

العدد
٤١

قوافل

QAWAFIL

ذو الحجة ١٤٤٤ هـ - يوليو ٢٠٢٣ م

مجلة أدبية فصلية - تصدر عن النادي الأدبي بالرياض

تقرأ:

- آمنة يوسف
- أحمد عبيد
- أحمد قيسي
- أحمد هروي
- أحلام غانم
- أروى الحكيم
- أسامة حمدوش
- أماني العربي
- بنعيسى النية
- بورجا مريم
- حفيظ اسليماني
- ردينة إدريس
- رشيد الخديري
- زكية مجدوب
- سارة الزبيري
- سالم عبيد
- سعاد أشوخ
- سعيد بوعيط
- عائشة الفزارية
- عبد الرحمن العكيمي
- عبد الغاني الزردي
- عبد القادر بوزوجة
- عبد القادر سلامي
- عبد الكريم الصواف
- عصام دكاك
- محمد الأمين
- محمد بوشئلة
- محمد القطيبي
- محمد محيي الدين
- محمد الناجي
- مشاري المشاري
- مصطفى أمخشون
- مصطفى يعقوب
- مطيران العنزي
- هشام أركيص
- وضحة الشمري



ملف العدد: الصحراء في الرواية العربية

شروط النشر

- ◆ أن تكون المادة غير منشورة من قبل ورقياً أو شبكياً، وغير مقدمة إلى النشر حين إرسالها إلى **قافل**.
- ◆ أن تكون حجم الدراسات ما بين ١٥٠٠ و ٣٠٠٠ كلمة تقريباً ، وأن تكون الحواشي في آخرها.
- ◆ أن ترسل المواد عبر البريد الشبكي أو في قرص سي دي (CD).
- ◆ أن تكون المادة المترجمة متاحة للنشر ، ودون الالتزام لمنشئها بأي حق، وعلى المترجم التأكد من ذلك قبل إرسالها إلى المجلة.
- ◆ أن مواد العدد ترتب وفق أمور فنية؛ لعللاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة.
- ◆ الأولى أن تكون المواد مكتوبة بخط Axt Manal.

التوزيع الداخلي

الشركة الوطنية للتوزيع

التوزيع الخارجي

المركز الثقافي العربي - بيروت - لبنان
ص.ب ٥١٥٨ - ١١٣ ، الحمراء - شارع جان دارك
بناية المقدسي
هاتف: ٠١٧٥٠٥٠٧ - ٠١٣٥٢٨٢٦

سعر النسخة : عشرة ريالات

qawafilmag@yahoo.com

qawafil30@gmail.com

بأقلام النخبة



العدد
٤١

قوافل

QAWAFIL

ذو الحجة ١٤٤٤ هـ - يوليو ٢٠٢٣ م

مجلة أدبية فصلية - تصدر عن النادي الأدبي بالرياض

المشرف العام
رئيس النادي الأدبي بالرياض
أ.د. صالح المحمود

رئيس التحرير
د. محمد القسومي

سكرتير التحرير
خلود علوش

هيئة التحرير
د. سالم السميري
د. منى المالكي

التصميم والإخراج
عبد الفتاح سليمان محمد

المملكة العربية السعودية
الرياض / الملز - شارع ابن زيدون
المتفرع من شارع صلاح الدين (الستين)
ص.ب : ٨٥٣١ - الرياض ١١٤٩٢
الهاتف: ١١٤٧٨٤٣٢٧ - ٠٠٩٦٦
الفاكس: ١١٤٧٨٧٢٤٦ - ٠٠٩٦٦
رقم الإيداع ١٤/٠٠٦٣
ردمك ٠٠١٦ - ١٣١٩



البريد الإلكتروني: qawafil30@gmail.com
qawafilmag@yahoo.com

Qawafil Literary & cultural Periodical

Riyadh Literary club

ISSN: 1319-0016

P.O.Box: 8531 Riyadh:11492 Saudi Arabia

لوحة الغلاف:
(مثلثات الألوان)
للفنان:
عبد الفتاح سليمان

ألف الكلام: (رئيس التحرير) (٤)

مقالات:

- (٦) الإنسان في الفكر الفلسفي (د. بنعيسى النية)
- (١٠) الإنسان في فلسفة فيورباخ (د. عبد الغاني الزردي)
- (١٤) السعادة (قراءة مايك مارتين) (بورجا مريم)
- (٢٠) الإيدولوجيا (المفهوم والتاريخ) (محمد القطيبي)
- (٢٤) مصطلح (الأدب السعودي) : حدوده وإشكالاته (سارة عبد الله الزيري)
- (٢٨) بلاغة السخرية الاجتماعية (د. أحمد بن محمد عبيري)
- (٣٢) الحداثة بين شاعرين (أدونيس ومحمود درويش) (عصام دكاك)
- (٣٨) تأويلية النص (سؤال المنهج وفاعلية التلقي) (رشيد الخديري)
- (٤٠) البلاغة في ضوء اللسانيات الإدراكية (الاستعارة نموذجاً) (ردينة أحمد إدريس)
- (٤٦) قصيدة منسية من ديوان الشعر السعودي للشاعر أحمد الغزاوي (مصطفى يعقوب عبد النبي)
- (٥٢) المرأة في الأدبيات العربية المعاصرة (من قاسم أمين إلى نزار قباني) (أسامة حمدوش)

دراسات:

- (٥٨) تعددية الحبيب عند فدوى طوقان (أروى بنت أحمد الحكمي)
- (٦٨) الجسد في الشعر العربي المعاصر (رؤى صوفية) (محمد محيي الدين)
- (٧٦) شعرية السرد في قصيدة (فاتحة) للدكتور عبد العزيز المقالح (أ.د. أمينة يوسف)
- (٨٦) جماليات المكان في ديوان (لابة غسان) للشاعر د. أحمد التيهاني (سالم عبيري)
- (١٠٠) تجليات الصمت في الخطاب السردي رواية (ساق الغراب) ليحيى امقاسم نموذجاً (د. مطيران بن علي العنزي)
- (١١٤) انفتاح الرواية الخليجية على سير المتصوفة (موت صغير، لمحمد علوان أنموذجاً) (عبد الكريم الصواف)
- (١١٨) ومضات من التعايش بين المسلمين والأقليات بالأندلس: رواية (زينة الدنيا) لحسن أوريد أنموذجاً (زكية مجدوب)

بين دفتي كتاب:

- (١٣٠) عرض كتاب (خطاب الهويات الحضارية من الصدام إلى التسامح) (مصطفى أمخشون)
- (١٣٤) قراءة في كتاب (فضاءات نقدية بين النص الأدبي واللوحه التشكيلية) (د. أحمد هروبي)
- (١٣٨) مستويات الدرس اللساني عند جوزيف فندريس: قراءة في كتاب (اللغة) (أ.د. عبد القادر سلاوي - د. عبد القادر بوزوجة)
- (١٥٢) مصادر قوة العرب في رأي (غوستاف لوبون) (د. حفيظ اسليماني)

حوار

- (١٥٦) حوار مع الروائي عبدالرحمن العكيمي عن روايته (توارت بالحجاب) (حوار: أعلام حادي)

إبداع:

- (١٦٠) سراب (سعاد أشوخي)
- (١٦٣) الهائف الأخير (هشام أركي)
- (١٦٤) مقامات شتى (أحمد يحيى القيسي)
- (١٦٦) للحب زمن آخر.. (أعلام حسين غانم)
- (١٦٨) تاريخ الأرق (أمني العربي)
- (١٧٠) وتر الغرام (عائشة بنت حسن الغزارية)

ملف العدد:

- (١٧٢) السرديات وسردية رواية الصحراء (محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم)
- (١٧٦) المخيال الصحراوي في الرواية العربية الحديثة (إبراهيم الكوي أنموذجاً) (د. سعيد بوعيطه)
- (١٨٤) عتبة العنوان الصحراوية في الرواية السعودية (د. مشاري بن محمد المشاري)
- (٢٠٦) بين الروائي والجبل (حضور الجبل في أعمال أحمد التوفيق)، (محمد صلاح بوشنتل - محمد المهدي الناجي)

باء الكلام: القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية (عتبة العنوان وإشكالية التعيين الأجناسي) (د. وضحى الشمري) ... (٢١٠)

ألف الكلام

رئيس التحرير

يعد المكان أحد العناصر المهمة التي يقوم عليها النص السردى؛ فهو عنصر فاعل، ذو أثر في افتتاح الرواية وفي معمارها الروائي؛ لارتباطه بالعناصر الأخرى، فالأحداث تجري فيه، والشخصيات تتحرك وتتجاوز فيه، والزمن يحتاج إلى مكان يحل فيه، بل إن فعل السرد يأتي متلبساً بالمكان والزمان؛ إذ لا يمكن أن نتخيل قيام عنصر من هذه العناصر دون فضاء يحتويه.

والمتابع للرواية العربية، يلحظ اهتمام الكتاب بفضاء المدينة الذي أخذ - تبعاً لذلك - النصيب الأكبر من اهتمام النقاد. ولا شك في أن قلة حضور المكان الصحراوي في مدونة الرواية العربية؛ من أهم الأسباب في تأخر النقاد عن اكتشاف الملامح الجديدة التي يمكن أن تمنح الرواية العربية هوية، تتأى بها عن مرحلة الانبهار بالرواية الغربية، وتخلصها من محاكاة فضائاتها.

ومما يساعد على ذلك الاحتفاء بالصحراء، وتجسيد عوالمها، واستثمار فضائاتها الملهمة؛ لخلق الخصوصية العربية التي نصبو إليها؛ فالصحراء -مثلاً- معين لا ينضب من الرموز التي تثري العمل الروائي بالرؤى الفكرية والسياقات الثقافية المختلفة.

والحقيقة أن استثمار الفضاء الصحراوي، بدأ في أدبنا العربي في وقت مبكر، ثم بقي جانباً مهمشاً لدى كثير من الروائيين العرب الذين أخذتهم المدينة بمعالمها ومشاهدها المختلفة.

وتعد رواية (فساد الأمكنة) لصبري موسى أول رواية عربية – على حسب علمي- تبرز للمكان الصحراوي هوية مختلفة؛ إذ جعلته غاية فنية، فمنحته حضوراً ثقافياً وأسطورياً، فأصبح المكان الصحراوي في هذه الرواية أساساً في بناء العمل الروائي، وليس مسرحاً للأحداث فحسب. وقد بدا فيها شغف الكاتب بالمكان الصحراوي؛ إذ لم يكتف بوصف الصحراء وصفاً خارجياً، بل عبّر عن نبضها وتفاعل الإنسان معها.

ولا يمكن أن يجري الحديث عن الصحراء في الرواية العربية دون ذكر الكاتب الكبير إبراهيم الكوني الذي أخلص للصحراء، حين استنطق معالمها، وحرك سكونها، منطلقاً في فضائها؛ لبناء عالمه الروائي المختلف.

وسأتي في ملف هذا العدد حديث عن تجربة الكوني، عنوانه (المخيال الصحراوي في الرواية العربية الحديثة: إبراهيم الكوني أنموذجاً)، كما يتناول الملف (السرديات وسردية رواية الصحراء)، و(بين الروائي والجبل: حضور الجبل في أعمال أحمد التوفيق)، و(عتبة العنوان الصحراوي في الرواية السعودية).

نرجو أن يكون هذا العدد من (قوافل) قد حقق – مع ما سبقه من أعداد – ما يتطلع إليه القارئ الكريم، إذ كنا نعمل وآملنا تسمو إلى أن يبتهج المتلقي بمادة شائقة، لا تقف عند اتجاه واحد، أو فن واحد، جاعلين هدفنا جودة المادة، مراعين اختلاف الذائقة الأدبية من قارئ إلى آخر.



الإنسان في الفكر الفلسفي

د. بنعيسى النية - المغرب

شغلت أزمة الإنسان اهتمام الفلاسفة والمفكرين على مر العصور، فمنذ بدء الخليقة كان الإنسان عرضة لأزمات متلاحقة، تدخلت في رسم حركة الوجود الإنساني، حيث كان لها تداعياتها السلبية والإيجابية على الواقع، وإذا كانت الدراسات التي عنيت بمشكلات الإنسان قد اتجهت في البداية إلى دراسة الخارج، أي: نحو العالم المادي، فإن التركيز في الأزمنة الحديثة قد تحول إلى طبيعة الإنسان نفسه الذي أصبح محور البحث الفلسفي.

أزمة الإنسان في الفكر الفلسفي:

تعد مشكلة الإنسان المشكلة الفلسفية الرئيسة التي شغلت اهتمام المفكرين على مر العصور، فمنذ قديم الزمان، كان الاهتمام منصباً على دراسة الحياة الإنسانية وماهية طبيعة الإنسان، وعلاقته بنفسه وبالأخرين؛ لكون الفلسفة تشكل رؤية عقلانية للعالم، وبالتالي فهي تعد نظرة نوعية، تركز على استقصاء مكانة الإنسان وإمكاناته التي تؤهله لمسيرة الوجود الإنساني.

فالفلسفة الإغريقية ركزت على عرض أزمات الإنسان في حركة الوجود، ويعد (هيرقليطس) أحد الفلاسفة الذين ركزوا على دراسة الواقع الإنساني، حيث اهتم بدراسة ظاهرة التشيؤ وانعكاساتها على الإنسان.

ويؤكد (هيرقليطس) على أن المأساة الكبرى للإنسان تكمن في النائم، فالنائمون هم المتشيئون الذين يجردون العالم من حقيقته الجوهرية (التشيؤ: هو أن العلاقة الاجتماعية بين الناس تتخذ شكلاً خيالياً من العلاقة، فتصبح وكأنها علاقة بين الأشياء ومن ثم يعامل الناس، كالأشياء).

فظاهرة التشيؤ هذه، تحول الصفات الإنسانية إلى أشياء جامدة. واتخاذها لوجود مغاير ومستقل يختلف في مزاياه وصفاته عن الواقعي والمألوف في الجانب الإنساني؛ لذلك فلا عجب أن نجد (هيرقليطس) قد رفض أن يكون نطقاً جزئياً وفعلنا فعلاً جزئياً؛ لأن هذا من شأنه أن يحول العلاقات الإنسانية بين البشر إلى علاقات بين أشياء.

أما (سقراط) فقد اهتم بتعريفات للمفاهيم الأخلاقية كالاعتدال والصداقة والشجاعة، وركز على ضرورة اكتساب المعرفة؛ كي لا يرتكب الإنسان الخطيئة بسبب الجهل، فالخير هو المعرفة.

إن أزمة الإنسان عند (سقراط) هي في حقيقتها أزمة فكرية، إذ إن حقيقة الوجود لا يمكن

لها أن تتكشف إلا عن طريق العقل المضاء بالمعرفة، والذي يولد لدى الإنسان حالة الإيمان بالمثل والقيم الإنسانية السامية التي يتطلب تحقيقها الشجاعة في طرح الأفكار الفلسفية. لقد وضع (سقراط) العقل فوق العادات، وذهب إلى أن كافة الأمور في المجتمع تخضع لقوانين عامة، ولا يستحق الإنسان أن يكون جديرًا بإنسانيته إلا عندما يسعى للوقوف على القوانين العامة؛ لارتباطه بما يحيط به. وقد أكد على أن العقلانية مبدأ جوهري في الوجود الإنساني؛ وهذا جعل ممثلي الطبقة السائدة يشعرون بأن العقل يمكن أن يغدو سلاحًا رهيبًا موجهاً ضدهم، فكان موت (سقراط) هو إعلان عن حق الإنسان في حرية الفكر، لذلك حاول أن يقتنع أتباعه بأن لا يكون الموت موضع خوف، لا سيما عندما يكون نتيجة لمبادئ الالتزام بالخير نحو الإنسان.

إن سقراط قد وصل بالعقل إلى القيم المطلقة في مجال الأخلاق، وهذه الأخلاق اتخذت من الفضيلة التي تقوم على العلم مرتكزًا أساسيًا لها، وإذا كان سقراط قد نظر إلى الطبيعة البشرية بأنها تتكون من الجسم والعقل الذي يسيطر على دوافع الحس ونزواته، فإن الإنسان قد تكون من الروح والجسد معًا، فالروح هي الجزء الذي يجعل الكائن الحي إنسانًا، وتكمن وظيفتها في اكتساب المعرفة الحقة، فإذا حصل المرء على المعرفة كان فاضلاً، وإذا بقي في حالة من الغباء والجهل أصبح رذيلًا وشريرًا، والإنسان يريد الخير دائمًا ويهرب من الشر بالضرورة؛ وعلى ذلك فالفضيلة علم والرذيلة جهل.

فالقيمة الكبرى لسقراط، تتمثل في دفاعه عن العقل بوصفه المثل الأعلى الذي يمكن أن يجعل سلوك الإنسان سلوكًا إيجابيًا، فالشرير يسلك طريق الشر؛ لجهله طريق الخير والفضيلة التي من شأنها أن تحقق السعادة للفرد والمجتمع.

جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة في الفكر الفلسفي:

إن الفكر اليوناني القديم قد نفر من الآلة، فاخفت من حياة الناس، ويرى اليونانيون أنه إذا كانت الآلة تحل محل اليد البشرية في محاربة العدو، فما قيمة الشجاعة إذن؟ وكذلك أدركوا خطر البطالة الذي يتولد عن التوسع في استخدام الآلة، والأهم من ذلك أن اليونانيين لم يشعروا بالحاجة إلى الآلة؛ نظرًا إلى شيوع نظام الرق الذي يهيئ الإمكانيات للاعتماد على الجهد البشري والاستغناء عن الآلة.

لذلك دافع كل من (أفلاطون) و(أرسطو) عن نظام الرق الذي تأصل في حياة اليونانيين في ذلك العصر، وحاولت فلسفتهم تقديم المبررات العقلية لبقائه، منطلقين في ذلك من أن الرجل لا يليق به ممارسة الأعمال اليدوية، وإنما ينبغي له الانصراف إلى التأمل بالعقل المحض، وإلى النشاط الروحي الصرف الذي لا تربطه بالمادة أدنى صلة.

ومما يفسر حالة التعثر في الاهتمام بالآلة عند الإغريق القدماء هو أن فكرة استخدامها تنطوي على اهتمام مفرط بالعالم المتغير، وتحط من قدر الإنسان الحر الذي ينبغي أن يترفع عن الاتصال بالأمور المادية، إلا أن ذلك لم يمنع من اعتماد الآلة في بعض المجالات؛ ففي كتاب الجمهورية، تحدث (أفلاطون) عن بعض الآلات اليدوية التي يستخدمها اليونانيون القدماء في حياتهم العملية، وذهب إلى أنه لا يمكن تشذيب أغصان الكرمة بسكين أو بآلة حادة، فلا يوجد آلة تحسن تشذيب الأغصان كالمقضاب المصنوع خصيصًا لهذا النوع من العمل.

لقد جعلت الآلات البشرية المجتمع اليوناني في غنى عن الآلات الميكانيكية، ومع ذلك فلم يتوان (أرسطو) عن الإعلان بأن المدينة المثلى ينبغي ألا تجعل من الصانع مواطنين

فيها، وأن المهنيين لا تتعدى وظائفهم إشباع الحاجات المنحطة لدى الإنسان؛ ولأن المهنة عند اليونانيين القدماء أصبحت مرادفة لمعاني الانحطاط والتدهور الأخلاقي؛ وهذا ما يفسر موقف أفلاطون المعادي لكل ما له صلة بالعمل المادي بوصفه لا يعمل على تشويه البدن فحسب، وإنما يشوه الروح أيضاً.

إن العقلية الإغريقية القديمة قد بقيت مسيطرة على الموقف السلبي من الآلة التي شكلت قوة معادية لحياة الإنسان الروحية، ونسي دعاة تلك العقلية أن الطبيعة ظلت تقهر الإنسان؛ لأنه لم يحاول السيطرة عليها بالاختراع التكنولوجي.

ولم يكن الفكر الفلسفي الحديث بمعزل عن دراسة جدلية العلاقة بين الإنسان والآلة، محاولاً بذلك رصد تأثيرها على حياة الأفراد والمجتمعات، وإذا كانت الفلسفة القديمة فلسفة تأمل نظري بحث، فإن الفلسفة الحديثة جاءت ممهدة لعصر التصنيع، فقد نزعت عقلانية القرن السابع عشر إلى وضع الإنسان داخل إطار الطبيعة، وبذلك أسقطت كل ما هو غيبي في الكون، وأطاحت في الوقت نفسه بجانب كبير من العقيدة المسيحية، مؤكدة قدرة العقل الإنساني على فهم الكون وتفسير حركته بشكل عقلاني.

ويعد (فرانسيس بيكون) مؤسس المادية الجديدة والعلم التجريبي، وهو من أوائل الفلاسفة الذي يدعو إلى اتخاذ العلم سبيلاً إلى الارتقاء بحياة الإنسان العملية، وذلك حينما ذكر أن الغرض من التعليم هو زيادة سيطرة الإنسان على الطبيعة من خلال توجيه العلم وجهة جديدة، يربطه بتطور الصناعة.

وقد وقف (بيكون) بين ثقافة العصور الوسطى والعلم الحديث، ليؤكد من خلال فلسفته ضرورة التطبيقات العملية من أجل النهضة الجديدة التي من شأنها العمل على تقدير مظاهر الكون المحيطة بالإنسان، وهو بذلك ينطلق من أن هدف العلوم الأسمى، يكمن في إثراء الحياة الإنسانية بالاكشافات العلمية التي من شأنها رفع المستوى المعيشي للإنسان وتطوير المجتمع.

ولم يغفل الفيلسوف الوجودي (نيتشولاي برديائيف) في فلسفته الحديثة عن الآلة، حيث تحدث عنها في معرض حديثه عن أشكال العبودية التي يعيشها الإنسان، وقد أكد على أهمية الحركة بالنسبة للإنسان؛ كونها تعود بالخير على الإنسانية جمعاء.

ويرى (برديائيف) أن الحضارة والصناعة تستعبدان الإنسان، وتثقل كاهله تعقيدات الوجود وتعدد الأشياء وتنوعها، وقد أصبحت مسألة استعباد الإنسان للآلة من أهم المشكلات المعاصرة؛ ذلك أن الحياة بلغت سرعة جنونية في حركة الزمن، حالت دون استجابة الإنسان لها، فممارسة التفكير الهادئ والاستغراق في التأمل من الأمور اللازمة للشخصية الخالقة، ولكن السرعة التي يفرضها عصر الآلة، تكاد تجعل التأمل متعزراً، لذلك فمن الضروري ألا يمكن الإنسان الآلة من السيطرة والاستحواذ عليه، لا سيما أن الإنسان هو مبدع الأفكار وخالق النظم والقيم الاجتماعية التي ترقى بالبشرية إلى الأفضل.

الإنسان ومشكلة الاغتراب في الفكر الفلسفي:

لقد لعبت مشكلة الاغتراب دوراً هاماً في الفكر الفلسفي، ولم يخرج الاغتراب عن كونه إشارة لغربة الإنسان عن جوهره، وابتعاده عن المقام الذي ينبغي أن يكون فيه، ويمكن إدراك بذور فكرة الاغتراب في بحث (سقراط) عن ذاته وحواره مع السفسطائيين الذي كشف عن اغترابه، قياساً إلى ذرائعهم المعرفية، ليدفع حياته ثمناً لذلك الاغتراب، كذلك نظرية

(أفلاطون) عن الروح في الجسد البشري، وفي الأفلاطوني عن الأشياء، بوصفها شكلاً فاسداً للمثل المتعالية.

ويستطيع المتأمل لنظرية المثل الأفلاطونية أن يلمح في ثناياها جذور المفهوم الديني للاغتراب، بوصفه انفصلاً عن الله بفعل السقوط، فلقد كان السقوط للنفس -في رأي أفلاطون- حياة قبل الحياة، هي حياتها في صحبة الآلهة من عالم المثل إلى عالم البدن، فالنفس اغتربت عن الآلهة حينما سقطت في الخطيئة.

لقد حاول (أفلاطون) من خلال محاوراته إشاعة جو من التأمل والبحث عن الحقيقة في محاولة لتجاوز اغترابه، من منطلق أن الأصل في الاغتراب، يكمن في جهل الإنسان بحقيقة وجوده الذاتي.

ويمكن رصد فكرة الاغتراب في الفكر الفلسفي الحديث عند أصحاب العقد الاجتماعي (هوبز ولوك وروسو)، حيث أخذ مفهوم الاغتراب في نظريتهم بُعداً قانونياً، إذ الفكرة المحورية التي تدور حولها أفكار هذه النظرية تكمن في أن إقامة مجتمع مدني يستلزم بالضرورة تنازل الأفراد عن حقوقهم الطبيعية للمجتمع أو للجماعة السياسية الحاكمة، وذلك في إقامة مجتمع سياسي.

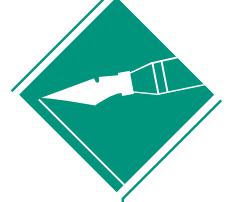
ف(توماس هوبز) يرى أن الاغتراب فعل إرادي حر؛ لأن الفرد يكون بينه وبين السلطة الحاكمة عقدًا اجتماعيًا، يمكن أن يحقق للفرد الرغبات الممكنة وغير الممكنة، وهذا العقد الاجتماعي، جاء نتيجة فعل غير إرادي، فهناك قوانين مرفوضة شكلاً ومضموناً من قبل الإنسان، بوصفها لا تلبي حاجاته ورغباته.

أما (لوك) فيرى أن الدولة تخدم هدفاً وتنتج نحو غاية، وهي لا تظهر كنتاج طبيعي، بل يستلزم وجودها تبريراً أخلاقياً، فلكل فرد حقوق معينة حتى ولو لم تكن هذه الحقوق معترفاً بها في الواقع، والحرية الطبيعية للإنسان أن يكون متحرراً من أي قوة فائقة على الأرض، وألا يكون تحت إرادة أو سلطة فرد، فهو إنسان مجرد من أي انتماء طبقي، ولا يتحدد وضعه أو ثروته أو نفوذه أو قدرته مسبقاً بأي قوة خارجية، وهذه الحالة من تكافؤ الفرص لا تلغي الفردية، وإن كانت تلغي الفروق الطبقية. وهي تؤسس في حقيقتها للحق والعدل والمساواة بين أفراد المجتمع.

أما (جان جاك روسو) فقد استخدم مفهوم الاغتراب بشكل مباشر، حينما ربطه بقيام الإنسان ببيع نفسه وتسليمها لإنسان آخر، بحيث يجعل من نفسه عبداً له؛ لذلك كان لـ(روسو) موقفه النقدي من العلاقات الطبقية الإقطاعية والنظام الاستبدادي، وأيد الديمقراطية والبرجوازية والحرية المدنية والمساواة بين الناس على اختلاف أصولهم.

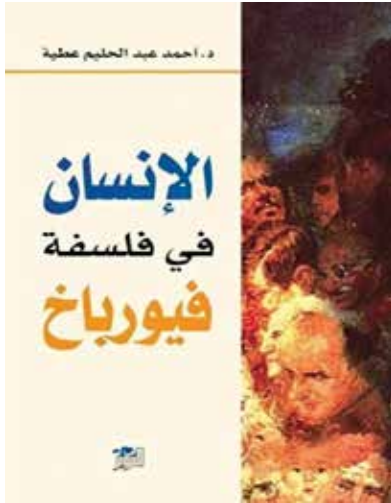
ويعد الاغتراب الجنسي عاملاً مشتركاً في كل أنواع الاغتراب، وهو يؤصل الاغتراب في الحياة الإنسانية، وقد ينشأ هذا الشكل من الاغتراب نتيجة لحالة الاختلاف التي يعيشها الإنسان عن غيره من أبناء الجنس البشري، التي تسببها عدة عوامل من بينها: الجنس واللون ودرجة القرابة.

لا ندعي هنا أننا قد سيرنا كل أغوار حضور الإنسان في الفكر الفلسفي، وإنما هي إشارات محفزة للبحث في هذا الموضوع المتشعب، المتشاك الذي من دون شك في أنه سيبيرز الصورة الكاملة لتناول الفلسفة للكائن الإنساني.



الإنسان في فلسفة فيورباخ

د. عبد الغاي الزردي - المغرب



يقول أحمد عبد الحليم عطية في مقدمة كتابه (الإنسان في فلسفة فيورباخ): إذا كانت الفلسفة ترتبط أساساً بالإنسان، بتاريخ الجنس البشري، فإن فلسفة فيورباخ - بناءً على ذلك - تعد علامة بارزة في تاريخ الفلسفة، فهي نقطة تحول بين فلسفة هيغل والمثالية الألمانية والفلسفات المعاصرة التي تجعل الإنسان محوراً لها. وتظهر هذه النزعة الأنثروبولوجية في مقالاته (ضرورة إصلاح الفلسفة)، حيث يفرق بين فلسفة جديدة، تدخل نطاق الزمان

المشترك مع الفلسفات السابقة، فلسفة تتخذ مادتها من تاريخ الفكر البشري الذي قدمه الفلاسفة طوال تاريخ الفلسفة، وفلسفة أخرى، لا تلقي بالأل لتاريخ الفلسفة، بل تتجه مباشرة إلى حياة الناس.

إن البداية الحقيقية إذن، هي الإنسان لا العقل المجرد، هي الحياة لا التفكير، هي تأكيد الواقع مقابل الفكر، والعيني مقابل المجرد. وأهم هدف حققته فلسفة فيورباخ أنها رفضت لأول مرة - قبل كيركجورد وقبل وليم جيمس - شمولية المذهب الهيجلي من أجل الإنسان، وأظهرت أن الوعي الكلي إنما هو وعي الإنسان، وأن الإنسان هو الحقيقة الواقعة وليس (أنا) كانط وفتشه ولا مطلق هيغل. والقضية الأساسية التي يؤكد عليها فيورباخ دوماً في كل كتبه هي إنكار الخيال اللاهوتي؛ للتأكيد على الجوهر والأصل الإنساني.

ازدواجية الطبيعة البشرية:

إذا كان مقصد فيورباخ أن يجعل الحديث في الدين، يدور حول الإنسان بعد أن كان محوره الله، وأن يبين أن الموضوع الحقيقي والوجود الحقيقي الذي يبحثه ويهتم به هو الإنسان، فإن ذلك يرجع في اعتقاده إلى أن الإنسان هو منطلق الدين نفسه: «إن الدين لا يعتقد بشيء آخر سوى حقيقة وقداسة الطبيعة البشرية».

ولنا أن نتوقف هنا للسؤال عن ماهية هذه الطبيعة البشرية عند فيورباخ، تلك التي أفاض في الحديث عنها في مقدمة (جوهر المسيحية). والإجابة الأكثر شيوعاً هي (الوعي) الذي يميز الإنسان عن الحيوان. إن ما يميز الإنسان ليس مجرد الوعي، ولكن حقيقة أن الإنسان موجود كلي، غير متناه، ولا مقيد، بل حر؛ لأن الكلية وعدم التحديد والحرية، لا يمكن فصلها. وهذه الحرية لا توجد في قدرة خاصة في الإرادة مثلما لا تكمن الكلية في قوة خاصة من قوى التفكير في العقل، فهذه الحرية وتلك الكلية تمتد عبر الوجود الكلي للإنسان.

وإذا كان الوعي هو ما يميز الإنسان من الحيوان، فإن الوعي هنا، لا يقصد به الوعي المحدود أو الوعي الفردي؛ لأن الوعي يعني أيضاً الإحساس بالنفس أو بالذات كفرد، والتميز بالحواس، وإدراك الأشياء الخارجية، والحكم عليها، طبقاً لإشارات محسوسة واضحة، وهذا أمر لا يمكن إنكاره في الحيوان. ولكن الوعي بمعناه الديني، يدل على شيء آخر؛ إذ لا يوجد إلا عند الكائنات التي تعتبر نوعها وطبيعتها الجوهرية موضوعاً لفكرها، وهي الكائنات البشرية، فالحيوان في الواقع يعي ذاته كفرد؛ ولذا فإن لديه الشعور بذاته كمركز لإحساسات متتابعة، ولكنه لا يعي نوعه، ومن ثم ليس لديه ذلك الوعي الذي نتحدث عنه.

أما في الإنسان حيث يوجد هذا الوعي، توجد قدرته على العلم؛ فالعلم هو التعرف على (النوع). في حياتنا الخاصة لنا علاقة بالأفراد، أما في العلم، فإن لنا علاقة بالنوع، فالكائن الذي يمثل نوعه، وطبيعته موضوع لفكره هو فقط الذي يمكنه أن يجعل الطبيعة الأساسية للكائنات الأخرى موضوعاً لفكره، ومن هنا كان للحيوان حياة واحدة، أما الإنسان فله أكثر من حياة، بل إنه في الحيوان تتساوى حياته الداخلية والخارجية، أما الإنسان فله حياته الداخلية وحياته الخارجية. والحياة الداخلية هي التي تتعلق بنوعه وطبيعته بصفة عامة، متميزة عن فرديته، أما الحيوان فلا يستطيع ممارسة أية وظيفة لها علاقة بنوعه، ولا أن يستعين بفرد آخر غير ذاته، عكس الإنسان الذي يؤدي وظائف الفكر والكلام دونما فرد آخر، هذه الوظائف تدل على وجود علاقة بينه وبين الآخرين، فالإنسان هو (أنا) و(أنت)، إذ يمكنه أن يضع نفسه مكان إنسان آخر.

ما هي إذن طبيعة الإنسان الذي يعي عن طريقها؟ وما هو التمييز النوعي للإنسان، أي: ما يميز تلك الطبيعة الإنسانية؟

يعطي لنا فيورباخ تحديداً ذا مغزى، حيث يحدد طبيعة الإنسان الواعية في ثلاثة قوى أساسية، هي: العقل والإرادة والوجدان. قوة الفكر، وقوة الإرادة، وقوة العاطفة تنتمي جميعاً

إلى الإنسان الكامل **Complate man** ، الأولى هي نور العقل، والثانية طاقة الشخصية، والثالثة هي الحب. وهذه القوى كمالات الوجود الإنساني. بل أكثر من ذلك، إنها الكمال المطلق للوجود، فالإرادة والحب والتفكير، تمثل أسمى القدرات، فالإنسان وجد ليفكر ول يحب وليريد، فنحن نفكر من أجل التفكير؛ لكي نكون أحراراً، فالوجود هو الوجود من أجل التفكير والحب والإرادة، هذا وحده هو الحقيقي والكامل والإلهي الذي يوجد من أجل ذاته، فالثالوث المقدس في الإنسان، يسمو فوق الإنسان الفردي يمثل وحدة العقل والحب والإرادة.

هكذا يؤكد فيورباخ على أن الحب والإدراك الحسي يأخذان الإنسان من ذاته، وأن الإنسان يتعدى حدود فرديته، وتنتضح طبيعته الحقّة من خلال الفن والعلم، والتعرف على موضوعية الأشياء الخارجية؛ وذلك لأنه يشبع دوافعه، ويكمل طبيعته، ويدرك محدوديته فقط من خلال علاقاته مع الآخرين من الناس، ويتعرف على نفسه كجزء من (نوع)، لا يستطيع الإنسان أن يعرف كل شيء بذاته، فالنوع هو الذي يستطيع أن يفعل ذلك.

الأنا والآخر:

الحديث عن الأنا والآخر حديث عن التحول من الفردية المنعزلة إلى الجماعية، وهو حديث يمس في الوقت نفسه أهم مشكلة من مشاكل الفلسفة الوجودية، مشكلة المشاركة والاتصال بين وعي وآخر، وهو يمثل اتجاهاً معاصراً (فلسفة الحوار).

ويمكن حصر التصور الفويرباخي للعلاقة بين الأنا والأنت في مراحل ثلاث:

١- في الفترة المثالية، كان فيورباخ لا يتصور أي لقاء حقيقي بين البشر، إلا ذلك الذي يتم في الفكر، وأي اتصال حسي أو اجتماعي بين البشر، ليس إلا انعكاساً لوحدة ذهنية، يمكن تحقيقها على مستوى العقل. **la Raison**.

٢- في المرحلة الثانية، جعل فيورباخ من الإنسان كائناً غير محدود، يشيع في كل إنجازات الإنسان، فالإنسان وهو يعرف، وهو يحب، وهو يريد أن يصبح إنساناً؛ ومن أجل هذا يتجاوز ذاته كفرد، ليصبح إنسانياً، وقد كان فيورباخ يمهّد منذ هذه المرحلة إلى لقاء (الآخر **L'auter**) ، لكنه أحر بالضرورة شبيه بي، أما الثاني لقاء (أنت) و(هو) اللقاء الذي يقوم على الحوار» الذي يربط بين طرفين (الأنا والأنت) في علاقة قوية.

٣- وفي المرحلة الثالثة، أصبح (الأنا) بالنسبة لفويرباخ أساساً هو الرجل، أما (الأنت) فهي (المرأة)، ويبدو أن الطابع التجريبي الواقعي للفلسفة الجديدة، قد سمح لفويرباخ أن يجعل الحقيقة البيولوجية العضوية حقيقة مطلقة. وبالنسبة لفويرباخ، لا يوجد كائن إنساني في ذاته **etre humain en son esrrit** ، فلا وجود لشيء ما في كل روح إنساني، يجعل هذا الكائن يتميز بالنوعية الإنسانية.

يقول فيورباخ: «إنني لا أستطيع أن أشعر بنفسي، أو أن أتعلّق ذاتي كرجل أو كامرأة دون أن أتجاوز ذاتي، دون أن أربط هذا الإحساس أو الشعور للذات بمفهوم كائن آخر متميز، ومع ذلك يكون مقابلاً لها، فالأنا عنده يمثل الآخر».

الحب والعاطفة:

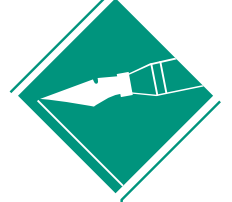
إن أوثق العلاقات بين (الأنا) و(الأنت) هي علاقة الحب. إن حبك للآخرين يدلّك على نفسك، وأن الحقيقة تتكلم معنا وليس من خلال ذاتنا المنكفئة على نفسها، وإنما من خلال الآخرين، فالأفكار تتولد من الاتصال بين إنسان وآخر، ومن الحديث بينهما، فشخصان يعدان أمرين أساسيين لإنجاب شخص ثالث من الناحية الروحانية، ومن الناحية الجسمانية (الفيزيكية). إن الإنسان مع الإنسان هو المبدأ الأول والأخير للفلسفة والفلسفة الكلية؛ ذلك أن جوهر الإنسان موجود فقط في وحدة الإنسان مع الآخر، وهي وحدة مبنية على الاختلاف الحقيقي بين (الأنا) و(الأنت) وحتى على مستوى الفكر، فأنا باعتباري فيلسوفاً، أعيش بين الآخرين.

ويضيف فيورباخ: صحيح القول بأن الإنسان يوجد لنفسه، ويحيا بمفرده وأن (وجوده) لنفسه يتساوى مع (العدم)، فالذي يقول موجود *exister*، يعبر بهذه الكلمة البسيطة عن كثرة العلاقات المتبادلة، ويجد نفسه في تركيبات عديدة مع أكثر من وجود. ومن يقول: *Neat* أو *اللاشيء rien*، يعبر بهذه الكلمة عن العزلة التامة. *parfaite on isolati* إن الإنسان يحب، بل هو مجبر على أن يحب، والحب هو الوحدة بين البشر.

عندما نحب، لا نحب عبر شخصنا، لكن عبر جوهرنا، الذي هو جوهر الآخر، ويتكون من ذلك رابطة جوهرية بيننا وبين الآخر. حين نحب، نصبح أكثر ثراءً وأكثر عمقاً وأكثر قوة من الشخصية المجردة. الحب هو اندماج الجوهر والشخصية، ومن هنا فإن بعض كبار الصوفية في العصور الوسطى، كانوا على حق حينما قالوا: «إذا شعرت بالحب، ستستطيع أن تقول إنك شعرت بالعالم كله». ويضيف فيورباخ: عندما تعترف ذهنيًا وجدليًا بالحب، تستطيع أن تقول إنك تعرفت على الكل.

إن أروع ما في الحب هو تلك القوة التي يتأكد بها (واقع الكائن الآخر)، فالحب هو الشهادة في كل كائن حي على استحالة الحياة المنعزلة. إن حب الآخر، حب الغير بوصفه غيرًا مغايرًا، يدعونا إلى الخروج من ذاتنا، وإلى تحطيم حدودنا الخاصة، وإلى تخطي أنفسنا، فإنما بالحب تشعر قطرة الماء أن البحر كله مشغول بنشدها. وهكذا يجد كل كائن في غيره مفتاح ذاته، فيكشف له الدور الذي يستطيع أن يلعبه في كلٍّ أوسع منه، ويصبح الحب درجة على طريق عشق العالم، ومن هنا فإن الحقيقة التي سيشهدها العالم في المستقبل كما يقول فيورباخ هي المحبة الملموسة بين الإنسان وأخيه الإنسان.

إن الحب هو المبدأ العملي المهم، وهو المحور الذي يدور حوله العالم عند فيورباخ فيما يرى جوستاف فتر أن الحب ينبغي أن يكون حباً أساسياً، ويتسم بالصدق والقداسة والقوة. وإذا كانت الطبيعة الإنسانية هي أسمى الكائنات، فإن أسمى القوانين وأولها، ينبغي أن يكون حب الإنسان لأخيه الإنسان، أي: علاقة الطفل بأبويه، الزوج بزوجته، علاقة الأخ والصديق، وبصفة عامة الإنسان بالإنسان، وباختصار: كل العلاقات.



السعادة (قراءة مايك مارتن)

بورجا مريم - المغرب

«يتحتم عليّ قبول ذاتي أولاً، والشعور بالفرح والارتياح إلى ما أنا عليه. ولكن هذا لا يعني أن أستمسك لواقع لا قدرة لي على تغييره؛ فذلك قد يؤول إلى شيء من الخمول. إذا كنت أريد حقاً أن أختبر شيئاً من السعادة، فعليّ أن أتعلم كيف أفرح بما أنا عليه، ولكن هذا ليس بالأمر السهل»^(١). هذه الفقرة تلخص أهم ما يتعلق بالسعادة، وهي الذات الإنسانية والحاجة إلى الارتياح، في ظل واقع له خصوصياته، مما يعني أن تحصيل السعادة، ليس من الأمور السهلة. نحاول في هذا المقال أن نخصص الحديث عن محورين هامين، الأول- المعاناة في حياة السعداء، والثاني- قيمة الوجه في إدراك سعادة الآخرين ومعرفة.

(المعاناة في حياة السعداء) مايك مارتن:

في رأي مارتن، يوجد معنيان شائعان للسعادة، على الرغم من المعاني المتعددة لها، الأول: السعادة اللحظية، وتعني أن حالة انفعالية نشعر فيها بالمتعة، واللذة والفرح، والبهجة، والثاني: السعادة الشاملة، وتعني حياة سعيدة، أو فترة طويلة من السعادة. ومن هنا ندرك المعاناة دائماً بأنها حالة مضادة لحالة السعادة اللحظية.

مارتن يعتبر أننا نعد سعداء سعادة وشاملة، طالما نعشق حياتنا ونقدرها، وفق المستويات الزمنية للمتعة ووضوح معناها. يقول مارتن: «ويعني الإحساس بالمعنى الشعور بالقيم التي تجعلنا على مناعة تامة بأن أعمالنا متسقة وتستحق القيام بها. ولما كانت هذه القيم لا تتصف بالوضوح أحياناً، وغير مبررة أحياناً أخرى؛ اتجه علماء النفس لاعتبار السعادة ليست إلا الرفاهية الذاتية أو الخير الذاتي. ويتم تعريفها كلية في حدود

سلوكنا وعواطفنا ورغباتنا. ومع ذلك تعد السعادة جزءاً من الحياة الكريمة، طالما أنها ترتبط بالأخلاق والصور الموضوعية الأخرى للرفاهية. ونعتبر المعاناة أحياناً نوعاً من التهديد لمتعنا ولمعنى حياتنا، ومن ثم تشكل نوعاً من التهديد للحياة السعيدة، أو لبعض جوانبها الأساسية، ونكسبها أحياناً أخرى معنى معيناً، يتيح على الأقل الفرصة لإمكانية تكاملها مع الحياة السعيدة»^(٢).

رغم ذلك، يؤكد مارتن على أن الإحساس بالمعنى يعد ضرورياً، إلا أنه ليس كافياً لتحقيق السعادة؛ إذ لا بد من وجود المتع أيضاً التي لا تقل أهميتها عن المعنى. ولا يستثنى من ذلك المعنى الذي نعطيه للمعاناة في الروايات التي تتناول عملية استرداد الصحة أو التعايش مع المرض. كذلك، نلاحظ - حسب مارتن - أن الإحساس بالمعنى، يعد بالنسبة لمعظمنا مهماً تماماً مثل الشعور بالمتعة في الحياة السعيدة، بل يمدد أحياناً الطريق للشعور بها. ونلاحظ أيضاً أن المعاناة الشديدة، تقلل من الشعور بالمتعة، وبالتالي من السعادة اللحظية، على الرغم من أن المعنى قد يكون حاضراً، أما في حالة السعادة العامة أو الشاملة، فإن الشعور بها أمر ممكن بالنسبة لمن يشعرون بالعجز، ويعانون الأمراض في حياتهم.

في الحديث عن المعاناة من الأمراض العصبية وصلتها بالسعادة، يذكر مارتن أن علماء النفس يقولون: إن الإصابة بالأمراض العصبية، تعد السبب الأقوى للتعاسة، حين تسبب هذه الأمراض الشعور بانفعالات سلبية، مثل الشعور بالقلق والخوف، والإحباط والكرهية، والغضب، والتشاؤم، يقول مارتن: «تهاجم المعاناة من المرض العصبي السعادة في كل اتجاه، تقضي عليها، وتستبدل المشاعر السلبية بالمتع، وتفتت المعنى، طالما أنها تحرمنا من الشعور بأي معنى أو الإحساس حتى بأنفسنا، تقضي المعاناة على الشعور بالثقة، وعلى الأمل في قدرتنا على خلق الحياة التي نحبها»^(٣). ويضيف مارتن أن عدم معالجة الاكتئاب؛ يؤدي إلى القضاء على الشعور بالسعادة، بل قد يدفع المرء إلى الإقدام على الانتحار.

استحضر مارتن كذلك قضية الحب، حيث يرى أن الحب الرومانسي قد يكون عسلاً مرّاً، ليس فقط حين يكون من طرف واحد، وإنما أيضاً حين يكون متبادلاً بين العشيقين؛ «إذ يؤدّد هذا الحب صوراً رهيبة من الغيرة المؤلمة والشكوك التي لم نعلم أنها كامنة في أعماقنا، وقد يتحول الحب بين الزوجين إلى جحيم، عندما لا يتفق الزوجان، إلا أن علماء النفس، يؤكدون أن المتزوجين في متوسطهم، يشعرون بالسعادة»^(٤).



وعلى الرغم من تعدد وجهات النظر تجاه علاقة السعادة والمعاناة، اتخذت وجهة نظرة تضمها جميعاً، حيث توجد أربعة مواقف أو وجهات نظر لعلاقة السعادة بالمعاناة، الأولى: تعتبر المعاناة شيئاً فشيئاً في حد ذاته ومستقلاً عن السعادة التي تعد الخير الأوحد، والثانية: تنتظر للمعاناة، باعتبارها شيئاً سيئاً جداً وكافياً لجعل الحياة السعيدة أمراً مستحيلاً، والثالثة: تعتبرها شيئاً مفيداً، متكاملًا نظرياً مع الحياة السعيدة، والرابعة: تصف المعاناة بأنها محايدة، أي: ليست شيئاً حسناً أو سيئاً. وتفصيل ذلك حسب مارتين كالتالي:

أولاً- ترتبط وجهة النظر القائلة بأن المعاناة سيئة في حد ذاتها بمذهب اللذة الفلسفي الذي يعتبر اللذة الخير الأوحد، والمعاناة شرّاً في ذاتها، يقول مارتين: «ربط بتنام -مثلاً- السعادة باللذة وغياب الألم. وتُعد اللحظات الجزئية السعيدة لذّة. وليست السعادة الشاملة إلا الحياة التي يزداد بها مقدار اللذة، ويقل مقدار الألم والمعاناة. ولئن سمح بتنام بأن يكون الألم أداة لتحقيق الخير، كأن تدفع المعاناة من الفقر إلى السعي للحصول على الثروة قدر السعادة، فإنه يعتقد أن الحياة لا يمكن أن تكون حياة سعيدة إلا إذا زاد مقدار اللذة وقل الألم»^(٥). ما ذهب إليه بتنام هو طرح غير صائب؛ لأنه ليست كل اللذات خيرة.

ثانياً - ينظر المتشائمون السعداء إلى التعاسة على أنها شيء سيئ كلياً، يجعل الحياة السعيدة مستحيلة، وأكد آرثر شوبنهاور أنه طالما أن المعاناة موجودة وسيئة، فالحياة السعيدة مستحيلة، واعتبر أن إشباع اللذات مصدر للألم، بل تصور الرغبة ذاتها نوعاً من المعاناة التي نميل إليها دائماً. وقال بمعيار للسعادة الحقيقية من الصعب الاقتناع به، إذ يعتبر السعادة ليست إلا عملية الإشباع المستمر للرغبات التي تولد رغبات أخرى. ويبدو ذلك التعريف وصفة لتحقيق الموت وليس لتحقيق السعادة»^(٦).

ثالثاً - تعتبر هذه النظرية الثالثة المعاناة شيئاً فشيئاً طيباً، إذا شكلت جزءاً من الحياة السعيدة التي تضمها. وتظهر هذه النظرة دائماً في التعريفات المعيارية لمعنى السعادة الحقيقية، كالشعور بنمو القوة والقدرة للتغلب على المقاومة والعقبات كما حددها نتشه، يقول مارتين: «تُعد المعاناة توعم السعادة التي ننمو معها، ولا نشعر بالسعادة على الرغم من وجود المعاناة، وإنما نشعر بها؛ بسبب وجود المعاناة. ويُعد الحب العميق المعيار الحاسم؛ لأننا نحيا حياة خلّاقة. ويظهر هذا الحب في رغبتنا في أن نحيا حياتنا التي عشناها مرات ومرات أخرى»^(٧).

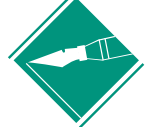
رابعاً - ترى وجهة النظر الرابعة، أن المعاناة تتصف بالحياد، وبالتالي ليست طيبة

في حد ذاتها أو سيئة، وإنما أمر مستقل تماماً عن السعادة الحقيقية.

ويختتم مارتن بعد عرضه وجهات النظر الأربعة بقوله: «إن أصحاب النظرة الخارجية، يرون أن المعاناة تهدد السعادة، ويرفعون من شأن المتع وأهميتها لتحقيق السعادة. ومع ذلك، يهملون المعنى، حين يقصرون السعادة على اللذة العقلية وحالات الهدوء. ولفت أصحاب النظرة الداخلية الانتباه للمعاناة ذات المعنى التي تعمق معنى السعادة، وكيفية انصهار مسعى السعادة مع البحث عن المعنى، ومع ذلك يخاطرون بتحويل السعادة إلى حالة رومانسية وانطفاء الوعي بالمآسي. وبينت نظرة مختلطة أكثر عقلانية أن المعاناة على الرغم من تهديدها للسعادة، يمكن أن يكون لها معنى، يتيح الفرصة على الأقل لتكاملها مع الحياة السعيدة»^(٨). وتأكيداً على ذلك، نقول: إن الحياة يستحيل أن تكون بلا معاناة، ومع ذلك فالسعادة حاضرة على درجات في حياة الأفراد.

- قيمة الوجه في إدراك سعادة الآخرين ومعرفتها، إدوردو زامر:

إن الجنس البشري منذ نشأته وتطوره، يتأثر بما يسميه علماء النفس (البرامج المعبرة)، حيث توجد مجموعة من الاستجابات الآلية، تتضمن تعبيرات جسدية وحركات الوجه وتغيرات في نبرة الصوت؛ فتعد -مثلاً- الابتسامة نموذجاً للتغيرات التي تحدث؛ تعبيراً عن السعادة، ويتجهج الوجه؛ تعبيراً عن السعادة، وهكذا، يقول مارتن: «نرى تغيرات معينة، باعتبارها تعبيرات عن السعادة، بمجرد إدراكنا مفهوم السعادة الذي يعد مفهوماً نفسياً أو باطنياً، مثل: الفكر، والرغبة، والإدراك. تتضمن المعرفة بالمفاهيم في علم النفس كيفية استخدام المحمولات النفسية المعبرة عن حالة الذات (المتكلم) والآخر (الغائب)، ويكون المرء مدركاً لمفهوم السعادة حين يكون على دراية بالظروف التي يستطيع فيه القول: إنه يشعر بالسعادة، أن شخصاً آخر يشعر بالسعادة. يوفر نمط المعرفة الضروري للحكم على شعور الفرد بالسعادة، أو شعور الآخرين بها أكبر قدر من المعلومات المرتبطة بالسعادة، أو شعور الآخرين بها أكبر قدر من المعلومات المرتبطة بالسعادة. ويعد من الأمور الصائبة تماماً معرفة الصفات التي تجعلنا نحكم على شخصية ما بأنها تتشعر بالسعادة اليوم، فهذا يعد من أهم الأمور. إذن تحقق هذه المعرفة بالصفات إمكانية معرفة كيف يسلك الناس حين نصفهم بأنهم سعداء أو يشعرون بالسعادة. وتمكننا مثل هذه المعرفة من إدراك التغيرات السلوكية والجسدية، باعتبارها تعبيرات عن السعادة»^(٩)، لكن مشكلة النظرة، تبدو في أنها لا تقدم تفسيراً جيداً للاتجاه الحسي، على الرغم من أنها نظرة بديهية.



يرى مارتن أن الاعتماد على الرؤية، باعتبارها علامة (على السعادة) غير كاف، حين يتعلق الأمر بتفسير جانبيين مهمين من جوانب السعادة. الأول: الدليل التجريبي، وهو أن الأطفال يرون تعبيرات الوجه لدى الكبار ويستجيبون لها. ويستجيب الأطفال -مثلاً- لبسمتنا بابتسامة مقابلة. الثاني: أن الأفراد ذوي الخلفيات المعرفية المختلفة، تتفق الأحكام التي يصدرونها بالنسبة للمجموعة والانفعالات التي يرونها، حين اطلاعهم على مجموعة من الصور لأناس تحمل وجوههم تعبيرات انفعالية.

فكيف تفسر نظرية الرؤية هذا الجانب من عملية إدراك السعادة؟ يوضح لنا مارتن ذلك بالقول: «تعني نظرية الرؤية، أننا نستطيع أن ندرك سعادة الآخرين، حين نكون فقط على معرفة بالصورة النموذجية لتصرف الناس، أو بسلوكهم، حين يكونون سعداء أو يشعرون بالسعادة. وتكمن إشكالية هذا المطلب في أن مثل هذا النمط من المعرفة، يأخذ وقتاً طويلاً؛ لأنه يتطلب تكرار عرض التعبيرات عن السعادة. ومن ثم ليس من المفضل القول: إن الأطفال يتوفر لديهم مثل هذا النمط من المعرفة، وإذا ما صح ذلك التفسير، يعني اعتبار الرؤية دليلاً على إدراك السعادة، أن الأطفال لا يرون التغيرات الجسدية وحركات الجسد، باعتبارها تعبيرات عن السعادة؛ لنقص خلفيتهم المعرفية، وأن كل ما يرونه مجرد مجموعة من التعبيرات على وجه الشخص، أي: لا يرونها بوصفها تعبيرات عن حالة انفعالية. تمثل هذه النتيجة مشكلة؛ لأنها تحذف ما قد يُعد جانباً أساسياً من جوانب الإدراك الانفعالي، إذ إن هناك دليلاً على أن الأطفال لا يستجيبون للتعبيرات غير الانفعالية قط، وإنما للتغيرات المعبرة عن الانفعالات أيضاً»^(١٠). ما ذهب إليه مارتن جد صحيح؛ فالحدود المعرفية للأطفال، لا يمكنها أن تكون معياراً ووسيلة نعرف بها سعادة الآخر، أو تدمر مزاجه من خلال الرؤية.

ومن هنا يرى مارتن أننا نستطيع أن نعرف موضوع سعادة الشخص الآخر، إذا كان الموضوع شيئاً نستطيع إدراكه، ويحدث ذلك حين يكون موضوع الانفعال شيئاً موجوداً في الدائرة المحيطة مباشرة بالفرد. ويُعد موضوع السعادة في هذه الحالة شيئاً يستطيع الآخرون إدراكه، ليس صاحب الانفعال وحده.

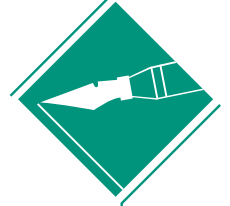
السؤال الآن: ما الظروف التي يستطيع الإدراك أن يتعرف بها على موضوع سعادة فرد آخر؟ يقول مارتن: «نجيب عن هذا السؤال بالإجابة الطبيعية، أي: حين تكون لدينا طريقة يربط الإدراك بها بين السعادة وموضوعها. ويتم هذا الربط عن طريق الانتباه

لوجود صلة بين شيئين. ويعني الانتباه للصلة إدراك موضوع الحالات العقلية لدى شخص آخر عن طريق ملاحظة حركة العين والوجه تجاه الموضوعات المحيطة بالشخص. ويُعد الانتباه للصلة المصدر الوحيد للمعلومات، ليس فقط بالنسبة للحالات العقلية للآخرين، وإنما أيضاً بالنسبة لموضوعات هذه الحالات. ينطبق هذا الوضع على الانفعالات، وبات معروفاً أن الطريقة الوحيدة لمعرفة انفعال السعادة موضوعها، تتمثل في إدراك الصلة بين التعبير والموضوع الذي تتجه إليه طريقة التعبير، أي: الذي تتجه إليه العين -مثلاً- حين تبين الظروف التي نلاحظها أن الانفعالات عنصر مكون للتعبير، فإن التعبير يساعد على معرفة موضوع الانفعال. ويمكن لهذه الحالة تحقيق المعرفة الكاملة بسعادة الآخر وموضوعها»^(١).

ختاماً لموضوعنا الذي سيظل موضوعاً مفتوحاً، نقر بمسألة أساسية، وهي أن السعادة ليست بمثابة أكلة جاهزة، نحصل عليها متى شئنا، فالمسألة جد معقدة؛ فمن العسير تحصيل السعادة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى من الصعب أن يبقى الإنسان بلا سعادة؛ فانعدام الارتياح والطمأنينة في حياة الإنسان، يعني الدخول في حياة ذات فوضى، قد تدفع بصاحبها إلى اللجوء إلى الانتحار؛ نتيجة حالة اللامسعادة. ومن هنا يبقى السؤال المطروح: هل السعادة ضرورة لا يمكن العيش بدونها؟

الحواشي:

- (١) باول، جان: السعادة تتبع من الداخل، ترجمة بولس الصياح، ط٤ (بيروت: الناشر دار المشرق، ٢٠٠٣م)، ص ١٩ - ٢٠.
- (٢) بورتولوتي، ليزا: الفلسفة والسعادة، ترجمة وتقديم أحمد الأنصاري، مراجعة حسن حنفي، ط١، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣م)، ص ٢٧٤.
- (٣) السابق، ص ١٧٩.
- (٤) نفسه، ص ١٨٧.
- (٥) نفسه، ص ١٩١ - ١٩٢.
- (٦) نفسه، ص ١٩٣.
- (٧) نفسه، ص ١٩٤.
- (٨) نفسه، ص ١٩٨.
- (٩) نفسه، ص ٢٢٤.
- (١٠) نفسه، ص ٢٢٦.
- (١١) نفسه، ص ٢٤٦ - ٢٤٧.



الإيديولوجيا (المفهوم والتاريخ)

محمد القطيبي - المغرب

ليس من السهل التطرق لموضوع الإيديولوجيا؛ لما له من تشعبات؛ فرغم ما كتب، يبقى الموضوع دائماً بحاجة إلى التبسيط من جهة، والغوص فيه من جهة ثانية، خصوصاً والحديث اليوم عن إيديولوجيات؛ إذ كل جماعة تدعي أنها الأصلح والبديل لغيرها. وسنتوقف هنا مع الموضوع كما تطرق له (كارل منهايم) الذي أبدع فيه، من خلال التطرق للتصور الجزئي والكلي للإيديولوجيا، والفروق بينهما، وصولاً إلى المفهوم في المنظور التاريخي.

يرى معظم الناس أن لفظة الإيديولوجيا ترتبط بالماركسية، وتتحدد ردود فعلهم تجاهها إلى حد كبير بهذا الارتباط، وهنا يرى (منهايم) أنه رغم أن الماركسية ساهمت بالكثير في العرض الأصلي للمشكلة، فالكلمة ومعانيها أبعد غوراً في التاريخ من الماركسية. ولفهم لفظة (إيديولوجيا) اعتبر (منهايم) أن هناك معنيين: معنى جزئي ومعنى كلي، المعنى الأول، يكون هو المقصود ضمناً، عندما تدل الكلمة على أننا نتخذ موقفاً متشككاً تجاه الأفكار والتصورات التي يتقدم بها الخصم، وهذا التصور للإيديولوجيا الذي أصبح متميزاً عن المفهوم العادي للكذب هو تصور جزئي، جزئيته تتضح أكثر عند المقارنة بالتصور الكلي الأكثر شمولاً لللفظة الإيديولوجيا، يقول (منهايم): «فنحن في هذه الحالة الأخيرة نسير إلى إيديولوجيا عصر ما أو إيديولوجيا جماعة تاريخية-اجتماعية محددة، كإيديولوجيا طبقة مثلاً، عندما يكون هدفنا هو أن نوضح سمات وتركيب البناء الكلي لعقالية العصر أو هذه الجماعة»^(١). وقد اعتبر (منهايم) أن كلا المفهومين يرتد إلى الذات، سواء كانت فرداً أم جماعة، ويسير نحو فهم ما يقال بطرق تحليل الظروف الاجتماعية للفرد أو جماعته. وهكذا تعتبر الأفكار التي تعبر عنها الذات نتاجاً لوجودها؛ وهنا تكون الآراء والأقوال والقضايا والمذاهب لا تؤخذ بمعناها الظاهري، بل تفسر على ضوء وضع حياة المدلي بها.

وقد قدم (منهايم) بعض الفروق بين المعنى الجزئي والكلي، نذكر منها:

أ- التصور الجزئي، يطلق اسم إيديولوجيا على جزء من أقوال الخصم، لكن التصور الكلي يشك في نظرة الخصم للعالم.

ب- يقوم التصور الجزئي للإيديولوجيا بتحليله الأفكار على مستوى سيكولوجي محض، وبالتالي يظل يُفترض أنه من الممكن دحض الأكاذيب، واستئصال مصادر الخطأ بالرجوع إلى معايير للصواب الموضوعي، وهكذا يظل الشك في أن الخصم ضحية لإيديولوجية، لكن الأكثر مختلف بخصوص التصور الكلي للإيديولوجيا، يقول (منهايم): «فحين ننسب لحقبة تاريخية ما عالماً فكرياً معيناً، وننسب لأنفسنا عالماً فكرياً آخر، فإننا لا نشير بذلك إلى بعض المحتويات الفكرية المعزولة، لكن إلى أنساق فكرية مختلفة اختلافاً أساسياً، وإلى أنماط من الخبرة والتفسير مختلفة عن بعضها البعض اختلافاً جذرياً»^(٢).

ج- التصور الجزئي للإيديولوجيا، يستعمل بصورة أولية سيكولوجية الاهتمامات، بينما يستخدم التصور الكلي تحليلاً وظيفياً شكلياً دون أية إشارة للدوافع، ويحصر نفسه في وصف موضوعي للاختلافات البنيوية في العقول التي تعمل ضمن أوضاع اجتماعية مختلفة. يوضح (منهايم) أكثر بالقول: «التصور الجزئي يفترض أن هذا الاهتمام أو ذاك هو السبب لكذبة ما، أو تمويه معين، أما التصور الكلي فيفترض سلفاً وببساطة أن ثمة توافقاً بين وضع اجتماعي معين ومنظور معين، أو وجهة نظر معينة، أو مجموعة معينة من الإدراكات المترابطة. وفي هذه الحالة كثيراً ما قد يكون من الضروري تحليل مجموعة من الاهتمامات، لكن هذا التحليل لا يتم بقصد إقامة ارتباطات سببية، بل بقصد تمييز الوضع الكلي. وهكذا يقوم اتجاه الاستبدال سيكولوجياً الاهتمامات بتحليل للتطابق بين الوضع الذي نريد التعرف عليه وأشكال المعرفة»^(٣).

مفهوم الإيديولوجيا في المنظور التاريخي:

لقد ذهب (منهايم) إلى اعتبار عدم الثقة والشك اللذين يبيدهما الناس تجاه خصومهم في كل مكان وفي كل مراحل التطور التاريخي السبب المباشر لفكرة الإيديولوجيا. وقد أشار (منهايم) إلى تخوف الإنسان من الإنسان الذي هو واضح بدرجة صغيرة أو كبيرة في كل مراحل التاريخ الإنساني، يقول: «حين يصبح هذا التخوف صريحاً ومعتزلاً به بشكل منهجي، نستطيع التحدث بحق عن وجود عيب إيديولوجي في أقوال الآخرين، ونصل إلى هذا المستوى... حين لا نعود ننسب الشر الذي يقومون به إلى مكرهم الخبيث. فقط حين نسعى، عن قصد ووعي كثير أو قليل إلى اكتشاف مصدر كذبهم في عامل اجتماعي، نقوم بتحضير إيديولوجي...»^(٤). وهنا يرى (منهايم) أنه يمكن اعتبار (نظرية بيبكون) في الأوهام سلفاً للتصور الجزئي للإيديولوجيا؛ إذ كانت الأشباح في نظره أوهاماً أو تصورات مسبقة. وقد صنفها أوهام القبيلة، وأوهام الكهف، وأوهام السوق، وأحياناً يمكن نسبتها إلى المجتمع أو التقاليد، وتعد كعقبات في طريق المعرفة. واعتبر (منهايم) أنه لا ثمة ارتباط ما بين اللفظة الحديثة (إيديولوجيا) واللفظة التي استعملها بيبكون (الأوهام) للدلالة على مصدر الخطأ، ويؤكد (منهايم) أنه رغم ذلك، لا نستطيع أن ندعي أن هنالك علاقة فعلية، يمكن تعقبها مباشرة عبر تاريخ الفكر بين هذا التصور والتصور الحديث للإيديولوجيا، يقول: «وأغلب الظن أن الممارسة اليومية للشؤون السياسية هي أول ما جعل الإنسان مدرّكاً للعنصر الإيديولوجي في تفكيره وحساساً تجاهه. وقد قام خلال عصر النهضة بين مواطني مكيفيلي مثل شيعي، يلفت الأنظار إلى ملاحظة عامة في ذلك الزمان، يقول المثل: تفكير القصر شيء وتفكير الساحة العامة شيء آخر، «وقد كان هذا تعبيراً عن تزايد توصل الجمهور إلى أسرار السياسة»^(٥)؛ لذلك يمكن القول -حسب منهايم- أن اتجاه الفكر في زماننا لفضح ما هو مزيف أصبح أمراً بارزاً جداً، ومع أن هذه الصفة الفاضحة تعتبر في دوائر واسعة صفة خيالية من الهيبة والاحترام، فإن هذا الوضع الفكري أمر مفروض علينا في عصر انتقال كعصرنا، وهو عصر يتطلب بالضرورة قطع أواصرنا مع التقاليد القديمة والأشكال القديمة البالية.

من المفهوم الجزئي إلى المفهوم الكلي للإيديولوجيا:

يؤكد (منهايم) في البداية على مسألة مهمة، وهي أن إزالة الأقنعة التي تتم على المستوى السيكولوجي، يجب أن لا تخلط مع الريبة المتطرفة أو مع التحليل النقدي التدميري الشامل الذي يقوم في المستوى الوجودي وفي المستوى الذهني، مؤكداً أنه لا يمكن فصل الاثنين فصلاً كاملاً؛ وذلك لكون القوى التاريخية التي تخلق تحولات مستمرة في عصر ما، هي نفسها تعمل أيضاً في عصر آخر، يقول (منهايم): «وطالما كانت الأطراف المتنازعة تعيش في العالم نفسه، وتحاول أن تمثل العالم نفسه، أو طالما كانت العصبية الإقطاعية تحارب عصبية مثلها، فإنه لا يمكن تصور

قيام مثل هذا الدمار المتبادل الشامل، ولا يكون هذا التفسخ العميق في الوحدة الفكرية ممكنًا إلا حين تكون القيم الأساسية للجماعات المتناحرة بعيدة كل البعد عن بعضها. وخلال هذا التفسخ الذي يزداد باستمرار، يتحول عدم الثقة أول الأمر إلى فكرة جزئية منظمة عن الإيديولوجيا، لكنها فكرة تبقى على المستوى السيكولوجي، لكن حين تستمر هذه العملية، تمتد الفكرة إلى المجال الإيستمولوجي^(٦). وهنا يتساءل (منهايم) عن الخطوات التي مهدت الطريق لقيام التصور الكلي للإيديولوجيا، فيقول: إن ذلك التصور لم ينشأ فقط كنتيجة لموقف عدم الثقة الذي أنجب بالتدريج التصور الجزئي للإيديولوجيا، بل لعبت الفلسفة دورًا مهمًا في هذه العملية، لكن الفلسفة ليس بالمعنى الضيق بصفتها دراسة مقطوعة الصلة بالسياق الفعلي للحياة، بل الفلسفة التي تقوم بدور المفسر النهائي الأساسي للتغير المتواصل في العالم المعاصر، أي: فلسفة الوعي. وهنا يمكن القول -حسب منهايم- أنه لما صار العالم يوجد بوصفه عالمًا إلا بالنسبة للعقل العارف، وصار النشاط العقلي للذات هو الذي يحدد الشكل الذي يظهر به العالم، يقول (منهايم): وهذا في الواقع هو البداية والجنين للتصور الكلي للإيديولوجيا، مع أنه حتى الآن يخلو من مضامينه التاريخية والسوسيولوجية. في هذه المرحلة، يفهم العالم بوصفه وحدة بنوية، ولا يرى بوصفه مجموعة من الأحداث المتباينة كما كان يبدو في الفترة الوسطية، حينما كان انهيار النظام الموضوعي يبدو كأنه سيجلب الفوضى. إن وحدة العالم هنا ليست فردًا ماديًا، بل هي شيء وهمي اسمه «الوعي في حد ذاته»^(٧)؛ وعليه يكون الوصول في المرحلة الثانية في تطور التصور الكلي للإيديولوجيا، حين ترى الفكرة الكلية فوق الزمانية للإيديولوجيا في منظور تاريخي. وهنا يعود (منهايم) إلى (هيجل) واعتبار العالم وحدة لا تُرى إلا بالرجوع إلى الذات العارفة، ثم يضيف أيضا (منهايم) قائلا: «وَأهم خطوة في خلق التصور الكلي للإيديولوجيا نشأت عن العملية الاجتماعية- التاريخية، حين حلت الطبقة محل الشعب، أو الأمة، بوصفها حاملة للوعي المتطور تاريخيًا... وتماثلًا كما حلت روح الشعب في عصور سابقة محل الوعي في حد ذاته، كذلك الآن تتخلى روح الشعب التي ما زالت شاملة جدًا عن مكانها، ليحتله مفهوم الوعي الطبقي، أو بعبارة أصح الإيديولوجيا الطبقيّة»^(٨). وهنا يمكن القول: إن التصور الجزئي والكلي للإيديولوجيا، لا يمكن الفصل بينهما، بل هما مندمجان.

الموضوعية والتحيز:

يؤكد (منهايم) أنه في السابق لم يكن الشك بوجود شيء مثل الوعي الزائف سوى تعبير عن حقيقة ملحوظة، أما اليوم -ونحن نستعمل طرقًا تحليلية واضحة ومحددة- فإنه متاح لنا أن نقوم بهجوم أساسي أكبر على مشاكل الوعي، معتبرًا أن ما كان في السابق مجرد لعنة تقليدية، تحول اليوم إلى إجراء منهجي راسخ على قاعدة الإثبات العلني، يقول (منهايم): «التغيير الذي نناقشه اليوم ذو أهمية أعظم، فمنذ أن نزلت المشكلة من سياقها الديني، لم تتغير طرق البرهان وأساليب التدليل على زيف أو حقيقة استنتاج ما فحسب، بل نشأ تغير عميق في سلم القيم التي نقيس بها الحقيقة والزيف، والواقعي وغير الواقعي... ولكي نحدد الطبيعة الدقيقة المضبوطة لمعيار الحقيقة الجديد الذي حل محل المعيار الديني المتسامي، علينا أن نخضع معنى كلمة (إيديولوجيا) لتحليل تاريخي أكثر دقة. وإذا قادنا مثل هذا البحث إلى التعامل مع لغة الحياة اليومية، فإن هذا يدل ببساطة على أن تاريخ الفكر ليس مقصورًا على الكتب وحدها، بل هو يستمد معناه الرئيسي من خبرات الحياة اليومية»^(٩)، ويرى (منهايم) أن كلمة (إيديولوجيا) نفسها، ليس لها في الأصل أهمية وجودية، إذ لم تكن تحتوي على أي قرار بخصوص قيمة المجالات في واقع الحياة؛ وذلك لكونها في الأصل لا تدل إلا على نظرية في الأفكار. وقد كان الإيديولوجيون أعضاء في جماعة فلسفية في فرنسا. وقد اعتبر (منهايم) أن التصور الحديث للإيديولوجيا ولد حينما اكتشف (نابليون) أن هذه الجماعة من الفلاسفة تعارض طموحاته الإمبراطورية، فأطلق عليهم اسم (الإيديولوجيين)، فاتخذت الكلمة معنى تحقيريًا، واحتفظت به حتى اليوم.

يؤكد (منهايم) أنه لو تم تصفح المضامين النظرية لهذا الاحتفاظ؛ لوجدنا أن الموقف الازدراي هو في الأساس ذو طبيعة إبستمولوجية ووجودية، يقول: «ما يزدري هو عدم صلاحية فكر الخصم؛ لأنه يعتبر فكراً غير واقعي، لكن لو سألنا غير واقعي بالنسبة لماذا؟ فسيكون الجواب أنه غير واقعي بالنسبة للممارسة الفعلية، وغير واقعي حين نقارنه بالأمور التي تتكشف عنها حلبة الصراع السياسي. ومن هنا، فإن كل فكر يصنف تحت باب الإيديولوجيا، يعتبر فكراً عقيماً، حين يصل إلى الممارسة الفعلية، ويصبح النشاط العلمي هو الطريق الوحيد الموثوق الذي يجب أن نسعى إليه لكي يوصلنا إلى الواقع. وحين يقاس التفكير والتأمل في وضع ما بمقاييس السلوك العملي؛ يتبين أننا نأفهمون. وهكذا يتضح أن المعنى الجديد لكلمة إيديولوجيا يحمل طابع مركز ووجهة نظر الذين ابتكروها وهم رجال العمل السياسيون»^(١٠). وهنا نقول: إن كلمة (إيديولوجيا) مرتبطة بالعمل السياسي، لكن لم يعد الأمر كذلك، بل استعملت كلمة (إيديولوجيا) في مراحل لاحقة من تطورها كسلاح في يد البروليتاريا ضد الطبقة المسيطرة، يقول (منهايم): «حقاً كانت هناك أوقات، بدا فيها أن استعمال التحليل الإيديولوجي لإزالة الأفق عن الدوافع الخفية لدى الخصوم هو حق وامتياز تتمتع به البروليتاريا المناضلة... إلا أن الماركسية هي التي أكدت لأول مرة، وطورته تطويراً منهجياً. وكانت النظرية الماركسية أول من جمع بين التصور الجزئي والكلي للإيديولوجيا، كما كانت أول من منح التأكيد المناسب لدور مركز الطبقات واهتماماتها في تطور الفكر... لقد ألقى الفكر الماركسي للممارسة السياسية وللتنفسير الاقتصادي للأحداث قدراً حاسماً من الأهمية، بحيث أصبحا المعيارين النهائيين لفصل العناصر الإيديولوجية في الفكر عن العناصر ذات الصلة المباشرة بالأمر الواقع؛ ولهذا فإنه ليس من الغريب أن يعتبر التصور الإيديولوجي من صلب الحركة البروليتارية الماركسية، بل ومتماثلاً معها»^(١١). وبناء على هذا يحق لنا القول: إن الإيديولوجيا تستعملها كل جماعة من وجهة نظر كسلاح ضد كل الجماعات الأخرى، وهذه في الحقيقة تعد حقبة جديدة في التطور الفكري والاجتماعي.

ونتخـم موضوعنا بقول (منهايم): «إن الأفكار والقيم التي كانت فيما مضى تعتبر ثابتة لم تخضع للنقد الشامل إلا في عالم فكري يتغير بسرعة وعمق، وليس من الممكن للناس أن يكونوا يقظين بدرجة تكفي لاكتشاف العنصر الإيديولوجي في كل تفكير إلا في وضع كهذا. صحيح بالطبع أن الناس دائماً يحاربون أفكار خصومهم، لكنهم في الماضي كانوا لا يفعلون ذلك إلا من أجل التمسك بعناد أكبر بمعتقداتهم المطلقة، لكن يوجد اليوم وجهات نظر كثيرة جداً متساوية في القيمة والهيبة، وكل منها تكشف عن الصحة النسبية في غيرها؛ وهذا يجعل من العسير علينا أن نأخذ مركزاً واحداً ونعتبرها مركزاً مطلقاً منيعاً. هذا الوضع الفكري المختل اجتماعياً هو وحده الذي يتيح لنا أن ندرك ما كان حتى الآن مخفياً وراء بنية اجتماعية مستقرة بشكل عام، ووراء بعض المعايير التقليدية العملية، وهو أن كل وجهة نظر إنما تخص وضعاً اجتماعياً»^(١٢).

الحواشي:

(١) منهايم، كارل: الإيديولوجيا واليوتوبيا- مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة، ترجمة د. محمد رجا عبدالرحمن الديبرني، ط ١ (الكويت: شركة المكتبات الكويتية، ١٩٨٠م)، ص ١٢٩.

(٢) السابق، ص ١٣٠.

(٣) نفسه، ص ١٣١.

(٤) نفسه، ص ١٣٤.

(٥) نفسه، ص ١٣٥.

(٦) نفسه، ص ١٣٧.

(٧) نفسه، ص ١٣٨.

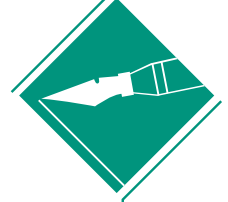
(٨) نفسه، ص ١٣٩ - ١٤٠.

(٩) نفسه، ص ١٤٢.

(١٠) نفسه، ص ١٤٣.

(١١) نفسه، ص ١٤٥.

(١٢) نفسه، ص ١٥٣.



مصطلح (الأدب السعودي) : حدوده وإشكالاته

سارة عبد الله الزبيري - السعودية

يُطلق مصطلح (الأدب السعودي) على الأدب العربي الحديث في المملكة العربية السعودية، فهو جزءٌ من دائرة الأدب العربي الحديث وامتدادٌ له، وستكون هذه الوقفة على هذا المصطلح مجيبةً عن التساؤلات التالية: ما المقصود بمصطلح (الأدب السعودي)؟ ما حدود هذا المصطلح المكانية والزمانية؟ ما إشكالاته؟

يُقصد بمصطلح (الأدب السعودي) الأدب العربي الحديث الذي كُتِب في ظل الحكم السعودي في شبه الجزيرة العربية، ويشير لذلك عمر الطيب الساسي بقوله: «إن ما نغنيه بالأدب العربي السعودي هو الأدب الحديث والمعاصر الذي نشأ وترعرع في قلب جزيرة العرب في ظلال الحكم السعودي مباشرة»^(١).

وحدود مصطلح الأدب السعودي المكانية تشمل جميع المناطق التي تضمها المملكة العربية السعودية في حدودها الجغرافية من شمالها إلى جنوبها ومن شرقها إلى غربها.

أما الحدود الزمانية لمصطلح الأدب السعودي فاختُلف في تحديد بدايتها على أقوال، فبعد تتبعها واستقراءها عند بعض الباحثين الذين تناولوه بالدراسة، تبين أن فريقاً منهم يرى أنه نشأ في ظلال دعوة التوحيد التي بدأت بعد حكم الإمام محمد بن سعود بتسعة عشر عاماً عام (١١٥٨ هـ / ١٧٤٦ م)؛ فارتبطت نشأة الأدب السعودي بتلك الدعوة التي رفع الشيخ محمد بن عبد الوهاب لواءها في ذلك الوقت^(٢).

ويرى إبراهيم الفوزان أن الشعر السعودي بدأ مع بداية الدعوة الإصلاحية في نجد، وأطلق الفوزان على الشعر في تلك المدة مرحلة التقليد المتطور في الشعر السعودي، ويرى أنها البداية الأولى للشعر في العصر الحديث، حيث اتجهت موضوعات الشعر في أقاليم البلاد إلى نشر تلك الدعوة وتوضيح مقاصدها والدفاع عن مبادئها وأهدافها^(٣).

كما أشار الفوزان إلى أنه «من التقصير في البحث أن يقال: إن الشعر السعودي بدأ مع الدور الثالث للحكم السعودي، ويُهمل الشعر في زمن الدولة السعودية الأولى والثانية. ففي الدولة السعودية الثالثة دخل الشعر السعودي مرحلته الثانية؛ وهو التجديد المحافظ من عام ١٣٤٣ هـ إلى ١٣٧٣ هـ، ثم الثالثة؛ وهو التجديد المنطلق عام ١٣٧٣ هـ حتى الآن»^(٤).

وكتب محمد بن حسين عن أثر هذه الدعوة في الأدب في منطقة نجد من منتصف القرن الثاني عشر الهجري إلى منتصف القرن الرابع عشر، وكتب عن الأدب في نجد عامةً بعد منتصف القرن الرابع عشر^(٥). ويُلاحظ أن ابن حسين لم يستخدم مصطلح (الأدب السعودي) في

كتابه (الأدب الحديث في نجد)، فقد كان يكتفي بذكر (الأدب في نجد)، أو (في أدبنا الحديث).

كما اتفق الباحثون (حسن الهويمل، وحمد الدخيل، ومحمد الربيع) على أن الأدب السعودي لا يُحسب بالسنوات، ولا يُحسب بعقود من السنين يسيرة، بل يرون أن تاريخه يمتد منذ منتصف القرن الثاني عشر بعد التقاء الإمامين (محمد بن سعود، ومحمد بن عبد الوهاب)، وما تبع ذلك من نهضة ثقافية، كانت هي البداية الحقيقية للأدب السعودي؛ إذ يرون أن دعوة الشيخ أحدثت تطوراً كبيراً في الاهتمام بالعلوم والثقافة الدينية، وما يرفدها من ثقافة لغوية وأدبية وتاريخية، وإن كان الأدب آنذاك لم يحظ بانتشار كبير؛ لافتقاره إلى الوسائل التي تسهم في نشره داخل الجزيرة العربية وخارجها، مثلما انتشر الأدب في سنوات لاحقة؛ لوجود الأسباب المساعدة من صحافة ومطابع وغيرها^(٦).

إن نخلص مما سبق أن من الباحثين والدارسين من يرى أن الحدود الزمانية لمصطلح الأدب السعودي ترتبط بتأسيس الدولة السعودية الأولى، منذ منتصف القرن الثاني عشر الهجري، ولعل هذا يمتد بالأدب السعودي إلى ما يقارب الثلاث مئة عام تقريباً، وإن كانت الدولة السعودية الأولى أول ما قامت لم تكن مسيطرة على الجزيرة العربية كاملة، بل سيطرت على بعض الأجزاء منها.

أما الفريق الآخر من الباحثين الذين يرون أن المقصود بالأدب السعودي ذلك الأدب الذي ظهر في الجزيرة العربية مطلع القرن الرابع عشر مع فتح الرياض عام ١٣١٩هـ وحكم الملك عبد العزيز، فمنهم -على سبيل المثال- بكري شيخ أمين الذي أشار إلى الحدود الزمانية لدراسته للحركة الأدبية في المملكة بقوله: «تحدد زمنياً بمطلع القرن الرابع عشر للهجرة - أواخر القرن التاسع عشر للميلاد»^(٧).

