

مجلة فصلية محكّمة

العدد التاسع والخمسون -ربيع 2025م

مجلة رؤى فصلية محكمة

تصدر عن وكالة الأنباء الليبية

رؤى فكرية
INTELLECTUAL INSIGHTS

ملف العدد

كلماتٌ.. وأشياء

تمثلات ما بعد الكولونيالية في النقد المسرحي



زمن النّسّاخ والرهبان

منطق رهاب الأجانب

أدب شمال شرق الصين

تصدر عن وكالة الأنباء الليبية

العدد التاسع والخمسون -ربيع 2025م

رؤى

رئيس التحرير
نور الدين الماقنّي

مدير التحرير
حسن المغربي

لجنة التحكيم
د.منذر عياشي
د.عبدالله بريمي
د.فريد أمعضشو
د.غزلان هاشمي
د.مصطفى الغرافي
د.سليمان الحقيوي
د.ميادة أنور الصعيدي
د. نزهة خلفاوي
د. علي البوجديدي
د.صباح أبوشاقور
أ.فتحي نصيب

تصميم
نور الدين الماقني

جمع مرئي
عائشة نور الدين

إخراج
فاطمة بن دردف

لوحات العدد
فائق العبّودي

بريد المجلة
Rua_mag@yahoo.com

المحتويات



لوحة الغلاف للفنان فائق العبّودي

من الطاعة إلى إنتاج المعنى	حسن المغربي	4
القرآن الكريم وفق لسانيات النص	د جميل حمداوي	6
المال من ريبة إلى أخرى عند بول ريكور	د زهير الخويلدي	10
زمن النّسّاخ والرهبان	ترجمة : الحسن علاج	18
الكنيسة، من الظلامية إلى رعاية العلم	ترجمة :يوسف اسحيردة	22
منطق رُهاب الأجانب	ترجمة: د. عبد الرحمان إكيدر	26
تأويلية الأدب والفنون البصرية	لبنى ياسين	30
فيلم (أنا ما زلت هنا)	د. هاني حجاج	34
أدب شمال شرق الصين	إعداد وترجمة: ميرا أحمد	38
السير على الرمال المتحركة	رضا بن موسى	48
أسير التّخيلات ..وماتيس	عزة رجب سمهود	54
شعرية قصيدة النثر في المنجز التنظيري	معاذ بن طالب	56
إطلالة على الرواية النِّسائية الإماراتيّة	د. فريد أمعـضشو	62
قراءة في رواية جمل أفندي	د. زينب ميثم علي	66
تمثلات ما بعد الكولونيالية في النقدالمسرح	د. عبد السلام لعضيم	70
التناسب البلاغي:أسئلة القراءة والتلقي	د. محمد حماني	80
قراءة في رواية "قريبا من السكات بعيدا عن الضوضاء	زكية مجدوب	86
ملف العدد : (كلماتٌ..وأشياء)	إشراف : د. نزهة خلفاوي / د. علي البوجديدي	92
مُتُونُ الظِّلِّ والحَرُور	د. فيصل أبو الطُّفَيل	126
صمت الجبل الأبدي	هيثم هماموں	128

من الطاعة إلى إنتاج المعنى

حسن المغربي

من النادر جدا أن يعالج رجال الدين موضوع الطاعة التي كثيرا ما تعتبر مجردُ مفردة بسيطة، وبشكل عام فإن كلمة "طاعة" في كتابات علماء الدين تتلخص بمقولة: (على المرء الالتزام بالتعاليم إذا أراد عفو الآلهة).

يبدو إن "الطاعة" في هذا السياق منطقية، فالبشر باختلاف الجنس واللغة والثقافة يؤمنون بالرب من أجل الثواب والغفران، لكن، هذه المفردة ماذا تحمل؟ دعنا نلقي نظرة حول مفهوم الطاعة عند اليهود.. فمثلا، لا يمكن بأي حال للمؤمن اليهود "الإسرائيلي على وجه الخصوص" أن يقتنع بالآخر ما لم يهدم الأسس التى قام عليها الفكر الصهيوني مثل التمييز العنصري والديني والاعتماد على اللاهوت، واعتناق أيديولوجية تتجاوز التاريخ، ففي خطاب الرباني "ألبو" تصريحا واضحا يؤكد على" إن الله أعطى اليهود كل قوة على خيرات الأمم ودمائهم، وتأسيسا على هذا المبدأ، فإن التلمود أباح لليهود السرقة والربا وغش الغريب - أي غير اليهودي- وقتل المخالفين والتمتع بنسائهم في جميع الأحوال أثناء الحروب والسلم معا.. ويقول كاتب يهودي آخر من أصول فرنسية" أن تجارة البغاء بالأجنبي أو الأجنبية ليست إثما، لأن الشريعة براء منهما كما قيل: زرعهم من زرع البغال" كما نجد إشارات واضحة تؤكد على "حق اليهود في انتزاع ملكية الأراضي من هذا أو ذاك المسيحي، لان ممتلكات الآخر لا مالك لها مثل رمال البحر، وأول يهودي يستولي عليها عنوة يكون مالكها الأصيل"، لذلك فإن على شعب إسرائيل تملك أكبر مساحة من الأراض، بجميع الوسائل المشروعة وغير مشروعة لأن الأرض ومعها السماء لم يخلقا إلا إرضاء لإسرائيل .

بهذا المفهوم المتعالى تبرر إسرائيل اليوم اضطهادها للشعب الفلسطيني وتصفيتها له، وعلى هذا الأساس اخترعت إسرائيل ما يسمى بنظرية الفراغ حتى تقضي على الشعب الفلسطيني في غزة، وما من شك في أنه – كما يقول عبد الكبير الخطيبي - استعمار من نوع خاص : فهو لا يرمي إلى احتلال البلاد وإنما إلى إقصاء سكانها.

إن الوعي المعرفي للفرد الإسرائيلي وعي عبري، يستمد تعاليمه من التلموذ والشعائر الوسيطة، فهو يتغذى من أشباح الماضي على حد تعبير " دويتشر"ولكي تتخلص الذات الإسرائيلية من هذه الأشباح عليها قبل السلام والشعارات الفضفاضة تقويض فكرة الشعب المختار التي كونتها عن نفسها منذ زمن سحيق.

ومن جهة ثانية، نرى الديانة المسيحية التي اشتهرت بالرحمة والتسامح تقبل بشكل رسمي "أثناء العصور المظلمة" خطابات رجال الدين الداعية للعنف، ففي مطلع العصور الوسطى قرر المذهب الكاثوليك بإيعاز من القديس "توما الأكويني" تفعيل ما يسمي بـ"الحرب العادلة" ضد الآخر "الهراطة"، وظلت محاكم التفتيش تمارس في أوروبا ردحا من الزمن سلطتها الدينية على المخالفين من الشعوب كما حدث في الأندلس إبان جلاء المسلمين عنها 1492 م

هذه الأمثلة البسيطة، لكنها تؤكد علي أن فكرة الطاعة حملت مع مرور الزمن حمولات معرفية كثيرة تتولد بتعبير "بول ريكور" في اللغة ومنظومات القرابة ومختلف المنظومات الرمزية، لذلك فأن الطاعة ليست فاعلة بقدر ما هي حصيلة مفاعيل. وهذا يتضح، بشكل جلي، في الشروحات المتعاقبة للنصوص الدينية في مختلف العصور، فلو نظرنا- مثلا- إلى تعاليم الإسلام بمعزل عن تعليقات الفقهاء، والصراعات العرقية والتاريخية بين القبائل والشعوب المغلوبة، نلاحظ إلى أي مدى شوهت التأويلات المضادة النصوص الدينية وأخرجتها عن القصد، فالسلطة المخولة لتفسير الوحى سواء أكانت أفرادا أو مؤسسات انتجت فتاوى مخالفة لروح الدين، نذكر منها "على سبيل المثال" قتل المرتد، ورجم الزاني، وغيرهما من الأحكام التي أستند أصحابها على الموروث السني دون الأخذ بالقرآن..

كذلك عند الشيعة لا يوجد فهم للحياة الإنسانية خارج النصوص المقدسة المتمثلة في الثقلين "القرآن وعترة رسول الله" ومع اعتراف فقهاء الإسلام بالعقل والمنطق في تبيان الشريعة، إذ بدون حكم العقل لا يثبت صدق الوحي كما يقولون، إلا إن سلطة العقل عندهم مقيدة بمساحات معينة، لذا نجدهم يحددون مصير المسلم الشيعي في مدى الطاعة أو العصيان داخل منظومتهم الفقهية المتحيزة لمبدأ الإمام ،حيث يُنتفى على الشيعي صفة الإيمان إذا ما أنكر ظهور الحسن العسكري " المهدي المنتظر" الذي سيملئ الأرض عدلا بعدما ملئت جورا وظلما ..

هذه باختصار الرؤية العقدية للإسلام الشيعي، الذي يضع إمامة علي وبنيه شرطا أساسيا لدخول الجنة..

هذا الوضع ساعد على إنكار سلطة العقل على النصوص، وأزاح مفاهيم معرفية كالاجتهاد والتجديد وغيرها، وانتج فئة متطرفة تحكم على المخالفين بالكفر والإلحاد، وتؤمن بأنها الفئة الناجية التي تدخل الجنة وفيما عداها في الجحيم.

القرآن الكريم وفق لسانيات النص

د جميل حمداوي

لقد اســتند الباحثون العــرب المعاصرون، في تحليلهم للخطاب القرآنـــي الكريم، إلى مجموعة من المفاهيم الإجرائية كالاتســاق، والانســجام، والربط، والترابط، والتماســك، والتناســب، والوحدة الموضوعية والعضوية. ولقد كان المفســر التونســي محمد الطاهر بن عاشور مهتما بالمناســبة في القــرآن الكريم ربطا وترابطا وتماســكا، كمــا يبدو ذلك جليا فــي هذا القول:

" الانتقــال من غرض إلى غرض، في القــرآن الكريم، لاتلــزم له قوة ارتبــاط، لأن القــرآن ليــس كتاب تدريس يرتــب بالتبويــب وتفريع المســائل بعضها عن بعض. ولكنه كتاب تذكير وموعظة، فهو مجموع ما نزل من الوحـــي في هذه الأمة، وتشريعها، وموعظتها وتعليمها، فقد يجمع فيه الشـــيء للشـــيء من غير لزوم ارتباط وتفرع مناسبة، وربما كفى في ذلــك نزول الغرض الثاني عقب الغرض الأول، أو تكون الآية مأمــورا بإلحاقها بموضع معين من إحدى ســور القــرآن... ولا يخلو ذلك من مناســبة في المعاني أو في انسجام نظم الكلام..."[1]

ويعني هذا أن القــرآن الكريم كلام متســق ومنسجم ومتماســك ربطا وترابطا ومناسبة، فالآيات والسور متراصــة ومتداخلــة ومترابطــة بعضهــا ببعــض بنــاء، وتركيبا، ودلالة، ووظيفة.

فهذا سيد قطب، في كتابه (في ظلال القرآن)، يقول عن سورة الأعراف: "إنّ كل ســورة من ســور القرآن ذات شــخصية متفــردة، وذات ملامح متميّزة، وذات منهج خاص، وذات أســلوب معين، وذات مجال متخصص في علاج هذا الموضوع الواحــد، وهذه القضيــة الكبيرة... إنّهــا كلها تتجمع علــى الموضوع والغايــة، ثمّ تأخذ بعد ذلك ســماتها المســتقلة، وطرائقهــا المتميــزة ومجالها المتخصص في علاج هذا الموضــوع وتحقيق هذه الغاية...إنّ الشأن في ســور القرآن كالشأن في نماذج البشر التي جعلها الله متميزة: كلهم إنســان، وكلهــم له خصائص الإنســانية، وكلهــم لــه التكويــن العضوي والوظيفي والإنســاني... ولكنهم بعد ذلك نماذج منوعة أشــدّ التنويع، نماذج فيها الأشــباه القريبة الملامــح، وفيها الأغيــار التي لا تجمعهــا إلاّ الخصائص الإنســانية العامّة.هكذا عُدْتُ أتصــوّر ســور القرآن، وهكذا عدت أحسّها، وهكذا عــدت أتعامــل معها، بعــد طول الصحبــة، وطول الألفــة، وطول التعامــل مع كل منهــا وفق طباعه واتّجاهاته، وملامحه وسماته."[2]

ويعني هــذا أن ســيد قطب يدرس تماســك ســورة الأعراف واتساقها من الداخل النصــي، بالتركيز على وحدتها العضوية والموضوعية التي تضفي على السورة خاصية الاتساق والانسجام.

أضــف إلى ذلك أن ســورة البقرة، على الرغم مــن تعدد آياتها، وكثرة أحداثها، فهي متماسكة على مستوى الأجزاء والمقاطــع والآيات، تدور حــول موضوع واحد يتعلق بموقف الكفــار من الدعوة الإســلامية من جهة، والإشــارة إلى تأسيس الدولة الإســلامية من جهة أخــرى. ومن هنا، " فالمحــور الذي يجمعها كلها محور واحد مزدوج يترابط الخطّان الرئيســيان فيــه ترابطا شــديدا... فمن ناحية تدور حــول موقف بني إســرائيل من الدعوة الإسلامية... وهي من الناحية الأخرى تدور حول موقــف الجماعة المســلمة في أوّل نشأتها وإعدادها لحمل أمانة الدعوة والخلافة في الأرض."[3]

ويعني هذا أن الباحثين المعاصرين قد تناولوا القرآن الكريم وفق لسانيات النص، أو لســانيات الخطاب، بحثا عن مظاهر الاتساق والانسجام.

وقد انصــب الباحث المغربي محمد إسماعيلي علوي على تحليل سورة القصــص وتوصيفهــا فــي ضوء لسانيات الخطاب، وقد زاوج الباحث بين الدراسة اللســانية والأسلوبية.

ويعنــي هــذا أن مقاربــة الباحث مقاربــة معجمية وصوتية وصرفية وإحصائية.وقد ركز على التناســب بين الآيات والســور القرآنية تقديما وتأخيــرا، أو وفق منطق الربط بين الســابق واللاحق، والتناســب بين بداية السورة ووســطها وخاتمتها. فضلا عن دراســة البنى الســياقية والتركيبيــة والدلاليــة والوظيفيــة التي تتحكم في انبناء الســورة بنية، ودلالة، ومقصدية.

وقد انتهــى الباحث إلــى ما يلي:" تتبعنــا في هــذا البحــث الموجز بعض جماليــات التعبير القرآني في ســورة القصص، ووقفنا عند بعض المقتضيات اللسانية اللغوية والسياقية التي تتحكم في توجيه المعنى وجعله منسجما مع البنية اللغوية في جميع صورها.كما بينا أن الخطاب القرآني خطاب متكامــل يتمم بعضه بعضا، بل إن الســورة تتعالق مــع ماقبلها وما بعدها وهو ما يجعل منه خطابا في صورة آية واحدة.كما بينا أيضا كيف يؤثر اللفظ- بما له من دلالات ومعانــي- في فهم مقصد دون آخر، أو في مناســبة السياق العام للسورة ومــا يريد اللــه أن ينبهنــا إليه. إن الخطــاب القرآني خطاب معجز في كل تفاصيله وجزئياته. ولو أن المقام يسمح لخصصنا الحديث عن قضايا أخــرى كثيرة في الســورة صوتية وصرفية ومعجمية ونحوية وتركيبية ودلالية وبيانية- بلاغية."[4]

إذاً، يلاحــظ أن الباحث يزاوج بين لسانيات النص من جهة، والأسلوبية

الإحصائية من جهة أخرى، والهدف من ذلك كله هو البحث عن اتساق السورة وانسجامها .

وهناك من ركز على لسانيات النص في ضوء البعد الحجاجي ، كما فعل الباحث التونسي عبد الله صولة في كتابه (الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية)؛ حيث يقول:

" لقد توافر في القرآن من المعطيات ما جعله خطابا حجاجيا، وما جعل الحجاج يصيب كثيرا من العناصر اللغوية فيه مثل الكلمات والتراكيب والصور، وهي تتكرر فيه تكرارا جعل منها خصائص أسلوبه المميزة...

إننا ننطلق من فكرة بديهية جدا وهي أن القرآن خطاب.وكونه خطابا يقتضي أنه إقناع وتأثير. فقد حدد بنفينست الخطاب بقوله:" الخطاب، في أعم مفاهيمه، كل قول يفترض متكلما وسامعا مع توافر مقصد التأثير بوجه من الوجوه في هذا السامع"[5]. ومما يثبت أنه خطاب كثرة مخاطباته حتى جعلت معرفة هذه المخاطبات في القرآن" علما من علومه".[6]

في موضع آخر، يقول الباحث:

" وعلى هذا يكون القرآن كتاب" إصلاح" بمعنى أنه يرمي إلى تغيير وضع قائم.فإذا كان كذلك كان القرآن حجاجا ولا مراء، إذ من تعريفات الحجاج أنه عمل غرضه دائما أن يغير وضعا قائما."[7]

بيد أن حجاجية القرآن - حسب محمد صولة- حجاجية أسلوبية ولسانية أكثر مما هي حجاجية جدلية أو منطقية أو استدلالية.وفي هذا، يقول الباحث:

" إن أسلوب القرآن حامل حجاجا، وحجاجه مجسد في أسلوب.ولما كان الأسلوب هو التفرد والتميز والخصوصية، وهي فكرة أسلوبية معروفة وشائعة، فإن الحجاج في القرآن لايمكن إلا أن يكون حجاجا خاصا به دون غيره من سائر الخطابات.صحيح أن كل خطاب حجاجي بطبيعته كما رأينا، وأن اللغة فيه تكون، بداهة، ذات بعد حجاجي.ولكن من شأن كل خطاب، خصوصا إذا كان خطابا فنيا، أن تحمل الحجاج فيه خصائص أسلوبية تسمه بميسم خاص، وتطبعه بطابع مميز لايكاد يشاركه فيه غيره."[8]

وقد سبق الباحث التونسي الهادي حمو زميله محمد صولة إلى القول بأسلوبية الحجاج القرآني في كتابه (مواقف الحجاج والجدل في القرآن الكريم)؛ حيث يقول:

" أرى أن تتبع مواضيع الجدل(...) في القرآن، من غير التفات إلى نواحي البلاغة وخصائصها في التعبير القرآني هو ابتعاد عن المنهج القويم، ابتعادا لما فيه من قطع الصلة بين متلازمات في الدلالة المعنوية والأسلوبية أ لما فيه من تفكيك بين عناصر متكاملة في غبراز المواقف الحجاجية"[9].

ومن جهة أخرى، يرى أبو بكر العزاوي أن القرآن خطاب حجاجي وحواري[10]، مادام يستعمل اللغة الطبيعية التي هي بدورها حجاجية، مهما كان نوع الخطاب الذي ترد فيه.ويعني هذا أن الحوار له علاقة وطيدة بالحجاج ؛ إذ لايمكن البتة الفصل بينهما. وفي هذا الصدد، يقول الباحث:

" إن القرآن الكريم ذو بنية وذو طبيعة حوارية واضحة: فقد اشتمل على معجم حواري غني(الحوار، التحاور، الجدال، المجادلة، الحجاج، الشورى، التشاور...) وهو مجموعة من الحوارات الصريحة والمضمرة؛ المباشرة وغير المباشرة: بين الخالق والمخلوقات، بين الخير والشر، بين الله عز وجل والملائكة، بين الكفار والمؤمنين، بين المسلمين وأهل الكتاب ...إلخ.

وهناك من الباحثين من توقف عند كتب تفسير القرآن الكريم وتأويله قصد استكشاف آليات الحجاج في مختلف تجلياته البلاغية والمنطقية واللغوية واللسانية ، كما يبدو ذلك جليا في كتاب(الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل في نماذج ممثلة من تفسير سورة البقرة) للباحث التونسي علي الشبعان[11].

ومن جهة أخرى، فلقد انطلق محمد جاسم الخلف، في كتابه (نحو النص في الخطاب القرآني)[12]، من لسانيات النص، بالتوقف عند فواتح السور المبدوءة بالاستفهام .وفي هذا، يقول الباحث:

" واعتمدت هذه الدراسة منهجيا بشكل رئيس على ما أتاحته مفردات (نحو النص) ، ومناهج تحليل الخطاب، وفضلت أن أرجع إلى المصادر العربية لاعتقادي أن (نحو النص) عنوان حديث لجملة أدوات بحثية قديمة متفرقة في كتب النحاة والبلاغيين، فعدت إلى عدد من المصادر والمراجع المتصلة بعلوم شتى ومنها: في مجال النحو (الكتاب لسيبويه 180هـ)، و(المقتضب) للمبرد (285هـ)، و(الأصول في النحو) لابن السراج (316هـ)، وبعض شروح ألفية ابن مالك ، وغيرها.

ومن ميدان علم التفسير: (جامع البيان في تأويل القرآن) للطبري (310هـ)، و(الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل) للزمخشري (538هـ)، و(التحرير والتنوير) لابن عاشور (1393هـ) و(في ظلال القرآن) لسيد قطب (1966م)، و(الأساس في التفسير) لسعيد حوى (1409هـ)، وعدت إلى جملة من الرسائل الجامعية والأبحاث المحكمة."[13]

ويعني هذا أن الباحث قد درس مظاهر الاتساق والانسجام في الخطاب القرآني وفق لسانيات النص، كما تطبق آلياتها ومفاهيمها ومصطلحاتها الإجرائية في الغرب من جهة، وقد درسها أيضا وفق معطيات العلوم الإسلامية كما عند علمائنا العرب القدامى من جهة أخرى.

وهناك دراسة أخرى تمثلت لسانيات النص في دراسة القرآن الكريم وهي بعنوان (لسانيات النص القرآني) لعبد الله خضر محمود[14]، وفي هذا، يقول الباحث:

" فبواسطة دراسات النص فسرت ظواهر لغوية لم تفسر في إطار دراسات الجملة تفسيرا كاملا، مثل: علاقات التماسك النحوي النصي، وأبنية التطابق والتقابل، والتراكيب المحورية، والتراكيب المتجزأة، وحالات الحذف، وغيرها من الظواهر التركيبية التي تخرج عن إطار الجملة المفردة، ولايمكن تفسيرها تفسيرا كاملا إلا من خلال وحدة النص الكلية، كما أن هناك موضوعات في علم النص جاءت الإشارة إليها عند البلاغيين الأوائل مثل: الفصل والوصل، وتفصيل المجمل وإجمال المفصل، وقد أفاد منها اللغويون المعاصرون في أبحاثهم النصية.

ومن بين هذه المعايير نجد معيار الترابط النصي، والذي يعتمده الباحثون بشكل كبير عند تحليلهم للنص، وذلك نظرا للدور الذي يلعبه في ربط أجزاء النص بعضها ببعض، ونظرا لأهمية الاتساق النصي في مثل هذه الدراسات، يسعى هذا البحث إلى دراسة مسألة الترابط النصي، وذلك باعتبار النص الوحدة اللغوية الكبرى التي يتجه إليها المحلل، كما يعتمد تفسيرها سلسلة من القواعد الدلالية والمنطقية إلى جوار القواعد التركيبية، ويحاول أن يقدم صياغات كلية دقيقة للأبنية النصية وقواعد ترابطها، ولعل أهم غاية يرمي إليها - نحو النص- بحسب ما ذكره فان ديك- هي صياغة قواعد تمكننا من حصر كل النصوص اللغوية في لغة ما بوضوح، ومن تزويدنا بوصف للأبنية.

وانطلاقا، مما سبق، فقد جاء هذا البحث معنونا (لسانيات النص القرآني- دراسة تطبيقية في الترابط النصي-) ، إذ يهدف إلى الوقوف على مفهوم الترابط النصي، وبيان أهم آلياته في النص القرآني ومحاولة التعرف على مدى إسهام وسائل الربط الرصفي (التركيبي) والترابط المفهومي (الدلالي) في تحقيق الترابط، والتماسك والتلاحم بين أجزاء النص القرآني."[15]

وهكذا، يتبين لنا أن الباحثين والدارسين العرب المعاصرين - الذين يهتمون بالنص والخطاب على حد سواء- قد ركزوا كثيرا على مدارسة القرآن الكريم شرحا ، وتفسيرا، وتأويلا، وتحليلا، بالبحث عن تماسك النص القرآني نحوا، وتركيبا، وتصريفا، وتلفظا؛ واستكشاف ترابطه دلاليا، ومعجميا، ومعنويا؛ واستجلاء اتساقه وانسجامه بداية، ووسطا، ونهاية، ووفق المستويات التحليلية الثلاثة: المستوى التركيبي، والمستوى الدلالي، والمستوى التداولي الوظيفي.

الهوامش :

1 -محمد الطاهر بن عاشور: التحرير والتنوير، الجزء الثالث، الدار التونسية للنشر، تونس، طبعة 1984م، ص:465.

2 - سيد قطب، في ظلال القرآن، الجزء الثالث، دار الشروق، الطبعة الشرعية الحادية عشر، بيروت، لبنان، 1985، ص. 1243.

3 - سيد قطب، في ظلال القرآن، الجزء الأول، ص:28.

4 - محمد إسماعيلي علوي: (تأملات لغوية في سورة القصص في ضوء لسانيات الخطاب)، مجلة اللسانيات وتحليل الخطاب، بني ملال، المغرب، العدد الثالث، مارس2017، ص:76.

5 Emile Benveniste : Problèmes-- de linguistique générale,1,Editions Gallimard,1966,p :246.

6 - محمد صولة: محمد صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية سنة 2007م، ص:41.

7 -محمد صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ص:43.

8 - محمد صولة: نفسه، ص:53.

9 - الهادي حمو: مواقف الحجاج والجدل في القرآن الكريم، مطابع النهضة، تونس، طبعة 1981م، ص:193.

10 - انظر: أبو بكر العزاوي: الخطاب والحجاج، الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م.

11 - علي الشبعان: الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل في نماذج ممثلة من تفسير سورة البقرة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي ليبيا، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م.

12 - محمد جاسم الخلف: نحو النص في الخطاب القرآني، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2018م.

13 - محمد جاسم الخلف: نحو النص في الخطاب القرآني، ص:17.

14 -عبد الله خضر محمود:لسانيات النص القرآني، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ت.

15 - عبد الله خضر محمود:لسانيات النص القرآني، ص:10.

المال من ريبة إلى أخرى عند بول ريكور

د زهير الخويلدي

"مـــن غير الصمـــام أن يكون أي منا تعهـــدا علاقتنا بالمـــال. وبدلا من اســـتنكار ذلك، يجب علينـــا أن نعتـــرف بـــأن لا يمكـــن أن يكون الأمر خـــلاف ذلـــك، لأن هذه العلاقات شـــديدة التناقض والتشـــابك. إنها تراث عصور مختلفة، ولم يتم إلغاء أي منها نهائيا. وليس من المؤكد حتـــى أن مثل هذا المكان الـــذي يتميز به الماضي لن يعترف بصحيحـــة جديدة، في يفرضها.

فكـــر في ثلاث طبقات فـــي مخيلتنا فيما يتعلـــق بالمال: تعاون، والطبقة الاقتصاديـــة، والطبقة: " إذا لم يكن من الخطـــأ أن نقول إن المشـــاعر والمواقف المتعلقة بالثانية لم تنضج إلا في الســـابع عشر والثامن عشر، وإذا كان اليـــوم ما لم نعده أكثر من غيره، على الرغم من أن الاشتراك تندرج تحت المســـتوى، فإن مارك الحالي ونتـــج التعبير عن حقيقة أن سلوكياتها في أوقات مختلفة بطريقة ما معاصرة لبعضها:

المستوى الأخلاقي

منذ ذلك الحين تعريفه على المجال الأخلاقي. وتعـــرف للدفع، وبعبارة أخـــرى، كم المـــال، فهي إشـــارة مجـــردة، وســـيلة بســـيطة للتبادل. ومن ثم نميـــل إلى القول إن العلاقة الأخلاقية، وهي الأشـــياء الأساسية لرغبتنا في الاســـاس والحيازة، هي وحدها التي يجـــب أن تكون للحكم الأخلاقي وأن تطلق عليها اسم الخير أو الشر. كوســـتي لصالح وعالمي، ألا يوجـــد المال علـــى التعبير عن القيمة الســـوقية المشـــتركة للجميع المتبادلـــة، حيث يكون الســـعر هو مقياس هذه القيمة؟ الصديقة اللطيفة، لمـــاذا لا تكون ودية شـــخصانا؟ أو بالأحرى، ألا ينبغي اعتبارها مجرد ســـلعة جيدة، ما دمت، على اختيار من المقايدة، وفتح مساحة مزدوجة من الحرية للمشتري والبائع؟

لكن أســـلوب بســـيط للغاية مضلل. وينتج عن ذلك طبقة تنافس الرغبات المطبقة على تدفق البرودة لشـــهية الجميع؛ لست بحاجة إلى الحصول على علامة لا تهتم بالآخرين. لذلك يتم الحفاظ على لعبة قاسية صغيرة في أقل تبادل، حيث يبدو في البداية أن الحرية في الاستسلام للاستسلام الحر في الاختيار هي التي ستشارك في جزء منها. إن اســـتبعاد طرف غيـــر مرئي وراء واضح للفتة البيع والشـــراء الصغيرة. ولكن هذا ليس كل شيء، أو حتى الشيء الرئيسي؛ وبقدر ما يكون المـــال محايدًا فيما يتعلق بالسلع التي يســـمح بتبادلها، ويمكن أن يكـــون موضوعًا متميزًا للرغبـــة؛ يمتلك الوســـيط العالمي الذي يملك مفتـــاح اليد الحرة للقوى العاملـــة. عند هذا المســـتوى يأتي دور العفو عـــن الحيوانات، خارج أي تحليـــل. وهذه مهمة جداً لفشـــل أن الدفع الذي سيظهر لاحقاً ارتباط العلامة التجارية لا يمكن ســـماعه إلا على حســـاب الحجة نفسها التي يتم إجراؤها على أســـس مشتركة. وسنورد هنا تلك الحجج التي تتأرجح بين عدم الثقـــة والإدانة الصريحة. على عكس الرغبة فإن لديها الكثير مـــن المتعة، واختـــار في الحصول على المبادل الشـــامل لا تتضمن في حد ما أي إجراء؛ فلا معنى للحديث عن القراءة؛ لقد كررتها الأخلاقيون من جميع المعتقدات والتقاليد: تغيّر إلى الذهب لا يشـــبع؛ هنـــاك نوع من "اللانهاية الســـيئة" يســـكن هذا دائمًـــا، وهو ما لا يكفـــي إلى الأبد. لقد نقـــل الأخلاقيون اليونانيون، من منهج إلى السكولاســـتيين البالغين، فقـــط الأخلاقييـــن اليونانييـــن عن فصل الاعتدال؛ إن فكرة أرســـطو عن الوســـيلة الســـعيدة بين ولم لا يهدمهـــا وأنها غير محـــدودة تحمل الآن علامـــة الخطيئة. وأقوى حجة الوضـــع فـــي وصف هذه الشـــهوة بالهوى، إذا فهمنا بالهوى شيء آخر غير الشهوات؛ الرغبات تتحدى من بعضها البعـــض. في العاطفة يضع كل ما لديه؛ البشر جميعًا لا يملكون القدرة على استهداف كامل، السعادة أو الخيال، وهو ما يســـمونه أحيانًا الســـعادة؛ وعندما يتم تحديد نموذج واحد بهـــذه الكلية، فـــإن الارتباط بهـــذا الخير يصبح كليًـــا؛ أما الآن، فإن المال، بســـبب حياده وعالميته، للانضمـــام الا غير المحـــددة التي يمتلكها، هو موضوع الحلم، إذا جاز لنا أن نقول، لذلك الاستثمار الشامل. هذه تدعو الجشع. ويقول لوروبر إن البخيل "يعشـــق الثروات ويستمتع بتكديســـها على الدوام". ولكن هل "أن تكـــون ســـعيداً" يعني أن تكون سعيداً؟ يشكك الأخلاقيون في ذلك؛ خيال إن الاســـتثمار الكامل للرغبة في شيء واحد يخرج من المشاعر ويلحقها بنفسه: يطلق سراحه بالاسم التجـــاري "Leidenschaft لايدنشافت على العاطفة ؟ هنا، لدى الأخلاقيين المســـيحيين ما يقولونه أكثر تحديدًا من الأخلاقيين القدامى، بقدر مـــا أن الشـــغف بالذهب، من خلال المـــدى الكامـــل للرغبة، لا أوراق كاملة لمحبة الله التي وحدها يمكـــن أن تكون كاملـــة. إن خطيئة الجشـــع مميتـــة بالمعنـــى الحرفي للكلمـــة، بقدر ما تفصلنـــا عن الله تمامًـــا. قلنا الذي لا يشـــبع للذهب؛ شغفه يستهلك كل شيء. وعلى هذا الانتقاد للشـــع يســـتخدم أن نطعمان الإة الإضافيـــة التـــي يفتـــرض أن تمارس الحياة الرهبانية الفقيرة على جميع المســـتويات المدنية، وخاصة تلك المتعلقة بالتجـــارة والربح، في حد ذاتهـــا، لا تعتبر ســـيئة، ولكن مثـــل النـــوع، تشـــتهر بالعمل من الكمـــال إلى بحياة الديـــر. مع العلم الفرنســـي، يعد الراهب مجرد رجل ديـــن ورجل ترفيهي، مثـــل الحكيم القديم، إلا "فقير" بسبب الفقر القليل الذي يخففها للـــروح المتحررة في الاكتســـاب والملك إصلاح اللوثري والكالفيني عكس هذا الحكم الســـلبي المال، وفي الوقت نفسه أدان النذور الرهبانية وعاد تأهيل العمل العلمي المزيـــن بهالة. لكـــن لا تزال مثيرة للاهتمام حجة خاصة بالمهن المالية، من بيـــن جميع المهن: الحجة القائلة المال ذلـــك، كونها غير مخلوقة، لا تستحق، عندما يُقرض، راتبًا خاصًا به؛ ولا شـــيء يفصـــل بين القرض بفائدة والربا. حتى ج. لو لخص في كتابه "من أجل عصر وسطى آخر" أنه إذا لم يكـــن التاجر في العصور الوســـطى مكروهًا كما الآن، وحتى لو كانت الكنيســـة رفعه وتفضله في وقت مبكر جدًا، "فإنها قد تسمح منذ مدة طويلة لشـــكوك جديدة ذلك جيد به" تخيم على نشاطها... وفي مقدمة هذه المظالم لأنها ضد التجارة، العلم علـــى أن نفعهم شـــهريًا على رهن لا يعـــود إلا للـــه" (ص 46). لأنه أصبح الآن وقت فرصة للربح، إما لأن المقرض يستغل انتظار السداد من قبـــل المقترض المعـــدم مؤقتاً، أو لأنه مســـتغلاً فرصة العب على فـــروق الاختيارات بيـــن الواضح، لأنه لأنه تخزن تحسبا للمجامعات، أو الواضح - وهذا ما سيلاحق سبب حجة واضحة للتعبير بفائدة - وسحبا على العديد التـــي تتكبدها بضائعها على الطـــرق أو البريـــة بكل هذه الطرق، "يبني التاجر أنشـــطه على فرضيات يكون الزمن هو نســـيجها الأصلي." "هذه المرة تتعارض مع الكنيســـة التي ولدت إلى الله وحده ولا يمكن أن تكون موضوعًا للربح" (المرجع نفســـه). وعلى هذا السبب ينهار الإصلاح، مـــن خلال جميع المســـؤولية المدنية إلى مسؤوليات الإنسانية. رسالة من كالفن إلى كلود ساشين الورد الزجاجي بشكل غير عادي في هذا: "لأننا إذا عملنا تمامًا عن الربا [القرض بفائدة ليس له اسم آخر] لنقيـــد الضمير من رباط قوي من الله نفسه. » في الحقيقة، "ليس هناك شـــهادة في الكتـــاب المقدس تديـــن كل الربـــا بشـــكل كامل... شريعة موسى (تثنية 23، 19) هي شريعة سياسية، لا خصوصية للعقل الإنساني إلا بالإنصاف والعدالة.." ومن المقـــرر أن يتم تأجيـــل الربا عن الجميـــع، حتى لو كان الاســـم غير معـــروف. ولكـــن ليكون هذا ضروريا، يجب علينا أن نستســـلم للمنفعة المشـــتركة" (أوبـــرا الثقة، المجلد العاشـــر، الجزء الأول، ص 245).

من منطلق ملاحظة أن الرأســـمالية الوليدة، مـــن أجل تقديم الدعم، تقوم بالدفاع عن نفسها على نفس الأرض التـــي كانت فيها النـــاري في المال والبضائـــع موقف إدانـــة من جانب الأخلاقييـــن المســـيحيين. وفي هذا التاسع، ويدعو أهل النار في الإثراء إلى تغييـــر حقيقي على المســـتوى الأخلاقـــي. وكمـــا أظهـــر ألبرت هيرشـــمان فـــي كتابـــه "العواطف والاهتمامـــات"، فـــإن الخبراء كان منهجياً في البداية. رفض ســـبينوزا الفضـــاء الفارغـــي، ويقتـــرح في الكتاب الثالث من أخلاقيات الائتمان "أفعال الإنسان وشواته كما لو كانت خطـــوط أو نطاقـــات أو أجســـاد". وهو متشكك في قوة المشاعر على العواطف، ويؤكـــد أن "العاطفة لا يمكـــن إحباطهـــا أو قمعهـــا إلا من خلال العاطفة تتعارض مع العاطفة التـــي يجـــب أن تقاومهـــا وأقوى منها". وهو بذلك يكرّس، بعيدًا عن أي شـــركة، حيث يقـــف العديد من المهتمين بالواقع البشري فيما يتعلق بالتأثيـــرات التعويضيـــة، القادرين على هزيمة المشاعر الأكثر فعالية، والتي تحفـــز الأمراء بشـــكل عام في حب المجد والشـــجار والحرب.

وعلى هذه الأفكار المتشائمة جدًا، فيما يتعلق بإقوي الأعضاء الضعيفة والتأثير المدمر للعاطفة، يرى هيرشمان أن موضوع العواطف التي يتم ترويضها ليبرز، وأن يتم فهم هذا بمعنى كاملاً. حب الذات؛ إن الرغبة، بمعناها الأوسع، تشير إلى استبدال العنف بالحساب عبر مجموعة كاملة من المشاعر. هكذا توصلنا إلى رؤية العاطفة، التي تسمى حتى الآن الجشع أو الجشع أو الجشع، نموذج الإبداع القادر على قيادة السيارة بالأهواء الآخر مثل الطموح أو حب القوة أو شهوة الجسد. إن العمل، الذي يُفهم بالمعنى المحدود لتحقيق الربح، يظهر الآن كعاطفة عيد الميلاد، والتي، لأنها قادرة على ثباتها للتنبؤ وبالتالي، ولهذا السبب، "لا يمكن أن تكذب"، كما يقول المثل في هذا العصر. إذا انتقلنا من المجال الخاص إلى المجال العام، أليسا أن التجارة هي المهنة المناسبة للطيران على الأخلاق السلمية، ضد جنون الأمراء؟؟ التوافق مع الأعضاء الأرستقراطيين، الحضور التجاري هو مؤكد المشاعر "اللطيفة". إن اقتران الكلمتين "حلو" و"تجارة"، الذي يأتي من مجال التأمين، يمتد الآن إلى المجال التجاري. هكذا تم رد محبة المال إلى المستوى الذي كانت فيه مُدانة سابقاً، وذلك تحت عنوان العاطفة السلمية. بعد سبب الأخلاقيات الأخلاقية للمال، والتمييز بين الدافعية والعاطفية، الذي تم استخدامه حسب رأيه، تضاعفت الرغبة في الربح، تم تبرير البحث عن الربح على مستوى اقتصادي واحد. اكتمل هذا الجديد في إنشاء كتاب ثروة الأمم المتحدة لآدم سميث في عام 1776. ولم يؤخذ في الاعتبار الآن سوى القليل من المشاريع التي يمكن أن تنجم عن تقليل التدابير التي لتختار البحث عن الربح (لأن آدم سميث لن يشاركه بأي حال من الأحوال من التفاؤل). "من مونتسكيو فيما يتعلق بالآثار السياسية المريحة للتنمية الاقتصادية، حيث لا تزال السياسة تبدو لها مستسلمة لـ "جنون البشر"). اختتم النقاش على الافتراض الأساسي، "الذي في داخله، أفضل طريقة وألتقدم (المادي) لمجتمع ما هي دوثر لكل فرد من أعضائه بمتابعة مصلحته (المادية) الخاصة به على النحو الذي مناسبه" (هيرشمان، 102). فماذا عن تفكيرنا المشترك المال؟ وفي قدرة البحث دون عوائق عن تحقيق نوع جديد من العلاقة الاجتماعية، النهائي الحقيقي الذي اقترحه الاقتصاد السياسي الأوكراني، في نهاية القرن الثامن عشر، للمقاربة العلمية الحالية.تقسيمات سوقية، وعدد مزدوج من العلاقات بين الأفراد، وتحررهم من الإلكترونيات الملحقة الشخصية. علاوة على ذلك، فإن الارتباط التجاري يتكون من "تآلف رغبات" حقيقية، وفقًا للتوافق السعيد لـ. بولتانسكي و ل. ثيفينو في كتابهما "عن التبرير": "إن الأشخاص، الذين يبرزون بأنفسهم الاختلاف إلى الترجمة، يشرعون في تحديد المشتركين للعب". يتبادلون. لكن هذا التعريف واضح والذي يعكسه السعر لن يكون ممكنا إذا لم تتعرف على الأفراد بتصرفات متعاطفة يمكن كل فرد من أفراد أن يحتضن أذواق وعواطف الآخرين؛ ومن خلال ذلك لا نقوم بتنافس إلى فريق الأفراد، بل نقوم بتشكيلهم ليصبحوا قادرين على التعامل مع الآخرين. يمكن للمؤلفين أصلين بعد ذلك أن يتحدثوا عن الارتباط التجاري بشكل مختلف لـ "مدينة"، "عالم". من الواضح أن كل شيء يعتمد على علاقاتك البحتة على تأثير تنسيقي. لكن التطبيق العملي للاقتصاد، الذي يؤدي إلى تحية كل التقييدات، فيما يتعلق بالانقود، لا يزيد عن نصف الصورة، إن جاز التعبير، الوجه الآخر. ما يجب أن يفهمه هو "الغزو لجميع قطاعات الحياة الخاصة والعامّة الاجتماعيّة السياسيّة، من خلال منطقة الاقتصاد والجماعات... الاقتصاد هو الشكل الأساسي للحديث، والمشاكل الاقتصادية هي الحل". اهتماماتنا الرئيسية. ومع ذلك، فإن الهدف الحقيقي للحياة هو في مكان آخر. الجميع بتكاليف ذلك. كل شيء ينسى ذلك. لماذا ؟ ". هكذا عبر ج ب دوبوي ويب دوموشيل في جحيم الأشياء. رينيه جيرار ومنطق الاقتصاد (1979).

وهذا السؤال يعود ج بدوبوي في كتابه الأخير. التضحية والحسد. المصارعة اليابانية مع العدالة الاجتماعية (1992). إنه يريد الرد على لويس دومون، الذي لا يعتبر السؤال الرئيسي بالنسبة له بشكل منهجي؛ إن الاختيار الاقتصادي كعلم دقيق في مجال الهندسة المتكاملة والتخصص في الشؤون الإنسانية لا يكون له معنى إلا عندما تدعمه حركة روحية حديثة، وهي حركة العناصر. الإنسان الاقتصادي هو الفرد الحديث، بلا حدود ولا روابط، مثقل بنفسه في عزلة مقفرة. إن العلم الذي يمثل هذه الفردوس الدعوة لا يستطيع إلا أن يؤسس استقلاليته وخاصة سيادته على حساب عمليات اختزالية وبسيطة مؤسفة. العناصر الأساسية، التي تعتبر العناصر كنموذج متاح، تتعارض مع شمولية الكنيسة الهرمية. خارج النطاق في المجموعة، بغض النظر عن أي موافقة، لا يمكن للفرد العادي إلا أن يبرز بنفسه، وفقًا للويس دومون،

في حيلة العقد المبرم بين الذرات البشرية. في مقابل هذا التفسير المتشائم لرجل الاقتصاد، يعارض ج بدوبوي التقليد العظيم للفردية الليبرالية، النابعة من عصر التنوير الاسكتلندي، والذي كان آدم سميث على وجه التحديد المبشر الرئيسي له. إن تأسيس السوق في المقام الأول: إنها مسألة معرفة ما إذا كانت الخيارات الثنائية يمكن أن تكون غير اختزالية، وما إذا كان يمكن اعتبارها في مجتمع كنظام عفوي أو ذاتي، وعلى أساسه ينتصر الفرد وينتصر. عهد العدالة الاجتماعية. وللتأكيد على الاحتمال البسيط، على التطور الذي سيقود من آدم سميث إلى جون راولز، وروبرت نوزيك، وفريدريك هايك، حافة من المهم العودة، في إطار عمل آدم سميث نفسه، من ثروة الأمم المتحدة لنظرية المشاعر، التي يبلغ عمرها سبعة عشر عامًا وعاد آدم أصدرها للمرة السادسة قبل الوفاة. ومن المتوقع أن لا تتمكن مجموعة الرغبات من أن تولد رابطة اجتماعية دون مساعدة يسمح لها بالتصرف المتعاطفة. وهذا يعني أن الاقتصاد لا يستطيع أن يسمح إلا بكتابة أطروحة جديدة عن الأهواء. ومن ثم لافتت في هذا الأمر وأن يقوم آدم سميث بالحيوانات التي لا تدين بأي شيء للاقتصاد؛ على العكس من ذلك، هي التي سلحتها ضد الانجراف الأناني. يجب علينا بعد ذلك أن نفهم بوضوح كيف أن نتعاطف ولا نرغب فقط في حب الذات، أي اهتمام بشخصنا، بل إنه متحد معه تمامًا ولا يهمه الأمر. يجب علينا بعد ذلك أن نفهم أن التعاطف، وهو الشعور الأخلاقي الرئيسي والوحيد، لا ينبغي الخلط بينه وبين الخير، بحيث يتوصل إلى تنوع الكائنات، وبالتالي لا يمكن أن يرتكز إلا على الذكاء الذي بفضله يصبح الآخر في الفكر. ومن خلال الدخول في التجارب الملائمة مع الحب، شهدت التعاطف مع النقش البدائي بسبب النقص في العلاقات بين الأشخاص بسببها. هل فتحنا، مع ذلك، بديلاً متميزًا تمامًا للوحة. دومونت عن الإنسان الاقتصادي؟ هل يمكن اعتبار أن يكون هناك فردان، فردانية الفكرة وفردانية الشخصية المتخصصة، لاستخدام تمييز آلان رينو في عصر الفردان (1989)؟ سيكون هذا هو الحال إذا تم التعبير عن التعاطف بشكل كامل في النموذج الذي استخرجه ج بدوبوي من الشعار المزدوج والمتبادل، تلك الحلقة المرجعية الذاتية (حب الذات) التي تحدد الذات - حتى من خلال المجتمع (التعاطف).إنها على وجه التحديد واحدة من أبرز المساهمين الذين قاموا بها جيه بي دوبوي في إعادة قراءة أعمال سميث، حيث تسلط على التناقض النفسي والأخلاقي على حد سواء، والذي يؤثر على التعاطف بشكل غير فعلي. يفتخر نقيضه، وهو الحسد، أياينار في الحصول على ما يملكه الآخر، لأنه من يملكه.ويخبرنا سميث، ج بدوبوي، أنه كان يلجأ إلى مواجهة هذه السيادة بإضافة فصل إلى الطبعة السادسة من كتابه "نظرية المشاعر الحيوانية" فصلاً بعنوان: "حول فساد مشاعرنا الحيوانية، الناتج عن ميلنا إلى الإعجاب بالمشاعر الحيوانية". الأغنياء والعظماء واحتقار أو إهمال الخير والبائسين." يلاحظ توافق بين الأغنياء/العظماء والقراء/البائسين. تُفهم الحالة الغنى على حالة فقرها، وحالة الفقر لأنها أصغر. الآن تستهدف هؤلاء الحسد الدول. إنه "ما يمنع التعاطف من لعب دوره بشكل أفضل" (ج ب دوبوي، ص 96). إنه يفسد تعاوننا مع مختلف الآخرين. وفي الوقت نفسه، يظهر الحسد عن سمة مهمة من سمات التعاطف: ما يفسده هو "الميل إلى الإعجاب بالأغنياء والأقوياء وتبجيلهم تقريبًا، واحتقار، أو على أقل تقدير عن الناس أو البائسين". ويثني أليسون على المشاعر التي لديها علاقات تبادل، وبالتالي أيضًا تتعلق بتلك المشاعر، ولا يمكن فصلها عن تلك التي تستمتع بها مشهد السلطة؟ سميث يقول ذلك جيدًا: «ما هي الهدف الذي نهدف إليه من خلال هذا التصميم العظيم للوجود الذي نسميه تحسين حالتنا؟ نحن لا نلاحظ، أنه يتم الاعتناء بنا، وأن يتم الاهتمام بالتعاطف والرضا والموافقة؛ وهذه هي كل ما يمكن أن نهدف إليه من خلال تدريبه. إن الغرور، وليس الرفاهية أو المتعة، هو ما يهمنا. لكن الغرور يعتمد دائمًا على الاقتناع بمركز اهتمامات الآخرين وحسانهم" (ص. ص. 97). ويفضل: التعاطف، الذي قلنا من قبل أنه ليس إحسانًا، "لا يختلف عن أحمد في طلب ما يملكونه [العظماء]. إن الناري في أن مثلهم حتماً بحاجة إلى الحصول على ما لديهم" (المرجع نفسه، ص 100). هذا الغموض الذي يتصف به أليسونس لا يمكن تجاوزه هو ما يعتبره نظرية المشاعر الحيوانية، حيث أن "التعاطف لديه يحسد، ويتعاطف مع كل من الطرفين" (المرجع السابق، ص 100)؟ ولذلك يبدو أن عنوان الفصل الذي كتبه جيه بي دوبوي عن آدم سميث مناسب: "التعاطف." وعنوان العمل يكشف نصف سره: التضحية والحسد. وفي الوقت نفسه، يستقر، فإن "اليد الخفية" الشهيرة، ومن ثم يظن أن النبيذ يظن أنها مجرد أسطورية للتعاطف مع نفسه، تصبح موضع شك مرة أخرى

الحُسن، الواضح للأذهان خدعة الأفكار التي، وفقا لهيجل، تستخرج من التنافس بين الفروق القصيرة الخاصة النظر هو الشكل المعقول على مقياس تاريخ الإنسان لا ينبغي. أن تمنح "اليد الخفية" فضيلة "احتواء" الحسد؟"تقول أليسون هذا جيدًا: "ما هي تسعى إلى هدفها من خلال التصميم العظيم للوجود الذي نسميه تحسين حالتنا؟ كما نلاحظ، أن الاعتناء بنا، أن الاهتمام بنا بالتعاطف والرضا والموافقة؛ هذه هي كل الاستفادة التي يمكن أن نهدف إليها من خلال تدريبه. إن الغرور، وليس الرفاهية أو التسلية، هو ما "لكن الغرور يعتمد دائمًا على الاقتناع بأهمية اهتمامنا بالآخرين ويستحسانهم" (ص. 97). التعاطف الواضح، الذي قلنا منه أنه ليس إحسانًا، "لا يختلف عن حددته على ما يمكن أن يكون له [العظماء]. إن إشعال النار في أن يكون مثلهم ضروريًا في الحصول على ما لدينا" (المرجع نفسه، ص 100) يمكن تجاوزه كما هو محدد في التعبير العاطفي يحسن التصرف على كل البشر" (المرجع السابق، ص 100)؟ ولذلك يبدو أن عنوان الفصل الذي كتبه جيه بي دوبوي عن آدم سميث مناسب: "التعاطف." وعنوان العمل يكشف نصف سره: التضحية والحسد. وفي الوقت نفسه، يستقر، فإن "اليد الخفية" الشهيرة، ومن ثم يظن أن النبيذ يظن أنها مجرد أسطورية للتعاطف مع نفسه، تصبح موضع شك مرة أخرى الحُسن، الواضح للأذهان خدعة الأفكار التي، وفقا لهيجل، تستخرج من التنافس بين الفروق القصيرة الخاصة النظر هو الشكل المعقول على مقياس تاريخ الإنسان لا ينبغي. أن تمنح "اليد الخفية" فضيلة "احتواء" الحسد؟"تقول أليسون هذا جيدًا: "ما هي تسعى إلى هدفها من خلال التصميم العظيم للوجود الذي نسميه تحسين حالتنا؟ كما نلاحظ، أن الاعتناء بنا، أن الاهتمام بنا بالتعاطف والرضا والموافقة؛ هذه هي كل الاستفادة التي يمكن أن نهدف إليها من خلال تدريبه. إن الغرور، وليس الرفاهية أو التسلية، هو ما "لكن الغرور يعتمد دائمًا على الاقتناع بأهمية اهتمامنا بالآخرين ويستحسانهم" (ص. 97). التعاطف الواضح، الذي قلنا منه أنه ليس إحسانًا، "لا يختلف عن حددته على ما يمكن أن يكون له [العظماء]. إن إشعال النار في أن يكون مثلهم ضروريًا في الحصول على ما لدينا" (المرجع نفسه، ص 100) يمكن تجاوزه كما هو محدد في التعبير العاطفي يحسن التصرف على كل البشر" (المرجع السابق، ص 100)؟ ولذلك يبدو أن عنوان الفصل الذي كتبه جيه بي دوبوي عن آدم سميث مناسب: "التعاطف." وعنوان العمل يكشف نصف سره: التضحية والحسد. وفي الوقت نفسه، يستقر، فإن "اليد الخفية" الشهيرة، ومن ثم يظن أن النبيذ يظن أنها مجرد أسطورية للتعاطف مع نفسه، تصبح موضع شك مرة أخرى الحُسن، الواضح للأذهان خدعة الأفكار التي، وفقا لهيجل، تستخرج من التنافس بين الفروق القصيرة الخاصة النظر هو الشكل المعقول على مقياس تاريخ الإنسان لا ينبغي. أن تمنح "اليد الخفية" فضيلة "احتواء" الحسد؟"تقول أليسون هذا جيدًا: "ما هي تسعى إلى هدفها من خلال التصميم العظيم للوجود الذي نسميه تحسين حالتنا؟ كما نلاحظ، أن الاعتناء بنا، أن الاهتمام بنا بالتعاطف والرضا والموافقة؛ هذه هي كل الاستفادة التي يمكن أن نهدف إليها من خلال تدريبه. إن الغرور، وليس الرفاهية أو التسلية، هو ما "لكن الغرور يعتمد دائمًا على الاقتناع بأهمية اهتمامنا بالآخرين ويستحسانهم" (ص. 97). التعاطف الواضح، الذي قلنا منه أنه ليس إحسانًا، "لا يختلف عن حددته على ما يمكن أن يكون له [العظماء]. إن إشعال النار في أن يكون مثلهم ضروريًا في الحصول على ما لدينا" (المرجع نفسه، ص 100) يمكن تجاوزه كما هو محدد في التعبير العاطفي يحسن التصرف على كل البشر" (المرجع السابق، ص 100)؟ ولذلك يبدو أن عنوان الفصل الذي كتبه جيه بي دوبوي عن آدم سميث مناسب: "التعاطف." وعنوان العمل يكشف نصف سره: التضحية والحسد. وفي الوقت نفسه، يستقر، فإن "اليد الخفية" الشهيرة، ومن ثم يظن أن النبيذ يظن أنها مجرد أسطورية للتعاطف مع نفسه، تصبح موضع شك مرة أخرى الحُسن، الواضح للأذهان خدعة الأفكار التي، وفقا لهيجل، تستخرج من التنافس بين الفروق القصيرة الخاصة النظر هو الشكل المعقول على مقياس تاريخ الإنسان لا ينبغي. أن تمنح "اليد الخفية" فضيلة "احتواء" الحسد؟"تقول

الإضافي للاقتصاد العلمي على مثل هذه البدايات. السائل السائل السوق العامة يتمتع بفكرة تنظيم ذات مساحة عامة دقيقة. ولكن بجعل أسطورة "اليد الخفية" زائدة عن الحاجة، قررتوا في إزالة كل التساؤلات المتعلقة بالفئتين الرئيسيتين من التضحية والحسد الذين ذكرهما ج بدوبوي في عنوانه؟ والآن، أليسون فيما يتعلق بهذه المشاعر أن الاعتبار للعدالة في نهاية المطاف، حتى في إطار الفردي الليبرالي؟

ولكن، قبل كل شيء، يمكننا أن نتساءل إذا كان العلم الحديث عن نشاط مهم ولكن جزئيًا، ونتمكن أيضًا من الحصول على قدر كبير من التجريد - العلوم الاقتصادية - لم يعط اهتمامًا جديدًا للسؤال للبدء حول معرفة كيفية سعر المجال الاقتصادي الفعال على مساوية مجمل الشركات التجارية. سؤال مهم لنا. لأنه إذا كان المال مسألة، في نظر العلوم الاقتصادية، مجرد فصل واحد من فصول المأمة للتبادلات، إلا إذا جاء مرة أخرى سؤالاً متميزاً عندما يرتبط بما ذكر أعلاه وهو "الغزو المستمر لجميع قطاعات الحياة". الخاص والعام، الاجتماعي والسياسي، بمنطقة الاقتصاد والجماعات". إن نظرية "المال الملكي"، سواء أكانت صياغتها أم سيئة، لا تتوصل إلا ضمن هذه الإشكالية. والآن لم تعد تعتبر موثوقة بالاقتصاد، بل أصبحت مسألة تحولي في الحضارة؛ والمشكلة التي طرحتها ل. دومونت وأخيرًا أيضًا بعض العناصر تقييم ذات الحدة في نهاية هذه الخطوط. نسميه سؤالاً سياسياً يؤثر على مجمل المجتمع كدولة

بناء السياسة

إن طرح مسألة المال على مستوى اليمن لا يعني الانتقال مباشرة إلى أنواع البضائع المتنوعة. ومن ثم أن هذه البضائع لا تستحق هذا الاسم إلا الواضحة ومقدرة التأثير تأثيرا جيدا؛ لكن هذا التقدير يستند إلى «فهم مشترك»، بحسب تعبير مايكل فالزر في كتابه حقوق العدالة، الذي نتابع تحليلاته هنا. هذه الرمزية المشتركة، حتى لو كانت قابلة للطعن بالنقد والطعن، تمثل تفسيرًا لإيديم دائم، تنتج عن تباين التنوعية المتجذرة في التاريخ. إن القول بأن جميع الزجاجية الموزعة ليست نموذجية للسوق يعني وثيقة الصلة بأن القائمة مفتوحة، على ما يبدو، للسلع الاجتماعي غير الممتد بحكم الطابعة المتعددة غير قابلة للاختزال للتفاهمات المشتركة والرمزيات المشتركة. هنا، لا يختلف عالم السياسة عن عالم الأنثروبولوجيا، عندما حان الوقت الأخير في أوقات معينة منذ أن اعتقد أنه قادر على استغلاله من الناحية الاجتماعية، من التقديرات المدفونة فيها أو المنعكسة في تكتيكات التحليل. تحدد وبنفس الطريقة عالم السياسة على مختلف الرموز المشتركة، والتعرف على منطقتها الداخلية، أي التي تتحكم في مدى الانتشار والحدود الحصرية لهذا الخير الاجتماعي أو بما. إن مشكلتنا التالية اللاحقة في جونسون بالمال تعتمد على الدائم الذي نهائيناه في البداية، عندما نقول إنه ليس كل شيء للبيع. بمعنى آخر: سوق لا يشبع الارتباط السياسي. وكما نرى، فإن مسألة طرح النقود على مستوى وجهها الأساسي، وهي قابلة للتفسير بين السوق الأصلية. يتم قياس فترة حكمه خلال اتساع المجال التجاري. يشترى. ويكفي أن يختلف اختلاف حول صكوك الغفران في زمن الإصلاح الإصلاحي الكبير، أو يختلف حول تعويض التجنيد العسكري في فترة أحدث، لكي نضمن أن إحساسنا بالظلم واضح للغاية وحساس للفروق الدقيقة. لا يوجد هناك ما يمنع عدم فساد البشر (نهاية العبودية)، وفساد المناصب العامة، والعدالة، والسلطة السياسية، والأسرة، والحريات الأساسية، بل وأكثر من ذلك، توزيع الإلهام، والحب والصداقة، والتسلية والهواء الخارجي. والنقاش مفتوح بالطبع على الحدود بين المجال التجاري والمجالات الأخرى: هل أعضاء الجسم البشري للبيع؟ هل يجب تلبية الاحتياجات الأساسية للفئات الأكثر حرمانا من قبل المجتمع المهم (مشكلة دولة الرفاهية)؟ ما هي الخدمات الصحية والتعليمية التي يمكن تقديمها لقوانين السوق، أي مقترحاتها لتسويقها؟ إن كان هناك شك حول حقيقة هذا التوزيع أو اختلافهم يؤكد بوضوح أن هناك قوة توزيع التوزيع هناك. إننا نتداول دائمًا على أساس توافق الآراء القوية حول الفروق الأساسية حول نقاط التوزيع غير المؤكدة. لكن عدم اليقين ليس المشكلة الأكثر خطورة. سؤالنا الثاني ينشأ من ظاهرة أكثر إثارة كبيرة، وهي ظاهرة الأفلاك. وهو ما يضعه السيد والتزر في بداية تحقيق النجاح. وهو يسمي الهيمنة ميلا في مجال معين للتداول على منتجات الآخرين. إذا كان هناك وقت حيث غست السلطة الكنسية - الباطنة حصرية للنعمة الإلهية - كافة المجالات الأخرى، فإن الخطر اليوم يأتي من ميل المجال التجاري إلى إخضاع نفسه لجميع المجالات الأخرى، مع مساواة بعد ذلك سوق التعاملات الاجتماعية. كيف هذا ممكن ؟ قبل إدانة الرجال، يجب علينا أن نتساءل عن ظاهرة الجزيرة أكثر وتتحدث فيما يتعلق بتقييم الخدمة، وبالتالي الرمزية قوانين الالكترونيات التي تمثلها أنواع البضائع المتنوعة. ومن ثم أن هذه البضائع لا تستحق هذا الاسم إلا الواضحة ومقدرة التأثير تأثيرا جيدا؛ لكن هذا التقدير يستند إلى «فهم مشترك»، بحسب تعبير مايكل فالزر في كتابه حقوق العدالة، الذي نتابع تحليلاته هنا. هذه الرمزية المشتركة، حتى لو كانت قابلة للطعن بالنقد والطعن، تمثل تفسيرًا لإيديم دائم، تنتج عن تباين التنوعية المتجذرة في التاريخ. إن القول بأن جميع الزجاجية الموزعة ليست نموذجية للسوق يعني وثيقة الصلة بأن القائمة مفتوحة، على ما يبدو، للسلع الاجتماعي غير الممتد بحكم الطابعة المتعددة غير قابلة للاختزال للتفاهمات المشتركة والرمزيات المشتركة. هنا، لا يختلف عالم السياسة عن عالم الأنثروبولوجيا، عندما حان الوقت الأخير في أوقات معينة منذ أن اعتقد أنه قادر على استغلاله من الناحية الاجتماعية، من التقديرات المدفونة فيها أو المنعكسة في تكتيكات التحليل. تحدد وبنفس الطريقة عالم السياسة على مختلف الرموز المشتركة، والتعرف على منطقتها الداخلية، أي التي تتحكم في مدى الانتشار والحدود الحصرية لهذا الخير الاجتماعي أو بما. إن مشكلتنا التالية اللاحقة في جونسون بالمال تعتمد على الدائم الذي نهائيناه في البداية، عندما نقول إنه ليس كل شيء للبيع. بمعنى آخر: سوق لا يشبع الارتباط السياسي. وكما نرى، فإن مسألة طرح النقود على مستوى وجهها الأساسي، وهي قابلة للتفسير بين السوق الأصلية. يتم قياس فترة حكمه خلال اتساع المجال التجاري. يشترى. ويكفي أن يختلف اختلاف حول صكوك الغفران في زمن الإصلاح الإصلاحي الكبير، أو يختلف حول تعويض التجنيد العسكري في فترة أحدث، لكي نضمن أن إحساسنا بالظلم واضح للغاية وحساس للفروق الدقيقة. لا يوجد هناك ما يمنع عدم فساد البشر (نهاية العبودية)، وفساد المناصب العامة، والعدالة، والسلطة السياسية، والأسرة، والحريات الأساسية، بل وأكثر من ذلك، توزيع الإلهام، والحب والصداقة، والتسلية والهواء الخارجي. والنقاش مفتوح بالطبع على الحدود بين المجال التجاري والمجالات الأخرى: هل أعضاء الجسم البشري للبيع؟ هل يجب تلبية الاحتياجات الأساسية للفئات الأكثر حرمانا من قبل المجتمع المهم (مشكلة دولة الرفاهية)؟ ما هي الخدمات الصحية والتعليمية التي يمكن تقديمها لقوانين السوق، أي مقترحاتها لتسويقها؟ إن كان هناك شك حول حقيقة هذا التوزيع أو اختلافهم يؤكد بوضوح أن هناك قوة توزيع التوزيع هناك. إننا نتداول دائمًا على أساس توافق الآراء القوية حول الفروق الأساسية حول نقاط التوزيع غير المؤكدة. لكن عدم اليقين ليس المشكلة الأكثر خطورة. سؤالنا الثاني ينشأ من ظاهرة أكثر إثارة كبيرة، وهي ظاهرة الأفلاك. وهو ما يضعه السيد والتزر في بداية تحقيق النجاح. وهو يسمي الهيمنة ميلا في مجال معين للتداول على منتجات الآخرين. إذا كان هناك وقت حيث غست السلطة الكنسية - الباطنة حصرية للنعمة الإلهية - كافة المجالات الأخرى، فإن الخطر اليوم يأتي من ميل المجال التجاري إلى إخضاع نفسه لجميع المجالات الأخرى، مع مساواة بعد ذلك سوق التعاملات الاجتماعية. كيف هذا ممكن ؟ قبل إدانة الرجال، يجب علينا أن نتساءل عن ظاهرة الجزيرة أكثر وتتحدث فيما يتعلق بتقييم الخدمة، وبالتالي الرمزية

المشتركة.

غالبا السيد والتزر هنا للتحويل أو للتحويل. مؤكدة في حقيقة أن صيغة معينة، مثل المال أو المياه، قد تم تأسيسها كعنوان للقيمة في مجال آخر من الناشطين في العدالة، مثل السلطة السياسية. وهذا هو السر المطلق لما يسمى بظاهرة الهيمنة، والتي أصبحت "طريقة لاستخدام معينة، لا ولا لها معنا الجوهري أو التي تمتد هذه المعاني في صورتها الخاصة" (ص 11). سأتحدث هنا عن العنف الرمزي. يلاحظ ويتزر بالغموض الأساسي لهذه الظاهرة: "يتم تحويل الخير في حفل إلى خير آخر أو ينضم إلى عدة أشكال أخرى من المشاهير على ما يبدو غالبا ما يشترك في هذه الظاهرة، ولكن في الواقع انتخابات سحرية، يمكن أن يشتركوا في مخدرات الخيمياء الاجتماعية" (شامل عشر). أعاد هذا النص المذهل إلى الأذهان الفصل الجنوبي من كتاب ماركس "رأس المال" وجهة لـ "صنم المصدر"، حيث يتم رفع القدرة إلى العظمة الغامضة ونتيجة لذلك بين الاقتصاد والاقتصادي. الآن سوف نلجأ فالزر إلى التحول عدة مرات، لكنه سيتركه، دون قراءة التفكير، إلى مكانه كمجاز. لكن هذا ليس شيئًا إذا اعترفنا به، مع المؤلف، فهو "من وصف مجتمعات جميعًا وفقًا لصور التحول في الحفلة فيها" (المرجع نفسه). علاوة على ذلك: "إن التاريخ لا يكشف عن خير واحد سائد، ولا خير سائد بشكل طبيعي، بل يكشف فقط عن أنواع مختلفة من السحر وفرق السحر المتنافسة" (المرجع نفسه). في الواقع فإن السيد والتزر هو في مجمله آلة حرب متشوقة ضد ظاهرة الهيمنة. إنه كتاب قتالي، في التقليد "المؤيد لإلغاء عقوبة الإعدام". منذ البداية، حدد النغمة: "إن الهدف الليبرالي هو مجتمع متحرر من السيطرة" (XIII). أود أن أتقدم أكثر في الثغرة التي فتحتها فكرة التحول، والتي تعتبر ظاهرة سحرية. وأسأل نفسي سؤالاً عن كيفية النحاسين في التعاقدات تندرج ضمن هذا المجال أو يتناقض مع العدالة، في هذه التجاوزات، في هذه النسخ، باختصار في تحويل هذا. يبدو أنه لا يتضمن نماذج في هذا الأمر من حالات عدم النظر في الأشخاص الذين يسعون إلى تقييم المنتجات الاجتماعية، وبالتالي عدم النظر في الفقرات أو الفاعلين الاجتماعيين الصغار، لاستخدام مصطلحات بولتانسكي وثيفينو بالفعل. كما أشار تحليلات آدم سميث في نظرية الحيوانات إلى هذا؛ فالثروة والعظمة، كما رأينا، سيُمانع. لا يمكن عزله عن مجموعة التأثيرات المؤثرة على المستوى العام. أن تكون ثريًا يعني أنها تشعر فعليًا بالعظمة في كل "اقتصادات عظمى" أخرى: في الاقتصاديات الشهرية، المخيمات، العلاقات المنزلية، وبطبيعة الحال، في "المدينة" الصناعية. وهنا نجد سمة المال كخاطبة عالمية. المال هو القيمة الشاملة لجميع سكان الأرض، ويمر عبر الحائط. ولكن إذا لم تكن مستعدًا لاستعمار كل المجالات غير السوقية، فذلك لأن الجمعيتان اللتان تتمتعان بهما شعب شعبهما، قادران على التماسك أمامها. إن كل شيء يتم تقديره كجزء من نهاية المطاف على مستوى المقادير. إن سحر الاهتداء، المتأصل في كل فرد، والذي يعمل الجمعة على مستوى الخير والعظمة، يتحول إلى فساد شخصي. إن ما يسميه الخطاب العام بالفساد هو مجرد ملخص لثلاث ظواهر: فيما يتعلق بمجالات العدالة، وسيطرة المجال التجاري على الآخرين، ولا سيما السياسة السياسية؛ على مستوى المقاييس الخاصة بحالات الناس، أنشأت جميع المعايير الخاصة التي يمكن لها استخدامها؛ من حيث استيعاب المنتجات الاجتماعية والمؤسسة والفساد الشامل. ألا يقول كانط سكاي: لكل شخص ثمنه؟

إذا كان الأمر كذلك بالفعل، فإن هذه الظاهرة الأخيرة ستظهر لنا إلى تحليلاتنا الأولى. وبالعودة الحديثة من قسمنا الثالث إلى الثاني، تؤكد القول إن الجوهر الشخصي، وهو صورة مختلفة لفساد الأخلاق، تسهله حالة الحضارة، التي تتميز بظهور وسيادة الفرد المجتث، المنعزل، المستقل، ترك تمتعه الخاص. ولاحقًا، فضل آخر من الجزء الثاني إلى الأول، ألا نوصي بأن نقول إن فساد الأخلاق وشهوة الرشوة الشخصية هي فرصة لسماع حكم الأخلاقيين مرة - بل وأكثر من ذلك حكم الحكماء والأذكياء. القديس المسيح -على هذا المال "السيد الداخلي" الآخر؟ أنها لا تقاوم "المفسدة" للمال، أفلا ينبغي لنا أن نظل منفتحين على روح الاعتدال والإتقان التي يعلمها علماء الأخلاق اليونانيون واللاتينيون، وأن لا ظل على سمع نصوص الكتاب؟ إذ كتب إلى أهل كورنثوس: ""دعونا والذين يعيشون بسببهم لا يمتلكون؛ أولئك الذين يستخدمون هذا العالم كما لو سمحوا لا يتمتعون به. لأنه يمر، رقم هذا العالم "؟

* تم نشر نص Paul Ricœur في L'Argent. من أجل إعادة التأهيل المعنوي (الطفرات، 132).-Dirigé par A. Spire، Paris: Editions 71-Autrement, 1992, p.56



زمن النّسّاخ والرهبان

جان فرانسوا دورتييه

ترجمة : الحسن علاج

في بلاد ما بين النهرين ، وخلال ألفي سنة وتحت رعاية نخبة من المثقفين، تبزغ معارف جديدة: كتابة، رياضيات، فلك، هندسة معمارية ... كان يُسمى إساجيل كين أبلي . ونسميه إساجيل [1].عاش ببابل ألف سنة قبل الميلاد ، في بلاد ما بين النهرين . كان إساجيل يمارس مهنة مرموقة هي مهنة " معالج الملك ". ما الذي ينبغي أن نفهم من " معالج "؟ هل كان طبيبا أم طاردا للأرواح الشريرة؟ القليل من كليهما لاشك في ذلك ...

يعتبر إساجيل مؤلفا لـ" الدليل التشخيصي " الذي يضعه بشكل بارز إلى جانب الأطباء السحرة (الشامان) . تعود المعالجة بالنسبة لطارد الأرواح الشريرة أو الشامان، إلى إبعاد الأرواح الشريرة من المريض باستعمال التعويذات والطقوس السحرية. وبوصفه أسيبو asipu ساحرا، فإن إساجيل كان يعرف العديد من الطقوس التي تسمح له بـ" التخفيف من حنق الآلهة طرد الشر " و " إبعاد سوء الطالع" عن طريق الدوائر السحرية وتعويذات أخرى .

إلا أن إساجيل بإمكانه أن يعتبر طبيبا ، بالمعنى الذي يدركه المرء في الوقت الراهن . كراس تشخيص جامع يُعزى إليه ، وفيه قام بتمييز أنواع مختلفة من الاضطرابات ـ أمراض الرضع، النساء الحوامل أو اضطرابات المعدة ـ التي ترتبط بعلاجات محددة (كيف يمكن الحد من الإسهال ، مقاومة الحمى ، معالجة التهاب العينين) . ويقوم دستور أدويته بجرد المزايا الطبية للعديد من النباتات والمراهم . إذا كانت بعض مستحضراته ، مثل المستحضر الذي يعتمد على لعاب الكلب من أجل معالجة الالتهابات، يمكن أن تبدو لنا مشكوك في نجاعتها في الوقت الراهن ، فإن العلوم العرقية علمتنا بأن بعض العلاجات التقليدية تتوفر على نجاعة علاجية . وقد تبين أن لُعاب الكلب يعتبر فعلا مطهرا فعالا ! وهذا هو، علاوة على ذلك، السبب في عبادة الكلاب في بعض المعابد[2] .

