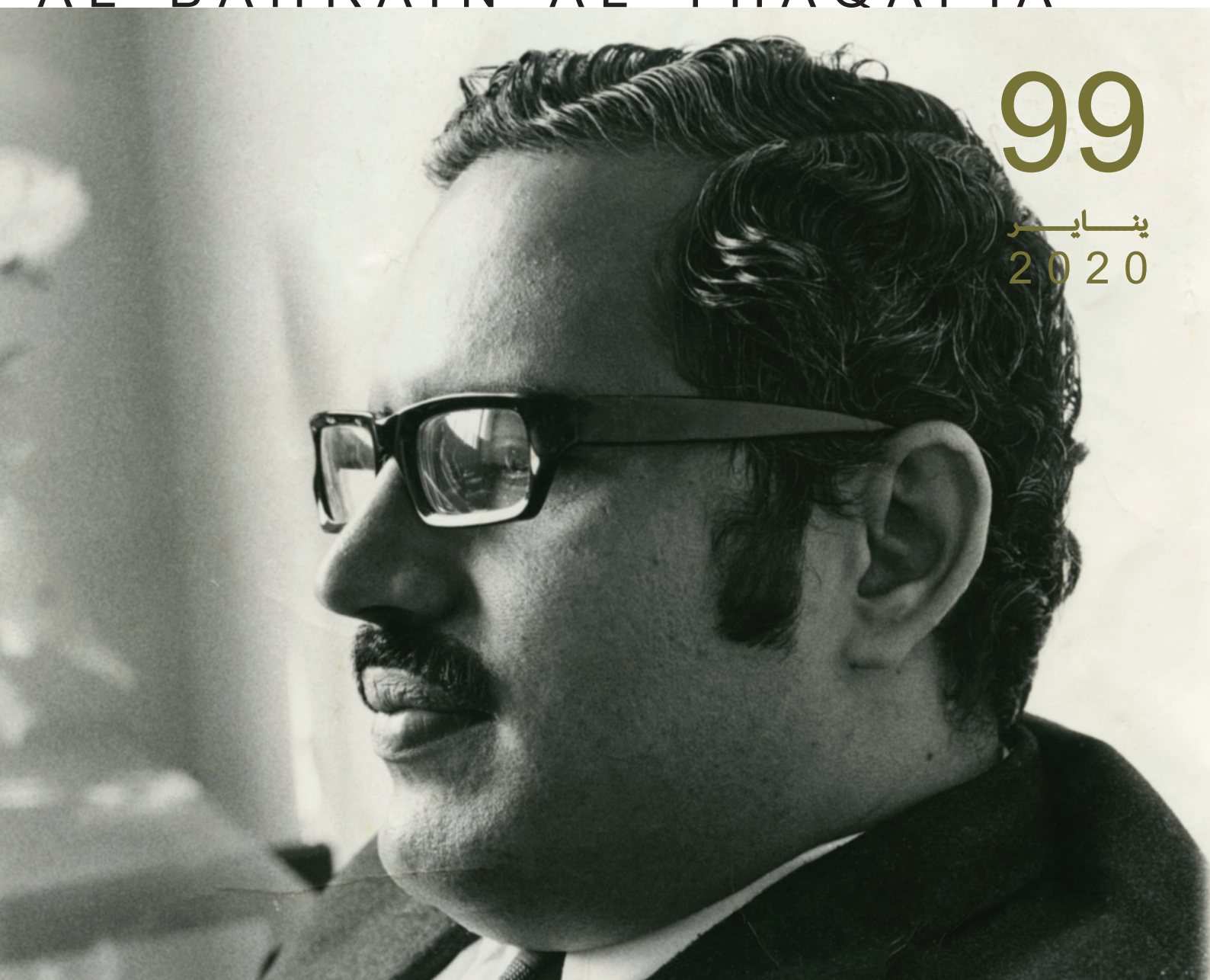
البحرين الثقافية

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA



99

يناير

2020

DILMUN

LAND OF DENSITY

2020

البحرين الثقافية | 2020

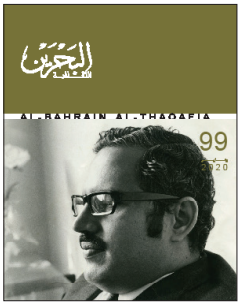
البحرين الثقافية

A l - T h a q a f i a

رئيس التحرير
كمال الذيب

مدير التحرير
د. محمد الخزاعي

هيئة التحرير
د. نبيلة زباري
غسان الشهابي



الغلاف الأمامي
صورة الدكتور محمد جابر الانصاري

سكرتير التحرير
أحلام عبدالغني

التصميم
أنس الشيخ

الإخراج الفني
فائقة الكوهجي

مشروع للمستقبل

تجربة الدكتور محمد جابر الأنصاري الفكرية يمكن وضعها تحت عنوان (المشروع الفكريّ)، الذي تركّز حول تشخيص طبيعة المجتمع العربيّ، وبلورة رؤية فكرية متكاملة للنهوض بالأمة، وتجاوز هشاشتها وضعفها المقيمَين على مستوى "القاعدة المجتمعية العريضة"، التي تتحكّم في إنتاج العلاقات المجتمعية من هذه القاعدة إلى القمّة، الأمر الذي يتطلب تطويرها قبل أيّ شيء آخر: ولكنّ النزعة الانقلابية في الفكر والممارسة، التي سادت في التاريخ العربيّ المعاصر، قد ركّزت على حتمية تغيير القمّة، باعتبار ذلك وسيلة الخلاص الأولى، ومن دون إدراك أنّ التغيير الحقيقيّ لا يمكن أن يتأتّـى إلا بتطويـر القاعدة المجتمعية، في مستوياتها الحضارية، والمدنية، والذهنية، حيث ظلت النظرة رومانسية، مثالية، حالمة، منفصمة عن الواقع، من دون أن تتاح في تاريخ الفكر العربيّ وقفة معرفيّة تشخّص علمياً وموضوعياً هذه الحالة الهلاميّة، وتقول لنا ما طبيعتها، ولماذا تظهر في بداية كلّ أزمة ويرتفع صوتها، ثم تختفي؟ إنّ هذه مثل الأسئلة المؤلمة في مشروع الأنصاري ما تزال من دون جواب، ممّا يجعل مشروع الأنصاري مشروعاً للمستقبل.

عنوان المجلة:
البحرين الثقافية
هيئة البحرين للثقافة والآثار
ص. ب: 2199 ـ مملكة البحرين
هاتف: 97317298754+
فاكس: 97317910308+
الشؤون المالية والمكافآت: 97317298765+
للتواصل: althaqafia@culture.gov.bh

الاشتراكات
اشتراك سنوي (لأربعة أعداد)
يرسل طلب الاشتراك إلى عنوان المجلة
مع حوالة مصرفية أو شيك بقيمة الاشتراك
باسم - مجلة البحرين الثقافية
ص.ب: 3232 - مملكة البحرين
داخل البحرين
للأفراد: 6 دنانير
للهيئات والمؤسسات: 20 ديناراً
الوطن العربي
للأفراد: 12 ديناراً
للهيئات والمؤسسات: 30 ديناراً
جميع دول العالم
للأفراد: 15 ديناراً
للهيئات والمؤسسات: 30 ديناراً

ثمن النسخة
البحرين دينار ـ السعودية 10 ريالات
الإمارات 10 دراهم ـ عمان ريال
قطر 10 ريالات - الكويت دينار
مصر 5 جنيهات ـ الأردن دينار
سورية 40 ليرة - لبنان 2000 ليرة
الجزائر 10 دنانير - اليمن 40 ريالاً
ليبيا دينار - المغرب 10 دراهم
تونس دينار - السودان 30 جنيهاً
سائر الدول العربية 3 دولارات أو ما يعادلها

رقم التسجيل: 116MNCC

قواعد النشر بمجلة البحرين الثقافية:

أولاً - مجالات النشر: تقبل المجلة للنشر: البحوث والدراسات الأصيلة في المجالات الثقافية التي تلتزم بمنهجية علمية في البحث، ولم يسبق نشرها، والمقالات الفكرية التحليلية والإبداعية التي تهتم بقضايا الفكر والثقافة والآداب والفنون، والترجمة والتقارير ومراجعات الكتب والمتابعات للتجارب والتطورات الثقافية المحلية والعربية والعالمية وكذلك النصوص الإبداعية، وبالنسبة للدراسات والمراجعات لا تزيد المساهمة عن 3000 كلمة.

ثانياً - الشروط العامة للنشر: التوثيق العلمي للمراجع والمصادر المستخدمة وفقاً لما هو متعارف عليه علمياً وأن يقدم العمل إلكترونياً مع نبذة موجزة عن الكاتب.

ثالثاً - ملاحظات عامة: تؤول كافة حقوق النشر للمجلة ويمنح صاحب الموضوع المنشور في المجلة نسخة واحدة منها، يمكن أن يستلمها مباشرة من مكتب المجلة أو ترسل إليه على عنوانه. وتعبر جميع الأفكار والآراء الواردة في المجلة عن رأي كاتبها، ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة أو هيئة البحرين للثقافة والآثار.

رابعاً - تتولى هيئة التحرير إبلاغ كاتب المواد المرسلة بتسلمها وبقرارها حول صلاحيتها للنشر من عدمه.

Contents
المحتويـــــات

البـحريـن الثـقـافيـة ـ المـجلـد 27 ـ العدد 99 ـ ينـــاير 2020

الكلمة شراع

- الأنصاري .. الحضور الدائم — 4 — كمال الذيب

حوار العدد

- الباحثة الاجتماعية الدكتورة آمال موسى — 7 — سليم بودبّوس

دراسـات

- الحرف بين تجربة الوقفة وتجربة الكتابة في ديوان "لست سواي" — 17 — د. طارق فتوح
- الاستعارات الزرقاء: من "زرقاء" اليمامة إلى "زرقة" الشاشات — 29 — د. عبدالفتاح شهيد
- قاع المدينة وجدل السياسيّ والاجتماعيّ — 39 — شيراز بلعبرية
- قراءة سيميائية في المتتالية السردية (الهامات) لأحمد الحجيري — 53 — زكريا رضيّ

ملف العدد

- رحلة فنّ الخطّ العربيّ.. المسيرة البحرينيّة — 65 — د. نبيلة زُباري

لقاءات

- الشاعر جمال القصّاص لمجلة "البحرين الثقافية" — 93 — أحمد اللاوندي

فنـون

- قصور الحمراء عمارة الخط والشعر — 99 — د. السعيد الدريوش
- فولكلورنا الشَّفهيّ والمعتقدات الشعبيّة — 109 — محمد ياسر منصور

العمارة لغة الحضارة

- "المسجد الأموي" في دمشق — 123 — هشام إسماعيل عدرة

تـاريخ وسيـر

- المخطوط تراث إنسانيّ ومكسب حضاريّ — 135 — د. علي البوجديدي

نصـوص

- ليلة يلدا — 153 — عبدالقادر عقيل
- قصّة لم يكتبها الكاتب — 157 — ممدوح عبدالستار
- أشتاق أن اغفو على حلم — 161 — محمود حمد
- صخرة في جبل — 164 — د. بشرى الفاضل
- لست نبياً — 168 — صالح لبريني
- "يا من رسمتكِ" — 173 — محمد أبو حسن

تـرجمات

- القلب الواشي — 177 — مهدي عبدالله
- شارل بيبان "التقدّم في الفشل هو نجاح في حدّ ذاته" — 183 — د. فيصل أبو الطفيل

مراجعات

- قراءة نقدية في قصص صبحي فحماوي.. — 191 — محمد محقق
- إبداعُ النصوصِ الأفقيّة في رواية "سيِّدات القمر" — 201 — رسول درويش
- قراءة في المجموعة القصصيّة (وبعضاً من حياة) — 213 — سها شريّف
- عبقري الرواية الإسبانية في سوق الرقيق — 221 — بدر عبدالملك

كتـب

- كتاب آخر في اللغة العربية؟ — 225 — غسان الشهابي
- "الممثّل العربيّ بين ستانسلافسكي وبريشت".. رؤية درامية — 231 — د. هويدا صالح

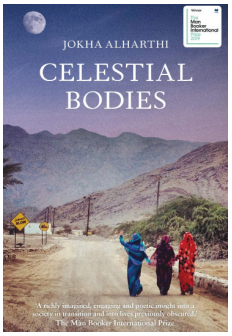
إصـدارات

- الجديد في سلسلة مشروع نقل المعارف — 237 — هيئة التحرير

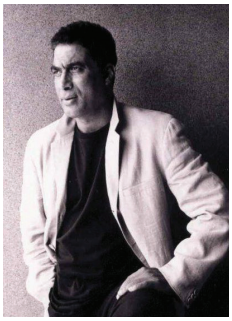
7 <

68 <

183 <



201 <


231 <

الأنصاري.. الحضور الدائم

كمال الذيب ▫

العديد من المثقفين في عالمنا العربيّ يمرّون في الفضاء الثقافيّ مرور الكرام، بالرغم ممّا قد يحدثه مرورهم من ضجيج.

وبعض المثقفين - وهم قلة قليلة - يمرّون بهذا الفضاء، فيتركون أثراً لا يُمحى في تاريخ الثقافة، بل في حياة مجتمعات، من أمثال طه حسين؛ الذي كان أول من تجرّأ على مواجهة الفكر التقليديّ المحافظ، والمؤرّخ العظيم جواد عليّ؛ الذي قلب المعادلة الاستشرافية في حياة العرب، وقاسم أمين، وعلي عبدالرازق، والطاهر الحدّاد، ومحمّد عابد الجابري، وعبدالله العروي، والغذّامي، وأدونيس، وغيرهم من القامات العربية التي أثّرت في مجرى الثقافة العربية المعاصرة، وأثرتها.

وفي مملكة البحرين، يأتي الدكتور محمد جابر الأنصاري في مقدّمة هذه الفئة من المفكّرين والمبدعين المؤسّسين، الذين أسهموا بالفكر، والرأي، والرؤية، ليس في إثراء الحياة الثقافية في

▫ رئيس التحرير

البحرين فحسب، فهذا أمر يشترك فيه مع عدد من المثقفين والمبدعين البحرينيّين المتميّزين، بل في المساهمة الفعّالة في بناء المعمار الفكريّ العربيّ العام، بما أهّله ليصنَّف كـ(مفكّر عربيّ)، بالمعنى النهضويّ، وبالمعنى التأسيسيّ للكلمة. فقد تجاوزت مساهمته - كمثقف وكمفكّر - حدود مشروعه الفكريّ الذي حملته ووثّقته العديد من الدراسات العميقة، إلى الاشتباك اليوميّ مع القضايا العربية وهمومها، مثل الظواهر السياسة والدينية والمجتمعيّة البارزة، وتحدّيات الداخل العربيّ، كجمود الوعي الثقافي الجمعيّ، والاغتراب عن العقلانية في الفكر والممارسة، وضعف الاشتغال بالسؤال الفلسفيّ، وتخلّف البنى الاجتماعية، وسيطرة النزعات الماضوية على حساب الحداثة والأخذ بأسباب التقدم، ويضاف إلى ذلك، إشكاليّة اتساع المسافة الفاصلة بين أفضل الأقوال وأسوأ الأحوال التي باتت تسِم الحالة العربية، على الأصعدة كافة.

لقد عمل الأنصاري، خلال مسيرته كمفكّر وكأكاديميّ متمرّس، من أجل التأسيس لمنظور فكريّ عقلانيّ مستنير، في مواجهة الشعارات المؤدلَجة، البعيدة عن ثورة المعرفة والتفكير العلميّ، من أجل أن تغدو العقلانية منهج حياة، ومستقبلاً بالنسبة للثقافة العربية في مواجهة التحوّلات التي يشهدها عالم اليوم، في ظل العولمة الكاسحة. كما أسهم جدّياً في التشخيص المعرفيّ الدقيق للبنى المجتمعية العربية في تشكّلاتها المواربة والمخادعة بين مكوّنات التاريخ ومظاهر التحديث الوافد، التي مازالت أبعد ما تكون في وعينا عن دائرة الضوء والتشخيص الجاد، بالرغم من تأثيرها الحاسم في تقرير مصيرنا. وهذا الخلل - مثلما يؤكّد الأنصاري - نتيجة للنزعات الفوقية المتعالية في بعض رؤانا الفكرية، وبعض مفكّرينا، وبسبب هشاشتنا الذاتية (الجمعية)، وليس (شطارة) المتآمرين ضدّنا فحسب.

ولذلك، عندما يجري الاحتفاء بالأنصاري وإسهاماته الفكرية، فإنّ ذلك يأتي تقديراً لجهوده في المجالَين الفكريّ والثقافيّ على الصعيدين الوطنيّ والعربيّ، أو من خلال دوره في الحراك الفكريّ العربيّ والإنسانيّ المتسم بالجرأة والعقلانية، في مواجهة البؤس الفكريّ،

إضافة إلى دوره كمثقف وكمستشار في دعم المشروع الإصلاحي وتعزيزه في مملكة البحرين، منذ بداية الألفية، ليكون من فئة المثقفين الذي لا يكتفون بالاشتغال النظريّ فحسب، بل من الذين يسهمون في النهوض بالمجتمع وتطويره، خاصة عندما تلوح في الأفق الفرصة التاريخية أمام النخب للمشاركة في مشاريع النهضة، والإصلاح، والتطوير السياسيّ، إذ كان من أوائل مثقّفي البحرين الذين أسهموا في بناء تلك العلاقة المنتجة والفعّالة بين السياسيّ والثقافيّ.

الباحثة الاجتماعية الدكتورة آمال موسى:
كتابة قصيدة مضادّة للعمود يشكّل تحرّراً من الثقافة الفنّية الذكوريّة

المكوّن الدينيّ يهيمن على الأفق الثقافيّ لشبابنا العربيّ
نزار قباني من القلائل الذين صالحوا بين الإنسان العربيّ المعاصر والشعر

حاورها: سليم بودبّوس ▫

حين تلتقي الدكتورة آمال موسى، فإنك تلتقي شخصيّة متعدّدة الأبعاد: فهي الشاعرة الرقيقة، والباحثة الجامعية الرصينة، والفاعلة الثقافية المساهمة في المشهد الثقافيّ التونسيّ والعربيّ، وهي الكاتبة الصحفية، ولهذا فهي غير قابلة للاختزال. لذا يُلحّ علينا السؤال عن المنشأ والمبتدأ: أَمِن رحم الشعر وُلدت وبدأت؟ أم من دنيا البحث الفكريّ، وعلم الاجتماع، ظهرت فبرزت؟ أم هي المقالات الصحافيّة، والبحوث الأكاديميّة التي قَدَّتها لتتصدّى لإشكاليّات المشهد الفكريّ والسياسيّ، التونسيّ والعربي؟

أسئلة ملحّة طرحتُها على الشاعرة والباحثة الدكتورة آمال موسى، عند لقائي بها خلال زيارتها للمرّة الثانية إلى مملكة البحرين، بدعوة من مركز الشيخ إبراهيم بن محمّد آل خليفة لإلقاء محاضرة بعنوان (الإسلام السياسيّ ومسألة المساواة بين الجنسين: خطاب التكيّف القهريّ ومِحن الممارسة).

▫ كاتب من تونس

▣ الدكتورة آمال موسى

في الشعر، لا صوت إلّا لإيقاعي الداخليّ

قد يكون الفصل بين مكوّنات شخصيّتك المتداخلة ضرباً من العبث والاستحالة، لما اكتنزت به من أبعاد شتّى. لكن هذا الفصل قد يكون منهجيّاً نوعاً ما، ومساعداً للقارئ على التقاط مواقفك؛ فاسمحي لنا أن نبدأ بـ

• لا يزال التجاذب قائماً، ولا سيّما في المشرق العربيّ، بين القصيدة العموديّة وأشكال التنويع الحديث على الشعر العربيّ. ولا شكّ أنّ "أنثى الماء" اختارت، وعن وعي شديد منذ بداياتها الشعرية، ما رأته معبّراً عن ذاتها وتجربتها. فكيف تنظرين إلى هذه المسألة القديمة/ الجـديدة مـن وجـهة نظرك كشاعرة؟ وما أسبـاب انصرافك عن القصيدة القديمة حـتى على سـبيل التجريب؟

دعني أوضّح نقطة مهمّة وهي أنّ مجرد انخراطي في كتابة قصيدة تعارض فنيّاً أنموذج القصيدة العمودية، إنما يشكّل في حدّ ذاته تجاوزاً وتحرّراً من الثقافة الفنّية الجمالية الذكورية. فالثقافة التي قامت على ذهنية الجماعة والسلطة الذكورية، سواء كانت أباً أو زوجاً أو غيرهما، تحتاج من المرأة إذا ما وطِئت عالم اللغة، أن تقوم بوظيفة مزدوجة: تكريس كتابة الذات/ الذات، بدلاً عن الغير/ الجماعة، وأن تنسج خيوط كينونة أنثوية تستعيد بها اللغة إنسانيّتها، والنصف الآخر الذي لطالما كان غائباً، أو حاضراً كموضوع، أو كذات مقنّعة، لا عارية، كما يجب أن تجلس الذات في لغتها وتقيم. ولكنّ التباهي بالذات، والتغنّي بالجسد، وبالوجدان، وبالكون، وبالآخر، من بوّابة الكينونة الأنثوية، استدعى منّي الخروج عن السنّة الشعرية، وعن التخفّي وراء ستائر من أدوات لغويّة فحلة الصنع والرؤية، وبالتالي المعنى. وجدتُني غير معنية بتعرية ذاتي ضمن قالب شعريّ جاهز. شيء ما، أغراني بالبحث عمّا سماه أنسي الحاج الأوزان الشخصيّة، حيث لا صوت إلا لإيقاعي الداخلي، ولا نبرة إلا للموسيقى التي تُطرب - بشكل مختلف - كينونتي. بعيداً عن بحور الخليل، أردتُ أن أقيم ورشتي الشعرية، وأستودع أسراري وأوزاني الشخصية، والصور العديدة التي كلما تشكّلت أمزّقها. إنّها قصيدة النثر، التي أغرت وعيي، وتلبّست برغبتي الهائجة في استنطاق صمتي الداخليّ، والتقاط صور تشبهني أكثر

ما يمكن للشبه أن يبلغ. وبقدر ما كنتُ مرنة، مطيعة للبوح، كانت القصيدة في ذهني زئبقاً؛ أُمسكه لحظة، ويهرب في لحظات. لقد عشقتُ قصيدتي، والذات، والأنثى، فإذا المرأة عالم، وأغنية، وهي الماء، أي إكسير الحياة، والمرهم السحريّ، وهي العاشقة والمعشوقة، وفي كِلا الدورين المتلازمين يقطن مركز العالم الشعريّ. كما أنّ المرأة، في المخيال الشعريّ العربيّ، يتغزّل بها ولا تتغزّل بنفسها. إنّ التباهي بالذات كان بالنسبة إليّ تعلّة لتقشيري وتعريتي أولاً، ولتعرية الآخر أيضاً. ألا تحتاج المبدعة للكتابة بعيداً عن قِوامة الجهاز الشعريّ الذكوريّ، وعن رقابة القيم العتيدة. فمراجعة الأدوار داخل العالم الشعريّ، كبديل إبداعيّ افتراضيّ، خطوة ومقدّمة لمراجعة الأدوار في العالم الواقعيّ. ورغم أنّ بروست كان بارعاً في نقل التفاصيل الحميمة للمرأة، ولا شكّ أيضاً أنّ فلوبير قد وُفّق جدّاً في تصوير عاطفة مدام بوفاري، فإنّ تعبير المرأة على كينونتها الأنثوية الإنسانية، بلسانها، وببصرها، وبنبضها، وبكيفيّة تعانُقِ العناصر في داخلها وتنافُرها، هو المدخل المنهجيّ والطبيعيّ لتكريس تلك الكينونة على أرض الواقع. ومن خلالها تتمكّن الكينونة الذكورية من تحقيق مسافات حميمة صادقة، إنسانية، بعيداً عن البطولات الحقيقة والوهمية. ذلك أنّ دخول

المرأة على الخطّ، والحفر في قيمة الذات، والإقامة في نقطة المركز في العالم الشعريّ، سيحوّلها إلى فاعلة في اللغة، وبالتالي فاعلة في الواقع، من خلال كسر الطوق حول المسكوت عنه، ورفع البرقع عن وجهها، وعن روحها، وذاتها، لتتحرّك كإنسانة حرّة، لا تفوقها العصافير حرية. وهي إذ تتعرّى، يتعرّى معها الرجل والمجتمع. وهي إذ تهتك الأسرار، يعمّ النهار، ويصبح زمناً أبديّاً. هكذا أرى ما يمكن أن تقوم به المبدعة إزاء النسق القيميّ للثقافة العربية، وهي ما يشترك في السعي إليه عدد كبير من الشاعرات العربيّات اللواتي أضفن لعملية الإبداع ذاتها على المستوى الفنيّ، وكذلك المضمون الذي غيّر بعض المقولات، ومازال سيغيّر أكثر وأكثر، كلما التصقنا بالذات، وتلصّصنا على الجميع ككائنات تعيش في الداخل كما في الخارج.

• من (أنثى الماء) 1996م، إلى (خجل الياقوت) 1998م، إلى (يؤنّثني مرّتين) 2005م، فـ(مثلي تتلألأ النجوم) 2009م، و(جسد ممطر) 2010م. تجربة مديدة راوحت بين الذات والآخر، عناوين شعرية عصيّة على النقّاد، تشكلت معها تدريجيّاً شخصيّتك الشعرية. فإذا كانت القصيدة الحديثة قصيدة السؤال والحيرة، فما الهواجس التي سكنت آمال موسى؟ وهل استطاعت التجربة الشعرية أن

تروي ضمأها، وتبدّد حيرتها؟

القصيدة عندي هي سرير الذات، وغرفتها، وبيتها، وشوارعها، وحانتها. والغيريّة المطلقة اغتيال جماليّ للذات. ولا مجال كي أخرج من دائرة الموضوع، الذي أَسَرَني فيه نسق الشاعر الفحل، سوى بالتحوّل إلى ذات لغوية تصمّم هندستها المعمارية الخاصة. وإذا كانت القصيدة العربية التقليدية وفيّة للآخر اجتماعيّاً، وللقيم السائدة، والشاعر يلعب دور لسان القبيلة، فإنّ الاستراتيجيّة المطلوبة هي تلك التي تتصالح مع الذات كصانعة للقيم، ومتجاوزة، والتي تحمل تصوّراً للإنسان وللذات بشكل يعارض النموذج القائم والمعتمد. لقد وجدت في الالتصاق بالذاتيّ، تحرّراً من ثابت جنسيّ اجتماعيّ سلطويّ، فإذا بالضمير المتكلّم يهيمن على قصيدتي. أقول في قصيدة "أعشقُني" من مجموعتي الشعرية الأولى "أنثى الماء":

"أحملُني فوق أناملي/ أحملُني على صهوة أحداقي/ ألتفُّ بجلدي قماطاً/ أعانقُني شوقاً إليّ/ أبارك تدفّقي، تلاطمي/ أحضنُني في صدري/ ألثمُ هاتين اليدين المخضوبتين بشعري/ أتهجّى ألواحي/ نقشي على الحجر/ صورتي تحمل الماء للعطش/ الطُعم لشباك الصيد/ أقضي أجراس الليل/ في نحتي/ أنامُ تحت ظلّي/ ألبسُ بداوتي/ نكاية في المدن/ فيّ أتنزّهُ/ ساعة الضجر منّي/ أدخلُني حديقة/ لا توقع/ بيني وبيني/ أعشقُني مستحيلة/ لا يعرف التراب قدميها".

إنّ ردّ الاعتبار إلى الذات أوّلاً، وإلى الذات الأنثويّة، كانا ولا يزالان هدفي ومشروعي.

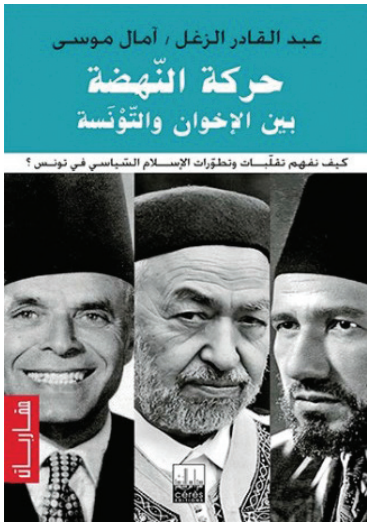
• تكتبين نصّاً شعرياً مختلفاً، موغلاً في نحت التفاصيل الدقيقة، تجرّها رغم أنفها إلى عالم القصيدة، فتحدّثنا بأسلوب رقيق عن المطارات، والقهوة التركية، والأكسسوارات... فهل بُعث نزار قباني فيك من جديد؟ وما مدى تأثير هذا الشاعر العظيم فيك؟

لا شكّ في أنّ الشاعر الكبير نزار قبّاني يمثّل علامة مضيئة في الشعر العربيّ الحديث. فهو ليس مجرّد شاعر كتب قصائد متفرّقة لاقت نجاحاً فقط، بل هو صاحب مشروع شعريّ متكامل الشروط والعناصر. ولعلّ أهمّ ما في تجربة نزار قبّاني: نجاحه في نحت صوت شعريّ خاصّ جدّاً، يُميّزه عن غيره من القامات الشعريّة الكبيرة، وهو ما يُعبّر عنه بالفرادة في الإبداع، ووحدها النبرة الشعريّة، التي تُمكّن صاحبها من تحقيق الإضافة، التي تضمن بدورها للشاعر البقاء وهزم الموت. نزار قبّاني أغنى الشعر العربيّ بقصائد ذات نفس عروبيّ صاخب، وأيضاً كان من الجرأة بمكان بحيث لم يتوانَ عن توظيف قصيدته للنقد السياسيّ اللاذع. وهي قصائد في النقد السياسيّ للنظام العربيّ لم تلقَ ما تستحقّه من الاهتمام، كما هو شأن قصائده التي تغنّى فيها بالحبّ والمرأة. وُصف الشاعر نزار قبّاني بكونه شاعر الحبّ، وشاعر المرأة، وهو صحيح إلى حدّ كبير. فقد تناول الحبّ في حالاته وقصصه المتعدّدة، وكانت قصائده في حبيبته بلقيس عالية الجمال والجماليّة. وبالنسبة إلى المرأة بشكل عام، يُحسب له تخصيص نصيب

الأسد من مشروعه لها، حتّى لكأنّ المرأة عند نزار الأرض، والحرية، والوطن، والعروبة، والقدس، وفلسطين، والحياة، والأنوثة. كتب قبّاني المرأة بحبّ، ونجح في تجاوز المسكوت عنه من خلال استحضارها حسيّاً. ولكن ربّما ما يمكن أن نعيبه على نزار قبّاني - وهو من هو - أنّه لم يشتغل على الارتقاء بالمرأة ثقافيّاً، فأعاد في أشعاره إنتاج التمثّلات العربيّة حول المرأة. لذلك هناك من ذهب إلى القول إنّ نزار قبّاني كرّس الصورة التقليدية للمرأة، ولم يقم بتحريرها كما يقول ظاهر القصيدة. طبعاً مثل هذه الانتقادات لا تخلو من موضوعيّة المقاربة، ولكنّها في الوقت نفسه لا تستنقص من قيمة نزار قباني الشعرية. فهو صاحب لغة شعريّة خاصّة جدّاً، وله من الفتوحات الجمالية الفنّية ما يشفع له هذا الانحراف في كيفية تصوّر المرأة. ويكفي نزار قباني أنّه من القلائل الذين صالحوا بين الإنسان العربيّ المعاصر والشعر، ويكفيه أيضاً ما أغنى به الموسيقى والغناء العربيّين.

• حصلتِ على جائزة (ليريتش دي بيا) الأوروبية للشعر. فهل اعتراف الآخر بشعرك خطوة نحو العالميّة؟ أم هو وجه آخر لتجاهل الذائقة النقديّة العربية لتجربة شعرية مختلفة عن المألوف؟

نعم، جائزة ليريتشي بيا من الجوائز الشعرية المهمّة جدّاً في إيطاليا، وقد اختارت مؤسّسة الجائزة هذا العام منحها لثلاث شاعرات من البحر الأبيض المتوسط، وكنت الشاعرة العربية الوحيدة بينهنّ. أعتبر هذه الجائزة إضافة معتبرة في سيرتي الشعرية، وحافزاً على مزيد الكتابة الشعرية، وتطوير قصيدتي، بحيث تبلغ الأقاصي إبداعيّاً. أيضاً يبدو لي أنّها تهمّ الكثير من الشاعرات العربيّات اللواتي اخترن الاشتغال على ثيمة الذات، والحرية، وبناء علاقة مكاشفة مع الذات والغيريّة في الوقت نفسه.



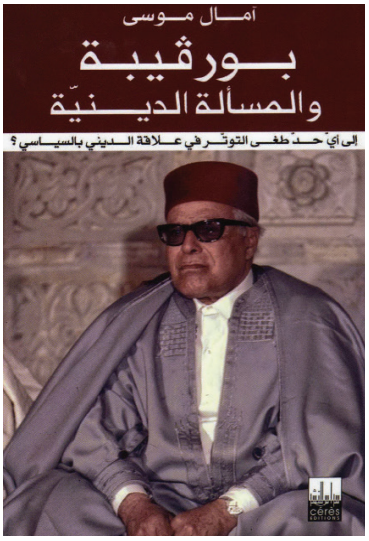
قضايا المرأة والإسلام السياسي

• ليست من سكّان الأبراج العاجية، ولا من الأنتلجنسيا المتعالية على الحياة اليومية. إنّها متفاعلة، ومشاركة بالقراءة العلمية، والنقد البنّاء، وقد طرقَت باباً ليس من اليسير وُلوجه: قضيّة الإسلام السياسيّ. فكيف تقرأين هذه المسألة في كتابك "حركة النهضة بين الإخوان والتَوْنَسة" الصادر في صيف 2014م؟

لقد حاولتُ في دراستي هذه الإحاطة، ولو جزئياً، بما أسميناه مخاض "التَوْنَسة" في خطاب حركة "النهضة"، وذلك من خلال تعقّب أثر هذا المخاض في مجالات عدّة. رأينا أنّها ربّما تكون معنيّة أكثر من غيرها من المجالات والقضايا بظاهرة

المخاض، وفيها قد يظهر بوضوح التباينُ على مستوى الرؤية بين مشروعين مختلفين: الأول مشروع التحديث الذي انطلقت فيه الدولة الوطنية التونسية منذ منتصف الخمسينيّات من القرن الماضي، أي بعد تاريخ الاستقلال مباشرة، ومشروع مقابل ذو رسائل ومضامين احتجاجيّة، حامل للبديل المعارض المتمثل في المشروع الإسلاميّ. إنّ مخاض المِخيال والتمثّلات والبنية الفكريّة، الذي يمثّل المخاض الأمّ، والأوّل، والأساسيّ، ظلّ غامضاً. وتأسيساً على هذا الغموض الذي يدخل في استراتيجية اتصال الحركة بالمحيط الاجتماعيّ العام، إضافة إلى تبنّي الحركة لمنهج الواقعيّة السياسيّة، بالتوازي مع منهج التصوّر الشموليّ للإسلام، ينتج خطابا مزدوجاً. يبدو أنّ مخاض التَونَسة هو حالياً في مرحلة الإعلان عن نفسه، دون تأكيد ملموس، كما سيحدّد حجمُ المخاض وآفاقه، الصراعَ داخل حركة النهضة، وهو صراع داخل العقل نفسه، مع تغييرات طرأت بسبب بروز أجيال ذات حراك فكريّ وواقعيّة سياسية مختلفة عن الجيل المؤسّس للحركة الإسلامية في تونس.

• تبقى المرأة التونسية مثالاً لما تحقّق لها من منجزات، لعل أهمّها المنجز التشريعيّ، وهذا المنجز التشريعيّ يردّه البعض إلى دور الزعيم الراحل الحبيب بورقيبة. ألا ترين في هذا شططاً، خاصّة وأنّ الحركة النسوية التونسية قديمة، نشأت منذ ثلاثينات القرن الماضي، وأنّ دور الزعيم بورقيبة ليس سوى استجابة لتلك الإرادة، وتفعيلها تشريعاً، وإن لم يكن بالأمر الهيّن؟



هو ذاك. ولقد ذكر الزعيم الحبيب بورقيبة هذه الفكرة يوم الإعلان عن إصدار مجلة الأحوال الشخصيّة في 13 أغسطس 1956م، حين قال إنّه يجسّد بهذه المجلة حلم المفكّر المصلح الطاهر الحدّاد. من جهة ثانية، صحيح أنّ الإرادة السياسية لازمت ملفّ المرأة في تونس، وساندتها، ولكن من الصعب إنكار حقّ الحركة النسويّة والمجتمع المدنيّ. كما أنّ في مرحلة ما بعد الثورة، فإنّ المجتمع المدنيّ هو من فرض دَسْتَرةً قويّة لحقوق المرأة، وليس السياسيّ. وأظنّ أنّ هذا اكتساب مع الوقت، وتراكم فعل المرأة ودورها في المجتمع التونسيّ.

الإقصاء خطأ كبير، والتاريخ وحده يقرّر من يعود ومن يختفي

• تطرّقتِ إلى موضوع خطاب التطرّف في كتابك (بورقيبة والمسألة الدينية). ألا ترين أنّ التطرّف الحداثيّ، والتعامل الإقصائيّ مع الإسلام السياسيّ

في تونس، منذ الاستقلال إلى سنة 2011م، كان خيارا خاطئاً؟

لقد مارست تونس، منذ بناء الدولة الوطنية، الإقصاء ضدّ النخبة الزيتونيّة التي كانت محسوبة على الراحل صالح بن يوسف، الخصم السياسيّ لبورقيبة، وتواصل ذلك حتى أصبح آلية من آليات ممارسة السياسة. ولكنّ التحوّلات الأخيرة في تونس، منذ 2011م، أظهرت للعقلاء أنّ الإقصاء يشبه حبّة الأسبرين، وليس علاجاً حقيقيّاً، حيث عاد الإسلام السياسيّ بعد عقدين بقوّة أكبر، وربح أوّل انتخابات بعد العام 2011م. تعاطف الناس معهم، لأنّهم عانوا من الإقصاء، وهو ما يعني أنّ الإقصاء ظرفيّ، والتاريخ وحده يقرّر من يعود ومن يختفي. السؤال: كيف يمكن ممارسة الإقصاء الإيجابيّ؟ نحن نفتقد في بلداننا العربية إلى طرح بهذه الطريقة. فالإقصاء الإيجابيّ يكون بالفكرة والفعل المضادَّيْن لفكرة الخصم وفعله، الفكريّ أو السياسيّ.

• جاء في مقال لك بالشرق الأوسط العدد [14718]بتاريخ 16 مارس 2019م: "الخلاصة هي أنّ الإرهاب يجب أن يُدرَس، ويُفهَم، ويُقارَب، ويُحارَب من خارج الأديان". فهل من توضيح لهذه الفكرة؟

يعني أنّ أسباب الإرهاب ليست دينيّة محضاً. ذلك أنّ التطرّف والانضمام في الجماعات التكفيرية هو خيار يائس وضعيف، ويعبّر عن احتجاج واغتراب داخل المجتمع. هناك من الشباب من اختار التطرّف بحثاً عن الاعتراف الذي لم يجده في مجتمعه ومحيطه. إنّنا أمام ظاهرة، وكلّ ظاهرة اجتماعية، هي نتاج أسباب عدة، ومن الخطأ الاكتفاء بالسبب الدينيّ، أي تبنّي هؤلاء المتطرّفين لتأويلات دينية متطرّفة في فهم النصّ القرآنيّ. هناك أسباب اقتصادية أيضاً، وأظهرت الدراسات أنّ معظم المنتمين إلى جماعات الموت والتكفير هم من أحياء مهمّشة اقتصادياً، ويعانون الفقر والبطالة، مما يجعلهم لقمة سائغة لدى هذه الجماعات. لذلك، فعندما نتبنّى نماذج تنمويّة ناجحة، تشبع توقّعات شبابنا، وتستفزّ فيه الأمل، وتقوّيه، فنحن بهذه الطريقة نكون بصدد محاربة التطرّف.

• أصدرتِ منذ شهرين كتاباً جديداً حول الشباب التونسيّ والتديّن في الحياة اليوميّة. لو تعطينا فكرة عن محتواه ومقاربتك لهذا الموضوع.

يهتم هذا الكتاب، الذي يعتمد مقاربة كميّة ونوعيّة، بموقع الدين في المعيش التونسيّ اليوميّ، وذلك من خلال محاولة الحفر في السلوك الدينيّ الشبابيّ من جوانب متعدّدة ومختلفة، بقصد الإحاطة بالديناميّة الداخليّة للتديّن الشبابيّ ومحدّداته. كما يندرج هذا العمل ضمن علم اجتماع الدين، وعلم اجتماع الشباب، فقد ركّزتُ على فئة الشباب تحديداً بسبب الأهميّة الديموغرافيّة للفئة الشبابية في المجتمع التونسيّ، إذ تمثّل قرابة الثلث، علاوة على كونها – في ما يبدو - من أكثر الفئات

الديـموغـرافية والاجـتماعـية امتلاكاً للأجوبة التي تبحث عنها إشكاليّة الكتاب وفرضيّاته. فهي فئة رئيسة في أيّ عملية من عمليّات التغيير الاجتماعيّ، وتمثّل مرحلة الشباب الإطار الأمثل للبناء الرمزيّ للهوية الذاتيّة، والاجتماعية، والثقافيّة، ممّا يعني أنّها مرحلة عمرية ذات ديناميكيّة قابلة للملاحظة والقياس، بحكم انشغال هذه الفئة أكثر من غيرها بسؤال الهوية، وأكثر تفاعليّة وتأثرا بمكوّناتها. ففي ضوء هذه الاعتبارات، اهتمّ البحث بتحليل محدّدات علاقة الشباب التونسيّ بالدين، أي ما الذي يُحدّد طبيعة ممارسة الشباب التونسيّ للدين في المعيش اليوميّ؟ وما هو تأثير الأطر الاجتماعية، ودور مرجعيّات الإسلام العائليّ، والشعبيّ، والعالميّ، والرسميّ، في تشكيل السلوك الدينيّ للشباب التونسيّ؟ وإلى أيّ حدّ يمكن أن تستبطن الممارسة اليومية للدين مضامين احتجاجية بالمعنى السياسيّ، أو أنّها تعبّر عن دوافع متصلة بالإكراهات التي تثقل الواقع الاقتصاديّ للشباب التونسيّ؟ ولم أغفل عن تناول مسألة الطقوسيّة وتمظهرات الدينيّ في التعبيرات الجسدية.

بناء الشباب الرمزيّ للهوية تنسحب عليه بعض خصائص المقدّس

• هناك من يربط ما نعيشه من ظواهر دينيّة، ومنها ما تتميّز به فئة الشباب، بأزمة هويّة لدى المجتمعات العربية الإسلامية اليوم. ما رأيك؟

إنّ للعامل الدينيّ أهميّة مخصوصة، وقيمة استثنائيّة في تركيب الهويّة لدى الشباب العربيّ، ممّا يدفعنا إلى استنتاج أنّ العنصر الدينيّ يبدو أنّه يهيمن على الأفق الثقافيّ لشبابنا. ومن ثمّة، فإنّ بناء الشباب الرمزيّ للهوية تنسحب عليه بعض خصائص المقدّس، باعتبار هيمنة المكوّن الدينيّ على بقيّة المكوّنات الأخرى، مثل اللغة والعادات. فالواضح أنّ الدين محدّد قويّ من محدّدات الهوية لدى فئة الشباب، وقد يفسّر ذلك بأسباب عدّة، من بينها أنّ جيل الشباب أو "طبقة" الشباب كما يصفها أوليفي قالون (Olivier Galland) من خصائصها ظاهرة "التجانس"، من حيث النزوع إلى البناء الرمزيّ للهوية، بلفت النظر عن مضامينها، والأكثر رمزيّة وقوّة في مكوّناتها، وهي فكرة تنضوي ضمن براديغم المقاربة الثقافوية (Approche culturaliste) التي انطلقت في بداية الثمانينيّات من القرن الماضي على يد الفرنسي إدغار موران (Edgar Morin) وتقوم على إخضاع الفعل الشبابيّ للتحليل الثقافيّ

"لتطوّر القيم والسلوك والمطالبة في الحقّ في الاختلاف". إنّ هيمنة البنية الدينيّة على كيفيّة تمثّل الشباب العربيّ للهوية، التي يبدو أنّها هوية دينيّة في المقام الأول، بدليل الخلط الشائع لدى الحسّ المشترك بين "الهوية والدين أو التراث"، يثير الفضول لتحديد أهمّ العوامل التاريخية والسوسيولوجية وغيرها، التي أدّت إلى أن يحتلّ العامل الدينيّ المكوّن الأول في البناء الرمزيّ للهوية لدى غالبية الشباب العربيّ. وإلى أيّ حدّ يمكن افتراض أنّ التوتّر الحاصل بين المجتمعات الإسلامية، والأخرى الغربية، قد أسهم في بلورة التركيب الهويّاتي، من خلال تغليب العنصر الدينيّ، وجعله أكثر المكوّنات هيمنة في البناء الرمزيّ للهوية.

• هل الكتابة الاجتماعيّة والسياسيّة التي تمارسينها (في مقالاتك وكتبك) تتعارض مع نهجك الشعريّ؟

التعارض موجود في مستوى شكل الكتابة. فكتابة القصيدة تختلف عن كتابة البحث الأكاديميّ العلميّ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى مقالات الرأي في جريدة الشرق الأوسط اللندنية. ولكن بالنسبة إلى المضامين، فإنّ كلّ أشكال الكتابة التي أمارسها؛ رأياً، وبحثاً، وشعراً، تنتصر لقيم الحداثة، والعقلانية، والحريّة، والفرد.

عمل الفنّانة منى العرادي / البحرين

الحرف بين تجربة الوقفة وتجربة الكتابة في ديوان "لست سواي" للشاعر عـز الدين الشنتوف

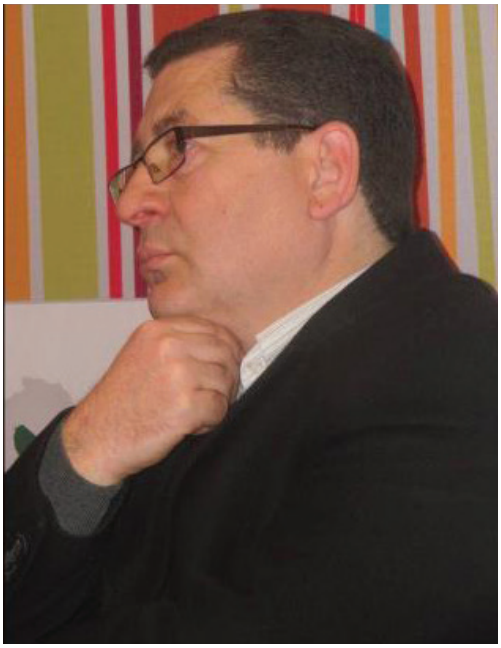
د. طارق فتوح ▫

يتوجّه هذا العمل إلى دراسة الحرف باعتباره أثراً ضمن نسق موزّع بين الدلالية الشعرية والتجربة الصوفية. كما يبحث، في الآن نفسه، عن وضعية الحرف، وعلاقة الارتباط المتداخلة بينهما، وذلك وفق مقاربة شعرية مفتوحة تروم استقصاء الممارسة النصّية للشاعر المغربيّ عز الدين الشنتوف، بما هي ممارسةٌ تسعى إلى شحنِ اللغةِ وتكثيف دلاليّتها عبر الرؤية المتجدّدة والنظرة الذاتية، بحيث تعمل على نقل الحرف من المنزلة الشعرية إلى المقام الصوفيّ.

إنّ الحرف، في الديوان، لا يثبت على وضعيةٍ دلاليةٍ محدّدة، بل يأخذ وضعياتٍ متعدّدةً تختلف باختلاف القصيدة وسياقِ الخطابِ داخلها، لكنه أيضاً لا يختلف إلا ليلتقيَ ضمن وحدة اللغة ووحدة الكتابة. بهذا المعنى، فإن الحرف في ديوان "لست سواي" تشكيلٌ دلاليّ يعمل على نقل الكتابة من ممارسة مادية، إلى ممارسة صوفية، لها طقوسُها الشعرية، كما لها ارتقاؤُها وهي تسلُك طريقَها من مقامٍ إلى آخر، وفي هذا السلوك يبرُزُ التجلّي الصوفيّ للحروف.

لا ينفكّ الحرف أن يكون من بين إحدى التجلّيات الصوفية، التي يريد الشاعرُ من خلالها أن يكتبَ عملَه الشعريّ. فالحروف، التي أتى الشاعر على كتابتها في القصائد، نفترض أنها ترتبط في دلالتها بالمعجم الصوفي، وفي الآن نفسه تنهل من التجربة الصوفية، وتسافر في مقاماتها ومنازلها، بحثاً عن آفاقٍ أوسعَ في الكتابة.

▫ أكاديميّ من المغرب



عز الدين الشنتوف

الحرف وتجربة الوقفة

1.1 باب الحرف

للحرف حضورُه اللافتُ في الممارسة النصّية للشاعر، ذلك ما لحظناه من خلال قراءتنا المتأمّلة للديوان. هو حضورٌ يبرُزُ ابتداءً من العنوان إلى القصيدة، فمن خلاله يفتحُ الشاعرُ بابَ التجربة ليلج طريقَه نحو اللغة، ويسلُكَ في عالمها إلى أسرار الكتابة وخباياها الفسيحة، ولا يتأتّى هذا السلوك إلا بممارسة طقوس الوقفةِ، ودخول غمار التجربة الصوفية، لكونها تعمل على "تشويشٍ لنظام العالم الظاهر وأدوات معرفته، وهي، بوصفها تعبيراً، تشويشٌ لنظام الكلام المألوف" 1. بالوقفة يكون مبتدأ التجربة، ومن بابها يكون التهيّؤُ متاحاً للدخول إلى عالم الحرف، الذي يجعل الشاعرَ يقف بين مسافتين: مسافة النسيان، ومسافة الصمت، وفي هاتين المسافتين تنكشف الحُجُبُ في سفرٍ مسكونٍ بالانتقالات من المحسوس إلى اللا محسوس، حيث الرؤيةُ تتسع أكثرَ لتمتدّ يدُ الشاعر إلى فتح بابِ اللغة، وكشف عوالمِها، عبر الحرفِ الرابض بين أجنحة الصمت ووقفة العين. لذلك فالتجربةُ الكتابية المرتبطة بالوقفة لا تقدّم "أفكاراً بالمعنى الفلسفيّ التجريديّ، وإنما تقدّم حالات ومناخات. وهي لا تسرد، ولا تعلم، وإنما توقظ الأشياء وتفجّر أسرارها» 2 .

1.1.1 وقفة العين

يكتب عز الدين الشنتوف في قصيدة "باب":

لن تأتي في حلمٍ بيواقيتَ انهمرت من ثُقب سماء لن
تتخطّفها أنفاسٌ خافت خطواً نحو الباب تَهيّأ للوقفات
انسَ الميقاتَ الشوقَ ستلبسُ صوتاً يُلهبُ نبض حواسّكَ
تلبسُ هولَ الصمت ليبدأ فيك الطُّهر تَمالَك إنّ الحرف
يذوب من الأشياء يعلِّم صورته أذنت للعين فلا تقربْ
من وهم العين سواك القربُ كفاه انظُرْ بحجاب البَين
أراك تردّدُ لسنَ الغير يجوبُ أناملَكَ انثُرْ ما يخفي عن

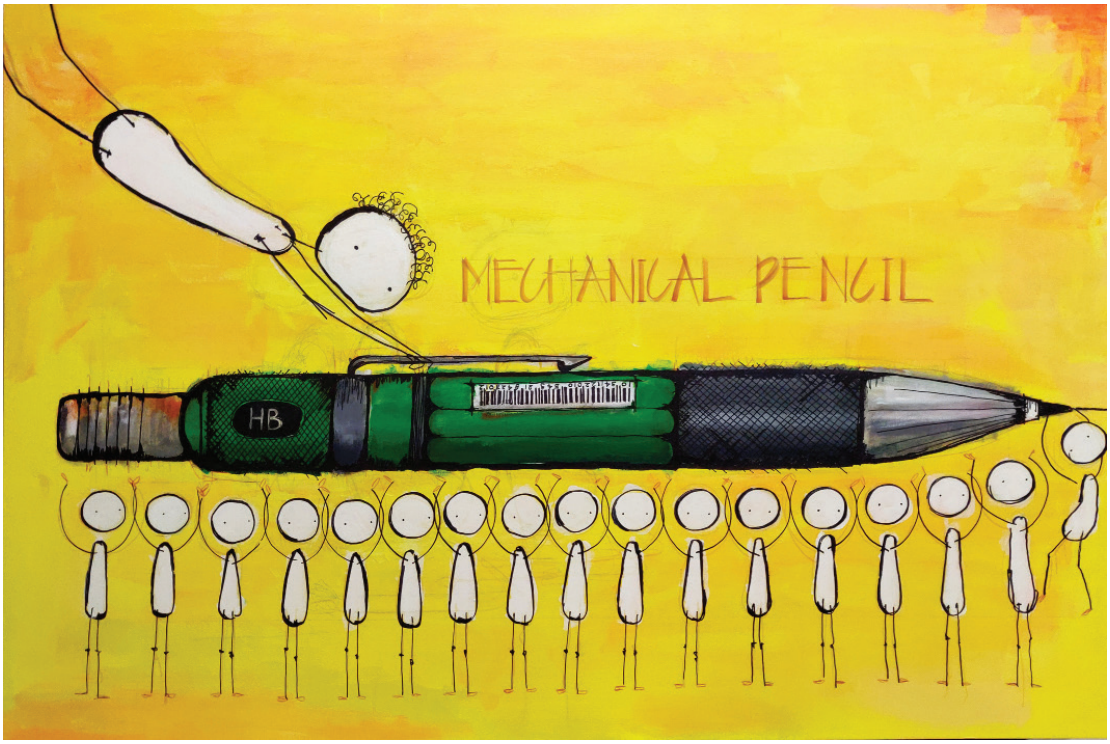
غيبكَ إذنَ جوارٍ بوركَ صحوٌ يلهبُ
فيكَ عبور حروفٍ ما
انتقعتْ بخطوط عمىً تتراحمُ
للإنصات كتابٌ لا يشقى
بضيوفٍ كلّمهم من قبلُ
دعاهُم مقتبلينَ ضفاف
جنانٍ جئت تعالْ 3

تحتاج الحروف في تجربة عز الدين الشنتوف الشعرية إلى الخطو نحو باب الكتابة، ومن ثمّ التهيؤ للوقفات التي خبرَ دلالتها من تجربة النفّري، حيث الغياب ونسيان السّوى مبدآن لا ينفكّان يكونان موجّهين، ينطويان على الكشف وتتبع آثار الحواس وهي تنبضُ بصوتٍ غيرِ صوتها المعهود، وفي هذا النبض يأخذ الصمت من الشاعر مأخذه، كما يأخذه التهيّؤ والنسيان نحو بلوغ عملية التطهّر، بما هي عمليةٌ تحتاج إلى مكابدة ومصابرة لاستجلاء معاني الحروفِ وصورتها الحقيقية.

يقول النفّريّ في موقف الوقفة: "أوقفني في الوقفة وقال لي: تطهّر للوقفة وإلا نفَضْتُكَ. وقال لي: إن بقي عليك جاذبٌ من السّوى لم تقفْ. وقال لي: في الوقفة ترى السِّوى بمبلغ السوى، فإذا رأيته خرجتَ عنه. وقال لي: الواقف ينطق ويصمت على حكم واحد. (...) وقال لي: من لم يقف رأى المعلوم ولم يرَ العلم، فاحتجب باليقظة كما يحتجبُ بالغفلة" 4.

استناداً إلى ما قاله النفّري، يمكن القول إنّ الوقفة لديه كما لدى الشاعر، تحتاج إلى التطهُّر، وبدون التطهُّر يكون الواقف عرضة للنّفض، ولا يحصل التطهُّر إلا بالتخلّي عن السِوى الذي يحجب الواقف عن الوقفة، وفي التخلّي عن السِوى تأخذ العين حظّها من الرؤية الكاملة، وفي الرؤية الكاملة يتماهى النطق بالصمت، لينال الواقف مبلغَه من العلم. بهذا المعنى تصبح الوقفة "سيرورة مبنيّة على التجدّد، لا على علاقة سابق بلاحق. التأهّب للّقاء المباشر استعداد مستمرّ، والرؤية التي تحقّق فيه، يكفّ فيها المرئيّ عن الخضوع للتصنيف أو لمقولة الأين، والمتى، والكيف، وإلا تسرّب السِوى عبر هذه المقولات نفسِها وأبطل اللقاء المباشر"5.

بالتطهُّر، الذي يحصل للشاعر وهو يخطو نحو مشارفِ باب الكتابة، يأذنُ الحرفُ للعين، في تجربة الوقفة، بأن تنفيَ عنها وهمَ الرؤية، وتنفصلَ عن عالمها المرئيِّ لتتجّه بذلك نحو الرؤيا، التي تتطلّبُ الانتقالَ من وهمِ ما يُرى إلى الحقيقة الشعرية، ومن ثمَّ إدراكَ ما لا يُدرك، وفي هذا الإدراك تقترب العين، وهي منفصلة عن السّوى، من أسرار اللغة كي تتولّدَ لديها لحظةُ الصّحو المُفضي إلى البوح عمّا تُخفيه الحروفُ من دلالاتٍ ومعانٍ قد لا تنكشف إلا بتطهّر الواقف وتهيُّئِه للوقفة، حيث الإقامةُ على مشارف باب الكتابة سيرورةٌ متجدّدة لا تكفّ عن الانقطاع.



لوحة الفنّان مصطفى النشيط / مملكة البحرين

بهذا المعنى، فإن الكتابةَ داخل تجربة الوقفة مستمرّة من أجل بلوغِ الغاية المتمثلة في كشف سرّ اللغة، لأنها تُعَدّ "وسيلة استبطان واكتشاف، ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرّك، وتهزّ الأعماق، وتفتح أبواب الاستباق. إنها تُهامسنا لكي نتلقّن. إنها تيار تحوّلات يغرينا بإيحائه، وإيقاعه، وبعده. هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزّان طاقات، والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها. لها، وراء حروفها ومقاطعها، دم خاص، ودورة حياتية خاصة" 6، لا تبرز إلا من خلال الكلام الذي يدفع الشاعر إلى الاستمرار في خوض غمار التجربة وسبر أغوارها.

2.1.1 وقفة الكلام

تروم الوقفةُ لدى الشاعر الابتعادَ الكلّي عن السّوى للاقتراب أكثر، عبر العين البصيرة، من كشف حجاب البُعد، الذي يستُر حقيقةَ الحُروف عن العين الحاسّة. لذلك، فالاقترابُ من حقيقة الحرفِ هو عقدُ اللقاء مع حقيقة اللغة، بل إن هذا اللقاء هو الارتقاءُ من مرتبة الرؤية الناظرة إلى مقام الرؤيا البصيرة، التي تُبصِر ما خفِيَ من اللغة، وما يسكن في دواخلِها من أسرار. يكتب الشاعر:

(...) فلا تقربْ

من وهـم العيـن سـواك القـرب كفاه انظـرْ

بحجاب البين
أراك تـردّدُ لِسـنَ الغير يجوبُ أناملَكَ انثرْ ما يخـفي عن
غيبكَ إذنَ جوارٍ بوركَ صحوٌ يلهبُ فيكَ عبور حروفٍ 7

لا تنفصل اللغة، في تجربة الوقفة عن الكلام الذي يجعل الشاعرَ في بوحٍ مستمرٍّ بما يبلغُه من عبورٍ للوصولِ إلى منزلةِ الإنصات. فبالإنصاتِ يكفّ الواقفُ عن السّوى لاستجلاءِ ما يُحدثُه الطُّهر من آثارٍ في الذات الكاتبة وهي تعبُر طريقَها في اتجاه بلوغِ الوجهة المقصودة، والمنطوية على الانفصال عن الغير، الذي لا يقبل إلا بما يرى، وبين الأنا الذاتية التي لا ترضى إلا بالعبور نحو ما لا يُرى. لهذا، فالشاعر في تجربة الوقفة يسعى إلى "الكشف عن الحقيقة أو اللا مرئيّ أو اللا نهاية"8، وهو ما يعني "تجاوزاً للواقع وتحويلاً لنظامه، من أجل أن تظلّ الحياة جديدة، في حركة وتغيّر مستمرّين (...) لكي تستطيع اللغة أن تعبّر عن اللا مرئيّ واللا نهاية" 9.

إنّ العبور، رغم ما يتطلّبه من مشقّة ومكابدة، يستوجب الإنصاتَ إلى فعل العين وهي تسبرُ أغوار الحروف، فلا تنطق الذاتُ إلا بالكلام على نحوٍ ينقل اللغة من ممارسة عادية إلى ممارسة مبنيةٍ على التكثيف والاسترسال الوزنيّ اللذين لا توقفهما أيّة علامة ترقيم. هو ذا الكلام الذي يأخذ الذات نحو تجربة الوقفة، بما يختزنه من بوْحٍ لا يكفّ عن كتابة لغة تكسِّر مألوفَ التركيبِ، وتبني انتظامَها الدلاليّ وفق إيقاعِ الذات الكاتبة. فمن هذا البوحِ يتحقّق بين الواقف في الوقفة لذّة الأنسِ بالحرف. يكتب الشاعر:

(...) ما
انتقعتْ بخطوط عمىً تتراحمُ للإنصات كتابٌ لا يشقى
بضيوفٍ كـلّمهم مـن قبـلُ دعاهُـم مقتبلـيـنَ ضفـافٍ
جنانٍ جئت تعالْ 10

عندما يتهيّأ الشاعر للوقفة، ويتطهّر من أجل عقد اللقاء بالكتابة، وعندما يغيبُ عن زمنه المعهودِ، وينسى ما سيؤول إليه شوقُ اللحظة، عندها سيلتقي الصوتُ بالصمت، ليُعلن ميلادَ ذاتٍ تكون فيها العينُ أساسَ الانتقالِ من الرؤية إلى الرؤيا، وبهذا الانتقال يتحقّق العبورُ نحو الحرف الذي يجعل الشاعرَ يبوح بما يُحدثه شوق اللقاء باللغة، ومن ثمَّ يكون الإنصات إلى "نبض الحواسّ" مبتدأ للكلام، ومُفتتحاً لكتابة تسعى إلى الابتعاد عن "لسن الغير"، ومن ثمَّ لا إقامة إلا في "كتاب لا يشقى بضيوفٍ كلّمهم من قبل".

من خلال ذلك، فإن وقفة الكلام سفرٌ يرتكز على التهيّؤ: "تهيّأ للوقفات"، وتتطلّب النسيان: "انسَ الميقات الشوق"، وتحتاج إلى المكابدة والمجاهدة: "تمالَك إنّ الحرف يذوب من الأشياء"، وفي هذه المجاهدة تنكشفُ للعين أسرارُ اللغة: "انظُر بحجاب البَين"، لتكتب ما غاب عنها من حروف لا تتحصّل إلا بالمجاورة: "انثُر ما يُخفي عن غيبك إذن جوار".

الوقفة = تهيّأ ← انسَ ← تمالَك
انظُر ← انثُر = الكتابة ← اللغة

الوقفة، بهذا المعنى، سلوكٌ يتطلّب، قبل كل شيء، الاستعدادَ والنسيان، الصبرَ والمجاهدة، ثم الرؤيةَ والرؤيا. فمن خلالها تبلُغُ الذاتُ وجهتَها نحو تجربة الكتابة، وبذلك تُعدّ الكتابة "صناعة روحانية، أي أنها تجسيد بالحروف للصّور الباطنة، والكتابة بهذا المعنى رؤيا، أوّلاً، وهي تقوم على هذه الرؤيا البدئية" 11 التي تدفع اليدَ إلى كتابة لغةٍ تُجاوِز الظاهر وتهدِمُه، لغةٌ تنقلُ الذاتَ من سطحية الأشياءِ إلى الباطن الكونيّ.

2. الحرف وتجربة الكتابة

1.2 وقفة اليد

لم يكتف الشاعر عز الدين الشنتوف في وقفته على العين، وإنما زاوج بينها وبين اليد كحاسّتين لهما مركزيّتُهما في الممارسة النصّية. فالعين ترى ما لا يُرى، واليدُ تكتب ما تنقله العين. بالعين واليد تأخذُ الكتابةُ بُعدها المرئيّ داخل الصفحة، كما تأخذُ بُعدها الدلاليّ بالحروف. وبذلك فأساسُ تجربة الوقفة تستند، لدى الشاعر، إلى البصر واللمس لِما لهُما من آليّةٍ في بناء دلالية الخطاب الذي يتداخلُ فيه الصمتُ بالصوت. يكتب الشاعر في قصيدة "نسب":

له انشقَّتْ حدودُ الليل هذا الوجهُ فاضَ ارتـابَ حـرفٌ أفـي
الأهــواء يدورُ يسمّـي بعثَـرةَ الأشيـاء أم الورقـاتُ دروبٌ
تُسكنُه تحريفَ الظلّ فهل تزْوَرُّ عن السقطـات ظـلال آتيـةٌ
من فتح القلب تمدِّدُ صورتهُ لمقيمٍ لم يعرفـهُ دمٌ أكـوانٌ ذاتُ
جنىً أإذا حُقَّتْ بيدٍ يتسـلّلُ يركـبُ طينَةَ جمـرِته لكـنْ أذنـتْ
لدنوِّ الحال رمتْ بالعين علـى أثـر الإمكـان هنـاك مـطالعُ
لا تنحدُّ بها الأزمانُ تقولُ الماءُ الماءُ كتابَتُنا من تجمعُ بـي
يا حالُ إلـى نسـبٍ من جـوف الصمـت يؤاخـينـي وأراضٍ
يفتحُها بيدي لي حرفٌ يُنكرهُ صحـوٌ يلهـو بمسـام الخـوف
يتراحمُ للإقراء 12

لليد ارتباطُها القويّ بالكتابة، وللكتابة انشغالُها الذاتيّ بالحرف. إنّ الكتابة، بهذا المعنى، تستدعي الذاتَ لرصد مسير العين واليد وهُما تشقّان طريقهُما نحو تجربة شعريةٍ يصبح فيها الليلُ امتداداً مُسعفاً للاقتراب أكثر من "فتح القلب"، وفي الاقتراب يتبدّى الحرف لحظة التجربة وهو يتنقّل من "الأهواء" إلى دروب "الورقات"، في هذه اللحظة تتجلّى الكتابة باللغةِ لإسكانِ الحرفِ منزلتَه وأولويّتَه في بناء الوقفة.

إن الفتحَ أو الكشفَ عن الخفيّ في أسرار اللغة هو الرِّهان الأكبر الذي يعوِّل عليه الشاعر في تجربته للوقفة، ومن خلاله يبحث، باستمرار،

عبر اليد، عن صورة الحرف وهو يتجلّى من باطن الذات حينما تكابد في صمتٍ عناءها، وبهذا الفتح تبني اليد داخل الصفحة لغتَها على نحوٍ مكثّفٍ يتيحُ إمكانيةَ قراءةِ النصّ من الداخل، وبتأويلاتٍ عديدة، وذلك بتأمّل المعجم الشعريِّ الذي يأخذ من التجربة الصوفية نفَسَها في بناء الكتابة، خصوصاً وأن "اللغة الصوفية هي تحديداً، لغة شعرية، وأن شعرية هذه اللغة تتمثل في أنّ كلّ شيء فيها يبدو رمزاً: كل شيء فيها هو ذاته وشيءٌ آخر. الحبيبة، مثلاً، هي نفسُها، وهي الوردة، أو الخمرة، أو الماء، أو اللّه. إنها صور الكون وتجلّياته (...) بهذه اللغة تخلق التجربة الصوفية عالماً

داخل العالم" 13، أي من الذات، وما يتكشّف لها من "فتح القلب" تعبُر اللغة إلى الصفحة ليتخلّقَ الحرفُ بطينِ الكتابة، متسلّلاً من أنامل اليد إلى الفسيح الكونيّ.

بتأمّل قصيدة "نسب"، نجد أنّ الشاعر يعتمد في بنائها على معجم شعريٍّ يستمدّ دلالته من المعجم الصوفيّ. مثال ذلك: "هذا الوجه فاض، فتح القلب، طينة جمرته، لدنوّ الحال، من تجمع بي يا حال، جوف الصمت، ينكره صحو". فألفاظ: الفيض، والفتح، والجمرة، والحال، والصمت، والصحو، كلها تنتسب إلى الحقل الدلاليّ الصوفيّ14، وفي هذا دلالة على أنّ الشاعر في تجربة الكتابة مرتبط كليّاً بالتجربة الصوفية، وإليها تنتسب وقفتُه في خلقِها للحرف الشعريّ، لما يتطلّب هذا الخلقُ من عذابٍ، وآلام، وأحوالٍ تمتدّ من فتح القلبِ، مروراً بالعينِ، ثمّ إلى اليد.

يقول النفّري في موقف الوقفة: "وقال لي: الوقفة وراء الليل والنهار، ووراء ما فيهما من الأقدار (...). وقال لي: الوقفة باب الرؤية، فمن كان بها رآني ومن رآني وقف، ومن لم يرني لم يقف (...). وقال لي: لو كان قلب الواقف في السّوى ما وقف (...). وقال لي: قلب الواقف على يدي، وقلب العارفِ على يد المعرفة" 15.

نستطيع، اعتماداً على مصاحبتنا للأعمال الصوفية للنفّري، القول بأنّ الشاعر يستند في تجربة

الكتابة إلى التجربة الصوفية، وبالأخصّ تجربة النفّري التي "تجدِّد الأشياء من حيث أنها تجدّد صورها وعلاقاتها، وتجدّد اللغة من حيث إنها تنشئ علاقاتٍ جديدةً بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمة والأشياء" 16 .

إنّ الشاعر يبني، بوعي، دلالة المعجَم الشعريّ على الدلالة الصوفية. فالوقفة عند الشاعر غير مرتبطة بزمن، فهي تنشقّ لها حدود الليل: "له انشقّت حدود الليل"، أي أنّها ممتدّة، ولا حدود لها، ولا حصر لامتداد نسبِها، فهذا المعنى، في دلالته، يتقاطع مع دلالة النفّري حينما يعرّف الوقفة فيقول: "الوقفة وراء الليل والنهار"، لذلك فـ"زمن الوقفة هو زمن الفراغ من كلّ شيء؛ من الكون وأحكامه، من القصد والطلب، ومن التعلّق بالسّوى. إنه زمن المستحيل أيضاً، ما دام يتحقّق خارج كلّ تعلّق أو انشغال بالسِّوى" 17 .

لا تقتصر تجربة الكتابة على الليل، بل إنها مرتبطةٌ كذلك بـ"فتح القلب"، كما يسمّيها الشاعر، باعتباره ينبوعاً منه تنبثقُ الرّوح، ومعه تتحقّق الأحوالُ الممزوجة بالصّحو والغياب. فالوقفة، كي تحقّق غايتها، على القلب أن يخلوَ، في لقائه، من السّوى حتى يحصُل له الفتح، وفي فراغه من السّوى يتسلّل الحرف إلى اليد عبر العين، وفي هذه اللحظة تتكشّف اللغة وتظهر بجلاءٍ بماء الكتابة.

2.2 ماء الكتابة

للماء مُقوِّمُه الأساسيّ في البناء الدلاليّ لتجربة الكتابة لدى الشاعر عز الدين الشنتوف. إنه يعمل على اجتياز مسالكَ لغويةٍ جديدةٍ، يكون فيها الحرفُ جمرةً لا تتقدُ دلالته إلا بالماء. يكتب الشاعر:

هنـاك مـطالعُ
لا تنحدُّ بها الأزمانُ تقولُ الماءُ الماءُ كتابَتُنا من تجمعُ بـي
يا حالُ إلـى نسـبٍ من جـوف الصمـت يؤاخـينـي وأراضٍ
يفتحُها بيدي لي حرفٌ يُنكرهُ صحـوٌ يلهـو بمسـام الخـوف
يتراحمُ للإقراء 18

بالانتقال من تجربة الوقفة إلى تجربة الكتابة، يبدأ الحرف في التشكّل، ومعه تأخذُ اللغةُ طريقَها نحو المرئيِّ، بعدما كانت مسكونةً في طيّات المجهول، وداخل الذات الكاتبة، إذ لم تستطع أن تبرُزَ إلى الوجود وتنبثقَ في كينونة الحرف إلا بالماء.

