العدد 33
أكتوبر 2021
يناير 2022

فكر 33

مجلة فكر الثقافية Fikr Cultural Magazine

المعارك الأدبية في صفحات تاريخ الثقافة العربية

المعارك الأدبية في القرن العشرين

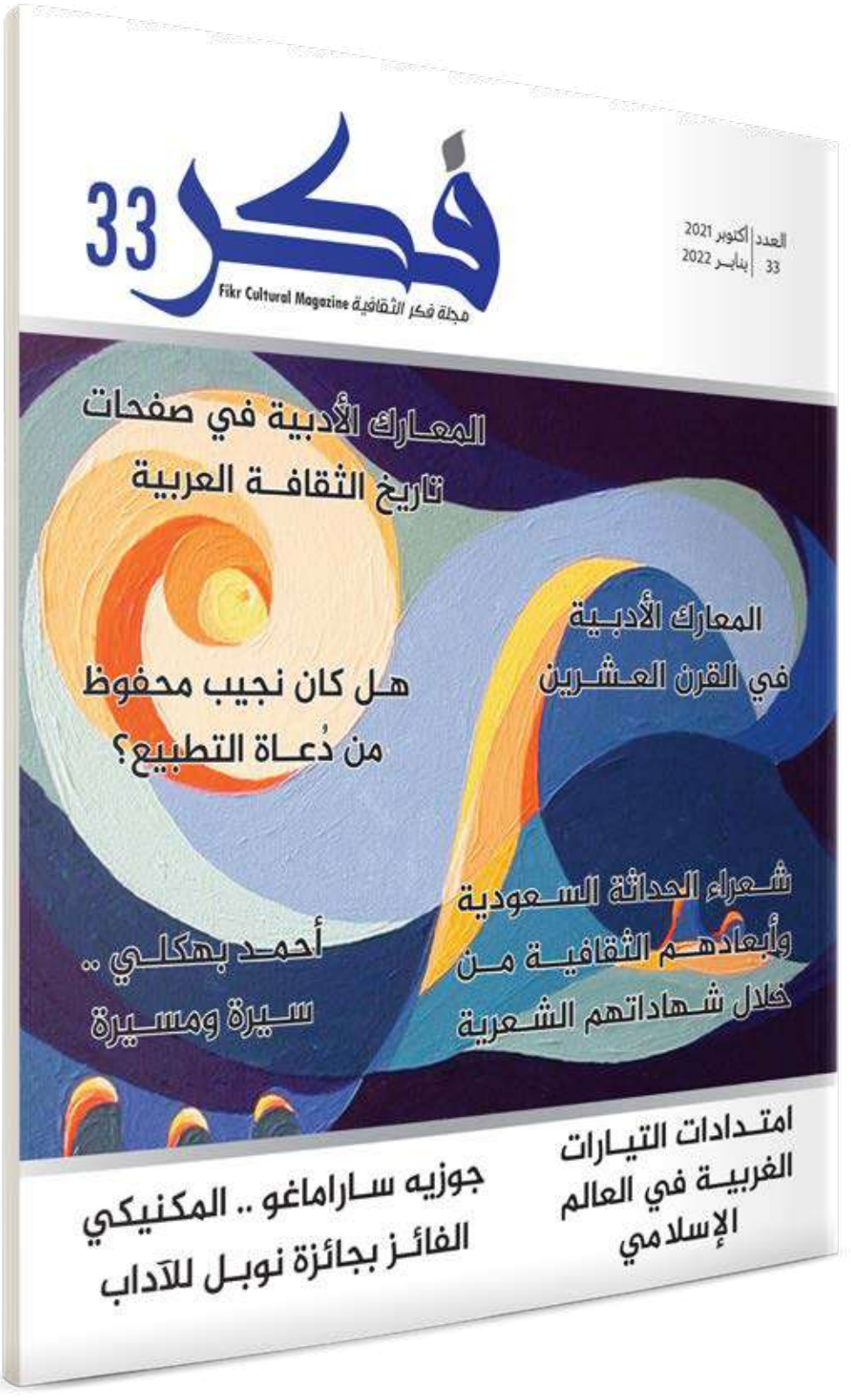
هل كان نجيب محفوظ من دُعاة التطبيع؟

شعراء الحداثة السعودية وأبعادهم الثقافية من خلال شهاداتهم الشعرية

أحمد بهكلي .. سيرة ومسيرة

امتدادات التيارات الغربية في العالم الإسلامي

جوزيه ساراماغو .. المكنيكي الفائز بجائزة نوبل للآداب


فكر 33
Fikr Cultural Magazine مجلة فكر الثقافية
العدد 33 | أكتوبر 2021 يناير 2022
المعارك الأدبية في صفحات تاريخ الثقافة العربية
المعارك الأدبية في القرن العشرين
هل كان نجيب محفوظ من دُعاة التطبيع؟
شعراء الحداثة السعودية وأبعادهم الثقافية من خلال شهاداتهم الشعرية
أحمد بهكلي .. سيرة ومسيرة
امتدادات التيارات الغربية في العالم الإسلامي
جوزيه ساراماغو .. المكنيكي الفائز بجائزة نوبل للآداب

افتتاحية

في العقود الأخيرة تطرقت كثير من الدراسات الثقافية الحديثة والنظريات الاجتماعية لموضوع الهوية الثقافية، وظهر تعريف جديد غيّر الفهم السائد للفرد على أنه كتلة ثقافية واحدة متماسكة إلى أنه مجموعة من الهويات المختلفة. هذه الهويات الثقافية المختلفة يمكن أن تكون نتيجة لعدة ظروف، منها: المكان والجنس والإثنية والتاريخ والجنسية واللغة والدين والجماليات وحتى الأكل، وتقسيم الثقافات يمكن أن يكون جيدًا في بعض الأماكن، من حيث تنوع السكان إثنيًا ووحدتهم الاجتماعية مبنية بشكل رئيسي على القيم والمعتقدات الاجتماعية المشتركة.

وتعد الهوية أو الشعور بالانتماء، كجزء من تصور الذات وإدراك الذات للجنسية والعرق والدين والطبقة الاجتماعية وأي نوع من الفئات الاجتماعية التي لها ثقافتها المميزة. وبهذه الطريقة، تكون الهوية الثقافية مميزة للفرد وأيضًا للمجموعة المتماثلة ثقافيًا التي يشترك أعضاؤها في نفس الهوية الثقافية.

ولابد من الاعتراف بأن الثقافة هي نوع من أنواع التعبير عن حالة المجتمع في ضعفه أو قوته. وهي التي تحدد هوية المجتمعات البدائية أو المتقدمة، وهل هي مجتمعات تؤمن بالحداثة بأسسها المعاصرة مستفيدة من التطور العظيم الذي يحيط بعالمنا أم لا؟.

وتعد الثقافة هي الخصائص المشتركة لمجموعة من الناس، والتي تشمل، مكان الميلاد، والدين، واللغة، والمطبخ، والسلوكيات الاجتماعية، والفن، والأدب، والموسيقى. وتنتشر بعض الثقافات على نطاق واسع، ولديها عدد كبير من الأشخاص الذين يربطون أنفسهم بتلك القيم والمعتقدات والأصول الخاصة.

فنحن نحتاج أن نفكر بشكل جماعي فتاريخنا الثقافي مليء بالإنجازات الرائعة والمميزة، والتراكم الثقافي العربي لا أحد ينكره، ومن أوائل مهمات الفعل الثقافي تتمثل في أفق تأسيس منعطف الاصغاء إلى الحالة الصحية لذاتنا المعرفية والنقدية والابداعية، كذلك تأسيس الوعي بالنقطة الفاصلة بين الثابت والمتغير في كل ما يتعلق بما نعتقده.

فالثقافة تمثل أساس هوية الشعوب، أما الهوية الثقافية كما يعرفها "إبراهيم الحسين في كتابة الهوية الثقافية بالصحراء": بأنها الهوية الثقافية والحضارية لأمة، هي القدر الثابت والجوهرية والمشترك السمات والقسمات التي تميز حضارة أمة عن غيرها من الحضارات والتي تجعل الشخصية الوطنية أو القومية طابعًا تتميز به عن الشخصيات الوطنية القومية الأخرى.

وهناك نقاط التقاء بين الثقافة والحضارة حيث تمتزج إحداهما بالأخرى في بعض التعريفات، فالحضارة إحدى ثمرات الثقافة باعتبارها خلاصة إبداع وابتكار يجمعهما قاسم مشترك يمزجهما في إطار واحد في المفهوم الحضاري..

رئيس التحرير

فكر

مجلة فكر الثقافية Fikr Cultural Magazine

www.fikrmag.com

تأسست في تشرين الأول/أكتوبر 2012

العدد: 33

تشرين الأول/أكتوبر
كانون الثاني/يناير 2022

رئيس التحرير:
ناصر بن محمد الزمل
nzumal@fikrmag.com

مدير التحرير:
محمد بن عبد الله الفريح
malfriah@obeikan.com.sa

الهيئة الاستشارية:
أ. د. علي بن محمد العطيف
د. عبدالرحمن بن سليمان النملة
أ. إبراهيم بن عمر صعابي

التحرير:
حسن محمد النعمي
هند عبدالعزيز
سحر العلي
ابتهال محمود

للإعلان في مجلة فكر الثقافية مراسلة رئيس التحرير على: nzumal@fikrmag.com

المملكة العربية السعودية - الرياض
ص . ب 260534 الرياض 11342

لمراسلة المجلة وللمشاركة:
fikrmag2@gmail.com
info@fikrmag.com

نسمح بالاقتباس من المجلة على شرط ذكر المصدر والعدد.

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء كتابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

fikrmagazine

@fikrmag

موضوع العدد:

المعارك الأدبية في صفحات تاريخ الثقافة العربية 6
المعارك الأدبية في القرن العشرين 10

ثقافات:

أصوات الكتابة - د. أمير تاج السر 16
قول في الكلام - أ.د. إبراهيم بن محمد الشتوي 18
من أعلام العلماء العرب والمسلمين (أبو الريحان البيروني) - أ.د. عبدالله بن محمد الشعلان 20
هل كان نجيب محفوظ من دُعاة التطبيع؟ - د. رضا عبدالرحيم 22
بلاغة الحجاج عند ابن الأثير - ياسين الشعري 24
أنطولوجيا الإبداع باللغة بين وجودية الأمس وكينونة اليوم - عبد الناصر بوشنافة 28
فن صناعة السعادة أحد أروع القصص للروائي الألماني فرانز كافكا - محمد بن عبدالله الفريح 31
أدبٌ ... يعرج على التاريخ - د. رشيد سكري 32
الكاتب الأوروغوائيّ إدواردُو غاليانُو صاحب "أوردة أمريكا اللاتينية المفتوحة" في ذكرى رحيله السّادسة - د. محمّد محمّد خطّابي 34
أكسل هونيث والاعتراف بالآخر (نحو نظرية نقدية جديدة في قبول الآخر) - د. حسام الدين فياض 38
أدب المناسبات بين التوثيق والإمتاع - د. غانم حميد 41
التفكير السلبي: غموض الرؤية Negative Thinking: Unclear Vision 42
الجدة بين سلطة الحكي ومتعة التلقي! - منير مزليني 44
هل نقرأ؟ ولماذا نقرأ؟ - د. عمر عثمان حبق 46
التأصيل التواصلي في الفكر العربي القديم - د. العربي الحضراوي 48
الأهازيج الشعبية كمصدر تاريخي - د. علي عفيفي علي غازي 50
ما حاجتنا إلى فلسفة الحداثة وليورغان هابرماس؟ - محمد بن الظاهر 53
تقدم الغرب وأسرار سيادته للعالم الأسرع إفاقة بعد مصيبة – أ.د. مهند الفلوجي 54
التصوّرات الجمالية وثقافة تلقّي الفنون: دراسة في عبقرية الفكر الإنسانيّ - د. عبد الرحمن محمد طعمة ... 58
الهوية العربية وسؤال الحرية والتحرر.. - عبد الجبار الغـراز 62
تفنيد تفنيد مور لكل مثالية - ياسين مقنيعي 64
العالِمُ الحقُّ - د. أحمد تمّام سليمان 70
فلسفة الكهانة عند العرب - د. أشرف فؤاد عثمان أدهـم 72
حول مفهوم الفاشية بين المجالين المسيحي والإسلامي - نبيل موميد 76
الوعي والسياقات الذهنية - د. ناديا محمد رتيب 79

ترجمات:

امتدادات التيارات الغربية في العالم الإسلامي - ترجمة: بدر الدين مصطفى 80
روايات ما بعد الاستعمار للمهاجرين من جنوب آسيا إلى بريطانيا - ترجمة: د. أشرف زيدان 86
السّرديات المتعالية على الميديا - أ.د. سيدي محمّد بن مالك 90
سيلفي لي بون دوبوفوار: رسائل أمي إلى نيلسون ألغرين (1947- 1964) - ترجمة: د. سعيد بوخليط 92
أكتبُ لأبقى على قيد الحياة - ترجمة: د. أسماء كريم 94
العلم الخَفي: ما اللسانيات الإدراكية؟ - ترجمة: أ. د. تحسين رزاق عزيز 96
تأثير الكتب الغير متوقع – ترجمة: المحرر الثقافي 98
أفكار تولستوي وتشيخوف حول الموت – ترجمة: حسين علي خضير 100

وجـــوه:

أحمد بهكلي .. سيرة ومسيرة - أ.د حسن حجاب الحازمي 102
عبد الكبير الخطيبي.. المفكر الفرانكفوني المغربي الموسوعي - رضوان السائحي 104
رونيه ديكارت .. عبق التّاريخ وروح الفلسفة - د. محمد كّزو 112
البير كامو.. المفارقات - عبد الغاني بومعزة 116
جوزيه ساراماغو .. المكنيكي الفائز بجائزة نوبل للآداب – المحرر الثقافي 120

الأدب والنقد:

رواية التاريخ: المعطيات المعرفية - أ.د. نادية هناوي سعدون 124
منظور جديد في قراءة كتب أدب الرحلات التراثية - د. مصطفى عطية جمعة 128
شعراء الحداثة السعودية وأبعادهم الثقافية من خلال شهاداتهم الشعرية (نماذج واختيارات) 1-2 - د. يوسف العارف 130
شِعْريّة المَتنيّ بيْنَ السُّؤال الجمَالي والهَمّ الوُجُوديّ - د. الحسين اخْليفة/ د.خديجة منير 134
أي مستقبل ينتظر السرد العربي؟ - د. لنا عبد الرحمن 138
قصيدة بوابة الريح وقفات أسلوبية - سمية غازي الطيب 140
أنطولوجيا الرواية - رشيد اللحياني 144

الشخصية والحبكة: دوائر التداخل والتباعد - د. عبد الفتاح محمد عادل 148
الخطاب الشعري بين الإمتاع والإقناع - نجلاء الحداد 152
اتجاهات قصيدة الفصحى في الألفية الجديدة - د. أحمد الصغير 154
روايات ديستوبية - محمد عبد الكريم الحميدي 159
التّناصُ الحدائيُ لِعْتِيارِ الغموضِ الفني في مُنْجَزِنا التُّراثيّ - د. نبيل قصاب باشي 160

مراجعات وقراءات:

الحضارة والسلطة في السوسيولوجيا الخلدونية - د. عز الدين عناية 164
"الحياة 3,0: أن تكون إنسانًا في عصر الذكاء الاصطناعي" - المحرر الثقافي 167
حياة كاملة .. لم تعرف الدفء - عبدالرحمن الكريفي 168
قراءة لرواية "القلعة" للكاتب الاسكتلندي أرتشيبالد كرونين - رقية نبيل عبيد 170
"كريسماس في مكة" رواية المعاناة الفردية والجماعية - عزيز العرباوي 172
الحرية الزائفة مقابل الخوف المُبطن في رواية "لا تقولي إنك خائفة" - حبيبة رحال 174
"وديان الإبريزي" ومفارقات الأحلام المتنقلة - شوقي بدر يوسف 176
حياكة الويب المظلم - المحرر الثقافي 181

كتب:

أعمال أدبية عظيمة ولدت بضربة سحرية - المحرر الثقافي 182

علوم وتكنولوجيا:

مساهمة النانوتكنولوجي في التجديد التكنولوجي - أ.د. يعرب قحطان الدُّوري 184
التسعينيات زمن التكنولوجيا الجميل - المحرر الثقافي 186

فنون:

جيمس كاستل: فنان من العدم - ياسر محمد الحربي 188
ليلة النجوم.. رسمت داخل مصحة عقلية - المحرر الثقافي 191
التصميم الرّقمي بين الإشهاري والاتّصالي - أسماء الدجي 193

قصة مكان:

"18 ميلاً من الكتب" مكتبة ستراند لبيع الكتب - المحرر الثقافي 196

نصوص:

بين يدي" سُعدى" - شعر: إبراهيم عمر صعابي 37
قال الشاعر - شعر: سلوى محمود 65
رائحة التراب (قصة قصيرة) 75
موعد على الضفاف - شعر: د. هاني بن عبدالله الملحم 151

وجوه 100

كتب 182

مراجعات وقراءات 164

فنون 188

قصة مكان 196

علوم وتكنولوجيا 184

مجلة فكر الثقافية

المعارك الأدبية في صفحات تاريخ الثقافة العربية

كل الحروب سيئة ولا تجرّ على مُعْلنيها أو المُعلَنة ضدهم سوى الخراب والكراهية والأحقاد، إلا الحروب الأدبية وحدها هي نعمة على الثقافة وسلّم صعود نحو الرقي الحضاري على مُشْعليها وعلى الحقل الذي فيه وله تشتعل.

الحروب الأدبية في كل تاريخ الثقافات الإنسانية كانت دائمًا تقفز قفزة نحو تجديد الوعي الجمالي والأدبي والتاريخي الفردي والجماعي.

الحروب الأدبية هي تجديد بارود الأسئلة الفلسفية والثقافية والسياسية في مرحلة تاريخية معينة. حرب الأدب فيها المنتصر وفيها المنهزم، فيها الجرحى والمعطوبون والموتى، ولكن المنتصر الأكبر هو الفكر والمجتمع.

ولعل أشهر معركة أدبية دونها التاريخ، هي معركة المتنبي مع أبو فراس الحمداني، والذي سطر فيها المتنبي أروع الأبيات بلاغة ونظمًا.

حينما كان أبو فراس يتهمه بالسرقة من شعراء آخرين. فعندما قال المتنبي في حضرة سيف الدولة:

أعيذوها نظرات منك صادقة

أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

ضج أبو فراس وقال له من أنت (يا دعي كنده) حتى تأخذ أعراض الأمير في مجلسه؟ فلم يرد المتنبي عليه إلا بمواصلة الأبيات قائلاً:

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا

بأنني خير من تسعى به قدم

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي

وأسمعت كلماتي من به صمم

فأزداد أبو فراس بتلك الأبيات غيظًا ورد عليه قائلاً: قد سرقت هذا من (عمرو بن عروة بن العبد) حيث يقول:

أوضحت من طرق الآداب ما اشتكت

دهرًا وأظهرت أغرابًا وإبداعًا

حتى فتحت بإعجاز خصصت به

للعمي والصم إبصارًا وإسماعا

وعندما زاد الجدال وعلت الأصوات غضب سيف الدولة ورمى المتنبي بالدواة حتى أصابت جبهته وجرحتها، فرد بالبيت الذي أثر في سيف الدولة قائلاً:

إن كان سركم ما قال حاسدنا

فما لجرح إذا أرضاكم ألم

حينها عاد أبو فراس يائسًا يتهمه بالسرقة من بشار بن برد في البيت الذي يقول فيه:

إذا رضيتم بأن نجفى وسركم

قول الوشاة فلا شكوى ولا ضرر

ولكن سيف الدولة قد عاد بعد بيت المتنبي الأخير

كما كان لتلك المعارك جمهور متابع، يكتب ويهتم، وكان الصخب لا ينتهي، فخلفت كتبًا ودراسات توثق معارك خالدة، مثل معركة تلقيب الشاعر أحمد شوقي بـ»أمير للشعراء»، التي دارت رحاها بين طه حسين وعباس محمود العقاد، ومعركة عبدالقدوس الأنصاري وحمد الجاسر، ومعارك أنيس منصور، ومعركة الشاعرين الرصافي والزهاوي على صفحات الصحف العراقية، ومعركة أحمد أمين التي بدأها بسلسلة مقالات «جناية الأدب الجاهلي على الأدب العربي» ليرد عليه الدكتور زكي مبارك بسلسلة مقالات تحت عنوان «جناية أحمد أمين على الأدب العربي»

وراح يقبل راسه في محل الجرح الذي أصابه فيه ليعلن بذلك انتصاره وإنهاء الجدال.

حين نتأمل اليوم حال الحقل الأدبي العربي نشعر بالركود الذي يشبه الموت غير المعلن، الأدباء يعيشون من دون خاصية تميزهم عن بقية مكونات المجتمع، يعيشون من دون أجراس تقرع ومن دون ضجيج قادر أن يوقظ العام والخاص. بارودهم مبللّ وأسلحتهم صدئة وألسنتهم في جيوبهم.

عندما كانت أرض الثقافة الأدبية العربية تمتد من قرطبة إلى البصرة، كانت معارك الأدباء مشتعلة عن بعد وعن قرب أيضًا، ألم يخلّد النقد العربي العبارة التاريخية التالية «هذه بضاعتنا ردت إلينا» والتي تؤكد صلب النقاش في معنى المركز والهامش في الإبداع، والتابع والمتبوع في الأنتلجنسيا.

ألم تلعلع مدافع حرب اللغة بين نحويّي «مدرسة البصرة» و«مدرسة الكوفة» ودامت قرونًا ولا تزال نارها مشتعلة بين جحافل اللغويين التقليديين حتى اليوم.

ألم يسجل التاريخ الأدبي والثقافي المعركة الكبيرة التي أشعلت نيرانها جماعة الديوان التي كان يقودها العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري والتي التأمت في رؤية فلسفية حول كتاب «الديوان في الأدب والنقد» من تأليف العقاد والمازني، الذي صدر عام 1921، ضد جماعة الإحياء والتي مثلها شوقي وحافظ والرافعي.

قد يقول قائل إننا بعودتنا إلى ذلك الماضي القريب الذي كان حافلاً بمثل تلك المعارك بين أعلام الأدب والفكر، نجد أن بعضها كان يخرج عن أدبيات الحوار في أحيان، ولكنها كانت في ذات الوقت تضفي طابعًا من الحراك والحيوية على المشهد الثقافي العربي ويشعر معها القارئ العادي بمتعة عارمة شبيهة بمتعة أفلام الحروب والفروسية في القرون الوسطى. وإلى جانب ذلك الحراك الذي أحدث تفاعلاً شعبيًا مع الحياة الثقافية وجعلها تنزل من بروجها العاجية ونخبويتها المطاطية، كانت تلك المعارك تنشئ تفاعلاً في الآراء يزيل عنها طابع الجمود.

لقد علقت تلك المعارك في صفحات تاريخ الثقافة العربية مخلّفة نظريات وكتبًا، فيما زال الطابع الشخصي الذي أسهم في إشعالها، وما زلنا نقرأ عن معارك خالدة في تاريخ الثقافة العربية لم نكن وقت وقوعها شاهدين عليها، كمعركة تلقيب أحمد شوقي أميراً للشعراء التي دارت رحاها بين طه حسين والعقاد. وما زلنا نقرأ كتاب (على السفود) للرافعي الذي فتح نيران قلمه على العقاد شخصًا وفكرًا. ما زلنا كذلك نتذكر معركة جيم جدة بين عبدالقدوس الأنصاري وحمد الجاسر، وما حصل بين أحمد بن محمد الشامي ومحمد بن علي الأكوع في كتاب جناية الأكوع على التراث اليمني، إلى غير ذلك من المعارك الأدبية المختلفة التي اندلعت نيرانها على الورق، ولكنها لم تلتهم شيئًا من الأخلاق ولم تنتقص سطرًا من الأفكار. بل أساهمت في الإجابة عن الكثير من الأسئلة ووضعت الكثير من النقاط على الحروف. كمعارك أنيس منصور في الخمسينيات دارت حول الفلسفة والوجودية ومعركة وجود حضارات أو كائنات عاقلة في أماكن أخرى من العالم، هل هي موجودة أم غير موجودة، وهي من أغرب المعارك على الإطلاق.

ولعل أبرز المعارك الأدبية في السعودية وقعت بين الشاعرين محمد حسن عواد وحمزة شحاته، وانتحل كل منهما اسم مستعارًا يتخفى خلفه إذ كتب حمزة شحاته باسم (هول الليل)، وكتب العواد باسم (أبو لون)، وشهدت صفحات صحيفة «صوت الحجاز» أصداء الصراع الشعري، وكان إضافة الأدب السعودي. إلا أن المعارك الأدبية اختفت منذ ثلاثة عقود تقريبًا لتعود مجددًا إثر تغريدة عبر منصة تويتر للناقد الدكتور عبدالله الغذامي في 3 ديسمبر 2018 وصف روايات الروائي عبده خال بـ«الثرثرة» حينما قال: «ملاحظة واقعية، كتاب القصة القصيرة يقعون في تشتت ذهني حين يقتحمون الرواية والسبب في تقديري أن طاقتهم السردية قصيرة (بمقدار قصة قصيرة) لذا يلهثون مع الرواية ويقعون في (الثرثرة) عبده خال نموذج واضح لهذه الربكة السردية» فيما فسر ذلك الروائي عبده خال بأنه جاء نتيجة موقف لدى الغذامي عن رأي كتبه خال قبل أيام (من هذه التغريدة) عن ريادة الغذامي المزعومة للحداثة، وأضاف خال أنك تستطيع إغضاب الغذامي بسهولة. فقبل أيام كتبت أنه لا يمثل عمود الخيمة

للحداثة كما ادعى في كتابه ويبدو أنه ما زال متذكرًا قولي: بأن لديه نقصًا ولم يستكمل مشروعه الثقافي بعد. واتهم خال الغذامي بأنه لم يكن يقرأ الرواية أو القصة. وتساءل كيف ظهر منظرًا عن القصة والرواية الآن؟

في عام 1932، ظهرت مدرسة «أبولو» بقيادة زكي أبي شادي لتكون ثكنة الجمال لشعراء تحلّقوا حول مجلة «أبولو» ليقلقوا بنية الشعر العربي كأبي القاسم الشابي وإبراهيم ناجي وإيليا أبو ماضي، وكانوا في جبهتهم هذه ضد الصوت التقليدي في الخطاب الشعري.

وفي عام 1920، من أمريكا ظهرت الرابطة القلمية كصوت أدبي متميز لكتاب المهجر من السوريين واللبنانيين من أمثال جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة وإيليا أبو ماضي وآخرين. فغيروا اللغة وضفاف الكتابة وروحها.

وعلى جبهة الشعر حدثت معارك مهمة حول الشعر الجديد منذ مدرسة الديوان في العشرينيات من القرن الماضي، واستهداف وحدة القصيدة لا وحدة البيت الشعري، كما ظهرت المدرسة الرومانتيكية في الثلاثينيات، وفي الأربعينيات بدأت معركة الشعر الحر مع الشعر التقليدي، والتخلص من القافية وما تفرضه من نهايات مفتعلة أحيانًا، وبدأ الشعر الحر، وأصاب أصحابه من السياسة أكثر من الشعر، فاعتبره الكلاسيكيون هجمة استعمارية على الشعر واللغة، لكن الشعر الحر انتصر. ظهر جيل السبعينيات في الشعر، وبشروا مع الشعر الحر والتخلص من الشفاهية المعتادة حتى في الشعر الحر، وكذلك بقصيدة النثر التي لم يعرفها الشعر العربي إلا نادرًا، في محاولات لم تنتشر، وأصابهم ما أصاب أصحاب الشعر الحر من حديث سياسي باتهامهم بأنهم أعداء القومية العربية.

وبين هذه المدارس كانت نيران المعارك مشتعلة وطلقات المدافع تطلق من كل الجهات والاتجاهات من التقليديين والمحافظين والليبراليين والمعاصرين والمجددين على الطريقة الغربية، وكل صوت كان يريد أن يحقق وجودًا لفلسفته ورؤيته للحياة والكتابة والجمال.

ويمكن القول إنه لا توجد قضية ذات بال مرّت في حياة الفكر العربي المعاصر إلا واحتوتها هذه المجموعة المتكاملة من المساجلات، لتشكل بذلك صورة حية للتحديات والأخطار التي مازال يمرّ بها الفكر العربي المعاصر، ومنها قضايا الأدب المهموس، وأدب المهجر، والأدب المكشوف وقضية المرأة والمجتمع.

وكان المستفيد من كل هذه الحروب الباردة تارة والساخنة طورًا آخر هو الأدب العربي ومن خلفه المجتمع برمته لأن ما كان يحدث من نقاشات ودفاعات ومرافعات كان غير منفصل عن بنية المجتمع السياسية والثقافية، خصوصًا أن المثقف في تلك المرحلة كان يحمل صورة «النبي» الذي لم يوح إليه، كما أن كل الذي يجري على أرض المعارك كان الإعلام ينقله بل ويساعد على تأجيجه وهو العامل الذي ساعد على تحريك الراكد في العقل وفي السلوك الجمالي والاجتماعي.

وكان في هذه المعارك فرسان من كل القوميات والعقائد التي تعايشت في المنطقة العربية، مسلمون بكل أطيافهم، مسيحيون، يهود، دروز وإيزيديون، عرب وبربر وأكراد وشركس وأرمن وآخرون. ولم تكن قضية العقيدة أو الانتماء القومي محط تبجيل أو إقصاء، بل كان الإبداع في بعده الإنساني والتجديدي هو الغاية من المعارك التي يشترك فيها الجميع على اختلاف انتماءاتهم ضد الجميع الآخر على اختلاف انتماءاتهم.

أسباب موت الحرب الجميلة

ربما كانت من أواخر الحروب الأدبية الكلاسيكية التي أثرت بشكل كبير في بنية العقل العربي فكريًا وجماليًا، ما جرى بين طه حسين ومناصريه من جهة وخصومه من جهة ثانية، أي بين دعاة العقل والتنوير والانفتاح من جهة وفلول المدرسة الإصلاحية المحافظة السلفية من جهة ثانية، كل هذه الحرب كانت تجري على أرض «الأدب والشعر»، وكيف يمكن قراءته والعيش فيه وله، وكل طرف كان يدافع عن موقع تاريخي واجتماعي وسياسي معين لكن باستعمال الخطاب الأدبي الذي يوصل إلى مواقع أخرى.

بعد مدة على هذه المعارك، ظهر كتاب طه حسين «في الشعر الجاهلي» عام 1926. ويبدو أن المعركة بين الفلسفة التنويرية العقلانية التي تبناها ودافع عنها طه حسين وزمرته من جهة والتيار المحافظ من جهة أخرى الذي قاده الرافعي ومحمود شاكر ولطفي جمعة وغيرهم انتهت في آخر المطاف لمصلحة التيار الإصلاحي التقليدي.

يجب الاعتراف بأن الانتكاسة الثقافية والسياسية التي يعيشها العالم العربي بدأت بشكل واضح يوم انهزم طه حسين فكرًا تنويريًا ورؤية حداثية ومقاربة إنسانية، لقد خرج الفكر الأزهري التقليدي منتصرًا من واقعة «في الشعر الجاهلي». والدليل على ذلك الانحدار الذي تعيشه مجتمعاتنا العربية والمغاربية في التعليم والمتميزة بغياب العقل من جهة واستعمال خطابات قروسطية لمخاطبة محيطنا المتوسطي والعالمي من جهة أخرى.

لقد انتصرت البلاغة الفقهية على العقل الفلسفي.

وبانتصار الفكر الأزهري التقليدي في الثقافة والأدب اختفى عامل مهم وإيجابي لطالما كان المحرّك المجدّد لبنية الثقافة والأدب واللغة ألا وهو التيار الثقافي الأدبي الذي قادته أنتلجنسيا العربية المسيحية (سوريا ولبنان وفلسطين) وهو الذي قاد عملية تحديث اللغة العربية وتثوير النص وقاد انقلابًا ضد البلاغة التقليدية والإنشاء الفقهي في الأدب.

ومن الأسباب التي أدت إلى صمت المعرك الأدبية يقدم الأديب العربي الكبير الراحل نجيب محفوظ تفسيرًا لذلك بالقول: أعتقد أن السبب الأول هو الفجوة الكبيرة بين الأدباء والمفكرين وبين القارئ لأنه قاعدة المثلث. وإذا اختفت القاعدة لم يكن هناك مثلث. والقارئ لم يعد يتفاعل مع ما يكتب، لذلك نجد الكثير من الكتّاب يصابون بالإحباط لأنهم كانوا يتوقعون -مثلاً- لفكرة ما أو لكتاب أن يحدث صدى أكثر فلا يحدث.

الصحافة الخاسر الأكبر

المعارك الأدبية بشكلها التقليدي كانت تشكل ساحة خصبة لازدهار الصحافة الورقية، التي توفر صفحات «دسمة»، تقدم للحياة الثقافية متعًا استثنائية، وتنتقل بالمخيلة الإبداعية إلى آفاق أوسع، وتشكل حركة نقدية حقيقية.

كما كان لتلك المعارك جمهور متابع، يكتب ويهتم، وكان الصخب لا ينتهي، فخلفت كتبًا ودراسات توثق معارك خالدة، مثل معركة تلقيب الشاعر أحمد شوقي بـ"أمير للشعراء"، التي دارت رحاها بين طه حسين وعباس محمود العقاد، ومعركة عبدالقدوس الأنصاري وحمد الجاسر، ومعارك أنيس منصور، ومعركة الشاعرين الرصافي والزهاوي على صفحات الصحف العراقية، ومعركة أحمد أمين التي بدأها بسلسلة مقالات «جناية الأدب الجاهلي على الأدب العربي» ليرد عليه الدكتور زكي مبارك بسلسلة مقالات تحت عنوان «جناية أحمد أمين على الأدب العربي»، ودارت رحى هذه المعركة بين مجلتي الرسالة والثقافة، كما تحمل الذاكرة معارك أخرى جميلة اندلعت على ورق الصحف، وكان القلم سلاحها الوحيد، والصحافة وسيلتها الاتصالية.

عندما تتحول الأيديولوجيا إلى طوق نجاة للثقافة والأدب

مع انتصار الفكر المحافظ الإصلاحي على الفكر التنويري العقلي دخل المجتمع في سبات خطير محفوف بيأس سياسي وثقافي، حتى دقت أجراس هزيمة 1967، لتتحرك الأنتلجنسيا ثانية، لكن هذه المرة سيكون خطابها من داخل السياسي والأيديولوجي المرتبط مباشرة بجرح "الهزيمة".

فمعركة طه حسين وعلي عبدالرازق والطاهر الحداد وقاسم أمين وجبران خليل جبران وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة وتوفيق الحكيم وأبو القاسم الشابي وغيرهم كانت معركة أدبية قائمة على الفكر والأدب واللغة وحضارية في رسم معالم العلاقة مع الآخر كنموذج أو كمرآة. أما معركة الثقافة والمثقفين في مرحلة ما بعد 1967 فكانت سياسية وأيديولوجية حتى وإن اتخذت من الأدب ساحة حرب وأرض صراع.

يمكن اعتبار الكتاب المشترك «الأدب والأيديولوجيا» لنبيل سليمان وبوعلي ياسين الصوت الجديد الذي فتح الأدب والثقافة على معارك أدبية ساخنة (صدر الكتاب عام 1974)، ويمكننا اعتبار هذا الكتاب وما تركه من أثر في الحوارات الثقافية في العالم العربي شبيهًا إلى حد ما من حيث الأصداء وردود الفعل بكتاب «في الشعر الجاهلي» لطه حسين، ويمكننا تلمس حجم هذا الأثر الذي خلفه كتاب «الأدب والأيديولوجيا» في حجم المقالات والدراسات والمتابعات والحوارات التي تابعت الكتاب من معسكر النيران الصديقة أو العدوة وقد جمعت في كتاب بعنوان «المعارك الثقافية في سوريا» أشرف عليه نبيل سليمان وبوعلي ياسين ومحمد كامل الخطيب، وصدر عام 1979.

وبالعودة إلى هذا الكتاب كصورة نموذجية عن المعارك الثقافية والأدبية يمكننا القول بأنه جاء إلى حد ما للتعبير عن النكسة الثقافية التي عرفها التنوير منذ هزيمة طه حسين، وبالتالي البحث عن أسباب الانهيار الاجتماعي في النصوص الأدبية. وهو في الوقت نفسه مواصلة لمعركة العقل والتنوير من باب الاشتغال على السياسي وتغليبه على الحضاري، حتى وإن كان الأدب هو القاسم المشترك.

جبهات الحروب الخاسرة

ومرة أخرى كما انهزم فكر طه حسين أمام الفكر الإصلاحي الأزهري في معركة «في الشعر الجاهلي»، انهزم أيضًا فكر الثنائي نبيل سليمان وبوعلي ياسين في معركة «الأدب والأيديولوجيا» أمام صعود التيار الإخواني الذي أسس لما سمي «الأدب الإسلامي» بكتابه ومنظماته ومنصاته.

وانتشار ظاهرة «الأدب الإسلامي» الذي كان اللسان الأدبي لتنظيم الإخوان المسلمين بكل مشتقاتهم السياسية في البلدان العربية، انتقلت الحروب الثقافية والأدبية من حروب ومعارك جمالية وحضارية إلى أخرى «دعوية»، قادها بعضهم ممن بدأ أديبًا ثم تحول إلى «داعية» أو منظر للعنف والتطرف.

واتخذت الحروب والمعارك الثقافية بمجرد «أخونتها» منصات جديدةً لها، وانسحب الصراع والنقاش من عالم الشعر والرواية وعاد مرة أخرى إلى التراث الديني، واشتعلت حروب بين الدعاة أنفسهم، كل يريد أن يكون له القطيع الأكبر من الرواد والزبائن والمعجبين والمعجبات، واشتعلت الحروب على منصات القنوات التليفزيونية أولاً ثم انتقلت إلى وسائل التواصل الاجتماعي، وظهرت ثكنات بجيش عرمرم ضد الثقافة والأدب والفكر التنويري.

لا توجد معارك أدبية اليوم، ولا قراء يتابعونها اللهم إلا في القليل النادر، سرعان ما تخبو نارها وينفرط عقد متابعيها وذلك لضحالة الإنتاج الفكري والأدبي اليوم قياسًا إلى زمن الرواد وشيوع النمط التجاري وانتشار الكتابة السهلة، والقارئ الناعم والعلاقات الأدبية القائمة على المجاملة والرياء والحرص على المكاسب والحفاظ على شبكة العلاقات الاجتماعية والمهنية ولبروز أقطاب جذب أخرى مثل وسائل التواصل الاجتماعي والقنوات الرياضية وقنوات اليوتوب بل إن الفكر ذاته في أزمة وفي مخاض عسير ونفق طويل.

في ظل هذه الحرب التي بدأت ثقافيًا وانتقلت إلى معسكر «التكفير» و«التخوين» عرف العالم العربي في الربع الأخير من القرن الماضي أولى ضحايا هذا التطرّف من أمثال فرج فودة وحسين مروة وصبحي الصالح ومهدي عامل ونجيب محفوظ وعبد القادر علولة والطاهر جاووت والجيلالي اليابس وبلخنشير وبوسبسي ومحمد البراهمي وشكري بلعيد وآخرين، الذين كانوا ضحايا حروب ثقافية انزلقت نحو التعصب وغذى نارها فكر الفتنة والتحجر ومعاداة الاختلاف وكراهية الآخر ورفض فلسفة العيش المشترك.

وسمحت وسائط التواصل الاجتماعي كمنصات «شعبوية» تكنولوجية بإشاعة الفوضى في القيم واختلط الحابل بالنابل. وكما دخل الخطاب المتطرف الديني والدروشة على خط الثقافة والأدب والفلسفة، دخل إلى النقاش أيضاً حمقى منصات التواصل الاجتماعي وأصبح لهم الحق في إبداء الرأي من دون تحفظ في ما يعلمونه وما لا يعلمونه قطعاً، شعرًا وروايةً وفقهًا.

المصادر:

- أمين الزاوي، المعارك الأدبية... من هزيمة العقل إلى حمقى شبكات التواصل الاجتماعي، اندبندنت عربية، 18 يوليو 2019.
https://n9.cl/q7ocf

- علي الرباعي، من خفافيش العقاد إلى (هول ليل حمزة شحاتة) عودة المعارك الأدبية، صحيفة عكاظ، 8 ديسمبر 2018.
https://www.okaz.com.sa/culture/na/1690971

- إبراهيم الصايغ، المعارك الأدبية بين الغيرة والتجديد، جريدة الأيام، العدد 10352 السبت 12 أغسطس 2017.
https://www.alayam.com/alayam/Variety/669703/News.html

المعارك الأدبية في القرن العشرين

كانت المعارك الأدبية المشتعلة بين لفيف من الأدباء مظهرًا من مظاهر التوهج والتجديد والانطلاق في عالم الفكر والأدب، وهي تعكس الرغبة في فرض الرؤى الجديدة أو ترسيخ الرؤى الكلاسيكية تحت دعوى المحافظة على الذات ضد خطر الاستلاب - كل بحسب اتجاهه - كما تعكس الرغبة في تكريس الذات واستراتيجية السيطرة باعتبار الكتابة، سلطة وباعتبار النص فضاء يحجب ويطمس بقدر ما يصرح ويعلن.

ولا شك أن ازدهار الصحافة في النصف الأول من القرن العشرين، وتنوع الصحف بين سياسية ودينية وأدبية، يومية وأسبوعية، نصف شهرية أو شهرية ووجود مساحة عريضة من القراء والمتابعين أولئك الذين يشكلون موردًا ماليًا للجريدة شجع ذلك كله حمى الصراع الفكري والأدبي ومحاولة كل طرف فرض وصايته أو تكريس ريادته وسلطته وهيمنة لقبه مثل: عميد الأدب العربي، عملاق الأدب والفكر، أمير البيان العربي.

وبقدر ما اتسمت تلك المعارك بالخصوبة والغنى، فقد أثرت مساحة النقد والفكر والإبداع، وكانت محفزًا لظهور مؤلفات أدبية وفكرية عديدة بل كانت موضوعًا لأطاريح أكاديمية استلهامًا من أجواء تلك المعارك وتوسيعًا لها من دائرة الصحافة إلى دائرة التأليف.

معركة الأدبية بين عباس العقاد وأحمد شوقي

يمكن القول إن المعركة التي وقعت بين عباس العقاد وأحمد شوقي، والتي جرت من جانب واحد، كانت واحدة من أشهر المعارك الشعرية، وقد وصفها الكاتب الكبير أنور الجندي في مقالة نشرت بعدد أبريل 1967 من مجلة «الهلال»، فأوجز وأوفى بقوله: «بدأها العقاد بمقالاته في «الديوان»: 1922، ووسّعها بنقده في يوم تكريمه والاحتفال بيوبيله عام 1927، ثم والاها بنقده رواية «قمبيز في الميزان»، ومما قاله العقاد في «الديوان» ومثّل رأيه في شوقي ما يلي: «كنا نسمع الضجة التي يقيمها شوقي حول اسمه في كل حين، فنمرّ سكوتًا، كما نمّر بغيرها من الضجات في البلد، لا استضخامًا لشهرته، ولا لمنعة في أدبه عن النقد، فإن أدب شوقي ورصفائه من أتباع المذهب العتيق، هدمه في اعتقادنا أهون الهينات، ولكن تعففًا عن شهرة يزحف إليها زحف الكسيح، ويضن عليها من قوله الحق ضن الشحيح» «عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني: الديوان في الأدب والنقد، ص27»، ويلخص العقاد رأيه في شعر شوقي فيقول: «فالقصيدة إما بيت حذفه وإثباته سواء، أو بيت حذفه أفضل»! «المرجع السابق: ص ص 37-38»، ولقد واصل العقاد هجومه على شعر شوقي في شتى المناسبات، حتى في مناسبة تكريمه بإطلاق لقب أمير الشعراء عليه، حيث كتب العقاد في عدد صحيفة «البلاغ» الذى صدر في صبيحة الأحد الأول من مايو 1927 مقالاً جاء فيه ما يلي: «إن لنا في شعر شوقي وفى صاحب الشعر رأيًا معروفًا، لا يحولنا عنه ما يحول الناقدين والكاتبين في هذه البلاد، أما الشعر فمجمل رأينا فيه أنه لم يرتفع بنفس قارئ واحد إلى أفق فوق أفقه، ولم يفتح لقارئ واحد نهجًا من الإحساس أوسع من نهجه، ولم يعلم أحدًا كنه الحياة، ولا زين لأحد شيئًا من صور الحياة» «أنور الجندي: معارك العقاد الصحفية، الهلال، إبريل 1967، ص 51»، لذلك خلص الدكتور أسامة موسى إلى أن مدار القضية بين العقاد وشوقي، تمثل في نظرتيهما لقيمة الشعر وغايته، «فالشعر عند العقاد هو التعبير عن الحياة وعن الوجدان الإنساني»، بينما الشعر عند شوقي هو: «مهارات لفظية ولغوية وبلاغية غايتها أن تبهر السامعين» «د. أسامة موسي: الناقد المقاتل... قسوة الرأي وشجاعة المواجهة، الهلال، مارس 2014، ص80».

المعركة الأدبية بين زكى مبارك وطه حسين

وتعد المعركة التي وقعت بين الدكتور زكي مبارك وعميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، أكبر معركة أدبية وقعت في تاريخ الأدب العربي المعاصر، حيث امتدت وقائعها خلال الفترة من عام 1931 وحتى عام 1940، وبدأت بعودة زكى مبارك إلى مصر في عام 1931، وبعد حصوله على الدكتوراه من السوربون في «النثر الفني في القرن الرابع الهجري»، حيث عيّن بعقد للعمل في الجامعة المصرية، فلما نما إلى ما وقع من خلاف رأى بينه وبين المستشرقين في السوربون، ذلك الخلاف الذى واصله زكي مبارك حتى بعد عودته لمصر، وتوّجه بكتاب عنوانه «النثر الفني في القرن الرابع الهجري»، الذى لقى من النقد الكثير، حتى إن طه حسين أهمله تمامًا وأعرض عن التحدث عنه، متجاهلاً عنوان الكتاب واسم الكاتب ومعبرًا عن ازدراء وتحقير وتنقيص لقيمة الكتاب، وهو ما يستدل عليه من إشارة د. طه إلى الكتاب ومؤلفه بقوله: «كتاب من الكتب ألفه كاتب من الكتّاب»! «أنور الجندي: المعارك الأدبية، ص670»، فلما أحيل طه حسين في التاسع والعشرين من شهر مارس 1933 إلى التقاعد من منصب عميد كلية الآداب بالجامعة المصرية، وكان زكي مبارك يعمل آنذاك بوظيفة مدرس بكلية الآداب، جاءت إقالة طه حسين من العمادة بين توابع أزمة كتاب «الشعر الجاهلي»، التي توالت منذ صدوره في عام 1926، حيث تبارى الجميع أثناءها في العصف بالكتاب وصاحبه، وكان زكي مبارك بين قلة ممن دافعوا عن طه حسين على صفحات الصحف، فلما عاد طه

عباس محمود العقاد

أحمد شوقي

حسين إلى عمادة كلية الآداب إثر إثارة قضية كتابه في البرلمان، كان رفضه تجديد عقد زكي مبارك للعمل بوظيفة مدرس بكلية الآداب، بين أول ما اتخذ من قرارات، ويمكن القول إن حيثيات ذلك القرار تنحصر في نفوذ المستشرقين وانحياز بعض المثقفين ممن درسوا في الغرب- لأفكار الغربيين وثقافاتهم، وهو قرار كان بمثابة شرارة فجرت أحداث المعركة الأدبية الأكبر في تاريخ الأدب العربي المعاصر، واصطدم طه حسين مع زكي مبارك اصطدامًا قويًا شديدًا عنيفًا. كانت المواجهة بين الرجلين فكرية ثم تحولت إلى خلاف شخصي حاد دام ما يقرب من 9 سنوات، وعُرِفَتْ في الأدب العربي بمعركة لقمة عيش،تلك

المعركة التي افتتحها زكي مبارك بمقالة جاء فيها الآتي: «لقد ظن طه حسين أنه انتزع اللقمة من يد أطفالي، فليعلم حضرته أن أطفالي لو جاعوا، لشويت طه حسين، وأطعمتهم لحمه، ولكنهم لن يجوعوا ما دامت أرزاقهم بيد الله»! «أنور الجندي» المرجع السابق، ص671»، ثم توالت مقالات زكي مبارك التي وقفها للهجوم على طه حسين وكل ما يصدر عنه من كتابات وآراء، وهي مقالات بلغ الإسفاف فيها حدًا شنيعًا.

فالخلاف الفكري بين طه حسين وزكي مبارك يرجع إلى أمرين؛ كان طه حسين يرى أن العقل اليوناني هو مصدر التحضر وأن عقلية مصر هي عقلية يونانية ولا بد لمصر أن تعود إلى احتضان ثقافة وفلسفة اليونان، في حين كان زكي مبارك ضد هذه النزعة اليونانية واتهم طه حسين بنقل واتباع آراء المستشرقين والأجانب.

أما الأمر الثاني فيتعلق بأطروحة النثر الفني؛ فحسب زكي مبارك، فإن أصل النثر الفني عند العرب يمتد إلى ما قبل الإسلام، على عكس طه حسين الذي ذهب مذهب المستشرقين ودافع عن الرأي القائل إن النثر الفني فن اكتسبه العرب بعد الإسلام ولم يُعرَف إلا في أواخر العصر الأموي حين اتصل العرب بالفرس.

معركة بين نجيب محفوظ وعباس العقاد

كما أن من بين المعارك أيضًا التي دارت، كانت بين الأديب العالمي نجيب محفوظ والأديب الكبير عباس العقاد، ودارت تلك المعركة في شهور عام 1945، حينما كتب المفكر الكبير العقاد، في كتاب «في بيتي»، بعضًا من آرائه، متصورًا أنه يجري حوارًا مع نفسه، وقد سألتْه نفسه عن سبب قلة الروايات في مكتبته، فقال لها: إن الشعر أنفس من الرواية بكثير، و«محصول خمسين صفحة من الشعر الرفيع أوفر من محصول هذه الصفحات من القصة الرفيعة»، وحينها ردّ الأديب الناشئ آنذاك نجيب محفوظ، في صرامة وحدّة، معتبرًا ما كتبه الكاتب الكبير في السن والمقام العقاد، اتهامًا موجهًا لما يكتبه شخصيًا، ويعتبره طريق حياة، حيث كتب مقالًا اسمه «القصة عند العقاد».

وفي النهاية لم يردّ العقاد على نجيب محفوظ، واكتفى بالصمت، ربما عن تعال واستصغار لشأن أديب ناشئ.

معارك أحمد زكي باشا

وتبدو شخصية أحمد زكي باشا شيخ العروبة واضحة في معركتين هامتين الأولى معركة الفراعنة وهل هم عرب أم أتراك، والثانية معركة «ما كان لبنان معلّمًا لمصر» وفي كلتيهما تبدو قوة عارضته

أحمد زكي باشا

نجيب محفوظ

وأسلوبه الساخر في المساجلة.

وقد رأى أحمد زكي باشا حول المسألة الأولى أن الفراعنة مصريون، وإذا أردنا أن نعرف منشأ المصريين وجب علينا الرجوع أولاً إلى أقوال العلماء الباحثين النقّابين ثم الإدلاء برأينا الشخصي الذي تؤيده ملامح الوجوه وأساريرها.

أما حول المسألة الثانية فقد نشأت عن مقال وجهه مجد الدين حفني ناصف إلى الآنسة مي بمناسبة اختيارها رئيسة للمجمع الصحفي فذهب في القول وأسرف وحاول أن ينسب إلى لبنان أوليات كثيرة منها حروف الطباعة العربية ودائرة المعارف العربية وإنشاء الصحف اليومية والمجلات العلمية وترجمة الروايات وأجواق التمثيل وإدخال الرقص والغناء.

يتصدى أحمد زكي باشا لهذا المقال فيكتب مقالاً آخر في «الأهرام» يقول فيه: «إلى الآنسة مي، هل أعجبك ذلك الكلام المرصوص؟ لقد أراد أن يتغنى بمناقبك فأساء إليك وإلى بلادك وقومك باتخاذكم جميعًا وسيلة للإساءة إلى التاريخ وتشويه الحقائق، ثم إلى طعن قومه وبلاده بالزور والباطل. نعم للبنانيين أفضال أنا أول من يعرفها ويشهد بها، ولكنها لم يكن لها وجود في أول عهد النهضة المصرية وفي جميع مناحيها. بل بالعكس كانت مصر هي التي ربّت أبناء لبنان فعادوا لها فيما بعد، أي في عصر إسماعيل.

«لقد أساغ لنفسه أن يتوهم أن لبنان هو المعلم الأول لمصر، لماذا؟ لأن رجلاً من رجال الأموال رسا عليه المزاد أيام محمد علي من أجل التزام جمرك الإسكندرية، نعم لأن محمد علي أرسل ثلاثة من أولاد المسابكي، فعادوا وكانوا أول من أنشأ حروف الطباعة العربية في بولاق..

«هذه دعوى ملفقة لا دليل عليها. فليس هناك برهان أو شبه برهان على إرسال أبناء المسابكي لأوروبا. وعلى فرض أنهم سافروا فبمال مصر ومن خير مصر ثم عادوا إلى مصر، فليس لعاقل أن يزعم أنهم أول من أسس المطبعة.. ثم ماذا؟ لأن أحمد فارس الشدياق نقل جريدة الوقائع المصرية من التركية إلى العربية. ذلك لم يحصل، وعلى فرض حصوله فهل يكون هو لهذا السبب المعلم الأول لمصر؟ ثم لماذا؟ لأن المعلم بطرس البستاني قد حظي بنظرة من نظرات إسماعيل، وببدرات من أموال مصر، فشمّر عن ساعد الجد والإقدام لعمل مشروع ضخم وهو (دائرة المعارف). ولكن مات إسماعيل ومات البستاني وابنه وابن ابنه والمشروع لا يزال مبتورًا، وعلى فرض إكماله، فهل يكون البستاني لهذا السبب المعلم الأول لمصر؟.

معركة سلامة موسى مع أحمد الحوفي وعباس محمود العقاد

معركة أخرى حامية الوطيس دارت عقب صدور كتاب سلامة موسى (البلاغة العصرية واللغة العربية) وشارك فيها أحمد الحوفي وعباس محمود العقاد.

نشر سلامة موسى كتابه المذكور عام 1945 فأثارت الآراء التي تضمنها في مهاجمة اللغة العربية غيرة الباحثين.

وكان مجمل آراء سلامة موسى:

أولاً: الدعوة إلى الأسلوب التلغرافي ومهاجمة الأسلوب البياني.

ثانيًا: الدعوة إلى إلغاء كلمات الحرب والعرض من اللغة.

ثالثًا: الدعوة إلى إدخال الكلمات الأعجمية دون قيد.

رابعًا: الدعوة إلى الكتابة بالحروف اللاتينية.

وقد تصدّى الدكتور أحمد الحوفي لهذه الآراء جميعًا وفنّدها ومما ورد في مقاله الذي نُشر في مجلة «الرسالة» «ماذا يريد سلامة موسى بالأسلوب التلغرافي؟ إنه يريد أن يكون الأسلوب خاليًا من الروعة والبراعة والجمال والموسيقى، مع أن الأديب، شاعرًا أو كاتبًا، إنما يفتن القلوب ويسحر العقول بألفاظه، وليس اللفظ رمزًا يشير إلى فكرة ومعنى وحسب، بل هو مجموعة من صور ومشاعر أنتجتها التجربة الإنسانية وبثّها اللفظ فزادت خصبًا وحيوية..

ويرد على قول سلامة موسى: «ويجب أن يكون المنطق أساس البلاغة الجديدة وأن تكون مخاطبة العقل غاية المنشئ بدلاً من مخاطبة العواطف» بالقول: «هذه فكرة عاسفة تهدم أساس الشعر والنثر والفنون الجميلة عامة، لأن الفنون وليدة العواطف واستجابة لنوازع نفسية لا صلة للمنطق بها، ولو أنّا أخضعنا كثيرًا من النصوص الأدبية التي تروقنا للمنطق لوجدناها هباءً. بل إننا لو اتخذنا المنطق وحده دعامة للأدب لانقلب إلى حقائق جافة لا خيال فيها ولا جمال ولا سحر، ولكان أحرى به أن يُسمى علمًا لا أدبًا لأن خصيصة الأدب في العالم كله أن معانيه خيالية. وليست معنى هذا أنها بمعزل عن منطق الحياة أو فيها خلط واضطراب، ومازال العالم يكبر ما خلّفه هو ميروس واليونان من تراث».

ويدافع الحوفي عن اتهام سلامة موسى للغة العربية بأنها وليدة مجتمع أرستقراطي حربي ديني: «إنها جرأة ودعوى باطلة، فلم تكن الأمة الإسلامية في العصر العباسي الذي يقصده الكاتب أرستقراطية حربية دينية وحسب، وإلا فبأية لغة ترجم المسلمون تراث اليونان والفرس والهنود والنبط؟ أتتسع اللغة العربية للتعبير عن فلسفة أفلاطون وأرسطو والتعليق عليها وشرحها، ثم تُتّهم بأنها لغة مجتمع أرستقراطي حربي ديني وحسب - فليست صالحة لنا؟ وبأية لغة ألّف المسلمون في الفلسفة والجغرافيا والفلك والرياضة والمنطق والأخلاق والكيمياء والبلاغة؟.

برأي سلامة موسى كتّاب مصر متخلفون رجعيون لأنهم يعنون بالبحث في الماضي وهذا برأي الحوفي محض افتراء: لقد كتب العقاد عن الماضي ولكن بروح العصر وثقافة العصر والطرق الحديثة في البحث والتحليل. وربما دار بخلدي أن يُلحى العقاد وهيكل وطه والحكيم وغيرهم لأنهم كتبوا عن النبي (صلى الله عليه وسلم) كتبًا تخضع لطرائق البحث الحديث، ولكنهم جلّوا نواحي من عظمته وأبرزوا طرفًا من سموّ رسالته ولم يجمح بأحد قلمُه فيتقوّل أو يتهجّم. ثم كتب العقاد وهيكل في أبي بكر وعمر وخالد. وكتب العقاد في علي والحسين وعائشة. فلا والله ما وجدوا إلا صحائف من ذهب تنبلج بالعظمة والبطولة والنبالة.

«ولكن هل كتابنا اقتصروا على الماضي وحده كما يزعم؟ هذا الزيات يترجم «آلام فيرتر» لجوته، و«رافائيل» للامرتين. وها هو العقاد يؤلف عن شعراء مصر وبيئاتهم والحكم المطلق في القرن العشرين، وله مئات المقالات في شتى الموضوعات.. وهذا هيكل يؤلف في روسو.. فأي منصف بعد ذلك يتجنّى على كتّاب مصر بأنهم يحيون وعيونهم مشدودة إلى الماضي وحده، ومن ذا الذي يجحد فضلهم في مسايرة الثقافة ومواكبة الحياة المتجددة المتطورة؟ ولمَ لا يعاب كتّاب الغرب وهم ما فتئوا يكتبون عن هوميروس وأفلاطون وأرسطو والإسكندر»؟.

وقد دعا سلامة موسى في كتابه إلى إدخال الكلمات الأعجمية في اللغة العربية على حالها، واستدلّ بأن العرب أدخلوا في لغتهم في العصر العباسي كلمات أعجمية. «ولكنه نسي أن العرب استعاروا كلمات من الفرس واليونان والهند بعد أن صقلوها أولاً صقلاً عربيًا لتلائم منطقهم، وقلما استعملوا الكلمة الأجنبية على حالها. على أنهم عرّبوا حيث افتقروا إلى كلمات تؤدي معاني خاصة ليس في لغتهم ما يؤديها. وإذا كان الأستاذ يستدلّ على جمودنا ومرونة الإنجليز بأن في لغتهم نحو ألف كلمة عربية، فليدلنا على كلمة واحدة ينطقها الإنجليز كما ينطقها العرب. وما من شك في أننا إذا أبحنا لأنفسنا استعمال الكلمات الأعجمية على حالها وبغير ضرورة إلى استعمالها، فقد حفرنا للغتنا وقوميتنا قبرًا بأيدينا، لأنه لن يمضي قرن واحد حتى تصير لغتنا خليطًا مشوّهًا من عربية مهزومة وعامية مختلفة باختلاف الأصقاع والبيئات، وأعجمية غازية متفشية، ثم بعد قرن واحد تندثر العربية والعامية ونتفرنس أو نتأنجلز ويصيبنا ما أصاب إخواننا العرب في تونس والجزائر والمغرب».

ويفنّد الحوفي آراء سلامة موسى الداعية إلى إحلال اللهجة العامية محل اللغة العربية: «ما دامت اللغة العامية محرّفة عن الفصحى، فلمَ نفضّل الدخيل على الأصيل؟ ولمَ لا تكون الفصحى أحقّ بالاستعمال مادام القرّاء يفهمونها؟ ليست اللغة الفصحى هي المحشوة بالغريب، ولا العويصة التركيب، وإنما هي التعبير الصحيح الجاري على قواعد اللغة وإن كانت مفرداتها في متناول الجميع فلن تنفصل الفصحى إذن عن المجتمع، ولن تصير كلغة الكهّان التي لا تتلى إلا في المعابد، فإن الشعب كله يفهمها، ورقيّ الشعب يقرّبها إليه ويقرّبه منها».

ولعلّ أطرف ما حصل خلال هذه المعركة التي

سلامة موسى

د. أحمد الحوفي

جذبت إليها كثيرين من الكتّاب، كان مداخلة عن عباس محمود العقاد التي قيل إنه ما أن قرأها سلامة موسى حتى لاذ بالفرار في مزرعة له بريف مصر كان يربّي فيها الخنازير، وهو ما أشار إليه العقاد في ردّه الذي ورد فيه:

«عُني الأديب الفاضل الأستاذ الحوفي بالردّ على اللغط الذي يلوكه باسم التجديد ذلك الكاتب الذي يكتب ليحقد، ويحقد ليكتب، ويدين بالمذاهب ليربح منها، ولا يتكلّف لها كلفة في العمل أو في المال. وقد يشتري الأرض ويتّجر بتربية الخنازير، ويسخّر العمّال، ويتكلم عن الاشتراكية وهو يعيش في التقتير عيشة القرون الوسطى في الأحياء العتيقة، ويتكلم عن التجديد والمعيشة العصرية،

وهو ينعى على الحياة الآسيوية، وإنه لفي طواياه يذكرّنا بخلائق البدو المغول في البراري الآسيوية».

وذكر الذين أرّخوا لهذه المعركة أن سلامة موسى ابتعد عن القاهرة لعدة أسابيع ولم يعد إليها إلا بعد أن نسي الناس كلمة العقاد عنه..

الرافعي والعقاد أعنف المعارك الأدبية في القرن العشرين

كانت حياة مصطفى صادق الرافعي سلسلة من المعارك، فما يكاد ينتهي من معركة إلا ليبدأ في معركة جديدة، لكن يتفق النقاد والأدباء على أن معركته مع عباس العقاد كانت من أعنف المعارك التي خاضها الرافعي في حياته، بل تعد أعنف معركة في ميدان الأدب بوجه عام، ذلك لأن العقاد كان -آنذاك- له شهرته المدوية وتاريخه المعروف في الدفاع عن الرموز الإسلامية، والثقافة الإسلامية الأصيلة، كما كان له في مجال الشعر قصائد ودواوين ومواقف وآراء لا يستهان بها.

وإن شئت قل: كان العقاد قد بلغ أعلى مراتب المجد والشهرة لدى جماهير القراء!

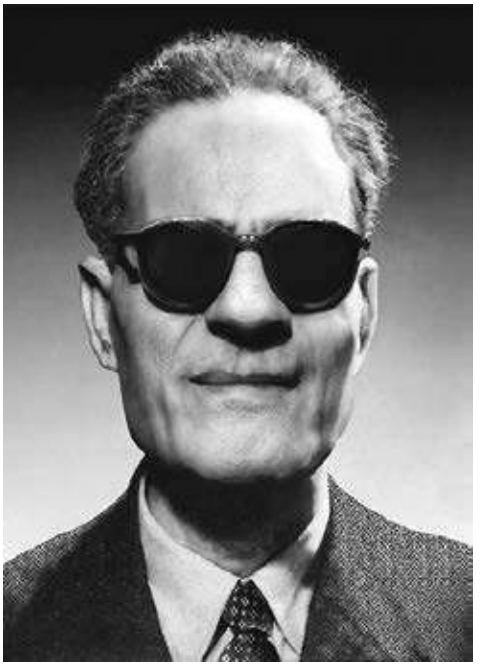
والمعركة التي قامت بين الأديب مصطفى صادق الرافعي والأديب عباس محمود العقاد كانت من أقوى المعارك وأكثرها حدة. حيث انتقل ميدان المعركة من الجانب الأدبي الذي بدأت فيه، حتى وصلت إلى الجانب الشخصي، فحدثت بينها عددًا من التطاولات التي تجاوزت مستوى الرقي الأدبي وقواعد الخلاف.

وقد كان سبب بداية هذه المعركة الأدبية الحادة هو انتقاد الأديب عباس محمود العقاد لما كتبه الأديب مصطفى صادق الرافعي في كتاب إعجاز القرآن والبلاغة النبوية والذي ادعى العقاد أن الرافعي قد سرق هذا الكتاب من كتاب سعد زغلول.

وعندما عرف الرافعي باتهام العقاد، نشط للرد عليه، فألف كتاب (على السفود) والذي أغلظ فيه الرد على العقاد. كما وجه الرافعي للعقاد ولأدبه العديد من الانتقادات الشديدة، وقد خرجت المعركة عن الميدان الأدبي بعد صدور هذا الكتاب.

معارك محمود محمد شاكر الأدبية وأثرها على الحركة الثقافية في مصر

في أواخر سنة 1926م أصدر طه حسين كتاب (في الشعر الجاهلي)، جمع فيه المحاضرات طه حسين في الشعر الجاهلي، وعندما نشرت فصول منه في الصحف والمجلات صُدرت مؤلفات عديدة في الرد على الكتاب بأقلام محمد فريد وجدي ومحمد لطفي جمعة، وشكيب أرسلان، ومحمد عبدالمطلب وعبد ربه مفتاح، ومصطفى صادق الرافعي، واغلبهم كانوا أصدقاء للأستاذ محمود شاكر. وقد حدثت الحوادث



طه حسين

محمود شاكر

في مصر متعلقة بكتاب (في الشعر الجاهلي)، وكان الأستاذ شاكر موجودًا في مصر ولكنه لم يتقلم فيه.

كتب محمود شاكر اثنتي عشرة مقالة في صحيفة البلاغ بعنوان (بيني وبين طه حسين)، وواجه فيها الدكتور طه بثلاث حقائق:

1. أن طه في أكثر أعماله «يسطو» على أعمال الناس سطوًا عريانًا أحيانًا او سطوًا متلفّعًا بالتّذاكي والاستعلاء والعجب أحيانًا أخرى.
2. أنه لا بصر له بالشعر، ولا يحسن تذوقه على الوجه الذي يتيح للكاتب.
3. أن منطقه في كلامه كله مختل، وأنه يستره بالتكرار والترداد والثرثرة.

ومن أهم القضايا التي ينتقد بها الأستاذ شاكر على طه حسين، قول الدكتور طه في أن المتنبي كان لا يعرف أباه وأمه، وشكوكه في نسب المتنبي وفى علويته، وخطأ الدكتور طه في فهم شعر المتنبي متعلقًا بعلويته. وأبطل الأستاذ شاكر في مقالاته الحجج التي أدت به طه حسين إلى القول بأن المتنبي «لقيط» وبين هناك تناقض رأيه في اثبات ما يزعمه أن المتنبي «قرمطية». ثم انتقد فيها ما قال طه في أشعار المتنبي ورفض منهج طه في دراسة أشعار المتنبي وأثبت منهج الأستاذ شاكر «التذوق». وأشار الأستاذ شاكر تلك المقالات إلى مواضع التحريف من طه حسين في الأخبار المروية عن المتنبي. وأثبت سطو طه حسين على المستشرق «بلاشير» في قوله على قرمطية المتنبي.

كان لا يجد بدًّا من معركته مع طه حسين لأنه في يوم فارق الجامعة فارقها مع ذل العجز على مواجهته برأي في تفاصيل السطو الذي يتهم به طه حسين. ولأنه يخاف وجود «السطو» عنده مع أنه على خلاف ذلك، ولأن طه حسين هدم نفسه هدمًا وفجر أدبه (المتنبي) تفجيرًا، وهذه الأمور ترك في ضميره غصة تأبى أن تزول. ومع أن كل من كتب بعدُ في نقد كتاب (في الشعر الجاهلي) قد واجه الدكتور بهذا «السطو» مواجهة مكشوفة علانيةً، وكان محمود شاكر عاجزًا في مواجهته حين كان طالبًا في الجامعة، والآن حصل منهج خير من منهج طه في دراسة الشعر العربي. ولأن طه نشر كتابه (في الأدب الجاهلي) نفس كتاب (في الشعر الجاهلي) بتغير عنوانه وحذف بعض فصول وإضافة بعض فصول. وكان ذلك زيادة في الادعاء بأنه قد امتلك ما سطا عليه امتلاكًا لا ريب فيه، وذلك دليل على أن طه حسين لا يبالي أقل مبالاة ما سمعه من أنه سطا على مقالة مرجليوث. كان طه حسين في رأي محمود شاكر يسن سنة متلفة مفسدة للحياة الأدبية والحياة العقلية والحياة النفسية في الجيل البائس الذي كان محمود محمد شاكر منه.

معركة محمود شاكر مع لويس عوض

بدأت معركته مع لويس عوض -المستشار الثقافي للأهرام -عندما نشرت بحوثه التسعة في مجلة (الأهرام) بين 16 أكتوبر و11 ديسمبر 1964م ثم جمعت هذه البحوث في كتاب (على هامش الغفران). ومن زعمه أن فكر أبى العلاء المعري وفلسفته ليست أصيلة عنده، وإنما هي مأخوذة عن فكر أجنبي يوناني. ويحاول أن يثبت بأن العبقرية العربية ليست عبقرية خلاّقة وإنما هي عبقرية تابعة وناقلة، وهكذا نجد آرائه كثيرةً في كتبه من الادعاءات ضد العربية والإسلام، ومحمود شاكر يردد تلك

الادعاءات في مقالاته. وكتب محمود شاكر مقالته ردًا له في مجلة (الرسالة) ثم جمعت هذه المقالات في كتابه (أباطيل وأسمار) الجزءان الأول والثاني سنة 1972، من مطبعة المدني في القاهرة. وكانت معركة الأستاذ شاكر مع لويس عوض ليست في آرائه القبيحة في شيخ المعرة وحدها بل في جهود لويس عوض أن يبدل كتابة العربية من فصاحتها إلى العامية.

وذهب لويس عوض في مقالته إلى تأثر المعري باليونانيات، كما ألمح إلى أثر الأساطير اليونانية في الحديث النبوي، وهذا ما دفع الأستاذ شاكر إلى العودة الكتابة والمعارك بعد عزلة التي اختارها على نفسه، كتب مقالته لبيان خطأ لويس عوض ومنهجه نجد محمود شاكر في معركته مع لويس عوض ينتقل من الصراع الأدبي إلى بحوثه عن الفكر والثقافة في العالم العربي والإسلامي وما طرأ عليها من غزو فكري غربي.