ويؤكد عثمان الصوينع أن الشعر السعودي المعاصر «بدأ مع بداية حكم الملك عبد العزيز وفتحه لمدينة الرياض عام (١٣١٩هـ - ١٩٠٢م)»^(٨)؛ إذ يرى الصوينع أن «الأدب في الجزيرة العربية منذ سقوط بغداد في أيدي التتار عام ٦٥٦هـ إلى قيام الدولة السعودية على يدي الملك عبد العزيز حلقة مفقودة في ذمة التاريخ، إذ إن جل مصادره مفقودة حتى لقد قيل على ألسنة العلماء والنقاد: إنه لا يوجد شعر في الجزيرة العربية ... إلى ولاية الملك عبد العزيز»^(٩).

وتبعض محمد جلاء إدريس الذي أشار إلى أن حدود دراسته الزمنية تتناول الإنتاج الأدبي السعودي في دور النهضة، أي: في القرن العشرين، وبدايات الحادي والعشرين، وأشار إلى أنه قد يعود لما قبل هذه المدة للضرورة؛ بهدف التأصيل لظاهرة، أو الإيضاح لقضية^(١٠).

ومن الفريق الثاني الذي يربط بداية الأدب السعودي بالدولة السعودية الثالثة منصور الحازمي، لكنه يرى أن البداية الحقيقية للأدب الحديث في البلاد أوائل العهد السعودي في الحجاز عام ١٣٤٣هـ، بعد ضمها لمنطقة نجد والأحساء؛ لما واكب ذلك الوقت من انفتاح تدريجي على العالم الخارجي، وازدهار الصحافة حيث أقبل عليها الأدباء بيثونها إنتاجهم في شتى الموضوعات، مع محاولتهم التأريخ لبداية الأدب السعودي الحديث، ويرى الحازمي أن هذه المرحلة هي البواكير الأولى للأدب السعودي الحديث شعره ونثره^(١١).

ومن الآراء حول مفهوم الأدب السعودي رأي ثالث يجمع بين الرأيين السابقين، وهو ما أشار إليه محمد الشنطي الذي يرى أن الأدب في المملكة يبدأ مع توحيد المملكة العربية السعودية عام ١٣٥١هـ من الناحية الرسمية، ولكنه من الناحية الفعلية يعد المنطلق الحقيقي

للأدب السعودي عام ١١٥٨ هـ ، وهو العام الذي التقى فيه الشيخ محمد بن عبد الوهاب مع الإمام محمد بن سعود^(١٢).

إذن الشنطي يرى أن للأدب السعودي إرصاصات – كما ذُكرت عند الفريقين السابقين- وقد انطلقت تلك الإرصاصات من تأسيس الدولة السعودية الأولى مع بداية الاتفاق بين الإمامين، كما يرى أنه بعد توحيد مناطق المملكة باسم (المملكة العربية السعودية) ظهر الأدب السعودي بصورته الرسمية.

إشكالات مصطلح الأدب السعودي:

أنتقل بالحديث إلى الإشكالات التي ظهرت حول مصطلح (الأدب السعودي)، وسأذكر منها على سبيل المثال: أقلمة الأدب، وكثير من الباحثين حول الأدب في المملكة العربية السعودية يميلون إلى استخدام مصطلح (الأدب السعودي) في مؤلفاتهم، ومنهم من يعبر عنه بـ (الأدب العربي في المملكة العربية السعودية)، ولعل الأخير هو الأنسب؛ لأن «الأدب العربي المكتوب بالعربية واحد مهما كان موضع إنشائه، ومهما تعددت الانتماءات الإقليمية فأدينا واحد، ينبغي ألا نفرقه بنسبته إلى دوله وأقاليمه»^(١٣). ولو وضعنا لكل أدب جنسية، فقلنا أدب سعودي، وأدب مصري، وأدب جزائري؛ لأدى هذا للانغلاق المكاني، وهذا ما يراه الفيفي أنه ليس للأدب السعودي بشعره ونثره خصائص فنية، يختلف بها عن الشعر العربي في المغرب أو مصر أو العراق أو الشام، أو في الجزيرة العربية بصفة عامة، وإنما مصطلح الأدب السعودي تركيب نعني، يشير إلى المكان، وإن كان هناك فرق، فإن الأدب في المملكة قد يحمل ملامح المكان والبيئة، اللذين ربما اختلفا عن أي قطر عربي آخر^(١٤).

كذلك من الإشكالات في هذه الأقلمة صعوبة تصنيف أدب الأدباء غير السعوديين في المملكة؛ لأننا « لو قمنا بفرز المنجز، وقلنا هذا سعودي وهذا غير سعودي، فإنه قد يقضي أدباً كُتب في السعودية، أو قد صار من إرثها وراثتها، وإن لم يكن منجزه سعوديين؛ لأننا لا نستطيع أن نقول إنه أدب سعودي»^(١٥)؛ لذلك الأفضل أن يطلق عليه الأدب العربي في المملكة العربية السعودية؛ فالأدب العربي واحد، ينتمي للغة العربية، ثم يُذكر الموقع الجغرافي لذلك الأدب.

ومن الإشكالات: التجزئة الجغرافية لمصطلح الأدب السعودي، وقد ظهر هذا في بعض المؤلفات والأبحاث، ويشير خالد الرفاعي إلى أن هذه التجربة كانت ناجحة في بداياتها عند الرواد أمثال: محمد بن حسين في كتابه (الأدب الحديث في نجد) وإبراهيم الفوزان في (الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد) وغيرهما، ثم انتقلت عن طريق هؤلاء الرواد أنفسهم إلى الجيل التالي؛ للاهتمام بأدب أقاليم لم تحظَ باهتمام في السابق، على سبيل المثال (الشعر في منطقة جازان) لحسن النعمي و(الشعر في المنطقة الشرقية) لإلهام الغنّام وغيرهما، ومنها تجزئة المجزأ، أي: استهداف منطقة من المناطق أو مدينة من المدن بالدرس، على سبيل المثال: (حركة الشعر في منطقة القصيم) لإبراهيم المطوع و(الشعر في منطقة الرياض) لخالد الحافي وغيرهما. وقد سلّطت هذه الدراسات من الجيل الثاني الضوء على عدد كبير من التجارب الأدبية، وأسهمت أيضاً في تقديم خريطة عامة لتاريخ الفنون الأدبية في المملكة، ووضحت للقارئ قيمتها من الناحيتين الموضوعية والفنية، إلا أن المشكلة – كما عبر عنها الرفاعي- تكمن في إصرار الجيل الثالث اليوم على الاستمرار في هذه التجربة دون مسوغ منهجي واضح، ولقد لاحظ الرفاعي لدى بعض الباحثين رغبة في تجزئة المجزأ مرتين، أي: البحث في أدب المحافظات مع وجود دراسات استهدفتها ضمن أدب المدينة أو المنطقة أو الإقليم، ثم يشير إلى أنّ هذا النوع من الدراسات، قد أدى وظيفته على امتداد نصف قرن من

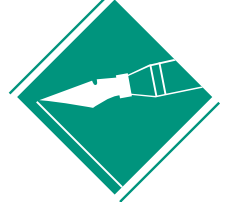
الزمن، وليس له مسوغ منهجي في هذه المرحلة^(١٦).

وهذا يعني أنها كانت مقبولة في البداية عند جيل الرواد وتلامذتهم؛ لخدمة مناطق المملكة، وإبراز فنونها، وإظهار شعرائها، ولكنها أصبحت إشكالية عندما وصلت إلى تجزئة المجزأ مرتين، للأسباب التي وضحتها الرفاعي سابقاً.

وفي الختام تبين اتفاق الباحثين على حدود الأدب السعودي المكانية أو الجغرافية، واختلافهم في الحدود الزمانية، فمنهم من يرى: أن بدايته مع دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب في الدولة السعودية الأولى، مثل: عمر الطيب الساسي، وحسن الهويل، ومحمد الربيع، وحمد الدخيل، وإبراهيم الفوزان، وغيرهم، والفريق الآخر يرى بدايته مع الدولة السعودية الثالثة، وتتفرع آراء الفريق الثاني إلى أكثر من رأي: منهم من يربطه ببداية حكم الملك عبد العزيز وفتح الرياض، مثل: عثمان الصوينع، وبكري أمين، وغيرهما، وهناك من يرى أن بداية النهضة الحقيقية للأدب بضم الحجاز عام ١٣٤٣هـ، مثل: منصور الحازمي وغيره، ومنهم من يرى أن الأدب في المملكة العربية السعودية، يبدأ مع بداية توحيدها رسمياً، ويمثل هذا الرأي محمد الشنطي وغيره، وإن كان يرى هو وعدد من الباحثين أن المنطلق الحقيقي الفعلي للأدب السعودي مع أدب الدعوة في الدولة السعودية الأولى، ولعل هذا هو الرأي الأصب؛ فالمنطلق الرسمي لمصطلح الأدب السعودي بعد توحيد المناطق تحت اسم المملكة العربية السعودية عام ١٣٥١هـ، حيث استقرت الأوضاع السياسية والاقتصادية، وظهرت الصحف والمجلات، وتوسع التعليم؛ مما أدى إلى ازدهار وتطور الأدب العربي في المملكة العربية السعودية.

الحواشي:

- (١) الساسي، عمر الطيب: دراسات في الأدب العربي المعاصر على مر العصور مع بحث خاص بالأدب العربي السعودي، ط٢ (جدة: دار الشروق، ١٤١٣هـ)، ص ١١٣.
- (٢) انظر: السابق، الصفحة نفسها.
- (٣) انظر: الفوزان، إبراهيم: مرحلة التقليد المتطور في الشعر السعودي الحديث- في منطقة نجد، ط١ (الرياض: مطابع القصيم، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م)، ص ٩-١٠، ٢٠-٢١.
- (٤) السابق، ص ١٤.
- (٥) انظر: ابن حسين، محمد بن سعد: الأدب الحديث في نجد (الرياض: دار جامعة الملك سعود، ١٤٣٤هـ/٢٠١١م)، ص ١٤-٦٢.
- (٦) انظر: الربيع، محمد و(آخران): الأدب السعودي بأقلام الدارسين العرب، ط١ (بريدة: نادي القصيم الأدبي، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م)، ص ١٠-١١.
- (٧) شيخ أمين، بكري: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ط٢ (بيروت: دار صادر، ١٣٩٨هـ)، ص ٦.
- (٨) الصوينع، عثمان صالح: حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر، ط١ (١٩٨٧هـ/١٩٨٨م)، ٩/١.
- (٩) السابق، ١٤١/١.
- (١٠) انظر: إدريس، محمد جلاء: الأدب السعودي الحديث، ط٢ (الرياض: مكتبة الرشد- ناشرون، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م)، ص ١-٢.
- (١١) انظر: الحازمي، منصور إبراهيم: فن القصة في الأدب السعودي الحديث، ط١ (الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٠١هـ/١٩٨١م)، ص ١١، ١٤، ١٧.
- (١٢) انظر: الشنطي، محمد صالح: في الأدب العربي السعودي وفنونه واتجاهاته، طه (حائل: دار الأندلس للنشر والتوزيع، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م)، ص ١٤.
- (١٣) الرشيد، عبد الله: في حومة الحرف- دراسات ومقالات عن الأدب العربي في المملكة العربية السعودية (الرياض: دار جامعة الملك سعود، ١٤٣٥هـ)، المقدمة.
- (١٤) انظر: الفيفي، عبد الله أحمد: فصول نقدية في الأدب السعودي الحديث، (الرياض: دار جامعة الملك سعود، ١٤٣٥هـ)، ٤/١-٥.
- (١٥) السابق، ٥/١.
- (١٦) الرفاعي، خالد: آراء في أقلمة الأدب السعودي (استطلاع ثقافي أعده علي الألمعي)، مجلة (القافلة)، أرامكو السعودية، ع ٦٣، مجلد ٦٣، نوفمبر- ديسمبر ٢٠١٤م.



بلاغة السخرية الاجتماعية

د. أحمد بن محمد عبيري - السعودية

وأنا أكتب تزدهم في ذاكرتي شواهد للسخرية وظفها كثير من أصحابها في وسائل التواصل الاجتماعي ونجحوا من التنفير مما سخروا منه على المستوى الاجتماعي، لكني لا أحب التقريب بضرب المثال في مطلع المقال؛ فهو يؤطر الفكرة ويُضيقها.

يقول أبو هلال العسكري (ت: ٣٩٥هـ) عن أعلى رتب البلاغة: «أن يحتج للمذموم حتى يخرج في معرض المحمود، وللمحمود حتى يصيره في صورة المذموم»^(١)، وهذا يعني أن للبلاغة قدرة فائقة في تغيير القناعات، حتى لو كانت صواباً، ومنها السخرية، فهي خطاب مفتوح.

والسخرية وسيلة شائعة خاصة على المستوى الشعبي، وهي وسيلة نقدية سيّارة، وليست وسيلة لنقد المظاهر الاجتماعية وحسب، بل هي سلاح يتجه لكل الاتجاهات، وينشط كثيراً في اهتمامات الناس كالسخرية الرياضية.

يمكن قياس نجاح الخطاب وبلاغته بأمور منها: قدرته على التغيير، وهذا متوفر في السخرية، ولنجاحها أسباب، ومنها: ما جاء في الوساطة للقاضي الجرجاني (ت: ٣٩٢هـ) في قوله: «فأما الهجو فأبلغه ما جرى مجرى الهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قرّبت معانيه وسهّل حفظه؛ وأسرع غلوقه بالقلب ولُصوقه بالنفس»^(٢)، لا أستطيع الحكم بأن السخرية مرادفة للهجاء، ولكن قطعاً أن بينهما تقاطع، وفي كلام القاضي الجرجاني طرف من أسباب نجاح

الخطاب الساخر، وهو كلام عميق، ولو شُرح لطلال المقام وخرج بنا عن الغرض.

ومن أسباب نجاح الخطاب الساخر قدرته على إثارة الضحك، فتعالى ضحكاته المخاطبين درجات لنجاحه، وكأنها لكلمات متوالية تُجهز على الخصم المباشر أو غير المباشر، وتبقى حجة تطارد المخاطبين بسلطان السخرية.

ومما يميّز الخطاب الساخر أنه يتأبى على التنفيذ العلمي؛ فهو قليل من الحق ممزوج بكثير من المبالغات والمغالطات الساخرة، التي لا تقع في حيز النقاش، فمن صورها النادرة (النكتة)، فليس من العقل تنفيذها ولا نقاش صحتها.

ومما يميّز الخطاب الساخر أن له قدرة نفسية بالغة التأثير، ففي كثير من المواقف يجتنب الناس ما شاع نقده والسخرية منه؛ فالنفوس تنفر مما يُزري بها أو ينتقصها.

ومما يميّز الخطاب الساخر أن رواجه لا يكون ممن يؤمن بمحتواه وقناعاته وحسب، بل حتى ممن يخالفه، ربما نشره خلقٌ من الناس لما فيه من طرافة لا لذات الفكرة، سواء كان هذا الترويج بنقل الخطاب في مجلس، أو عبر وسائل التواصل الاجتماعي، حتى التفاعل في مكان الخطاب قد يبدو ممن هو غير راضٍ داخليا، لكنه يخشى سلطة السخرية فينظّاه بالضحك، أو يعجز عنه فيدفع الابتسامات الوجلى دفعا.

أدوات الخطاب الساخر كثيرة، وهي مفتوحة على كثير من الأساليب البلاغية، فمن السخرية ما تكون أمرا ونهيا ومنها ما يكون تشبيها وكناية، ومنها ما يكون استطرادا ومبالغة^(٢)، ومما جاء في كلام الخطيب القزويني (ت: ٧٣٩هـ)، في التلخيص عند حديثه عن التشبيه وأن منه ما يكون تمليحا أو تهكما، فيقال للجبان: ما أشبهه بالأسد، وللبخيل: حاتم، علّق التفّازاني (ت: ٧٩٢هـ) في شرحه المختصر على ذلك وذكر أن المراد بالتهكم السخرية^(٤)، وتُعد المبالغة مع التشبيه قوة مضاعفة للسخرية، وكثيرا ما يقترن التشبيه بالمبالغة، كما في التشبيه البليغ والاستعارة.

واحذر أيها الذكيّ ظن السوء بأن السخرية مقيمة في وادي الشر، بل هي خطاب عام يعمل في كل الأغراض؛ فهذا أبو الفرج ابن الجوزي (ت: ٥٩٧هـ)،



في كتابه أخبار الحمقى والمغفلين يُنبه إلى «أن ذكر المغفلين يحث المتيقظ على اتقاء أسباب الغفلة»^(٥)، وقد ضمّن كتابه أخبار المغفلين من القضاة والمعلمين والمتزهدين... وهذا يعني أنه وظّف السخرية للتصحيح والدعوة.

والسخرية الوسيلة المفضلة للمجتمعات؛ فهي خطاب له غرضان: محتواه الساخر الذي حقيقته إنكار، وآخر للتسلية، فكأن الخطاب الساخر جاء وسيلة للتعبير والتنفيس.

كثيرا ما يكون الخطاب الساخر في المجتمعات حالة من الإنكار وعدم الرضا، ومع ذلك يكون التعبير بالسخرية، وهو بهذا يمثل مفارقة تفسر سر اختيار المجتمعات لهذا الخطاب الذي يُنفّس عن النفس، ومن أبرز الشواهد: (كرونا) فكانت مؤثرة في المجتمعات على كل الأصعدة الاجتماعية والاقتصادية... وكثيرا ما كان ذلك الأثر قاسيا على المجتمعات، مما أدى إلى انتشار الخطاب الساخر إثر ذلك، وثمة مؤلف جماعي، من تأليف الأخوة في المغرب العربي، بعنوان: تحليل خطاب السخرية في زمن كورونا، وهذا يعني أنه كان خطابا باديا تلك الفترة.

والعجيب أنك لا تكاد تجد لكثير من هذه الخطابات الساخرة التي طارت بين الناس مؤلفا ولا مصدرا، وكأنها صناعة مجتمع لا فرد، وكأنها حقّ حقوقه محفوظة للمجتمع، فتجد تلك السخرية في مجالس الناس وحساباتهم الاجتماعية دون أن يتنازع الناس حقوق ملكيتها.

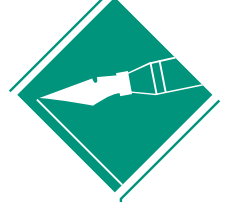
واعلم أن البلاغة مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ومما يُراعى: المخاطب والمخاطب والخطاب، والأخير هو شاهدنا هنا، فوصف الخطاب الساخر بأنه اجتماعي يجعله يلبس لبوس لغة العامة والناس، وهذا شأن قديم معروف؛ يقول الجاحظ (ت: ٢٥٥هـ): «إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشوة والطغام، فإياك وأن تستعمل فيها الإعراب، أو تتخير لها لفظا حسنا، أو تجعل لها من فيك مخرجا سريا، فإن ذلك يفسد الامتاع بها، ويخرجها من صورتها، ومن الذي أريدت له، ويذهب استطابتهم إياها واستملاحهم لها»^(٦)، وهذا يعني أن لغة الخطاب الساخر لغة العامة، ومحاولة تغييرها تعني فشل الخطاب، وأن النوادر والسخرية بعامة تنشط بين العامة، وأن المتعة طابع له.

للتعبير وسائل منها: الخطاب الشفوي أو المكتوب، وهذا الخطاب يكثر في الأول وينجح فيه؛ فهو الأصل ولأنه أقدر على نقل المؤثرات المصاحبة للخطاب، التي هي سبب نجاحه، مثل ضحك المخاطب أو تبسمه قبل خطابه أو أثنائه، وأهم من هذا لأن الشفوية تستطيع تجنب الخطاب فتنقله من الخبر المجرد أو الجاد إلى الساخر، ولعل هذا ما دعا الخطيب القزويني إلى القول: إن من التشبيه ما يكون للتمليح أو التهكم، فقد عبّر بـ (أو) لتحديد الغرض، إن كان سخرية أو غيرها، لأن ما يحدد غرض الخطاب مقامه كما بين ذلك التفقازاني^(٧)، وهذا المقام أظهر ما يكون في المخاطبة الشفوية؛ ولذلك كثيرا ما تجد الوجوه المعبرة عن الضحك أو السخرية في الخطاب الساخر المكتوب في وسائل التواصل حتى يجنّس الخطاب وينقله من الجد إلى الهزل، فواضع هذه الوجوه المرسومة يعوّض غياب الشفوية ليرتفع المكتوب للدلالة على المراد.

هذا الخطاب سلاح المجتمعات، ويمثل درجة الوعي في كل مجتمع، فربما كانت السخرية من مظاهر إيجابية أو سلبية، وهو خطاب سيّار وله نفوذ بالغ في النفوس، وحظه من هذا النفوذ والسلطة بقدر سخريته وقدر التعجب الذي يحتويه.

الحواشي:

- (١) الصنائع: ٥٣، أبو هلال العسكري، ت: علي محمد البجوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ.
- (٢) الوساطة بين المتنبّي وخصومه: ٣، أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، ت: علي محمد البجوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٣١هـ.
- (٣) انظر: أساليب السخرية في البلاغة العربية دراسة تحليلية تطبيقية، شعيب بن أحمد الغزالي: ٣٧، رسالة علمية بجامعة أم القرى، ١٤١٤هـ.
- (٤) انظر: مختصر المعاني شرح تلخيص المفتاح: ٢٧٠، سعد الدين التفقازاني، ت: ماهر محمد عدنان عثمان، دار تحقيق الكتاب، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠١٨م.
- (٥) أخبار الحمقى والمغفلين: ١٤، جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي، ت: عبد الأمير مهنا، دار الفكر اللبناني، بيروت، ١٩٩٠م.
- (٦) البيان والتبيين: ١١٣/١، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ت: عبدالسلام هارون، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٠م.
- (٧) انظر: مختصر المعاني: ٢٧١.



الحدث بين شاعرين (أدونيس ومحمود درويش)

عصام دكاك - المغرب

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

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

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

إلا أن هناك من ينظر إلى هذا الموروث بشيء من التأمل والتدقيق لاستنباط المناهج وتجاوز النماذج، فالتجاذب بين الأصل والمعاصر بالنسبة لهؤلاء أمر خاطئ؛ لأن هذه النظرة التمييزية هي العثرة نفسها، وهي التي وقفت بالشعر العربي عند نقطة استفهام كبيرة في مسيرته التطورية التي لم يستطع تجاوزها مدة طويلة. إن التراث حسب هذا التصور ليس مشكلة في ذاته، بل طريقة تعاملنا معه هي التي تعيق التطور، من هنا ليس التراث مجموعة من التصورات الجامدة، المأخوذة عن السلف، التي تفرض الوقوف عندها وقفة إجلال وتقديس، تحرم أي تغيير يطاله، بل التراث «هو ما كان وما سيكون وما هو كائن»^(١)، حسب تعبير عبد الوهاب البياتي. إن التراث من هذا المنظور ليس ثابتاً أو حكرأ على لحظة زمنية معينة دون أخرى، بل هو وجود دائم ومستمر، يفرض نفسه من خلال تراكم الخبرات والمعارف.

ودون أن نطيل في هذا الحديث، يمكن أن نجمل علاقة الحداثة بالتراث في نظر شعرائنا الحداثيين، أن أغلبهم -رغم اختلاف زوايا النظر- تعاملوا مع التراث باعتباره مصدر إلهام وتجدد؛ لذلك كانت الحداثة عندهم استثماراً للتراث، لا قطيعة معه، ومن أبرز أوجه هذا الاستثمار إقبالهم بلا استثناء على

استلهم مختلف الرموز التراثية بحمولاتها المعرفية والثقافية والدينية، مع اختلاف بطبيعة الحال في النهج والأسلوب والتناول.

من هنا يذهب أدونيس إلى أن فهم الحادثة في الشعر العربي لا ينفصل عن ضرورة فهم عميق للموروث الشعري؛ لأن «الحادثة نتيجة لتغيير الأزمنة»^(١). ولذلك يتوجب علينا العودة إلى استقراء تطور الشعر العربي عبر مختلف العصور وما أفرزته تغيرات أزمنته من أشكال ونماذج حداثية. ويظهر هذا الاستقراء -الذي أقامه أدونيس- أن الإحساس بالوعي الحداثي ليس وليد هذه اللحظة أو هذا العصر، بل هو ممتد عبر جذور الشعر العربي في مختلف العصور من خلال نماذج مختلفة، كان أبرزها ما قدمه شعراء العصر العباسي، في مقدمتهم أبو تمام وأبو نواس اللذان اعتبرهما أدونيس من أقدم الشعراء الحداثيين في الثقافة العربية؛ لأنهما لم يتقبلا الخضوع للأساليب الشعرية الموروثة، وحاولا تجاوزها، يقول: «هذا التحول في الحساسية الشعرية وفي كتابة الشعر، تمثل بشكله الأكمل تاريخياً في شعر أبي نواس وشعر أبي تمام. وقد فرضت تجربتهما الفنية طراحاً جديداً لمسألة الشعر القديم والعلاقة بينهما، وطراحاً جديداً لمعنى الشعر المحدث وكيفية كتابته...»^(٢).

ولم يبتعد محمود درويش كثيراً عن هذا التصور، إذ يشير هو الآخر إلى أن تجربته الشعرية الحداثية تبلورت من خلال المزج بين القديم والحديث، وذلك من خلال التأثر بالشعراء القدامى والشعراء المعاصرين في الآن نفسه^(٣).

غير أن أدونيس ينطلق مما تُلهم به تجربة أبي تمام وأبي نواس؛ ليؤسس تصوره الحداثي على نظرة (ثورية) جوهرها المغايرة، وتعتمد هذه النظرة على أسس ومنطلقات للحادثة، تخلع القداسة الثابتة التي رُسمت للماضي، كتقديس اللغة واعتبار العالم العربي وصل إلى قمته في العصور القديمة. وما على المجدد إلا أن يحسن السباحة في حوض محدد ومرسوم سلفاً. وتأسس بالمقابل موقفاً تجديدياً يعطي الأولوية للشاعر ورغبته في مواكبة المستجدات في حياته، والتوكيد على التفرد والسبق والكشف^(٤).

إن جوهر الحادثة عند أدونيس امتلاك رؤيا جديدة، لا ترضى بأي نمط من أنماط المعيارية التي سادت لعصور مضت، كما لا تقف عند أي نموذج بصيغة تقديسية، حتى وإن كان هذا النموذج في نص للشاعر نفسه؛ لأن الشاعر الحداثي لا يحتكم في كتاباته الإبداعية سوى إلى منطق التجاوز والاختلاف، لا الاشتغال بعقل مستعار. الحادثة تطلع مستمر إلى الخلق والابتكار اللذين يتحققان من خلال عدم الركون إلى نموذج معين؛ وهذا ما يجعل الحادثة الشعرية سعي مستمر إلى الانفصال عن النماذج السابقة، يقول: «كل تجديد هو بالضرورة انفصال، فاللاحق لا يمكن أن يكون جديداً أو حديثاً إلا إذا ناقض ما قبله وتجاوزه، فالحديث لا ينشأ إلا كإنفصال أو تغاير؛ ولذلك فإن مقياس الحادثة، أعني: الثورية في الشعر، هو في هذا التغاير»^(٥).

هكذا فإن ما يهم أدونيس هو أن يتحقق للنص الشعري تجديداً مستمراً، يضمن له حداثته وجذته. وهو هم لا نجده مركزياً عند محمود درويش؛ فرغم إيمانه -مثل أدونيس- بأهمية التجاوز المستمر وسعي الشاعر إلى الاختلاف والتميز، فإنه مع ذلك كان أكثر قلقاً من تبعات هذا الأمر على أصالة النص الشعري؛ لأن فتح الباب على مصراعيه أمام هدم النماذج وتجاوزها، جعل الشاعر الحديث متهماً بالعشوائية والابتذال، خاصة بعد ما عرفه الشعر العربي من تطرف في استعمال الحرية من بعض المحسوبين على الحادثة الشعرية العربية المعاصرة؛ مما جعل السمة الأساسية لكتاباتهم هي الغموض والركاكة واللعب، وهذا ما عبر عنه في مقال نشره بمجلة (الكرمل)، بعنوان (أنقذونا من هذا الشعر)، يقول: «إن ما نقرؤه منذ سنين بتدفقه الكمي ليس بشعر إلى حدٍّ يجعل واحداً مثلي -متورطاً في الشعر منذ ربع قرن- مضطراً لإعلان ضيقه بالشعر، وأكثر من ذلك يمجته ويزدرجه ولا يفهمه... إن تجريدية هذا الشعر قد اتسعت بشكل فضفاض، حتى سادت ظاهرة ما ليس شعراً على الشعر، واستولت طفيليات على الجوهر، لتعطي الظاهرة الشعرية الجديدة سمات اللعب والركاكة والغموض، وقتل الأحلام والتشابه الذي يشوش على رؤية القارئ بين ما هو شعر وما ليس شعراً»^(٦).

إن فالحادثة، أو الثورة على الموروث، لا يجب أن تأخذ معنى العبث والركاكة -حسب درويش- وهو

أمر لا ينكره أدونيس، لكنه مع ذلك لم يقف عنده كثيراً، وظل أكثر تحمساً لحرية الخلق والإبداع والابتكار؛ ولذلك نجده -مثل محمود درويش- يحترز من أن يكون التجديد الشعري مجرد تجديد ظاهري، يهتم فقط باللعب الحر والتجريد الفارغ من المحتوى والقيمة الفنية، ويؤكد على أن التجديد في الشعر الحداثي، يجب أن يكون شاملاً، تقوم فيه الصيغ الشعرية باحتواء الظروف الجديدة: سياسية أو ثقافية أو اجتماعية؛ للتعبير عن مختلف تطلعات الشعراء ورواهم، يقول: «ليست الحداثة أن يكتب الشاعر قصيدة ذات شكل مستحدث، شكل لم يعرفه الماضي، بل الحداثة موقف وعقلية، إنها طريقة نظر، وطريقة فهم، وهي فوق ذلك وقبله ممارسة ومعاناة»^(٨).

ولهذا لم يكن أدونيس يرى في الأساليب الشعرية أي ميزة إلا في مدى قدرتها على تجسيد الموقف والرؤيا، وهي بذلك في مختلف مستوياتها قابلة للتعديل أو الإلغاء، بحسب ما يراه الشاعر مناسباً، وفي مقدمة ذلك الوزن الذي جعل لعصور أساس الشعرية العربية، يقول: «الشعر هو الكلام الموزون المقفى، عبارة تشوّه الحساسية الشعرية العربية، وتشوّه الحياة والرؤيا، فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق، وهي إلى ذلك حكم يناقض الطبيعة الشعرية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية، فطرية، انبثاقية، وذلك حكم عقلي اصطناعي منطقي»^(٩).

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

ومحمود درويش لا ينكر مبدأ الثورة كمعيار لكل إبداع حداثي، غير أن الثورة عنده يجب أن تكون مصحوبة بشيء من التحفظ، فلا بد من بعض الأشياء التقليدية التي تمنع من الشطط في استعمال الحرية الإبداعية؛ لذلك نجده من الناحية الموسيقية، يحاول -ما أمكن- أن يجد لقصائده موقعاً نغمياً، يصلح ويواكب دلالة القصيدة؛ ولهذا ظل محافظاً على الوزن كملح أساسي من ملامح شعرية القصيدة الحداثية، يقول: «لا أستطيع أن أقبل قصيدة لا تغنى، وأخشى أن يكون بعض الداعين لهدم الوزن في الشعر الحديث، يفعلون ذلك؛ بسبب عدم امتلاكهم للغة العربية»^(١٠).

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

ما زال ثمة وقت لأقرأ
أقرأ فصلاً لدانتي ونصف معلقة
وأرى كيف تذهب مني حياتي
إلى الآخرين، ولا أتساءل عمّ
سيملأ نقصانها
- هكذا؟
- هكذا،
ثم ماذا؟
- أمشط شعري
وأرمي القصيدة: هذي القصيدة
في سلة المهملات

إن ما يثير الانتباه في هذه الأسطر، هو أن الشاعر في بدايتها يجسد تأرجح الحادثة عنده بين مؤثرين اثنين: الحادثة الغربية (أقرأ فضلاً لدانتي)، والموروث العربي (نصف معلقة)، غير أن هذا التأثير ليس تأثير تقديس يجعله أقرب إلى التقليد، بل هو تأثير استلهم، يترك مجالاً للخلق والإبداع، وما يدل على ذلك قوله : «فصلاً / نصف»، ومن جهة ثانية فإن إشارة الشاعر إلى استلهم كل من التراث والحادثة الغربية، لم يمنعه من التأكيد على ضرورة التجاوز المستمر للنماذج السابقة، حتى وإن كانت من إبداع الشاعر نفسه (وأرمي القصيدة، هذي القصيدة، في سلة المهملات)؛ ليظل الخلق الشعري الحداثي بحثاً مستمراً عن تلك القصيدة التي تأتي أن تكتمل.

هكذا، فإنه على الرغم من اختلاف الرجلين حول بعض التفاصيل المرتبطة بكيفية التعامل مع الموروث الشعري، فإنهما يلتقيان في المبدأ العام الذي ينبذ الاتباع والتقليد بكل أشكاله، سواء كان تقليداً للموروث أم للمنتج الغربي، وهو ما فصله أدونيس بشكل دقيق، حين أكد أن الحادثة لا تتعارض مع استلهم الموروث وتوظيف عناصره الحية التي تخدم التجربة الشعرية، كما لا تتعارض مع الاطلاع على منجزات الحادثة الغربية، لا اطلاع تقليدي، بل اطلاع استلهم لمنهج العقل الغربي الحداثي وتجاوز له؛ بهدف تقنين مناهج العقل العربي؛ لصياغة هيكلة جديدة لتراثنا العربي، يقول: «أحب هنا أن أعترف بأنني كنت من بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت كذلك، من الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلموا بوعي ومفاهيم، تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة»^(١٢).

بهذا تكون الحادثة ليست مساهمة للتراث العربي فقط، بل هي مساهمة لكل أنماط التفكير، من حيث إنها فعل ثوري، يأبى التسليم بأفكار أو مناهج أو قواعد جاهزة، سواء كانت مورثة أم غريبة؛ لذلك يذهب أدونيس إلى تمييز مجموعة من الأوهام التي التصقت بمفهوم الحادثة، وهي اعتبار الحادثة مرتبطة بزمان دون آخر، أو الاعتقاد بكون الحادثة تقتصر على الاختلاف مع القديم، أو شرعة الحادثة بالبحث من داخل الحضارة العربية عن ما يماثل الحادثة الغربية^(١٣). فهذه الأوهام لا تكون سوى فهم إسقاطي، يجعل تصورنا للحادثة العربية غير مستقر، وتتجاذبه آراء متناقضة في كثير من الأحيان.

إن الحادثة عند الشاعرين عموماً تجاوز لكل تقليد، وهما إن اختلفا حول كيفية التجاوز، يتفقان على أنها في الشعر، تتحقق بالإبداع المستمر. ويرتبط الإبداع عند أدونيس بتبني موقف جديد ووجهة نظر، تجسد تجربة الشاعر ومعاناته؛ ولهذا يربط الحادثة بديمومة السؤال، وتواصل البحث والإبداع، يقول: «كان الشاعر بتعبير آخر، يكتب المعاني التي يعرفها، وجهة الانطلاق اليوم هي: المعنى هو نتاج الكتابة. هذا يعني أن القصيدة ليست جواباً، بل هي سؤال ضمن السؤال أو سؤال يتجاوز السؤال. ليس المهم إذن في قراءتها أن نبحث عن الجواب، بل أن نحدد مناطق الغامض وغير اليقيني؛ من أجل أن نتقن طرح الأسئلة الجديدة. ومن هنا يجب أن نكتب الشعر ونقرأه فيما نستبدل مقولة الفهم بمقولة التأمل...»^(١٤).

وهو ما يجعل الحادثة الشعرية شديدة الارتباط بالفكر والوعي، فهي اصطلاح لموقف وبحث مستمر عن فهم الوجود والحياة. وهذا التصور هو أكثر ما ميز نظرة أدونيس للحادثة الشعرية. وبالمقابل لا نجد لهذا التصور أثراً في التصور النقدي لمحمود درويش، الذي يقدم نظرته للشعر وحدائته بعيداً عن أي مجهود فكري، أو على الأقل لا يكون هذا المجهود جوهرياً في العمل الشعري، فالشعر -حسب محمود درويش- يقوم على المزج التلقائي والمرن بين أشياء متعددة، يقول: «وهكذا أرى أنني خطوت خطوة نحو المزج بين الأشياء؛ مما استدعى صيغة أكثر مرونة، تتسع لحركة المزج... وقد حدث ذلك بما يشبه التلقائية، إذ لا خيار لك وسط هذه الحركات والرموز في أن تقرر شكلاً»^(١٥).

وهذه التلقائية ليست مجرد تصور نظري يؤمن به، بل هي حاضرة في منجزه الشعري، ولعل أشهرها قصيدة جواز السفر التي أشار محمود درويش في أكثر من مقام إلى أنها جاءت عفوية، فهي في الأصل حادثة شخصية، تحولت إلى قصيدة دون أن يدري، عندما سألته ضابط الاحتلال عن هويته فقال محمود:

«سجل أنا عربي»، وخرج من مكتب الأحوال المدنية وهو يندندن بالعبرة إلى أن تحولت تلقائياً لقصيدة ذاع صيتها^(١٦).

وهذا الاختلاف بين الشاعرين في تصور علاقة الحادثة الشعرية بالفكر والوعي، أفرز اختلافاً آخر حول علاقة الشعر بالواقع والجمهور، فأدونيس لا يرى الحادثة في التعبير عن الواقع، يقول: «ولا تخرج توقعاته [أي القارئ] فيما يدخل النص عن ثلاثة:

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

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

٣- يقرأ هذا النص؛ ليعرف ما لا يعرفه.

وبما أن الكتابة ليست محاكاة أو ائتلافاً، وإنما هي اختلاف وإبداع، فإن التوقعين الأولين يسقطان تلقائياً»^(١٧).

وهذا ما يفسر لماذا لم يكن شعر أدونيس جماهيرياً، وظل بعيداً عن عموم القراء، أما محمود درويش فيرى أن رؤيا الشعر الحداثي تنطلق من صلب الواقع، ولا شيء غير الواقع، فلا يكفي إحداث ثورة في اللغة، بل أيضاً في الوعي العام للمجتمع، يقول: «يجب أن يكون للقصيدة دور ثوري في اللغة وفي الوعي العام، ولا أستطيع أن أتصور أي شاعر خارج الواقع... أي قصيدة لا يحفظها ولا يتبناها الناس، لا تدخل فيهم، فهي قصيدة ميتة»^(١٨).

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

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

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

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

بيد أن أدونيس، كان أكثر تحملاً وانطلاقاً ودعوة إلى خرق المألوف؛ وهذا ما جعله يعيد النظر في كل التقاليد الشعرية، ويسعى إلى هدم قداستها، مثل ما فعل مع الوزن مثلاً، كما شكل الوعي والفكر مكوناً أساسياً في الحادثة الشعرية، وفق المنظور الأدونيسي؛ وهو ما أدى إلى انغماسه في التأمل والتجريد على حساب الاهتمام بمخاطبة جمهور القراء، وفق ما يناسب قضاياهم المعيشية، وهمومهم المجتمعية، وتطلعاتهم المشتركة.

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

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

وبعد، هذا جهد المقل، ولعل فرصة قادمة تسنح لنا بالتفصيل أكثر في الموضوع، إذ يظل الخوض في التصور الشامل الذي قدمه الشاعران للحداثة موسوعياً وشاسعاً، وحسبنا في هذا المقام أن وضعنا الخطوط العريضة لتوجههما، فإن تمّ ذلك؛ فبنعمة من الله وفضله، وإلا فبتقصير منا، وسبحان من له الكمال والتمام.

الحواشي:

(١) البياتي، عبد الوهاب: الشاعر العربي والتراث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد (١)، العدد (٤)، ١٩٨١م، ص ١٩.

(٢) أدونيس: الثابت والمتحول، ط٧ (بيروت: دار الساقي، ١٩٩٤م)، ١١/٤.

(٣) السابق، ١٤/٤.

(٤) درويش، محمود: أنقذونا من هذا الحب القاسي، مجلة الآداب، السنة ١٧، العدد (٨)، أغسطس/ آب ١٩٦٩م، ص ٥.

(٥) الثابت والمتحول، ١٤/٤.

(٦) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ط١ (بيروت: دار العودة، ١٩٨٠م)، ص ٢٤٥.

(٧) درويش، محمود: أنقذونا من هذا الحب القاسي، مجلة الكرمل، العدد (٦)، الاتحاد العام للكتاب والصحافيين ببيروت، ربيع ١٩٨٢م، ص ٤.

(٨) أدونيس: زمن الشعر، ط٦ (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٥م)، ص ١١٥.

(٩) أدونيس: خواطر حول تجربتي الشعرية، مجلة الآداب، السنة ١٤، العدد (٣)، آذار/مارس، ١٩٦٦م، ص ٢.

(١٠) (مجلة المجلة، العدد (٣١٤)، الأربعاء ١٢ فبراير ١٩٨٦م) عن: الشنطي، محمد صالح: خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد (٧)، العددان (١)، و(٢)، أكتوبر ١٩٨٦م، ومارس ١٩٨٧م، ص ١٤٣.

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

(١٢) أدونيس: الشعرية العربية، ط٤ (بيروت: دار الآداب، الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع المدارس، ٢٠٠٦م)، ص ٩٢.

(١٣) السابق، ص ٩٩ وما بعدها.

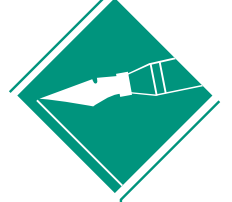
(١٤) الثابت والمتحول، ٢٦٥/٤-٢٦٦.

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

(١٦) فوزي، محمد: حوار مع محمود درويش، مجلة الدوحة القطرية، العدد (١٢٠)، ديسمبر ١٩٨٥م، ص ٥٧.

(١٧) الثابت والمتحول، ٣١٠/٤.

(١٨) (مجلة الجيل، عدد نوفمبر سنة ١٩٨٢م، ص ٧٤ وما بعدها) عن: الشنطي، محمد صالح: خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد (٧)، العددان (١)، و(٢)، أكتوبر ١٩٨٦م، ومارس ١٩٨٧م، ص ١٤٣.



تأويلية النص (سؤال المنهج وفاعلية التلقي)

رشيد الخديري - المغرب

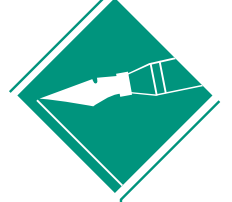
شكّل المنهج منذ المقاربات النقدية القديمة، دعامةً محوريةً في معالجة النصوص الأدبية، وسواء أتعلّق الأمر بالشعر أم النثر، فإن سؤال المنهج أو المناهج ظلّ حاضراً بكلّ ثقله، الذي ينعّي بوصفه وعياً مضاعفاً بالقراءة والتأويل والنقد. ومع تطوّر النظريات النقدية وترحّالها الدائم بين حقول العلوم الإنسانية المتعددة، تطوّر الوعي بقيمة المنهج في دراسة الجوانب المختلفة للأدب والنقد على حدّ سواء. وغني عن البيان أن الخطاب النقدي العربي - مثل الخطابات الأخرى - حاول الاستفادة من طفرة النظريات النقدية، وأجراتها نظرياً وتطبيقياً على النصوص الأدبية كما على المقاربات النقدية؛ ولعلّ الدافع الأساس إلى هذا الربط بين الحس المنهجي والممارسة النقدية التأويلية، هو علاقتهما التي تنطوي على أبعاد معرفية وقرائية. ومعلوم أن الممارسة النقدية بمفهومها الواسع والممنهج لم تتبلور في العالم العربي إلا في بداية ثمانينيات القرن الماضي، بفعل التوسّع الإمبريالي والكتابات الترجمة والاستشراق، و«تحت إلهام التشعب بالمناهج النقدية الغربية»^(١)، فلا غرابة أن نجد معظم المقاربات النقدية العربية، ما هي، في نهاية المطاف - وعلى نحو كليّ أو جزئي - إلا مجرد قراءات استنساخية لما يُمور في الفضاء الغربي من كشوفات حول النقد والنظرية، وهو انعكاسٌ طبيعي، طالما أن المناهج الغربية كانت أشدّ وطأة وتأثيراً على الممارسة النقدية العربية، ومع ذلك، لا يمكننا تبخيس جهود نُقادنا ومقدرتهم الكبيرة في تعميق النقاش حول النظرية النقدية ومحاولاتهم استيعابها، ثم بلورتها وأجراتها في النقد الأدبي وغيره.

نستطيع القول: إننا أمام أزمة إبستمية في تلقّي المناهج الغربية ومحاولات استنباطها في أرض نقدية عربية، لها خصوصيات معينة ومغايرة؛ فالممارسة النقدية الحقة، لا تتم إلا وفق منظورات في القراءة والتأويل، وغير منفصلة عن الإشكالات المعرفية والقرائية بالدرجة الأولى، حيث لا بدّ من التقاء القارئ والمقروء داخل منطقة واحدة، هي القراءة، وداخل زمنٍ واحدٍ أيضاً هو زمن القراءة؛ لأن من شأن ذلك تنسيب الفعل القرائي وأجراته بما يتلاءم مع طبيعة النصّ المقروء وما يطرحه من إشكالات، ف«هذه المدلولات الثلاثة، تتجاوب في دلالة أساسية، لا تفارق التّصور المعاصر للقراءة، من حيث هو تصور يبدأ بتأكيد ما يقوم به القارئ من اختيار لمعنى بعينه داخل التتابع المتضام لمساق الكلمات في النصّ المقروء، وينتهي بأداء القارئ لهذا المعنى المختار، بما يكشف عن خصوصية فهم هذا القارئ، أو كيفية إدراكه النصّ المقروء. وفي الوقت نفسه، فإن هذه المدلولات الثلاثة، تتجاوب مع المعنى الإبداعى الذي يتضمنه التّصور المعاصر للقراءة، خصوصاً حين تقترب القراءة بالاكشاف والتعرف وإنتاج معرفة جديدة بالمقروء»^(٢)، وهذه المنظورات القرائية، لا بد لها حين تتناول الظاهرة الأدبية ومقاربتها، أن تَضَع استراتيجية قرائية مناسبة للنص، حيث إن لكلّ كينونته الخاصة/ تركيبته الخاصة، وبالتالي، اختيار المنهج الملائم لقراءته ودراسته، فالأزمة - من وجهة نظرنا - هي

أزمة تقاطع أو تنافر بين ما هو عربي وما هو غربي، وبين ما هو نظري وما هو تطبيقي؛ لأن هناك من الدراسات من تُمارس على القارئ معرفةً عالميةً، مُركَّبةً، مُتوحَّشةً ومُفصَّلةً تماماً عن وعي القارئ وإدراكه من جهة، ثم، عن طبيعة النص من جهة أخرى، فالمقصود من فعل القراءة، ليس النقد والتأويل والكشف فحسب، وإنما التأسيس لمعرفةٍ ثانيةٍ، تنمَّاهي مع المعرفة الأولى وتُعَصِّدُها، والإنصات الجيد لنبض المقروء، «بعيداً عن الإسقاطات المفاهيمية الجاهزة، والتي من شأنها خنق النص ومُحاصرتَه بترسانتها النظرية»^(٣). من هذه الزاوية من الجدالات حول سؤال المنهج وفعل القراءة، اللذين يُسهمان في مقارنة النصوص تحت هاجس المراجعات المُستمرَّة التي تعرفها العلوم الإنسانية، ومثل هذه المراجعات قميئة بالكشف «عن حدود التداخل بين العلم والأدب والبحث عن تجليات أحدهما في الآخر، يُشعر الناس بأن الباحث عن مظاهر التجلي يسعى إلى إكراه عُقْفي المتناظرين بلزوم ما لا يلزم، وتطويع ما لا يُطيع إلا بالانكسار. ومرد هذا التوجُّس كامن - في اعتقادنا - في التعاريف البسيطة التي تختزل الأدب والعلم في مفاهيم ترفع من درجة الاختلاف بينهما، وكامن أيضاً في المراجعات المستمرة لهذين المفهومين عند كل ممارسة نقدية، باعتبار النقد أحد المسوغات الكبرى للتجسير بينهما»^(٤). وعلى هذا الأساس، فإن الحديث عن فاعلية المنهج في المقاربات النقدية، يمثِّل اختياراً قرأنيّاً يستبطنُ رؤى وتصورات مُشتركة بين القارئ والمقروء، ففاعلية المنهج وحافزيته، لا تتحقق بمفهومها الرِّصين والمعرفي إلا في حالة التحامها مع منظور القارئ، حيث ها هنا تكمن خصوصيات القراءة وتجلياتها الجمالية والدلالية والبنائية. لقد راهنت نظريات التلقي مع إيزر وغيره تحيين استراتيجيات القراءة وتعميقها، فلا غرو أنها أسهمت إلى حدٍّ كبير في توجيه القراءة واستثمار كوامنها وأسرارها من حافة، ومن حافة أخرى في إعادة الاعتبار إلى القارئ، باعتباره «منتجاً آخر للنص، فاعلاً فيه ومُتفاعلاً معه، عوض أن يُعتبر مجرد مُستهلك للظاهر الجمالية فيما يُمكن أن نسميه الانتقال من انزياح النص إلى انزياح القراءة»^(٥)، بل يُمكن اعتبار «القارئ» هو المصدر النهائي للمعنى»^(٦). وبناء على كلِّ هذا، فإن قراءة العمل الأدبي والنقدي، تسمح بتجسير العلاقات بين عالم القارئ وعوالم النص، بما تنطوي عليه هذه العلاقة من تمايزات واختلافات؛ كون عملية الجمع بين وقائع أدبية وأفق انتظار القارئ، مُحاولَة جديرة بالمتابعة، شرط أن تتمتع بالدقة اللازمة، واختيار الوضع القرآني المناسب، وإلا سقطنا في التَّعسف والفوضى والارتجالية، أو إعمال ما يُسميه إيزر «وضعية المواجهة»، وعلى غرار كل هذه الأشياء التي أشرنا إليها آنفاً، تبقى القراءة شرطاً وجودياً وفعلاً، كما أنها تتقاطع مع ذاتية القارئ ومرجعياته النظرية.

الحواشي:

- (١) مخافي، حسن: المفهوم والمناهج في القراءات العربية المعاصرة للتراث النقدي، ط١ (تونس: أفريقيا الشرق، ٢٠١٦م)، ص٨٧.
- (٢) عصفور، جابر: قراءة التراث النقدي، ط٢ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٩م)، ص١٦-١٧.
- (٣) عمراوي، عبد الخالق: الذاكرة ملاذ السرد، قراءة في ثلاثية أحلام مستغانمي، ط١ (الرباط: مطبعة طوب بريس، ٢٠١٧م)، ص٧.
- (٤) عدنان، محمد: حدود العلمية في تدوين الشعر العربي القديم ونقده، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، العدد المزدوج (٤)، و(٥)، خريف/شتاء ٢٠١٥م، ص٨١.
- (٥) أبو الصفاء، عبد الرحيم: حداثَة التراث: شعرية التناسخ وجمالية التلقي (من انزياح النص إلى انزياح القراءة)، ط١ (الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، ٢٠١٣م)، ص١٣.
- (٦) هولب، روبرت: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ط١ (جدة: منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩٤م)، ص٢٥٤.



البلاغة في ضوء اللسانيات الإدراكية (الاستعارة نموذجاً)

ردينة أحمد إدريس - سوريا

ركزت دراسات في اللسانيات الإدراكية على دور المشابهة من خلال مبحث الاستعارة، ويعد كتاب (الاستعارات التي نحيا بها) لمؤلفيه (لايكوف وجونسون) هو نقطة التحول الأهم في النظرة الجديدة نحو الاستعارة^(١)، وتُعرف الاستعارة في اللسانيات الإدراكية بأنها «فهم مجال تصوري واحد في ضوء مجال تصوري آخر»^(٢)، وهذا يعني أن جوهر الاستعارة يكمن «في كونها تتيح فهم شيء ما وتجربته أو معاناته، انطلاقاً من شيء آخر»^(٣)، إنها «عملية ذهنية، تقوم على التقريب بين موضوعين أو وضعين، وذلك بالنظر إلى أحدهما من خلال الآخر»^(٤).

تندرج تحت اللسانيات العرفانية مجموعة من الجهود البحثية التي تعتبر اللغة ملكة ذهنية؛ كونها وجهاً أساسياً من وجوه الإدراك، ومن ثم فإن البنية اللغوية، يتم تحليلها بقدر الإمكان في إطار الأنظمة والقدرات الأساسية، مثل (الإدراكات الحسية، الانتباه والتصنيفات) التي لا يمكن فصل عراها عنها. وعلى هذا، فإن اللسانيات المعرفية هي «دراسة اللغة بطريقة تتفق مع ما هو معروف على العقل البشري، ومعالجة اللغة على أنها انعكاس وكشف للعقل»^(٥).

واللسانيات الإدراكية هي أحد اتجاهات العلم الإدراكي المعرفي، وهي تتضمن وصف أنظمة تصور المعارف وعمليات معالجة المعلومات وإعادة صياغتها، وهي تدرس اللغة كآلية معرفية، تؤدي دوراً في تصنيف المعلومات ونقلها، كما تدرس الوعي وفقاً لمادة اللغة^(٦). وقد تطورت منظومة اللسانيات الإدراكية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، ولا سيما بعد صدور كتاب (الاستعارات التي نحيا بها) لكل من (لايكوف وجونسون)، وأصبحت اللسانيات الإدراكية أكثر استقلالية؛ لكونها نظرية لسانية مستقلة، ترى بأن التركيب اللغوي هو انعكاس مباشر للعملية الإدراكية، بمعنى أن تعبيراً معيناً،

يرتبط بطريقة معينة بعملية خلق تصور عن موقف معين، ويرى الأزهر الزناد أن هذا التيار اللساني الحديث، يقوم على دراسة العلاقة بين اللغة البشرية والذهن والتجربة بما فيها الاجتماعي والمادي والبيئي^(٧).

وقد ركزت اللسانيات الإدراكية على الاستعارة تركيزاً خاصاً، واعتبرتها خصيصة أساسية من الاستعمال اليومي للغة، وترتبط بأحد أسس النظرية الإدراكية، فالاستعارة أداة تنطوي على التفكير بحقل خبروي بواسطة حقل خبروي آخر.

إن التطور الذي شهده الدرس البلاغي الحديث في مجال فهم الاستعارة وآلياتها وكيفية إنتاجها، كان وليد تفاعل مثمر بين مختلف علوم اللسان، وخاصة اللسانيات التداولية، أو ما يعرف بلسانيات الخطاب، وقد جاء هذا التطور ثمرة انتقال معرفي من الاهتمام بجمال العبارة في الخطاب الأدبي- وهو مجال ضيق طالما أرقق الدرس البلاغي وعزله عن واقع الخطاب التواصل- إلى الاهتمام بفاعلية العبارة في سياقاتها البلاغية الحية الواسعة، وبمسالك بنائها الذهني أو بمعمارها المعرفي أو الإدراكي في اللغة اليومية وفي سائر الخطابات، ذلك أن اللسانيات التداولية تثبت اليوم أكثر فأكثر أن المجاز منغرس في اللغة اليومية، وأنه ليس بخصيصة من خصائص الخطاب الأدبي.

لقد أعادت اللسانيات طرح العلاقة المعرفية التي تصلها بالبلاغة، بعد أن اتسع مجالها وكسرت قيود الدرس النحوي القديم، وشرعت اللسانيات في تخليص البلاغة من ضيق التصور الاختزالي الذي يقتصر فيه الدرس البلاغي على وصف الصور ثم المجازات معزولة عن أبعادها الاجتماعية والسياقية والخطابية^(٨).

تعطي اللسانيات الإدراكية اهتماماً كبيراً للاستعارة؛ بوصفها إحدى أهم آليات التفكير والمعرفة التي يعتمد عليها العقل الإنساني بشكل كبير، فالاستعارة - كما يقول عنها صاحبها كتاب (الاستعارات التي نحيا بها) - «حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضاً، إن النسق التصوري العادي الذي يسيّر تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس... وإذا كان صحيحاً أن نسقنا التصوري في جزء كبير منه ذو طبيعة استعارية، فإن كيفية تفكيرنا وتعاملنا وسلوكنا في كل يوم، ترتبط بشكل وثيق بالاستعارة». وهذا يعني أن دور المشابهة لا يقتصر على الدور الجمالي الذي يجعلها خاصة بالأدباء والشعراء، بل إنها مهمة حتى لإدراك الإنسان العادي، مما يعني وجودها في فكره ولغته كأداة للفهم والإفهام^(٩).

تأثير الثقافة والتجارب في تفكيرنا:

الإنسان يفهم الأشياء من خلال التجارب التي عايشها، حيث إن لدى الكائن البشري



ميلاً «إلى احتواء العالم المحيط به، وذلك بواسطة تمثله، وتخزينه في ذاكرته على شكل معلومات يعود إليها عند الحاجة، ولا يكتفي الكائن البشري بالميل إلى احتواء العالم باعتباره موضوعات، بل يتعدى ذلك إلى تخزين الأحداث والانفعالات والموضوعات المجردة»، سواء أكان مصدر هذا التخزين هو الوسط الطبيعي المحيط، أم التراث والثقافة المشتركة.

إن القدرة على فهم التجربة عن طريق الاستعارة، تعدّ معنى في حدّ ذاتها، وهي في ذلك مثل استخدام حاسة الرؤية أو حاسة اللمس في حصول بعض الإدراكات، وهذا يعني أننا لا ندرك مظاهر العالم ومكوناته، ولا نباشر التجربة إلا عن طريق بعض الاستعارات، فالاستعارات تلعب دوراً يوازي -من حيث أهميته- ذلك الدور الذي تلعبه حواسنا في مباشرة إدراك العالم وممارسة تجربته.

إذا صحّ هذا، لن تكون الاستعارة مظهراً لغوياً صرفاً، بل مظهراً ثقافياً عاماً، تتأثر به اللغة كما تتأثر به سائر المظاهر الأخرى، مثل السلوكات والأنشطة التي نباشرها.

تفرق اللسانيات الإدراكية بين الاستعارة بوصفها تصوراً ذهنياً، والاستعارة بوصفها صياغة لغوية، إذ يؤكد (جورج لايكوف) «أنه من الضروري لأي مناقشة في الاستعارة أن تفرق بين المفهوم الاستعاري الرئيس، الذي هو معرفي بطبيعته، والتعبيرات اللغوية المحددة لتلك التصورات الاستعارية»، وتنشأ جميع التعبيرات الاستعارية عن فكرة مهيمنة في أذهان الناس، تسمى: المفهوم الاستعاري، أو الاستعارة المفهومية، والفرق بين التعبير والمفهوم، يكمن في أن المفهوم الاستعاري موجود في العقل الإنساني، في حين أن التعبيرات الاستعارية موجودة في الكلام اللغوي، والمصدر المولد لها هو المفهوم الاستعاري.

الاستعارة والثقافة:

يؤكد عدد من الباحثين في اللسانيات الإدراكية على الارتباط بين الاستعارة والثقافة المجتمعية، وتحاول مثل هذه الدراسات أن تجيب عن تساؤل مهم، هو: من يؤثر أو يصنع الآخر: أي الثقافة أم الاستعارة؟

وتكاد تتفق تلك الدراسات على أن العلاقة تبادلية، فقد تلعب الثقافة دوراً مهماً في تشكيل الاستعارات، وقد تؤدي الاستعارة دوراً مهماً في صناعة الثقافة وإنتاج السلوك العام.

وتأتي هذه العلاقة من أن اللسانيات الإدراكية، ترى بأن الاستعارة هي (فكرة) ناتجة عن الوعي الإنساني، وليست مجرد تعبير لغوي. وبحكم أن الثقافة هي منظومة من الأفكار التي يمثل لها السلوك الإنساني عند جماعة من الناس، فإن هذا يعني أن الفكرة

الاستعارية قد تكون واحدة من تلك الأفكار الضالعة في تشكيل الثقافة، أو ناتجاً منصاعاً لمفاهيم تلك الثقافة، وهو ما يسهم بلا جدال في برمجة السلوك الثقافي وإعادة إنتاجه.

إن العلاقة بين الاستعارة والثقافة، تظهر في أن المفاهيم الاستعارية، تتشكل أحياناً من أفكار الثقافة المجتمعية، ويمكن استظهار شيء من ذلك في تلك المفاهيم الاستعارية التي تتنوع بين ثقافة وأخرى، ويذهب (لايكوف وجونسون) إلى أن التصور الاستعاري هو استعمال دلالة ما، خاصة بشيء، للتعبير عن شيء آخر، فالماء في اللغة العربية مجال استعاري نفرغ منه أنظمة دلالية مختلفة؛ للتعبير عن المعاني المتصلة بمختلف مناحي الحياة، وهو إذن بعبارة (لايكوف وجونسون) من الاستعارات التي نحيا بها: فاسم المكان المحسوس في (المورد والمنبع والمنهل) تتحول إلى أسماء استعارية في مختلف الدلالات المكانية، وأفعال (السقي والنهل والشرب والري) تغدو كذلك من الأفعال المجردة (غير المحسوسة) في أنشطة مجردة من قبيل (استقيت الفكرة من ذلك الكتاب) و (نهلت من مناهل العرفان)، ويمكن لهذا المجال أو المعجم المستعار، أن تتوالد منه معاجم أخرى، مضادة له، لكنها لا تخرج عن دائرته الاستعارية، كقولنا: «أنا متعطش إلى سماع خبر سار». فالعطش تفريع استعاري مضاد من مجال الماء والسقي.

نماذج من التصور الاستعاري:

وإذا كان نسقنا التصوري في جزء كبير منه ذا طبيعة استعارية، فإن كيفية تفكيرنا وتعاملنا وسلوكياتنا في كل يوم، ترتبط بشكل وثيق بالاستعارات التي تظهر طريقتنا في الإدراك والتفكير والسلوك. ولإعطاء فكرة عما يجعل من تصور ما تصوراً استعارياً، نأخذ الجدل مثلاً؛ فهو بالاستعارة التصويرية حرب، ويعكس هذه الاستعارة في لغتنا اليومية عدد كبير من التعابير، منها: «لا يمكن أن تدافع عن ادعاءاتك»، «لقد هاجم نقاط قوتي»، «لم أنتصر عليه يوماً في جدال»، «أصاب انتقاداته الهدف»، «هدمت حجته».

نلاحظ أن بنية الجدل (هجوم، دفاع، هجوم مضاد)، فنحن حين نجادل شخصاً ما، نهاجم مواقفه وندافع عن موقفنا، نربح أو نخسر، نضع إستراتيجيات ونشغلها... فالاستعارات في اللغة تقوم أصلاً على استعارات في النسق التصوري لكل منا، ولنتناول مثلاً آخر من تصورنا الاستعاري، وهو: الزمن مال، وتدل عليه العبارات التالية: «أنت تضيع وقتي»، «هذه العملية تجعلك تربح ساعات كثيرة»، «ليس لدي وقت أمنحك إياه»، «كلفني هذا العمل ساعة كاملة»، «ليس لدي وقت أخسره». نلاحظ أن الزمن في ثقافتنا عبارة عن بضاعة ذات قيمة، فننصرف معه كما لو كان شيئاً نفيساً، ومورداً محدوداً.



إن الاستعارة بهذه الدلالة الإدراكية الواسعة، ليست استعارة أدبية أو شعرية أو إبداعية، بل هي جذر مولد للكلام في مختلف مقاماته، ونذكر نماذج عن استعارة كبرى في ثقافة اللغة العربية، هي (حركة الريح)، مثال: «هذه الإنجازات ذهبت في مهب الريح»، «هبت عليه ريح الحرية»، «سمعنا عاصفة من التصفيق».

نماذج من التصور الاتجاهي : يمين، شمال، فوق، تحت ... ففي هذا التصور، تتفق عامة الشعوب واللغات على أن الأعلى هو الأفضل، وأن الأسفل هو الدوني: «وقعت في الفخ»، «إنني منهار»، «ارتقيت إلى رتبة أعلى»، «إنني في قمة السعادة»، «لقد رفع من معنوياتي»^(١٠).

إن نظام الموجودات الذي نستدل به على الجهات الاستعارية، هو الأساس الذي بنيت عليه التراكم اللغوي وأنساقها في عامة اللغات والثقافات، فضلاً عن أنظمة التمثيل: وهذا التصور يتحقق في مختلف الأغراض بصور شتى، منها التناظر بين المرأة والقمر في الصور الغزلية - مثلاً - وبين الممدوح والسحاب والمطر في صور المدح، وغيرها من ضروب التناظر.

أمثلة إضافية من تصوّرنا الاستعاري:

- النظريات بنايات: «تحتاج نظريتك إلى مرتكزات إضافية»، «هذه الحجة متصدعة».
- الأفكار أغذية: «تذوقت تلك الأفكار»، «هذا غذاء جيد للعقل»، «إنه قارئ نهم».
- الأفكار نباتات: «له خيال خصب»، «غرست الفكرة في ذهنه».
- الأفكار موارد: «لا يضيع أفكاره في مشاريع صغيرة»، «لقد استنفد كل أفكاره».
- الفهم رؤية وإبصار: «أفكاره نيرة»، «إنها إطلالة جيدة على الموضوع».
- الحب قوة فيزيائية، تمارس جاذبية وسحر: «لقد انجذب نحوها»، «سلبته لبه».
- العيون أوعية للأحاسيس: «رأيت في عينيه شغفاً كبيراً»، «كانت عيناه تتدفقان حباً».
- الأثر العاطفي اتصال فيزيائي: «ترك بصماته على من عاشروه»، «كان فراقها ضربة قاسية».
- الحياة وعاء: «حياتي زاخرة بالأحداث»، «يشكو من فراغ في حياته»^(١١).

وقد خلصت الدراسة إلى هذه النتائج:

١- اللسانيات الإدراكية تيار لساني، يُلخّص في جهود لغوية مختلفة، تربط اللغة بباقي العمليات الإدراكية.

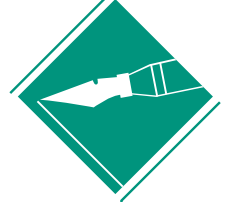
٢- اتسعت النظرة الضيقة للاستعارة، فلم تعد مكنية وتصريحية كما كانت في الدراسات البلاغية التقليدية، بل وبفضل تصورات النظرية التفاعلية، خاصة مع تصور (جورج لاكوف ومارك جونسن) أصبحت تفهم وتؤوّل حسب الخلفية المعرفية التي يمتلكها القارئ والمتلقي.

٣- دراسة الاستعارة من منظور اللسانيات الحديثة، تمكننا من معرفة العوامل التي تسهم في بنائها من قصد وتجربة ووعي وإدراك، وفي تحليلها من معارف وتجربة وذكاء، وهي التي تخص القارئ.

كما يتبين لنا أن نظرنا إلى الاستعارة من خلال اللسانيات الإدراكية، تمكننا من الوصول إلى حقيقة، وهي أن أبنية المشابهة في الفكر البشري عامة وفي مختلف الأعمال القولية التي تنتجها، إنما هي جزء من التفكير البشري في حقيقة العلاقة بين الأشياء والموجودات، إذ كلما توسعت لغة الاستعمال في ابتكار الاستعارات، دل ذلك على وصول الإنسان إلى اكتشاف ما بين الأشياء من علاقات، وهذه الأبنية تستقي مادتها في الاستعمال الاستعاري من مخزونات دلالية منتظمة، وأن الاستعارة موجودة عند الناس عامة، وأننا نحيا بالاستعارة، ولا يمكننا الاستغناء عنها؛ لأنها جزء لا يتجزأ من نسقنا الفكري، فهي المبدأ الحاضر دوماً في اللغة.

الحواشي:

- (١) ينظر: التركي، د. إبراهيم: دراسات في البلاغة الإدراكية، ط١ (بريدة: نادي القصيم الأدبي ١٤٤١هـ)، ص ٥١.
- (٢) السابق، ص ٥٢.
- (٣) لاكوف، جورج (و) جونسن، مارك: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبدالمجيد جفّة، ط٢ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٩م)، ص ٢٣.
- (٤) سليم، عبدالإله: بنيات المشابهة في اللغة العربية، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال، ٢٠٠١م)، ص ٩٠.
- (٥) عمران، آسيا: دراسة الاستعارة في ضوء اللسانيات العرفانية، مجلة آداب الكوفة، العدد (٤٥)، الجزء (٢)، ربيع الأول ١٤٤٢هـ/ تشرين الأول ٢٠٢٠م، ص ٥٤٥.
- (٦) ينظر: بوبوفا، زينب (و) ستيرنين، يوسف: اللسانيات الإدراكية، ترجمة د. تحسين رزاق عزيز، سلسلة كتب ثقافية شهرية، العدد (٤٠)، بغداد، بيت الحكمة العراقي، ٢٠١٢م، ص ١٥.
- (٧) الزناد، الأثر: النص والخطاب مباحث لسانية عرفانية، ط١ (صفاقس: دار محمد علي للنشر، ٢٠١١م)، ص ٢١.
- (٨) ينظر: ابن الهادي رمضان، د. صالح: النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي - الاستعارة أنموذجاً، ضمن (السلج العلمي لندوة: الدراسات البلاغية - الواقع والمأمول)، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ١٤٣٢هـ، ٨١٤/١.
- (٩) لاكوف، جورج (و) جونسن، مارك: الاستعارات التي نحيا بها، ص ١٢.
- (١٠) ينظر: السابق، ص ٢٢-٢٦.
- (١١) ينظر: نفسه، ص ٦٥-٧١.



قصيدة منسوبة

من ديوان الشعر السعودي، للشاعر أحمد الغزاوي

مصطفى يعقوب عبد النبي - مصر

من المعروف أن الجزيرة العربية هي مهد العرب، وتلك حقيقة من حقائق التاريخ والجغرافيا. ومن المعروف أيضاً أن الجزيرة العربية هي مهد الشعر العربي، وتلك حقيقة من حقائق التاريخ والأدب؛ فقد كان العربي القديم شاعراً بفطرته؛ وليس أدل على ذلك ما ترويه لنا كتب التاريخ والأدب من قدرته على ارتجال الشعر على الرغم من أن «الشعر صعب وطويل سألهم»، كما يقول الحطيئة في أبيات شهيرة له^(١).

وعلى الرغم من هذا كله، فإننا لم نشهد فيها منذ أوائل القرن الماضي تلك الأصوات الشعرية البارزة، كما شهدناها في مصر كشوقي وحافظ ومحرم ومطران. والحقيقة أن هذا لم يكن عن قلة في المواهب الشعرية في الجزيرة العربية، بل ربما كان العكس هو الصحيح، غير أن تلك المواهب الشعرية قد اتجهت وجهة مسامية للظروف والأحداث السياسية التي واكبت تأسيس الدولة السعودية بقيادة المغفور له الملك عبد العزيز الذي نال القسط الأكبر من ديوان الشعر السعودي في تلك الآونة، بالنظر إلى ما خاضه من معارك في سبيل تأسيس المملكة العربية السعودية، وهو أمر محمود بطبيعة الحال، فقد كان لابد للشعر أن يكون له دوره المؤثر في تلك المرحلة الدقيقة من حياة الأمم، فيعبر عنه في شتى الصور. ومن هنا التفت حول الملك عبد العزيز - رحمه الله - لفيف من الشعراء، كان شعرهم ترجماناً صادقاً للأحداث التي مرت على الجزيرة العربية، حتى وإن غلب عليها المديح، فإنها تعد في عرف المؤرخ الصادق من الوثائق التاريخية التي ينبغي عليه ألا يغفلها، أو يهون من شأنها؛ لأنها ليست مجرد مديح لملك، وإنما هي تأريخ لرجل يصنع التاريخ عبر تأسيسه للمملكة العربية السعودية. ومن أبرز هؤلاء الشعراء الشاعر أحمد إبراهيم الغزاوي الذي يعرف بأنه «حسن صاحب الجلالة»^(٢).

والغزاوي يعدّ من أعمدة الشعر في المملكة العربية السعودية في العصر الحديث، وقد كنا نود ألا نتعرض لسيرة هذا الشاعر؛ باعتبار أن القراء في المملكة هم أعلم الناس وأكثرهم دراية من سواهم من أمر الشاعر، غير أننا نجد أنه من الواجب علينا أن نذكر ولو لمحة وجيزة عن هذا الشاعر الكبير لمن لا يعلم من أمره الشيء الكثير، ولا سيما القارئ في سائر أقطار الوطن العربي. جاء في (معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى

٢٠٠٢م): «أحمد إبراهيم الغزاوي (١٣١٨- ١٤٠١هـ / ١٩٠٠-١٩٨١م) شاعر أديب، ولد في مكة المكرمة، عمل في عدة وظائف، تولى الكتابة في وزارة الأوقاف وسكرتارية مجلس الشورى، كما حاز على ثلاثة أوسمة في هذه الفترة، ثم تولى رئاسة ديوان رئاسة القضاء، ثم معاوناً لمدير الطبع والنشر، ثم سكرتير مجلس الشورى، ثم نائباً للرئيس من عام ١٣٧٣ إلى ١٣٨٦ هـ. وفي عام ١٣٤٧ هـ / ١٩٢٨م، أصدر مع الشيخ حامد الفقي (مجلة الإسلام)، وهي أول مجلة في العهد السعودي، ورأس تحرير (جريدة أم القرى)، و(مجلة الإصلاح)، و(صوت الحجاز). وفي عام ١٣٥١ هـ حاز لقب شاعر الملك عبد العزيز، وحاز عدة أوسمة من بعض الأقطار العربية. نشرت أعماله الشعرية في الصحف المحلية، كما نشرت له قصائد ومقالات نثرية في بعض الصحف العربية. اختير رائداً من رواد الأدب السعودي في مؤتمر الأدباء السعوديين الأول، وهو يعد واحداً من الرعيل الأول في الحركة الأدبية السعودية. وقد خلف ثروة أدبية شعرية ونثرية، ولم يطبع شيء من آثاره النثرية والشعرية المنشورة في مختلف الصحف والمجلات، وصدر له بعد وفاته (شذرات الذهب)، وهي خواطر وتعليقات له، كان ينشرها بانتظام في مجلة المنهل»^(٣)، كما أننا نحيل القارئ إلى تلك الدراسة الممتازة والوافية عن الشاعر من الدكتور مسعد بن عبد العطوي، المنشورة في العدد التذكاري من (مجلة الدارة) بمناسبة مرور مئة عام على تأسيس المملكة العربية السعودية^(٤).

وعن شاعرية الغزاوي ومدى حظه منها ومن النقد الأدبي، فهذا مما يطول القول فيه، غير أن الدكتور إبراهيم بن فوزان قد حسم الجدل بقوله: «هو أكثر شعراء الحجاز في الإنتاج، وأطولهم نفساً، وشاعرية الغزاوي قوية، قادرة على العطاء متى ما أحست الشعر الوجداني، وأحست شعر المناسبات، كما تتسم بالقدرة على الارتجال والتطوير. والواقع أن موضوعات شعر الغزاوي صورة اجتماعية، واقعية لحياته ولبيئته وأمتة من حوله، وأغزر شعره في المديح؛ لأنه شاعر حكام وأمراء الدولة السعودية، منذ سيطرتها على الحجاز عام ١٩٢٤م، ويأتي بعده الإسلاميات التي كثيراً ما يمزجها مع غرض المدح ... إلخ»^(٥).

ويلعل الدكتور بكرى شيخ أمين كثرة المديح في شعر شاعر مثل الغزاوي بقوله: «وربما كان ديوان المديح أكبر دواوينه وأضخمها، وإن نظرة سريعة على ما خلف لنا الآباء والأجداد من أشعار، توقفنا على هذه الحقيقة، وتطلعنا على التراث الضخم الهائل من فن المديح. وليس أبناء الجزيرة العربية إلا أبناء أولئك الآباء المداحين، فلا غرو أن يرثوا عن آبائهم الأقربين والأبعدين حب مديح الآخرين، والثناء عليهم بأفضالهم، أو متأثرهم»^(٦).

قصيدة منسية:

لعل أبلغ تكريم لأي أديب - كاتباً كان أم شاعراً - هو جمع نتاجه، سواء أكان هذا الإنتاج مما نشره في حياته، أو كان مخطوطاً، لم يقدر له أن يرى النور في حياته، فيما يعرف بـ(الأعمال الكاملة) حتى يتسنى دراسة نتاج هذا الأديب دراسة سليمة، وافية، لا نقص فيها. وقد جاء تكريم الغزاوي جلياً، وبأتم ما يكون التكريم، عبر صدور (الأعمال الكاملة) في نمطين من المؤلفات:



الأول - (أحمد الغزاوي وأثاره الأدبية)، للدكتور مسعد عيد العطوي الذي تولى جمع وتصنيف وتحقيق وشرح شعر الغزاوي. ولقد أحسن الدكتور العطوي صنعاً حيال أشعار الغزاوي بقوله: «ولقد رأيت أن أرتبها حسب تسلسلها الزمني، لا على الحروف الأبجدية في القافية والروي، وذلك ليستفيد القارئ معرفة بالتسلسل التاريخي للأحداث التي سجلها الغزاوي في شعره، الذي عكس فيه أحداث عصره»^(٧).

ومن هذا المنطلق والنهج، يمكن للباحثين معرفة الكثير من الخبايا السياسية التي غالباً ما تظهر في ثنايا الأبيات الشعرية، والتي لا تظهر في المؤلفات التاريخية، فضلاً عن معرفة التطور الشعري، وكذلك المعجم اللغوي للشاعر، وغير ذلك من الأمور التي يحفل بها النقد الأدبي عادة.

الثاني - (الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الكبير أحمد بن إبراهيم الغزاوي)، الذي تمكن الأستاذ عبد المقصود محمد سعيد خوجة من إصداره، ضمن إصدارات (كتاب الاثنينية) في سنة ١٤٢١ هـ / ٢٠٠٠ م، وضمت الأعمال الشعرية أربعة أجزاء، بلغت صفحاتها أكثر من ألفي صفحة، وهو جهد محمود ومشكور من الناشر حيال شاعر بقامة الغزاوي. وقد رتبته بحسب الأغراض التي قبلت فيها القصائد مع مقدمة ضافية، وإفية بقلم الشاعر حسين عرب، تحدث فيها عن الشعر العربي بوجه عام، وعن الغزاوي وشعره بوجه خاص، وما أصدق الشعراء في محبتهم، حين يتحدثون عن أصفائهم من الشعراء^(٨).

وعلى الرغم من صدور الأعمال الكاملة لأكثر من شاعر من شعرنا المعاصرين، وعلى الرغم من الجهود الشاقة في جمع ما تفرق من شعر هذا الشاعر أو ذاك، فإن قدراً غير قليل من شعره يبقى طي النسيان في صحف ومجلات بُعد العهد بها، وأصبحت جزءاً من التراث الصحفي الذي لا يتيسر للكثيرين الاطلاع عليه، الأمر الذي يجعل من هذا النوع من القصائد (قصائد مجهولة)، لم يتيسر للكتاب والنقاد والقراء على السواء الاطلاع عليها، فهو — في هذا الحالة — نتاج مجهول للشاعر، بحيث لا تكمل دراسة الشاعر دراسة وافية وكاملة، ولا يكتمل حظه من النقد الأدبي السليم، إلا بالاطلاع عليه. والدليل على ذلك أننا قد عثرنا في (مجلة الفتح) التي كان يصدرها محب الدين الخطيب في النصف الأول من القرن الماضي، وتحديدًا في العدد ١٧٣، الصادر في ١٢ جمادى الآخرة سنة ١٣٤٧ هـ - ١٤ نوفمبر ١٩٢٩ م، على قصيدة مجهولة للغزاوي بعنوان (أظامين؟ وفي أعضادنا كسل!)، لم نجدها في (الأعمال الكاملة للغزاوي)، ولعل من يقرأ القصيدة، يجد أن الغزاوي كان نافذ البصيرة إلى حد كبير؛ فالقصيدة تتحدث عن واقع عربي، ليس في أحسن أحواله، تعيشه الآن بعض الدول العربية، فضلاً عن شحذه الهمم في لغة سهلة، مباشرة، وهي لغة أنسب ما تكون في مثل هذه الظروف. وعلى كل حال، فالقصيدة هي جزء من التاريخ، أحرى بها أن تأخذ مكانها اللائق بها في ديوان الشعر السعودي خاصة، والشعر العربي عامة.

وفيما يلي نص القصيدة المجهولة في تراث الغزاوي الشعري، التي يطالعها القارئ العربي في المملكة العربية السعودية وخارجها من أبناء الوطن العربي لأول مرة، والتي نعتقد أنها سوف تحظى بالبحث والدراسة والتحليل من الكتاب والنقاد.

أظامنين ؟ وفي أعضادنا كسل!

من مهبط الوحي في الآفاق ينتشر
من البطاح التي كانت وما برحت
من المناسك عاذ المرسلون بها
من مأزر الدين من بيت تعج به
حيث النبوة ضاعت والهدى انجست
وحيث شبّ وشاب المصطفى وصفت
وذاع من حولها الإسلام ممطياً
تقاصرت دونها الدولات وانهزمت
وحطم العلم والتوحيد ما نصبت
تبلج الحق منها مثلما بزغت
ومن مرابضها الآساد قد برزت
ففاخرت بهم الأمصار أزمنة
من مكة وبنيتها الصوت مرتفع

الله أكبر ماذا قد أحاط بكم ؟
أصيحة غشيت أحياءكم فعدوا
أم نقمة عاجل الله الأنام بها ؟
أكل يوم نرى فيكم ملاحدةً
يهدمون بناء الدين في وضج
ويلمها فنة حادت فأركسها
يرددون أقاويلًا ملفقة
وينفثون سموم الغرب ناقعة
قد أبلغوا الكيد للإسلام واجتمعوا

يا معشر المسلمين اليوم حسبكم
تنهّوا وتوقّوا الشر مكتسحاً
في كل ناحية صوت بجائحة

ما أنتمو فيه فالأخطار تستعر
وكافحوا الجهل لا يذهمكم الخطر
ينزو بجارحة قد أفحش الضرر



إلى متى نشتكي غبنا ويرهقنا
وفيم هذا الونى والعين باصرة
صونوا العقائد واجنوا العلم واقتصدوا
ولتبغى الذي يرضى الإله لكم
أقسمت بالله لو سرتم على مهلٍ
فامشوا سراعاً إلى الآمال واحتفظوا
فيم التدابر والإغراء يشحذه
ضاع التراث وأمسى القصد ملتوياً
ونحن في النوم غرقى لا انبعاث لنا
ما الدين هذا؟ ولا في الدين مسكنة
من الفرنجة أذكاهم وأعدلهم
هل عارض الدين ما في العقل من حكم
وهل يكلف نفساً فوق طاقتها
وهل أقرّ على الإجحاف معتدياً
رأى القويّ ضعيفاً أن يكون له
سوى الخلاق مهما كان عنصرهم
وأطلق الفكر من أصفاده ودعا
وما لألبابنا عن هذيه عمهت

عسر ونهبط للأدنى وننحدر
ألم يكن عندنا عن دأنا خبر؟
وسهّدوا الجفن ما للمجد محتكر
إذا أفقتم وجال العقل والنظر
لتدركن الذي ناءت به العُصُرُ
بدينكم ودعوا ما أحدث البشر
وكلكم مدرك ما أعب الغرر؟
وزخرف القول فينا بات ينتثر
كأننا همل أو أننا حجير!
وكل عزّ به الإسلام يفتخر
قد أعلنوا فضله طوعاً وما نكروا
منذ الخليفة؟ كلا إنه يسر
أو أن يضيق بها في وردها صدر؟
أم شأنه العدل لاعسف ولا صعر
ظلم وما لضعيف ظالم وزر
إذا استقاموا فلا قيس ولا مضر
إلى التدبّر فيما شاءه القدر
وما لأبصارنا تاهت بها الصور؟

وظامحين وفي عزماتنا خور؟
يستصرخون وهم في اللهو قد سدروا
وليس ينجليه من أزماته ضجر
بحبله فبه ننجو وننتصر
لعلّ ما فات منها اليوم يزدهر
على الطروس يراغ صوبه همز
تجري ويكتب في تاريخه أثر
أستجمع الذهن بالذكرى وأزدجر
بعض السكينة إلا كدت أنفطر
وجه الإله لعل الذنب يغتفر
ووعده الحق للإسلام فابتدروا

أظامنين وفي أعضادنا كسل؟
بدت وجوه أناس دأبها هزلّ
وأدرك الشعب إلا ما سعى ورعى
وأسرعوا شطر دين الله واعتصموا
وذكروا الناس بالأمجاد دائرة
وصيحة ملؤها الإخلاص سطرها
ويكتب النصيح مادامت أنامله
وقد خلوت بنفسي فوق شامخة
بها أفقت من النجوى وعاولدني
لنا من الجهد ما حاولت مبتغياً
أو الذي أراد النصر تبتنا

لا تبلغ العز بالأقوال مرسله وإنما هو بين الكدح مختمر *****

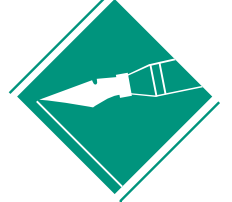
هذا نداء شباب البيت ألمهم
تكاد أكبادهم من فرط غيرتهم
فإن أصختم لنصح المشفقين بكم
وإن سهوتم - وحاشاكم - فموعدنا

رحم الله الغزوي رحمة واسعة بقدر ما أسدى لوطنه وأمه العربية من أدب رفيع .