على هذا الأساس، فالحرف لا يتحدّد بمعزل عن تجربة الوقفة، بل إنه يغدو جزءاً مهمّاً منها، بحيث يكون الماءُ فيها عنصراً حيويّاً ومُساهماً رئيساً في عملية الولادة الشعرية للحرف، أي أنّ الكتابة "كون لها فعل الإغراء، والاستحواذ، والغزو، والامتلاك، والمتعة، فتكونُ الحروف والكلمات أسيرة عشق شبقيّ، له النار والماء، نار احتكاك جسدٍ بجسد، ماءٌ لإمتاع حجة الفعل. فلا النار مقدَّسة، ولا الماء مدنَّس. ويتسرّب ماء الكتابة بلا توقف في تاريخ منسيّ" 19 .

إنّ تجربة الكتابة مشدودةٌ بفعلها إلى الماء، بقدر

ما هي مشدودةٌ إلى حاسّتَيْ اللمس والبصر. فبهما تحدّد الذاتُ وجهتَها، وانطلاقاً منهُما ترحل إلى عالمها الفسيح، الذي تنشقّ له حدودُ الليل، وهي تعيش أحوالَها بين حالِ الصّمت وحالِ الصّحو، وفي هذين الحالين ينبثق الماء، وينبُع الحرفُ من بين أناملِ يدِ الشاعر، مُعلناً ولادتَه وفق آليّتَي الغياب والحضور، بما هما آليّتانِ تفتحان أمامَ عينِ الشاعرِ حدودَ الرؤيةِ لتحوّلها بالماء إلى فسحة الرؤيا.

في وقفة الشاعر، تستحضر التجربة ماءها وتنادي عليه. إنه نداء الماء للماء. ماء العين ينادي ماءَ الكتابةِ، وذلك حينما تمحو الرؤيةُ الحدودَ ليتكشَّفَ للذات ما خفِيَ من عوالم التجربة وأسرار اللغة. الماءُ في قصيدة "نسب" هو ماءُ الكتابة الذي تنكتب به الحروف وهي تسلك بوعي بناء اللغة، لأن اللغة لها حياتها وانبعاثها بالماء. لهذا فالماء حياة بالنسبة إلى الشاعر، ولا تستقيم الكتابة إلا به.

إذا كانت عينُ الشاعرِ تنادي على الماءِ في تجربتِها وتقول: "الماء الماء كتابتنا"، فإنّ الكتابة تنادي على الحرف: "لي حرف"، من خلال اليد، لتكتب الذات تجربتَهَا، وذلك من منطلقٍ يعتمد على الحواسِّ كأساسٍ رؤيوي في التقاطِ ما تتأملُه العينُ من الداخل والخارج. إنه فعل الماء وهو يرحلُ بالذاتِ من وضعيةِ الصّمتِ إلى وضعيةِ الصَّحو، حيث الانتساب إلى الكتابة يجعلُ الشاعرَ يعيدُ تشكيلَ الحرفِ بالماء، ومن ثمّ يخلقُ دلالتَه لتتدفّق إليه الحياة من جديد، ويعمل بالتالي على إعادة "بناء الدلالية النصّية الذي تتورّط فيه الذات الكاتبة. هكذا تكون الذات، وهي في أقصى حالات حيويّتها، مقيمة في زمنها الشخصيّ، ومترنّحة تسافر بلا هوادة" 20.

خاتمة

مكّن تأمُّلنا ديوان "لست سواي" للشاعر المغربيّ عز الدّين الشنتوف، من ملامسة بعض التصوّرات الشعرية، التي تخصّ ممارسته النصّية في ارتباطها بالذات، كما كشف لنا عن أنَّ الكتابة بما هي تجربة ذاتية يمكن أن تمزجَ بين ما هو شعريّ وما هو صوفيّ، وهو ما دفع القصيدة إلى أن تكون جسراً للعبور نحو لغةٍ لها تمجيدُها للحرف، وأيضاً لها شطحُها في خلق بناءاتٍ دلاليةٍ وتركيبيةٍ، تجعل المنجزَ النصيَّ في صيرورة متحوِّلةٍ منفلتة، عبر كلِّ قراءة، من الثبات والاستقرار. وفي هذه الصيرورة، يأخذ الحرف تعدُّده الدلاليّ، وتتشكَّل مشهديّته من نصٍّ إلى آخر.

المراجع

1 - أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، دار العودة ، بيروت، ط1، 1978م.

- الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، د.ت

- مقدمة للشعر العربي، دار الفكر، بيروت، ط5، 1986م.

2 - بلقاسم،خالد: الصوفية والفراغ، الكتابة عند النفري، المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت، ط1، 2012م.

3 - بن عبدالجبار النفّري، محمد: الأعمال الصوفية، منشورات الجمل، كولونيا، بغداد، 2007م.

4 - بنيس،محمد: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، دار توبقال، البيضاء، ط4، 2014م.

5 - الشنتوف، عز الدين: "لست سواي"، دار توبقال، البيضاء، 2013م.

الهــوامــش

1 - أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، د.ت. ص. 142

2 - المرجع السابق، والصفحة ذاتها.

3 - عز الدين الشنتوف، "لست سواي"، دار توبقال، البيضاء، 2013م. ص. 7

4 -محمد بن عبدالجبار النفري، الأعمال الصوفية، منشورات الجمل، كولونيا، بغداد، 2007م. ص.ص. 69.67.

5 - خالد بلقاسم، الصوفية والفراغ، الكتابة عند النفري، المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت، ط1، 2012م. ص.116

6 - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار الفكر، بيروت، ط5، 1986م. ص.79

7 - عز الدين الشنتوف، "لست سواي"، م.س. ص.7

8 - أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، دار العودة ، بيروت، ط1، 1978م.ص.205

9 - المرجع السابق. والصفحة نفسها.

10 - عز الدين الشنتوف، "لست سواي"، م.س. ص.7

11 -أدونيس، الثابت والمتحول، م.س. ص.30

12 - عز الدين الشنتوف، "لست سواي"، م.س.. ص. 9

13 -أدونيس، الصوفية والسوريالية، م.س.ص.23

14 - يمكن العودة إلى الأعمال الصوفية للنفري.

15 - محمد بن عبدالجبار النفري، الأعمال الصوفية، م.س. ص-ص 72-67.

16 - أدونيس، الصوفية والسوريالية، م.س.ص.186

17 - خالد بلقاسم، الصوفية والفراغ، الكتابة عند النفري. م.س. ص.ص. 135.134

18 - عز الدين الشنتوف، "لست سواي"، م.س. ص.9

19 - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، دار توبقال، البيضاء، ط4، 2014م. ص.ص 102.101

20 - المرجع السابق. ص. ص.249.248

الاستعارات الزرقاء

من "زرقاء" اليمامة إلى "زرقة" الشاشات

د. عبدالفتاح شهيد ▫

يحاول هذا المقال، انطلاقاً من واقعة تاريخية صارت مثلاً، الكشف عن مظاهر توجُّس من اللون الأزرق، وتخوّف ثقافيّ من استعاراته الملوّنة، هذا التوجّس نلج به عالم اليوم الذي يحتفي بالزرقة لوناً للحرية والثقة والامتداد، في شاشات الحواسيب وفضاءات شبكات التواصل الاجتماعيّ، وخصوصاً الفيسبوك، حيث تتجاوز الزرقة العلامة التجارية والأيقونة الجمالية إلى أن تشكّل نسغ سلسلة من الاستعارات غير المتناهية، تصير معها الاستعارة آلية للفهم والإدراك، وأداة لتشكيل الفُهوم وبناء التصوّرات، وهو ما يستدعي من الثقافة العربية مواكبة هذه الحركية لتَواصلٍ أمثل مع الواقع الافتراضيّ، وولوج أسلم إلى عوالمه المترامية.

▫ باحث وأكاديميّ من المغرب / صورة مارك زوكربيرغ

مؤسس فيسبوك مارك زوكربيرغ

1 - بين زرقاء اليمامة وزرقة الشاشات

من أمثال العرب السائرة "أبْصرُ من زرقاء اليمامة"1. وزرقاء اليمامة، أو زرقاء بني نمير، امرأة كانت باليمامة تنظر الراكب على مسيرة ثلاثة أيام. عرفت بزرقة عينيها وحِدَّة بصرها، وكانت تنذر قومها الجيوش إذا غزتهم، فلا يأتيهم جيش إلا وقد استعدّوا له. حتى احتال عليها بعض من غزاهم، فأمر أصحابه فقطعوا شجراً وأمسكوه أمامهم بأيديهم، ونظرت الزرقاء، فقالت: إني أرى الشجر قد أقبل إليكم. قال لها قومها: قد خرفْتِ ورقّ عقلك وذهب بصرك. فكذَّبوها، وصبّحتهم الخيلُ وأغارت عليهم، ففُقئت عين الزرقاء، وماتت بعدها بأيام. وقيل إنها لما رأت ما رأت قالت:

أقسم بالله لقد دبّ الشجَرْ
أو حميرٌ أخذت شيـئاً يُجَرّ

فقد كانت الزرقة في عيني فتاة اليمامة جوازَها نحو آفاق بعيدة تمتد في الزمان والمكان لمسيرة أيام، وأداتها لحدّة البصر، وقوة الرؤية، وسرعة الاستكشاف، ومرقاتها لنفاذ البصيرة، واتساع الرؤيا، وقوة الإدراك، ورجحان الرأي. بيد أنّ عدم ثقة القوم، جعل القبيلة تحصد وبال أمرها، وتنهزم شرّ هزيمة جرّاء سوء تقديرها، وهو ما لم تسلم منه الزرقاء ذاتها، ففُقئت عيناها وباتت أثراً مأثوراً وقصّة محكيّة. وتنتهي القصة هذه النهاية الدرامية، لتشكّل جانباً من علاقة الثقافة العربية القديمة المتوتّرة بالزرقة عموماً، وبالزرقة في العيون خصوصاً، وهم يتحدّثون عن العدوّ الأزرق2، وعن الزرقة بوصفها بياضاً في العين، والنصل الأزرق، والرمح الأزرق 3، أما الزَّرق عندهم فهو العمَى 4.

ورغم بعض دلالات الصفاء التي قد تنبعث من ثنايا هذا اللون أحياناً، فيظلّ، عموماً، من الألوان غير المرحّب بها عربيّاً في التراث، والشعر، والثقافة، ويظلّ مرتبطاً بالغرابة والأذيّة. فتتبّع الشعر العربي في مراحله المختلفة يفضي بأحد الباحثين إلى حصر هذه الأبعاد السلبية للزرقة: "فالذباب الأزرق مثلاً يمثّل في عرفهم رمز الإيذاء، لما يُلحق هذا النوع من الذباب من أثر في الإبل والخيل. والزرقة في العيون ممّا يكني به العرب عن اللؤم ووضاعة النسب، وقد يكنون عن الأعاجم بالزرق، والعرب يتعوّذون من زرقة العينين، ويعدّونها مثلبة، وينفون عن نسائهم أن تتصف بهذه الصفة، و"ازرقّت عيناه" دليل

على الاحتضار والموت" 5. وأمام هذه النظرة المتشائمة للأزرق، يجد العرب أنفسهم اليوم على أبواب عوالم زرقاء في شاشات الحواسيب، ومواقع التواصل الاجتماعيّ. وتطفو على سطح هذه العوالم الافتراضية المترامية سيول من الاستعارات تزيد من دينامية هذه العوالم وتحوّلاتها اللانهائية.

2 - الاستعارات في الشاشات

ومن الأمس إلى اليوم، صارت "الزرقة" اللون الأثير في المواقع الإلكترونية والبرامج المعلوماتية، والأيقونة الأولى في شبكات التواصل الاجتماعيّ عبر العالم. وحين تبحث في الصفحات العربية عن سبب انتشار "اللون الأزرق" في صفحات مواقع التواصل الاجتماعي، وفي مقدّمتها "الفيسبوك"، نصادف أسباباً كثيرة، اشتهر منها أن مارك زوكربيرغ مؤسّس "الفيسبوك" مصاب بعمى الألوان، فلا ينظر بوضوح إلا للأزرق، أو أنه متعاطف مع إسرائيل، فيستعير ألوان علمها شعاراً لإمبراطوريته الزرقاء، وهي ملامح توجّس ثقافيّ يعيد نفسه بين عهد "اليمامة" وعصر "مارك".

وبالعودة إلى قصة زرقاء اليمامة، نلفي أنّ التعبير الاستعاريّ الذي نادت به في قومها: "إنّي أرى الشجر قد أقبل إليكم" / "أقسم باللّه لقد دبّ الشجر"، كان وراء فَقء عينيها ثم موتها المهين، ممّا ينمّ عن مفارقة غريبة لم يتمثّلها القوم، بعد أن ألفوا الحقائق وتمكّنت منهم المحسوسات. فلم يتطلعوا إلى تمثّل استعارة جيوش الأعداء للأشجار، ولم تتسع مداركهم لقبول أن تخفي الأشجار الخضراء الجميلة تحت جذوعها أعداءً يُضمرون كلّ القسوة والمكر، فكانت الفاجعة؛ إنها "الاستعارات التي تقتل"، فتخلّف الموت والخراب، وتفقأ جرّاها العيون، وتنتهي معها أجمل قصص الرؤيا ونفاذ البصيرة...

وبين زرقة الأمس في العيون، وزرقة اليوم في الشاشات، تتنامى استعارات وفيرة، نقبل على الحياة حين ندرك نسغها التصوّريّ، ونعي اتساع آفاق العوالم الجديدة لمّا نقبض على ديناميتها الجديدة، ونسطّر أسمى الملاحم الثقافية والحضارية. بيد أنه حين تقصُر رؤانا وتنضب فهومنا نحصد الانكسار والهزيمة، ونفقد القدرة على التنبّؤ، والاستبصار، والانفتاح على المستقبل. فهل نعيد إنتاج "فاجعة" عمَى الزرقاء بمزيد من الجهل بـ"زرقة الشاشات"؟ أم نتجاوز توجّساتنا من "الاستعارات الزرقاء" لنفتح أبواب الأمل في المستقبل ببصائر نافذة للكشف، ورؤى شائقة للاستكشاف؟

فقد درجت العرب منذ عصورها الأولى على "الاتساع" في الكلام، والتجوّز فيه عن طريق "المجاز"، الذي اتسع مجاله عندهم إلى أن يشمل سائر طرائق القول ومآخذه، وإلى أن يعدّ النبهاء منهم "أنّ أكثر اللغة مع تأمّله مجازٌ لا حقيقة" 6. وظل أكثر المجاز وألطفه إنما يقع عندهم في الاستعارة 7، فهي أشرف أنواعه، بل هي المجاز عينه عند بعضهم. وبذلك نالت الحظوة في الدرس اللغوي القديم، واهتم الدارسون العرب الأوائل بمختلف جوانبها وأبعادها وضروبها، إمعاناً في

تقدير دورها في بناء الدلالة، وإدراكاً لمحوريّتها في الفهم والإفهام، في أثناء النصوص النوويّة الدائرة بينهم، وعبر المقامات والسياقات السائرة في أفئدتهم.

ولا زالت الاستعارة إلى اليوم لم تفقد جاذبيّتها، بل ظل دورها محوريّاً في إنتاج الخطابات وفهمها وتحليلها، وتجاوزت اللغة لتبني تصوّرات الإنسان للأشياء، وإدراكه لحقائق الوجود. فهي "حاضرة في كلّ مجالات حياتنا اليومية. إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضاً. إن النسق التصوّريّ العاديّ الذي يسيّر تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس" 8 . وبذلك شكّلت "الاستعارة التصوّرية" ثورة جذرية في تاريخ الاستعارة الطويل، وانعطافة أساسية في مسارها الحافل، أضحت معها طريقة تفكير تحتفي بالسياقات الفيزيائية والاجتماعية والبنى الثقافية، قبل أن تتجسّـد في اللغة وتبـرز عبـرها من الأذهـان إلى الأعيان.

وخلال ثورة الاستعارة هذه، لم تُجدّد "الاستعارات" في حدّ ذاتها، سواء في مظهرها اللغويّ، أو الميتا لغوي، بل تطور فهم الإنسان لها ولطرائق اشتغالها وآليات تشكّلها. فباتت "آلية عرفانيّة تحكم تفكير البدائيّ كما المعاصر، البدويّ كما الحضريّ، والطفل كما الشيخ. إنها مرتبطة بهويتنا نحن البشر، فهي التفكير عينه في جزء كبير منه" 9 . وليست حكراً على أفراد مخصوصين من محترفي الممارسات اللغوية، ولا على مجالات

محدّدة للإبداع والتفكير، بل تداخل كل الأنشطة الإنسانية، وتقسم بين سائر الجماعات البشرية بالعدل، وحضورها أكثر بكثير مما يمكن تصوّره من لدن من ارتبطت في ذهنه الاستعارة بدروس بلاغية جامدة، وأمثلة شعرية مسكوكة، ومناهج تعليمية متوارثة.

وحين نرتاد عوالم التكنولوجيات الحديثة، والوسائط المعلوماتية المعاصرة، نجد احتفاءها بالاستعارات يفوق كل التصوّرات، شأنها شأن كل الأنشطة الإنسانية الأخرى، وأكثر قليلاً. ونلفي أنها صيغت في جزء كبير منها صياغة استعارية، وأن الاستعارة علّة أساسية من علل وجودها، وتشكّلها، وبَنْيَنتها، وتوظيفها. فعلى سبيل المثال لا الحصر، نشير إلى أنّ "واجهات الكومبيوتر التي يستخدمها معظمنا هي مصوغة جزئيّاً على شكل استعارة، مجال المصدر فيها هو حجرة المكتب التقليدية، بمكتبها وحافظات ملفّاتها، وهلمّ جراً. على نحو مشابه، فإن الاستعارات الطبية والعسكرية تشكّل أساس استخدام برمجيّات للدفاع عن حواسيبنا من تهديدات تقوم بها كائنات تعرف بالفيروسات والحشرات، وهلمّ جراً" 10 .

والتواصل عبر هذه الوسائط الجديدة هو استعارة لوضعيّات تواصلية واقعيّة رافقت الإنسان منذ بداياته التواصليّة الأولى، وتشترك هذه العمليات الجديدة مع الاستعارة في تقريب البعيد، وتجسيد المجرّد، واستحضار الغائب، وجمع المتنافر، حيث تغدو كتابة رسالة إلكترونية استعارة، المصدر فيها هو كتابة رسالة عادية بما فيها من آليات الكتابة والمحو والإرسال....، والدردشة بأشكالها المختلفة في غرف الدردشة، أو على "السكايب" و"الواتساب" وغيرها... هي استعارة، المصدر فيها هو المحادثة المادية بين شريكين في أيّ عملية تواصلية واقعية مباشرة. ومن ثمّة يضحي الافتراضيّ، بأبعاده المختلفة، تركيباً لمجموعة من الاستعارات مصدرها "الواقع" بكلّ بساطته وتركيبه. وبصيغة أشمل وأدقّ، "يجب أن نأخذ بعين الاعتبار الوسائط المتعدّدة باعتبارها استعارة للعالم نفسه في تعقيداته وتعدّده" 11.

لقد تجاوزت الوسائل المعلوماتية الحديثة دور الوساطة البريئة والشفافة، التي تُلحَق بها وظائف محدّدة في الزمان والمكان، وصارت وسيلة لإثبات الوجود، وأداة للتفكير، ووسيلة لفهم تعقيدات العالم الجديد والانخراط فيه. بل صارت عالماً آخر موازياً لعالمنا؛ نعيش فيه، ونتفاعل معه، وفي أحيان كثيرة يوجّه الكثير من تصرّفاتنا، ويلقي بظلاله على العالم الواقعيّ، ويجرّ من تحته البساط يوماً بعد يوم. وحين ينبني هذا العالم على مزيج من الاستعارات والرؤى المغرقة في التجريد والتعقيد، يجدر بنا الكشف عن تمفصلاتها الكبرى، وفهم أسسها، وتحليل ميكانيزماتها للانخراط في هذا العالم الجديد، والإبحار فيه بأمان وطمأنينة.

3 - استعارات "الفيسبوك"

وبالتركيز على "شبكات التواصل الاجتماعيّ"، نجد أنها قد أسّست لها في هذا العالم الافتراضيّ امبراطوريات استعارية مترامية الأطراف، لها

قوانينها الخاصة، وتقاليدها المتميّزة، وهياكلها المنظّمة، وبنياتها الراسخة، وحدودها الواضحة، بلغ سكانها 3,3 مليار شخص مع نهاية مارس 2018م 12، من أصل 4,087 مليار مستخدم للإنترنت، وخصوصاً مع ازدياد نسب الولوج للإنترنت، ولهذه الشبكات عبر الهواتف الذكية، فأكثر من خمسة مليارات من سكان العالم لديهم الآن هواتف محمولة، وستة أعشارهم (60 %) يستخدمون هواتف محمولة ذكيّة. وفي سنة 2017م تستقطب شبكات التواصل الاجتماعيّ إلى فضاءاتها 12,4 مستخدماً جديداً في كل ثانية عبر العالم.

ولا زال العالم الأزرق؛ (الفيسبوك)، يتربّع على قائمة إمبراطوريات التواصل الاجتماعيّ التي تجذب أكبر عدد من الأعضاء، بـــ 2,234 مليار عضوٍ نهاية مارس 2018م، سبعة وستّون مليوناً منهم أبحروا في عوالمه بين يناير ومارس من السنة نفسها. وفضلاً عن أنّ عشرة ملايين منهم أطفالٌ سنّهم بين ثلاث عشرة وسبع عشرة سنة، فإن سبعة عشر مليوناً منهم سنّهم أكثر من خمس وأربعين سنة، إذ يصل معدّل أعمار مرتادي "الفيسبوك" ثلاثين سنة، ممّا ينمّ عن تمكّنه من أكثر الفئات العمرية نشاطاً في المجتمع. ويقتطع الرياضيّون والفنّانون مساحات واسعة من فضاءات الإمبراطورية الزرقاء. ففي طليعة الصفحات المحبّبة على "الفايسبوك"، حسب الإحصاء ذاته (مارس 2018م)؛ صفحة لاعب ريال مدريد كريستيانو رونالدو بمائة وعشرين مليون معجب، يليه فريقه ريال مدريد بمائة وسبعة ملايين معجب، ثم بعدهما المغنّية شاكيرا، بينما يظهر أنّ المثقّفين لم يتفاعلوا بالشكل المطلوب مع ديناميّة الوسائط الجديدة، فتواروا في زوايا صغيرة من عوالمه المترامية.

وقد ظلّت زرقة "الفيسبوك" جانباً مهمّاً من جوانب تكوينه الاستعاريّ، والاستعارة منشدة للألوان منذ زمان، محتفية بحُسنها ومزيّتها، متوجّسة من تأثيرها ودمارها. فتحدّث العرب عن "العيش الأخضر"، و"اليوم الأسود"، و"الموت الأحمر"، و"العدوّ الأزرق"، وكلّها استعارات لونية. والاستعارات في الألوان ترتبط أساساً بالإيحاء، والتكثيف، واستدماج رمزية الألوان، وما تحيل عليه من دلالات ورموز لتشكيل المواقف والرؤى من العالم والوجود والإنسان. وعن طريق "الاستبدال" و"الإدماج" يتم تشكيل بنيات دلالية جديدة، تتشكّل من خلال البنى المستدعاة.

وفي فضاء "الفيسبوك"، تستعار الزرقة للتعبير عن عوالم مختلفة تندمج مع بعضها لخلق وجودها المتميّز وتأثيرها الفعّال: البحر، السماء، الرقمية، الشاشات، الثقة، القوة، الحرية، العبور.... فالأزرق، قد احتلّ مكانة مرموقة في قطاعات ثقافية واقتصادية مهمّة عبر العالم. فلباس "الجينز" ولونه الأزرق، نال حظوة مهمّة في مناطق عالمية مختلفة منذ منتصف القرن التاسع عشر، وفي مبادئ التسويق الحديث والدراسات المهتمّة بالعلامات التجارية يحيل اللون الأزرق إلى القوّة والثقة، وهو من أكثر الألوان المفضّلة

لدى الرجال والنساء على حدّ سواء 13، كما أنه اعتُبر من الألوان القليلة التي تُستقبل كونيّاً بارتياح وعدم انزعاج.

وحين تختار إمبراطورية "الفيسبوك" اللون الأزرق علماً لها وعلامة عليها، فإنها تدمج كل تلك العوالم المتباينة في فضائها المترامي، من معاني العبور والحرية والثقة، إلى دلالات الاتساع والسُموق والامتداد، إلى رمزية الذكاء والثقة والأمان. ومن خلال هذا المزج، تتحقّق لها آفاق فنّية مغرقة في الجمال، وأبعاد حِجاجية موغلة في الإقناع. فتقدّم نفسها استعارياً بوصفها من أكثر مناطق العالم الافتراضيّ تأميناً لساكنيها، عن طريق إعدادات الأمان المتقدّمة والمتطوّرة باستمرار، وتبعث في مواطنيها شعور "الإبحار" في الآفاق الواسعة وهم مستلقون فوق أسرّتهم، أو منزوون وراء مكاتبهم، وتخلق بين المنضوين تحتها شبكة من العلاقات

الافتراضية الوثيقة عبر الصداقات والصفحات والمجموعات.

وحتى إذا ثبت أن "مارك" اختار اللون الأزرق لأنه من الألوان التي يراها بوضوح أكثر من الألوان الأخرى، لإصابته بعمى الألوان، فيمكن تأويل ذلك تأويلاً استعارياً لما يثيره اللون الأزرق في النفوس من مشاعر الحرية والامتداد والأمان، فضلاً عن أنّ الزرقة تلازم شاشات الحاسوب في وضعيات مختلفة، وهو من الألوان الأكثر استخداماً في المواقع الإلكترونية، كما أن ثلاثة من أكثر وسائل التواصل الاجتماعيّ انتشاراً اختارته أيقونة مميّزة لها، وهـي "الفيسبوك" و"تويتر" و"لينكدإن"، من أعلام دول العالم تحتوي اللون الأزرق.

وليست الزرقة المتنامية في فضاءات الفيسبوك الواسعة، إلا جانباً واحداً فقط من جوانبها الاستعارية. فـــ"الحسابات الفيسبوكية"، و"آليات البحث"، و"الاختصارات"، وأيقونات "المساعدة"، و"الإشعارات"، و"الرسائل"، و"طلبات الصداقة"، و"الملفّ الشخصيّ"، و"التقـاسم"، و"إظهــار الإعجاب".... كلّها استعارات من مجالات مختلفة؛ اقتصادية، وتواصلية، وإعلامية... أُدمجت في فضاء الفيسبوك في بنيات جديدة، لها وظائفها، وآفاقها المختلفة والمستجدّة.

وعلى ثقافتنا العربية اليوم أن تستكشف تشكيلات "الزرقة" الاستعارية في فضاءات الإنترنت وفي شبكات التواصل الاجتماعيّ، وفي عوالم "الفيسبوك" الزرقاء، لتعيد تشكيل علاقاتها مع هذه العوالم، وتدرك طرائق بنائها المغرقة في التجريد والتعقيد، وتضبط عوالمها وميكانزماتها وآلياتها، وأن تنظر ثقافتنا الجديدة إلى الزرقة التي تحيط بنا من كل جانب نظرة مغايرة لرؤية الغريب والعدوّ والمختلف، في عالم أضحى فيه الغريب هو المنغلق على نفسه، المنزوي في تاريخه، المتقوقع في ذاته. وكلّ العناصر الاستعارية التي تحدّثنا عنها قبل قليل يمكن أن تشتغل في باقي مواقع التواصل الاجتماعيّ الأخرى، وفي الكثير من المدوّنات والمواقع الإلكترونية، ممّا يشكّل مجالاً جديراً بالاكتشاف، وعالماً حريّاً بالاستكشاف.

4 - خاتمة وانفتاح

وبين أشجار زرقاء اليمامة المتحرّكة، وإمبراطورية "مارك" الزرقاء الممتدّة، تتدفّق سيول من الاستعارات تتراوح بين البساطة والتعقيد، وبين الوضوح والتجريد، وتتواتر العديد من الانتصارات والإخفاقات، قد تضفي الحياة على الكائنات، وقد تسلبها منها. غير أنّ إدراك أسرار هذا "الكون الاستعاريّ" وميكانزماته سيغيّر علاقتنا به دون شك، ويجعلنا مبحرين على هدًى، دون أن نفقد القدرة على التحكّم في المسارات، ومحلّقين دون أن نصطدم بالأجسام الغريبة، أو نتردّى في الثقوب المظلمة. وهو ما نأمل أن نكشف عن معالم أخرى له من خلال دراسات مقبلة في الاستعارات المختلفة التي تنبني من خلالها مواقع التواصل الاجتماعيّ.

الهــوامــش

1- ينظر المثل وقصّته في: "مجمع الأمثال" للميداني، و"العقد الفريد" لابن عبد ربه، و"لسان العرب" لابن منظور، وغيرها....

2 - جاء في "مقامات الحريري": ".. حتى رثى لي العدوّ الأزرق"، مقامات الحريري، دار بيروت للطباعة والنشر، 1978م، ص: 106.

3 - ابن منظور، لسان العرب، مادة "زرق".

4 - الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة "زرق".

5 - إبراهيم محمود خليل، ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب، مجلة: دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي للجامعة الأردنية، المجلد 33، العدد3، 2006م، ص: 449-448.

6 - ابن جنّي، الخصائص، تحقيق: عبدالحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية، 2/308.

7 - جاء في الطراز: "اعلم أن الاستعارة من أشرف ما يعد في القواعد المجازية" العلوي اليمني، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، تحقيق: عبدالحميد هنداوي ، ط1، بيروت، 2002م، 3/186

8 - جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1996م، ص: 21.

9 - محمد الصالح البوعمراني، الاستعارات التصورية وتحليل الخطاب السياسي، دار كنوز، الأردن، ط1، 2015م، ص: 15.

10 - الاستعارة في الخطاب، إيلينا سيمينو، ترجمة: عماد عبداللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013م، ص: 365.

11 - Lise Kieira, les fonctions métaphoriques du multimédia, communication et langage, , p : 108 - 109

12 - LES RÉSEAUX SOCIAUX EN FORME MALGRÉ LA CRISE DE CONFIANCE, NATHAN BLAISON, 23 APRIL 2018, wearesocial.com/fr, 26/06/2018.

13 - www.Helpscout.net, 26/05/2018.

قاع المدينة وجدل السياسيّ والاجتماعيّ

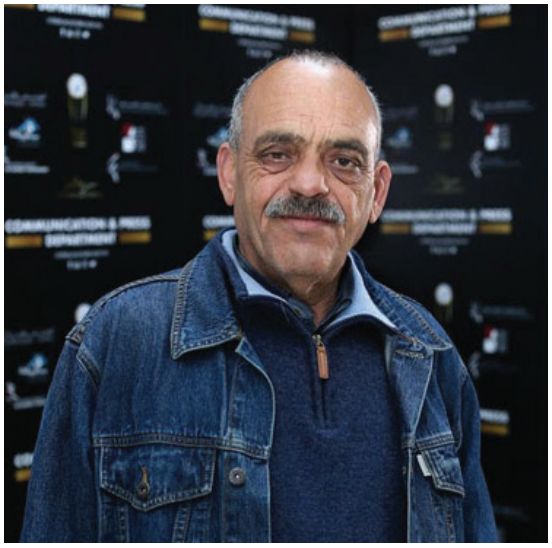
قراءة في رواية "الباب الخلفي لمدينة النسيان والدهشة" أنموذجاً للكاتب محمدحيزي

شيراز بلعبرية ▫

نعنى في هذا البحث بدراسة خصائص المكان في الرواية. ويعتبر المكان مقوّماً أساسيّاً من أهم المقوّمات التي ينهض عليها القصّ أو العالم الروائيّ. وبناء على ذلك، آثرنا، في هذه الدراسة، البحث عن خصوصيّات المكان من خلال علاقته بالشخصيّات، تلك العلاقة التي تُعتبر المفتاح الذي سوف يمكّننا من فتح مغالق النصّ، والكشف عن رؤية الكاتب ومقاصده.

ولتحقيق هذه الغاية، اخترنا نوعاً خاصّاً من الأمكنة التي تؤكّد الوظيفة المذكورة، ونعني بهذا المكان "القاع" في علاقته بالمدينة أو المركز. وهي علاقة تقوم أساساً على التناقض والصراع، نظراً إلى المكانة المركزية التي تحظى بها المدينة على حساب القاع أو الهامش. ولذلك سوف نحاول البحث عن دلالات هذا القاع انطلاقاً من قراءتنا لرواية "الباب الخلفي لمدينة النسيان والدهشة" 1 للروائي التونسي محمد حيزي، وذلك بالتركيز على أبعاده الاجتماعية والسياسية. وقد رأينا تبعاً لذلك، تقسيم العمل إلى محورين أساسيّين، وسوف نحاول في المحور الأول الموسوم بـ"القاع والبنية الاجتماعية"، التركيز على العوامل الاجتماعية ودورها في نشأة القاع. أما المحور الثاني، والذي عنونّاه بـ"القاع والواقع السياسي"، سوف نكشف من خلاله العوامل غير المباشرة الكامنة وراء أزمة الشخصيّات. فكيف تبلورت هذه العلاقات في الرواية المذكورة؟ وإلى أي مدى كانت نشأة القاع وليدة واقع سياسيّ بعينه؟

▫ باحثة من تونس



▣ الروائي محمد حيزي

I- القاع والبنية الاجتماعية

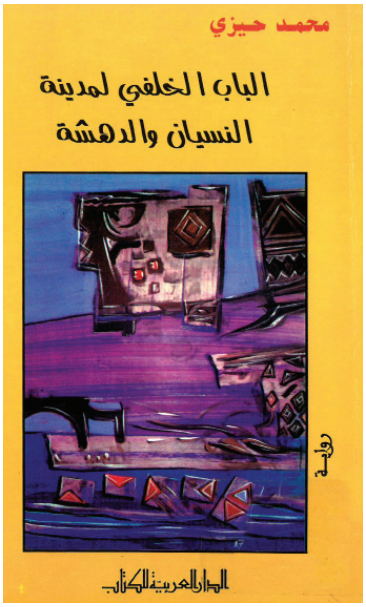
قد يتّخذ القاع أشكالاً مختلفة، إذ يمكن أن ينشأ في قلب المدينة ذاتها، أو في أطرافها، و"قد يتخلّل القاع إحدى المدن فيندسّ في دروبها الملتوية وأزقّتها الضيّقة، ويدمج فيها، ويصبح واحداً من مكوّناتها الأساسيّة" 2. ولذلك يُعدّ القاع فضاء رمزيّاً يكشف عن أسرار المدينة، ويفضح مواقف الكاتب السياسيّة منها والاجتماعية. وقد حاول من خلال هذه الرواية التغلغل داخل العلاقة الجدليّة بين البنية الاجتماعية والسلطة السياسية، وكان ذلك من خلال تسليط الضوء على المكان المنتظم لشبكة العلاقات بين الشخصيات، وتحكّمه في الأحداث.

لقد ارتبطت نشأة القاع، في أغلب الأحيان، بالمستوى الاجتماعي للشخصيات المتحركة في هذا الفضاء، وهذا يعني أنّ البنية الاجتماعيّة تعدّ من العوامل المباشرة والمساهمة في نشأة القاع. ونلمس أولى مظاهر هذه البنية، في الرواية المذكورة، من خلال عتبة العنوان "الباب الخلفي لمدينة النسيان والدهشة".

لقد ورد العنوان مختزلاً لمضمون الرواية، بحيث يضاف الباب الخلفي إلى المدينة المنسية، ممّا يؤكّد الصلة بين الطرفين، ويجعل وجود أحدهما مشروطاً بوجود الطرف الآخر. فمن خلال عبارة "الباب الخلفي"، نفهم أنّ لهذه المدينة المنسيّة خفايا وأسراراً قد تثير دهشة القارئ. فهذه الأبواب قد تلتجئ إليها الكثير من الفئات المهمّشة التي ظلّت لسنوات طويلة تعاني من الفقر والخصاصة. ولذلك كانت هذه الأبواب تمثّل، في نظرهم، منفذ النجاة والخلاص من الفقر والذلّ.

فالباب الخلفي إذن، هو طريق الممنوعات لنسيان الألم، ومجابهة الفقر، والحرمان. فاقتحام هذه الأبواب الخلفيّة متولّد عن القهر. وهذا ما جعل أغلب الشخصيّات، كما سنبيّن ذلك لاحقاً، تتحدّى كلّ القوى المضادّة لها، والتي حالت دون رغبتها في الحياة والعيش الكريم، بما في ذلك قوة البوليس الواقفة بالمرصاد لمثل هذه الأفعال المشبوهة. وإنّ هذا دليل على أنّ "القهر في جميع الحالات يفضي إلى التمرّد، ومآل التمرّد دوماً غامض، لأنّه يقمع لا محالة، لكنّه يبقي المجال مفتوحاً على الأمل في تغيير الحال" 3.

ويركّز السارد على وصف المكان بدقة، رغبة منه في الكشف عن الوضع الاجتماعي المتردّي لهذه الفئات المهمّشة. هذا الوضع، الذي كان



وراء تورّط أغلب الشخصيّات وانزلاقاتها المستمرّة. ومن أمثلة هذا الوصف نذكر المقطع التالي: "دفع الباب الخشبي ودلف إلى الداخل.. حيطان الغرفة المشققة تبدو عميقة، تسكنها عناكب ميّتة، في ألوان تشبه القيء والقطران.. أحسّ أنّه يعيش في كهف تطهّره الشمس في مكابدة، كما أنّه يتمكّن كلّ صباح من سرقة بعض أشعّتها، ليستعيد شيئاً من أعصابه بعد مشقّة يوم متعب"(ص213).

فمن خلال هذا الوصف، نستشفّ المكانة الدونيّة للشخصيّات ومستواها الاجتماعي المتدنّي. ولذلك كانت تشكّل فئة معدومة ومحرومة من أبسط مقوّمات العيش. فكانت الطرق الممنوعة هي الحل الوحيد والممكن الذي توصّل إليه هؤلاء المهمّشون. فصاروا، باختلاف مراتبهم الاجتماعية، يمارسون مهنة التهريب، ويجرّبون صنوف الانحراف والتمرّد، غير عابئين بالقانون والأخلاق، ويتحايلون لقضاء مصالحهم. فكانت أغلب الشخصيات تبحث عن "المفتاح.. مفتاح الباب الخلفي إلى الرزق والمكسب والضوء.. إلى الدنيا الأخرى"(ص211)، دنيا المال والقوة والنفوذ، حتى يتمكن هؤلاء المهمّشون" والزائدون عن الحاجة من أن يحوّلوا أنفسهم إلى ذوات فاعلة، وأن يحقّقوا قدراً من المشاركة والمعنى والانتماء"4. فالمهم، بالنسبة إلى هؤلاء، هو الفعل، بغضّ النظر عن طبيعة هذا الفعل. ولذلك نجدهم يعتنقون المذهب الذرائعي: الغاية تبرّر الوسيلة: أو "الوقت هو المال". فالمال يمثّل لهم الغاية القصوى من الحياة. جاء على لسان إحدى الشخصيات القول التالي: "المال هو القوة التي تجعلك قافزاً متجاوزاً كل الحواجز الصعبة.. المال هو لعبة الحياة وسيّدها الأوّل.. بدونه لن تستطيع رفع رأسك هذه المكوّمة هموماً وأتعاباً..."(ص196).

وقد اختلفت مفاتيح هذا الباب الخلفي للمدينة المنسية والمهملة من شخصيّة إلى أخرى. فالسفر بالنسبة إلى حامد هو المفتاح الذي سيمكّنه من تحقيق أهدافه، والعبور إلى عالم آخر يختلف عن عالمه البائس. ولذلك اختار الهرب بدلاً من التهريب، لأنّه كان مصرّاً على الصمود والمقاومة حفاظاً على نقائه. ولكنّه يبدو في بعض الأحيان ممزّقاً بين التشبّث بالأرض، والرغبة في السفر وكسب المال. ولعلّ من أبرز علامات هذا التمزّق أن يتّخذ حامد من ذاته ذاتاً أخرى، يحاورها محاولاً إقناع نفسه بالتخلّي عن مبادئه التي تشدّه إلى القاع، وهي مبادئ متعلّقة أساساً بحفظ أرض الأجداد.

أمّا إبراهيم الحفيان فقد اختار التحايل، والتملّق، ومواقعة النساء الثريّات، سبيلاً لبلوغ السلطة والنفوذ، غير عابئ بما قد يلحقه بالآخرين من

أضرار. فهو الذي يستعمل الناس جسوراً يدوسها ليصل إلى أهدافه، فيقول: "هذه ورقتي التي يجب أن ألعبها حتى أكسب الرهان.. من المفروض أن يكون هناك ضحايا في هذه الدنيا حتى يحقّق الأذكياء كلّ أمانيهم"(ص211). بينما كان لعمّار الكناتري طريق آخر، وهو طريق التهريب أو "الكنترة". فهو الذي يعتبر أنّ "التهريب أقصر طريق للمال"(ص12)، وأنّ هذه الطريق تتطلّب قطعاً تامّاً مع مبادئه التي لطالما كان ينادي بها، باعتباره نقابيّاً يدافع عن حقوق العمّال والكادحين. ولكنّ هذه المبادئ باتت عائقاً يحول دون تحقيق مسعاه، وتقلّل فرص كسب المال. ولذلك نجده يدعو على غير عادته، إلى القطع مع هذه المبادئ فيقول: "المبادئ.. طزّ يا صاحبي في المبادئ وحقوق العمّال.. لا أريد أن أظلّ فماً ثرثاراً لا يستطيع أن يوفّر حاجيات بيته الضروريّة.. يجب أن أسبح مع التيّار حتى أصل"(ص65). ولذلك "غرق في التهريب والرشاوى والعتمة.. في لحظة قرار مرّة، انتزع نفسه من مبادئ لا توفّر الخبز والعيش الكريم لأسرته الصغيرة"(ص224).

إن تورّط الشخصيات في مثل هذه المتاهات والمستنقعات، لم يكن باختيارها، وإنّما كان نتيجة ظروف حياتيّة قاسية أرغمتها على اقتراف هذه الأفعال المشبوهة، تلبية لطموحاتها، والتخلّص من جاذبيّة القاع. وقد برّر إبراهيم الحفيان سلوكه المنحرف بقوله: "كنت مرغماً على اقتراف أيّة حماقة مّا حتّى لا أظلّ مجرّد مدرّس مقذوف في القرى البعيدة، أحلم ببيت صغير في المدينة، وزوجة حلوة، وأسبوع مختلف على شاطئ البحر النائي"(ص 208). ولذلك ينعت نفسه بـ"الأخطبوط" القادر على تحويل بؤسه إلى سعادة دائمة.

ما يمكن ملاحظته من كلّ ذلك، هو أنّ لكلّ شخصيّة دوافعها وأساليبها الخاصّة في المقاومة وتحدّي البؤس والفقر، وبالتالي الخروج من القاع. ولئن اختلفت أساليبها، فإنّها تشترك جميعاً في البنية الاجتماعية نفسها. كما تشترك في الأهداف، وهي الحصول على الثروة والعيش الكريم. لذلك هي تعيش حرباً ضروساً ضدّ التهميش والبؤس. ولعلّ هذا ما يبرّر انسياقها في مزالق خطيرة لا يمكنها الخروج منها. وبناء عليه، يمكننا اعتبار التسلّل إلى الأبواب الخلفية تعبيراً عن رفض هذه الفئة المهمّشة لأوضاعها الاجتماعية والاقتصادية. كما يمكن اعتباره سلاحها الفعّال للمقاومة والصمود أمام تحديّات الحياة الصعبة. فهذه الشخصيّات، منها من اختار الانغلاق على نفسه والعيش في القاع، ومنها من سعى بشتّى الطرق للخروج من القاع والانفتاح على العالم الخارجي، سعياً إلى الحصول على حياة أفضل. وهنا يمكننا القول بأنّ القاع في رواية "الباب الخلفي لمدينة النسيان والدهشة" "ينوس بين الانغلاق في نوع من المحتشد، والانفتاح القسري على فضاءات خارجيّة بحثاً عن القوت وأشياء أخرى، ولكنّه يعني في جميع حالاته مهمّشاً، مرفوضاً، ومرغوباً فيه في الآن نفسه لتحقيق الغايات المشبوهة

والأعمال المريبة، كتجارة المخدّرات، والكحول، والجنس، والبضائع المهرّبة" 5 ، والرشوة والتحيّل على الآخرين لانتزاع فرص الحياة الممكنة.

ولذلك "فإنّ انحرافات هؤلاء أو ممارساتهم الخاطئة، تحيل بشكل أساسيّ، إلى هوياتهم وانتماءاتهم الاجتماعية، كأنّ لهذه الانحرافات والممارسات تاريخاً قوامه البنية الاجتماعية نفسها" 6. فمن خلال هذه الممارسات، نلاحظ أنّ نشأة القاع كانت وليدة وضعيّة اجتماعية مخصوصة، إلّا أنّ هذه الوضعيّة لم تكن العامل الأساسي، وإنّما تضافرت مع عامل آخر كان له دور رئيسيّ في تدنّي هذه الوضعيّة الاجتماعيّة، إلّا أنّ الكاتب لم يشأ التحدّث عنه بشكل مباشر، واكتفى بالتلميح إليه، ونعني هنا العامل السياسي.

II- القاع والواقع السياسي

لم تكن الوضعيّة الاجتماعية للشخصيّات في الرواية المدروسة، بمعزل عن الواقع السياسي للبلاد التونسية في مرحلة محدّدة من تاريخها، وهي مرحلة الحكم البورقيبيّ. ولكنّ ما نلاحظه في "الباب الخلفي" هو تسليط الضوء على الأوضاع الاجتماعية والإنسانية للشخصيات على حساب الوضع السياسيّ، الذي كان مجال الحديث فيه ضيّقاً، رغم الدور الكبير والفعّال لهذا العامل. وكأنّنا بالكاتب أراد التركيز على فداحة النتائج، ليصوّر بشكل ضمنيّ أهميّة الأسباب. ولذلك فإنّ ما سنقوم به في هذا المحور الثاني هو رصد العلامات أو القرائن التي تدين النظام السياسيّ في تلك الفترة، إن بشكل أو بآخر.

تظهر أولى ملامح الواقع السياسيّ من خلال التركيز على الحدث السياسيّ المفاجئ، والمتمثل في الانقلاب العسكري في تونس ضدّ الرئيس الحبيب بورقيبة. ويبدو أنّ السارد كان مستبشراً بهذا الحدث، كما بدا متفائلاً بخطاب الرئيس الجديد للبلاد. ويظهر ذلك من خلال تكراره لبعض مقاطع هذا الخطاب في مواضع مختلفة من الرواية. وقد أبدى سكّان المدينة أيضاً، استبشارهم بهذا الحدث، وذلك بيّنٌ في القول التالي: "تملّى وجوه سكّان الأزقّة ليكشف شيئاً من الفرح يزحف جدولاً نقيّاً، يدفع بعض الحزن والكآبات الخفيّة هناك في الصدور وطيّات الروح المثقلة بالأيام الرتيبة والمواجع" (ص292). فمن خلال تركيز السارد على الحالة النفسية للشخصيات، ووصف انفعالاتها، يمكننا أن نتبيّن طبيعة السلطة السياسيّة في الفترة المذكورة.

لقد لعبت هذه السلطة دوراً مهماً في تعميق الفجوة بين الجهات أو بين المدن والقرى. كما ساهمت خيارات الدولة في الفترة البورقيبيّة في تهميش العديد من الشرائح الاجتماعية، نتيجة لعدم تكافئ فرص التنمية والتشغيل. وقد تعمّد السارد إجراء مقارنة ضمنيّة بين مدينته المهمّشة، وإحدى مدن الشمال، والمقصود بها العاصمة، وذلك لإبراز الفارق بين الجهتين.

ولهذا يؤكّد السارد في مناسبات عدّة، أنّ خيارات الدولة لم تكن عادلة ولا متكافئة. ولهذا السبب حرص على رواية وقائع مدينته المهمّشة "للفت

الحبيب بورقيبة مع أعضاء الحكومة 1956 – 1957م

الانتباه إلى هذه المدينة الفجّة التي لفحها الغبار، وعشّش فيها الصمت، وطالها النسيان". وقد لاحظنا شبهاً كبيراً بين المدينة وسكّانها، وكأنّ الطرفين قد دخلا في علاقة التأثّر وتأثير. فهذه العلاقة ترسم ملامح علاقة الشخصيات بالمكان. "فالمكان والشخصيّة يستمدّان معناهما من بعضها" 7 . والتهميش الذي يلقاه الأهالي هو متولّد بالأساس، عن تهميش مدينتهم. ولذلك كان القاع في هذه المدينة "مشتقّاً من روحها، وليس قابعاً في هامشها، أو مندسّاً في قلبها" 8.

وهذا ما يفسّر تركيز اهتمام السارد على وصف المدينة المهملة والمنسيّة، بل أكثر من ذلك، فهو يشخّصها ويكسبها صفات الكائن الحيّ أحياناً، لتتحوّل هذه المدينة وفق ذلك، إلى شخصيّة فاعلة في الرواية، وتحاول الصمود والاستمرار. يقول السارد واصفاً مدينته: "وكأيّ مدينة في هذا الوطن، تظلّ واقفة تقاوم في صمت تعبها، ترفع مدينتي رأسها عالياً كأنّها تبحث عن مخرج ما.. عن معجزة تعيد ترتيب فوضاها وأشيائها المتراكمة، وتأخذها من سمائها المنخورة، إلى سماء مليئة بالزرقة، والرذاذ، والسحب الممطرة..."(ص 20)

ولقد شرع السارد في وصف المدينة منذ عتبة العنوان "مدينة النسيان والدهشة"، وكأنّنا به يقدّم مبرّرات أو دوافع بحث الشخصيّات عن الأبواب

الخلفيّة للمدينة، باعتبارها المنافذ الممكنة "لطرد ذلك الإحساس بالدون والخيبات". وبذلك يمحّض السارد المكان للفعل والتأثير في كلّ العناصر السرديّة من زمان وأحداث وشخصيّات، ليكون بذلك الفاعل الأساسيّ وبؤرة العمل الروائيّ.

إنّ هذه المدينة هي المركز الذي انطلقت منه الأحداث، لتعود إليه من جديد، وهي أيضاً المتحكّمة في مصائر الشخصيّات. فطالما أوضاعها لم تتغيّر، فإنّ أوضاع سكّانها، تبعاً لذلك، لن تتغيّر. "فهذه إذن علاقة جدليّة بين الجماد والإنسان، كلّ منهما يُشكّل الآخر وينحت صورته. وكلّما كان الشكل مزرياً، والصورة قاتمة، تشكّل من روح المدينة قاعٌ بشع، يباع فيه كلّ شيء، ويشترى" 9.. لقد بدت العلاقة بين الشخصيّات والمدينة عضويّة، أو هي علاقة تأثّر وتأثير. ويمكن أن نتبيّن ملامح هذه العلاقة من خلال القول التالي: "مدينتي هذه لوحة فسيفساء مشوّهة، ونحن جميعاً قطعها وتركيبتها الأولى، من السجن إلى المقبرة.. بدوننا نحن لا يمكن لوجهها المشروخ أن يكتمل" (ص81). ولكلّ ذلك، فالمدينة "هي ليست مجرّد مكان يؤطّر أحداثاً، بل تكتسب خصائصها ممّا يحدث فيها، وممّن يتحرّك فيها، ويصارع، ويتكلّم. فلا يقلّ التلفّظ قيمة في الدلالة على المكان من وصفه الخارجيّ وصوره المتعاقبة"10. ولذلك تتحوّل المدينة، في مواضع كثيرة من الرواية، إلى كائن حيّ؛ يتنفّس، ويتألم، ويحزن، وينفعل. ومدينة السارد تعيش حالة مخاض، أو فوضى حواسّ، فتحاول الخروج من المأزق دون أن تتمكّن من تحقيق ذلك. يقول السارد واصفاً وضعيّة هذه المدينة: "تحاول أن ترتق ثوبها الممزّق، وتطلّ في مكابدة على علّة ما تزحف في جسدها، دون أن تتمكّن من إيقافها أو تسكينها إلى حين.. وبلا طائل، تعود لمضغ لولب أحزانها، والغياب، وتظلّ تهتك ما تبقّى من أحلامها المفرغة، وما يشبه الفقد يحتاج تقاطيعها المهملة. ولكنّها، رغم تردّيها، تستمرّ في توق خفيّ إلى مدّ أنفاسها المتعبة إلى حدود العصيان والشتيمة العارية..."(ص 21).

إنّ حرص السارد على ربط الصلة بين المكان والشخصيّة يؤكّد من ناحية، الدور الذي يلعبه المكان في تسيير الأحداث، والتحكّم في مصائر الشخصيّات، ويدين من ناحية أخرى، وبشكل ضمنيّ، السلطة السياسيّة ويُجرّمها مرّتين: مرّة عندما همّشت هذه المدينة وتناستها، ومرّة أخرى حين قتلت أحلام المحرومين والكادحين، وحوّلتهم إلى مجرمين ومتحايلين، مستعدّين للمتاجرة بأيّ شيء لقضاء مصالحهم، والتخلّص من بؤسهم، وبالتالي الخروج من عتمة القاع. فالعيش في القاع، كما هو واضح، يقف عائقاً أمام تحقيق أهداف هذه الشخصيات. ولذلك يلتجئ إلى الهرب من هذا السجن الضيّق والمغلق طلباً للراحة والسعادة. وقد عبّر حامد عن ضيق المكان ورغبته في السفر إلى عالم آخر أرحب، وأكثر اتّساعاً وانفتاحاً بقوله: "هناك ستقبل عليّ الدنيا بعد نكران، وسأتحوّل إلى رجل سعيد يحمل بين جوانحه عشرات الأمنيات.. ماذا يفصلني عن

الإحساس الرحب؟ إنّه المكان فقط.. عندئذ تتغيّر الصباحات والمساءات، ويصبح لها طعم خاص، وينزاح عنّي الثقل الكريه، فأفتح قلبي على العالم في امتلاء..."(ص16).

تشير هذه القرائن إلى الدور الذي لعبه المكان في شقاء الشخصيّات، وبؤسها الدائم، وإحساسها المستمرّ بالدون. ولذلك كانت المدينة، من وجهة نظر الشخصيّات، هي العامل الأساسيّ لاستفحال البؤس. وقد تولّد ضرب من التشابه أو التماهي بين المدينة وأبنائها، فبات بؤس الشخصيات نتيجة طبيعيّة لبؤس المدينة. ويؤكّد هذا التماهي أنّ البؤس قد بلغ أشدّه، فاستوى المركز والهامش، ليصبح كلّ المدينة قاعاً مفرغاً من كلّ الدلالات لانعدام أسباب الحياة فيها.

لقد حاول السارد البحث عن الأسباب الكامنة وراء تهميش المدينة من ناحية، وتغيّر مجرى حياة الشخصيّات من ناحية أخرى. فطرح هذا السؤال في أكثر من موضع في الرواية، ليؤكّد أنّه لا توجد ظاهرة إلّا وكانت وراءها أسباب؛ منها الظاهر، ومنها الخفيّ. ولعلّ قول حامد خير مثال على ذلك: "ليس هناك أشياء ثابتة، وكلّ ظاهرة لها أسبابها الخفيّة، وكـلّ علّة لها خلل ما في أنحاء الجسـد، كـما أنّ الـعاهة هـي بداية التراكم"(ص28). إنّ هذا التراكم هو ما حوّل عمّار من نقابيّ كادح إلى "كناتري" (مُهرِّب). وقد تساءل السارد عن أسباب هذا التحوّل المفاجئ

بقوله: "هل هي حاجته إلى المال؟ كلّ شيء اهتزّ فيه، فأمسى رجلاً آخر؛ من خلاله تستطيع أن تذهب بعيداً، إلى هذه الفوضى الهائلة التي تسكن الأشياء، إلى البؤس الذاهب إلى ضفاف القلب.. هل يمكن أن تجد مبرّراً لكلّ ما تراه حولك؟ ما تستطيع أن تحدّده هو أنّ هناك أخطاء ظاهرة وخفيّة تحتاج لرجّة عنيفة فاصلة"(ص 28). أو أنّ هناك عوامل مباشرة، وأخرى غير مباشرة، أدّت إلى هذه الاستفاقة المفاجئة والرغبة في الخروج من القاع، وطيّ صفحة التهميش والنسيان للالتحاق بالطبقات الراقية للمجتمع؟!

فالعوامل المباشرة، من وجهة نظر الشخصيّات، مصدرها المدينة المهمّشة والمنسيّة، لأنّ "الهامش الجغرافيّ هو المكان الطبيعيّ للهامش الاجتماعيّ11" . وكأنّنا بالسارد يحاول تبرير تورّط الشخصيّات وانزلاقاتها من خلال ربط الصلة بين الطرفين، مؤكّداً تلك الجدليّة التي تحدّثنا عنها سالفاً بين المدينة والأهالي. ولذلك، فإنّ الحديث المطنب عن المدينة جعل الرواية ترشح بالقضايا الإنسانيّة ذات الصبغة الاجتماعية والسياسية. وهذا ما حدا بالسارد إلى الانتقال بسلاسة من الوضع النفسيّ للشخصيّات، ومنه إلى الوضع الاجتماعيّ، ليصل في نهاية الأمر إلى الوضع السياسيّ. وبذلك يتحوّل المكان إلى همزة وصل بين الواقع الاجتماعيّ والواقع السياسيّ.

ولذلك، فإنّ التخلّص من دونيّة المرتبة الاجتماعية تطلّب حدوث معجزة، وهي إزاحة النظام. وقد لمّح السارد من خلال قرائن عديدة إلى دور العامل السياسيّ في تهميش هذه المدينة، وعدم النهوض بها، وأنّ تغيّر أوضاع المدينة مرهون بحدوث هذه المعجزة التي تحدّث عنها السارد، أي تغيّر السلطة السياسيّة. ولعلّ هذا ما يفسّر تكرار لفظة المعجزة مرّات عدّة من قبيل قوله: "نحتاج لمعجزة.. لهزّة ما"(ص28)، أو "عودتي ستكون مع حصول المعجزة"(ص 39)، "أحسّ أنّنا في حاجة لمعجزة ما"(ص39). وكذلك أقوال من قبيل "أن تصبروا وتنتظروا معجزة ما فقد تفتح الأبواب يوماً"(ص 274)، أو في قوله: "كنت أنتظر معجزة ما.. خلخلة تلج رتابة ما نراه وتخترق الفضاء المسن"(ص291). فمن خلال التكرار اللافت لكلمة معجزة، كأنّنا بالسارد يهيّئ القارئ لحدوث حدث غير متوقع. فلم يشأ أن يصرّح بطبيعة هذا الحدث، أو هذه المعجزة التي ستغيّر مصير الشخصيات، وإنّما تخيّر التلميح إلى أهميّة هذا الحدث من خلال كلمات من قبيل "معجزة"، أو "هزّة"، أو "رجّة". ولم يتمكّن القارئ من فهم قصد السارد من استعمال مثل هذه الألفاظ، إلا حين وقع الانقلاب، وتمّ نعت رئيس البلاد السابق بالفرعون، وذلك من خلال قوله: "لقد تحقّقت المعجزة.. لقد سقط فرعون"(ص320). وإنّ هذا النعت الذي ألصق بالرئيس يتضمّن بدوره موقفاً واضحاً للسارد، وكذلك للشخصيات من طبيعة السلطة السياسية في عهد الرئيس بورقيبة، وقصورها عن تحقيق العدالة الاجتماعية وتكافؤ

الفرص بين الجهات. وقد ساهمت ردود الأفعال التالية في الكشف عن هذا الموقف الرافض لسياسة بورقيبة :"غمّة وانزاحت"(ص 277)، "لقد سقط فرعون أخيرا"(ص278)، "السماء صارت شفّافة وأكثر زرقة"(ص293).

ولئن عبّر السارد عن هذه الأقوال، أو ردود الأفعال، بجمل قصيرة ومختزلة، فإنّها كانت مشحونة بدلالات ومعانٍ عدّة، كأن تكشف غطرسة النظام (فرعون)، وعجز السلطة السياسية التي امتدّت لعقود، دون أن تسعى إلى تغيير توجّهاتها، وتضييق الهوّة بين الجهات، والالتفات إلى المدن المنسيّة والمغمورة. ولذلك، كان هذا الحدث السياسيّ بمثابة المعجزة التي لم تكن تتخيّلها الأذهان. وقد عبّر السارد عن هول هذه المفاجئة غير المنتظرة بقوله: "كيف يمكن أن تستوعب الأعصاب شكل الحدث، وتخرج من فم القارورة المقفلة بعد الرحلة المطوّلة التي رسمت اتّساع العين، واستدارة اللسان، وأشياء القلب.. ذلك لا يصدّق، لأنّ نبضنا صارت له وتيرة واحدة لا تتغيّر، ومسار لا يقدر على تحويل المجرى.. الزمن عندنا يسير وفق حركة أصابعه، ورعشة جفنيه، كـما لا يمكن أن نفـرح دون أن نـرى مـلامحه كـلّ مسـاء وهو يروي تفاصيل السنوات الكاوية..."(ص 278). لقد اتخذ موقف السارد، كما هو باد، مسحة ساخرة، تأكيداً لتغلغل النظام وتحوّله إلى قدر محتوم يتحكّم في مصائر الناس. ولذلك كان القضاء على هذا النظام بمثابة المعجزة الصادمة التي فاقت كلّ التصوّرات.

فلقد عكست مواقف الشخصيات، أو سكان المدينة من هذا الحدث المفاجئ، التباس المستوى الاجتماعيّ للأفراد بالمستوى السياسي للدولة. فمن خلال هذه المواقف، تحاول الرواية "أن تنفذ إلى العامل الأساسيّ، وتعبّر عنه كفاعل أوّل. فكانت، بشكل عام، تنسج عالماً روائيّاً بتوظيف فنّي توخّى نقد الوضعيّة الاجتماعية وتقديم معرفة بالظواهر السلوكية الخاطئة" [12] التي تمارسها الشخصيّات. فالحدث السياسيّ، لم يذكر لذاته، وإنّما تمّ ذكره باعتباره خلفيّة عامّة تبرّر معاناة الأفراد، كما يعدّ سبباً رئيساً في تدهور أوضاع الشخصيّات. ولذلك تمّ التركيز على المعاناة الفرديّة التي تحوّلت، شيئاً فشيئاً، إلى معاناة جماعيّة. ولعلّ هذا ما يبرّر اختيار الكاتب لشخصيّات مختلفة اجتماعيّاً وثقافيّاً لتعميم المعاناة حتّى تنسحب على كلّ المدينة. ولهذا نلاحظ تعدّد أصوات الساردين في الرواية، الأمر الذي يمحّض الرواية لأن تكون رواية بوليفونيّة. وهو ما يجعل مواقف الشخصيات/ الساردين تعبّر بشكل أو بآخر عن رؤية الكاتب ومواقفه من الوضع السياسيّ والاجتماعيّ للمدينة والوطن بشكل عام.

لقد كانت السلطة السياسية، وفق المواقف وردود الأفعال المذكورة، المعرقل لمسار التنمية في هذه المدينة المغمورة، وبالتالي القضاء على أحلام أهاليها بشكل تدريجيّ. فهؤلاء قد

استنفدوا كلّ الأسلحة المشروعة وغير المشروعة، فلم يتبقّ سوى الأحلام سبيلاً للراحة وسلاحاً لمقاومة قسوة الحياة. ولكنّ الواقع كان أقوى نفوذاً من هذه الأحلام التي تتحوّل، شيئاً فشيئاً، إلى كذبة كبيرة تفتّتها أمواج الواقع العاتية.

إنّ عدم تصريح الكاتب بالدور الذي لعبه الجانب السياسيّ في تدنّي المستوى الاجتماعيّ للشخصيّات، يضمر سؤالاً مهمّاً يدعونا "إلى طرحه على المرجعيّ نفسه. إنّه سؤال يضمر الإشارة إلى شروط غيابه: أي إلى طبيعة السلطة السياسية ونظمها وممارساتها" 13. وإنّ سكوت الكاتب عن الدور الذي لعبته السلطة السياسية في تهميش المدينة، وتهميش كيان الشخصيّات، يحيلنا إلى موقف بيير ماشري (Pierre Macherey) من الآيديولوجية وعلاقتها بالأدب حين قال:" إنّ العمل الأدبيّ لا يرتبط بالآيديولوجيّ عن طريق ما يقوله، بل عبر ما لا يقوله. فنحن لا نشعر بوجود الآيديولوجية في النص إلّا من خلال الصامتة الدالّة، أي نشعر بها في فجوات النصّ وأبعاده الغائبة" 14 . ولذلك كان سكوت الكاتب عن هذا العامل فاضحاً للنظام، وكاشفاً لطبيعته، انطلاقاً من تسليط الضوء على البنية الاجتماعية.

وبناء عليه، لم يعد المكان مجرد فضاء مكتنفٍ للأحداث والشخصيّات، وإنّما تحوّل إلى فضاءٍ رحب تمّ استخدامه لبلورة مواقف الكاتب، ورؤيته للواقع السياسيّ والاجتماعيّ للبلد. ولعلّ هذا ما يمحّض القاع للقيام بدور مزدوج، إذ يتحوّل من مجرّد فضاء ضيّق يوحي بالمرتبة الدونيّة للشخصيّة، إلى فضاء رحب يفتح على الحقائق ويفضح الوقائع السياسيّة المستورة والخفيّة.

> "لم يعد المكان مجرد فضاء مكتنفٍ للأحداث والشخصيّات، وإنّما تحوّل إلى فضاء رحب تمّ استخدامه لبلورة مواقف الكاتب"

ولكلّ ذلك، يمكننا القول إنّ حكاية هذه الرواية هي حكاية المكان؛ مكان اختزل معانٍ عدّة، لها علاقة بالتهميش، والقمع، والظلم. وقد ساهمت هذه المعاني في نقد وضع اجتماعيّ متردٍّ منسوب إلى وضع سياسيّ عامّ. ومن هذا المنطلق، يؤكّد الكاتب العلاقة الجدليّة بين الأدبيّ، والسياسيّ، والاجتماعيّ.

خاتمة

إنّ ما نخلص إلى قوله في خاتمة هذا العمل، هو أنّ رواية "الباب الخلفي لمدينة النسيان والدهشة" قد انطلقت من خلفيّة أو مرجعيّة سياسيّة، تعبّر عن مواقف كاتبها ورؤيته الآيديولوجية. وهذا يعني أنّ الرواية السياسيّة تنطلق من المرجعيّ والتاريخ لتأثيث عالمها الروائيّ، دون أن يفقدها ذلك أدبيّتها، "ولا ينال من إبداعيّة العمل الأدبيّ

الروائيّ، ولا من جماليّته. إنّ هذا التوظيف هو بمثابة رقيّ في التقنية السرديّة، يبحث عن خصوصيّة قولٍ لخصوصيّة مرجع" 15. وقد عبّر الكاتب عن هذا التداخل بين السياسيّ والأدبيّ بقوله:" كأيّ رجل عاش انقلاباً مّا، سأحاول قدر المستطاع أن أبوح بالممنوعات.. ما أكتبه سيظلّ نائماً في مفكّرتي، هناك في الدرج العالي.. قد ينتبه إليه شخص ما فيعرف مرحلة ما من تاريخ هذا الوطن.. لن أدخل في تحليل سياسيّ جافّ خالٍ من وجهة أدبيّة..."(ص96). ولهذا كانت الكتابة في رواية محمد حيزي "تحاذر التسيّس، لأنّه اختزال وتسطيح، لا للإبداعيّ، بل للمرجعيّ نفسه، وتلتفت إلى الواقع الاجتماعيّ بما يعنيه من معانٍ تتعلّق بالإنسان ووعيه، بحياته وعيشه، بتفكيره وحريته" 16. ولعلّ هذا ما يفسّر تركيز الكاتب على البنية الاجتماعية، والاكتفاء بالتلميح إلى الواقع السياسيّ. كما برهن على أنّ الرواية السياسيّة لا تنفصل عن الحياة الاجتماعية، وذلك انطلاقاً من الإشارة إلى دور الأنظمة السياسيّة في تعميق الفوارق بين المركز والهامش، الأمر الذي تولّدت عنه ضروب من الفساد؛ منها الاجتماعيّ، والأخلاقيّ، والاقتصاديّ، والسياسيّ.

كما يمكننا القول أيضاً، إنّ الكاتب قد سعى إلى البحث عن الحقيقة، أو بالأحرى الكشف عن الأوضاع الاجتماعية المترتّبة عن الوضع السياسيّ، فلم يبحث عن هذه "الحقيقة في المركز، بل بحث عنـها في الهامش" 17. ولذلك كان القاع أهمّ فضـاء يُكشف فيه النقاب عن الوضع الحقيقي للبلاد.

ولكلّ هذه الأسباب، لم تكن معاناة الشخصيات على اختلاف مستوياتها ووعيها، مجرّد معاناة فرديّة، بل هي معاناة ذات جماعيّة مأزومة، تختزل الفئات المقموعة، والمهمّشة، والعالقة في القاع. وبذلك يكشف المكان المستور، ويفضح ممارسات السلطة السياسية بأسلوب فنيّ يبتعد عن التحليل السياسيّ الجاف.

الهــوامــش

1 - محمد حيزي، الباب الخلفي لمدينة النسيان والدهشة، الدار العربية للكتاب، ط1، 1994م

2 - محمود طرشونة، ألسنة السرد، الدار العربية للكتاب 2007م، ص99

3 - محمود طرشونة، مرجع مذكور، ص107

4 - محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، 2006م، ص215

5 - محمود طرشونة، مرجع مذكور، ص97

6 - يمنى العيد، فن الرواية بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب بيروت، ط1 1998م، ص183

7 - عبدالرحيم حزل، الفضاء الروائي، أفريقيا الشرق، 2002م، ص133

8 - محمود طرشونة، مرجع مذكور، ص104

9 - نفسه، 106

10 -نفسه، ص95

11 - نفسه، ص 97

12 -نفسه، ص 97

13 - يمنى العيد، مرجع مذكور، ص191-190

14 - Pierre Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, Maspero, Paris, 1980 ,p174

نقلا عن سعيد بنكراد، الآيديولوجية في الرواية بشأن الوضع النظري والمنهجي لمفهوم المسكوت عنه، مجلة علامات، العدد 7، 1997م

15 - يمنى العيد، مرجع مذكور، ص ص 191-190

16 - يمنى العيد، مرجع مذكور، ص189

17 - صلاح فضل، دلالات العلاقة الروائيّة، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، 1982م، ص75

المصادر والمراجع

1 - المصادر

- حيزي (محمد)، الباب الخلفي لمدينة النسيان والدهشة، الدار العربية للكتاب، طبعة أولى 1994م.

2 - المراجع

1 - محمود طرشونة، ألسنة السرد، الدار العربية للكتاب 2007م.

2 - محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، 2006م.

3 - يمنى العيد، فن الرواية بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب بيروت، ط1 1998م.

4 - عبدالرحيم حزل، الفضاء الروائيّ، أفريقيا الشرق، 2002م.

5 - Pierre Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, Maspero, Paris, 1980 ,p174

6 - فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائيّة، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، 1982م، ص75

سرد الهامش على هامش السرد
قراءة سيميائية في المتتالية السردية (الهامات) لأحمد الحجيري

زكريا رضيّ ▫

تختار هذه القراءة مدخلاً علاماتياً (سيميولوجياً) يهدف إلى تتبع حركة الشخوص والأحداث والرموز بوصفها حركة دوالّ، وتتفرّع عن علاقة أساسية بين طرفين هما (الفاعل والموضوع) طبقاً لنظرية عالم السرديّات الليتوانيّ ألجيرداس جوليان غريماس، وتعتمد على نظريته كما شرحت مفصّلة في عدد من المصادر والدراسات السيميائية. ومن بين تلك الدراسات، نستدعي كتاب (في الخطاب السرديّ – نظرية غريماس)، لمؤلفه محمد الناصر العجيمي، والصادر عن الدار العربية للكتاب بتونس طبعة العام 1991م، مع صعوبة هذا المنهج وشدّة تعقيده في الدراسات السردية ذات المنحى السيميائيّ، إذ يشير الباحث العجيمي في المصدر المذكور إلى أنّ نظرية قريماس لم تصادف من نفوس الدارسين العرب هوىً، فلم يتوفّر على دراستها وتقديمها إلا عدد محدود منهم 1. إلا أنّ الاشتغال بأدوات غريماس يمكّن الباحث السرديّ من الولوج إلى بنية النص السرديّ بشكل دلاليّ وعلاماتيّ، ويكشف لك كقارئ كيف تتحرك تلك العلامات تنافراً أو انسجاماً، ويحقق لك متعة الدهشة والكشف.

