فاضل السباعي) في رثاء لؤي: «إني إذ أرثيك يا لؤي، فإنما أرثي فيك نفسي القلقة المعذبة، وأرثي رهطاً من الأدباء والفنانين، فنحن ضحايا محتملة تسير على دربك، درب الفن المزروع أبداً بالأشواك التي تدمي اليد والعين والقلب والنفس» وكتب معاون وزير الثقافة الأستاذ أديب اللجمي آنذاك في رثائه: «كانت أعمال الفنان مركزة على الكادحين والبائسين والشاردين في رحاب الأرض، يحاولون بسواعدهم وعرق جباههم أن يزيحوا عن نفوسهم الطيبة الصافية أوشاب الدنيا وجشع الالتصاق بالتراب، لقد تفرَّد لؤي في التمييز بين عالم النور وعالم الظلمة، وآمن بأن النور ينبع من الداخل، من أعماق النفس».

المأساة... تتكرر أبداً فمن هو هذا الفنان الذي حمل آلام وآمال شعبه على كواهله المثقلة المكـدودة؟ يقولون دائما إن المعاناة تصنع الفنان، كدفء الشمس يبعث في الأوصال الحركة والحيـاة. ولكـن هذا الدفء قد يتحول إلى لهيب حارق يحول الحيـاة إلى رماد وأنقاض! وهذه هـي تجربة فناننا لـؤي كيالي مع المعاناة الأليمـة والرفض الصامت الكئيـب الذي تحول إلى مرض نفسي عضال حطم كيان الفنان وأودى بحياته وهو لم يزل في سن الشباب.

بـدأ الفنان الراحل لؤي يعرض إنتاجه الفنـي بعد عودته من الدراسة بإيطاليا عام ١٩٦١، وكانت الحركة الفنية في سورية تشق طريقها بخطا حثيثة لتأخذ مكانتها بين الأنشطة الفكرية الأخرى، وأنشئت مراكز الفنون التشكيلية في المدن الكبرى، ونشطت حركة استضافة المعارض العربيـة والأجنبية، كما أسس المعهد العالي للفنون الجميلة لأول مرة عام ١٩٦٠ وتوالت عودة الفنانين الدارسين بالخارج، وتعددت أساليبهم وخبراتهم، وكونوا النواة الخصبة لبناء صرح فني كان من دعائمه القوية المميزة فناننا لؤي كيالي، الذي اتخذ من الواقعية أسلوباً مستحثاً فـي تلخيص الأشيـاء وانسيابية الخطوط، أي أنـه اكتفى بالشكل البصـري ملخصاً ومبسطاً بوعـي واقتدار، وكون لنفسه أسلوباً خاصاً في (التكنيك) يتشكل من جزئيات تجريدية تتناغم فـي مجملها لتصبح جماليات ومسطحات بصرية معقولـة لا تنحدر إلى التطرف أو الطلاسم السيرياليـة، ولعل هـذا الأسلوب أنسـب الوسائل عامـة كأداة توصيل جيدة لشـرح المضمون

الإنساني الذي تزخر بها لوحات الفنان ومعظمها يعالج قضايا الأرض والإنسان. وإن كانت تتسم في مجملها بطابع الصمت والقتامة والتعبير المجلل بالرهبة المضجعة. وهكذا كان الفنان صادقاً مع ما يعتمل في نفسه من الإحساس بالمآسي الإنسانية بشكل عام، وبواقع وطنه العربي بشكل خاص. فمشكلة الإنسان العربي، واحتلال أرضه، والعبث بمقدراته، وانتشار الفاقة، وتبدد الأحلام والآمال، كل هذا مضافاً إليه حساسية الفنان وتفاعله مع بيئته بصدق واستيعاب... جعل انفعاله يتبلور إلى طابع مأساوي أصبح أهم مظاهر فنه الأصيل.

ومن الصعب أن نقارن بين أسلوب لؤي كيالي وغيره من الفنانين العظام عبر قرون طويلة... وإذا كانت هناك بعض الملامح تربط بين أسلوبين لفنانين مختلفين إلا أن الحقيقة أن لكل فنان حياته وتأثيراته وانفعالاته وعالمه الخاص، وقضية المعالجة غالبا ما تتركز أساسا في الشكل (التكنيك) أما المضمون أو الناحية الموضوعية، فإنها حق مباح للبشر جميعاً، وقضايا الإنسان في كل العصور لا تختلف في جوهرها وخاصة فيما يتعلق منها بالمقومات الأساسية للحياة والموت والآمال والمصير.

وبنفس القدر من البراعة الحسية وتجسيد الانفعالات، برع لؤي في رسم الصور الشخصية (البورتريه) بأسلوبه المميز حيث تتناغم الخطوط الملخصة الرشيقة مع الألوان المتجانسة المليئة بالحياة وقد لاقت تلك الصور الشخصية رواجاً منقطع النظير بين العديد من الشخصيات المرموقة في سورية ومن خارجها.

وقد لفتت تلك الأعمال المتنوعة أنظار الناقد العالمي الإيطالي فاليريو ماريانى فكتب يقول: (تبدو الشخوص الإنسانية عند لؤي محاطة بتناغم من الخطوط، ومقدمة في جو من الألوان بفهم وإحكام، إن الثقة والحيوية تطالعك في أعماله، تراها في الأشياء كما تراها في تصويره الواعي للإنسان).

فزادت ألوانه قتامة... وازدادت التعبيرات المأساوية على وجوه الأشخاص في لوحاته... واتخذ من الألوان (الباردة) والقاتمة المتدرجة والتي يمكن أن نسميها (مرحلة رمادية) وسيلة لتعميق التعبير الدرامي في أعماله..

لذلك نراه يقيم معرضه الخاص الكبير ١٩٦٧ ويسميه (في سبيل القضية) يعرض فيه ثلاثين لوحة تتناول موضوعاتها رأيه الخاص في المأساة الفلسطينية... كما تحدد بوضوح رؤية الفنان المعبرة عن عواطفه ومشاعره تجاه ما يجري حوله وقد لاقى هذا المعرض التقدير... وحلت نكسة حزيران ١٩٦٧ ككابوس مخيف يطبق على الأنفاس... وكان معرض (في سبيل القضية) ما زال موضع جدل في كل المحافل السورية وخاصة لوحته التي حملت عنوان (ثم ماذا؟).

معلولا 1977

لـم يستطع الفنـان تحمل صدمة المأسـاة الجديدة... كانت تصوراً وحدسـاً... وأصبحت حدثـاً... وهنـا حدث ما لم يكن في حسبان أحد... لقـد رُوِّع رواد المعرض. ذات يوم. بالفنان نفسـه... وهو ينهال على لوحاته إتلافاً وتمزيقاً حتـى أجهز عليها بكاملها... ثلاثون لوحة هي فلذات كبده... صارت حطاماً تحت أقدامه.

لـم يجـد ما يعبر بـه عن رفضه للنكسـة إلا الإقدام على قتـل أولاده وبنات أفـكاره... فلنا أن نتصـور مدى وقوع أحداث النكسة علـى وجدانه المرهف وأحاسيسه المثقلة بأدران الحزن وأعبـاء الاضطهاد. وأصيـب بأزمة نفسية حـادة... اضطرته إلى التوقف عـن عمله الوظيفي كأستاذ بكلية الفنون الجميلة... بل وعن ممارسة الإبداع الفني لأكثر من عامين بعدها... ولم يكن أمامه. بعد استنفاد إجازاته الصحية. إلا الإحالة إلى التقاعد...

وفـي مدينة حلب... انزوى العملاق يجتـرُّ آلامه في صمت مجلل بالقهر واليأس والتأمل... بعيـداً عن الأضـواء الصاخبة في العاصمة السورية. إن فن لؤي ما هو إلا تعبير مجسِّد لإنسان يعيشـ في مأساة مستمـرة ومتجددة، وإن فنانـا لديه من الحساسية المرهفـة ما لدى لؤي، ويعيشـ نفس حياتـه ويعاني ما عانـاه، لابد أن يكون صادقـاً ومخلصاً في تعبيـره عن الشعور

بالوحدة المرة والعزلة الموحشة والآلام النفسية التي يرتبط بها. فهو لا يكتفي بالمظهر الخارجي لشكل الإنسان وإنما يلج إلى عالمه الداخلي... فالغنائية الجمالية... والبصيرة الباهرة... تبدو في روعة شكلية لا تنحرف باللوحة إلى عالم الطلاسم العقلانية المتطرفة، وكان اهتمام لؤي بانسيابية الخطوط ورشاقتها يعيد إلى الأذهان فن أساطير عصر النهضة والعصر الحديث من أقطاب فناني فرنسا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر من أمثال (أنجر) و(دافيد) وغيرهما ممن اهتموا بالمثالية الشكلية في أعمالهم.

وقد لخص فن لؤي أحد النقاد العالميين البارزين وهو باولو أميليو بوتشيني بقوله: «إنه فنان رزين صاحب ضمير لم يترك نفسه تفتر بالمظاهر الفنية الخفيفة المفتعلة، وتبدو لوحاته وكأنها ثمرة لمحاولات صعبة ودراسات وعمل متواصل، ولكنها لم تكن أبداً نتيجة عمليات عقلية باردة جافة، إنما نتيجة لرغبة ملحة تنبع من داخله منطلقة تنبض بالحياة والشاعرية، إنه يهتم بتجسيد الإنسان في مظاهره الأكثر حساسية والأكثر شاعرية في إطار حزين».

* * *

التعبير الموسيقي

د. ساندرا عفش

هـذه محاولـة للتحـاور مـع كتـاب صـغير حجمـاً ثـريٍّ فكريـاً لفـؤاد زكريـا بعنـوان: (التعبير الموسـيقي) صـدر سـنة ١٩٥٦، نحاول أن نقدم من خلاله وجهة نظر عامة وخاصـة في آن؛ عامة تتناول طبيعة الموسـيقا وعناصـرها وتطورها، وخاصـة تقدم نقداً قاسـياً نوعاً ما للموسـيقا التي أنتجها مجتمعنا، وما للأبعاد الجمالية والنفسية من دور في كل ذلك.

طبيعة الموسيقا والفنون

إن الطبيعة التجريدية للموسيقا تجعل من الصعب على الدارس أن يمسك بسماتها الأساسية ببساطة كما قد يكون مع سائر الفنون، فمن حيثُ المادة يمكن أن نرى أن لغة الموسيقا غير مفهومة بشكل منطقي كما نرى في الأدب، وليست مرئية كما الفنون البصرية؛ فيمكن الإمساك بقرني معانيها بشكل أبسط، ومن حيث الموضوعات فإنها ليست تشير إلى موضوع بعينه، ولا تستمد عناصرها من الواقع، فقد استحال على الموسيقا أن تقدم وصفاً مباشراً لأيٍّ موضوع خاص، وإنما تصور دائماً انفعالات وأحاسيس عامة، وتعبر عن الأوجه العامة فيها، ولا شك أن الفنون الأخرى أقدر على تصوير الخصوصيات والجزئيات من الموسيقا، وذلك من خلال وضوح المادة بطبيعتها من جهة، ووضوح الدلالات والمضمونات من جهة ثانية، فالموسيقا تثير معنى الحزن أو الحماسة العامة مثلاً من غير تخصيص، فهي تشبه المشاعر والأفكار العامة في تراتبيتها، ويقول شوبنهاور في ذلك: «تصلح الموسيقا لفهم الطبيعة الكامنة للعالم ذاته»، أي أنها تعبر عن المضمونات العميقة التي تراودنا، فنحس بها من غير أن نفهمها بالدقة، ومن غير أن نستطيع أن نعبر عنها بالكلمات، في حين أن سائر الفنون مطواع للكلمات؛ أي يمكن أن نترجمه إلى كلمات تصف أو تشرح أو تُؤَوَّل.

ومن هنا نرى الميزة الثانية التي نجدها في الموسيقا، وهي أنها لا تُترجم إلى فن آخر، فهي فن مستقل بشكل شبه تام، لكنها تقرّبت من سواها من الفنون بطريقتين؛ الأولى من خلال تمازجها مع الأدب والأغاني والمسرح، والثانية هي أن الفنون -حديثاً ومنها الشعر- بدأت تنحو نحو التجريد والترميز والغموض، مبتعدة عن التصوير والمحاكاة التي طغت في عصور سابقة، فيبدو بهذا أن الفنون تتطور باقترابها من طريقة التعبير الموسيقي.

ويقول فؤاد زكريا: إن الفن الموسيقي مستقل بذاته ومكتف بقدرته التعبيرية الكاملة، وإن عمومية معانيه هي مصدر قوة له، وذلك لأن المؤلفات الموسيقية ذات الموضوع الواضح هي أضعف تأثيراً من تلك التي تؤثر فينا تأثيراً عاماً، فالفن الموسيقي مبهم حقاً لكن صداه في انفعالاتنا وأذهاننا واضح كل الوضوح، فنحن نفهمه بحسب خبرتنا الجمالية، لكننا عاجزون بالتأكيد عن التعبير عن ذلك الفهم.

ويقول إن أقصى ما تستطيع الموسيقا أن تبعثه فينا هو أن تضفي علينا معاني وأحاسيس عامة، أي إنها تخلق فينا جواً معيناً يمكننا أن ندرك تياره العام، ولكننا لا نستطيع أن نحدد تفصيلاته الجزئية، ولن نستفيد شيئاً إذا ما استطعنا ذلك. فلا جدوى من محاولات شرح معاني الموسيقا، أو التعبير عنها، لكن من الضروري فهم الجو العام الذي توحي به.

عناصر الموسيقا ولغتها

بحسب التقسيم الذي عرضه فؤاد زكريا في كتابه نرى أن لغة الموسيقا مؤلفة من عناصر عدة، هي: الإيقاع، واللحن، والتوافق الصوتي، والصورة أو القالب. ويشير الإيقاع إلى الصوت المنتظم المنسق (السيميترية)، وهو متماثل مع طبيعتنا الجسدية (تراتبية النبض، التنفس، ثنائية النوم واليقظة)، ومتماثل مع طبيعة محيطنا (الليل والنهار، الفصول وهي تمثل الإيقاع الرباعي)، لذلك يقال إن للموسيقا أصلاً طبيعياً عضوياً، وهو ما يجعلها الأقرب إلى النفس البشرية بمختلف ثقافاتها وتجاربها، كما أن الإيقاع هو أسُّ الموسيقا، وهو العنصر الذي يجذب الفئات التي لا تتناول الموسيقا فنياً بالمعنى المعرفي الجمالي، كالأطفال والقبائل البدائية.

والعنصر الثاني هو اللحن، والمقصود به الذبذبات وحركتها، تلك التي تشكل المظهر الخارجي للموسيقا، وهو ما ندركه من ارتفاع وانخفاض وانتقالات في النغمات، وهو ما يقدم لنا ما يمكن أن ندعوه معنى الموسيقا، أو الجو والإيحاء الذي تسبغه الموسيقا على المستمع.

العنصر الثالث هو التوافق الصوتي، وهو يعبّر عن العلاقات القائمة بين مجموعة من الأصوات، وهو قابل للتطور بالمران والخبرة في التأليف الموسيقي، ومنه تزاوج النغمات الصادرة بين علو وانخفاض لحني بين مجموعة من الآلات، وتختلف أهميته بحسب المقطوعة الموسيقية من جهة، وبحسب البقعة الجغرافية أو الزمنية من جهة ثانية.

والعنصر الرابع هو الصورة أو القالب، ويعني الوحدة بين أجزاء المقطوعة الموسيقية كلها، إذ تعبر المقطوعة حينها عن موضوع لحني واحد، له استطرادات وتنوعات عديدة، تصب في الموضوع ذاته في نهاية المطاف، وهذا ما لا تعرفه الموسيقا الشرقية بحسب قول فؤاد زكريا.

وفي مثلث التلقي الفني نرى علاقة ثنائية بين الفنان والمتلقي، يتوسطهما الرسالة الفنية، في حين أننا مع الموسيقا نرى علاقة ثلاثية يبدؤها المؤلف، وينقلها المؤدي أو العازف، ويتلقاها المستمع، فالفنان يعمد إلى كتابة المدونات الموسيقية (وقد أفاد تاريخياً من تطور الكتابة عامة والكتابة الموسيقية خاصة)، لكنه لا يستطيع دائماً أن يكون على تماس مباشر مع المتلقي، إنما يستعين بالمؤدي، وهذا الأخير ليس آلة يلتزم التزاماً تاماً بما هو مكتوب أمامه، إذ بذلك يتحول دوره إلى دور سلبي، لكن عليه أن يتصرف بالمدونة المكتوبة تبعاً لفهمه الخاص وتذوقه، من غير أن يخلّ بالأصل الذي ينقله، فعلى الأداء أن يكتسب شخصية القائم به، ويتشرب روحه، من غير أن يحرّف ما دوّنه المؤلف.

أما التلقي هنا فهو فن قائم بذاته، وله جانبه الفطري إن صح التعبير، وهو المتعة المشتركة بين جميع أصناف المتلقين -بما فيهم الأطفال والحيوانات- وهناك نوع آخر من التلقي الموسيقي، يدخل فيما يسميه علم الجمال (الخبرة الجمالية)، التي لها جانبان؛ إيجابي يجعل المتعة الفطرية مقرونة بالمعرفة، وسلبي قد يمنع المتعة، لأن المتلقي يعرف جيداً تفاصيل العمل وكواليسه، وهنا يؤدي التركيز دوراً بارزاً في تحديد نوع التلقي وبلورته؛ فقد يعايش الخبير المتعة الجمالية بشكلها الفطري إذا لم يكن في حالة تركيز تامة، ويعايش غير الخبير حالة تراكم الخبرة الجمالية فيه إذا بذل مجهوداً في عمليتي الانتباه والتركيز.

المتعة الجمالية في الموسيقا

عطفاً على ما تحدثنا عنه حول الخبرة الجمالية، يدعونا الكلام إلى الحديث عن المتعة الجمالية، إذ يقال إن الفنون تؤدي المتعة فقط، وهذه ليست الإشكالية، إنما تكمن الإشكالية في تفسير اللذة بحالة من الاسترخاء السلبي من المؤثر الخارجي، من دون أن يبدي المتلقي ردَّ فعل، وهو ما يسمى في الفن الموسيقي حالة الطرب، «فلا جدال في أنّ الفن مسؤولية كبيرة» كما يجزم فؤاد زكريا في محاولته لحل الجدال القائم بين مدرسة الالتزام ومدرسة الفن للفن في مطلع الكتاب، فمن الخطايا أن نظن أن مهمة الموسيقا ترفيهية فحسب، ولا تتغير هذا النظر إلا بالخبرة، وتنويع مصادر الموسيقا المسموعة، وهذا كله ذو مهمة معرفية، وهنا يتزاوج مفهوم الخبرة الجمالية مع المتعة الجمالية، إذ إن الخبير يتمتع تمتعاً جمالياً خالياً من أي صورة تخيلية أو تشبيهية، في حين أن غير الخبير غالباً يلجأ إلى التشبيهات والصور الحسية والارتباطات من أجل فهم الموسيقا، فيحاول أن يترجم المعنى الموسيقي وجوّه إلى خيال شعري أو تصويري.

تطور الموسيقا

يخيل إلينا أن الموسيقا تسبق الغناء، وفي هذا نظر، فإذا رأينا أن ما تنتجه الطبيعة من أصوات منظمة تعتمد حركة الارتفاع والانخفاض في ذبذباتها هو ضرب من الموسيقا، فالموسيقا هي الأسبق، أما إذا تحدثنا عن الموسيقا بوصفها فنّاً إنسانياً، فهي تالية للغناء والتنغيم الصوتي الناتج عن الحنجرة البشرية، فالإنسان القديم حاول محاكاة أصوات الطبيعة، مضيفاً إليها رغبته في التعبير بالأصوات المغفلة من الكلمات، مستعيناً بهذه التنغيمات لتوضيح كلماته، ومن هنا نرى أن الغناء سابق للموسيقا، التي احتاجت وقتاً أطول في تاريخ البشرية حتى يطور الإنسان الآلات الموسيقية -غير الإيقاعية- فكان دور الموسيقا حينها تنظيم الإنشاد، وللآلات دور مساعد للصوت البشري، ومقوٍ ومزين له.

وإن أول تناول فكري للموسيقا -مما وصلنا- كان في جمهورية أفلاطون، حين أوصى باللجوء إلى الموسيقا في التربية، مستثنياً بعض المقامات، لظنّه أنها تؤثر أخلاقياً ونفسياً بشكل ضار، وهذا نراه لاحقاً في تأثير الموسيقا في الأساطير، إذ كان الذكر الأول لها واعياً لطبيعتها، وطبيعة تأثيرها في المتلقي.

لاحقاً يشير زكريا إلى ارتباط الموسيقا بالسحر، والعلاقة قديمة بين الفنون والسحر، ونشير إليها بالمجاز في عصرنا الحالي متحدثين عن تأثير الفنون، ولم تنفصم عرى هذه الصلة حتى أوقات متأخرة من تاريخ البشرية، وهذه مرحلة ضيقة في تاريخ الفنون عامة، بسبب وظيفيتها الواضحة من جهة، وبسبب احتكارها من فئة الكهان من جهة ثانية، وهذا ما دفع بعض العقائد الدينية إلى معاداة الفنون، أو بغضها وتحريمها، وفي هذا التحريم اعتراف ضمني بما لها من ارتباط وتأثير في النفوس.

انتقلت الموسيقا في مرحلة تالية إلى التمازج مع الأديان؛ إذ لجأت بعض العقائد إلى التوسل بالفنون -ومنها الإسلام في الترتيل والتلاوة والأذان- اقتناعاً منها -بوعي أو من غير وعي- بأنها حاجة جمالية بشرية لا يمكن إلغاؤها، بل يمكن تطويعها لخدمة الأغراض العقائدية، ومع ذلك بقيت الفنون محدودة بسبب وظيفيتها، فهي محدودة بفئة اجتماعية واحدة ولم تصل بعد إلى دورها الإنساني العام.

وبانتقالها إلى الطبقية الاجتماعية بدلاً من الطبقية الدينية توسعت قليلاً دائرة الفنون ودورها، فصارت تعبر عن الرقي الاجتماعي -ومازالت كذلك فيما يخص الموسيقا الكلاسيكية- وتعبر عن تميز فئة اجتماعية عن سواها، وتميز أفراد الفئة الاجتماعية الواحدة بمن يجذبونه من ملحنين ومؤدين بارعين، كما كان شأن التنافس الأدبي بين البلاطات العربية في القرون الوسطى، ثم صارت الموسيقا في ميسور الجميع عن طريق الإذاعة والتسجيلات واندلاع التطورات التقنية المعاصرة.

فيمكن أن نقول إن شكل التطور الموسيقي عبر العصور يتلخص في أن الموسيقا انتقلت من نطاق ضيق تعبيراً ووظيفةً وأسلوباً إلى كونها فناً شاملاً ذا صبغة إنسانية عامة.

الموسيقا والمجتمع

يقول فؤاد زكريا: «في كل الفنون الأخرى نوع من التعبير العيني الملموس، الذي يرتبط قطعاً بتجارب معينة، قد لا تُفهم أحياناً إلا في نطاق سياقها المحلي، أما الموسيقا فهي أعم اللغات الفنية وأشملها». ومن هنا قد يظن القارئ أن الموسيقا تفتقد إلى الخصوصية الاجتماعية، بالضبط شأنها شأن الفنون الأخرى.

فالموسيقا فن إنساني نعم، يسمعه الإنسان ويطرب له أنى كان، لكنه لا يدرك جوه العام أو معانيه المرجوة إلا بحسب مجتمعه والمجتمع الذي أنتج الموسيقا من جهة، وبحسب خبرته العامة مع موسيقا مجتمعات أخرى من جهة ثانية.

كما أن اختلاف الموسيقا بين مجتمع وآخر يرتبط بطبيعة ذلك المجتمع، إذ إن الفنان الذي يبث مشاعره وأفكاره ومهاراته في القطعة الموسيقية يتأثر من دون شك بالبيئة الواقعية من حوله، ومن ثم ينقل هذا الجو إلى المتلقي المصغي، والذي يعايش الجو ذاته. فالموسيقا -بحسب زكريا- على استقلالها وتجريدها ليست فنّاً بلا موضوع، إنما شكلها النهائي يختلف عن موضوعها، وذلك لغياب المحاكاة، فهي إذن فن يوحي ولا يحاكي.

وهنا يروي المؤلف تجربته مع الموسيقا الغربية، إذ لم يستطع في مطلع شبابه أن يتذوق المعزوفات الغربية المعتمدة على آلة البيانو؛ لما اعتاده الغربيون من ترك فراغ زماني بين كل علامة موسيقية وأخرى، فكان من الصعب عليه ملء هذا الفراغ، وذلك بالنسبة إلى الأذن التي اعتادت سماع طريقة العزف الشرقية.

وهذا يحيلنا على قضية غاية في الأهمية، وهي قضية وحدة الفنون ضمن الوعي الاجتماعي، فالتفضيلات الجمالية في هذا الفن أو ذاك تتبع نمط كل من العقلية والوعي والمثل الأعلى الجمالي، ومن المعلوم أن مجمل الفنون العربية -القديمة منها على الأقل- تنحو نحو السيميترية والانتظام والخوف من الفراغ، فنجد فن الأرابيسك على سبيل المثال يعمد إلى تكرار شكل بانتظام، بحيث يملأ الفراغ المتاح على هذا الجدار أو ذاك، وكذا شأن الموسيقا العربية، وهذا ما أدى به إلى فقدان المتعة الجمالية حينما عايش مقطوعة غربية تعتمد الفراغ بين نغماتها.

مشكلة الموسيقا الشرقية

يجزم زكريا في فقرة حول مشكلة الموسيقا في شرقنا أن «ليس لدينا في الشرق فن موسيقي بالمعنى الصحيح»، ويحاول أن يثبت هذه المقولة التي تبدو قاسية للوهلة الأولى، فيجري مقارنة تفصيلية بين الموسيقا الشرقية والموسيقا الغربية.

ففي رأيه أن الموسيقا الغربية قد قطعت شوطاً في طريق التقدم، في حين أن الموسيقا الشرقية ما زالت تسير في أولى مراحلها، فالتحريم أدى دوراً واضحاً في الانكماش تجاه التلقي والتأليف معاً.

بالإضافة إلى أن الموسيقا الغربية قد استقلت عن سواها من الفنون، أما الموسيقا الشرقية فما زالت لا تمتلك بذاتها أية قدرة تعبيرية، وتكاد تجربتنا الموسيقية كلها تنحصر في الأغاني

وحدهـا، ومـن هنا ظهر لدينـا مصطلحان؛ «الموسيقـا الصامتة» التي تؤدَّى مـن دون كلمات، و«الموسيقا الناطقة» التي تتوضح بالكلمات، وهذا يدل أن الموسيقا الشرقية لم تصل إلى درجة الاكتفـاء الذاتي، ومازالت فنّاً للأغاني، وهذا قد تغير حديثـاً، بمحاولات خجولة محدودة بفئة مـن الذواقة، وحتى مـا يعرف بالموسيقا الصامتة صار يحـدد موضوعاته بأسماء للمعزوفات؛ والتـي تضـع المتلقي بإطار محدود من الأجواء؛ أي أنها لا تتـرك للمتلقي حرية الشعور، وحرية اكتشـاف الجو المقصود والمرجو، إنما تحده بالجو والموضوع معاً من خلال عنونة المقطوعة، ومـن خلال بساطـة التأثير ووضوحه واتجاهه نحـو موضوع معين جلي، ومع هـذه الاستقلالية البدائية نجد أن جمهور هذا النمط الموسيقا مازال ينتشر ببطء شديد.

وهنالـك عيب آخر في الموسيقا الشرقيـة يعبر عنه زكريا: «إن وحدة الهدف بين الموسيقا والكلمـات فـي الأغنية الواحدة تكاد تكون مفقـودة، إذ إن تلحين الأغنية يصلـح لأية أغنية إذا اتفقت معها في الوزن الشعري فالموسيقا الشرقية لا تملك بذاتها أية قدرة تعبيرية»، وهذا نراه مراراً في عدد من الأغاني التي يحاول المتلقون تحويرها إلى كلمات مغايرة للأصل، فينجحون بابتـكار أجواء جديدة، بمعان مختلفة، مع أن المقطوعـة الموسيقية هي ذاتها، أضف إلى ذلك الاهتمام المفرط بمشكلة الحب، مما يعبر عن التعقيدات النفسية التي تعانيها أجيالنا الحالية في الشرق.

ومـن الاختلافات أيضـاً تعدد السلالم الموسيقيـة في الموسيقا الشرقيـة، أما الغرب فقد ضغطـوا السلالـم إلى اثنين (كبير وصغيـر)، وهذا من علامات التطور برأيـه؛ أي في الاتجاه نحو البساطة.

ويضيـف: «إن صفة التلاصق في أصوات اللحن الشرقي هـي التي أدت إلى فقدانه عنصراً مهمـاً مـن عناصر اللغـة الموسيقية وهو التوافق الصوتـي»، وهو ما ذكرناه مـن اعتياد الفنون الشرقيـة علـى ملء الفراغ، ويشرح هذه الفكرة بقوله: «الرسـوم الزخرفية التماثلية تحتاج إلى مجهـود ابتكاري أقـل من ذلك الذي يحتاج إليـه تصميم الشكل كاملاً، وكذلـك فإن كثيراً من الألحان الشرقية تعتمد على عامل التماثل إلى حد بعيد»، ولا نجد هذه السمة من العيوب، لكنها مسألة ذوقية تتعلق بالتفضيل الجمالي.

وبيـن قضيتي الوضوح والوحدة، تبدو الموسيقا الشرقية في الأولى واضحة تترك موضوعها فـي متناول يد السامع بسلاسة، في حيـن أن الموسيقا الغربية تترك المتلقي في حالة اكتشاف دائـم للمعانـي الجديدة، وفي قضية الوحـدة تبدو الموسيقا الغربية متماسكـة، يظل المغني أو العـازف يـدور حول نغمة القـرار، ويعد بها مستمعيـه، وسرعان ما يلبي رغبتهـم فيصل إليها؛

والقرار هو النغمة التي تلبي حاجة الخاتمة والاكتفاء في آخر المقطوعة، والموسيقا الشرقية تقدم اللحن على أجزاء صغيرة؛ كل منها مكتف بذاته، وكل منها وحدة كاملة لها نهايتها الخاصة.

وفي التلقي يبدو المستمع الغربي رزيناً منتبهاً يبذل تركيزه، ويعبر عن متعته بشكل صامت، وهو تعبير أقرب إلى طبيعة الاستمتاع الجمالي المعرفي، في حين أن المستمع الشرقي ليس بالمستمع الهادئ الرزين، بل يعبر عن متعته بحالة من الطرب والتعبير الجسدي الذي قد يبدو بدائياً بعض الشيء.

ولا يكتفي فؤاد زكريا بتعرية الحالة الموسيقية في شرقنا، لكنه يقدم الحلول: «الحل الصحيح هو أن نقتبس من الغرب أسلوب التأليف، لا التأليف ذاته. أعني أننا يجب أن نستفيد من تجربتهم الموسيقية العميقة، التي سبقتنا بما يقرب من أربعة قرون، فنتعمق في دراسة عناصر اللغة الموسيقية، ونفيد من خبرتهم الواسعة في ميدان التأليف والأداء»، لكننا في الشرق نقع الآن تحت سلطة التقنيات والتجارة، التي تتحكم بالموسيقا الشرقية، وتهدف إلى إرضاء الذوق العام، وهنا ينصاع الفنان للمتلقي، ولا يحاول أن يتطور ويوسع تجربته، ويؤدي وظيفته الأهم؛ وهي صقل الذوق العام، ومن هنا يجب على المشتغلين بالموسيقا في الشرق أن يدرسوا الأساليب الموسيقية العالمية بمختلف أشكالها، ويدرسوا المجتمعات التي أنتجتها، ومن ثم عليهم أن يدرسوا الرابط الدياليكتيكي بين المجتمعات والأساليب، حتى يكون نتاجهم الموسيقي متماشياً مع طبيعة العصر والمجتمع من جهة، ومع طبيعة الذوق الراسخ في الذهنية الشرقية من جهة ثانية.

* * *

الغذاء المتوسطي
ثقافة الطعام لدى سكان حوض البحر المتوسط

د. أشرف صالح محمد*

شهدت أنواع الأطعمة المستخدمة من قِبل سكان حوض البحر المتوسط عملية تغير دامت عشرة آلاف سنة أو أكثر، ومع ذلك لا يزال من الممكن تتبع التشابه بين الوجبات الغذائية الحديثة ومثيلاتها عند أجدادنا لفترة ما قبل التاريخ. ويُعَدّ هذا التغير علامة بارزة على قوة المحاكاة في الطريقة التي يتصرف بها الكائن البشري (انتقال العادات من جيل إلى آخر)، وهي أيضاً حجة دامغة على غنى منطقة البحر المتوسط ومواردها.

منذ عشرة آلاف سنة وقبل أن تبدأ الزراعة كان الناس بجوار البحر المتوسط يأكلون البذور البرية، والأعشاب، والفواكه التي يتمكنون من جمعها، والحيوانات والأسماك التي يقدرون على صيدها، ولهذا فإن حميتهم الغذائية كانت متنوعة جداً. ومن المحتمل أن يكون أكل اللحم نادراً بالنسبة إليهم، فقد كانوا يقضون معظم أوقاتهم في جمع الطعام، وكان أكل الحيوانات البرية والطيور والأسماك الكبيرة ضرباً من الترف، كما كان أكل العسل ذي النكهة الرائعة والحلوة نادراً هو الآخر. ويبدو أن الصيادين في معظم الأوقات يعودون لمنازلهم وفي جعبتهم حصادهم من الجراد والحلزون والمحار. ثم تعلم الناس تدريجياً أن بإمكانهم التنبؤ ببعض تحركات الحيوانات؛

* كاتب من مصر.

فقد يتوفر الكثير من السمك التونة في موسم الهجرة، أما في الجبال فإن الوقت سيكون سانحاً لنصب فخاخ للماعز والغنم البري عندما تتحرك من المراعي الصيفية إلى المراعي الشتوية. ولعل الطريقة الوحيدة لتأمين التزود الفعلي بالطعام، هي القيام بتمليح أو تجفيف ما لا تستطيع أكله طازجاً. ومن الممكن جداً أن يكون سمك التونة المملح ولحم الماعز المجفف من بين أولى المنتجات التي تذوقها السكان المجاورون للبحر المتوسط.

الفترة المبكرة

فيما بين التسعة والعشرة آلاف سنة الماضية حدث تطوران اثنان في كل من سوريا وفلسطين، إذ تعلم الناس إمكانية تأمين التزود باللحم من خلال الاحتفاظ ببعض الحيوانات في المزارع وتحت مراقبة الإنسان، وإن كانوا يذبحون بعضها من أجل لحمها، وترك أخرى ترعى للاستفادة من حليبها. وفي الفترة نفسها تقريباً بدأ المزارعون في سوريا يزرعون البذور من النباتات الغذائية، وكانوا بهذه الطريقة يضمنون نموها في السنة الموالية وفي الحقل الذي يختارونه. وطبقوا هذا الأسلوب بنجاح مع القمح والشعير والعدس والحمص واللوبيا (الفاصوليا) والبازلاء، ومن المحتمل أن تكون الاستعمالات الأولى لهذه البذور هي لإعداد الحساء والعصيدة (الثريد)، ولكن سرعان ما بُنيت الأفران الأولى، وصُنع الخبز المسطح من القمح.

إن هذه الاختراعات الكبرى –من رعي الماشية وتربيتها إلى بذر وحصد النباتات الغذائية – مثلت البدايات الأولى للعمل في الزراعة، إذ جعلت جمع الطعام أكثر فعالية والتزود به أكثر أمناً ويعول عليه. فعبر آلاف السنين انتشرت الزراعة من مكان إلى آخر في سواحل البحر المتوسط، ومع انتشارها جرب المزارعون أصنافاً جديدة بعضها كان ينمو في البراري والجبال أو على حواشي الأرض المزروعة. وترجع أصول بعض الفواكه التي تم زرعها خلال هذه الفترة إلى مناطق بعيدة عن ضفاف البحر المتوسط، فعنب النبيذ من القوقاز أو غرب إيران، والشمام أو البطيخ من إفريقيا، والتين والتمر من البلاد العربية، غير أنه لا أحد يعرف بالضبط متى وكيف وصلت هذه الفواكه، وربما كون عملية بذرها أو حصادها بطيئة، هو ما اقتضى انتقالها من مكان إلى آخر ومن مزارع إلى آخر.