الحواشي:

- (١) الحطينية، جروول بن أوس: الديوان، تحقيق نعمان أمين طه، دط (القاهرة: مصطفى البابي الحلبي، دت)، ص ٣٥٦.
- (٢) شيخ أمين، بكرى: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ط٢ (بيروت: دار صادر، ١٩٧٨م)، ص ٢٤١.
- (٣) الجبوري، كامل سلمان: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى ٢٠٠٢م، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٢م)، ١/١٠١.
- (٤) العطوي، مسعد: أحمد إبراهيم الغزوي، مجلة الدارة، العددان (٣) و(٤)، دار الملك عبدالعزيز، الرياض، ١٤١٩هـ، ص ١٦٨.
- (٥) الفوزان، إبراهيم: الأدب الحجازي الحديث، ط١ (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨١م)، ٣/١٢٣٣.
- (٦) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ص ٢٤٠.
- (٧) العطوي، مسعد: أحمد الغزوي وآثاره الأدبية، ط١ (الرياض: حقوق النشر للمؤلف، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م)، القسم الثاني، ٥٩١/١.
- (٨) الغزوي، أحمد بن إبراهيم: الأعمال الشعرية الكاملة، تحقيق وإشراف عبد المقصود محمد سعيد خوجة، ط١ (جدة: اثنيونية عبدالمقصود محمد سعيد خوجة، ٢٠٠٠م)، ١/٥٧-٨٠.



المرأة في الأدبيات العربية المعاصرة (من قاسم أمين إلى نزار قباني)

أسامة حمدوش - المغرب



تقديم:

عرفت قضية المرأة من ربح طويل من الزمن نضالات ثقافية وفكرية وشعرية ومناظرات، خصها بها ثلة من المفكرين والنقاد والأدباء المشاهير في العالم العربي. ولعل من أبرز من نافح ودافع عن قضية المرأة في

عصر النهضة العربية، أو ما كان يعرف بحركة التنوير العربية أو اليقظة العربية التي بدأت في أواخر القرن ١٩م، وأوائل القرن ٢٠م، وهي التي تعبر عن نكوص الأمة العربية ويقتطعها، إضافة إلى جهود أنواريين، أمثال: عبد الرحمن الكواكبي، ورفاعة الطهطاوي، وقاسم أمين، ناهيك عن جهود شعرية كثيرة، لعل من أبرزها في سياق هذا المقال الشاعر السوري الكبير نزار قباني، هذا الأخير الذي دافع ونافح عن المرأة في سياقات كثيرة في منابر إعلامية ومواقف جريئة شعراً ونثراً ومواقف إعلامية كثيرة، وقد خصصنا هنا ديوانه (يوميات امرأة لا مبالية)، على سبيل المثال لا الحصر، حيث عبر فيه عن المرأة كقضية تستحق التحرر والمكانة المرموقة التي ظلت تدافع عنها المرأة لحدود اليوم.

قضية المرأة عند قاسم أمين:

لطالما حظيت ثيمة المرأة في أدبيات وأفكار وإبداعات المفكرين والشعراء العرب بمكانة مرموقة، فهي ليست وليدة شعر نزار قباني فقط، بل هي قضية جوهرية من قضايا

التحضر والرقى في الحضارة العربية، وتهميشها تهميش للحضارة الإنسانية قاطبة، فقد تناول قضية المرأة المفكر ورجل القانون المصري قاسم أمين في مراحل الإصلاح الاجتماعي للعالم العربي، أو ما يسمى بالنهضة العربية، التي شملت ميادين متعددة، من بينها التعليم، قضية المرأة، والحرية والكرامة والعدالة الاجتماعية.

لقد ناضل عن المساواة في التعليم وحق العيش بين المرأة والرجل عوض العبودية المطلقة لهذا الكائن الجوهري في بناء الحضارة العربية، حيث طالب بالمساواة التامة بين المرأة والرجل في التعليم الأولي؛ لأن في هذه الفترة كانت النظرة نحو المرأة أنها خلقت للمنزل فقط، وليس من حقها التعليم، ويعبر عن ذلك قائلاً في كتابه الهام (تحرير المرأة): «لست ممن يطلب المساواة بين الرجل والمرأة في التعليم فذلك غير ضروري، وإنما أطلب الآن، ولا أتردد في الطلب، أن توجد هذه المساواة في التعليم الابتدائي على الأقل، وأن يُعتنى بتعليمهم إلى هذا الحد مثل ما يُعتنى بتعليم البنين»^(١).

قضية المرأة في الأدبيات الفكرية في عصر النهضة:

شغلت قضية المرأة مجموعة من مفكري عصر النهضة العربية، فقد سبق جمال الدين الأفغاني، ومن بعده الإمام محمد عبده، وقاسم أمين في المناداة بحقوق المرأة، انطلاقاً من واقع المرأة العربية المسلمة في الدفاع عن حقوقها وكرامتها؛ إذ كان خطاباً مرهفاً للخصوصية الثقافية والدينية للعالم العربي، ومع ذلك واجه هذا الطرح رفضاً كبيراً؛ ولكن علينا أن نعي جيداً أن مجرد التحدث عن حرية المرأة خلال العقد الماضي، كان معاناة شديدة الصعوبة، حيث «كان قاسم أمين واحداً من المصلحين البارزين في مدرسة الاستنارة واليقظة والتنوير في مصر والشرق العربي والإسلامي. تلك المدرسة التي تكونت بمصر في النصف الأول من القرن الماضي، ورائدها هو رفاعة الطهطاوي

(١٨٧٣-١٨٠١م). وكان الموقف الاجتماعي لهذه

المدرسة، يستهدف العبور بالمجتمع من مرحلة الإقطاع والانتقال به إلى المرحلة البورجوازية»^(٢).

قضية المرأة عند نزار قباني:

لا غرو أن الشاعر نزار القباني ليس شاعراً للمرأة كجسد أو كوسيلة في القصيدة، كما تزعم الكثير من المؤسسات السياسية والإعلامية؛ لأن القول بذلك تبخيس من قيمة هذا الشاعر المثقف الذي حمل صخرة الشعر على ظهره ولم يمل، ولم يتيامن ولم يتياسر، ولم يتحزب ولم يتيسس بلغة الأستاذ طه





عبد الرحمن، وإنما آمن بالمرأة كقضية منحت شعره نفساً جديداً، وصبغته بلون خاص، وكيف لا وهو صاحب مدرسة شعرية عتيقة، جعلت منه شاعر عصره بامتياز، وخلدت في أذهان الذوق العربي علماً من أعلام الشعر العربي اسمه نزار قباني.

فلقد وسم هذا الشاعر تاريخ الشعر العربي ببصمة جديدة، لا عهد للشعر العربي بها، فروائع الشعر العربي القديم وبالرغم من السموق الشعري لشعرائها الخالدين بحدائهم المتعالية على الزمان والمكان، من مثل امرئ القيس، وجميل بن معمر، وكثير، وغيرهم من الشعراء الذين تناولوا في شعرهم المرأة، متغزلين بها بأشكال عشقية متنوعة. وبالرغم مما أضافوه لدواوين الشعر العربي العريق من أصالة وجدة، عبرت عن عبقريتهم في زمانهم وإشادة الذوق العربي بما قدموه من خدمة في هذا الاتجاه، أي: غرض الغزل، تحت مظلة ما كان يسمى آنئذ الحب العذري، إلا أن نزار بصم بصمته في الشعر العربي، فهو شاعر معاصر، ولكنه مع ذلك استطاع أن يستظل بطيف المرأة وخيالها ورموزها ودلالاتها، لفجر قضيته، انطلاقاً منها.

ومن باب السؤال الفلسفي والنقدي الحصيف، أليست هي بلغة الأسطورة اليونانية النصف الآخر من الإنسان؟ ألا ينبغي تحريرها من وطأة التاريخ؟ ألا يمكن أن تحط المرأة محطة الوطن؟ وكان هذا المثقف يتساءل أليست المرأة بمثابة وعاء لقول ما لا يقال؟ أو لم يقدمها في أشعاره كحبيبة وأم وقصيدة وكوطن، وكمدنية في آن؟ أليست هي التاريخ والحضارة والسيرورة والأنوثة والأم والحبيبة، بل هي وطن من لا وطن له، أو الوطن الأول بعد الوطن الثاني الذي يجد الإنسان نفسه فيه غريباً؟

من ثمة فالنظرة من هذا المنظار الضيق إلى هذا الشاعر الكبير هي تحجيم وموضعة لشاعر مثقف كنزار، الذي طالما كان يندد ويردد بتحرير المرأة العربية، وليس تحررها بشكل مطلق من أصلاتها العربية -التي لطالما ميزتها في عصور الحضارة الإسلامية - وقوتها ونظارتها، ويظهر ذلك بشكل جلي، حين يقول:

ثُوري! أُحِبُّكَ أَنْ تُثُوري..

ثُوري عَلَى شَرْقِ السَّبَايَا.. وَالتَّكَايَا.. وَالبُخُورِ

ثُوري عَلَى التَّارِيخِ، وَأَنْتَصِرِي عَلَى الوَهْمِ الكَبِيرِ

لَا تَرْهَبِي أَحَدًا، فَإِنَّ الشَّمْسَ مَقْبَرَةُ النُّسُورِ

ثُوري عَلَى شَرْقِ يَرَاكِ وَلِيْمَةً فَوْقَ السَّرِيرِ... (٣)

ونستشف هنا أن الشاعر الذي يحرض المرأة على أن تثور وتتوثر على الأعراف البالية والمتحجرة وكسر حواجز عادات القبيلة الذكورية الأبيسية، لا يمكن أن نلصق به لقب (شاعر المرأة) وكأن بدواوينه الشعرية من بدايتها إلى نهايتها كلها كرسست للمرأة، مع الإشارة إلى مسألة تقديمه للمرأة في أشعاره بشكل مغرق في الرمزية مع سهولة وبساطة لغته التي تحمل لغة أخرى في طياتها. ومسألة أخرى يمكن أن نسائلها، وهي ما ذهب له النقد المحافظ خاصة في هذا المقطع الشعري، وهي أن نزار لم يدع المرأة إلى الثورة على القيم المحافظة التي تميز المرأة العربية وتقليد المرأة الغربية في كل شيء، وإنما هو ربما أرادها ثورة عقلية، فكرية بالمعنى الجوهري لكلمة ثورة، وليس بالمعنى السطحي لهذه الكلمة.

ولعل اهتمام الشاعر نزار بتيمة المرأة، لا يعني نظرتة للمرأة كما ينظر لها عامة الناس، بل هي كيان غامض، استعصى على العلماء والفلاسفة والمفكرين فهمه، فما بالك الشعراء؛ ولذلك فالمرأة عند نزار هي وسيلة للقصيدة، وإنما هو يعتبرها بمثابة حبل سري، يظل معلقاً بمشيمة الرجال طالما هم أحياء، كما أن رھانه هو إبرازها كرمز يتغيا تفجير ثلة من القضايا التي أرھقت كاهله، بما فيها تواجد المرأة في الشرق الذكوري الأبيسي المتسلط، وهو يحاول أن يعطيها حقها الذي نزعت منها قوانين الشرق الذكوري المتسلط الذي ورث فيه الذكر سلطة الحكم أباً عن جد.

ويعتبر المثال الحي الذي يبرز لنا نداء الشاعر نزار بالمرأة كقضية ديوانه (يوميات امرأة لا مبالية)، حيث يضطر أن يلبس لباس المرأة؛ ليدافع وينافح عنها، كيف لا وهو من كان يقول: «يوميات امرأة لا مبالية هو كتابك*» هو كتاب كل امرأة حكم عليها هذا الشرق الغبي، الجاهل، المعقد بالإعدام، ونفذ حكمه فيها قبل أن تفتح فمها، ولأن هذا الشرق غبي، وجاهل، ومعقد؛ يضطر رجل مثلي، أن يلبس ثياب امرأة، ويستعير كحلها وأساورها؛ ليكتب عنها. أليس من مفارقات القدر، أن أصرخ أنا بلسان النساء، ولا تستطيع النساء أن يصرخن بأصواتهن الطبيعية؟^(٤). والمتأمل في كلام نزار، لا يظهر له أن هذا الشاعر يقدم المرأة كوسيلة، ويتغزل بها بغية أغراض غريزية، ولو اقترح البعض من الناقمين، الساخطين، الناقطين على نزار ذلك، فكيف يمكن أن يجيبونا عن هذه الأسئلة التي كان يطرحها في ديوانه قائلاً: «أليس من المفارقات المضحكة، أن آتي إلى قاعة الروست هول، لأشرح لكن أيها المباليات، مشاكل هذه اللامبالية النفسية والجسدية؟ لماذا تصمتن أيتها النساء؟ لماذا أكل القط ألسنتكن؟»^(٥).

فشاعر كنزار، يطرح هذه التساؤلات وهو قمة في الضجر، كيف يمكن الزعم أنه شاعر المرأة كجسد أو كوسيلة للتغزل بها؟ وإذا كان ذلك كذلك، فماذا عن أشعار نزار

الثائرة والمناهضة للاستبداد والظلم الذي يعيشه الإنسان العربي، خاصة بعد نكبة ١٩٤٨م، ونكسة ١٩٦٧م، أو ما يعرف في تاريخ أدبنا وأمتنا العربية بفترة (جلد الذات العربية)، مع العلم أن نزار صاحب خطاب شعري نهضوي بالمعنى التام للكلمة، وقصائده السياسية خير دليل على ذلك؛ لأنها خلخلت بنية الوطن العربي، وتعرضت لكثير من النقد، مثل قصيدة (خبز وحشيش وقمر)، حيث انتقد سلوكيات الفرد العربي وتمسكه الشديد بالقمر، وهو رمز يحيل به الشاعر على القضاء والقدر وتواكل الإنسان العربي على القدر، وليس توكله على الخالق. وهي قصيدة أثارت ثورة وتوتراً من لدن النقد المحافظ الذي اعتبره مارقاً زنديقاً خارجاً عن أصول الدين والشريعة الإسلامية، ومتطاولاً على بند من بنود إيمان الإنسان المسلم.

زد على ذلك عدة قصائد عبرت عن وعيه بالاستبداد والاستعمار الذي تعرضت له عدة أقطار من الأمة العربية، بما فيها القضية الفلسطينية، وبخاصة قصيدته (أطفال غزة)، حيث يحاول أن يعزو ضعف الإنسان العربي إلى عدم الشجاعة والتكالب على القضية العربية الإسلامية الفلسطينية، بمقابل شجاعة أطفال غزة بحجارتهم وهم يعبرون عن رفضهم لهذا الاستبداد الإنساني والظلم القاسي الذي يتعرض له هؤلاء الناس في هذا الوطن من الأرض، دونما سبب لذلك.

ومن ثمة فإن رهان هذا الشاعر لم يكن وضع المرأة في طبق شهوي من اللذة وإفراغ غرائز وشهوات الرجل المشرقي فيه، وكان المرأة هي إناء لتفريغ المكبوتات، بل إن الرؤيا الكونية النافذة لهذا الشاعر الكوني، تجاوزت وترقت عن هذا الفهم إلى غايات ورهانات، جعلته ينظر إلى المرأة بكونها ذاك الغريب الذي لم ينل حقه كاملاً في تاريخ أمتة العربية، ومن ثم النظر إليها باعتبارها مغزى ولغزاً هو بمثابة سر، انطلاقاً منه، فجر قضايا مجتمعية وسياسية ووطنية، ليشمل مشروعه تحرير المرأة نفسها كحضور جوهري لإنشاء قسطاس البشريّة جمعاء، ومن هنا فإن ندائه بكون النهضة العربية كمشروع لن يتم، ما لم نعترف للمرأة بحقوقها كاملة مكمولة من جهة، وحضورها كرمز لقضايا أخرى من جهة ثانية.

وإذا ما قال قائل بكون نزار تغزل ونقص من قيمة المرأة، فله أن يتأمل ما كان يقوله الرجل وهو يعترف بأنانية الذكور ونرجسيتهم المفرطة تجاه حقوق المرأة، وكان ناموساً سماوياً ما فضل الرجل على المرأة، وهو معرض قوله، معترفاً بهذا التسلط: «نحن الرجال، لا نعطي شيئاً، نأكل البيضة وقشرها، ندعي التحضر، ونحن أكثر بدائية من ضياع سيبيريا، ندرس في جامعات أوربا، ونعود أكثر توحشاً من داركيلا، نقدم الورد لعشيقائنا، وننشر رقاب شقيقاتنا بالمنشار، نحن الرجال، نضع في فمنا السيجار، ونتصرف بغريزة الجمال، نتمشى مع صديقاتنا في حديقة عامة،

وفي أعماقنا تصرخ الغابة، نتحدث عن الحرية، وفي داخلنا تصطك أبواب الحريم، وتتشخّش مفاتيحه وأقفاله»^(١). ولذلك فنزار لم يتنكر للمرأة، وإنما كان قمة في الشجاعة، ولعل ما يوضح ذلك هذا الاعتراف الذي يصعب بقوله أنا رجل شرقي، اللهم إذا كان غاية في التحضر، ولا يحسب الاعتراف بالجميل إهانة أو تنقيصاً من قيمة الذات الذكورية.

على سبيل الختام:

حاصل القول، تستحق المرأة العربية تكريماً ومكانة اعتبارية أفضل مما كانت عليه في عصر النهضة العربية، كما تستحق تقديرًا واحترامًا أكثر مما حصلت عليه اليوم، فهي الأم والأخت والحبّية والصديقة وشريكة حياتنا نحن الرجال، والفهم الذي كان سائدًا ذات مراحل من وأد البنات في الجاهلية والتربية العربية المتسلطة التي لم تراع حقوق المرأة في تلك المراحل، ليس تربية إسلامية حتى، فالإسلام كرم المرأة، ومنحها قيمة عليا، ومكانة مرموقة.

إن الشاعر نزار شاعر قضية، وليس شاعر المرأة كما يزعم البعض، وخير دليل أشعاره ودواوينه التي كتبها وهو يحمل على ظهره هذه القضية، فالشاعر نزار قباني حينما تناول المرأة، نظر لها من عدة زوايا، فهي في ديوانه (يوميات امرأة لا مبالية)، تنزل منزلة قضية يدعو إلى تحريرها من ذكورية وأبيسية الإنسان الشرقي، حيث أبرز تناقضات الذكور الذين يرغبون في التجول مع حبيباتهم في الحقائق وقطع رقاب أخواتهم بالمنشار، إذا ما فكروا في ذلك، وبذلك اضطر رجل مثل نزار قباني أن يلبس أساورهن، ويرتدي لباسهن وزينتتهن؛ لكي يصرخ بلسانهن؛ لأنه يعي تمام الوعي أن المرأة قد هضم حقها منذ بواكير التاريخ، ولذلك فهو ينزع عنه تسلط وذكورية الإنسان الشرقي، ليطالب بحقهن المهضوم في بعد كوني، لم يستطع أن يقوم به مثقف آخر بهذه الجرأة التي قل لها نظير.

الحواشي:

- (١) عمارة، محمد: قاسم أمين- تحرير المرأة والتمدن الإسلامي، ط١ (القاهرة: دار النشر الشروق، ١٩٨٨م)، ص١٢٤.
- (٢) عمارة، محمد: قاسم أمين- الأعمال الكاملة، ط٢ (القاهرة: دار الشروق، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م)، ص٤٤.
- (٣) قباني، نزار: يوميات امرأة لا مبالية، ط١٦ (بيروت: منشورات نزار قباني، ١٩٩٣م)، ص٧.
- * الكلمة التي قدم بها الشاعر كتابه، بدعوة من طالبات الجامعة الأمريكية في بيروت في كانون الثاني (يناير) ١٩٦٩م.
- (٤) يوميات امرأة لا مبالية، ص٩.
- (٥) السابق، الصفحة نفسها.
- (٦) نفسه، الصفحة نفسها.



تعددية الحبيب عند فدوى طوقان(*)

أروى بنت أحمد الحكمي - السعودية

إنَّ أوَّل ما يلفت النظر في شعر فدوى طوقان^(١) «أَنَّ في غزلها أكثر من رجل حبيب، ومعنى ذلك أَنَّ لها أكثر من تجربة شعرية»^(٢). تميزت شخصية هذه الشاعرة عن غيرها من شواعر غزل العصر الحديث، بأنَّ تعدت أن تكون شاعرة حبِّ فحسب؛ إلى كاتبة سيرة ذاتية، تناولت الحديث فيها عن عاطفتها وعمَّا مرَّت به بشيء من جرأة التعبير وجسارة الاعتراف، ولم يثنها إحراج الوصف والبوح في مواضع، وهذا كله قَلما نجده عند شاعرة مشهورة في عصرها.

إنَّ فدوى طوقان بشعرها، وبسيرتها؛ فهي خير مرجع في التعبير عن عاطفة المرأة على الوجه العام، والمرأة الفلسطينية في دقائق نضالها على الوجه الخاص.

وبالنظر إلى كتابي سيرتها، نلاحظ أنها قد أشركت القارئ معها ليس بسبب فكرة المكاشفة فقط، وعرضها لأحداث عاطفية أو توثيقية، سواء شخصية كانت أم مجتمعية أم تاريخية؛ بل بحسن تعاملها - حسب اطلاعي - مع أساليب الخطاب من حوارٍ وسردٍ وقصص، وأساليب ضمنية، وأخرى تصريحية، تضمّنتها سيرتها الذاتية.

وعوداً على بدءٍ، وموضوعنا الأصل (تعدّد الرجل الحبيب) في حياتها وشعرها، فإنني قد عدتُ إلى مراجع أفدتُ منها، فتأكدت من صحّة نسبة هذا الخبر إليها، وأوّل هذه المراجع كان كتابي سيرتها الذاتية: الأول (رحلة صعبة، رحلة جبلية)، والثاني (الرحلة الأصعب). ولا بد أن أنبّه في هذا المقام إلى أَنَّ فدوى طوقان حيال هذه المسألة الحساسة وما يشوبها من اعتراف، عمدتُ إلى ترك التصريح بالأسماء في سيرتها وفي شعرها أيضاً. ولا أنكر أَنَّ القراءة الفاحصة أوصلتني إلى استخلاص بعض الإلماحات التي ساعدني في تفسيرها كتاب رجاء النقّاش (بين المداوي وفدوى طوقان: صفحات مجهولة في الأدب العربي)، فربطتها بما جاء في مجموعة ديوانها^(٣)؛ وبما أضافت إليّ مقابلة تلفزيونية، أجريت معها^(٤).

وأقف قليلاً عند كتاب النقّاش؛ لأنّوّه بأهميته، إذ أجد أنّه اكتشف يستحقّ الدراسة فيما بعد. وبدل لي من اطلاعي عليه، أنّ أنور المداوي هو الحبيب الأخير في حياة فدوى طوقان، وبموته عام ١٩٦٥م، في سن الخامسة والأربعين، يكون قد توقف الحب عند فدوى طوقان؛ إلّا أنَّ اطلاعي على ما أستجدّ في التأليف في هذا الصّدّد بعد ذلك - وهو

ما أصدره يوسف بكار في كتابه (حوارات فدوى طوقان) في طبعته الثانية، وما أصدره المتوكل طه في كتابه (قراءة المحذوف: قصائد لم تنشرها فدوى طوقان)، وكذلك ما أصدره سمير حداد في كتابه (أضواء جديدة على حياتها وشعرها)، وما أصدره -أيضاً- رمضان عمر في كتابه (سيرة فدوى طوقان وأثرها في أشعارها)، أكد لي بما لا شك فيه أن فدوى طوقان لها تجارب عدة في الحب.

وعلينا قبل الانطلاق لعرض هذه التعددية، أن نشير إلى أمر مهم وهو أن (الرجل) الذي استطاع إثارة عاطفة فدوى طوقان والتأثير في حياتها وشاعريتها، تمثل في أحد اثنين: الأول (الرجل الأخ) والثاني (الرجل الحبيب). وأستهلّ عرضي بالحديث عن أخيها الشاعر إبراهيم طوقان، إذ تقول عنه في سيرتها: «لقد كان إبراهيم المصحح النفسي الذي أنقذني من الانهيارات الداخلية»^(٥)، وقولها: «من هنا أصبح إبراهيم بحنوه الغامر وإيثاره لي تعويضاً عن أب لم يُشعّرني أبداً بدفء عاطفته الأبوية»^(٦)، فقد «تعهدني وأخذ بيدي لأبدأ معه مسيرتي الشعرية، فكان معلمي ومرشدي وصانع وجودي»^(٧). وبعد وفاته، كتبت قصائد فيه، كما جعلت ديوانها الأول (وحدي مع الأيام) إهداء إلى روحه. ومن قصائدها فيه ما كان عنوانها (على القبر إلى روح إبراهيم)، قالت منها:

«قربتي الدار، أو طال نزوحي

فخيالي بك رهّن كل حين»^(٨)

وقالت عنه -أيضاً- في قصيدة (تاريخ كلمة):

«ومات من أحبني

مات أخي الذي أحبني ولم يكن

هناك من أحبني سواه»^(٩)

ومن الرجل الأخ، إلى عالم الرجل الحبيب.

وأول علاقة عاطفية مرت على فدوى في مرحلة المراهقة، ولا أحسبها إلا إعجاباً، حيث كان عمرها أربعة عشر عاماً، وعمر الشاب (صبيح)^(١٠) ستة عشر عاماً، وعلى أن الحب معه، لم يكن موجوداً - كما صرّحت - عنه^(١١)، ولم يُشعّرهما إلا ببعض اهتمام؛ فإنه لم يدم، فقد عرف أخوها يوسف عن ملاحقته لها في الذهاب والإياب من المدرسة، فقرر منعها من الدراسة وحرمانها من الخروج بموافقة والدها^(١٢). وأمّا العلاقة الثانية -على ما يبدو لي- فهي أول علاقة فعلية حرّكت مشاعرهما، حيث تمت لها وهي في مرحلة أكثر نضجاً، وكانت مع الشاعر عبد الرحيم محمود، الذي كان يزور بيت العائلة، وقد تعرّفت عليه، تقول عنه: «الشهيد كان بالنسبة لي هو الشاعر عبد الرحيم محمود، أحببته وأنا محبة... عبد الرحيم كان ذا شكل وسيم وطول جميل، وكان تلميذ أخي إبراهيم الذي شجعه وعلمه الشعر»^(١٣)، وتحكي عن حالها عندما جاء خبر استشهاد «ظللْتُ يوماً كاملاً منذ الصباح وحتى المساء وأنا أبكي... كانت له ابنة اسمها (رقية)... لم أستطع إهداء القصيدة وقتها في الديوان إلى من أريد، كان الحب عاراً وفضيحة، ولم يُسمح لي تضمين هذا أبداً؛ بسبب آثار القمع والكبت، نشرتها في الرسالة، ونالت صدق»^(١٤)، تقول فيها



موارية حبها العذري، تخاطب رقية، التي تقصد بها نفسها:

«وطالعتها في رؤى الذكريات فتأها، نجى العلى والطماح

إباء الرجولة في بردتيه وزهو البطولة ملء الوشاح» (١٥).

ثم كانت على صلة بشاعر مصري، رُمزَ لاسمه بـ(ك.أ.) (١٦)، وقد التقت به فدوى عندما شارك -متطوعاً- في حرب فلسطين عام ١٩٤٨-١٩٤٩م. وإذا صحَّ ذلك، فهو الشاعر المصري (كامل أمين)، الذي أفصح عن ذكر اسمه رمضان عمر في كتابه (١٧)، يقول النقاش عنه: «وقد كنتُ أود أن أذكر اسمه كاملاً، لولا أنَّ المعداوي قد أشار في رسالته إلى حياته العائلية بما قد يُسيء إليه، وإلى عائلته» (١٨)، وهو من كتبت فيه فدوى قصيدتيها (١٩) (من الأعماق) (٢٠) و (غب النوى) التي تقول فيها:

« مضيتَ؟ إلى أين؟ هلاً عود إليّ، إلى روعي اللأنب

حنانك، ضقتُ وضافت حياتي بهذا الصدى المحرقِ اللاهب

بأشواقي العاتيات تزلزل صدري، في عنفها الصاحب

حنانك، قلبي يذوب ورائك، أواه من قلبي الدائب » (٢١).

ثم نجد أنها اشتهرت بعلاقة عُرفت في الأوساط الأدبية والثقافية آنذاك (٢٢)، وكانت مع الشاعر إبراهيم نجا، فقد كانا يُعبران عما يحملانه من حبٍّ، وأشواق بالرسائل التي بينهما، وبما ينشرانه من قصائد، يردّان على بعضيهما فيها، ومن أشهر قصائدها فيه (قصّة موعد)، التي ترجمت فيها مشاعرهما وهي تستعدّ للقاء عاطفيّ بينهما، تقول فيها:

«هنا في جوانحي الخافقة

هنا ملء مهجتي العاشقة

إلى قولها:

وكان يصوّر قلبي اللقاء

وماسيجي .. وما سيكون!

وكيف ستلقى العيون العيون» (٢٣).

وردّ على رسالتها بقصيدة عنوانها (بلا أمل)، يشير فيه إلى فشل اللقاء بينه وبين فدوى، يقول منها:

«ولست بناس إذ بعثت رسالة

إليّ بأمر من وصالك عاجل

فجنّ خيالي باللقاء وسحره

وصوّر لي أنني سأحظى بنائل

إلى قوله:

ولكن حظّي كان حظّي فإخطأت

خطاك مقامي بين تلك المنازل

وعشنا على الأوهام تجمع شملنا

رسائل حبّ يا لها من رسائل» (٢٤).

والجدير بالذكر أنّ علاقة فدوى طوقان وإبراهيم نجا، كانت أول علاقة تبدأ بالمراسلة نثرًا وشعرًا؛ فتزهر بالحب والصدق، تقول فدوى عنها: «نفس مكبوتة، تتفتح لأوّل كلمة حبّ تأتيها على صفحة رسالة، حب بالمراسلة... وكان الخروج، حيث وجدت نفسي في الآخر، واهتديت إليها ببوصلة الواقع» (٢٥)، وحقيقةً، كانت هذه التجربة من أعمق تجارب حبّها وأصدقها، إذ تقول عنها في سيرتها (٢٦) وذلك بعد أن التقت بالشاعر: «وجدتني ألتقي فجأة بإنسان كنتُ قد أحببته قبل أكثر من عشرين عامًا، لم نلتق خلالها أبدًا، كنتُ قد أحببته إلى حدّ الرغبة في الموت، كان أول حبّ واقعي وحقيقي...» (٢٧)، وأنه إلى أنّ القيود المجتمعية التي عبّرت عنها فدوى، صعبت الارتباط بينهما، وحصل ما أثقل العلاقة، وجرح الودّ من غيرّة، وأسباب أخرى، جعلتها بين مدّ وجزر، وقطيعة لفترات، ولسبب ذلك فقد أرسل إلى مجلة الرسالة قصيدة، معاتبًا فدوى على البعد، يقول فيها:

«وكنْتُ وإياها على البعد نلتقي ... رسائل حب ليس يخبو أوارها

فكنت كائي - وهي مني بعيدة ... أرى وصلها يدنو، ويدنو مزارها» (٢٨).

ثمّ حصلت قطيعة نهائية بينهما، تزوج بعدها (٢٩)، والتقيا بعد عشرين عامًا، لكنه كان لقاءً باردًا، صوّرت فدوى موته وانتهاءه بقصيدتها (نسيان) (٣٠)، التي تقول في أولها:

«لقيتك أمس، ولكنّ عينيّ

أنكرتاك، فلم تعرفاك

ورحّت أسأل قلبي عنك

وهل مرّ حقًا عليه هواك» (٣١).

وبعد الشاعرين المصريين، تلتقي فدوى بمن أسمته (الرجل الغريب) تقول عنه: «التقينا أمس على غير ميعاد. إنسان غريب الدّيار ألتقي به لأوّل مرة» (٣٢)، وقالت في موضع آخر في سيرتها: «أمضيتُ النهار كله مع (الصديق الغريب) في القدس... شدّني إليه بحنان وحب، واستكنت إليه كطائر أعزل من كل حماية» (٣٣). وهذا الرجل كتبت فيه قصيدتها: (إلى صديق غريب)، تقول فيها:

«صديقي الغريب

لو أنّ طريقي إليك كأمسٍ

إلى قولها:

ولو أنّني يا صديقي كأمسٍ

أدُلُّ بقومي، وداري وعزّي

لكنْتُ إلى جنبك الآن، عند شواطئ حبّك أرسى» (٣٤).



وهناك علاقة تشبه العلاقة السابقة، وتقول عنها فدوى: «وعندما ذهبتُ إلى إنكلترا لم أخبر ذلك الإنكليزي الذي كان على علاقة إنسانية معي، بأنني شاعرة، كنت حبه الثاني بعد زوجته وأولاده»^(٣٥)، ومع ذلك فإنني أراها علاقة أقرب إلى علاقة الصداقة، إذ تقول عنها: «يا لتلك الأيام مع ذلك الصديق الرائع، ما كان أغناها بالغبطة، واكتساب المعرفة»، وقد وصفته بقولها: «كان شقيق الروح (A.G) جنةً لقيت في ظلها الهدوء والسلام، والراحة، والسكينة»، وتقول عن اللقاء: إنه «أول لقاء لنا على غير معرفة، ولا ميعاد في معرض للرسوم في (أكسفورد)، ساهم فيه بعرض لوحيتين من أعماله، إنه (A.G)، الذي أهديت إليه ذلك العام قصيدتي (أردنية فلسطينية في إنكلترا)»^(٣٦)، تقول فيها:

«طقسٌ كئيب

وسماؤنا أبدًا ضبابية

من أين؟ إسبانية؟

كلًا

أنا من ... من الأردن

عفوا من الأردن؟ لا أفهم

أنا من روابي القدس

وطن السنّا والشمس»^(٣٧).

وأكثر تجارب فدوى طوقان في الحبِّ صدقًا، كانت مع أنور المعداوي، وأول قصيدة بينهما -كما يراها النقّاش- عربون شكر من فدوى، نشرتها في مجلة الرسالة في قصيدة عنوانها (مع لاجئة في العيد) وأهدتها إليه، ومنها بدأت رسائله إليها، يقول المعداوي عن هذه القصيدة: «إنها القصيدة التي أعزّها؛ لأنها كانت واسطة التقارب بين روحين»، يقصد: روحه وروح فدوى، وحول هذه العلاقة رجّح النقّاش أنّ فدوى قد قصّدت المعداوي بقصيدة من ديوان (وحدى مع الأيام)؛ خاصة وهو الذي أشرف على إصداره في مصر^(٣٨)، وعنوان القصيدة (على سفح عيال)، تقول منها:

«وتعتريني نفضة من شعور

بغبطة تملأ أحنانيه

كأنّها لحن مضيء النغم

فأنتني أحفر فوق الصخور

إسمك^(٣٩) في نشوة إحساسيه»^(٤٠).

وإذا تأملنا ديوان فدوى الثاني (وجدتها) رأينا أنّ أغلبه كان يصف عاطفتها إزاء المعداوي، وما أخذنا إلى هذا الرأي هو أنّها كانت شبه منتهية من قصائد ديوانها الأول (وحدى مع الأيام) إضافة إلى أنّ العلاقة بينهما لم تكن قد نضجت عاطفيًا بعد.

تقول فدوى عن هذه العلاقة: «كانت هناك حادثة أخرى، وكانت تبادل رسائل مع أنور المعداوي حتى أصبحت رسائل حبّ، هو إنسان محترم»^(٤١)، وعند سؤالها في حوار: «لو رجعت الأيام إلى الوراء من تختار فدوى للزواج؟ أجابت: أختار شاعرًا، وبصراحة

أكثر، أختار الشاعر (أنور المعداوي)، لكنه مات! ^(٤٢). وصرّحت -أيضاً- بقولها: «نعم، كنتُ أحبُّ المعداوي، وكان يُحبّني، والاستنتاجات التي توصلت إلى وجود هذا الحب بيننا صحيحة» ^(٤٣). قالت هذا الاعتراف، ردّاً على ما كتبه الناعوري في كتابه نافيّاً «أنّ ما كان بين المعداوي وفدوى لم يخرج عن حدود الصداقة العادية، وأنّ من المبالغة ومجافاة الحقيقة أن نقول إنّه كان حبّاً عنيماً وقويّاً» ^(٤٤)، وكانت مؤكدة أنّه حبٌّ حقيقيٌّ؛ بدلالة أنّها قد عبّرت عنه بأكثر من قصيدة، وبالنظر إلى كلام المعداوي في رسائله؛ فإنّه لم يكن أقل من شعرها، ومن أعذب كلمات رسائله، قوله لها: «نعم أنتِ شريكة الحياة طاليت أم قصرت، ابتسمت أم تجهمت، حكمت بالبعد بين نابلس والقاهرة أم جادت بالقرب وأذنت باللقاء، لقد أصبحت أومن بكل شيء جميل من أجلك...» ^(٤٥)، وما كان من شاعرة مثلها إلّا الرد على رسائله بشعر يوازي في صدقه، تقول في قصيدة عنوانها: (وقد حدّثتني ذات ليلة):

«ومازلت أصغي ومع كل كلمة

تُفتّح ورده

بقلبي وتيزغُ نجمه

ويا لانبعاثي

ويا لانخطافي

وراء حدود المكان

وراء حدود الزمان» ^(٤٦).

وكادت أن تتطور تلك العلاقة إلى رابطة الزواج، إذ طلب يدها منها، لكنّها كتبت له رسالة مؤثرة، تتمنّى منه ألا يأتي على تلك السيرة، وأن يكونا صديقين، متعذرة بأنّ تقاليد أسرتها لا تسمح بذلك، وقد سُئلت عن حقيقة ذلك في أحد حواراتها، فأجابت: «هذه الحادثة صحيحة مئة بالمئة» ^(٤٧).

ونأتى على قصيدة (الانفصال) من ديوان (وجدثها)، إذ من عنوانها، نعرف أنّ العلاقة العاطفية كانت بينهما ما بين مدّ وجزر، من انقطاع وبعد، تقول فيها:

«إلى أين أهربُ منك وتهربُ مني

إلى أين أمضي وتمضي

ونحنُ نعيشُ بسجنٍ

من العشق

سجنٌ بناه نحن اختياراً» ^(٤٨).

وقد أكدت ذلك فيما قالته عن تدهور العلاقة، حيث قالت: «إنّ قصتي مع أنور، توجع القلب دائماً بما انتهت إليه، وبما حملته نهايتها من طابع مأساوي»، وذلك بوفاته -رحمه الله- وإزاء ذلك فقد عبّرت عن حزنها لوفاته، وكذلك وفاة أخيها نمر، وعلى إثر ذلك كتبت قصيدة عنوانها (في ليلة مطرة)، قالت عنها للنقاش: «أقسم لك لقد كان (أنور) مع شقيقيّ: (إبراهيم) و(نمر) في هذه القصيدة» ^(٤٩)، تقول فيها:



« أحبائي تحت الرياح وتحت المطر »

وأصني إلى وقع أقدامهم في الممر

وتعبر ضحكاتهم من رواق الظلام

إليّ وتحيا

بعيني منهم صور

أقبل هذا الجبين وأمسح ذاك الشعر»^(٥٠).

ولم تكن كل تجارب فدوى طوقان العاطفية محل ثقة وذكرى طيبة، فهناك علاقة أشعرتها بالندم، قد صرحت بها في حوار، ردًا على سؤال المحاور عندما سألتها: « بعد هذه السنين هل تشعرين بالندم؟»، فردت: « نعم ندمانة على معرفتي بشخص كنت أظنه بناء وهميا... اكتشفت أنه إنسان غير صالح»^(٥١)، واستشهدت بأبيات من قصيدة نشرتها في مجلة الرسالة، قالت فيها مخاطبة إياه:

«قد كنت شيئاً راعني سحره ... صورته وهمي وصاغ الخيال

واليوم ما أنت؟ لقد بنت لي ... حقيقة أفرغ منها الجمال»^(٥٢).

ثم قالت: «هذه حكاية شخص حتى الآن، لا أسامحه، لقد جرحني»^(٥٣). وبالرجوع إلى كتاب (رسائل فدوى طوقان مع ثريا حداد)، تبين أن المقصود في الحوار هو الشاعر الفلسطيني (سامي حداد)، والظاهر أن بداية العلاقة كانت طيبة، إذ تقول عنها لأخته ثريا: «سعدت هذا الصيف كما لم أسعد به من قبل، سامي الحقيقة، وليس سامي خيالي...إنه حقيقة جميلة، يُختصر فيها كل الجمال الذي في هذا العالم»، وبعد تعثر العلاقة بينها وبين سامي، وهجره لها، كتبت رسالة إلى أخته، قائلة لها: « فهذا هو سامي على حقيقته، يظل دائماً سجين أنانيته، ولا وزن للمشاعر، والعواطف الإنسانية في مقاييسه، وموازينه »^(٥٤).

وآخر تجارب فدوى التي استمرت فيها زهاء عام واحد مع حبيب لم تصرح بذكر اسمه، وقد جاءت على ذكره من خلال إجابتها عن سؤال في الحوار، يسألها عن الحب هل داهمها في هذه المرحلة؟ فأجابت: بنعم، لكنها اعتذرت عنه؛ لأنه داهمها على كبر -كما تقول- وهي خجلة من الإفصاح عنه. واعترفت أن ديوانها الأخير المعنن (باللحن الأخير) مكتوب برمته بتأثير تلك العلاقة، وتحديداً قصيدة (إنه اللحن الأخير)^(٥٥)، إذ فيها اعتذرا عن الحب الذي في مثل هذه السنين، تقول فيها:

«ما الذي يملك أن يفعله قلب

يظل الشعر والحب قرينين من الجن

لصيقين به لا يبرحانه»^(٥٦).

وعلى ضوء ما سبق؛ فإنني أخلص إلى أن تجربة فدوى طوقان مع أنور المعداوي، كانت هي أكثر التجارب التي نال فيها الحبيب حظاً وافراً من قصائد الحب، هذا عدا الرسائل التي كانت بينهما، والتي تصدى لنشرها إبراهيم النقاش في كتابه. وعند النظر إلى الحب، وكيف أن فدوى قد عبرت عنه بأفكار، تقول منها: « لقد ظل مجتمعا العربي

الشرقي يظلم عاطفة الحب، مثلما ظلم المرأة باستمرار»، وفي أفكار أخرى - ذاتية خاصة - تقول فيها: «لا غرابة في أن يُحبَّ القلب الواحد أكثر من مرة»^(٥٧)، وتقول:

«أما الرجل الحبيب فاعتز جدًا أنني مررت بتجارب حب سعيدة، وفي كل مرة كنت أحبُّ فيها للمرة الأولى، وكنتُ أُعَبِّرُ عن إنسانيَّتي أثناء حبِّي أكثر مما كنتُ أُعَبِّرُ عن أنوثتي، ولا أخفي عليك أنه دائماً كانت هناك غصّة في نفسي؛ سببها أن الرجل لم يكن يحبني لنفسني، وإنما لأنني شاعرة يمكن أن أكتب الشعر فيه»^(٥٨). وأرى أنَّ اعترافاتها السابقة، تؤكد أنها قد تناولت موضوعة الحب في فترة تحولاتٍ ثقافية - حسب رأيي - أكّدت رغبة فدوى العميقة في الوقوف عند جدلية الحب، وكانت كفيّلة في مراحل الوصف، والاعتراف، والبوح، أن تكون ضرباً من ضروب إثبات الذات بصوت مسموع، ونوعاً من التمرد على الثقافة العربية المتحيّزة، فلو نظرنا إلى الهوية الجندرية في أشعار فدوى، نجد أنها ترفض كل ما حرّم على المرأة، وحُكِمَ به عليها بعدم الاعتراف من باب العيب والنقصان، لقد أومأت نصوص فدوى طوقان في موضوعة الحب إلى إحياء المسكوت عنه، وإسكات صوت الثقافة الذكورية؛ محاولة إيجاد البواعث الذاتية، والنفسية، والموضوعية التي كانت وراء تمسكها بفعل البوح في التعبير عن موضوعة الحب.

لا شكَّ أنَّ الحبَّ فجّر قريحة فدوى، فراحت تنفّس عنه في البوح بتجاربها الشعرية، والسير ذاتية، والحوارية، وهي بذلك تكون قد تحرّرت من قيودها ولو ظاهرياً، وشجّعت غيرها لخوض التجربة بمظهرها الفنّي الأدبي، والعملّي الحياتي. وهناك قضية ملحّة ألمحت لها فدوى، سأعرضها باقتضاب، وهي قضية المفارقة بين شخصية المرأة من الناحية الجندرية وشخصيتها من الناحية الشاعرية، والسؤال، لماذا يُحب الرجل جانب الشاعرة في شخصية المرأة؟ وهذا ما ظهر في تجربة فدوى؛ إذ صرّحت في أهم حواراتها، بقولها:

«الرجل لم يكن يُحبّني لنفسني؛ وإنما لأنني شاعرة، يمكن أن أكتب الشعر فيه»^(٥٩)، والغريب أنَّ مقابل تهميش الثقافة الذكورية لإبداع المرأة، ومحاربته لها في الاعتراف بشاعريتها؛ خاصة التي ضمّنتها موضوعة الحب، يكون اهتمام ورغبة!

لم يُنظر للشاعرة أنَّ دورها يقتصر على الأسرة والمسؤوليات التقليدية؛ أما غير ذلك من إبداع فهي غير قادرة عليه؛ لأنَّ الشعر ليس إلّا للفحول - كما تقول تلك الثقافة-: (والتفسير الذي أراه، هو أنَّ الرجل بميله للمرأة الشاعرة هو يتحيّز ظاهرياً لشاعريتها، كسباً لتغرّلها فيه؛ لكن باطناً، هو يمارس حقاً من حقوقه، وهو التكرّم بالاقرار بشعريتها، مرجعيته في ذلك الموروث الفكري، والثقافي العربي، وهذا مما أصّلته الثقافة الذكورية المتحيّزة ضد المرأة. وهذا يرجعنا -برأيي- لنقطة البدء التي تؤكد سطوة تلك الثقافة على واقع المرأة الشاعرة).

وبالنظر إلى فدوى، فقد أرادت أن تكون نصيرة للحب، ولشعراء الرومانسية على ما قاسته في حياتها، وأرادت أن تحرر موضوعة الحب من مفهوم جمعي غير سليم من الناحية الإنسانيّة، ومن قيود كانت ومازالت، كما أرادت فدوى أن تحرر ذاتها من وراء فعل البوح والإفصاح. فهي شاعرة نضجت عقلاً وقلباً في مرحلة الحب، وتحررت معه من كل القيود الذاتية والجمعية، ولم تستغن في لغتها الشعرية عن الرمزية التي جاءت



بها مناسبة ثقل البوح، وصعوبة المرحلة، وكذلك الحوارية؛ حتى تمنح نصوصها حركة تناسب فكرة الانطلاق والتحرر اللذين كانت تسعى إليهما.

وفي نهاية هذه المقالة – التي أردتُ منها أن أسلط الضوء على موضوع (تعددية الحبيب) عند فدوى طوقان – عليّ أن أشير إلى أن المرأة - شاعرة كانت أو غيرها- إذا مرّت في الحب بتجربة التعددية فهذا أمرٌ واردٌ، لاسيّما أنّها في طبيعتها تبحث عن الحب الصادق، وعند صعوبة إيجاده لأي سبب كان، فإنّها تقع طبيعياً في تكرار التجربة؛ تبعاً لفطرتها التي تميل إلى البحث عن حبٍّ حقيقيٍّ، سواء أكانت تلك التجربة تجربة أولى أم ثانية أم ثالثة وهكذا.

وآثرت أن أختتم قراءتي العامة، بأسئلة، تثير لدى القارئ التفكير، فلعل فضول المعرفة تدفعه إلى البحث:

- حين ننظر إلى فدوى طوقان وتجربة الحب التعددية، وقصصها التي تُرجمت أغلبها قصائد حبٍّ وعاطفة، نجد أنّ أغلبها كانت مع شعراء وأدباء فقط، فما تفسير ذلك؟
- لم ارتضت فدوى طوقان أن تقتصر علاقاتها العاطفية على مراسلات كتابية، وأشعار منظومة، وأصرّت على وضع المسافات؟
- تكمن ثورة فدوى طوقان الحقيقية في جرأة البوح بعاطفتها التي لمسناها في سيرتها الذاتية، وفي مجموعة حواراتها، وفي مجموعتها الشعرية، فلم لم تتعدّ تلك الثورة ذلك، فتفتح حياتها الشخصية؛ ليظهر أثرها في مسألة الارتباط؟
- وأخيراً .. «وإني وإياك قصة حبٍّ يُخلّدها الشعرُ رغم الفناء»!
- هل يُعقل أنّ فدوى طوقان كانت لا تطمح من وراء كلّ تلك العلاقات العاطفية إلا أن تثيري نتاجها الشعري، والأدبي فحسب؟

الحواشي:

- (*) لا يُقصد من العنوان هنا (تعدد الأصوات والحوارية) كما هي عند (ميخائيل باختين) مؤسس نظريتها؛ بل جنباً بها مناسبة لسياق فكرة الورقة.
- (١) شاعرة فلسطينية، من مواليد (١٩١٧م)، من أهم إصداراتها ديوان (أعطينا حباً). انظر: موسوعة الشعر النسائي العربي المعاصر (١٩٥٠-٢٠٢٠م)، فاطمة بواهركة، ط١ (مطبعة وراقة بلال، ٢٠٢١م) ص ١١٦١.
- (٢) سهام الفريح، المرأة العربية والإبداع الشعري، ط١ (دار المدى للثقافة، سورية، ٢٠٠٤م). ص ١٥٣ (بتصرف).
- (٣) فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ط١ (دار العودة، بيروت، ٢٠٠٥م).
- (٤) فدوى طوقان مع محمد رضا نصر الله، برنامج (هذا هو)، عام ١٩٩٤م، الرابط: <https://www.youtube.com/watch?v=jkIjgNalPUA>
- (٥) فدوى طوقان، رحلة جبلية رحلة صعبة (سيرة ذاتية)، ط٢ (دار الشروق، عمان، ١٩٨٥م)، ص ٦٢.
- (٦) المرجع السابق، ص ١٣٥.
- (٧) يوسف بكار، حوارات فدوى طوقان، ط٢ (الآن ناشرون وموزعون، عمان، ٢٠١٩م)، ص ٦٦.
- (٨) فدوى طوقان، الأعمال الشعرية ديوان (وحدني مع الأيام)، ص ١٩.
- (٩) المصدر السابق، ديوان (الباب المغلق)، ص ٣٤٢.
- (١٠) ابن مدينة (نابلس) صاحب (الفة)؛ لأنه أهداها إياها، ولم تصرّح بذكر اسمه في سيرتها الذاتية، ولا في شعرها، وجاءت على ذكره متأخرة جداً، وفي عمر كبير، وذلك في حوار أجرته عام ٢٠٠٢م. انظر: حوارات فدوى طوقان، ص ١١٧.
- (١١) حوارات فدوى طوقان، ص ١٠١.
- (١٢) رحلة جبلية رحلة صعبة، ص ٥٥.

- (٣) حوارات فدوى طوقان، ص ٤١-٤٢.
- (٤) المرجع السابق، ص ٤١-٤٢.
- (١٥) الأعمال الشعرية، ديوان (وحدي مع الأيام)، ص ١٢٩.
- (١٦) رفض النقاش التصريح باسمه؛ بحجة أنه حيّ ومعروف في الأوساط المصرية آنذاك، انظر: بين المعداوي وفدوى طوقان، ص ٢٧٢.
- (١٧) رمضان عمر، سيرة فدوى طوقان وأثرها في أشعارها، ط١ (دار الأسوار، عكا، ٢٠٠٤م)، ص ٦٦، حاشية ١١٩.
- (١٨) رجاء النقاش، بين المعداوي وفدوى طوقان (صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر)، ط٢، (دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٩٠م)، ص ٢٧١.
- (١٩) انظر: المرجع السابق، ص ١٧٢-١٧٣.
- (٢٠) الأعمال الشعرية، ديوان (أعطنا حبًا)، ص ٢٥٠.
- (٢١) المصدر السابق، ديوان (وحدي مع الأيام)، ص ٧٩.
- (٢٢) انظر: بين المعداوي وفدوى طوقان، رجاء النقاش، ص ١٩١-٢٠٧.
- (٢٣) الأعمال الشعرية، ديوان (وحدي مع الأيام)، ص ٩٣.
- (٢٤) إبراهيم نجا، أيام من عمري، ط١ (دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٢م)، ص ٢٠.
- (٢٥) رحلة جبلية رحلة صعبة، ص ١٤٠.
- (٢٦) السيرة الأولى: رحلة جبلية رحلة صعبة.
- (٢٧) المرجع السابق، ص ٢٢٤.
- (٢٨) مجلة الرسالة، القاهرة، العدد (٨٨١)، ٢٢ مايو، ١٩٥٠م.
- (٢٩) الأسباب ذكرها النقاش في كتابه، وعلق عليها: انظر للاستزادة: بين المعداوي وفدوى طوقان، ص ١٩٥-٢٠٢.
- (٣٠) ديوان أعطنا حبًا.
- (٣١) الأعمال الشعرية، ديوان (أعطنا حبًا)، ص ٢٤٥.
- (٣٢) رحلة جبلية رحلة صعبة، ص ٢٢٨.
- (٣٣) المرجع السابق، ص ٢٣٤.
- (٣٤) الأعمال الشعرية، ديوان (الليل والفرسان)، ص ٣٦٨.
- (٣٥) حوارات فدوى طوقان، ص ٧٧.
- (٣٦) رحلة جبلية رحلة صعبة، ص ٢٠٤.
- (٣٧) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان (الباب المغلق)، ص ٣٠٩.
- (٣٨) انظر: بين المعداوي وفدوى طوقان، ص ٢٥١-٢٥٣.
- (٣٩) (إسك) قُطعت همزة الوصل للضرورة الشعرية.
- (٤٠) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان (وحدي مع الأيام)، ص ٩١.
- (٤١) حوارات فدوى طوقان، ص ١١٧-١١٨.
- (٤٢) المرجع السابق، ص ١٠٢-١١٨.
- (٤٣) انظر: بين المعداوي وفدوى طوقان، ص ١٤.
- (٤٤) عيسى الناعوري، مع الكتب والناس والحياة (في النقد الأدبي)، ط١ (دائرة الثقافة والفنون، عمان، ١٩٨٥م)، ص ٩٩.
- (٤٥) انظر: بين المعداوي وفدوى طوقان، ص ٣٧١.
- (٤٦) الأعمال الشعرية، ديوان (أعطنا حبًا)، ص ٢٨٩.
- (٤٧) حوارات فدوى طوقان، ص ١١٠.
- (٤٨) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان (وجدتها)، ص ١٥٥.
- (٤٩) انظر: بين المعداوي وفدوى طوقان، ص ١٥-٢٠.
- (٥٠) الأعمال الشعرية، ديوان (أمام الباب المغلق)، ص ٣١٩.
- (٥١) حوارات فدوى طوقان، ص ١١٨.
- (٥٢) مجلة الرسالة، القاهرة، العدد (٥٩٧)، ١١ ديسمبر، ١٩٤٤م.
- (٥٣) حوارات فدوى طوقان، ص ١١٨.
- (٥٤) سمير حداد، رسائل فدوى طوقان مع ثريا حداد (أضواء جديدة على حياتها وشعرها)، مراجعة: عبد اللطيف الوراري، ط١ (دار طباق، فلسطين، ٢٠١٨م)، ص ٦٢-٦٣.
- (٥٥) حوارات فدوى طوقان، ص ١٩١.
- (٥٦) الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان (اللحن الأخير)، ص ٥٥٦.
- (٥٧) رحلة جبلية رحلة صعبة، ص ١٣٩.
- (٥٨) حوارات فدوى طوقان، ص ٧٧.
- (٥٩) المرجع السابق، ص ٧٧.



الجسد في الشعر العربي المعاصر (رؤى صوفية)

محمد محيي الدين - المغرب

يعد الجمال قيمة إنسانية عظيمة، اختلفت رؤى الفلاسفة، والمفكرين، والمتصوفة، والفنانين والشعراء وغيرهم في تحديدها وصياغتها في مضامين متنوعة. وفي ميدان التصوف، نجد أن مفهوم الجمال «مرتبط بالضرورة بمفهوم الوجود ... وهو ما يُفيد بقوة أن الجمال الإنساني قد تحول من منحة إلهية إلى مسؤولية إنسانية كبرى، تتجسّد في التفاؤل بالوجود والدفاع عنه، وعن جمالية الإنسان في هذا الكون وحَقّه في السعادة»^(١).

تعكس هذه الرؤية الجمالية في ثناياها مواجهة للرؤية الصناعية الآلية القائمة على الرؤية المادية للوجود، وعلى التوجه الاجتماعي الإيديولوجي الذي يعلي من شأن الموضوع في العمل الأدبي. ولعل هذا التصور للجمال رامت تأكيده حتى الحداثة الغربية حسب تزفيتان طودوروف، انطلاقاً من عصر النهضة، حين طلب من الشعر «أن يكون جميلاً، لكن جماله نفسه، يتحدد بحقيقته وإسهامه في الخير ... ستقوم العصور الحديثة بزعة هذا التصور بطريقتين مختلفتين ... تقوم الطريقة الأولى على استعادة وإعادة إضفاء القيمة على صورة قديمة: الفنان - المبدع، الشبيه بالله المبدع ... الطريقة الثانية تقوم على القول بأن هدف الشعر ليس محاكاة الطبيعة ولا الإفادة والإمتاع، بل إبداع الجمال»^(٢).

وفي عالمنا العربي، سبق أن تبنى هذا المفهوم للشعر رواد جماعة شعر* الذين يمكن تلخيص دعوتهم إلى تجديد الشعر العربي، وبحثهم عن التميز المبدع في الشعرية العربية، إضافة لدعوتهم لقصيدة النثر في إهمالهم للموضوع، وتأكيدهم على تفاهته، وبالمقابل مناداتهم بالطبيعة الروحية للإبداع الشعري الذي ينبغي أن يكون صوت الإنسانية والتفرد والتعبير عن الذات، ومن ثم كان العبور للتصوف وسيلة جديدة لتنفق الجمال الشعري، ولإبراز صلة الذات المبدعة بكتاباتهما. وهذا المعنى الجديد للشعر هو ما عبر عنه رائد هذه الجماعة بقوله: «يمكن أن نصف تجربة الكتابة، تجربة الذات الكاتبة، بأنها تجربة موتٍ، بالدلالة الصوفية للعبارة: موتٍ عن الظاهر الاجتماعي بمختلف مستوياته وعلاقاته؛ من أجل الحياة في الباطن الكوني؛ لذلك لابدّ من تجاوز الظاهر وهُدمه، ولا بدّ من تجاوز لغة الظاهر، وهُدمها»^(٣).

لا يكاد يختلف اثنان على أهمية المكان وسعته في التجربة الصوفية، سواء من حيث الاحتفاء به شعراً ونثراً، وعده فضاءً منفتحاً، لا تحدّه إلا حدود جغرافية الخيال التي يؤمن بها الصوفي، أو من خلال حياة رجال التصوف (الحلاج، الغزالي، ابن عربي...) الذين

تخللت حياتهم الأسفار المتواصلة، يجوبون من خلالها الأقطار دون استقرار في مكان معين، غرضهم بلوغ المعرفة، وإدراك حقيقة الوجود التي من بين ما تدرك به الأمكنة المقدسة المحسوسة (الكعبة، مكة، المدينة المنورة...)، أو المجردة (السما، العرش...) التي تعد ملجأ الصوفي للتزود الروحي.

إن أهمية المكان في كتابات الصوفية وحياتهم، تدفعنا إلى التساؤل عن طبيعة المكان وتركيبه في التجربة الشعرية المعاصرة التي تمكن من خلالها الشاعر المعاصر - حسب خالدة سعيد - أن يؤسس «علاقة جديدة مع المكان، وما أشرنا إليه من الانتقال من طور الانتماء التاريخي إلى طور الانتماء المكاني، يجيء متوافقاً مع تحوّل الوعي العربي؛ ذلك لأن العربي الذي كان يحدد هويته، انطلاقاً من تاريخ جماعة معينة، ومن دين هذه الجماعة، بات يحدّد هويته في ضوء علاقات هذه الجماعة بالمكان، وتفاعلها معه»^(٤).

اعتبر أحد النقاد البارزين أن تصور الشاعر الحديث للمدينة في «صورة امرأة، ثم في صورة امرأة متعهرة، يكاد يكون قسماً مشتركاً بين العديد من الشعراء، وهي صورة ليست جديدة، بل هي متوفرة في الأدب القديم والوسيط»^(٥)، غير أن الربط بين المرأة والمدينة عند إحسان عباس لم يكن من وجهة صوفية، رغم عدّه هذه الأخيرة من أبرز سائر الاتجاهات في الشعر المعاصر، وحديثه عن علاقة المدينة بالمرأة عند أدونيس والبياتي وحמיד سعيد، فقد ذهب في طرحه إلى أن «المدينة في اللغة (مؤنثة)، وفي معظم الأحيان، كانت حركة التاريخ ضد المدن فتحاً واجتياحاً واغتصاباً لها ولنسائها ولمواردها، وهي ما تزال كذلك إلى اليوم، ثم أن الشاعر الحديث يألف الصور الجنسية»^(٦)، وغير ذلك من التؤوليات؛ لعلاقة المدينة والأنثى وفق تصور لا يربطها بالرؤية الصوفية للمكان التي تعد عنصراً بنائياً ناظماً لهذه العلاقة عند الكثير من الشعراء المعاصرين، ولعل أدونيس الذي ذكره الناقد واحد من أبرز هؤلاء الشعراء الذي استثمروا رؤى التصوف.

يتسم التصور الصوفي القديم للمكان بجماليته وشعريته؛ المتمثلة في قدرته على بناء نموذج أدبي، يشكل فيه المكان ملمحاً بارزاً من حيث انفتاحه على تصورات عميقة، تربطه بالجسد الأنثوي، لعل من أبرزها تداولاً عند النقاد المعاصرين قول ابن عربي الوارد في (رسالة الذي لا يُعوّل عليه): «المكان إذا لم يكن مكانةً لا يُعوّل عليه»^(٧). وامتدت تصورات ابن عربي لتؤثر على كبار النقاد، ومنهم الفرنسي رولان بارت الذي طرب لقوله بأن النص (جسدٌ حيٌّ)، «شيء آخر غير المعنى، شيء نجده في النص، ونراه أحياناً، ونشمه أحياناً أخرى. والشيء الذي يرى ويُشم ويُلمس، لا بدّ أن يكون جسداً، جسديّة النص - كما قال الحاتمي مرّة، وطرب لقوله رولان بارت- واصفاً ذلك بأنّه من روائع أقوال العرب»^(٨).

واعتبر التصور الصوفي في أبرز تجلياته مع ابن عربي «أن النكاح سار في الوجود، وبه تأول العلاقة بين الموجودات. وقد أدرج الكتابة ضمن هذا الفهم، حيث حدد التماس بين القلم واللوح، بوصفه فعلاً جنسياً»^(٩). وانتقلت بوادر هذا التصور الصوفي إلى الشعر المعاصر، خصوصاً مع أدونيس منذ النصف الثاني من القرن الماضي، حيث انشغل «بتوسيع إمكانات الجسد وجودياً وكتابياً، فمن السفر فيه وتوحيده بالمكان إلى توريطه في فعل الكتابة من جهات متعددة، وذلك بالكتابة فيه وعليه وبه؛ مما يلغي الحدود بين



الكتابة والجسد»^(١٠)، وهو الأمر الذي دفع أدونيس إلى الدعوة إلى (أبجدية ثانية)، تعتمد على «تكثيف المتعة، وتعمل على تقريب الكتابة من الجسد»^(١١)، لكن من موقع تحييني، شبقي على عادة أدونيس في تعامله مع الخطاب الصوفي.

ولعل من أبرز الشعراء الذين جسدت أشعارهم جسدية النص الشاعر المغربي أحمد بلحاج آية وارهام، حيث شكل حضور الجسد هاجساً شعرياً في دواوينه، ومنها ديوان: (العبور من تحت إبط الموت)، ويمكن أن نميز داخل هذا الحضور بين منحيين اثنين، يكشف الأول عن حضور الجسد في التعبير عما يعيشه الشاعر من أحوال ومقامات السلوك الصوفي، بينما يتجلى الثاني من خلال المكان، بوصفه جسد أنثى، ولا يخرج هو الآخر عن تجربة التصوف. تلهب تجربة العشق نفسية الشاعر الحائرة في قصيدة (أتمزق بالعناق .. وبالمس أربط أجزائي)، حين يطلب اللذة الروحية في قوله:

«اسْتَمْنَتِ الرُّوحُ»^(١٢).

مستعيراً من لحظة اللذة الجنسية للروح، حيث القرينة الفعل (استمنت) الدال على استئزال المني دون جماع، ليثبت الشاعر علو شأنه الروحي، الذي تأتي له بمكابدة الليالي:

«وَشُمُّ السُّرَى نَاطِقٌ بِالْجَسَدِ؟!

لَا حَرْدُ

يَتَشَمُّسُ بَيْنَ مَفَاتِنِهِ الْقُدْسِيَّةِ»^(١٣).

واتخذ الشاعر من الليل وقتاً لسفره الروحي (السرى)، الذي تبرز علاماته بالجسد ومفاته المقدسة الحساسة. ويستزيد المحبة التي لم تبلغ بعد أوجها، رغم الاغتسال والتطهر الصوفي المعبر عنه بالنهر:

«لَا جَذْوَةُ النَّهْرِ تَجْمَعُ أَشْلَاءَ عِشْقِي»^(١٤).

ليقرر الدخول في حيرة العشق والمحبة الصوفية التي نقلها من المجرد إلى المحسوس في قوله:

«فَهَلْ لِلْوَهَادِ أَسْلَمٌ فَأَكْهَةُ اللَّمَسِ؟

أَبْتَدِئُ الْحُبَّ بِالصَّعْلَكَةِ؟

وَأَجُوسُ الْقَطِيعَةَ...؟!

لَا تُرْعَةُ الدُّوقِ تَرْفَعُ سِرْوَالَهَا

... فَيَا صَيِّبِ الْوَصْلِ

سَمَّ مَرْوَجَ التَّنَاغُمِ

حَلَّ الْبَحَارَ بِقَطْرَةِ رَغَشَةٍ،

فَلْيَبُوحْ نَهْدٌ

وَلْيَفْجُرْ كَفٌّ

أَنَا كُنْتُ مَائِدَةَ الْعِشْقِ بَيْنَهُمَا»^(١٥).

يستعين الشاعر لمواجهة حيرة الوصول للمحبة بالمحسوسات؛ حيث يقرن بين اللمس والفاكهة، ويجعل للذوق سروالاً، وللتناغم مروجاً، والرعشة تحلية للبحر، والبوح نهدي، والفجر كفت، ويجعل للعشق مائدة. وتكشف كل هذه المجازات المعبرة عن عالم الشاعر حضور الجسد الأنثوي، وكل ما يرتبط به من عالم إيروسي، شديد الالتصاق بالرغبة الجنسية الحسية، لكنه - في الحقيقة - حضور مرتبط بالمعرفة الصوفية التي تتخذ من تجربتي العشق والأنثى سبيلاً للمعرفة، وينكشف ذلك أكثر في القصيدة، من خلال تماهي صورة المكان مع صورة الأنثى، حيث شكل الانتقال بالمدينة إلى صورة امرأة وإلى جسد هاجساً شعرياً.

يخاطب الشاعر في قصيدة (أتمزق بالعناق .. وباللمس أربط أجزائي) المدينة (مراكش) ودروبها ومواسمها وحدائقها، بوصفها امرأة لها عشاقها، كما تتحول أعضاؤها (الصدور، السوالف، السرة ...) إلى أمكنة يتواصل معها شعرياً وبحساسية، تجعل من المكان جسداً يعشق:

«سَتَنْهَضُ مَعْبُودَتِي مِنْ هَشِيمِ الْمَنَايَا
وَتَفْتَحُ فِي مَهْرَجَانِ الصِّيَاءِ
مَوَاسِمَ أَحْبَابِهَا،
لَسْتُ أَسْأَلُهَا
... عَنْ سَبْعَةٍ مِنْ رِجَالِهَا
... وَعَنْ ضَحَكَاتِ السَّنَابِلِ فِي سَالِفِيهَا!
الْصُّدُورُ حَدَائِقُ
هَبِيبَتُهَا لَا زَوْرَدَ
وَتَفَاحُهَا،
يَا صَبَاحَ الْوَطَنِ»^(١٦).

يتميز المكان في الأسطر السابقة بقدرته على إظهار جسدية النص، حيث تقدم المدينة (مراكش)، بوصفها جسداً يغري بشيقته. ويعمق تجربة عشق المكان حضور عنصرين، أبسط ما يقال عنها أنهما أجمل ما في المرأة، ألا وهما: السوالف والصدر، ولمراكش في القصيدة مثلها مثل الجميلات سالفان وصدر. ويهب الشاعر للمكان/ الأنثى جمالاً بديعاً من خلال العلاقة الخفية في التعبير بين جمال السنابل ودلالاتها على العطاء والخصوبة، وجمال السوالف وانسيابها، وبين جمال الصدر، وجمال الحدائق، وشكل الصدور المكنى عنه بالتفاح، وجمال الوطن.

ويعيش الشاعر في الحاضر تجربة الفشل والموت في المكان، ويأمل نهوض محبوبته (المدينة) وخروجها من كبوتها مستقبلاً. ومما يدل على ذلك استعمال حرف الاستقبال المقترن بالفعل المضارع (سَتَنْهَضُ) في الأسطر السابقة، وقوله أيضاً:

« لَمْ أَذُنْ مِنْ سُرَّةِ الْكَشْفِ
لَا مِنْهُ أَبْهَى »^(١٧).



إن عدم وصول الشاعر للكشف أو بالأحرى الحب الذي يقربه منه، دليل على تخبطه في المكان ومعاناته فيه، لكنه لن يستسلم أو يتخلى عن تجربة العشق:

«وَزَلْزَالَ جُوجَانُ أَوْرِدَتِي

فَتَيَّابَتِ تَهْيَيْتِي

دَمَارِي الْحَبِيبِ،

أَنَا لَا أَفْتَشُ عَنْ حَبَّةِ الْأَنْفَعَالِ

هَوَيْتُ أَنْشِطَارِي بِمَوْجِ النَّهْدِ

أَلَا فَلْتُبَارِكْ حُطَامُ وَجُودِي،

أَنْدَعْمْتُ بِهَا بُوْذِيَا

أُنْبِنِي بِلَذِيذِ الْفَنَاءِ

لَأُلْوَانِهَا صَلَوَاتٌ

لِتَغْرِيدَها رَقَصَاتٌ»^(١٨).

يستمد الشاعر جذوة عشقه للمكان من تجربة الرسام الفرنسي بول جوجان P.Gauguin (١٨٤٨م-١٩٠٣م) الذي عشق جزيرة (تاهيتي) وقصدها؛ للاستقرار والبحث عن أجداده البعيدة صفاتهم عن الحضارة المعاصرة، وقد خلدت رسوماته الأنثى التاهيتية*. لا يكتفي الشاعر بذلك، بل يعلن انسحاقه، ودماره، وانشطاره، وتحوله لحطام أمام المكان الأسر، مستمداً مرة أخرى جمال الصدر (النهود)؛ للتعبير عن عشقه. ولا يتوقف عند هذا الحد في تعبيره، فينصهر ويندمج مع محبوبته مثل عابد بوذي، كل ذلك؛ بحثاً عن الفناء في المحبوبة، وشهود صلواتها ورقصاتها.

تُكْرَس تجربة العشق في مقطع (التقحم)، فيبدو المكان أنثى تأسر عشاقها بمفاتنها:

«كَحَلْتُ بِكَ أَعْيُنَهَا

فِي أَتْجَاهِكَ صَلَّتُ

وَصَخَّتْ مَفَاتِنَهَا

سَابِحاً فِي سَمَاوَاتِهَا

أَعَشَقُ الْأَسْرَ»^(١٩).

تُبدل المدينة الشاعر المحبة، وتبرز جمالها له: العيون والكحل، الصلوات، المفاتن، والشاعر بدوره يقابلها بالمحبة نفسها، فيخصها بالتوجه والمجالسة واحتساء خمرة العشق الصوفي، والحنين:

«فَلَا غَيْرَهَا أَدْمَنْتُ سُبْحَاتِي

الشَّرَابُ بِحَضْرَتِهَا مَنْزِلٌ

والْحَنِينُ بِأَوْتَارِهَا قُبْلٌ»^(٢٠).

يفصح الشاعر باسم محبوبته/مدينته التي أسره جمالها وحدها دون غيرها، بعدما تحدث عنها بإطلاق، وهي مدينة (مراكش):

«أَيْهَذَا الْفَتَى
جَمَعَتِ الْمَدَائِنَ فِي قَبْضَةٍ
ثُمَّ نَادَيْتْ...
مُرَّاكُشَ أَقْبَلْتُ
(زَنْدَهَا مَدَدٌ
وَتَوَهَّجَهَا أَمَدٌ)
لَا سِوَاهَا أَحَدٌ»^(٢١).

وإذا كنا أكدنا فيما سبق من هذه الدراسة أن معراج آية وارهام في قصيدة (النجم الغرار)، هو سفر يقود إلى الفناء عن الإنسي والبقاء بالله، أي: أنه سفر صعودي، فإن السؤال الذي يطرح نفسه يتعلق بقصيدة (أتمزق بالعناق .. وباللمس أربط أجزائي)، وهل فعلاً شكل السفر النزولي لبها؟ خصوصاً وأن عنوانها يحمل إرصاصات ذلك، فهل تخلق آية وارهام عن سفره الديني الروحي، وانتهى إلى النسيج على غرار أدونيس الذي «ينتهي من نزوله في جسد العشيق إلى الفناء عن العقل والبقاء بالجسد، فاللذة بما هي معرفة جسدية، تشطب على كل معرفة أخرى وتخلو السيادة للجسد: هكذا يقول السيد الجسد»^(٢٢).

إن قصيدة (أتمزق بالعناق .. وباللمس أربط أجزائي) لا يمكن فهمها إلا عبر ربطها بالمتخيل الصوفي؛ لكون الشاعر يبوح بما يجيش في وجدانه من عشق ومعاناة صوفية، متخذاً مما هو ناسوتي وسيلة للوصول إلى الإلهي. وهذه عادة ألفيناها عند كبار شعراء التصوف، حيث اتخذت الأنثى دلالات غير دلالاتها في الشعر الغزلي العذري، لترمز إلى المحبة الإلهية الصافية، كما يتضح أن للجسد عند آية وارهام صورة غير شبيهة بتلك التي اتخذها أدونيس لتحيين الخطاب الصوفي، وتحويل السيادة للجسد، وهي صورة رسمتها مقاطع القصيدة الستة، (I الفتى، II عالم آخر، III سقف الهاوية، IV السم، V التقحم، VII صلاة العشق)، حيث يتضح المتخيل الصوفي، المعتمد على المقاطع التي تجسد المقامات والأحوال؛ لتوصيف السفر الصوفي، الذي تغدو فيه شيقية الجسد وسيلة للتعبير عن المعاني الجياشة، وليس غاية لتحيين المعرفة الصوفية نحو الجسد؛ نظراً لكون العشق مفتاح التصوف، وهذا ما عبر عنه الشاعر في آخر مقطع من القصيدة؛ وهو (صلاة العشق) بلغة تمتع مجازاتها من قاموس الجسد، وتجربة العشق:

«أَزِيلِي السُّجُوفَ
ضَنْفَائِرُكَ
الدَّهْرُ يَرْفَعُهَا مُهْجَةً
... بَيْنَ عَيْنَيْكَ أَمْثَلُ طِفْلاً
بِلَا تُذِي أُمَّهُ يَشْقَى،



تَذْوِبِينَ فِي خَجَاتِي

وَفِي نَبَضَاتِكَ أَرْقَى

أَيَا أَنْتِ؛

سَمَّيْتُ فِيكَ أَنْصَهَارِي

صَلَاةً وَعَشَقًا»^(٢٣).

إن انصهار الشاعر مع المدينة، لا يخرج عن دائرة التصوف، فقد حافظ على نزوعه الديني الصوفي في مخاطبة الجسد، واستثماره في بناء المكان ودلالته، بعيداً عن أي نزعة حسية شبقية، تُبعده عن المطلق الإلهي، وتُقرّبه من جسد المرأة، مستظلاً في ذلك بفكر ابن عربي الذي يرى أنه «لما أحب الرجل المرأة طلب الوصلة، أي: غاية الوصلة التي تكون في المحبة، فلم يكن في صورة النشأة العنصرية أعظم وصلة من النكاح»^(٢٤). ويمثل مشاهدة الرجل للأنثى في فكر ابن عربي شهوداً للحق، حيث عدّ «شهوده للحق في المرأة أتم وأكمل؛ لأنه يشاهد الحق من حيث هو فاعل ومنفعل... فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله، وأعظم الوصلة النكاح»^(٢٥)؛ وبذلك تكون الأنثى صورة للألوهة.

نخلص مما سبق، أن الشاعر أفلح في أن يبلور رؤيته الصوفية للمكان من خلال ترائي المدينة/ مراكش بوصفها أنثى، تفتن عشاقها بجمالها الجسدي والروحي، ويتماهاى هذا التوظيف للمكان بربطه بالأنثى، والجسد، والعشق، والنكاح في القصيدة مع منحى صار معروفاً في الشعر المعاصر، يستمد مقوماته من الكتابة الصوفية، ويعمل على تأنيث المكان. ولعل شغف آية وارهام بابن عربي كان كفيلاً بتبني حكمته المتعلقة بالمكان المؤنث الذي يعول عليه، والتي اشتغلت بتكنم داخل القصيدة. وبهذا الاستلهام والمحاورة، يكف المكان (المدينة) على أن يكون إطاراً جغرافياً أو فضاء مؤنثاً، ليصبح جسداً، يبلور تجربة العشق والجمال الصوفي.

إن اختيار الشاعر أمكنة بعينها، يكشف عن وعي معين؛ لكون «المكان في الخطاب هو المكان الرمزي لإقامة الذات الشاعرة، فهي حين تبني القصيدة إنما تبني مكان إقامتها وتشكّلها»^(٢٦). وقد عمل آية وارهام على تأنيث الأمكنة. وكشف ذلك عن انتقال الشاعر من البناء التقليدي للمكان الواقعي القومي إلى تأسيس بناء رمزي، صوفي له، وعلى ذلك، سجلنا الملاحظات الآتية:

- عبور التصورات النظرية الصوفية القديمة إلى الشعر المعاصر، وإسهامها في بناء ودلالة النص الشعري المعاصر.

- المعاصرة لا تعني انقطاع جذور التواصل مع التراث، عبر انفتاح التجربة المعاصرة على الماضي الصوفي، لبناء المكان في القصيدة، كما لا تعني المعاصرة القطيعة مع ما هو ديني.

- إدراك الشاعر للهدف من التفاعل مع الكتابة الصوفية، وما تنتجه على مستوى المكان من آفاق تعبيرية منفتحة على الخيال المطلق، تساعد على تطوير القصيدة المعاصرة، وتجديد جغرافية وهندسة أمكنتها وفق عوالم التصوف.

الحواشي:

- (١) آية وارهام، أحمد بلحاج: الرؤية الصوفية للجمال- منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية، ط١ (مراكش: المطبعة والوراقة الوطنية، ٢٠٠٨م)، ص١٢.
- (٢) طودوروف، تزفيتان: الأدب في خطر، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٧م)، ص٢٤-٢٥.
- * جماعة شعر: انخرط أبرز أعلامها في مجلة (شعر) التي عرفت بدعوتها إلى تجاوز الشعر العمودي التقليدي شكلاً ومضموناً، ومنهم: أنسي الحاج، ويوسف الخال، وأدونيس...
- (٣) أدونيس: الصوفية والسريرية، ط٤ (بيروت: دار الساقي، ٢٠١٠م)، ص١٥٩.
- (٤) سعيد، خالدة: حركية الإبداع- دراسات في الأدب العربي الحديث، ط٣ (بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦م)، ص٢٩.
- (٥) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٨م)، ص٩١.
- (٦) السابق، ص٩٣.
- (٧) ابن عربي، محيي الدين: رسالة الذي لا يعمل عليه، ط١ (القاهرة: دار الكرم للنشر، ٢٠١٧م)، ص٣٨.
- (٨) بارت، رولان: لذة النص، مقدمة المترجم محمد خير البقاعي، د.ط (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨م)، ص٦.
- (٩) بلقاسم، خالد: أدونيس والخطاب الصوفي، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٠م)، ص١٧٧.
- (١٠) السابق، الصفحة نفسها.
- (١١) نفسه، ص١٧٨.
- (١٢) آية وارهام، أحمد بلحاج: العبور من تحت إبط الموت، ط١ (مراكش: مطبعة تينمل، ١٩٩٤م)، ص٤٠.
- (١٣) السابق، ص٤٠.
- (١٤) نفسه، ص٤١.
- (١٥) نفسه، ص٤٢-٤٣.
- (١٦) نفسه، ص٥١-٥٢.
- (١٧) نفسه، مقطع (الفتى)، ص: ٥٢.
- (١٨) نفسه، ص٦٢.
- * من أبرز أعمال بول جوجان P. Gauguin: (متى تتزوجين؟)، و(من أين أتينا؟)، و(من نكون؟)، و(إلى أين نحن ذاهبون؟)، و(المرأة التاهيتية على شاطئ البحر).
- * المرأة التاهيتية على شاطئ البحر: لوحة زيتية رسمها الرسام بول جوجان سنة ١٨٩١م، وتصف امرأتين من تاهيتي.
- (١٩) العبور من تحت إبط الموت، ص٧٠.
- (٢٠) السابق، ص٧١.
- (٢١) نفسه، الصفحة نفسها.
- (٢٢) أدونيس والخطاب الصوفي، ص١٧٠.
- (٢٣) السابق، ص٧٤-٧٥.
- (٢٤) ابن عربي، محيي الدين: فصوص الحكم، تعليق أبو العلا عفيفي، ط٢ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٠م)، ص٢١٧.
- (٢٥) السابق، الصفحة نفسها.
- (٢٦) الجلوب، طاهر مسعد: بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز المقالح، ط١ (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م)، ص١٦٥.



شعرية السرد في قصيدة (فاتحة) للدكتور عبد العزيز المقالح

أ.د. آمنة يوسف - اليمن

اتسع مجال الشعرية، كنظرية ذات صلة وشيجة بالمنهج البنوي اليوم، ليشمل جميع الأجناس الأدبية بما فيها فن الشعر، دون أن يقتصر الأمر على فنون النثر المختلفة، كالرواية والقصة القصيرة، ذلك أن القصيدة نفسها أصبحت مفتحة اليوم على تقنيات سردية متنوعة، علاوة على أنها أصبحت مفتحة على تقنيات شتى، مستمدة من الفنون الإبداعية المختلفة، كالسينما والتشكيل والموسيقى وما إلى ذلك، مثلما أصبحت الفنون الإبداعية والسردية المختلفة، مفتحة على تقنيات القصيدة وأبرزها الإيقاع والتكثيف المجازي والتناسل بأنواعه المختلفة: الديني والتاريخي والأدبي، ولذلك نجد النقاد اليوم يتحدثون عن الرواية الشعرية أو عن (القصة - القصيدة) فيما يطلقون عليه بالنص المفتوح أو الكتابة عبر النوعية^(١).