▫ كاتب من البحرين / (ورقة نقدية قُدّمت بأسرة الأدباء والكتاب)

الكاتب سعيد بنكراد

وللتعريف فحسب، فإن المدخل السيميائيّ الذي يختاره هذا العالم السيميائيّ "لا يرمي بالدارس وفق هذا المنهج إلى استقراء مضمون الإنتاج، أو تعرّف هوية المؤلف من خلاله، بقدر ما يرمي إلى إنتاج الدلالة وتوليدها استناداً إلى نظام الوحدات المكوّنة له" 2. وبتعبير آخر: لا يهتم المنهج السيميائيّ بماذا يقول النصّ؟ ولا بمن قال هذا النصّ؟ ولكن بكيف قال هذا النصّ ما قال؟

ولعل الإشارة هنا تقتضي المرور، ولو لماماً، على اتجاهين اثنين ظهرا في حقل السيميائيّات؛ الأوّل هو اتجاه تواصليّ يُعنى بالعلاقة بين العلامات والمعنى الناتج عن تلك العلاقة، وظهر هذا الاتجاه في السيميائيات الفرنسية، في حين آثر الاتجاه الآخر أن يركّز على تحديد العلامات وتصنيفها وتيبولوجيّتها، آخذًا بعين الاعتبار، قبل كل شيء، أشكال التواصل والقنوات التي تستند إليها.3

وفي التمييز بين هذين الاتجاهين الرئيسيّين في السيميائيّات، يذهب كورتيس إلى تبيان أنّ عملية التمييز بين الاثنين هي أن نعثر على المائز بين التواصل والدلالة. "ففي الحالة الأولى نفترض على الأقل مرسلاً ورسالة ومرسلاً إليه، لكن الأمر يختلف عندما يتعلق بالدلالة. ويضرب كورتيس مثالاً للتدليل، وهو: لتكن مثلاً اللافتة (صيدلية). فمن الممكن أن نلمح هنا رسالة من قبل صاحب المحلّ (المرسل: الصيدليّ) للمتلقّين المحتملين (المتلقّين= الزبائن)، وهي رسالة واضحة الدلالة ومباشرة. ولكن لو أنّ قطاراً يمرّ عبر سكك حديدية، ولاحظنا أنّ السكك الحديدية المتجهة إلى الجنوب هي في حالة تلف مقارنة بأخرى متجهة إلى الشمال، وافترضنا أنّ شركة السكك وضعت هذه الرسالة الافتراضية للمسافرين (للمناطق الفقيرة توجد عربات تالفة، وللمسافرين للأقاليم الشمالية عربات في حالة جيدة)".

من الواضح -يقول كورتيس- "في الرسالة الأخيرة أنه لا يوجد أيّ نيّة تواصلية من قبل المرسل، مع أننا نستطيع أن نجزم أن توزيع العربات بهكذا طريقة لا يخلو من دلالة تمييزية".4

وغاية الدراسة الدلالية، كما يذهب الباحث العجيمي، "هي إبراز آلية النص في خلق المعنى

وتبليغ صداه، والسبيل إلى ذلك كشف شبكة العلاقات القائمة في صلب النصّ، وفنون تأليف الوحدات الدالة"5. بذلك تتحول آلة البحث من البحث عن المعنى ذاته، إلى البحث عن شروطه وآلياته المولدة له، أيّاً كانت النتيجة أو الغاية، والمعنى بهذا يتحول كما يمكن لنا وصفه باللعبة الناتجة عن العلاقات بين العناصر الدالة من داخل النص.

وبحسب نظرية غريماس، يوجد لدينا في عملية التحليل مستويان: مستوى سطحي ينقسم إلى (مكوّن سرديّ، ويقوم أساساً على تتبع سلسلة التغييرات الطارئة على حالة الفواعل)، و(مكوّن تصويريّ (بيانيّ/ أو خطابيّ)، ومجاله استخراج الأنظمة الصورية المبثوثة على نسيج النص ومساحته)، ويبحث في تسلسل وجوه المعنى وأفعاله.

يوازي هذا المستوى مستوى عميق أو (بنية عميقة) وتختص بدراسة بنية النص استناداً إلى نظام الوحدات المعنوية. المشكلة الأساس في نظرية غريماس، كما يراها سعيد بنكراد، تتمثل تحديداً في مشكلة المعنى، "فمقاربة نصّ ما لا يكون لها معنى، إلا في حدود طرحها للمعنى بوصفه (هدفاً) وغاية لأيّ تحليل. فالتعرّف على المعنى، وتحديد حجمه لا ينفصل عن الميكانيزمات التي أنتجته"، ومن هنا يقول سعيد بنكراد "فإنّ التحليل لا يعني تعيين المعنى بشكلٍ حدسيّ، دون تحديدٍ لسيرورة نموّه وموته".6

القاص أحمد الحجيري

مبرّرات المدخل

تحفل المتتالية السردية الثلاثية، لأحمد حجيري، بفضاء خصب، يمكن لأيّ قراءة فاحصة الدخول عبر علاماتها، وعلاقاتها الموزّعة على نسيج النص، مع عدم الغفلة عن دخول العنوان ذاته بثلاثيته التركيبية (الهامات>> اعتدال الهامات>> قبر الغريب) كمفاصل أساسية يمكن الاستعانة بها لتتبع مسار البرنامج السرديّ في النص، وتحوّلات العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، وبين الذات والموضوع.

ومن أجل ذلك اقترحت هذه القراءة مدخلاً سيميائياً، بغية الاستفادة، من كل تلك العناصر والوحدات والملفوظات التي شكّلت نصّ المتتالية.

البرنامج السرديّ في متتالية الهامات وتقسيماته:

بحسب التقسيم الغريماسيّ، فإنّ العلاقة الأساسية في النص السرديّ هي بين طرفين أساسيّين هما الذات/ الفاعل ويعيّنه المرسل والظهير (العامل المساعد)، والطرف الثاني هو الموضوع ويعيّنه أيضاً عنصران اثنان هما المرسل إليه و(العامل المعارض). وللوهلة الأولى قد يذهب الظنّ إلى أنّ طرفي هذه المعادلة يتجسّدان في البطل نفسه، كشخصية عبّود العوّاد مثلاً، بموضوع الحكاية، في حين أن ترسيمة العلاقة الدلالية تختلف كلّية عن هذا الفهم. فالفاعل هو جملة الأدوار المحفّزة للبطل، أو الشخصية لكي تبدأ مشروعها، بينما الموضوع هو المشروع ذاته، أو القيمة التي يراد الوصول إليها، أياً كانت، أخلاقية أم غير أخلاقية، خيّرة أم شريرة.

ولأجل ذلك ارتأينا قسمة هذا البرنامج بتحوّلاته وتغيّراته إلى ثلاث مراحل أو أنماط تبعاً لعلاقة الفاعل بموضوعه، وأسميناها بعلاقة (التنافر/ الانفصال) بين الفاعل وموضوعه، ويمثلها الجزء الأول من المتتالية والتي عُنونت بالهامات، ثم علاقة (الاندماج أو الاتصال) ويمثلها الجزء الثاني من المتتالية والمعنوَن باعتدال الهامات، ثم علاقة التنافر العكسيّ (الانفصال مجدّداً) ومحطّتها الجزء الأخير من المتتالية والمعنوَن بقبر الغريب.

أوّلاً: محور التنافر/الانفصال

منذ الحدث الفجائيّ الذي يقوم به عبّود العواد، والذي أذهل أهل القرية بأجمعهم بإعلان سخطه وشتمه للجميع، فإن المرسل الذي أعطى الإشارة

للفاعل (عبّود العوّاد) وللفاعلين الموازين يبقى مجهول المصدر، ويختزل في حكاية الحدث التي تناقلتها ألسنة الناس، بطلعة عبّود العوّاد الساخطة، والتي أخذت توزع بصاقها على الجميع، وفي مختلف الجهات.

إن اختفاء المحرّض، أو الحافز الذي دفع بالفاعل إلى أن يتحرك تحركاً إيجابياً تجاه موضوعه (المضمر)، وسلبياً تجاه الفاعلين الموازين له (أهل القرية) مهّدت لمهمتين أساسيتين:

- الأولى تحريك مجمل العناصر والوحدات الأخرى تحريكاً مضاداً، ومستنفراً، لمواجهة استفزاز عبّود العواد، وتأزيم النصّ منذ بدايته، خلافاً للترسيمة السردية المتعارفة والتي غالباً ما تبدأ بنقطة الهدوء ثم الاضطراب لاحقاً. فالاضطراب بدأ منذ اللحظة الأولى التي شرع الراوي (الباثّ) والمختبئ خلف عبّود العواد بحكاية انتفاضة عبود المفاجئة والساخطة.

- المهمة الثانية، أنّ حالة التصادم هذه تخفي مشروع هجرة أو نأي أو اختفاء وتلاش، وهو ما انتهت إليه الحكاية الأولى بالفعل باختفاء عبّود العواد من قنّه وتركه لبصقة على حائطه المتهالك. في حين عمل الفاعلون السرديون الموازون على التكتل والتوحّد لمواجهة غضبة عبود، والدخول في تحرّك مضادّ، بدءاً من الرجل الأمرد، صاحب الدكان المغبرّ، مروراً بأمّ جميل البيّاعة، وجارها المعروف بالعياذ بالله، ومحمود (الموظف الكبير)، ومختار القرية عبّاس الجاثي، والحاج مسعود صاحب الغرفة القنّ، والذي ساعد هو أيضاً على التعجيل بإقصاء عبّود العواد بعد أن توجّه إليه لإبلاغه بقرار طرده من الغرفة.

بذلك تكتمل -بحسب خطة غريماس السردية- عوامل البنية السطحية للنص، إذ يتحرك عبود بعدما اكتملت مهمة التحفيز الأولى بإعلان غضبته، والتحرك لهجرة قريته، فيما عملت العناصر المضادة والمعيقة لمشروع عبود على بقائها والتكتل لإقصائه وإبعاده، وهي تسعى للحفاظ على كيانها أو مشروعها أو منظومتها كما هي، وبذلك تأخذ هذه العناصر دور (المرسل)، جاعلة من إعلان سخطها على عبود وتهشيم صورته الماثلة، وضعاً مثالياً ذا وظيفة مزدوجة الطابع. فهو يظهر العصامية والتحلي بالفضيلة في حين يحجب من جانب آخر صورة الممارسات الفاضحة التي يمارسها خلف الستار، في حين بقي عبود في دور (المرسل إليه) والمطلوب منه الملاءمة والقبول بما هو واقع وكائن، وعدم محاولة تغييره.

بقي أن الاشتغال على لازمتين متكررتين في الوحدة الأولى وهي لازمة (هزّ الهامات) و(البصاق) مكّن من أن تتحرك العلاقة بين الدال والمدلول بشكل مفارق، وقدّم أيضاً سنداً مهماً لانفصال الفاعل وتحوله. ومن المهم هنا الوقوف عند هاتين اللازمتين واختبارهما دلالياً، لكشف قوانين اللعب التي دفعت بهما في حركة النص السرديّ. فكما هو مقرر في أدبيات السيميائيّين من أن "التعرف على المعنى وتحديد حجمه وامتداداته، جزءُ من سيرورة تشكله، والتعرف على الواقعة الدالة هو إمساكٌ بسيرورة بعينها، ينظر إليها باعتبارها

انتقاء سياقيّاً مخصوصاً، أو هو فرصة للقراءة (...) والمعنى لا يوجد في ما تحيل عليه الأشياء بداهة، بل مكمنه السيرورة التي تتشكل من خلالها الأشياء باعتبارها دالة على معنى، وما يكون هو ما ينظم، وهو ما يمكننا استقبالاً من التحكم في المعنى".7

وبالعودة إلى تلك اللازمتين السرديتين، واللتين هما لازمتان وظيفيتان أيضاً في النص، سنلحظ كيف تم التحوير الدلالي للهامات وكسر نظامها الدلالي التقليدي، من كونها عادة ما ترمز للرفعة والسمو، وعلو المكانة، أو البطولة، إلى مدلول مناقض لكل ذلك، فتكون علامة للضعف والخور، وقلة العزم، وضعف الإرادة. ويمكن حصر استعمال الهامات في نصّ الهامات وفق الجدول الآتي، مع ملاحظة أن الهامات والرأس استعملتا بشكل مترادف، وكعلامة واحدة. فتارة يأتي التعبير بهز الرأس، وتارة بهز الهامة، وطبيعي أن هزّ الهامة يعني هز الرأس بالضرورة، فلا انفصال بين الاثنين.

العلامة السردية (الدال)

ما أكثر ما يهزّ الناس في قريتنا رؤوسهم

الوسيط

الراوي

المدلول

عادة جارية تحصل بمناسبة أو من غير مناسبة

العلامة السردية (الدال)

قال رجلٌ مسنّ وهو يستمع إلى ما حدث وقد تخلّى عن هامته المنخورة مؤقتاً

الوسيط

رجل مسنّ

المدلول

الضعف وقلّة الحيلة

العلامة السردية (الدال)

أرسلت نظرة منكسرة أتبعتها بهزّة من رأسها المثقل بالهموم

الوسيط

أم جميل

المدلول

الهزيمة والانتكاس والاستسلام

العلامة السردية (الدال)

ردّد الجار لازمته، وهزّ رأسه

الوسيط

جار أم جميل

المدلول

عدم الاكتراث

العلامة السردية (الدال)

تلفّت محمود بسرعة يميناً وشمالاً وهزّ رأسه وانطلق

الوسيط

محمود (موظف رسمي)

المدلول

الخوف والهروب

العلامة السردية (الدال)

رفع عباس الجاثي ثقل كرشه.. هزّ رأسه، وفرّ مغموراً بالبصاق

الوسيط

عبّاس الجاثي (مختار القرية)

المدلول

الخوف واللا مبالاة

العلامة السردية (الدال)

ظلت الحادثة تلوكها الألسن وتهتزّ لها الرؤوس

الوسيط

أهل القرية

المدلول

التعجّب والحيرة

العلامة السردية (الدال)

وفوقه بصقة كبيرة هزّ لها حجّي مسعود هامته الفارغة

الوسيط

الحاج مسعود

المدلول

اللا مبالاة

في حين تحركت (البصقة) على خطّ موازٍ لخط (هز الهامات والرؤوس). والمتتبع للمسار الدلاليّ للبصقة يجد أنها لا تخرج عن حالة التمرد والسخط، كحالة عامة شملت جميع الفاعلين السرديين الذين كانوا في الطرف المقابل لعبود العواد، وكانت البصقة تعمل كثيمة متبادلة من جميع مواقع أولئك الفاعلين، ما يعني أنه مثلما كانت حالة عامة تلازم هز الرؤوس، فإنها كانت وسيلة سخط مواجهة من قبل البطل (عبّود العواد) نفسه، إذ كانت هي المحطة الأخيرة قبل اختفاء العواد وتلاشيه، والذي بقي نهاراً كاملاً يسبّ ويلعن ويبصق، حتى تصل النوبة إلى حدث الاختفاء المفاجئ، مخلّفاً وراءه بصقة كبيرة هزّ لها حجي مسعود هامته الفارغة.

المحور الثاني (علاقة التجاذب)

على عكس الجزء الأول من المتتالية، فإنّ في (اعتدال الهامات) تنتظم العلاقة بين الذات والموضوع على نحو نقيض. فالموضوع ينجذب تجاه فاعله ومريده، وكذلك الذات تسعى باتجاه موضوعها. ولا يلحظ هنا عامل مضاد أو معيق لحركة الذات تجاه تملّك موضوعها أو العكس، إذ توجد رغبة متبادلة لطرفَي المعادلة في التكافؤ وفي تبادل الأدوار. إلا أن الملاحظ أنّ عملية التغير والانتقال من حالة إلى أخرى، والتي هي من أهم ركائز العمل السرديّ، أتت بشكل مباغت ومفاجئ، إذ لا يوجد في الجزء الأول من المتتالية، والمعنوَن بالهامات، ما يحيل إلى استقرار قادم، أو حالة من المواءمة، ستقود علاقة الذات بموضوعها، فضلاً عن أن اختفاء عبود نفسه وظهوره على مسرح الحدث مرة ثانية، أتى بذلك الشكل المفاجئ والمباغت.

توارت في هذا الجزء اللازمتان الشهيرتان، اللتان كان لهما دور كبير في تحريك وقائع النص الأول وعلاقات شخوصه وأحداثه، وبقي الأثر الكائن منذ تلك الحادثة المشؤومة. فعبّود الساخط المتذمّر جاء ليعتذر لأم جميل البيّاعة، كما عاد ليقدّم واجب العزاء لعائلة عبّاس الجاثي الذي أمطره بالسبّ واللعنات.

إن اقتراب الذات من موضوعها، وفق رغبة محمومة،

عمل الفنّانة فاطمة الجامع / مملكة البحرين

حرّكت الهامات المهتزّة والمهترئة سابقاً لتستقيم وتعتدل وتنتصب، وحلّت (القيثارة العجيبة) كأداة وصل وعامل مساعد مكّن من اتصال الذات بموضوعها، وبدا واضحاً كيف أنّ القيثارة العجيبة حُركّت على مستويين دلالايين متقابلين، الأول منه على سطح النص، حيث غدت عنصراً أساسياً وفاعلاً سردياً كانت له وظيفة التغيير والتحوّل لجميع الوحدات. فما إن أخرج عبّود العواد قيثارته مبتدئاً العزف عليها، (حتى بدأ الرقص.. رقص الجميع.. ويقولون بأن حمّى الرقص دخلت

كل بيت، حتى العجائز من الرجال والنساء قد انتشوا). أما المستوى الثاني فهو في عمق النصّ، ويأخذ بعداً قيمياً وتوجيهياً، تتحوّل فيه القيثارة إلى علامة خلاص وتحرّر، ليست لعبّود العواد وحده، بل لكل أهل القرية.

إن (القيثارة العجيبة) حققت - بحسب هذه الحالة - ما يمكن وصفه في التحليل السيميائيّ السرديّ امتلاك الفاعل أو الذات لموضوعها، حيث يكون الملفوظ السردي - وفقاً لنظرية جريماس- والتي هي العلاقة بين الفاعل والموضوع في لحظة من لحظات السرد، في حالة اتصال. لكن حالة الاتصال هذه لا تلبث أن تنقطع وتُبتَر سردياً، بانكماش عبود العواد فجأة، وظهور علامات الاغتراب والكآبة على وجهه، وتكشيرته القبيحة، وانكباب الأطفال عليه، واختطاف قيثارته، كل ذلك يقود في نهايته إلى اختفاء عبّود العواد الثاني، وتلاشيه. وينتج عنه أيضاً فقدان الذات لموضوعها بعد امتلاكها إياه.

إن عملية القطع المفاجئ هذه، أدّت إلى حصول أثرَين متناقضين؛ فمن جانب أعطى مساحة فُرجة أو gab مكّنت من جعل الحدث والشخوص في دائرة التأويل، والبحث المستمر على صعيد التلقّي، كما جعلت الفواعل نفسها في حالة سؤال وبحث وترقّب كما جاء على لسان الراوي من قوله: (ها هي الوجوه المختبئة خلف النوافذ والأبواب الموارِبة تطلّ متلصّصة مستفهمة.. متوقّعة.. فهذا الظهور المفاجئ لا يقلّ شبهاً بمن يرمي حصاةً في مياه المستنقع الآسن للطريق الرئيسيّ منذ وعت القرية ذلك).

ذلك ما يكشف عن توظيف عنصر الفُجأة، وجعله أحد اللاعبين في النص، والذي به وبواسطته يتمّ التحوّل والتغير من حالة إلى حالة أخرى، ومن دور إلى دور معاكس. أما الأثر المناقض والذي ربما أخلّ بالبنية السردية للنصّ، فهو أن التغير لم يأتِ مبرّراً، ولم يكن يتوافق مع تغيّرات النصّ السرديّ المتوافَق عليها نقدياً، والتي تمرّ عادة بنوعين أساسيّين من التغيّر: تغيّرات متدرّجة وتكون بنية القصة فيها قائمة على قصّة عامة، تندرج داخلها قصص فرعية، والتي بدورها أيضاً تتضمّن قصصاً أخرى، إلا أنّ التغيّر يبقى عند مقارنة الحالة النهائية مع الحالة الابتدائية الأولى.

أما التغيّر الثاني فهو التغيّرات المتتالية، حيث تمرّ القصة بسلسلة من التغيّرات، وتكون الحالة الناشئة عن التغيّر الأول، مشكّلة حالة ابتدائية جديدة وتقود إلى تغيّر جديد. أما الانتقال المفاجئ بحسب ما هو كائن في نصّ المتتالية، فهو تغيّر من نوع جديد؛ لا هذا ولا ذاك.

المحور الثالث (علاقة التنافر العكسيّ)

بالظهور الأخير لعبّود العواد الذي سبق اختفاءه الأبديّ، تتحول العلاقة بين الفاعل وموضوعه إلى علاقة انفصال تام، ونكران متبادل، ويعود الملفوظ السرديّ في العلاقة بين طرفَي الملفوظ إلى الانفصال والابتعاد، فيبتعد الموضوع عن فاعله، ولا يعود له، ويخرج عن ملكيّته، وينفصل عنه حتى كأنه لا يعرفه ولا يحاول أن يتعرّف عليه.

ولتسهيل تحوّل علاقة الملفوظ السرديّ في الجزء

الأخير، والمعنوَن بقبر الغريب، كان لابدّ من تحريك جميع الفاعلين السرديّين باتجاه هذا الانفصال. فالمكان تحوّل إلى جدران مصمتة يعلوها السخام، والوجوه بدت كامدة، وشاخ الجميع، وهجر اليمام أسطح المنازل. إن الذات في محطة قبرها الأخيرة هذه، ترغب بقوة في امتلاك موضوعها، في حين أنّ الموضوع يفرّ منها، وينكرها، وقد وقفت كل تلك العلامات التي وضعت عند حدود القرية وفي جوفها كعامل صدٍّ، معارض ومضادٍّ لامتلاك الذات لموضوعها، ما دفعها إلى الاستسلام أخيراً والانتهاء والتلاشي الأبديّ.

بإزاء ذلك أتت عوامل مُعِينة ومساعِدة لحماية الفاعل/ الذات عبّود العواد، ولتقديم نفسها كمشروع بديل، ضدّ نكران الموضوع وجحوده؛ (الأم)/ أهل القرية، وضدّ إقصائهم ورفضهم لاستقبال الغائب في رحلته الأخيرة. فظهرت شجرة السّدر، كعامل مساعد، والمرأة العجوز التي هيّأت المثوى الأخير للرجل الغريب، وأقامت له القبر ووشّحته بقماش أخضر سندسيّ يعشي العيون. فيما عادت من جديد لازمة هزّ الهامة، لكن دون اقترانها هذه المرّة بالبصقة المتمرّدة، لكنها بقيت كهامة متعبة ومنهكة، مع استبدالات لغوية مرادفة، فبدلاً من الرأس والهامة، حلت محلها الجمجمة (شعر عبود بحكّة في مؤخّرة جمجمته المتعبة/ هزّ جمجمته الحيرى). المفارقة الوحيدة في المسار الدلاليّ للهامات، والتي هي مفارقة تهدم النصّ من أساسه، لتعيد تركيبه بشكل مغاير ومختلف، هو في رواية المؤرّخ الذي مرّ بقبر الغريب ورأى في ما رأى هامات الأكابر والأصاغر تخرّ سجّداً، إذ انقلب المسار الدلاليّ للهامات من حيّز الحيرة واللامبالاة وعدم الاكتراث، والسذاجة حيناً، إلى التعظيم والتبجيل والتقديس. مفارقة كانت بادية ليس على صعيد الخطاب السردي فحسب، بل حتى على صعيد الملفوظ السرديّ نفسه، إذ تحوّل الفاعل إلى موضوع يُمتلك ويرغبُ إليه، بعد أن كان يسعى هو لامتلاك موضوعه. وبعد أن كان منبوذاً ومقصيّاً ومهمّشاً.

إلا أنّ ما يؤخذ على محطة المتتالية الأخيرة، هو نفسه ما يؤخذ على سابقتها، وهو أن عنصر المفاجأة والبغتة، وعملية انتقال الحدث السرديّ من حالة إلى حالة مغايرة، أتت بشكل فجائيّ، وغير مبرّر سردياً، ما جعل بنية النص السرديّ تشكو من قفزات وانتقالات فجائية غير مرتبطة بتحوّل داخلي يهيّئ الأرضية لتحوّل لاحق. يبقى أن نصّ متتالية الهامات، قابل للاشتغال دلاليّاً وسيميائيّاً حتى على صعيد مكوّناته السردية الأخرى؛ من الزمان، والمكان، والشخوص، وهو موضوع خارج عن تفاصيل هذه الورقة، ومتروك لاجتهادات نقدية وقراءات متعدّدة ومغايرة.

الهوامش

1 - محمد الناصر العجيمي: الخطاب السردي (نظرية غريماس - الدار العربية للكتاب -تونس 1991م. ص 15

2 - العجيمي: (الخطاب السردي) صف 30

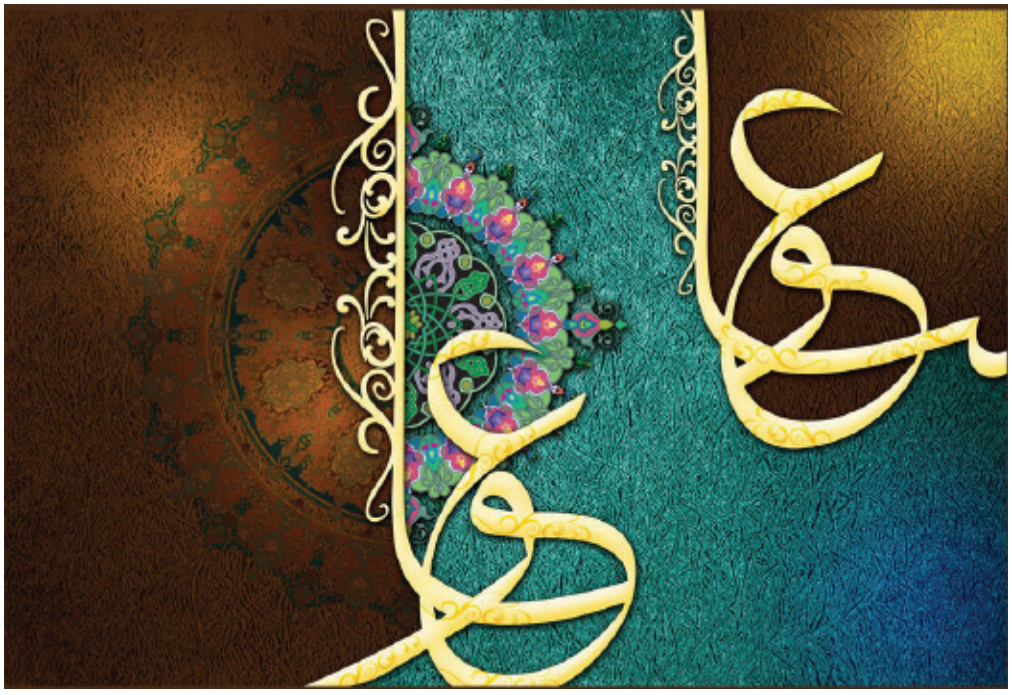
3 - جوزيف كورتيس: سيميائية اللغة - ترجمة ليلى بن عرعار- دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع -دمشق 2012-م - ص 19

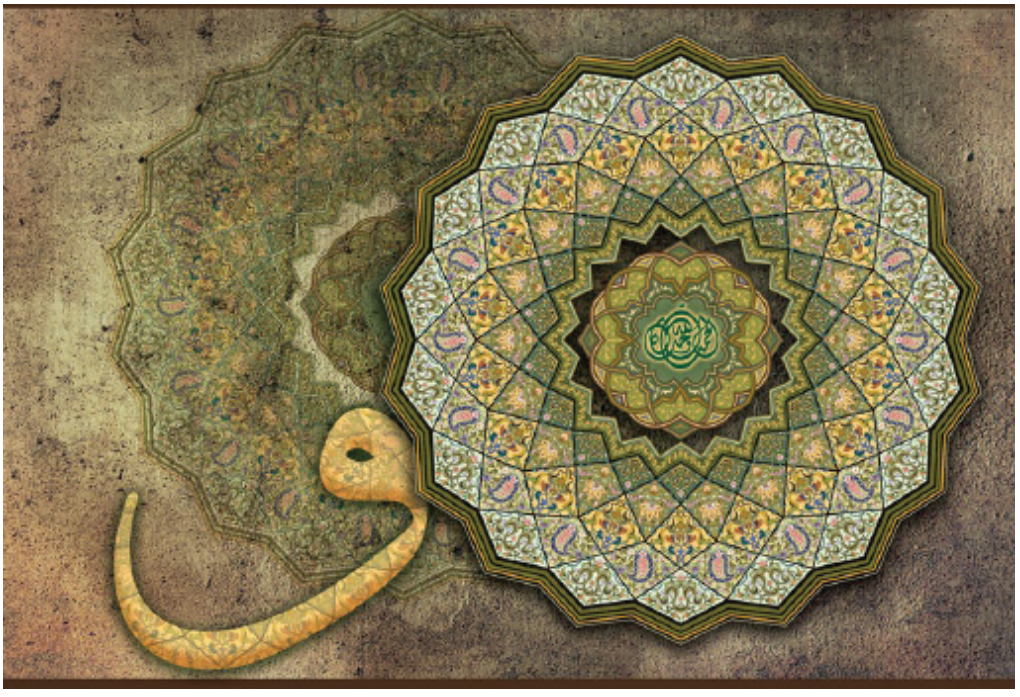
4 - كورتيس: (سميائية اللغة) ص 19

5 - العجيمي (الخطاب السردي) ص 30

6 - سعيد بنكراد: السيميائيات السردية (مدخل نظري) -منشورات الزمن- الدار البيضاء 2001 م-ص 9)

7 - سعيد بنكراد- سيميائيات النص مراتب المعنى -منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف – طبعة أولى 2018م- الرباط - ص120





توظيف الخط والحروف العربية في لوحة الفنّانة موزة الدوسري / البحرين

تراث الجمال والإبداع

رحلة فنّ الخطّ العربيّ.. المسيرة البحرينيّة

د. نبيلة زُباري ▫

الخط العربي فنّ جميل وأصيل بأنواعه المختلفة، إذ تتفنّن أنامل الخطّاطين في إبداع رائع لخطوط، كأنها رقص متناغم على الورق، أو الحجر، أو القماش، أو الزجاج، وغيرها من المواد والخامات، فتتزيّن الجدران، والنوافذ، واللوحات، والأوشحة بأحرفٍ وكلمات أو آيات مباركة، ليظلّ هذا الفن شاهداً على كل عصر وحقبة زمنية مرّ بها. وقد وُجِد هذا الخطّ في البلاد العربية والمسلمة منذ عصور وعصور، بدأت بالقرون الثلاثة التي سبقت ظهور الإسلام؛ في الحجاز، وبلاد الشام، ثم العراق، ومصر، والمغرب، والأندلس، وبلاد الأناضول، وشبه القارة الهندية. وقد كان للخط العربيّ دور أساسيّ في تدوين القرآن الكريم، ثم كتابة الآيات، والسور، وأسماء اللّه الحسنى، والأنبياء، على جدران المساجد، وأبنية دور العبادة، والقصور.

كما كان للخط العربيّ دور مهمّ عبر الحقب المتتالية، منذ العصر الجاهليّ، ثم الإسلاميّ خصوصاً، وفي عهد الخلفاء الراشدين، حيث كان الاهتمام بالخط العربي، وتحسينه وزخرفته بشكل جميل، وتزيين جدران وأسقف العمارة الإسلامية بأنواعه المختلفة. وقد اهتمّ المسلمون عموماً، والعرب خصوصاً، بكتابة المصاحف والمراسلات بين الحكّام وغيرهم، فعملوا على تحسين الخط الذي يُكتب به القرآن الكريم، فأصبح هنالك الخط الكوفيّ تطويراً للخط الحجازيّ وما كان عليه قبل ذلك. أمّا تشكيل الكلمات في الخط العربيّ، فقد بدأه أبو الأسود الدؤلي، إذ وضع الفتحة والكسرة والضمّة، كما أسّس لعلم النحو منذ ذلك الوقت.

▫ كاتبة وشاعرة من البحرين

وقد شهد الخط العربيّ ازدهاراً في العصر العباسيّ، وتعدّد الخطّاطون، وتم ابتكار أنواع الخطوط الأخرى، والأدوات المستخدمة في كتابة الخط. أما في الأندلس، فقد ظلّ الخط العربي حوالي ثمانية قرون، حيث نقش وكُتِب على جدران المباني الإسلامية وأبوابها. كما تميّز الخط العربي في العصر الأندلسيّ بكون السطر العموديّ أدقّ من السطر الأفقي في الكتابة.

أما العهد الفاطميّ، فقد امتاز بالخط الكوفيّ على وجه الخصوص، وكان فيه مدارس وخطّاطون متمرسّون. ثم في العصر العثمانيّ، إذ اهتم العثمانيّون بالخط العربيّ الذي ازدهر في ذلك العهد، وابتُكِرت خلاله خطوط الرقعة والديواني. ومن أشهر خطّاطي ذلك العصر: الخطّاط الحافظ عثمان، الذي كتب المصحف الشريف بخط يده، وقد قوبل ذلك بالحفاوة والاهتمام.

وللخط العربي أنواع مختلفة، أشهرها الخط الكوفيّ، وخط الرقعة، وخط النسخ، وخط الثُلث (وهو أصعبها)، والخط الديوانيّ، والخط الفارسيّ، وغيرها. ومازالت للخط العربيّ في العالم العربيّ والإسلاميّ مكانة بارزة، خصوصاً في كتابة القرآن الكريم، وفي العمارة الإسلامية.

الخط العربيّ في مملكة البحرين

لقد حظي هذا الفن العريق باهتمام العديد من الخطّاطين البحرينيين الذين كانت لهم وما زالت صولات وجولات وإبداعات مبهرة في هذا المجال، مما كان، وما فتئ له الأثر الكبير في صقل ذائقة المتلقّي البحرينيّ خصوصاً، والعربيّ عموماً، فنجد الخط العربي الجميل يتوّج جدران المباني الإسلامية وبواباتها؛ كالمساجد، والمآتم، والقصور، وبعض البيوت العربية، ودور المعرفة، وكذلك نجده في اللوحات الرائعة، وبطاقات المناسبات المختلفة، وعلى الزجاج، والأواني الخزفية، والخشب، والبلاستيك، حتى وصل إلى الألبسة والأوشحة وغيرها. وإذا كان الحاسب الآليّ، بتقنياته المتعدّدة، يقوم الآن بتوفير أنواع كثيرة من الخطوط، مما سهل أموراً عديدة في هذا المجال، رغم أنه أثّر على واقع الخطاط البحرينيّ، فإنّ خطوط الحاسب الآلي تُعتبر جامدة، وتفتقد إلى روح الخطّ ومرونته في يد الخطاط، إذ إنّ الخط العربيّ يزهو ويكون أكثر جمالاً ودقة وإبداعاً بين أيدي الخطاطين الحقيقيّين.

وتسجّل لنا ذاكرة التاريخ البحرينيّ أسماء خطّاطين بحرينيّين أصبحوا رموزاً للخط العربيّ في البحرين، فقد عبّروا بأعمالهم عن حضورهم المتميّز في هذا الفنّ الراقي، وقد تناول تجاربهم بعض الكتّاب والمدوّنين الذين وثّقوا بالكتابةِ والصور مسيرة أولئك المبدعين، ومن أولئك الكتّاب والمؤرّخين: أحمد عبد اللّه سرحان، الذي ألّف كتابه "رموز الخط العربي في البحرين" عام 2001م، حول الخطّ والخطّاطين في هذا البلد الصغير بحجمه، والكبير بمبدعيه وثراء عطائه، ولقد ضمّ الكتاب ثمانية وعشرين اسماً لخطّاطين

محترفين، ومخضرمين، وهواة. كما أشارت مدوّنة محمود طرادة إلى ذلك الكتاب ورموزه.

ومن أهمّ الخطاطين البحرينيّين السابقين والحاليّين: حسن بهلول، وعبد الإله العرب (الذي أنشأ "مدرسة الخط العربي" عام 1990م)، وخليل زباري، وشقيقه جاسم زباري، وأحمد المنّاعي، ومحمد البحارنة، وعزيز قاسم، وعبد الشهيد خمدن، وإبراهيم بو سعد، ومحمود الملّا (الذي أسّس مؤخّراً "جمعية محبّي الخط العربيّ")، وسلمان أكبر، وعبّاس يوسف، وأحمد سرحان، وغيرهم، وسار على خطاهم في إبداع الخط العربي: علي جمعة، وخالد زباري وعمّار المحمود، وغيرهما أيضاً.

كما مارست المرأة البحرينية فنّ الخط العربي أيضاً، وأبدعت فيه، لكنّ العنصر النسائيّ لم يظهر إعلاميّاً بشكلٍ كافٍ، ومن أمثلة الخطّاطات البحرينيّات الفنّانة ديانا الشيخ (التي أقامت معرضاً للخطّ بعنوان "حروف الأمل" عام 2015م)، وكذلك الخطّاطة تقوى عادل، والفـنّانة التشكيليّة موزة الدوسري التي وظّفت الخطّ والحرف العربيّ في لوحاتها، وغيرهنّ.

ولابدّ من الإشارة هنا إلى أنّ هيئة البحرين للثقافة والآثار لا تألو جهداً في تشجيع المواهب المختلفة، بما فيها الخطاّطين، وذلك بـإقامة المعـارض لهم، وغـير ذلك من الأمـور المتـعلقة بالإبــداع.

وبالطبع، فإنّ عدد الخطّاطين والخطاطات في البحرين يربو على ثمانية وعشرين اسماً، الذين تمّ ذكرهم في كتاب سرحان، بأكثر من الضِعف، ولكنّ الحيّز المخصّص لهذا الملفّ، مع صعوبة التواصل مع بعض الخطاطين، يجعلنا نقتصر على تقديم ستة خطّاطين يمارسون أنواعاً مختلفة (نوعاً ما) في مجال الخط العربيّ. وللباقين التحيّة، مع الاعتزاز بكل خطاط بحرينيّ، أو خطّاطة بحرينية، ممن يمارسون هذا الفنّ الرائع العريق، مع الأمل في مواصلتهم الخُطى في حدائق الخط العربيّ الواسعة الجميلة، لتكون شاهدة على مجالات الإبداع الراقية في مملكة البحرين.

لوحة الفنّان إبراهيم بوسعد / البحرين

الخطاط والفنّان التشكيليّ إبراهيم بو سعد

الخط له موازين وأسرار كثيرة
لوحاتي هي التشكيل والجمع بين الخطّ العربيّ والرسم

الخطّ العربيّ من الفنون الجميلة التي لها أبعاد روحانية وهندسية، حيث إنّ الخطّ قد تطور لخدمة القرآن الكريم. لذلك كان الخطاطون سابقاً لا يكتبون الآيات القرآنية إلا وهم على وضوء، وتم ضبط الخط بقوانين هندسية، ونسب وقيم جمالية على يد كبار الباحثين والخطاطين، أمثال ابن البوّاب، وابن مقلة، وياقوت المستعصمي. أما على المستوى المعاصر، فقد ظلّ بعض الخطاطين يدورون في فلك الخطاطين الأقدمين، من تركيب وتقليد لإرثهم. إلا أنّ بعض الخطّاطين، وهم قلّة، يحاولون ابتكار تكوينات جديدة، وخطوط مستنبطة من الخطوط الأصلية.

بالنسبة إلى بدايتي مع الخط، فقد كانت في الصفّ الرابع الابتدائي، إذ كان ضمن دروس اللغة العربية، التي توزّع فيها كراسات لتحسين الكتابة، عبارة عن كراسة لخط النسخ، وأخرى للرقعة، وبعدها غابت هذه الكرّاسات، حينها كنت في العاشرة من عمري تقريباً.

كان جدّي محمد بن سعد، يعمل موظفاً في بلدية المحرّق، وكنت أذهب معه في العطلة الصيفية، وكان يستوقفني اسم البلدية الذي كتب على الواجهة، وأتذكّر أنّني أقف طويلاً أمام هذه الكتابة، وأتأمّلها، وكذلك دائرة البريد، ودائرة الجمارك في المنامة، وأيضاً عبارة (كوكاكولا) وكلمة (كيلوباترا) على السجائر المصرية، وكنت أنظر إليها بإعجاب كبير. وبعد فترة، اكتشفت أنّ هذه الخطوط كتبت بخطّ الثلث، وهو من أجمل الخطوط وأصعبها. وقد كانت البداية صعبة جداً، حيث لم يكن يوجد أساتذة لتعليم الخط العربيّ، ولا أدوات خاصة بالخطّ في البحرين.

الخطاط والفنّان التشكيلي إبراهيم بو سعد

وفي منتصف الستينات، عثرت بالصدفة على كرّاسة الخط العربيّ للأستاذ هاشم محمد البغدادي، وكانت بالنسبة إليّ كأنها كنز ثمين. فبدأت التدرّب والتعلم عليها، وكانت هذه الكراسة هي العَون والمعين لتعلم الخط العربيّ. وما زلت أبحث وأتعلّم، ولكن الخطّ يأتي بعد الرسم في أولوياتي واهتماماتي.

وعندما كنت في الخامسة عشرة من العمر، كنت أكتب بعض مراسلات الديوان الأميريّ، في فترة المغفور له الشيخ عيسى بن سلمان آل خليفة طيّب اللّه ثراه، وكان ذلك عن طريق المرحوم الأستاذ عيسى الجامع، بالإضافة الى كتابة الكثير من إعلانات المحلات، وأقواس بلدية المحرق بمناسبة عيد الجلوس. وفي عام 1973م، عملت خطّاطاً بوزارة التربية والتعليم، لخطّ الشهادات. فكانت مسيرة شاقة بالنسبة إليّ، لأنّ الخط له موازين وأسرار كثيرة، إلى جانب الأدوات، من ورق وأحبار وأقلام. كلّ هذه الاشياء توصّلت إليها بجهود ذاتية من بحث واطلاع. لذا أنصح أيّ مبتدئ لتعلّم الخط أن يبدأ ويتعلّم على يد أستاذ متخصّص كسباً للوقت والجهد.

وأتذكر في عام 1974م، عندما ذهبت إلى بغداد لدراسة الرسم، كان حلمي أن ألتقي بالأستاذ هاشم البغدادي والتتلمذ على يديه. وفعلاً ذهبت ووصلت إلى منطقة الوزيرية في بغداد، والتي يسكنها الأستاذ هاشم، وسألت أحد المارة عن منزله، فأشار إليه، واستفسر عما أريد منه، فأجبته بأنّي من البحرين، وأريد دراسة الخطّ على يديه، فأخبرني أن الأستاذ هاشم قد توفّى منذ بضعة شهور، فكان ذلك بالنسبة إليّ صدمة كبيرة، وحزنت لرحيل ذلك الفنّان والخطاط المبدع. فضممت أدواتي، وتركت الخطّ لمدّة خمس سنوات، لم أمسك القصبة خلالها.

أما بالنسبة إلى مسيرتي في مجال الفن التشكيليّ، فقد استمرّت حوالي خمسين عاماً، وكان النصيب الأكبر منها للرسم. أمّا الخط، فلم أعطه حقّه كلوحات خطيّة مستقلّة، إلا في الآونة الأخيرة، إذ كان الخط عبارة عن عنصر تشكيل ضمن اللوحة، لا يمثّل إلا خمسة وعشرين بالمائة من تكوين اللوحة. لذلك فإن لوحاتي هي التشكيل والجمع بين الخط العربيّ والرسم، وليس الحرف العربيّ والرسم، لأنّ الخط له قوانين وموازين.

فكثير من اللوحات أنجزت في هذا المجال. ولي أيضاً في مجال الخط العربيّ الكثير من

▫ لوحة الفنّان إبراهيم بوسعد / البحرين

المشاركات داخل البحرين وخارجها.
ومن أعمالي التي أعتز بها، والتي تم فيها توظيف التقاطع بين الخط والرسم على سبيل المثال لا الحصر، لوحات: تقاسيم، الشهيد، انتفاضة الحرف العربي، طوق الحمامة، استغاثة من جنوب لبنان.
أما بداية تجاربي في توظيفي الخطّ العربي في اللوحة والتشكيل بين الرسم والخط العربي عام 1980م، فقد كانت بدايتها لوحة استغاثة من جنوب لبنان. أما آخر المعارض الشخصية لي في مجال الخط، فهو معرض "بين الحرف واللون" الذي أقيم في بو سعد آرت جاليري بالمحرّق عام 2018م.
وبالطبع، فإن بلدي البحرين تزخر بالمواهب في مجال الخط العربي، ولكنّ بعض هذه المواهب بحاجة إلى التوجيه والإرشاد. لذلك أتمنّى تأسيس نواة لمدرسة للخط العربيّ، وإقامة الورش والمعارض المتخصّصة، واستضافة أساتذة لهم خبرة وباع طويل في هذا المجال، لإغناء الساحة الفنية والثقافية.

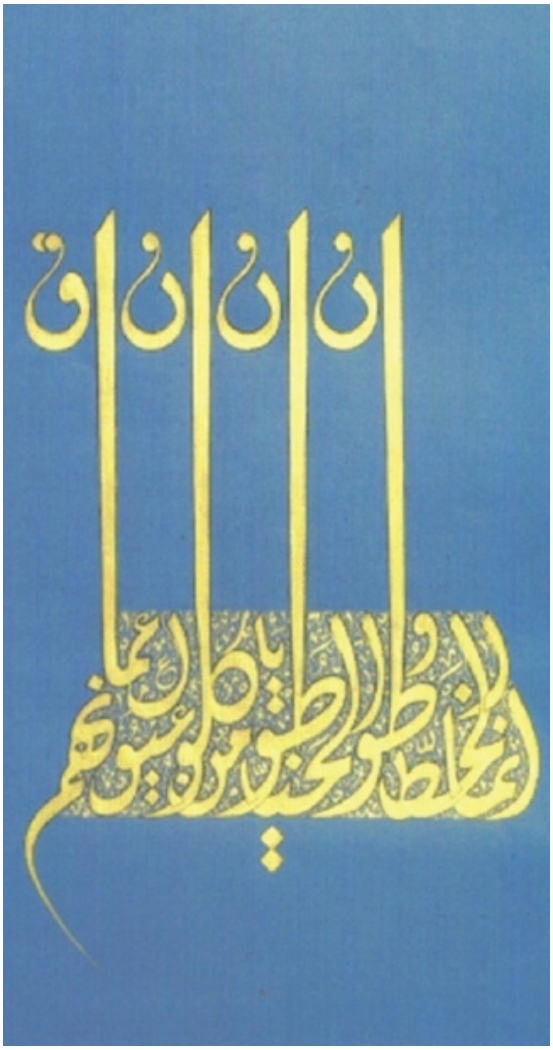
الخطاط والفنّان التشكيليّ محمود أحمد الملا

ما زلت أعتبر نفسي تلميذاً بمدرسة الخط العظيمة

طبعت منظمة اليونيسيف ملايين النسخ من إحدى لوحاتي كبطاقة معايدة

إن فنّ الخط العربي مثل غيره من الفنون؛ ينتعش حيناً، ويخبو حيناً آخر. وهذا انعكاس لما وصلنا إليه – كأمة عربية - من انحدار على المستوى الأمميّ. لكن، ومع ذلك، ثمة بصيص أمل بالنسبة إلى الخط في بعض الدول؛ كالشارقة بدولة الامارات العربية المتحدة، التي تحتضن الخطّاطين العرب، وتهيّئ لهم المقرّات وإقامة المعارض، بل وإصدار مجلة متخصّصة (حروف عربية) تُعنى بالخط والخطّاطين، وكذلك إمارة دبي التي تقيم ملتقى دولياً للخطّ ترصد له الجوائز والحوافز.

وبالنسبة إليّ، فمنذ نعومة أظافري، وللّه الحمد، اتجه اهتمامي إلى الخط العربيّ، كأنه قدري الذي سيبدأ بي هاوياً ومُطّلعاً عليه، إلى أن احترفه كمهنة. ساعدني في ذلك أحد أقاربي، وهو يكبرني قليلاً، بأن أهداني عناوين كان يحتفظ بها من مجلة (قافلة الزيت) التي تصدرها شركة أرامكو/السعودية، هذه العناوين كانت بخطّ الراحل اللبنانيّ كامل البابا، تعلّمت منها كثيراً، ثم وقع نظري على (كراس هاشم البغدادي) عام 1970م، ومنه كذلك تعلمت الكثير، وهكذا.



الخطاط والفنّان التشكيليّ محمود أحمد الملا

أمّا مسيرتي الخطّية، وبعد مرور حوالي خمسين عاماً على ولعي بالخط العربيّ وممارسته، فأنا أعتبر نفسي لا أزال تلميذاً بمدرسة الخط العظيمة، ولا زلت أتعلم وأنهل منها ما شاء لي العمر والوقت..

وبالنسبة إلى أهم الإنجازات، فإن بعض الأعمال التي عملتها لفتت الأنظار، كلوحة (إنّما الخطّاطون.. إلخ) والتي حازت إعجاب منظمة (اليونيسيف)، فطبعَت منها ملايين النسخ كبطاقة معايدة للمناسبات.

لوحة الرجاء

كما أنّ لوحة "الرجاء" قد حازت جائزة تقديرية، وأصبحت من مقتنيات وزارة الإعلام. وفي بداية الثمانينيّات، حضر إلى البحرين فنّان فرنسيّ كبير (لا يحضرني اسمه للأسف)، وطلب أن يأخذها إلى باريس لعرضها بالقصر الكبير، وقد كان له ما أراد.

كما أنّ أحد أعمال معرضي (حدائق الوهم) لفت انتباه الفنّان العراقي الرائد رافع الناصري، وقال لي كلاماً أعتبره وساماً على صدري، إذ قال لي بالحرف الواحد "إنّ هذا العمل الفنّي غير مسبوق، بخلاف الأعمال الأخرى التي شاهدها لفنّانين آخرين".

أما بالنسبة إلى "جمعية محبّي الخطّ العربي"، فلقد تعمّدتُ أن لا يكون الاسم مقتصراً على ممتهني الخط العربي فحسب، وإنما لكلّ مُهتم، أو متذوّق، أو محبّ للخط العربي. لذلك أطلقنا عليها اسم (جمعية محبيّ الخط العربيّ)، وتعمّدت أن يكون من بين الأعضاء المؤسّسين: الطبيب والأكاديميّ والمحامي والفنّان التشكيلي والمحاسب وفنّان الجرافيك والأديب والإداريّ إضافة إلى الخطّاطين المحترفين.

لوحة الفنّان عبدالإله العرب / البحرين

الخطّاط الفنّان عبدالإله العرب

كان لي اهتمام بأصل الخط العربيّ.. وهو كوفيّ المصاحف

في الأفق مستقبلٌ للخط العربيّ في البحرين

ثمة إبداع هنا، توّج الحضارة العربية والإسلامية، ليتجاوز هذا الفن الأصيل مهمة نقل المعنى إلى مهمة جمالية أضحت غاية بذاتها، ليصبح الخط العربيّ فناً مستقلاً، له قواعده وأصوله، وله رجاله من الخطّاطين على مرّ العصور، والذين برعوا فيه، ونوّعوه، حتى بلغ أنواعاً مختلفة من الخطوط العربية، وأذكر الأهم منها وهي: الثلث، والنسخ، والخط الديوانيّ، والخط الكوفيّ، والفارسيّ. وبالنسبة إليّ، لم أكن أعرف في البداية إن كنت موهوباً أم لا، ولكنّ ميولي منذ نعومة أظفاري كانت تتجه إلى كتابة الخط في المدرسة، وقد حظيت بتشجيع والدي، وهو من أسرة متديّنة وتهتم بالكتابات القديمة.

لم أعتبر نفسي مبدعاً، ولكن من خلال اطلاعي على نسخ من كراسات الخطّاطين العرب والمسلمين، منذ طفولتي وشبابي، عشقت كتابة الخط العربيّ، وتعلمت أسرار الخط في معهد الخط العربيّ بالقاهرة على يد كبار الخطّاطين المصريّين والعالم العربي، لأربع سنين، منذ سبعينيّات القرن الماضي، وكنت محظوظاً بمعرفتي لهم، إذ كانوا من كبار خطّاطي الوطن العربيّ.

أما أهمّ إنجازاتي في فن الخط، فقد كان لي اهتمام بأصل الخط العربي، وهو كوفيّ المصاحف، الذي أبدع فيه الخطّاطون القدماء وحوّلوه إلى الخطوط الخمسة.

▫ الخطّاط الفنّان عبدالإله العرب

وبالنسبة إلى مشاركاتي، فهي كثيرة في معارض دولية وعربية ومحلّية، كما حصلت على جوائز محلية وعربية ودولية، وكنت أوّل المشاركين في المسابقة الدولية لفنّ الخط العربيّ على المستوى العربيّ والإسلاميّ، وحصلت على جائزتين في المسابقة الدولية، كما حصلت على جائزة بينالي القاهرة الدولي للفنون التشكيليّة عن لوحة تكوين حرف (الحاء).

وأنا أعتقد أنّ هناك في الأفق مستقبلاً للخط العربيّ في البحرين، من خلال جهود الشباب من طلّابي سابقاً، منذ تأسيسي لأوّل مدرسة للخط العربيّ في البحرين في العام 1990م.

الخطّاط الفنّان عبدالشهيد خمدن

يواجه الخطّاط والفنّان تحدّيات كثيرة خلال رحلته مع فنّه

ساهمتُ في برنامج تدريب المعلّمين على الخطّ العربيّ

إنّ الفنّان، سواء كان خطّاطاً، أو فنّاناً تشكيلياً، يواجه تحدّيات كثيرة خلال رحلته مع فنّه، والظروف الحياتيّة الصعبة، ولكن لابدّ للفنّان أن يعمل بدأب وإصرار على تذليلها وتخطّيها كي يتمكّن من اجتياز العقبات، ويبدأ في العطاء تلو العطاء.

لقد استمرّت رحلتي الفنّية في معانقة الخط العربيّ، والتي بدأت عمليّاً في عام 1972م، إذ عملت خطّاطاً في تلفزيون البحرين، مع الخطّاط حسن أميري، وذلك لخطّ أسماء المخرجين، والممثّلين، والعاملين، وكتابة مقدّمات الأفلام، حينها كنت أعمل في تلفزيون إي.آر.تي .«ART T.V»

قبل ذلك عملت خطّاطاً في قوّة دفاع البحرين، وبعدها كوّنت شراكة مع الخطّاط عبدالإله العرب في 1975م، وكذلك عملت في مجلة «المسيرة» مع الخطّاط مجيد عيسى، وفي مجلة «صدى الأسبوع» التي كان يرأسها الأستاذ علي سيّار، حيث اشتغلت في خط الإعلانات، وبطاقات التهنئة والمعايدات للمناسبات المختلفة. بعد ذلك عملت في مكاتب الإعلانات والمطابع، مثل مطبعة "الفجر" التي يملكها الفنّان عزيز زباري رحمه الله مع أحد الشركاء. كذلك عملت في وزارة التربية والتعليم، في مركز التقنيات التربوية عام 1977م، وفي إدارة التدريب، حيث ساهمت في برنامج تدريب المعلمين على الخطّ العربي، بغرض تحسين مستوى الكتابة عند طلبة المدارس، ثم خضت تجربة تمثّل محطة أخرى في حياتي، هي عضويّتي في جمعية البحرين للفنون التشكيليّة.

لوحة الفنّان عبدالشهيد خمدن

الخطّاط الفنّان عبدالشهيد خمدن

أمّا بالنسبة إلى مشاركاتي، والمعارض التي أقمتها أو شاركت فيها، فقد شاركت في معظم معارض وزارة الإعلام. ومن معارضي الشخصيّة: معرضي الأول عام 1997م، ثم تبعه في عام 1998م معرضي الثاني، وهو المعرض الأوّل للخط العربيّ في مدرسة البيان، والمعرض الثاني للخط العربيّ لخطّاطي مجلس التعاون لدول الخليج العربيّ بالبحرين. أما معارضي الثنائية أو المشتركة، فمنها المعرض المشترك مع الفنّان علي المحميد في صالة جمعية البحرين للفنون التشكيليّة عام 1997م، كما شاركت في المعرض الخامس للأمانة العامة لمجلس التعاون لدول الخليج العربي للفنون التشكيلية والخط العربيّ بالدوحة، وتتالت مشاركاتي في المعارض العربية والعالمية. ففي عام 1999م مثلاً، شاركت في ترينالي النرويج، ومعرض هلا فبراير بالكويت، وترينالي مصر الدولي الثالث لفنّ الجرافيك، وبينالي الشارقة، ومعارض جماعية في تونس، ولبنان، وفرنسا. وقبل ذلك في عام 1997م، شاركت في بينالي الفنّ الآسيويّ الثامن ببنغلادش، وفي اللقاء العربيّ التشكيليّ للشباب في المغرب، وفي المهرجان الأول للخط في العالم الإسلاميّ بإيران، وفي المعرض الأول للخط العربيّ لخطّاطي مجلس التعاون لدول الخليج العربي بدولة الكويت، والمعرض الثالث للخط العربي لخطّاطي مجلس التعاون لدول الخليج العربي بسلطنة عمان. وبعد هذه التجربة العميقة والتاريخية من مسيرتي مع فنّ الخط، أسّست صالوناً فنّياً تحت عنوان: "أبعاد للفنون التشكيلية" عام 2014م، وذلك لتدريس أسس الخط العربي ومبادئه والرسم للأطفال والكبار، كما أقمت فيه معرضاً شخصيّاً لي، ومعرضاً جماعيّاً آخر لبعض الفنانين البحرينيّين. كما شاركت في مهرجان أصيلة بالمغرب عام 2008م.

لوحة الفنّان خالد زُباري / البحرين

الخطاط والفنّان التشكيليّ خالد زُباري

ممارسة فنّ الخطّ تحتاج إلى المثابرة والصبر

كان للتدريب المتواصل والمكثّف الأثر الكبير في إجادتي أغلب أنواع الخطوط العربية

للخط العربيّ مكانة خاصة في قلوب العرب والمسلمين، لكونه الحرف الذي خطّ به القرآن الكريم. ويتميّز هذا الخطّ بمرونته، وتطوّره، وعدم جموده، إذ تفرّعت من الخطّ الكوفيّ الأول عشرات الخطوط والأساليب، وما زالت تُبتكَر خطوط وأساليب جديدة بين حين وآخر. ولقد كان للخطّاطين، قبل اختراع الطباعة، مكانة مرموقة وعالية في المجتمع، وكان البعض منهم يعيّن في رتب عالية في الوزارات ودواوين الخلافة والحكم.

وكان لانتقال هذا الخطّ، بفضل القرآن الكريم، بين الأمصار، الأثر الكبير في تنوّع الخطوط في العصور الإسلامية الأولى؛ كالخط الفارسيّ، والفاطميّ، والقيروانيّ، والمغربيّ، والملوكيّ، والديوانيّ، والذي استخدم في دواوين الدولة العثمانية، كما أبدع الخطّاطون الأوائل في هذه الخطوط، والتي لا نزال نرى أثرها في المتاحف العربية والأجنبية.

وما زال في عصرنا الحاضر العديد من الخطّاطين العرب والأجانب الذين يُشار إليهم بالبنان في الإبداع، وفي تطوير هذا الخط. أما بالنسبة إلى وضعنا الحالي في البحرين، فهناك الكثير من العناصر الشابة ذات الموهبة، والتي تحتاج إلى الرعاية، والتوجيه، والصقل، من قبل الدوائر المعنيّة بالفن، مثل إقامة معارض دورية مختصّة بالخط العربيّ، على غرار معارض الفنّ التشكيليّ، أو عمل مسابقات سنوية، أو ورش عمل في هذا الفنّ، أو دعوة الخطّاطين الكبار إلى إقامة معارض في مملكة البحرين، ليتمكّن الخطّاطون الشبّان من الاطلاع على تجاربهم وأساليبهم الفنية.

▫ الخطاط والفنّان التشكيليّ خالد زُباري

أما بالنسبة إلى تجربتي، فكانت بداياتي مع الخط منذ الصغر، لكون الوالد خليل زباري - رحمه اللّه - من قدامى الخطّاطين، وأحد روّاد الخط العربيّ في البحرين، والذي بدوره قد تعلم الخط من أخيه، عمّي جاسم زباري - رحمه اللّه-. ومع أنّ الخط العربيّ كان يستهويني، فإنني لم أمارسه، ولم أحاول تعلمه في تلك السنّ، وذلك لأنّي وجدت نفسي في مجال الفنّ التشكيليّ، متأثّراً بأعمال الفنانين العالميين، والعرب، وبعض الفنانين البحرينيّين، مثل الأستاذ المرحوم راشد العريفي، والأستاذ المرحوم يوسف قاسم، والأستاذ عبدالكريم العريض، وقد كنت عضواً في جمعية البحرين للفنّ المعاصر لسنوات عدة، كما شاركت في الكثير من المعارض والفعاليات المقامة من قبل الجمعية ووزارة الإعلام في ذلك الوقت.

أما تجربتي مع الخط، فقد بدأت فيما بعد، إذ كانت البداية عندما زرت معرضاً للخط العربيّ في أواخر التسعينيّات في دولة الكويت، - حيث كنت أعمل آنذاك- تقيمه جمعية الكويت للفنون التشكيليّة، بمشاركة نخبة من الخطّاطين العالميّين، الأجانب والعرب، وقد بهرتني تلك الأعمال من ناحية الدقة والاحترافية، وخصوصاً أعمال الخطّاطين الأجانب، مثل الخطّاط الياباني فؤاد هوندا، والخطّاط الأمريكي محمد زكريّا، اللذين تعلّما اللغة العربية من أجل أن يتقنا مهارة الخط العربيّ. فكان لزيارة ذلك المعرض،

▣ لوحة الفنّان خالد زُباري

والاطلاع على تلك الأعمال الرائعة والاحترافية، الأثر والحافز الكبير بالنسبة إليّ لتعلّم الخط حسب أصوله. ولكن لكوننا نفتقر إلى مدارس أو معاهد لتعليم الخط في منطقتنا، إلا ما ندر، فقد اضطررت إلى الاستعانة في التدريب بكتيّب "تعليم الخط " للخطّاط هاشم البغدادي، والذي استفدت منه كثيراً لفهم قواعد الخط، وميزانه، وأصوله، وأنواعه، وإنّي أنصح كلّ مبتدئ بالاستعانة به. هذا بالإضافة إلى محاولة الاطلاع على أعمال كبار الخطّاطين القدامى، من العرب والأجانب، لفهم أساليبهم، وتطوّرهم على مدى السنوات، مثل الخطّاط حامد الأمدي، وخلوصي، وحليم، وهاشم البغدادي، وغيرهم رحمهم اللّه جميعاً. وقد كان للتدريب المتواصل والمكثّف الأثر الكبير والفضل في إجادتي أغلب أنواع الخطوط العربية، لأنّ ممارسة هذ الفنّ تحتاج إلى المثابرة والصبر.

لوحة الفنّان محسن غريب / البحرين

الخطّاط والفنّان التشكيليّ محسن غريب

أسعى إلى أن تكون لي بصمتي الخاصة وأسلوبي المميّز في الخط العربيّ

هناك نقلة نوعيّة للخط العربيّ وتوظيفه من الجانب الجماليّ

الخط العربيّ من أهم الفنون العربية والإسلامية، فقد شغل حيّزاً كبيراً في عالم الفن والجمال، ليس على مستوى العالم العربي والإسلاميّ فحسب، بل على الصعيد العالميّ أيضاً، إذ إن هناك نقلة نوعية للخط العربيّ وتوظيفه من الجانب الجماليّ، وإدخاله في الفنّ التشكيليّ، والعمارة، والديكور، وتطويعه مع الخامات الحديثة والمختلفة، بحيث أصبح جزءاً من حياة الناس، سواء في البيوت، أو المجمّعات، أو الشارع. وقد فرض الخط العربيّ نفسه من بين باقي الفنون البصريّة، ليكون إرثاً فكريّاً مهمّاً تناقلته الأجيال، باعتبار أنّ له علاقة مباشرة بالقرآن الكريم والحديث النبويّ الشريف بالدرجة الأولى، والفكر والفنّ واللغة ثانياً. لذا فإنّ الخطّاط المسلم قد تعهّد باستمرار هذا الفن الأصيل، وتعليمه للأجيال، ليبقى خالداً، نهجاً وفناً.

وبالنسبة إلى موهبة الخطّ عندي، فمنذ كان عمري ثلاثة عشر عاماً، تعلقت بالخط العربيّ، إذ كنت أشاهده يومياً من خلال القرآن الكريم، وفي الجرائد اليومية، وإعلانات المحلات، فتولّدت لديّ طاقة ورغبة داخليّة لتعلّم هذا الفن الأصيل وإتقانه. فسعيت جاهداً كي أتعلمه من خلال كتاب الخطّاط المعروف هاشم البغدادي، ومن ثمّ التتلمذ على يد الأساتذة الخطّاطين البحرينيّين المبدعين، وهم سلمان أكبر، وعبدالإله العرب، وعبّاس يوسف، وإبراهيم بو سعد، وقد كان لهم الفضل - بعد الله تعالى - في إتقاني الخط العربي.

الخطّاط والفنّان التشكيليّ محسن غريب

وفي رأيي، أنّ الفنان مهما بلغ من مستوى فنّي مرموق في مجاله، فإنّه يرى نفسه في بداية الطريق، وذلك لمعرفته التامة بأنّ الفنّ عالم كبير وواسع، ومهما وصلتَ ستبقى التلميذ الصغير الذي يحتاج إلى معرفة الأبجديّة كلها. وعن نفسي، فقد حاولت، ولا زلت، أتعلم يوماً بعد يوم، وأسعى إلى أن تكون لي بصمتي الخاصة، وأسلوبي الذي يميّزني عن زملائي الأعزاء من الفنانين، سواء على الصعيد المحليّ، أو الدوليّ، وهذا شأن أيّ فنان يسعى إلى التميز والإبداع.

ومن خلال عملي المتواصل في السنوات الأخيرة، تلقّيت دعوات كثيرة لإقامة ورش فنية خارج البحرين. وخلال الفترة من عام 2014م إلى عام 2019م، أقمت ما يقارب سبعاً وخمسين ورشة فنية على مستوى الخليج وبعض الدول العربية، مثل مصر، وتونس، والمغرب، وكذلك الهند، حيث وصل مجموع المشاركين في هذه الورش ما يقارب خمسمائة وأربعين شخصاً، كما شاركت خلال السنوات الماضية ممثلاً عن بلادي البحرين، عشرات المرات، في المحافل الدولية، وأقمت سبعة معارض شخصية خلال خمس سنوات، إضافة إلى أنّني أعددت حقيبتين فنّيتين للتعليم حسب أسلوبي المتبع في المدرسة الحروفية.

كذلك فأنا أجد أنّ هناك تطوّراً ملحوظاً في مجال الخط العربيّ، وخصوصاً في السنوات الأخيرة، إذ برز عدد كبير من الخطّاطين في الساحة البحرينيّة، ومنهم الحروفيّون، ممّا يدلّ على وعي الإنسان البحرينيّ وعشقه للفنّ بشكل عام. كما أنّ للروّاد فضلاً كبيراً في ذلك، بعد الله سبحانه وتعالى، فقد علّموا الأجيال أسرار هذا الفنّ الأصيل. ولا شكّ أنّ هناك في الأفق مستقبلا مشرقا في هذا المجال يلوح لهذا البلد الطيّب ، ممّا يستوجب المحافظة على الإنجازات الرصينة، والاستمرار فيها.

الخطّاط الفنّان إبراهيم عبيد

تحقّق حلمي بافتتاح أوّل مكتبة متخصّصة في الخط العربيّ

ضرورة توجيه المدارس إلى الاهتمام بمادة الخط العربيّ

ارتبط الحرف العربيّ بالدين الاسلاميّ، ونزل القرآن الكريم بالحروف والكلمات العربية. وارتباط الخط العربي جاء متوافقاً مع الجماليات والصور التي جاءت في القرآن الكريم. وتم استخدام الخط في كتابة الرسائل والكتب، وفي تجميل القصور، والجوامع، والدوائر الرسمية، منذ بدايات ظهور الإسلام. ولا شك أنّ الأهمية تكمن في الحفاظ على الخط العربيّ، بالمساهمة في الحفاظ على ثوابت الدين الإسلاميّ. وبفضل من اللّه سبحانه وتعالى، فإنّ القرآن محفوظ، وكذلك الحال بالنسبة إلى الحروف العربية، فإنها محفوظة، وهذا ما نتج عنه من إبداعات وتكوينات خط السلف، من الكتبة، والنساخين، والخطاطين، وهو إرث الأقدمين للأجيال الحاضرة والقادمة.

بالنسبة إليّ، فأنا حفيد إبراهيم محمد عبيد، مؤسّس المكتبة الوطنية عام 1929م، وكذلك حفيد محمد عبدالرحمن الشيخ قاسم المهزع، جدّي لأمي، صاحب مكتبة البحرين، التي أسّسها في ستينيّات القرن الماضي، رحمهما اللّه تعالى. وقد واصل والدي - رحمه اللّه - المسيرة نفسها، فقد تربّينا وسط كم هائل من المعرفة، من خلال وجودنا في المكتبة، وأمامنا وبين أيدينا كلّ صنوف الكتب وأنواعها. وكان أوّل ما لفت انتباهي هو خط الأستاذ القدير العمّ أحمد المناعي، فقد كانت المكتبة تزدان بخطوطه كعناوين لتصنيفات الكتب. ومنذ ذلك الحين، وأنا أتابع بشغف جميع أنواع الخطوط.

▫ الخطّاط الفنّان إبراهيم عبيد

وبعدها التحقت بالعمل في إدارة الهجرة والجوازات، وكانت بيانات الجواز تُخَط من قِبَل خطّاطين كرام، وكانوا يحافظون على ميزان الحروف وسرعة الأداء، ومنها بدأت انطلاقتي، من خلال كرّاسة الخطّاط الكبير هاشم البغدادي، وكتاب روح الخط العربيّ لمؤلفه كامل البابا، إضافة إلى تشجيع الأهل والأقارب، وخصوصاً أخواتي اللاتي يكبرنني سنّاً، فمنهن من كنّ مدرّسات للفنّ والرسم، وكن يشجّعنني على مواصلة التحصيل والدراسة. بعدها التحقت بدورات عدّة، كانت بداياتها عند الأستاذ سلمان أكبر، والأستاذ عبدالإله العرب، بارك اللّه في عمريهما وجهودهما.

وتوالت دورات وورش عمل الخط العربي في مصر، وإسطنبول، والرياض، ولم يتوقف التحصيل والمثابرة في البحرين عن حضور دورات مع الأخ الأستاذ جاسم الحمادي، كما لا أنسى دور زوجتي في التشجيع وتهيئة المكان والجوّ المناسب لممارسة الهواية، فقد كان لها دور كبير في تقييم بعض الأعمال، إذ اكتسبت الخبرة من خلال مرافقتي للكثير من المعارض الفنية داخل البحرين وخارجها، وخصوصاً في إسطنبول، وكذلك أبنائي،

فجميعهم يساعدونني في إدارة المكتبة، كل من خلال تخصّصه، وأخصّ بالذكر ابني محمد، فهو يسير على النهج نفسه، من تعلم خطَّيْ الرقعة والديواني، وقد أصبح مرافقاً لي في المعارض، ويحلّ مكاني في حال انشغالاتي الأخرى. والخط العربيّ ليس موهبة فقط، بل هو علم وأصول أيضاً، وكلّ شخص قد يستطيع أن يكون خطاطاً، ولكن ليس باستطاعة كل شخص أن يكون مبدعاً في إنجاز الأعمال الفنية بالخط العربيّ، وهنا تظهر الموهبة التي تبرز العمل، كعمل فنيّ إبداعيّ متكامل. وبالنسبة إلى مشاركاتي في المعارض، فلم تكن كثيرة، إذ شاركت في معرض فنّاني الخط العربيّ في البحرين عام 2018م، ومعرض المتحف العسكريّ بقوة دفاع البحرين عام 2018م، إضافة إلى مشاركاتي في معارض الكتاب، إذ اشتركت منذ عام 2016م في معارض البحرين الدولية للكتاب، ومعارض مؤسّسة الأيّام للكتاب. أما آخر مشاركاتي، فقد كانت في معرض الرياض الدولي للكتاب، بدعوة كريمة من هيئة البحرين للثقافة والآثار. أمّا أهم إنجازاتي، فهي تحقيق حلم ظلّ يراودني منذ عام 1988م، بافتتاح مكتبة متخصّصة للخط العربي، وقد تمّ ذلك ولله الحمد والمنّة في عام 2014م، لدى تأسيس "مكتبة الخطّاط" كأوّل مكتبة مخصّصة بالكامل لأدوات الخط العربيّ،

والكتب المتخصّصة للخطّاطين من شتّى أرجاء عالمنا العربي والإسلاميّ. وتُعتبر مكتبة الخطّاط أوّل مكتبة في البحرين والخليج العربي لذلك التخصّص وحده، وبذلك تحقق الحلم!