تشكل العلوم في بلاد ما بين النهرين القديمة خليطا مدهشا من السحر والمعارف التقنية، الأساطير والحسابات العلمية. يعتبر المعالج طبيبا وطاردا للأرواح الشريرة في نفس الوقت؛ إن عالم الفلك الذي يضع التقويمات يطمح أيضا إلى أن يكون منجما ؛ في حين أن من يشغل وظيفة مهندس، مسّاح أراض أو نساخا فبإمكانه كذلك تأدية وظيفة كاهن .

ولمحاولة فهم كيفية تمفصل أنماط التفكير تلك والتي تبدو متناقضة، دعونا نذهب إلى القصور والمعابد حيث كان العلماء، الرهبان، النساخ وحرفيون آخرون للمعرفة العتيقة يمارسون فنهم .

في قصر حمورابي

كان حمورابي ملكا لبابل في بداية الألفية الثانية قبل الميلاد (1792 ـ 1750).في تلك الحقبة السحيقة (ألف عام قبل تأسيس روما أو قدوم السلتيين إلى بلاد الغال)، شكلت بلاد ما بين النهرين منذ القدم حضارة مدينية متألقة غنية بالقصور، المعابد، التحصينات والقنوات. كان حمورابي قائدا عسكريا، وفاتحا في الوقت نفسه، جاعلا من مملكته الصغيرة إمبراطورية تغطي كل بلاد ما بين النهرين، من العراق إلى لبنان الحالي؛ مشيدا بمبادرة شخصية للطرق والقنوات؛ مسؤولا مصمما لنظام من أجل جمع الضرائب وإدارة إمبراطورية مترامية الأطراف؛ وأخيرا، مشرعا ندين له بقوانين مكتوبة أكثر قدما، "قانون حمورابي" . اعتبر حمورابي أيضا نوعا من المسيح : الممثل الأرضي



للإله مردوخ (كبير الآلهة حارس بابل) . مضيفن أنه إذا كان حمورابي زوجا وأبا، فإن هذا لا يعني نفس الدلالة المتداولة في الوقت نفسه. كان للملوك القدماء زوجة واحدة أو العديد من الزوجات المُغريات والكثير من المحظيات، يتم جمعهن في حريم سلطاني . لا يمت دوره كأب بأي صلة بالأبوة اليوم. ويكمن الهدف الأساسي في اختيار، ضمن ذريته، ابنا لتأمين نسل الأسرة الحاكمة، ونادرا ما كان هذا الاختيار يتحقق دون دسائس وخصومات على الخلافة. وفي الختام، فإنه كان يتباهى بكونه رئيسا للتشريفات أثناء الاستقبالات الكبرى والمآدب التي كانت تقام في قصره المُنيف والتي كانت تنظم خصيصا بهدف إبهار الضيوف .

نُسّاخ ، مثقفون ، وبيروقراطيون

من أجل الاضطلاع بمسؤولياته، توجب على حمورابي أن يحيط نفسه بطاقم عمل كبير . كانت قصوره تضم عشرات الغرف حيث كان يجتمع فيها الوزراء، وكتابهم ومساعدوهم . كانت النقاشات تركز على تحصيل الضرائب، وتطبيق العدالة، مشروعات بناء معبد أو حفر قنوات جديدة، توحيد التقويمات أو الأوزان والقياسات في الإمبراطورية، وبطبيعة الحال الحملات العسكرية القادمة. كل هذا الطقم من المحاسبين، الحقوقيين، المهندسين كان يشكل طبقة من الموظفين يُشار إليهم باسم نساخ أو دوب ـ سر بالسومرية ، " الذي يدون اللوحة"[3]

في المعابد

على مقربة من القصور انتصبت المعابد، مركز الثقل الآخر للسلطة في المدن العتيقة . معابد وقصور تشكل ما كان يسميه المستشرق ليو أوبنهايم (Léo Oppenheim) الـ" كيانات العظمى [4] مؤسسات التاريخ الأولى .

تشير عبارة " معبد " في الوقت الحالي إلى بناية دينية تقام فيها الاحتفالات والصلاة، بيد أن عبادة آلهة معينة ما كان يتم في ذلك العهد بدون قرابين . فمن أجل نيل حماية الإله، إطمئنان المرء قبل ولادة أو حملة عسكرية، الاحتفال بعيد الميلاد أو رثاء ميت، لا بد من تقديم ذبيحة للآلهة . يتعلق الأمر في معظم الأحوال بذبيحة حيوان: دجاجة، خروف أو عجل (بالنسبة لذوي الثراء الفاحش) . من ثم فقد كان المعبد مسلخا حقيقيا حيث يتم ذبح الحيوانات وتقطيعها، وتخصص الأحشاء للآلهة والقطع الجيدة للرهبان، بينما يتم توزيع الباقي على المدعوين للمأدبة والفقراء . لم يكن المعبد مقتصراعلى بناية واحدة: يتم إلحاقه بمجال ما مع أراضيه، ومستودعاته، حظائره، مساكنه . لم يكن نشاطه يقتصر على الشؤون الدينية . كانت بعض المعابد تضطلع بمهمة مركز للشفاء (سلف المستشفيات)، محكمة (حيث يتم البث في الشؤون القضائية)، بنك (قادر على إقراض المواطنين المال)، مكتبة أو مركز تكوين لفائدة النساخ [5] . أيضا كانت المعابد ، في مصر، تقدم نفسها على أنها "كيانات عظمى"، نوعا من مؤسسات

عمومية ذات وظائف متعددة (دينية، اقتصادية واجتماعية) . وهكذا قام معبد الأقصر (طيبة قديما) بتوظيف عشرات الآلاف من الأشخاص أثناء حقبته الكبيرة .

انجذب مجموعة كاملة من المتخصصين في المعرفة في بلاط ملوك بلاد ما بين النهرين: نساخ، رهبان، يضطلعون بأدوار الكتاب، المديرين، الأطباء، فلكيين، مهندسين وعرافين حيث الوظائف كانت تتراكم وتتقاطع غالبا .

هذا هو ما يساعدنا على فهم جيد كيف كان يفكر الناس في ذلك العهد، أو على الأدق، ما هي طبيعة المعارف والاعتقادات التي ابتكرتها النخب المثقفة . لاسيما أن هذا يساعدنا أكثر لفهم كيف أن بلاد ما بين النهرين شكلت طيلة بضعة قرون (حوالي 3000 سنة قبل الميلاد) مركزا استثنائيا للتجديد الذي مهد في نفس الوقت لظهور الكتابة، الرياضيات، علم الفلك، الطب الهندسة، الرزنامة، القانون المكتوب، المدرسة، العملة والعجلة .

مركز ابتكارات

لم يعد من الممكن اليوم الحديث عن تكون الكتابة كابتكار مفاجئ ظهر لأول مرة في بلاد ما بين النهرين حوالي 3200 قبل الميلاد . في بلاد ما بين النهرين وفي غيرها من الأماكن، ثمة أنظمة تخطيطية كانت سابقة عليها في الوجود . إلا أن نساخ بلاد ما بين النهرين قاموا بقفزة رائعة إلى الأمام في الكتابة: فقد قاموا بإغناء معجمها،تشكيل نسق لقواعد اللغة كما أسندوا إليها استعمالات عدة. تمتلك الكتابة والمحاسبة في بلاد ما بين النهرين جذعا مشتركا: تستمد الكتابات المسمارية الأولى أصلها من الرقاقات والكرات الطينية التي كانت تستعمل لإحصاء الماشية والبضائع في ما يتصل بالصفقات التجارية[6]. كان أصل الكتابة في الصين، بادئ ذي بدء مرتبطا بالعرافة[7]. وبمصر، ظهرت الكتابات الهيروغليفية الأولى منقوشة على القبور: سياق جنائزي لا يدخل في إطار التواصل أو الإدارة . انطلاقا من استعمالها الأولي-حسابي، تنجيمي أو تذكاري- أصبحت الكتابة لاحقا وسيلة للحكامة في إطار دولة في طور التشكل: وقائع ملكية، رسائل دبلوماسية، تحرير نصوص القانون، بحوث في الطب أو العرافة، حكايات أسطورية ، إلخ. تبرهن قراءة عشرات الآلاف من الألواح المسمارية المعثور عليها في بلاد ما بين النهرين على تنوع استعمالات الكتابة .

تجيب الرياضيات القديمة على الوظائف النفعية الأساسية . وفي علم الحساب، فإن الجمع، الضرب، القسمة تفيد المحاسبة: فعلى سبيل المثال، كيف يمكن حساب مجموع ضريبة أرض لهذه المساحة أو تلك؟ وتستعمل الهندسة في الحسابات العملية: كيف العمل من أجل قسمة ثلاثة أجزاء متساوية إلى اثنين أو ثلاثة أجزاء لمساحة على شكل شبه منحرف ؟ هذا هو نمط السؤال الذي كان يطرح أثناء المواريث. لقد أفاد حساب المحيطات، المساحات والزوايا مسح الأراضي قدر إفادته البناء . إلا أن ذلك لم يمنع علماء الرياضيات كي يستخلصوا منه خلاصات عامة . وهكذا نجد أن "نظرية فيثاغورس" عرفت عند سكان بلاد ما بين النهرين ألف سنة قبل ولادة الفيلسوف اليوناني .

لعب علم الفلك دورين أساسيين في العصور القديمة: ابتكار التقويمات والعرافة . يطرح تنظيم حضارة مدنية تقويما يحدد التواريخ الدقيقة: من أجل تنظيم المهرجانات،تحديد يوم تحصيل الضرائب، تجمع حامية عسكرية. كان ينبغي إذن التوفر على تقويم سنوي أكثر دقة من التقويمات الفلاحية (التي كانت تحدد وقت الزراعة وجمع المحاصيل من بين أشياء أخرى). تحول مركز النجوم في وقت متأخر إلى قاعدة لعلم تنجيم يرجم بالغيب . لم يكن يهدف إلى التنبؤ بالمستقبل بقدر ما كان يهدف إلى تقديم تكهنات لمواجهة المجهول، المساعدة على شرعنة اختياراته أو التصدي لبعض المعضلات .

وفي مجال التقنيات، فقد كان سكان بلاد ما بين النهرين من كبار المهندسين والصناع : لقد شيدوا القصور والمعابد مثلما صمموا قنوات الري، تحويل مجرى الأنهار وابتكار خطوط الأنابيب لتزويد المدن بالماء . لقد انبهر هيرودوت عند زيارته لبابل أيما انبهار بخصوص منجزاتهم . إن ابتكار المحراث (أداة يجرها حيوان لشق ثلم في الأرض) وربطه بالري أحدث ثورة فلاحية. فإذا لم يكونوا ربما قد اخترعوا العجلة (والمركبات أيضا)، فقد قاموا بتطوير استعمالها كي يجعلوا منها وسيلة لنقل آني .

إن حصيلة ابتكارات سكان بلاد ما بين النهرين مثيرة للإعجاب للغاية حيث يبدو أنهم قاموا بابتكار كل شيء ! ففي كتاب يبدأ التاريخ من بلاد سومر، لصامويل كرامر (Samuel Kramer) الذي عزا إليهم لائحة من الاختراعات تجبر على الإعجاب: إضافة إلى ابتكار المدن، الكتابة والرياضيات، فقد وضعهم في قلب علم الفلك ، قياس الزمن، القانون المكتوب، المدارس والمكتبات، الدبلوماسية والأدب، العمل المأجور، فكرة الجنة والنار، وأيضا بحسبه... أول حوض سمك !

معارف وسلطة

يفهم المرء جيدا الابتكار الرائع لسكان بلاد ما بين النهرين إذا ما تم إرجاعه إلى انبثاق الدولة . لقد شكلت الكتابة، الرياضيات، علم الفلك، الطب، الهندسة بادئ ذي بدء أدوات للتدبير ووسائل في خدمة السلطة . فقد كانت تركز على إيجاد حل لمسائل محددة للمدينة ... ونفس الشيء ينطبق على الأسطورة، السحر والعرافة، التي كانت تساعد على التأطير الإيديولوجي والأخلاقي للساكنة . المفارقة واضحة ، بمعنى الخلط بين المعارف التقنية، الرياضيات، العلمية والاستعمال النسقي للسحر، العرافة والأسطورة يجد تفسيره جزئيا من خلال هذا الانشغال: نشر وسائل العمل والفكر وتحويلها نحو إيجاد الحلول للقضايا العملية .

إن تداخل الوظائف بين النساخ والكهنة ، الفلكيين والمنجمين يتوضح عبر تلك الوظائف المشتركة : تسيير مملكة، إدارتها وتجنيد العقول في ثقافة مشتركة .

فن الذمامة

تقدم جل الدراسات في علم الفلك، الرياضيات، الطب أو التشريع لدى سكان بلاد ما بين النهرين نفسها في صيغة مماثلة . لوائح طويلة للأخبار وصيغ حل المسائل. تقدم الملاحظات الفلكية نفسها مثل جداول للنجوم، مع مراكزها الخاصة بها أثناء السنة وتنبؤات حول مواقعها مستقبلا . وقد تمكن علماء الفلك في بلاد ما بين النهرين من ملاحظة انتظام خسوف القمر وكسوف الشمس. كانت ملاحظاتهم عديدة ودقيقة، إلا أنه لا يوجد نموذج عام يفسر حركاتهما (كما هو الشأن فيما بعد بخصوص " نظرية القبة السماوية " عند الإغريق). تكون دراسات الرياضيات مزودة بتمارين الحساب والهندسة، وفيها يتم تعلم كيفية حساب المحيطات، المساحات، النسب المئوية، حلول المعادلات ... إلا أنه بها برهنة أقل (كما هو الحال في كتاب عناصر أوقليدس) وتنظير خارج حلول الحسابات التطبيقية [9] . لقد قام المؤرخون بتدوين كتب التاريخ الأولى، تتضمن قوائم انتصاراتهم (على كل المحاربين)، لكن لا شيء في كتاباتهم يشبه تفكيرا تاريخيا، مثلما يجد المرء لدى هيرودوت وثيوسيديس Thucydideاللذين يفكران في مجرى التاريخ، في أسباب الحروب، وفي غرور الأشخاص . فإذا ما كانت أقوال حول معنى الحياة، السعادة، الخير والشر ماثلة في النصوص الـ" أدبية"، إنها توجد عالقة في الخرافات والميثولوجيا كما هو الحال مع ملحمة جلجامش ثم إنها لا تتخذ أبدا شكل تقليد فلسفي تجريدي.

دعونا نعود إلى إساجيل، طبيبنا طارد الأرواح الشريرة . إن فحص أطروحاته عن طرد الأرواح أو "كتاباته الطبية " قد تم تحريرها بنفس الطريقة : قوائم اضطرابات وعلاجات مشتركة، لكن لا شيء يشبه نموذجا عاما يفسر اشتغال الجسم الإنساني والأسباب العامة للأمراض كما سوف يتم العثور على ذلك فيما بعد لدى اليوناني هيبوقراط .

يظل فكر النّسّاخ مُضمنا في حلول المسائل التطبيقية. تظل المعرفة مرتبطة عضويا بممارسة السلطة. فلكي يخطو الفكر خطوة جديدة إلى الأمام ، سوف يتوجب عليه التحرر من شروط الإنتاج . هذا هو ما سيحدث فيما بعد ، لاسيما في زمن "المعجزة الإغريقية" .

الهوامش :

*مصدرالنص:مجلة العلوم الإنسانية الفرنسية Sciences Humaines عدد ممتاز رقم : 29 يناير - فبراير 2024

1 -شكل إساجيل أيضا اسما لمعبد الإله مردوخ في بابل .

2 -دومنيك شاربان (Dominique Charpin) ، الحياة المجهولة لسكان بلاد ما بين النهرين / Les Belles Lettres Collége de France , 2017.

3 -قدمت الأرشيفات الناتجة عن التنقيبات في مدينة ماري(سوريا حاليا) توثيقا غزيرا حول الموضوع .

4 -ليو أوبنهايم ، بلاد ما بين النهرين . صورة حضارة ، غاليمار ، 1970 .

5 -" تغطي المعابد أيضا خدمات عمومية " ،بالنسبة لدومنيك شاربان في كتابه الحياة المجهولة لمعابد ما بين النهرين ، مرجع مذكور . كما أشار إلى ذلك دنيس شماندت بسيرات Denis (Schmandt- Besserat

6 - ، في كتاب تكون الكتابةLes Belles Lettres,2022 منذ الألفية الثامنة قبل الميلاد ، قبل ظهور المدينة. الدولة ، تم استخدام مسكوكات معدنية لعد القمح أو الماشية في إطار الصفقات التجارية . كانت تلك المسكوكات المعدنية مضمنة في كرات طينية وبها نقش ختم .

7 -ظهرت الكتابة في الصين في حقبة الأسرة الحاكمة شانغ (Shang) ((القرن السادس عشر - 1066 قبل الميلاد) . فقد اتخذت شكل رموز فكرية idéogrammes) (ينجزها كهنة يمارسون "تأويل لوح الكتف " ، وهي تقنية عرافة كانت تكمن في قراءة ألواح كتف حيوانات أو دروع السلاحف . كان يتم تدوين التكهنات بعناية على دعامات على شكل رموز فكرية . فيما بعد ، اغتنت الكتابة وتعقدت أكثر تحت سيطرة السلالات الحاكمة زهو (Zhou) (و الممالك المتطاحنة (1027 - 256 قبل الميلاد) : ظهرت حينذاك قوائم أحداث تاريخية ومدونات قانونية .

8 -صامويل نوح كرامر (Samuel Noah Kramer) التاريخ يبدأ من أرض سومر [1957] ، فلماريون 2017 ,rééd « Champs » .Coll.

9 -أندريه بيشو André Pichot)) ، ولادة العلوم Mé: t.1 sopotamie,Egypte,Gallimard,Coll. « Folio .essais »,1991

الكنيسة، من الظلامية إلى رعاية العلم*

جان فرانسوا دورتييه

ترجمة : يوسف اسحيردة

لقد عرفت المسيحية عصرا ظلاميا من عدة قرون قبل أن تتحول إلى داعمة للعلم. كيف كان هذا الدعم؟ وما مدى صحته؟

بعد ثلاثة قرون من الاضطهاد، كانت فيها ديانة أقلية، استطاعت المسيحية أخيرا الاستحواذ على السلطة في الإمبراطورية. كانت اللحظة المفتاحية هي تحول الإمبراطور قسطنطين إلى المسيحية سنة 313. سِتُّون سنة بعد ذلك سيجعل منها الإمبراطور ثيودوسيوس الديانة الرسمية والوحيدة.

«كل الشعوب يجب أن تنضم إلى العقيدة التي نقلها يعقوب الرسول إلى الرومانيين»، هذا ما يُعلنه مرسوم سنة 380. إنها لحظة انطلاقة ملاحقة الوثنيين، سواء تعلق الأمر بالديانات الشرقية، أو بالفلسفات الإغريقية، أو بالعلوم القديمة.

في كل مكان في الإمبراطورية، دُمرت المعابد أو حُولت إلى كنائس، كما هُدمت التماثيل الوثنية، وحُكِمَ بالهرطقة على آلاف الكتب. سنة 415، في الإسكندرية، قام مجموعة من المُتعصبين بنهب وتدمير المكتبة الكبيرة. أما هيباتيا، الرياضية وعالمة الفلك التي كانت تُدير مدرسة الأفلاطونية المحدثة، فقد تم توقيفها، وقتلها، وتقطيع أوصالها. ضمن نفس السياق، هاجم القديس أوغسطين، أب الكنسية المُستقبلي، «الأكاديميين» الذين يُجاهرون بالشكوكية[1]ـ أي الروح النقدية ـ، المُذنبين في نظره بزرع القلاقل في العقول. في كتابه، مدينة الله (413-426)، يعتبر أوغسطين التعطش إلى المعرفة شكلا من أشكال الشهوة، على غرار الرغبة في الجسد أو التعطش إلى السلطة. فهناك أراضي معرفية لا ينبغي للفهم أن يُغامر كثيرا فوقها. وَحْدَهُ الإيمان يُنقذُ النفوس.

الإمبراطور جستينيان، الذي ساد بين سنتي 527 و565، واصل ممارسة القمع ضد الأفكار المُخالفة. فمن خلال مرسوم 529، قام بإقفال مدارس أثينا، بما في ذلك الأكاديمية أو الليقيون، اللذان أسساهما كل من أفلاطون وأرسطو قبل قرون خلت، وكانا ما يزالان يُمارسان نشاطهما آنذاك. أعقب ذلك فرار الفلاسفة الذين وجدوا ملاذا في الإمبراطورية الفارسية، لا سيما حران.

صحيح أن الكهنوت لم يكن كله مُعاديا للفكر القديم. فقد حصلت تبادلات بين الفلاسفة والمُثقفين المسيحيين[2] أفضت بالخصوص إلى توليف بين أفلاطون والتوراة. غير أن الجزء المُوَافِق، المخصص للفلسفة والعلم، لم يكن وجوده مقبولا إلا كخادم للدين، وذلك طيلة القرون الأولى للمسيحية.

الكنسية، بوتقة العلم الجديد

غالبا ما يتم ربط النهضة بحركة ثقافية ظهرت في إيطاليا خلال القرن الخامس عشر. يتعلق الأمر بحركة مزدوجة، فنية (مايكل أنجلو، رفاييل، كارافاجيو) وأدبية، تميزت بسيادة النزعة الإنسية (دانتي، مكيافللي، إيراسموس، مونتاني).

طَبَعَ النهضة أيضا ازدهار التقنيات (ليوناردو دافنشي وآلاته) والعلوم (كوبرنيكوس، كيبلر، غاليلي). أخيرا، النهضة هي أيضا زمن البعثات الاستكشافية الكبرى للعالم الجديد (كريستوفر كولومبوس، ماجلان).

هذا دون نسيان اختراع الطباعة وانتشار الكتاب. لقد تم استجلاب العديد من كتب الرياضيات والطب والفلك من الدول الإسلامية. بذلك أعاد المفكرون الإنسانويون اكتشاف مُؤلَّفي القَدَامَةَ المنسيين، مثل لوكريتوس الذي يقترح نظرة جديدة (مادية بالكامل) للعالم في قصيدته في طبيعة الأشياء.

لطالما سُرِدَت النهضة على أنها

لحظة القدوم المفاجئ لعصر ذهبي جديد، أعقب عصرا وسيطا ظلاميا، سادت فيه الحروب الإقطاعية وسيطرة الكنيسة المسيحية. من وجهة النظر هذه، يُؤشِّرُ ميلاد العلوم الحديثة على بروز الفكر العقلاني مُقابل الروح الدينية.

فمن جهة هناك الكنيسة المنكفئة على النصوص المقدسة، ومن جهة أخرى هناك الفلاسفة والعلماء المنشغلين بابتكار طريقة جديدة للتفكير، مَبْنِيَّة على العقل والمعرفة التجريبية. ضمن هذه الرواية، تُمثل مُحاكمة غاليلي رمز هذه المعركة الفكرية بين الظلامية الدينية والروح العلمية (انظر الإطار المُلحق: «مستجدات حول قضية غاليلي»).

غير أن المؤرخين قد وضعوا هذه النظرة الكاريكاتورية موضع السؤال. فثلاثة قرون قبل النهضة، في «زمن الكاتدرائيات»، حدثت نهضة أولى، ندعوها اليوم بِـ «نهضة القرن الثاني عشر»[3]. لقد تميزت هذه الفترة بنشأة الجامعات: أولا جامعة بولونيا، ثم، ضمن عدة جامعات أخرى، جامعة أوكسفورد (1214) وباريس (1215). ساهم الاحتكاك بالعالم الإسلامي في انفتاح الغربيين على غِنى العلوم العربية. من خلاله، أعاد رجال الدين اكتشاف أعمال أرسطو.

إن انبثاق الأفكار الجديدة حَدَثَ داخل الكنيسة، حيث كان يتواجد المُتعلمون. ولا أدل على ذلك من كون رَجُلَ كنيسة، يُدعى جربير دوريـاك (946-1003)، البابا سلفستر الثاني مُستقبلا، هو الذي استجلب الأرقام المسماة عربية إلى أوروبا.

أما الدُّومينيكاني ألبيرت الكبير (1193-1280)، فيعود له الفضل في التعريف بأعمال أرسطو، التي أضاف إليها أعماله الخاصة حول العلوم الطبيعية: علم الحيوان، علم النبات، دستور الأدوية. كما أن مُعاصره، الراهب الدومينيكاني روجر باكون (1214-1294)، قد وضع أسس المنهج التجريبي. شارك رجال كنيسة آخرون كُثُر في عملية تجديد الأفكار هذه: اللاهوتيون غيوم دي كونش (1080-1150)، وجان دي ساليسبري (1115-1180)، وهوج دي سان فيكتور(1096-1141)[4].

لقد أثار ازدهار هذه الروح العقلانية الجديدة، نقاشا داخل الكنيسة بين أنصار الإيمان وأنصار العقل. نِقاش تقاطع، في جزء منه، مع النزاع الحاصل بين الفرنسسكانيين والدومينيكانيين حول كراسي تدريس الجامعات الأولى. بالنسبة للفرنسسكاني بونافنتورا، يجب على العقل أن يخضع للإيمان؛ أما الدومينيكاني طوما الأكويني، فيُدافع عن شكل من التوفيقية، تَمْنَحُ العقل استقلاليةً بالنظر إلى مُتطلبات الإيمان.

لم يقتصر رجال الكنسية على النقاش، بل ساهم بعضهم بنشاط في ازدهار العلوم. هكذا تحولت رابطة اليسوعيين (أُنشئت سنة 1540) بسرعة إلى بوتقة للدراسات الفلكية والرياضية والخرائطية[5]. فقد أنتجت أجيالا من الرياضيين الاستثنائيين من أمثال كريستوفر كالفوس (1538-1612)، أو بيير جاسندي (1592-1655). لم يكد ينتهي القرن السابع عشر، حتى أصبح رُبع المراصد الفلكية الأوربية ينتمي إلى رابطة اليسوعيين.

في أوروبا العالمة، كان رجال الكنيسة واللائكيون يعملون بتواطؤ في أحيان كثيرة. فديكارت كان صديقا للأب مرسين، أحد أهم ناشري العلوم الأوربية في وقت كانت فيه المَجَلّات العلمية غير موجودة. كما لا ينبغي نسيان أن كوبرنيكوس، ذلك الذي أتت بواسطته الفضيحة (الأرض تدور حول الشمس)، كان شَمَّاسًا كاثوليكيا.

وهكذا يُمكن القول إن العلم الحديث قد بُني حول عدة أقطاب تنتمي إلى نهاية العصر الوسيط، في القرن السابع عشر. لقد عرف مساهمة مثقفين لائكيين (لكنْ مسيحيين) كغاليلي أو ديكارت[6]، مثلما عرف مساهمة أعضاء من الكهنوت على غرار الأب مرسين، إضافة إلى يسوعيين وفرنسسكانيين ودومينيكانيين. في جامعات ذلك الوقت، حيث كان رجال الدين يُشكلون معظم هيئة التدريس، وحيث كانت كُتب الرياضيات والفلك والفيزياء والبصريات، تُجَاورُ كتب اللاهوت.

ورغم إدانة الرُّتب الكنسية لغاليلي، فقد حملت بين ثناياها علماء كبار من أمثال الأب نوليه (واحد من مؤسسي الكهرباء)، وجورج مندل، رائد علم الوراثة، وعالم الفيزياء الفلكية جورج لوميتر، مُبتكر نظرية الانفجار الكبير، والأبان برويل وبيير تيلار دي شاردان، وهما وجهان كبيران لحقبة ما قبل التاريخ.

وإذا كانت الكنيسة الكاثوليكية تملك موقفا ملتبسا من العلم، فإن الوضع بسيط للغاية حين يتعلق الأمر بالبروتستنتية (الجناح الآخر الكبير للمسيحية): فهي تُعتبر إحدى البواتق الرئيسية للعلم الحديث. يعتقد عالم الاجتماع الأمريكي، روبيرت ميرتون، أن الروح البروتستنتية قد عززت الروح العلمية بنفس طريقة مساهمتها، في نظر ماكس فيبر، في الروح الرأسمالية.

مستجدات حول قضية غاليلي

«ومع ذلك فهي تدور.» هذه هي الصورة الشائعة التي تُلخص في

غالب الأحيـــان قضية غاليلي. نحن في سنة 1633، إبان الدعوى التي رفعتها الكنيسة ضد غاليلي. لقد تمت مؤاخذته علـــى الدفاع عن أطروحة «مركزية الشـــمس»، الهرطقية في نظر الكنيســـة. هذه النظرية ـ التي مفادها أن الشـــمس تقـــع في مركز الكـــون ـ، تضـــع موضع ســـؤال كل الكوزمولوجيا المســـيحية التي تبلورت خلال العصر الوسيط. ومع ذلك فغاليلي لم يقم ســـوى باستعادة أطروحة كوبرنيكوس، الذي يُقدمها كمجـــرد فرضية موجهة لتبســـيط العمليات الحسابية.

غير أن غاليلي، مُستقويا باكتشافاته الخاصة (لا ســـيما المنظار الفلكي الذي صَوَّبَهُ أول مرة نحو الســـماء ســـنة 1610)، قد ذَهَـــبَ أبعد من ذلك. فعـــوض أن يكتفي في كتابه، حوار حـــول النظامين الرئيســـيين للكـــون (1632)، بتقديـــم الحجج لصالح النظامين، مركزية الأرض ومركزيـــة الشـــمس، نجـــده يتخذ، بشكل مفتوح، موقفا لصالح النظرية الثانية. كما هَاجَمَ ســـلطة الكنيســـة، وهو فعل أشد خطورة.

في نهايـــة المُحَاكمة، دُعي غاليلي إلـــى التراجـــع عن أقوالـــه، وأُدين بالحبس ـ العقوبة التـــي تم تخفيفها إلى الإقامة الجبرية.

لقد صارت مُحاكمـــة غاليلي رمزا للظلامية الدينية ضد العلم المُضْطَهَد. منذ ذلك الحيـــن، وَضَعَ المؤرخون موضع سؤال صورة كنيسة حَبِيسَةَ عقائدهَا وعمياء عن رؤية الحقيقة. أولا، ما أبعد الكنيسة عن تكوين كُتلة مُنسجمة ضد النظرية الكوبرنيكية. إن أطاريـــح كوبرنيكـــوس (الذي كان بنفســـه شماسا كاثوليكيا) كانت معروفة وموضع نقاش داخل الرُّتَبِ الكاثوليكيـــة. لقد كان غاليلي يحظى بداعمين يحتلـــون مناصب عُليا في الفاتيكان، وصولا إلى البابا أوربان الثامن، الذي كان أحد أصدقائه.

إحـــدى الفرضيات الراهنـــة تقول إن غاليلي أُدِيـــنَ لمهاجمته عقائد الكنيســـة بكثير من العجرفة، أكثر مما أُدين بسبب أطاريحه، التي كان يتقاسمها العديد من الكهنوتيين على نطاق واسع.

عِلم مُستقل

غيـــر أن إيف جانغـــرا، وهو عالم اجتماع عُلوم بجامعـــة كيبك، يتخذ اتجاها مخالفا لهذا التيار المُســـيطر مـــن المؤرخين. فـــي كتابه الحوار المستحيل. العلوم والأديان[7] يعتقد أن هـــذه الطريقة فـــي النظر، تُعيد الاعتبـــار، بغير وجه حق في رأيه، إلى دور الكنيسة.

إن اعتراض جانغرا يتعلق بنُقطتين: المؤسســـة تَهُم أكثر من هـــذا العَالِم أو ذاك؛ والتيـــار العميـــق أكثر من المواقف الفردية. في نظره، التركيز على فرد يحُول دون رؤية الاتجاهات العميقة وبعيدة المدى. هذا في حين يعتبـــر جانغرا أن العلـــم تَكَوَّنَ من خلال استقلاله إزاء الهيئات الدينية (على المستوى المؤسساتي)، ومن خلال التحرر مـــن اللاهوت (على المســـتوى النظـــري). حـــدث هذا الفصل على مدى قرون عديدة.

إذا كان بعض رجالات الكنيســـة قد ســـعوا إلى المصالحة إبان مُحاكمة غاليلـــي، فهذا لا ينفـــي التضارب الموجـــود بين النهجين، حســـب ما يؤكـــد عالم الاجتمـــاع. إن ازدهار العلـــم يتطلـــب قطيعـــة مزدوجة: مؤسســـاتية مع الكنيسة، ومفاهيمية مع اللاهوت.

الهوامش :

*مصدر النص: Sciences Humaines, Hors-série n° 29, Janvier – Février 2024, L'histoire mondiale de la pensée.

1 - جاء ذلك فـــي: Saint Augustin, Contre les académiciens [385], rééd. Gallimard/LA Pléiade, 1998.

2 - انـظـر بـهـذا الـــصـــدد: Sébastien Morlet, Christianisme et philosophie. Les premières confrontations (1er-6e siècle), LGF, 2014.

3 - انـظـر بـهـذا الـشـأن: Jaques Verger, La renaissance du 12e siècle, Cerf, 1999. أو: Bernard Ribémont, la «Renaissance» du 12e siècle et l'encyclopédisme, Honoré Champion, 2002.

4 - من أجل التوسع أكثر في هذه النقطة، انـظـر: Pierre Thuillier, la «Révolution scientifique» du 12e siècle, in P.Thuillier, D'Archimède à Einstein. Les faces cachées de l'invention scientifique, Fayard, 1988.

5 - بخصوص هذه النقطة، انظر: Luce Giard, «Jésuite», in Michel Blay et Robert Halleux, La science classique (16e-18e siècle). Dictionnaire critique, Flammarion, 1998.

6 - انـظـر: Yves Gingras, Peter Keating et Camile Limoges, Du scribe au savant. Les porteurs du savoir de l'Antiquité à la révolution industrielle, Boréal, 2009.

7 - عن دار: Presse universitaire de France, 2016.



منطق رُهاب الأجانب

يـوان كولين
ترجمة: د. عبد الرحمان إكيدر

ينخـــرط جاكوب روجوزينســـكي في تحقيق ثري حول أصل آلية رفض الضيافة وأســـسها في المجتمعات الغربية.

إذا كان الترحيب في السابق بالأجنبي العابر يشـــكل التزاما أخلاقيا قويا، فـــإن الأجنبي اليوم يبـــدو للكثيرين بمثابة تهديد يجب مواجهته وردعه بشكل فعال. لذلك، فليس من الغريب أن يُفتتـــح كتـــاب روجوزينســـكي (رفض الضيافة) بالملاحظة الآتية: "إننا نشهد اليوم على ما يبدو زيادة لا تقـــاوم فـــي رفـــض الضيافة". وتقترن هـــذه الملاحظـــة المجردة نسـبيًا بوصف للعواقب الملموســـة لهذا العهد من رفض الضيافة: "نحن نعرف نتيجة هذه السياســـة القاسية؛ ألا وهي القتل الجماعي. من المؤكد أننا لا نتعامل مـــع الإبادة الجماعية بالمعنى الدقيـــق للكلمة، مع الرغبة المتعمدة في القضاء على المهاجرين [...] نحـــن لا نضطهـــد، ولا نبيد: بل نتركهـــم يموتون من خلال عدم مساعدتهم [...] ولهذا الفعل العواقب نفسها، مثلما هي استراتيجية الإبادة الجماعيـــة حيث يتم اتبـــاع المنطق نفســـه ويتم تصنيـــف الأرواح على أنها لا تســـتحق الإنقاذ، وفي النهاية لا تســـتحق أن تعيش". بمعنى آخر؛ فـــإن هذا يعني ضمنيا أنهم يعتبرون (أناسا فائضين).

- رفض الضيافة كآلية:

كتاب رفض الضيافة هو حلقة ضمن مشـــروع ج. روجوزينســـكي الذي استهل بكتاب لقد كرهوني بلا سبب (منشـــورات Cerf، 2015)، ثـــم الجهادية: عودة التضحية (منشورات Desclée De Brouwer 2017)، وموســـى المتمـــرد (منشـــورات Cerf، 2022)، وهي أعمال كشـــف فيهـــا المؤلف على التوالي عن أدوات الاضطهاد وآلياته وجهاز الرعب. وهو يســـير على نفس الأســـلوب الموروث من ميشيل فوكو Michel Foucault من أجل تحديـــد فعلي (لآلية رفض الضيافـــة) في قلب الخطب المعادية للأجانب ومـــا تتضمنه من كراهية، والتـــي يلقيهـــا السياســـيون أو تلك التي تبث في وســـائل الإعلام. وكما هـــو الحال مـــع الآليـــات الأخرى التي تـــم تحليلها بالفعـــل، فإن هذا "ليـــس نتيجة لسياســـة متعمدة: فقد ظهـــرت فـــي موقف معيـــن نتيجة لسلســـلة من القرارات المخصصة والاستراتيجيات الجزئية المختلفة، وفي بعـــض الأحيـــان المتناقضة. وبمجرد تشكيلها، أطاعت ديناميكيتها اســـم (المخططات)، ومن بينها ما يرتبط بعضها بالتاريخ (وهنا يشير روجوزينسكي إلى أن الافتراضات القائلة بأن مخطط غزو المهاجرين لفرنســـا مثلا يســـتند إلـــى التمثيل الخيالي لـ (الاستعمار العكسي) لهذه الدولة من قبل الشـــعوب المستعمرة القديمـــة، في حين أن البعض الآخر يرى أنها تلعب دورًا في (التصوير الجســـدي؛ مثل العلاقـــة بين داخل الجســـم وخارجه)، و(على ســـبيل المثال، يأخذ مخطـــط الغزو معنى التطفـــل أو التلـــوث، أو الاختراق المقلق لجسم غريب في جسدنا الذي قد يؤدي إلى تدميره). ولهذا السبب يعود المؤلف للفيلسوف ليسائله من أين تأتي مثل هذه التمثلات، وكيف يمكن مقاومتها ؟

يعد مخطـــط (الغريب الخطير) من بين المخططات التي تحشـــدها آلية رفـــض الضيافة، والتي تحتل مكانة مهمـــة. وقد أظهر روجوزينســـكي ســـخافة هذا المخطـــط وفعاليته في الآن ذاته: "يعمل النظام بالتالي على عكس الواقع مـــادام يُموقع الأجانب في الخطـــر كأجانب خطرين، بينما تمثل الـــدول الغنية والقوية كضحايا لهؤلاء (الغزاة). هذا التشويه للواقع ليـــس (أو ليس فقـــط) من أعراض الهذيـــان الجماعي: فهو يســـتجيب للهـــدف الأساســـي لآليـــة رفـــض الضيافة الذي يســـعى باستمرار إلى إثارة القلـــق". إن منطق آلية رفض الضيافة هذا يكمن في كونه لا يشتبه فـــي أن المهاجرين يمثلـــون تهديدًا فحســـب، بـــل أيضًا فـــي أطفالهم، كمـــا يتضح من بعض ممارســـات الشرطة. وكما يقول روجوزينسكي: "إن إنـــكار الوجود الذي يســـتهدف المهاجر ("أنت لا تســـتحق الحياة") يتبعه الآن إنـــكار الاعتراف ("أنت لست واحدًا منا")".

من خلال الانتشـــار في جميع الدول الغربية".

ولكي يخضع الأفـــراد لهذه الآلية، من الضـــروري تقريب المشـــاعر التي تحركهم نحـــو تمثلات خيالية، والتي يطلق عليها روجوزينســـكي

- فلسفة الضيافة:

بمجرد التعرف على رفض الضيافة كآلية، فمن المناســـب أن ننظر في تاريخ الأفكار - وخاصة الفلســـفة - لتبرير الضيافة. وللقيام بذلك، يحشد روجوزينســـكي فكر كل من دريدا Derrida وكانط Kant، من خلال التمييـــز بين الضيافة المشـــروطة والضيافة غير المشروطة، يستنكر دريدا "حدود المفهوم السائد للضيافة؛ أي الضيافـــة الانتقائية التي تفرض شروطًا لاســـتقبال الأجانب"، والتي تستند وفق تعبير روجوزينسكي إلى "بديهية التقييـــد الذاتي، أو التناقض الذاتي لقانون الضيافة".

إن هـــذه الظروف تجعـــل الضيافة مشـــروطة، بل وغير مضيافة. لهذا الســـبب يعارض دريدا، تحت تأثير فلســـفة ليفينـــاس Levinas، هذا النوع من الضيافـــة بمعايير قانونية وسياســـية، داعيا فـــي المقابل إلى ضيافـــة أخلاقية غير مشـــروطة. يشـــير روجوزينســـكي إلـــى "أن الضيافة غير المشـــروطة ليســـت مشـــاركة، إنها هديـــة مطلقة حيث يجـــب على الشـــخص الذي يرحب بالوافد الجديد أن يعطي كل شـــيء لهذا الوافد بل أكثر مما يســـتطيع أن يعطيـــه، دون أن يطلب في المقابل أي شيء؛ "إنه تفانٍ يمكن أن يصل إلـــى حد التضحية. وبهـــذا المعنى، تبدو ضيافة دريدا غير المشـــروطة بمثابة معضلة حقيقية، وهذا ما دفع روجوزينسكي لانتقاد دريدا، وذلك من خلال التســـاؤل عمـــن يرحب بالقدوم. يفترض دريدا ذاتًا تســـتقبل بطريقة ما في (مسكنها)، ومع ذلك ليس كل شخص لديه منزل. يتساءل روجوزينسكي مرة أخرى لماذا يجب أن يتم الترحيب بالغرباء بالضرورة في المنزل (يمكننـــا بالفعل التفكير فـــي الترحيب العـــام أو الجماعي،



على سبيل المثال) ؟ إضافة إلى ذلك، يعترض روجوزينسكي على الفكرة القائلة بأن "تجربة كوني على طبيعتي لا تتماشى بالضرورة مع سيادة سيّد يقيم في ملجأ منزله"؛ أستطيع أن أكون نفسي وأظل مخلصًا لها دون أن يكون لدي منزل. ولذلك يجب علينا أن نتوصل إلى حل وسط وربط شكلي الضيافة ببعضهما البعض، من خلال إجراء صفقة بين الأخلاق والسياسة. فمن ناحية، وكما يقول دريدا: "يحتاج القانون غير المشروط للضيافة إلى قوانين" حتى يتمكن من "أن يصبح فعالاً وملموسًا"، ومن ناحية أخرى، "ستتوقف القوانين المشروطة عن كونها قوانين ضيافة إذا لم تسترشد بقانون الضيافة غير المشروطة".

للخروج من هذا المأزق، يلجأ روجوزينسكي إلى كانط، ويُعرّف هذا الأخير الضيافة بأنها "الحق الذي لا يجوز لكل أجنبي أن يعامل كعدو في البلد الذي يصل إليه". وإذا طلب منح الأجانب (حق الزيارة) المؤقتة فقط وليس (حق التثبيت) النهائي، فذلك لأن كانط لا يريد دعم التوسع الاستعماري للأوروبيين الذين يتذرعون بـ (الحق في الضيافة) لتبرير فتوحاتهم. يضع كانط أساس حق الملكية في فكرة الحيازة المشتركة لسطح الأرض، مشيرا في "مذهب الحق" من ميتافيزيقا الأخلاق إلى أن "جميع البشر في الأصل يملكون حيازة كاملة لتربة الأرض بأكملها"، والتي تعطي الحق للأفراد أو المجتمعات في امتلاك جزء منها بصورة شرعية والاعتراف بهذه الحيازة من قبل الآخرين. لا ينشأ هذا التأكيد من الواقع التجريبي، ولكن، كما يحلل روجوزينسكي، "من مسلمة العقل التي تأمرنا بالنظر إلى الأرض كما لو كانت ملكًا للجميع، كما لو أن كل ملكية معينة تبرز على خلفية "الملكية المشتركة". يمكننا بعد ذلك أن نستنتج من المنطق الكانطي أنه "لا يوجد أحد في الأصل له حق أكثر من الآخر في مكان ما على وجه الأرض". ومن ثمة، فإن حق الضيافة يجد شرعيته في مبرر سابق ومتفوق على قانون الدولة أو الأساس السياسي للملكية الخاصة "في شرط اعتبار الأرض بمثابة الصالح العام". يبدو هذا بمثابة تذكير بـ (احتمالية وجودنا). وكما يوضح روجوزينسكي: "فإن الولادة هنا لا تعني أن تكون (من هنا)؛ لا يوجد أحد (له جذور ثابتة)، ولا يحق لأي إنسان أكثر من الآخر أن يكون حيث يوجد"، وهو ما يعني بوضوح أن (التبني الرمزي) الذي ننتمي به إلى أمة ما لا يمنحنا أي امتياز على المهاجرين.

- الأمة ورفض الضيافة:

لكي نعرف ما إذا كان رفض الضيافة هو جوهر الأمة، وإذا كانت كل أمة تحمي بشكل جوهري في داخلها جرثومة رفض الضيافة الملحوظة، فيجب علينا أن نتتبع نسبها. يشير روجوزينسكي إلى أن الأمة تبدو تاريخيًا وكأنها جزء لا يتجزأ من الدولة الحديثة وهي جزء من "نظام السلطة الذي يُخضع المواطنين لسلطتها ويستبعد من المواطنة أولئك الذين لا يخضعون لها (في إشارة إلى الأجانب)". إن الأمة هي في الواقع أحد المخططات التي تخدم نظام سلطة الدولة، إنها تعطي المواطنين تأكيدًا نرجسيًا بالانتماء إلى (أمة عظيمة)، أو يقينا مؤلما بأنهم جزء من (أمة معرضة للخطر) يهددها أعداء هائلون، وهذا يدفعهم إلى الخضوع لسلطة الدولة والنضال من أجل خلاص أمتهم. لتمييز الأجانب عن المواطنين، تعتمد الأمة على التمثيل المكاني لنفسها التي تحددها الحدود (وذلك ابتداء من القرن السابع عشر). فقبل أن نولي أهمية كبيرة للحدود، لم يكن هناك مثل هذا الترسيم الجذري بين (المواطنين) و(الأجانب)، وكان هذا الترسيم غير واضح بسبب هويات أو ولاءات أخرى "في وقت ما حيث كنا مثلا نورماند أو بيكارد قبل أن نكون فرنسيين، تابعين لفرنسا".

أضف إلى ذلك أن سيادة الدولة تمارس من الحدود "لأنها هي التي تضمن الانتماء لأمة إقليم ما ولأناس يقيمون فيه من خلال تمييزهم عن أولئك الذين ينتمون إلى الأمم الأخرى. فالحدود ثابتة وتحيط بالسيادة الوطنية، في حين أن الإمبراطورية مقدر لها أن تتوسع إلى أجل غير مسمى، وحدودها ليست سوى توقف مؤقت. وفي المقابل، فإن الطريقة التي تحدد بها الدولة الحدود هي التي تحدد بها تمثيل المواطنين عن الأجانب". وبالتالي، واعتمادًا على سياسة الحدود التي تحددها الدولة، يمكن اعتبار المهاجرين عمالة قابلة للاستغلال، أو غزاة مهددين، أو حتى كأناس في محنة يستحقون الاستقبال. وبعبارة أخرى، فلا يمكننا العثور على أصل رفض الضيافة بشكل مباشر وقاطع في العلاقة بين الأمة والحدود.

- الاستيعاب ورفض الضيافة:

بمجرد وصول الأجانب إلى الأراضي الوطنية، يطرح السؤال حول ما الذي يجب فعله مع هؤلاء. ولفترة طويلة، حاولنا استيعاب الوافدين الجدد، وجعلهم متشابهين. تشير هذه الصورة إلى تصور المجتمع كهيئة جماعية يشكل جميع أعضائها جزءًا منها. إن تعزيز الاستيعاب ليس بالضرورة عملًا رجعيًا؛ فبالنسبة لليسار الليبرالي والجمهوري، كان الأمر يتعلق بمعارضة إيديولوجية (الحرب العرقية) من خلال التأكيد على أنه من الممكن استيعاب (الأجناس الأجنبية) سلميا. لكن مع الاستعمار، فإننا نشك في كون بعض الشعوب غير قابلة للاندماج. يشير روجوزينسكي إلى أن ضرورة الاستيعاب من خلال السلوك هو جزء من "التراث الاستعماري الفرنسي، ومن خلال تطبيقه الآن على المهاجرين، نكون قد نقلنا هدفنا فقط داخل الأراضي الوطنية".

إن سياسة الاستيعاب غير مضيافة؛ بمعنى أنه لا يتم الاعتراف بالهوية الأصلية، أو يتم الاعتراف بها فقط كعائق. إنها تحمل (إنكارًا للاعتراف)، كما يسميه أ. هونيث A. Honneth، مما يسبب المعاناة والعار ومشاعر الازدراء لدى الضحايا، مما يؤدي إلى تدمير الثقة بالنفس واحترام الذات، وأحيانًا تصبح أداة في أيدي الطائفية. وبالتالي، فإن سبب رفض الضيافة المرتبط بالأمة يكمن في الاستيعاب أو الرغبة في جعل الآخر مساويًا للذات أو رفضه. ولكن أيضا من خلال تحليل السيادة كما وصفها الفيلسوف جان بودين Jean Bodin (1530 - 1596). فوفقا لهذا الأخير، يتم تحديد السيادة في الواقع من خلال طابعها المطلق (سلطتها لا يمكن أن يحدها أي شخص آخر) وغير قابلة للتجزئة. كما أن للسيادة أيضًا القدرة على تعليق القوانين، أي إعلان حالة الاستثناء. لقد أدرك بودين أنه عندما يتم الطعن في سلطة الدولة، فإنها تعمل على تعيين عدو لها - حتى لو كان وهميا بحتا - لتأكيد نفسها كقوة ذات سيادة. وبالتالي، فإن فعل السيادة يتألف من رسم خط فاصل بين الصديق والعدو، وبما أن الأمر يتعلق بالسيادة الوطنية، فإن العدو هو أولا وقبل كل شيء الأجنبي، بل إنه أكثر خطورة عندما يتعلق الأمر بغريب من الداخل. تلقى هذه الفكرة معارضة شديدة من قبل أنصار ضرورة الضيافة الكانطية، لأنها تدعو ببساطة إلى عدم اعتبار الشخص الغريب عدوًا مسبقًا.

- الوحدة العضوية ورفض الضيافة:

إن السيادة بالنسبة لبودين مماثلة للجسد الحي، وتفككه يشكل الخطر الأكبر. لكن هذه الوحدة العضوية هي التي تهددها الثورات والحروب الأهلية. إن نظرية السيادة ومفهوم الجسم السياسي الذي صاغه بودين يبرران بالتالي إبادة العدو الذي تحدده الدولة – أي الأجنبي. وبالتالي، فإن ما يجعل الأمة غير مضيافة ليس مجرد السيادة الوطنية في حد ذاتها، بل "المخطط المقصود لإضفاء الشرعية عليها من خلال تمثيل الأمة كجسد. إن الكائن الحي يتميز في الواقع بانغلاقه، وانفصاله الطبيعي عن الأجسام الأخرى، وكل عضو من أعضائه ينتمي فقط إلى هذا الجسم الواحد".

ومن منظور آخر، فإن بحث المحلل النفسي ديدييه أنزيو Didier Anzieu حول "الأنا الجلدية" (التي تظهر على أنها تمثيل لما يحتوي على الحياة النفسية بأكملها والحاجز الوقائي الذي يرشح الأحاسيس القادمة من الخارج) يؤيد بطريقة ما هذا التحليل. هناك بالفعل أمراض في الغلاف تنشأ من خلل في الأنا الجلدية. وعلى سبيل المثال، يمكن أن تظهر على أنها مثقوبة، كما في حالة "الأنا ذات الجلد الغربالي"، والتي يمكن أن تسمح لنفسها بالاختراق من قبل أشياء خارجية سيئة (خيال التطفل). ويمكننا أن نربط بين هذا الخوف النفسي الفردي ومفهوم الدولة التي لا تنجح في عزل نفسها "(بشكل محكم) عن بقية العالم، والتي تميل إلى رفض كل ما تشتبه في رغبته للولوج إليها. ومع ذلك، وكما يوضح روجوزينسكي "فلِكَيْ نتمكن من القبض على الأفراد، يجب تطعيم المخططات في خيالاتهم الشخصية من خلال دمجها مع تلك الخاصة بأشخاص آخرين في النظام بحيث تصبح خيالات جماعية". ولذلك، فإننا نفهم جيدًا لماذا يكون تمثيل الأمة لنفسها كجسم حي مفصول بغشاء (ستكون حدوده نظيرًا لها في المجال السياسي) هو أصل الميل إلى رفض الضيافة لدى الأمة.

في هذا الكتاب، الذي صيغت أفكاره بشكل أقل تقنية من الكتب السابقة، يطبق جاكوب روجوزينسكي مفهومه للآليات والأنظمة - والذي أثبت نفسه بالفعل في عدد من الدراسات - على رفض الضيافة الذي يتغلغل بشدة في المجتمعات الغربية. إنه يوضح كيف أن تمثيلنا الداخلي اللاواعي للأمة كجسم حي وضعيف يميل إلى تقديم أولئك الذين يجدون أنفسهم خارج حدودنا على أنهم خطر محتمل. ومع ذلك، لا يوجد منطق صحيح يدعم مثل هذا المفهوم، الذي يتعارض أيضًا مع جميع القواعد الأخلاقية. لذلك سيكون من المنطقي أكثر من ذلك بكثير ألا نسمح لأنفسنا بالانجراف مع هذا التيار الجائر غير المضياف.

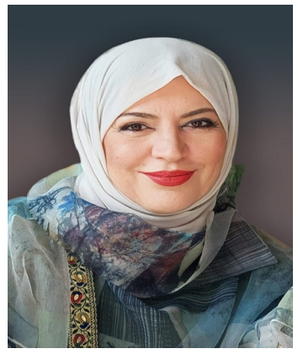
* عنوان المقال الأصلي: Logiques de la xénophobie

** المصدر: Nonfiction، يوليوز 2024.

حوار مع الدكتور عبد السلام دخان

تأويلية الأدب والفنون البصرية: المرجعيات والمآلات





حاوره: لبنى ياسين ـ هولندا

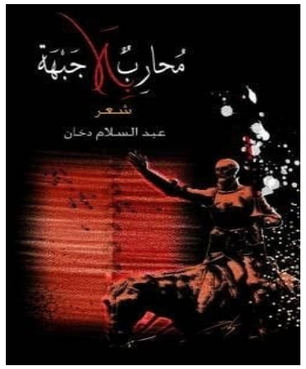
ثمّة حوارات لا تشبه غيرها، تولد من فراغ اللحظة لتمنحها امتلاءً مختلفا، هي أشبه بنص شفوي يتقن الإصغاء بقدر ما يجيد البوح، ويمضي بنا إلى ضفاف الكلمة حيث تتقاطع الأجوبة لنوغل في المعرفة قليلا. في هذا اللقاء، لسنا أمام ضيفٍ عابر، بل أمام صوتٍ يحمل في ملامحه حكايات مرسومة بأنامل الزمان والمكان، وهو يمضي بالكلمات كما لو كان ينحت بها ملامح المعنى. ضيفنا الدكتور عبد السلام دخان وهو أحد الأسماء التي تنبع من عمق تربة القصر الكبير، المدينة التي احتضنته في أزقتها وساحاتها روحًا أصيلة، فكان هو ابنًا لهذه البيئة التي تأثرت بألوانها وجمالها. بعد أن نهل من ينابيع المعرفة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة عبد المالك السعدي بتطوان، شرع في رحلة بحثية أبحر فيها في عالم الأدب المغربي، وواصل سعيه وراء أسرار جماليات التعبير الأدبي. نال الدكتوراه في الآداب عن بحثه في الشعر العربي الحديث، ليُسهم بذلك في إثراء المشهد الأدبي برؤيته العميقة وأبحاثه التي باتت مرجعية للدارسين في هذا المجال. فتعالوا نقرأ ليس الجواب فحسب، بل ما خلف الجواب، وما بين السطور

جدل العبور الأجناسي والمكاني

*** بدأت مشوارك الأدبي بالقصة، فما سر تحولك نحو الشعر؟**

- انطلقت تجربتي الأدبية من عتبة السرد، لما يحمله من سحر خاص وقدرة على تشكيل عوالم موازية وفتح إمكانات لتجسيد الحياة في تنوع أنساقها وتشعّب مساراتها. كنت أجد في القصة القصيرة مساحة للتأمل في التفاصيل ومحاولة فهم التوترات التي تحكم علاقة الإنسان بذاته وبالعالم. غير أن هذا الانشغال السردي، رغم غناه، لم يكن إلا تمهيدًا لتحول جمالي ووجودي قادني نحو الشعر، لا كخيار فني فحسب، بل كضرورة داخلية فرضت نفسها على مساري الإبداعي.

الشعر بالنسبة لي ليس جنسًا أدبيًا فحسب، بل تجربة وجودية تنبع من أعماق الذات، حيث يتحول النص إلى وسيلة لفك شيفرة الظواهر الداخلية والخارجية التي تشكّل الهوية البشرية. في الشعر لا أكتب عن العالم، بل أكتب العالم ذاته كما يتبدّى في وعيي الخاص؛ هنا تصبح اللغة ليست أداة لنقل الواقع، بل فضاءً حسيًا وتأويليًا يتكشف من خلاله هذا الواقع وفق الرؤية الذاتية التي أعيشها وأتكوّن بها. كل كلمة شعرية تكتسب معناها من الوعي الذي يشكلها، وكل تركيب لغوي ينبثق من تجربة نفسية ومكانية فريدة. ومن هنا لا يُختزل الشعر في معانٍ جاهزة أو دلالات نهائية، لأنه يتشكّل داخل سيرورة فهم متجدّد، حيث يلتقي الوعي باللغة في لحظة إبداعية تتسم بالتكثيف والاندهاش.



الشعر لا يكتفي بتمثيل العالم، بل ينقب في عمقه الرمزي، في ما لا يُقال، في ما يخاتل اللغة ويعاند التسمية. فيه وجدت ذلك الوميض الذي يتجدّد في كل قراءة وتأويل. وإذا كان السرد يعيد بناء الزمن ويمنحه بعدًا خطيًا، فإن الشعر يخلخل الزمن، يفتحه على الكثافة والتجريد والهاجس الداخلي. وربما كان هذا هو ما دفعني إلى التحول: البحث عن لغة تمس جوهر المعنى لا شكله، وتستبطن الإيقاع لا الحدث.



هكذا أصبحت أرى في الشعر أفقًا مفتوحًا للفهم والتأويل، حيث تتداخل الأسئلة الجمالية بالأسئلة الوجودية، ويصير النص الشعري مساحة للكشف والتجدد، لا لتثبيت المعنى. إنه فعل تأملي بامتياز، تتقاطع فيه اللغة مع الذات، والرمز مع التجربة، والزمن مع الإيقاع الداخلي للكينونة.

***في قصائدك تظهر العناصر الأربعة (الماء، الهواء، النار، التراب) بمفهوم فلسفي. كيف تشكلت هذه الثيمات في وعيك الإبداعي؟ وما مدلول وجود الموت كثيمة متناقضة معها؟**

- علاقتي بالعناصر الأربعة لا تقتصر على كونها صورًا شعرية جامدة، بل هي تجارب وجودية تتداخل مع جسدي ووعيي. تنبثق هذه العناصر من تفاعل حيّ بين الذات والمحيط، حيث يتشكل إدراكي لها عبر جسديتي وانفعالاتي.

نشأت في حي باب الواد بالقصر الكبير، الذي كان حديقة مفتوحة تعانق فيها الأرض الماء والنباتات بانسيابية طبيعية. كان للماء حضور استثنائي، ليس كمصدر للحياة فحسب، بل كرمز للتجدد والطهارة. الأشجار الخضراء شهدت دورة لا تنتهي: حياة تولد من رحم الموت، وموت يمهّد لولادة جديدة.



في هذا الفضاء تشكلت علاقتي بالعناصر عبر تبادل حميم: الماء يروي جسدي ووعيي، الهواء يحملني نحو التحرر، النار تعكس طاقتي المتجددة، والتراب يربطني بجذوري وكينونتي.

الموت في نصوصي ليس نقيضا للحياة، بل وجه من وجوه الدورة الكونية التي تتفاعل فيها العناصر لخلق توازن بين الفناء والتجدد. إنه تحول لا انقطاع، بداية لا نهاية تذكرنا بأننا جزء من سيرورة كونية تعيد تشكيل ذاتها باستمرار. هكذا يصبح الموت انزياحًا جماليًا يضيء هشاشة الوجود ويعيد تعريف الحياة نفسها. هذه العناصر ليست كيانات منفصلة عن جسدي، بل امتداد حسي وروحي له. تتحول مع كل تجربة، فتغدو النار إحساسًا بالاشتعال الداخلي، والتراب ذاكرة تخبئ أسئلتي تحت طبقات الزمن. الشعر هنا جسر بين المادي والميتافيزيقي، حيث اللغة تحول العناصر إلى رموز تبوح بصراعات الوجود.

استلهمت من غا ستون باشلار كيف تصبح العناصر نوافذ إلى اللاوعي الجمعي، ومن شعراء الأندلس مثل ابن زيدون، واللاتينيين مثل نيرودا وبورخيس، أن الطبيعة شريك حيّ في نسج الأسئلة. في النهاية، العناصر الأربعة والموت في شعري

وجهان لعملة واحدة: سردية كونية ترفض الثبات، وتؤكد أن الجمال يكمن في المختلف والأضداد.

الاختيار الصعب:

*كيف توازن بين التدريس، والكتابة في أجناس أدبية مختلفة (خاصة المشهدية) ، والعمل في جمعيات المجتمع المدني؟

- الجمع بين التدريس، والكتابة، والعمل المدني تحدٍّ صعب، لكنه ضرورة. هذه المهام ليست متوازية فحسب، بل حلقات متصلة في سلسلة واحدة تهدف إلى بناء وعي نقدي ومجتمع حر.

التدريس ليس نقل معرفة، بل فعل تحويلي يهدف إلى تنمية قدرة الطلاب على مساءلة المسلّمات وتحرير العقل من قيود الأيديولوجيا. في الفصل أخلق حوارات تفتح مساحات للتفكير في قضايا العدالة والحرية والإنسانية. يصبح التعليم جسراً بين الفرد والمجتمع، والمعرفة والممارسة. الكتابة الأدبية، خاصة في الأجناس المشهدية، امتداد لهذا الحوار بلغة جمالية تلامس اللاوعي الجمعي. الأدب مرآة نقدية تعكس تناقضات الواقع وتكشف عن الظلم المستتر. حين أكتب مسرحية أو نصًا سرديًا، أحول الأسئلة الفلسفية إلى حكايات تدفع القارئ إلى إعادة تأويل مفاهيم مثل الهوية والتاريخ والسلطة. وفي تقديري فإن الفنون والجماليات أداة للصراع الاجتماعي؛ الفن ليس ترفًا، بل سلاح رمزي يضيء التناقضات ويحفّز على مقاومة الهيمنة. تحالف الكتابة مع التشكيل البصري أو الأداء المسرحي يصنع وعيًا جديدًا يتحدى السرديات المهيمنة. أما العمل المدني عبر الجمعيات فهو الذراع التطبيقي لهذه الرؤية. تتحول الأفكار النقدية إلى مبادرات ملموسة تعزز المشاركة وتكافح التفاوت الاجتماعي. لا ينفصل النضال اليومي في الميدان عن الأسئلة في الفصل أو النص الأدبي؛ فكلاهما وجهان لعملة واحدة: بناء إنسان واعٍ بقدرته على التغيير

*من بين المجالات الأدبية التي اشتغلت بها، أيها كان أقرب إليك؟

- الشعر والسينما يحملان طابعًا خاصًا في تجربتي، لكنهما يعكسان رؤيتين مختلفتين للعالم. الشعر أشبه بملحمة هوميروسية تستحضر العواطف والأفكار العميقة بلغة مكثفة كالنبض، تغوص في الأعماق الإنسانية والتاريخية، وتتحول إلى فضاء للتأمل الرمزي حيث تحرر الكلمات المعنى من قيود الواقع لتنزاح نحو المتخيل. أما السينما، فهي رحلة تشبه خيال جورج ميليس نحو القمر، تخلق عوالم موازية بالصورة والصوت والحركة. الفن المرئي يمنحني قوة تحويل الأفكار المجردة إلى عوالم ملموسة تتفاعل مع الحواس كلها، حيث تتصهر الواقعية مع الخيال لصنع واقع جديد. الصورة ليست انعكاسًا فحسب، بل هتاف جمالي يحول الظلال إلى حكايات، والإيقاع إلى لغة عالمية. كيف أختار بينهما؟ الشعر يخترق الوجود بتكثيف الرمز، والسينما تعيد تشكيل الإدراك بحركة البصر. كلاهما وجهان لرغبة واحدة: البحث عن الجمال فيما يُرى وما لا يُرى، وتحويل الهشاشة الإنسانية إلى فن يُخلّد.

أوهام الجوائز:

*كونك حصلت على عدة جوائز شعرية، ما الذي تضيفه الجوائز للأديب أو الشاعر؟

- الجوائز الشعرية، رغم وهجها الظاهري وادعائها الاعتراف، تمنح المبدع سرابًا يزين له واقعه. هي لحظة عابرة تشع كالبرق، تغريه بالظن أنه بلغ منتهاك الحضور والتميز، لكنها سرعان ما تتبخر ليكتشف أنها لم تكن سوى مرآة مشوهة تعكس طموحه لا إنجازه. الجائزة تنمي في داخله وهم الوصول، بينما هو في الحقيقة لا يزال يصارع ذاته في صحراء الإبداع، حيث لا تنفع الأحلام إلا قبلة على جبين اليقين المرير: أن التقدير الاجتماعي ظل زائل، وأن الأرض التي يقف عليها ليست سوى رمال متحركة.

هنا تتسع الهوة بين ما يعتقد أن الجائزة حققته له وبين واقعه كشاعر يكتب في زمن لا يقرأ. تصير الجائزة قفصًا ذهبيًا يعلق عليه شظايا أحلامه، ثم يجد نفسه وحيدًا في مواجهة صمت مجتمعي لا يرحم، يذكره أن الفن الحقيقي لا يقاس بلحظة تتويج، بل بصرخة تتردد في أعماق الزمن. في النهاية، الجوائز ليست سوى صوت أجوف لانتصار مصطنع في عالم يلهث وراء الأضواء، بينما يعاقب المبدع الحقيقي بالتجاهل؛ لأنه يجرؤ على الحفر عميقًا حيث لا يريد أحد أن ينظر.

استراتيجية العناوين:

*فلسفة العناوين بين الجوهر والرمز: كيف تختار عنوان القصيدة أو الكتاب أو القصة أو المقال، مثل « ضد الجاذبية » ، « محارب بلا جبهة » ، « فقدان المناعة » ؟

- اختيار العنوان ليس عملا تقنيا، بل طقس وجودي ينبثق من صميم التجربة الإبداعية. هو لحظة التقاء بين النص المكتنز بالمعاني والوعي الذي يولده. العنوان ليس غلافًا فحسب، بل بوابة روحية ترشد القارئ إلى عوالم النص قبل أن تطأ

عيناه السطر الأول. هذا الاختيار يتطلب تأملاً فينومينولوجيا في جوهر النص: كيف يلمس الذات والجماعة؟ كيف يحول الأفكار المجردة إلى رموز حية؟ عناوين مثل «ضد الجاذبية» أو «محارب بلا جبهة» ليست تسميات، بل إشارات ضوئية تنير المسافة بين القارئ والغموض الذي يكتنف النص. هي انعكاس لتجربتي الشخصية مع اللغة، كشاعر يبحث عن الانزياح من المألوف إلى المدهش. يصبح العنوان هوية مائزة للنص، يحدد مساره في الوعي الجمعي. إنه ليس جسرًا إلى القارئ فحسب، بل مرآة تعكس توقعاته وتحولها إلى أسئلة. حين أختار «محارب بلا جبهة»، أعلن أن النص سيكون حربًا ضد الوضوح المزيّف، وعندما أسميه «فقدان المناعة»، أشير إلى هشاشة الذات في مواجهة عواصف الوجود

تأويل الذاكرة:

*كتابك « الكاهنة الأمازيغية » – ما دلالات هذا الاسم؟

- الكاهنة الأمازيغية – ديهيا (585–712م) – ليست شخصية تاريخية فحسب، بل رمز حي للمقاومة والحكمة. هي المرأة التي حوّلت هزيمة ملك كسيلة إلى انتصار للشعب الأمازيغي بإرادة استثنائية تجسد التحدي الكوني ضد القوى الغازية. ووفق هذا السياق نجد أبعادا كثيرة تجل من ديهيا أيقونة خالدة، ومنها الاستراتيجية الثورية، لم تكن معاركها تقليدية، بل اتبعت فلسفة «حرق الأرض» لحرمان الرومان من الموارد، فعل يعبر عن رؤية عميقة للصراع: الحرب ليست قوة بل ذكاء. والتأويل الثقافي: لقبها العرب «الكاهنة» لربط قوتها بالغيبيات، لكنها في الذاكرة الأمازيغية قائدة واقعية حوّلت الأسطورة إلى فعل. والبعد النسوي: رمز لامرأة قادت شعبًا في زمن كان ينكر دور الأنثى، فصارت جسرًا بين الماضي الأمازيغي وحاضر يبحث عن هوية ضائعة.

لماذا نعيد اكتشافها اليوم؟ لأن سيرتها ليست سردا عن الماضي، بل مرآة لحاضرنا. نرى فيها صراع الهوية الأمازيغية ضد محو الذاكرة، وضرورة ربط الجذور (الأمازيغية، الموريسكية، الحسانية) بالهوية العربية المعاصرة، ومقاومة التهميش عبر إعادة تأويل التاريخ كفعل ثوري. ووفق هذا التأويل كانت «الكاهنة الأمازيغية» رغبة لاستعادة الوجود المغيب في سردياتنا الثقافية.

عن النهايات

*متى يتقاعد الكاتب أو الشاعر؟

- تقاعد الكاتب ليس حدثا زمنيا، بل انكسار وجودي. يبدأ حين تجف ينابيع التخييل وتتحول الذاكرة الإبداعية إلى أرض قاحلة. هذا ليس توقفًا عن الكتابة، بل مواجهة فراغ داخلي يشبه ثقبا أسود يبتلع صوت الكاتب ويعيده إلى صمت ما قبل الولادة. في هذه اللحظة قد يصير الانتحار – كما فعل إرنست همنغواي – هروبا من سؤال مرعب: كيف يعيش من فقد لغته؟

لكن الخلود الأدبي وهم يخدع الكاتب نفسه. شكسبير لم يخلد لأن جسده تحلل، بل لأن نصوصه تعيد تشكيل أسئلة الإنسان في كل عصر. خُلوده ليس في حروفه، بل في استمرار الحوار بينها وبين قرّاء لم يولدوا بعد. غير أن الموت الأقسى هو الموت الرمزي: حين يُدفن النص في صمت، ويصبح الكاتب شبحا بلا قارئ. القارئ هو من ينفخ الروح في الحروف ويجعل الكلمة جسرا بين وعيين. غيابه يعني أن النص تحول إلى حجر في صحراء الزمن، وأن الكاتب – حتى لو تنفس – صار جثة في عالم المعنى. هكذا يتقاعد الكاتب قبل الموت مرتين: حين ينضب مخزونه الإبداعي ويفقد صوته، وحين يفقد حواره مع القارئ فيفقد روحه.

عن الحلم والغد

*ما مشاريعك النقدية والإبداعية القادمة؟

- على امتداد سنوات من الاشتغال النقدي، خضتُ تجربة فكرية تستند إلى التأويلية الظاهراتية بوصفها أفقًا معرفيًا يعيد وصل الفكر بالتجربة، واللغة بالكينونة. انخرطتُ في مسار وجودي تتفاعل فيه الظاهراتية مع الهرمنيوطيقا لتأويل السرديات، والتمثّلات الجمالية بوصفها امتدادات للذات المتجسدة في العالم. وانطلاقًا من هذه الرؤية، عملتُ على تأطير وبلورة مشاريع فكرية تنفتح على أشكال متعدّدة من التعبير، من بينها: «تأويلية السرد الروائي»، «السرد السينمائي»، «الشكل والجوهر»، و«إبدالات النص الشعري»، فضلًا عن مشروع سردي قصصي وآخر شعري، ما يزالان في طور التشكّل.

لستُ بصدد تقديم منتج مغلق أو نظام مكتمل، بل أواصل اختبار مشروعي النقدي باعتباره زمنًا مفتوحًا للتأويل، ومجالًا دائم الانفتاح على احتمالات الفهم وإعادة التمثّل. أكتبُ لأفكّك زمني الشخصي، ولأتأمل فيما إذا كان العمر الفلسفي – لا البيولوجي – سيسعفني في مواصلة هذا الحوار الطويل مع الكينونة.

فيلم (أنا ما زلت هنا)..
العزيمة والعائلة أهم ما في الحياة

د. هاني حجاج

فــازت البرازيلية فرناندا توريس بجائــزة جولدن جلوب عن دورها الرئيســي في هذا الفيلم. فــي هذا الفيلــم المترجم المقتبــس عن قصة حقيقية، تلعــب دور يونيس بايفــا، التي عارض زوجها روبنــز الدكتاتورية اليمينية التي حكمت البرازيل مــن عام 1964 حتى عام 1985.

فازت البرازيليــة فرناندا توريس بجائــزة جولدن جلوب عن دورها الرئيســي في هذا الفيلــم. في هذا الفيلم المترجــم المقتبس عن قصة حقيقية، تلعــب دور يونيس بايفا، التــي عــارض زوجهــا روبنز الدكتاتوريــة اليمينية التي حكمت البرازيل من عام 1964 حتى عام 1985.

يبــدأ الفيلــم في عــام 1970 مع بعــض أطفال الزوجين الخمســة وهم يلعبون بســعادة على الشاطئ فــي ريو دي جانيــرو قبل العودة إلى المنــزل. في الخلفية، تتصاعد تيارات مظلمــة من الاضطرابات السياســية، مــع وجــود حواجز عســكرية، وعمليــات اختطاف، ومحادثــات ســرية بيــن روبنز وأصدقائه. لكــن روبنز ويونيس غيــر قادرين علــى الهروب من الحكام المستبدين.

سوف يبقيك التحول الدقيق لفرناندا من أم إلى ناشطة صارمة مشدودًا. لم ترغــب يونيس الصامدة في أن تكون جزءًا من الصراع، لكنها لن تتراجع عــن القتال. والدة فرناندا، فرناندا مونتينيغرو، التي رشــحت لجائزة الأوســكار في عام 1998 عــن دورها فــي الفيلــم الناجح Central Station، تظهــر في دور مؤثــر بــدور يونيس الأكبر سناً.