ومن بين الاختراعات الأخيرة لهذه الفترة المبكرة، هي تربية النحل، فإلى ذلك الحين كان يتم الحصول على العسل من مواطن النحل البري، ولكن في مصر شرع الإنسان منذ خمسة آلاف عام مضت في الاحتفاظ بالنحل في خلاياه، وتعلم كيف يقتسم معه العسل. ذلك لأن بذل أي مجهود جسدي كبير في العمل، يستهلك طاقة كبيرة، وبالتالي كان العسل الغذاء الأساسي لتعويض هذه الطاقة، كما أن مذاقه حلو ونكهته طيبة.

الثالوث الأبدي

لم يبق النظام الغذائي في البحر المتوسط ساكناً، ولكن الحمية في العالم القديم المتوسطي بالرغم من الاختلافات المحلية والتأثيرات التي حدثت، ركزت على الحبوب والزيتون والكرم، تلك التي أطلق عليها المؤرخ فرناند بروديل «الثالوث الأبدي» لكونها الأساس للزراعة التقليدية والأنظمة الغذائية.

الكروم: بدأت الزراعات الأولى للكروم منذ حوالي خمسة آلاف سنة، وكانت هذه الزراعة هامة لأنها توفر العنب والزبيب والنبيذ، وهذه الفاكهة كعصير طري كانت تُعَدّ مصدراً موثوقاً كغذاء سكري وكشراب استخدم في العصور القديمة في كل أراضي البحر المتوسط، إذ كان شرب النبيذ أكثر أماناً من شرب الماء غير المعالج كما يسهل الاحتفاظ به، على العكس من الحليب (قبل اكتشاف نظم التبريد) الذي كان يستحيل تخزينه، فالحليب كان الشراب المفضل لدى للمزارعين، ولكن الناس في المدن في تلك الأيام كانوا يحتاجون إلى النبيذ.

وترجع أصول الكروم إلى آسيا الوسطى والمنطقة الجنوبية للبحر الأسود وبحر قزوين والشمال الشرقي لمنطقة أفغانستان، واستناداً إلى علماء الأركيولوجيا فإن البدايات الأولى لزراعة الكروم كانت في منطقتي جورجيا وأرمينيا، حيث اكتشفت الأشكال البدائية لصناعة النبيذ عن طريق تخمير العنب. وقد أضفي على الشكل البدائي خاصية القدسية من قِبل السكان القدماء لجورجيا (٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد) الذين اعتادوا أن يضعوا على جانب الميت غصن كرمة بجذوره داخل كيس من الفضة ليغرس في عالم الميت. وعبر الرحلة الطويلة للنبيذ للوصول إلى البحر المتوسط فإن فلسطين كانت محطة من المحطات الهامة، فقد وردت أسانيد كثيرة للكروم والخمر ورموزها في الإنجيل. أما في مصر القديمة، فقد كانت الطقوس المختلفة التي تمثل صناعة الكروم وإراقة السوائل كالخمر والماء أمراً شائع الاستعمال عند القبور، إذ كانت توضع إلى جانب الميت في رحلته الأخيرة، جرة مملوءة بالخمر يكتب عليها

بوضوح تاريخ اليوم واسم المنتج. وقد عُثر أيضاً على هذه الثقافة في اليونان القديمة (١٠٠٠ سنة قبل الميلاد)، حيث كان الإغريق ثم الرومان –فيما بعد– من بين الأوائل الذين نشروا عبر حضاراتهم زراعة الكروم وصنع النبيذ في البحر المتوسط.

الزيتون: يبدو أن شجرة الزيتون منشؤها الأصلي شرق البحر المتوسط، إذ عُثر في الحفريات التي أجريت هناك (خمسين أو ستين ألف سنة مضت) على أوراق الزيتون في منطقة كالديرا (Caldera) سانتوريني (Santorini). ومنذ وقت مبكر كان لزيت الزيتون دور هام في غذاء وحياة السكان البحر المتوسط، ومع ذلك فمن الجدير بالذكر؛ أن الزيتون لا ينمو في كل مكان، ولذا كانت تُنتج أصنافٌ أخرى من الزيوت إلى جانب زيت الزيتون، مثل: زيت السمسم الذي كان يستخدم في مصر والشرق الأدنى، وزيت أركان في جنوب المغرب، ...إلخ. وقد استخدم الزيت في عدة أغراض مثل: الغذاء، الإنارة، الوقود، الزينة، بل إن حجرة مليئة لتخزين النبيذ والزيت هي علامة على الازدهار في الأوديسا، وهي الملحمة الإغريقية القديمة التي جسدت جزءاً من نمط الحياة في فترات مبكرة من تاريخ المتوسط.

فعبر آلاف السنين اكتشف الناس طرق إعداد وتخزين الزيتون للأكل، إما بقطفه (الزيتون الأخضر، الزيتون الأسود) والاحتفاظ به في الملح، أو مياه البحر أو الخل. وهناك عدة وصفات لتذوق نكهة الزيتون وإضفاء الجودة على خاصيته الصحية، فالإغريق القدماء يحبون الزيتون الأخضر غير الناضج المكسر والمبلل في الملح، كما يحبونه أيضاً أسود ومجعداً، وأحياناً تضاف نبته الشمار إلى مياه البحر. وقد تعلم الرومان كيف يحتفظون بالزيتون من الإغريق والفينيقيين؛ إذ استعملوا هم أيضاً الشمار وأحياناً أخرى البقدونس والكمون، والجوزة، والنعناع. وكان الرياضيون في اليونان يطلون أجسامهم بزيت الزيتون قبل المباراة. وقد استعمل الرومان زيت الزيتون وأضافوا إليه بعض العطريات مثل المُر (من ساق شجرة المُر)، وكانوا يفركونه على أجسامهم كنوع من الصابون وكمادة معطرة.

ويقال إن أول شجرة للزيتون في اليونان تم غرسها من طرف الإلهة أثينا في أكروبوليس أثينا لحسم الخلاف مع بوسيدون إله البحر. وقد نمت هناك لعدة قرون خلف معبد أركيتون كرمز للسلام والازدهار والصحة. وظل الرومان يعتقدون أن البطل الأسطوري هرقل هو الذي حمل معه الزيتون إلى إيطاليا، ولهذا أطلقوا عليه اسم هرقل أوليباريوس أي «منبت الزيتون». أما في التقاليد اليهودية والمسيحية، فإن شجرة الزيتون هي رمز للسلام، وهي عبارة عن غصن زيتون حملتها الحمامة إلى النبي نوح كعلامة على أن الفيضان قد تراجع.

الحبوب: تعني كلمة الحبوب عدة أشياء مختلفة حسب كل منطقة، فقد تعني «الحبوب» الشعير، أو الحنطة القاسية/ الصلدة، أو القمح، أو خبز القمح، ويعتمد كل ذلك على المناخ

والظـروف المحلية. والخبز أشهر منتج وجد يُصنع من الحبوب، ويوجد بأشكال متنوعة في كل ثقافة وفي كل قارة. فالخبز بكل أنواعه (من خبز الشيلم الأسود إلى الرغيف القاسي الأبيض) ينتمـي إلـى التقاليد المصرية، فقد شـرع المصريون القدماء في خبـز الخبز منذ ٤٥٠٠ سنة مضـت. وكان المصريون القدماء هم أول مَنْ بنى الأفران، فأوراق البردي والجداريات الزيتية تظهر أنهم أنتجوا قرابة (٥٠) نوعاً من الخبز.

وقـد اشتهـرت أثينا كواحدة مـن أكبر المدن في اليونـان القديمة بأفرانهـا الكبيرة للخبز، وبالأنواع الكثيرة من الخبز الطري الذي كان يباع في ساحة السوق. إن شهرة الحبوب في الدين والميثولوجيـا هي مؤشر آخر على الدور الحاسم الذي تؤديـه في الحياة المادية والروحية، فقد شكلت بذور الحبوب – وخاصةً القمح القديم والشعير– جزءاً لا يتجزأ من الاحتفالات والطقوس الدينية، إذ كانت دوماً حاضرة لدى اليونان وروما القديمة في القرابين وتقديم الأضاحي.

وهنـاك إشارات في المصادر الإغريقية القديمـة متعلقة بـ«الفول» وأثره في عملية الهضم. وقد بينت أيضاً وبوضوح نصوص القرون الوسطى عن الحمية الغذائية – العربية، والإغريقية، واللاتينية، والإسبانية والإيطالية – أن كل واحد بما في ذلك الأغنياء استمتع بـ«الفول» وبالأنواع الأخـرى من البقول (الحمص والعدس) إذ كان يزرعها النـاس العاديون في البساتين، ومثلت بالنسبـة للمزارعين حقلاً هاماً للاستغلال الزراعي. وبصرف النظر عن الزمان والمكان، فإن الخبز والحبوب كانا وباستمرار رمزاً للحياة والازدهار.

الحضارات الكبرى

إن لـكل حضـارة مـن الحضـارات الكبرى لحوض البحر المتوسـط تأثيرها فـي الطعام، واليونـان القديمـة هي من بين أولـى المناطق التي يمكننـا أن نقتفي فيها أثر فـن حُسن الأكل والتـذوق الرفيع للطعام وللمنتجات المحليـة. ويعزى سبب ذلك إلى جغرافيـة اليونان المكونة مـن عدة جزر وأودية منعزلة، والعديد من المناخات المحليـة، ولذلك فإن أغذية مدن اليونان القديمـة وخمورهـا اكتسبت شهرة نوعية، وكانـت أحياناً تحظى بحماية الدولـة كما هو الشأن بالنسبة لمراقبة جودة المنتوج حالياً.

منـذ ٢٥٠٠ سنة مضت في اليونان، كان الجزء الرئيس في أحد الوجبات للمنفق بسخاء قد يكـون أحـد الطلبين: السمك الصغير والمحار ثم السمك الكبير بمـا فيه سمك التونة. وحسب نصوص سقـراط (حوالي ٣٥٠ سنة قبـل الميلاد) حول فن حسـن الأكل والتذوق الرفيع، فقد كان لـكل مدينـة تخصص في نـوع معين من الأسمـاك، ولكن لا يمكن التنبـؤ بالتزود بالسمك الطـازج. ولهذا، فإن تمليح الأسماك يطيل في مـدة استهلاكها وفي مكانة ورتبة تجارة السمك

فـي اليونـان. ولقد أحب الإغريق سمك التونـة المملح والمخلل، ولكنهم ابتكـروا طريقة أخرى لتخزين السمك والحفاظ على قيمته الغذائية، واستعملوا في هذا الإطار «كاروس» (Garos) أو ما عُرف عندهم بـ«مرق السمك»، الذي كان يُصنع في المستعمرات اليونانية في البحر الأسود، والمستعمرات القرطاجية في المناطق الغربية النائية من البحر المتوسط في جنوب إسبانيا.

وخـلال الفتـرة الرومانيـة، كانت منتجـات السمـك المخمـرة والمملحة يجـري إعدادها بكميـات كبيرة وتنقل للمتاجرة فيها، ويتم بيعها على وجـه الخصوص للمستهلكين من السكان الحضريين. وكان السمـك يُملح ويترك تحـت أشعة الشمس لعدة أسابيـع ليتخمر، مما يكسبه مذاقاً ورائحة قويين. وفي غضون ذلك، وصلت بعض الأغذية الجديدة إلى البحر المتوسط من إمبراطوريـة الفرس ومن بعض الأماكن البعيدة شرقـاً، ربما كان الدجاج أهمها على الإطلاق، وإن كنـا نجد من بينهـا أغذية أخرى مثل: الخوخ، والمشمش، والحوامض، والفستق. ولم تكن هـذه الحركة على الإطلاق في اتجاه واحد، فالكزبرة وهو نبات أصله متوسطي وصل إلى الهند (حوالـي ٤٠٠ سنة قبل الميـلاد)، بينما وصلت كروم العنب إلى الصيـن بفضل طريق الحرير منذ ما يقرب من (١٢٠ سنة قبل الميلاد).

بـدأت رومـا أول مـا بـدأت كمدينـة للدولة، ثم أصبحـت عاصمة لإمبراطورية كل أراضـي المتوسط لمـدة (٤٠٠) سنة، ففـي هـذه الفتـرة كان بإمـكان الفـرد السفـر والتجارة بحرية مـن أي مكان في الإمبراطورية، لكن السفر كان بطيئاً، فقد كان التوجه مـن أعمدة هرقل (قبالة جبل طارق) إلى سوريا يتطلب خمس أشهر من السفر. وبناءً عليه؛ فـإن الأغذية الوحيدة التـي تصمـد لمثـل هـذه الرحـلات هـي الأغذية المجففة، أو المخللة أو المملحة أو النبيذ. فقد قـام المزارعون الرومان بناءً على ما تعلموه مـن الإغريق والقرطاجيين بتطويـر أنـواع عديـدة مـن الخضـروات والفواكه، ولاسيما التفاح والعنب.

وعلـى الرغـم من وجود الكثير من المزارع لتربية الماشيـة والدواجن مثل الأغنام والماعز والدجـاج، ولكـن واجه الرومان مشـاكل مع أصناف أخـرى مختلفة من الحيوانـات مثل الإوز، مـع أنهـم أضافوا أصنافـاً أخرى جديدة ومنهـا البط والأرنـب الوحشي، وربـوا أصنافاً كثيرة مـن السمك في برك داخليـة وحظائر بحرية مسيجة، واستـوردوا التوابل من أماكن بعيدة عن المنطقة، ومنها الفلفل الأسود، والقرفة والزنجبيل، والثوم، وجوزة الطيب من آسيا الجنوبية.

ومـن بين أحد أهم الإسهامات الغذائية للرومان هو كتـاب «وصفات الطبخ»، فقد كانت في اليونـان القديمـة كتابـات تضمنت وصفات ربما أقد ممـا عُثر عليه في مصـر وسوريا، غير أن النصـ المعنون «أبسيوس» (Apicius) للإمبراطورية الرومانية، والذي يعود إلى القرن الرابع الميلادي، هو المجموعة الوحيدة لوصفات الطبخ التي بقيت من العالم القديم.

وباختصار شديد؛ فإن قصة الكائن البشري تدور حول الحاجات الضرورية للبقاء على قيد الحيـاة، فكل حضـارة من الحضارات التي نجحت في الحفاظ علـى بقائها واستمرارها، كانت لهـا شهية كبيرة من الطعام، وكانت تضغط بقوة إلى الأمام بما يجعل المعدة تتذمر، وأدى هذا الحافز الأساسي إلى التنظيم الكلي للثقافات والمجتمعات. بالإضافة إلى أن الطعام يمثل قيمة ومغـزى أكبر من ذلك، فهو الأساس لأي نوع من أنواع الاقتصاد، كما هو أساس الاستراتيجيات السياسية للأسر والجماعات والأمم.

وفضلاً عن ذلك؛ فإن الطعام يحمل كماً من الرموز والمعاني الاجتماعية العميقة، التي تمثل التراث الثقافي بصورة لا مثيل لها، وبروتوكولاً للممارسات والسلوكيات والتصورات التي تتجلى فـي مواقف معينة. وتشمل تقنيات الغذاء تجارب الأمم والتراكم المعرفي لأجدادنا وانعكاسات ذلك على التغيرات التي طرأت عليهم. ولهذه الغاية، فالطعام يُعَدّ أداة يمكننا بواسطتها فحص وتفسيـر المجتمع، وثقافاتـه، ومؤسساته، ومعتقداته الدينية، وطبقاتـه الاجتماعية، والمواقف والهويات الفردية والجماعية.

المراجع

(1)-Council of Europe. «Culinary practices of Europe- Identity, diversity and dialogue».- Council of Europe Publishing, 2005.

(2)- Dalby Andrew, Sally Grainger. «The Classical Cookbook».- London: British Museum Press, 1996.

(3)- Daniel Zohary. Maria Hopf. «Domestication of Plants in the Old World: the origin and spread of cultivated plants in west Asia. Europe and the Nile Valley».- Oxford University Press. 2001.
(4)- Davidson A.. «The Oxford Companion to Food».- Oxford: Oxford University Press. 1999.
(5)- Felipe Fernandez-Armesto. «Food: a history».- London: Macmillan. 2001.
(6)- Peter Gamsey. «Food and society in Classical Antiquity».- Cambridge University Press. 1999.

* * *

الترجمة قاطرة للنمو والتقدُّم

السياسات والخطط في سورية

نبيل تللو

يحتفل العالم في الثلاثين من شهر أيلول كلَّ عام بـ: «اليوم العالمي للترجمة»، لما لها من أهمية في نقل المعرفة بين الشعوب على مدى التاريخ الإنساني وحضاراته، التي هي سلسلة تتداخل حلقاتها وتترابط إنجازاتها، فتأخذ كلُّ حضارةٍ من سالفتها لإكمال مسيرة الإنسان في مهمته الكبرى لإعمار الأرض والعيش فيها بأمنٍ وسلام، وما كان ذلك ليتمَّ لولا وجود الترجمة، التي ازدهرت حول العالم كلِّه، والنظر إليها بوصفها قاطرة التقدُّم التي تقود الشعوب إلى الأمام في معركتها ضدَّ التخلُّف، وتحقيق أهداف التنمية، وإنجاز ما يسعد البشرية، ولا سيما مع المتغيِّرات الكثيرة التي جعلت من عالمنا الذي نعيش فيه قريةً صغيرة، فتعدَّدت المعارف، وتنوعَّت اتجاهات البحث العلمي، وقد قال أحدهم موضِّحاً أهمية الترجمة: «إنَّ الأدب الوطني يكتبه الكتَّاب المحليون، أما المترجمون فإنَّهم يكتبون أدب العالم كله».

في هذه المقالة أستعرض سريعاً تاريخ الترجمة في منطقتنا العربية، ثم أتحدث عن جهود الدولة السورية لإحيائها وتنشيطها ودفعها إلى الأمام، سعياً لإتمام مسيرة السلف الصالح، راجياً أن يتذكَّر كرام القارئات والقراء ما نسوه، وأن يتعرَّفوا على ما لا يعرفونه، آملاً أن أكون قد قدَّمت لهم المعلومة النافعة المفيدة.

تعامل العرب قديماً، بحكم العلاقات التجارية، مع الفرس والروم والهنود والأحباش، كما تعاملوا مع السريان والأنباط، الذين كانت لغتهم قريبة جداً إلى اللغة العربية. وبعد الفتوحات الإسلامية واحتكاك العرب بشعوب وثقافات جديدة، تبيَّن لهم أنَّ هناك ضرورة لمعرفة ثقافات تلك الشعوب من خلال الحاجة إلى طلب العلم من جهة، ولاتساع المدارك الفكرية في العلوم الأساسية من جهة أخرى، والتي كان أهمها لدى العرب المسلمين آنذاك الطب والفلك، وقد أتت الحاجة إلى الطِّب من منطلق معرفة علاج الأمراض والعناية بصحة البدن، في حين مسَّت الحاجة إلى علم الفلك من منطلق حرص المسلم على العبادة، وذلك لضبط مواقيت الصلاة ومعرفة شهور السنة لتحديد الأشهر الحُرم والصيام والحج.

تكاد المصادر الموجودة بين أيادينا تُجْمع على أنَّ بداية النقل والترجمة في الحضارة العربية والإسلامية كانت على يد الخليفة الأموي المعزول خالد بن يزيد بن معاوية (٨٥هـ)، الذي أنفق من ماله كثيراً على ترجمة الكتب اليونانية. كما بدأت في المرحلة نفسها الترجمة من العربية إلى غيرها، ولا سيما ترجمة القرآن الكريم إلى لغات الشعوب الجديدة التي اعتنقت الإسلام، كما فعل ابن يسار الأسواري الذي ترجم القرآن الكريم من العربية إلى الفارسية.

وقبل العصر العباسي كانت اللغة العربية لغة أدب، ولم تكن لغةً للعلم، بل إنَّ لغات أخرى تصدَّرت هذه المكانة وحظيت بهذه المرتبة، وقد نقل المسلمون عن السريانية والفارسية والهندية مباشرةً إلى العربية؛ وذلك لمعرفتهم بلسان تلك الأقوام، في حين تعثَّروا في فهم اللغة اليونانية والهيروغليفية الفرعونية، وقد كانتا لغتين للعلم والأدب، فنقلوا الحكمة والمعرفة اليونانية عن طريق السريان، وكانت اللغة السريانية، وهي من أسرة اللغات السامية التي تتحدَّر منها العربية والعبرية، حلقة الوصل بين اللغتين العربية واليونانية، كما عرفوا بعض أسرار الفراعنة الطبية عن طريق الأقباط.

وقد رعت الدولة العباسية حركة الترجمة منذ عهد أبي جعفر المنصور (المتوفى عام ١٥٨هـ، ٧٧٥م)، وسار الخلفاء من بعده على سنَّته، وازدهرت في عصر المأمون، الذي يُعَدُّ عصره أزهى عصور الترجمة لدى المسلمين، وكان هو نفسه شغوفاً بالعلم وعقد المناظرات والمناقشات العلمية، وهو أول من اهتمَّ بترجمة كتب الحكمة، وبعث بالهدايا إلى ملوك أوروبا لإرسال كتب اليونان، وأمر بترجمتها ونشرها بين الناس، وكان يساوم أعداءه ضمن المعاهدات التي يبرمها معهم على اقتناء أو استنساخ كتب العلم، وقد فعل ذلك مع ملك الروم

وصاحب جزيرة قبرص، وبهذا بدأ سيل الترجمات التي أثرت الحياة الفكرية في مجتمع الدولة الإسلاميـة، إذ بـدأ نقل وترجمة كتـب العلوم العملية والتجريبيـة. وازداد زخم التقدم بحركة النقـل والترجمـة عند إنشاء مدرسة بغداد «بيت الحكمة» في القرن الثالث الهجري، التي عمل بهـا علماءٌ كبار اختلفـت مشاربهم الفكرية والثقافية، من أمثـال: «الفضل بن نوبخت» فارسي الثقافة، و«يوحنا بن ماسويه» الذي كان مسيحياً سريانياً عالماً بكتب اليونان.

غيـر أنَّ «حُنيـن بن اسحاق» قد شكَّل علامة فارقة فـي الترجمة العربية، إذ كانت تتمُّ قبله بطريقة حَرْفية، في حين اعتمد هو طريقة فهم الجملة كاملة، ومن ثم صياغة معناها بالعربية بالمجمـل. وكان يجيـد اليونانية والسريانيـة والفارسية، وكان رئيس بيت الحكمـة، ويُروى أنَّ المأمون كان يهديه وزن ما يترجم ذهباً، وقد ترك إرثاً غنياً يضم مئتين وسبعين كتاباً مترجماً، منها ترجمة التوراة من اليونانية إلى العربية، وخمسة عشر كتاباً من تأليفه. ولم يقتصر دوره على الترجمة، وإنما درَّسها أيضاً.

ومـن تلامذته ابن أخته «حبش بن الحسن الأعسم»، الذي ترجم عدداً من كتب جالينوس، وترجم كتاب ديسقوريدس «الأقراباذين» الذي يتناول علم النباتات، ويُعَدُّ أصل علم العقاقير لدى العرب.

وكذلك ابنه اسحاق بن حنين، الذي فاق والده في اللغة العربية، وترجم كتب الطب والفيزياء والفلسفة اليونانية إلى العربية، وتمتاز ترجماته بالدقة التي تدلُّ على فهم عميق لفكر أرسطو.

واشتهر عددٌ من العلماء بترجمة الكتب من الثقافات المختلفة إلى اللُّغة العربية، وقد أورد «ابـن النديم» في فهرسه أسماء الناقلين والمترجمين من اللغات الأجنبية اليونانية والفارسية

والهنديـة والنبطية إلى العربية تحت عنوان: «أسماء النقلة من اللغات إلى اللسان العربي»، ثم ألحق ذلك بقوائم وشروحات عن كثيرٍ من الكتب المترجمة.

الترجمـة مـن اليونانيـة: كتـب الفلسفة والطـب والرياضيـات كانت من أكثـر الكتب التي تُرجمت عن اليونانية، وكانت تسمى: «كتب الحكمة»، ومن أشهر العلماء اليونانيين الذين تُرجم لهـم: أفلاطون وأرسطوطاليس من الفلاسفة، وجالينوس وأبقراط من الأطباء، وديموقريطس وفيثاغورث وأرخميدس من الرياضيين.

وقـد عملـت أسرٌ بأكملهـا في عملية النقـل والترجمة، منهـا آل بختيشـوع وآل حنين، وآل ماسرجويه ، وآل ثابت بن قره.

الترجمـة من الفارسـية: تأثَّر العـرب أكثر ما تأثَّروا بالأدب الفارسـي، ثقافةً وفناً، ويدخل ضمن إطار الثقافة العقائد الفكرية ونظم الحكم والسياسة، أمَّا الفن فقد انعكس على الحياة الاجتماعية في الغناء والموسيقا والمأكل والمشرب واللباس.

ولكـنَّ التأثيـر الأكبر كان في فنـون الشعر والقصـص، وإن كان شعر الملاحـم الفارسية الطويـل لـم يلقَ عنايـةً لدى العـرب، إلا أنَّ النثر حظي بمرتبـة عالية رفيعة، لـذا نرى انتشار «كليلـة ودمنة» في المجتمعات العربيـة، ولا نجد لشاهنامة الفردوسي مثـل هذا الأثر، إذ كان تداولهـا مقصـوراً على الخاصة من المثقَّفيـن. وكان من أشهر المترجميـن المؤرِّخ أحمد بن يحيى البلاذري، وعبد الله بن المقفَّع، ومن ترجماته كتاب «التاج»، وهو في سيرة «أنوشروان»، وكتـاب «خداي نامة» ومعناها: «كتـاب الملوك» الذي يتحدَّث عن تاريـخ الفرس، وكتاب «أيين نامـة» الذي يتنـاول عادات ونظم وشرائع الفرس، وكتاب «الأدب الصغيـر» و«الأدب الكبير»، وكتاب «رسالة الصحابة».

الترجمـة مـن الهنديـة: اهتـمَّ العـرب المسلمـون بترجمة كتـب الحساب والفلـك والطب والصيدلة من اللغة الهندية، ولا سيما فيما يتعلَّق بتركيب الأدوية التي كان مصدرها النباتات. ويُعَـدُّ «كتـاب السندهند»، وهو تحريفٌ لاسـم «سادهاننا» أي «المعرفة» مـن أوائل الكتب التي تُرجمت عن الهندية، وقد أحضره إلى بغداد وفدٌ هندي قَدِمَ من السِّند عام (١٥٤هـ، ٧٧١م)، وكان يحمل معه نسخة من هذا الكتاب القيِّم المتخصِّص في معرفة النجوم أُلِّفَ عام (٦٢٨م)، وعندما عرف الخليفة أبو جعفر المنصور بمحتواه، أمر بنقله وترجمته إلى اللغة العربية.

ويذكـر الجاحظ في «البيان والتبيين» أنَّ «يحيى بن خالـد البرمكي» قد جلب أطباء هنوداً استخدمهم لعلاج الخلفاء والخاصة من شخصيات البلاط العباسي وغيرهم. وقد درَّب هؤلاء الأطباء النجباء من طلبة علمهم، وعلَّموهم بعض المصطلحات العلمية الهندية، وهؤلاء ترجموا فيما بعد عن الهنود. كما تعلَّم هؤلاء الأطباء بحكم إقامتهم الطويلة في الدولة الإسلامية اللغة

العربية الدارجة، ومن أشهر أولئك الأطباء الهنود الذين تُرْجِمت أعمالهم إلى العربية: منكه بازيكر، قليرقل، سندباد، ابن دهن، ابن وحشية.

وعلى مرِّ العصور الإسلامية لم نشاهد ترجمات أسَّست للعلوم وأكملت مسيرة الحضارة كتلك التي كانت في العصر العبَّاسي الأول، لتصبح اللغة العربية لغة العلم في ذلك العصر. ثمَّ أتت مرحلة من التراخي الفكري بدأت بعد سقوط بغداد بيد هولاكو استمرت حتى القرن السادس الهجري، تصاعدت فيها صيحات الصحوة بين حين وآخر، لكنَّها لم تنتش، في حين ازدهرت في الأندلس، حيث سطع نجم ابن رشد، وظهر المنهج الرشدي الذي كان يرتكز أساساً على مخرجات الإبداع الإنساني العلمي والفكري من خلال ترجماته لكتب الفلاسفة اليونان مثل أرسطوطاليس وأرسطو وشرحها، وبدأ التغيير في الفكر الأوروبي، حيث دخلت الثقافة العربية إلى أوروبا عبر بوابة الأندلس، ونشطت الترجمة من العربية وإليها، وبنى علماء الغرب المنظومة الفكرية للحاضر والمستقبل بما يتوافق وروح العصر الجديد، فتطوَّرت دولهم وتقدَّمت، واستمرَّت مسيرتهم الحضارية.

وفي نهاية القرن العاشر برز عديدٌ من المترجمين مثل متَّى بن يونس، وسنان بن ثابت، لكنَّ عملية الترجمة دخلت في سبات عميق خلال عصور الانحطاط، وذبلت تماماً في أثناء الاحتلال العثماني لبلادنا العربية، لتعود وتنشط من جديد وتصحو من سباتها بعد وقوعها تحت نير الاستعمار الأوروبي منذ أواخر القرن التاسع عشر، حيث اطلع العرب على علوم وآداب الغرب، ورأوا أنَّه لا بُدَّ من إحياء عملية الترجمة من اللغات الأخرى إلى اللغة العربية، فنشطت حركة ترجمة العلوم والفنون والسياسة والأدب عن اللغات الأوروبية على أيدي مترجمين عرب مع بدايات الاستقلال منذ عشرينيات القرن العشرين.

حركة الترجمة من اللغات الأوروبية إلى العربية في العصر الحديث

عنى المترجمون العرب المحدثون منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر أولاً بالعلوم؛ كالطب والطبيعيات والرياضيات، واشتهر بذلك طلاب مدرسة الألسن التي كان يديرها اللغوي رفاعة الطهطاوي (١٨٠١ – ١٨٧٣) في مصر، ثم أفراد من سورية ولبنان من ذوي الاطلاع على اللغات الأوروبية.

كذلك اتجه الطهطاوي نحو العلوم الاجتماعية والآداب، فترجم الدستور الفرنسي والعديد من الأعمال التاريخية والفلسفية والجغرافية والأدبية، وساعده عددٌ من زملائه وتلامذته في مدرسة الألسن كأحمد الراشدي وخليفة محمود ومحمد مصطفى البيَّاع.

كما ترجم سليمان البستاني الإلياذة لأول مرة إلى العربية، وترجم مارون النقاش مسرحية البخيل لموليير، وترجم أنطون الجميّل صاحب مجلة «الزهور» عدة كتب من آثار الآداب

الأوروبيــة، وعرضــ صدِّيق شيبوب فــي مجلتي البصير والرسالة عشــرات الكتب ملخصةً عن اللغــات الأجنبيــة. كما نشطت حركة الترجمــة من اللغة الروسية إلى اللغــة العربية، فتُرجمت أمهات الروايات الملحمية في الأدب الروسي، ومنها رواية الحرب والسلم لـ تولستوي.

وعكــف عباس محمود العقاد على التعريف بمذاهب الغــرب وفلسفاته وعباقرته، كما نجد فــي «ساعــات بين الكتب»، وترجمــات المنفلوطي لروائــع الأدب الغربــي: «ماجدولين أو تحت ظلال الزيزفون» و«الشاعر» و«الفضيلة أو بول وفرجيني».

وقــد شكَّلــت ترجمة المئات من الروايــات والقصص والقصائد إلــى العربية بدايةً لظهور الروايــة العربيــة، فصدرت زينب لمحمــد حسين هيــكل، والقطار لمحمود تيمــور، ونشأ شعر التفعيلة بعد ترجمة علي أحمد باكثير مسرحية روميو وجولييت.

ودخلت الترجمة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية مجالاً رحباً واسعاً منذ ستينيات القرن العشريــن، من خلال ترجمة دوريات (مجــلات) أجنبية بكاملها، أو ترجمــة لمقالات محدَّدة مــن خلال تناول مختلف العلوم والمعارف الإنسانيــة، أو إصدار مجلات تعنى بشؤون الترجمة بالإضافة إلى المقالات المترجمة، ومما يشجِّع على انتهاج هذا الأسلوب هو أنَّ المجلات تنشر أحدث ما توصَّل إليه الفكر الإنساني تدريجياً، وسهولة الوصول إليها مقارنةً بالكتاب، في حين أنَّ الكتاب يستهلك وقتاً أطول في ترجمته وطباعته ونشره وتوزيعه، وقد زاد عدد هذه الدوريات فــي وطننــا العربي عن العشرين مجلــة، ومنها – على سبيل المثال – مجلــة «الثقافة العالمية» الصــادرة فــي الكويت، وتنشر مقــالات مترجمة ذات موضوعات مختلفــة مأخوذة من مختلف الدوريــات الأجنبية، ويترجمها مترجمون مشاركون من مختلــف الأقطار العربية. ومنها أيضاً العربيــة المتحدة، وهــي ترجمة كاملــة لمجلــة «NATIONAL GEOGRAPHIC» الصادرة شهريــاً باللغــة الإنكليزية فــي العاصمة الأمريكيــة واشنطــن، وتنشرها الجمعيــة الجغرافية الوطنية، ويترجمها جهاز تحرير متخصِّص.

كمــا تتخذ الترجمــة أشكالاً أخرى، ومنهــا الدبلجة من لغةٍ أجنبية إلى اللغــة العربية، وفيها يعيــد ممثلــون عرب قراءة الكلمات الأجنبيــة باللغة العربية مع مطابقة حركــة الشفاه ما أمكن، ويشيــع هذا الأسلــوب بشكل خاص في المسلســلات الدرامية والموضوعــات الوثائقية. أو كتابة الترجمة العربية أسفل الشاشة التلفزيونية أو السينمائية، أو ترجمة مواد قناة فضائية تلفزيونية بكاملها؛ كما هي الحال في قناة «ناشيونال جيوغرافيك أبو ظبي» التي تدبلج كل ما تعرضه نقلاً مــن قنــاة «NATIONAL GEOGRAPHIC»، أو ترجمة مجلاتٍ كاملةٍ من لغتهــا الأصلية إلى اللغة العربية، كما هي الحال في مجلة: «NATIONAL GEOGRAPHIC»، التي تصدر طبعتها المترجمة في دولة الإمارات العربية المتحدة باسم: «ناشيونال جيوغرافيك العربية»، أو ترجمة مقالاتٍ مختلفة الموضوعات ونشرها في مجلة: «الثقافة العالمية» التي تصدر في الكويت.

سياسات الترجمة وخططها في سورية

تعدَّدت الجهات الرسمية والشعبية التي تُعنى بالترجمة، ومنها: الجامعات السورية، واتحاد الكتَّاب العرب، ودور النشر السورية الخاصة، ومراكز الأبحاث والدراسات واستطلاعات الرأي مثل: «مركز دمشق للدراسات والأبحاث - مداد» ومقرُّه دمشق.

ويأتي في مقدمة الجهات التي تُعنى بالترجمة «وزارة الثقافة» منذ بدايات تأسيسها عام (١٩٥٨)، وكانت إحدى مديرياتها: «مديرية المطبوعات والنشر والتأليف والترجمة»، التي استمرَّت بأداء مهامها حتى صدور القانون رقم ٨ تاريخ (١٩ شباط ٢٠٠٦)، المتضمِّن إحداث «الهيئة العامة السورية للكتاب»، التي من مهامها تشجيع وتطوير حركة الكتاب ترجمةً وتأليفاً وتحقيقاً ونشراً وتوزيعاً، في مختلف مجالات المعرفة والثقافة والعلوم، ووضع خطط ومشروعات بعيدة المدى لترجمة أهم ما أنتجه الفكر الإنساني قديماً وحديثاً إلى اللغة العربية ونشرها، ومنح الجوائز التقديرية والمالية للمبدعين في مجالات الترجمة والتأليف والتحقيق وطباعة الكتب. كما حدَّد القانون مهام مجلس الإدارة، ومنها إقرار مشروعات الترجمة والتأليف وتحقيق التراث.