مقالات لويس عوض كانت عند محمود محمد شاكر ملأت بالخلط والتدليس والتزوير، وهذا الأخطاء المقصودة وغيرها تدل على ان لويس عوض يفتقد ابسط مبادئ الأمانة العلمية ويفتقر إلى منهج البحث العلمي الدقيق.

ومن قول الأستاذ شاكر بعد بيان أخطاء لويس عوض العلمية والفكرية، إن هذا الرجل (لويس عوض) يزعم بأن له منهجًا خاصًا كالأساتذة الجامعين في دراسة تاريخ شيخ المعرة، ولكنه بقي إلى اليوم لا يدري ما هو؟ ولا كيف يكون. ويوضح الأستاذ شاكر في ردوده أنه يجهل المناهج الدراسية الأدبية جهلاً تامًا.

كان مجموع عدد المقالات التي كتبها الأستاذ شاكر في تلك القضية، خمس وعشرين مقالةً نشرت في مجلة الرسالة، ويوماً قد دخل الناقد محمد مندور عند محمود شاكر وطلب منه أن يوقف مقالاته دون جدوى، وأصاب لويس عوض الذُعْر والهَلَع من مقالات محمود شاكر التي فضحته بين أوساط المثقفين، وكشفت عن ضعف ثقافته حتى في تخصصه في الأدب الإنجليزي حين كشف شاكر عن فساد ترجمته العربية لمسرحية «الضفادع» لأرسطوفان، وراح لويس عوض يطوف على المجلات والصحف يستنصرهم ضد شاكر ويزعم أن المعركة بينهما معركة دينية، ولكن العلامة شاكر لم يتوقف عند كتابة مقالاته حتى أغلقت مجلة الرسالة نفسها، وألقي بشاكر في السجن لمدة سنتين وأربعة أشهر من آخر شهر أغسطس سنة 1965 حتى آخر شهر ديسمبر سنة 1967.

ولقد وقف إلى جانب محمود شاكر عدد كبير من الأدباء وخاصة في مجلتي الرسالة والثقافة،

لويس عوض

وأسهموا في كشف أخطاء لويس عوض وخطاياه. وحاول لويس عوض أن يحول هذه المعركة الأدبية الثقافية سياسيةً بين الرجعية والتقدمية أو بين أعداء النظام من الرجعيين (يمثلهم الأستاذ شاكر ومن معه) وبين مؤيدي النظام الاشتراكيين التقدميين ومن هؤلاء محمد مندور ومحمد عودة ومحي الدين محمد وغالي شكري، وكتاب مجلة (روز اليوسف) وصحيفتي الأهرام والجمهورية.

الرد على مقالة (صورة الأدب ومادته) لطه حسين

في أواسط الخمسينيات، رد عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم، وهما من أعلام اليسار والحركة الشيوعية المصرية، على مقال لطه حسين نشر في جريدة (الجمهورية) بعنوان (صورة الأدب ومادته) بتاريخ 5-2-1954، هاجما من خلاله- بحماسة وثقة الشباب وقناعة صلبة بأن الواقية الاشتراكية هي المنهج الأمثل لدراسة الأدب-هجومًا عنيفًا على طه حسين وعباس محمود العقاد بأنهما سبب القصور والجمود الذي يعرفه الأدب العربي المعاصر، وأنهما يمثلان المدرسة القديمة في النقد الأدبي، ثم بشرًا ودافعًا عن مفهوم جديد للأدب قوامه أن الأدب تعبير عن موقف اجتماعي أو إن المضمون، أي الموقف الاجتماعي للكاتب، هو الذي يحدد الأدب.

رد طه حسين على نقاد الواقعية كعادته بسخرية وتهكم في مقاله المشهور (يوناني فلا يُقْرَأْ)، بمعنى أن كلامهما لا يُفهم ويتميز بالرطانة، ثم مقال (واقعيون) الذي نشر في (الرسالة الجديدة) (5-3-1954) الذي بلغ قمة السخرية.

المصادر:

- د.نبيل حنفى محمود، المعارك الأدبية.. إبداع له تاريخ، صحيفة الأهرام.

https:/n9.cl/l8cs

- إبراهيم مشارة، المعارك الأدبية بين الذاتية والموضوعية، ميدل إيست أونلاين، 06/03/2021.

https:/n9.cl/yb3w1

- المعارك الأدبية، فيض الخاطر/ احمد امين، pdf

https://www.uoanbar.edu.iq/eStoreImages/Bank/7144.pdf

- جهاد فاضل، الجسرة الثقافي، المعارك الأدبية الساخنة في القرن العشرين "1 - 3"

https:/n9.cl/a67tg

- د.أبوبكر اي كي، معارك محمود محمد شاكر الأدبية وأثرها على الحركة الثقافية في مصر، مجلة اللغة، 07-10-2015

https:/www.allugah.com/post.php?id=57

- محمد بكري، أشهر معارك طه حسين الأدبية والفكرية، اللغة والثقافة العربي، 9 يونيو 2020،

https:/cutt.us/2I2Uq

د. أمير تاج السر

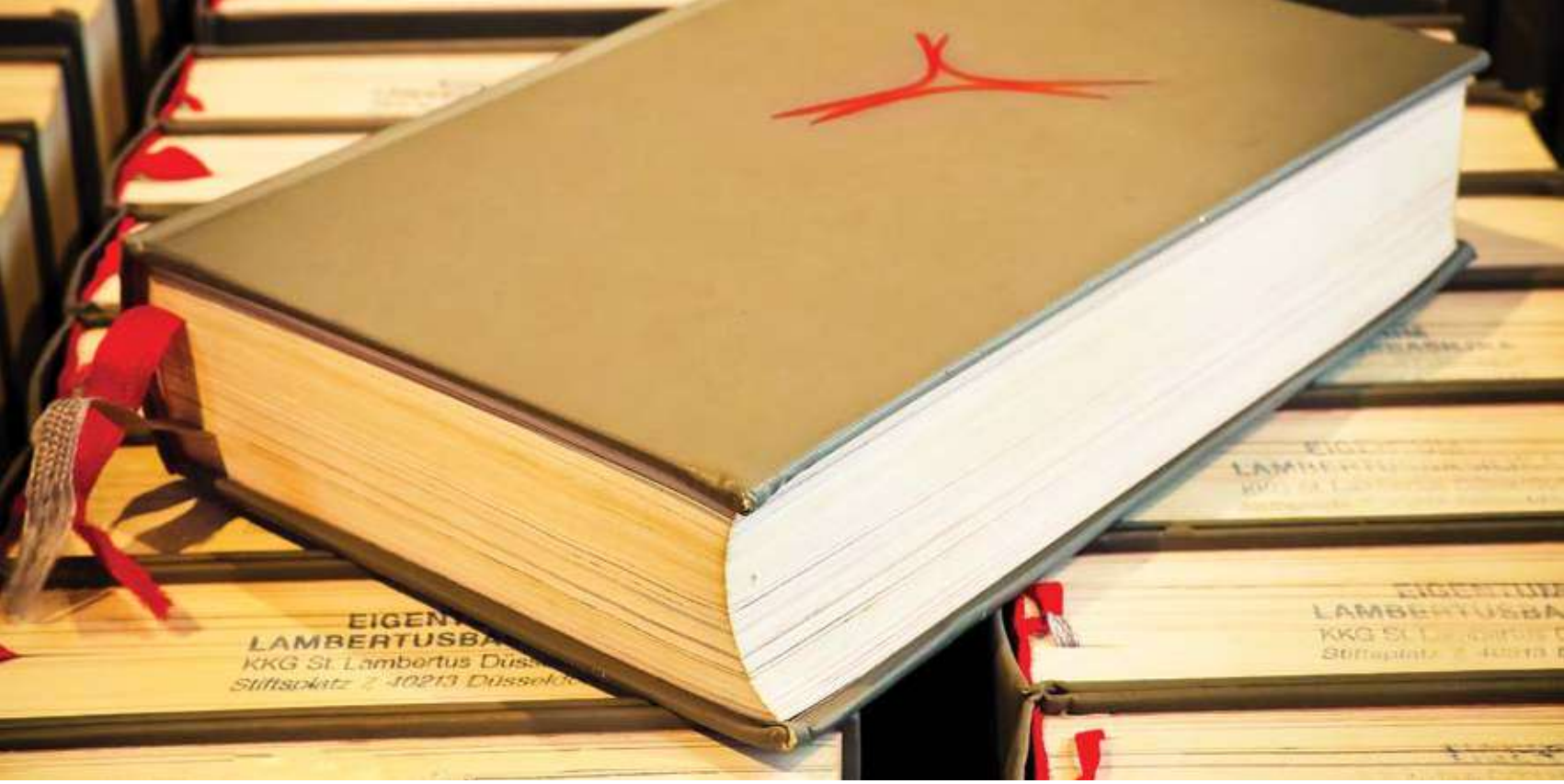
كاتب وروائي سوداني

أصوات الكتابة

لا شك في أن كتابة الرواية، تطورت بشدة منذ عهد الروايات الأولى التي كتبت في القرون الماضية، وحتى التي كتبت في القرن العشرين، وبداية الألفية الجديدة، وظهرت تجارب عديدة، لا تتبع النهج الكلاسيكي المعروف، ولا حتى تتبع بواكير الحداثة، وإنما هي تجارب وحدها، شيدت بمعمار خاص، وطرحت نفسها للتذوق.

هذا بالطبع يشمل الرواية الغربية والعربية أيضًا، ونحن كما هو معروف، بدأنا متأخرين، غالبًا في ثلاثينيات القرن الماضي، كما يؤرخ نقاد الأدب، وبالتحديد برواية زينب لمحمد حسين هيكل، وإن كان هناك من لا يرضى بتلك النتيجة، ويذكر أعمالاً أخرى كتبت في الشام، بوصفها بدايات الكتابة الروائية العربية.

وفي هذا الوقت بالذات، أي وقتنا الذي نعيشه، نجد كتابات روائية بأعداد كبيرة، لكن دائمًا ما نشير إلى أن النجاح، وسط هذا الكم الهائل من الكتابات، يحتاج إلى صوت خاص يملكه الكاتب، أو يسعى لامتلاكه بكثرة القراءة والتجريب، والحذف والإضافة، والسؤال واكتساب المعرفة، ويمكن أن أضيف ورش التدريب على الكتابة، رغم اعتراض البعض، أن الورش لا تصنع كتابة. لا يهم أن يكون الأسلوب مقبولاً لدى كل الناس، وهذا لن يحدث أبدًا، بسبب اختلاف الأذواق، لكن فقط أسلوب خاص بالكاتب، والأسلوب هنا ليس أيضًا بالضرورة يعتمد على اللغة، أو الوصف الخاص بالشخصيات، وإنما العالم الذي يتم تشييده،



ويظل عالمًا فسيحًا جدًا، تسرح فيه مخيلة الكاتب، ويأتي إلينا منه بالدرر، وفي زياراتي الدائمة للمكتبات الكبرى، التي ما زالت تهتم بكتب الإبداع مثل مكتبة جرير، وتضع لها قسما ضخمًا، لا يقل وجاهة عن أقسام القرطاسية والكومبيوتر، وأجهزة الاتصالات، أعثر دائمًا على كتب مذيلة بأسماء لم أسمع بها أبدًا، ينتابني الفضول، وأقلب الكتب، أحيانًا تلفتني الصفحة التي فتحتها، وأشتري الكتاب لأكتشف وراءه كاتب موهوب، لكن كثرة ما يعرض، ويلهي المتسوق، لا يتيح له أن يتعرف إليه.

أيضًا أعثر أحيانًا على تجارب فيها محاكاة، وأعني هنا العناوين، التي يتوهم الكاتب أو الكتاب أنها ستلفت النظر لأنها صيغت على وزن عناوين أخرى مشهورة، أنا لا ألتفت لتلك المحاكاة، أحسها شيئًا متكلفًا ومقصودًا، أن تسمى عملاً لك مثلاً: موسم الهجرة إلى الجنوب، أو اللص والثعالب، أو في بيتنا طفل، من دون أن تجيد رسم عالم يخصك، ويمثلك أنت، القارئ الجيد في رأيي لا يبحث عن عناوين تذكره بعناوين أخرى، قرأها مرارًا وتكرارًا، لكن عن عناوين حديثة وجذابة، وتقدم محتوى دسمًا ومشبعًا.

أحيانًا تأتي المحاكاة بشكل مبدع، وهنا لا يكتب المؤلف شيئًا شبيهًا بالأعمال القديمة، لكن معارضًا لها، أو امتدادًا لها وقد ذكرت مرة، أن أي نص روائي يحتمل مده في أجزاء كثيرة، لكن الكاتب يكتفي بما يراه مناسبًا، وقد يأتي كاتب حديث يمد النص في رواية جديدة، تذكر بالقديمة، وفي الوقت نفسه، تجددها بشخصيات أخرى، وعالم آخر، وفي بداياتي كانت لديّ رغبة كبيرة أن أكتب امتدادًا لرواية «الحب في زمن الكوليرا» لماركيز، التي انتهت بالسفينة تشق النهر وسط مخاطر الكوليرا، وهي تحمل فرنادو داثا وحبيبته التي غدت مجرد هيكل رفيع، وعجوز، وكان ينتظرها كل تلك السنوات، إنها نهاية عظيمة، ومبهرة، وتتوافق مع النص بالتأكيد، لكن ماذا لو عثر الحبيبان العجوزان وسط غابة من غابات الأمازون على إكسير عشبي يعيد شيئًا من الشباب، لتبدأ رحلة أخرى من الحب وسط صفاء بعيد عن الكوليرا؟ لقد كنت أتخيل شيئًا كهذا، وبالطبع لم أكتبه، إنه مجرد خيال لم يجرؤ على الخروج من الذهن إلى الورق، خاصة أنه كان لماركيز في ذلك الوقت رهبة كبيرة، ومجرد مجاراته تجلب القشعريرة.

من التجارب الجيدة التي مدت من رواية قديمة وأعادتها للأذهان، تجربة الجزائري كمال داوود في محاورته لرواية «الغريب» لألبير كامو. كلنا قرأنا «الغريب» وقد نكون سخطنا على عنف المستعمر، وحادثة القتل في الجزائر، لكن الرواية عادت للأذهان بشدة حين كتب داوود روايته، «معارضة الغريب» وحصل بها على شهرة كبيرة، وعدد من الجوائز، وأظن أن التجربة كانت ناجحة.

هو سمى الرجل القتيل: موسى، صنع له أمًا وأخًا وجيرانًا وحبيبات، وعملاً وعالمًا كبيرًا كان يمكن أن يورق بشدة، لولا مقتله، ونجد هنا أن أخا موسى هو الذي يحكي، ويهدد، ويشتعل غضبًا، هكذا. رواية كمال صغيرة لكنها تشعرك بلذة الكتابة، وتتابع بنشوة ذلك العالم المميز الذي خطه، وهو يتحدى «الغريب».

الحوار بين الأرواح يمكن قراءته كحوار، ويمكن قراءته كسرد متصل من دون التركيز على الشخصيات، لنجد قصيدة ملحمية عظيمة.

أعود لمسألة الصوت الخاص في الكتابة، ذلك الذي يقدم الكاتب بصورة مشرقة، وقد يضعه في الصف الأول من الكتاب، من العمل الأول فقط، وأمامي رواية: «لينكولن في الباردو» التي كتبها الأمريكي جورج سوندرز، وحصل بها على جائزة مان بوكر البريطانية، ونقلتها دار أثر العظيمة، بترجمة جميلة جدًا من أحمد حسن المعيني.

الرواية ليست تقليدية أبدًا، ولا هي أيضا تتبع آخر صيحات الحداثة، إنها رواية مبتكرة، أرواح كثيرة هائمة، تتحاور في البرزخ، وتبدي وجهات نظر في الحياة والموت ومعطيات العالم، ويمكن أن تمدح وتذم، وتنتقد، وتشتكي، وتصف الجمال النسائي والأناقة أيضًا، ويأتي الاسم من وفاة ابن الرئيس إبراهام لينكولن، وانضمامه لتلك الأرواح. الحوار بين الأرواح يمكن قراءته كحوار، ويمكن قراءته كسرد متصل من دون التركيز على الشخصيات، لنجد قصيدة ملحمية عظيمة. إذن لنتعلم كيفية الحصول على الصوت المتفرد، الصوت الجهوري الذي ستصرخ به حروفنا، فيسمعها القاصي والداني، ولا يهم، كما قلت، أن تعجب أحدًا، المقصود ليس إبهار الناس كلهم، لكن إبهار من يكون مستعدًا لينبهر.

قول في الكلام

أ.د. إبراهيم بن محمد الشتوي

أستاذ الأدب والنقد - الرياض

تعجبني المقولة المشهورة المنسوبة إلى أبي حيان التوحيدي، يقول فيها: «إن الكلام على الكلام صعب»، وذلك أن إطلاق مصطلح -إن صح التعبير- «الكلام على الكلام» عوضًا عما نسميه عادة بـ«النقد» أو «البلاغة» من وجهة نظري أكثر دقة، فهو يتسع ليشمل كل أنواع الكتابة والقول المتصلة بالكلام، إضافة إلى أن إطلاق مصطلح «الكلام» على الأدب بفنونه المختلفة يعيده إلى النقطة الأولى التي انطلق منها «الأدب» قبل التجنيس، وقبل أن يكون أدبًا، وهذا ما يعيد بدوره النقد أيضًا إلى نقطة البداية قبل النظريات، والأفكار، والمشاعر وتقنينها، ما يجعل الحديث عنه يتخلص من كل الآراء السابقة عليه حيال «الكلام» الذي سيقال عنه أيضًا «الكلام» أو هكذا يدعي على أقل تقدير، وينظر إلى الأدب في مرحلة «الكلام» أو ما سميناه من قبل ما رحلة «ما قبل النص»، ويعطيه أهمية مهما كان هذا «الكلام» بغض النظر عن الأدوات المعرفية والمنهجية التي يتوسلها بوصفه «صعب».

ونحن عادة نسمي الكلام الذي يقال عن الكلام بالنقد أو البلاغة نوعاً من تمييزه عن سائر القول، وإعطائه مكانة خاصة لدى المتلقي، إضافة إلى ما يتميز به عادة من التقعيد والتنظير والجهد بوصفه علمًا خاصًا وليس كلامًا كسائر الكلام.

هناك ملاحظات كما يسميها الباحثون في تاريخ البلاغة والنقد حول الكلام، كانت تعد في «مرحلة الملاحظات النقدية» قبل نشأة النقد، ولأنها كانت قبل نشأة النقد فإنها يمكن أن تعد -فعلاً- مجرد ملاحظات لأنها لا تعدو أن تكون بدايات، لكن حين تكون هذه الملاحظات بعد نشأة النقد والبلاغة، فإنها في قيمتها تتجاوز مرحلة البدايات لأن تصبح إضافة نقدية مهمة في الدرس النقدي لأنها تأتي بعد جهود عدد كبير من العلماء والباحثين الذين كدوا أذهانهم لإضاءة قضايا النص ودلالاته وآثاره في النفوس.

من هذه الملاحظات ما جاء في البيت المشهور للمتنبي ويتحدث فيه عن رحلته إلى حلب ويقول:

نحن أدرى وقد سألنا بنجد

أطويل طريقنا أم يطول

وكثير من السؤال اشتياق

وكثير من رده تعليل

التعليل هنا بمفهومه الشعبي لدى الناس اليوم والمقصود به التسلية، ومنه قولهم: «فلان يتعلل عند فلان» إذا كان يسامره.

هنا السؤال يتكرر، والقول ينعاد، ولكن المقصود ليس القول نفسه، ولا أي معنى آخر سوى تزجية الوقت، وافتتاح الكلام، وهو معنى اجتماعي طريف يقدمه المتنبي «للكلام»، وهو أنه ليس المقصود به المعرفة، ولا إثارة أي معان بقدر ما هو مد الوصل مع الحاضرين، وتزجية الوقت معهم.

ومن هذا أيضًا بيت آخر للمتنبي يتحدث فيه عن معنى نقدي دقيق وطريف، لا أظن أحدًا من النقاد تحدث عنه من قبل. يقول المتنبي:

وإذا الفتى طرح الكلام معرضًا

في مجلس أخذ الكلام اللّذْ عنى

فهو يتحدث عن «الكلام» في مجلس عام، فيه عدد من المتحدثين والسامعين، وعادة الحديث

العام الذي يوجه إلى الجماهير أنه يتسم بالسمة التي يصلح بها لأن يكون متصلاً بكل الحاضرين، وصالحًا لأن يكون موجهًا إليهم، لكنه في الوقت نفسه يحمل رسالة خاصة لفرد من الحاضرين، لا تتصل بالجمهور ولا ينبغي أن يفهموها، فإذا قال هذا الكلام المتضمن التعريض فإن المقصود به يدرك معناه، ويفك لغزه ومحتواه.

هذا الكلام يتكون من ثلاثة عناصر: كلام عام، موجه إلى جمهور عام، ومتضمن معنى خاص، وهو ما سماه بالتعريض.

ميزة هذه الحالة التي يتحدث عنها المتنبي أنها تحوي كلامًا إلى كلام: الكلام الخاص في طي الكلام العام، وسياقًا إلى سياق، السياق الخاص الذي يضم المتحدث والمتلقي الفرد، والسياق العام الذي يضم المتحدث إلى جمهور من المتلقين، ومتلقيًا إلى متلق، المتلقي العام وهو الجمهور الحاضر في المجلس ويستمع إلى الكلام، والمتلقي الفرد الذي خص بالكلام دون غيره، فأدرك معناه.

يبقى بعض الأسئلة حول هذه الرسالة الخاصة في طي الرسالة العامة، ماذا لو فهم أكثر من واحد أنه المقصود بالرسالة الخاصة، وأعطاها معنى من تجربته الخاصة، وما الذي يجعل المقصود بالحديث يدرك المعنى المراد، أهو متصل بسبب سابق بين المتحدث والمتلقي يمثل هذا التعريض استكمالاً له، وإحالة عليه أم هو من واقع خبرة المتلقي بالمتحدث وطرائقه في التعبير، والإفصاح؟

من كلام المتنبي أن هذا «الفهم والإفهام» على طريقة أبي عثمان مبني على اتفاق سابق بين المتكلم والسامع (وبالمناسبة الجاحظ يستخدم مصطلح «السامع» عوضًا عن المتلقي الذي ولع به المعاصرون)، أو موقف سابق يحيل إليه المتكلم، ويدركه السامع، لكن هذا لا يمنع أن تكون هذه الإحالة والاستقبال قائمة على الصلة الخاصة بينهما التي تجعل المتكلم يتمكن من إرسال رسالة ضمنية إلى متلق محدد بناء على الخبرة التي بينهما دون اتفاق سابق على معنى أو موقف محدد.

لكن الاحتمال الثالث وهو أن يتلقى الرسالة أكثر من متلق خاص، فيخرج بمعنى مغاير عن المعنى العام في سياقه العام يبقى قائمًا وإن كان سيثير سؤالاً عن كونه خاصًا بعد ذلك، وإذا كان الجواب على هذا السؤال بأنه سيظل خاصًا لأنه خاص بالمتلقي منفرد به عن المعنى العام الآنف الذكر، فإن هذا الجواب سيثير سؤالاً آخر وهو: وهل المعنى أصلاً إلا خاص بمعنى كل متلق يقع في نفسه من الكلام المعنى الذي يتصل به شخصيًا وبظروفه النفسية وحالته التي يعيشها.

وعلى هذا فإن النظر إلى المعنى الذي يقع في نفس المتلقي على أنه عام أو خاص قد يخالف طبيعة المعنى، إلا أن الأعراف جرت على أن هناك معنى عاماً أو مشتركًا هو الذي يشترك السامعون بإدراكه من كلام المتكلم، فإذ شذ سامع عن هذا المعنى أو وقع في نفسه معنى آخر مغاير لهذا أو ولد معنى هو جديدًا من كلام المتكلم، فإنه يعد معنى خاصًا به مباينًا للمعنى العام الذي يفرضه السياق العام.

وهو ما قد يعد في باب التأويل الذي يأخذ فيه الكلام مسارب مختلفة من المعنى، وقد يختلف المعنى باختلاف القارئ أو السامع بناء على ما يجده في نفسه ساعة تلقي النص، والقول في التأويل قول واسع.

وهذا بخلاف ما ورد في بيت المتنبي، فإن الرابط بين المعنى الخاص هنا والمتكلم يكاد يكون معدومًا بخلاف ما ورد هناك، فإن الرابط موجود، من خلال قصد المتكلم، ومعرفة السامع بهذا القصد بدلالة قوله: «اللّذْ عنى»، ففي حالة المتنبي هناك موجه للكلام وموجه له، والموجه له يدرك ما جاء في حديث المتحدث، وكأن المتنبي يتكلم عن حالة خاصة يكون فيها تواطؤ بين المتكلم وأحد السامعين، قد يكون بناء على موقف سابق، أو بناء على ألفة بينهما خاصة لا يريد أن يظهرها للحاضرين أو لأن هناك من الموضوعات ما لا يريد أن يحدث بها الحاضرين أجمع فيعمد إلى تضمين كلامه كلامًا آخر يتبعه ببعض إشارات اليد أو الوجه مما يوحي بالبعد الآخر للكلام لمن يعنيه.

وهناك نماذج من الشعر يذكر فيها الشعراء حالات ضمّن فيها المتحدثون أقوالهم أقوالاً وقد أدرك المتلقي ذلك وغالبها تكون في الحب وأحواله كقول الشاعر:

أشارت بطرف العين خيفة أهلها

إشارة محزون ولم تتكلم

وقول الآخر أيضًا وأظنه يذكر خطباء إياد:

يرمون بالخطب الطوال وتارة

وحي الملاحظ خيفة الرقباء

وحي: الاسم أي ما يوحى به، والملاحظ: جمع لاحظ وهي العيون، وفي هذا توظيف للجوارح في إيصال الحديث الخاص.

بيد أن هناك نماذج أخرى لا تقتصر فيها الرسالة على الإشارة بل تتجاوزها إلى العبارة، وقد أشار ابن حزم في «طوق الحمامة» إلى هذا النوع من الخطاب الذي يتوجه فيه المتحدث إلى سامع خاص في محفل عام وسماه التعريض، وأورد حكاية فتى وفتاة - كما يسميهم- أحب أحدهما الآخر، فأراد الفتى أن يحمل فتاته على ما لا تريد، وقالت: والله لأشكونك في الملأ علانية، ولأفضحنك فضيحة مستورة، فلما كان بعد أيام حضرت الجارية مجلس بعض أكابر الملوك، وأركان الدولة، وفيهم ذلك الفتى لأنه كان بسبب من الرئيس، فلما بدأ الغناء وانتهى إليها تغنت بأبيات قديمة هي:

غـزال قـد حكى بـدر الـتـمـام

كشمس قد تجلت من غمام

سبى قـلـبي بألحاظ مـراض

وقد الغصن في حسن القوام

خضعت خضوع صب مستكين

لـه وذللـت ذلـة مـسـتـهـام

فصلني يا فديتك في حـلال

فما أهوى وصالاً في حرام

ومراد ابن حزم من هذه الحكاية أن الفتاة حين غنت بالأبيات أظهرت خبرها مع الفتى بالتفصيل، ولكن لأن الأبيات محفوظة من قبل لم يفطن الحاضرون إلى الرسالة المبطنة داخلها سوى الفتى الذي جاءه الرد من الفتاة عن طريق الأبيات بوصفها رسالة مباشرة منها إليه، وبوصف الاختيار مقصود لذاته.

يبقى هنا الحديث عن مقدار الصحة والخطأ بمعنى مدى تطابق ما وقع في نفس السامع مع ما في نفس المتكلم، وإذا كنا قد أقررنا بصحة فهم السامع في الحالة التي أشار إليها المتنبي، فإن الحالات الأخرى لا يمكن أن نجزم بصحتها، ولكننا لن ننساق وراء البحث في قيمة صحة الكلام من خطئه بوصفه «فاعلاً» في تحديد قيمة الكلام أو المعنى، وهو حديث طويل، يحيلنا إلى ما قيل عن انفكاك الصلة بين الدال والمدلول أو ما سماه الغذامي في «الخطيئة والتكفير» فيما يرويه عن رولان بارت «باعتباطية الإشارة».

هناك ملاحظات كما يسميها الباحثون في تاريخ البلاغة والنقد حول الكلام، كانت تعد في «مرحلة الملاحظات النقدية» قبل نشأة النقد، ولأنها كانت قبل نشأة النقد فإنها يمكن أن تعد -فعلاً- مجرد ملاحظات لأنها لا تعدو أن تكون بدايات، لكن حين تكون هذه الملاحظات بعد نشأة النقد والبلاغة، فإنها في قيمتها تتجاوز مرحلة البدايات لأن تصبح إضافة نقدية مهمة في الدرس النقدي

أ.د. عبدالله بن محمد الشعلان

قسم الهندسة الكهربائية

كلية الهندسة

أستاذ كرسي الزامل لترشيد الكهرباء

جامعة الملك سعود - الرياض

يقول أحمد شوكت في كتابه (تاريخ الطب وآدابه وأعلامه): "إن على من يتصدى للبحث عن أثر العلماء العرب والمسلمين وغيرهم في العصر الوسيط أن يعود بنفسه إلى ما كان عليه العالم في ذلك الحين من تخبط في الجهل واعتقاد في الخرافات، ثم يرجع البصر إلى أين العلم العربي الإسلامي ليدرك حقيقة ما قام به علماء العرب والإسلام من حفظ للعلوم القديمة وابتكار لنظريات حديثة واختبارات جديدة وسعوا بها آفاق العلم القديم وأضافوا إليها كثيرًا من الشيء الحديث وحاربوا الخرافات دون هوادة"، كما اعترفت المؤلفة الألمانية زيجرد هونكه في كتابها (شمس العرب تسطع على الغرب) بالتراث العلمي العربي الإسلامي قائلة: "لقد آن الأوان لكي نعترف بالفضل للعرب المسلمين، هذا الاعتراف الذي منعتنا منه قرون طويلة من التعصب والجهالة".

عالمنا الذي سنتحدث عنه هو العالم الأجل والكهف الأظل الإمام العلامة أبو بكر محمد بن أحمد البيروني، أحد عمالقة علماء العصر الذهبي للحضارة العربية الإسلامية، ولد في عام 362 هجرية (973 ميلادية) في بلدة بيرون وإليها ينسب وهي عاصمة خوارزم، وتنقل في كثير من الأمصار وأهمها الهند حيث استفاد منها كثيرًا وجمع الكثير من علومها ومعارفها القديمة، وقد أتقن الكثير من اللغات مثل العربية والفارسية واليونانية والسريانية والهندية، واشتغل بعلوم الرياضيات والطبيعيات والصيدلة والفلك والتاريخ وغيرها من العلوم، وقد خلف وراءه تراثًا عربيًا ضخمًا وخالدًا، ولا غرو أن يشيد به مستشرقون حققوا بعضًا من مؤلفاته أمثال المستشرق الألماني إدوارد سخاو الذي يصفه بأنه: "أكبر عقلية علمية ظهرت في التاريخ".

لقد عاصر البيروني أحداثًا سياسية عاتية عصفت بآسيا الوسطى منها أفغانستان وإيران وغيرها من البلدان المجاورة الأمر الذي صار له انعكاس واضح على مراحل حياته وعلومه ودراساته، وقد امتد العمر بأبي الريحان حتى تعدى سنًّا تنوف عن الثمانين عامًا هجريًا، ونبني قولنا هذا على ما جاء في مقدمة مصنفه (كتاب الصيدلة في الطب) حيث يقول: "وجميع ما أوردته فمحصل مما ذكرت، والمتروك ما لم يحصل لي منه لئلا يحملني الجهل به على نقله من بابه إلى باب آخر، الإنافة على الثمانين عامًا أفسدت من المتخلية قوتيها العمليتين، أعني المدمع والمسمع".

ولقد عاصر البيروني الشيخ الرئيس ابن سينا وكانت بينهما مراسلات ومناظرات كثيرة، كما جمعتهما زمالة مجمع العلوم الذي أسسه مأمون بن مأمون أمير خوارزم وكان يزاملهما أيضًا في نفس المجمع المؤرخ العربي إبن مسكويه صاحب كتاب (تجارب الأمم) المتوفى سنة 421 هـ.

يقول الإمام البيهقي في كتابه (تتمة صوان الحكمة): "أبو الريحان البيروني من أجلّ المهندسين قد سار في بلاد الهند أربعين سنة وصنف كتبًا كثيرة رأيت أكثرها بخطه". كذلك يروي الشهرزوري الحكيم في كتابه (أخبار الحكماء) عن البيروني أنه لم يترك من يده قلمًا أو يرفع بصره عن كتاب أو يسمح لفكره أن ينشغل عن حل المسائل والمشكلات إلا في يومين اثنين من العام هما يوم النيروز ويوم المهرجان وفيهما كان يؤمن ضرويات معيشته، ويقال أن البيروني كان حتى قبيل وفاته بلحظات يستخبر عن مسألة في الهندسة"، حقًّا إن عبقرية البيروني عبقرية فذة وإنك لتطالع تصانيفه فتجد فيها الغزارة والشمول والمتعة والجدة والابتكار.

لقد جمع البيروني المعارف التي توصل إليها المصريون والسريان والروم والهنود والفرس والعبرانيون حتى العصر الذي عاش فيه متبعًا في

أبحاثه ودراساته المنهج العلمي كما نعرفه اليوم فجاءت أعماله إضافة قيّمة لتراث الإنسانية جمعاء.

لقد ألف البيروني في الرياضيات والطبيعيات والفلك والتنجيم وعلوم الحكمة والجيولوجيا والبيولوجيا والصيدلة، كما كتب في التاريخ والجغرافيا والأديان وغيرها من فروع العلوم والمعارف المختلفة المتنوعة، ومن ثم فإن البيروني يعد بحق من أعظم العلماء الموسوعيين في كل العصور.

يذكر ياقوت الحموي أنه شاهد بنفسه في الخزانة العظمى بالجامعة الأعظم بمدينة (مرو) مدينة في تركمستان بالاتحاد السوفييتي تعرف اليوم بمدينة ماري (فتحها العرب سنة 651 ميلادية) قائمة بأعمال البيروني تشغل أكثر من ستين صفحة كتبت بسطور متقاربة وبخط متقن.

لقد بلغت تصانيف البيروني - حسب قائمة أعدها بنفسه وهو في الثالثة والستين من عمره - 113 كتابًا ومقالة ورسالة، وقد ضمن المستشرق إدوارد سخاو مقدمته الألمانية لكتاب البيروني (الآثار الباقية عن القرون الخالية) إحصاءات بمؤلفات البيروني على الوجه التالي: الهندسة والفلك 18 تصنيفًا، الحساب 8 تصانيف، الاسطرلاب 5 تصانيف، المواقيت والفصول 5 تصانيف، منازل القمر 12 تصنيف، المذنبات 5 تصانيف، التنجيم 7 مصنفات، الضوء 4 مصنفات، الجغرافيا 15 مصنف، الأديان 6 مصنفات، كتب أخرى فارسية وغير مستكملة 15 مصنف.

وقد كان لمكانة البيروني المتميزة وأصالة آثاره المتمكنة ذلك المنهج الرفيع الذي انتهجه والذي استند فيه إلى قواعد موضوعية وأسس علمية التزمها في مجمل مؤلفاته وأبحاثه. ومن خلال مؤلفه (الآثار الباقية) نستطيع أن نتلمس أبرز خصائص وسمات ذلك المنهج الذي تبناه البيروني وتتبدّ فيما يلي:

- الرجوع إلى ما تركه الأقدمون والاستفادة من آثارهم لأن العالم مهما علا شأنه لا يمكنه ابداع العلم دفعة واحدة.

- التدقيق في أخبار السابقين وآثارهم بالمقاييس المنطقية والعقلية للتمييز بين الخطأ والصواب.

- التجرد عن أي ميل أو هوى وابتغاء الحقيقة المطلقة لذاتها.

- التحلي بالتواضع العلمي والبحث عن المعرفة لذاتها دون التظاهر بالمفاخرة والتباهي بالمعرفة.

وتلك الخصائص العلمية كانت الدافع للتنويه بشجاعة البيروني الفكرية وحبه الاطلاع العلمي وبعده عن الوهم وولعه بالحقيقة وتسامحه وإخلاصه.، وبالنسبة لمكانة وجوانب عبقريته فإن الباحثون يجمعون على مكانته العلمية لأسباب ثلاثة هي:

- سعة ثقافته في سائر المعارف وعلوم الطبيعة: الفلسفة والرياضيات والجغرافيا والفلك والفيزياء والتاريخ والطب.

- كثرة أسفاره ورحلاته التي أتاحت له التعرف على كثير من البلاد والثقافات في مواطنها.

- تعدد اللغات التي أتقنها وأبرزها إضافة للعربية: الفارسية والسنسكريتية والسريانية والعبرية.

وقد تجلت عبقرية البيروني عبر مآثر متعددة في مختلف الميادين نختار منها: الرياضيات حيث برع في علم المثلثات وأسهم في وضع الجدوال الرياضية لجيب الزاوية (جا) وجيب التمام للزاوية (جتا)، كذلك أسهم في تقسيم الزاوية إلى ثلاثة أقسام متساوية، كما برع في علم الفيزياء حيث وضع طريقة لتعيين الوزن النوعي لكثير من العناصر والأجسام المركبة، كما كان له إسهام في علم الفلك حيث أشار إلى دوران الأرض حول محورها، وابتكر نظرية لاستخراج مقدار محيط الأرض إستنادًا إلى معادلة شهيرة عرفت بقاعدة البيروني، كما أثبت أن دوران الأرض حول نفسها ومع سائر الكواكب الأخرى حول الشمس هو سبب تفاوت الليل والنهار وليس الشمس كما كان شائعًا.

ولم يكن البيروني يخفي ولعه الشديد باللغة العربية وحبه لها فقد كتب الجانب الأكبر من مصنفاته بلغة عربية رصينة وأسلوب عذب رقيق وبمعان سلسة دقيقة، ولم تكن كتاباته إلا لتكشف عن تمكنه فيها حيث كان يستشهد دائمًا بآيات من القرآن الكريم، وكذلك بالشعر الجاهلي والإسلامي والأمثال العربية، وعن العربية يقول البيروني في أحد الفصول التي تشتمل عليها مقدمة كتابه (الصيدلة في الطب): "ديننا والدولة عربيان وتوأمان يرفرف على أحدهما القوة الإلهية وعلى الآخر اليد السماوية"، ويقول أيضًا: "إلى العربية نقلت العلوم من أقطار العالم وحلت في الأفئدة وسرت في الشرايين والأوردة، وكل أمة تستعذب لغتها التي ألفتها واعتادتها واستعملتها في أشكالها وأغراضها ومآربها". إن الإنتاج الفكري لأبي الريحان البيروني لضخم وغزير وأصيل يصفه المؤرخ ياقوت الحموي بأنه يفوق حمل بعير، وأن تصانيفه كانت في الأغلب مكتوبة باللغة العربية فيما عدا بعض مصنفات قليلة كتبها بالفارسية. لقد كان البيروني عالمًا موسوعيًا عظيمًا في منهاجه العلمي إذ يتميز بشخصية متحررة تمامًا من أي انسياق أو تعصب تسعى دائمًا نحو الحقيقة متفانية في طلبها وتقصيها مهما كانت وحيثما كانت.

لقد كان البيروني عالمًا موسوعيًا عظيمًا يتميز في منهجه العلمي بشخصية متحررة تمامًا من أي انسياق مذهبي أو تعصب ديني، إذ هو تواق دائمًا للسعي نحو الحقيقة راغب في طلبها متفان في تقصيها. ومن الدراسة المتعمقة لأعمال البيروني يمكننا أن نحدد معالم وسمات منحاه ومنهجه العلمي على الوجه التالي:

- دراسة واستقصاء أعمال من تقدمه من العلماء والفلاسفة دراسة شاملة ومتعمقة، مع اهتمامه الخاص بتعلم لغات عديدة مما مكنه من الاطلاع على ثقافات ومعارف وحضارات كثيرة.

- عدم التسليم بما انتهى إليه الآخرون من علم ومعرفة بل إخضاع كل الفرضيات والنظريات والآراء والنتائج للبحث والنقد والاستقصاء سعيًا وراء الحقيقة وحدها، لذلك جاءت كتاباته خير شاهد على شجاعته الأدبية وتميزه بالأمانة والنزاهة.

- لتسلسل المنطقي في العرض مع الإيجاز في إيراد الأمثلة كيما يجهد القارىء نفسه في البحث والاستقصاء، وفي هذا المعنى يقول البيروني في فهرسه: "إني أخلي تصانيفي عن المثالات ليجتهد الناظر فيها ممن كان له دراية واجتهاد وهو محب للعلم ما أودعته فيها، ومن كان من الناس على غير هذه الصفة فلست أبالي فهم أم لم يفهم".

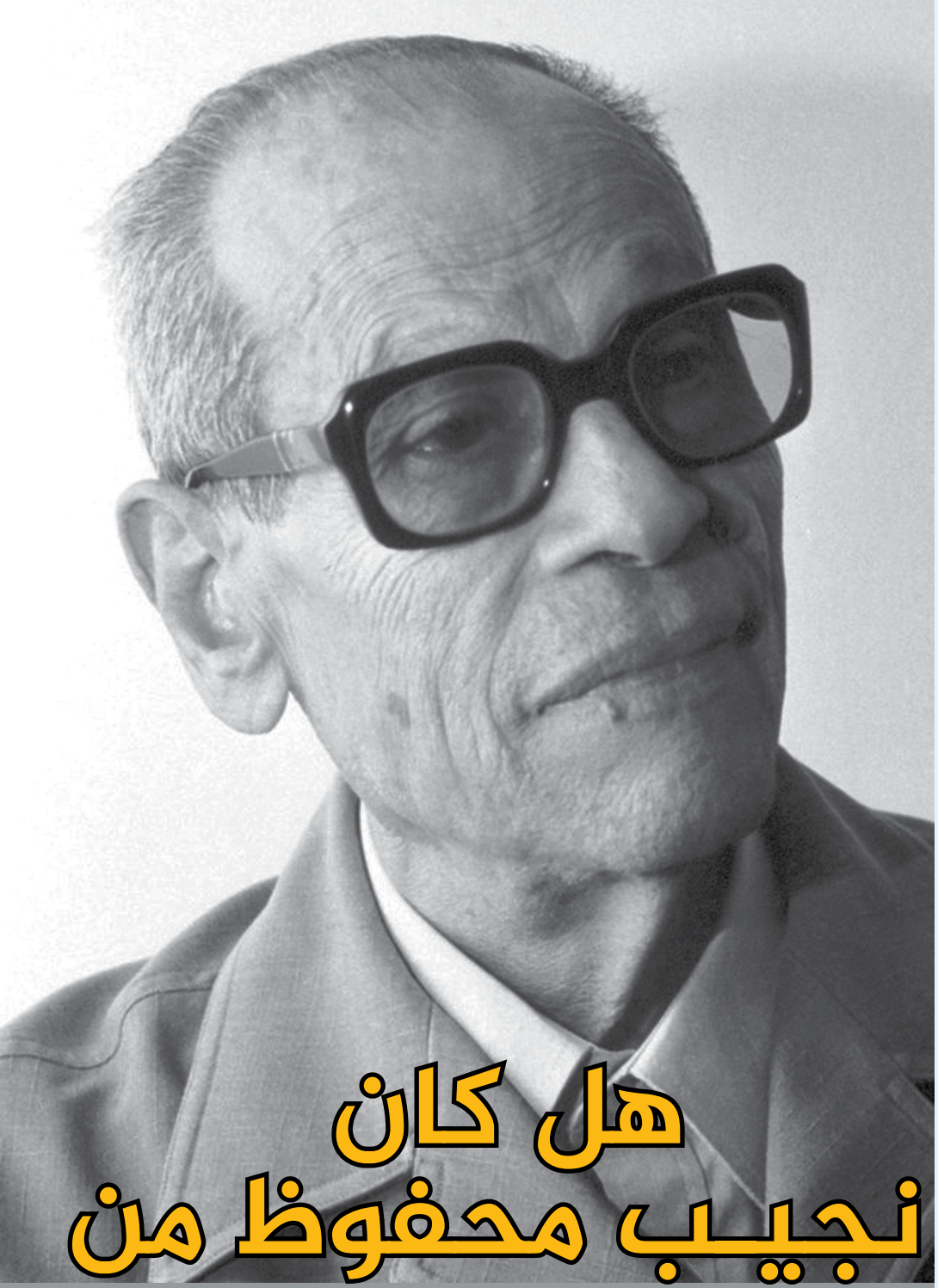
- الحرص على إيراد الكلمات المتقابلة في اللغات المختلفة من عربية وفارسية ويونانية وسريانية وهندية وغيرها، الأمر الذي أضاف كثيرًا من المفردات والمفاهيم إلى القيمة العلمية والتاريخية والتراثية والحضارية لمؤلفاته.

- تقصي أنواع المعارف المختلفة في الحضارات المتعاقبة وباللغات المتباينة مما جعل من البيروني عالمًا موسوعيًا بكل ما يعنيه هذا الوصف من خصائص وسمات، كما أن تصانيفه حفظت لنا الكثير من المعلومات القيمة عن حضارات أمم وشعوب مختلفة كثيرة.

- كتابة معظم أعماله بلغة عربية رصنية ذات مسحة أدبية بارزة مع الإكثار من الاقتباس من الشعر العربي والاستشهار بآي من القرآن الكريم، ولا أدل من ذلك من مما جاء في كتابه (الصيدلة في الطب) من عشرات الأبيات من الشعر الجاهلي والإسلامي.

لقد وُصف البيروني - بعد دراسات مستفيضة لما خلفه وراءه من آثار علميه رائعة وتراث فكري خالد - بأنه من أعظم المفكرين في كل العصور وأنه كان فريدًا في علمه أصيلاً في عبقريته نزيهًا في آرائه متجردًا في كتاباته يبتغي الحق ويسعى للحقيقة.

وأخيرًا، إن الحديث عن البيروني - مهما طال وتشعب - لن يوفه حقه من التقدير والتعظيم والإجلال، وإن آثاره العلمية لهي من التنوع والإصالة والابتكار ما يجعل تحقيقها في حاجة إلى دراسات طويلة ومستفيضة ومتعمقة، بيد أن هذه الدراسات هي خير وفاء وعرفان فضل لعملاق من عمالقة الحضارة العربية والإسلامية.



هل كان نجيب محفوظ من دُعاة التطبيع؟

د. رضا عبدالرحيم

مصر

ربما جاء العنوان صادمًا للبعض خصوصًا ممن يعشقون أدب نجيب محفوظ مثلي، والذي وصل بالأدب العربي الحديث إلى العالمية بحصوله على جائزة نوبل في الآداب عام 1988م، التي هي أم الجوائز وحلم جميع المبدعين في أربعة أركن الدنيا، هي الأضواء والشهرة والترجمة والثروة والانتشار والجدل المتواصل الذي لا يهدأ حتى إعلان اسم فائز جديد في نفس الموعد من كل عام. هي الجائزة المرغوبة والمنتظرة دائمًا.. الملعونة والمشبوهة والخاضعة للأهواء والمنصفة.. أحيانًا (جمال لمراغي، أخبار الأدب ونوبل، 2017م).

وفى الحقيقة أن نجيب محفوظ قد نال تقدير القراء قبل أن ينال تقدير النقاد والدارسين!؛ أي أن أول من اكتشف محفوظ هم قراؤه الذين أحبوه، وتعلقوا بما فيه من صدق وعمق وأصالة فنية عالية قبل حصوله على جائزة نوبل. فمنذ سنة 1932م بدأ الكتابة وعاش من أجل أدبه كما يعيش القديس من أجل رسالته، إنه مثل تشارلز ديكنز بالنسبة إلى الإنجليز، وتولستوي بالنسبة إلى الروس، وبلزاك بالنسبة إلى الفرنسيين. فنحن لا نعرف تاريخ إنجلترا في القرن التاسع عشر دون مراجعة روايات ديكنز وتاريخ فرنسا دون استشارة روايات بلزاك، وتاريخ روسيا دون تفهم روايات تولستوي، ولا تستطيع أن تعرف مصر دون الرجوع إلى روايات نجيب محفوظ.

ويخطئ من يعتقد أن الهدف من المقال إلصاق تهمة التطبيع بأديب وروائي بحجم وقيمة نجيب محفوظ في زمن تتهافت الدول العربية الكبرى وتتباهى فيه بالتطبيع مع العدو الإسرائيلي! ولست أشبه "بلعام" الذي تُروى قصته في سفر العدد من الإنجيل في الإصحاح الثالث والعشرين. الذي دُفع للعنة العدو ولكن الرب لم يُنطقه إلا بطلب البركة لهم!!

ولكنها محاولة لاستنباط ملمح من ملامح شخصية الرجل (السلمية) الذى عاش رافضًا كتابة سيرته الذاتية- تلك السلمية التي جعلت البعض يستنبط ملامح شخصية كمال عبدالجواد الشاعرية الخيالية في الثلاثية ويطابقها على شخصية نجيب محفوظ!- والتي حاولت دراسات متعددة الاقتراب من حياته الشخصية، فكان لها ما تريد على مستوى محاور الفكر والسياسة والمسيرة الوظيفية والعلاقات الاجتماعية نذكر منها:

كتاب جمال الغيطاني بعنوان "نجيب محفوظ.. يتذكر" التي ربما أغنت نجيب محفوظ عن التفكير في كتابة سيرته الذاتية! وينشر محمود فوزي كتابه تحت عنوان مثير خاطف للبصر "اعترافات نجيب محفوظ" ولكن تقليب صفحات الكتاب ينفي عنه طابع الاعترافات تمامًا، حين يقول عن نجيب محفوظ إنه اعتاد ألا يسمح لأحد بأن يخوض في حياته الخاصة، فهي منطقة محرمة، فلا يجوز لأي أحد أن يتجاوز هذا الحرم المقدس لحياته الشخصية. ثم يأتي كتاب رجاء النقاش وفي صدارته يُعبر نجيب محفوظ عن حياته

قبل الزواج - تأخر زواجه إلى الثالثة والأربعين من عمره- وأريد أن أغض الطرف عن ما جاء فيه لبعده عن موضوع المقال، وأرى أنه ربما كان نجيب محفوظ يريد أن ننشغل عن حياته بكتاباته (16 مجموعة قصصية، 33 رواية في 60 عامًا) وقد تحقق له ما أراد فصار "ملأ الدنيا وشغل الناس" كالمتنبي وشكسبير (محمد حسن عبدالله، جماليات الحضور الفرعوني في روايات نجيب محفوظ، 2020م).

ولست هنا بصدد التوغل كثيرًا في التحليل النقدي الفني لأدب نجيب محفوظ، التي تناولتها أيضًا العديد من الدراسات، وأصبحت فيها مراحل حياته الأدبية معروفه للجميع بداية من إنتاجه الأول المرتبط بتاريخ مصر الفرعونية باعتبارها أصل القومية المصرية، كأنما ينوى أن يكتب التاريخ الفرعوني كله قصصًا كما فعل في رادوبيس وكفاح طيبة والعائش في الحقيقة، ثم خطاه السردية نحو الأفكار الاجتماعية والذي كان مبعثه الشعور بالاضطهاد الاقتصادي والسياسي كما نرى في (القاهرة الجديدة- خان الخليلي-زقاق المدق- بداية ونهاية) ومرور بالثلاثية التي تسبق المرحلة السابقة تاريخيًا (عبدالوهاب الأسواني، نجيب محفوظ، مجلة الدوحة، العدد 6 عام 1976).

وبالرغم من أن نجيب محفوظ يُمثل نموذجًا للموظف المصري المنسحق تحت وطأة البيروقراطية، وبالرغم من حرصه على تجنب الاصطدام بالسلطة، فإن كثيرًا من قصصه ورواياته تشتمل على نقد للاحتلال والفساد والمحسوبية والانتهازية، مما جعله يتعرض لبعض المصاعب مثلما هو الشأن بالنسبة لرواية "أولاد حارتنا" و"ثرثرة فوق النيل" التي أثارت غضب المارشال عبدالحكيم عامر.

لكن نجيب محفوظ له موهبة التكيف مع مختلف الأنظمة؛ فهو منذ العهد الملكي وحتى رحيله لم يُحاكم ولم يُسجن!! بل كثيرًا ما كان موضع حفاوة وتقدير من جانب الدولة. وبفضل هذه المرونة استطعنا أن نفوز بروايات وقصص تضئ بعض الأعماق، في حين أن سيئات الدولة ومظاهر جبروتها آلت إلى الزوال، أو بالأحرى تؤول دومًا إلى زوال (محمد برادة، مجلة الناقد، العدد18، بيروت1989م).

ونعود إلى مبحث موضوع المقال بحديث نجيب محفوظ إلى ألفريد فرج وإقراره بأنه لا فكر خارج الحياة.. "لا فكر خارج الزمان والمكان"..."أصول كل المسائل النفسية والفكرية ضاربة في الحياة العادية واليومية"..."أنا أعيش أفكاري في نفس الوقت الذي أعايش فيه الناس، ولا أكتبها، وإنما أكتب عن الناس" (ألفريد فرج، نجيب محفوظ يتحدث، مجلة الناقد، العدد1989، 7م).

ويظهر لنا هذا الجانب من شخصية نجيب محفوظ كمفكر عملي، دارسًا للفلسفة، باحثًا عن الحقيقة دائمًا وبشكل عملي وإن كان يمتلك خيال الأديب، فكل النقاد لاحظوا هذا الجانب العملي في تنظيم مادة البناء السردي لكل أعماله. فالبناء الفني المحكم لرواياته هو فكر بالأساس، وهو شكل من أشكال الرياضيات الذهنية أيضًا، وليس أبدًا مجرد انسياق مع عفوية الموهبة.

وفي خطابه التي ألقته أبنته نيابة عنه في استوكهولوم، جعل انتفاضة الحجارة في الضفة وغزة في طليعة القضايا التي تؤرق الضمير العالمي المعاصر... وفي الحقيقة كان يرى أن ما حصل في فلسطين هو بالنسبة للعرب أجمعين كارثة قومية وكان يشبهها بالكوارث الطبيعية التي توقظ ضمير العالم وتدفع به إلى التضامن والمساندة. فالفلسطينيون أصحاب حق، وهذا ما جعل العالم يقف إلى جانبهم ويطالب بإنصافهم. ولكنني أرى- والكلام على لسان نجيب محفوظ- أنه ليس في استطاعة العرب وحدهم أن يحلوا مشكلة فلسطين حلاً مناسبًا، لأن فكرة التحرير المطلق غير واقعية، ولا تأخذ في الاعتبار مصالح ومواقف كل من الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي. لذلك فأنا أميل إلى أن أعطي الأسبقية للتساؤل الذي نطرحه حينما نجد أنفسنا أمام كارثة طبيعية، أي: كيف نطوقها ونتجاوزها لتنطلق الحياة من جديد؟ والأمثلة في التاريخ كثيرة، أذكر من بينها ما فعلته ألمانيا الغربية لاستئناف الحياة بعد هتلر.

وأقر نجيب محفوظ بأننا كعرب لا يمكننا أن نحارب ميثولوجيا إسرائيل، لأنه قد تكون لدينا أيضًا كثير من جوانب الميثولوجيا التي تشير إليها. يقول: ما يهمني أكثر هو الوصول إلى حل "عملي"، والحرب لمنفذ في الوصول إلى حل، ولذلك لا بد من مفاوضات تفضي إلى إقرار السلام في المنطقة، هذا رأيي طالما عبرت عنه، بل قد أعلنته قبل أن يزور السادات القدس بخمس سنوات.

أما الانتفاضة، فقد أصبحت حقيقة ملموسة ومعبرة عن مطامح الشعب الفلسطيني العميقة. وقد أوضحت ذلك في الكلمة التي نشرتها بجريدة الأهرام (26 يناير 1989)؛ حيث ألححت على ضرورة استثمار هذه الروح الجديدة المتجلية من خلال الانتفاضة وصمود العراق في وجه إيران، من أجل بلورة فعل عربي جديد يستجيب لتطلعاتنا الحضارية.

وموقف نجيب هذا موقفًا ثابتًا راسخًا أعلنه قبل حديثه للأهرام بسبعة عشر عامًا وظل متمسكًا به حتى رحيله، فخلال اجتماع عقده الرئيس الراحل القذافي مع مفكرين ومثقفين مصريين سنة 1972م وكان من بينهم هيكل، أن أعرب عن رأي "فاجأ" الجميع حينما قال:".....إذا لم تكن لدينا القدرة على الحرب فلنتفاوض ونصطلح وننهى هذه المسألة التي لا تحتمل بلادنا معها حالة اللاحرب واللاسلم لفترة طويلة." (تامر فايز، نجيب محفوظ ناقدًا، القاهرة، 2018م)

وقد قام نجيب محفوظ بالتوقيع على البيان الذي وقعه مع توفيق الحكيم وثروت أباظة وعدد من المفكرين والأدباء رفضا لحالة اللاحرب واللاسلم (1972) والذي أغضب السادات جدًا، وعلق عليه بما يسئ إلى موقعيه في أحد هذه الاجتماعات ذكر نجيب محفوظ بالاسم والوصف أيضًا!!

ونستطيع بحق أن نعده كاتبًا سياسيًا أيضًا له رأى واضح ومحدد تاريخيًا، وله موقف متماسك ومستمر اجتماعيًا، وله نظرة شاملة فكرية، مهمًا بدا كل هذا مسربلاً-أحيانًا- في حيل الرواية التي لا حصر لها، وفى ثنايا فنها الماكر. ففي الثلاثية عالج القضايا السياسية والوطنية من الحرب العالمية الأولى وثورة 1919م إلى الحرب العالمية الثانية. وفي (السمان والخريف -ثرثرة فوق النيل - ميرامار) عالج قضايا ثورة 23 تموز1952م. وعالج قضايا الحياة والناس في ظل الحرب العالمية الثانية (خان الخليلي -زقاق المدق) ظهرت لمحات سياسية في (عبث الأقدار-رادوبيس-كفاح طيبة) وكان محوره الفكري السياسي في أغلب رواياته هو محور الحرية.

وعندما هاجمه البعض بأن قضية الصراع العربي-الإسرائيلي لم تنعكس في أعماله، مع أنها قضية خطيرة ماسة بوجود الإنسان العربي في كل مكان.. جاءت إجابته بأنه يلجأ إلى معالجة قضية الصراع العربي-الإسرائيلي في مستوى تجريدي كما فعل في (تحت المطر)، أما المعالجة الواقعية فهي صعبة؛ لأننا لا نعرف الواقع معرفة تامة. وأضاف نحن كعرب أصحاب قضية وأصحاب هدف، الهدف هو الحضارة لأننا نعيش التخلف، والقضية رمانا بها الاستعمار وسياسة المصالح الدولية بين القوى الكبرى فحدثت مأساة فلسطين، القضية استوعبتنا إلى درجة أنها انستنا الهدف، مع أنه مهما كانت أهمية القضية فالهدف يبقى الأول والأخير؛ لأنه الحياة، ووجدت أن قوانا وأموالنا تضيع في القضية، مثل: العائلة الصعيدية التي يرزقها الله بالأرض والأموال لاستغلالها من أجل الحياة، فإذا بهم من أجل ثأر يتساقطون قتلى، الواحد بعد الآخر، حتى لا يبقى سوى النساء، كل هذا من أجل كرامة العائلة وتقاليد الصعيد، وتبقى الأرض بعد ذلك لا تجد من يزرعها. وفي قصتي (فنجان شاي) نداء ثوري صريح للقتال والنضال المسلح ضد العدو، كما تفصح عن إدانة كاملة للقوة الاستعمارية، لا مكان إلا لنوعين من الإنسان، واحد يقاتل بقلب ملؤه الشر، وآخر يقاتل بقلب ملؤه الخير. ليس ثمة وجود إلا للمقاتل؛ لقد فهم العربي ذلك جيدًا بعد أن سرق قطاع الطريق وطنه بأكمله. (نزار نجار، مجلة المعرفة، العدد 386 ،1995م).

بلاغة الحجاج عند ابن الأثير

ياسين الشعري

باحث في البلاغة وتحليل الخطاب - المغرب

مقدمة

يندرج هذا البحث في صلب البحوث التي تسعى إلى إعادة قراءة الموروث البلاغي العربي القديم، من وجهة نظر حديثة، بغية استشاف أهم الأسس التي قام عليها واستشراف أبعاده وأهم مبادئه... فهو يسائل تصور ابن الأثير لبلاغة الحجاج ومدى وعيه بها وبمبادئها وانشغالاتها في الخطاب.

ولسنا نقصد من وراء ذلك أن ابن الأثير كان واعيا تمام الوعي بمفاهيم بلاغة الحجاج ومبادئها، وإنما هناك في بلاغته جوانب في غاية الأهمية يمكن أن نرجعها إلى البلاغة الحجاجية، كما تبلورت مع أرسطو بل وحتى مع ما سبقه من السفسطائين. وقد كان منطلق بحثنا الأساس تصور يرى أن البلاغة الحجاجية عند ابن الأثير تتمثل في مجموعة من الأدوات والتقنيات والمفهومات التي استند إليها في مشروعه البلاغي لتفسير النصوص وتأويلها...

ويتمثل الدافع الأساس الذي قاد نحو إعادة النظر في تصور ابن الأثير للبلاغة الحجاجية إيماننا بأن قراءة القديم وتعميق فهمنا به وسيلة لتطوير الحاضر، بيد أنه لا يجب أن نرتكن إليه كل الارتكان، وإنما نأخذ منه ما يعيننا في فهم حاضرنا ويساعدنا على استيعابه، ما دام الفكر سيرورة تاريخية تطورية وحلقات مترابطة ببعضها، ومادام أن الجديد لا يمكنه أن يدعي الانفصال المطلق عن القديم، فهو يقتات عليه، ويسعى إلى تطويره والاستفادة منه...

الاستدراج أو بلاغة الخداع عند ابن الأثير:

يجعل ابن الأثير عماد البلاغة كلها على الاستدراج، وقد عرفه بأنه "مخادعات الأقوال التي تقوم مقام مخادعات الأفعال"[1] ، فقد أكد في بداية كتابه أن البلاغة كلها تدور حول خداع الآخر من أجل تحقيق الإذعان والتسليم[2].

لقد قرن ابن الأثير البلاغة بالخداع والتمويه والإيهام وتلبيس الحقائق، بل وجعلها تدور في فلك هذه الآليات، مبينًا أنها تقوم مقام مخادعات الأفعال، فإذا هي مثل الألعاب

السحرية تحدث في المتلقي ما تحدثه في نفسه تلك الألعاب، إذ الجامع بينهما يتجلى في قدرتهما على جذب انتباه المرء واستهوائه وتحقيق الإذعان والتسليم والتأثير عليه. إن ما يمكن أن يفهم من قول ابن الأثير هو أنه يوازن ما بين مخادعات الأفعال ـ الألعاب السحرية مثلاً ومخادعات الأقوال ـ المتمثلة في البلاغة، التي يجعلها تقوم في القول مقام تلك، وتصنع مثلما تصنع. ـ

وبذلك يمكن القول: إن بلاغة الحجاج عند ابن الأثير تلتقي بنظيرتها عند السفسطائيين، الذين كان مشروعهم البلاغي قائمًا بالأساس على خداع الخصم وتمويهه وتغليطه، والإيقاع به في حبائلهم وجعله مذعنا ومسلما بدعواهم، دون أن يقدموا لأجل خدمة أغراضهم ما هو جدير بتحقيق الإقناع، وإنما اكتفوا بالاعتماد على سلطة القول، فالخداع هو القصد منهما، وإن اختلفت الطرق والمبادئ التي توصل إليه، فإحداهما قوامها الخداع عبر سلطة القول، وهذه هي بلاغة السفسطائيين، والأخرى قوامها الخداع عبر الاستدراج، وهذه هي بلاغة ابن الأثير.

وقد حدد غرضه من وراء عقده فصلاً للحديث عن الاستدراج في "ذكر ما تضمنه من النكت الدقيقة في استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم"[3]، وبالتالي يكون ابن الأثير من وراء هذا الكلام قد وضح الغرض من بلاغته والقصد منها، فهي ـ كما بلاغة الحجاج ـ تسعى إلى أن تجعل المتلقي يذعن ويسلم بدعوى معينة، فالمعول في البلاغة عنده إنما هو إيقاع التسليم والإذعان عن طريق الخداع. إن مثل هذا القول يثبت أن ابن الأثير كان واعيًا بالدور التداولي الذي تؤديه البلاغة، في كونها تسعى إلى استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم.

وبما أن الاستدراج هو عمدة البلاغة ومدارها فقد اشترط على كل أديب أن يكون قادرًا على استدراج خصمه، لأن هذا يسهم في تحقيق الوظيفة التداولية التي تتوخاها البلاغة، وإذا لم يستطع الأديب أن يفعل ذلك فليس بأديب.

بيد أنه بالرغم من كون ابن الأثير قد جعل من الاستدراج عمدة البلاغة، أي أنه وصلها بوظيفتها الأساس وهي الوظيفة الحجاجية؛ إلا أنه لم يراع هذا المبدأ في باقي فصول كتابه إلا نادرًا، وهو ما أشار إليه عبدالله الصولة من أن كتب البلاغة العربية منذ السكاكي وربما قبله تقوم على تعارض بين مفهومها للبلاغة وطريقة تناولها بالدرس لمختلف الوجوه البلاغية بيانًا ومعاني وبديعًا. فبقدر ما يتعلق بمراعاة قانون الأنفع في الخطاب، يبتعد الجانب التطبيقي فيها عن هذا المفهوم[4].

المخاطب في بلاغة ابن الأثير

يشكل المخاطب أحد أهم الأسس التي أقام عليها أرسطو بلاغته، فهو قطب هام من أقطاب العملية التواصلية، إلى جانب كل من الخطاب والمتكلم، وتنبع أهميته من كونه هو المعول عليه في بلاغة الحجاج، والمقصود من وراء الخطاب الإقناعي، فالخطيب يسعى جاهدًا إلى التوافق مع مخاطبه، ومطلوب منه أن يراعي مقتضى حاله، فلا يخاطب الخاصة إلا بكلام الخاصة، ولا يخاطب العامة إلا بكلام العوام، كما جاء في صحيفة بشر بن المعتمر المشهورة. غير أن طبيعة النظر إلى هذا المخاطب تختلف من بلاغة إلى أخرى، فإذا كانت البلاغة الحجاجية في سعيها إلى التوافق معه تهتم به وتجعله قطب الرحى في العملية التواصلية، فإن بلاغة الشعر تجعل منه قطبًا ثانويًا، إذ المعول فيها على خرق أفق توقعه والانزياح عن المعيار اللغوي السائد. فما الشأن إذن بالنسبة لبلاغة ابن الأثير؟

تلتقي بلاغة ابن الأثير مع بلاغة أرسطو في كونها تتوخى التأثير في المخاطب وحمله على تبني معتقدات المتكلم وأفكاره وعواطفه وأحاسيسه، وبعبارة أخرى يمكن القول: إن البلاغتين معا تلتقيان في اهتمامهما بالمخاطب لكونه طرفًا مهمًا في العملية البلاغية، ينبغي على المتكلم استحضاره، وإن كانت بلاغة ابن الأثير تختلف في هذه النظرة إلى المخاطب، نظرًا لأنها قائمة على الخداع والإيهام وتلبيس الحقائق. فهي لا تسعى إلى أن تعقد التوافق معه فقط، ولكنها تسعى أيضًا إلى إيقاعه في فخ الإذعان والتسليم بكل الطرق الممكنة حتى وإن كانت مغالطات، فالمخاطَب في نظر ابن الأثير خصم ـ أو قل ـ آخر مخالف ينبغي الإيقاع به وخداعه، بخلاف بلاغة أرسطو التي أكدت أن من مهام الخطيب والخطابة ككل "أن تكتشف الوسائل الحقة والمغالطة للإقناع"[5]. هذه النظرة إلى المخاطب تجعل بلاغة ابن الأثير ـ رغم أنها تلتقي مع بلاغة أرسطو في كونها جعلت من المخاطَب قطبًا هامًا في العملية التواصلية ـ شأنها شأن بلاغة السفسطائيين، لأن المعول في كلتيهما خداع المخاطب وإيهامه، كما سبق أن أشرنا.

> **تلتقي بلاغة ابن الأثير مع بلاغة أرسطو في كونها تتوخى التأثير في المخاطب وحمله على تبني معتقدات المتكلم وأفكاره وعواطفه وأحاسيسه، وبعبارة أخرى يمكن القول: إن البلاغتين معا تلتقيان في اهتمامهما بالمخاطب لكونه طرفًا مهمًا في العملية البلاغية، ينبغي على المتكلم استحضاره، وإن كانت بلاغة ابن الأثير تختلف في هذه النظرة إلى المخاطب، نظرًا لأنها قائمة على الخداع والإيهام وتلبيس الحقائق**

مفهوم الغرض عند ابن الأثير معيارًا بلاغيًا:

ركز ابن الأثير في حديثه عن الاستدراج ـ باعتباره جوهر البلاغة عنده ـ على مفهوم مركزي في بلاغة الحجاج وهو مفهوم الغرض التداولي، إذ لم يقيد المعاني ولا الألفاظ ـ مهما بلغت من حسن الطلاوة والجمال ـ بوظيفتها التزيينية، بل كان يعلم أن فائدتها الأساس تتجلى في تأديتها لغرض المخاطب. إن الوسائل اللغوية من ألفاظ ومعاني... هي مجرد زينة تابعة للغرض الذي يتوخاه المتكلم من ورائها، ولا تكمن أهميتها عنده في ذاتها، أي في كونها حسنة أو لطيفة، وإنما تتجلى أساسًا في تأديتها لغرض المخاطب، وفي نقل الآراء والأفكار إليه، أو بعبارة أخرى، نقول: إن أهميتها تكمن في وظيفتها التداولية، لا في وظيفتها الجمالية الأسلوبية، إذ "لا انتفاع بإيراد الألفاظ المليحة الرائقة ولا المعاني اللطيفة الدقيقة دون أن تكون مستجلبة لبلوغ غرض المخاطب بها"[6]. يشير هذا إلى أن الغرض البلاغي هو شرط أساسي تراعي الألفاظ والمعاني توصيله لكي تكون نافعة، ومن هذا يتجلى لنا أن البلاغة عند ابن الأثير مشروطة بمنفعتها التواصلية، أي في تأديتها للأغراض المرومة منها وتحقيق عملية الإبلاغ والتواصل على أحسن وجه، لا بدورها الأسلوبي التزييني.

وبهذا يكون ابن الأثير قد انتبه للدور التداولي الذي تؤديه البلاغة، كما انتبه أيضًا إلى دورها

الجمالي، ولكنه أعطى القيمة للأول، إذ اهتم بوظيفة البلاغة أي بوصفها فعلا يتقصد التأثير قبل جمالية التعبير، فهو لم يهتم باللغة في ذاتها ولكن اهتم بوظيفتها، باعتبارها أداة بفعلها يستطيع المتكلم أن ينسج مع المتلقي لخطابة علاقة قائمة على التفاعل والتأثير. إن ابن الأثير ليس يقصر البلاغة على الوظيفة التداولية فقط، وإنما هو واع بوظيفتيها معًا: التداولية التواصلية والجمالية التزيينية، ولكن دور الأولى أساس والثانية ثانوي، مما يجعلنا نقول إن وظيفة البلاغة الأساس عنده مرتبطة بمقاصد نفعية، أي من حيث كونها قادرة على تحقيق وظيفة الخطاب ونجاعته.