وفي قصيدة فاتحة -أولى قصائد الشاعر اليمني الكبير الدكتور عبد العزيز المقالح- تتجلى شعرية السرد على النحو الآتي:

أولاً- قصيدة فاتحة:

أ- المقدمة:

المقدمة على غرار المقدمة أو التمهيد السردية في الكتابات القصصية والروائية، برأينا تبدأ القصيدة بالآتي:

لأرض الروح أكتب ماء أشعاري
ولله الذي بسمائه وجلاله، يحتل وجداني وأفكاري
وللأطفال، للمرضى،
لكل مسافرٍ في شارع الإيمان،
متهمٍ بإنكار السماء
وفي رحاب الله تحتفل السماء به،
لكل مسافرٍ في شارع الإيمان

تشرق في مرايا قلبه

أسرار من سواه

من ماء وفخارٍ

* * *

لهم أتعمد النجوى

وأرسم ظل أحزاني وأوزاري

أنا المنفي بين خرائب الأرواح

داخل حفرة للوقت

خارج وردة للعشق

أخشى الله - حين يقول لي أخطأت -

لا أخشى من النار

في بنية هذه القصيدة التي تتصدر الديوان، ويتناص عنوانها تناصاً دينياً مع فاتحة القرآن الكريم، يبرز المقطعان الأول والثاني بوصفهما تمهيداً موجزاً، وتلخيصاً مسبقاً لما سيرد في أسلوب الحكيم الذي يبدأ منذ المقطع الثالث، معبراً عن التسلسل المنطقي لوحداث السرد الثلاث ذات البداية والوسط والنهاية.

ب- البداية ووحدات السرد:

بداية الحكيم هي ما يعبر عنها المقطع الثالث بالقول:

سنا بك خيلهم وصلت إلى روعي

فيا الله! خيل الغزو في داري؟!

يحاصرني نزيه الروح.

تهجرني مرايا الحلم

يوغل في بياض دمي سواد العصر

عتمته

سئمت الشعر

عفت العالم المفتون بالكذب المموه،

بالشعارات التي سفحت دم القاري.

هكذا يبدأ المقطع الثالث من الحكيم القائم على تتابع أفعال السرد وإيقاع التسلسل المنطقي:

سنا بك خيلهم وصلت إلى روعي،

يحاصرني، تهجرني، يوغل..

غير أنه إيقاع ينتهي في بقية المقطع بتعبير يدل على سيادة القصيدة على السرد وليس



العكس، أي: أن الحكيم لم يطع على ضرورة أن نفهم بأننا في الأساس أمام قصيدة وليس قصة أو رواية، على العكس من ظاهرة (القصة - القصيدة) التي تشترط سيادة السردية حتى مع حضور الشعر وتري «أن هناك نوعاً من التملك الشعري للبنية السردية في القصة - القصيدة، ولكنه لا يسود ولا يجرف أمامه عنصر السرد»^(٢).

إذن، لنفترض مسبقاً بأننا بصدد ظاهرة فنية، تسمى هذه الظاهرة لدينا بـ(القصيدة - القصة)، لتصبح الهيمنة بالدرجة الرئيسة للشعر حتى مع حضور الحكيم المكثف وانفتاح القصيدة على أسلوب السرد، انفتاحاً لا يجرف معه حضور الشعر وهيمنته.

ونعود إلى القصيدة المختارة ابتداءً، فنقول -كما أشرنا- بأنها ابتدأت في مقطعها الأول والثاني بمقدمة تمهيدية ليس فيها حكي، لكنها من منظور السرد بمثابة مقدمة أو تمهيد، كالذي يحدث في النصوص القصصية أو الروائية، كما أنه تمهيد يتخذ شكل تلخيص موجز ومكثف للفضاء السردية الذي يعبر عنه إيقاع السرد في المقاطع اللاحقة. حتى يجيء المقطع الثالث باعتباره بداية السرد وأول وحداته الثلاث، ذات البداية والوسط والنهاية في ظاهرة (القصيدة - القصة) لدينا؛ ذلك أن القصة -باتفاق النقاد- أقرب الأجناس الأدبية إلى الشعر؛ بسبب تحدها بعدد من الشروط الضرورية لبنائها مثل: «الوجازة ... وثانيها الكثافة والتركيز. وهي قرين الوجازة والزهد في الحشو والإسهاب، وثالثها إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء»^(٣).

إذن، انتهت بداية السرد في ترتيب وحدات السرد بهيمنة القصيدة التفعيلية المتناغمة مع نهاية المقطعين الأول والثاني بإيقاع حرف الراء المنتهي بكسرة دالة على إيقاع الحزن من جهة؛ بسبب ما تعرض له الشاعر من تجربة واقعية، حين اتهم في عقيدته بالكفر، ومن جهة أخرى ينسجم الإيقاع المنتهي بالكسرة والمناخ الصوفي الذي تخفض فيه الذات الشاعرة جناح الذل من العشق البالغ مداه في حضرة الله ذي الجلالة والإجلال، حسب تأكيد هاتين الوظيفتين البنويتين اللتين يوديهما إيقاع حرف (الراء) كامل البنية الدلالية لهذه القصيدة التفعيلية.

ج- الوسط:

يبدأ وسط الحكيم -حسب وحدات السرد الثلاث- منذ المقطع الرابع من بنية القصيدة، وهو المقطع الأطول نسبياً بالقياس إلى المقاطع السابقة واللاحقة على غرار الوسط الذي يكون أطول نسبياً في الأعمال القصصية والروائية. هنا ينتقل الشاعر من ملخص التجربة وعرضها الذي اختزلته المقاطع السابقة إلى الإجابة هنا عن سؤال العقدة الحكائية، وهو: ما الحل؟ هذا هو سؤال العقدة الذي تضمنه الوسط وحاول الإجابة عنه، حسب وحدات السرد الثلاث.

فالحل الذي تبلور لدى الشاعر باختصار - هو اللجوء إلى الله الذي وحده من يمتلك القدرة على إنصاف هذا الشاعر الذائب عشقاً في الذات الإلهية وفي الإيمان الصوفي المطلق بالله الذي غدا الملاذ الوحيد للشاعر وهو ينوي الرحيل في رحابه وهو يسبح في ملكوته -جل جلاله- وهو يستسلم لمحكمته الطوباوية التي لا مكان للظلم فيها، لعله بذلك ينجو من كل الأحكام الجائرة التي استهدفت حياته (صدرت لإضجاري) بل إيمانه الصوفي الخالص بالله عز وجل:

وفي قبو من الكلمات، مهجور
 ذبحت العمر منحازاً، طريقي غامض
 وهواي ملتبس،
 ألوذ به،
 وبالكتب التي صدرت لإضجاري
 وحين رأيت ظلي هارباً
 يصطاد أخطائي، ويشقى
 قلت يا هذا :
 سأرحل تاركاً ظلي
 وأخرج في القصيدة شاهراً حبّي
 وأحزاني وإصراري
 سأرحل حاملاً أحزان ذاكرتي
 وبعضاً من هوئٍ مازال أخضر
 من أقاليم الطفولة
 من أزقتها
 بوادي الروح ينمو صوت أسنّتي
 ويصبو،
 يصطفي ما شاء من نخل، ومن شوك،
 وأزهارٍ
 وما يشتاق من معنى يضيق به المدى
 وأضيق حين يضيق بي،
 وبحرفه العاري
 رحلت،
 رحلت
 في ساحات هذا الحب
 كم ضوءٍ أعانقه
 وكم حلمٍ أداعبه
 وفي مدنٍ يقيم الله بهجتها
 ويصنع ماءها من نبعه المتدفق الجاري
 هنا شاهدت ما لا عين تدركه



رأيت الحب في أسمى مراتبه

وكننت - وقد بدا ضعفي - أنا المتسول الشاري

دمي للحب منذور

وصوت دمي وأذكاري

لقد هجر الشاعر الناس مؤقتاً، واعتكف في غار حرائه، المعبر عنه مجازاً بالكلمات، (وفي قبو من الكلمات) دون أن يعرف مصيره (الملتبس) مؤقتاً إزاء التهمة التي نشرت مكتوبةً ضده (وهي الكفر). ويستمر الحكي باتجاه البحث عن حل (وحين رأيت ظلي هارباً... إلخ)، مستعيناً تارة بأسلوب الحوار الموجز، الإلماحي (قلت يا هذا ...)، وتارة أخرى يستعين بتقنية التذكر، أو (الFLASH باك) المختزل تجربته الحزينة التي مرَّ بها في مراحل عمره المديد، وكذا ذكريات الطفولة بطهرها الكامن في أعماق الذات الشاعرة:

سأرحل حاملاً أحزان ذاكرتي

وبعضاً من هوى ما زال أخضر،

من أقاليم الطفولة، من أزقتها...

إلى أن يقول: (رحلت، رحلت، في ساحات هذا الحب... هنا شاهدت ما لا عين تدركه، رأيت الحب في أسمى مراتبه...)، ليبرز نوعاً من التناص الديني الإلماحي مع قصة الإسراء والمعراج الواردة في القرآن الكريم، يختزلها الشاعر بوصفها قصة حب عميق للذات الإلهية عاشها الشاعر في ملكوت الله وفي رحابه. كل ذلك في إيقاع سردي، معبر عنه (في هذا المقطع الشعري الرابع والوحدة السردية الوسط)، بإيقاع (أفعال) الحكي الذي يربط بين أفعال السرد تارةً بحرف العطف وأخرى بالفاصلة المؤدية معنى العطف على ما قبلها من إيقاع الحكي السردي (ذبحت العمر، ألوذ به، وحين رأيت، قلت يا هذا، سأرحل، وأخرج... ينمو صوت أسئلتي ويصبو يصطفي، وأضيق، رحلت، رحلت، كم ضوئ أعانقه، وكم حلم أداعبه، يقيم الله بهجتها ويصنع ماءها، هنا شاهدت، رأيت الحب...).

د - نهاية السرد:

منذ المقطع الخامس والأخير، تتجلى النهاية السردية بوصفها (لحظة التنوير) التي يعرفها النقاد بأنها «تمثل نهاية الحدث»^(٤) الحكائي التي نجدها في بنية القصة القصيرة، ونراها هنا تبرز شعراً على النحو الآتي:

هنا استرجعت لون حروفي الأولى

وفي الخلوات شاهدت الذي يوماً

سيتقلني

رأيت السرَّ مخبوءاً ومكشوفاً

فلم أجزع

دعاني الشوق فاحترقت على جفنيه

أوتاري

وغادرني سراب كآبتي، وسواد أمطاري

وعدت إلى نداء الأبجدية

في سماء الروح

في كفي مواجيد التراب

وصوت أسراري.

هكذا كانت نهاية هذه الظاهرة الفنية التي أسميناها (القصيدة - القصة) وربما الرواية المكثفة والمنسجمة ولغة القصيدة المختزلة لتجربة الشاعر ومعاناة ما واجهه من اتهام بالكفر في عقيدته وإيمانه العميق بالله العظيم، وكيف كانت رؤية الشاعر الصوفية طوق نجاة، يحميه من باطل التهم، ويكشف له مؤخراً الوصول إلى حقيقة ما كانت تستهدفه تهمة الكفر وهو القتل (قتل الشاعر). تلك هي بعض ما كشفت عنه تقنية التوقع (توقع القتل) التي تحتل التحقق وعدم التحقق. وبالطبع لم يتحقق القتل منذ أن رأى الشاعر عبر رحلة الإيمان التي اختارها بمحض إرادته. رأى ما كان مخبوءاً وغداً أمراً مكشوفاً أمام حدسه (وفي الخلوات شاهدت الذي يوماً سيقطنني)، كأنما رحلته الشبيهة عبر التناسل الديني برحلة الإسراء والمعراج، قد ألهمته إلى كشف السر الذي كان مخبوءاً وغداً الآن - وأخيراً في لحظة التنوير من الحكى السردي - مكشوفاً (رأيت السر مخبوءاً ومكشوفاً)، مخبوءاً؛ لأن من اتهموه بالكفر كانوا يستهدفون قتله (قتل الشاعر)، لكنهم أخفوا هدفهم الإرهابي الذي لا صلة له بالدين، على مستوى المسكوت عنه، وجاء المنطوق السرد في لحظة التنوير التي وردت في نهاية بنية القصيدة، ليعلن المخبوء الذي غداً مكشوفاً أمام رؤية الشاعر الصوفية وعلى مستوى المنطوق السرد من نهاية القصيدة، وهو إعلان وكشف من شأنه وقتئذٍ أن يدحض أية تهمة باطلة بالكفر، وأن يميز بين درجات الإيمان لدى طرفي الاتهام (المتهم والمتهم) أيهما الأشد إيماناً، أو المؤمن فعلاً بالله العلي العظيم؛ لذلك وحين انكشفت الحقيقة التي أعلن عنها إيقاع الأفعال السردية في المقطع الأخير من بنية القصيدة، قال الشاعر (فلم أجزع) هدأت نفسه بالإلهام الذي أتاه (مجازاً) بالحقيقة الجليلة أخيراً، بل بحدس الشاعر وحاسته السادسة، ذات الشفافية اللامتناهية؛ لذلك ازداد عشقه الصوفي وشوقه العميق إلى الذات الإلهية، وانفشت غمة الكآبة والحزن التي رافقته في سابق تجربة المعاناة، زمن الاتهام بالكفر (وغادرني سراب كآبتي وسواد أمطاري) كمؤكد على أنه بالفعل كما يقول الله - عز وجل -: (ألا بذكر الله تطمئن القلوب) قلوب المؤمنين الصوفية، الذائبين في عشق الله، الواثقين بعدله وحده لا إله إلا هو العادل، المنصف عباده من إفك الظلم والباطل.

هكذا انتهت رحلة الشاعر في رحاب التصوف الإلهي الصادق، بالعودة إلى أبجدية روحه المحلقة زمناً في سماء الروح، الظاهرة (وعدت إلى نداء الأبجدية) كأنما نادته أخيراً أبجدية الروح، طفولتها، وفطرتها؛ كي يهبط ثانية إلى كينونته الأولى بطهرها المستمد من طهر الذات الإلهية ونورها (في كفي مواجيد التراب وصوت أسراري). هكذا هبط الشاعر إلى أصل تكوينه (من التراب)، يحمل معه صوت أسرار الله التي منحها إياها؛ إذ لكل صوفي ذائب في عشق الله سرّه المعلن والمخبوء، يعلن بالصوت وبالشعر ما يراه ضرورياً ويخفي ما بينه



وبين الله من أسرار الإيمان والحكمة التي يصطفي بها الله الأولياء من عباده.

وإذن، أسهمت أفعال السرد في المقطع الأخير عبر التكتيف والإيجاز اللذين أسهما في تسريع حركة السرد وإضفاء خاتمة ذات رؤية تفاؤلية، خففت من حدة الحزن التي شابت اللغة الشعرية في المقاطع السابقة، وكشفت عن إيقاع الأفعال السردية الملتصقة بقلب الشاعر التصاقاً شديداً، منذ أن يبدأ الشاعر مقطعه الأخير باسم الإشارة الدال على القريب (هنا) سواء أكانت الرحلة باتجاه الخارج، السماء والنور والعلو الواصلة كلها روح الشاعر بالذات الإلهية في رحلة الإيمان الشبيهة مجازاً برحلة الإسراء والمعراج، أم كانت الرحلة متجهة إلى الداخل إلى الضمير وإلى الذات وإلى فطرة الإنسان الأولى التي فطر الله بها عباده، على الإيمان «ما من مولود إلا يولد على الفطرة، فأبواه يهودانه أو يمجسانه أو ينصرانه» كما في الحديث النبوي الشريف.

هكذا انتهت لحظة التنوير بالأفعال السردية المتسلسلة تسلسلاً منطقيًا، معبرة بإيجاز شعري عن خاتمة الحكيم (هنا استرجعت، شاهدت، رأيت «رؤية ذهنية»، فلم أجزع، دعاني، فاحترقت وغادرتي، وعدت . . .).

هكذا انتهت (القصيدة - القصة) لدينا كظاهرة فنية، يحضر السرد فيها عبر إيقاع الأفعال السردية، دون أن يجرف معه - كما أشرنا - عنصر الشعر؛ لأننا في الأساس أمام قصيدة شعرية، شابها جو الفضاء القصصي الموجز والتجربة الروائية المختزلة للغاية؛ ولذلك يجدر بنا الآن أن نلخص بإيجاز شعرية القصيدة التي جعلت عنصر الشعر هو المهمين حتى مع حضور السرد على النحو الآتي:

١- **القصيدة** تنتمي إلى شعر التفعيلة الذي يتميز بتنوع التفعيلات (فعولن، فاعلن، فعلن فا) التي يحتوي عليها السطر الشعري وكذا بحرية التقفية مع بقاء حرف المد والراء بوصفه لازمة إيقاعية، لا يتقيد ورودها بنظام وزني محدد، بل هي لازمة إيقاعية، تصدر منسجمة والإيقاع النفسي الحر من ضرورة ورودها في نهاية هذا السطر تحديداً أو ذاك. ولعل الإصرار الفني على بقاء حرف التقفية المسبوق بمد الراء - كما أشرنا - ذو وظيفة بنوية، تخدم الرؤية الصوفية الرئيسة - حسب رأينا - التي يتطلب الخشوع معها نوعاً من الخضوع المطلق للذات الإلهية المهيمنة على عواطف الشاعر وقلبه، فكان حرف الراء المنتهي بكسرة ملائماً لجو التصوف الروحاني من جهة، مثلاً مناسب هذا الكسر إيقاع الحزن الذي يعبر عن الانكسار النفسي المنسجم وحرف الروي الياء أو الكسرة اللذين تنتهي بهما لازمة التقفية الحرة لحرف الراء، من جهة أخرى، ذلك أن تجربة التكفير التي استهدفت حياة الشاعر وإيمانه ليست بالهينة؛ وذلك لارتباطها بموضوع بالغ الخطورة في واقعنا الأيدلوجي الصارم عند تعامله مع قضايا الدين والإيمان، والحكم السريع على البشر، واستهداف حياتهم بالقتل بسهولة، لا تعرف الرحمة أو التأنى؛ الأمر الذي أثار حزن شاعرنا المقالح، ليس على ما واجهه شخصياً من استهداف شخصي لحياته، بل الحزن على أولئك الذين يفكرون بمنطق التكفير والقتل، ولا يعون قول الرسول - صلى الله عليه وسلم -: «أيما امرئ قال لأخيه: يا كافر؛ فقد باء بها أحدهما، إن كان كما قال، وإلا رجعت عليه»، ومتى كان الإنسان واثقاً من

دخوله الجنة حتى يتحول إلى وصيٍّ على الآخرين وعلى مدى إيمانهم؟!

إن ما نرجحه هو حزن الشاعر على من اتهموه، لا حزنه على حياته، بدليل ورود نبذة الشجاعة المرافقة لرؤية الشاعر الصوفية، وخاصة حين يقول في خاتمة المقطع الثاني الذي يسبق بداية السرد الشعري:

(أخشى الله - حين يقول لي أخطأت - لا أخشى من النار)

قمة الشجاعة الملتحمة بقمة الإيمان والعشق الخالص للذات الإلهية؛ ذلك أن الشاعر يعطي مدلولاً صوفيّاً لمعنى الخشية من الله، فهو يخشى الله إن وقع في الخطأ، إن أخطأ في سلوكه وأساء في تعامله مع بني البشر، فظلم أو اعتدى، أليس الدين هو المعاملة؟! في جوهره؟! إن الشاعر يخشى الله ليس خوفاً من دخول النار وطمعاً في ملذات الجنة، إذن وهذا قمة العشق للذات الإلهية التي تجعل الشاعر يثور بشجاعة في وجه من اتهموه بالكفر، ويكشف عن صدق إيمانه وما ينبغي أن تكون عليه الخشية من الله - عز وجل - وهذا بيت القصيد، الذي تبرز معه لازمة حرف الراء المكسورة دالة على خشية الله التي منحته قدراً من الشجاعة عند مواجهة الخصوم، خصوم الصوفة من ناحية، ومن ناحية أخرى الحزن على أولئك الذين اتهموه في إيمانه وفي عشقه الصوفي المطلق للذات الإلهية، ذلك العشق الذي يجعله يخشى الله حباً له، لا خوفاً من ناره. إذن، نحن أمام ثنائية إيقاعية لحرف الراء، ثنائية ليس بالضرورة أن تكون متضادة، بل دالة من جهة على إيقاع الحزن، ومن جهة أخرى على الشجاعة النابعة عن عمق الإيمان الصوفي الخارج عن المألوف والرتيب في أسلوب العبادة لله - عز وجل - وكلا المعنيين: الحزن والشجاعة كامنان في أعماق الذات الشاعرة ومنطلقان منها.

٢- الصورة الفنية: وتبرز منذ أن يربط الشاعر بين الحسي والمعنوي على سبيل الاستعارة المكنية التي يُحذف فيها أحد طرفي التشابه وهو المشبه به ويؤتى بشيء من لوازمه، كاسلوب مجازي مكثف، يلائم القصيدة التي ينبغي أن تكون لغتها مكثفة وصورها إبداعية، مبتكرة، لا مستعملة ومكررة أو مستهلكة. وحسب (جان كوهن) في سياق حديثه عن الانزياح اللغوي، فإننا «يمكن أن نميز صنفين من الصور البلاغية، ندعوها صور إبداع وصور استعمال»^(٥)، «فإذا كانت الصور البلاغية انزياحاً، فإن صيغة صورة استعمال، لا تخلو من تناقض، إذ الاستعمال هو نقيض الانزياح»^(٦).

وإذن، تبرز الصور الإبداعية بوصفها انزياحاً لغوياً منذ أول الفاتحة، منذ أن تنطلق القصيدة من القول: (لأرض الروح أكتب ماء أشعاري)، أي: منذ أن يزواج الشاعر بين الحسي والمعنوي. وهذا الأخير مستمد من قاموس الصوفة الدانين في عشق الذات الإلهية. إن الشاعر إذن يهدي ماء أشعاره لأرضٍ ليست موجودة على مستوى الوعي الفعلي، بل هي لـ(بوتيبيا)، لمدينة فاضلة متخيلة، أو شبيهة بجنة روحية، لا حسية، جنة موجودة على مستوى الوعي الممكن، المتخيل الذي يتمنى تحقيقه، ولا يجده إلا في متخيل أقرانه من شعراء التصوف، الباحثين عن المثل الأعلى المنشود، وحسب؛ ولذلك يتابع فيقول: (ولله الذي بسمائه وجلاله، يحتل وجداني وأفكاري وللأطفال، للمرضى، لكل مسافرٍ في شارع الإيمان، متهم بإنكار السماء... إلخ).



فالشاعر صوفي، يبعث قصيدته إلى أول من يقدر وحده أن ينصفه، إلى الله - عز وجل - الذي يحتل وجدانه وقمة شعوره، وإلى المفطرين على حبّ الله صغاراً، أو كباراً، تكمن طفولة الشعر وحب الله في صفاء سرائرهم، وفطرتهم الأولى، إنه يكتب للمرضى المنيبين إلى الله؛ كي يشفي علتهم، وباختصار للمجوعين في عافيتهم أو في مشاعرهم، وهم المسافرون في طريق الوصول إلى ذروة الإيمان، حين يتهمون - كالشاعر - في عقيدتهم ومنتهى إيمانهم بالله. كل ذلك عبر عنه الشاعر الصوفي بانزياح لغوي مكثف، ومستعين بالاستعارة التي تضيء على الحسّي روحاً ومعنى وبعداً صوفياً خالصاً، وصورةً إبداعيةً مزاجاً أخيراً عن التعبير التقريري المباشر، متجاوزة إياه إلى التكثيف المجازي المطلوب عند كتابة القصيدة.

وثمة إشارة فنية، تتصل بالمقطع الثالث الذي انطلقت منه بداية الحكى السردى، نذكر بها هنا: (سنايك خيلهم وصلت إلى روحي، فيا الله!!)

خيل الغزو في داري؟! يحاصرني نزيغ الروح، تهجرني مرايا الحلم، يوغل في بياض دمي سواد العصر، عتمته . . . (الخ). حيث يحيلنا هذا المنطوق السردى المسكوب في قالب شعري إلى ثنائية أزلية متضادة في علاقة كل طرف منها بالآخر، وهي ثنائية الخير الذي تضاعلت مساحته والشر الذي اتسعت دائرته لتحقيق بالشاعر، وتدفعه ليعبر عنها وعمّا عاناه من قوى الشر، مبتدئاً بلفظة (سنايك)، فالسنايك، وهي أطراف حوافر الخيل (كناية عن الوطء الشديد)، قد وصلت إلى روح الشاعر، باعتبارها - على سبيل الرمز - دالة على طرف قوى الشر التي اتهمت الشاعر (بانكار السماء) بالكفر، وأصدرت لذلك الكتب والأحكام المستهدفة لحياته، بل استطاعت أن تقتحم الشاعر في عقر داره حتى أدت إلى أن يتخيل روحه معها وهي تنزف دماً، على سبيل المجاز، وكناية عن الحزن البالغ أشده، الذي أوشكت معه (مرايا الحلم) الباعث على التفاؤل أن تهجره. لقد وصلت إذن سنايك خيل الخصوم (وهي شيء مادي، مرئي ومحسوس) إلى روح الشاعر (وهي شيء غير مرئي للعيان، لكنها جهاز الاستقبال الذي به يشعر بالألم والحزن وبكامل المعاناة القاسية). وتكمن الاستعارة هنا في تشبيه الروح بجسم مادي محسوس، يمكن للسنايك - مجازاً - أن تصل إليه وتطأه؛ لذلك لا بد بالله القوي العادل، منيياً، ومنادياً بالدعاء (في الله!).

وفي قوله (يحاصرني نزيغ الروح) و (تهجرني مرايا الحلم) تبدو الاستعارة الإبداعية مركبة، فنارة (نزيغ الروح) وتارة (يحاصرني + نزيغ الروح) وكذا الاستعارة الأولى في (مرايا الحلم)، ثم (تهجرني + مرايا الحلم)، حيث يشبه مرايا الحلم، ربما بحبيبة: حقيقة أو مجازية! وما تؤدي إليه من فيض في أحلام اليقظة وفي الخيال الفني، حين تهجره، لسبب ما، لعله الحزن على ما أصابه من حال غدا عليه كذلك، بعد أن استهدفته سنايك خيل الخصوم، فوصلت إلى روحه، وغزته في عقر داره، ونزفت بسببها روحه ألماً وعذاباً شديدين، وكذلك حين جسّد الحلم فجعل له (مرايا) على سبيل الكثرة والمبالغة، تهجره، و (يوغل في بياض دمي سواد العصر، عتمته) حيث تبرز صراحة ثنائية الخير والشر المتضادة، منذ أن يجسّد الشاعر استعارته الإبداعية التي تجعل الألوان تتخذ صفات مزاجية عن طبيعتها الكلاسيكية (بياض دمي)

استعارة رامزة للخير، و(سواد العصر) استعارة رامزة للشر، المبدوعين بفعل الإيغال (يوغل) الذي يدل على العنف والقسوة والإرهاب، كناية عن أسلوب العنف الذي سلكته قوى الشر وهي تتهم الشاعر بالكفر وتستهدف قتله.

ونختم نماذجنا الدالة على هيمنة القصيدة على القصة في بنية هذه الفاتحة بالإشارة إلى ثنائية إيقاعية، تنطلق منها موسيقى القصيدة، وهي: الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية:

أ- الموسيقى الخارجية:

وهي الموسيقى التي تنبني عليها الأسطر الشعرية في هذه القصيدة التفعيلية، حرّة من نظام القصيدة الكلاسيكية وأوزانها المحدودة. هنا الشاعر حرّ في تنويع تفعيلاته على مستوى الأسطر، مازجاً بين أكثر من بحر شعري ومنطلقاً من عنصري الاختيار والانتقاء كتفعيلة (فعولن) من بحر الطويل، وفاعلن من بحر المتدارك وكذا فعلن، ومتفاعلن من بحر الكامل . . الخ.

علاوة على لازمة حرف الراء كتقفية حرة، تستوعب الفضاء الفني (النفسي والصوفي) لجو القصيدة العام. ولا يلتزم الشاعر بوضعها تماماً بعد نظام وزني محدد، أو سواه، مادام حرّاً في بث انفعالاته بحرية على امتداد الأسطر الشعرية غير الملزمة بقوالب أو بنظام وزني معد سلفاً.

ب- الموسيقى الداخلية:

وهي الموسيقى الناتجة عن تكرار الحرف داخل السطر الشعري. ولعل حرف الراء الذي ينتهي به عدد من أسطر القصيدة كلازمة أو تقفية حرة هو نفسه الحرف الذي نجده يتكرر أيضاً داخل الأسطر الشعرية؛ وبذلك تتسجم التقفية بحرف الراء مع الموسيقى الداخلية التي التحمت بنيوياً بالموسيقى الخارجية التي يبدو فيها حرف الراء لازمة شعرية حرة ومتكررة في نهايات الأسطر الشعرية، بل قاسماً مشتركاً بين ثنائية متناغمة، لا متضادة، هي ثنائية الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية، أضف إلى ذلك ما يمكن تسميته -من وجهة نظرنا- بالموسيقى النفسية التي يضيفها فضاء القصيدة وجوها الإيحائي الروحاني المتأمل في عظمة الخالق، واللائذ بقدرته -جل جلاله- العادل، المنصف، حسبما يتجلّى ذلك من خلال رحيل الشاعر في ملكوت الله وفي محراب عبادته وفي الوصول إلى الحقيقة التي غدت جليلة للشاعر المتصوف، المتعبد في غار حرائه بين يدي الله عز وجل.

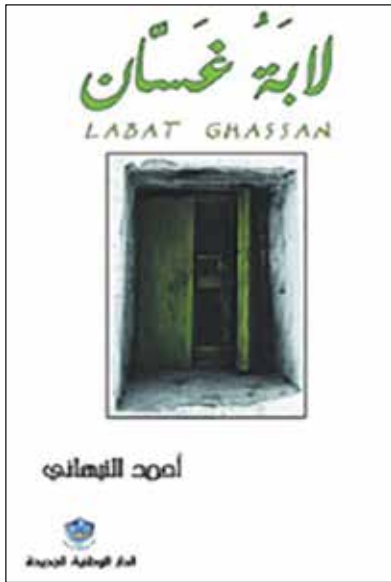
الحواشي:

- (١). المقالح، د. عبدالعزيز: ديوان أبجدية الروح، ط١ (الجمهورية اليمنية: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨م).
- (٢) انظر: الخراط، إدوارد: الكتابة عبر النوعية مقالات في ظاهرة (القصة-القصيدة) ونصوص مختارة، د. ط (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م).
- (٣) السابق، ص ١٢.
- (٤) نفسه، ص ١٥.
- (٥) مكي، الطاهر أحمد: القصيدة القصيرة، دراسة ومختارات، ط٦ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٦م)، ص ٩٩.
- (٦) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر) ص ٤٣-٤٤.
- (٧) السابق.



جماليات المكان في ديوان (لابة غسان) للشاعر د.أحمد التيهاني

سالم عبيري - السعودية



المكان هو الحاضن للوجود الإنساني والمسرح المفتوح لرسم أبعاد النمو الإنساني، وممثل مراحل تطوره، ومبرمج تشكيلاته، من خلال خصائصه الجغرافية والطبيعية ومادته الروحانية، فمن خلال هذا التعريف للمكان، يرسم الشاعر -الذي يملك تفرداً خاصاً، وآليات كتابية إبداعية متفردة خاصة- المكان بمستويات وانطباعات خاصة، تتجاوز الذاكرة الجمعية أو المكتوبة، فالشاعر الخاص يكتب من مداد مخزون ذاكرته الخاصة، مستخدماً عدسة روحه التي يرى بها المكان، فيرى فيه ما لا يراه سواه، ويحب فيه ما لا يحبه سواه، ويظل فترات متأملاً لهذا السطوع الجمالي الذي يشع بريقه في أرجاء روحه، وفي سماوات تخيلاته. والشعراء بروحهم الحساسة،

وبامتلاكهم لهبة الشعور المبصر الرؤيوي -أعني الشعراء الخاصين- وهبوا هذه الهبة من الإحساس بالأشياء. وهم في مستويات شعورهم، وإحساسهم ومدارك تصوراتهم يتفاوتون ويختلفون، وحتى في سياقات تباريهم وتسابقهم في الوصف والشعور والإدراك يتباينون ويختلفون كما تختلف الأشياء في ثقلها وخفتها وفي قيمتها.

(الشاعر وليد بينته) مقولة حقيقية في أغلبها، لكنها ليست على إطلاقها؛ فالشعور يؤخذ صوراً تتجلى من خلال المكونات الثقافية والجمالية بين كل فرد وفرد، ومن حيث مستوى التمرس والإدراك الفلسفي للمفهوم الجمالي، ومن حيث مدارك الفهم الكلي، ورسم الأبعاد الذاتية التي تخص كل مكون على حدة، والمكان واحد من المكونات والمفاهيم التي يتعامل الشعراء معها، ويعبرون عنها تعبيراً فلسفياً وخصوصياً؛ ولذلك نجد من الشعراء من يتعامل مع المكان بذاكرة لها سلالة تذكر فقط، لا تمثل الحاضر الذي يتشكل بمستويات جديدة وبأنماط جديدة، ويأخذ عدسة غيره، ليرى بها صوراً في حاضره ومكانه، يمر بها

ويشاهدها، فتخرج صوره محدبة ولا تعبر عن حقيقة الشكل. وثمة نوع من الشعراء، يمتاز بالخصوصية والتفرد، فهو يرى الصور بعين روحه التي يرى بها الأشياء كما هي، وهل الجمال إلا أن ترى الأشياء كما هي؟! إنها الجمالية التي تظل تلح على الشاعر والكاتب حتى يخرج ما لديه كيفما رآه هو، لا ما رآته عين سواه، أو عين ذاكرته الثقافية أو التعليمية أو ذاكرته الجمعية.

لقد أخذ المكان شكلاً في القصيدة العربية القديمة التي كانت ترى في المكان صورة لحياة الصبواررسوم الدارسة، ومراتع الشباب، ومواطن الأهل والقبيلة والعشيرة، ثم تطور هذا الشكل ليأخذ بعداً وجودياً وبعداً اجتماعياً وفلسفياً، يتمثله الشاعر ليحاكي فرادة تصويره للمكان، وإحساسه بجماليات المكان حسب تصوراته الخاصة، ويقوم الشاعر بتوثيق عدة مستويات جمالية، ويركز على الجمالية المكانية، مستنبطاً منها مدارك للمكان غير مكتشفة. وقد تخرج هذه الاكتشافات الجمالية للمكان من عاطفة محمومة بالحب، ومتنعة به، أو من عاطفة يسكنها الحس الاغترابي، فيصبح المكان بأبعاد جديدة فضاءً للتساؤل عن وجود الذات.

إن للطبيعة أثراً بارزاً في تكوين الإنسان وفي تكوين إدراكه العقلي للكون، وخلق أنماط ومستويات لتفاعله مع الحياة وأدوارها. وتصبح الطبيعة مصدراً ملهماً عندما تكون زاخرة بالجمال الطبيعي من مدرجات جبلية، تكسوها الألوان، وتتوزع تضاريسها بين هضاب وكهوف وأودية وأمطار، تنهمر عليها وعلى جبالها التي يتحول وجودها بفعل الأمطار من التصحر إلى الخضرة، وتترامى على جوانبها السهول الواسعة، ويستمد الإنسان من هذه القوى للطبيعة مدارك لروحه، وأبعاداً لتصوراته إذا استسلم منقاداً لها، ليجعل من خصائص قواها الطبيعية معلماً وملهماً، ويتطور هذا الإدراك الاكتسابي للطبيعة، ليصل بالشعراء والفلاسفة إلى مستويات، تجعل منهم مستمدين من مصدرية هذه القوى، فيكتسبون من المطر غزارته المنهمرة في الحياة، ومن الجبال صعوبة الصعود، ومواصلة المثابرة إلى قمته التي تصبح هدفاً منشوداً للعلو والسمو، ومصارعة إثبات الوجود، ومن الكهوف القدرة على الانعزال الفردي، وتنقية الذات، ويتوالد لديهم توظيف هذه الرموز الطبيعة ومقدار تأثرهم بها بمقدار إدراكهم الفلسفي، ويصبغون مشاعرهم وأرواحهم وتجلياتها بهذه المعيشة مع الطبيعة.

حفل ديوان (لابة غسان) بعدة أنواع من الرموز الطبيعية التي وظفها التيهاني، ورسمت ملامح المكان (أبها - عسير) عند أحمد التيهاني. ويعد هذا التوظيف في القصيدة دلالة كبرى على تشبع الشاعر بالمكان وببيئته العسيرية، واستيعاب الشاعر لقوة الطبيعة، وتجذرها في رسم ملامح المكان.

إن حب الشعراء لأماكنهم وتصويرهم للأماكن التي يعيشون فيها، يتفاوتت تفاوتاً بحسب استيعابهم لخصائص أماكنهم، فشاعرنا لم يستحضر مكاناً خيالياً، ليرسم من خلاله تشظيه النفسي، أو شعوره بالاغتراب، أو تجسيدا لجماليات المكان المتمثلة في الشخصيات الاجتماعية، أو اللهجة الشعبية بمستوياتها المتعددة. لقد كتب الشاعر سمات ولامح جمالية لمكان ينتمي إليه.



١- رمز الكهف في قصيدة (صيف):

يحضر شكل المدينة في قصيدة (صيف) التي مثلت القصد الشعري الذي يتكلم عنه الشاعر بحضور سمات وملامح المناخ، ومن خلال سمات الظواهر الطبيعية التي تعد ملمحاً للمكان وصورة لـ(أبها وعسير) البلد المعروف بطبيعته الباردة وطبيعته الجبلية؛ ولذلك كان الصيف واحداً من المرتكزات الأساسية التي بنى عليها التيهاني نص القصيدة، ليظهر من خلاله صورة لزحام من المشاعر التي كانت تتناقل في أركان روحه:

صيف هنا

صخب كفوضى النار يأكل أوله

صخب

لا صخب يساوي الكيد له

يا غبن خطو السائرين إلى الأمام

هنا تتأقلت الحياة على طريق الرفض^(١).

ويظهر المكان الكهف كمكان يعد من مكونات التضاريس الجبلية، يستغله الشاعر ويوظفه، ليجعل منه مأوى للعزلة والحنين والبكاء والغناء للسماء؛ تعبيراً عن الشعور الذي يتضارب في روحه المزدحمة بالانغلاق وبالأسى والضجر من الرياء الاجتماعي، وثقل الحياة المشحونة، إذ يقول:

هنا تتأقلت الحياة على طريق الرفض

يجبرها رياء الجبت

أن تسعى على هار يدرجها إلى قعر الكهوف المقفلة

وهناك في الكهف الذي عرف المغني أسفله

نبكي ويشتل الحنين إلى السماء

إلى الفضاء

إلى الغناء

إلى الحياة مع الذين تطهروا بالنور في نهران قبل الزلزاله^(٢).

تبدو في هذه القصيدة الرغبة التي استولت على مجموع موضوع النص وهو المدينة (أبها/ المكان)، ومكانتها في روح الشاعر، مصوراً علو مكانتها، ليصفها بأنها هي المستودع للحكايات والمصدر الذي يستقي منه التيهاني قصائده وموضوعاته وحتى مشاعره التي تنتشر في أرجاء روحه المغترية أحياناً، والمسكونة بالحب الجبلي أحياناً، ثم يخرجها ليلبسها المكانة المتمثلة في تصويره، باعتبارها المدينة المليئة بالحكايات، إذ يقول:

يستحضر الراوي حكايات المدينة عن بنيتها العاكفين على الحنين إلى السنين الراحلات
بعيد طمس الأمس من سفر أذكار المرحله
صيف ..

ولكن المصيف الزمهرير يجز أبهى سنبله^(٣).
حلم ويظهر الشاعر تفاصيل المكان التي تزهر بروحه في مشاعر تصف المدينة أبها
ومناخها:

برد ضباب راقصون على طبول الناشرات
مطر يحن إلى جباه الهابطين من السراة الراحلين
أرهقتها كف ذل المسألة
مطر يحن إلى جباه الهابطين من السراة
الراحلين
الساتلين عن المكان
وهل سقينا وابله
صيف صيف هنا^(٤).

تعد أبها منطقة جبلية باردة في جنوب المملكة العربية السعودية ومعروفة ببرودة
جوها. وقد شكل هذا البرد نوعاً من الوسم لشخصية أبها، والشاعر يعبر هنا عن الصيف
بأنه الصيف الحار المشحون بالقيظ والجفاف الذي يشكل شبيهاً لشعوره الداخلي، فنراه
يلبس الصيف صفات النار والصخب، مستوحياً ذلك كله من تفاصيل مناخ المكان (أبها)،
ومن بعدها يعود للغناء:

مطر يحن إلى جباه الهابطين من السراة
الراحلين
الساتلين عن المكان
وهل سقينا وابله
غيثاً له بالغيمة الوثقى صلة^(٥).

إنها الصلة التي يعرفها الشاعر عن أبها وعن شكلها الحقيقي، وهو البرد والضباب،
وهي أبها سيدة الغيم، وتحضر تفاصيل الغيث والمطر الذي يصبح معادلاً موضوعياً
للبنائير وللصورة الحقيقية التي تحمل شكل المكان الحقيقي، وتمثل وجهه الذي يبرز في
روح الشاعر. وقد جاء استدعاء رمز المطر والغيث هنا؛ ليكون في صورة المنقذ والمعيد
لترتيب الأشياء:



الساثلين عن المكان

وهل سقينا وابله

غيثاً له بالغيمة الوثقى صله

يستنقذ الأشياء من قيظ تعثر في حروف القلقله

وهنا بقايا الراحلين إلى الشمال

تبوح بالسر المخبأ في ركام الأسنله^(٦).

٢- شكل المدينة في قصيدة (غياب):

تغيبان حتى يصير الغياب سؤلاً عبوساً

كوجه المدينة

حين غشاها الظلام عشية تابت

عن الشمس غصبا

وغاب الشفق

تغيبان

صرنا كهذي المدينة^(٧).

المدينة رمز مكاني معاكس تماماً للقرية، وما تحتويه من البساطة، وصفاء العيش الواضح، السلس. تأخذ المدينة عند التيهاني هذا البعد المقابل للريف القروي، وتتجلى هذه المفارقة في تصوير الشاعر الذي يؤكد انتماءه الجبلي والقروي من خلال تعبيره عن النفسية الدالة على العبوس المكفهر الذي يلبسه التيهاني في صورة المحبوبين اللذين تركت المدينة أثرها عليهما.

يظهر من خلال استخدام الشاعر لأسلوب التكرار في قصيدة (غياب) في قوله: (تغيبان) نوع من التركيز على فكرة الغياب التي جاءت معبرة عن حالة الحزن والاعتراب التي يعيشها الشاعر في المدينة.

هذه القصيدة بما تحمله من تراكيب فنية وصور شعرية، تدل على تأثر التيهاني بالمكان في ديوانه وتدل على ظهور عاطفة الاعتراب التي شاعت أجواؤها في روح الشاعر، فهو يرى في سمة الغياب مرآة لمشاعره المغتربة، فنرى من خلال رمزية الألوان ظاهرة السواد الليلي الذي يعكس هذا الشعور بالاعتراب:

حين غشاها الظلام عشية تابت

عن الشمس غصبا

وغاب الشفق

تغيبان

صرنا كهذي المدينة^(٨).

ولذلك نجد رمزية المكان/المدينة جاءت مناسبة لهذه الحالة الشعورية للغائبين، وذلك من خلال الوسيط المكاني/المدينة وأهميتها عند الشاعر، ليجعلها موضوعاً للحالة/الغياب.

٣- المكان في قصيدة (كان):

كان قلبي مثل نجمة الصبح

ناصرأ إلا من الحب

برينأ

يتحرى النور في أطراف عتمه

كان عصفوراً يغني للجمال

فارغأ إلا من الخير

رقيقأ

ينتخي بالغيث

يهمي

مثل غيمه

كان أنقى

من نسيم الصبح في هذي الجبال^(٩).

إن التباس الشاعر بالمكان، وبتشكلاته وتفصيله، يدعوه إلى أن يجعل من المكان صورة أصلية لنوع التصور الفكري والشكل العاطفي، فتتظافر تفاصيل الحياة الطبيعية، لتصبح شكلاً لنوع العواطف والمشاعر التي كانت تتحرك في صدر الشاعر. وقد أخذ التيهاني من تفاصيل المكان/أبها شكل النقاء في صورة نسيم الصبح في الجبل، ليتمثل بها قلبه الذي كان مستعيداً بذلك وجهاً للبراءة، فلقد كان المكان الجبلي هو المصغي المتفهم الوحيد، والمأوى الوحيد المتفرد الذي يلجأ إليه، ليعيش ماضيه الجميل؛ لما يمثله المكان من حضور في روحه:

كان قلبي مثل نجمة الصبح

ناصرأ إلا من الحب

برينأ

يتحرى النور في أطراف عتمه^(١٠).

والشاعر يتخذ من الجبل صورة للحب الراسخ الثابت عنده، فهو يأخذ من الجبل رؤاه



ومشاعره، ويستمد منه فكرة الثبات على الحب النقي البريء، مستمداً من الجبل سمات الثبات على البراءة النقاء:

رقيقاً

ينتخي بالغيث

يهمي

مثل غيمه

كان أنقى

من نسيم الصبح في هذي الجبال^(١١).

وقد أفاد الشاعر من هذا الرمز الطبيعي (النسيم، الصبح الجبلي) الذي يعد شكلاً للبيئة العسيرية الجبلية، وتمثلاً لصفاء سريرته ونقاء قلبه وبراءته.

٤- جاليات المكان في قصيدة (تهلل):

أترضيك قسمة من قسمه

وهذا الجفاف بوادر إثم

يشمس شهوته الظالمه

لذا الـ(لاش) صوت ...!!

ومالك والشعر والأوسمه

لذا الـ(لاش) شعر ...!!

هو الريح

أغلق عليها فمه^(١٢).

شكل المكان في قصيدة (تهلل)، جاء مركباً من عدة تفاصيل جغرافية ومناخية، تحمل وجه عسير وأبها المكاني. وهذه التفاصيل مركبة عن وعي وإدراك بسمات المكان، وتفاصيل مستوياته المتنوعة، وأنماطه الاجتماعية الموزعة بين الشخصية الاجتماعية واللغة بتعددية مستوياتها بين الفصيح والشعبي، وتشرب اللوحة المكانية، واستيعاب انعكاس من خلال النماذج الشخصية التي عجزها التيهاني متماهية مع المكان العسيري، مفعلاً بذلك الأبعاد النفسية؛ لشعوره بالاغتراب، وتوقد الذات الباحثة، الملتهبة التي أرّقها عدم التفهم:

ويغتابك الـ(لاش) في حضرة الـ(لاش)

يغتاب صوتك

يغتاب حرفك

يغتاب حتى يحار سؤالك

يصرخ إبليس لن تفهمه

أتفهم مسخاً خلقتاه من طينة آثمه^(١٣).

أخذ تعبير الشاعر في هذا النص (تهلل) عدة خصائص، استمدتها من جماليات المكان الجبلي، خصائص أدت إلى نوع من الشعور الوقاد، معبراً عن انتمائه وحيه لعسير المكان بكل تفاصيله، وتعد الملامح الجغرافية الجبلية وحيات الحقول والفلاحة والزراعة وتشكلات المناخ (الجفاف، والشمس، والغيث) سمات أساسية في بناء النص الشعري، بل أدوات تركيب بني عليها النص، والفكرة، والشعور في مجمل القصيدة، وفي إظهار تمكن المكان/ عسير في روح الشاعر. وقد أدت هذه التفاصيل الطبيعية دورها في بناء النص الشعري وظهور المكان الجبلي عسير/ أبها. ومن مظاهر هذه التفاصيل المكانية صورة الشخصيات النسائية التي حملت ملامح البيئة المكانية العسيرية في صفة النساء الجنوبيات:

روى الشيخ عن (محزم) (الصارمة)

عن الجاهمات قبيل الشروق

عن اللاني يحمين حب العذوق

عن المؤمنين بـ(سبرة) أبها

يشير الشاعر هنا إلى عدة أنواع من الشخصيات التي تعيش في المكان (أبها) وهن المزارعات في الحقول والزراعة. والشاعر يقوم بهذا النوع من الرسم لشخصيات المزارعات وهن (الجاهمات قبيل الشروق)؛ ليبرز جمالية الوجود في أبها، مصوراً بذلك روح الحياة والعمل، واعتزازه بالإنسان في أبها. وهذا النوع من الرسم للشخصيات الاجتماعية، يظهر الصورة التي يعتز بها التيهاني. وقد جاءت هذه اللوحة الاجتماعية مستمدة من المكان الجبلي الزراعي لأبها:

روى الشيخ عن محزم الصارمة

الجاهمات قبيل الشروق

عن اللاني يحمين حب العذوق

عن المؤمنين بسبرة أبها

بهن

بذاك العسيري

بي عنه أدمت يديه الشقوق

عن المدلجين^(١٤).

ها هي أبها المكان، تتجلى في قصائد الشاعر؛ لما يمثله المكان العسيري من خصائص طبيعية متفردة، «فالمكان محطة تنطوي على كثافة وجدانية، وترميز عاطفي عال؛ بوصفها مرتكزاً أصيلاً، ترعاه الذاكرة رعاية خاصة، وتؤلف حركيتها من خلال طاقاته



على استنهاض نسق الذكريات وبعث ملامح السيرة»^(١٥).

يرسم الشاعر المكان العسيري محملاً بملامح القوة والعمل والحياة وذلك من خلال صورة النساء المزارعات اللاتي وصفهن بأنهن (الجاهمات قبيل الشروق) ليرسم من خلالهن صورة لاقتدار الذات العسيرية. يستمر رسم الشاعر للمكان وملامحه، وذلك من خلال هيئة الشيخ العسيري الذي يلبسه التيهاني سمة الرمز الثابت القوي الذي يأخذ شكل القدوة، والقوة، وذلك من خلال لون شقوق الطين والأرض في يديه:

أدمنت يديه الشقوق

عن المدلجين الكادحين

يهزون غصن النهارات^(١٦).

تشكل رمزية الشخصيات التراثية والشعبية التي يحشدها التيهاني في قصيدة (ابن تهلل) خاصة صورة متحركة لشكل الإنسان، ولجمالية عسير وأبها في ذاته، وتجذرها في أركان ذاته، ويتضح أن عسير وأبها بمستوياتهما الجمالية يستحاذان على اهتمامه. ويستخدم هذه التقنيات من التوظيف؛ ليرسم لوحة لجمالية الشكل المكاني والإنساني لأبها الجنوب، وليرسم بهذه الجمليات المتعددة صورة للإنسان العسيري، وللطبيعة الجغرافية بكامل تفاصيلها، معبراً عن صورها المنعكسة في روحه:

إلى حيث يبتكر الليل لحناً شجي الطروق

عن الكادحين

يهزون غصن النهارات حتى تساقط فينا دماء العروق

عن الطور

عن أمه (القائمة)

عن الظل

عن آخر الفاطمات

تقول: توكل

على غيم جدك غيث بن تهلل

يقول لك الجد: لا تبتئس

بني

أتعرف جذع الهوى

سيغرس في مقلتيك السكن

بني

فزعت إلي منيباً وقد

تشكل فيك سؤال الوطن فإن كان قد القميص ضحى فاتك بعضي^(١٧).

يستمر هذا التشكيل الذي يأخذنا معه حتى ندخل في مسار تشكيل سمة من السمات التي بنى عليها بعض قصيدة (تهلل)، إنها سمة اللهجة الشعبية وإيقاعاتها التي تتواءم مع محتوى الشكل الاجتماعي في أبها، وليرسم بذلك روح القوة الوجدية، ويسجل مستوى من مستويات التوظيف والتسجيل للمكان/أبها، من خلال توظيف اللهجة الشعبية التي تقتزن في قصد التيهاني من إبراز جمالية الإنسان الحي والمتحرك في صورة المجتمع العسيري. وتتبدى لنا الجمالية أيضاً في شكل جبل (الطور) وصورة (أمه القايمة)، موظفاً كلمة (توكل) (ولمه) التي تأتي كتعبير لهجوي، شعبي، يستخدمه أهل الجنوب في التعبير عن البكور والخروج، أو عن الطرد أحياناً، حسبما تقتضيه مستويات السياق الحواري، ويكشف لنا استخدام الشاعر للمستوى الشعبي للهجة العسيرية عن رغبة في إظهار جمالية المكان العسيري وعن إدراك الشاعر؛ وذلك لأن «اللغة هي الدليل على الواقع الاجتماعي، ورغم أن العلماء لا ينتبهون كثيراً للأهمية القصوى التي تشكلها اللغة لطلاب العلوم الاجتماعية، فإن اللغة في الواقع هي المسؤولة عن تشكيل تفكيرنا كله حول القضايا والمتغيرات الاجتماعية»^(١٨).

وها هي تفاصيل المكان العسيري، تظهر في شخصية جده (غيث بن تهلل) الذي يوظف من خلاله التيهاني رمز القوة والاستمرارية الفاعلة في الوجود، وإثبات الذات والطاقة الحيوية التي تستمد من ملامح البيئة والمكان العسيري سمات الكفاح والكبح والعمل المتواصل لبناء الحياة:

لا تبتئس

بني أتعرف جذع الهوى

ثم نجد الشاعر يتخذ من جده رمزاً وموجهاً، ليعطيه الوصية من خلال رمزية القناع، وهي ما «يتخذها الشاعر العربي المعاصر؛ ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المتطور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، وغالباً ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات، تنطق القصيدة صوتها وتقدمها تقديماً متميزاً، يكشف عالم هذه الشخصية»^(١٩)، ليرسم من خلال غيث بن تهلل الشخصية التي اختارها التيهاني، ومن خلال تركيب الاسم الذي يوحي بعدة دلالات، أولها احتواؤه على معنى الأمل والغيث، وثانيها احتواء الاسم على سمة مكانية طبيعية ومناخية، وهي الغيث المطر، واختارها التيهاني؛ لتكون محركاً رئيساً في النص؛ ليبث من خلالها رغبة معاودة التلذذ بالوجود، مستمداً ذلك من الكدح العسيري والضرب في أغوار التجارب وشؤون الحياة، ومن خلال غيث بن تهلل الذي يعد شخصية منقذة ومحركة للجمود، وواهباً للتحفيز للحياة. وفي خضم هذه الوصية الرمزية وكل هذه الملامح من التوظيف لشخصية الجد غيث بن تهلل والمفردات الشعبية والرموز الطبيعية متظافرة، تظهر، مؤكدة لنا نوعاً من «تسلط مجموعة صغيرة، مكونة من الشخصيات، ومن الدراما التي تدور بينهم، وعناصر هذه المجموعة تتبدل،



ولكننا نتعرف عليها، ونلاحظ أن كلاً منها يميز الكاتب إلى درجة معينة»^(٢٠).

إليك الوصية

فسر أساها

ودع ما يريبك

خذها وإن تلتظت عتاباً^(٢١)

تظهر جماليات وتفصيل أبها المكان التي تعد مستودع الأغنيات، ومسرح البشائر، ومكاناً لجماليات الحياة والمشاعر، وهي صورة لجماليات المكان عند التيهاني، ومحركه الرئيس في شعوره المكاني والروحاني لأبها:

وقبل أقاصيص راوي الفتن

وأنت بعيد ارتكاب (شدا)

خطينة غلمان وادي النتن

تعرف شهوة ذي الجبهتين

تحب الحياة تريد المآب

بني سأدخل هذا المساء شعوراً

له ألف باب

لألقاك في شرفة الموت قبل الغياب

سأبتكر قبراً

اختر موتاً سلاماً على الوغد

حان الإياب

أرى الخوف منك يساقي دمه

توكأ على الغيم

داعب قصائدك / السنبلات

وسطب على الريح أحلى البنات

تفاعل بسحنة غيث مؤجل

ورتب غنائك قبل الممات

تبشرك أبهاك بالأمنيات

غناؤك شوم على الكافرين بما كنت تفعل

لك الحب أقبل

أترضيك قسمة من قسمه^(٢٢)

إن الحياة في الطبيعة لها شكلها، ومعجمها اللغوي التداولي الذي يتناسب مع أدواتها

وطرائق معيشتها؛ لذلك نجد أن نص التيهاني، استحوذت عليه بيئة عسير وأبها ومكانياتها الجبلية؛ ولذلك نجد حضوراً لمفردات الحقل الجبلي الزراعي (السنبلات، غيث مؤجل، وادي، ارتكاب شدا) التي تعد شكلاً حقيقياً لجغرافية أبها البلد، الزراعي المنتج، تجلت من خلال عدة رسوم ورموز، رسمت ملامح جمالية جغرافية للمكان/أبها، وتركت انطباعاً يوحى بالقوة والاستمرارية والثبات والرصانة المكونة للإنسان، من خلال عدة جمل اسمية، تفيد الثبوت والدوام، وجمل فعلية، استخدمها الشاعر؛ ليرسم المكان الذي يتشكل في صورة اعتزاز بالذات، وإيقاعات الحياة العسيرية عند التيهاني المنتمي للمكان أبها وعسير انتماء يعبر عن جماليته وسموه في روحه وعقليته المدركة، فنجد يستخدم مفردات تدل على معجم جغرافي، يوحى بشكل المكان الجبلي الطبيعي الذي ينتمي إليه (الطينة الآثمة، العذوق، سبرة أبها، غصن النهارات، الطور الطل، غيم جدك، جذع الهوى، السكن، اخنقاء الوطن وجبل شدا، وادي، ألف باب، شرفة النبات أبهاك، غيث مؤجل، الريح)، ثم يكون الجمال هو الخاتمة التي تنتهي إليها جمالية هذه الملامح الجمالية للمكان، وهذا التحقق الذاتي بعد طول بحث عند التيهاني المسكون بجمال المكان، رغمًا عن التعرجات النفسية التي مر بها في تجربته في ممارسة شعوره تجاه هذه الجماليات، ليفوز بوصية الجد وإعلانه له:

رضيت وربى

رضيت

ولكن لأنك أجمل

لأنك أجمل^(٢٣).

هـ - جمالية المكان في قصيدة (امرأة غيمة):

هذه المرأة قدت من رحيق الغيمة البيضاء

تهمي..

كي أكون

هذه المرأة لحن

كالخبر العذب

هذه المرأة عيدي

وبساتيني^(٢٤).

يستفتح التيهاني قصيدة (امرأة غيمة) بالمرأة الأنثى التي قدت من رحيق الغيمة التي تدل على أكبر وأهم علامات المكان أبها وهي الغيمة (المرأة قدت من رحيق الغيمة البيضاء). وتعد هذه المفتاحية في النص باباً ندخل منه إلى جمالية المكان وخصائصه في أبها الجبلية، يشد من خلاله انتباهنا، ويأخذ بناصية الذاكرة المتلقية، ليأخذنا لمسار كتابي، نتبين معه أننا سوف ندخل في الصورة واللوحه المكانية للمكان التي شكلت تفاصيل الحب العسيري عند التيهاني؛ وذلك لاعتماده على وصف مشاعره بمفرداته: (رحيق، الغيمة



البيضاء، الخريز العذب، الناي الحنون).

صور متحركة، ننفذ من خلالها إلى مشهدين، أحدهما مكاني والآخر روحاني في داخل ذاكرته وروحه، فأما المكاني فهو أبها وعسير، المتمثل في الشكل الجبلي من خلال هذه الملامح التي ترسم خصوصية المكان في ذهن الشاعر، ومن خلال اللون الأبيض الذي يدخلنا في روح الشاعر ونفسيته؛ ليرسم بها إحساسه الفاره بالحب الوجودي وجمال شعوره بالحب وعن ذاته التي وجدها في المرأة الغيمة التي خلقت له، مستمداً وصف هذا الحب الخاص من خصوصية المكان بتجلياته الجمالية الطبيعية (الرحيق، الغيمة، الخريز، الطين، الناي، الحنون)، وكما نرى، فقد شكلت اللغة الموشاة باللون الأبيض، وبرحيق الغيم المستمدة من الطبيعية رسماً لملامح المكان عند التيهاني.

تعد الجغرافية النفسية التي ظهرت ملامحها عبر اللغة البيضاء، وروحه المسكونة بالحب لهذه المرأة الأسطورية التي قدت من رحيق الغيمة البيضاء رمزاً للصفاء والنقاء والعطاء الذي يهمني، لتتكون منه ذات الشاعر؛ لما تمثله من أنها حبه الخاص، مستمدة قواها وشكلها الأسطوري من المكان العسيري التي كانت عوامل تشكله رئيسيه في تشكيل النص الشعري في قصيدة امرأة غيمة التي حفلت بمشاعر الحب الممزوج بالتأكيد على نوع الشعور بالقيمة العالية لأبها/ المكان. وأبها وطن الشاعر الذي يحبه التيهاني بدرجة توحى بالتكوين الوجداني والروحي.

إن خصائص المكان الجبلي بمحتوياته الطبيعية (الغيمة، والخريز، والجدول، والطين، والبساتين) حضرت في قصيدة امرأة غيمة، لتمثل مشهداً للوحة جدارية لشكل المكان الطبيعي في أبها، ولتمثل الشكل القروي الجبلي الذي كثف الشاعر ذكره والتأكيد عليه من خلال اللغة والصورة الشعرية والموسيقا الشعرية:

هذه المرأة لحن

كالخريز العذب

كالناي الحنون

هذه المرأة عيدي

وبساتيني

ومأواي وهاد

يرشد الأمن والسكون

كي ينام القلب في حجر العيون

هذه المرأة عيد الحب ممتداً

على أجساد أيام الوداد البيض

في عمر الهوى المخلوق من طين الجنون^(٢٥).

ها هو التزاحم في الصور والتشبيهات، يعود مكرراً عند الشاعر، ليرسم به المرأة الغيمة التي تحمل أهم صفات أبها وعسير وهو الغيم، ليشكل من خلال الصور مكانتها

المتمثلة في أركان روحه، ونجد استمداداً واضحاً، وتأثراً جلياً في مفردات الشاعر بطبيعة المكان الجبلي الذي يرسم من خلاله مشاعر حبه للمرأة الغيمة؛ وذلك لأن الصورة المتمكنة في روح الشاعر، أدت به إلى نحتها باستخدام الفعل (قدت)، ليصف أنها قدت له خصيصاً؛ لتكون مناسبة له. وهذا الفعل المستخدم، يصور من خلاله شخصية هذه المرأة التي تأخذ شكل الغيمة، فتدلنا على قوة التصوير عند الشاعر، وصدق العاطفة المتمكنة في ذات الشاعر؛ لذلك خرجت الصورة من شكل فلسفي عن المرأة، مصحوبة بتفاصيل المكان، ومن حيث إن الصورة الشعرية «هي بروز متوثب، مفاجئ على سطح النفس»^(٢٦).

إن هذا النوع من الاستهلال لصورة المرأة الغيمة، يرسم ملامح وجود تأثر الشاعر بسمات ومكامن القوة الجمالية والشعورية في المكان، وتسمتد هذه القوة من الملامح الطبيعية، والصفات الخاصة، المتمثلة في المكان الجبلي أبها.

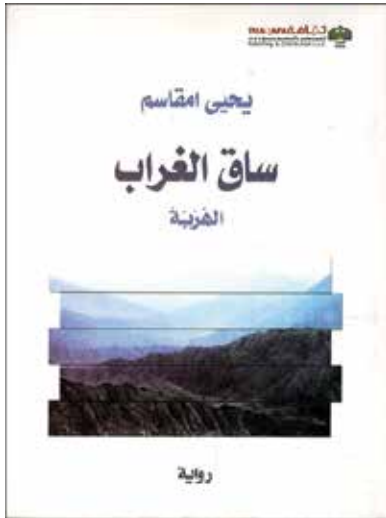
الحواشي:

- (١) التيهاني، أحمد: لاية غسان (ديوان شعر)، ط١ (بيروت: الدار الوطنية الجديدة، ١٤٣٠هـ/٢٠١٠م)، ص ٥٠.
- (٢) السابق، الصفحة نفسها.
- (٣) نفسه، ص ٥١.
- (٤) نفسه، الصفحة نفسها.
- (٥) نفسه، الصفحة نفسها.
- (٦) نفسه، الصفحة نفسها.
- (٧) نفسه، ص ٧٥.
- (٨) نفسه، الصفحة نفسها.
- (٩) نفسه، ص ٦٦.
- (١٠) نفسه، الصفحة نفسها.
- (١١) نفسه، الصفحة نفسها.
- (١٢) نفسه، ص ٧.
- (١٣) نفسه، ص ٨.
- (١٤) نفسه، الصفحة نفسها.
- (١٥) عبيد، أحمد صابر: العلامة الشعرية- قراءات في تقنيات القصيدة الجديدة، ط١ (إربد- الأردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠م)، ص ١٢٧.
- (١٦) لاية غسان (ديوان شعر)، ص ٩.
- (١٧) السابق، الصفحة نفسها.
- (١٨) كرامش، كلير: اللغة والثقافة، ترجمة د. أحمد الشيمي، مراجعة عبدالودود العمراني، ط١ (الدوحة: منشورات وزارة الثقافة والفنون والتراث، ٢٠١٠م)، ص ١٤٣.
- (١٩) عصفور، جابر: ألقنة الشعر المعاصر- مهيار الدمشقي، مجلة فصول، المجلد (١)، العدد (٤)، القاهرة، يوليو ١٩٨١م/ رمضان ١٤٠١هـ، ص ١٢٣.
- (٢٠) بارجاس، دانيال (وآخرون): مدخل الى المناهج النقدية في التحليل الأدبي (النقد النفسي)، ترجمة د. الصادق بن الناعس قسومة، ط١ (الرياض: عمادة البحث العلمي بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م)، ص ١٨٥.
- (٢١) لاية غسان (ديوان شعر)، ص ١٠.
- (٢٢) السابق، ص ١٢-١٣.
- (٢٣) نفسه، ص ١٣.
- (٢٤) نفسه، ص ٧٣.
- (٢٥) نفسه، الصفحة نفسها.
- (٢٦) باشار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط٢ (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٤هـ/١٩٨٤م)، ص ١٧.



تجليات الصمت في الخطاب السردي رواية (ساق الغراب) ليحيى امقاسم نموذجًا

د. مطيران بن علي العنزي - السعودية



الملخص:

تهدف هذه الدراسة الموسومة بـ(تجليات الصمت في الخطاب السردي في رواية ساق الغراب، ليحيى امقاسم) الكشف عن أبرز ملامح السرد في الخطاب ودلالته في السياق الروائي، مبينة أحوال الشخصيات، وعارضة فضاءاتها الزمنية والمكانية في المواقف التواصلية المتنوعة التي مدارها خارج اللغة.

مدخل:

لم يحظ الصمت -باعتباره تقنية سردية في الرواية- بكبير عناية عند الباحثين العرب على مستوى نقد الرواية، رغم كثرة الدراسات النقدية التي تجاوزت خطاب الكلام إلى خطابات أخرى، ومنها الصمت الذي احتل موقعًا هامشيًا؛ إذ يُعزى قلة تناول الدارسين له إلى «أنه من ذلك المستوى التحتي من الخطاب الذي لا يمكن تجسيده لا بالنطق ولا حتى بالكتابة، فتكون مفاهيمه -غالبًا- ملتبسة ومستعصية على الضبط والتمثل»^(١)؛ ولذلك ارتأيت النظر في موضوع الصمت في رواية (ساق الغراب)، ليحيى امقاسم؛ نظرًا لما يتمتع به من ثراء سردي وغموض تأويلي، حيث تجلّت معالمه في مقاطع عديدة من بنية الخطاب، فحتى الأمكنة لم تعد من الصمت حظًا، حين يتيح السارد للمتلقى استنطاق صمتها؛ لذا ظهرت أهمية تلمس تجليات الصمت في الخطاب السردية، ومعرفة دلالاته، وإبراز مفهومه وإثارة الهمم للعناية بما يستحقه من الاهتمام.

وقد شهد الحقل الثقافي العربي عامة والسعودي خاصة نتاجًا روائيًا لافتًا، حقق تراكمًا إبداعيًا، يتخذ من التقنيات السردية حقلاً للمواقف التواصلية المتنوعة، باعتبار أن تقنية

الصمت داخل الخطاب الروائي مما يُدرك ويُشعر به.

ويعود اختيار رواية (ساق الغراب) لتكون نموذجاً لهذه الدراسة من نواحٍ ثلاث، أولها الاهتمام بمدى قدرة الرواية السعودية على استيعاب تقنية الصمت، وثانيها مدى استيعاب الروائيين السعوديين لهذه التقنية الأدبية، ووعيم فيها، وكذلك قدرتهم على توظيف الصمت في خطابهم السردي وإبرازه، وثالثها معرفة قدرة النصوص السردية واستجابتها لمثل هذه التقنية الأدبية.

إن مفهوم الصمت يعدّ تقنيةً أدبيةً خفيةً في الخطاب السردية؛ فهو يمثل حمولات تأويلية كبيرة في موقف المتكلم؛ ولذا فإنّ الصمت في النصّ السردية «قول غائب، يُلفت النظر بغيبابه. إنه خطاب»^(٢)، كما أنّه «تصوّر إشكاليّ متميز، خالفاً للمكتوب والمنطوق، لا ينتج ملفوظاً لسانياً، بل فراغاً نصّياً وبياضاً ونقصاً خطياً متمخضاً عن الإنشاء، ذا دلالة تساوي، أو تفوق دلالة الكلام المحيّن»^(٣). ويشغل الصمت حيزاً مهماً في عناصر الرواية الحديثة إلى تطوير تقنيات الخطاب السردية، وبذلك قد تكون دلالاته أبلغ من دلالة الكلام الصريح، إذ قد يكون وراءه خطاب، باعتباره رفضاً لتناول المتلقين للكلام إلا أن خطاب الصمت يكمن في انقطاعاته، أي: فيما يقع بين حين وآخر الإفصاح به؛ ليعطي معنى لما صمت عنه. وبذلك نجد أن السارد يتوارى حيناً إلى درجة الصمت عن الكلام، فالنص لا يقول كل شيء «بل يترك خيراً ضمناً علينا اكتشافه، هذا النص المحفور في أعماق النص لا يمنح راحة للنص، بل يتركه باستمرار، مادام يسكت عن الحقيقة، فهو يمثل الحقيقة المنوعة للروح»^(٤)، كما أنّ الصمت ليس خطاباً نقدياً فحسب؛ ولكنه قد يمثل قيمة خاصة، يمكن لها أن تؤسس إلى مضامين فكرية، وأطروحات ثقافية متباينة.

وللاقترب من مفهوم الصمت، ننظر في لسان العرب في مادة (صَمَتَ): «صَمَتَ يَصْمُتُ صَمْتًا وَصُمْتُ وَصُمْتُ وَصُمْتُ وَأَصْمَتَ: أَطَالَ السَّكُوتَ. وَالتَّصْمِيْتُ: التَّسْكِيْتُ. وَالتَّصْمِيْتُ أَيْضًا: السَّكُوتُ»^(٥). وبهذا يُلاحظ أنّ الصمت في العربية نقبض للكلام والنطق.

وقد عُدّ الصمت صفةً من الصفات الإنسانية الطبيعية، إذ إنّ صفة يحكي بها الإنسان، فتمنحه مزايًا عدّة، كحمايته من داء اللسان فـ«طبيعة النفس البشرية، تنجح إلى هذا أو ذاك، فأحياناً تراها تحب الاسترسال بالكلام والبوح عن المكنونات وشعورها الداخلي، وتارة أخرى تراها تقبع بسكونيتها وبصمتها، ومن هنا فالصمت دلالة على معنى في النفس، فهو صفة للإنسان، يتنوع بتنوع مدلولاته الوجدانية»^(٦).

وقد أبان الجاحظ منزلة الصمت، حينما استلمحه حيناً، والنطق حيناً آخر، مراعيًا مقام الكلام: «واعلم أنّ الصمت في موضعه ربّما كان أنفع من الإبلاغ بالمنطق في موضعه وعند إصابته فرصته»^(٧)، وقد تعرّض الجاحظ لمعنى الصمت عند حديثه إلى النصية، فعدها «الحال الناطقة بغير اللفظ، والمشييرة بغير اليد... فالصامت ناطق من جهة الدلالة... ومتى دلّ الشيء على ذي معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتاً، وأشار إليه وإن كان ساكناً...»^(٨). وبذلك يشكل الصمت كلاماً مسكوتاً، ربما تتكشف لنا من خلاله بعض



الحقائق، كما يظهر من ذلك «أن المسألة ليست لغوياً محضاً، بل إن مظهرها اللغوي لا يعدو أن يكون طلاءً خارجياً، تحركه أسباب باطنية، تعكس موقفين متقابلين من السلطان والسلطة بمختلف أشكالها»^(٩).

ولئن سار الصمت في مسارين للتواصل، هما: الإخفاء والكشف؛ فإنه يهدف بذلك إلى أن يتلافى السارد قول شيء غير مرغوب بشكل مباشر، أو شيء لا يستطيع أن يقوله بطريقة أخرى أثناء التواصل، فيلجأ السارد إلى الصمت، حيث يتحرر اللاوعي، ويصمت الخطاب. إن هذا الفراغ النصي علامة مساوية للكلام في الأهمية؛ «لأننا ندرك تماماً أن الصمت يتكلم وأن فصاحته تلعب دوراً أساسياً في فن الخطاب، بل قد تكون أخطر من الصياح ذاته»^(١٠).

ولعلنا نسعى في هذه الدراسة إلى أبرز تجليات خطاب الصمت من خلال رواية (ساق الغراب) باعتبار الصمت تقنية من تقنيات الخطاب غير المباشر.

(١) الصمت وأحوال الشخصيات:

في رواية (ساق الغراب) يعلن صمت الشخصيات عن حالتها النفسية والظروف الاجتماعية التي تحيطها، وتجسد وضعها التاريخي والسياسي، إذ نجد أنها تدل على عدة بنيات منها: بنية الخوف، والرضا، والقلق، والرفض. وقد ارتبط صمت الشخصيات بالوضع الاجتماعي بشكل لافت، من خلال هيمنة رموز المجتمع النافذين؛ ولذلك نجد أن صمت الشخصية المتصل بالوضع الاجتماعي أشدّ ألماً، وأنكى حضوراً؛ لذا تجلّى صمت بعض الشخصيات بدرجة لافتة؛ نتيجة خوفهم من الجدل مع شخصيات تتسم بالقسوة والشدّة، كما في (شخصية ابن شامي) تلك الشخصية النامية التي تتسم بالشدّة وإرعاب الآخرين، يقول السارد: «ما كان لأحد أن يجروء على الاقتراب من سرير نومه دون أن ينتحل شخص (فاطمة)، ثم يصمت»^(١١). فالصمت هنا يعطي دلالة على ضعف الشخصية، وأن الخوف منغرس في ذاتها؛ ولذلك نلاحظ اختفاء صوت بعض الشخصيات، واختفاءها وراء الشخصيات الأقوى، ثم تحويل السرد عن مجراه أسلوباً ومنهجاً؛ وهذا من شأنه أن يجعل السرد مليئاً بالمقاطع التي يحذف فيها الكلام؛ ذلك أن نصيب الصمت ليس بمنأى عن اللفظ، كما يعطينا الكاتب تصوراً عن قسوة بعض أفراد مجتمع القرية.

ويبدو أن الصمت شديد الارتباط بالشخصية غير المستقرة بين ما قيل وبين ما يبقى على حافة الكلمات^(١٢)، كما أنه يتخلل الصمت مختلف مكونات العمل الروائي، ويظهر في كل الأساليب الخطابية سرداً ووصفاً وحواراً، إذ يبقى الصمت تقنية زمنية، لا يستطيع السارد أحياناً البوح بها للمتلقى، أو لا رغبة له بإظهارها؛ لذلك تبدو وكأنها ثغرة زمنية، لم يتم السكوت عنها اعتباطاً، وإنما هنالك علامات، أو إضاءات تشير إليها، فهي شكل من أشكال التفاعل التي من خلالها يكتشف القارئ الشخصية عبر استرجاع أحداث مضت، فالسرد في المقطع الآتي يصور حال الأم (صادقية) في عراكها مع الحياة، إذ تنقضي

مكابدات الأنثى وكفاحها التي يتجاذبها قلق واقع، وأمل منشود في لملمة أهل قريبتها من رؤيا جهنمية، تتحدث بها مع نفسها، يقول السارد: «منذ الصباح كانت الأم (صادقية) تُكابد رؤيا مفرعة، تحدث بها نفسها منذ ليالٍ طويلة؛ إذ لمست أن اليوم الموعود حلّ، وقد أقضت قبولة الجميع، وهي تتذكر امرأة تحكي قصتها كلما أرادت أن تعيدهم إلى صفهم الواحد الذاهية ريجة»^(١٣). فمن خلال هذا النص يمكن للتواصل الصامت أن يمنح المتلقي انطباعاً عن الشخصية الفلقة عبر تقنية الاسترجاع التي تحكيها الأم، وهي جاثمة في مكانها منذ الصباح، ذلك أن الصمت له صلة وطيدة بالزمن، إذ يتجلى ذلك عبر تقنية الحذف التي تضطلع مع التلخيص في إسراع السرد عبر حذف فترة زمنية، فالزمن من حيث هو زمن مفتوح، يظهر لنا فيه قلق الشخصية ونفورها في هذا الزمن من الليل الطويل، إذ تكرر ذلك الوقت في عدة ليالٍ.

ومن هنا نجد أن الراوي لا يرغب البوح للمتلقي بما يجول في خاطر الشخصية، فظهر تلك المدة كأنها ثغرة زمنية تم إغفالها، أو أن جزءاً من الأحداث مسكوت عنه في الحكاية.

وإذا دققنا النظر في النموذج التالي: «إذ خرج عليهم بأمر الأم ونهر الصبي ابنه (حمود) بصوت ساخط أن يصمت ويُفارق جميع الرجال، فانتهت الخصومة بانكفاء الجميع. وقد أُمست الأم قبل تلك الليلة تُضمر الشك في أمر سفره الذي شعرت به منذ حادثة خصامه مع حفيدها حمود إلا أنها صممت عنه؛ كيلا تنتهيه، ولكيلا تطفح من الآخرين مشاعر الأسف عليه»^(١٤). وهنا نجد أن صمت الشخصية (حمود) قد غير مجرى الأحداث بانطفاء فتنة، كادت أن تقع لو أنه تكلم وأبدى موقفاً مما حصل من الخصومة، ونعدّ -أيضاً- أن قراءة هذا المقطع، تقتضي قدراً من الرؤية التي تُمكن القارئ من تتبع خطاب الصمت، واستيعاب دلالاته في سياق الخطاب الروائي، وأن ما تنتسجه هذه الأصوات الصامتة من تجاذب مع طبيعة الرواية، يدخلها في علاقة أجناسية، بدأت تتشكل وتأخذ مكانها ضمن مقاطع تلك الرواية. وبذلك نجد أن الصمت هنا يأخذ دلالة الخلاص من الشر والفتنة والاستقرار بأحضان الخير والسلام، فهو يعدّ باعاً للقيم المثلى التي ينشدها المجتمع، كما نلمس في إضمار صمت الأم تحرراً للذات، فقد استطاع (بشبيش) أن يتحرر من القهر الذي كسر عفوانه أو كاد؛ لأن الصمت يعبر عن العواطف الداخلية النفسية للشخصية، ويمكنه أن يعبر عن مشاعر الرضا والحب، إذ لا يمكن للسارد البوح والتصريح بها؛ لأن الكلام قد لا يمنحها دلالتها وكفايتها.

لقد شكّل الصمت حياة (بشبيش) أيما تشكل، حيث أضحي الصمت محفزاً للسرد، فيتوالى إنتاج الصمت عند الشعور بالألم والمعاناة: «كم يؤلمه ذلك، وكم يحرقه صمته؛ إرضاءً لأمه!»^(١٥). فالكاتب هنا، استثمر تقنية الإضمار من خلال المسكوت عنه غير القابل للبوح بالمكنون والكشف عن المستور، إذ إن الصمت هنا جاء منطقياً وصورة واقعية للعجز الناتج عن حق الأم وإرضائها، ومن ثم يصبح القارئ شغوفاً



بمتابعة السرد رغم ما يواجهه من الغموض والضبابية، فيصبح غير قادر على استكناه المدة المحذوفة.

كما يتجلى الخوف والقلق والحزن من خلال صمت الشخصية المقهورة والخائفة من عار المجتمع إلى شخصيات عبر ثنائية الظهور والاختفاء: «تتأقلت النساء أنّ غريباً يُغير ليلاً على بعض بيوت القرية، ويلوذ بالفرار كلما شعر به أحد، وكان صاحب البيت الذي يشهد الغارة يسأل أهله التكتّم على الأمر، إذ يخجل أن يُفتضح أمام أهل القرية الذين لن يروا فيه إلا خسيساً؛ لأنهم سيَشكون أن الزائر الليلي قد لقي إذنًا من بناته أو زوجه بالدخول؛ لذلك جروا على إخفاء السر عن بعضهم؛ ثم يصبحون بوجوه تتقلب في آثار الأقدام الموجودة جوار أسوار بيوتهم؛ علّهم يعرفون ذلك الغريب، وفجراً عند الصلاة يقرؤون في عيون بعضهم سرّ تجهّمهم، أو حين يلتقون ضحى في طريقهم إلى الخلاء.. وكان يحق لمن خبا سرّه كلما حصلت له تلك الحادثة أن يستشيط غيظاً في دار المقرئ في ليلة الحريق، حيث إنه لم يصمت كالبقية، بل رأى ضرورة النيل من ذلك المعتدي الفاسق»^(١٦). ولعلّ هذا المقطع السردى وجه من وجوه التنادي الصامت الذي يكشف واقع الشخصية، فالصمت هنا يلبس الخطاب السردى ثوباً من المركّبات، ويسدل ستار الأدبية على وجهه. وإذا كانت الفكرة في أصلها بسيطة فإنّ الكاتب قد وضعها في ألفاظ صامته تستتقها دلالاتها ومضامينها؛ لذا فإن الصمت عن إفشاء السرّ والحديث عنه بين أهل القرية، يؤول إلى اختفاء الشخصية وتواربها؛ بسبب الخوف من العار، وهو دلالة على الصراع النفسى الذي تعيشه تلك الشخصيات، إذ إنّ الاستقرار الصمتى وتشكّله، يستدعي التعمق في النصّ والتأمل في معرفة كنهه، فمن الصعوبة بمكان معرفة دلالة ما دون التأمل في التشكيل الذي يختاره السارد: «لذلك جروا على إخفاء السرّ عن بعضهم، ثم يصبحون بوجوه تتقلب في آثار الأقدام الموجودة جوار أسوار بيوتهم؛ علّهم يعرفون ذلك الغريب، وفجراً عند الصلاة يقرؤون في عيون بعضهم سرّ تجهّمهم»^(١٧).

ويتم من خلال تشكّل كلام الشخصية فكّ بعض شفرات السرد الذي يصل بنا إلى منطقة البوح، وكأنّ الكاتب أراد أن يقول بأنّ هناك توليفة من الأفكار التي تمارس على المرأة، ومن ثمّ يهيمش دورها، وتشل حركتها، وتراقب أفعالها وتتابع تصرفاتها؛ ممّا يعكس أزمة المرأة في ظلّ الأعراف الاجتماعية، وإن كان الصمت هنا ليس سمة خاصة بالمرأة، بل إنّ صمت الشفرات المرتبط بظروف البنية الثقافية والاجتماعية في الوعي الجمعي بين أفراد المجتمع الواحد. وبهذا نخلص إلى أنّ الصمت في الخطاب السردى، ينطلق من الشخصية وإليها يعود، فهي مركز الرّحى في القراءة والتلقي، وفي الطرح والتأويل، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا: إنّ الصمت تقنية سردية، تسربت من دواخل الشخصية، وأخذت تمتد من خلال السرد إلى مضامين الخطاب.

(٢) الصمت وتجليات المكان:

لعلنا نشير هنا في معرض حديثنا عن ملامح الصمت إلى وصف المكان وعلاقته بالصمت. والمكان ليس فضاءً نصيًّا فحسب، وإنما يعدّ محرّكًا للأحداث والشخصيات. ومادامت الشخصية تجري في أوردة المكان، فستبقى العلاقة وثيقة بينهما، وسيغذي المكان حياتنا وسلوكياتنا وأمزجتنا؛ باعتباره فضاء يملئ علينا جملة من الأفكار والأحاسيس التي قد تكون محرّكًا قويًّا لتأملات وأحاديث داخلية، يمكن أن نعدّها خطابًا صامتًا؛ فأشاراته تعكس بشكل لافت نفسية الشخصية. إنّه الرحم الذي يشكّل طباعنا، ويوجه حركتنا، وقد قيل بأن الإنسان ابن بيئته.