وتحقيقاً لهذه المهام المكلَّفة بها الهيئة العامة السورية للكتاب، فقد أطلقت مديرية الترجمة في الهيئة عام (٢٠١٧): «المشروع الوطني للترجمة»، الذي هو عملية مستمرة تتبلور بخطة تنفيذية سنوية وفقاً للمعطيات الواقعية، غايته ترجمة مخزونات المعرفة الإنسانية من اللغات الحيَّة في الأدب والفن والفكر والعلوم والصحة العامة، من خلال الاعتماد على الكفاءات الوطنية في حقل الترجمة، وتنمية حركة الترجمة عن طريق إعداد المترجمين وتدريبهم وتطوير قدراتهم لتكوين أجيال جديدة تكتسب الخبرة، وذلك من خلال الدورات التدريبية وورش العمل بالتعاون مع المؤسسات والهيئات المعنية، والإعلان عن جوائز الترجمة التشجيعية. كما يتضمَّن المشروع إنشاء قاعدة بيانات خاصة به.

تتلخَّص أهداف المشروع الوطني للترجمة بما يأتي:

- الابتعاد عن العفوية والارتجال في الترجمة، إذ ينبغي أن نعرف ما يجب أن نترجم تلبيةً لحاجة مؤسساتنا العامة الوطنية التربوية والعلمية والاقتصادية والإدارية من الكتب المترجمة، من جهة، وحاجة الطالب والباحث والقارئ العام من كتب الأدب والفن والعلوم الاقتصادية والهندسية والطبية، من جهة ثانية.

- العمل مع الجهات المعنية بالترجمة على بلورة خطة ترجمة وطنية سنوية؛ لتلافي الترجمة المزدوجة لكتاب واحد.

- العمل مع الجهات المعنية بالترجمة على إعداد المترجمين في مختلف اللغات الحيَّة الأخرى.

– دعـم النشر الورقي المترجم بنشره إلكترونياً أيضـاً، وذلك لإيصال المعرفة المترجمة لأكبر عددٍ من قراء العربية في مختلف أنحاء العالم.

– تنظيـم ورشات عملٍ وندوات متعلّقة بالترجمة، وبالتعاون مع المنظمات العربية والدولية إن أمكن.

وتحقيقـاً لهذه الأهداف، فقد شُكِّلَت لجنة لوضع خطـة تنفيذية للمشروع الوطني للترجمة بقـرارٍ من وزيـر الثقافـة، وضمَّت العديد مـن خبراء الترجمـة في سورية، وقـد لاحظت بعد اجتماعاتٍ متتالية، وبالاستعانة بنخبةٍ من المترجمين ذوي الخبرة، ما يأتي:

– أجمـع أعضاء اللجنة على أن تكون الكتب المترجمة ذات محتوى ثقافي ومعرفي متقدِّم، وأن تنتمي إلى لغاتٍ ومدارس فكرية وأدبية مختلفة.

– لا يوجـد مترجمون مـن كثيرٍ من لغات العالـم الحيَّة، مثل اليابانيـة والصينية والكورية والماليزيـة والإندونيسيـة وغيرها، والاضطـرار إلى الترجمة عبر لغـاتٍ وسيطة مثل الروسية والإنكليزيـة والفرنسية، وذلك لضرورة الإحاطة بآداب وثقافات ومعارفٍ وعلوم شعوب عالمنا المعاصر مهما بعدت اللغات بين البشر.

– ضـرورة التوجُّـه شرقـاً لترجمـة آداب وعلوم شعوب شـرق آسيا ذات الثقافـة العريقة، لتعريف القارئ العربي بأهميتها ومكانتها.

– عـدم توافر الكتب التي تلبِّـي حاجة الترجمة في مكتبات القطـر السوري، وعدم القدرة على الوصول إلى الأسواق الدولية إلا بصعوباتٍ بالغة، وبالتالي الاعتماد على ما يمكن الحصول عليـه إلكترونياً، وعلى ما قدَّمته بعض دور نشرٍ روسية وفرنسية وإيرانية من أعمالٍ مختلفة مع حصر ترجمتها ونشرها في الهيئة العامة السورية للكتاب، وعلى ما يقدِّمه المترجمون من كتبٍ تتوافق مع موضوعات الخطة.

– لـم تتمكَّـن الهيئـة العامـة السوريـة للكتاب، بسبـب العقوبـات الاقتصاديـة والحصار المفروضـ علـى سورية، أن تبرم العقود القانونية مع دور النشـر أو المؤلِّفين أصحاب الحقوق بالكتب المطلوب ترجمتها بموجب الخطة.

– عدم التزام دور النشر الخاصة بالخطة.

حتـى عـام (٢٠٢١) أعلنـت الهيئة العامـة السورية للكتاب عـن خمسة مشروعـات وطنية للترجمـة في الأعـوام: (٢٠١٧، ٢٠١٨، ٢٠١٩، ٢٠٢٠، ٢٠٢١) ضمَّت ترجمة نحو أربعمئة كتابٍ مـن اللغات الإنكليزية والفرنسية والروسية والإسبانية والألمانية والفارسية والتركية والصربيةً والأرمنية والتشيكية والإيطالية واليابانية، الحصة الأكبر منها من نصيب اللغات الثلاث الأولى

الإنكليزية والفرنسية والروسية بسبب توافر المترجمين المؤهَّلين من هذه اللغات، مع الاستعانة بالترجمة عبر لغة وسيطة لبعض الكتب، وقد أصدرت ثلاثين كتاباً من الأعمال المدرجة ضمن خطة عام (٢٠٢٠)، وأنجزت معظم الأعمال الواردة في الخطة وستصدر تباعاً.

كما أقامت مديرية الترجمة في الهيئة ندوات عن الترجمة وطرائقها وأهدافها ومشكلاتها، وذلك بمناسبة اليوم العالمي للترجمة الذي يصادف في ٣٠/ ٩ من كلِّ عام، وغير ذلك من محاضرات بمناسبات مختلفة. ويتضمَّن المشروع الوطني للترجمة لعام (٢٠٢١) إقامة أربع ندوات فرعية في قضايا الترجمة في كلٍّ من حلب وحمص واللاذقية والسويداء، تُحَدَّد موضوعاتها بالتنسيق مع الجامعات في المدن الأربع، ومديريات الثقافة، وفروع اتحاد الكتاب العرب فيها. كما أقيمت الندوة الوطنية للترجمة الخامسة في ٣٠/ ٩/ ٢٠٢١.

وقررت تشجيعاً لدور النشر الخاصة على التوسُّع في نشر الكتاب المترجم، بشراء نسخٍ وافرة من هذه الكتب لتوزيعها على المراكز الثقافية والجهات المعنية بالترجمة.

كما أعلنت الهيئة العامة السورية للكتاب عام ٢٠٠٩ «جائزة سامي الدروبي» لأفضل الكتب المترجمة، وبموجبها يُمنح الفائزون الثلاثة الأوائل في كلِّ عام شهادةً خاصةً ومبلغاً مالياً، إضافة إلى نشر الكتاب الفائز في الهيئة ومنح المترجم التعويض الرسمي. يُشترط للتقدُّم للجائزة ألا يكون العمل مترجماً أو منشوراً سابقاً، وأن تكون الترجمة عن اللغة الأصلية، ولا يجوز الاشتراك إلا بعمل واحد في السنة الواحدة، وتشمل موضوعات الكتب فروع المعرفة الإنسانية كلها باللغات الإنكليزية والفرنسية والروسية وغيرها، وقد بلغ عدد الفائزين حتى عام ٢٠٢٠ نحو ستة وثلاثين فائزاً، ونُشرت كتبهم الفائزة كلها.

أما عن خطة الهيئة في مجال إقامة الدورات التدريبية وورش العمل لإعداد المترجمين، فما زالت تعمل على تنفيذ هذا الأمر بالتعاون مع الجهات الحكومية المعنية، مع ما يواجه ذلك من صعوبات جمَّة تتعلق بتأمين الكادر البشري المؤهَّل للقيام به.

كما وتصدر الهيئة منذ عام ٢٠٠٩ مجلة جسور ثقافية التي تُعنى بالدراسات عن الترجمة ونشر نصوص مترجمة.

ومن الجهات الحكومية المعنية بالترجمة أيضاً:

- المعهد العالي للترجمة والترجمة الفورية:

أُحدِث هذا المعهد في جامعة دمشق بموجب المرسوم رقم ٤٠٥ تاريخ (١٥/ ٩/ ٢٠٠٥)، بهدف منح الدرجات العلمية في الاختصاصات التي تحددها اللائحة الداخلية للمعهد، لتلبية احتياجات السوق المحلية والعربية والدولية من المترجمين المتخصصين للترجمة التحريرية والفورية، وإجراء البحوث العلمية في مجالات الترجمة والتعريب والمصطلح وطرائق تعليم الترجمة الفورية بفروعها كلها، وتنظيم دورات تدريب وتأهيل خاصة ولمدد مختلفة للعاملين

فـي القطاع العام والخاص والمشتـرك، ويقبل فيه الإجازات الجامعية من الاختصاصات التي تحددهـا اللائحـة الداخلية للمعهـد، التي تضمُّ أيضـاً الدرجات العلمية التـي يمنحها ومهام مجلسه وأقسامه وقواعد قبول الطلبة ونظام التدريب والتأهيل.

وبتاريـخ (٢٤/ ١٢/ ٢٠٠٦) صـدر قرار وزارة التعليم العالـي رقم ١١٠ المتضمن اللائحة الداخليـة للمعهـد، التي تضمَّنت أهدافـه واختصاصاتـه وإدارته ونظـام الدراسة والدرجات العلمية والدورات التأهيلية والتدريبية وقواعد القبول فيه.

يمنح المعهد في كلٍّ من اللغتين الفرنسية والإنكليزية الشهادات الآتية:

- ماجستير التأهيل والتخصص في الترجمة التحريرية.
- ماجستير التأهيل والتخصص في الترجمة الإلكترونية والسمعبصرية.
- ماجستير التأهيل والتخصص في الترجمة الفورية.

مدة الدراسة في كل ماجستير: سنتان، ويعتمد المعهد النظام الفصلي.

يقبـل للدراسة في المعهـد الطلاب الحاصلون علـى الشهادة الجامعيـة الأولى من إحدى جامعـات القطر، أو ما يعادلها، ومن الاختصاصات كلهـا، ويخضع جميع المتقدمين لامتحان قبـول تحريري وشفهي في اللغتين العربية والأجنبية، ويؤخذ منهم العدد المطلوب بالمفاضلة وحسب المقاعد المتوافرة.

كمـا ينظم المعهد دورات تدريبيـة خاصة ولمدد مختلفة في مهـارات الترجمة والمهارات الأخرى ذات الصلة، وذلك للعاملين في مؤسسات القطاع العام والخاص والمشترك.

يتكـوَّن المعهد من أقسـام الترجمـة التحريرية والفوريـة والسمعبصريـة، وفيهما يجري تدريس الترجمة التتبُّعية والفورية ومهارات التدوين والتعبير الشفهي والترجمة المنظورة.

- المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر:

افتتـح هـذا المركز فـي الجمهورية العربية السوريـة بموجب اتفاقية معقـودة بين حكومة الجمهوريـة العربية السورية والمنظمة العربية للتربية والثقافـة والعلوم التابعة لجامعة الدول العربية، وتمَّت المصادقة عليها بموجب القانون رقم ١٣ تاريخ (٢/ ١١/ ١٩٨٩).

يُعَـدُّ هذا المركز جهازاً متخصِّصاً من أجهزة المنظمـة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ويتمتَّـع بالشخصية الاعتبارية، ويحقِّـق أهدافه وأداء مهامه في إطـار ميثاق الوحدة الثقافية العربيـة ودستـور المنظمة، وتتولَّى الحكومـة العربية السورية تهيئة مقـرٍّ ملائم يفي بحاجاته وطبيعـة عمله وصيانته وتأثيثه وتأمين مطبعة ووسائـط النقل وجهاز عاملين وتقديم مساهمة مالية في السنوات الثلاث الأولى، وتتولى المنظمة تأمين نفقاتها كلها.

يقـع المركز وسط دمشق في منطقة العفيف بحـيِّ المهاجرين، ويقوم بإصدار كتب علمية مترجمـة عن لغاتٍ مختلفة، وبيعهـا في كلِّ أنحاء الوطن العربي بأسعـارٍ رمزية، وقد زاد عدد

إصداراتهـا عن خمسمئة كتاب. كما يصدر مجلة: «التعريب» مجلة نصف سنوية محكَّمة، التي صدر العدد الأول منها عام (١٩٩١)، ووصلت إلى العدد ٦٠ عام (٢٠٢١).

- **اتحاد الكتاب العرب بدمشق:**

وينشـر كتباً مترجمة من مختلف اللغات إلـى اللغة العربية، كما ويصدر منذ عام (١٩٧٤) مجلة الآداب الأجنبية التي تُعنى بنشر نصوص مترجمة.

لا شـكَّ بـأنَّ الترجمـة من اللغـات الأخرى إلى اللغـة العربية قد خطت خطـوات مهمة في السنـوات الخمس الأخيرة، من خلال قيام الهيئة العامة السوريـة للكتاب بإعداد خطة وطنية للترجمـة واضحة المعالم وقابلة للتنفيـذ، فشهدنا أعمالاً مترجمة يُشهد لها بجودتها مضموناً وشـكلاً، ولكـنَّ الطريق ما يزال طويلاً أمـام العاملين في الهيئة لإنجـاز المزيد من متطلبات الترجمة، سعياً للوصول بها إلى آفاق أرحب، وتحقيق أهدافها المنشودة.

ولعلَّ ما يساعد على تحقيق أهداف الترجمة، هو تأسيس هيئة عامة مستقلة للترجمة، تُنجز كلَّ الأعمـال والمهام الخاصة بالترجمة، ليس من اللغات الأخرى إلى اللغة العربية فحسب، بل مـن اللغة العربية إلى اللغـات الأخرى أيضاً، ولا سيما الإنتاج الأدبـي من قصص ومسرحيات وشعـر، فكما نتوق نحـن القراء العرب للاطلاع على مـا كتبه الآخرون، فـإنَّ الآخرين يتوقون أيضـاً للاطلاع على ما نكتبه، فهل نشهد في السنوات القادمة تأسيس: «الهيئة العامة السورية للترجمة»، إنَّها آفاقٌ نرتجيها، وتطلعاتٌ نأملها.

المراجع

(١)- الجرائد الرسمية في الجمهورية العربية السورية التي نشرت فيها المراسيم المذكورة.

(٢)- معجم المطبوعات العربية والمعرَّبة، يوسف إليان سركيس، مكتبة الثقافة الدينية بالقاهرة، ١٩٢٨.

(٣)- الموسوعة العربية، إعداد ونشر: هيئة الموسوعة العربية بدمشق، الجزء السادس، ط١، ٢٠٠٢.

* * *

متـابعات

قـراءات:

- قراءة في مرايا آدم للشاعر فائز الحداد **د.غيثاء علي قادرة**

- الثقافة تنقذ العالم **غسان كامل ونوس**

قراءة في مرايا آدم للشاعر فائز الحداد

د.غيثاء علي قادرة

مـازال التـراث العربي في ظـلِّ الصراعـات الفكرية والاجتماعيـة التـي تعيشها الـذات المبدعة، مرجعـاً ثرّاً تستمـدُّ من موضوعاتهـا وأفكارها ما يحقـق لها انطلاقة فكريـة أدبيـة رامزة تخفي في أطوائهـا عالماً تزدحم فيه أقانيـم الاستلاب والتطلـع إلى التحرر منـه، والسعي إلى بلوغ المرتأى.

ويعـد التراث الديني منجـم طاقات إيحائية لا ينفد له عطـاء، فعناصره ومعطياتـه لها من القـدرة على الإيحاء والتأثيـر فـي النفـس البشريـة، فهـو نبع غزيـر نهل منه الشعـراء المعاصرون، لما حفل به من كنـوز، ممثَّلة بقيم فكريـة وروحية، وصراعات وجودية، وأفـكار بنَّاءة، عملت علـى استنهاض الواقع الاستلابـي، وتحقيق نوع من التوازن الاجتماعـي، فكان واسطة تفريغ، ومترجم انفعالات، ومجسد أفكار. وفي مرايا آدم لفائز الحداد تجلى التراث في رموز وإشارات تضمر كثيراً من المعاني والدلالات.

لابـد –بدايـة– من تأصيل مصطلح الرمـز ومعناه لغة واصطلاحاً. جـاء في لسان العرب لابن منظور: أن «الرمـز تصويت خفي باللسان كالهمس، وتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفـظ عن غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز إشارة أو إيحاء بالعينين،

والحاجبيـن والشفتيـن والفـم، والرمز في اللغة كل مـا أشارت إليه ممّا يبـان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين»[١]. وورد في القرآن الكريم الرمز بصيغة المصدر في معرض الحديث عن قصة سيدنا زكريا عليه السلام: «قال رب اجعل لي آية، قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزاً، واذكر ربك كثيراً، وسبح بالعشي والإبكار»[٢].

أمـا الرمز اصطلاحـاً: «فمفهوم يشترك فيه أكثـر من علم، ولهذا تنوعـت تعريفاته وفقاً لتوجهـات أصحابـه سواء في المجال العلمـي أم المجال الإنسانـي، وإذا كان الرمز قد ارتبط قديماً بالإشارة والمعتقدات الدينية، فإن الرمز بمفهومه الفني يرجعه أحد الأدباء إلى أرسطو الـذي يتجه بواسطة العلاقة الرمزيـة إلى المعرفة أو الرمز العلمي، وهـو الذي يعني الفعل أو الرمـز الشعـري والجمالي، وهو الذي يعنـي حالة باطنية معقـدة من أحوال النفـس، وموقفاً عاطفياً أو وجدانياً»[٣]. والرمز بصفته ركناً من أركان الثلاثية (علامة- إشارة- أيقونة) التي طرحهـا شارل سانـدرز بيرس في تصـوره للعلامة، فهو علامة «تدل علـى موضوعها المجرد الواضح، دون أن تكون هناك علاقة شبه أو مجاورة كما هي مع تسميته الأيقونية والشاهد»[٤]، أي تحدده علاقات الاتفاق بين مكونات الصورة ويذهب فرويد في المفهوم النفسي للرمز إلى أنه «نتاج الخيال اللاشعوري وأوَّلي يشبه التراث والأساطير»[٥].

ويـرى أبرامز في مسـرد المصطلحات الأدبية أن الرمز بالمعنـى الأوسع للمصطلح هو أي شيء يدل على شيء آخر، وبهذا المعنى تكون كل الكلمات رموزاً[٦]. ومن هنا يقوم الرمز الأدبي على التعبير عن الواقع الحسي والأفكار برموز وإشارات «من خلال علاقة اندماجية بين مستوى الأشيـاء الحسية الرامزة، ومستوى الحالات المعنوية المرمـوز إليها»[٧]، ودعامة الرمز، وأهم ميزاتـه هـي الإيحاء. أما الرمز لـدى العرب فتعـددت تعريفاته وفق مجـال استعماله (الأدبي والعلمي والفلسفي)، فلكل شاعر طريقته في تناول الرمز والدلالة التي يرغب في تحميلها إياه.

استلهام التراث وشعرية الرمز في مرايا آدم

وظَّـف الحداد لغته توظيفاً نحا فيه باللغة مـن منحاها المعجمي إلى المنحى الدلالي، فلم تعـد اللغة منطلقـاً لتشكيل دلالات مجازية، بل غـدت تصدر عن جماليات الـذات في تفردها المطلـق وحدتهـا وغرابتها، فبـدا الشعر مجالاً رحبـاً يعمل فيه الشاعر علـى تفجير مكنونات الألفـاظ مـن الداخل، فلم يعد الشعـر لدى فائز الحـداد تركيباً لغوياً يتمخَّـض عن انفعالات الذات الشاعرة مع الواقع المحيط فحسب، بل تركيب فكري مبني بمكونات الوجود واستلابه، وبإشـارات تنفتح على ميادين المعرفة بحقولها المتنوعة، من تاريـخ، وأدب، وفلسفة، وتراث دينـي، وأسطوري يحدوها الخيـال، وتحدُّها همسات صارخة تحمل فـي أفيائها فضاءات من المعنى، وعوالم تُخفي في أطوائها معالم الفناء، وما يتضاد معها من معان.

ثمة مرجعيات يرتكز عليها الحداد تنم على ثقافة عميقة، وبعد تاريخي وفلسفي ينطلق منه، ويعتمد عليه، فيأتي على إثره شعره معبراً عن حياة حافلة بالمتناقضات، وصدًى لاغتراب يعيشه.

وظَّـف فائز الحـداد التّراث في نصوصه، فأضفى عليه عراقـة وأصالة، ولاسيما في تعالق الماضـي والحاضر، وامتداد كل منهما في الآخـر، قاده إلى ذلك واقع اجتماعي سياسي غارق فـي الظُّلـم والقهر والغربـة، «وجد فيه المـلاذ لكل تهويمـات نفسه القلقة الباحثـة عما يسد الفـراغ، وعدّه البديل الذي يمكن أن يمده بالطاقة السحرية التي تمده بطابعها النظري وغذاء وعيـه الشعري»[٨]، فكان ملجأ وجد فيه الأمان والاستقرار الفكري. بات من أسس بناء العملية الشعريـة. ولجأ إلى استحضار الشخصيات التراثية بوصفها معـادلاً موضوعياً لرؤاه وتجاربه الذاتية وقناعاً يبث من خلاله خواطر وأفكاره.

قـدم الحـداد رؤيته عبر الرمز، في بنـى تعبيرية تقوم على الإيحـاء والتكثيف والترميز ؛ فبـدا النص لديه متناً مفتوحاً علـى عالم التأويل. فقد استلهم التـراث، ووظفه في نصوصه ببراعـة من يدرك مراميـه، ويستشرف عبره الوجود من خفايا العدم. تقودنا الجمل الشعرية بمفاتيحهـا وخواتيمهـا فـي (مرايا آدم) إلـى الغوص في بناهـا، واستكنـاه رموزها، وتفتيق مراميهـا ؛ معتمديـن القراءة النصية التأويليـة جسر عبور لتفتيق رموزهـا المتشبِّعة بعراقة التاريخ، والأيديولوجيا.

تميـزت النصوص في مرايـا آدم ببعدها عـن المباشـرة، ومراوغتها بحكـم انزياحات الصورة فيها، ما اضطرَّنا إلى الغوص في الفضاءات المشهدية لمكنونات الصورة، وملامسة مستوياتها الدلالية.

بداية؛ تستوقفنا عناويـن القصائد المجبولة بعبق التاريخ، العابقة بطاقات مولِّدة الشعرية فيمـا يليها من نصوص، فقد بدت جُلُّ العناوين علامات سيميائية، ورموزاً تنطوي على دلالات، وعتبات عبور إلى عوالم تشظِّي الذات الشاعرة واستشرافها الجمال وسط معالم القبح والتردِّي.

لا يستلهم عناوين قصائده من فراغ، فـ(وصيّة يوسف، وأيوب، والحسين، والعبث المقدس، والصعلـوك، ورسول المياه، وما قاله الهدهد، وراهبـة،،،) وغيرها ليست إلا كلمات مفتاحية لنصوص شعرية، تستوجب الرؤية والرؤيا؛ بوصفها تعبيراً عن المخبوء الذي يدل على مقاصد ومرام عديدة. اعتمد الحداد الرمز الديني في تشكيل صوره، مستلهماً منه رموزه وأقنعته الفنية التي رأى فيها مصدراً لا ينضب. فمن الرموز الدينية التي تناولها الحداد الأنبياء وآثارهم التي وجـد فيهـا دلالات متعددة، وخصبـة للتوظيف الشعـري، مثل النبي يوسف عليـه السلام رمز

التسامح، والنبي أيوب رمز الصبر على البلاء، كما تنتظم مجموعته رموز القداسة كالراهب والقديس، ومريم رمز الطهارة، فضلاً عن رموز أخرى.

ففي نصه الأول (وصية يوسف) يسقط الشاعر رؤيته للحياة انطلاقاً من تجربته الذاتية، ومعايشته لتناقضات واقعه ومآسيه، وفيه يقول[٩]:

وجهكَ الحليب، وسواد دمائهم...
يا ذا البياض الأغرّ... يوسف
ما اصطفى مثلكَ في حسّن الخلائق ربٌ
المختلف... المتّفق عليه بغيهب الغيرة
غريماً مالكاً قرن الشمس...
وفيض البحر... في مدٍّ ومدّ
لم ترَ يا يوسف... سواد ما رأيتُ:
أحد عشر عقرباً وأحداقاً تأكل الوجوه
ودماء لا توضئ المخالب !!
حين ابتدروكَ غاموا... فأكلوا ألسنتهم

يشكِّل العنوان «بنية معادلية كبرى طرفاها العنوان والنص، وربما شكَّل بنية رحمية تولِّد معظم دلالات النص»[١٠]، فيوسف إشارة كبرى إلى الصبر والصمود، بقدر إشارته إلى الغدر والخيانة، وهي إشارة أيضاً إلى تسامي الفكر وتدبير الحياة، هو طرف يستجمع ثنائيات الوجود والعدم؛ كالحياة والموت، البياض والسواد، الاختلاف والائتلاف، في إشارة واضحة إلى التنوع والتعدد في مراحل الحياة التي تتنوع بين العجز والقدرة، فلا قدرة كبيرة ولا عجزاً محيقاً، لا بياض خالصاً، فالسواد محيق، والغدر يكمن بالإنسانية يستلُّ روحها، والكذب والنفاق.

ليس عبثاً أن انطلق الشاعر في رؤياه الوجودية الناهضة لدحر الاستلاب من قصَّة يوسف عليه السلام. يوسف النبي الذي استقى الشاعر الاسم والفكرة والمعنى ولامس حدود الدلالة، ليس إلا رمزاً للذَّات الإنسانية الصَّابرة العاقلة المفكِّرة المدبِّرة، رغم نائبات الزمان. (المختلف... المتّفق) يتقابل الضدان ويفترقان ليلتقيا على الاستثناء، ويوسف الاستثناء. يفيض النص بإشاراته التعبيرية، وما تستبطنه من رؤى ومعان جاءت لوظيفتها التعبيرية والانفعالية والتأثيرية، فـ(وجهك الحليب وسواد دمائهم) ليس إلا إشارة إلى نقاء الذات وبياض أفعالها وسموها في مقابل سواد ينتشل من الذات بياضها «لم ترَ يا يوسف... سواد ما رأيتُ» إننا نقرأ في جزمه التفرد بالمصاب (لم ترَ يا يوسف). لم يجد الشاعر بدّاً من تشبيه واقعه المعيش بوضع النبي يوسف عليه السلام من حيث التعرض للأذى.

يمكننـــا عَدُّ النص علامة مشحونة بدلالات رمزية صوفية يحمل قصديَّة واعية، كاشفاً من خلالهـــا عن رُؤى وجودية، /أحد عشر عقربـــاً وأحداقاً تأكل الوجوه/، إنه يُضمِّن الآية الكريمة والفكـــرة النابعة منها وهـــي أسلوب الغدر المحيق، والصبر عليـــه، والحكمة ليؤكد فكرة الربح والخسارة، ربح الذات والمجتمع في مقابل خسارة ذات ومجتمع.

ويستدعـــي الشاعر في ديوانه رموز الصبر والمقاومة، وتحمُّل المعاناة في نص أيوب الذي يطـــرح فيـــه التساؤل وراء التســـاؤل... في نص يُعَـــدُّ علامة سيميوطيقيـــة تضمينية تتماس في بعدها الدلالي وتتجاور مع مكوِّنات النص التي تشكل نواة البؤرة التحليلية له، يقول[١١]:

أي الوداعات... في الصَّبر الجليل؟
أي حمَّى نبيّة...
كالفراغات... أملؤها بصبري؟؟
الصُّور ما عادت خيولي كظلٍّ
العيونُ ما أبصرتْني كحَجر..
وأنتَ تنْسَخُني آدمَ من تراب!؟
فكلُّ النبوّات مسافاتٌ لِخُطى
وكلّ الزعامات نساء
يا أيوووووووووووووووب..

أعطـــى الشاعـــر عباراتـــه قابليـــة الانفتاح الدلالـــي على ميادِيـــن واسعة في أعمـــاق الذات مفصحـــة فيها عـــن عبث الوجود؛ إذ تضمر طبقـــات النص حزناً وألم فقـــد، ومكابدة ومعاناة عاشتهـــا الذات الشاعرة؛ فأظهرتها سلطة الحرف في تعبيره المتفرد، فلم ترَ الذات الشاعرة التي تعيش عالماً غارقاً في انحداراته إلا عالم النبي أيوب عليه السلام تستقي منه لغة التحدي بالصبر، صادحة في صمتها وهي تواجه لغة الاستلاب.

يعتمـــد الشاعر فـــي انطلاق صوره تقنية السُّؤال، فيمنح المفردة بعـــداً نفسياً ورمزياً في آن، (أي الوداعـــات، أي حمَّـــى نبيَّـــة...؟) يشكِّل الاستفهـــام المحرك الأساس للدلالـــة النصية التي تتنامـــى من الحرف إلـــى المعنى ولوجاً ساحـــات الدلالة، في حرف الاستفهـــام أي؟ ففي تكثيف الســـؤال تتكثف الحيـــرة في ذهن الذات الشاعرة، التي لا ترى مـــلاذاً آمناً يضمن لها الاستمرار إلا الصبـــر، ففيـــه وداع لواقع استلابي، وعلاج منـــه، حتى النبوة ألبسها حمَّاهـــا، وثوبها الجليل الذي يغطي كل استلاب، تتفاعل النبوة في حمَّاها، أي في كثافتها ليُقضى على واقع مُرٍّ يصل به إلـــى أن يرمي بالمرارة على أعتاب الصبر، (كالفراغـــات أملؤها بصبري) الفراغات هنا نقطة انطلاق، يتكئ عليها الشاعر للإيحاء بجوٍّ من الضغط والغربة التي يعيش.

استطاع الشاعر أن يمنح اللفظة بعداً شعرياً نفسياً ورمزياً في آنٍ معاً. لنقرأ ترتيل الواو في (أيـــوووووووب) والإيقاع المتشـكِّل من تكرار الحرف الصائت هذا ومدِّه، فهو يُحدِثُ نغماً يعبر عـن حالـة القهر الذي تستجمعه الـذات الشاعرة، التي تعيش جوّاً من الحـزن، فهي الصَّابرة المتيمنة في صبرها برمز الصبر في الوجود (النبي أيوب).

ارتبـط التشكيل الإيقاعي لدى الحداد ببنيـة النص، حتى أسهم في إنتاج الدلالة النصِّيَّة، ولاشك في أن لذلك تأثيراً في المتلقي.

ترتبـط قدرة الشاعـر اللغوية بمدى قدرته على شحن مفرداتـه بكثافة دلالية عالية تعكس رؤيته وفكره وهذا ما يؤكده التضاد، القادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية(١٢).

ولـم يكن أسلوبه في نص (راهبة) مجرد تقنية فحسب، بل رؤيا، ودلالات فالعنوان راهبة، وفيه من القداسة ما يشي بنزوع الشاعر إلى قيم الحق، والصدق، والراهبة سيدة نذرت نفسها للدين والقيم الإنسانية، يقول[١٣].

راهبة:

أيَّتها الغادية بملامح السحر

أيّتها السارية بأعلام الآلهة لجناتِ جنوني...

سأعشقكِ..

ولن أبلغ يقيني... إلا بشكٍّ مضارعٍ لدمي

هي فلسفتي في جدل الخيال...

تبـدأ شعرية المطلع لديه بالتكوُّن فـي نداءاته الصوفية، في وداعه الوجود الكامن فيها، / أيتها الغادية/، يمثِّل النِّداء امتداداً مدلولياً، وبُعداً تأمُّلياً استغراقياً معرفياً؛ إذ يماهي الشاعر بيـن الشـك واليقين، في نص يزدحم بملامح القداسة، فهي الغاديـة المحمَّلة بكل جميل، إنه ينادي الحياة التي حملت الجمال في أمدائها، وخبأته حيث ولَّت، وسرت، خلَّفت وراءها نفوساً تخشـى الفقـد، وتتهيَّب حضوره، وفي حضـوره خشوع، وقداسة. إن في ذكـره /أعلام الآلهة/ شعريـة انزيـاح، فهو يقرنها بالآلهة في عظمتها، وفي يقينه نهايـة شكه، ويقينه هو تلك الثورة التي تغير واقعه وعالمه، هي تلك الفلسفة المنشودة في واقع حياته.

ويستحضـر رموزاً صوفية وأبعاداً دينيـة مؤكداً من خلالها انغماس الـذات الشاعرة بهذا العالم، في نصه (العبث المقدس):

فيا نديدتي، القُدْسُوسَة المختمرة..

الطَّازجةُ المتزعِّمة في بريقِ البُرتقال

إنّما النِّساء هوياتٌ، بعلامة الذهب
«فاحذري التقليد »...
لك دون النِّساء اعتبار هويتي
هنِّئيني على حسن اعتباري..
غازياً في الغمزة الأولى:
ببرقٍ يقدَح الحجرَ، وأنفٍ يبارزُ الريحَ

يستثيـر الشاعـر مخزونه الـذي يتلامح بيـن السطـور، ووراء المنطوق به، مـا يؤكد أنه دخـل نصه في لحظـات التصدع النفسي تحت وطـأة الهزيمة في الحب والحيـاة، لذا اختار مـن المفردات أجزلهـا، وأقواها دلالة؛ إذ تبلغ الشعرية ذراها فـي التشكيل الجمالي الدلالي لهـا، فاستطاع أن يقاطع جمالياً ودلالياً بين النص والعنـوان، (العبث المقدس، والقدسوسة المختمـرة)، فقد نسج نصه بخيـوط تشف عن نفس أرَّقها العبـث، والضياع، وعوالم الفقد، وآلمهـا قبـح الخصـب وإشراق الجمـال. فليست المـرأة كيانـاً حسياً فحسب،إنمـا هي رمز القداسـة، والخصب والحياة، هـي الهوية والانتماء، فأية امرأة هـذه التي يناشدها الحداد؟ هي ليست غير الحياة بطابع الحرية.

يحـرر الشاعر الدال من سطوة المدلـول، فتُنتج فضاءت نصيَّة، يستجدي فيها الذات عبر الآخر، إذ لا قيمة للذات بعيداً عن الآخر فلننظر إلى بلاغة العبارة:

(إنّمـا النِّساء هوياتٌ، بعلامـة الذهب) للأنوثة معاييرها كما للحيـاة أقانيمها، ليست كل الحيوات على قدر حيوات، وليست كل النساء نساء تصبح الروح المشرقة والذات غذاء الآخر، فـإن كان الآخر ذهبـاً،- ذا قيمة ومكانة ووجود - فهو كذلك، الآخـر هويته، نظرته إلى الآخر ليست كأية نظرة، فهي ضوء برق يخاتل الكون فيه ليصبح طوع بنانه،/ببرق يقدح الحجر/و/ أنـف يبـارز الريح/ تسمو الأنـا الشاعرة إلى عليائهـا عبر الآخر، ففي اكتمالـه اكتمالها،على الرغم من أننا نقرأ فيه تنفُّجاً نفسياً للذات الشاعرة ورؤيا للوجود خاصة، فالآخر قداسة وهي تستحـق القداسة؛ لذا يغدو الحب عبثاً مقدسـاً، والمحبوبة قدسوسة، أو قدِّيسة صغيرة، لأنها تمتلك هوية الأنا/ الذات الشاعرة.