البلاغة عند ابن الأثير آلية لتأويل النصوص:

يطالعنا ابن الأثير في فصل "الاستدراج" بقراءة تأويلية للنصوص التي استشهد بها على الاستدراج، تكشف عن آلياتها الحجاجية، وتصلها بوظائفها التداولية التي أنجزت لأجلها، وهذا ما جعلها تخلو من كل منزع أسلوبي، من شأنه أن يجعل منها قراءة أسلوبية جمالية، تهتم بالكلمة عوض وظيفتها، وبجمالية النص عوض غرضه، إذ لم يضع في حسبانه الكشف عن صور الأسلوب ووجوهه التزيينية ومنمقاته، لأنه يرى أن الكلمة لا قيمة لها بجمالها وحسن طراوتها، وإنما تتبدى قيمتها حينما تنجح في تأدية غرض المتكلم على أحسن وجه. وبسبب من هذا الوعي، عمل على قراءة النصوص التي استشهد بها انطلاقًا من مجموعة من المبادئ والمفاهيم التي تأصلت في بلاغة الحجاج على مر تاريخها، وذلك ليبرز موطن الاستدراج فيها، من بينها ما يأتي:

مفهوم الاختيار

ارتكز ابن الأثير في تأويله للنصوص المستشهد بها على مفهوم الاختيار، باعتباره آلية عامة لإنتاج الاحتمال[7]، والمبدأ الذي لا تقوم البلاغة إلا عليه، إذ كان ينظر إلى تلك التراكيب المستخدمة "بوصفها اختيارات استخدمها المتكلم لما تنطوي عليه من فائدة وقوة حجاجية بمقارنتها مع غيرها من الألفاظ والتراكيب التي كان بالإمكان استعمالها"[8]. ومفهوم الاختيار هنا يقوم على معيارية حجاجية؛ فلكي نحدد ـ كما يقول بيرلمان ـ الاستخدام الحجاجي للفظ ما، ينبغي معرفة الألفاظ والتعبيرات التي كان من الممكن أن يستخدمها الخطيب، ولكنه فضل

> **ارتكز ابن الأثير في تأويله للنصوص المستشهد بها على مفهوم الاختيار، باعتباره آلية عامة لإنتاج الاحتمال٧، والمبدأ الذي لا تقوم البلاغة إلا عليه، إذ كان ينظر إلى تلك التراكيب المستخدمة «بوصفها اختيارات استخدمها المتكلم لما تنطوي عليه من فائدة وقوة حجاجية بمقارنتها مع غيرها من الألفاظ والتراكيب التي كان بالإمكان استعمالها**

عليها اللفظ الذي وقع عليه اختياره"[9] ، فرصيد اللغة ونظامها يتيح لنا إمكانات تعبيرية هائلة كي نعبر بها عن حالة واحدة، ومن ثَمَّ فنحن نختار منها أكثرها مواءمة لمقاصدنا ولسياق الخطاب ولبنيته في مجمله[10]. انطلاقًا من هذا الوعي، بين ابن الأثير في تأويله لقوله تعالى: ﴿وَٱذۡكُرۡ فِي ٱلۡكِتَٰبِ إِبۡرَٰهِيمَۚ إِنَّهُۥ كَانَ صِدِّيقٗا نَّبِيًّا ۝٤١ إِذۡ قَالَ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ لِمَ تَعۡبُدُ مَا لَا يَسۡمَعُ وَلَا يُبۡصِرُ وَلَا يُغۡنِي عَنكَ شَيۡـٔٗا ۝٤٢ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي قَدۡ جَآءَنِي مِنَ ٱلۡعِلۡمِ مَا لَمۡ يَأۡتِكَ فَٱتَّبِعۡنِيٓ أَهۡدِكَ صِرَٰطٗا سَوِيّٗا ۝٤٣ يَٰٓأَبَتِ لَا تَعۡبُدِ ٱلشَّيۡطَٰنَۖ إِنَّ ٱلشَّيۡطَٰنَ كَانَ لِلرَّحۡمَٰنِ عَصِيّٗا ۝٤٤ يَٰٓأَبَتِ إِنِّيٓ أَخَافُ أَن يَمَسَّكَ عَذَابٞ مِّنَ ٱلرَّحۡمَٰنِ فَتَكُونَ لِلشَّيۡطَٰنِ وَلِيّٗا ﴾، أن المتكلم ـ إبراهيم عليه السلام ـ قد اختار في محاورته لأبيه من بين مجموعة من الإمكانات اللغوية ما يخدم غرضه ومقصده التداولي، أي استدراج مخاطبه إلى الإذعان والتسليم بما يقوله، حيث حرص على استخدام الألفاظ الرائقة التي تخدم مقصده الإقناعي، وابتعد عن تلك التي رأى أنها مستجبلة لنفور المخاطَب وتعنته. ويتجلى هذا الاتكال على مفهوم الاختيار في تأويل الآية القرآنية في قول ابن الأثير: "فلم يسم أباه بالجهل المطلق، ولا نفسه بالعلم الفائق، ولكنه قال: إن معي لطائفة من العلم وشيئًا منه [...] [و] لم يصرح بأن العقاب لاحق به، ولكنه قال: «إني أخاف أن يمسك عذاب»، فنكر العذاب ملاطفة لأبيه..."[11]، فقد حاول أن يبين أن اختيار الكلمات التي تتوافق مع سياق الخطاب أمر مستجلب لبلوغ القصد التداولي المتمثل في تحقيق الاستدراج، ذلك لأن لا استدراج بدون اختيار وإعمال فكر لوضع الكلمات موضعها من الخطاب، إذ «لا يكفي أن يعرف المرء ما يجب أن يقوله، بل عليه أيضًا أن يعرف كيف يقوله»[12].

كما استند إلى هذا المفهوم أيضًا في تأويله لحديث تفاوض فيه الحسين بن علي رضي الله عنهما ومعاوية بن أبي سفيان في أمر ولده يزيد[13]، إذ بين أثناء عملية تأويله والكشف عن الاستدراج الكامن فيه أن معاوية بن أبي سفيان قد برع في اختياره للكلمات اللائقة لمنافرة الحسين بن علي، إذ لم يقل «إن الله أعطاني الدنيا ونزعها منكم؛ لأن هذا لا فضل فيه [..] وإنما صانع عن ذلك كله بقوله: "إن أباك وأباه تحاكما إلى الله فحكم لأبيه على أبيك"»[14].

مفهوم الاتفاق المسبق

يعد مفهوم الاتفاق المسبق من بين أهم المفاهيم التي تقوم عليها البلاغة الحجاجية، ذلك لأن فعل الإقناع يتطلب من المتكلم أن يراعي المستمعين، ويضع في عين الاعتبار جماعًا من التمثلات المشتركة التي تجمعه بهم، ويحترم حالاتهم النفسية والذهنية، ويخاطبهم على أقدار عقولهم وأفهامهم، فيأتي القول بالتالي متوافقًا مع تلك الحالات، قائمًا على "مبدأ مراعاة الأفكار المقبولة والمشتركة في ما يسمى بالمواضع والمسلمات"[15].

وقد ارتكز ابن الأثير على هذا المفهوم في تأويله للآية القرآنية الأولى التي استشهد بها على الاستدراج، إذ بين كيف أن الرجل المؤمن قد سلك مسلكًا موافقًا لحالة خصوم موسى الذهنية والنفسية، وحرص على أن يكون خطابه أقرب إلى فهمهم حتى يستطيع تحقيق غايته المتوخاة من وراء خطابه، فقد قر في ذهنه أنه لا يمكن له أن يصرفهم عما يريدون إلا إذا كان متوافقًا معهم، لذلك « [..] جاء بما علم أنه أقرب إلى تسليمهم لقوله، وأدخل في تصديقهم إياه»[16].

يثبت هذا أن ابن الأثير كان يعي جيدًا أن فعل الإقناع أو الاستدراج ـ بحسب لغته ـ لا يمكن حصوله إذا لم يمارس في إطار بيئة مشتركة من الآراء والأفكار والمبادئ والقيم والتمثلات الاجتماعية، فمحاولة إقناع الآخر وجعله مذعنًا للخطاب لا يمكن أن تتم خارج إطار "الاتفاق المسبق"، حيث يتوقف قبول السامع لدعوى الخطاب "على جملة من الأمور تحيل ـ حسب بيرلمان ـ إما إلى الواقع: الحقائق، والوقائع والافتراضات، وإما إلى المفضل: القيم، والهرميات، والمواضع"[17]. وتشكل هذه الأمور المذكورة "مادة التوافق بين الخطيب والسامع،

ونقط الارتكاز التي يبني عليها الخطيب حجاجه قبل أن يشكلها في قوالب حجاجية قابلة للضبط والتعيين"[18] .

الاستراتيجيات الخطابية:

عمل ابن الأثير في تأويله للنصوص المستشهد بها على بيان الآليات التي استخدمها المتكلم بغية استدراج المخاطب وحمله على التصديق والاقتناع بما يقوله، فكشف الدور الذي تؤديه الأخلاق (الإيتوس) في استدراج الخصم، موضحًا الكيفية التي سلكها إبراهيم عليه السلام في محاورة أبيه، حيث حرص على أن يظهر بمظهر أخلاقي جدير بأن يجعل أباه مذعنًا ومسلمًا بما يقول، فخاطبه بليونة ورفق رغم كونه آخرًا مخالفًا له في معتقداته. وقد علق ابن الأثير على ذلك بقوله: " [...] لما أراد إبراهيم عليه السلام أن ينصح أباه ويعظه وينقذه مما كان متورطًا فيه من الخطأ العظيم الذي عصى به أمر العقل؛ رتب الكلام معه في أحسن نظام، مع استعمال المجاملة واللطف والأدب الحميد والخلق الحسن، مستنصحًا في ذلك بنصيحة ربه [...] فلم يسم أباه بالجهل المطلق، ولا نفسه بالعلم الفائق، ولكنه قال: إن معي لطائفة من العلم وشيئًا منه"[19]. كما كشف أيضًا في تأويله للآية التي يحاور فيها الرجل المؤمن بني إسرائيل عن الدور الذي تؤديه الأخلاق في تحقيق الإذعان والتسليم، وتعين على استدراج الخصم، وجعله مقتنعًا بخطاب المتكلم. فقد احتاج ـ في مقاولة خصوم موسى عليه السلام ـ إلى أن يسلك معهم طريق الإنصاف والملاطفة في القول، ويأتيهم من جهة المناصحة...

كما كان واعيًا بالدور الحجاجي التداولي الذي يلعبه استثار عواطف المتلقي وتحريكها [الباتوس]، حيث كشف عن التخويف الذي تضمنته الآية الثانية، إذ سعى إبراهيم في حواره مع أبيه إلى تخويفه من عذاب الله سبحانه وتعالى، وأن يبين له العواقب الوخيمة لما يقدم عليه من عناده لله، وفي ذلك يقول ابن الأثير: "ثم ربع ذلك بتخويفه إياه سوء العاقبة، فلم يصرح بأن العقاب لاحق به، ولكنه قال: «إني أخاف أن يمسك عذاب»"[20].

إلى جانب مفهوم الإيتوس والباتوس، فإن ابن الأثير كان على وعي بما يمكن أن تحققه بعض الآليات العقلية في استدراج الخصم، فقد كشف في تأويله للآية الأولى عن المسلك العقلي الذي سلكه الرجل المؤمن في محاورة بني إسرائيل، وهو مسلك قائم على ما سماه بالاحتجاج انطلاقًا من طريقة التقسيم.

هذا ما يوحي به على الأقل تأويل ابن الأثير، أما مصطلحات [اللوغوس والإيتوس والباتوس] فلم تتشكل ـ لربما ـ في التصور البلاغي لابن الأثير، كما لم تتشكل في الوعي النظري للبلاغيين العرب عامة[21]، ولكن يكفي أنه عبر عنها بطريقته الخاصة. مما يجعلنا نؤكد أن ابن الأثير قد لامس مفاهيم الإيتوس واللوغوس والباتوس أثناء اشتغاله على التشكيل البلاغي للإمكانات اللغوية في الآيتين الكريمتين، باعتبارها مظاهر خطابية.

خاتمة:

يسمح لنا ما أوردناه سابقا القول: إن ابن الأثير في فصل الاستدراج من كتابه "المثل السائر" كان معنيًا أساسًا بالتأصيل لبلاغة جديدة، ترفد مبادئها من البلاغات القديمة، وتحاول استثمارها لخلق أنموذج بلاغي جديد، لا يهتم بالوظيفة الجمالية للغة بقدر ما يجعلها خاضعة لخدمة الغرض التداولي الذي استجلبت له. وقد توقف البحث على جملة من المبادئ التي شغلها ابن الأثير أثناء تأويله لاستشهاداته عن الاستدراج، من قبيل: مفهوم الغرض التداولي، مفهوم الاختيار، مفهوم الاتفاق المسبق، الاستراتيجيات الخطابية... وقد توصل البحث إلى أن ابن الأثير اعتمد البلاغة آلية تأويلية ارتكز عليها ليستنبط مكمن الاستدراج في الأقوال المستشهد بها، ليتوصل ـ بالتالي ـ إلى أن الاستدراج هو عمدة البلاغة، لأن المتكلم يتوخى من وراء خطابه أن يجعل المخاطب مذعنا لما يقول ومسلمًا به...

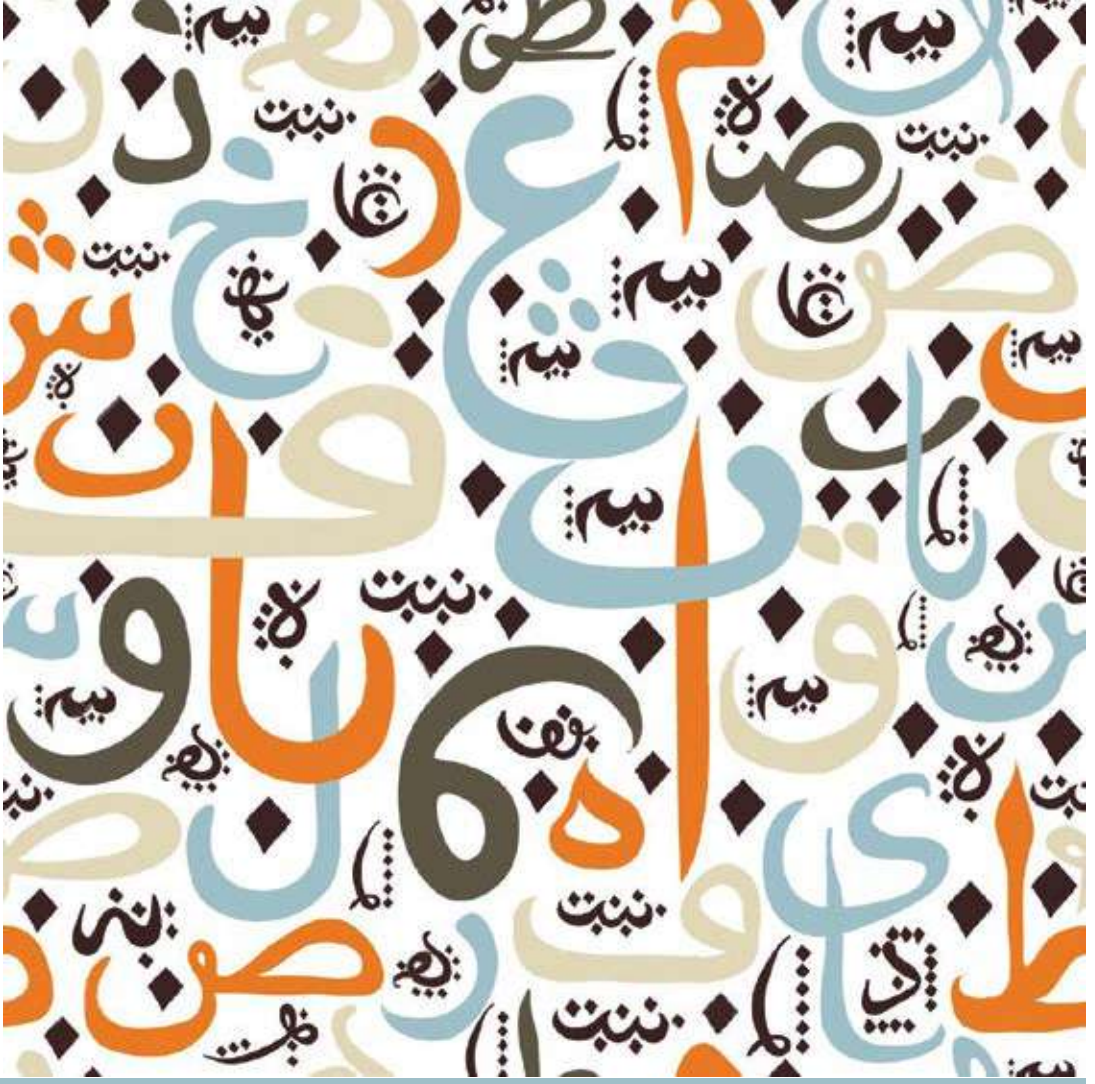
لكن، على الرغم من هذا الوعي المفاهيمي ببلاغة الحجاج الذي لامسناه عند ابن الأثير في فصل الاستدراج؛ فإن قراءة فصول أخرى من الكتاب لا تسفر إلا عن ممارسة أسلوبية تتوخى الوقوف عند الوظيفة التزيينية للغة؛ إذ لم تستثمر هذا الوعي في التعامل مع النصوص إلا نادرا. وهذا يؤكد ما ذهب إليه عبدالله صولة من أن البلاغيين العرب رغم وعيهم ـ في تعريفهم للبلاغة ـ بقانون الأنفع في الخطاب إلا أن طريقة تناولهم لمختلف الوجوه البلاغية يبتعد عن هذا المفهوم.

الهوامش:

1 - ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ج 2، ص 68.
2 - المثل السائر، ج1، ص 5.
3 - نفسه، ص 68.
4 - عبدالله صولة، في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، مسكيلياني للنشر، ط 1، 2011، ص 84.
5 - بلاغة الحجاج الأصول اليونانية، ص 185.
6 - المثل السائر، ج2، ص 68.
7 - محمد العمري، البلاغة العامة ـ النسق المصطلحي والخريطة النصية، ضمن مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، أعمال الندوة العلمية الدولية في موضوع: سؤال المصطلح البلاغي، عدد 9، 2016، ص 29.
8 - محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، ص 252.
9 - عن نفس المرجع، ص 252.
10 - أحمد محمد ويس، حرية النفي وممكنات الإثبات ـ بحث في أسلوبية الاختيار، ضمن: مجلة فصول، عدد 101، خريف 2017، ص297.
11 - نفسه، ص 70.
12 - أرسطو، «فن الخطابة»، ترجمة بدوي ص: 193
13 - المثل السائر، مصدر مذكور، ص 73.
14 - نفسه، ص 73.
15 - في بلاغة الحجاج، ص 25.
16 - نفسه، ص 69.
17 - في بلاغة الحجاج، ص 153.
18 - نفسه، ص 153.
19 - نفسه، ص 70.
20 - نفسه، ص 70.
21 - في بلاغة الحجاج، مرجع مذكور، ص 249.

المصادر والمراجع:

- أحمد محمد ويس، حرية النفي وممكنات الإثبات ـ بحث في أسلوبية الاختيار، ضمن: مجلة فصول، عدد 101، خريف 2017، ص 297.
- أرسطو، الخطابة، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2008.
- الحسين بنوهاشم، بلاغة الحجاج الأصول اليونانية، دار الكتاب الجديد، ط1، 2015.
- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محي الدين عبدالحميد، ج 2، ص 68.
- محمد العمري، البلاغة العامة. النسق المصطلحي والخريطة النصية، ضمن مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، أعمال الندوة العلمية الدولية في موضوع: سؤال المصطلح البلاغي، عدد 9، 2016.
- محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2017.
- عبدالله صولة، في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، مسكيلياني للنشر، ط 1، 2011، ص 84.



أنطولوجيا الإبداع باللغة بين وجودية الأمس وكينونة اليوم

عبد الناصر بوشنافة

كلية الآداب واللغات جامعة محمد بوضياف-المسيلة- الجزائر

الملخص:

يبقى سؤال الإبداع باللغة دائمًا وأبدًا وقبل كل شيء سؤالاً مؤدلجًا في المحصلة، بفعل تعدد التصورات الفكرية واختلاف الرؤى المعرفية وتنوع المقاصد الذاتية والموضوعية إزاءه، صوب حدود دلالة الإبداع نفسها بما هو خَلق، ونحو ماهية اللغة ذاتها بما هي كينونة الوجود وسُكنى الكائن في حواره مع ذاته ومع الحقيقة بكل أشكالها في نسختها الإبداعية/اللسانية خصوصًا، المرتبطة بصيغة نظم الشعر تحديدًا.

سؤال تأرجح محتواه التنظيري/المفاهيمي/ الوظيفي، بين الرؤية النقدية العربية التراثية وبين النظرة العقلانية الغربية الحداثية، وبينهما أضحى تخطيبه الماثل فيه يعيش نوعًا من التشظي/التشتت/التيه، من حيث مبدأ الاختيار/التمثل/الاشتغال، بناء على توليف كلٍّ منهما، بحيث لا يزال إلى اليوم في عملية بحث دائم عن شرعية حضوره في رحاب عوالمهم الأنطولوجية المتباينة/ المتناقضة/ النسبية.

كان ولا يزال سؤال الإبداع باللغة يُلقي بظلاله الجدلية على كل من قرر الولوج في رحاب عوالمه المؤدلجة، تلك العوالم المتماهية/المتناهية/ ا لمتبا ينة / ا لمتنا قضة / ا لمتشيئة / ا لمعترفة / الصحيحة/المغلوطة، بفعل التعدد/الاختلاف/ التنوع/ التاريخ/ الحاضر/ الحقيقة، سؤال ترجمت حضوره مواضعات أنطولوجية متعددة سعت عبر وسائطها الدلالية ومداخلها التنظيرية ومباحثها العملية، التراثية والحداثية، العربية والغربية، تأكيد كينونة وجود لذاته ولو بصورة آنية/ عبثية/ متوترة/ متشظية، مواضعات رغم فعالية تخطيبها المتكرر صوب حدود الكائن والممكن والحقيقة، الماثلة فيها إلا أنها لم تستطع في أغلب محطاتها أن تجانب حقائقه وتمنحه هوية ثابتة وسلطة تامة يؤكد من خلالها شرعية خطابه بصفة مستقلة وسط سؤاله مع ذاته مرجعيةً/ بنيةً/ مصطلحًا/ مفهومًا/ آليةً، وحواره مع غيره تفاعلاً/فهمًا/ مفهمةً/ تفاهمًا/ تأويلاً، ذلك أن سؤال الإبداع باللغة "Creativity Language"(*) يمثل في نظر أهل الذكر من النقاد أحد أهم أركان النظريات الأدبية والفلسفية، عربيًا وغربيًا، المشتغلة في سياق قضايا الإبداع/اللغة/الحقيقة، في نسختها المرتبطة بالخلق تحديدًا، تاريخية كانت أم آنية متأخرة، كونه يأتي مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالفن في مختلف أشكاله ومتونه، إبداعية كانت أم نقدية، وما يحتويه من نتاج إبداعي فني أدبي على وجه الخصوص، بوسمه تخطيبًا مؤدلجًا له جذور فكرية ومعرفية، فنية وعلمية، عميقة جدًا، مكنته عبر جدل فلسفياته المتنوعة من أن يحتل مكانًا بارزًا وحيزًا مُهمًا في معظم الدراسات اللغوية والبلاغية لدى النقاد والبلاغيين في ثنايا التراث النقدي العربي/الغربي، القديم/ الحديث، إذ يمكن للمتتبع أن يلتمس بجلاء جملة من الجهود النوعية والمتقاربة الرؤى حوله كخطاب مُؤدلج بالضبط داخل نسيج تمظهراته/ شجونه/ تهويماته، المتشابكة والمتداخلة، والتي تحيل بدورها على وجود جملة من التفريعات الإبستيمية المختلفة، بحيث نظر إليه البعض بوصفه قوام الإبداع وسؤاله في تقاطعه مع اللغة والفن والجمال، كونها تمثل مدخل النظرية الأدبية العربية في شتى أبعادها الفلسفية، ذلك حينما ترجمت حضورها في جل المواقف والطروحات النقدية، بالأخص لدى جهابذة البلاغة والنقد ضمن تاريخ الفكر النقدي العربي القديم ويكفي للتأكد من ذلك إلقاء نظرة موجزة حول ما تطرق إليه مثلا الناقد عبدالقاهر الجرجاني (400-471هـ) في محور معالجته لمحتوى أسئلته المتكررة والتي لا تزال كائنة فيه بثبات وتحول، بما هي أسئلة القلق الأنطولوجي وإثبات الذات والبحث عن شرعيتها الإستيطيقية، الحاضرة/ الغائبة/المنسية، وما أضافه لها من جهد فكري لا يقل تمامًا عن إسهامات العقل الغربي، القديم/ الحداثي/ما بعده/الراهن، في محور مساءلته مع مضمون تمثلاتهِ/تغيراتهِ/تحولاتهِ/ثباتهِ، بصيغة حوارية مشابهة/مماثلة/مطابقة/مختلفة، لما هو كائن، بوصفه عقلاً تراكميًا/ عقلانيًا/ متكلمًا، أضاف ما كان قد أضاف لمثل هكذا سؤال، إذ لا "يمكن أن يقول مكابر مهما بلغ انبهاره بإنجاز العقل الغربي أن عبدالقاهر الجرجاني هنا لم يكن ناقدًا تطبيقيًا من الطراز الأول؟! لكن عبدالقاهر لم يكن في الواقع ناقدًا تطبيقيًا فقط لأنه يتحرك في تحليله لجزئيات الصورة المرئية السمعية audio-visuel من نظرة لا تقل نضجًا للشعر ووظيفة اللغة والمجاز ويستطيع من يشاء أن يعيد قراءة تلك السطور العبقرية ليحدد حسب قدرته مفهوم الإبداع الشعري باعتباره تركيزًا concentration كما قال إليوت ومفهوم الزيادة ومدى اتفاقه واختلاطه مع مفهوم "الزيادة" و"الإكمال" بالمعنى الذي قصده دريدا!" ذلك أن مفهوم الإبداع باللغة في ضوء النظرة البلاغية التراثية عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى كان قد ارتبط في شقه النقدي بعملية نظم الشعر آنذاك، لما للشعر من مكانة جليلة ومقدسة في نفوس المبدعين والنقاد في تلك الفترة بما هو في النهاية ديوانهم وسكناهم التي تلوذ إليها النفوس/الروح/النقد/ اللغة...، هرولةً/كينونةً/وجوداً/تمثلاً...، ولعل ما وصلوا إليه من وراء مناقشتهم لمحتوى مضمون الإبداع باللغة لا يقل أبدًا عن ما وصل إليه الآخر/ الغيري/ المختلف، ضمن نفس التخطيب في محور اهتدائه بالدراسة والنقد، تنظيرًا وممارسة لخطاب الإبداع باللغة مشروعًا/حتميةً/سؤالًا، في ضوء ما تقتضيه أدبيات الحوار ومبادئ العملية الإبداعية/النقدية نفسها، من لغة رمزية/فلسفية/ أنطولوجية،رصينة/جمالية/علمية،معقولة/مقبولة/ نسبية، ودلالة خطابية/إيحائية/وظيفية، نوعية تُترجم في أواسطها منظومات إيديولوجية/تصورية/ فكرانية، متنوعة، ذات أنظمة تفكير مركزية، تعكس في بنيات وعيها/إدراكها/حقائقها، مقاصد مفهومية وعملية، محددة/صحيحة/مغلوطة/ معلنة/مبطنة، كان قد وصل إليه الناقد العربي التراثي بما يقرب عن مئات السنين، حينما قدمه في شكل شذرات/ تيمات/ موضوعات، فكرية مقبولة، اهتمت بمحتوى التفكير فيه مفهوميًا وعمليًا، تماما كحال ما كان قد أتى به عبدالقاهر الجرجاني آنفًا، بحيث نلفيه مثلاً يحيل عليه على اعتبار أنه، أي "الإبداع: من أبدع وهو أن يأتي الشاعر بالبديع والبديع: الشيء الذي يكون أولاً والإبداع سمته الشاعر المبتكر والكاتب المقتدر وقد وضعه البلاغيون والنقاد في قمة الإنتاج قال ابن رشيق: الإبداع: هو إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف الذي لم تجر العادة بمثله ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له: بديع وإن كثر وتكرر فصار الاختراق للمعنى والإبداع للفظ فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمد وحاز قصب السبق (...) فالإبداع عند بعضهم هو"سلامة الاختراع" والإبداع عند آخرين هو أن يكون البيت من الشعر مشتملاً على عدة ضروب من البديع" وهنا تتم عملية ربط الإبداع بالنتاج الشعري عبر وسيط اللغة ذاتها بالنسبة للشاعر فالإبداع باللغة من هذا المنطلق لا يمكنه أن يتحقق إلا إذا وافقت عملية الإبداع، عملية اللغة الشاعرية وصيغة الاختيار المبدئية والأساسية التي يقوم بها المبدع، فمن خلالها وأثناء تحقيقها ينتج عنها نوع من الانسجام/التناسق/التناغم، لمحتوى مكونات الدلالة التشكيلية/ التكوينية/ العملية، بما فيها تماهي نص اللفظ مع سؤال المعنى، ضمن المحتوى الأدبي المراد وضعه وتقديمه وتصحيحه والإبانة عليه، وفق أُطر فهم مُعَينة تتخذ من الإبداع جسرًا لها في مسعاها نحو الوصول إلى كينونة مستقلة للغة وتحقيق شرط الوجود لذاتها لتعبر عن نفسها بنفسها وعن رؤيا العالم من جديد بوصفها سُكنى الكائن/ الإبداع/ الحقيقة، في النهاية، وموطن الشاعر/ الشعر/الخيال، في الآن نفسه.

تبعًا لهذا فإن معرفة معنى الخيال أيضًا من حيث كونه مرتبطًا بفعل الإبداع بشكل عام ومفهوم اللغة في شقها الإستيطيقي بشكل خاص، يحيل على أن دلالة الخيال نفسها كانت بلا موارية مرتبطة "ارتباطًا وثيقًا بالنظرية الأدبية وبكل ما يتصل بمجال النشاط الفني والأدبي (...) وإذا كنا قد قلنا من قبل بأن الفن حدس كما قال كروتشه وأنه أثر من آثار الخيال كما قال كولردج وورد زورت وغيرهما (...) من أجل ذلك كله فطن كروتشه عند تحديده للفن بأنه حدس أو صورة أو خيال أن يتدارك نفسه فيميز بين الصورة الخالصة والصورة غير الخالصة" ، فالخيال بوسمه إبداعًا في الرؤية النقدية الغربية تحديدًا، يأتي مقترنًا بعملية الخلق والإبداع ذاتها، التي تتخذ من اللغة وسيلة أساسية مُكملة لأفعال عملية الإبداع، فهذا مثلاً كولردج يُقدمه تحت عنوان الخيال والتوهم، بقوله" أنني أعتبر الخيال إذن إما أوليًا أو ثانويًا فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أما الخيال الثانوي فهو في عُرفي صدى

للخيال الأولي (...) الخيال هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة مُعَينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيد) فيحقق الوحدة فيما بينهما بطريقة أشبه بالسهر" ، بدعوى أن كل "إبداع مغامرة ومن لم يستطع أن يغامر مع اللغة فسوف يضع في نفسه دائرة تضيق عليه يوما بعد يوم حتى تخنقه" وهي إحالة تؤكد للمتتبع على أن الإبداع بما هو أحد الأشكال التخييلية/الخيالية/الرمزية/الواقعية، على صعيد مغاير/مماثل، يحمل بين طياته مدلول الخيال في شتى أنواعه، هذا الخيال الذي يتخذ من اللغة وسيطًا تعبيريًا وآلية دلالية في مسعاه نحو تصوير ما يراه متحققًا ومماثلاً في ما وراء تشكيل بنية الإبداع نفسها وأبعادها اللغوية، فإذا "عدنا إلى المدلول المعجمي لكلمة إبداع وجدناها تدل على الإنشاء ابتداء، وعلى الجدة والاختراع على غير مثال (...) ولم تخرج الدلالة المعجمية لهذه الكلمة ومما اتصل بها عند الغربيين من السياق الدلالي الذي رأيناه لها في التراث العربي فمن الدلالات التي منحت لها في الكثير من المعاجم الغربية معنى إيجاد الشيء من لا شيء، ودون آية واسطة وقد ورد الفعل أوجد في هذا المقام مسندا إلى الله جلت قدرته فقد جاء في الموسوعة اللغوية الإسبانية أن الإبداع هو الحدث الذي يوجد به الله شيئًا من لا شيء وهو عين ما فسر به مصطلح إبداع في المعجم الموسوعي الفرنسي المنشور تحت إشراف رولمورتيه، وفي موسوعة لاروس الكبرى" نفس الشيء، على اعتبار أن "الإبداع مهما تعددت مفاهيمه ومواطنه و مرتكزاته إلا أنه يبقى الحالة التي من خلالها يبصم بها الشاعر فترده متفردًا بمختلف الصور والمعاني المبتكرة" وفق هذا يتضح أن سؤال "الإبداع باللغة" رغم حمولته المؤدلجة، استطاع أن يحتل بذاته مكانة بارزة، لدى مختلف النقاد في القديم والحديث عند العرب و عند الآخر، فقد ظلّ قائمًا بذاته على جملة من المعايير والقواعد منها ما كان قد أكده "البلاغيون العرب خاصة عبدالقاهر الجرجاني لاستخدام المجاز بصورة تحقق أكبر قدر من الحرية في الإيحاء بتعدد الدلالة والمعنى، وهي ضوابط تضمن عدم انزلاق الشاعر المبدع إلى هوة الغموض وفوضى الدلالة وإذا كنا طوال الوقت في تتبعنا للمحاور الأساسية للنظرية الأدبية العربية بنقل أبرز مقولات علمي البيان والمعاني العربيين إلى قلب القرن العشرين لا لتأكيد سبق البلاغة العربية بل لتأكيد وجود نظرية عربية لغوية وأدبية كان من الممكن تطويرها لتصل بنا إلى نفس ما نقلناه عن الغرب" طالما أن "موقفنا المبدئي يقوم على أن ما جاءت به الحداثة الغربية وما بعد الحداثة ليس خيرًا كله. كما أنه بالقطع، ليس شرًا كله دعونا نتوقف توكيدا لمقولتنا أنه ليس كل ما جاءت به الحداثة الغربية شرًا كله من ناحية وأن البلاغة الغربية قادرة على مباغتتنا بالكثير، من ناحية ثانية" ، وضمن كل هذا يبقى الإبداع في شقه المرتبط بالشعر واللغة، سؤالاً مركزيًا أساسيًا وجب تثويره/ تكريره/قراءته، كلما اقتضت الحاجة لذلك، ليناسب بفعالية حضوره كل ما هو كائن على مستوى الإبداع كإبداع بوجه عام وعلى صعيد اللغة كخطاب أنطولوجي بوجه خاص، لاسيما أن اللغة نفسها تعتبر في المحصلة مرآة وجودية مؤدلجة تعكس ضمن صيغ تفكيرها وبنية تشكيلها ودلالة مقاصدها، معنى الإبداع على اختلاف أصوله التكوينية وفروعه الإيحائية ومستوياته الإجرائية، كونها القالب المثالي الذي بمقدوره حمل مواضعات نص التخطيب السالف، بكل إخلاص ومسؤولية، بوسمه المصوغ الوحيد الذي يمكنه ربط وترجمة ما يحمله هذا الإبداع في نص تمفصلاته/تمظهراته/حيثياته، والتي غالبًا ما تكون ذات طبيعة خَلقية/إبداعية/ نقدية/إستيطيقية/ خيالية، بالدرجة الأولى، يطمح الإبداع نفسه إلى إيصالها عن طريق سؤال اللغة ذاته.

وإن الذي يمكن استنباطه والتسليم به، مما سبق الإشارة إليه، ضمن سطور هذا التخطيب، هو أن هذه القضية - الإبداع باللغة- قد استطاعت أن تسيل الحبر المعرفي الكثير لدى مختلف النقاد، عربيًا/غربيًا/ قديمًا/حديثًا، فعند النقاد العرب القدامى مثلاً، كانت قد اقترنت بالجانب الفني والجمالي، في عملية نظم الشعر واختيار ما يناسبه تأثيثاً لشاعريته المعهودة/الثابتة/المتحولة، بنيةً/تشكيلاً/قصديةً، استنادًا على دلالة اللغة بوسمها وسيطًا تعبيريًا/إبداعيًا/ نقديًا، لا مناص منه وجب حضوره في قلب أي تجربة شعرية بالنسبة للشاعر المبدع آنذاك، لما لها من خصوصية تشكيلية/تكوينية/نَظمية، تتعلق بسمة الإبداع ذاته وطريقة تقديمه لسانيًا/لغويًا ودوره الأساسي في عملية نظم الشعر خصوصًا، ذلك أن ما أضافه جهابذة الدرس البلاغي واللغوي لهذا السؤال وما يحمله في أواسطه، من ثبات/تحول/اختلاف، بالأخص تراثيًا، يكاد في أن يكون بلا مواربة وبدون أي موالاة وتزكية، خطابًا أصوليًا نوعيًا، يستحق الاهتمام كونه لا يقل تماما في محتوى مضمونه، حقيقةً/ نظامًا/ فهمًا/ مفهومًا/ آليةً، عن ما هو كائن اليوم، ضمن نفس الصيغة النقدية الماضية/الراهنة، التي طُرح بها في سياق تصور الآخر/الأجنبي/المركز، تحديدًا وما كان قد أضافه له في صُلب نظرياته/طروحاته/ممارساته، كونه يمثل بالنسبة لنقاده أحد الجوانب الأساسية في العملية الأدبية الإبداعية، والتي يهدف المبدع/الشاعر من ورائها الوصول إلى رؤية إستيطيقية مُعَينة، تكون اللغة هي المحور الأساسي الذي يرتكز عليه والدعامة المركزية التي يستند عليها في مشروعه نحو بلوغ إبداع لغوي نوعي، يرقى لمصاف ماهية الإبداع باللغة ذاتها، بكل تهويماتها الخَلقية/الخيالية/الواقعية، الفنية/الجمالية، وفي خضم هذا تبقى جملة هذه المواضعات التعريفية/التنظيرية/ المفهومية/العملية، بمثابة إضافات تراثية إبستيمية نوعية، قدمها بالأخص النقاد العرب القدامى، تنظيرًا/حقيقةً/ وظيفةً، حول دلالة سؤال الإبداع باللغة، في أزمنة متعاقبة/ متقاربة/ متفاوتة، يمكن العمل على إعادة صياغتها من جديد، وفق رؤى أدبية/أنطولوجية/فلسفية، حداثية/تراثية/ هرمينوطيقية/راهنية، تتماشى مع طبيعة العملية الإبداعية نفسها والممارسة النقدية إزاءها، في نصها المتعلق بمحتوى الخَلق اللغوي في نسخته الإبداعية تحديدًا.

الهوامش:

(*) يقابل مصطلح الإبداع باللغة، المصطلح الأجنبي «Language Creativity» الذي يعرف بـ:

«Language Creativity» : ability to produce or understand sentence you have never heard before. Resource: Angler Biobío, general dictionary, Univlille 3- FV.

1 - عبدالعزيز حمودة: المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية) سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، 2001، ص: 378.

2 - أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، ج1، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1989، ص: 70، 73.

3 - محمد زكى العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، د ط، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1994، ص: 243، 244.

4 - المرجع نفسه، ص: 259، 260.

5 - المرجع نفسه، ص: 149.

6 - نبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ج2، د ط، دار المعرفة للنشر، باب الواد، الجزائر، 2008، ص: 7، 8.

7 - المرجع نفسه، ص: 12.

8 - عبدالعزيز حمودة: المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية) ص: 410.

9 - المرجع نفسه، ص: 411

فـن صناعة السـعادة
أحـد أروع القصص للروائي الألمانـي فرانز كافكا

محمد بن عبدالله الفريح

الرياض

عاش الأديب العالمي كافكا، قبل وفاته بسنة تجربة جميلة جدًا، كتب عنها في أحد رواياته ربما أنها في روايته (رسائل إلى ميلينا).

في حديقة في برلين لفتت انتباهه طفلة تبكي بحرقة، بسبب أنّها فقدت دُميتها، عرض عليها أن يُساعدها في البحث لكنه لم يجد شيئًا، فاقترح عليها أن ترجع لبيتِها وأن يقابلها في اليوم التالي ليبحثا مجددًا..

لكن في البيت، قرّر كافكا أن يكتب رسالة على لسان الدّمية للطفلة، ويسلّمها لها في الموعد لأنّه كان واثقًا أنّ الدّمية ضاعت للأبد.

الرّسالة كانت: (صديقتي الغالية توقّفي عن البكاء أرجوكِ، إنّي قرّرتُ السّفر لرؤية العالم وتعلّم أشياء جديدة، سأُخبرك بالتّفصيل عن كلّ ما يحدث لي يوميًا) عندما تقابلا قرأ الرّسالة للطفلة التي لم تتوقف عن الابتسامة والفرحة وسط دموعها! وهذه لم تكن الرسالة الوحيدة، كانت البداية لسلسلة لقاءات ورسائل بينهما، تحكي فيها الدّمية للفتاة عن مغامراتِها وبطولاتِها بأسلوب مُمتع، جميل وجذّاب، بعد انتهاء المغامرات أهدى كافكا للبنت دمية جديدة كانت مُختلفة تمامًا عن القديمة، ومعها آخر رسالة على لسان الدُمية:

(الأسفار غيّرتني، لكن هذه أنا)

كَبرت الفتاة وبقيت مُحتفظة بدمية كافكا إلى أن جاء يوم واكتشفت رسالة أخيرة ثانية كانت مخبّأة في مِعصم دميتها وجاء فيها:

(الأشياء التي نُحبّ معرّضة للفقدان دومًا لكن الحبّ سيعود دومًا بشكل مختلف!!

- أنا على يقين أنّ الحبّ الذي أهديناهُ بقلبٍ مُخلصٍ لن يضيع، سيعود إلينا حتمًا.. لكن ليس بالضرورة أن ننتظره على ذات الأعتاب الذي بذلناهُ عندها.. ينبغي ألاّ ننشغل بالبكاء عليه في حين يتسللُ هو طإلى قلوبنا من نافذةٍ أخرى أجمل)

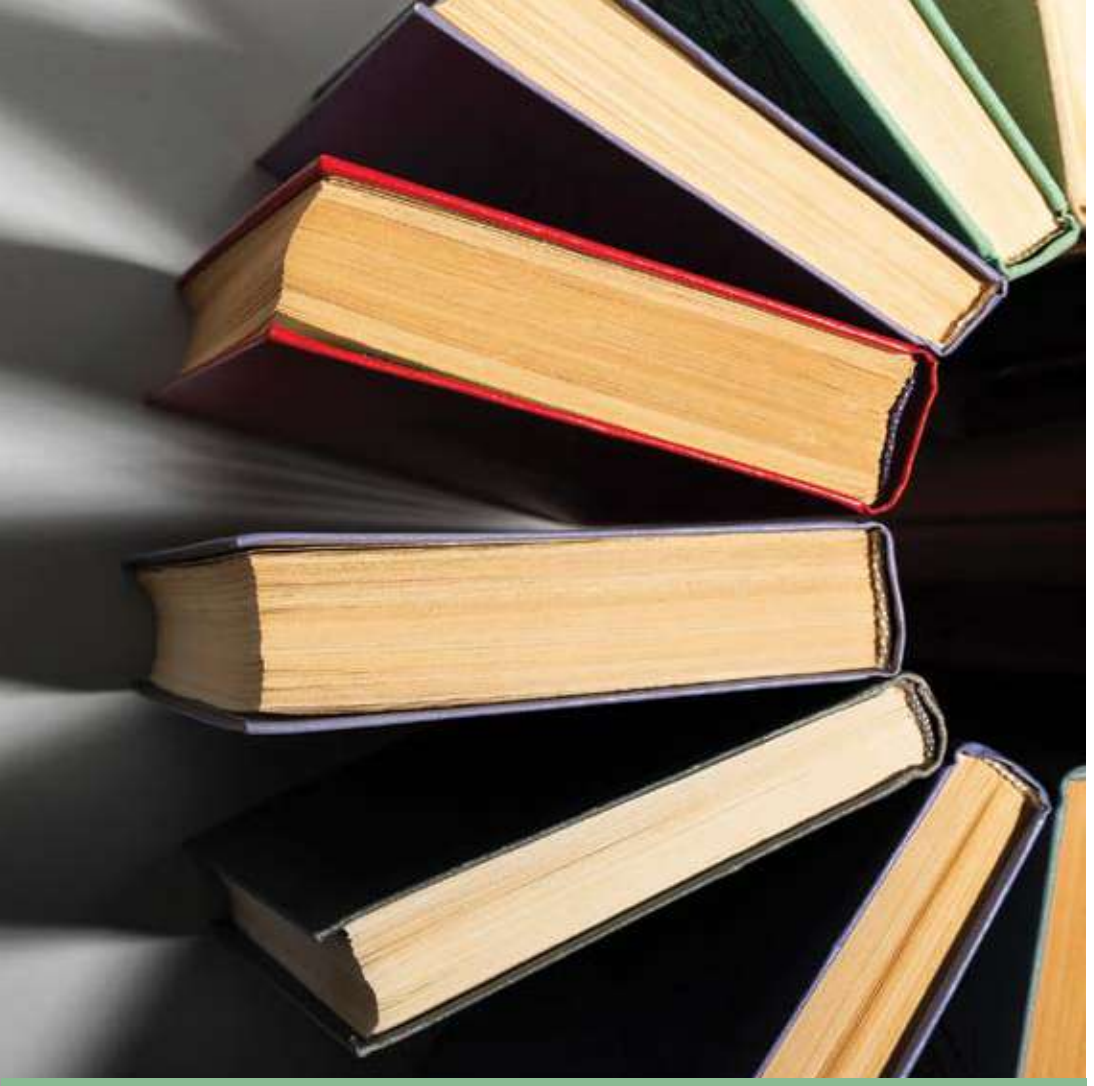
وما أجمل ما قاله المهاتما غاندي مختصرًا هذه الرواية:

"نبحث عن السعادة بعمق، ثم نجدها في أبسط الأشياء".

خاطرة

عندما تُدخل السعادة إلى قلوب الآخرين ستعرف السعادة عنوانك.

وليم شكسبير



د. رشيد سكري

الخميسات - المغرب

أدبٌ ... يعرج على التاريخ

في التاريخ أحداث ماضوية، متسارعة وخبيبة في الزمن. يدركها الباحث عن طريق التقصي الفكري والمعرفي، إنه موت صغير عندما يُرادف بالرحلة والترحال؛ شرقًا وغربًا وجنوبًا. "موت صغير" رواية اقترنت بالأديب السعودي محمد حسن علوان، فيها كشف عما طُمر من تاريخ الأشخاص الفاعلين في البنية الثقافية والمذهبية بالمغرب.

بين المرابطين والموحدين عراقة في السياسة والأدب والحكاية، وها هو محي الدين بن عربي ... الشيخ الأكبر والكبريت الأحمر نبت كأزهار اللحلاح الصغيرة في مرسيه، وشب في دار العلم والأدب والسياسة. في أحضان محمد بن مردنيش؛ الملك الذي استغل خفوت صوت المرابطين في الأندلس وصعود الملثمين، كان صوته في الخطبة ينذر بشؤم وحزن ووجل. خوفًا على ذهاب إمارة في مرسيه، واندحار سلطانه بها، الشيء الذي دفعه إلى مد يده السابغة إلى الفرنجة ... وما فُسد كان أعظم.

استنكف على الحاتمي الطائي مجون جنود الإفرنجة بمرسيه؛ ليالي السبع الملاح أمام أعين وجلة من مستقبل مدلهم وغابش، فزاد الحصار من وطأة الحياة، فضلاً عن وباء الطاعون، الذي أتى على أغلب مواشي مرسيه؛ فكانت قلاقلُ ومحنٌ تنساب من كل حدب وصوب. بالموازاة مع ذلك، كانت تفرض إتاوات وتجنى ضرائب من رعية ضاقت بهم سبل الأرض، وبدأوا يناجون السماء؛

فجاء الحلمُ كنداء من وراء غيم "يا علي، إن موقع الشامة من وجهك يعني أنه يولد لك ابن يرفع لك ذكرك، ويحفظ لك قدرك، ولكن مكانها تحت عينك، يعني أنه يخالف دربك".

اصطبغ هذا الحلم، الذي راود الحاتمي، بالسفر والترحال على مد العمر، من مرسيه المدينة المحاصرة تحت حكم الموحدين، إلى شعاب بيت الله الحرام مرورًا بالفاطميين والأيوبيين والعباسيين والسلاجقة، وانتهاء بسجن مغمور في مد القاهرة. بالزنزانة الحجرية الضيقة الأركان والمساحة، كان شريط الرحلة يجئ إلى الكبريت الأحمر شلالاً من ضوء يكسر عتمة هذا المكان الموحش.

ـ أكنت فارًا من سيوف الموحدين؟ يا ابن العم؟ سأل سجين يلعب بالحصى على المتربة.

ـ لا، للنجاح ثمن.

في ذلك المجلس العلمي، تعالت أصوات تندد بعلم آت من الأندلس، لا، لا للخوانق أليس فينا أنبياء ومجالس الملائكة، حتى تقبلوا بعلم لم يخرج من صلبنا وترائبنا؟

اعتاد الشيخ الأكبر والكبريت الأحمر أن يتذكر رحلته إلى الشرق رفقة الحصار؛ للبحث عن أوتاد العلم. فالحصار عالم بالهندسة والجبر، بينما ابن عربي تاريخ من المعرفة وشعاب التصوف كل هذه الأشياء يجرها كعربة الحكائين وراءه، حكى له عن ابن مردنيش، وعلاقته بأبيه. فضلاً عن فاطمة بنت المثنى وعن إشبيلية، وملكها العاشق للأدب ومجالس الفكر، والكومي وابن رشد فيلسوف قرطبة، الذي أبعد عن مساجد الله. ابن رشد ومنفاه في أليسانة، وأبو مدين الغوث الذي قضى نحبه، وهو متجه إلى مراكش؛ إنه شيخ العارفين والمتصوفين.

بخلاف شب عن أي المذاهب أصلح وأبقى للرعية؟ أللمالكية أم للظاهرية؟ فالموحدون ظاهريون، سندًا وعملاً بما جاء به ابن حزم الظاهري الأندلسي صاحب "طوق الحمامة"؛ إنه التيه في ظاهر نصوص مهاجرة دون العمل بالتأويل والقياس. إلا أن أبا مدين الغوث، في بجاية ضواحي تلمسان، التابعة لنفوذ الموحدين، أصبح له أتباع كثر؛ وبذلك خالف الخليفة في مراكش، مستشعرًا خطرًا آت من الشرق.

أضحى الأمر شاقًا أن يستدعي الغوث إلى رحاب الخليفة بمراكش، وهو رجل مسن، فدمعت العيون تحسرًا على فراق أليم لوتد علم، ينضاف إلى أوتاد أخرى متفرقة في بلاد الله. كان الإحساس، الذي يخالج ابن عربي، وهو متجه إلى بجاية لمعرفة أسباب تأخر أبي مدين عن مجالس الخليفة في مراكش، حلمًا في الكرى، وهو يقضي ليلته الخامسة في العراء. جن الليل وشعر بدنو الأجل. يقول أبو مدين الغوث "إن منيتي قدرت في غير هذا المكان، ولا بد من الوصول إلى مكان المنية"، وهو يردد "الحمد لله الذي قيض لي من يحملني إلى مكان منيتي". شاع الخبر بعد الوفاة في كل أرجاء بجاية وتلمسان، ولم يكف الناس والأتباع عن الصلاة إلى حدود اليوم الموالي. حدث جعل من الكبريت الأحمر أن يتموقف من أمر الخليفة الموحدي يعقوب المنصور؛ لأنه يؤدي أولياء الله واتقياءه. في غضون ذلك، ارتسمت أمام محي الدين بن عربي، طريق وعرة، كان مستهلهًا أن خالف أمر على الحاتمي الطائي، الذي لا يبرح بلاط الخليفة إلا لمامًا، أو لأمر فيه قسوة وشدة.

كان هذا الحادث في الرواية، موت أبي مدين الغوث، يطل على حدث آخر أشد وطءًا وأقوم قيلاً، تم الكشف عن علاقة ربطت بين يعقوب المنصور الخليفة الموحدي وفيلسوف قرطبة ابن رشد. بيد أن النفي إلى أليُسانة، إحدى مقاطعات قرطبة، الواقعة في وهاد الأندلس، كان النقطة التي أفاضت الكأس، علاوة على أمر حرق كل ما خلفه ابن رشد من كتب ومؤلفات. ومن أجل تكفير عما سببه الخليفة لأولياء الله ودعاة التنوير والحرية في الفكر والمعتقد، عفا عن ابن رشد من منفاه، فالوقوف أمام الجلاد أعطاه محمد حسن علوان صورة شاعرية متحركة، تنم عن شجاعة أهل العلم والتقوى. فالمدة التي قضاها ابن رشد في أليسانة، وهي ثلاث سنوات، منع على إثرها من طرف الدهماء، دخول بيت الله. يقول ابن رشد:

ـ لقد بقيت في أليسانة ثلاث سنوات لم أدخل فيها بيتًا من بيوت الله .

هل تعلم هذا؟ هل تعلم؟

فقال الخليفة:

ـ خفف ملامك يا ابن رشد.

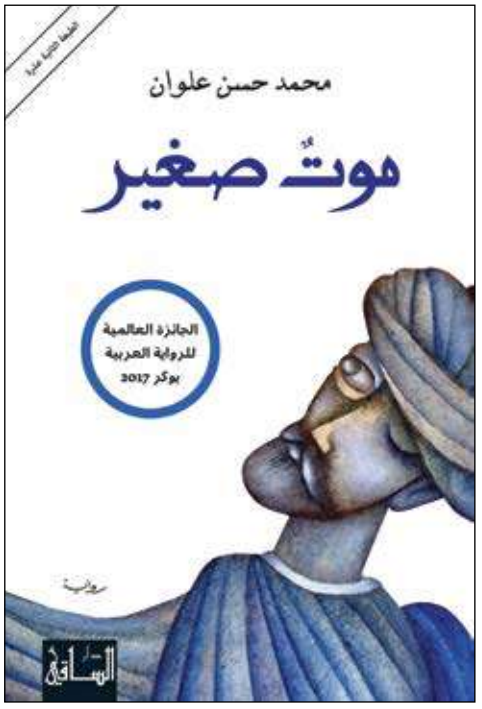
ـ سيحكم الله بيننا يوم القيامة يا يعقوب.

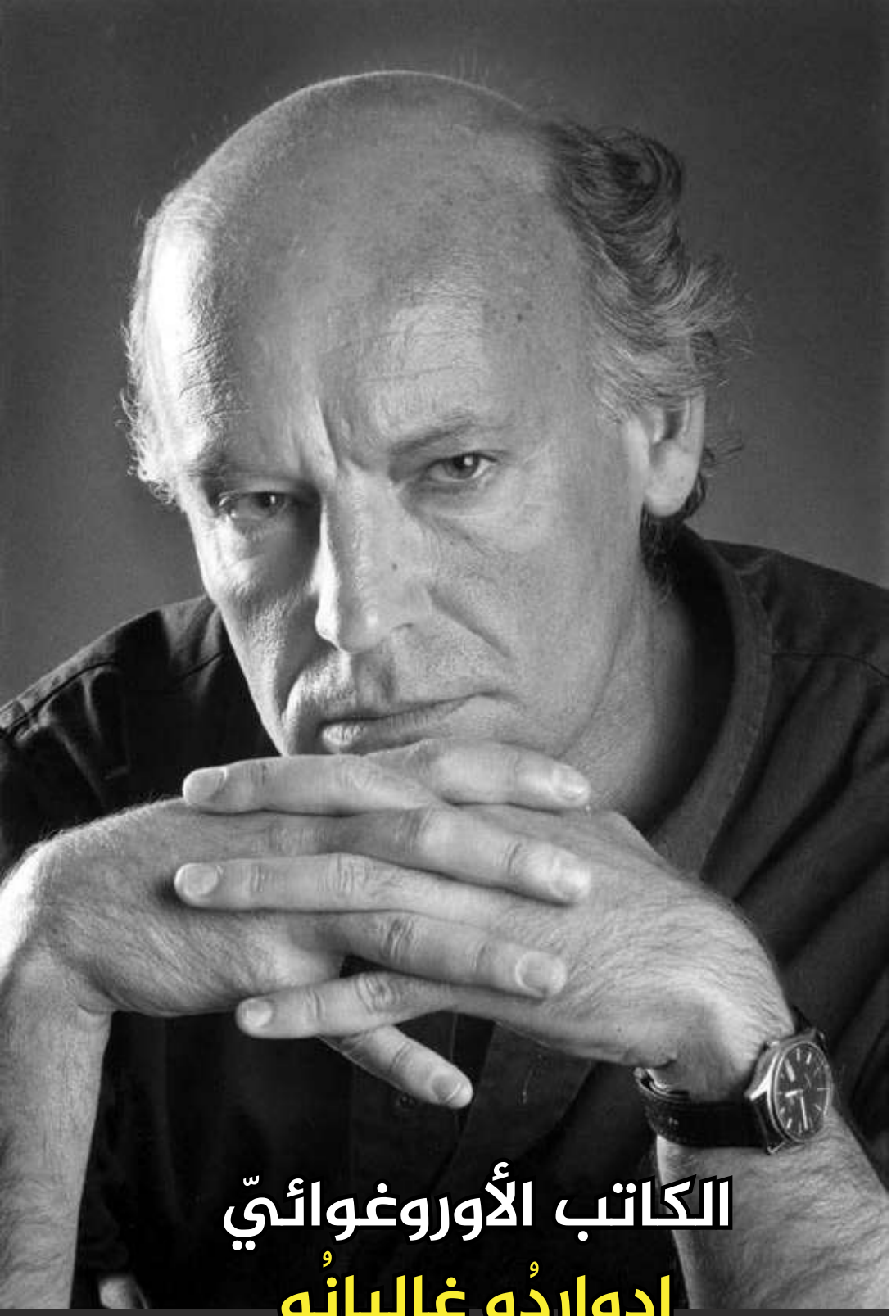
أدار ابن رشد ظهره للخليفة، وانصرف بخطوات بطيئة، تاركًا وراءه الخليفة كاتمًا غيظه وحنقه عليه.

كانت هذه الواقعة تجري أطوارها، كوقع حسام على جسد مهيض، أمام الشيخ الأكبر. مما أشفى غليل هذا الأخير بما تفضل به ابن رشد من قول ولوم ومؤاخذة شديدة اللهجة، وهو في حضرة الخليفة يعقوب المنصور. لم يتخل ابن عربي عن تفاعله المطلق مع أحداث عصره، خصوصًا تلك التي تهتم بالعلماء والفقهاء؛ لأنه يراهم من منظوره الخاص أو عباءته امتداد شرعي بقوة العلم والمعرفة لعباءتهم. توفي ابن رشد بعدما رفع القضاء إلى السماء، كوجه حقيقي للعدالة الربانية في هذا الوجود المترامي. ذاع الخبر مجددا فضاقت الأرض بالخليفة الموحدي، قاهر الفقهاء والعلماء، فقرر الترويح عن نفسه من لوم جائر قد يصيبه، حيث إن الأوراق بدأت تتساقط تباعًا؛ بعد الغوث أتى دور ابن رشد؛ ليجعل ابن عربي مكانه بعد هؤلاء.

سافر يعقوب المنصور إلى قصره بمدينة سلا؛ ليسلي نفسه من المصائب والمحن، التي تأتيه من كل حدب وصوب، وفي هذا المكان كان اختفاؤه مدبرًا، وخروجه من المشهد السياسي برمته. فصار هذا الاختفاء لغزًا محيرًا في تاريخ المغرب الوسيط، فألقي اللوم على القشتاليين شمالاً، وعلى مهد القرطاجيين شرقا بنو غانية؛ ليتولى بعده ابنه محمد بن المنصور قلائد الحكم في المغرب.

في "موت صغير" لمحمد حسن علوان وثيقة تاريخية، تنهض بأساليب الحكم في المغرب، وتقاطعه مع مسار محي الدين ابن عربي الصوفي الأندلسي، من خلال مجالس الذكر والوعظ والإرشاد. موت صغير، أهو إحياء لماض قد تولى؟ أم إزعاج ونفض غبار عن مرحلة جد حساسة من تاريخ المغرب الوسيط؟





الكاتب الأوروغوائيّ إدواردُو غاليانُو صاحـب "أوردة أمريكا اللاّتينية المفتوحة" في ذكرىَ رحيله السّادسة

د. محمّد محمّد خطّابي

كاتب، وباحث، ومترجم من المغرب، عضو الأكاديمية الإسبانية- الأمريكية للآداب والعلوم - بوغوتا - كولومبيا.

في 13 من شهر أبريل الماضي 2021 حلّت الذكرى السّادسة لرحيل الكاتب الأوروغوائي الكبير إدواردو غالينو الذي وافته المنيّة في نفس هذا التاريخ من عام 2015 في عاصمة الأوروغواي (مُونتيفيديّو). كان غالينو رمزًا بارزًا من رموز اليسار في أمريكا اللاّتينية، وواحدًا من أجرأ كتّابها في العصر الحديث، صاحب أشهر كتاب وُضع منذ ما ينيف على 50 عامًا حول معاناة السكّان الأصليّين للقارة الأمريكية الذين يسمّيهم غاليانو "سكّان الشقّ الجنوبي السُّفلي من القارّة"، مقابل "سكّان الشقّ الشّمالي العُلْوي من القارّة"، وهو كتاب "أوردة أمريكا اللاّتينية المفتوحة"، التي لمّا تَزَلْ مفتوحةً ومشروخة بالفعل - إلى يومنا هذا -كما أكّد غير ما مرّة ذلك صاحب الكتاب نفسه، الذي كان قد قال قيد حياته مازحًا: "على الرّغم من أنّ الرّئيس الفنزويلي السّابق الرّاحل أُوغُو تشّافيز كان قد أهدى نسخةً من هذا الكتاب إلى الرّئيس الأمريكي الأسبق باراك أوباما عام 2009 خلال مؤتمر القمّة الخامس للعالَم الأمريكي، المنعقد في بويرتو إسبانيا عاصمة ترينيداد وتوباغو"، وعلى الرّغم من أنّ نسبة مبيعات هذا الكتاب قد قفزت وارتفعت إلى نسبٍ ومستويات عالية جدًّا في العالم بعد أن تُرجم الى عدّة لغات حيّة، إلاّ انّ غاليانو كان على يقين أنه لا أُوغُو تشّافيز نفسه، ولا باراك أوباما قد فَهما فهمًا جيّدًا، واستوعبا استيعابًا حقيقيًا نصّ وعمقَ وبُعْد هذا الكتاب الذي كان محظورًا في عدة بلدان في أمريكا اللاتينية منها بلده الأوروغواي، وتشيلي، والأرجنتين. يضافُ إلى هذا الكتاب الضّخم كتابُه الآخر "مذكّرات النار" الذي يقع في (ثلاثة أجزاء)، والذي أفردتُ له فصلاً قائمَ الذات تحت عنوان (إعمالُ النّظر) في كتابي: "ذاكرة الحُلْم والوَشْم" (أضواء مثيرة على ماضي وحاضر العالم الجديد) الصّادر الرباط عام 2005.

الكاتب إدواردو غاليانو قبل أن يتعاطى الكتابة وأن يصبح مشهورًا في أمريكا اللاّتينية، ومثلما كان الكاتب المكسيكي المعروف "خوان رولفو" عاملاً في أحد مصانع العجلات المطاطية، فقد اشتغل غاليانو عاملاً بسيطًا في أحد المصانع كذلك، كما عمل رسّامًا، وساعي بريد، وموظفًا في أحد المصارف البنكية، وفي سواها من الأعمال التي ليست لها أي صلة باختياراته، وطموحاته الحقيقية في الحياة، حيث أصبح في ما بعد من أكبر الكتّاب في بلده الأوروغواي، وفى القارة الأمريكية، والعالم الناطق باللغة الإسبانية، وأن تترجم كتبه إلى ما ينيف على عشرين لغة عالمية.

شرايين أمريكا اللاّتينية المفتوحة

نشر غاليانو هذا الكتاب وهو في الثلاثين من عمره، كان في البداية يعتقد أنه يضع كتابًا في الاقتصاد السياسي، وليس مؤلّفًا يعالج فيه بعمق كافة المشاكل والمعضلات التي كانت تتخبّط فيها القارة الأمريكية في شقّها الجنوبي في ذلك الأوان، سياسية كانت، أو ثقافية، أو تاريخية، أو اجتماعية، أو إنسانية، أو إثنية، أو عرقية، أوإبداعية وسواها.

يقوم الكاتب في هذا الكتاب بتحليل ضاف لتاريخ هذه القارة البكر، بما في ذلك على وجه الخصوص التصفية العرقية، والاستغلال الاقتصادي، والهيمنة السياسية التي تعرّضت لها بشكل رهيب منذ الاستعمار الأوروبي، إلى فترة السبعينيات من القرن المنصرم. كتاب غاليانو المثير لقي هوىً وقبولاً كبيرين لدى الأيديولوجيات الثورية واليسارية، وبشكل خاص في بلدان مثل الأرجنتين وتشيلي، والبرازيل، والأوروغواي، والمكسيك وسواها التي كانت ترزح تحت الهيمنة الدكتاتورية المتسلّطة، ونتيجة ذلك فقد زجّ بإدواردو غاليانو في غياهب السّجون في بلاده الأوروغواي بعد انقلاب عام 1973، ثمّ أُرغم بعد ذلك على الهجرة القسْرية، والاغتراب القهري، واللجوء إلى الأرجنتين في المقام الأوّل، ثم بعد ذلك إلى إسبانيا. وكان غالينو قد صرّح خلال مشاركته في دورات معرض الكتاب الدّولي في البرازيل، بأنه" لن يعود لقراءة كتابه من جديد، فقد يُغمَى عليه لو فعل ذلك، وأضاف أنّ هذه النصوص التي تنتمي لليسار التقليدي أصبحت مملّة الآن، فجسمه الواهن لم يعد يتحمّل ذلك اليوم".

أبناء الأيّام

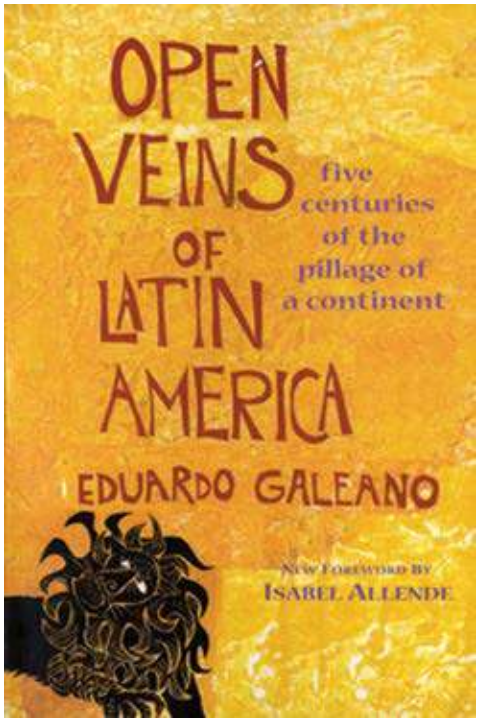
لهذا المفكّر كتاب آخر بعنوان "أبناء الأيام"، يقول عنه: «هذا الكتاب يأتي انطلاقًا من شهادات ناطقة حيّة من أفواه أبناء شعب المايا في غواتيمالا منذ سنوات بعيدة خلت، هذه الشّهادات يتضمّنها هذا الكتاب بين دفّتيه. فشعوب المايا يعتقدون اعتقادًا راسخًا أنّهم أبناء الأيّام، أيّ أبناء الزّمن، وفي كلّ يوم تتولّد القصص، والحكايات المتواترة، ذلك أنّ الكائن البشري في عرفهم مصنوع وموضوع من الذرّات، ولكنّه صيغ كذلك من القصص والسّرد والتراث والحكايات". ولقد اعتبر بعض النقاد هذا الكتاب امتدادًا لكتب غاليانو السّابقة، وتجسيمًا لمواقفه من العديد من القضايا التاريخية والاجتماعية والإنسانية والسياسية، التي ينفرد بمعالجتها بأسلوبه الخاص، وبقدْر كبير من الجرأة والمواجهة، والتحدّي.

> يعتبر النقاد كتاب غاليانو "أبناء الأيّام" إدانة صارخة للعصر الحاضر الذي نعيشه على مضض، إنها نظرة أو تشريح للواقع المرّ، إنه يوجّه انتقادًا شديدًا للنظام العالمي الحالي الذي يحافظ ويذود عن المصالح المالية والاقتصادية، ولكنّه لا يتورّع عن إلحاق الأذى بالطبيعة وإتلافها

يعتبر النقاد كتاب غاليانو "أبناء الأيّام" إدانة صارخة للعصر الحاضر الذي نعيشه على مضض، إنها نظرة أو تشريح للواقع المرّ، إنه يوجّه انتقادًا شديدًا للنظام العالمي الحالي الذي يحافظ ويذود عن المصالح المالية والاقتصادية، ولكنّه لا يتورّع عن إلحاق الأذى بالطبيعة وإتلافها. في هذا الكتاب نلتقي مع العديد من تعابيره المعهودة، كما يحفل هذا الكتاب مثل كتبه السّابقة بالسّخرية المرّة، والتهكّم اللاّذع من الولايات المتحدة الأمريكية، التي كانت تعتبر نيلسون مانديلا إرهابيًّا، وفي فاتح يوليو 2008 تمّ شطب اسمه من قائمة الإرهابيين التي ظل فيها 60 عامًا.!..