أخرج الفيلم والتر ساليس وكتب له السيناريو والحوار كل من موريلو هاوزر، هيتــور لوريجا وتصدّى للبطولة النجــوم: فرناندا توريس، سيلتون ميلو، فرناندا مونتينيغرو. ملخــص القصــة: تضطــر الأم إلى إعادة اكتشــاف نفســها عندما تتحطــم حياة عائلتها بســبب أحد أعمال العنف التعسفي أثناء قبضة الدكتاتورية العسكرية المشددة في البرازيل عام 1971.

إن التاريــخ البشــري، الحديــث والقديم، مليء بالقصص. قصص لم تُروَ بعد، لكنها، بغض النظر عن موقعها، قادرة علــى التأثير على مشــاعرنا وتغيير منظورنا. وقد يشعر كثيرون أنهم عندما يواجهون قصص الأنظمة الاســتبدادية، فقد رأوا وســمعوا كل مــا هو ممكن. وكما هي الحــال مع كل ما يتعلق بالأفلام، فإن المنظور والأســلوب هما مــا يهــم، حتــى وإن كانت التفاصيل مألوفة على السطح. لذا، على الرغم من أنك ربما شــاهدت قصص الاختفاء القسري من خلال القوة الحكومية، فأنا أعدك بأنك لم تشاهد النسخة التي عرضها والتر ساليس في فيلم "أنا ما زلت هنا"، وبالتأكيد لم تشاهد أي شيء قريب من أداء فرناندا توريس.

في الظاهر، تدور أحداث فيلم "ما زلت هنا" حول اختفاء روبنز بايفا (سيلتون ميلو)، عضو الكونجرس الســابق عــن حزب العمــال في البرازيــل. ولكن وصــف حبكة الفيلم بأنها مجرد اختفاء سياســي ليس فقط ســوء فهم، بل إنه أيضًا تقليل كبير من شــأن ما سيختبره الجمهــور. السياســة لهــا وجود هنا، لكنها ليســت بنفس أهمية ما شهدته البشــرية. الربع الأول من الفيلم، من سيناريو موريلو هاوزر وهيتور لوريجا (مقتبس من كتاب مارســيلو روبنز بايفا) لا يتطرق بالتفصيل إلى صعود بايفا سياسيًا. وبدلاً من ذلك، يتــم اتخاذ القرار بالتركيز على وحدة الأسرة. يبني روبنــز ويونيس بايفــا (توريس) قصة حب ستستمر لسنوات في هذا







الوقت القصيــر، مما يجبرنا على الشــعور بألمها عندما يؤخذ منها. بالإضافة إلى ذلــك، فإن التركيز على تربية أطفالهما الخمســة، بما في ذلك القرارات المتعلقة بامتلاك الحيوانــات الأليفــة وتعليمها، كل ذلك يبدو حقيقيًــا للغاية. يمكن أن يكون هناك فيلــم كامل يعتمد فقط على هذه العلاقــات، وهذا يجعل التحول الذي يجب أن يتخذه الفيلم أكثر كسرًا للقلب.

زوار الفجر وعز الظهر

يقاطــع هذه النعيــم العائلي رجال مجهولون يعملــون لدى الحكومة البرازيليــة. يأتــون مدججيــن بالأســلحة لكنهم لا يســتخدمونها أبــدًا، حيث يكــون وجودهم كافيًا لتحقيق أهدافهم. أولاً، يتم اختطاف روبنز، تــاركًا يونيس في المنزل للتعامــل مــع خاطفيها الســلبيين وأطفالها. في النهاية، يتم اختطاف يونيس وواحدة مــن بناتها أيضًا. هنا تبدأ توريس، التي كانت بالفعل صادقة مخلصــة تمامًا، في العمل بأقصى سرعة. يساعدها التصوير الســينمائي لأدريــان تيجيدو . لا يســتخدم الفيلم حــركات الكاميرا الدقيقة فحســب، بل يصور أيضًا الذاكرة من اللحظة الحالية باستخدام مخــزون الفيلــم. تتبــع الكاميرا توريس بصبــر، وتعكس ما يجب أن تكــون عليه مع تقــدم الحبكة. حقًا، إنه ليــس نوع الأداء المتوقع نظرًا للدراما العالية. ســيكون من الســهل أن تبالــغ أو تتراجع أكثر من اللازم. أن تصرخ في خاطفيها أو أن تغلفها العاطفة المتأصلة في الموقف تمامًــا. ولكن هذا الأداء، بدلاً من ذلك، أداء مدروس وجميل، حيث تنجح في جعلنا نشعر بخوفها وذعرها، ولكنها لا تنحرف أبداً إلى ميلودراما الفواجع. فنحن نشاهدها تنهار في لحظات. ولكن بعد ذلك، يُسمح لنا برؤيتها وهي ترتدي قناع الهدوء من أجل أســرتها. وتتقاطع هذه اللحظات باســتمرار، وبدون قدر مفــرط من الحوار، تســمح للجمهور بالتعرف على التعقيدات الحميمة لألمها.

ولكن فيلــم "أنا ما زلــت هنا" لا يتوقف عند هــذا الحد، وهو ما قد يكون قصة أبسط وأسهل استيعابًا. إنها قصة بسيطة (ولكن مأساوية) عــن زوج وأب انتُزِعــا من بيئة عائلية مثاليــة. ويتحول الفيلم إلى قصــة حب نقــي وعزيمة. ورغم أنها أقل عنفًا، فإن قصة ما يحدث بعد اختفاء الزوج أســوأ. فمع عدم وجود دليل يدعم اختطافه أو وفاته المحتملــة، مــاذا تفعل الأســرة؟ يتناول الفيلــم القضايــا العاطفية والمنطقية التي تنشأ. ويحمل ذعر وحــزن أطفال بايفا نفس القدر من الثقــل الذي تحملــه طريقة تعامل يونيس مــع الصراعــات المالية والبيروقراطيــة الحكومية. وهناك أيضًا نقص واضح في الكمال في كيفيــة تحرك يونيــس إلى الأمام. ســيكون من الأســهل تصويرها كفديســة تفعل الشــيء الصحيح تمامًا. لديها صراعاتها وأخطاؤها

الخاصة، وكل ذلك يظهر من خلال فرناندا توريس، التي تقدم أداءً مدى الحياة.

وهذا ما يمنحنا إياه فيلم "ما زلت هنا": حياة كاملة. عيوب، وصعوبات، وظلم، وارتياح، وحب. كل هذا في حياة صراعات الأسرة. عندما نعيش أوقاتًا مروعة، كل ما يمكننا فعله هو ما هو صحيح بالنسبة لنا، ولأسرنا. يونيس ليست مثالية، ولا ينبغي لها أن تكون كذلك. يسمح الفيلم للجمهور بالنظر إلى الأمام والخلف، مما يوفر الغضب والأمل. بالنظر إلى الأوقات التي نعيشها، فهو تحذير وتذكير في نفس الوقت. تحذير لما قد يحمله لنا مستقبلنا وتذكير بما هو مهم.

تقدم لنا بعض الأفلام المستندة إلى أحداث حقيقية درامية لمحة سريعة عن حياة ما: فيلم "أنا ما زلت هنا" يرينا حياة من اللقطات السريعة. في هذا الفيلم الجديد العميق والمؤثر والغني بالتفاصيل للمخرج البرازيلي والتر ساليس ـــ وهو أول فيلم له منذ فيلم "على الطريق" الذي أخرجه عام 2012 ـ تُلتقط الصور وتُشاهد باستمرار، فضلاً عن مقاطع من الأفلام المنزلية؛ كلها حميمية ومتوهجة ومزينة بصبغات وردية.

إن أغلب هذه الصور التقطتها عائلة بايفا في مسقط رأسها ريو دي جانيرو، ربما على شاطئ مشمس أو في رحلة مسائية بالسيارة. أما الصور الأخرى فقد التقطتها أكبر أبناء العشيرة الخمسة، فيروكا (فالنتينا هيرزاج)، في لندن الثلجية، حيث ترسلها إلى منزلها مع رسائل توضيحية إلى أشقائها الحسودين. إن كل هذه الصور هي ذكريات، لكننا نفهمها باعتبارها عبارات عن الإصرار والتحدي: هذا ما كان لدينا، وحتى لو أخذته منا، فهو هنا يبقى.

جوقة قبيحة من شفرات المروحيات

تدور أحداث الفيلم في عام 1970، حيث يرمز "أنت" إلى الدكتاتورية العسكرية التي كانت في السلطة في البرازيل خلال السنوات الست الماضية. وعندما يبدأ الفيلم، لا يشكل الجيش سوى جزء بسيط من الخلفية المزعجة: فبينما تسبح يونيس بايفا (فرناندا توريس) في فترة ما بعد الظهر، يتخلل الأمواج المتلاطمة صوت طائرة هليكوبتر تحلق في السماء. ولكن عندما يعود زوج يونيس، روبنز (سلتون ميلو)، وهو عضو سابق في الكونجرس اليساري ومعارض، إلى الوطن من منفاه الاختياري، تتسلل المجلس العسكري إلى مقدمة حياتهما.

في أحد الأيام، تأتي مجموعة من الأشرار إلى منزل عائلة بايفاس لاقتياد روبنز إلى جلسة استماع غير محددة، وهم يحملون مسدسات في أحزمة خصرهم لإقناعه. وتبدو الغارة مترددة تقريبًا - يبتسم زعيم العصابة بخجل للأطفال بينما يسحب أتباعه الستائر، وتتحول لوحة الألوان المشمسة سابقًا في الفيلم إلى لون مهدد وكئيب. بعد ذلك، يختفي الأب، وتجد الأم والأطفال أنفسهم في حالة من الغموض بعد أن تم جرهم لمدة 12 يومًا من الاستجواب حول اتصالات زوجها وولاءاته.

إن ما حدث لروبنز نفسه يشكل لغزًا - على الرغم من أن يونيس تحافظ على إدارة شؤون المنزل بثبات على الرغم من كل شيء، وتحمي أطفالها من أسوأ ما في واقعهم الجديد الغريب بينما تحاول معرفة ما يمكنها معرفته عن مصير زوجها. على الرغم من استنزاف وحدة الأسرة، إلا أنها لا تزال متماسكة. عندما تجمع يونيس أطفالها لالتقاط صورة شخصية ترافق مقالاً عن والدهم المفقود، يرفضون طلب الصحفي لالتقاط صورة جادة، وبدلاً من ذلك يوجهون عدسة الكاميرا بسعادة.

كان ساليس، ابن أحد الدبلوماسيين، يعرف عائلة بايفاس منذ أن كان طفلاً، وقد تم اقتباس فيلمه من مذكرات ابنهما مارسيلو التي تحمل نفس الاسم عام 2015، على الرغم من أن يونيس هي محور الفيلم. فازت توريس، البالغة من العمر 59 عامًا، بجائزة جولدن جلوب عن أدائها الرئيسي المتحكم فيه بشكل ساحر، وقد تنتهي بها الحال إلى الحصول على جائزة أوسكار أفضل ممثلة الأسبوع المقبل. (والدتها البالغة من العمر 95 عامًا فرناندا مونتينيغرو، التي قدمت دورًا صغيرًا مؤثرًا للغاية ومحكمًا هنا، هي الممثلة البرازيلية الوحيدة الأخرى التي تم ترشيحها للجائزة عن عملها في Central Station، وهو الفيلم الرائد لساليس عام 1998.)

تلعب توريس دور هذه المرأة الهادئة المرنة بشكل رائع، ويمنحها ساليس الوقت والمساحة للتعبير عن ذلك بشكل صحيح. في ختام الفيلم الذي تدور أحداثه في عام 2014، يتم التقاط المزيد من الصور ومشاركتها، حتى مع تشويش ذكريات يونيس بسبب مرض الزهايمر. العقل البشري في النهاية قابل للخطأ كما هو هائل، لكن الفيلم يتذكر.

الغارات تروض النمرة

إن عنوان فيلم "ما زلت هنا" يوحي بالأمل والتحدي، تمامًا كما أظهرت امرأة حقيقية عندما عطلت دكتاتورية برازيلية أسرتها. استنادًا إلى مذكرات مارسيلو روبنز بايفا، يحتفل فيلم "ما زلت هنا" بوالدته يونيس، التي تحولت إلى بطلة من أجل الحرية بعد أن أرسلتها غارة شنها جنود إلى السجن مع زوجها وابنتها. تبدو الغارة مألوفة للأسف، حيث تغطي الأفلام التي تدور حول السجن غير العادل أثناء الهولوكوست أو الاستيلاء السوفييتي على دول أوروبا الشرقية أو غيرها من الدكتاتوريات في أمريكا اللاتينية مواد مماثلة. من خلال منع فيلمه من تخفيف تأثير حدث شائع جدًا، يستفيد المخرج والتر ساليس من الأداء المركزي القوي لفرناندا توريس كأم نمر ذات عمود فقري من الفولاذ. يتطلب الدور اتساعًا في المشاعر، من الفرح المبتسم للعب على الشاطئ مع زوجها وخمسة أطفال إلى الرعب في زنزانة مظلمة، بالإضافة إلى الغضب والإحباط والحزن للتعامل مع نظام يسحق الناس مثل النمل.

إن بايفاس الحقيقية التي تكبر حتى الخرف تشكل نقطة محورية قوية وملهمة كما تظهر توريس في أدائها المتحكم والواعي. تعمل جوانب أخرى من الفيلم بشكل جيد، حيث تمزج لقطات فيلم سوبر 8 الأرشيفية من تلك الحقبة حول مشاهد تعيد تمثيل الأحداث التي واجهتها عائلة بايفاس . تظل بعض الأسئلة دون إجابة - مثل سبب استخدام الابن مارسيلو لكرسي متحرك.

تدور أحداث الفيلم في ريو دي جانيرو عام 1970، ويحكي قصة يونيس بايفا (فرناندا توريس) وزوجها روبنز بايفا (سيلتون ميلو)، عضو الكونجرس السابق في حزب العمال البرازيلي . يبدأ عالمهما بأيام مثالية مشمسة على الشاطئ، محاطين بعائلة متماسكة مكونة من خمسة أطفال، كل منهم لديه شغفه وأحلامه الخاصة. هذه المشاهد المبكرة مذهلة بصريًا، مع لقطات خلابة للساحل الأطلسي وتسلسلات شاملة من التجمعات الصاخبة الصاخبة التي تنذر بلحظات من الفرح التي تجعل المشاهد اللاحقة أكثر كسرًا للقلب.

مع تطور الأحداث، تشن القوات العسكرية اليمينية المتطرفة في البرازيل غارات على منزل بايفا، وتختطف روبنز، وتكشف عن الحزن العميق والخسارة التي تسببها الحياة في ظل الأحكام العرفية. في الفصل الثاني من الفيلم، تتحول التصوير السينمائي ليعكس النغمة الأكثر قتامة للسرد، باستخدام ألوان باهتة لتعكس الانحدار العاطفي الذي تعيشه يونيس.

الفيلم مقتبس من السيرة الذاتية لمارسيلو روبنز بايفا، نجل يونيس وروبنز، ويركز الفيلم على والدة مارسيلو، مما يفرض علينا الجلوس مع ألم يونيس في صمت عميق. ويشهد الجمهور على تفككها ببطء ثم إعادة تجميعها بشكل مؤلم -بدافع الحاجة إلى حماية أطفالها. لا يلتقط السيناريو مرونة يونيس فحسب، بل يسلط الضوء أيضًا على الدمار الذي خلفه المنفى القسري والقمع السياسي. تتحول رحلتها إلى شهادة قوية على القوة الدائمة للحب والخسارة والسعي وراء الحقيقة.

إن إصرار يونيس ورفضها الاستسلام للنظام الاستبدادي يرفعها إلى مستوى شخصية معقدة ومتعددة الأبعاد. تركز القصة عليها وعلى أسرتها، ولكنها تجد أيضًا وقتًا لملاحظة قوة النساء الأخريات في مشاهد التضامن المجتمعي. ومع ذلك، يدور جزء كبير من القصة حول علاقة يونيس بروبنز، والنساء الأخريات في فريق التمثيل موجودات بشكل أساسي فيما يتعلق باختفائه.

وعلى الرغم من ذلك، فإن شخصية يونيس كامرأة يائسة تبحث عن إجابات لشخص يواجه الحقيقة، ويجد شغفها، ويقبل أقسى الظروف - كل ذلك مع الحفاظ على وحدة عائلتها - تبرز كواحدة من أفضل أجزاء الفيلم.

طاقم الفيلم يتألف إلى حد كبير من برازيليين ذوي بشرة بيضاء، إلا أنه منطقي على الأقل نظرًا لأن القصة تأتي من سيرة ذاتية عن قبيلة بايفاس، وهم من ذوي البشرة الفاتحة. بدلاً من التركيز على العرق، يستكشف فيلم "ما زلت هنا" قضايا الجنسية والعرق. تدور أحداث الفيلم على خلفية الحكم العسكري القمعي في البرازيل، والذي بدأ بانقلاب مدعوم من الولايات المتحدة في عام 1964 واستمر حتى عام 1985. خلال هذه الفترة، كانت حالات الاختفاء القسري للمعارضين السياسيين بمثابة جوهر الفيلم العاطفي. لكن أهميته تمتد إلى ما هو أبعد من البرازيل، مع وجود أوجه تشابه مؤثرة يمكن رسمها بسهولة مع النضالات المعاصرة من أجل العدالة في مواجهة القتل والاحتلال العسكري والاختفاء القسري في أماكن مثل فلسطين وجمهورية الكونغو الديمقراطية، وغيرها.

أرب شمال شرق الصين



إعداد وترجمة: ميرا أحمد

بدأ التأثير المحلي والدولي الحقيقي لأدب منطقة شمال شرق الصين مع صعود "رابطة كتاب الشمال الشرقي" في تاريخ الأدب الصيني الحديث، وقدم كتاب مثل: شياو هونغ، شياو جون، دوانمو هونغ ليانغ، لوه بين جي، شو تشون وغيرهم من الكتاب تصويرًا دقيقًا للمشهد المحلي في منطقة الشمال الشرقي من خلال أعمالهم الأدبية، وسلطوا الضوء على السمات الثقافية والمكانية. اتسم أسلوبهم بالقوة والصلابة والمشاعر الصادقة والعاطفة المشبوبة، وانطوت أعمالهم على الحنين إلى الماضي والذكريات، وفتحت أعمالهم آفاقًا جديدة في الأدب الصيني وحققت إنجازات مهمة في تاريخ الأدب الشمالي الشرقي.

لا ينبغي أن ينظر إلى أدب شمال شرق الصين الجديد على كونه شكلًا أدبيًا محليًا فحسب، بل يجب أن يتمتع بأهمية بالنسبة للأدب العالمي ويغدو نموذجًا غنيًا بالفكر والعمق الثقافي. يتميز أدب شمال شرق الصين بقدرته على تجاوز الحدود الإقليمية والوطنية والعرقية، مما يقدم لنا منظورًا نظريًا مهمًا لفهم "الأدب الشمالي الشرقي الجديد"، كما ينبغي أن يتجاوز نطاق الأدب وبلوغ مستوى أيديولجي وثقافي أوسع وأشمل، أو بعبارة أخرى يتحتم أن يكون الأدب الشمالي الشرقي الجديد شكلًا أدبيًا يتغذى على الفكر والثقافة، ويحمل ملاحظات عميقة في عملية الحضارة الإنسانية.

أستعرض في هذا الملف نخبة من ألمع كتاب وشعراء شمال شرق الصين الذين التمعت أسمائهم في سماء الأدب الصيني، وقدموا أعمالًا أدبية متميزة تعكس سمات أدب شمال شرق الصين وتتجلى فيها مدى عظمة هذا الشعب المناضل الذي واجه الكثير من الصعوبات على مر الزمان.



مظلة حمراء

رن سؤال في أغواري[1]: لماذا اختارت مظلة حمراء لتكون دليلًا ساطعًا على نهاية حياتي؟ هل لأنها مظلةٌ في لون الدماء؟ أم لأنها ترمز إلى قلب الأخت مياو العطوف؟

هذا ما قالته لي الأخت مياو ونحن نتناول وجبتنا الأخيرة في الحياة: ستظهر المظلة الحمراء عندما أمضي إلى نهاية حياتي! الأمر تمامًا كان يبدو مثل أحداث وهمية في فيلم من الأفلام.

لا شك أنها ابتاعت الطعام من مطعم خارج السجن؛ لأن السجينات لا تنعمن بمثل هذه الوجبة الفاخرة من الأرز وقطع اللحم والسمك، وعادة السجينات يسمونها "الوجبة الأخيرة"، أي حان وقت الموت!

في هذه اللحظة ران الصمت بين السجينات وودعوني بنظرة احترام وتقدير.

لم أستطع أن أتناول شيئًا، وقدرت ثمن الوجبة بما لا يقل عن أربعين أو خمسين يوانًا، وكان آخر شيء أسجله في دفتري الصغير، وبإضافة ثمن الوجبة أصبحت مدينةً للأخت مياو بمبلغ ربعمائة وثمانين يوانًا. فخلال هذه الشهور اشترت لي من مالها الخاص معجون أسنان وصابون وضمادات جروح وفوط صحية وملابس داخلية وأشياء من هذا القبيل. عندما أعطيتها الدفتر وكشف الحساب رأيت علامات الذهول في عينيها وصاحت قائلةً:

- ماذا تفعلين؟ لا أريد أن تردي لي الدين بهذه الطريقة!

وعندما همت بتمزيق الدفتر، أمسكت بيدها.. كنت أنتظر تنفيذ حكم الإعدام، ولا أملك شيئًا ولا يمكن أن أعود إلى الحياة بعد الموت، وكل ما أستطيع بيعه هو أعضائي مثل كليتي ونخاعي العظمي وقلبي، ولو لم أفعل هذا لما شعرت بالراحة بعد الموت. وبالنسبة لسجينة سينفذ فيها حكم الإعدام عاجلًا أم آجلا، لا تنتظر السجانة مياو مقابلًا لأنني فتاة بلا مستقبل، لكن ما تفعله هو شيٌء من المعاملة الإنسانية، وقد قرأت في صحيفة السجن هذه الكلمة "المعاملة الإنسانية".

لم تقتصر رعاية الأخت مياو لي عند هذا الحد، وطلبت مني في ذلك اليوم المشئوم أن أمعن النظر في المظلة الحمراء وأخبرتني أن الوقت يداهمنا، فحتى مساء أمس كانت وكأنها تبحث عن "إبرة في كومة قش"، فباتت تبحث عن أمي التي انفصلت عنها منذ ثلاثة عشر عامًا، وكان لقائي بها شبه مستحيل، فلم تتوقع أن يكون تنفيذ حكم الإعدام سريعًا إلى هذا الحد، وبمجرد انتهاء فترة الاستئناف، ستطبق عقوبة الإعدام، فهداها عقلها إلى هذه الفكرة بأن تحضر أمي إلى القاعة وهي تحمل مظلةً حمراء حتى يتسنى لي رؤيتها وسط الحشود الغفيرة وأراها.. أراها للمرة الأخيرة.

كيف صار حال أمي؟ ذكرياتي عنها مشوشة، لكن لماذا تخلت عني بهذه القسوة؟ أتذكر وأنا في السادسة ربيعًا دومًا هي وأبي كانا يتشاجران ويطلبان الانفصال، وفي وقت غضبها كانت تضربني ثم يخرجان ويتركاني وحدي، وكنت أمكث طويلًا عند الجيران، ثم انفصلا وفي المحكمة ظلا يتشاجران طويلًا بشأن من سيتولى رعايتي، في ذلك اليوم نخر الحون قلبي عميقًا وأحسستُ أنني عبٌء عليهما.

وفي النهاية أصرت المحكمة على أن تتولى أمي رعايتي، وبعد فترة قصيرة تزوجت مرة أخرى وصرت عبئًا عليها ولم تعد تولينى رعايتها. كان زوجها رجلًا سكيرًا يفرط في الشرب حتى يفقد عقله فيضربني



ضربـــات مبرحة، وعندما بلغت الثمانيـــة كان يعذبنـــي بلا أدنى شفقة.

ومن ذلك الوقت وســـرت على درب التيـــه والضيـــاع مدة أحد عشر عامًا.

قطعت ســـيارة السجن المظلمة الطريق قطعًا، وحاولت بشـــق الأنفس أســـتحضر شـــكل أمي، وســـألت نفسي هل ستأتي بالفعل وهـــي تحمل مظلـــةً حمراء في المكان الذي سيشـــهد نهاية حياة ابنتها الوحيدة؟ وبماذا ستشعر؟

أخبرتني الأخت مياو أنها وافقت علـــى الحضور وظلت تتوســـل أمام محل البقالة لتشـــتري مظلةً حمـــراء. ظلـــت الأخـــت مياو طوال أسبوعين تبحث عن أمي، وراحت تركض في كل شوارع وأزقة المدينة حتى عثرت عليها. وأشعر بتأنيب الضمير؛ لأن لولا أنني طلبت منها البحث عنها لما أرهقت نفســـها إلى هـــذا الحد.. فماذا فعلت أنا بها؟!

عندمـــا زارني محامـــي الدفاع في المرة الأخيـــرة، أدركت من ملامـــح وجهه أنه لا أمل يرجوه في تخفيف الحكم، وكان ما يفعله مع سجينة محكوم عليها بالإعدام مجـــرد إجراء شـــكلي يجمل به صورة القضية لا أكثر. في تلك الليلة الليلاء جبت واحة الأحلام ورأيت طيفها في منامي.. طيف أمي، وعلـــى الرغم من أنني لا أتذكر تفصيلات المنام إلا أن ما قالته لي كلمةً كلمةً وحرفًا وحرفًا محفورًا في عمـــق ذاكرتي: كل ما حدث كان بسببي، أنا المذنبة الوحيدة ولســـتِ أنتِ، ولولا ما فعلتـــه لما ســـلكت هـــذا الدرب اللعين!

وفي الصباح استيقظت ووجدت وســـادتي تســـبح فـــي بحر من الدموع، وســـألتني الأخت مياو لمـــاذا تأثـــرت إلى هـــذا الحد، وأنت فتـــاة دموعها عزيزة ومن الصعـــب أن تذرف الدمع؟ فقلت لها أنني أتمنى أن أرى أمي قبل يوم الرحيل!

وكان هذا أمر شبه مستحيل، فلم يكن مسموحًا بزيارات للسجينات قبـــل صـــدور الحكـــم، وما إن يصدر الحكم حتى يسمح للسجينة بالزيارات. حُكـــم علي بالإعدام وهل ينبغي على أسرة المحكوم عليها بالإعـــدام إصلاحها؟ فإن بيع خمسين جرامًا من الهيروين يعتبـــر جريمـــة يعاقـــب عليها القانـــون بالإعدام، فما بالك أنني سلمت هؤلاء الأوغاد ألف جرام دفعةً واحدةً!

لكن الأخت مياو أصرت على البحث عـــن أمي حتى لا تدعني ألقـــى حتفي بقلب كســـير. كنت أعلم أن مسؤولية السجانات هو التأكد من عدم حدوث أي شغب فـــي الزنزانة، لكـــن لماذا كانت تعاملني هـــذه المعاملة الخاصة؟ ربما شعرت بالأسف نحوي؟ لو لم تنقذني عندمـــا كنت مريضة وتركتني للموت، فقد كنت على اســـتعداد أن أظـــل صامتة ولا أعترف بشيء حتى يحين يومي، فالموت عندي مثـــل وخزة من دبـــوس! نصحتني وقتها أنني ما زلـــت صغيرة وينبغي أن أحافظ على حياتـــي، ولا بد أن أعترف بكل شـــيء أعرفـــه، فاعترفت بجريمتي وفي النهاية حُكم على بالإعدام!

فـــي ذلـــك اليوم بعـــد صدور حكم الإعدام استدرات وتطلعت إلي، فرأيـــت الدموع تطوف في عينيها، هل كانت دموع الشفقة؟ أم دموع التأثـــر؟ أو ربما كانت دموع الندم؟ لذلك ســـاعدتني في البحث عن أمي لتحقق لي أمنيتي الأخيرة في الحياة، وربما يكوت التعويض الروحي الوحيد الذي تســـتطيع أن تقدمه لي، أنا أعلم أن هذا جُل ما يمكن أن تفعله من أجلي.

أثنـــاء التحاقـــي بالمدرســـة الابتدائية، نظمت المدرســـة في يـــوم الذهاب إلى ســـاحة إعدام "شيداوه" لنرى تنفيذ الحكم على الطبيعة، ونتعظ من تنفيذ القانون في بلادنا، ولـــن أتوقع أن اليوم يومي!

ولا عجـــب أن تطلـــب الأخت مياو من أمـــي الحضور وحمل مظلة حمراء لافتة للنظر، فاليوم سيأتي حشود هائلة لمشاهدة تنفيذ حكم الإعدام! وعندما هبطت من السيارة علمت أن اليوم نُفذ حكم الإعدام على أكبـــر عصابة في المدينة وأعدموا سبعة أشخاص دفعة واحدة، وربما بسبب فرحة الأهالي تجمعوا في ساحة الإعدام فبدت الشوارع مهجورة، ولم ير هذا المشهد منذ وقت طويل.

مســـحت بعيني الحشـــود الهائلة فرأيـــت الســـماء صافية من أي غيمة وسألت نفسي من سيحمل مظلة حمراء في مثل هذا الطقس الجميل؟

وفجأةً، انتفض قلبي في صدري مثل جناح يمامة كسيرة، ورأيت نقطة حمـــراء. وتبـــدت المظلة الحمـــراء كمـــا زهـــرة حمراء تتفتـــح وراحت ترقـــص وتميل وتتأرجح نحو الأمـــام، ووقفت على أناملي علنـــي أرى الوجه المختبئ تحـــت المظلة. اقتربت أكثـــر وأكثـــر ورفعـــت المظلة الحمراء إلى أعلى، فرأيت وجهًا مشـــوهًا غارقًا في الدموع، في هـــذه اللحظة ســـامحتها وانتهى كل إحســـاس بالظلم والمرارة، كانت تبدو وكأنها تصرخ لكنني لم أســـمع صرخاتها، ربما كانت تعبر عن ندمها لتخليها عني.

فجـــأةً، شـــعرت بالنـــدم.. الندم الشـــديد، فلماذا أترك لأمي مثل هذه الذكرى الأليمة، فربما تعتقد أننـــي رغبت في الانتقـــام منها والثأر لنفسي.

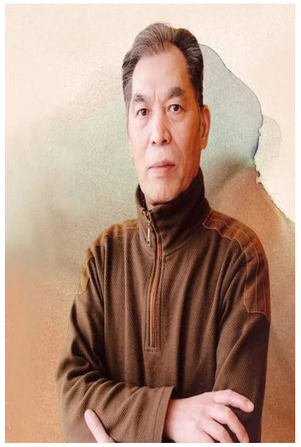
أسبلت جفني على عيني في هدوء وكنـــت لا أزال أشـــعر بوجود المظلة الحمراء! وتعمدت الأخت مياو أن تخبرني أن أمي اشترت المظلة ماركـــة "الفردوس". في هذه اللحظة رأيـــت بعين خيالي الفردوس وكانت شـــيئًا في غاية الرفاهية!

آهٍ، لـــو كان لدي حيـــاة أخرى بعـــد الموت لتمنيت أن تبقى هذه المظلة الحمراء دومًا فوق رأسي تظللني!

شـــخص واحـــد.. ومكان واحد.. ولحظة واحدة!









في ربيع هذا العام ذهبت إلى جبل تشناغباي[2].

كم مرة زرت هذا الجبل؟ عشرون مرة؟ لا أتذكر، أتذكر فقط المرة الأولى وكانت في صيف 1992. يستغرق تسلق الجبل حتى يتسنى مشاهدة بحيرة تيانشي عدة ساعات، وبعض الأماكن لها طريق تؤدي إليها والبعض الآخر بلا طريق واضح المعالم، فيختار كل شخص الطريق الذي يريد أن يسلكه، وقد يخطو السائرون أسفل الجبل على بعض الصخور من دون قصد مما يعرضهم لبعض الحوادث، وهي حوادث ليست عرضية ولكنها تحدث بصفة متكررة. وبعد صعود الجبل تمر على مجري مائي وهي المياه المتدفقة لبحيرة تيانشي، وعندما تجوس مياه البحيرة بقدميك تشعر أن جلدك يحترق، وكأنك جست أرضًا مزروعةً بالأشواك، ولا يشعر الأجانب بمتعة الأمر إلا بعد فترة، فحينها يدركون أنه ليس شعورًا بالحرق، بل المياه المتجمدة تمنحهم هذا الشعور الوهمي.

ويمكن وصف التغيرات التي طرأت على جبل تشانغباي على مدار الثلاثين عامًا الماضية بأنها "تغيرات بحرية"، فلم يعد هناك منحدرات أرضية، والرحلة التي كانت تستغرق عدة ساعات لتسلق الجبل صارت مجرد طريق جبلي متعرج يمكن اجتيازه في نصف ساعة بسيارة مخصصة للطرق الوعرة حتى يتسنى للسياح الوصول إلى البحيرة.

وصلنا وكان يومًا مطيرًا غائمًا، فمكثنا في فندق صغير لأكثر من ساعة، وتحدثت مع موظف الأرصاد الجوية وأخبرني أنه عادةً في فصل الشتاء تهب الرياح العاتية على البيوت والأسطح، والثلوج تتدحرج طوال اليوم، والسماء والأرض تبدوان كقطعة ناصعة البياض، واعتاد الزوار أن يحاصروا في الجبل وهذا البرد القارس، وألفوا رؤية اللون الأبيض في كل نحو من الأنحاء.. فقط اللون الأبيض.

صعدنا الجبل في ذلك اليوم ووسط طبقات السحب هبت الريح على البحيرة، فرأينا وجه البحيرة الزمردي، ورغم أنها كانت نظرة غير واضحة إلا أنها كانت زاخرة بألف وصف ووصف.

كانت التغيرات التي طرأت على المدينة الواقعة في سفح الجبل أكثر من التي طرأت على قمته، فبدت المدينة جميلة مثل مدينة خيالية تطوقها من كل جانب الغابات وكأنها صُممت خصيصًا من أجل أن تناسب مدينة القصص الخيالية.. مدينة واسعة وعميقة تكسوها الخضرة تقر العيون وتسر القلوب تشبه حديقة الحيوانات أو كأنها موطنٌ للعصافير والطيور ، وبدت مثل عالم حقيقي. والحقيقة الأخرى هو أنه في غضون شهور ستغير الثلوج الكثيفة والعواصف الثلجية شكل المدينة.

الطقس هنا في بعض الأحيان يكون مشمسًا وفي أحيان أخرى قارس البرودة.

فجأةً، قفزت إلى ذاكرتي صاحبة متجر كنت قابلتها عندما جئت إلى هنا في إحدى الزيارات، عملت بجد في فترة شبابها وربحت الكثير من الأموال، لكن زوجها كان على علاقة بامرأة أخرى، وبعد الطلاق جاءت وحدها إلى جبل تشانغباي وفتحت متجرًا وعاشت تربي ابنها الوحيد، وبعد أن كبر الابن التحق بالجامعة وعاش بعيدًا عنها، ووقع في غرام امرأة تكبره بأعوام كثيرة، وسقط في شرك هذه المرأة اللعوب كما كانت تظن، ووقفت عاجزة لم تستطع فعل شيء.

كل صديقاتي سيدات في خريف العمر، وكل الأحداث التي مررن بها متشابهة إلى حد كبير مثل فراق الأهل والأحبة وسفر الأبناء وعلاقات متوترة وفاترة مع الأزواج، وعمل رتيب وفقدان الشغف نحو الأشياء، وفقدان الرغبة في رؤية بعض الأشخاص والمشاركة في بعض الاحتفالات والتجمعات. على ما يبدو أننا أدركنا كل ما حلمنا به في شبابنا وتاقت إليه نفوسنا، ولا نملك الآن إلا الدموع وقلة الحيلة، وربما في لحظة ما سنتشكك في أن حياتنا بلا معنى وضاعت سدى، وكل ما عشناه كان مجرد مزحة، ونتطلع إلى الحياة بابتسامة عريضة لكن الحياة ستكشر عن أنيابها، والحصن الذي شيدناه وحافظنا عليه نصف حياتنا سيتصدع وينهار بلمسة.. بلمسة من إصبعنا!

ولم تحد عينا النمر عنا وهو رابض وسط الغابات.

ورق التقويم

نقف على أعتاب عام جديد، وقد ارتفع جانب تقويم مكتبي وصار سميكًا، بينما الجانب الآخر بدا رفيعًا مثل جناح بعوضة، وبعد قلب ورقة تلو الورقة، انقضى ثلاثمائة وخمسة وستون يومًا ثقيلًا ومضت من حياتنا بلا رجعة[3].

وكان الجانب السميك هو الماضي الذي ولى، ولأن كان مدونًا علي أوراقها عناوين وأرقام هواتف بعض الأصدقاء وبعض الأفكار العابرة والخواطر المبعثرة، لذا كانت أكثر سمكًا من الجانب الآخر، وكأنها أعباء كل الشهور الفائتة، أو كأنها صخرة ثقيلة تضغط على الشباب الأخضر فتصيبه بالذعر والألم.

ربما من اخترع التقويم المكتبي كان شابًا لا يعبأ بفوات السنين، فترك الأيام تتقلب على حامل حديدي مستطيل الشكل لا يخشى انقضاء الوقت ولا يهاب مواجهته، وعندما كانت أيام العام تمر بسلاسة ويصادف الحظ السعيد، كان يجمعها بكل يسر ويربطها ويُلقي بها في أي مكان ويدعها لطبقات الغبار، لأن الأيام لا تزال كثيرة أمامه، لكن الأمر يختلف لدى كبار السن، فعندما يتطلعون إلى كومات التقويم المكتبي يشعرون بتقلبات الحياة وحوادث الأيام، وكأنهم يعيشون حلمًا من أحلام المنام.

لذلك فكرت في تمزيق ورق التقويم...

أتذكر وأنا صغيرةٌ اعتادت أمي أن تعلق التقويم على الحائط وكانت تسميه "التقويم الميلادي" ونحن كنا نسميه "التقويم الشهري". كان التقويم على شكل مستطيل من الورق المقوى الملون مرسومًا عليه صورة إلهة القمر" تشانغ يي" وهي تحلق نحو القمر، وفوقها سماء في لون الياقوت وبدر مكتمل وبعض الغيوم المتناثرة وتنورة تشانغ يي المنتفخة وهي تحلق برشاقة صوب البدر المكتمل، وفي الأسفل المكان الذي يعلق منه التقويم وورق التقويم مثبتٌ على قطعة من حديد. في ذلك الوقت كانت هوايتي المفضلة هو تمزيق ورقة التقويم كل يوم، فما إن أفتح عيني في الصباح وأسمع صوت طقطقة الحطب في الموقد وتمس أنفي رائحتي العصيدة وكعك الذرة - وكان أبى هو من يعد الفطور كل يوم - حتى أتسلق الفراش قبل حتى أن أرتدي ملابسي وأقف على الوسادة بقدمين حافيتين وأمزق ورقة التقويم. والأوراق ذات العلامة السوداء ألقي بها على الأرض لأنه يتحتم علي الذهاب إلى المدرسة، أما الأوراق ذات العلامة الحمراء هي أيام الأحد، فأقطعها وأحملها معي إلى الفراش وأظل أتطلع إليها، فأشعر أن كل كلمة فيها جميلة ولطيفة حتى أنها كانت تتضوع برائحة مختلفة عن بقية ورق التقويم، وأعود إلى النوم من دون قلق لأن جرس المدرسة لن يُقرع في هذه الأيام، لكن في بعض الأوقات كان أبي يأتي ويصيح وأنا في الفراش قائلًا:

- برد! برد! استيقظي!

وكلمة برد لم يكن يعني بها نفسه، بل كان يعني بها الفطور، ولم أكن أبالي لأن الموقد لم ينطفئ ويمكن تسخين الطعام مرة أخرى، فلا أبرح الفراش وأظل أتدثر بالغطاء وأنا أحمل ورقة تقويم يوم الأحد، لكن كان أبي يتحلى بشيء من المكر، فينادي على الكلب ليأتي من الفناء ويدعه يمضى إلى غرفة نومي، فسرعان ما يندفع نحوي وهو يهز ذيله، ويضع قدميه الأماميتين على الفراش وينبح بصوت خافت، فلا يسعني إلا أن أنهض.

في بعض الأيام كنت أستيقظ وأمضي متلفهة لأمزق ورقة التقويم، وإذا بي أجد أن أحدًا مزقها قبلي فأشعر بغضب شديد وأحس أن يومي سيصير بلا طعم، فكان تمزيق ورق التقويم هو من يعطي لأيام حياتي طعمًا ولونًا!

انطوت الأيام التي كنت أمزق فيها ورق التقويم على الريح والمطر والبرق والرعد وشمس النهار وقطرات الندى والثلوج البيضاء، وشهدت الأفراح والأتراح والشجارات والآلام، وعلى الرغم من أنها كانت أيام عصيبة، إلا كان يسودها الدفء بسبب اجتماع شمل العائلة. الأوراق التي مزقتها في بعض الأيام حلقت خارج النافذة، وطارت مع الريح وسقطت في حظيرة الدواجن ونقرتها الدواجن



أو سـقطت في حظيـرة الخنازير وصارت سـمادًا، وكانت الأوراق الأكثر حظًا التي سقطت في حديقة الخضروات وتغـذت على الهواء النقـي لكن بعـد أن بللتها الأمطار اهترأت.

أما هؤلاء الأشخاص الذين يعرفون كيف يستمتعون بالحياة لا يمزقون أوراق التقويم، بل يربطون التقويم بشـريط مطاطـي تاركيـن الأيام المنقضية من دون تمزيق ويعلقونه في مكان مرتفـع، وفي نهاية العام يستخدمونه، بعض الأمهات تسعمله في أغراض منزلية، وأحيانًا يستعمله كبار السـن في لف السجائر، لكن بسببي لم يكن يتبقى ورقة واحدة في تقويم العام. مع كل عام جديد تزين ندفات الثلوج البيضـاء فناء البيت والحقول، ويتضـاءل ورق التقويم ويوشك العام على الرحيل، فأحس سعادةً في قلبي؛ لأن قامتي يتطول قليلًا وسيكبر مقاس حذائي درجة، وضفيرتي ستنسدل بعض الشيء، كما أن تشانغ يي لا تزال تحلق نحو القمر على ورق التقويم الجديد، فلا يمكن تغيير الورق المقوى بسهولة.

وعندمـا كبـرت ظلـت عائلتي تسـتخدم تقويم الحائـط، لكن مع مضي السـنين فقدت الشـغف في تمزيق الورق، ويبدو أن التقدم في العمر ليس بشـيء طيب، وعندما التحقت بجامعـة المعلمين وأقمت في سـكن الطالبات، لـم يكن لدينا تقويم، ورغم هذا عشت أيامًا حلوة. في تلـك الفتـرة كان التقويم يباع فـي المحلات، ولم تعـد العائلات تسـتخدم التقويم الميلادي، وكنت بالفعل أقلعت عن عادة تمزيق ورق التقويم.

ولم أنعم بحياة كريمة إلا خلال الوقـت الذي قضيته فـي هاربين، كنت كل يوم أسـتيقظ وأقلب ورقة التقويم على الجانب الآخر، وعندما كان يتسـاوي حجم الجانبين يشتد لهيب الحرارة وتشهد هاربين موسم الصيف.

وفي نهاية العام كنت أجمع التقاويم وأحكم ربطها بحبـل وأودعها في الـدرج. ولطالما كنـت أجد بعض العبارات الطريفة التي كنت أدونها علـى ورق تقويم العـام مثل: في الرابع عشر من فبراير عام 1993 "كسرت من دون قصد المزهرية"، وفي الثامن والعشـرين من فبراير كتبت "لـم أنم جيـدًا وحلمت بأن خاتمي انكسـر وعندما اسـتيقظت رأيت الثلوج فـي الخارج."، وفي الثامن والعشـرين من أغسـطس كتبت "ظهر اليوم في السماء قوس قزح وحساء القرع كان طيبًا جدًا."

وفي التاسع عشـر من يناير عام 1993 وهو الموافق بداية الشـهر الثامـن في التقويـم الميلادي، وقد اعتاد أهالي شـمال شـرق الصين طبـخ عصيـدة "لابـا" كتبت في هـذا اليوم: "جهـزوا عصيدة لابا والمكونات: الأرز الأبيض والدخن والفاصوليـا الخضـراء وبـذور الزعرور والزبيب والتمر الأحمر والجوز والفول السـوداني."، وفي الثالث من مارس كتبت: "داسـت آلاف من النـاس على قبر وو زي تيـان لأنها داسـت علـى ملايين البشـر."، وفي الحادي عشـر من أغسـطس كتبت "خسـرت ألمانيا أمام بلغاريا بهدفيـن مقابل هدف، فأحرقـت بلغاريا الدبابات الألمانية القديمـة في حماس شـديد (ويبدو أنها عبارة مقتبسة من أحد المعلقين الرياضيين.)

ومن دون قصد صار ورق التقويم مثل دفتر يومياتي وأصبح يعني لي الكثير.

ومهمـا تملكتني الرغبة في عدم مواجهة أيـام العمر التـي كانت، وإنكار شـبابي الأخضر بأنه ولى وانقضى، لكن فـي نهاية المطاف لا مفـر من مواجهة هـذه الحقيقة الواقعـة. عندما أجمـع تقويم عام 1995 وأضـع تقويم عام 1996 على الرف الحديدي، سـأظل أدون على الورق كل ما يخطر على بالي وكل ما يطغي على من إحساسـات وكل مـا أنتـوي فعلـه. ولو كنت أحتفظت بورق تقويم سنين الماضي الذي مزقته وأنا صغيرة، لربما عاد أبي إلى الحياة من جديد وربما يترك الكلب يأتي إلى فراشي ليوقظني، أو ربما يعود فناء بيتي القديم المهجور أخضر ومورقًا كما كان، لكن دومًا الأيام تقول كلمتها وما فات ومضى يغدو مجرد ذكريات!

لكنها ستبقى في أعماق قلبي عندما تطولني يد الزمان وأفقد القدرة على عد التواريخ والأرقـام، وترتعش يداي ولا تسـتطيعان أن تقلبا ورق التقويم، لا شـك حينها تشـانغ يي ستكون لا تزال تحلق صوب القمر.

رسالة إلى ابني

ابني العزيز:

اليـوم عندما تعود من المدرسـة سـيكون والدك فـي هاربين، ولا أعلم ما إذا كنت سـأعود قبل نهاية امتحانات الفصل الدراسـي أم لا، بالأمس هاتفني عمك وأخبرني أن جدتك مريضةٌ ونقلت إلى المشفى، وقتها كنت نائمًا ولم أخبرك [4].

أنت لن تسـتطيع فهـم طبيعة مشـاعري نحو جدتـك، علاقتنا تنطوي على حـب كبير يكنها ابن لأمـه، انتظرني حتـى أعود من هاربين وأتحدث معك... لكن والدك يرواده إحسـاسٌ أنه سيفقد أمه إلى الأبد.. أكتب هذه الكلمات والدموع تطوف في عيني.....

تركت لك هذه الرسالة لأسدي لك بعض النصائح بشأن الامتحانات. دومًا عندما يبلغ الآباء خريف العمر يصبحـوا على هذه الحال، ويصير قلبهـم مقسـمًا إلى عـدة أجزاء؛ الجزء الرئيسـي للأبنـاء والآخر لوالديهم،كما شاع في الأمثال: "في اليمين أبي وأمي وفي اليسار فلذات أكبـادي"، وعندما تكبـر وتتزوج وتنجب ستصبح مثل والدك وستفهم تمام الفهم ماذا كان يعني والدك في رسالته.

أنا ووالدتك على يقين أنك اجتهدت في دراستك، فحتى لو لم توفق هذه المرة فـي الامتحانات، فلن نلومك لأنك أديت واجباتك على أكمل وجه، وأثبت لنا أنك شخصٌ مسؤولٌ، ولا يمكـن أن يلومك والداك إذا أخفقت هذه المرة، فهذا ليس عدلًا يا ابني.

الاختبار يعني أنك تختبر مستواك الدراسـي الطبيعـي، والمقصود بكلمة الطبيعي هـو محاولتك قدر المسـتطاع الإجابـة علـى جميع الأسـئلة التي تعرفهـا ولا تضيع الدرجات قدر الإمكان.

ولا شـك أن تنفيذ هذا ليس بالأمر الهين؛ لأن قاعة الامتحانات مكانٌ مهيبٌ لهـا جو خاص؛ مكان محدد بوقت محدد وأمامك عددٌ كبيرٌ من الأوراق، فـلا يسـعك إلا أن تفقد أعصابك وتشـعر بالتوتر، وعندما تشـعر بالتوتر ستعجز عن فعل ما كنت تعرفه، وعندما يقابلك سـؤال صعب وتعلق به ويداهمك الوقت، سـتفقد الأمل وتضيـع الدرجات، وربمـا مـا يتعذر عليـك حله هو يسـيرٌ لبقية الطلاب، حينها تشعر بالصعوبة لأنك تظن أنك ولدٌ غبيٌ، وعندما تـراودك هـذه الفكرة في قاعة الامتحان، تشعر بخيبة الأمل وتنهار ثقتك بنفسك...

وكل ما ذكرته أسباب نفسية تسبب إحسـاس التوتر، نصفها يعود إلى عوامل خارجية مثـل عدم توفيقك في الاختبـارات السـابقة وتوبيخ والديك لك، والنصف الآخر يرجع إلى مخاوف داخلية بـأن تفقد ماء وجهك وسط زملائك وأقرانك.

تعرضـت مـن قبـل للتوبيخ من قبل والديـك بسـبب درجاتك في الامتحانات، لكن وقتها لم تكن طالبًا ملتزمًا، ولم يكـن لديك دافع قوي للدراسـة، لكن الآن أنت شـخصٌ آخر، وتغيرت طريقة تعامل والديك مع درجات الامتحانات.

"ابتهـج للنجاحـات وابتسـم للخسارات!" هذا هو شعار والديك، وأتعهد لك أننا سنتعامل مع درجات امتحاناتك بنزاهة ولن نظلمك.

كات تشرشل طالبًا ضعيفًا.

وبلـزاك كان يكـره الدراسـة في المدرسة الإعدادية.

إن نظام التعليـم في الصين يواجه مشـكلة، وهـذا واقـع يتحتم على جيلكم مواجهته وعليكم أن تسايروا هذا النظام التعليمـي، وهذه حقيقة أخرى ينبغي عليكـم أيها الطلاب مواجهتها.

وهاتـان الحقيقتان تؤثران على حياتكم بشكل كبير، لكن مهما كانت خطورة الأمر هو مجرد تأثير وليس نتيجةً حتميةً، هناك الآن سبل كثيرة في الصين لطلـب العلم والمعرفة، وهناك سـبل آخرى لتحقيق النجاح والتقدم في الحياة.

وعليـك أن تفكر ماذا لـو أخفقت

هــذه المرة في الامتحانات، ماذا لو أخفقت في امتحان القبول بالجامعة، نعم، ستشــعر بأســف كبير لكنها ليست نهاية الحياة!

باختصــار كل ما أريد أن أوضحه لك أننا نستطيع أن نتعامل مع الأمر بســهولة، لكن أنت لا، فلماذا تشعر بالقلق قبيل الامتحانات؟ لماذا تشعر بالأسف والحزن بسبب رسوبك في مادة واحدة فقط؟

فكر في الرياضيين المشتركين في دورة الألعــاب الأوليمبية! تقام دورة الألعــاب كل أربعــة أعوام ويظل اللاعبون يتدربون تدريبات قاســية من أجل أن يشتركوا مرة، وربما فــي هذه المــرة لا يحالفهم الحظ ويفوزوا، وربما بســبب تقدم العمر لا تســنح أمامهــم الفرصة بالمشــاركة مرة أخرى، فهل ماتوا وانتهت الحياة؟

وعلينــا أن نتعلــم منهــم كيفيــة تحمل النكســات النفسية، وبجانب التأهيلات النفســية ينبغي أن نولي اهتمامًا بالتعديلات الاستراتيجية.

أقترح عليك ألا تقــف طويلًا أمام السؤال الصعب، اقرأه مرتين وإذا تعذر عليك الإجابــة تجاوزه وحل جميع الأسئلة الســهلة التي تعرف إجابتها، صم عد مــرة أخرى إلى ذلك الصعب، وإذا لم يتسن لك الحل فاتركه. حاول مرة أخرى وتجاوز الأســئلة الصعبة، واحصد درجات الأسئلة التي تعرف إجاباتها.

واعلــم أن جميع الاختبارات قبل اختبــار قبول الجامعــة هي مجرد اختبارات إحماء، الأهمية تكمن في تراكم الخبرات والدروس المستفادة من هذه الاختبارات.

لا داعٍ للمذاكــرة بجد قبل امتحان الرياضيات، فقط اســترخ ولا تفتح كتابًا واحدًا، هــدأ أعصابك وفكر في مشــكلات الاختبارات السابقة، ومــا هو نظام حل الأســئلة؟ وهل هنــاك طرق أخرى لحل الأســئلة والمســائل؟ وكيفية رؤية ســمات الأسئلة وتحديد الاختلافات؟

لكن قبل امتحــان اللغات عليك أن تذاكــر بجــد اللغــة الصينيــة والإنجليزيــة وراجع جيــدًا، فكلما راجعــت حصلت علــى درجات، ولا تخــرج عــن الموضــوع في ســؤال التعبير الإنشائي ولايهم أن تكــون الأمثلة جديــدة، لكن ينبغي أن تكون دقيقة وتتماشى مع طبيعة الموضوع.

وإذا لم توفق في المادة الأولى أو حتى في مادتين فلا داعٍ للحزن. هــذه مجــرد اختبــاراتٌ الفصل الدراســي الأول للصــف الثانــي الثانوي وليســت معضلــة كبيرة. أكتب لك هذه الرســالة في عجالة وسأغادر في الحال. أرجو أن تأخذ رسالتي على محمل من الجد!

ابنــي أرجوك صل كثيرًا من أجل جدتك!

والدك العزيز!

دعني أحبك بلا جسد

لقد ذكرتك وأنا أنظف الأرز
فصــارت حبــات الأرز مثــل الكريستالات
لقد ذكرتك وأنا أنفض الغبار
فارتعش الغبار وأوشــك أن يذرف الدمعات
أفكر فيك وأنا وحدي وقت الغروب
فتصير الشمس سلاسل من ذهب
أفكر فيك وأنا أقرأ في كتاب
فتخرج الكلمات وتراقصني
كل كلمة تخبأ رقتك
كل كلمة هي ظلك
فأديم النظر إلى هذه الكلمات
قلبي يتغذى عليك
أبتسم لغيرك لأرضيك
وأتجاهلهم لأنني على عهدي معك
ألعب معهم لأثير حماستك
أحب الآخرين لأنني أحبك
شعري الأبيض من أجلك
وأحيا من أجلك
وأموت أيضًا من أجلك
من أجلك أنت!
أنت إله المعاناة
فأشكو إليك كل آلامي
وتخفف عني كل آلامي
أبوح لك بأسراري
وأنت كل أسراري
أخبئك في قلب الفؤاد
لا أبوح ولا أتكلم
فينزف ظلك
أشعر بالسعادة فيصرخ ظلك
أنت إله الحب
فدعني أحبك
أحبك بلا جسد! [5]

خوف من نوع آخر

أخشــى النوافــذ والغمام الأســود والأنفاق المظلمة
أخشــى المعادن في الشقوق وعمق الصمت
أخشــى الكهوف والأجنحة وهي تنتفض
أخشى نهاية المواسم والأطلال
وآثار الحوافر على الرمال
أخشى الضجيج والتيه وسط الرمال
وفي وقت الغروب أخشــى الزحام والامتلاء
وتقاطــع المدينــة مــع المــروج الخضراء
وأزهــار الأقحوان وهي تســحق الوجود والذات
أخشــى الأضــواء الســاطعة والانحناءات وخواء الأشياء
أخشى الأحجار وسنابل القمح
والبحيــرات والرايات المختبأة في الظلمات
أخشى الرعد والبرق والقبائل على التلال
أخشى الانحدارات والتقاطعات
والاختفاء والظهور المفاجئ
وفي كل يوم قبل أن تتحرر الروح من سجن الوجود
أسأل: من أكون أنا؟[6]

كلام عن الحب

(1)

كلام عن الحب
أرسم الوجود بكلماتي
الوجود أو ربما حبة رمل
إلى حذائي تدسست وتوخز قدمي
لا أحد غيري يشعر بها
وهي في عيني كل الوجود
بكلماتي أرسم حبة رمل
هي همسة عاشق
إلى الوجود وإلى حبة رمل

ثلوج أكتوبر

(2)

ثلوج أكتوبر
ليلة أمس سقط الثلج
وفي الصباح آثار الأقدام مثل أبيات مواويل الشعر
ثلوج فوضوية ومسارها واحد
العام سيفنى ونحن في انتظار شمس نوفمبر[7]

حقيقة بلا أوهام

في لحظة قصيرة من لحظات العمر
وشمس الأصيل تعلن الرحيل
وشعاع الشمس النحيل ينعكس على الرصيف
والظلال كثيفة ومتشابكة
ذاب جسدي في شجرة حور
وكان هذا حقيقة بلا أوهام
وفجــأة تفرعت مني جــذور مثل أذرع وكفوف
تتوسل لتعانق الأرض
ولا أظن أنه شيء مخجل
كنــت مثل صخرة هــوت على الأرض
لم أعد أخشى الريح
ولم أعد أشبه غمام السماء
وندفــات الثلوج وحبــات الرمال مسلوبة الإرادة
لم أعد أبحث عن مكان في الهواء
كان هذا حقيقةً بلا أوهام
والآن لي أرض أقف عليها
أقف بين الجموع مرفوعة الرأس
وهذه أمنية غالية تقت إليها
وأنا لا أبالغ في أمنياتي
وفي لحظات الوهم
وبعــد أن ترســخت جــذوري في الأرض
ربما لأكون من المحظوظين
وهو يصفون شــجرة راســخة في عمق الأرض
وإذا لــم يحــدث أن أكــون مــن المحظوظين
سأشعر بخيبة أمل
لكنني لن أتألم![8]

الليلة الخامســة والسبعون بعد رحيل أمي

شمس الصباح تتسلل من النافذة
وغيوم المساء أبت أن تنقشع
وسماء مرصعة بنجوم تظلل رأسي
وأنا سائر حائر في هدأة الليل
ومصباح يظل ساهرًا
وصاحبه زهد السهر
في كل مرة أستفيق من وسط حلمي
أشعر بدفء يد أمي على وجهي
أعلم أن دروب أمي لتراني
ألف درب ودرب
ولأرى أمي
ليس أمامي سوى درب وحيد[9]

قمر في مدينة موحشة

أهلي وأحبتي لا يسكنون القمر
فلماذا عيناي بوجهه معلقتان؟
وأهلك وذويك لا يسكنون القمر
فلماذا عيناك بسناه تتبعان؟
في ليلة من الليالي نشب بيني وبين خصمي شجارٌ
فمددت بصري إلى قمر السماء
وكانــت عينا خصمــي على قمر المساء
فإذا بنيران خصام كانت تحترق
فــي قلبــي صــارت رمــادًا لا يحترق![10]

الحياة قاسية بما يكفي

أعترف أمامكم أنني هشة كالقشة
أخشى أن أتفقد منشورات الأصدقاء
وأقــرأ مــا يذيعون مــن حوادث وخطوب
فالحياة قاسية بما يكفي!
سيأتي يوم الوداع ويرحل الجميع
وإن حان يوم وداعي
أرجوكم أيها الأحبة
أيها الأعزاء
لا تذيعــوا خبر رحيلــي ودعوني أرحل في صمت
ولا ترثونــي ولا تفتحــوا صندوق الذكريات
فأنــا أعلم محبتي فــي قلوبكم أيها الأعزاء!
فعزيز كان اللقاء
ولو أخفيتم نبأ الرحيل
سأظل حية في قلوب الجميع
أليس هذا أفضل بكثير؟[11]

الهوامش :

1 -جانغ شياو تيان(1939- 2016)
2 -جين رن شون (1970 -)
3 -تشى زي جيان (1964 -)
4 -ليانغ شياو شنغ (1949 -)
5 -لي جيان شين (1968 -)
6 -فنغ يان (1960 -)
7 -جانغ شو جوانغ (1956 -)
8 -ون تشيان يي (1952 -)
9 -بان شيان تشن (1964 -)
10 -ليو تشوان(1975 -)

السير على الرمال المتحركة

قراءة في المجموعة القصصية (رمال متحركة) للكاتب القاص إبراهيم حميدان

رضا بن موسى

تضـــم المجموعة القصصية الأخيـــرة، للكاتب إبراهيم حميدان المعنونـــة بـ (رمال متحركة*)، خمســـة وثلاثيـــن قصة، ويمتـــد زمنها حوالي الثلاثين ســـنة مـــن العـــام 1990 وحتى العام 2020. نُشـــر بعضها محدد التواريخ فـــي صحف "أويا وميادين والمســـار" وفي مجلتي "لا والفصـــول الأربعـــة "، والبعـــض الآخر غير محـــدد تاريخـــه، ولكنها تتقاطع معـــا بانتظام واتســـاق، مما يســـمح لنا بالتعرف، الى حـــد كبير، على الإنتاج القصصـــي الإجمالي للقاص. المجموعـــة مهداة الى الســـيدة زوجته ســـعاد العربـــي وأبنائه ريما واحمد ومحمد ويوســـف، وصـــادرة عـــام 2022 عن دار بحـــر للنشـــر والتوزيع باللاذقية ـ ســـوريا العـــام 2022.

تتوافر في هـــذه القصص العناصر المتعـــارف عليهـــا في فـــن القصة القصيرة من ســـرد نثـــري موجز يعتمـــده القاص إبراهيـــم حميدان، فـــي صياغـــة حبكته، علـــى وقائع وأحداث، قد تكـــون عادية يومية أو اســـتثنائية مصاغـــة بخياله، تحدث في أجـــواء أمكنة وأزمنة يعايشـــها بنماذجه، محمولـــة غالبا على إيقاع متوتر مشـــحون، بانفعـــالات حادة تتركز علـــى التناقضات النفســـية والاجتماعيـــة، التـــي تتجلـــى في مشاعر وسلوكيات وأفكار، تحملها شخصيات القصص، وهي تواجه ما يناقضها ويخالفها، فتتشابك معها في صدامات ومكاشـــفات صريحة، أو تحاول الافلات والهروب بما تثيره الحالات مـــن حذر وريبة ومخاوف من اللا متوقع والغامض المجهول. وقد تمنحـــك هذه القصـــص أحيانا لحظات نادرة للاســـترخاء والتأمل، سعيا إلى يقظة تُنير الوعي بأسئلتها، خاصة فـــي خواتيمها، دون الوقوع في الوعظ والإرشاد.

لذا أرى أن اختيـــار عنوان (رمال متحركـــة) عنوانا لهـــذه المجموعة هو تعبير عـــن جوهر رؤية الكاتب لحالة الواقع الذي يرزح تحت وطأة أوضاع سلبية خلقتها سلطات سياسية واجتماعيـــة قد تتخفـــى أحيانا لكنها سرعان ما تكشّر عن أنيابها الحادة. فالرمال المتحركة تُعرّف بأنها خليط من رمل وماء، وتبـــدو، على نحو خادع، صلبة ومتماسكة قوية، لكنها وبمجرد السير عليها مثلا تظهر لينة متحركة غيـــر ثابتة، قد تدفع المرء الى نهاية وخيمة، تصل الى الموت غرقا في أوحالها.

وإذا كان ذلك يحدث على المستوى المادي الطبيعـــي فانظر الى رمال المجتمـــع المتحركـــة، سياســـيا واجتماعيـــا، التـــي إذا وقعت نخبه وطلائعـــه فـــي حبائلها فقـــد تؤدي بالكيـــان الاجتماعـــي برمتـــه الى السقوط والانهيار.

وفـــي قصـــة " رمـــال متحركة " ((جاء الخبراء من كل فج عميق.../ اجتماعات طويلـــة.../ البعض قال إنها استمرت أياما، والبعض الآخر قال إنها اســـتمرت شهورا. وبعض المغالين قالوا إنها امتدت سنوات.../ قال لهم الأميـــن (الوزير) الجديد... / نريد خططـــا مقترحات تصورات اســـتراتيجيات بعيدة المدى.. همتكم ياجماعة/ وضعت الخطة، المقترح، التصور، الإســـتراتيجية.. في ملف أنيق، وأحيلـــت الى المســـؤول. / اعتمد المســـؤول الخطة. أحالها الى مســـؤول أعلى منه في مغلف أكثر أناقة من الملف الســـابق. المسؤول الأعلـــى أحالها الى مســـؤول أعلى منه. ثم حدث مالم يكن في الحسبان: انتقل الملـــف الأعلى الـــى الرفيق الأعلـــى. كيف؟ صدر قـــرار بحل الأمانـــة (الوزارة) وطـــار الأمين ـالوزير) السابق من منصبه. وذات يوم، ذات شـــهر، ذات ســـنة. جاء أمين جديـــد، يرتدي حلـــة جديدة، ويدحـــرج أمامه أمانة جديدة عوضا عن الأمانة السابقة التي صار يطلق عليهـــا (الأمانة المنحلـــة!!!). نادوا علـــى الخبراء، قـــال الأمين الجديد لمن حوله. جاء الخبراء من كل فج عميق. قال "نريد خططا مقترحات تصـــورات اســـتراتيجيات بعيـــدة المدى.. همتكـــم ياجماعة!".. همس أحد الحاضرين في أذن زميله: هناك تصور لهيكلة جديدة، ســـيؤدي الى إلغاء الأمانة الحالية، ونشـــاء جسم غداري بديل بتســـمية جديدة وأمين جديد!!)) **.

وفي سياق القراءة لمجموعة (رمال متحركة) نلاحـــظ أن عالمها يمتلئ بالصراخ، المصاحب أحيانا بالسباب والضرب وبالخبط والدق وأصوات الأبـــواق والصخـــب والاحتجـــاج والحـــركات الانفعاليـــة العصبية، تعبيـــرا عـــن حالـــة مـــن الغضب والسخط والضيق الشديد الى درجة العصاب، لا يجد الأفراد متنفسا فيها غير الصراخ مخرجا لمآزق تسجنهم أو تحاصرهـــم أو لأوجاع يعانونها ولا يدركون كنههـــا، أو تكون فعلا واعيا يجسد التمرد أو رد فعل على ضغوط تواجهها الشخصيات.

وبالمقابل، تظل هنـــاك الرغبة في الصـــراخ كامنة، مكتومـــة، وذلك عندما لا يتحقق بفعل شرط اجتماعي واقعـــي، أو عند الوقـــوع في حالة نفســـية خانقة تصيب الشـــخصيات بالشلل، وتمنع بالتالي امكانية القدرة عن التعبير عما يجيش في خواطرها والافصاح عن مكنونات ذواتها: ((لا أعلم عـــدد المرات التي صرخ فـــي وجهي هذا المعلم أو ذاك بكلمة " يا حمار" ـ مـــا زلت أذكر ذلك " الكف الرياحي " الذي صوبه نحوي مدرس الحســـاب ـ كانـــت الصفعة مؤلمة ـ ذلك الرجل النحيل العصبي الذي يصرخ بين الحين والآخر أثناء شـــرح الدرس، وهو يخبط السبورة بيده في هســـتيريا. عدت الى مقعدي علـــى إثر صرخـــة المعلم ـ صرخ في وجهـــي غاضبا "قصة الصفعة" / أخفضت رأســـي مطوقـــاً بيدَيِّ.. وغبـــت في صرخة واحـــدة "قصة مشوار" نشـــرت في صحيفة تحت عنوان " الصرخـــة الأخيرة" / مر زمن طويل ونحن نركض، يطاردنا صراخ يشحن جسدينا بقوة واندفاع هستيري ـ صرخت بأعلى صوتها ـ رحت أصرخ بلا صوت ـ اختلطت المرئيـــات والأصوات، لم أعد أميز شيئا ـ امتزجت صرخاتي بصرخات أميرة، بصياح الطيور الســـوداء " قصة الطيـــور الجارحـــة"/ يجاهد أن يصـــرخ فلا تســـعفه الحنجرة.. غصة موجعة انغرزت هناك "قصة العاشـــق"/ عليَّ أن أصـــرخ. عليَّ أن أنهـــض.. وأنجو بجلدي ـ ها هو يصرح متألما. وها هي كوة صغيرة تنفتح " قصة الجثامة" / سكت أذاننا صرخات نســـائية متتاليـــة حادة ـ صرخات قويـــة ملتاعة ـ توقفنا عن الصيـــاح والتدافع "قصـــة الخبز" / يصرخ طالب ملوحا بقبضته "قصة درس اليـــوم" / تشـــنج وجهها ثم أطلقت صرختها المدوية اسكتووو- ســـمع جميع سكان المدينة صرختها في تلك اللحظـــة. قصة "درس في الكمبيوتر")).

ويمكننـــا اعتبار "قصـــة الصراخ" مثالا "صارخاً" في هذا الصدد، حيث تبتدئ أحداثها بـ ((خروج بطلها من البيت غاضبا بســـبب تشـــاجره مع زوجتـــه حيث يقـــول: (دخلت معها حالـــة من الجـــدال العصبي المليء بالصراخ... وأســـرعت نحو الباب، وصفقته خلفي، وأنا أنفض صراخها عـــن ثيابي) وبعد أن يقود ســـيارته وهو ينفث دخان ســـيجارته بعصبية ضاغطا على دواسة البنزين، يسمع صوت بوق خلفه لسيارة فيها (شابين يصرخان، ويرفعان أيديهما نحوي بتوتر، وكأنني ارتكبت إثما شـــنيعا. ودون أن أفهـــم ســـبب احتجاجهما، وجدتنـــي أرفع ذراعـــي نحوهما، وأصـــرخ فيهمـــا بقوة.) ثـــم وبعد تجـــاوزه لزحام علـــت فيه أصوات أبواق طابور السيارات، يتذكر جاره الذي تشاجر معه منذ يومين قائلا له: (حـــرام عليك يا رجل! طول الوقت وأنت تخبـــط على الجـــدار، وتدق بدون توقف) ويضيف (فلا أصحو" إلا" على صوت صراخك وصراخ أطفالك أو زوجتك، أو على أصوات الدق والخبط المتواصلة على الجدار الـــذي يفصلني عنـــك خبطا جعلني أبتعـــد وأســـرتي عن هـــذا الجدار خشـــية أن ينهار يوما علينا بصخب قاتل) ثم ولأن ثمة ســـيارة متهالكة تســـير أمامه (رفعت يدي صارخا أن يفســـح الطريـــق، واتبعت ذلك بضغطات متتالية علـــى البوق.... وعندما أصبحـــت بمحاذاته، فتحت النافذة اليمنى وصرخـــت به بقوة، فصرخ، وراح يلوح بيده المتشنجة نحـــوي في احتجـــاج واضح، وهو يضغط علـــى بوق ســـيارته ليدعم شـــتائمه واحتجاجاتـــه) وتســـتمر الطريق لكنه يضطـــر إلى التوقف بســـبب الإشـــارة الضوئية الحمراء (ارتفع بوق السيارة التي ورائي.... حدقت في المرآة، فوجدت الســـائق يشـــير نحـــوي بيـــده أن أنطلق.... خاطبتـــه فـــي المـــرآة، وصرخت وأنا أشـــير الى الإشـــارة الضوئية " حمـــراء.. حمراء، يـــا حمار، يا حمـــار". وحيـــن أصبحت خضراء انطلقـــت، ثـــم انحرفت قليـــلا الى اليمين مفســـحا الطريق لذلك السائق المتعجل الذي أبطأ من سرعته وهو

يحاذيني، وراح يصرخ بي. فرحت أصرخ أيضا، وأنا ألوح له بيدي المتشنجة نحوه، ثم صرخ بكلمة نابية، واندفع مسرعا الى الأمام. أحسست بفداحة الإهانة، وصممت على اللحاق به.... وعندما أصبحت سيارتي بمحاذاة سيارته تماما، التفت إليه وصرخت بكلمات حادة. وأخذ هو أيضا يصرخ ملتفتاً نحوي تارة وإلى الطريق مرة أخرى. لم أستطع أن أتبين كلماته. لابد أنه لم يكن يسمعني. كان كل منا يحاول أن يصرخ بأعلى ما يستطيع، وبأكثر الكلمات بذاءة وفحشا. وفي لحظة توحد صراخنا. وصار صرخة واحدة طويلة. ثم أظلمت الدنيا أمام عينَيّ، وغاب عنّي كل شيء)).

وقد نرى هذا المشهد مكثفاً، وخاصة في البعض من قصص " رمال متحركة"، يتجسد في صورة تتماثل واللوحة العالمية الشهيرة " الصرخة" للفنان النرويجي ادفارت مونك التي أصبحت شخصيتها المرهقة ذات الوجه المتألم الصارخ رمزا للخوف والرعب بشأن الوضع الذي تعايشه أو الأفق المخيف الذي تراه وتتوقعه وبما يغمر اللوحة وأيضا القصص من مناخ طاغ لحالة من الكآبة والوحدة والذعر، وبحيث تحمل شحنة درامية مكثفة للقلق الوجودي والمعاناة من سطوة المناخ الكابوسي.

ولكن هذا المناخ الكابوسي لا يسود معظم قصص "رمال متحركة"، التي تتوزع بين مدرستين أو اتجاهين رئيسيين في الأدب والفن وهما التعبيرية والواقعية.

فنجد أن عالم القصص يأخذ منحى الابتعاد عن منطقية العلاقات الواقعية، وخاصة في مجموعة من القصص المحدودة العدد، والطويلة نسبيا، وفي المرحلة المبكرة حسب تواريخها، حيث يلجأ السرد فيها إلى الغرابة والرمز والتورية، ويتم تشويه الأشكال والعناصر بما يتلائم والمشاعر والحالات الذهنية التي يجيش بها العقل أحلاما وكوابيس لشخصيات محاصرة تعيش توترا وقلقا بسبب وقائع وأحداث تخرج عن المألوف، بهدف احداث تأثير انفعالي قوي مستفز يدفع الى معايشة تجربة الشخصيات واستيعاب أسئلتها ومن ثم الإحساس بمعاناتها من الضغوطات النفسية الاجتماعية التي ترزح تحتها في مجتمع يسوده القمع والوحشة والأخلاق الزائفة وكل ما يجعل الحياة جحيما.