شعرية الصورة

يشحـن الحـداد نصوصـه -التي تشبـه السرديات- بدفقـة انفعالية، تبـدو سبيلاً لعرض فكرتـه، وتفجيـر شعريتها، فهو يضعنا أمام لغتـه المكثَّفة في مواجهة التراكـم الثقافي لديه، فترانا نشرع في تفكيك شفرات النص، قابضين على دلالتها في حركيتها بين الخفاء والتجلي،

وهـذه سمة من سمـات النص المفتوح الثري الذي يحث قارئه إلى استنطاق الدال الذي يسبح فـي فضاءات موحية. يُكَثِّفُ الحداد صـوره، ومدلولاتها التأملية، في نص الهيضة الذي تجتمع فيـه الشيفرات اللغوية مشكلة بنيـة النص تشكيلاً جديداً من خلال سياق يشحن هذه الألفاظ المعجمية بمجموعة من الدلالات، فيقول[١٤]:

دجلةٌ،، تتدجَّلُ.
دجلة تموتُ هيضة بهائضها...
رَعْد ترتجُّ من قيء المرافئ
ثم... تغصُّ صارخةً في دماء المغولْ
دجلة تتجَلْجَل...
وتستغيثُ... ليستغيثَ السلاخون...
في الساحات، وميدان الرمي والمقاصل
فقد تَهَوْلكَ أربابها، وتَمَغْوَلَ الماءُ.

تتحـول اللفظـة مـن علامة إلـى ميدان خالـق يكسب النص قـدرة على الإيحـاء، فالذات الشاعـرة كنَّتْ واستعارت. وتوسلـت بالتلوين دون التصريح، والتعريضـ دون الإفصاح، وهذه الطاقة النصيَّة على الإيحاء هي التي شكلت فسحة الشعرية، فتداعت في نص (دجلة) الطاقة التعبيرية مع الدفقة الانفعالية ففجرت المكبوت منها، وولّدت فضاءات جمالية (دجلة تتدجَّلُ، دجلـة تموتُ، ترتـجُّ رعداً من قيء المرافئ)، رغـم ثراء النغم وضجيج الإشـارة فيها تتراءى الدلالـة الكامنة في عالـم العطش والاستلاب فدجلـة النهر، مصدر الخصـب وباعث الحياة حطـت مراكـب الموت فيه حمولتهـا فضجَّ عن وجع، وصرخـت المرافئ علـى شطآنه راعدة، مستغيثـة، مستنكرة، الذبح والتنكيل، وغياب الفرح والخصب، أو ليس دجلة رمز العراق الذي انتهك بمُدى السفاحين.

إن المفـردة هنـا فكـرة، والفكرة صورة، فدجلة التـي تستغيث ؛ ما هـي إلا أرض اجتاحها الغزاة، شربوا ماءَها، ورموا في صفائه قبح الحياة. لم يعد الماءُ خصباً، فقد انزاح عن أصله، وحفَّه الجفاف. ولم تعد المرافئ تستقبل سفن العائدين!، فهي محملة بدماء القتلى.

لا يجهد الشاعر كثيراً في اختيار ما يعبر عن ذاته المسفوحة بُمدَىً حادة، وإن اختلفت أدوات التنكيـل. أما إيقـاع النص فدلَّ على حالة الغليـان والثورة والانفعال، فجـاءت الأسطر الشعرية بطولها وقصرها معبرة عن التموجات النفسـية الداخلية التي تعتصر كيان الذات الشـاعرة.

يستوقفنـا إيقـاع حرف الجيـم المجلجل، حرف ضجيـج الحرب وصليـل السلاح، (دجلة تتدجَّل)، (دجلـة تتجلجل)، (بهائضها هيضة)، (تستغيـث ليستغيث)، لم يأت جناس اللفظ

تزييناً، بل جاء تعبيراً عن توق النفس إلى الخلاص من قبح الفناء الذي يلوح بكواهله. ألم تستغث أرض دجلة سحائبَ السماء أن تنقذ ما تبقَّى من حياة؟

تتفوَّق اللغة الشعرية في تفاعلها الخلَّاق مع الفكرة والمعنى لتفجِّر رؤية الذات الشاعرة إلى واقع وجودي أعياه الجفاف بكل مستوياته.

يستنبط الحداد تقنياته من مكتنزات ثقافته المتلاقحة مع مشهديات التاريخ، ما يُظهر ثراء نصوصه وعمقها، فهو يواجه ثنائيات الحياة بكلية جدلياتها وإشكالياتها، مؤسساً رؤيته في الوجود الذي يعيش فيه بوصفه موجوداً، لكنه الموجود الذي يحفُّه العدم أينما ولَّى وجهه، ففي نصِّ العبث المقدَّس نقرأ[١٥]:

لفرات قدساء يحاصرها بحريّ الميت !!
فكم اكتويتُ بلاهب وجدك المتعادي..
جسداً جامح الهوى، وعيناً سلسلتها مسافات الحصى ؟!
وحين أوثقت عيناك قدمي... هاجَسَني مغلاق قلبك

في محاولتنا استنطاق النص المكتوب، نكشف عن العلاقات الداخلية التي تربط النص الذي يتأتى ثراؤه من أسراره العميقة، وتوهجه الدفين وتجربته ورؤاه المختلفة. يصور الحداد لمتلقيه عوالم من الصراع الوجودي؛ تبدو علاقاتها متباينة متوترة، /الفرات يحاصره البحر، والبحر ميت،/ وتعلو المفارقة ذروتها ؛فملوحة البحر تقضي على حلاوة النهر، والكبير يحاصر الصغير، ويجتاح الضعف القدرةَ.

تتصدر الحسية النص في تعالقات الصور. فذاك الفرات عهد كان به الشباب، هو القداسة التي تتكرر من جديد، وفيه يرى الحياة والحرية، وجمال الشباب، هو امرأة عيناها أوثقتاه، فحدَّتا من حركته /أوثقت عيناك قدمي/، وسكَن سكون الحياة، لا سكون الموات. ونكاد نلمح استلهاماً للتراث وتناصاً مع الشاعر جرير في بيته الشهير:

إن العيون التي في طرفها حور قتلننا ثم لم يحيين قتلانا.

ففي نظرتهما الساحرة سلبتاه، وقيَّدتا حركته تقييداً حراً جميلاً حين أوقعتاه في شباك حبهما، وانتفض القلب يغلق باب النبض في إثرهما.

يتوسَّل الشاعر بقوة العبارات، وجدة المعاني، والصنعة البديعة للتنافرات اللفظية التي تحيل إلى انزياح التركيب؛ ليكتب نصّاً يمزج فيه الخاص بالعام، كما جاء في نص الذَّلول[١٦]:

أقدحُ صهيلَ الشرارةِ برصاصةٍ مرضِعة...
سائلاً...
ما «الثورات العربية »المرتزقة ؟؟!
فما جرى مهرجان لمصارعة الثِّيران..

بحضيرةٍ عربية !!؟
سأطلقُ عقلنةَ الجُنون صوبَ إعصارٍ فذٍّ...

أفعـال حمَّالة لمعنـى الحياة، فـ(أقدح، سأطلـق) فعل تحول من حـال الاستلاب إلى حال الحضور، قام به الشاعر في انزياح دلالي واضح من دلالة الموت والفناء إلى دلالته على الحياة (رصاصة مرضعـة). ولا يخفى علينا هيمنة الضجيج وصوت الرصاص على إيقاع الأبيات، ما يجعلنـا نتسـاءل عن أسباب اختيار هذا الصـوت، والقوة التي تجعله يتوافـق والمعنى المراد، والطاقة التعبيرية له، وأثره في إكساب النص طاقة إبداعية وإنتاجية لخلق دلالات جديدة.

لنمعـن النظـر جيداً في الـدوال ومدلولاتهـا، (رصاصة مرضعـة، عقلنة الجنـون)، وفي المفارقـات التي برز فيها المعنى بكل شعريته، فهل قصد الشاعر موت الحياة أو حياة الموت، فالرصاصة موت، والإرضاع حياة، والعقل جنون، والجنون عقل، تبدلت الرؤى، بتبدل الوقائع، وفرضت الأحداث العربية على الوقائع المنحدرة ثقافة مغايرة، فالثورات جوفاء، مُعَرَّاة قيمتها، فمـن قادها ليس ثائراً حقيقيـاً، إنما مرتزقة في زمن الثورات الزائفة. هذا الزمن الذي قُلِبَت فيـه المعايير، فغدا الجنـون عاقلاً، والعقل مجنوناً، في إشارة واضحـة إلى التجفاف الفكري الذي أصاب متزعِّميهـا، ومشعليها،أولئك المستعربين المتأسلميـن، الذي قادهم شرُّهم إلى التخريب والتدمير.

تجتـاح لوحات الشاعر التي بدأها بفعل مضارع حمَّـال لمعنى النار والحرب مشاعرُ رفض لواقع غطَّته انحداراته فأحالت فيه عالم الخصب يباباً.

تبـدو الجمـل الشعرية فـي هذا النص توقيعـات ؛ فيها تتُكثـف الفكرة فـي ثنائيات فتغدو طرفـاً واحداً، فبين الحياة في جدلها ومستنقعات العدم تتشكل المفردات فتشكِّل بؤراً إشارية (رصاصـة مرضعة)، (عقلنة الجنون)، لقد أفضى مستوى تفاعل المخزون الثقافي للنص مع العنـوان، إلى تشكيـل منعطف مهم يظهر ويضمر في الآن عينه واقـعَ المجتمع العربي، الغارق في ظلال انحداره.

يتخـذ الرمز لدى الحداد حالـة مغايرة عمّا كان عليه، فيعتمد علـى خلفية إبداعية في دقة التصوير وفقاً لحالته الشعورية الخاصة، فيتعامل مع الشخصية التاريخية والدينية استناداً على مـا يدعيه المؤشـر النفسي «فيشكل مجموعة من التراكيب الدلاليـة تتلاحم فيها الصورة على نحـو خفـي وتتأسس فيها أشكال مبتكرة ليست روابط إيحائيـة تحكمه، بل هي الوحدة النفسية الإيحائيـة التي تحكمهـا الذات الحديثة من خـلال الرمز الجديد في دلالتـه الجديدة، التي لا يمكننـا تخريجها إلا بقراءة حديثة تراعي الأساسـ الجمالي والمعرفي الذي يمزج المتعارض، ويوحد المتناقض، ويحطم صورة المألوف في ذاكرتنا ليفتح أمامها أفقاً غامضاً»[١٧].

ويُهَيِّـئ الشاعر لعرض فكرته صوراً انزياحيـة تشكل رموزاً تشتبك بسياق الرؤيا التي يريد التعبير عنها ففي نصّ (الرجل المسدس)، نتلَمَّس شعرية عميقة، إذ يقول[١٨]:

الحلمُ خبَّازتي، في ديرك الراهبِ
والمريمات... يولدْنَ بالنَّسْخِ عذراوات
في مفاتيح الشعراء...
الوهمُ وحدُه، من يطمئنني...
بأنَّ الطفولةَ، وسادةٌ بَتول
فيا منبئي بالقُيود، هل من سجَاح أخرى؟!
وهل من مريمات أُخَر..
تعيدني مسيحاً بنسخ الولادة؟

لايني الحداد يسعى إلى تحقيق عنصر الدهشة لدى القارئ، كيف لا؟ وميدانه الرمز والتكثيف اللغوي الجمالي، فهو يخترق الأنساق اللغوية، منزاحاً عن المألوف في كثير من العبارات، فالنساء (رمز الخصب والحياة) يولدن ويَلِدنَ، لكنه يجرِّد نفسه ويتساءل عما إذا كان باستطاعته ولادة الجمال؟ ثمَّة مَن أضاع مصادر الخصب، ووهجَه بضياع مفاتيحه.

تطور اللغة في أغوار لحظات تخييل، ترتفع بها إلى مصاف الإبداع والتميز... صورة مريم آخر المريمات... هي ليست امرأة لأنها لا تشبه بقية النساء هي تعويذة. يخلقها من لغته وبحروفه سواها كياناً سوياً هي عشتاره، وشهرزاد عشقه يستحضرها عبر الخطاب المباشر في آخر القصيدة بآهاته ونداءاته وتساؤلاته وهو ما يدعم نغمية الإيقاع...

إنَّه يستحضر الخيال كلعبة مفارقة للواقع، فهو يستلهم صورة السيدة مريم العذراء عليها السلام، والطهر والبراءة. ويرى في الطفولة طهارة، وحدها البدايات طَهُور، وما خلا ذلك ينافي مبدأ الطهر.

يشي استفهامه باستلابيته (فيا منبئي بالقيود، هل من سجاح أخرى؟! وهل من مريمات أخر..).

يفتح الاستفهام الأفقَ واسعاً على عوالم الضلال والضياع واستباحة الذات، التي تجعلنا في حالة من التوتر والدهشة /هل من مريمات أخر/. يرتفع فيه من بنيته الإشارية الدالة إلى مستوى من الرمز الذي منه يستمد شعريته، مما يكسب الألفاظ مدلولات شعريَّة وشعوريَّة في آن واحد. فلا طهر ولا براءة في واقع فقد وهجِ الأصالة، والأخلاق.

يُحَوِّل الشاعر اللامتوقعَ إلى ممكن، خارجاً عن مألوف القول، في بعض تركيباته الشعرية، إلى نوع من الانزياح الذي يؤسس جمالية الالتفات والدَّهشة في نص الصقر، إنها «البلاغة التي تُؤجِّل المنطق، وتفتح احتمالات عديدة جداً لانحراف الإشارة»[١٩] إلى حقيقة؛ فيقول[٢٠]:

ولي جبهةٌ...
تذبحُ الصَّدى في كبريائي... وتقطّع الشّفرات
وليّ دم مسنَّنُ النبض يضاهي الجبالَ جوارحاً
مكابرٌ في الرَّغمات أنا...
رغم أن الرَّغم رَغمي في ذات الصقور!!؟
لكنّني جريحُ مُدنِ الذّكريات
أسحقُ قلبي حين يخذُلني مخلبي...
وأحملُ البكاءَ زهرةَ امرأةٍ لزمنٍ خائن

يعنـون الشَّاعر المقطـع بالصَّقر، والصَّقر رمـز القوة والتماسك، حضر هنـا تعويضاً، أو معـادلاً موضوعيـاً للذات الشاعرة التي استُلِبَ وجودها على مذبـح الحرية، فحضرت بوصفها محوراً رئيساً في الصراع الدائر بين طرفيه.

إن استحضـاره صورة (الجبهة) ليـس إلا صورة لذاته الكامنة المـلأى بعنف يضارع عنف الحيـاة، فالجبهة رمز السمـو والشموخ، قصَر فعلها على ذبح الصدى، وتقطيع الشفرات، حتى الـدم لديه لم يكن عاديـاً، فهو يضاهي الجبال جوارح. (تذبح الصـدى وتقطع الشفرات) إنها إشارة إلى العظمة والقوة الذاتية والكبرياء الذي يخفي في أطوائه ما يتضاد مع قوله، فهو يضمر شعـوراً بالخذلان مـا يلبث أن يظهر في وصفـه الجرح (جريح مدن الذكريـات، وأسحق قلبي، وأحمـل البكاء)، في تضافـر المترادفات ذات الحقل الدلالي الواحد إشارة إلى حالة الاستلاب المفروضة عليه، التي يسعى إلى الانعتاق منها (لكن الرغم رغمي..) متوسِّلاً بالقدرة والعظمة، والنهوض على الآلام، فتخيط الذات الشاعرة من شقوق الجروح ثوب النهوض والانطلاق.

يمعـن الإبداع في خلق الرمـوز الغامضة، المتناقضة، معتمداً بشـكل كبير على اللاشعور، ففـي نصـه المدهش لماذات يُشيِّئ الزمن، ويضفي عليه سمـة التحول الأعجف، ويزيد سواده كحلاً، وقوته ضعفاً، فليس الزمن ثابتاً؛ بل زلقاً، ضعيفاً، يقول[٢١]:

لماذاااااااااتٌ... ؟
لا أنام على ضيم تائي المكسورة...
فالزمنُ زلقٌ كعكاز!!؟!
لماذاااااااااتٌ... ؟
تمخرني كخارقات الصوت
لماذاتٌ... «بإنَّاات وكاناات»
لماذاااتُ وأخريات...؟؟
ويستنسر السؤال:

لما ذاي...

أسئلة كؤوس عليها؟

لما ذاها...

كنذور العزاءات ؟؟

لماذانا... ؟؟!

تنــزاح التراكيــب فــي استعاراتهــا؛ فثمــة أسئلة تضيــع أجوبتهــا على قارعــة المجتمعات المسفوحــة إنسانيــاً (لمــاذاي، لماذاها، لماذانا) فالــذات الشاعرة تعيش مســارات سراب، فجــاء وقعها الصوتي لحناً مبرراً لتساؤلاتهــا اللامتناهية. تنهمر الأسئلة في ظل غياب صارخ لقــوة الذَّات الكامنة في قوة النَّسر، إنها لحظــة استغراب واستهجان، (يستنسر) فيها السؤال فــي محاولــة منه للتعويض عن الضعف الذاتي، فيما تتتالي الــدوال، (لماذات، تُغير، يستنسر السؤال، تمخرني، تغير...) لتشي بواقع تقتاته الغرابة، وعجيب الفعال، والحيرة.

بهــذه التشكيــلات الإيقاعيــة المنتظمة –بعضها– استطــاع الشاعر أن يثيــر في الأعماق تجاوبــاً وانفعالاً، «فالإيقاع انتظــام موسيقي جميل، ووحدة صوتية تؤلِّــف نسيجاً مبتدعاً يهبه الشاعــر، ليبعث تجاوباً متماوجاً، وهو صدى مباشر لانفعالات تضعُ واحدنا أمام الإحساس في تشعُّــب موجاته الصوتية في شعــاب النفس، وهو حركة شعرية تمتد بامتداد الخيال والعاطفة، فتعلو وتنخفض، وتعنف وتلين، وتشتدُّ وترقُّ»[٢٢].

أخيــراً، تمثَّــل الحــداد روح التراث بعيداً عــن التكرار الأجــوف، فهو لم يستخــدم الرموز التراثيــة كقالب يصب فيه أشعاره إنما وعاء يصب فيــه أفكاره، وعلى الرغم من الغموض نقع على بلاغة اللغة الرامزة، في إشاراتها ودلالاتها، حتى بدت نصوصه تشكيلات تمتد، فتحتشد الكلمات محملة بطاقات شعرية كبيرة.

لقد حاك الحداد قصائده حياكة بارعة، فقدمها نسيجاً فنياً متكاملاً، مستفيداً من التراث الدينــي والفكري والتاريخي ومــن مخزونه اللغوي في نسج صوره، وفي صــوغ أفكاره ومعانيه؛ فارتبطــت الشِّعرية لديه بمعطيات النص، وبدلالات العبارة، وبالدهشة التي تلقَّى فيها القارئ مستــوى التَّعبيــر وما كمن فيه؛ فــكان ذلك إشارة لقوَّة فــي الأسلوب وبراعة فــي قيادة اللغة، ولاشــكَّ فــي أن لتلك الملامح الانحرافيَّــة صفةً مائزةً اتضحت في تفرُّدهــا بمعطيات نفسيَّة، وبنــى شعورية كوَّنتها، فأظهرت اللغة الشعريــة القدرة الإبداعية للحداد، حتى كاد يشق لنفسه طريقاً مميزاً في علامات الشعرية الخلاقة.

الهوامش

(١)- لسان العرب، (ر. م. ز).
(٢)- سورة آل عمران،٤١.
(٣)- عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، ط١، بيروت، ١٩٧٨، ص١٩.
(٤)- نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص ٧٠-٧١.
(٥)- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، ط٣، ٢٠٠٧، ص ٢٧٣.
(٦)- هانـي نصـر الله، البروج الرمزية، دراسة في رموز السياب الشخصيـة والخاصة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦، ص١١.
(٧)- إبراهيم رمَّاني، الغموض في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ٣٣٨.
(٨)- عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان،ط١٩٨٤، ص ١٠٥.
(٩)- فائز الحداد، ديوان مرايا آدم، دار العراب، دمشق، ٢٠١٦، ص ٣.
(١٠)- ينظـر: جاسـم محمد جاسم، جماليات العنوان، مقاربة في خطـاب محمود درويش الشعري، دار مجد لاوي، القاهرة، ٢٠١٣، ص١٤.
(١١)- فائز الحداد، ديوان مرايا آدم، مصدر سابق، ص٩.
(١٢)- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ٤٧.
(١٣)- فائز الحداد، ديوان مرايا آدم، مصدر سابق، ص٩٤.
(١٤)- المصدر السابق نفسه، ص٢٨-٢٩.
(١٥)- المصدر السابق نفسه، ص١٥.
(١٦)- المصدر السابق نفسه، ص١٠٧.
(١٧)- إبراهيم رمَّاني، الغموض في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ١٧٦.
(١٨)- فائز الحداد، ديوان مرايا آدم، مصدر سابق، ص ٣٠-٣٩.
(١٩)- راي وليـم، المعنـى الأدبـي من الظاهرية إلـى التفكيكية، ترجمـة: يونيل يوسف عزيـز، دار المأمون للنشر، دمشق، ص ٢١٧.
(٢٠)- فائز الحداد، ديوان مرايا آدم، مصدر سابق، ص٢٢-٢٤.
(٢١)- المصدر السابق نفسه، ص٦٤-٦٥.
(٢٢)- الوجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر، طبعة أولى، دمشق ١٩٨٩، ص ٤٤.
(٢٣)- ديوانه، ص٨٦.

* * *

الثقافة تنقذ العالم

غسان كامل ونوس

ما الذي يمكن أن يوقف جموح الأفكار الخارجة عن العقل والمنطق، والمؤذية لطبيعة الإنسان ومشروع الحياة؟! وكيف تمكـن السيطرة علـى السلوكات المنتهكـة لقوانين الطبيعة ومكوناتهـا؟! وكيف نحد من الانفلاتـات غير المحسوبة في المسارات والمجـاري والأحياز، والاحتمالات المتوقعة وغير المتوقعة لقادم الأيام والسنين والعقود والقرون؛ فيما يتصل بالكائـن (العاقـل)، والكائنـات الأخـرى الزاحفـة والدابة والطائرة، المرئيـة وغير المنظورة؟! وكيـف سيتم التعامل مع المادة على الأرض وفي الأجرام الأخرى؟!

وكيف يمكن الوصـول إلى واقع حيوي منتج مُرضٍ مبشر بـآت آمن مستوثَق؟! ومن الذي يستطيع تأمين هذا؟! وما هي عدته ورصيده وحصانته؟! ومن أين تأتي ومسؤوليته وريادته ومشروعيته؟!

وهل من سبيل إلى تشذيب القوة، وترويض الطاقة، وتهذيب الخيال، وتجميل المشهد؟!

يجيـب الدكتـور سهيل فرح، والدكتور فـؤاد ماميدوف عن هذه الأسئلـة؛ بكتابهما المشترك: «الثقافـة تنقذ العالـم»، الذي صدر العام (٢٠٢٢م) بالعربية؛ مترجمـاً عن الروسية من الدكتور

محمد جميل قاجو، ضمن المشروع الوطني للترجمة-- الهيئة العامة السورية للكتاب، في أكثر من ستمئة صفحة من القياس الكبير.

ويمثل الكتاب محاولة جادة لرصد متأن لما كان من أفكار ومعتقدات وممارسات ومحصلات، لدى البشر، ومبادرة رصينة واعية للتقييم والتصويب والتطوير، واستثمار الطاقات البادية والكامنة، والاستفادة من الاكتشافات المطردة، في ميادين العلوم المختلفة؛ للشروع في بلورة حل، يؤدي إلى الوصول إلى عالم متعدد متفاهم متناغم، يسوده العدل والتفاهم والتسامح والتواصل والاستقرار والأمان.

ويؤكد محتوى الكتاب، أهمية الثقافة لدى مختلف الشرائح؛ أفراداً وجماعات، ومؤسسات، «فعندما يتكثف الحضور الثقافي في العائلة والشارع والمدرسة والجامعة والمعبد والاقتصاد وإدارة الشأن العام والحوكمة، وفي درء كل أنواع التطرف بين العقليات والثقافات والأديان والمعارف، تصبح الحياة أكثر سمواً وإنتاجاً وعدلاً وجمالاً، وبهذا يتأهل الإنسان الرفيع الثقافة؛ ليس فقط للارتقاء بحياته وإنقاذ نفسه؛ بل أيضاً لسمو وإنقاذ العالم من حوله.»؛ ص(٥).

ويرى مؤلفا الكتاب أن التعريفات المتداولة للثقافة، باتت قديمة، ولا تعطيها حقها؛ فـ«الثقافة؛ بوصفها منظومة اجتماعية، لا تتجسد فقط في الأنشطة الإبداعية الموجهة إلى معرفة وتغيير الإنسان والبيئة المحيطة به والمجتمع، وليست تلك التي تتشكل نتيجة القيم والمعايير الفكرية والأخلاقية والمادية فحسب، ولكنها أيضاً لها تقنيات إنتاجها واستهلاكها وتخزينها ونقلها.»؛ ص(١٠).

ويتضمن الكتاب توصيفات متعددة وجديدة، ويعرض عناصر وامتدادات وتجليات، تتصل بالعلوم الأخرى، وتستفيد من الاكتشافات النظرية والمادية، في مختلف الميادين، ويتحدث عن الثقافة بوصفها علماً؛ من حيث الروابط والعلاقات والتفاعلات الإنسانية والتحليلات والاستنتاجات... التي لا تفيد في تقصي الواقع ماضياً وحاضراً فحسب؛ بل ترسم معالم مستقبلية جديدة، وترهص لعالم أكثر إشراقاً ونبلاً وحيوية وإنسانية؛ من خلال فرضيات واحتمالات مبنية على ما تقدم طبيعياً وعارضاً، فتمت متابعته ودراسته، وجرى إعداد ما يلزم لتطويره وتحسينه. ولعلم الثقافة منهاج ومقررات، يفترض أن تدرس في مختلف المراحل الدراسية؛ مع إنشاء جامعة دولية للثقافة؛ ولا بد من إجراءات مواكبة، تساعد في تعميم الثقافة وترسيخها في النفوس والقناعات والتصرفات الحياتية المتنوعة.

ويشتمل الكتاب على ثلاثة أبواب؛ إضافة إلى المقدمة، والتقديم الأولي؛ ويجري الحديث في **الباب الأول** عن: «**الثقافة الروحية**»، التي يرمز لها بطائر له جناحان؛ «الثقافة الأخلاقية

(الحب والصداقة والشجاعة والنبالة والعدالة والضمير والإيمان والوطنية والإنسانية)، ومصدرها: التربية الصحيحة؛ والثقافة الفكرية (العقل الذي جرى إغناؤه بالمعارف العلمية)، ومصدرها: العلم والتعليم والتنوير.»؛ ص(١٩). وللثقافة الروحية دور«يعد أداة ضرورية لتغيير نوعي للواقع؛ فهو يشمل مختلف جوانب النشاط الحيوي البشري، الذي يتضمن ثقافة التفكير والسلوك، وثقافة العمل، والعلاقات الإنسانية، وثقافة الأسرة، وثقافة الإدارة.»؛ ص(٢٠). ويأتي الكتاب برؤية جديدة لمفاهيم الثقافة، تتجاوز الفهم الضيق: (الفن والتراث والإرث الثقافي والمعايير الأخلاقية)، إلى مفهوم سياقي: (الخصائص النوعية لمستوى التطور لأي ظاهرة كانت أو للإنسان نفسه)؛ ومفهوم علمي: (عملية الإدراك والتغيير الثلاثي للطبيعة والإنسان والمجتمع نفسه، والقيم والمعايير الروحية والمادية، التي تشكلت نتيجة هذه العملية، وأساليب إنتاجها وحفظها واستخدامها ونقلها.)؛ ص(٣٧). ويتحدث عن الثقافة بوصفها نظاماً اجتماعياً متكاملاً، وعن الاقتصاد بوصفه مؤسسة اجتماعية للثقافة، ويحدد العوامل الموضوعية والتاريخية للتنمية الثقافية بخمسة: «الظروف الطبيعية الجغرافية، والشيفرة الوراثية الثقافية، والبيئة الاجتماعية، والحالة التاريخية، والتبادل الثقافي»؛ ص(٤١). ويرى أن القيم الثقافية تتكون على ثلاثة مستويات: «شخصي واجتماعي ووطني»؛ ص(٥٥). ويبين خصائص التطور الثقافي للغرب والشرق، ويفصل في ثقافة الأسرة؛ وإدارتها، التي تشبه إدارة المجتمع، لكنها أكثر ليناً وخصوصية، «وتتميز الأسرة في الغالب بأشكال الإدارة الأخلاقية- الأدبية، وليس القانونية.»؛ ص(٦٧). ويوضح الثقافة التعليمية للناس، بمختلف أعمارهم وشرائحهم؛ حيث التربية «هي المكون الأساسي للإنسان... والقيم الأخلاقية والثقافية في المنظومة التربوية، يجب أن تشغل موقع الصدارة في سلم القيم.»؛ ص(١٠٨). وهناك حديث مستفيض عن الثقافة الدينية؛ وبعد لمحة ثقافية تاريخية لمسار الوعي الديني، يظهر أنه «من أجل الحفاظ على الثقافة العامة لكل بلد، من الضروري التفكير في أفضل طريقة للتوفيق بين الثقافات والمصالح، وكيفية التغلب على التعصب في الأديان المختلفة.»؛ ص(١٤٤). وهناك كلام عن الحقيقة الدينية والحقيقة العلمية، وإقرار «باستحالة الوصول إلى رؤية واحدة وشاملة حول الحقيقة؛ والشيء الوحيد، الذي يمكن الاعتماد عليه، هو الإقرار بالطابع النسبي للحقيقة، والنظر إليها كشيء غير جاهز، أو منجز؛ بل هي شيء متحول، بحاجة دائماً إلى إنشائه واكتشافه.»؛ ص(١٤٨). و«المهمة الملحة والمسؤولية العالمية لزعماء جميع الأديان العالمية وغير التقليدية هي توحيد جهودهم لوضع ميثاق أخلاقي موحد (وإن كان ذلك في أشكال طقسية مختلفة)،

يهدف إلى تعزيز انتشار قواعد الأخلاق الإنسانية- النيوسفيرية بين جميع الحضارات على هذا الكوكب.»؛ ص(١٩٣)، ويمكن أن يتم ذلك بمبادرة من اليونسكو، وبرعايتها.

وفي **الباب الثاني: «ثقافة الإدارة- تجربة الدول الأجنبية»** كلام مستفيض حول الثقافة الإدارية ومفهومها؛ حيث «ثقافة الإدارة العامة أساسية لكل بلد، وهي نشاط تنظيمي إداري، يتجسد في المعارف المهنية والقيم والمعايير والعمليات والتقنيات المعينة، التي تهدف إلى حل المهام الإستراتيجية، والتطوير التقدمي المستدام والآمن للمجتمع، وتنظيم العلاقات الاجتماعية داخل الدولة، وضمان العلاقات الدولية ذات المنفعة المتبادلة للدولة.»؛ ص(٢٢٠). وفي الباب عينه شرح لأنواع الثقافة التنظيمية الأربعة: ثقافة السلطة، وثقافة الدور، وثقافة المهمة، وثقافة الشخصية، وخمسة مبادئ علمية للإدارة: الإستراتيجية، والتكنولوجية، والأخلاق (علم النفس)، وعلم الاجتماع (العلاقات العامة)، والجمالية (التصميم)؛ ويفترض الكتاب أن المنهج الشامل لهرم علم الثقافة ثلاثة مستويات: الإدراك- الفهم- الإبداع. و«الهدف الإستراتيجي للدولة الحديثة هو تنمية القدرات التنافسية الآمنة والمستدامة للمجتمع، التي تضمن النمو الدائم لمستوى وجودة حياة الشعب.»؛ ص(٢٥٢). وتتطلب فاعلية إدارة تنمية المجتمع المدني نشاطاً هادفاً من الدولة والمنظمات غير الحكومية في «ثلاثة اتجاهات رئيسية: تكوين ثقافة رفيعة للمواطنين، وتنفيذ سياسة اجتماعية- ثقافية صحيحة، وبلورة ثقافة عالية للإدارة العامة والمجتمعية.»؛ ص(٢٨٦). ويتطرق الكتاب في الباب الثاني أيضاً إلى مفهوم ثقافة القيادة، التي يجب أن يتحلى بها القائد لإنجاح مهمته وفريق العمل؛ فـ«ثقافة القيادة في جوهرها هي نموذج إداري شامل، قابل في الأساس للتطبيق في الإدارة الوطنية والدولية، والاجتماعية والاقتصادية والأسرية، والإدارة الذاتية الشخصية.»؛ ص(٢٩٩). و«طرق إدارة القائد هي: صياغة المهمة والتخطيط والإحاطة والتوجيهات والمراقبة والتقييم والتحفيز والتنظيم والإدارة المثمرة للوقت»؛ ص(٣٢٠). والاهتمام بثقافة إدارة الذات، التي تعني «بناء حياة صحيحة، والحفاظ على الصحة، وتكوين الشخصية، ورفع مستوى المعارف والمهارات، وبناء العلاقات الصحيحة مع الناس الآخرين، وامتلاك القدرة على تكوين أسرة متماسكة، واختيار المهنة المفضلة التي تتناسب مع القدرات، والعمل بإخلاص، وتحقيق نتائج جيدة في مجال العمل، وعدم التراجع أبداً أمام الصعوبات، التي تجعلنا أقوياء، وأن يكون المرء مفيداً للمجتمع والدولة والبشرية.»؛ ص(٣٤٤). ولا بد من التغلب على الصعوبات والإخفاقات والهزائم، ومن المهم الاعتراف بالأخطاء، والتعلم من أخطائنا وأخطاء سوانا، والقدرة على إدارة النزاعات، والسعي وراء الصحة، والسعادة، والرفاهية، والحب، والامتنان، ويستعرض الكتاب مطولاً خبرة الإدارة العامة في دول الغرب؛ تاريخياً، وحاضراً.

وفـي البـاب الثالـث: «الثقافة في سـياق حوار الحضـارات وشـراكتها»، نجـد أن العالم يعيش صراعاً متصلاً بين الخير والشر، منذ ظهور الجنس البشري، على صعيد الأفراد والمجموعات الصغيـرة والكبيـرة؛ وتطـورت أساليب الصـراع وتقنياته، إلـى أن أصبح بين القيـم العريقة، والنمـط المصلحـي المادي الاستهلاكي المهيمن؛ ولا سيما في زمـن العولمة، التي على الرغم مـن إيجابيتهـا التواصليـة المسرعة لنشـر المعرفة والوعي، فـإن سلبيتها «تكمـن في الاتجاه المتزايـد لإخضاع الثقافة برمتها لمنطق السوق، منطق التجارة.»؛ ص(٥٠٣). «وفي ظل خطر عولمـة الحروب الثقافية، لم تعد الشعوب تملك مصيرها، ولا حتى الجماعات الإثنية والثقافية الصغرى.»؛ صـ(٥٠٥). ومع ذلك هناك من يسعى إلى الحوار والتلاقي والتفاهم؛ «والمطلوب فـي البداية هو تحريـر الثقافات المحليـة والعالمية من خطـر اللاثقافة الممثـل بالاستسلام للغريـزة والمخـدرات، والعنف والجنسـ الرخيص، والانبهار الأحمق بكل قيـم الثقافة المادية الاستهلاكية.»؛ ص(٥٠٥). ولا بد من خلق وعي جديد، يتم الحشد الفكري والإعلامي من أجله علـى صعيد العالم؛ ولاسيَّما في مجـال العلوم والفنون والسياحة والثقافـة الروحية، ولا بد من لقـاء العقول الأكاديمية والروحية والثقافية في مناسبـات دائمة؛ بإسهام رئيس من هيئة الأمم المتحـدة ومؤسساتهـا؛ ولا سيما اليونسكو. وهنـاك علماء أبدعوا في تطويـر نظرية الحضارة العالميـة، يستعرضـ الكتاب كثيراً مما قالوه؛ و«يسهم علم الثقافـة؛ بوصفه علماً حول النشاط الحيـوي البشري الإيجابي، في بلورة رؤيا علمية لمشكلات العصر الصعبة، وحلها البناء، الذي يلبي مصالح المجتمع.»؛ ص(٥٣٨). وهناك أهمية كبرى للجدارة في التربية والتعليم والإدارة، علـى جميـع المستويـات والمجالات؛ «كمـا أن ثقافة السـلام وسيلة فعالة لحـل الصراعات.»؛ ص(٥٤٣). «والأساس المنهجي لمنع النزاعات وحلها، هو نهج علم الثقافة المتوازن؛ للمواءمة بين الثقافات ومصالح الناس والجماعات العرقية والأمم والدول.»؛ ص(٥٤٤). ولا بد من أناس ذوي ثقافة رفيعة، يقومون بتنفيذ تحولات اجتماعية ثقافية إيجابية على مستوى العالم. ويقترح الكتـاب أخيراً عـدداً من الإجراءات للخلاصـ الجمعي؛ منها: تكوين وتطويـر ناس ذوي ثقافة رفيعة، وإنشاء جامعة الثقافة العالمية أو الأكاديمية الوطنية لعلم الثقافة في البلدان المختلفة، وتعليم الثقافـة للسياسيين والمسؤولين والمتخصصين، وإضافة مواد علم الثقافة إلى مختلف المناهـج الدراسية، وتنوير الشرائح المختلفة والأسر بعلم الثقافة، واعتماد قانون حول الثقافة الفكريـة، وتربيـة سلطة الجـدارة للأطفـال، ونشر الفهم الصحيـح للثقافـة، وتقدير مبدعي الثقافة، والحث على الالتزام بالقيم الأخلاقية، واحترام كرامة الإنسان، وحب الطبيعة...