وإذا ذهبنا نتلمس ملامح الصمت في المكان وعلاقته بالشخصية، فإنّه يترأى لنا أن الشخصية باتت مقيدة له، خصوصًا بحاستي البصر والسمع، إذ يجدهما القارئ في إطار يتدفق مشاعر وأحاسيس وتصورات ذهنية مليئة بالقهر والدّل؛ بسبب ذلك الغريب الذي يُغيّر ليلاً على المكان (بيوت القرية)، ويلوذ بالفرار كلّما شعر به أحد، هذا ما نجده في حوار النسوة اللاتي يصمتن خوفاً من العار، ومن هنا يتجلى التركيز على الإبصار والسمع، فتظهر القرية والبيت من خلال ملفوظ السارد مكانًا صامتًا، فالزائر الغريب لا يأتي إلا ليلاً، فهذه الأمكنة تشي بالهدوء والسكينة، إلا من همس الناس ومناجاتهم لبعضهم؛ بسبب خوفهم من اكتشاف أمرهم، بل إنّ خطاب القرية والبيت على حد سواء هو الصمت، خلافاً للبشر، إذ تنبه أهل القرية إلى تلك الواقعة التي شعر بها الجميع، حيث اتفقوا على إخفاء السر عن بعضهم. ويتخذ المكان هنا دلالة رمزية عميقة، تعكس البعد النفسي للشخصيات الخائفة التي تخشى العار والدّل، إذ إن المكان أصبح معادلاً موضوعياً لمشاعر شخصيات القرية وأفكارها، فتلمح الخوف في وجوههم؛ ممّا جعلهم يلزمون الصمت، وبذلك نجد أن المكان جعل الشخصية مكبلة بقيود الاختفاء، وعدم الظهور والبوح والإفصاح بما جرى لها.

واللافت للنظر أنّ هذه الأمكنة بانغلاقها على نفسها وسكونها، سرعان ما تتحول منذ اكتشاف أهل القرية لذلك الزائر الليلي إلى أمكنة صاخبة، تصارع الضجيج والحركة بأصوات مؤلمة، تُسمع وكأنّها خارجة من القرية والبيت وحناجر النساء والرجال.

هذا ما نلمسه من ذلك الصمت المرعب في قرى (وادي الحسيني)، يقول السارد، واصفاً القرية بما آلت إليه من ذلك الصمت المرعب في كل زواياها: «أضحت وادي الحسيني جرداء من أقدام الأطفال الذين اصطفوا سيراً في قافلة النازحين، وخالية من جرار الفتيات على الآبار، ونقيت السماء من دخان التناير الذي يتلبّد عاليًا عند كلّ فجر، وغابت أصوات المواشي حين يسرحها الرعاة للمراعي وعثّة سيرها المتطايرة في الطرقات، فخوت القرى تماماً من تباشير القوم في ذلك اليوم الفضيل»^(١٨). إن حضور المكان صامتًا، يمكن اعتباره دلالة فكرية واسعة، دفعت الكاتب إلى أن يتحدّث عن نفسه من خلاله، باعتباره راويًا مبثّرًا، جاء ليكتشف ثقافة مخصوصة، ويتحدّث عن أثر المكان



في نحت شخصيته كاتباً ورائياً؛ فالقرية أصبحت صامتة، بل كل شيء فيها بات صامتاً، خالياً من حركة الأطفال، وأصوات جرار الفتيات على الآبار، كما أن السماء أصبحت صافية من أدخنة التناير، وتلاشت أصوات المواشي. ومن هنا أصبحت القرية مجللة بالصمت، إذ ران صمتٌ على القرية، فلا نرى فيها حركة ولا أصواتاً، كما يتجلى في هذا المقطع الجانب الذاتي من خلال الرؤية الخاصة تجاه المكان، غير أن الراوي يتكلم من زاوية نظره الخاصة، ويوجه السرد نحو مقام ذاتي، ومن هنا فإن الصوت الصامت، يتميز بحضور تفاعل بين الذات والراوي الذي هو مصدر المعرفة الوحيد. ومن المفارقات العجيبة أن المكان تحول من مكان صامت إلى مكان يضج بالحركة وبالأصوات في فترة تالية: «في الليلة الفائتة، ضجت القرية بالقادمين من جنوبها وشمالها ومن شرقها وغربها، فمئات من المدعوين ملؤوا فناء دار الشيخ، يوقدون الليل بالسمر حتى تنقش الصبح الذي وجده (بشبيش) حافلاً ببقايا ليل طويل، فقد رأى أيّ عتاد مجهز للمناسبة الشهيرة، حيث جلبوا معهم الهدايا الثمينة وشتى أنواع الحبوب من ذرة السهول بقرى المخلاف»^(١٩). فهذا التحول للقرية من السكون إلى الحركة ما هو إلا استعداد لمناسبة مراسم ختان (مود الخير) الذي سيصبح بعد ختانه فتى قادراً على حمل البندقية والسيف. وهنا استطاع الكاتب أن يوظف ظاهرة الصمت ببراعة، من خلال اصطدام الصمت بنقيضه الصوت، وهي تمثل مفارقة على مستوى التعبير والدلالة. ثمة أمر التفت إليه الكاتب وهو توظيفه عبارة (ليل طويل)؛ للدلالة على الهدوء والصمت والشوق والحنين والخوف والانتظار -وهي عبارة أخذت مساحة واسعة في الأدب العربي- ومن ذلك يتبين لنا أنَّ المكان يتبدى قائماً على ثنائية ضدية (الصمت/ الصخب)، فتتجلى الشخصية من انكفائها على ذاتها وصمتها المخيف إلى شخصية مغيرة ومؤثرة في ذلك المكان الذي كان يسوده الصمت، وبذلك يحاول الكاتب أن يجمع الصمت بدوال حركية، ذات نمو متسارع، تفسح للمشاعر مجاًلاً للكلام الخفي.

ثم يستمر السارد في وصف حال أهل القرية بقوله: «وكان يحق لمن خبأ سرّه كلما حصلت له تلك الحادثة أن يستشيط غيظاً في دار المقرئ في ليلة الحريق، حيث إنّه لم يصمت كالبقية، بل رأى ضرورة النيل من ذلك المعتدي»^(٢٠). وبالرغم مما يرمز إليه ذلك القهر والتحدي ومجابهة الحياة، فإن الصمت يشكّل رقيقاً لهم، فالشخصية في حالة تأهب واستعداد لحادثة جديدة، تخوض معتركاً جديداً، أشبه بالفيصل الذي يحدد المصير في حياة قادمة، إلا أنَّ الصمت مازال مقترناً بها، من خلال جعله في صلب الحركة أو ظهور الشيء، وإن كانت دلالة البوح والتكشف تظهر وإن صمتت الشخصية، إلا أنها في نهاية الأمر أفصحت عن ذلك الصمت، وجعلته مستودعاً عند المقرئ، إذ انقلبت منه نحو عتبة جديدة، تقصح بأمل قادم.

ومثلما يقترن حضور الصمت بالخوف، كذلك يقترن بالأمان والاطمئنان، ويتلبس كل مظاهر الحياة، ليعلن التفاؤل في عالم أرحب، يقول السارد: «قبل رحيله كشف بشبيش نوايا الإمارة، ووجد صمتاً، حفاظاً على موازنة الأمور أنَّها ساعية وفق منهج قادر على إدارة

الشؤون كافة»^(٢١). فهنا صمت الإمارة، يتحول إلى مصدر أمان، من خلال التزامها الصمت، وعدم مصادمتها مع شخصيات القرية التي لم تقبل التغيير. إن هذا النسق الذاتي الذي ينبعث من رحم الاطمئنان، هو الذي يعزز منزلة الصمت في الخطاب الروائي، ويسهم في انتظامه ضمن خصائص الجنس الذي ينتمي إليه؛ لذا يمكن اعتباره الإطار الحاضن لمقروئية السرد، فالكاتب أراد معالجة قضية غاية في الأهمية، إذ باتت ظاهرة في مرحلة التنوير وبداية التطوير والتغيير للقرى، من خلال دور الإمارة التي يستلزم عليها تغيير وعي مجتمع أهل القرية، وتعليمهم أمور دينهم، ونبذ بعض العادات الجاهلية؛ إذ إن هدف الكاتب تنقية القرية من بعض الأفكار والمعتقدات الخرافية، وإعادة بنائها على أساس الفضيلة، وتحكيم العقل، وإعطاء المرأة حقوقها، من خلال تعليم الناس لأموال دينهم، وبناء المساجد، وإعداد جيل متعلم، فالكاتب التصق أليما التصاق بتصوير الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية والدينية، مع رصد مختلف العادات والأعراف والتقاليد، والنقاط صور متنوعة للذات الإنسانية في صراعها مع الطبيعة والفقر، وقد وظف الكاتب في ذلك لغة الصمت والبوح والاعتراف والتأريخ والاسترسال الشعوري واللاشعوري، مازجاً بين مجموعة من اللغات الإبداعية، مثل: الفصحى، والعامية الدارجة عند أهل الجنوب (جازان).

واصل (بشيش) صمته، ولم يجادل الأم (صادقية) إلا أنه طلب منها أن تخفي أمر غيابه طوال البارحة، فتجاهلت حديثه كما يريد»^(٢٢). إن الإحساس بالمكان هو الذي يفتح إمكانات الكتابة الروائية، ويجعلها مجالاً ملائماً لبناء العلاقات الأدبية، لا لأنه ينقل رؤية الكاتب فحسب، وإنما لأنه يخلص العلاقة مع المتلقي من الصلات الحسية والاجتماعية، وينحو به منحى معنوياً وأدبياً.

وهكذا كانت شخصية الأم (صادقية) هي التي يتم التحكم من منظورها في النص، تاركاً السارد بقية الشخصيات تهيم في الصمت: «فأجاب ابنها سبيع رجال مختلفين عن اللي رأيانهم في بلادنا صمت الجميع»^(٢٣). هذا الموقف المتحفظ للإمارة، يعزز لديه قناعة «بأن هناك أمراً عظيماً يساس ضدهم، سيظهر ذات يوم»^(٢٤)، وهذا ما يقرره بشيش صامتاً مع الأم والشيخ: «صمتت قليلاً حتى عاد لجرح الهباش»^(٢٥).

(٣) الصمت ووضع الزمان السردى:

يعدّ الزمن مكوناً مهماً من مكونات الخطاب السردى في الدراسات النقدية الحديثة، إذ هو معمار يقوم بتشبيد النص السردى فنياً وجمالياً، ويؤطر حركة الأحداث والشخصيات والتغييرات التي تطرأ عليها. وقد حظيت دراسة الزمن باهتمام الدارسين والنقاد منذ الشكلايين الروس الذين اهتموا بهذا المكون، فنظروا إلى الزمن على أنه «مظهر من مظاهر الاختبار، يتيح إمكانية الانتقال من الخطاب إلى القصة»^(٢٦).

وهكذا يميل امقاسم إلى الزمن؛ وذلك هروباً من وطأة الواقع الذي يقف أمام سبر أغوار الحدث الروائي الذي يطمح إلى تحقيق بعده الفني وغايته الجمالية^(٢٧)، كما يعدّ وسيلة للكتاب؛ للتعبير عن مواقفهم، ورصد مختلف التحولات التي طرأت في واقعهم



المعيشي بتقنية جديدة؛ ممّا يحيلنا نحو تأمل الطابع العام لتشكلات الزمن في الخطاب الصامت.

كان اعتقادنا يقودنا إلى القول بأنّ الصمت لغة الشخصية التي تبوح من خلاله بمواجهها، غير أننا أحسنا أنها مشدودة برقابة ذاتية، تمنعها من البوح بمكبوت النص، لنكتشف أننا أمام حيلة من حيل الكاتب؛ لأن التقنية كانت وسيلة للصمت أكثر من أنها وسيلة للبوح، وينطبق ذلك على عدد من شخصيات الرواية، منها الأم (صادقية)، باعتبارها ممثلة للذات المبدعة بوعيا الإيديولوجي: «صمتت؛ كيلا تُضني نفسها بأمر لقائهم بمشاخ تلك المنطقة التي تستضيفهم؛ لأنها تعرف توجه ابنها، وتعرف قدرتها فيما بعد على ثني كل قرار، إذا ما رأت أن كل قرار يُعدّ وبالأعلى عليهم»^(٢٨). وبالرغم من هذه المؤنثات اللغوية والاجتماعية التي يمتلكها الكاتب، نجده يجعل الأم تلزم الصمت في مواقع كثيرة، ونادرًا ما كان يصرّح بمكنوناته.

وبالنظر إلى الرواية، نجد أنّ الأم (صادقية) في قلبها ألم؛ لأنها تعرف في قراره نفسها ما سيواجهه قومها من مصاعب ومتاعب كثيرة، لاسيما والناس تطلب منها أن تجيبهم على استفساراتهم التي صمتت عن البوح بها طويلاً؛ إذ بقيت على صمتها ولم تجب عن أسئلتهم: «وفي معرض الأحاديث، تنهّدت الأم طويلاً بأهاتها المعروفة (إيبيبيبيها)؛ ليحل الصمت مجدّداً، وتشقّ عليهم هذه البادرة للخوف، فلا تُقدم الأمّ على تهديدها تلك إلا لربع يتسلقها، ولم يفتق الترقب منها شيئاً حتى قالت: «الرجال يموتون ما يبقى إلا النساء»^(٢٩)، فنجد أن الشخصية هنا قد تلجأ للصمت؛ لتتمكن من مراجعة ذاتها، وتبديل وتيرة القلق والخوف.

ومن اللافت للنظر أنّ السرد يهتم بالمفارقات الزمنية، ويقيم عليها إطاره؛ ولهذا اتخذ الكاتب من تقنيتي الاستباق والاسترجاع وسيلة للصمت، وقناعاً له؛ وسرّ ذلك أن هناك أموراً تستدعي الصمت، لاسيما في الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تمر بها قرية (عصيرة) أولاً، والهروب من الاستحقاقات الذاتية ثانياً، وافتقار المجتمع للاختلاط بغيرهم وتقبلهم للآخر ثالثاً؛ لذلك نجد نزوع الكاتب إلى المفارقات الزمنية، وهي «مصطلح عام؛ للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين»^(٣٠). هذا النزوع قد يكون نتيجة شعور الكاتب بالزمن، وأثر إيقاعه في ذاكرته العاطفية والفكرية والاجتماعية، إضافة إلى ما يحتمله الزمن من مكانة مهمة في تشكيل خطاب الصمت، بوصفه أحد مكونات الخطاب ودلالته الفنية، ثمّ الوقوف على المفارقات الزمنية ودراساتها التي تجعل المتلقي على اطلاع بأعمال الراوي وما يقوم به من تدخل في ترتيب الأحداث الحكائية وبنائها حين ينقلها إلى السرد الروائي؛ ولذلك سنركز على أهم تدخلات الراوي في تقنيتي الاستباق والاسترجاع.

والاسترجاع هو أنك: «تروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل»^(٣١)، كما عرفها مؤلفو معجم السرديات بمصطلح الارتداد بقولهم: «سرد لاحق لحدث سابق للحظة التي

أدركتها القصة»^(٣٢)، وهو قريب من تعريف (جيرار جينيت) الذي عرّفها بمصطلح الاسترجاع حين قال: «الاسترجاع كل ذكرٍ لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»^(٣٣)، بمعنى أنه عود إلى الوراء بإيراد ما حدث في الماضي؛ لاستحضاره في الحاضر. والاسترجاع من أكثر التقنيات السردية حضوراً في الرواية بشكل عام ورواية (ساق الغراب) بشكل خاص، إذ يسهم في إضاءة مساحاتٍ من ماضي الشخصية والأحداث المغيبة، ومن هنا تتجلى «فاعلية الذاكرة، إذ تعمل بأقصى طاقاتها على جلب الواقعية الماضوية واستدراجها في اللحظة الزمنية على نحو يناسب الوضع السردى القائم»^(٣٤)، كما يتجلى الاسترجاع الذي اعتمد عليه (امقاسم) في إبراز بعض الوضع السردى للشخصية، وإظهار قوتها، من خلال استرجاع الشخصية لواقعٍ قد مضت أحداثه، وليس استرجاع الحدث فحسب، فحين شعر (عيسى الخير) بأنّ الأم (صادقية) تصعد في ملّة خفيّة، أيقن أنّ فكرة ما عالقة بها، تُساورها إلى قرار آخر، لا يقل خطورة عن قرارها القديم، ولا شك أنّ هناك علاقة لهذه اللّمة الأخاذة التي تحملها كلّ هذه المسافة الزمنية؛ لتعود بها حيث بدأ معاً في قيادة هذه الولاية»^(٣٥). فالاسترجاع هنا وسيلة لكشف حالة التحول التي تصيب الشخصية، وإظهار التغيرات التي ستؤول إليها بفعل الزمن، ومن ثمّ يصبح الماضي صورة تنعكس عليها صورة الحاضر، وما يظهر بها من تحوّل من جديد، فالأم (صادقية) كأنما أصبحت أحسن حالاً وأقوى من ذي قبل في إعادة القبيلة لقوتها السابقة.

ومن ذلك الحالة النفسية لشخصية (بشيش)، تلك الشخصية المؤثرة في أحداث الرواية، وما يفكر به من أعمال تدور في ذهنه: «رجع إليها متناسياً كيّها للعامل، وسألها أن تخفي أمر غيابه طوال البارحة، فتجاهلت حديثه كما يريد هو»^(٣٦). فالسارد يجعل من الصمت أحياناً معادلاً مشقراً لتشطيات الشخصية، بعد استرجاع الشخصية لمواقف عالقة في مخيلتها- منذ فترات طويلة- لا تبوح بها لأحد، ولا ترغب في تذكرها في بعض الأحيان.

كما استخدم السارد التقنية الثانية من المفارقات الزمنية، وهي الاستباق في روايته، وهو تقنية سردية «تتمثّل في سرد حدث لاحق، أو ذكره مقدّماً»^(٣٧). وقد عبّر عنه جيرار جينيت بالمصطلح نفسه، حينما قال: «تجاوز حاضر حكاية، وذكر حديث لم يحن وقته»^(٣٨)، أي: تقديم أحداث سردية لاحقة قبل زمن وقوعها. والاستباق من التقنيات السردية التي استخدمها يحيى امقاسم، فوضع أمام القارئ حمولات تأويلية، تتجلى لنا من خلال المقاطع السردية.

وعلى وجه العموم «يهتم السرد بالماضي، ويقوم عليه إطاره، وأحياناً لأسباب تتعلق بالرؤية، يكون للحاضر دوره، ويبقى المستقبل زمناً مسكوتاً عنه، خاصة في السرد الكلاسيكي، أو الملحمي، غير أن المستقبل يمثّل ما بعد السرد الموجود في النص، وتبقى الرؤية الحديثة قائمة على الخوف من المستقبل، ومحاولة تحليل الحاضر؛ لاكتشاف بذور



المستقبل فيه»^(٣٩). وبهذا يمكن القول بأن الاستباق إنما يهيئ السرد لأحداث لاحقة، بغض النظر عن حدوثها، ويمكن النظر إلى الاستباق بوصفه تقنية سردية على أنه «مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة (تفارق الحاضر إلى المستقبل)، إلحاقًا إلى واقعة، أو أكثر، ستحدث بعد اللحظة الراهنة، أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني؛ ليفسح مجالًا للاستباق»^(٤٠). وفي أحيان كثيرة، يؤدي الاستباق وظيفة في النسق الزمني للرواية، إذ يعمل «بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما، أو تكهن بمستقبل إحدى الشخصيات»^(٤١).

ففي رواية (ساق الغراب) نجد الاستباق الذي جاء على لسان (بشيبش) الشخصية الأبرز حضورًا في الأحداث، حيث نجده يتحدث مع ذاته: «يحدث نفسه من قبل ذلك، ويكرر.. إذا أقدمتُ على قتله هنا تحديدًا، فلن يحزن ذلك أي شخص في كل (المخلاف) من البحر وحتى الجبل، ولن يتألم لميتة هذا الخسيس أو يطالب بدمه أحد، طالما أنه قُتل هنا فوجوده بهذا المكان هو المسجد الذي لا يصلي فيه أحد من عشائر (وادي الحسيني) رفضًا لعامرية الأغراب»^(٤٢)؛ ولذلك نجد أن الصمت قد يتصاعد، ليكون تخوفًا من الموت.

وهنا استباق لحدث قد يقع، على الرغم من أن (بشيبش) سعى لإيجاد عذر مقبول لقتل الرجل: «وهذه الاحتمالات المخيفة، كان عقل (بشيبش) يتضمنها بكامل تفاصيلها، لكنه أدق القوم في تمحيص مثل هذه الأمور، وأحرص على معالجة كل الأخطار، فاستحسن الصمت على جحيم لم يكن لها وقد غير قلبه»^(٤٣).

وهنا يتحول الحوار الاستباقي للشخصية إلى محاولة جادة للقتل، وينقل لنا ما يدور في نفس (بشيبش) من الانتقام من ذلك الرجل الذي كان يلمزه في كلمة (ابريري)، إذ اهتدى به تفكيره إلى قتله من خلال المبررات والحجج التي يسردها، فاستبطن وعي الشخصية واستخدامها لكل وسائل الإقناع الممكنة؛ من أجل تصوير هذا الوعي، وهو ما ييوح به لنفس (بشيبش) من حجج مبرره للقتل، إذ لن يحزن على ذلك الخسيس أحد من أهل الوادي، بل لن يطالبوا بدمه؛ نتيجة ما اقترف من جرم عظيم. ومما يعيق من أزمة الشخصية، أنها أصبحت قلقة، خائفة من حدوث شيء في فترات آتية للحدث السردية؛ مما يجعله في قلق دائم. وهنا يتعمق السارد إلى بواطن الشخصية، فيتتبع أفعالها المستقبلية، ومحاولتها لاتخاذ موقف من الحدث، فهذا الاستباق الذي يتجلى في صورة الهذيان، يعبر عن حالة القلق التي تعيشها الشخصية في ذروة المقطع السردية، فالشخصية آلت في نهاية المطاف إلى استحسن الصمت، والاكتفاء بما يدور في مكنونه الفكري الذي لا يستطيع البوح فيه لأحد. وبذلك يتبدى لنا ضرورة الاستباق، بكونه حدثًا داخل إطار السرد «على مستوى الرؤية السردية، الموازية لوعي الشخصيات الخائفة في المستقبل»^(٤٤).

وكان الكاتب يشير إلى موضوع غاية في الأهمية، وهو وجود النعرات القبلية في

تلك الحقبة من الزمن. وعلى الرغم من تفكير الشخصية بالقتل، بيد أنها تتكيف مع محيطها الاجتماعي، فيولد الإنسان بطبيعة لا هي بالخير ولا بالشريرة، فإن ساء تنظيم المجتمع واستشرى فيه الفساد، أفسد أبنائه، وإن كان منظماً أنتج مواطنين صالحين، يحبون الخير لغيرهم مثلما يحبونه لأنفسهم.

وقد يلجأ الراوي إلى إسقاط أحداث دون أن يذكر تفاصيلها، وهي تقنية يوظفها السارد؛ من أجل تسريع السرد وزمنيته، والحذف معناه: «حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»^(٤٥). ويحدث الحذف عندما يسكت السرد عن جزء من القصة، أو يشير إليها فقط بعبارات زمنية، تدل على الحذف، فعندما ننعم النظر في المقطع السردى التالي: «منذ ذلك الصباح، كانت الأم تكابد رؤيا جهنمية، تُحدث بها نفسها منذ ليال طويلة، إذ لمست أنّ اليوم الموعد حل»^(٤٦). هنا إشارة إلى فراغ حكاية، صمت عنه الكاتب؛ اختصاراً لذكر أحداث وقعت، لم يرغب بسردها: «صمت قليلاً»^(٤٧)، «صمتت كيلا تضني نفسها بأمر لقائهم»^(٤٨)، «صمتت قليلاً بفعل الاطمئنان»^(٤٩)، فكان حركة الأحداث قد توقفت خلال تلك الفترات الزمنية «وكانها ليست جزءاً من المتن الحكائي. فزمن الحكاية لا تقابله أي وحدة من زمن الكتابة»^(٥٠). وهنا نجد أن السارد قد صمت عن فترة زمنية؛ للدلالة على أحداث قد وقعت، لكنه صمت عنها، إذ اختزل ثغرات زمنية، لا يظفر المتلقي فيها على إشارة تبين له ما حدث في تلك المدة الزمنية. وهذا ما يثير العقل ويحرك الذهن؛ لمحاولة معرفة تلك الأحداث المسكوت عنها، وهو ما نلمسه في أجزاء من الرواية، مثل السؤال الحائر الذي يدور في ذهن (عيسى الخير) منذ مدة زمنية طويلة، يقول السارد: «توقف هنا وهو لا يعرف إجابة عن سؤال دام معه ما يزيد على أربعة عقود من الزمن، وأعادته في صدره اللاهث في لحظتها تلك. كيف تمّ دفن الشريف بوادي الحسيني رغم إصرار الموالين.. ولماذا أصيبت صادقية بالعمى في اليوم السادس على رحيل الشريف؟!»^(٥١)؛ لذلك لجأ السارد إلى الصمت من خلال تقنية الحذف؛ بسبب صمت الأم تلك الفترة الزمنية الطويلة عن أحداث ضرورية، إذ لا يعرف كيف مات الشريف، ولا كيف أصيبت الأم (صادقية) بالعمى، فهنا الثغرات الزمنية المحذوفة، لا تمثل صمماً لالتقاط الأنفاس فحسب، وإنما حتى حوار الشخصيات، تمثل صمماً، أراد الكاتب من خلاله تحريك الشخصيات واستمراريتها؛ من أجل إبراز الصمت، كما يبرز الكلام من جهة، والكشف عن التطور الذي يتنامى في العلاقات بين تلك الشخصيات من جهة أخرى.

الخاتمة:

أبانت الدراسة خصوصية الصمت في الخطاب السردى، وقدرة الكاتب على اقتحام تقنية الصمت المهمشة، وإبرازها؛ ممّا يفسح المجال إلى قدرة النصوص السردية على الانفتاح والتطور، واستيعابها لذلك النوع من الخطاب الصامت الذي تبدى لنا أنه خطاب ليس فاقداً للدلالة والمعنى، وإنما هو في التواصل القولي في رواية (ساق الغراب)، يزخر



بدلالات متنوعة أكثر من الأقوال المنطوقة، فهو مشحون بحمولات تأويلية، كما أنه يعدّ مفهوماً أخلاقياً في التراث العربي. وقد استطاع الصمت أن يكون محفزاً للسرد وإنتاجه في الرواية، وذلك عند شعور الشخصية بالألم والمعاناة، أو الفرح، باعتبار ذلك طريقة لإنتاج المعنى.

الحواشي:

- (١) عبيد، علي: مقاربات سردية، ط١ (بيروت: دار الانتشار العربي، ٢٠١٤م)، ص ٥٤-٥٥.
- (٢) حمدي، محيي الدين: منخل إلى الصمت في النص السردى، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بكرة، العدد ٢، ٢٠٠١م، ص ١.
- (٣) مقاربات سردية، ص ٥٧.
- (٤) محمود، إبراهيم: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ط١ (القاهرة: مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٢م)، ص ٦١.
- (٥) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، ط٢ (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٧م)، ص ٥٥.
- (٦) الحاج، كمال يوسف: في فلسفة اللغة، ط٢ (بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٧٨م)، ص ٩٦-٩٧.
- (٧) الجاحظ، عمرو بن بحر: رسائل الجاحظ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، ط١ (بيروت: دار الجيل، ١٩٩١م)، ص ١١٣.
- (٨) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، ط١ (بيروت: دار الجيل، ١٩٨٥م)، ص ٨١/٨٢.
- (٩) صمود، حمّادي: التفكير البلاغي عن العرب- أسسه وتطوره إلى القرن السادس (تونس: منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م)، ص ١٧٧.
- (١٠) مقاربات سردية، ص ٥٧.
- (١١) أمقاسم، يحيى: ساق الغراب- الهربة (الإمارات العربية المتحدة: ثقافة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م)، ص ٢٣.
- (١٢) القاسمي، زهير: الصمت في الحوار- رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطبيب صالح نموذجاً، مجلة (أنساق)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة، العدد ١، مجلد ١، ٢٠٠٧م، ص ٨٧.
- (١٣) ساق الغراب- الهربة (رواية)، ص ٢٣٣.
- (١٤) السابق، ص ٧٧.
- (١٥) نفسه، ص ٥٩.
- (١٦) نفسه، ص ٢٠٣-٢٠٤.
- (١٧) نفسه، ص ٢٠٤.
- (١٨) ساق الغراب- الهربة (رواية)، ص ٢١.
- (١٩) السابق، ص ٩٠.
- (٢٠) نفسه، ص ٢٠٤.
- (٢١) نفسه، ص ١٩٣.
- (٢٢) نفسه، ص ٩٥.
- (٢٣) نفسه، ص ٩٨.

- (٢٤) نفسه، ص ١٢٨.
- (٢٥) نفسه، ص ٤٢.
- (٢٦) جني، عبداللطيف: الرؤية الجمالية للخطاب السردى المغاربي- رواية مدينة الرياح، مجلة (الخطاب)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد الخامس، ٢٠٠٩م، ص ٢٠٠.
- (٢٧) خليفي، سعيد: البنية السردية في رواية (مرايا متشظية) لعبدالمك مرتاض، أطروحة ماجستير، الجزائر، جامعة وهران، ٢٠٠٧م، ص ١٣١-١٣٢.
- (٢٨) ساق الغراب- الهربة (رواية)، ص ٤٣.
- (٢٩) السابق، ص ٣٤.
- (٣٠) جينيت، جيرار: خطاب الحكاية- بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، وعبدالعزیز الأزدي، وعمر حلي، ط ٢ (القاهرة: الهيئة العامة للطباعة الأميرية، ١٩٩٧م)، ص ٥١.
- (٣١) تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط ٢ (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٠م)، ص ٤٨.
- (٣٢) القاضي، محمد (وآخرون): معجم السرديات، ط ١ (تونس: دار محمد علي للنشر، ٢٠١٠م)، ص ١٧.
- (٣٣) خطاب الحكاية، ص ٥١.
- (٣٤) عبدالسلام، فاتح: الحوار القصصي، ط ١ (بغداد: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٩م)، ص ١٣٥.
- (٣٥) ساق الغراب- الهربة (رواية)، ص ٢٤٧.
- (٣٦) نفسه، ص ٨٩.
- (٣٧) معجم السرديات، ص ٢١.
- (٣٨) العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ط ١ (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٩م)، ص ٢٠٤.
- (٣٩) الحاج علي، هيثم: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردى، ط ١ (بيروت: دار الانتشار العربي، ٢٠٠٨م)، ص ١٢٧.
- (٤٠) برنس، جيرالد: المصطلح السردى، ترجمة عابد خزاندار، مراجعة محمد بريري، العدد (٣٦٨)، ط ١ (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣م)، ص ١٨٦.
- (٤١) بحرواي، حسن: بنية الشكل الروائي- الفضاء، الزمن، الشخصية، ط ٢ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٩م)، ص ١٣٢.
- (٤٢) ساق الغراب- الهربة (رواية)، ص ١١٤.
- (٤٣) السابق، ص ١١٤-١١٥.
- (٤٤) الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردى، ص ١٣٠.
- (٤٥) بوعزة، محمد: تحليل النص السردى- تقنيات ومفاهيم، ط ١ (الرباط: منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠م)، ص ٩٤.
- (٤٦) ساق الغراب- الهربة (رواية)، ص ٢٣٣.
- (٤٧) السابق، ص ٤٣.
- (٤٨) نفسه، ص ٤٣.
- (٤٩) نفسه، ص ٣٢.
- (٥٠) بنية الشكل الروائي، ص ١٥٦.
- (٥١) ساق الغراب- الهربة (رواية)، ص ٢٤٣.



انفتاح الرواية الخليجية على سير المتصوفة (موت صغير، لمحمد علوان أنموذجاً)

عبد الكريم الصواف - المغرب



لقد عرفت منطقة الخليج العربي في الآونة الأخيرة طفرة نوعية مختلفة النظير من حيث غزارة الإنتاج الروائي في تنوع أشكاله ومضامينه، حيث انتقلت المركزية الثقافية من دائرة مصر، سوريا، لبنان، إلى دائرة دول الخليج العربي. إن ما حققته الرواية الخليجية بصفة عامة في مدة زمنية قصيرة، يعد في الحقيقة (ظاهرة) في الإبداع السردى لافتة للنظر، تحتاج إلى رصد وتحليل وإشادة من قبل النقد الروائي في العالم العربي بالخصوص، ولعل إنتاج نصوص روائية تدخل ضمن ما يسمى (بالمطولات) الثنائية والثلاثية حجة في ذلك لا تدحض.

توج عمل الروائي السعودي المتميز محمد حسن علوان (**موت صغير**) بجائزة البوكر في نسختها العاشرة لسنة ٢٠١٧م. وليس هذا التتويج بصدفة غريبة، فقد فاز عمل له آخر (القندس) بجائزة الرواية العربية سنة ٢٠١٥م. هذه الإنجازات القيمة، رسمت لمحمد حسن علوان سمة مميزة في العالم العربي.

رواية من الحجم الكبير، تتكون من ٥٩١ صفحة، صدرت عن دار الساقى ببيروت في طبعتها الأولى سنة ٢٠١٦م. لعل أول ما يتبادر إلى ذهننا حول هذه الرواية لأول وهلة: ما المعيار الذي جعل هذه الرواية تفوز بجائزة البوكر العربية التي يترأس لجنتها صفوة الكتاب والنقاد في الميدان؟

من دون شك أن رواية (**موت صغير**)، تعد ثمرة من الثمار الناضجة التي أصبحت معهودة على منطقة الخليج العربي، بخاصة المملكة العربية السعودية التي نالت هذه الجائزة أكثر من مرة، بغض النظر عن مسابقات أخرى ثقافية في مجال الكتابة السردية الروائية التي حظيت بها في غير مناسبة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فالإنتاجات الروائية لمحمد حسن علوان، أضحت في صدارة قائمة النصوص الروائية المرشحة لأي جائزة من هذا النوع، إن لم تكن صاحبة الخطوة وفي ظرف وجيز من صدورها، فيعني

أنا أمام قامة فكرية وإبداعية فريدة من حيث الأسلوب في الصياغة، ومن حيث اختيار التيمات وطرق معالجتها من جهة ثانية.

والأهم من ذلك، فإننا عندما نلاحظ ارتداء الرواية عباءة الحقيقة، تصبح جزءاً منها أكثر من الواقع نفسه، حينها يدرك المرء أن الأدب أصبح يمثل الواقع، ويعبر عنه، محاولاً التأثير فيه؛ فقد شخص محمد حسن علوان سيرة الفيلسوف العرفاني (ابن عربي) سردياً في سلسلة أسفار، جابت مراحل حياته، ومنجزاته، وأفكاره، ومقولاته، المثار حولها جدل، أسال مداد زمرة المتفق والمختلف معها، في قالب روائي سردي، أقنع لجنة التحكيم -وعن جدارة- في طريقة صوغ عمله الأدبي، فما بال القارئ العادي إذا لم يفتتن بها.

من دون شك أن تيمة رواية (موت صغير) سيرة ابن عربي في أصلها، مؤرخة بين دفات الكتب التاريخية في مختلف المشارب المعرفية كما في مؤلفات صاحبها، وبما أن القراءة الإلكترونية غيّبت الورقية في عصرنا الحالي، وحتى إن وجدت، فإن الإصدارات الحديثة هي التي تظفر بذلك، أما المؤلفات التاريخية التي علاها الغبار بين رفوف المكتبات والتي من بين ما احتوت بين طياتها سيرة وعلم وأفكار محي الدين بن عربي كأحد أقطاب الفكر العربي، أصبحت من غير اهتمامات قارئ العصر؛ نظراً للتأثير الواضح -كذلك- الذي أصبحت تمارسه الصورة على ذهن القارئ والمتلقي بصفة عامة، لكن أهمية رواية (موت صغير) تكمن في خلقها لحوار ثقافي بين مرجعيات الثقافة العربية الإسلامية والقارئ الحالي؛ للفت انتباهه إلى أعلام شامخة في شتى حقول المعرفة، كانت وستظل إلى الأبد راسخة في الساحة الأدبية العربية والعالمية، أقصاها من دائرة اهتماماته -ربما- من دون قصد؛ إذ في غفلة منه، انساق للتوجهات الثقافية الحديثة السائدة. إن عمل الروائي محمد حسن علوان، يعد مصالحة مع الماضي الذي أصبحت تعدّه جهات غير مجدٍ لتقدم الحضارة العربية، ويعد من جهة كذلك دعوة للكتاب الروائيين العرب قاطبة بالانفتاح على هذه التيمات؛ سعياً إلى خلخلة الفكر العربي للتشبيث بمقومات العروبة كلبنة أساس للحضارة مع الانفتاح على الحداثة، لكن فيما يفيد، لا أن تعيق وتغيب الحضارة العربية.

ومن جهة أخرى، فإن الرواية في جوهرها، تصور ببراعة سردية الأيام العصبية التي شهدتها البلاد الإسلامية عبر التاريخ من صراعات وحروب وأيام عصبية -كالمجاعة التي حلت بمصر مثلاً- فهي تطرح فكرة أساسية، وجب الانتباه إليها هي (المعاناة)، ومعانات المتصوفة خاصة، من خلال المضايقات التي تعرضوا لها؛ بسبب أفكارهم ومعتقداتهم التي رأى فيها أهل الدين التقليدي خروجاً عن الملة؛ لعدم فهمهم للصوفية فهماً دقيقاً (سجن ابن عربي في مصر).

إن التمييز السردى الروائي الذي تحظى به كذلك رواية (موت صغير)، يتمثل في كونها تعد من النماذج السردية القليلة في الساحة الأدبية العربية التي أخذت على عاتقها كتابة سير العلماء والأئمة العرب، إلى جانب تجربة الروائي المغربي بنسالم حميش في روايته (العلامة) عن سيرة ابن خلدون، وكذلك تجربة محمد العدوي في روايته (الرئيس) عن مقتطفات سيرة ابن سينا. وهذا النزر اليسير، لا يفي حق قدرة وحظوة الأئمة والعلماء العرب؛ اعترافاً لهم بما بلغوه من حظوة العلم على مختلف مشاربه، وهو أمر لفت انتباه الروائيين الغرب عن استحقاق لهؤلاء أكثر منا نحن، إذ نجد الروائي جيلبرت سينيوي (Gilbert sinoué) قبل هذا قد خص ابن سينا برواية تحمل اسمه، وغيره من الروائيين في هذا المضمار.



«أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه؛ فالحب ديني وإيماني» عبارة عرف بها ابن عربي، وحفظها الناس له. يُعتبر الحب دينه، والتصوف طريقه. هذه الرومانسية في ظاهرها، تشكل نقطة تلاق بين ابن عربي والروائي محمد حسن علوان الذي بصم رواياته الأولى حول علاقة الرجل بالمرأة، بيد أن الرواية الأخيرة، اعتمد فيها على سيرة الحب والتصوف معاً، لكن هذه المرة خصهما لابن عربي وعلى لسانه.

قامت الرواية على حبكة فنية، تجلت من خلال مستويين سرديين متداخلين: الأول، يحكي لنا تنقل (مخطوطة/أوراق)، نخبرنا عن سيرة ابن عربي من الفترة التاريخية ٦١٠هـ/١٢١٢م في امتداد طويل، وصل حتى ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م، لحظة تمكنا من الوقوف عليها بعدما صادف حاملوها مختلف أشكال الحروب والمحن والصراعات على طول تلك الفترة. والثاني، يحكي بتفصيل دقيق سيرة ابن عربي منذ ولادته بمرسية في الأندلس حتى وفاته بالمشرق العربي (دمشق، القاهرة، مكة) في رحلته الطويلة هذه، عرف فيها مختلف أصناف المحن والابتلاءات، بالإضافة إلى السجن وغير ذلك، سعياً منه للبحث عن أوتاده الأربعة.

قبل اقتحام نص الرواية، يصادفنا العنوان، وهو في أي عمل روائي أو غيره، يعد الشجرة التي تخفي وراءها الغاية. وانسجماً مع هذا القول، يشكل (موت صغير) تابوت هذا العمل السردى، ورسالة الكاتب في آن واحد. إن كلمة (الموت) دلالة على موت بطل رواية محمد حسن علوان، لكن هذا الموت وُصف بأنه صغير. من دون شك أنه لا يليق في طوقه بمكانة بطلنا؛ لما خلفه من ثروة علمية، وفكرية، وفلسفية، وفي التصوف وغيرها قيد حياته، هذا من جهة، ولما يجب أن تحتله سيرته في كتابات المؤلفين والدارسين في مختلف أجناسها من جهة ثانية. هذه الإشارة الواضحة، تلفت ذهن القارئ إلى رسالة الكاتب البارزة في العنوان.

إن أول ملاحظة تنسل إلى ذهن القارئ هي العتبات النصية الصوفية، الموظفة في الرواية، التي تنصدر كافة الأسفار، بل حتى أجزاء هذه الأسفار كذلك، والعتبات في جوهرها هي كل ما يأخذ بيد المتلقي ويقوده إلى عالم النص الأدبي، أو بتعبير آخر، تلك القناديل المعلقة على بوابات المتن الإبداعي التي تضيء بعض دروبه في ولوجه إلى دهاليز ذلك المتن، وهو ما يعده الناقد الفرنسي جيرار جينيت (G.Genette) «توازيًا نصيًا»^(١)، وعلى ذلك، فإن هذا التوظيف يسم أحداث الرواية بالواقعية أكثر من التخيل المعهود عليها؛ لأنه يعتبر تمهيداً وتنبؤاً لما يأتي به السفر أو الجزء منه من أحداث ووقائع، ويمكن عده بمثابة المثل الذي يستخلص من التجربة الطويلة. ومادامت العتبات من قول ابن عربي، فإن سيرة الأحداث -من دون شك- ستكون تمثيلاً واقعياً لسيرته، بالرغم من تقديمها في قالب سردي روائي. هذه الخاصية السردية، تعتبر منعطفاً في تطور فن الرواية الخليجية عامة، والسعودية خاصة.

استهل محمد حسن علوان روايته في سفرها الأول بثمانية أجزاء، واكبت حياة ابن عربي منذ ولادته بالأندلس إلى خروجه منه. هذا الاستهلال السردى، وكذا باقي الأسفار الأخرى، فضّل فيها الكاتب خيار إسناد الشخصية الرئيس والسارد في آن واحد لابن عربي. هذا الخيار من جملة الملاحظات التي تسجل حوله إضعافه لملاحم الشخصيات الأخرى الثانوية في الرواية، بيد أن هذا الأمر ليس بغافل عن محمد حسن علوان، فقد ارتأى ألا تدخل سيرة إمام المتصوفة وشيخهم الأكبر في ردهات الأحداث الثانوية التي تخلفها

الشخصيات الثانوية بأفعالها، والتي من شأنها أن تغيب أو تعرقل المسار الحداثي الرئيس؛ لهذا جاءت محكمة بنسقيها في السرد من بدايتها إلى نهايتها، وفق مبدأ سبب ونتيجة.

إن أسفار الرواية الاثني عشر، غطت سيرة ابن عربي من ولادته إلى مماته، بيد أن أهم ما في هذه المحطات العديدة التي جابها بحثه عن أوتاده التي لا يستقيم قلبه وولايته إلا بها، وهي وصية مربيته (فاطمة بنت المثنى) له قبل افتراقها معه في طريق السفر، حيث قالت له: «ادن مني يا بني... في إشبيلية وتد من الأوتاد الأربعة ولا شك. ومن هم الأوتاد؟ أربعة يحفظون الأرض من سوء. وكيف أعرفهم؟ هم يعرفونك. وكيف أجدهم؟ هم يجدونك. ضمنتني إليها ضمّاً طويلاً حتى مللت، دست كفها في صدري، وأغمضت عينيها، وقرأت فاتحة الكتاب، ثم نقرت بإصبعها على موضع قلبي تماماً، وقالت: طهر هذا، ثم اتبعه. وعندها فقط يجذك وتذك»^(١).

وبخصوص طهارة القلب ومبلغها من الإيمان، يصنف الحكيم الترمذي صنفين من الولاية التي يصل إليها الإنسان بعد طهارة القلب التي أوصت بها فاطمة بنت المثنى ابن عربي، حيث يقول: «الولاية العامة التي يشترك فيها جميع المسلمين، وهي ولاية التوحيد، وحققا أداء الفرائض، والتزام الحدود، وكف الجوارح عن محارم الله... والولاية الخاصة التي لا يشترك الجميع في الوصول إليها، بل يتمتع من عمل بها ووجهه وإرادته إليها، وفاز بتوفيق الله فيها، وهي تخرج الموحد من الخيانة، فيكون من أمناء الله»^(٢). وفي هذا المضمار، يمكن اعتبار الولاية أعلى المراتب التي يصل إليها المتصوف، يحمل فيها لقب الولي، بعد مباركة الأوتاد.

لأجل هذا؛ بدأت رحلة ابن عربي التاريخية والسردية من إشبيلية، مروراً بإفريقية والقاهرة ومكة، ثم بغداد فدمشق آخر المسير، حيث سيموت. طيلة هذه الرحلة، صادف ابن عربي أناساً كثير، تعلم وعلم ما لم يكن له على بال، صاحب أولياء، وفارق أوتاداً (الحصار، الخياط، نظام...)، ألف كتباً، أثارت جدلاً واسعاً في مشرق البلاد ومغربها، سجن بسبب أفكارها إلى أن وصل وتده الرابع شمس التبريزي، فيخبره بأن تطهير القلب، يكون بالحب.

وكتابة هذه السيرة سردياً على هذا المنوال، لا شك أنها كلفت الكاتب عناء الإلمام بالأحداث والوقائع التاريخية التي مر بها ابن عربي، المرقونة في كتبه وغيرها من الكتب الدينية خاصة، منها المتوفر ومنها ما يستدعي السفر. ربما خارج البلد، فهذا جهد يستحق التنويه، بالإضافة إلى اللغة التي اختار علوان مفرداتها بعناية، وفي توافق بين السردية والتاريخية الذي أحييت عليه الرواية بزمانها الماضي زمن حياة ابن عربي.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نقول: إن تجربة محمد حسن علوان في (موت صغير)، تعد نقلة نوعية في مسار التجربة الروائية العربية عامة، والمملكة العربية السعودية خاصة.

الحواشي:

- (١) لدوبيزي: نظرية التناسخ، ترجمة المختار حسني، مجلة فكر ونقد، السنة الثالثة، العدد (٢٨)، ٢٠٠٠م، المغرب، ص ١١٦.
- (٢) علوان، محمد حسن: موت صغير (رواية)، ط١ (بيروت: دار الساقي، ٢٠١٦م)، ص ٤٢.
- (٣) الحكيم الترمذي، أبو عبدالله محمد بن علي بن الحسن: آداب المريد وبيان الكسب، تحقيق وتقديم وتعليق عبد الفتاح بركة، د.ط (القاهرة: مطبعة السعادة، د.ت)، ص ١٣.



ومضات من التعايش بين المسلمين والأقليات بالأندلس رواية (زينة الدنيا) لحسن أوريد أنموذجاً

زكية مجدوب - المغرب



تعد قضية التعايش والتفاعل الحضاري، من أبرز القضايا الراهنة في شتى المجالات. ومن أبرز المشكلات التي تواجه المجتمعات في العالم بأسره -خاصة التي تعيش بها أقليات دينية، أو عرقية، أو لغوية- ما شكل في كثير من الأحيان تحدياً لمختلف الشعوب والمجتمعات التي تتضمن تعدداً ثقافياً وحضارياً ولغوياً، وقد خاض في هذه القضية كل من زاويته وتخصصه، آراء و مواقف متباينة، فأخذ الكتاب والمبدعون، انطلاقاً منها موضوعاً لهم، من بينهم نجد الروائي المغربي حسن أوريد الذي مثلت روايته خير مثال؛ للتعبير عن علاقة

الأنا بالآخر، وعن التعايش الحضاري والتفاعل بين مختلف الزيجات والأعراف والهويات، خاصة في روايته الأخيرة (زينة الدنيا)، فاشتغلت الرواية على موضوع العلاقة بين الأنا والآخر، وطبيعة هذه العلاقة، لتقدم صورة أنا للآخر، انطلاقاً من رواسب تاريخية متعددة، فقدمت تصوراً حول هذه العلاقة المعقدة، وعن قيم التعايش والتفاعل الحضاري بين المجتمع الأندلسي عامة، لاختلاف أجناسه، فتعددت بذلك مظاهره الدينية والثقافية والتاريخية، وصورت الرواية مظاهر الحوار، والاتفاق وقيم التعايش بينها، كيف تحقق التفاعل الحضاري والثقافي من خلال الرواية؟ ما مظاهر تشكل ثنائية الأنا والآخر والعلاقة التي جمعت بينهما؟ كيف جسدت رواية (زينة الدنيا) التعايش الثقافي، وتعدد الهويات والديانات داخل الأندلس؟

١- ضبط المفاهيم الأساسية (التعايش، ثنائية الأنا والآخر، الهوية):

يعد مفهوم التعايش من المفاهيم المركزية في العلوم الإنسانية، إذ إنه يعد من التحديات التي تواجهها الإنسانية جمعاء، إذ ترتبط بكيفية التعامل مع الآخر، رغم الاختلاف الثقافي الذي يمثلته للأنا، فأصبح أحد المفاهيم البارزة للمجتمعات التي تتميز بالتعدد الثقافي والعرقي داخلها. لقد جاء مفهوم التعايش باعتباره «مصدر تعايش، على وزن تفاعل، والتعايش من العيش، أي: الحياة، ويقال الأرض معاش الخلق مظنة المعيشة»^(١).

فالتعايش يعني وجود علاقة سلم ومودة بين الشعوب والحضارات في جو من التفاهم وتبادل المنافع والمصالح، بعيداً عن الصراعات والنزاعات التي تدمر العلاقات بين الشعوب والحضارات، كما أن التعايش يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الهوية الثقافية التي تجمع الناس وتوحد الفئات والمجتمع بأبعاده الثقافية المتعددة والدينية والتاريخية.

لقد حظي مفهوم الهوية باهتمام العديد من الدارسين والباحثين، فتداخل مفهوم الهوية وتشابهاه مع مجموعة من التخصصات؛ وذلك لكونه يتحرك ضمن مجموعة من المجالات والعلوم الإنسانية، يمكن لنا أن نشير إلى تصورين حول مفهوم الهوية، يرى التصور الأول: أن «الهوية ثابتة، مكتملة، متحققة من خلال الماضي؛ لذلك يذهب المفكر العربي محمد عمارة إلى أن الهوية تعني جوهر الشيء وحقيقته، فهو الهوية الإنسان أو الثقافة أو الحضارة، هي جوهرها وحقيقتها. وهوية الشيء، هي ثوابته التي لا تتجدد ولا تتغير، تتجلى وتفصح عن ذاتها، دون أن تخلي مكانها لنقيضها، طالما بقيت الذات على قيد الحياة»^(٢).

أما التصور الثاني، فهو يعتبر الهوية غير ثابتة ومتحولة، يتم اكتسابها، وتعديلها باستمرار، فهي قابلة للتغير والتبدل، يقدم محمد عابد الجابري فهماً معقداً للهوية، يرى فيه أن الهوية «كيان يصير ويتطور، وليس معطى جاهزاً ونهائياً، هي تصير وتتطور، إما في اتجاه الانكماش، وإما في اتجاه الانتشار، وهي تعتني بتجارب أهلها ومعاناتهم وانتصاراتهم وتطلعاتهم، وأيضاً احتكاكها سلباً وإيجاباً مع الهويات الثقافية الأخرى»^(٣).

ومن التعريفات المقدمة للهوية الثقافية، نجد أنها: «نظام من القيم والتصورات والمتمثلات التي يتميز بها مجتمع ما، تبعاً لخصوصياته التاريخية والحضارية، وكل شعب من الشعوب البشرية ينتمي إلى ثقافة متميزة عن غيرها، وهي كيان يتطور باستمرار، ويتأثر بالهويات الثقافية الأخرى»^(٤).

بذلك نجد بأن للهوية وجهين أحدهما ثابت والآخر متغير، فهناك أمور ثقافية، يصعب تغييرها، فهي مكتسبة وثابتة، فهي متغيرة حسب متغيرات التاريخ والثقافة والزمن. بما أن الهوية ليست بناءً كاملاً وجاهزاً، إنما هو سيرورة، تخضع لتحولات التاريخ والثقافة، يمكن لنا القول: إن السرد هو الآخر عملية بناء وتنظيم، تعيد الانسجام للمتنافر، والمشنت، يمثل إحدى الأدوات التي يحتمي بها في تشكيل الهوية وإبراز عناصرها^(٥).



كما أن ملامح الهوية لا يمكن أن تنتزع من دون لقاء الأنا بالآخر، إذ إن العزلة عنه تجعلها ذات بعد واحد، يصيبها الجمود، في حين أن اللقاء معه يمنحها أبعاداً ثقافية متعددة، تنزاح بين قيم التعايش والقبول والسلم، وبين قيم الرفض والكرهية والصراع، إضافة إلى كون «أجدادنا لم يشعروا بالخوف على هويتهم، حين انفتحو على ثقافة الآخر؛ لأنهم كانوا أقوياء واثقين بأنفسهم، حتى في عصر النهضة، كانوا أكثر ثقة وجرأة في حماية هويتهم؟ ألم نجدهم أكثر انفتاحاً على الآخر، مما نحن عليه اليوم؟ ألم يكونوا أكثر إيماناً بما يشكل ثوابت أمتنا؟ لهذا لم يهب أجدادنا من الحوار، على الرغم من اعتزازهم بخصوصيتهم»^(٦).

من ثم تحضر ثنائية الأنا والآخر، باعتبار أن الإنسان كائن اجتماعي بطبعه، فهو لا يستطيع أن يعيش دون علاقة تربطه بالآخر، مهما كان نوع هذه العلاقة، توافق أو صراع، فالحديث عن الأنا، يستدعي الحديث عن الآخر، تتبدل مواقف الأنا من الآخر، أو الآخر من الأنا، بحسب العلاقات القائمة بينهما، هذا التصور: «هو عبارة عن مركب من السمات الاجتماعية والنفسية والفكرية، والسلوكية، التي ينسبها فرد ما إلى الآخرين»^(٧)، كما أن الآخر ما هو إلا «المختلف في الجنس أو الانتماء الديني أو الفكري أو العرقي»^(٨). في مقابل الآخر، نجد الأنا التي تعبر عن منظور فلسفي أنها: «الإشارة إلى النفس المدركة، أما في الفلسفة الحديثة، تشير كلمة أنا في معناها النفسي والأخلاقي إلى الشعور الفردي الواقعي وإلى ما يهتم به الفرد من أفعال معتادة، ينسبها إلى نفسه الشخص المفكر»^(٩).

أما بخصوص مصطلح الآخر، فيعد: «في أكثر معانيه شيوعاً شخصاً آخر، أو مجموعة مغايرة من البشر، ذات هوية موحدة، وبالمقارنة مع الشخص أو المجموعة، نستطيع تحديد اختلافي عنها، وفي مثل هذه الضدية ينطوي هذا التحديد على التقليل من قيمة الآخر، وإعلاء قيمة الذات أو الهوية، ويشيع مثل هذا الطرح في تقابل الثقافات خاصة، وهذا ما يسود الخطاب الاستعماري»^(١٠)، فالآخر يحمل دلالة مغايرة للذات، بحيث يمكن أن يكون ذاتاً أخرى أو جماعة أو ثقافة أخرى، كما يمكن أن يعد الآخر وانقساماً وانفصالاً عن الذات، فهو ليس موضوعاً لواقعه فحسب أو مجرد نموذج «وكل شخص هو آخر بالنسبة لأي شخص على وجه الأرض»^(١١).

إذا اختزلنا دائرة الأنا، فإننا نجدتها في الاستخدام الشائع، ترمز إلى الشرق أو العرب المسلمين، أما الآخر فيرمز إلى الغربي الأوروبي، أو النصراني اليهودي، قد حضر الآخر الغربي، بصفته مؤثراً أدبياً وفكرياً، منذ بزوغ الرواية العربية، «فقد أسهم الاحتكاك به في نشوئها، لكن برزت إشكالية تدور حول الأسبقية في ابتداء هذا الفن، إذ يرى بعض المتحمسين من العرب أنهم سبقوا الآخر في معرفته، فقد شكلت ألف ليلة وليلة، وكتب السيرة والتاريخ جزءاً من موروثنا السردية، استفاد منه الغربيون، كما استفادوا من العلوم والفنون»^(١٢).

٢- التعايش الحضاري والثقافي بين الشعوب في رواية (زينة الدنيا):

تعد رواية (زينة الدنيا) للكاتب حسن أويد فضاء لتصوير الالتقاء الحضاري، الناتج أساساً عن اختلاف التركيبة الثقافية للمجتمع الشرقي والغربي الذي تضمه الأندلس، فالرواية بكتافتها وعمق دلالاتها، نهلت من التاريخ وذاكرته الثقافية، فسعت إلى تجسيد العلاقات الإنسانية داخل بلاد الأندلس، على الرغم من اختلاف أجناس أهلها، وتعدد الهويات والثقافات بها.

يتمثل التعايش الاجتماعي في رواية (زينة الدنيا) على أساس العلاقات التي تقوم بين شخصيات ونشاطهم ودياناتهم، وتعامل فيما بينهم داخل مجتمع معين، رغم اختلاف القيم وتنوعها، وقد اعتبرت شخصية (قوميذ) نموذجاً للتفاعل الحضاري القائم على مبادئ التعايش والاحترام بين المسلمين وباقي الديانات الأخرى، فقد كان يمتن الحجابة بحانوته، داخل الحي المسيحي، الذي يقصده جميع الأهالي والناس باختلاف هويتهم ولونهم أو دينهم، يقول السارد: كان أغلب زبائنه من فقراء المسلمين ومن بعض اليهود، ومن المولدين، كانوا يقصدونه؛ لأن المقابل الذي يقتضيه أرخص بكثير مما يقتضيه الحجامون الآخرون، كان يخلق الشعر ويقوم بالفصد، ولم يكن يمتنع إلا على الختان؛ لأنه لا يقوى على بكاء الأطفال^(١٣).

اليتيمة بعدما توفي والدها في غزوة وأمها من أن تدفن -على الرغم من كونها نصرانية الديانة - في مقبرة المسلمين، يقول السارد: «لم تعترض البنت، حينما حل محسنون دفنوا أمها في مقبرة المسلمين بالربض، ووجدت جمانة نفسها وحيدة بعد وفاة أمها. عاشت لفترة مما كان ينفحها إياها المحسنون»^(١٤).

بذلك صورت الرواية واقع حال أهل الأندلس، وإحسانهم للفتاة اليتيمة، على الرغم من كونها غير مسلمة، ودفنت أمها في مقبرة المسلمين؛ دلالة على وجود تعايش بين جميع الديانات، فعبرت بذلك عن تمازج ديني، وتداخل عرقي، تجسدت فيه الديانات السماوية الثلاث (اليهودية، والمسيحية، والإسلام). من مظاهر التفاعل الحضاري والتعايش، نجد اجتماع مختلف الهويات والديانات في عرس من الأعراس المهمة في قرطبة، يقول السارد: «كانت قرطبة تعيش أجواء بهجة؛ لحلول احتفالات النيروز، والتهيو لحفل زفاف ابن عامر بأسماء بنت غالب، وقد ذهب العلية من أهل الأندلس أن يقيموا الأعراس في حفل النيروز... من باب القصر وحدائقه الغناء، كانت فرق غنائية من مختلف مناطق الأندلس، تصدح بالأهازيج، من إشبيلية، والمرية، والجزيرة، وقرطبة، من حذاء العرب، أهازيج البربر، وموشحات المولدين والمسيحيين واليهود... كان ذلك، لو هو معبر عن غنى الأندلس، يتم في غير اتساق؛ لتقارب مواضع الفرق وتداخل أصواتها»^(١٥).

لقد جسد الكاتب من خلال روايته، الغنى الثقافي الذي تحبل به بلاد الأندلس في فترة



هامة من تاريخ ازدهارها وإشعاعها الحضاري، فترة الحكم الأموي بها، وما عرفته من ثراء وغنى في تشييد القصور وإقامة الأفراح، والأعراس الصاخبة، وطقوس ثقافية، تبرز الهوية العربية الأصيلة، وتحضر فيها عليّة القوم من مختلف الأجناس والهويات المتعددة، وتبرز من خلال ذلك التفاعل الثقافي والحضاري عل مر الزمن بين جميع الشعوب.

من مظاهر التفاعل الحضاري، وقيم السلام والرحمة التي تغنت بها بلاد الأندلس بين الأندلسيين وغيرهم من مختلف البلدان ومختلف الأجناس، نجد حلول الزوجين بعد السفر الطويل والتعب بدا على الزوجة في كل مرة، يسقيها الماء، ويحثها على استحمال مشقة الرحلة، ولم يبق لهم إلا القليل، يقول السارد: «في باب إحدى المنازل، طلباً للاستراحة والاستضافة من تعب السفر...وقف الرجل أمام بيت منعزل وسط ضيعة صغيرة، تفحص البيت، كان الباب مفتوحاً على عادة أهل الأندلس الذين لا يغلقون أبواب بيوتهم إلا ليلاً، طرق طرقاً خفيفاً، فلما لم يجد رداً، عاود الطرق بأقوى من ذي قبل، انتهى إليه صوت بالرومانية، استغرب، ما لبثت امرأة أن فتحت الباب، كلمت الرجل بالرومانية، لم يحر جواباً؛ لأنه لم يكن يحسن الرومانية، استدار نحو زوجته كمن يلتمس منها الترجمة، أنزلها من الحمار في رفق، كلمت المرأة بالرومانية، بدا أنهما تفاهمتا. عادت السيدة إلى البيت، وعن إثرها رجل في الستين من عمره، بادر الفتى صاحب البيت بالعربية

- عمت مساء سيدي.

- عمت مساء.

- جنتك قاصداً.

- خيراً.

- أضاف الفتى: وجهتي إشبيلية وزوجتي حامل، ألتمس ضيافة الله قبل أن نستأنف المسير

-أهلاً، تفضل، تفضل.

ثم أشار عليه أن يربط راحته خلف الدار، حيث الدواب تقدمه نحو حوش المزرعة، حيث تربض، تحرس الدواب وماشية.. ساعد صاحب البيت الفتى في حمل متاعه من البغلة، ثم نادى على زوجته بالرومانية:

مرية، تعهدي السيدة، صحبت زوجته مرية المرأة إلى غربة في بيت أندلسي، يتوسطه ضحن، وتفتتح عليه غرف، بالصحن نافرة وينبجس منها الماء»^(١).

يجتمع في بلاد الأندلس أجناس وهويات متعددة، وديانات مختلفة، يقول السارد ،

متحدثاً عن الحياة بالأندلس: «غريب أمر الأندلس، زينة الدنيا التي جمعت هذا الحشد المتنافر، أهل البلد والعرب من البلديين والشوام، والعذنانيين، واليمنيين، ثم البربر، أنعرفين البربر؟ شعوب لا يحصيها عد، من زناته، وصنهاجة، وحتى المصامدة، ثم الموالي، من ينتسبون إلى العرب، ثم طرح السؤال:

- أسألك ما الذي يجمع هذا الجمع المتنافر؟ خمني...

- طريقة عيش الأندلس، من يريد أن يتعبد فليفعل، في دير أو مسجد أو كنيسة.. ومن يريد أن يمرح ويفرح، كان له ذلك... هي ذي الأندلس، لا الذين يفرضون تصوراً معيناً»^(١٧).

إن التنوع الثقافي الحاصل في المجتمعات بين ثقافات مختلفة وديانات متنوعة، تكون محاطة بقيم قبول الآخر المختلف، والتعايش معه، بالرغم من وجود التنوع الحاصل، والاختلافات الثقافية في اللغة أو الدين أو العادات والتقاليد، ومن مظاهر هذا التعايش بين أهل الأندلس بتعدد دياناتهم وهويتهم وهم في الحفل الذي يترأسه الخليفة المؤيد بالله أمير المؤمنين هشام بن الحكم بن عبد الرحمن، يقول السارد: «من الزهراء بباب الأقباء المشرف على ساحة المحفل، حيث ستتطلق الجيوش قبل أن تعرج قرطبة، ومنها تنفر نحو قشتالة، كانت الجموع من المسلمين ومن اليهود، ولم يختلف إلا المسيحيون وبعض المولدين، اكتفى اليهود بالحضور والدعوة للخليفة بالسداد والنصر، أما المسلمون فقد كانوا في حالة نشوة وهم يكبرون ويهللون ويدعون للجهاد ولأمير المؤمنين بالتمكين والسداد، كانت أجواء بهجة وحبور، وحتى الأطفال خرجوا، والنساء لم يتخلفن، وإن لم يختلطن بالرجال وبقيين في وموضع خاص»^(١٨).

هذا التفاعل والتلاقح الحضاري بين مختلف الأعراق والألوان، لم يقتصر فقط في أعراس الحكام والأفراح والمناسبات الخاصة، لكنه كان كذلك بين عامة الشعب، ذلك من خلال الترفيه عن النفس أو التحدث في مشاغل الدنيا، فكان هناك تمازج وتعايش بين الديانات المتعددة في حياتهم المعيشية اليومية؛ لذلك نجد «في الجزء الشمالي قرب باب الهدى كما يعرف، أو باب اليهود، تقوم خمارة بحارة اليهود، تزديها العين وتفتحها النفس. يقصد الخمارة متواضعو المسيحيين واليهود وبعض الدهماء من المسلمين المتكبرين، لم يكن صاحبها صوميل صارماً حيال من يتردد عليها من المسلمين طالما نأوا عن الشغب، ولم يثيروا فوضى، أو تقترب بهم شبهة»^(١٩).

كما تتمثل صورة التعايش والتفاعل بين مختلف الهويات داخل الأندلس من خلال استرجاع (زيري) عبر ذاكرته أسرته التي كانت تعرف تعدداً عرقياً، لكنها كانت تعيش موحدة تجمعها ألفة الرحمة والمحبة وروابط القرابة الوثيقة، يقول السارد: «تذكر زوجته رحيل اليهودية التي ماتت، وتذكر زوجته المسيحية، من هي في عصمته، الرميكية، وتذكر من كانت بمثابة أمه مباركة، أو تودة الزنجية المسلمة، المفعمة بالإيمان، وتذكر



باشكوال، من هو بمثابة أب روحي له، ممن يؤمن بالعقل، ثم ابنه يوسف، هؤلاء جميعاً أسرته، من ملل مختلفة، وأعراق متباينة، الإنسان أسمى من أن يختزل في بعد، أو عرق، أو لسان، أو عقيدة... حصره في بعد هو مصدر من مصادر مأساة الإنسان، هو مصدر الحروب والأحقاد»^(٢٠).

فكان من مظاهر التعايش والتجاذب بين الزوج وزوجته قبول الآخر حتى وإن اختلف في دينه، أو أراد تغييره إلى آخر، فبلاد الأندلس عرفت تمازجاً عرقياً لا مثيل له، وتعايشاً رحيماً في مرحلة معينة، يحضر ذلك من خلال رواية (زينة الدنيا) قبل زيري المسلم، طلب زوجته جمانة تغير دينها من الإسلام إلى المسيحية؛ لكون أمها كانت تعتنق المسيحية، فكان لها أن تختار ما تقتنع به، وما تؤمن به من دون اعتراض من زوجها، يقول السارد: «أرادت أن تبر بوصية والدتها، ولكي تبر بوصيتها، أرادت اتباع ملتها، كانت مسلمة؛ لأن أباه كان مولداً، ثم لما مات أبوها، بعثت بها أمها لبعض الأديرة؛ كي تتعلم حرفة، لكنها اليوم أرادت أن تصبح مسيحية؛ لأن صوت أمها يكلمها، تجرات وكلمت زيري في الأمر، وأسرت إليه أنها تريد أن تصبح مسيحية، نظر إليها وسألها: هل فكرت في الأمر ملياً؟ ردت أن نعم... أجاب: لا ضير، ولكن احذري، التمسى لك اسماً جديداً.

- أنت من تسميني.

ورد على البديهة:

- هل تقبلين أن أناديك بالرميكية؟ وذهب عليها منذ شقندة اسم الرميكية»^(٢١).

بذلك ضمت بلاد الأندلس أجناساً متعددة ومختلفة، فقد شبهها زيري بالعقد الفريد حين تحدث عنها لجمانه، يقول: «كان ينظر إليها؛ لأنها ضمت عدة أجناس، ومللاً مختلفة، في عقد فريد، استطاعت من خلاله ملل مختلفة أن تتعايش... زينة الدنيا هو ما يمكن أن تكونه أجناس مختلفة، وديانات متعددة، تعيش متوادة في رقعة واحدة، زينة الدنيا ألا يفتن امرؤ في دينه وعقيدته أو يهزأ بلسانه، وينل من شاء عن عقيدة إلى أخرى الدنيا أن يتحول من مضايقة؛ لأن الناس حينما يفتنون، يضطرون أن يخادعوا، وأن يأتوا من الأمر ما لا يطابق طبيعتهم وينافي سجياهم. زينة الدنيا أن يسود العقل دون أن يستبد، وأن تقوم العاطفة دون أن تغلو، وأن يتعايشا في وئام، زينة الدنيا أن ينال الناس من العيش ما يصون كرامتهم، ويحفظ مروءتهم، زينة الدنيا ألا يتحول الغنى إلى بطر، والفقر إلى كفر، زينة الدنيا ألا يقع انشطار في علاقة، يفترض أن تكون متكاملة، بين الرجل والمرأة، والحاكم والمحكوم، والعالم والمتعلم، والبالغ والصبي، والإنسان والطبيعة... زينة الدنيا مشروع في مسار الإنسان»^(٢٢).

الهوية الثقافية وتشكل ثنائية الأنا والآخر في الرواية:

لا بد من التأكيد على مسألة مهمة، تمثلت في استفادة الرواية العربية منذ بدايتها في اكتساب ملامحها الفنية من إنجازات الآخر، لهذا لم يتأسس هذا الفن عند العرب إلا بعد أن زاد الاحتكاك بالآخر، سواء عن طريق السفر أو الدراسة أو عن طريق الترجمة، فثنائية الأنا والآخر، شغلت الرواية العربية منذ «محاولاتها الجينية في القرن الماضي، أو مطلع هذا القرن، حسبما يرى الدارسون لظهورها، سعت كي تكون مجلى لتلك المسائل، بما تعنيه من استياء لأوروبا وللذات القومية»^(٢٣).

تعد رواية (زينة الدنيا) للكاتب حسن أوريد أرضية خصبة لتمثيل الهوية الثقافية في بلاد الأندلس، فهي تعتمد على السرد، كل سرد يتطلب ثنائية للأنا والآخر، وعليه: «إن كل سرد روائي، يتضمن بالضرورة أنا وآخر، سواء كان السارد أنا أو آخر، أو كان سارداً افتراضياً آخر كامناً خارج هذين القطبين، فالتماس هو الذي يمنح السرد وجوده، سواء كان تماساً توافقياً في حده الأقصى... أو كان تماساً تنافرياً عبر مختلف أشكال الحروب وعمليات الخصومة والقتل والعداء وما إلى ذلك»^(٢٤).

فعلاقة الإنسان العربي عموماً مع الغرب هي علاقة ذات وجهين: علاقة كراهية من ناحية، وعلاقة حب من ناحية أخرى^(٢٥). لقد تجسدت ثنائية الأنا والآخر في الرواية (زينة الدنيا) من خلال العلاقة التي جمعت بين ثلاث نساء، يمثلن ديانات متعددة، مباركة (المسلمة التي تحافظ على تعاليم الدين الإسلامي، فتقيم الصلوات الخمس بمنزلها)، ثم مرية (المسيحية التي تحافظ على طقوس تعبدها، تبعاً لتعاليم المسيحية)، أما الخادمة رحيل هي الأخرى (كانت حريصة على تأدية صلاتها حسب معتقدات اليهودية)، فكانت النسوة يمارسن عبادتهن داخل منزل واحد، يعشن في ود وحب واحترام للآخر ومعتقداته وديانته رغم اختلافها عن الآخر، مما يشير إلى روح التفاعل الثقافي والحضاري بين الديانات والمعتقدات، وهذا ما نجده من خلال قول السارد: «كانت مباركة تقيم الصلاة في وقتها... تستيقظ مع الفجر، وبعد إذ تصلي تتبئ وتتهجد، كانت أول شخص يستيقظ في البيت، تتوضأ ثم تتبري في ترتيل شجي، مشفوع بلازمة (أصبح والله الحمد)، ثم تتلوها مرية التي كانت هي كذلك تتبئ بلغتها الرومانية، وتردد صلاة (أبانا الذي في السماء)... وكانت رحيل رغم الحمل، حريصة على صلاة الصباح كما المساء، تؤديها بالعبرية، وترتاد الشهادة (اشمع إسرائيل) أوناي أخذ، كان ظيفاً أن تؤدي هؤلاء النسوة أصواتهن كل واحدة في دينها، مباركة وفق طقوس الإسلام، ومرية وفق المسيحية، وراحيل حسب ما تدعو إليه اليهودية، لا يمنعهم ذلك وقد أدين فريضتهن في العيش المشترك والتوادم والتعاون، كانت مرية تفيض بالمحبة المسيحية، وكانت راحيل مفعمة بتعاليم اليهودية، حريصة على طقوسها



وأخلاقها، أما مباركة، فكانت ملتزمة بتعاليم الإسلام، تصلي الصلاة في أوقاتها، وتقوم الليل، ومتشبعة بسمت الإسلام»^(٢٦).

من مظاهر قيم الرحمة والتعايش بين العلاقة بين الأنا والآخر، ما نجده في التعامل الربح والطيب لزيري وزوجته مارية بالمرأة الأمازيغية العجوزة، حين سمع تهجدها على الباب بكلمات لم يفهمها المنزل، يقول السارد: «انسل من الفراش، انتعل خف البلغة، كان النور أخذ ينفذ إلى البيت، قصد الباب، فتحه ووجد امرأة زنجية في الخمسينيات من عمرها، محتبئة على الأرض، وقد تبللت بالمطر، حافية القدمين، وهي ترجع لحنّها الشجي، ألقى نفسه في حالة ذهول، يردد معها باللسان الأمازيغي:

إليك أشكو.

ومن سواك أشتكي.

وبك أستجير.

وبمن سواك أستجير.

ما لبث باشكوال يحمل دثاراً، لفه على المرأة، ثم احتضنها بذراعه وصحبها إلى داخل البيت. أنزلها متكأً بالمجلس، كانت ترتجف من أثر برد الصباح، استسلمت لباشكوال حين احتضنها، كان قد سمع صوتها وخرج إليها ورأى ما يعترى الجو من برد، عاد إلى داخل البيت، يبحث عما يدثرها به، حينها خرج زييري إليها... أنت مرية بإناء به ماء دافئ، وأخذت تغسل قدميها، كانتا مخضبتيّن بالدم، كلما دلكتها مرية، كلما ند من الزنجية تأوه ألم.

وقفت رحيل عليهم وقد أيقظتها الحركة، سألت عما يجري، رد زييري:

- امرأة حلت هنا تشكو.

- عقب باشكوال: لم أفهم قولها؛ كانت تترنم بالأمازيغية.

- تتوسل إلى الله، وتشكو له، عقب زييري: يبدو لا أهل لها.

- بها الحمى دعوني وإياها، قالت رحيل: يمكنكم تناول الفطور، سأتكفل بها.

وطأت لها راحيل اللحاف، وأسندت لها الوساد، ثم أسبلت عليها الغطاء. غمست خرقة في الماء، بللتها ووضعتها على جبينها، كانت المرأة تهدي وتمزج اللسان الأمازيغي بالعربية، أيقنت رحيل أنها تعرف العربية، أمسكت يدها وضغطت عليها، كانت يد رخة»^(٢٧).

بذلك لا يمكن الحديث عن الأنا دون أن تتعالق صورة الآخر أمامه، وهذا ما قدمته

رواية (زينة الدنيا)، فكلما تحدثنا عن الأنا، يسارع الآخر في إظهار نفسه كدليل على العلاقة التي تربطهما، والتي لا يستطيع كل منهما المضي بدونهما، فلا يمكن «تجاهل الدور الذي يضطلع به الآخر بشأن تصور الذات لذاتها، ولا يمكن تجاهل الصراع الذي يحصل بين الذات والآخر، فالآخر حاضر وبكيفية وجودية، إنه يشكل أفقاً للذات وأحياناً جزءاً من النظرة إلى الذات، بغض النظر عن الأشكال التي يتقدم فيها (شريك، مسالم، غاز، محتل)»^(٢٨).

من لطف التعامل مع الآخر والعناية به، تعافت المرأة الزنجية وأصبحت بصحة جيدة، فلم يكن لها مكان ولا أهل، اتخذت من بيت مباركة مكاناً لها، وأهلاً لها، بعد أن فتحو لها أبواب الرحمة والعطف لحالها، يقول السارد: «بعد أسبوع تحسنت الحالة الصحية للزنجية؛ بفضل عناية راحيل بها، لم تدعها لحالها، تناولها الطعام، وترافقها كي تقضي حاجتها، لا تفارقها إلا ليلاً، هيأت مربية للزنجية الأطعمة التي تبعث القوة والحيوية، مع بعض الأعشاب... كانت الزنجية تشكو التعب ومخلفات نزلة برد، لما تحسنت حالتها، ساعدتها راحيل في الاغتسال بحمام بالبيت... غسلتها، ودلكتها ما نزع منها الأدران، وأذهب عنها الوهن. اقترضت من رحيل رداءها؛ كي تصلي، كان أول شيء قامت به الزنجية، بعد إذ اغتسلت أن أدت فريضة الصلاة، كان باشكوال قد أهاب بالمرأتين ألا تسالا الزنجية شيئاً من أمرها إلا إن هي أرادت أن تفسر عنه، نزولاً عند عوائد البربر الذين لا يسألون من ينزل ضيفاً بساحتهم، وكان الشيء الوحيد الذي أسرت به مربية إلى الزنجية، مما نقلته لها رحيل، أنها تستطيع أن تقيم بالبيت إلى ما شاءت، كانت المرأة الزنجية مثلما قدرت رحيل، أمة فرت من مولاها، ولم تكن لتفر وتركب المغامرة لو لم تكن تتعرض لسوء المعاملة. كانت تحسن العربية ولو هي تنطقها بلكنة بربر الصحراء، وتفهم الرومانية وتعبّر بها، كانت رحيل تسألها بعض الأسئلة مما قد تحتاج إليه، فترد بالعربية. علمت أنها أنت من الزهراء، وأنها كانت أمة بها وأنها اسمها مباركة، ولم يكن سيدها سوى الخليفة الحكم، ثم عهد بها إلى هشام»^(٢٩).

تحضر صورة الرحمة والمودة بين الأنا والآخر جلية، مرتسمة في الزوجة مباركة المسلمة وهي طريحة الفراش مدة طويلة من عنايتها من قبل مارية النصرانية حتى عند أن أخذ الله أمانته، فقد حرص الزوج على اتباع الدين الإسلامي والتعامل به في تشييد جنتها والصلاة عليها كما يحث الدين الإسلامي وتقديسها كزوجة جمعت بها مشاعر المودة والرحمة والألفة، يقول السارد عنها: «ينبغي أن ندفنها اليوم، قال زيري في هدوء.. كان الذي يهيمه قبل كل شيء، قبل الحزن، قبل الأسى، أن تدفن وفق طقوس المسلمين، كان ذلك بره بها، طلب من المرأتين أن يغسلاها، ألح على الرميكية أن تبدأ من اليمين، وفق طقوس المسلمين.. ينبغي احترام طقوس العقيدة التي آمنت بها. أسلم الرميكية الكفن؛ كي تلف فيه جثمانها، وذهب نفسه ليستحم، كان يريد أن يكون طاهراً لوداع تودة..... اغتسل



وليس لباس جلباب أهل المغرب، والتف ببرنوس، ووضع عمامة، كما دأب البربر أن يفعلوا...».

- نعم، هذا رأي، رد باشكوال.
- وفق طقوس المسلمين.
- كانت مسلمة صادقة الإيمان... عقب باشكوال» (٣٠).

كما يمكن لنا القول بأن صورة الآخر ترسم من خلال «الواقع الذي بنيت فيه، فعندما كان المجتمع في قوته وكانت ثقافته في مدها، لم يكن الآخر مشكلة ولا جحيماً، وعندما فقد المجتمع قوته ومناعته، واهتزت ثقافته، فانكششت دفاعاً عن الذات، أصبح الآخر المهدد لها عدواً، لا ترى غيره» (٣١).

مع وجود تقابل بين الأنا والآخر، يظهر التفاعل كتجل من تجليات العلاقة التي تجمع بين الذات؛ مما جعل كل الإنتاجات الثقافية للإنسان، تعكس الحقيقة، ومن أكثر الفنون الأدبية التي تجسد وتتجلي فيها ثنائية الأنا والآخر هي الرواية، باعتبارها الجنس الأدبي الجامع لرسم صورة الآخر وتمظهره، نظراً لحجمها وتمتعها بإمكانية الوصف والسرد والتحليل.

ختاماً، يمكن القول: إن الكاتب حسن أوريد وفق في رصد بعض مظاهر التعايش والتفاعل الحضاري بين الأنا والآخر، فεκس جزءاً من حضارة الأندلس العتيقة خلال الفترة التاريخية التي عرفت أوج حضارتها وغناها الثقافي، حيث يوجد تعايش بين مختلف الديانات، فتسترجع الرواية مرحلة حاسمة ومتقلبة من تاريخ الأندلس، بنفس روائي بديع، وحبك مقنع، تدمج فيها الوقائع التاريخية بالمتخيلة، فرواية (زينة الدنيا) للكاتب حسن أوريد، تعد امتداداً لمشروعه الروائي عن تاريخ الأندلس الذي بدأه بروايته (ربيع قرطبة)، كما أنه من مفتتح الرواية إلى منتهاها، ينصب الجهد الجبار للكاتب على الجانب المتعلق بالخيال، والإبداع بالحوار بين ثنائية الأنا في مقابل الآخر، وبالسرد وفنون الرد، فالرواية رحلة خاضت مع تجربة إنسانية ثقافية، تعكس العلاقات المتقلبة والثابتة لشخص الرواية، فرحاً أو حزناً، تتداخل السلطة والثقافية والدين في رواية (زينة الدنيا)؛ لتعبر عن صورة الحياة وتقلباتها المتعددة بين العطاء والأخذ.

الحواشي:

(١) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، ط٣ (بيروت: دار صادر، ١٤١٤هـ)، مادة (ع ي ش)، ١٢١/٦.

(٢) عمارة، محمد: أزمة الفكر الإسلامي، ط٢ (القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٣م)، ص٦٧.

(٣) الجابري، محمد عابد: العرب والعولمة، د٢ (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٨م)، ص٢٩٨.

- (٤) مجموعة من المؤلفين: الهوية وتحديات العصر (جدل الهويات، حوار المجاورة أو الاختلاف)، ط١ (الجزائر: ابن النديم للنشر والتوزيع، بيروت: دار الروافد الثقافية، ٢٠١٧م)، ص ١٩٠.
- (٥) الخضراوي، إدريس: البطاقة السحرية- التاريخ وسرد الهوية ضمن كتاب (الهوية والتخيل في الرواية الجزائرية- قراءات مغربية)، ط١ (سطيف، الجزائر: رابطة أهل القلم، ٢٠٠٨م)، ص ٨٩.
- (٦) حمود، ماجدة: إشكالية ثنائية الأنا والآخر- نماذج روائية عربية، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٣٩٨)، د.ط (الكويت: المجلس الأعلى للثقافة، مارس ٢٠١٣ م)، ص ١٧.
- (٧) أبو عيين، فتحي: صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي، ضمن كتاب (صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً)، ط١ (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٩م)، ص ٨١٣.
- (٨) إشكالية الأنا والآخر، ص ١٧.
- (٩) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، د.ط (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢)، ٤٠/١.
- (١٠) الرويلي، ميجان (و) البازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي، ط٤ (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م)، ص ٢٣.
- (١١) صالح، صلاح: سرد الآخر- الأنا والآخر عبر اللغة السر، ط١ (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣م)، ص ١٠.
- (١٢) حمود، ماجدة: إشكالية الأنا والآخر في الرواية العربية، مجلة الموقف الأدبي، العدد (٤٩٢)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، نيسان ٢٠١٢م، ص ٢٢.
- (١٣) أوريد، حسن: زينة الدنيا (رواية)، ط١ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٢١م)، ص ٢٤٧.
- (١٤) السابق، ص ٢٥٢.
- (١٥) نفسه، ص ٢١٣.
- (١٦) نفسه، ص ٧٧.
- (١٧) نفسه، ص ٢٥٦.
- (١٨) نفسه، ص ٤٨.
- (١٩) نفسه، ص ٥٧.
- (٢٠) نفسه، ص ٤٣٣.
- (٢١) نفسه، ص ٢٩٦.
- (٢٢) نفسه، الصفحة نفسها.
- (٢٣) سليمان، نبيل: وعي الذات دراسات في الرواية العربية، ط١ (دمشق: دار للنشر والتوزيع، ١٩٨٥م)، ص ٥٠.
- (٢٤) سرد الآخر- الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ص ٥٤.
- (٢٥) ملحم، إبراهيم أحمد: قراءة الآخر، ط١ إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م)، ص ١٩.
- (٢٦) زينة الدنيا (رواية)، ص ١٣٥.
- (٢٧) السابق، ص ١٣٢.
- (٢٨) نهيدات، نهال: الآخر في الرواية النسوية العربية- في خطاب المرأة والجسد والثقافة، ط١ (عمان: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٨م)، ص ٢٧.
- (٢٩) زينة الدنيا (رواية)، ص ١٣٥-١٣٦.
- (٣٠) السابق، ص ٣٠٨.
- (٣١) لبيب، الطاهر: صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، ط١ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣م)، ص ٤٥٠.