ففي "قصة مشوار" ((تتحول النزهة المبهجة لبطل القصة مع المرأة الجميلة إلى كابوس مرعب، حيث يكتشف بأنها أم لسبعة أطفال، تكبره بكثير، بشعة، تحدثه وهي تقود سيارتها عن نجاتها من محاولة زوجها قتلها، مما أدى إلى بتر رجلها التي استبدلها بأخرى اصطناعية، تخلعها وتلقي بها إليه. تتبدل أجواء الفرح والعذوبة، تخلو الشوارع من المارة، ويلفها الظلام، تمتلئ الأرصفة بالنفايات ذات الروائح النتنة. وحين طلب منها خائفا مرعوبا أن تخفض السرعة، بحجة أن الطريق مليئة بالحفر والأحجار، تطفئ نور السيارة بالكامل وتضغط على الوقود)).

وحين يفيق بطل "قصة الطيور الجارحة" من نومه يتفاجأ ((اكتشفت بأن رأسي مقطوع. والسرير غارق في الدماء. وسيف ملطخ بالدم يرقد إلى جواري. تعوذت من الشيطان وهتفت متذمرا: ما هذا الكابوس؟))، ولكنه بعد أن يتوجه إلى الحمام لغسل وجهه يكتشف بأن رأسه مقطوع حقا. (تساءلت: ما هذا المأزق الجهنمي؟ إنها ورطة حقيقية، وعليَّ أن أجد مخرجا منها قبل أن يدركني الجنون. ولكن كيف؟) تذكر لقاءه بالفتاة التي أحبها أيام الجامعة، وأخبرته عن شراسة زوجها، القزم المشوه، الذي زجها به في مستشفى للأمراض العقلية والنفسية، وأنه وحراس المستشفى يطاردونها، فاقترح عليها أن ينتحرا معا، لكنها كانت ظمآنة وجائعة، فدخلا مطعما طعامه يفوح برائحة كريهة، حيث اكتشفت زوجها والحراس الذين أخذوا يطاردونهما وهما يركضان (.. مر زمن طويل ونحن نركض، يطاردنا صراخ يشحن جسدينا بقوة اندفاع هستيري)، ثم وفي العراء المقفر القاحل (رأيت السماء مغطاة بأكملها بأسراب هائلة من الطيور. طيور سوداء.... تندفع نحونا بشكل عمودي، يتطاير من عيونها الشرر... امتزجت صرخاتي بصرخات أميرة بصياح الطيور السوداء.... وفي اللحظة الفاصلة بين الموت والحياة، شاهدت القزم الأعمى يحمل بيده اليسرى رأس أميرة ملطخا بالدم، وبيده اليمنى يحمل سيفا مصقولا يشهره في وجهي... أحسست بشيء حاد ينفذ عبر عنقي. قلت لنفسي: لابد أن الوقت قد تأخر الآن. .... لقد تأخرت، نعم. آن لي أن أنهض، وأتحرر من هذا الكابوس اللعين.. اكتشفت بأن رأسي مقطوع. والسرير غارق في الدماء. وسيف ملطخ بالدم يرقد إلى جواري. تعوذت من الشيطان وهتفت متذمرا: ما هذا الكابوس؟)).

ولغرض تقديم إضاءة أعمق لا يفوتنا هنا أن نشير إلى ما كتبه الناقد والشاعر "محمد الفقيه صالح" عن مجموعة القاص يوسف الشريف المعنونة بـ" ضمير الغائب" الصادرة في العام 1986، والتي قد يكون لها الأثر الملحوظ على تجربة إبراهيم حميدان في بعض قصص " رمال متحركة" إلى جانب كتابات عربية وعالمية.

يرى الفقيه بأن عالم قصص الشريف، وينطبق هذا على قصص حميدان - حسب وجهة نظري - إلى حد كبير، يصير عالما كابوسيا فنتازيا، بل وخياليا، وحيث تهيمن لغة المونولوج والحلم والتداعي الحر الذي يصل إلى حدود الهذيان.

ففي "قصة فلسفة " لحميدان ((تتشظى أفكار بطلها وتختلط بحثا عن المعنى في الحياة التي يعيشها، كمتاهة مخيفة، محبطا مرهقا مثقلا بالتعب، وهو يعاني الوحدة والشعور بالتفاهة والفشل. وبحيث تصبح الحياة مثل الهرم الذي يصعده الانسان درجة، درجة. وكلما اقترب من نهاية الهرم اقترب من نهايته)).

أو يعاني في "قصة العاشق " التمزق والتناقض في العلاقة مع حبيبته حيث ((حضورك يفجر الشرر في رتابة أيامي القاحلة، وغيابك يرميني في وهاد القلق والانتظار العبثي.. لكنها تنفجر ضاحكة، وهي تراه يتخبط في غيرته السامة.. فتجيء إليه خلسة.. تتسلل حافية، وتسير بخطوات مكتومة عبر أحلامه. وعندما يكتشف وجودها، يندفع نحوها بعصبية.. يغمد أصابعه في عينيها وخنجره في قلبها)).

ويرجع الفقيه صالح ذلك العالم، في الأدب، إلى غياب الحرية السياسية، وحيث يبدو العالم كزنزانة والناس يرسفون في الأغلال.

أما في المرحلة الثانية، وفي قصص إبراهيم حميدان، القصيرة نسبيا، والتي لا تتعدى الصفحة الواحدة، نلاحظ أنه يقدم الأشياء والشخوص والعلاقات المترابطة والمتشابكة، بصورة واضحة، كما نراها في العالم الحقيقي الواقعي، في أبعاده المتعددة، مع احتفاظه بتعاطفه مع شخصياته بعد انتهاء الحدث. فالراكب في "قصة طالبة من القربوللي"، ((يغادر الميكروباص، لكنه يظل قلقا، وهو يفكر في سعاد، متمنياً ألا تتعرض للضرب من عادل، التي أصرت السيدة في الخمسين، احدى الركاب، وهي تتكلم في الهاتف، تحت وطأة الانفعال والتوتر، أن ينهض من النوم، و"يمشي يعفج سعاد طريحة")).

وقد تتمازج الأساليب التعبيرية والواقعية، وبما يبقي أجواء الهواجس والكوابيس حاضرة، تفزع روح الشخصيات، وهي تتعايش مع تفاصيل واقعها اليومي والمعتاد. وعلى سبيل المثال عندما يسافر بطل "قصة زجاجة بيرة" إلى الخارج، يضطر إلى التوقف عن شرب زجاجة البيرة الثانية حين يكتشف وجود مجموعة من أبناء وطنه، أحدهم زميله في العمل، يختلسون النظر، ضاحكين، إلى الزجاجة الممتلئة الباردة. قال لنفسه ليقولوا ما شاء لهم، سأشربها، ولن أتركها تحرق خاطري، لكنها تسقط من يده. فيسرع مغادرا المكان.. ثم حلم، وهو نائم في فراشه، بواقع ما يحدث في بلده، في هذه الحالة، بأنه في مركز الشرطة، وقد تحلق حوله جمهور من الناس، وجوههم وجوه الأشخاص الذين كانوا معه في المطعم، وإلى جواره واقفا زميله، يرفع سوطاً ويجلده على ظهره، وهو يضحك، فيما الجمهور يصيح: السكران دار العار، حطوا شلاتيته في النار)).

وفي الإجمال، تحافظ القصص على التركيز على الجوهر الرئيس لموضوعها، أفكارا أو نماذج أو وقائع، بدون الإخلال أو التفريط في بعدها الجمالي، وبالرغم من عدم إخفائها لتحيزها في اتخاذ موقف تجاه كل ذلك.

ولا تغيب اللوحات في القصص، ولا الصور القلمية، بما يشير إلى العناية التي يوليها إبراهيم حميدان، وهو يرسم نماذجه وشخصياته، التي يقدم عبرها أسئلته وهمومه، بتبيان تميزها الخاص وإشكالياتها، وإيضاح حالاتها ومقاصدها، في أبعادها المتعددة الجسمية والنفسية والعمرية واللغوية، فعلا وقولا، وعلى نحو مكثف موجز وضروري بأسلوب الهجاء الساخر.

فالموظف في " قصة حدبة" الذي ((أدرك أن ترقيه الوظيفي يتطلب الانحناء، يأخذ في الانحناء يوما بعد آخر، وكلما انحنى أكثر، صعد في سلمه الوظيفي.. إلى أن سبق زملاءه ثم من بدؤوا قبله. وهكذا نبتت له حدبة فوق ظهره، وراحت تكبر كلما زاد انحناء، حتى صارت ثقلا يمشي تحته بظهر لا يستقيم)).

أما الناس في "قصة تعهد" ((والذين يصوتون للمرشح الذي فاز في الانتخابات فوزا كاسحًا تحت شعار: أتعهد بأنكم سوف تَرفلون في الرّخَاء، سيلاحظون، بعد مرور شهور وسنوات، بأنهم صاروا يرَفَلون في شيء مثل كلمة الرخاء من حيث تشابه الحروف، ولكنه يختلف عنه من حيث الرائحة وترتيب تلك الحروف)).

وفي خضم هذا العالم الذي يعج بسلبيات كثيرة، ليس للمرء إلا الصراع والمقاومة حلا للخروج والنجاة من الوحدة والحصار الخانق التي يتمثل في الوحش النتن الذي يطارده في "قصة الجثامة" ((بضربة غادرة لطمني على وجهي. فوجئت بالضربة المباغتة. تقهقرت مترنحا وأنا أرفع كفي نحو وجهي، وأتحسس الدم الذي انفجر من أنفي. مهتاجا هجمت عليه أنوي قتله. ولحظة أن أغمدت الخنجر في صدره انفجر بالضحك.) ثم يستأنف مرة أخرى (سددت نحوه خنجري. فتح فمه وابتلع الخنجر. تعالت الضحكات من حولي....

حلقي جف وشفتاي يابستان.. أريد أن أشرب الكوب بجانب السرير على الكوميدينو.. لكنني لا أقوى على تحريك يدي.... إنه يقف خلف الباب. كلا إنه تحت السرير.... إنه يفتح فمه الهائل ليبتلعني.. الألم يمزقني.. أعضائي يقطعها جزءا ويأكلها. ها أنا أنحدر إلى قاع معدته الرخوة. ها أنا أدس يدي في جيبي وأسحب خنجري مرة أخرى أغمده في لحمه. وأشرع في تمزيق جسده من الداخل. ها هو يصرخ ألما. وها هي كوة صغيرة تنفتح، فأعبر منها قافزا إلى الشارع المزدحم بالناس)).

وكان لابد مع كل كوة أن يتفتح الأمل؛ الذي يتجسد في حضور قوي للأجيال الشابة في قصص حميدان، وبالخصوص الأطفال، الذين يحتلون مساحة نوعية في " رمال متحركة":

فهم الذين يقدمون المساعدة لأبائهم حيث يتولون المسؤوليات ولو كانت بسيطة ففي " قصة الانحناء" ((يتطوع شاب، وبسرعة قياسية، بتغيير دولاب سيارة، أصابه العطب، لصاحبها الذي يعاني من آلام الظهر، كان يقودها شارد الذهن، مشغولا بالقرار الذي قرر أن يتخذه بخصوص طلب إعفاء من وظيفته. (لن أعود إلى سابق عملي، هذا قرار نهائي. سأقول للمدير، عندما يستدعيني غدا، كل شيء إلا الكرامة.. نحن نعمل في جهاز الدولة.. ولسنا عبيداً لك!).

وبالتالي هم الداعمون معنويا حيث يقول الشاب للرجل صاحب السيارة: (حين رأيتك تهم بالانحناء، قلت لنفسي انحناءة الناس الكبيرة صعبة) فيعود الرجل (مجددا أفكر في لقاء الغد، وقد ازداد تصميمي على ما عزمت عليه)).

وهم المتشبتون بأحلامهم رغم ما يكابدونه من شظف العيش والظلم والقهر الطبقي الاجتماعي. ((فالطفل الذي يبيع الكلينكس عند الإشارة الضوئية، يظل مشدودا إلى متابعة صياح أترابه، وركضهم، وهم يلعبون الكرة في الجوار)) "قصة بائع الكلينكس".

وهم الرافضون للأساليب التربوية التي تجعلهم ((لا يحبون المدرسة، رغم أنها مزدانة بالمراجيح، والسلحيبة، والكرات، وألعاب أخرى، فقد أبصر الطفل (معلمة تسير على الرصيف المحاذي للحديقة، وفي يدها عصا)) " قصة الطفل يبكي".

ولذا فإن الأب في قصة "الصفعة" ((بعد أن جاءه ابنه يشكوه بأن المعلمة قد وصفته بالحمار وصفعته، سيظل على يقين، وهو يخطو باتجاه المدرسة، بأنه سوف يجد داخل المبنى أبناء وبنات الأستاذ "هتلر" والأستاذ "عنتر" وأمثالهما من المعلمين الذين درّسوه منذ أكثر من ثلاثين سنة)).

وهم الحاملون للمعرفة الجديدة المضافة حيث ((يتفوق التلميذ على معلمته)) في "قصة درس في الكمبيوتر".

وينبه القاص إبراهيم حميدان إلى خطورة أن لا يتم اعداد البيئة الصالحة التي يترعرع في أحضانها أبناء المستقبل وحتى لا تسلب عقولهم أفكار الفوضى التي قد تعمي المدارك، وحتى لا يكون العنف المضاد هو السلوك الذي يدفع الطلاب في "قصة درس اليوم" إلى ((رفض أداء الواجب ثم مغادرة فصولهم وإعلان الاعتصام. وعندما يسألهم المدير عن السبب يعلنون عن مطالبهم بطرد المعلم الذي تجرأ وسأل الطالب عن الواجب. فلا امتحانات بعد اليوم. يريدون النجاح جميعا، وبتقدير ممتاز.. وأن يأتوا إلى المدرسة ويغادرونها ساعة يشاؤون. ثم يصرخ طالب ملوحا بقبضته: لا ديكتاتورية بعد اليوم. ويردد الحشد الطلابي الهتاف وراءه، واندفعوا نحو المدير. حين جاءت الشرطة، كان المدير راقدا في المستشفى، يئن من أوجاع ناجمة عن إصابات في ساقه وصدره وذراعيه، وكان الأستاذ الذي سأل عن الواجب غائبا عن الوعي في غرفة الإنعاش)).

وعلى ضوء ذلك علينا أن نتفهم العصر، وما يتيحه لنا وللأجيال الجديدة من معارف جديدة تساهم في تحرير العقول وبالتالي تمكننا من تخطي رؤانا وأساليبنا القديمة، وهذا ما يدركه الكاتب في قصة " الطفل والعصفور" حيث أنه ((كتب قصة جديدة، وراح يروي لطفله، البالغ من العمر 5 سنوات، بأن طفلا وجد، ذات صباح، في الشارع، عصفورا يتقافز متعثرا هنا وهناك. ركض الطفل نحوه وأمسك به. اكتشف أن ساق العصفور مجروحة، فضمد له جرحه بمساعدة والده وراح يسقيه ويطعمه كل يوم و... وهنا يقاطع الطفل أباه الكاتب قائلا: قصدك أن قصتك عن الحرية؟ ثم استطرد: ليست حلوة يا بابا.. قصتك ليست حلوة. ثم نهض، وراح يركض بعيدا عنه. مزق الكاتب قصته، وأدرك أنه لا يصلح لكتابة قصص لأطفال هذا الزمن)).

* ندوة عن القاص إبراهيم حميدان نظمتها الجمعية الليبية للآداب والفنون 7 يناير 2025

** الاقتباس من القصص بتصرف



أسير التّخيلات.. و ماتيس

عزة رجب سمهود

عن ماتيـــس التي تبتســم في وجه المتخيل من الأحـــداث، ثم تمضي على قـــدمٍ ومخالفةٍ لتســير عكس الاتجـــاه، فتتـــرك للقـــارئ فرصة الوقوع أمام ســـطوة اللغة، وتمضي هي خـــارج النّص لترســـم لوحاتٍ فظيعة على نســـق ما اقترفه الرّسام الفرنسي هنري ماتيس.

لقد ســـافرت ماتيس العاشـــقة عبر أزمنة من الغواية، وسرد التّفاصيل، إلـــى عوالم مـــن الواقـــع والخيال معـــاً، وبين لحظة مباغتة، وصورة ترسّخت في مخيال القارئ، تحملك فجأة إلى عوالم تتجاوز الشـــكلانية، ومظاهر العالم الواقعي إلى فلســـفة أخرى يقودها فكر المؤلف حســـن المغربي فـــي مجموعته القصصية (عاشقة ماتيس)

حيث تقبع لوحات بيكاسو، وفرشاة هنري التي رسمت فظائع المدرسة الواقعية، وشـــكّلت ملامح المدارس التي تأسســـت بعدها، فتأتي كل هذه الأنســـاق كأنها أيقونة من أيقونات بورخيـــس الـــذي ينقلك فجـــأة إلى عوالم اللاواقعية نحو إعادة فلســـفة السرد بشكل آخر.

لماذا لم تكن ماتيس حسن المغربي أطـــول من ذلك، لتلـــك المتعة التي تحمل على بســـاطها أساليب جديدة فـــي السّـــرد، وحبـــكات القصص المروية فوق المتن الأصلي، حيث تصبح الحبكة الأصلية مجرد هامشٍ ثانـــويّ، ينقل بين ســـطوره حبكة أخـــرى هي المتن الأساســـي الذي نسجه المغربي بفرشاته النادرة.

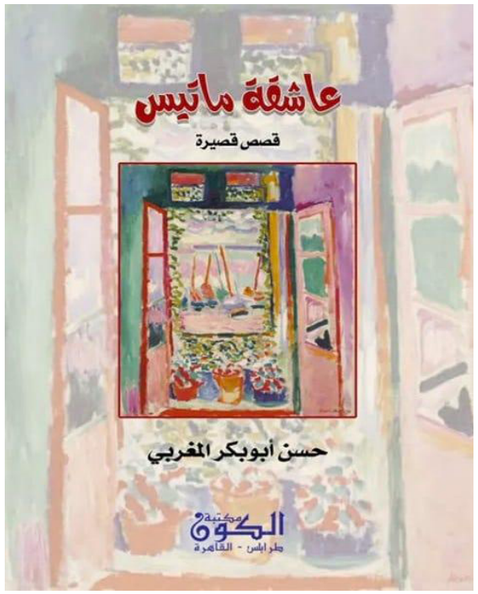
وكمـــا اكتشـــف ماتيـــس نوعاً من الجنة قاده إلى رسوم تلك اللوحات، وتجريـــد فظائعهـــا، كان للمغربي حـــدس الكتابة الذكيـــة التي جعلت منه أســـيراً للتّخيلات المدسوســـة بين قصـــص بورخيس القائمة على فلســـفة القطيعة مع المكرر، فكانت (عاشـــقة ماتيس) سردية جعلت من مواضيعها مزيجاً مفعماً بالتأملات والمتوالـــدات التي تنشـــأ نتيجة ما ينبثق عن الفكرة من رســـم متخيليّ يقودنا لتعريفـــات جديدة عن عوالم السّرد القصصي.

لا يخفـــى على القـــارئ حين يقرأ عاشـــقة ماتيس مـــن أنّ متن ما في قصـــة من قصـــص المغربي ينقلك أو يشـــير إلى وجود رابط خارجيّ يتكئ على حقيقـــة أو نمط أو ثقافة أو فكـــرة في مصـــدر موثّق، وهذا بالضبط ينقلنا إلى حكايات بورخيس الـــذي جعل مـــن لغـــة الظّل هي الأساس في سرد المتن، حيث تقبع بقايا التفاصيل، وحيث يتشـــبّع العام بثانوية الحدث، بينما يرتكز الهامش على قوة الحكاية.

هل يمكننا أن نقـــول عن مجموعة حســـن المغربي أنّها رغم خرافتها تظل واقعية؟ كما قيل عن بورخيس أنه يجعلك تصدق خرافاته بشـــيء مـــن الواقعية التي تســـقط بظلالها علـــى القصة، وتمتـــزج مع كونها أسطورة؟

هي مجموعة مشبعة بغرابة الفكرة، التي تعتقد أنـــك تقرؤها على رتابة واحـــدةٍ، لكنك تتفاجأ بـــأنّ المؤلف يســـير بك نحو أنســـاق اللامعقول، حين تبـــدو الفكرة في بدايتها غريبة كنكرةٍ غير معرّفة، وتنتهي بك نحو معرفة اللاممكن من الأفكار المنقولة عن شخوص آخرين، هؤلاء ليسوا آراجيـــز خلفية للمســـرح الحقيقي لحكايات ماتيس، بل هم الفعل وردّ الفعل نفســـه، هم عوالم جاءت من عبقرية بورخيس الغامضة، وفتحت نوافذهـــا علـــى طريقة رســـومات هنـــري ماتيـــس مشـــرعة وجهها للريح، وأبواب التأويل بلا منازع.

العوالـــم المطلقة لفضاء الحكاية في عاشـــقة ماتيس، لم تأت من عبثٍ، بل هي عوالم تشـــكّلت لتخبرنا أنّ الخرافة يمكن أن تتحول إلى حقيقة في وجود فلســـفة تنبثق من النوافذ التي تشـــرعها ماتيس، علاوة على أنّ حســـن المغربي يمنـــح القارئ مفاتيح القصص، ويتركه يسير نحو تجريب هـــذه التأويلات الماورائية، لاستكشـــاف الدّوال التي أنشأ منها عالمـــه في عاشـــقة ماتيـــس، ومع ذلك يجتـــاز حســـن المغربي فكرة أنّ الخرافة يمكـــن أن تكون أمثولة واقعية، فيتطرق إلى الواقعية وكأنّها صدمة الواقع نفســـه، ويسرد عن (الأب الروحي) في مزيجٍ هو أقرب للدّهشـــة، وفي خروج عن السّياق



العبقـــري الذي أنتج هـــذه الكتابة، ليضعنـــا وجهاً لوجه أمـــام الحدث المتخيـــل، وهـــو أن ينقلنا المغربي نفسه نحو أُطر خارجية ذات روابط تاريخيـــة أو اجتماعية، فيحدثنا عن نفســـه في قصـــة (الأب الروحي) وكأنّـــه بورخيـــس الذي تشـــكّلت الخرافـــة بين نصوصه من أجل أن تتجسّـــد عبقرية الكتابـــة في الفكرة وليست في الكتابة فقط.

لقد تطرفت عاشقة ماتيس بعيداً عن الكتابة النّمطيـــة، والمنمّقة، ونأت بعيداً في تشـــظيات الفكرة، متخذة من الحداثة النثرية شكلاً لها، ومن اللامتوقع مضموناً في نسج حبكات قصصية على مســـارٍ حداثيّ جديد، ربما لأنّ المغربي نفسه له مقالات ذات أشـــكال نثريـــة تنحـــو النادر والعبقري في اقتراف فعل الكتابة، وهذا ما يدفعنا إلـــى القول بأنّ هذه إحـــدى تقنيات الكتابة لدى حســـن المغربي، وتكاد تكون ملموســـة في كتاباته الأخـــرى، وطريقة اختياره للعناوين، ومتـــون القصص، ومن الجيّد الإشارة إلى أنّ المغربي نفسه لا يعتبر ذلك حيلة ســـردية أو فنية بقدر ما يؤمنّ بـــأنّ الكتابة بقدر ما هي ســـرد للممكن، فهي ذاتها التي تأتـــي من طريـــق اللاممكن، حيث يتحول كل شيء بين سطور عاشقة ماتيس إلى الممكن .

ربما في المشـــهد الليبي نحتاج إلى إعادة تأريـــخ القصة من جديد، بعد ظهور أجيـــال تكتب علـــى بنيوية مخالفة للمعتـــاد والشّـــائع، وتعيد صياغـــة الأســـئلة الواقعية ضمن ســـياقات خارج أُطر الفعل نفســـه، هذه الكتابة ليســـت ضمن المشـــاع والذي يمكن اقترافه أكثر من مرة، فـــأن تقـــرأ قصة ك(عيـــد ميلادي الأربعون) وتعيد صياغة نفســـك، وحياتك ضمن قالـــب فكري آخر، وتبحـــث عـــن عوالم (ســـتاندال) المعروفى بالأقلية السعيدة، أو تجد نفسك تتشكل ضمنياً ضمن زمنٍ لم ينته، ولم يؤثر فـــي أبدية المجاز، فإنك حتماً ســـوف تصطدم بتعبير أوكتافيو باث حين قال (إذا نســـي الناس الشعر فإنهم سينسون أنفسهم وستكون العودة إلى حالة اللاتكون الأولى) والســـؤال هو : هل أساس الأدب الشـــعر أم القصـــة؟ أم أنّ الأسطورة تشـــكلت وفق إحداثيات القصـــة، ولكـــنّ الشـــعر قالها في الأساطير بطريقته؟!

فالفن القصصي الذي يســـتند على حكاية التكويـــن الأولى، وهو يرى نفســـه أولى بإعادة تأثيث الهشاشة، وكشف المســـتور، و الخلخلة التي يراهـــا المغربـــي ضـــرورة ملحّة للتعايش، وسبباً أساسياً في تذوق الفن وهو يعيش أقصى حالات الضيق، ليمنحه تلك القوة المأهولة بالمعاناة، المتمازجة مع ألوان أخرى، وأذواق شتى يراها المغربي خيالات تتشكل في فضـــاءات قصصـــه، فيتركها منســـحبة تلقائياً، يرخى لها الرسن، ويطلق ســـراحها نحـــو المجهول، فتقـــوده إلى تلك الحقائـــق المتخيلة التي يراها برغسون كشف بصورة مذهلـــةٍ، للعنصـــر المأســـاوي في شـــخصيتنا، ففـــي الضحـــك يلتقي اليقين بالسذاجة، والحب بالفظاعة، والسخرية بأدوات السرد الاعتيادية، وكل شيء خارج إطار المضايقة: الأخلاق والدين والمجتمع، إنه ذلك التدخل العرضي للموت في الحياة، وما يعرفه المغربي عن نفســـه أقل مما تعرفه نفسه عنه، من خلال ما يكتبه، فهـــي تراه مازال يعوم على السطح، لا فرق بين ميلاده الأربعين أو ميـــلاده المئة، وهـــو يراها في متخيله مجموعة من الشخوص التي انفلت عقالهـــا من روحه، فانطلقت في عوالمه الســـردية تنشئ لنفسها مرافئ أخرى، وتتطرق لأماكن لم يسبقه إليها أحد، فتأسره وتعتقله ذلك قصصه، ويبقى هو أسيراً لتخيلاته كما لو أنّه بورخيس، وتبقى عاشقة ماتيس إحدى أهـــم مجموعاته التي تســـرّبت فيهـــا عبقريته الســـردية المتخيلة فجـــاءت كما لو أنها واقعٌ قـــادم من عوالـــم اللـــا ممكن، و تكوّنت في مجموعتـــه كما لو أنها فيوض نهرية حـــاذت عن الطريق الاعتيـــادي لمجـــرى النّهر، لتقف عند الحواف فـــي صورتها النادرة المثيـــرة للاهتمام، وكأنّها تشـــرع موانئ جديـــدة للـــرؤى خلف كل شـــخوصٍ وُلدت بين تلك القصص التي جـــاءت على حيـــن غفلةٍ من حسن المغربي نفسه

شعرية قصيدة النثر في المنجز التنظيري

معاذ بن طالب

مقدمة:

نبتغي في هذا العمل قراءة الخطاب التنظيري لقصيدة النثر، باســتهداف ما أُنجز من محاولات لتقعيــد القصيدة إياها تفكيرا وإجــراء، عبر التعريف والوصف والتعليق والمناقشــة. إن نُقُودَ قصيدةِ النثرِ تكشــف عن طبائع التفكير الحاصل في هذه القصيدة، وتُسْــهم معرفةُ ذلك التفكيرِ في توجيه قراءة القصيدة إياها وجهةً ســليمة. أما المحاولة التقعيدية التي نعرض لها فهي التي يتضمنها كتاب "معطفُ سوزانَ مسالكُ المعنى في قصيدة النثر العربية الجديدة وأكوانُ متخيلها الشــعري" للناقد المغربي عبد الهادي رَوْضي [1]. وهدفُنا استكشــافُ ما تُبنى عليه المســالكُ القِرائيــة التي ينفتح أو يراهن عليها الجهدُ النقدي التنظيري، للتعامل مع نصوص قصيدة النثر.

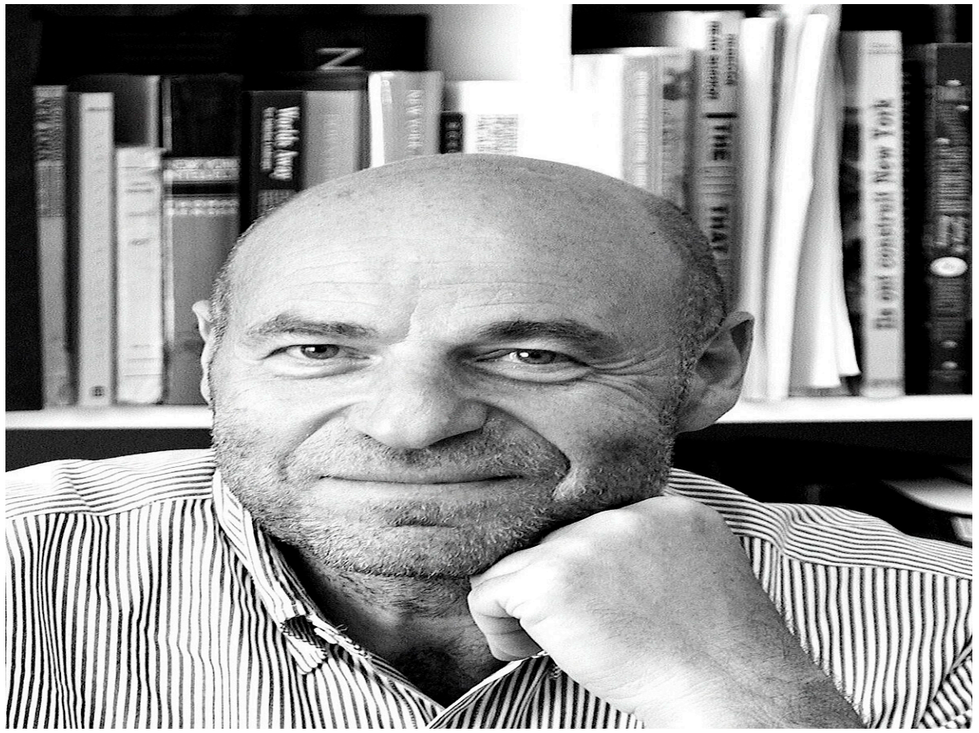
- الاقتراح القرائي لقصيدة النثر في كتاب "معطف سوزان"

يقــدم عبــد الهــادي رَوْضي في كتابــه "معطف ســوزان" اقترَاحا قرائيا يســعى إلــى الاقتراب من أبرز الســمات الكِتابية التي تشــيد حضورَ قصيدة النثر في المشــهد الشــعري العربي الحديث، مُحاوِلا ضمن مُقترَحِــه البحثَ عما يحقق "الشعرية" لنصوصها، بالانطلاق مــن عنصرَيْن فاعلَيْــن بنظره في ذلك، هما: المعنى والمُتخيَّل.

يفتتــح عبد الهــادي روضي كتابه بمقدمة يجعلها في خمسة عناوين: قصيــدة النثــر العربيــة الجديدة ومغامــرات الشــعر، ازدواجيــة الشــعري والنثري، متن الدراسة النقديــة، منهج الدراســة، محاور الدراســة النقدية وإشــكالاتها. إن قصيدة النثر بنظر الكاتب ممارسة نصية جديدة، تعمــل، ناظِرةً فيما ســبقها من ممارَسات نصية، على تَوْكيد حضورها في ميدان الشــعر العربي الحديث، وتتجه في نماذجها إلى استطلاع ما يجري في المجتمع مــن تحــولات سياســية وثقافية واجتماعية، كما تحاول وَصْلَ هذه التحولات بما تُكابِدُهُ الذاتُ الشاعرة في خِضَمِّ ذلك[2]. لم تَسْــلَمْ قصيدةُ النثر، وهي تراهن على أفق شعري مغاير، من الانتقادات اللاذعة التي عَدَّتْ مَسْــعاها عقوقا لِـ "السُّلْطة" الأدبية ومَحْوًا لرمزيتها. لكنها رغم ما قُوبِلَت به وما تزال، تظل بنظر الكاتب علامةً لِـ : "حضور هاجس الانتصــار للمســتقبل وللمغامرة الشعرية"[3]. يســعى الكاتب بناء على آرائه السابقة إلى إدراك تَلاقي الشــعري والنثــري، بخصوص التجارب التي تحضــر في كتابه، عبر تتبع "مسالك المعنى" و"أكوان المتخيل الشــعري" مُستنِدًا في ذلك إلى "الشــعرية" منهجــا، دون أن يتقيــد بتراكماتها النقدية، كما يعلن نفسُــه. لأنه يرى أن تَصَوُّرَ الكتابةِ النقدية ممارسةٌ إبداعية ثانية تَعقُب النــصَّ الإبداعــي الأول تَصَوُّرٌ أقــربُ إلى خصوصيات شــعرية قصيدة النثــر العربية الجديدة [4].

وقبــل أن يعمد إلى قراءة التجارب الشعرية موضوع الدرس، سينطلق عبــد الهادي روضــي في محور أَوَّلَ يحمــل عنــوان "الحفــر في الأنفاق" من بَسْطِ أبرز التعريفات والتحديدات التي طالَتْ "الشعرية" و"قصيدة النثر".

يبدأ المؤلِّف بحثه المُصطلَحي من اســتطلاع ورود "الشــعرية" في المعاجم الغربية، فيجد أن المصطلح مُعَمِّرٌ في الزمن، بوصفه يعود حتى أرسطو. ومما قُدِّمَ به من تعريفات أنه يعني دراســةَ أنظمة النصوص الأدبية بالاســتعانة بعلم اللغة [5].



ويقدم "القاموس الموسوعي لعلوم اللغــة" ثلاثة تحديدات للشــعرية، أولهــا أن الشــعرية نظرية داخلية للأدب، وثانيها أنها اختيار كتابي، وثالثهــا أنها تمثــل قوانين نظريةٍ ما[6].

ينتقل المؤلِّف إلى رصد "الشعرية" لــدى أبرز مُنَظِّريهــا في الغرب، فهذا رومان ياكبسون (Roman Jakobson) يذهــب إلــى أن الشعرية تتخذ الخطابَ موضوعَها الرئيــسَ، لتختبــر فيــه "الأدبية" أو ما يجعل مــن عمل أدبي عملا أدبيا [7]. وهذا تزفيطان تودروف (Tzvetan Todorov) يــرى أنها علم يهتــم بالخطاب، ويبحث عن القوانيــن المنظمة للأدب من داخــل الأدب ذاته [8]. وهي بنظر جان كوهــن (Jean Cohen) عِلــم موضوعُه الشــعر، ويدعو إلى تســخيره لدراسة الكلمات بُغْيَةَ الانتقــال إلى دراســة تجليات تلك الكلمات في أشــياء العالم.[9] كما يراها مُتحقِّقةً بِـ "الانزياح" بصفته يميز الشــعرَ مِن النثــر [10]. في جانب آخر، يُعَرِّفُ هنري ميشونيك (Henri Meschonnic) الشــعرية بأنها مادةُ النصِّ اللغويةُ وعلاقتُه الوجوديةُ بالمَعيش، تتسم بالتغير اللانهائــي لأن موضوعَها ذاتَه كذلــك، لكن ما يبقى ثابتا فيها هو فكــرةُ رفضِ النمــوذج. وما تؤسَّــس عليه الشــعرية – بنظر ميشــونيك - هو "الإيقاع" بوصفه الدالَّ الأكبرَ في بناء الخطاب [11].

ويصف جيرار جنيت (Gérard Genette) الشــعرية بأنها عِلْمٌ شائخ، لأنها مُعَمِّرَةٌ في الزمن، وفي الآن ذاته يصف هذا العلم الشــائخ بأنه صغير السن، لأن الشعرية ولو كانت مُعَمِّرَةً في الزمن فهي تتجدد باســتمرار. لا تعنى الشــعرية – بنظر جنيت - بالنص بحد ذاته، إن ما تُرَكِّزُ عليه اهتمامَها هو "جامع النص"[12].

بعــد أن ألقى الكاتــب نظرة على الاســتقبال الغربي للشعرية، عمد إلى تحديد طبيعــة تناولها من لدن العــرب، إذ ذهب إلــى أن اهتمام النقــاد الأقدمين بالشــعرية [13]، بصفتهــا لديهــم مصدرَ الشــعر، ظاهر من عناويــن مؤلفاتهم بهذا الخصوص. ومن صــور تعاملهم مع الشــعرية أنهم ظلــوا فاصلين الشــعر عــن النثــر، واللفظ عن المعنى، رافضيــن أَيَّ خروج عن عمود الشــعر [14]. بمنظور آخر، قَدَّمَ الفلاســفة المســلمون تصورا للشعرية يجعلها صفةً للكلام لاحقةً بــه، ويجعلها أيضا موجــودةً في الصياغة، ومتولدةً مِن كيفية إخراج القول.[15]

ينتقل الكاتب إلى بحث الشعرية في

نُقْـدَاتِ أدونيس، من حيث علاقتُها بالشـفهية، ومـن حيـث علاقتُها بالفكر[16]. لقد نشـأت الشـعرية العربية بصيغة شـفهية، مؤسَّسـةً على الإنشـاد، الذي يمثله الشاعر، والسماع، الذي يمثله المتلقي. يكتب أدونيـس: "ولد الشـعر الجاهلي نشيدا"[17] ويصف "الصوت" في هذا الشعر بأنه نَسَمٌ حَيٌّ وموسيقى جسدية وشـيئا يتجاوز الكلام[18]. ثم اسـتُتْبِعَ هـذا بأن انبنـى النقدُ الشـعري بدوره آنئذ علـى المبدإ الشـفهي القائم على علاقة الشعر بسامعه. ومع نزول القرآن الكريم انتقلـت الثقافـة العربية من وضع المُشـافَهة إلـى وضـع المُكاتَبة. وبخصوص علاقة الشعرية بالفكر، دأبت الشعرية العربية القديمة على استبعاد القصائد المُعْمِلة للفكر من ساحة الشعر، لأنها تخرج بنظرها عن النمـوذج الجاهلي الـذي يُلِحُّ على أن الشعر قائم على الإحساس لا علـى الفكر. نقرأ عـن تبعات الاستبعاد: "الأمر الذي أفسد بحثَ الشـعرية وكَرَّسَ، فـي المقابل، حضـورَ الوعيِ النقـدي الوظيفي في التعاطي مع الشـعرية نفسها، حين انصب الاهتمامُ بنقد الشـعر في علاقتـه الوظيفية الاجتماعية - الأخلاقية"[19].

في موقف مختلف، يُسَـخِّرُ محمد بنيس مصطلح "الشعرية المفتوحة" (بوصفها من لـدن الكاتب نظريةً نقدية) ليشارك في بحث الشعرية. إن الشـعرية المفتوحة برأي محمد بنيس شـعرية مواظبة على تجديد بنـاء ذاتها في كل قـراءة نصية. وعوض المعنى، تعمل الشـعرية المفتوحـة على "الدلاليـة" بِعَدِّها "مسـارا لإنتاج المعنى"[20]، كما تُؤَكِّدُ على ضرورة مصاحبة النص بالاستعانة بخلفيات معرفية متعددة ومتنوعة[21].

إن الشـعرية، كمـا يكتـب عبـد الهـادي روضـي: "ممارسـة توجهت إلى استكشـاف شـعرية العمل الإبداعـي، وتفكيك البنيات الداخلية للعمل ذاته، دون أن تلغي المعنى"[22]، وتؤسَّس على ثلاثة مقومـات هي: اسـتقصاء التراث بوصفه أفقا إنسـانيا، إتقان الشاعر لتاريخية الكلام الشـعري، اعتماد المجاز التوليـدي القائم على البعد الأسـطوري الترميزي[23]. يرى عبد الهادي روضي أن الشـعرية نظرية معرفية، يؤدي الاهتمام بها إلى الاهتمام بالشعر، من حيث فعلُه ووظيفتُه[24].

يَظهـر لنا من اسـتطلاع المؤلِّف النظري للشـعرية أنـه، أولا، لم يُراعِ تاريخَ الأفكارِ حين دَشَّنَ بحثَه بالجهود الغربية الحديثة ثم عاد إلى الجهود العربية القديمة، عوض أن يَعْكِـس. وثانيـا، وقف بخصوص الاسـتقبال الغربي للشـعرية عند تحديدات مؤسِّسـة ولـم يتجاوزها إلى ما يمكن أن يكون موجودا من تحديدات راهنة، لأن من شأن ذلك أن يُعِينَ المؤلِّـفَ على عدم التقيد بالتراكمات النقدية للشـعرية، كما أراد هو نفسُه. وثالثا، لم يُتْبِعْ تحليلَ أدونيـس للشـعرية القديمة برأي أدونيس نفسِـه في الشعرية، وإلا فإن معرفة علاقة الشعرية العربية القديمة بالشـفهية والفكر يمكن أن تحصـل بالاطلاع المباشـر على الشـعر والنقد العربيَّيْن القديمَيْن، وليس تحديدا باعتماد وسـيط مثل أدونيس أو غيـرِه فقط. ويَظهر لنا رابعا أن المؤلِّـف اتجه إلى العمل على "مسـالك المعنى" مسـتفيدا باعتقادنا من عمل محمد بنيس على الدلالية عـوض المعنى، بوصفها مسارا لإنتاج هذا الأخير.

انصرف صاحـب كتاب "معطف سـوزان" بعد عرضـه لتعريفات الشـعرية إلى عـرض تعريفات قصيدة النثر، فأتـى أولا بتعريف "موسـوعة برنسـتون للشـعر والشـعرية" التي تُعَـرِّفُ قصيدة النثر في علاقتها بأشـكال شعرية أخـرى، إنهـا تحمـل خصائص "القصيـدة الغنائيـة القصيرة" إما جميعَها وإما بعضَها، باسـتثناء أن طباعتها كطباعـة النثر. وتختلف عن "النثـر الشـعري" من حيث قِصرُهـا وتركيزُهـا، وتتميز مِن "الشـعر الحر" بالكثافـة والقِصَر والصورة والإيقـاع [25]. ودون أن يناقـش صاحـب الكتـاب هذا التعريفَ أو يُعَلِّـق عليه ينتقل إلى سوزان برنار التي رَأَتْ في قصيدة النثـر قطعةَ نثرٍ موجـزةً خارجةً عن التحديـد وذاتَ إيحـاءاتٍ لا نهائيـة [26]، تنتمـي بنظرها إلى مدرستين شعريتين: مدرسةُ النظام التـي تحاول تأليف قصيـدة النثر في أشـكال دقيقة لجعلها كُلًّا مفردا ومعقدا، ومدرسـةُ الفوضى التي: "تتحرر مـن الديمومـة الزمنية، متمردةً ليس على المقولات الزمنية فحسـب، وأيضا علـى المقولات المنطقية"[27].

عربيا، ينظـر أدونيس إلى قصيدة النثـر بوصفهـا مؤسَّسـةً علـى إخضاع قواعـد اللغة وأسـاليبها لمطالبَ جديـدة، مُبتغِيةً أن تكون نوعا شـعريا قائمَ الذات، بتوظيفها النثرَ لغايات شـعرية [28]. وينظر أنسـي الحاج إليها بِعَدِّها انتفاضةً شـعرية[29]، ويسـتقي شـروطَ تحقُّقِها من سوزان برنار (الإيجاز، التوهـج، المجانية) ومـع أن هذه الشـروطَ نصيةٌ بالأساس فإنها لا تنفصل عـن موقف الشـاعر من الإنسان والعالم [30]. لقد جعل عبدُ الهادي رَوْضي أنسي الحاج متفردا عن سـوزان برنار بِعَـدِّهِ قصيدةَ النثـرِ "عالما بـلا مقابل"، ونرى أن أنسـي الحاج لم يأتِ بجديد بهذا الخصوص؛ فأن يذهبَ هذا الأخير إلى أن قصيدة النثر عالم بلا مقابل، هو "شرح" مباشر لفكرة المجانية التي أتت بها سوزان برنار نفسُها. تكتب هذه عن تلك الفكرة: "بمعنى أن القصيـدة لا تتقـدم نحو هدف مـا"[31]. إن ما يتفرد به أنسـي الحاج بنظرنا عن سـوزان برنار هو تخليه عن تعريف قصيدة النثر بأنها قطعة نثر. يرى جبرا إبراهيم جبرا أن لقصيـدة النثر أصولا في الآداب الدينيـة والصوفيـة، وأنها تدفق وتقدم مسـتمر[32]. ويُعرفها محمد علـي الرباوي بأنها شـكل شـعري خصب ذو لغة "متوترة" تسـتهدف الجوانبَ الحُلْمِيَّةَ وتعتمد "الانزياح المعرفـي"[33]. ويقدم عز الدين المناصرة أوصافا مختلفة لقصيـدة النثر (النـص المفتوح، الخاطرة النثريـة، الجنس الكتابي الخنثى، الجنس المستقل) ولا يستقر على تعريف واحد لها؛ فقد عَرَّفها بأنها نص مفتوح على أنواع سردية ويتوفر على نسـبة من الشاعرية، ما يؤهلها لأن تكون جنسـا شعريا مستقلا، وعَرَّفها أيضا بأنها خاطرة نثرية أو جنس كتابـي خنثى، لها لغة شـعرية غير أنها تفتقد الدلالةَ الصوتية والإيقاع الشعري[34].

قصيـدة النثر، فـي تعريف كمال خير بك، هي العمل الشعري الذي لا يعتمد الإيقاع والقافية المميزَيْن للشعر المنظوم. تتجلى في شكلين: الشـعرُ المطلق، الذي يمثله محمد الماغوط وجبـرا إبراهيـم جبرا وتوفيق صايغ، والشـكلُ النثري، الذي يمثله أدونيس وأنسـي الحاج وشوقي أبو شقرا[35]. هي أيضا، حسـب عبد الرحمن محمد القعود، جنس شـعري، له مـن الإبداعية/الشعرية ما يؤدي تتبعُه إلى تحصيل المعرفة بها[36]. إن قصيدة النثر، إضافة إلى ما تقـدم، قصيدةُ رؤيةٍ كمـا يصفها حاتـم الصكر، الذي يذهب إلى أن قوانينها تُسـتخلص باستمرار من النصوص ذاتها[37] ويعدها نجيب العوفي نوعا شعريا وتجربة في فضاء الكتابة، مستبعدا أن تَحُلَّ مَحَلَّ القصيدة العمودية أو قصيـدة التفعيلة [38]. يخلص عبد الهـادي روضي إلـى أن قصيدة النثر: "تجربة شعرية إبداعية ليست مشروطة بمواثيق الشعر المتعارف عليها"[39].

إننا، بعـد اطلاعنا على التعريفات التي أتى بها الكاتب لقصيدة النثر، نخـرج بالملاحظة الثانيـة عينِها التـي خرجنـا بها مـن اطلاعنا على تعريفات الشـعرية، ومُفادها أن البحـث المُجْـرَى يسـتمر في الاقتصار على التعريفات المؤسِّسة، ولا ينفتح علـى تعريفـات النقاد والشعراء الجدد التي من شأنها أن تُغْني تطبيقـاتِ الكتاب ذاتَها، هذه التي تعنى أساسا بالأجيال الشعرية الجديدة. وما نلاحظه أيضا في هذه التعريفات أنها عـوض أن تجيب عن سؤال الماهية، تجيب عن أسئلة الخصائـص والأنواع والأشـكال والأوضاع والتقييمات.

يحمـل المحور الثانـي من كتاب "معطف سـوزان" عنوان "مسالك المعنى وأكوان المتخيل الشعري" وهو محـور تطبيقي يسـتفيد فيه الكاتب من خلاصات المحور الأول ليفحص ثـلاث تجارب شـعرية عربيـة حديثة تنتمـي إلى قصيدة النثر، محـاولا معرفة ما يشـكل "شعرية" هذه القصيدة، بالبحث في "مسالك المعنى" و"أكوان المتخيل" التي تخص تلـك التجارب. يجعل الكاتب لـكل قراءة مـن قراءاته الثلاث عنوانا يشـير إلـى ملمح أسـاسٍ في التجربة المعنية، ويبدأ مـن مقدمة يُعرف فيهـا بالتجربة عامةً، ثم ينتقل إلى رصد مسـالك المعنى وأكوان المتخيل الشـعري التي تخصها، اسـتنادا إلى ديوان بعينه، لينتهي إلى خاتمة يسـتعيد فيها أبرزَ مُخرَجاتِ القراءة.

يَعرض الكاتب لتجربة الشـاعرة الإماراتيـة خلود المُعَلَّا، في قراءة بعنـوان "كتابة العزلـة في ديوان "أُمسـك طَرَفَ الضوء" للشاعرة خلـود المعلا"[40]، ومِمـا قَدَّمَ به تجربتَهـا الشـعرية: "وبالكتابـة المدثـرة بالنثر ذاتهـا تعيد ترتيب أَفْضِيتهـا المنسـوجة بمكابَـدات الإنسـان في زمن يتشظى، وتدمن فِعْلَ الإنصات للكون متأملةً انعكاسَ قلبها على الحيـاة"[41]. ثم يعمل على تَجْلِية صور المعنى والمتخيل من قصائـد الديوان المدروس، فقد تحدث – بخصوص مسالك المعنى/مسارات الدلالة في ديوان الشاعرة - عـن: اقتفاء الضوء والتمسـك بطَرَفه (الرغبة في مجابَهة أسوار اللحظة الزمنية الراهنة)، سُـكونية العالـم وتحرير القلب (التحرر من حالَـيْ القلقِ والسـكون المُحَلَّقَتَيْن بالـروح)، دائرية الحياة ونشـدان الحكمة (احتـدام الحياة والإصرار على تجاوز خيبات أقاصي الذات)، مديح الحياة (الانحياز إلى عذابات الإنسان)[42]. وتحدث -بخصوص أكوان المتخيل الشعري، التي يبنيها الشاعر: "انطلاقا من وعيه الخاص باللغة الشعرية، وقدرتها على نقل توافقات وصراعات الذات الشاعرة مـع العالم والأشـياء المؤسِّسـة لـه"[43] - عـن "الاسـتعارة" بوصفها نسـقا أكبـرَ يبني متخيل نصـوص الشـاعرة، فَحَلَّـلَ في سـياق الديـوان: اسـتعارة القلق (الاحتدام النفسـي للأنا الشاعرة)، اسـتعارة الخوف (انشطار الذات في خضم التناقضـات المحيطة)، استعارة الأمل (التطلع إلى مفارقة

عوالم السواد والفراغ)، استعارة الحياة (إعادة بناء العلاقة الرابطة بالإنسان والعالم والحياة)[44].

ينتقل الكاتب إلى تجربة الشاعر المغربي رشيد الخديري، في قراءة حملت عنوان "كتابة الذات في ديوان "حدائق زارا" للشاعر رشيد الخديري"[45]، ينتمي هذا الشاعر أدبيا إلى جيل منتصف التسعينيات، الذي تميز بانفتاح المغرب على قيم الحداثة، مثل الإقبال على الجامعة والوسائط الثقافية[46]، ما أَثَّرَ في ممارسة الشاعر للكتابة التي هي بالنسبة له: "بحث عن الحرية الخلّاقة التي تعيد تأمل جواهر الأشياء المحيطة بالأنا الشاعرة، وتؤسس تشييد حضورها كفاعل في ترتيب فداحة العالم وزيف الخطابات المتعددة"[47]. يرى الكاتب أن مسالك المعنى في ديوان الخديري مرتبطة بحضور "الذات" الحاصل بوجهين: كتابة الذات بالنفي وكتابة الذات بالإثبات، تعني كتابة الذات بالنفي: "الفعل الارتدادي الذي يُسَيِّجُ أَنَا الشاعرِ المتكلمةَ ويدفعها إلى خلق مسافة مع كل ما قد يتبدى للعين الرائية"[48]، وتذهب كتابة الذات بالإثبات إلى خلق: "مسافة فاصلة مع العلاقة التي غَلَّفَت أنفاسَ الشاعر المكتوية بِلَوْعة الإحباط المتعدد"[49]. لم يقتصر الكاتب في تحليله لأكوان المتخيل على الاستعارة، فبحث أيضا في "الرمز" عاملا على: الرمز الشخصي (أَسْطَرَةُ الذات الشاعرة في زمن غياب الحكمة)، الرمز الطبيعي (العودة إلى الرحم الطفولي بعنفوانه وبراءته)، الرمز الديني (استحضار المصائر الإنسانية الكونية المشتركة[50]. وبخصوص الاستعارة بحث الكاتب في: استعارة الألم (استحضار ألم الإنسان بصفة عامة وألم الشاعر بصفة خاصة)، استعارة العزلة (التجربة الحياتية المفتوحة على فداحة الزمن ومحدودية الخيار الفردي)، استعارة الرؤيا (عبور الرؤية البصرية إلى الرؤيا الاستشرافية انفتاحا على التجدد والانبعاث)، استعارة الطفولة (استعادة التوازن النفسي بصفة الطفولةِ المفتوحة على الحلم مخزونَ طاقةٍ إيجابيًّا)[51]. إن الاستعارة تقوم في قصيدة النثر: "بدور تشخيصي للذات الشاعرة، عبر فضح المُضمَر في ثنايا الذات المبدعة، والسفرِ بالقارئ نحو تَرَصُّدِ شقوق تَصَدُّعاتها الدفينة، وإن كانت لا تقول التفاصيلَ بل المكثَّفَ والمختزَلَ واللامُفَكَّرَ فيه"[52]، ويرى الكاتب أن أهميةَ الاستعارةِ في قصيدة النثر بصفتها بنيةً أساسًا حاصلةٌ بتعويضها للمكون العَروضي![53] إننا لا نتفق مع العمل بفكرة التعويض أو الإبدال في النظر إلى قصيدة النثر، لأن الذهاب إلى عَدِّ الاستعارةِ مُعَوِّضَةً – في تلك القصيدة - للعَروض يلغي فاعليةَ العروض والاستعارة في آن واحد؛ فمن جهة يكون العروض طبقا للتعويض غير ذي قيمة في الحقيقة، لأنه شيء يمكن أن يُعَوَّضَ بشيء آخر في أي قصيدة ومع أي شاعر، ومن جهة تكون الاستعارةُ غيرَ ذاتِ قيمةٍ خاصة بها، لأنها لا تتعدّى أن تَسُدَّ مَسَدَّ شيءٍ آخرَ غيرِها في القصيدة! فضلا عن أن التعويض المتحدَّث عنه يجب أن يحصل من جنس الشيء المعوَّض ذاتِه. نعتقد أن هذا يضع ادعاء الخَلق والابتكار في قصيدة النثر موضعَ مراجَعة ومساءلة، ما دامت مَعْرِضًا لعملية تبادل الأدوار تلك[54].

ختم الكاتب المحور الثاني التطبيقي في كتابه بقراءة خَصَّ بها الشاعرَ السوري عماد الدين موسى، عَنْوَنَها بـ "كتابة الفجيعة في ديوان "كَسَمَاءٍ أخيرة" للشاعر عماد الدين موسى"[55]. يمارس هذا الشاعر الكتابة الشعرية بوصفها: "إحساسا يفجر فداحةَ العالم، وخرابَ الطبيعة، ومحاوَلةً لاستعادة أنفاس الإنسان في عالم ينهار وتتوارى عنه القيم الإنسانية النبيلة"[56]، وقد جَلَّى الكاتب مسالكَ المعنى المؤثِّثةَ لقصائد ديوان الشاعر في: تحولات الطبيعة وتَأَجُّج فتنةِ السؤال (تشابه فصول الطبيعة من حيث استمرارُ الحرب، ونشدان الانعتاق من المشاهد الدامية اليومية)، سيرورة الحياة واحتدام التشابه (الانتقال من الانصهار في الواقع إلى التصادم معه)، تراجيدية المشهد ونظرة الخلاص (البحث عن الخلاص المُنهي لمأساوية الفجيعة)، مواصلة الغناء (التشبث بالمقاومة)[57]. وحضرَت أكوانُ المتخيل الشعري في الديوان عبر: استعارة الألم (بشاعة المشاهد الممتلئة بالدماء والخراب)، استعارة الأمل (استعادة الفرح والتمسك بالأمل)، استعارة الفجيعة (الانتقال من السلم إلى الحرب وهيمنة القلق والتشظي)[58]. يرى الكاتب أن الصورة في ديوان عماد الدين موسى تؤسَّس على: "علاقة تتصادى فيها الذاتُ منفتحةً على الأحاسيس الإنسانية المكلومة، وهي تلمح الوطنَ مفتوحا على الجرح، والألم، والقتل، والرحيل"[59].

انتهى عبد الهادي روضي إلى خاتمة عامة للكتاب كُلِّهِ، جعل لها عنوان "الغابة الظِّليلَة وخطيئة الحُرَّاس"، استعاد فيها شريطَ تطورِ الشعر العربي زمانا ومكانا، واصلا إلى المناقشات الحادّة التي فتحها التحديثُ التفعيلي ومن بعده التحديثُ النثري. ليخلص إلى عَدِّ قصيدةِ النثر – بناء على أنها ليست الجديدَ الأول والوحيد في الشعر العربي - "ابنةً شرعية" لهذا الشعر، ولو تخلَّت بنظره عن الوزن، لأن هذا ليس، في الخاتمة، مُحَدِّدًا جوهريا للشعر، وإلا: "لَتَضاعفَ عددُ شعراءِ العربية بحجم يساوي عددَ كوكبِ الأرض"[60]. إن التبرير الذي يقدمه عبد الهادي روضي لإثبات أن الوزن ليس محددا جوهريا للشعر تبرير غير علمي بنظرنا، لأنه يشارك في ترسيخ عقدة الوزن، ولأنه ينظر إلى الوزن، في هذا السياق، نَظَرًا خارجيا كَمِّيًّا، عوض أن ينظر إليه نظرا داخليا كَيْفِيًّا.

خاتمة

إن المحاولة القرائية التي عرضنا لها (وهي محاولة نقدية تنظيرية تحليلية) تمنح فكرة عن موقع قصيدة النثر من فعل القراءة الأدبية، مُفادها أن الدرس الشعري يجعل من اهتماماته الأساسِ تجريبَ طرائقَ قِرائيةٍ لاستكناه الدعامات الفكرية والجمالية التي تَسْنُدُ نصوصَ قصيدة النثر تلك، اعتمادا لمفاهيمَ مبتكَرةٍ أو مجدَّدة. ومثلما تحاول تلك الطرائق تجاوز قُصور محاولات سابقة، باقتراحات جديدة، تبقى هي ذاتُها مفتوحةً على التصحيح والتحسين والتجديد.

الهوامش :

1 -معطف سوزان مسالكُ المعنى في قصيدة النثر العربية الجديدة وأكوانُ مُتخيَّلِها الشعري، عبد الهادي رَوْضي، دار الشعر، مراكش، ط2019/1.
2 -معطف سوزان، عبد الهادي روضي، المصدر السابق، ص: 17.
3 -المصدر السابق، ص: 20 - 18.
4 -المصدر السابق، ص: 18.
5 -المصدر السابق، ص: 30.
6 -معطف سوزان، عبد الهادي روضي، المصدر السابق، ص: 30.
7 -المصدر السابق، ص: 31.
8 -نفسه.
9 -تفصيلُ هذا الأمر في كتاب: الكلام السامي، جان كوهن، ترجمة محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1 - 2013. خاصة الفصل الأخير.
10 -معطف سوزان، عبد الهادي روضي، المصدر السابق، ص: 32.
11 -المصدر السابق، ص: 33.
12 -المصدر السابق، ص: 34.
13 -بخصوص الشعرية في النقد القديم نقترح كتاب: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، توفيق الزَّيْدي، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1987/2.
14 - معطف سوزان، عبد الهادي روضي، المصدر السابق، ص: 35.
15 - المصدر السابق، ص: 36.
16 - المصدر السابق، ص: 39 - 38.
17 - الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب ببيروت وشركة النشر والتوزيع المدارس بالدار البيضاء، ط2015/8، ص: 9.
18 - نفسه.
19 - معطف سوزان، عبد الهادي روضي، المصدر السابق، ص: 39.
20 - المصدر السابق، ص: 42.
21 - المصدر السابق، ص: 29 - 28.
22 - ا معطف سوزان، عبد الهادي روضي، المصدر السابق، ص: 43 - 42.
23 - المصدر السابق، ص: 43.
24 - المصدر السابق، ص: 43 - 44.
25 - المصدر السابق، ص: 45.
26 - نفسه.
27 - معطف سوزان، عبد الهادي روضي، المصدر السابق، ص: 46.
28 - قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، سوزان برنار، ترجمة راوية صادق، الجزء الأول، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1998، ص: 36.
29 - معطف سوزان، عبد الهادي روضي، المصدر السابق، ص: 46.
30 - نفسه.
31 - المصدر السابق، ص: 47.
32 - نفسه.
33 - معطف سوزان، عبد الهادي روضي، المصدر السابق، ص: 48.
34 - نفسه.
35 - المصدر السابق، ص: 48.
36 - المصدر السابق، ص: 49.
37 - نفسه.
38 - صدر الديوان عن دار فضاءات بالأردن سنة 2013.
39 - معطف سوزان، عبد الهادي روضي، المصدر السابق، ص: 61.
40 - المصدر السابق، الصفحات: 68 - 62.
41 - صدر الديوان عن مطبعة أنفو برانت بفاس سنة 2008.
42 - معطف سوزان، عبد الهادي روضي، ص: 75.
43 - نفسه.
44 - المصدر السابق، ص: 79 – 78 - 77.
45 - المصدر السابق، الصفحات: 82 - 79.
46 - المصدر السابق، الصفحات: 87 - 83.
47 - معطف سوزان، عبد الهادي روضي، المصدر السابق، الصفحات: 93 - 87.
48 - المصدر السابق، ص: 87.
49 - نفسه.
50 - تنصح بالاطلاع على رأي رشيد يحياوي في الأمر، ومُفاده – اختصارا - أن التوجه الإبدالي يفترض أن قصيدة النثر
51 - ناقصة أو أنها تستهدف تجاوز وضع نقص. للتوسع يُنظر: قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، رشيد
52 - يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص: 126 – 125.
53 - صدر الديوان عن دار فضاءات بالأردن سنة 2015.
54 - معطف سوزان، عبد الهادي روضي، ص: 97.
55 - معطف سوزان، عبد الهادي روضي، المصدر السابق، الصفحات: 105 - 99.
56 - المصدر السابق، الصفحات: 114 - 106.
57 - المصدر السابق، ص: 105.
58 - المصدر السابق، ص: 127.

إطلالة على الرواية النِّسائية الإماراتيّة

د. فريد أمعـضشو

يُجْمِع دارسو الرواية الإماراتية على أنها حديثةُ العهد في هذا البلد، بحيث لا يكاد يتجاوز عمرها فيه خمسة عقود؛ ذلك بأن أول نص روائي إماراتي صدر في أعقاب قيام دولة الاتحاد، منذ بداية السبعينيات، مع ما رافقها من تمدّنٍ وتحديث وانفتاح وتثاقف، وهي عوامل أساسية لظهور ذلك الفن؛ فقد ارتبطت الرواية - في نظر منظِّريها الكبار - بالمدينة والبورجوازية وانتشار الوعي، والمقصود بذلك النص الرائد، طبعا، رواية "شاهندة" لراشد عبد الله النعيمي، الذي شغل من قبْلُ منصب وزير خارجية دولة الإمارات العربية المتحدة، وقد كتبها يوْمَ كان طالبا في مصر، وعبّر فيها - بحذرٍ واحتشامٍ - عن جانبٍ من الواقع المَعيش [1]، مُدِينًا بعض سلوكاته وتجلياته واختلالاته، وموظِّفًا الموروثَ الثقافي المحلي، ومتوسِّـلا بآليات وأدوات تقليدية. وقد جاءت هذه الباكورة الإبداعية متواضعة من الناحية الفنية، ولكنها "حملت بين دفتيها التطلعات السردية، والكتابة الروائية ذات الرائحة الخليجية المحلية، وحفّزت الكُتاب الآخرين على ولوج هذا النوع من الكتابة السردية"[2].

وتوالى منذئذٍ ظهورُ أسماء أخرى، في مجال الإبـداع الروائي، ظلت ردحـا من الزمـن مشـدودةً إلى موضوعات متشابهة عموما، يغلب عليها البعـدُ الواقعـي والتاريخي والذاتـي، وحضورُ الذاكرة الثقافية والبِيئـة المحلية، وتتنـاول قضايا متكررة؛ مِـنْ مثل الزواج المبكر، وتعليـم المرأة، والـرّق، والبحر، والصحـراء، والهُويـة. ولعل من أكثـر روائيِّـي الإمـارات إنتاجًا أبا الريـش، الذي أبـدع ما يقُرب من العشـرين عملا في هذا الفن، واخْتِيرت روايته "سـيف الزهرة" ضمن أهم مائـة رواية عربية في القرن الماضي، وهو ما يؤكد عشقه لهذا اللون التعبيـري، وتمكنه من أدوات كتابته، وهو القائلُ في حوارٍ أُجْرِيَ معه: "لا أسـتطيع أن أعيشَ من دون الرواية؛ فهي - بالنسبة إليّ - الهواءُ الذي أتنفّسُه، والمرأة التي أقرأ في عينها قصيدة الحياة"[3].

وعلـى الرّغـم من حداثـة الأدب الروائيّ فـي الإمارات، فإن بعضَ الدارسـين رأوا إمكانيـة تصنيف تراكُمـه الإبداعـي المتحقِّـق إلى اتجاهات، بنـاءً علـى المعيارين المضمونـي والتقنـي الجمالـي، أبرزُهـا الاتجـاه التاريخي؛ كما عند الشيخ سـلطان القاسمي وريم الكمالـي، والاتجـاه الاجتماعي؛ كما في روايات علـي أبي الريش وزينب ألْياسي، والاتجاه التجريبي الحديث؛ كما لدى سلطان العميمي وإيمان الحمادي[4].

ولئـن كانـت الروايـة الإماراتية قد تناولـت الواقعـيَّ والتاريخيَّ، فضـلا عـن الخياليِّ طبعـا، منذ بداياتهـا في السـبعينيات، فإنها لم تقتحم عوالـم التجريب الروائي إلاّ بعد مُضِي أزيد من عشـرين سنة؛ كمـا يذكر عزّت عمـر، وهو من دارسي تلك الرواية، الذي أرّخ لهذا الطور الجديد، في مسـيرة الرواية الإماراتية، بنصٍّ ظهر في أواسـط التسعينيات؛ بحيث قال: "مع رواية "الديزل" لثاني السويدي (1994)، دشّـنت الرواية الإماراتيّة عَهْدَها بالتجريب؛ إذ فاجـأتْ هذه الروايةُ المشـهد الثقافـيَّ بمـا قدّمته من أسلوب حداثيّ، بشَّـر بولادة جيل جديد، له قيمُه ومقترَحاتُه الجمالية في إطار التجريـب"[5]. وأضاف أنه، مـع مرور الزمن، "بدأ مفهوم "التجريـب" يتوطّـد ويتقـدّمُ مع الأجيال المثقفة، التي استفادت - بلا شكّ - من مُنْجَز الجيل الذي سبقها، مُغامِرين بوعْيٍ ناقد، وإبداع مُغايِر يعكس مقدار التّفاعل مع المتغيِّرات التي طالـت المدينة الإماراتية، في

مرحلةٍ مفْصليّةٍ وذات خصوصية، وزمنِ انفتاح الثقافات على بعضها بعضا. وبذلك، فـإنّ الجيل الجديد سـيتَخَفّفُ من أعبـاء الخوض في المرحلـة الانتقالية، التي عبّر عنها جيلُ الرواد من الكُتاب والكاتبات، وسـيتناول قضايا جديـدة، ترتبط بالمرحلة المُعاشة في مدينة ما بعد الحداثة"[6].

وكان لا منـاصَ من انتظار حوالَيْ عقدين من الزمن ليظهرَ أول نص روائيّ إماراتـيّ بصيغة المؤنث، وإنْ اختُلف فيه بين روايتيْ "شجن بنت القدر الحزيـن" لحصّة جمعة الكعبي[7]، و"ملائكة وشـياطين" لباسمة يونس. وإذا بحثنا في تاريخ صدور كلِّ واحدةٍ منهما، فإننا نُثْبِت الريادة للثانيـة؛ لأنها ظهرت عام 1990، على حيـن تأخرت عنها الأولى بسـنتين. ولكن الذي نقرأه عند أكثر مَنْ كتب عن تاريخ الرواية الإماراتية، نشأةً وتطورًا، أنّ عمل الكعبي يمثل النص الروائي النسائي الأول في الإمارات.

وقد راكمتْ روائيّات هذا البلد، في وقت وجيز نسـبيا، منجَزًا إبداعيا مهمّا، فاق ذاك الذي حققته الرواية الرِّجالية الإماراتية؛ بحيث سبق أنْ سجّل محمد المرزوقي أنّ ما نشرتْه المُبدعة الروائيـة الإماراتية يُقدَّر بحوالي 70%، عـادّاً ذلك ظاهرةً متفرِّدة في المشهد الروائي العربي، الذي يتغلب فيه الروائيون عادةً من ناحية الكمّ على الأقل. وفي محاولةِ تفسيرِه هذا الأمرَ، رأى أن طريقة تعامُل المبدعة الإماراتية مع نظيرها الرجل، ومع ثقافتهـا المحلية، بما يميزها من عادات وتصورات وقيم متوارَثـة، كان عاملا أساسـيا في ذلك التفوق، ينضـاف إليه، طبعا، ما تحقق لتلك المرأة من مكاسـب في التعليم والثقافة والشغل والحرية وغيرها، وما استغلته من فرص









النشر والتواصل في عالم اليوم؛ عالمِ التكنولوجيا المتطورة والإعلام الجديـد. فقد فضّلت عـدم الدخول في صراعـات مجّانية مع الرجل، وعدم الثـورة على قيـم المجتمع وثقافته الممتدة من الماضي البعيد، وذلك بخلاف ما يُلاحَظ في مناطق خليجية أخرى، سـلكت روائيّاتها مسارا مخالِفا (سمر المقرن، زينب حفني، رجاء عالم...)؛ بحيث ذكَرَ المزروعي، في هـذا الإطار، أنّ "السياق الذي اتخذته معالجة قضية المرأة في الإمارات سـياق خاصّ، لم تسْعَ صاحباته إلى الإثارة الأدبية والثقافية التي سـعت إليها كاتبات خليجيـات أخريـات في سـياقات أخـرى؛ وأنّ الكاتبـة، وهـي في أقصى حالات الاحتجـاج، لم تُرِدْ أن تتمـرد على مجتمعهـا. وربّما يجد ذلك تفسيره في شعور الكاتبات بأنّ المكاسـب التي حققتها المرأة الإماراتية هي مكاسبُ كبيرة بالنظر إلـى نظيراتهـا فـي دول أخرى، وخصوصا في مجال التعليم والعمل، وهما مجالان أساسيان في صَناعة الوعي والحرية الذاتية؛ مما يجعل الكثير من قضايا المرأة المتعلقة بهذين المجالين محسومةً، ويخفـف - بالتالـي - جـدّة النبرة الاحتجاجيـة في خطـاب الكاتبة. يُضاف إلى ذلك الانفتاح الذي عرَفَه المجتمع الإماراتي، وفتْحه المجالَ أمـام مشـارَكة المرأة فـي الحياة العامة"[8].