إشارات:

- الكتاب محتشد بالأفكار، وأي عرض له، لا يغني عن قراءته.
- الكتاب مهم لمختلف الشرائح والأعمار.
- يتميز الكتاب بأن له هدفاً حضارياً إنسانياً محدداً وعاماً، يأتي إليه من جهات ودروب وعلوم متعددة.
- يعتمد مؤلفا الكتاب على ما كان في الماضي؛ ويكون في الحاضر، لرسم معالم ما يمكن أن- ويؤمل أن- يكون في المستقبل.
- يعرض الكتاب وجهات نظر الشرق والغرب في المسألة المطروحة؛ ليصل إلى رؤية جامعة.
- لا يكتفي المؤلفان بعرض مستفيض لأفكار نظرية؛ بل يدعمانها بأمثلة من الواقع؛ تاريخية ومعاصرة.
- لا يتوقف الكتاب عند التوصيفات الدقيقة والعامة، والتشخيص المتأني؛ بل يطرح تصورات وحلولاً للخلاص اللازم والكافي لإنقاذ العالم.
- يعرض الكتاب موضوعة الثقافة بمفهوم علم الثقافة؛ مع ما يتطلبه ذلك من عناصر وبيئة وظروف ومنطق وتجارب وتحليل واستنتاج...
- يركز الباحثان في الكتاب على الكادر البشري، وضرورة الإعداد- والاستعداد- الذاتي؛ كما المجتمعي؛ وصولاً إلى المؤسسي الوضعي المقونن المحدود والعام.
- يتميز الكتاب بالإحساس بالمسؤولية الشخصية والإنسانية، ودعوة الجميع؛ ولا سيما القادرين، إليها، وبالجرأة على تناول التجارب العالمية، وبيان الرأي حيالها؛ وبالثقة في اجتراح الرؤى، واقتراح الحلول على مستوى العالم.

تنويه:

ومن المفيد أن نذكر أن لكل من مؤلفي الكتاب كتباً أخرى عديدة في مجال الثقافة، وتسلم كل منهما مهمات أكاديمية وثقافية في روسيا وخارجها؛ وأن البروفيسور سهيل فرح، هو باحث روسي من أصل لبناني، وحصل على جوائز عديدة؛ منها: وسام روسيا للصداقة، العام (٢٠١١م)، الذي اختير فيه شخصية العام في ميدان العلوم في روسيا؛ وسبق أن رُشح للحصول على جائزة نوبل للسلام ثلاث سنوات متتالية؛ الأعوام (٢٠١٧- ٢٠١٨- ٢٠١٩م)؛ كمفكر روسي؛ بالاشتراك مع مفكرين روس (كل عام مع مفكر آخر).

* * *

كتاب المعرفة الشهري

/٧٩/

أشهر الأوبرات

أشهر الأوبرات

تأليف: هنري. و. سيمون. إبراهام فينوس
ترجمة: د. محمود أحمد الحفني
اختيار وتقديم: د. فايز الداية

رئيس مجلس الإدارة

الدكتورة لبانة مشوّح

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

نصوص الأوبرا والسيمياء

-١-

تحتفي عواصم عربية بهذا الاسم: (دار الأوبرا)، وكانت القاهرة هي الأسبق أواخر القرن التاسع عشر، وذلك في احتفالات افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩، فتم تهيئة مبنى على عجل في قلب المدينة بجوار ميدان العتبة وحديقة الأزبكية، وطلب الخديوي إسماعيل أن يؤلَّف عمل خاص بهذه المناسبة، وكلِّف الفنان الإيطالي الشهير جوسيبي فيردي بالجانب الموسيقي، وتم تأليف النص الدرامي (عايدة) بناء على حكاية كتبها عالم الآثار الفرعونية الفرنسي ميريت باشا، ولكن افتتحت الدار بأوبرا أخرى (ريجوليتو)، وتمَّ عرض (عايدة)

عام ١٨٧١ لأسباب فنية؛ وقد أتى حريق على ذلك المبنى عام ١٩٧١ وشُيِّد المبنى الجديد للأوبرا بمساهمة يابانية في موقع آخر في منطقة الجزيرة عام ١٩٨٨، وتوالت في الألفية الثالثة دور الأوبرا في دمشق وعُمان والكويت ودبي.

لكنَّ هذه المباني صارت أقرب إلى المؤسسة الفنية لا يخصص نشاطها بتقديم عروض أوبرالية، وإنما تُعنى بحفلات فنية موسيقية وغنائية أو ببعض العروض المسرحية، وتحلُّ بعض العروض الأوبرالية جزءاً من هذه الحيوية الفنية، وعندما نجيل النظر في المجتمعات العربية بحثاً عن موقع فنِّ الأوبرا وجماهيريته سنجد أنَّ نخبة محدودة من بين متذوقي الموسيقا الكلاسيكية والمسرح تعايش وترغب في مشاهدة الفرق الأوبرالية أو بعض فناني الأوبرا النجوم الذين يقدمون مختارات فردية مما تتضمنه الأوبرات. أمّا المثقفون والجمهور عامة فهم لا تقوم بينهم وبين الأوبرا وشائج التواصل، وهنا محطتنا في الكلام مع (كتاب المعرفة) الذي نقدِّمه اليوم إلى قرَّائنا الأعزاء.

-٢-

ما هو العمل الأوبرالي؟ إنَّ الأوبرا عمل مسرحي يقدَّم من خلال نصٍّ درامي، يؤديه ممثلون يجيدون إلقاء الحوار الملحَّن بأصواتهم المدرَّبة على تمايز طبقاتها الثلاث لكل من الرجال والنساء، وكذلك يؤدي هؤلاء أغنيات درامية معبِّرة عن المواقف وتطور الشخصيات فردية أو ثنائية أو جماعية، وثمة موسيقا للافتتاح وللفواصل أو مصاحبة للأحداث تؤديها فرقة سيمفونية، وذلك على خشبة المسرح بإمكانات فضائه وسيميائيته.

إنَّ صدمة ثقافية واجهتها الأوبرا لدى الجمهور العربي ولا تزال قائمة إلى اليوم، ولم تُبذل جهود كافية لاختراقها وتجاوزها،

وتقوم على الغرابة في نطق الأصوات الأوبرالية؛ وعدم ألفة المستمع العربي لها في عمل طويل متكامل، فالأداء الأوبرالي يوصف بتعبيرين (صوت مستعار) أو (يصدر من الرأس)أي أنه مختلف عن نطق الأصوات عبر الجهاز الصوتي من الصدر والقصبة الهوائية والحلق والفم بأجزائه حتى الشفتين والأنف، وهنا تتنوع أصوات الرجال الأوبرالية: الحاد (تينور) والمتوسط (باريتون) والعريض أو المنخفض (الباص) والنسائية بالتدريج الحاد (سوبرانو) والمتوسط (ميتسو سوبرانو) والعريض (ألطو) ويضاف إلى هذا أن الأعمال الأوبرالية تؤدَّى باللغات الأجنبية وبهذا الأسلوب مما لا يألفه حتى من يتقن تلك اللغات؛ وعندما حاول فنانون تقريب هذا الفن بتعريبه أي بأداء أوبرالي حرفي باللغة العربية لم تكن التجارب ناجحة للفروق اللغوية وطبيعة بناء الكلمات صوتياً وصرفياً وصياغة الجمل، ولعل التجربة الأولى؛ التي استفاد منها كثيرون ولكن ليس تحت عنوان أوبرا؛ هي ما قام به كل من الموسيقار محمد القصبجي والموسيقار رياض السنباطي في تلحين مميَّز لأوبريت (عايدة) المأخوذ عن الأوبرا الشهيرة، وذلك ضمن فيلم يحمل الاسم نفسه (عايدة) وأدته أم كلثوم مع المطرب إبراهيم حمُّوده، وهنا كان أداء الممثلين لكل الأدوار بنطق من الصدر ملحَّناً، وهذا النهج الصحيح المتناسب مع بنية اللغة العربية.

نعود إلى موقع فن الأوبرا اليوم في الوطن العربي، ونسأل هل يمكن أن تتسع مساحة المشاهدة ومتابعة عروض على المسرح؟ هل نتجاوز العدد المحدود من المعجبين المتذوقين لهذا الفن؟ولن نتحدَّث هنا عن إمكانية تكوين عرض كامل، فقد تكون مختارات، أو زيارة لفرق عالمية لها استعدادها، ونستبق النقاش فنقول غايتنا هنا واضحة وواقعية: لا نريد تكوين جمهور عريض للأوبرا؛ فنحن

لم نشكِّل جمهور المسرح على النحو الواسع؛ ولكننا نودُّ أن تكون الأوبرا من اختيارات فنية لجمهورٍ لدينا، والأكثر أهمية أن نغادر الأحكام المسبقة المتوارثة في الثقافة العربية عن الأوبرا؛ وهي الاستهجان والاستغراب والابتعاد، فثقافات الأمم والشعوب متنوّعة وتتطلب جهداً للوصول إلى شيء من جمالياتها البعيدة عن ألفتنا، فسماع الموسيقا الصينية التراثية أو اليابانية بسلَّمها الغريب قد لا تكون سلسة قريبة لأول مرة، وكذلك المسرح التقليدي الصيني أو الياباني لهما طقوس وكيفيات أسلوبية تحتاج إلى التمرُّس بالانتقال بين درجات تماثل ما يكون في حركتنا نحو المرتفعات والضغط الجوي!! فالتذوق الجمالي ليس مجانياً عارضاً بل هو جهد له متعته الراقية.

-٣-

اخترت أربعة نصوص فيها قصص أربع أوبرات لا تزال تقدَّم على مسارح العالم، وسُجِّلت ويمكن مشاهدتها على شبكة المعلومات العالمية كاملة، وهي: (أوبرا عايدة) و (أوبرا كارمن) و (وأوبرا توسكا) و (أوبرا لا ترافياتا أو الخاطئة)، وقد ضمها كتاب ترجم في حدود سنة ١٩٦٠ بالقاهرة بعنوان (أشهر الأوبرات) واشتمل على قصص اثنتين وعشرين أوبرا، تتميَّز هذه المختارات بأنها تقرِّب القارئ من أجواء العمل المسرحي، فهي تتسلسل في الحكايا مع الفصول متتابعة، فنشعر بالإطار الدرامي وتصاعد الأحداث، وهي مصحوبة بإشارات واضحة للخط الموسيقي والغنائي مع كل خطوة، وفي المقدمة نكون عرفنا الشخصيات ولونها الأوبرالي الرجالي أو النسائي، وربما تشجع هذه المعرفة على الاستماع أو مشاهدة العمل في شبكة المعلومات واليوتيوب، ومن خلال هذه المقاربة ندرك الغنى الذي تقدِّمه الأوبرا في مجموعة المؤثرات السيميائية للمعمار المسرحي والأزياء والموسيقا وألحان الأغنيات والأداء التمثيلي ومجموعات الرقص

التعبيري، وأمّا الحوار باللغة الأجنبية، فهناك تسجيلات تكتبه على الشاشة، وثمة عروض تقدّم الترجمة المرافقة، لأننا في الأداء الأوبرالي نجد التعبير باللحن وطبقة الصوت وحالة الانفعال، وطبيعة إطلاق الصوت قد لا يتابع حروفها المتلقي، فيأتي النص المرافق مساعداً على المتابعة والتذوّق لهذا التركيب المتكامل من اللغة وسائر العوامل السيميائية التي أشرنا إليها.وهنا نقرّب مسألة تذوّق الصوت وأدائه بطبقات التينور والباريتون والباص؛ ومع الطبقات النسائية السوبرانو والميتسوسوبرانو والآلطو بمقاربة وليس بمشابهة لما يكون من استماعنا لكلمات وجمل في الأغاني العربية وهي تكرر مرّات؛ ونحن هنا نستمتع بتلوين الصوت وطبقاته والانتقالات بين المقامات؛ ولا نلتفت إلى الدلالة اللغوية لأنها مفهومة من المرّة الأولى، ولنأخذ أداء الليالي أي لفظة (يا ليل) بتكرارها والمقام الذي ينطلق منه المطرب أو المطربة.. وهناك أداء لعدد من الأغاني العربية برنة الصوت المستعار أو صوت الرأس؛ ومنه الأداء المميَّز للمطربة أسمهان في أغنية (يا طيور) الذي لقي ترحيباً عند المتلقين، نريد القول في حديث الأوبرا: إنها فن مركَّب من مجموعة مؤثرات أو عناصر سيميائية فيها حصيلة جمالية تأتي بعد اعتياد وسماع، وهذا شأن يشبه المسرح في حالات التلقي المختلفة، فبعد مشاهدة عروض على خشبات المسارح يمكن أن نستمع إلى تسجيلات صوتية بل نقرأ النص المسرحي وتتحرك الشخصيات في مخيلتنا في واحد من المسارح التي ألفنا مشاهدة العروض فيها، ويزداد التفاعل إذا شاهدنا تسجيلاً مرئياً.

تحملنا أوبرا عايدة إلى الأجواء الفرعونية والصراع بين الواجب والحب عند قائد الجيش، والنهاية المأساوية بعد السقوط التراجيدي، وفي الإطار الخارجي نذكر أنه العمل العالمي الوحيد الذي أنتج وقدّم

لأول مرة في مصر، وتعاون عالم في الآثار المصرية وكاتب النص التمثيلي والغنائي، والموسيقار جوسيبي فيردي الإيطالي (١٨١٣-١٩٠١)، ولا تزال هذه الأوبرا تقدم على المسارح. وفي أوبرا (كارمن) نجد الأجواء الإسبانية وطرفاً من حياة الغجر العنيفة في الحب والانتقام وتتأرجح شخصية العسكري بين الحب وواجبه وتنتهي بموقف تراجيدي، وقد كُتب نص الأوبرا عن قصة للروائي الفرنسي بروسبير ميريميه، ولحنها الموسيقار الفرنسي جورج بيزيه (١٨٣٨-١٨٧٥)، وننتقل إلى أجواء (توسكا) في روما، وقد أخذت الأوبرا عن مسرحية للكاتب الفرنسي فيكتوريان ساردو، ولحَّنها الموسيقار الإيطالي جياكومو بوتشيني (١٨٥٨-١٩٢٤) وفيها علاقات شائكة ما بين الحب والسياسة والوفاء والدسائس، وتحفل بالترقُّب والمفاجآت وتدورجولات الصراع في ظلال رمزية للسلطة وللاحتماء بالكنيسة، وشخصياتها الرئيسية توسكا وكفارادوسي من عالم الفن والمسرح والأوبرا والتشكيل. وفي (لا ترافياتا) نتابع صراعاً رومانسياً داخل امرأة عاشت مرحلة من حياتها لعوباً في المجتمع، ثم وجدت من سيحملها بعيداً عن زمنها الماضي، فأحبت ولكنها وضِعَتْ على مفترق اختارت أن تضحي بنفسها.. بحبِّها، والأوبرا مأخوذة عن قصة شهيرة لألكسندر دوماس الابن (غادة الكاميليا)، ولحنها الموسيقار فيردي، وقد نقلت القصة إلى السينما العالمية وكذلك العربية في فيلم (عهد الهوى) للفنان فريد الأطرش مع الفنانة مريم فخر الدين.

لم أشأ أن أفتح صفحات الأوبرا تاريخاً (يبدأ من ١٦٠٠) وأساليب وتطوراً، فهذه خطوة أولى سنوالي تقليب الأوراق والألحان في أعدادنا القادمة.

***

عائدة

أوبرا في أربعة فصول

موسيقا: جوسيبي فيردي

الأشخاص

عائدة ..... سوبرانو

رداميس..... تينـور

أمنريس ..... كونترالطو

أموناصرو..... باريتون

رمفيس..... باص

الملك ..... باص

رسول ..... تينـور

صوت كاهنة..... سوبرانو

كهنة– كاهنات– جنود– رقيق

أسرى– خدم– مواطنون

نظم الأوبرا:..... أنطونيـو جيزلانزوني.

زمانها: ..... مصر الفرعونية في إبان عظمتها.

مكانها: ..... منفيس وطيبـة.

العرض الأول:

القاهرة في ٢٤ من كانون الأول سنة ١٨٧١.

أوبرا عايدة
مقدمة موسيقية
(بريلود)

تبـدأ المقدمــة الموسيقيــة بصوت رقيق مــن آلات الكمان، تعزف اللحــن المميز الذي يشير دائماً لدخول عائدة المسرح، ثم يتلوه لحن آخر ذو نغم يوحي بالكآبة والتزمت في صلف وتكبر. ذلك النغم الذي يصاحب كهنة إيزيس أعداء عائدة وكأنهم حرموا إحساس الشـعور، ثم يعود اللحن الأول للظهور مرة ثانية في إيجاز ويأخذ في التدرج حتى يبلغ الذروة، ثم يأخذ في الضعف فتخفت الأصوات شيئاً فشيئاً حتى تتلاشى وتنتهي المقدمة الموسيقية.

الفصل الأول

المنظر بهو فخم بقصر الملك في مدينة منفيس، وفي الجزء الخلفي من المسرح بوابة كبيرة تظهر من ورائها الأهرام الجبارة ومعابد وقصور مصرية، وفي أحد جوانب البهو صـفوف مـن الأعمدة الضـخمة تزين مدخل معبـد إيزيس. رمفيس كبيـر الكهنة يتحدث حديثاً خطيراً إلى رداميس الضــابط الشــاب. إنه يبلِّغه أن تقريــراً قد ورد إليه يحمل بين طياتــه أن الأحباش قد عادوا يهاجمون من جديد طيبة ووادي النيل. ويمضــي رمفيس في حديثه فيقول: إن إيزيس قد أشــارت باختيار رداميس الجندي الشاب الشجاع ليقود الجيش المصري في المعركة.

وينصــرف كبيــر الكهنة لإبــلاغ الملك هــذا القرار. وحينئــذ يبدأ رداميس في غنائه المنفرد للمقطوعة المشــهورة «عائدة ملاك ســماوي» معبراً فيها عن حبه لتلك الأســيرة الحبشــية الحسناء، لتلك التي تعمل الآن وصيفة للأميرة أمنريس ابنة الملك، وينهي تلك الأغنيــة بأنه يتمنى لو اســتطاع إعــادة عائدة إلى وطنها، إذن لأعــد لها في ذلك الوطن أريكة تعتليها إلى جانب الشمس.

ويسـمع من الأوركسـترا لحن يشـير إلى أن صــاحبة المقــام الملكي وملكــة الأنوثة القوية الأميرة أمنريس قد اقتربت من المسـرح وتدخل الأميرة... إلا أن الضــابط الشــاب

كان سابحاً في أحلامه فلم يتنبه إليها بل هي التي نبهته، فقد ألقت عليه نظرة عرفت منها أن وجهه يتهلل فرحاً وبشراً، وتتبين عاطفة الحب القوية التي أعلنها في غير خجل. فاضطرها الموقف إلى أن تقول إن تلك المرأة التي أفاضت عليه هذه السعادة هي ولا ريب امرأة محظوظة محسودة، ويسرع رداميس فينسب انفعاله النفسي إلى تحقيق ما كان يرجوه من أن يقع الاختيار عليه لقيادة الجيش. وتستريب أمنريس. إنها تخشى أن يكون شيء آخر يعتلج في خواطره غير الذي صرَّح به. فتفاجئه بهذا السؤال: هل ثمة أمنية أخرى حبيبة هي التي أفاضت عليك تلك النشوة؟ وتنبئها ملامح رداميس أن هناك حقاً مثل تلك الأمنية الحبيبة ولكنها لا تتصل بأمنريس.

وحينئذ تعلن الموسيقا اللحن المميز الذي يشير إلى أن عائدة مقبلة. تدخل تلك الأسيرة الحبشية، وسرعان ما تحس أمنريس أنها أمام منافستها. فتلتفت فجأة إلى عائدة مرحبة بها لا كأسيرة، بل كأخت لها كما تزعم. ثم تسألها في قلق مصطنع عن سبب بكائها. فتجيبها عائدة أن ما يزعجها هو الحرب الذي سيخوض وطنها غماره، ولكن أمنريس كما استطاعت أن تقرأ أفكار رداميس تقرأ كذلك ما يجول بخاطر عائدة وتستريب بها، وهنا يتناجى الثلاثة في غناء ثلاثي رائع يفصح فيه كل منهم عن أسراره وريبه.

ويعزف النفير عزفاً يؤذن بدخول الملك وفي معيته رمفيس وجمع كبير من رجال الجيش والكهنة. وما يكاد الاجتماع يكتمل بالبهو الكبير حتى يدخل رسول يعلن في صوت ثائر أن الأحباش قد غزوا مصر وأنهم قد أتلفوا المحاصيل، وأن طيبة تقاوم الغزاة، وأن الجيوش الأثيوبية الزاحفة يقودها رجل عنيف جبار يدعى أموناصرو، ويعرف الجميع صاحب هذا الاسم. إنه ملك الحبشة، وبينما عائدة تهمس لنفسها أنه والدها، يتصايح الجميع بهتافات الحرب، ويطمئنهم الملك بأن إيزيس قد اختارت رداميس لقيادة الجيش المصري، ثم يطلب من الضابط الشاب أن يتوجه إلى معبد فولكان لتسلحه الآلهة لتلك الحرب المقدسة.

ويردد الجميع دعاء يشبه نغم المارش يناشدون فيه كافة المصريين للدفاع عن النيل المقدس، وقد وقفت عائدة إلى جانبهم يجلجل صوتها فوق الجميع وقد وجدت المتنفس لشتى انفعالاتها النفسية، ولكن لمن تدعو عائدة بالانتظار؟ هل تدعو لمواطنيها؟ أو لحبيبها الذي يتأهب لمحاربتهم؟ وهنا ترتفع الموسيقا وتعلو الهتافات مبشرة بالنصر والظفر في المعركة، وتتقدم الأميرة أمنريس إلى رداميس في زهو تقول: «عد إلينا ظافراً». ينصرف الحشد وقد تمت التعبئة تحقيقاً للرغبة الملكية في الخروج إلى القتال.

ولكـن عائـدة تتخلـف وحدها في البهـو وتردد في تهكـم تمثيلي قـول أمنريس «عد إلينـا ظافـراً». ثم تترنم فـي غناء منفرد وألحـان متتالية رائعة تدعو فيهـا بادئ الأمر بانتظار والدها. ثم تذكر رداميس حبيبها وعاقبة أمره إذا انتصر والدها فتسائل نفسها: وما عسـاه أن يكون أمر رداميس؟ لذلك تنهـي مقطوعتها الغنائية هذه بدعاء الآلهة في ضراعة أن ترحمها في محنتها.

المنظر الثاني

فـي معبد فولـكان الممتد في عمق وفي ضـوء خافت تـرى فيه الأعمـدة إلى الخلف تتوارى في البعد. يظهر المذبح في الوسط، وفي الجوانب تماثيل متباينة لكل إله تمثال، وطاولة ذهبية ذات ثلاث قوائم يتصاعد منها دخان البخور بما يضفي على المكان جواً مقدساً رهيباً. الكهنة يجتمعون لأداء الطقوس في حين تسمع من بعيد أصوات ابتهالات الكاهنات، ثم يرتل الكهنة أناشيدهم وترانيمهم في وقار، بينما تقوم الكاهنات بالرقص أمام المذبح.

يدخل رداميس وقد غطى رأسه بقناع من الفضة، فيقلده كبير الكهنة السيف المقدس. وهنا تعلو أصـوات الابتهالات إلى الآلهة أن تحمي أرض مصـر المقدسة ويردد رداميس والكهنـة تلك الابتهالات، وتبلغ الموسـيقا المسـرحية الذروة، وتنتهـي تلك الطقوس في تضرع مهيب لمعبودهم فتاح.

الفصل الثاني

تظهـر أمنريس في الجناح الخاص بها مضـطجعة على أريكة، ومـن حولها الأتباع والجـواري يتسـابقن إليها بالزينة والتجمل اسـتعداداً لاشـتراكها في مهرجان النصـر وعودة رداميس الظافر. النسـاء ينشـدن أهازيج الشكر للجيش المحارب –بأنغام شجية أكثر منها حماسـية– ذاكرات أن معاني أغانيهن تتناول الحب، وفي ختام كل فقرة من النشيد تغني أمنريس غناء بطيئاً يحمل معنى عاشقة تتعجل اللقاء.

وتأمـر أمنريس خدمها بالانصـراف حينما تـرى عائدة قادمة عليهـا، وقد اعتزمت أن تتلمس الوسـيلة لتؤكد أسـاس اشتباهها في غرام عائدة برداميس، فتتظاهر أمنريس بتحيـة عائـدة وبالعطف عليها وتعدها باسـتعدادها لعمل أي شـيء من شـأنه تخفيف حزنها. فتقول عائدة إنها لن تذوق للسعادة طعماً ما دامت بعيدة عن وطنها، ولا تعرف

شيئاً عن أبيها وأخواتها. فتجيبها أمنريس أن الزمن كفيل بالتغلب على هذه الآلام إذا شغلت قلبك بالحب، وقد أتى هذا الاقتراح بالنتيجة المنتظرة، فإن عائدة خلت إلى نفسها جانباً، وشرعت تنشد نشيد الغرام بينما ترقب الأميرة قوة العاطفة التي أثارها اقتراحها، فتأكد لديها حب عائدة لراداميس.

تطلب أمنريس من أسيرتها عائدة أن تثق بها. ثم تخبرها بعد ذلك أن راداميس قد قتله الأثيوبيون. فتصرخ عائدة في ألم قائلة إنها ستندبه طول حياتها. وفي قوة الصرخة التي صرختها عائدة تقتنع أمنريس تماماً بصحة غرام عائدة لراداميس، وحينئذ تغير أمنريس لهجة العطف التي تظاهرت بها بادئ الأمر، وتتهم عائدة مباشرة بغرامها لراداميس، ثم تخبرها أنه لا يزال حياً. وهنا تصيح عائدة «شكراً لله» فيكون ذلك سبباً في أن تبدي أمنريس –وهي بنت فرعون– تبدي أنها تنافس غريمتها عائدة في حب راداميس.

وفي يأس وذلة تركع الخادمة أمام سيدتها طالبة الرثاء لحالها، ولكن أمنريس تتوعدها بالمقت والانتقام، ويرتفع صوتاهما في غناء ثنائي قوي تقاطعه فجأة أصوات النفير وأصوات الغناء في حماس تسمع تلك الأصوات من بعيد، ويبلغ الغناء الثنائي ذروته حينما تأمر أمنريس أسيرتها بالسير خلفها إلى مكان الاحتفال لترى بنفسها إن كان لها أي أمل في منافسة أمنريس في حب راداميس. ثم تسير الأميرة في عظمة تتبعها عائدة على بعد يطمئنها لأن تتضرع وحدها إلى الآلهة.

المنظر الثاني

هذا المنظر عبارة عن طريق تحفه أشجار يؤدي إلى مدينة منفيس. على أحد جانبيه معبد الإله آمون، وعلى الجانب الآخر عرش تظله مظلة أرجوانية اللون. ويزدحم الطريق بحشد من المحاربين والكهنة والراقصين. وفي النهاية يظهر الملك وقد تقدم أمنريس إلى العرش، فيستقبلهما الجمع بأنشودة من أناشيد النصر، ثم ترقص فرق «الباليه» رقصة النصر وتعزف فرقة نحاسية مارش الانتصار المعروف.

وفي الجزء الأخير من الموكب يظهر راداميس راكباً عربة، فينزل الملك لتحية منقذ الوطن، وتضع أمنريس تاجاً فوق رأسه. ويأمر الملك بإجابة راداميس إلى كل ما يطلب. وكانت أولى رغبات راداميس إحضار الأسرى. يدخل الأسرى وفي مؤخرتهم أموناصرو وعلى رأسه قرنان كبيران يميزان رتبته. فتسرع عائدة إليه وهي تصرخ، ولكن سرعان ما يشير إليها ألا تعلن اسمه أو رتبته الحقيقية.

ينادي الملك أموناصرو فيتقدم بين يديه، فيسأله الملك عن نفسه فيقول: إنه مجرد

رجل من المحاربين وإنه حاول عبثاً عند انهزامهم أن يعرض نفسه للموت. فترتفع الموسيقا التعبيرية في وقار ملكي مهيب تسرد بألحانها ما يعد أقوى وأعظم القطع تأثيراً في هذه الأوبرا الكبيرة إذ تعبر عن حديث أموناصرو يقول إن ملك أثيوبيا قتل في المعركة، ويقسم غاضباً أنه إذا كان القتال من أجل الوطن يعد جريمة، فإن جميع الأسرى مستعدون للقاء الموت –ثم يضيف في نعومة– إلا أنهم ينتظرون الرحمة من الملك. وتردد عائدة وجميع الأسرى نداءه. ولكن رمفيس والكهنة يطلبون إعدام الجميع، فيصيح الأسرى طالبين الرحمة، وأخيراً يميل الملك وباقي المصريين إلى استعمال الرأفة، وفي الوقت نفسه يوجه راداميس كل التفاته إلى عائدة، وتلاحظ أمنريس مرة أخرى أن منافستها عائدة مفضّلة عليها وتفصح الموسيقا التعبير عن كل هذه العواطف المتباينة في وقت واحد فتسمو في أنغام خالدة.

والآن يتقدم راداميس إلى الأمام طالباً إطلاق سراح كل الأثيوبيين فيعارض رمفيس وبقية الكهنة، ولكن الجمهور يطالب باستعمال الرأفة. ويقترح رمفيس حلاً وسطاً يقضي بالإفراج عن الأسرى العاديين، أما والد عائدة فيبقى معتقلاً. فيوافق الملك على ذلك، ثم يلتفت إلى راداميس معلناً أنه سيزوِّجه أمريس، ويتولّى الملك بعده، فيصمت راداميس ويظل لا يحير جواباً، وينقذ الموقف ما ارتفع من صوت الأسرى والجمهور في نشيد يمتدح مصر لانتصارها وإنسانيتها.

غير أن إعلان الملك لهذا النبأ أصاب عائدة وراداميس بصدمة عنيفة استطاعا التغلب عليها، وطمأن كل منهما صاحبه فأسر إليه دخيلة نفسه وأنه يخشى عاقبة هذا الزواج! أما أمنريس فيدفعها فرحها بانتصارها على منافستها عائدة إلى التعبير عن سرورها بزواج راداميس، وأما أموناصرو فتفكيره في وطنه قد دفعه –وفي وسط هذا الفرح الذي قد عمَّ الجميع– إلى أن يتلفت إلى عائدة ويخبرها بأن الأمل في وطنها لم يضع. ويسدل الستار وسط موجة من الموسيقا المؤثرة.

الفصل الثالث

الليلة هي السابقة لزواج أمنريس وراداميس. تظهر أشجار النخيل تحف بالنيل على امتداد شاطئيه، وتتراءى على بعد متلألئة في ضوء القمر، وفي أحد جانبي النيل وعلى هضبة من حجر الجرانيت يوجد معبد إيزيس الذي تسمع من داخله ترنيمات الكهنة رجالاً ونساء.

وينساب قارب متجهاً إلى الشاطئ وبه رمفيس ليتقدم أمنريس إلى المعبد لتصلي لإيزيس في الليلة السابقة لزواجها، وفي معيتهما عدد كبير من الحرس والنساء المقنعات. ينصرف الجميع إلى داخل المعبد، فتأتي عائدة في قناع سميك لتقابل راميس سراً، وهي تناجي نفسها بما اعتزمت عليه. إنها ستقذف بنفسها في النيل إذا تحول عنها راميس وودعها. ويغلب عليها حبها لوطنها فتغني أغنيتها الفردية العظيمة «يا وطني» فيظهر حنينها الشديد لوطنها.

وفجأة يظهر أموناصرو، وقد دبر في نفسه خطة للهرب وتمنى أن تصاحبه عائدة وحبيبها راميس فقد جعل الحب من قلبيهما قلباً واحداً. فتغني عائدة مع أبيها أغنية حماسية في الحنين إلى وطنهما، وتدعو عائدة أن يوفقا في العودة إلى الوطن. فيخبرها أموناصرو أن هذا محتمل جداً لأنه يعرف أن الأثيوبيين ينوون استئناف الهجوم، ولا يؤخرهم عنه إلا معرفة الطريق الذي سيسلكه العدو في زحفه إليهم، ومن السهل على عائدة أن تعلم ذلك من حبيبها راميس.

فتنكمش الفتاة الشابة في فزع كبير من مجرد التفكير في خيانة حبيبها، ويغضب أبوها غضباً شديداً من رفضها، ويردها عنه بعنف وهو يصف هجوم المصريين وتخريبهم بلاد أثيوبيا، ثم هو يطرح ابنته أرضاً غير عابئ بتضرعاتها إليه، بل يصيح بأنها ليست ابنته إنما هي جارية عند الفراعنة.

وتنهض عائدة في بطء وتقف على قدميها في هدوء، وترضى بأن تفعل ما يأمرها به والدها، وفي لحن جميل يضمها والدها إلى صدره طالباً منها أن تفكر في الخدمة الجليلة التي ستؤديها إلى بني وطنها، ولكن عائدة وقد شملتها الحيرة تتنهد تنهداً خفيفاً عميقاً. لقد تمثلت لها التضحية العظيمة المقدمة عليها، إنها ستكون الضحية في سبيل حبها لوطنها. وبينما هي سابحة في حيرتها يرى والدها حبيبها راميس قادماً فيترك ابنته بعد أن يوصيها وصية أخيرة أن تتشجع.

لم يتمالك راميس نفسه عند رؤية عائدة فأظهر لها فرحه الشديد برؤيتها مرة ثانية. فتشجعت وحدثته في أمر زواجه في اليوم التالي بأمنريس. فقال لها إن الحرب على الأبواب مرة أخرى وإنه سيقود الجيوش المصرية ضد أعدائهم، وحينما يعود منتصراً يخبر الملك بأنه يريد الزواج من عائدة. فأجابته: وإذا قبل الملك مثل هذا الطلب فإن أمنريس ستغضب له وتثور فتلجأ إلى الانتقام، إن أقرب سبيل هو النجاة بنفسينا إذا كنت تحبني حقيقة. ثم هي تتغنى في وصف جذاب شيِّق للبلاد الجديدة التي سيذهبان

إليهـا معـاً. ولكن رداميس يـأبـى أن يتخيل مجرد التفكير في هجـره لوطنه، ذلك الوطن الـذي حـارب من أجلـه والذي أسـبغ عليه المجـد، وتلك السـماء التي أطلـت عليهما في ساعات الحب!

ويتملـك عائـدة اليأس، وأخيـراً تطلب من رداميس أن يتركها وشـأنها، وأن يتزوج أمنريس وأن ينسى عائدة وينسى أباها. عند ذلك تضعف عزيمة رداميس ويوافق عائدة أخيـراً علـى الهـرب معها إلـى بلادها. ثم تسـأله عن الطريق الـذي سيسـلكانه ليتجنبا طريق الجيش. ويقع رداميس في الفخ فيفشـي سـر الطريق الذي سيسلكه المصريون في هجومهـم على العدو، وفي تلك اللحظة يخرج أموناصـرو مـن مكمنه وهو يعلن في فرح أنـه سـيكون مرابطاً مع رجاله في الطريق نفسـه –وادي نبطة–، ثـم يخبر رداميس أنه ملك الأثيوبيين. فيصـيح رداميس حسرة على شرفه الذي ضـاع، وتحـاول عائدة عبثاً أن تهدِّئ من ثورة غضبه.