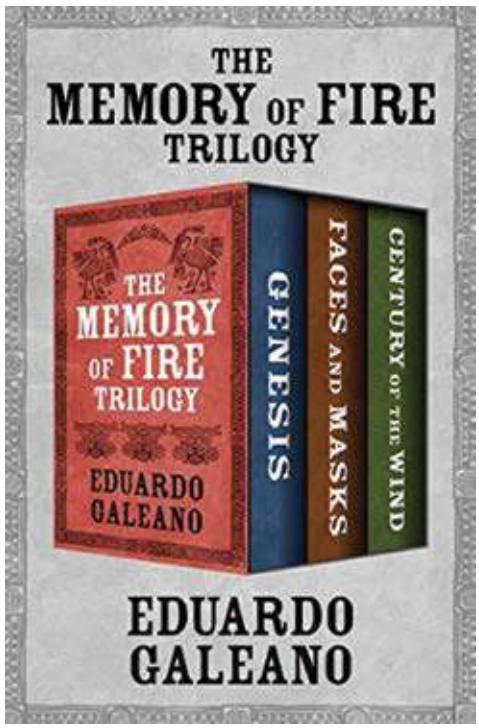
مذكّرات النار

كتاب "مذكّرات النارّ" لادواردو غاليانو ثلاثية قيّمة حول أمريكا الجنوبية يتساءل الكاتب فيها عن بعض المصادفات الغريبة، والمحيّرة التي تمرّ بالإنسان في الحياة، وعن مدى إعمال النظر في الأمور والتمعّن فيها بعمق، ويورد الكاتب حكايةً طريفة في هذا السياق يقول إنها أثّرت فيه تأثيرًا بليغًا، وهي عندما قرأ استجوابًا للكاتب الأمريكي الأسود اللون "جيمس بالدوين" الذي يحكي أنه حتى سنّ التاسعة عشرة من عمره لم يكن يعرف كيف يَرَى الأشياء على حقيقتها، رغم أنه كان سليمَ النظر، وأنّ صديقًا رسّامًا له هو الذي علّمه كيف يرى، ففي عام 1944 عندما كان الصديقان يرعان شوارع نيويورك، قصيٌّ مُهمَل من أركان الشارع توقّفا عن السّير، وبدأ الصّديق الرسّام يشير بيده إلى غَمْر من الماء تجمّع بجوار الرّصيف وهو يقول له: أنظر، ويحكي بالدوين أنّه نظر في البداية فلم يرَ شيئًا، رأى غَمْرًا من الماء

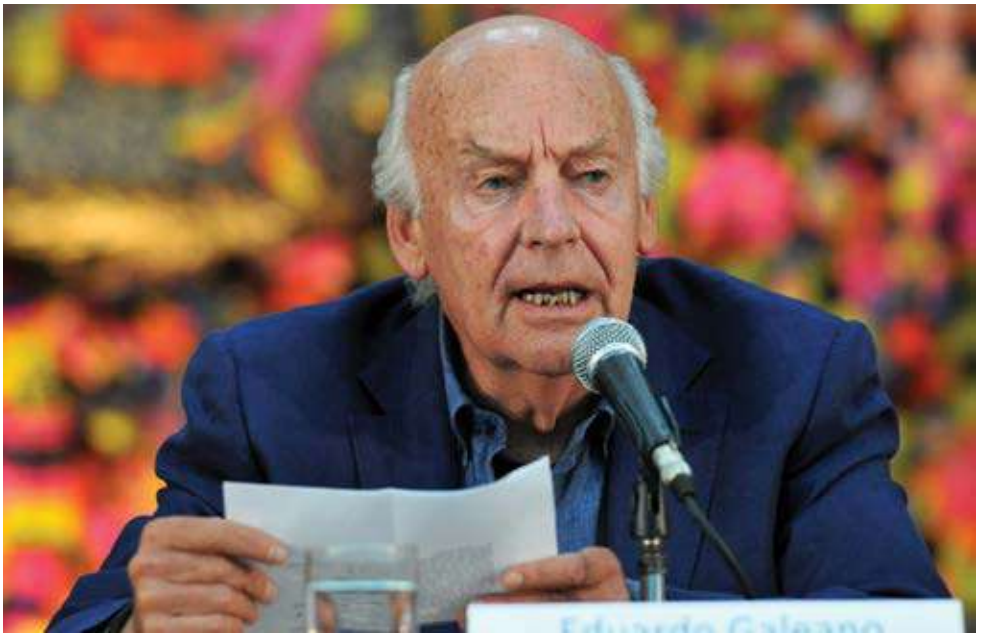


كتاب: «أوردة أمريكا اللاّتينية المفتوحة»

ليس إلاّ، وعاد الرسّام ليلحّ عليه من جديد، فقال له: أنظر، أنظر وعاود النظر، وهذه المرّة رأى شيئًا لم يره من قبل، رأى بقعة من الزّيت داخل الغمر، وعندما ركّز نظره أكثر وبمزيد من التمعّن، مع إلحاح الصّديق الرسّام في أن ينظر ويحدّق النظر، فبالإضافة إلى قوس قزح المُنعكس في الغَمر، رأى كذلك أشياء كثيرة أخرى، رأى أناسًا يمشون، المارّة، الحمقى، العُمّال، السّود، الذين يقطعون الطريق كلّ يوم، ولم يتوقّفوا قطّ للنظر مثلما فعل



كتاب «مذكّرات النار»

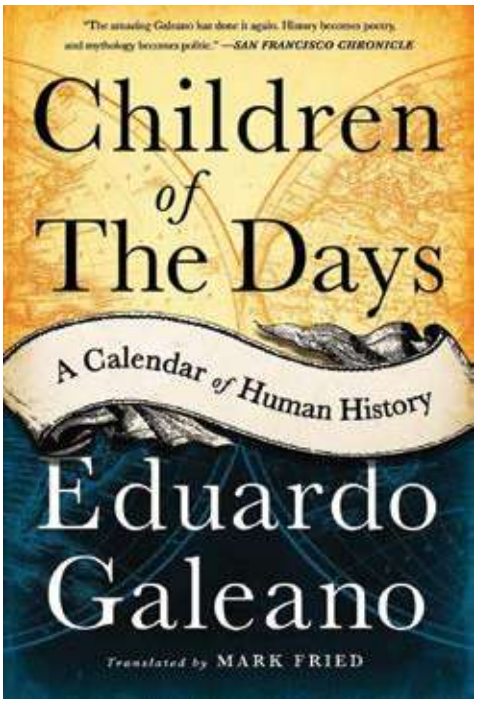


هو، وبعد أن زاد تحديقه رأى المدينة بأكملها، ورأى الكَوْنَ داخل ذلك الغَمْر الحقير الذي يوجد في ركن مُهمل من أركان جزيرة منهاتن، ويقول بالدوين كان ذلك اليوم هو اليوم الذي تعلّم فيه أن يرى..! ويقول غاليانو معلقًا على هذه الحكاية: "إنّ الفنّ الحقيقي هو الذي يساعدنا على إعمال النظر، وعلى فتح نوافذ جديدة مُشرعة أمامنالم تكن تظهر لنا من قبل".

أوّل محرقة للبشر في أمريكا

يحفل كتاب "مذكّرات النار" بحقائق مُذهلة وحكايات طريفة، وقصص مؤلمة عن تاريخ أمريكا اللاّتينية وهي قصص حقيقية، تتضمّن قيمًا رمزية عميقة تزيح الخمار عن أشياء لا تخلو من أهمية، ويضرب الكاتب كمثال بواحدة من هذه القصص المُروّعة من تاريخ هذه الجهة النائية من العالم، عندما أقيم عام 1496 أوّل "مكان للحرْق" أيّ أوّل محرقة لحرق البشر في أمريكا اللاتينية في هايتي، إنه منذ اكتشاف أمريكا لأوّل مرّة يتمّ معاقبة إنسان في هذه القارة بالقتل حرقًا،كان القاتل هو "بارتولومي كولومبوس" أخو "كريستوفر كولومبوس" البحّار الشهير المغامر، الضحايا الذين أضْرمت فى أجسامهم النيران حرْقًا وهم أحياء هم ستّة من الهنود الأبرياء ، ويشير غاليانو إلى أنّ هذا الإعدام، يجسّم لنا كلّ شيء، ليس فقط تصادم أو تناطح حضارتين، بل وأكثر من ذلك، هو أنّ أكبر خطأ لما يُطلق عليه اكتشاف أمريكا هو عدم اكتشاف شيء، لأنّ "كولومبوس" مات مقتنعًا أنه كان في اليابان كما يعرف الجميع. أيّ في ظهر آسيا. إنّ الأوروبيّين الذين قدموا إلى أمريكا كانت لهم عيون لمشاهدة الحقيقة التي وجدوها، إلاّ أنهم كانوا مثل حالة الكاتب الأمريكي جيمس بالدوين كانوا عاجزين عن اكتشافها، إنّ نظرتهم لها كانت سطحية شبيهة

الرئيس الفنزويلي الراحل أُوغو تشّافيز يهدي نسخةً من كتاب «أوردة أمريكا اللاّتينية المفتوحة» إلى الرّئيس الأمريكي الأسبق باراك أوباما عام 2009.



كتاب «أبناء الأيام»

بنظرة بالدوين الأولى للغَمْر. إنّ دأب هؤلاء كان هو السّلب والنّهب المنظمين، وإلحاق الأذى والضرر بالسكّان الأصليين، إنّ الغازي، يقول غاليانو: وصل لإنقاذ الذي وقع عليه الغزو من ظلام الوثنية، إلاّ أنه في آخر المطاف هو الذي وقع بين مخالب الوثنية الحقيقية، فما هو الذنب الفظيع الذي ارتكبه هؤلاء الهنود الستّة ليلقي بهم بارتولومي كولومبوس أحياء في النّار ؟ !

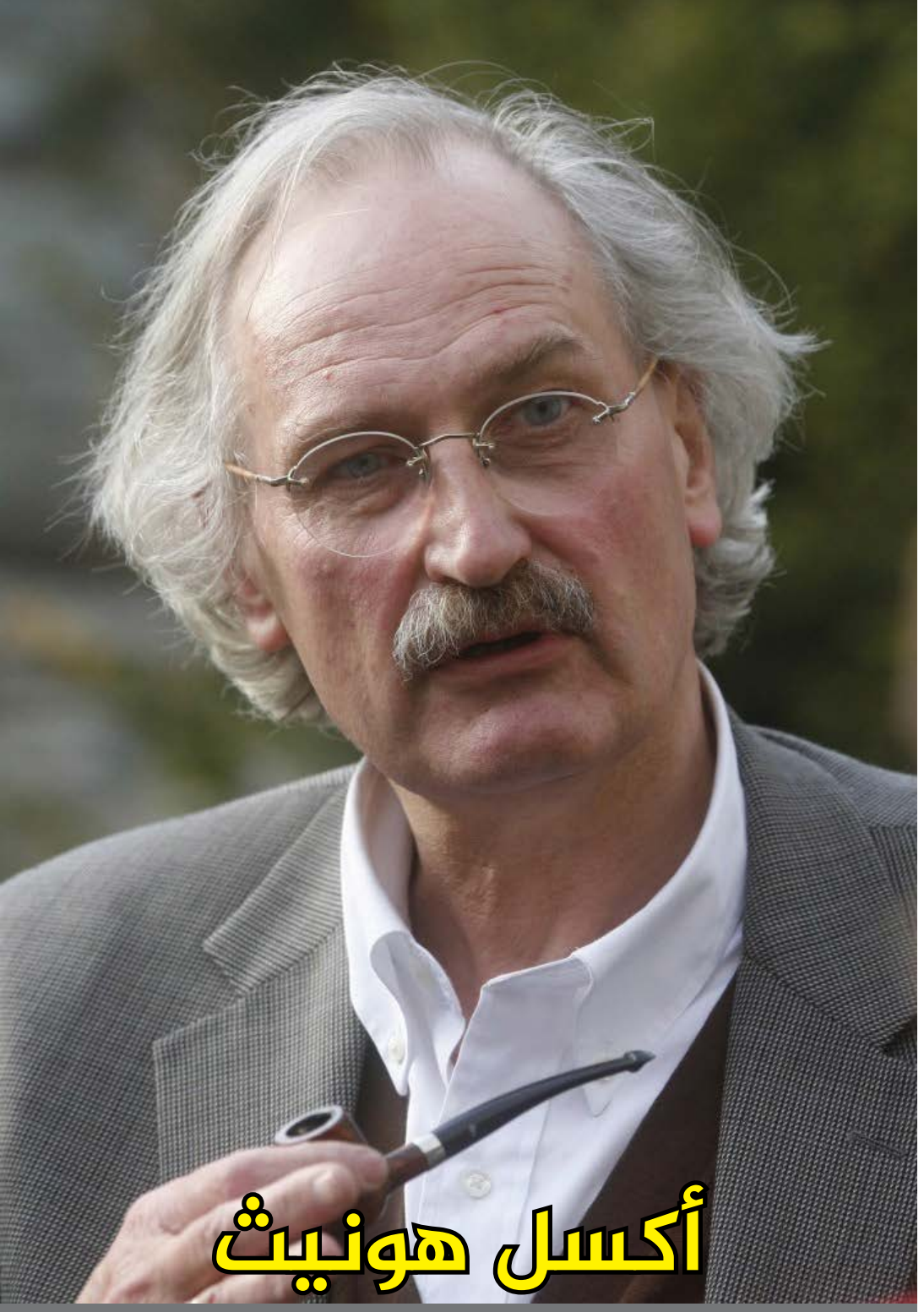
الثلاثة ماتوا في كمين!

غاليانو يحكي لنا في نفس كتابه المثير"مذكّرات النار" برمزية عميقة عن مبدأ تقدير وتقديس الصّداقة في هذا الشقّ النائي من العالم، فيخبرنا كيف أنّ البطل الأسطوري" بانشو فيّا" كان اسمه الحقيقي هو "دوراتيو أرانغو"، وبانشو كان اسم أعزّ اصدقائه، وعندما قتل الحَرَس المدني صديقَه الذي كان ينتمي إلى شلّة "أرانغو" اتّخذ لنفسه اسمَ صديقه، أيّ الاسم الذي هَوَى، وأصبح اسمه "بانشو فيّا" لكي لا يموت اسم صديقه أبدًا، إنّه نوع من مصارعة أو مقارعة الموت ضدّ النّسيان، الذي يُعتبر الموت الوحيد الذي يقتل حقيقة. وهكذا ظلّ اسم صديقه حيًّا في شخصه، تردّده أمريكا اللاتينية جيلاً بعد جيل حتى اليوم. ويسوق الكاتب مثالاً آخر في السياق نفسه فيقول: كيف يمكن تفسير أنّ ثلاثة من المتمرّدين الأمريكيّين الجنوبيّين المشهورين الذين أصبحوا يشكّلون نوعًا من الأسطورة في حياة النّاس، وفي أدب أمريكا اللاّتينية وهم: "سَابَاتَا" و"سَاندينو" و"غيفارا" جَمَعَهم مصيرٌ واحد، ونهاية واحدة، فالثلاثة ماتوا في سنّ 39 سنة، الثلاثة ماتوا على إثر خيانة، والثلاثة ماتوا في كمين نُصب لهم.!

"بينَ يديْ" سُعْدى

تعاتبني "سُـعْدى" بُعَيْدَ إيـابهـا
بأنّ نـزيـفَ القلبِ مَـرّ ببابهـــا
فحنّتْ لقتْـلي مَــرّة كي تُـذيقني
صبـابةَ ما لاقتْ بليلِ عـذابهـا
تعاتبني ليت العتــابَ تصوغُـهُ
بخطو صباها أو بعطر شبابهـا
على كلّ شبرٍ في الثرى خـطـواتهـا
تفوحُ كأنّ المسكَ شوقًا خطى بها
فما عرفت "سُعْدَى" أسيرَ غرامها
ولا عرفتْ "سُعْدَى"قتيل خضابها
رسمتُ اسْمها كأسًا تدوّرَ في فمي
فأقبلَ يشـدو من لذيـذِ شرابهـا
فراحتْ تلوم الشمسَ حين تمايلتْ
على شـرفةِ الأحلام مهوى سرابها
إذا عبرتْ دربَ المحبّـةِ لحظــةً
تكدّسَ في الأرجـاءِ عـطرُ ثيابـهـا
تنادي فأستسقي عصافيرَ صوتها
وينهلّ قطـرٌ من سماءِ رحابهـا
فكم نسيتْ قلبًـا يهيـمُ ببعدهـا
وكم نسيتْ ميْتًـا شـهيدَ غيابها
لها شـفةٌ لو أنّ نحـلاً أوى بهـــا
لأصبحَ مفتونًـا بشـهدِ رضابِهـا
فإن جلستْ قربي لطار بنـا معًـا
خيـالٌ سرى بي خلسةً وسرى بـها

شعر: إبراهيم عمر صعابي



أكسل هونيث والاعتراف بالآخر

(نحو نظرية نقدية جديدة في قبول الآخر)

د. حسام الدين فياض

الأستاذ المساعد في النظرية الاجتماعية المعاصرة - قسم علم الاجتماع كلية الآداب في جامعة ماردين- حلب سابقًا

«المجتمع الجيد هو المجتمع الذي يسمح لأفراده من خلال توفير الظروف الثقافية والاقتصادية والاجتماعية بتحقيق ذواتهم واستقلاليتهم. كما أنه المجتمع الذي يسمح لأفراده بتحقيق أحلامهم بدون المرور من تجربة الاحتقار أو الإقصاء. أو بعبارة أخرى جامعة، فالمجتمع الجيد هو الذي يضمن لأفراده شروط حياة جيدة» أكسل هونيث* [1].

يعتبر مفهوم الاعتراف "recognition" من المفاهيم المركزية في الدراسات الإنسانية بشكل عام، والدراسات الفلسفية والسياسية والسوسيولوجية بشكل خاص، ويعني الإقرار بقيمة ما وتقديرها وشرعية وحقوق الآخرين. فقد ظهر عند العديد من المفكرين والفلاسفة أمثال شارل تايلور "Charles Taylor" في كتابه سياسة الاعتراف، وبول ريكور "Paul Ricoeur" في كتابه مسار الاعتراف. أما مع أكسل هونيث (1449-) Axel Honneth ممثل الجيل الثالث لمدرسة فرانكفورت فقد ظهر بعنوان "الصراع من أجل الاعتراف - القواعد الأخلاقية للصراع الاجتماعي" The struggle for recognition -Ethical rules of social conflict عام 1992[2].

- مفهوم الاعتراف: لغويًا اعتَرَفَ:

(فعل) اعترفَ بـ يَعترف، اعترافًا، فهو مُعترف، والمفعول مُعترَف إليه، بمعنى الإقرار بالشيء. والاعتراف (اسم) الجمع: اعترافات، وهو مصدر الفعل اعترف. ويقال اعْتَرَفَ بذنبه أمام القاضي: أَقَرَّ

به، اعْتَرَفَ بالحكومة الجديدة: أَقَرَّ أهدافها وتكوينها، وفي القانون الاعتراف بالحكم: الإقرار بصحة ما ورد في مضمون الحكم تمهيدًا لتنفيذه. اصطلاحيًا: يشكل الاعتراف بالآخر الطريقة المثلى للتعرف على الذات والاعتراف بها، والاعتراف بالذات وحده يسمح بولوج طريق قبول الآخر، وقبول الآخر وحده السبيل لتحقيق التعايش الاجتماعي. وإن الفرد لا يمكنه أن يدرك ذاته دون أن يمر أولاً بالغير، يمر بالآخر باعتباره فردًا له خصوصيته وتميزه. كما أنه يعني الموافقة والقبول بالشيء بوصفه حقيقيًا، "حيث يضمن تكامل عملية بناء الأمة ضمن تعددية ثقافية في إطار الدولة الوطنية والمواطنية"[3]. وفي نهاية يعرف هونيث الاعتراف بأنه "الاحترام المتبادل للمكانة المتساوية والفريدة للآخرين"[4].

في حقيقة الأمر، تحتل مقولة الصراع من أجل الاعتراف منزلة أساسية في الحراك الاجتماعي والسياسي، فمفهوم الاعتراف ليس مفهومًا نظريًا فحسب، بل مفهومًا عضويًا يتطلب سياسة عملية متعددة قائمة على تفعيل مفاهيم المواطنة والعدل والمساواة والديمقراطية والتقدير والاحترام والهوية. كما أن تشكّل الهوية الذاتية يتعلق تعلقاً جوهريًا بهذا المفهوم، وكذلك النضال في وجه الهيمنة والقهر والفقر والاستبعاد والبطالة واحتقار المرأة وإذلالها[5].

حاول هونيث عبر تنظيره النقدي فتح آفاق جديدة لتطوير النظرية النقدية المعاصرة لمدرسة فرانكفورت في جيلها الثالث من خلال تقديم براديغم الاعتراف بالآخر محاولاً تجاوز نظرية التواصل التي طورها هابرماس، رغم أن الأخير لم يسعى بما فيه الكفاية إلى إبراز الطابع الصراعي لما هو اجتماعي، على اعتبار أن الواقعة الأساسية للمجتمع هي الصراع والمنافسة بين الذوات الاجتماعية، بذلك أكد هونيث على أن الصراع من أجل الاعتراف يعني بالدرجة الأولى إرادة الوجود التي تكشف وتشجب الأمراض الاجتماعية والمفارقات الناشئة في المجتمعات الرأسمالية الغربية[6]. ومن هنا كانت مهمة النظرية النقدية عند هونيث تكمن في توسيع النموذج التواصلي ليشمل الاجتماعي بمضمونه النزاعي، فأطلق على نموذجه الجديد مصطلح: "نموذج الاعتراف".

إلا أن هونيث بالمقابل أشاد بنظرية أستاذه هابرماس التي دفعت بالنظرية النقدية إلى الأمام وتقديمه لنظرية تُعرف بالتواصل أو الفعل التواصلي، ومقاربته التي تسمح باكتشاف الاجتماعي والعلاقات الجديدة التي أحدثها بين النظرية والممارسة، وهو ما أدى إلى ابتعاده عن أسلافه، وبخاصة في ما كتبه أدورنو وهوركهايمر في كتابهما جدل التنوير ولم يكتفي هابرماس بالنقد فقط كما فعل أسلافه، وإنما قدم نظرية الفعل التواصلي التي تعتبر في نظر هونيث، بمثابة منعطف حاسم في تاريخ النظرية النقدية أو مدرسة فرانكفورت[7]. غير أنه بقي متحفظًا على اختزال هابرماس للحياة الاجتماعية إلى البعد اللغوي والتمركز حول اللغة قد يحجب عنها حقيقة التفاعلات المجتمعية ويؤدي إلى عدم القدرة على إدراك التجارب الاجتماعية والأخلاقية المرتبطة بأشكال الظلم والاحتقار وعدم الاعتراف بالأفراد والجماعات.

سعى هونيث من خلال براديغم* الاعتراف (الصراع من أجل الاعتراف) إلى تأسيس نظرية معيارية للمجتمع تسمح بإعادة بناء التجربة الاجتماعية انطلاقًا من أشكال الاعتراف التذاوتي التي يعتبرها هونيث مؤسسة للهوية حتى تحقق الذات وجودها داخل نسيج العلاقات الاجتماعية وهو بذلك يتفق فيما يخص بضرورة الانتقال من فكرة الذات في العلاقات الاجتماعية والمؤسسات إلى التذاوت الحديثة وبمختلف تمظهراتها كالعمل والتفاعل والتنشئة الاجتماعية، عبر إعادة إدماج بنيوي لأشكال الصراعات الاجتماعية وأنماط التجربة الأخلاقية المعاشة ضمن نموذج معياري للاعتراف المتبادل الذي استلهمه من نموذج هيغل وعمقه من خلال أعمال هربرت ميد، كما وظف هونيث النظريات السوسيولوجية والسيكولوجية لتعزيز مفهومه عن الاعتراف بهدف الوصول إلى فهم أعمق للعلاقات الاجتماعية والسلوكيات الإنسانية وكيفية تنظيمها، لذلك يرى أن الاعتراف المتبادل كفيل بوضع حد للصراعات الاجتماعية القائمة على السيطرة والهيمنة والظلم الاجتماعي[8]، "وعليه فإن عدم الاعتراف أو الاعتراف غير المطابق أو المشوّه يمكن اعتباره ظلمًا ويشكل نوعًا من الاضطهاد، لأنه يؤطر ويسجن شخصًا ما أو مجموعة من الأشخاص في نوع من الوجود الخاطئ والمشوّه أو المختزل"[9]. فينبثق مفهوم الصراع من أجل الاعتراف الذي يدور حول ما ننتظره وما نتوقعه ونتطلع إليه من قيم ومعايير ذات طبيعة أخلاقية. بمعنى أن الصراع من أجل الاعتراف يعود إلى الإحباط من عدم تحقق الوعود وعدم تلبية المطالب وإلى الانتظار والترقب والتطلع نحو ما هو ضروري للهوية الفردية والجماعية، وذلك من أجل أفق يعمل على توفير الظروف الاجتماعية المناسبة لقيام علاقة إيجابية مع الذات ومع الآخرين[10].

وهكذا ينقل هونيث في كتابه (الصراع من أجل الاعتراف) الصراع من مفهومه البدائي من أجل الوجود إلى الصراع من أجل الاعتراف، ويعتقد أن المجتمعات المعاصرة تصارع من أجل نيل الاعتراف والاحترام والتقدير[11]. وهذا يعني أن الاعتراف ليس معطى مباشرًا أو أوليًا، ولكنه حصيلة صراع ونزاع وحركة قائمة بين المطلب والاستجابة، فالاستقلال

في حقيقة الأمر، تحتل مقولة الصراع من أجل الاعتراف منزلة أساسية في الحراك الاجتماعي والسياسي، فمفهوم الاعتراف ليس مفهومًا نظريًا فحسب، بل مفهومًا عضويًا يتطلب سياسة عملية متعددة قائمة على تفعيل مفاهيم المواطنة والعدل والمساواة والديمقراطية والتقدير والاحترام والهوية. كما أن تشكّل الهوية الذاتية يتعلق تعلقاً جوهريًا بهذا المفهوم، وكذلك النضال في وجه الهيمنة والقهر والفقر والاستبعاد والبطالة واحتقار المرأة وإذلالها

الذاتي يظهر دائماً في شكل مطلب، ولأن الذات توجد دائمًا في نزاع بينذاتي، ولأنها تطلب من الآخرين تلبية مطلبها في الاستقلال الذاتي الذي تحتاج إليه حتى تستطيع بناء هوية ناجحة[12]، فتصبح العلاقات الاجتماعية بهذا المعنى علاقات بين ذوات تبحث عن الاعتراف المتبادل[13].

يتكون الاعتراف - حسب هونيث - من ثلاثة أشكال أو نماذج معيارية متميزة للاعتراف هي: الحب، الحق (القانون)، التضامن، يستطيع أفراد المجتمع من خلالها تحقيق ذواتهم والاعتراف بها[14]:

1. الحب: إن الحب هو الصورة الأولية للاعتراف، إذ إنه يربط الفرد بالجماعة محددة وخاصة الأسرة التي تمكنه من تحقيق مقصد أساسي يتمثل بالثقة في النفس.

2. الحق (القانون): أما الحق فهو ذو طابع قانوني وسياسي، بحيث يتم الاعتراف بالإنسان كذات حاملة لحقوق ما، ولهذا الاعتراف أهمية كبيرة لاكتساب ما يسمى احترام الذات.

3. التضامن: فهو يحيلنا إلى الصورة الأكثر اكتمالاً من العلاقة العملية بين الذوات وهذا لتحقيق مقصد أساسي يتمثل في إقامة علاقة دائمة بين أفراد المجتمع، بحيث يتمكن الفرد أن يتأكد أنه يتمتع بمجموعة من المؤهلات والقدرات التي تسمح له من الانسجام الإيجابي مع وضعه الاجتماعي، فيحقق ما يسمى بتقدير الذات.

بذلك تكون هذه الأشكال الثلاثة للاعتراف أي الحب الذي يحقق الثقة بالنفس، والحق الذي يحقق احترام الذات، وأخيرًا التضامن وهو أساس تقدير الذات. إن أشكال الاعتراف هذه تحدد من الناحية الأخلاقية التطلعات الأساسية المشروعة داخل النسيج العلاقات الاجتماعية، وتقاس أخلاقية

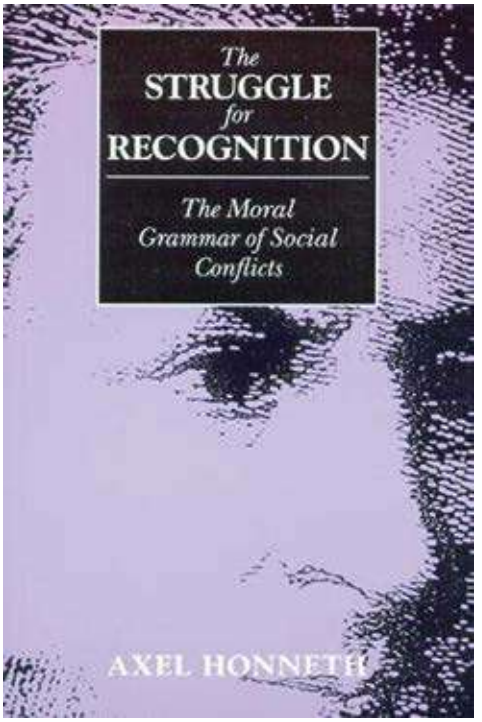
المجتمع حسب هونيث بمدى إمكانية ضمان شروط الاعتراف المتبادل بين الأفراد[15].

غير أن تحقيق هذا الاعتراف لا يمكن أن يتحقق إلا ضمن النزاعات الاجتماعية ولهذا يلعب مفهوم النزاع أو الصراع دورًا أساسيًا في حركة التطور الاجتماعي، لأن مسببات وعوامل النزاعات والصراعات الاجتماعية ما زالت قائمة ولم يتم تجاوزها، وهذا يظهر بجلاء من خلال شعور الأفراد والجماعات ووعيهم بالظلم أو بما يسمى الاحتقار أو الازدراء الاجتماعي المسلط عليهم.

لذلك، سعى هونيث إلى فهم التجارب الأخلاقية المعاشة وتجاوزها من أجل تحقيق الاعتراف بالآخر، انطلاقًا من فكرة أساسية وهي أن هذه المشاعر وما يرتبط بها من أفعال وردود أفعال قد تسمح بتعيين الظلم الاجتماعي، ولكن كيف يتم التعرف على هذه المشاعر أو تجارب الظلم؟

يعتقد هونيث أنه عندما يقرر الأفراد الانخراط في الصراعات الاجتماعية والسياسية لتغيير الأوضاع المعاشة القائمة التي تكرس تجارب الاحتقار الاجتماعي، وهي تقوم على ثلاثة أشكال: يتمثل الأول في الازداء أو الاحتقار على المستوى الجسدي عبر التعذيب أو الاغتصاب مما يشعر الفرد الضحية بالذل والخضوع لإرادة الغير وتبعيته لهم، حيث تؤدي هذه التجربة إلى فقدان الثقة بالنفس وفي الآخرين. أما الثاني فإنه ينحصر عندما يحرم الفرد ما من حقوقه المشروعة لأن ذلك سيؤدي ضمنيًا إلى أن المجتمع لا يتعرف بنفس درجة المسؤولية التي يعترف بها لأعضاء المجتمع الآخرين. وينحصر الشكل الثالث والأخير على المستوى القيمي، حيث يرى هونيث أن الحكم على القيمة الاجتماعية لبعض الأفراد بصورة سلبية والتي لا تليق بمقامهم الاجتماعي والأخلاقي، فهذا الشكل من الازدراء يتم على المستوى التقييمي والمعياري وله علاقة مباشرة بكرامة الغير وتقديرهم الاجتماعي داخل الأفق الثقافي للمجتمع[16].

لم يكتفي هونيث بتحليل نماذج الاعتراف، ولا بوصف أشكال عدم الاعتراف، إنما حاول أن يقدم بديلاً فلسفيًا يستند على مثال الانعتاق ويشكل أفقًا للفلسفة الاجتماعية. وأطروحته الأساسية في ذلك هي أن الصراع من أجل الاعتراف يشكل قوة أخلاقية تعذي وتنمي تطور وتقدم المجتمع. لماذا؟ لأن تجربة الإذلال تشكل منبعًا للوعي، ومصدرًا لمختلف حركات المقاومة الاجتماعية والانتقاضات الجماعية لتحقيق العدل والمساواة والاعتراف بالآخر[17]. بذلك يعتبر مشروع أكسل هونيث مشروع فلسفي يهدف إلى تأسيس نظرية اجتماعية جديدة، بغرض تجديد النظرية النقدية حتى تتلاءم مع التطورات التاريخية الجديدة، وتستجيب للتطلعات الإنسانية الحالية.



كتاب: (الصراع من أجل الاعتراف)

المراجع:

* أكسل هونيث: ولد في 18 يوليو/ تموز 1949 في إيسّن Essen ، فيلسوف اجتماعي ألماني، أستاذ جامعي ومدير معهد الأبحاث الاجتماعية في جامعة جوته في فرانكفورت، ألمانيا. له الكثير من الكتب والمقالات في حقول الفلسفة الاجتماعية والسياسية وعلم الاجتماع.

درس هونيث الفلسفة، علم الاجتماع والأدب الألماني من 1969 إلى 1974 في جامعتي بون Bonn وبوخومBochom . عُين أستاذًا مساعدًا لعلم الاجتماع في جامعة برلين الحرة عام 1977، حيث تابع دراسته أيضًا وتخرج بلقب دكتور في الفلسفة عام 1983 عن أطروحة موضوعها فوكو والنظرية النقدية، نُشرت لاحقًا في كتاب بعنوان "نقد السلطة". عُين بعدها أستاذًا مساعدًا في جامعة جوته في فرانكفورت، حيث قدم أطروحة التأهيل للأستاذية عام 1990 تحت عنوان "الصراع من أجل الاعتراف". درس في عدة جامعات قبل أن يعود نهائيًا عام 1996 إلى جامعة فرانكفورت كأستاذ للفلسفة ومن ثم كمدير لمعهد الأبحاث الاجتماعية الشهير، الوظيفة التي شغلها يورغن هابرماس و تيودور أدورنو من قبله.

يركز هونيث في أبحاثه على الفلسفة الاجتماعية، وتتمحور الكثير من أعماله حول نظرية الاعتراف (بمعنى التقبّل، الإقرار بقيمة ما وتقديرها)، التي طورها في أطروحة التأهيل المذكورة سابقاً. كما أنه يهتم بإشكالية التشيؤ في المجتمعات المعاصرة، فيحاول في كتابه " التشيؤ " إعادة صياغة هذا المصطلح في ضوء نظرية الاعتراف، فيُرجع كل أشكال التشيؤ إلى باثولوجيا الذاتية المشتركة وليس لخصائص بنيوية في الأنظمة الاجتماعية كما نظّر كارل ماركس أو جورج لوكاتش. والموضوع الأساسي لديه، كما لدى هابرماس، هو إعادة بناء الأخلاق في العلاقات بين البشر، فهو يسعى مثلاً، في كتابه "باثولوجيا العقل" إلى تحديث "النظرية النقدية المجتمعية، التي وضعتها فيما مضى "مدرسة فرانكفورت" وتطويرها باتجاه أخلاقي الطابع. كما أنه ينادي في بحثه "الحق في الحرية" بـ"الأخلاق الديموقراطية".

هونيث هو رئيس تحرير مشارك في المجلة "الألمانية للفلسفة"، "الجريدة الأوروبية للفلسفة"، و"أبراج". نال هونيث عدة جوائز ثقافية منها جائزة إرنست بلوخ (2015) وجائزة برونو كرايسكي (2016).

(1) نور الدين علوش: حوار مع الفيلسوف الألماني أكسل هونيث: الصراع مع القيم العالمية مغامرة ناقصة، مؤمنون بلا حدود، حوارات، 11 يناير، 2020. https:/www.mominoun.com/

(2) كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، الدار العربية للعلوم ناشرون وآخرون، بيروت، ط1، 2010، ص(105).

(3) مهند مصطفى: سياسة الاعتراف والحرية (سجال وإطار نظري تحت طائلة الراهن العربي)، مجلة تبين، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، العدد: 17، المجلد: 5، بيروت، 2016، ص(77).

(4) المرجع السابق، ص(82).

(5) الزواوي بغوره: الاعتراف (من أجل مفهوم جديد للعدل) دراسة في فلسفة الاجتماعية، تقديم: فهمي جدعان، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2012، ص(5).

(6) مونيس أحمد: التأصيل الفلسفي لنظرية الاعتراف في الخطاب الغربي المعاصر أكسل هونيث نموذجاً، رسالة دكتوراه، قسم الفلسفة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة وهران2، الجزائر، السنة الجامعية 2018/2017، ص(43).

(7) الزواوي بغوره: الاعتراف (من أجل مفهوم جديد للعدل)، مرجع سبق ذكره، ص(167).

* البراديغم: النموذج أو المثال أو القِياس أو البراديغم ويستعمل غالباً مقروئا بالفكر مثل النموذج الفكري أو النموذج الإدراكي أو الإطار النظري، وقد ظهرت هذه الكلمة منذ أواخر الستينيات من القرن العشرين في اللغة الإنجليزية بمفهوم جديد ليشير إلى أي نمط تفكير ضمن أي تخصص علمي أو موضوع متصل بنظرية المعرفة. البراديغم بذلك هو مفتاح من المفاتيح التي تُمكننا من فهم مجال السوسيولوجيا، وتجعلنا ندرك كيف تتفاعل مكونات المجتمع فيما بينها، الشيء الذي يدفعنا نحو التساؤل حول طبيعة هذا المجتمع، هل باعتباره كوحدة متجانسة أم كمجموعات مختلفة تتنافس فيما بينها بشراسة سعيا للسيطرة وتحقيق المصالح؟

البراديغم يُمثل نموذجًا في كيفية تفكير الإنسان في الأمور والأشياء والأحداث المرتبطة بالواقع، اعتمادًا على مجموعة من المفاهيم والنظريات التي ترسم وجهة نظر معينة حول موضوع محدد، سواء كان في السوسيولوجيا أو الفن أو الأدب أو السياسية أو قوانين الفيزياء.

(8) مجموعة مؤلفين: الفلسفة الألمانية والفتوحات النقدية، إشراف وتحرير: سمير بلكفيف، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، ط1، 2014، ص(233-234).

(9) الزواوي بغوره: الاعتراف (من أجل مفهوم جديد للعدل)، مرجع سبق ذكره، ص(76).

(10) المرجع السابق، ص(171).

(11) مهند مصطفى: سياسة الاعتراف والحرية، مرجع سبق ذكره، ص(83).

(12) الزواوي بغوره: الاعتراف (من أجل مفهوم جديد للعدل)، مرجع سبق ذكره، ص(171-172).

(13) كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، مرجع سبق ذكره، ص(105).

(14) مجموعة مؤلفين: الفلسفة الألمانية والفتوحات النقدية، مرجع سبق ذكره، ص(234).

(15) كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، مرجع سبق ذكره، ص(110).

(16) المرجع السابق (بتصرف)، ص(111-112-113).

(17) الزواوي بغوره: الاعتراف (من أجل مفهوم جديد للعدل)، مرجع سبق ذكره، ص(178).

أدب المناسبات بين التوثيق والإمتاع

د. غانم حميد

الجزائر

ساد الاعتقاد لدى الكثيرين بأن أدب المناسبات وأَخُص الشعر منه بالذكر بأنه خلْو من الجمالية من حيث معانيه وصوره وأثره في وجدان المتلقي، حتى كاد يُستبعد نهائيًا من نطاق الأدب أو يُصنّف في خانة النظم الجاف كالشعر التعليمي مثلاً. ولكن هذه الرؤية واهية إذا ما أمعنا النظر في المدوّنة الشعرية العربية حتى تأثر الكثير من أدباءنا بالتصور الحداثي الغربي للأدب الذي لا يَعتدّ بغير الذاتية والفردانية في تمظهراتها الرومانسية والسريالية والعدمية ونحو ذلك.

غير أن شعر المناسبات في تراثنا ثروة أدبية لا يُقدّر نفاستها إلا من غاص في مكنوناتها السياقية، من حيث كون المناسبة تأريخًا عامًا احتفل به المؤرخون أو حدثًا خاصًا له قيمته التاريخية في استجلاء بعض التفاصيل المفقودة والتي قد تكون هامة في قراءة التاريخ قراءة موضوعية في خبايا القصيدة مثلما تتوارى شذرات الذهب في منجم يتخذ حجم جبل.

ولا ينقص من قدر ذلك الشعر شيئًا إن كان المدح هو الغرض الرئيس فيه، إذ المدح ديدن مُعظم الشعراء، إذا حفظ النص الشعري نسبة من التاريخ بقدر ما يسمح به المقام، ومازلنا نذكر الروائع المناسباتية في بلاغتها النافذة، وجماليتها الآخذة، من قبيل بائية أبي تمام في وصف موقعة عمورية التي مطلعها:

السيف أصدق أنباءً من الكتب

في حَدّه الحدُّ بين الجدّ واللعب

ولا تقل قصيدته في صلب الأفشين سنة 226 هـ قيمة عن البائية لثرائها بالإحالات على الوقائع، وتوظيف المضمرات التاريخية والمعاني المستوحاة من القصص القرآني واستحضار مُركّز لأعلام اتخذ طابعًا رمزيًا، وهجاء مقذع، ومدح في آخر القصيدة للخليفة المعتصم، وتنويه بأرومته، مع ما ينضاف إلى كل هذا من أدبية رائقة طبعتها براعته في التوسع في التشبيهات والمجازات، والتشبع البديعي من خلال الطباق والتورية ومطلعها:

الحَقُّ أَبلَجُ وَالسُيوفُ عَوارِ

فَحَذارِ من أَسَد العَرين حَذار

ورائعة المتنبي في معركة الحدث حيث يتواشح المدح الأنيق، بالوصف الدقيق، والحكمة البالغة بالحجة الدامغة، وحسبنا ما يُلوّح به هذا المطلع من حكمة وتهيئة لتلقي ما يليه من أغراض:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قدر الكرام المكارمُ

ومن هذا القبيل سينية البحتري التي تحرك فيها تراجيديا المناسبة وهي مقتل الخليفة المتوكل وليّ نعمة الشاعر وممدوحه في فترة ناضرة من حياته على يد أجناده من الترك. فلما أفل طيب العيش لاذ الشاعر بإيوان كسرى يبثه شجوه وشجنه، بجامعة ما بين المقامين من تقلب الأحوال، وسلب النعمة بعد عهد بها. والتي مطلعها:

صُنتُ نفسي عمّا يُدَنّس نفسي

وترفّعتُ عن جَدا كل جبس

وفي القرن العشرين انقطع شاعر الثورة مُفدي زكريا بالكُلّية لتتبع المناسبات التي عاش أكثرها، أو نُمي إليه بَعضها فكانت الإلياذة توليفة من التاريخ والمناسبات في ألف بيت في مقاطع من عشرة أبيات، مثلما كان ديوان اللهب المُقدّس مماشاة للثورة واستلهامًا لمآثرها، وصدورًا عن مواردها، وما زادت منزلة مفدي الشعرية بذلك إلا رفعة اخترقت الآفاق.

وكذلك فإن شعر صدر الإسلام كان في عمومه شعر مناسبات سواء ما تعلق بمدح الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ أو الدفاع عن الدعوة أو الرد على المشركين ونحو ذلك. وتاريخ الأدب ـ أيضًا ـ حافل بمادة أدبية غزيرة تفوق بكثير ما كان ذاتيًا محضًا. وحتى الشعر الجاهلي الذي يوصم بالإغراق في الغنائية ينطلق من مناسبة. أو ليس الوقوف على الطلل في المعلقات وغيرها حضورًا قويًا لمناسبة شديدة المفعول في وجدان الشاعر؟

ومازال هذا الأدب قادرًا على استيعاب مظاهر التطور في الحياة المعاصرة من خلال التعاطي العفوي الإبداعي مع حادثة من الحوادث، أو الوقوف على معلم أثري، أو حتى تلك القصائد التي تُنظم للمشاركة في مسابقات فإن الحافز فيها لا ينبغي أن يحملنا على تجاهل ما فيها من عناصر الجمال الأدبي، والتفوّق الإبداعي الذي أسفر عنه مضمار التباري بين كوكبة من المُبدعين الذين حاولوا التوفيق بين قيود المسابقة، وهامش الفرادة الذي يُفرز أفضل النصوص.

التفكير السلبي: غموض الرؤية

Negative Thinking: Unclear Vision

د. عبد الرحمن بن سليمان النملة

عضو هيئة التدريس بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

لن ينجح الأمر... ولن يتحقق المطلوب، أنا غير محظوظ... شيء ما سيحدث، وسأكون أكثر تعاسة وبؤسًا. ما سبق من عبارات، وغيرها كثير، تنطوي على صور من التفكير السلبي، الذي يعتبر العدو الأول للإنسان، إنه يثبط الحماس، ويقضي على التحفيز، ويساهم في التردد، والقصور الذاتي، والمماطلة، والانحراف التام عن الأفعال الموجهة نحو تحقيق الأهداف في الحياة. إن التفكير السلبي يتفوق علينا ويهزمنا، ويجعلنا أسرى لـ "سوء الحظ" الذي يعتبر أداة للتحسر اللاحق، الناتج من عدم القدرة على الانجاز، إلى أن يقول الشخص لنفسه: لماذا أهتم؟ أو لا شيء يهم.

الواقع المؤسف، أن أغلب أفكارنا سلبية!! وهذا ما أثبتته الدراسات العلمية في هذا المجال. حيث أظهرت نتائج الدراسة التي أجرتها مؤسسة العلوم الوطنية في الولايات المتحدة الأمريكية (The National Science Foundation)، أن ما نسبته 80% من أفكارنا سلبية، وهي نسبة كبيرة وغير صحية، ذلك ما علق عليه مقصود رحمانوف (2017م) Magsud Rahmanov عندما أشار إلى نتيجة هذه الدراسة. وعند البحث في مسببات الأفكار السلبية، فان هناك شبه اجماع بين المهتمين في هذا المجال، في أن الاكتئاب (Depression) يبدو من أهم أسباب التفكير السلبي. وللاكتئاب أيضًا مسبباته، من ذلك الإرهاق والتوتر والجوع، والحرمان من النوم، وحتى الحساسية يمكن أن تجعلك مكتئبًا. وقد يكون سبب الاكتئاب مرضًا جسديًا عضويًا، أو مواقف وأحداث في الحياة، أو مشكلات شخصية، أو آثارًا جانبية للأدوية المستخدمة، أو ربما مجموعة من هذه العناصر، فاذا كان الإنسان مكتئبًا فانه سيفكر بطريقة سلبية. من جانب آخر، يرى البعض أن التفكير السلبي هو الذي يسبب الاكتئاب، ذلك أن

محتوى الأفكار السلبية قائم على التذمر والغضب والحزن، والاحباط واليأس، والكثير غيرها من الرسائل السلبية مختلفة الأشكال والأحجام، والتي تعتبر أعراضًا اكتئابية، وبناءً عليه، يمكن القول أن العلاقة تبادلية بين الاكتئاب والتفكير السلبي.

ولكي يكون الأمر أكثر تحديدًا، هناك العديد من الأسباب الشائعة للأفكار السلبية، يمكن سردها في السياق الآتي:

1. البعد عن الله سبحانه وتعالى:

يرى الكاتب إبراهيم الفقي، رحمه الله، أن السبب الأول لتوارد الأفكار السلبية هو البعد عن الله سبحانه وتعالى، حيث يقول: الحياة المادية التي نعيش فيها والمنافسة القوية التي نراها حولنا، والتغيير السريع، جعل معظم الناس يضيع مع التحديات ويبتعد عن الله سبحانه وتعالى، سواء كان يدرك ذلك أم لا. وأن القرب من الله تعالى هو الذي يُخلص الإنسان من التيه والعدمية، ويرسم له الطريق الصحي والصحيح.

2. ظلال الماضي السلبية وتأثيراتها:

عندما تأتي نتائج موقف مضى عكس رغبة الشخص، فإنه يحمل تلك التصورات السلبية معه ويسقطها على أي موقف مشابه في حاضره أو مستقبله. وبذلك تكون الأفكار السلبية نتيجة لتجارب غير سارة، أو لمحاولات فاشلة حدثت في الماضي وترسخت في الذهن. وكأن الشخص يقول لنفسه: أعرف ما سيحدث في هذا الموقف، فقد حصل لي من قبل، لن أنجح، ولن أحقق شيئًا، لذا لن أعيد المحاولة.

3. التفكير المفرط (Overthinking):

تكرار الأفكار وتخيل النتائج والاحتمالات المختلفة، والتي معظمها غير واقعي، والقلق والهم بشأن أسوأ الخيارات هي علامات للتفكير المفرط. ومن علاماته أيضًا، استرجاع اللحظات المحرجة على نحو متكرر، وقضاء الكثير من الوقت في التفكير بالمعنى أو المقصود الخفي لما يقوله الناس، أو في الأسباب الخفية للأحداث التي تقع، فتجد الشخص يعيد صياغة المحادثات التي تمت مع الآخرين في الذهن، ويتمنى أنها لم تكن كذلك، ومن الطبيعي أن الانشغال الزائد بهذه الأمور يقود إلى ترسخ الأفكار السلبية.

4. عدم الثقة بالنفس:

عندما يفترض الشخص أنه لا يمتلك المهارة المطلوبة للقيام بعمل ما، أو تأدية سلوك اجتماعي معين، رغم وجودها لديه، فان هناك فجوة بين وجود المهارة وعدم الثقة في اظهارها، هذه الفجوة تسمح للطاقة السلبية بالتسلل واحتلالها، وبالتالي الهيمنة على التفكير.

5. لوم النفس على التأثير السلبي:

عند حدوث أي أمر غير مرغوب أثناء تعاملك مع الآخرين، فإنك تتحمل اللوم، وتحمل تلك الطاقة السلبية بداخلك لفترة طويلة من الوقت، مما يلقي بتأثيراته على الأفعال والأنشطة اللاحقة التي تقوم بها، ويؤثر سلبيًا في تقديرك لذاتك، وفي قدرتك على مواجهة تحديات الحياة.

6. تحديد طموحات وأهداف غير واقعية:

إن تحديد الأهداف ورسم الطموحات في الحياة يجب أن يكون واقعيًا، خلاف ذلك يؤدي إلى التيه، وعدم القدرة على الوصول للهدف، أو تحقيق الطموح، مما يقود إلى القاء اللوم على النفس، وظهور الأفكار السلبية.

عند الانغماس في التفكير السلبي، تتراءي الأفكار مقنعة، ولها تبرير عقلي، يجعلها تبدو منطقية. ذلك لأن الإنسان اعتاد عليها، ولا يدرك أنها أفكار وقناعات سلبية، انها طبيعته التي يعرفها، والتي وجدت تعزيزًا ذاتيًا. وبناءً فالتخلص من الأفكار السلبية ليس بالأمر السهل، ولكنه أيضًا ليس مستحيلاً. فالرسائل السلبية، أيًا كان مصدرها، يجب ألا تثبط عزيمة الإنسان، بل عليه أن يكون استباقيًا للخروج من دائرتها نحو العالم الرحب، ويتأتى هذا من خلال التوقف عن إعطاء هذه الرسائل أية قوة. إن على الشخص أن يستمع وعن كثب، إلى محتوى أفكاره، وضبط ما يسمى كاشف السلبية بدقة، فان رأى أن الفكرة سلبية ومتشائمة، فعليه ايقافها، وعدم تعزيزها. ومن ضمن الحلول، البعد عن الروتين السلبي كأسلوب حياة، فالروتين السلبي يشغل حياة الفرد ووقته، ولا ينعكس عليه بالإيجاب. كذلك النظر في الصداقات، فالصحبة هي التي تشحن الإنسان بعواطفه وأفكاره، فإذا كانت الصداقات تثير وتعزز الطاقة السلبية، فيفترض الاستغناء عنها، والعمل على مخالطة أشخاص إيجابيين والبحث عن بيئة إيجابية تساعد على البدء في التفكير الإيجابي.

ومن الطرق التي تساعد على التخلص من الأفكار السلبية، تنمية الثقة بالنفس، وبتم ذلك عن طريق تأمل الذات وتقدير المواهب التي أنعم الله بها عليك، فكُل شخص يتمتع بمميزات تميزه عن غيره، فإذا تعززت الثقة بالنفس، سيتوقف الإنسان عن إلقاء اللوم على نفسه، والتفكير بسلبية، فكلما كانت شخصية الفرد قوية وكان واثقًا من قدراته وشخصيته، كلما عكس ذلك أثره الجيد على تفكيره الإيجابي، وكُلما كانت شخصيته مهزوزة وضعيفة كلما كانت أفكاره سلبية متشائمة. ثم البعد كل البعد عن الانطواء الذاتي والعزلة، فهي تشكل بيئة خصبة للتشاؤم وتوارد الأفكار السلبية، وعلى الشخص أن يميز بين الحقيقة والخيال، ويسيطر على غضبه وانفعالاته، وأن يكون لديه قوة إرادة، فالفرق بين الإنسان النّاجح والإنسان الفاشل يتمثّل في الفرق في الإرادة.

أهم المراجع:

- الفقي، إبراهيم (ب ت). التفكير السلبي والتفكير الإيجابي: دراسة تحليلية. الراية للنشر والتوزيع، جمهورية مصر العربية.
- همفريز، توني (2013م). قدرة التفكير السلبي. تعريب: فاطمة عصام صبري. مكتبة العبيكان، المملكة العربية السعودية.
- Barnard, P., Watkins, E. R., Mackintosh, B., and Nimmo-Smith, I. (2007). "Getting stuck in a mental rut: Some process and experiential attributes," in Paper presented at the 35th congress of the British Association for Behavioural and Cognitive Psychotherapies (Brighton).
- Ehring, T. & Watkins, E. R. (2008). Repetitive negative thinking as a transdiagnostic process. Int J. Cogn. Ther. 1, 192–205.
- Lyubomirsky, S., and Nolen-Hoeksema, S. (1995). Effects of self-focused rumination on negative thinking and interpersonal problem solving. J. Pers. Soc. Psychol. 69, 176–190. doi: 10.10373514.69.1.176-0022/.
- Macedo, A., Soares, M. J., Amaral, P., Nogueira, V., Madeira, N., Roque, C. Pereira, A. T., et al. (2015). Repetitive negative thinking mediates the association between perfectionism and psychological distress. Pers. Individ. Dif. 72, 220–224. doi: 10.1016/j.paid.2014.08.024.
- McEvoy, P. M., Watson, H., Watkins, E. R. & Nathan, P. (2013). The relationship between worry, rumination, and comorbidity: evidence for repetitive negative thinking as a transdiagnostic construct. J. Affect Dis. 151, 313–320.
- National Science Foundation (2012). Bothered by Negative, Unwanted Thoughts? Just Throw Them Away. Retrieved from: https:/www.nsf.gov/news/news_summ.jsp?cntn_id=126164
- Nolen-Hoeksema, S. (1991). Responses to depression and their effects on the duration of depressive episodes. J. Abnorm. Psychol. 100, 569–582. doi: 10.1037843-0021/X.100.4.569.
- Slavish, D. C. & Graham-Engeland, J. E. (2015). Rumination mediates the relationships between depressed mood and both sleep quality and self-reported health in young adults. J. Behav. Med. 38, 204–213.

- Rahmanov. M. (2017) . 80% of Our Thoughts Are Negative - Control Them! Retrieved from: https:/www.linkedin.com/pulse/80-our-thoughts-negative-control-them-magsud-rahmanov/

الجدة بين سلطة الحكي ومتعة التلقي!

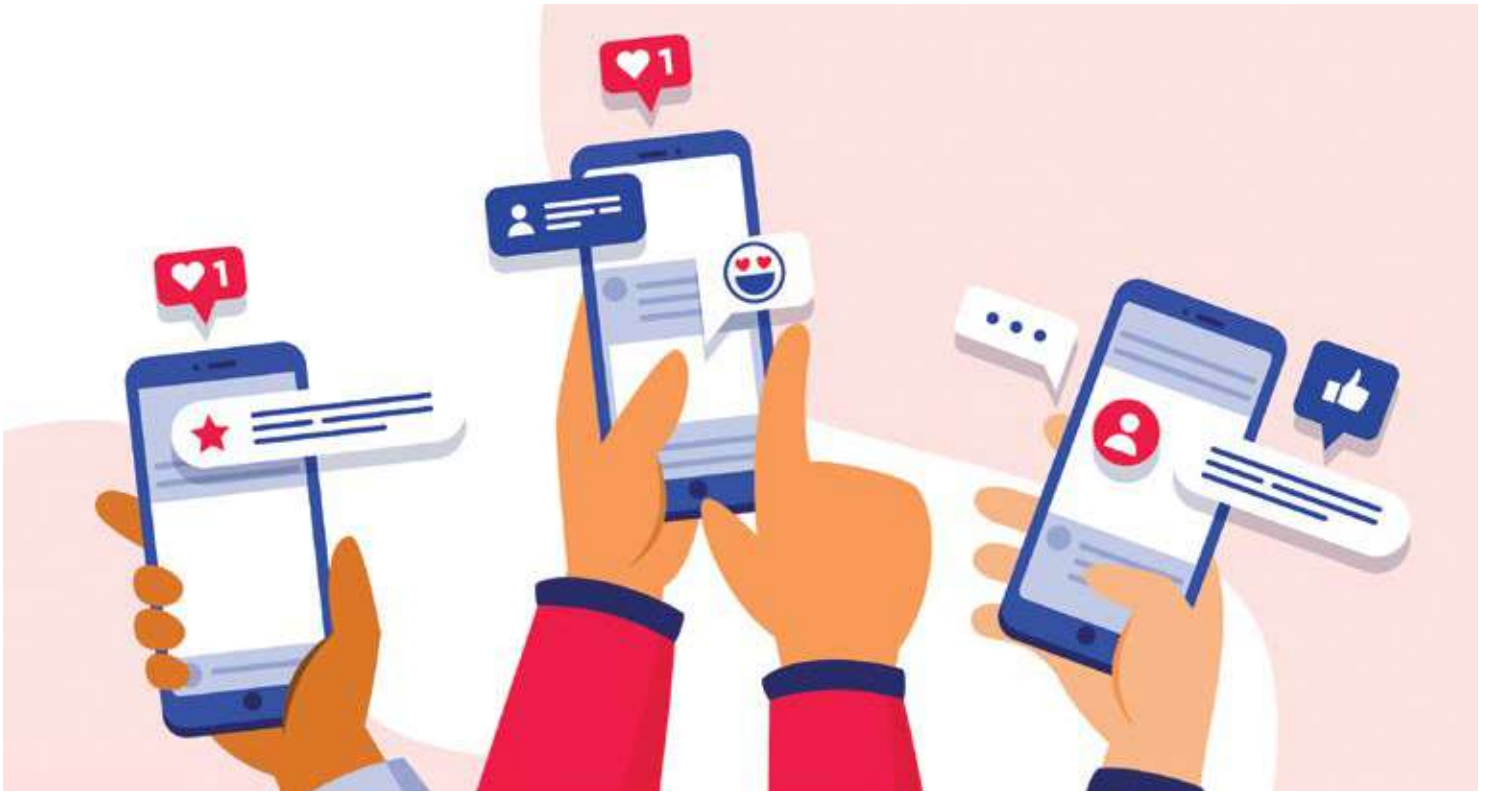
منير مزليني

كاتب من الجزائر

لست أدري ما إن كان قد تطرق لهذا الموضوع من قبل أم لا؟! ولكن ما أنا متأكد منه أنه لا أحد منا ينكر أثر الجدة في ترسيخ ثقافة الحكي لدينا وتدعيم وزرع أسس الحس القصصي في ذائقتنا الأدبية وتنمية ملكة الخيال في أذهاننا ونحن بعد صغار لم نطرق قبلها باب الكتاتيب ولا مكاتب التعليم. ثم استمر ذلك الاستمتاع في التلقي إلى ما بعد تلك المرحلة، فاستغرق الطفولة كلها وما بعدها، أين كنا نسترق السمع من بعيد والجدة تمارس طقوسها السردية مع أطفالنا بمتعة مزدوجة، متعة القص ومتعة التذكر! مع فارق بسيط يصنعه النقد والتحليل الذي اكتسبناه مع النضج العقلي واتساع التجربة الحياتية وتعمقها. لكننا نحتفظ بتلك الانتقادات والملاحظات لأنفسنا لأنها نتاج معرفي محض يطال المضمون ولا ينال من الجانب الفني والإبداعي المتمثلة في متعة التلقي وسلطة الحكي. وهما البابان اللذان يمكن الحديث فيهما في هذا السياق.

لكن قبل ذلك دعنا نشير إلى أن للجدة دور كبير في تنمية العديد من المواهب الأدبية لاسيما القصصية والروائية منها، ولا يمكن انكار ذلك الأثر الذي تركته فينا من خلال أسلوب المشوق والمتميز الذي عودتنا عليه وما كانت تثيره فينا من حماس وقابلية للتلقي، وليس أي تلقي، بل هو تلقي إيجابي ينمي فينا المشاركة الوجدانية والتفاعل الابداعي. وهذا ما يجعلنا نسلط الضوء على هذه النقطة بالذات، ومقاربة أثر الجدة إبداعيا من خلال سلطة الحكي ومتعة أو سحر التلقي.

ولقد أبدلت هنا كلمة متعة بكلمة سحر والتي أراها أكثر تعبيرًا وتمثيلاً لتلك العلاقة التواصلية السحرية التي تحدث بين المتلقي (الطفل) واللاقط (الجدة)، أين يكون الخطاب هنا (القصة) مجرد وسيلة أو تبرير لذلك الانجذاب السحري الذي يربط الطرفين ببعضهما البعض. فالطفل ينجذب إلى الجدة بفعل متعة التلقي، فيما الجدة تنجذب للأطفال بفعل ممارسة سلطة الحكي. تلك المتعة المتبادلة وإن



اختلفت في الغرض فإنها تشترك في فعل المتعة وممارسة سلطة الحضور!

فالأطفال يقدمون على الجدة ويحولقون حولها وهم يحملون استعدادات نفسية ومهيؤون مسبقًا لعملية التلقي وتقبل سلطة السرد. وإذ هم يستمتعون بالسمع للجدة وقصصها فهم في الحقيقة يخفون وراء ذلك استمتاعًا آخر أكثر إثارة وهو ممارسة النضج والكبر من خلال لبس أدوار البطولة والتماهي مع شخصيات الحكاية وهم يمارسون من خلالها بطولاتهم ويعبرون عن أحلامهم البطولية، والتي لا يجدون لها مكانًا خارج مجال الجدة.

أما الجدة وهي تمارس سلطة السرد فهي تمارس من وراء ذلك رغبة في اشباع حاجتها الوجودية في الحضور والبقاء عن طريق ممارسة سحر الحكي، هذا الفضاء المتخيل الذي يضمن لها تلك المكانة ويحقق لها ممارسة تلك السلطة السحرية في مملكتها السردية اليوتوبية من خلال الانجذاب السحري الذي يبثه ذلك السرد الفني.

الجدة الرمز!

رغم أن الجدة كانت حاضرة في جميع ثقافات الحضارات السابقة وبشكل متقارب على اختلاف مشاربها وتوجهاتها الثقافية والعقدية إلا أنها باتت تعرف في العصر الحالي تراجعًا رهيبًا، بل اختفاءً مريبًا أمام الملهيات المادية والتكنولوجية الحديثة والتي نجحت بالفعل في مزاحمة بل زعزعة مكانة الجدة الإنسان وذلك من خلال التلفاز وجهاز الكمبيوتر ثم الهاتف النقال مع تواصله بالعالم الخارجي والمتخيل الالكتروني الذي يحققه الفضاء الأزرق عن طريق الإنترنيت الذي دانت له كل الرقابة وانجذبت لسحره كل العقول! لكن بفعل ذلك يكون قد أخذ سلطة الجدة بل تحول إلى (الجدة الرمز) التي كانت دومًا تمارس علينا سلطتها السحرية عن طريق السرد المتخيل لشل حركتنا وربطنا حولها وإلهائنا عما يفعله الكبار والسيطرة على عقولنا لتزرع فينا تلك البطولات الخيالية والقيم والمبادئ الاجتماعية والثقافية والعقائدية. لكن الفارق بين الجدة الإنسان والجدة الرمز، أن الأولى تمارس علينا تلك السلطة لغاية التربية والترابط الاجتماعي وبدافع الحب والرغبة العاطفية، في حين أن الجدة الرمز تساهم في عزل الفرد عن مجتمعه لغاية وجودية مادية وبدافع عقلي بارد. وفي حين كانت الجدة تشغلنا أو تمنعنا عن ازعاج الكبار عن طريق جذبنا حولها والهائنا عنهم، فإن الجدة الرمز تشغلنا عما يدور أو يحام لنا في هذا العالم وتشل حركتنا وتنوم عقولنا بمغرياتها الإلكترونية والخروج بنا من العالم الحقيقي الواقعي إلى العالم الافتراضي المتخيل. عالم نمارس فيه بطولاتنا الوهمية ونرسم فيه شخصيات افتراضية نلونها كما نشاء ثم نخلعها على شخصيتنا الحقيقية لنبدلها بها شيئًا فشيئًا إلى أن نتحول إلى كائن افتراضي عقلاً ووجدانًا وإن كان الجسد حاضرًا في الواقع بالقوة فهو غائب عنه بالفعل!

إن ابتعادنا عن الجدة الإنسان واستبدالها بالجدة الرمز (الافتراضية) قسم ظهر الإنسان وقضى على انسانيته بتحويله من الخيال الإبداعي إلى الخيال الافتراضي. إذ الجدة الإنسان وهي تمارس سلطة الحكي كانت تنمي فينا الخيال الإبداعي لتصنع منا أبطالاً حقيقين في الواقع، رجال المستقبل، فتبث فينا الحماس والشجاعة والإقدام حتى نصبح رجالاً متكاملين وعادلين في حين أن الجد الرمز تمارس سلطتها لتصنع منا أبطالاً وهميين وكائنات افتراضية مغيبة عن الواقع الحقيقي وحاضرة افتراضيا في عالم الخيال.

ولأن البطولة والشهرة في عالم الخيال أسهل وأقرب ومتاحة للجميع الضعيف منهم والقوي، فالكل يتهافت عليها تهربًا من محاولة العيش كإنسان ورجل حقيقي في الواقع الذي أصبح صعبًا في نظرهم بل مستحيلاً كما جعلوهم يعتقدون، فإنهم هربوا إلى عالم الجدة الرمز (العالم الافتراضي) الذي يضمن لك وبكل سهولة وبشكل سريع المكانة والشخصية التي ترغب بها دون عناء أو شقاء وكل ما يتطلبه الأمر هو الإيمان الفعلي بهذا العالم الافتراضي والكفر بالعالم الحقيقي الواقعي!

ليت هذا الأمر كان قصة من قصص الجدة الساحرة ومجرد حكاية تلهين بها عن مشاغبة الكبار، وتمارس هي بها علينا سلطتها وحقها في اثبات حضورها وبقائها. ولكنه الواقع الذي نحن مغيبون فيه عن الواقع الحقيقي المغيب عنا.

وقد يحملنا الفضول على التساؤل، هل كانت الجدة تدرب فينا على التهيئ للولوج إلى العلم الافتراضي؟ أم أن العالم الافتراضي هو التي سرق من الجدة تقنياتها وسحرها للسيطرة علينا؟!

د. عمر عثمان جبق

أستاذ مساعد في قسم اللغات الأجنبية

كلية الآداب والعلوم بجامعة نزوى

سلطنة عمان

هل نقرأ؟ ولماذا نقرأ؟

مع انتشار الحاسب الآلي والإنترنت والأجهزة الذكية وتطبيقاتها العديدة والمفيدة؛ لاسيما المتعلقة بالتواصل الاجتماعي، أصبحت وتيرة الحياة أسرع، وأخذ الناس يبتعدون رويدًا رويدًا عن القراءة والمطالعة بالمعنى التقليدي تحت تأثير الأجهزة الذكية وسحرها الأخّاذ الذي يخطف الأبصار ويأسر الألباب فيضعف أمامها الجيل الكبير ويُدمن عليها الجيل الجديد - جيل العالم الرقمي الذي فتح عينيه فوجد نفسه وسط عالم التكنولوجيا والإنترنت المتلألئ الساحر! هذا العالم الذي أفرز عادات وثقافات جديدة؛ منها استبدال المطالعة والقراءة بالمشاهدة والاستماع ومتابعة أخبار المشاهير هنا هناك والتعسّف في استعمال مواقع التواصل الاجتماعي وتطبيقاته؛ فبدأ الكبير والصغير بالابتعاد عن القراءة شيئًا فشيئًا، وأخذ الكثير منّا نحن المسلمين من عرب ومن عجم يتناسى أوّل كلمة، وأوّل أمر ربّاني، نزل على رسولنا صلى الله عليه وسلّم في غارٍ مظلم موحش بعيد عن أعين الناس وأنشطتهم. هذه الكلمة وهذا الأمر الذي رسم معالم الحضارة الإسلامية لقرون طويلة كانت خلالها أوروبا وباقي أرجاء المعمورة تموج في ظلام الجهل والتخلّف الفكريّ والاضطهاد الديني. فالقراءة هي أمرٌ ربّاني قبل أن تكون هواية نمارسها في وقت الفراغ! هنيئًا لمن يفهم هذا الأمر الرباني حقّ فهمه ويمتثل له ويقرأ فيوسّع مداركه العقلية، ويزيد وعيّه الثقافي بمختلف الشعوب والعلوم، ويحقق التقارب الفكري الثقافي مع أبناء جنسه البشري في مشارق الأرض ومغاربها!

أذكر عندما كنت طفلاً في المرحلة الابتدائية في مطلع الثمانينيات من القرن العشرين المنصرم

أنني كنت مولعًا بشدّة، ولا أزال، بالقراءة والمطالعة بالرغم من ندرة الكتب من جانب وتواضع الحالة المادية للأهل من جانب آخر. أذكر أيضًا أنني كنت أنتظر بفارغ الصبر يوم توزيع الكتب المدرسية الجديدة علينا في بداية كل فصل دراسي لأبدأ طقوسي الطفولية الغريبة والعجيبة في التواصل مع الكتب، بدءً من ضمّها وتقليبها وشمّها، وانتهاءً بقراءتها حتى آخر كلمة فيها! بدأت رحلة القراءة والمطالعة في سنّ الطفولة والاشتراك بمجلة "أسامة" التي كانت تصدر عن وزارة الثقافة في سوريا وموضوعاتها المتنوعة والمشوّقة للأطفال واليافعين. ثم امتدت إلى سنّ المراهقة حيث تعرّفت عند إحدى المكتبات المحلية بمجلة العربي التي تصدر عن وزارة الإعلام الكويتية ومجلة العربي الصغير الرديفة لها التي واظبتُ على جمع أعدادها وقراءتها بلهف وشغف لما فيها من تنوّع كبير في الموضوعات العلمية والأدبية والفلسفية. وفي المرحلة الثانوية أصبحت أستعير كُتبًا في مختلف المجالات والعلوم من مكتبة المدرسة في بلدتنا. وكان أول ما يلفت انتباهي ويجذب حواسي كلّها رائحةُ الكتب؛ لاسيّما القديمة ذات الورق الأصفر العتيق. وكأنّ عبق الماضي وعطره وطبيعته العذراء تأبى إلا أن تأخذني معها في رحلة عبر الزمن حيث يجتمع الخيال بأبطال التاريخ وأحداثه السعيدة والحزينة!