وبما أنّني خطاط أيضاً، فقد كنت أقدّم دورات تدريبية في تعليم الخط العربيّ، ولي إسهامات كثيرة في خدمة ورش وتقديم محاضرات تعريفية مجانية في هذا المجال، وكذلك قمت بنشر وطباعة مذكرة خطّ الرقعة للمؤلّف مختار عالم، خطّاط كسوة الكعبة الشريفة، و هناك مجموعة كتب في الطريق إلى النشر قريباً.

كما أنني متفائل جداً، وللّه الحمد، حيث إنّ الأمور تسير إلى الأفضل. فالإقبال على شراء أدوات الخط مبشّر بالخير، وقد ساعدت أدوات التواصل الاجتماعيّ في ذلك كثيراً. وأنا دائماً أنصح الخطّاط المبتدئ، والمتدرّب، والهاوي، بكتابة أسماء الأصدقاء ونشرها في برامج التواصل، وسيلقى من خلال ذلك الشكر، والتشجيع، ومواصلة التدريب. ومع ذلك، أقول – للأسف - أنّ الجيل الحالي لم يتعرّف جيداً على أدوات الخط العربيّ، ولا على تراثه العريق، بينما هذه هويّته التي حافظت عليها الدول الأخرى في العالم العربيّ في التعليم والمناهج عندهم. وفي هذا الصدد، أتمنى أن تعرض وزارة التربية والتعليم في مدارسها نماذج من أنواع قصب الخط العربيّ، ومحبرته المكوّنة من الحرير الطبيعيّ، ومراحل التطوّر التي مرّت بها أقلام الخط، في مراكز مصادر التعلّم بالمدارس، وأن تجعل أدوات الخط العربيّ من ضمن الأدوات المستخدمة في تدريس الخط العربيّ في مناهجها.

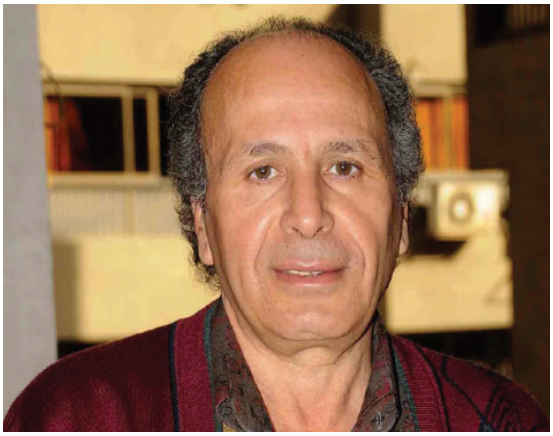
كذلك، حبّذا لو تقوم وزارة التربية والتعليم بطباعة كتب للتدريب على تحسين الخط العربي - كما كانت في السابق - بالاستعانة بخط يد خطّاط معروف، لا بخطّ الحاسب الآلي الذي لا روح ولا إتقان في حروفه. ففي سبعينيّات القرن الماضي، تدرّبنا على كتب لخطّاطين كبار من جمهورية مصر العربية. وشخصياً، أنا على استعداد للمشاركة بخبرتي في وضع مناهج تحسين الخط العربيّ في التعليم. فنحن بحاجة إلى تحسين الخط لدى المدرّسين والمدرّسات، ومنهم سيتحسّن خط الطالب المتلقّي. ذلك مع أهمية توجيه المدارس إلى ضرورة الاهتمام بمادة الخط العربيّ، وتحسين الخط بالقلم العاديّ أيضاً.

الشاعر جمال القصّاص:
لا تزال ذاكرة القرية هي الأقوى والأكثر التصاقاً بوجداني وقصيدة النثر أصبحت مشاعة بامتياز

أحمد اللاوندي ▫

نصوصه مشحونة بالكثير من الأسئلة والأفكار، وتصنع قلقاً وجوديّاً يستطيع أن يخلق تواصلاً بينه وبين قرائه. انفتاحه على ثقافات متعدّدة جعله يحلّق في سماء القصيدة العربية بشكل جماليّ، له فلسفته، ودهشته، ورؤاه. إنه الشاعر المصريّ جمال القصّاص، الذي ولد في الخامس من ديسمبر (1950م). درس الفلسفة، وتخرّج في كلية الآداب - جامعة عين شمس (1980م). في عام (1981م) التحق بصحيفة الشرق الأوسط - مكتب القاهرة - ثم تولّى رئاسة القسم الثقافي بها، وفي (1977م) أسّس مع زملائه الشعراء: (حلمي سالم، حسن طلب، رفعت سلام) جماعة إضاءة الشعرية، ومجلتها إضاءة 77، وقد ترجمت مختارات من شعره إلى الفرنسية، والإنجليزية، واليونانية، والإسبانية. هو عضو اتحاد كتاب مصر، ونقابة الصحفيين بالقاهرة، نشرت قصائده ومقالاته ودراساته وأبحاثه في مختلف الدوريات المصرية والعربية، وشارك في عدد من الندوات، والمهرجانات الدولية الشعرية والأدبية بدول عربية وأوروبية عدّة، وفي (1998م) حصل على جائزة كفافيس الدولية للشعر.

▫ كاتب من مصر



الشاعر جمال القصّاص

مجموعة من الدواوين المهمّة صدرت له من بينها: "خصام الوردة" (1984م)، "شمس الرخام" (1990م)، "السحابة التي في المرآة" (1997م)، "من أعلى بمحاذاة الموسيقى" (2001م)، "الإسكندرية.. رباعية شعرية" (2002م)، "كولمبس على الحافة" (2008م)، "ما من غيمة تشعل البئر" (2010م)، "نساء الشرفات" (2012م)، "فراغات صوتية" (2015م)، "محطة الرمل" (2015م)، "جدار أزرق" (2017م).

هنا نلتقي به على صفحات مجلة "البحرين الثقافية" من خلال هذا الحوار..

- في السابعة عشرة من عمرك، انتقلت للعيش في القاهرة. حدّثنا عن بعض ذكرياتك الريفية التي لا تزال حاضرة في مخيّلتك.

معظم هذه الذكريات كتبتها في شعري، ولا تزال ذاكرة القرية هي الأقوى والألصق بوجداني، لأنها -باختصار - هي وعاء البراءة الأولى، والشهوة الأولى، والحرية الأولى، حيث الأشياء والعناصر على سجيّتها وفطرتها، كأنّها تولد للتوّ. أعرف أنّ كلّ هذا قد تغيّر الآن، بحكم التطوّر، فلم تعد قريتي التي أحببتها كما هي في بدايتها. لقد أصبحت صورة مشوَّهة من المدينة، وهذا أمر محزن؛ أن نرى قرانا وريفنا لا يتطوّران، وفقاً لصيرورتهما الداخلية الخاصة، بل باستيراد صفات هجينة، وملامح ملفّقة، لا تمتّ لتراثهما بأيّة صلة حقيقيّة. ما يحزنني أيضاً، أنه وسط طغيان النفوذ والتسلّط، أصبح كلاهما، (القرية والمدينة). طارداً للبشر، للمحبّة في أبسط مقامتها، أنساً وإيلافاً. أذكر، في صباي، أنّ أغلب أصدقائي المقرّبين كانوا دائماً ممّن هم أكبر منّي سنّاً، بينما كنت أجفل من مصاحبة أقراني ممّن هم في عمري، رغم أنّهم كانوا زملائي بالمدرسة وكُتّاب القرية، وأكنّ لهم محبّة واحتراماً.. لا أعرف سبباً لذلك بالضبط. لكن الآن، ربما أعتبر الأمر كان محاولة منّي لكي أسبق سنّي، وأستفيد من خبرة أوسع وأشمل، يتمتّع بها هؤلاء الأصدقاء.

- تعتزّ دائماً بانتمائك إلى جيل السبعينيّات. مَنْ مِنْ شعراء هذا الجيل الأقرب إلى قلبك، وما زلت تقرأ له؟

الشاعر حلمي سالم، صديق العمر والشعر، لديه

مقدرة على أن يستفزّ حواسّي ومخيّلتي، ثمّ إنه مغامر إلى الأقصى والأبعد، يعرف أنّ الشعر حمّال أوجه، لكنّ له سكّة وحيدة؛ أن يصبح الشاعر هو الذات والموضوع معاً، هو المسافة بينهما، سواء اتسعت أو ضاقت، أو انتفت تماماً، وأيضاً هو القضية ومحور الصراع، قبل أيّ شيء في الواقع الخارجيّ. كلّ هذا لا يزال ينبض في شعر حلمي سالم. فسلاماً لروحه الشاسعة النبيلة.

- ما الأضرار التي لحقت بك – كشاعر - نتيجة عملك في مجال الصحافة؟

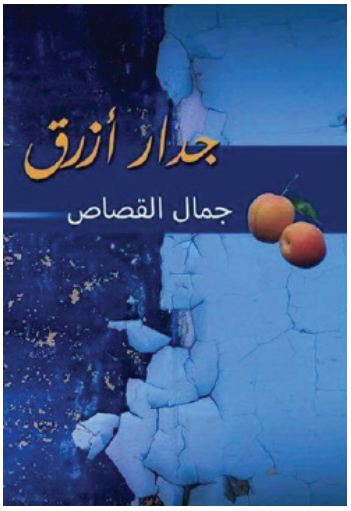
الصحافة تأخذ من عمر المبدع أكثر ممّا تضيف له. فضاء الصحافة مكبّل بقيود واشتراطات، ولكلّ صحيفة نهجها ورؤيتها، انطلاقاً من مصالحها الخاصّة، وعلاقتها مع السلطة الحاكمة؛ سياسيّاً، واقتصادياً، وثقافيّاً، وعلاقتها مع الخارج أيضاً. عليك – كصحفي - أن تتواءم مع كلّ هذا، وفي الوقت نفسه أن لا تنسى أنك شاعر ومبدع، وأنّ هذا الفضاء عابر ومؤقت، وأنه ليس حرّاً، على عكس فضاء الإبداع الذي بدون الحرية تنتفي كينونته وخصوصيّته كفعل حرّ.

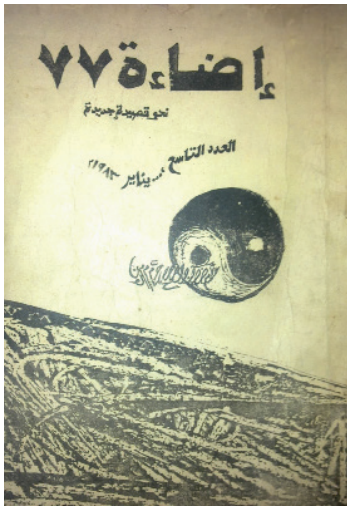
- هل تعتقد أنّ قصيدة النثر فرضت نفسها في الآونة الأخيرة؟

قصيدة النثر أصبحت قصيدة مشاعية بامتياز،

الشاعر حلمي سالم

قد يبدو ذلك شيئاً إيجابيّاً، أدّى إلى اتساع فضائها حتى باتت تشكّل متن الشعرية العربية الراهنة. لكنّني أرى العكس، وأتصوّر أنّ هذه المشاعيّة إن استمرّت على هذا المنوال من المجانية والاستسهال والاستنساخ، سوف تصيب قصيدة النثر في مقتل، وستصبح مجرّد حائط مائل، يستطيع كلّ من هبّ ودبّ أن يكتب عليه بعض الكلمات الباهتة ليصبح شاعر قصيدة نثر. ما زلت أعتقد أنّ قصيدة النثر قصيدة صعبة ومراوِغة، وأنها تحتاج إلى بعض القيود، لتبتكر لحريّتها معنى، ولمشاعيّتها سياقاً. ما أعنيه بالقيود هنا، أشبه بضبط البوصلة في الاتجاه الصحيح. ليس هناك فنّ بلا قواعد، بلا لغة، بلا





إيقاع، وبلا موسيقي. إنّ الطبيعة، وخطى البشر، والعناصر، والأشياء، واللغة، مليئة بحدوسات لا تنتهي للإيقاع. فهل تحيلني مثلاً كلمة "خرير" إلى رقرقة الزمن في النصّ الشعريّ، أيّاً كان؛ نثراً أو غيره، لأصنع موازاة جمالية بين الزمن والمياه، في معادلة الوجود. قصيدة النثر تحتاج إلى وقفة صارمة مع نفسها، وعلى الشعراء أن يدركوا ذلك. الشعر ليس مرادفاً للمجانيّة والمشاعيّة، هو ابن ذات لها خصوصيّتها في المعرفة، والفهم، والإدراك، في النظر والتأمل، ليس في ما هو كائن وماثل فحسب، بل في ما يجب أن يكون.

- تهتمّ في دواوينك بفكرة السؤال، وقلت ذات مرة: إنّ الشاعر صيّاد أسئلة، وليست هناك أجوبة نهائية ومكتملة. ما السؤال الذي لم تستقرّ على إجابة شافية له حتى الآن؟

أعرف ما أحتاجه من الشعر، وما يحتاجه هو منّي، طيلة تجربتي نحن بمثابة حريّتين تتصارعان من أجل حرية واحدة، هي حرية القصيدة. الآن، ما يشغلني هو سؤال الجسد. فمع تقدّم العمر، وتقلّص حيوات الجسم في سلّة اللذة والمعرفة، أشعر بالالتصاق الحميم بجسدي، أحنو على أعضائي، وأبحث عن لغة أخرى تحتويها، لغة طفلة، تذكّرني بالشهوة الأولى، وبالحرية الأولى أيضاً. في أيّام الشباب، كنت ألعب وألهو مع جسدي، أشدّه إلى أقصى مدارات الطيش والجنون. الآن، يكفي أنّه يتحمّلني، ويعبر بي الشارع بسلام ومحبّة. كذلك، وفي تلك الأيام، كانت لغة الجسد وحِيله مكشوفة وواضحة. كان بيتي، أخرج منه وأدخل كيفما أشاء، أهدم جدرانه، وأغلق شرفاته ونوافذه حسبما أحبّ. في هذه السنّ المتقدّمة، أتمنّى من جسدي أن

يصون هبائي، حتى أقبض على تجلّيه الأعمق والأبهى في الشعر والحياة، وعلى حكمته حين يصبح لزواله معنى يتجدّد، ولو بالموت.

- إلى أيّ مدى ساهمت دراستك للفلسفة في خلخلة الثوابت التي أمامك، والبحث عن جماليات مغايرة، وغير تقليدية؟

لعلّ من أبرز ما أفدتُه من دراستي للفلسفة، هو كيف يكون السؤال عتبة للمعرفة، وكيف تكون المعرفة عتبة للسؤال في الوقت نفسه. هذا الجدل بين المعرفيّ والتساؤل، وسّع من طاقة الخيال والحواسّ لديّ، وعلَّمني أنه في الوجود ليس ثمة أشياء مكتفية بذاتها، هناك دائماً ضرورة تتخفّى، تحت طبقة الوعي واللا وعي، وأنه في الفنّ والشعر، على الذات أن تسبق الاثنين معاً، صوبَ وعي آخر مغاير، يعتدّ بقيم التجاوز والمغامرة والتخطّي، وأنّ حقيقة الأشياء تكمن في علاقتها ببعضها بعضاً، فالجمال علاقة، من دونها لا نستطيع أن نلمسه أو نحسّه. كذلك الشعر، إذا لم تقمـ عـلاقة خـصبة ومـحترمة به، سـتغيم وتضـطرب المسافة بين الذات الشاعرة، وبين الخـارج، تصـبح من قبيل ترف الضـرورة، بحـكم الـغريزة، وليـس الخيال.

منذ تسع سنوات وأنت تعيش بمفردك. فهل نظرتك إلى الحياة والناس والأشياء، أثناء الوحدة، هي نفسها عندما كنت تعيش مع عائلتك، وبين أبنائك؟

تزوّجت مرّتين، ولي أولاد وأحفاد. في الزواج، عليك أن تراعي الطرف الآخر، شريك حياتك. حتى لو أفسدتك محبّته أحياناً، لكن أن تتحوّل هذه الرغبة إلى مصيدة للتملّك والإذعان والتكيّف، هنا تصبح فكرة العائلة مجرّد سقف هشّ، كلّ يوم تسنده، وتتفنّن في ذلك، بل تنتحل الأعذار حتى لا يتداعى ويسقط، وهذا ما لم أستطع فعله. انسحبت في هدوء، حتى لا أشعر بأنّني غريب عن نفسي، وعن العائلة. نعم، الوحدة قاسية، خاصّة في هذه السن، فأحياناً، وفي لحظات حسّاسة، يصبح الاحتياج إلى من يناولك كوبَ ماء ضرورة وجود وضرورة حياة، لكن لا بأس أن تتسنّد على وجعك وتفعل ذلك بنفسك. ليس ثمّة قانون أو وصفة لكي تصبح الوحدة حافزة على الإبداع. إنها توفّر مساحة رخوة من الفراغ، تنحلّ فيها بسلاسة تعارضات الروح والجسد، وتذوب الفواصل والعقد السميكة في الزمن والأشياء. يا سيّدي: أن تعيش الوحدة، معنى ذلك أنّك في عناق دائم مع ذاتك، ومع البشر، ومع الواقع من حولك، وهو عناق حرّ، يغمرك بتلقائيّة يوميّاً، وتتعايش معه بودّ، لأنه -رغم قسوته - قادر على

أن يجدّد نفسه كلّ يوم بشكل حيّ، مثير للدهشة، والتساؤل، والحبّ.

أنت شخص هادئ إلى أقصى درجة، لكنّ الذي يقرأ نصوصك يشعر أنّك مسكون بقلق، وصخب، وحيرة. فسِّر لنا هذه الحالة.

لديّ خبرة عميقة ومشاكسة بالحياة، أزعم أنّها طيّبة وحنونة ومحبّة، لكنّ الحياة مشاكسة أيضاً. صنّاع الأذى يجعلونها سوداء ومعتمة، وكثيراً ما يتفنّنون في خلق العثرات والحفر، من أجل أن تصبح الحياة هديّة رخيصة ومبتذلة يجب التخلّص منها. لذلك أعتصم بنقطة نور في داخلي، أجتهد في أن ألمسها، وأجعلها متوهّجة لأتشبّث بالحياة، وأعيشها بجدارة وإرادة صُلبة. ما ينقصني في الحياة أعوِّضه بالشعر وفي الشعر. صخبي وضجري ليس من الحياة، بل من الواقع الذي أعيشه، من شرّ البشر، وتناقضاتهم، وعُقدهم الفجّة المزمنة، وتواطئهم مع أنظمة فاسدة. لذلك أمشي كعاصفة هادئة على الأرض، لكنّها قابلة لأن تنفجر في أيّة لحظة.

لماذا تواجه صعوبة في اختيار عناوين دواوينك؟

نعم أواجه ذلك أحياناً. أنا أشعر مع أيّ ديوان جديد أنّني أختار اسماً لطفل وليد، أنجبته من لحمي، ودمي، ومائي الحميم، يوماً ما سيصبح مرآة أطلّ منها على نفسي، لذلك أنحّي جانباً فكرة الجاذبية المخادعة، كسِمة تجارية، وأجتهد في أن يكون العنوان ممتلئاً بذاته شعرياً، أن يكون خفيفاً بثقله، ثقيلاً بخفّته. هذه معادلة صعبة، إمّا أن تقذفها الصدفةُ في حجرك، أو لا تملّ من التفكير فيها حتى تصل إليها بتلقائية.

- معجمك خاص، ولغتك لا تشبه أحداً، ومفرداتك تختارها بعناية. هل يعني هذا أنّك تمارس الحذف لتخليص نصّك من الترهّلات ومن الشوائب؟

نعم، أمارس الحذف، وبقسوة أحياناً، وأعتبره إضافة للنصّ. لا بدّ أن يكون للنقصان قيمة أشعر بها، وأدرك أنّ تمام هذه القيمة نقصان متخفٍّ، صيرورة غير مرئية، جمالها في أن تظلّ كذلك، وأن عليّ في كلّ شوط أن أقذف الكرة أبعد من ظلّها المعلوم. سهل أن تردم الحفرة، أن تحشو فمها بكراكيب وأشياء من سقط المتاع، لكن ما أصعب أن تتسّع الحفرة وتتعمّق كلما مدَدتَ يديك فارغتين فيها بمحبّة وصدق صافيَين.

قصور الحمراء عمارة الخط والشعر

د. السعيد الدريوش ▫

إنّ المرء ليدهش، وينبهر انبهاراً عجيباً، وهو يتأمّل معماراً وصرحاً ملوكيّاً عظيماً، قوامه الخطّ والشعر، وزخرفه الكلمة، والتأنّق في العبارة، وسرّ جماله إرث حضاريّ بديع، يتشكّل من شتّى أنواع الفنون؛ فن الشعر، وفنّ الخط، وفنّ المعمار.

إنّ قصور الحمراء بغرناطة، مازالت تنطق شعراً، وتتحدّث إلى زوّارها اليوم بلسان المتكلم وضميره، مفتخرة بجمالها، وزُخرفها، ورونقها، تتباهى بنقوشها الرائقة الجذّابة، المزيّنة لجدرانها وقبابها ونافوراتها وسقوفها، معلنة عن جمال خالد ظلّ طيلة قرون محطّ إعجاب وانبهار المهتمين والدارسين من مختلف المشارب والاتجاهات، خصوصاً عندما يقترن جمال الخط العربيّ المدهش، بمجازات الشعر المُلهِمة في قالب معماريّ بديع.

فما مدى حضور الخط العربيّ في هذه العمارة الملوكيّة العظيمة؟ وما هي أنواعه؟ وما هي صورة العمارة الآسرة في الشعر المنقوش؟

إنّ المتأمّل في جدران الحمراء، وقبابها، وطيقانها، ونافوراتها، يلمس حواراً بديعاً بين فنّ الخطّ وسحر الشعر، بين اللفظ الفصيح المُبِين، والخطّ العربيّ الساحر. "والخطّ العربيّ فنٌّ قائم الذات، له خصائصه وقواعده وأنماطه. وقد شهد تطوّراً عبر العصور والأقطار، وأكثر أنماطه انتشاراً بالأندلس: الخطّ الكوفيّ، والخطّ النسخيّ، وقد بلغ الصنفان درجة عُليا من الإتقان والإبداع، تجلّت في نقوش الحمراء" 1، ممّا جعل شعراء البلاط النصريّ يتغنّون به في قصائدهم المنقوشة على قصور الحمراء، تعبيراً منهم عن مدى إعجابهم بهذا النمط الزخرفيّ المتطوّر، وإيماناً بقدرة العربيّ الأندلسيّ على صناعة التاريخ والمجد الحضاريّ العريق. "وإذا كان فنُّ العمارة هو الذي سيطر على الذوق الجماليّ في العصور الكلاسيكية القديمة، وخاصّة العصر الهلّيني الغربيّ، أو الفرعونيّ الشرقيّ، فإنّ بيئة غرناطة الأندلسية قد جمعت بين الجمال المعماريّ والفنّ الشعريّ، وتعانقا جميعاً ليشكّلا رمزاً يظلّ يشهد للعرب المسلمين بأنهم ضربوا في العمق الحضاريّ بسهم ما زالت الآثار تشهد به" 2.

▫ أكاديميّ من المغرب

قصر الحمراء

ويبـدو انبـهار الشـاعر الـوزير ابـن الجـــياب الغرناطيّ 3 ببدائع الخطّ العربيّ، الذي نُقشت به أشعاره على قصر الحمراء جليّاً، خصوصاً عندما يُنظم هذا الإعجاب شعراً تزدان به الحمراء. وقد عبّر عن ذلك أحسن تعبير في قصيدة مازالت نقوشها بادية ببرج الأسيرة (الكامل):

قَصـرٌ تَقَسـَّمَت البـهاءَ سمـاؤهُ
والأرضُ مـنه والجـهاتُ الأربـــعُ
في الجُصِّ والـزّليجِ مـنه بـدائعٌ
لكـــن نجـارةَ سقفه هـي أبـدعُ
جُمعتْ وبعد الجمعِ أُحكمَ رفعُها
للنـصبِ حيث لها المـحلُّ الأرفعُ
تحكي بديعَ الشـعرِ منـه مـجنَّسٌ
ومظـــفَّرٌ ومغَـصّنٌ ومـــرصَّعُ 4

يتضمّن وصف برج الأسيرة "معلومات مهمّة عن مواد البناء والزخرفة التي كانت مستخدمة في ذلك البرج: الجصّ، والزليج، والخشب، وعن طريقة رفع البرج بعد إحكام إعداده على الأرض، وهي معلومات تفيد الدارسين للعمارة الإسلامية" 5 .

كما يُبرز الشاعر الوزير، من خلال البيت الرابع من المقطوعة الشعرية، مدى التطابق الفنّي الجماليّ بين الخط والشعر، وعدم استغناء فنٍّ عن الآخر في إبراز روعة الحمراء وسموِّ قدرها، مقارنة بمعمار الحضارات الأخرى. فالمُجنَّس من التجنيس، والجِناس من الأساليب البديعيّة التي شُغف بها الشعراء على مرِّ العصور، وبخاصة شعراء الأندلس في عهد مملكة بني الأحمر، والمظفَّر إشارة كذلك إلى خاصّية من خصائص الخط الكوفيّ الذي استعمله الخطّاطون والنقّاشون بكثرة في نقوش الحمراء، والمُغصَّن مصطلحٌ مشترك، ونجده في الموشّحات التي من وحداتها الأغصان (والمقصود بالتغصين هو مقابلة سجعتَين بسجعتيَن، كلّ سجعة موافقة لصاحبتها)"6 .

والمرصَّعُ مصطلحٌ مشتركٌ أيضاً بين الشعر والخطِّ الكوفي، الذي تفنّن في زخرفته خطَّاطو العصر الغرناطيّ أيضا، فكان منه "قلم النرجس، وقلم الرَيحان، وقلم المنثور، والمرصَّع، واللؤلؤيّ، وقلم الوَشْي، وقلم الحواشي، والمقترِن والمُدمَج" 7.

هذا، ويواصل الشاعر المدّاح ابن الجيّاب الغرناطيّ انبهاره بسحر الشعر، وبراعة النقش، وأناقة الخطّ في قصيدة أخرى جاء فيها (الكامل):

حيطانُها فيـــها رُقومٌ أعجـــزت
أمَدَ البليغِ فحسنُها لا يوصـــَفُ
راقتْ وناظر كلُّ شكـــلٍ شـكلَه
في نسبـــــة فمـوشَّح ومصنَّفُ
مهما لحظتَ رأيتَ نقشاً وُشِّيتْ
أنواعُه فمُذهَّبٌ ومـــُزخرَفُ 8

يشبّه الشاعر المدّاح تلك الزخارف والنقوش (الرُّقوم) بالأشعار البليغة التي يعجز البلغاء عن الإتيان بمثلها، لأنها جمعت بين الحُسنيَين: بلاغة

لوحة الفنّان دونيسيو فيرداغور 1885م / إسبانيا

المعنى والمبنى، إضافة إلى جمال الخط العربيّ الذي نُقشت به على الحيطان، "وهو نقشٌ كتابيٌّ مسجَّلٌ بخطِّ الثُلث الأندلسيّ الدقيق، تتخلّله توريقات بلغت الغاية في الدقّة والجمال" 9، مما أدّى إلى تفاعل قويّ بين الفنَّين، أسهم في إبراز تلك المصطلحات الفنّية التي وظّفها الشاعر في قطعته.

ولابدّ من الإشارة إلى أنّ الحمراء، إضافة إلى النقوش الشعرية، تزخر بنقوش كتابية أخرى، كلّها تمجيد للسلطان النَصريّ، والدعاء له بالنصر والتمكين والعزّة. فتطالعنا على جدران العمارة الملوكيّة عبارات من قبيل شعار الدولة النصريّة (لا غالبَ إلا اللّه) مخطوطاً بحروف كوفية، ثم عبارات من قبيل: "الحمد للّه على نعمة الإسلام"، "عزّ لمولانا السلطان أبي عبداللّه الغنيّ باللّه أيّد اللّه أمره وأدام سعده"، وعبارات أخرى عديدة متنوّعة. فالخط الكوفيّ في قصور الحمراء "عرف تطوّراً نوعياً على أيدي خطّاطين لم يكتفوا باستخدام أنماط الكوفيّ النباتيّ، والمزهريّ، والمظفّر، بل تفنّنوا في الكوفيّ المعماريّ الذي قلّما استُعمل من قبل" 10.

قصور الحمراء بغرناطة، حوارٌ فنيٌّ بديعٌ بين

الشعر والخط، جمال أسطوريّ قوامُه فسيفساء خيالية قائمة على سحر الشعر وبراعة الخط العربيّ. "فلو انتزعنا من هذه الجدران العناصر البنائيّة، وتخيّلنا التصاميم الخطيّة قائمة في محلّها؛ لتجلّت أمام عيوننا عمارة مبنيّة بالكلمات، توازي المباني الحقيقيّة مع أروقتها، ومرايا بِرَكها، ونباتاتها، وقُببها"11.

وقد كان حضور القرآن الكريم وازناً على جدران الحمراء، خصوصاً تلك الآيات الدالّة على المُلك والنصر والفَتح، على اعتبار أنّ مملكة غرناطة الصغيرة كانت في أمسِّ الحاجة إلى النصر والفتوحات السلطانية لاستمرار مُلك سلاطين بني الأحمر، في بيئة عُرفت بكثرة الفتن والاضطرابات. وتُطالعنا سورة المُلك {تبارك الذي بيدِه المُلكُ وهو على كلّ شيء قدير} بارزة بالنقش بالخط الكوفيّ داخل قاعة السفراء بقصر الحمراء، إضافة إلى المعوِّذَتين، بغية حفظ السلطان من العين والحسد والشرور، هذا الاعتقاد الذي انتقل من آيات القرآن الكريم إلى أبيات الشعر العربيّ المنقوش على القبّة الكبرى من الرياض السعيد في قصر الحمراء. يقول الشاعر الوزير ابن زمرك الصريحيّ الذي "زُيِّنتْ جدران الحمراء بأشعاره، ونُقشت أبياتُه فيها حول الكُوَى وعلى أحواض النوافير، ديوان رائع لا يبلى جدّة، يزيّن النافورات، ويجمّل الجواسق الساجية في ظلال الأحزان" 12.

يقول الصريحيّ (الطويل):

تبيت له خمس الثريّا معيذةً

ويصبح معتلَّ النواسمِ راقيـا

أمّا القصور والعمارة السلطانية، فقد تتحوّل إلى تميمة وحصن حصين على شكل عين، تحفظ سلاطين بني الأحمر من شرور الأعداء والحُسّاد المتربّصين بهم. وفي هذا الصدد يقول لسان الدين ابن الخطيب (البسيط):

كأنّنـــــي لمبـاني المُلك أجمعـِها

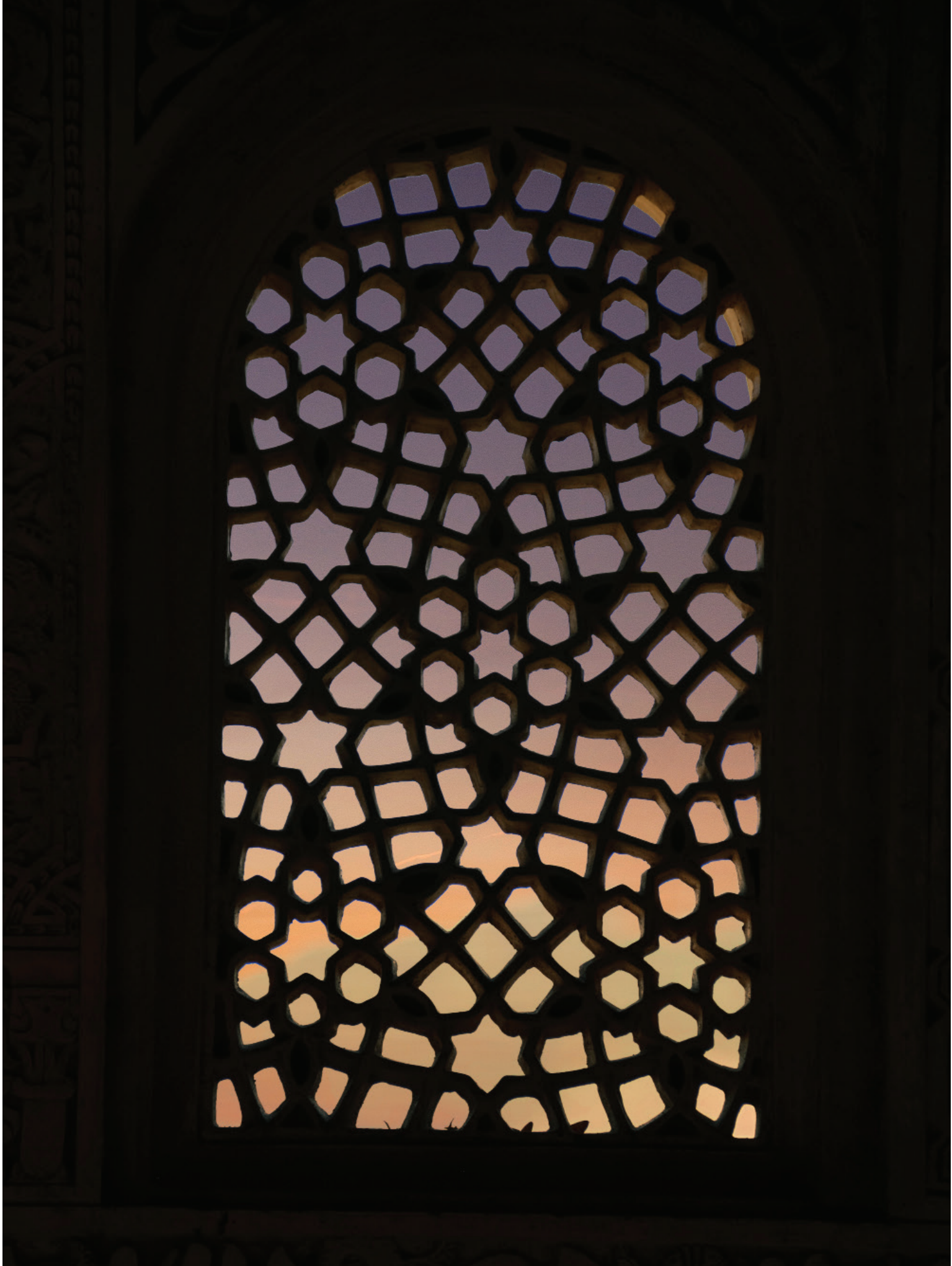
عَيْنٌ، ومولاي كالإنسانِ في عيني 14

وبما أنّ السلطان هو القُطب الذي تدور في فلكه الأشعار السلطانية المنقوشة على الحمراء، فإننا نجد تكراراً لهذه الصورة عند أحد كبار شعراء العصر الغرناطيّ في الأندلس. يقول ابن زمرك الصريحيّ، ممّا نُقِش على عقـد منـظرة دار عائشـة (الطـويل):

وإنّي بهـــذا الــروضِ عَيْـــنٌ قــريرةٌ

وإنسانُ تلك العينِ حقّاً هو المولى 15

إنّ المعلّقات الأندلسية، بمجازاتها الشعرية، وتصويراتها الفنّية المدهشة، لترتقي بالعمارة الملوكيّة النصريّة إلى مرتبة البهاء والكمال، وتجعل منها خُوداً فاتنة أنيقة، وعروساً كاملة الأوصاف والمحاسن. فها هو ابن الجيّاب، يصف القصر في أبيات منقوشة على قوس مدخل صالون "جنّة العريف"، بالعروس المجمّلة بالأصباغ، فصارت



مثل أزاهر البستان وورودِه الباسقة، لتبدو أخيراً مرتدية فستاناً أنيقاً جذّاباً. يقول الشاعر (الكامل):

قصرٌ بديعُ الحُسن والإحسانِ
لاحتْ عليه جلالةُ الســـلطانِ
رَقمتْ يدُ الإبداعِ في أرجـائِهِ
وشياً كمثلِ أزاهرِ البُســـــتانِ
فكأنّ مجلسَهُ العروسُ تبرَّجتْ
عند الزفافِ بحُسنها الفـــتّانِ 16

ومن بين الشعراء الوزراء الذين برعوا في صناعة الشعر السلطانيّ المنقوش على الحمراء، نجد شاعراً مُجيداً، أسهمت أشعارُه في زخرفة قصور الحمراء وتنميقها، وهو الشاعر المدّاح ابن فركون17، الذي جعل من قصر "جنّة العريف" عروساً موشّاة بالجواهر الثمينة، ترتدي تاجاً رفيعاً باهياً. يقول الشاعر (الخفيف):

إنَّما جنَّةُ العريفِ عــروسٌ
وأنا تاجُها الرفيعُ المُحلّا 18

وبالعودة إلى ابن زمرك الصريحيّ، فإننا نجد صورة العمارة العروس قد استهوته لدرجة إكثاره منها، إذ أضفى صورة أنثوية أخرى على قصر سلطانه، جاعلاً من القصور فتاة آسرة مليحة، اقترب موعد زفافها. يقول الشاعر (الكامل):

فكأنّني خـــودٌ أريدُ زفافــها
فأُعِدَّ قبلَ التاجِ والإكلـــــيلِ
وأمامِيَ المرآةُ وهي بحـــيرة
لمحاسني في صفحة التشكيلِ 19

ومرتدية أجود الثياب وأروعها زينة، فهي عروس فاتنة، وتستحق أن تلبس ثوباً سابريّاً مشرقاً. يقول (الطويل):

وكــم حُــلَّة قــد جــلَّلَتهُ بحــَلْيِها
من الوَشْيِ تُنسي السّابريَّ اليَمانيَا 20

ومن بين أبرز شعراء النقوش في مملكة غرناطة الصغيرة، نجد الشاعر الوزير، مؤرّخ الدولة النصرية، صاحب الموشّحة البديعة "جادك الغيث إذا الغيث هَمى" لسان الدين ابن الخطيب، الذي اتخذ من صورة العمارة العروس معنى لطيفاً تكرّر في شعره. فالقصور غادة حسناء، فاقت حسان الأرض بجمالها وروعتها. يقول (الطويل):

أنا الغادة الحســـــناء يُغني جــمالُها
عن الدُّر من فوق الطُّلى والترائبِ 21

ويقول ابن الخطيب في بيت آخر، (الكامل):

فُقتُ الحسانَ بحُلَّـــتي وبتاجي
فَهَوَتْ إليَّ الشُهبُ في الأبراجِ 22

قصور فاتنة، بل قصور فردوسيّة، تجسّد "طوباويّات الجنّة الإسلامية، أو طوباويات الأبنية العجيبة المتداولة في الخيال العربيّ منذ الجاهلية، ازدهرت متميزةً في الشعر الأندلسيّ. كما يجدر أن نشير هنا إلى أنّ الشعر العربيّ يمثّل القسم الأكثر أهمية وثراء في ما يتعلق بالجذور الأدبية لعمارة الحمراء، إلى حدّ امتزاج هذين الفنّين، أي

”بـــه القبـــةُ الغـرّاءُ قـلَّ نـظِيُرها
ترى الحسنَ فيها مُستـكِنّاً وباديا“

الشعر والعمارة، في عمل فنيّ متوحّد، عبقريّ، نادر" ، جعل منها ثروة حضارية ضاربة في عمق التاريخ، ومصدر جذب لأعين الباحثين والدارسين من مختلف المشارب والتخصّصات.

وختاماً، فقد حاولت الدراسة استخراج بعض الدرر الكامنة في قصور الحمراء الفردوسية، متحدّثة عن بعض الدلالات الطوباوية للأشعار المنقوشة على جدرانها، وقبابها، ونافوراتها، وطيقانها، وهي الأشعار التي ظلت خالدة شامخة، تحيي ذكرى فترة زاهية من حكم المسلمين بالأندلس، تفضي إلى زوّارها اليوم بأسرار جمالها الباهر، وهو الحسن الذي يبدو ظاهراً للعيان، كما أنه مستتر خفيٌّ من جهة أخرى، كما تعبّر هي بنفسها عن ذلك، من خلال قصيدة منقوشة على القبّة الكبرى من قصور الحمراء، يقول ابن زمرك (الطويل):

بـــــه القبةُ الغـــرّاءُ قـــلَّ نظِيُرها
ترى الحسنَ فيها مُستكِنّاً وباديا 24

لأنه حسن وجمال يسيطر على العقول، فيجعلها عاجزة عن التحليل، والتفسير، والتأويل. يقول الشاعر ابن زمرك (الطويل):

مـــنازلُ فيهـــا للعـــــيونِ مـــنازِهٌ
تُقيّد فيها الطَرفَ أو تعقِلُ العقلا 25

الهوامش

1 - حسناء الطرابلسي، حياة الشعر في نهاية الأندلس، دار محمد علي الحامي، ط 1، 2001م، ص 424.

2 - سعد محمد العزايزة، شعر النقوش عند ابن زمرك الأندلسي (دراسة موضوعية فنية)، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد 13، العدد 2، 2005م، ص 4.

3 - ترجمته في "الإحاطة" ج 4 ص 125، و"الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة"، ص 183 و"النفح" ج5، ص 434. و"نيل الابتهاج بتطريز الديباج" ص 327 .

4 - صلاح جرار، ديوان الحمراء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1999م، ص 188 – 189.

5 - صلاح جرار، المرجع السابق، ص 51 – 52.

6 - الدكتور عبدالإله كنفاوي، البنية الإيقاعية للموشحات الأندلسية، دراسة عروضية بلاغية، دار أفريقيا الشرق، ط 2016م، ص 53.

7 - ناجي زين الدين، بدائع الخط العربي، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، السلسة 19 ، ص 35 .

8 - صلاح جرار المرجع السابق ص 196 .

9 - محمد عبدالمنعم الجمل، قصور الحمراء، ديوان العمارة والنقوش العربية، مكتبة الإسكندرية، 2004م، ص 184 .

10 - خوسيه ميغيل بويرتا، الكوفي المعماري: أروقة خطية فردوسية في قصور الحمراء، قصر الحمراء (ذاكرة الأندلس)، منشورات مركز دراسات الأندلس وحوار الحضارات، ط 1، 2015م، ص 81 .

11 - خوسيه ميغيل بويرتا، المرجع السابق، ص 84 .

12 - إميليو غرسية غومس، الشعر الأندلسي، بحث في تطوره وخصائصه، ترجمة حسين مؤنس، دار الرشاد، ط4، 2008م، ص 54.

13 - ديوان ابن زمرك الصريحي، تحقيق محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي، 1997م، ص 125 .

14 - ديوان لسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد مفتاح، المجلد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط 2، 1997م، ص 620.

15 - ديوان ابن زمرك، ص 126.

16 - صلاح جرار، المرجع السابق، ص 211 – 212.

17 - انظر ترجمة الشاعر في ديوان ابن فركون، تحقيق الدكتور محمد بنشريفة، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الطبعة 1، 1987م.

18 - ديوان ابن فركون، ص 275.

19 - ديوان ابن زمرك، ص 307.

20 -المرجع السابق، ص 125.

21 - ديوان لسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد مفتاح، ج1، ص 115.

22 - المرجع السابق، ص 198.

23 - خوسيه ميغيل بويرطا، البنية الطوباوية لقصور الحمراء، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 19 – 20 ، ص 8 – 9.

24 - ديوان ابن زمرك، ص 125.

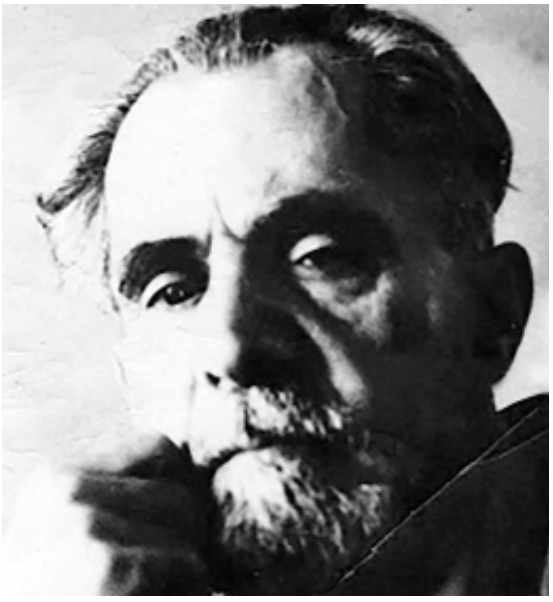
25 -المرجع السابق، ص 126.

فولكلورنا الشَّفهيّ والمعتقدات الشعبيّة

محمد ياسر منصور ▫

لكل شعب فولكلوره الشَّفهي المعبِّر عن العقلية الشعبية التي سادَت في الماضي، وأوشكت أن تندثر تدريجياً في الحاضر، بالرُّغم من بقاء بعض آثارها وظواهرها في العقلية الحالية، ولكنها ستنقرض مع تطوّر الثقافة، والعلوم، والحضارة، والإعلام، التي غَزَت عقول الناس، واخترقت بيوتهم عن طريق التلفاز، والراديو، والفيديو، والكاسيت، والهاتف النقَّال، والشبكة العنكبوتية، والمطبوعات. ولاشكَّ أنّ للفولكلور الشَّفهيّ جوانبه المضيئة، من موعظة، وحكمة، ودعوة إلى الأخلاق الحميدة، ولكن أيضاً له جوانبه القاتمة التي تُظهر الجَهل والخرافة التي سادت في تلك العصور. ورغم ذلك، فقد حرصت جميع الشُّعوب على جَمع فولكلورها الشَّفهيّ، بجوانبه المضيئة والقاتمة، ولم تتنكَّر له، بل اعتبرته جزءاً من ماضيها، واعترفت به، بالرُّغم من عدم تأييدها لجميع ما جاء فيه، لأنه كان موجوداً في الماضي، وقد انقرض، أو هو في طريقه إلى الانقراض. وقد حَثَّت منظمة اليونيسكو جميع شعوب الأرض على نَشر ما لديها من فولكلور شَفهيّ وأَدب شعبيّ.

▫ كاتب وباحث من سوريا



▣ المؤرخ السوري خير الدين الأسدي

الفولكلور الشَّفهي في موسوعة الأسدي

أَظهر العلاَّمة خير الدين الأسدي في موسوعة حلب المقارنة بأجزائها السَّبعة ، الفولكلور الشَّفهيّ الحلبيّ، وكأنه لوحات فنية رائعة، وهو - وإن كان حلبياً باسمه - فإنّه بأسلوب المقارنة الذي اعتمده الأسدي، جَعَله شاملاً يغطِّي بلاد الشام ومعظم بلاد العرب. فقد سجَّل الأسدي في مقدّمة موسوعته بأنه اعتمد الأسلوب العلميّ والواقع كما رآه، سواء أَكانَ قبيحاً، أَم جميلاً، وأَورَد ما يلي:

"لن ينتظر قارئ موسوعتي أن أمتدح بلدي، أو أسند إليها ما لا يقرُّه الواقع. فأنا جهاز تصوير، أُصوِّر القصر والكوخ كما هُما عليه".

إضافةً إلى شرح معنى كلّ كلمة في اللهجة الحلبية وأُصولها، فإنه يمكننا أن نُقسِّم باقي ما وَرَد في الموسوعة إلى الأقسام التالية:

- الأمثال والحِكَم.
- السِّباب والشَّتائم والدعوات.
- المزاح، والنَّوادر، والتهكُّمات، واللَّخمات، ونَهفات المَجانين.
- الأغاني، والأناشيد، والمَواويل، والهَنهُونات، والأهازيج، والشِّديَّات، ومُناغاة الأمهات، ونِداء البَاعة.
- العادات، والتقاليد، ومَراسم الأفراح والأتراح.
- المصطلحات، وعكاكيز الكلام، من تشبيهات، واستعارات، ومجازات، وكنايات، وتَوريات، وأَلغاز، وتَملُّقات، وعَنجَهيَّات، ولَخمات، وألفاظ التعبُّد، والتعزية، والزَّجر، والتهديد، والمجاملات، والتحيِّة، والتعليقات.

وسنحاول فيما يلي استعراض بعض جوانب هذا الفولكلور الشَّفهيّ.

الأمثال الشعبية

الأمثال مرآة المجتمع، تُمثِّل الثَّقافة الشَّعبية الموروثة التي يكتنزها الناس، وهي تُمثِّل فلسفتهم في الحياة، ونَظرتهم إلى صروف الزمن، وعلاقتهم بالآخرين، وأذواقهم، وتفضيلاتهم، وقِيَم حياتهم، ومَنطقهم في الإثبات، يسردونها دَعماً لمواقفهم،

أو دفاعاً عن أنفسهم، وهي من صميم الحياة، وغالباً ما يكون فيها نَقدٌ لاذِعٌ يُثير الضحك، أو لَها مناسبة قِيلَت فيها، أو قصَّة طريفة انتهت بِالمَثَل.

وتمتاز الأمثال بالإيجاز على أسلوب المختصر المفيد، ومَبدأ "خَير الكلام ما قَلَّ ودَلّ". ورغم أنَّ معظم الأمثال باللغة العامِّية؛ فإنَّ في معظمها بلاغة وغزارة في المعنى، وهي سهلة الحِفظ، تَحفُر طريقها إلى الذَّاكرة بِزَخم أعمق مِمَّا يحفره الوَعظ والإرشاد.

هناك الكثير من الكتب القديمة التي جَمعَت الأمثال، ككتاب "مَجمع الأمثال" للميداني الذي تضمَّن أربعة آلاف وسبعمائة وواحداً وستين مَثَلاً، ورَدَت على نظام حروف المعجم، وكتاب "الأمثال العاميِّة" لأحمد تيمور ويتضمَّن ثلاثة آلاف ومائة وثمانية وثمانين مَثَلاً، و"أمثال سورية ولبنان" للأب حنَّا منير ويتضمَّن أربعة آلاف مَثَل.

وقد صَدر العام 1977م كتاب "الأمثال الشَّعبية" في جزئين على ثمانمائة وأربع وعشرين صفحة للأب يوسف قوشاقجي، ويتضمَّن خمسة آلاف ومائة وسبعة وثمانين مَثَلاً من حلب، وثمانمائة وخمسة وخمسين مَثَلاً من ماردين، كما صَدرَت ابتداءً من العام 1981م "موسوعة حلب المقارنة" في أجزائها السبعة للعلاَّمة خير الدِّين الأسدي، وتتضمَّن ما يزيد على خمسة آلاف مَثَل.

▣ يوسف قوشاقجي

تفسير الأحلام

كان الإنسان القديم يرى في المنامات حقيقة تنبّئِيّة صادقة، وكأنها رسائل موجَّهة من الآلهة إلى الرَّائي، لِيُكفِّر عن إثم ارتكبه، أو لِتُنذرَه بِمكروه سيحدث له، أو لِتُجيبه عن أسئلة تشغل بَاله. وكُلُّنا يَعرف رُؤيا النبي إبراهيم الخليل، ورُؤيا النبيّ يوسف، ورُؤيا يوحنَّا. وإذا كان عالِم النَّفس الشهير سيجموند فرويد قد اكتشف العام 1900م "اللاَّ شعور"، وأَثبَته بواسطة الأحلام، وأَلَّف كتابه "تفسير الأحلام"، فإنّ اهتمام العرب بالأحلام وتفسيرها سَبَق فرويد بعدَّة قرون، ويكفي إثباتاً على ذلك أن نُشير إلى الكتب التالية: • "تعطير الأنام في تفسير المَنام" للشيخ عبدالغنيّ النابلسي.

لوحة الفنّان جوستاف بولانجر / فرنسا

• "منتخب الكلام في تفسير الأحلام" للإمام ابن سيرين.

• "الإشارات في علم العبارات" لابن شاهين.

ومِمَّا لا شكَّ فيه أنّ هذه الكتب قد اعتمدت في تفسيراتها الأُسس الدينيّة. فَرُؤية ما تُحبِّذه الأديان في المَنام، ورُؤية الأنبياء، والمُرسَلين، والملائكة، والأولياء، والقيامة، والحِساب، والجنَّة، والصلاة، والصَّوم، والحجّ، خَيرٌ مَحض. أمَّا رُؤية ما تَنهى عنه الأديان، ورُؤية الجِنّ والشياطين، وجهنَّم، والنَّار، مُؤشِّر شَرّ. كما اعتمدَت أسلوب الرموز، والدلالات، والتنبيهات، في التفسيرات الأخرى.

ولا شكَّ أنّ الاطِّلاع على هذه الكتب يُظهر الكثير من المعتقدات الشعبية التي كانت سائدة آنذاك، والتي قد لا تتلاءم مع مَفاهيم العَصر الحاضر.

الأدب الشَّعبي

يتضمَّن الأدب الشَّعبيّ التعابير، والمصطلحات، وألفاظ التعبُّد، والتعزية، والرَّدع، والزَّجر، والتهديد، كما يتضمَّن عبارات المُجامَلة، والتحيّة، والدُّعاء، والسِّباب، والتعليقات، والتَّشبيهات، والاستعارات، والألغاز، وما سمَّاه الأسدي بالمتملِّقات، والعَنجَهيَّات، والتمَجُّكَات. فكان

العامَّة يستعملون في أحاديثهم كلاماً غير الذي يستعمله الخاصَّة وأهل العِلم. لذلك كان لِلعامَّة أُدباؤهم، ورُواتهم، ومُحدِّثوهم، وشُعراؤهم الذين يُمثِّلون العقلية الشعبيّة وقِيَمها في الحياة، والمروءة، والنَّخوة، والنَّصيحة، وهم يقولون روائع الكلام، وأَحسن الأشعار، والأزجال، والشِّديَّات، والمَواويل، والأهازيج.

هذا، وسنستعرض، سريعاً، بعض أوجه الأدب الشعبيّ

أ- الحكايات والقصص والمرويَّات في الخَيال الشَّعبيّ

قَضَت وسائل الإعلام الحاضرة، من تلفاز، وإذاعة، وفيديو، وكاسيت، وشبكة معلوماتيّة، وسينما، ومسرح، وحفلات فنّية وغنائيّة، على وسائل إعلام الماضي القاصرة. فلم يَعُد الحَكواتي سيِّد السَّهرات، ولا ألعاب الخيَّالاتي، وتمثيليّات كركوز وعيواظ قادرة على البقاء أمام الزَّخم التكنولوجي الدَّافِق. فقد كان الناس يسهرون في المقاهي، ويستمعون إلى الحكواتي الذي يتلو عليهم حكايات الماضي، وخاصةً السِّيَر التي أَلهَبت خيالات أجيال عديدة من الناس، كسيرة عنترة بن شدَّاد، وتغريبة بني هلال، والزِّير سالم، والزَّناتي خليفة، وسيف بن ذِي يَزن، وعلي الزيبق، والشاطر حسن، وقصّة شَمَّة وغصن البان وما جرى لهما مع الأمير سرحان أبي الأمير حسن، وقصص ألف ليلة وليلة، ومارِد علاء الدين المنطلق من فانوسه السِّحري وهو يهتف: "شُبِّيك لبِّيك، عَبدك بين إيديك"، وخاتم سليمان الضائع في البحر، والذي تكفيه لَمسة يَد لتحقيق العجائب والأماني، إلى علي بابا الواقف أمام صخرة المغارة يُتمتم بعبارة سحرية يختمها بـــ"افتح يا سمسم"، فتنزاح الصَّخرة وينفتح باب المَغارة.

ب- النَّوادر والفكاهات والطرائف

الضَّحك هو اللغة العالمية الوحيدة المشتركة بين جميع البشر، والتي سَبَقت جميع اللغات التي يتكلَّمها الناس. ويتعلَّم الطفل الضَّحك قبل أن يتعلَّم الكلام، حتى سُمِّي الإنسان بالحيوان الضاحك، إضافة إلى كَونه الحيوان الناطق، لأنه المخلوق الوحيد الذي يضحك. وقد قَدَّر العرب لغة الضحك والابتسام، فإذا وَصفوا إنساناً ناجحاً قالوا "الحياة تضحك له"، وإذا وَصفوا داراً جميلة قالوا "هذ الدار تضحك ضحكاً"، وسَمُّوا أبناءهم "ضَحوكاً" و"بَسَّاماً"، وإذا وَصفوا إنساناً قالوا عنه عَبوس، كالِح، قَطوب، نَفسُهُ حامضة كأن وَجهه بالخَلّ مَنضوح.

وتمتاز فُكاهة بلادنا بأنها في معظمها هادفة، ولها عِبَر ومَغازٍ، وفيها حِكمة تدعم المواقف، ولا تهدف إلى مجرَّد الإضحاك. لقد قَدَّر أعلام أدبنا القدماء الأدبَ الباسم فقال الجاحظ: "واللّه ما تركتُ النَّادرة، ولو قَتلَتني في الدنيا، وأَدخلَتني النار في الأخرة". وقد سَخرَ الجاحظ في كتاباته من البخلاء، والمعلِّمين، وأورَد بديع

للحكواتي حضوره المهم في الثقافية سابقاً

الزمان الهمذاني في مقاماته العديد من القصص الضاحكة الطريفة، وذَكَر أبو الفرج الأصفهاني في كتاب "الأغاني"، وابن عبد ربّه في كتاب "العقد الفريد"، وابن قتيبة في كتاب "عيون الأخبار"، الكثير من الأخبار والنوادر. وكتب ابن الجوزي العديد من الكتب عن أخبار الحمقى، والمغفَّلين، والأذكياء، والظِراف، وكذلك الأبشيهي في كتابه "المستظرف في كل فَنّ مُستَطرَف". وهناك العديد من كتب النوادر، ككتاب "الفافوش في حكم قراقوش"، ونوادر أشعب، وأبي دلامة، وجحا. ونلاحظ من مراجعة هذه الكتب أنه كان لدى قدمائنا لكلّ مَقام مَقال، وبكل حادثٍ حَديث، ولكل مناسبة قصَّةً، ولكل سؤالٍ جَواب.

وقد حَرصَ العلاَّمة في موسوعته على سَرد الكثير من النوادر، والطرائف، والمزحات، والتهكُّمات، ونَهفات المَجانين.

كما قام الأديب اللبناني سلام الراسي بِجَمع الكثير من النوادر والمَرويَّات في لبنان، وأَعاد صياغَتها في سبعة كتب، هي من أروع كُتب التراث الشَّفهيّ الضَّاحك وهي: "لئلاَّ تضيع"، و"في الزَّوايا خَبايا"، و"حَكي قَرايا وحَكي سَرايا"، و"حيص بيص"، و"شيخ بريح"، و"النَّاس بالنَّاس"، و"الحَبل على الجَرَّار".

ج- الأغاني، والمَواويل، والأناشيد، والشدّيَّات، والهَنهُونات

الأغنية في الغَرب تستغرق دقائق معدودة، أمَّا عندنا فقد تمتد ساعة كاملة، تبدأ بـــ"يا ليل"، وتستمرّ على نَغمة واحدة، وتَكرار رتيب.

وقد أَورَد الأسدي في موسوعته الكثير من الأغاني، والمَواويل، والأهازيج، والشدّيَّات، ومُناغاة الأمّهات لأولادهنّ، والزلاغيط، والزغاريد، والهَنهُونات الحَلبيِّة التي لها كتاب خاصّ جَمَعها فيه الأب شلحت. وهناك العديد من الكتب التي تضمَّنت الكثير من هذا التراث، نذكر منها: "من كنوزنا" لفؤاد رجائي، و"الفلكلور العربي"، و"الغناء والموسيقى" لعبدالرحمن جبقجي، و"الفلكلور الغنائيّ عند العرب" لنسيب الاختيار، و"الموسيقى والغناء عند العرب" لأحمد تيمور باشا، و"مجموعة الأغاني الشرقية القديمة والحديثة" لحبيب زيدان.

د- أسماء العائلات والأشخاص

1 - أسماء العائلات

• **مأخوذة من الطعام والخضروات والفواكه واللحوم:** برغل، رزّ، سكَّر، كِبّة، محشي، مَخلوطة، مَغربيِّة، بَصلة، دِهنة، كُوسا، بطِّيخ، جِبنة، زيتون، سماقيِّة، فستق، جاموس، دبس، عَسل، فجلة...

• **مأخوذة من أُمور الدِّين:** أسماء الأولياء ورجال اللّه الصالحين كإبراهيم، وموسى، وهارون، وإسحق، وإدريس، وشعيب، وكلمة "عبد" مُضافَة إلى أسماء اللّه الحسنى، كَعَبداللّه، وعبدالباقي، وعبدالكافي، وعبدالقادر، أو إضافة لكلمة

▣ لوحة الفنّان بينجامين كونستانت - فرنسا

"الدِّين"، كَنُور الدِّين، وعزّ الدِّين، وعماد الدِّين، وبَدر الدِّين.

• **مأخوذة من المَناصِب والألقاب:** كَدَولة، وسُلطان، وشَاه، وأَمير، وبيك، وآغا.

• **مأخوذة من الخِصال والصِّفات:** أديب، ورحيم، وخائف، وبطل، وشجاع، وصِفات متناقضة كَظالِم ومَظلوم، وحُلو وحَامض.

• **مـأخوذة من أعضاء الجسم والعاهات والأمراض والألوان:** أبو شَعر – أبو راس – الأطرش – الأخرَس – الأعرَج – الأحدَب.

• **مأخوذة من المكان والأعمال والصناعات:** حَمصي، حَلَبي، أَرمنازي، حدَّاد، نجَّار، سمَّان، قصَّاب، دهَّان.

2 - أسماء الأشخاص

لقد أثبتت الدِّراسات النَّفسية أنّ اسم الإنسان هو أعذب كلمة في اللغة يسمعها، فيحاول أن يتمثَّل المعاني التي يُوحيها اسمه. وقد يكون مُستغرَباً لجوءُ القدماء إلى تسمية أبنائهم بأسماء الوحوش، رغم أن ذلك غير مُستحَبّ، كـــ: وَحش، دِيب، كاسِر، سَبع، نمر، عِجل، حَيوان. وقد ذَكَر الجاحظ أنّ العرب كانت تُسمِّي: كلباً، وحماراً، وحنظلة، وقِرداً، جَلباً للتفاؤل وطول العُمر.

هـ- الكتابات المعلَّقة على الجدران، ومؤخّرة السيارات، ومُناداة البَاعة

دَرَج الناس على تعليق لوحات على الجدران، في غُرَف الجلوس والاستقبال من دُورهم، أو

في أماكن عملهم، وأكثر نصوص هذه اللوحات أشعار، أو أقوال حكيمة، أو آيات دينية تحثّ على الفَضائل، كما أن بعضها يُحدِّد نَهجاً في العمل من مثل:

- عَدم البَيع بالدَّين: "الدَّين ممنوع، والعَتَب مرفوع، والرِّزق على اللّه".
- وتحديد الأسعار: "السِّعر مَحدود".
- وتَمسُّك المطاعم بالنظافة: بتعليق لوحة "النظافة من الإيمان".
- التمسُّك بالصدق: "شعارنا الصدق".

كما دَرجَت في العقود الماضية عادة الكتابة على مؤخِّرة السيارة. وقد صدر كتابٌ في مصر حول هذه الظاهرة، جَمعَ فيه المؤلِّف المئات من الكتابات المذكورة، ومن الكتابات التي ثبتت على مؤخِّرة السيارات ما يلي:

"لا تلحقني مَخطوبة"، "المرسيدس تتكلَّم والبيجو تتألَّم"، "على هالدُّوسة هات لك بوسة"، "سيري فَعَين اللّه تَرعاك".

كما أَورَد كلٌّ من الأسدي في موسوعته، والأب قوشاقجي في كتابه "الأدب الشعبي الحَلبي" الكثير من مُناداة البَاعة، والأوصاف التي يطلقونها على بضائعهم، ومنها: "خَوابي العَسَل يا جَبَس"، "من أعالي الدنيا هالأنكدنيا"، "سَمَك بَلا حَسَك يا لِفْت"، "مَسامير الرُّكَب يا برغل"، "أَكل السَّلاطين يا تِين" في حارات الأغنياء، "وأَكل المَساكين يا تِين" في حارات الفقراء.

بعض المعتقدات الشعبية

هناك العديد من الكتب التي عالَجَت موضوع المعتقدات الشعبية، وأهمّها كتاب "موسوعة الفلكلور والأساطير العربية" لشوقي عبدالحكيم، وكتاب "الأساطير والخرافات عند العرب" لمحمد عبدالحميد خان، وكتاب "المعتقدات الشعبية في التراث العربي" لحسن باشا ومحمد توفيق السَّهلي.

ونستعرض، فيما يلي، بعضاً من هذه المعتقدات

1 - الخبز والملح والمُمالَحة

يعتبر الأقدمون الخبز رمزاً للنعمة، فيتناولون قطعة الخبز الساقطة على الأرض، ويمسحونها، ويقبِّلونها، ويضعونها على رؤوسهم، ثم يُخفونها في مكان لا تَطأها فيه الأقدام. ويعتقدون أن الملح يُنفِّر الجانّ عند إلقائه على النَّار، وهو يمنع الحَسد، ويردّ العَين الصَّائبة. أمَّا المُمالِح، فإنهم يعتبرون أنَّ مَن أكلَ زادَهم أو أكلوا زادَه صارَ بينهم خبز وملح، ولذلك يأمنون غَدره وخِيانته، فَعَليه أن يُدافع عنهم ولا يُؤذي فَرداً من عِيالهم. وإذا لم يفعل قالوا عنه: "خانَ الخبز والملح".

2 - الولادة

كان بعض الأقدمين، في مناطق الرِّيف، عندما يُولَد لهم وَلَدٌ ذَكَر، يغرسون شجرة قريبة من

لوحة الفنّان عمر الراشد / البحرين

المنزل، لأنّ الشجرة مقدَّسة في الوجدان الشعبيّ، وهذه الشجرة تنمو مع الطفل وتشفع له، كما يعتقدون بأنّ لكل إنسان نجماً في السماء يرعاه، فإذا فَشِلَ قالوا "أَفلَ نَجمه"، أو "خَبا نَجمه"، وإذا مات "انطفأَ نَجمه".

3 - أوائل الأشياء وأواخرها

كان الأقدمون يتفاءلون ويتشاءمون من أوائل الأمور والأشياء، وخواتيمها، كرؤية أوَّل الهلال "يقلبون قطعة فضَّة، ويُحرِّكون قطعة ذهب، ويتمنُّون أُمنية"، وكذلك بالنسبة لأوَّل من يتصبَّحون بِوَجهه يقولون "صباح القرود ولا صباح الأجرود والأحوَل والأعوَر"، والبائع يهتمّ بأوَّل بَيعه فيقول "استفتاحيِّة مُبارَكة". وإذا سَكَنوا منزلاً جديداً يذبحون ذَبيحة استرضاءً للسَّاكنين من الجانّ لِتكفّ عن شُرورها، أو يُعلِّقون خَرزة زرقاء.

4 - التفاؤل والتشاؤم في الألوان

• **الأبيض:** رمز الحظّ السعيد، والنَّقاء، والصَّفاء، والطُّهر، والأمل، والسَّلام، فيقولون: بَيِّض وَجهك، وعن القلب الطيِّب "قَلب أبيض"، ومن لم يرتكب خطأً "صفحته بيضاء".

• **الأسود:** رمز الشَّر، ولَون الحزن، والحِداد، والمَوت، وظَلام الليل، والغضب، ويقولون "اسودَّ وَجهه"، و"سَوَّدَ اللّه وَجهه"، و"أعمال بتسوِّد الوَجه"، ويقولون "اسودَّت الدنيا بِوَجهه"، والوَباء الأسود (الطاعون).

• **الأخضر:** لَون الخِصب، والتفاؤل، والأمان، والكَرَم، والشَّباب، ويقولون "أَجره (رجله) خضراء" للدلالة على أن قُدومه خَير وعَطاء، "ونَفسه خَضرَة" للدلالة على دوام الارتباط بالحياة والمرأة به.

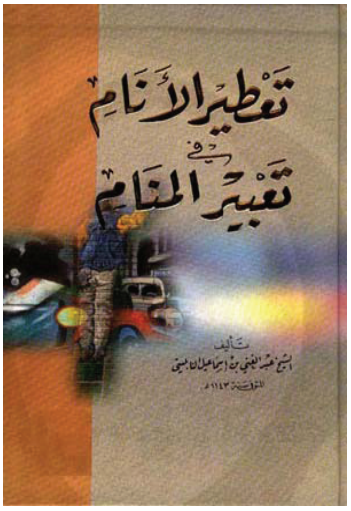
• **الأزرق:** يعتقدون أنّ العين الحاسدة زرقاء، ولذلك يضعون الخَرَزة الزرقاء، وكَفّ اليَد، وحَدوة الحِصان.

• **الأحمر:** لَون الشَّر، والكُفر، والمُجون، وهو لَون الدَّم، والخَطَر، فيقولون "مَوت أحمر"، وباعتباره لَون جهنَّم "جهنَّم الحمراء"، ورَمز الغَضَب "احمرَّت عَينه"، ولَون الخَجَل "احمرَّ وَجهه"، وليالي المُجون "ليالٍ حمراء".

• **الأصفر:** لَون المَرض، والموت، فيقولون "وَجهه أصفر"، و"صَفَار المَوت لابسه"، و"طِباع صَفراوية"، و"ضحكة صفراوية"، و"الوَباء الأصفر" الكوليرا.

5 - العين الحاسدة

يخشى العَوام العين الحاسدة، ويضعون لها المَوانِع كالصواعق، وهي الخَرَزة الزرقاء، وكَفّ اليَد، وحَدوة الحِصان، وقطعة الشَّبَّه، يضعونها على ثياب الطفل، ويضعون في محلّاتهم اللوحات الواقية من العَين مَكتوب عليها "عَين الحَسود لا تَسود، فيها عُود وتُبلى بالعَمى". كما يلجؤون إلى صَبّ الرصاص المغليّ بالماء البارد لتجمد العين الحاسدة، وكذلك يُلقون الملح في النار. ويقولون عندما يُعبِّرون عن جَشَع إنسان "عَينه فَارِغة لا تَشبع".



6 - الموت

إذا ماتَ أحدهم، فإنه يمنح عمره كلّه للأَحياء من بَعده، فيقولون "عَطاك عُمره"، وإذا ما ذُكِرَ ميِّت فإن ذلك يعني أن روحه تتطلَّب الرحمة، كما أن توزيع الطعام على الفقراء يصل إلى أرواح الموتى. ويعتبرون أنَّ روح الإنسان أمانة ووَديعة لديه، وصاحبها الحقيقيّ هو اللّه، لذلك يقولون "الله أَخَذَ أَمانته". كما أنهم يعتبرون أنّ البناء فوق القبور يُزعج أرواح الموتى، فَتُحاصِر الأحياء، وتنتقم منهم.

7 - السِّحر

لقد مرَّت كلّ شعوب العالم بمرحلة آمَنَت فيها بالسِّحر الذي حارَبَته الأديان، فجاء العلم والحضارة ليكملا هذه الحرب ضد السِحر والشَّعوذة.

وقُدماؤنا – كسائر شعوب العالم – اعتقدوا في السِّحر، وأَلَّف بعضهم كتباً كثيرة في هذا الموضوع، نذكر منها على سبيل المثال: "شمس العارِف ولَطائف العَوارِف" للإمام أحمد بن علي البوني، و"مفاتيح الكنوز في حَلّ الطلاسم والرموز" لمحمود أبو المواهب الخلوتي، و"سِحر برنوخ" للسَّاحر السوداني.

وقد قسَّمت هذه الكتب مواضيعها إلى أبواب نذكر منها: "باب حَرْق القلوب"، و"باب قَضاء الحَوائِج"، و"باب إحضار الغَائِب"، و"باب زَواج العَانِس"، و"باب الطلاق والفِراق".