وبينما يحاول أموناصرو أن يجر معه رداميس الذي يأبى أن يسير معه، تقبل أمنريس من المعبد يصـحبها رمفيس والحرس. فيهجم ملك أثيوبيا على أمنريس بخنجره، ولكن رداميس يقف حائلاً بينهما ويلح عليه في أن يهرب ويصـحب معه ابنته، ولكن رمفيس يأمـر جنوده بالقبض على الملك الهارب وعلى ابنته، فيلتفت رداميس إلى رمفيس وفي حركة من اليأس الممزوجة بالشجاعة يسلم إليه سيفه.

الفصل الرابع

جاء اليوم الذي سـيحاكم فيه رداميس بتهمة الخيانة. وفي هذا اليوم وقفت أمنريس في الطرقة التي تؤدي إلى الزنزانة المسـجون فيهـا رداميس، وقفت تنتظر رؤيته لحظة أن يمر عليها ومعه الكهنة الذين سيحاكمونه، ومن هذه الطرقة نفسها تستطيع أمنريس رؤية ما يجري داخل قاعة المحكمة، ثم تقوم أمنريس بآخر محاولة لإنقاذ حياته فتأمر الحرس بإحضاره إليها.

وترجـو الأميـرة رداميس أن يدافع جهد اسـتطاعته عن نفسـه. فيجيبها رداميس أنه فقـد كل لذة في الحياة. فتخبره أن في إمكانها إنقاذه إذا تقدمت برجاء إلى والدها على شـريطة أن يتعهـد رداميس بألّا يرى عائـدة مدى الحياة. فيجيب رداميس أنه يسـره أن يلاقـي الموت ما دام ذلك في سـبيل عائدة. غير أنه يعـرف لأول مرة أن عائدة قد هربت

وأن أموناصرو قد قتل. وحين ترى أمنريس إصرار راميس تصيح قائلة: إن السماء ستعينها على الانتقام لهذا العذاب الذي تلاقيه. وحينئذ يشتد عناد راميس فتسقط أمنريس على الأرض، ويسوق الحرس راميس بعيداً عنها.

ثم يسمع لحن الكهنة الرهيب. وتغطي أمنريس وجهها بيديها وقد كاد يخنقها الأسى، ثم تئن قائلة إنها بسبب شدة غيرتها أودت بحياة راميس. وتمر الكهنة في صف عبر المسرح في طريقهم إلى المحكمة، وبينما هم ينشدون –دون مصاحبة الآلات– متضرعين إلى الآلهة أن تنير قلوبهم بنور العدل، يرى راميس مساقاً إلى قاعة المحكمة من الجهة المضادة ليسمع الحكم عليه.

وتبدأ المحاكمة القصيرة: فيوجه كبير الكهنة التهم إلى راميس وهي أولاً أنه ترك المعسكر قبل المعركة بيوم، ثانياً أنه خان بلاده وملكه وشرفه. وكان الكهنة يطلبون من راميس عقب كل تهمة أن يبرئ نفسه. ولكنه لم يدافع عن نفسه، بل لم يلفظ كلمة، وساد جو المحكمة صمت رهيب مكن من سماع دق خفيف محزن على الطبول، ونداء يائس من أمنريس موجه إلى الآلهة لينقذوه.

ثم تنطق الكهنة وعلى رأسهم رمفيس بالحكم: بما أنه قد ثبتت الخيانة على راميس فسيدفن حياً تحت مذبح الإله الذي لم غضبى راميس كرامته، ثم يخرج الكهنة وأيديهم مغلولة فوق صدورهم وهم ينادون «يا خائن. يا خائن. يا خائن». فتقابلهم أمنريس وهي غضبى فتسبهم لحكمهم على رجل بريء، ولخرقهم قوانين الأرض والسماء. ولكن غضبها لا يؤثر فيهم، ويذهب عبثاً إذ أنهم حتى بعد انصرافهم ظلوا يرددون إعدام راميس، بينما تستمر أمنريس هي الأخرى في غضبها وإنزال اللعنات عليهم.

المنظر الثاني

في هذا المنظر الأخير يظهر مكانان أحدهما في مستوى أعلى من الآخر. أما المكان الأسفل فهو غرفة صغيرة مظلمة سيق إليها راميس ليواجه الموت القاسي. والثاني فوق هذه الغرفة وهو عبارة عن مدخل لمعبد الإله فولكان وبه تماثيل ضخمة تمثل أوزيريس يتلألأ ضياء. ثم يأتي كاهنان ليضعا الحجر الذي سيغطي فتحة الغرفة المظلمة التي أدخل فيها راميس.

وفي استسلام تام يردد راميس أمنية خافتة وهي أن تكون عائدة سعيدة أينما كانت، وألا تسمع أبداً بنهايته الفظيعة. ولكنه يسمع تنهداً، ثم يرى ما ظنه بادئ الأمر

مجرد وهم يراه حقيقة واقعة. إنها عائدة نفسها وليست مجرد رؤيا. لقد سبقت رداميس إلى الدخول في القبر. ولكن رداميس يستنكر في حرارة مصحوبة بشفقة عظيمة أن غادة فاتنة مثل عائدة تموت من أجله. ولكن عائدة لا تعبأ بشعوره وأحاسيسه لأنها لا تشعر بمثل هذه الحسرة، وبينما يحدث ذلك في القبر يسمع الكهنة من رجال ونساء يرتلون جميعاً نشيد مدح في الإله فتاح، وهو النشيد نفسه الذي كانوا يرتلونه ليباركوا رداميس قبل ذهابه إلى المعركة. ويحاول رداميس أن يستخدم كل ما أوتي من قوة لرفع الحجر الذي أغلق الغرفة عليهما فيفشل. ويستمر الكهنة في النشيد.

وفي داخل القبر المظلم تغني عائدة أغنيتها الجميلة الأخيرة في وداع الأرض ومن عليها. ويشاركها رداميس الغناء. وبينما ترتفع أصواتهما في هذه النهاية المؤثرة تأتي أمنريس إلى المعبد وترمي بنفسها على الحجر الذي يغطي فتحة القبر وتتمتم بصلاتها الأخيرة من أجل حبيبها رداميس. وفي هذا القبر المظلم تستقبل منافستها عائدة الموت مطمئنة في أحضان رداميس، بينما يستمر الكهنة في ترتيل نشيدهم من دون مبالاة.

***

كارمن

أوبرا في أربعة فصول

موسيقا: جورج بيزيه

الأشخاص

دون جوزيه ..... تينـور

إسكاميللو ..... باريتون

زونيجا ..... باص

موراليس ..... باريتون

كارمن ..... ميتسوسوبرانو

فراسكيتا ..... سوبرانو

ميكائيلا ..... سوبرانو

ميرسيدس ..... ميتسوسوبرانو

دانكيرو ..... تينـور

ريمندارو ..... تينـور

جنود– غجر– مهربون– عاملات مصنع التبغ

صبيان وغلمان– موظفون

نظم الأوبرا: ..... هنـري ميلهـاك ولودفيـج هاليفـي

(عن قصة لبروسبير ميريميه)

زمانها: ..... حوالي عام ١٨٢٠

مكانها: .....

مدينـة إشـبيلية وضـواحيها

العرض الأول

دار الأوبرا كوميك بباريس في ٣ آذار سنة ١٨٧٥

كارمن
مقدمة موسيقية
(بريلود)

تبتدئ المقدمة بلحن قوي مرح يمهد للقصة التي تجري حوادثها تحت سماء إسبانيا المشرقة معبراً عما تحتويه القصة من حب عنيف، ثم يسمع لحن رقيق، ذلك اللحن هو الذي يصاحب استبدال نوبة الحراسة في الفصل الأول.

وفجأة ترتفع أنغام «أغنية مصارعي الثيران». إنها تبدأ في هدوء من الآلات الوترية، ثم تعيدها بقية آلات الأوركسترا متدرجة نحو الشدة والعنف. وبعد وقفة واضحة يسمع لحن تحمل أنغامه نذير الشؤم ينطلق معبراً عن مدى قوة الجاذبية الكامنة في كارمن لإغراء دون جوزيه، تلك الجاذبية التي لا يتخلص منها من تقصده والتي أودي شؤمها أخيراً بالحبيبين. وتبلغ المقدمة ذروة القوة في التعبير وفي سرعة خاطفة. ثم تليها وقفة موسيقية ترمز إلى الريبة والتردد، ويرفع بعدها الستار.

الفصل الأول

على أحد الجوانب من ميدان كبير بمدينة إشبيلية نشهد مصنعاً للتبغ. يقابله في الجانب الآخر مخفر للبوليس، وفي المنظر الخلفي قنطرة، وصادف الظهيرة أن وقف فريق من الجند في أرديتهم العسكرية ذات اللونين الأصفر والأحمر. إنه الزي الذي كان يرتديه الجيش الإسباني في أوائل القرن التاسع عشر. وقد احتشد هؤلاء الجند حول مخفر البوليس يدخنون ويراقبون المارة.

وكان على رأسهم الأونباشي موراليس، وقد أخذ يتابع الحركة النشطة التي تدور أمامهم. وإذا به يلمح فجأة فتاة ريفية شقراء ذات فتنة وجمال تبدو عند المنظر الخلفي يساورها الخجل والتردد. إنها ميكائيلا. وعندما سألها موراليس عن طلبها تقدمت إليه في وجل مبدية رغبتها في أن ترى أحد الأونباشية من رجال المخفر. فأجابها موراليس في شهامة الجندي أنه أيضاً أونباشي. ولكنها تبحث عن شخص معين من رجال المخفر يدعى دون جوزيه. وتسأل هل فيهم من يعرفه؟ إنهم يعرفونه جميعاً، ولكنه الآن ليس في زمرتهم، وسيحضر بعد وقت قصير عندما تتغير نوبة الحراسة.

ويقتـرح مورالیس على الفتاة الجميلة أن تنتظر في المخفر حتى يقدم جوزيه، ولكن ميكائيلا تبدي رغبتها في التعجيل بالانصـراف. ويلتف حولها الجند ملحين عليها في البقاء. ولكنها تبلغهم في إصرار يشوبه الخجل أنها ستعود عندما تحضر النوبة الجديدة. وتتأهب للانصراف فيعود الجند مكرهين إلى مشاهدة الجموع المرحة.

ثم يسمع من بعيد أصوات مارش عسكري في لحن نشط إيذاناً بتغيير نوبة الحراسة. يدخل عازف بالنفير وآخرون بالفلوت يتقدمون حشداً من صـبيان الشـوارع في ثياب رثـة وقد انتظموا في خطواتهم وتحركاتهم بما يشـبه حركات الجند. ويتبعهم الضـابط زونيجا والأونباشـي دون جوزيه وفرقتهما. وبينما يقوم جنود نوبة الحراسة بالأعمال الرسـمية المعقدة التي يقتضـيها تغيير النوبة يتسـلى الأطفال بتكوين تشـكيلات فيما بينهم متغنين بحركاتهم الصبيانية العسكرية فخورين برجولتهم المبكرة.

وقبل أن ينصرف مورالیس هو وفرقته أبلغ دون جوزيه نبأ الفتاة الفاتنة التي كانت تبحث عنه. فيقول جوزيه وهو مستغرق في تفكيره «لابد أن تكون هي ميكائيلا»، وعلى أصـوات النفير والفلوت تسـير نوبة الحراسـة المنصـرفة وقد تبعهم الصـبية والأطفال مترنمين بأناشيد الجنود.

والأونباشي دون جوزيه هو الشخصية الثانية بعد الضابط زونيجا في رياسة جنود نوبـة الحراسـة الجديدة. خلا الاثنان إلى بعضـهما في الميدان فأشـار الأونباشـي إلى مصـنع التبـغ مبدياً ملاحظته فـي أن الفتيات اللاتـي يعملن به لهن سـمعة غير طيبة، وأضـاف فـي عجلـة أن هذا مما لا يأبـه له. فعلَّل له الضـابط أن عـدم اهتمامه بفتيات المصـنع راجع إلى أنه متعلق بالفتاة الشـقراء التي جاءت تبحـث عنه. ويعترف جوزيه لضابطه بأنه متعلق بحبها فعلاً.

يدق جرس المصنع فيحتشد رجال المدينة حول مدخله معلنين في إخلاص رغبتهم فـي انتهاز فرصـة الظهيرة لقضـائها في المجـون والتدخين. وتملأ العامـلات الميدان وهـن يتغنين بلحن مائع يسـجل أن عهود الرجـال ومواثيقهم في الحب سـريعة الزوال سرعة زوال الدخان المتصاعد من لفائف التبغ. أما جوزيه فقد شغل نفسه في أثناء ذلك بإصلاح حلقة في سلسلة صغيرة محاولاً أن يبدو بمظهر المنصرف كلية عن الفتيات.

إلا أن الرجـال جميعـاً يتسـاءلون «أيـن كارمن؟» وفجـأة يعلن الأوركسـترا قدومها بصـيغة ملتوية سـريعة من اللحن الذي يومئ إلى جاذبيتها القاتلة. ويسرع الرجال في الالتفاف حولها متوسلين إليها أن تبادلهم الهوى والغرام. وتتلاعب كارمن بهم جميعاً فـي إجابـة ماجنة «متى أبثكم حبي؟ إني لا أدري. وربما لا يكون ذلك أبداً. بل ربما كان ذلك غداً. وإنه لمن المؤكد ألا يكون اليوم»، ثم تقوم وتعاونها زميلاتها العاملات بإنشاد

الأغنية المشهورة «هابانيرا» [1]، وحاولت جهدها أن تلفت إليها نظر الأونباشي دون جوزيه الذي تشاغل عنها ولم يلتفت إليها، وتنتهي الأغنية. ويجدد الشبان توسلاتهم إليها ولكن كارمن لا تهتم إلا بذلك الجندي الذي يأبى الانتباه إليها أو الاكتراث بها.

ويرتفع اللحن المنذر بالشؤم مرة بعد أخرى مشيراً إلى قوة جاذبية كارمن على دون جوزيه، تلك القوة التي لا يمكن أن تقاوم والتي تحمل في طياتها الغدر. وتتبختر كارمن على أنغام اللحن قاصدة الأونباشي في إغراء وخلاعة، وتتناول زهرة صدرها فتقذفه بها في وجهه، فيبدو عليه الارتباك ويضحك الجميع. ثم يدق جرس المصنع ثانية فتهرول كارمن وزميلاتها، تاركات دون جوزيه وحده يلتقط الزهرة في تؤدة ورفق.

وتظهر ميكائيلا في هذه اللحظة فيحييها جوزيه في شوق. ويتبادل الاثنان الغناء في لحن ثنائي تحدثه فيه الفتاة عن مسقط رأسه وأسرته لقد أحضرت ميكائيلا معها خطاباً له من والدته، وشيئاً آخر أغلى من ذلك. إنه قبلة من أمه تحملها له، وفعلاً تطبع على جبينه قبلة كلها حنان. ويمتلئ قلب دون جوزيه إثر ذلك بالصفاء، فيذكر الخطر الكامن الذي كانت تتهدده به كارمن، ويحمد الله على أن القبلة التي أرسلتها له والدته قد أبعدت عنه هذا الخطر. وتأخذ ميكائيلا في الانصراف لتخلي له الجو في قراءة الخطاب الذي يتلوه دون جوزيه على اللحن المتقدم معاهداً نفسه على الزواج من ميكائيلا.

وبينما يهم جوزيه برمي الزهرة التي قذفته بها كارمن «إذا به يسمع ضجة كبيرة داخل المصنع، ويرى تزاحم الفتيات يخرجن منه في اضطراب ظاهر، ويندفع الجنود من المخفر بقيادة الضابط زونيجا الذي يتضح له أن شجاراً وقع بين كارمن وإحدى زميلاتها من العاملات، وأن بقية الفتيات يتحيزن لتلك الفتاة ضد كارمن. ويبعث زونيجا بالأونباشي جوزيه ومعه جنديان ليقوموا باستطلاع تفاصيل ما حدث، ويعود الأونباشي وبصحبته كارمن الفتاة الجميلة ذات الشعر الأسود التي بدت جريئة غير هيابة ولا وجلة. إنها ترفض باعتزاز الإجابة عن أسئلة زونيجا، بل إنها لتمضي في ترديد أغنيتها الراقصة إمعاناً منها في الاستهتار وعدم المبالاة (كما نص على ذلك بيزيه في تدوينه الموسيقي). وعلى الرغم من تأثر الضابط بقوة جاذبيتها، فقد أمر بحبسها وطلب إلى الأونباشي جوزيه مباشرة ترحيلها إلى السجن، وانصرف إلى عمله في مخفر البوليس.

وأجلس جوزيه كارمن على أحد المقاعد موثقاً يديها من الخلف، ولكنها لا زالت تحدثه في ثقة أنه لن يرسل بها إلى السجن، بل على العكس سيساعدها على الهرب، ويتجاهل الأونباشي كلامها. فتأخذ كارمن وهي لا تزال جالسة فوق المقعد في إنشاد أغنية «سيجويديللا» [2] تردد في كلماتها دعوة لجندي شاب لا تريده ملازماً ولا

يوزباشـياً، إنما تريده أنباشـياً يأتي إليها في حانة الغجر (ليلاس باسـتيا) ليحل محل حبيبها الأخير الطريد من جنة حبها.

ويأمرها جوزيه بالتوقف عن الغناء حالاً. ولكن كارمن تجيبه في عدم مبالاة إنها لا تغني، بل تفكر بصوت مرتفع وليس في وسع أحد أن يمنعها من التفكير. وتمضي منطلقة في أغنيتها. وأخيراً تتغلب عاطفة الأونباشـي على شعوره بالقيام بالواجب فيقبل عليها يسألها في حرارة وشغف: هل تعني حقاً ما تقول؟ وهل ترغب أكيداً في حبه؟ وهل تكون وفية له؟ وترد عليه كارمن بالإيجاب، فلا يلبث أن يحل دون جوزيه وثاقها.

وحين يعود زونيجا إليهما من المخفر تسـرع كارمن فتسـر إلى الأونباشـي ببعض كلمـات، ثـم تعود فتغني عبارة من أغنية «هابانيرا» أمـام زونيجا، وتتجول مع جوزيه إلـى القنطرة. ولكنها على حين غفلة تدفع حارسـها بضـربة، وتتمايل في خيلاء لاعبة بالوثـاق الـذي تحررت منه. تلوذ بأذيال الفرار. ويأخذ السـتار في النزول بينما يحاول جوزيه النهوض في حزن وأسى مستسلماً لما سيقضي به زونيجا.

الفصل الثاني

يقـدم الأوركسـترا للفصـل بلحـن من أغنيـات جنـود جوزيه، ثـم يرفع السـتار عن مظهر حانة الغجر (ليلاس باسـتيا) في ضـواحي إشـبيلية وهي حانة اتخذتها جماعة مـن المهربيـن مكاناً لاجتماعاتها. وقد ظهر بها خليط من النزلاء يشـربون ويسـخرون ويرقصـون فـي طـرب ومـرح، إلا أن غالبيتهـم من الغجـر وبينهم كارمن وصـديقتاها فراسـكيتا وميرسـيدس. إن الضابط زونيجا عضو بارز بين رواد تلك الحانة هذا المساء. تبـدأ كارمن بإلقاء أغنية غجرية مثيرة تصـاحبها في الإنشـاد صـديقتاها فراسـكيتا وميرسـيدس، ثم يشـترك الجميع في الترديد معها. وما تكاد الموسيقا تبلغ حدتها حتى تندفع الفتيات في رقص غجري عنيف.

وسرعان ما ينغص هذا الطرب إعلان صاحب الحانة أن قد حان وقت الإغلاق. فيتقدم زونيجا طالباً إلى كارمن وصديقتيها أن يصحبنه، ولكنهن يرفضن. وكانت آخر محاولة له –ليكسـب ولو ابتسـامة من كارمن– أن أبلغها أن صديقها الجندي قد أخلى سبيله من السجن. ولكن كارمن تجيبه في استهزاء وسخرية: «وهذا حسن. والآن عم مساء».

في هذه اللحظة يسـمع من بعيد غناء يعلن أن القادم هو إسـكاميللو مصارع الثيران المشـهور. يدخـل البطل الحانـة يتبعه جمع من المعجبين به. وإذا به يقف فينشـد أغنية

مصـارعي الثيران يصـف فيها أولاً مصـارعة الثيران بـالتفصـيل، ثم ينتقل إلى وصف العيون السـوداء التي أسـرت البطل. إن العيون السوداء التي نالت منه هي عيون كارمن. وفـي نهايـة الأغنية يتقدم إليها مفاجئاً بإعلان حبه لهـا، ولكنها ترفض في لباقة: إن كارمن مشغولة بالتفكير في جندي معين.

ينصـرف بطل المصـارعة فيتبعه جميع مَـنْ بالحانة، فيما عدا كارمن وفراسـكيتا وميرسيدس وشابين من المهربين هما رمندادو ودانكيرو. يعقب ذلك غناء خماسي رائع في تلوينه الموسيقا. ويبدي رمندادو ودانكيرو اعتزامهما على القيام بمغامرة للتهريب، وإنهمـا لفي حاجة في تنفيـذ خطتهما إلى معاونة الفتيات الثلاث ومصـاحبتهن لهما. وترحـب فراسـكيتا وميرسـيدس بهـذا الاقتراح. أمـا كارمن فترفضـ الاسـتجابة إليه. ويعجـب الآخرون لهذا الرفض ويلحـون عليها في إبداء السـبب. وتجيبهم كارمن بأنها تحب، ويصـف الرجلان هذا الاعتذار أنه أعجب ما سـمعناه فـي حياتنا. ويذكرانها بأن هـذه المـرة ليسـت أول مرة تحب فيهـا. ولقد أثبتت في الماضـي أنها خير من يسـتطيع الجمع بين الحب والواجب. ولكن كارمن تصر على رأيها في حزم.

وهنا يُسـمَع دون جوزيه يدنو وهو يغني أنشـودة مرحة من أناشـيد الجنود، فتحتال كارمـن للتخلص من أصـدقائها بـأن تعدهم بالاجتهاد فـي إقناع هذا الجنـدي القادم بالانضمام إلى عصابتهم. ثم هي تستقبل حبيبها في شوق، ويؤكد جوزيه بدوره حبه لها. ويظهر أول علامات الغيرة لما علم أن بعض الضباط كانوا في تلك الحانة، وأن الفتيات قمـن بالرقص من أجلهم. فتهدئ كارمن مـن ثورته وتعده بأن ترقص له وحده، ثم تنفذ وعدها فتجلسه على أحد المقاعد جلسة مريحة، وتأخذ في الرقص بحركات بطيئة يغلب عليها التأود والتثني على لحن اسـتولت عليه الميوعة والإثارة. ثم يسـمع صـوت خافت من آلات النفير ينتبه إليه دون جوزيه، فيوقف كارمن قائلاً لها إنها أصوات نوبته تؤذن بطلب عودته. ولكن كارمن تدَّعي أن تلك الأصوات لا تعنيها في شيء وتمضي في غنائها ورقصـها بعنـف أكثر مما كان. فيطلب إليها جوزيه مـرة أخرى أن تنهي الرقص إنه لابد من عودته إلى الثكنات. فتثور كارمن، وتسخر منه. وتقذف إليه بقبعته وسيفه في مهانة فوق أرض الغرفة. فيتخاذل أمام ثورتها ويتوسل إليها معتذراً في صوره بالغة تستدعي الرثاء والإشفاق مكرراً تأكيد حبه لها. ولكن كارمن لا تزداد إلا غضباً.

ويحتم الحب على الجندي ضرورة استماعها له، فيجلسها فوق أحد المقاعد. ثم يخرج من معطفه الزهرة التي كانت قد قذفته بها، ويغني «أنشودة الزهرة» واصفاً كيف كانت هذه الزهرة تذكره بها، وكيف احتفظت بأريجها طوال المدة التي قضاها في السجن.

وعلى الرغم من أن كارمن قد أظهرت تأثرها بهذا الإيضاح إلا أنها تصر على أنه لا يحبها حباً حقيقياً، ثم تختبره فتقول له: إذا كنت صادقاً في حبك فما عليك إلا أن تتبعني إلى عيش الحرية في الجبال حيث لا يوجد هناك ضباط تجب طاعتهم، وحيث تكون إرادتنا هي القانون، وحيث ننعم بالتحرر من كل قيد. فيقف دون جوزيه موقفاً شديد الحرج بين عاملين: إجابتها إلى دعوتها، وهي الإجابة الحبيبة إلى نفسه، وبين نداء الواجب. ثم يأخذها بين ذراعيه ويهم بتقبيلها، ولكنه يحس بمدى العار الذي يستهدف له. فيدفع ذلك العار بدفعها بعيداً عنه فتنظر كارمن إليه في سخط وهو على وشك الانصراف.

في تلك اللحظة يسمع دق على الباب...، ثم يدخل الضابط زونيجا فجأة. ويأمر الأونباشي بالخروج. ولكن جوزيه يرفض في كبرياء. فيجرد زونيجا سيفه ليلتحم معه في قتال. فتطلب كارمن النجدة، فيقبل الغجر إليها من كل ناحية، وينزع رمندادو ودانكيرو سلاح الضابط ويطلبان إليه في أدب جم –ولكن تحت تهديده بمسدسيهما– مغادرة الحانة. فلا يَسَعُهُ إلا أن يخضع لتنفيذ ذلك مبدياً عجزه عن مقاومتهم.

ولم يعد أمام جوزيه إلا أن ينضم إلى الغجر. ويختتم الفصل بغناء إجماعي مرح في مدح الحرية والتغني بها.

الفصل الثالث

تعزف آلة الفلوت لحناً جميلاً يمهد للفصل، ثم ترفع الستار عن عصابة المهربين وقد جمعوا أمتعتهم في مكان موحش في الجبال تأهباً لاجتياز حدود غير واضحة المعالم. وهم يتغنون في هدوء بلحن قصير يعتبرونه رقية تقيهم الخطر الذي يستهدفهم في أثناء عملهم في التهريب. وبينما هم يضعون أثقالهم جرى حوار ثنائي بين كارمن ودون جوزيه يكشف عن أن الأمور بينهما ليست على ما يرام.

إن جوزيه يتحسر عما آلت إليه حاله، وقد أخلف ظن أمه بحياته الجديدة. وكارمن بطبيعتها تحتقر كل ضعف وخور فتنصحه في تهكم وتقول له إن من الخير أن يعود إلى أمه. فيتألم منها ويطلب إليها ألا تعود إلى مثل هذا الحديث الساخر، فتعقب كارمن –وقد أحست بشدة غيظه– قائلة «وإلا ستقتلني على ما أظن؟ ماذا دهاك؟ أتعتقد أن القدر في يدك لتقرير مصيري؟».

وبينما هما يديران هذا الحديث نرى إلى جانب من المسرح فراسكيتا وميرسيدس أمام نار موقدة مشغولتين باستطلاع الورق عن حظهما، ثم تقومان معاً بأداء غناء

ثنائـي مـرح طروب تقرر فيه فراسـكيتا أن الورق يعدها بحبيب شـاب ظريف. فتجيبها ميرسيدس أنها ستكون أسعد منها حظاً، إنه سيتقدم إلى خطبتها رجل ثري عجوز يرغب في الاقتران بها، ثم هو لحسن الحظ سيموت فجأة تاركاً لها كل شيء.

تنضـم كارمن إلى الاثنتين لتستطلع في الورق حظها. إن أسلوب الألحان والموسيقا التي تصـحبها يختلف اختلافاً بيناً عن ذاك الذي كان لصـديقتيها. إنها تضع ورقة من الديناري وأخرى من البستوني ثم تقرأ الورق، وإذا به يشير إلى أنها ستموت أولاً وبعدها دون جوزيـه. فتغنـي أغنيـة بطيئـة ذات لحن منـذر بالشـؤم يتجلى فيه أنـه من العبث محاولة تجنب الموت الذي لا مفر منه. وتعود ميرسـيدس وفراسـكيتا إلى غناء لحنهما السعيد، بينما تمضي كارمن في غناء لحنها المنذر بالحظ الأسود المنكود.

ثـم يظهر دانكيرو ليعلن أن الوقت مناسـب لعبور الحدود، ويطلـب إلى جوزيه البقاء لحراسة الأمتعة التي يستطيعون حملها في جولتهم الأولى لما تستلزمه هذه الجولة من الحركة في خفة ورشاقة، ثم يسيرون وهم ينشدون أغنية أخرى تشبه لحن المارش. وقد حملوا على أكتافهم السلع الممنوع تصديرها.

وبعـد انصـراف هذه الجماعة بقليل تظهر ميكائيلا وهـي تبحث عن دون جوزيه، ثم تغنـي أغنيـة مؤثرة تحاول فيهـا التغلب على فزعها الشـديد من هذا المـكان الموحش. وتحـاول أن ترفـع من روحها المعنوية فلا تجد وسـيلة إلا أن تبتهل إلى الله أن يحميها. ولـم يـزد من شـجاعتها أن رأت دون جوزيه يتسـلق إحدى الهضـاب ليتمكـن من رؤية الطريق. فما تسلق تلك الهضبة حتى صوب بندقيته تجاهها. وما يكاد يطلق النار حتى اختفت ميكائيلا بأسرع ما يستطاع.

ولم تكن ميكائيلا هي المقصودة بنار دون جوزيه، إنما المقصود بها إسكاميللو فقد رآه دون جوزيه يتسـلق الجبال إلى حيث يجتمع المهربون. وأخطأ دون جوزيه إصـابة المرمـى، ووصـل مصـارع الثيران فيهجـم عليه دون جوزيـه لأنه لا يعرفه إلا بالاسـم فحسـب. ولكن إسـكاميللو يقدم نفسه فيرحب به جوزيه في خوف وغيظ منبئاً إياه بأنه قد عرض حياته للخطر بحضـوره في هذه البقعة الموحشـة. فيعلن إسـكاميللو أن الحب هو الذي منحه الشـجاعة والإقدام. ولم يتكلف جوزيه كبير عناء في معرفة أن موضـوع الحب هي كارمن وأن مصـارع الثيران قد حضـر من أجل رؤيتها، فيسأل إسكاميللو في غضـب: أأنت متنبِّهٌ إلى أن اختطاف إحدى فتيات الغجر معناه أن يكون الرجل مسـتعداً للضرب والطعان واستقبال النصال!

ويفهم بطل المصارعة أن رفيقه هذا هو عاشق كارمن، فيعلن له سروره بأن يتبادلا الضربات. وغطى كل منهما ذراعه بوشاحه وجرَّد سيفه استعداداً للقتال. ثم تقاتلا وإذ تزل قدم إسكاميللو فينكسر سيفه، يهجم دون جوزيه بضربه ضربة كادت تكون قاضية لولا أن كارمن التي قد حضرت على سماع الجلبة –أسرعت فأمسكت بذراعه كما بادرت بقية الغجر للتفرقة بين المقاتلين.

ويطلب دانكيرو إلى بطل المصارعة الانصراف، ولكنه قبل أن ينصرف يتوقف قليلاً موجهاً الدعوة للجميع لحضور حلقة مصارعة الثيران في إشبيلية يقوم فيها باستعراض بارع. ثم يمضي في حديثه وهو ينظر إلى كارمن فيقول «ومن يحبني حقاً فهو الذي يلبي الدعوة». وهنا يتجه دون جوزيه ناحيته ليطعنه فيمسك به كل من دانكيرو ورمندادو. ويقوم إسكاميللو بغناء مؤثر في لحن وداع بطيء هادئ، ذلك اللحن أحد مقاطع «أغنية مصارعي الثيران».

وإذ كان المهربون يعدون أنفسهم للعودة إلى عملهم، اكتشف أحدهم ميكائيلا مختبئة بين الصخور. رآها جوزيه فحياها دهشاً وسألها في لهفة: ما السبب الذي ألجأها إلى الحضور إلى مثل هذا المكان؟ فتجيبه بأن والدته ترجوه متوسلة أن يعود إليها رحمة بها. فتنصحه كارمن في تهكم أن يذهب إليها. فيغيظ دون جوزيه هذا الرد ويصمم على البقاء.

ولكن ميكائيلا توحي إليه بأن والدته على فراش الموت. فيغير هذا الخبر من مشاعره ويستعد للرحيل فوراً مع ميكائيلا. في تلك اللحظة يسمع صوت إسكاميللو من بعيد فتهم كارمن مهرولة إليه. ولكن دون جوزيه يمسك بها ويضرب بها الأرض في غيظ اليائس المفارق ويرحل مع ميكائيلا. وتسدل الستار.

الفصل الرابع

التمهيد الموسيقي للفصل الرابع من لحن أندلسي قديم. لقد حان يوم مصارعة الثيران. ترفع الستار عن فتيات يشتغلن ببيع المراوح، وأخريات يبعن البرتقال، وفئة ثالثة يعرضن البرامج، ورابعة بين أيديهن التبغ، وخامسة لبيع المياه. وهؤلاء الفتيات يختلطن بالجنود في حشد من الناس وقد اتجهت أنظار الجميع إلى حلبة مصارعة الثيران لمشاهدة الموكب. امتلأ الميدان بضجيج المشاهدين في يوم العطلة. والموسيقا

الإسبانية تعزف ألحاناً راقصة واضحة الإيقاع. ويبدأ موكب الاستعراض، فيحضر أولاً الموظفون ومساعدوهم على اختلاف وظائفهم. وأخيراً يقبل إسكاميللو مصارع الثيران متأبطاً ذراع كارمن. فيستقبله الجمهور بهتافات حارة من «أغنية مصارعي الثيران». وقبل أن يدخل إلى حلبة المصارعة يقول لكارمن في أنشودة ثنائية رقيقة «يمكنك أن تفخري بحبي العظيم إذا كنت تحبينني حقاً»، فتجيبه بأنها تحبه حباً أكيداً وأنه يحق عليها الموت لو أنها أحبت من قبل إنساناً بمثل هذا الحب الجارف.

ينصرف إسكاميللو فتقبل فراسكيتا وميرسيدس نحو كارمن في عجلة واضطراب تحذرانها غدر دون جوزيه المختبئ وسط الحشد. فتقول كارمن إنها لا تعبأ به ولا تخشاه، بينما الحقيقة أنها كانت تأمل انتظاره والتحدث إليه. تذهب الفتاتان. ويهزم لحن، ثم يشتد هزيمه منبئاً بقدوم دون جوزيه.

وتحيي كارمن دون جوزيه تحية باردة. وتبدي له أن صديقتيها قد حذَّرتاها من أنه يرغب في قتلها ولكنها لا تخشاه. ويؤكد لها دون جوزيه أنه لم يحضر إلا ليتوسل إليها أن تذهب معه. ولكن كارمن تبلغه في ضجر وتبرم أن كل ما كان بينهما قد انقضى. ويزداد دون جوزيه انفعالاً في تضرعه إلى كارمن التي لا تزيده إلا ازدراء وسخرية، وتسمع الهتافات المدوية بحياة إسكاميللو، فتحاول كارمن الدخول إلى الحلبة، ولكن دون جوزيه يقف في طريقها ويسألها: أتحبين مصارع الثيران؟ فتؤكد له أنها تحبه فعلاً.

ويرتفع من الأوركسترا لحن المصير المحتوم بينما يطلب إليها دون جوزيه مرة أخرى في ثورة وجنون أن تذهب معه، فتجيبه كارمن في غيظ أن يتركها تمر وإلا فليقتلها إن شاء، ومرة أخرى ترتفع هتافات النصر من حلبة المصارعة. وتخلع كارمن من إصبعها خاتماً كان قد أهداه إليها دون جوزيه وترمي به على الأرض.

وبينما الحفل يهزج في الداخل «بأغنية مصارعي الثيران» في تمجيد إسكاميللو الظافر المنتصر، تحاول كارمن الإفلات بشدة من دون جوزيه والدخول إلى الحلبة. فيسرع دون جوزيه ويستل خنجره، ثم يمسك بكارمن ويطعنها ويحتشد الجمع عند خروجهم ملتفين حولهما، وقد ركع دون جوزيه على ركبتيه أمام جثمان كارمن. ويسمع من الأوركسترا لحن المصير المختوم بطريقة منذرة بالويل. فيصيح دون جوزيه في توجع: اقبضوا علي فقد قتلت حبيبتي كارمن!