وبخـلافِ كتابـات الروائيّيـن الإماراتيين، فإن الرواية النسـائية في الإمارات سَرْعان ما تجاوزت، إلى حدٍّ ما، النسـق الكلاسيكي في الكتابة الروائية، واعتمدت مهارات وتقنيـات جديدة في نَسْـج خيوط خطابها السـردي، مُعْلِنـةً ولوجَها عالمَ التجريب مبكِّرا، بعد أنْ أتاحت لهـا تجاربُهـا ومطالعاتُها الانفتاحَ على الرواية الجديـدة، في الغرب والشـرق معا، وتعرُّفَ المسـتوى الذي بلغَتْه متون الرواية في وطنها، والاقتناع بمحدودية الشكل التقليدي فـي التعبير عن قضايـا العصر،

والتأثير في متلقي اليوم.
ومن هنا، رأينا أحد الباحثين يتحدث عن طَوْرَين اثنين في مسار هذه الرواية[9]، وإنْ كان عُمْرها قصيرا؛ كما أسلفنا القيل، أحدهما مرحلةُ البدايات في أوائل التسعينيات، مع حصّة الكعبي وباسمة يونس ومَنْ في طبقتهما، واتّسمت إبداعاتها بالواقعية والتسجيلية والمباشَرة والضعف الفني؛ مثل سائر أعمال البدايات، التي يُحُفُّها عادةً التردّد والاضطراب. وعرفت رواية الطور الثاني قفزة نوعية، وتطورا فنيا، ونزوعا إلى تجريب تقنيات ووسائل أخرى في الكتابة، مُستفيدةً من انفتاحها على الرواية العالمية، وممّا تهيأ للروائيّة من ظروف مُواتية لصقل تجربتها وشخصيتها، ومرتبطةً بالاستجابة لتحولات العصر داخليّا وخارجيّا.
ولعل مِنْ أهم ما ميّز الرواية النسائية الإماراتية، في مرحلتها الثانية هذه، اتّسامها بـ"الجرأة في معالجة المسكوت عنه؛ بالاعتماد على تقنياتِ سردٍ احترافية، متخطّيةً الشكلَ التقليدي في البناء، ومتمرِّدةً على الصيغ المألوفة؛ ممّا جعل نَتاجهنّ يحقق نتائج ملموسة، سواء من حيث المعايير النقدية، أو من حيث احتفاءُ دُور النشر به"[10]. ومن ذلك، أيضًا، أنها أصْحَتِ اليومَ "تعبّر عن نفسها بشكل أكثر صلابةً، وبأبنيةِ سردٍ متكاملة، وبنُضوج واضح في اللغة واختيار الموضوعات وطُرق التناول والمعالَجة... كما لدى وداد خليفة في روايتها "زمن السيداف"، ومريم الغفلي في "أيام الزغْنبوت"، وميسون القاسمي في "فمي لؤلؤة"، وريم الكمالي في "سلطنة هرمز" و"تمثال دلما"، ونادية النجار في "ثلاثية الدالّ"، وغيرهنّ"[11].
ومن أوْضَح هذه النماذج الروائية، في مجال التجريب، تلك التي أصْدَرَتْها إيمان الحمادي، مؤخَّرا، بعنوان "الآنسة التي لا يعرف اسمَها أحد"؛ بحيث إن القارئ لَيُمْكِنُه تلمُّس تجريبيّتها وحداثتها ورَمْزيتها بدْءاً من عتبة عنوانها، وهيكلها العام، وشكلها الطوبوغرافي، وشخصياتها التي لا أسماء لها كتلك التي كانت لروايات الطور السابق مثلا، بل تُقدِّمها المبدعة على نحو غريب فعلا (السيد قفزة، السيد حديد، السيد حالة الطقس، السيد أين أنت، السيد أنا هنا، الآنسة أتفق...)، وهي - كما هو بادٍ من عنوانها - "رواية شُخوصية"، تحكي قصة آنسة تقطن في مسكن جديد، ولكنها لا تعرف مِنْ أين أتت، ولا يعرف أحدٌ اسمها، بل إنها نفسَها لا تعرفه! وتتناصّ الرواية مع كِتاب "قبّعات التفكير الستّ" للطبيب والسيكولوجي المالطي إدوارد دي بونو (Edward de Bono)، ويتبدّى ذلك من خلال توظيف كاتبَتِها القبعاتِ الملونةَ توظيفا رمزيا دالاّ؛ بحيث يظهر أن بطلة الرواية ترتدي كلّ مرةٍ واحدةً منها عندما تهُمّ بالخروج من بيتها. إن عمَلاً، بهذه الملامح الفنية والشكلية، يتطلب قارئا من طينة خاصة، مؤهَّلا للنفاذ إلى عمق الأشياء، ولممارسة فعل التأويل النصّي بكل كفاءة واقتدار[12].
وتزدانُ الساحة الأدبية الإماراتية المعاصرة بعددٍ من الروائيّات، اللواتي بَصَمْن على حضور واضح في هذا المجال؛ بما حقّقْنَه من تراكُم كَمّي، وبما اتصفت به كتاباتُهن من سمات فنية، لا تخلو من مظاهر تجريبية كثيرة، ومن اقتحام عوالم وموضوعات جديدة، جديرة بالاهتمام الإبداعي. ويَلْفِتُ نَظَر متتبِّع تلك الساحة أن عددا مهمّا من تلك الروائيات ارتحلنا إلى مضمار الرواية من ميادين أدبية أخرى، ولاسيما القصة القصيرة والشعر. فإلى جانب مَن ذكرنا آنفاً أسماءهن في هذا المقال، يُمكن أن نضيف أسماء روائيات أخريات، على سبيل غير الحصر؛ كالآتي: أمنيات سالم، وأسماء المزروعي، وفتحية النمر، ولولوة أحمد المنصوري، وفاطمة السويدي، ووفاء العميمي، ومريم الشناصي، وصالحة غابش، وآمنة المنصوري، وفاطمة الرشيد، ومريم الشحي، ولميس فارس، وصالحة عبيد، وإيمان اليوسف، ورحاب الكيلاني، وفاطمة المزروعي، وميثاء المهيري، وتهاني الهاشمي، وفاطمة الحمادي، وسمية الكعبري، وظبية خميس.
وإذا كان هذا الوضع الروائي مُريحا بالنسبة إلى عدد من كتاب الرواية في الإمارات، الذين طالما عبّروا عن رضاهم عنه إلى حد كبير، وعن تفاؤلهم بمستقبل تلك الرواية، في ظل ما يتوافر لها الآن من عوامل النجاح والتطور والانتشار، إلى درجةِ أن منهم مَنْ يتحدث اليوم عنْ أنَّ تلك الروايةَ قد صارت "ديوان العرب" في ذلك البلد، وأنها أزاحت عن عرش مملكة الإبداع الشعر والقصة؛ فإن ثمة لفيفا آخَرَ من الكتاب الإماراتيين لا يرون الرأيَ نفسَه، بل يَعُدّون التراكم الإبداعي المنجَز، في هذا المجال، ضعيفا في مجمله، يطبعه التسرع والجري وراء بريق الشهرة، في ظل تكاثر وسائل النشر، على اختلافها، وطغيان المجاملة والمحاباة على ما يُكتب من مقالات ونُقُود عن ذلك المنْجَز. وهنا، لا بد من تأكيدِ أمرٍ في غاية الأهمية، وهو أن تطور الإبداع يرتهن بالنشاط النقدي الذي يرتبط به؛ فكلما واكبت الحركةُ النقدية المشهدَ الإبداعي، سواء في الشعر أو السرد أو الدراما أو نحوها، ارتقى ونضج، واستقام سَيْره، على أنْ يبتعدَ ذلك النشاط عن الإخوانيات والمجاملات[13]، ويكشفَ للمبدع ما قد يكونُ وَقعَ فيه من هناتٍ وثغرات ونقائص، ولاسيما حين يتعلق الأمر بحَدِيثي العهد بكتابة الرواية أو غيرها، ويعْمِدَ إلى الاشتغال بأدوات نقدية حديثة ناجعة. ويسجل بعضُ دارسي الرواية الإماراتية ومؤرِّخيها أنّ النقد يعد أحد أهم العوامل التي لم تساعدْ حقيقةً على تقدمها بخُطى أسرع وأثبت؛ فهو ظل متخلفا عن الإبداع، كما هو الشأن في النقد الأدبي على صعيد العالم العربي كلّه؛ لأنه كان يتحرك بخُطوات أبْطَأ، في الوقت الذي كان الإبداع يحقق تراكمات وقفزات واضحة، بصَرْف النظر عن طبيعتها كيفيا وفنيا، وكان يتوسل بآليات غير ملائمة وغير مُجْدية، طالما قادته إلى فُهوم قاصرة واستنتاجات باهتة. ويحضرني، ها هنا، ما سبق أن قاله الكاتب الإماراتيّ إبراهيم مبارك عن الدراسات النقدية التي تناولت الإبداعات الإماراتية، بما فيها الروايات طبعا، من حيث إنها "تنطلق، في غالبيتها، من مبادئ مدرسية جامدة، وَضَعَت، بمعاييرها "الغليظة"، النصَّ الإبداعي داخل حجراتٍ من الإسمنت، وسَعَتْ، بالمعايير نفسِها، إلى سَلْب النواحي الجمالية والإبداعية من النص الجديد، الذي اعتبرتْه أيضا خارجاً عن القبيلة، وعن تراث الأمة. في حين أننا نجد كثيراً من الشباب المبدعين يفهمون التراث بطريقة معاصرة، تتفوق - في فَهْمِها - على مَنْ يمكن تسميتهم بـ"حُرّاس القِلاع القديمة".
مشكلة النقد، في ساحِنا الثقافيّة المحليّة، وفي الساحات الثقافية العربية الأخرى، مرتبطة، بشكلٍ أو بآخَرَ، بمشكلة الحداثة أو التجديد في الكتابة عموما. النص الإبداعي يتقدم في منطقة محروقة دائما، ويباشر فتوحاته كلَّ يوم، في حين أن النص النقدي لا يواكب هذا التقدم أو يُحاذِيه. وفي أحسن الأحوال، يبدو النص النقدي بطيئاً جدّا في التقاطه أسرارَ النص الإبداعي الجديد"[14].

الهوامش :

1 - ورد في عتبة الإهداء، التي تصدّرت هذه الرواية، على لسان كاتبها: "قصتي هذه تنبع من واقع عشْناه. عِشناه بين حبّات الرمل المحترقة، في حياة جافة قاسية. أكتبُها لهذا الجيل الذي يبني، بقوة سواعِده، بلدا عظيما؛ فتمدّه بالعزيمة الصادقة، والأمل الطامح.. أكتبها للأجيال القادمة؛ لتكون لهم نافذة يُطلّون منها على حياة آبائهم وأجدادهم؛ فتملؤهم بالعِزّة والثقة.. أكتبها للقادمين إلينا.. للعابرين على ضفاف خليجنا؛ لتكون لهم دليلا هاديا، ورفيقا مُعينا...". (راشد عبد الله: شاهندة، دار كُتّاب، الإمارات، ط.1، 2012، ص 5)
2 - فهد حسين: رحلة العذاب في عوالم المرأة (قراءة في رواية "شاهندة" للروائي راشد عبد الله)، مجلة "علامات في النقد"، جُدّة، مج.17، ج.68، فبراير 2009، س 83.
3 - من حوار مع علي أبي الريش، أجرَتْه معه رنيم المصري لفائدة مجلة "الرافد"، ونُشر في عددها 224، أبريل 2016، ص 42.
4 - بديعة الهاشمي: الرواية الإماراتية.. اتجاهات ونماذج، مجلة "الشارقة الثقافية"، إمارة الشارقة، ع.89، س.8، مارس 2024، ص 52-54.
5 -من ورقة مُعنْوَنة بـ"تجليات التجريب في الرواية المعاصرة"، شارك بها الناقد في ندوة سردية بالشارقة، نظمتها دائرة الثقافة في هذه الإمارة، خلال شتنبر 2021م، في موضوع "من سرد الماء والصحراء إلى سرد الإنسان". اقتُطِف المقتَبَس من تغطيةٍ عن الندوة منشورة في موقع الدائرة على النت (https://sdc.gov./6/ae/Ar/NewsDetails/750)، بتاريخ 2024/4/26، في الساعة 23:15.
6 - نفسه.
7 - كانت توقّع بعض كتاباتها باسم مستعار، هو "سارة الجروان".
8 - قضايا المرأة في الرواية النسوية الإماراتية، جريدة "الخليج" (الملحق الثقافي)، ع. 2012/9/30.
9 - ذياب فهد الطائي: أسئلة الرواية الاماراتية – دراسة لخمس روايات إماراتية، جريدة "الاتحاد"، 2011/2/9.
10 - من فاتحة استطلاع أدبي، أنجزته عزة سند، ونشرَتْه في موقع "الرؤية" (https://www.alroeya.com)، يوم: 2019/10/23. تاريخ التصفح: 2024/4/19، في الساعة 23:55 ليلا.
11 - عائشة سلطان: تحولات الرواية في الإمارات، منشور في موقع "الإمارات71"، بتاريخ: 2018/11/2، بتصرف. تم التصفح يوم: 2024/4/12، في الساعة 22:12 ليلا. انظر الرابط: https://uae71.com/posts/62963
12 - بديعة الهاشمي: الرواية الإماراتية.. اتجاهات ونماذج، ص 54. صدرت رواية الحمادي هذه (120 ص)، عام 2022، في دبي (منشورات "غاف").
13 - سبق أن دعا د. سمر روحي الفيصل نقاد الأدب الإماراتي المعاصر، من كافة الأقطار العربية، إلى تغيير طريقة التعامل معه، بما فيه صالح المبدع الإماراتي وتجربته في الكتابة، مؤكدا أن ظروف اليوم المتبدّلة لم تعد تحتمل الاستمرار في تبني نهج المجاملات، والتساهل مع ما يُنشر من أعمال، تحف بها مظاهر الضعف من جوانب شتى؛ إذ قال: "الظنُّ أن النقد الأدبي يجب أن يتحلى الآن بالتريُّث والأناة؛ فقد شبّ الأدب الإماراتي عن الطَوْق، وبرزت حاجته إلى شيءٍ من الصرامة، وإلى قدْرٍ من الابتعاد عن المجاملة". (من استطلاع أنجزته رندا جرجس لفائدة مجلة "الرافد"، ونُشر في عددها 214، يونيو 2015، تحت عنوان "الحركة النقدية في الإمارات: هل تُطوّر الإبداع أم تُجامِله؟، ص 27)
14 - سعيد علوش: أطروحة الثقافة الخليجية في نقد النقد الأدبي العُماني المعاصر، مطبعة أمبريال، الرباط، ط.1، 1999، ص ص 52-53.

بين الجمال والحلم
قراءة في رواية جمل أفندي

د. زينب ميثم علي

ملخص الرواية:
تبـــدأ الرواية في مملكـــة أوردگا، حيث يعاني زوجان من العقم لســـنوات طويلة بعد زواجهما. يرحـــلان بحثًا عن عـــلاج، دون أي فائدة تذكر, هذا و تلاحقهما المصاعب أينما حلوا و رحلوا، و بعـــد رحلـــة طويلة إلى أكثر مـــن مكان و دولة يحدث مـــا لم يكن متوقعًا ومـــا رغبا به؛ إذ تجـــد الزوجة نفســـها حاملًا، و تنقضي شـــهور الحمل, و حين تلد، تكتشـــف أن مولودها ليس بشـــرًا، بل جملًا حقيقيًا. و رغم صدمة الجميع، تحب الأم مولودها الغريب و تحضن صغيرها بالرغـــم مـــن كلام و لوم و نصيحـــة كل من حولها ان تتركـــه و تتخلص منـــه إلا انها تقرر تربية الجمل الصغير، فتكبر الأســـطورة حوله و يصبح معروفًا في القرية باســـم جمل أفندي.

مع مـــرور الســـنوات، يكبر جمل أفنـــدي، و يبدأ فـــي التصرف مثل البشـــر كونه تربـــى معهم و تطبع بطباعهـــم، حتـــى أنـــه يطلب من والدته الـــزواج. فيوافق الأب على تزويجه، لكن جمـــل أفندي يختار ابنة الملك فصدم الجميع من اختياره و يحاولون ردعـــه إلا انه أصر و يطلب من والدته ان تذهب للملك, و يلح عليها و يتوسل لكن عندما يعلم الملـــك أن جمل أفندي يريد الزواج مـــن ابنته أميـــرة أوردگا، يصاب بالذهـــول. فيرفـــض الملك طلب الزواج و يضع شـــروطًا تعجيزية لإبعاد جمل أفندي عن ابنته، حتى لا يبدو أمـــام شـــعبه بأنه يرفض طلبا لأحد رعاياه, فكان من طلباته النادرة فرش الطريـــق بين القلعة و منزل جمل أفندي بالأشـــجار و الـــورود، و إحضـــار أربعين ناقة مزينـــة بطريقـــة متطابقة، و جلب ملابـــس لـــم تقص بالمقـــص و لم تخاط بالإبرة. و بطريقة غامضة و أكثر عجائبية وغرائبية من طلبات الملك، ينجح جمل أفندي في تحقيق جميع الشروط بكل يسر، ما يجبر الملك على تزويجـــه ابنته حتى لا يخلف بكلمته امام شـــعبه, فقد نفذ الجمل كل ما طلب منه بالحرف.

لكـــن بعد الـــزواج، تبـــدأ الأميرة بملاحظة أشـــياء غريبة. كل ليلة، يُعطـــى لها نصـــف تفاحة و كأس ماء، فتفقد وعيها. و عندما تستيقظ، تشـــعر أن هناك من كان معها في الغرفة، رغم أنها لم ترَ أحدًا، تقرر ذات ليلة عدم تناول التفاحة، فتفاجأ عندما ترى أن جمل أفندي يتحول إلى شاب وسيم بمجرد حلول الليل. تكتشـــف أنه ملاك متخفٍ في هيئة جمل، و أنـــه أخفى حقيقته حتى لا يعود إلى عالمه السماوي.

بتأثير من والدة الأميرة و الفضول، تقـــرر الأميرة كشـــف ســـره إلى الأبد، فتقـــوم بإحراق جلده الوبري في التنور، لكن هـــذه الفعلة تؤدي إلى تحولـــه إلى طائر أبيض يطير مبتعـــدًا. و قبل أن يهـــم الرحيل، خبرها أن بإمكانها العثور عليه إذا سارت حتى يتآكل حذاؤها و ينكسر عكازها، و أن تستمع إلى القصص التي يسردها الناس، خلال رحلتها للبحث عنه؛ لأنها ســـتقودها إليه, فتبـــدأ رحلـــة البحـــث و سلســـلة الحكايات الفرعية, لتنطلق الأميرة في رحلة طويلة للبحث عن زوجها، التي فقدته بدافع الفضول, و خلال مســـيرتها، تبدأ في الاســـتماع إلى قصص مختلفـــة، لكل منها طابعها الأســـطوري و المليء بالعجائب. هذه الحكايـــات تتداخل مع الحبكة الأساسية و تضيف عمقًا إلى عالم الرواية، و من هذه الحكايات حكاية الراعـــي و النعجـــة الناطقة التي تروي قصـــة راعٍ فقير يعثر على نعجة غريبة عجيبة الشكل، تتحدث إليه و تخبره بأنها ابنة ملك البحر، متخفية على هذه الهيئة لتختبئ من الأعداء. و تعـــده بالجواهر مقابل مساعدتها، فيصبح من أغنى الناس في تلك البلدة، لكن الطمع يدفع ملك البلاد إلى محاولة الاســـتيلاء على ثروتـــه، مما يؤدي إلـــى مفاجآت غير متوقعـــة, و حكاية العصفور ذو الصـــوت الجهـــور التي تقص حكاية عصفور سحري يعيش على شـــجرة، يمتلك صوتًا ساحرًا يزيل هموم الناس، لكن بمجرد بيعه إلى شيخ إحدى القرى، يموت العصفور و تذبل الشـــجرة، ما يجعل القرية التي كانت سعيدة تغرق في التعاسة و الكآبـــة, و حكاية الجنية و ضوء البذور و هي قصة حب بين إنسي يُدعى إيلول و جنية اســـمها ضوء البـــذور، يتزوجـــان رغم اختلاف عالميهما. لكن عندما يحدث صراع بين الإنـــس و الجن، يوضع بينهما حاجز لا يمكن اختراقه، فيفقد القدرة على رؤيـــة زوجته و ابنته، و يبدأ في البحث عن طريقة لاستعادتهما, و حكايـــة صانعة المعجنات و هي امرأة تكرّس حياتها لرعاية أخواتها الأصغـــر، لكنها لا تتـــزوج رغم جمالها. تســـقط خاتمها الذهبي في أحد المعجنات التي تصنعها، ليعثر عليه أمير متنكر، يقع في حبها من خلال طعم معجناتها قبل أن يراها، و يبدأ في البحـــث عنها, و حكاية ســـاحرة الأوهام و هي فتاة تمتلك قدرة خارقة على إدخال الناس إلى عالم الأوهام، و تصبح مشـــهورة بذلك. لكن عندما تحاول التوقف عن إعطاء الأوهام للنـــاس، يطالبونها بالمزيد، مما يؤدي إلى تحولها إلى ساحرة مظلمة تسيطر على عقول الجميـــع, و حكاية صحـــراء لواء



الفراغ التي تروي قصة فتاة تدخل صحراء مسحورة تختفي فيها كل من يجرؤ على دخولها، فتكتشف مملكة من الكائنات غير البشرية، و تقع في حب ملكهم، الذي يحمل سرًا مأساويًا عن كراهيته للبشر بسبب خيانة قديمة.

و كل قصة من هذه الحكايات تحمل رمزية خاصة، لكنها ترتبط برحلة الأميرة التي تستمر في البحث عن جمل أفندي. و مع مرور الوقت، تواجه اختبارات ومغامرات تشكلها و تغير نظرتها للحياة. في النهاية، عندما يتحقق الشرط الأخير من رحلتها، تجد الطائر الأبيض الذي كان زوجها، لكنه يخبرها بأن الأمور لن تعود كما كانت، فقد تغير كل شيء, لتنتهي الرواية بطريقة مفتوحة، تاركة القارئ أمام تأملات حول الحب، الفقدان، و التحولات التي تطرأ على الإنسان خلال رحلاته في الحياة. هل ستعود الأميرة مع زوجها؟ أم أن مصيرهما أن يبقيا منفصلين؟ الرواية لا تعطي إجابة قاطعة، لكنها تترك أثرًا عميقًا في نفس القارئ.

فالرواية مزيج من الفانتازيا و الأسطورة، و تعتمد على الحكايات المتداخلة مثل ألف ليلة و ليلة, كما و تعكس رمزية التحولات المأساوية في الحياة، مثل تغير جمل أفندي من إنسان إلى طائر، أو فقدان الشخصيات لمكانتها بعد قرارات مصيرية, هذا و تستخدم تقنيات الرحلة و البحث كوسيلة للكشف عن الذات، حيث تتحول رحلة الأميرة من مجرد بحث عن زوجها إلى رحلة نضج و تطور شخصي.

تتعدد المستويات الرمزية و النفسية في رواية جمل أفندي، التي تقود القارئ إلى عوالم متعددة، حيث يستلهم الكاتب من التراث الشعبي و الخرافات عناصر مختلفة لينسج عوالمه. الرواية لا تكتفي فقط بقصة جمل أفندي و مغامراته، بل تمتد إلى حكايات جانبية تعكس صراعات الإنسان مع نفسه و الآخر، و ترسم رؤية مركبة عن القدر والمصير, حيث تتشابك الشخصيات و الأحداث في نسيج حكائي يعكس صراعات الإنسان مع ذاته و المجتمع و القدر, فالرواية تستند إلى مزيج ثري من الحكايات والأساطير، هذا و ان النص يجمع بين الطابع الخرافي و التأمل الفلسفي، مما يفتح المجال أمام قراءات متعددة تتجاوز البنية السطحية للحكاية.

و لعل أهم العناصر البارزة في الرواية هي:

1- رحلة جمل أفندي من العجز إلى الشجاعة

رحلة جمل أفندي تجسد مفهوم التحول الداخلي و القدرة على تجاوز الحدود المفروضة من الآخرين. في البداية، هو مخلوق مختلف لا يقبله مجتمعه، لكن إصراره على تحقيق طموحه، كالزواج من ابنة الملك، يجعل من رحلته رمزاً للبحث عن الاعتراف الاجتماعي و الهوية الفردية، حيث تتحول هذه الرحلة إلى قصة مواجهة الذات, كما انها رحلة من النبذ إلى الاعتراف, إذ تمثل رحلة جمل أفندي انموذجًا للحكاية التقليدية عن البطل الذي يُولد مختلفًا عن محيطه، و يواجه رفض المجتمع، لكنه يثبت ذاته من خلال مغامراته و إنجازاته. هذه الرحلة تتقاطع مع مفهوم البحث عن الهوية و الاعتراف، حيث أن تحوّله النهائي إلى طائر أبيض يمنحه الحرية، و لكنه يحمل أيضًا دلالة فلسفية عميقة حول الفناء و التجرد من القيود المادية.

2- القصص الجانبية كنافذة على النفس البشرية

تضيف القصص الجانبية، مثل قصة الراعي و النعجة التي تخفي سراً عميقاً فهي ترمز إلى العلاقة بين الوهم و الحقيقة، حيث تتجسد فكرة الغموض و الخداع البصري في كون النعجة في الواقع أميرة مسحورة, و حكاية العصفور الذي يجتمع الناس حول صوته، فتكمن قراءته كرمز للقوة الناعمة التي تجذب الناس و تتحكم في مصائرهم, و غيرها من القصص التي ألحقت مكونات إضافية من العمق للرواية. كل قصة تكشف جانبًا مختلفًا من جوانب الحياة، مثل التضحية، و الخيانة، و الحب المحرم، و الحنين. هذه القصص تحمل دلالات عميقة تعبر عن مشاعر إنسانية، و تساعد القارئ على فهم الدوافع النفسية التي تقف خلف تصرفات الشخصيات.

3- التشابك بين عوالم الإنسان و الكائنات الخيالية

الرواية تمزج بين العالمين البشري و الحيواني بطريقة فريدة، حيث يمكن للكائنات الخيالية مثل الجمل العاقل و النعجة المتكلمة و الطير ذو الصوت الساحر أن تتفاعل مع البشر بطرق تعكس طبيعتهم الداخلية، وكأن الكاتب يستخدم هذه الكائنات كرموز لمشاعر أو أفكار معينة. فالجمل يمثل قوة التحمل و الرغبة في التكيف فهو شخصية تحمل دلالات متعددة: فهو يرمز إلى الصبر و القوة الكامنة، لكنه في الوقت ذاته يواجه صراعًا مع ذاته و مجتمعه في سعيه لتحقيق حلمه، بينما العصفور يرمز للحرية والسكينة, من جهة أخرى، فإن الشخصيات الحيوانية الأخرى، مثل الطير المتكلم و النعجة، تتيح مجالًا لتأويلات مختلفة، إذ يمكن

النظر إليها ككائنات تحمل الحكمة و المعرفة، أو كرموز للقوى الداخلية و الخارجية التي تؤثر في الإنسان.

4- التحديات الغريبة و الطبيعة الأسطورية للمهام

حين يقرر جمل أفندي الزواج من الأميرة، يضع الملك أمامه تحديات شبه مستحيلة، إذا تستخدم الرواية الحكايات الشعبية كأساس لبناء عالمها، و التي تعكس بنية الاختبارات البطولية الشائعة في الأدب الفلكلوري. فرش الطريق بالأزهار و إحضار الملابس غير المخاطة يشير إلى فكرة المستحيل الذي يصبح ممكنًا، و هو عنصر جوهري في السرد الأسطوري، وكأن هذه المهام الأسطورية ترمز إلى اختبارات النفس, و مراحل النمو التي على الإنسان تجاوزها للوصول إلى مبتغاه. هذه التحديات تسلط الضوء على قدرة الشخصيات على الإبداع في وجه الظروف الصعبة، و تُظهر جانباً من الحكايات الشعبية التي تعلي من قيمة المثابرة.

5- الصراع الوجودي بين الخير و الشر

يظهر الصراع بين الخير و الشر كموضوع محوري في القصص الجانبية، إذ نجد شخصيات مثل السحرة و الملوك الذين يحملون صفات إيجابية و سلبية معقدة, تخلق الرواية تداخلًا بين العوالم الواقعية و المتخيلة، حيث تتفاعل الشخصيات البشرية مع كائنات خرافية في سياق يبدو فيه الواقع مجرد امتداد للأسطورة. هذا المزج يمنح الرواية طابعًا حلميًا، يجعل القارئ يتساءل عن الحدود بين الحقيقي و المتخيل، بين الممكن و المستحيل, إذ يسعى الكاتب تقديم صورة متعددة الأبعاد للخير و الشر، تتجاوز القوالب النمطية لتصل إلى حقيقة أن الإنسان قد يكون خيرًا و شريرًا في آن واحد، حسب الظروف و النوايا.

6- التحولات والرموز الروحية

يمثل التحول إلى طائر أبيض في النهاية صورةً للتحرر و العبور إلى مرحلة أسمى. هذه الصورة تحمل دلالات صوفية و روحية، حيث يصبح الفناء شكلاً من أشكال التجلي النهائي. كذلك، فإن بعض التحولات الجسدية في الرواية تعكس تحولات نفسية و روحية أعمق، مثل فقدان الجلد القديم أو الخروج من قشرة الجسد إلى هيئة أخرى.

7- النهايات المفتوحة و البحث عن معنى

تنتهي العديد من القصص الجانبية بطرق فلسفية و مفتوحة تترك القارئ يتأمل المعنى الأعمق للتجربة. فمثلاً، ينتهي المطاف بجمل أفندي بأن يصبح طائرًا أبيض، في رمزية تحمل معنى التحول الروحي و التجرد من القيود المادية. هذه النهايات تعكس فلسفة الحياة التي تراها الرواية، حيث أن لكل شخصية مصيرًا خاصًا قد لا يكون متوقعًا، و لكنه يحمل قيمة و تأملًا عميقًا.

8- تحليل الأسلوب الأدبي

يتميز أسلوب الكاتب بالسرد البسيط العميق الذي يستحضر روح الحكايات الشعبية، و هو أسلوب يعتمد على التصوير البياني و اللغة المجازية، حيث تأخذ الكلمات طابعًا شعريًا يجسد الأجواء الأسطورية للعالم الذي خلقه الكاتب. كما يعتمد الكاتب على أسلوب الوصف التفصيلي للأحداث و الشخصيات، بحيث يشعر القارئ بأنه جزء من هذا العالم الخيالي. تكرار العبارات و الجمل أيضًا يضفي على النص لمسة سحرية تقربه من أسلوب الروايات الشفوية.

9- الرسائل الضمنية للرواية

الرواية تحمل العديد من الرسائل التي قد تكون خفية لكنها تتضح عند التدقيق في المغزى، و لعل من بينها البحث عن الهوية و القبول الاجتماعي, إذ تكشف قصة جمل أفندي معاناته لتحقيق القبول في مجتمعه و رغبته في التأكيد على قيمته، و هو ما يعكس حاجة الإنسان في البحث عن هويته و رفض النظرة السلبية من الآخرين, فضلا عن التحولات الروحية و الذاتية, إذ تسلط الرواية الضوء على رحلة التحول التي يمر بها الأبطال؛ من خلال تجسيد فكرة التحولات الجسدية التي تحمل رمزية التحولات الروحية، حيث يصبح التحول إلى شكل آخر رمزًا للتطور و النضج.

و في الختام تنجح جمل أفندي في تقديم نص خيالي غني يعيد استحضار روح الأساطير و التراث العربي بلمسة حديثة تعكس قضايا إنسانية تتجاوز الزمان و المكان. و هي رواية تفتح أبواب التأمل و التفسير المتعدد، و إن تعدد المستويات الرمزية في الرواية يجعلها نصًا قابلًا لإعادة القراءة و التلقي و التأويل، حيث يمكن أن تُقرأ ككاية أسطورية للأطفال، أو كعمل أدبي يحمل إسقاطات نفسية و فلسفية على الواقع الإنساني, و تدعو القارئ إلى إعادة النظر في مفاهيم مثل المصير، الهوية، و المعنى الأعمق للتجارب الإنسانية.

* جمل أفندي, مهدي خالص, دار آراء, ط1, بغداد 2024. تقع الرواية في 60 صفحة.

تمثلات ما بعد الكولونيالية
في النقد المسرحي: هشام بن الهاشمي أنموذجا

د. عبد السلام لعضيم

مقدمة:

يدعو الناقد المغربي هشـــام بن الهاشمي الباحثين في مجالي المسرح والفرجة إلى عدم السقوط في فخ تقديس الموروث والتمسك الأعمى بخصوصيتنا المحلية حتى لا يشكل النهل من التراث والمتح منه آلية مبررة للانطواء ووسيلة مشرعنة للانكفاء على الذات وتحصين تفاصيلها وعزل مقوماتها "بأسوار حديدية وحواجز فولاذية بيننا وبين ثقافات الآخرين"[1]، إلى الحد الذي يمنعنا مـــن الانفتاح على نفائـــس الآخر الثقافية والنظر إلى ذخائره الأدبيـــة والعلمية، كما يحذرنا من الانكباب على مواجهة الاستشـــراق القائم على مبررات إيديولوجية صرفة بنوع من الاغتراب المستند إلى نزعات ذاتية ممانعة لنتائج الفكر الاستشراقي ومقاومة لجوانبه غير الموضوعية. إن من نتائج أي محاولة لمجابهة التمركز الغربي بتمركز شـــرقي مضاد ولادة حركة ارتدادية نحو الانغلاق والتقوقع حول الذات، وتبلور فكر إقصائي للبعد التشـــاركي في بناء المنجز الإنســـاني في المســـرح وغيره، وإنكار لدور المجهود الإنساني المشترك في بناء المكون الثقافي الجمعي ولو بدرجات متفاوتة ومتباينة وذلك على مر العصور والأزمنة التاريخية، فالانغلاق يفوت على الذات فرصة استكشـــاف ثقافة الآخر واســـتكناه خباياه، كما يمنع الآخر من النهل من غنى ثقافة الأنا. صحيح أن ثقافتنا تتميز بالغنى والتعدد، لكن ذلك لا يبرر توجهنا نحو التبني الأعمى لمقاومة ثقافية تمنعنا من الاطلاع على الموروث الثقافي العالمي في المســـرح والمجالات الثقافية كافة.

ولتعزيـــز رأيه، وإثبـــات موقفه، يستشـــهد هشـــام بـــن الهاشـــمي بـــإدوارد ســـعيد؛ صاحـــب كتاب "الاستشـــراق"، الذي كان ســـبّاقا إلـــى التحذيـــر "مـــن المبالغة في المقاومة المؤسســـة على التعصب لمـــا هو أصلي في مقابل العداء لما هـــو أوروبي؛ فاســـتبدال موظفين إداريين بيض بموظفيـــن إداريين بلون آخر لا يحل المشـــكلة، وإنما قد يزيدهـــا تعقيدا"[2]؛ لأن العلاقة بيـــن الثقافات الإنســـانية محكومة على الدوام بالتلاقح والتثاقف، وأن التفاعل بين المسارح كان ومازال مســـتمرا، لكونـــه آليـــة تواصلية طبيعيـــة، وأداة تبادليـــة عمليـــة لتطوير الممارسة المسرحية ومدها بعناصر مغايرة تمكنها من الصمود ومواجهـــة الجمود والركوض؛ فقد تفاعل المســـرح الغربي بالمسرح الشـــرقي، كمـــا تفاعل المســـرح الرومانـــي باليونانـــي والمســـرح العربـــي بالفارســـي والمســـرح اليابانـــي بالصيني والأندونيســـي، وذلـــك لأن القطيعـــة الثقافيـــة في مجال المسرح تنتج العزلة والتباعد بين الحضـــارات وتعرقل إمكانية التعـــرف على جماليات الســـلوك الإبداعي والأداء الجســـدي المميز لمسارح الآخر.

الكتابة المســـرحية وأســـئلة ما بعد الكولونيالية:

يؤكد هشام بن الهاشمي على كون الفـــن المســـرحي "مجـــالا خصبا لاشـــتغال ثنائيـــة الأنـــا والآخر، الخارج والداخل، المركز والهامش، ومتـــورط فـــي إنتـــاج الخطابات الثقافية والتصورات الإيديولوجية، وذلـــك عبـــر الترويج للمســـرح الغربـــي باعتباره أصلا للمســـرح الإنســـاني، والإعـــلاء مـــن قيمة شكســـبير بوصفه الكاتب الأسمى لـــكل الأزمنة، فـــي مقابل إخراس صوت الثقافـــات الفرجوية المنتجة التـــي تتضمن طقوســـا وإيماءات وحركات جسدية ساهمت بشكل أو بآخر في إغناء الفن المسرحي[3]، ". تنهض هذه الدراسة على تفكيك أصول المسرح الغربي، من خلال إعادة الاعتبـــار للثقافات الفرجوية المختلفة التي طمست بفعل المؤثر الغربي المتمركز

لقد فـــرض هذا التمركـــز الغربي القائم على اعتبار تاريخ المســـرح هو نفســـه تاريخ المسرح الغربي، والمرتكـــز علـــى نفـــي إمكانيـــة وجود ملامح مســـرحية بالهامش، علـــى الباحثين فـــي مرحلة ما بعد الكولونيالية فتح آفاق جديدة للتفكير، وبنـــاء بَرادِيغمـــات مغايرة، مبنية على تفكيك التمركز وتفتيت التقوقع وتحليل أنســـاقه لدحض السرديات الكبرى المنتجة للانغلاق، متسلحين في إدراك هذا المبتغى بآليات النقد الثقافـــي والإبســـتيمولوجي البناء لإعادة بناء هاته العلاقة المجروحة بهدم الهـــوة الإيديولوجية وتقليص الشرخ التعصبي بين الثقافتين.

وبخصـــوص الدور النقـــدي الذي يقدمه المســـرح الشـــرقي لنظيره الغربي، فيحدده هشام بن الهاشمي في كون "المســـرح الشرقي مرآة تـــرى فيها الـــذات الغربية عيوبها وتشـــوهاتها وقصورهـــا، حيـــث انصهر العديد من المثقفين الغربيين فـــي العوالـــم الشـــرقية التخييلية والروحانية، محاولين اكتساب هذه الجماليات ونقلها إلى الغرب لإعادة التوازن المفقود في هذا العالم الذي عـــرف بالقتل والغزو والســـيطرة والهيمنة الاســـتعمارية"[4]، وهو ما يبـــرر توجه العديد من الباحثين الغربييـــن إلى الشـــرق للبحث في طقوسه والنبش في موروثه الشعبي وممارســـاته الجســـدية وتعبيراته اللفظية لإغناء الممارسة المسرحية الغربيـــة بالمـــادة والموضـــوع، وإخراجه من نمطيته المملة.

يشبه هشـــام بن الهاشـــمي وخالد أمين وإيريكا فيشـــر لتشه التناسج الثقافي، أو تناســـج ثقافات الفرجة المميز لمرحلة ما بعد الكولونيالية، بالتداخـــل المميِّـــز للضفائر، التي تتســـم بتداخل العديد من العناصر المتمايزة فيما بينهـــا، والمتناغمة من حيث الشـــكل والوظيفة، حيث يصعـــب تحديـــد مكوناتها وعزل أصيلهـــا من دخيلها لتخلق حســـبه حالة المابينية، التي تضمن فرص التعايـــش بيـــن الفرجـــات العابرة للجغرافيـــات وتجعلها في حالة من التنقل الزمكاني المستمر، كما يؤكد فـــي مقاربته لمفهوم التناســـج، أن هذا الأخيـــر أفق جديد في التفكير، قائم على دحض الخالص والأصيل فـــي الثقافـــات المحليـــة، لتجاوز الفكر الدغمائي المنغلق والمتقوقع على الـــذات، بما ينتجه من هويات فارغة محاطـــة بالثنائيات ومكبلة بالتقسيمات الكلاســـيكية، فالتناسج حســـبه ليس مجر تناغـــم وتداخل بيـــن عناصر مختلفـــة تمكنت من التعايش في سياق ثقافي معين، بل هو "وحدة إنسانية مشتركة وتلاحم بشـــري، وليس طبوغرافيا أحادية تقودهـــا رؤيـــة متمركـــزة، وهذا يستلزم التخلي عن ذلك الاطمئنان الذي كنا نتداول به بعض المفاهيم مـــن قبيـــل الهويـــة والاختلاف، فالهوية تشق وتفعم بما هو قادم من حدود جغرافيـــات وأفضية الآخر، بحيث يغدو مـــن الصعب، بل من المتعذر تعيين الهوية اســـتنادا إلى خصوصية نقية أو خالية من تأثير الآخـــر"[5]. إن نفي وإنكار وجود المسرح في الثقافات والحضارات غير الأوروبية، "متضمن لمركزية عنصرية وعرقيـــة، ويصدر عن نظـــرة ضيقة لا تخلو مـــن التحيز لكل ما هو غربي، من خلال نعت الثقافات الفرجوية المختلفة بكونها بدائية وســـاذجة لا تستحق الدراسة والتأمـــل ولا ترقى إلى مســـتوى المســـرح الغربي"[6]، مع العلم أن الثقافة الغربية كانت بحاجة ماســـة للثقافة الشـــرقية الهنديـــة والعربية والصينيـــة واليابانيـــة والإفريقية لمدهـــا بالطقـــوس والممارســـات الدينية وشبه الدينية لتجديد خطابها المســـرحي وبناء أســـس مسرحها الحديث، وهو ما يفسر انفتاح أرطو وباربا وجروتوفسكي وغيرهم من أعلام المسرح الغربي على ثقافات ومسارح الشرق.

يذكر هشـــام بن الهاشـــمي بقدرة المســـرح علـــى كســـر نمطيـــة الأفـــكار الدغمائيـــة المحيطة بهذا الموضـــوع، وهدم الجدار الجليدي المؤســـس لعلاقة الأنا بالآخر في مجالي المســـرح والفرجة، مؤمنا بـــدوره المحوري فـــي " التحرر من التصـــورات الضيقة التي تعتد بالهويـــات المنغلقـــة علـــى ذاتها. فالمسرح يشـــتبك بالتاريخ والواقع والهويـــات، ويطمح إلى ترســـيخ الانفتاح والتعدد"[7].

ينظر هشـــام بـــن الهاشـــمي إلى المســـرح نظـــرة عميقـــة تتجاوز الإحاطة بأواره الكلاسيكية البسيطة ووظائفـــه المعتـــادة المحصـــورة أحيانا في التثقيف والمتعة والتسلية ونمذجة الواقـــع بإدخاله في صلب الممارســـة الفنية والخـــروج إليه منهـــا لإشـــباع الحاجات النفســـية والاجتماعيـــة للمتحلقيـــن حـــول العروض، فهو مـــن منظوره آلية للتغيير الايجابي لقدرته على توجيه وصناعة الرأي العام ودفع المتلقي إلى الانتقـــال من التأمـــل والتلقي الســـلبي إلى القيام بـــردود الفعل المتمثلـــة في اعتماد نظـــرة نقدية

وتحريك الحركات الاحتجاجية للمطالبة بتغيير الواقع بعد تشريحه وتيسير فهمه، فالمسرح حسبه بالإضافة إلى ما سبق "لم يعد قلعة أكاديمية معزولة عن هموم الناس وقضاياهم وانشغالاتهم. لذلك أضحى من الضروري إدراجه ضمن الأنساق الثقافية الكبرى؛ إذ يستبطن رؤى فكرية، وخطابا للعالم. فهو ليس إنتاجا فنيا خالصا، بل مجال التقاء رحب للدراسات الأنثروبولوجية والنفسية والاجتماعية والسياسية..."[8]، وهو بذلك يزكي الطرح القائل بضرورة تكامل المعارف والعلوم في دراسة المسرح والظواهر الثقافية القريبة منه، لكون المواضيع الإنسانية والاجتماعية وحدة كلية غير قابلة للتقسيم والتشظي.

يضع هشام بن الهاشمي الطرح القائل بأن المسرح هو وليد مجموعة من التغيرات التي أحدثتها حملة نابليون على مصر والعلاقات المباشرة مع الثقافة الفنية الغربية موضع شك ونقد وتمحيص، ويفكك خطاب بعض النقاد الذين يعتبرونه من الفنون الطارئة الدخيلة على الثقافة العربية، "وأننا قد استوردناها في القرن الماضي من أوروبا، وليس من الممكن القول بأننا قد ورثناها عن الفراعنة أو العرب القدماء، أو أنها تطور لبعض فنوننا الشعبية كخيال الظل أو الأراجوز وصندوق الدنيا وغيرها"[9]؛ لأن موقفهم هذا ينم عن رغبتهم في إعادة إنتاج المركزية الغربية وتكريس النظرة الاستعمارية بما تحتويه من نظرة احتقارية ودونية للثقافة العربية. وهو ما دفع باحثنا إلى إعادة طرح تساءل إدوارد سعيد المتمثل في: لماذا يتم استحضار نابليون بوصفه بطلا ومفكرا، دون الإشارة إليه بوصفه فاتحا وغازيا، بالرغم من أن هذه صفته الحقيقية؟

من الاستشراق إلى ما بعد الكولونيالية:

أ- الاستشراق وتكريس دونية الأنا:

هناك من يرى بأن مشروع المثاقفة أو التلاقح الثقافي/ الحضاري وسيلة غربية للتعبير عن خلفية إيديولوجية تروم إضعاف الثقافات الهامشية لإحكام السيطرة عليها، لذلك تم التشكيك في براءة حمولتها وصفاء أهدافها، ذلك أن الغرب حسب هذا الاتجاه - حسن حنفي وعز الدين المناصرة - وظف هذا المصطلح ليوهم الشرق بأنها تعني "الحوار الثقافي والتبادل الثقافي، هي في الحقيقة تعني القضاء على الثقافات المحلية من أجل انتشار الثقافة الغربية خارج حدودها وهيمنتها على غيرها... لم تأخذ المثاقفة شرق/ غرب سوى شكل واحد، هو: الإخضاع من طرف واحد، والقبول بالخضوع والتلذذ به من طرف الآخر" [10]. في حين تعد فكرة التناسج، التي ابتدعتها الباحثة الألمانية إيريكا فيشر لتشه، وطورها المغربي خالد أمين في إطار دراسته للمسرح والفرجة، "آلية فعالة وعملية لخلخلة المركزية الغربية، ليس بهدف تكريسها، بل لدحضها من خلال الفعل التشاركي والإنصات المتبادل وإعادة الاعتبار إلى الهوامش المحايثة، التي كانت بالأمس القريب مجرد روافد تصبّ في المجرى الرئيسي لنهر المركزية الغربية [11].

يبدو، من خلال مقاربتنا لهذا الموضوع، أن الفكر الغربي النقدي للإسهام العلمي الشرقي وقع في خطأ منهجي حاد حال دون إدراكه للحقيقة بشكل كامل، ويتمثل هذا الخطأ في عدم اعتماده نظرة تاريخية فاحصة لتطور العلوم والثقافة، وكذا في عدم استحضار شرطي الحياد والموضوعية في مقاربة الموروث الثقافي للآخر، وتغليب الذاتية بما تنطوي علية من حمولة وخلفيات متنوعة أثناء الدرس وممارسة النقد، وهو ما يفسر سبب تعرض الثقافة العربية الإسلامية لـ"هجمات ظالمة شنّها عليها باحثون ومؤلفون كانوا يمسكون بالأقلام كمعاول للهدم والتجريح والتشويه في عمل باطنه فيه خدمة العلم والمعرفة والبحث التاريخي، وظاهره من قبله الهجوم على التراث العربي الإسلامي والثقافة الإسلامية وتحريف الوقائع التاريخية تارة، وتزييف الحقائق الثابتة والتدليس والادعاء الكاذب، والإمعان في طمس معالم الحضارة الإسلامية والتبخيس من العطاء الزاخر للعقل الإسلامي الذي يتجلى في الكم الهائل من المؤلفات التي خلفها علماء الأمة وفقهاؤها ورُواتها وأدباؤها وفلاسفتها وكتابها وشعراؤها ومؤرخوها عبر العصور.. كل ذلك يسوقونه مساق البحث العلمي، مخادعين الناس بما أسموه (الأمانة العلمية والنزاهة الخلقية) في التعامل مع التراث، وفي البحث الذي قاموا به في حقول المعرفة ذات الصلة بالثقافة العربية الإسلامية[12]" تزكية لتفوق الجنس الأبيض على باقي الأجناس واعتباره مقياسا مرجعيا وطرفا مخولا لتقييم منتوج الآخر في مختلف الميادين العلمية، والأمثلة على ذلك كثيرة ومتعددة، و"هي نتيجة لسياسة نتجت عن وعي وقصد في فلسفات نظرية ما بعد الاستعمار التي تعمل على تشكيل بنية متكاملة من الدراسات والسياسات عملت على تأطير وقتل الإبداع الكوني عبر الإصرار على مركزية ومغناطيسية النموذج الغربي، وعلى رأسه الرجل الأبيض الخارق، حيث يبقى العالم بكل ما فيه من حضارات وفنون وعلوم غير قادر على إنجاب من يفوق الرموز الغربية"[13].

يقصد بالاستشراق التوجه نحو الشرق، والتخصص في لغاته وعلومه وحضاراته، وهو نتيجة احتكاك تاريخي طويل الأمد بين الشرق والغرب، بين الأنا والآخر، بين الإسلام والمسيحية. كما يعد "نتاج تجربة حية بين عقيدتين وثقافتين مختلفتين"[14]. وقد سعت هذه الحركة في بدايتها إلى استكشاف الجانب الثقافي والعلمي فقط، لتتمدد لائحة أهدافها الظاهرة والمضمرة فيما بعد لتشمل الثقافة وتجعلها مدخلا للسيطرة الاقتصادية والعسكرية والسياسية، وبابا من أبواب الاستلاب الثقافي والغزو الحضاري، وذلك بتوظيف سبل متنوعة لتحقيق أهدافهم الخفية الدينية والثقافية والسياسية والعسكرية، منها:

- إرسال البعثات الطلابية نحو الشرق لتعلم اللغة وإتقانها والاطلاع على مختلف العلوم السائدة ونقلها نحو أوروبا.
- تشجيع حركة الترجمة للكتب والمخطوطات العربية في مختلف المجالات والميادين، فشرعوا في ترجمة الكتابات العلمية التي خلفها العرب وراءهم على الأرفف... وخلال مائة عام كان الغرب من الناحية الجوهرية قد استوعب المعرفة العلمية للإسلام، وخلال أقل من مائة عام أخرى، كان الغرب قد تجاوز الإسلام بصورة حاسمة في سيادته الفكرية للطبيعة، مندفعا إلى أسرار العلم، بينما يشكل الميراث الإسلامي الأساس الوطيد"[15].
- استثمار نتائج العلوم في بناء انطلاقة علمية لمجابهة العالم الإسلامي والسيطرة عليه فتأثرت بذلك " كل وجوه الحياة الأوروبية تقريبا (بعد سقوط الأندلس)، من الدين والفلسفة إلى المؤسسات الحكومية إلى العمارة، إلى العادات الشخصية والشعر الرومانسي، بما خلفه المسلمون، وأتاحت ثروة المعطيات التي قدمها الإسلام للغرب أن تملأ الخطوط العريضة للكنز الفلسفي الجديد بتفاصيل لا نهاية لها للعلوم المتخصصة المتطورة فعلا، التي يجسد كل منها مخزونا ثريا من الخبرة في ملاحظة الطبيعة"[16].

لقد عمل بعض المستشرقين على نقل مجموعة من الحقائق المزيفة لتكريس دونية الشرق أمام الغرب تفريغا لشحناتهم العدائية المزروعة داخلهم في مراحل التنشئة الاجتماعية، إلى درجة اعتبار هذا الشرق وموروثه عقدة لكبرياء الشخصية الغربية؛ فعملوا على استصغاره (الشرق) في المجال العلمي، ووصف الحضارة (العربية الإسلامية) بالحضارة المفتقرة إلى المنهج، مع العلم بأن "الغرب عرف قلقا منهجيا، نتج عن القطيعة مع ماضيه في بداية العصور الحديثة، وهي قطيعة لم تعرفها الحضارة العربية الإسلامية"[17]، وهو حكم قِيمي وادّعاء باطل يتعارض مع أخلاقيات العلم، ويتنافى مع أسسه الموضوعية الرامية إلى استبعاد الذاتية وما تنطوي عليه من أهواء وميولات وأحاسيس مترسبة بطريقة لا واعية في الوجدان.

يستند أصحاب الادعاء القائل بعدم مساهمة الحضارة العربية الإسلامية في الإنتاج الثقافي والإبداع العلمي إلى مبررات واهية غير مرتكزة على أسس علمية، منها: عرقلة الدين لصحوة العقل وتكبيل قدراته الخلاقة مما حد من نشاطه الحر، في حين أن التتبع التاريخي لدور العقل العربي يبرز فاعليته في نقل الموروث الشرقي الفارسي وكذا اليوناني لأوروبا، وبذلك كان سببا مساهما في عملية التحرر والانعتاق وإحياء العقل والفكر وولادته من جديد، ذلك أن هذه الولادة اعتمدت وبشكل أساسي على علوم العرب والفرس، إضافة إلى الترجمة الشارحة والمبسطة لمؤلفات الفلاسفة وعلى رأسهم أرسطو، الأمر الذي دفع بعض المفكرين إلى اعتبار الهدف الرئيسي لانفتاح الغرب على الشرق ليس استغوار ثقافته وموروثه فقط، وإنما لتتمة نقل الموروث اليوناني والاطلاع عليه. وبعيدا عن التعصب للانتماء، لا بد من الاعتراف بالآثار الإيجابية التي حصدتها الثقافة العربية الإسلامية من هذا الاستشراق، والمتمثلة في خلخلة تصوراتنا عن البحث العلمي وزعزعتها؛ إذ مكننا هذا التلاقي من تملك آليات جديدة لتناول القضايا المعرفية المرتبطة بالتراث بما تقتضيه من تحديث الأساليب البحثية عبر تبني المناهج والأدوات الكفيلة بتحقيق هذا المسعى، دون أن نغفل أيضا الدور الذي اضطلعت به الرحلات، بمختلف أصنافها: الدينية والتجارية والعلمية، والمتمثل في إشباع فضولهم المعرفي، والاطلاع على ثقافة الشرق وعلومها؛ تمهيدًا لمشروع آخر، وهو الدراسات الكولونيالية، الرامية إلى تيسير فهم العقلية الشرقية لتحديد نقط ضعفها وقوتها، واستثمار ذلك في بناء خطة محكمة كفيلة باستمالتها، والتحكم فيها. ويبقى الغرض من هذا التذكير "ليس الانتقاص من عبقرية الغرب بكل معطياتها، وإنما

الهدف هو رفض هيمنة المركزية التي تقوم على الخوف من قدرات الشعوب الأخرى، والتشكيك بها على أن تكون متعالية على ثقافة الرجل الأبيض، فنحن نعود دائما وأبدا حين يظهر مبدع إلى إخضاعه للنماذج الغربية."[18]

لقد وظف المستعمر الهوية وجعلها مدخلا للتحكم والتملك من خلال توظيف الدراسات السوسيولوجية والأنثروبولوجية بمعية الحركة النشيطة لترجمة الكتب والمؤلفات، لرصد نقط الضعف والخلل وتقوية ثقافته على حساب الثقافات غير الغربية، "وقد انتقد إدوارد سعيد الأساليب التقليدية التي ترى أن الاعتماد فقط على التراث الأصلي يمكنه أن يساهم في التطوير والتحديث، وبذلك يثور على الهوية المتصلبة والمنعزلة والمنغلقة والمتمركزة حول ذاتها، والتي لا تنتج إلا الصدام والفرقة، ويدعو بالمقابل إلى هوية الانفتاح على المتعدد الإنساني، فالعالم اليوم غزير بالهويات، تتفاعل انسجاما، وتتنافر أحيانا أخرى، وتبحث عن وجود إنساني مشترك بعيدا عن التحكم والسيطرة والتبعية، في تواصل دائم بين الشرق والغرب، والشمال والجنوب، لأن النزعة الإنسانية بطبيعتها تفرض تحطيم التمركز الثقافي، سواء الغربي أو الشرقي أو الإفريقي أو الإسلامي."[19]

ب- ما بعد الكولونيالية واستراتيجية الرد بالكتابة:

أسهمت هذه المرحلة في كسر التقاليد والأفكار الموروثة المكرسة للهوية، كما أسهمت في كسر السرديات الكبرى؛ على حد تعبير جون فرنسوا ليوطار.. إنها تجاوز لليقينية وللقطبية الفكرية، وإنكار لقدسية العلم.. إنها اعتراف بالتعددية الفكرية، مهمتها نشر ثقافة الاعتراف بين الغرب والشرق، واعتبار الآخر مكملا للأنا في ميادين العلم والثقافة، والنظر إلى هذه الأخيرة بوصفها منتَجًا جمعيًا أسهم الكل في بنائه، وفق سياقات محكومة بتداخل الديني بالاجتماعي بالسياسي بالتاريخي؛ فلا وجود للمعارف المطلقة واليقينية، بل هي جزئية ونسبية. كما شكك مفكرو هذه الإبستيمية في قدرة العلم وإمكانياته مع رفض الادعات القائلة بقدرة التطور العلمي ومنه التكنولوجي بتطوير حياة البشرية نحو الأفضل. تعد هذه الحقبة مرحلة للتخلص من الانبهار والافتتان بمنجز العقل الغربي التي سادت العصور السابقة، وبالتالي التخلص من الزعم المقدس لدوره كأساس للتقدم والإبداع، كما تعد أرضية خصبة لتوقد وعي جديد رافض لسيطرته (العقل) في كل مناحي الحياة مع التحذير من خطورة دوره في قيادة الحضارة الغربية نحو الدمار، وهو ما دفع نيتشه إلى اعتبار "إرادة القوة أو الطموح إلى القوة هي الأقوى أثرا في حياة الأفراد والجماعات، وتطرق من ذلك إلى الحديث عن نزعة الحروب ونداء الدم وحق الإنسان المتميز الغلاب في سيادة الجماعة"[20].

تميزت مرحلة ما بعد الكولونيالية بالانفتاح على كتابة التابع بعد تهميشه وتغييبه بشكل مقصود ولفترة طويلة من ساحة الإبداع، نتيجة إخضاعه للوصاية الأبوية والحجر الفكري بداعي القصور والتخلف، ووضع هذه الكتابات تحت التحليل الموضوعي والنقد البناء لاستجلاء الأشواط التي شكلت وعيه، ومنه الاعتراف بوجود ثقافات محلية متميزة تعد رافدا مشكلا للثقافة الكونية.

سعت دراسات ما بعد الحداثة، وما بعد الكولونيالية فيما بعدُ، إلى إثارة إشكالية الهيمنة بوصفها خطابا جديدا مخالفا للحداثة الأوروبية، وماهيتها المتمركزة حول فكرتي المركزية الغربية وصناعة الآخر أو إعادة كتابة التابع. صحيحٌ أن الحداثة مكنت العقل الغربي من الانعتاق والتحرر من كل المكبلات وعلى رأسها سلطة الكنيسة والخرافة وقوى الطبيعة فتملك الشجاعة والجرأة للتفكير بحرية دون وصاية "متخلصا من كل القيود وبلك أصبح العقل قائد المحوري للتحرر والتقدم البشري، لكن سرعان ما تبددت الآمال والتطلعات المنشودة بخصوص هذه المرحلة وبدأ التشكيك في ثمارها المجنية، خاصة بعد توالي الحملات الاستعمارية وما عقبها من خراب ودمار جراء الحربين العالميتين. فتحولت مقالة ما هو التنوير لصاحبها الفيلسوف الألماني كانط وما تتضمنه من رسائل تدعو بوضوح إلى استخدام العقل بشجاعة باعتباره مصدرا للمعرفة، إلى موضوع للنقاش الفلسفي المبشر بدخول الفكر البشري مرحلة جديدة من التفكير هي مرحلة ما بعد الحداثة، التي ساهمت في بلورة فكر نقدي جديد يحمل بين طياته توجها جديدا، كما يروج لقيم سامية شككت في أهداف التنوير والحداثة وأهداف العقل في تلك الحقبة وربطتها مباشرة بالإمبريالية والاستعمار واضطهاد الشعوب والهيمنة على الأقليات وتفقير المستعمرات...لذلك كان من اللازم على المدافعين عن مشروع التناسج الثقافي التخلص من فخاخ التمركز الأوروبي وخلفياته الإيديولوجية التي مهدت للهيمنة على الثقافات الأخرى ووصفها بالعطالة والجمود، مع العلم أن الذات الأوروبية لم تكتف بالاطلاع على الموروث الشرقي فقط وإنما استلهمت تجاربه الناجحة وأسندتها إلى موروثها، مع إنكار دور التثاقف والتلاقح المبني على الأخذ والعطاء والتقاسم في تأسيس ثقافتهم، إنها (المركزية الغربية) منهج وأداة لإضفاء صفة التعالي والتميز تمهيدا لإحكام السيطرة والهيمنة على الآخر وضمان تبعيته، من منطلق اعتبار أوروبا جزيرة معزولة مكتفية بذاتها وبموروثها دون حاجة إلى مكمل.

ما بعد الكولونيالية والمفاهيم المرتبطة بها في الفكر النقدي لهشام بن الهاشمي:

تروم النظرية ما بعد الكولونيالية تحليلَ الخطاب الاستعماري؛ بهدف تفكيك مرجعياته المتحجرة، وتقويض أسسه الدوغمائية، وذلك بإعادة قراءة التاريخ والنصوص الكولونيالية قراءةً عميقة، تنطلق مما أنتجه المستعمِر من تمثلات حول الثقافات غير الأوروبية؛ بتوظيفه سلطةَ الخطاب، التي تعد -في نظره- آلية لصناعة الرضوخ والإذعان؛ تيسيرا لفرض سيطرته الثقافية والفكرية، وهيمنته الدينية والسياسية والإيديولوجية على الهوامش. ولذلك، انبثقت هذه النظرية محملة بخطاب نقدي تحليلي معاكس للخطاب الغربي، المتحكم في تثبيت فكرة الهيمنة، والمسؤول عن ترسيخ صور العجز الشرقي أمام التفوق والاستعلاء الغربي.

إنّ ما بعد الكولونيالية آلية لدراسة وتحليل الأعمال الأدبية وغيرها؛ بغية استكشاف مضمونها المناوئ للكولونيالية والمنتقد له، فمن خلال إعادة القراءة المصحوبة باستراتيجية الرد بالكتابة من منظور المحتقر والمضطهد والمهمش، تنجلي التجربة الاستعمارية بوضوح، وتنكشف خباياها بشكل جلي؛ الأمر الذي يمكّن رواد هذا التيار من فضح البنيات الثقافية، وتعرية المقولات الفكرية والدوافع السياسية التي كانت سببا مباشرا في تبرير الحركة الاستعمارية والمد الامبريالي بشكل عام.

تتميز النظرية ما بعد الكولونيالية النقدية بقدرتها الخلاقة على إبداع المفاهيم المميزة لها عن غيرها من النظريات، انطلاقا مما ابتدعه روادها من مصطلحات معبرة عن التدافع والتشابك بين قطبين متنافرين أحيانا، منسجمين أحايين أخرى، في رحلة البحث الجادة عن السبل الكفيلة بانتزاع الاعتراف بالوجود والكينونة من الآخر الرامي بكل الوسائل إلى طمس هوية غيره وتذويبها خدمة لأهدافه المعلنة والخفية في بسط هيمنته وترسيخ نفوذه على غيره. أمام هذا الوضع المعقد انبثقت مفاهيم عدة محاولة تصوير هاته التقاطعات الناتجة عن حالة الاشتباك بكل مستوياته؛ فكثر الحديث عن المابينية أو البينية، والهجنة، والفضاء الثالث؛ للدلالة على مساحة التقاء الحضارات بعناصرها الثقافية المختلفة في فضاء ثالث مجسِّد للمشترك.

تأسست هذه النظرية الحديثة على يد كل من إدوارد سعيد وسبيفاك غياتري وروبرت يانغ وهومي بابا ومفكرين آخرين، انبروا لوضع العلاقة غير المتكافئة بين الشرق والغرب، بين الأنا والآخر، بين الشمال والجنوب وغيرها من الثنائيات المقارنة الثاوية ضمنيا على نظرة الاحتقار والدونية والإقصاء واللاتكافؤ، تحت مدماك النقد والتحليل لفك شفرة التمركز وخلخلة مبررات الانغلاق لتحديد علاقة الثقافة بحقول أخرى كالدين والسياسة واللغة وغيرها. فإذا كان فرانز فانون أول من أرسى أسس الما بعد الكولونيالية ينطلق في دفاعه عن الشعوب التي عانت من الاضطهاد الغربي من فكرة مفادها أن العنف هو السبيل الفعال للانعتاق من قبضة الاستعمار والتحرر من هيمنته المطلقة، مستشهدا في بناء رأيه وتأكيد موقفه على قوانين نيوتن التي "تؤكد أن لكل فعل ردة فعل يساويه في القوة ويعاكسه في الاتجاه، فلا عجب أن يكون فك الاستعمار من حيث هو صيرورة تاريخية، ظاهرة صاخبة تستلزم العنف المطلق، ولكنه عنف بناء وإيجابي، فهو يجعل لحياة المستعمر هدفا ومعنى"[21]، فإن إدوارد سعيد صاحب كتاب الاستشراق قد تبنى موقفا مخالفا لطرح فانون، مقترحا اعتماد أسلوب الحوار "للرد على الاحتلال بكل أشكاله والظلم والاستبداد بكل أنواعه"[22].

يربط مجموعة من الباحثين والمؤرخين علاقة الشرق بالغرب باحتلال نابليون لمصر سنة 1798م، وهو الغزو الذي اعتبر مختبرا حقيقيا للمعرفة الغربية الفعالة بالشرق، والحدث التاريخي الذي مكن إدوارد سعيد من صياغة المنحى السياسي المتحكم في الاستشراق، عبر تأكيد التلاحم بين المعرفة الأكاديمية والطموح السياسي والغزو السياسي لإخضاع الشعوب. فلم يتجه نابليون إلى مصر إلا بعد أن أضحت مشروعا ممكنا في ذهنه، تعرفها استراتيجيا ونصيا معتمدا على سلسلة من التجارب تنتمي إلى مملكة الأفكار والأساطير المستنبطة من النصوص لا من

الواقع التجريبي"[23]، وهكذا يتبين لنا عدم ارتباط الاستشراق بالعلم والمعرفة فقط، بل تجاوز ذلك ليلتحم بمختلف المجالات الخادمة لفكره المتمثل في تيسير سبل بسط السيطرة والنفوذ العسكري والثقافي والايديولوجي على الآخر غير الأوروبي، وهو ما استنتجه إدوار سعيد في دراسته للخطاب الغربي، بعد تأكيده الفكرة القائلة بوجود تشابك قوي وتداخل جدلي بين السلطة والهيمنة والثقافة والمعرفة.

لقد تشكل الشرق في التمثل الغربي حين غدا مادة معرفية تستأثر باهتمام الجامعات الغربية، بعد أن شجعت الباحثين على جعل الشرق مادة علمية للنبش في أسراره ومكوناته باعتماد التكامل والتجسير المعرفي بين العلوم والتخصصات؛ من تاريخ وآداب وفنون وعلوم اجتماعية، وظفت مجتمعة لجمع المعلومات عن الشرق المجهول بغرض استغلالها تسهيلا للسيطرة العسكرية على الشعوب غير الأوروبية.

إن الفصل بين الشرق والغرب لم يكن مبنيا على الانتماء الجغرافي لعالمين متقابلين، بل خضع لتصنيف من نوع آخر، مرتكز على التباينات الثقافية والدينية والسياسية والإيديولوجية كذلك، بغية تصوير الذات الغربية المتمركزة حول ذاتها في أحسن صورة، في مقابل تشويه صورة الآخر وتقزيمه. ومن هذا المنطلق "لم يعد الاستشراق مجرد دراسة لعالم الشرق، وإنما صياغة صورة لهذا العالم تتوافق والمنظور الغربي المتعالي، الذي تبدو فيه الذات الغربية في زهوة تفوقها وقوتها وسطوتها، بينما تزيف الآخر الشرقي وتحتقر ثقافته ووجوده وتضعه خارج التاريخ"[24].

وفي مقاربته الدقيقة لمفهوم ما بعد الكولونيالية، ينبه هشام بن الهاشمي إلى ضرورة توظيف هذا المفهوم بنوع من الحذر الابستيمولوجي واليقظة المعرفية، التي تمكن الباحث من تجاوز دمغته السياسية، وغلافه المنطوي على ملامح وهمية تسوِّق للاستقلال والتحرر من التبعية والسطوة الغربية، مطالبا - في الآن ذاته - بضرورة تطويعه، وربطه بالأنساق كافة ليمتد لحقول موازية تشمل اللغة والدين والفن والثقافة بشكل عام؛ فالما قبل لا تشير إلى التتابع والتعاقب الزمني المرحلي، وإنما تشير إلى الدراسة العلمية الثاوية على الكيفية التي تفاعلت بها ثقافات الشعوب المستعمرة مع الفكر الاستعماري من جهة، كما تنطوي على الكيفية التي اعتمدتها ثقافات الأنا في ممانعة ورفض ثقافة الآخر من جهة ثانية.

هناك من الباحثين من يعتبر ما بعد الكولونيالية من المصطلحات المنبثقة في سياق سياسي في سبعينيات القرن العشرين، مع أن إرهاصاته الأولى تعود لخمسينيات القرن 19، الذي شهد تنامي الحركات التحررية المطالبة بفك الارتباط القسري بالدول الاستعمارية الأوروبية، وهكذا تبلورت مبادئ هذه النظرية في حضن السياسة بغرض وصف وضع الدول المستقلة، ثم سرعان ما توسعت مجالاتها بالموازاة مع تطور مناهجها لتغدو نظرية نقدية بامتياز، تروم وصف "كل دولة أو ثقافة تأثرت بالعملية الكولونيالية منذ لحظة الاستعمار إلى يومنا هذا"[25]؛ أي إنها انتقلت من التوصيف والتمثل السياسي الضيق لتمتد للثقافة والفكر والسلطة، مشكّلةً بذلك المنظار النقدي العاكِسِ لتمثلات الغرب حول الشرق.

ولعل من أبرز السمات المميزة للنقد ما بعد الكولونيالي - حسب الباحث - طابَعها الممانع العصي عن كل المحاولات الفكرية الرامية للإخضاع، وتكريس التبعية والوصاية لأبوية الفكر الغربي؛ ذلك أن طابعه المقاوم يزوده بآليات تفكيكية تؤهله للاشتباك مع الخطاب الكولونيالي بهدف "فضحه وتعريته، وإبطال شحنته الدلالية المتمركزة"[26].

انطلاقا مما سبق، وعلى عكس الاعتقادات الفكرية السائدة، لا يمكن تقزيم دلالة مصطلح ما بعد وحصرها في بعدها التاريخي فحسب، للدلالة على القطع بين حقبتين تاريخيتين، بل ينبغي توسيع مدلولها لتعبر عن "الرغبة في التطلع إلى عالم جديد وأفضل ينافح عن القيم الإنسانية، بدل القهر والإقصاء والتهميش"[27].

يحدد هشام بن الهاشمي مهمة القراءة ما بعد الكولونيالية في استنطاق النصوص الكولونيالية لتحديد ملامح الخطاب السلطوي المتعالي، بالقدر الذي يمكننا من استنباط تأثير الاستعمار في الإنتاج الثقافي وتوجيهه لخدمة مراميه، وبالتالي فهي حسبه قراءة تفكيكية تروم دراسة آليات السيطرة والخطاب الاستعماري من ناحية واقتراح طرق مقاومة هذا النزوع الاستعماري من ناحية ثانية.

لا شك أن تفكيك البنيات الثقافية الاستعمارية عملية مركبة وفي غاية التعقيد، ترتبط نجاعتها بمدى استحضار الهوية الثقافية بتفاصيلها المتفردة، وذلك بتوظيف الإنتاج الثقافي المضاد والنابع من الشرق لمجابهة الانغلاق والاقصاء والتهميش ومختلف أشكال فرض

الوصاية والإذلال الفكري. "وهكذا أضحى الهامش يرد على المركز بالكتابة انطلاقا من تعرية نزوعه الهيمني واستعادة الماضي ما قبل استعماري للنهل من خزانه الفني والجمالي، دون انطواء يعاند مسار التاريخ ويفتقد شروط الوعي التاريخي"[28].

ولم يغفل هشام بن الهاشمي، في مقاربته لموضوع الكولونيالية وما بعدها، التمييز بين مصطلحين متقاربين من حيث اللفظ والتداول العفوي، متباعدين من حيث العمق الدلالي والثقل المفهومي، وهما "الأدب الكولونيالي" و"النقد ما بعد الكولونيالي"، معتبرا المفهوم الأول هو "الأدب الذي دونته الشعوب التي رزحت تحت عبء الاستعمار، منذ الاستقلال إلى الآن، وهو ما أنتج حالة ثقافية فريدة اتسمت بتمازج التأثير الأصلاني والاستعماري... أما النقد ما بعد الكولونيالي، فهو النقد الذي يتخذ من الأدب ما بعد الكولونيالي موضوع دراسة وتحليل، سواء من منطلق ما رسخته الثقافة ما بعد الكولونيالية من تهجين، أو ما بلوره من ثقافة مقاومة غايتها الانفلات والتحرر من التأثير الاستعماري"[29].

يعد مفهوم "التمثيل الثقافي" من بين المفاهيم المميزة لما بعد الكولونيالية؛ ولذلك استأثر باهتمام باحثنا، الذي آمن بدوره المحوري ليس فقط في تشكيل الخطاب الكولونيالي، وإنما استحضر أهميته أيضا في استيعاب الخطابات المتحكمة في إنتاج المعرفة، وفي علاقة الثقافة المتداخلة بمفاهيم أخرى؛ من قبيل السلطة والهيمنة والمعرفة. ينظر هشام بن الهاشمي إلى مفهوم "التمثيل" بوصفه "وسيلة للتعبير عن القوة والغلبة والسطوة والكشف عن الهوية، ومن جهة أخرى وسيلة لدعم هذه القوة بهدف إخضاع الآخرين والهيمنة عليهم"[30]. ومن هنا، يتبين أن التمثيل ليس مجرد آلية لإثبات الهيمنة، وإنما بالموازاة مع ذلك يعدّ وسيلة للدفاع عن الهوية من أجل تحصينها بإبراز السمات المميزة للثقافة المحلية والمغايرة للعناصر المشكلة للهويات الأخرى.

يعد التمثيل في نظر هشام بن الهاشمي وسيلة للتعبير عن القوة والغلبة والسطوة والكشف عن الهوية من جهة، ووسيلة لتثبيت هذه القوة، وإخضاع الآخرين بها والهيمنة عليهم من جهة أخرى.

ومن هذ المنظور يبدو تمثيل الآخرين ليس عملية بريئة، وإنما فعل مسكون برغبة كبيرة في التعرف إلى هؤلاء الآخرين من أجل إخضاعهم. وعندما تتوافر هذه التمثيلات وتكثر فإنها تتحول إلى مؤسسة للإخضاع والهيمنة"[31]

لقد أسهم التمثيل، بوصفه تصورا ثقافيّا، في تبخيس قيمة غير الأوروبي من الهوامش، وإذلاله من النواحي كافة؛ لغة وثقافة وعرقا، إلى الحد الذي لم يعد معه الاستشراق مجرد نظام أكاديمي، وموضوعا للاستكشاف، ومادة للدراسة؛ بل تحول ليصير بنية طيّعة في يد الآخر، وُظفت للهيمنة والتسلط على الشرق، وهو ما يتوافق مع ما اعتبره إدوارد سعيد آلية من آليات الهيمنة الثقافية، والسيطرة الإمبريالية؛ فالاستشراق - حسب إدوارد سعيد - "أدى وظيفة سياسية خدمة لأغراض استعمارية، ولذلك كانت دعوته المرتبطة بدراسات الثقافات والشعوب ترتكز على الجانب التحرري، بعيدا عن العداء والعنصرية المقيمة"[32].

إن ما يميز ما بعد الكولونيالية، كاتجاه فكري نقدي يؤمن بتلاشي الحدود وتداخل العناصر الثقافية الكونية ببعضها البعض، هو جهازه المفاهيمي، ومصطلحاته الخاصة، وأدواته النقدية، ووسائله البحثية التي يتوسل بها لتفكيك المواضيع والقضايا الموضوعة تحت الدرس.

ولنا في مفاهيم؛ مثل: الما بينية والتثاقف والتلاقح والتناسج والتعددية الثقافية والهجنة، أمثلة على القدرة الإبداعية الخلاقة لهذا الاتجاه.

تعد الهجنة من بين المفاهيم التي خصها هشام بن الهاشمي بالدرس العميق والشرح المستفيض، فمن خلال إحاطته بها المفهوم توصل إلى تشبيهه أو وصفه بالفضاء الثالث الذي تتقاطع فيه ثقافات مختلفة؛ ثقافة الهامش المتشابكة مع ثقافة المركز، دون أن يغفل الإشارة لمفهوم التناسج؛ تناسج ثقافات الفرجة لإريكا فيشر لتشه وخالد أمين الذي يمكن أن نعده مفهوما أو إبدالا فكريا جديدا يؤمن بتداخل الثقافات ويؤكد امتزاجها، ويعترف بانتقال الأشكال الثقافية الشرقية نحو الغرب لتساهم في تطويرها وتجديدها وإخراجها من الجمود والنمطية، وبالتالي تحرير المجال الثقافي وجعله عابرا للحدود الجغرافية والإثنية والإيديولوجية وغيرها، مع هدم مسببات الاستعلاء الهوياتي وخلخلة أسس التمركز والانغلاق الغربي.