وفي المرحلة الجامعية، ومع التخصص في اللغة الإنجليزية وآدابها، وجدتُ نفسي محاطًا ومحاصرًا بقوافل وأساطيل غربية من الكُتب في مختلف المجالات مكتوبة بلغة إنجليزية قديمة وحديثة جذّابة تخاطب العقل والقلب معًا. وكأنه مقدر لي أن أقرأ وأطالع في كتب عربية وإنجليزية، وأن يبقى ظمأ القراءة والمطالعة عندي في ازدياد بالرغم من عدم توقّف عادة القراءة والمطالعة قطّ! يبدو أنّ هذا العطش والنّهم لا يمكن إشباعه، بل إنه يزيد ويشتدّ كلما زادت القراءة والمطالعة! صدق المتنبي عندما قال:

أعزُّ مكان في الدُّنى سرجُ سابح

وخيرُ جليس في الزمان كتابُ

ولابدّ من تنويع مصادر القراءة بحيث تكون من أكثر من بلد وفي ميادين معرفية عديدة أيضًا لإثراء مختلف الجوانب الفكرية وتطوير مهارات التفكير التحليلي والتركيبي والناقد التي يحتاجها كلّ إنسان على اختلاف المراحل العُمرية. من الأخطاء التي يقترفها بعض القرّاء عدم تنويع مجالات قراءاتهم ومصادرها، فنراهم يلزمون أنفسهم بالقراءة في مجال واحد فقط ولفئة محددة من الكُتّاب دون اكتشاف ذلك المجال من وجهات نظر مختلفة ومتنوعة لمختلف الكتّاب من جنسيات ومشارب مختلفة حتى تتشكّل لديهم فكرة أكثر شمولية عن ذلك المجال تساعدهم على استخلاص واستنباط ما هو منطقي ومفيد وصحيح. وهذا بدوره قد يصحّح بعض المفاهيم والمعلومات المغلوطة التي نتجت عن أحادية القراءة، أو القراءة في مجال واحد لفئة واحدة من الكُتّاب. من منّا لم تتغير بعض المفاهيم والمعلومات التي حصل عليها من خلال القراءة الأحادية، ومن ثم اكتشف أن تلك المفاهيم والمعلومات كانت مغلوطة بعدما اطلّع على كتب أخرى في ذات المجال كتبها آخرون من جنسيات ولغات أخرى؟! وكيف نحقق كلام الله عزّ وجلّ: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٞ﴾ (الحُجُرات: 13) إذا لم ننوّع قراءاتنا ومجالاتها ومصادرها؟ كيف نتعرّف على الشعوب الأخرى وعاداتها وعلومها وثقافاتها وتفكيرها وتحدّياتها وإنجازاتها إذا لم نقرأ عنها ونتواصل معها؟ كانت، وما تزال القراءة، أداة ثقافية مؤثرة وفعّالة للتعرّف على الشعوب الأخرى في هذا العالم الرحب المليء بالعجائب والغرائب والمعارف التي تثري الفكر البشري وتشبع فضوله، وترتقي بالروح البشرية إلى مستويات عالية حيث الرؤية أشمل وأعمق وأكثر وضوحًا، وهذا ما يحتاجه المرء إذا كان يسعى لتحقيق التوازن في الشخصية والاعتدال الفكري والسلوكي الذي بات مطلبًا عالميًا لكلّ البشر على اختلاف ألوانها ومشاربها ومذاهبها.

فالقراءة في مجالات تنمية الشخصية ومهارات التواصل الاجتماعي والنجاح المهني والسعادة والتحفيز وإدارة الوقت والغضب والتوتر والمال وغيرها من المجالات الحياتية الهامّة؛ لاسيّما في وقتنا الراهن حيث يعاني معظمنا من ضغوطات الحياة على الصعيد الأسري والاجتماعي والمهني والاقتصادي، هذا النوع من القراءة يساهم مساهمة كبيرة في تحقيق التوازن في الشخصية، وتهذيبها وصقلها بحيث تطوّر المهارات الضرورية في المجالات آنفة الذكر التي تحتاجها وتعزّز المهارات التي تتمتع بها في هذه المجالات. كما أنّ مطالعة الكتب الفكرية والدينية المتنوّعة في أكثر من لغة تجعل الإنسان أكثر انفتاحًا على الآخر المختلف عنه في اللغة والثقافة والفكر والدّين والمذهب على مستوى الدّين الواحد، فيعتدل فكره وتزداد مرونته الفكرية أيضًا ويقلّ التعصّب الفكري والدّيني عنده وقد يتخلّص منه كليًا، ولابدّ أن ينعكس ذلك إيجابًا على السلوك والمعاملة فتزداد المحبّة ويسود السلام والتسامح العالم. ومن فوائد القراءة أنها دواء فعّال لحالات نفسية كثيرة؛ فوفقاً لدراسات وأبحاث عديدة حول فوائد القراءة على صعيد الصحّة النفسية، فإن الأشخاص الذين يقرؤون باستمرار هم أكثر تفاؤلاً وإيجابية وحماسًا من الأشخاص الذين لا يقرؤون. وقد تكون القراءة في مجال معيّن علاجًا ناجعًا لبعض حالات الاكتئاب والضغط النفسي.

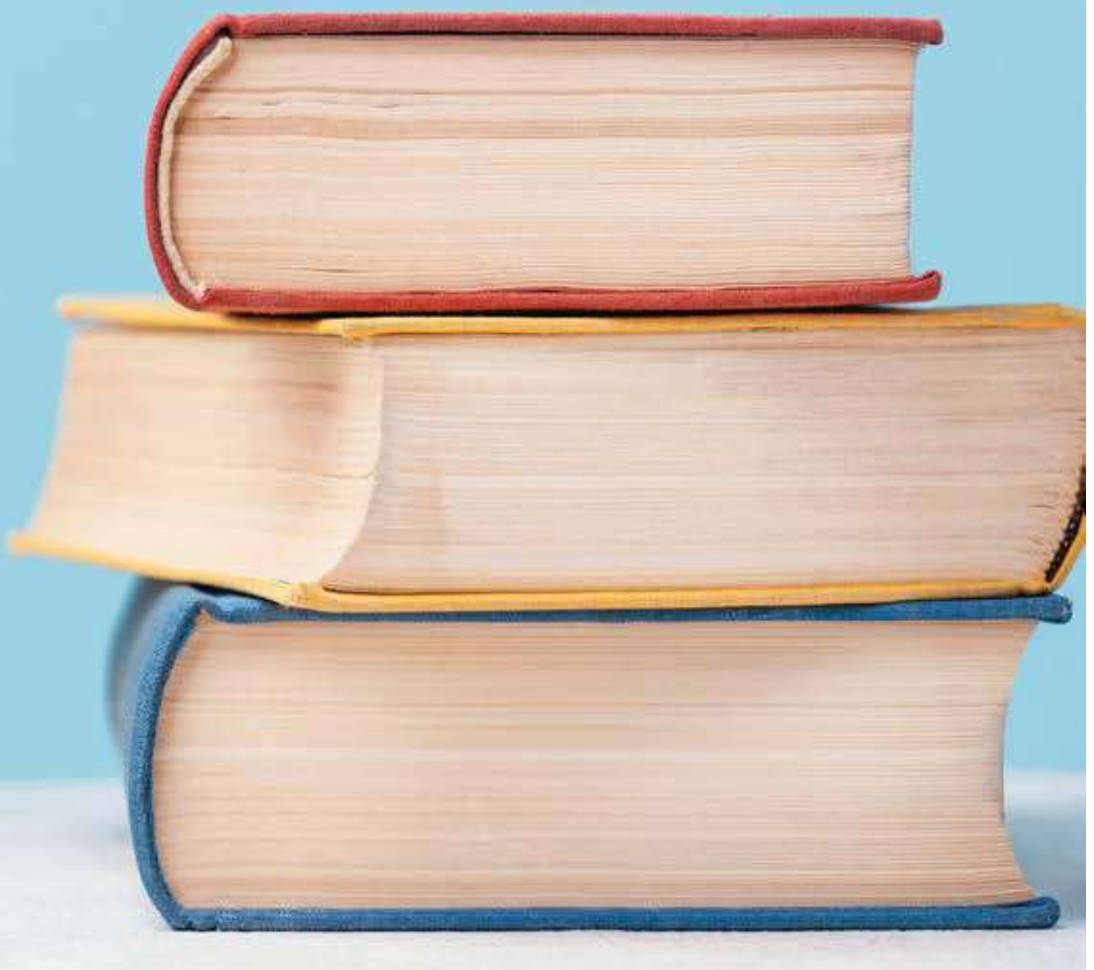
ومن المعلوم أنّ كثرة المطالعة وتنوّعها من العوامل المساهمة في التأليف والكتابة أيضًا؛ فكثير من الكُتّاب والمؤلفين هم بالأساس قرّاء نهمون لا ينقطعون عن القراءة نهائيًا لأنّها تشكّل مصدر إلهامهم وبنات أفكارهم. ولو سألت أي كاتب في أي مجال عن أهم العوامل التي دفعته إلى الكتابة والتأليف لقال وبدون أي تردد إنّ القراءة المتواصلة هي من أهم تلك الدوافع. وقد يبدو ذلك منطقيًا لأنّ كثرة القراءة تنمّي المهارات اللغوية الضرورية للكتابة أيضاً فيتهيّأ المرء للكتابة بعد تأثّره بما يقرأ ولمن يقرأ. ولقد عبّر الله سبحانه وتعالى عن هذه العلاقة بين القراءة والكتابة أفضل تعبير على الإطلاق عندما خاطب رسولنا صلى الله عليه وسلّم قائلاً: ﴿ٱقۡرَأۡ وَرَبُّكَ ٱلۡأَكۡرَمُ﴾ (العلق: 3- 5). وبهذه الكلمات البسيطة والبليغة يتبيّن لنا أنه لولا الكتابة لما وصل إلينا شيء من العلوم والمعارف، قديمها وحديثها، ولولا القدرة على القراءة، بأي لغة كانت، لما تشكّلت لدينا تلك العلوم والمعارف أيضًا.

ومن أسرار القراءة وعجائبها أنّها تزيد المرء ظمأً ونهمًا كلما كثرت قراءته ومطالعته. والأغرب من هذا أيضًا شعور المرء بقصور علمه وقلّة معارفه كلّما زادت قراءته ومطالعته فيدرك حينها معنى المقولة الإلهية ﴿وَمَآ أُوتِيتُم مِّنَ ٱلۡعِلۡمِ إِلَّا قَلِيلٗا﴾ (الإسراء: 85). وهذا الشعور الملازم للقرّاء يدفع القرّاء للاستمرار بالقراءة إلى آخر العُمر، وقد يكتشف بعضهم لا سيّما غير المسلمين، ومن خلال المواظبة على القراءة هنا وهناك في مجالات مختلفة، مفهوم الآية الكريمة ﴿وَفَوۡقَ كُلِّ ذِي عِلۡمٍ عَلِيمٞ﴾ (يوسُف: 76) فيدخل الإيمان في قلوبهم ويسارعون في اعتناق الإسلام، دين الأنبياء والرسل كافّة. نَعمْ، جُلّ من اعتنق الإسلام، ويعتنقه، في الشرق وفي الغرب، فعل ذلك بعد المطالعة والقراءة التي قادته إلى حقيقة وجود خالق واحد لا شريك له لهذا الكون الواسع، بكل ما فيه من مخلوقات وعجائب، ألا وهو الله لا إله إلا هو. ويغدو هؤلاء سفراء في بلادهم وبين قومهم يدعون للإسلام ويدافعون عن المُسلمين في كلّ محفل ومناسبة. ومن الأشياء التي يمكننا القيام بها لتعزيز القراءة وترغيبها في نفوس الأهل والأقارب والأصدقاء والزملاء تقديم كُتُبٍ لهم كهدايا نختارها بعناية بالغة في مناسبات عديدة كالنجاح والتخرّج والخطوبة والزواج والتفوّق والترقية وغيرها من المناسبات الاجتماعية والمهنية المتكررة. ومن يدري لعلّ كتاباً أهديناه لقريب أو صديق كان سببًا لإدخاله إلى عالم القراءة المليء بكل ما هو مفيد ومُسلٍّ!

التأصيل التواصلي في الفكر العربي القديم

د. العربي الحضراوي

أستاذ محاضر بشعبة اللغة العربية وآدابها كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس - الرباط - المملكة المغربية



لقد شكلت الذاكرة العربية عبر حقبها التاريخية مخزونًا هائلاً من مهارات الاتصال بين الناس القائمة على حسن الصلة ومد جسور التواصل مع الآخر غريبًا كان أم قريبًا. وإذا ما قمنا بقراءة فاحصة وبحث دقيق عن مفهوم التواصل لابد لنا من استحضار المنظرين أو بالأحرى المؤسسين الأوائل في هذا المجال، مما يضعنا لا محالة أمام فرصة الحديث عن الفكر العربي القديم الذي أسس وأصل لمفهوم التواصل وقعد لمرتكزاته الأساسية في الاتصال والتواصل، فكان له وعي مبكر بهذه العملية التواصلية التي تتم بين الباث والمتلقي من خلال العمل الأدبي الذي يربط بين كلا الطرفين: فالمرسل يستشرف تحقيق مقصدية معينة تتحدد بالأساس في عملية التأثير والإقناع، والمتلقي يتوقع منه مقبولية النص، وحصول الاستفادة، والتفاعل معه.

والحديث عن التأصيل التواصلي الذي وضع لبناته الأولى مجموعة من أقطاب الفكر العربي القديم الذين اختصوا دون سواهم من الكتاب والدارسين بآرائهم المتميزة والدقيقة التي اهتمت بالرؤية التواصلية للأدب، ولعل ممن برز بشكل واضح في هذا الاتجاه نجد:

الجاحظ الذي يعتبر من السباقين إلى تناول مفهوم التواصل، ودراسة العناصر المكونة للفعل الأدبي، وكتابه "البيان والتبيين" يدل على معنى

الوضوح والإيضاح، والفهم والإفهام... بحيث يركز في عملية التواصل بين المرسل والمتلقي على ضرورة التأثير على القارئ وإفهامه وإقناعه، لأن ذلك يكفل للنص الأدبي نجاحه، ويجعله صالحا للتداول والانتشار لدى المتلقين، يقول الجاحظ:" المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم...إلخ" .

والملاحظ من خلال هذا القول إن البيان عند الجاحظ يتمأسس على عدة وظائف لعل أبرزها وأهمها الوظيفة الاقناعية (الإفهام والتأثير)، والوظيفة الإخبارية (الذكر والإخبار)، والوظيفية التعليمية (الإفادة والعلم)، والوظيفة الحجاجية (وضوح الدلالة، وصواب الإشارة). وجميع هذه الوظائف تمثل جانبًا مهمًا ومحوريًا من النظرية التواصلية، التي ترتكز على عناصر الإقناع والتأثير والحجاج... ويرى الدكتور محمد العمري في كتابه "البلاغة العربية" أن التداولية الحديثة ذات بعد جاحظي في أصلها، ومرد ذلك في نظره إلى عناية الجاحظ، وتأكيده في "البيان والتبيين"، على عملية التأثير في المتلقي، والسعي إلى إقناعه، والنجاح في إفهامه، ومخاطبة عقله. والأستاذ محمد العمري يسمي هذه النظرية بالتأثير والمقام، ويقول: "إن هذا البعد هو أحد الأبعاد الأساسية في البلاغة العربية، وهو بعد جاحظي في أساسه، أدى إلى اختزال البلاغة العربية وتضييق مجالها، وتحظى "نظرية التأثير" والمقام حاليًا بعناية كبيرة في الدراسات السيميائية، ومن ثم الشروع في إعادة الاعتبار إلى البلاغة العربية تحت عنوان جديد هو التداولية، وتتجلى جذور التداولية عند الجاحظ من خلال تقسيمه للبيان إلى ثلاثة وظائف، واهتم أكثر بالوظيفة التأثيرية التي تمثل جانبًا مهمًا في التداوليات الحديثة" .

أما صاحبنا ابن قتيبة فقد كانت محاولته تعتبر من أهم الإشارات المبكرة، التي ألمعت إلى قضية التواصل، حيث تحدث هذا الناقد في كتابه "الشعر والشعراء" عن مسألة التأثير النفسي، وإعداد القارئ سيكولوجيا لقبول ما يرد عليه من الشعر، والانفعال له عند سماعه وفق خطة مقصودة، ومنهج القصيدة الذي يختاره الشاعر، ويبدأ فيه بالنسيب ثم يردفه بذكر مشاق السفر، ثم يعرج على وصف ناقته، وينتقل في آخر المطاف إلى مدح صاحبه، ويرى ابن قتيبة أن موضوع القصيدة الذي جاء على هذه الشاكلة، يعد من العوامل المؤثرة على السامع، وحري بأن يشد انتباهه، ويستأثر بإهتمامه" .

وهذا اتجاه قد سلكه أيضًا ابن طباطبا العلوي من خلال كتابه "عيار الشعر" بحيث اعتبر بأن الشاعر يتوجه بشعره إلى القارئ بغية التأثير فيه، وامتلاك نفسه، لذلك كان لزامًا على الشاعر أن يصنع شعره: "صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر إليه بعقله، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه" . كما يرى أيضًا على أن القارئ لابد له من فهم الشعر كي يستطيع التأثر به؛ إذ لا يتم التأثر بشيء يجهله. وقبول الفهم عنده لا يناقض إدراك الحواس التي تتلقى ما يرد عليها، والذوق يعين القارئ في تلقي الشعر وفهمه" .

كما لا يفوتنا أن نذكر جهود عبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" الذي أثرى الحقل الأدبي والبلاغي بآرائه ومواقفه المتميزة بالابتكار والدقة والعمق، فأكد في كثير من المواضع في كتابه على عملية التواصل، وعلى وجوب تحقيق المتكلم للغرض الذي يريده من الكلام، والوصول إلى مقصوده، يقول: "الدلالة على الشيء لا محالة إعلامك السامع إياه، وليس بدليل ما أنت لا تعلم به مدلولا عليه، وإذا كان كذلك وكان مما يعلم ببنائه المعقول أن الناس، إنما يكلم بعضهم بعضًا ليعرف السامع غرض المتكلم ومقصوده، فينبغي أن ينظر إلى مقصود المخبر به عن المخبر عنه".

إذن كان لزامًا في نظر عبد القاهر الجرجاني أن يعرب المتكلم عن مقصوده، ليطلع السامع على ما يريد الإخبار عنه، ويجعله على بينة مما يقوله، وليتوصل إلى إفهام المتلقي، والاقتراب منه، ويفلح في التأثير عليه وإقناعه. وتتجلى في هذه الرؤية ملامح العملية التواصلية وأغلب عناصرها، والتي تتلخص في الإفهام والإخبار والإقناع والقصدية.

إن الحديث عن التأصيل لمفهوم التواصل لدة المفكرين العرب نابع من درجة وعيهم بهذا المفهوم لما له من تأثير إيجابي على وظيفة الأدب التواصلية بشكل عام، كما أن حديثهم هذا لم يغفلوا فيه العناصر المكونة للخطاب التواصلي والتي ينبني عليها مهوم التواصل بمفهومه الحديث الآن وهي المرسل والمرسل إليه. مع ضرورة تأكيدهم على تحقيق غاية النص الأدبية والتواصلية من خلال اعتماد أسلوب التأثير والإقناع لحصول الفائدة، مع مراعاة المقامات واختيار ما يتوقع قبوله من طرف القارئ.

الهوامش:

1 - البيان والتبيين، ج1 الأعمال الكاملة للجاحظ، نابلس ص 74.
2 - البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق المغرب، 1999، ص 293.
3 - الشعر والشعراء لأبن قتيبة الدينوري ج1/ ص 81/80.
4 - عيار الشعر لأبن طباطبا العلوي، ص 143.
5 - مفهوم الشعر لجابر عصفور ص 62/58.
6 - دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ص 325.

لائحة المصادر والمراجع:

- أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، الأعمال الكاملة للجاحظ، نابلس.
- ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء ج1، دار الحديث، القاهرة، 1423.
- محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: تحقيق: عباس عبد الساتر- نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط 2، 2005.
- عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي -مطبعة المدني.
- محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق المغرب، 1999.
- جابر عصفور: مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 5، 1995.

الأهازيج الشعبية كمصدر تاريخي

د. علي عفيفي علي غازي

أكاديمي و صحفي مصري

تُعدُّ الأهازيج الشعبية مصدرًا تاريخيًا مهمًا للحياة الاجتماعية والثقافية والحربية، فهي سجل للكثير من القيم التربوية، والعادات والتقاليد للمجتمع، والمرآة التي تعكس الكثير من جوانبه، فهي من أكثر الأنماط الشعرية الغنائية المعبرة عن هموم الإنسان وأشجانه، وأحزانه وأفراحه، وابتهاجه وخلجات نفسه، وهي سجل فني لتاريخ وثقافة الأمة المعبرة عنها؛ وتُبرز تجانسها وتشابهها. وقد تنوعت الأهازيج، كأدب شعبي، ومثلت جميع الحالات الإنسانية بكل تنوعاتها وتقلباتها، وأحاطت بكل مجالات الحياة، وهي في ذلك بمثابة لوحات تراثية تتغنى بالزمن الجميل، وتربط الماضي بالحاضر والمستقبل. فقد عبر الإنسان بها عن مشاعر الحب والفرح، الغضب والحزن، السعادة والشكوى، وتتناقلها الأجيال بعد ذلك، وتُضيف إليها من تجاربها وخبرتها ما يُغذيها ويدعمها.

والأهازيج الشعبية كذلك مصدرًا للتعرّف على مفردات اللهجات الشعبية المحكية، وتطورها ومقارنتها بلهجات أخرى، وباللغة العربية الفصحى، وعلى المأثور الشعبي في معظم الأقطار العربية، وتعطي تصورًا عن الحياة الاجتماعية بصورة عامة في منطقة الخليج العربي، وتُطلعنا على تاريخ الموسيقى

والغناء الشعبي العربي، وبعض المهن والحرف والصناعات التي عرفها العرب، وبعض مصطلحات البيئة، وأدوات الزينة والحلي، والألعاب التراثية، وغير ذلك، مما تأثر بالحداثة والحضارة والعولمة. وبين ثناياها نجد ما يُعبر عن الحياة في الخليج والجزيرة العربية في عصر الغوص على اللؤلؤ بخاصة، وما كانت تُعانيه الفتاة والمرأة في المجتمع، وما يلاقيه الغواص من أهوال البحر، وأماني الأم لأطفالها، وما كان يُعانيه الناس من خشونة وشظف العيش، وهي في كل ذلك تعكس حالة المجتمع، وتُبرز ملامح الترابط الاجتماعي في مجتمع ما قبل النفط.

والأهازيج فن قديم عرفته كل شعوب الأرض، وظهر في الأدب العربي منذ عصر ما قبل الإسلام، ورددها العرب في المناسبات المختلفة، وأطلقوا عليه مسميات مختلفة، وعبروا بها عن همومهم وأحزانهم، أفراحهم وابتهاجهم، حماستهم وحميتهم، وغيرتهم وغير ذلك؛ ما أبقاها على مدى العصور والأزمان، وتناقلتها الأجيال جيلا عن جيل، وصارت بعض أبياتها أمثالا شعبية تناقلتها ألسن الناس للعبرة والعظة، ولا يزالون يرددونها بين الحين والآخر، ولا تزال تُغنى عند الأطفال والكبار، الرجال والنساء. إذ كانوا يرتجزون الشعر في مناسبات متعددة بشكل جماعي أو فردي، ومنها أراجيز الحرب عند اللقاء ساحات الوغى، والإبل لحثها على الإسراع في السير، والحج إذا خرجت القافلة للحج، والماء وهم يوردون إبلهم، والأعراس أثناء زف العروس إلى زوجها، والنواح التي تنوح فيها النساء على القتلى، والمتسولين التي يستدرّون بها عطف المحسنين[1].

والأهزوجة نشيد شعبي غنائي في لغة العامة ينشدونه من دون أي نوع من الآلات الموسيقية في مناسبات كثيرة ومتنوعة، مثل الحروب، وعند الوفاة، والعُرضة، والأعراس، والاستقبال والتوديع[2]. والأهزوجة من "الهَزَج"، وهو كل صوت فيه ترنيم خفيف مطرب، أو كما يُعرّفه الفيروز آبادي: "الهَزَجُ، محرّكَةً: من الأَغاني وفيه ترنيم. وقد هَزِجَ كفَرِحَ: إذا تَغنَّى"[3] . وهكذا يُمكن أن نُعرّف الهزج بأنه "شعر شعبي مُغنى".

وفي منطقة الخليج والجزيرة العربية تُطلق على الأهازيج مسميات، حسب نوعها والغرض من إنشادها، لكنها تنقسم إلى قسمين رئيسين: الأهازيج البحرية، والأهازيج البرية، ولكل نوع منها سماته الخاصة، التي تميزه عن الآخر. فأهازيج البحارة تُعرف بالنَّهْمة، وتعني الطرب الشعبي البحري، والمطرب البحري: النَّهَّام والجمع النَّهَّامة. "وفي اللغة النهام: الأسد بصوته، والناهم الصارخ"[4] . وفيما يبدو أن كلمة النهمة مأخوذة من النهم أي زجر الإبل، وهو الحداء، أو الغناء للإبل، كي تحث السير، وكان معروفًا عند العرب منذ عصور ما قبل الإسلام، وللنهمة قواعد من حيث الألفاظ والترانيم والاستهلال والنحب والهمهمة، والحكم والأمثال والأدعية، وهي جزءًا لا يتجزأ من حركة العمل، الذي لا يستغني عنه البحارة، فلا يذهب أي محمل إلى الغوص من دون أن يكون على سطحه نهام جيد؛ ذو صوت حسن وعذب؛ وذو شهرة، ولهذا تنافس النواخذة على النهامين وأكرموهم بالهدايا، وبالأجور المرتفعة من محصول اللؤلؤ، وفن النهامة ينقسم إلى: اليامال، والخطفة والحدادي. حيث يتغنى الأول عندما يتم دفع السفينة إلى المياه العميقة والابتعاد بها عن الشاطئ، أما الثاني فيتغنى به النهام كي يحث البحارة على العمل أثناء خطفة الشراع وتغيير اتجاهه، وأخيرًا الثالث يتغنى به البحارة لاستعادة نشاطهم وقت الراحة، ولكل نوع من هذه الأنواع الثلاثة فروع مختلفة.

ومن الأهازيج الشعبية مواويل الفراق، إذ اعتاد قدماء البحارة على توديع أقربائهم وأحبائهم الجالسين على الشاطئ، وهم ينطلقون في رحلتهم إلى الغوص، إلى المجهول، فالرحلة تستغرق شهور والمخاطر كبيرة، وبها الكثير من المشاق والمتاعب، فنجد بين ثنايا هذه الأهازيج ما يؤكد على تعلقهم بأرضهم وحبهم لوطنهم، وتصور جوانب من حياتهم.

ولمبادئ الغوص أهازيج وفنون خاصة بكل عملية يقوم بها البحارة، عبارة عن قطع أدبية وفنية تُقال بصيغ الدعاء بأن يحفظهم الله من شرور البحر، وتقلبات الطقس، وأن يعودوا لأهلهم سالمين غانمين، ومنها التي تُحدد مسارات النجوم، واتجاه الرياح، والمواقع والطرق، والمسافات بين الموانئ، وتنبه إلى العلامات الموضوعة بالقرب من الجزر، والكثير منها لم يُعرف قائله، وتقال عادة عند بداية العمل الملاحي، وهي غالبًا متداولة بين البحارة على سفن الغوص، والأسفار الطويلة للتجارة.

ومنها أهازيج العرضة، والتي تُصاحب رقصة العرضة، وهي بمثابة فنًا أصيلاً نابعًا من أعماق الجزيرة العربية، ظل صامدًا طيلة العصور الماضية، ولم يتأثر بالفنون الواردة، وجُل هذه القصائد في الفخر والاعتزاز بالعروبة والمديح والغرام، ومنها العرضة الحربية، والتي تُسمى أيضًا النجدية، وكانت معروفة عند العرب قبل الإسلام باسم قصائد الرجز، التي ينشدونها في الحروب، حيث تُفاخر القبائل فيها بالقائد المغوار، والمحارب الشرس عندما يخوض الحرب، ويُرهب الأعداء عندما يلتقيهم، ويريهم العجب العُجاب، وينتصر عليهم، وتتصدر أفعاله أحاديث المجالس.

وتُمثل أهازيج العرضة الحربية التي يرددها القوم في المناسبات القومية والأعياد الدينية، وهم يلتفون على شكل دائرة حول البيرق، الذي ينتصب في وسط هذه الدائرة، وهم يضربون الطبول والدفوف، ويلوحون بالسيوف والبنادق والعصي، ويتناوبون في الإنشاد والرد على بعضهما البعض، إذ يبدأ المنشد لهذه العرضة بالغناء بالقرب من أحد الصفوف، فيرد الطرف الآخر بنوع من الترنيم النغمي في أداء الإيقاع من دون أن يتقيد بالنص، وغالبًا ما تدور نصوصها

جانب من أهازيج الهجانة ببادية تبوك

الشعرية حول الحماسة والنخوة، والاستبسال في الدفاع عن حياض الوطن، واستنفار القبائل لإحراز النصر المؤزر، وتتنوع بحورها وتختلف باختلاف أهدافها وأغراضها[5].

ومنها الهجيني، وهو الغناء على ظهر الإبل، ما يجعلها تترنح وتتمايل وتطرب، وهي تسمع وتستجيب لما يُردد على أكوارها. ويعكس هذا النوع من الأهازيج الجانب الإيجابي للحياة الاجتماعية السائدة في ذلك الوقت، والتي تتميز بالبساطة والبُعد عن التعقيد.

أما أهازيج الأطفال، فهي أغاني ترددها الأم لطفلها، والجدة لحفيدها، وهي بمثابة مداعبات وملاعبات لها دلالات صادقة في الحب والوفاء والمحافظة على النسل، وتعطي صورة للتراحم، والنُصح للطفل بأن يجلس هادئًا في "منزه" المصنوع من جريد النخيل ينتظر عودة الوالد ليُعانقه، وتفيض بحب وحنان الأم تجاه الابن، كي يبادلها المودة والاحترام، ولهذا يُعتبر غناء الأم لطفلها من أسس وقواعد المحبة التي تسود الأسرة فيما بعد، وكثير من نصوص هذه الأهازيج تكون متوارثة من جيل إلى آخر؛ باعتبارها صوتًا له إيقاع، ووزن ومعنى يستجيب لمواقف معينة، ولها دور تربوي تثقيفي وتعليمي[6].

ومنها الأهازيج التي تُغنيها الأمهات أو الجدات لأطفالهن أثناء النُعاس؛ لكي يستمتعون بنوم عميق، وأحلام جميلة، وتُعرف بأناشيد التهويدة، وبعضها مخصصًا للبنات فقط، والآخر للأولاد، وتغنيها الأم لطفلها وهو ينام في مهده، الذي يُعرف باسم "المنز"، وتدعو له بنومٍ مرتاحًا، وينعم بالأحلام الجميلة، وتفاخر بجمال وذكاء ابنتها، وبالأسرة، وتحمل بعضها أماني الأم لابنتها في المستقبل، كأن تتزوج من تاجر أو رجل قوي وجريء، وتدعو لها أن تُنجب ولدًا وبنتًا، وتفرح بهما كحفيدين.

وترتبط أهازيج الحناء بكل المناسبات السعيدة كالأعياد والزواج والمولود وغيرها، وتعبر عن الفرح والابتهاج، ومن ثم تستخدم النسوة الحناء لتزيين أيديهن وأرجلهن مما يزيدهن جمالا، ومن أشهرها أهزوجة العرايس، التي يتغنى بها الجميع، ويفرح لها الصغير والكبير، وينتشي بروعتها وجمالها كل ذي حس وذوق، وتصف جمال العروس، وجمال الحناء التي تتزين بها، والتي تزيدها نورًا وحسنًا.

ومن الأهازيج تلك المرتبطة باحتفالات دق وطحن الحبوب في شهر شعبان من كل عام من أجل توفير احتياجات شهر رمضان من الحبوب، والتي تُستخدم في إعداد الأكلات الرمضانية؛ كالثريد والهريس والجريش واللقيمات، ويصاحبها احتفالات خاصة، تغني فيها المغنيات الشعبيات أغنيات من فن العاشوري، وتُمثل هذه الأهازيج ظاهرة اقتصادية اجتماعية ثقافية موسمية، وتحتل مكانة بارزة في تراث المجتمع الشعبي، يشارك فيها معظم أبناء المجتمع، وخاصة النساء[7].

ومن الأهازيج القاصرة على الفتيات أغاني الأرجوحة، وتُعرف كذلك بالمريحانه، أو "درفانه"، وهي من وسائل الترفيه والتسلية عند الفتيات في الخليج والجزيرة العربية منذ القديم، حيث تحظى بإقبال شديد؛ وخاصة في الأعياد، حيث تُنصب المراجيح في مختلف المناطق والحواري والمنازل، وتتميز هذه الأهازيج بإيقاع موسيقي جميل، وبكلمات بسيطة جذابة؛ تناسب صغيرات السن، ويُعبر محتواها عن عادات وتقاليد وقيم، وتطرح قضايا اجتماعية مهمة، كتمني الفتاة لابن عمها زوجًا، وافتخار البنت بوالدها، ومعاني الحب لقبيلتها، والانتماء لوطنها، وتُعبر عن عدم رغبتها في أن تُبارح ديارها[8].

الهوامش والمراجع:

1 - عبد الحكيم الزبيدي: الأهازيج الشعبية في الخليج والجزيرة العربية، (القاهرة: شمس للنشر والإعلام، 2019).

2 - ظمياء كاظم الكاظمي: من فلكلور الخليج العربي والجزيرة العربية، (البصرة: جامعة البصرة، 1981)، ص 497.

3 - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، (بيروت: مؤسسة الرسالة، 1987)، ص 269.

4 - علي إبراهيم الدرورة: الأهازيج الشعبية في الخليج العربي، (العين: مركز زايد للتراث والتاريخ، 2000)، ص 13.

5 - عبد الله بن محمد بن خميس: أهازيج الحرب أو شعر العرضة، (الرياض: مطابع الفرزدق التجارية، 1402)، ص 13.

6 - سبيكة محمد خالد الخاطر: قيم التنشئة الاجتماعية في أغاني الأم القطرية، (الدوحة: وزارة الإعلام والثقافة، 1992)، ص 29-36.

7 - كلثم علي غانم الغانم: احتفالات طحن ودق الحبوب السنوية في المجتمع القطري، (الدوحة: إدارة الثقافة والفنون، 1997)، ص 30، 44، 45.

8 - الدرورة: الأهازيج الشعبية، ص 19، 27، 31، 67، 75، 79، 107، 111.

ما حاجتنا إلى فلسفة الحداثة وليورغان هابرماس؟

محمد بن الظاهر

باحث من مراكش

الحداثة (modernité) نقيض القدْمة، والمحدث هو الأمر المبتدع، وذلك في قولنا (العالم محدث) أي له صانع وليس بأزلي، وعامة تعبر عن سياق التطور التاريخي والمجتمعي الشامل والذي انخرطت فيه بلدان أوروبا، وقد ظهر لفظ "الحديث" في القرن 14م، لكن لم تأخذ شحنتها إلا في سنة 1850م، على يد كل من (جيرارد دو نيرفال Gérarde de Nerval) و(شارل بودلير Charles Baudelaire).

إنه من العسير الإحاطة بمفهوم الحداثة ومشاكلها وفلسفتها وصراعها مع التيار المسمى تجاوزًا "ما بعد الحداثة"، لدى من الضرورة الرجوع إلى منبعه الأصل وأخذ الحيطة من الإسقاط واللصق العقيم.

بهذا التأطير المقارباتي لمفهوم الحداثة سنعرج إلى أهم أعلام المدرسة الفركنفورت ومنظر الحداثة الكبير (يورغان هابرماس Jürgen Habrmas)، فيلسوف وعالم اجتماع ألماني معاصر يعد من أهم منظري المدرسة الفرنكفورت النقدية وأشهر ممثلي النظرية النقدية الاجتماعية المعروفة في حقل الفلسفة المعاصرة، فرغم الثقل العلمي لأفكار الجيل الأول (هوركهايمر، أدورنو، فروم، ماركوزه...)، إلا أن هابرماس أبان عن نفسه في المشهد الثقافي كفيلسوف الجمهورية الألمانية الجديدة بحد تعبير وزير الخارجية الألماني يوشكا فيشره. إذن ما حاجتنا به؟.

إن هدف فلسفة هابرماس هو تأسيس لأخلاق تواصلية تقوم على أساس الاعتراف بالآخر والتحاور معه دون ادعاء أي طرف بامتلاكه للحقيقة، وعلى رغم من اتسام مشروعه بنقد النتائج المذمرة التي أفضت إليها صيرورة العقلانية، إلا أنه يؤكد تمسكه بالمشروع الحداثي والتنويري، ففي دفاعه عن الحداثة يشير إلى أن ما صاغه مفكرو الأنوار لم ينجز بعد، حيث قال في كتابه "الحداثة وخطابها السياسي": "[...] لدى الفلاسفة الذين يشكلون اليوم ما قد يدعي مؤخرة عصر التنوير، فهم لا يثقون إلا بجزء من أجزاء هذا المشروع، التي انقسم إليها العقل".

حاول هابرماس إعادة الثقة في الحداثة الغربية بالكشف عن منطق آخر في التطور يمثل عقلانية تواصلية، ويكشف هابرماس عن فرع آخر في العقلنة هي العقلانية التواصلية الاجتماعية.

إن المثقف العربي صفر اليدين من آليات البحث والنقد الموضوعي، وعاجز عن طرح أسئلة كبرى تنم عن وعي حقيقي ودراية تعكس مدى تمكنه، وأُسقط جانب من جوانب النقد الأصلية وهي التقويم، وتوجيه الأصبع لمكامن الزلل والخلل والعيب، لكن الجملة التي تليق بوضعه الآن هي (نقد مجاملاتي)، نقد قاتل، يزرع في النفوس نزعة ذاتية، وهم الوصل للقمة، لكن واقع النقد العربي يحتضر على حد تعبير محمود الغيطاني في كتابه "زيف النقد ونقد الزيف" (دار فضاءات).

إنها دعوة إلى قراءة تفكيكية لمعالم المشروع الحداثي الهابرماسي. يقول محمد سبيلا "افترض أن لفكر هابرماس، ولتحليلاته حول الحداثة وأسسها الفلسفية، أهمية كبيرة وفائدة جلية للفكر العربي والمعاصر. أولاً أنه يقدم للفكر العربي مادة فكرية ثرية حول الأسس الفلسفية للحداثة[...] ثانيًا أن هناك ميلاً في الثقافة العربية المعاصرة وبخاصة في مجالات الأدب والفن إلى تبني أفكار ما يسمى تجاوزًا "ما بعد الحداثة" [...] ثالثًا يستفيض هابرماس في تتبع وتطوير فكرة هيغل حول الحاجة إلى الفلسفة (مجلة فكر وفن، عدد 92، السنة التاسعة والأربعون2010).

الحداثة ليست فقط استلابًا أو تشيئًا وقمعًا...، بل تحرير من سجن المقدس والانفكاك من المرحلة اللاهوتية، هي تواصل ونقاش.

تقدم الغرب وأسرار سيادته للعالم الأسرع إفاقة بعد مصيبة

أ.د. مهند الفلوجي

أستاذ الجراحة والمشرف على: معهد تاريخ الطب والعلوم عند العرب والمسلمين www.ihams.org لندن

من خيال الغرب الخصب عشقه لثقافةَ التغيير للأحسن وكرهه الركود التقليدي (status quo) ويؤمن أن: "ما يتخيله الإنسان يستطيع إنجازه في عالم الواقع" (What man can perceive, man can achieve)؛ فقد تخيل الإنسان غزو الفضاء ففعلها بواقع بعد الخيال، وتخيل الهبوط على سطح القمر ففعلها أيضًا، وهكذا الواقع ينبع من خيال الغرب الجامح. ومن أقوالهم "إذا كان هناك إرادة، فهناك حل" (When there is a Will, there is a Way)؛ و"إذا كان القديم ذهب، فالحقيقة تقتضي التغيير لإستباق الأمور" (Old is Gold, but Truth is Change to be on the Top of Things).

وثقافة الطاعة العمياء تولد الخوف من التغيير فيظل الركود التقليدي ويستمر الفشل المؤسساتي. لكن ثقافة التغيير للأفضل تتطلب المرونة (Flexibility) والعقلية المُستقبلة (Receptive Mentality) لتلتقط أفكار التطور والتجديد، مع الشجاعة لفرض التغيير. وهدف التغيير هو تحسين الكفاءة لأجل التميز على الأقران والتنافس الدائم لمركز الطليعة على القائمة(To be Always on the Top of the List).

أقول: عندما كنت أحضر لدرجة الدكتوراه من جامعة لندن عام 1985 في مستشفى هامرسميث، استرعى انتباهي تجديد جميع الطابعات اليدوية إلى إليكترونية وتغييرها الفوري لجميع الردهات والمكاتب وفي آن واحد، وعرض الطابعات القديمة للبيع الرخيص لمن شاء اقتناءها محليًا ولوكلاء دول العالم الثالث. وكذلك كانت طفرة التغيير في عروض التعليم من السلايدات اليدوية التقليدية Slide-Show Presentations إلى برامج البوربوينت الإليكترونية Power-Point Presentations.

هذه التقنيات المستحدثة مع سلاسة التنظيم الإداري العبقري genius organizer تشكل طفرة في النهوض العلمي المتميز، وإلا فالتقنيات الحديثة قد تكون موجودة في بعض بلاد الشرق، لكنها لا تؤدي وظيفتها بدون التنظيم الإداري العبقري في ترويجها وتوزيعها على المختصين أولاً وتعميمها ثانيًا.

والغرب يؤمن بأن الفشل ليس إلا خطوة على طريق التعليم والنجاح (Failure is a step on the learning curve) ويعتقدون أن الفشل الحقيقي يكمن في عدم المحاولة أصلاً، وإلا كيف تتعلم وتعرف من دون محاولة (وإسلامنا يؤمن بأن:

لكل عالم هفوة ولكل جواد كبوة ولكل صارم نبوة (الصارم هو السيف) ويبقى النبي صلى الله عليه وسلم هو القدوة).

ويهتم الغرب بروح الفريق في العمل teamwork وتعيين الفريق لا يستند للكفاءة العلمية والقدرة العملية وحسب بل يتطلب X-factor الذي يتمثل في الشغف الشخصي passion وحب الإبداع والتفكير الجانبي خارج الصندوق.

فأصبح الغرب بذلك كعبة لهجرة الأدمغة (Brain Drain) تجتذب عقول المهاجرين وتستقطب المهنيين والأكاديميين من شتى بقاع العالم (ناهيك عن تحسين أحوالهم المادية وراحة بالهم بالأمن المستتب وسلاسة الحياة الإدارية ثم حماية القانون ورعاية الدولة لهم). صار الغرب أرضًا خصبة (fertile land) لزرعة بذور الإبداع والتميزوالتنافس (Seeds and Soil) بغض النظرعن أصولهم وأعراقهم، فنبغ في الغرب عرب مثل المهندسة المعمارية زها حديد (العراق)، وجراح القلب مجدي يعقوب (مصر)، ومحافظ لندن صديق خان (باكستان)، ورئيس أكبر شركة تصنيع للحديد بالعالم لاكشمي ميتال (الهند)، ومليونير شركة البتروكيمياويات والأقمشة سري براكاش لوهيا (إندونيسيا)، وغيرهم كثير.

وبرغم كثرة وتنوع المؤسسات الحكومية في الغرب، لكنه يمتاز أيضًا بكثرة وتنوع النوادي الخاصة التي تسمح بالتلاقح الفكري (Intellectual Cross-fertilization) للقاءات والندوات وتقريب وجهات النظر وإيجاد البدائل في التخطيط المستمر للخمس والعشر سنوات المستقبلية مع مساحة كبيرة من المرونة بتوفير الخيارات البدائل للخطة plan A، فإن فشلت فالخطة ب plan B، فإن فشلت فالخطة ج plan C، وهكذا. وممارسة التدريبات على احتمالات الكوارثof fire disasters Drills . والحلول العملية للمعضلات المستعصية والكثيرة، بطرائق التميز والإبداع، مثل:

- العصف الذهني Brain-storming

والتفكير الجانبي أوالأفقي وليس العمودي - Lateral thinking (horizontal not linear vertical thinking)

- والتفكير خارج الصندوق Thinking outside the box

ومن الخيال الخصب النموذج الفنلندي لتعليم وتربية الأطفال

قضيت ردحًا من الزمان ينيف على الثلاثين عامًا متعايشًا في الغرب ولم أشهد في حياتي من يعشق القراءة كالغربيين، فتراهم يقرأون الكتاب تلو الكتاب بنهم ومتعة لا توصف، وهم في الباصات والطائرات والقطارات فوق الأرض وتحت الأرض وفي السفن. وسواء كان الكتاب قصة أدبية، أو خيالاً علميًا، أو عملاً توثيقيًا في السياسة أو الإدارة والإقتصاد أو الفلسفة او التاريخ والجغرافية، أو في الطبخ أو في الزراعة، يخيل لي أنهم يأكلون الكتاب أكلاً!!!

ولا يؤمن الغرب بنظام التعليم النظري التقليدي، قدر اعتماده على الدراسات العملية والميدانية والبحث والتطوير؛ فدرس الأحياء عندهم ليس مجرد قراءة كتاب بل تطبيق عملي (مثلاً غرف الماء من بركة آسنة وفحصها تحت المجهر لمشاهدة الأحياء المختلفة) ولا يتطرق الفساد ولا الرشوة لنظام التعليم بالغرب، حيث أن ضوابط الدراسة والإمتحانات صارمة. ولهذا ترى الغربيين ومنذ نعومة أظفارهم قادرين على العمل في السوبرماركيتات أو الفنادق أو بيع الطعام وقطع التذاكر في السينما لأجل ممارسة العمل ولجني شيئًا من المال؛ في حين تجد المتخرجين من جامعاتنا العربية مصدومين عند مواجهة الحياة العملية لأول مرة بل وغير قادرين على العمل مباشرة!

يبدع باسي ساهلبيرغ 2012 في مدونته عن الدروس الفنلندية Pasi Sahlberg's Finnish Lessons: وما الذي يمكن أن يتعلمه العالم من التغيير التربوي في فنلندا؟ والتي ساعدت على قتل 99.9٪ من جراثيم حركة التعليم الإصلاحي التقليدي العالمي Global Education Reform Movement أو المسماة اختصارًا GERM، فنظام التعليم الفنلندي غير مصاب بلوثة حركة إصلاح التعليم العالمية أو GERM. والسبب في ذلك واضح: القوة المهنية والصحة الأخلاقية للمدارس الفنلندية. ظهرت GERM منذ الثمانينيات وأصبحت معتمدة بشكل متزايد كأصولية لمحاولة تحسين جودة التعليم وإصلاح المشكلات الظاهرة بأنظمة التعليم العام في جميع أنحاء العالم، بما في ذلك الولايات المتحدة وإنجلترا وأستراليا وبعض البلدان التي تمر بمرحلة انتقالية. على النقيض من ذلك، فإن السمات النموذجية للتعليم والتعلم في فنلندا هي:

- ثقة عالية في المعلمين ومديري المدارس كمهنيين رفيعي المستوى.
- تشجيع المعلمين والطلاب على تجربة أفكار وأساليب جديدة، وبعبارة أخرى، وضع الفضول والخيال والإبداع في قلب التعلم.
- الغرض من التعليم والتعلم هو السعي وراء سعادة التعلم وتنمية الطفل كله.

أفضل طريقة لتجنب عدوى GERM هي إعداد المعلمين والقادة جيدًا. يجب أن يكون جميع المعلمين في فنلندا حاصلين على درجة الماجستير في التعليم أو في مجال تخصصهم. هذا يضمن أنهم جيدون في ما يفعلونه في الفصول الدراسية وأيضًا فهم كيف يمكن تحسين التدريس والتعلم في مدارسهم. مديرو المدارس هم أيضًا خبراء في التغيير التربوي ويمكنهم بالتالي حماية مدارسهم ونظامهم المدرسي من الجراثيم الضارة.

قدمت فنلندا نموذجًا تعليميًا مبتكرًا رائعًا، يحدد القائم عليه (باسي ساهلبرغ Sahlberg Pasi) الاختلافات الرئيسية بين GERM ونموذج التعليم الفنلندي (Sahlberg's Finnish Lessons في 2012) وكيف أنقذ فنلندا من GERM كالتالي:

1. يدعي برنامج GERM أن المنافسة بين المدارس ستضمن أن المدارس ستسعى جاهدة لتوفير أفضل تعليم ممكن. يفضل النموذج الفنلندي التعاون بين المدارس بحيث يمكن مشاركة أفضل الأفكار.
2. التعلم الموحد هو حل GERM لضمان حصول جميع الطلاب على نفس التعلم الذي يمكن قياسه بكفاءة. يضع النموذج الفنلندي إطارًا واضحًا ولكنه مرن يمكن للمدارس والمعلمين من خلاله إنشاء تعليم مخصص وفقًا لاحتياجات الطلاب الفردية.
3. يركز برنامج GERM على القراءة والكتابة والحساب كأهداف أساسية للتعليم، بينما يركز التعليم الفنلندي على الطفل ككل.
4. برنامج GERM يحمل المعلمين المسؤولية عن النتائج من خلال الاختبارات الموحدة والتفتيش والمكافآت والعقوبات. لقد بنى النموذج الفنلندي الثقة في مهنية المعلم بمرور الوقت ويمنح المعلمين الكثير من الحرية والمسؤولية.
5. في نظم GERM يتم إعطاء الآباء الاختيار بين المدارس لتشجيع المنافسة الصحية. تعتقد فنلندا أن هذا يؤدي إلى الفصل العنصري وبدلاً من ذلك تقدم المزيد من الأموال للمدارس التي تحتاج إلى دعم بهدف خلق المساواة في نتائج المتعلم.

والفائدة الأخرى للنموذج الفنلندي هي الوصول إلى التعليم الخاص وتفضيل التداخلات الوقائية. وهذا يعني أن ربع عدد الطلاب يتلقون نوعًا من الدعم أثناء تعليمهم.

والإهتمام بالطفال يعدّ محورياً في الغربُ، فالأطفالَ هم مُلكَ الدولة ويستثمرون فيهم المستقبل الواعد، ويستحثون عوائلهم للعناية والرعاية، وإلا فالدولة تتدخل لتحمي الأطفال من أي اعتداء عليهم جسديًا أو جنسيًا أو نفسيًا، ولو كان من عوائلهم. ويُعامل الطفل كالبالغ تُجاب أسئلته وفضوله بكل جدية وصدق. فالطفل بالغ صغير كما أن البالغ هو طفل كبير (Adult is a big child and child is a young adult) وهذه المعاملة تربي الأطفال على النضوج المبكر وتحمل المسؤولية (Responsibility) منذ الصغر. ويعلمون أطفالهم منذ نعومة أظفارهم السلوك الحضاري بتعليمهم العبارات الثلاث:

1. رجاءً: عند أي طلب (Please)
2. أشكرك: لمن يسدي لك معروفًا (Thank you)
3. أعتذر: عند الغلط (I am sorry)

وهذه التنشئة خلقت جيلاً من المبتكرين الصغار. فمثلاً: بريتاني فينجرBrittany Wenger هي فتاة جامعية مريكية تبلغ 17 عامًا قدمت عام 2012 تقنية "الدماغ الاصطناعي" - لتقييم عينات الأنسجة لسرطان الثدي - إلى Google Science Fair وفازت بالجائزة الكبرى. وكانت محط أنظار الإعلام لتعطي محاضرات للأطباء، فابتكارها استخدم الكمبيوتر للكشف عن سرطان الثدي بدقة تصل 99٪.

وأطلقت تطبيقها Cloud4Cancer الذي يسمح للأطباء بإدخال بيانات السرطان للبحوث المستمرة.

ومن الخيال الخصب محاكاة الحيوانات Biomimicry

في تصاميمها وتراكيبها وأنظمتها البيولوجيه واستلهامها للتطبيق العملي بما ينفع البشرية. ومنها الابتكارات التالية:

- إبرة زرق بلا ألم وابتكار إبرة الخياطة الجراحية المضلّعة ذات الوجوه الثلاثة والمستلهمة من فم البعوض ولسعته الغير مؤلمة.
- مصابيح الضوء الليلية LED light bulbs مستوحاة من الذباب الناري Fireflies
- لواصق الغراء القوية من بوليمر الحامض الأميني DOPA الموجود في القواقع البحرية Mussels: Adhesives الملتصقة بالصخور بإحكام.
- الصندوق الأسود Black Box في الطائرات وهو مسجل صوتي محمي من الصدمات ومستوحى من جمجمة نقار الخشب Woodpecker المحمية بماصات أربعة اسفنجية ضد الصدمات الميكانيكية مع سوائل المخ الفقري.
- إزالة الملح من الماء لإستعماله لري النباتات وذلك بعد تبخير مياه البحر ثم تكثيفها كمياه صافيه خالية من الملح، والطريقة مستوحاة من الجمل الذي يقوم بجمع ماءه بعد تبريد زفيره بالليل Camel Nostrils: Saltwater Desalination for Irrigation.
- للطائر الحوّام قابلية الطيران للوراء وان يحوم في مكانه، وهذه الظاهرة ألهمت جامعة ستانفورد وجامعة ميشيغان بفحص نسب طول الجناح إلى عرضه والتي تساعده في قابلية الحوم (3.5 – 4 للطائر الحوام) وتنفيذها عمليًا في طائرات الهيليكوبتر Hummingbirds: Helicopter Technology.
- قابلية الزرافة (وهي أطول حيوان على الأرض) لدفع الدم للدوران بسبب جلدها السميك الليفي والغير مطاط مع نحافة الكاحل وصحته، ألهم العلماء لعمل منظومة ضغط compression system في المرضى الذين يعانون من وذمة الكاحل المؤدية لتقرحات اسفل الساق بسبب الدوالي Odema resulting venous leg ulcers.
- اكتشف العلماء في جامعة واريكWarwick University أن سمك القد القطبي Arctic Cod لا يتجمد في المياه الباردة بسبب إحتواء دمها على بروتين مانع للتجمد antifreeze glycoprotein مما دفع العلماء لتكوين بوليمر Polyvinyl alcohol يحافظ على سيولة الدم في Antifreeze Blood ويحافظ على حيوية الخلايا.
- وفي اليابان عام 1989 أعادوا تصميم مقدمة القطار الطلقة Bullet train الذي يحدث دويًا هائلاً عند خروجه من نفق القطار بما يزعج الناس على بعد 400 متر، فكان المهندس الياباني ناكاتسو Nakatsu ممن يهوى مشاهدة الطيور Birdwatcher فقدم تقريره لمحاكاة ثلاثة طيور، فقاموا بصرف الملايين لتحويل مقدمة القطار لتحاكي مقدمة رأس وصدر طائر الرفراف Kingfisher الذي يغوص بسرعة باختراق المياه لمسك الأسماك بمنقاره بهدوء حيث يباغتها بعدم إحداث صوت باختراقه أمواج المياه. وحاكوا ريش البوم لتصميم المنساخ أعلى القطار pantograph لإحكام العلاقة، وقاموا بتصميم انسيابية الأسلاك فوق القطار لتحاكي انسيابية جسم البطريق. أنظر: biomimicry-/11/https://kottke.org/17 turning-birds-into-bullet-trains

قيم الغرب الأساسية العشرة The 10 Core Western Values

لا يتقدم الإنسان بدون ضوابط من القيم لاستنهاض الهمم في معتركات حياته العامة، ويمكن اعتبار القيم الغربية الأساسية في الديمقراطية والحرية والعدالة حجر الأساس لحضارة الغرب. لكن المسلمين الممارسين وذوي الإطلاع يدركون أن الحرية والقيم الديمقراطية ليست شيئًا جديدًا عليهم، فلقد دعا الإسلام منذ نشأته للحرية الكاملة والعدالة والقيم الديمقراطية، وخطبة الوداع Farewell Sermon قبل 1400 سنة (10هجري/631 ميلادي) هي أول إعلان لحقوق الإنسان في العالم، قبل الميثاق العظيم Magna Carta البريطاني 1215، وقبل إعلان إستقلال الولايات المتحدة الأمريكية United States Declaration of Independence 1776، وقبل إعلان حقوق الإنسان والمواطن الفرنسية La Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen 1789، وقبل الإعلان العالمي لحقوق الإنسان Universal Declaration of Human Rights 1948. كما أن الإسلام قد سبق العالم بمقاصد الشريعة الخمسة التي تهدف لحفظ الدين، والنفس، والعقل، والنسل/العرض، والمال. ومقولة عمر بن الخطاب الشهيرة في الدفاع عن قبطي مصري ضد تجني ابن عمرو بن العاص عليه (متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا) هي مقولة لم يسبقه فيها أحد.

أدناه: منظومة القيم الغربية مستخلصة (بتصرّف) من قيم بريطانيا وأمريكا الأساسية بطيفها المتنوع للحياة الكريمة، والخطط المستقبلية، ولديمومة استنهاض الهمم والاستفاقة من الكوارث والمصائب:

1. الفردية individualism والإعتقاد بأن كل شخص فريد وخاص وأهمية الخصوصية privacy
2. العدل وتكافؤ الفرص justice and equal opportunities
3. الراحة المادية material comfort
4. الديمقراطية (بأدواتها ومشاريعها) مع الحرية (مثلاً حرية التعبير والتملك) democracy and freedom

وتندرج تحتها التسامح الديني tolerance واحترام المعتقدات المختلفة.

5. العلوم والتكنولوجيا science and technology
6. التقدم والتغيير progress and change (ثقافة التغيير للأحسن).
7. المنافسة competition الشريفة المحمية بسلطان القانون.
8. إمكانية التنقل mobility (العمودي (اجتماعي / اقتصادي) وكذلك التنقل المادي).
9. التطوع volunteerism والإيمان بمساعدة الآخرين والإحسان philanthropy والعمل الخيري والجمعيات
10. العمل والكفاءة والإنجاز action and achievement وقياس النتائج التركيز على الوظيفة والبراغماتية (العملي الواقعي)>

والغرب هنا عملاق في ثقافة الإعلانات Business Advertisement is a Culture وعولمة التسويق Marketization and Globalization وكأن الغرب قارون العصر الحديث، ولعل ميزانية شركة واحدة بالغرب تعدل ميزانية دول مثلاً شركة إينرون Enron بلغت ميزانيتها billion $67.503 بينما بلغت ميزانية أفغانستان بعد الغزو الأمريكي ما يعادل $11 million دولار (بقدر ثمن طائرة هيلوكبتر واحدة).

عبقرية التنظيم Genius organizer في خدمة البلاد والعباد والتخطيط للمستقبل Planning for future

منذ القدم، تراكمت خبرات سنين وعصور في الغرب في تعاملهم مع الكوارث والنهوض منها بسرعة. فبعد أن اجتاحهم الطاعون الكبير عام 1665 تمكن سكان لندن مثلاً من التعامل معه وإرجاع الحياة لمجاريها الطبيعية. ما فتأ تهديد الطاعون ينقضي حتى نزلت على أهل لندن فاجعة أخرى هي حريق لندن الكبير عام 1666 الذي ابتدأ في محل للخبز. امتدت نيران الحرائق خلال ضواحي لندن لتدمر 13,200 بيتًا وتحرق 87 كنيسةً، مع الصيرفة الملكية ومبنى البلدية، وكنيسة سانت بول الشهيرة. وكان ذلك الصيف هو الأشد حرارة بسبب كثافة الحرائق التي تركت البيوت والمباني الخشبية آنذاك حطامًا ويبابًا يابسًا. وأفاقت لندن من مصائبها وسارعت باستبدال بناياتها الخشبية ببنيان قوي ومانع للحرائق. وعادت المؤسسات الخدمية من ماء وكهرباء وغاز وبريد ومصارف وقنوات تصريف النفايات وغيرها، عادت بعنفوان وتنظيم مذهل يحبس الأنفاس بروعته وعبقريته. ولا يأتي ذلك من فراغ، بل من روح العمل الجماعي الخيري وتشجيع المبادرات الخيرية للإصلاح. ولكن المؤسسات الرسمية كانت تدفع للأجير أجره حسب الجهد والوقت ونوعية العمل، وإذا تعمل أكثر تحصل المزيد من المال كحوافز للعمل الدؤوب المتواصل. وتقوم مؤسسات اليوم على التركة المتينة من مؤسسات الأمس. وتقديم أفضل

الخدمات في السكن والماء والكهرباء والغاز إنما ينبع من الشعور بالمسؤولية والتفاني للخدمات الرسمية بلا رشوة وبلا فساد بالضبط كنظام التعليم الذي يخلو تمامًا مما تعودنا عليه في بلادنا من الفساد والرشوة وعدم الإنضباط.

وأفرز التفاني لخدمة البلاد في السلم والحرب مصطلحات خاصة باللغة الإنجليزية، مثلاً الصلابة بلا تراجع Relentless، الثبات العنيد tenacious، والرزانة والتحمل بلا شكوى stoic والتي يعبر عنها الإنجليز بصلابة الشفة العليا (stiff upper lip).

وخدمة البلاد والعباد هي الأساس لانتخابات الحكومة الدورية، وهم يعلمون أن الرأس هو الأساس فهو تحت الرقابة المستمرة لتأدية الواجب وإلا العزل من المنصب (المنصب هو تكليف لا تشريف)، وكما في مقولة الغربيين الشهيرة: السمكة تفسد من الرأس فما دون (A fish rots from the head down).

وصارت البيوت الإنجليزية يضرب بها المثل لخدماتها المميزة والممتازة من ماء وكهرباء وغاز من أقصى شمال بريطانيا لأقصى جنوبها حتى قيل أن متع الحياة خمسة: المال الأمريكي والبيت الإنجليزي وطعام حوض البحر المتوسط والزوجة اليابانية والحبيبة الفرنسية!

(Joys of life are five: American money, English house, Mediterranean food, Japanese wife, and French lover)

حتى قيل أن أفضل مكان في العالم للتقاعد هو في إنجلترا. وأنظر لروائع برامج التلفزيون الهادفة والمفيدة في مجالات الطب والحياة والبحوث الأكاديمية، والمتعة الهادفة التي لا تستثني أي شريحة من المجتمع. فلا يكاد يخلو برنامج تلفزيوني مهم من خدمة التحادث بكتابة النصوص للصم، والتعليق في مواضع الفيلم الصامتة للعميان، وإشارات الكلام للصم والبكم. والألعاب الأولومبية يعقبها العاب المعوقين جسديًا والمسماة Paralympics.

وأنظر لعبقرية التنظيم في الشوارع حيث هناك ممر خاص للبايسكلات، وممر خاص للباصات، مع ممرات السيارات عامة، ومواضع خاصة للمشاة مع مواضع العبور للمارة محمية بإشارات المرور الملونة ومن يتخطاها يعرض نفسه لأعلى العقوبات المادية قانونيًا والرقابة مستمرة هناك بالكاميرات وشرطة المرور وغيرهم.

وشاهد براعة التنظيم في كثرة المنتزهات في قلب لندن كمتنفس للناس وسط المدينة المزدحمة، وكلها مجانية الدخول والتجول فيها خدمة للناس وترفيهًا ورياضةً وصحةً، وفيها البرك المائية حيث يربى فيها البط والوز وما يُبهج النفس ويزيح عنها هموم العمل في عطلة نهاية الأسبوع. وكان بإمكان الدولة أن تبيعها أو تستبدل أرضها بعمارات ووحدات سكنية تربح منها الملايين. وهناك منظومة الطرق المائية والقنوات المستحدثة في إنجلترا England waterway and canal system بل وهناك قنوات مائية فوق أنفاق القطارات Aqueducts over train tunnels ثم هناك الإدامة والصيانة الدورية في نظافة الشوارع والتواليتات العامة وفي تقليم الأشجار الدوري كل فترة من الزمن لتنمو من جديد بعنفوان ونشاط.

وصارت ميزة الالتزام بالمواعيد Punctuality إحدى مواصفات الغرب المهمة في سرعة إفاقته من الكوارث. وصار العمل الدؤوب من الساعة 9 صباحاً للساعة 5 عصرًا يوميًا مع عطلة أسبوع (السبت والأحد) منهاج العمل في الغرب تمجده أغانٍ فولكلورية لحشد الهمم كأغنية (Working nine to five). وتجد القيمة الثمينة للوقت في الغرب، فمواعيد العيادة الخارجية في المستشفيات تدار بحرَفية إدارية وبالمواعيد الزمنية المضبوطة دونما انتظار مُمل ولا مضيعة للوقت. وفي مواقف الباصات تجد ألواحًا لجدول مجئ الباصات لتلكم المحطة وبالتوقيت المضبوط Time Boards for Buses. كذلك في محطات القطار والمطارات تجد جداول ومواقيت الإقلاع والوصول بالزمن المضبوط. وللغرب رؤ يـة مستقبلية شاملة طموحة وتحولية رائدة عالميًا يتنافسون بينهم وبدون تقاعس وبسرعة لفتح الافاق الجديدة والوصول لهدف الرؤية بسرعة السلطة التنفيذية. وصارت الرؤية والتخطيط المستقبلي للـ 5 و10 سنوات القادمة مع إيجاد الخيارات البدائل plan A B C من أسس نهوض الغرب. ولعل طول النفس والصبر والمصابرة من مزايا الغرب في الإدارة والسياسة والعلاقات الخارجية.

أضف لذلك، أنواط الملكة اليزابيث التقديرية والجوائز والشهادات الفخرية السنوية والإمتيازات التشجيعية كالإجازات الدراسية المدعومة رسميًا وبسلاسة ادارية متناهية مما يلهب الحماس والتنافس والتفاني لخدمة الوطن والإنتماء إليه ونهضته. قارن ذلك بالمعوقات الكثيرة في بلادنا العربية والإسلامية وشحة التشجيع المادي والمعنوي ومظلوميتنا في أوطاننا التي تستحثك على عدم الانتماء للوطن كما في معلقة طرفة بن العبد: وظلم ذوي القربى أشد مضاضةً .... على المرء من وقع الحسام المهند

سرعة الإفاقة بتلقيح سكان بريطانيا ضد جائحة الكورونا 2021/2020

لنأخذ بريطانيا مثالاً حيًّا لسرعة إفاقة الغرب من مصيبة المصائب (جائحة فيروس الكورونا COVID-19) التي اجتاحت أركان العالم، وأهلكت الملايين من سكانه. قامت بريطانيا بتجنيد جميع وسائل إعلامها لتوعية جميع شرائح الشعب بالوقايات الأربع: غسل اليدين وقناع الوجه والتباعد الإجتماعي واستنشاق الهواء الطلق.

وجندت مستشفياتها لإستقبال حالات العدوى كأولوية على حساب جميع الحالات الأخرى. وقامت مراكز التسويق والسوبرماركيتات بسد حاجات التموين والتغذية على مدار 24 ساعة، وقامت مراكز البلديات بتوفير صناديق التموين المجاني كدرع حماية لمن هم فوق الستين من العمر خوفًا من إصابتهم. وقامت الدولة بالحجر المنزلي وبتعويض الموظفين والشركات 80% من رواتبهم الشهرية. وقامت الدولة بإجراءات صارمة في المطارات والحدود لمنع انتقال العدوى إليها وصنفت الدول بالمناطق الحمراء المصابة والخضراء السليمة والصفراء الغير معروفة الإصابة. وأنشئت مراكز عديدة لفحص الإصابة بوساطة مسحات البلعوم والأنف. وقامت بتصنيع لقاحها استرازينيكا-أكسفورد والتأكد من أمانته وسلامته ومن ثم استحثاث الشعب للتلقيح في مراكز كثيرة في كل مدينة وجندوا لذلك الممرضين والممرضات والأطباء وطلاب الطب والتمريض. وفي 20 يوليو 2021 أعلنت بريطانيا تلقيح 85% من سكانها وبالجرعتين مما يضمن مناعة القطيع وأعلن رسميًا عن رفع الحجر المنزلي والتباعد الإجتماعي والعودة للحياة الطبيعية لكن الإستمرار بلبس الكمامات. هذا في وقت تتخبط فيه دول العالم الأخرى بجدوى التلقيح واللقاحات وهي تترنح بقوائم الموت اليومي.

التميز والتنافس لمواقع الطليعة Distinction and Competition for Top places

والغرب مستقبل (Receptive) لأي إبداع وابتكار واختراع، وسبّاقين لإستقطاب كل خبرة عالمية بغض النظر عن المصدر، وهم مواكبون لمن يفوقهم علمًا فيتعلموا منهم كالتلاميذ إلى أن يكونوا نظراء لهم. ومع الزمان وتراكم وتنوع الإبتكارات والخبرات صار الغرب بوتقة إنصهارللإبداع العالمي. ولا يكتفي إلا بالمزيد المستمر أكثر من، وفوق مستوى الجميع، بل وما وراء قدرات الآخرين(More and Above and beyond others) . وتقوم الدولة بحماية وتشجيع تبادل الأفكار المبدعة (بين مؤسساتها الحكومية والخاصة وبين الوطن والبلدان المحيطة القريبة والبعيدة) State protects and encourages exchange of ideas)

وترحب المؤسسات العلمية ببراءات الاختراع من الجميع وتجيّرها لبريطانيا مثلاً، بل وتسمح بصعود الشباب لمراكز البروفيسوريه

(يشجعون الكفاءات الشابة ونحن نحاربها ونضع المعوقات والموانع ضد الكفاءات).

التصوّرات الجمالية وثقافة تلقّي الفنون: دراسة في عبقرية الفكر الإنسانيّ

د. عبد الرحمن محمد طعمة

أستاذ اللسانيات والدراسات الثقافية، كلية الآداب، جامعة القاهرة

أولاً- فلسفة الجمال وجمالية التلقّي:

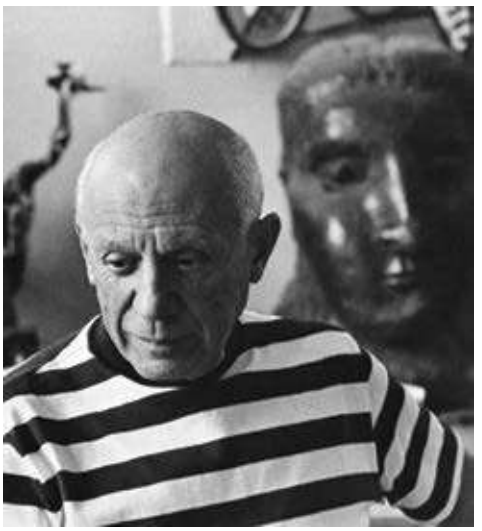
فلسفة الجمال، أو الإستطيقا esthetics، هي فرع من فروع الفلسفة تعالج قضايا الفن وارتباطها بالتذوق الجمالي؛ من حيث الكيفية التي يمكن من خلالها تمييز الأعمال الفنية، والتفريق بينها وبين اللافن، أو بين الفن والعالم الواقعي، بما يسمح بالتساؤل عن دور التمثيل representation والمحاكاة mimesis في الفن عمومًا، وكذلك علاقة الفن بالمجال الأخلاقي والسياسيّ؛ على سبيل المثال الكتابات الحداثية الطليعية avant-garde writing؛ وهي الكتابات التجريبية ذات الطبيعة الراديكالية، المُنبتّة الصلة عن تيار الفن السائد والثقافة والمجتمع، وفيها نوعٌ غير مألوف من الابتكار الحداثيّ الجماليّ المُغاير للتقليد والعادة، وكانت لا تَلقى قبولاً لدى كثيرين. ومن أمثلتها التاريخية الشهيرة الحركة الدادائية Dadaism؛ التي تأسست في "سويسرا" إبّان الحرب العالمية الأولى، وكان شعارهم محاربة الفن بالفن، وأنّ المتلقّي عليه أنْ يُفسّر الفن كما يحلو له، وحاربوا كل أنماط الفن التقليديّ...إلخ. وقيل إنّ Da Da تعني "نعم نعم"، وقيل إنها من العبارة الألمانية "Die Welt ist Da Da"؛ أي "العالم هنا هنا".