عرض كتاب

(خطاب الهويات الحضارية من الصدام إلى التسامح)

مصطفى أمخشون - المغرب



خطاب الهويات الحضارية من الصدام إلى التسامح، للدكتور علي عبود المحمداوي. الكتاب صادر عن دار ابن النديم للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠١٢م، وعدد صفحاته ١٧٨ صفحة. وقد جاء الكتاب مقسماً إلى ثلاثة فصول.

الفصل الأول (الحضارة تعريفها وفلسفتها)، بدأ الباحث بالمعنى اللغوي، منطلقاً من المعجم الوسيط: «حضارة: أقام في الحضر، وتحضر: تخلق بأخلاق أهل الحضر وعاداتهم». وقد عرفها المجمع العلمي المصري على أنها: «مرحلة سامية من مراحل التطور الإنساني، أو مظاهر الرقي العلمي والفني والأدبي والاجتماعي في الحضر».

وهذا تعريف ذو ميزة؛ لوصفه الحضارة بمرحلة سامية من مراحل التطور الإنساني.

أما المعنى الاصطلاحي، فقد توقف الباحث مع مجموعة من التعريفات نشير إلى أهمها:

- الحضارة بالمعنى الإنساني والأخلاقي: حيث عمل ألبرت شفايتزر على صياغة معنى أخلاقي لمفهوم الحضارة، إذ عبر عنها في كتابه (فلسفة الحضارة) بأنها «التقدم الروحي أو الأخلاقي والمادي للمجتمع أو للفرد»، وفي نص آخر له، نجده يصبغها بصبغة إنسانية؛ من أجل تكميل النوع الإنساني، وتحقيق التقدم من أي نوع كان في أحوال الإنسانية. وفي محاولة منه لاحتواء المعنى العملي للحضارة داخل التعريف، حاول شفايتزر صياغة تعريف آخر، قال فيه: «إنها جماع كل تقدم حققه الناس، وكل فرد، في كل مجال من مجالات العمل، من حيث كون هذا التقدم يساعد الكمال الروحي للأفراد». الحضارة بهذا التعريف صبغت بالصبغة الإنسانية والأخلاقية.

- الحضارة بمعنى التقدم المعنوي والمادي:

من التعريفات في هذا الباب يذكر الباحث المحمداوي تعريف حسين مؤنس الذي رأى في الحضارة أنها: «ثمرة أي مجهود يقوم به الإنسان؛ لتحسين ظروف حياته على وجه الأرض مادياً أو معنوياً؛ وإن فنمقياس الحضارة هو مدى التحسن مادياً ومعنوياً». أما محمد تقي المدرسي،

فقد عرفها على أنها «حضور الإنسان عند الإنسان، وتعاونه، وتفاعله معه، ابتداء من الحضور المادي، وانتهاء بالتفاعل المعنوي، ومروراً بالتعاون العملي». التشديد هنا على التعاون الإنساني قيمة إضافية للحضارة البشرية، فلو لا التعاون الإنساني لا تكون هناك حضارة.

- الحضارة بوصفها نظاماً: وهو تعريف ويل ديورانت، حيث ذكر أن «الحضارة هي نظام اجتماعي، يعين الإنسان على الزيادة من إنتاجه الثقافي، وإنما تتألف الحضارة من عناصر أربعة: الموارد الاقتصادية، والنظم السياسية، والتقاليد الخلقية، ومتابعة العلوم والفنون، وهي تبدأ حيث ينتهي الاضطراب والقلق؛ لأنه إذا ما أمّن الإنسان من الخوف، تحررت في نفسه دوافع التطلع وعوامل الإبداع والإنشاء، وبعدئذ لا تنفك الحوافز الطبيعية تستنهضه للمضي في طريقه إلى فهم الحياة وازدهارها». هذا التعريف -بحسب الباحث المحمداوي- يعد تعريفاً جامعاً؛ إذ إنه دل على الجانب الاجتماعي من جهة، وتضمن الحضارة للثقافة من جهة أخرى، وكذلك لم يغفل تعريف الحضارة بكونها تتضمن مجموعة من التشريعات. والجديد أنه تطرق إلى موردين مهمين، هما الجانب الاقتصادي والأمني، وهما ركيزة كل مجتمع.

الفصل الثاني (نظريات في التعامل بين الحضارات)، قبل الحديث عن هذا الموضوع، عرض الباحث المحمداوي لنصين لمتقنين من الطرف الغربي والإسلامي وذلك بعد أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١م.

- من بيان المتقنين الأمريكيين (على أي أساس نتقاتل)؟

في بعض الأحيان يكون على الوطن أن يدافع عن نفسه باستخدام القوة المسلحة والحرب، وهو أمر خطير، يقتضي التضحية بالنفس من كلا الطرفين، ولذلك يتطلب الجانب الأخلاقي من الذين يقومون بالحرب أن يصرحوا بالناحية الأخلاقية وراء أفعالهم، لكي يوضح بعضهم لبعض وللعالم كله المبادئ التي يدافعون عنها، ونحن نؤكد الحقائق الخمس الأساسية:

- ١- يولد جميع الناس على الحرية والمساواة في الاحترام والحقوق.
 - ٢- العنصر الأساسي للمجتمع هو الإنسان نفسه ودور الحكومة الشرعي هو الحماية والمساعدة في تطوير الازدهار البشري.
 - ٣- من طبيعة البشر الرغبة في البحث عن الحقيقة.
 - ٤- حرية الاعتقاد والحرية الدينية والحقوق غير قابلة للانتقاص لجميع البشر.
 - ٥- القتل باسم الله مخالف للإيمان بالله، وهو أعظم غدر لشمولية معنى الإيمان لدى البشر.
- من بيان المتقنين السعوديين (على أي أساس نتعيش)؟

وفيه تم التركيز على ما يلي:

- ١- الإنسان من حيث كينونته مخلوق مكرم، فلا يجوز أن يُعتدى عليه مهما كان لونه أو عرقه أو دينه. قال تعالى: (ولقد كرّمنا بني آدم) سورة الإسراء ٧٠.
- ٢- تحريم قتل النفس الإنسانية بغير حق، وقتل نفس واحدة عند الله كقتل الناس جميعاً.
- ٣- لا يجوز إكراه أحد في دينه.



٤- إقامة العلاقات الإنسانية على الأخلاق الكريمة هي أساس رسالة الإسلام.

٥- كل ما في الأرض من خيرات ظاهرة وباطنة، إنما خلقت من أجل الإنسان، وهي إنما خلقت لأجل أن يكون استثمارها في حدود الحق والعدل والإصلاح.

بعد ذلك يعود بنا الباحث المحمداوي إلى تلك النظريات، حيث انطلق من نظرية صمويل هانتغتون، وقد انتقد موقف هذا الأخير، الذي نجده يجمع بين موقفين متناقضين: فهو من جهة، شديد الاعتزاز بهويته وبحصره عليها، وهو من جهة ثانية رافض للاعتراف بالهويات الوطنية لشعوب العالم.

وقد رد الصينيون على فرضية هانتغتون القائلة بوجود التهديد الصيني، بقولهم: الحضارة الكونفوشيوسية - الصينية تؤمن وتدعو إلى فكرة التجانس بين المختلفين منذ القدم، وما زالت تلتزم به حالياً، ومحور فكرة التجانس بين المختلفين، يتمثل في أن كل شيء يختلف عن غيره، ولكن الأشياء المختلفة يكمل بعضها البعض، وذلك يخلق وضعاً متجانساً. ومثل هذه الحضارة، لا يمكن أن تبادر إلى إثارة صراع أيّاً كان، ولا ممارسة أي تهديد على غيرها.

نظرية صدام الحضارات، لم تلق أيضاً الترحيب والقبول من الجانب الإسلامي، إذ تعرضت للنقد والتحليل والمناقشة. ومن ذلك، نذكر -على سبيل المثال-:

- وجيه كوثراني، إذ يرى أن الأشكال الصراعية التي يصفها هانتغتون بالصدامات بين الحضارات، لا تعدو أشكالاً من الممانعات الثقافية وحركات الاحتجاج والرفض الناتج عن عزز الحضارة الغربية من أن تصبح عالمية مستوعبة لتنوع العالم. وتعقيباً على كوثراني، نقول: إن هذا الأخير في نظرنا- أصدر حكماً عاماً، وحكم قيمة؛ لأن المتتبع للندوات والمنديات، يدرك مدى اهتمام الغربية بهذه المسألة، أي: التعايش رغم الاختلاف، وعلى ذلك فإنني أعتقد أن تعميم نظرية هانتغتون من قبل كوثراني في غير محله.

- إدريس هاني: يرى بأن هانتغتون، يستند إلى فكرة النموذج المعرفي المغلق الذي تجلّى مع توماس كون في فكرة النموذج = البراداييم، فهو يرى أن الحضارات عبارة عن نماذج مغلقة، والحوار فيما بينها لا يجدي نفعاً، وإنما يقود إلى صراع بينها؛ ولذلك يؤكد هاني على أنه إذا كانت أطروحة هانتغتون تؤسس لعالم متختم بالمفردات، وتبشر بنماذج ثقافية مغلقة ومتفردة، فإنها فضلاً على ذلك، تسد أي ثغرة للرابطة الإنسانية العالمية؛ فهانتغتون يعد الديمقراطية قيمة غربية خالصة، وليست نظاماً سياسياً قابلاً للتصريف. وهذه النظرة، تنفي اتصال فكرة الديمقراطية بحقوق الإنسان، وذلك من شأنه أن يغلق الفسحاح أمام الأصول المشتركة بين بني البشر التي هي أرضية الحوار الضرورية مع الآخر.

وقد توقف الباحث المحمداوي مع منظمة المؤتمر الإسلامي وحوار الحضارات، فقد أقرت هذه الأخيرة وثيقة تخص حوار الحضارات، إثر اجتماع للمثلي رؤساء دول وحكومات الدول الأعضاء في المنظمة سنة ١٩٩٩م، وقد تضمنت مبادئ عميقة وشاملة، ما يجعل الحوار بحق عملاً إنسانياً، إذا بُني على هذه المبادئ، وتم احترامها من قبل أطراف الحوار، وهي:

أ- احترام الكرامة الإنسانية بين جميع بني البشر، وعدم التمييز بينهم أيّاً كان نوع هذا التمييز، وكذلك بين الدول، سواء كانت صغيرة أم كبيرة.

ب- القبول الفعلي بالتنوع الثقافي، بوصفه أحد الملامح الثابتة للمجتمع الإنساني ومصدراً غالباً لتقدم البشرية وازدهارها.

ج- الاحترام المتبادل والتسامح في مجال وجهات النظر والقيم الخاصة بمختلف الثقافات والحضارات، وحقوق الأفراد المنتمين إلى جميع الحضارات في الحفاظ على تراثهم وقيمهم الثقافية، ورفض تدنيس القيم الأخلاقية والدينية والثقافية، وانتهاك الحرمات المقدسة.

د- الاعتراف بتنوع مصادر المعرفة في كل زمان ومكان، وضرورة الاعتماد على مجالات القوة والثراء والحكمة لكل حضارة في إطار عملية قوامها الإثراء الحضاري.

هذه المبادئ لو تم تطبيقها إبان إقرارها، لكان وضع العالم غير الوضع الحالي، لكن ذلك لا يعني أن نقف حيث نحن، بل العملية بحاجة إلى العمل المتواصل، لنصل إلى تعايش إنساني، يسهم في جعل عالمنا عالم المحبة الكونية.

وفي الفصل الثالث والأخير (تعارف الحضارات)، وفيه تناول التسامح بوصفه محورياً لتعارف الحضارات. وبعد أن توقف مع الدلالة اللغوية للتسامح، قدم الباحث مجموعة من الملاحظات، منها:

أ- معنى التساهل لا يرادف التسامح؛ فالتسامح بمعنى أن تترك الآخرين لشأنهم من دون الاكتراث لهم أو الاهتمام بهم، فهذا الشكل من التعامل، هو ضرب من ضروب التملص والتهرب من الآخر.

ب- أن معنى التحمل لا يتوافق مع التسامح أيضاً؛ لأنه يقيم حدوداً بين الطرفين الذات والآخر، والتسامح يتعامل على أساس أن الإنسان يجب أن يمارس علاقته بالآخر من خلال عدم زعمه أنه يمتلك كل الحقيقة المطلقة، أو أن يتوحد بامتلاكها.

ج- يترادف مفهوم التسامح مع الاعتراف بحقوق الآخرين وبهم أولاً.

وقد أشار هنا الباحث المحمداوي إلى أن الآخر بدلاً من أن يكون باختلافه مصدر قلق ومشروعاً للصدام والعنف، يجب أن يتحول، من خلال رسم معالم ثقافية جديدة، تحمل مشعل التسامح؛ لتتبرع درب البشرية، ليسيروا في منهج التعارف الحضاري.

ويؤكد في نهاية الفصل على أننا نحتاج إلى التسامح؛ لمعالجات كثيرة، منها الحاجة إلى التسامح؛ لكي لا يكون التعصب بديلاً؛ ولكي لا يكون قمع الرأي وهيمنة الرأي الواحد ممكناً؛ ولكي لا يكون العنف سبيلاً؛ ولكي لا يكون التكفير خياراً. وهذا يفرض علينا المراهنة على مشروع ما بعد الأصولية، الذي ينهض كذلك على قاعدة التسامح؛ فالمشروع الأصولي فشل فشلاً ذريعاً في حل المشكلات الاجتماعية والداخلية والخارجية.

وعلى ذلك، فإن التأسيس لفكرة قبول الآخر - حسب الباحث المحمداوي- المختلف في إطار التسامح واللين واللاعنف في التعامل معه على أساس رفض الصراع كلغة تعاملية من خلال ترويج وإلغاء أسلوب التعصب والنموذج الفكري المطلق الواحد الحل المنزل الذي لا غبار عليه، وذلك عبر منهج تعارف الحضارات الذي يتضمن من طرف قبول الآخر ومعرفة ومن طرف آخر الاعتراف به والسعي إلى شراكته في الوجود والفكر وإثراء ما يمتاز به، إضافة إلى مميزات كينونتنا وهويتنا، وبذلك يكون التنوع الحضاري والبشري عموماً، وحينها يتوجب علينا تفعيل التسامح في أسلوب التعامل من خلال البدء من حاضرننا، لتبني رؤية ونظرة التعارف والاعتراف بالآخر الحضاري.



قراءة في كتاب (فضاءات نقدية بين النص الأدبي واللوحة التشكيلية)

د. أحمد هروبي - السعودية



في البدء دعني أيها القارئ الكريم أجتزئ سطرين من مقدمة الكاتبة والشاعرة والفنانة التشكيلية (أفراح مؤذنة) من كتابها الصادر حديثاً، الموسوم بـ(فضاءات نقدية بين النص الأدبي واللوحة التشكيلية)، تقول: «من يجيد زراعة الأمل؛ لن يتسلل المستحيل إلى نفسه، ومن يعرف طريق الإنجاز؛ لن يسمح لليأس أن يكسر إرادته. لقد كانت العزيمة والإرادة الصادقة هي الحاضرة، المحفزة، الطاوية لعامين اثنين من العمل، والسير قدماً نحو تحقيق الهدف». فالنص هنا يحيل على جهد

سابق، ويشير إلى عمل دؤوب، وأهداف داعبت مخيلة الكاتبة، وعن طموح لا يعرف المستحيل، طموح صلب، احتوى الفكرة، ورعاها في المهد، حتى بلغت قوتها، وغدت حاضرة للعيان في منجز أدبي، بين دفتي كتاب، فالكاتبة هنا تنفي عن الكتاب سمة الارتجالية، وتحاول أن تشير إلى ما صاحب العمل من جهد فكري، وعمل متواصل، بعزيمة متوقدة، وذات طموح، لم تنكسر أمام الصعاب، بل واصلت السير حتى حققت ما تصبو إليه من تفرد.

أحاول في هذه المقاربة لهذا الكتاب التجرد، ما استطعت إلى ذلك سبيلاً، فقد كان لي شرف المشاركة فيه، بقراءة نقدية لنص شعري، ولوحة تشكيلية للشاعرة والفنانة

التشكيلة (سكينة الشريف)، كما أنني ضمن فريق المراجعة والتدقيق اللغوي، ومع ذلك سأجتهد في المقاربة، بعيداً عن ذلك الحضور، ليكون حضوري حضوراً موضوعياً، أحاول النظر والتأمل في فكرة هذا الكتاب، وما بذل فيه من جهد، وأسبر أغواره؛ بحثاً عن أصالته وجدته.

يقع هذا الكتاب في (٥٣٠) صفحة من الحجم المتوسط، وأقولها وبكل أمانة: إن هذا الكتاب في عدد صفحاته، يفوق العديد من الكتب؛ لاعتبارات فنية، سأذكرها لاحقاً في ثنايا هذه المقاربة.

الحديث هنا عن فكرة كتاب، وعن محاولة تجديد، وعن تجاوز لبعض الحدود الفاصلة بين الفنون، وعن جهد فكري، ومتابعة حثيثة، ونفس ممتد؛ للخروج بتحفة فنية، تعيد تشكيل المشهد الإبداعي، وتغير في تراتبية التلقي، مع إخراج فني، وتبويب مدروس، نابع عن رؤية متكاملة، تأسست على رؤى واضحة المعالم، لا مجال فيها للارتجال، يؤكد ذلك الجمع الدقيق بين اللوحة الفنية والنص الأدبي، وفق محور محدد، ومن ثم قراءة نقدية تأتي في سياق ذلك المحور، وتنطلق بحرية تامة في مقاربة النص الأدبي، جنباً إلى جنب مع اللوحة الفنية، في حالة من التكاملية بين مختلف الفنون، وبأسلوب يتجاوز آليات الإبداع والتلقي، ويعيد النظر في تراتبية المشهد والأدوار، مع إسهامه الفريد في خلق علاقة جديدة، الأمر الذي ينفي عن الكتاب الارتجالية، أو الجمع غير الواعي، فمن يتأمل الكتاب، ويركز في محاوره، واختياراته، وتبويبه، ناهيك عما تضمّنه من قراءات نقدية عميقة؛ سيدرك حجم الجهد المبذول فيه، كما سيعي بشكل كبير حرص المؤلفة، والجامعة، والناظمة لهذا العمل على جودة المنجز، ابتداءً بالفكرة الباعثة، والاهتمام باختيار النصوص واللوحات التشكيلية، والتواصل، والتنسيق، وانتهاءً بالمراجعة والتدقيق وخروج الكتاب إلى فضاء النشر وقد استوى على سوقه، ناهيك عن عمليات الاتصال والتواصل، وهذا التواصل مع نخبة كبيرة من المبدعين والفنانين والنقاد، أمر لا يستهان به بحال من الأحوال، فهو من الركائز المهمة التي نهض عليها الكتاب، أقول ذلك وأنا أدرك حجم العناء الذي يجده أحدنا في التواصل مع اثنين أو ثلاثة، فكيف بعملية التواصل مع هذا الكم الهائل، لا أشك في حجم الويلات التي لاقتها الكاتبة من تعب ونصب!

ينهض هذا الكتاب في أفق فكرة أصيلة، عنت في ذهن الكاتبة، وتخمّرت، واكتملت على الصعيد الفكري، ثم استوت، فأرادت لها الكاتبة أن تولد كبيرة، تبحث



عن كينونتها في فضاء مزدحم، فضاء يسكنه النخبة؛ فالبحث فيه عن التفرد أمر شاق وغير يسير.

الكثير من الأفكار تموت في حينها، كما أن بعض المثبطين قد يسهمون بشكل سلبي في وأد تلك الأفكار الخلاقة، غير أن الكاتبة (أفراح مؤذنة) تجاوزت ذلك باقتدار، حين واصلت السير قدماً نحو تحقيق الهدف. لقد وجدت هذه الفكرة لها في نفس المؤلفة باعثاً قوياً، وإصراراً مستمراً؛ لتبحث عن علاقة جديدة تعيد النظر في العلاقة القائمة بين النص الإبداعي، والصورة التشكيلية، والقراءة النقدية، فالمعروف أن المبدع يعتمد لوضع بعض الصورة مع نصوصه الإبداعية، أياً كان ذلك النص (نص شعري، أو رواية، أو قصة)، ثم يختار هو الصور، حين يكون فناً تشكلياً، وقد يمنح الدار الناشرة وبالتنسيق مع فنانين الضوء الأخضر؛ لاختيار بعض الصور، وعلى هذا الأساس وهذه الاختيارات المسبقة، يحضر الناقد لاحقاً، ليجد نفسه أمام نصين، محكومين بديوان أو رواية أو سرد معين، وقد يكون لتلك المعطيات تأثيرها البالغ في توجيه القراءة، وهو ما اعتدنا عليه في القراءات النقدية التي تنهض في أفق مقارنة سيميائية الصورة التشكيلية، حين تتأسس وتنطلق من النظر إلى صورة تشكيلة مع نص أدبي، تمثل نصاً موازياً، أو مفارقاً في عمل يسبق حضور القراءة النقدية، نجد ذلك كثيراً في قراءة الصور التشكيلية المصاحبة للنصوص الأدبية، وفي العتبات وغيرها، بوصفها نصاً حاضراً إلى جوار النص، ومحكوم بعدة نصوص، أو بعتبة العنوان الخاص بالديوان أو الرواية... إلخ، يسعى الناقد بعد ذلك إلى قراءة تلك الصورة جنباً إلى جنب مع النص الأصلي، وفق مقاربات، تنهض أحياناً في أفق التوافق والتماثل، وقد تنهض أحياناً في أفق المفارقة، كما أن له الحق في استدعاء أية مقارنة يراها مناسبة لقراءة النصين، غير أن تلك القراءة، تأتي متأخرة، مسبقة بوجود النصين معاً، وهو ما جعل الكاتبة «تعيد النظر في حضور الناقد، وتؤسس لحضور القراءة النقدية، حيث غدا حضور الناقد في زمن التقاء النصين، بعد أن كان حضوره متأخراً، كما أن الفكرة، وفرت فرصة سانحة للمبدعين، لتكون نصوصهم (أدبية/تشكيلية) في حضرة الناقد، وخلقت فرصاً سانحة، تضمن قراءتها ومقاربتها، نقول ذلك ونحن نعي واقع غياب الكثير من النصوص المميزة باختلاف أنواعها عن القراءة النقدية، وهذه السمة في اعتقادي هي سمة جوهرية لهذا الكتاب، حين نتوسع في فكرته، ونحاول أن نخلق فرصاً مماثلة، يلتقي فيها النص الأدبي مع اللوحة التشكيلية، وانتهاء بحضورهما في حضرة الناقد المتمكن من أدواته، القادر على سير أغوار النصين، وفق ما يختاره،

ويراه، ووفق رؤيته الفنية، يحدث ذلك قبل التعامل معها في علاقة قائمة، تسبق حضوره، ليغدو حضوره مؤطراً بوجودهما السابق لحضوره.

إنّ من أهم ما يميز هذا العمل الفريد في نوعه، هو نظرته للحدود الفاصلة بين الفنون، وهي نظرة شجاعة، ترتب عليها زمن التلقي، فقد أسس هذا العمل لمواجهة أنية، منفصلة عن أي سياق قبلي أو بعدي، وهذا يقتضي أن المواجهة هي حالة تلق، يعمل فيها الناقد أدواته، في نصين، نص إبداعي (شعري/ سردي) مع صورة تشكيلية، ينظر إليهما، ويتأملهما، ويسبر أغوارهما، بمعزل عن وجودهما بين دفتري كتاب، ومن هنا ينطلق الناقد، ويعمل أدواته، ويحاول أن يقرأ النصين معاً. وهذا العمل هو السمة المميزة لكتاب (فضاءات نقدية بين النص الأدبي واللوحة التشكيلية) الأمر الذي يجعلنا إزاء مقارنة جديدة، تسهم بفكرة أصيلة، تجمع بين أشكال الإبداع، ثم تعيد آليات التلقي، لنخرج بأعمال نقدية، لم تسلك طريق العمل المنشور، بل سلكت درب الجدة، والفرادة، حين أسست لفكرة القراءة ابتداءً، وأعادت حضور الناقد، ومنحته فرصة سانحة، تجمع بينه وبين مبدع النصوص اللغوية، و مبدع النصوص التشكيلية في أن، لنخرج بعد ذلك بقراءة ماثرة.

من يقرأ كتاباً نقدياً، فالغالب أنه لناقد واحد في الغالب، أو لناقدين وهو النادر، أما كتاب (فضاءات نقدية)، فالأمر مختلف؛ فالقارئ سيكون في مواجهة (٣٠) ناقداً، وهل يعي القارئ الكريم ماذا يعني هذا الرقم؟! لاشك أن حضور هذا العدد الكبير من النقاد، على اختلاف مناهجهم، ومشاربهم، ومدارسهم النقدية، ومن دول مختلفة، مع ما لديهم من ثقافات متباينة، وأساليب مختلفة في الحفر والمقاربة، هو دون شك ثروة، لا تقدر بثمن، فهذا الكتاب حوى نخبة من النقاد المميزين، قدموا مقاربات قوية، في اتجاه فريد، وعبر فكرة رائدة غير مسبوقة، ما سيمنح القارئ الكريم فرصة الاطلاع على كم هائل، وبديع، من القراءات الفنية العميقة، الأمر الذي يختصر على القارئ القراءة في العديد من الكتب، وهو ما يسمح لنا بالقول: إن هذا الكتاب هو (مجموعة كتب في كتاب)، نقول ذلك دون مبالغة، فالأسماء الحاضرة في هذا الكتاب، مع اختلاف مدارسها، لم يسبق أن اجتمعت في منجز معرفي واحد! وبعيداً عن الأسماء، يمكن للقارئ الكريم العودة للكتاب؛ ليطلع على تلك القراءات النقدية، ليكون هو أيضاً في مواجهة مع حالة إبداعية، أكاد أن أجزم بأنه سيرجو الله أن تتكرر تلك القراءات والمقاربات في أعمال ومنجزات نقدية واسعة؛ لأنها تمثل فرصة سانحة للمبدع والناقد على حد سواء.



مستويات الدرس اللساني عند جوزيف فندريس قراءة في كتاب (اللغة)

أ.د. عبد القادر سلّامي - الجزائر
أ.د. عبد القادر بوزبوجة - الجزائر



ملخص:

يمثل كتاب (اللغة) للعلامة جوزيف فندريس علامة فارقة في نقل المعارف الإنسانية من اللغات الأجنبية إلى لغتنا العربية؛ فهو بمثابة الدراسة المرجعية المتخصصة في البحث اللغوي؛ إذ يتناول: لأصوات، والنحو والصرف، وتكوين اللغات، ثم أصل الكتابة وتطورها، وتقدم اللغة من خلال النظر في تاريخ الإغريقية واللاتينية، وفي متابعة دؤوبة لما طرأ من تطورات حادثة في مجال البحث اللغوي.

وقد ترجم عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص الكتاب إلى العربية، وأشرفت على طبعه مطبعة لجنة البيان العربي، وصدر عن مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٠ م. وهو عمدتنا في هذا العرض.

«Language course levels at Joseph Vendryes» Reading in book entitled “Language”

Abstract:

Vendryes's Language is a great feat in the transfer of human knowledge from foreign languages into Arabic. His book is a kind of specialized study reference in language research. It deals with sounds, syntax, morphology, language formation, origin and evolution of writing. Furthermore, the book explores the evolution of

language through a study of Greek and Latin languages history. The author also shows an excellent knowledge of all new developments in language studies. The book was translated into Arabic by Abdulhamid Addawakhily and Muhamad Kassas. It was published under the auspices Al-Bayan Al-Arabi Commission and published by the Anglo Egyptian Library in Cairo, 1950. It is the object of the present study.

«Niveaux du cours linguistique chez Joseph Vendryes»

«Lecture dans le livre intitulé «Langue

Résumé:

L'ouvrage intitulé « Le langage » de Joseph Vendryes a marqué un tournant dans la transmission des savoirs et des connaissances humaines depuis les langues étrangères vers notre langue arabe ; il est une référence dans le domaine de la recherche linguistique ; puisqu'il traite : les sons la grammaire et le vocabulaire, et les procédés de formation des langues, ainsi que l'origine et le développement de l'écriture, et le progrès du langage humain à travers l'histoire des langues grecque et latine. Dans leur quête des récents développements dans le domaine de la recherche linguistique, Abd al-Hamid al-Dawakhli et Muhammad Qassas ont traduit le livre en arabe, ce dernier a été édité par le comité « El-Bayan El-Arabi » (le Manifeste Arabe) et publié au Caire en 1950 par la Bibliothèque anglo-égyptienne.

تمهيد:

لقد عرض جوزيف فندريس قانونه اللساني في كتابه (اللغة) الذي انتهى منه سنة ١٩١٤م، ونشره سنة ١٩٢١م؛ بسبب الحرب، ضمن سلسلة من الأعمال، وتناول فيه مختلف المشاكل اللسانية، ووضع لها منافذ نحو الحل. فيما يخص المنهج، لم يستطع هذا اللساني التنصل من المنهج التاريخي، متمماً بالمنهج المقارن؛ نظراً إلى أهميته في الكشف عن تطور الأصوات، وتكون الكلمات، وتطور معانيها. وستعرض فيما يلي إلى إبراز قانونه اللساني في مختلف المستويات^(١).

أولاً- الأصوات: ويشمل:

١- المادة الصوتية:

يبدأ المؤلف بتعريف الصوت بوصفه: «الأثر الواقع على الأذن من بعض حركات نذبذبة للهواء»^(٢)، ثم يجعل المستمع متكلماً؛ لأن جهازه يقوم بالعملية نفسها التي يقوم بها المتكلم، ثم يصف الجهاز الصوتي ووصف الأصوات/ لم يأت بجديد (إلا ما يعده



في التشديد من عدم وجود حرفي (ato/ atta)، ثم يصف عملية الانفجار في الحروف الشديدة، ثم جهر الصوت وهمسه وحروف اللين و أشباه الحركات (اللام والراء) ثم يدرس الحركة المركبة (ay – oy-ey)، ثم إن الحروف الأنفية كثيرة في الفرنسية ويفرد فقرة لدراسة الحدة الموسيقية (hauteur musicale) وعلاقتها بالمعنى (وقد تبلغ ست نغمات بمعانٍ مختلفة في الصينية)، ويمثل الأصوات، سماها التشهيقية أو عملية الممصصة (clics)؛ كونها تقوم على حركة المص كما في (F و T)^(٣).

٢- النظام الصوتي وتغيراته:

تتكوّن اللغة -في رأي المؤلف- من نظام صوتي لا من أصوات، فعدد الأصوات الممتلئة كبيرة جداً، وقواعدها العامة ذات قيمة مؤقتة (وضع اللسان – شدة النفس- المجهود العضلي، وهي من الأمور التي يختلف فيه البشر). ودراسة التغير الصوتي يوقفنا على حقيقة مفادها أنه جماعي لا فردي، مثال ذلك تدرج الإنجليزية و الفرنسية في طرح حروف الراء شيئاً فشيئاً؛ لذا نرى المؤلف يخطئ عبارة (القانون في الأصوات)؛ لعدم إلزامية ذلك، ثم يظهر مدى اقتناعه به حين يرى أنه «بوساطة القوانين الصوتية، يمكننا أن نصوغ تاريخ الأصوات في لغة من اللغات»، يأتي بأمثلة على ذلك (في الإسبانية Harina هي في الفرنسية Humo / Farina هي في الفرنسية Fumée- وهذه العملية لها قانون هو أنّ الصوت (H) في الإسبانية أصله اللاتيني (F)-وكذلك في الفرنسية في (poire , roi, loi) الصوت (oi)- و القياس لا يدل دائماً على الوجه الحقيقي للغة؛ بدليل أنّ متعلم اللغة يخطئ، نتيجة الغلو في مراعاة الصحة^(٤).

وقد بيّن دي سوسير (De Saussure) في محاضراته أن الظواهر الصوتية، ترتبط في أغلب الأحيان بشروط ثابتة، حيث يتغير الفونيم حسب موقعه في ظروف معينة كتغير s إلى r في اللاتينية^(٥).

٣- الكلمة الصوتية والصورة اللفظية:

للاستعمال دور خطير في تبديل المقاطع الصوتية و الكلمات أيضاً مثلاً monsieur ينطق الفرنسي msyoe ، أما morgen: ينطق الألماني moen رغم وجودها بطريقة صحيحة في الفكر، ومن ثم وجب إقامة حدود لقانون الغلبة والسيادة بين الأصوات قبل دراسة أي لغة (الصوت المقلوب يقلب لمجانسة المغلوب، ومن ثم كان الصراع الصوتي يتمثل في ١/ التشابه (jusqu'a) تعرض بـ: juchqua: حتى ٢/ الانتقال المكاني: (Festa) في البرتغالية تصير Fresta : نافذة -) ٣/ التخالف: (في اللاتينية Arborem تصير في الإسبانية Arbol في البروفنسية Albre – Arbre). يقوده هذا إلى الحديث عن العلاقة بين الكلام والفكر، فيرى بأنها علاقة سيكولوجية قبل كل شيء؛ لأن سماع لغة نغمة، توقظ في ذهننا مجاميع تصويرية سابقة، والصوامت لا تعبر عن كل ما في ذهننا من تصورات؛ بدليل عملية التأمل (التي تعتمد على التفكير)، أما الطفل فيعتمد جملأً جاهزة، يتلقاها في محيطه، لا تتلون بألوان التفكير إلا فيما بعد، ويمثل للعلاقة بين الفكر

والكلام بما يأتي: إذا وُخز إنسان فإنه يصبح: آه لقد وخزنتي! العملية: ١- إحساس بالوخز
٢- نقل الإحساس إلى المركز العصبي ٣- استدعاء مفاجئ لصورة لفظية ٤- ترجمة
هذه الصورة اللفظية على الفور في اللغة بالجملة المذكورة. ويتم ذلك بتتابع سريع جداً،
واختلاف الصورة اللفظية كثيراً، فيكونان الاختلاف الوحيد بين اللغات في الألمانية يقال:
(أنا هو) بينما في الفرنسية يقال: (إنه أنا)^(٦).

ثانياً- النحو:

١- الكلمات والأصوات:

في البداية يحذر الكاتب من الفهم الذي يتجاوز اللفظ-نحن نفكر بجملة-ويشرح دور
الفعل في عملية الفهم، يفسر بمثال (الحصان يجري) ١- التحليل: الحصان يجري/ ٢-
عملية التأليف: الحصان يجري. هنا تختلف اللغات-مثل هذه الصورة اللفظية (الجملة)
يحمل دوال للنسبة (وهي أو مقطع للإشارة إلى الفاعل أو الزمان أو المكان غير ذلك).

ومثال ذلك من العربية: (كنت أقتل) هذه وحدة Je Tuais فيها كنت دال نسبة (للدلالة
على الاستمرار في الماضي)، وقد يكون دال النسبة متضمناً في دال الماهية، كتاب
(كتب) feet-foot /men-man وقد تطبق العربية هذه القاعدة على ما يفد إليها
(ريسيبو) Bon de reçu فتصير: رواسيب-/شامبييت / شوامبييت، ثم يلحق الكاتب
النبر لهذا الباب (دوال النسبة)؛ لأنه في بعض اللغات شريك في تحديد القيمة الصرفية
للكلمات (الإغريقية/السنسكريتية/السلافية/اللتوانية)، يكون للفرقة بين الماضي والحاضر
أو المعلوم والمجهول/ وفي الفهلية يعبر التنغيم عن النفي- بكل لغة نظام تنوع به معانيه
(الزوائد والواحق مثلاً)، ويفرق بين الأرومة الأصل (مثلاً Port -Aim -Recev-
تشكل الأصول المصادر، أما أروماتها، فترجع به إلى الإغريقية القديمة، ثم يذكر أن
للعربية نظاماً حقيقياً لواصلها في أول الكلمة، نحو: أقرأ، فالإلصاق فيها طريقة من طرق
التغيير والتنوع (يكون في أول، أو في ذيل الكلمة) إلا أن هناك بعض اللغات كالهندية،
تنقل في دوال النسبة عند دوال الماهية ونسبي الأولى (فارغة) والثانية (مملوءة)
أو(ملبئة)، وقد يوجد هذا بقلة في الفرنسية (à, avoir , être) وهو نوع من التفريق،
به دالة النسبة ودالة الماهية، والأمر غير هذا في اللغات السامية- هذا إذا ترجمنا الجملة:
الرجل قتل المرأة بسكين -مثلاً- إلى لغة أمريكية (كلغة الشنوك) حرفياً، تصير: هوهي
هذا(دوال نسبة) // قتل الرجل المرأة بسكين: (دوال ماهية) (تالية دائماً)^(٧).

٢-الفصائل النحوية:

هي المعاني التي يعبر عنها بواسطة دوال النسبة (النوع والعدد والزمان والفعلية،
التبعية).

- الجنس: وهي حالة تفرض في السامية والهند الأوروبية نفسها بصراحة، مثلاً:
بالجنس وحده نستطيع التمييز بين père (الأب و Paire (زوج و livre كتاب livre



(رطل أو جنيه) Poèle // (بساط الرحمة) و La Poèle (الموقد أو مقلاة). والتمييز في الجنس لا يقوم على العقل (إذن لماذا أنثوا La Table؟). ويرجع كل ما هو يذكر و عمل علامة التأنيث إلى أنها كانت مؤنثة قديماً مثلاً *prophète*: (نبي) وفي الفرنسية ما تزال تعاني إشكالات من هذا النوع، مثل: (Le Médecin مذكر) (La Femme / Médecin)، أي: أن لفظة Médecin ليس لها علاقة تأنيث الفرنسية، وكذا لفظة Professeur (نستعمل Femme كدال نسبة للجنس) – الإنجليزية تستعمل He / She قبل الاسم؛ للدلالة على جنسه.

-العدد المثني كان موجوداً في اللغات الهند الأوروبية، ثم استغنت عنه. الفرنسية تعاني في بعض الأحيان من الخلط العددي في مثل: (Confiture de pomme) أو (Confiture de pommes) الخلط بين (الجمع) و(الجمعي)، ومثله قولك: الحصان يعض، تعني حصاناً واحداً، أو جنس الحصان بوجه عام. بالمقابل تحدد هذه المعاني في اللغة العربية عند اقتران تلك الكلمات بالآلف واللام (الجنسية، والعهدية)^(٨).

- الزمان من مشاكل الفعل: هل للفعل نقطة بدء ونقطة إنشاء؟ هل يقع الحدث مرة أو يتكرر؟ هل الحدث ذو نهاية ونتيجة؟ يحيل مسؤولية البحث في هذا إلى النحو المقارن، ثم يذكر اسم الساميات والهند الأوروبية، يبين في وسيلة للتمييز بين أزمنة الفعل، رغم كثرة الوسائل للتعبير عن بيت الفعل والفاعل من صلات بالسببية والكثرة والتمني والرجاء والفاعلية والمفعولية وغيرها.

- وأما الزمان، فلا يوجد في الساميات سوى التام وغير التام (الماضي والمضارع). - أما فصيلة المبني للمعلوم و المبني للمجهول فأسوأ تحديداً، إذ لعل ما يسمّى بالمبني للمجهول في لغاتنا الكلاسيكية، يعرف بصفة عامة بلاحة أو بزانة، وليس المعنى هو الذي يُحدده: فإذا قلت: أعطني Je donne كان ذلك من المبني للمعلوم، فكيف يمكن أن يكون منه مثل: Je souffre أنا أألم؟

وتسمى الأفعال (فاعلة) إذا كان الحدث مؤثراً Effectif-الأخرى سلبية Passifs أو انفعالية، وتختلف اللغات في كثرة أو قلة الاستعمال للنوعية؛ ففي اللغة الجرجية -مثلاً- طرازان من التصريف، تقول: visurverb (أرغبُ) و msurs (رغبةً لي)، و vicvareb (أحبُّ) mik^ars (حبُّ لي). وقد نجد مثل هذه الأفعال الانفعالية في الفرنسية، كقولنا عوض أرى (بالفاعلية) m'apparaît il يظهر لي (بالمفعولية)، ونفس الطريقة، ينقد المؤلف ظاهرة التعدية و اللزوم، ويقترح تسمية كل فعل ذكر معمله (متعدياً) وغيره يبقى لازماً، فقولنا J'aime Rose (الفعل المتعدي) J'aime La maison ou (الفعل اللازم)، ثم يتدارك، فيقول: إن المسألة تحتاج إلى دراسة و ترو؛ لصعوبة التعريف به، مثل قولنا: ١- انتظر بطرس ٢- وانتظر إلى الغد / ١- أدر الحجر ٢- ودر إلى اليمين. ثم يخرج من هذا كله بقوله: إن الحكم على عقلية أمة، استناداً إلى فصائل نحوية قائمة على

غير منطق حكم لا يكون أبداً موضوعياً^(١).

٣- الأنواع المختلفة للكلمات:

يخرج المؤلف من أنواع الكلم ما يأتي: ١- أحرف التعجب؛ لأنها قد تكون تأثيرية مثل PFF في الفرنسية: أ- الأصوات، ب- أحرف الجرّ، ج- حروف الوصل، ويقترح أن تقوم اللغة بدور هذه الأدوات والحروف والأصوات بوساطة عملية صرفية، وكذا الاستغناء عن الضمائر كما هي الحال في العربية، وكما كان الحال في اللاتينية، ويدعو جمع الصفة بالاسم (الرجل عظيم/العظيم رجل) في فصيلة الاسم. وبذلك لا يبقى إلا الاسم والفعل، يفرق بينها من حيث وظيفة كل منها وطبيعته، يشير إلى أن كثيراً من اللغات قد تستعمل أحدهما فكان الآخر، وهناك ألفاظ تتضمن بها معاً (بالاسمية و الفعلية)، مثل: اسم الفاعل واسم المفعول^(١).

٤- اللغة الانفعالية:

هناك فرق بين أ- اللغة المنطقية (هي التي تكلمنا عنها حتى الآن) ب- واللغة الفاعلية (تعتمد الأمر في الفعل والنداء في الاسم - فيها استعمال الفعل والاسم سيان : Tais- toi اسكت (استعمال فعلي) - و! Silence : سكوت (استعمال اسمي) -chut- صه اسم فعل)، ٣- اللغة الانفعالية (التأثيرية) مثل قولنا: (آه المسكين) أو (آه أنت هنا؟)؛ للتعبير عن الغيب في اللغة المنطقية، نقول في الأولى: (أرني هذا المسكين)، وفي الثانية: (يدهشني أن أراك هنا). تمتاز اللغة الانفعالية ب: النبر والتنغيم-٢/تغير الصوت-٣/أو سرعة الحديث -٤/الإشارة التي تصحب الكلام -٥/وقد نعبر عنها بواسطة لواحق، ثم نضع لها أصلاً، مثل: (aïlle) في آخر الاسم في الفرنسية؛ للتحقير -غالباً- ومثله التصغير؛ مثل: jardin / maisonnette ، فهذه اللواحق تلعب دور دوال العاطفة -٦/ وقد يدل عليها بالتقديم أو التأخير، فالكاتب يرى بأن الفرق بينه مثل) يضرب عمرو زيداً، ويضرب زيداً عمرو ويضرب عمرو) أساسه الحس، و يشير أيضاً إلى اللغة الانفعالية في لغة الأطفال، وقد يوظف المتكلم سياقات بعينها توظيفاً انفعالياً، مثل: ! Ah! par exemple (آه! مثلاً؟)، فيجرد العبارة من كل منطق، ذلك أنّ الإنسان كان في بادئ الأمر يرى نفسه أمام فكرة تقال له فتدهشه، فيُجيب بتلك العبارة المذكورة، مشيراً بذلك إلى أنّه ينتظر من محدّثه مثلاً توضيحياً، ثم جرت العادة بعد ذلك أن يجيب بقوله: ! par exemple -مثلاً- كلما سمع خبراً غير منتظر، لا يُستطاع تفسيره بذاته، ولو لم يكن في الإمكان تقديم مثلٍ لتعزيده، وحلّ التعجّب أخيراً محلّ الاستفهام، فصار القائل يقول: par exemple كما لو كان يصدر دهشة، أو شكّاً، أو تحديّاً، أو غضباً، أو رُعباً^(١).

٥- التغيرات الصرفية:

يحذر المؤلف من الفهم بأن القياس في النظام الصرفي يطرد اطراداً رياضياً؛ لأن



التطور والتغير الصرفي لإرادي، تقول -مثلاً-: من je viendrai venir ولما تقول: je viendrai وهناك تطور عن طريق الخط، كان يقول: je m'en rappelle عوضاً عن je me le rappelle وكذلك قولك: De façon à ce que عوضاً عن De façon que (بصورة أن)، والفرنسية اليوم تستعمل أدوات في أماكن، كانت اللاتينية تستعمل فيها عمليات الإعراب نقول اليوم: Je lis اللاتينية تعبر عن هذا بـ: Tu / lego legit / il lit (legis) lis وكذا Pas و Point (تستعملان اليوم بمطلق النفي)، وهما معمولان بهما في الأصل في سياق معين (Pas) من Je ne marche pas (لا أمشي خطوة)/من Point Je ne vois point (لا أرى نقطة) فيها النفي هو (ne) (لا) فقط، وقد يرى النفي إلى Pas و Point فأصبحتا نفياً يستعمل مع أي فعل لنفيه ولو لم يكن للرؤية أو المشي^(١٢).

ثالثاً-المفردات:

ويشمل:

١- طبيعة المفردات ومداها:

تغير اللغات من مفرداتها باستمرار، ولا تغيير من نظامها الصرفي و النحوي، هناك مشاكل عدة تتصل باللفظ، منها-١/ الاتفاق اللفظي vocer (سرقة و طيران)-٢/ الاتفاق في النطق (دون الرسم) Sceau دلو Sceau/ إمضاء Saut / وثب Sot أبله ٣ / الترادف، يقول الكاتب: «حينما نقول بأن لإحدى الكلمات أكثر من معنى واحد في وقت واحد، نكون ضحايا الانخداع إلى حد ما» ٤/ هناك ألفاظ غيرت من معناها نصاً، الثاني هو الأصح Arriver (في الأصل الوصول إلى الشاطئ Rive فصارت تدل على الوصول عموماً)^(١٣)، وقته اعتناق مذهب «لا دخل فيه للعنف» - غلو الباب «الأصل غلو الغرفة»، ثم يشرح الأساس الذي تتجمع وفقه الألفاظ في الذهن (دوال المعنى /دوال النسبة/ دوال الماهية/حب الأصوات.....). العقلية الشعبية تجمع بين الألفاظ، تبعاً للشكل الخارجي، مثل (contry dance)(رقص الريف)رقص إنجليزي دخل اسمه الفرنسية بصيغة contre dance (عكس الرقص)، وهي عبارة لا معنى لها (قلعة Saint vrain صارت: Sans venin بدون سم) فنسجت حولها أسطورة نشؤها هذا الاشتقاق.

* إن ما يعطي الكلمة قيمتها التعبيرية هو المزج بين المنطقية والانفعالية (المعنى والأصوات) Fleuve فيها تعبيرية.

* إن محاولة إحصاء المفردات، تنتهي بنا إلى عبث لا طائل من ورائه، وذلك بإتباع القياس^(١٤).

٢-كيف تغير الكلمات معانيها؟

الأنظمة اللغوية (نحوية وصرفية وصوتية) ثابتة، بينما تتبع المفردات الظروف.

واللفظية في تجردها، تجذب بها -غالباً- أخرى، تكون معاً (الأسرة الرئيسية)، مثلاً: لما تخصصت لفظة Habit (حالة أو هيئة) في معنى اللباس، تخصص بها الفعل Habiller (الوضع في هيئة) وصرنا نقول: Habillement الإلباس Déshabiller إزالة اللباس، وشبيه بهذا عليه التأقلم Polysémie. لفظة Bureau -مثلاً- مرت بالمعاني التالية: ١/ نوع من نسيج الصوف غليظ يسمى étoffe de bure. ٢/ قطعة الأثاث التي تغطي بهذا النسيج ٣/ الأثاث للكتابة، أيأ كان ٤/ الغرفة التي تحتوي على هذا الأثاث ٥/ الأعمال التي تعمل في هذه الغرفة ٦/ الأشخاص الذين يقومون بهذه الأعمال ٧/ أي: مجموعة من الأشخاص تدبر جمعية أو نحوها^(١٥).

١- التضييق (التخصيص)

٢- الاتساع (التعميم)

٣- الانتقال.

١- التخصيص: هو الغالب، فلو تكلم الراعي، أو الحوذي عن البهائم، كان المقصود بها في الحالة الأولى الأغنام، وفي الثانية الخيل^(١٦).

٢- التعميم: مثل وردة (تنطق على جنس الزهر كله في كثير من اللغات)، وهي ظاهرة تقع بصورة خاصة في أسماء النبات، والحيوان وأجزاء الجسم وفي الأمراض والألوان^(١٧).

٣- أما عملية الانتقال فتتكون -غالباً- من لغة إلى أخرى، داخل اللغة نفسها، وتنتقل الألفاظ بوساطة الأساطير كثيراً (الانتقال الداخلي يكون من معنى لآخر، مثلاً: كثرة الطيبة تؤدي إلى التحقير، لفظة Simple: بسيط تصبح للتحقير إذا وصف بها عقل إنسان مثلاً)، وكذا Chrétien: مسيحي، يصير Crétin: حقير^(١٨).

٣- كيف تغير الأفكار أسماءها:

قد تطول الكلمات القصيرة؛ للحفاظ على بقائها Abeille: نحلة - Soleil - Oreille (الواصلق فيها لغير المعنى فقط؛ للحفاظ عليها)، وقد تحافظ على الكلمات بضمها لبعضها Sauf (sain-متلازمان)، وكثيراً ما يبني اللفظ للمعنى تلو الآخر - واللغات تستعيض عن الكلمات التي تصبح غير لائقة (بول - قيء...)، أما لفظة (موت) فيحصى لها أكثر من عشرة تعابير - الجانب الاجتماعي له دور كبير في تغيير الدلالات؛ لأن تطور الحياة يؤدي إلى تطور في المعنى واللفظ، مثل على ذلك بلفظة (حصان) التي كانت قديماً تتنوع حسب الوظائف التي يقوم بها الحصان (حصان الحرب، وحصان الجري، والحرب، والركوب).

* تتنوع طرق إنشاء الكلمات، بالإضافة إلى الاشتقاق والتركيب وتأثير السلطان، هناك أسماء تأتي تسمية للشيء باسم مخترعه أو صانعه أو المروج أو بانه، أو عن طريق الاستعارة، خاصة الاختراعات التي تنتقل بتسميتها. وقد كانت اللاتينية وما تزال منبعاً لكثير من المفردات، ثم يختم المؤلف مبحثه هذا بهذا التساؤل: «هل القدرة على ابتداع الكلمات ليست إلا نوعاً من الخداع، وهذه النتيجة تؤدي بنا إلى القاعدة اللغوية الكبرى التي تقول: إن اللغات تسير على تحرير العناصر الموجودة على الخلو»^(١٩).



رابعاً- تكون اللغات:

ويشمل:

١- اللغة واللغات:

إن تقسيم اللغة إلى عناصر ثلاثة، وهي الأصوات والصيغ النحوية والكلمات، ما هو إلا تقسيم اصطناعي محض؛ لأن هذه العناصر مرتبطة بعضها ببعض، وتنصهر كلها في تلك الوحدة التي هي اللغة نفسها، كما أن اللغة واحدة وعديدة في آن واحد، فهي واحدة لدى كل الشعوب، وهي متعددة بتعدد جميع الأفراد الذين يتكلمونها؛ وذلك لأن كل فرد يدخل في اللغة جزءاً من التجديد، يكون خاصاً به، مما يجعل ثمة فرقاً بين اللغة (langage) واللغات، فأما اللغة فهي مجموعة الإجراءات الفيسيولوجية والسيكولوجية التي في حوزة الإنسان؛ لتمكنه من الكلام، وأما اللغات أو الألسن^(٢٠) (langues) فهي استعمال هذه الإجراءات بصورة عملية. كما أشار المؤلف إلى فكرة الربط بين اللغة والجنس، واستبعد وجود روابط بينهما، حيث لا ينبغي الخلط بين المميزات الجنسية المختلفة وبين النظم من لغة ودين وثقافة، كما بين أن السعي إلى معرفة عقلية الشعب من خصائص لغته هو مشروع فاشل؛ لأن المفردات نفسها لا تعكس العقلية إلا في صورة جزئية^(٢١).

٢- اللهجات واللغات الخاصة:

يبدأ المؤلف هذا الفصل بقوله: إن أي لغة من اللغات، يمكن تحديدها من الوجهة المكانية بمقابلتها بلغات من فصيلة مختلفة، فحدود الفرنسية -مثلاً- تعرف في الأماكن التي ترتطم فيها بالألمانية، ويمكن أن تكون هناك حدود مكانية في اللغة بين قرية وقرية، بل داخل القرية نفسها، فاللغة الفرنسية أو الألمانية أو الإيطالية كلها لغات، يتعارض بعضها مع بعض، ولكن الصعوبة تكمن في محاولة رسم حدود بين الفرنسية والبروفنسالية، أو بين الألمانية العليا والألمانية السفلى؛ لأنها لغات تنبعث من أصل واحد، فرقت بينها ظروف تاريخية، كما أن الصعوبة تعظم إذا أراد الباحثون وضع حدود بين اللهجات التي في داخل مجال لغوي واحد. وقد رجع المؤلف إلى إحدى الخرائط اللغوية لاستيضاحها، فأطلس فرنسا اللغوي يعطي عن كل حالة بعينها حدوداً مختلفة، ويؤكد وجود فروق كبيرة بين اللهجات من حيث الصوت، والنحو والمفردات، كما عرّف المؤلف باللغة الخاصة التي لا يستعملها إلا جماعات من الأفراد وجدوا في ظروف خاصة، ومثال ذلك (المحضر) أو القاضي، فهما موظفان يستعملان لغة بعيدة جداً عن اللغة الجارية، هي اللغة القانونية، ويطلق على اللغة الخاصة أيضاً مصطلح (العامية الخاصة) argot، ويوجد من العاميات الخاصة بقدر ما يوجد من جماعات متخصصة، مثل: عامية التلاميذ الخاصة، وعامية الثكنات الخاصة وغيرها^(٢٢).

٣- اللغات المشتركة:

في بداية هذا الفصل، يميز المؤلف بين اللهجات واللغات المشتركة، ويرى أن التبادل الكلامي الذي يحدث باستمرار بين أعضاء مجموعة اجتماعية واحدة، يؤدي إلى توحيد اللغة، ومن هنا تنشأ اللهجات، وكذلك اللغات المشتركة التي تسير جنباً إلى جنب مع اللهجات، ومع ذلك هناك اختلاف في تكوّن كل منهما، ولا يمكن تحديد اللهجات إلا على وجه التقريب؛ لأن عوامل سياسية واقتصادية تتحكم فيها، ومع ذلك فهي كيان لغوي^(٢٣).

أما اللغة المشتركة فالظروف الخارجية هي التي تحددها، وتسهم في انتشارها: «فالمدينة وحدها هي التي تستطيع أن تنشر اللغة بين كتل عظيمة من البشر» والقول لربنان، ولا تتفكك اللغة المشتركة إلا إذا تراخت العرى الاجتماعية التي كانت تمسكها. وقد بين المؤلف -أمثلة من التاريخ- الأسباب التي تبعث على نشوء اللغة المشتركة وازدهارها أو ذبولها، وهو يرى أنها تقاوم التغير أزماناً طويلة؛ بفضل الظروف السياسية، وقوة المدرسة والإدارة، ولعل الكتابة هي خير حارس لها^(٢٤).

٤- احتكاك اللغات واختلاطها:

إن الأثر الذي يقع على لغة ما من لغات مجاورة لها، كثيراً ما يلعب دوراً مهماً في التطور اللغوي؛ لأن احتكاك اللغات ضرورة تاريخية، واحتكاك اللغة، يؤدي حتماً إلى تداخلها، فقد كانت شبه جزيرة البلقان في كل عصورها وما تزال حتى الآن ملتقى لكثير من اللغات، ومن الأجناس والجنسيات والأديان.

وقد بين المؤلف الأثر الذي يمكن أن تحدثه لغة مشتركة، تمثل مدنية منظمة تنظيماً قوياً على مجموعة من اللهجات المحلية التي لا وحدة لها، ولا تماسك بينها، ومثل لذلك باللغتين البريطانية والفرنسية في مقاطعة بريطانيا، حيث إن الفرنسية قد توغلت في كل اللهجات البريطانية؛ لأن الآداب والدين قد ملأ البريطانية بالكلمات الفرنسية، وذلك منذ نهاية القرن الخامس عشر الميلادي. وقد لاحظ المؤلف أن هناك لغات مختلفة أصلاً ومتجاورة جغرافياً، تشترك في خصائص صوتية، وكذلك في النظام الصرفي، فهي لغات مختلطة، تنتج عن حاجة الأفراد إلى إيجاد وسيلة عاجلة للتفاهم، تدفعهم إلى القيام بتوضيحية مشتركة، تتمثل في أن يبعد كل فريق من لغته ما هو خاص بها وحدها، وألا يبقى إلا السمات العامة التي تشاركها فيها اللغات المجاورة^(٢٥).

٥- القرابة اللغوية والمنهج المقارن:

وضّح المؤلف مفهوم القرابة اللغوية، وإمكانية وقوع اللبس بينها وبين التابع، أو التوالد بين اللغات، فالتتابع هو استمرار تاريخي، يكوّن القرابة بين لغتين مثل ما حدث لللاتينية والفرنسية، ومن وجهة وضعية، تنقسم أي لغة من اللغات التي يتكلمها أصحابها في صورة واحدة، لا اختلاف فيها إلى عدد من مجاميع اللهجات، فيقال حينئذ أنها ترتبط بصلة القرابة اللغوية التي تضمها دون تمييز، فالبيكاردية والبواتية والنورماندية كلها



قريبة بعضها من بعض، وقريبة أيضا للفرنسية.

ثم أشار المؤلف إلى المنهج المقارن الذي يعدّ امتداداً للمنهج التاريخي في أعماق الماضي السحيق، ويُنحصر في نقل منهج التفكير الذي يطلق على العهود التاريخية إلى عهود لا يملك الباحثون عنها أية وثيقة عمّا قبل اللاتينية، وقد بيّن قيمة المنهج المقارن في تكوين الأسر اللغوية، وإقامة الروابط التاريخية التي تجمع بينها، ويوضح تفاصيل اللغات الثابتة بالوثائق، وأظهر نتيجة لنحو اللغات الهندية الأوروبية المقارن، تنحصر في تحديد صلات القرابة بين هذه اللغات. وبمقارنة الأصوات والصيغ، تتجلى ضروب التجديد الخاصة بكل لغة مقابلة البقايا الباقية من حالة قديمة^(٢٦).

خامساً- الكتابة:

ويشمل:

١- أصل الكتابة وتطورها:

إذا كانت مسألة أصل اللغة غير محسومة، فإن الأمر مختلف في مسألة أصل الكتابة؛ لأن في وسع الباحث الإحاطة والإلمام بها في مجموعها؛ وذلك لأن أصل الكتابة أقرب من حيث الزمن، وقد بدأ الإنسان بكتابة الأفكار قبل أن يكتب الكلمات؛ لأن الصورة استعملت في أول الأمر علامة للأشياء، وفكرة البدائي عن العلامة، تستبعد كل إمكان لكتابة ككتابتنا؛ لأن كتابتنا تقوم على مبدأ عقلي، فتاريخ نشوء الكتابة، يفترض إذن كون العقلية المعقولة قد تخلّصت من العقلية الغيبية، وهذا لا يقع دفعة واحدة.

وقد أشار المؤلف إلى أنه في متناول العقل وسائل متنوعة للترجمة عن التفكير، فلدیه الإشارة والصوت، ثم خلق الصورة بعد ذلك، سمحت له هذه الوسائل باستعمال العلامات الاصطلاحية التي كانت تنطق من قبل، وبعدها صارت العلامة التي تمثل الشيء علامة للصوت الذي يعبر عن هذا الشيء، وبهذا نشأت الكتابة الصوتية.

ونظراً إلى اشتراك علامات عدّة في التعبير عن صوت واحد، وحدثت الحيرة في اختيار الأفكار، تمّ ابتكار نظام المفاتيح التي هي العلامات التكميلية التي تضاف إلى الصورة الصوتية لتعيين معناها.

وقد اخترعت الكتابة المسمارية والهيروغليفية من أجل لغات تصريفية؛ لذلك لم تنجح فيها إلا بقدر ضئيل، أمّا الأبجدية الفينيقية، فإن البعض يعدها صورة مشوهة من الكتابة الهيروغليفية.

وتعدّ الأبجدية الحرفية آخر مرحلة في سبيل استكمال الكتابة، وقد أدت إليها الحاجة إلى رقم الحركات دون اضطرار إلى زيادة العلامات التي كانت تكوّن الأبجدية المقطعية^(٢٧).

وهو ما يؤكّد العلاقات البنوية والمنطقية والتاريخية بين أربعة أنظمة كتابية مختلفة، مرت بها الإنسانية، وهي^(٢٨):

١- الإيديوغرافيا، أي: الكتابة بالفكرة: (وفيها يدل الرمز الواحد على عبارة كاملة، أو

جملة كاملة.

٢- اللوغوغرافيا، أو الكتابة الصورية)، أي: الكتابة بالكلمة (يشير الرمز الواحد إلى كلمة واحدة).

٣- الكتابة المقطعية (الصوت الصائت، يندرج ضمناً في الصوت الصامت)، وتتركب الكلمة فيها من عدة مقاطع.

٤- الكتابة الأبجدية (الكتابة الصوتية الكاملة) لكل رمز فيها صوت خاص، وفيها بدون الصوامت والصوائت

٢- اللغة المكتوبة والرسم:

أحسّ بنو الإنسان بأهمية اللغة المكتوبة في كل العصور، ورأوا فيها إجراء غريباً، أثار انتباههم بخصائصه المخفية، وكانت الكتابة بالنسبة إليهم علماً، والعلم قد أثار دائماً خوف البشر، وقد كانوا يعدّون الكتابة طريقة من طرف السحر، ومع مرور الزمن، تجرّدت الكتابة من كل صفة سحرية.

وأكد المؤلف أنّ اختلاف اللغة المكتوبة عن اللغة المتكلمة واضح، وهما لا يختلطان أبداً، فلا يكتب الناس كما يتكلمون، بل إنهم يكتبون كما يكتب غيرهم، واللغة المكتوبة هي الطابع المميز للغات المشتركة التي تدخل في نزاع دائم مع اللغة المتكلمة؛ ولأن اللغة المشتركة تعتمد في مقاومتها على الكتابة أولاً وقبل كل شيء.

ثم بيّن أن السبب الأساسي لأزمات الرسم، يتمثل في استحالة مسايرة الرسم لحركة اللغة، وذلك في نفس الوقت خير شهادة على اختلاف اللغة المكتوبة عن اللغة المتكلمة، فاللغة المتكلمة، تتطور دون توقف، أما اللغة المكتوبة فمحفوظة بطبعها. وقد أشار المؤلف إلى إمكانية إصلاح الرسم؛ للعمل على استبعاد حصول تعادل تام بينهما^(٢٩).

الخاتمة - تقدّم اللغة:

تضمّنت الخاتمة النقاط التالية:

- أشار المؤلف إلى أنّ الكتابة تقدّم مثلاً فائقاً على تلك الأدوات التي ابتدعها الإنسان، والتي تتّم مع الزّمن جميع وجوه التّمام التي تستلزم الاستعمال، أو يُوحى بها، فبين العلامات اللغوية التي كانت تحفر بالأمس على الأحجار، وبين الحروف التي تطبع اليوم على الورق، فرق شاسع لا ينحصر في الناحية المادية وحدها.
- نبّه المؤلف إلى ضرورة تحديد معنى (تقدّم اللغة)، إذ إنّ العادة قد جرت وقتاً طويلاً على عدّ معنى التّقدم في الأدب ديناً ومذهباً، فكان الناس لا يرون في تطور الأنواع الأدبية Genres littéraires إلا صعوداً نحو الكمال أو انحداراً إلى الانحلال، وقد نقلت هذه الفكرة إلى الدراسة اللغوية، متخيّلين أنه يوجد في تاريخ الإغريقية واللاتينية نقطة كمال، وصلت إليها هاتان اللغتان بعد مجهودات طويلة، ومن بعدها سارتا في طريق الاضمحلال.



- يجب التسليم بأن التغير في اللغة أمر حتمي، وكل تجديد لغوي لا يمكن أن يكون إلا ضئيلاً، إذ لا يوجد في الميدان اللغوي كسب دائم، يوقر للغة التي تحصل عليه ثراء نهائياً، فالربح المكتسب عرض زائل في كل الأحوال وكثيراً ما تقابله خسائر من ناحية أخرى.
- التطور اللغوي يعتمد اعتماداً وثيقاً على الظروف التاريخية، فبين التطور اللغوي والظروف الاجتماعية التي تتطور فيها اللغة صلة وثيقة، إذ إن تطور المجتمع مرتبط بتطور اللغة.
- تتطور اللغات بفضل ازدياد انتشارها في الخارج، وبازدياد عدد الناس الذين يتكلمونها، وهذا ما يسهم في تغيرها السريع، فإذا ما قارنا لهجة موطن أصلي بلهجة مستعمراته، نجد أنها فقدت بعض القواعد النحوية الدقيقة، ومن جهة أخرى، نرى أن حمل اللغة بعيداً عن موطنها، يساعد الاتجاهات الكامنة فيها على التفتح بصورة أسرع وأكمل مما لو بقيت في مكانها.
- تعد اللغة بمثابة انعكاس للضمير البشري، وهي التي تعرف بصورة النفس التي تحملها.
- التقدم اللغوي المطلق، لا سبيل إليه، ففي تاريخ اللغات ترى تقدماً نسبياً، وتكون حين تتلاءم اللغة وحاجات المتكلمين بها على خير وجه، وإن صفات لغة من اللغات، تظل قائمة طالما احتفظ أهلها بعاداتهم نفسها في التفكير، فاللغة تمد جذورها في أعماق الضمير الفردي، وتستمد قوتها منه، كما أن الضمير الفردي هو جزء من الضمير الجمعي، وعليه فتطور اللغات ليس إلا مظهراً من مظاهر تطور الجماعات^(٣٠).

الحواشي:

(1) Bachelery Édouard. Joseph Vendryes (1875-1960). In: École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques. Annuaire 1961-1962. 1961. pp. 19-29.

(٢) الصَوْتُ في عرف ابن جني: مذكَر وهو الجَرْسُ. فأما قوله:

يا أيها الرَّاكِبُ المَرْجِيُّ مَطِيئَتَهُ سائلُ بني أسَدٍ هذه الصَّوْتُ

فإنه أنش على معنى الصَّيْحَةِ. أما صَاتَ صَوْتاً وصَوَّتَ به تصويئاً في مفهوم صاحب العين، فَنَازِلَتْ ودَعَوَتْ وصَحَّتْ. ينظر: ابن سيده، أبو الحسن علي: المخصص، دط (القاهرة، بولاق: المطبعة الأميرية، ١٣١٧هـ-١٣٢١هـ)، ١٣٠/٢-١٣١. باب (شدة الصوت ويُعد دُهايه وما يعمه)، وقطرب، أبو علي محمد بن المستنير: الفرق، تحقيق ودراسة صبيح التميمي ومحمد علي الرديني، ط٢ (بيروت: مؤسسة الأشرف للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٥م)، ص١٧٥، (باب الأصوات)، وينظر: الفراهيدي، الخليل بن أحمد: العين، تحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي (بغداد: دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠م)، ١٤٦/٧، مادة (صوت).

(٣) ينظر: فندريس، جوزيف: اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، ومحمد قصاص (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ١٩٥٠م)، ص٤٣-٦١.

(٤) ينظر: السابق، ص٦٢-٨٢.

(٥) ينظر: دي سوسور، فردينان: علم اللغة العام، ترجمة يونيل يوسف عزيز (بغداد: دار آفاق عربية، ١٩٨٥م)، ص١٦٧.

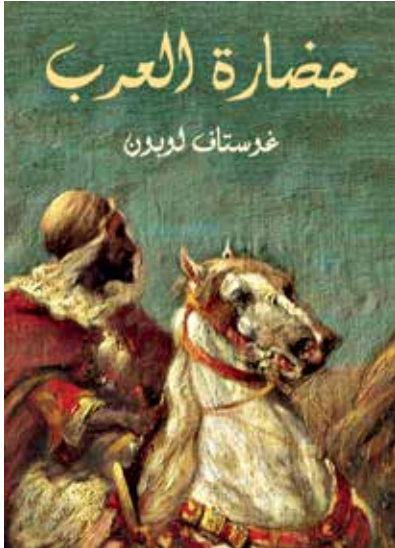
(٦) ينظر: اللغة، ص٨٣-١٠٣.

- (٧) ينظر: السابق، ص ١٠٤-١٢٤.
- (٨) ينظر: برجشتراسر، ج: التطور النحوي للغة العربية- محاضرات جمعها رمضان عبد التواب، ط٣ (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٧م)، ص ١٤٦.
- (٩) ينظر: اللغة، ص ١٢٥-١٥٥.
- (١٠) ينظر: السابق، ص ١٥٥-١٨١.
- (١١) ينظر: نفسه، ص ١٨٢-٢٠٢.
- (١٢) ينظر: نفسه، ص ٢٠٣-٢٢٤.
- (١٣) ينظر: أولمان، ستيفن: دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، ط١٢ (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دت)، ص ١٩٠، وأنيس، إبراهيم: دلالة الألفاظ، ط٢ (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٢م)، ص ١٥٥-١٥٦.
- (١٤) ينظر: السابق، ص ٢٢٥-٢٤٥.
- (١٥) ينظر: وافي، علي عبد الواحد: علم اللغة، ط٩ (القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م)، ص ٣١٥.
- (١٦) ومن الأمثلة التي جاءت في كتاب (تنقيف اللسان وتنقيح الجنان) من هذا النوع: قصرُ العامّة (الإشكاف) أو (الأسكف) أو (الأسكوف) على الخَزَاز مع أنّه في لغة العرب لفظ شامل لكل صانع عند العرب. ينظر: ابن مكي الصّقّي، أبو حفص عمر بن خلف: تنقيف اللسان وتنقيح الجنان، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م)، ص ١٧٣، و غلام ثعلب، أبو عمر بن عبد الرحمن الزاهد: فائت الفصيح، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، ط٢ (القاهرة: مطبعة السعادة، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م)، ص ٥. ومثل هذا الضرب من التضيق يكون عند الخروج من معنى عام إلى معنى خاص، مثل: (Traire) التي دلت في الأصل على معنى (الجلب) عامّة (Tirer)، ثم خصّصت دلالتها في (الخلب) أي جلب الحليب من ضرع الحيوان.. Christian Bylon-Xavier Mignot. Sémantique du Langage-Initiation-, p٢١٥.
- (١٧) هناك اتساع عند الخروج من معنى خاص إلى معنى عام مثل: (Boucher) الدّالّة على (جزار تيس الماعز) يشمل معناه بعد ذلك (Marchand de viande en général) أي (بائع اللحم بوجه عام).
- Christian Bylon-Xavier Mignot. Sémantique du Langage-Initiation-éditions Nathan, Paris, 1995, p215.
- (١٨) ينظر: اللغة، ص ٢٤٦-٢٧٠.
- (١٩) ينظر: السابق، ص ٢٧١-٢٩٤.
- (٢٠) اللّسانُ واللّسنُ: اللغة. يُقال: لكل قوم لسنٌ، أي لغة. ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون (بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٩م)، ٢٤٧/٥، مادة (لسن). واللسان في الفرنسية بالمعنى نفسه، غير أن اللسان بمعنى اللغة يحدّ من باب الاستعمال المجازي المتفرّع عن دلالاته الحقيقية، بمعنى العضو المعروف في الفم، سواء في ذلك العربية والفرنسية، والأمر لا يختلف في الإنجليزية بالنسبة لكلمة (tongue). شاهين، عبد الصبور: في علم اللغة العام، ط٦ (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م)، ص ٢٣.
- (٢١) ينظر: اللغة، ص ٢٩٥-٣٠٨.
- (٢٢) ينظر: السابق، ص ٣٠٩-٣٢٥.
- (٢٣) ينظر: أنيس، إبراهيم: مستقبل اللغة العربية المشتركة (القاهرة: معهد الدراسات العربية، ١٩٦٠م)، ص ٣.
- (٢٤) ينظر: اللغة، ص ٣٢٦-٣٤٧، وأنيس، إبراهيم: في اللهجات العربية (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٥م)، ص ١٧-١٨.
- (٢٥) ينظر: اللغة، ص ٣٤٨-٣٦٦.
- (٢٦) ينظر: السابق، ص ٣٦٧-٣٧٩.
- (٢٧) ينظر: نفسه، ص ٣٨٤-٤١٦.
- (٢٨) فريدرش، يوهانس: تاريخ الكتابة، ترجمة سليمان أحمد الضاهر، ط١ (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٣م)، مقدمة الترجمة، ص ١٠.
- (٢٩) ينظر: اللغة، ص ٤١٧-٤١٦.
- (٣٠) ينظر: نفسه، ص ٤١٧-٤٤٤.



مصادر قوة العرب في رأي (غوستاف لوبون)

د. حفيظ اسليماني - المغرب



لقد أبدع غوستاف لوبون في كتابه (حضارة العرب) في الحديث عن هذه الحضارة العريقة؛ لما لها من أهمية لا يمكن لأي أحد إنكارها، على مستوى كل المجالات، بل إنها حضارة فاقت كل الحضارات، وقد اعترف بذلك في مقدمة الكتاب بقوله: إن حضارتهم من الحضارات التي اطلعت عليها في رحلاتي الكثيرة أحسن مما اطلعت على غيرها من الحضارات التي كُمل دورها، وتجلى فيها مختلف العوامل التي أوضحنا سرّها في ذلك الكتاب، وهي من الحضارات التي نرى الاطلاع على تاريخها مفيداً إلى الغاية، وهو أقل ما عرفه الناس. والكتاب كله قيم؛ لما حواه من أفكار.

وسأحاول في هذا المقال التركيز على جزئية مهمة في الكتاب، وهي حديث لوبون عن مصادر قوة العرب، من خلال حديثه عن سيدنا محمد -صلى الله عليه وسلم- ثم القرآن الكريم، وأخيراً الفتوحات.

- محمد (صلى الله عليه وسلم): يقول غوستاف لوبون، متحدثاً عن معانات سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم: «ولم يُنذر محمد، في السنين الثلاث الأولى من بعثته، غير عشيرته الأقربين الذين كانوا -على العموم- من ذوي النفوذ والوجاهة؛ بسبب مقامهم وأعمارهم، فلما اطمأن إلى جوارهم؛ جهرَ بدعوته، وأخذ يحمل على الإشرار الذي كان مركزه في

بيت آلهة جزيرة العرب المقدس (الكعبة). ولم يُكتب له التوفيق في بدء الأمر، وكان الناس يسخرون منه، ولكن سخرية سدنة الكعبة، قريش، لم تلبث أن انقلبت إلى غضبٍ على محمد، وتهديد له ولمن والاه بالقتل»^(١)، إلا أنه رغم هذا الأمر فإنه صلى الله عليه وسلم- يضيف لوبون: «لم يُقل ذلك من عزم محمد، وقد قال -كما ذكر أبو الفداء-: لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في شمالي ما تركت هذا الأمر»^(٢). بعد ذلك تيسرت الأمور لخير البشرية، يقول غوستاف: «ولم يلبث الأمر أن تبدّل، ولم يلبث الزمن أن تيسّم لمحمد بعد عيوس، فقد اغتنم محمد موسم الحج، ودعا إلى دينه أناساً من اليمن، كانوا ينظرون إلى مكة بعين الغيرة، وكانوا ينتظرون -كما شاع بينهم- ظهور نبيٍّ، وقد استهوهم حديثُ النبي، واعتقدوا أنه هو النبي المنتظر، وقد حدّثوا بذلك أهل يثرب التي كانت تأكلها الغيرة من مكة أيضاً، وقد جاءه من هؤلاء رجالٌ كثيرٌ؛ ليستمعوا إلى دينه البسيط الواضح، فلم يطلب منهم غير الإيمان بالله واحد وبالأخرة- حيث يجازى الأشرار ويكافأ الأبرار - وغير إطاعة أمر الله، والصلاة صباح مساء مع الطهارة بالوضوء والتحلّي بجميع الفضائل، والإقرار بأن محمداً رسول الله وإطاعته، وقد أخذ هذا الدين بمجامع قلوبهم؛ فأمنوا به وصدّقوه وبايعوه، ثم انصرفوا للدعوة إلى دينه»^(٣).

وقد استطاع -صلى الله عليه وسلم- جمع العرب وجعلهم أمة واحدة، يقول لوبون: «وجمع محمد قبل وفاته كلمة العرب، وخلق منهم أمةً واحدة، خاضعة لدين واحد، مطيعةٌ لرعيم واحد؛ فكانت في ذلك آيته الكبرى»^(٤).

ليختم لوبون بشهادة في حق خير البشرية -عليه الصلاة والسلام- بقوله: «وإذا ما قيسَت قيمة الرجال بجليل أعمالهم، كان محمد من أعظم من عرفهم التاريخ، وأخذ بعض علماء الغرب يُنصفون محمداً، مع أن التعصب الديني أعمى بصائر مؤرخين كثيرين عن الاعتراف بفضله، قال العلامة بارتلمي سنت هيلر: «كان محمد أكثر عرب زمانه ذكاءً، وأشدّهم تدبّيراً، وأعظمهم رافةً، ونال محمد سلطانه الكبير؛ بفضل تفوقه عليهم. ونَعُدّ دينه الذي دعا الناس إلى اعتقاده جزيل النعم على جميع الشعوب التي اعتنقته»^(٥).

- القرآن: من حديثه عن سيدنا -محمد صلى الله عليه وسلم- إلى حديثه عن الكتاب المنزل عليه، يقول لوبون معترفاً: «نعتزف بأن في القرآن آيات موزونة، رائعة، لم يسبقه إليها كتاب ديني آخر»^(٦). وعن بساطة ديننا الحنيف، يقول: «والدين الذي دعا النبي إليه الناس سهل جداً، وقد عرّفه محمد بالكلمات القليلة الآتية، حين أتاه جبريل بزيّ العرب، وسأله عنه، وهي: أن تشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله، وتقيم الصلاة، وتؤتي الزكاة، وتصوم رمضان، وتحجّ البيت لمن استطاع إليه سبيلاً. وهذا التعريف الذي قبله جبريل تأمُّ كما هو واضح»^(٧).

ومصدر بساطة وسهولة الإسلام، ترجع إلى التوحيد، يقول غوستاف: «وُثِّقَتْ سهولة الإسلام العظيمة من التوحيد المحض، وفي هذه السهولة سرُّ قوة الإسلام. والإسلام،



وإدراكه سهلاً، خالٍ مما نراه في الأديان الأخرى ويأباه الذوق السليم -غالباً- من المتناقضات والغوامض، ولا شيء أكثر وضوحاً وأقل غموضاً من أصول الإسلام القائلة بوجود إله واحد، وبمسالواة جميع الناس أمام الله، وببضعة فروض، يدخل الجنة من يقوم بها، ويدخل النار من يعرض عنها، وإنك إذا ما اجتمعت بأي مسلم من أية طبقة، رأيته يعرف ما يجب عليه أن يعتقد، ويسرد لك أصول الإسلام في بضع كلمات بسهولة، وهو بذلك على عكس النصراني الذي لا يستطيع حديثاً عن التثليث والاستحالة وما ماثلهما من الغوامض من غير أن يكون من علماء اللاهوت الواقفين على دقائق الجدل»^(٨).

ولعل هذه البساطة وغيرها، كانت سبب انتشار الإسلام بسرعة، يقول غوستاف: «وساعد وضوح الإسلام البالغ، وما أَمَرَ به من العدل والإحسان كلَّ المساعدة على انتشاره في العالم، وتُفسَّر بهذه المزايا سبب اعتناق كثير من الشعوب النصرانية للإسلام، كالمصريين الذين كانوا نصارى أيام حكم قياصرة القسطنطينية، فأصبحوا مسلمين حين عرفوا أصول الإسلام، كما تُفسر السبب في عدم تنصُّر أية أمة بعد أن رضيت بالإسلام ديناً، سواء كانت هذه الأمة غالبية أم مغلوبة»^(٩).

يضيف -أيضاً- معترفاً بمدى ملاءمة الإسلام لاكتشافات العلم قائلاً: «والإسلام من أكثر الديانات ملاءمة لاكتشافات العلم، ومن أعظمها تهذيباً للنفوس، وحملاً على العدل والإحسان والتسامح، والبُذْهِيَّة، وإن فاقت جميع الأديان السامية فلسفةً، تراها مضطرة أن تتحول تحولاً تاماً؛ لتستمرئها الجموع، وهي لا شك، دون الإسلام في شكلها المعدَّل هذا»^(١٠).

كما رد غوستاف على شبهة مشهورة، تروجها الكتابات الغربية المغرضة، وهي انتشار القرآن بالسيف، يقول لوبون عن ذلك: «ولم ينتشر القرآن بالسيف إذن، بل انتشر بالدعوة وحدها، وبالدعوة وحدها، اعتنقته الشعوب التي قهرت العرب مؤخرًا، كالترك والمغول، وبلغ القرآن من الانتشار في الهند، التي لم يكن العرب فيها غير عابري سبيل، ما زاد معه عدد المسلمين على خمسين مليون نفس فيها، ويزيد عدد مسلمي الهند يوماً فيوماً مع أن الإنكليز، الذين هم سادة الهند في الوقت الحاضر، يجهِّزون البعثات التبشيرية، ويرسلونها تباعاً إلى الهند؛ لتنصير مسلميها على غير جدوى»^(١١).

الفتوح: نأتى الآن إلى قضية الفتوحات التي أثَّرت حولها كثير من الشبهات، لنقرأ ما يقوله غوستاف لوبون، مبيناً مَنَّة الإسلام على الشعوب، يقول: «ولم يلبَث الإسلام أن منَّ على جميع الشعوب التي خضعت لسلطانه مثل ما منَّت به عظمه رومة على الرومان، فمنح تلك الشعوب مصالحَ مشتركة، وآمالاً مشتركة، موجَّهاً بذلك جهودها نحو غرض واحد، مع أنها كانت ذات مصالح مختلفة قبل ذلك»^(١٢).

وقد أعطى غوستاف لوبون نموذج عمر بن الخطاب، يقول: «ويُثبِت لنا سلوك أمير المؤمنين عمر بن الخطاب في مدينة القدس مقدار الرفق العظيم الذي كان يعامل به العربُ الفاتحون الأمم المغلوبة، والذي ناقضه ما اقترفه الصليبيون في القدس بعد بضعة قرون

مناقضة تامة، فلم يُرد عمر أن يدخل مدينة القدس معه غير عدد قليل من أصحابه، وطلب من البطريرك صفرونيوس أن يرافقه في زيارته لجميع الأماكن المقدسة، وأعطى الأهلين الأمان، وقطع لهم عهداً باحترام كنائسهم وأموالهم، وبتحريم العبادة على المسلمين في بيعةهم»^(١٣).