على سبيل الختم:

انطلاقا من إخضاع تجربة هشام بن الهاشمي للدراسة والتحليل، يمكن أن نلمس نجاح مشروعه الفكري، وخطّه النقدي المدافع عن مفهوم التناسج والهجنة والتعددية والمابينية والفضاء الثالث؛ إذ تمكن، رفقة ثلة من الباحثين، من دحض السرديات الغربية القائمة على أصالة العرق والثقافة، كما

توفق في نفي نقائها الخالص، و"كل ذلك أدى إلى ميلاد فضاء جديد، سُمي بـ"فضاء الهجنة"؛ حيث تتعايش ثقافة المركز وثقافة المهاجر"[33].

يتأسس النقد ما بعد الكولونيالي على التلاقح والتثاقف والتفاعل بين الشعوب والثقافات؛ فلا وجود - حسب رواد هذا الاتجاه - لهويات نقية خالصة، مكتفية بذاتها، مستقلة عن غيرها؛ بل إنّ الثقافات متداخلة فيما بينها، ومخترَقَة من غيرها؛ بحكم الهجرة والرحلات التجارية والدينية والعلمية، وبحكم التلاقي القسري، المتمثل في الاستعمار والغزو من ناحية، والتلاقي التلقائي العفوي، المتمثل في الترجمة وقراءة منتوج الآخر، من ناحية أخرى.

وتعرّي الكتابات المدافعة عن الهجنة الثقافية حقيقة الهويات؛ لتميط اللثام عن حقيقتها، المتمثلة في كونها من المفاهيم متعددة الأبعاد والجوانب؛ فهي مفهوم سائل، ومتغير باستمرار. وتبعا لذلك، وباستحضار خصائصه، المتمثلة في عدم ثباتها واستقرارها، يستحيل الحديث عن ثقافة كاملة المقومات، مكتملة الأسس؛ الأمر الذي يفرض على الباحثين الإقرار بامتزاج وتداخل فسيفسائي لعناصر ثقافية من عوالم مختلفة مع بعضها البعض لتشكيل ثقافة جديدة هجينة..

هذا التداخل هو ما يجعل الهجنة مفهوما مخالفا لتصادم وصراع الحضارات، فـ"العالم اليومَ مكون من هويات كثيرة، تتفاعل انسجاما حينا، وتتنافر حينا آخر، وتبحث عن وجود إنساني مشترك"[34].

الهوامش :

1 -شام بن الهاشمي، المسرح المغاربي بين الشرق والغرب: من تفكيك التمركز إلى التشارك الإنساني، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، 2024، ص: 5.

2 - هشام بلهاشمي، من مقاومة التمركز المسرحي الغربي إلى تثمين الثقافات الفرجوية، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، العدد 38، www.jilrc.com، تاريخ النشر: 2019/01/24، تاريخ التصفح: 2023/10/16.

3 - هشام بلهاشمي، من مقاومة التمركز المسرحي الغربي إلى تثمين الثقافات الفرجوية، م. س.

4 - هشام بلهاشمي، من مقاومة التمركز المسرحي الغربي إلى تثمين الثقافات الفرجوية، م. س.

5 - فرنان محمد، الناقد هشام بلهاشمي، التناسج الثقافي أفق لتجاوز الثنائيات الموهومة والهويات العمياء، www.lesiteinfo.com، تاريخ النشر: 18 نونبر 2021، تاريخ التصفح: 2023/10/16.

6 - هشام بلهاشمي، من مقاومة التمركز المسرحي الغربي إلى تثمين الثقافات الفرجوية، م. س.

7 - هشام بن الهاشمي، المسرح العربي وأسئلة ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص: 5.

8 - هشام بن الهاشمي، المسرح المغاربي بين الشرق والغرب: من تفكيك التمركز إلى التشارك الإنساني، م. س، ص: 5.

9 - محمد مندور، في المسرح العربي المعاصر، مؤسسة هنداوي للنشر، المملكة المتحدة، 2020، ص: 23.

10 - خالد أمين، المسرح والهويات الهاربة: رقص على حد السيف، المركز الدولي لفنون الفرجة، العدد 63، الطبعة الأولى 2019، ص ص: 76-77.

11 - المرجع نفسه، ص:110.

12 - محمد فاروق النبهان، الاستشراق: تعريفه، مدارسه وآثاره، من منشورات الإيسيسكو، 2012، ص: 5.

13 - محمد عابد الجابري، العروبة والاسلام والغرب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1997، ص: 121.

14 - محمد فاروق النبهان، الاستشراق: تعريفه، مدارسه وآثاره، ص: 11.

15 - توماس جولدشتاين، المقدمات التاريخية للعلم الحديث، سلسلة "عالم المعرفة"، الكويت، العدد: 296، 2003، ص ص: 110-111.

16 - توماس جولدشتاين، المقدمات التاريخية للعلم الحديث، ص:6.

17 - رامي أبو شهاب، نحو تجاوز مركزية الثقافة الغربية من منظور ما بعد استعماري، مجلة الكلمة، www.alkalima.net، العدد 25، يناير 2009، تاريخ التصفح: 16 غشت 2024.

18 -

19 - الصديق الصادقي العماري، حول الثقافة والمثاقفة والتناسج الثقافي: مقاربة مفهومية، مركز ضياء للمؤتمرات والأبحاث، HYPERLINK "https://www.diae.events/" https://www.diae.events/، تاريخ التصفح: 10 دجنبر 2024.

20 - حسين مؤنس، الحضارة: دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، سلسلة "عالم المعرفة"، الكويت، العدد 237، ط.2، 1998، ص: 357.

21 - مديحة عتيق، ما بعد الكولونيالية: مفهومها - أعلامها - أطروحاتها، مجلة "دراسات وأبحاث"، المجلد 7، العدد 18، 2015/03/15، جامعة الجلفة، الجزائر، ص: 233.

22 - هشام بن الهاشمي، الكتابة المسرحية العربية وأسئلة ما بعد الكولونيالية، م. س، ص:3.

23 - هشام بن الهاشمي، المسرح المغاربي بين الشرق والغرب: من تفكيك التمركز إلى التشارك الإنساني، م. س، ص ص: 20-21.

24 - هشام بن الهاشمي، المسرح المغاربي بين الشرق والغرب: من تفكيك التمركز إلى التشارك الإنساني، ص: 19.

25 - مديحة عتيق، ما بعد الكولونيالية: مفهومها - أعلامها - أطروحاتها، م. س، ص: 230.

26 - هشام بن الهاشمي، الكتابة المسرحية وأسئلة ما بعد الكولونيالية، ص: 8.

27 - المرجع نفسه، ص: 9.

28 - هشام بن الهاشمي، الكتابة المسرحية وأسئلة ما بعد الكولونيالية، م. س، ص: 10.

29 - المرجع نفسه، ص:11.

30 - المرجع نفسه، ص: 28.

31 - هشام بن الهاشمي، المسرح بين الشرق والغرب: من تفكيك التمركز إلى التشارك الإنساني، م. س، ص: 22.

32 - هشام بن الهاشمي، الكتابة المسرحية وأسئلة ما بعد الكولونيالية، ص: 33.

33 - هشام بن الهاشمي، الكتابة المسرحية وأسئلة ما بعد الكولونيالية، ص:38.

34 - هشام بن الهاشمي، الكتابة المسرحية وأسئلة ما بعد الكولونيالية، م. س، ص: 42.



التناسب البلاغي
أسئلة القراءة والتلقي

د. محمد حماني

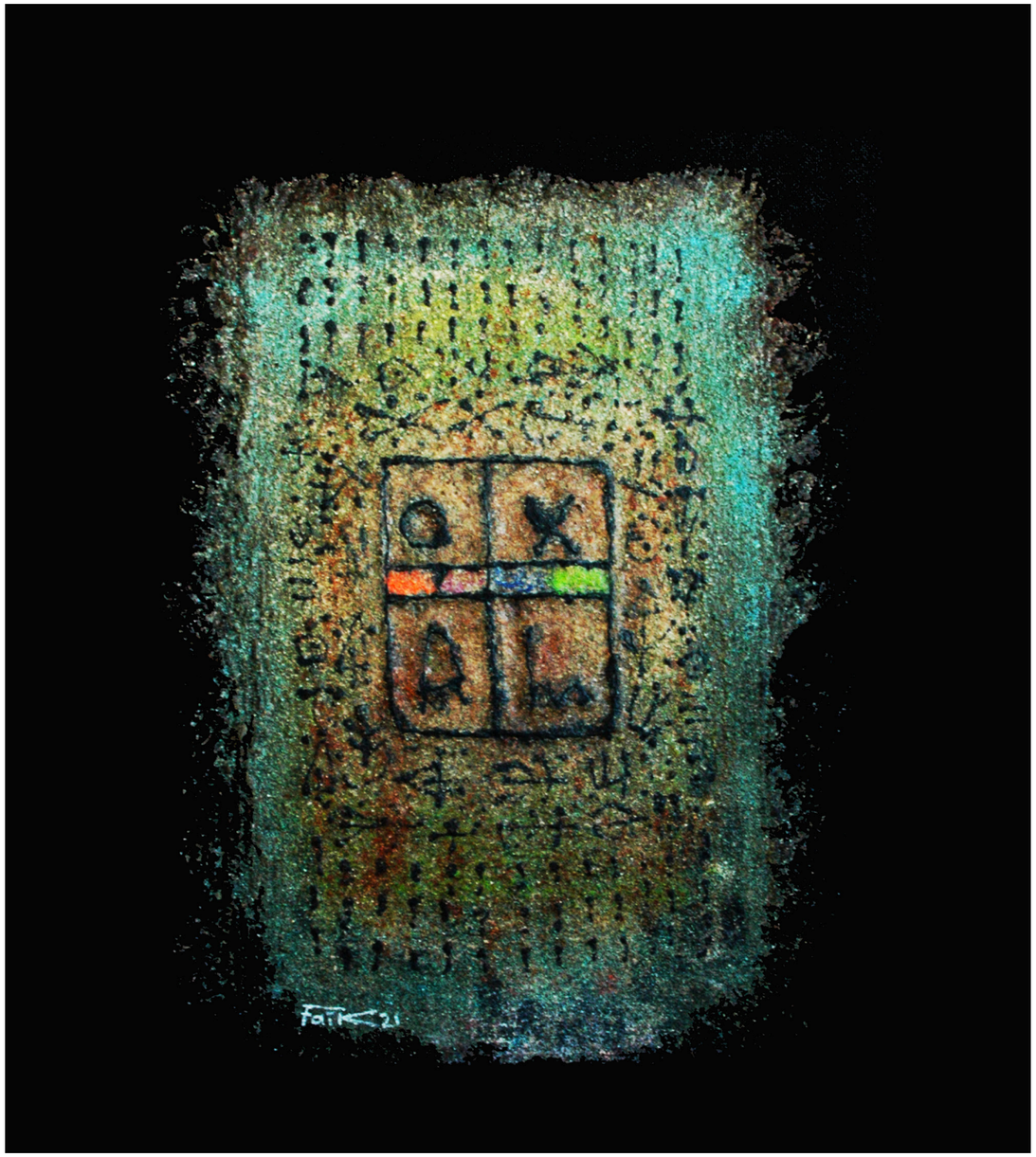
مقدمة:

نحـــاول، في هـــذه الدراســـة البلاغية، تلقي قضية التناســـب الشـــعري في ضوء ما اســـتُجِد فـــي الـــدرس البلاغـــي الجديد؛ من أجـــل قراءة التناســـب البلاغـــي قراءة موسّـــعة. ونقصد بـ"التناســـب"، في هذا المضمار، ذلك التلاحم البلاغي الشـــمولي، الذي يحكم عناصر الخطاب الشـــعري خارجيـــا وداخليا، أفقيا وعموديا. كما يُشـــكّل هذا التلاحمُ قوَاعـــد بلاغية يمكن تلقّي الخطاب الشـــعري العربـــي في ضوئهـــا تخييليًّا وحجاجيًّا، ســـواء أكان هـــذا الخطاب قديما أم حديثـــا. وممـــا يزيد من فاعلية هـــذه القواعد أنها قواعـــدُ خَرجتْ مِن بَيـــنِ صُلب الخِطاب الشِّـــعريِّ وترائبه، وليســـتْ قواعدَ جاهزة تُســـقط تَعَسُّـــفيًّا علـــى الخِطاب الشِّـــعريّ المُحَلَّلِ.

1- التناسب الحجاجي

إن التناســـب الـــوارد فـــي النص الشـــعري، ســـواء بيـــن عناصـــر الصورة الشـــعرية، أو بين الألفاظ والمعاني، أو بين الوزن والغرض، أو بين أغـــراض القصيدة المركّبة، هو تناســـب حجاجي فـــي جوهره؛ فكلما كان النـــص متلاحم الأجزاء، كان تأثيره فـــي المتلقي تأثيرا بليغا ســـاحرا. يقـــول الباحـــث البلاغي محمد مشبال: "لعل التنسيق، سواء أكان بيـــن أجزاء النص الشـــعري العامة أم بيـــن تفاصيله الثانوية، أن يكشـــف لنا أنه ليس سوى علاقات حجاجية، يمكن صياغتها في بنيات حجاجيـــة محـــدّدة"[1].. ولذلـــك، فالوظيفـــة البلاغية للتناســـب هي التأثير والإقناع العاطفيين؛ فالبلاغة الشـــعرية "لا تخلـــو مـــن القصـــد الحجاجـــي التأثيري. فقـــط البلاغة الشـــعرية هنا تشـــتغل بمواد رطبة ولينة؛ فتتخذ لها الممرات إلى العقل عبر التأثير فـــي القلب.. إنه الإقناع المستتر؛ حسب عبارة فانس باكار. إن البلاغة الشـــعرية يمكن إدراجها ضمـــن المُقْنِعات المواربـــة[2]".. وكلمـــا كانـــت الدفقـــة العاطفيـــة قويـــة، زيادة علـــى إفراغها إفراغا أسلوبيا مناســـبا، عصفت بالمتلقي؛ فـ"الحجـــاج العاطفـــي، وتنســـيق العلاقـــات الحجاجيـــة، لا يمكـــن فصلهما عن الصياغة الأســـلوبية، التي تنصهر فـــي العملية الحجاجية الكليـــة"[3].. فإيجـــاد الشـــاعر في القصيدة قائم، في "الأســـاس، على الإقناع بالأهواء؛ من خلال استثمار مـــا تختزنه الصـــور الأســـلوبية، وبعـــض الحجج العقلية من إمكانات عاطفية"[4].. ومما لا شـــكّ فيه أن الشـــاعر، حينما يعبّـــر عن تجربته بوساطة صورة استعارية، فهو يريد أن يقنع المتلقـــي بتلك التجربة التي عاشـــها. فإذا كان النـــص الخَطابي تغلـــب عليه الحجـــج المنطقية، فإن الخطاب الشعري تغلب عليه الحجج العاطفية. وتشـــغل اللغة الشـــعرية "حيّزا بارزا وفاعـــلا في الخطاب الحجاجي، حيث لا يتوقّف مفعولها عند حد إثارة المشاعر والانفعالات، بل يتعدى ذلك لتســـتحيل اللغة إلى نســـق من الحجج المنطقية المعقولة التي تحتوي عقل المتلقي"[5]..

يقـــول الباحـــث أبو بكـــر العزاوي فـــي ســـياق تحليله لنص شـــعريّ معاصر: "إن الانسجام الذي سنقف عنده، محاولين اســـتجلاء مظاهره وســـماته في القصيدة، والذي يتلاءم والتحليـــل الحجاجـــي الـــذي نود القيـــام به هـــو ما يمكـــن أن ندعوه بالانســـجام الحجاجي"[6].. ولا شك أن الحجـــاج البلاغـــي المضمر في الخطاب الشـــعري يوجّه بحســـب حال المخاطـــب؛ لأن دور البلاغة هي مراعاة مناســـبة القول الشعري لمقتضى الحال، وأن طبيعة المتلقي توجـــه البنية الحجاجية الشـــعرية، فتوجه الشـــاعر بخطابه الشـــعري نحو العامة، ليس هو الخطاب نفسه عندمـــا يتّجه نحو الخاصـــة؛ فهنا، يصنـــع المخاطـــب بلاغتـــه حينما يســـهم في إنتاج الخطاب الحجاجي المناســـب. فنجاح الخطاب الشعري متعلق؛ "بمـــدى مطابقته لمخاطبه، وتتحدد نجاعتـــه وفعاليته في قدرته على استمالة هذا المخاطب والتأثير فيـــه"[7].. كما أن اختيـــار الألفاظ المناســـبة للمعاني المناسبة لا يخلو مـــن رؤية حجاجيـــة، فالاختيارات اللفظيـــة والتركيبية التي يســـتعين بها الشـــاعر تكون: "لغاية حجاجية فيحلّ اللفظ المحدّد مكانا معيّنا ليقود المتلقّي إلـــى غاية ما ويعتمد تركيبا دون آخـــر ليقنعه بأمـــر ذي علاقة وطيدة بالخطاب في كليته. والانتقاء قانون حجاجي عـــامّ يعني الاختيار الدقيق والواعي لدقائق الخطاب قبل قضاياه الكبـــرى"[8].. ولذلك يمكن للشـــاعر أن يحرّك لواعج المتلقي، بحيث إن: "الحجاج البَاتُوسي يستند على الملامـــح النفســـية النزوعية للمتلقي. إننا نســـتطيع أن نقنعه إذا كنا علـــى علم بعواطفـــه ونوازعه وميولـــه واختياراتـــه" [9].. وإذا سلّمنا بقدرة الشـــاعر البلاغية على الحجـــاج بعواطفه، عندما يشـــكّل التناســـبُ المعنويُّ وحـــدةً معنويةً



عاطفيةً في النص الشعري، تبيّن أن: "البلاغة (فن توجيه الأهواء)؛ أي أنها تشترط أن يكون [الشاعر] على معرفة بسيكولوجية المخاطَب وبأحواله النفسية أو بما يحركه ويؤثر فيه؛ فهذه المعرفة شرط ضروري لنجاعة الحجاج. وبلاغة الباطوس، على مستوى التأويل، هي معرفة بالمبادئ العامة المنظمة لبناء العاطفة حجاجيا في الخطاب، ووصف للمؤشرات التي تبث الأهواء في المخاطَب"[10]..

ونُورد كلاما نفيسا لحازم القرطاجني على طوله؛ نظرا لأهميته في تعضيد ما نذهب إليه من تناسب حجاجي، وقد جاء كلامه في معرض تفريقه بين المعاني الشعرية والمعاني الخَطابية، وحدود الالتقاء والتقاطع بينهما في ما يُسمَّى بـ: "شعرية الخَطابة" و"خَطابية الشعر": "تقدم الكلام في أن التخييل هو قِوام المعاني الشعرية، والإقناع هو قوام المعاني الخطابية. واستعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ، إذا كان ذلك على جهة الإلماع في الموضع بعد الموضع. كما أن التخاييل سائغٌ في الأقاويل الخَطابية في الموضع بعد الموضع. وإنما سائغ لكليهما أن يَستعمل يسيرا فيما تتقوّم به الأخرى، لأن الغرض في الصناعتين واحد، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بِمَحَلِّ القَبول لتتأثر لمقتضاه. فكانت الصناعتان متآخيتين لأجل اتفاق المقصد والغرض فيهما. فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب لكنْ في الأقل من كلامه، وللخطيب أن يشعر لكنْ في الأقل من كلامه [...] وينبغي أن تكون الأقاويل المُقنِعة، الواقعة في الشعر، تابعةً لأقاويل مخيِّلة، مؤكدةً لمعانيها، مناسِبةً لها فيما قُصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيِّلة هي العمدة. وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيلة الواقعة فيها تابعةً لأقاويل مُقنِعة مناسِبةً لها مؤكدة لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة"[11].. يقول الباحث البلاغي الحسين بنو هاشم: "هذا التصور الذي يضبط نقط الالتقاء والافتراق بين القول الشعري والقول الخَطابي، يذكّر بالنقاش الدائر بين الدارسين الغربيين حول منطقة التقاطع بين بلاغة التخييل وبلاغة الحِجاج، تلك المنطقة التي تسوّغ قيام (بلاغة عامة)"[12]..

وعليه، فإن الناقد محمد مفتاح يرى أن "الشعر علم النسب التأليفية، بل إنه علم مركب من بنيتين؛ إحداهما خاصة به باعتباره مَصُوغا من اللغة الطبيعية، وثانيتهما جاءته من التداخل مع الموسيقى. وعليه، فإن الشعر يصير من العلوم العقلية"[13].. فقد أكّد محمد مفتاح أن "جوهر الكون هو النسبة والتناسب"[14]؛ لذلك كان ينظر إلى القصيدة "في إطار نظرية انتظام الكون وتناغُمِه"[15].

2- التناسب الثقافي

إن الأثر الجمالي، الذي يُحدثه التناسب البلاغي في عاطفة المتلقي وعقله، يمرر من خلاله مجموعة من القيم الثقافية المُضمرة في الأنساق الداخلية للخطاب الشعري؛ لأنه كلما كان الخِطاب منسجما ومتناسبا، كان له الوقع الأكبر على المتلقي؛ فالتناسب، بوصفه ظاهرة جمالية، يخفي وراءه نسقا ثقافيا، والنسق "خفي ومضمر، وقادر على الاختفاء دائما، ويستخدم أقنعة كثيرة، أهمها قناع الجمالية اللغوية. وعبر البلاغة وجمالياتها تمر الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة"[16].. فإذا كانت البلاغة هي الأقدر على تمرير الأنساق الثقافية المُضمرة في الخطاب، فنحن نتساءل مع الناقد عبد الله الغذامي: هل النقد الثقافي، كما يتصوّره، هو الذي يكشف عن هذه الأنساق، أمِ البلاغةُ الثقافيةُ هي الأجدر في البحث عنها في الخطاب؟!

ويرى الناقد عبد الله الغذامي أن "الحيل النسقية التي تتوسل بها الثقافة لتعزيز قيمها الدلالية.. تغليب الوُجدان، وهذه أخطر الحيل البلاغية والشعرية"[17].. ويبقى النقد الثقافي، حسب بعض الباحثين، "نشاطا وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته"[18].. ومن هنا يتعامل النقد الثقافي مع النص باعتباره: "حادثة ثقافية"[19]..

يثير الناقد عبد الله الغذامي مسألة التورية البلاغية بوصفها "تورية ثقافية"[20]؛ حيث يذهب إلى أن "التورية مصطلح دقيق ومحْكم، وهو في المعهود منه يعني وجود معنيين؛ أحدهما قريب والآخر بعيد، والمقصود هو البعيد، وكشفه هو لعبة بلاغية منضبطة، ونحن هنا نوسّع من مجال التورية، لا لتكون بهذا المعنى البلاغي المحدد، ولكننا نقول بالتورية الثقافية؛ أي إن الخطاب يحمل نسقين، لا معنيين، وأحد هذين النسقين واعٍ وآخر مضمر". إن التصور الذي يطرحه الناقد عبد الله الغذامي هو تأويل ثقافي لنسق بلاغي، فهل يمكن الوصول، إذاً، إلى المعنى الثقافي بالنقد أم بالبلاغة؟ ومن هنا، يمكن الحديث عن الاستعارة الثقافية أيضا، إذا ما تبنّينا التأويل الذي ذهب إليه الناقد الغذامي؛ بحيث إن للاستعارة طرفين، بينهما تناسب؛ لأن المستعار له نسق ظاهر، أما المستعار منه فهو نسق مضمر يُوصَل إليه عن طريق القرائن. فالمعنى التناسبي هو معنى ثقافي بالضرورة؛ لأن الناقد الغذامي يستبدل المعنى بالنسق. ويمكن أن نقيس هذا التصور على التناسب الحاصل بين عناصر الخطاب الشعري، للقول إن هذه العلاقات التناسُبية هي علاقات ثقافية.

3- التناسبُ السياقي

نعتمد مصطلح "السياق" في كلامنا، عوضا عن مصطلح "المقام"؛ لأنه المصطلح الأكثر تداولا في الدراسات البلاغية الحديثة. ويفرّق الباحث رشيد يحياوي بين المقام والسياق قائلا: "إن الباحثين المعاصرين يتحدثون عن السياق اللغوي والسياق غير اللغوي. اقترحنا أن نحصر السياق في ما هو لغوي، داخليا كان أم خارجيا. وأما المقام، فهو السياق غير اللغوي بمعنًى ما"[21].. ويعد السياقُ متحكِّما في تحقيق التناسب؛ إذْ إن اختيار لفظة، مثلا، في تركيب شعري محدد إنما يكون هذا الاختيار دون غيره مراعاةً لمقام التخاطب. كما أن مدار البلاغة هو المقام؛ بحيث إن "شجرة البلاغة لا يمكن لها أن تنبت خارج تربة تسمى بالمقام"[22].. ولذلك، أخذ البُعد المقامي في الدرس البلاغي القديم مساحة مهمة. يقول أحد الباحثين عن فاعلية السياق في تشكيل النص الشعري: "يتضافر معيار الموقفية أو المقامية أو السياق مع معايير أخرى كالسبك والحبك والمقصدية والقَبول والإعلام في التفريق بين النص واللا نص، إذ تعمل جميعها على تحميل الكلام دلالات متعددة ترتقي بالكلام إلى مصاف الأدبية بخاصة كلما كان الترابط والتضام والتشاكل بينها متلاحما أكثر. وإذا كان معيارا السبك والحبك مرتبطين بالنص في ذاته والمقصدية، والقَبول مرتبطين بالمنتج والمتلقي فإن هذا المعيار مرتبط ومتعلق بالسياق الثقافي والاجتماعي المحيط بالنص، أي أنه مؤسس على تحكم المقام أو الموقف أو السياق في إنتاج دلالة النص"[23].. ويُجمع الباحثون البلاغيون أن الجاحظ بلغ بالمقام: "موقع الصدارة وحكّمه في البلاغة جاعلا غايتَها الإفهام"[24].. وللسياق مكانة هامة في ضبط المعنى، يقول ابن القيّم: "السياق يرشد إلى تبيين المجمل وتعيين المحتمل والقطع بعدم احتمال غير المراد وتخصيص العام وتقييد المطلق، وتنوّع الدلالة، وهو من أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم فمن أهمله غلط في نظره وغالط في مناظرته"[25].. لا شك أن السياق هو المحدِّد للمعنى الشعري والمتحكِّم فيه، ويختلف تلقي المعنى باختلاف السياقات التداولية، وإذا كان النظم عند عبد القاهر الجرجاني ملمحا من ملامح التناسب، فإن أحد الباحثين يرى بأن هذه النظرية لم تكن عنده: "إلا تنظيرا لفكرة المقام، ومحاولة لرصد مختلف السياقات، وما يناسبها من أساليب التعبير، فمطابقة الكلام لمقتضى الحال هو ما يسميه الإمام عبد القاهر الجرجاني باسم النظم الذي هو توخي معاني النحو فيما بين الكلم على حسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام"[26]..

إنه من الصعب جدا الفصل بين الخطاب الشعري وسياقه؛ إنهما سيَّان؛ إذْ: "تتعدد الخطابات، وتتعدد تأويلاتها، تبعا لسياقاتها؛ ذلك أن السياق والخطاب وجهان لعملة واحدة، فلا معنى ولا تأويل لخطاب دون ربطه بسياقه، كما أنه لا يمكن الحديث عن سياق بدون خطاب يوضع فيه"[27].. إن الأهمية التي مُنِحت للسياق دفعت الباحثين إلى الإقرار بأن: "السياق هو نص آخر مصاحب للنص الظاهر للقرّاء، وهو عنصر مهم في توجيه الدلالات"[28].. فالاهتمام بالتناسب السياقي بإمكانه تفتيق سياقات أخرى، مثل السياق العاطفي الانفعالي، والسياق الثقافي؛ لأن تلقي الخطاب الشعري في عصر تحكمه ثقافة معينة، يختلف عن تلقيه من لدن متلقٍّ في العهد المعاصر.

4- التناسب التأويلي

إن مظاهر التناسب في النص الشعريّ منها ما هو جلي، ومنها ما هو خفي يحتاج إلى تأويلات من لدن المتلقي لإيجاد علاقات متناسبة بين عناصر النص الشعري ومكوناته الجوهرية. كما أن تحديد تناسب هذه العناصر من عدمه موقوف على خبرة القارئ وتمكّنه من آليات التلقي والتأويل. فالتأويلُ يغدو: "استراتيجية تأويلية منطلقها المتلقي وموقعها النص، وهو لذلك رهينة بالذكاء الهرمينوسي للقارئ"[29].. والتأويل: "فن بلاغي بالأساس"[30].. فالقدرة على التأويل تغذيها انصهار علوم كثيرة، وتدبّر مستمر للنصوص حتى يصنعَ المُؤَوِّل بلاغتَه. وتاريخ البلاغة: "هو تاريخ تأويل.. بل هي علم التأويل. فهي منذ نشأتها ارتبطت بالتأويل، إذ لم تكن تهدف إلى إنتاج النصوص، كما هو الشأن مع البلاغة الغربية منذ كوراكس حتى فونتانيي، بل كان هدفها الأساس والجوهري هو تأويل هذه النصوص وتحليلها. فقد ربطت البلاغة العربية صلات وطيدة مع علوم أخرى تشاركها الاهتمام بالتأويل وهي النحو والمنطق والعَروض"[31].. يقول الباحث في التأويليات محمد بازي: "إن عزل بنية شعرية عن فضائها النصي الأصلي، والنظر إليها من حيث هي بنية مستقلة واحدة، من أسباب إشكال المعنى. ومعنى هذا الفهم وما يرتبط به من أفعال تأويلية، ثم بعد ذلك إفهام الآخر، يلزم فيها ربط الجزء بالكل، وإدماج السابق باللاحق داخل نسق من الفهم الدائري والشبكي في

الوقت ذاته"[32]..

ويمكن الاستفادة من علم المناسبة القرآني الوارد عند المفسّرين في ما يمكن تعميمه على الخطاب الشعري، إذا قرّرنا بأن نَعُدَّ التَّناسبَ منهجا بلاغيا لتأويل الخطاب الشعري، فإذا: "كان الأدب الذي تأصل في الدراسات العربية البيانية منذ الجاحظ قد عالج آليات النظم فيما يخص بناء العبارة القرآنية أو الأدبية؛ فإن علم المناسبة قد تناول آليات النظم فيما يخص العبارة وما هو أوسع من العبارة، وذلك فيما يتعلق بالبحث عن وحدة النص من خلال علاقات مقاصده بعضها ببعض من حيث تناسب الإسناد التركيبي، أو تناسب تشوّق معنى لمعنى آخر مما يحتاج إلى زيادة تأويل. وهذا ما يمنح هذا العلم فرصة الإفادة منه من وجهة النظر التطبيقية في قراءة النص"[33]..

ومن المهمّ جدا أن نقول: إن علم المناسبة يدرس التناسب الظاهري والتناسب الباطني؛ فهو: "يبحث في العلاقات المختلفة بين أجزاء النص، دون تفرقة بين ظاهر النص وباطنه أو سطحه وعالمه، فالتناسب هنا يشمل الأمرين معا، ولما كانت هذه الأجزاء متكاملة متناغمة منسجما أولها مع آخرها، فقد استطاع هذا العلم أن يستقطب منظومة اصطلاحية حية سعت إلى الإبانة عن هذه العلاقات"[34].. فالمنظورُ التأويليُّ للتناسب يبيّن أن المعاني المتناسبة في الخطاب الشعريّ يحصل تناسبها في ذهن الشاعر المخَيِّل؛ لأن المعاني الشعرية تكون قائمة في النفس والذهن قبل أن تُوجَد في الأثر الإبداعي. وقد: "وعى الشعراء صنيعهم التأويلي حين ينقلون علاقات دواخلهم مع الأشياء والعوالم فيستنهضون أفقا تأويليا جديدا للكلمات، تتطلب جسارة وإقداما على هذا العالم لكي تتناسق ولكي يتّسق ذلك مع إرادتهم"[35].. كما أن التناسب في الخطاب الشعري ما هو إلا انعكاس لتناسب عناصر الكون. فالخطاب الشعري هو خطاب نحيا به، ويستمدّ مرجعيته من جماليات الكون الفسيح القائم على مبدأ التناغم. وقد ميّز الناقد محمد مفتاح في "تُرجمان الأشواق"، لابن عربي: "بين تناغمين؛ كوني ونصي. مظاهر الأول جليّة في احتكام العلاقة الجامعة بين الظاهر والباطن، في هذا العمل، إلى التناسب المنطقي والرياضي واللغوي. أمّا الثاني فيستدل عليه الباحث بالتناص الداخلي والتناص الخارجي في ترجمان الأشواق"[36].. ثم إن: "الشعرية بالنسبة للشاعر ما يظهر في نصه الشعري من فعل عبر وسائله التي تستنفر طاقاته وإمكاناته لإخراج كلامه وفق طريقة الشعر.. وبالنسبة للناقد والمؤول هي ما لاح في ذهنه من روابط العالم الذي أقامه الشاعر... قبل أ يجري عليها الاستدلال والتأويل"[37].. ويؤكد الباحث السيميائي سعيد بنكراد أن "الطبيعة الخاصة بالفعل الإدراكي تمتد لتشمل في مرحلة ثانية مستويات إنتاج الدلالة وتداولها، باعتبارها نشاطا رمزيا في المقام الأول، لا ينفصل عن السبل الخاصة في تنظيم أشياء الكون ووقائعه وتوزيعها على خانات وأقسام"[38].. إن الأثر الجمالي، والوقع الانفعالي، اللذين يتركهما التناسبُ الشعريُّ، هما اللذان يفتحان أمام المتلقي مساحات فسيحة من التأويل. وهكذا، يكون للمتلقي البليغ مكانته في تحقيق تناسب شعري خارجي، ربما لو سُئِل مبدعُه عن حيثياته لما وَجَد لذلك مُسَوِّغا أو قصْدًا. بحيث تبدو: "مراعاة نفسية المتلقي ضمانا لتحقيق جمالية النص في كثرة ما دار في كتب الأدب من وجوب مطابقة الأوصاف للمخاطبين على اختلاف أنواع الخطاب الشعري"[39].. ففعل القراءة البليغة ينطلق من معرفة دقيقة بالشعر وتربّص طويل بآليات النقد. كما أن التناسب لا يمكن أن يُظهر نفسه لقارئ النص للوهلة الأولى؛ بل لا بد من قراءات مُتَعَدِّدَة مُتَجَدِّدَة، ومُنْقَطِعَة مُستمِرَّة في الآن ذاته. فالقراءة التأويلية للخطاب الشعري: "تتطلب قارئا مؤهلا قادرا على الإبحار والغوص في أعماق النص لكشف أسراره وخباياه، قارئا يضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم ويعدها واحدة واحدة، ويضع نُصب عينيه ما وراء النص وما يسعى المتكلم إلى إيصاله.. فالقارئ يوظف خبراته اللغوية وغير اللغوية لفهم النص وتأويله تأويلا يقترب من الغرض الذي عقده المتكلم من خلال إجراء عملية تشفير الدوال وتفكيك عناصر النص وأجزائه ثم إعادة تركيبها حتى يهتدي القارئ إلى المراد والمعنى المقصود، ولن يتأتى له ذلك، إلا بعد مشقة وجهد ومكابدة في التدبر والنظر الدقيق"[40].. فالتأويل البلاغي لا يقف عند حدود المعاني والدلالات، بل يقتحم: "قضايا الجمال والتناسب والتلاؤم، وقضايا النفس المعبرة والمستقبلة، قصد إحداث التأثير المناسب، أي دخول عالم التداول بين المبدع والمتلقي"[41].. وكلما كان التناسب قويًّا في الخطاب الشعريّ أحدثَ تعجيبا في النفوس؛ "لأن النفس إذا خُيِّل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر مُعْجِب في مثله وجدَتْ مِن استغراب ما خُيّل لها مما لم تعهده في الشيء عما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن قد أبصره من قبلُ"[42].. يمكن أن ننتقل من "التناسب التأويلي" إلى "التأويل التناسبي" بإيجاد تأويلات شعرية مناسبة للخطاب تحترم السياق ومقتضياته. وذلك يبقى مشروطا بـ: "بلاغة المُؤَوِّل [التي] هي مجموع الملكات التي يقتدر بها على تأليف تأويل بليغ، ثم تبليغه. نسمي نتاج ذلك بلاغة تأويلية، أو علم الفهم البليغ للنصوص، وتقوم على التبيُّن التأويلي (التَّفهم)، أو بلاغة التبيين التأويلي (التفهيم)، وبلاغة الإقناع بما فُهِم من حسن تقديمه. البلاغة مجمع العلوم، ومجاري أنهار المعارف إلى بحرها، ولا يكون البليغ بليغا بالبلاغة وحدها، وإنما لا بد من الإلمام باللغة، والنحو، والصرف؛ فهي المواد الأولية التي يبني بها بيت البلاغة"[43]..

على سبيل الختم

يمكن القول إن التناسب البلاغي قد أثبت فاعليته في تلقي الخطاب الشعري وإثرائه، وهو بحاجة إلى مزيد من الانفتاح على الدرس البلاغي الجديد، الذي حقق تراكما كبيرا من أجل استمداد الأدوات البلاغية الكافية لتلقي الخطاب الشعري وتحليله.

الهوامش :

1 -. مشبال (محمد)، عن بدايات الخطاب البلاغي العربي الحديث، ص 178.
2 -. حوار مع د. محمد الولي، حاوره: صخر المهيف، مجلة الجوبة، العدد: 77، ص: 99.
3 -. مشبال (محمد)، عن بدايات الخطاب البلاغي العربي الحديث، مرجع مذكور، ص 178.
4 -. نفسه، ص 176.
5 -. مصطفاوي (جلال)، "البعد الجمالي والحجاجي لظاهرة البلاغة"، مجلة جذور، العدد: 34، ص 296.
6 -. العزاوي (أبو بكر)، "الحجاج والشعر، نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر"، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد: 7، ص 104.
7 -. المودن (حسن)، "دور المخاطب في إنتاج الخطاب الحجاجي"، الحجَاج: مفهومه ومجالاته، الجزء الأول، ص 232.
8 -. الدريدي (سامية)، الحِجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص 102.
9 -. الولي (محمد)، "السبيل إلى البلاغة البَاثُوسية الأرسطية"، الحجَاج: مفهومه ومجالاته، الجزء الأول، ص 399.
10 -. مشبال (محمد)، في بلاغة الحجاج، نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات، ص 257.
11 -. القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 361 – 362.
12 -. بنو هاشم (الحسين)، "المنظومة المصطلحية للبلاغة العامة"، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، العدد: 9، ص 293.
13 -. مفتاح محمد، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، الجزء الأول، ص 14.
14 -. نفسه.
15 -. نفسه، ص 133.
16 -. الغذامي (عبد الله)، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 79.
17 -. نفسه، ص 82.
18 -. الدغمومي (محمد)، "نحن والنقد الثقافي، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، العدد: 2، ص 130.
19 -. الغذامي (عبد الله)، الأنساق الثقافية، مرجع مذكور، ص 78.
20 -. الغذامي (عبد الله)، الدكتور عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ سلسلة حوارات لقرن جديد، ص 29.
21 -. يحياوي (رشيد)، "ردا على الباحث الأكاديمي المغربي محمد العمري، توضيح المنجز ورفع التوهم ومراجعة البديل"، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، ع. 7/ 8، ص 101.
22 -. نفسه، ص 102.
23 -. العيدروس (علي حسن)، "فاعلية السياق في تشكيل النص"، مجلة مكة الثقافية، العدد: 15، ص 54.
24 -. العمري (محمد)، "المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي"، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد: 5، ص 12.
25 -. ابن القيم (الجوزية)، بدائع الفرائد، ص: 1314.
26 -. ابن دوخة (مسعود)، "السياق عند البلاغيين، ملامحه وتطبيقاته"، مجلة التراث العربي، العدد: 111، ص 249.
27 -. صديقي (عبد الوهاب)، "الخطاب والسياق في لسانيات التراث"، مجلة جذور، العدد: 40، ص 145.
28 -. بوزوادة (حبيب)، "إشكالية المعنى في ضوء النظرية السياقية"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، العدد: 1، ص 135.
29 -. الزاهي (فريد)، "النص الأدبي من الرمزية إلى التأويل"، مجلة علامات في النقد، العدد: 61، ص 190.
30 -. الناصر (عمارة)، "البلاغة والهرمينوطيقا"، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، العدد: 4، ص 102.
31 -. أوكان (عمر)، "البلاغة والتأويل: قراءة في أعمال محمد العمري"، مجلة آفاق، العدد: 69، ص ص 222 – 223.
32 -. بازي (محمد)، "مِلحُ التأويل ومُلحُهُ: قراءة في تلقيات عبد الملك بن مروان للشعر"، مجلة جذور، العدد: 31، ص ص 37 – 38.
33 -. الحارثي بن مرسي (محمد)، "في تأويل المناسبة"، مجلة علامات في النقد، العدد: 39، ص 23.
34 -. عيد (محمد عبد الباسط)، "من الجملة إلى الخطاب: قراءة في علم المناسبة"، مجلة جذور، العدد: 31، ص 72.
35 -. القرشي (عالي سرحان)، "الشعرية والتأويل"، مجلة مكة الثقافية، العدد: 2، ص 28.
36 -. مفتاح (محمد)، "الشعر وتناغم الكون"، مجلة البين، العدد: 6، ص 148.
37 -. القرشي (عالي سرحان)، "الشعرية والتأويل"، مرجع مذكور، ص 26.
38 -. بنكراد (سعيد)، "المؤول والعلامة والتأويل"، مجلة فصول، العدد: 4، ص 364.
39 -. مرهون الصفار (ابتسام)، "المتلقي معيارًا نقديًا في النقد العربي القديم"، مجلة جذور، العدد: 5، ص 365.
40 -. إكيدر (عبد الرحمن)، "التأويل الاستدلالي"، مجلة جذور، العدد: 38، ص 54 – 55.
41 -. اسماعيلي علوي (حافظ)، وعبد الله موساوي، "البلاغة والتلقي: نحو جمالية عربية"، مجلة البيان الكويتية، العدد 399، ص 95 – 96.
42 -. القرطاجني (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 76.
43 -. بازي (محمد)، صناعة الخطاب: الأنساق العميقة للتأويلية العربية، ص 33.

البعد الفني والجمالي

في رواية "قريبا من السكات بعيدا عن الضوضاء" لمحمد برادة

زكية مجدوب

يعتبر الكاتب محمد برادة من أبرز الروائيين والنقاد المغاربة، الذي أبدع في كتاباته الروائية وأغنى الساحة النقدية بمنجزاته الرصينة التي تعد مرجعا أساسيا في التنظير للرواية، منذ أن أصدر روايته الأولى "لعبة النسيان" 1987، وتوالت أعماله الروائية تباعا بعد ذلك "الضوء الهارب" 1993، و"مثل صيف لن يتكرر" 1999 و"امرأة النسيان" 2001، "وحيوات متجاورة 2009، وبعيدا من الضوضاء..قريبا من السكات 2014، تجلت تجربته الروائية المتميزة ،باعتباره كاتبا يحمل رؤيا التجديد في أشـكال وأساليب الكتابة الروائية الحديثة، وتميزه بامتلاكه وعيا ذاتيا بالرواية تكشف عن انشغالات فنية بشروط الكتابة وطبيعتها وجدواها على النحو الذي نجد أن أعمال محمد برادة تكتسب أهميتها من خلال العلاقة التي تربطها بالواقع المعيش وبشخصياته المنفردة الواقعية

سـنعمل من خلال هـذه الورقة العلمية على إبراز الجمالية الفنية لروايـة "بعيدا عـن الضوضاء قريبا من السكات" لروائي القدير محمد برادة على مستوى الشكل والمضمون.

1- الروايـة ذارة إدراك الماضي واستشراف للمستقبل.

تأثرت الرواية العربية في مسرتها بتغيـر الحساسـيات الأدبية في كل مرحلة مـن مراحل التطور، يمكن تحديد بداية بروز الحساسية الأدبية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشـرين، "دعت الضرورة لوجـود تغير بارز في شتى المجالات منها الأدبية، فكان الجهد مبذولا لتأسيس كتابة إبداعية جديدة تشـكلت في بوثقة البحث الجماعي عن هوية عربية، وعن أنماط أدبيـة جديدة، قادرة على أن تستوعب مستجدات المرحلة، وتعكـس مطامـح ورؤى الزمن الجديد، ومن رحم هذه التفاعلات المجتمعية تخلقت الأشكال الأدبية الجديدة ...فسـاهم في تشكيل هذه الحساسية الأدبية كوكبة من الكتاب الرواد والمخضرمين الذين شهدوا مولد الروايـة العربية ورصدوا بواكر الضوء من فجرها"[1]

لـم تكـن تلـك المرحلة سـهلة وقصيرة " كانت عملية المخاض والإسـتلاد صعبـة وطويلة مند مقامات المويلحي المتطورة على لسان عيسابن هشام،وماجدوليات المنفلوطي(...)وزينـب لمحمـد حسن هيكل..وفي الشعر قعقعات البـارودي بديباجاتهـا الناصعة المترفعـة ومجلجـلات شـوقي وحافظ.(...)حتى غسق أبلو الذي أذن بأفول النهـر الخليلي بعد أن رزخ طويلا، ليست هذه الأسماء طبعا إلا إشارات إلى حقبة خرج فيهـا الأدب في مصر من أسـر التقليد الصـراح إلى ما يمكن أن نسميه الآن حساسية قديمة"[2]

وقد بـرز في هـذه الحساسـية أفقان رئيسيان مهيمنان على أفق انتظار القـارئ في تلك المرحلة:

"أ-أفق انتظار رومانسـي: تجسد هذا الأفق في الأعمـال الروائية الأولى كروايـات جرجي زيدان التاريخيـة، وزينـب لهيـكل، و الأجنحة المتكسـرة لجبران خليل جبران وغيرها

ب- أفـق انتظـار واقعي: تمثل هـذا الأفـق في روايـات نجيب محفـوظ الواقعيـة علـى وجه الخصـوص، وقـد بلغـت هذه" الحساسية التقليدية" أوج نضجها فـي الثلاثينيات والأربعينيات من القـرن الماضي، مع ازدهار تيار الواقعية في الرواية العربية[3]

يشير اصطلاح الحساسية الجديدة إلى وجود تحول ونقطة تطور في الإبداع الأدبي، وتعني كيفية تلقي المؤثرات الخارجية والاسـتجابة لهـا بشـكل جديد، وهـي توحي بمرونة متجددة وتدفق مستمر[4] بذلـك تغيرت معايـر الكتابة من جيـل إلى آخـر أصبحـت أكثر انفتاحـا وهذا مـا وضحه إدوار الخراط بقولـه :"الكتابة الإبداعية لسبب أو لآخر قد أصبحت اختراقا لا تقليـدا واستكشـافا لا مطابقة، وإثارة للسـؤال لا تقديما لأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفـان ومن هنا تجيء، تقنيات الحساسـية الجديدة: كسر الترتيـب السـردي الإطرادي، فـك العقـدة التقليديـة، الغوص إلـى الداخل لا التعلـق بالظاهر، تحطيم سلسـلة الزمن السائر في خط مسـتقيم، تراكـب المضارع والماضي والمحتمل معا، وتهديد بنية اللغة المكرسة، ورميها نهائيا خارج متاحف القواميس، وتوسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر"[5]

وقد تنبـأ الناقـد والروائي محمد بـرادة مـن خلال حديثـه عن مستقبل الرواية العربية بتطورها الذي شـهده مسـارها مع تطور المناهج النقدية المقاربة لها، وذلك من خلال كتبه النقدية المتعددة التي نظر فيها للرواية " "أسئلة الرواية وأسـئلة النقد" "الروايـة العربية ورهان التجديـد" حيث يرى أن " الإمسـاك بمحددات مسـتقبل الروايـة العربية بنـاء على كون الرواية ذاكرة للمسـتقبل، يتطلب استيعاب منجزاتها ضمن نظريات الرواية، والتطورات التي عرفها النقد الروائـي مع ظهور المناهج النقدية المتأثرة بالفورة اللسـانية التي وجهت النظر النقدي صوب البنيات الداخلية للنصوص"[6]

عرفت الروايـة المغربية ظروفا ثقافية وسياسية إلى جانب نظرتها العربيـة، فالإضافـة إلـى تلك المرحلـة الصعبة التي جسـدت صدمـة الحداثة، ومـا ولدته من حالات القلق والصراع وتشـظي للهوية العربية التي أصرت على التحول المستمر ، وتفجير الذاكرة الثقافية المخزنة عبـر التاريخ ، وإحداث ثورة عارمة في مختلف مستوياتها ضد كتابة تقليدية تحاول تكريس مفاهيمها وأنساقها التقليدية ورفض كل أشكال الوعي بالكتابة والتجديد والحداثة،

كانـت البداية متمركزة على البعد السـير ذاتـي والذي شـكل لبنة أساسية في بداية التشكل والتكون «لذلـك اعتبر الناقـد عبد الحميد عقار هذه المرحلـة التي ظهرت فيها نصـوص مثـل "الزاوية" 1942 للتهامـي الوزاني و"في الطفولـة" 1957 لعبـد المجيد بن جلول و"سبعة أبواب" 1965 لعبد الكريم غلاب، شـبيهة بتلك التي وصفها هيجل بالنسبة للقرن التاسـع عشـر بمرحلة المرور مـن الشـعر إلـى النثـر، ومن الجاد للهزلـي، ومن الملحمة إلى الرواية»[7]

كما أن الروايـة المغربية عرفت فـي بدايتها تحـولا بطيئا ضمن صيرورتهـا التراكميـة حيث « شـهدت العقود الأربعـة الأولى منذ صـدور "الزاويـة" للتهامي الوزاني عـام 1942 إلى تاريخ صـدور "الأفعى والبحر" لمحمد زفـزاف عـام 1979، ظهور نصـوص روائيـة تراوحت بين النص الواحد خلال السنة الواحدة، وستة نصوص كأقصى عدد صدر عامي 1972 و1978»[8]

جديـر بالذكـر، «بـأن الرواية المغربية عرفت تطورا ملحوظا بعد صدور الروايات الأولى التي أعقبت رواية "في الطفولة" لعبد المجيد بنجلول سـيكون المجرى "الواقعـي" مفتوحـا أمـام كل الأعمال الروائيـة القادمة، ولعل المقدمـات المشـرقية جعلت من هذه الاستراتيجية غير مفاجئة ولا غريبة ضمن الفضاء السوسـيو ثقافي المغربي . »[9]

واعتبـرت روايـة "الغربة" لعبد اللـه العروي نمـوذج تحول في الكتابة الروائيـة بالمغرب، ذلك لأن «الرواية المغربية خلال هذه الفترة لم تكـن متقيدة بالمضمون الوطني والسياسـي والاجتماعي فحسـب، بـل كانـت تنفتح على مغامرة الرواية العربية والعالمية والكيفيـة التي يتصور بها الكاتب فنهـا. ذلـك أن جوهـر الرواية بوصفهـا نوعـا سـرديا مختلفا ومتميـزا يكمن في نهوضها على الفعالية التخيليـة التي لا ضفاف ولا تخوم لها ترحل الحاضر إلى الماضـي وتلبـس الماضي زي الحاضر، وتسـتنبت أمكنة لم تر، وتختـزل الأمكنة المتعـددة إلى مكان وحيد، وتلهو بأسماء المدن وتعبث بأسـماء البشر. وقد تخلط بين الحكاية و الأحجية، أو تترك الحكايـة عارية وقد كسـتها لغة خادعة »[10]

تعددت الروافد الثقافية والمراجع المعتمدة للروائين المغاربة سواء كانـت مشـرقية أو غربية، وهي ما أفـرز لنـا تعـدد للنصوص واختلافاتها الفنية والشكلية فساهم ذلك في تشـكيل سيرورة تراكمية للرواية المغربيـة المنفتحة على مختلف الروافد والاتجاهات، فزاد من تعميق ذلك المثاقفة والترجمة التي شـهدتها تلك المرحلة، عدت الروايـة الجنس الأدبـي المميز من حيـث التعبير عـن التجربة المعاشة بمعناها الواسع، لا يعود ذلك إلى تعدد كتابها أو قرائها بل

أيضا تحولها إلى موضوع للنقاش والجدال بين الدارسين،باعتبارها ممارسة إبداعية، تعكس الهوية الفردية والجماعية، لعل هذا أبرز العوامل الداعية إلى ضرورة التفكير في أسئلتها وتحولاتها على المستويين الشكل والمضمون .

يمكن اعتبار التحول الكبير الذي شهدته الكتابة الروائية عامة مرده أساسا إلي التحول في الوعي بالكتابة تنظيرا وتطبيقا، ذلك باعتبارها أكثر المجالات تمثيلا لحياة الإنسان وهواجسه النفسية والاجتماعية، وباعتبارها أيضا أكثر قدرة على محاورة نصوص عديدة ومجالات متعددة من المعرفة واللغات ، هذا ما يجعلها فنا متميزا على مر العصور فهي كما اعتبرها الناقد محمود أمين العالم " بنية زمنية متخيلة خاصة. (...)هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي. قد يكون هذا التاريخ المتخيل تاريخا جزئيا أو عاما، ذاتيا أو مجتمعيا، فقد يكون تاريخا لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة ، أو لجماعة، أو للحظة تحول اجتماعي"[11]

وقد شكلت تجربة محمد برادة الروائية خير تمثيل لتعبير عن هذه المرحلة الجديدة، وتحول الوعي في الكتابة الروائية، حيث تعتمد على هدم البنى السابقة واستبدالها ببنى جديدة مرتبطة باللغة أساسا تواكب متغيرات العصر والإنسان والحياة عامة.

2- تسريد الحكي في رواية "قريبا من السكات بعيدا عن الضوضاء" لمحمد برادة

يقف القارئ في رواية "قريبا من السكات بعيدا عن الضوضاء" لمحمد برادة على تقسيم الرواية إلى أربعة فصول مركزية وتسمية كل فصل باسم شخصية رئيسية تتمحور حولها سرد الأحداث وتشعباتها المتداخلة، لعل أول فصل خصصه الكاتب لشخصية الراجحي الذي ولد عام 1975، حاز شهادة في التاريخ، ومعاناته المريرة من البطالة ، بعد ذلك عمل مساعداً للأستاذ الرحماني، المؤرخ الذي يحاول إنجاز دراسة كبيرة عن تاريخ المغرب قبل وبعد الاستقلال، وقد كلفه باستطلاع الآراء عن تلك الفترة، وتسجيل الوقائع مما يتذكره الأشخاص الذين عايشوها. من خلال عمله هذا واختلاطه بطبقة خاصة من المجتمع، تولدت لديه فكرة كتابة رواية تتمثل فيها أحداث تلك الفترة،

تحدث الراجحي عن نفسه وعن علاقته بباقي الشخصيات على اختلافهم، مع إبرز علاقته بمحبوبته يقول:" كنت أتحاشى أثناء لقاءتنا الأسبوعية أن أحدثها عن مشكلاتي، بل أبدو هادئا، متماسكا، مهتما بتحضير أطروحة السلك الثالث عن (علاقة العلماء بالسلطان المولى إسماعيل)"[12] ، تبرز شخصية الراجحي الطموحة إلى العمل والاشتغال وتحقيق أهدافها، حيث استغل فترة عمله مع المؤرخ الأستاذ الرحماني الذي كلفه ببحث ميداني في تأليف روايته عن تاريخ المغرب خلال فترة الاستعمار وبعده.

وقد عمل الكاتب من خلال روايته على تسريد الحكي والتخلص من الذات الساردة وإعطاء الشخصيات مهمة السرد عن نفسها بكل حرية وتحريك أحداث الرواية دون تدخل منه.

أما الفصل الثاني والذي خصصه الكاتب على لسان إحدى الشخصيات الثلاث التي اختارها المؤلف الشاب لبناء روايته، وهو توفيق الصادقي، المولود عام 1931، ويصفه بالمخضرم الطموح، إذ يتحمل مسؤولية العائلة بعد وفاة والده، فيعمل موظفا في مصلحة الضرائب ثم محامياً. توثق ذاكرته اللحظات السياسية المهمة في حياة المغرب،حيث عاش فترة ما بعد الاستقلال

وقد قسم الفصل إلى مشاهد تعكس محطات تاريخية في حياة شخصية توفيق الصادقي تناوب على السرد كل من الراجحي وشخصية توفيق الصادقي، حيث صور هذا الأخير المرحلة الانتقالية التي عرفها المغرب والأحداث التي كانت تلك الفترة من المقاومة الوطنية ضد المستعمر، وفترة الحماية، والأحداث الداخلية الساخنة التي عرفها المغرب ما بعد الاستقلال، يُرجع توفيق الصادقي أسباب الانتكاسة السياسية الكبيرة إلى ذلك الصراع القائم بين النظام الملكي وأتباعه المتخمين من جهة، وبين الثوريين وقوى المعارضة من جهة أخرى .

أما الشخصية الثالثة الرئيسية التي تحرك أحداث الرواية وهو المحامي "فالح الحمزاوي:"، وهو من مواليد عام 1956، يعيد سرد ذكرياته أو رؤيته الخاصة عن أزمنة الرصاص، ويتطرق خلالها إلى دور أحزاب المعارضة في الحياة السياسية المغربية، ومن ثم مشاركتها في حكومة غير متجانسة، والتحولات التي طرأت على طبيعة النظام الحاكم أواخر القرن الماضي ومطلع هذا القرن، وحتى صعود التيارات السياسية الدينية في انتخابات عام 2011.

تحضر المرأة المثقفة التي تولت مسك مجرى السرد، في شخصية الطبيبة الجرئية "نبيهة سمعان" التي ولدت عام 1956، تشبعت بفكر التحرر في رحاب الجامعة وفترة دراستها في فرنسا وقصصها العاطفية المتعددة ثم عودتها إلى المغرب حيث أسست صالوناً فكرياً اجتماعياً. تطرح الطبيبة قضايا فكرية واجتماعية وإنسانية ملحّة، وتقوم بتحليلها سردياً، أو حوارياً من خلال صالونها، مثل موضوعات: الهوية الفردية والتقاليد الموروثة وحقوق المرأة ووضعها في المجتمع، إضافة إلى قضايا النسوية الأخرى، كما أنها بحكم اختصاصها تسلط الضوء على جوانب ومشكلات نفسية أخذت تنتشر وتؤثر على تركيبة شخصية الفرد ومن ثم على بنية المجتمع، كانت امرأة ثائرة على الأعراف والتقاليد السائدة التي تفرض على المرأة، سمعان المحللة النفسية التي أثارت من خلال التحليل النفسي أن تكشف عن بواطن النفس البشرية وتعقيداتها. ليست هذه الشخصية حاملة لقضية المرأة كفكر فقط بل كممارسة عملية للتحرر من القيود المجتمعية، ولعل المحيط الذي نشأت فيه أسهم إلى حد كبير في تشكل رؤيتها للوُجود وللعالم ولنفسها كامرأة داخل عوالم الرجولة. تقول نبيهة سمعان في هذا السياق:" قبل كل شيء أُصارحك أنني منذ المراهقة كان لدي رفض جارف ل"الانحباس الهوياتي" كما يمكن أن أعبر عنه بلغة اليوم. كان أبي موسرا وأمي متعلمة عصرية، مرتاحة داخل جلدها وحين اكتشفت العوالم التي تفتح نوافذها اللغة الفرنسية استولت علي رغبة جنونية في أن أصير غيري. ليس مجرد تمثيل طرائق عيش الأجانب بل الرغبة في أن اكسر الحواجز وأوهم النفس التي أنتمي إلى شساعة الدنيا وأحلق في الأجواء اللامحدودة."[13]

لقد خلف الاستعمار وراءه مخلفاته الإيديولوجية سياسيا واجتماعيا وثقافيا فيما عُرف بصدمة الحداثة وطرق العيش الحداثية، وقد شكلت قضية المرأة جزءا لا يتجزأ من هذه الصدمة خصوصا لدى الذين عاشوا فترة في فرنسا وتشبعوا بثقافتها وطرق عيش شعبها، وما نبيهة سمعان إلا تجسيد لذلك.

إذا كنا مع فالح الحمزاوي عشنا النضال السياسي كأداة للتغيير فإن أداة نبيهة سمعان للتغيير تكمن في النضال ضد الموروث والوصاية وضد التقاليد والأعراف فكان منظورها ثقافيا لا سياسيا، تقول في ذلك : "إلا أنني لم أكن أحس أن الإلتزام السياسي هو ما سيستجيب لتطلعاتي إلى تغيير المُجتمع. كنت أستشعر ثقل الموروث وفخامة المعوقات المتغلغلة في عمق النسيج الاجتماعي والسلوكي من ثم أقلب على قراءات موسعة في علم النفس ونظريات سيغموند فرويد مقتنعة أن هذا هو المدخل لاستجلاء الغوامض التي طالما حيرتني وانا أعيش مراهقتي ومطلع شبابي باحثة عن نموذج يتناغم مع الأحلام التي هدهدت فترة اكتشاف لذائذ الجسد اليانع، وسحر المعرفة وتجربة إثبات"[14].

كل شخصية سردت سيرة التحول في المجتمع المغربي في تلك الفترة، من خلال سرد سجلها الذاتي ورؤيتها لأوجاع المغرب وآماله وعاداته وتقاليده وطقوسه الاجتماعية، مما يجعلنا أمام شخصيات روائية جامعة لكل الوجوه والرؤى، خاصة أن جميع تلك الشخصيات ترتبط بقواسم مشتركة وإن كانت كل منها تتحدث عن ذاتها في إطار متداخل بين العام والخاص .

3- تداخل الأجناس الأدبية في رواية "قريبا من السكات بعيدا عن الضوضاء"

إن البحث الدائم والمتواصل لدى الكتاب محمد برادة "يحفز دائما إلى تجاوز الأشكال المستهلكة والعقيمة، وإلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حية،كما يمنعه من العمل وسط المجانية واللامسؤولية،ومن استنفاد الجهد في توخي " أشكال جميلة"، أي أشكال تتفق مع مقاييس جمالية مقررة سلفا، إنه يستحثه على التماس الفاعلية وحدها: فاعلية تلك الحركة التي بواسطتها ينكشف الواقع الخفي ويتشكل"[15]

تميزت رواية "قريبا من السكات بعيدا عن الضوضاء" بالتهجين اللغوي الذي يحتضن خطابات متعددة من جزل وأشعار يقول السارد:

ربيعة ياربيعة
حلي لي باب الدار
النهار طلع عليا
وأنا راسي عريان

إضافة إلى هذين البيتين وردت أبيات تراثية لعبد الرحمان المجذوب يقول فيها :

عيطت عيطة حنينة
فيقت من كان نايم
ناضو قلوب المحنة
ورقدوا قلوب البهايم

ومقتربا من اللغة الراهنة واليومية مرة، كالحديث عن التطرف والمتطرفين وما رافقها من رسومات كاريكاتوريرية والهروب إلى اللغة الخاصة أحيانا، كالحديث عن التجربة الجنسية مثل قصص نبيهة

سمعان وفالح الحمزاوي، إذ تدفع المتلقي للفضول والتشبث بالنص بوصفه سردا روائيا، يقوم على صور منقطعة ظاهريا ومتصلة جوهريا؛ إن كان على مستوى البناء الروائي، أو على مستوى الوعي الاجتماعي، أو على مستوى تكامل التجربة.

كما نجد أيضا توظيف أشعار إنجليزية مترجمة:

"الورد انبثقت حيث لم تكن
سوى الأشواك
وعلى الأرض البائرة الماحلة
يغني النخل طريق الشطط تقود
إلى قصر الحكمة"[16]

لن نجد الزجل والشعر وحدهما، بل تم توظيف بعض المقاطع من أغاني إما شرقية أو مغربية. فمن الأغنية المشرقية نستحضر "أروح لمين؟ وأقول يامين ينصفني منك؟ ثم مقطع من الأغنية الغربية بعنوان "ملاك صغير أسود" أدرج مقطعا منها في الصفحة 157. والأغنية المغربية حاضرة في الرواية بمقطع للحاجة الحمدوية "قالولي درتي وأنا شيمادرتو حق ربي المعبود صاحبي لا فرقتو"[17]

ختاما قد عمل الكاتب من خلال روايته على تنويع خيوطه السردية، وإضاءة الأحداث المروية من جوانب مختلفة، واستدعاء القارئ وتشوقيه لمحكيات الرواية وعوالمها التاريخية المستوحاة من الواقع . كانت الشخصيات الثلاث التي اختارها محمد برادة وثائق تاريخية قبل أن تكون شخوص روائية، تتحدث بالتاريخ وتحولاته وصراعاته وتناقضاته في ظل الصراعات السياسية في فترتي الحماية وما بعد الاستقلال وبين الصراعات الثقافية النفسية وقضايا المرأة في بعدها النضالي والتطلعي لتغير الواقع وتحرير المرأة من القيود التي فرضت عليه.

إن ما يلفت النظر في رواية محمد برادة هو التأشير على كتابة روائية مختلفة في خلاصها من أنساق الكتابة التقليدية الاختزالية في نظرتها للواقع، ما يتيح للكاتب أن يسرد من خلالها الكثير من الأفكار والعينات التي تسعف على بناء الدلالة ،تمنح الأبطال مكانا مركزيا في الحكاية، تقف خلف ابتداع صور ذهنية عن أشكال من التمرد والمقاومة والرفض لكل انتماء،

كما أن شخصيات محمد برادة وهي تشق مساراتها في رحلة حياة متعددة الدروب والاتجاهات، بحثا عن مكان للحرية يخلصها من الرقابة والاحتباس الصعب بالاقتلاع، ففي كل روايته نجد أن الرغبة في الحركة هي ما يسكن الشخصيات، ويحثها المستمر للتطلع إلى الغد المشرق . عرف الكاتب بجرأته في طرح المواضيع الاجتماعية المعقدة، لا يضع أمامه الحواجز كاشفا عن حقائق التاريخ المغربي بفترتي الاستعمار وما بعد الاستقلال لتكون هذه الرواية مجالا فكريا خصبا لمسارات لتأويل اللانهائية .

الهوامش :

1 -.عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 11
2 -إدوار الخراط، الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب بيروت، ط1، 1993، ص2
3 -عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 13،12
4 -فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، تادار العربية للعلوم/ ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، 2009، ص 190،189،
5 - إدوارالخراط، الحساسية الجديدة، مرجع سابق، ص12
6 - إدريس الخضراوي ، الكتابة النقدية عند محمد برادة، ص 298
7 -الرواية المغربية، الواقع والتجريب، حوار مع الأستاذ عبد الحميد عقار، م س، ص11، نقلا عن إدريس الخضراوي، تخيل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة، إفريقيا الشرق، 2017، ص48
8 -عبد الرحيم العلام، الرواية المغربية من التأسيس إلى الامتداد، ـ بيبليوغرافيا، 1942، 1999، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 2000 ، ص5،
9 -محمد أمنصور، استراجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، مرجع سابق ص، 39
10 - فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1993،، ص47 ، نقلا عن إدريس الخضراوي، تخيل التاريخ وثقافة الذاكرة في الرواية المغربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 54
11 -محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمنها، مقاربة مبدئية عامة، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الأول، ربيع 1993، ص13
12 -محمد برادة، بعيدا من الضوضاء .قريبا من السكات، دار اللآداب، بيروت، 2014، ص10،09
13 - الرواية ، ص155
14 - الرواية ، ص 160
15 -ناتالي ساروت، الان روب غرييه، الرواية الجديدة والواقع، تر: رشيد بنحدو، وزارة الثقافة والرياضة،مجلة الدوحة العدد 134، 2018، ص23
16 - محمد برادة، الرواية، دار الآداب، بيروت، 2014، ص 146
17 - المرجع السابق، الرواية، ص 15



كلماتٌ.. وأشياء

إشراف وتنسيق: د. نزهة خلفاوي
د. علي البوجديدي

«شؤونٌ صغيرة.. تمرّ بها أنت.. دون التفات... تساوي لديّ حياتي.. جميع حياتي.. حوادث.. قد لا تثير اهتمامك.. أعمّر منها قصورا... وأحيَا عليها شهورا.. وأغزل منها حكايا كثيرة.. وألف سماء.. وألف جزيرة..» (نزار قبّاني)

تنشأ من الأشياء على بساطتها الكلمـاتُ.. تبرعـمُ من زهرة مـن قُبلة من قنِّينـة عطر، من ورقة مستلّة من كتاب الأَحرف والجُمَل محمّلـة بعبق الذّكرى ورحيـق الماضـي العطِـر النّابض في الفضـاء الرّحب، وفي المحيط الواسع.

من وُريْقـة ذاوية ودُمية هالكة وكرسـيّ نخِر وأريكة منزوية وأحمر شـفاه ومرآة منكسرة.. وقلم حبر جفّ حبـره... تُولد الكلمات.. تنمو الجمل.. تتشابك وتتعانق.. تصير نصوصا على ألسنة الأدباء.. تطلع من رقادها إلى الكون الإنسانيّ..

الأشـياء لم تعدْ مجرّد أشياء.. لم تعد عابـرة في كلام عابر.. أضحت منجما للكتابة.. انبرت قادحا للشَّجى والشَّجن.. ليست الأشـياء مهمـا تكنْ نفاسـتها إلاّ مهمـاز الكاتـب ووقـود الشّـاعر.. تُلهـب برحيقهـا الأشياءُ النّصوصَ لتصير وطنا لتحلّق بأجنحة سامقة.. الكلماتُ نفسـها تُحيل الأشياء حيّة فتنطّ وتقفـز وتنفـض عنها صمت القبور، وتحلّق في مدى الخيال البعيد. وهـل الحيـاة إلاّ هذه العلاقات المعقّدة بين الأشـياء، أو تلك العلاقـات بين الكلمات والأحـرف السّـائبة والجمل المتفلّتة؟ بل أليست الحياة سوى تجليّـات للعلاقات بين الكلمات والأشياء.. يعيشها الإنسان وهو يُحاوِل أن يُدرك حقيقته ويسعَى جاهدا لاهثا أنْ يُمسـك بحقيقة مـا حوله.. يُحـاول فهم ماهيّة الكلمات والإمسـاك بمنشـئها وسرّ الطّاقة السـحريّة الكامنة فيها.. إنّه يُجاهِدُ في الوقت ذاته كـي يُصغي إلى الأشـياء علّه يفهم ما تريد قوله، وما تُجمجم به وتودّ أن تهمس همْسَ خوف، وجمجمة رغبة مكبوتة. وبينما ينشغل المفكّرون والفلاسفة في محاولات الفهم والتّأويل، ينخرط المبدعون وينساق الشّعراء في لعبة الأشياء والكلمات يمنحون أذهانهم وأرواحهم لها فتمنحهم أسرارها، وتكشف عن مجنِّها، وتُسـفر عن كِنِّها.. فتنتظم لهم القصائد الخالدات مُبهرةً، تحثّ علـى التّسـاؤل، وتبعث على الحيرة، حيرة من يكشف بدهشة عن جماليّات الأشـياء التي لم يلتفـت إليها يوما أحد غيرهم.. نبـضُ المهمـل والمنـزوي والمتروك شيئا لا يُوسم، وبقيّة لا يُعار لها اهتمـام ولا يُلتفت إلـى أمرهـا أيُّ التفاتَةٍ.. كيف لم ينتبه غيرهـم لعمق المعنى المركـوز فيهـا؟ وكيف أمكن للشّـاعر والقـاصّ المبدع أنْ يجلو سرّها وأنْ يقُدَّ منها إكسير الحياة، وأنْ يصيّرها عروسـا في جُلوتها بهذه البساطة وبمثل هذه الرّقة الباذخة؟

على هذا النّحو كتب المبدعون عبر الأزمنة الأشـياء الكبيرة، ولكنّهم رسـموا بفنّ الأشـياءَ الصّغيـرة، غيـر المألوفـة والغريبـة.. رسـموا بأقلامهم وبأمدّتهـم الأشـياء القريبـة والبعيدة.. كتبوا عن هذه الأشياء المنفلتـة عن البصـر العاديّ، كشـفوا عن عوالـم المجهول، بحـسّ مرهـف وبغنائيّة ذاتٍ مترعة بالحياة، مشحونة بالألم والأمل.. وها هـي النّصوص المبدعة من الشّعر والنّثر عبر العصور وبمختلف لغات العالم تصعـد بالمعانـي الجوهريّة للأشـياء والكلمات إلى سطوح اللّغـة وتعرضهـا للشّـمس والنّسـمات، تمنحهـا اللّمعان السّـرمديّ وتُعيـد لهـا بهجة الألوان التي لم تكن ممكنة لولا هـؤلاء الحالمين الذين يُجيدون النّظـر إلى الأشـياء الصّامتة والإصغاء لأصواتها المكتومة، فإذا بها تُولد مـن خَلَل أناملهم صورا حيّة نابضـة.. حقًا لقد أغنوا قواميسـهم بعد أن خلعوا عـن الكلمات أسـمالها العتيقة البالية المتحجّرة، وشذّبوها من كلّ مـا يُثقل المعنـى بالتّأويل المكـرور، والشّـرح المعاد.. كسَـوْها رانق المعاني الجديدة المدهشة، وأطلقوها في أرض النصّ البكر طفلـة تنثر بذور الورد، وتزهر مـدن النّرجس أغنيـات الحلـم والمعنـى.. تتراقص الكلمات والأشياء في النّصوص المبدعة بحرّية وثقة، تَخرُجُ من المعنى الواحد لتشرق فيها المعانـي المتعدّدة، تفضح خوفنا البشـريّ من الأشـياء وتبدّد حيرتنا المسـكوت عنها: هل نملك أشـياءنا، أم أنّنا ملك لها ورهينة للشّـعور بالخوف من فقدانها نهـدر أعمارنا في الحفاظ عليها؟ هل تفلح كلماتنا في رسـم ملامح أشيائنا؟ وهل تنجح الأشياء المبعثرة في نظم عقـد تناثر درّه وزبرجد تطاير جُمانه؟

وليـس غريبـا أن تُعـرِّي النّصـوص المبدعـة تطرّفنا اللّغويّ، وتُزيـح عنّا تفاصحنا المتصنّع، وتخـرج من بطون الحياة ومتـون الخطاب جملا جيّـدة حـارّة الأنفاس شـهيّة المعنى.. تقذف بالكلمات المهملة فـي وجوهنا بعد أنْ أعادت لها هيبتها، وتخلّص المستعمل منها من عقوبة ابتذال المعنى فتتجلّى فيها صرخة الـولادة الأولى.. وهسـيس اللّغة البكـر.. نحن مدينون للمبدعين والشّعراء إذنْ بالحفاظ علـى حيويّة الدّوال.. وانفلات الأشـياء مـن قبضة النّسيان.. وخروجها من رتابة الأيّام المعادة إلى ألق النّصوص المدهشـة التي لا تزال تدغدغُ حواسنا وتُذكِي أحلامنا.