وفي مجال السياسة نجد الحركة الأناركية Anarchism، التي تتبنى- في الفلسفة السياسية- مفهوم اللاسلطة، وكان هدفُهم تحجيمَ دور السلطة أو إلغاءه، ومنع تدخلها في سيرورة العلاقات الإنسانية. كان الفنان والنحات الإسباني

"بابلو بيكاسو" Pablo Ruiz (1881 - 1973م) Picasso واحدًا من أشهر هؤلاء الطليعيين في القرن العشرين؛ إذ أسس الحركة التكعيبية في الفن (التي رأت اتخاذ الأشكال الهندسية أساسًا لبناء العمل الفنيّ، لأنّ الهندسة هي أصل الأجسام...إلخ. وواضح تأثّره في ذلك بالفلسفات اليونانية والإغريقية)[1].

وتاريخيًّا، نلاحظ- على سبيل المثال- اهتمام القدماء بفلسفة الجمال، كما في كتاب "هيبياس الكبير" Hippias Major لأفلاطون، الذي ناقش فيه مفهوم الجمال. كذلك تحليلات "أرسطو" للبناء المسرحيّ، خصوصًا التراجيديا، وتأثير ذلك على حركة الفن والنقد الفنيّ. ويرى كثيرون أنّ علم الجمال لم يبدأ في التشكل الحقيقيّ باعتباره فرعًا من فروع الفلسفة إلا في القرن الثامن عشر؛ ويستدل كثيرون أيضًا بـ"شارل باتو" Charles Batteux الذي صاغ لأول مرة مصطلح "الفنون الجميلة" Beaux Arts وجمع تحته كلّ الأعمال الفنية التي تتصف جميعها بالجمال. أمّا مصطلح "علم الجمال" فقد صاغه لأول مرة الفيلسوف الألماني "ألكساندر جوتليب بومجارتن" (1714-1762) Alexander Gottlieb Baumgarten وكان من تلاميذ العالم والفيلسوف الألماني "لايبنيتز"- عندما نشر كتابه (الإستطيقا) عام 1750م.

لكنّ الاختلاف حول فلسفة الجمال كان وما زال قائمًا؛ فالفيلسوف "ديفيد هيوم" (1711-1776م)- مثلاً- كتب مقالاً بعنوان "عن معيار التذوق"[2] عام 1757م، وطرح فيه مشكلة رئيسية ممتدة، تتمثل في البحث عمّا إذا كان الحُكم القائم على التذوق هو حُكمٌ ذاتيٌّ خالصٌ أم لا؟ لأنه إذا كان حُكمًا ذاتيًّا فستصبح المناقشات العقلانية الراشدة للموضوعات الجمالية عملًا لا معنى له. كذلك يُقدّم "كانط" في كتابه "نقد القدرة على التحكيم/ أو نقد ملكة الحُكم"(1790) Kritik der Urteilskraft شُكوكًا في مدى قدرة علم الجمال على البقاء، مُستَندًا في أطروحاته على ما قدّمه من مقاربات في نظريته عن المعرفة وفلسفة الأخلاق؛ إذ يُبيّن لنا تفسيرًا مُترسّخًا للحُكم الجماليّ، يضرب بجذوره إلى أعماق البنية العامة للعقل البشريّ. كما يَفصل "كانط" الخبرات الجماليةَ عن الخبرات المُستمدّة من المتعة الحسّية المحضة، خصوصًا ما يتصل بالخَيدة والنزاهة التي يلتزم بها المُشاهد تجاه الموضوع الجماليّ، وأيضًا من خلال النظر إلى الغياب التام لأيّ غرض عمليّ يُمكن أنْ يُعزَى إلى هذا الموضوع الجماليّ. نلاحظ كذلك أنّ "هيجل" و"شوبنهاور" يَبنيان- بكل ثقة وقوة- رؤيتهما لعلم الجمال



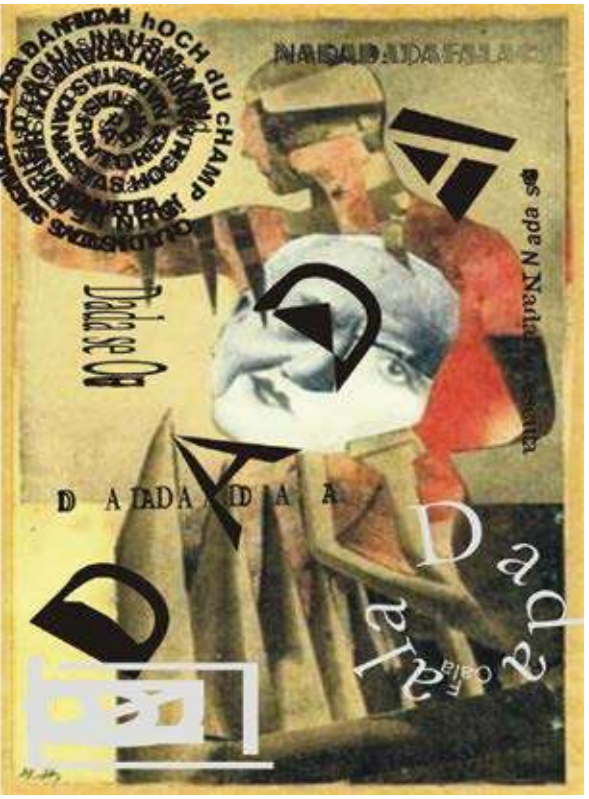
بابلو بيكاسو

ديفيد هيوم

ضمن منظومتيهما الفلسفيتين الكبيرتين اعتمادًا على فلسفة "كانط" إلى حدٍّ بعيد.

ثانيًا- نموذج "الجروتيسك":

هناك اتفاقٌ على المعنى القاموسي لمصطلح (الجروتيسك)، ففي (قاموس المورد)- على سبيل المثال- مادة grotesque: هو فنٌّ زخرفيٌّ، يتميز بأشكال بشرية، وحيوانية غريبة، أو خيالية، متناسجة عادة مع رسوم أوراق نباتية، وهو شيءٌ غريبٌ على نَحو بَشع، أو مُضحك. خياليٌّ غريبٌ. مُتنافرٌ على نَحو بَشع، مُتّسم بالإحالة أو بالبشاعة، ومُغاير لكلّ ما هو طبيعيّ، أو مُتوقّع، أو نموذجيّ. واُشتُقّ من grotto، بمعنى مغارة، وغار، وكهف طبيعيّ، أو صناعيّ. والكلمة في أصولها الإيطالية تعود إلى اللوحات الجدارية، التي كشف عنها التنقيب الأثري في "روما"، حوالي عام 1500م. أمّا القُبح- المرتبط بترجمة الكلمة- من حيث اللغة، فقد جاء من المفردة الإيطالية، التي تعني الكهوف[3].



حركة الدادائية Dadaism

الحركة الأناركية

أحد فنون الجروتيسك

يتشكّل الجروتيسك، وهو يتمثّل على مستوى الهيئة والفكر، بوصفه رؤية أنثروبولوجية، من خلال النّظر إلى كيفية حياة المجتمعات الإنسانية، وطُرق عَيشها، التي تُمثّل الأبعاد الثقافية المُتنوّعة، مثل الكتابة، والطقوس الدينية، والرسوم، والمعرفة، والتواصل المعرفيّ مع المجتمعات الأخرى، ليندرج الجروتيسك- بكل ذلك- في البعد الأنثروبولوجي العام، والإثنوجرافي لمجتمع مُعيّن، والإثنولوجيّ لمجتمعات مختلفة.

لوحة للفنان الفرنسي جوان ميرو تحوّل الجروتيسك من مجرد مفهوم شكليّ، إلى مفهوم ثقافة.

اهتم المجتمع الحديث بمسألة الجروتيسك، لأجل دراسة الحالة الإنسانية المُتشكّلة عبر الزمن، في إطار البيئة المكانية والزمانية، وبحث مدى تأثّر العَلاقات، وكيفية تكوّنها من خلال التفاعل مع مجتمعات أخرى، وكيف تأثّرت وأثّرت فيها، فالجروتيسك يتجاوز حالة البُعد الفرديّ للإنسان، وحالة البُعد البدائيّ، لأنّ العلاقات بين المجتمعات- وإنْ كانت قديمة- فهي تبدأ بعد حدوث تفاهُم واحترام فيما بينها.

وفي الإطار الثقافيّ العام، تحوّل الجروتيسك من مجرد مفهوم شكليّ، إلى مفهوم ثقافة وتعارُف بين المجتمعات؛ فلم تعد تلك التصاوير التي تُمثّل التعويذة، ولا تلك الحروف والرسوم التخطيطية الغريبة، لم يعد أيٌّ من هذا حالة طقسية، بل هي حالة معرفية ثقافية. ولذلك فإنّ الحديث عن التشوّه والقُبح قد يكون ذا نظرة اعتباطية، لأنها نظرةٌ أكثرُ قُصورًا من ولوج لُبّ الرؤية الثقافية للإنسان في مجتمع مّا.

ومقولة الجروتيسك ذات بُعد جماليّ، وتحتكم

ميخائيل باختين

إلى المنطق، وربما تحتكم إلى ثنائية المنطق والعاطفة، وما دام هو كذلك، فهو حالة تتموضع في إطار التأويل، واستدراج الرؤى، لأجل الحُكم على ما توصّل إليه الفكر الإنسانيّ، في كل مستوياته الإبداعية، فهذا الفكر يوجد في الشعر، وفي النثر، وفي المسرح- من خلال النّص والعَرض- والعَرض المسرحيّ نفسه يُعبّرُ عن حالة تجسّدية، تجعل من المتلقّي يصارعُ الجروتيسك، في محاولة كبرى للقبض عليه، وهو يتفجّر بما لديه من مكنونات جمالية، تجعل النّص والعَرض المسرحيّ يبدو بحالة جدليّة، تحتاج إلى إعمال آليّات الذّهن لأجل الفهم والتّأويل.

لاحَظَ النّقّاد- على سبيل المثال- أنّ "ميخائيل باختين" قد تقوقع في دائرة السخرية والتهكّم، وهو يتحدث عن الجروتيسك، من حيث الشكل والهيئة. يوضّح ذلك الأمر الفرنسيّ "ميشيل كورفان" Michel Corvin في تعليقه على جروتيسك "باختين": "...ارتبط عبر التاريخ بالكرنفال؛ أي في الوقت الذي يعمد فيه الشعب لوهلة من الزمن إلى عدم الخضوع للسلطة، والتخلّص من الإكراهات والضغوط الاجتماعية..."[4]. لكنّ الجروتيسك، هنا، هو حالة مؤقّتة زمنيًّا بانتهاء هذا التهريج الكرنفاليّ، وهو لا يُحمَل على مَحمل الجدّ، وبالتالي، فما هي الماهية التي يستفهمها؟ وكيف يستطيع الإنسان أنْ يرتهن إلى هذا التفسير الضبابيّ؟ وما هو الحدث الذي يُشكّل الشّرخ، الذي يجعلنا نَطرح تساؤلا يُميّز ما قبل وما بعد؟ فالكرنفال قد تشترك به السّلطة أيضًا، إلا إذا نظرنا إلى السّلطة بوصفها حالة كرنفالية دائمة، وبما أنها كذلك، فهي مَحطّ انتقاص دائم بصورة السّخرية، ولكن السّخرية لا تبحث عن جواب، ولا تطرح- أصلًا- سؤالًا، وعليه، فإنّ الكرنفال لا يختلف كثيرًا عن الطقس الاحتفاليّ، فكلاهما

> تحوّل الجروتيسك من مجرد مفهوم شكليّ، إلى مفهوم ثقافة وتعارُف بين المجتمعات؛ فلم تعد تلك التصاوير التي تُمثّل التعويذة، ولا تلك الحروف والرسوم التخطيطية الغريبة، لم يعد أيٌّ من هذا حالة طقسية، بل هي حالة معرفية ثقافية.

حالةٌ نمطيةٌ، سواء أكان مُقدّسًا، أو كان مجرد فرجة وتسلية[5].

إنّ "باختين" يلجأ إلى تقسيم الثنائيات الجروتيسكية، مثل مُقدّس ومُدنّس؛ فالمُقدّس يمثل (التابو) taboo، والمُدنّس يمثل (التابو) أيضًا، فهما نَمطان. وهذا ما يتنافى مع الجروتيسك بوصفه تحوّلًا؛ فالجروتيسك يتحدث عن ثنائية، مهما انقسمت إلى جزئيتين، فهو يشير إلى حالة تحويلية، وليست حالة نمطية، بل إنه يتشكل ليؤسّس رؤية أخرى، وهذه الرؤية هي التي تنفَتح على أسئلة، وعلى صراع جدليّ مع الذات والآخر.

وعلى الرغم من أنّ "أبا منصور الأزهري" يُعرِّف القُبح- في معجم تهذيب اللغة- بأنه ضد الحُسن ونقيضه، يأتي مفهوم (القبح الإستطيقي؛ أي الجماليّ)، ليؤكّد أنّ كلّ ما هو قبيحٌ قابلٌ لأنْ يكون جميلًا، من خلال المعالجة الفنية التي تغوص فيه، وتفتح طاقاتِ لتأمُّله. فمن المُهم إدراك أنّ قُبحَنا، مهما كان، يُخفي بعض الجمال، كما يرى فلاسفة علم الجمال.

توسّع معنى الجروتيسك- بعد ذلك- واستُخدمت الكلمة في (علم الجمال) بوصفها صفة للأسلوب النشاز المُسرف في الخيال، غير المُنتَظم. وارتبط المصطلح بكلّ ما يتصف بالغرائبية؛ أي بكل ما يُضحك- بالنسبة للمسرح هنا- من خلال المبالغة والتشويه، ويتناقض مع ما هو سامٍ ورفيعٌ. وبذلك دخل الجروتيسك ضمن التصنيفات الجمالية، وحَمَلَ بُعدًا فلسفيًّا؛ فهو يُناقضُ الثقافة التقليدية، فأصبح يُعبّر عن التلازم المقصود للأشياء المتعاكسة أو المتناقضة[6].

*** تعقيب:**

إنّ التطوّر الأنثروبولوجيّ الثقافيّ هو في الواقع تطوّر لاماركي[7]؛ بمعنى أنّ السّمات والمهارات المُكتسبة في جنسنا الإنسانيّ يُمكن أنْ تنتقل- خلافًا لغيرنا من المخلوقات- عبر الأجيال. ونعم،

فإنّ الجنس الإنسانيّ مُتميز ومُتفرد في الوجود الطبيعيّ، لكن هذا لا ينبغي أنْ يسمح لنا بالخروج عن حدود السيطرة، لنعتقد أننا الجنس الأوحد في الكون المُستحق للوجود، فنحن نحمل مسئولية كبيرة ضمن وجودنا بين غيرنا من أنواع الخَلق المختلفة.

وقد مكّنت سرعة هذا التطور الثقافي بعض الجماعات الإنسانية من سَبق غيرها، بل والسيطرة عليهم ودمجهم كذلك، وهو ما لا يحدث في عالم التطور الأحيائي الطبيعي من حولنا، لأنه أبطأ، ما يجعل الكائنات الأشد تعقيدًا تتطور ببطء شديد، ويُعطي للآخرين-عادة- الوقت للتكيف. وكانت الوسيلة التواصلية الحضارية هي ما مكّن الأسلاف من بني الإنسان من تطوير الحضارات والهيمنة على الكوكب، وظهرت شبكات اجتماعية تزداد تعقيدًا وتعقيدًا كلّ ثانية، في تدرّج غير محدود نحو المزيد من التعقيد.

والإنتاج العلميّ المعرفيّ والشعوريّ للإنسانية كلها لا يخرج عن: العلم والفلسفة والفن؛ فالعلم ما هو كائن، والفلسفة ما يجب أنْ يكون، والفن ما هو مُمكن، والإطار الحاكم للتحرك بين ضلوع هذا المثلث المعرفيّ هو الدين، الذي مثّل ضابطًا مرجعيًّا لمختلف المجتمعات في تطوّرها المستمر. وقد فُطر الإنسان في محاولته الحفاظ على وجوده على حب ثلاثة مفاهيم: الكمال والجمال والنوال؛ وتميّز عن الكائنات بإدراكه أنه يُدرك، فاتسعت بنية وعيه من مجرد معارف بسيطة يجمعها لأجل البقاء، إلى شمولية كونية ظلّ يتساءل وسيظل يسأل عن مكنوناتها وأبعادها وماهياتها، مستعينًا بكل الوسائل الممكنة، التي تُمهد له يومًا بعد يوم أسبابًا يصل من خلالها إلى جزء من الحقائق غير المحدودة بهذا الكون الشاسع.

إنّ شجرة المعرفة- وفقًا للمؤرخ البلجيكيّ "جورج سارتون"- تمتد إلى مختلف ربوع الأرض، وليست مُتجذّرة في بلد مُعيّن دون آخر. ووحدة المعرفة ووحدة الجنس البشريّ أمران ضروريّان لأجل تحقيق التقدم الإنسانيّ والمعرفيّ، لأنّ تقدّم الإنسان مرتبطٌ- في أصله- بسلسلة من التطور المعرفيّ والقيمي Axiological (الأكسيولوجي).

وغرض الإنسان في هذا الوجود يتحقق- وفقًا لسارتون- من خلال مجموعتين من الحقائق المجردة: الأولى تُبيّن أنّ الاتجاه العام للإنسانية وللعلم يتجه نحو الوحدة، والثانية توضح أنّ الفضل في التكوين النفسيّ والفسيولوجيّ للإنسان وتمتعه بآلة التفكير (الأورجانون العرفانيّ) Cognitive Organon، التي جعلته مُتسيِّدًا على

لقد أحدثَ القرن التاسع عشر تقدّمًا ملحوظًا في مفهوم كلمة (ثقافة)، من أجل تطوير تعريفها؛ فعلوم الأنثروبولوجيا والأجناس وعلم النفس والاقتصاد السياسيّ...إلخ، تتلاقى جميعُها في بحث الواقع الاجتماعيّ وتحليله، ومن هنا كانت (الثقافة) واحدة من المشكلات المركزية لعلم الاجتماع والخطاب الأدبيّ عمومًا

الأجناس الأخرى، وكشفه لألغاز الكون ولحقيقة وجوده، كل هذا راجع إلى المعرفة التي صقلت قدرته الذهنية العرفانية من ناحية، وميّزته بالقيم من ناحية أخرى، وعلى رأس هذه القيم العقل الذي سمح للإنسان- بقدرة الخالق- بأنْ يكتشف قوانين الوجود والطبيعة، وأنْ يفهم شيئًا من النظام الكونيّ حوله[8].

لقد أحدثَ القرن التاسع عشر تقدّمًا ملحوظًا في مفهوم كلمة (ثقافة)، من أجل تطوير تعريفها؛ فعلوم الأنثروبولوجيا والأجناس وعلم النفس والاقتصاد السياسيّ...إلخ، تتلاقى جميعُها في بحث الواقع الاجتماعيّ وتحليله، ومن هنا كانت (الثقافة) واحدة من المشكلات المركزية لعلم الاجتماع والخطاب الأدبيّ عمومًا[9]. كما لوحظ أنّ فكرة (الثقافة) تمتد لتشمل ما وراء ما كان يُطلق عليه (الإنسانيات الإغريقية اللاتينية)، وأنّ معنى الثقافة يتجاوز ما أنتجته مباحث الفكر الكلاسيكيّ من أعمال أدبية، ليضم- في اتساعه- واقعًا اجتماعيًّا يتجاوز حدود أوروبا، ويحمل- بصورة عامة- طابع العبقرية الإنسانية الفريدة[10]. وبين الأنثروبولوجيا والثقافة علاقة وطيدة، للدرجة التي تجعل بعض الباحثين يجعلون من الأنثروبولوجيا حاويةً مفاهيميةً ضخمةً للثقافة.

الهوامش والإحالات:

للمزيد من التفاصيل:

1- Hopkins, David, A: Companion to Dada and Surrealism, Volume 10 of Blackwell Companions to Art History, John Wiley & Sons, May 2, 2016.

(2) الترجمة وفقًا لموسوعة النظرية الثقافية، أندرو إدجار وبيتر سيدجويك: موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية، ترجمة هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، العدد 1357، ط 2، القاهرة، 2014، ص 431. وأحيانا يُترجم المقال بعنوان: (حول مفهوم الجمال).

(3) عُرف الجروتيسك في الجداريات الإيطالية بوصفه فنّ تجسيد المُشوّه؛ إذ وُجدت آثاره على جدران الكهوف والمغارات، واتسم بالعجائبية في تصويره لحيوانات ذات أشكال نباتية، ووجوه آدمية مُصوّرة بشكل لا يتفق مع الواقع. انظر للمزيد من التفاصيل، عبد الرحمن طعمة: تحليل الخطاب الثقافي، دار النابغة، 2021.

(4) صلاح الدين جباري: بلاغة الجروتيسك، دار النايا للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط 1، 2010، ص 57.

(5) راجع للمزيد من التفاصيل حول التحليل الأنثروبولوجي الثقافي لقضايا مشابهة، تحليل "لويس ويسلنج" لرواية (بين الأعمال) لـ "فيرجينيا وولف"، ضمن الفصل الرابع من كتاب (أنثروبولوجيا الثقافة)، ترجمة وتعليق ودراسة عبد الرحمن طعمة، دار النابغة، مصر، ط 1، 2021.

(6) قارن ذلك مع حالة الكتابات الحداثية الطليعية avant-garde writing، مثل الحركة الدادائية، والحركة التكعيبية في الفن عند "بيكاسو"...إلخ. التي سبق الحديث عنها.

(7) نسبة إلى عالم الأحياء الفرنسي "جان باتيست لامارك" (1744 Jean Baptist Lamark-1829 م)، الذي ذهب إلى أنّ الكائن الحيّ يستطيع أنْ ينقل السمات التي يكتسبها خلال حياته إلى نَسله، وهي الفكرة التي تُعرَف باسم "وراثة الخصائص المُكتسبة" أو "الوراثة الناعمة" soft inheritance. انظر للتفاصيل، جون روبرت مكنيل، وليام هاردي مكنيل: الشبكة الإنسانية، نظرة محلقة على التاريخ العالمي، ترجمة مصطفى قاسم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 458، ط 1، 2018، هامش ص 434.

(8) للمزيد من التفاصيل راجع: خالد قطب: العقل العلمي العربي، محاولة لإعادة الاكتشاف، كتاب المجلة العربية، 273، ط 1، 1440 هـ، ص 16 وما بعدها.

(9) مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، بيروت، 2000، ص 27 وما بعدها.

(10) مشكلة الثقافة، المرجع نفسه، ص 28.

الهوية العربية وسؤال الحرية والتحرر..

عبد الجبار الغـراز

كاتب وباحث من المغرب

سننطلق في تحليلينا ومناقشتنا لهذا الموضوع من افتراض مفاده أن هناك علاقة تماه ممكنة تجمع ما بين مفهومين متناظرين، يتعلق الأمر بمفهوم الهوية ومفهوم الحرية. وأن هذا التماهي يجعلنا، منذ البداية، نتصورهما معًا ككتلة واحدة منسجمة ومتجانسة، وكشيء قابل للإنجاز والبناء وإعادة البناء، إيمانًا منا بأن هذه العلاقة المفترضة الجامعة ما بينهما، هي تعبير عن إمكانية تحرر داخلي يصيب "النحن" كذات معبرة عن جماعة ثقافية معينة.

ومنطلقنا هذا له مبرراته أهمها، هو أنه إن كان لكل هوية ما جهاز مناعة ثقافي يقيها من هجمات وغزو الثقافات الأخرى؛ فلها أيضًا مسلكياتها الوجودية والأخلاقية التي تجعل منها أداة تحرر وانعتاق ورمز لولادة جديدة لمختلف مكوناتها.

وحتى نخضع عناصر هذا الجهاز المفاهيمي: (الهوية، الحرية، والتحرر) لمحك النقد والتحليل والمناقشة، وننحت بالتالي مفهوم "الهوية المتحررة" ونجعله مفهومًا إجرائيًا قابلاً للتطويع والتطبيق في مجتمعاتنا العربية والإسلامية، اقتضت منا الضرورة العلمية ربط جوانب هذه الإشكالية النظرية التي قمنا بطرحها، بواقعنا المتأزم وبهويتنا العربية والإسلامية؛ وما تكابده هذه الأخيرة من مشقات عسر المخاض.

ونظرًا للقيمة الاجتماعية والثقافية والإنسانية التي يحظى بها مفهوم الحرية في بناء أو بعث أو تجديد كل حضارة منشودة، فقد لوحظ، في العقود القليلة الماضية، أنه قد أصبح، أكثر تداولاً في مشهدنا الثقافي والفكري والسياسي العربي،

خصوصًا بعد أن تم ربطه، بشكل من الأشكال، بمفهوم الهوية وبالقضايا والإشكاليات المصيرية التي تعيشها الأمتان العربية والإسلامية.

والحديث، إن صح تعبيرنا، عن "هوية متحررة" يدفعنا إلى طرح التساؤلات التالية:

كيف تستمد عناصر هذه الهوية، التي نعتناها بالتحرر، القدرة على الاندماج والحركية المولدين للنشاط المتأصل في الوجود الإنساني العربي؟ وهل يصح الحديث عن هوية مندمجة ومتحركة وإنسانية متجاوزة لحدودها الإثنية والجغرافية بدون التماهي مع قيم إنسانية كونية كالحرية والعدالة والديمقراطية ...؟ كيف يمكن دمج شيئين مختلفين في طبيعتهما: الحرية والهوية؟

إن مسألة التدقيق في معنى كل من مفهوم الهوية ومفهوم الحرية، مع تسليط الضوء على مختلف تفاعلاتهما، أصبحت من الأولويات التي ينبغي الاهتمام بها. ولا غرابة أن نجد جهد جملة من المفكرين والباحثين العرب قد انصب حول تحليل نسق القيم الذي ترسخت في الوجدان وتكرست في الواقع العربي والإسلامي. فالمهمة شائكة وعسيرة تضع المثقف العربي في الميزان أمام مواجهة تحدياته العظام؛ إذ أن صور المثقف، كما يراها إدوارد سعيد، قد باتت عديدة، لكن الناصعة والمشرقة منها هي تلك التي تجعل من المثقف شخصا يتمتع بحس إنساني عال، ويكون بعيدًا عن الدوغمائية والشعبوية في تناوله للإشكالات الكبرى[1].

ونحن بدورنا نشاطر إدوارد سعيد هذا الموقف ونسمح لأنفسنا بأن تتساءل مع المفكر هاشم صالح التساؤل التالي: "هل يمكن للمثقف العربي أن ينتعش فكره ويصبح فاعلاً في المجتمع ومخططًا للمستقبل الواعد، بدون منظور تاريخي أو انفتاح على مستوى الأفق، أو نظرة فلسفية معينة للتاريخ تنير له دربه الشائك؟"

لا شك أن الولادة الثانية للمجتمعات العربية والإسلامية لا تتحقق، في نظر هذا المفكر، إلا بالدخول في مرحلة أسماها بمرحلة "العبور الحضاري الكبير"، التي تكون حبلى بالمفارقات والتناقضات المؤدية إلى التغيير النوعي في بنيات المجتمع [2].

لكن هل تتأتى مرحلة "العبور الحضاري الكبير" هذه في غياب القدرة على الفعل التي هي أساس كل حرية؟ فما يميز الإنسان الحر ليس فقط فكره، ولكن أيضًا إراداته. وهنا يحضرني، في هذا الشأن، تصور الفيلسوف الفرنسي الروحي مين دي بيران؛ والذي يشرحه لنا د. زكريا إبراهيم في كتابه "مشكلة الحرية" ومفاده أن الشعور بفاعليتنا وقدرتنا على العمل هو الذي يخلق فينا ما أسماه بـ"الجهد المركب للأنا"؛ الذي مفاده أن الذات لا تدرك نفسها إلا من حيث هي قوة وإرادة وحرية، فإذا تحركت فبإرادتها الخاصة وليس بفعل عنصر خارجي[3]؛ ذلك أن الشعور بالانفعال المصاحب لها، لا يكون معطى أوليًا مباشرًا، بل نتاجا لشعور الذات وتصور نفسها كقدرة فاعلة. وبناء عليه، تعتبر تجربتها السيكولوجية هذه تجربة أساس، يدرك بها الإنسان أنه ذات حرة[4].

نفهم من هذا الكلام أن الحرية هي مطلب ملح لكل الشعوب وشرط ضروري لكل تقدم. فالتزاما من قبلنا بهذا الشرط، يمكن القول مع المفكر فهمي جدعان، أنه لكي يبلور العرب هوية متحررة ويحققوا مطلب النهضة والتقدم وجب أن ينحسر الاستبداد من ساحتهم السياسية، وأن تنال شعوبهم حقوقها الأساسية؛ ذلك أن قيم التنمية والعقلانية والحرية والديمقراطية والعدالة لم تعد، في نظره، ترفًا حضاريًا تحظى به حضارة دون أخرى، بل أصبحت بمثابة الهواء الذي نتنفسه. فبعيد عن سلم الأولويات الذي أثير نقاش عربي واسع بشأنه، يقر فهمي جدعان بتكاملية هذه القيم الكونية، لكنه يرى، في مقابل ذلك، أن الحرية لم تعد قضية تحتمل التأجيل. فالعولمة بالمرصاد لكل ثقافة أو جماعات ثقافية لا تستجيب لنداء قدرها: فإما طريق النهضة الذي يستلزم جهدًا مؤمنًا بالحرية الخلاقة وإما طريق الجمود والاستكانة والانقراض البطيء[5].

وحتى لا تزيغ الحرية المأمولة عن طريقها الصحيح، التي سيمارسها الإنسان العربي، يقتضي الأمر تدخل الدولة "لا في تحديد أخلاق الفرد في خاصة نفسه، يقول فهمي جدعان، وإنما في وضع حد لتجاوزات الحرية ومخارطها الفردية والاجتماعية "فالحياد الليبرالي للدولة العربية في هذه المسائل ينبغي أن يُلْجَمَ؛ بحيث لا يصح أن يقارن بمثيله في الغرب. لأن هذا الأخير يمتلك جميع مقومات الليبرالية من مؤسسات ثقافية واجتماعية ومدنية؛ التي لها القدرة الحقيقية على مواجهة الكوارث الناجمة عن تبني حريات بدون ضوابط"[6]؛ ففيما يخص قضية الحريات، ينبغي، في رأي هذا الكاتب، التمييز بين السالب منها والموجب.

فالسالبة تكون متماهية مع مطلق الفعل الحر (وهنا في هذا الصدد يقدم مثال الرسوم المسيئة لشخص الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم) الشيء الذي يتسبب في حدوث صدامات ثقافية عنيفة، هي تشوه وتدمر تلك القيم النبيلة التي ناضل الإنسان الغربي في العصور الحديثة من أجل تكريسها في أوطانه[7] . أما الموجبة فهي ذات دلالة أخلاقية عميقة، سيسري نفعها على عموم الناس الغربيين وغير الغربيين.

موقف فهمي جدعان هذا، من قضية الحريات السالبة والموجبة، سوف يدفعنا إلى استطلاع أماكن مجهولة في مسيرتنا التحليلية لمفهوم "الهوية المتحررة" تلك الأماكن التي استطاع المفكر حسن حنفي في كتابه "الهوية" تقديم جهد نظري هام بصددها. فانطلاقًا من تصوره الديناميكي لمفهوم الهوية يرى هذا المفكر أن الهوية تعبير عن حالة افتراضية. وافتراضيتها هاته تجعلها، في نظره، هوية متحولة من مجال الواقع، مجال ما هو كائن إلى مجال الإمكان، مجال ما ينبغي أن يكون فهذا الطابع التحولي للهوية يقتضي منها إن وجدت وترسخت في الوجدان الجمعي، ستصبح تعبيرًا عن ذات جمعية متماسكة، وإن هي غابت أو تعرضت لآلية الطمس، فسوف تغذو، في رأيه تعبيرًا عن اغتراب[8]، ألا ينطبق هذا التوصيف النظري الذي قدمه حسن حنفي حول الهوية المعبرة عن حالة اغترابية، على واقعنا العربي المتأزم؟

إن المطلع على كتاب "خرافة التقدم والتأخر. العرب والحضارة الغربية في مستهل القرن الحادي والعشرين" لجلال أمين، سوف يَتَلَمَّسُ دلالة هذا التوصيف ويرى حالات النكوص والارتداد التي تعاني منها هويتنا العربية، انطلاقًا من اقتباسه لنظرية العلامة ابن خلدون حول ولع المغلوب بتقليد الغالب أو المنتصر في الحرب. إن محاكاة المغلوب للغالب في جميع تصرفاته، تعتبر، في نظر جلال أمين، قاتلة للحريات الخلاقة، تلك الصفة المرغوب فيها من قبل المغلوب، والتي تضفي على الغالب جاذبية كبيرة تخفي نواقصه وعيوبه؛ بحيث تصبح تلك الجاذبية مصدر قوته ومصدر ضعف المغلوب[9].

لكن، ما رآه جلال أمين نقطة قوة مسجلة لصالح الغرب اعتبرته فريدة النقاش نقطة ضعف ومؤشر على غياب هوية غربية متماسكة"[10]. فالشباب في أوروبا، في نظرها، يعيش فراغًا فكريًا وروحيًا، وقد وجد ضالته في تنظيمات إرهابية كداع لسد ذلك الفراغ. وقد نجحت الرأسمالية العالمية وما تملكه من أدوات إعلامية ضخمة في إحلال الهوية محل التحرر. لكن هذا الوضع لن يستمر، تضيف فريدة النقاش، فقوى التغيير مدعوة إلى نقد ذاتي لتجديد اليات التحرر وإدراج مسألة الهوية بمنظور جديد أممي وإنساني في صلب عملية التحرر الطويلة والصعبة.

نتفق، على العموم، مع هذا التصور، لكننا نسجل بعض التحفظات الطفيفة بشأنه، خصوصًا حول نقطة غياب هوية غربية متماسكة، مشيرين

إلى أن هذه المسألة مرهونة بواقع اقتصادي وثقافي فرضه زحف العولمة. فهذا الأخير قد ترك آثاره السلبية بادية على ثقافات المعمور، ولم تنج الثقافة الغربية، هي الأخرى، من نتائج هذا الزحف غير المدروس. فما انطبق على الشباب الغربي ينطبق أيضًا على أجيال عريضة من الشباب العربي. فهويات هذا الأخير وانتماءاته الأصلية، غير قادرة على احتوائه وإشباع طموحاته ورغباته في التحرر وتحقيق الإحساس بالنصر والشجاعة "فارتماؤه شبه اليومي في أحضان المقاهي لتشجيع فريقه المفضل هو، في رأي الباحث التونسي ياسر الملولي، تعبير عن ملاذ لاشعوري "لتفريغ شحنات الغضب والاحباط من تردي الواقع المعيش"[11]. فالأحزاب السياسية العربية، كما في المشرق وفي المغرب، قد احتكرت شعار الهوية العربية الإسلامية، كأحزاب امتلكت، فيما مضى من عقود، شرعية النضال من أجل استقلال الأوطان العربية. فباتت أشكال المشاركات والمنافسات السياسية مغلقة في وجه هؤلاء الشباب، ناهيك عن شخصنة السلطة السياسية التي اتخذت من الواحد رمزها السياسي[12].

تخلص هذه الدراسة المحكمة في النهاية إلى فكرة تطوير الهوية، وذلك «عبر انتاج أفكار جديدة تعيد صياغة إشكالية الأنا والآخر. فالنرجسية الثقافية، يقول الكاتب، وعقلية المحافظة بحجة الاندفاع عن الخصوصية، فإنها تجعل منا دعاة الاصطفاء والاقصاء الاجتماعي. فالقضية ليست صراعًا بين حضارة وحضارة وإنما القضية هي صعوبة الانخراط في ورشة الحضارة الانسانية والمشاركة في صناعة العالم[13].

هذه الخلاصة الجميلة للكاتب ياسر الملولي تدفعنا إلى طرح مزيد من الأسئلة:

كيف يمكن تطوير هويتنا العربية؟ وهل من سبيل عقلاني لمواجهة الصعاب حتى يتحقق هذا التطوير على أرض الواقع؟ وبأي صيغة يمكن من خلالها أن ينخرط العرب في هذه الورشة الحضارية الإنسانية والمشاركة، بالتالي، في القرار الحضاري العالمي؟

لنعد إلى موضوع الحرية ولنقل مع الفيلسوف الوجودي الألماني كارل ياسبرس بأن الحرية ليست حالة، بل فعل انتقال من الإمكان إلى الفعل، وأنها علامة إشراق وجودنا وكشف عن الذات[14]. أما الهوية، في تصوره، فهي حالة وجودية بينية بين فعل الوجود وفعل الحرية. فالشعور بالحرية لا يكون حقيقيًا إلا في الوقت الذي نرى ما يتطلبه منا الآخرون[15]: إنها تصدع صغير يصيب الحتمية الكونية[16].

كيف يمكن لهذا التصدع أن تنمو رقعته في كينونتنا العربية؟

نجد الجواب عن هذا السؤال عند فيلسوف الشخصانية محمد عزيز لحبابي، الذي يعتبر فعل التشخص سيرورة متنامية ومتصاعدة يبدأ من الكائن ويتحول إلى شخص ثم بعد ذلك إلى إنسان.

والشخصانية، كما نظر لها هذا المفكر في كتابه "من الحريات إلى التحرر"، هي فلسفة مُؤَنْسنَةٌ للعالم انطلاقًا من تأليف وربط واقعي بين الفكرة والفعل المنبثق منها.. إنها فلسفة واقعية تؤمن بالتكاملية والتركيبية بين حدي الثنائيات الميتافيزيقية (الروح/المادة، الجمال/القبح، الخير/الشر ...).. إنها حينونة l entrain de، ينبثق الكائن L Être من حركيتها الزمنية، الذي يعيش حالة توتر، لكي يصنع من أناه تاريخه المعبر عن تحرره؛ والذي بفضلها يصبح دائم التطلع إلى كينونة منفتحة وتواصلية[17].

وختامًا، يمكن القول مع الحبابي أننا نستطيع بلورة رؤية هووية تحررية للإنسان العربي، ينفتح بها ومن خلالها بشكل دائم على ممكنات الواقع والتاريخ، ويتجاوز بها كينونته وفردانيته ويعانق بها الآخرين. رؤية تجعل منه كائنًا إنسانيًا ذا ألفة وتواصل في عالم ذي أبعاد روحية ومادية وفكرية. فالتحرر فعالية دائمة الاستمرار الشامل، نحياها بتماهينا مع مجموع الإنسانية في نزوع هذه الاخيرة نحو المستقبل المشترك[18].

ستغدو حرية الإنسان العربي بناء على ما تقدم شرحه، في عالم يعج بالفاعلين، حريات جامعة في طياتها لكل أصناف البشر، لأنها في أصلها تعبير عن فعل متعد، وليس عن فعل لازم مكتف بذاته. فبدون هؤلاء الفاعلين تصبح حريته فارغة لا معنى لها.

فإذا كانت المجتمعات الإنسانية في مجملها قد وصلت إلى مرحلة أرقى من التفتح، بعد أن خاضت لقرون طويلة معارك إثبات الذات، منذ عصر الميثولوجيات إلى عصر الرقمنة والصورة، وبلورت خلالها هوية إنسانية تحررية وأزالت، بفضلها، عن هذا العالم ستار الغموض، فالإنسان العربي، هو أيضًا، ماض في طريقه، يواجه حتمياته وجبرياته من أجل صنع حريته. وعالمنا العربي المعاصر، حتى وإن طالت أطوار انصهاره، هو أيضًا ماض في طريقه من أجل الخروج من شرق عربي قديم إلى شرق عربي جديد، كما قال الشاعر اللبناني الراحل إيليا حاوي.

الهوامش والإحالات:

1 - إدوارد سعيد. صور المثقف. محاضرات ريث سنة 1992 ترجمة غسان غصن مراجعة منى أنيس. دار النهار للنشر – بيروت – لبنان ص 51.

2 - هو تساؤل استنكاري استهل به هاشم صالح الفصل الأول الموسوم بـ(الانتفاضات العربية وتصفية الحسابات التاريخية) من كتابه: «الانتفاضات العربية على ضوء فلسفة التاريخ» دار الساقي الطبعة الأولى. 2013 ص 33

3 - د. زكريا إبراهيم. مشكلة الحرية. دار مصر للطباعة. بدون تاريخ. ص 24

4 - نفس المرجع السابق. ص 25

5 - فهمي جدعان «في الخلاص النهائي. مقال في وعود الإسلاميين والعلمانيين والليبراليين» دار الشروق للنشر والتوزيع الطبعة الأولى 2007 (ص – ص 302 - 303)

6 - نفس المرجع السابق ص 374. وبخصوص هذه النقطة المرتبطة بموضوع تدخل الدولة للحد من تجاوزات الحرية يشرح عبدالله العروي تصور ستيوارت ميل لمفهوم الليبرالية. هذه الأخيرة تفترض في تحققها، أن يكون الإنسان عاقلاً في مجتمع راشد.. فالدولة، في هذا الصدد ينبغي ان تقوم بدورها مؤقتًا حينما يتعلق الأمر بمجتمعات لم تصل بعد إلى سن الرشد. وللتوسع في هذه النقطة انظر إلى مؤلف عبدالله العروي «مفهوم الحرية». المركز الثقافي العربي. بيروت طبعة خامسة 1993 م، من ص 52 إلى ص 55.

7 - نفس المرجع السابق (في الخلاص النهائي ...) ص 375

8 - د. حسن حنفي. الهوية. المجلس الأعلى للثقافة الطبعة الأولى 2012 ص 24.

9 - جلال أمين. «خرافة التقدم والتأخر. العرب والحضارة الغربية في مستهل القرن الحادي والعشرين دار الشروق طبعة ثالثة 2009 ص – ص 14 – 15.

10 - انظر إلى مقال الباحثة فريدة النقاش الموسوم بـ: الهوية بديلا للتحرر المنشور بموقع «الحوار المتمدن» مواضيع وأبحاث سياسية 19 – 01 – 2017، والذي ترى فيه، نقلاً عن دراسة منشورة بـ»الأهرام» للباحث في العلاقات الدولية طارق دحروج، أن الذي ساق جحافل من الشباب الأوروبي للانخراط في صفوف ما بات يعرف بالدولة الإسلامية داعش هو الهروب من التحرر الغربي والحرية المطلقة. رابط الموقع:

http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=545334&r=0

11 - ياسر الملولي «مأزق الهوية في الثقافة العربية الإسلامية» دراسة محكمة منشورة بموقع مؤسسة "مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث "6 يونيو 2017. قسم الدراسات الدينية. ص22. رابط الموقع: http://www.mominoun.com/articles/5194

12 - نفس المرجع السابق ص 25

13 - نفس المرجع السابق ص – ص 28 - 32

14 - د. زكريا إبراهيم. مشكلة الحرية ص 29

15 - نفس المرجع السابق ص 31

16 - نفس المرجع السابق ص 32

17 - محمد عزيز الحبابي. من الحريات إلى التحرر. دار المعارف بمصر. 1972. ص 11

18 - نفس المرجع السابق ص 12

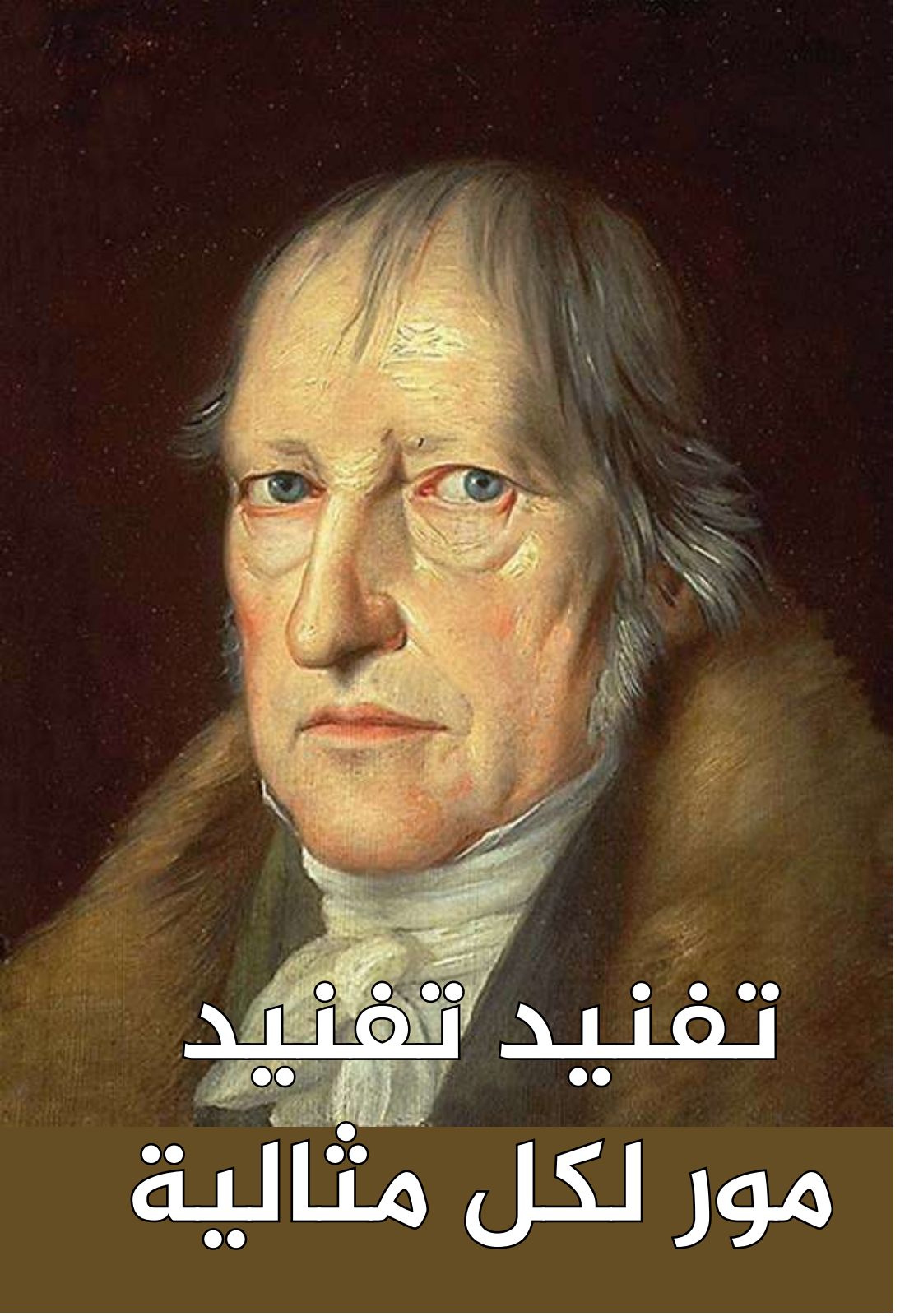
قال الشاعر

قال الشاعرُ
الشعرُ القاطنُ سيدتي
صلواتٌ في غسقِ الصبحِ
يتوضأُ نزقَ الأزهارِ
يصلي ...
في محرابِ النور...تَطَهَّرْ
مَن غيرك قولي ملهمتي
يتلحفني
يستحلف نبعا
للغيم النائم في احضان
اليأس المعتم
من غيرك مني يتعلم !!!
من يتعلم!!!
علمني الشعرَ وأشعرني
مجنونُ الشعرِ
ومَنْ أشعر !
جنيٌ من وادي عبقر
أشعثُ أغبر
مسجونٌ لكن علمني ان
أتحرر
مجنونٌ لكن دربني
أن اتفكر
أن أتدبر

ألّا أنكفيءَ على وجهي أو أتعثر
أكتب وأدون أغنيتي ومعلقتي
بحوائط قلب
قد داس عليه العسكر
أمويٌ سال دم السبطين على
يده
لم يتخثر
حجاج لم ينطق إلا ....
بالآي المتنزل
من علياء سماءٍ تُمْطِر
بهلول الشعر يحاججني
قومي فمآلك
ملهمةٌ فوق الأرفف
بقصيدِ الأحرفِ تتبختر
مجنونُ القريةِ يتمايلُ
يضْربه أطفالُ الحيِ
فيعلو ويعلو
حتى يلمِس
جلبابَ حكيم البندر
مجذوب صوفي النزعة
مجنون لكن حكمته لم تتأثر
يزهو بمجون في شعره
يتحدى أليازة (هوميروس) ....
منه يسخر

يتنرجس شيطان الشعر
على شفته
يتحدى الاكبرَ فالاكبر
علمني مجنونُ الشعرِ
أن أتَمردَ
أن أُفْرِغَ شُحْنَاتِ الغضبِ قوافي
أن أحيا في الشعر حياةً
لم تتكرر
لن تتكرر

شعر: سلوى محمود



تفنيد تفنيد مور لكل مثالية

ياسين مقنيعي

باحث بجامعة ابن طفيل، المغرب

الملخص:

يعتمد "مور" في (مقاله تفيند المثالية) على تصوير للوحدة الهجلية كوحدة "بيركلي" و"فيخته" ويعتمد مقولة (الكون كله روح) لضرب كل مثالية ولأن كان هذا يصدق على بيركلي فإن مور قد ظلم جدًا هيجل بهذا التعميم، وإذا سقطت دعوى مور المتقدمة تسقط كل مقالته وحججها بخصوص هيجل لأنها تؤسس عليها... ولقد كان لهذه المقالة تأثيرًا كاملاً على المحيط الفلسفي حتى عدها راسل ضربة قاضية للمثالية وبها يشهر عن هيجل أن فلسفته مجرد لغو فارغ ... ولأن الباحث يرى عكس ذلك، ويرى أن الفلسفة الهيجلية بسيطة في جوهرها فإنه قد عزم تقريبها للقارئ المتخصص وغيره بطريقة تحافظ على جوهريتاها واستدلالاتها الذكية لكن مع الباسطة في الطرح والمحاولة للجمع بين الخاص والعام لإظهار جوهر الوحدة الهيجلية.

مقدمة:

يعتبر المقال المعنون «بتفنيد المثالية» مؤسسًا لمذهب فلسفي كامل وضربة قاتلة للمثالية الحديثة عند البعض «كراسل».(Priest, 1990, p. 200).

نعم بالنسبة لي كان هذا المقال ذكيًا للغاية وكان يحط أصبعه مباشرة على المشكل دون الغوص في ثانويات قد تزيحه عن الهدف ... لكن كل المدح الذي تقدم ينقلب قدحًا كاملاً إن تجاوز هذا النقد مثالية «بيركلي». وقد عمم «مور» نقده على المثالية المعاصرة كاملة بما فيها «هيجل».. بل ذكره بطريقة عابرة ساخرة والمقال برمته مبني على فكرة أولى تنبني عليها المقالة كلها وكل البراهين وكل التحليل جاء لدعمها، وتعتبر ظالمة للغاية بإدخال تحتها فلسفة هيجل، وإذ هذه الدعوى «المورية» سقطت سقطت المقالة كلها بخصوص هيجل وهي:

أن المثالية الحديثة كلها بما فيها هيجل تقول بأن العالم كله روح، بما فيه الكراسي والشمس؛

في دلالة على عدم انفصال المدرك والمدرك كقضية (الوجود هو الإدراك) البيركلية ... وهذا يتبعه تصور معين للوحدة الهيجلية وتسذيج غريب لها بالنسبة للباحث: (أسميها ساخرا وحدة القرع الكبير بحباته البيضاء).

ويسعى الباحث لمحاربة الفكرة المتوغلة الآن في المحيط الفلسفي وعند مختصيه قبل الهواة: (تعقد الفلسفة الهيجلية وكونها لغو)، ببيان مدى بساطة الفكرة الهيجلية في جوهرها.. وذلك بالاعتراض على أعظم الاعتراضات على الفلسفة الهيجلية في عالمنا المعاصر (مقالة مور التي بين أيدينا والتي قيد المناقشة).

لقد سعى الباحث الجمع بين جوهرية الفكرة الهيجلية وبين تبسيطها وبين نظرته العامة واستنباطاته الخاصة وهو شيء بالنسبة لي أصبح

بعيد المنال في بعض الأبحاث أو معظمها حول هيجل...إما نظرة اختزالية وإما تيه في الثانويات وعدم إدراك الفكرة في جوهريتها وخلوصها أو غايتها النهائية.

ويسعى الباحث تضمنا بيان كيف هي فكرة هيجلة وفلسفته شاملة وضرورية لكل معرفة يقينية عقلية صارمة، وربما تكون وحدها الآن من تقف ضد شكية العصر المتطرفة والملغية أحد الخواص الضرورية للمعرفة كالذات أو العالم أو الله. وبيان بذلك ما ماهية الوحدة الهيجلية والتي أخطأ مور تصوريها وتفهيمها المتلقي.

يقول مور مبتدئًا مقالته كالتالي: «المثالية الحديثة إذا أكدت أي خلاصة حول الكون ككل فإنها تؤكد أنه روح» (Moore, 1903, p 23).

... » الكراسي والطاولات والجبال تبدو مختلفة جدًا عنا لكن عندما يعلن أن الكون ككل روح فإنه يؤكد أنهم يشبهوننا أكثر بكثير مما نظن.» (ibid, p 23).

فأقول أولاً هيجل بالتحديد لم تأتي مثاليته إلا لنقد هاته الفكرة بعدما سعت مثلاً مثالية بيركلي وفيخته.. لنفي العالم الخارجي وجعله مجرد فكرة، يقول هيجل في مرحلة مبكرة من عمره: «تحتفظ المثالية الدغمائية بوحدة المبدأ من حيث تلغي بالجملة الموضوع وتضع واحد من المتقابلين، الذات في تعيناتها كأنه المطلق، مثلما تلغي الدغمائية أعني المادية على خلوصها الذاتي» (هيجل، 2007، ص167).

ويقول: «فلابد للفلسفة ان تدفع عنها مصادقة مثل تلك المحاولات الكاذبة التي تزعم بلا حياء نفي الجزئيات». (السابق، ص 129).

فإن هيجل يضع هركارية ظاهرة وينص على ذلك حرفيًا.. ينص على وجود الباطل والشر، الألم، الطبيعة كوجود قاصر غير جوهري وما يتجاوز الطبيعة العقلي الفكرة الجوهري، الروح ... يقول:

«...الخارجية، الآخرية، باختصار: التناهي، أو النقص على نحو ما يمكن أن يتحدد هكذا بشكل أفضل إنما ينحط إلى وضع شيء غير ماهوي، ويعرف على هذا النحو...هو لحظة عابرة تتلاشى، وليست عنصرًا حقيقيًا و ماهويًا ودائمًا ومطلقًا بأي حال من الأحوال» (هيجل، 2004، ص 145). وفرق بين الوجود والتصور نفسه يقول: «إن الوجود والفكر، الاصطباغ المثالي والواقع مختلفان الواحد عن الآخر بل هما متعارضان» (هيجل،2003، ص 164). ويفرق بين الذاتي والموضوعي، بين المدرك والمدرك، يفرق بين الفردي والكلي والشخصي ... بطريقة ظاهرة للغاية، بل إن هيجل قصا للغاية على الطبيعة وعدها نقيض العقل وضياعه. يقول: «الوجود الفردي الزائل ليس بالفردية الحقة، الوعي حين يعلم ذلك سوف يتخلى عن بحثه عن الفردية الثابتة بما هي وجود فعلي، أو سوف يكف عن التثبت بما قد زال عندئذ وعندئذ فقط سوف يتاح له أن يجد الفردية في صورتها الصادقة أو الكلية» (هيجل، 2001، ص164).

فالعالم بعبارة واحدة يضم هركارية ظاهرة واضحة. لكن كيف وما هي الوحدة الهيجلية هنا وما مبرراتها وبراهينها ببساطة ؟ والتي تكلم عنها مور بغرابة وصورها كـ: القرع الكبير؟

إن الوحدة هنا ليست هي وحدة إدراك الوجود بالطريقة البيركلية من أن المدرك هو المدرك لا تمايز بينهما البتة كلا. بل إن الوحدة هنا طريقها أولاً هو الوعي باغتراب الذات في عالم الطبيعة وبأن العالم أمامها، الوجود هناك كالكرسي والشجرة يوجد على نحو الفلسفة التجريبية مثلاً بغير معنى للذات كما هو اعتراف «هيوم» مثلاً، إنها مجرد واقعة لا تنتمي إلى الذات ولا دخل للعقل فيها، لا يستنتجها لا يتوسطها لا يفهمها ضمن نسق أعلى منها. إذ على هذا التصور للعالم الخارجي تبقى الطبيعة أو الموضوع المادي أمامه شيء مجردًا لا معنى له، مجرد واقعة موجودة» الوعي الطبيعي إنما هو تصور للمعرفة أو معرفة غير متحققة». (هيجل، 2001، ص 86).

...إن كل معرفة للحسي المجرب هي تمثل واسترجاع للذات بالمقارنة والاستنتاج إن الشجرة التي أمامي حكمت أنها شجرة لأن لدي معرفة سابقة عنها ولأنها تدخل في علاقات عدة مع أشياء غيرها كاللون الأخضر لون ورقها، واللون البني لون جذعها، جمالها جلالها، عطاؤها ظلها، تاريخها، وتتشكل هكذا معرفتها بمئات أو الآلاف من العلائق (كليات ذاتية) لنحصل في الأخير على معرفة بالشجرة، فأنا لم أعرفها حتى انتزعتها من جزئيتها ووضعتها في سياق الذات، يمكننا استحضار هنا تفريع فيتجنشتاين اليوم وحتى كواين (لا معرفة من غير سياق) ...

وما تقدم هو بعض المقصود بالوحدة بين الذات والموضوع الهيجيلة أي أعرفها حصرا عند اسقاط ذاتي عليها باعتبارها كلي. وليست (أنا= هي / وحدة القرع الكبيرة)... يقول هيجل: «... فحقيقته الآن في الموضوع من حيث هو موضوع لي أو من حيث أحيل أنا إليه: إنه موجود لأني أعلمه. بهذا يتم قطعًا طرد اليقين الحسي من الموضوع ولكن ذلك لا يعني أن هذا اليقين قد بطل، بل كل الأمر أنه قد رد إلى الأنا، وعلينا أن نرى ما تسفر عنه الخبرة المأخوذة بواقعيته الأخيرة هذه»(هيجل، 2001، ص 83). ويقول: «ولكن لما كان على الفرد... من حيث يفكر أن يدرك العالم الحسي بأسره باعتباره نسقًا فكريًا، لما كان الأمر كذلك فقد لزم أن يوجد في الفكر نفسه.. من أجل انطلاق الفكر مضمون ما هو حق، بحيث لا يعود ما يمثل للوعي مشتملاً على أي مقوم حاشا التصور الذي هو الماهية» (هيجل، 2006، ص 467).

> **إن الوحدة هنا ليست هي وحدة إدراك الوجود بالطريقة البيركلية من أن المدرك هو المدرك لا تمايز بينهما البتة كلا. بل إن الوحدة هنا طريقها أولاً هو الوعي باغتراب الذات في عالم الطبيعة وبأن العالم أمامها، الوجود هناك كالكرسي والشجرة يوجد على نحو الفلسفة التجريبية مثلاً بغير معنى للذات كما هو اعتراف «هيوم» مثلاً، إنها مجرد واقعة لا تنتمي إلى الذات ولا دخل للعقل فيها، لا يستنتجها لا يتوسطها لا يفهمها ضمن نسق أعلى منها.**

ويقول عن الذات: «من خلال الملاحظة تجد من ناحية الوجود في شكل الفكر وتفهمه، والعكس في تفكيرها تفهم الوجود عندما تبدأ به، وهكذا قد عبرت عن الوحدة المباشرة للفكر والوجود، وحدت الماهية المجردة والذات «(Hegel, 1977,p 488). أي أن الوجود الخارجي المباشر لا يكون له في جزئيته معنى حتى أسقط تفسيري عليه (الكلي أو المفهوم). وهذا يسميه هيجل بالتوسط أو السلب، أي سلب مباشرية الموضوع، استقلاله عن الذات.

وعند التأمل الذي هو وفق حتى الأسلوب «الهيومي» نفسه فإن الطبيعة، الحسي المجرب تظهر باطنها الذي هو الكلي إذ الكرسي أمامي لا يزيد على أن أقول أنه هو (الهناك) حتى يظهر امتداد يتجاوزه. فيتحدد (الهناك) بغيره ويذهب الكرسي ويبلى ويفنى ويبقى الهناك كإطلاق لا يتحدد به بل بغيره، ولا تلبث (العاشرة) أن تصير إلى ما بعدها العاشرة وجزء من الثانية، تنصرف العاشرة وما بعدها من عدد وتحديد ويبقى (الآن) في إطلاقه في كليته ...إن اليقين الحسي نفسه لا ينبي إلا عن الكلي. يقول: «الإشارة تتجه إلى الآن، هذا الآن، .. لقد كف عن أن يكون إذ تنصب الإشارة عليه، فالآن المستمر على الوجود غير الآن المشار إليه، وإنا لنرى أن الآن هو ذلك على التحديد زوال حين يكون، سبق إلى الماضي إذ تتجه الإشارة إليه. تلك هي حقيقته، وهي خلاف الوجود، ومن الصحيح مع هذا أنه قد كان. نعم، ولكن ما كان، ما هو ماض، ليس هو بحال: فما هو بالموجود ولقد كان الوجود شاغلنا» (هيجل، 2001، ص 85).

ويقول: «إن الفردية المحسوسة تختفي في سياق الحركة الجدلية لليقين الحسي وتصبح كلية.»(هيجل، 2001، ص 101). يقصد أن ما هو باقي ليس هو الجزئي هناك من حيث هو مكان أو زمان إنما الباقي هو الكل، الزمان المطلق والمكان المطلق الذي لا يوجد في ظواهر الأشياء بل في باطنها وفي الذات باعتبارها (باطن)، (تصور)، (مفهوم)، فيقع أن تعرف الذات كباطن (باطن/ الكلي): الظاهرة الذي يعبر إلى الذات عن طريق ظاهرها (تعاقب الجزئيات كالدقائق والكراسي/ الأماكن) فيرسم الكلي، المفهوم: كالزمان والمكان، فتستمر معرفة وحدية (وحدة الباطن الناظر/ الذات، في باطن الظاهر/ الظاهرة) يقول: «الذات هي الكلي الذي ندع فيه جانبًا كل ما هو جزئي، والذي توجد فيه، في الوقت ذاته، جميع الجزئيات وجودًا مستترًا. وبعبارة أخرى ليست الكلية ولا شيء غير ذلك، وإنما هي الكلية التي تشمل في جوفها كل شيء آخر.» (هيجل، 2007، ص 101).

والذي نفهمه مما تقدم أن هيجل بهذا النحو من التصور يزدري مطلقًا الجزئي (الكرسي، العاشرة)، بل التحدد بهم والتركيز عليه هو مصدر الوهم بل إن الصادق فيهم هو ما يعربون عنه: (الكلي).

والبرهنة على المتقدم من نواحي عدة خد مثلاً: الشيء لا يكون هو إلا وهو محدود بغيره، إن الشجرة لا تكون شجرة إلا بوجود تراب وماء ...إن العين لا تكون عينًا إلا وهي مبصرة إلا ووجود الضوء، إن السيد لا يكون سيدًا إلا بوجود العبد ...إن الشيء الجزئي هنا لا يتحدد إلا بغيره وإذاك يكون حده وفناؤه فيه، إنه ببساطة لا يكون حتى يكون نافيا لنفسه وإذاك لا يكون إلا في خدمة الكلي راسمًا ظهوره وجلاله والقانون أي قانون طبيعي أخلاقي لا يرسم إلا بفناء وحركة الأشياء الجزئية وعدم ثباتها، إنه لولا (فناء /حركة) كواكب مجموعتنا الشمسة لما كان قانون عنها وعرف ولما استمر...إن القانون ليس إلا وحدة الأشياء المختلفة وفناؤها معًا... ويوقع العقاب على القاتل والغاية ليس قتله في ذاته...لكن لكي يبقى القانون، المفهوم، العدل..

يقول هيجل: «هناك إذن ضرورة تملي على الوعي تلك الخبرة التي بمقتضاها ينهار الشيء تحديدًا بواسطة الفصل المكون لماهيته ولوجوده لذاته. هذه الضرورة يتسنى إيجازها في تصورها المعقول: يوضع الشيء على أنه وجود لذاته أو نفي مطلق لكل وجود غيره، وبالتالي على أنه نفي مطلق مبتوت الصلة إلا بنفسه، ولكن النفي المطلق المبتوت الصلة إلا بنفسه يعدل إلغاء نفسه هذه أو يعدل قيام ماهيته في غيره». (هيجل، 2001، ص 100). يقصد هيجل ان الشيء كونه لا يتحدد إلا بغيره كالضوء لإبصار العين فإن العين لا تكون عينًا إلا بالضوء ونفي العين للضوء واعتباره ليس من ماهيتها هو نفي لها في الحقيقية. إذ العين لم تكن عينا إلا لكونها مبصرة.

ويقول: «الوعي ...فعل تجاوز الحد، فإن تعلق الحد به تجاوز ذاته. فالوجود الفردي إذا اندرج في الوعي انضاف إليه أفق من المواراء ولو اتخذ أبسط الصور، صورة الحدس المكاني ما بجانب الحد.» (هيجل، 2001، ص70).

والتعبير الهيجلي ظاهر فالعلم التجريبي كله يفسر الشيء بعلته مثلاً.. وهذا تجاوز للشيء الجزئي بلا رجعة إلى ما وراءه، وحلم الفزيائيين اليوم: نظرية كل شيء!

ويقول: «فالموضوع...هو بالأصح ضد نفسه: لذاته من حيث كونه لغيره ولغيره من حيث كونه لذاته. إنه قائم لذاته، مطوي عليها، واحد، ولكن هذا الواحد القائم لذاته، المطوي، لا ينفصم وجوده من وحدته بضده الذي هو الوجود للغير، ولذا كان الوجود لا يسند إليه إلا باعتباره موجودا ملغيا، وبعبارة أخرى: إن هذا الوجود للذات لا يقل في إضافيته عن العلاقة بالغير، إلا وهي العلاقة التي نريد قصر اللاماهية عليها»(هيجل، 2001، ص 100-101).

إن الشيء الجزئي أيًّا كان لا يمكن التعبير عنه حتى إلا وهو كلي. إن الطاولة التي أمامي قطعًا ليس هي التي تعرفها أنت. إنها مختلفة كجزئية قطعًا، وإذ أنطق باللفظ (طاولة) يكون المعنى عامًا جدًا وكليًا يحفظ قانون الطاولة الكلي ويعبر عنه كذلك ليصلك المعنى. إنني أخالف تمامًا ما أعنيه بالإشارة الجزئية عند الكلام، إذ لا انطق إلا بالكلي حصرًا...يقول: «والحق كما نرى مع اللغة: فيها ندحض نحن أنفسنا ظننا على الفور فما دام الكلي هو الحق المشتمل في اليقين الحسي، وكانت اللغة لا تعبر إلا عن هذا الحق وحده، فقد استحال علينا أن نفوه بالمحس الذي نظنه موضوعنا في هذا اليقين.» (السابق، ص 82).

ويقول: «أشكال الفكر وضعت وخزنت أولا في اللغة الإنسانية، في كل شيء قد استنبطنه الوجود الإنساني، في كل شيء بطريقة أو أخرى قد أصبح تمثلاً لهم، في كل ما صنعه هناك لغة اخترقته، وكل شيء يحوله إلى لغة ويعبر عنه يتضمن مقولات، سواء كانت مستنبطة أو مختلطة أو محددة جيدًا.» (Hegel, 2010, p12)

فإذا كان الشيء لا يعرف إلا بآخر ولا يقال إلا بآخر فما هو في ذاته إلا رسم للآخر (النفي البسيط) أو (الكلي الدائم). يقول هيجل: «العقل هو سلبي وجدلي لأنه يحل تحديدات الفهم في العدم، إنه إيجابي لأنه ينشئ الكلي ويفهم الجزئيات داخله» (ibid, p 10).

لكن مع ذلك ومع أن هنا الكلي هو الحقيقة وهو أقرب من الذات وقد يفهم منه وحدة معها، إذ هي عند هيجل كلية خالصة، فكرة، وتصور، إلا أنه مع ذلك ليست في وحدة مطلقة، لأن الكلي هنا ليس إلا كلي طبيعي، غريب عنها لأنه محدد ككلي (ميكانيكي)، إذ كحركة المجموعة الشمسية إنها تبدي انضباطًا متحكمًا فيه لا تبدي حرية لذواتها، إنها تكرر نفسها بدون غنى بدون كسر في قانونها، إنها ثابتة جامدة أو فراغ ، الشيء الذي يعيد نفسه وإن كان لا متناهي لا يعبو أن يكون عدا فارغًا، لكن الذات كلية حرة أخلاقية ...كل هاته الأشياء ليست موجودة في الكلي الميكانيكي ...إنها تكون خارجة عن مطابقة تامة بين الذات والموضوع أو العلم والمعلوم أو أن تفسر الذات أو معارفها.

إن الحر حرية مطلقة وذا الارادة المطلقة هو الله وحده وإذ تدرك الذات هذا المفهوم ترجع فتهم جيدًا الظواهر وتكون في أمان في إسقاط مقولاتها عليها لأن أصلها حر وخير وجمال.

وبهذه المفاهيم نعم تقع الوحدة، إذ الذات ببساطة لا يمكنها أن تتحدد عبر مفاهيم طبيعية أدنى منها كالكرسي وغيره، إذ يظهر منه قصور تام حتى في تفسير نفسه، الكرسي يتحدد بغيره بالنجار مثلاً الواعي الحامل لصورة عقلية ذهنية (الكرسي). ووحده الذي يفسر نفسه بنفسه هو الله المطلق ... وهي هنا لأول مرة تسمو الذات وتعي مثل هذا المفهوم ترى صلاحية تفسير نفسها عنه أي هو مصدرها ... وهو مفهوم ذاتي لا تحتاج الذات لخروجها عن نفسها في معرفته كالطبيعة التي هي نقيضة لها (غير عقل في جزئتها) لا يبدو منها في جزئيتها العقل، لا تبدو منها الحرية، إنها تحدد عبر ما هو خارج عنها دائمًا وأبدًا... وهي كذلك فقط الذات حرة لأن مصدرها حر، مطلق وكذلك هي،- (ويمكن استحضار هنا انعكاس بعض المؤمنين بكون أصل العالم قوة غامضة غير حرة وغير عاقلة كاسبينوزا على كون الذات نفسها غير حرة، ويمكن فهم هذا الأمر من اعتقاد انشتاين لفكرة سبينوزا حول الله وانعكاسها على رؤيته للكون وذاته) - إنه علم وروح وكذلك هي وهكذا عندما تعي الذات هاته المسألة تعي نفسها أنها من مصدر إلهي، فإنها تكون تدرك ذاتها بذاتها، ويطابق ذاتها موضوعها، إذ لا تدرك شيء غريبا عنها كالكرسي الطاولة.. إنها في عالمها الحق، عالم روحي تمامًا... هنا تصبح الذات هي الموضوع أو العاقل والمعقول ليس بمعنى مور

المزجي كما صوره في اختلاط العصير.