بعض صور وجوانب من حياة الماضي

لا بدَّ من الإشارة بإيجاز إلى بعض الجوانب والصُّور التالية من حياة الماضي التي تستحقّ البَحث والتوسُّع:

1 - تقاليد حفلات الخطبة، والحمَّام، والأعراس، والولادة، والخِتان، والأعياد، والسَّفر، ورُجوع

الحَجيج، وغيرهم، ومهرجان عبلة والسيف والترس، ورَشّ ماء الوَرد وماء الزَّهر على القادمين.

2 - السير (السيرانات) إلى البساتين والبريَّة، وزيارات المَقابر المتكرِّرة، أيام لم يكن في البلاد حدائق عامة.

3 - أُصول لَفّ التُتُن (التبغ) وتَحضير تنباك الأراكيل، وتوزيع العاطوس، وجلسات المُنادَمة، وتحضير القهوة المرَّة، والكلّ حَول مَناقِل النَّار للتدفئة في الشتاء.

4 - غِطاء الرأس للجميع، والطرابيش المقشَّشة وغير المقشَّشة، أمَّا الآن فأصبح غطاء الرأس نادراً.

5 - المُطبِّبين الشَّعبيين ووَصفاتهم من الحشائش، وطُرقهم في قَلع الأسنان، وتركيب الأسنان الذهبيَّة أو الفضيَّة مكانها، بحيث تُصبح ثروة الإنسان في فَمه، فلا تُسرَق ولا تَضيع.

6 - العصبيَّة للحارَة، والغِيرة على شَرَف الحارَة، وعلى بنات الحارَة، وكانت تكفي نَظرة شاردة على بنت من الحارَة لإيقاع الاصطدام.

7 - كان الإنسان يسافر متى أراد، وإلى أين أراد، ويحمل معه ما يريد، وكلّ ما عليه أن يفعله هو تحضير زوَّادة الطريق وأمتعته، لأنه لم يكن هناك جوازات سَفر، ولا تأشيرات خروج، ولا فِيَز من القنصليّات، ولا جَمارك، أي أنّ الإنسان كان أكثر حريَّة في تحرُّكه وانتقاله، ولكنَّ مَشاقّ السَّفر كانت كثيرة، بحيث لم يستعمل هذه الحرية إلاَّ القلائل.

8 - لقد كانت مَفاهيم الجَمَال والصحَّة مرتبطة قديماً بالبَدانة (السِّمنة)، وكانت المرأة تتغذّى كثيراً ليصل وزنها إلى ثمانين كيلوغراماً، حتى لا يُقال عنها نَحيفة "مَعلولة"، "مَمصوصة"، أو "قطعة عِظام".

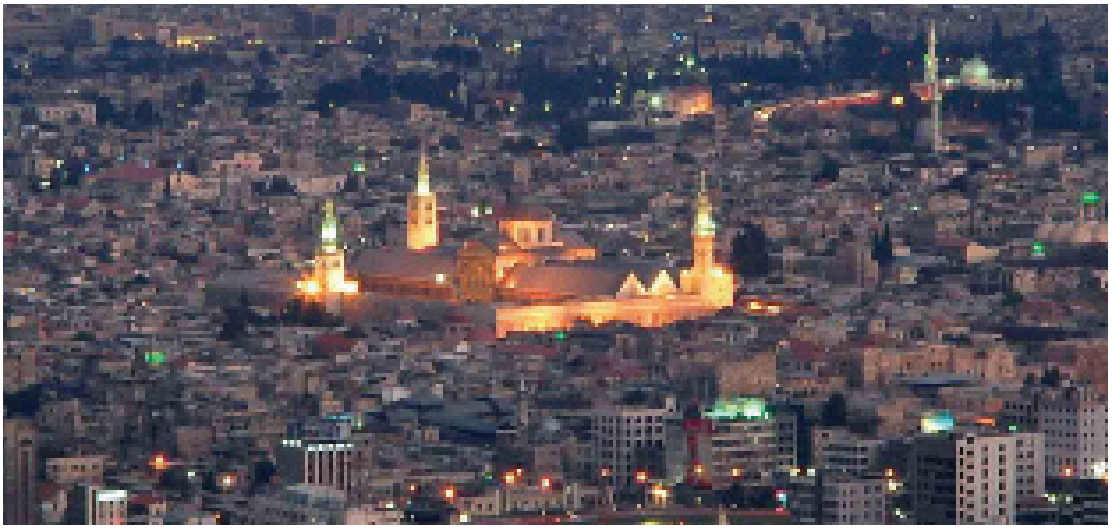
أمَّا الآن، فإن المرأة تُفضِّل أن تتضوَّر جوعاً، وتُمسك رجيماً قاسياً لغذائها، حتى لا يزيد محيط خَصرها سنتيمتراً واحداً، وتحتفظ بميزان في حمَّام بَيتها لتراقب وَزنها، فلا يزيد غراماً واحداً. فَتصوَّروا تَغيُّر المَفاهيم.

الأسدي، محمد خير الدين: موسوعة حلب المقارنة، سبعة أجزاء، تحقيق: محمد كمال، منشورات جامعة حلب، معهد التراث العلمي العربي.

لوحة الفنّان غوستاف باوير نفيند - باب المسجد الأموي الرئيسي 1890م

"المسجد الأموي" في دمشق:
مدرسة معمارية فريدة ومرجعيّة في بناء المساجد عبر العصور

هشام إسماعيل عدرة ▫



عندما أمر الخليفة الأمويّ الوليد بن عبدالملك ببناء المسجد الأمويّ الكبير سنة 86هـ/ 705م، واستغرق البناء عشر سنوات، كانت له مقولة شهيرة مخاطباً فيها سكان دمشق وهي: "تفخرون على الناس بأربع خصال؛ تفخرون بمائكم، وهوائكم، وفاكهتكم، وحمّاماتكم، فأحببت أن يكون مسجدكم الخامس"، كما أردف قائلاً: (إنّي أريد أن أبني مسجداً لم يبنِ من مضى قبلي، ولن يبني من يأتي بعدي مثله). وبالفعل، وبإجماع كلّ من زار المسجد من رحّالة، وخبراء آثار، ومؤرّخين، وباحثين في العمارة والتراث، فإنّ المسجد جاء - وكما أراده الخليفة الوليد - في غاية الروعة، والجمال، والإتقان المعماريّ والزخرفة العربية الإسلامية، في كلّ أقسام المسجد، ومبانيه، ومآذنه، وقبّته الرائعة الشامخة كالنسر، فزاد في خصال دمشق الأربع خصلة ومفخرة جديدة، شكّلت علامة بارزة في نسيج دمشق المعماريّ والتراثيّ، بل وتحوّل إلى مدرسة معمارية في بناء المساجد عبر العصور.

▫ كاتب وباحث من سوريا / صورة المسجد الأموي

حكاية بناء الجامع والبقعة المقدّسة

يؤكّد المؤرّخون أنّ البقعة التي يقوم عليها الجامع الأمويّ، ومنذ أن عُرِفَتْ قبل أربعة آلاف عام، عُرفت بأنّها منطقة مقدّسة، كُرِّسَتْ للعبادة، وإقامة الصلوات، حيث أقيم عليها العديد من المعابد من قبل أقوام مختلفة، مروراً باليونان والرومان، كان آخرها المسلمون. عرف منها معبد الإله حدد أيام الآراميّين في مطلع الألف الأول قبل الميلاد، ثم اتخذه اليونانيّون معبداً لآلهتهم، ثم أقيم عليه معبد جوبيتر أيّام الرومان، وماتزال أعمدة المعبد موجودة حتى الآن. ثم تحوّل جزء من هذا المعبد إلى كنيسة تحت اسم كنيسة القدّيس يوحنّا المعمدان، حيث ما يزال مقامه موجوداً حتى الآن في حرم المسجد، قبالة الركن الأيمن من محراب الصحابة، ويطلق عليه البعض ضريح النبيّ يحيى. وبعد الفتح الإسلاميّ لدمشق عام 14هـ/ 635م، ودخول خالد بن الوليد إلى دمشق، حرباً، من باب شرقيّ، وهو البوّابة الشرقية لدمشق، ودخول أبي عبيدة بن الجراح، صلحاً، من باب الجابية (البوّابة الغربية لدمشق)، والتقاء الجيشين في الشارع المستقيم (امتداد سوق الطويل أو سوق مدحت باشا حالياً) قريباً من هذا الموقع، تم الاتفاق مع أهالي دمشق على تقسيم موقع المعبد إلى قسمين؛ شرقيّ، وغربيّ. خصّص القسم الشرقي منه للمسلمين، حيث أقيم مسجد الصحابة، وبقيت الكنيسة في مكانها في القسم الغربيّ من المعبد. وقد أكّد كثير من الروايات التاريخية دخول الناس من باب المعبد الجنوبيّ، ليتّجه المسلمون يمنة، أي نحو المشرق إلى مسجدهم، ويتّجه المسيحيون يسرة، أي نحو الغرب إلى كنيستهم. وظلّ هذا التجاور في العبادة ضمن سور المعبد، قرابة السبعين عاماً، حتى خلافة الوليد بن عبدالملك، إذ قرّر بناء جامع كبير يليق بمكانة الدولة الأموية، وعاصمتها دمشق، وازدياد عدد المسلمين فيها، وقد ضاق بهم المسجد الأول، ولم يتسع للأعداد الكبيرة من المصلّين. عندها قرّر الوليد بن عبد الملك تنفيذ مشروعه المعماريّ الهام، فعوّض المسيحيّين عن كنيستهم التي تشغل نصف المعبد، وبدأ بتشييد الجامع عام 86هـ وفق مخطّط جديد مبتكر، يتجاوب مع شعائر الدين الإسلاميّ، وأغراض الحياة العامة، فجاء فريداً في هندسته، لم يُبنَ على نسقه في العهود السابقة أيّ بناء آخر. وقد وصفه الجاحظ: "قال بعض المسلمين: ما يجوز أن يكون أحدٌ أشدّ شوقاً إلى الجنّة من أهل دمشق، لما يرونه من حسن مسجدهم"!

بناء المسجد وفرادته

لقد قسّمت خطّة البناء إلى أربعة أقسام، وهي: الحرم، والصحن، والأروقة، والمشاهد الأربعة،

والتي بقيت لفترة من الزمان، كلّ منها باسم خليفة من الخلفاء الراشدين (أبو بكر - عمر - عثمان - علي) رضي الله عنهم، كما جعل في وسط الحرم قبّة شاهقة تدعى قبّة النسر، لكونها تشكّل مع الجملونات، عن يسار القبة ويمينها، شكل نسر باسطاً جناحيه، يشاهَد من جميع أنحاء مدينة دمشق. بدأ الخليفة الوليد ببناء المسجد وتوسيعه في شهر ذي الحجة من العام 86هـ/ 705م، واستغرقت عملية البناء عشر سنوات. شارك في العمل اثنا عشر ألف عامل ومتخصّص وفنّي، وقد قيل إنّ التكلفة بلغت في حينها ستّة ملايين دينار، أي ما يعادل خراج الدولة لسبع سنوات، لينتهي العمل في العام 96هـ وقد زيّن - وهذا فريد من نوعه في كل الجوامع الإسلامية التاريخية - بأجمل اللوحات الفسيفسائية التي تعبّر عن الفن الإسلاميّ في تلك المرحلة، حيث رسومات النباتات، ونهر بردى، وغيرها - سنتحدث عنها بعد قليل - كما ضمّ أكثر من مئة نافذة مزيّنة بالزجاج المعشّق، والخشب المزخرف، والمنبر، والمحراب.

لقد استلهم العديد من الرسّامين العرب والأجانب رسوماتهم من عمارة الجامع الفريدة، وخلّدوه في لوحات فنية لهم، وكذلك اعتبره العديد من المؤرّخين، العرب والأجانب، أنه أحد أعاجيب الدنيا. كما وضع الفنّ الاسلاميّ والعمارة الاسلامية مبادئهما الأولى عليه – كما وضّح الباحث التاريخيّ الدكتور عبد القادر ريحاوي - بحيث أصبح الجامع بعد انتهائه مدرسة للعمارة، حاكاها المعماريون الذين أتوا من بعده، وقال عنه سوفاجييه: "أوّل نجاح معماريّ في الإسلام".

أقسام الجامع وأبوابه

بُنِيَ المسجد على شكل مستطيل تبلغ أبعاده: 157×97م، ويتموضع في جانبه الشماليّ صحن مكشوف بأبعاد 22,5×60م، تحيط به أروقة مسقوفة. ويحتل قسمه الجنوبيّ المصلّى (الحرم) وتبلغ أبعاده 136×37م. وللمسجد سور مرتفع، مبنيّ بالحجر المنحوت، وهو من رسوم المعبد الرومانيّ، لا يزيد ارتفاعه على خمسة أمتار، ثم زاد الوليد ارتفاعه إلى ما يزيد على أربعة عشر متراً. وكان السور مزوداً في أركانه بأبراج مربّعة، مؤلّفة من طبقات عدّة، يصعد إليها بدرج من الداخل، بقي منها اثنان في الجهة الجنوبيّة، فأقيمت عليهما مئذنتان.

للمسجد أربعة أبواب: باب (البريد) من الغرب، حيث تجاوره ساحة المسكيّة وسوق الحميديّة، وهو المدخل الرئيسيّ حالياً للمسجد، وباب (جيرون) من الشرق، وباب (الكلاسة) من الشمال، وباب (الزيادة) من الجنوب، وينفتح من داخل الحرم. ومن الجنوب تنفتح أبواب الحرم، التي

المسجد الأموي من الداخل

قبة النسر للمسجد الأموي

أصبحت مغلقة، بأبواب خشبية، تعلوها قمريات زجاجيّة ملوّنة، مع كتابات وزخارف رائعة.

أما صحن الجامع، فيشتهر باتساعه، ووجود طيور الحمام فيه بكثرة، وعلى جدران المسجد، حتى بات الحمام إحدى مفردات المسجد. والصحن محاط من جوانبه الثلاثة بأروقة وأعمدة شامخة ارتفاعها 15,35م، ويتضمن الصحن ثلاث قباب هي: القبة الغربية (قبة المال)؛ أنشأها الفضل بن صالح بن علي العباسيّ أيام المهدي سنة 171هـ ويظهر أنها كانت مغلقة، والناس يتوهّمون أن فيها مالاً، وعندما فُتِحَتْ في زمن الوالي العثماني (سيباي) سنة 922هـ لم يجدوا فيها إلا أوراقاً ومصاحف بالخطّ الكوفيّ، وتدعى أيضاً (قبّة الخزنة)، وهي محمولة على ثمانية أعمدة مغروسة في البلاط، دون قواعد، وما زالت تحتفظ بتيجانها الكورنثية الجميلة. وهناك القبة الشرقية، وتعرف بقبّة (زين العابدين)، كانت تسمّى قبة يزيد، وتسمّى الآن قبة الساعات، إذ كانت فيها ساعات المسجد. أما

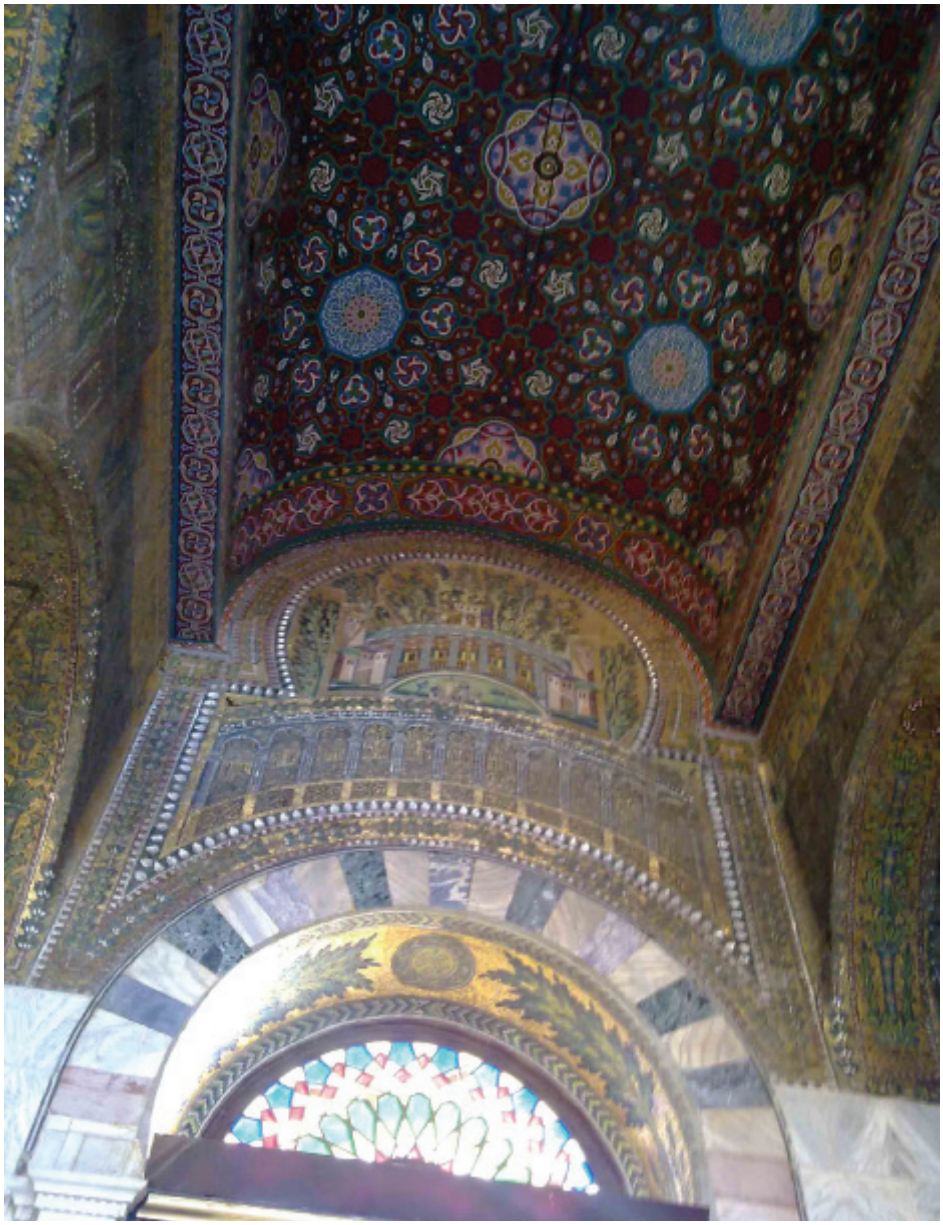
مئذنة الجامع الأموي

القبة الثالثة، قبة (البحرة الفوارة)، وهي وسط صحن الجامع، وأنشئت على بحرة ماء واسعة، كانت من الرخام، وأقيمت سنة 369هـ ويذكر المؤرّخون أنّ أرض الصحن كانت مغطاة كلّها بفصوص الفسيفساء، وبقيت كذلك حتى كان حريق سنة 461هـ فهُدمت القنطرة الرومانية عند الباب الشرقيّ، ونشرت حجارتها، وبُدِءَ تبليط صحن الجامع. وفي سنة 611هـ جُدّدت أرض الجامع من الداخل، بعدما صارت حفراً، أما البلاط الحالي فقد رُصف به الصحن سنة 1300هـ على عهد الناظر الشيخ أحمد الحلبيّ. وأقدم قطعة من البلاط اليوم هي أمام العمود الرابع من الرواق الغربيّ، وفيها حجران كبيران يظهر أنهما من القنطرة التي هُدمت لرصف الجامع بالبلاط سنة 602هـ. كما أنشئت أروقة تحيط بصحن الجامع الكبير، وأقيمت في أركان الجامع الأربعة صومعة ضخمة، ولكنّ زلزالاً لاحقًا أتى على المنارتين الشماليّتين للجامع، فاستعيض عنهما بمنارة في وسط الجدار الشماليّ، وأصبح للمسجد ثلاث منارات؛ اثنتان في طرفي الجدار الجنوبيّ، وواحدة في منتصف الجدار الشماليّ.

مآذن الجامع والحرم

للمسجد اليوم ثلاث مآذن، وقبّة كبيرة تسمّى قبة النسر، وثلاث قباب في صحنه. لقد تمّ بناء أوّل مئذنة في الإسلام عرفت (بمئذنة العروس)، وتقوم في وسط الرواق الشماليّ، وقد أنشئت في عصر مليك شاه بين سنتي 570هـ ـ 580هـ ويعود قسمها السفليّ إلى عهد الوليد بن عبدالملك. وهناك مئذنة عيسى، وتتموضع في الزاوية الجنوبيّة الشرقية، وقد شيّدت فوق برج المعبد القديم، واحترقت، وتهدّمت مرّات عديدة، ويرجع بناء قسمها السفليّ إلى العهد المملوكيّ، وقسمها العلوي إلى العهد العثمانيّ. أمّا المئذنة الثالثة، وهي المئذنة الغربية، وتقع في الزاوية الجنوبية الغربية، فقد أقيمت فوق برج قديم، وجُدّدت مرات عدّة، كان آخرها في عهد السلطان قايتباي عام 893هـ/ 1488م، كما تشير الكتابة المنقوشة عليها، وتُعتبر هذه المئذنة أجمل مآذن المسجد الثلاث.

أمّا الحرم (المصلّى) فتبلغ أبعاده 137× 136م, وهو مؤلّف من أروقة موازية للقبّة، محمولة على صفّين من الأعمدة الحجرية. ويغطّي الحرم سقوف سناميّة الشكل، تعرف باسم (الجمالونات)، ويتوسّطها سقف جمالونيّ رئيسيّ مفلطح الشكل يدعى (الغارب)، وعليه قبّة النسر الشهيرة. أمّا الجدران، فهي مكسوّة بالفسيفساء، وما خلف الأروقة مشاهد زوايا وغرف. وللحرم نوافذ مفتوحة تمدّه بالضوء تقع في الجدارين الشماليّ والجنوبيّ، وقد وصف جمال هذه



فسيفساء المسجد الأموي من الداخل

النوافذ (ابن منقذ)، كما تحدّث عنها الرحّالة (ابن جبير) 578هـ/ 1182م، وميّز بين نوعين منها، فهي زجاجيّة في الجدار الجنوبيّ، وجصّية في الجدار الشماليّ. في الحرم توجد المحاريب الأربعة؛ ثلاثة منها قديمة، وواحد حديث. ففي الطرف الشرقيّ المحراب المالكي، وفي أقصى

الطرف الغربي المحراب الحنبليّ، ويليه المحراب الشافعيّ، ويعدّ المحراب الحنفيّ -حسب المؤرّخ الدكتور ريحاوي - المزيّن بالرخام والصدف والمرمر، في غاية الإبـداع والجـمال.

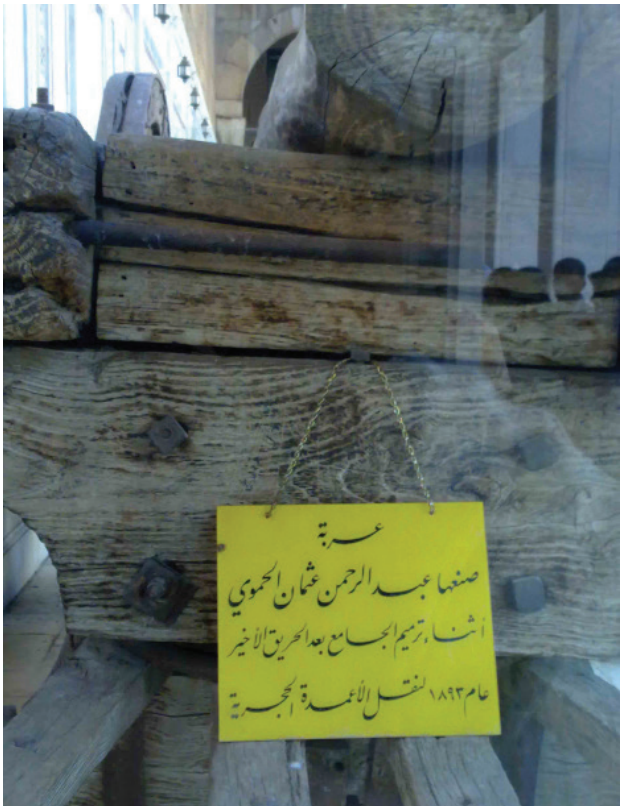
وهناك المشاهد، وهي عبارة عن قاعات مستطيلة كبيرة، استخدمت كمساجد صغيرة ملحقة بالجامع، وكان لكلّ منها إمام خاص، وتتوزّع أربعة مشاهد على محيط المسجد، وهي مشهد عثمان أو المشهد الكماليّ، ومشهد أبي بكر أو مشهد عروة، ومشهد عمر، ومشهد عليّ أو مشهد زين العابدين، المعروف بمشهد الحسين.

لقد تعرّض الجامع الأمويّ، وعبر تاريخه، للزلازل والحرائق التي تسبّبت بتهدّم أجزاء منه، وفي كلّ مــرّة يعـاد البـناء والتشييد ومحـاولة إعــادة الزخارف إليه.

فسيفساء المسجد الرائعة

ما إن يلج الزائر المسجد من بابه الرئيسيّ المواجه لساحة المسكيّة، والمسمّى الباب الغربيّ، أو باب البريد، حيث ما إن يخلع حذاءه ويدخل من الباب، يستقبله موظف الاستقبال، والذي يقدّم للنساء الزائرات - غير المحجّبات - العباءة التي تغطّي شعر الرأس والجسد. وإذا ما رفع الزائر رأسه، وهو مازال في الممرّ الموصل إلى صحن المسجد الواسع، سيشاهد في السقف الجملونيّ الشكل، وفي جدران المدخل، أعمالاً زخرفية رائعة من الفسيفساء والعجميّ وغيرها، وربما سأل نفسه: إذا كنت لم أدخل بعد المسجد، ورأيت كل هذا الجمال، فكيف الحال في الداخل؟ ولن ينتظر الإجابة طويلاً، لتأتي بشكل تلقائيّ، فما إن ينطلق نحو الصحن الواسع جداً، بعد الممرّ الضيّق نسبياً، إذا ما قورن بالصحن، فإنه وأينما جال بنظره يميناً وشمالاً، سيشاهد على جدران المسجد أعمالاً زخرفية رائعة، وهي - بحسب المؤرّخين - جزء قليل ممّا كان يزخر به المسجد من هذه الأعمال، فقد احترق بعضها، وأزيل بعضها الآخر في العصور اللاحقة التي مرّت على المسجد، بسبب آراء بعض حكّام تلك العصور واجتهاداتهم. ولحسن الحظ، فإنّ ما بقي من بعض هذه الأعمال الرائعة، وفق الباحثين، كان بسبب قيام المعنيّين قبل مئات السنين بتغطية هذه الأعمال بطبقة من التراب والكلس، وبذلك ظلّت موجودة فقد ظهرت مرّة ثانية عندما تمّ ترميم المسجد في قرون لاحقة.

ومن أجمل الأعمال الفسيفسائية التي تزيّن جدران المسجد، تلك اللوحة العملاقة التي تتموضع على يمين الزائر وهو يدخل إلى الصحن، والتي يطلق عليها (لوحة بردى)، لما تتضمّنه من رسومات وزخارف تبرز طبيعة دمشق الخلّابة، وغوطتها، ونهرها الجميل بردى. يشرح الباحث الأثريّ الدكتور عفيف بهنسي موضحاً معاني هذه الأعمال



لوحة تشير لمصمم العربة الشهير

الزخرفية وجمالياتها: تعدّ الرسوم الفسيفسائية في الجامع الأمويّ بدمشق، والذي أنشئ في عهد الوليد بن عبدالملك، من أبرز شواهد الفنّ التشكيليّ العربيّ في بداية تكوّنه. ومع أنّ الرسوم الفسيفسائيّة في قبّة الصخرة كانت أسبق قليلاً من نظائرها في الجامع الأمويّ، فإن هذه تبدو أكثر اكتمالاً وأوسع انتشاراً على جدران الجامع الأمويّ، وأوضح مدلولاً في موضوعها، ثم هي أكثر استقلالاً عن تأثيرات الفنّ السابق للإسلام. وليس من شكّ - يتابع بهنسي - أنّ صنّاع تصميم هذه الفسيفساء في الجامع الأمويّ الكبير هم من أهل دمشق، كما تؤكّد مارغريت فان برشيم، ومواطنون محترفون، استطاعوا أن يصنعوا الفصوص الزجاجية في بلد عريق في صناعة الزجاج. فلقد عثر خلال التنقيبات في منطقة القشلة، في باب توما بدمشق القديمة، على آثار مشاغل لصناعة فصوص الفسيفساء الزجاجية. وبالنسبة إلى لوحة (بردى) في الجامع الأمويّ - يوضح بهنسي - فقد دُرست من قبل العالميَن: مارغريت فان برشيم وأوستاش دولوره. وتقع هذه اللوحة على مقربة من المدخل الرئيسيّ من الجهة الشرقية، وتمتدّ بمساحة كبيرة بطول 34,5 متراً وارتفاع 7,5 متراً. ولقد أطلق دولوره على هذه اللوحة اسم لوحة نهر بردى، إذ تمثل اللوحة نهراً يخترق مشاهد من أطراف دمشق، أو من غوطتها، مع ما في هذه المشاهد من أشجار باسقة كالنخيل، أو السرو، أو أشجار مثمرة، كشجر التفاح والمشمش.

حكاية العربة

المتجوّل في باحة المسجد، وعند دخوله من الباب الرئيسيّ من جهة ساحة المسكيّة، يشاهد على يساره في الجهة الشرقية، وتحت الرواق، عربة

ضخمة يتحلّق حولها الناس، وهي معروضة داخل إطار زجاجّي مستطيل. وللعربة حكاية تاريخية تقول: صمّمت هذه العربة في عهد السلطان العثماني عبدالحميد الثاني في عام 1893م، من قبل نجّار دمشقيّ يدعى عبدالرحمن عثمان الحموي، وكان الهدف من تصميمها نقل الأعمدة من جبل قاسيون ومن بلدة قطنا جنوب دمشق بحوالي خمسة وعشرين كيلومتراً، لإعادة بناء الأعمدة التي تعرّضت للتهدّم في الجامع بسبب تعرّضه لزلزال، وبسبب الحريق الذي شبّ في الجامع الأمويّ، وقد تسبب بتهدّم معظم الأعمدة القديمة. فقرّر السلطان عبدالحميد الثاني ترميم الجامع، وإصلاحه، وإعادته كما كان قبل الحريق، خاصة أنّ كلّ أخشاب الجامع احترقت في ذلك الوقت، وسقطت معظم الأعمدة، فقام الدمشقيّ عبدالرحمن بتصنيع هذه العربة الضخمة لنقل الأعمدة، واستخدم في تصميمها وتصنيعها أسلوباً مبتكراً، بحيث جاءت مجوّفة من أسفلها، ليوضع العمود بالتجويف ويربط بأحزمة وجنازير، فيكون اهتزازه خفيفاً، ولا يتعرّض للسقوط أثناء نقله، خاصة أن الطرق لم تكن معبّدة في ذلك العصر. فكان لهذا التجويف دور مهمّ في المساعدة على وصول العمود، ومن مسافات بعيدة، إلى المسجد الأمويّ بسلام. والعربة ظلّت في المسجد بعد انتهاء دورها، وترميم الأجزاء المتهدمة منها وإصلاحها، وطولها يبلغ حوالي عشرين متراً، وكانت تُجرّ بالخيول أو الثيران، ولها أربع مسنّنات أمامية مخصّصة لربط الخيل أو الثيران، وتشدّ بوساطتها. والطريف هنا – كما تضيف مصادر في إدارة المسجد - أنّ لمصمّم العربة حكاية طريفة مع السلطان عبدالحميد الثاني، تتلخّص في أنّ هذا النجّار الدمشقيّ عرض على السلطان بناء العربة عندما كان السلطان يبحث عن نجّارين مهرة لتصنيع العربة؛ فعندما واجه النجّار عبدالرحمن السلطان عبد الحميد قال له: لقد سافرت إلى ألمانيا، وشاهدتهم هناك يصنعون عربة، وقد نجحت لديهم، واستخدموها بشكل جيّد في النقل، وقد حفظت مخطّط العربة في رأسي، وأريد أن أصمّم مثلها لخدمة ترميم الجامع. فوافق السلطان على أن يقوم ببنائها، وبالفعل نجحت الفكرة، وكوفئ على تصميه لها. وبعد أن انتهت أعمال الترميم، قال النجّار للسلطان: سأقول لك بصراحة؛ أنا لم أذهب إلى ألمانيا، ولم أرهم يصمّمون عربة، وهي من خيالي فقط، ولكن خفت ألّا توافق على فكرتي من منطلق أني نجّار محليّ، ولا يمكنه فعل ذلك، والأمر يحتاج إلى مهندس متخرّج من أمريكا أو أوروبا!

وحول المحافظة على العربة وعرضها أمام الجمهور، قالت إدارة الجامع الأمويّ: العربة موجودة في الجامع منذ عشرات السنين، ومعروضة كما هي

مكشوفة أمام الناس. ولكنّ عملنا على تقزيزها من خلال زجاج بسماكة حوالي خمسة سنتيمترات، وهو من النوع الصلب، وذلك بعد تعرّض العربة للمياه والرطوبة، فبدأ السوس يأكل الخشب، ولذلك كان لابدّ من المحافظة عليها بشكل جيّد، بعد إصلاحها وترميمها من التآكل الذي أصابها، وعُرضت أمام الناس والزائرين منذ حوالي سبع سنوات فقط، كما تمّت المحافظة على الصورة الفوتوغرافية الموجودة فوقها، والتي هي عبارة عن منظر للعربة تجرّها الخيول وبداخلها عمود.

مقتنيات نادرة في متحف المسجد

ولأنّ المسجد الأمويّ الكبير، يشكّل بعمارته الفريدة، وموقعه الروحيّ والتاريخيّ الهام، حالة معمارية وتراثية نادرة، فقد خُصِّصَ أحد مبانيه ليكون متحفاً خاصاً بالجامع، افتُتح في عام 1989م، وتم مؤخّراً إعادة ترميمه، وتنظيم المعروضات فيه، ليشاهد الجمهور الزائر مقتنياته الفريدة. فالمتحف، الموجود في الجناح الجنوبيّ الشرقيّ من المسجد، يضمّ نفائس وآثاراً هامة؛ كالشواهد الحجرية، والسجّاد، ولوحات مختلفة من الخط العربيّ، ووسائل الإنارة والتوقيت، والفسيفساء، والخزف، والزجاج، والنقود العربيّة، وصفحات مخطوطة من القرآن الكريم، بالإضافة إلى ألواح ووثائق عدّة، منها لوحة حجرية مزيّنة بزخارف نباتيّة تحمل آثار تذهيب من العهد الأمويّ، وثمة جزء من لوحة تعود إلى أيام الخليفة العبّاسيّ المقتدر باللّه، وتوجد أجزاء من محراب مزيّنة بزخارف كتابية ونباتية متشابكة من العهد الأيّوبيّ، ولوحة باسم السلطان الأشرف أبو النصر قايتباي تحمل تاريخ شعبان سنة 886هـ.

المخطوط تراث إنسانيّ ومكسب حضاريّ
مكتبات المخطوطات في العالم وفي تونس: الواقع والآفاق

د. علي البوجديدي ▫

تعدّ العودة إلى التراث الماديّ واللا ماديّ ضرورة ملحّة، وحاجة لا غنى عنها في بناء الهويّات الفرديّة والجماعيّة. غير أنّ الرّجوع إلى التراث، والاستفادة منه، لا يكون بالتغنّي بأمجاد الماضي، ولا يتمّ في المقابل بالتنكّر له، وإنّما يكون بما أسماه محمّد عابد الجابريّ (ت. 2010م) في كتابه نحن والتراث بنوع من القطيعة الإبستمولوجيّة للتراث. ولكنّها ليست مجرّد قطيعة مع التراث، وإنّما هي علاقة مخصوصة به، «تحوّلنا من كائنات تراثيّة إلى كائنات لها تراث»1.

وبهذا الاعتبار، اشترط الباحثون في مجال التراث، والمتخصّصون فيه، أن يكون التعامل مع التراث على أساس الانخراط الواعي والنقديّ في الفكر العالميّ المعاصر. وبما أنّ من أهمّ مقتضيات الحداثة العودة إلى التراث، يتعيّن علينا مواكبة كلّ جديد، علميّ أو تقنيّ، كي يغدو تراثنا «منخرطاً في الحداثة المعاصرة»2.

ولمّا كان مفهوم التراث نفسه مفهوماً ملتبساً، غائماً، يحتمل دلالات مختلفة، صار لزاماً منذ البدء أن نحدّد مصطلحاته، وأن نضبط مفهومه. فكلمة (Héritage) 3 ولفظ (Patrimoine) 4 في اللسان الفرنسيّ مثلاً لا تحملان المضامين نفسها التي نجدها في كلمة تراث العربيّة. ونحن نستخدم كلمة التراث هنا بمعنى «الموروث الثقافيّ، والفكريّ، والدينيّ، والأدبيّ، والفنّي»5. فالتراث إذنْ هو عنوان حضور «السَلف في الخلف، حضور الماضي في الحاضر» 6. وتشكّل المخطوطات جزءاً أساسيّاً من تراث الشعوب والأمم، وتعدّ «وثيقة هامّة من وثائق وجودها الحضاريّ والقوميّ»7.

▫ باحث وأكاديميّ من تونس

ومن هنا عمدت شعوب العالم المتقدّم إلى صيانة مخطوطاتها، وحرصت على التفنّن في سبيل هذه الصيانة. ومادام المخطوط وعاءً يحوي المعارف المختلفة، ويحفظ للأجيال تراث الأجداد وعقائدهم، ويسجّل خلافاتهم، وعلومهم، ولغتهم، وآدابهم، وذهنيّتهم، ويكشف عن حنينهم وتطلّعاتهم، صار الاشتغال به ودرسه مندرجاً اندراجاً في مفهومنا للتّراث الذي أسلفنا التشديد عليه. وانطلاقاً من هذا المبدأ، سنُعنى في عملنا بتحديث المعايير العقليّة والوجدانيّة في تعاملنا مع التراث المخطوط، ونعمل على نزع جانب القداسة عنه، وذلك بإخضاعه لما يستجدّ على الصعيدين العلميّ والتقنيّ من تطوّرات.

ويمكن أن ندرج المخطوط ضمن قائمة التراث الثقافيّ الماديّ (الوعاء، الكتاب، الورق، التجليد)، واللا ماديّ (المحتوى المعرفيّ والفكريّ للمخطوط) التي تحتاج إلى صَون عاجل، لأنّ «بقاءها محفوف بالمخاطر»8. بل يواجه هذا التراث الإنسانيّ «تهديدات جسيمة تجعل بقاءه مستحيلاً بدون صَون عاجل»9.

وينبّه التقرير الأمميّ إلى أهميّة تشريك الأفراد والجماعات، وتوعيتهم بأنّ ما تحتويه المكتبات العائليّة والخزائنيّة من مخطوطات، إنّما هو تراث جماعيّ وإنسانيّ، ولذا من المهمّ أن يجد المشروع إقبالاً من قبل الأفراد والجماعات المحليّة، وأن تكون موافقتهم عليه حرّة، واعية، ومسبقة10. إنّ المخطوطَ إنتاجٌ أصيل، وإنْ كان قديماً تليداً، يحمل في ذاته بذور المعاصرة والرّاهن، ويُساعد على فهم الحاضر في اتجاه بناء المستقبل11. وممّا لاشكّ فيه أنّ تحديث طريقة تعاملنا مع التراث المخطوط سيمثّل أكبر خدمة للحداثة وتأصيلاً لها، وذلك بالاستعانة بالعلوم الجديدة كمكتسبات الكوديكولوجيا، وجميع ما يهمّ جوانب المخطوط الماديّة، من ورق، وحبر، وتجليد، وعلامات مائيّة.

وهكذا يمكن التأكيد على أنّ التراث المخطوط، في نهاية المطاف، هو تراث إنسانيّ، بمعنى أنّه «تراث حضارة عالميّة»12. وهي ثقافة كانت في أوج عصور ازدهارها، «متفتّحة، قابلة لاستيعاب كلّ أنواع الثقافات التي احتكّت بها» 13. ولأنّ التراث العربيّ المخطوط تراث شموليّ، فقد تناول جميع مناحي الحياة الجماعيّة والفرديّة، الفكريّة منها والاجتماعيّة. وقد ضمّ هذا الإرث على مدى تاريخه الطويل «رؤى ومفاهيم وتصوّرات دينيّة، وفلسفيّة، وأخلاقيّة، وعلميّة» 14، انتقلت إليه من حضارات أخرى، فأسهم بدوره في إشاعتها في العالم من حوله.

مكتبات المخطوطات في العالم نماذج مشعّة للسياحة الثقافيّة

اعتنت مدن العالم بمخزونها من المخطوطات والوثائق الأرشيفيّة، وأصبحت تعدّها من نفائس الكنوز، وتحرص على حفظها وترميمها ورَقْمنتها، ولا تزال تبتني لها المكتبات الفاخرة، وتؤسّس حولها مراكز البحوث المتخصّصة، وتجهّزها بمخابر مختلفة الاختصاصات. ولا غرو أنّ الدول

مكتبة الإسكوريال بإسبانيا

آمنت مبكّراً بأنّ ترميم مكتبات المخطوطات، وإخراجها إلى النور، وتهيئة فضاءات ملائمة لها، يمكن أن يكون عنصر جذب وجسر تواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، يُسهم في خلق سياحة ثقافيّة علميّة واعدة، ويحقّق لتلك المدن والمؤسّسات إشعاعها الداخليّ والخارجيّ، فتستقطب الطلبة، والزوّار، والسائحين. ونستطيع أن نذكر على سبيل التمثيل مكتبات عالميّة ذات شهرة عالية، صارت اليوم مراكز جذب سياحيّ، وأقطاب بحث علميّ وثقافيّ، لتنوّع مجموعاتها من المخطوطات والوثائق النادرة من قبيل:

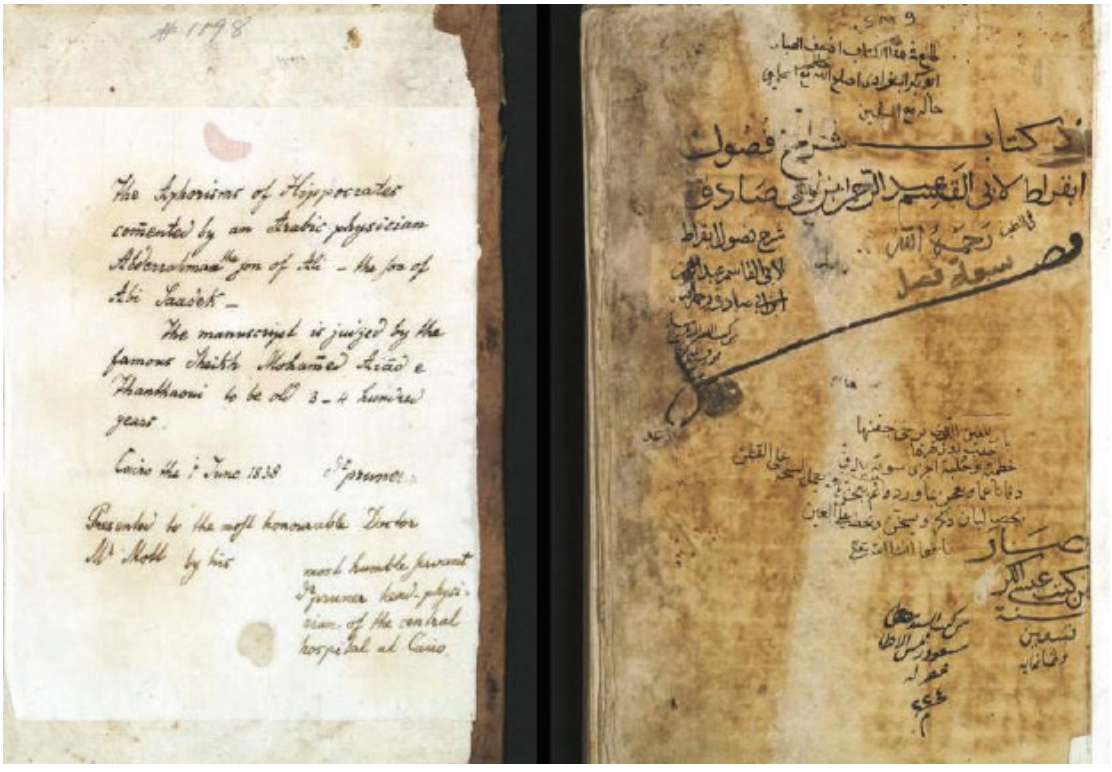
مكتبة الإسكوريال بإسبانيا

تقع مكتبة الإسكوريال وسط المعقل التاريخيّ للبلاط الإسبانيّ، الذي شرع ملك إسبانيا فيليب الثّاني (ت. 1598م) في بنائه سنة 1563م.

ومع اكتمال بناء قسم المكتبة سنة 1591م، توسّعت مجموعتها لتصبح الأفضل في أوروبا15. وأثناء محاكم التفتيش التي عرفتها الأندلس قديماً، تمّ انتزاع أربعة آلاف وستمائة وسبع وعشرين مخطوطة، من بينها ألف وثمانمائة وست وثمانين مخطوطة عربيّة. وتصل مجموعات مكتبة الإسكوريال الثمينة إلى أكثر من أربعين ألف مجلّد، وبها مخطوطات نادرة باللغات اللاتينيّة، واليونانيّة، والعربيّة، والآراميّة، والإيطاليّة، والفرنسيّة، والإسبانيّة، وهو ما بوّأ مكتبة الإسكوريال في ذلك العصر مكانة مرموقة، فصارت تعدّ من أكبر مكتبات العالم، وتُعرف بثامن عجائب الأرض. ولا تزال إلى اليوم إحدى أهمّ المكتبات التّاريخية في العالم، لاسيّما بفضل مخطوطاتها اليونانيّة والعربيّة النادرة.

وأمّا مجموعات المخطوطات العربيّة بمكتبة الإسكوريال، فهي أكثر المجموعات في إسبانيا شهرة وأهميّة وتنوّعاً. وهي مخطوطات في الفقه، وعلوم القرآن، واللغة، والطبّ، والفلسفة، والمنطق. وتتضمّن المجموعة أيضاً عدداً من المخطوطات النادرة، أو شديدة النُدرة، ممّا لا نجد له نسخاً نظيرة أخرى في مكتبات العالم، مثل مخطوطة العلاّمة ابن خلدون: مختصر محصّل أفكار المتقدّمين والمتأخّرين لفخر الدّين الرّازي، وهي النسخة التي كتبها ابن خلدون بخطّ يده سنة 752 هجريّة بقلم مغربيّ.

ومن بين مخطوطات الإسكوريال النادرة نذكر: شرح رسالة جالينوس إلى أغلوقن في التـأتّي لشفاء الأمراض التي كُتبت سنة 473 هجريّة، وكتاب المقامات لأبي محمّد القاسم بن علي البصريّ الحريريّ، التي نُسخت في حياة المؤلّف سنة 483 هجريّة، فضلاً عن مخطوط شرح فصول أبقراط لجالينوس، الذي حُبِّر سنة 494 هجريّة .



▣ مخطوط شرح فصول أبقراط لجالينوس

وبمكتبة الإسكوريال كذلك مخطوط الكامل في اللّغة للمبرّد، والاقتضاب في شرح أدب الكُتّاب لابن السيّد البطليوسيّ، والقانون في الطبّ لابن سينا، ومخطوط منافع الأعضاء لجالينوس، وغيرها الكثير. وتعدّ المخطوطات العربيّة بمكتبة الإسكوريال من أهمّ مجموعات المكتبة، رغم فقدانها ألـفَي مخـطوطة بفـعل حـريق سـنة 1691م 16. وقـد أصـبحت المكـتبة اليـوم مـزاراً، ومركزاً بحثيّاً، تُعقد بـه المؤتمـرات والـندوات، يتنـادى إليها الـباحثون المتـخصّصون مـن كـلّ صـوب وحـدب.

مخطوط شرح فصول أبقراط لجالينوس

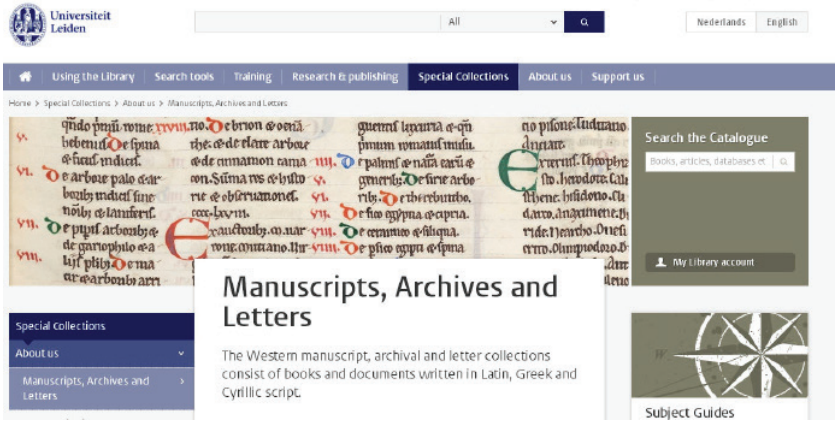
مكتبة جامعة ليدن بهولندا

وأمّا مكتبة جامعة ليدن في هولندا، التي تأسّست سنة 1575م، فتعتبر من أعرق مكتبات المخطوطات في العالم، تضمّ نوادر الكتب والمخطوطات. وتشتمل المكتبة على ما يناهز ستين ألف مخطوطة أصليّة ومستنسخة 17.

وقد توسّع مبنى مكتبة جامعة ليدن ليستوعب تنامي رصيدها من المخطوطات والكتب، وأصبحت اليوم مكوّنة من خمسة طوابق. وقد شكلت سنة 1984م نقطة تحوّل في تاريخ مكتبة ليدن، إذ افتتحت الملكة الهولنديّة بياتريس18 المكتبة مجدّداً، بعد عمليّات التطوير والتحسين في مبناها. ويمكننا أن نلمس دقّة معروضاتها، وتميّزها بجودة حفظ الوثائق القديمة من خرائط ومصوّرات، وفق أدقّ شروط الحفظ وأنجعها.

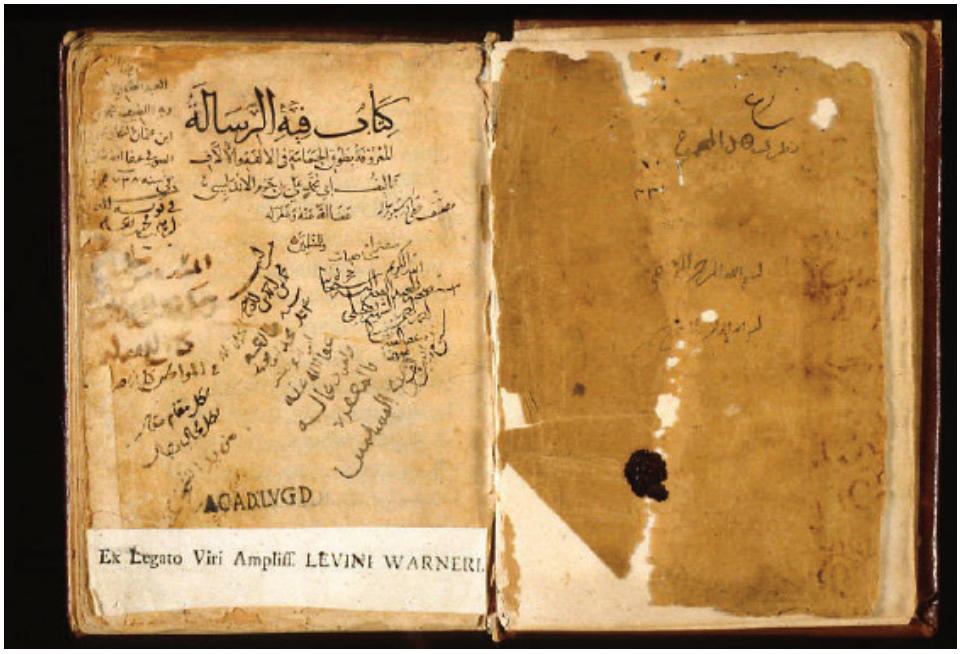
طرق التّعامل مع المخطوط بمكتبة جامعة ليدن

وتتيح مكتبة جامعة ليدن اليوم خدمة الاستعارة الإلكترونيّة، التي تمكّن روّادها من استعارة نسخ رقميّة من رصيدها. وبها أيضاً مكتبة سمعيّة بصريّة مفَهرَسة ومُرَقمَنة.



موقع جامعة ليدن بهولندا على شبكة الإنترنت

وفضلاً عن كلّ ذلك، تعدّ مكتبة جامعة ليدن في هولندا من أعرق المكتبات العالميّة التي تزخر بالمخطوطات العربيّة والإسلاميّة 19. ومن مخطوطات المكتبة: نسخة من مخطوط طوق الحمامة لابن حزم الأندلسيّ.



▣ مخطوط طوق الحمامة لابن حزم الأندلسيّ

وقد بذلت المكتبة جهوداً كبيرة، ووظّفت إمكانات هائلة من أجل جمع المخطوطات النفيسة، والحصول عليها بأيّ ثمن. وهي إلى ذلك تهتمّ بجمع كلّ ما يُنشر قديماً وحديثاً في عالمنا العربيّ والإسلاميّ.

مكتبة طوب قابي سراي بإسطنبول

توجد بتركيا ثلاث عشرة مكتبة للمخطوطات، تشرف عليها الإدارة العامّة للمكتبات التابعة لوزارة الثقافة التركيّة، لعلّ من أهمّها: مكتبة السليمانيّة، ومكتبة عاطف أفندي، ونور عثمانيّة، ومكتبة كوبورلو، ومكتبة راغب باشا، ومكتبة حاجي سليم آغا للمخطوطات.

وتوجد بأنقرة المكتبة القوميّة التي تضمّ حوالي ستة وعشرين ألف مخطوط، وما يزيد عن تسعة آلاف دفتر تسجيل. وأمّا في مدينة إسطنبول وحدها، فتوجد سبع مكتبات بها أكثر من عشرة آلاف مخطوط 20.

ولا غرو في هذا، إذا علمنا أنّ العثمانيّين حكموا الشرق، بما فيه الدول العربيّة، قروناً عديدة، فكان لهم النصيب الوافر في الحصول على هذه المخطوطات.

وتعدّ مكتبة متحف طوب قابي سراي بإسطنبول بتركيا، التي يرجع تأسيسها إلى عهد السلطان محمّد الثاني الفاتح (ت. 1481م) من أهمّ مكتبات المخطوطات بتركيا.

▣ مكتبة متحف طوب قابي بإسطنبول بتركيا مزار سياحيّ هامّ

وتضمّ مكتبة متحف طوب قابي سراي مجموعات مكتبة السلطان أحمد الثّالث (ت. 1736م)، ومخطوطات مكتبة كوشك روان، ومكتبة كوشك بغداد، ومكتبة خزانة الأمانات، ومكتبة المدينة، ومكتبة القوغوشات، وهي مجموعة غنيّة بالمخطوطات المذهّبة والمنمنمة، ومن بينها مجموعة ثمينة من المصاحف الشريفة؛ كالمصحف الذي ينسب إلى الخليفة عثمان بن عفّان رضي اللّه عنه. ذلك أنّ جميع المخطوطات الثمينة والنادرة التي أهديت إلى السّلاطين العثمانيّين، من مختلف الملوك والرّؤساء، تحفظ في هذه المكتبة.

مصحف من المصاحف المذهّبة والمنمنمة بمكتبة متحف طوب قابي بإسطنبول

ورغم أهميّة رصيد مكتبات تركيا من المخطوطات، فالغريب أنّ «الباحثين العرب لم يكلّفوا أنفسهم دراستها، أو صنع فهارس لها. وأعتقد أنّني لا أفشي سرّاً إن قلت إنّ هناك مكتبات في تركيا لم يؤمّها أيّ عربيّ، ولم يُوضع لمحتوياتها أيّ فهرس» 21. وقد أنجز فاضل مهدي يباب جرداً مهمّاً صدر في أعداد مجلّة المورد العراقيّة على التوالي، فقدّم صورة أوليّة عن حجم المخطوطات العربيّة والإسلاميّة بمكتبة طوب قابي سراي بإسطنبول22.

مكتبة تمبكتو بمالي

تعدّ مكتبات تمبكتو، المختصّة بالمخطوطات، خزّاناً ثريّاً للإنتاج العلميّ والمعرفيّ في غرب أفريقيا وصحرائها. ويقدّر بعض الباحثين مخطوطات تمبكتو بحوالي سبعمائة ألف مخطوطة، أكثرها باللّغة العربيّة. ويحتاج سبعون بالمائة منها إلى الترميم والفهرسة، بفعل الإهمال، وسوء ظروف الحفظ، كالرطوبة، فضلاً عن الحروب والنزاعات التي شهدتها المنطقة، والتي أسهمت في حرق جانب منها وإتلافه. ورغم ضخامة رصيد مكتبات تمبكتو من المخطوطات، وتوزّعها بين مراكز البحث، والمكتبات العائليّة الأهليّة، فإنّها لا تزال مجهولة وغير مطروقة إلى حدٍّ بعيد. وقد أسهم مشروع مخطوطات جنوب أفريقيا/مالي الذي أُطلق بشكل رسميّ سنة 2003م، في بناء مبنى المكتبة الأرشيفيّة الجديدة، كما ساعد على تدريب الباحثين الشبّان، ومكّنهم من صيانة المخطوطات وحفظها.

جانب من مخطوطات مكتبة تمبكتو قبل الرّقمنة

مقرّ مكتبة تمبكتو الجديد

مكتبة مخطوطات جامع القرويّين بفاس

تأسّست مكتبة جامع القرويّين بفاس سنة 859 هـ ولعبت دوراً رائداً في مجال نشر المعرفة بين المسلمين والأوروبيين، وتبادلها. ويرجع تأسيس المكتبة والمدرسة إلى فاطمة الفهريّة القيروانيّة، التي جعلت من مسجد القرويّين معلماً دينيّاً وعلميّاً بارزاً 23 .

وتضم المكتبة، التي توجد داخل مسجد القرويّين، حوالي أربعة آلاف مخطوطة مفهرَسة بطريقة إلكترونيّة علميّة. كما تحتوي خزانة القرويّين على مخطوطات نادرة، من ضمنها مصحف يعود إلى نهاية القرن الثاني وبداية القرن الثّالث الهجريّين، مكتوب بماء الذهب، على رقّ الغزال، وبخطّ كوفيّ قديم، وبها أيضاً نسخة من كتاب العبر لابن خلدون بخطّ يده، أهداها إلى المكتبة حين كان يدرّس في فاس. ومن نفائس مكتبة جامع القرويّين كذلك، إنجيل مكتوب باللغة العربيّة يعود إلى القرن الثاني عشر الميلاديّ، بالإضافة إلى مجموعة من المطبوعات الحجريّة القيّمة والنّادرة، والتي يقدّر عددها بحوالي ستمائة مطبوعة حجريّة. وكانت المكتبة العريقة مقصداً للطلبة والباحثين من جميع أنحاء العالم. وتحوي خزانة القرويّين مجموعة من المصاحف، وكتب في التفسير، والفقه، وأصول الفقه، والحديث، إلى جانب مخطوطات في الأدب، والفلسفة، والتّاريخ، والسيَر، وأخرى في الطبّ، والرياضيّات، وعلوم الفلك، وغيرها من الفنون.

▣ خزانة القرويّين بفاس

مكتبة مخطوطات دار الكتب الوطنيّة التّونسيّة

تعدّ مكتبة المخطوطات بدار الكتب الوطنيّة التّونسيّة من أهمّ مؤسّسات الدولة اهتماماً بالمخطوط. فقد نوّه تقرير سنة 1976م، بأنه أُنجِز في إطار ندوة حماية المخطوطات العربيّة وتيسير الانتفاع بها، وبتنظيم من المنظّمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم، التابعة لجامعة الدّول العربيّة، خلال شهر ديسمبر 1975م، بجهود المكتبة الوطنيّة التونسيّة في محاولة «إقناع أصحاب الخزائن الخاصّة بالتعاون معها، لتعريفهم بمحتوى ما يملكونه من مخطوطات، وبقيمتها الماديّة والأدبيّة» 24. وقد شرعت دار الكتب الوطنيّة فعلاً في جَردِ رصيدها، وتصوير «النادر والفريد منه على أشرطة (ميكرو فيلم)، أو لوحات طبق الأصل، لاستعمالها، وللمحافظة على المخطوطات الأصليّة من الترهّل بكثرة الاستعمال» 25.

وتحتوي مكتبة المخطوطات بدار الكتب الوطنيّة التّونسيّة على مجموعات هامّة من المخطوطات، تأتّت إليها من مدينة القيروان، ومن جامع الزّيتونة، ومن المساجد والزوايا، علاوة على ما وصلها من بعض المكتبات الخاصّة من قبيل ما أهداها إيّاه حسن حسني عبدالوهّاب (ت. 1968م) من مخطوطات. وقد عملت وزارة الثقافة التونسيّة على سنّ التشريعات الخاصّة بالمخطوطات، قصد جمع ما تناثر منها وإيداعها بدار الكتب الوطنيّة، وذلك للمحافظة عليها وحمايتها. كما دأب المحافظون الذين تداولوا على إدارة المؤسّسة على تنمية الرصيد العامّ للمخطوطات بالشراء والهبات. ونتيجة لهذا التوجّه، بلغ عدد المخطوطات أربعين ألف عنوان. وتغطّي هذه المخطوطات مختلف فروع المعرفة، كالعلوم الشرعيّة، واللّغة، والأدب، والمعارف الإنسانيّة، والعلوم، والفنون، إلى جانب مجموعة كبيرة من مخطوطات المصاحف، ومصنّفات الحديث المتميّزة بتزويقها، وتذهيبها، وزخرفتها الهندسيّة والنباتيّة والكتابيّة، التي تعبّر عن خصائص المدرسة التونسيّة في فنّ الخطّ، والتزويق، وصناعة الورق. وقد أصدرت المكتبة الوطنيّة فهرساً وصفيّاً من عشرة مجلّدات واثني عشر جزءاً، أحصت فيه العشرة آلاف الأولى من الرّصيد العامّ للمخطوطات 26.

مشـاريع رقمـنة مكـــتبات المــخطوطات بجـــزيرة جـــربة

مشروع رقمنة المكتبة البارونيّة

تقع المكتبة البارونيّة بجزيرة جربة من البلاد التّونسيّة. كان مقرّها القديم غير بعيد عن مدرسة الجامع الكبير العلميّة بقرية الحَشّان. وعُرفت بالبارونيّة نسبة إلى مؤسّسها الشيخ سعيد بن عيسى البارونيّ، الذي عاش في القرن التّاسع عشر للميلاد. وتضمّ المكتبة البارونيّة حوالي ألفاً وسبعة وثمانين مخطوطاً، تُعدّ من نفائس المخطوطات العربيّة والإسلاميّة. وتتوزّع على شتّى العلوم والفنون، من فقه، وفتاوى، وآداب، وفيها مخطوطات نادرة عن الإباضيّة، وباقي المذاهب الأخرى. كما حوت مخطوطات في العلوم الفلكيّة، والرياضيّة، والهندسيّة، والطبيّة27. وبذلك صارت مزاراً للباحثين الجامعيّين، يقصدونها من جميع بقاع العالم. فقد زارها - حسب سجّل المكتبة الذهبيّ - البروفيسور الليبيّ عمرو خليفة النّامي (ت. 1986م) الذي حاز شهادة الدُكتوراه من جامعة كامبريدج البريطانيّة عن أطروحة في تطوّر الفكر الإباضيّ ودراسة نظام الولاية والبراءة عند الإباضيّة. كما زارها البروفيسور عبدالله كوستاري من هولندا، وهو الذي أنجز أطروحة دكتوراه عن العائلة البارونيّة بليبيا وبجربة، فضلاً عن زيارة الشيخ أحمد حمد الخليليّ مفتي سلطنة عمّان، وحمّودة بن سلامة، الأمين العامّ السابق لاتحاد الأطبّاء العرب.

وقد عمل محافظ المكتبة سعيد البارونيّ على

جانب من رصيد المكتبة البارونيّة

فهرسة رصيدها، بهدف الحفاظ على مخـطوطاتها النادرة من الاندثار، غير أنّ هذا المشروع الطموح لا يزال في بدايته؛ إذ لم يتمّ رقمنة رصيدها إلاّ في جزء منه، وتعمل المكتبة في إطار مشروع أكبر على رقمنة باقي الرّصيد بتقنيات عالية الجودة.

▣ الجرد الأوّل الذي قام به الحاج سالم الباسي

مشـروع مكـتبة البـاسّيّين، مـن النـسيان إلى الفـهرسة

لقد اعتنت مدن العالم - كما أوضحنا من قبل - بمخزونها من المخطوطات والوثائق الأرشيفيّة، بل جعلتها من نفائس مجموعاتها المتحفيّة، فصارت تُسهم بمراكزها في سياحة علميّة واعدة. غير أنّه لا توجد إلى اليوم، في كثير من البلاد العربية والإسلامية، تشريعات واضحة خاصة بحماية المخطوط، وكذلك هي الحال بتونس، كما لا تتوفّر مراكز خاصّة تُعنى «بتحقيق المخطوطات والتراث ونشره، سوى المبادرات الخاصّة لبعض المعتنين بتحقيق المخطوطات ونشرها» 28. ومن هنا يتّخذ مشروعنا (رقمنة مكتبة الباسّيّين) ريادته، ويكتسي أهميّة بالغة، رغم جهود المؤسّسات التراثيّة التي أوكلت إليها مهمّة حماية المخطوط والتعريف به، كمتحف رقّادة، ومكتبة المخطوطات بدار الكتب الوطنيّة التّونسيّة. ولقد حفّزنا إلى إنجاز مشروعنا هذا ما عثرنا عليه من معطيات أوليّة عن مجموعة الباسيّين. ففي الجرد الأوليّ الذي قام به مؤسّسها الحاج سالم الباسّي، تعدّ المجموعة ما يتراوح بين مائتين إلى ثلاثمائة مخطوط. وقد أشار صاحب المفيد السّنويّ، محمّد المقداد الورتانيّ في المرتبة الخامسة إلى «مكتبة في جامع الباسّي بجربة»29. وذكر أنّ بها «نحو مائتين وخمسة وعشرين مجلّداً، ومن بينها تآليف نفيسة»30. غير أنّه لم يتبقَّ منها - حسب الفهرس الأخير - سوى زهاء مائة وسبعين كتاباً، وفق الجرد الثاني الذي أنجزه سلـيم الباسّي (ت. 2011 م)، وذلك بضياع حوالي مائة وستين مخطوطاً.

صورة من مخطوط بمكتبة الباسيّين بجربة
(الجمهوريّة التّونسيّة)

ومن المرجّح أنّ معظم المخطوطات تعود إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر للميلاد، على الرغم من أنّ بعضها قد يعود إلى فترات سابقة. ووفقاً لنقش مكتوب على وجه ملحق المسجد الذي كان يضمّ المجموعة، كانت المخطوطات الموجودة بالمكتبة تُعار للطلبة مجّاناً، ولا تمنع عنهم، وذلك منذ تأسيسها سنة 1784م.

وقد تمكّن مشروع رقمنة مكتبة الباسيّين 31 من إنقاذ رصيد هذه المكتبة العائليّة، ويسّرَ للباحثين الاطلاع على نفائسها، وأسهم في إعادة رسم ملامح تاريخ مدرسة جامع الباسّي العلميّة، فصحّح مسارها التاريخيّ، رغم شحّ المصادر التّاريخيّة، وندرة الدّراسات حولها. وقد ساعده في ذلك دراسة مجموعة مخطوطات الباسّيّين دراسة كوديكولوجيّة ضافية، كما يسّر عمله ما عثرنا عليه من وثائق عائليّة على غاية من الأهميّة، كانت معتمدنا في إعادة رسم تاريخ المدرسة العلميّة، وإسهام آل الباسّي فيها 32.

وقد رأى هذا المشروع النّور بفضل برنامج الأرشيفات على حافة الانقراض، الذي تديره المكتبة الوطنيّة البريطانيّة ومؤسّسة أركاديا 33، ودام العمل فيه حوالي ستّة أشهر بالمكتبة الوسائطيّة بالمركز الثّقافيّ والسّياحيّ المتوسطيّ بجربة، وأشرفنا عليه صحبة الباحث بول لوف من جامعة الأخوَين بالمملكة المغربية، وبجهود فريق عمل شاب تمكّن من حفظ رصيد المكتبة ورقمنتها. غير أنّ المشروع الأكبر يطمح في المقابل إلى إنشاء قاعدة بيانات أوليّة لجميع المخطوطات العائليّة بجزيرة جربة، وهي مخطوطات خاصّة لا تزال مهدّدة بالاِنقراض، كمجموعة مهنّي البارونيّ التي لم تُرقمن بعد، ومكتبة جامع التّرك، ومكتبة الشّاهد، ومكتبة الشّيخ فرحات الجعبيريّ، وغيرها من المجموعات التي لا يزال البحث عنها مستمرّاً، والمعوّل في ذلك على اقتناع الأسر الجربيّة وتحمّسها للمشاركة في إنقاذ هذا الإرث الحضاريّ الإنسانيّ، وحمايته من مخاطر التلف والضياع، وما قد يتهدّده من آفات تعتري المخطوط، بسبب سوء الحفظ، وتغيّر المناخ، والرّطوبة، وتسرّب حشرة الأرَضَة. وسيمكّن المشروع من دراسة

حركة العلم، وحلقاته، وعلمائه، وتبيّن مقدار إسهام أهل جربة فيه.

خاتمة

لقد بان جليّاً ممّا أوردنا أنّ المخطوط تراث إنسانيّ، يحقّق التواصل الحضاريّ بين الشعوب والأمم، وأنّ مكتبات المخطوطات في العالم الغربيّ والعربيّ، والتي ذكرنا نماذج منها، تولي الأهميّة القصوى لهذا التراث الماديّ واللا ماديّ في آنٍ، لأنّ له دوراً مركزيّاً في سياحة ثقافيّة واعدة، بل يشكّل جزءاً هامّاً من تراث هذه الشعوب والأمم، ويمثّل – بحقّ - وثيقة قيّمة من وثائق وجودها الحضاريّ، وفعلها الثقافيّ عبر التاريخ، ووجوه علاقاتها بغيرها من المراكز العلميّة القريبة منها، أو القصيّة عنها.

الهوامش

1 - محمّد عابد الجابريّ، نحن والتّراث: قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفيّ، طبعة 5، الدّار البيضاء، المركز الثّقافيّ العربيّ، 1986م. ص 21.

2 - محمّد عابد الجابريّ، نفسه. ص 17.

3 - راجع تعريف كلمة (Héritage) ضمن معجم لاروس الفرنسيّ

4 - راجع تعريف كلمة (Patrimoine) ضمن معجم لاروس الفرنسيّ

5 - محمّد عابد الجابريّ، نحن والتّراث: قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفيّ. ص 24.

6 - محمّد عابد الجابريّ، نفسه. ص 24.

7 - منذر الجبوري، «هذه الحلقة.. وبغداد»، مجلّة المورد، (بغداد)، المجلّد 5، العدد 1، ربيع 1976م. ص 9.

8 - باربارا تروغلر وآخرون، اِتّفاقيّة عام 2003م لصون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلوم والثّقافة، أكتوبر 2013م. ص 79.

9 - باربارا تروغلر وآخرون، نفسه. ص 79.

10 - باربارا تروغلر وآخرون، نفسه. ص 79.

11 - محمّد عابد الجابريّ، التّراث والحداثة: دراسات ومناقشات، طبعة 1، الدّار البيضاء، المركز الثّقافيّ العربيّ، 1991م. ص 37.

12 - محمّد عابد الجابريّ، التّراث والحداثة: دراسات ومناقشات. ص 37.

13 - محمّد عابد الجابريّ، نفسه. ص 37.

14 - محمّد عابد الجابريّ، نفسه. ص 37.