***

توسكا

أوبرا في ثلاثة فصول

موسيقا: جيا كومو بوتشيني

الأشخاص

فلورياتوسكا ..... سوبرانو

ماريو كفارادوسي ..... تينور

بارون سكاربيا ..... باريتون

تشيزاري أنجيلوتي ..... باص

خادم الكنيسة ..... باريتون

سبوليتا ..... تينور

شاروني ..... باص

قاض– كاردينال– ضابط– صول– جنود–

بوليس– سيدات– نبلاء– أهالي– خدم الكنيسة

نظم الأوبرا: .....

لويجي إيليكا وجيوسيي جيا كوزا.

(عن تمثيلية لفيكتوريان ساردو)

زمانها: .....

حزيران سنة ١٨٠٠.

مكانها: .....روما.

العرض الأول:

مسرح كوستانزي بروما في ١٤ من نيسان سنة ١٩٠٠.

الفصل الأول

ليس لهذه الأوبرا افتتاحية موسيقية. يستهل الأوركسترا بمتوالية من التآلفات الهارمونية العابسة ذلك اللحن هو الذي سيصاحب فيما بعد سيكاربيا رئيس شرطة روما المرعب. يعقبه لحن مغيظ ثائر يصاحب أنجيلوتي على المسرح.

رجل يتسلل في هلع وهو يلهث، مشعث الشعر. إنه أنجيلوتي الهارب في ملابس السجن وقد فرَّ من حصن سانت أنجيلو، والتجأ إلى كنيسة سانت أندريا ديللا فاللي. وإلى اليمين معبد جانبي خاص بأسرة أتافانتي. وإلى اليسار صورة تبدو فوق منصتها غير كاملة التصوير يكسوها غطاء، وقد ألقيت قريباً منها سلة ملأى بالطعام وأدوات مختلفة للرسم. وينظر أنجيلوتي حوله مرتاعاً، ثم يتنفس الصعداء وقد اهتدى إلى مكان تمثال العذراء فيهمس لنفسه أن شقيقته قد طلبت إليه أن يبحث تحت أقدام التمثال. ويسرع إلى البحث هناك عن المفتاح. وإذ لا يجده تبدو عليه علامات اليأس ووهن العزيمة، ثم يتهالك عائداً إلى البحث من جديد، ثم تصدح منه صيحة فرح مكتومة حين يعثر على ذلك المفتاح.

يأخذ أنجيلوتي المفتاح ويتلفت حوله في حذر جنوني ليتأكد من أن أحداً لم يلحظه، ثم يتسلل ناحية معبد أتافانتي، ثم يولج المفتاح في باب المعبد ويفتحه، ثم يقفل الباب من خلفه.

وتمضي مدة قصيرة، ثم يعلن لحن مرح ظهور خادم الكنيسة على المسرح، وقد بدت في يده حزمة من فرشاوات التصوير. إنه يتحرك هنا وهناك قائماً بعمله اليومي اليسير، ثم يتكلم بصوت مرتفع وهو يحرك رقبته وكتفيه في حركة عصبية. ويتضح أن كفارادوسي المصور الذي يعمل في الكنيسة هو الذي أعطى خادم الكنيسة تلك الفرشاوات لتنظيفها. غير أن الخادم يقوم دائماً بضجة وصخب دون مسوغ لأتفه الأسباب، فهو يتذمر الآن في صوت مرتفع من قذارة تلك الفرشاوات ولزاجتها، ثم يلاحظ في دهشة أن المنصة خالية (فقد كان يعتقد أن الوقت قد حان لأن يكون كفارادوسي قائماً الآن بمزاولة عمله)، ثم يفحص السلة فيجد أن الطعام الذي بها لم يمس. وعندئذ يسمع الأجراس تدق إيذاناً بالصلاة فيركع ليرتل صلواته.

في ذلك الوقت يدخل كفارادوسي ويصعد المنصة ويكشف عن الصورة التي يشتغل فيها. إنها صورة مريم المجدلية ذات العينين الزرقاوين وجدائل الشعر الذهبي... ينتهي الخادم من صلاته فيعلن أن المجدلية صاحبة الصورة هي تلك الفتاة الغامضة التي حضرت حديثاً إلى الكنيسة تصلي في ورع. ويعترف المصور بذلك، ويبلغ خادم الكنيسة المحنق أنه راقب هذه الفتاة الجميلة ورسمها دون علم منها.

ثم يأخذ كفارادوسي في التصوير، بينما يتحرك الخادم قلقاً وهو يلتقط الفرشاوات الملقاة. وإذا بالمصور يتوقف فجأة ويخرج من جيب فوق صدره صورة صغيرة لفلورياتوسكا وهي مغنية مشهورة يعشقها المصور، وقد أخذ في موازنة ملامح وجهها مع ملامح المجدلية. إن بعض ملامح توسكا تشبه تماماً ملامح تلك الفتاة المتعبدة. وبينما يشغل كفارادوسي «موازنة هذا الانسجام الغريب» يغمغم خادم الكنيسة لنفسه عن سخريته بهذا المصور الطالح الذي يحتقر القديسين، ثم هو يعبر عن رأيه في ذلك فيقول هامساً «هذه الكلاب الفولتيرية ينبغي شنقها وحرقها»، ثم يستأذن في الانصراف (ويأذن له كفارادوسي) وحينئذ يشير خادم الكنيسة إلى سلة الطعام ويسأل المصور: هل اعتزم الصوم؟ وحين يبلغه كفارادوسي أنه لا يشعر بجوع فإن الخادم (بينما يظهر أسفه في أدب جم) لا يستطيع أن يخفي علائم سروره الشديد بأن مآل هذا الطعام إليه، ثم يأخذ نشقتين من السعوط، ويترك كفارادوسي في عمله وينصرف عائداً إلى المعبد.

ويعتقد أنجليوتي أن الكنيسة أصبحت خالية فيفتح باب المعبد. ولكن المصور وقد سمع حركة المفتاح في القفل يلتفت خلفه فيرى أنجيلوتي يعدو مرتاعاً. ويصيح أنجيلوتي صيحة الفرح وقد عرف صديقه كفارادوسي الذي يثق به وأنه لا شك حليف غير منتظر. ولكن كفارادوسي لا يعرف صديقه لأول وهلة فقد غير السجن الكثير من معالمه. وسرعان ما يتعرف عليه فيتلفت حوله في حذر، ثم يسرع إلى إغلاق باب الكنيسة، ثم يعرض استعداده التام لمعونته.

وهنا يسمع من الخارج صوت توسكا المغنية الأولى الفاتنة حظية كفارادوسي تنادي حبيبها مستأذنة في الدخول. ويؤكد كفارادوسي لصديقه أنجيلوتي أنها سيدة شديدة الغيرة، وسيعمل على التخلص منها بسرعة، وأن عليك الآن أن تختفي. وإذ كان أنجيلوتي يستمع إلى ذلك وهو يستند على صقيل من الخشب وقد بدا عليه الإعياء فلا يستطيع أن يتحرك فأعطاه كفارادوسي سلة الطعام ودفعه في المعبد. وفي أثناء ذلك

يدل صوت توسكا في الخارج على نفاد صبرها. وأخيراً يفتح باب الكنيسة وتندفع توسكا إلى داخلها وهي غاضبة محنقة. وترفض أن يقبلها كفارادوسي، بل إنها تطالبه بإبداء سبب إقفال الباب. ويجيبها المصور: «كان ذلك وفقاً لتعليمات خادم الكنيسة». ولكن توسكا تؤكد له أنها سمعته يتهامس مع امرأة. وعلى الرغم من إنكار كفارادوسي فإنها تصر على أن حفيف ثوب المرأة كان مسموعاً بوضوح، ثم يتقدم لتقبيلها من جديد فتدفعه بعيداً عنها مستهجنة منه أن يأتي هذا العمل أمام تمثال العذراء في لهجة تشف عن السخرية وإن كان ظاهرها الخشوع، ثم نهضت تزين تمثال العذراء بزهور كانت قد أحضرتها معها، وركعت تصلي.

ويعاود كفارادوسي العمل في صورة المجدلية شارداً عن إجابة توسكا التي نهضت بعد انتهائها من أداء صلاتها، وأقبلت عليه تخبره بأنها ستغني الليلة وستنتظره عند باب المسرح حيث يستطيعان الانصراف معاً إلى منزله الريفي. وتسأله توسكا وقد حارت في إجابته الشاردة: لم لا يجتذبك الريف إليه؟ ثم تطنب في الحديث عن جمال الطبيعة والاطمئنان الذي يكتنف المكان هناك واستمتاعهما بالخلاء. وهي في وصفها هذا ترسم صوره زاهية لما يحف بإقامتها هناك من هناء. حتى لقد أهاج وصفها خواطر كفارادوسي الذي أقبل أخيراً يبادلها التعبير عن شعوره لها بمثل ما تشعر هي به إليه، وإنه لشديد الشوق للقائها. وعلى الرغم من ذلك فقد تحول بنظره يرمق باب المعبد، ثم هو يطلب إليها الانصراف مصراً على ضرورة استئنافه عمله.

ولم تكن هذه الطريقة لتنجح مع توسكا فقد اعتبرت هذا الأسلوب بمنزلة طردها. وما كادت تهم بالخروج حتى وقعت عيناها على الصورة فعادت أدراجها تسأل: من تكون هذه الشقراء الجميلة؟ فأجابها كفاردوسي بقوله: هذه صورة مريم المجدلية، هل تعجبك؟ فأخذت –وهي تتقد غيرة– تطري جمالها الفتان. وينحني المصور شاكراً معتقداً أنها إنما تطري فنه. ولكن توسكا لا ترضى أن يمر الأمر هكذا، فتبدي في إصرار أنها قد سبق لها رؤية هاتين العينين الزرقاوين في مكان ما. ويخالفها كفارادوسي في الرأي مجيباً بأن العينين ليس بهما شيء غير عادي يميزهما. ولكن توسكا تعرفها فتقول: إنها المركيزة أتافانتي. (وهنا يعلن اللحن رقم٢ في صيغة هارمونية محوره العلاقة بين أنجيلوتي والمركيزة. وتلك حقيقة ستظهر فيما بعد عندما يتضح أنهما شقيقان).

وتنفجر توسكا في ثورة من الغيرة على الرغم من قسم كفارادوسي لها إنه لم ير أتافانتي إلا أمس وإنه قد وضع لصورتها رسماً تخطيطياً دون إشعارها. ولكن شدة غيرة توسكا تصور لها أن هاتين العينين الزرقاوين تنظران إليها في سخرية. ويضمها كفارادوسي إليه في تأثر مؤكداً لها أنه ليس لها أي منافسة يمكن أن تخشاها. وعلى الرغم من أن توسكا قد عاد إليها هدوؤها فإنها لم تستطع مقاومة إبداء رأيها حيث أنه من الأفضل أن تكون عيناً المجدلية سوداوين. وهي في أثناء ذلك تسلم بأن غيرتها لا تستند على أساس. ويعقب ذلك غناء ثنائي يعلنان فيه تبادل شعور الحب بينهما. ثم يعاهدها بأنه لن يقبل أي امرأة ورعة منافسة لها سواء أكانت عيناها سوداوين أم زرقاوين في الصورة التي يقوم بعملها. ويتقدم كفارادوسي منها في هذه المرة يدعوها مازحاً «أمام تمثال العذراء» فتقدم توسكا خدها له ليقبلها. فيعانقها، ثم تنصرف وهي لا تنسى في وداعها أن تبصره بأنه من الأفضل أن تكون عينا المجدلية سوداوين.

وبعد لحظة استغرق فيها كفارادوسي في التفكير قام يتحسس الباب الجانبي. وإذ تأكد أن كل شيء على ما يرام يفتح باب المعبد حيث أنجيلوتي. ويحيي كل منهما الآخر في تأثر. ثم يوضح كفارادوسي لصديقه (الذي سمع بالطبع ما دار من حوار في المشهد المتقدم) أن توسكا رغم وفائها فإنها لا تكتم شيئاً عن القسيس عند اعترافها له، لذلك كان من الأفضل ألا تعلم شيئاً عن وجود أنجليوتي في الكنيسة.

ويقول أنجيلوتي إن شقيقته المركيزة أتافانتي تخفي تحت المذبح حلة من لباس السيدات، ويستطيع أن يجد فيها غنيته إذا هو أراد التنكر. ولقد حملت هذه الاعتبارات كفارادوسي على الظن بأن تلك المرأة الغامضة لم تتخذ ما ظهرت به حديثاً من التعبد والورع إلا مجرد غطاء تخفي فيه مغامرة غرامية. ثم ترتفع في الأوركسترا أنغام لحن سكاربيا حين يقرر الهارب أن شقيقته قد أخذت على عاتقها أن تخلصه من ذلك «الرجل المتعصب، المنافق، ظاهره التقوى، وحقيقته الوحشية والفسق والانغماس في الرذيلة»، ثم يمضي أنجيلوتي فيقول في سخط: «إن سكاربيا يجمع في شخصه بين قس الاعترافات والجلاد».

ويبدي كفارادوسي استعداده لأن يضحي بنفسه في سبيل حماية صديقه. ثم يسلمه ربطة الملابس ومفتاح منزله الخلوي، ويزوده بمعلومات ترشده إلى الطريق الذي يسير

فيه ليصل إلى ذلك المنزل من الكنيسة، ويعده بأنه سيلحق به إذا ما جنّ الليل. ثم يقول كفارادوسي لصديقه أنجيلوتي: فإذا تعرضت لخطر ما فإن جدار الحديقة متصل –عن طريق ممر ضيق– بسرداب فسيح تستطيع أن تختفي به في اطمئنان. وسمع دوي طلقة انبعثت من حراسة الحصن ينبئ بأن فرار أنجليوتي قد اكتشف. ويصمم المصور على مصاحبة صديقه في حالة ما إذا احتاج الأمر لعراك مع البوليس من رجال سكاربيا. ويسرع بالخروج مع أنجليوتي في الوقت نفسه الذي يدخل فيه خادم الكنيسة متحمساً يعلن ما يعتقد بأنه أخبار مهمة.

وتظهر الدهشة على الخادم وقد أحنقه أنه لم يجد كفارادوسي، فيقف يقص في مرح ما لديه من الأخبار على حشد يتدفق عليه في جلبة من كل صوب، من جماهير الشمامسة والتلاميذ وجماعات التائبين على الذنوب والمرتلين، وقد أقبلوا يستمعون في شغف إلى ما حدث. ويمضي في حديثه إليهم فيقول: إن نابليون الكافر قد هزم، بل لقد مزق شر ممزق. وإن هذه الأخبار التي يستمتع بها ستغضب فيما يعلم كفارادوسي الذي تعتبر نزعاته السياسية المتطرفة صورة طبق الأصل من ملاحظاته المنافية للدين.

ويستمر في حديثه فيقول: وإن هذا النصر سيحتفل به في موكب تضاء فيه المشاعل وسيقام مهرجان في قصر فارنيزى، وإن قطعة غنائية (كانتاتة) قد لحنت خصيصاً لهذه المناسبة ستغنيها فلوريا توسكا.

ثم يطلب إليهم خادم الكنيسة بعد ذلك أن يلبسوا ثيابهم الكهنوتية، ولكنهم لا يأبهون له، بل يقفزون في طرب وهم يجأرون بالصياح مرحين «مضاعفة الأجور... يعيش الملك». ويرتفع من الأوركسترا لحن سكاريبا المنذر بالشر والويل والثبور. ويدخل سكاربيا على غير انتظار يتبعه ياوره وسبوليتا وعدد من الجنود التابعين له. وكان مجرد رؤية رئيس الشرطة كافياً لإشاعة الصمت في هذا الحشد المرح. وتسلل الجميع منصرفين فيما عدا خادم الكنيسة الذي كان يرغب هو الآخر في الانصراف دون أن يتنبه إليه أحد ولكن صوتاً أمره بالبقاء.

وأوفد سبوليتا ليقوم بتفتيش كل ركن في الكنيسة. ووقف الحراس في جميع المداخل. وأمر خادم الكنيسة أن يجيب عن كل ما يوجه إليه من الأسئلة مع التزام الصدق. ثم أعلن سكاريبا أن أحد السجناء السياسيين قد هرب، وأنه قد التجأ إلى الاختباء في هذه الكنيسة. وبناء على طلب سكاربيا قد صحبه الخادم إلى معبد أتافانتي فوجد قفله مفتوحاً ويقرر الخادم أن المفتاح جديد. ثم يدخلون المعبد وسرعان ما يعودون وقد أمسك سكاربيا في يده مروحة مقفلة يحركها في عصبية وهياج، ثم يغمغم بقوله لقد كان من الخطأ أن نطلق المدفع فننبه أنجيلوتي. ولكن المروحة توعز بأن هناك شريكاً في الجريمة. وتتابعت الأفكار سراعاً على سكاربيا. إنه يرى شعار أتافانتي مرسوماً على المروحة. كما يرى صورة أتافانتي التي تمثلها المجدلية على اللوحة فيطالب بمعرفة اسم المصور. ويجيب خادم الكنيسة أن اسمه «ماريو كفارادوسي». وقد أحدث سماع هذا الاسم رد فعل عند سكاربيا... إنه عشيق توسكا وهو من جهة أخرى يعتنق أفكاراً ذات نزعة انشقاقية. وهو والحال هذه موضع اهتمام رئيس الشرطة منذ زمن طويل.

أما آخر دليل فقد ظهر سلة الطعام الفارغة التي استحضرها أحد رجال البوليس من المصلى. وصاح خادم الكنيسة عند رؤيتها وقد اغرورقت عيناه بالدموع، ثم أقر بأنه كان قد أحضرها مبكراً في صباح اليوم، وكانت ملأى بالطعام من أجل كفارادوسي ولكن المصور لم يكن جوعاناً. وعلى كل حال لا يمكن أن يكون قد أكلها داخل المصلى لأنه لا يحمل مفتاحه. وسرعان ما استنتج سكاربيا أن أنجيلوتي هو الذي أكل الطعام.

إنما الأمر الذي كان له عنده أكثر أهمية هو أن الاتهام قد تناول كفارادوسي، وسيمكن له ذلك تحقيق ما كان يصبو إليه من التغلب على توسكا حتى تكون له وحده. وقد حانت الفرصة حين أقبلت توسكا تبحث في تلهف عن كفارادوسي. وهنا ناجى سكاربيا نفسه يقول: «إن منديلاً قد أوقد النار في قلب عطيل. فما بالك وأنا أمتلك مروحة؟». ثم اختبأ خلف العمود.

وأشار على خادم الكنيسة بالبقاء حيث هو، وأن يظل في مكانه حتى يخبر توسكا أن كفارادوسي قد غاب عن الأنظار، ثم يختفي هو أيضاً بعد ذلك. وحين دقت الأجراس تدعو الناس للصلاة كانت توسكا منخرطة في البكاء جاهدة في استعادة ثقتها في حبيبها ماريو والتأكد من أنه لا يمكن أن يكون غير مخلص لها.

وهذه الحالة النفسية التي بدت على توسكا كانت هي كل ما يصبو إليه سكاربيا. ويغمس أصابعه، في الماء المقدس ثم يتقدم إليها، وفي تلطف المداهن يقدم لها هذا الماء فتلمس أصابعه ثم ترسم علامة الصليب وتنصت في عدم انتباه إلى سكاربيا وهو يطنب إطناباً ضافياً فيما تتصف به من الفضائل، مقرراً أن جمال صوتها يمنح الدين حيوية جديدة تستنزل إلى الأرض مباهج السماء. وأنها فوق ذلك امرأة ورعة ورعاً حقيقياً فهي لا تحضر إلى الكنيسة إلا رغبة منها في أداء الصلاة وحدها، وأنها ليست مثل هؤلاء الخليعات اللائي يقلدن المجدلية ويتخذن الكنيسة مكاناً للقاء المحبين. وكانت هذه الإشارة صريحة صراحة كافية استرعى بها انتباهها. وحينئذ قدم لها المروحة وقد حاك لها قصة ماهرة مخترعة يصف كيف وجدها فوق المنصة وقد تركها المحبان حين فوجئا بأحد المصلين يمر بهما مروراً عابراً واضطرا إلى الانسحاب في عجلة.

وما كان أسهل اقتناع توسكا، ولاسيّما عندما لاحظت شعار أتافانتي المرسوم على المروحة، فتركت العنان لآلامها غير مبالية بسيل المصلين الذي كان يتدفق الآن في الكنيسة. وكان نجاح سكاربيا في خطته مشجعاً له على أن يعرض خدماته على توسكا واستعداده للأخذ بثأرها لو أنه علم فقط اسم هذا الخائن. ولكن توسكا كانت مستغرقة في أفكارها استغراقاً صرفها عن الاستماع إليه، وتقسم في شدة إنَّ أتافانتي لا يمكن أن تحوز حبيبها الليلة. ثم تقول في دموع مريرة إن الله سيغفر لها هذا القسم الذي يعنفها عليه سكاربيا إذ تفوهت به في الكنيسة، ثم يصحبها في ترفق إلى الباب حيث يعطي إشارة إلى سبوليتا ليقتفي أثرها ويقدم له عن ذلك تقريراً في قصر فارنيزي.

والآن وقد امتلأت الكنيسة بحشود المصلين، يتقدم الكردينال في موكبه إلى المذبح المرتفع، فيهتف سكاربيا لنفسه في خبث يقول: «اذهبي يا توسكا وإن في قلبك لمكاناً لسكاربيا»، وينحني انحناءة دالة على الاحترام حين يمر به الكردينال، ولكنه يظل برهة مستغرقاً في خواطره استغراقاً صرفه عن المشاركة فيما يجري الآن أمامه من التجاوب بين الأكليروس والجمهور الخاشع للعبادة.

ويتصور سكاربيا في صورة غرامية توسكا وهي تعانقه في صمت راضية عنه فرحة به، يتصور ذلك (بينما يركع الحشد) فيعلن في وحشية الخطة المزدوجة للتآمر بكل من كفارادوسي وتوسكا: أما الأول فستقوده إلى الإعدام وأما الثانية فستقذف بها إلى أحضانه. وبينما يرتل الجميع «يا إلهي» يقف هو مستغرقاً في تفكيره. وفجأة يستيقظ لنفسه فيصيح: «توسكا! من أجلك سأكفر بالدين»، ثم يعود فيركع فجأة في حمية دينية مفرطة مشتركاً مع الجميع في ترتيل «يا إله الأبدية الجميع يسبحونك ويقدسونك» وحين تسدل الستار يرتفع من الأوركسترا لحن سكاربيا المنذر بالشر ثلاث مرات.

الفصل الثاني

يظهر سكاربيا على مائدة الطعام في جناحه الخاص بالدور العلوي في قصر فارنيزي وقد بدا عليه بوضوح نفاد صبره وتشوفه لتحقيق خطته التي تهدف للقاء توسكا. إنه يغمغم في نفسه بأنها شديدة الإغراء وأنه لن تشرق الشمس حتى يكون الاثنان اللذان دبرت الخطة لقنصهما (كفارادوسي وأنجيلوتي) في ساحة الإعدام. وقد أقيم مهرجان في أحد الأدوار السفلية من القصر، أقامته الملكة كارولينا تكريماً للقائد ميلاس. وكان معيناً أن تغني فيه توسكا. وقد علم سكاربيا عن طريق سكياروني أحد جنوده أن رسولاً قد مضى لاستعجال حضورها. ويأمر بفتح النافذة حيث يفهم من الموسيقا الراقصة والتي تسمع أنغامها صادرة من الدور الأسفل أن القوم ما زالوا في انتظار وصول توسكا.

ويكتب سكاربيا رسالة؛ وهو يعلم جيداً أن تلك الرسالة لن تحضر توسكا إليه إلا إذا كان من أجل كفارادوسي. ويسرع بإيفاد شاروني لتسليمها لتوسكا. ثم يندفع في غناء فردي طويل يعبر فيه بوضوح أن أسلوب التغرير بالفتاة هو الأسلوب الذي يطربه، وأن ما يهمه هو ظفره باغتصابها لا مجرد إذعانها واستسلامها. وإذا كان لا يجيد عبارات الغزل

ولا تدبيج الغراميات الرقيقة فقد دأب على أن يدبر بخسة كل ما من شأنه أن ينيله رغباته. فإذا ما بلغ مأربه وأطفأ غلته رمى بهذه اللعبة وقصد إلى غيرها. وكما يقول لقد أبدع الخالق من الجمال ومن الخمر ألواناً عدة «ولا بد أن أختار ما أتذوقه من نعم الله كلها».

وينكب على الشراب بينما يدخل عليه سبوليتا فيقرر له في حالة عصبية أنه تتبع خطوات توسكا حتى دخلت المنزل الخلوي، إلا أن تفتيش هذا المنزل للبحث عن أنجيلوتي جاء بغير جدوى. ثم يسرع إلى تهدئة سكاربيا الذي ساوره الغضب، فيمضي في حديثه إليه ويسرد عليه أخباراً يرضى عنها فيقول إن كفارادوسي كان بالمنزل، وقد أظهر من الاستخفاف بعملية التفتيش ما جعله موضع الريبة فألقينا القبض عليه ووضعناه في القيود الحديدية. فيجيبه سكاربيا: «لقد تصرفتم تصرفاً حكيماً» بينما يدخل الأوركسترا في عزف اللحن عزفاً رقيقاً يتفق ومحنة كفارادوسي.

ويسمع عن طريق النافذة أصوات المرنمين صادرة عن الدور الأسفل بما يعلم معه سكاربيا أن الغناء قد بدأ، وأن توسكا لابد أن تكون قد حضرت. ويسرع في إرسال سبوليتا لاستحضار السجين، كما يرسل شاروني لاستدعاء روبرتي (الجلاد) وقاضي بيت المال ومعه الكاتب. وإذ حضر الجميع قدم سكاربيا نفسه في أدب جم إلى كفارادوسي الذي رفض دعوته إلى الجلوس بل إنه ليطالب في غضب بمعرفة سبب سجنه.

وإذ يبدأ سكاربيا في إجابته يسمع صوت توسكا وقد علا فوق أصوات المترنمين. وحين يسمع كفارادوسي صوتها يهتف صارخاً. ولكن سكاربيا يشرع الآن في أن يحمله مسؤولية إخفاء سجين سياسي في كنيسة سانت أندريا وإمداده بالطعام والثياب، ثم نقله إلى منزله الريفي. وينكر كفارادوسي كل تهمة من هذه التهم إنكاراً باتاً. ويتذكر سكاربيا أن أتباعه لم يجدوا شيئاً بالمنزل الريفي، فيلاحظ في عذوبة بأن ذلك إنما يبرهن على إحكام إخفاء أنجيلوتي، ولما كان إخفاق البحث جارحاً لسبوليتا فإنه يقطع الحديث شاكياً من أن كفارادوسي يسخر بهم. وحينئذ يبدي كفارادوسي ملاحظته في تهكم بأنه لا يزال الآن يسخر ويستشيط سكاربيا غيظاً فيغلق النافذة بعنف. ويبدأ الآن في هذه الحجرة الساكنة الاستجواب بصورة جدية.

وحين يصمم كفارادوسي على الإنكار ينقلب سكاربيا من لهجة الصلف المتغطرس إلى لهجة أبوية تغلب عليها الرقة، وهو في ذلك يقدم النصح للمصور أن يعترف من أجل صالحه هو. ولكن لم يكن لهذا أيضاً أي تأثير. وهنا تدخل توسكا، وإن حضورها لهو الأمر المهم الذي كان سكاربيا في انتظاره. إنها تندفع لاحتضان كفارادوسي الذي

يسرع فيُسر إليها ألا تذكر شيئاً عما رأته في المنزل الخلوى. وفي وقار ومهابة أعلن سكاربيا، وهو يفخم كل مقطع من ألفاظه، أعلن للمصور أن القاضي سيتولى التحقيق بدلاً منه. ثم يشير إلى شاروني بفتح باب غرفة التعذيب. وهنا يرتفع في الأوركسترا لحن التعذيب في نغم ثائر مروّع ويلتفت إلى روبرتي موصياً إياه بأن يستعمل الضغط المعتاد إلى حين صدور تعليمات أخرى. وتترك توسكا وسكاربيا منفردين بعد أن تبع الجميع القاضي إلى غرفة التعذيب الملحقة بالجناح المخصص لسكاربيا، فيخاطبها بقوله: «والآن دعينا نتحدث حديث صداقة».

والواضح أن توسكا لا تدري بأمر المحنة التي يتعرض لها حبيبها، فهي تظهر عدم المبالاة، وتتحدث في هدوء مع رئيس الشرطة الذي يتهم ماريو بممالأته للسجين الهارب، إلا أن تكرار قولها إن المصور كان وحده في المنزل الخلوي كان له على أذن سكاربيا وقع التأكيد المبالغ فيه. ويصدر سكاربيا الأوامر بأن تكون وسائل الإقناع أشد نكيراً، ثم يلتفت إلى توسكا موعزاً إليها أنها تستطيع أن توفر على حبيبها الآلام المبرحة التي سيصطليها ساعة كاملة. وهنا فقط تتبين توسكا حقيقة ما يجري في غرفة التعذيب. وتسمع من الأنين ما أكد لها أن الإجراءات القاسية التي أصدرها سكاربيا إنما أصدرها ليسمعها أنين حبيبها. وفي غمرة اليأس وعدته أن تفعل كل شيء في سبيل إيقاف التعذيب.

ويتوقف التعذيب لحظة. فينادي كفارادوسي موصياً توسكا بالتزام الصمت. ولكن تأثير هذا النداء يتلاشى أمام ما ينبهها إليه سكاربيا من أن التعذيب يمكن أن يعود إذا لزم الحال. ويثير غضبها ضحك سكاربيا فتظهر توسكا من الآلام ما لم تتعرض لمثله على المسرح في أي مأساة. وينتقل سكاربيا فجأة إلى الضراوة، فيأمر بفتح الباب حتى تسمع توسكا صيحات حبيبها في وضوح أكثر.

وهنا يبلغ الهول الذروة: سكاربيا ينادي بتشديد التعذيب، وكفارادوسي يصرخ متحدياً، وتوسكا تتفوه بعبارات متقطعة في كفاح عنيف من التردد. وبإشارة من سكاربيا يسمح لتوسكا بالاقتراب من الباب. فيستولي عليها الرعب من هذا المنظر، فترجو كفارادوسي السماح لها بالتكلم. ولكنه يستمر في أمره لها بالصمت. وبينما توسكا تغص بالبكاء، يركع سبوليتا مردداً المقاطع الأولى من صلاة الأموات. وتصدر من الداخل صيحة طويلة أكثر من أن تحتملها أعصاب توسكا فتنهض من فوق الأريكة لتفتش مكان اختباء أنجيلوتي.

ويرتفع من الأوركسترا لحن التعذيب بينما يحمل كفارادوسي إلى المسرح ويوضع فوق الأريكة مغمى عليه ينزف دماً. وتقف توسكا لحظة ساكنة لا حراك فيها وقد غطت عينها حتى تحجب عنها رؤية هذا المنظر القاسي. ولكنها تخجل من ضعفها فتندفع إلى الأريكة وقد انحدرت دموعها غزيرة حين مالت فوق حبيبها تقبله. وينصرف شاروني والقاضي وكاتبه. ولكن سكاربيا يشير إلى سبوليتا وبقية رجاله بالانتظار. إن الرواية لم تتم فصولاً. وها هو سكاربيا يراقب في اهتمام كفارادوسي وقد استرد بعض قوته،

يراقبه وهو يسأل توسكا هل أفضت بشيء تحت تأثير التعذيب؟ وقبل أن تبادر بالتأكيد له كان سكاربيا أسرع منها (وقد قصد أن يسمع كفارادوسي) فأمر رجاله بالذهاب إلى سرداب الحديقة حيث يعثرون على أنجيلوتي.

وما يكاد كفارادوسي يسمع ذلك حتى يلتفت إلى توسكا يُنحي باللائمة عليها لخيانتها. وهنا يعود شاروني إلى الدخول معلناً في صخب أن نابليون هزم جيوش الملك ناحية مارينجو. ويغير هذا الخبر من كفارادوسي فيسيطر على ما بقي له من قوة وينشد متهللاً أغنية تشحذ الهمم للقتال لنيل الحرية والقضاء على الظلم. ويستمع سكاربيا إلى ذلك في استخفاف، ثم يدخل في الغناء ممتهناً ما يبديه المصور من مباهاة فارغة وادعاء بالشجاعة. بينما تتمم توسكا بصوتها الغناء الثلاثي وهي على التعاقب تطلب من ماريو الصمت ومن سكاربيا أن يكون رحيم القلب. وعلى الرغم من انتصار

نابليون فإن كفارادوسي لا يزال تحت سلطان سكاربيا. لذلك فهو يأمر، في غير مبالاة بهزيمة الملك وانتصار نابليون، أن ينفذ في المصور حكم الإعدام. وبينما يقوم رجال الشرطة باقتياد كفارادوسي في عنف، تندفع توسكا نحوه، وهي تحاول مصاحبته.

والآن يجلس سكاربيا في هدوء ليتم ما انقطع من تناول عشائه، ويدعو توسكا طالباً إليها أن تتدبر معه خطة لتخليص حبيبها. فتسأله في هدوء ومذلة عن الثمن الذي يطلبه. فيجيبها بأن النساء الجميلات لا يشترين مساعداته نظير مال. ويبدأ حديثه بالتلميح أولاً ثم يتدرج في الانفعال العاطفي حتى يعلن لها أن جمالها قد اجتذبه بادئ الأمر ولكن بغضها له جعله أسيراً لها. ثم يمضي فيقول إن اللحظة التي تعلقت فيها بكفارادوسي تعلق «النمرة المحبة» كانت هي اللحظة عينها التي أقسم فيها لنفسه إنَّه لا بد أن يمتلكها. ويحاول احتضانها فتفلت منه متجهة ناحية الباب. ويتكهن سكاربيا بما تقصد إليه (ذلك القصد أن تذهب إلى الملكة في الطابق الأسفل وتطلب إليها حمايتها) فيذكرها ضاحكاً أنه حتى ولا الملكة نفسها تستطيع أن تعفي أحداً من عقوبة الإعدام.

وحين تحس توسكا بهزيمتها وأنها وقعت في الشرك الذي نصبه لها سكاربيا تكرر عليه كراهيتها له. ولكنه يهز كتفيه مؤكداً لها أن الحب والكراهية كلاهما قريب أخيه في العاطفة. وتصيح في طلب النجدة حين يحاول اغتصابها فتمتزج صيحاتها بدقات الطبول التي تسمع من بعيد. إنها دقات جرس الإعدام. فيذكرها سكاربيا عندئذ أنه لم يبق أمام كفارادوسي إلا ساعة واحدة يتمتع فيها بالحياة. وإذ كان سكاربيا منحنياً بجسمه على المائدة يجرع قهوته في جرعات صغيرة منصتاً إليها برهة في برود، أخذت توسكا تستعرض فيها حياتها في ألم. لقد عاشت للحب والفن وحدهما بعيدة عن الأنانية، حريصة على فروض دينها وقد ملأت أيامها بالعبادة والتقوى وعمل الخير «أغنية الحب والموسيقا». وترتفع في الأوركسترا أنغام لحن مصاحبة لتوسكا في أغنيتها الفردية، ثم تركع توسكا أمام سكاربيا متوسلة إليه في عنف أولاً، ثم في استكانة بعد ذلك وهي ترجوه الرحمة، ولكنه يظل جامداً.

ويدخل سبوليتا منبئاً أن أنجيلوتي ابتلع سماً حين أرادوا القبض عليه. فيأمره سكاربيا بقوله «فلتعلق جثته في المشنقة»، ثم يلتفت إلى توسكا يطالبها أن تتخذ لنفسها قراراً حاسماً فتومئ إليه بالرضا وهي تبكي. ولكنها تسرع فتشترط أن يمنح كفارادوسي حريته في الحال. ويفهمها سكاربيا أن ذلك غير مستطاع التحقيق ما دام الجميع قد علموا أن المصور قد حكم عليه بالإعدام. ولكنه يؤكد لها أن سبوليتا سيقوم بناء على تعليماته بعمل الترتيبات ليكون التنفيذ صورياً، وهو في أثناء ذلك يرمق

مساعده بنظرات ثابتة (يفهم منها المدلول الذي وراء كل كلمة وإشارة)، ثم هو يسمح لتوسكا أن ترى حبيبها وأن تعلمه بتلك الخطة قبل تنفيذها.