لا بل وحدة عقلية روحية معرفية بمعنى أن المعرفة تصبح يقينية ولا يصبح الموضوع غريبًا عن الذات. كون الموضوع غريبًا عن الذات كونه ليس الجوهري فيه مقولات الذات.. ليس حرًا ليس واعيًا بذاته، ليس فكرًا ... محتاجًا دائمًا لغيره، وإذا كان لا ينتمي إلى مقولات الذات فإن المعرفة ليست يقينية، هنا قد يتشكك في كونه يعرفها لأنه يتشكك في انطباقها عليها وأن انطباق المقولات الكلية عليها التي هي الضامن للمعرفة إذ المعرفة من أهم خصائصها الثبات. فإنه يبقى دائمًا واقعة عرضية بدون تدخل شيء عقلي كلي منضبط هو من صنعه الذي هو المطلق. أما هذا الأخير فمقولات الذات تنطبق عليه تماما ككونه حرًا وخالدًا ...وخيرًا وجمالاً ...فتعود مرة أخرى بثقة كاملة لتسقط مقولاتها على الكون ككل لأنها عرفت مصدرها عقلي وأنه عالم، ويمكن استحضار هنا في يومنا المعاصر علماء فزياء وبيولوجيا وفلاسفة كبار يمنعون إصدار أي حكم على أي ظاهرة باعتباره مجرد حكم ذاتي وأن رؤيتنا للظواهر لا يعكس حقيقتها لأن الظواهر ليست عقلية في ذاتها وإنما ذلك مجرد خيال من الذات ومحاولة إسقاط أحكامها عليها.

إن الذات التي تعي تمايزها عن الطبيعة باعتبارها ذات أخلاقية وكلية وحرة لا ترى مثل هاته الصفات إلا في الإله «المحتوى المطلق». (Hegel,1977).

يقول هيجل: «إن الله وحده، هو الانسجام التام بين الفكرة الشاملة والواقع، أما جميع الأشياء المتناهية فهي تحمل جانبًا باطلاً غير حقيقي، فهي لها فكرة شاملة ووجود فعلي، غير أن وجودها لا يفي بمتطلبات الفكرة الشاملة، وهي لهذا السبب لابد ان تفنى وعندئذ يتبدى بوضوح التعارض والتناقض بين فكرتها الشاملة ووجودها..» (هيجل، 2007، ص 106).

يقول هيجل في رسم عالي لمصار الروح ذاك عودتها الى ذاتها منهيا بذلك كتابه فينومينولوجيا الروح: «الهدف، العلم المطلق، أو الروح الذي يعلم نفسه كروح، إنما سبيله استذكار الأرواح واستنباطها كما تكون في حد ذاتها وتأتي نظام ملكوتها فأما حفظ تلك الأرواح بحسب كيانها الحر والمظهر في صورة العرضية فإنما هو التاريخ - (قلت: يقصد ظهور الروح بشكل ليس مفهومي بشكل حسي عرضي في عمل الذوات الروحية كالفلاسفة والشعراء، الفنانين... كالقصائد، والرسومات، كالمؤسسات الاجتماعية، القوانين الأخلاقية... الأعمال التي تنم على تجاوز الطبيعة على الروح لكنها لا تصل إلى المفاهيم الفلسفية المحضة... كمفهوم العلم المطلق الهيجلي الذي هو الله في أساسه) - وأما من وجهة نظامها المفهوم، (قلت: يقصد بالمفهوم مفاهيم الذات المحضة التي لا توجد إلا في الله. وهو متصور كمفهوم محض، موضوع مطلق للذات) فهو علم المعرفة المظهرة؛ وكلاهما معا، التاريخ والمفهوم، إنما يكونان ذكر الروح المطلق ومحنته حقيقًا وحقيقة وإيقان عرشه الذي كان يكون من دونه المتوحد العري من الحياة - (يقصد أن الاغتراب عن الذات عن الله في غيرهما كالطبيعة... هو محنة وبلاء ضروري للرجوع مرة أخرى إلى الذات التي تستذكر الله عبر عمل الأرواح الروحي في التاريخ وعبر المفهوم، الفلسفة التأملية) - إذ فقط

من كأس ذلك الملكوت الذي الأرواح يصعد إليه زبد لا تناهيه» (هيجل، 2006، ص 774).

خاتمة:

إذن ببساطة تامة وكما هو غرض مقالي من أساسه:

هيجل لا يضع الموجودات في مرتبة واحدة كما زعم (مور) وكما بينت فإنه يجعل تمايزًا مطلقًا بين الذات والعالم والله. والوحدة الملاشية للتمايز تلك كانت فكرة (بيركلي) و(فيخته) وقد أخطأ مور خطأ تام هنا بحق هيجل.

مفهوم الوحدة عند هيجل هو ببساطة ضرورة وجود (الذات) و(العالم) و(الله) لحصول أي معرفة يقينية ولا يمكن ملاشاة أحدهما أبدًا ومع ذلك تحصيل أي معرفة يقينية كما بينت... أما بيركلي فإنه يلاشي العالم لصالح الذات وكذلك كانط الذي ينص على أن أي شيء ما هو إلا صنيع مقولات الذات ويمر حصرًا من خلالها والذات لا تعرف إلا الظواهر... أو نفي الذات كما تفعل فلسفة (هيوم) عندما تجعل كل معرفة هي فقط نتاج انطباعات حسية لا تلبث أن تخفت وتصبح أفكارًا كلية خافتة والذات في ذاتها خواء... فإن هيجل يبين أن أي معرفة برمتها تبتدئ وتنتهي بتوسط الذات وأن هذا ليس إسقاطًا من الذات كفكرة كانط أو هيوم بقدر ما أن العالم الخارجي هو أصلا باطنه نفس مقولات الذات.

والاستدلال على ذلك بسيط: أولاً مثلاً كانط لم يمكنه التفريق بين (النومين) و(الفينومين) إلا عن طريق الذات وإلا وهو يعي أصلاً (النومين) إن معرفة الحد تجاوز للحد أي هو يعرف النومين وهو فقط يصيغ فكرة متناقضة فيقول: (أنا أعرف النومين لكنني لا يمكنني معرفته).

وكذلك لا يمكن لهيوم ولا بيركلي ولا كانط أن يصيغوا أي فكرة دون مفاهيم كلية مستمرة. إن اللغة في ذاتها كلية.

وكذلك كل خبرة حسية نفسها تظهر ما يبطنها الذي (المفهوم، الكلي، الاستمرارية) وهاته هي خاصية الذات.. فتتوحد الذات بالموضوع على هذا النحو أي تجد أن خصائصها (الاستمرار المفهوم البساطة) خلف الظواهر الجزئية التي تبدو أنها ذرية (وهما) يرى العقلية خلفها - وقد بينا كيف ذلك ببساطة في الأسطر السابقة - ولكن مع ذلك لا يظهر منها باقي مقولات الذات (كالحرية، التفسير الذاتي لذاتها)... ومن هنا ننطلق إلى الفكرة الثالثة:

وهي أنه عندما نصل إلى مفهوم الله وهو الشيء الذي يفسر نفسه بنفسه والحر مطلقًا والخير والجمال... ونعي أنه هو خلف ظواهر العالم فإننا نكون في يقين تام في حدسنا بأن العالم مصمم كعقل وكجمال وكخير ولا نتشكك في ذلك ويمكن استحضار هنا كيف أن سارتر في كتابه (الغثيان) عندما تبدلت نظرته للكون إلى الالحادية كيف رأى الشجرة أمامه والحديقة وكل شيء بصورة مخالفة للغاية بصورة غريبة عن الذات بضياع وتيه تام.

فالوحدة الهيليجة ليست وحدة وجود حلولية بقدر ما هي الدرجة التي يصل إليها الوعي بالمضوع فيعي تماما أنه يعلمه يقينا وذلك هو مفهوم العلم المطلق عند هيجل. أو تطابق ماهية الذات والموضوع.

والفلسفة الهيجلية بسيطة في جوهرها ولها أهمية قصوى الآن لأنها فلسفة عقلية شمولية لا تقصي أحد الأطراف سواء في الوجود أو في المعرفة وهي سلاح قوي للغاية ضد شكية العصر واختزاليته معًا.

الهوامش والإحالات:

- هيجل. (2004). محاضرات فلسفة الدين الله والفكرة الخالدة. مكتبة دار الكلمة. القاهرة.
- هيجل. (2003). محاضرات فلسفة الدين الديانة المطلقة. مكتبة دار الكلمة. القاهرة.
- هيجل.(2001). علم ظهور العقل. ط 3. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت.
- هيجل.(2006). فينومينولوجيا الروح. ط 1. المنظمة العربية للترجمة. بيروت.
- هيجل.(2007) موسوعة العلوم الفلسفية. ط 3. دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت.

- Hegel.(2010). The science of logic. Cambridge University pres. new York. www.Cambridge. Org.
- Hegel.(1977) . Phenomenolodgy of spirit. Oxford university press. New york.
- G. E. MOORE.(1903) .THE REFUTATION OF IDEALISM, Mind. Volume XII. https:/doi.org/10.1093/mind/XII.4.433 .
- Priest, S.(1990) The British Empiricists. Penguin Books. New york.

العالِمُ الحقُّ

د. أحمد تمّام سليمان

كلّيّة الآداب- جامعة بني سويف- مصر

ليس من دور المعلم أن يشعر المتعلم بمكامن الضآلة فيه، فإن ذلك يحبطه، ويدفعه إلى اليأس، وإنما دور المعلم أن يشعر المتعلم بمكامن الملكة لديه، فإن ذلك يسعده، ويدفعه إلى الأمل، فإن الأمل الذي يحدو المتعلم لجدير بجعل العلم حلمًا جميلاً وليس حملاً ثقيلاً، حتى يصير المتعلم عالمًا متخصصًا في فن، أو عالمًا موسوعيًّا في فنون، وعلى أية حال فإن حياة العالم لا تخلو من المتعة، وإن كان ظاهرها المشقة، فالعلم للعلماء كالعافية للأبدان.

والبدن إن افتقر إلى العافية فلا يصلحه الطموح في مال أو جاه أو سلطة، فكما أن العافية منتهى الأماني للأبدان، فإن العلم منتهى الأماني للعلماء، لذا فالعالم الحق يغنيه العلم فلا يطلب المال، ويزينه العلم فلا يطلب الجاه، ويحميه العلم فلا يطلب السلطة. والعالم الحق يستفتح للعلم كل باب، ويسير للعلم في كل طريق، وتكفيه لقمة تقيم أوده، وخرقة تستر عورته، فما زاد عليه من متاع الدنيا، فهو انتقاص من العلم الذي يحصله، فمتاع الدنيا انشغال في اكتسابه، وانشغال في إنفاقه، والعالم الحق يزهد كل شيء إلا العلم، فالعلم أثمن ما يقتنى وأثمر ما يجتنى.

ولأن التعليم في الصغر كالنقش على الحجر،

فقد امتدح القرآن الكريم أن يشب النشء على العلم، يقول الله -تعالى-: ﴿يَٰيَحۡيَىٰ خُذِ ٱلۡكِتَٰبَ بِقُوَّةٖۖ وَءَاتَيۡنَٰهُ ٱلۡحُكۡمَ صَبِيّٗا﴾ [سورة مريم: الآية 12]، ويستوحيها الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي (ت 1290هـ/ 1873م) فيما جعله شعارا لمجلة "روضة المدارس" قائلاً:

تعلم العلم واقرأ تحز فخار النبوة

فالله قال ليحيى خذ الكتاب بقوة

ولرحلة العلم زاد يجب أن يتبلغ به المتعلم، يجمله الإمام محمد بن إدريس الشافعي (ت 204هـ/ 820م)، قائلاً:

أخي لن تنال العلم إلا بستة

سأنبيك عن تفصيلها ببيان

ذكاء وحرص واجتهاد وبلغة

وإرشاد أستاذ وطول زمان

تبقى الصحبة.. فالعالم الحق يحب الخلوة، فيها يقرأ المظان وتصير له مع الكتب صحبة، حيث يأنس بصحبة مؤلفيها، فإن كان يقرأ بعيني رأسه، فكأن سمعه يصغي إلى أصحاب هذه الأحرف، وقد حببت إلى العالم مجالسة الصالحين، فإما أن يجلس عند قدم عالم يلتقط ما يتساقط من طيب ثمار علمه، وإما أن يحوطه تلامذته إحاطة النجوم بالقمر. كذلك فإن العالم ينزه مجلسه عن الشبهة، يقول الشاعر أبو العلاء المعري (ت 449هـ/ 1057م): [من قصيدته أما عرف المقيم بأرض مصر]

فإن لهذه الدنيا طريقًا

عليه يمر من قبلي وبعدي

ولا تجلس إلى أهل الدنايا

فإن خلائق السفهاء تعدي

ويكفي العالم فخرًا أنه يمضي سواد ليله في تسويد دفاتره، إذ إنه ينضر قادم حياته بتبييض صحائفه، ففي الأولى عين الله تكلؤه، وفي الأخرى ميزان الله ينصفه، وإن كان كل ذي نعمة محسودًا، فالمحسود الحق هو العالم الحق! ولاشك في أن للعلم أخلاقًا بها ساد الدين في الآفاق وأظهره الله في العالمين، وفي هذا المعنى أقول: [من قصيدتي عقل العربية الثائر]

ما كان لدين الله يسود

إلا بمكارمه الخلقية

الدين رصين بالوحي

يتخذ من العلم هوية

ويجادل أهل الخلف برفق

لا يجزي أحدا بطوية

بالحكمة والوعظ وجدل

يتوج رأس البشرية

وطلب العلم قد يتطلب السفر والاغتراب عن الوطن، وكثيرًا ما طالعنا صفحات من مجاهدات العلماء فيه تندرج تحت "أدب الرحلات"، ويقول الإمام محمد بن إدريس الشافعي في فوائد السفر:

تغرب عن الأوطان في طلب العلا

وسافر ففي الأسفار خمس فوائد

تفرج هم واكتساب معيشة

وعلم وآداب وصحبة ماجد

ولا ينال العلم من الله إلا بتقواه، يقول الله -تعالى-: ﴿وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَۖ وَيُعَلِّمُكُمُ ٱللَّهُۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَيۡءٍ عَلِيمٞ﴾ [سورة البقرة: الآية 282]، ويشكو الإمام محمد بن إدريس الشافعي سوء الحفظ إلى أستاذه وكيع بن الجراح (ت 197هـ/ 812م)، فيرشده إلى طاعة الله، حتى يكون العلم ثمرة هذه الطاعة، قائلا: [وقيل إن صحة نسبة البيتين لعلي بن خشرم، كما أوضح الخطيب البغدادي في كتاب "الجامع لأخلاق الراوي"- ج5/ ص57، والبيهقي في كتاب "شعب الإيمان"- ج2/ ص272]

شكوت إلى وكيع سوء حفظي

فأرشدني إلى ترك المعاصي

وأخبرني بأن العلم نور

ونور الله لا يهدى لعاصي

ولأن العلم مسؤولية فإن العالم يجب أن يتحرى ما يقدحه زناد فكره وما يخطه يمينه، حتى لا تزيغ به الأهواء أو يزل بسببه خلق كثيرون، وقال عبد الرحيم بن علي البيساني (ت 596هـ/ 1200م) المعروف بالقاضي الفاضل: "إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه، إلا قال في غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، هذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر"، [والمقولة منسوبة خطأ إلى العماد الأصفهاني، وأحمد فريد الرفاعي الذي شهرها، حيث وضعها أول كل جزء من أجزاء معجم الأدباء لياقوت الحموي، والصواب نسبتها إلى البيساني بعث بها إلى الأصفهاني، انظر: شرح الإحياء للزبيدي- ج1/ ص3، والإعلام بأعلام بيت الله الحرام لقطب الدين النهروالي]، ويقول الإمام محمد بن إدريس الشافعي: [ونسبت القصيدة أيضًا إلى الإمام علي بن أبي طالب]

وما من كاتب إلا سيفنى

ويبقي الدهر ما كتبت يداه

فلا تكتب بكفك غير شيء

يسرك في القيامة أن تراه

ولسعة علم الله إذ يقول -تعالى-: ﴿قُل لَّوۡ كَانَ ٱلۡبَحۡرُ مِدَادٗا لِّكَلِمَٰتِ رَبِّي لَنَفِدَ ٱلۡبَحۡرُ قَبۡلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَٰتُ رَبِّي وَلَوۡ جِئۡنَا بِمِثۡلِهِۦ مَدَدٗا﴾ [سورة الكهف: الآية 109]، فقد وعد أهل الإيمان والعلم بالرفعة، فيقول -تعالى-: ﴿يَرۡفَعِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنكُمۡ وَٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلۡعِلۡمَ دَرَجَٰتٖۚ وَٱللَّهُ بِمَا تَعۡمَلُونَ خَبِيرٞ﴾ [سورة المجادلة: الآية 11]، كما قرب نبيه -صلى الله عليه وسلم- حتى لقيه عند سدرة المنتهى، بعدما اصطفاه لتبليغ شرعه، وفي هذا المعنى أقول: [من قصيدتي تجليات المعراج]

وأنت على بساط أنس الله تجني

ثمار القرب من نور التجلي

والفخر الحقيقي إنما يكون لأهل العلم، وكل فخر عداه هو محض ادعاء؛ لأنه فخر بعرض زائل وكرامة مدعاة، يقول الإمام علي بن أبي طالب (ت 40هـ/ 661م) -كرم الله وجهه- في هذا المعنى:

ما الفخر إلا لأهل العلم إنهم

على الهدى لمن استهدى أدلاء

وقدر كل امرئ ما كان يحسنه

والجاهلون لأهل العلم أعداء

ففز بعلم تعش حيا به أبدا

الناس موتى وأهل العلم أحياء

فالعالم الحق يحب الخلوة، فيها يقرأ المظان وتصير له مع الكتب صحبة، حيث يأنس بصحبة مؤلفيها، فإن كان يقرأ بعيني رأسه، فكأن سمعه يصغي إلى أصحاب هذه الأحرف، وقد حببت إلى العالم مجالسة الصالحين، فإما أن يجلس عند قدم عالم يلتقط ما يتساقط من طيب ثمار علمه، وإما أن يحوطه تلامذته إحاطة النجوم بالقمر.

فلسفة الكهانة عند العرب

د. أشرف فؤاد عثمان أدهم

باحث في الحضارات الأفريقية ومقارنة الأديان

مرّ العرب في جاهليتهم كسائر الأمم بطور البداوة، وهذا أمر طبيعي تمرُّ به الشعوب في ارتقائها لسلّم التطور والحضارة، وكان لهم في تلك المرحلة سماتٌ وملامحُ وشمائل ميّزت حياتهم العقلية والروحية، ولعلّ أكثر ما يميّز الرؤية العربية في الجاهلية سيطرة النظرة الحسية المادية إلى الأمور، والافتقار إلى النظرة الشمولية، وبروز النظرة القاصرة التي تتجلى في ضعف التعليل ولا تتكئ إلى نظرة علمية سليمة، ولا عجب في ذلك؛ فأحكام العرب هذه نابعة من المحيط الذي يعيشون فيه، حيث تتحكم فيهم ظروف البيئة القاسية، فقد تميزت صحراؤهم بقسوة طبيعتها، ومناخها الحار، وندرة مظاهر الخصب والنماء إلاّ في بعض الأماكن التي توجد فيها المياه خاصةً في أعقاب الأمطار إذ ترتدي الأرض ثوبًا أخضر قشيبًا لا يدوم طويلاً، فسرعان ما تقضي عليه الرياح الحارة الجافة وتعود لتكشف عن تربة فقيرة قاحلة لا مكان فيها للحياة. وقد فرض هذا المناخ على العرب حياة شاقة صعبة لا تعرف الأمن والاستقرار والهدوء، فكانت القبائل العربية في تنقُّل دائم طلبًا للماء والمرعى، ولمّا كان الماء قليلاً والمرعى شحيحًا نشبت النزاعات، وكثرت الأيام والوقائع، وعاش العربي عيشةً مَلأى بالاضطراب والقلق والخوف، وفي مواجهة دائمة لأعدائه المتربصين به من جانب، وقوى الطبيعية القاسية من جانب آخر مما جعله يشعر دائمًا بضعفه وعجزه وحاجته إلى ما يخفف روعه في هذه الصحراء، ويشعره بالطمأنينة والأمان، ويفسر له العديد من الظواهر التي تعترضه في حياته ولا سيما مع غياب الدين الإلهي الذي يوضّح الكثير من الأمور الغيبية التي يعجز الإنسان عن تفسيرها، ويكون له هاديًا وموجهًا في الملمات والنوائب [1].

وهكذا فقد أنشأ الإنسان العربي أوهامًا وخرافات هو في أشد الحاجه إلى وجودها في عقله ووجدانه ليحاول أن يعلّل بها كثيرًا من الظواهر التي تتصل بحياته في الصحراء مما جعل حكمه بدائيًا وبعيدًا عن الحق والصواب، وحفلت حياته بعاداتٍ كانت له معتقدًا، ومصدرًا لطمأنينة نفسه وراحتها،

وليس في هذا الأمر مطعنٌ أو مأخذٌ على العرب، فقد كانت سيطرة الأوهام على النّاس آنذاك سيطرة عامة لأنها تتبع للعواطف والمشاعر لا إلى العقل والتفكير، وفي ذلك يقول الحوفي: «إنما تشيع الأوهام في النفوس لأن النّاس يتشابهون فيما يرجع إلى اللاشعور والغرائز، وإن اختلفت طبقاتهم، فهم يتشابهون في الوجدان والشهوات والمشاعر [2].

والكهانة هي الإخبار عن الغيب، والتنبؤ بالمستقبل. وهي ظاهرة عرفها العرب قديماً مثلما عرفتها الأمم الأخرى في هذه الفترة. وتقوم الكهانة في أساسها عند العرب على الإخبار بالغيب، والناس مجبولون على الرغبة الشديدة في معرفة الغيب، ولا سيما من كان منهم غنيًا، أو صاحب جاه أو سلطان، فيخاف من المستقبل على ما يخبئ له، لذا كانت العرب تُكثر من مراجعة الكُهّان وسؤالهم عن المستقبل. فلا غرابة والأمر كذلك أن نجد الكُهّان العرب في زمن الجاهلية يتنبؤون بمبعث النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وهو ما ورد كثيرًا في كتب التاريخ والسيرة النبوية حيث كانت تُخصِص فصلاً عن بشائر الكُهّان بقرب بعثة النبي الكريم صلى الله عليه وسلم [3].

والكاهن هو الذي يتعاطى الخبر عن الكائنات في مستقبل الزمان، ويَدّعي معرفة الأسرار. وقد كان في العرب كهنة ذائعي الصيت: منهم "ابن صعب بن يشكر القسري البجلي الأنماري"، من قبيلة عبقر بالحجاز ويسمى "شِق"، و"ربيع بن ربيعة بن مسعود بن مازن بن ذئب بن عدي بن مازن غسان" ويسمى "سُطيح" وهو من بادية الشام، كانا من أشهر كُهّان الجاهلية يُخبران بالمستقبل، وقد سُمي "شِق" بهذا الاسم لأنه كما يقولون: كان جسده كشق إنسان، وأما سُطيح فكان كالبضعة الملقاة على الأرض فكأنه سُطِحَ عليها.. قال ابن عباس رضي الله عنهما: "لم يكن شيء من بني آدم يشبه سُطيحًا، إنما كان لحمًا على وضم، ليس فيه عظم ولا عصب إلا في رأسه وعينيه وكفيه، وكان يُطوَى كما يُطوى الثوب من رجليه إلى عنقه ولم يكن فيه شيء يتحرك إلا لسانه" وقال غيره: "إنه كان إذا غضب انتفخ وجلس. وكانا يزعمان أن لهما تابعًا من الجن يلقى إليهما بالأخبار، ويعرفان الأمور بمقدمات الأسباب، ويدّعيان معرفة الشيء المسروق، ومكان الضالة ونحو ذلك"، وكان الكُهّان في الجاهلية يُزوجون لأقاويلهم الباطلة بأسجاع تروق السامعين، فيستميلون بها القلوب، ويستصغون إليها الأسماع. وكان العرب تسمى كل من يتعامل علمًا دقيقًا كاهنًا، ومنهم من كان يسمى المنجم والطبيب كاهنًا [4].

كما ورد تعريف الكاهن في مصادر أخرى: أنه هو من يخبر بالغيب، وقيل هو كل من يتعاطى علماً دقيقًا. ومن العرب من كان يسمى المُنَجِم والطبيب كاهنًا، وعند اليهود والنصارى من ارتقى به إلى درجة الكهنوت، وعند أصحاب الديانات الأخرى من غير المسلمين من ساغ له أن يقدم الذبائح والقرابين، ويتولى الشعائر الدينية. ورجال الكهنوت هم رجال الدين عند اليهود والنصارى ونحوهم، فالكاهن اسم فاعل من كَهَنَ، إذا قضى بالغيب وحدَّث به، وهو الذي يخبر عن الكوائن في مستقبل الزمان، ويَدّعي معرفة الأسرار، ومطالعة الغيب، والجمع كَهَنَة وكُهّان. وقيل الكاهن هو خادم دين، أو هو الشخص المخصص لتقديم القرابين [5]. وبنفس المعنى تقريباً قيل: الكاهن هو الذي يكرس نفسه لخدمة الدين متوسطًا بين الله والناس، وهو من يقوم بتقديم الذبائح لله على وجه الخصوص [6].

وقد عرف اليونانيون الكهانة، وأشهر كُهّان اليونان "أبوللو" إله الشمس، والذي كان يُعَد إلهاً للإخبار بالغيب، لأنه رمز الشمس التي تلقى بالضوء على طريق المستقبل المظلم، ويقتل وحش الظلام، لأنه يمنع استطلاع الغيب [7]. وكانت العرّافات إمّا عجائز أو فتيات يعشن في كهوف في الصحاري، ويقدمن النصائح من خلال كلمات غامضة على أنها إيحاء من الشيطان، وأشهر العرّافات في هذا الوقت "سيبيل"، والتي كانوا يعتبرونها حلقة الاتصال بين الإنسان والشيطان، ويبدو أن اليونانيين أعطوا الشيطان أكثر من قدره باعتباره شيطان خير ورحمة، وليس شيطان شر ورذيلة[8]، وجاء عنها في مصادر أخرى أن "سيبيل" هي إلهة الطبيعة عند شعوب آسيا الصغرى القديمة، وانتقلت عبادتها منها إلى بلاد اليونان، حيث وجد الإغريق شبهًا بينها وبين إلاهتهم "ربيا"، كما أطلق الرومان عليها "الأم الكبرى للآلهة" [9].

وجاء تعريف الكاهن على لسان الكثيرين من فلاسفة العلماء العرب في الألف الأولى من الهجرة، منهم، فقال محمد بن حبيب الهاشمي": "ولا يكون الكاهن كاهنًا حتى يكون معه شيطان من الجن" [10]. وقال "ابن تيمية الحَرّاني" في لفظ كاهن: "وهذا الاسم ليس بذم عند أهل الكتاب، بل يسمون أكثر العلماء بهذا الاسم، ويُسَمون هارون عليه السلام وأولاده الذين عندهم التوراة بهذا الاسم، والقدر المشترك: العلم بالأمور الغيبية، والحكم بها، فعلماء أهل الكتاب يُخبِرون بالغيب ويحكمون به عن الوحي الذي أوحاه الله لهم، وكُهّان العرب كانت تفعل ذلك عن وحي الشيطان" [11]، وقال "ابن الأثير": "الكاهن الذي يتعاطى الخبر عن الكائنات في مستقبل الزمان، ويَدّعي معرفة الأسرار، والعرب تُسَمي كل من يتعاطى علماً دقيقًا: كاهنًا" [12]، وقال المؤرخ التركي "طاشكبرى زاده": "علم الكهانة: هو مناسبة الأرواح البشرية مع الأرواح المجردة من الجن والشياطين، واستعلامها منها الأحوال الجارية في الكون خاصةً ما يختص بالأمور المستقبلية" [13]. فالكهانة عند العرب: الإخبار عن الغيب عن طريق تابع من الجن، وهي بهذا التعريف تختلف عن العيافة التي هي زجر الطير، والتفاؤل والتشاؤم بأسمائها واصواتها، وجهة طيرانها، وعن القيافة التي تتبع الأثر، وعن العرافة التي هي الاستدلال ببعض الحوادث الحالية على الحوادث الآتية بمناسبة بينها [14].

وحيث أن تشوق الانسان لمعرفة ما غاب عنه هو أمر فطري، جاءت الشرائع بإجابات للناس، فكان الكلام في الشرائع عن الموت، وما بعد الموت، وعن السماوات وما فيها، وعن العالم الآخر. ولمّا لم يكن للعرب في جاهليتهم شريعة يحتكمون إليها، ولا رسالة ورُسُل تجيبهم عمّا يتطلعون إلى معرفته مما أدى إلى تعظيم أمر الكهانة، وكَثُرَ فيهم الكُهّان. يقول العلامة ابن خلدون: "اعلم إن من خواص النفس البشرية التشوُّف إلى عواقب أمورهم، ومعرفة ما سيحدث لهم من حياة وموت، وخير وشر، سيّما الحوادث العامة كمعرفة ما بقي من الدنيا، ومعرفة مُدَد الدول أو تفاوتها، والتطلّعُ إلى هذا طبيعةٌ للبشر مجبولون عليها، ولذلك نجد الكثير من الناس يتشوفون إلى الوقوف على ذلك في المنام، والأخبار من الكهان لِمَنْ قصدَهم بمثل ذلك من الملوك والسُّوقة معروفة... وأكثر ما يعتني بذلك ويتطلّع إليه الأمراء والملوك في آماد دولهم، وكل أمةٍ من الأمم يوجد لهم كلامٌ من كاهنٍ أو منجِّم أو وليٍّ في مِثل ذلك؛ من مُلكٍ يرتقبونه، أو دولةٍ يحدّثون أنفسهم بها..، وكان في العرب ،»... الكهان والعرّافون يرجعون إليهم في ذلك، وقد أخبروا بما سيكون للعرب من المُلك والدولة ثم ذكر تأويلَ شِقّ وسطيح رؤيا ربيعة بن نصر، وتأويلَ سطيح رؤيا الموبذان [15].

عجائب الكهانة عند العرب في الجاهلية:

وهى أمور كانت العرب عليها في الجاهلية، بعضها يجرى مجرى الديانات وبعضها يجرى مجرى الاصطلاحات والعادات، وبعضها يجرى مجرى الخرافات، وجاء الإسلام بإبطالها، وهى عدة أمور من أهمها "الكهانة" وكان موضوعها عندهم الإخبار عن أمور غيبية بواسطة استراق الشياطين السمع من السماء، وإلقاء ما يستمعونه من الغيبيات إليهم. وقد كان في العرب قبل البعثة عدة كَهَنَة تعتمد العرب كلامهم، ويرجعون إلى حكمهم فيما يخبرون به. ومن عجيب أخبارهم في هذا الشأن:

خبر هند بنت عتبة بن ربيعة: كانت "هند بنت عتبة" عند "الفاكه بن المغيرة المخزومي" وكان الفاكه من فتيان قريش، وكان له بيت للضيافة يغشاه الناس من غير إذن، فخلى ذلك البيت يومًا واضطجع الفاكه وهند وقت القائلة، ثم خرج الفاكه في بعض حاجاته، وأقبل رجل ممن كان يغشاه فولج البيت فلما رأى المرأة ولى هاربًا، فأبصره الفاكه وهو خارج مهرولاً من البيت فأقبل إلى هند فضربها برجله وقال من هذا الذي كان عندك قالت: "ما كان عندي أحد وما انتبهت حتى أنبهتني"، قال: "الحقي بأبيك" وتكلم فيها الناس فقال لها أبوها: "يا بنية إن الناس قد أكثروا فيك فبيني نبأك فإن يكن الرجل عليك صادقًا دسست له من يقتله فينقطع عنك الفاكه وإن يك كاذبًا حاكمته إلى بعض كهان اليمن"، فحلفت له بما كانوا يحلفون به "أنه لكاذب عليها" فقال للفاكه: "يا هذا إنك رميت ابنتي بأمر عظيم فحاكمني إلى بعض كهان اليمن" فخرج عتبة في جماعة من بني عبد مناف وخرج الفاكه في جماعة من بني مخزوم وخرجت معهم هند في نسوة معها فلما شارفوا البلاد قالوا نرد على الكاهن فتنكر حال هند وتغير وجهها فقال لها أبوها: "إني أرى ما بك من تنكر الحال وما ذاك إلا لمكروه عندك أفلا كان هذا قبل أن يشهد الناس مسيرنا" فقالت: "لا والله يا أبتاه ما ذاك لمكروه ولكن أعرف أنكم تأتون بشرًا يُخطئ ويُصيب ولا آمن أن يسمني بسمة تكون علىّ سُبةٌ في العرب" فقال: "إني أختبره من قبل أن ينظر في أمرك".. فَصَفَّر بفرسه حتى أدلى ثم أخذ حبة

من بر فأدخلها في إحليله وأوكأ عليها بسير، فلما صبحوا عند الكاهن أكرمهم ونحر لهم فلما تغدوا قال له عتبة: "إنا قد جئناك في أمرٍ وإني قد خبأت لك خبيئًا أختبرك به فانظر ما هو" قال: "تمرة في كمرة" قال: "أريد أبين من هذا" قال: "حبةٌ من بُر في إحليل مهر" قال: "صدقت، فانظر في أمر هؤلاء النسوة" فجعل يدنو من إحداهن ويضرب كتفها، فدنا من هند وقال لها: "قومي غير وحشاء ولا زانية ولتلدن غلامًا يقال له معاوية"، فقام إليها الفاكه فأخذ بيدها فنثرت يدها من يده وقالت: "إليك، فوالله لأحرصن على أن يكون ذلك من غيرك" فتزوجها أبو سفيان بن حرب فولدت له معاوية، فكان من أمره ما كان إلى أن أنتهت به الحال إلى الخلافة.

تفسير رؤية ملك اليمن "نصر بن ربيعة"، وبعثة النبي صلى الله عليه وسلم:

في إحدى الليالي؛ رأى ملك اليمن "نصر بن ربيعة" رؤيا أرعبته وأهمّته وشعر أنها تدل على شيء مخيف، فلم يترك عرّافًا ولا كاهنًا ولا منجمًا من أهل مملكته إلا وأتى به وأخبره الخبر، وعندما كانوا يسألون الملك عن تفاصيل الرؤيا حتى يخبروه بتأويلها، كان يقول إنه لا يمكنه الوثوق بتأويل الرؤيا إذا أخبرهم بها، فمن يعلم الرؤيا من دون ما يخبره بها، سيكون بلا شك عالم بتأويلها؛ فقالت له الناس: "عليك بشق وسطيح، فلا أحد أعلم منهما بهذا الأمر، فبعث إليهما".

فوصل سطيح قبل شق، فقال له الملك :"إني رأيت رؤيا هالتني وفظعت بها، فإن أنت أصبتها أصبت تأويلها"، فقال له سطيح: "رأيت حمحمة، خرجت من ظلمة فأوقعت بأرض تهمة، فأكلت منها كل ذات جمجمة"، ومعنى كلام سطيح أن الملك رأى جمرة من نار خرجت من أرض مظلمة بالقرب من البحر فوقعت بأرض منخفضة، فأكلت كل ذات روح، فقال له الملك: "ما أخطأت في شيء منها يا سطيح، فما عندك في تأويلها". فأخبره سطيح الكاهن أن تأويل هذه الرؤيا أنه سيهبط في أرضهم الحبش، ويملكون من أبين إلى جرش باليمن، فسأله الملك عن موعد تحقق ذلك، فأخبره أنه بعد ستين أو سبعين سنة، ثم سأله هل يدوم ملكهم، فأخبره أنه سينقطع، وسيخرجون منها هاربين، فسأله من سيقطع ملكهم، قال إرم بن ذي يزن، فسأله هل يدوم ملكه، فأخبره أنه سينقطع بني كريم من ولد فهر بن غالب بن مالك بن النضر، وأن الملك سيكون فيه لآخر الدهر. فسأله: "هل للدهر من آخر؟" فقال: "نعم، يوم يجمع الأول والآخر". وجاء شق فأخبر بمثل ما أخبر به سطيح الكاهن، مع اختلاف في الألفاظ، وطريقة التعبير، فتأكد الملك أن هذا هو التأويل الصحيح الرؤيا؛ وبالفعل فقد تحقق ما قاله سطيح وشق في هذه الرؤيا، وقد ذكر ابن هشام في غير موضع من سيرته تحقق كلامهما. ولمّا بُعِثَ النبي صلى الله عليه وسلم حُرِسَت السماء، ومُنِعَت الشياطين من استراق السمع كما ورد بالقرآن الكريم:

﴿وَأَنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَاعِدَ لِلسَّمْعِ فَمَن يَسْتَمِعِ الْآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَابًا رَّصَدًا﴾ الجن- 9 [16].

الغراب والزجر والطيرة والعيافة:

الزَّجـر في الأصـل: المنع والنهي والانتهار، وزجرتُ البعير حتى ثار ومضى، وزجرتُ فلانًا عن السوء فانزجر، وهو كالردع للإنسان، وأمّا للبعير فهو كالحثّ بلفظ يكون زجرًا له، وقد نقل ابن منظور عن الليث قوله: " الزّجر أن تزجر طائرًا أو ظبيًا سانحًا أو بارحًا فتطيّر منه", ونقل عن الزّجّاج قوله: "والزّجر للطير وغيرها التيمن بسنوحها والتشاؤم ببروحها".

العيافة: للعيافة معنيان؛ الأول كراهية الطعام والشراب، وعاف الرجل الطعام أو الشراب يعافه عيافًا أي كرهه فلم يشربه. والثاني حَوَمان الطائر في السماء وهو ما يعنينا هنا، قال الأزهري: "عاف الطير على الماء وغيره، يعيف عيفًا إذا حام عليه"، وعاف الطائر: حام في السماء. قال ابن منظور: "عافت الطير إذا كانت تحوم على الماء وعلى الجيَف تَعيف عيفًا وتتردّد ولا تمضي تريد الوقوع فهي عائفة" [17].

وبوجه عام فإن الزجر والعيافة هي أن تعتبر بأسماء الطير ومساقطها وأنوائها، فتتفاءل أو تتشاءم، والعائف هو المتكهن بالطير أو غيره. [18]، فقد كان الواحد منهم إذا همّ بأمر لجأ إلى طائر فزجره، أي أشار إليه مطاردًا، فإن طار إلى يمينه إستبشر، وإن طار إلى يساره تشاءم وتوقع الضرر، وقد شاع في العرب زجر الطير والوحش، وإثارتها، فما تيامن منها سموه "سانحًا"، وما تياسر سموه "بارحًا"، وما استقبلهم سموه "الناطح"، وما جاء من الخلف سموه "القعيد"، ولم يكن التطير بالطيور كلها وإنّما غلب بعضها على بعض، فكان الغراب مثلاً مصدر ثراء للشعراء العرب في شكله وصوته، وصار رمزًا للشقاء والشؤم، ونذيرًا بالفراق والدمار وصورة للخيانة والغربة والاغتراب [19]. يقول الجاحظ: "ليس في الأرض بارح، ولا نطيح، ولا قعي، ولا أعضب ولا شيء مما يتشاءمون به إلا والغراب عندهم أنكد منه" [20].

أشكال الكهانة:

الكهانة بفتح الكاف أو كسرها هي "ادعاء علم الغيب، كالإخبار بما سيقع في الأرض مع الاستناد إلى سبب، والأصل فيها استراق الجني السمع من كلام الملائكة فيلقيه أذن الكاهن، وجاء في بلوغ الأرب أنها على أصناف:

1 - ما يتلقونه الكهنة من الجن: فإن الجن كانوا يصعدون إلى جهة السماء فيركب بعضهم أكتاف بعض إلى أن يدنو الأعلى بحيث يسمع كلام الملائكة فيلقيه للذي يليه حتى يتلقاه الاخير فيلقيه في أذن الكاهن. وكانت الكهانة في الجاهلية فاشية خصوصًا في العرب لإنقطاع النبوة فيهم، فلمّا جاء الإسلام ونزل القرآن، حُرِسَت السماء من الشياطين وأُرسِلَت عليهم الشهُب، فبقى من استراقهم ما يتخطفه الأعلى فيلقيه للأسفل قبل أن يصيبه الشهاب، وعلى ذلك يشير قوله تعالى: ﴿إِلَّا مَنْ خَطِفَ الْخَطْفَةَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ ثَاقِبٌ﴾ الصافات 10.

2 - ما يخبر به الجني من يواليه من الغيبيات التي لا يطلع عليها الإنسان غالبًا، أو يُطلِع عليه من قَرُبَ منه لا من بَعُدَ.

3 - ما يستند إلى ظن وتخمين وحدس وهذا قد يجعل الله فيه لبعض الناس قوةً مع كثرة الكذب فيه.

4 - ومن هذا القسم الأخير ما يضاهى السحر وقد يعتضد بعضهم في ذلك بالزجر والطرق والنجوم[21].

وقد ورد رأى ابن خلدون في مقدمته على المدركات الغيبية ومنها الكهانة، ومن فيها أنه قال: "وأما الكهانة فهي أيضًا من خواص النفس الانسانية وذلك أن للنفس الانسانية استعدادًا للانسلاخ من البشرية إلى الروحانية التي فوقها وأنه يحصل من ذلك لمحة للبشر في صنف الأنبياء بما فطروا عليه من ذلك ..." [22].

الهوامش:

(1) دكتور/ جواد علي، كتاب: تاريخ العرب قبل الإسلام - ج1، الناشر: جامعة بغداد، 1993م، ص261 وما بعدها.

(2) دكتور/ أحمد عبد المنعم حالو، كتاب: الزجر والعيافة والطيرة في الشعر الجاهلي، جامعة البعث، حمص بسوريا، بدون تاريخ، ص 420.

(3) حسين أسود، كتاب: الكُهّان الجاهليون وبشراهم بالنبوة، الناشر: لا يوجد، 2017م، ص 107.

(4) المبارك بن محمد الجزري بن الاثير مجد الدين أبو السعادات، كتاب: النهاية في غريب الحديث والأثر ج4، المكتبة العلمية - بيروت، 1979م، ص -214 215.

(5) دكتور/ عماد الدين عبد الله طه الشنطي، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد الحادي والعشرون، العدد الأول، الناشر: كلية اصول الدين، غزة، يناير 2013، ص38.

(6) زكى شنودة، كتاب: المجتمع اليهودي، الناشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة، بدون تاريخ، ص127.

(7) حميدة عبد الرازق، كتاب: شياطين الشعراء، الناشر: مكتبة الانجلو المصرية للطبع والنشر، القاهرة، 1956م، ص82.

(8) حسن نعمة، كتاب: ميثولوجيا واساطير الشعوب القديمة، الناشر: دار الفكر اللبناني ببيروت، بدون تاريخ، ص 288.

(9) منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، الناشر: دار العلم للملايين بيروت، 1992م، ص 248.

(10) أبى جعفر محمد بن حبيب الهاشمي، كتاب: المحبّر، الناشر: المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ببيروت، بدون تاريخ، ص 390.

(11) تقى الدين أبو العباس أحمد الخرّاني، المشهور بابن تيمية، كتاب: النبوءات، الناشر: عمادة للبحث العلمي بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، 2000م، ص 1048.

(12) ابن الأثير مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري، كتاب: النهاية في غريب الحديث والأثر ج4، الناشر: المكتبة العلمية - بيروت، 1979م، ص 280.

(13) أحمد بن مصطفى الشهير بطاش كبري زادة، كتاب: مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم - ج3، الناشر: دار الكتب العلمية ببيروت، 1985م، ص 340.

(14) ياسين عبد الله جمول، كتاب: أسجاع الكُهّان الجاهليين وأشعارهم، الناشر: جامعة دمشق - رسالة ماجستير، 2013م، ص -22 25.

(15) المصدر رقم (1) الكُهّان الجاهليون ...، ص 110.

(16) الشيخ أبى العباس أحمد القلقشندى، كتاب: صُبح الأعشى ج1، الناشر: دار الكتب المصرية بالقاهرة، 1922م، ص 398، 399.

(17) دكتور/ أحمد عبد المنعم حالو، كتاب: الزجر والعيافة والطيرة في الشعر الجاهلي، مجلة: مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 86، ج2، بدون تاريخ، -421 422.

(18) مجد الدين محمد بن يعقوب، كتاب: القاموس المحيط - ط8، الناشر: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، 2005م، مادة عيف.

(19) دكتور/ حسين جمعة، كتاب: الحيوان في الشعر الجاهلي، ط2، الناشر: دار مؤسسة رسلان للطباعة بدمشق، 2010م، ص 155.

(20) ابى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب: الحيوان - ج2، الناشر: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، 1965م، ص 316.

(21) السيد محمود شكري الألوسي البغدادي، كتاب: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب - ج 3: الناشر: دار الكتاب المصري - القاهرة، 2012م، ص 270.

(22) المصدر السابق، ص 271.

رائحة التراب

زهير بوعزاوي

المغرب

مازلت ممددًا، أصبحت ضلوعي لصيقة بالأرض، صار شعري كثًا ولحيتي تشعثت، تنبعث مني رائحةٌ كريهة، تخنقني، أحاول الهرب منها، تتعقبني، تعاقبني، أكاد أفقد صوابي، بين الجدران الأربعة.

فُتحت النافذة، رمى الحارس كوب شاي وكسرة خبز من خلالها، صفقها خلفه، دو الاصطكاك في أرجاء الدهاليز الفارغة، سمعت صوت المطر يتساقط فوق قصدير السقف، تخترق رائحة التراب الجدران الصلدة، أشمها، تقذفني إلى عالم آخر، أطارد الفراشات، أصطاد الطيور، أسبح في الجداول، أقطف ليمون البساتين، أتناوله بين الصخور الكبيرة، أحفر حفرة في الأرض، أدفن قشوره فيها، أواريها بالتراب، ألعق أصابعي الدابقة، أتمدد تحت ظل شجرة، أعب من النسيم أنفاسًا عميقة، تلج رائحة التراب أنفي، أنتشي بها، أغمض عيناي، أغازلها، تأخذني الهجعة، أتمنى ألا أستيقظ، وتتلاشى رائحة التراب.

قبل وفاة جدي ترك خلفه أمي وخالي وجدتي، ووصية كتب فيها أن حقله الصغير أمسى في ملكية والدتي، ثارت حفيظة خالي، غضب غضبًا شديدًا، اسود قلبه عليها، سار يبغضها، رغم أن جدتي نهرته عن ذلك.

أحببت ذاك الحقل كثيرًا، مازلت غضًا على حرثه وزرعه، قد مات أبي قبل أن أولد، عزمت على تقليب ترابه في فصل الشتاء، اقترضت قادومًا وبذور القمح من جارنا، وزاد تعلقي بالأرض ورائحة التراب.

أخبرتني أمي أن خالي أحضر لها أوراقًا، عليها أن توقعها، تحت ذريعة تحفيظ العقاري للحقل، وقعتها، دلفت للغرفة، خلدت للنوم، وفي النافذة وضعت محبقًا مليئًا بالتراب، لأنام قرير العين على رائحته.

بلغنا فصل الشتاء، مشيت إلى الحقل ومعي عدتي، تفاجأت بخالي ومعه أعوان السلطة، أمروني بالابتعاد عن الحقل، لم يعد ملك أمي، صعقت ودهشت، أهرقت جام صراخي عليهم، تساءلت عن المانع، اقترب أحدهم، وهمس في أذني:

- بني لقد وقعت والدتك على تفويت ملكية الحقل لخالك، ولم يعد لكم الحق فيه.

رمقني خالي بنظرة المنتصر، شعرت بنار الظلم تتأجج شعلتها في صدري، تنهدت، هدأت، غادرت الحقل والدموع تنز من عيناي، حتى استكنتا في محجري، تساءلت:

-أين سأشم رائحة التراب الآن؟

وجدت أمي في انتظاري، بحت لها بالمصيبة، عانقتني، ربتت على كتفي، قالت بصوتها العذب:

- لا تخف إن الله يمهل ولا يهمل.

ماتزال رائحة التراب تنفذ إلي، أشمها، أشتهيها، أسمع زخات المطر ترتطم بها، تلك الزخات التي كان صراخ جدتي يشق صدر الليل فيها، يحمل الرجال المشاعل والقناديل، يبحثون هنا وهناك، لا أمل، تصرخ جدتي مرةً ثانية، الخوف سائد، تفشى الهلع في نفوس الباحثين عن خالي، الكلاب تنبح، الرجال ينادون الفراغ، يواجهون الأشجار الكثيفة، يسقط بعضهم في الأجمات، تمسك جدتي يدي، تهرول، تمزق صندلها، لم تشعر بوخز الشوك، شعرت به أنا، انفجرت سيول الدماء من قدميها، تبحث، تصرخ، تكاد تجن، بح صوتها، جف حلقها بالنداءات، تخر ساقطة، تقاوم، تنهض، تسرع في اتجاه العدم، يتلقفها الشك، ينطفئ مشعلها، تعتمد على حدسها، طال الليل، عندما أشرقت الشمس، أنهك العياء أهل القرية، عادوا أدراجهم، الظهيرة وصلت، جاء راعي الغنم، يلقي زفراتٍ حارة من صدره، انعقد لسانه، أخبرهم أن كلبه عثر على خالي مقتولاً والقادوم مغروسًا في رأسه.

فتح الباب، أخذني الحراس، غادرت الزنزانة، وماتزال رائحة التراب عالقةً في تلابيب أنفي، فوق ركح المشنقة، ابتسمت، قال القاضي وهو يشير إلى مساعده أن يضع الحبل حول رقبتي قائلاً:

- ماذا تريد كآخر أمنية؟

أجبته والدموع تتزاحم داخل عيناي:

- أريد أن أشم رائحة التراب.

حول مفهوم الفاشية بين المجالين المسيحي والإسلامي

نبيل موميد

أستاذ مُبَرَّز في اللغة العربية، مركز أقسام تحضير شهادة التقني العالي، أكادير، المملكة المغربية

ظهرت في الآونة الأخيرة مجموعة من المصطلحات في التداول الإعلامي العالمي، تنهل من معجم سياسي وإيديولوجي أوروبي قديم، غير أنها تُستعمل لوصف قضايا معاصرة تجعل مضامينها تلتبس في أذهان الجماهير العريضة من المتابعين لمختلف أنواع الإعلام (التقليدي: "المقروء/ المكتوب، والمسموع، والسمعي - البصري"، أو المستجد: "الإلكتروني"). ومن أهم تلك المصطلحات أخص بالذكر مفردة "الفاشية". سنحاول في هذا المقال أن نبحث في الأصول اللغوية للكلمة في اللسانين العربي والغربي (الفرنسية نموذجًا)، قبل أن نحدد مختلف الحيثيات التي أحاطت بتشكلها في المجال المسيحي، لنختم بتحديد رأينا في الموضوع.

1. حفريات لغوية:

تعود الأصول الإيتيمولوجية لكلمة "فاشية" إلى الكلمة اللاتينية "فاشس"؛ وهي تعني حزمة من العصي أو القضبان في وسطها فأس يمثل الوحدة والقوة. وقد كانت هذه الحزمة بمثابة رمز إيطالي قديم كان يحمله الأباطرة والقضاة الرومان القدامى؛ بحيث يجسد الوحدة والقوة، ومن هنا جاء مصطلح "الفاشية" بما هو كناية عن اتحاد أفراد الشعب الروماني.

ويمكن أن نميز في المعاني التي يقدمها القاموس الفرنسي لكلمة فاشية (Fascisme) بين معنيين أساسيين:

• الأول مرتبط بالدولة؛ ونميز فيه بدوره بين:

* معنى خاص؛ ويتلخص في أنها "مذهب ونظام سياسي قومي شمولي أرسى دعائمه "موسوليني" في إيطاليا سنة 1922"[1].

* ومعنى عام؛ يربط الفاشية بـ "كل مذهب

يتغيا تشييد دولة ديكتاتورية من هذا النوع"[2].
• والثاني مرتبط بالأفراد؛ نشير به إلى كل شخص/فرد سلطوي وعدواني؛ يُعلي من أهمية العنف وقيمته في الحياة[3].
فمدار الحديث عن الفاشية في القاموس الفرنسي يرتبط بالديكتاتورية والعنف والعدوانية.
أما بخصوص القاموس العربي فالملاحظ أنه يقدم حدودًا مغايرة للكلمة، تدخل في دائرة المتداول اللغوي العربي البعيد كل البعد عن الظروف التي أفرزت "الفاشية" بوصفها إيديولوجيا سياسية في أوروبا. ومن أهم هذه التحديدات نذكر:
• "فشا الشيء يفشو فشوا إذا ظهر (...) ومنه إفشاء السر"[4]؛
• كما نقول: "إني لأحفظ فلانًا في فاشيته، وهو ما انتشر من ماله من ماشية وغيرها"[5].
•"إذا نمت من الليل نومة ثم قمت فتلك الفاشية"[6]...
وهي في مجملها تدور حول معنيين أساسيين، يرتبط أولهما بإذاعة الشيء ونشره على الملإ، ويتصل ثانيهما بالنوم لفترة معينة خلال الليل. وعليه، فالمصطلح الإيطالي - الأوروبي فيما بعد - هو مجرد مفردة/كلمة في اللغة العربية خِلو من أية رمزية إيديولوجية.
غير أن المعاجم العربية المعاصرة تشير - بالإضافة إلى المعنيين المذكورين في القواميس القديمة - إلى المفهوم باعتباره مفهومًا واردًا على الثقافة العربية، وتحدده كالتالي:
• "مذهب سياسي واقتصادي، نشأ بإيطاليا في هذا القرن [يقصد القرن العشرين]، يقوم على نظام النقابات، وعلى تدخل الدولة في كل مظاهر النشاط الاقتصادي"[7].
• "الفاشيّة (السياسة) الفاشستيّة، مذهب سياسيّ واقتصاديّ أُسّس في إيطاليا. يقوم على دكتاتوريّة الحزب الواحد وقمع المعارضة والتعصّب القومي والعنصريّ وإعلاء شأن الحرب، وتدخّل الدولة في كلّ مظاهر النّشاط الاقتصاديّ، والحماسة الوطنيّة والجِزفيّة؛ وتدعو إلى إقامة حكم أوتوقراطيّ مركزيّ على رأسه زعيم دكتاتوريّ. سميت بهذا الاسم نسبة إلى منظمة سياسيّة إيطاليّة تُدعى "فاشستي" أسّست بين سنتي 1922 - 1945 "[8].
ولسنا في حاجة إلى الإشارة إلى أن التحديدات القاموسية تكون مختصرة، ومتفاوتة في حجم المعطيات التي تقدمها، هذا ناهيك عن عدم تعمُّق مكوناتها.
وعلى العموم، فقد ترعرع المصطلح المدروس في بيئة أوروبية مشبعة بظروف مجتمعية[9] أفرزت نظام حكم لم يُعرف في المجال العربي الإسلامي.

2. تشكل المفهوم:

أ-الخلفية التاريخية:

ظهرت الفاشية في أوروبا أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. وقد ارتبطت بمختلف

التحولات التي شهدها المجتمع الأوروبي، والتي أفضت إلى تشكيل ما يسمى بـ "الدولة القومية" التي تقوم - من بين ما تقوم عليه - على ترسيخ مفهوم عمودي صارم للسلطة، ودفع مختلف المواطنين إلى الارتباط الوثيق بدولتهم وبعِرقهم؛ الشيء الذي أفضى إلى نوع من العنصرية التي تحولت فيما بعد إلى أنظمة سياسية ديكتاتورية شمولية. ومن أهم الفاشيات القومية التي عرفها العالم: الفاشية الإيطالية، والفاشية (أو النازية) الألمانية.

وتشير عدد من الدراسات والأبحاث إلى أن الفاشية القومية تبلورت في أوروبا أساسًا في فترة بين الحربين العالميتين كرد فعل على اجتياح كل من التيارات الليبرالية والرأسمالية من جهة، والإيديولوجيات اليسارية التقدمية من جهة أخرى للمشهد السياسي العام. ذلك أن الفاشيات القومية قدمت "نماذج كارهة للتقدم والمساواة والديموقراطية وحقوق الإنسان"[10]، رغبة منها في تشييد سياسة تتمركز حول:

• مركزية مفهوم الدولة وأهميته، وضرورة ذوبان الفردي في الجماعي بغض النظر عن حقوق المواطن/ الفرد وطموحاته الشخصية ومشاريعه المستقبلية. وكما قال الديكتاتور الإيطالي "بينيتو موسوليني" (Benito Mussolini): "كل شيء داخل الدولة، لا شيء خارج الدولة، لا شيء ضد الدولة"؛ وذلك بالنظر إلى أنها الضامن لتحقيق الأهداف القومية التي من المفروض أن تكون مطمح كل فاشي حقيقي.

• أهمية القائد الأب[11] باعتباره رأس الدولة والقابض بيد من حديد على زمام حكمها؛ بل إنه الدولة نفسها، ذلك أن الفاشيين يؤمنون أن القائد بمثابة تجسيد للدولة ولا فرق بينه وبينها. وهو قائد يتصف عمومًا بصفات نُجمِلها في: حضوره الطاغي (Charismatique)، والإيمان العميق لجميع مكونات الشعب بأن ما يصدر عنه غير قابل للجدال أو المناقشة أو حتى إبداء الرأي فيه، هذا فضلاً عن تباهيه بوطنيته وشدة ارتباطه بأرضه وقوميته، وتوعده لأعدائه بأشد أنواع العقاب...

• محورية الإعلام في الإعلاء من شأن العنصرين السابقين وتثبيت دعائمهما داخل المجتمع وفي أذهان كل أفراده. ويتّصف هذا الإعلام بأنه إعلام جماهيري صادر عن الدولة (لا وجود إلا لإعلام الدولة)، وذو اتجاه واحد (لا مجال للحديث عن إمكانية مناقشة ما يذيعه أو إبداء آراء شخصية بصددها)؛ بحيث يمارس عملية إقناع الجماهير بصحة أهداف النظام الحاكم ومشروعية ما يقوم به، بالإضافة إلى توظيف الدعاية بكل آلياتها وأولياتها في ترسيخ أهمية الإيمان بتوجهات القائد/ الدولة وضرورة اتباعها؛ وذلك باعتماد تقنيات التكرار والمبالغة في منطوقات الخطب، والتلاعب بمشاعر الجماهير وعواطفهم بتزييف الحقائق ورسم عالم مثالي يتناقض في تصوره مع واقع الممارسة...

• عسكرة الحياة الاجتماعية؛ حيث كان "موسوليني" يدعو إلى جعل الشعب الإيطالي بأكمله، أطفالاً وشبابًا ورجالاً وكهولاً، بمثابة جيش لإيطاليا الفاشية وضامنًا لقوتها واستمراريتها من أجل تحقيق مطمح إحياء الإمبراطورية الرومانية...

> ظهرت الفاشية في أوروبا أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. وقد ارتبطت بمختلف التحولات التي شهدها المجتمع الأوروبي، والتي أفضت إلى تشكيل ما يسمى بـ "الدولة القومية" التي تقوم - من بين ما تقوم عليه - على ترسيخ مفهوم عمودي صارم للسلطة، ودفع مختلف المواطنين إلى الارتباط الوثيق بدولتهم وبعِرقهم؛ الشيء الذي أفضى إلى نوع من العنصرية التي تحولت فيما بعد إلى أنظمة سياسية ديكتاتورية شمولية. ومن أهم الفاشيات القومية التي عرفها العالم: الفاشية الإيطالية، والفاشية (أو النازية) الألمانية.

ب- الخلفية السياسية:

أما من الناحية السياسية، فبالنظر إلى فشل الأحزاب الليبرالية في فترة ما بين الحربين العالميتين في استيعاب الصحوة السياسية الكبرى في أوروبا - بسبب تزايد الرغبة الجماهيرية في المشاركة في تسيير الشأن المحلي ـ فقد استغلت الحركات الفاشية الوضع، ونجحت في إبهار طبقات الفلاحين والعمال والموظفين... وكذا الشباب، لاسيما منهم الذين ساهموا في الحرب العالمية الأولى[12].

وقد كانت هذه الحركات الفاشية حركات راديكالية عنيفة محسوبة على اليمين المتطرف الرافض لكل الحساسيات السياسية التي كانت سائدة آنذاك؛ سواء كانت من "جماعات اليسار، أو التيارات الليبرالية، أو حتى المحافظة"[13]، حيث مزجت بين إيديولوجيتين "هما الفاشية والقومية، بل ويعتبر البعض أن الفاشية هي شكل متطرف من القومية التوسعية الشوفينية"[14].

وهكذا، كانت الفاشية حركية سياسية وعسكرية ترعرعت في أوروبا المسيحية، تحولت فيما بعد إلى نظام مجتمعي متكامل يروم التأسيس لنمط جديد من الحكم، يقوم على القمع، والرأي الوحيد، واستعمال القوة سبيلاً للإقناع؛ وقد أفضى إلى حال من الفوضى والدمار في العالم ككل إبان الحرب العالمية الثانية. غير أن مثيلاً لها لم يُعرف في العالم العربي الإسلامي؛ بالنظر إلى اختلاف الظروف السياسية والسوسيو - اقتصادية، وتباين المنطلقات، وتباعد الخلفيات العقدية والدينية عمومًا. لهذه الأسباب، فنحن نجزم أن من يصف الإسلام في عصرنا هذا بالفاشية، يدخل في باب رغبة تيار معادٍ للإسلام، يستقر أقطابه أساسًا في أوروبا، في تشويه صورته، متجاهلين الفرق البيّن والواضح بين مفهومين أساسيين: "الإسلام" باعتباره نظرية إلهية، تنظم الحياة وتقنن الممارسات بدون إفراط ولا تفريط من ناحية، و"المسلمين" بوصفهم من يطبقون هذه النظرية، ولكن كل على هواه، وتبعًا لفهمه الخاص؛ وهو ما قد يفرز أحيانًا تطرفًا للممارسين لا علاقة له البتة بالنظرية السّمحة، من ناحية ثانية.

وعلى هذا الأساس، لا يجب أن نحصر الإسلام في تصورات فردية مشوهة يحاول الإعلام الغربي أن يُبَئِّرها ويبالغ في ربطها بالإسلام مستغلاً الفراغ الإعلامي، بل إن المعوّل عليه هو أن يجرد المفكرون الأقلام لتقديم الإسلام كما هو، لا كما يرغب الآخر في تصويره، مبتكرًا - في سبيل ذلك - مصطلحات غريبة وغير واقعية، من قبيل مصطلح "الفاشية الإسلامية".

الهوامش:

1 - Paul Robert, Le Nouveau Petit Robert, Paris, 2001, p: 1003.

2 - المصدر السابق، الصفحة نفسها.

3 - نفسه.

4 - ابن منظور الإفريقي، لسان العرب (المجلد الحادي عشر)، صدر مذكور، ص: 185.

5 - المصدر السابق، الصفحة نفسها.

6 - نفسه، ص: 186.

7 - إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط (الجزء الثاني)، ص: 690.

8 - معجم اللغة العربية المعاصرة نقلا عن موقع:
http://www.almaany.com/ar/dict/ar-/8A%D8%A9%81%D8%A7%D8%B4%D9%ar/%D9

9 - من الواجب أن نميّز بين كلمتي "اجتماعي" و"مجتمعي"؛ فالأولى جزء من الثانية، والثانية كل يتضمن أجزاء عدة منها الأولى. وعلى هذا الأساس، تكون الظاهرة "مجتمعية" إذا كانت تطال ما هو اجتماعي، واقتصادي، وسياسي، وثقافي... أما إن كانت اجتماعية فقط، فهي تبقى في حدود جوانبها السوسيولوجية، بدون الخوض الجوانب الأخرى.

10 - أحمد أبو حسين، أصول الفاشية: كيف تبدأ؟ وما هي السمات المشتركة للفاشيين، مفاهيم المستقبل (ملحق شهري يصدر مع دورية "اتجاهات الأحداث")، العدد 13، أغسطس 2015، ص: 03.

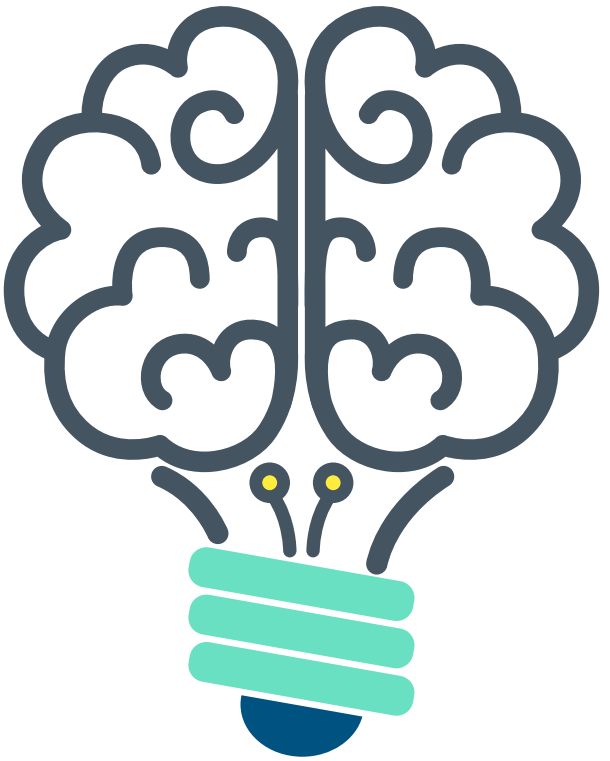
11 - المرجع السابق، ص: 05.

12 - د. شادي عبد الوهاب (محرر الملحق) المعركة الدائمة: لماذا الفاشية مجددًا؟، مفاهيم المستقبل (ملحق شهري يصدر مع دورية "اتجاهات الأحداث")، العدد 13، أغسطس 2015، صص:01-02 (بتصرف).

13 - أحمد أبو حسين، أصول الفاشية: كيف تبدأ؟ وما هي السمات المشتركة للفاشيين، مرجع مذكور، ص: 03.

14 - مريم وحيد، "اليمين القومي": صعود التوجهات "الفاشية الجديدة" في أوروبا، مفاهيم المستقبل (ملحق شهري يصدر مع دورية "اتجاهات الأحداث")، العدد 13، أغسطس 2015، ص: 07.

الوعي والسياقات الذهنية



د. ناديا محمد رتيب

كلية التربية - جامعة دمشق

الوعي هو حالة عقلية يكون فيها العقل بحالة إدراك وعلى تواصل مباشر مع محيطه الخارجي عن طريق منافذ الوعي التي تتمثل عادة بحواس الإنسان الخمس. كما يمثل الوعي عند العديد من علماء النفس الحالة العقلية التي يتميز بها الإنسان بملكات المحاكمة المنطقية، الذاتية (الإحساس بالذات)، والإدراك الذاتي، والحالة الشعورية والحكمة أو العقلانية، والقدرة على الإدراك الحسي للعلاقة بين الكيان الشخصي والمحيط الطبيعي له.

أنواع الوعي:

1 - الوعي العفوي التلقائي: وهو ذلك النوع من الوعي الذي يكون أساس قيامنا بنشاط معين، دون أن يتطلب منا مجهودًا ذهنيًا كبيرًا، بحيث لا يمنعنا من مزاولة أنشطة ذهنية أخرى.

2 - الوعي التأملي: وهو على عكس الأول يتطلب حضورًا ذهنيًا قويًا، ويرتكز على قدرات عقلية عليا، كالذكاء، والإدراك، والذاكرة ....ومن ثمة فإنه يمنعنا من أن نزاول أي نشاط آخر.

3 - الوعي الحدسي: وهو الوعي المباشر والفجائي الذي يجعلنا ندرك أشياء أو علاقات، أو معرفة، دون أن نكون قادرين على الإتيان بأي استدلال.

السياقات الذهنية للوعي : غالبًا ما اعتبرت القشرة الدماغية بمثابة ركيزة للوعي البشري لأنها في صلب القدرات الإدراكية الأشد سموًا، كما أنها الأشد حداثة في الظهور عبر مراحل التطور.

هل يولد الوعي من التعقيد المتعضي؟

لقد اقترح بعض العلماء بأن التعقيد المتعضي هو الذي يولد السياقات الواعية. وقد بين أطباء الأعصاب الفيزيولوجيون أن الجهاز العصبي المركزي البشري يبدي درجة شديدة جدًا من التعقيد أعظم من أي جهاز منظم معروف في الكون.

إن التعقيد بحد ذاته هو رحم الوعي، حيث أن لحظات الحياة البشرية التي يغيب فيها الوعي بشكل مؤقت، هي تلك التي يصبح فيها نشاط المراكز العليا للدماغ مبسطًا من حيث المعلومات كما في حالة النوم العميق والغيبوبة. ففي هذه الحالات ترتاح عصبونات القشرة الدماغية وتتبع رسومات متزامنة على البطيء، وذلك بالتعارض مع الحالة النشطة التي تظهر عندما يجري تنبيه نفس المناطق من الدماغ أو عندما تكون أكثر تمايزًا.

ويمكننا أن نجد رابطة أخرى بين التعقيد والوعي في الوقائع النفسانية والفيزيولوجية للاعتياد والتلقائية، إذ أن التبدلات - في الانتباه الموجه لأمور البيئة (أو تعديلات الوعي المدرك)- تكون مرتبطة مع تعقيد تشغيل المحللات الدماغية المختصة، فعندما لا نسمع الطقة الثابتة لساعة الحائط، فقد يكون ذلك لأن الآليات الدماغية التي تعالج هذه المعلومة تعمل حسب نمط منتسخ.

وهناك دليل آخر يدعم التعقيد باعتباره عاملاً محددًا للوعي، وينشأ عن نتائج التحريض الكهربائي للدماغ، فعندما يمرر جراح مسبره الكهربائي على سطح الدماغ، ويلمس مناطق تتوافق مع أحاسيس بشرة الجسم، عندها يحدث انطباع واع من الوخز في مكان أو آخر - في مقدمة الذراع أو في الإبهام اليسرى للقدم حسب المنطقة الدماغية النوعية المنبهة، على أن الإحساس الواعي لا يتلو مباشرة التحريض الكهربائي الدماغي، بل تتواجد فترة قصيرة من التأخير بحوالي نصف ثانية قبل أن يتمكن المريض المستيقظ من تحديد انطباع الوخز.

الوعي بالذات:

للوهلة الأولى قد تظن أن الوعي بالذات هو صفة ملازمة للإنسان منذ ولادته، لكن في الحقيقة ليس الأمر كذلك. إن بداية الوعي تكون عند الأطفال في سن مبكرة، ولكنها غير موجودة في الأشهر الأولى.

كيف يتطور الوعي بالذات: يعتقد الباحثون أن هناك منطقة موجودة في الفص الأمامي للمخ تلعب دورًا هامًا في الوعي. وقد بينت الدراسات أن الوعي بالذات يبدأ عند 18 شهر من العمر، وهذا العمر يتوافق مع نمو سريع للخلايا المغزلية في تلك المنطقة الموجودة في الفص الأمامي للمخ. كذلك فقد وجد الباحثون باستخدام تصوير الدماغ أن هذه المنطقة تنشط عند البالغين الواعين بذاتهم.