15 - راجع موقع مكتبة الإسكوريال بإسبانيا على الرّابط التّالي :

http://rbme.patrimonionacional.es/home/Bibliografia.aspx

16 - لتحميل مخطوطات مكتبة الإسكوريال بإسبانيا يمكن زيارة موقع جامع المخطوطات الإسلاميّة على الرّابط التّالي :

http://wqf.me/?p=16134

17 - راجع موقع مكتبة جامعة ليدن في هولندا على الرّابط التّالي :

https://www.library.universiteitleiden.nl/specialcollections/about/manuscripts-archives-and-letters

18 - بياتريكس ملكة هولندا هي الابِنة الكبرى للملكة يوليانا التي تنازلت لها عن عرش هولندا من 30 أبريل 1980م حتّى 30 أبريل 2013م.

19 - راجع فهرس المخطوطات العربيّة بمكتبة جامعة ليدن في هولندا ضمن:

P. Voorhoeve : Codices manuscripti VII : handlist of Arabic manuscripts in the library of the University of Leiden , London , Leiden University , 1980.

20 - يمكن تصفّح فهارس المخطوطات التي تشرف عليها الإدارة العامّة للمكتبات بتركيا على الرّابط التّالي:

http://yazmalar.gov.tr

21 - فاضل مهدي بياب، «المخطوطات العربيّة في مكتبة طوب قابي سراي بإسطنبول»، مجلّة المورد، (بغداد)، المجلّد 4، العدد 2، سنة 1975م. ص 231 .

22 -راجع مقالات فاضل مهدي بياب: «المخطوطات العربيّة في مكتبة طوب قابي سراي بإسطنبول» ضمن: مجلّة المورد، (بغداد)، المجلّد 4، العدد 2، سنة 1975م. (القسم الأوّل). وكذا: مجلّة المورد، (بغداد)، المجلّد 4، العدد 2، سنة 1975م. (القسم الثّاني) وكذا: مجلّة المورد، (بغداد)، المجلّد 5، العدد 3، سنة 1976م (القسم الرّابع). وانظر أيضاً: مجلّة المورد، (بغداد)، المجلّد 6، العدد 4، سنة 1977م. (القسم الخامس)، وكذلك: مجلّة المورد، (بغداد)، المجلّد 9، العدد 2، سنة 1980م. (القسم الثّاني من علوم اللّغة العربيّة).

23 - علي البوجديديّ، «قراءة نصيّة في مصادر تونسيّة ومغاربيّة: فاطمة الفهريّة القيروانيّة: الصّورة والامِتدادات»، ضمن المؤتمر العلميّ الدّوليّ: فاطمة الفهريّة مؤسّسة أوّل جامعة عربيّة، مؤسّسة كمال أتاترك للتّاريخ، بالتّعاون مع جامعة غازي أنقرة، يوم 8 مارس 2018م.

24 - راجع في ذلك: «تقرير عن الوضع الرّاهن للمخطوطات في الجمهوريّة التّونسيّة»، ضمن: مجلّة المورد، (بغداد)، السّنة 5، العدد 1، ربيع 1976م. ص 29.

25 - راجع في ذلك: «تقرير عن الوضع الرّاهن للمخطوطات في الجمهوريّة التّونسيّة». ص 29.

26 - راجع الجزء الثّامن من الفهرس العامّ: جمال حمادة، الفهرس العامّ للمخطوطات، تقديم وإشراف: جمعة شيخة، طبعة 1، تونس، دار الكتب الوطنيّة، 1994م.

27 - راجع في ذلك: رضا التمتام، جريدة العرب، العدد 9584، يوم الإربعاء 19 أكتوبر 2016م. \

28 - راجع في ذلك: «تقرير عن الوضع الرّاهن للمخطوطات في الجمهوريّة التّونسيّة». ص 29.

29 - محمّد المقداد الورتاني، المفيد السّنويّ، طبعة 1، تونس، مطبعة الشّمال الأفريقيّ، 1935م. ص 243.

30 - محمّد المقداد الورتاني، نفسه. ص 243.

31 - راجع رابط مشروع رقمنة مكتبة الباسي على الرّابط التّالي :

https://eap.bl.uk/project/EAP993

32 - علي البوجديديّ، «مدرسة جامع الباسي العلميّة من خلال وثائق الباسيّين العائليّة وبالاستنارة بملاحظات الشّيخ سالم بن يعقوب المنتسب إليها: من النّشأة إلى الأفول»، ضمن: المواقع والمعالم بجزيرة جربة، إشراف وتقديم: المنجي بورقو، طبعة 1، تونس، مركز النّشر الجامعيّ،2019م.

33 - راجع الرّابط التّالي:

https://eap.bl.uk/about

ليلة يلدا

عبدالقادر عقيل ▫

ما إن وصلت ناقشة الحنّاء إلى البيت مع أول المساء، حتى علت زغرودة من خالتي، وسرعان ما دعت الفتيات للتجمع على عجل في غرفة المعيشة الكبيرة. لم تمضِ دقائق حتى ارتفع صوت الموسيقى والغناء من آلة التسجيل، فتجمعت النساء في حلقة دائرية، وشبكت كل واحدة إصبع خنصرها مع إصبع الخنصر من اليد القريبة المجاورة من الجانبين، وبدأن في ضرب الأرض بالقدم اليسرى، ثم تلاها تحرّكهن نحو اليمين ثلاث خطوات، ثم الاستدارة نحو اليسار، مع جعل الأذرع تلامس بعضها، ثم التقدّم بالقدم اليسرى خطوتين إلى الأمام، تليها القدم اليمنى بخطوة، ثم تكرار الحركة من جديد.

▫ روائي من البحرين

جاءت خالتي، وهي تحمل صينيّة عليها طبق من الحنّاء، حوله مجموعة من الشموع والورد المحمّدي المنثور، وهذا أثار حماسة الفتيات الجالسات على الفرشة الصغيرة المطرّزة والمقصّبة باللون الوردي، فكل واحدة كانت تنتظر دورها في نقش يديها ورجليها.

جاءت ناقشة الحنّاء، وبدأت في نقش الورود، والنجوم، والدوائر، والزخارف على الأيدي والأرجل، باستخدام خوصة تغمسها في الحنّاء. وبعد أن تنتهي من وضع الحنّاء، تلفّ الأيدي والأرجل بقماش أخضر بطريقة محكمة، حتى يصبح اللون غامقاً.

في الساعتين التاليتين، وصل عمّي وزوجته وأولاده، وجاء بعده خالي وخالتي، وأبناء عمومتي مع زوجاتهم، ووصل أخي الكبير مع زوجته وابنته الصغيرة، وبعدها بدقائق معدودة وصلت أختي وزوجها وأولادها الثلاثة.

كلّ أفراد العائلة حضروا وتجمّعوا، مثل كلّ عام، تحت سقف واحد، كلّ واحد منهم أحضر معه طبقاً معيّناً من الطعام.

منذ طفولتي وهذا التقليد السنويّ قائم لا يتغيّر، مهما كانت الظروف، ومهما تبدّلت الأحوال؛ لا أحد يتخلّف عن حضور ليلة يلدا، الليلة الأطول في السنة، يوم ميلاد الشمس، وأول ليلة من فصل الشتاء، حيث يسهر الجميع بانتظار ولادة الشمس في اليوم التالي.

من موقعها في المطبخ، أشارت عليّ أمّي بيدها تطلبني، فأسرعت إليها، وأعطتني صحناً مليئاً بالقمح المشويّ المخلوط بالملح والجوز، وطلبت منّي أن أنثر القمح على سطح بيتنا والبيوت المجاورة حتى تعمّ البركة على الجميع.

في سرعة خاطفة، مدّت أمي بمساعدة خالتي سفرة طويلة على الأرض، ووضعت عليها أطباق العشاء المكوّن من الرز المطبوخ بالخضار، وحلوى السمسم، وحلوى الجوز، وحلوى الجزر، وأحاط الجميع بالسفرة، وبدأوا في تناول وجبة العشاء.

بعد العشاء، وضعت أمي في زوايا الغرفة قليلاً من عشب الحرمل في إناء جميل،

ونثرت منه على المجمرة، فانتشر أريج الحرمل في البيت برائحته المميزة.

قدّم أبي صحناً من الجوز إلى جدّتي، وطلب منها أن تختار جوزة واحدة وتفتحها. أخذت جدّتي تعاين الجوز، واختارت واحدة وهي تهزّها بالقرب من أذنها. ولما تأكّدنا من امتلاء الجوزة، تفاءل الجميع خيراً.

أحضر أبي، بمساعدة أخي الأكبر، منضدة خشبية كبيرة، ووضع تحتها مجمر الفحم، ووضع فوق المنضدة قطعة قماش كبيرة ذات ألوان زاهية، تكفي لأن يدخل كلّ أفراد العائلة سيقانهم تحتها لأجل التدفئة.

وأحضرت أمي كتابها القديم المحفوظ في علبة كارتونية قديمة، وسلّمت الكتاب إلى عمّي، الذي بدأ يقرأ الأشعار والمواعظ من الكتاب، ثم روى لنا حكاية عشق القمر للشمس، وسعيه الدائم لملاقاتها، لكنّ النوم يمنعه، وطلب القمر العون من النجوم، ونجح أن يلتقي بمعشوقته الشمس، فنسيا عملهما، وكانت أطول ليلة مظلمة في السنة. ومنذ ذلك الوقت، صار العاشقان يلتقيان مرة واحدة كل عام، في ليلة هي الأطول، هي ليلة يلدا.

وضعت أختي المائدة الخشبية في وسط الغرفة، وساعدتها أختي وخالتي وعمتي في وضع أطباق من البطّيخ الأحمر، والرمّان، والعنب، وصحون صغيرة بها أنواع من المكسّرات غير المحمّصة، والمشمش المجفّف، والكمثرى المجفّفة، والتين المجفّف، وكان هذا إيذاناً بسهرة ليلة يلدا، وانتظار بزوغ الشمس في يوم ميلادها.

في هذه الليلة الطويلة، سيأتي (قارون) وهو يرتدي ملابس بالية كملابس الحطّابين، ويدقّ أبواب الفقراء، ويقدّم لهم الحطب، وفي الصباح يتحوّل الحطب إلى سبائك من الذهب.

جدّتي التي تجاوزت الثالثة والثمانين من العمر بستة عشر يوماً، تتمتّع بذكاء حاد، وشخصية قوية لا يجاريها أحد، وهي تتذكّر كل صغيرة كبيرة في حياتها، كان عليها أن تختم السهرة قبل طلوع الشمس، فقالت بصوتها الحاني:

"انسوا الأوقات الصعبة، وأضيئوا الشموع إلى الصباح، وانسوا ظلمة الليل الطويل، وبرد الشتاء، وتقلّب الحوادث، عسى أن يتبدّل حزننا فرحاً، وهمومنا سعادة، وضيقنا فرجاً، ويكون يومنا أفضل من أمسنا".

ومرّت الساعات في أحاديث لا تنتهي عن الأمل في جلاء الحزن، وذهاب الهمّ، والخروج من حلق الضيق إلى وسع الطريق.

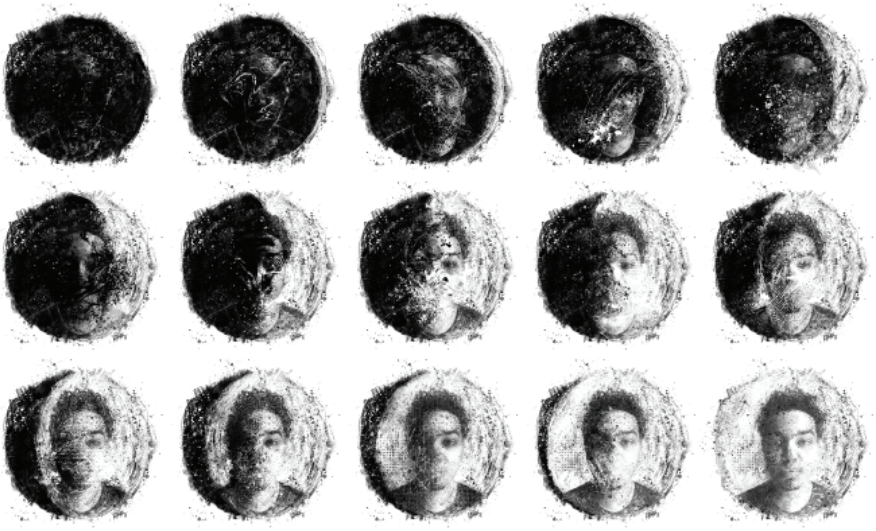
وشيئاً فشيئاً، بدأت خيوط الشمس في الظهور، لتعلن عن انتهاء ليلة يلدا. لكنّ الباب، مثل كل الأعوام السابقة، لم يطرقه أحد، ولم يأتِ الحطّاب ليترك الحطب والذهب عند الباب.

هزّت الجدّة رأسها مرات عدّة، وقالت بابتسامتها الخالدة:

" ربما يأتي في السنة القادمة".

قصّة لم يكتبها الكاتب

ممدوح عبدالستار ▫



حملتْ السيارة الميكروفون، ودارتْ في الأزقة والحواري، معلنة: (مات الكاتب). وقبل أن يُعلن الخبر في مساجد القرية، كانت مديرة أعمال الكاتب قد طرقتْ على الشقّة المكوّنة من غرفتين وصالة، وسلّمتْ "أحمد" الصندوق المزخرف المربوط بشريط أسود. كان صوتها محبوساً، مرتجفاً، والحروف مكسورة، ومسكونة بالحزن، ولا تستطيع تكملة جُملة صحيحة، والعين تسحّ من الهواجس والأفكار، لكنّها قالت بصعوبة:

- لقد مات!

لم يدعُها "أحمد" للدخول، وهي أيضاً، لم تبدِ أيّ اهتمام، وسارتْ مهرولة نحو الشارع الأصمّ. كلّ ما كان يشغلها في ذلك الوقت: إعلام وسائل الإعلام كافّة، والترتيب لجنازة تليق بالكاتب، وتنفيذ وصاياه بكلّ دقة.

▫ روائيّ من مصر/ عمل الفنّانة روان الحوسني / البحرين

كانت "أم أحمد" واقفة أمام الباب، تنظر بدهشة مفعمة بالسؤال عن محتوى الصندوق ومرسله. سار "أحمد" خطوات قليلة بتمهّل شديد، ومدّ يديه بالصندوق لأمّه. وقبل أن تلمس الصندوق، أعلنتْ المساجد: (مات الكاتب). شهقتْ، وهرولتْ إلى غرفتها، وبحثتْ عن شريط مسجّل، محمّل بنغمات راقصة. أمسكته بقوّة، وتذكّرتْ رقصتها يوم الدُخلة.

وضعتْ الشريط، وانسابتْ النغمات الراقصة، وانتشتْ من الرقص، وأحمد يتعجّب من هذه النشوة العارمة.

- ارقص يا أحمد.

وجاوبها، ورقص مستسلماً لرغبة أمه. كان بين السؤال، والدهشة، وبين الرقصة المجنونة. لم يشاهد أمّه في حالة كهذه أبداً. سقط جسدها من الإعياء، فحملها على سريرها، وحاول أن يُسكتْ هذه النغمات، لكنّها قالت:

- هذه رقصة الموت يا أحمد. أصل أبوك مختلف. كاتب!

بعدها بقليل، قامتْ متلهّفة، وفتحتْ التلفاز. كانت الإذاعات المرئيّة والمسموعة تبثّ شريطاً عن الراحل، وكان "أحمد" منشغلاً بمحتوى الصندوق من الداخل. نادتْ عليه أمه، فأسرع إليها.

- أحمد، هل كان غنيّاً؟

- نعم.

- الآن، ستحصل على تعويض ما جرى لك، وستبدأ حياة جديدة.

هزّ رأسه، وانزوى بالصندوق داخل غرفته، ولم يقدر على فتح الصندوق إلا بعد أربعين يوماً. ما الذي منعه كلّ هذه المدة من فتح الصندوق؟ هل هو قداسة الموت؟ هل ظل مدّة الأربعين يوماً ليتأكّد من موته؟ ربما!

كل هذه الأسئلة متعلّقة بأحمد، الذي ظلّ خائفاً من الصندوق، ولم يقترب منه.

كان عاجزاً عن معرفة ما بداخله، حتى أنه لم يستطع أن يرمي الصندوق في مكان لا يستطيع إدراكه مرة أخرى. الصندوق أمامه على المكتب. هل كان خائفاً من المعرفة، والمجهول؟ ربما!

في لحظة غير مناسبة، فتح الصندوق على غير إرادة منه. خطف بصره بريق الذهب الخالص، وارى رأسه، ومدّ يديه المرتعشتين داخل الصندوق. تحسَّسه، وقبضتْ يداه على قلادة. تأمّلها قليلاً، وأُعجب بها، لكنّه وجد أسفل القلادة كتابة محفورة (وسام العلوم والآداب). رماها جانباً، مبتسماً ابتسامة ساخرة، بل نصف ابتسامة، ثم بدأ يسأل نفسه بصوت مسموع: (لماذا؟) كان السؤال صادقاً، خارجاً من ذات بِكْر، لم تنشغل مطلقاً بالسؤال. كان هذا السؤال هو البداية له. خرج من نفسه، ولنفسه. انتبه قليلاً، وأدرك أنه في منتصف الطريق، أو أنه على باب جهنم، وانعكس هذا على سيره ذهاباً، وعودة داخل غرفته.

لم يحاول "أحمد" الإجابة على سؤاله الأول، كان منشغلاً بمحتوى الصندوق المزخرف. أرهف السمع جيّداً، فالتقط بعض خطوات تمشي بخفّة متناهية. فتح باب الغرفة بسرعة، فوجد أمه تتلصّص عليه. انكمشتْ على نفسها، ولم تستطع الكلام. نظر "أحمد" إليها، ولم ينطق بكلمة، فانزوتْ داخل غرفتها مرتجفة من المباغتة، وأحسّت بضعفها لأول مرة.

حاول "أحمد" أن يصنع كوباً من الشاي لنفسه. لأول مرّة، يخدم نفسه. كان مذاق الشاي مختلفاً هذه المرّة، ارتشفه بتلذذ، ثم اختلس النظرات إلى الصندوق. حين انتهى من آخر قطرة، أمسك الصندوق، وأفرغه على الأرض، فلم يجد غير رسالة. قلّبها يميناً، وشمالاً، وقال:

- كلام. كله كلام في كلام.

وحاول أن يمزّق الرسالة، لكنّه لم يستطع.

أمسك الرسالة، وقبض عليها بيديه، وأدرك لأوّل مرّة قوّة الرسالة وهي مُقفلة، وفكّر قليلاً، وحدّث نفسه: (فَتح الرسالة يعني موتها. أيّ رسالة لا تعنيني، إلّا هذه الرسالة، التي تخصّني بالذكر. لن يحدث شيء لو فتحتها)، وقال مشجّعاً نفسه:

- إنّها رسالة ميت!

وفتحها بلهفة.

(الرسالة)

أحمد

اعلم أني تبرّعتُ بمالي كاملاً.

أنت الآن وحدك، لا تملك غير نفسك. فكن صادقاً معها، واخرج عن إطارك الذي صنعه لك الناس، ولا تجعل سلطةً ما تحجبك عن ذاتك. أنت الآن سيّد نفسك.

وأخيراً، إذا فهمت كلامي، فاقرأ على روحي الفاتحة.

أبوك (الكاتب)

ترك "أحمد" الرسالة مفتوحة، وذهب لأمّه، متعثّراً بأحلام وأسرار صغيرة، تخصّه وحده.

- ما لك؟

- لقد تبرّع بماله كاملاً.

- عملتها يا ابن ...

وهاجتْ، واكتست بالدموع، والصمت. تركها "أحمد"، وانزوى بغرفته، لا هو حيّ يُرزق، ولا هو ميّت، وليس لديه شاهد قبر مثل أبيه.

أشتاق أن أغفو على حلم

محمود حمد ▫

1

وسألتني جسداً
ينامُ بطينه في الماء
يكسرُ أغنياتك في عيون
الشوقِ للكلمات
من شفتيك
تحملني النهايةُ للبداية
حيث قلبك غيمةٌ تُحيي الحكاية
في دمي

▫ شاعر وباحث من عُمان / لوحة الفنّان جعفر العريبي / مملكة البحرين

أشتاقُ أن أغفو على حلم
يباغتُ رغبتي في الحُبِّ منتَصراً
على الوجعِ القديم
ألوذُ بالوقتِ المسالِ على
شفاهك
وأحتمي بالصبحِ منك
ومنه أرجعُ ما تبقّى من حديث
الليلِ وعداً بالحياة
لأنني ما زلتُ طفلك
كلما أنسى المساء يعيدُه
حبٌّ يسمّى باسمك المملوءِ
بالآتي إلينا
" زينة" المعنى الحنون
أنا البقيّة منك يكفيني اعتناقُ
جنونك العبثيّ
كي أنجو من الإسمنتِ والمدنِ البعيدة
عن أغاني الأمنيات
أنا محيطك أنت كل الحُبِّ
بل أنت الحياة

2

أدمنتُ صوتك
مثلما ينتابني الماءُ
البعيدُ

أعيدُ للطفلِ القديمِ
الغيمةَ الحُبلى
كأنَّ اللّه لم يخلُق حديثاَ دائريّاَ
غير صوتك
ليس للمعنى إليهِ سِواي
تحملني الكناياتُ الشبيهةُ باختزالاتِ الدلالة
كلمّا أشتاقُ أَغنيةَ العبورَ إلى ضفافِ الذكريات
أعيدُه
وأعيدُ نفسي للمَجاز
وأغفرُ الأخطاءَ في حُزني لأنسى كلّ أصواتِ الحياةِ سوى حديثك
أنت ما أعنيهِ بالمعنى
وحيداً في الأقاصي
ربّما دونتُ اسمك بارتعاشِ يدي الأخيرة
وانتهيتُ من التِصاقِ الحرفِ بالعُذرِ المكرّرِ في الحنين إليك
لكني اكتفيتُ..
ولم أعد اسماً يضجُّ بما تبقّى من جسَد

صخرة في جبل

د. بشرى الفاضل ▫

قبلَ (كُنْ)
كنتُ رطلاً من هُلام
جائلاً في لا مكانْ
ثم دارَ الكونُ فابتدع الزمانْ
بعد كنْ
صرتُ صخراً صامتاً
خمسين مليون سنة

▫ أديب من السودان / لوحة الفنّان نادر العباسي / البحرين

قابعاً في وحدةٍ بلهاء
في جوفِ جبل
هامداً لا صوتَ لي
لا طولَ لي
لا روحَ لي
لا نظرةً كبرى؛ فمِن أين المُقَلْ؟
مثلُ صمت الكونِ صمتي
في المجرّات البعيدة
صاخبٌ لكنّه
صامت عنّا فلم تُجْدِ الحِيَل
هل يُفسّر لغزَه للناس يوماً
ثم نمضي في الحياة
بحُزونٍ وشُجونٍ وسؤالاتٍ أقلْ؟
صخرةٌ
لو أنّ لي
سكينة
لفصلتُ روحي
عن بلادات الجماد

لو أنّني حجرٌ في الرمل مدفونا
لشَتلتُ ساريتي وغرقتُ محزونا

كيف لي إن كنتُ صخراً
مُخرجاً من فوهة الحزنِ وحلاً؟

قابع في خيمتي في لا زمان شاكراً وأنا الأذلّ
صائماً في وحدة بلهاء في جوف جبل
ثم قال اللّه كُن
فتذرّيتُ رمالاً
وتقلّبتُ تقلّبت بمقلاة الأديم
ناري الريح
بهاراتي الهشيم
ثم دوّرتُ ودوّرت
كإكليم قديم
ساعياً بين الصحارى والجبل
وتدحرجتُ مع هَوج الرياح
صرتُ رملاً
ناعماً كمّاً عديداً
لاهياً
صاعداً
بين الصحارى والجبل
دورة لا تنتهي
لا قبحَ لي
لا حُسنَ لي
فمن يحظى - وبالكون عماء - بمُقَل؟
طاف مليون فقال اللّه كُن
صرتُ نسراً
ثم هوّمتُ وهوّمت على الأرجاء طرّاً
محرزاً تكوين نفسي

منذ أن كانت ديارُ الأهل رملا
صرخة أخرى
ولا زال الصراخ
منذ أن صيّرني اللاهوتُ في الناسوت
طفلاً
وحبوني بالنوايا يافعاً
وعدوني بالمرايا والسعادة والعسل
ها أنا في كلّ يوم حائرٌ
أشرب الحزن وأقتاتُ الأمل
ذرّة في لجّة الكون العجيبة
ليس من بُدٍّ سوى السعي حثيثاً
كصحابي
قبل أن أرقى إلى حيث الجبل

لَسْتُ نَبِيّاً

صالح لبريني ▫

لَسْتُ نَبِيّاً
أَنَا مُجَرَّدُ شَاعِرٍ فَاشِلٍ
يُنَقِّحُ الأَرْضَ مِنْ خَرَابِ الظَّهِيرَة
وَيَزْرَعُ الخَطْوَ فِي اتِّجَاه العُزْلَة
يُطَارِدُ فَرَاشَاتِ المجَازَات
وَيَحْلُمُ بِلُغَةٍ ثَالِثَة كَيْ يَصْفَعَ العَالَمَ
بِقَصَائِدَ لَا تُشْبِهُ أَحَداً
بِخَيَالَاتٍ ضَارِبَةٍ فِي غُمُوضِ الاحْتِمَالَات
يُبَايِعُ سَمَاءَ العَشِيَّة نِكَايَةً فِي صَبَاحٍ

▫ شاعر من المغرب

خَارِجٍ مِنْ وَلِيمَةِ الحُرُوب
مُتَحَالِفٍ مَعَ المَوْتَى
يَرْعَى جَنَازَاتِ الشُّهَدَاء

لَسْتُ نَبِيّاً
أَنَا شَاعِرٌ ضَلِيعٍ فِي تَمْجِيدِ الرُّؤَى
فِي تَرْبِيَةِ الكِنَايَاتِ
فِي إِشْعَالِ النِّيرَانِ بَيْنَ التَّقْدِيمِ وَ التَّأْخِير
تَحْرِيضِ المُبْتَدأ عَلَى الخَبَر
تَرْوِيضِ اللَّازِمِ عَلَى مُرَاوَدَةِ التَّعْدِية
وَاخْتِلَاسِ النّصْبِ مِنْ مَرْفُوعَاتٍ عَاجِزَةٍ عَنِ الْجَرِّ
أُصَاحِبُ الجَارَّ
أَتْرُكُ المَجْرُورَ فِي ضَلَالَتِه
الْمَعَاجِمَ الْقَدِيمَةَ قَصِيَّةً عَنْ تُخُومِ الْآتِي
وَأُعَاشِرُ مُعْجَمَ الشَّمْسِ
لُغَةً هَارِبَةً مِنْ ذَخِيرَةِ الحَرْب
وَحَيَاةً تَفِيضُ بِرَبِيعِ الجُغْرَافِيَا

لَسْتُ نَبِيّاً
أَنَا بَائِعُ خَيَالَاتٍ
أُحَلِّقُ بَعِيداً فِي جِنَاسِ اللَّفْظِ
أَدَعُ المَعْنَى يَرْتُقُ خَرَابَ العَالَم

فَلِي كَثِيرٌ منَ السَّأَم يَتَجَوَّلُ فِي حَارَاتِ المُدُن
قَلِيلُ مِنَ شُمُوسِ أَمَلٍ مُعَلَّقٍ عَلَى حَبْلِ الحَيَاة
وَخَزَائِنُ مِنْ نَدَم يَكْفِي قَارَّةً غَارِقَةً فِي خَطِيئَةِ العَطَشِ
وَكُتُبٍ مِنْ دَمٍ مَسْفُوحٍ يَعَرِّي سَوْأَةَ التَّارِيخ

لَسْتُ نَبِيّاً
أنا فَرِيدُ العَتَمَات
أَغُوصُ فِي بِئْرِ الصَّمْتِ
مُلْتَحِفاً بِرِيحَ الصَّحْرَاء
عَطَشِي أَكْبَرُ مِنْ مِلْحِ الْبَحْرِ
خَلْفِي تَعْوِي عَوَاطِفُ اللَّيْل

لَسْتُ نَبِيّاً
لَكِنِّي لِصُّ العُزْلَاتِ
أُغِيرُ عَلَيَّ بَعِيداً عَنْ مَقْهَى الحَيَاة
أَقْصفُ الجَلَبَةَ بِكُورَالِ صَمْتٍ غَايَةً فِي السَّعَادَة
أَرْقُصُ عَلَى جُثَثِ الخَيْبَةِ بِأَحْذِيَةِ فُتُوحَاتِي
وَأَرْعَى قَطِيعَ شُمُوسِي

لَسْتُ نَبِيّاً
أَنَا الدَرْوِيشُ

أَتْلُو للطَّرِيقِ رَسَائلَ الوَجَع
أُسَامِقُ الرُّوحَ الصَّاعِدَةَ سَمَاءَ القَبِيلَة
أُشَيِّدُ خَلَاءَات لِظِلَالٍ هَارِبَةٍ مِنْ شُقُوقِ الأَرْض
أُعَاشِرُ حَفِيفَ الخَطْوِ الْمَاسِكَ بِتَلَابِيبِ التِّيه
أَرْتُقُ شَبَّابَتِي بِنَارِ الشَّرَايِين
وَأَنْفُخُ نَايَ العُزْلَةِ بِجَلَبَةِ الذِّكْرَيَات
أَنَا الْمُقِيمُ فِي بَيْتِ الْعَشِيرَة
لَا سَقْفَ لِي
غَيْرِ أَحْلَامٍ نَاقِصَةِ الوَزْن
ثَقِيلَةِ الخَيْبَة
غَيْرِ أَرْضٍ تَطْرُدُ الغُيُومَ مِنْ سَمَاءٍ
ضَالِعَةٍ فِي مَتَاهَةِ النِّهَايَات
غَيْرِ تَرَاتِيلَ تُضَوِّعُ نَتَانَةَ الْوُجُود

لَسْتُ نَبِيّاً
أَنَا حَارِسُ الأَعَالِي
أُنْشِدُ لِلْمَدَى فُيُوضَ الأَقَاصِي
أَرْتُقُ جُرُوحَ الْحَيَاة بِإِبْرَةِ العُزْلَات
وَخَلْفِي جِبَالٌ تَحْرُسُ أَرْضَ التِّيه
رُعَاةً يُمَزِّقُونَ المَسَالِكَ بِحَفِيفِ الخَطْوِ
وَيَبْتَسِمُونَ لِدَهْشَةِ الْغُرُوب
وَمِلْكِي حَظُّ المَوْتَى مِنَ الحَيَاة
مِيرَاثِي تَعَبُ الأَسْلَافِ فِي إِدْرَاكِ الصَّحْرَاءِ

وَخَاوِيَ الْوِفَاضِ مِنْ رِهَانٍ خَاسِرٍ فِي اليَقِين
وَرِهَانٍ يَنْتَصِرُ لِشُكُوكِ المَدَى

لَسْتُ نَبِيّاً
أَنَا بُسْتَانِيُّ الرُّوح
أُشَذِّبُ السَّأَمَ مِنْ حَدِيقَةِ القَلْبِ
بِبَرَاعَةِ مِقَصِّ حَلَّاقِ العَشِيرَة
أُوَظِّبُ قَلَقِي عَلَى إِيقَاعِ مُوسِيقَى هَادِئَةٍ
تَخْرُجُ مِنْ رَادْيُو تَرانْزِسْتُور
أَجْنَحُ جِهَةَ الكَبِدِ حَتَّى لَا يُزْعِجُهَا كَمَدُ الْوَقْتِ
وَأَرْوِي شَرَايِينَ عَطَشِي بِمَاءِ الصَّبَابَة
وَنَارِ نَايٍ مُشْتَعِلٍ بِالحَنِين
وأُغْلِقُ سَمَاءً فَارِغَةً مِنَ الغُيُوم
وَأَشْرَعُ أَرْضَ اللَّهِ عَلَى التِّيه

لَسْتُ نَبِيّاً
لَكِنِّي أُومِنُ بِحِكْمَةِ القَلْب
أُوَاظِبُ عَلَى اللَّعَنَاتِ حِينَ تَنَامُ الْمَدِينَةُ فِي حُضْنِ الغَرِيبَة
الشَّوَارِعُ تَصْرُخُ فِي وَجْهِ طُفُولَةٍ سَوْدَاء
المَصَابِيحُ تَبِيتُ مُسْهَدَةً حَارِسَةً كِلَابَ المَدِينَةِ الضَّالَّة
ذِئَابَ مُنْتَصَفِ اللَّيْلِ المُثْقَلِينَ بِأَقْمَارِ الأَرْض
وَشُمُوسِ السَّمَاء وَأُنَاصِرُ جَبْهَةَ الجِبَال

"يا من رسمتكِ"

محمد أبو حسن ▫

يا من رسمتكِ صورةً تذكارا
ونسجتُ فيكِ النثرَ والأشعارا

وحفرتُ فيهِ اسماً على صرح الهوى
وأنا وأنتِ نداعبُ الأوتارا

فنظرتُ وجهكِ زاهراً متبسِّماً
خصلاتُ شعركِ تُبهرُ الأنظارا

▫ شاعر من البحرين

حتى تخيّلتُ الزمانَ كأنَّهُ
ذاك الربيعُ يعانقُ الأزهارا

والطيرُ أصبحَ بالغصونِ وشدوهُ
عشقَ الفضاءَ وراقصَ الأشجارا

قسماً بهذا الشعر أنكِ موطني
طالَ الزمانُ بنا هنا أو دارا

فالعهدُ باقٍ بيننا حتى ولو
عصفت وأبرقت السماءُ شرارا

وغدوتُ أسألُ هل لنا من ليلةٍ
نحيا بها لنُسامِر الأقمارا؟

أم أنّنا نبقى كطيفٍ زارنا
جابَ الفضاءَ على هواهُ وطارا

ما بين عشّاقٍ مضوا بتأمّلٍ
عشقوا الحياةَ وعانقوا الأنوارا

فهناكَ صوتُكِ والنهارُ مغادراً
وهناك لحنُكِ يُطربُ السُمّارا

يا من وجدتكِ داخلي عصفورةً
عزفَت علـــــــى قلبي شذاً وشعارا

ورفيقةَ الدربِ التي تهوى
العناءَ لتعبُرَ الأمصارا

ما لي أراكِ وقد رحلتِ مبكّراً
هيَّجتِ في صدري شجًى وغبارا

هيّا تعالي واسمعيني ها أنا
ما بين ظلّكِ واقفاً محتارا

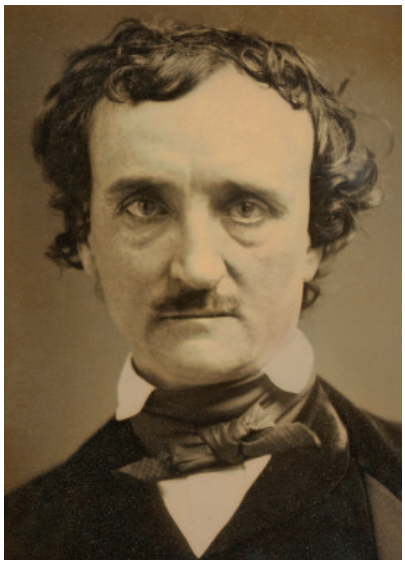
فرسائلي عند المساءِ دفاترٌ
ودموعُ عشقي تنثرُ الأحجـــارا

يا من وجدُتكِ داخلي حلماً
كبيراً رائعاً قد طارا

لوحة الفنّان حسن الساري / البحرين

القلب الواشي
بقلم: إدجار ألان بو

ترجمة: مهدي عبدالله ▫



إدجار ألان بو (1809-1849م) أديب أمريكي، كان يكتب الشعر، والروايات، والنقد، ويُعتبر من أول الممارسين المبكّرين لفنّ القصة القصيرة، إذ كتب جميع أنواعها، بما في ذلك القصة البوليسية، والخيال العلمي. حاول أن يجعل من كتابته مصدر رزق، وهو أمر لم يكن ناجحاً دائماً، على الرغم من أنه كان واثقاً بأن "كتابة الأدب هي أنبل المهن. في الحقيقة إنها المهنة الوحيدة المناسبة لرجل مثلي. وبالنسبة إليّ شخصياً، ليس هناك ما يُغريني بالابتعاد عن هذا الطريق". توفّي في بالتيمور وعمره أربعون سنة، بعد أيام على رؤيته وهو يهذي في الشارع.

▫ كاتب ومترجم من البحرين / صورة إدجار ألان بو

صحيح! – متوتّر – متوتّر جداً على نحوٍ مخيف، كُنت ولا أزال، لكن لماذا ستقول إنّني مجنون؟ لقد شحذ المرض حواسّي، لكنه لم يدمّرها، ولم يجعلها بليدة. فوق كلّ ذلك، كانت حاسّة السمع حادّة. كنت أسمع جميع الأشياء في السماء وفي الأرض. سمعتُ أشياء كثيرة في جهنّم. كيف إذن أكون مجنوناً؟ أصغِ، ولاحظ كيف أستطيع أن أروي لك القصة بأكملها وأنا بصحة جيدة، وبهدوء.

من المستحيل أن أقول كيف دخلت الفكرة إلى دماغي لأول مرة. لكن حالما استوعبتها، طاردتني في النهار والليل. لم يكن هناك موضوع. لم يكن هناك شغف. كنتُ أحبّ الرجل العجوز. لم يُخطّئني أبداً. لم يُهِنّي أبداً. لم تكن لديّ رغبة في ذهبه. أعتقد أنها كانت عينه! نعم، إنها هذه العين! كانت لديه عين نسر، عين زرقاء شاحبة مع غشاوة فوقها. كلما سقطت عليّ غدا دمي بارداً. وهكذا بدرجات، بصورة تدريجيّة جدّاً، حكّمتُ عقلي على أن أُنهي حياة الرجل العجوز، وبهذا أخلّص نفسي من عينه إلى الأبد.

الآن، هذه هي النقطة. تتخيّل أنّني مجنون. المجانين لا يعرفون شيئاً. لكنك ينبغي أن تكون قد رأيتني. ينبغي أن تشاهد كيف تقدّمتُ بتعقّل، وبحذر، وببصيرة، وبإخفاء ما كنتُ عازماً عليه. لم أكن أبداً أكثر عطفاً على الرجل العجوز من الأسبوع الذي سبق إقدامي على قتله. وفي كلّ ليلة، في حوالي منتصف الليل، أحرّكُ مزلاج بابه وأفتحه، بصورة خفيفة جدّاً! ثم حينما أصنع فتحة كافية لدخول رأسي، أُشعلُ فانوساً داكناً، كله مُغلق بصورة مُحكمة لكي لا يخرج أيّ ضوء، ثم أُقْحمُ رأسي. آه، سوف تضحك لرؤية كيف أقحمته إلى الداخل بمكْر! حرّكته ببطءٍ شديد لكي لا أُزعج نوم الرجل العجوز. استغرقني ذلك ساعة كاملة لأضع رأسي بالكامل داخل الفتحة، لأستطيع أن أراه وهو مضطجع فوق سريره. آه! هل يمكن لشخص مجنون أن يكون عاقلاً جدّاً كهذا؟ ثم حينما أصبح رأسي داخل الغرفة بصورة جيّدة، فككْتُ الفانوس بحذر، نعم، بحذر شديد، لأنّ المفصلات صرْصرت، فككْتهُ فقط لكي يتّسع ليسقط شُعاع واحد على عين النسر. وهذا الشيء فعلته لسبع ليالٍ طِوال؛ كلّ ليلة فقط في منتصف الليل. لكنني كنتُ دائماً أجد أنّ العين مُغلقة، ولذلك كان من المستحيل أن أقوم بالعمل، لأنه ليس الرجل العجوز الذي يغيظ حياتي، بل عينه الشريرة. وفي كل صباح، حينما يبزغ النهار، كنت أذهب بشجاعة إلى الغرفة، وأتحدّث إليه بأعصاب باردة، أناديه باسمه بنبرة مليئة بالحب، وأسأله

كيف قضى ليلته. لذلك ترى أنه كيف سيكون رجلاً عويصاً جدّاً، في الحقيقة، لأن يشكّ في كلّ ليلة، في الساعة الثانية عشرة تماماً، بأنّني أنظر إليه، بينما هو مستغرقٌ في النّوم.

في الليلة الثامنة، كنتُ حذراً أكثر من المعتاد في فتح الباب. يد رفيعة مراقبة تتحرّك بسرعة أكثر من يدي، لم أشعر أبداً قبل تلك الليلة بمدى قواي الشخصية، بذكائي. لم أستطع أن أحتوي أحاسيسي بالانتصار، بأن أفكّر بأنّني هناك، أفتح الباب شيئاً فشيئاً، وهو لن يحلم حتى بأفعالي أو أفكاري السريّة. ضاحكاً إلى حدٍّ ما على الفكرة، وربما سمعني، إذ إنه تحرك على السرير فجأة، كما لو كان مذهولاً. الآن قد تعتقد بأنني تراجعت، لكن لا. كانت غرفته سوداء كالقار، مع ظلمة كثيفة. فالمصراعان كانا مربوطين عن قرب، بسبب الخوف من اللصوص، وهكذا عرفتُ أنه لا يستطيع أن يرى فتحة الباب، فاستمررت في دفعه بثبات.

أدخلتُ رأسي، وكنتُ على وشك أن أفتح الفانوس، حينما انزلقت إبهامي على الرّباط القصديري، وقفز الرجل العجوز صائحاً: "من هناك؟".

التزمتُ بالبقاء ساكناً، ولم أقل أيّ شيء. لساعة كاملة، لم أحرّك أية عضلة، وفي نفس الوقت، لم أسمعه يستلقي. كان لا يزال جالساً على السرير وهو يصغي، كما كنت أفعل، ليلة بعد أخرى، مصغياً إلى ساعات الموت في الجدار. الآن، سمعت تأوّهاً طفيفاً، وعرفتُ أنه تأوّه رعب الموت. لم يكن تأوّه ألم أو حزن، أوه، لا؟ كان ذلك الصوت المخنوق الواطئ الذي يصدر من أسفل الرّوح، حينما تكون مفرطة الرعب. عرفت الصوت جيّداً. مرّات كثيرة في الليل، بالضبط في منتصف الليل، حينما ينام كلّ العالم، يتفجّر هذا الصوت من صدري، يتعمّق بصداه المخيف، الرّعب الذي شتّت تركيزي. أقول إنّني عرفته جيّداً، عرفت ماذا كان الرجل العجوز يشعر، وأشفقتُ عليه، بالرغم من أنّي ضحكتُ في داخلي. عرفتُ أنه كان مستلقياً، وهو مستيقظ، منذ الصوت الطفيف الأول، حينما استيقظ في السرير. مخاوفه منذ ذلك الحين أخذت تتزايد. كان يحاول أن يتخيّلها بدون سبب، لكنه لم يستطع. كان يقول لنفسه: "لم يحدث أيّ شيء سوى صوت الريح في المدخنة. إنه فقط فأر يعبر الأرضية"، أو "إنه فقط صرصار أحدث خشخشة واحدة". نعم، كان يحاول أن يهدّئ نفسه بهذه الافتراضات، لكنه وجدها جميعاً بلا فائدة. جميعها بلا فائدة، لأن الموت الذي يقترب منه قد مشى بغطرسة بظلّه الأسود أمامه، وأحاط بالضحية. وكان ذلك هو التأثير الكئيب للظل

غير المستوعب، الذي تسبب له في أن يحس، بالرغم من أنه لم يرَ، أو يسمع، بل يشعر بوجود رأسي داخل الغرفة.

بعد أن انتظرتُ لوقت طويل، وبصبر شديد، دون أن أسمعه يضطجع على السرير، قرّرت أن أصنع شقّاً صغيراً، صغيراً جدّاً في الفانوس، وهكذا فتحته. ألا تسطيع أن تتخيّل كم كانت تلك الحركة مسترَقة إلى حدٍّ بعيد، حتى خرجت أخيراً أشعّة معتمة صغيرة كخيط عنكبوت، من الشّق، وسقطت على عين النّسر. كانت العين مفتوحة، مفتوحة بكامل اتساعها، وشعرتُ بالرّعب وأنا أنظر إليها. رأيتها بوضوح تام، كلها زرقاء باهتة، مع غطاء بشع فوقها، مما أصاب النخاع العميق في عظامي بالقشعريرة، لكنني لم أستطع أن أرى شيئاً آخر من وجه الرجل العجوز، حيث إنني وجهتُ الأشعة كما لو بالغريزة، بالضبط على البقعة الملعونة.

نسيتُ أن أخبرك بأن ما تظنّه بأنه جنون، ليس إلا الحدّة الزائدة للحاسّة. الآن، أقول، تناهى إلى سمعي صوت خفيض، سريع، مُملّ، كما تفعل ساعة مغلّفة بالقطن. كنتُ أيضاً أعرف ذلك الصوت جيّداً. لقد كانت ضربات قلب الرجل العجوز، زادت من رعبي، كما يحفّز ضرب الطّبل الجنديّ على الشجاعة.

حتى ذلك الوقت، امتنعتُ عن الحركة، واحتفظتُ بالسكون، تنفسّتُ بالكاد، أمسكتُ الفانوس بدون حركة. حاولتُ أن أحافظ على الأشعة بثبات على العين. في نفس الوقت، كان الوشم الجهنّمي للقلب يزداد. أصبح أسرع، فأسرع، وأعلى، فأعلى، كل لحظة. لابد أن خوف الرجل العجوز في أقصاه! غدا الصوت أعلى كل دقيقة! هل تستطيع أن تفهمني جيّداً حينما أقول لك بأنّني متوتر: نعم أنا متوتر. هو الآن في الساعة الميّتة من الليل، وسط الصمت القاتل للبيت القديم، صوت مزعج وغريب جداً، وهو يثيرني نحو الخوف غير المسيطر عليه. مع ذلك، لبضع دقائق طوال، امتنعتُ عن الحركة، ووقفت جامداً. لكنّ الضرب ازداد علوّاً وعلوّاً. اعتقدتُ أنّ القلب سوف ينفجر. والآن قلق جديد قبض على مشاعري؛ الصوت سوف يُسمع من قبل الجيران! ساعة الرجل العجوز حانت! في صيحة عالية، فتحتُ الفانوس، وقفزتُ إلى داخل الغرفة. صرخ مرة، مرة واحدة فقط. في لحظة سريعة، سحبته إلى الأرض، وسحبتُ السرير الثقيل فوقه، ثم ابتسمت بسرور. أجل، إن العملية أنجزت. لكن لدقائق عديدة، كان القلب يضرب بصوت مكتوم. على الرغم من ذلك، هذا لم يُخفْني. إنه لن يكون مسموعاً عبر الجدار. أخيراً، توقف الصوت. أصبح الرجل

العجوز ميتاً. أزلتُ السرير، وفحصت الجثة. نعم، أصبح ميتاً بالكامل. وضعتُ يدي على قلبه، وتركتها هناك لعدّة دقائق. لم يكن هناك أيّ نبض. كان ميتاً تماماً. عينه لن تزعجني مرة أخرى.

إذا لا زلت تظنّ بأنّني مجنون، فإن ظنّك سيزول حينما أصف لك الاحتياطات الشديدة التي قمت بها لإخفاء الجثة. كان الليل يتناقص، وعملتُ بسرعة، لكن في صمت. أوّل شيء فعلته كان تقطيع أجزاء الجثة. قطعتُ الرأس، والذراعين، والرجلين، ثم أخذتُ ثلاثة ألواح من أرضية الغرفة، ووضعتها كلّها بين قطع الخشب. بعد ذلك، استبدلتُ الألواح بشكل ذكيّ جداً وببراعة كبيرة، لدرجة أن لا عين آدمية، حتى عينه، تستطيع أن تضبط أيّ شيء خطأ. لم يكن هناك أيّ شيء لغسله، ولا لطخة من أيّ نوع، ولا بقعة دم على الإطلاق. كنتُ حذراً أكثر من اللازم. حوض الاستحمام اصطادها كلّها.. ها ها!

عندما انتهيتُ من هذه الأعمال، كانت الساعة تدقّ الرابعة صباحاً، ولا زالت الدنيا مظلمة كمنتصف الليل. وحينما رنّ الجرس معلناً عن الساعة، سمعتُ طرقاً على باب الشارع. ذهبتُ إلى الأسفل لفتح الباب، بقلب بارد. فلماذا أخاف الآن؟ دخل ثلاثة رجال، وعرّفوني بأنفسهم بلطف تام، كضباط شرطة. قالوا إنّ صرخةً سُمعت من قبل أحد الجيران، فشكّ في وجود عمل أو حركة مشبوهة، فأبلغ مكتب الشرطة، وأنهم (أي الضبّاط) تم تكليفهم بتفتيش المبنى.

ابتسمتُ، فلأيّ شيء أخاف؟ رحّبتُ بالرجال الثلاثة. قلتُ لهم إنّ الصرخة كانت صرختي وأنا أحلم. أخبرتهم بأنّ الرجل العجوز غائب في الريف. اصطحبتُ زوّاري إلى جميع أرجاء المنزل. تركتهم يبحثون جيداً. أخذتهم أخيراً إلى غرفته. أريتهم ممتلكاته، سليمة، وغير ممسوسة. وفي حماس ثقتي، أحضرت كراسٍ للغرفة، وطلبت منهم الاستراحة هنا، بينما أنا، في خضمّ الجرأة العنيفة لانتصاري الكامل، وضعت كرسيي فوق المساحة ذاتها التي ترقد جثة الضحية أسفلها.

كان الضبّاط راضين. سلوكي أقنعهم. شعرتُ بالارتياح. جلسوا ورحتُ أجيبُ على أسئلتهم بانشراح. تكلّموا عن أشياء مألوفة. لكن، بعد فترة قصيرة، شعرتُ بأنني أغدو شاحباً، وتمنيتُ أن يذهبوا. أحسست بألم في رأسي، وتخيّلتُ طنيناً في أذني، لكنهم لا زالوا يجلسون، ولا زالوا يتكلمون. أصبح الرنين أكثر تمييزاً، استمر، وصار أكثر وضوحاً. تحدثت بحرية أكثر للتخلّص من الإحساس، لكنه استمرّ، وأصبح

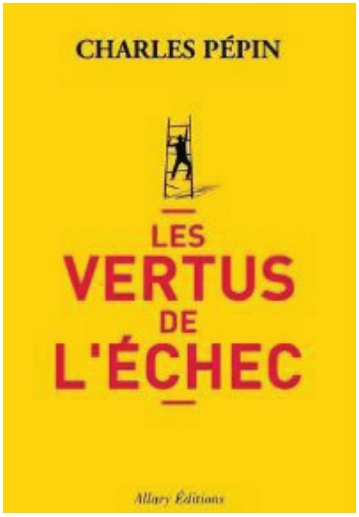
محدّداً، إلى أن وجدت أخيراً أنّ الصوت المزعج ليس داخل أذني.

بلا شك، أصبحت الآن شاحباً للغاية، لكنّني تحدثت بطلاقة أكثر، وبصوت مرتفع. رغم ذلك، ازداد الصوت، فماذا أستطيع أن أفعل؟ كان صوتاً منخفضاً، وسريعاً، يشبه إلى حد كبير الصوت الذي تحدثه الساعة حينما تغلف بالقطن. لهثتُ لأتنفّس، ورغم ذلك لم يسمع الضبّاط. تحدثت بسرعة أكثر، وبعنف أشد، لكن الصوت المزعج ازداد بثبات. نهضتُ، وجادلت حول أشياء تافهة بصوت مرتفع، وبحركات عنيفة، لكن الصوت المزعج استمر في الازدياد. لماذا لم يذهبوا حتى الآن؟ خطوتُ على الأرض ذهاباً ومجيئاً بخطوات ثقيلة، كما لو كنتُ مُثاراً لأرتعب بملاحظات الرجال، لكنّ الصوت المزعج ازداد بثبات. آه، يا إلهي! ماذا أستطيع أن أفعل؟ أرغيتُ وأزبدت، اهتجتُ، شتمتُ! تمايلتُ بالكرسي الذي كنت أجلس عليه، وأخذتُ أحكّه على الألواح، لكنّ الصوت المزعج ارتفع فوق كلّ شيء، واستمر في الازدياد. أصبح أكثر ارتفاعاً، أكثر فأكثر!. ولازال الرجال يتحدّثون بمرح ويبتسمون. هل من الممكن أنهم لم يسمعوا؟ بحق إلهي القادر على كل شيء، لا، لا! سمعوا! شكّوا! عرفوا. كانوا يسخرون من رعبي، هذا ما اعتقدته، وهذا ما أظنه. لكن أيّ شيء كان أفضل من هذا الألم! أيّ شيء كان أكثر احتمالاً من هذه السخرية! لم أعد أستطيع أن أتحمّل تلك الابتسامات المنافقة! شعرت بأنّني يجب أن أصرخ، أو أموت! والآن مرّة أخرى، أستمع! صوت أعلى! أعلى! وأعلى!

صرختُ بأعلى صوتي: "أيها الأوغاد، لا تتظاهروا بعد الآن! إنني أعترف بالجريمة! أزيلوا الألواح! هنا، هنا! إنها ضربات قلبه البشع!".

حوار مع الفيلسوف الذي سطع نجمه في الآونة الأخيرة
شارل بيبان "التقدّم في الفشل هو نجاح في حدّ ذاته"

أجرت الحوار: فاليري لوكتان



ترجمة: د. فيصل أبو الطُّفَيْل

شارل بيبان (Charles Pépin) فيلسوف وكاتب فرنسيّ، يساهم في عدد من المجلات والبرامج الإذاعية، متحصّل على دبلوم معهد العلوم السياسية (Sciences Po) والمعهد العالي للتجارة (HEC). وهو إلى جانب ذلك أستاذ مبرّز في مادة الفلسفة، يبلغ من العمر أربعاً وأربعين سنة، ويدرّس هذه المادة بثانوية الدولة ليجيون دونور (lycée d'État de la Légion d'Honneur)، وبمعهد الدراسات السياسية (Institut d'Études Politiques) بباريس.

نقترح عليكم هذا اللقاء الشيّق الذي أجريناه معه بمناسبة صدور مؤلفه الأخير: "فضائل الفشل"«Les vertus de l'échec» ، والذي من المتوقّع أن يلاقيَ في المكتبات نجاحاً كبيراً.

مترجم من المغرب

شارل بيبان

- لماذا علينا أن نغيِّرَ تصورنا للفشل؟

لأننا في فرنسا نملك رؤية تجعلنا نشعر بالذنب كلما فشلنا، وهي رؤية تؤذينا، وتَحُدّ من جرأتنا، ومن قدرتنا على النهوض بعد العثرة. ففي فرنسا: أن تفشل في شيء ما، معناه أن تكون فاشلاً. لدينا ميل مؤسف إلى "تلخيص أنفسنا" في إخفاقاتنا، والتماهي معها. فنحن إذن نخلط بين فشل مشروعنا، وبين فشلنا كأشخاص. أن نغيّر نظرتنا إلى الفشل، معناه أن ننظر إليه مثل تجربة، أكثر من كونه إهانة، ومعناه أيضاً أن ننظر إليه مثل منعطفات وجودية ممكنة، أو مثل اكتساب لمهارات جديدة، أو مثل فرصة للتوقف في حياتنا المتسارعة لنتساءل عمّا نرغب فيه. يتطلب النجاح أحياناً دفع الثمن: فهو يسجننا في بعض الأحيان داخل مسار لا يناسبنا. يجب أن نغيّر جذرياً النظر إلى الفشل، لأن الفكرة التي تكوّنت لدينا بشأنه في فرنسا تؤذينا. عندما أنظر إلى كل هؤلاء التلاميذ المحبَطين جرّاء علاماتهم المتدنّية، وأقرأ في الوقت ذاته لدى غاستون باشلار (Gaston Bachelard) أن الحقيقة ليست سوى "خطأ تَمَّ تصحيحه"، فإنّني أقول لنفسي إنّ هنالك مشكلة في بلدنا.

- مَاذَا تُعَلِّمُنَا الفلسفة عَن الفشل؟

إجمالاً، إن إلقاء نظرة فلسفية على الفشل يفضي إلى إعادة النظر في تعريف الفشل في حدّ ذاته. فغالباً ما يتضمّن الفشل جزءاً من النجاح. عندما فشلت المغنية باربارا (Barbara)، لسنوات طويلة، خلال تقديم عروضها المسرحية، فإنها قد اقتربت في الوقت ذاته من رغبتها، وطوّرت شكلاً من أشكال المقاومة والإنسانية التي كانت سبباً في نجاح أفضل أغانيها: فهل يصحّ وصف ذلك بالإخفاق؟ وعندما فشل ميشيل تورنييه (Michel Tournier) لمرّات متوالية في اجتياز مناظرة التبريز في مادة الفلسفة، فإنه قد نجح في تحقيق مسيرة متميزة كروائيّ شعبيّ، وهو ما لم يكن ليفكّر فيه أبداً لو أصبح ذلك المتخصّص

الأكاديميّ الذي كان يطمح أن يكونه. تنهل الفلسفة التي أقترحُها من التحليل النفسيّ: أليست بعض الإخفاقات عبارة عن محاولات لم تُؤْتِ أُكُلَهَا؟ وبعبارة أخرى، أليست نجاحاً في اللاوعي؟ إنّ مقاربة الفشل من وجهة نظر فلسفية تعني أن نحوّل وجهة النظر، وأن نتساءل عن ماهية حياة ناجحة: ألا تُسْهِم إخفاقاتنا – في النهاية - في بناء حياتنا أكثرَ من نجاحاتنا؟ ألا تجعل شخصيّتَنا أكثرَ عمقاً، وتركيباً، وتواضعاً؟ ألا تجعل من أكثر مُتَعِ الوجود بساطةً أكثرَها أهمية؟ ألا تُعينُنَا على كسر قوقعةٍ هويّاتيةٍ تختزل الفرد؟ وأخيراً، ما الذي يُغْنِينا أكثر، ويوجّهنا أكثر نحو فرادتنا: أهو أن نفشل بطريقة تُشْبِهُنا، أم أن ننجح مثل الجميع؟ في الواقع، أقابل سُكْر النجاح الجميل بطبيعة الحال، بحكمة الفشل.

- مَن مِن الفلاسفة القدماء كان أكثر إسهاماً في هذا الموضوع، علماً أنه لا يوجد في ما يبدو أيُّ كتاب مهمّ عن الفشل في الفلسفة الغربية؟

إنّ صمت كبار الفلاسفة الغربيّين بخصوص موضوع الفشل هو في الواقع أمر محيِّر. فعلى الرغم من حديثهم عن هذا الموضوع بطبيعة الحال، فإنّه لم يُفرَدْ بتأليف خاصّ. ومن المحتمل أن يرجع ذلك إلى كون المفكّرين في هذه التقاليد يهتمّون بالنظرية البحتة أكثر من اهتمامهم بالوجود. فنحن ننتمي إلى تقاليدَ فلسفيةٍ عقلانيةٍ أكثر منها تجريبية. ومع ذلك، يبدو لي أنّ المفكرين الرّواقيّين يشكّلون حالة استثنائية لهذه القاعدة، وهو ما يسمح لنا بتقديم قراءة رواقيّة حول فضائل الفشل، مستوحاةٍ من كتابات مارك أوريل (Marc - Aurèle) مثلاً. إذ يساعدنا الفشل باعتباره تجربة واقعية على الشفاء من الاستيهام الطفولي. فالفشل يبيّن لنا أنّ الواقع ليس عجيناً يمكننا أن نشكّله على هوانا، ولكنه مجموع قوى سيتحتم علينا أن نتكيّف معها، وذلك بالخروج من المنطق الضيّق لِمَوَازين القوى. تبدأ الحكمة الرواقية بالتمييز بين "ما يتوقّف علينا"، وبين "ما لا يتوقّف علينا". إنها تدعونا إلى عدم استنفاد طاقتنا في محاولة تغيير ما لا يرتبط بنا حتى نكون أكثر فعالية في فعل ما يرتبط بنا. عندما نحقّق النجاح تلو النجاح، فنحن نميل إلى افتراض مؤدّاهُ أنّ كلّ شيء يتوقّف علينا. يبيّن لنا الفشل أن لا شيء يتوقّف علينا. إنها بداية الحكمة. وقد يقودنا الإقرار بها إلى السعادة.

- هل يتوجّه اهتمام الفلسفة الشرقية أكثر إلى طرح هذه القضية؟ وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا؟

نعم، يوجد في الشرق بالتأكيد حكمة للفشل أكثر تطوراً، بالرغم من وجوب التفريق بين شرق وشرق. فبحسب القولة المنسوبة لـ لاو تسو (Lao Tseu) مثلاً: "الفشل هو أساس النجاح". بقي أن نعرف هل كان يقصد ذلك النجاح الشخصيّ الذي

ميشيل تورنيي

قد يكون ثمرة التعلّمات الناتجة عن الإخفاقات السابقة؟ إنّ تأويلاً كهذا يحمل نظرة غَرْبِيَّة جِدًّا. فـ"النجاح" الذي أشار إليه لاو تسو يمكن أن يعنيَ بالأحرى الوعي بسطحيّة التمييز الاجتماعيّ بين الفشل والنجاح، وتعزيز القدرة على الارتباط بدرجة أكبر مع ما هو جوهريّ، وتخليص النفس - بفضل الفشل - من شغفها بما لا طائل تحته، وتحريرَها من سجن الأنا.

- لماذا تختلف نظرتنا إلى الفشل في فرنسا عن نظرة البلدان الأنكلوسكسونيّة، وخاصّة الولايات المتحدة الأمريكية؟

نحن بعيدون جداً عن فكر الأمريكيّين الريادي. لقد اكتُشفت أمريكا بسبب خطأ ارتكبه كريستوفر كولومبوس (Christophe Colomb):

كانت القواعد موضوعة بشكل جيّد لإجراء تقييم إيجابيّ لفضيلة الخطأ! أمّا نحن، فبَلَدٌ صغير، له تاريخ طويل جدّاً: لقد اعتدنا أن نتحدّث إلى العالم، وأن نقترح عليه قوانين كونيّة. وقد أدّى بنا ذلك إلى تقييم سَلبيّ للخطأ، إذ نعتبره خروجاً عن القاعدة، وقد تَرَتَّبَ عن ذلك أيضاً ظهور مدرسة أُرِيدَ لها أن تكون مدرسة للمساواة، بدل أن تكون مدرسة للتميّز. والحال أنّنا كلّما بحثنا داخل الفشل عما هو مميّز وواعد، إلا وأمكننا أن نبدأ في الإعلاء من شأنه.

- هل تُعَدُّ رؤيتُنا للفشل، بوصفه شعوراً بالذنب، نتيجة لشكل خُلُقيّ يهوديّ - مسيحيّ؟

لا، لا أعتقد ذلك. إذ يمكننا أيضاً القيام بقراءة مسيحيّة لفضيلة الفشل. فكلّما سقط عيسى، إلّا ونهض من عثرته. فالفشل، باعتباره تجربة تتعلق بتواضع محمود، هو في الجوهر فكرة مسيحية. ولكنّها في الحقيقة قد قُوبِلَتْ بـ "نزعة ماهياتيّة" مسيحية. بيد أنه بمجرد تفكيرنا في أننا نمتلك "ماهية"، فإننا نخاطر باكتشاف أنّ ماهيتنا كلها قد أصيبت عندما نفقد شيئاً ما. وهكذا، فالتأثير المسيحيّ إذن مختلط ومزدوج. وهنا يبدو لي أنّ المدرسة - أيْ مدرسة القاعدة التي تُعْلِي من شأن "التلاميذ المتفوّقين" خاصة - تؤدّي دوراً حاسماً في رؤيتنا للفشل، بوصفه مدعاة للشعور بالذنب.

- كتبتم أنّ الشيء المثير للاهتمام هو"الشعور بالفشل". هلاّ شرحتم لنا ذلك؟

في الواقع، إذا كان الشعور بالفشل يمكن أن يكون أحياناً مؤلماً جداً، فلا بدّ أن نرحّب به، طالما أنّه يحدّد لنا أيضاً ما هو مهمّ بالنسبة إلينا. فإذا كنتُ أعاني بشكل مفرط جرّاء فشل لا يُعَدُّ جسيماً من الناحية الموضوعية، فذلك يعني أنّ الأمر ينطوي على شيء جوهريّ بالنسبة إليّ. وقد يكون وقوفي لمساءلة هذا الأمر شرطاً من شروط نجاحي الوجوديّ.

- إذا كانت إخفاقاتنا هي التي تساعدنا على المُضِيِّ قُدُماً نحو الأمام، فهل يمكن أنْ نعتبر أنّ هناك "مقاومة للفشل"؟

نعم، لكن علينا أن نختار الكلمات بِحَذَر. فالمقاومة في الأصل تحيل على قدرة معدن ما على استعادة شكله الأصليّ بعد تعرّضه لصدمة معيّنة. وإنْ بدا لي أنّ الإحالة على مورد خفيٍّ أَمْرٌ مثيرٌ للاهتمام، فإن الاستعارة الميكانيكيّة تبدو لي أكثر محدودية. ومن ثَمَّ، أفضّل عليها استعارة كيميائيّة، أو حتى خيميائيّة. يتعلّق الأمر إذن بتحويل المرء فشلَه إلى فرصة لتطوير النفس، وتحويل هذا الفشل إلى حظّ جيّد، وإلى "استثماره" لتحقيق شيء ما.

- ما الشروط التي يلزم استيفاؤها لكي يتحوَّل الفشل إلى فضيلة؟

أولاً وقبل كلّ شيء، ينبغي أن نتجنّب إنكار الفشل. لكي تكون هناك فضيلة للفشل، لا بدّ أن يكون هناك فشل. ثانياً، يجب أن نتجنّب التماهيَ مع الفشل، دون أن نقع مع ذلك في التملّص من مسؤوليتنا عنه. إنه فِعْلاً "فَشَلِي"، ولكنه ليس فشل "الأنا". ثالثاً، أن نأخذ الوقت للاستماع إلى ما يريد الفشل أن يخبرنا به. قد يهمس لنا الفشل بمواصلة السير في الاتجاه نفسه، أو على العكس، بتحويل الاتجاه أو تغييره، "بالذهاب إلى مكان آخر". وأخيراً، أن نستفيد من النظرة المتعاطفة للآخرين. فالطفل الصغير يفشَل بمعدّل أَلْفَيْ مرة قبل أن ينجح في السير على قدميْه، ولا يؤثر فيه ذلك سلباً. لماذا؟ لأنّ نظرة البالغين لإخفاقاته الأولى تتسم بالتعاطف. يجب أن ننجح في المحافظة على هذا التعاطف في سنّ الرشد. وقد يكون هذا هو الشرط الأكثر تعقيداً، خاصة في بلد مثل بلدنا، حيث لا نتصف بالقدر الكافي من ثقافة الخطأ.

- بحسب ما ترونه، أمِن الضروريّ المرور بالفشل لتحقيق النجاح؟

ليس بالضرورة. فمن الممكن أن نجدّد أنفسنا في النجاح، وذلك من خلال وَضْعه موضع التساؤل، كما لو كان فشلاً. وهو ما فَعَلَهُ مثلاً دافيد بوي (David Bowie). وكأنه قد قدّم دليلاً على وجود "حكمة في الفشل"، كامنة في صميم النجاح.

وبالإضافة إلى ذلك، إذا كان "النجاح" في الحياة "أن تصبح مَن أنت" بالمعنى النتشويّ، وأن تتحمّل مسؤولية التميّز، على الرغم مما تحدثه المعايير والضغوط من ثِقْل، فإنّني أعتقد أن الإخفاقات أكثر نفعاً من النجاحات. ففيها تكون تجربة الواقع أقوى وأروع.

- ألا يؤدّي نظام "التقييم" الخاصّ بالمدرسة الفرنسية إلى سوء تأويل للفشل؟

بلى. ولكنّ المشكلة لا تكمن في العلامات المدرسية ذاتها، بقدر ما تكمن في طريقة استخدامنا لها. يمكننا مثلاً - من خلال العلامات - أن نُبْرِزَ قيمة الإخفاقات المثيرة للاهتمام (الأصيلة والجريئة...) أكثر من إبراز قيمة الإخفاقات الناتجة عن الكسل أو الضغط. يمكننا أيضاً أن نضع علامات متنوّعة على ورقة الامتحان نفسها: علامة لتقييم احترام التعليمات، وأخرى خاصة بأصالة المحتوى.. ويجب أن نتذكّر بطبيعة الحال أنّ العلامة لا تقوّم التلميذ، ولكنها تقوّم الاختبار الذي أنجزه. فليس الشخص هو الذي "يستحق" 9/20، وإنما فقط أحد إنتاجاته.

- باعتبارنا آباء، ما الرسالة التي يجب أن نُمَرِّرَهَا إلى أبنائنا عند فشلهم، لكي نساعدهم على تكوينهم الشخصيّ، وعلى تحقيق الثقة المُثْلى بأنفسهم؟

أوّلاً وقبل كلّ شيء، ينبغي أن ندعوهم إلى قياس الاختلاف بين الإخفاقات التي يواجهونها وهم يحاولون بلوغ شيء ما، والإخفاقات الأخرى. أيُّ هذه الإخفاقات هو الأكثر جلباً للألم؟ إنها تلك التي نواجهها دون أن نحاول فعل أيّ شيء. لأننا حينئذ قد فشلنا أيضاً في التحلّي بالجرأة. وبعد ذلك، نقول لهم إنّ من الطبيعيّ أن ينتابنا الخوف من الفشل. وليس الهدف هو التخلّص من هذا الخوف، ولكنّ الهدف هو أن نواصل رغم الخوف. فالشجاعة لا تعني غياب الخوف، ولكنها تعني مواصلة السير رغم الخوف. وأخيراً، أن نوجّههم إلى طرح السؤال الآتي: ما الذي تعلّمتَهُ من هذا الفشل؟ وأن نقترح عليهم أن ينتبهوا إلى إخفاقاتهم، خصوصاً عندما يبدو أنها تتكرّر، وتكون تبعاً لذلك أكثر إيلاماً. وعندما ننظر إلى هذه الإخفاقات مِنْ كَثَب، فغالباً ما يتبيّن لنا أنها لا تتكرّر حرفياً. يمكننا أن نفوّت الفرصة تلو الفرصة، كما كتب بيكيت (Beckett)في "كاب أو بير" (Cap au pire): "هل حاولت؟ هل فشِلت؟ لا يهمّ. حاول مرة أخرى. افشلْ مرة أخرى. افشلْ بشكل أفضل". أن تتقدّم في الفشل هو نجاح في حدّ ذاته.

- في كِتَابِكم "فضائل الفشل"، تقدّمون أمثلة لشخصيّات مشهورة سبق لها أن فشِلت، لكنّها عادت لتحقّق النجاح. هل بإمكاننا أن نعتمد

على قوّة القدوة لكي نمرّر بسهولة رسائلنا، وخاصة تلك الموجَّهة إلى أطفالنا؟

نعم، فأنا أؤمن بفضيلة المثل الأعلى بقدر ما أؤمن بفضيلة الفشل. ستشعر بالراحة إذا عرفت كم مرة فشِل غانسبورغ (Gainsbourg)، وباربارا (Barbara)، وديغول (de Gaulle)، وإديسون (Edison)، أو مايكل جوردان (Michael Jordan). ويمكن لهذا الإعجاب الذي نُكِنُّهُ لهذه الشخصيات العظيمة - والتي تقدَّم سِيَرُها الشخصية في فرنسا على أنها نجاحات متتالية، وفي الولايات المتحدة الأمريكية على أنها سلسلة من الإخفاقات - أن يثير فينا رغبة في التميّز، والجرأة، والمخاطرة. إننا لم نعد نشعر بما يكفي من الإعجاب. كما أنّ حجم هذه النماذج يمكن أن يكون مصدراً لتثبيط العزائم. ولذلك لا بدّ من التأكيد على المراحل المختلفة لمساراتها، وعلى الطريقة التي أوصلت هؤلاء الرجال وأولئك النساء إلى ما هم عليه. فليس النجاح أبداً مجرّد إحراز التوفيق بشكل متتالٍ، ولكنه سلسلة من الإخفاقات والنجاحات. وإذا ما وضعنا الإخفاقات والنجاحات على خط زمنيّ، سيتبيّن لنا غالباً أن كل نجاح هو في الواقع، بطريقة أو بأخرى، وليد فشل سابق. إمّا لأنّ هذا الفشل كان عبارة عن منبع للتعلّم، وإما لأنه كان فرصة لمنعطف حوّل هذا الفشل إلى موضوع متاح لخوض مغامرة أخرى.