وفي هذا الملف أخرج المبدعون لنا أشياءهم وقالوا بملْء كلماتهم الأعـزّ على قلوبهم ما في عالم الأشـياء مـن نبـض وزهر، فمنحـوا العالم رؤيـة أخرى لبعض مـا حولنا ممّا غرق في رتابة الأيّـام وضاع في كآبتها وماد من هول جريانها.



كلمات غبيّة.. أشياء ذكيّة..

د.نزهة خلفاوي

كلماتٌ غبيّة.. أشياءٌ ذكيّة !
يا له من عصر ميزته الذكاء!
هواتف ذكيّة، مدن ذكيّة، كتب ذكيّة، سبورات ذكيّة، مراحيض ذكيّة، قنابل ذكيّة...!
كل هذا الذّكاء خدمةً للإنسان ؟!.. هذا العاقل الذي ابتُلِيَ بأشياء لا عقل لها ولا حدّ؛ تحاصر حياته من كل جانب وتدفعه للجنون
قال إله الذّكاء: فلنمنح الأشياء كلّها عقلا، ولتكن ذكيّة ببركة الأرقام، وليعش الإنسان سيّدا تخدمه الأشياء .. أمّا الكلمات فلنخلع عن دلالاتها ثوب الثّبات.. ولترقص عارية أمام الشمس تحرّكها فتنة الأزمنة والمكان..
في مدينتي التي لم تصبح ذكيّة بعد..
في أحد المقاهي الغبيّة؛ حيث مايزال الزبّون بحاجة إلى نادل بَشَري يبتسم في وجهه وهو يسأله عن نوع مشروبه المفضّل في هذا الصباح.. أجلسُ. أجيبه: كباقي الصّباحات.. قهوة. ثمّ أتمتم: وهل طرأ تغيير على العالم أو على المدينة التي اختارت أن تحتفي بالنعاس في الساعات الأولى من النهار بدل الهرولة لمعانقة الضجيج، هل طرأ تغيير على المقهى المتّكِئة على المرتفع؛ تُسند ظهرها المتين وهي تُسجّل طلبات زبائنها وتتأمل ملامحهم التي لا تتغير إلّا بمعجزة.. هل نحن في زمن المعجزات لأستبدل الفنجان؟!
يترك النّادل ابتسامته معلّقة على الكرسيّ الفارغ قبالتي ويتوارى، بينما أُخرج أدواتي الغبية والذكيّة من الحقيبة. حاسوبي الذي يشعر بملل مزمن ولا يتردد في إظهاره لي، دفتري الساخر، وقلمي الذي لا يجفّ رغم نفاذ مداده منذ أن استوطنت فكرة الكورونا الأرض بوصفها مرضا ذكيّا له عقل وعيون وأذرع؛ عجبا.. غادرت الكورونا ولم يعد المداد إلى أوصالي ..
أفتح الصفحة البيضاء من جديد، بلا يأس أحاول كتابة هذا الحرف، تغضب منّي الكلمات العتيدة حين أفكّر في الكلمات المنبوذة وأتساءل عن سبب نبذها، وعن إمكانية استدعائها لنرسم معا نصّا لا يشبه النصوص التي يمكن أن نرميها في سلّة اللّامعنى.. تغضب جدّا وتلملم المعجم كلّه وتغادر المقهى. تصل قهوتي قبل النّادل المتراخي.. تستأذن الرائحة المنعشة الابتسامة التي تبلّدت حين نسيتُ أنها تجلس قبالتي تنتظر إطراءً ما.. تُرسلها إلى شفتيّ النّادل الذي بدأ يأخذ دروسا خاصّة في الذّكاء وفنونه خشية أن تسلبه الآلات وظيفته. تتخذ الرائحة لنفسها مكانا يليق بها.. تجلس على كتفي، وتسند رأسها برأسي وتتربع على عرش الوقت.. إنه وقتها بالتأكيد.. وقت الرائحة المنعشة التي تمنح الصباح بعض اللون في غياب المعجم الذي كان يفترض أن يمدّ أصابعي ببعض الكلمات ..
ياله من بياض مخيف.. هل لي ببعض السّواد لأرشّه عليه، قليل من الحروف تلبس الفكرة لتصنع معي نصّا أنا في أمسّ الحاجة إليه..
يستيقظ السّواد في غير مكانه المطلوب.. يُفلت من قبضة الظّلام وينتشر في المقهى؛ يلتهم كل شيء. ها نحن الآن.. لا أحد سوانا أنا السّواد الذي تستجدينه اليوم وقد لعنتِه دهرا هل أيقنتِ أخير ا مدى غبائك..
أُفكّر برهة.. لست أنا من ألقيتُ باللّعنات عليك.. إنّها الكلمات.. الكلمات هي التي أنصفتِ الألوان كلّها وظلمتك، إنها الكلمات المرصوصة في الكتب منذ بداية الخلق، ألستَ الجهل في عرف الكتب، والكفرَ، والحزنَ والعدمْ..
لكنّني الحرف الذي يملأ بياض الورقة أيضا، بل إنّني سبب لمعان النّجم في السّماء، وسبب فرحكِ ببزوغ الفجر بعد كلّ ليل ...
يعيرني السواد عينيه لأبصر بهما قليلا وأنا أفكّر: هل كانت كلماتنا غبية ومتطرفة حين حاولت وصفك؟!
أعيد للسّواد عيونه وقد خطر لي أن أكون العتمة... وفي غياب المعجم الذي قام بتأميم كلماته كلّها ليتركني رهينة الفراغ، سأتقمّص الكلمات، ألبَس روحها أو ألبسها روحي وأنطلق في هذا البياض رويدا رويدا أبحث لها ولي عن ولادات أُخَر.
أملأ رئتيّ بفكرة سعيدة وذكيّة ثم أغطس في البياض، أمضي بعيدا أو قريبا، لست أدري فإحداثيات الزمان والمكان تختلّان هنا، أخرج رأسي لآخذ نفسا، أجدني في اليمن الذي لم يعد سعيدا، وتسقط على رأسي قنبلة يستحيل أن تكون ذكيّة، كيف لم تعرف هذه القنبلة الشرّيرة أنّني لست مقاتلة وبأني مجرّد باحثة ..عن المعنى في لغة هرب بها المعجم المعاصر إلى غياهب الزيف..
ألملم رأسي المتفجّر أو ما تبقى منه وأغطس مجدّدا، أحاول الابتعاد عن ساحة القتال غير الذّكي هذه فرائحتها مليئة بالموت، وهي تعجّ بأشلاء الأطفال الذين ماتوا جوعا أو تحت القصف دون أن ينتبه العالم الذكيّ لصرخاتهم .
لم أنتبه أنّني ملأت رئتي هذه المرة برائحة الموت والظلم قبل أن أغطس، إنها تخِز دمي والقلب، تحثني على الخروج لأخذ نفسٍ آخر أكثر رحمة بي، أخرج رأسي مجدّدا فأصطدم بدبّابة تصوِّب مدفعها على حجرٍ، خلفه طفل يَحُول قُطّاع الطّرق بينه وبين مدرسته، فيرمي الجميعَ بحجارة قدسية تُلهي عيونهم المفترسة، عن روحه النّقية التي تصّاعد إلى السماء مضيئةً، تاركا لهم كلماتهم المخادعة يلوكونها أمام الشّاشات مبرّرين بشاعتهم.
وقبل أن أمتلئ من هذه الأنفاس الشّريفة المقاوِمة هنا تقذفني المدافع غير الذكيّة بعيدا جدا، فهي لا تقبل بمن يشتغل على المعنى في تلك الأرض التي لا معنى لها إلّا بأبنائها ومسجِدهم.
أسقط على أرض مألوفة.. صلبة وقاسية لكنها مليئة بالخير.. أرض أصابتها لعنة الخيرات التي خبأها الله في جوفها لتمنح للحياة معنى الكرم والفضيلة.. لقد كانت سقطة مدوّية نزلت بي إلى أعمق الطّبقات، وها أنا قريبة من قلب الأمّ الذي يحترق ألما منذ الأزل.. أصغي لهمس جوهر الأشياء هنا.
ليست الماسة سوى كلّ ذلك الصّبر الذي خبرِه الفحم حين قرّر أن يعجن سواده بالنّار وبعناصر أخرى أورثته إياها النّيازك العابرة، ليكون حجرا كريما يشرق من قلب الأرض الإفريقية، فتصنع منه أساطيرها وتمائمها التي عجزت عن حمايته وحماية أبنائها من آلة العبودية والجشع، حين خلعت عن الماسة صفة الصّبر والشّفاء وألبستها أطقم المال والبهرجة...
أنا المفجوعة بمصير الماسة، أبحث لي عن حمم تذوّبني وتصهرني مع عناصري الأولى .. لنجد لنا فوهة تقذف بي إلى سطح الأرض بعد أن أدركت ما الذي يحدث هناك، سأرى الأشياء من جديد، ولكن بنظرة تعلّمَت معنى العمق من أمّنا الأرض.. ليست القنابل التي تسقط على رأس الأبرياء ذكيّة.. ولا غبية.. إنها مجرمة فقط.
من يعيد تصنيف الكلمات والمعاني، ومن يعيد للذّكاء شرفه وهيبته.. من يشكر الغباء الذي احتفظ لي برائحة القهوة في زمن الدّماء والأشلاء؟!

من خَلَلِ الأشياء.. أراكْ

د. علي البوجديدي

من خَلَل الأشياءْ
أشياءٌ صغيرة
أراكْ... كأنِّي أراكْ
وألمسُ ثَراكْ...
وأرسمُ للهَوى هَواكْ..
عيناكَ تحمِلان
صَداكْ
الحُلمُ.. والقمرُ البعيدْ
يشهدَان أنَّه المدَى.. مَداكْ
وأنَّه الجَوَى.. أضْناكْ
حريقٌ.. يُلامس الأفُق والقدَرْ
وأمواجُ بحر عُبابْ
هي.. منْ دعاكْ
إلى مدى السِّنين... العِجافْ
أراكْ... لكيْ أراكْ
وأحملُ.. على نعش الكلمات..
وجه ليلٍ بلاَ رُؤَاكْ
أحملُ في دمي حَفنة من سَحَرْ
وبَيْدَرًا من حجرْ
أحملُ غَيمة.. ولا مَطرْ
أحملُ الشَّوق والنَّهرْ
أنامُ في فيْء هَواكْ
وأرسمُ على وجنتيكِ.. مدائنَ الغَجَر
وشدْوَ أغانيهم الحَالمة
أراكَ.. لا أراكْ
أراكَ أجملُ من كلِّ طير...
من كلِّ صُبح وزَهرْ
أجملُ من البشَرْ..
أنتَ يا مدامعَ من نورٍ وأثرْ
أراكَ.. فتُولد العِبَارة
ويينعُ في لسَاني الشَّجَر
ويخْرجُ من عيون أوليسَ الثَّمر
وتُزهِرُ من أورِدَتي أغنية الوَليدْ
وبسمةُ الوَحِيد...
منْ شِفَاهِي تَنْجَلي وَتَسْتَعِرْ
أقهقِهُ كالمسْكُونْ... بِلَوْعَة المجْنُونْ
أدنْدنُ لَحنًا ووتَرْ
وأنحتُ من أضلُعِي ألياف خوفٍ
مُستَعِرْ
أراكْ..
لا أراكْ
كمَا يجب أنْ يكونَ النَّظر
تغشَّى ضبابٌ على محاجر العُيونْ
ونَامَ صَديدٌ وَكُلُومْ
في مسامِ القَدَر
فعكَّرَ صفوَ القَمَرْ
بشَرٌ ... قَدَرْ
وجعٌ كبُر ... واستقَرْ
أراكْ..
لا أراكْ
أراكْ..
دوحةً عَارية
وغَيمةً حَائِرة
وبعْضًا من أثرْ



وِزْ.. وِزْ.. وِزْ.. وأشياء أخرى

فائق العبّودي

كنتُ فـي طفولتي ذلك الصبيّ الذي يأخذ الفنـون، وصناعة الألعـاب بجديّة تفـوق عمره. كنـتُ أصنع ألعابي بنفسـي.. الطّائرات الورقيّة، والسيّارات بواسطة الأسلاك المعدنيّة، وأمّا عجلاتها فكنت أقدّها من أغطية قناني البيبسي والكولا، وأرسم كلّ شـيء يقع أمامي.. وعندما بلغـتُ العاشـرة، قـرّرت أنْ أعرض بعضًا من رسـوماتي في برنامج (الورشـة)، الذي كانت تقدّمـه الفنّانـة الكبيرة شذى سـالم. وأخيرًا، راسلتهم ووصلتْ رسالتي إلى القائمين علـى البرنامج، فطلبـوا منّي الحضـور إلـى التّلفزيون مع رسوماتي.

وكطفل في العاشـرة، اعتقدتُ أنّ الظّهـور علـى التّلفزيون يسـتوجب ارتداء بدلة وربطة عنق، فطلبتُ من والدي شراء بدلـة لي، لكنّـه اعتذر بلطف كعـادة الآباء الذيـن يعرفون جيوبهم جيّدًا، يتحسّسون ثقوبها الكثيرة آخر الشّـهر. غير أنّ ذلـك لـم يُحبط مـن عزيمتي شـيئا، وأخذت فـي المحاولة. تذكّـرت فجـأة أنّ عمّي الذي يجاوز العشـرين مـن عمره كان يرتدي بدلة أنيقة في حفل زفافه. فطلبتُ بدلته، وشرحت له قصّـة التّلفزيون. فضحك، وقال إنّ البدلة سـتكون كبيرة جدّا عليَّ، إلاّ أنّني ألححتُ في الطّلب، حتّى أعطاني الجاكيت. أمّا البنطال، فلم يكن مناسبًا لا طولًا ولا عرضًا، وإذا لبسـتهُ أحسـبني سـأتكدّس فيه وأبدو مضحكا.

عدتُ إلـى البيـت بالجاكيت مسـرورًا، وكطفل مُولع بكيِّ الملابـس، أخـذتُ الجاكيـت لأكويه، بالرّغم من أنّه لم يكن يحتاج إلى ذلك. شغّلت المكواة وانتظـرت قليلًا، وبدأت بالكيّ من منطقـة الصّـدر.. كانت المكواة حـارّةً جدّا، لدرجة أنّه وخلال ثوانٍ أزالت قطعة كاملة من الجاكيت، تاركة الأحشـاء تظهر كأنّه مصاب في معركة ضاريـة. ومـع ذلـك، كنت مصمّمًا على ارتداء الجاكيت، وكأنّ العالم يعتمد على ذلك.

أخذتُ علـب الدّهان الموجودة فـي البيت، وخلطـت الألوان حتّى وصلـت إلى لون القماش تقريبًا، ولوّنت الأحشاء الظّاهرة بطبقة من الأصباغ، ثمّ ارتديت قميصًا، وبنطلونًـا ممّا وجدته من ملابسي. الحذاء كان لوالدي بفارق عشر قياسات، لدرجة أنّه كان يمكن أن يسـتوعب قدميّ وفيلًا صغيـرًا. وضعت داخله قطـع قمـاش، وكلّ ما وجدته أمامـي لملء الفـراغ.. أذكر أنّني اسـتخدمت بعض أوراق الامتحانات القديمة لذلك. ولكن كان هناك شيء سحريّ في هذا الحذاء، فقـد كان يخرج صوتًا جميلاً عند المشي: وِزْ وِزْ وِزْ، وكأنّني قائد أوركسـترا يتقدّم فرقة موسـيقيّة في كلّ خطوة، وكنت مغرمًا بهـذا الصّوت، فهذا ليس مجـرّد حذاء عاديّ، بـل هو حـذاء مـع مؤثّرات صوتيّة مجانيّة.. كنت أشـعر أنّني أسير على إيقاع موسيقى حياتي الخاصّة.

وصلـت إلـى مبنـى الإذاعة والتّلفزيون بملابسي التي كانت تُشـبه ملابس شـارلي شابلن عندمـا تكون كبيـرة المقاس، أو ربّمـا شـخصية كرتونيّة ضائعة.. وجدتُ اسـمي موثّقًا في الاستعلامات، فاصطحبني شخص إلى الأستوديو. وما إنْ دخلته، حتّـى وجدت مجموعة مـن الأطفـال الموهوبيـن، فجلسـت معهم، لكنّ المخرج جـاء، وسـحبني مـن يدي، وأخرجني خارج الأسـتوديو، وسـألني بغضب: "من جابك هنا؟".

أخبرته أنتـم دعوتموني، لكنّه قال: "حسـنًا، اترك رسوماتك واذهـب إلى بيتـك". حاولتُ إقناعـه بالبقاء، لكنّي فشـلت. يبـدو شـكلي كان يقنعه أكثر بضرورة إبعـادي. وصوت الـوِزْ وِزْ وِزْ، لـم يكن ملهمًا له. خرجتُ حزينًا، وإذا بالفنّان راسـم الجميلي، رحمـه الله، أمامـي. فقلت لـه: "عمّو أبو ضوية، سـاعدني". وأخبرته بقصّتي، فذهب معي، وتحدّث إلى المخـرج، ولكنّه أصرّ من جديد على عـدم قبولي. فعدت إلى البيت خائبًا مكسـورًا، ولم أخبر أهلي بما حدث حتّى يومنا هذا.

وفـي يـوم موعـد البرنامج، عرضـوا رسـوماتي، وقالت الفنّانة شـذى سالم: إنّ الرّسوم جميلة ومعبّـرة. وأعربت عن ثقتها بأنّني سأصبح فنّانًا كبيرًا. كانت تلـك الكلمات دافعًا مهمّا لي لأثبـت جدارتي، وأقنع من ازدرى مظهري الخارجيّ أنّه قد أخطأ في حقّـي. ومنذ ذلك الحين، وأنا أسعى وراء حلمي الفنّي بكلّ جهد وإصرار. ربّما لست ذلك الفنّان الكبير بعد، إلاّ أنّني صـرتُ خبيرًا في اختيار الملابس الملائمة. ومن يدري، ربّما يومًا ما سـأعود إلى ذلك الأسـتوديو مرتديًـا بدلة أنيقة بمقاسي الصّحيح.

اليـوم لـو التقيـتُ المخرج، سأشكره بكلّ تأكيد على رفضه لي في ذلك اليـوم، فقد منحني إصرارً علـى التحدّي، وصنع قصّة أرويها بسخرية، وبكثير من العزم والتّصميم.

امرأة منْ حَجَر..

لبنى ياسين

كعادتـي، ومن نفـس الزّاوية المهملة، أراقبه، أتابع حركاته، وسـكناته، نومـه، وصحوه، أحاديثه، وضيوفـه، ما يقرأ، وما يقول، وفي بعض الأحيان ما يفكّر فيـه أيضًا، أراقب كلّ شـيء بصمت، مُبتلعة خيبة لا قبل لمخلوق بتحمّلهـا، لكنّني ككائن حجريّ أسـتطيع دفنها في صدري، لأغدو مقبرة دون شاهدة.

لم أحظَ بالكثيـر من اهتمامه، يحدّثنـي مـن آنٍ لآخـر، ثمّ يتركني فـي لجّة الصّمت أيّامًا وأسـابيع، غير أنّه بـأيّ حالٍ يحبّنـي، هـذا ما صـرّح به لأصدقائه مـرّات عديدة على مسمعي، فانتشى دفء غامض في قلبي، ورسمتُ على شفتي ابتسامة عصيّة على الرّؤية، إذْ كيف يبتسم الحجر؟!!

البارحة رمى بقبّعته فاستقرّت فوقـي، غطّـت ملامحي، ولم يتبـقَ منّـي إلاّ جـزء صغير مرئيّ لم تستطع القبّعة تغطيته، لـم يكن ذلـك رغبـة منه في إخفائي، أو محوي من الوجود، إنّه يتصرّف بتلقائيةٌ فحسـب، أعرفـه جيّدا، يرمـي معطفه، وقبّعته، وشـاله، هنا وهناك، فوق الكرسيّ، أسـتطيع دفنها أعلـى الكنبة، على السّـرير، في أيّ مـكان يصادف وجوده جانبه، وهـو يخلع هذه القطعة أو تلـك مـن ملابسـه، أمّـا الجوارب فهي في مأساة دائمة يفرضها بفوضاه، فيفارق الخلّ خلّه، وتبـدأ رحلة بحثٍ يوميّة عن جوربٍ كامل، وسط تذمّره من فوضاه تلك. لشدّ ما يعجبني وهو في مناماتـه، يبدو طبيعيّا للغاية، دون رتـوش، كما هو تمامـا، وهذا مـا جعلني أفهم جيّدا أنّ البشـر مزيّفون أغلب نهاراتهـم، وإن لـم ترهم في منامتهم، فأنت لنْ تعرفهم أبدا.

تميم، وهذا اسـمه، يبدأ نهاره بكوبٍ كبير مـن القهوة، تبدو رائحتها جيّدة، لذلك فقد اعتدتُ على شـربها معـه بطريقتي الفريـدة، التـي يفرضها عليّ تكويني القاسـي. يصنع القهوة فتملأني رائحتها شـغفا، وفيما هو يحتسـي فنجانه، أحتسـي بقيّة الرّائحة على دفعات.. كما لو أنّني أرتشـفها معه. أكنّ له حبّا عميقـا وصادقا.. هو حبّي الأوّل، وأوّل شخص أحبّني بما يكفي ليغير واقعـي المزري، حيـن انتزعني من تلك المهانة التي كنت أعيشـها. حدث ذلك عندمـا مرَّ صدفة إلى مشـغل أبيـه النحّات الـذي صنعني، وحملني، وجاء بـي إلى بيته. كان أبـوه قد صنعني منذ وقتٍ طويل، وبعد ضرب، وتكسير،

وتقطيع، كوّنني كما شاء، لكنّني لم أعجبه لسببٍ ما، حتّى أنّه وضعني في زاويةٍ مهملة مظلمة لا تُرى، وعندما صادف ورآني أحدهم، سارعه إلى القول: لا تأبه بهذا العمل، إنّه مشوّه لا يستحقّ الاهتمام، سأرميه لاحقا. كسرتْ كلماته قلبي، وبقيتُ أتألّم بصمت، وأنا أراقب الحرص الذي يعامل به بقيّة أعماله، بينما يأكلني الغبار، والغيرة.

وفي يوم ما كان في ضيافته صديق قريب جدّا له، يزوره بشكل متقطّع، وصديقه هذا ليس بفنّان، بل أجزم أنّه ليس من ذوي الشّهائد ممّن يتحدّثون بفخامة، تفوح منهم رائحة العطور الباريسيّة الفاخرة، ويستخدمون المصطلحات الثّمينة التي لا يمكن أن تتناولها إلاّ بشوكةٍ، وسكّين، ومنديلٍ موضوع بعناية على حضنك. كان صديقا فحسب، صديق طيّب، يتحدّث بعفويّة، ويضحك بصوتٍ عالٍ جدّا، ولا يأبه لترّهات الإتيكيت، صديقٌ يجعل صاحبي الفنّان شخصا آخر، رجلٌ عفويّ وبسيط، على خلاف ما هو عليه مع الآخرين، وفي أحد الأيّام انتبه إليّ هذا الصّديق، وأطال النّظر فيَّ، ثمّ قال:

لا أدري.. في هذا التّمثال شيء مختلف عن كلّ أعمالك.. شيء محبّب.. لكنّك تقول إنّه مشوّه.. لا أرى فيه تشوّها..

ثم أضاف: اعذرني.. أنت تعلم أنّني رجلٌ بسيط، ولستُ بعارفٍ في الفنّ.

فضحك الفنّان ضحكةً مجلجلةً لا يضحكها عادة بوجود عِلِيّة القوم، ثمّ قال:

لا أخفيكَ يا صاحبي، هذا العمل هو الوحيد الذي قمتُ به بحريّةٍ تامّة، ودون أن أفكّر بقيمته الشّرائيّة، ومن سوف يقتنيه، كنتُ أعمل من قلبي وجوارحي، دخلت معه أثناء عملي به سراديب خفيّة لم أكن أعرفها.. حرّرني من نفسي، فلم أعد أعرفني، لكنّه عندما انتهى لم يكن صالحا للبيع.

ثمّ أردف وقال: هناك أعمال رغم أنّك لا تقوم بها بهذا الزّخم من الانفلات من كلّ شيء، إلاّ أنّها تجلبُ لك الكثير من المال، هذا العمل أرعبني، خفتُ أن أترك نفسي على سجيّتها، من سيشتري منّي إنْ فعلت؟ لذلك قرّرت أن أتخلّص منه... خذه إنْ شئت.

ردّ الصّديق بفتور: يعجبني ذلك.. ولكن أين تريدني أنْ أضعه..؟؟ أنت تعرف ظروفي.

لم يأخذني صديقه، ولا هو غيّر مكاني، لكنّني بعد تلك المحادثة شعرت بنشوةٍ كبيرة، ورفعتُ رأسي بفخر، لستُ للبيع، ولن أدرَّ أرباحا، لكنّني ما صنعَته الحريّة، وهل يمكن للحريّة أن تصنع عملاً غير جميل؟

بعدها، عاد ابنه تميم من السّفر، كان يدرس الطبّ، رغم أنّه يحبّ الفنّ، لكن نصيحة أبيه جعلته يحجم عن دراسة الفنّ، فقد قال له حرفيّا: "الفنّ لا يطعم خبزا، وأنت تريد أن تبني عائلة مع الفتاة التي تحبّها"، سمعتهما يستعيدان ذلك اليوم الذي تجاهل فيه تميم أحلامه، فأصبح رجلاً آخر غير نفسه. بعد فترةٍ وجيزة من عودته، اشترى تميم بيتا صغيرا، وفتح عيادة، وبدأ عمله، غير أنّه لم يجد تلك الفتاة التي كان أبوه يحدّثه عنها، ولا هو قام ببناء عائلته الخاصّة، كان يبحث عن نفسه التي أضاعها في تلك الفوضى، فكيف سيعثر على تلك إنْ لم يجد نفسه أوّلاً؟.

في ذلك اليوم، يوم ولادتي الحقيقيّة، مرّ تميم بمشغل أبيه، وفيما هما يرتشفان قهوتهما بهدوء، وقع نظر تميم عليّ في صدفةٍ صنعتْ قدري فيما بعد، فقام من مكانه، واقترب منّي، تناول منديلاً، ومسح عن تفاصيلي غبار الاهمال الذي تراكم يوما بعد يوم، ثمّ وضعني وبدأ يتأمّلني، بعدها أعرب عن اعجابه الشّديد بي، بل إنّه قال حرفيّا إنّني أجمل ما صنعه والده.

فما كان من الأب، ويا لسعادتي، إلاّ أن قدّمني له، بعد أن أخبره بأنّه كان قد نصب الفخّ لفكرة خارج سياج التّأويل، تلهو بفكٍّ جدائل الوقت المصلوب على مشارف الانتظار، فأتته بخطى متثاقلة، تحمل نعشها على كاهلها، وهي وبنيّة مبيّتة للانتقام، أسقطت عنها كلّ تلك المعاني التي كان في شوق ليسبر أغوارها. لكي تصله خاوية.. دون معنى.

لم يغيّر كلام الأب المنمّق من رأي ابنه بي، فأخذني بحرص إلى بيته، ثمّ دار بي ليجد لي مكانا مناسبا، إلى أن استقرّ بي المقام على طاولة صغيرة في زاوية الغرفة، بجانب ضوء منخفض. لكنّ قصّتي معه بدأت عندما زاره أبوه وسأله: ألم تجدها بعد؟؟ فأشار تميم إليّ بسبابته، وقال: إنّها هناك.

زرٌّ.. وأزرارٌ.. وكلماتٌ مبعثرة

مريم حمد

هي الأيّامُ تُخلَـقُ لتصبحَ ذكريات، تَحفر في الأعماق صورًا وحكاياتٍ، وحنينًا نحبسُـهُ داخـلَ القلب، يعودُ إلينـا مذاقًـا حُلوًا، عطرًا، شـالاً، أو فسـتانًا بأزرار. نُفتِّشُ بين ثنايا الضّحكات، عن مشاعرَ وذكريات، وأشياءَ حلوةٍ مَنسيّة، ليالٍ سهرناها.. ألوانٍ لبسناها، فباتَتْ جزءًا من ذاك الشّعور، وتلك الذّكريات.

أشـياء صغيرةٌ تكون مِهمازا لحنين وشـجون. هدايا صغيـرة، كلماتٌ حلوة، تطيرُ بنا عاليًا، تُعيدُنا لأطيافِ أخيلةٍ وأغنيات، تُحلّقُ بنا ونُحلّقُ بها فتُبعَثُ حيَّةً كأنَّها إنسان.

ذكرياتُ حُـبٍّ ومناسـبات، تجمعُ الرّفاقَ والخِلّان، وأشـياء متناهيةُ الصِّغَر، نُبجِرُ فيها بذكريات، فساتينُ لِبستُنا ولِبْسُناها، أعجبَتْنا فحفظْناها.

كَمْ لفتَتْ نظري دومًا تلك الأزرارُ، التي نضعُها فوقَ ملابسِنا، فتربطُنا بذكريات، تنسـجُ تجلّياتِ المناسبةِ بألـوانٍ، فنُصغي لها، ونُمعِنُ النَّظرَ بتكوينِها البديع، قطـعٌ صغيرةٌ من القماشِ مزيّنـةٌ بأزرار نلامسُـها كلَّ يـومٍ نُعاينُهـا بالمِـرآة، ونَغفلُ عـن القَصـصِ التي تـدورُ معها والحكايات.

كم أبهرتُنـي كلُّ تلك الأزرارِ، التي تُزيّنُ ملابسَـنا كلوحـاتٍ متناهيةِ الصِّغرِ، فتضيفُ لها جمالا، وترسمُ ذكـرى، تعودُ بنا للمـكانِ والزّمانِ أزرارٌ صغيـرةٌ تتلألأُ، تلمعُ تشـي بإبـداعِ مَن صمَّمَهـا وأبدعَها على الثّيابِ والقُمصان.

زرٌّ.. وأزرار، كلمـةٌ متناهيـةُ الصِّغر، مُكوّنةٌ مِن حرفيْنِ لا غير، حرف الزّاي، وحرف الرّاء، وُجِدَا فوق السّـطر مُجتمِعَينِ متلاصِقَينِ متشابِهَينِ، لا تُفرّقُهما عن بعضِهما إلّا نقطـةٌ اعتلـتِ الحـرفَ الأوّل وأظهرتْه.

زرٌّ.. وأزرار، توليفـةٌ من ذكرياتٍ ومناسـباتٍ وألوانٍ تعيدُنا للماضي، أزرارٌ نجدُها بكلِّ الألوان، خشبيّةً، معدنيّةً، حمـراء، صفراء، بيضاء، أو سوداء. وقد تتجلّى بها تقاطعاتُ الخطوطِ فتكـونُ مُخطّطةً، مُوَرَّدَةً، أو مُنقّطةً، لامعةً برّاقةً كرسـتاليّةً زجاجيّةً تجمعُ خيوطَ الضّوء، وتَبثُّها كأنوار.

تُرافقُنـا طـوالَ العمـر، ونعاملُها كشـيءٍ مألوفٍ، تربطُ ثنايا ملابسِنا بعُقدةٍ تُخفي أسرارَ الجسدِ والقلوب، فتحجبُ كلَّ ما هـو مخفيٍّ، وتُزيّنُ صدورَنـا كزخـارفَ، وأعمـالٍ فنّيّـةٍ، مُتنوّعةِ الظّلالِ والأشـكالِ، التـي لا تعـرف الحـدود. أزرارٌ للرّجالِ والنّسـاء، ولعلّ أجملَها تلك الأزرارَ الصّغيـرةَ، التـي زيّنـتْ ملابسَ الصّغارِ، فكانتْ دعسـوقاتٍ وفراشاتٍ طائراتٍ تُحلّقُ وسيّارات.

مَن مِنّا لم يلمسْها بيديه يوما، مُترقّبًا مناسبةً حزينةً، أو سعيدة، نجمعُ كلتا يدينا، ونشبكُ الأناملَ معًا لنعبر هذا الزّرَ، أو ذاك بعُـروةٍ تجمعُ هندامًا أنيقًا، يرسمُ فرحتَنا ابتهاجًا.

صغيـرةٌ، جميلةٌ، جمعتْهـا جدّتي بصنـدوق، وحبسَـتْ معهـا كلَّ الذّكريات، ومِن بعدِها أمّي وضعَتْها بصنـدوقٍ، ليـس أقلّ جمـالا من صندوقِ جدّتـي، وها أنا أنثرُها من حينٍ لآخرَ أُطالعُ ذكرياتِها، وأتمعّنُ بألوانِهـا وأحجامِهـا، أَنْبِـي منها نصوصًا وحكاياتٍ، لأَهَبَ مِن خلالِ أشكالِها فرحًا يُعيدُنا لقصصِ الحُبِّ، والأحبـاب، ولتفاصيلِ أفـراحِ تلكَ المناسبات.

الحُبُّ.. ذاكَ الشّـيءُ الأسـمى بهذا الكـون، هو ذاك الشّـعورُ الأثيريُّ الذي لا يُمكنُنا تفسـيرُهُ، وهو يُفسِّرُ كلَّ شـيءٍ يَمنحُ الأشـياءَ البسيطةَ مَعانيَ، ويتّسعُ كحلقاتِ دُوَّارِ شمسٍ تتّسع كلّما ابتعدْتَ عن المركز تكبرُ، وتتداخلُ بتناسقٍ جميلٍ دون ازدحام.

يمنحُ هذا الحُـبُّ صاحبَه المجازفةَ والعطاء، والشّـوقَ للقاء، ونسْـجَ الأحـلام، بنـاءَ البيوت، ورسـمَ الشّرُفاتِ فوقَ القمر عاليا هناك، له طعمٌ حلوٌ لا نسـيطر عليه، يُسيطرُ علينا الحُبُّ، يسكنُ قلبَنا وتزهرُ فيه حديقةٌ سِـرّيّة، تختفي بين الأدغال، مُحاطَة بأشجارٍ عالية، تلتفُّ لتُخفي أجمـلَ الزّهـور، تتفتّـحُ كلَّ يوم على زقزقـةِ العصافيـر، ورَفرفةِ الفَراشات، تفوحُ منها رائحةٌ عذبة، تُغطّي أزهارَها قطراتُ النّدى.

ليْسَـتْ جدّتـي الوحيدة مَـن كانتْ تُقدّسُ تلك الأزرار، بل كلُّ الجيرانِ والأهلِ والخِلّان. لن تغيبَ الأزرار، ولن يختفي الصّندوق، سـتبقى في حكاياتِنا تُعطّـرُ الذّكرياتِ الجميلةِ، والمُورقـةِ، تُزيّنُهـا على سـطورِ النّسيان.

كان الظَّلام بلا شُموعْ..

عادل الهمّامي

كان الظَّلام بلا شُموعْ..
القلبُ أعزلُ..
والمآقي.. ليسَ تُسعفُ بالدُّمُوعْ!
***
الرِّيحُ تزأرُ في الفَلاَة..
ومعطَفِي المقْرُور..
يجلِدُه الصَّقِيعْ!
***
هذَا الفُؤادُ معتَّمٌ..
والخَوفُ يلسعُ أغْنيَاتي..
ثمَّ يهزِم.. كلَّ أفعَال الشُّروعْ!
***
ذهَبَ الذين سَقيتُم ودِّي..
ونَامُوا.. ذَاتَ فِردوْسٍ مضَى..
مَا بين َأحضان الضُّلُوعْ!
***
ذَهبُوا..
ومَا تركُوا نبيذًا في جراري..
يُبرئ القَلبَ الجَزوعْ!
***
مرُّوا كطيْفٍ حَالمٍ..
لمْ يكتبُوا في دفتَرِ الأشْوَاق
مُفردةً..
يُباركُــها.. يسُوعْ!
لوْ أستطيع.. مددْتُ كفًّا للسَّمَا..
وقطفتُ نجمًــا عاشِقًــا..
ومحَوْتُ مَا خَطَّ الدُّجى..
فِي أضلُعي.. لوْ أسْتطيعْ!

أشياءٌ.. ولكنْ مبعثرة

نور الهدي باديس

أشيائِي الصَّغيرة..
مُبعثرةٌ هنا..وهناك..
تُناديني.. تعالي..
نحقِّق الآمال الكبيرة..
تخيَّري.. تطَاولي..
قُولي لستُ كما تعتقدينْ..
لستُ كما تريدينْ..
لستُ كما تتمنِّينْ..
هادئة.. باهتة..
تحتَرقُ أصَابعها شُمُوعًا..
يُضيء توهُّجُها الزَّوايا ويَرتِقُ الأكْفَانْ
ويُنيرُ السَّراديب والحُفَر في أعَالي الجِبال
والسُّهولْ والهضَابْ..
ويرفَعُ الأقداحْ..
أنَا.. أشياء..أشياء..
غريبة.. وجميلة..
لا صغيرة ولا كبيرة..
وإنَّما آمال وأحْلامْ..
عَزيزة.. غَريبة.. فَاتنة..
غريبة.. وجميلة..أشيائي الصَّغيرة..
وعُودي الكبيرة...أحلامي الغريقة..
وَساوِسي العنيدة..
أمام العواصف والأيادي الباردة..
تطلُّ أشيائي الفريدة..
بين روما والبندقيّة وفيّينا..
وشنغهاي وبيكين وكلّ مسارح الدّنيا..
تبعثُ أحلاَمي..تُشتِّتُ أشيائي..
بينَ فضَاء وفضاءٍ..
بينَ حدائق، ومدن، وطرقات، وقُرى..
أشيائي الصَّغيرة..
مبعثرةٌ هنا..وهناك..
مسافرةٌ في المنتهَى..
تُنادِي حلِّقي.. سَافرِي..
عبر أجنحة الهوى..
وشطآن النّقاء والصّفاء..في العراء..
هناك يصدحُ الشُّعراء..
ويصُولُ الفَلاسفة والحُكماء..
ويُنادي كلٌّ عن أشيائه..
أشيائي بذورٌ سنابل..
ورحيقُ أزهَار..
نارٌ.. هوَاء.. ومَاء..
ترنُو إلى الضِّياء والصَّفاء..
والأطفال وبراعم الحياة..
وانبعاث الطَّير منَ الكهوف..منَ الفَناء..
آه.. يا أشيائِي الصَّغيرة..
يَا أمانيَّ الكَبيرة..
يَا أحلامِي المتجدِّدة التَّليدَة..
القريبةُ.. البعيدة..
أنتِ آمالي.. ضِيائي..
بحَارِي العميقة.. وسماوَاتي الفَسيحة..
أنتِ أنا.. وأنا أنتِ..نورًا.. وهُدى..
شُمُوعا وأقمَاراتُنير الدُّجى..
أشيائي الصَّغيرة.. أشْيائي العَظيمة..
صِرتِ أنتِ.. أنَا..

كتابكَ المهدورُ في طريق العمر.. وأشياء أخرى

نسرين السّنوسي

ما كنتَ تُحبُّه
كتابكَ المهدورُ في طريق العُمرِ
أقلامكَ الجافَّة من يأسٍ
ومن ضجرٍ..وقد خذلتْكَ يداكَ
ورأيتهما مقطوعتيْن أمامك
فسألتَ نفسك كيف أحملهما؟
فما عاد لي يدان
وتعثّرتَ بهما... ومضيت...
كرّاساتك الملوّنة كأحلامك القديمة
وأنتَ تراها رمادا
وقد خذلتكَ عيناك
فسألتَ نفسكَ كيف أفتحهما
فما عاد لي عينان
وتعثّرت بهما... ومضيتَ...
نصوصكَ المكتوبة كما يكتب الأطفالُ
بشغف الآمال وبساطة العبارة
ويوم سألوك عنها خانكَ السُّؤال
وسألتَ نفسكَ.. فخانكَ السُّؤال
وتعثّرتَ بلسانك... وبكيْت..
أوراقكَ المصفرّة من دخانك وسعالك
وقد بتّتها كلّ جراحك
وأنت تكتبُ كما يكتبُ الوحيد
كسيرًا بلا طريقْ..حسيرًا بلا رفيقْ
غريبًا بلا صديقْ..شريدًا بلا طريقْ
وقد خذلتكَ قدماكَ..
وحين تعثّرتَ بهما.. سقطتَ
فضحكتَ كما يضحكُ الأطفالوانتفضتَ...
موطنكَ الأليفُ وقد طرَدوكَ منهابتسامة...
وزفُّوا إليك الخبر كالخيانة
وأهدوك إلى المنفى بعيدًا
ألا يعلمون أنّهم بهذا قد قتلوكَ وقدْ قتلوكَ
وهم يؤدُّون الأمانة...
حبيبكَ المخفيّ عنهم كالجراحْ
وكان يُراسلك كلّ صباح
ويبعثُ إليك الأغاني
من سنين كالأمَاني
وحينَ تهدِم.. كان يَبْنِي
وحين تبكي.. كان يبكي
وحين تجزعُ.. كان يأتي
فتشرقُ شمسُ الصَّباح...وتقول له روحي فِداكْ
ها أنتَ تراه يموتْ..فكيف تحيا إذْ يموت
وكيف ترضى بالخيانة؟
ما كنت تحبّه أودعه المنافي
ولا ترجُ شفاء من سقامك
ولا تصدّقهم إنْ قالوا الحياة أمامكْ
فماذا وهبتكَ الحياة سوى آلامك؟ما كنت
تحبّه...
أودعه التّراب وودَّعهم بابتسامة
اطوِ الطّريق الطّويل
في سكوت كالعويل
ولا تحزنْ على شبابك
واطلب الصّفحَ من صحابك
فغدًا يزرعون زهرا في ترابك...

في الطّيارة.. وذكريات الأشياء..

سماح حمدي

نصف الـركّاب أو أكثر معتمرون منقسـمون أفواجًا، وقد اختارت لهم مكاتب السـفريّات التـي برمجت رحلاتهم ألوانا تميّزهم عن غيرهم، تنوّعـت بيـن برتقالـيّ وأزرق وأصفر وأخضر... اختلفت الألوان والأشـكال والجهات التـي قدِموا منها، وتوحّدت النيّة في أداء مناسك العمرة..

ذكّرني مشـهدهم برحلات الطّفولة إلى معـرض الكتاب ومعرض نابل وإلـى مُتحف بـاردو ودار الحوت بصلامبـو (يا كم مضـى على تلك الأيّام من سنين!)، فالسّعادة والشّوق باديان على وجوههم، وكلّ يحرص على اتّخاذ كرسـيّ مُحـاذ لرفيقه أو رفيقتـه... وهم يسـكتون إذا ما تكلّـم قائدهم فـي الرّحلة إلاّ بعض المشاغبين الذي يتهامسُون في غفلة منه... يطلب منهم التّلبية، فيردّدونها في جوّ كورالـيّ احتفاليّ جميل، ثمّ يطلب منهم الصّلاة على الرّسـول الكريم، فتتعالـى أصواتهم بالصّلاة والتّسـليم على محمّد بـن عبد الله وأحسب أنّهم يتنافسون أمام مرافقهم في إظهار الـورع والانضباط من خلال اسـتقصاء علوّ أصواتهم في تنفيذ المطلوب..

جلستْ ورائي سيّدة سـبعينيّة حذو زوجها الذي لا يفوقها إلاّ بسـنوات قليلة، وذلك بعد أنْ تركت لها مكاني لتكون بجانبه، شـكراني وأمطراني دعاء اتّجه إلى أيسري فأسعده حتّى سـمعتُ دقّاته تتسـارع فـي إيقاع جميل...

كانت تسـألني كلّ مرّة عن شـيء فأجيبها، ثمّ تعـود إمّا للابتهال إلى الله ودعائه بقبـول العبادة منها، أو تُشـاكس زوجهـا فينهرها في أدب ويذكّرها بأنّها «مَاشِية لبيتْ ربِّي»، و«أنّهَا بين هوَاء وفضاء».. تناهى إلـيّ صوتها: «يا ربّـي باركْ في وليدَاتـي، يا ربّـي الحمدوله ربّيت ولقيت، وليداتي جابونا لبيت ربّي آ الهادي». فيدعـم العمّ الهادي قولها بالتّعقيـب بالدّعـاء لـلأولاد الذين تقاسـموا تكاليف عمـرة الأبويْن، ويسكتُ فتستأنف الكلام:

يا خي أنت ربّيـت معايا آ الهادي؟ نسـيت روحك؟ عدّيت حياتك تلعب في الرّونـدة والشـكبّة في حانوت عبودة بن بلقاسم؟ نسيت في رمضان كي نا نسـهر مع وليداتي يقرُو أنت في الحانوت تقمَّر ع حكّة شَاميّة؟ كنت أسمع السـيّدة وأنا أكاد أنفجر ضحـكا، وأدعو الله ألاّ يسـدِّد لها الزّوج لكمة تذهب بأسنانها!

فينهرها قائلا:

- مالاَ ربّيت وحـدك آ مريم؟ يحبْ يُقول ما عملتْ شي أنا؟

- لا الحقيقـة أنت كنت تقضيلنا من السّـوق وما تنسـانيش في السّواك واللّوبـان، وحمّامـي كلّ جمعه ما يفوتكـش. الكذب حـرام. أمَّا الحقّ حقّ، توّا ماشـين لبيت الله، لازمك تتوب، وتجي قدّام الكعبة وتقول له: «يا ربّي راني كنت نسـكر ونقمّر، سـامحني. هـا ربّي رانـي ليالي رمضان، النّاس تصلّي وأنا نشـكّب ونلعب فـي الرّوندة.. ها ربّي راني كنت نخزر للنّسـاوين كي تشـطح في العروسـات». قاطعها وقد علا صوته: «ها ربّـي، بالحلال لو ما تسـكتي إلاّ ما نقولهم يهبّطوك هنا! ها ربّي راك سـترتني أنت عمري كامل هاي فضحتنـي بنت عبد الله في الطيّارة!».

فتراجـع صـوت الخالـة مريـم وانخفضـت حرارته: «أنـا نذكّر فيك مُوش نفضـح فيك آ الهادي!» فيقاطعهـا: «تذكّـري فـيّ؟ موش كي نسـألك ع برنوسي وين تقولي نسـيت؟ موش تقولي راني ما عاد نتذكّر شـي؟ خلّي نروحو، والله إلاّ ما نقول للكناين أنّك تمثّلي وحاسـبة روحك نسّاية!»

ضحكـتُ كثيـرا وأنـا أسـمع خصومتهما، وهـي تذكّرني أيضا بما ينشـب بين أطفال الرّحلات من خصومات قد تشـتدّ بسـبب قطعة حلوى أو شـكولاتة، لكنّها سرعان ما تنتهـي وتركن لتنتبـذ لها مكانا في ركّ الذّكريات... هدأتْ الأمور بيـن الزّوجين...وغطّ عـمّ الهادي في سُـبات، ومـا كان مـن الخالة مريم إلاّ أن طلبـت منّي في همس مدّها بلحـاف كالذي عندي لتغطّيه، استجبت لطلبها، فشـكرتني بهدوء وأشـارت إلـيّ بحركة مـن يدها تدعوني للسّـكوت حتّى لا نُفسد نوم زوجها...

ستّة أيّام مع حقيبة امرأة

عبّاس سليمان

اليوم...:
سُعدتُ كثيرا لمّا هبطت الطّائرة في مطار أورلي بسلام، وسُعدتُ بعد ذلك بوصول حقيبتي سريعا على الحامل المطاطيّ للأمتعة. الطّائرة وهي معلّقة لا يمسكها شيء تُخيفني، ووصولي مرّة إلى أحد المطارات دون وصول أمتعتي لا يزال محفورا في ذاكرتي. في الخارج كانت تنتظرنا، زملائي وأنا، حافلة لتُقلّنا من باريس إلى مدينة بيزونسون حيث سنتابع فترة تكوين تمتدّ على ستّة أيّام.
أخيرا، بعد حوالي أربع وعشرين ساعة مُذْ غادرت منزلي، سأمدّد جسدي على سرير. مددتُ يدي إلى حقيبتي لأُخرج منها لوازم النّظافة وملابس النّوم وأعلّق أثوابي في الخزانة وأرتّب ما فيها... أكملتُ دورة السّحاب ورفعت غطاء الحقيبة فلم يواجهني شيء ممّا وضعته فيها. الحقيبة التي تسلّمتها من الحزام المطاطيّ وجررتها نحو الحافلة وسُقتها من الحافلة إلى النّزل ليست حقيبتي رغم أنّها بذات اللّون وبذات الشّكل ورغم أنّها بدتْ لي بذات الوزن. استحوذ عليّ حُزن عميقٌ سرعان ما بدّدته بالاتّصال بإدارة النّزل لتسعى إلى إعلام المطار بالخطإ وبالبحث عن أقرب محلّ أشتري منه ملابس داخليّة وجوربًا وفرشاة أسنان ومعجونا ولوازم حلاقة ومشطا وعطرا.
لا أدرى لماذا أخذ كرهي للحقيبة التي استلمتها خطأً يتبدّل حُبّا بعد ما نثرت ما فيها على السّرير... ثلاثة طواقم من الملابس الدّاخليّة النّسويّة بألوان الأصفر والأحمر والأبيض، بدلة ورديّة، تنّورة وقميص بلون فستقيّ، دواء للرّأس، عُلبة أعواد لتنظيف الأذن، أدوات تجميل، رطل من الفستق المقشّر، كيس حلوى، كتاب عنوانه «امتداح الخالة»، شاحنُ هاتف محمول، قارورة عطر من نوع «شاليمار».
بسطتُ تلك الملابس أمامي وأخذتُ أفحص مقاساتها... بدا لي من خلال ماركاتها وما فيها من ذوق أنّها لسيّدة أنيقة لا تتجاوز الأربعين، وبدا لي من خلال مقاساتها أنّ تلك السيّدة غصن بانٍ معتدل لا نقص فيها ولا زيادة، واستطعت أن أستنتج من خلال الألوان التي تنتقيها أنّها محبّة للرّبيع وللطّبيعة وللدّنيا، وأنبأني كيس الدّواء بأنّها امرأة سليمة لا تُعاني أمراضا، وأنّها لا تحتاج في سفرها غير دواء احتياطيّ للرّأس...
ولمّا انتبهت إلى شعرة سوداء طويلة عالقة ببدلتها أدركت أنّ لصاحبتي شعرًا أسود فاحما يتدلّى حتّى أسفل ظهرها... شعرتُ بالجوع يُراودني فمددتُ يدي إلى كيس الفستق وملأت منه كفّي وإلى كيس الحلوى فالتقطتُ منه قطعتَيْن... أمسكتُ الرّواية بين يديّ، كان اسم كاتبها «ماريو بارغاس يوسا».. لم يُثر فيّ العنوان ولا اسم الكاتب أيّ شعور، ولكنّي قرّرت أنْ أقرأ هذا الكتاب أُسوة بصاحبة الحقيبة... ثمّ أمسكتُ بقارورة عطرها بين يديّ... أسعفتني ذاكرتي بأنّ «الشّاليمار»، عطر شرقيّ مميّز يقول عنه صانعوه إنّه بمثابة حلم ساحر، وإنّه خيار رائج للنّساء منذ عام 1924، واستطعت أنْ أتذكّر أنّ «شاليمار» هو اسم المكان الذي تمّ فيه الاحتفال بقصّة الحبّ التي جمعت الأمير الهنديّ «الشّاه جيهان» والأميرة الفارسيّة «ممتاز محلّ»، وأنّ تلك القصّة ألهمت «جاك غيرلان» فصمَّم العطر.
ركبتُ المصعد ونزلتُ إلى مطعم النّزل. تناولتُ عشائي وتجاهلت رغبة أصدقائي في أن نتسامر وعدتُ إلى غرفتي. قرّرتُ ألّا أضطجع قبل أن أستحمّ حتّى أليق بأشياء صاحبتي الجديدة المتناثرة على سريري. علّقتُ كلّ ملابسها في خزانة غرفتنا وبسطتُ بجانبي لباس نومها الأصفر وقارورة عطرها الشّاليمار والكتاب. بدا لي وأنا ألتفّ تحت الملاءة القطنيّة وذراعي يحيط بأشياء صاحبتي أنْ لا شيء ينقص ليلي غير أنْ أجعل لرفيقتي اسمًا أناديها به... فكّرت قليلا ثمّ اخترت لها «ملاك»... لا اسم سواه يليق بامرأة تتعطّر بالشّاليمار وتقرأ الكتب ولها هذه الأناقة وهذا الشّعر الطّويل... تخيّلتها مضطجعة حول أشياء حقيبتي، ملابسي الدّاخليّة وقنّينة عطري، تخيّلتها تلمسها وتداعبها وتتشمّمها فهويتُ بفمي



على أدباشها المتناثرة إلى جانبي أقبّلها. كم أنا سعيد، امرأة معي في غرفتي منذ ليلتي الأولى في فرنسا... امرأة عطرها الشّاليمار وهوايتها الرّوايات ولونها المفضّل لون الرّبيع... تخيّلتها بيضاء حمراء بعينيْن خضراويْن، تخيّلتُ نهديْها وحشيّيْن وجسمها مكتنزا وشعرها منسدلا... نِمْتُ وأنا أحتضنها وأضمّها إليّ عازمًا على أنْ أشرع في اليوم الموالي في قراءة كتابها... إذا قرأته فسنقترب من بعضنا أكثر، إذا قرأته فسأعرف ما لا لم أعرفْ عنها بعدُ... تذكّرت أنّ أستاذا من أساتذتي كان يقول: «قل لي ماذا تقرأ أقُلْ لك من أنت».. تمنّيت لو كان في حقيبتي كتاب لتقرأه، لو كنت أعلم الغيب، لو كنت أدري أنّنا سنتبادل الحقيبتيْن على وجه الخطإ، لوضعت بين أدباشي قصائد نزار قبّاني لتقول لها: «أحبّك» مئات المرّات.
اليوم الثّاني:
رغم أنّ حصّة التّكوين كانت شيّقة إلّا أنّي كنت أستعجلُ الفراغ منها وأنتظر على قلقٍ نهايتها. معي في البيت امرأة، ولا يليق أنْ أتركها للوحدة في بلد نحن فيه غريبان. لاحظ أصحابي أنّي ألتهم الأكل التهامًا فأقنعتهم بأنّي متعب وبأنّي أرغب في النّوم. قالوا لي: «لا نوم في فرنسا، سنترافق لنتجوّل في المدينة ولنزور دار فيكتور هيڤو ولنشرع في الشّراءات». عندما عدتُ إلى غرفتي ألقيت السّلام على «ملاك»، ولمّا لم أسمع جوابها بدا لي أنّها نائمة. حمدتُ الله على نومها وذهبت أرافق أصحابي في جولة لاكتشاف «بيزونسون». لم يكنْ لائقًا أنْ أعود إليها بلا شيء... هي لم تأكل منذ أكثر من يوم... فكّرت في أنّ حلواها وحبّات الفستق سيسكتان جوعها قليلا، ولكنّي اشتريت لها تفّاحًا أحمر وموزا أصفر ناضجا وشوكولاطة داكنة.
كانت هناك. بدا لي لأوقظها أنْ أستبدل ملابس البارحة بطاقمها الأبيض. كان مُغريا، كان جذّابا... وضعتُ قريبا منها الموز والتّفاح وصندوق الشّوكولاطة... بدا لي لمّا عدتُ إليها بعد الاستحمام أنّ عدد التّفّاحات منقوص، وأنّ عنقود الموز تنقصه واحدة، وأنّ علبة الشّوكولاطة فُتحت واختفى منها مربّع كامل... فرحتُ. فرحتُ لأنّها ستستطيع بما زوّدت به بدنها أنْ تقضي معي اللّيل بهمّة ونشاط...

هويتُ على أدباشها المتناثرة حولي أقبّلها ثمّ فتحت الكتاب وبدأت أقرأ... بدا لي أنّها تقرأ معي أو أنّها تتابعني أو أنّ حوارا سيدور بيني وبينها حول أحداث الرّواية... رواية عجيبةٌ عمقها في بساطتها، شخصيّاتها قليلة وأحداثها متسلسلة وحبكتها متينة. غلبني النّوم فهمدتُ وأنا أحتضن الرّواية وملابس صاحبتي... في اللّيل رأيتها، كانت معجبة بي، كانت قد بدأت تُفتَن بي، أعجبتُها طقوسي معها، وسمعتها تقول:

هذا هو الرّجل الذي أحبّ... هذا هو الرّجل الذي يليق بامرأة مثلي.

اليوم الثّالث:

قرّرتُ أن أصطحبها معي... لا لذّة أجمل من أنْ تكون بجانب امرأة مثل «ملاك» في شوارع مدينة فرنسيّة وفي مغازاتها ومحلّاتها... قادتنا خطواتنا إلى محلّات تبيع الملابس النّسائيّة، اقتنيتُ لها منها كسوة وحذاء وشالًا لكتفيْها، واشتريْنا جُبنا وقهوة وصندوق جعة وعدنا. قلت لها وأنا أضطجع إلى جانبها:

- اللّيلة حدّثيني عنك، حدّثيني عمّا جاءَ بكِ إلى فرنسا.

قالت لي:

- تحدّثك عنّي ملابسي.. ويحدّثك عنّي عطري والكتب التي أطالعها وحبّي للسّفر.

كانتْ فاتنة في قميص نومها الأبيض... أنا أيضا كنتُ فاتنا، كنتُ حليق الوجه مستحمّا متعطّرا مبتسما مترقّقا بقارورتي. تذكّرت لمّا شبّهت «ملاك» بالقارورة صندوق الجعة فمددتُ يدي إليه وأخرجتُ منه اثنتين... تلك كانت المرّة الأولى التي أسكر فيها بعد ثلاث قوارير. هي أيضا تلذّذت البيرّة كثيرا إلى درجة أنْ ثقل لسانها وذهب عنها خجلها وأخذت تضمّني إليها بحبٍّ. تركتها تنام والتفتّ إلى روايتها أُكمل ما بقي منها. لمّا اكتملت فكرتي عن الرّواية باغتني فرح عارم. صديقتي امرأة متحرّرة تقرأ في ما تقرأ الرّوايات الإيروتيكيّة... تقرأ عن الجنس فكأنّك تشاهده... أعجبني كثيرا «دون ريغوبيرتو»، رجل لا يمارس الحبّ مع زوجته على أنّه لحظات متعة وعلى أنّه تفريغ شهوة... الحبّ عنده نشاط مقدّسٌ له طقوسه التي لا ينبغي أنْ يتسلّل إليها الخطأ أو السّهو... الحبّ عنده شيء طاهرٌ إلى درجة أنّه لم يكنْ يأتي زوجته قبل أنْ يغتسل ويتعطّر ويتهيّأ... الحبّ عنده وسيلة للحياة، هو لا يكتفي به في الفراش، إنّما يحتفظ في خزانة له بالكثير من الكتب واللّوحات الإيروتيكيّة يستلهم منها عشقه وشغفه بزوجته الجميلة. وأعجبني كثيرا أنّ الزّوجة الأربعينيّة «دونيا لوكريثيا» كانت امرأة لا تهتمّ ولا تعتني بغير جسدها وشهوتها وأنّها كانت تحبّ الحياة كثيرا. وأعجبني الطّفل «ألفونسو» الذي كان شيطانا كأبيه والذي استطاع بما بثّه فيه «يوسا» من مكر أنْ يتسبّب في طرد «دونيا لوكريثيا» زوجة أبيه انتقاما لأمّه الميّتة. ها أنا أكمل قراءة رواية في ليلتيْن، أنا الذي أشمئزّ من قراءة مقال بصفحتيْن.

اليوم الرّابع:

في يومي الرّابع ألبستُ «ملاك» كسوتها الجديدة ووضعتُ على كتفيْها الشّال الجديد وترافقنا إلى مقهى يؤمّه العشّاق. لم أفعلْ شيئا سوى أن قضّيت أكثر من ساعة أتأمّلها وأسافر في عينيها على وقع جرعات قهوتي السّاخنة. لا أدري لماذا تمنّيت لو كنت شاعرًا... لا أدري لماذا غبطتُ الشّعراء... ربّما كانت «ملاك» ستحبّني أكثر لو نظمت فيها كلاما جميلاً. تأسّفتُ، ولكنّي سرعان ما تداركتُ أسفي وقلتُ لها:

أستطيع أنْ أقول فيك الكثير شعرا ونثرا ورسمًا وموسيقى، غير أنّني على يقين من أنّ ذلك كلّه لا يفيك حقّك.

تبسّمت ضاحكة وارتشفت جرعتها الأخيرة وعدنا لنتدفّأ ببعضنا بعضا.

اليوم الخامس:

رافقتني «ملاك» لاقتناء مشتريات أعود بها الى أهلي وصحبي وحقيبةً اخترت أنْ تكون بلون غريب حتّى لا أخطئها. في اللّيل طلبتُ منها أن تضطجع إلى جواري بطاقم لباس نومها الورديّ... لم أصدّق أذنيّ عندما سمعتها تقول لي: «كنت سأفعل ذلك». ولكنّي صدّقتهما لمّا سمعتها تقول:

ضعْ من هذا العطر.

وبدا لي أنّها مدّت إليّ قارورتي التي تركتها في حقيبتي.

اليوم الأخير:

في قاعة مطار تونس قرطاج نُودِي عليّ وطُلب منّي الحضور بمكتب الإرشادات. هرعتُ نحو المكتب وأنا أجرّ الحقيبتين، قلت للعون قبل أنْ يبادرني بالكلام:

هذه الحقيبة ليست لي، تسلّمتها في مطار أورلي على وجه الخطإ.

رأيتُ العون يُرسل ابتسامته وراء ظهري، التفتّ فإذا بسيّدة أربعينية أنيقة فاتنة يسيلُ على كتفيْها اللّيل تقفُ ورائي وتبتسم. مددتُ لها حقيبتها... مدّت لي حقيبتي... تبسّمتُ لي ضاحكة... تبسّمتُ لها ضاحكًا... شددتُ على يدها... شدّتْ على يدي... صببتُ عينيّ في عينيها... صبّتْ عينيها في عينيّ... أخذتْ تبتعد وهي تتلفّتُ... أخذتُ أتبعها، وأنا أُثني بالشّكر على تلك المصادفة التي جعلتني أتسلّم حقيبتها على وجه الخطإ.

مقصُّ التَّقليم

عبد الكريم الحدّاد

مقصّ التّقليم هذا، عمره ناهز الخمسين عاما. ورثته عن والدي، رحمه الله، ولا أزالُ أستعمله إلى اليوم. أقلّم به كرومًا، هي أحفادًا لتلك التي قلّمها أبي منذ سنوات. به تعلّمتُ تقنية التّقليم، وبه علّمتُ من رغبَ في ذلك، وهو كما عهدته لا يزال خفيفا دقيقا، نشطا وثّابا فعّالا. والمقصُّ يا سادة، أداة لا غِنى عنها لدى جلّ الحرفيّين وجميع المهنيّين. يستعمله الفلّاح، ويتّكئ عليه الحلّاق، ويقصّ به تاجر القماش قماشه، ويُجريه الخيّاط والورّاق في بضاعته كلّ الجري، وهو في ذلك دائبُ الحرص، شديدُ الإتقان والدقّة. سألتُ جاري، الفلّاح العجوز، عن مقصّه الذي يشبه مقصّي إلى حدّ كبير، فأجابني: قد أقبل بنقص ما في أيّ أداة فلاحيّة أخرى، ولكنّي لا أرضاه في مقصّ التّقليم هذا. إمّا أنْ يكون المقصّ حادّا، دقيقا خفيفا، وإمّا فلا فائدة منه. حدّته ومضاء نصله ضروريّان في عمليّة القطع، فيهوى عندئذ المقطوع بسرعة تجعله لا يشعر بسقوطه. بل دقّته هي التي تسمح بتحديد أماكن القطع، وتمكّن من النّفاذ إلى كلّ الأغصان، حتّى تلك المتداخلة أو المختبئة اختباء. وفي خفّته يمكن أن يُقال الشّيء الكثير.. خفّة تُذهب عنّي مشقّة القطع وتجنّبني آلام القصّ، وتدفعني إلى الاستمرار في نشاطي دون كلل ولا ملل. بخفّته أضمن نموّ أشجاري وفق الحجم الذي أرسمه، وبخفّته أقطف ثماري بالشّكل الذي أريد وأحبّ وأرتضي.

كان جاري العجوز يقلّب مقصّي بين يديْه المرتجفتيْن، ويتفحّص مُديته ويقدّر حدّتها، دون أنْ يتوقّف عن الكلام: مقصُّك هذا عريقٌ يا بُنيّ. أرجو أنْ لا تستعمله في قطع الأغصان الغليظة اليابسة، كي لا تؤلم شفرته ولا تفلّ حديدته. هو مقصّ الفروع الصّغيرة حجما، الحديثة سنّا.

ثمّ رفع العجوز رأسه، وسدّد نظراته الصّارمة نحوي وخاطبني آمرا: لا تستهنْ بالأغصان الصّغيرة يا بُنيّ. ففي تعاملك معها، تظهر قدرتك على استعمال المقصّ، وتمتحن في تقنية التّقليم كلّ الامتحان. تلك الأغصان التي تبدو لك يافعة يانعة، قد تحجب عنك خطأ المكان الذي نبتت فيه. ولها فضلا عن ذلك قدرة عجيبة في سرعة النموّ وشدّة السّريان نحو الأعلى. لا تتركها تطول وتعلى. حدّد لبعضها سقفا منذُ البداية. ولا تتردّد في قطع الباقي منها عند الجذع الرّئيسيّ الذي خرجتْ عنه لإنهاكه وإضعافه. عدِّل تواجدها بما يتطلّبه شكل الشّجرة ومصلحتها، قبل أنْ تتمرَّد وتصبح جزْء من الأصل وهي في الحقيقة ليست سوى فرع تطاول وسرَى في غير نظام. إنّك لن تنالَ منها، ولن تبلغ غايتك، في غياب مقصّك الحاذق هذا.

لا أدري لماذا عدتُ من ذلك إلى مقصّي الموروث، أتأمّله وأناجيه: سلام عليك يا صاحبَ الفضل. يا من حقّقت إثمار كرمي، وشبّبت ما شاخ من أشجاري، وعدّلت ما اعوجّ من أغصانها. سلامٌ على جدّتك التي قطعت بصرامة كلّ من تطاول على الجذع أو حاول أن ينال من الأصل. لك يا مقصّي الصّامد ودِّي وحُبّي. تحيّة على دقّتك المجدية التي منحت الشّجرة وافر الإثمار، فاستمتعتُ بلذيذ غلاّلها، وجنيْتُ لطيف ثمرها، وتنسّمتُ بفائق زهرها وظلّها.

لك منّي يا صاحبَ الفضل أيّها الموروث الثّمين كلّ التّقدير، لخفّة وزنك وروحك، التي جعلت ساعد كلّ من اعتمدك، لا يكلّ ولا يملّ القطع ولا القصّ أو التّقليم.

سلام لكَ، على رحابة صدرك، وأنت تتنقّل من يد إلى يد، ومن جيل إلى جيل. من يد خبيرة حكيمة في القصّ، إلى يد جديدة حدث غرٌّ، تسعى إلى إتقان مهنة صعبة دقيقة.. أنت مبضَعُ الفلاّح، ومِعول المشيِّد لجمال الحقل النّاظم لحياة الأشجار، الواهب الأغصان الجديدة حياة وبهاء.

أشياء.. وشعار

حسين علي البطران

شعار (1):
لا أريـدُ لهـذه الشّـعلة أنْ تنطفئ.. يكرّرها في حديثه مع جارته الشّقراء. وحينما تسـمعها تلفّ شعرها بخمار متعدّد الألـوان، وتهمس له من بعيد: يكفي.. إنّه تعب يا... وتتلعثم في ذكر اسمه..!!

سرابٌ متداخل (2):
يكتب بأصابع الشّـوكولاطة.. تظهر كتابته باهته.. لكنْ تستطيع قراءتها.. لا يسـتطيع التّعبير عمّـا بداخله وما يشـعر به رغم تعمّقه وخضرميّته في فنـون الكتابة الإبداعيّة وأسـرارها. يطوفُ حول البيـوت ولا يجد البيت الذي يجذبه ويلتجئ إليه.. ينظر بعيدا فيتراءى له ماء، حينما يقترب منه لا يرى شيئا وكأنّه سراب السيّدة هاجر.. لا يفقـدُ الأمـل فيما يريـده ويجري خلفه.. يظلّ يتأمّل الأشـياء من حوله وينظر إلى السّماء، أملاً كبيرا منه في سـقوط مطرٍ وإنبات زرعٍ، وتختفي هي خلـف كتاباته وتتفنّن في قراءتها وتفسـير دلالاتها القريبة والبعيدة، لا تخـرج ولا تظهر من خلف سـتارة نافذتها، رغم مرور الهواء منها إليها. ويبقى هو ينظر، يتأمّل، يراقب، يبقى ينظر حركة السّـحب والغيوم، ويبقى ينتظر وعد السّـماء.. ويصله وعبر وسائل التّواصل الاجتماعيّ خبر بأنّ السّماء قريبا ستهطل ما تحمله من ماء وأنّ الزّرع سيُنبت والأشجار سيزداد اخضرارهـا، وتبرز علامات ظهور براعم أزهارها..!!

جارة النّيل (3):
أغراه سمار بشـرتها، بروز نهديها، ابتسـامتها. امتـلاء وركيْها، بياض أسنانها، طول عنقها، وهروب جسدها نحو السّـماء.. حينما تحدّث معها جُنّ بحديثها، مسـكَ يدها أفلتتها من يده، تغيّـرت ملامحها: لمْ تتحـدّث بلون أبيض مع أبي. قفـزتْ عيناه كضبّ هائج، هرب عنها ومشَـى بخطوات سـريعة، خطوة تسـبق الأخرى، لا تعرف إلى أين ..؟! سـقطتْ سـاعته الباهظـة الثّمـن، لم يقـفْ وتجاهل سـقوطها! لم تبتسـم هي، لكنّها في النّهاية ابتسـمت حينما تسـلّق الأسد شجرة غورو ..!!

نظّـارات شمسـيّة وقفّـازات خضراء(4):
كثور هائج حينما يرى اللّون الأحمر في حلبة الثّيران، لكنّه يصبح كقطٍّ أليف ناعم بعد أنْ يسمع موسيقى كلاسيكيّة هادئـة؛ هكذا يصف مديره في عمله، يبقى بين موسيقى مديره والمسلسلات التّركيّـة لزوجته في حالة تسـامح. ظلّ طيلة سـنوات خدمته قبل تقاعده أعمى، يلبس نظّارة الثّقة المظلمة نحو علاقـة زوجته ومديـره؛ الذي رحل وهو أب لثلاثة من أبنائها..! يصطدم بالمفاجأة في الوقـت المنتهي، يلبس قفّازات خضراء، ويرقص في ممرّات المستشفيات ..!!

عرجاء (5):
عاد من رحلته، استقبلته مجموعة من الضّفادع، إحداهنّ عرجاء.. لم يبتسم، لكنّه لوّح بيده نحـو الجهة الأخرى، غـادرت الضّفادع، بقيـت العرجاء، بقيت حتّـى الصّباح ثمّ غادرت وهي ممسكة وردة، لكنّها غير صفراء ..! أمسكُ بيدي فنجانا (6):
تراودني نملة. أختفـي عنها.. تبحث عنّي.. تشـتمّ رائحتي.. تتسـلّل إلى مخدعـي.. أرمي إليها قطعة سـكّر، تتركهـا وتتّجـه نحوي.. ابتسـم في وجهها.. تخلع ملابسها.. أغطّي بيدي عيوني كي لا أرى عوراتها وأمسـك باليد الأخرى فنجانا..
تنفجر بكاء وعيونها كالبالون المملوء بالماء حينما يوخز بشـوكة.. شخص من وراء السّـتارة يراقبهـا، يعضّ بأسنانه شـفتيْه، ويفرك بحرارة كفّيه ولسـانه.. يهمس في أذنه: لمَ النّملة لا تشمُّ رائحتي ..؟!!

قداسة تريد الهرب (7):
تتحاور مع صديقتها عن شيْء مقدّس كلتاهمـا تملـكاه، لكـنْ بمواصفات مختلفة.. كلّ واحدة منهما تعتزّ بملكها الخاصّ.
وقفـتْ إحداهمـا تتأمّل مـن النّافذة ممتلكات الأخرى، والأخرى تبتسـم دون اهتمام بنظـرات صديقتها، التي تحاول الالتصاق بالنّافذة ..!!

شهادة من جحا (8):
فـي أوّل زيارة لها شـاهدتْ منارات المدينة شامخة.
وفي ثاني زيـارة رأت تلك المنارات متصدّعة.. وربّما متساقطة أحجارها.. لكنّهـا في الزّيارة الثّالثة للمدينة لم ترَ ولم تشاهدْ أيّ منارة ..
حينما لملمتُ وجمعتُ تلك المشاهدات لم تكن أربع مشاهدات كما كانت متيقّنة ومعتقّدة..! دور السّـينما والمسـارح ملأت أرجاء المدينة، ابتسمت طفلتها، وسـألت: من هو السـيّد جحا؛ الذي شاهدناه في إحدى المسرحيّات ..؟!

أشياء تائهة.. إلّا عن الأمنيات

عزيزة الطّائي

"أيّها البشر الأتقياء التّائهون في هذا العالم، لِمَ هذا التّيه من أجل معشوق واحد. ما تبحثون عنه في هذا العالم، ابحثوا في دخائلكم فما أنتم سوى ذلك المعشوق" (جلال الدّين الرّومي)

ثمّة أشياء غائبة علينا أنْ نتحسّسها... لمسـة الجلـد الميّت، المسـامات الصّدئة.. الرّائحـة المنبعثة منها.. من أين تأتي الرّائحة اللاّذعة؟؟ من أين يأتي صهريج صـوت النّيران الغافلة، وثورة الرّيح الصّاخبة؟؟!.. هل النّـار تـزأر بهـذا الغضب، وتتهـاوَى بهـذه السّـرعة، أم إنّها تبعثر سـكون أرواحنا؟؟! إنّها تغمر أعلى المنحدر.. ستمسـك بنا فورا، لنْ يكـون ظهرها أعلـى الجبال.. ستمسـك بنا لنحترق ونـؤول إلى رماد، فتنصهر جلودنا مع الغيابات النّتنـة، والرّحيـل المنتظـر حيث نذير الضّياع عنـد مفترق الطّريق المسدود...