يضيف غوستاف مقارنا بين الفتوح العربية وغيرها بالقول: «وللفتوح العربية طابع خاص، لا تجد مثله لدى الفاتحين الذين جاؤوا بعد العرب، وبيان ذلك أن البرابرة الذين استولوا على العالم الروماني والترك وغيرهم، وإن استطاعوا أن يقيموا دولاً عظيمة، لم يؤسسوا حضارة، وكانت غاية جهودهم أن يستفيدوا بمشقة من حضارة الأمم التي قهروها، وعكس ذلك أمر العرب الذين أنشؤوا بسرعة حضارة جديدة، كثيرة الاختلاف عن الحضارات التي ظهرت قبلها، والذين تمكنوا من اجتذاب أمم كثيرة إلى دينهم ولغتهم، فضلاً عن حضارتهم الجديدة، واتصلت بالعرب أمم قديمة، كشعوب مصر والهنود، واعتنقت معتقدات العرب وعاداتهم وطبائعهم وفن عمارتهم»^(١٤).

هذه في فتوح العرب، فتوح المنة، فتوح احترام المقدسات، فتوح بهذه الصيغة والطريقة؛ جعلت الأمم تتجذب إلى الإسلام وحضارته.

هكذا، يكون غوستاف لوبون قد نطق بالحق وهو يتكلم عن أهم القضايا الجوهرية، شخصية خير البشرية محمد -صلى الله عليه وسلم- ثم القرآن الكريم، وأخيراً فتوح العرب. وما أحوجنا اليوم إلى تذكير الآخر المختلف عنا عقدياً بمثل هذه الكتابات المنصفة؛ لنسد الباب عن مثيري الشبهات المغرضة في حق ديننا وحامل رسالته، فهل نحن فاعلون؟

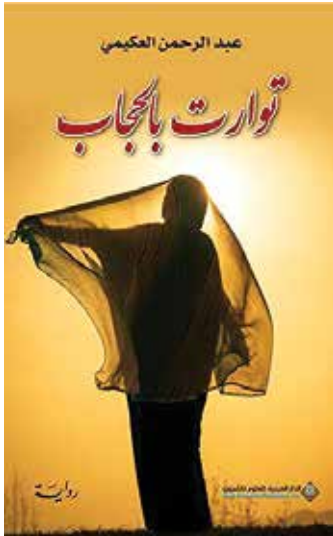
الحواشي:

- (١) لوبون، غوستاف: حضارة العرب (كتاب إلكتروني)، ترجمة عادل زعير (مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٣م)، ص ١٠٩.
- (٢) السابق، ص ١٠٩.
- (٣) نفسه، ص ١١٠.
- (٤) نفسه، ص ١١٩.
- (٥) نفسه، ص ١٢٠.
- (٦) نفسه، ص ١٢١.
- (٧) نفسه، ص ١٢٢.
- (٨) نفسه، ص ١٣٢.
- (٩) نفسه، الصفحة نفسها.
- (١٠) نفسه، الصفحة نفسها.
- (١١) نفسه، ص ٤٣١-٥٣١.
- (١٢) نفسه، ص ١٤١.
- (١٣) نفسه، ص ٣٤١.
- (١٤) نفسه، ص ٤٤١-٥٤١.



حوار مع الروائي عبدالرحمن العكيمي عن روايته (توارت بالحجاب)

حوار: أحلام حادي - السعودية



من متابعتي للرواية السعودية المعاصرة، لاحظت أنها تنفتح انفتاحاً واسعاً على الحقول العلمية والمعرفية المتنوعة، وتكتنز بـ «حمولة علمية ومعرفية كثيفة»، تدل على تطور وعي مبدعيها الجمالي، وتنوع رؤاهم الفلسفية في بناء الرواية فكرياً وتقنياً.

في (زيارة سجي) مثلاً، توظف أميمة الخميس توظيفاً حاذقاً بعض القوانين والمفاهيم المستمدة من علم الطاقة (قانون الجذب، الشفرة الكونية)، وفي (أقدار البلدة الطيبة) لعبد الله الوصالي، تعتمد الحقائق العلمية المطلقة وبعض النظريات النفسية والاجتماعية في تفسير الأحداث وسلوك بعض الشخصيات المرضي.

وتنفتح رواية عبدالرحمن العكيمي (توارت بالحجاب) على فكر الكاتب العراقي عبدالرزاق الجبران، المبتوث في كتبه التي سعى فيها لتأسيس (وجودية إسلامية)، تحرر الدين من سلطة رجال الدين أو من يسميهم (الكهنوت)، فخطيبة بطل الرواية، تقرأ كتب الجبران، وتتشهد في حوارها معه بمقولة تطعن في رجال الدين وتسخر من لحاهم (ص ١٢٥-١٢٦).

وفي كتابي (قراءات وحوارات نقدية) بيان تفصيلي لذلك الانفتاح المعرفي، تؤيده شهادات الكُتّاب في حواراتي المنشورة على مدى أكثر من عشرة أعوام. وأتابع هنا تلك السلسلة بحواري مع الروائي عبدالرحمن العكيمي عن روايته الثانية (توارت بالحجاب)،

حوار مع الروائي عبدالرحمن العكيمي عن روايته (توارت بالحجاب)

الصادرة عن الدار العربية للعلوم - ناشرون:

١- يُصرِّح بعض الروائيين السعوديين بأنهم يقرؤون عادة بكثافة في حقول معرفية معينة قبل الشروع في كتابتهم الرواية؛ لتأسيس قاعدة صلبة لطرهم الفكري، ونشداً للحقيقة (أميمة الخميس، عبدالله الوصالي) ، فهل سلكَ نهجهم قبل كتابتك (توارت بالحجاب)؟ فهي تعكس تأثراً بفكر الكاتب العراقي عبدالرزاق الجبران خاصة في كتابه (لصوص الله)، المذكور في حوار الشخصيات.

القراءة للكاتب -أي كاتب- تبدو مهمة جداً؛ فهي تفتح لديه آفاقاً جديدة في عوالم الكتابة الإبداعية، وتنمي مخزونه الفكري واللغوي، وعليه أن يقرأ في الاتجاهات التي تتوافق معه. أما موضوع التأثير بفكر عبدالرزاق الجبران، فلا أعتقد، لكن إحدى الشخصيات الرئيسية داخل الرواية، حملت بعض مقولاته في جزء بسيط في أحد فصول الرواية للضرورة؛ كي تتماهى مع التحول الفكري لشخصية محورية في العمل.

٢- (الإيمان الحقيقي) عمل فردي، لا يُشاركك فيه أحد، ولا يُملَى عليك أحد كيف تعبد الخالق وتعظمه! هذه تفاصيل أنت أعلم بها، قلبك الخاشع هو إمامك وهو شيخك، بعيداً عن حلقات ودروس ذلك (النصاب) الذي تسبب في مقتل عمار -يقصد الشيخ مصلح- إنها جريمة أخلاقية قبل كل شيء (ص ١١٠-١١١).

تشف هذه المقولة على لسان الغربي لصديقه عن تأثره بمعتقد الجبران، الموثق في كتبه عن فساد رجال الدين أو (الكهنوت) كما يسميهم، وحتمية رفض سلطتهم في المجتمع. في رأيك ما الأخطاء التي ارتكبتها طائفة منهم تحت شعار الدين في مجتمعنا؟

- دعيني أختلف معك أستاذة أحلام؛ ليس للجبران علاقة هنا، بل هي تبدو حالة رفض للخطاب الذي هيمن في فترة ماضية، وهي محاولة تشخيص ورصد تاريخ اجتماعي مضى، وهو الذي دفع ثمنه بعض الشباب بحماسهم آنذاك، حيث كانوا ضحايا لتلك المرحلة، وتم التعبير بهم واختطافهم.

٣- يتفق المبدع والناقد وعالم النفس على أن الرواية أو العمل الأدبي بعامة سيرة ذاتية (ايكو، فرويد). وفي (توارت بالحجاب) مؤشرات سردية أنها شبه سيرة ذاتية، فبطلها بعض سماتك الشخصية: معلم للغة العربية، وكاتب صحفي مشغول بالقضايا الوطنية والقومية، وشاعر، وهاوٍ للعزف على العود والغناء. وبإهدائك الرواية إلى «أنثى صوفية الهوى، تُردد ابتهالات الوجد وحكايات الغياب»، توحي للقارئ بأن حكايته الغرامية قد تكون حكايتك. إلى أي مدى تسللت تجاربك الذاتية إلى بنية الرواية؟



__ مهما حاول الكاتب أن يكون مخلصاً للقضايا الإنسانية والهم الإنساني وقضايا المجتمع والكتابة عن تاريخ اجتماعي بلغة السرد، فإنه سيدور حول ذاته أحياناً، وسيعثر على نفسه مبثراً داخل شخصيات الرواية، وستنحاز الذات الكاتبة، مهما حاولت الانفكاك من هيمنتها، فربما هي بعض من حكايتي نعم.

٤- يقر الأدباء والفلاسفة بدور الأدب في علاج الإنسان وإصلاحه أخلاقياً واجتماعياً. إلى أي مدى تتفق مع الرأي القائل بدور علاجي وإصلاحي يضطلع به الأدب؟ ومن منظورك قاصداً، ما الأهداف التي تتطلع لتحقيقها من إبداعك؟

__ من المؤكد أنه يمتلك القدرة على فعل أشياء كثيرة للقارئ. الأدب بوصفه أسلوب علاج، متى ما تصالح المتلقي مع النتاج الأدبي بذائقة عالية، لكن هذا أيضاً، يأتي في ظل تحديات كثيرة اليوم. أما الأهداف التي أتطلع لتحقيقها، أتمنى الآن في هذه المرحلة المثخنة بالضبابية أن لا تغادرني جذوة الكتابة قبل أي شيء، لكن الأهداف كثيرة، ومن أهمها أسأل الله أن يمنحني الاستمرار بالبوح بالكلمات؛ فهي تحقيق ذات وحالة وجودية، وما زلت أغني مع طيور مهاجرة، طيور تخلع ذاكرتها مع تباشير نجم سهيل قبل الوسمي بقليل، وأمرن أصابعي تحت ظلال الأشياء؛ فما زال في الحلم متسع للصهيل.

٥- يعد البطل فضاء الصحراء فضاء الحرية والإبداع: يُحفّزه على الكتابة ويطهره من الأثام، ويجدد روحه. وجهة نظر مُغايرة للسائد عن (المفاضة) المُهلكة! هل مبعثها الألفة الحميمة للفضاء أو مباهاج الكتابة الإبداعية؟

__ هي تبدو كذلك بالفعل، فالصحراء مكان مسكون بالحرية؛ لأن من أهم قوانين الصحراء هي حالة الرحيل، الرحيل بوصفه بحثاً عن شكل آخر للحياة، للانطلاق للماء، للغيم، للغيث، للمطر؛ فالمطر يهيج بالراحلين دائماً. الاستقرار صارم وقاس، الاستقرار حالة من حالات الموت؛ لذلك الحواضر مدن يحيطها الأسمت ونظام المرور وزحام البشر والقيود الكثيرة، أما في الصحراء وفي البراري المفتوحة، فجماليات صنعها الخالق - سبحانه - كي نتأمل معجزاته الطبيعية، وهناك نحن نصنع قوانيننا المستمدة من حرية عظيمة، تتوافر في الصحراء وعوالمها المسكونة بالقيم الكثيرة التي استوعبها البدوي بنقائه وأصاليته، وتماهى معها؛ فهو أكثر حرية من خلال مفرداتها الغزيرة، وهي التي علمته أن كسر عود أخضر إثم كبير، وهو يدرك أيضاً أن للصحراء كرامات كثيرة.

٦- الراوي مُنحاز إلى بطله (يوسف الغربي)، يصفه بالنبل والنقاء، ولكنه يُخطئ، فيرسم له صورة مُباينة تماماً، تكشفه وصولياً جشعاً، وخائناً لوطنه، يُهزّب آثاره؛

ليجني ثروة، بل ويشرعن فعلته لصديقه بفتوى مُختلفة، فيدعوه للكتابة عن آثارنا المنهوبة الثاوية في المتاحف الغربية؛ لاستعادتها بزعم أنها «جزء من هويتنا»، فيوافق على الفور. وجدتُ مسلكهما مُجافياً للمعقول والمحتمل في الواقع، فما رأيك؟

- هو ليس خطأ في رسم شخصية البطل، ولكن البطل يعيش حالة تناقض ربما صادمة إلى حد ما، لكن هذا هو الواقع؛ فعالم السرد هو جزء من حياتنا وتناقضاتنا وحتى خيالاتنا؛ فلن تكون الشخصية مثالية وعلى وتيرة واحدة، فهو تحول طبيعي وتذبذب تعيشه شخصية كشخصية يوسف الغربي بطل الرواية.

٧- في حوار ساخر للكاتبة الصوفية مع خطيبها البطل عن رجال الدين، تستشهد بمقولة للمفكر العراقي عبدالرزاق الجبران «وحدها لحية جيفارا تفصح لحاهم، طالبت لحية جيفارا؛ لانشغاله بهموم الناس، وأطالوا هم لحاهم؛ لأجل سرقة الناس» ص١٢٦، فيستأذنها في اقتباسها في مقالته القادمة، ثم يفسخ خطبته لها لاحقاً؛ بحجة إلحاده. أليس في ذلك تناقض عقائدي وفكري؟ ألا يتعارض مشروع الجبران الفكري لتأسيس وجودية إسلامية مع الدين؟ ألم يمجّد الملاحدة ومنهم جيفارا بزعم محاربتهم الدين من أجل الإنسانية وعدّهم أنبياء؟ (لصوص الله) ص١٧، ٢٠، ١٥٢.

- شخصية ضحى الصوفية وهي تمارس الكتابة وحدث لها التحول من الصوفية إلى الإلحاد، استدعى أن تحمل هذا الاتجاه وتنقمصه وتجنح به بحالة جنون، والبطل يتفق مع خطيبته في بعض الطرح الفكري، لكنه يقاوم حالة الإلحاد لديها، فلا يوجد تناقض فكري أو عقائدي أبداً، فهو يعاني كثيراً من أجل إعادتها إلى طريق الحق، وموقفه واضح جداً من حالة إلحاده، وحين فشل في إعادتها لفطرتها، قرر الانفصال، رافضاً الارتباط بها، فلا وجود للتناقض في هذه الحالة؛ فقد انتصر لقيمه الدينية رغم حبه لخطيبته .

٨- ما رأيك في غياب الرواية من مناهجنا في المرحلة الجامعية؟ وهل نتوقع في المستقبل القريب استجابة للدعوات المتكررة لتدريس الرواية المحلية في جامعاتنا شأن الدول العربية؟

- أتمنى ذلك، خصوصاً لطلاب البكالوريوس، لكن في الدراسات العليا تدرس الروايات المحلية في بحوث الماجستير والدكتوراة، وتشرفت أن تمت دراسة روايتي الأولى (رقصة أم الغيث)، ضمن بحث دكتوراه للدكتور أحمد المهوس، وأيضاً ضمن بحث ماجستير لباحثة من جامعة تبوك، إضافة إلى دراسة نقدية، أضاعت لي الكثير من الناقدة الدكتوراة شيمة الشمري عن رواية (توارت بالحجاب).



سراب

سعاد أشوخي - المغرب

كانت بديعة فراشة ككل المراهقات في سنّها، تستعجل الحياة السعيدة، ولم تكن المدرسة أكبر اهتماماتها، بل طريقاً لتعلم الخط والقراءة -كما كانت تقول جدتها- لأن مصير أي بنت في الأخير هو بيت زوجها. تغريها المسلسلات والأفلام، تعيشها قصة قصة، تجوب في خيالها مع البطلة كل الشوارع والأحياء، تبكي معها، تهيم حباً بالبطلة، تقمصت دور البطلة، ما إن وجدت الفرصة لتعيش الدور حتى فعلت.

فخ صغير قلب حياتها رأساً على عقب، حين كتب ذلك الشاب (أحبك) على ظهر دفترها، قرأتها بخفة طارت بقلبها وعقلها، فألقت محفظتها ورمت وزرتها البيضاء حتى تلحق به إلى المدينة الكبيرة، حيث الحياة التي تريد، معتقدة أن كل المدن الكبيرة جنة، وأن الذي قال أحبك بطل يستحق هذه المغامرة.

من كان يعتقد أن بديعة ستخرج القرية مراهقة، ولن تعود إليها إلا امرأة ناضجة، محمّلة بالخطيئة؟ من كان يقول إنها ستعود حين اختلف المكان، وغاب الأهل والأحباب؟ من كان يعتقد أن تلك المتمردة الحاملة، ستحن إلى الأهل والمكان بعد طول غياب؟ هكذا خرجت وعادت.

خرجت حملاً وديعاً، ينظر إلى البعيد ويحلم بالكثير، وعادت وحشاً كاسراً، يحمل الكثير، لكنه منكسر فارغ من الداخل.

عادت بديعة بسيارة فارهة -كما كانت تحلم- تبحث عن الأهل، عن وجوه كانت تسكن المكان، عن فرن الجدة هناك، عن حبل الغسيل قرب البئر، عن حكايا النساء، عن أرجوحة معلقة بشجرة الزيتون، عن دالية العنب .. كل شيء اندثر، ولم تجد أحداً ممن

كانت تربطها بهم قرابة؛ فقد مات الكبار، ومن بقي منهم حياً تفرقوا في الأرض شيعاً، بعد أن مرّغت وجوههم في التراب بهروبها مع شاب مجهول، ولا سبيل الآن إلى الوصول إليهم. أما المكان، فأخذته البلدية؛ لبناء سوق أسبوعي منذ زمن، بعد أن غادره أصحابه. تنفرس الوجوه؛ لعلها تتذكر منهم أحداً، لكن كيف لغريب أن يعرف غريباً، بعد أن سكن البلاد من جاءها حديثاً، وغاب عنها من رحل؟

تمر أمامها شابة، تلقم طفلها ثديها، وهي تحمل خبزاً تتجه به نحو الشارع الكبير، لتفرش طاولة صغيرة .. تنظر إليها، تقول: كم تشبهني، ولكن .. تلك الصورة حملتها إلى مرحلة مضت من عمرها، تعود إلى سيارتها تكفّف دموعها، ولا شيء معها غير الماضي والأحزان.

مقطع من الماضي يتكرر كصداع مؤلم، كانت تحمل طفلها بين ذراعيها، تطرق باب هذا وذاك، لعلهم يجودون عليها ببعض ما يسكت جوع طفلها، بعد أن نبذتها من فعلها الأيام. ينهرها هذا ويسبها ذاك، ويُلقى آخر عليها محاضرة في القيم والأخلاق، وهو نفسه يعود إلى بيته في آخر الليل متمائلاً مترنحاً، لا يثبت على حال! تقمصت بديعة أدوار السينما حتى أصبحت حياتها مشاهد من الأفلام.

فمنذ أن حملت بطفلها والأبواب تغلق في وجهها باباً باباً، حتى أصبحت شيئاً مُعدياً، يهابه المجتمع .. ثرثرة نساء هناك: بإمكانها أن تعمل، بدل مدّ اليد للآخرين، تقول أخرى: من يدخل عاهرة إلى بيته؟ آخر يقول: حقيرة تمتهن التسول ...

هي، تتذكر جيداً كيف كانوا يرمون بها خارجاً، وهي تستعطف بعض المحلات التجارية والمقاهي وكثيراً من البيوت، الذين رفضوا تشغيلها وهي تحتضن طفلاً .. كلماتهم الجارحة تقتل ما تبقى فيها من إنسانية، صراخ الطفل يحفر أذنيها، يُدمي قلبها، حيثما ولّت وجوه عابسة واحتقار، كأنها على موعد طويل مع اليأس والجوع الذي لا يشعر به غيرها، كمن اكتفى من النار بالنار، تنتفض في وجوههم جميعاً، وبصوت يبتلع البكاء، قالت: سترون.

وضعت طفلها على ظهرها، ويسكين الجراة، قتلت حياءها، ما إن كشفت عن ثديها حتى انهمرت عليها كلمات الثناء والإعجاب، وأصبح لها حساب بنكي، يُغنيها عن التسول واستجداء عطف الناس، فأخذت أحسن البيوت مسكناً، ووضعت طفلها في أرقى المدارس مع أبناء العائلات الراقية، يعامل مثلهم، ما دامت أمه تنفق بسخاء.

كانت تدرك أن المال في مجتمع يدّعي القيم والأخلاق، لن يسكته غير المال والمظاهر عن أسئلة كثيرة، أولها: من والد الطفل؟ وأين هو؟ تتذكر والد الطفل، تعض على يدها من الندم الذي ما عاد ينفع.



تتذكر ذلك الحبيب الذي وعد بالسعادة والبقاء، تتذكره أميراً حين كتب تلك الورقة اللعينة بحضور شاهدين، لم ترهما من ذلك الوقت، والذي رحل ما إن لاحظ بطنها تنتفخ يوماً بعد يوم. تتذكر ذلك الذكر الذي تنصّل من كل مسؤولية، وفرّ هارباً حيث لا تدري، فرّ هارباً باسمه، وترك لها اسماً مستعاراً، لم يكن له، وبيتاً طردت منه بعد أن تأخرت في دفع الإيجار؛ لأنه لم يكن مهرها كما قال بالأساس. تتذكر كيف أقسم بالأيمان ترفيع الخرق بحفل كبير، والبقاء معها إلى آخر رفق، فهو أهلها وعائلتها بعد أن اختارت للحاق به. تتذكر في أسف تلك الوعود التي لا ترفع سقفاً، ولا تطعم خبزاً، كيف جعلت منها بقايا إنسان منبوذ، متشرد، جائع !

تنظر إلى الشابة وهي تبيع الخبز، تغمرها السعادة والناس يُقبلون نحوها، وبعين الرضا تودّعهم، فيما حركت هي سيارتها عائدة إلى المدينة حيث الأضواء والمال الكثير الذي يساقط عليها مطراً غزيراً، فمع الأيام، أصبحت تعرف أيضاً كيف ولمن تهز خصرها الفتان، ففي نفس المجتمع الذي نظر إلى طفلها باحتقار، وأنكر عليها طرق الأبواب ومد اليد، أصبحت صاحبة شأن كبير، حين تحولت من متشردة إلى فنانة وذات مال.

في نفس المجتمع، أصبحت (ماركة) خاصة لنوع من السعادة، يُدمن عليها بعض ممن يحسبون على الشرفاء والوجهاء في المدينة وخارجها، ينتظرون اعتلاءها الخشبة، لتَهْزُ حتى يهتزوا بمرح .. مجتمع غريب، يضج بالمتناقضات، تُلبس فيه القيم والأخلاق حسب المناسبات، لكل مقام مقال، ولكل خطاب قناع.

كانت تنتقم منهم كل يوم حين تجعلهم يقبلون قدميها، مقابل أن يمتلئ باطن الدُف بما في حساباتهم البنكية، وربما من حسابات زوجاتهم الغافلات أو رواتب موظفين أبرياء. هي لا يهتمها من أين؟ المهم أن يدفعوا الثمن، المهم في تلك اللحظة، أن تحصل على ما يسكت جوع طفلها، فما زال صراخه في أذنيها حتى بعد أن أصبح رجلاً كبيراً .. ظل الصراخ رفيق حياتها، لم ينفع معه علاج الأطباء النفسيين ولا عمل المشعوذين، وكلما علا الصراخ، كانت تهز مع الموسيقى أكثر، لعل صوته يختفي مع تصفيقاتهم.

كانت تُسكن آلامها بأصواتهم وصراخهم، وهم من غبائهم كانوا يصفقون لحسن الأداء.

في الكواليس، ككل البشر، ككل المذنبين والمعدّبين، ككل المؤمنين الطامعين في رحمة الرحيم، كانت تلبس كفنأ أبيض، وتفتersh سجادة بيضاء؛ لتتطهر من عمل اليوم والليلة.



الهاتف الأخير

هشام أزكيز - المغرب

تستيقظ على صوت الصباح، تنتظر رحيق الهاتف. متى يأتي بعبقه عبر الرنين، متى يأتي لها بصوته؟

الهاتف لم يدق، وقلبي ما زال يدق.

عيناً حاولت أن تستقظه، ذلك الغائب في دهاليز الوقت، ذلك الذي لم يرتد يوماً ساعة في معصم قلبه؛ ليفهم كم طال انتظاره، هناك في قلبها.

الدقائق تمتد ساعات، تمرُّ ببطء، الفراغ مساحته أكبر من الانتظار، واللهفة تجلس مقابلة لها، والحنين على نافذة أنفاسها كالمطر يرتعش بقسوة الصقيع.

بدأت عيناها تغفو، الهدوء يجزّها نحو النوم الطارد للأحلام الجميلة.

وعلى غفلة من عناقها للنوم، دق جرس الهاتف أخيراً.

فتحت عيونها، لكنها أدركت متأخرة أن حلمها الوردي يتصل، ركضت نحو الهاتف مسرعة، لكن نبض الهاتف خائفاً، وصمت قبل أن تصل إليه.

جلست بمحاذاة الهاتف، تنتظر إليه بذهول، سألت نفسها، وأخذت تتمتم على أطلال رحيل صوته، وقالت:

لَمْ كل هذا العناء... امرأة مثلي، تلهث خلف لقمة حب جافة مع رجل لا يملك لها في جيوب معطف قلبه، أي مكان؟!

لَمْ كل هذا العناء إذن؟ ولماذا أمسك بأطراف ثوب غيابه، وهو وحده من قطع وردي بأنامله؟ لماذا أنتظره، وهو الذي ما جاء يوماً؟!

قررت أن تتخلص من طيفه، وأنها ستتساه الليلة كما ينسى أحداً عقب سيجارة تركه في منفضة، الفقدان حينها يكون أكبر من الذاكرة؛ لذلك لا نسيان قد يكفي حينها.

لذلك قررت أن تحرق كل شيء خلفها، والذكريات التي أمامها.

أغلقت النوافذ والأبواب، قطعت كل أسلاك الهاتف، أسكتت التلفاز والمذياع، وأطفأت كل الأضواء.

كانت تريد أن تنفصل عن كوكب رجوعه.

جلست في سريرها، احتضنت الوسادة، وأغلقت عينيها بصمت، مرّت لحظات من غير أن يعبرها طيفه الدافئ، شعرت بالانتصار، وأنها أخيراً استطاعت أن تهزمه، كانت قادرة على الموت من دونه.



مقامات شتى

أحمد يحيى القيسي - السعودية

(مقام أول)

الأشداء الذين أصروا على أن يلقنوا الحياة درساً باهضاً في التصبر،
كانوا
واحداً
واحداً
يتساقطون ،
فيجرفهم تيار الخيبة نحو ضفاف انكساراتهم.

تماماً مثلهم،
سأتصدى للقبج الذي يتمدد في وجه العالم
وأغمر جذب المشقة
بالنظرة الحانية..

وحيداً
أحاول أن أنتشل الحياة من هاوية السأم التي وقَعَت فيها
مضرجة بالهزيمة ؛
لتقف على قدميها
مدينة لي بما تبقى من أمادها الآتية..

(مقام ثان)

لا حَدَّ للظلال التي تتمدُّ كي تلتهم خطواتك ،
وتؤطر كينونتك الممتلئة في هامش الفارغين ؛
خشيةً أن يدركك الضوء
فتستأثر به وحدك..

(مقام ثالث)

على عيني العتبي
كيف لم تبلغوا كل هذه الخيبات المتدثرة بغطاء قسماتك البارد؟
وعلى قلبي إذ لم يمسك بناصية الحدس يوماً؛
كي يأخذني لحجرة انكساراتك التي أخرسَ الكبشَ صهيلها ولم تندثر بعد.
وعلى عقلي الشارد طوال الوقت ولم يستنطق زيفَ الكبرياء الذي ترتديه ملامحك،
ليسترق خارطة الطريق إلى حيث تجثو هزائمك الغابرة.
وعلى نفسي التي لم تصغ لمعزوفة الوجد المعتقة على شريط صوتك المرهق.

(مقام رابع)

لو هلة
تمنيت لو أنني عبقر
لأبتكر آلة تحول ضحكك إلى أشياء كثيرة؛
كي لا تفلت مني هباء،
فمرة أنوبها حتى تسيل
ثم أسكبها في الأصص بدلا عن الورد،
ومرة أحبك من خيوطها مظلة
تقيني هجير الحياة،
ومرة أشعلها مثل قناديل
تضيء دروبي في ظلمات الكآبة.



للحُبِّ زمن آخر..

أحلام حسين غانم - سوريا

لا رُحْتُ لَلْأَيَّامِ مِنْكَ مُفَنِّدَا
إِنْ صَارَ لِي فِي بَحْرِ عَيْنِكَ مَعْبَدَا
مَنْ أَيْنَ تُبْحِرُ وَالزَّوَالُ يُرِيدُنَا
وَبَدَا بِجَفْنَيْكَ الزَّمَانُ مَوْلِدَا
الْحُبُّ أَنْتَ فَهَلْ تُجِيزُ تَأْخُرَا
وَلَكِ الْعُلُوفُ فَهَلْ تَجِدُ مَوْرِدَا؟
وَلَأَنْتَ فِي لَامِ الْكَلَامِ وَيَأْنِيهِ
وَحَبَّابُكَ مَمَّا لَا يَزَالُ مُقَيَّدَا
يَا مَنْ فُتِنْتُ بِنَحْلِهِ عُمْرًا بِهِ
أُمْسِيْتُ فِي عَسَلِ الْحُرُوفِ مُجَنَّدَا
رَاوَدْتُهُ شِعْرًا فَمَاسَ مَرْفُرَا
وَكَسَوْتُهُ شَهْدًا فَعَادَ وَغَرَدَا
حَمَلَ الرِّسَالَةَ وَالْمَجَازَ وَمَا أَرَى
عَيْنًا لَتَوْمِي بِالْخَطَابِ وَلَا يَدَا

ولذلك ما كشف الشَّغافَ وما خبا
لَهبي له ما غابَ عنه وما بدا

فعليك ما بيني وما بين الهوى
من ناسكٍ مُتَعَبِّدٍ يومَ الهدى

هذي حنائيك التي شكَّلتها
دُرَّراً تُزِينُ بالبخورِ المَسْجدا

يسترجعُ العشاقُ فيها هيكلاً
فالبجرُ أقربُ ما يكونُ إلى المدى

الصَّدْرُ والعَجْزُ التقى طرفاهما
والقلبُ بالقنديلِ أصبحَ عَسْجدا

فسلِ الذي حبسَ اللسانَ عنِ الصدى
كيف استَحَلَّنَا في يديه مُهَنْدًا؟

*** **

جد بالهوى وامنح ذراعيك المدى
نيلَ يوضئُ بالشَّامِ المَعْبَدا

أبدعتَ من ريحانِ عشقك جَنَّةً
أسكنتَ فيها عاصمين وسَيِّدا

وإذا الشفاءُ جميعهنَّ عواصمَ
للقلبة الأسمى فطابت مorda

إنَّ الرجولةَ والأنوثةَ شاطنا
بحرٍ وعندِ العاشقين هما.. المدى



تاريخ الأرق

أماي العربي - مصر

حصنت قلبي بالمئاني والفلق
يَجْتَازُ بحرَ الحالمين بلا غرق
وبخلوة أذكى الفراق مدامعي
فَعَرَجْتُ للقياء، وقد جفَّ الرَّمَقُ
وملأت من ليل الحنين محابري
لَتَخَطَّ حَرْفي ثم يَمْحُوهُ الْعَسَقُ
فاقرأ بها ما قد تيسر في الهوى
حتى ترى حاء مع الباء التصق
عيناك لو مرت بعيني لحظة
قدت حروف البوح من جفن القلق
وإذا تحدثت الشفاه بسرّها
لاهتز غصن الشوق وجداً واحترق
أتي إليك مع المساء قصيدة
أو خلسة بين السطور مع العبق
وتمرُّ بي كالزهر بلأله الندى
فيضوغ حقلً بابتسامات الحبق

أصبحت بي ورد القصيد وورده
تتلو على الجفنين تاريخ الأرق
ونسجت من خيط الحنين معاطفا
ألقى بدهشتها فأبصر وانتلق
تنأى فينسكب الندى دمعاً على
خذ الورود مقطراً حزن الحدق
قطراته طوق النجاة ألفتها
تحيي الغريق إذا بلجتها انزلق
وتجىء رجفة قلب موجوع تعا
نق والحبيب مع النسائم وافترق
تنهيد أنفاس الجمال بهمسه
يسبي القلوب وما تمهل أو رفق
يخفي تعاويد الهوى ليسرها
لشفاهنا الظمأى، فيسكرها الومق
وأنا المتيمة التي جئت به
ما زلت أتبع عطره أنى طرق
وأذوب في الأوراق خلف نوافذ
للعشق مغلقة عليها الحب دق
هذا كتابي في هوائك سطرته
ودسست قلبي بين طيات الورق



وتر الغرام

عائشة بنت حسن الفزارية - سلطنة عمان

ويعودُ لي بعد التّجافي آسفا
ماذا أقولُ وجرحُ قلبي لم يزلْ
ذقتُ المرارةَ من كؤوسِ عذابه
لما رأيته في هواه متيمّا
عاتبته حيناً فأجرى دمعتي
لم يجدني صبري فقدتُ تجلّدي
أيقنتُ أني في هواه ضحيةً
ماذا تريدُ وقد هلكتُ صبايةً
قد كنتُ في آفاقِ عمري مشرقاً
فظلمتني وظلمتَ نفسك راحلاً
ارحلْ ولا تعزف على وتر الهوى
من بعد ما بذل الودادَ تزلفي
بين الحنايا مستتبداً نازفاً
حتّى جفاني النومُ طرفي ما غفا
شدّ الرحيل مكدراً عيشاً صفا
متمادياً في هجره قد أسرفا
لما وجدتُ نديمَ قلبي جانفاً
فتركتُ حبّي للحياة تصوّفاً
وسلوتُ من قتل الغرام تكلفاً؟
قمرّاً تجلّى برهةً ثم اختفى
ورجعتَ قلبك نحو قلبي قد هفا
لن تطربَ القلبَ المعنّى عازفاً

الصحراء في الرواية العربية

السرديات وسردية رواية الصحراء

المخيال الصحراوي في الرواية العربية الحديثة
(إبراهيم الكوني أنموذجاً)

عتبة العنوان الصحراوية في الرواية السعودية

بين الروائي والجبل
(حضور الجبل في أعمال أحمد التوفيق)



السرديات وسردية رواية الصحراء

محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم - المغرب

لقد كان للروائيين العرب في مناطق متعددة من الصحراء العربية دور مهم في ظهور رواية الصحراء في تجربة الكتابة العربية، وهو جهد أصل الرواية العربية في سرود الصحراء وتراثها الميثولوجي الخاص، بمنطوقاته المتعددة ومَحْكِيَّاته المتنوعة، اضطلع به روائيو الصحراء العرب، بتسريدهم لحياة البادية ومجهول الصحراء، واكتشافهم لعالمها الذي ظل إلى حين عند مدرسي النقد المدرسي مرتبطاً بالشعر، خاصاً به، نتيجة التسليم بالقول بأن الصحراء لا تنتج رواية، فهي بنت المدينة وسليمة طبقاتها الاجتماعية، ووليدة رؤية عالم كتابها. وهي «الفرضية التي ضللت المنظرين الأول للرواية من أصحاب الفكر الأدبي النقدي العربي، وأضلت مدرسي وطلاب الدرس النقدي المدرسي في بعض الجامعات العربية، قبل أن يفصح الإبداع طرح هؤلاء، وينقضه الجيل الثاني من منظري الرواية العربية ودارسي الخطاب السردى نهاية تسعينيات القرن الماضي»^(١)، ويتأكد بتتالي صدور روايات صحراء لكتاب وروائيين ينتمون لفضاء الصحراء الممتد من موريتانيا إلى جنوب الجزائر وليبيا وصحراء مصر واليمن وبلدان الخليج من جهة، وبصدور أعمال وبحوث تنظر لرواية الصحراء، وتصف سردية خطابها، وتكشف عن خصوصية خطابها الروائي وهوية شكلها السردى من جهة ثانية.

السرديات وسردية رواية الصحراء (تسريد حياة البادية وتكثيف مجهول الصحراء):

ولئن ساهم تباين تحديد السردية في إثراء اختصاصي السرديات وسيميولوجيا السرد، وعمق الوعي النقدي والمنهجي بهما، وعمل على إغناء التنظير لأشكال السرد، فإن الاشتغال بتنوع السردية في الرواية، يسهم -في نظرنا- في ظهور مشغل سردي، يهتم بوصف ملامح تنوع السردية في الخانة الروائية، ويعمل على توزيعها

إلى خانات فرعية، تبرز اختلاف الأطر الثقافية والمعرفية الحضارية المنتجة لها، وتباين الأنساق السردية واللسانية المتحققة في أفقها (تصنيف النصوص إلى قوائم : الرواية الاجتماعية، رواية تيار الوعي، الرواية التراثية...). ويميز الخطاب النقدي في وعيه بهذا التنوع بين الرواية العربية، والرواية الغربية، والرواية اللاتينية، والرواية الإفريقية، وغيرها من الروايات المنتمية لفضاءات اجتماعية وسياسية متباينة، غير أن تفرع الخانة الروائية إلى هذه الخانات الفرعية، لم يمنع -في نظرنا- من وجود تفرعات أخرى، لها خصوصيتها السردية، التي لم نل حظها بعد من الاهتمام النقدي، أشهرها خانة (رواية الصحراء)، فالصحراء فضاء جغرافي واجتماعي يأخذ مساحة من إفريقيا وآسيا وأمريكا، وله تكويناته الاجتماعية المخالفة لتكوينات مجتمع المدينة، وثقافة وتقاليد سرد مباينة لثقافة الشمال وتقاليد السرد فيه، مما يعني وجود خانة روائية فرعية، ذات خصوصية سردية متجذرة في ثقافة الجنوب، وتقاليد السرد فيها.

سردية رواية الصحراء (الملاح السردية وخصوصية القول):

وفي أفق الاهتمام بوصف شعرية رواية الصحراء، والانشغال بملاح سرديتها؛ للإسهام في تعميق مدارك الوعي النقدي بها؛ نقف هنا عند بعض ملاح سردية هذا الشكل المميزة له، والمحددة لصيغ تشكّلها، باعتبارها ملاح تدخل النصوص المجلية لها، تحت قوائم خانة رواية الصحراء، المؤصلة للرواية في سرد الصحراء، بتسريد روائيتها لحياة البادية ومجهول الصحراء. فرواية الصحراء تقدم ملاح سردية محددة لشعرية شكلها السردية، ومنوعة لسردية رواية الجنوب، يمكن أن نعرض هنا لبعض منها، سبق أن وقفنا عليها في كتاب (شعرية رواية الصحراء: شعرية الشكل وخصوصية النص)^(١) بشيء من التفصيل. وهي ملاح تبرز جانباً من هوية رواية الجنوب، وتؤصل منابت سرديتها في عالم الصحراء، ونثرات تكويناتها الاجتماعية والثقافية، فمن هذه الملاح، يمكن أن نذكر:

- ارتباط هذا الشكل الروائي بتأصيلات اجتماعية ذات تكوينات ثقافية واجتماعية صحراوية مباينة لمجتمع المدينة، فالصوت السردية فيه محكوم برؤية سردية مختلفة عن المنظور الروائي لرواية المدينة، والشخصية في نصوص هذه الرواية، تصدر في أفعالها عن تصور للعالم خاص، تحكمه تأصيلات فكرية ودينية وإيديولوجية متجذرة في تاريخ الصحراء، وهو ما يتجلى في طرائق استحضار الشخصيات لعالم الصحراء وتصرفها فيه، وفقاً للأطر الثقافية والاجتماعية المكونة للشخصية

وانتمائها لعالم الجنوب.

- ارتباط متخيل هذه الرواية بعوالم حكاية خاصة، يغذيها عالم الصحراء بتكويناته الثقافية المتصلة بالأسطوري والعجائبي والمرويات الشعبية؛ ولذلك كان متخيل هذه الرواية متخيلاً مخالفاً لمتخيل رواية المدينة؛ لتوظيف الروائي فيه لعالم مرويات الصحراء، وما يكتفه من حكايات وأساطير وسرود تقليدية.

- ارتباط موصوفات فضاء الرواية بأمكنة وفضاءات مفتوحة، مباينة لفضاء المدينة المغلق، فالروائي يوظف في هذا الشكل الروائي-جماليات الصحراء، بتركيزه على عنصر الوصف؛ لإبراز جوانب مهمة من شعرية الفضاء، يعطي للأشياء في علاقاتها بعالم الصحراء قيمتها الفنية في الرواية؛ لذلك كان الفضاء من أهم المكونات السردية المجلية لشعرية هذا الشكل، والمعبرة عن مواطن خصوصيته السردية.

- ارتباط الصيغة السردية لهذه الرواية بفضاءات اجتماعية وثقافية ذات خصوصية صحراوية محلية، حيث تتعالق الصيغة السردية لرواية الصحراء مع هيئة المجلس وطرائق إنتاج الكلام فيه، باعتباره مقاماً سردياً مؤثراً في الصيغة السردية للنص الروائي المنتج فيه، فالصيغة السردية تتأسس على التخاطب بالسرد، فالحكاية تسرد في المجلس وفقاً لصيغة من السرد، يتبادل فيها الجالسون أدوار الحديث، بأن يسرد كل واحد منهم جزءاً من القصة، وباكتمال دورة الحديث في المجلس الواحد أو المجلس المتعددة، تكتمل فصول الرواية؛ لذلك تتعدد الحكايات الرديفة في رواية الصحراء، وهيمنة صيغة تبادل الكلام المحقق للتخاطب بالسرد.

- انفتاح مستويات اللغة في هذا الشكل على الأنساق اللسانية لمجتمع الصحراء بتكويناته الاجتماعية المتعددة، وتشرب النص للهجات من جهة، واشتغال الروائي باللغة مصدراً لتكثيف عالم الصحراء بما فيه من عجائبي وأسطوري من جهة أخرى، وبذلك تمثل اللغة إحدى أهم المقومات الفنية المحددة لشعرية رواية الصحراء ولسردية خطابها.

سردية رواية الصحراء (في وصف مكونات الخطاب):

من مظاهر خصوصية السرد في فضاءات الجنوب التي بلورتها رواية الصحراء،

وعمقتها كتابتها، إبرازها لسردية مرتبطة بحياة أهل الصحراء وعالم مروياتها ومبصراتها، واتكاء روايتها في تحقيقهم لهذه السردية على أدوات من الكتابة، تجذر الرواية في سرود البادية ومتخيلاتها السردية؛ لذلك عمد روائي الصحراء العرب إلى الاشتغال بأدوات من الكتابة، تحقق سردية نصوصهم في ارتباطها بالقصة والخطاب. ولئن تعددت المداخل السردية الكاشفة عن مآتى الحسن في هذه السردية ومصادر الإمتاع والمؤانسة فيها، وتنوعت أسئلتها المنهجية، وطرح السؤال معها: أهي إلى مكونات الخطاب عائدة أم إلي عناصر القصة؟ أتعبيرية هي متصلة بالخطاب وطرائق اشتغال مكوناته، أم دلالية مرتبطة بالقصة ودلائليات عناصرها؟ لئن شغلت هذه الأسئلة وغيرها مشاغل السرديين الواسفين لسردية رواية الصحراء، فإن الواسف لمآتى الحسن والإمتاع في هذه السردية، يلاحظ أنها تأتي من آفاق من المتخيلات ومرائى الأحلام وعوالم الموصوفات، ومجالس المروييات ومحافل المسموعات، أكثر مما تأتي من صيغة تتابع الأحداث وانتظام خبر الوقائع، والتصرف في زمن القصة، وطرق تنظيم الخطابات المسرودة والمعروضة؛ لذلك هيمن دور المتخيل ومستويات اللغة في صياغة سردية رواية الصحراء، على دور بقية عناصر القصة والخطاب. وهي الخاصية السردية، التي جعلت الوصف في السرديات الحصرية (الزمن، الصيغة، التبئير) لا يضيء سردية الخطاب في رواية الصحراء بما فيه الكفاية؛ لبقاء مناطق من السردية غير مضاءة. وقد أدت السرديات الوصفية في المدونة التي اشتغلنا عليها^(١) إلى الوقوف على معالم لسردية روائية تجذر خطابها في جماليات للسرد، مغايرة لجماليات سرد المدينة، تجد منابت قولها في مستويات اللغة في ارتباطها بمقامات قول البادية، ومنطوقات خطابها، ومروييات مجالسها، ومقامات قولها، ومحافل سردها المتعددة والمتنوعة. وتأخذ معالم متخيلها الروائي من عالم الصحراء بطرائق تكثيف متخيلاته، وصيغ مسروداته، وطرق تنظيم خبر مروياته، ووصف مشاهدته ومبصراته وموصوفاته الغريبة والعجيبة. وهي سردية الهيمنة فيها لطرائق تكثيف المتخيل ومستويات اللغة، فمآتى الإمتاع في السرد وأنسه في نصوص رواية الصحراء، ترتبطان بهذين المكونين.

الحواشي:

(١) ولد مولاي إبراهيم، محمد الأمين: شعرية رواية الصحراء (نواكشوط: منشورات حلقة النقد الأدبي، ٢٠٠٣م)، ص ١٥.

(٢) السابق، ص ٧.

(٣) نفسه، ص ١٥.



المخيال الصحراوي في الرواية العربية الحديثة (إبراهيم الكوني أنموذجاً)

د. سعيد بو عيطة - المغرب

مقدمة:

يؤدي السرد، بوصفه وسيلة تشكيل المادة الحكائية (المادة الخام)، وظيفة تمثيلية شديدة الأهمية في النص السردي، حيث يعمل على تركيب المادة التخيلية، وينظم العلاقة بينها وبين المرجعيات الثقافية (بمعناها الأنثروبولوجي) الواقعية، بما يجعلها تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها؛ لكونها تتصل بمختلف المرجعيات التي استثمرت كثيراً من مكوناتها، خاصة الأحداث، والشخصيات، والخلفيات الزمنية، والفضاءات... إلخ. في عدد كبير من النصوص السردية العربية، يدمج السرد نبذاً متناثرة من الأخبار والوقائع، والحكايات الأسطورية والخرافية المرتبطة بالصحراء، وجملة من المأثورات الشفوية القبلية أو الدينية في الصحراء، فثمة تركيب متعدد لكل شيء، وإدراجه في سياقات سردية خاصة بعالم تخيلي صحراوي كبير، باعتباره مخيلاً صحراوياً.

وظف الروائي إبراهيم الكوني في أغلب رواياته هذا المخيال الصحراوي، حيث عمل على ترتيب معالم عالم الصحراء وفضاءاته ومختلف عناصره. إنه عالم مختلف عن سواه من العوالم الروائية التخيلية المتداولة في الرواية العربية الحديثة، وذلك بالطريقة التي قام بها السرد في تمثيل المرجعيات، تنبثق منها شخصيات من آفاق مختلفة، تتخبط في حركة صراع حول القيم، والتطلعات، والانتماءات، والتملك والهوية، والرغبات، والمتع الذاتية، وقبل كل شيء، مواصلة البحث عن مصير مجهول في فضاء صحراوي متعدد الأبعاد.

بهذا التصور، تتناول هذه الدراسة، الأعمال السردية للروائي إبراهيم الكوني من خلال مجموعة من المستويات، حددت كالتالي: المخيال الصحراوي، المخيال الصحراوي والنسق الأسطوري، المخيال الصحراوي والتناص الأسطوري.

الرواية العربية والصحراء:

ارتبط الحديث عن الصحراء في حقل الأدب العربي مدة من الزمن، بالشعر والشعراء، وحظيت بأهمية كبيرة، خاصة بالنسبة للأدب العربي القديم، باعتبارها الموطن الأول للإنسان العربي، لكن مع تطور الأدب بمختلف فنونه، خاصة في العصر الحديث، ظهرت أشكال تعبيرية كتابية أخرى مختلفة تماماً، وأهمها الرواية التي ظهرت متأخرة مع بداية القرن العشرين، إذ ظهرت كفن جديد، له لغة خاصة به، دخلت في تركيبها عناصر متعددة غير موجودة في أي جنس أدبي آخر، تنسج الرواية التاريخ والجغرافيا والعلاقات الاجتماعية والعادات والتقاليد الأخلاقية والأدبية والنحوية والسياسية والاقتصادية، بمعنى أنها تتكون من شبكة معقدة من المعطيات والأحداث في محاولة منها رصد الواقع، حسب تحديد علماء الاجتماع، أو بناء عالم بديل، يتحقق فيه ما لم يستطع الواقع تحقيقه، أو ما ارتضى السكوت عنه.

اتخذت الرواية العربية منذ بداية نشأتها وتطورها مسارين متضادين ومتلازمين، نشأ بينهما صراع حول البحث عن طرق جديدة في التعبير وبين الصلة مع الماضي/التراث. أوقع هذا الصراع الروائيين العرب في حيرة من أمرهم، أيتبنون النموذج الغربي الأجنبي في الكتابة، وعلى رأسه الرواية الفرنسية الجديدة أم عليهم العودة إلى أشكال السرد التراثية وتطعيم الشكل الروائي الحديث ببعض عناصر هذا التراث؟ لعل هذا ما جعل مجموعة من الروائيين، في خطوة أولى، يلتفتون إلى التراث العربي ونبعه الأصيل، ينهلون منه بشغف ونهم. بهذا الشكل، تستعيد الكتابة الروائية العربية إرثها القديم، وتتعلم من ألف ليلة ومقامات بدیع الزمان الهمداني ومقامات الحريري، وأخبار العرب، على نحو ما كتب المولحي في (حديث عيسى بن هشام)، وغيره.

بهذا، دخلت الرواية العربية مرحلة جديدة من مراحل تطورها وعرفت مرحلة التجريب التي قادتها إلى الاعتماد بصفة كلية على العناصر الحميمة في السرد، وخاصة على عنصري الحكاية وعنصر التاريخ. والجدير بالذكر أن سيطرة الجوانب التراثية والتاريخية على الرواية، أغفلت الاهتمام بالفضاء الروائي، ونظرت إليه بوصفه إطاراً وحاضناً ساكناً، لا بد من وجوده لتحريك بقية العناصر: الشخصيات والزمن والحدث، غير أن الفضاء الروائي، لا يمكن أن يظل معزولاً عن باقي مكونات السرد السالفة الذكر. وعدم النظر إليه في تفاعله مع هذه المكونات، يجعل التأويل قاصراً عن إدراك مختلف الأبعاد الدلالية التي ترمي إليها النصوص الروائية، كما اتخذ بعض الأدباء من الرواية الأجنبية والتجارب الإبداعية الغربية نموذجاً يحتذى، وساهمت حركة الترجمة في نقلها للأدباء العرب، فتأثروا بكبار كتابها وأهم مدارسها، حيث كانت الرواية الغربية، وخصوصاً الفرنسية ونسبياً الروسية والإنجليزية في القرن التاسع عشر، هي نموذج الرواية العربية في مرحلة تكونها وتطورها إلى ما بعد الحرب العالمية، وكان أدباء الغرب يعتبرون الرواية كائناً مدينياً بامتياز، منذ عرفها (جورج لوكتاش) على أنها ملحمة العصر الحديث، فالمدينة بالنسبة لهم، تمثل المكان الأمثل لاحتضان الأحداث والصراعات التي يمور بها عالم الرواية.

يعرض إبراهيم الكوني في جل رواياته فضاء الصحراء وأجواءها في أبعادها الخرافية والأسطورية، تحيل ضمناً على ما عاشته البلدان العربية من تحولات على جميع المستويات، تقع المدينة على نقيض الصحراء، الأولى رمز التحضر المتدثر بالبادية، أما الثانية فرمز للعدم الذي تستتر وراءه الخافيات، لكنها في الوقت نفسه أرض خصبة، لا باخضرارها فحسب، لكن برمالها التي تحتضن الخوارق والأسرار.

١- المخيال الصحراوي في روايات إبراهيم الكوني:

يعرض إبراهيم الكوني في جل رواياته بيئة الصحراء وأجواءها في أبعادها الخرافية والأسطورية، لكنها تحيل ضمناً على ما عاشته البلدان العربية من تحولات على جميع المستويات. تقع المدينة على نقيض الصحراء الأولى رمز التحضر المتدثر بالبادية، أما الثانية فرمز للعدم الذي تستتر وراءه الخافيات، لكنها في الوقت نفسه أرض خصبة، لا باخضرارها فحسب، لكن برمالها التي تحتضن الخوارق والأسرار؛ لهذا فالصحراء بالنسبة لإبراهيم الكوني، ليست مجرد مكان خلاء، موسوم بالقساوة والمقاومة للبقاء على قيد الحياة، لكنها بديل ينوب عن جميع أماكن الدنيا. إنها معلمة تقدم دروساً وعبراً في الوجود الإنساني، وتزحزح قناعات الإنسان باستثارة الشك والتأمل لديه؛ ليلبغ اليقين، ويفهم سر الوجود، فقد أكد ذلك من خلال قوله: «إن تواجد الصحراء يعني بديهياً حضور كل الأوطان، بل وحضور الدنيا. وهذا يعني أن على الناس أن يعلموا مرة واحدة وإلى الأبد أنني لا أكتب عن الصحراء كصحراء، لكنني أكتب عن الصحراء كاستعارة للوجود الإنسان بأسره^(١).

٢- المخيال الصحراوي واشتغال النسق الأسطوري:

لا ترتبط ظاهرة التكرار الأدبية بروايات إبراهيم الكوني فحسب، بل هي مألوفة في كل النصوص، ولو كانت نصوصاً دينية؛ لأن للتكرار محاسن عدة، إنه فن قولي صريح في الأدب، بل تعد صوره زخرفة ورونقاً لفظياً في غاية الأهمية. يتبين من خلال أعمال الكوني أن عالمه الروائي يتكرر باستمرار، وفيه مواقف مختلفة ومتعددة، في مقدمتها مسألة المخيال الصحراوي الذي شكل المحور الأساسي الذي يقوم عليه البناء الروائي. إنه الأهم في الرواية والسرد بشكل عام، ويكاد يكون مؤشراً عن طبيعة الكتابة الروائية لدى إبراهيم الكوني؛ ذلك أن المتلقي لأغلب روايات إبراهيم الكوني يجد نفسه في مواجهة جملة من المحكيات التي تتوزع بين التراث الشعبي والأساطير والخرافات والعلاقات العجيبة بين الإنسان والطبيعة والطقوس الصوفية والدينية والاجتماعية. بهذا، جسدت روايات إبراهيم الكوني عالماً من الصراعات الغريبة بين الإنسان والطبيعة في فضاء تتعدم فيه الظروف المناسبة للحياة، لكن تشكل فيه الأساطير أحد الأدوات الأساسية التي بني عليها المخيال الصحراوي. تبرز من خلال هذا الصراع عوالم مبهمه وغامضة عن الصحراء؛ لعل هذا ما يمنح أعمال الكوني نصيباً بارزاً من التميز، من خلال أسطرة الواقع بمرجعياته السحرية والارتكاز على الموروث الشعبي العربي والإفريقي، وإعادة بنائه وتكوينه، حيث تضفي الأبعاد الزمانية والمكانية دلالات تغني المخيال وتزيده قوة في ذهن المتلقي. حيث تستغرق روايات إبراهيم الكوني أزمنة تعود إلى العصر الحجري

الأول، وتتصاعد إلى العصور الحديثة، مروراً بالوجود الفرنسي والإيطالي، أما المكان فهو الصحراء التي توحى بالعزلة التامة. تمثل رواية (نزيف الحجر) صراعاً دموياً بين الإنسان وصيده الجائر للحيوان. حينما تكون العملية لمجرد التسلية والعبث، نلاحظ قدرة متميزة عند إبراهيم الكوني في إخضاع الأسطورة وربطها بمصير الإنسان الصحراوي، ففي الرواية نرى أن (قابيل) قد رفض أن يرضع من حليب أمه، وتم فطامه بدم غزالة؛ مما أكسبه روحاً شريرة وعدوانية، تتمثل في انتهاكه مصائر الإنسان والحيوان بلذة مقيتة. يدرج إبراهيم الكوني فلكلور الطوارق في أعماله الروائية، كما أنه كثير الإشارة إلى بعض الكلمات المكتوبة بأبجدية الطوارق (التيفيناغ) ذات الأصول الأمازيغية المشتقة من اللغات السامية القديمة، فتتحول الصحراء في روايات إبراهيم الكوني إلى مكان بكر خصب، لكن الإنسان يشوه هذا الجمال؛ لأنه لا يشعر به، ولا يريد التمتع بجماله؛ لأنه لا يفهمه. ثمة الكثير من العلاقات التي تربط الإنسان والحيوان والطبيعة، لكنها علاقات لا تخضع للمنطق، لكنه منطق فلسفي، صوفي بحت. تجلى ذلك بشكل جلي في روايات: (التبر) و(السحرة) و(واو الصغرى)، كما جسدت رباعية (الخشوف) هذا الأفق الخصب، حيث استوحى الروائي إبراهيم الكوني عوالمه الروائية من نبع لا ينبض، تجلى في نبع الصحراء بكل غموضها الملهم.

لعل هذا من بين الأسباب الأساسية التي جعلت الكوني مرتبطاً بالصحراء في الكتابة الروائية؛ لهذا، يعتبر الصحراء رديفاً شرعياً للوجود الإنساني^(٢)، كما يرى إبراهيم الكوني أن الإنسان العربي ليس من طبعه أن يكون مدنياً، بل ما يزال يحمل في ذاكرته الجماعية عقلية الصحراء والبادية^(٣)، ذلك أن الصحراء هي الأرض التي ولدت الأنبياء والحضارة العربية والثقافة الدينية؛ مما جعلها رمز الحياة الطبيعية للإنسان العربي، لكن هذا الإنسان العربي تنكّر لوطنه الأصل، وولى وجهه نحو المدن الشمالية، ذات الأرض الخضراء والمناظر الأبهى. ولتجاوز هذا التنكر؛ ندب إبراهيم الكوني نفسه ليكتب عن الصحراء، ويبرز للقراء جمالها وحسن طبيعتها، حيث ينعتها بالمعشوشبة؛ لكونها تحتضن دائماً الثمرة الحقيقة المقبلة من الصحراء، فقد أوفى إبراهيم الكوني بنذره وكتب عن الصحراء، وعن أهلها من الطوارق والعرب مؤلفاتٍ تربو على الخمسين مؤلفاً، كما نظم الشعراء العرب قديماً شعراً طويلاً، وخصصوا أغراضاً متعددة للصحراء، ووصفوا ما تحمله من إنسان وحيوان وماء ونبات، وعن عواملها الطبيعية. أما في الرواية العربية الحديثة، فنجد أعمال عبد الرحمن منيف، خاصة خماسية (مدن الملح)، كما كتب كُتّابٌ آخرون، مثل: عبد السلام العجيلي، وعبد المالك مرتاض، وغيرهما نصوصاً عن الصحراء وعن سكانها الطوارق والعرب في مناسبات مختلفة. هكذا ارتبطت مخيال الشاعر العربي القديم بالصحراء، بكل ما يمثله من بر وبحر، وأخذت القصيدة العربية بعض قيمتها من عناصر طبيعية خالصة، كالظبي الذي أصبح في المخيال رمزاً عن الحب والجمال لدى الشاعر العربي القديم، أصبح عنصراً شعرياً، يرتبط به التكوين الشعري ارتباطاً عضوياً، ولا نجد هنا فرقاً بين احتفال الشاعر العربي القديم بالظبي والإبل، بما تعكسه روايات إبراهيم الكوني من احتفالية كبيرة بحيوانات الصحراء، خاصة حيوان (الودان) المنقرض، ففي رواية (نزيف الحجر)، يتحول هذا الحيوان إلى

أسطورة وأب في الوقت نفسه، يتماهي في جسد الابن، كما تتم معاقبة الأب؛ جراء مخالفته للنذر؛ لأنه حاول أن يصطاده. إنها صورة الإثم على حسب ما تدل عليه نهاية رواية (نزيف الحجر)، أما في رواية (التبر) فإن الحيوان يصبح نقيض الجانب المادي، تتعالق قيمة الجمل الأبلق على الذهب/التبر؛ لهذا، تعد الاحتفالية بحيوانات الصحراء من خصوصيات الخطاب الأدبي العربي القديم عامة، والشعر العربي خاصة. يلاحظ الكوني أن الذي اكتشف (التبر) أهان الصحراء؛ لأنه بعد اكتشاف الذهب والبترو، قتل حيوانات الصحراء (الغزلان والودان)، كما تلوث فضاءها بالنفايات المختلفة، وإبادة نباتات نادرة. يضيف الكوني أن الأديان كلها خرجت من الصحراء، بما في ذلك الديانة البوذية؛ فحين قرر (بوذا) أن يهجر القصر، ويحتضن رسالته، هجر المدينة وذهب إلى الصحراء؛ لهذا، شكلت في رأي إبراهيم الكوني مهد الروح الطقسية التي تكونت منها بعض الديانات^(٤). فإذا كان الماء مطهراً للجسد، فإن الصحراء مطهرة للروح. تتكرر هذه الثيمات مشكلة لفضاء السرد في كل نص بأسماء ومسميات مختلفة، تتشابه، وتجسد المجتمع الصحراوي في مختلف أبعاده التاريخية؛ مما يعزز المخيال السرد في الرواية، كما يرفده بأبعاد جمالية وفلسفية، حيث يدخل التاريخ في النص الروائي، باعتباره تناصاً عن لحظة تاريخية معينة.

إن المتلقي لأغلب روايات إبراهيم الكوني، يجد نفسه في مواجهة جملة من المحكيات التي تتوزع بين التراث الشعبي والأساطير والخرافات والعلاقات العجيبة بين الإنسان والطبيعة والطقوس الصوفية والدينية والاجتماعية. بهذا، جسدت أغلب روايات الكوني عالماً مرتبطاً بالإنسان والطبيعة في فضاء تنعدم فيه الظروف المناسبة للحياة، لكن تشكل فيه الأساطير إحدى الأدوات الأساسية التي بني عليها المخيال الصحراوي؛ لهذا، يعمل إبراهيم الكوني على إخضاع الأسطورة وربطها بمصير الإنسان الصحراوي، ويبرز فلكلور الطوارق في أعماله الروائية، كما أنه كثير الإشارة إلى الكلمات المكتوبة بأبجدية الطوارق (التيغيناغ) ذات الأصول الأمازيغية، لتتحول الصحراء في روايات إبراهيم الكوني إلى مكان بكر فلسفي، صوفي بحث.

لعل هذا من أبرز الموجهات الأساسية التي جعلت الكوني مرتبطاً بالصحراء في الكتابة الروائية؛ لهذا، تعتبر الصحراء رديفاً شرعياً للوجود الإنساني. هكذا، ارتبط مخيال الإنسان العربي منذ القدم بالصحراء، كما تعكس روايات إبراهيم الكوني احتفالية كبيرة بحيوانات الصحراء، خاصة حيوان (الودان) المنقرض، ففي رواية (نزيف الحجر) يتحول هذا الحيوان إلى أسطورة وأب في الوقت نفسه، أما في رواية (التبر) فإن الحيوان يصبح نقيض الجانب المادي؛ لهذا، توشع قيمة الجمل الأبلق على الذهب/التبر. شكلت الصحراء عند إبراهيم الكوني مهد الروح الطقسية التي تكونت منها بعض الديانات، فإذا كان الماء مطهراً للجسد، فإن الصحراء مطهرة للروح. تتكرر هذه الثيمة مشكلة لفضاء السرد في كل نص من نصوصه السردية. تتقاطع أحياناً، وتجسد المجتمع الصحراوي في مختلف أبعاده التاريخية.

٢-١- المخيال الصحراوي وتجليات التناسل الأسطوري:

الأسطورة كلمة لها امتدادات عدة في أي لغة من لغات العالم؛ مما يجعلها توحى بالامتداد في الفضاءين: الامتداد في الفضاء الزمني، والامتداد في الفضاء المكاني، كما توحى بالعطاء الزاخر للعقل البشري ولوجدانه، من خلال امتزاج الحلم بالحقيقة، والواقع بالمخيال الذي يثري واقع الحياة؛ لهذا، تسربت هذه الأسطورة إلى مختلف ألوان الأدب، حيث تحرر من خلالها فكر الإنسان، ليبدع أشكالاً فنية، كما كانت الأسطورة أيضاً دافعاً إلى نشأة علوم حديثة: الإنثروبولوجيا، والإثنولوجيا والسيكولوجيا.

تشير الأسطورة في مفهومها العام إلى محاولة فهم ظواهر الوجود، وربط الإنسان بها، فقد كان للطقوس الدينية الدور البارز في نشأة الأسطورة، وكان لممارسات الشعائر الدينية (الرقص أو الحركات المختلفة) الجانب الفعال في النسج الكلامي لقصص الحكايات الشعبية، أو كانت تصويراً لممارسات الشعائر الدينية؛ لأن تلك «الحكايات الخرافية والأساطير، هي بكل تأكيد بقايا المعتقدات الشعبية، كما أنها بقايا تأملات الشعب الحسية، وبقايا قواه وخبراته، حينما كان الإنسان يحلم؛ لأنه لم يكن يعرف، وحينما كان يعتقد؛ لأنه لم يكن يرى، وحينما كان يؤثر فيها بروح ساذجة، غير منقسمة على نفسها»^(٥).

يجمع تعريف هاردر بين التعريفات المختلفة للأسطورة، ذلك أن الأسطورة في نظره هي تعبير عن بقايا تلك المعتقدات الشعبية، وبقايا أحلام وتأملات الإنسان البدائي، كما يذهب باحثون آخرون إلى أن الأسطورة لها جذور عميقة في العالم القديم، بل ولها جذور في كل آداب الدنيا وعند كل الشعوب، ولا تكاد توجد فكرة أسطورية ليس لها شبيه في مكان آخر وفي زمان آخر، على اختلاف واضح بين الزمنين^(٦). إن التشابه بين الأساطير، على الرغم مما يفصل بين بعضها البعض من مسافات زمنية ومكانية بعيدة، تتميز بأمر متشابهة تربط بين الشعوب المختلفة، على الرغم من انفصالها^(٧). يرجع بعض هذا التشابه إلى تماثل الأفكار الأساسية عند مختلف الشعوب، ووسيلتهم في عرض شخصيات يعينها، كما تحمل رؤى ووقائع متشابهة، تحمل تفسيراً للحياة والكون. تشكل الأسطورة تيمة أساسية في أعمال إبراهيم الكوني عامة، وبخاصة في رواية (الورم) التي تعد من أعماله الأكثر انتشاراً ومقروئية في العالم العربي. يوظف الروائي الكوني في هذه الرواية أربعة أنواع من النماذج الأسطورية، تجلت في الأساطير التالية: أسطورة (الدابة)، أسطورة (الفردوس المفقود)، أسطورة (كبش الفداء)، وأسطورة (جلجامش).

٢-٢- الأسطورة وبناء الحدث العجائبي:

على الرغم من تعدد المصطلحات المرتبطة بمفهوم العجائبي، فإنها مصطلحات تؤثر على معنى واحد. يشكل البعد العجائبي أهم المكونات الأساسية في روايات إبراهيم الكوني: السحر، وعالم الجن، والأسطورة، وامتزاج الخيال بالواقع بشكل معقول، وبغير الأحداث اليومية. تمثل الحدث العجائبي بشكل بارز في روايات: (المجوس)، و(الفزاعة)، و(عشب الليل)، حيث تتجلى المقدر الروائية لدى إبراهيم الكوني في الانفلات من الواقعية أو الخطاب الروائي الخطي الرتيب. تعكس رواية (الفزاعة) هاجس القيم الذي انشغل به

الروائي في كل خطابه، خاصة القيم المتفسخة في فضاء الصحراء، كما تؤثر أحداث الرواية في جوانب من رواية (الفزاعة) على التحولات التي عرفها المجتمع الصحراوي؛ لذلك، يفقد هذا المجتمع خصوصيته الأساسية المتجلية في الترحال، وتقف (الفزاعة) وهي مجرد أشباه أجسام يتخذها الفلاحون لإخافة العصافير والهوام المختلفة، بوصفها رمزاً تنكئ عليه كل الدلالات الروائية، حيث تعرف أحداث الرواية تداخل الواقع والمجرد، تنبني الرواية على حلقات من الأحداث، ويتميز كل حدث عن غيره في الرواية، وهي البنية المتكررة في كل روايات إبراهيم الكوني، خاصة منها الرباعية، حيث تتعالق بنية الحكاية مع عدة قصص سردية^(٨).

بهذا، يلحظ المتلقي لروايات إبراهيم الكوني صعوبة في متابعة العلاقات القائمة بين هذه الأحداث المشكلة للقصة المركزية (النواة)، حيث تسير أحداث رواية (الفزاعة) نحو الاضطراب والخوف وعدم الاستقرار، بمعنى أن المتلقي يجد نفسه في عالمين متداخلين (عالم الواقع، وعالم الخيال)، مما يحدث مفارقة للحياة المألوفة/ العادية. بهذا، شكل العنصر العجائبي النواة المهيمنة على فضاء رواية (الواحة). إنه الخوف من المستقبل، بمعنى القلق المسيطر عليهم من أشباح الخفاء، والعرافين، ومن كل ما يدخل الرعب في قلوبهم^(٩).

من خلال هذا البعد الأسطوري، تنسج الرواية رموزها من شخصيات ترتبط بالواقع، لكنها تفارقه في الوقت نفسه (عبارة عن فزاعة). هكذا، تجسد رواية (الفزاعة) قضايا الإنسان، وضياعه عبر حياة ترحال الصحراء، والاستقرار في الواحة، وتصوير شبح الموت، لكن بالمقابل كذلك، تشكل الصحراء في هذا الجانب بعداً دلالياً من خلال اكتساب فضاءها معنى التسامي والتعالي؛ مما يمنحها اتساعاً كبيراً، يمنح الشخصية الروائية حدوداً قصوى من التحرك. ليست القيود التي تفرضها الفضاءات الضيقة، فبقدر ما يتسع فضاء الصحراء، بقدر ما تتحرر فيها الشخصيات من حدود أفعالها في ذلك الفضاء؛ نتيجة لهذه الحرية، تكون الصحراء مرادفاً للحياة، ومرادفاً للموت أيضاً، لكنها تقيم ذلك التواصل مع الحرية، لا تنسف الحياة، ولا تستدعي الموت. فعلى الرغم من كونها تجعل الموت شبحاً، يترصد حياة كل من اختار الصحراء، إلا أن الصحراء أصبحت -في نظره- رهاناً للحرية والعافية^(١٠).

تركيب واستنتاج:

ارتبط الروائي إبراهيم الكوني بالصحراء من جوانب متعددة، أولها الجانب التاريخي بما يحمله من قيم وعادات وتقاليد، والصراع بين الأهالي وبين الأجانب الوافدين على الصحراء، أما الجانب الثاني، فارتبط بالطبيعة/الوطن وانعكاسه على الحياة، أما الجانب الثالث، فهو الإلهام وما تثيره عوالم الصحراء من شجون، يشحن مخيلة الروائي، فيبدع رواية، تأتي فيها الصحراء عنصر تشكيل ومصدر إلهام، كما برز حضور الصحراء في التجربة الروائية حضوراً واقعياً، وفنياً بكل عناصرها وطبيعتها المتنوعة في كل عناصر التجربة الروائية؛ حيث وقف إبراهيم الكوني متأملاً طبيعة الصحراء من حوله،

وأوجد علاقة بينه وبين الصحراء، نتج عن ذلك أثر بارز للصحراء في بنية الرواية وعناصرها، كما كشف تعامل الروائي إبراهيم الكوني مع الصحراء عن الخصائص والدلالات العامة (الأسلوبية واللغوية والدلالية).

لهذا، ندرك ذكر الروائي للصحراء بعينها. يذكر الصحراء لخصائصها وظواهرها، وليس لذاتها، فالعلاقة بين الإنسان والصحراء علاقة تتعلق بأسماء محددة، كما أن رؤية الروائي للصحراء تختلف حسب ما يتطلبه الموقف وما تمليه الحالة النفسية والشعورية عليه وهو ينتج روايته، فالتجربة الروائية بما تحمله من حزن أو تشاؤم أو تفاؤل، توجه رؤيا الروائي للصحراء، وتجعلها مرآة عاكسة لشعور الروائي تجاه الحياة وملابسها. وقد وظف الروائي الصحراء في تجسيد حياة المجتمع وأحواله، كتوطيد الأمن في البلاد، وإبراز ملامح النهضة من خلال أوجه التحول الحضاري والاقتصادي، وغير ذلك من التغيرات التي طرأت على حياة المجتمع. أما من الجانب الفني، فجاءت الصحراء في روايات الكوني خصوصاً؛ لتشكل الصورة الروائية لما تحمله الصحراء ومفرداتها من دلالات، وما توحى به من إحياءات، وما ينبثق عنها من صور، تتعلق بالحياة والإنسان، فجاء أثر الصحراء في الرواية تعبيراً عما تحمله من دلالات، وظلال، وإحياءات لما فيها من تضاريس طبيعية وجغرافية وعادات وتقاليده.

الحواشي:

- الكوني، إبراهيم: الفزاعة (رواية)، ط ١ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨م).
- الكوني، إبراهيم: الورم (رواية)، ط ١ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٨م).
- الكوني، إبراهيم: رباعية الخسوف، الواحة (رواية)، ط ٢ (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، وقبرص: تاسيلي للنشر والإعلام، ١٩٩٢م).
- (١) الزين، علي: لقاء مع إبراهيم الكوني، برنامج (روافد) عبر (قناة العربية) بتاريخ ٢٠٠٥/٥/٢٢م.
- (٢) الأنصاري، عمر: الرجال الزرق- الطوارق الأسطورة والواقع، ط ١ (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٦م)، ص ٧٦.
- (٣) لقاء مع إبراهيم الكوني، برنامج (روافد) عبر (قناة العربية).
- (٤) السابق.
- (٥) فراي، نورثروب: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة حنا عبود، ط ١ (دمشق: دار المعارف، ١٩٨٧م)، ص ٨٣.
- (٦) النصير، ياسين: الرواية والمكان، العدد (٥٧) سلسلة الموسوعة الصغيرة (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٩٦م)، ص ٢٣.
- (٧) زايد، عبد الصمد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، ط ١ (تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨م)، ص ١٤٣.
- (٨) الطحاوي، ميرال: محرمات قبلية- المقدس وتخيلاته في المجتمع الرعوي روائياً، ط ١ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٨م)، ص ١٣٤.
- (٩) الظل، حورية: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، ط ١ (دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر، ٢٠١٧م)، ص ٧٦.
- (١٠) النابلسي، شاكز: مدار الصحراء في روايات عبد الرحمن منيف، ط ١ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٠م)، ص ٩٣.



عتبة العنوان الصحراوية في الرواية السعودية

د.مشاري بن محمد المشاري - السعودية

يجري الحديث عن الاستهلال والبدايات التي كانت فاتحة العبور إلى النص السردية، إضافةً إلى علاقتها بالصحراء، أو إحالتها إلى الصحراء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. وأوضح هذه العتبات العنوان، وبعيداً عن الأدب؛ فإن للعنوان أهميته البالغة في كل ما حولنا، وفي علاقتنا مع الأشياء والأشخاص والمؤسسات والهيئات، وهو يحيل إحالة مباشرة إلى شيء بعينه، ويمكن رسم ملامح عامة تخص أحدهم، انطلاقاً من عنوانه -مثلاً- فعناوين المنازل توحى بمقامات أصحابها: المدينة، الحي، الشارع، كلها علامات فرعية منتمية للعنوان، وتحديث بلغته، نيابةً عنه، إذن فإنه في الحياة يعدّ العنوان العلامة الفارقة التي توحى بشيء تخصصه وتحصر الحيز الدلالي الذي يوجد به. وإلى الأدب، نجد أن العنوان يعدّ الفاتحة النصية الأكثر بروزاً، به يتركز الثقل الدلالي، فهو حامل للمعنى ومعناه حملاً للأوجه، إذ إنه يعد بمثابة موازٍ دلالي للنص، يدل المتلقي على المقصد المراد من العمل، ويشير إلى المعنى من غير تصريح مباشر؛ لأن القراءة ليس لها وجه واحد، فهي عبارة عن استكشاف يجري من قبل القارئ، أو خطوة من عتبة الاحتمال القائم أو الممكن نحو التأويلات اللانهائية، وتباين القراءات، وفق تعدد الذائقة.

في البداية، لا بد من الإشارة إلى المعنى اللغوي لمفردة العنوان، فـ «العنوان والعنوان سمة الكتاب، وعنوانه عنوانه وسمة بالعنوان»^(١)، و«عنوان الكتاب ما يُعرف به، وجمعه عناوين»^(٢)، وعند السيوطي «عنوان الكتاب، يجمع مقاصده بعبارة موجزة في أوله»^(٣)، إذن فالعنوان -بناءً على ما سبق- يُظهر ما كان خافياً في بواطن النصوص، فالكتاب يخفي مادته، ولا يبوح بها، فيأتي العنوان بوصفه شاهداً على ما جرى في الداخل، لكن هذا الإيضاح العنوانى، يبقى مختزلاً إلى أن تأتي القراءة الكاملة، فتكشف مدى انسجام عنوان الكتاب مع مضمونه.

وفي الاصطلاح: العنوان عبارة عن «مفتاح تأويلي؛ لأنه يمدنا بزايد ثمين؛ لتفكيك النص ودراسته، إنه يقدم لنا معونة كبرى، لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ

هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه»^(٤)، ف «المُرسل (يتأول) عمله، ويحدد مقاصده، وعلى ضوء تلك المقاصد، يضع له عنواناً»^(٥)، والعنوان بوصفه اسماً للكتاب، فهو أهم ما يحدده ويميزه، وإن كنا نلاحظ بعض العناوين الرمزية أو الإيحائية التي لا تبشر بمحتواها إلا بطريقة مجازية، فإن أكثر هذه العناوين توجد في الأدب، في الرواية والشعر، أما العناوين العلمية، فقلما تحيد عن مضمونها؛ لأن الأدب يختلف عن العلم بامتلاكه القدرة على التلميح من غير التصريح، وتعد هذه الخاصية سمة جمالية في الأدب، لكنها مستقبة في العلم؛ لأنها تصبح محيلةً إلى التشبث وضياع هوية النص العلمي.

وإذا أردنا البحث في عناوين الروايات؛ لاستكشاف مدى إلماحها لمحتواها أو مراوغتها الإيحائية، إضافةً إلى ما تتطوي عليه من دلالاتٍ صحرائية؛ إذ لا يمكن أن تنتحى بيئة الأديب عن إنتاجه، لذلك لا بدّ أن تلبس الحكايات بعض جليّ الصحراء، وأظهر زينتها العنوان، فبالنظر إلى رواية (الحزام)، وبالبحث عن المعنى المعجمي لمفردة الحزام، يبرز معناها من الحزم، وهو ضبط الإنسان أمره والأخذ فيه، وهو الشدُّ بالحبْلِ، استيثاراً من المحزوم، والحزام اسمٌ ما حُزم به، واحتزم الرجل وتحزّم إذا شدّد وسطه بحبلٍ^(٦)، إضافة إلى أنه يشي بدلالات التطويق أو الحصار، فالحزام يطوّق المكان الذي يحزمه بشدة، تمنع انفلات أي جزءٍ منه، بهذا المعنى قد ينأى (الحزام) عن كونه دلالةً معجميةً صرفاً، بل إن تتبع سير أحداث الرواية؛ وإن كان العنوان هو نفسه اسم الشخصية الرئيسية (حزام)، يكشف عن أن الحزام بدلالة الطوق هو المكان الذي يطوّق ذاكرة الراوي ويمنع تسرب أي صورة قروية نحو النسيان أو التجاهل، حتى العاصمة الفرنسية بأضوائها اللامعة وطريقاتها الفريدة في الحضور المكاني في الحياة لم تستطع أن تمحو المكان الأصل، تلك الذاكرة التي لا تفلت أي تفصيل، وإذا جاز لنا الانقياد خلف المقولات التي أقرت أن رواية (الحزام) هي سيرة ذاتية لمؤلفها، وهو شخصية حزام في الرواية، فأخبار السارد لا تنال نصيباً من السرد أوفر من باقي شخصيات الحكاية، وقد يصبح حزام مظهرًا من مظاهر الذاكرة المستعادة للراوي، يستعيد شخصيةً قديمةً كان قد عرفها واختبرها، وبقيت عالقةً في الذاكرة، ثم حضرت على شكل طيفٍ روائي، وإن موت حزام في نهايتها، يشير إلى موت الشخصية القديمة في مقابل انبعاث شخصيةٍ أخرى، أخذت موقعها في مجالٍ مكانيٍّ آخر، فالحزام هنا بوصفه عنواناً للرواية، لا ينأى عن باطن الرواية وجملة ما جاء فيها من مفاهيم، وتحضر الصحراء، أي: المكان الأول، بوصفه قرينة الذاكرة الطوق التي لا تنفك على الرغم من النأي المكاني، ويشد أزر هذا التفسير الإهداء الذي سطره المؤلف في بداية العمل:

«لبلادي،

لكل القرى في العالم».

ربما أراد القول من خلال هذا الإهداء: لكلّ القرى التي تلاحق أبناءها في غربتهم، وتطوّق ذاكرتهم، فتدراً عنهم لزمة النسيان التي تأتي بها المدنية المفرطة.

نأتي إلى عنوان آخر من الروايات، وهو: (غواصو الأحقاف)، وبالطريقة عينها التي تم من خلالها الانتهاء إلى المعنى المعجمي للعنوان السابق، نبحت هنا عن معنى (غواصو الأحقاف) معجمياً، فالغوص هو النزول تحت الماء، والغوص موضع يخرج منه اللؤلؤ، والغواص الذي يغوص في البحر على اللؤلؤ^(٧)، والأحقاف من الحقف وهو من الرمل المعوج، وجمعه أحقاف، والأحقاف هي الرمال، وهي كما قال الجوهري: ديار عاد.

تبدو دلالتنا العنوان متنافرتين تماماً، فكل مفردة تشير؛ معجمياً، إلى حقلٍ دلالي مختلف عن الآخر، فالغوص ينسب إلى الماء وليس إلى الأحقاف التي هي الرمال المعوجة، وإن اجتماع الدالتين في عبارة واحدة (عنوان) يمكن الاستدلال من خلالها إلى انقطاع الرجاء، فبين غاية الغوص التي هي الفوز بالنفائس والدرر، وبين انقطاع الأمل بنسبة الغوص إلى الرمال، هناك أمل مفقود، يدلنا عليه التفسير المعجمي لكلمة (أحقاف)، وإذا أخذنا بعين الاعتبار عاداً ومآلها، ستصبح نهاية الغوص في الأحقاف اندثاراً، وأنه إن كانت غاية (غواصي الأحقاف) الفوز بالنفائس، فإن هذا المسعى لن ينجح. هذا ما يمكن أن يحدثنا به اجتماع المفردتين في العنوان السابق.

وعن رواية (البدوي الصغير)، ليس من الضروري طلب النجدة المعجمية للاستدلال على معنى العنوان، فهذا العنوان ليس مراوفاً، غير أنه لا يخلو من الإيحاء، فالبدوي الصغير ليس اسماً للشخصية كما ورد في الرواية، بل إن للشخصية اسماً هو غسان، لكن ما يثير السؤال هنا هو أن البدوي هو لفظ يطلق على سكان البادية، لا يُقاس بالصغير أو الكبير، أو على وجه الدقة، ليس هناك فرق بين بدوي صغير وكبير من حيث النسبة والانتماء، غير أن انتقاء التسمية تحدت به الرواية، فشخصية غسان في الرواية حملت هذا اللقب؛ بناءً على تسمية المدرسة الشامية، التي رأت في ملامحه الطفولية لطافةً وبراءةً، فقامت بنسبة العمر (الصغير) إلى المكان (البادية)، فأنجبت لقب البدوي الصغير.

وبنتبع مسار الرواية التي تحدثنا عن القرية، نجد لها قريةً منسية على الأطراف، شيئاً غير ذي قيمة، مثلها مثل مئات القرى التي تقبع على الأطراف، وهذه الملامح التي أضفاها الكاتب على القرية، لا تحدث باحتمال حصول أحداثٍ كبيرة، يمكنها أن تحدث انقلاباً وتحولاً في مسار الحياة، لكن الأمر لم يبق على هذه الصورة، فقد انكسرت رتابة النسيان؛ بسبب اكتشاف البترول، وقدم الرجال ذوي الشعر الأشقر والعيون الزرق.