- تقولون إنّ منْ لم يَعْرِفْ مطلقاً الإحساس بالفشل، فقد ذهبت حياته سدى. ما هي في نظركم أفضل طريقة استبطانية يتعلّم بها الإنسان من إخفاقاته؛ الفلسفة، أم التحليل النفسيّ، أم التأمّل، أم أن هناك طريقة أخرى؟

التحليل النفسيّ. على الأريكة، وأكثر من أيّ مكان آخر، يمكن أن نتوقّف عن خداع ذاتنا، وأن ننجح في الإنصات إلى ما ينبّهنا إليه الفشل المتكرّر. على الأريكة، وأكثر من أيّ مكان آخر، بإمكاننا أن نفهم أنّ الجهود التي تتحكّم فيها إرادتُنا تتم أحياناً ضد رغبتنا العميقة. وعادة ما يسعى الفشل إلى أن يبيّن لنا أننا نؤذي أنفسنا في عدم وفائنا لرغبتنا العميقة.

- هل يمكن لهذا العمل أيضاً أن يحسّن علاقاتنا مع الآخرين؟ ولماذا؟

بالتأكيد. وذلك بأن نكون قادرين على إظهار مزيد من التعاطف، بأن نكون أيضاً أكثر تسامحاً، بأن نصون أنفسنا عن الغرور والتكبّر، وبأن نساعد أنفسنا على أن نتمثّل الآخرين "داخل قصّتهم"، لا "على أساس جوهرهم".

مصدر الترجمة

Valérie Loctin, Rencontre avec le philosophe qui monte, Charles Pépin, « échouer de mieux en mieux, c'est déjà réussir » Question de Philo, N°10, Juin/Juillet/Août 2018, pp. 26-29.

قراءة نقدية في قصص صبحي فحماوي..
"الرجل المومياء" نموذجاً

محمد محقق ▫

تدور أسئلة كثيرة حول رؤية القاصّ والروائيّ صبحي فحماوي، وتصوّره للمجتمع الذي يرسمه. فأيّ مجتمع يقصد؟ وأيّ عالم يرسم؟ هل هو مجتمعنا ببساطته وتخلّفه؟ أم أن الكاتب يعيش في عالمه الخاصّ جداً؟ أم أنّ ملامح الوسط الذي يضع الكاتب أبطاله فيه ينطبق على مجتمعات غير مجتمعاتنا العربية؟

ونتيجة البحث والتقصّي الدقيق، نستطيع القول إنّ قصص فحماوي تشكل تعبيراً حياً عن المجتمع الشرقيّ، فترسم واقعه رسماً دقيقاً، كما تكشف النقاب عن حقيقته، بشخوصه، وعاداته الشعبية، ويتضح ذلك من خلال النصوص المليئة بالإشارات الصريحة الواضحة التي تدلّل على مجتمعنا الشرقيّ.

لقد أبرز لنا فحماوي مظاهر القمع التي يمارسها المجتمع الشرقيّ على أبنائه النخبة، ممثلة بتوضيح موقفه من الفروق الطبقيّة، وهيمنة سلطة الأخلاق، والقيم، والعادات، والاغتراب الذاتيّ والاجتماعيّ، والسلطة الأبوية.

▫ باحث وأكاديميّ من المغرب

الروائي صبحي فحماوي

أولاً - الفروق الطبقية

لم يتساءل فحماوي في قصّته (الرجل المومياء) عن سبب وجود الفقراء والأغنياء. وكذلك لم يتساءل عن الفارق بينهم، ولم يدعُ إلى حلٍّ ما، بل اكتفى بالرصد، إذ رصد ظاهرة الفقر والجوع رصداً دقيقاً، أبرز من خلاله معاناة الفرد الذي لا عمل له، فيقتله الجوع. وتفنّن برسم المجتمع الغنيّ بمنازله الحجرية الفخمة، وبهرجة سكّانه، أصحاب السيارات الفارهة. وتتجسّد أزمة البطل في وحدته، وشعوره بتخلّف طبقته الفقيرة الشعبيّة، فينسلخ منها، لكنّه في الوقت نفسه لا يستطيع الانخراط في عالم الأغنياء، فيرفض طبقته، ويرفض فقره وبؤسه.

ويستغل فحماوي همّ الجوع عند أبطاله ليعبّر به عن هموم إنسانية كبيرة، بل تتحوّل هذه الهموم – أحياناً - إلى ملحمة سريالية مفجعة، كما يرى الكاتب رياض عصمت، فالجوع في قصصه نوعان: نوع مادي، وآخر معنوي، وهذان النوعان يتشابكان معاً من أجل إضاءة حياة الأفراد التعسة 1، حتى يصلا بهم إلى إنكار القيم الخيّرة كلّها، ودفعهم إلى هوّة اليأس، والقهر، والإحباط، فيلجؤون إلى ارتكاب أعمال قد تكون عنيفة، أو يلجؤون إلى عالم الأحلام والكوابيس. فالجوع مثلاً كان قد استشرى في الحارة، ودفع بأميمة إلى مسالك الرذيلة، وبليلى إلى أن ترضخ لابن عمها عباس، والجوع هو الذي دفع أحد المساجين إلى أن يشتم أمه، وأباه، وجدّه، وجدّته. وتكثر النماذج التي تُظهر لنا الجوع على أنه عدوّ شرس، وُظّفَ من قبل قوّة ما - لا يحدّدها - كي يقتل في الإنسان إنسانيته، ويقرّبه من عالم الحيوان، ويشوّه أحلامه، فلا يستطيع الجائع أن يحبّ، ولا يملك تفكيراً متزناً، بل يتشرّد في الطرقات، متمنّياً أن تُستأصل معدته التي طالما ذكّرته بالطعام، ويتمنى أيضاً أن يريح قلبه المعتوه، لأنه يعشق مدينة بخيلة، لم تعطه سوى البؤس، والجوع، والكآبة.

وأبطال فحماوي الجائعون هم غالباً لا يملكون عملاً ما، وذلك يعود إلى أحد سببين: ندرة

الوظائف الشاغرة، والثاني أنّ الأعمال الشاغرة لا تُرضي طموح بطل فحماوي، ولا تتناسب مع طبيعته الممزّقة المنهزمة.

ممّا سبق، نستطيع القول إنّ قضية الجوع هي من أهم القضايا وأكثرها شيوعاً في أعمال فحماوي، وأن التخلص منه، يعد - بحد ذاته - تحقيقاً للحـرية.

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: كيف صوّر فحماوي عالم الأغنياء، مقابل ذلك العالم المشوّه؟ وهل ثار على وجوده، أم أن هناك تمازجاً بين هاتين الطبقتين (طبقة الفقراء، وطبقة الأغنياء)؟ لقد دعا فحماوي في قصصه إلى نبذ الفروق الطبقية التي تقتل الكرامة الإنسانية، إلا أننا نجده – أحياناً - قد سلَّم بوجود هذا الفارق الطبقيّ في المجتمع، على اعتبار أنّه قضية موجودة أصلاً منذ القدم. فدعا إلى ضرورة فتح قنوات التفاعل والتعايش بين الفقراء والأغنياء، وتجاوزها، إلا أن ذلك لم يكن ليتحقّق.

لم يكتفِ فحماوي برسم صورة البطل الحانق، الحاقد على الطبقة الغنية، بل صور هؤلاء الأغنياء بأبشع الصور، إذ جعلهم يأكلون لحوم البشر، وغيرها. فبطل قصة "ابتسم يا وجهها المتعب" يتناول طعاماً في مطعم خاصّ بالأغنياء، فيتبيّن له في ما بعـد أن الطـعام عبـارة عـن لحـم إنـسان بدين.

ثانياً - صراع القيم

من القيم البالية: ممارسة الزوجة دور المخلصة لزوجها، على الرغم من أنها لا ترغب في استمرار الحياة معه، وبذلك يتعلم الفرد النفاق الاجتماعيّ، كما يتعلم الغشّ والمداهنة، وتتمزّق مبادئه، كما تمزقت مبادئ والدة رندا، التي كانت ترفض تقبيل الأيدي وهي صغيرة، لكنها عندما كبرت أضحت تقبّل الأيدي، وتحني الرأس للآخرين.

ومن القضايا الاجتماعية التي عرضها فحماوي في مجموعته القصصية: قضية العار، وهذه من أهمّ القضايا الأخلاقية المطروحة، والتي غالباً ما تنتهي بالقتل ثأراً للشرف، لأنها تحمل معنى الإهانة للرجل. وفي هذا التساؤل يدقّ فحماوي أجراس الإنذار التي تنبّه إلى وقوع الإنسان في ظل قيم وتقاليد قاتلة، لا تنتهي إلا بموت الفرد، أو تمزقه. كما يتضح من هذا التساؤل مدى تناقض المجتمع المتزمّت مع نفسه، وتشتّته بين القبول والرفض، والاستسلام والتمرد.

ثالثاً - الصراع مع السلطة الأبوية

يساهم الأب في أعمال فحماوي مساهمة فعّالة في قمع الفرد، وتمزقه. فهو رجل متسلّط، متحجّر، متزمّت، والبطل لا يرضى بهذا النموذج، فيتمنّى عمراً بلا أب. "وتجسّدت في مخيّلة يوسف بقايا مدة.. أبنية متهدمة، فهتف بلا صوت: عمري

يتبدّد، أريد عمراً آخر بلا أب". وبما أنه لا يريد أباً، يرفض كذلك أن يصير بدوره أباً. وليس هذا فحسب، بل لا يريد أن يتزوج، كل ذلك بسبب ما خلفته صورة والده مع قمع وتسلط، فلا يريد أن يكرر تلك المأساة مع جيل جديد. ولا تخفى على أحد هذه القضية التي نعيش من خلالها الفجوة بين الأب وابنه، فما عاد الأب يستوعب توهّج ابنه، كما أنه بقي محافظاً على صورته التقليدية، الآمرة الناهية، التي تقول – دائماً - لا، ولا تؤمن بمبدأ فتح الاتصال مع الأبناء، ومثال ذلك عندما يذهب بطل قصة "الصقر" إلى المقبرة لزيارة ضريح، عندها يتضح الحزن، والخوف، والانكسار، إلّا أنّ صوت أبيه يأتيه صارخاً مؤنباً: "يا ولد، اخجل، كُفَّ عن التدخين"، فيطيعه البطل خائفاً، وعندما يسأله والده عن سبب تأخّره في الزواج، يجيب رافضاً الفكرة من أساسها، فيوبّخه والده توبيخاً لاذعاً، مما دفعه إلى مغادرة المقبرة حانقاً حاقداً، فيهرع إلى البيت ويذبح حبيبته التي لم تغسل جواربه، دون أن ترتجف يداه، وبهذا السلوك يفرغ شحنات حنقه - على تسلّط والده حتى وهو في قبره - على من هم حوله، ولا ذنب لهم بما يجري. وبذلك يطرد الشمس من السماء، ليدلل على الوحشة التي غلّفت حريته وقيّدتها.

كل ذلك ينشأ نتيجة خلفية قيميّة، توارثها الآباء عن أجداهم، فيها حضّ على إطاعة الآباء، والانقياد لأوامرهم وأهوائهم دون مساءلة. وربما تضخّم هذا الأمر، لشعور الآباء بأنهم الوحيدون المنتجون، بينما الأبناء والأمهات هم المستهلكون. وربما نستشف من ذلك سبب عزوف الشباب عن العمل، لإحساسهم بأن ناتج علمهم لا يعود عليهم بالنفع الشخصي. ليس هذا فحسب، بل يحاول والد يوسف منعه من قراءة الكتب، زاعماً أنها تفسد عليه عقله، وتضيع وقته وماله. يقول يوسف واصفاً أباه: "أبي لا يحب سوى الأولاد الذي يشتغلون في النهار، وينامون في الليل، ولا ينفقون نقودهم، ويقبّلون يده باحترام. لن أقبّل يدك يا أبي". نلمس تطوّراً في شخصية الفرد، إذ لاحظنا سابقاً أن الفرد ينساق لأوامر أبيه تماماً، رغم أنه لا يقرّها، بينما يظهر في قصة "البدوي" أنه بدأ يرفع صوته رافضاً تقبيل يد والده. بذلك تتحقّق ثورة الأبناء على آبائهم، محاولة منهم للخلاص مع القمع الذي يكمن في الأسرة، لعلهم في ما بعد يقدرون على التخلص من القمع الناشئ في الشارع، والمقهى، والمعمل.

رابعاً – الاغتراب الذاتيّ والاجتماعيّ

يظهر هذا القول جليّاً عند صبحي فحماوي، إذ إنّ الفرد في قصصه يرنو إلى الهزيمة، والاستسلام، واليأس، أكثر من ميله نحو الثورة، أو التمرد، أو طرح البدائل لحلّ المشكلات. وليس فحماوي

وحده من يهتم بمأساة الإنسان أمام الوجود، فقد اصطدم فرانز كافكا من قبل بعالمه المحيط به، والذي لم يتعرّف بالفرد إنساناً؛ له كيانه، وهمومه، ومشكلاته أمام المجتمع. لذا فقد اشترك كلّ منهما في تسليط الضوء على الفرد الممزّق المغترب، حتى عن نفسه، كما اعترف كل منهما بضعفه وعجزه عن مقاومة هذا المجتمع والتمرد عليه. ففي قصة كافكا "تحريات كلب"، يظهر لنا أنّ الفرد مسلوب الإرادة، وأن إرادته خاضعة لإرادة الآخرين، وأنه لا مفرّ - حتى الموت - من سلطة الآخرين على الفـرد، المستسـلم لقوة التيارات الخارجية.

يرى فحماوي، بانتزاع الإنسان العربي البسيط من أرضه (مكمن الانتماء)، أنّ هذا الإنسان قد أصبح جزءاً من مكونات المعمل، كالحديد، والحجر مثلاً. إن كان ذلك كذلك، فهذه مبالغة ودليل على انتقال هذه المسألة لمجرد التأثر بالأدباء الغربيين، الذي طرحوا هذه القضية في عصرهم الذي سادته الآلة (الثورة الصناعية)، فجردتهم من إنسانيتهم. لكننا نرى أن فحماوي قد أحس بانتقال جسم الآلة من الحضارة الغربية دون تمهيد لذلك، ودون أن ينتقل الفهم الشامل لأسباب وجودها، مما أدى إلى خلق هوة سحيقة بين الإنسان وهذا المخلوق الحديدي، فكان الصدام حاداً، وتطور الشعور بالحنق على الآلة إلى رفض العالم الذي تحكمه،

فرانز كافكا

وانبثق التساؤل عن معنى الوجود، مع العلم بأن الصورة البشعة لهذه المعامل لم تكن قد وصلتنا حتى ذلك الحين. لذا نجد لزاماً علينا أن نبحث عن أبرز أثر غربي كان قد تأثر به فحماوي في خضم البحث عن معنى الوجود.

لقد لاقت أعمال فرانز كافكا المترجمة صدى قوياً في نفس فحماوي، وبخاصة كل ما يتعلق بالبحث عن معنى الوجود، والهدف من الحياة. فقد تساءل الكلب الصغير في "تحريات كلب" عند كافكا، عن الهدف من وجوده، أمام تسارع الزمن، وغلبة عصر الآلة، قائلاً: "أيمكنني أن أتأمل أسس وجودنا؟ أيمكنني أن أتكهن بعمقها؟" 2 ويتعمق التساؤل فيضيف: "ما هو أشد غرابة لحدّ بعيد، بالنسبة إلى

عقلي، هو اللامعقولية، لا معقولية هذا الوجود".

لقد حلم بطل فحماوي بوجود مدينة ذات شروط خاصة، تتناسب مع طبيعته، لا أن يتناسب هو معها، كالتي فرضها الواقع عليه، وكافكا كذلك؛ ففي قصته "الجُحر" مثلاً، يختار البطل العيش في جحر مظلم لا ينافسه فيه أحد، ولا ينغّص أحد عليه حياته، وهو في نظره قمة الجحور وأفخمها، وهو السيد الوحيد لحجراته وغرفه، ومنه يستمد القوة والأمن. لكنه - مع كل هذه السيطرة على عالمه الذي صنعه بنفسه - لم يتخلّص من القلق الذي يثيره الوجود خارج الجحر، وذلك لأنه جزء لا يتجزأ من العالم الخارجيّ، الذي لا يمكن له – نهاية - أن ينسلخ منه.

يطرح بطل فحماوي تساؤله عن الوجود فيقول: "...فأنا شاب أحمق، عديم الفائدة. اشتغلت في أعمال كثيرة، كرهتها كلّها. ولطالما تساءلت: لماذا أعيش، ما دام ليس هناك ما أعيش لأجله، ولا فائدة من وجودي؟ لماذا لا أنتحر؟"، وبذلك يتوصّل الأديبان إلى أنّ الحياة عبـث، ولا شيء غير العبث.

إن أبطال فحماوي فشلوا في مقاومة المجتمع، فما كان منهم إلا الانخراط فيه، رغم تشوّهه

وعلّاته، مع استمرارية التفكير في الانتحار. أما بطل كافكا، فقد قرّر الانتحار، لأنه وجد من الصعوبة بمكان الانخراط في مجتمع ينبذه ويكنّ له العداء. بذلك لا يستطيع الفرد أن يتصالح مع المجتمع، لأن المجتمع لا يمدّ له يداً. لقد قام كل من كافكا وفحماوي بالكشف عن جذور الاغتراب، لكنهما بقيا أسيري الاغتراب، فلم ينته بهما إلى ثورة رافضة، بل قادهما إلى العجز المأساوي، واليأس المبرّر من وجهة نظرهما. ويؤكد فحماوي على أنّ وجود الفرد لا معنى له، طالما أنه فقد القدرة على التعامل بإنسانيته في مجتمع خالٍ من الإنسانية. فالشنفرى – مثلاً - لم يجد بدّاً من التوحّد مع قطّته، عندما عاد إلى مسكنه وحيداً، يشتهي الكلمات، والورد، والنجوم، لكنّ القطة لم تمنحه نعمة التوحّد، فخدشته في وجهه، وهربت. عندها تحوّل صوته شيئاً فشيئاً إلى صراخ ممطوط: "نياو، نياو...". ويتحوّل محمد إلى قطّ هزيل، يموء مواءً حادّاً، ويمشي عبر الطرقات دون هدف، وذلك عندما لم تبتسم له المرأة التي أحبّها.

البناء الفنيّ

الشخصيّة القصصيّة

من خلال دراستنا لعمل صبحي فحماوي القصصيّ، لاحظنا أنّ بناءه الفني يقوم على عنصر الشخصية كمرتكز أساسيّ، بعد أن أسقط الحادثة من محور القصّة، وهذه من أهمّ سمات التجديد الفنيّ التي امتاز بها فحماوي عن غيره من الأدباء العرب في فترة الأخيرة. فقد سلّط الضوء، في مجموعاته القصصية، على الفرد المسحوق ذي المعالم التائهة، فلا هوية، ولا اسم يمتاز به بطل زكريا، فهي شخصية ذات قوة جذرية، أو كما يسميها رولان بورنوف بقائد الحركة في الحدث، كما أن الحـدث الذي يـقوم به قائد الحـركة - عند فحماوي - يمكن أن ينشأ من رغبة، أو حاجة، أو من خوف.

وقد امتازت الشخصية القصصية عنده بالعمومية، فاختفت الأسماء، وأضحت الشخصيات أقرب ما تكون إلى الذوات، فلا نعرف شيئاً عن نشأة الشخصية، أو ماضيها، ويأتي ظهورها في العمل دون مقدّمات سابقة، حتى يمكننا أن نطلق عليها اسم الشخصية الجماعية، إذ نستشفّ من خلالها ملامح الشعب العربيّ، ومأساته، وأزماته، أمام السلطة بكافة مؤسّساتها. فيجد القارئ شخصيّته متحقّقة –جزئيّاً - في إحدى شخصيّات القصة، فيتحقّق امتزاج القصّة بتصوّرات القارئ وتخيلاته، كما يرى ذلك برناردي فوتر، نظراً إلى ما يحدث من تجاوب بين بعض انفعالات القارئ وعواطفه، وبين القصة نفسها، وربما يصل الأمر إلى أن يجد القارئ رمزاً لحياته الخاصة.

استخدم صبحي فحماوي الطريقة التحليلية غير

المباشرة (الملحمية)، والطريقة التمثيلية المباشرة في رسم شخصيات العمل القصصيّ، فاعتمد في مجموعته الطريقة التمثيلية المباشرة، بينما تكشّفت الطريقة التحليلية في باقي المجموعات، والتي لم تخلُ من بعض القصص التي تعتمد الطريقة غير المباشرة في السرد.

وشخصية البطل، في قصص فحماوي، جدلية، متوترة، وفي حالة صراع دائم مع السلطة بكافة مؤسّساتها، وتتسم بثبات الموقف منذ بدء القصّ حتى نهايته، فنحسّ أمامها بنبض الحياة، ومأساة الواقع. وشخصية أبطاله، التي ظهرت في (الرجل المومياء)، ذات ميزات خاصة، يمكن أن نعبّر عنها بنموذج الإنسان المثقّف، ابن الطبقة البرجوازية الصغيرة، الذي اصطدم بواقعه، فانفصل عنه، وارتدّ على نفسه ممزّقاً، عابثاً، حزيناً.

ويستوقفنا السؤال: من أين استمدّ فحماوي شخصياته؟ يقول مبيّناً إنه لا انفصام بين الواقع وعالمه القصصيّ. "....أحبّ القصّة التي تنجح في إقناعي بأنّ عالمها هو عالم حقيقيّ، وأرضها صلبة، وبشرها من لحم ودم، ولغتها لغة صادقة حارة". لذا جاءت الشخصية مدركة لواقعها المعيش، الفقير، المهزوم، دون محاولة الثورة أو الاحتجاج، كما استمدّها من واقع المثقف العربيّ، ومن التاريخ ثانياً، ومن الحياة الشعبية ثالثاً. فشخصياته تنطلق من الواقع الاجتماعي والطبقيّ، لكنها تدرك طبيعة خضوعها له، ويظهر ذلك من خلال ما يعتمل في نفس الشخصية من قلق، وعقد، وكوابيس، واضطرابات، فتحاول المقاومة بذاتها الإنسانية، ووجودها، وأحلامها، وتسعى إلى الخلاص من القيود التي تكبّل تطلّعاتها وحاجاتها الطبيعية "الحب والخبز والحرية".

اللغـة

لقد جاءت لغة صبحي فحماوي مليئة بالحدّة والتوتر، ناقلة لنا أنماط القهر، والاضطهاد، والتمزّق الإنسانيّ الذي تعانيه الشخصية القصصيّة، عاكسة لنا نفسيّة أبطاله المهزومين، الذي يتسمون بالسادية والعدوانية أحياناً، والانهزامية أحياناً أخرى. وذلك لأنّ موضوعاته تدور حول قضية انهزام الإنسان، وتمزقه أمام مجتمعه، ووجوده، وذاته، وأن عالمه قائم على القتل (موت، انتحار، إعدام)، والجوع (الفقر)، والاغتصاب (الكبت).

وقد تميّز فحماوي بقدرته على استعمال مفردات اللغة العربية بشكل كبير، وتشكيل الصور التعبيرية والرمزية المثيرة، مما يجعل القارئ يحـسّ وكأنـه في عـالم مـن الأسـاطير، والـرؤى، والسحـر، مع العلم أنها صورة من العـالم اليوميّ المألوف.

ومن الجدير بالذكر أنّ مستوى شخصياته التي

تنتمي إلى البرجوازية الصغيرة، قد فرض على لغة العمل القصصي عبئاً إضافياً. فبطل فحماوي؛ البرجوازيّ الصغير، المثقف، مأزوم الفكر والحياة، ويعيش في صراعات عدّة، لذا جاءت لغة فحماوي من مستوى هذا النمط من اللغة، الذي فرض على بقية الشخصيات. ومع علمنا بضرورة أن تكون اللغة مناسبة للمستوى الفكري لكل شخصية على حدة، فإنّ فحماوي تجاوز ذلك ليفرض لغته الخاصة (الفصيحة، دون اللجوء إلى العامية تقريباً) على جميع الشخصيات، سواء أكانت رئيسية أم فرعية، مثقفة أم شعبية، محتفظاً بالمستوى الفكري لكل شخصية للدلالة عليها.

لقد امتازت لغته بالانفعالية، وهي الشائعة في الأدب، لأنها تجسّد الانفعالات إزاء موضوع معين، ويسمّيها البعض باللغة الشعرية، لأنها تمتزج بحالات الشعور وتنوّعاته "الرمزية، التكثيف، الحدس، التصوير...". وباعتماد اللغة القصصية على العناصر الإيحائية، صارت القضية وسطاً بين القصّة والشعر، إذ أصبح الكاتب يولّد جملاً شعرية ذات كثافة عالية، وخصوبة بيانية، وصور إيحائية، وذلك عندما يمازج بين الفكرة والإحساس.

وبما أنّ العلاقة التي تحكم الفرد مع الآخرين، في عالم فحماوي، هي علاقة صدام وصراع وجوديّ، فإن لغة هذا النمط لم تخرج عن كونها لغة غرائبية مجرّدة من مثل كثرة استخدام "بشر، كائنات، مخلوقات...". فهو إذ يبتعد عن المألوف في اللغة، يستخدم مفردات الحلم والكوابيس بتوترها، ولا معقوليتها، كما تفارق دورها في التعبير لتشارك في صنع الحدث، وتعميق الإحساس به، فتغدو اللغة صرخات مدوّية تزلزلنا، وتوقظ أحاسيسنا عندها. فلم تعد الشمس تبعث بنورها للصباح، بل لتغتال الناس. لذلك تتحوّل اللغة بين يدي فحماوي من أداة تعبير إلى فعل احتجاج.

السرد والحوار

لقد نوّع فحماوي في استخدام الأساليب السردية، فاستخدم أسلوب السرد المباشر، وغير المباشر. ونستطيع القول إننا لمسنا حضوراً واضحاً للسرد من خلال ضمير المتكلم في مجموعته، إذ يكاد يغلب هذا الأسلوب على القصص جميعها، وذلك لانسجامه مع المضمون، الذي يهدف إلى تسليط الضوء على عنصر الشخصية أكثر من الحدث. من ذلك نستطيع القول إنّ عالم صبحي فحماوي القصصيّ يقوم – ببنائه - على تيّار الوعي والمنولوج.

لقد استعانت الشخصيات على ذلك بلغة تتناسب ونفسيّتها الممزّقة، السادية في كثير من الأحيان. وتكثر في المجموعة القصصية لفحماوي الألفاظ الدالة على أنماط الوحدة، والغربة، والعزلة، والكآبة، والشقاء، حتى أننا لا نستطيع أن نلحظ

جملة تخلو من هذه الألفاظ، وكلّها تصبّ في انهزام البطل أمام ذاته ومجتمعه، سواء أكان هذا الالتزام مبرّراً، أم غير مبرر. فلا نجد دلالة توحي بها هذه الألفاظ أكثر من الإيحاء بالدونية، والقزمية، والحيوانية. ففي المعجم اللغويّ الخاص بفحماوي تكثيف مركّز على الجانب السوداويّ، الموغل في السوداوية، فالدمار، والخراب، والظلام، والرماد، والرؤوس المقطوعة، والسحب الممزّقة، والرعد، والقنابل، والطفولة المشوّهة، عالم مخضّب بالسوداوية.

ويراوح فحماوي بين الحلم والواقع، ويتعانق الحلم مع الرمز ليشكّلا عالماً خاصاً. كما استخدم أسلوب المراوحة، الذي يعدّ من أهمّ الأساليب الفنية الجديدة. واستخدم صبحي فحماوي الصورة الحلميّة الكابوسية، فوظف أحلام اليقظة كذلك، مراوحاً من خلالها بين المتناقضات، وبين الماضي والحاضر، ونستطيع اعتباره خيالاً تعويضيّاً يشبع البطل - من خلاله - رغباته المكبوتة (الجنس، الجوع، الحرية).

الهوامش

1. محمد يوسف نجم، فنّ القصة، دار الثقافة، بيروت، ص -98 100
2. د سمير قطامي، أزمة الإنسان في قصص زكريّا تامر، مجلة دراسات، مج10، ع1، 1983م، ص 23.
3. محمد يوسف نجم، فنّ القصة، دار الثقافة، بيروت، ص 98 - 100

إبداعُ النصوصِ الأفقيّة في رواية "سيِّدات القمر" للكاتبة جوخة الحارثي

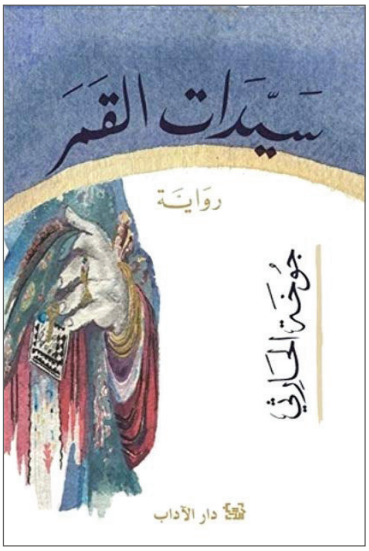
رسول درويش ▫

تمكّنت الأكاديميّة العُمانية جوخة الحارثي من اقتناص جائزة "مان بوكر" العالمية لعام 2019م لفئة الأعمال المُترجمة للإنكليزية، وذلك بعدما قامتْ مارلين بوث، أستاذة الأدب العربيّ بجامعة أكسفورد بترجمة روايتها (سيّداتُ القمر) إلى رواية بعنوان (Celestial Bodies) أي أجرامٌ سماوية. وبذلك، ترشحَّتْ (الترجمة) إلى القائمة القصيرة في 9 أبريل 2019م. ولقيت (أجرامٌ سماويةٌ) منافسة حادّة مع رواياتٍ أخرى مترجمة، جاء أصل أعمالها من فرنسا، وتشيلي، وبولندا، وكولومبيا، وألمانيا. وهي الأعمال التي وصلتْ إلى القائمة القصيرة للجائزة العالمية المرموقة. وقد أثنتْ لجنة التحكيم على الرواية المترجَمة وأشادتْ بها، وقالتْ رئيسة لجنة التحكيم بياتي هيوز: إنَّ الرواية أظهرتْ فنّاً حسَّاساً وجوانبَ مقلقة من تاريخنا المشترك، وتعرَّفنا من خلالها على المجتمع العُمانيّ، عبر تداخل مصائر الرواية وشخصياتها بعضها مع البعض، واستطاعتْ أنْ تسلّط الضوءَ على صورِ الحبّ والحرمان بمختلف طبقاته وفئاته، من أفقر الناس فيها إلى أكثرهم ثراءً، وهي روايةٌ منظّمة ومبنيّة بأناقة، بدأت أحداثها وانطلقتْ من حجرة صغيرة، لتنتهي في عالم أوسع.

وأضافت هيوز: إنَّ إيقاع الرواية أهدأ من الروايات الأخرى المنافسة لها، ولكنَّه عملٌ تميَّزَ "باللغة الشعرية الماكرة"، وكأنَّها عملٌ دراميّ يدور في عالمٍ من السحر، عملٌ يزخر بشحنات فلسفية ونفسية وشعرية مختلفة. وقد جذبتْ الروايةُ القارئَ إليها من خلال ترابط شخوصها، التي جمعها الحبُّ والفقدُ داخل الأسرة الواحدة. واستطاع العمل، وعبر أسلوبٍ آسرٍ وماهر، أن يقاوم العباراتِ المبتذلة المتعلّقة بالعرق والعبودية والجنس.

▫ كاتب من البحرين

وفي السياق ذاته، أكَّدَ المتابعون والمهتمّون جدارة الرواية واستحقاقها للجائزة، مؤكّدين قدرة الكاتبة في استخدام (التقنياتِ المتنوّعة للسرد)، وبرزت براعة الكاتبة في قدرتها على التقاط تفاصيل الحياة العربية القديمة في القرية العُمانية.



ومن جانبها، قالت جوخة الحارثي، أستاذة الأدب العربيّ في كلية الآداب والعلوم بجامعة السلطان قابوس، والتي كتبتْ رواياتٍ ثلاث 1 "إنَّ الفوز بهذه الجائزة يفتح الباب أمام القرّاء من مختلف دول العالم لكي يتعرّفوا على الأدب في عُمان، ويدركوا أنَّ المجتمع العُمانيّ خصبٌ للفنّ والإبداع، وبإمكان أدبائه أن يحقّقوا الإنجازات، إذ إنه مجتمعٌ نشطٌ للكتابة والفنّ".

والجدير بالذكر، أنَّ الحارثي تُعتبرُ بذلك أوّل من يحقّق هذا الإنجاز، ولم يسبقها إلّا العراقيّ أحمد السعداوي عن روايته (فرانكنشتاين في بغداد) التي وصلت ترجمتها إلى القائمة القصيرة. وبما أنَّ لجنة التحكيم قد أشادتْ بالعناصر (الإبداعية) "لسيدات القمر" وركَّزتْ عليها، واسترسل النقادُ في تحليلاتهم؛ فإننا، وبعد قراءة نصَّي الرواية (الأصليّ والمترجم) ، سنستعرضُ، في هذا السياق، بعض النقاط البارزة فيها، وهي إشكاليات: السرد الوصفيّ الأفقيّ للأحداث، وتقنيات السرد المتداخلة، وتقنية القفز فوق الزمن، وأخيراً القيم العالمية. ولكنّنا سنؤجل مقارنة الخطِّ الفاصل بين اللغة الأصلية وترجمتها لما تستحقّه الترجمة الإبداعية من تسليط الضوء عليها بصورة أكثر شمولية. ومن خلال تحليل هذه الرواية؛ سنجد أنَّها "ناجحة" بمعيار الحداثة الروائيّة بسبب إبدالاتها الفنّية، و"ضعيفة" بالمعيار التقليديّ للرواية، بسبب خروجها عن الجنس المألوف للرواية.

أولاً: السردُ الوصفيّ الأفقيّ للأحداث

بينما يُصرّ التقليديون على النمط المُتعارف عليه في كتابة الرواية، ويرون سوى ذلك فشلاً ذريعاً، فإن "الحداثيّين" يرون الانقلاب على التقليديّ إبداعاً، ويستشهدون بظهور الواقعيّة السحرية في أدب أميركا اللاتينية، وهي تعيد إنتاج الرواية التقليدية بشروط جديدة وملامح حديثة، ولعلَّ رواية "البحث عن الزمن الضائع" 2 خير دليلٍ على ذلك، حيث يتسيَّدُ "الزمنُ" بطولتها طولاً وعرضاً! ولذلك، يحذّر الأميركي ديفيد شيلدز في كتابه

"جوع الواقع" 3 من موت العناصر والمكوّنات الأساسية للرواية، أو الانقلاب عليها؛ لأنَّ الكاتبَ - في هذا النظام الحداثيّ المزعوم - لم يعُد يؤلّفُ الأحداثَ ويركّبها، بقدر ما يقوم بنسخها وتفريغها من ذاكرته. ومن هنا، تبدو الأحداث في أغلبها أفقيةً مرسَلة، لا تعرقلُ الشخصياتِ ولا تُشقلبُ الأحداث. ولذلك أيضاً؛ صارت مكتباتنا الحالية تزخر بالكثير من الروايات التي تقوم على ما يُعرف بالسرد الوصفيّ الأفقيّ، وهو السرد الذي لا تجدُ فيه مفارقاتٍ (ironies) أو مفاجأت وحتى تناقضات (paradox)، لأنها نصوصٌ غيرُ قائمة على التخييل ولا التحبيك (texture)، ولأنها تتجاهل بقية العناصر التي تقوم عليها الرواية. ويضيف "إنَّ هذا التخلّي المباشر عن الحبكة، يؤدّي إلى تحطيم نهج الكتابة الشائع والقائم حالياً، ويعني ذلك التخلّص من العناصر التقليدية للرواية، والتي هي ضروراتُ قيام هذا الجنس الأدبيّ"، وهو خلافٌ أطلق عليه سعيد بنكراد بالتنظيم السطحيّ والتنظيم العميق 4 .. فما هي هذه العناصر التي يتحدّث عنها شيلدز؟ وكيف نقيمُ وجودها في "سيّداتُ القمر"؟

1 - تركيب المشاهد

يرى شيلدز أنَّ هذا النوع الروائيّ القائم على السرد الوصفيّ عاجزٌ كلّ العجز عن تركيب

▣ الروائية جوخة الحارثي عند استلام الجائزة

المشاهد، وبناءِ الشخصيات، وابتداعِ العوالم. فتشعركَ بعضُ المشاهدِ فيه بعدم الترابط بينها، وكأنها قصصٌ متفرّقة، بشخوصٍ وأماكن مختلفة لا ترتبط بالشخصيات الرئيسة. وعند معاينة رواية "سيّداتُ القمر" يمكننا ملاحظة ذلك جليّاً من خلال الأمثلة التالية:

* ص 130: ولادة عنكبوتة (أم ظريفة) في الوقت ذاته الذي وُقِّعَتْ فيه اتفاقيةُ تجريم الرقِّ وتحريمه في جنيف في 26 سبتمبر 1926م.. ولا علاقة ظاهرة بين الحدَثين.

* ص 151: هجرة عيسى المهاجر إلى مصر سنة 1959م إثر هزيمة الإمام غالب الهنائيّ بعد التحالف البريطانيّ مع حاكم مسقط... ولا رابط بين الشخصيّتين!

* ص 153: الصعوبات التي وقفت في وجه السلطات لوضع المدارس الحديثة، ويقابل ذلك

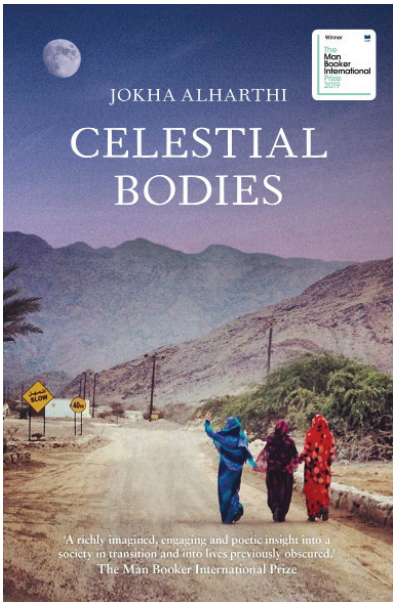
انتشار التعليم في الهند على أيدي الإنجليز.

* ص 178: سرد الاتفاقية الثانية لحظر تجارة الرقيق بين بريطانيا والسيد سعيد بن سلطان العام 1845م، وكيف نُقِل سنجور من زنجبار إلى عمان.

* ص 208: الزَّجُّ بحكاية الطاهر مروان والتاجر هلال الذي استبدل تجارة التمور بالأسلحة سنة 1891م.

* ص 188: فصلُ الساحر وهو وحيدٌ في الصحراء، يتكلّم مع كوكب زحل؛ ليبعد عزَّان عن عشيقته نجيّة... إلخ.

وبما أنه من الصعوبة سردُ الأحداث كلها، فإننا سنجد أنَّ المشاهد أعلاه تتكوّنُ من حدثَين أو شخصيّتين في الوقت ذاته، وسنجد أنَّها أحداثٌ (لا تنتمي) إلى الشخصيّاتِ الأساسية في الرواية كلّها، وهي (ميا، خولة، أسماء، ولندن)، وسنعرف يقيناً أنَّها أحداثٌ طارئة، لم تقم المؤلفةُ ببنائها تدريجياً، وإنما قُذِفت في النصِّ قذفاً، ذلك حسب ما يراه التقليديون، بينما سنجد "النقيض" من ذلك عند الحداثيين، الذين يرون أنَّ "التراتبيّة" في الأحداث، والسَببيّة وغيرها هي مواصفاتٌ بالية، لا يجب على المبدع أنْ يقتفيها حين الكتابة، لأنَّ الكتابة "الإبداعية" تأتي في صورة كتلة واحدة، وليس على صورة جزئيات منطقية متلاحقة.



2 - الكلام الإخباريّ المباشر

وأكَّد شيلدز في الكتاب ذاته على مواصفاتِ السَّردِ الأفقيّ للأحداث، موضّحاً أنَّ الحوار فيه قد ينحدرُ إلى مستوى الكلام المباشر، ولذلك تبدو فيه المشاهدُ باهتةً، والشخصيّاتُ عائدةً إلى أصواتٍ غير مؤثّرة في التركيب البنائيّ. ونسوق هنا بعض الأمثلة من "سيّداتُ القمر"، بعدما نُذكّر بامتلاء الهوامش بالأمثلة الشعبية العمانية:

- ص 130: "في 25 سبتمبر 1926م كان المجتمعون في جنيف يوقّعون على الاتفاقية الخاصة بالرقّ التي تنصّ على إبطال الرقّ وتجريم تجارته". كلامٌ تقريريٌّ مباشر لا ينتمي إلى نمط السرد التقليديّ.

- ص 136: "كانت معاهدة السيب المبرمة عام 1920م، قد قسّمت عمان إلى: عمان الداخل وتحكمها الإمامة، وحكومة مسقط وبعض المناطق الساحلية ويحكمها السلطان المدعوم من الإنكليز".. أسلوبٌ إخباريّ أيضاً.

- ص 137: وقَّعَ السلطان اتفاقية مع شركة

بريطانية للتنقيب عن النفط في صحراء الفهود؛ فأنشأت الشركة جيشاً لحمايتها باسم "مشاة مسقط وعمان"... حقيقةٌ تاريخية!

- ص 137: "اضطرّ الإمام غالب الهنائيّ وأتباعه من محاربي القبائل إلى الاعتصام بالجبل الأخضر" واقعة تجدها في كتب التاريخ.

- ص 178: وقّع السيد سعيد بن سلطان مع بريطانيا الاتفاقية الثانية لحظر تجارة الرقيق بين ممتلكاته الأفريقية والآسيوية، وسمح بتفتيش المراكب العُمانية في مياهه الإقليمية.

- ص 199: أسّس أبو مسلم البهلانيّ أول جريدة عُمانية في مطلع القرن العشرين، أسماها "النجاح" وأصدرها من عُمان حيث يعيش.

إننا حيال هذه الجمل الإخبارية الصرفة أمام توجّهين متناقضين في الكتابة الإبداعية. فبينما يرى التقليديون أنَّ ذلك يمثل موت الرواية (anti novel) الذي بشَّروا به؛ يرى الحداثيّون أنَّ ذلك إبداع وابتكار، يخاطب عقلية قارئ القرن الحادي والعشرين، كما يرى ذلك الأديبُ الكويتيّ طالب الرفاعي 5.

3 - تحوّل الشخصيّات إلى أصوات

وأمام هذه النوع من السرد الأفقيّ المنبوذ (تقليدياً)، يرى شيلدز أيضاً، أنَّ الشخصيات تتحول إلى أصواتٍ في فضاءاتٍ لا تسمح لها بالمكوث،

دايفيد شيلدز

بحيث تسقط الرواية من مرقَى اللغة إلى مهابط اللغو. وفي "سيّداتُ القمر"، سنسوق بعض الأمثلة التي تحوّلت فيه الشخصيةُ إلى صوت شعريّ لا يضيف شيئاً للبناء الروائيّ، ولا ينفكُّ يستشهد في أقواله بالشعر، لدرجة (تميع) معه الشخصية، وتكاد تذوب (تقليدياً)، بينما تراه "النزعة الحداثية" انقلاباً منطقيّاً، يعكسُ طبيعة استخدام اللغة في العصر الراهن:

ص 159: قصيدة ابن الرومي: أعانقها والنفس بعد مَشوقةٌ.. إلخ.

ص 168: عزَّان يلقي قصيدة المتنبّي: أفدي ظباء

فلاةٍ ما عُرفن بها.. إلخ.

ص 199: قصيدة أبي مسلم البلاني: تلك القصائدُ حاديهنّ مِرنانُ... إلخ.

ص 203: يتحوّل الحوار إلى قصائد شعرية للمتنبّي، تقرأُها أسماء على عزّان:

ليالـيَّ بعد الظاعنين شكولُ
طوالٌ، وليلُ العاشقين طويلُ.... إلخ.

4 - السردُ المتسلسلُ للأحداث

يرى أهلُ السرد التقليديّون أنّ القصة إذا كانت تُعنى بالسرد المتسلسل للأحداث، فإن الحبكة تختزن الأسبابَ إلى جانب ذلك التسلسل الزمني. فإذا ما انتفتِ السببيّة، انتفى معها الصراع، حيث تنطفئ الدوافع ويغيب عنها التشويق، سواءٌ داخل الشخصية أو خارجها، وبالتالي يصعب الإسهاب عن الشخصيّات الرئيسية والفرعية فيها؛ لأنها باختصار، لا تنتمي إلى أحداث الرواية، كما في شخصية أبي مسلم البهلاني وغيره. وإذا قمنا هنا بوضع الشخصيّات (characters) في سياقها الزمني؛ فإننا سنقسمها إلى أجيال أربعة:

ما قبل الجيل الأول: الشيخ سعيد أبو الشيخ سليمان، عنكبوتة وسنجور والدا الخدّامة ظريفة...

الجيل الأول: سالمة وعزان/ الخدّامة ظريفة وزوجها حبيب/ نجيّة عشيقة عزان/ عيسى المهاجر.

الجيل الثاني: البنات: ميا وخولة وأسماء.. أزواج البنات: عبدالله، مسعود، خالد، ناصر. سنجر ابن الخدّامة.

الجيل الثالث: لندن (بنت ميا وعبدالله)، وأولادهما محمد وسالم، حنان صديقة لندن.

شخصيّات طارئة ومتطفّلة: عيسى المهاجر، منين الفقير، مسعودة، شنَّة، الساحر، التاجر هلال، حبيب، مرهون، نجية، محمد، سالم...

ولو أردنا الاستغناءَ عن بعض تلك الشخصيات؛ فلن ينقصَ شيءٌ في البناء الأفقيّ لأحداث الرواية أبداً.. وعلى النقيض من ذلك، فإن الحداثيّين يرون أنّ هذه الشخصيّات المتناثرة تمثّل مكان الرواية وزمانها ككتلة واحدة، تُلقى في مخيّلة المتلقّي كلوحةٍ فنّية متكاملة.

5 - انبساط النصّ الوصفيّ

يجد قارئُ الأعمال التقليدية أنَّ الحبكةَ (plot) تبدأ بنقطة زمنية وتنتهي عند نقطة أخرى، كما أنها تحمل (التماسك) الذي يدور حول الحكاية الرئيسية، وهو على عكس المنهج الحداثيّ الذي يكسر التراتبية، ويميل إلى التركيب والتفكيك من خلال العشرات من الحكايات الجانبية والفرعية؛ ليخلق مشهداً جامعاً كلياً.

وإننا سنجد الكثير من الحكايات الفرعية التي (يمكن) إسقاطها دون المساس بالحكاية الأم، ولكنها تُعتبر مكوناً رئيسياً لاكتمال الصورة

(الحداثية).. ومن مثال ذلك:

- ص 121: تدخلُ شخصية العمّة إلى الأحداث بلا مقدّمات، وبعد أن تؤدّي دورها القصير والهامشيّ، تنسحب من الأحداث نهائياً، وكأنها شخصيّة طارئة لا أهمية لها. فلو أسقطناها من الرواية؛ لما تضرَّرت الأحداث في صورتها النهائية.

- ص 129: الشاب (الشاذ) وهو يطارد سالم في المقهى ثم في سيارته.. مشهدٌ طارئ آخر وينتهي سريعاً.

- ص 132: العسكريّ زايد بن منين، ذلك الذي تزوّج ابنة حفيظة... شخصية أخرى تسقط سريعاً بعدما ظهرت بلا مقدمات.. إلخ.

إننا بذلك، نقف أمام بناءٍ جديد للرواية، ونسير على خطى ما عُرف في الغرب خلال منتصف القرن الماضي تحت عنوان الرواية المضادة (anti novel). وهو تيّار يبشّر بموت الرواية، وتفكيك الحبكة، والانفلات من عنصرَي الزمان والمكان، وهو تيّار تحدّث عنه الفرنسي إدموند دو غونكور وأعلن من خلاله موت الرواية (التقليدية).

6 - الاستغناء عن البطل الفرد

توقَّع عبدالرحمن منيف 6 أن تستغني الرواية العربية المستقبلية عن البطل الفرد، وتستعيض عنه بالبطل المتعدّد، وأسماه "بالأبطال الأنهار"، ويقصد بها البطولة التناوبية بين الشخصيّات التي تتحرّك داخل زمن واحد أو أزمنة مختلفة، وتوقع كذلك أن تصبح الرؤية فيها (لا يقينية)، ضبابية وغير محدّدة؛ وهذا ما ينفي وجود البطولات التراجيدية في النهايات.

وبالعودة إلى الحديث حول "سيداتُ القمر"، سنجدُ فعلاً عدم وجود بطلٍ فرد، بينما صار الأبطال متعدّدين وهم.. ميا، عبداللّه، خولة، أسماء، لندن...، ولن نجد نهايات تراجيدية لحكاياتهم، باستثناء خولة التي سعت إلى الطلاق!

ثانياً: تقنيات السرد المتداخلة

يُعرَّفُ "تيّارُ" الوعي بأنه نوعٌ من كتابة الحوار الداخليّ للشخص؛ ولذلك فإنَّ جُمَلَه غالباً ما تكون مفكّكة الأفكار، غيرَ مترابطة، ويصعب معها متابعة قراءة النصّ، وملاحقة المشاعر الواردة فيه. ولذلك يُقصد هنا بالتيّارِ مقدارُ الانسياب المتواصل من الأفكار داخل العقل البشريّ، ويمثّل قدراً كبيراً من ثقافة المؤلف 7، ويكون فيه الواقعُ حاضراً بنسبة كبيرة ليعطيه قيمة 8، وتدخل فيه الكثيرُ من التغيّرات والتقلّبات والتدفّق الزمانيّ بين الحاضر والماضي. ويُعتبر تيّار الوعي تقنيةً حديثة مضادةً لتقنية "الراوي العليم" التقليدية.

وبالعودة إلى أساليب السرد منذ بداياتها، تلك التي تُخرجُ القصة أو الرواية إلى النور؛ فإننا سنجد أنها احتاجت إلى أداةٍ تسرد أحداثها؛ وهو

المؤلف، وهو بدوره احتاج إلى أداةٍ أُخرى توصل وقائع الحكاية إلى القارئ. ولذلك وُلِد ومنذ القرن التاسع عشر ما يُعرف بتقنية الراوي العليم (ضمير الغائب)، وهو الذي يُحوّل الحدث الواقعيّ إلى حدثٍ فنّي يراعي فيه المكان والزمان، وهو ما يُعرف بالأسلوب التقليديّ أو الكلاسيكيّ في السرد. وفي القرن العشرين، وُلدتْ صيغةٌ أخرى عند المؤلّف، ومنها تقنية تعدّد الرواة (ضمير المتكلّم)؛ فأصبحتِ الأصواتُ متعدّدةً وقادرةً على السرد المتنوّع.

ولكنَّ الواقع الروائيّ الحالي وحتى المستقبليّ، يحمل بين جنباته الكثيرَ من التقنيات الكتابية الإبداعية، التي تواكب القوة التكنولوجية الهائلة في تدفق المعلومات؛ فجاءتِ الأساليب السردية متزاوجة ومتداخلة، ومنها الأسلوب الذي اتبعته الكاتبة جوخة الحارثي في "سيّداتُ القمر". فقد (مزجت) المؤلفة العمانية بين التقنيات الثلاث السالفة الذكر، وهي الراوي العليم، الشخصية الراوية، وتيّار الوعي. ففي كل فقرة، وجدنا (مصدرَ السرد) مختلفاً، ويصبّ في البناء الفني ذاته؛ وهو ما اعتبرته جنّة تحكيم (المان بوكر) عملاً استثنائياً إبداعيّاً جديراً بالثناء... وهنا نسوق بعضاً من الأمثلة على الأنواع الثلاثة:

1. تقنية الشخصية الراوية: استخدمت الكاتبة صوت الشخصيّة (عبداللّه) راوياً (narrator) لبعض المشاهد التي استوجبتْ وجوده خلال السرد، وانطلقت في استخدامها له بناءً على الحاجة السردية في البناء. وجاء صوته من خلال سرد المشاهد في الصفحات والمشاهد التالية:

/26 /45 /55 /64 /74 /80 /86 /95 /102 /112 /114 /121 /132 /156 /166 /172 /186 214

2. تقنية الراوي العليم: وجاء الصوتُ الغامض الذي يعرف بكل شيء ويعلم به، الراوي التقليديّ الذي يعرف الأسرار والنوايا، يعرف ما وقع وما سيقع، جاء استخدامُه في الصفحات التالية:

/11 /33 /38 /51 /60 /71 /82 /88 /98 /103 /107 /118 /146 /154 /161 /171 /176 /182 /189 /193 /203 /205 /206 /209 /212 /213 /216 /223

3. تقنية تيار الوعي: وأمّا هذا التيار، فقد جاء على لسان كلٍّ من: المؤلف، الراوي العليم، الشخصيات. ونسوق هنا أمثلة على ذلك:

ص130: تتحدث الكاتبة عبر تيار الوعي بالقول: إنه في 25 سبتمبر 1926م وُقِعَت الاتفاقية الخاصة بتجريم الرق والإتجار فيه.

ص136: ويسرد تيار الوعي: كانت معاهدة السيب المبرمة في 1926م قد قسَّمت عُمان إلى عمان الداخل وتحكمها الإمامة، وحكومة مسقط والساحل ويدعمها السلطان بمساعدة الإنجليز.

ص 137: ويذكرنا تيّار الوعي بواقعة تاريخية

مهمّة: السلطان العمانيّ يوقّع اتفاقية التنقيب عن النفط مع بريطانيا في صحراء فهود، ثم يقصف الجيشُ البريطاني مقاتلي الإمام في عبري العام 1955م.

ص149: ويخبرنا تيار الوعي أيضاً عن حقيقة تاريخية أخرى: هُزِم الإمامُ غالب الهنائي في الجبل الأخضر عام 1959م.

ص178: ويسرد تيار الوعي حقيقة أخرى: السلطان سعيد بن سلطان يوقّع مع بريطانيا اتفاقية تجريم الرق الثانية العام 1845م.

ص199: وتأتي المقارنة الأدبية بين الشاعرين العمانيّ أبي مسلم البهلاني والمصريّ أحمد شوقي على لسان تيّار الوعي، وهي بعيدة كل البعد عن أسلوب السرد التقليديّ.

ومن هنا، يمكننا القول إنَّ استخدام التقنيات السردية الثلاثة يخدم ثيمة العمل(themes) . ولذلك سيلاحظ القارئ في "سيّداتُ القمر" أنها مجموعة حكايات مُختارَة، تُروى أحياناً على لسان الراوي، "عبداللّه"، وعلى لسان الراوي العليم أحياناً أخرى، فيما جاء سرد الجانب التاريخيّ من اتفاقياتٍ وحروبٍ على لسان تيّار الوعي، الذي يعكس ثقافة المؤلفة، ويواكب مقدار تدفّق المعلومات في هذا العصر. ولذلك صارت الرواية تحكي أخبار الناس وأحوال البلد، وغابت عنها الشخصيات الفاعلة (characters)، وكذلك الأحداث (events)، وتصاعدها وصولاً للقمة (cli-max). وسنجد أنَّ الرواية بذلك عمدت إلى تسليط الضوء على الشخصيات النسائية مثل.. ميا، أسماء، خولة، نجية، ظريفة، مسعودة.. ولكنها لم تتغافل عن الشخصيات الفرعية كالراوي (عبداللّه)، والشيخ سليمان وسنجر.

ثالثاً: تقنية القفز فوق الزمن

يُعتبَرُ الزمنُ واحداً من أهمّ المكوِّناتِ و"المباحث" التي يقوم عليها النصُّ الروائي؛ لأنَّ الأحداث عادة ما تسيرُ وفق تسلسلٍ زمنيّ، وذلك وفق النمط التقليديّ للسرد، وعادة ما يقع المؤلفون في إشكالية استعمال الزمن في العمل السرديّ. فهناك زمنُ الخطاب، وهناك زمنُ الحكايات الواردة في الرواية حسبما يرى ذلك تودوروف 9. ففي زمن الرواية أو القصة، يمكن أن يحدثَ العديدُ من الأحداث في ذاتِ الوقت، ولكنَّ المؤلف يقفز فوق هذا التتابع الطبيعيّ ويستبدله بـ "بالتحريف" الزمانيّ لأغراضٍ جمالية يضيفها على إبداعه. فكيف يمكننا تتبّع تلك القفزات الزمانية عند جوخة الحارثي في "سيداتُ القمر"؟

لربما يجد القارئ صعوبة الأمر في إدراك زمن الرواية، لأنها تتأرجح كثيراً بين التركيز على زمن البطلات (الجيل الثاني: ميا، أسماء، خولة)، ثم

تنقّلات الزمن إلى الجيل الأول وما قبله: (سالمة، غزان، نجيّة، مسعودة، الشيخ سعيد..)، وسيأخذه الزمن إلى زمن الجيل الثالث (خولة، حنان، ناصر، سالم، محمد..). وإن لم يقم القارئ الكريم بالتدوين؛ فإنه سيقع في مطبّات كثيرة، فتصعب عليه مهمة مطاردة الأحداث وأزمنتها!

وباستخدام هذه التقنية، تسير الكاتبة وفق النهج "الحداثيّ" في الكتابة، بحيث يستقبل القارئ أو المتلقّي أحداثَ الرواية ككتلة واحدة، تأخذه إلى الحاضر والماضي والمستقبل، وقد تدمج بين الأزمنة في ذات المشهد الواحد. ونضعُ بعضَ الأمثلة بين يدي القارئ:

1 - الحدث: خطوبة ميا

المؤشر الزمني: نقلة زمانية إلى الأمام لأكثر من تسعة أشهر.

الصفحة: 7.

2 - الحدث: تخرُّجُ خولة من الجامعة.

المؤشر الزمني: نقلة إلى المستقبل بما يقدر باثنتين وعشرين سنة.

الصفحة: 11.

3 - الحدث: عبداللّه يرث والده.

المؤشر الزمني: نقلة كبيرة إلى المستقبل، لأننا سنعرف أنّ والده توفي في 1992م.

الصفحة: 12.

4 - الحدث: عشق غزان ونجية.

المؤشر الزمني: نقلة كبيرة إلى الماضي قبل ولادة خولة.

الصفحة: 159.

5 - الحدث: موت سالمة.

المؤشر الزمني: قفزة إلى الأمام على لسان لندن.

الصفحة: 166.

6 - الحدث: توقيع اتفاقية تحريم الرق 1845م.

المؤشر الزمني: قفزة عملاقة إلى الماضي.

الصفحة: 176.

7 - الحدث: ميا تبلغ الخامسة والأربعين وقد أنجبت أربعة عشر مولوداً.

المؤشر الزمني: قفزة مفاجئة إلى المستقبل.

الصفحة: 182.

8 - الحدث: التاجر هلال يتحول من تجارة التمر إلى السلاح 1891م.

المؤشر الزمني: قفزة هائلة إلى الماضي.

الصفحة: 209.

ومن خلال الجدول السابق، يمكننا تسليط الضوء على أهم مميّزات القفز على الزمن:

1. الترتيب: كانت الرواية التقليدية تعتمد على ترتيب الأحداث وفق زمن حدوثها وتطوّرها التدريجيّ، في حين اختفى هذا الترتيب في رواية "سيّداتُ القمر" وفق أسس بناء الرواية الحديثة.

2. الاسترجاعات: وهي الارتداد إلى الأحداث الماضية، تلك الأحداث التي تتيح للنصّ تنوير القارئ بخصوص الأحداث السابقة.

3. الاستباقات: وتعني أن يُشار إلى أحداثٍ قبل وقوعها عن طريق الاستشراف، وقد استخدمتها الكاتبة في فصل الساحر الذي كان يتحدّث مع كوكب زحل في ص 189.

رابعاً: القيم الإنسانية العالمية

ركَّزتْ لجنة التحكيم في (مان بوكر) على ثيماتِ الحبّ والحرمان والتاريخ المشترك، وأشادت بما أبرزته "سيّداتُ القمر"، وأوضحت أنَّ الدفاع عن القيم الإيجابية والتصدّي للقيم السلبية كالرِّق، هي من أدوار المثقّف عموماً، والروائيّ على وجه الخصوص؛ لأن ذلك يتطلّب موقفاً والتزاماً، ووعياً إنسانياً.

وفي كتابه الرواية والقيم، يؤكد لطيف زيتوني 10 أن الرواية حلّت اليوم بدرجة كبيرة محلّ الشعر والمقالة، فورثت كل الأدوار الموزّعة على أنواع الأدب المكتوب، وصار على الروائيّ أن يتحلّى بالشجاعة ليقوم بدوره، وأن يتسلح بالمجانية كي لا تصيبه الخيبة. فكيف دعت جوخة الحارثي إلى تلك القيم؟ وهي القيم ذاتها التي أكّدتها لجنة تحكيم مان بوكر العالمية؟

يمكننا أن نستعرض في هذا السياق بعضَ القيم الإنسانية الواردة في "سيّداتُ القمر":

1. الحبّ: يمكننا أن نشيد بالحبّ الذي تسلّحت به خولة في انتظار حبيبها الذي رحل إلى كندا، ثم عاد بعد طول انتظار. وأن نتذكّر "العشق" الذي رسمه غزَّان ونجية..

2. الحرمان: ميا أحبّت علي بن خلف ولم يرتبط بها، وتزوّجها عبدالله بن سليمان (الراوي). هجرة عيسى المهاجر إلى مصر وحنين أسرته إلى تراب عُمان.. حكايتان ترسمان وجع الحنين والحرمان.

3. التاريخ المشترك: توقيع اتفاقيات الرقّ الأولى والثانية بين بريطانيا وعُمان، قصة الساحر، التبشير الذي اتبعه البريطانيون في مسقط، حكاية مروان الطاهر، ذلك الذي زكَّاه المجتمع لحسن أخلاقه، ولكنه لم يقاوم السرقة! تجارة السلاح التي عمل فيها التاجر هلال.

4. العبودية ومحاربتها، ونكتفي هنا بما ذكرناه من اتفاقيات محاربة الرِّق وتجريمه.

الهـوامـش

1 -صدر للكاتبة جوخة الحارثي ثلاث روايات هي (منامات في 2004م، سيدات القمر في 2010م، نارنجة في 2016م)، وثلاث مجموعات قصصية للأطفال، وبعض الدراسات الأدبية المتنوعة.

2 - رواية البحث عن الزمن الضائع، الفرنسيّ مارسيل بروست، إصدارات غراسّيه، 1913م

3 - David Shields, Reality Hunger, Hamish Hamilton, 2010.

4 - السيميائيات السردية، سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2012م.

5 - مقال رأي للكاتب الكويتي طالب الرفاعي نقلاً عن صحيفة الجريدة الكويتية، أعاد نشره موقع كتارا في 10 أغسطس 2017م

6 - ذاكرة للمستقبل، عبدالرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001م.

7 - مرجعيات ثقافية، فهد حسين، بيت الغشام للصحافة والنشر، مسقط، 2016م.

8 - محتوى الشكل، الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، هايدن وايت، ترجمة نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، 2017م.

9 - القصة الرواية المؤلف، ترجمة د. خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م.

10 - الرواية والقيم، لطيف زيتوني، دار الفارابي، بيروت، 2018م.

قراءة في المجموعة القصصيّة (وبعضاً من حياة) للروائية منى الشافعي

سها شريّف ▫

منى الشافعي، كاتبة، وقاصّة، وروائية كويتيّة، حاصلة على الدكتوراه الفخرية عام 2011م للمبدعين العرب، ودرجة الدكتوراه التقديرية العالميّة من جامعة الحضارة الإسلاميّة المفتوحة عام 2005م.

لها عدد من المؤلّفات، منها: "نبضات أنثى"، "النخلة ورائحة الهيل"، "يطالبني بالرقصة كاملة"، و"بعضاً من حياة"، صدرت عن دار الفارابي للنشر في لبنان، ودار الفراشة في الكويت. تقع مجموعة "بعضا من حياة" للروائية الكويتية منى الشافعي في مائة وعشرين صفحة، وتضمّ عشر قصص، وتشتمل عناوين عدّة، صيغت بحسّ فنيّ عالٍ، يميل أحياناً إلى البوح، وأحياناً إلى الترميز. وقد تنوّعت مناخات القصص في التعبير عن قضايا سياسية، كما في "خارج الوقت... داخل الوطن"، و"نزف"، و"رحلة بلا خرائط"، وبعضها عن هموم الحياة، وجدلية الحياة والموت، والخلافات الزوجية، والحبّ، كما في قصص "وبعضاً من حياة"، و:ليست مستحيلة:، و"صفقة"، و"على ضوء شمعتين"، وبعضها الآخر عن البوح الذاتيّ، وحملت رؤية واسعة للذات، كما في قصّتَي "في فمي غصّة"، و"وجه آخر في الحشد".

أمّا على مستوى العَنْوَنة، فقد جاء عنوان المجموعة "وبعضاً من حياة" يحمل طاقة إيحائية، ابتدأ بنقاط الحذف (..) لإثارة مخيلة القارئ، ودفعه إلى التأمّل والغوص في العمق. فالبطل والبطلة يبحثان عمّا يضيء حياتهما، ويمنحهما الدفء، والحنان، والحياة. ثم أتت (الواو) في العنوان، وتلتها كلمة (بعضاً)، وهي مفعول به لفعل محذوف تقديره (هبني بعضاً)، وذلك لتتسع الرؤية والتأويلات. كما كان عنوان المجموعة هو ذاته عنوان أول قصّة في المجموعة، ولكن يتّضح للقارئ أن لا خيط يجمع عقد المجموعة المسمّاة.. "وبعضاً من حياة"، ولكن محتوى فكرة (أقول هَبني بعضاً من حياة، ودفء، وحنان، وحريّة، وفرح، وأمل) موجود في معظم القصص.

▫ كاتبة من سوريا

▣ الدكتورة منى الشافعي

كما تنوّعت عناوين القصص الجاذبة تحت صيغها النحوية، والتركيبية، بتنوّع الغرض والهدف. فعلى سبيل المثال، لا الحصر، عنوان "على ضوء شمعتين"؛ عنوان مشحون بطاقة عاطفية متناغمة مع النصّ، وكما تعانق ضوء الشمعتين، تعانَقَ نورُ حبّ البطل والبطلة وارتفع وارتقى. فالحب ينير الحياة ويمنح الرضا والدفء والنور والأمل والسكينة والقناعة والفرح والسعادة والأمل. أمّا على المستوى الفنيّ، فهذه القصص تنوس بين الواقعية والرمزية والمضامين التي انشغلت بها قصص هذه المجموعة.

من خلال قصة "وبعضاً من حياة" تحاول الكاتبة عرض حبّ من نوع آخر. فقد أصاب الجفاف العاطفيّ، والبرود، والملل، مفاصل الحياة الزوجية، وأصاب مفاصل الحبّ، مما سبّب الصمت من الطرفين والروتين والبعد عن المشاعر والعواطف وبدأ كلّ منهما بالبحث عمّن يهبَه بعضاً من حياة ودفء وحب ومشاعر واهتمام. ومن خلال القصة، دعوة من الكاتبة إلى كلّ الأزواج لأن يعطوا ما عندهم من الحبّ، والمشاعر، والعاطفة، والاهتمام بالآخر، وأن لا يسمحوا للمشاكل اليومية بأنّ تكون حاجزاً معنوياً، أو جسدياً، أو روحياً بينهما، فالقلب بحاجة دائماً إلى إرواء. فإن كلّت المشاعر وصدأت توقّف نبض شريان الحب وساد الصمت والروتين والملل والبعد الروحيّ، والجسديّ والنفسيّ مما يسمح للنفس بالبحث عن بديل. كما تحاول الكاتبة، عبر هذه القصة، إشاعة ثقافة الحب بين الأزواج، والبوح بها، وعدم الخجل منها، أو التعبير عنها، وتدعونا إلى التفكير. فقد كانت سياسة تنشئة الولد أنه رجل، وعندما يصبح رجلاً، لا يهتم بتفاصيل الحياة العاطفية، بينما المرأة تركّز على المشاعر والعواطف، فتصبح الفجوة بينهما كبيرة، والعكس صحيح؛ فقد تنشغل المرأة بمشاغل الحياة اليوميّة والأولاد، وتنسى حاجات الزوج العاطفيّة، ولا تُغنيها في حياته، حتى أنّها تنسى عبارات المودّة، والحبّ، والاهتمام، ونظرة المحبّة التي تسهم في التقارب بينهما، وتنسى ضرورة الوجود الفعّال، ليس فقط من الجانب الجنسيّ بل حتى الروحيّ، والمساندة. في القصّة، ابتعد

البطل والبطلة عن بعضهما بعضاً، تحت ضغط الظروف، والروتين، والملل، وغرقا في روتين الحياة اليوميّة، وفقدا قوة الجذب الروحيّ، ولغة الحب التي تحرّك مفاصل الحياة، وبحثا عن الآخر، عبر المحادثة، والشبكة العنكبوتية، لتتفاجأ البطلة بأن مَن تحدّثه، وأحبّته، ومنحها ومنحته بعضاً من الحب، والدفء، والراحة النفسية، ورأت فيه الانسجام والتطابق والتآلف الروحيّ، هو زوجها ذاته. أمّا قصة (رحلة بلا خرائط)، فهي عن كاتب يكتب روايته الأخيرة بحريّة، وهي عن حياته، ويتحدّث مع نفسه تحت ستار أنّه يتحدث مع صديقه الذي يعرفه أكثر من نفسه، ويسرد لنا - من خلال الحوار - كيف استنشق عبير الحريّة في كتاباته، بعد ثلاثة عقود من القهر والظلم.

ويسرد ذكرياته وتمسّكه بهذه الرواية، لأنّه حسبما روى على لسان البطل: "رواياتي السابقة كان الخوف يغلق مفرداتها، والألم يعتصر قلوب شخوصها، والرمزية محورها. أما هذه الرواية.. إنّها تروي، وتسرد بصدق وحرية وشفافية، معاناتنا نحن الكتاب والأدباء والمبدعين والفنّانين والشعراء الذين عشنا الظلم والقهر والتسلط، في ظلّ طاغية العصر" ص35.

ثم يضع في النهاية عنوان الرواية، وهي عنوان القصّة ذاتها، "رحلة بلا خرائط"؛ رحلة حياة وعمر مضى، رحلة آلام وأوجاع وأفراح ومعاناة ورحلة تاريخه الإبداعيّ الطويل.

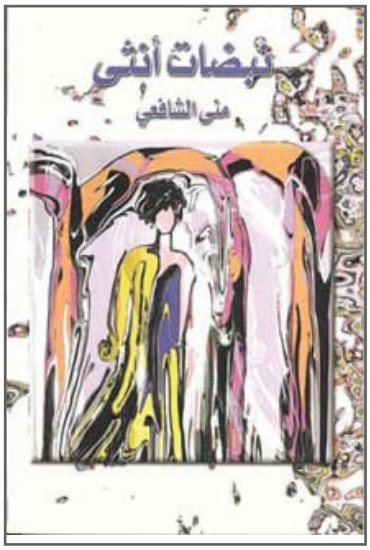
أما قصّة "في الصمت والعتمة)"، فهي بوح ذاتيّ بين البطل ونفسه، صوت خطوات تلاحقه، وقد سيطر عليه الخوف والقلق، لأنه أصرّ على موقفه الوطنيّ في المؤسّسة التربوية التي يعمل بها، حيث جرى تهديده بالاعتقال.

يقول في بوحه: "إنها العتمة اللئيمة دائماً، كانت هي مشكلتي، وسبب خوفي. فالشلل أخذ يغزو جسدي". مَن هذا الشخص الغريب الذي يطارده، ويعتقد أنه أحد عيون رجالهم؟ ويقرّر البطل، في آخر القصة، المواجهة، ونفض الخوف، ورفض الغموض، ويصرخ ملء فمه، وأرادت الكاتبة عبر هذه الصرخة التعبير عن الرأي والرفض، ثم يفاجأ البطل بأن من كان يمشي خلفه هو صديقه الذي ذهب لمقابلته.

أما قصّة "صفقة"، فهي من أجمل قصص المجموعة - حسب رأيي - وأعلاها مضموناً، ولو كان الأمر لي لأطلقت عنوان هذه القصّة على المجموعة.

وفيها تسرد الكاتبة حكاية شاعر متألّق، يسحره الجمال، ويضفي الجمال على كلّ ما يراه. وبعد إلقائه شعره في ثلاث أمسيات شعريّة، سحر فيها الحضور، استعدّ للعودة إلى بلده، وفجأة تدخل عليه عاملة الفندق، وهو على سجادة الصلاة، والقرآن بجانبه.