سـتبقى ظلالنا أكفانـا عند جدران المـوت كذكـرى لكلّ مـن أحبّ وطنا، وحلُم بمطـر، وغرَس بذرة في منحدر السّـهل علـى الأرض اليباب فتشـرق بالضّوء عند سـفح جبل الصّمـود لترفرف راية المجد بحريّة الأرض. هكذا.. ألبسُ صمتَ اللّيـل وأزمّل بخديعـةِ الكون.. أمدُّ جسُـوري من وهج المرآة.. أوزّعُ جسدي بين ممالك الغَرقى.. فأسكن نتوءات جدار محطّم.. أرى رسُـوم الموتى تنحت الجدار.. أسـافر في أكفانهم البهيّة.. بدأتْ عمليّة الصّعود المضنية.. وبدأ ذاكَ الشّـعور اللّذيذ بالسّريان أكثر فأكثر في جوارحنا... فما بين التطلّع والحلم خيطٌ أرَقّ من الحرير... ومع هبوب نسمات الصَّبا على فواغي الرُّبا المائسـة. وكانت روحـك تهفو للشّـهادة. قلـتَ لي: اصعدي... تبسَّمتُ.. ووقفتُ حيرى في منتصف الطّريق.

قلتُ: لا أقدر علـى الصّعود أكثر، ولا أقـدر على العودة ثانية... لهيب النّيـران صهر جسـدي، والدّخان تملّكني، وبعثر كياني مع كلّ صوت يُنذر بالفجيعـة أو الهلاك مع ركام جُثث مقبرة دفن الأرض.

قالتْ لي عيناك: لـم أفكّر يومًا في الاقتراب منك، أو حتّى أنْ أنال دفء قربـك إلاّ مع بلـوغ علوّ الأرض، ورفع راية المجد... إلى أنْ أغريتني بشرف الصّعود إليك لمعانقة فضاء الوطن. أنـتِ الوحيدة التي أغويتني رغم كلّهنّ أكثر منك جمالاً وإغراءً وبهرجةً ولمعانا.

أووه إنّها الدّنيا... أنتَ سـماؤها، وأنا غيمتها، وكنتَ هناك.. تلمع في سمائها.. تراكَ الأرض فيعجبها بهاء طلّتك.. نصفُـو، وتصنع من القمر بريقها مساءً، تشرق الشّمس فتشكّل من أشـعّتها ظلالاً لها. لتصنع أنتَ الظّلال، وألونها أنا.. فنسير بظلالنا فرحين، ولا نبحث عن أنفسـنا في ظلالهـم... كنّا (أنا وأنـتَ) صُنّاع هذه الظّـلال... لذا تُورق الأرض، ويُزهر الـدّرب بطوق الياسـمين الملهم النّضـر، حتّى غدتْ نديمتي غيمة العتمة الحالمة بالفجر.

هـا أنـا ذا اليوم أمسـك ببوصلتي لأحسـب زماننا النّقي.. كم عمره، كـم مرّ عليه، كم تجمّلنـا به؟! لكنّ بوصلتـي أراها معطّلـة منذ ذاك الزّمان الذي اخترقـت فيه النّيران فضاءنا المنتحب الـذي غرق معه نجم الشّمال في المحيط.. يوم تسلّل رحيـل الطيّبين إلى حيث ترشـح العذوبة من رائحة دمائهم الزكيّة.
أقـف الآن في اللاّ مـكان حيرَى، ونجم الشّـمال ما عاد يظهر لي... فمتى تمدّ يديك لتنتشلني من كلّ هذا النّحيب؟؟!! فإنّي أنتظر...
أحلمُ بشـمس تحرقني قسرًا.. أتسلّلُ مـن خنـادق مدائن المـوت.. أتيه في سـراديب الأفق الكئيب.. أشتمّ رياحين المكان الزكـيّ.. هم ناموا بقداسة الصّمت.. وبقيتُ أنبُش حزن السّنين.
هكـذا، لا تـزال الشّـمس تغريني بخيوطها الذهبيّة دومًا على شـعاع الحريّـة... فأشـعل الضّـوء فـي أضلعي، وأغفو بين السّـطور وراء الفواصـل لأكتب حروف اسـمك، وأرسـم وردة على تـراب الوطن تزكّي روحك، وأبقى أنا في سـماء الغياب..
أوصلني الشّتات إلى أشيائي الغائبة، وعلّمني أنّ بعض الغياب حضور، وبعض التّباعد قُرب.. أغفُو وأصحُو على حلـم عناق الأرض للسّـماء بهمـس خفيّ، إلى عيـون الغائبين أرواحنا فيها حنين.

نصف شمعة.. وظلّي المقرفِصُ على يساري

السّعيد بوطاجين

قرفصتُ في زاوية غرفتي بالمقبرة الثّانيــة بعــد أنْ أطفــأتُ الأضواء وأشعلتُ نصف شــمعة كانت مُلقاة تحت الطّاولة. كنــتُ قلقا ووحيدا. ذهب الأستاذ عبدو، ذهبت الكاهنة، ذهبت هــدى نون، ذهبت الأحداث، ذهب الوصف.

نظــرتُ مــن حولي فلم أرَ ســوى ظلّي المقرفص على يســاري لصق الحائــط يتأمّلني كمن قتل ســلالته. كنتُ محبطا خائــرَ القُوى لا أدري ما أنا فاعله.

صنعتُ وسادة من الجرائد واستلقيتُ على ظهــري واضعا رجلي اليمنى فوق اليُســرى كفأر في يوم كئيب. استلقى قربي وفعل ما فعلته تعاطفا معي. أو هكذا فهمت. كان متعبا هو الآخــر. ربّما لم يجد مــا يفعله في غرفة في مقبــرة في صحراء رفقة شخص لا يرغب في الكلام مع أحد. لم تنفع الكتب المكدّســة هنا وهناك. لا الأخبار ولا الشّعر ولا الوتريّات ولا عبقريّة اللّغة والصّور الموغلة في الضّمير، لا الشّفاعة ولا شيء. الكــون اليــوم مريرٌ، مريــرٌ جدّا وتعِس.

أغمضــتُ عينيّ بلا ســبب. خبّأت اليدين تحت الرّأس فجاءتني الصّور تباعا: عرس الماء، نصف الدّائرة، الفرسان، الأناشــيد، رقصة الزّنج، الدّم يذكر الدّم، الرسّــامة البارعة، كما تشائين يا هدى.

رأيت الحشــود تنفصل عن بعضها مكوّنــة جماعات صغيــرة تتعقّب موكب النّســاء اللاّئي رُحن يبتعدنَ تدريجيّا كما يبتعد الخير عن الفقير بلا ســبب، بلا وداع، وبــلا كلمة طيّبة تقيه نظرات الأرصفة الكبيرة الذّاهبة إلى السّعادة.

بقيتُ تحت النّخلــة ببذلتي الصّينيّة المغبــرّة أنظــر إلــى الزّمن كيف ينفلــت كالمــاء ما بيــن الأصابع، قطــرة فقطرة ثمّ انتهى، لا شــيء. كان هنا. وتساءلت عن قيمة الأشياء القابلــة للاّ انمحاء فــي أيّة لحظة، عن الجسد السّــائب في المادّة، عن البحر الــذي كان هنا، عن الحيّتان، عن الأصــداف والصّيادين المهرة. هنا في موضعي غرق إنســان. هل مرّت ســفينة من هنا؟ وماذا حملت تلك السّفينة؟ موتى أم عبيدا؟

ذهــب البحــر، قُتــل أســعد، مرّ الفرسان، مرّ عمري قربي ولم يقل شــيئا.. داحس والغبــراء، العلماء، الشّــاعر الذي رأى. كلّ شيء ولا شيء البتّة. قبضة ريح.

كانــت أغنية البطّاليــن تتماوج في الذّاكــرة رفقة الــدفّ والنّاي، تلك الأغنيــة الصّغيرة ترقد في الضّمير وتستيقظ باكرا لتغتسل قبل أن تحلّق في الفضــاءات النّائية مردّدة: "الله أكبر عاصفة، للعدوّ ناسفة، الله أكبر فوق من يعتدي.. الله أكبر للشّهداء شاهدي".

لم أميّز مصدر الأصوات جيّدا وما أبصرتُ المنشــدين. كانوا أشــباحا يغرقون في المســافة شــيئا فشيئا، ثــمّ أصبحوا بقعة فــي الأفق فنقطة صغيرة فرَمــلًا. لقد وجــدوا متّكأ واتّخذوا الأغنية مأوى يقيهم الحرّ. وكنتُ صغيرا جدّا. بذرة أو ذرّة. لا علامة. شــيئا ما جالسا تحت شيء ما. ليس نخلة، أيّ شيء جالس تحت أيّ شــيء في أيّ شيء أو لا شيء. ومع ذلك كنت أتســاءل عن قيمتي من غير هؤلاء، من غير الإنســان الحقيقيّ.

دقّقت فــي السّــاحة حيــث كانت آثارهم، آثار الأصابع، آثار الحزن والدّم. كانوا يرقصون، يقفزون إلى الأعلى ثمّ يقرفصون ويتمدّدون على ظهورهم رافعــي الأيدي بحركات متّئدة أحيانــا ومجنونة أحيانا أخر. في تلك اللحظــة تذكّرته أيضا. قفز إلى رأسي أحمد الكافر يقفز كعادته بقامتــه الصّغيرة مُحدِثــا زوبعة، عاصفة من الغبــار والضّحك. كان ريحا شرقيّة عاتية.

لنْ يفهم أحد رقصته. لا أحد يفهمها. لا هي بريّة ولا هي بحريّة. ليســت شــيعيّة وليســت ســنيّة. لا شرقيّة ولا جنوبيّة. رقصــة جامعة أملتها الانكسارات، تصدّعات الرّوح التي تجلد كما تجلد شاة أثناء سلخها، من غير أنْ تعرف لماذا. يجب أنْ تكون شــاة لتحسّ بذلك الألــم الوراثيّ، عندما تجلد دائما بلا سبب. دائما... دائما.

سَلالِمُ آلْجي..

لميس سعيدي

رَحَل الغُزاة
وتركُوا عيُونهم الزّرقاء
مثبّتة على البنايات بلون بشرتهمْ
لتتلصّص على السّكان الجدد
ولكي تغمز للبحر، فتهدأ أمواجه أمام غُزاةٍ مُحتملين
غير أنّ القرويّين الذين لم يعثُروا يوما على كتالوج استعمال تلك المنازل
ولا كتالوج يُساعدهم على إصلاح أعطابها
استعادوا حيلة قديمة من تراث الأجداد:
راحُوا يقتلعُون تلك العيون
عينًا، عينًا
ويتبّتون مكانها عيونا خشبيّة بلون عيونهم
وأحيانا كانوا يُخفُونها
بالغَسيل وبسَتائر سميكة
كما يُخبّئ القرصان عينَه المفقوءة
بعدما طردوا الغُزاة
عاشَ سكّان هذه المدينة بلا كنبات في بيوتهم
لسبب غامض أخذوا البيوت ورموا الكنبات
وفي غرفة واسعة ظلُّوا يدعونها "الصّالون"
وضعوا أثاثا هجينا، جنس ثالث بين الكنبة والسّرير
كنبة بلا ظهر، أو سرير بساقين قصيرتين
وأدراج كجيوب البنطلون
كانوا يدعونه: مَطْرَحًا
ولو عاشَ المتنبّي بينهم لقال: بذلتُ لها المطارح والحشَايا...
قبل النّوم أضافوا طقسا جديدا
بعد غسل الأسنان والقدمين وتنظيف المطبخ
لا يعرفه سُكّان المدن
استبدال فراش المساء بفراش الصّباح
الفراش الذي جلس عليه الضّيوف والغرباء
بعدما سحقُوا بمؤخّراتهم العنيدة
ما نجَا من الأحلام والكوابيس
سلالم آلجي (أحد أسماء مدينة الجزائر العاصمة)، قصائد محشورة في نصّ طويل
تتخلّله فراغات بيضاء
فقدتْ مع الوقت بريقها
رغم أنّهم يملؤونها بصُراخ أطفالهم
وبملابس ملوّنة وداخليّة، تُطلّ من الشّرفات
سلالم آلجي تصعدُها لأوّل مرّة كعاشق
اكتشف الحبّ
وكعبد الحليم في الوسادة الخالية
بإيقاع سريع،
ووهم الوصول إلى مدينة أخرى
ثمّ تعتادها كالخيبة
فتنزلها كالصّعود
بالتّوقف كثيرا، وبتنهيدات هي رفقتك الوحيدة
وكمنْ يفتح دُمية روسيّة
ليجد داخلها دمية أصغر، ثمّ أخرى أصغر
حتّى يصل إلى طريق مسدُود.

الغُرفة.. ثوبي الحجريّ

منعم الفقير

أنا ترِكة العالم المتروكة في حجرة
أنَا
سليلُ غُرفة
تُنهي
سُلالتها بي
في الشّرفة المتطلّعة
كرسيّان صبوران
وطاولة قَنوع
عليها
فنجانا قهوة متوجّسين
الأوّل انتهى للتّو
الثّاني يَستغيثُ بالرّائحة
البيتُ مثوايَ الأخيرْ
كلّ مساء
أشيِّعُ إليه جُثماني
استولتْ عليَّ الغرفة
شدَّت قدميّ
وبجدرانها سوَّرت
جَسَدي
وعلى بصِيص شَمعة
أمضَت اللّيل
بتدوين اعترافاتي
في الغرفة القديمة
ذات الجدران المتآكلة
أنفضُ
جسدِي كلّ يوم
كيْ لا يُغطّيه الغبار
***
أنَا مأهولة بك
أنا خاوٍ منك
قالتْ الغرفة وقلتُ:
***
صباح مكرَّر
لا نبأ عنْ حدُوث ضوْء
ولا وشاية عن دفْء
على الطَّاولة
فنجان قهوة ساقط بالبرد
طعم مشرّد
يستجدِي من الفَم التذوّق
(فمي مستودع
الطّعوم المرفوضة)
نافذة محرَجَة
من تزايد خُذلان النَّظر
***
البيت سجن
غرفتي زنزانة
حلّ الظّلام وشاع البرد
السّتارة
تتطلّع إليَّ
بادرة يديَّ
الشّمعة توسّطني
بينها وبين الشّرارة
(اللّهب ثرثرة الشّمعة)
كرسيّ مخذول
يُعاني من طول الانتظار
طاولةٌ باردة
تحِنّ إلى صباحيّات
الأيادي وشجارها مع الأكواب
*****
أنَا الوحيدُ الأخير
تُكمِل
بي الوحدةُ وحدَتها
***
بالأمس
رأيتُ رجلاً يُشبهني
يرتدي أثوابي
ذاتها، لكنْ بألوانه
على نافذته
تتدلّى ستارتي
يقطع ليله
لينتهي إلى صباحي
في مصابيحه
بعض من أضوائي
سنواته لا تزيد
على سنواتي بالعدد
يجلس على كرسيّي
في عينيه
بعض من نظراتي
يتناول قهوتي
يتجرّع المرارة مثلي
يقرأ
الآن ما كنتُ قد قرأته
يُشبهني تماما
ويختلف عنّي كليّا
بالإقبال، بالرّضا
وبوفرة الآمال
البيت
سجن انفراديّ
لنَزيل
يعصى على خطوه
طريق
***
صحَوت مفزوعا
لم أجْدني
نائما على سريري
ولا جالسا على كرسيّي
لا مرآة رأتني
ولا زجاج لمحني
أيني
أنا
الآن
تُرى منْ اقتلعني من غرفتي
وحلَّق بي إلى أعلى السّماوات
وتركني بين كلّ هذه النّجوم
وحيدًا
***
أصحُو مبكّرا
أحمل فنجان القهوة
أقفُ عند النّافذة
أرقُب ما يحدث
في الأفق
أرى شيئا قادما
ضوْءا
لا يختلف مع الظّلمة
قرب الشّيء يشي به
هذا الآتي
لا ليس صبَاحا
بلْ مساءً متنكِّرا
المساءُ حزين أيضا
جرّدته العُتمة
من لباس الضَّوء
وأرشدت
إليه ظلال الصّمت.

جِبْرِيلَةُ المَعْنَى

فاتحة معمري

وَجِبْرِيلَةُ المَعْنَى وضوح ضَبابُها
عَلَى مَجْمَعِ البَحْرَيْنِ مَرَّ سَحَابُهَا
لَهَا نُسْخَةٌ فِيْ اللَّوْحِ تَبْدُو مَجَرَّةً
جَنَى سِحْرِهَا دَانٍ تَرَاءَى شِهَابُهَا
وَلَمَّا رَأَيْتُ النَّارَ أَكْمَلَ آيَةٍ
مَوَاعِدَ يُمْحَى بالحُضُورِ غِيَابُهَا
دَنَوْتُ اسْتِرَاقًا أَسْتَجِيْرُ بِفَيْئِهَا
فَنَزَّ نَديّا فِي خَيَالِيْ تُرَابُهَا
أَنَامُ اخْتِلاسًا لاقْتِنَاصِ كِنَايَةٍ
فَأَغْفُو انْتِشَاءً بِيدَ أَنِّي أَهَابُهَا
بَدَوْتُ كإِشْرَاعِ الأَيَادِي إِذَا بَدَتْ
عُيُونًا تلقّتها ظِماءً قِرَابُهَا
لَقَدْ كُنْتُ أَكْتَافَ الحِرَارِ إِذَا هَمَتْ
وَأَغْلَى انْسِكَابِ الوَحْيِ ذَاكَ انْسِكَابُهَا
وَإِنِّيَ نَشْوَى أَنْتَقِي شُرْبَ خَمْرِهَا
فَكَيْفَ بسكري حين صحوي شَرَابُهَا
تنادمُ أَوْرَاقِي هَوَامِشَ كَأْسِهَا
فَشَبَّتْ حَوَاشِيهَا فَكَيْفَ كِتَابُهَا
أَكَانَتْ رَوَاءَ الرُّوحِ فِي كُلّ قَطْرَةٍ
فَكُلّي سَمَاءٌ خَطَّ كَفّي شِعَابُهَا
نَوافِذُهَا الزَّرْقَاء شَارَةُ سَالِكٍ
وَبَعْضُ دَرُوبِ العَارِفِيْنَ هِضَابُهَا
بِهَا هَيْبَةٌ كالكَشْفِ، شَيْخُ طَرِيْقَةٍ
سَيُشْعِلُ أَنْوَاءَ المَجَازِ ثِقَابُهَا
تَنَاهَتْ أَقَاصِي الغَيْبِ حَتّى تَكَشَّفَتْ
كَرُؤْيَا تَبَدَّى بالذّهَابِ إِيَابُهَا
وَفِي حَالِهَا فَأْدْخُلْ مَقَامًا بِهِ تَرَى
كَأَنَّ عَنَاقِيدَ النُّجُومِ قِبَابُهَا

لَهَا سِرُّ قَبْلَ القَبْلِ مِنْ بَعْدِ بَعْدِهَا
وَأَقْدَمُ مِنْ لَوْنِ المُرُوجِ خِضَابُهَا
سَمَاوِيَّةُ الأَسْمَاءِ مِنْ قَبْلِ آدَمٍ
عَلَى مَسْمَعِ التَّأْوِيلِ كَانَ جَوَابُهَا
لَهَا مِنْ زُجَاجِ البَوْحِ فِتْنَةُ عَاشِقٍ
إِذَا شَدَّ أَنْظَارَ الحِسَانِ حِجَابُهَا
إِذَا أَوْمَأَتْ نَايًا تَجَلَّى بِبُثْمِهِ
وإِنَّ اخْتِلاجَ العَاشِقِينَ عَذَابُهَا
وتحي سُجُودَ الحُبّ فينا تُمِدّنَا
نَوَاعِيرَ صَحْوٍ إِذْ يَشِفُّ ضَبَابُهَا
وَيُفْرِدُ إِكْلِيلَ التَوَسُّلِ شَالُهَا
بِكلِّ مَعَانِي القُربِ يَحْلُو انْسِيَابُهَا
وَكَمْ أَتْقَنَ الرَّاوُونَ طَبْعَ عِنَاقِهَا
وَكُلُّ لِقَاءٍ قَالَ إِنِّي رِحَابُهَا
دَعَتْنِيَ: كُونِي.. فاسْتَحَلْتُ لِحَضْرَةٍ
عَلَيَّ دخولي شَاهِدٌ ما جَوابُهَا
فَنَيْتُ فَلاَ أَدْرِيْ أَصَوْتًا فَيَا تُرَى
أَهذا لِقَاءٌ أَمْ تُرَاهُ خِطَابُهَا
فَيَا أَيُّهَا الإِنْسَانُ أَنْتِ سَكِيْنَةٌ
كَغَفْوَةِ مَاءٍ.. يَسْتَقِرُّ حُبَابُهَا
لَهَا مِنْ مَرَايَا الجُودِ فِكْرَةُ أَنْهُرٍ
فَمِنْ فَرْطِ إِعْطَاءٍ تَنَدَّى يَبَابُهَا
وَكَمْ تُشْبِهُ الشّطآنَ وهْيَ فَقِيرَةٌ
مَوَاطِنُهَا قُلْتَ: الرّمَالُ عُبَابُهَا
أُعيدُ لتَابُوتِ الكلام ضِيَاءَهُ
فيُخفي مَشِيْبَ الأُمْنِيَاتِ شَبَابُهَا
أُعَمّدُ أَسْلُوبَ المُرِيدِ تَأَدُّبًا
فَجِبْرِيلَةُ المَعْنَى سيأذَنُ بَابُهَا

حقيبتي.. تحمل أحلاما

فتيحة عبد الرّحمن بقة

حقيبتي كبيـرةٌ عتيقةٌ مزركشـه لها
جيوبٌ في اليمينِ تَحمِلُ الأحلام على
اليسـارِ كُـوَّه... في عمقِها سلاسِـلٌ
مطويةٌ من قبلِ ألـفِ عام أخافُ فتحَ
صدرِهـا... لأنَّها محشـوَّه.. أحاذرُ
انفلاتَ ما بداخلِ الحقيبة..
أخافُ من تشتُتِ الأشياء... من زحمةِ
الـرُّكام... عزَمـتُ ذاتَ لهفةٍ.. وبعد
جَهـدٍ لمَّها... وجمعَهـا.. عزمتُ أنْ
لا أعودُ مـرَّةً لفتحِها... مُجدَّدًا، فكنتُ
دومًـا كلّما نـاحَ الحنيـنُ في الجوى
وضَعتُها هناك على السَّـريرِ برهةً...
أرنو لها بحسـرةٍ... لأُرجِعَ الأزمان
بمُرِّها الكبير فتَدمَعُ الأحزان.
سرعانَ ما تلوحُ لي من خلفِها سحابةٌ
ووردةٌ.. سـربٌ من الحمام... أعودُ
حينَ هـدأةٍ لحَملِها مُجدَّدًا ورميها بقوَّةٍ
في كُوَّةِ النّسيان وأرتدي كرامتي..
أطيرُ في الفضـاء... أُكَحِّلُ العيون..
أعانق الأمل.. أُمَشِّـطُ الضّفائرَ بعزَّةِ
الإباء.. ألوِّنُ الشّفاه بأحمر ابتسامتي..
وفي المدى.. أطير نسائمَ نقاء..
أسابقُ النَّسيم فراشةً مُلَوَّنة..
أحسُّـني كطِفلةٍ مليكةٍ لعرشِـها تهيمُ
فـي الوجودِ تعلـنُ انتصَارَها.. تُمَجِّدُ
السّلامَ، تحضُنُ الأمل..
ما تـزال حقيبتي تختزل الجراح، وما
زال الشّـعر ينزف علـى وجهها مع
مطلع كلّ عيد أمنية جديدة.

السّاقُ الرّابعة..

حياة بنت منصورت

مازلـت مسـتندة إلى الجـدار هادئة
بلا صوت، خشـب الخيـزران البنيّ
المصقـول اللّامع يحيطـك بهالة من
الفخامـة لا تخفـى عن عيـن مغرم
بالتّفاصيل. عصا جميلة أنت بلا شـكّ
تليقين بيد باشا وأبي ملكٌ..
هادئـة تتّخذين مكانك قرب سـريره
لا بدّ أنّك تشـعرين بخيبة مريرة يوم
تحسّسك بيده الصّلبة. جرَّبَ أن يتمشّى
متكّئا عليك مزهوّا بك.. ثمَّ سـرعان
مـا ألقاكِ بعيـدا لم يحتـجْ إليك وهو
في الثّمانيـن.. لطالما كان عنيدا إزاء
الزّمن. يومها استرعيت انتباهي وأنت
مخبّأة وراء الخزانـة بعيدًا عن أيدي
الأطفال العابثة قلت في نفسي: لوْ كان
لك قلب مثلنا.. بمَ كنت ستشـعرين ؟؟
أتحزنين لأنّه استُغني عن خدماتك ؟..
أم أنّك تفضّلين أن يُحتفظ بك في مكان
يليـق بقطعة فنيّة نـادرة... لا تقولي
أنّ خيالاتك بلغت بـك حدّ أنْ تكوني
كما عصا موسـى تشـطر البحر إلى
نصفيْن ..؟ أعترفُ أنّي اشفقت عليك
يومها وتطاوسـت مزهوّة بقرار أبي
أن يُخفيـك وراء الخزانة ويجدّد العقد
مع ساقيه نكاية في الزّمن... صاحبك
فتك به الزّهايمر وما خانته ساقاه.. لم
يلتجـئ إليك أيضا. بحذر يقوم بجولته
الصّباحيّة في أرجاء الحوش.. يتلمّس
الجدران، الياسمينة، شـجرة الرمّان
حتّى يصل آمنا إلـى مقعده الحجريّ
مستأنسا بشيء من البصر وبعضا من
بصيرة.
وها قد بحثتُ عنك أخيرا أيّتها العصا
الجميلة الوحيدة الكئيبة. كان يجب أن
أخرجك إلى النّور.. صاحبك لم تخنه
سـاقاه ذلك اليوم. فلا يهزّك الغرور
وتتعالـي. لم تخنه سـاقاه بـلْ خذلته
الذّاكرة فنسي كيف يمشي. وكان عليّ
أنْ أسـتعين بك. كنتُ أنا ساقه الثّالثة
وكنت أنت سـاقه الرّابعة. حين وضع
يده المرتعشـة عليك اسـتقام ظهره.
اسـتعاد توازنه بخطًى وجلة مرتبكة
مشـى.. خطوة.. خطوتين، ثمّ تركته
أنا أودعتك إيّاه أمانةً.. كان يردّد دائما
وهو في أوج عنفوانه:
لـن أموت إلاّ واقفـا.. وكان عليّ ألّا
أنسى.. ولم انسَ..
متّكئة أنت الآن قرب فراشـه الفارغ
البـارد.. متّكئة علـى وجعي.. رحل
هو.. وبقيـت أنت تحدّقيـن بي وأنا
أحدّق فـي الفراغ ربمـا تقولين في
سرّك: نحن الأشـياء نودّع أصحابنا
نرافقهم إلى مثواهـم الأخير.. ونعود
لنُوجع الأحياءَ.

لسعةُ القهوة

شيراز بلعربيّة

وصلتْ هذا الصّباح إلى مقرّ عملها باكرا حتّى قبل أنْ تفتح المؤسّسة أبوابها... لم يكن لديها خيار سوى التوجّه إلى المقهى القريب... تخيّرت طاولة في ركن المقهى كعادتها وانزوت... لمحها النّادل من بعيد دون أن يقبل عليها أو يسألها إن كانت ترغب في شيء ما لأنّه بات يعلم طلبها جيّدا: قهوة ثقيلة وساخنة جدّا. وبعد لحظات وجيزة أتاها النّادل بطلبها.

أغراها الوهج المتصاعد من القهوة بتقبيل شفتي الفنجان... ذوّبت قطعتي السكّر على عجل، ورفعت الفنجان إلى فمها... وما إنْ لامست شفتاها شفتيْ الفنجان حتّى لسعتهما القهوة السّاخنة، فارتجفت يداها ووضعت الفنجان على الطّاولة بتوتّر.. افترّ فمها عن ابتسامة خفيفة.. تراءى لها جدّها جالسا على الكرسيّ وهو يقلّب كأس الشّاي السّاخن بين كفّيه ويقرّبه من شفتيه بحذر... كان لا يشرب الشّاي إلّا وهو ساخن جدّا ويبدو أنّها ورِثت هذه العادة منه...

قفزت الذّكريات بشكل مباغت إلى رأسها، فشعرت بشيء ما يتململ في دهاليز الذّاكرة، ويتخبّط طالبا البوح بإلحاح... إنّه صوت الطّفلة المختنق في الذّاكرة والمكتوم في الحنجرة... أحسّت بثقل في رأسها المزدحم بالصّور والوجوه... تحوّلت الطّاولة إلى شاشة كبيرة تُعرض عليها الصّور المصفوفة في ألبوم الذّاكرة... وكلّما مرّ وجه أمام عينيها تراءت لها ملامحه بدقّة لا متناهية...

كانت تدقّق في المهمّ من الوجوه وتتجاوز ما لم يكنْ ذا بال... وبينما تواصل الذّاكرة عرضها استوقفتها صورة قديمة جدّا فتوقّف العرض فجأة. إنّها صورة لشيخ ناهز الثمانين من عمره، يقف متّكئا على عكّازه، مستقيم الظّهر برأس مرفوع شامخ بشاشيّته العنّابيّة التّونسيّة المميّزة، وقشّابيّته الصّوفيّة بنيّة اللّون... تقف إلى جانبه فتاة تجاوزت عقدها الأوّل بسنوات قليلة وسط حشد من النّاس... إنّها هي، وهذا الشّيخ هو جدّها، رحمه الله، وهما في حفل توزيع الشّهادات على التّلاميذ المتفوّقين في المعهد... رافقها إلى الحفل بعد أن رفض والدها اصطحابها... لم تكن تعلم وقتها أسباب رفضه أهو عدم اكتراثه لمثل هذه المناسبات أم لأنّه لم يكن لديه الوقت الكافي للحضور، أم لأمر آخر تجهله؟

وحين أصرّت على حضوره اقترح عليها أن تصطحب جدّها معها... وما كان من الجدّ إلّا التّرحيب بالفكرة دون تردّد... استعدّ للمناسبة أتمّ الاستعداد بلباسه التّقليديّ الجميل وبابتسامته المشرقة... كان يشعر بالفخر وهو يقف إلى جانبها داخل القاعة... أخبرها بأنّه فخور بما حقّقته وأنّه سعيد بذلك... كان يرى في حضوره معها تكريما له وهو ما لم يحقّقه له أبناؤه على حدّ تعبيره. ربّما لم يكن الحدث مهمّا كثيرا بالنّسبة إليها ولكنّ الأمر مختلف في نظره.

لم تتوقّف الذّاكرة عند الصّورة وإنّما مرّرت شريط الأحداث التي جمعتها بالجدّ كاملا... ولعلّ ما شدّ اهتمامها حياة جدّها في سنواته الأخيرة حيث ترهّلت ذاكرته وباتت تذكّره بأحداث قديمة جدّا مضى عليها عقود، لذلك ظلّ يعيش في الماضي ولا يعود إلى حاضره إلّا لمامًا، وكأنّ بالذّاكرة تنبّهه باقتراب النّهاية فظلّت تغريه بزمن الشّباب والفتوّة... ومن علامات رفضه لحاضره طلبه الدّائم بأن يعيدوه إلى بيته فلا يقتنع أبدا بأنّه في بيته حقًّا، وغالبا ما تبوء كلّ محاولات إقناعه بالفشل. ولكن يحدث أحيانا أن تتكفّل هي بهذه المهمّة فتأخذه في جولة قصيرة وتعيده ثانية إلى البيت وحين تُعاوده الذّاكرة ويدرك خُدعتها لا ينفعل مثلما كان دأبه مع الآخرين، وإنّما يقول لها: "ماخذتني على قدْ عقلي؟"

فتخبره ضاحكة بأنّها لم تجد أيّ حيلة لإقناعه بأنّ هذا البيت بيته ولا بيت له سواه. كان يبتسم ويعود معها إلى البيت هادئا... أمّا في العطلة الصيفيّة حين تكثر المناسبات العائليّة، يذهب الجميع إلى حفلات الزّواج ولا يتبقّى غيرهما في الحوش الكبير... لم تكن تطيق ارتياد مثل هذه المناسبات الصّاخبة، وتنفر من التجمّعات التي كانت ترى فيها مناسبة للمجاملات الزّائفة والنّفاق الاجتماعيّ... كانت تميل إلى الأماكن الهادئة ولا



تزال... تظلّ ترعى الجدّ إلى حين عودة بقيّة أفراد الأسرة... يسهران معا ويتسامران، وقد راق له مكوثها في البيت ورفضها الذّهاب إلى الحفلات، فكان يقول لها: "أنت الوحيدة إلّي بعقْلِك والباقي الكُلْ الشّكارة والبحرْ".

يخبرها بأنّها ابنته وبأنّها ستصبح وريثته شأنها شأن أعمامها ووالدها... كانت تستمع إليه وتبتسم دون أن تجادله... ومن أجمل اللّحظات التي قضّتها معه تلك التي تمضيها في حلاقة شعر رأسه، ورغم أنّها لم تكن تتقن الحلاقة وقتها إلاّ أنّه كان يرفض أن يتكفّل بهذه المهمّة أحد سواها... تذكّرت كيف كانت تمسك المقصّ وتعبث بشعرات رأسه وتجزّها بشكل عشوائيّ... وكيف كان يتحسّس رأسه بين الحين والآخر ليدلّها على موضع الشّعيرات المزعجة أو ليبدي شعوره بالرّضا والامتنان من صنيعها... كان بصرها شاخصا في الطّاولة وقد ارتسمت على وجهها ابتسامة خفيفة حين خُيّل لها أنّها تسمع صوت المقصّ وكأنّه آت من مكان بعيد.

حفّزت تلك الصّورة الذّاكرة على التّداعي والبوح أكثر... وطفقت الذّكريات يتناسل بعضها من أعقاب بعض.. ها هي اليوم تتلقّى دعوة لحضور حفل اختتام السّنة الدّراسيّة الذي سينعقد في المعهد حيث ستوزّع الجوائز على التّلاميذ الذين احتلّوا المراتب الأولى... انتابها شعور بالفرح لا بسبب الجائزة وإنّما لاعتقادها بأنّه سيُسمح لها بالمكوث في البيت يوم الاحتفال... وأنّها ستُعفى من الذّهاب إلى الحقل مع بقيّة أفراد الأسرة كما هو دأبها كلّ يوم... ولكنْ تبخّرت آمالها حين رفض والدها ذلك متعلّلا بأنّ الأشغال في الحقل كثيرة ولابدّ من إنجازها في أوانها، وبأنّه سيصطحبها إلى الحفل مساء بعد إنهاء الأشغال الموكولة إليها... لم تعترض على قوله وإنّما ذهبت معه على مضض لأنّها ودّت لو أنّ جسدها المنهك

حظي بقسط من الرّاحة قبل الذّهاب إلى الحفل... وضعت ملابسها التي ستردیها في هذه المناسبة في كيس بلاستيكيّ واتّجهت وأسرتها إلى العمل في الحقل البعيد... كان اليوم قائظا شديد الحرّ، ومهامّها شاقّة جدّا كجمع حبّات الطّماطم وترصيف الصّناديق الثّقيلة، ووهج الشّمس الحارقة يلفح وجهها الحنطيّ ليصبح شديد الاسمرار، حتّى أنّ البعض اعتقد لسنوات طويلة أنّ ذلك هو لون بشرتها الحقيقيّ... يمرّ الوقت متباطئا ثقيلا... وحين مالت الشّمس إلى المغيب، طلب منها والدها تغيير ملابسها.. حملت الكيس بحماس رغم ما كانت تشعر به من حرّ وإرهاق، واتّجهت إلى غرفة صغيرة جدّا مخصّصة لموتور الريّ... غرفة مبنيّة من الآجر، جدرانها غير مطليّة... تكسوها الشّقوق والثّقوب، وأرضيّتها غير مبلّطة... تتحوّل في أغلب الأحيان إلى مأوى للزّواحف والحشرات... ارتدت ملابسها على عجل فوق جسد متعرّق، واكتفت بغسل وجهها وأطرافها وترتيب شعرها بشكل عشوائيّ... امتطيا العربة التي كان يجرّها بغل منهكٌ هو أيضا واتّجها نحو المعهد... وما إنْ وصلا حتّى التمعت عيناها ابتهاجا حين التقت بأصدقائها... لم تقض وقتا طويلا في الحفل فقط استلمت الجائزة وعادتْ أدراجها إلى البيت... تناست التّعب والإرهاق وهي تتصفّح الكتب التي حازت عليها وقد أغراها أحد العناوين بالقراءة وهو كتاب لنوال السعداوي "امرأة عند نقطة الصّفر"... بدا لها العنوان غريبا ومشوّقا...

تعود بها الذّاكرة إلى الوراء قليلا، يوم اجتازت مناظرة اختتام المرحلة الابتدائيّة أو ما يسمّى بالسّيزيام.. يومها علت الزّغاريد وضجّ البيت بالمهنّئين. ولأنّه لا يكون الفرح فرحا، في تقاليد الأرياف والقرى، إلاّ بالوليمة، فقد أعدّت والدتها عشاء لكلّ العائلة الموسّعة والمهنّئين... لا تزال صورة والدتها وهي تقف في المطبخ تعدّ الطّعام بفرح، وتتجاذب أطراف الحديث مع الجدّة التي أتت من قرية بعيدة، عالقة في ذهنها وذاكرتها لكأنّها تراهما الآن وتسمعهما بدقّة... كانت الجدّة تفترش الأرض وأمامها موقد متّقد بجمرات ملتهبة، بدا لونها ذهبيّا لامعا... جثم فوقها إبريق الشّاي وقد اهتزّ غطاؤه انتشاء محدثا صوتا موقّعا ليفور الشّاي وتنزل قطرات منه على الجمر فيملأ عبقه المكان... سمعت ما دار بينهما من أحاديث... كانت الجدّة تعبّر عن فرحها بشكل مختلف ينمّ عن فهم للواقع واستشراف للآتي... كانت تُخبر الأمّ بأنّ الرّجال يركضون وراء المرأة الموظّفة طمعا بمالها حتّى وإن كانت قبيحة أو متواضعة الجمال، وتضرب لها في ذلك مثل ابنة فلان التي تزوّجت لأنّها تعمل بمكتب البريد رغم أنّها قبيحة الشّكل... كانت تقول بأنّ الشّهادة سند المرأة... فهمت الفتاة أنّ الجدّة تقصدها حين قالت: "قبيحة أو متواضعة الجمال"، لأنّ الكلّ كان يراها بهذا الشّكل تقريبا... فتاة شديدة السّمرة بشعر أشعث غير مرتّب تقضي وقتها في العطلة الصّيفيّة الطويلة بين رعي الأغنام وفلح الأرض، فتغيّر لون بشرتها تماما لتعرّضها الدّائم ولساعات طويلة إلى أشعّة الشّمس الحارقة... ومن الجهة الأخرى من الحوش، جلس أحد أقارب والدها مع عائلته... جاءت هي بطبق المشروبات... تناول الكأس معربا عن فرحه بنجاحها ولكنّه عبّر عن شعوره ذاك بطريقة لم ترق لها يومها حتّى ذهب في ظنّها أنّه لم يأت من أجلها وإنّما أغرته الوليمة بالمجيء... كان يقول بشيء من الحسرة التي لمحتها من خلال تقاسيم وجهه بأنّه تمنّى لو أنّ أختها هي التي نجحت بدلا منها... وأختها فتاة جميلة ببشرة بيضاء رقيقة الملامح... لم تنجح في دراستها فخيّرت العمل في مصنع للملابس الجاهزة... كان يتخيّلها وهي ترتدي المئزر والبنطال الدّجينز بعودها الفرنسيّ الجميل على حدّ قوله: "والله تقول عليها قاوريّة". ورغم ما سمعته من أحاديث يومها فإنّها لم تتوقّف عندها كثيرا أو تشعر بالاستياء...

لم تصح من سكرة الذّكريات إلّا حين شعرت بيد النّادل تهزّ كتفها ويسألها إن كانت بخير... فرّت من عينيها دمعة حارقة حاولت إخفاءها عن روّاد المقهى بوضع نظّاراتها.. وفي لمح البصر تبخّرت كلّ تلك الذّكريات، وذابت مثلما ذابت قطعة السّكّر في فنجان القهوة... ولكن ظلّت صورة الجدّ وما تبعها من صور وشما محفورا في الذّاكرة لا يمحى... وتساءلت في نفسها كيف بإمكان الذّاكرة أن تمرّر أحداثا دامت عقودا في ثوان أو دقائق وجيزة دون أن تغفل التفاصيل الدّقيقة لتلك الأحداث؟ وكيف لحدث بسيط كلسعة القهوة أن يوقظ هذا الكمّ من الذّكريات؟ ولكنّ الغريب في الأمر أنّها لم تشعر بالأسى إزاء تلك المواقف التي عاشتها في تلك الفترات المتباينة فلمَ الآن، وفي هذا العمر، تشعر بالهشاشة والألم حدّ البكاء.

دوّخها ذاك الاجتياح المريب والمباغت لذكريات ترسّبت في قعر الذّاكرة سنوات طويلة لتطفو فجأة وترسو على ضفاف الحاضر...؟ حاولت تجاوز كلّ تلك الأشياء والكلمات وعادت إلى فنجانها ولكنْ بعد أن بردت القهوة.. وبردتْ من حولها الأشياء الكثيرة..

غُصنان لشجرة واحدة

سعد ياسين يوسف

سهام طائشة ...
تعاليْ إلى البحرِ
سأشرعُ لكِ قميصَ روحي الشّفيفَ
فلا الرّذاذُ سهامٌ ولا النّوارسُ مراسيلُ
عاصفةٍ
تعالي نقتسمُ قرنفلة الظّهيرةِ
قبلَ حلولِ المساءِ المحمّلِ
بأشجارِ النّعاسِ
ونصنعُ من طين بدئنا ما يُشبه
الطّائر...
ولننفخَ فيه من روحنا
فأنا...
منذُ أنْ عرفتُ أنَّ السّهامَ الطّائشةَ
لم تُسقط عشا
أحنتْ عليه شجرتي ظهرَها
لم أغلقْ بابا خلفَها
علّها إذا اخترقتْ صدري
وحلّتْ بفضاءاتِ كَوني
تتبرعمُ ثانية...
تُدرك سِرَّ الوردةِ
حينَ تراقصُ قرصَ الشّمسِ...
تحتَ المطرِ

كلّ شيءٍ يشتعل
الأشجارُ...
تتوهّجُ بزيتها اللاّمعِ
تحتَ وميضِ البرقِ...
الأزهارُ...
بجيوشِ عطرِها
الجدرانُ...
تكتسي بسحنةِ خجلِها الأولى
الشّوارعُ....
تستعيدُ ليلَها المزهوَّ بمصابيحهِ
كوجهِ أفريقيةٍ تزيّنت بالأحمرِ القاني،
بيوتُ القصبِ....
تسرفُ بنشرِ صفائحِ الذّهبِ
التي سرقتْها من الشّمس
العشاقُ....
يحثّون الخطى
عبر الطّريقِ الصّاعدِ إلى السّماءِ
ودون أيّ اكتراثٍ
تتبادلُ مظلاّتُهم القبلاتِ
إلاّ أنا .....
فالمطرُ لا شغل له
إلاّ بتذكيري بمظلّتي التي
سرقتها الرّيحُ ...
وتركتني مثل تمثال قديم
على ناصية شارعٍ أنهكتهُ الحروب!!!

في البدء كانت الكلمات

ريما آل كلزلي

فَيْضْ:
في البَدْء كان النّص
شجرةً من الكلماتِ
مثاقيل
في صحافِها تمائمٌ
ونذورٌ لأنثى اسْمها
كلمات
يا شجرَ الأشياء
قِدْ ثمارَك بالكلماتِ
الدّانياتِ
كي لا يؤرّقني السّؤال من جديدٍ
وأعيدُ هسيسَ ناره
إلى صدري
وأهمسُ للخيالاتِ من حَولي
أنا الكلماتُ
وكلّ شيءٍ لهُ مثقالُ
والمثقالُ كلمةٌ
والمثاقيل كلمات
ماذا لو نحوَكِ أيّتها الأشياء
هززتُ غصونَ ..الكلامِ
كيما أسّاقَطُ بين راحتيكَ
حروفا ولآداتٍ
مثاقيلها أيكةً من الكلماتِ
والرّيح تأخذني إليّ
جَموحَة الأفراسِ. كضَربٍ
من خيال المناماتِ
تَناهَتْ ..حرائقُ النّداء
عند المَتاهة باللّسانِ
السَّنا

وأنا من سمّتني الرّيحُ
كلمات
وعلى مفارقِ تَيْه الضّباب
الغَبوشِ تبوحُ لي الأشياءُ
سِرَّ عينِ العواصفِ بالكلمات
لا بُدَّ..سأدخُلَنَّكِ
يا رايةَ سِفر جسَدٍ أرهقَته
الأشياء
فيما تميمةُ الكلمات بيني
وبينكِ ..حيرانةٌ هلوعُ
يا شجرة الكَلِمِ
ساقكِ المحمَّلة بالأشياء مائلةٌ
كلّما ثَقُلَت على غُصونها
الكلمات
سألُمُّ أسرابَ طيورِ
تمائمِ العشقِ
من أعشاشِها
طيراً إثر.. طيرٍ
وأعلّقها غوايةً من البنفسجِ
الحزينِ على شرفةِ الكلمات
وعلى سِعافِ نخلةِ الظّنونِ
أشعلَتْ الأشياءُ حرائقَها
فاستيقظَ الكلمُ من غفوته
مُردّدًا
عنكِ أيّتها الأشياء
مُهجة القَولِ
وملامحَ الحروفِ التي على أسوارِ أيكِ النّخيل
وبعضًا
من الشّفقِ الذي أدمَنَتْ تَبدّيهِ



نجمةُ
الصّبح الفصيحِ ..أمشي إليكِ
وعلى معصمي تنامُ ندوبُ الأشياءِ
عروقا من كلماتٍ بلا نقاطٍ
وها قدْ.. نسيتُ تمتماتِ الشّوقِ
على شفتيّ
بسيمُ قمرٍ وضّاءٍ غَرْوبُ
وعينيكِ أيّتها الأشياء
أنتِ
يا علّتي وعليلي
نصفُ إغماضةٍ من
أوْساكِ
عينُ الهوى وعينُ العِشقِ
تجوبُ حقولَ زعفرانِ الأشياء
لتصعدي
فوق غيمةٍ دَكْناءَ
وتمطريني أيّتها الأشياءُ
مطيرَ الغيثِ
للحقُولِ
كلماتٍ.. كلماتٍ.. كلماتٍ..
تعالي أيّتها الأشياء
إلى أمهادنا
وسدّتنا الأولى
حيث فردوس الله
موشّى بالدّانياتِ من القُطوفِ
هنَّ الكلمات
أُمّ الأشياءِ ووجوهها
يضيقُ المدى بالمدى
كلّما تماهَت قوافي
مجنونَ الحرف
بقلبي
يرقصُ الطّيرُ
ذبيحٍ بمديةِ الكلمات
فتغدو النّداءاتُ نوافذ
تنوحُ عندَ
بساتين روح يقين الهوى
وتَنتحلُ الشّكّ إيمانا
من كلماتٍ
فتفترّ الطّيور إلى أعشاشها
هفّا ورقّا
نحو شجرةَ الأشياء.

سجّادة حمراء وحمامة سلام في قطعة شيكولا لزيزة

هناء عبيد

قطعة الشّوكولا

يمـرّ الوقت طويـلًا... الطّفولة التي لا تدرك معنى الزّمن تحسـبه دهرًا. سـنوات مـن الانتظـار، لا تتجاوز الفـرق الزّمنيّ بين فجـر صباح يوم جديد وغروب شمسـه. أنظر إليه منْ نافذة غرفتي الصّغيرة، يتجاوز نظري الأرجوحة التي تلتفّ بشرائط حريريّة صنعتها يداه الحانيتان. أسمع خطواته الرّقيقة، وهي تدوس العشـب الندىّ، يتجاوز أحواض النّعنـاع والميرميّة والزّعتر؛ الأعشاب التي كنت أميّزها مـن ألوانها ورائحتها ولا أدرك عمق سحرها.

تسـتمتع أذناي بعزفٍ موسيقيّ بهيج حينما يطرق على الباب بيده السّمراء الدّافئة. تتقدّم أمّي وبسمة تعلو وجهها، تتعثّر خطواتها بـي؛ الكائن الصّغير الذي تتفاجأ بـه يهرول أمامها بقدميْه الصّغيرتين العاريتيْـن، تفتح الباب، تنفتح معه شـقوق السّـماء الورديّة، يُقرفـص أبي، يضمُّنـي إلى صدره، أستشـعر بدفئـه وعينـاي تحاولان اختراق الفتحة بيـن ذراعيه القويّتين لتسـترق النّظر إلى قطعة الشّوكولا المغلّفة بالسـجّادة الحمراء والحمامة البيضاء التي تقبع في ركنه.

ألتقطها من يده، أنسى حضنه، أذوب في دفء جديد وحلاوة شـهيّة. أنتهي من حلاوتـي، يحملني عاليًا، يضعني فـي الأرجوحة، يهزّنـي، ترتفع بي عاليًا، ثمّ تطيح بـي، تمامًا كما لعبت الحيـاة دورها معـي لاحقًا، لم تدرك طفولتي أنّ الأحداث تُعيد نفسها على مرّ الزّمن. يُرافق حركات الأرجوحة غناء أمّي.. تشـدو بصوتها الشجيّ: "هو ننّـي الحلوة بدّها تنـام لدبحلك جوز الحمام". تتثاقـل عيناي.. أغطّ في نوم عميـق؛ حينما أدركت معنى الكلمات لاحقًا، عاتبت بعضها، اتركوا أغنيـة التّراث الجميلة بعيدًا عن "دبح الحمام".. دعوا الحمام يرقد بسلام! ألا يكفي تلك الحمامة البيضاء نزفها؟!

أعاوِد انتظار حضنه في مسـاء اليوم التّالي لأذوب في حلاوة الشّـوكولا.. أضع الغـلاف علـى الأرض.. أمرّ على السـجّادة الحمـراء.. أحدّق في الحمامة البيضاء.. أحاول حمايتها من العنكبوت الذي يحاول نسـج خيوطه حولهـا. تضحـك أمّي. تقـول كيف للعناكب أن تنسج خيوطها على غلاف شوكولا؟ لا ترى أمّي ما أرى!

لم يمرَّ وقت طويل لننتقل إلى بلد آخر، لا أفهم سـرّ ذلك الانتقال، أدركته بعد حين، حينما شـاهدتُ أبي وهو يبكي أمام صـورة جدّي وجدّتـي.. رأيت دموعه من بعيد.. لم أزعجه. أعطيته الفرصـة الكافية كي يصـبَّ وجعه دموعًا. أدركت أنّنـا انتقلنا أو طُردنا من وطننا قسرًا.

لم يثنني ذلك عـن انتظار أبي ونَوْقي ليّـده التي تحمـل قطعة الشّـوكولا المغلّفة بالسـجّادة الحمراء والحمامة البيضاء. يهديني إيّاها بعد يوم شـاقّ بذل فيه جهدًا مضاعفًا متنقّلًا من عمل إلى آخر، محاولًا أن يؤمّن لنا عيشًـا كريمًا بعيدًا عن جذوره وجذور آبائه وأجداده.

بعد الرّحيل سـكنّا فـي بيت صغير، كان أقـلّ دفئًا من بيتنـا القديم، أمامه حديقة صغيرة، تـزرع فيها أمّي كلّ أنواع البقوليّـات والنّعناع والميرميّة والزّعتـر. أطلب منهـا أن تزرع لي شـجرة من قطع الشّـوكولا المغلّفة بالسجّادة الحمراء والحمامة البيضاء، تضحـك عاليًا، أسـتغرب ضحكتها، أنتظر المسـاء كي أقطف ثمرتي من بين يدي أبي، يبتسم، يمدّها لي، أبادله بابتسـامة تعيد الانتعـاش إلى روحه المتعبة.

في بيتنـا القديم لم تنقطع زيارة جدّتي وجـدّي لنا، عرفتُ صلتهما بي حينما كبرت. تـروي لي أمّـي أقاصيص عن جدّتي وثوبهـا المطرّز بالحرير الأحمـر. يمرّ طيفها علـى مخيّلتي، أرى في تجاعيدها حلاوة الشّـوكولا. يمـرّ طيف جـدي بين حيـن وآخر بكوفيّته البيضاء المطـرّزة بالحرير الأسـود. أبتسـم، أتذوّق ثانية حلاوة الشّـوكولا. في بيتنـا الجديد، أزور جدّي وجدّتي كلّ صبـاح، أحدّق في صورتهما المعلّقة على جدار الصّالة، إطار أسـود يُحيط ابتسامتهما البعيدة.

أبكي، أخفـي دموعي، أنتظر هديّتي؛ كي أذوب في حلاوة الشّوكولا وأحدّق في البساط الأحمر والحمامة البيضاء. جميعنا متسمّرون أمام شاشة التّلفاز، نتابـع الاحتفال الرّسـميّ، قادة كبار يدوسون السجّادة الحمراء، ينتصبون على المنصّات، يتشـابكون بالأيدي، يرسمون ابتسـامات صفراء، نستمع إليهم بإنصات شـديد، ننتظر الفرج، ننتظـر العـودة، تنتهي القـرارات بتهجير آخر ووجع جديد، تتزايد حافلة الشّهداء، ترتقي إلى الله، تُسلِم أرواحها إلـى بارئها. الحمامـة البيضاء تلقي لي بسـنبلة، ألتقطهـا بوداعة، أبادلها سـلامي، تحلّق عاليًا، تتوه بوصلتها، تمرّ في سمائهم، تخترقها الرّصاصات الحمقـاء، تنزف دمًـا، أذرف دمعًا، أقول لأمّـي: هل أدركت الآن سـرّ خشيتي من خيوط العنكبوت؟!

مات أبي، رحل بعيدًا، سـكن السّماء، غاب وراء الغيمات، أخذ معه السجّادة الحمراء والحمامـة البيضاء وحلاوة قطعة الشّوكولا. وفي بلاد بعيدة تهت وحيـدة، تحملني الأرجوحـة عاليًا، ثـمّ ترمي بي في وادٍ سـحيق، أنتظر فيـه إطلالة يده الحانيـة وهي تحمل في قبضتها قطعة الشـوكولا اللّذيذة؛ المغلّفة بالسـجّادة الحمراء والحمامة البيضاء.

في بلاد الثّلج، رأيتها من خلف زجاج العرض تقبع في مكان فخم، ضممتها بين يدي؛ قطعًـا داكنة، غامقة كعتمة ليلـي، مذاقها بطعم العلقـم. الحلاوة لم تكن قطعة شـوكولا مغلفة بسجادة حمراء وحمامة بيضاء؛ الحلاوة كانت حضنه، أرضه، سماءه.

كرسيّ سارتر..

شوقي عبد الأمير

هذا اليوم عندما داهمني مطر مفاجئ وأنا أتجوّل في شـارع سـان جرمان لأدلـف وبسـرعة داخـل مقهى لو فلور (le flore) التي اشـتهرت في سـتّينيات القرن الماضي حيث كانت مقرّا للفيلسـوف الوجوديّ جان بول سـارتر وخليلته سيمون دي بوفوار.. أعرف هذه المقهى من سنوات طويلة، لكنّـي انقطعت عنهـا في السّـنتيْن الأخيرتيْن. تبدو المسـألة عاديّة لكنّ الغريـب في الأمر أنّنـي لاحظت أنّ الجالسـين ينظرون إليّ باسـتغراب وكذلك النّادلون يتهامسون... يا ترى ما لغريب؟ وما الخطأ..؟

وأنا في دهشتي جاءني النّادل ليخبرني أنّني لا أسـتطيع أن أجلس..! لمْ أفهم لماذا..! لكنّ النّادل الذي أدرك سـبب اضطرابي إذْ قال لي كان عليّ أن أقف في الطّابور وأنتظر دوري.. قلتُ وأيّ طابور؟ فأشار إلى خارج المقهى وإذا بطابور طويل ينتظر تحت المطر...

هكذا إذنْ لن ندخـل مقهى الفلور من الآن فصاعـدا إلاّ بعـد انتظار على الرّصيـف المقابـل للمقهـى كما أنّه بالطّبع لن تطـول إقامتك في المقهى كمـا جرت العـادة... يا إلهـي ماذا حصل في هاتين السّنتين الأخيرتيْن؟ هل صعدت أسـهم جان بول سـارتر في بورصة الفكر المعاصر؟ وهل أنّ الرّمز يحتـلّ مكانة متصاعدة وموقعا أكثر تأثيرا في المجتمع... لابدّ أنّ شيئا من هذا قد حصـل لأنّ هذه الظاهرة جديدة. بالطّبـع كانت المقاهي الأدبيّة في أوائل ومنتصـف القرن الماضي تحضي بنوع مـن الاهتمام... لكنّي لم أر فـي باريس طابورا أمام مقاهي السّـرياليّين ولا حتّى مقهى همنغواي في البيكال أو المقهى التي كان يشتغل فيها لينين وما يوكوفسكي لو دوم (le Dôme) مطلـع القرن المنصرم في مونبارناس... ولا حتّى مقهى رامبو وفرليـن خلف مقبرة العظماء والكثير الكثير سواها..

وهنا تذكّـرت كيف أنّ صاحب مقهى لو فلور هذا كان قد نشـر في أواخر القـرن الماضي حديثا فـي الصّحافة الفرنسـيّة عن طريفـة وقعت له مع سـياح أمريكيّين كانوا قد جلسوا يوما في مقهـاه، إذ يذكر أنّه اسـتلم يوما استدعاء من القضاء الامريكيّ يطلب منه المثول أمام محكمـة أمريكيّة أو إرسـال من ينوب عنه لأنّـه يُواجه شكوى من شركة إنتاج سينمائيّة...!

وبعد البحث والاسـتقصاء عن سبب الشّكوى فهم أنّ مخرجا أمريكيا يدَّعي عليـه أنّه قدّم معلومـات زائفة حول المقعد الذي كان يجلس عليه جان بول سارتر عندما سأله هذا المخرج وكان بصدد تصوير فلـم وثائقيّ عن حياة ساتر، لأنّ المخرج شاهد في تصوير لفلم آخر عن المقهى يظهر فيه كرسيّ آخر لسارتر ليس نفس الكرسيّ الذي حدّده له صاحـب المقهى عندما كان يصوّر فلمه الوثائقيّ....!

وهنـا يقول صاحب المقهـى أنّه أبلغ المحكمة الأميركيّة أنّ سـارتر قضّى ثلاثيـن عاما يجلس في هـذه المقهى وقد جلس على كلّ الكراسـي... هكذا تتحوّل رمـوز الفكر والإبـداع إلى مجـرّد عناوين جوفـاء أو ماركات تجاريّـة مفرغة إلاّ مـن بريق زائف تتبعه القطعان..

مُتُونُ الظِّلِّ والحَرُور

د. فيصل أبو الطُّفَيل

1 للكلام حرارةٌ يجْمُل بقائِلِهِ تَظْلِيلُها بِمِظَلَّةٍ منْ أَدَب.

***

2- كيف تُدرِكُ معنى الحياة، إذا كنتَ تتَّقي بالمظلّةِ نَفْسِها، أَشِعَّةَ الشّمْسِ أوْ رَذاذَ المَطَر؟

***

3- "المرأةُ ظِلُّ الرَّجُل": علاقةُ مُلازَمة أمِ امتناعُ انْفِكاك؟

***

4- بالكاد تَعَرَّفْتُ إلى ظِلِّي. بَعْدَها مُباشَرةً، توقَّفْتُ عن مُلاحقتِه!

***

5- لا شيء يعادل الاحتماءَ بِظِلِّ شَجَرَةٍ إذا اسْتَعْلَنَتِ الهاجِرَة حرارَتَها القَاهِرَة.

***

6- كان البقاءُ في الظلّ علامةً على نُكران الذات في تواضعها. الآن، لم يَعُدِ المقام يسمحُ إلا باقتحام حرارة الزِّحام، وأنَّى لكَ أنْ تظْفَرَ بشيء!

***

7- لا تُفارقُهُ مِثْلَ ظلِّهِ. ومع ذلك، فَلِلْعَرّافة تأْوِيلٌ مُضادّ:
"شَمْسُ الفراق سَتُحْرِقُ كُلَّ وِفاق"!

***

8- اللبيبُ مَنْ إذا داهَمَتْهُ رِمْضاءُ الضّوضاء تقيَّأَ ظِلَّ كِتابٍ يقرأُ فيه نفْسَه، ويُديمُ به أُنْسَه.

***

9- نَفَسٌ إيقاعيّ:

إذا مدَّ الحنينُ عليَّ ظلا
بكتْ نفسي على وُرْق الحمائمْ
وأنْحلَني وصالٌ أشْتهيهِ
لأنّي في دروب العشق هائمْ

***

10- لانعكاس الظّلّ في صَيْهَدِ الصحراء تفسيرٌ آخرُ للحقيقة!

***

11- مَن استظَلَّ بظلال ألْفِ صديق، كَلَّفَتْهُ نيرانُ عدوٍّ واحد ما لا يُطيق!

***

12- توريقة عاشق مُفارِق:
تَشُدُّ
على قَلْبِها بحرارة،
تلكَ التي
محوْتُ بالنسيان ذكراها
وشطَبْتُ من تاريخها
كُلَّ موْعِدٍ وأمارة..
مُطْفِئا كُلَّ شَرارة !

***

13- ليس جديرا باسم الظّلّ، مَنْ كان صغيرَ القيمة قصيرَ القامة.
ليس جديرا باسم الصّوت، مَنْ وهبَ حياته للصّدى.

***

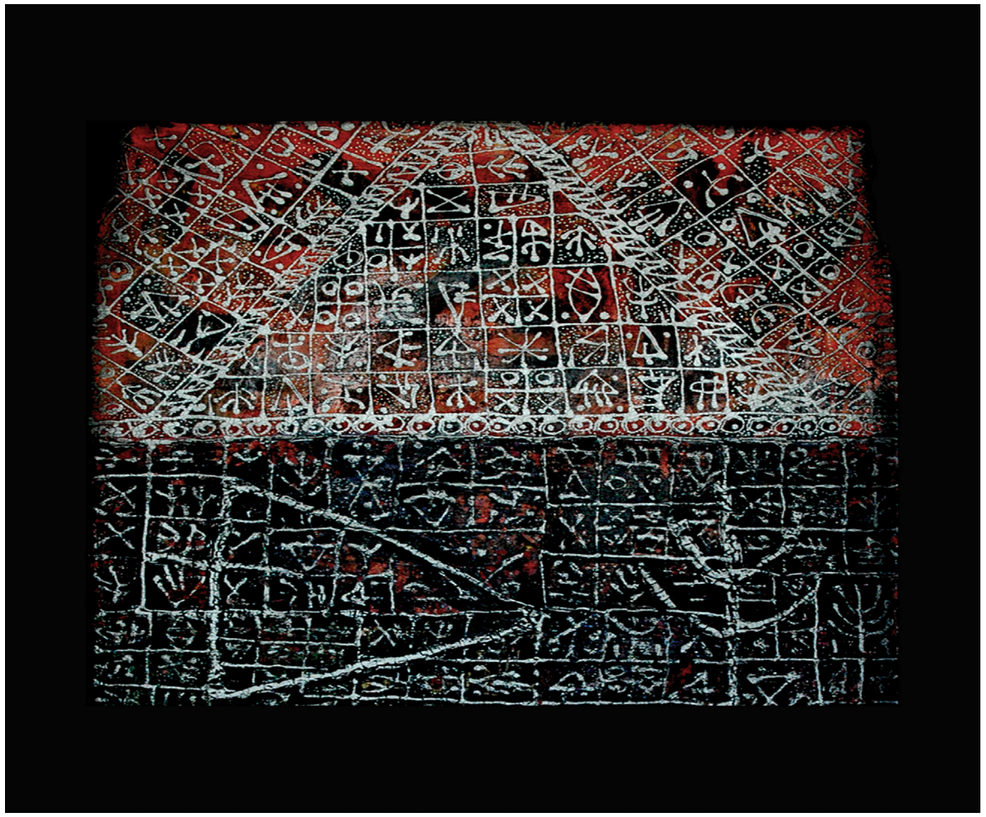
14- لم يتبقّ من الموجودات إلا ظِلُّها:
ظِلُّ الوقت،
ظِلُّ المال،
ظِلُّ الإنسان..



صمت الجبل الأبدي

هيثم هامون

دلفتُ إلى ناصية الجبـــل. اعتلتني حرقة، تلك الأصابع بدت محمرّة. الوادي طويل، وبيني وبين المستوصف ساعات. طاردتني بصمت. وهذا الأفــق الأزرق، تختفي فيه النجوم ليالي الصيف. انحنيت على المعول أفتق شـــعاب الماء في الفدادين لكن صوت فارس اختلط وخرير المياه:
تعال يا صديقي ربما ابتسمت لنا السماء
لا تجــد في الطريــق إلا أعناق نخل، عن فُضول تسـدّ الطريق، أما الجميع فأغلبهم منهكون، مرضى، موتــى لذلك عاجزون حتــى عن النطق. أبديت ســعادتي لوجود عمل بعد مضي شـــهور تلو شهور نتقاسم نفس الهــواء الجاف مع القطــط. وعندما ترخي الشمس خيوطها تظهر طاقية فارس رمادية في الأفق، لكنها تختفي غالبًا تحت الأفكار. ســقطت نقطة مطر بانسياب، ثم أصدرتْ ثُقبًا أمازونيًّا خفيّا، قد يسمع دويّه على بُعد أميال أو بعد ألف عام. لا لشيء، إنما للسعادة التي يمكن أن تحملها.
أمامنا سهل اصفرّ لونه، أفنينا فيه أجسادنا أضعافًا مضاعفة، لحســن الحظ فلحت فيه الهندبــاء تتطاير في الهواء، تحمل بذورها أحلامًا لم ترو بعد. اســترعى الجبل بعينيه الرماديتين. للوهلة الأولى. قلت في نفسي:
لا أريد أن أعرف شــيئًا عن العالم الآخر، أتوسّل إلى الله أن ينتهي الجفاف.
تشــامخت الحجارة الســوداء على سفحه. اعتقــد فارس أننا لا نســتطيع اســتغلال ثروته، ولا نقدّر قيمته التي تلاشت كذكرى حادثة عابرة إلى الأبد. ولأنه لم يقدر على أن يخطو خطــوة أخرى في التفكير، علّق تميمــة مربوطة بخيــط أزرق في عنقه، ودسّها في صدره. ثم راح يقول:
الاختلاف بين الجبل وبيــن العالم الآخر، أفكاره الكئيبة.
حملــتُ المطرقــة القصيرة علــى كتفي، وسرنا في خطى واثقة. نغني أغنية فلاحين وقت الحصاد، تطلّب الأمر منّا عدة دقائق لنستعيدها، فقد تلاشت هي الأخرى طبيعيًّا. نذرع مفترقات طرق الهضاب نحو الجبل. مســحتُ العــرق عن جبينــي بظهر يدي في صمت، وســط طنيــن الذباب وصِغار البعوض حول شجرة خروب قريبة، ظلّت رائحتها في الهــواء طافيّة، تهبّ علينا من حين لحيــن رياح متعاقبــة الفحيح محمّلة برائحة الجبل والرصيــص من الصخور والرمل. فوقنا طيور حمام تبســط أجنحتها على رؤوس النخل، تمســح عنها الغبار. نتسمّع لِلَحنها الجميل المشبع بصفاء الذهن رغم بطونها الهزيلة. راح يفكّر:
ما سرّ سعادة الحمام اليوم!
ربما روائــح خبز الفرن الســاخن جعلها ترتجف سعادة بعد أن فقدت الحياة، أو هي أرواح تحفظنا من الشرور.
رفع أصبعه إلى السماء، ثم قال:
تعود الألحــان على الأغلب لنخلة مترامية الأطــراف على منحنى جــدول قرب بئر مطحلبة.
كان البئــر قلبًا يفيض شــلالًا حين يحسّ



باقتــراب القوافــل. ويخفــي الوجوه عن الشــمس...إنما صفاء النفوس هو الحاسم الأكبــر حتى عندمــا تغضــب الطبيعة، وتضــرب بكفوفهــا على ارتفــاع أعناق الأشجار، فتفيض البئر ماءً في الحقول.
تشــققت رجلاي في الصعود، طرقتُ إلى حقــول الذرة الصفراء، دفنتْ نفســها في الأرض مــع الصخور...البيــوت الطينية تقرع فيها أجراس الصمت، شبابيك نوافذها مخرومة بفعــل برد ليالي الشــتاء. ومن البديهي في هــذا الوقت أن يذهب الراعي المحجوب لإحضار القطعــان القليلة من الكهوف الجبيلة، تلك الحجارة المرصوفة في تناســق كدِير كَنسي. يُطلقها في الربوة القريبة مــن الجبل، خطوط أضلاع عظام صدرها تظهر من بعيد، وذرات الشــوك تلتصــق بصوفها الكــثّ، يلتهمها وخزًا، مما جعلها تحرّك قوائمها الخلفية لإزالته. تفقّدت عنقي الغارق في العرق، مســحت كفّي مجهَدًا منهيًّا كلامي:
رغم ذلك فهي أجمل قرية على الإطلاق.
استطعت تثبيت نفســي أخيرًا بالرغم مما تعمله شــمس الصباح، لا يعدو أن يكون لهبًا حارقًا، يشــوي الوجوه، يخفي ملامح صفوف المنازل عن الأرض، وما عادتْ تُرخي ظلالًا نحتمي إليها وقت الحاجة.
فــركَ معصمه، نــام بإحــدى مقلتيه من شــدة تصاعــد الوهج، واتّقــى بالأخرى المنحدرات الحادة والصخور الزلقة، إلى أن ارتعشــت يده السابقة إلى الأمام. وتلك الشــقوق الســوداء في رجليه تمسح على أســفل جلبابه الوحيد في توسّــل؛ لأنه لا يملك غيره، تطلّب الأمر منا أيامًا لنصدّق أنــه حيّ فعلًا، فقد قالوا إنه مات إلى الأبد حين لم تعد الخِراف، وبفعل ضغط السنين. يدري أن فأل فــرك المعصم بادرة خير.
قال متبرّمًا:
ما حمل جيبي إلا سُــنبلة يابســة قطفتها البارحة من الفدّان. كم من شــهد عســل حملتْ سلالنا. ها أنت ذا بحراشف سميكة متمنّعة على أشواك النخل.
انتفختْ رجله حتى صــارت بالونًا، خلته

سيطير. ردّ الجبل صدى صوتي:
ما المهمة التي حملتنا على صعود الجبل وحمل المطارق يا فارس؟
ومثلما يحدث دائمًا، ابتسم بخفوت وكأنه معذب بهواجس الموت، بمزاجية قال:
ابتسم لأنك ستُفجّره
فكرت في أعمال شتى تبادرت إلى ذهني، ثابتة أحيانًا...حفر بئر، إصلاح سقف مخروم، أن نهدم الظلّ. وعلى خلاف ذلك، الوحيد الذي لازال يقينا حرّ القرّ في الحياة، نتسامر فيه، نُدير فيه كؤوس الشاي بعد التعب، نتسمّع فيه إلى الحياة، ونحتمي إليه من صخب العالم والفيضانات التي تجتاح القبيلة بلا سابق إنذار. صدحتُ:
تمدّ يدك إلى الهواء فتجد الجبل. ولو لم يبق شيء... مازلنا نملك الجبل.
تصاعدت ذبذبات أنفاسي، لا شكّ أنه يمزح. عدّل طاقيته الشبكية البيضاء فوق رأسه نصفَ متبسم:
لن تأخذ العملية من وقتنا محض دقائق معدودات.
لثمتُ وجهي بالعمامة الباردة محرّرًا مقبض يدي على المطرقة. سقطتْ على الأرض حاملة معها رمالًا وأتربة:
أرجو أن لا تسمعك السماء، وإلا سيكون أمرنا عسيرًا اليوم. من تفتق ذهنه عن هذه الفكرة العظيمة؟ أم تريد إيقاظ الموتى من قبورهم. فكّر يا فارس...إن ما نقدم عليه لأمر جلل، لا تكن غبيّا.
ناقشت المسألة مع مدير الشركة السيد "ف"، الشركة غنية، قال إن الأمر خير كلّه للقرية، ستزدهر فرص العمل، ولن تضطر لبيع الفدّان أو زربية حيكت بصبر لشهور عديدة، ولن يكون لزامًا عليك بيع حصتك من المياه.
صعدنا السفح الذي أفسدت الثعالب وجهه بالمغارات والثقوب، انفلتتْ خائفة مثل القطط الفرعونية...آه إنه الجوع – قلت. كانت القمّة سرمدية، تلقّت أجسادنا أمواج الرياح تتخرّقها في حشرجة. تمعرّت وجه المطرقة على يدي، واعتلى الجو رونة سراب هلامية. حككت عيني...خرج العم محجوب والأخرون من قبورهم. نزلوا جميعًا إلى السفح، يعانقون الوديان وعنان السماء. سمعت أحدهم يدنو منّي:
الشيء الوحيد الذي يمكن أن تتشبث به...الجبل، الجبل
انمحى الصوت الخفي، تلاشت الغمامة. وجدت نفسي مع فارس نطل على حفرة بعيدة. أخرجَ الديناميت من محفظته الجلدية البالية. صحت فيه: ما الذي نقدم عليه...لا تجعلنا خونة...فكّر...ومن الصعب أن ينمو لنا هكذا جبل لملايين السنين.
أبعدَ يدي، وبدأنا نوسع الحفرة بالمطرقة. تردّدت أصداء أصوات باردة أشبه برائحة الموت، تزحف إلى الأقدام ببطء. تحْتنا صفان من منازل مطلية بالكلس الأبيض، متقاربة كأنها جذور، بمرتفعات ومنخفضات فوق أديم الأرض. تُطوّقها أشجار النخل والزيتون. أُحسّ أنها مازالت تتمسّك بالحياة.
اندفعت بثقلي يدي على الوتد، فجاءت ضربة المطرقة على أصابعي بقوة حتى اقتلعت نياط قلبي، وسلخت جلدي. صرخت صرخة سمعتها السحابة الكبيرة في السماء. ثم أرخيت ما بيدي، أتلوّى بين المشي الشديد والعدو إلى أسفل الجبل. تتالت الصعقات على أعصاب اليد في اضطراب تام كأني أسير على عظام وجماجم تئنّ. وما أن اقتربت من القرية حتى باغتني انفجار مدوّ رافقته هزّة أرضية قوية، اهتزت لها الحيوات والجماد. ولمّا رفعت عيني الهاربة من الألم، وجدت كلّ شيء قد همد وتحوّل إلى فتات.