يرصد الكاتب ملامح التحول في اتجاهين: الأول القرية وما طرأ عليها من تحولات بعد اكتشاف النفط، والثاني هو التحول الذي طرأ على شخصية غسان أو (البدوي الصغير)، حين ذهب لتلقي دروس اللغة الإنجليزية على يد المدرسة نادين (زوجة مدرّسه)، ولم يكن يدري أنه سيهيم حباً بفرقة موسيقية تدعى (آبا)، كانت قد حدثته عنها المدرسة، وفتحت أمامه أبواب الغناء على مصراعيه، وهو العاشق للموسيقا والغناء، وجعلت من الموسيقا هدفه الذي يعيش من أجله، فبقي يطارد هذه الفرقة طوال حياته، ثم إنه فجأةً أبصر نفسه

يقف على حافة الخمسين من عمره: «أبهذه السرعة تطير الأعمار! خمسون سنة مرت، قضيت جلها في مطاردة أخبار فرقة غنائية، فات الكثير من عمري وأنا أطارد سراباً يدعى أجنبيّاً فلتكسوج. سراب، نعم سراب، كل شيء غير حقيقيّ وزائف، حتى رغبتني في الإمساك باللحظات الهاربة من حياتي وذكرياتني»^(١)، ما يضعنا أمام استنتاج قد يكون صائباً، وهو أن البدوي الصغير، بوصفه إشارة إلى مرحلة زمنية من حياة الشخصية، كان فيها صغيراً، وأن هذه الفترة الزمنية الطفولية، هي الحقيقة الوحيدة الباقية من عالم متسارع الخطأ، يسعى بلا هوادة نحو النهايات، ويسعفا في هذا الاستنتاج الإهداء الذي حملته افتتاحية الرواية:

«إهداء:

إلى من عذبوني بنار الحكايات، ثم رحلوا».

إذ غالباً ما تكون الحكايات عادة الجدات، تلك الأقاصيص التي تلون بها حياة الأطفال، وتأخذهم نحو عالم آخر، غير أن الجدة هذه المرة لم تكن طاعنة في السن، بل هي صبية مدرّسة، أخذت بخيال الصغير نحو أفق آخر، وعالم آخر، ليس من ضمنه حالة التحول النفطي الذي شهده المكان، بل انعطاف حادّ نحو مسارٍ لم يكن مُدرجاً أصلاً على لوائح الحلم البدوي. وفي النهاية، يقف الكاتب على مشارف الخمسين، فيكتشف ضياع العمر في مطاردة السراب، وأنّ الماء كان هناك حيث كانت الطفولة البدوية.

وفي رواية (الجسر المعلق): تحضر دلالةً معنويةً مباشرة للعنوان لدى قراءته مرة أولى، وهي جسرٌ معلق في الهواء قائمٌ على دعائم، فالدلالة الأولى هي مكانية صرفة، مع الإشارة إلى أنّ هناك جسراً معلقاً في مدينة الرياض يربط بين طرفيها، غير أن الدلالة الرمزية للجسر لا تلبث أن تشهد على نفسها بعد قراءة الرواية التي تحكي قصة ولدٍ يتيم، عاش في القرية، وبعد مرور وقتٍ من الزمن، تزوّجت أمه رجلاً من تبوك، فيما أقام الولد في الرياض وأكمل دراسته هناك، وتبقى حياته عبارةً عن جسرٍ معلق بين الماضي والحاضر. عادة ما يُستعمل الجسر -مكانياً- للانتقال من مكان إلى آخر، من ضفة إلى أخرى، أو فوق نهرٍ مثلاً، لكن الجسر المعلق (العنوان) لا علاقة له بالمكان، بوصفه كذلك، بل هو إشارة إلى أرجحة النفس بين الماضي والحاضر، إلى الانتقالات المتتالية بين هنا وهناك نفسياً، هو جسرٌ، ينتقل فيه بين نفسه ونفسه، يفيد في الاستدلال على هذا المعنى الإهداء الذي حملته الصفحة الأولى ما قبل البداية:

«إلى كل من سكن في داخلي رغماً عني

فالتحمت روحه بروحي

وملامحه بذاكرتي

ولم أستطع أن أكون (أنا) من غيره (هو)!». .

فالجسر هنا يربط بين الأنا والـ (هو)، الآخر الذي يمتلك حضوراً بالإكراه في ذاكرة الشخصية، لا يمكن الانفلات منه، وأن هذا الجسر النفسي يبدأ من أنا المؤلف وينتهي بـ (أنه الأخرى)، أي: الـ (هو)، لكن المؤلف - وقبل أن تغرق في الاستنتاجات - يُخطئ قراءتنا التي تكهن بها - كما يبدو - من اللاهقة التمهيدية:

«لا يمكنني أن أنكر معرفتي بشخصيات قصتي هذه، كما لا يمكنني أن أثبتها.

لقد عرفت تفاصيل هذه الرواية فقط لحظة مبادرتي لكتابتها، ولست أدري أين كنت أحتفظ بها قبل ذلك. أعلم أن الكثير - خصوصاً ممن عرفوني - سيخمنون أن أشخاصاً ساهموا في حياتي، عاشوا معي أو بقربي، وسيتوقعون أماكن كثيرة ارتدتها ودرجت فوقها، لكنهم حتماً سيخطئون؛ لأنني - ببساطة - لا أحب الحديث عن نفسي».

وعنوان رواية (البحريات) يحيلنا إحالة مباشرة إلى سكان البحر، ليس بجواره لكن فيه، فكلمة البحريات تحتوي على ياء النسبة، مضافاً إليها علامة جمع المؤنث السالم، يفيد في ترجيح هذا الزعم ما ورد في (لسان العرب) عن نسبة المرء إلى البحر: إن العرب تنسب إلى البحر بحراني^(٩)، إذن فإن ما يمكن الاستدلال عليه من خلال العنوان، يشير إلى ما في البحر من موجودات، لكن القراءة للرواية تكشف نمطاً آخر من الاستدلال، فالرواية تحكي قصة امرأة شامية، تزوجت وأتت إلى الصحراء، لتسكن فيها مع عائلة زوجها وتتخذها موطناً، وعلى الرغم من أن الشام، بوصفها مدينة وليس بلاد الشام بوجه عام، لا بحر فيها، إلا أن دلالة البحريات تتخذ حيزاً أوسع منها في القراءة، فكما هو معروف أن السمكة إذا خرجت من الماء لا تبقى على قيد الحياة إلا إن توافرت لها شروط حياة مقابلة في حوضٍ مثلاً - غير أن هذا لا يعني أن وجودها في الحوض أمر طبيعي، كذلك الأمر بالنسبة إلى أي إنسان يعتاد مسكناً وطريقة حياة، إن أبعد وأسكن في مكان آخر لا يشبه موطنه الأصلي، سيبقى وجوده أمراً غير طبيعي، فالاختلاف عما هو سائد، سيبقى على الدوام محلّ استفهام، إن هو استطاع الانسجام مع الموطن الجديد. سيحضر السؤال: كيف استطاع أن ينسلخ عن وجوده الأصلي، وإن لم يستطع فسيكون الاستفهام من نوع آخر، استنكارياً ربما من قبيل ما الذي دعاه إلى خوض هذه المغامرة! أو ربما كان عدم الانسجام هذا واضحاً منذ البداية، فما الذي دعاه إلى خوض تجربة نتائجها معروفة مسبقاً، ويبقى كل ما يفعله الوافد الجديد إلى المكان تحت دائرة الضوء، ويبقى وجوده محل أسئلة متتالية؛ لأنه ملحوظ على الدوام، أو فاقع كما تحدّثت الكاتبة في مستهل الرواية:

بهيجة

«كانت فاقعة، مفرق شعرها الكستنائي المشقرّ، يلتصق تحت غطاء رأسها،

(التل) الأسود الشفاف الذي يغطي رأسها، ومن ثم يستدير حول وجهها»^(١٠).

فإذا كانت (بهيجة) المرأة الشامية القادمة إلى الصحراء، تشبه السمكة التي خرجت

من البحر، فإن التشبيه هنا يقوم على الاختلاف القائم بين طبيعة المكانين، فالشام تُعرف بأن سكانها تميل بشرتهم إلى اللون الأبيض، بالإضافة إلى عدم وجود صحراء يمكنها أن تضفي شيئاً من الألفة أو الخبرة فيما هو صحراوي، فيما تجنح طبيعة أهل البادية إلى أن يكون لون بشرتهم أسمر بفعل الشمس وطبيعة المناخ فيها، فالانتقال من المكان الأول إلى الثاني، يشبه الخروج من البحر، وإذا توفرت الحياة بعدها على شروط البقاء، سيبقى هذا البقاء غير مكتمل الملامح، بناءً على اختلاف الطبائع وأمزجة المكان الصحراوي الجديد.

وربما مثلت (بهجة) في الرواية معادلاً فنياً لـ(سهام) التي وردت في الإهداء:

«الإهداء:

إلى سهام سيدة البحريات»^(١١).

ويشير عنوان رواية (رقصة أم الغيث) في لمحة عابرة إلى أداء متخصص لامرأة واحدة، لكن الغوص في التفاصيل يقلب ميزان القراءة الانطباعية الأولى، فالمعجم يقول لنا: إن الرقص هو الخبب، أو هو في التهذيب ضربٌ من الخبب، وركض السراب والخباب، أي: اضطرب^(١٢)، والخبب ضربٌ من العدو، وهو مثل الرمل، وهو أن ينقل الفرس أيا منه جميعاً وأيا سره جميعاً، والخبب السرعة^(١٣)، أما الغيث فيشير إلى ازدواجية في المعنى، فهو المطر والكلا، والأصل المطر، ثم سمي ما ينبت به غيثاً، والغيث الكلا ينبت من ماء السماء^(١٤)، وبالمزاوجة بين المعاني المتحصل عليها معجمياً، يمكن استخلاص ما يفيد بنوع محدد من الحركة المتقابلة بين مجالين: أرضي وسموي، فالرقص فكرة أرضية قبالة الحركة والاضطراب التي تحصل من السماء، فيكون الناتج كلاً وغيثاً.

وبالمسير مع الرواية للبحث عن مدى انسجام العنوان مع الفكرة التي تقدمها الرواية، نجد الكاتب يقدم لنا وصفاً لحكاية الأرض التي أحبها قاطنوها وتعلقوا بها، فأصبحوا نسيجاً واحداً، يتقاسمون فيه الألم الناتج عن القحط والجذب الذي أصاب ديار الهضب، تلك المنطقة الجبلية الساحرة، ذات الرمال الذهبية، ويظهر تمسك البدوي بأرضه تماماً مثلما يتمسك بحبيبه: «وأنت أيتها الأرض أرواحنا الأخرى، وعشيقاتنا الحسانوات، وحكايات أجدادنا، وأصوات بنادقنا»^(١٥). فيها ينصهر الـ(أنا) بالـ(نحن)، وفيها تعبير عن شجاعة بالغة في مواجهة الرغبة بالرحيل؛ بسبب القحط، ومواجهة القحط. أما أم الغيث فهي طقس يؤدي لاستئصال المطر، هي كرامة الصحراء المتوقعة، عبارة عن نساء يرقصن معاً حين تجذب الأرض، وهي رمز للعطاء والخصب، دمية من الخشب، يعلق عليها ثوب أبيض، ويرسم لها وجهاً تحملها النساء؛ استغاثة كي ينزل المطر: «يا أم الغيث أغيثينا»، إذن نحن هنا أمام نوعين من اللغة: لغة الحركة أو الطقس المؤدي لاستئصال المطر، ولغة السماء التي هي المطر، وفي الحالتين هناك حضور طاغٍ للأنوثة، فالرقص فعل أنثوي، والسماء أنثى، كذلك الأرض، والخصب الناتج عن الغيث رمزٌ للأنوثة؛ لذلك تبدو الغاية من التسمية أو العنوان التأكيد على فعل الحياة المتكرر الذي تمنحه الأنثى، بوصفها سماءً أم

أرضاً أم امرأة، وأن جميع الطقوس الأنتوية، تصل في النهاية إلى نتيجة واحدة: (الغيث). وللإهداء اللاحق للعنوان نصيبٌ من هذا المعنى:

«إهداء:

إلى من علم الأرض لغة الكرم،

إلى (بئر هداج)،

وإلى أنثى ذات قحطٍ وجذبٍ، ظلت ترقص مع (أم الغيث) حتى انسأب فوق أصابعها المطر

عبد الرحمن العكيمي»^(١٦).

إذ يشير السطر الأول من الإهداء إلى الغيث أو المطر إشارةً، إذ لولا المطر لبقيت الأرض جدياً.

وبئر هداج، على الرغم من إحالته المباشرة إلى المكان، فإنه في الوقت عينه ينطوي على وجود الماء، إضافة إلى أن الأنثى التي رقصت مع أم الغيث حتى انسأب على أصابعها المطر، تشير إلى حضور مائيٍّ منسأب، والأنثى في رمزيتها وإشارتها إلى الخصب، إذن يقف العنوان والإهداء موقفاً واحداً: الماء هو الحياة، كما هي الأنثى.

وعنوان رواية (عقدة الحدار) يجذب الاهتمام؛ لانطوائه على نكتة دقيقة (عقدة الحدار)، فإن أول ما يمكن أن يتبادر إلى الذهن من عبارة عقدة، أنها حالة نفسية، تصيب المرء؛ فتجعل منه معقداً وفي حاجة إلى علاج، يفك عقده، أما الحدار فقل استعمالها في اللغة المتداولة؛ لذلك فإن أي محاولة لقراءتها، يجب أن تبدأ من المعجم. ففي اللغة العقد نقيض الحل، والعقدة حجم العقد، والعقد: العهد، وعقدة اللسان ما غلظ منه^(١٧)، أما ما ورد عن الحدار، فالحدّر من كل شيء تحدّره من علوّ إلى سفلى، والمطواعة منه الانحدار، وكذلك الحدور في سفح جبلٍ وكل موضعٍ منحدرٍ^(١٨).

وفي هذه المعاني التي قدّمها المعجم عن العقدة يمكن أن نلقى منه نفاداً إلى الموضوع النفسي للعقدة، وفيما يخص الحدار بانكشاف معنى الحدر في اللغة؛ يمكن أن نحصل على استنتاج يقول: إنّ هناك عقدة نفسية، يحملها الرجل المنحدر من موضعٍ لآخر، لكنّ لسان العرب أخبرنا أن المطواعة من الحدر الانحدار، لكنّ المفردة التي هي (حدار) لا تنطوي على المطواعة، وهي ليست اسم فاعل؛ ففعلها ثلاثي (حدر) وفاعله إذن حادر. وبقياسها في الميزان الصرفي، تصبح على وزن فعّال، وهي صيغة مبالغة لاسم الفاعل، وتنطوي على دلالات التكلف للقيام بأمر، إذ ليس الأمر مطواعة؛ ففيه ما يشق على النفس، وهذا ما تكشفه تفاصيل الرواية، ف(مطلق) بطل الحكاية، شاب يتيم، يعيش مع أمه، قرر أن يذهب مع الحدر، وهي عادة أن يذهب أهل البادية إلى سوق مشهد، لتبادل البضائع ومقايضة

أشياء بأطعمة -مثلاً- وإذ تستصعب الأم فراق ولدها؛ لأنها فيما مضى ودعت زوجها إلى العراق، لكنه لم يعد، هنا يتجلى البعد النفسي لمفردة العقدة، فالأم تحمل عقدة داخلية من الحدررة التي هي في نظرها ذهاب لا عودة منه. وبما أن مطلق قرر أن يخوض تجربة الحدررة، تعقد الأم طرف غترته وتأخذ عليه العهود والمواثيق ألا يفكَّ العقدة سواها، وربما في هذا إشارة إلى رغبتها في حلَّ عقدتين: الأولى العقدة النفسية الملازمة لها؛ بسبب الخوف من الذهاب غير الآيب، وحلَّ عقدة الغتررة التي ربطتها لابنها بما يعني الوفاء بالعهد.

نخلص مما سبق من دراسة أمثلة العناوين إلى نتيجة مفادها الارتباط الواضح بين العتبات النصية، بوصفها عناوين للكتب وبين فضائها الصحراوي، فليس ثمة عنوان وضع لم تكن له امتدادات إلى عمق الصحراء ومفاهيمها، وليس ثمة عنوان انسلخ عن الصحراء، بوصفها مكوَّنًا أصلاً في المادة الروائية بصورة عامة، وهذا طبيعي في الاستدلال، فقد درجَ المثل القائل: (المكتوب يظهر من عنوانه) على الاستعمال بين الناس، للإشارة إلى أن العناوين لا يمكن لها أن تكون عصية، مغلقة، أو لغزاً لا يمكن حل رموزه، وإن احتواءها على الترميز والإشارة هو من دواعي الأدب، بل إنها علامة جمالية، تبعد النص عن التقريرية والمباشرة.

العناوين الداخلية:

ما المقصود بالعتبة أو الاستهلال؟^(١٩) وما الوظائف التي يؤديها في السرد؟ مع الأخذ بعين الاعتبار أن «العمل الروائي، يمتلك أكثر من بداية، ثمة البداية الأصل أو الرئيسة، وهي بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص، كذلك توجد بدايات أخرى، يمكن القول في حقها إنها ثانوية، وتتعلق بالفصول المشكَّلة للعمل الروائي؛ إن البدايات الثانوية، تعضد ما هو أصلي ورئيسي، كما تنوَّع عليه؛ تفادياً للتواتر الممكن حدوثه على مستوى السرد»^(٢٠)، ولأن «البداية عادة ما تكون أصعب أجزاء العمل»^(٢١) فهي «محل ابتداء السرد ولحظة الإنشاء بكيفية انبثاقه وتشكله، وفقاً لخطة فريدة من نوعها، لا يمكنها أن تطابق تماماً أية فاتحة نصية أخرى؛ لأنها لحظة تأسيس بكرٍ لأصالة كيانٍ لغوي طريف قائم بذاته، ولا يمكن عدّه مع ذلك شاذاً أو منقطع الصلة بغيره من النصوص/ الفواتح الأخرى، السابقة عليه في الزمن أو المعاصرة له»^(٢٢)، «البداية عبور من فضاء واقعي نحو فضاء تخييلي، بوصفها عتبة تفصل العالم الواقعي الذي نعيش فيه عن العالم الذي يصوره الروائي، وعلى ذلك ينبغي كما يجدر القول أن تجذب القارئ إلى داخلها»^(٢٣)، لكنَّ البداية لا تعني الجملة الأولى؛ ف«الجملة الأولى لا تكفي للتعرف إلى ما تؤدیه البداية من وظائف»^(٢٤)، بل هي عبارة عن «عتبة إستراتيجية، يتم فيها شروع النص نفسه في التخلق والوجود كخطاب متصل؛ أي مروره من مجال الواقع إلى مجال الخيال، من الـ ما قبل إلى الـ ما بعد»^(٢٥).

البداية الجيدة دليل على جودة العمل، لكنها قد تحسن النهاية أو تقبحها بحسب حسن التخلص للمؤلف، «إن البدايات من أعقد وأصعب المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي،

حيث من خلال إحكامها وضبط صياغتها كروى لمحتوى العمل بكامله يجد المتلقي من الأحداث طريقه إلى ذهنية القارئ والمتعامل مع النص»^(٢٦)؛ لأن نجاح الاستهلال السردى، يكمن في التأثير فيما بعده «البدايات الجيدة تشبه الفعل المتعدي الذي يتجاوز إلى ما بعده، ليكون فاعلاً فيه ومرتبباً به»^(٢٧). والاستهلال بحسب ياسين النصير «ذو بعدٍ فلسفي شامل، فهو المبتدأ لكل شيء، وما خبره إلا العمل نفسه، وقد لا نكون مغالين إذا ما تصورنا أن أي عملٍ لا يبتدئ ببداية جيدة، لا يصبح عملاً جيداً»^(٢٨).

وظائف الاستهلال: «تقديم الرواية التخيلية والتهيئة للأحداث الاستاتيكية، أو الديناميكية، واستفزاز القارئ، ومحاولة جذبته إلى عالم الرواية، وإعطاء القارئ في عالم مجهول، عالم الرواية التخيلي بكل أبعاده، بإعطائه الخلفية العامة لهذا العالم، والخلفية الخاصة لكل شخصية؛ ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي ستنتج فيما بعد»^(٢٩).

يجري الحديث في هذا المطلب عن عناوين الفصول الداخلية أو مطالعها، وعلاقتها بالصحراء، ومدى انكشاف الفصول من مطالعها، وهل حقق الاستهلال وظيفته في استدراج القارئ لإكمال ما بدأه من قراءة. نبدأ مع رواية (غَوَاصو الأحقاف) التي تستهل مطلع فصلها الأول بعبارات: «لأيام بأول الخريف، يرن اسم البحرين كدانة في مجالس أحياء العقيق الثلاثة، ويطفو كحسرة في قلوب نسائها»^(٣٠). ويبدو مطلعها موحياً بالانسجام مع عنوان الرواية الذي تمت دراسته مسبقاً، فحين تقول (برن)، تتوارد إلى الذهن الصورة التي تتعلق بالنتائج السمي لغوص الأشياء واستقرارها في القعر، إضافة إلى المكان المسمى العقيق وهو الاسم القديم لوادي الدواسر، «والعقيق: خرزٌ أحمر يتخذُ منه الفصوص»^(٣١)، ولارتباط العقيق بالأحجار الكريمة، تصبح دلالاته منسجمة مع الغوص، إذ غاية الغواصين الفوز بالنفائس، لكن المعنى المراد من العقيق هنا مراوغ؛ فهو مكانياً يحيل إلى وادي الدواسر، وربما غاية دلالاته الوقوف على المعنى المكاني، وإن اشتقاق دلالة الحجر الكريم ما هو إلا محاولة لربط المعنى المنبثق عنه برحلة الغوص.

ثم تبدأ الحكاية بالحديث عن أحياء ثلاثة، فيها قبائل ثلاث (آل هذال وآل فواز وآل بنيان)، تنتهي بالنسب إلى جد واحد (مانع بن هادي)، أورثهم جدهم شجرة ثمر، تدعى مريفة، ينفشون عهودهم على جذعها، تعاهدوا تحت الشجرة صباحاً، وأغاروا على بعضهم مساءً، وقد استهلّت بداية هذا الفصل ببيتين من الشعر من اللغة المحكية:

ديرتي من الحسد مشحونة من الجلايد إلى هتلان

مير سعد أبو من زارها وأتقهوى مع جمعان^(٣٢)

مطلع البيت الأول يحدث أسرار القصة، الحسد يشحن النفوس، وهو بالفعل الخيط الخفي الذي يشد خيوط الحكاية، قبل الانطلاق في الرحلة نحو البحرين، وحينها يستهل المقطع التالي بعبارات، تفيد الدلالة على الرحلة وما فيها:

«أحاديث الغواصين، تبدأ هاشئة أول المسير، وفي وسطه تقال؛ لتقطع المسافة، أما بتاليه، فتخرسها حسابات المال القليل الذي عادوا به وكم سيكفي؟»^(٣٣). هنا ينسجم مطلع الفصل مع الحديث عن الرحلة، ويمكن القول: إنَّ هذا النمط من البدايات الإخبارية مألوفة نوعاً ما في السرد، يمكن عدها توطئة نفسية لاستقبال الأحداث اللاحقة والمرتبطة برحلة الغوص، فيما هناك بدايات لا توحى بما يمكن أن يجري بعدها على وجه الدقة، ففي بداية الفصل الرابع يبدأ الحديث عن الطبيعة المناخية للمكان:

«في عز مريكانية البرد، تبعث الشمس مدة أسبوع أشعتها الذهبية، لتدفي النخيل، الأسبوع الذي توقفت عليه النخيل مواعيد تلقيحها، تنفلق أزهارها من أغاريضها ويلقونها، ثم يعود البرد أشدَّ مما كان»^(٣٤)، لكن القراءة الكاملة للنص الروائي، تحدد صلته بما يجري صلة مباشرة، فالمناخ من العوامل التي تؤثر في طبيعة المكان، ولا سيما إن تلاه حديث عن السيل، بوصفه حدثاً زمانياً ومكانياً وطبيعياً في الوقت عينه، وهذا ما نقع عليه في مطلع فصل آخر من القصة:

«تهدمت الأسوار التي أقامها بنو بنيان بينهم وبين الهذليين، ومن بين أبراجهم اختار السيلُ البرج الذي كان شافي يلزمه، يقول شافي لجمعان: تدبير ربك كأنه يريد أن يقول لي: لا تعد لهذه الحرب»^(٣٥). وإذا ربطنا الأسوار بالحسد الذي جرى الحديث عنه في مطلع الرواية، فإن الطبيعة نسفت ما بُني على الحسد، فالأسوار لا تُقام بين الإخوة، بوصفها عملاً إنسانياً أو جيداً، بل بوصفها انتهاكاً لقانون الطبيعة التي تقرُّ أن الأخوة حبل معقود بعروة وثقى.

في مطلع آخر يجري الحديث عن العلاقة بين الرجل والمرأة، يبين هذا المطلع حالة التأثير غير المدرك الذي تمارسه المرأة، ودورها الحيوي الفاعل:

«تغيّر المرأة في الرجل قليلاً أو كثيراً، بإرادتها أو دون أن تدري أحياناً، دون أن يعرف هو أن كلمتها غيرته»^(٣٦). وهذا المفتتح، ينسجم مع فكرة عرضتها الرواية من أن المرأة ليست هامشية، لم تكن كذلك في الحياة على عكس ما كان يعرض من أن البداوة مرادف حرفي للذكورة المطلقة.

فالرواية إذ تعرض الحكاية التي تتناول حياة قبائل ثلاث ينتمون إلى جدٍّ واحد، فإنها أيضاً بالتوازي تحدّث عن رحلة الغوص التي يتوق الرجال إلى اختبارها فيما نتیجتها كما جاء على لسان الكاتبة في الرواية (المال القليل)، إذن فإن الغاية المرجوة غير متحصلة فيما يستمر سباق الرجال للرحلة هذه، (جابر) يلحق بالغواصين ويترك دياره، (عموش) أيضاً يلتحق بالقافلة، متجاهلاً لوعة أمه وزوجته، يشاركه في هذه الرغبة (فيحان) الراغب للسير مع القوافل، والمتعطش أيضاً لإيقاد الحروب في الحي؛ رغبة منه في إحراز انتصارات، يبرز فيها اسمه، ويتعزز انتماؤه لوالده، فيما حضرت النساء بصفة أكثر رسوخاً وثباتاً والتصاقاً بالأرض، أكثر قدرة على تحديد انتمائهن؛ فنساء العقيق

يشبهن النخل، رأسها صوب السماء وجذرها في الأرض.

عبر هذا العرض السريع لسيرة الرواية، يمكن أن نلاحظ انسجام الافتتاحيات مع الصورة العامة للسرد، ويمكن القول: إن هذه الافتتاحيات، قد أدت وظيفتها في السرد، لاستدراج القارئ لإكماله حتى النهاية.

وعن رواية (الحزام)، لدى البحث في المطالع، يكون لزاماً عرض فكرة الرواية؛ لأن افتتاحيات الكاتب تبدو غريبةً ورمزيةً للغاية، فرواية (الحزام) تصور القرية التي عاش فيها المؤلف قبل هجرته إلى باريس، تصويراً يزخر بالحنين، وقد يكون الحنين معادلاً فنياً لمفردة الحزام التي هي العنوان، وتتحدث الرواية عن الاصطدام الحاصل بين الراوي ومظاهر الحياة المدنية المفرطة، فبين رجلٍ يحمل طفولته في روحه وآخر هو نفسه في زمانٍ ومكانٍ آخر، لم يستطع الانعتاق من قيد زمنه القديم وفطرته وسيرته الأولى، فكانت هذه الرواية محاولة لتوثيق ذاك الزمن في مكانه الأول الذي يقع إلى الشرق من منطقة عسير، عبر شخصية (حزام) بطل الحكاية، لكن بعض العتبات الفرعية للرواية مراوغة، ولا تشي بما يمكن أن ينطوي عليه السرد، ولا يمكن القول في حقها إنها تعضد العتبة الأصل (العنوان)، بل إن غموضها قبالة المضمون؛ ففي الفصل الأول، تطالعنا مفردة (تراحيب):

«تراحيب ..

(من يعرف نسبه يرفع صوته)»^(٣٧).

بالنظر إلى هذه العبارة بشكلها الذي تحضر به في افتتاحية النص بالنسبة إلى القارئ الذي يباشر القراءة، يمكن أن نقرأ فيها ما يأتي: إن السلام عادةً أصيلة، ولا يمكن حضور المجالس من دون سلامٍ وترحيب، والقراءة مجلس فكري، يجلس المرء فيه إلى شخصياتٍ من خيال، فالترحيب به يكون استدراجاً للوقوع في فخ القراءة الذي تنصبه عبارة (من يعرف نسبه يرفع صوته)، وفي هذه العتبة إشارةً إلى عادة للعرب درجوا عليها، وهي الاعتداد بالنسب، ولدى مقابلتهم أي غريب أول ما يُطلب إليه أن: يا فلان انتسب، فإذا صرّح عن نسبه يلاحقه السؤال الآخر: من أخوالك؟ لأن المرء لا يكتمل نسبه من جهةٍ واحدة. وهذه القراءة يفسرها محتوى الفصل الذي يشمل تدليلاً على ما جرى استنتاجه هنا قبلاً، فضلاً عن الترحيب بالقراء، ومن ثمّ الحديث عن الرواية التي كُتبت باللغة الفرنسية أولاً، وجرى الاحتفاء بها في أكثر من موضع.

ثم تأتينا عتبة أخرى أكثر ما تنطوي عليه هو الدهشة وإثارة الحفيظة:

«زوجة زوجته ..

(يا رب سترك في الدنيا والآخرة)»^(٣٨).

بالنظر إلى التنافر الفكري والنفسي الذي تحدثه العتبة السابقة، إذ لا يمكن على الإطلاق أن تكون افتتاحية لغوية منطقية، إضافة إلى أن الكاتب يعضدها بعبارة توثق أنها نافرة ومستقبحة (يا رب سترك في الدنيا والآخرة)، وأن الاستنجاد بالستر الإلهي في الافتتاحية، يعني أن القارئ على مقربة من شهود فضيحة أو ما يشبهها، وبالفعل فإن الكاتب يسرد ما يؤكد ذلك، فالعبارة السابقة (زوجة زوجته) قد سمعها (حزام) الشخصية الرئيسية في القصة، أن امرأة قد نادى على والده بتلك العبارة (يا زوجة زوجته)، واستنكر هذا الأمر، وبقي يتساءل عن رجولة والده، إلى أن أتى يوم ذهبوا فيه إلى الشيخ، فأعطى والد حزام مفتاحاً حديدياً لغرفة فيها المون، وأن هذا المفتاح يشدّ مع الإزار أو الحزام، ولا يعطى للنساء، وأن الغاية منه إذا نفدت المون يستعين بما في الغرفة كي لا يتم اقتضاحه بين الناس أنه لا يملك شيئاً، وأن الرجل إذا أعطى هذا المفتاح لامرأته، لا يعود كامل الرجولة. لكن السرد لا يقرّ إن كان والده قد تخلى عن مفتاحه أم لم يفعل.

فيما تحضر عتبة أخرى على أنها جزء رئيس في حكاية الاسترجاع التي حدثت بها الرواية، ف «أخواتي/ ذاكرتي ..

كان لي حينها ست أخوات، أختي من أمي وأبي، (شقيقتي) التي أسميها أختي/ ذاكرتي، وأختان من أمي، إحداهما أختي التي تحبني، والثانية أختي التي أحب، وثلاث أخوات من عمي لأبي أختي/ أبي، والثانية أختي/ أنا والثالثة أختي/ أمي»^(٣٩)، عبارة عن دعامة للسرد الذي يوثق ماضي الشخصية في القرية، ومثلها العتبات التالية:

«ذاكرة الماء ..

(هذه القرية شمس وماء، أو شمس وماء)»^(٤٠).

«الخروف والكاتب ..

في غياب كبارنا الذين رحلوا إلى العاصمة؛ أصبحت كالأب بالنسبة للآخرين (أب بلا مال، كالبندقية بلا رصاص)، وخاصة في المدينة»^(٤١).

«التضحية ..

أخذت الحياة من أمي وأبي أقصى ما تستطيع، واقتربا من الآخرة، واقتربت أختي التي ترعاهما من الزواج. ولكي يظل أبي رجلاً كاملاً كما تود أمي، اقترحت عليه أن يتزوج»^(٤٢).

فهذه العتبات، تعضد افتتاحية فصل (تراحيب)، والفصل اللاحق الذي شكّل فخّ القراءة، حين أطبق على رغبة القارئ، وجعله يتابع القراءة بعد أن أوقعه في شرك التناقض القائم على الدلالات المتنافرة للمفردات والتي لا يمكن لها أن تكون عادية من دون وشاية بحكاية لا تشبه سواها، ومن ثمّ ينتهي الكاتب إلى خاتمة، بينت الأثر النفسي الذي مارسه الرواية

على كاتبها نفسه:

«خاتمة ..

بعد أن فرغت من كتابة هذا النص باللغة الفرنسية، عدت إلى قريتي، تلك القصيدة التي كتبوها عبر آلاف السنين. كان عليّ أن أرى حزام الذي لا تعنيه رؤية أحد»^(٤٣).

وإلى رواية (البدوي الصغير)؛ للوقوف على ملايسات عتباتها، ففي البداية بدا أنه اعتمد على عتبة ذات لغة مختلفة عن العربية المألوفة:

«المستر (ديكان) - ١

يا صنقول، يا صنقول

ليش أنت واقف تبول؟

يا صنقول، يا صنقول

ليش أنت واقف تبول؟

يا صنقول»^(٤٤).

هذه البداية تخبر عن حدث، لم تعتد البيئة العربية -البدوية منها على وجه التحديد- التعامل معه، ما يعني أن ثمة تحولاً قد حصل في هذه البيئة، فبدأ الكاتب السرد بهذا التحول، ثم تحول إلى تنويعات إضافية، تسير بالتوازي معه، وتتشكل البدايات اللاحقة، لتؤلف صورة رمزية لما انطوى عليه السرد. وعلى الرغم من العتبة اللاحقة التي هي «(حريم) من نوع آخر»، فإن الافتتاحية السردية اللاحقة لها لا تفسرها، بل تذهب للحديث عن (المستر ديكان) في العتبة الأولى:

«جاء المستر ديكان إلى قريتنا في العام ١٩٧٣. كان من ولاية تينيسي ومن مدينة ممفيس تحديداً. جاء بصفته مهندس بترول من ضمن مهندسي شركة (باسفيك ويسترن أويل)»^(٤٥).

وتستمر العتبات الداخلية الثانوية في استكمال ملامح الصورة الرمزية:

«رمال العرب ..

إن لم تخني حساباتي، بناء على المعلومات التي استقيتها من طالع الشون، فإن قدمي ولفريد تسيغر قد وطأت تراب القرية في العام ١٩٤٦»^(٤٦).

«حرب ٤٨ ..

من العجائب التي سمعتها عن طالع الشون، أثناء مكوثي في الدكان للبيع والشراء بدلاً من والدي الذي كان يسرح ويمرح مع المستر ديكان، هو ذهابه إلى فلسطين للمشاركة في حرب ٤٨»^(٤٧).

هذه العتبات، يمكن ربطها بالفكرة العامة للنص الأصلي التي تتحدث عن قرية سعدون حين داهمها التحول بعد اكتشاف البترول، فيما تحضر عتبة أخرى هي:

«بلد الفي والمي ..

أوجدت زوجة الأستاذ عبد الجليل الشامي الجديدة، بلونها الأبيض الساطع، المميز، وشعرها الأشقر، وعيونها الزرق، وطريقة كلامها، وأسلوب تعاملها، ونوع لباسها، عالماً آخر في فضاء القرية المغلق»^(٤٨)، لتخبر عن نوع آخر من الأحداث، تنطوي عليه الحكاية، لكنّ هذ الحكاية الفرعية هي مصدر رئيس لتجربة التحول الآخر الذي حظيت به شخصية غسان أو (البدوي الصغير)، لتكون عتبة (بلد الفي والمي) شرکاً آخر، يجذب القارئ للغوص أكثر في عالم الرواية، ولاسيما أن هذه العتبة مختلفة عما هو متوافر في الصحراء من طبيعة مناخية وبشرية على السواء، ثم تأتي عتبة: «ضوء شحيح، قلت لها في أحد لقاءاتنا التي تمت في بيتها أثناء غياب الأستاذ:

- بينك وبينها شبه كبير.

- من؟

- أغنيثا فليتسكوغ.

- متأكد؟

- نعم.

- ومن أجمل؟

- أنت بالطبع»^(٤٩).

لتستدرج القارئ نحو توقع تحوّل عاطفيّ في علاقة غسان بمعلمته، وإن لم يكن هذا التوقع صحيحاً، غير أن فخّ الاحتمالات العاطفية غالباً ما ينطوي على التشويق، ومن ثمّ تنتقل العتبات اللاحقة نحو نمط آخر من التحول في الزمان والمكان والشخصية، وتؤسس لرؤية أخرى بموجب الاختلاف في اللغة:

«ابتسامة نادرة ..

في خضم الاستعداد للزفاف، هاتفني البروفيسور كامل ذات يوم وأنا أعمل في

الصحيفة، وقال لي بصوت منشراح: سنتنقل للعمل في جريدة عربية، تصدر في لندن»^(٥١).

«داخل المتحف ..

في اليوم التالي جئت مبكرًا. كان الزحام قد خف كثيرًا.

دلفت إلى المتحف

لم يكن متحفًا، بل أشبه بكتاب فهرس بذوق رهيف»^(٥٢).

ثم تأخذ العتبات أسلوب الإيحاء مرة أخرى، للوشاية بحدث عاطفي من نوعه:

«(مثل ملاك يمرّ من خلال غرفتي)

ألقي بجسدي المنهك على السرير. ما مرّ بي خلال الساعات الفائتة، أيقظ كل ذكرياتي الغافية في تلافيف عقلي. كل الصور كانت تتلاحق بسرعة أمام بصري مثل شريط سينمائي»^(٥٣).

وعلى الرغم من إشارتها إلى الزمن الراهن الذي يشير إليه الفعل (يمرّ)، فإن الاستهلال اللاحق للعتبة، يقلب هذا الفهم؛ لأنه ينطوي على دلالات الرغبة في استرجاع الزمن الذي كان.

وعن عتبات رواية (الجسر المعلق)، تطالعنا الافتتاحية الأولى بالآتي:

«في غرفة كئيبة، تضيق جدرانها الطينية بشغب الدخان الثائر كل صباح، فتلتقطه من فوهتها كما يلفظ المحتضر أنفاسه الأخيرة»^(٥٤).

حتى وإن كانت هذه الافتتاحية لا تمثل غواية رمزية للقارئ للبحث عن موحياتها، فهي في الوقت عينه تبدو نقطة انطلاق أولى تؤسس للمكان الأول، أو العمود الأول الذي يركز إليه الجسر المعلق، لكنه في افتتاحيات فصول مقاطعه اللاحقة يكمل بناء الأعمدة وبناء الجسر الذي يربط بين مكانين وزمنين:

«(أهذا كل ما استدعته ذاكرتك من طفولتك؟). قالها علي وقد رفع حاجبيه حتى بدا مثل قوس يطوق عينيه الصغيرتين، كأنما لم يصدقني!»^(٥٥).

«الصيف فتّي جدًّا، والأشجار تفقد قواها شيئًا فشيئًا تحت أشعة الشمس السليطة، خطواتي في الظل أبطأ منها في الرمضاء، ويدي تترأوحان في حمل كتابي»^(٥٥).

ثم تتحول البداية اللاحقة، لتضع نفسها على المحطة الأولى في الجسر، بعد الانتقال الأول من مكان إلى آخر، عقب زواج والدته:

«السكون يتمدد في نواحي بيتنا الهرم، نظراتنا محنطة، كلماتنا باهتة، نتبادل التحايا بكسل وملل: (صباح الخير)، (مساء الخير)، الحياة أقل بهجة، أقل صراحة، أسوأ مزاجاً»^(٥٦).

«تعاقبت ثلاثة أشهر على إقامتي في هذه البيئة الصحراوية الجافة، استطعت أن أتناغم مع مكوناتها ظاهرياً، لكني لم أنسجم في داخلي إلا مع (إدريس) و (فاطمة)»^(٥٧).

«أحضرت الشاي وعلي ما زال يقرأ، كان مأخوذاً بتلك الأوراق، لم يعرني أي اهتمام في تلك اللحظات، سألته وأنا أصب له (بيالة):

- (هاه، ما رأيك؟ هل أضيفها إلى قصتي؟)»^(٥٨).

وإلى أن وصل الكاتب إلى بناء جسره بصورة كاملة، تتحول البدايات من توثيق شهادة المكان على موجوداته وقاطنيه، إلى رسم ملامح الضفة الأخرى للجسر، وإذ عادة ما تكون الجسور تتماثل في بدايتها ونهايتها، إلى إن الضفتين التي تربط بينهما عادة ما يمكن أن نفع على الاختلاف بينهما، وإذا بحثنا عن هذا الاختلاف، قد لا نجد موجوداً بصورته المعروفة، قد نجد ملامح مكانية مختلفة، أزمنة، أشخاص، موجودات المكان بصورة عامة، لكنه هنا يربط بين حالتين نفسييتين، تكادان تتطابقان، فالرواية التي صدرت الحزن في البداية عبر الموت، موت والد الطفل وزواج والدته، عاد ليكمل الجسر بحزنٍ مقابل أو موتٍ آخر:

«غداً ترحل حمامتي، الوداع يغرس جنوره في الأمكنة، الأشياء تفقد بريقها، الحزن يرسم أخايديه في مواطن الضحكات، لم يعد للحياة طعمها المعتاد»^(٥٩).

«أما بعد، فقد انطوت السنوات الثلاث التي تعقب رحيل عمي ناصر عن أحداث كثيرة ومثيرة، توفيت زوجة عمي بعد أن دهم السرطان أحشاءها وهي تردد: (الحمد لله على كل حال)»^(٦٠).

فما بين موتين، أو وداعين، ثمة حزنٌ يمتد بصورة مستمرة، ليشكل جسراً يصل زمنين ومكانين في شخصية واحدة، لتصبح هي الجسر الذي تلتقي عند طرفيه أنواع الوداع.

وبالحديث عن عتبات رواية (البحريات)، تلك الرواية التي تسرد حكاية نساءٍ من البحر، أو بتعبير أدق من بلاد الشام، لفظتهن الأمواج في قلب الجزيرة العربية، وكيف استطعن التأقلم مع الحياة الذكورية في المنازل المغلقة على طبيعة القوامة التي يتمتع بها الرجل على المرأة، والعتبة الأولى كانت بهيجة:

«بهيجة ..

كانت فاقعة، مفرق شعرها الكستنائي المشقر يلتصق تحت غطاء رأسها، (التل) الأسود

الشفاف الذي يغطي رأسها، ومن ثم يستدير حول وجهها»^(٦١).

وعلى الرغم من أن هذه الفاتحة لا يمكن أن تكشف تضاعيف الحكي داخل السرد، فإنها تنطوي على مفارقة الحضور المكاني، فعدم الانسجام مع البيئة الذي يحدث به الوصف السابق لبهيجة، يظهر أن هذا الوصف ما هو انكشافٌ جزئي لما يمكن أن تكون عليه طبيعة هذا الحضور غير المؤلف، من ثم تتوالى العتبات التي ليس بالضرورة أن تكون مرتبطة مع العتبة الأولى (عنوان الرواية)، بل إنها ترتبط ارتباطاً مباشراً بجملة العوامل النفسية والاجتماعية التي حظيت بها شخصيات الرواية، ف(بهيجة) الشامية التي أنجبت سبعة ذكور، كانت زوجة رجل يتخذ جسدها بساطاً فقط من دون النظر إليها كامراً ذات متطلبات، فلا يرى نفسه مكلفاً بها؛ لعدم انتمائهما إلى البيئة المكانية عينها، وعدم انحدارهما من أصول واحدة. ثمة شخصية أخرى هي (أنغريد) المسيحية الألمانية التي توطدت علاقتها بـ(بهيجة) الشامية، ومثلها رحاب النازحة من فلسطين إلى بيروت، وقد جاءت إلى الرياض للعمل في مدارس البنات، وهناك سعاد البحرية الأخرى التي لفظها البحر في صحراء نجد، فتزوجت سعداً كزوجة ثالثة، وانخرطها في علاقة جانبية مع متعب، وقد وجدت في هذا التجاوز والتمرد متعة الانفلات من قيد الزوج البائس والسكرير، إضافة إلى وجود شخصيات أخرى من طبيعة المنطقة الصحراوية، مثل: متعب، وبيت آل معبل، وعمر الحضرمي، لكنها تبحث بصورة عامة التحديات التي عبرت بها (نساء البحر) لدى عيشهن في طبيعة لا تشبه مكانهن الأول.

تشكل العتبات التالية تمهيداً، يمكن الاستدلال من خلاله على الملامح العامة لما يمكن أن تنطوي عليه الحكاية، قد لا يكون مطلع الفصول عبارة عن وشاية محتملة بما يدور في السرد، إلا أنه يؤسس لموجودات المكان والزمان والنفسية المرتبطة به:

«أمومة النخيل ..

في نهاية كل مصب لفروع وادي (حنيفة) العظيم، تنشأ روضة، تتجاور هذه (الرياض)، لتكون مدينة تحذب عليها أشجار النخيل وتطوقها»^(٦٢).

«من صرام إلى عيد ..

«روائح صيف ..

في نهاية أبريل تصل عادة بعض حقائق المطر متأخرة إلى الرياض، ولكنها حين تنفجر، تكون مكنتزة ومتقلة، فتنبعث سيول وبرد ومطر من كل جزء في السماء»^(٦٣).

«طفلة ترتكب العشق، تتهادى (قماشة)، لتمسح السيورة، وتستعرض ضفيريها وغرتها التي ترفعها عن وجهها بدلال، وتطلب أذونات كثيرة، لتخرج خارج الحصة،

تذهب إلى بعض الفتيات الصغيرات في الخارج المعجبات بها»^(٦٤).

«جنة عدن ، كان (عمر) طوال الوقت منكس الرأس، دمثاً مع بعض الارتباك والخفة الطائشة في الحركات، يولدها جسم أوهنه العشق»^(٦٥).

فيما بعد، تتحول العتبات من وشاية بالواقع إلى وشاية بالانعكاس النفسي للواقع على شخصياته :

«(المتعب) ..

تتصل به عدة مرات طوال اليوم، وعلى الغالب لا يكون موجوداً، يرد عليها الموظف الذي يعمل في مكتبه، يرد عليها بصورة وقحة كأنها (بغي) أو خارجة للتو من الكباريه»^(٦٦).

فعتبة (المتعب) توحى بإثبات الصفة على الموصوف، فـ (متعب) المفردة النكرة، قبل أن تتحول إلى صفة ملتزمة بـ(أل) تعريفها، يمكن أن يقابل التمرد الذي هو مستنكر في الحياة، ويتحوله إلى (أل) التعريف المميزة له عما سواه، تتجلى المعرفة الحقيقة الوحيدة، وهي أن كل ما هو خارج الإطار العرفي الجمعي، يتحول إلى فحيح؛ جراء الجرح، كما يخبرنا مطلع هذا الفصل:

« وبدأت منذ ذلك الوقت جرحها. بالفحيح .. كانت تعرف بأن عليها أن تقوم من هذا المقعد، وأن تكمل نهارها إلى أخره، وأن تساعد ابنها في حل القسمة المطولة، وابنها الثاني في تعلم الكتابة بالقلم الحبر لأول مرة »^(٦٧).

وإن كانت الأمور بخواتيمها؛ فخاتمة النأي هو الحنين، النأي عن أي شيء كان مكاناً أو فكرة أو قيمة عليا أو ما عدا ذلك، فالنأي عن المكان، يخلق حنيناً له، والنأي عن القيمة العليا المتعارف عليه، يورث ندماً وحنيناً إلى الصيغة الوجودية السابقة للنأي، لكن هناك حنينٌ من نوع آخر، قد يحن المرء إلى المكان الجديد بعد أن يغادره حتى وإن قاسى فيه صنوف العذاب، وهي خاصية لا تتأى عن الألفة، فقد يألف المرء المكان بسبيلياته وإيجابياته، ويتحول عن النفور منه إلى الحنين إليه ومحبته، هذا ما تخبر به العتبة الأخيرة:

«مطر المسك والعنبر ..

أكرر طرفي نحو نجد وإثني عليه، وإن لم يدرك الطرف، أنظر

حينئذٍ إلى أرض كأن ترابها إذا مطرت عود ومسك وعنبر»^(٦٨)

أما عن رواية (رقصة أم الغيث) ومدى تواشج عتباتها ومطالعها الداخلية مع العتبة الأم

ومضمون الرواية، فيبرز في مطلع الفصل الأول:

«منذ خمسة أعوام لم يهطل المطر، بذرة الأرض تلاشت، الجفاف يحيل كل شيء إلى جذب واصفرار»^(٦٩).

إضافة إلى العتبة الأخرى:

«حينما ترقص أنثى في الصحراء ..

فإنها تقرأ أبراج السماء»^(٧٠).

هنا مطالع تعضد العنوان الأصل، فهي تنضوي على المفردات ذاتها التي يشتمل عليها العنوان، وما ذكر فيها يؤسس لمزيد من المعلومات والأسباب حول الطقس الرمزي التي تؤديه النسوة؛ أملاً في الحصول على المطر، ويؤكد هذا الرأي عبارة مكتوبة بالخط العريض في بداية آخر صفحة من الفصل الثالث:

«كلما ستر الحجاب هامش النص ..

خلع الكشف متن اللغة»^(٧١).

وإذ لا يمكن عدّها بدايةً أو استهلالاً، فإنها عتبة أخرى في فهم ما انغلق من السرد عبر اللحاق باللغة الواصفة، حين تستمر لغة البدايات في الكشف الجزئي المتواتر عما يمكن أن تنطوي عليه الحكاية:

«حين تعشق أنثى في صحراء غرثى ..

فإنها تحبى غيمة من العشق في صدرها»^(٧٢).

لكن هذه الانكشافات لا تبقى على حالها، فبعض العتبات اللاحقة بدل أن تقدم تفسيراً أو تلميحاً، تزداد رمزية، وتتعلق عما يمكن أن تصرّح به، فتصبح القراءة غواية الرغبة في المعرفة عن علاقة العتبة بما يليها من سرد:

«الهزيمة العظيمة ..

جذوة عشق تنطفئ دون أن تبلغ منتهاها!»^(٧٣).

«وقال الرمل: الصحراء لا تخرج عن صمتها إلا حينما تسألها الريح أين خبأت قبورها؟»^(٧٤).

«الخطيئة التي لا تكشف طرقات الاستغفار لمرتكبها خطيئة حاكمة!»^(٧٥).

تشكل العتبات السابقة رموزاً دلالية، لا يمكن القبض على غايتها من هذا الحضور

الافتتاحي؛ إذ لا تحضر بوصفها توطيداً لما سبقها من معرفة حول العنوان الذي هو طقسٌ في نهاية المطاف، لكنها تمثل إغراءً لاستكمال القراءة، فالعُتبات التي لا تلتصق بالعنوان الأصلي التصاقاً مباشراً، توحى بأمرٍ مغايرٍ أو انقلابٍ سردي، يمكن أن يأخذ الحكاية إلى مجرى آخر من الأحداث. لكن إذا أردنا تفكيك دلالات هذه الرموز وفق الارتباط مع العنوان وما تلاه من عتبات تؤكد حصول القحط والجفاف، فيمكن النظر إلى الهزيمة العظيمة بوصفها معادلاً فنياً لانكفاء قوة الفرد قبالة قوة الطبيعة، وأن العشق هو عشقٌ للحياة التي لا تكتمل بهجتها من دون الماء؛ لأن الماء هو الحياة بكل أشكالها، وأن جذوة العشق التي انطفأت من دون بلوغ الغاية قد تشير إلى عدم بلوغ الغاية أو هطول المطر، يفيد في ترجيح هذا الزعم العتبة التالية التي تؤكد الهزيمة: (الصحراء لا تخرج عن صمتها)، فيما عُدَّ الجذب خطيئة الحياة، والخطيئة حاكمة، لا تكشف كيف يمكن محوها، ولا سيما أن لا سبيل للإنسان للوقوف في وجه الطبيعة، وأن تناوب الطبيعة في الإفراط بين المتناقضات، يجعل المرء مسلوب الإرادة، فإذا أمطرت أفرطت في الغيث، فتحوّلت إلى طوفانٍ، يجعل لذة الحصول على الغيث رهينة الخلاص من الطوفان من غير خسائر فادحة، هذا ما يمكن أن تبوح به العتبة التالية:

«كلما اتسعت أحداق المأساة .. هتف هادم اللذات»^(٧٦).

إذ قد تتسع الحديقة في مراقبة هطول المطر أول الأمر، غير أنها كلما ازدادت اتساعاً، وشتت بتوثيق البصر نحو تهلكة ما، ويمكن قراءة هادم اللذات بوصفه السيل المدمر، الذي قضى على بئر هداج بمياهه العذبة:

«رحل الماء يا سادن الماء .. وبقيت بعض الحكايات المليحة»^(٧٧).

تظهر هذه العبارة في الصفحة قبل الأخيرة من الفصل الأخير، وهي ليست عتبة، لكنها تمكننا من قراءتها بوصفها تنمة للعتبة السابقة: (هتف هادم اللذات: رحل الماء يا سادن الماء).

مما سبق من إشارات في روايات، جعلت من الصحراء مكاناً تدور فيه أحداثها، كانت العتبات على اتصال تام بالصحراء، أو محيلة إليها بصورة مباشرة أو متوارية.

والروائي السعودي عندما اختار الصحراء مكاناً لأحداث روايته، كان متصلاً روحياً بها، مستغرقاً فيها، يعرف أدق تفاصيلها، قادراً على وصفها وصف الخبير العارف المجرب لخباياها، العارف بأسرارها.

الحواشي:

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة (ع ن و).

(٢) العكبري، أبو البقاء: التبيان في شرح الديوان، دط (بيروت: دار المعرفة، دت)، ٣/٣٦٧.

(٣) السيوطي، جلال الدين: الإتقان في علوم القرآن، ط٢ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩١م)، ٢/٢٣١.

- (٤) مفتاح، محمد: دينامية النص، ط٢ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م)، ص ٧٢.
- (٥) الجزار، محمد فكري: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات أدبية، د.ط (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م)، ص ١٩.
- (٦) لسان العرب، مادة (ح ز م).
- (٧) السابق، مادة (غ و ص).
- (٨) العلوي، مقبول: البدوي الصغير (رواية)، ط١ (بيروت: دار الساقى، ٢٠١٦م).
- (٩) لسان العرب، مادة (ب ح ر).
- (١٠) الخميس، أميمة: البحريات (رواية)، ط١ (دمشق: دار المدى، ٢٠٠٦م)، ص ١١.
- (١١) السابق، ص ٧.
- (١٢) لسان العرب، مادة (ر ق ص).
- (١٣) السابق، مادة (خ ب ب).
- (١٤) نفسه، مادة (غ ي ث).
- (١٥) العكمي، عبدالرحمن: رقصة أم الغيث (رواية)، ط١ (بيروت: الدار العربية للعلوم، ٢٠١٠م)، ص ٢١.
- (١٦) السابق، ص ٥.
- (١٧) لسان العرب، مادة (ع ق د).
- (١٨) السابق، مادة (ح د ر).
- (١٩) تجدر الإشارة إلى أن البحث يستخدم مفردات (العتبة، والبداية، والاستهلال، والفتحة) للدلالة على مفهوم واحد، فأي كلمة استعملت فلا فرق لجهة القصد.
- (٢٠) نور الدين، صدوق: البداية في النص الروائي، ط١ (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٤م)، ص ١٧.
- (٢١) حافظ، صبري: فن البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، العدد (٢٢)، بيروت، ١٩٨٦م، ص ١٤١.
- (٢٢) الطريطر، جلييلة: في شعرية الفتحة النصية (حنًا مينا نموذجًا)، مجلة علامات، مجلد (٧)، العدد (٢٩)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، سبتمبر ١٩٩٨م، ص ١٤٥.
- (٢٣) لودج، ديفيد: الفن الروائي، ترجمة ماهر البطوطي، ط١ (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م)، ص ٩.
- (٢٤) العمامي، محمد نجيب: في الوصف بين النظرية والتطبيق، ط١ (تونس: دار محمد علي، ٢٠٠٥م)، ص ٤٦.
- (٢٥) بنحدو، رشيد: بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب، مجلة فكر ونقد، عدد (١١)، الدار البيضاء، سبتمبر ١٩٩٨م، (ص: ٩٩).
- (٢٦) فن البدايات ووظيفتها في الفن القصصي، ص ١٤١.
- (٢٧) العدواني، أحمد: بداية النص الروائي- مقارنة لآليات تشكل الدلالة، ط١ (الرياض: النادي الأدبي بالرياض، والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١م)، ص ١٨.
- (٢٨) النصير، ياسين: الاستهلال- فن البدايات في النص الأدبي، ط١ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣م)، ص ٨.
- (٢٩) قاسم، سيزا: بناء الرواية- دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د.ط (القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٨٤م)، ص ٣٠.
- (٣٠) الفاران، أمل: غواصو الأحقاف (رواية)، ط١ (بيروت: جداول للنشر والترجمة والتوزيع، ٢٠١٦م)، ص ٧.
- (٣١) لسان العرب، مادة (ع ق ق).
- (٣٢) غواصو الأحقاف، ص ٤١.
- (٣٣) السابق، ص ٧٣.
- (٣٤) نفسه، ص ٩٧.
- (٣٥) نفسه، ص ١٩٥.
- (٣٦) نفسه، ص ٢٥٣.

(٣٧) أبو دهمان، أحمد: الحزام (رواية)، ط١ (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠١م)، ص١٣.

(٣٨) السابق، ص١٥.

(٣٩) نفسه، ص٥٧.

(٤٠) نفسه، ص٩٣.

(٤١) نفسه، ص١٢٥.

(٤٢) نفسه، ص١٤٧.

(٤٣) نفسه، ص١٥٧.

(٤٤) البدوي الصغير (رواية)، ص٧.

(٤٥) السابق، ص٢٥.

(٤٦) نفسه، ص٣٨.

(٤٧) نفسه، ص٥٦.

(٤٨) نفسه، ص٧٥.

(٤٩) نفسه، ص١٠٨.

(٥٠) نفسه، ص١٥٣.

(٥١) نفسه، ص١٩٧.

(٥٢) نفسه، ص٢٠٢.

(٥٣) الهزاع، حمد محمد: الجسر المعلق (رواية)، ط١ (بيروت: دار الفارابي، ٢٠١٧م)، ص١١.

(٥٤) السابق، ص٣٤.

(٥٥) نفسه، ص٥٥.

(٥٦) نفسه، ص٧٥.

(٥٧) نفسه، ص٨٦.

(٥٨) نفسه، ص١٠٩.

(٥٩) نفسه، ص١٣٢.

(٦٠) نفسه، ص١٣٦.

(٦١) البحريات (رواية)، ص١١.

(٦٢) السابق، ص٤٣.

(٦٣) نفسه، ص٩١.

(٦٤) نفسه، ص١٦٧.

(٦٥) نفسه، ص١٩٣.

(٦٦) نفسه، ص٢٣٥.

(٦٧) نفسه، ص٢٩٥.

(٦٨) نفسه، ص٣٢١.

(٦٩) رقصة أم الغيث (رواية)، ص٩.

(٧٠) السابق، ص٣٩.

(٧١) نفسه، ص٥١.

(٧٢) نفسه، ص٦٥.

(٧٣) نفسه، ص٦٧.

(٧٤) نفسه، ص٦٧.

(٧٥) نفسه، ص١١٧.

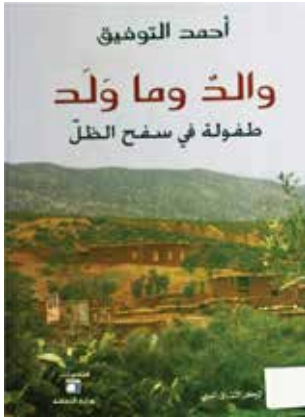
(٧٦) نفسه، ص١٥١.

(٧٧) نفسه، ص١٥٧.



بين الروائي والجبل (حضور الجبل في أعمال أحمد التوفيق)*

محمّد صلاح بوشتلّة - المغرب
محمّد المهدي النّاجي - المغرب



منذ رسالتّه لنيل دبلوم الدراسات العليا ورسالة الدكتوراه، بقي أحمد التوفيق وقيّاً للجبل، معاوذاً البحث في مواضيع تهتم تاريخ الجبال كلما سنحت له الفرصة، في الرواية والأعمال التحقيقية والتاريخية، في هوس تاريخي جغرافية وأمكنة ما تزال تمارس سطوتها وسلطتها على هذا الأكاديمي الآت من الجبل، الجبل الذي لا يعدو أن يكون سوى قريته التي لم يستطع أن يدخل الضيم عليها ومن خلالها على الجبل في جل أعماله.

يحدو المحقق أحمد التوفيق هاجسٌ، وتستبد برّوعه حاجةٌ غريبة؛ لإقامة صرح تاريخ المغرب، خاصة في الجانب المهمّش منه والمنسي واللا مفكر فيه، أي: الجانب غير

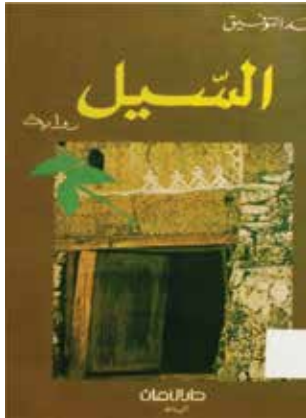
الرسمي للفئات والمناطق التي لا يعبأ لها، كالقرية والجبال مجالاً، والمساكين والزهاد والعباد كياناتٍ ومجموعات، التي يصير الحديث عنهم مع أحمد التوفيق أحد أركان التاريخ التي لا يمكن قراءته إلا من خلالها وبها، متدخلاً في ذلك بانتماعات المؤرخ والمحقق والروائي أحمد التوفيق وارتباطاته النفسية، فهو بقدر ما يتخفى خلف نصوصه التي يقذف بها إلينا بشكل مُنتال؛ ليبقى هو في مأمن من تأويلات قرائه ومن تهّمهم نصوصه، محتئماً وراء أبطال رواياته (محمد بيزين، وعمر وعلال والبقيّة)، أو أبطال دراساته (أبو يعزى وأبو العباس السبّتي مثلاً) الذين اختار التوفيق التحدّث إلينا عبر محاورتهم، وبث لواعج اهتماماتهم في نصوصه السردية المجنحة بخيال الحكّي، والنصوص الأخرى المسيجة علمياً وتاريخياً، مستثمرًا سياقاتهم المختلفة.

كمؤرخ يعرف جيّداً أن لكل شيء أفة، وأفة الذاكرة النسيان؛ لذا يحاول ابن قرية (إمْرِغُن) أن يحيط ذاكرته بالسّنوات والأحداث البسيطة والأمكنة، ويحتمي قدر ما يمكنه بالجبال؛ ففي نص التسلي ينتقل الغدامي من طالب قرآن بسيط في إحدى قرى جبال غجدامة إلى مُقرّب فوق العادة من القايد المدني، وبعد ذلك قاضياً مقرباً من أخيه الغلاوي، وكما في رواية شجيرة حناء وقمر ورواية السيل يحضر مغرب السبيبة والقياد والقصبات والمجاذيب ورجال القبائل والنهب والملاح، أي: المغرب الذي «لم يتبدل منذ العصور الحجرية»^(١)، لكن يحضر بقوة أيضاً الجبل كمكان فوق العادة. ويحضر أبطال من الجبل، فصاحب نص التسلي يبقى شبيهاً بأحمد التوفيق في مراوحته

بين الجبل والمدينة ومحمد بيزين بطل السَّيل في انتقال بطل الرواية من أحد الدَّواوير البسيطة إلى المدينة حيث سيثبت ذاته.

ما يزكي هيام التَّوفيق وشغفه الحارق بالقرية والجبل هو عمله الموسوعي في (معلمة المغرب)، إذ إن مدار اشتغاله فيها، كان هو الرغبة الجموحة في التَّعريف بالقبائل البدوية بفرقها وفخذاتها وقُراها، خاصة التي استوطنت الجبال وعمَّرتها، فيصير غالب همَّه من داخل (المعلمة) هو التَّعريف بالبوادي المغربية السَّحيقة وغير المعروفة التي جعلت السفوح والجبال سكناً لها، يصلح اسمها، ويثبت إحداثياتها الجغرافية ويتتبع تواريخها، بشكل يجد نفسه ملزماً بالتَّعريف بأهم الجبال، ويخصص لها مواد مستقلة بعينها إلى جانب أعلام المغرب، من مثل: جبل أدماي (ج ١، ص: ٢٨٤)، وجبل أزكان (ج ٢، ص: ٣٤٦)، والتَّعريف بسفوح هذه الجبال وأخرى غيرها من مثل: أنامر (ج ٣، ص: ٨٠٣)، والتَّعريف بالوديان المخترقة لتلك الجبال والمشكلة لسفوحها من مثل: كواد أساكا (ج ٢، ص: ٣٨١)، وأسياف أدودو (ج ٢، ص: ٤٥٦)، والتَّعريف بأهم الأولياء الذين استوطنوا الجبال، من مثل: مولاي بوعزة (ج ٤، ص: ١٧٩١)، ثم يأتي فيعرِّف بالقبائل التي استوطن الكثير منها الجبال: إدا وبغليل (ج ١، ص: ٢٢١)، وإدا وبلال (ج ١، ص: ٢٢١)، وإدا وسملال (ج ١، ص: ٢٢٧) وإدا ولتيت (ج ١، ص: ٢٢٨)، أمانوز (ج ٣، ص: ٦٨٥)، وإدا ونظيف (ج ١، ص: ٢٣٠)، وإدا إبراهيم (ج ١، ص: ٢٣٠)، وإدا ويعيش (الركييات)، (ج ١، ص: ٢٣٠)، وأيت إسافن (ج ٢، ص: ٣٨٠)، ويعرِّف أيضاً بتحالفات القبيلة التي طبعت هذه المناطق من مثل: إندعرتيت (ج ٣، ص: ٨٢٠)، كما يخصص مجالاً واسعاً للقرى الجبلية من قبيل: أكجكال (ج ٢، ص: ٦٠١)، وأكشتيم (ج ٢، ص: ٦١٦)، وإماريغن (ج ٣، ص: ٦٧٣)، وإمطر (ج ٣، ص: ٨٠٠)، وإميني (ج ٣، ص: ٨٠٢).

يرافق الجبل أحمد التوفيق في ترحاله بين الرواية وبقية أجناس العمل الأكاديمي الأخرى، ليؤكد أن علاقته به راسخة، يشكل استحضاره الدائم له رغبة في أن تظل ذكرى قرينته وذكرى أهلها في مأمن من أي بتر أو خيانة أو طعن، مهما كان البعد، ومهما كان استيلااب المدينة التي انتقل إليها التوفيق مبكراً، ومهما كانت مشاغل الوزارة ومعها تكاليف الحضور العلمي والأكاديمي وضغط مواعيد مواعدة القراء والجماعة العلمية التي ينتسب إليها. لهذا فحتى حينما يريد أن يختار لروايته وأعماله لوحة معبرة، قد لا يجد في كثير من المرات غير صورة للجبل، أو صورة من أحد معالم القرى الجبلية، ففي غريبة الحسين التي تدور مجرياتها في تنقل مستمر بين حواضر المغرب: مكناس، فاس، طنجة، ومراكش، وتطوان، لا يجد ما يزيّن به غلاف روايته غير صورة من الجبل، وبالضبط من رمز عطاءات الجبل وكرمه (السبتوي)، وهو الشلال، وبالضبط شلال (أوزود)، تاركاً خلفه الكثير من معالم تلك المدن، بشكل يكشف عن هواجس أحمد التوفيق، ويفضح عن مرجعياته، ليظل مسكوناً بالجبل في محاولة لتصفية حساباته مع غربته المستمرة، ويعالج جروحها إذ اضطر مبكراً للانسحاب من عوالم الطّفولة، حيث غادر مدرسته الأولى (ويرگان) ومعها الجبل ليلتحق بمراكش.



وفي رواية (السَّيل) التي تتوزع أحداثها وتتراوح بين المدينة والقرية، يستدعي أحمد التوفيق صورة من عوالم القرى الجبلية، صورة باب منزل قديم، يكون باب المنزل الأول الذي وُلد فيه أحمد التوفيق، منزل (سي بورحيم) في قرية (إمرغُن)، وإن لم يكن هو، فهو الأكثر شبهاً به. وكما هو الحال في (ولّد

وما ولد: طفولة في ظل السّفح)، وأيضًا في عمله التحقيقي (دعامة اليقين)، المخصص لمناقب وتاريخ أبي يعزى، حيث يسطع نفس الشّعور المتكرر بجدوى العودة إلى الجبل، بوضعه في الواجهة، وكأنه في كل صورة يضعها على غلاف رواياته، يستحضر بيت أبي تمام:

نَقْلُ فَوَادِكْ حَيْثُ شَنَّتْ مِنَ الْهَوَى ... مَا الْحَبَّ إِلَّا لِلْحَبِيبِ الْأَوَّلِ

كم منزل في الأرض يألّفه الفتى ... وحنينه أبداً لأوّل منزل

كما يمكن اعتبار استحضار الجبل كمكان مفضل لأعماله الإبداعية والأكاديمية فرصة لمعالجة أثار نُزُوجِه الجغرافي عن (إمرغُن) والجبل، بنزوح آخر فكري معاكس في التّاريخ والرواية إلى الجبل؛ عالم أبي يعزى، وأبي سهل القرشي، وعلي بن حرزهم، وبقية أهل الولاية والصّلاح، من الذين لم يتحقق ذوبانهم التّام في المدينة، ولم تكتمل دائرة انغماسهم.

في أعماله كلها يحضر الجبل، ويحضر التصوير الدقيق للعلاقة التي كانت تجمع بين الناس في الدّواوير والمدائش المكوّنة له، وطبيعة العيش اليومي، وعلاقات التّواصل التي تعيشها القبائل فيما بينها عربية كانت، أو أمازيغية، كما يحضر الوصف المتمكن لمقومات الإنسان الجبلي وحاجاته وأحلامه، وهذا ما يمكن تلمسه بشكل قوي وواضح من عمله المعنون بـ المجتمع المغربي في القرن التّاسع عشر (إينولتان) ١٨٥٠-١٩١٢م مروراً بـ (مواهب ذي الجلال في نوازل البلاد السّانبة والجبال) وشجيرة حناء وقمر، إلى عمله التحقيقي التّسلي عن الآفات بذكر الأحوال وما فات في محاولات متعددة ومتنوعة للتّاريخ للأحوال والهوامش التي تندس خلف سفوح الجبال التي اعتنى بها جيداً أحمد التّوفيق عبر تحقيقاته^(٢)، ورواياته^(٣)، ودراسته الموسعة عن قبيلة إينولتان.



إرتباط أحمد التوفيق بالجبل؛ قد يكون السّبب فيه انتماؤه

الصوفي؛ فهو من أسرة وقرية صوفية بامتياز، ارتبطت بالنّاصرية ثمّ صارت نحو التّيجانية إلى أن انتهى الحال بسليلها أحمد التوفيق في رحاب البودشيشية، فالجبل هو مسكن (قطب المغرب) و(قنديل جبالة) مولاي عبد السّلام بن مشيش، الذي لم يقلل أحمد التوفيق بقاء أحد أهم ما كُتِب عنه بالفَرَنسية، وهو كتاب المرحومة زكية زوانات، فألزم نفسه بترجمته، وفي الجبل كان المعيش اليومي لهذا الشّيخ الذي خرجت من جبهته الشاذلية والتي تناسلت منها أغلب طرائق التّصوف في العالم السّني، والجبل أيضاً كان مسار سفر أبي يعزى، هذا الولي الأمازيغي الذي حقق أحمد التوفيق له، ولمن في مقامه كتاباً كبيراً هو (التّشوف)، وحقّق لأبي يعزى أيضاً كتاباً مفرداً هو (دعامة اليقين)، أبو يعزى الذي فرض على أهل المدينة أن يتجشموا عناء السّفر من كل المدن المغربية لزيارته معقله في الغابات والمفاوز، مثله في ذلك مثل مولاي عبد السّلام بن مشيش، ذي النّفوذ الواسع^(٤)، في قمة جبل العلم، «فلا البُعد ولا صعوبة الطّريق تثبّت عزائم منات من مشاهير القاصدين الذين يهبون إليه من مختلف بقاع العالم»^(٥). وبالجبل أيضاً ارتبط اسم ولي آخر، خصّص له أحمد توفيق رواية كاملة^(٦)، هو أبو العباس السبتي، هذا الولي الذي جعل من جبل جليز معتكفاً لخلوته، لمدة جاوزت الأربعين حجة كاملة.

وكان بأحمد التّوفيق يريد أن يُعيد أذهان النّاس إلى تجربة أبي يعزى وأبي العباس السبتي، ففي الجبل يصير أبو يعزى بركان معرفة متوقّد، يشرح بتدبّر غوامض قوامس بأكملها^(٧)، أبو

يعزى هذا الأمازيغي المفرط في بداوته فرض على أهل المغرب قاطبة أن يقدموا بين يدي اسمه كلمة (مولاي)؛ تعزيراً وتعظيماً له، الشيء الذي قد يكون أغار صدر فاسي، ضارب في جنور التمدن، ينتمي لأحد ببوات فاس الكبرى، ليكتب رسالة مستنفة^(٨) عن سيد غابة (تاغايا) رسالة غريبة في جو ثقافي وديني، عهد عليه تقدير الشيخ، جو تَعَهَّد اسم أبي يعزى بالرسائل والكتب والتراجم التي تخبرنا بمقامه وأحواله مع ربه. أبو يعزى الذي يختصر أحمد التوفيق القول عنه بالقول: لقد «حَوَّلَ إليه قبلة عدد من المدن الذين يأوون إليه، استعصاماً من مدلهم الحوادث»^(٩). أبو يعزى هذا الأعجمي الأمي الظاهرة الذي تتلمذ على يديه «الناس من مختلف الأفاق والطبقات من سبتة إلى أقاصي سوس»^(١٠)، أبو يعزى الذي يقول عنه اليوسي بأنه أحد الثلاثة الذين يحكمون المغرب بعد موتهم، إلى جانب أبي العباس السبتي الذي حقق له التوفيق أهم عمل عنه^(١١)، وإلى جانبهما الشيخ زروق، رغم مدفنه البعيد من المغرب.

وكأن دور أحمد التوفيق الذي أوكله لنفسه هو أن يُعيد للجبل موطن مولاي عبد السلام بن مشيش، ومعتكف أبي العباس السبتي وأبي يعزى^(١٢)، صيته الذي عرفه مع صوفية ومجاذيب، فرضوا نماذجهم على المدينة كمحاكميات صارت هي المتداول اليومي، وغدت أنموذجاً حقيقياً، لا للتدين فقط، بل وطريقة خاصة للعيش والسلوك الحياتي، فالجبل -مثلاً- الذي يقع عليه ضريح ابن مشيش، ليس فقط ضريح رجل تقدره الجماهير وإنما هو «أكثر من ذلك، مكان يوحي بقسوة في حد ذاته؛ فهو من المراكز الروحية، المعينة على التطهر»^(١٣). إن الجبل قد يتخذ بوصفه شكلاً من أشكال الجغرافيا المقدسة، فالنبي -صلى الله عليه وسلم- كان موضع تعبد في غار في ناصية جبل، وكان يُفصح لصحابته بأن الجبل أحد، جبل يحب النبي، والنبي يحبه بقوله: «إن أخذاً جبلٌ يُحبنا ونحبه».

الحواشي:

* أحمد التوفيق (١٩٤٣): مؤرخ، ومترجم، وروائي وسياسي مغربي. اشتغل وزيراً للأوقاف والشؤون الإسلامية منذ ٢٠٠٢م. حقق الكثير من المخطوطات التي تهتم التاريخ الديني في المغرب، مثل عند البعض مدرسة في التعامل مع الوثيقة التاريخية، سماها البعض بـ«الحقبة التوفيقية».

(١) التوفيق، أحمد: المجتمع المغربي في القرن التاسع عشر (إينولتان) ١٨٥٠-١٩١٢م، ط٢ (الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٨٣م)، ص٩.

(٢) - ابن الزيات التادلي، يوسف بن يحيى: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي العباس السبتي، تحقيق أحمد التوفيق، صدرت في طبعين، ط٢ (الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٨٨م).

- الكيلي، محمد: مواهب ذي الجلال في نوازل البلاد السانبة والجبال، تحقيق أحمد التوفيق، ط١ (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٧م).

(٣) التوفيق، أحمد: شجيرة حناء وقمر، سلسلة جواهر الأدب (٢)، ط١ (مراكش: دار القبة الزرقاء، ١٩٩٨م).

(٤) زوانات، زكية: ابن مشيش شيخ الشاذلي، ترجمة أحمد التوفيق، دط (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠٦م)، ص٢.

(٥) السابق، ص١.

(٦) التوفيق، أحمد: جبران أبي العباس- رواية تاريخية، ط١ (الرباط: دار الأمان، ٢٠١٩م).

(٧) التوفيق، أحمد:

(٨) رسالة سماها: «الاستهزا بمن زعم الشرف للشيخ أبي يعزى».

(٩) التاريخ وأدب المناقب من خلال مناقب أبي يعزى، ص٨٧.

(١٠) العزفي، أبو العباس: دعامة اليقين في زعامة المتقين- مناقب الشيخ أبي يعزى، تحقيق أحمد التوفيق، دط (الرباط: مكتبة خدمة الكتاب، ١٩٨٩م)، (مقدمة التحقيق) ص ز.

(١١) ابن الزيات التادلي، يوسف بن يحيى بن عيسى: أخبار أبي العباس السبتي، تحقيق أحمد التوفيق، ط٣ (الرباط: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠١٠م).

(١٢) التاريخ وأدب المناقب من خلال مناقب أبي يعزى، ص٨٦.

(١٣) ابن مشيش شيخ الشاذلي، ص٥.

القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية (عتبة العنوان وإشكالية التعيين الأجناسي)

تُعد مسألة التعيين الأجناسي المفتاح الدلالي الأول للقارئ؛ إذ تمثل بداية العلاقة التي يتأسس من خلالها الميثاق بين الكاتب والمتلقي. وقد يأتي التعيين الأجناسي غائباً في بعض المؤلفات التي تنتمي إلى فن القصة القصيرة، على عكس الأنواع الأدبية الأخرى، التي يأتي فيها التحديد واضحاً، كالرواية والشعر؛ مما يلزم القارئ مهمة التصنيف، فيأتي العقد القرأني بينه وبين المؤلف غامضاً وملبساً.

ويجد الباحث أن بعض المجاميع القصصية لبعض الكتاب السعوديين قد تُركت غفلاً، بلا تعيين، مثل: (ماما زبيدة) لعزیز ضياء، و(شبح من فلسطين) لسعد البواردي، و(تذكرة عبور) لعبد الله جمعان، و(المسحوق) لمحمد الصوينع، و(قيدك أم حريتي) لزینب حنفي، و(دفء يديها) لفاطمة العتيبي، و(سيرة عمر أجهضه الصمت) لإبراهيم النملة، و(غصن ويمامة) لايتسام فهد، و(الخروج من الظل) لخالد المجحد، و(وهم) لعبدالله القرعاج.

وقد يُفاجأ القارئ باختلاف التعيين في العتبة عن جنس المدونة، كما في المجموعة القصصية (وتمضي الأيام) لسميرة خاشقجي التي عُينت بقصة، بينما هي مجموعة قصص قصيرة.

وبعض العنوانات الإضافية الشارحة، لا تضيف شيئاً، فمثلاً: (هموم صغيرة) لمحمد علي قدس، عُينت بـ(أقاصيص من الداخل)، و(السيدة {س} والحفلة) لعبدالحليم البراك بـ(نصوص).

ويتخذ بعض الكتاب خطأ خاصاً به في التعيين، كمحمد الشفحاء، إذ جاءت مجموعاته الثلاث (الزهور الصفراء) و(البحث عن ابتسامة) و(شعور لا يعرف الفناء) بتعيين واحد، وهو: (حكايات وقصص قصيرة)، وكذلك رباب النمر التي عيّنت مجموعتها (هزيمة ألم) و(اللوحة الأخيرة) بـ(نصوص سردية).

وقد يجد القارئ تصنيفاً جديداً، يُدخل القصة القصيرة بالسيرة الذاتية، مثل: (عيب) لفاطمة الصخيبر، التي عُينت بـ(مجموعة قصصية وحديث نفس)، أو تصنيفاً طريفاً، يعيد القصة إلى بدايتها الأولى مع فن المقالة، كما في مجموعة علوي الصافي التي عُينت بـ(مجموعة قصصية) وهي: (من بادي الوقت... عائد من أمريكا).

وتتنوع مسيرة التعيين عند بعض الكتاب، كأن يأتي عنوان القصة الرئيسة طاعياً في المجموعة القصصية، وتُلحق بها القصص الأخرى كما في (قصة عروس الوقت الإضافي وقصص أخرى) لمحمد الغامدي، و(الموت والابتسام وقصص أخرى) لعبدالله باقازي. وفي بعضها يندرج من العنوانات الرئيسة في المجموعة القصصية عنوانات أخرى فرعية، مثل: مجموعة (المشي فوق رمال ساخنة) لشمس علي، التي تشتمل على باقتين، كل باقة يندرج منها مجموعة من القصص القصيرة، بلا رابط بينهما، وقلت: بلا رابط بينهما؛ لأن ثمة مجموعات قصصية، عنونت بذلك بينما هي في الحقيقة تنتمي لفن المتوالية القصصية، التي تستند فكرتها على الترابط الخفي بين القصص، فهي كالرواية في اتصال الفكرة، وكالمجموعة القصصية في انفصال القصص داخل المجموعة، ومثالها متوالية عبدالرحمن الجريفاني (من حكايات حارتنا) التي عُينت بمجموعة قصصية، بينما تقوم فكرتها على انتقال زاوية النظر بين عدد من الشخصيات داخل الحارة، ومثلها (معلقات على جدار الصمت) لهند الخثيلة التي تدور أحداثها بين مجموعة من النساء اللاتي تجمعهن مشكلة اجتماعية واحدة، وكذلك (بوح السنايل) لعبدالعزیز مشري؛ إذ تحتوي المتوالية على سبع سنابل، ترتبط بفكرة واحدة خفية، وقد تطبع المتوالية في أجزاء، كما في السفونيات الست التي أصدرها محمد العجيم في ستة أجزاء.

وقد تبنى المتوالية على ثيمة واحدة، كأن تبنى على زاوية الرؤية البصرية التي تُسلط على شخصية واحدة، وفي النهاية تتعارض أجزاءها وتنشظى الرؤى، كما في (الحفلة) لعبدالله الجعین، و(إذعان صغير) لفهد العتيق، وقد تبنى المتوالية على ثيمة الزمن المضطرب الذي يجمع بين جل الشخصيات في المتوالية، كما في (يوم سابع) لیلی الأحيب.

وفي النماذج الأخيرة التي ذكرتها، لم تعين على أنها متوالية قصصية، بل عين بعضها بمجموعة قصصية، فيما ترك البعض الآخر غفلاً بلا تعيين. فهل يكون السبب في ذلك أن فن المتوالية القصصية ما يزال مغموراً في الدراسة والتعيين، بالرغم من وجود مادته السخية في الأدب السعودي، أو أن مسألة التعيين -بصفة عامة- هي التي تحتاج إلى مزيد اهتمام من قبل الأدباء والكتاب؟



يعلن النادي الأدبي بالرياض

عن فتح باب الانضمام إلى الجمعية العمومية

ابتداءً من

الأول من يوليو ٢٠٢٣م إلى الخامس عشر من الشهر ذاته

وعلى الراغبين في الانضمام للعضوية التقدم بالتسجيل ودفع الرسوم وذلك من خلال القنوات الآتية:

- ١- الزيارة المباشرة للنادي في حي الملاز يومياً من ٦ إلى ٩ مساءً عدا الجمعة والسبت.
- ٢- مراسلتنا عبر بريد النادي الرسمي (info@adbiruh.com) بطلب الانضمام وإرفاق صورة من الهوية الوطنية ورقم الجوال وإيصال الإيداع للرسوم البالغة ٦٠٠ ريال.
- ٣- مراسلتنا عبر الحساب الرسمي للنادي الأدبي بالرياض (@AdbiRuh) بطلب الانضمام وإرفاق صورة من الهوية الوطنية ورقم الجوال وإيصال الإيداع للرسوم البالغة ٦٠٠ ريال.

من إصدارات النادى الأدبي بالرياض