يبهره وجهها الجميل الملائكيّ، ويطلب منها قبلة من شفاهها كهديّة منها، فتشترط عليه العاملة بأن يعطيها سجّادته ومصحفه. وعند استفساره عن



سبب طلبها، أجابته: "لأنك، بعد أن تقبّلني قبلتك على ثغري، وتنال منالك، أعتقد أنك لن تحتاجهما بعد ذلك. أما أنا، فسأحتاجهما ما بقي من العمر لحظة" ص58.

وجاء جوابها كالصاعقة التي زلزلت كيانه، وأعادته إلى رشده.

وفي هذه القصة، تعرض الكاتبة وجهَين من وجوه الحياة، عبر هذه الصفقة؛ وجه مقنّع بالزيف والغشّ وحلاوة اللسان والحب الشهوانيّ والملذّات ووجه نقيّ صافٍ، صادق، يخاف اللّه في سرّه، وفي علنه. هكذا خسر البطل تلك الصفقة، وربحت البطلة.

أما في قصّة (في فمي غصّة)، فالكاتبة تصوّر الجوّ النفسيّ، حيث كآبة المكان، وكآبة الروح، والظلام، والصراخ، وموت الأحلام، وتصوّر الصراع بين الأماني والواقع. وكما تفاعلت المشاعر، وتداخلت الأزمنة، فالبطل محبط، والإحباط والقلق أعاداه إلى ماضيه، وإلى التفكير في الحاضر، والوقوع في القنوط، وتشظّي الذات تحت وطأة الأحداث اليومية القاسية والموجعة، وصوّرت لنا الكاتبة عالمه الداخليّ، ومشاعره، والصراع النفسيّ الداخليّ. أما قصّة "نزف"، فهي قصة رمزية، فيها تصوّر لنا الكاتبة الدود والنار والدخان وأفواه النيران التي تلتهم المدينة، ثم تعرّج الكاتبة على خارطة الوجع والألم اللذين يلهبان روح البلد، إلى أن تضافرت الجهود، واندفع الصامدون يقاومون بكل ثبات ووطنية، وانهزم الدود أمام عاصفة الصحراء. ينهض السرد في جميع قصص المجموعة على السرد الذاتيّ "بضمير المتكلم"، ما عدا قصّة "صفقة"، فنهض السرد على السرد الموضوعيّ "بضمير الغائب".

وكان الحوار يأتي في مكانه، مركّزاً، أو هادفاً،

يقوم بغرضه على أكمل وجه بحكمة وحنكة، ثم يغيب الحوار عند الوصف والمونولوج، ولغة السرد فيها البساطة والرمزية والشاعرية. ولقد أتى الحوار ضمن السياق، ولم يكن مقحماً، وصوّر لنا الجانب الذاتيّ للشخصية، وطريقة تفكيرها، وسلّط الضوء على الحدث، وأدّى غرضه بنجاح، ومثال على ذلك:

"- لماذا تصعُب الأمور هكذا؟ اترك كلّ شيء للزمن، فهو كفيل بحلّ حتى أصعب الأمور".

- أتدرين أيّ متعة رسائلك اليومية هذه، أعادت إليّ توازني، وبعضاً من حياة".

أما لغة القصّ، فكانت سهلة شاعريّة، بألفاظ واضحة، صافية، بلاغيّة، ذات دلالات، قريبة من لغة الشخوص. إنها لغة أدبيّة بامتياز، ومثال ذلك:

"لكن ابتسامته المتألقة تودعني بأبعد من بياض الياسمين، وتشي بأكثر من تلميح.. يا لها من ابتسامة غارقة في تسونامي التوسّل".

ولجأت في أسلوبها إلى تقنيّة تكسير الزمن، وتقطيع الحدث، بالعودة إلى الماضي عبر الذكريات، وغزارة المونولوج الداخليّ عبر البوح عن النفس والذات، والمعاناة الداخلية، وكانت واعية لشخصيات قصصها وربطتها بالزمكانية.

كما استخدمت تقنية الاستفهام والتعجّب لتجعل القارئ يفكّر معها، ويوجد حلولاً، لأنّ هناك الكثير من القضايا تحتاج إلى نقاش وحلّ.

فقد نسجت الكاتبة قصصها نسجاً محكماً، وحبكتها فنيّاً بجدارة، ومزجت بين الزمن الماضي والحاضر، وكشفت عبر الذكريات ماضي البطل أو البطلة، كما في قصّة "رحلة بلا خرائط".

كان السرد في الزمن الحاضر، وفجأة انتقل إلى الزمن الماضي، كما ورد على لسان البطل:

"نعم صدقت.. وتعرف أيضاً عنّي أنّ نهايات رواياتي تقلقني دائماً. لذلك نجدها دائماً مفتوحة. بالمناسبة، تحضرني الآن ذكرى تلك الأزمة القلبيّة التي انتابتني أوّل مرة. كان الإعداد لزواج ابنتي على قدم وساق". ويروي لنا كيف أصابته أزمة قلبية، وفي هذا الوقت تعرّف على صديقه لأول مرة.

وأيضاً، اعتمدت الكاتبة على المزاوجة بين الداخل والخارج ليكتمل المشهد، كما في قصة "خارج الوقت.. داخل الوطن!".

فالخارج يمثله الحاكم الظالم، والنظام الديكتاتوري الفاسد والعساكر والداخل يمثّله الأسرى الكويتيون.

كما امتازت هذه القصة بلونها المحلي، فهي قصّة كويتيّة؛ ببيئتها وزمانها. يقول أحد أبطالها، وهو شاعر معروف في الكويت بكثرة من غنّوا شعره:

"أنا الشاعر الكويتي فايق عبدالجليل.. أسير كويتي، منذ غزو ديرتي الحبيبة الكويت، احتلالها عام 1990م، وحتى صباح اليوم عند النظام الصدّاميّ الفاسد".

وامتازت قصص المجموعة بالتناغم ما بين بداية القصص ونهاياتها، ورصدت بقصصها حالات نفسية متأزّمة للأبطال، سواء سياسياً، أو اجتماعياً، من

خلال مزج الأحلام بالواقع، كما في قصة "في فمي غصّة".

"أتعبني التفكير والتخطيط لهذه الليلة. لأتمدّد قليلاً. وحين أهدأ، أنهض مرتاحاً مستعدّاً للهرب. فتحت عينيّ، غسلت المكان. كان ضياء الفجر يتخلّل عتمة المكان. يا إلهي.. أين أنا؟ أين الساحة؟ أين صديقتي العجوز الحنونة؟" ص90.

كما لفت نظري اهتمام الكاتبة بعنصر المسرح في كثير من مشاهد القصص، للكشف عمّا يدور في النفوس من أحلام وأفكار، كما في قصّة "رحلة بلا خرائط" و"خارج الوقت... داخل الوطن"، و"في فمي غصّة".

وحاول أبطال القصص أن ينتصروا على الواقع بالحلم، وكثير من قصصها يمكن أن يتحّول إلى مشاهد مركّبة، أو مسرحيّة، أو على الشاشة.

واهتمّت الكاتبة بنقد الخداع والانحراف والزيف والرذائل والسلوكيّة الخاطئة، كما في قصّة "صفقة"، من خلال عرض تجربة حب حسّي عابر، مشبع بالشهوة.

كما أدانت الكاتبة الواقع في بعض قصصها، الذي يحول دون تحقيق الأحلام، كما في قصة "ليست مستحيلة"، و"وجه آخر في الحشد".

وظهر المكان في معايشته للواقع في قصص المجموعة، حيث سلّطت الضوء على الواقع السياسيّ والاجتماعي، ودوره في تداعيات المكان، كما هي الحال في قصة "خارج الوقت.. داخل الوطن"، وكان السجن يمثل المكان المقيّد والمغلق، ويعبر عن تسلّط القوى الغاشمة.

وظهر المكان في قصص منى الشافعي بأشكال مختلفة، منها أماكن مغلقة، ومنها أماكن مفتوحة (الطريق، السجن، المشفى، المسرح، الفندق، الشرفة، الأريكة، الحيّ، الزقاق، المدينة، المطعم). فالسجن مكان مغلق، ومنعزل، وضيّق ومظلم لا أمان فيه ولا حريّة يحمل صفة الإكراه، والخوف، والقلق، والتوتر. وهو مكان إجباريّ، مغلق، يشلّ حركة السجين، ويقطع اتصاله بالعالم الخارجيّ، وعن طريق الذكريات والأحلام، يتمّ تواصله مع العالم الخارجيّ.

وفتح النوافذ هو التواصل مع العالم الخارجيّ، وعودة النور إلى الحياة، كما في قصّة "نزف": "اندفعت مع الصابرين لأوّل مرّة نفتح الشبابيك، نشرع الأبواب، نستمع إلى الغناء الآتي من الصحراء..".

وكثيراً ما استحضرت الكاتبة المكان من خلال الذاكرة، ونجد أحياناً الأماكن كدلالة نفسية، حيث يصبح المكان محمولاً نفسياً، كما في قصة "ليست مستحيلة".

"حين أرحت الموبايل من يدي، كانت عقارب الساعة التي تتصدّر صالة المعيشة تشير إلى الثالثة عصراً. وأنا أدردش مع الدكتور أحمد، سحبتني الذكريات إلى ما قبل ثلاثة أعوام، كأنها البارحة. فعندما استقال العم أبو عادل من

الشركة الاستثمارية التي كان يديرها، والتي كنت لا أزال أشغل فيها وظيفة مديرة العلاقات العامة والإعلام...".

أما "البيت" فهو مكان عالم الشخص الذاتيّ؛ هو الحماية، أما حضوره في القصة الأولى "وبعضاً من حياة" فقد كشف لنا عن برود العلاقة الحميمة التي تربط الساكنين.

ولم يعد مكاناً للدفء والطمأنينة، وقد عكس البيت والغرفة الحال النفسيّة والصراع الداخليّ لأبطال القصة، ممّا أعطى مجالاً واسعاً للذكريات، والتعبير عن المشاعر.

وعبّرت "الشرفة" أيضاً عن الطبيعة النفسية للشخصية، كما في المثال التالي:

"احتضنتني الشرفة الواسعة.. أخذتُ نفساً عميقاً، الهواء الرطب أنعش رئتي وشجّعني".

ولقد اختلط المكان بالزمان، كما في قصة "ليست مستحيلة": "تقترب الساعة من الثانية والنصف ظهراً، في طريقي إلى مطعم إيدو. يمتدّ شارع الخليج العربيّ بشموخه أمام ناظري.. نسيمات الخريف تداعب خصلات شعري القصير المنفلت..".

ولقد برعت الكاتبة حين جعلتنا نعيش اللحظات نفسها مع البطلة.

وكذلك الحال في جميع قصصها. وكمثال آخر "في الصمت والعتمة"، حتى العنوان تداخل معناه مع البيئة الدلاليّة، حيث كشف لنا عن الصراع النفسيّ داخل البطل.

والزمن النفسيّ يكشف ما يختلج في نفس البطل من خوف وقلق وصراع. فالعتمة والظلام يدلاّن على الليل والليل يوحي بالوحدة والانعزال والوحشة، وفوقها الصمت. فإن اجتمع الصمت والعتمة، كان الصراع داخل النفس وخارجها.

ويمكن لنا بعد هذه القراءة لمجموعة ".. وبعضاً من حياة"، والدخول إلى عوالم الكاتبة منى الشافعي، أن نستقرئ الطوابع الفنية التالية:

- اختيار العناوين بدقة ودراية لتخدم الهدف.
- توظيف الترميز السرديّ، والبعد عن الخطابيّة والفجاجة.
- امتلاك الكاتبة د. منى الشافعي للعين الناقدة في اقتناص الحدث، مما يدلّ على ثراء التجربة الحياتيّة.
- لغة القصّ سلسة وشاعرية منسابة، فيها مسحة من الأناقة.
- الاهتمام بالتحليل النفسيّ، والتعمّق في وعي الشخصيّات، من خلال المونولوج، والبوح الذاتيّ، والذكريات، والبراعة في رسم الشخصيّات من الداخل، وسبر أغوار النفس.
- تغليب السرد الذاتيّ، عدا في قصة "صفقة"، فقد كان السرد موضوعياً.
- معاناة الشخصيات؛ من القلق والاضطراب والصراع، إمّا مع الذات أو مع الآخر أو أنّها تبدو مغلوبة على أمرها، إمّا سياسياً أو اجتماعياً أو نفسياً.

▫ تصوير الفنّانة لوريدانا مانتيلو / إيطاليا

- اهتمام الكاتبة بعنصر المسرح في كثير من مشاهد القصص.

- الخواتيم والنهايات الصادقة أو المفاجئة أو المفتوحة، لتترك للقارئ حرية المشاركة والتفكير وإيجاد الحلول.

- تمتلك الكاتبة فكراً واعياً، وروحاً عصرية، وثقافة معرفية، وشفافيّة أخلاقية، مكّنتها من تقديم قصص متكاملة؛ شكلاً، ومضموناً.

- كثرة استعمالها لصورة المصافحة، مثل: "صافحت عيناي" ص23، و"قبل أن تصافحه نظراتي" ص61، و"وتصافح بعض أغصانها الوارفة" ص66، و"عندما يبدأ البرد بمصافحة أجسادنا الطرية" ص75، و"صافحني وجهها الطيب" ص78، و"صافحتني ساعة الحائط" ص105، و"صافحني وجهها مبتسماً"ص125، و"صافحني بابتسامة أرق من الورود" ص127. ونحن بدورنا، قد صافحتنا كلماتها بوهج من النور والألق.

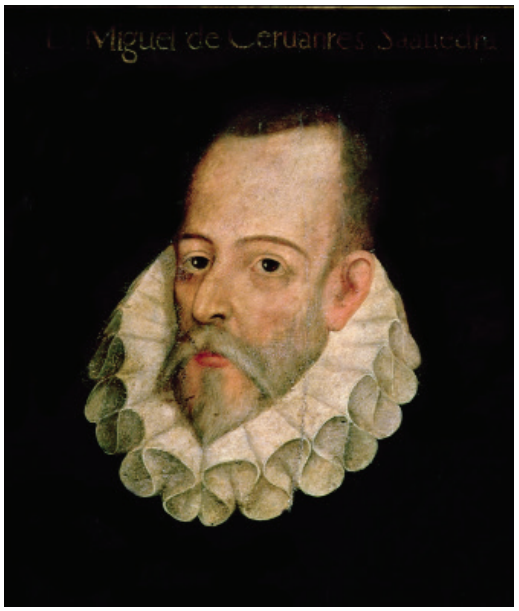
عبقري الرواية الإسبانية في سوق الرقيق

بدر عبدالملك ▫

لو تصفّحنا أرشيف كل الكتاب والمبدعين وسِيَرهم، من شعراء، وروائيّين، ومسرحيّين وفنّانين وغيرهم؛ لما وجدنا واحداً منهم قطّ مرّ بمثل هذه التجربة المريرة والمحزنة.

وحده ميغيل سرفانتيس، صاحب ملحمة "دون كيخوتي" الإسبانية العظيمة، طاف بتلك الدهاليز المظلمة، وعاش مرارتها. ليس من الهيّن أن توضع أمام الملأ، وفي سوق مكشوف ويتم بيعك دون رحمة في سوق العبيد. حتى القطع النادرة اليوم، في سوق المزاد العلنيّ، تحظى بتقدير خاصّ أكثر من تقدير الرقيق المعروض للبيع، مثلما تباع أيّ بهيمة في أسواق الدواب. هكذا وقف مجروح الكبرياء، ميغيل سرفانتيس، بعد أن سقط مثخناً بالجراح في الحرب الإسبانية التركية. حين وقع سرفانتيس وشقيقه رودريجو في الأسر، بعد هجوم القراصنة عليهم، واصطحابهم في ما بعد إلى سوق العبيد. وقبل العرض، تم فرزهم حسب تحمّلهم، وقدراتهم العضلية، وصحّة أبدانهم، وأشكالهم. فكان نصيب سرفانتيس أن يكون ضمن الضعفاء، نتيجة ذراعه المعوقة والمجروحة، بينما شقيقه القويّ البنية، كان نصيبه مكانًا آخر، وفترة أخرى في سوق العبيد، إذ نصيب الأقوياء أن يتحوّلوا إلى مجدّفين في السفن المبحرة في دنيا القرصنة والتجارة، وهي حياة أكثر مشقّة، وإرهاقاً، وإذلالاً. افترق الأخَوان في سوق العبيد بمأساة، وكانت مأساة سرفانتيس أشدّ، وهي افتراقه عن شقيقه الأكبر، فكتم في قلبه الكظيم، وهو فوق المنصّة، كل تلك التعاسة الإنسانية، وخصوصاً حينما تجد نفسك مشدوداً بسلاسل حديدية، وفي انتظار من يشتريك؛ ربّما أميرة في الأحلام، أو سمسار فظّ ومتغطرس.

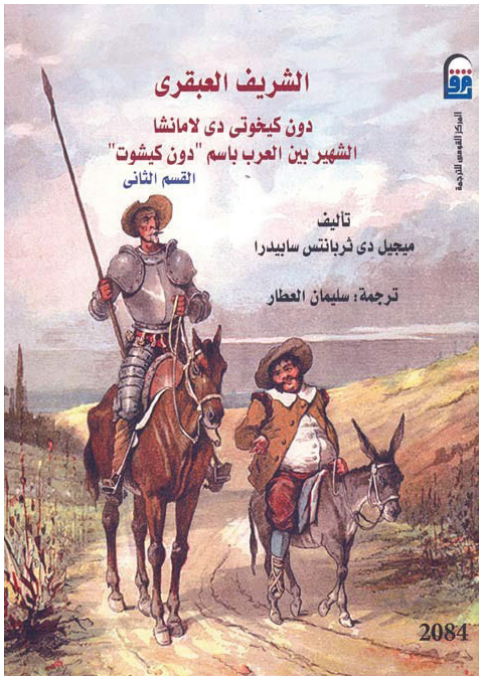
▫ كاتب من البحرين



ميغيل سرفانتيس

وحين جاء مشترٍ جزائريّ، من أتباع دالي مامي، كان "الرقيق" سرفانتيس من نصيبه، وقد أغرتهم دوافع الشراء؛ الأوراق التي ضبطت في سترة وجيوب سرفانتيس، وهي تحدّد نبالته، وفروسيته، ومكانته عند البلاط الإسبانيّ، مما أغراهم بالشراء، فلا بدّ أن أهله قادمون لافتدائه، مهما كان الثمن. اقتادوا أخيراً ميغيل سرفانتيس إلى قصر الأسرى العبيد، التابع لدالي مامي. ولكي يتم تحريره، طلب الدالي منه إحضار خمسمائة من الدوكاتيات الذهبية، وقد سمح له بالكتابة لأهله في إسبانيا. كانت الفدية -بقياس ذلك الزمن - ضخمة جداً، ولا يستطيع من كان مثل سرفانتيس وفي حاله توفيرها فوراً. فعاش لحظات من الإحباط، واليأس، والحزن الشديد. وكان أهل سرفانتيس في الطرف الآخر يعملون بكل جهدهم لتوفير مثل ذلك المبلغ الخيالي، حتى وإن تطلب ذلك تضحيات كبيرة، فالمهمّ تخليصه من إسار العبودية. وبعد فترة من الوقت، استطاع حسن باشا دفع الفدية، بعد أن عرف القيمة الفعلية لشخصية ميغيل، وبذلك تحول سرفانتيس كملكية خاصة إلى سيد جديد. ربما كان المشتري الجديد أفضل من الآخر بكثير، لكون الأول سمساراً يبحث عن الفائدة، بينما الثاني حاكم تركيا في الجزائر، له ترفه، وقصره، وسطوته.

هكذا تخيّلنا الوضع في البداية، غير أنه كان أكثر حيوانية من الآخر، إذ وجد عبده الجديد؛ الإسباني النبيل، والفارس المقاتل "بضاعة" تساوي ألف دوكاتية. هكذا ارتفع سعر سرفانتيس إلى الضعفين، مما زاد الطين بلّة لدى أهله، وعقّد أكثر إمكانية افتدائه، حتى كاد اليأس يدبّ في قلوبهم، لاستحالة دفع هذا الثمن الباهظ. ولكي نتصور ما هي القوة الشرائية للدوكاتية الإسبانية الذهبية في ذلك الوقت، نسوق أمثلة مقتضبة للتقريب، لعل القارئ يستطيع أن يقارن كم كان سعر سرفانتيس باهظاً، ويدعو للشفقة والرأفة. ففي إسبانيا، وطن الروائيّ العبقريّ سرفانتيس، بالإمكان بسعر دوكاتية واحدة، شراء بقرتين! وبقيمة اثنتين أو ثلاث دوكاتيات، بإمكان عائلة إسبانية أن تقيم أودها لمدّة عام كامل. وبمعنى آخر، كان السعر الكليّ للكاتب كفيلاً بأن يتيح



إحدى الترجمات العربية لملحمة دون كيخوتي

إحدى الطبعات الحديثة لملحمة دون كيخوتي

لصاحبه أن يشتري بمبلغه قطيعاً كاملاً من البقر، يجوب به راعياً أرض إسبانيا كلها، كما أنّ سكان حيّ كامل في ذلك الوقت يستطيعون العيش من ذلك المبلغ لمدّة سنة كاملة.

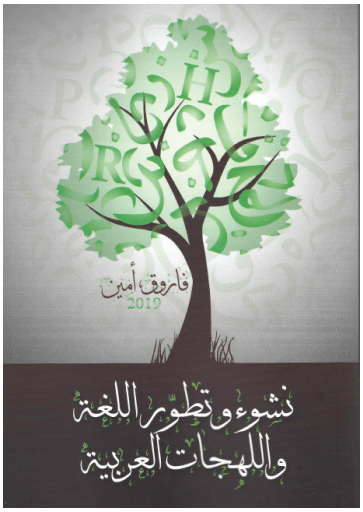
إن الوقوف عند مجرى ومصب حياة هذا الإنسان المرهف في سطور الرواية، أو في نصوص أخرى من أعماله، تشعرنا بتلك الظلال القاتمة من فترة الأسر، والعبودية، والذلّ المحيطة بحياة الأسرى والعبيد. لقد كانت الرواية "دون كيخوتي"، من داخلها، ليست قراءة للبشاعة التركية في الجزائر (العثمانية)، ولا لحياة القرصنة في الجزائر والبحر المتوسّط، وإنما لكلّ ألوان الخسّة والعذاب داخل السراية، حيث عالم النساء، والسياط، والرقص، والخيانة، والتآمر، ومشاعر الصراع بين الأمل واليأس، بين الانهزام والتطلّع إلى الهروب من أجل الحرية، تلك الحرية القابعة في ما وراء القلاع المحصّنة، وفي ما وراء البحر المترامي، بانتظار سفن الخلاص. هذه التجربة الفريدة للكاتب ألهمته عملاً صادقاً ورائعاً، لا نجد فيه إلا تعاطفنا مع مرارة "الأسير النبيل"، وكراهيتنا لباعة البشر، وسماسرة الإنسان، التي خلّدها سرفانتيس في رؤيته الروائية والفلسفية للصراع بين الإنسان وقدره، ورغبته في الحرية والفضيلة، وكراهيته للحرب والرذيلة، المصدر الأول لمحنته النفسية

▣ تصور لدون كيخوتي للفنّان ديفيد جولز - 1887م

والجسدية، حتى وإن تطلب ذلك من الإنسان ادعاء شرف الفروسية والشجاعة، التي في جانب آخر منها ليست إلا كارثة إنسانية بشكل ما، كلما وضعنا مجهرنا في اتجاه داخل الجرح الإنسانيّ. ألم يذكرنا سرفانتيس بمحنة أبي فراس الحمداني التراجيدية، في صراعه واختياره بين الفرار والأسر، حين ردّد قائلاً: ‘‘وقال أصيحابي الفرار أو الردى/ فقلت هما أمران أحلاهما مرُّ/ ولكنّني أمضي لما لا يعيبني/ وحسبك من أمرين خيرهما الأسرُ’’، فاختار الحمداني الأسر على الفرار!!

كتاب آخر في اللغة العربية

غسان الشهابي ▫



يجيب المؤلف فاروق أمين بثقة تشبه التحدّي: "نعم، كتاب آخر". فاللغة بالنسبة إلى المؤلف ليست مجرد مجموع القواعد النحوية والصرفية التي يُكتفى منها بكتاب جامع، فهي مجال خصب للبحث عن الجذور والتاريخ والثقافة، ويربط مدى ازدهار علم اللغة بازدهار الحضارة، وقوة الدولة، وثقافتها. فيشير إلى أنه في العصر العباسيّ، كان هناك العديد من علماء اللغة، والكثير أيضاً من المصنّفات، بينما يندر علماء اللغة في العصر الراهن، إذ لم يبقَ من علماء اللغة إلا القلة القليلة، نظراً إلى عدم الاهتمام الرسمي والعلمي بهذا العلم، ولا باللغة العربية نفسها. "بات من المألوف أن تقابل خرّيجاً جامعياً لا يستطيع أن يكتب فقرة واحدة صحيحة". ويسترسل: "أما الدول التي أولت علم اللغة ما يستحقّه من اهتمام، فقد ازدهر فيها هذا العلم، وتوسّعت مجالاته، وتمدّدت فروعه، حتى تداخلت وتزاوجت مع علوم أخرى، فولّدت علوماً جديدة، منها علم اللغة الاجتماعيّ Sociolinguistics، وعلم اللغة النفسيّ Psycholinguistics، وعلم اللغة الجغرافيّ Geolinguistics، وغيرها"، مشيراً بذلك إلى ميادين جديدة في هذا العلم لم تنفتح عليها العربية بعد.

▫ كاتب من البحرين

الكاتب فاروق أمين

عالم الاجتماع البحرينيّ المعروف فاروق أمين، والذي أمضى سنوات في الصحافة البحرينية، في مهنة الترجمة، كشف عن اهتمام قديم لديه بعلم اللغة، عبر كتابه الذي صدر حديثاً تحت عنوان "نشوء وتطور اللغة واللهجات العربية"، والذي يعالج فيه - على مدى ثلاثمائة وثلاثين صفحة تقريباً، وخمسة أبواب - الجوانب التأسيسية في اللغة؛ كالتعريفات والترجيحات التاريخية لتأسيس اللغات، وتأثيرها وتأثرها في المجتمعات والثقافات، وكذلك أثر الجغرافيا في الناطقين بها. ويفرد المؤلف فصلاً للتأثير المتبادل بين اللغة العربية، وكل من اللغات الأوردية، والفارسية، والسواحليّة، والملايوية، والتركية، وغيرها من اللغات.

يسم الكاتب الباب الرابع "بين الفصحى والعامية"، ويناقش هذه المسألة، ليس على نطاق العربية فقط، بل على نطاقات لغوية أوسع من ذلك، ويشير في ثنايا الباب إلى الطبقات الغائرة في التاريخ والثقافة في كل بلد، وكيف يتأتّى منها بعض من الألفاظ العامّية التي تمّيزها عن اللهجات الأخرى ذات الأصول والجذور المختلفة. ويجعل الباب الخامس والأخير، والأطول نسبياً، عن "اللهجات البحرينية"، ولم يقل اللهجة، لأن البحرين تتميّز بغنى من تنوّع اللهجات، ويرجع ذلك إلى حركة الهجرة الواسعة التي حدثت من قلب الجزيرة العربية إلى ساحلها الشرقي، وفيها من انتقل إلى البحرين، واقفاً عند لهجتي المحرّق وسترة، وضرب الأمثلة على التباين بينهما في أكثر من موطن، كتفخيم اللام، وقلب الهمزة ياءً أو واواً، والعنعنة. وينتهي هذا الباب، والكتاب تقريباً، بالسيناريوهات المحتملة التي قد تذهب إليها اللهجة البحرينية بسبب زيادة الألسن الداخلة فيها وتعددها، وزيادة الوافدين العرب والأجانب إليها.

أرشفة التعليم

النجمة الاسبوعية

إنشاء مطعم جديد للموظفين بالعوالي

توزيع الشهادات على الناجحين

وفاة مستر رسل براون في امريكا

مجلة النجمة الأسبوعية العدد 1

عمل وكيل وزارة التربية والتعليم السابق الدكتور عبدالله المطوع على كتاب أُخذت مادته من النشرة التي كانت تصدرها شركة نفط البحرين المحدودة (بابكو)، واسمها "النجمة الأسبوعية"، في الفترة التي نشطت فيها هذه النشرة، أي في الفترة ما بين 1957م و1973م، فرصد كل ما جاء في هذه النشرة خاصّاً بشؤون التعليم في البحرين أساساً.

وتأتي أهمية هذه النشرة - التي لم تزد صفحاتها عن الأربع - أنها جاءت مباشرة بعد أن ضغطت السلطات البريطانية لإيقاف الصحف المحلية الصادرة، وذلك من العام 1956م وحتى صدور "الأضواء" في 1965م، فغطت "النجمة الأسبوعية" هذه الفترة بالكثير من الأخبار المحلية، خارج حدود ما يجري في الشركة، فحفلت بالكثير من الأخبار المتنوّعة، وكان الشأن التعليميّ من الشؤون البارزة في البلاد في تلك الفترة.

قام د. المطوع برصد كل ما جاء عن التعليم في كتاب بلغ عدد صفحاته ثلاثمائة وعشرين صفحة من القطع الكبير، وأصدره ضمن احتفال البلاد بمرور مائة عام على التعليم النظاميّ فيها.

يوفّر هذا الكتاب - وعنوانه "ماذا قالت النجمة الأسبوعية؟"- مادة أرشيفية مجمّعة لمن أراد تتبّع تطوّر التعليم في البحرين في هذه السنوات

▣ الدكتور عبدالله المطوع

النجمة الأسبوعية

324

معالي وزير النفط يشارك في فعاليات مؤتمر ومعرض مصر الدولي للبترول «ايجبس2019»

معالي وزير النفط يفتتح فعاليات مؤتمر ومعرض الشرق الأوسط لتكنولوجيا الإيثلين

بابكو تشارك في الاحتفال السنوي لجمعية الحكمة للمتقاعدين

معالي وزير النفط يبحث فرص التعاون مع شركة أرامكو السعودية

بابكو تجدد عضويتها في معهد كامبل

مشروع الصحة المالية ينظم الحملة الثانية للتبرع بالدم

▣ مجلة النجمة الأسبوعية 2019م

الثلاث عشرة التي صدرت فيها "النجمة"، إذ شهدت الفترة الممتدة من منتصف الخمسينات إلى الاستقلال (1971م) فورة في عدد المدارس للبنين والبنات، وإطلاق المعهد العالي للمعلمين، الذي أصبح نواة لجامعة البحرين بعد ذلك، وكذلك "كلية الخليج الصناعية"، والتي اشتركت فيها حكومات البحرين، وقطر، وعمان، وأبوظبي، قبل أن تنشئ كلّ دولة مؤسّساتها التعليمية الخاصة، وتؤول الكلية إلى دولة المقرّ، إضافة إلى بدء تقليد جديد في 1967م، وهو "عيد العلم"، إذ كان أمير البلاد الراحل يحضر هذا الاحتفال ليكرّم الأوائل في المراحل التعليمية، والجامعية، والدراسات العليا، إضافة إلى الكثير من الأحداث التي كانت تحفل بها صحافة الأمس، والتي لا تعيرها صحافة اليوم الاهتمام ذاته.

والجدير بالتأمل في هذه الكتب المؤرّخة للبحرين في القرن العشرين، الاهتمام الكبير الذي كانت توليه النخب السياسية، والثقافية، والتجارية، بمشاريع من مثل افتتاح مدرسة، إذ كان ذلك يعدّ، حتى أواخر ستينيّات القرن الماضي، من المناسبات التي يحضرها علية القوم، بوصفها حدثاً مهمّاً.

"ملامح المنامة" من الوجه التعليميّ

تعليم البنات في الأربعينات من القرن الماضي

تقوم مجموعة من المهتمّين بإبراز ملامح منطقتهم وهويّتها، بإصدار سلسلة تأريخية بصرية وسمعية لمدينة المنامة، العاصمة السياسية والتجارية للبحرين، وذلك تحت اسم "حكاية المنامة". والمنامة - إضافة إلى ما تقدّمَ - تحتوي على مزيج متنوّع هائل من الديانات، والأعراق، والطوائف، بما يجعلها من المدن المنفتحة، المتمتعة بهذه الفسيفساء الواسعة الطيف، وهذا بحسب واضعي الكتاب الأحدث في السلسلة، والذي تماهى كذلك مع احتفالية مملكة البحرين بمرور مائة عام على التعليم النظاميّ. وإن كان التاريخ الرسميّ يشير إلى أنّ أول مدرسة نظامية كانت في المحرّق، وهي مدرسة الهداية الخليفية، فإن رواية أخرى للتاريخ تقول إنّ أول مدرسة من بعد الكتاتيب (المطوّع) هي مدرسة جوزة البلّوط (1899م) للبنات. وهي، وإن كانت تابعة للكنيسة، فإنّها أتت بالنظام المدرسيّ، وكانت المنامة مقرّها،

بينما تشير دفاتر التعليم إلى أن مدرسة خديجة الكبرى كانت أول مدرسة لتعليم البنات في 1928م، ومقرّها المحرّق. وأنشأت الكنيسة أيضاً مدرسة الإرسالية الأميركية للبنين في 1902م، وكرّت سبحة المدارس في المنامة بعد ذلك، سواء منها الأهلية، أو الرسمية.

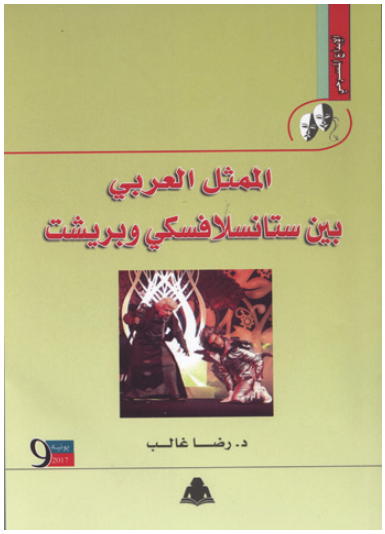
كتاب "ملامح" المصوّر عرَض لعدد واسع من المعلمين والمعلمات المنتمين إلى العاصمة، يبلغون المائتين، بعرض لمجموعتهم الخاصّة من صور التعليم، وقصصهم، وما أسهموا فيه من محطّات خاصة بهذا الجزء من التاريخ الوطني.

ويصادف إطلاق الكتاب، العشرية الأولى من هذا المشروع التوثيقيّ الذي كان إصداره الأول في العام 2009م، وإذ أرشف للمنامة على مدار جزئين، وأرشف وجوهاً مهمّة من المنامة؛ رجالها ونساءها، على جزأين أيضاً، وأصدر في الخامس موضوعاً طريفاً وغير مطروق كثيراً، وهو مناسبات عقد القران والزيجات التي تمّت في المنامة أيضاً، ويأتي الجزء السادس محتفياً بالتعليم والمعلمين: الروّاد منهم، واللاحقين بهم، مع فصل خاصّ لشرح موجز لتاريخ عدد من المدارس الأولى التي شكّلت الملامح التعليمية للمدينة.

إن شُبهة المناطقيّة يمكن أن تسقط إذا ما تكاثرت الجهود الخاصة بمسح كل مدينة وقرية بشتّى الطرق، وتوثيقها توثيقاً علمياً مدعّماً بالصور والوثائق والشهادات، بما يجعل كل مناطق البلاد نابضة بالحياة.

"الممثّل العربيّ بين ستانسلافسكي وبريشت".. رؤية درامية

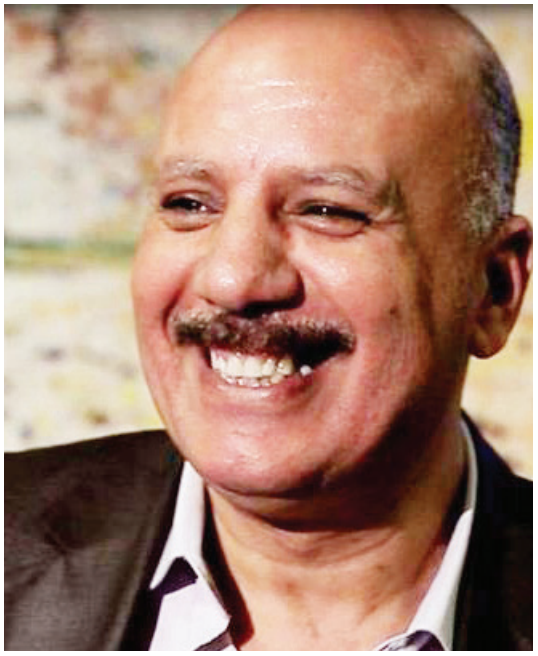
د. هويدا صالح ▫



إن نظريات التمثيل المختلفة، ما بين الكلاسيكيّة والتجريبيّة، وكيف يفيد منها الممثل العربيّ، هي موضوع كتاب "الممثل العربيّ بين ستانسلافسكي وبريشت" للأكاديميّ رضا غالب، الذي صدر مؤخّراً، في ثلاثمائة صفحة، عن "سلسلة الإبداع المسرحيّ" التي تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة.

إنه كتاب يتناول بالبحث والاستقصاء، فنّ التمثيل وعلاقته بثنائية الممثل والدور، من خلال وصف لنظام ممثل ستانسلافسكي، في محاولة لسبر أغوار جديدة في تقنيات الممثل، وفق رأي ستانسلافسكي، الذي قد نعتقد أنه قُتل بحثاً، وتأمّلاً، وتفسيراً، وشرحاً، حتى بات الدخول المتكرّر إلى عالمه ضرباً من تحصيل الحاصل، أو الانزواء في عالمه دون أن يفكّر في الولوج إلى عوالم جديدة.

▫ كاتبة من مصر



مدحت الكاشف

لقد بالغ بعض الباحثين في رفض نظرية ستانسلافسكي في فن التمثيل، ومنهم الممثّل المعاصر دفيد ماميت، الذي وصف طريقة ستانسلافسكي في تعليم التمثيل بأنها وقت مُهدر وضائع للممثّل! بل ويصفها كخدعة أكاديمية للإبقاء على الممثل في حالة قلقة، ومن ثم فهو يُرجع أسباب نجاح الممثلين العظماء، من أمثال مارلون برادنو، وروبرت دي نيرو، وغيرهما، إلى مواهبهم، وليس لاتباعهم طريقة ستانسلافسكي وتعاليمه، ولا منهج لي ستراسبيرج الأمريكي وتدريباته، بل نجده يصب سخطه على المنهج والطريقة بأنهما أشبه بطقوس طائفية.

يضع الأكاديميّ مدحت الكاشف، مقدّمة طويلة نسبياً للكتاب، يتحدّث فيها عن محورين، المحور الأول قدرة رضا غالب البحثية، وأسلوبه ومنهجه، والمحور الثاني عن ملامح مشروع ستانلافسكي المسرحيّ، والفرق بينه وبين بريشت.

إن نظريّتي التمثيل لدى كلّ من ستانسلافسكي وبريشت تتعارضان وتتقابلان، فمنهج الأول "أرسطي" في طبيعة العلاقة بين الممثل والحكاية، بينما يتأسّس منهج الثاني في الخروج على المنهج الأرسطيّ. فستانسلافسكي تعامل مع فنّ المسرح من موقع الممثّل ودوره التاريخيّ، بينما تعامل المخرج بريشت مع فنّ المسرح من موقع الكاتب ودوره التاريخي. ستانسلافسكي ينشئ سيكولوجية الممثل، وبريشت ينشئ سيطرة الممثل على الحكاية ومغزاها.

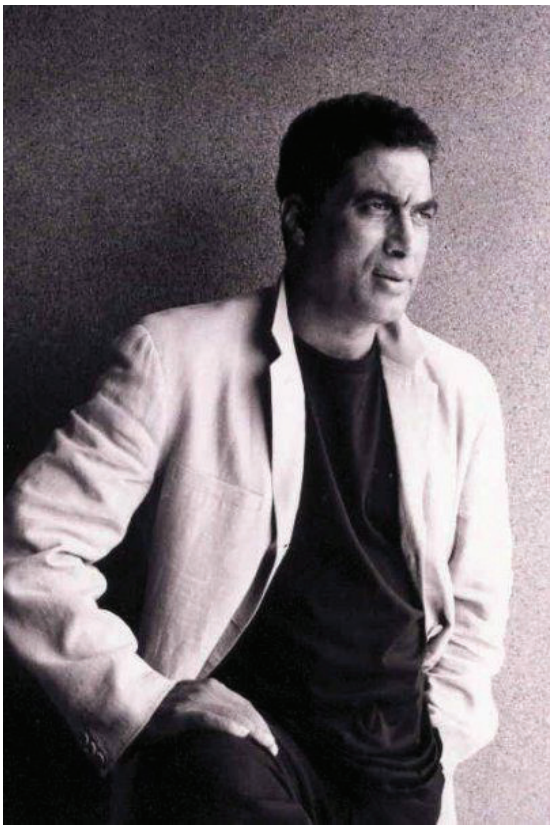
وجّه بريشت، في البداية، نقده لستانسلافسكي من وجهة نظر ماركسية، وأثار تلك الأسئلة المتعلقة بعلاقة الفنان بمادته الإبداعية، لكنه بدأ في الخمسينات يقوّم - بشكل إيجابي - بعض عناصر منهج ستانسلافسكي، ومبادئه في المسرح، ووجد أنه بتبنّيه "التماهي" الأرسطيّ، سعى ليتعايش الممثل مع الشخصية من أجل واقعية العرض المسرحيّ، كما وجد، أيضاً، أن الهدف الأسمى الذي وضعه للمسرحية، أخضع كل شيء فيه للفكرة. على هذا، تمنّى لو أنّ ستانسلافسكي أعطى أهمية أقلّ للتماهي في منهجه المسرحيّ. هدف التمثيل في المسرح الملحميّ سرد حكاية، وكلّ عناصر العمل، تتبع هذه الغاية. لا بدّ لنا أن نتذكر بوضوح أنّ ستانسلافسكي مخرج أصلاً، انصبّ اهتمامه على

تمارين التفاصيل التمثيليّة، أكثر مما كان يفعل الكاتب المسرحيّ بريشت. كما أنّ ستانسلافسكي بدأ في تطوير طريقته بالتعاون مع تشيخوف، بينما أسّس بريشت طريقته، عندما أدرك أنّ على المسرح عرض العالم كشيء قابل للتغيير.

يرى غالب أن ستانسلافسكي حاول ابتكار أسلوب الأداء الصادق عن طريق جعل ممثّليه يدرسون الحياة الداخلية للشخوص، كما لو كانوا أناساً حقيقيّين. فيعتبر ستانسلافسكي من أهمّ المخرجين العالميّين الذين ركّزوا على تدريب الممثل وإعداده إعداداً جيّداً من أجل بناء شخصيته؛ ليشارك بكل كفاءة في الأداء بشكل جيّد. ومن أهمّ كتبه المشهورة تلك التي تتعلق بتكوين الممثّل، لا سيما، "إعداد الممثل"، و"بناء الشخصية"، ومن خلالهما يُعرف ستانسلافسكي بأنه صاحب أول منهج متكامل لتكوين الممثل في المسرح الحديث.

لقد وضع ستانسلافسكي مجموعة أسس لمنهجه، فكان الفعل المسرحيّ يُشكّل أداء الممثل، بحيث يلتحم معه الفكر، والشعور، وتصرّف الشخصية خارجيّاً، يعني أنّ أيّ فعل لا يستند إلى إحساس داخليّ هو فعل لا يسترعي الانتباه. وقد ميّز السؤال الموجّه إلى الممثّل (ماذا تفعل؟)، والفعل بحاجة إلى إرادة وهدف، وهو يرى أنّ لكلّ فعل منشأً إراديّاً، في حين أنّ للمشاعر الإنسانية منشأ غير إراديّ.

لقد اعتمد ستانسلافسكي على علم النفس لاكتشاف طريقة تعتمد على تقنية استرجاع



الفنّان أحمد زكي

الذكريات في العقل الباطن، أي في الشعور، واصطلح عليه "الذاكرة الانفعالية"، والممثل الحقيقيّ هو الذي ينطلق من الشعور إلى اللا شعور.

إن مدحت الكاشف يرى أنّ لغة غالب التي استخدمها في شرح جوانب منهج ستانسلافسكي وأفكاره حول فن التمثيل؛ لغة بسيطة، يمكن للدارس المتخصّص أن يفيد منها، كما يمكن للقارئ العام غير المتخصص كذلك أن يفيد منها، لتصبح - بحسب تعبيره - بمثابة الهادي إلى حلّ

مشكلات الممثّل مبتدئاً، كأن لو كان محترفاً.

وحين يتحدّث غالب عن بريشت، فإنه يشير إلى الأداء الملحميّ، فقد رأى أنّ على الممثل - بوصفه إنساناً - أن يكون مهتمّاً بالموضوع المطروح على المسرح، وليس ذلك فقط، بل عليه أيضاً أن يطرح وجهة نظره الشخصية من خلال أدائه، وفقاً للمنطق الخاص بالهدف العام الذي يطرحه العرض المسرحيّ، إلّا أن موضوع المسرحية يفرّق بين الممثل والجمهور، وعندما تتغيّر وجهة نظر الممثل في الشخصية، وظروفها الاجتماعية، فإن المتفرجين كذلك يشتركون مع الممثل عبر خطوات التغيّر والتطوّر من شخصية إلى أخرى.

يرى غالب أنّ بريشت لم يطلب من الممثّل أن يهتمّ بتفاصيل الشخصية كما فعل ستانسلافكي، بل إن بريشت يدفع الممثل إلى محاولة البحث عن القوى المحرّكة للحدث وللفعل الذي يمكّنه من إظهار سلوك الناس في مواقف معيّنة. كما يطلب بريشت من الممثل أن يؤدّي دوره بمعزل عن محتوى النصّ، بعيداً عن فكرة الهدف الأعلى التي تتبع نظام ستانسلافسكي، حيث أصبح التمثيل في المسرح الملحميّ يسعى إلى سرد حكاية المسرحية، ومن ثمّ فإن بريشت لا يوزّع الأدوار على الممثلين وفقاً للشخصيّات، بل إن المهمّ بالنسبة إليه هو أن يصف الناس كنتاج للظروف التي يعيشونها، وأنهم قابلون للتغيير من خلال الظروف التي وصلوها.

من المعروف أنّ ستانسلافسكي رفض الأداء التقليديّ، ودمج بين التقنيات الداخلية للتوصّل إلى الحالة المبدعة، والحقيقة الإنسانية للشخصية، بل رأى أن الممثل يجب أن يدخل إلى عمق النص المسرحيّ من خلال التركيز والاندماج، هذا بالإضافة إلى المطالبة بقراءة مسبقة ودقيقة لهذا النص، ثم القراءة الجماعية حول الطاولة، قبل الشروع في التحضير للعرض. هذا بالإضافة إلى سعيه نحو تطوير تقنيات جسدية مستمدة من الإيماء، والارتجال، للوصول إلى مصداقية الأداء .

أما المبدأ الرئيسي في مسرح بريشت فهو: التزام الفنّ والموقف الطبقيّ من الواقع، وتغييره ثورياً؛ فالطبقة الصاعدة تحتاج إلى عقل نيّر. ويقوم نظامه المسرحيّ على دعامتين: أوّلاً بناء الحكاية التي تخصّ عمل الدراماتورج، وثانياً، بناء الشخصية التي تخصّ عمل الممثل. إنه لم يُلغِ منهج ستانسلافسكي، بل أضاف عليه. أهمّ ما نادى به بريشت في منهجه هو تأكيد البُعد بين الممثل والشخصية، الممثل والمتفرّج، والمتفرّج والشخصية .

يبتعد بريشت عن تصوير الواقع، ويعمل كدراماتورج على قراءة النص المسرحيّ، واستخلاص إشكالية النص المطروح وسؤاله، والانتهاء إلى إعادة خلق الحكاية، حتى يستنتج المتلقي - عند تقديم حكاية غير معاصرة - أن القوانين التي تحكم الحكاية، هي نفسها القوانين التي تحكم المتلقّي، من خلال مراقبة هذه الجدلية في الزمن، وبذلك لا يصل المتلقي إلى التمثّل .

وبعد أن قرأ غالب الفروق والتمايزات بين منهج ستانسلافسكي ومنهج بريشت؛ حاول أن يقوم

بقراءة متأملة لفن التمثيل في تنظيرات الهوية المسرحية العربية، راصداً مراحل تطور الفن التمثيليّ العربيّ منذ تجليّاته التي حوّلت فعل السرد الروائيّ والحكائيّ إلى تجسيد مرئيّ أمام المتفرّجين، عبر تقنيات أدائية تضرب بجذورها في العقلية والمخيّلة العربية، أو ما يمكن إجماله في وصف الغريزة التمثيلية عند الإنسان بشكل عام، والعربيّ بشكل خاص، عبر ظواهر مسرحية متأصلة في تراثنا العربيّ مثل: خيال الظلّ، والأراجوز، والمحبظين، والسير الشعبية، وغيرها من الطقوس الدينية والاجتماعية المرتبطة بمناسبات محدّدة في الثقافة العربية، وصولاً إلى الرواد المؤسّسين للمسرح العربيّ من أمثال اللبنانيّ مارون نقّاش، والسوريّ أبو خليل القبّاني، والمصريّ يعقوب صنّوع، في رحلة يصفها مدحت الكاشف في المقدّمة بأنها "رحلة استكشافية استقرائية ممتعة ومثيرة، قام بها المؤلف، متتبّعاً تجلياتها التطورية في المسرح المصريّ والعربيّ، خلال مرحلة فارقة عُرفت بمحاولات التأصيل لمسرح عربيّ، قادها يوسف إدريس (نحو مسرح عربي)، واستجاب لها توفيق الحكيم في "قالبنا المسرحيّ"، وانعكاساتها على أشكال مسرحية تطبيقيّة، مثل: تجارب "السرادق" (صالح سعد)، و"الاحتفاليّة" (عبدالكريم برشيد)، وغيرها من التجارب التي صنعت طريقها نحو التأصيل والاستفادة من تقنيات الأداء الغربية التي ربما تتواءم مع أغراضهم، من ديدرو، وكوكلان، إلى ستانسلافسكي، وبريشت، وإدوارد جوردون كريج، وصولاً إلى جروتوفسكي.

لم يكتف غالب بالقراءة التاريخية لتجارب المسرح العربيّ، ومدى تأثّرها بستلانسافسكي وبريشت وغيرهما من المسرحيّين العالميّين، بل قام بتحليل علاماتيّ لنصوص مسرحية عربية مثل "الأميرة تنتظر" لصلاح عبدالصبور، متسائلاً عن العلاقة البنائية بين عالم الواقع الدراميّ، وبين(التمثيليّة) الداخلية التي تؤدّيها الشخوص، ليصل إلى الكيفيّة التي يمكن - من خلالها -تناول الشخصيات الدرامية في تجلياتها.

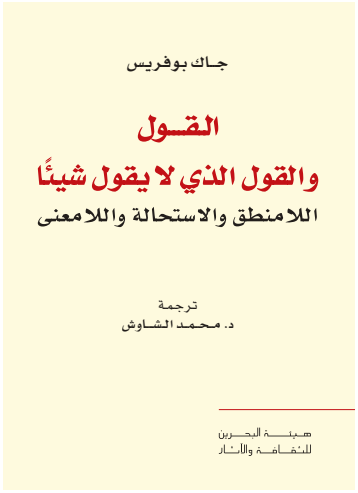
كما أنّ غالب لم يغفل نماذج مهمّة من الممثلين الذين قاموا بأدوار لافتة على خشبة المسرح، ومدى وعيهم بنظريات التمثيل العالمية، وخاصة نظرية ستلانسافسكي وبريشت، واتخذ من الممثل أحمد زكيّ نموذجاً ملهماً ودالاً، وخاصة في دوره في مسرحية "الإمبراطور جونز" للكاتب الأمريكيّ يوجين أونيل، مستخدماً المنهج العلاماتيّ ذاته لعرض ذلك الافتراض وتحليله؛ ليكشف لنا مستويَين، أوّلهما حول أيقونيّة الممثل أحمد زكيّ بوصفه الإنسان، عندما يجسّد شخصية حيّة على خشبة المسرح، أما المستوى الثاني فكان متعلقاً بالإجراءات التقنية المفترضة التي يتم من خلالها تحويل الممثل أحمد زكيّ ليشير إلى الشخصية عبر سماته الفيزيقيّة، والصوتية، والانفعالية، وما يمكن إضفاؤه عليها من عناصر فنية أخرى، كالماكياج مثلاً، بغرض المقاربة بين أحمد زكيّ الإنسان، وجونز الشخصية الدرامية، مما يفضي إلى القول –إجمالاً - إنّ رضا غالب

قد قدّم لنا دراسة استثنائية عن ممثل مهمّ مثل أحمد زكيّ، الذي أغنى حياتنا التمثيلية المعاصرة بالعديد من الأدوار الراسخة في نفوس وقلوب المتفرّجين،بما يفتح باباً أمام دراسات عديدة حول قدراته الإبداعية الاستثنائية.

وينهي المؤلف كتابه بورقة إخراجية وحدثية لمسرحية محمود دياب "ليالي الحصاد"، من خلال رؤية تشكيليّة تتخذ من شكل السامر العربيّ صورة متطوّرة داخل حدوده التراثية، حيث يتحرك الممثلون وسط المتفرّجين، وتشكيل فضاء الجمهور؛ ليحقق تلك التشاركية، إذ قسّم منطقة اللعبة/الأداء في ثلاثة مستويات، تأخذ في الحسبان واقع قرية "منية النصر"، التي تدور فيها الأحداث، وفق رؤية إخراجية للدكتور رضا غالب، بحيث أصبحت تلك المستويات الثلاثة آلية ربط بشكل معاصر بين واقع القرية المصرية وواقع أحداث مسرحية محمود دياب، الأمر الذي فرض أسلوباً للأداء التمثيليّ يتواءم مع اختيار المخرج للمكان، أو الفضاء ذي المكانة الدلالية والتاريخية؛ ليتابع الممثلون - وفق ذلك - أداء تمثيلياً يعتمد على فكرة "التشخيص" أقرب الأساليب لشكل السامر؛ فلا يكفّ الممثلون، من واقع النص الأصليّ من جانب، وواقع الرؤية الإخراجية المعاصرة من جانب آخر، عن التمثيل داخل التمثيل على المستويات المادية، والمظهرية، والنفسية للشخوص.

إنه كتاب نوعيّ، يكشف عن نظريات التمثيل المختلفة، ويكشف عن شخصية الممثل، وكيف تجسّد الأدوار التمثيلية، كما يكشف عن الرؤى الإخراجية التي يمكن أن يفيد منها الممثل في أداء دوره.

الجـديد في سلسـلة مشـروع نـقل المـعارف



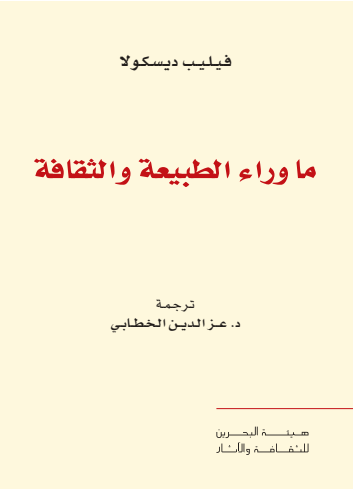
إشراف: د. طاهر لبيب، الناشر: هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى 2019م

الكتاب: القول والقول الذي لا يقول شيئاً
تأليف: جاك بوفريس، ترجمة: د. محمد الشاوش

هذا هو العنوان الثالث والثلاثون الذي يصدر ضمن سلسلة مشروع نقل المعارف التابع لهيئة البحرين للثقافة والآثار. والكتاب من تأليف الفيلسوف الفرنسيّ المعاصر جاك بوفريس الذي شغل كرسيّ فلسفة اللغة وفلسفة المعرفة بـ"الكوليج دي فرانس"، وقد ترجمه إلى اللغة العربيّة د. محمّد الشاوش.

الكتاب صيغة منقّحة ومزيدة لما كان في الأصل درساً ألقاه الفيلسوف خلال أحد المواسم الأكاديمية بـ"الكوليج دي فرانس"، وكان عنوانه "المعنى واللا معنى". وقد تناول فيه، ضمن جملة موضوعاته، بعض ما كتبه كبار المناطقة والفلاسفة المحدثين في ضروب القولِ التي يُشكِل فيها القولُ أحياناً، حين توجد جُمل خالية من المعنى بسبب دلالة الكلمات التي تكوّنها، أو في جمل أخرى تخلو من المعنى لأن بعض كلماتها لم يُسنَد له معنى. وقد اقترح فريغه ثم فتغنشتاين تصوّراً للا معنى يقتضي ألا يكون خلوّ الجملة من المعنى ناتجاً عن معنى الكلمات بل هو حاصل دائماً عن غياب المعنى منها في السياق المخصوص.

يثير الكتاب أسئلة معقّدة حول التفكير اللا منطقي، وإمكان اللا معنى، وتفاوتاته، والعلاقة بين ما يعنيه المتكلم وما تعنيه الكلمات ..إلخ. فهل استفرغ المؤلّف بالقول الذي لا يقول شيئاً جميع قضايا القول؟



إشراف د. طاهر لبيب، الناشر: هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة الأولى 2019م

الكتاب: ما وراء الطبيعة والثقافة
تأليف: فيليب ديسكولا، ترجمة: عزّ الدين الخطّابي

ضمن سلسلة مشروع نقل المعارف التابع لهيئة الثقافة والآثار، صدر العنوان الرابع والثلاثون، وهو كتاب "ما وراء الطبيعة والثقافة" من تأليف فيليب ديسكولا، وقد ترجمه إلى العربية د. عزّ الدين الخطّابي.

تناول المؤلف وحدة البشرية، مفسّراً تنوّع كيفيّات وجودها ضمن حركة واحدة ــ وهذا المبحث هو التحدّي الذي تواجهه كل النصوص الكبرى للأنثروبولوجيا اليوم، أيّاً كانت خلفيّاتها النظرية ــ مؤكّداً أنّ الثنائيّة: طبيعة/ ثقافة لا يزيد عمرها عن قرن واحد من الزمن، لكنها ما فتئت تمارس تأثيراً عميقاً على الإثنولوجيا؛ إذ شوّهت نظرتها إلى الشعوب التي لم تعرف فعلًا مثل هذه القطيعة.

ويقترح المؤلف ــ وهو عالم أنثروبولوجيّ ــ اعتماداً على بحوث ميدانية، مقاربةً جديدة لتوزيع الاتصال والانفصال بين الإنسان وبيئته. ويحدّد في ذلك طرقاً أربعة لتعيين "الموجودات" وتجميعها، استناداً إلى خصائص مشتركة بينها عبر القارّات؛ وهي "الطوطمية"، و"المماثلة"، و"الإحيائيّة"، و"الطبيعانيّة". وفي مقاربته هذه دعوة ملحّة إلى إعادة تشكيل العلوم الإنسانية ومجالاتها كي تشمل، إضافة إلى الإنسان، ما اعتبرته ولزمن طويل مجرّد بيئة تحيط به.

وجدير بالذكر أنّ المؤلّف أستاذٌ بالــ"كوليج دي فرانس"، ومديرٌ لمختبر الأنثروبولوجيا الاجتماعية الذي أسّسه أستاذه كلود ليفي شتراوس.

أربعة وثلاثون إصداراً ضمن مشروع (نقل المعارف)

وضع البحرين أكثر فأكثر على خارطة الحراك الثقافيّ العربيّ والعالميّ

أطلقت هيئة البحرين للثقافة والآثار في العام 2014م، "مشروع نقل المعارف"، وهو مشروع يستهدف في مقام أوّل ترجمة خمسين مصنّفاً من أفضل الكتب والدراسات والقواميس التخصّصية الصادرة في العالم بلغات شتّى إلى اللغة العربية. وهي في جلّها مؤلفات مهمّة مثلت ولا تزال علامات مميّزة في الحقول المعرفية التي تنتمي إليها. ولقد صدر منها إلى حدّ الآن أربعة وثلاثون عنواناً، أمّا العناوين الباقية فهي قيد الإعداد للصدور في الشهور القريبة القادمة.

وجاء في أهداف هذا المشروع أنّ الغاية هي:

• المساهمة في نقل المعارف عن طريق الترجمة، وفي علاقة بحاجاتنا الحقيقية وأولويّاتنا الأساسيّة، بصورة دقيقة وأمينة تجعل من الكتب المترجمة مراجعَ موثوقاً بها لدى الباحثين والطلاب والقرّاء عموماً.

• تبادل الخبرات المعرفيّة، خصوصاً بين شباب الباحثين العرب والأوروبيّين، في مجال العلوم الاجتماعية والفنون.

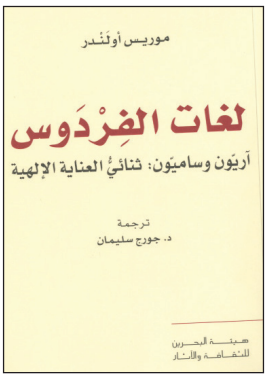
• المساهمة في الحوار بين الثقافات، سعياً إلى تعميق فهمها وإلى تغيير الصور المشوّهة والأحكام المسبقة والمتبادلة بينها.

• المساهمة في إبراز البعد الثقافي والفكري المنفتح لمملكة البحرين، عربيّاً ودوليّاً.

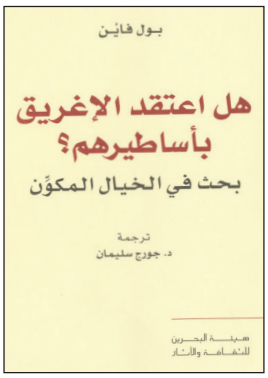
يقول مدير المشروع؛ المفكّر وعالم الاجتماع الدكتور الطاهر لبيب: "إنّ ترجمة هذه الكتب تتمّ اعتماداً على مقترحات لجنة علمية استشارية، عربية أوروبية. ويقوم بترجمة الكتب ومراجعتها متخصّصون معتَرفٌ لهم بالكفاءة في الترجمة، من بلدان عربيّة مختلفة. أمّا مجالات الترجمة فهي العلوم الإنسانية عموماً، ممثلةً تحديداً في خمسة فروع هي: العقلانيات، والعلوم الاجتماعية، والفنون، والاتصال، وتحليل الخطاب".

ويعتبر المشروعٌ منجَزاً فريداً يندرج ضمن استراتيجيّة هيئة البحرين للثقافة والآثار في الارتقاء بالعمل الثقافيّ الهادف إلى وضع اسم مملكة البحرين أكثر فأكثر على خارطة الحراك الثقافي العربيّ والعالميّ.

2016

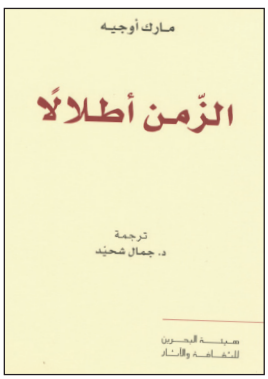


2016



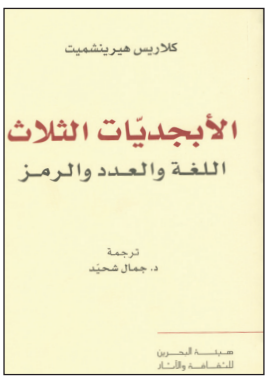
2016

2016



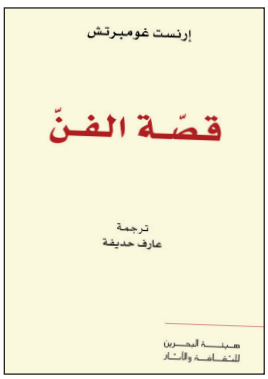
2016

2016

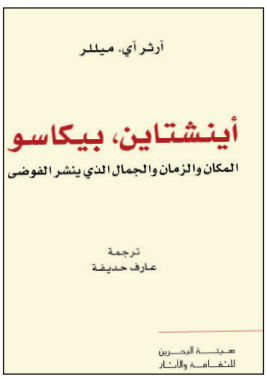


2016

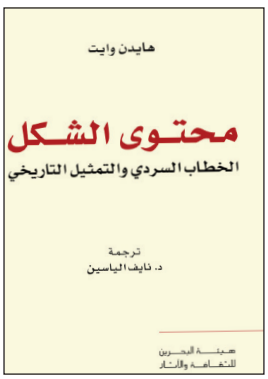
2017



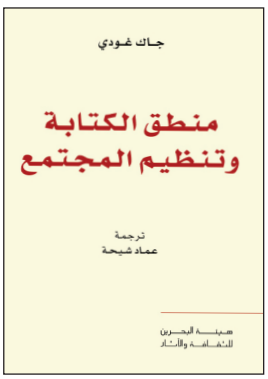
2017



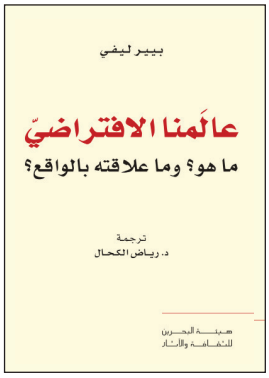
2017



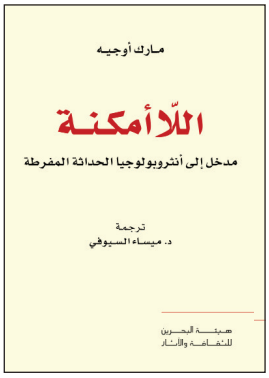
2017



2017



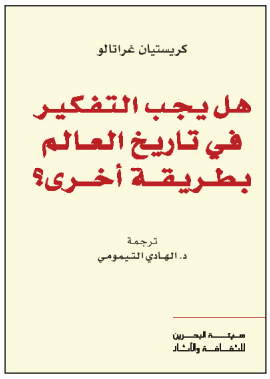
2017



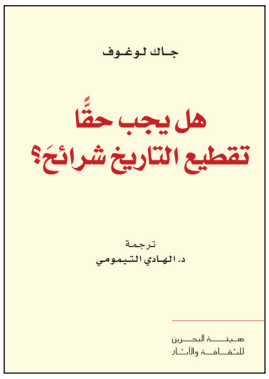
2017

2017

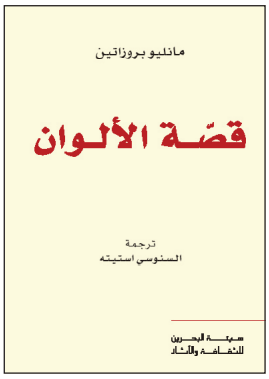
2017



2017

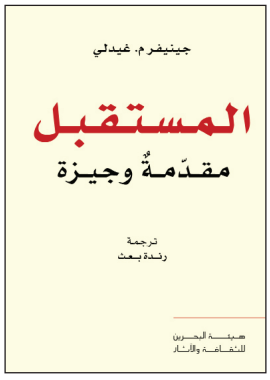


2017

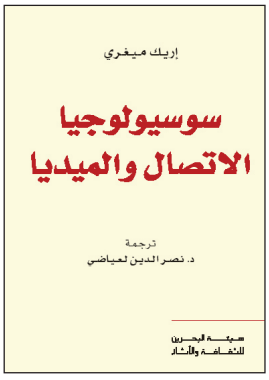


2018

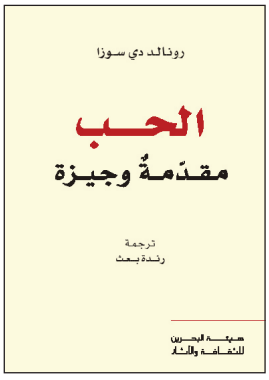
2018



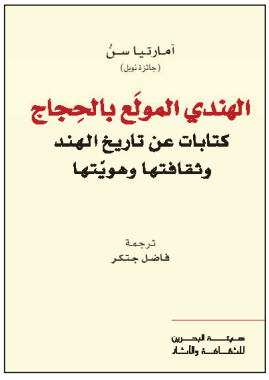
2018



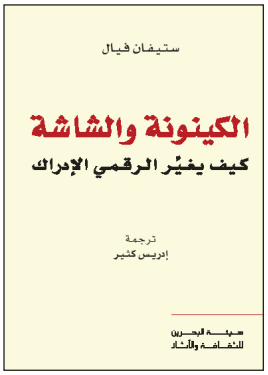
2018



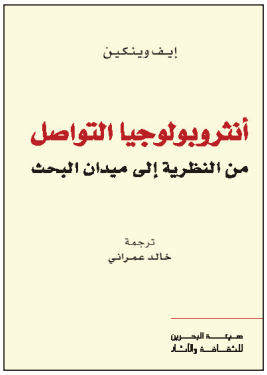
2018



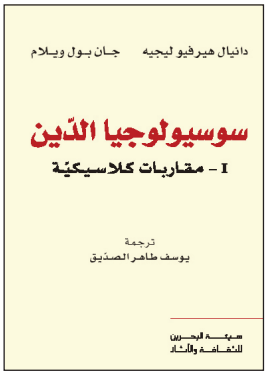
2018



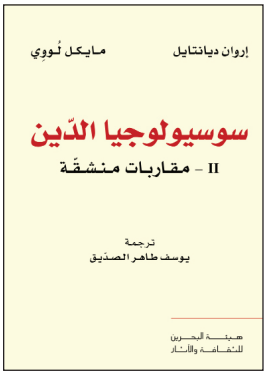
2018



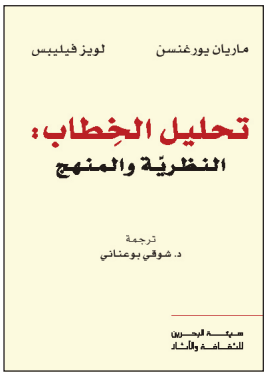
2018



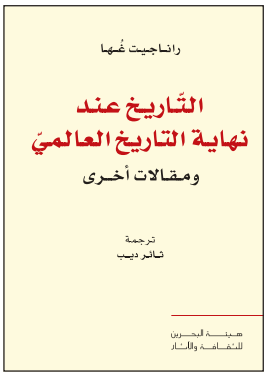
2018



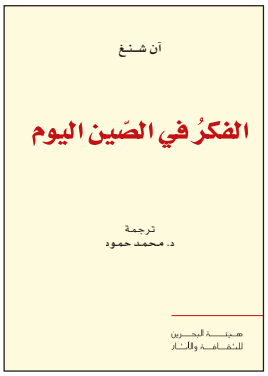
2018



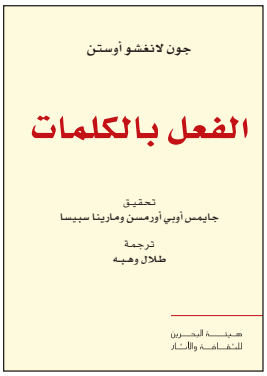
2019



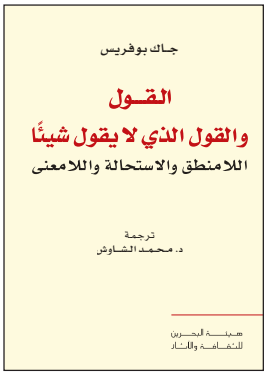
2019



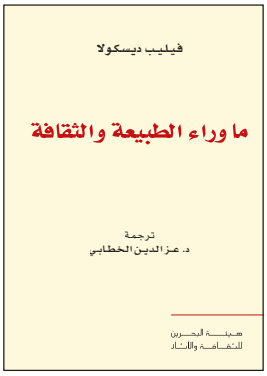
2019



2019



2019

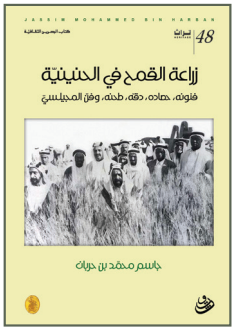


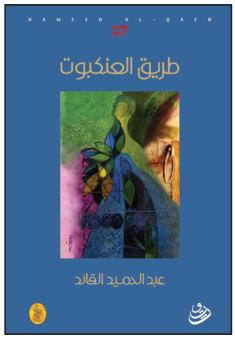
2019

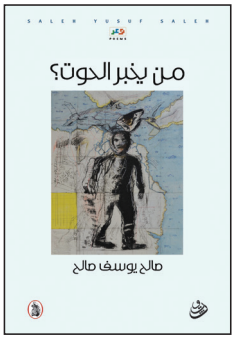
إصدارات هيئة البحرين للثقافة والآثار

بالتعاون مع

المؤسسة العربية للدراسات والنشر







AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

DILMUN
LAND OF DENSITY
2020

هيئة البحرين
للثقافة و الآثار
Bahrain Authority for
Culture & Antiquities