ويخلو المكان مرة أخرى لتوسكا وسكاربيا منفردين. ويعلن سكاربيا في نشوة الانتصار أن مساومته لها قد كللت بالفوز. ولكن توسكا تصر على مطالبته أولاً بما يؤمنها ويؤمن كفارادوسي. وحين يجلس سكاربيا إلى مكتبه يحرر لها وثيقة الأمان تتجه هي إلى المائدة وتملأ كأساً من الخمر لنفسها، ثم هي في خفة وهدوء تتناول نصلاً قاطعاً وجدته على المائدة. ويوقع سكاربيا الوثيقة ثم يطويها. ويقترب منها في تودد ويهتف «وأخيراً أصبحت ملكي». فتعالجه بإغماد النصل في قلبه وهي تقول «هذه هي قبلة توسكا». وتتشفى فيه حين يطلب الغوث وهو يعاني سكرات الموت. وتستنزل عليه اللعنة وقد فارق الحياة.

تقف توسكا بعد أن أسلم الروح تمنحه صفحها، ثم تسرع فتغسل أصابعها وتنسق شعرها، ثم تستخلص وثيقة الأمان المهمة من يد سكاربيا التي لا حياة فيها. وترقب ما صنعته به، وتغني على نغم واحد: «بالأمس كانت روما ترتعد متذللة معفرة وجهها بالثرى تحت قدميه»، ثم تضع شمعتين على جانبي جثمان سكاربيا وثالثة عند رأسه، كما تضع صليباً على صدره. وتنهض (وهنا تسمع دقات الطبول من بعيد فتترك المسرح في حذر.

الفصل الثالث

يرفع الستار عن أفريز مرتفع لحصن سانت أنجيلو. وإذ كانت السماء في تلك الليلة صافية تتألق فيها النجوم فإن الفاتيكان وكنيسة سانت بطرس يظهران من بعيد. ويظهر على أحد الجدران صليب، كما يرى مصباح وسجل وأدوات كتابية على نضد. وإلى اليمين فتحة أفقية فوق (بكابورت) ويمكن الوصول منها إلى الإفريز عن طريق بضع درجات. وتسمع من بعد أجراس غنم وغناء رعاة. وحين يظهر نور الفجر يصعد سجان فوق المسرح عن طريق الفتحة الأفقية، ويشعل بضع مصابيح، وينحني على السور ليرى إن كانت شرذمة إطلاق النار ومعهم السجين قد وصلت. وبعد أن يتبادل مع أحد الحراس بعض الملاحظات يجلس حتى يغلب عليه النعاس وهو منتظر.

ويدخل كفارادوسي في حراسة الجند المكلفين بإطلاق النار. وحين تنتهي الإجراءات الرسمية بين الصول والسجان يوقع كفارادوسي في السجل. ويبلغ أنه لم يعد أمامه غير

ساعة واحدة في الحياة وأنه في الإمكان استحضار قسيس له إذا كان يرغب في ذلك. ولكنه يشير بأنه يفضل أن يكتب كلمات قليلة لتوسكا. وبينما هو منشغل في ذلك يسمع في الأوركسترا أحد الألحان الدالة على توسكا.

وبعد هنيهة يتوقف كفارادوسي عن الكتابة مستغرقاً في ذكريات الماضي. فيذكر في أغنية فردية مؤثرة عميقة الألم جمال توسكا وقبلاتهما ومعجزة حبهما ومرارة الموت حين تكون الحياة عزيزة لديه. ويغلبه التأثر فيندفع في البكاء. وحينئذ تظهر توسكا في حراسة سبوليتا. ثم يغادر سبوليتا المكان ومعه السجان والصول تاركاً الحارس وحده معهما بعد أن يطلب إليه تشديد الرقابة عليهما.

وفي صمت تام ترفع توسكا رأس حبيبها وتطلعه على وثيقة الأمان. لقد عرف كفارادوسي الدهشة عندما بدت له حبيبته، ولكن رؤيته لتوقيع سكاربيا على الوثيقة أوهن من حماسه فجأة. إن الثمن الذي يبيع به سكاربيا رحمته وغفرانه معروف تماماً في كل روما. ولكن توسكا تقص عليه ملخصاً مثيراً لما حدث في غرفة سكاربيا. ثم يأخذ كفارادوسي يديها ويضعهما بين يديه وهو يغني دهشاً كيف يمكن لهاتين اليدين الرقيقتين إهلاك هذا الطاغية. وتبين توسكا له الترتيبات التي اتخذتها لرحلتهما وتشرح له عملية الافتعال التي يجب أن تمثل هنا أولاً. سيطلق عليه النار من خرطوش فارغ فيدعي أنه مات. وحين ينسحب الجند يستطيع هو أن ينهض ثم يهربان.

ويعقب ذلك لحن هيام يغنيانه معاً (ينسيان فيه أنفسهما في نشوة سعادتهما القريبة المنتظرة)، وينتهي الغناء حين تعود توسكا إلى صوابها فتذكر الموقف الحاضر وقد أخذت تشعر بالقلق من جراء أي تأخير. فتعيد عليه تعليماتها من وجوب تمثيل دوره تمثيلاً متقناً. وسرعان ما يقبل سبوليتا بالجند المكلفين بإطلاق النار. وبعد غناء ثنائي قصير بين الحبيبين يعلنون كفارادوسي (وقد دقت ساعة الكنيسة أربع دقات) أن قد حان الوقت. وتهمس توسكا في رقة لكفارادوسي وهي لا تكاد تستطيع حبس ضحكاتها منبهة إياه ألا ينهض من سقطته المصطنعة إلا حين يسمعها تناديه وأن يكون حذراً عند سقوطه وألا يضحك.

ويأخذ كفارادوسي مكانه، وقد أسند ظهره إلى جدار الحصن، بينما تقف توسكا ناحية اليسار تراقب الترتيبات عن بعد، يحفزها إلى الاطمئنان شعور داخلي أكيد أن ما سيجري أمامها لن يكون إلا مجرد تمثيل. وحين أوشك الضابط على إعطاء الإشارة بخفض سيفه غطت توسكا أذنيها لئلا تسمع صوت الانفجار وهي تومئ لكفارادوسي

بالإشارة تذكره بما يجب عليه عمله. ويطلق الجنود بنادقهم. وتعجب توسكا بالطريقة الطبيعية التي استطاع بها حبيبها كفارادوسي تمثيل دوره في الموت ويمنع سبوليتا الصول الذي فحص الجثة من إطلاق مسدسه طلقة الإجهاز على المحكوم عليه بالإعدام.

وبينما ينصرف الجند والضابط والصول وسبوليتا من خلال الفتحة الأفقية كانت توسكا ترقب كفارادوسي وهي شديدة الخوف من أن يتحرك أو يتفوه بكلمة قبل الأوان. وحانت اللحظة المناسبة فاقتربت منه توسكا وطلبت إليه النهوض، ثم هي تلمسه فتكتشف أنه مات. وإذا ارتمت على جثة حبيبها تدخل ثلة من الجند تحت قيادة سبوليتا وشاروني قاصدين إلقاء القبض على توسكا.

لقد اكتشف قتل سكاربيا. ويعتزم القبض على توسكا، ولكنها تنجح في التخلص منه. وتقفز إلى السور. وبينما يرتفع في الأوركسترا لحن تلقي بنفسها من أعلى الحصن. ويجري سيكاروني وسبوليتا والجنود إلى السور وينحنون عليه وهم يتطلعون مذعورين، ثم يسدل الستار.

توسکا

لاترافياتا (أو المنحرفة)

أوبرا في ثلاثة فصول

موسيقا: جوسيبي ڤيردي

الأشخاص

فيوليتا ڤاليري ..... سوبرانو

ألفريدو جيرمون ..... تينـور

جورجيو جيرمون ..... باريتون

فلورا بيرفوا ..... ميتسوسوبرانو

جاستون ..... تينـور

بارون دوفول ..... باريتون

مركيز دوبتي ..... باصـ

دكتور جرينفيل ..... باصـ

أنينا ..... سوبرانو

ضيوف الدعوة في حفلتي فيوليتا وفلورا

خدم– جماعات الرقص– كورس خلف المسرح

نظم الأوبرا: ..... فرنسسيكو ماريا بيافي

(عن قصة لدوماس)

زمانها: ..... أواخر عام ١٨٤٠

مكانها: ..... باريس وضواحيها

العرض الأول:

مسرح لافنيتشي بالبندقية في ٦ آذار سنة ١٨٥٣.

لاترافياتا

مقدمة موسيقية

(بريلود)

تبتدئ المقدمة الموسيقية بلحن رقيق محزن يوحي بالمرض العضال الذي تعانيه فيوليتا. ويعقب ذلك لحن عريض واضح نبيل سيأتي دوره في الفصل الثاني ليعبر عن تأثر عميق ويشير إلى بطولتها في حزنها عندما يفرض عليها الواجب هجر حبيبها، ثم لحن خفيف يشير إلى الحب العابر الذي كان يربطها بالرجل قبل مقابلتها لألفرد. يسمع اللحن كلحن معارض، ثم يتلاشى ليظهر اللحن المعبر عن الحب الأقوى.

الفصل الأول

في صالون فيوليتا فاليري ذي الفخامة والأبهة وفي قصرها بباريس، تقيم فيوليتا الغنية المرحة الطروب حفلة استقبال من حفلاتها المتألقة لطائفة من المدعوين. وقد التف حولها صديقاتها وأصدقاؤها المقربون، وبينهم فلورا بيرفوا والدكتور جرينفيل طبيبها والبارون دوفيل أحد الطامعين في الاقتران بها والمركيز دوبني وجاستون فيكونت دي ليتوريير. وكانت فيوليتا في هذه الليلة متعبة، فسألها أصدقاؤها في انشغال بال هل إقامة مثل هذه الحفلة يعرض حياتها للخطر؟ ولكن فيوليتا تجيب في مرح بأن الاستهتار خير دواء لها منذ أن وهبت حياتها للملذات والمسرات فحسب.

وفي تلك اللحظة قدم للتعرف إليها شاب وسيم هو ألفريدو وجيرمون صديق الفيكونت جاستون الذي يسر إلى فيوليتا أن هذا الشاب وَلِهٌ بحبها، وأنه على الرغم من عدم مقابلته لها من قبل فقد كان دائم التردد، قريباً من دارها كل صباح للاطمئنان عليها أثناء مرضها الأخير.

ويسرع البارون دوفول وقد دبت الغيرة في قلبه فيخبر فيوليتا بأنه لا يميل إلى هذا الشاب الغريب. وحين يطلب إلى البارون أن يقدم إحدى الأغنيات يأبى في تبرم

مقترحاً أن يكون هذا الشرف لألفريدو بدلاً منه. وتسرع فيوليتا لتأييد الاقتراح فيندفع ألفريدو في أداء أغنية مرحة من أغاني الخمر عنوانها «أيها المحبون»، وحين يتغنى عن الخمر وعن الذكاء والجمال تشترك معه في الأداء فيوليتا وبقية المدعوين في حبور وطرب.

وتعزف فرقة موسيقية لحناً راقصاً في بهو ملحق «بالصالون»، ويستعد الجميع وقد غمرتهم السعادة للانتقال إلى المرقص للاشتراك في رقصة الفالس. ولكن فيوليتا وقد شعرت فجأة بإعياء شديد تظل في الصالون. ويتخلف ألفريدو معها مبدياً قلقه عليها، ثم هو يتوسل إليها في إلحاح أن تكون أكثر عناية بصحتها. ويتنهد بعد ذلك قائلاً ليته يعهد إليه العناية بها. ويفضي إليها بحبه الذي أحاطه باليُمْن والإقبال منذ ذلك اليوم السعيد الذي حظي فيه بالنظرة الأولى «أغنية اليوم الذي قابلتك فيه». لقد نما هذا الحب حتى سيطر على حياته كلها. ثم يمضي في التعبير عن حبه بلحن حار فائر.

وإذ كانت فيوليتا تخشى مغبة هذا الحب الجارف وتلك العاطفة المشبوبة فقد أجابته في سرور ممزوج بالرقة والحنان أن من الخير له أن ينساها لأنها ليست أهلاً لحبه. ويمضي ألفريدو في بسط تأكيداته التي يقاطعها دخول جاستون. وبظهوره يعود من جديد إيقاع الفالس في الأوركسترا، وكان قد اختفى في أثناء الغناء الغرامي الرقيق. وتمنح فيوليتا ألفريدو في مغازلة طريفة زهرة من صدارة ثوبها طالبة إليه أن يدعها الآن وأن يعود إليها عندما تذبل الزهرة.

وكاد الصبح يتنفس حين أقبل جمع المدعوين يودعون ربة القصر. وإذ بقيت فيوليتا بعد ذلك وحيدة فقد أخذت تفكر في الاضطراب النفسي الغريب الذي أحسَّت به حينما أعلن ألفريدو حبه لها. وفي غناء منفرد معبر «هل يمكن أن يكون ذلك؟» ترتاب فيما إذا كانت قد وجدت أخيراً الحب الذي يملأ فراغ حياتها. ثم تضطر هي نفسها لمواجهة الحقيقة فتنتهي إلى أنَّ مثل هذه السعادة لا يمكن أن تكون لها. إنه حلم لا رجاء في تحقيقه. ثم تندفع في غناء انفرادي رائع «حرة على الدوام» تعبر فيه تعبيراً جامحاً عن صحتها المعتلة وحياتها القلقة المضطربة.

ومن تحت الشرفة يعارض ألفريدو أغنيتها بغناء غرامي رقيق. وتصمت فيوليتا لحظة، تصيح بعدها: «أية حماقة!» ثم تكرر في تأثر عاطفي مطرد تهللها بالابتهاج المتألق الذي يغمر كيانها.

الفصل الثاني

المنظر الأول

حديقة منزل فيوليتا في أوتوي إحدى ضواحي باريس. أقامت فيوليتا وألفريدو في هذا المنزل الريفي. ولقد قضيا معاً أشهراً ثلاثة في أكمل هناءة وأتم متعة بعيدين عن أضواء باريس وبهرجها. والآن يجلس ألفريدو وحده في الحديقة يتغنى بسعادته الكاملة: «حلم شبابي عاصف فائر». لقد تحقق مثله الأعلى في الحب بأكثر مما كان يحلم ويؤمل.

ويقطع هذه الأغنية السعيدة دخول أنينا الوصيفة تعلن أنها مسافرة الآن إلى باريس لأعمال تختص بسيدتها. ولو أن تلك المهمة سرية إلا أن ألفريدو لا يتكلف كبير عناء حتى يعلم أن فيوليتا إنما ترسل وصيفتها لبيع جميع ممتلكاتها. لقد تحملت فيوليتا على ما يظهر الكثير من النفقات في سبيل تدبير الأموال اللازمة للمحافظة على معيشتهما في هذا المستوى العالي حتى لقد كادت نقودها تنفد. وأحس ألفريدو بإذلال كبريائه عندما تنبه إلى حقيقة الأمر من أنه يعيش على أموال فيوليتا. وقرر أن يسافر هو نفسه إلى باريس ليحصل على المال اللازم. وطلب إلى أنينا كتمان مهمته عن فيوليتا.

وما يكاد ألفريدو ينصرف حتى تدخل فيوليتا الحديقة –وقد أصبح مظهرها أشد تواضعاً وبساطة– وحين تبدأ تصريف أمورها ومراجعة حساباتها ومستنداتها يدخل عليها خادم حاملاً دعوة موجهة إليها من فلورا بيرفورا لحضور إحدى حفلاتها. وتقرأ فيوليتا الدعوة بابتسامة ثم تلقي بها جانباً. إنها لم تعد تهتم بمثل هذه الحفلات وأصبحت تعدَّها توافه وسخافات.

في هذا الوقت يدخل عليها زائر جديد. إنه والد ألفريدو وقد حضر لإقناع فيوليتا بضرورة ترك ولده إنقاذاً له من السقوط والضياع. وعلى الرغم من أن جيرمون الأب قد بهره أدب فيوليتا واحتشامها فقد صمم على مطالبتها بترك ولده لا من أجل مستقبله فحسب، بل كذلك من أجل شقيقة ألفريدو الصغرى التي لن تستطيع الزواج ما دام أخوها يحمل وزر هذا العار: ذلك هو اتصاله بغانية معروفة للجميع.

وتظن فيوليتا بادئ الأمر أن جيرمون يطلب إليها ترك ولده تركاً مؤقتاً ريثما يتم زواج شقيقته. ولكن سرعان ما يؤكد لها أنه يطلب أن يكون فراقهما أبدياً. ويروعها الطلب فتبدي أنها تفضل الموت على إجابة مطلبه فإن ألفريدو هو الرجل الوحيد الذي تحبه حباً صادقاً، وهو ملاذها في هذه الدنيا.

وأقبل جيرمون غير هياب على معالجة الموضوع من ناحية أخرى لعلها تكون أشد تأثيراً. إنه يوضح لها أن السعادة التي تتمتع بها الآن ليست إلا سعادة عارضة سريعة الزوال، فالرجال متقلبون كما أنها لا تمتلك ألفريدو بحق شرعي. ولقد تأثرت فيوليتا بهذا القول تأثراً عميقاً. فهي وإن كانت تحب ألفريدو إلا أنها تعرف أيضاً مدى الضعف في أخلاقه. وما يكاد جيرمون يكرر الرجاء لها حتى تستجيب إلى طلبه، وقد تملكها ألم عاطفي عميق.

ويتأثر جيرمون بنبلها وكرم أخلاقها. ولا يجد إلا أن يقدم لها صالح الدعوات بأن يكافئها الله على هذه التضحية. ثم يتعانق الاثنان وينصرف جيرمون.

وسرعان ما تجلس فيوليتا وقد اعتزمت في نفسها أمراً. فتكتب رسالة إلى فلورا تعلنها بقبول دعوتها. وتستدعي أنينا لتحمل تلك الرسالة، ثم تأخذ فيوليتا بعد ذلك في تدبيج رسالة تودع فيها ألفريدو.

وبينما هي مشغولة بكتابة تلك الرسالة أخذتها الدهشة لعودة حبيبها، وعلى الرغم من ارتباكها في محاولة إخفاء الرسالة فإن ألفريدو نظر إليها نظرة عابرة ليست بفاحصة، فقد كان قلقاً مشغول البال بمتاعبه. وها هو ذا يخبر فيوليتا بأنه تلقى من والده خطاباً يعنفه تعنيفاً شديداً وأنه ينتظر قدومه في كل لحظة.

وألقت فيوليتا جانباً بآلامها التي تفوق آلامه بكثير، وتقدمت إليه مواسية تعده بأنها هي التي ستركع عند قدمي جيرمون طالبة منه الصفح عنه. ولكن الموقف كان أشد من أن تحتمله فيوليتا، وها هي ذي تسأله ثم تسأله ثانية وهي مختنقة الأنفاس، هل يحبها حقاً؟ ثم تسيطر على عاطفتها من جديد فتنبئ ألفريدو أنها ستكون في انتظاره هو ووالده في الحديقة. ولكنها قبل أن تنصرف تغني الأغنية الغرامية العاطفية التي أشارت إليها المقدمة الموسيقية «ليكن حبك لي يا ألفريدو بالقدر الذي أحبك به».

وبينما ألفريدو غارق في بحر تأملاته لماذا تطالبه فيوليتا بشدة بأن يؤكد لها بأنه يحبها يدخل خادمها معلناً أن فيوليتا قد سافرت هي وأنينا إلى باريس. ويستقبل ألفريدو هذا الخبر في سهولة اعتقاداً منه أنها إنما سافرت لتباشر بعض شؤونها. ولكنه يتسلم بعد لحظة رسالة الوداع التي تركتها له فيوليتا. وبينما يقرؤها في دهشة يحضر جيرمون. ويجتهد في مواساة ولده فيتغنى بالحنين إلى وطنه في جنوب فرنسا بأغنية «في الريف». ثم يستحث ولده على العودة إلى هناك حيث السعادة والهناءة.

ولكـن ألفريدو لا يكاد يعي شـيئاً مما يسـوقه والده لإقناعه بـالعودة. فقد سـيطرت علـى تفكيره وسـاوس جعلته يعتقد أن فيوليتا إنما هجرتـه لتعود إلى البارون دوفول. فأحس بجـذوة مـن الغيرة تلهب كيانـه، ثم هو يرى حينئـذ على المائـدة الدعوة التي وجهتهـا إليها صـديقتها فلورا فيقبـل على قراءتها في عجلة واهتمـام، ثم يزيح والده جانباً ويندفع خارجاً.

المنظر الثاني

صـالون كثير الزخرف بقصر فلورا حيث تقيم الحفل. إن الإشاعة من افتراق فيوليتا وألفريـدو تمـلأ الأفواه حتى لقد وصـلت إلى سـمع المركيز دوبني. ويتضـح ذلك عندما ترفع السـتار عن المركيز وهو يحدث فلورا التي ما تزال تنتظر الحبيبين، فيقول لها إن فيوليتا إذا حضرت فلن يكون ذلك إلا بمصاحبة البارون دوفول.

وبينمـا تظهر على فلورا دهشـتها لهذا التطور تدخـل طائفة من المدعوين إلى الحفل فـي ثياب تنكرية، بعضـهم في ثيـاب الغجر، وآخرون في ثياب المصـارعين الإسـبان، ويقدمون من ألوان الغناء والرقص ما يضفي على المكان جواً من المجون والطرب.

هنا يدخل ألفريدو فيؤكد خبر انفصاله عن فيوليتا، ثم يجلس إلى مائدة اللعب حيث يقامر ضـد جاسـتون وآخرين. لقد كان الحظ حليفه دائماً، وهو يكرر في كل مرة الكلمة القديمة المأثورة «سـعيد القمار شـقي الهوى»، وبعد لحظة تدخـل فيوليتا ويدهـا في يد البـارون دوفـول. وإذ رأى البارون منافسـه ألفريـدو فقد حذر فيوليتا مـن التحدث إليه فتعبر عن توقعها للشرِّ في لحن مؤلم.

وينضـم دوفول إلى مائدة اللعب طالباً نزال ألفريدو في المقامرة. ثم يخسـر البارون تباعاً طوال اللعب. ويشتد التوتر بين الرجلين حتى يصل الأمر بينهما إلى طلب المبارزة، ولم ينقذ الموقف سوى دعوة القوم للعشاء.

ينصـرف المدعوون إلى مائدة الطعام فتبعـث فيوليتا في طلب ألفريدو للتحدث معه لحظة. وعندما لبَّى طلبها توسلت إليه أن يغادر هذا المكان تفادياً لما عسى أن يقع بينه وبيـن البارون مـن أمور لا تحمد عقباها. فيسـخر ألفريدو من طلبها، ثـم يعرض عليها قبولـه للانسـحاب من الحفل على شـريطة أن تنصـرف معه. فتجيبه بأنها لا تسـتطيع مصـاحبته تنفيذاً لعهد قطعته على نفسـها. ويظن ألفريدو أن دوفول هو الذي اسـتطاع أن ينتـزع منها هذا العهد فيسـألها – وقد مزق الغيظ قلبـه– أتحبين البارون؟ ولا ترى فيوليتا مخرجاً من مأساة سوء التفاهم هذا إلا بقولها نعم إنها تحب دوفول.

وهنا يتملك ألفريدو الغضب فيصيح في القوم بأعلى صوته. ثم يرمي بما كسبه من النقود عند قدمي فيوليتا معلناً أن ذلك ثمن لما عساها أن تكون قد قدمته له. وكم كان شديداً على فيوليتا أن ترى نفسها هدفاً لمثل تلك الإهانة السافرة فتخور قواها وتسقط بين ذراعي فلورا. ويطلب المدعوون ألفريدو بمغادرة المكان فوراً بعد أن صدمهم بإهانته الشائنة التي تجاوزت حد الأدب.

في هذه اللحظة يدخل جيرمون، ويستاء لسلوك ولده حين يعلم به حتى إنه ليبرأ منه. ويحاول الآخرون مواساة فيوليتا. وما تكاد تسترد قوتها بعض الشيء حتى تنطلق في لحن مؤثر تخبر فيه ألفريدو أن تصرفها إنما كان بباعث من حبها له. وينتهي الفصل بموقف مثير، فقد أوقرته الحسرة وفجع بالألم حين تبين أنه الآن قد فقد فيوليتا إلى الأبد، كما يدعوه دوفول في الوقت عينه إلى المبارزة.

الفصل الثالث

المنظر غرفة نوم فيوليتا في بيت متواضع بباريس. فيوليتا راقدة في سريرها وقد أضناها المرض. ووصيفتها الأمينة أنينا جالسة إلى جانب المدفأة تغالب الوسن حتى غلبها. ويسمع من الأوركسترا موسيقا رقيقة يعبر لحنها العاطفي المؤثر عن مرض فيوليتا المشرفة على الموت.

وفي الصباح تستيقظ فيوليتا حين يحضر الطبيب. إنه يتحدث إليها في مرح مصطنع، ولكنه يسر إلى أنينا في حزن أن الموت لن يمهل سيدتها أكثر من بضع ساعات.

وتسمع فيوليتا في الطريق أصوات مرح ولهو، فتسائل أنينا عن سبب هذه المسرات، فتجيبها بأنها احتفالات عيد الكرنفال. وتأخذ فيوليتا الشفقة بالفقراء فتطلب إلى وصيفتها أن تأخذ نصف العشرين جنيهاً المتبقية لديها، وأن تقوم بتوزيعها على المستحقين من المساكين.

وإذ بقيت فيوليتا وحيدة، فقد أخذت تقرأ في رسالة بالية: إنها رسالة من جيرمون يبلغها فيها أن ولده ألفريدو لم يصب بسوء في مبارزته مع دوفول، وأنه الآن خارج البلاد، وأن البارون كان قد جُرِحَ ولكنه تماثل للشفاء، وأنه أخبر ألفريدو بمدى تضحيتها، وأنهما سيحضران إليها معاً ليعتذرا وليسألاها الصفح.

لقد كانت فيوليتا تلقت تلك الرسالة منذ زمن بعيد، وإنها لتشكو طول انتظارها لهما

عبثـاً، ثم تتقدم متثاقلة إلى المرآة فتتبين حقيقة أمرها، وأنه لم يبق أمامها في الحياة إلا القليـل. فتغني في ضـعف ووهن وفي لحن مؤثر تـودع فيه الحياة والحب معاً أغنية «هذه نهاية قصتي الحزينة».

وتسمع من جديد أصوات المرح واللهو في الطريق حين تعود أنينا وقد فاض وجهها بالبشـر. وسـرعان ما تحس فيوليتا أن الخبر السار الذي تحمله وصيفتها لا بد أن يكون عـن ألفريـدو الذي اندفع فـي الوقت نفسـه داخلاً الغرفـة. ويتعلق المحبـان كل بالآخر ويتغنيان بأغنية جذلة مرحة عن سعادة المستقبل «سنجد المرفأ الأمين».

ولم يلحظ ألفريدو شدة وطأة المرض على فيوليتا إلا حين تسقط بين يديه وقد أعياها احتمال تلك الصـدمة، فيكلف أنينا التعجيل بطلـب الطبيب، ولكن فيوليتا وقد فقدت كل أمـل تقول لألفريدو إن اسـتدعاءه للطبيب أصـبح غيـر مجد. وتتملـك ألفريدو موجة من اللوعة والأسى. فيقرر لها أنه إذا كان موتها محتماً فلا بد أن يموت هو أيضاً.

هنـا يدخل جيرمـون الوالد الكهل وبصـحبته الطبيـب، بينما تسـلم فيوليتا حبيبها ألفريدو صـورة صـغيرة لها تقدمها تذكاراً منها لزوجته المستقبلية، وتقول في غمغمة الاحتضـار إنها ستصـلي من أجل سـعادتهما. فكان ذلك النبل العاطفي فوق ما يحتمله ألفريـدو فأخذ يصـيح أنه يجب ألا تموت، وأنه لن يدعهـا تموت. ويطرق جيرمون وأنينا والطبيب إطراقة شملتها غمرة من الأسى والألم.

ولكن فيوليتا وقد أفاقت في صـحوة المـوت تبلغهم أن الحياة قد عادت إليها، وأنها لم تعد تحس بأي ألم أو إعياء. ويعبر عن هذا الأمل الواهن لحن حبها لألفريدو تؤديه آلة واحدة من آلات الكمان. وفجأة تسقط فيوليتا وقد فارقت الحياة.

وإذ يقرر الطبيب أنها النهاية، يسدل الستار.

الهوامش

(١)- هابانيرا (Habanera) رقصة إسبانية من ميزان ثنائي الإيقاع.

(٢)- سيجويديللا (Seguidilla) رقصة إسبانية سريعة من ميزان ٨/٣. (المترجم).

* * *

لاترافياتا

حلقات مضيئة

رئيس التحرير

دخل الأستاذ إلى الصف، وكنا نترقَّب لأنه مشهور وبعض الزملاء سمعوا ممن يكبرونهم عن درسه الأول، فماذا سيقول لنا.. نحن في الصف الثاني الثانوي في القسم الأدبي في ثانوية أسعد عبد الله بدمشق١٩٦٥.. بدأ حديثه.. كلمات مألوفة تشجِّع وتثير همة الشباب والمستقبل، ثم قال: أنا مؤلف الكتاب المقرر؛ وكان بعض الزملاء أحضروا كتاب الجغرافية؛ فالتقت العيون على الغلاف .. إبراهيم خوري، ثم تابع ولكن هذا الكتاب لا يكفي، لا بدَّ من إضافات لأن تطورات تمت في العالم منذ سنوات كالبنى الاقتصادية للعالم الاشتراكي وتطور الإنتاج النفطي وإحصاءات جديدة في مراكز اقتصادية، وطبعاً ليست في الفصول التي صارت قديمة، ولذلك سأملي عليكم الجديد ؛ وهو مطلوب مثل سائر فصول الكتاب.. ولم تكن النتيجة صفحات امتلأت بها دفاترنا ؛ فبعض منها كنتُ حصَّلتُه من المجلات وكتيبات حصلتً عليها من أجنحة في معرض دمشق الدولي، وإنما هي رؤية لا يقف معها العلم،

بل ينمو ويتطور، ولا يستكين الباحث عند نتائج سبقها الزمن، بل يسعى إلى التمكن بالاطلاع والاستقصاء.. وبعد سنوات رأيت اسم أستاذنا على كتب حقَّقها وعلى معجم للعلوم البحرية عند العرب، ونُشِرتْ كتبه في دمشق وفي الإمارات العربية..فكان معلِّماً وعالماً.

كان أستاذ فقه اللغة في السنة الجامعية الثالثة الدكتورعبد الهادي هاشم فتح لنا آفاقاً لقيت استجابة لدي؛ فأنا درست العبرية وعلى نحو معمَّق في التحليل المقارن، واقترح مجموعة كتب، واقتنيتها تباعاً، فقد بدأت أدرِّس في المدارس وأحصِّل بضع مئات من الليرات في السنة، فاستفسرت عن مسألة في اللغات السامية كما كان الاصطلاح آنذاك، فقال الأستاذ: أُلقِيَتْ محاضرة في المركز الثقافي في (أبو رمانة) حول الموضوع ، فاذهب واطلع عليها، فهرعت إلى المركز الذي كنت أرتاده وأستعير منه الكتب منذ سنوات، ولكن لم أجد نص المحاضرة، فأعطاني مدير المركز اسم الأب المحاضر لأسأل عنه في حي باب توما لعلي أجده في واحدة من الكنائس أو الأديرة حيث مقره.. كان يوماً ربيعياً شمسه ساطعة، فقاربت حرارتها أوائل صيف مع حركتي بين الشوارع والحارات أتنقَّل وأطرق الأبواب، وتأتيني الإشارة بالاتجاه إلى اليسار، وإلى اليمين في أماكن لها طابعها العمراني المحبَّب؛ وأمرُّ أمام مكتبة شاشاتي بكتبها الفرنسية لغتي الأجنبية الأولى التي جاورتها الإنكليزية ثانية، وفي طرف لمحت العمارة التي يسكنها زميلي إيليا حيث زرته واطلعت على نسخة الأسرة من الكتاب المقدَّس؛ وهي كتاب ضخم الحجم من الطبعات القديمة، وتأملت فيه الإصحاح العاشر من سفر التكوين، الذي يُذْكَر في دراساتنا اللغوية، وأخيراً انفتح باب دير ووجدت الأب صاحب المحاضرة الذي منحني فرصة حوار حول جوانب الدراسة، وعدت أحمل المحاضرة وكتابين استعرتهما من مكتبتهم، وكانت لي عودة بعد أسابيع مع ما استعرته

فكنت أتأمل الحارات المرصوفة ببلاط من الأحجار النارية السوداء كما في شوارع وأسواق كسوقي الحميدية والبزورية وحارات دمشقية تنشر عبق الأيام الجميلة والمتجددة، وستكون لي جولة مقاربة في القاهرة عندما تعذَّر عليَّ الحصول على واحد من أجزاء (كتاب الشفاء) لابن سينا في المكتبات، فقد طبع منجَّماً وتفرقت أجزاؤه، فلم أجد عوناً إلا عند د. عبد العزيز الأهواني الذي حمَّلني توصية إلى الأب جورج قنواتي الذي شارك في تحقيق أجزاء من(الشفاء) في دير الآباء الدومنيكان في طرف مصر الجديدة لأستعير ذلك الجزء الهام والضروري لإنجاز البحث في رسالة الماجستير، من مكتبة الدير الحافلة والشهيرة بين مراكز البحوث، فكانت رحلة بالمترو والسير مسافات في جوانب لم أصل إليها وأنا أسكن في الجيزة والدقي على الضفة الغربية للنيل، ولوالتفت إليَّ المارة لرأوا أني كنت أمسك الكتاب بكلتا يدي في طريق العودة.

تداخلت ثلاثة عناوين لمشروعات رسائل دكتوراه، فرأى قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة أن نجتمع نحن الثلاثة أصحابها لنضع الحدود المميزة بين فصول الأعمال المقترحة.. كنا معيدَيْن من سورية وزميل معيد من جامعة القاهرة، وبعد هذا التنسيق اشترط عليَّ أستاذي د. عبد المنعم تليمة ومجلس القسم أن أدرس المراجع باللغة الأجنبية لمتابعة البحث؛ لأن الدراسة الدلالية التي اعتزمت القيام بتطبيقات عليها جديدة ولم يسبق الخوض فيها بشكل علمي متكامل، وكان التصور سفري وإقامتي لسنة في باريس أتمكَّن من اللغة وأصطحب المراجع وأدارس بعض الأساتذة هناك.. كانت أمنية تكتنز بداخلها سرَّاً آخر.. ذلك هو المسرح الذي سأقترب منه أكثر في مدينة للثقافة والفنون أحفظ الأماكن والعناوين فيها من سنوات بعيدة، ولكن الرياح لم تكن مواتية فجامعة حلب لم تر ذلك ضرورياً! ولم تمنح نفقات دورات معمَّقة للغة

الفرنسية في القاهرة، وكان الزمن محدوداً فالإيفاد بقي منه سنتان، فاستعدت رحلات البحث والسعي وراء الكلمات فاشتريت معجم اللغة الفرنسية، وكانت مكتبة هاشيت التي تطل على ميدان طلعت حرب في الجانب الأيمن لا تزال تحفل بالمراجع الفرنسية، فحصلت على المطلوب في علم اللغة العام وفي علم الدلالة وفي السيميائية واستجمعت رصيدي من الفرنسية، في جلسات ساعات متواصلة أقرأ وأستوعب المنهج وأستعين بالإنكليزية لتفكيك أمثلة وشواهد، وكذلك نفعني معجم كنت وجدته على سور الأزبكية يقابل بين الفرنسية والإيطالية وهي الأقرب إلى اللاتينية التي صادفتها في شواهد البحوث الدلالية..كان هذا الشرط العلمي أساس الإنجاز الجديد في الدراسات الدلالية العربية، وتفتَّحت معه آفاق واسعة.. ولم أتوقّف بعدها عن التقاط الحلقات المضيئة في المسار العلمي والثقافي، فأسعى نحوها، وقد غدت صفحات إلكترونية وعوالم لا حدود لها..

❁❁❁