المراجع:

-ويكبيديا الموسوعة الحرة.

-Spercy R .W:Amodified concept of consciousness . psychological review .

-Spercy R.W: Mental phenomena as casual determinants in Brain function .

ترجمة: بدر الدين مصطفى
أستاذ علم الجمال- آداب القاهرة

امتدادات التيارات الغربية في العالم الإسلامي

أ.د. محمد عثمان الخشت

كانت الليبرالية التي بدأت مع الطهطاوي، هي الممثل للاتجاه الثالث (2011، ص 1801-1873). وقد أشاد بالليبرالية في كتابه تخليص الإبريز في تلخيص باريس (1834)، حيث قدم الحياة الباريسية بثقافتها وعاداتها وقيمها الفرنسية. ويعتبر البعض، مثل لويس عوض (1987)، أن هذا الكتاب هو الأساس لتوجه ساد ظهر في الفكر الاجتماعي والسياسي المصري إبان القرن التاسع عشر (250-280). كما ترجم الدستور الفرنسي الصادر عام 1814، والذي أطلق عليه اسم الميثاق، إضافة إلى وثيقة حقوق الإنسان من بين وثائق أخرى تدعو إلى القيم والمبادئ الليبرالية. نشر الطهطاوي في أواخر حياته عام 1869 مناهج الألباب المصرية في مناهج الآداب العصرية (شكري، 1983، ص 152). لقد مهد الطريق للتيار الليبرالي في الفكر المصري الحديث (حنفي، 1988، ص 51، بركات، 1984، ص 401). ومن ثم فهو مؤسس الليبرالية المصرية (الطهطاوي 152).

وقد تابع علي مبارك (1979، ص 1823-1893) جهود الطهطاوي في الترجمة والتعليم. وساهم في ظهور ما يسمى بالتعليم المدني الحديث الذي كان موازيًا للتعليم الديني الذي يديره الأزهر (مبارك، 1979، ص 105-186). ونجح في تعريف المصريين بجوانب جديدة من الحياة في فرنسا في روايته علم

الدين لتي كتبها حوالي عام 1858.

وقد لا يكون من الدقة إدراج الأفغاني وعبده في سياق الفكر الليبرالي المصري على الرغم من حقيقة أن لديهما أفكارًا تركز على الحرية. لقد كانت أفكارهم أكثر ملائمةمع السياق الإسلامي [1].

يعتبر قاسم أمين أحد المعالم الرئيسة في الرحلة الطويلة لتطور الفكر الليبرالي بسبب أفكاره حول تحرير المرأة (1899) والمرأة الجديدة (1900) (الزركلي، 1992، ص 184). وكان أحمد لطفي السيد (1872-1963) معلم آخر من معالم الفكر الليبرالي الذي عارض مشروعه الفكري الإسلام كمصدر للتشريع وإطار مرجعي. كان اهتمامه بالإسلام يقتصر فقط على الجانب الأخلاقي من منطلق كونه مرحلة من مراحل تطور الشخصية المصرية (الزركلي، 1992، ص 200، حنفي، 1988، ص 148، شكري 238-237). وقد أظهر إعجابًا شديدًا بالفلسفة اليونانية وترجم بعض أعمال أرسطو الذي أطلق عليه «معلمنا أرسطو رحمه الله»، وهي تسمية تعكس افتتانه به (النجار، 1975، ص 208). وقد أطلق الليبراليون المعاصرون للطفي السيد عليه «معلم جيلنا»- الجيل الذي درس تحت قيادته في جريدة الجريدة والجامعة المصرية (النجار، 1988، ص 208).

كان فهمي شخصية بارزة أخرى في عالم الفكر الليبرالي (1973، ص 1886 - 1958). درس في باريس حيث حصل على الدكتوراه في عام 1913 بأطروحة بعنوان La Condition de la Femme dans la Tradition de L›Islamisme، [مكانة المرأة في التقاليد الإسلامية] تحت إشراف لوسيان ليفي بريل (1857- 1939). تضمنت الرسالة انتقادات حادة لأوضاع المرأة في المجتمع الإسلامي، والأهم من ذلك، موقف الإسلام من المرأة. تبنى النهج التاريخي النقدي، بعيدًا عن الالتزام بقدسية الوحي، مستخدمًا منهج المستشرقين في تفسير نصوص القرآن والسنة النبوية. ومع ذلك، استعرض فهمي لاحقًا قدرًا كبيرًا من معتقداته القديمة وأظهر فهمًا لبعض حقائق الإسلام بعد أن حرر نفسه من تأثير المستشرقين. وقد بدأ يعبر عن هذا الموقف الجديد في كتاباته في أواخر العشرينيات من القرن العشرين وفي المقالات الصحفية وإسهاماته الفكرية المختلفة (فهمي، 1973، ص 20-21؛ الأنصاري، 1999، ص 21؛ س. الحاج، 2000، ص 507- 508).

أما هيكل فقد كان ليبراليًا مخلصًا (1951، ص 1888-1956)، وبالإضافة إلى ذلك مدافع قوي عن الإسلام. لم يجد أي تناقض في دعم الاتجاهين. كان من أنصار هذا الموقف التوافقي في ثلاثينيات القرن الماضي. وقد استفزه هجوم تبشيري في ذلك الوقت، حاول الوقوف بحزم ضده. ظهرت مقالاته عن الإسلام على صفحات جريدة السياسة الليبرالية إلى جانب مقالات محب الدين الخطيب والشيخ محمود شلتوت. نشر هيكل، وقد كان كاتبًا غزير الإنتاج، كتاب حياة محمد (1932-1935) وفي منزل الوحي (1936). وأعرب بصراحة عن خيبة أمله العميقة في الحضارة والسياسات الغربية وإمكانية نجاح الثقافة الغربية في البيئة العربية والمصرية (هيكل 272-3، النجار 9-43 و353).

ويعتبر حسين (1987، ص 1889-1973) أبرز دعاة الليبرالية في تلك الفترة. كما يمكن إدراجه ضمن السياق العلماني بسبب علاقاته القوية مع أحمد لطفي السيد والحزب الدستوري الليبرالي، فضلًا عن تحوله إلى سياسة حزب الوفد في أوائل الثلاثينيات. كرس حسين كل جهوده الفكرية والأدبية والأكاديمية والسياسية لخدمة الفكر الليبرالي الغربي الذي تبناه. أمضى حياته كلها في الدفاع عن المفاهيم والقيم الليبرالية وانخرط لفترة طويلة في المعركة بين القديم والجديد، خاصة في كتابه في الشعر الجاهلي. نشر كتاب حياة النبي عام 1933 عندما نشر هيكل دراسته عن سيرة الرسول، لكنه لم يرتد عن فكره الليبرالي كما فعل هيكل. قال طه حسين إن هذا الكتاب عبارة عن دراسة أدبية من بين أمور أخرى قدمت صورة للأدب العربي القديم للشباب كغذاء للأرواح المرهقة. ثم أضاف:

أود أن يعرفوا أن العقل ليس كل شيء وأن الناس لديهم ملكات أخرى في حاجة إلى التغذية والإشباع أيضًا. قد لا تروق هذه الاعتبارات والأحداث للعقل وقد لا يقبلها المنطق ولا تتبع المنهج العلمي، لكنها تروق لقلوب الناس ومشاعرهم وعواطفهم وخيالهم وميلهم ليكونوا على سجيتهم. وذلك لأن الناس يحتاجون إلى مكان للراحة لكي ينعزلوا عن مصاعب الحياة. ما يجعل الناس يستمتعون بمثل هذه القصص هو عنصر الاستمتاع عندما تكون الحياة صعبة. لكن

أود أن يعرفوا أن العقل ليس كل شيء وأن الناس لديهم ملكات أخرى في حاجة إلى التغذية والإشباع أيضًا. قد لا تروق هذه الاعتبارات والأحداث للعقل وقد لا يقبلها المنطق ولا تتبع المنهج العلمي، لكنها تروق لقلوب الناس ومشاعرهم وعواطفهم وخيالهم وميلهم ليكونوا على سجيتهم. وذلك لأن الناس يحتاجون إلى مكان للراحة لكي ينعزلوا عن مصاعب الحياة. ما يجعل الناس يستمتعون بمثل هذه القصص هو عنصر الاستمتاع عندما تكون الحياة صعبة.

هناك فرق كبير بين استخدام هذه القصص لمخاطبة العقل، والادعاء بأنها حقائق مدعمة بالأدلة العلمية وفق منهجية البحث، واستخدامها لمخاطبة القلب والمشاعر كوسيلة لإثارة المشاعر المستحسنة وقمع الدوافع السيئة، لمساعدة الناس على قضاء وقتهم وتحمل أعباء الحياة وتكاليف المعيشة. (حسين، 1987).

في عام 1937 نشر حسين كتاب مستقبل الثقافة في مصر الذي كان أوضح تعبير عن مشروعه الفكري القائم على التغريب والعلمنة البحتة. قدم كتابه من بعد وجهة نظر علمانية للعلاقة بين ثالوث الدين والعلم والسياسة حيث شدد على علمانية الدولة المصرية [2].

ومثل طه حسين قدم إسماعيل مظهر (1891-1962) طرحًا يوافق الفكرة الليبرالية والعلمانية من خلال اقتراحه بتشكيل «حزب الفلاحين» في عام 1929. كان هذا الحزب قائمًا على برنامج ليبرالي ذو صبغة اشتراكية ملتبسة، يهدف إلى حل مشاكل الفلاحين المصريين. وقد عرض الفكرة على زعيم

> حافظت الليبرالية على وجودها في المنطقة حتى عانت من التراجع في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، تحت ضغط التأثير المهيمن للاشتراكية والماركسية على الحياة الفكرية في المنطقة العربية إبان عهد جمال عبد الناصر. ومع ذلك، عادت الليبرالية إلى الظهور مرة أخرى في أواخر السبعينيات مع ظهور حزب الوفد الجديد والهيئات الليبرالية الجديدة التي اتخذها الاشتراكيون والماركسيون القدامى.

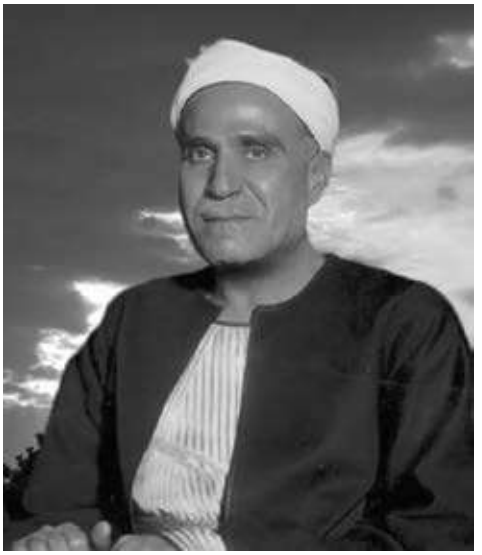
الأمة النحاس باشا رئيس حزب الوفد الذي تجاهلها (برنامج حزب الفلاحين، 1965، ص 146-152).

أما عباس محمود العقاد (1889-1964)، فهو إسلامي ليبرالي بارز، عبّر عن الأفكار السياسية الفكرية لحزب الوفد. كان من دعاة الحركة الديمقراطية الليبرالية ؛ مدافعًا عن الحرية ومناهضًا في الوقت ذاته بقوة للشيوعية والاتجاهات الاشتراكية في عصره. على الرغم من أنه كان مناصرًا ثابتًا للفكر الليبرالي لحزب الوفد، فقد اختلف لاحقًا مع وجهات نظر الحزب وتخلي عنها. كما اتهمها بتقديم تنازلات في أفكارها الديمقراطية الليبرالية. لم يكن لعقاد أبدًا من دعاة التغريب الأعمى [3].

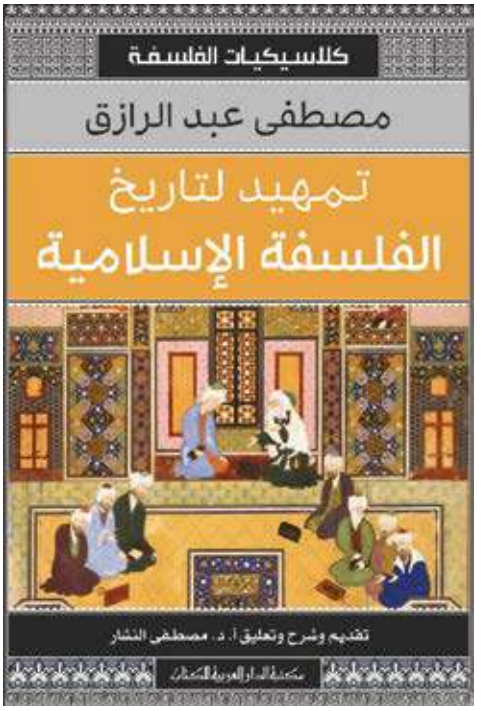
بالنسبة للعقاد، تعني الليبرالية تطبيق مبادئ الديمقراطية والحرية وحقوق الإنسان. ولم يشكل هذا المعنى تعارضًا مع فكرته عن الإسلام. وقد استخدم مقاربة عقلانية للتعامل مع القضايا الإسلامية، متبنيًا منهجية عقلانية تعتمد على البرهان ومطبقًا أسلوبًا دقيقًا صارمًا. وبذلك أصبح من أقوى المدافعين عن الإسلام وأنظمته وأعلامه السياسية في القرن العشرين.

لم يكن ذلك بالأمر الغريب لأن بعض المحللين وصفوا الليبرالية بأنها «أيديولوجيا لها تفسيرات مختلفة ؛ تمتلك ألف وجه» (عزت، 2004). في بعض الأحيان تتحالف مع العلمانية إلى حد الاستيعاب، وأحيانًا تتصالح مع بعض التيارات الإسلامية في شكل ما يسمى بالإسلام الليبرالي.

حافظت الليبرالية على وجودها في المنطقة حتى عانت من التراجع في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، تحت ضغط التأثير المهيمن للاشتراكية والماركسية على الحياة الفكرية في المنطقة العربية إبان عهد جمال عبد الناصر. ومع ذلك، عادت الليبرالية



الشيخ مصطفى عبدالرازق



غلاف كتاب تمهيد في تاريخ الفلسفة الإسلامية

إلى الظهور مرة أخرى في أواخر السبعينيات مع ظهور حزب الوفد الجديد والهيئات الليبرالية الجديدة التي اتخذها الاشتراكيون والماركسيون القدامى. لقد تبنوا تكتيكات الطبقة الجديدة وسلوكياتها، لقد تبنوا نفس تكتيكات وسلوك الطبقة الجديدة ، أعني الطبقة التي وصفت ذاتها بأنها «الطبقة الفكرية»- وهو وصف مخادع يسمح بالتلاعب الذهني الحر في ظروف مختلفة. وقد ظهرت العديد من الأسماء في هذه المرحلة على الساحة الليبرالية. على سبيل المثال، دعا سعد الدين إبراهيم إلى مجتمع مدني ليبرالي ودولة ليبرالية، تحاكي أحيانًا النموذج الأمريكي وتتبع في أحيان أخرى النموذج البريطاني، على أساس من ملكية دستورية.

وبالإضافة لذلك ظهرت حركة إسلامية ليبرالية قوية في أوساط جيل ناشئ ملتزم بإطار مرجعي إسلامي بتفسير ليبرالي. كان هذا الجيل الجديد يؤمن بالتعددية الديمقراطية والتنافس الحزبي والحكومة التمثيلية وحقوق الإنسان والحوار بين الحضارات واقتصاد السوق دون التخلي عن القرآن وسنة النبي محمد. في الوقت نفسه، لم يتخل عن مفهوم الدولة الديمقراطية الدستورية المدنية.

الفلسفة الإسلامية داخل المجال الأكاديمي

جاء الظهور الأول للدراسات الفلسفية الأكاديمية الحديثة في العالم الإسلامي مع إنشاء الجامعة المصرية (الآن جامعة القاهرة). وقد أصبح الشيخ مصطفى عبدالرازق، أستاذ الفلسفة الإسلامية في هذه الجامعة، فيما بعد رئيسًا للأزهر. لعب كتابه مقدمة في تاريخ الفلسفة الإسلامية دورًا حاسمًا في توضيح حقيقة أن الفلسفة الإسلامية هي مسعى إبداعي بارز، وهو ليس مجرد مجال تقليدي يقتصر على فلسفة الكندي والفارابي وابن سينا وابن طفيل وابن باجة وابن رشد الذين وقعوا تحت تأثير الفلسفة اليونانية. الفلسفة الإسلامية كما يراها تشمل علم أصول الفقه الإسلامي. كان رأيه هذا له ما يبرره تمامًا لأن علم أصول الفقه هو مجال المعرفة الذي يركز على فلسفة القانون مستوفيًا بذلك كافة المعايير النموذجية للفلسفة. كان المسلمون مفكرين حقيقيين في هذا المجال أكثر مما كانوا في المجالات التقليدية الأخرى للفلسفة. في الواقع، لا يمكن مقارنة مساهمتهم الإبداعية في أصول الفقه بإسهاماتهم في أي مجال فلسفي آخر. أولئك الذين لا يعتبرون علم أصول الفقه مجالًا فلسفيًا للدراسة، لم يقرؤوا ببساطة في هذا المجال المعرفي وخلطوه بشكل مخزٍ مع دراسة الفقه والقواعد الدينية.

استطاع عبدالرازق إنشاء أول مدرسة بحثية فقهية كانت نقطة تحول في تاريخ العلم الإسلامي في العالم الإسلامي. مع هذه المدرسة، أصبحت الفلسفة مجالًا أكاديميًا رسميًا للمعرفة. ومن أشهر أعلامها: مصطفى حلمي، أبو العلا عفيفي، أحمد فؤاد الأهواني، عثمان أمين، إبراهيم بيومي مدكور، علي سامي النشار، محمد عبدالهادي أبو ريدة، محمد علي أبو ريان، توفيق الطويل، نجيب محفوظ (الذي غادر الفلسفة لعالم الإبداع الأدبي) وعبدالرحمن بدوي. ويمكن تصنيفهم جميعًا، باستثناء محفوظ وبدوي، على أنهم إصلاحيون من تلاميذ مصطفى عبدالرازق، وهو نفسه كان تلميذًا لمحمد عبده، تلميذ الأفغاني. ذلك من شأنه أن يكشف عن الرابط بين تطور المجال الفلسفي

في العالم الإسلامي وحركة الإصلاح الإسلامي. وقد ساهمت هذه الشخصيات في دراسات مختلفة في مجال الفلسفة الإسلامية والحياة الروحية والتصوف وعلم الكلام الإسلامي ومنهج المفكرين الإسلاميين والنقد الإسلامي للمنطق الأرسطي وكل تاريخ الفلسفة منذ العصر اليوناني حتى العصر الحديث. تبعت هذه المدرسة الأولى للرواد بجامعة القاهرة المدرسة الأزهرية التي أسسها محمد البهي (رئيس الأزهر السابق) وعبدالحليم محمود ومحمد عبدالرحمن بيسار (رئيس الأزهر السابق). ثم هناك مدرسة دار العلوم التي شكلها محمود قاسم.

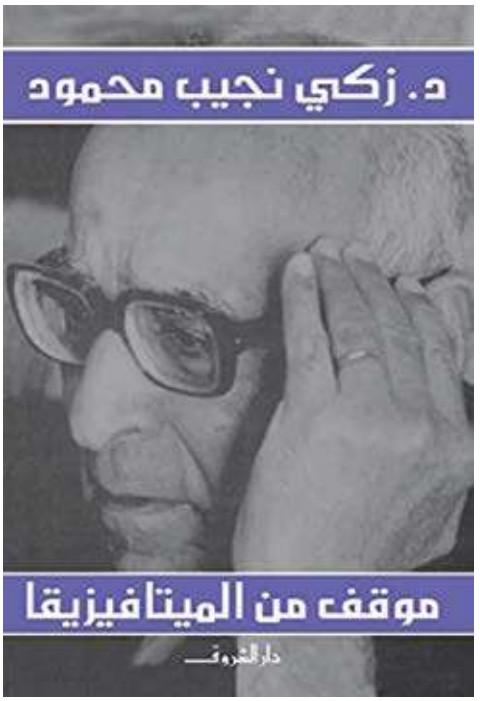
وتبع ذلك الجيل الثالث، وهم: زكي نجيب محمود، ويحيى هويدي، ومراد وهبة، وسامي الدروبي، وبديع القاسم، وعادل العوا- ومعظمهم ينتمون إلى جامعة القاهرة.

وقد تبع هذا الجيل جيل رابع من المفكرين. تأثر هؤلاء بتخصصات مختلفة لكنهم جميعًا كانوا أصحاب إسهامات فلسفية: زكريا إبراهيم، وأبو الوفا التفتازاني، وحسن حنفي، وفؤاد زكريا، وصادق جلال العظم، ومحمد عزيز لحبابي، والجابري، والعروي، رشدي فكار، وأركون، وتيزيني، ومروة، وسمير أمين، وأنور عبدالملك، ومحمد أحمد خلف الله، وإمام عبدالفتاح، وجورج طرابيشي، ونديم البيطار، وبرهان غليون، وحليم بركات، وطاع صفدي، ورضوان السيد، وهشام جعيط، ومحمد الطلبي، وهشام شرابي، وإدوارد سعيد، وهادي العلوي، وعلي الوردي، وناصيف نصار، وعلي حرب، وعبدالأمير الأعسم، وأحمد صبحي وغيرهم. وبجانب هذه المجموعة، هناك أيضًا مجموعة أخرى قامت بتدريس الفلسفة فقط.

ثم جاء من بعد ذلك جيل أو أكثر من أساتذة الفلسفة في العالم العربي. كانوا مشغولين في الغالب بالمجال الدراسي الأكاديمي المهني، ويقدمون بحوثًا تراوحت بين القوة والضعف. يقدم بعض الأعمال التي تشمل البحث والتنظير الإبداعي والبعض الآخر مكانة المفكرين أصحاب المشاريع الفكرية، ولكن بما أن معظم أعمالهم لا تزال في حالة تكوين ، فإننا نكتفي في هذا السياق بالإشارة إليهم.

بعض الشخصيات من بين هؤلاء- وآخرون من خارج العالم العربي وإيران على سبيل المثال- تجاوزوا المجال الأكاديمي وقدموا فلسفة أو رؤية متكاملة أو مشروعًا فكريًا. حاول البعض تحقيق الاستقلال الفكري، بينما كان البعض الآخر مجرد امتداد للاتجاهات الغربية.

زكي نجيب محمود



غلاف كتاب موقف من الميتافيزيقا

امتـدادات الاتجاهـات الغربيـة فـي العالـم الإسـلامي

نتيجة لتدهور الأوضاع التي عانت منها الأمة الإسلامية، اندلعت موجة وقع بمقتضاها العرب تحت غواية أي تيار قادم من الغرب. وهكذا، دخلت البراغماتية والماركسية والوجودية والوضعية المنطقية والبنيوية والتفكيكية والهرمنيوطيقا المعاصرة إلى العالم الإسلامي. وقد ترجمت العديد من الكتب حول هذه الاتجاهات بالإضافة إلى الكثير من الأوراق البحثية التي أجريت حولها. كما كان لها تأثير هائل على الرؤى والمواقف الفلسفية لعدد من المفكرين.

كان أحمد فؤاد الأهواني وزكي نجيب محمود (في مرحلته الثانية من تطوره) ومحمد عابد الجابري، من أتباع البراغماتية. وقد وسعوا من نفوذها بدرجات متفاوتة. تعاطف معها الأهواني وحاول التوفيق بينها وبين الإسلام. في دراسته للبراغماتية، استخدم أسلوب «العرض والتخطيط الدقيق» (الأهواني، 1987، ص 14). ولأسباب عاطفية، لم يتعرض لهم بالنقد. يذكر الأهواني في كتابه جون ديوي أنه «خلال الذكرى المئوية لتأسيسها، ليس من المناسب توجيه سهام النقد إليه، خاصة عندما لا يكون هذا الكتاب طويلاً بما يكفي ليشمل المراجعة والنقد. من يرغب في قراءة نقد لمدرسته يمكنه قراءة كتاب كروسر عدمية جون ديوي The Nihilism of John Dewey» (الأهواني، 1987، ص 10). بهذا يظن الأهواني أنه قال شيئًا جديدًا. ويضيف: «في الكتابة عنه، اعتمدنا مقاربة جديدة [. . .]. من الأفضل أن نجعل من شخصه محور فلسفته، فنركز، أولاً، على حياته وسيرته الذاتية، ثم على جوانب مختلفة أخرى. سننظر إليه بوصفه معلم، وفيلسوف، وثوري ضد الفلسفة التقليدية، وعالم في الأخلاق والاجتماع» (الأهواني، 1987، ص 11). كانت هذه المعالجة، من وجهة نظر الأهواني، مبتكرة. وهو يضيف: «إنني أستخدم تعبيرات ديوي الخاصة في معظم الحالات، لأنه نفسه كان دائم الشكوى من أولئك الذين ينقلون آراءه بشكل غير دقيق. أتمنى أن أكون قد نجحت في تقديم عمله بدقة» (ص 14).

بلغ تأثير ديوي ذروته عندما حاول الأهواني التوفيق بين أفكاره والإسلام. وقد زعم بأن أفكار ديوي «ليست جديدة علينا في الشرق، فالإسلام دين الإنسانية. إنه دين العلم الذي يفتح الطريق للتطور والنمو ويدعو إلى التفكير النظري والتأمل» (ص 141). وهكذا يقدم الأهواني مثالين لما يفعله كثير من الباحثين المبتدئين والمتقدمين في العالم الإسلامي. حيث تنطوي الكتابة على عرض دقيق وتقرير صريح، وبالنسبة لبعض الإسلاميين، تتحول إلى مصالحة بين مدرسة أو مفكر غربي والإسلام.

اتبع زكي نجيب محمود مسارًا مماثلًا على الرغم من مكانته البارزة في العمل الأكاديمي في مجال الفلسفة. وكما أظهر كتابه المنطق الوضعي، كان زكي نجيب منتميًا للوضعية المنطقية. وقد أكد على انتمائه هذا في كتابه موقف من الميتافيزيقا، والذي حمل عنوانًا مثيرًا في البداية: خرافة الميتافيزيقيا. يقدم هذا الكتاب عرضًا واضحًا لأفكار الوضعية المنطقية، ولكن بسبب تعرض زكي نجيب لانتقادات قوية، قام بتغيير العنوان لتخفيف أثره[4]. خلال المرحلة الأولى من تطوره الفكري، قدم محمود وأسس للوضعية المنطقية في العالم الإسلامي كامتداد صارخ للوضعية المنطقية الغربية. كان هذا الاتجاه يهدف إلى الاستفادة من الإنجازات العلمية وتطوير بعض وجهات النظر والإضافات إلى الوضعية القديمة، على سبيل المثال.

التحليل المنطقي للغة واستخدام المنطق الرياضي (Simon, 1963). قال محمود: «بما أن حالة الأشياء في عالم الواقع هي مجال البحث العلمي، فإن المنهج العلمي يوصف بالوضعي»(60). لذا، إذا كان الموقف الحالي يستدعي اهتمام الباحث، فهذا الاهتمام في الواقع سينصب على عبارات أو كلمات لغة. في هذه الحالة، يعد مصطلح «الوضع» هنا منطقي، مما يعني أن الوضعية المنطقية هي تعبير لغوي عن واقع مادي ملموس اختير وفقًا لقوانين العلم التجريبي» (محمود، 1974، ص 60).

هذه هي صورة الوضعية المنطقية التي بدأ بها محمود المرحلة الأولى من حياته الفكرية. ومع ذلك، فقد سمعت أكثر من مرة الأستاذ محمود يؤكد أنه تخلى عن هذه الوضعية. حتى أنه كان غاضبًا في سنواته الأخيرة عندما وُصف بالوضعي المنطقي، خاصةً عندما وسع، في النصف الثاني من حياته المهنية، أفقه المعرفي من خلال دراسة التراث الإسلامي والعربي. لقد أدرك أن الوضعية تختزل مهمة الفلسفة والعلوم داخل منظور ضيق- منظور التحليل اللغوي. تأثر محمود أيضًا بعمق بالفلسفة التحليلية التي ظهرت في كتابه نحو فلسفة علمية- وهو تأثير ظل معه لفترة طويلة. في بعض الأحيان، انحاز إلى البراغماتية وكان تحيزه لهذه المدرسة واضحًا في ترجمته لكتاب المنطق: نظرية البحث، وفي كتابه حياة الفكر في العالم الجديد (1956).

وإذا كان محمود قد تخلى عن الوضعية المنطقية، فإنه لم يتخل عن البراغماتية حتى عندما بدأ اهتمامه بالفكر العربي. في كتابه تجديد الفكر العربي (1974)، غيّر منهجه في التعامل مع التراث من موقف الوضعي المنطقي إلى موقف البراغماتي. كان نهجه البراغماتي لا يقدر سوى «العمل والتطبيق، والمعيار هو ما نعيش به، وما يمكن دمجه في حياة الناس كما يعيشونها. إذا وجدت في حياة الأسلاف ما يمكن أن يفيدني اليوم في شكل طريقة لبناء المنازل، أو تعبيد الطرق، أو إدارة الحياة الاقتصادية بزراعتها، أو صناعتها، أو تجارتها، أو كلمات أو عبارات للتعبير عما يريده الناس اليوم، فلابد من إحياء هذا النوع من التراث. أما الباقي فيجب أن يظل في قبره للمؤرخين الذين يرغبون في دراسته»(محمود، 1958، ص 18).

ما يثبت أن زكي نجيب محمود تبنى النهج البراغماتي، رغم أنه لا يقر بذلك صراحة، هو انتقاله لنهج التجديد من خلال: لقد أخذنا من تقاليد الأسلف ما يمكننا تطبيقه عمليًا وعلميًا اليوم بطريقة تمثل إضافة إلى طرائقنا الحديثة. كل نظام ابتكره الأسلاف ثم جاء من بعده نظام أكثر نجاحًا، تم التخلص منه حتمًا وأصبح مادة لدراسة المؤرخين. بعبارة أخرى، فإن ثقافة أسلافنا أو معاصرينا هي مجرد

محمد عابد الجابري

غلاف كتاب (الخطاب العربي المعاصر)

طرق للعيش. إذا كان لدى القدماء نظام مفيد لنا في ظروفنا المعيشية الحالية، فيمكننا استخدامه بشكل جيد، وبالتالي إحياءه كجزء من إرثنا. وما يخلو من أي قيمة عملية هو ما نتجاهله دون ندم. نحن نتخذ نفس الموقف تجاه ثقافة معاصرينا في أوروبا وأمريكا. (محمود، 1958، 18). إن أهم مشكلة بالنسبة لمحمود هي كيفية التحول من ثقافة الكلمات إلى ثقافة العلم والتكنولوجيا والصناعة. وهو يعتقد أن هذا لن يحدث بالعودة إلى التراث القديم ولكن من خلال صرف الانتباه إلى ضرورة «استيعاب أوروبا وأمريكا من مصادرهما مع ما يمكن أن يقدموه لنا وما يمكن أن نقبله ونستوعبه» (محمود، 1974، ص 82).

كما كان للبراغماتية دعاة في الأجيال اللاحقة من المفكرين أصحاب المشاريع الفكرية. كان لمحمد عابد الجابري عدة منهجيات متنوعة مشتقة من المذاهب الفلسفية الغربية لكانط وفرويد وباشلار وألتوسير وفوكو، بالإضافة إلى بعض الأفكار الماركسية (الجابري، 1988، ص 12). تناول الكثيرون كيفية استخدامه للبنيوية على وجه التحديد، لكنهم لم يلحظوا أنه في كتابه الخطاب العربي المعاصر، استخدم أيضًا المنهج البراغماتي مع عدد من المناهج الأخرى بطريقته الخاصة من خلال الدمج والتوليف. تتجلى براغماتيته في حقيقة أنه لم ينظر إلى هذه التصورات على أنها قوالب، ولكن باعتبارها «أدوات عمل» بطريقة تجعلها مفاهيم «منتجة». يقول: «إنها أدوات عمل يجب استخدامها في كل موضوع بطريقة تجعلها منتجة وإلا يجب التخلي عنها. ما هي القيمة من أي مفهوم إذا كان سيذكر على أنه محض زخرفة؟» (الجابري، 1988، ص 12). كان ذلك تعبيرًا صادقًا عن المذهب البراغماتي. في «التطبيق العملي، ما هو مفيد هو ما يجب أن يكون فعالًا من الناحية العلمية» (الجابري، 1988 ، ص 11). ومع ذلك، ينفي الجابري نزعته البراغماتية، ويسأل «هل نتبنى اتجاهًا براغماتيًا أو إجرائيًا معينًا؟» والجواب: لا (الجابري 1988، ص 12).

كان محمود أمين العالم، وصادق جلال العظم، وحسين مروه، والطيب تيزيني، في طليعة المفكرين الخاضعين لتأثير الماركسية. قدم الاثنان الأخيران مشاريع كاملة بناءً على وجهات نظرهما الماركسية، بينما ساهم الأول في القليل منها في شكل انتقادات متناثرة ومواقف متحيزة حول هذه القضية أو تلك؛ مرة في الفلسفة وأخرى في الأدب أو السياسة.

وجدت الوجودية أعظم ممثليها في العالم العربي في شخصية عبدالرحمن بدوي (1917- 2002) بفهمه الخاص لهذه الفلسفة وأصالته الاستثنائية كفيلسوف وجودي عربي. تطورت الوجودية مع أطروحته للماجستير حول مشكلة الموت في الوجودية التي كتبها تحت إشراف لالاند ثم مواريه في عام 1941 وفي أطروحته للدكتوراه الزمان الوجودي تحت إشراف طه حسين في عام 1943. كانت الوجودية رائجة في عقدي الستينيات. والسبعينيات بين بعض المثقفين وحتى بين بعض الشباب الذين فهموها بشكل سطحي فقط. لقد أعجبوا بمفهوم الحرية ليعيشوا حياة مغرقة في اللذة والحب والاختلاط، وتجاهلوا حقيقة أن الحرية الوجودية تستلزم المسؤولية والالتزام.

يمكن إرجاع فلسفة عثمان أمين، التي أسماها بالجوانية، إلى تأثير الفلسفة الديكارتية وبعض

الاتجاهات الحدسية الغربية، إضافة إلى الاشتراكية. تقوم نزعته الجوانية على مبدأ روحي مؤسس على القرآن والسنة النبوية، ما يضفي على عمله طبيعة مميزة. يستهدف عمله الداخل ويتجاوز الخارج، من خلال مزيج من العقل والقلب والمعرفة والتجربة الصوفية. يرى في جوانيته فلسفة تلجأ إلى الماضي لمراجعتها وتتجه نحو المستقبل للاستعداد لها. أما العقلانية الغربية فقد بسطت نفوذها من خلال مفكرين مثل بديع الكسم. يستند مذهبه إلى فلسفة البرهان التي طورها في أطروحته للدكتوراه فكرة البرهان في الميتافيزيقيا (جامعة جنيف).

كان للبنيوية تأثير كبير ليس فقط على الفلسفة العربية، ولكن أيضًا على الأدب. وكان عبدالوهاب جعفر من أوائل من كتبوا عنها في كتابه البنيوية بين العلم والفلسفة وزكريا إبراهيم مشكلة البنية. كان الكتاب المغاربة مهتمين بها بشكل خاص، وهذا واضح في كتاب الجابري بنية العقل العربي وغيره.

على الرغم من أن التنوير الأوروبي بدأ في أوائل القرن الثامن عشر، إلا أن آثاره ترددت في القرن العشرين في العالم الإسلامي [5]. ذلك لا يمثل مشكلة، باستثناء غياب الوعي بتاريخية المفاهيم وخصوصياتها السياقية بالإضافة إلى طبيعة الاختلافات الثقافية والطبيعة المتباينة للتحديات والمعوقات ذات الصلة. التنوير حركة فلسفية أوروبية تؤكد القانون الطبيعي ومبدأ الحقوق الطبيعية وحقوق الإنسان عبر استخدام العقل كمعيار نهائي ورفض سلطة النظام الإقطاعي والكنيسة لأنهما يحاربان العلم. يستخدم العقل والمناهج التجريبية، اعتمادًا على منهجية نيوتن العلمية (Blackburn, 1996, p. 120). وعلى المستوى السياسي، سعت حركة التنوير إلى تحرير تقاليد الممارسات السياسية لتمكين المشاركة في الحياة العامة. ومن الناحية الاجتماعية، سعت إلى ترسيخ القيم والقوانين والقواعد دون الرجوع إلى المعتقدات الدينية (التريكي، 2003، ص 214). ومن خلاله حدثت إعادة هيكلة القضاء دون وصاية النظام الكنسي، ليبني النظام السياسي على أساس مبدأ المواطنة (Oliver and Hater, 1994, p. 12 ff). مبرر إقامة الدولة قائم بذاته ولا يُفرض من فوق. إنها، أي الدولة، تقوم وتتأسس من خلال الجماهير، أي المواطن.

وبمقدورنا ملاحظة أبعاد هذا التعريف الموسع بدرجات متفاوتة ومع اختلافات كثيرة في الأعمال التي أنتجها العلمانيون العرب في خضم التنوير، سواء كانوا وضعيين أو ماركسيين أو اشتراكيين أو وجوديين. كما تظهر في أفكار بعض السياسيين مثل أتاتورك وبورقيبة والسياسيين العلمانيين.

يوجد اتجاه التنوير أيضًا ولكن بدلالات مختلفة في أفكار بعض الإسلاميين الذين يزعمون أن الإسلام الحقيقي يمتلك أفضل منهجية للتنوير. فالإسلام يهدف إلى تحرير الناس من الاستسلام لأي قوة أخرى إلا الله. وذلك هو جوهر المقصود بإخراج الناس من الظلمة إلى النور. وهكذا فإن التنوير الإسلامي يؤكد مبادئ الحرية وحقوق الإنسان والمساواة والعدالة بإطار مرجعي إسلامي. بإمكاننا أن نجد هذا المنحى واضحًا لدى الغزالي وفهمي هويدي وعبد الوهاب المسيري وطارق البشري.

ولا علاقة لهذه الحركة بجماعة «المنقحين أو المراجعين revisionists» الذين يرفعون شعار التنوير لتبرير تأويلاتهم الخاطئة والتعسفية للقرآن والسنة. فهذه الحركة لا تتبع القواعد الموضوعية لتفسير النص، خاصة مع النصوص التي تتعارض مع وجهات نظرهم في القضايا المتعلقة بالحكومة والسياسة والاقتصاد والمرأة. في بعض الأحيان، يرفضون التقاليد ويبررون وجهات نظرهم بأسباب لا سند لها ولا علاقة لها بالنقد التاريخي أو منهجية تحليل النص.

ويمكن تفسير موقف هؤلاء المفكرين من خلال النهج الانهزامي في مواجهة الغرب: الاستسلام أولاً للتنوير الأوروبي، والآن للتأويل المعاصر.

وجدت التأويلات المعاصرة دعاة لها في العالم العربي في ثلاثة أشكال: أولاً، هناك اتجاه يقوم ببساطة بترجمة وإجراء أبحاث عرضية ذات طبيعة بيوجرافية.

ثانيًا، يحاول اتجاه آخر تطبيق الهيرمينوطيقا الجديدة، بأحد أشكالها الغربية، على النصوص العربية. ثالثًا، ثمة اتجاه تبنى تحليل النص القرآني وفقًا لفهمه للتأويل الغربي، ومحاكاة لما حدث مع الكتاب المقدس، والوقوع في ارتكاب خطأ منهجي، باستخدام القياس كأداة رئيسة. للهرمنيوطيقا الغربية طبيعتها الخاصة التي اكتسبتها نتاج تعارضها مع تراث التفسير الكنسي. وقد تطور هذا التراث في علاقته بالكتاب المقدس بطريقة تختلف عن تراث التفسير العربي للقرآن. علاوة على ذلك، للقرآن طبيعته الخاصة التي تختلف عن الكتاب المقدس. لذلك انزلق المفكرين الهرمينوطيقيين العرب في خطأ استخدام أداة القياس بكل مخاطرها، ما أفضى في النهاية إلى موقف تعديلي غير منضبط. أظهرت هذه التأويلات التحريفية بأشكال ودرجات مختلفة لدى أحمد صبحي منصور، وجمال البنا، محمد سعيد العشماوي، ومحمد شحرور وغيرهم.

ثمة العديد من الاتجاهات الغربية الأخرى التي وجدت لها موقعًا في العالم الإسلامي، غير أن تغطيتها جميعًا يخرج عن نطاق هذه الورقة. ومن الأمثلة على ذلك الفينومينولوجيا التي أثرت في بعض الشخصيات، مثل حسن حنفي الذي له طريقته الخاصة في تطبيقها. وقد أضاف إلى الفينومينولوجيا اتجاهات أخرى من الغرب والمصادر العربية التي سيتم معالجتها لاحقًا.

في حين قامت مجموعة أخرى من المفكرين، الذين يصعب تصنيفهم، بدمج دراستهم للفكر الفلسفي الغربي مع اهتمامهم بالقضايا الحالية، ومصالح الناس والمشاركة في الأحداث الجارية.

الهوامش:

1. وضعها بسام البطوش، لأسباب غير مقنعة، في سياق الفكر الليبرالي في مصر. انظر كتابه: الفكر الاجتماعي في مصر، ص 93 وما يليها.

2. انظر "ببليوغرافيا طه حسين 1889-1973"، مجلة القاهرة، العدد 132، نوفمبر 1993، ص 120-122.

3. "آثار العقاد الفكرية والأدبية والسياسية على الواقع العربي"، الطليعة، القاهرة، العدد 3، مارس 1966، ص 2 و126 وما يليها. وصلاح زكي أحمد، شخصيات بارزة في النهضة العربية الإسلامية في العصر الحديث، القاهرة، مركز الحضارة العربية، الطبعة الأولى، 2001، ص 168 وما يليها. وبسام البطوش، الفكر الاجتماعي في مصر، ص 93 وما يليها. استخلصنا منه المعلومات التاريخية والببليوغرافية عن الاتجاه الليبرالي في مصر.

4. على سبيل المثال، انتقد محمد البهائي بشدة كتاب زكي نجيب محمود في: الفكر الإسلامي الحديث وعلاقته بالاستعمار الغربي، 239 وما يليها.

5. ظهر عصر التنوير في القرن السابع عشر، وأطلق عليه اسم عصر التنوير في معظم كتب التاريخ الشائعة، ولكن هناك اختلاف حول تحديد تاريخ التنوير ومكانه. لمزيد من التفاصيل انظر: محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، المغرب، توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 2007، ص 44.11.

روايات ما بعد الاستعمار للمهاجرين من جنوب آسيا إلى بريطانيا

ترجمة: د. أشرف زيدان

جامعة بور سعيد/كلية الآداب/مصر

مراجعة: أ.د. جمال الجزيري

إن كتّاب الروايات متعدّدي الثقافات لهم وجود ملحوظ جدًا في المملكة المتحدة منذ سنوات عديدة، ولكن أكبرهم نصيبًا من النجاح الشعبي والاهتمام النقدي هم روائيو شتات جنوب آسيا؛ فبعد أن نشر سلمان رشدي روايته "أطفال منتصف الليل" في عام 1981، بدأ الكتّاب يحصدون الواحد تلو الآخر استحسانًا جماهيريًّا كبيرًا، ويحقّقون تقدُّمًا غير مسبوق، ويحصدون الجوائز المرموقة، لدرجة أنه ظهرت هناك حملة انتقادات كبيرة على جائزة البوكر في أواخر التسعينيات من القرن العشرين، ولدرجة أن البعض زعموا أنّ "مستقبل الأدب الإنجليزي سيكون هنديًا" (راناسينها، ص: 63). وتلاحظ روفاني راناسينها (Ruvani Ranasinha) أنّ هؤلاء الكتاب الناطقين بالإنجليزية "نالوا شهرة واسعة بوصفهم وسطاء، ومترجمين ثقافيين، ومتحدثين رسميين"(ص: 10)، بالرغم من ادعاءاتهم المريبة والهشة بين الفينة والأخرى عن "الأصالة" أو إحجامهم المعلَن عادةً عن تمثيل مجتمعات عرقية كاملة.

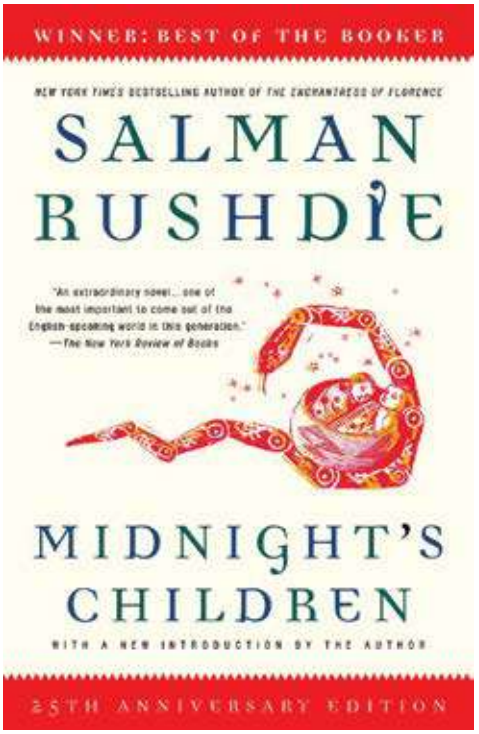
إنَّ تاريخ مصطلح "الأسيوي البريطاني"، مثله مثل العديد من المصطلحات التي تُستخدم لوصف الهوية الجمعيَّة، تاريخ معقَّدٌ ويقوم على التجريد. فسلمان رشدي وآخرون كانوا يعرّفون أنفسهم لفترة طويلة بأنهم "بريطانيون سود"، وهو مصطلح جامع يدل على جاليات الأقليات والآداب العرقية. ولكن طوال الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، شكّك المنظّرون والكتّاب والجمهور في فاعليّته السياسية ودلالاته الضمنية الجمالية، متّبعين في ذلك تأكيد ستيوارت هُول على أنّ لقب "البريطانيين السود" خلق نوعًا من الهيمنة الإشكالية التي لا تستطيع أن تمثّلَ التنوع العرقي للثقافة المعاصرة (نُشرت المقالة لأول مرة في عام 1987، والطبعة التي اعتمدنا عليها هنا نُشرت في (1996b). وعلى نفس المنوال، حذرت سوشيلا ناستا (Susheila Nasta) مما تلا ذلك من استخدام مصطلح "الأسيويين الجنوبيين" الذي يُعد أكثر تحديدًا؛ لأنه "يسطّح حتمًا مجالاً متنوّعًا من الخلفيات الثقافية"، وهو الأمر الذي يتيح للغالبية البيضاء أن تستخدم من جديد سياسة "فَرِّقْ تَسُدْ" (ص: 6). وعلاوة على ذلك فإنّ مصطلح "أدب الآسيويين البريطانيين" (British Asian literature) أو أدب "الآسيويين الجنوبيين البريطانيين" (British South Asian literature) يفشل في تحديد الأفراد المشار إليهم به، أو تحديد المعايير التي يستند إليها في هذا التحديد. هل يشمل المصطلحُ سام سيلفون (Sam Selvon) وف. س. نايبول (V. S. Naipul) ، وهما مهاجران من أصل جنوب أسيوي، ولكنهما يرتبطان في الغالب بشتات جزر الهند الغربية؟ وهل يمثل المصطلحُ كلا من مُلْك راج أناند(Mulk Raj Anand) و ج. ف. ديزاني (G. V. Desani)، وهما مثالان من الأمثلة الأولى على الكتّاب "الأسيويين البريطانيين" حققا شهرة في المملكة المتحدة ولكنهما عادا بعد ذلك ليستقرا في الهند؟ هل يعني المصطلحُ بالضرورة الروايات التي تتكلم عن جنوب آسيا أم عن بريطانيا؟ هل يوحى هذا المصطلح بأجندة سياسية أم حسّ جماليّ؟ وهل يتعلق بمواطَنة المؤلف أم بمحل إقامته؟ هل يتعلّق بجمهور قراء النص أم بالموضوع الذي يتناوله؟

إذا كان مصطلح "الرواية الأسيوية البريطانية"مصطلحًا حديثًا نسبيًا، فإنّ تطبيقاته حديثة أيضًا. إنّ أدب المهاجرين من جزر الهند الغربية وأفريقيا، الذي قاده كتّاب من أمثال سيلفون، ونايبول، وإيميشيتا (Emecheta)، قد وجد جمهورًا في المملكة المتحدة قبل أي ظهور حقيقي ومتواصل للأدب الإنجليزي الهندي. ويرجع وجود الآسيويين الجنوبيين في بريطانيا إلى عام 1700 على الأقل، وبعد الحرب العالمية الثانية والتحرر من الاستعمار شكّلوا أخيرًا أكبر أقلية

عرقيـة فـي بريطانيـا. ولكن القـراء الإنجليز لـم يُقبلوا علـى الروايـات التـي كتبهـا الروائيـون القادمـون مـن شـبه القـارة الهنديـة إلا في حـالات اسـتثنائية قليلة. وتلاحـظ راناسـينها أنّ الأسـيويين الجنوبييـن وجـدوا جمهـورًا لهـم بيـن القـراء البريطانييـن باعتبارهـم مؤرخيـن اجتماعيين، وليس باعتبارهـم أدباء. فحتى بحلـول خمسـينيات القرن العشـرين، كانـت الرواية الهنديـة يُنْظَـرُ إليهـا على أنهـا "عمل تجـاري في دور النشـر بالعاصمـة"، وهـو الأمر الذي جعـل الروائيين الطامحيـن إمـا أن يفشـلوا فـي العثـور علـى ناشـر يوقّعـون معـه عقودًا لنشـر أعمالهـم أو يتجهـوا إلى كتابـة روايـات تخالـف تمثيلات الاختـلاف ذات الطابع السياسـي (ص: 12). ولقـد نجـح بعـض الأفـراد فـي أن يحظـوا بجمهـور قـراء بريطانييـن أصيـل. فارتبـط أناند بدار نشـر بلومزبيري، وتسـلط روايتـاه "الممنوع الاقتـراب منهـم" (1935) و"كوولـي" (1936) الضـوء علـى أوضـاع الفقـراء فـي الهنـد إبّـان الاسـتعمار البريطانـي. وحققـت ديزانـي (Desani)نجاحًـا غيـر متوقّـع بروايتهـا "كل شـيء عـن هــ. هاتـر" (1948)، وهـي روايـة شُـطّار عجيبـة ترصـد مغامـرات البطـل الـوارد فـي العنـوان الفكاهيـة سـعيًا وراء الاسـتنارة. ويزعـم هاتر أنّ اسـمه الأول الذي يبدأ بالحرف هـ (H.) يرمـز لـ "هندوسـتانيوالا"، وهـي كلمة مـن الكلمات العديـدة التي تمثّل تقويضًا لغويًّا مدهشـا ويسـميها البطـل "الإنجليزيـة المتقعّـرة" (rigamarole English) (الطبعـة الأصليـة: 1948ح الطبعـة التـي اعتمدنـا عليهـا: 2007، ص: 37). وتلاحـظ ناسـتا أنّ روايـات ديزانـي تعلـن عن نفسـها على الفـور بأنها روايـات تقويضيّـة تتحدّى الأعـراف الأدبيـة المعاصرة فـي اللغـة والنـوع الأدبـي والأسـلوب؛ وتُعتَبَـر رواية "كل شـيء عـن هــ. هاتـر" اسـتباقًا للحساسـيات ما بعـد الحداثيـة عنـد سـلمان رشـدي الـذي أقـرّ بأنـه يديـن ببعـض الجوانـب الأسـلوبية لهـذه الروايـة.

وقد أنتج بعض الروائيين، من أمثال الكاتبة عطية حسين (Attia Hosain) والكاتبة كمالا ماركاندايا (Kamala Markandaya)، مجموعة أعمال في فترة منتصف القرن العشرين، ويتم النظر إليهم في الوقت الحالي على أنهم من الكتاب المهمّين في المرحلة الأولى من كتابات الكتاب الآسيويين البريطانيين. ولكن بالرغم من النجاح الفردي الذي حققته روايات مثل رواية عطية حسين "أشعة شمس على عمود مكسور" (1961) ورواية ماركاندايا "رحيق في غربال" (1954)، كانت الرواية الآسيوية البريطانية ما زالت تفتقد إلى جمهور قراء مواظب على قراءتها مثل الجمهور الذي حظيت به أعمال سيلفون ونايبول. وربما كان من المدهش أنّه في سبعينيات القرن العشرين فازت ثلاث روايات تدور أحداثها حول الهند بجائزة البوكر العريقة، وكلّها كتبها روائيون أوربيون، وهم ج. ج. فاريل(J. G. Farrell) وروث بِرْوَار جهابفالا (Ruth Prawer Jhabvala) وبول سكوت (Paul Scott). وسرعان ما تغيّر هذا الافتقار إلى التمثيل "الهندي" المباشر تغيُّرًا سريعًا وكبيرًا في عام 1981، عندما نشر سلمان رشدي روايته "أطفال منتصف الليل". إنّ الرحلة السحرية المليئة بالمغامرات التي قام بها بطل الرواية سليم سيناء - المولود مع استقلال الهند- أذهلت القراء والنقاد على حد السواء، وسرعان ما حظيت الرواية بمكانة معتَرَف بها. في عام 1993، فازت الرواية بجائزة "بوكر البوكر". وفي عام 2008، اختار القراء الإنجليز رواية "أطفال منتصف الليل" أفضل رواية فازت بالبوكر على مدار الأربعين عامًا التي مضت منذ ظهور المسابقة. ووفقًا لرأي راناسينها، إن هذه الرواية "دفعتْ كتابات الكتّاب الآسيويين الجنوبيين الناطقين بالإنجليزية نحو التيّار الرئيسي المعترف به" (ص: 59)، وكثيرًا ما يزعم كتّاب الأقليات البريطانية أنّ نجاح سلمان رشدي لم يكن فحسب مصدر إلهام لكتاباتهم، بل ساعد كذلك في إمكان توسيع نطاق جمهور الفنانين متعددي الثقافات. وبالنسبة للجماهير البيضاء، أصبح سلمان رشدي في الواقع الممثلَ الفعلي لجنوب آسيا، وهو الأمر الذي صارت له آثار متزايدة التشابك بحلول نهاية ثمانينيات القرن العشرين.

يثبت سلمان رشدي دائمًا أنه كاتب مثير للجدل، ويثير الناس على ما يبدو لانتقاده بتصويره لشخصية إنديرا غاندي في رواية "أطفال منتصف الليل" وتصويره أيضًا لشخصيات تاريخية باكستانية متعددة في روايته "العار" (1983). ولكن لم يتوقع إلا قليلون الغضب الدولي الذي أثارتْه روايته "آيات شيطانية" (1988). وقال رشدي بأنّ هذه الرواية تدور أحداثها حول الهجرة والمنفى والهويات المهجنة وتحوُّلات الكائنات، وشرح ذلك لاحقًا بقوله إنها "أغنية حب"، لـ "ذواتنا المهجَّنة" (1991، ص: 394)، فبطلا الرواية التوأمان، عند سفرهما إلى إنجلترا، سرعان ما يصبح أحدهما ملاكاً والآخر ماعزًا شبيها بالشيطان، ويكتشفان أنّ صفات جسديهما الجديدين انعكاس للصورة النمطية عند الإنجليز عن الهنود. وتسيطر الأغلبية البيضاء على المهاجرين؛ لأنهم "يصفوننا... إنهم لديهم سلطة الوصف، ونحن نرضخ للصور التي يركّبونها عنّا" (الطبعة الأصلية صدرت في عام 1988ح والطبعة التي اعتمدنا عليها طبعة 1997، ص: 174). ويدرك بطلها صلاح الدين تشامتشا أنّه يجب عليه أنْ ينبذ كل هذه المحاولات لتحديد هويته، وأن يتقبّل، بدلاً من ذلك، كل جزء من "ذاته المهجَّنة". وتتضمن رواية "آيات شيطانية" أيضًا سلسلة من الأحلام عن حياة النبي محمد والنشأة الأولى للإسلام، بما في ذلك "الآيات الشيطانية" المشهورة بالسوء والتي عليها خلاف منذ أمد بعيد. وإعادة التخيُّل الجذري للتاريخ الإسلامي أغضبَ المجتمعات الإسلامية حول العالم، وهو الأمر الذي وصل في النهاية إلى حد الاغتيالات وأعمال الشغب وقطع العلاقات الدبلوماسية وقطع العلاقات الدولية وإصدار آية الله الخميني فتوى بهدر دم سلمان رشدي. ذكّرت هذه الرواية العالَم بقدرة الأدب البالغة على التحريض وعلى التعريض للخطر؛ فسلمان رشدي نفسه اضطر للاختباء لسنوات عديدة. وإذا كانت رواية "أطفال منتصف الليل" أدت إلى زيادة التعريف بكتابات الكتّاب الآسيويين البريطانيين في بداية الثمانينيات من القرن العشرين، فإنّ رواية "آيات شيطانية" قد كشفت عن الإمكانات السياسية لهذه الكتابات في نهاية ذلك العقد من الزمان. لقد غيرت هذه الأزمة الكتابة البريطانية المتعددة الثقافات جملةً وتفصيلاً، ورفعتْ مكانة الكتّاب"البريطانيين



غلاف رواية «أطفال منتصف الليل»

سلمان رشدي

السود" إلى آفاق غير مسبوقة، ولكنها دمرت فكرة التجانس الوهمي التي كانت متشكّلة عن الجالية "البريطانية السوداء".

ظهرت الأفكار التي كتبها سلمان رشدي عن الهجرة والمنفى، والذوبان الثقافي، وعدم التسامح كثيرًا في روايات آسيوية بريطانية أخرى. يظنُّ بطلُ رواية "رجل اللامكان" (1972) لماركاندايا (Markandaya) ظنًّا خاطئًا بأنّه "إنجليزي أكثر من الإنجليز أنفسهم" (الطبعة الأصلية ظهرت في عام 1972ح والطبعة التي اعتمدنا عليها نشرت في عام 1973، ص: 72). ولكنّه يدرك، بعد تعرضه للظلم والهجوم من قبل جيرانه الذين تتزايد عداواتهم نحوه، "أنني تحوّلتُ إلى غريب" (ص: 241)، وهو تحوُّل ليس مثل التحوُّل الجذري السحري الذي نجده عند المهاجرين في روايات سلمان رشدي، ولكنه تحوُّل مشابه في طبيعته وأثره. وفي المقابل، نجد أن بطل رواية "الانطباعي" (2002)، وهي أول رواية للكاتب هاري كونزرُو (Hari Kunzru)، يتمتع بموهبة هائلة في الذوبان الثقافي لدرجة أنه يصير"رجل كل الأماكن"، إذ أنه يتخذ لنفسه سلسلة من الهُويّات تتراوح ما بين الولد الهندي السيء الذي ينتمي للطبقة العليا، والداعر الذي يلبس ملابس النساء، وتلميذ المدرسة في العصر الفيكتوري، واليتيم في مؤسسة تبشيرية، وطالب الجامعة الإنجليزي، ومساعد عالم أنثروبولوجيا إمبريالي، وبدويّ في صحراء أفريقيا. وفي بريطانيا، تمكّنُه بشرته الفاتحة ولكنته الإنجليزية المُتْقَنَة من أنْ يعيش بينهم بشخصية "جوناثان بريدجمان"، وفي كل منعطف يبحث هذا الشاب عن أية صفات إنجليزية يمكنه أن يتبنّاها حتى "تغوص أعمق تحت جلده" (ص: 247). إنّ أداءه بوصفه جوناثان بريدجمان مقنع جدًا لدرجة أنّ الجميلة والغامضة استارت تشابل ترفضه لأنّه نموذج معهود جدًا من الرجال الإنجليز، وتحطّمُ قلبَه عندما تقول له: "أنت أكثر شخص عرفتُه إنجليزيّةً" (ص: 332). ويستكشف رشدي وماركاندايا وكانزرو، كلٌّ بطريقته المختلفة، قيمة الذوبان الثقافي، ومُرَكّبَ "الهوية الإنجليزية الجوهرية" المزعومة، وحدود ومخاطر تقليد المستعمر.

ربما كان من المدهش أن رواية مونيكا علي (Monica Ali) التي حققتْ نجاحًا كبيرًا، "شارع بريك لين"(2003)، تقترب من موضوعات مشابهة، فبطلتها نازنين تتعرض لاستراتيجيات متضاربة للتكيُّف على الحياة في شرق لندن. فجاءت المرأة الشابة من بنجلاديش إلى شارع بريك لين عن طريق زواج الصالونات. وزوجها تشانو رجل طيّب في العادة، ولكنه أكبر منها في السن بكثير، وغير محظوظ بوجه عام، ولا يناسب تطلعاتها الرومانسية. تنجذب نازنين لاحقًا لكريم، الشاب الوسيم الذي له نشاط سياسي.

تتباهي الرواية البريطانية التي يكتبها كتّاب وكاتبات ينتمون لعدة ثقافات بوجود العديد من الكاتبات المتميزات، ومن أشهرهن زادي سميث (Zadie Smith) وأندريا ليفي (Andrea Levy)، ورواية "شارع بريك لين" تضع مونيكا علي في مقدّمة الروائيات.

ولكن بطلة الرواية ترصد الحياة اللندنية وتتأقلم، وتتجاوز عقبات الحياة في لندن بشكل مطرد بطريقتها الخاصة. ويحيط بها أشخاص إما أنهم مصممون على الحفاظ على الهوية الجماعية البنجلادشية أو أشخاص مصممون على الذوبان الثقافي تمامًا في المجتمع الإنجليزي. وتتعلم البطلة أن تضع قواعدها وتوقعاتها الخاصة بها. وفي النهاية، ترفض كلا من زوجها وحبيبها، وتقرر أن تعيش في بريطانيا مع أطفالها. وفي المشهد الختامي للرواية الذي كثيرًا ما يستشهد به النقاد والقراء، تأخذ نازنين البنتين للزلج على الجليد. فبينما تحتج إحدى البنتين قائلة لها: "لا تستطيعين أن تتزلجي وأنت ترتدين عباءة ساري"، ترى نازنين في الموقف احتمالات الجمع بين هويتها الإنجليزية وهويتها الآسيوية. فترد على الفتاة قائلة: "إنها إنجلترا؛ يمكنك أن تفعلي ما تشائين" (ص: 36).

تتباهي الرواية البريطانية التي يكتبها كتّاب وكاتبات ينتمون لعدة ثقافات بوجود العديد من الكاتبات المتميزات، ومن أشهرهن زادي سميث (Zadie Smith) وأندريا ليفي (Andrea Levy)، ورواية "شارع بريك لين" تضع مونيكا علي في مقدّمة الروائيات. ومع أن مونيكا علي قد تكون أكثرهن شهرةً، هناك العديد من الكاتبات حظين باهتمام نقدي كبير في فترة ما بعد صدور رواية "أطفال منتصف الليل". وتعتبر رواية "امرأة عجوز شريرة" (1987) للكاتبة رافندر راندهاوا (Ravinder Randhawa) مثالاً مبكرًا ومهمًّا للرواية الآسيوية البريطانية النسوية. تتنكر شخصيتها الرئيسية، كُلونت، في هيئة "المرأة العجوز الشريرة" المذكورة في عنوان الرواية؛ ويساعدها هذا التنكُّر في الكشف عن الطبيعة المتغيرة للهويات على نطاق واسع. ولكن جولات البطلة في هيئة "امرأة عجوز" تساعد المؤلفةَ على أن تقدّم مجموعة متنوعة من النساء الأخريات اللاتي تجاهد كلٌّ منهن في سبيل التكيُّف مع التهجين والتحامل والصراعات بين الأجيال. وتشمل خيوط السرد المعقدة المتداخلة كلا من مايا، التي تُجري بحثًا عن الجنون في الجالية الآسيوية لبرنامج وثائقي تليفزيوني، وراني التي نجتْ من هجوم وحشيٍّ بأعجوبة. وتُصاب راني بصدمة القذائف وتُحتجز في المستشفى، ولكنها لا تتماثل للشفاء إلا عندما "يعالجنها" النساء الأخريات من خلال سرد الحكايات الجماعية. إنّ السرد غير التقليدي في رواية "الصندوق الأحمر" (1991) للكاتبة فرحانة شيخ (Farhana Sheikh) يسلط الضوء على رئيسة (Raisa)، التي تبرز مقابلاتها مع الطالبات الشابات مدي التحامل والعنف الذي ابتليت به الأقليات العرقية في المدارس الثانوية. وتصارع بطلة رواية "النقل" (1992) للكاتبة أتيما سريفاستافا(Atima Srivastava) تعقيدات حياة "الجيل الثاني" [من المهاجرين] أثناء إعدادها لبرنامج تلفزيوني عن أزمة فيروس نقص المناعة البشرية/الإيدز. وفي أحد خيوط السرد الرئيسية في رواية "الحياة ليست كلها ضحكًا" (1999) للكاتبة ميرا سيال (Meera Syal)، تُعدُّ تانيا برنامجًا وثائقيًّا عن الآسيويين البريطانيين المعاصرين، وأسندت البطولة إلى اثنتين من أعز صديقاتها، وهما تشيلا وسونيتا. ولكن مشروع تانيا يفضحهما بطريقة صريحة لا مجاملة فيها، وهو الأمر الذي يهدد بتمزيق أواصر صداقتهن. والكتّاب والجمهور يدركون الأبعاد السياسية للتمثيل الفني إدراكًا حادًّا منذ فترة طويلة، وتزايد هذا الإدراك بعد فضيحة موضوع رواية "آيات شيطانية". ويكتب نقاد الثقافة باستفاضة وقوة عن افتقار تمثيل الأقليات في وسائل الإعلام البريطانية الرسمية، وتوجد بالفعل عواقب سياسية معقّدة مترتبة عما تفعله هذه التمثيلات. وكثيرًا ما يستكشف الروائيون هذه القضايا في رواياتهم وقصصهم.

هذا الاهتمام بتعريف الذات والدخول في التيار الرسمي يربط ميرا سيّال بأعمال حنيف قريشي (Hanif Kureishi)، الذي حقق شهرة بسبب مسرحياته التليفزيونية في ثمانينيات القرن العشرين مثل "مغسلتي العامّة الجميلة". إنّ مكانة حنيف قريشي في النقد الأدبي العرقي البريطاني تكاد تنافس مكانة سلمان رشدي. ويعتبره الناقدُ سوخديف ساندو (Sukhdev Sandhu) أهم شخص "مسؤول عن وضع الأسيويين في إنجلترا تحت الأضواء" (ص: 230). ولا شك في أن قريشي يكشف عن مكانة واهتمامات الأطفال المولدين في بريطانيا لأباء آسيويين مهاجرين ويقدم رؤى نقدية ثاقبة عنهم. وعلى وجه الخصوص، تُبرز أعماله التمايز غير المتوقع في العادة بين تجارب الجيل الأول وتجارب الجيل الثاني. يبدأ بطل روايته "بوذا الضواحي" (1990) قوله، قائلاً: "اسمي كريم أمير، وأنا رجل إنجليزي المولد والنشأة تقريبًا. وعادة ما يعتبرونني رجلاً إنجليزيًّا مرحًا، وهي سلالة جديدة كما تعرفون، لأنني نتحتُ عن تاريخين قديمين" (الطبعة الأولى 1990؛ الطبعة التي اعتمدنا عليها نشرت في عام 1991، ص: 3). ومع أن كريم "ليس فخورًا" بكونه إنجليزيًّا، فإنه يكاد لا يُعْتَبَر "باكستانيًّا" أيضًا، وهو الأمر الذي قدم لنا صورة عن إصرار قريشي على أنه يعرّف نفسه في المقام الأول على أنه من أهل

لندن. وتذهب راناسينها إلى أنّ أعمال قريشي "تسخر بأسلوب المعارضة الأدبية من فكرة المجتمعات المتجانسة والمتميزة والمعرَّفة عرقيًّا"(ص: 222). والخلط المتعمّد في الهوية في رواية "بوذا الضواحي"- وهي رواية لا تعبر عن العرقية أو تستغلُّها أو ترفضها تمامًا -يضع كريم تحت ما أسماه مارك شتاين(Mark Stein) ليس "ما بعد العرقيّة" (post-ethnicity)، وإنما "العرقية المزعومة" (posed-ethnicity) (ص: 115)، فأحيانا يستخدم علامات اختلاف، ولكنه يقوّض أية فكرة تقول بأن الهوية يمكن حصرها في مفهوم العرق فقط. وهكذا، نجد أن مهنة التمثيل عند كريم، التي تبدأ بدور كوميدي بشكل كارثي ممثّل في شخصية موجلي، وتنتهي بأدائه لشخصية في مسلسل تليفزيوني شكلي عن الأقليات- هذه المهنة تُنَاظِرُ ميله للنظر إلى العرقية ذاتها على أنها أداء تمثيلي.

ومثل حنيف قريشي، برز مجموعة من كتّاب الجيل الثاني على الساحة الأدبية، والكثيرون منهم يستكشفون المواقع الثقافية "الما بين" أو "العالقة بين" للأسيويين المولودين في بريطانيا. فرواية التكوين الكوميدية التي كتبتْها سيَال الكوميدية بعنوان "أنا وأنيتا" (1996) ترصد لنا حياة فتاة تكبر في بيئة ريفية متعصبة في إنجلترا في ستينيات القرن العشرين. ورواية نديم أسلم (Nadeem Aslam) الكئيبة والعنيفة التي تتخذ عنوان "خرائط لعشاق تائهين" (2004) تستكشف التوترات الموجودة بين العائلات الآسيوية البريطانية. ففي الوقت الذي يحاول المجتمع في "صحراء الوحدة" جاهدًا لأن يفهم لغز اختفاء العاشقين غير المتزوجين جوجنو وتشانده، نجد ربَّة العائلة (كوكب) تحاول أن تتوافق مع بلد ما زالت أجنبية وعدائية بالنسبة لها، ومع أطفال أكثر غرابةً وبُغضًا. ومحاولتها للحفاظ على التقوى بالمفهوم الإسلامي قد تكون انعكاسًا للصورة النمطية عن المهاجرين الآسيويين، ولكن الجيل الأصغر في هذه الرواية يتبنى أحيانًا أصوليَّةً أكثر حدَّة. وبهذا المعنى، نجد في رواية نديم أسلم صدى لمجموعة من النصوص التي تستكشف صعود الإسلام الراديكالي بين الشباب الآسيويين البريطانيين. فالقصة التي نشرها قريشي في عام 1997 بعنوان "ولدي المتطرف"، التي يصاب فيها مهاجر باكستاني علماني تمامًا بالرعب عند تحوُّل ابنه إلى الأصولية، تبدو الآن استشرافًا للأحداث الإرهابية في الحادي عشر من سبتمبر والسابع من يوليو. وتستكشف رواية قريشي الثانية "الألبوم الأسود" (1995) مسارًا مشابهًا؛ فأحداثها تركز إلى حد كبير على تصوير غضب الشباب الموجه ضد بريطانيا البيضاء بوجه عام، وضد رواية سلمان رشدي "آيات شيطانية" على وجه الخصوص. ويفشل المجتمع الذي تصوره رواية مونيكا علي في روايتها "شارع بريك لين" في تحقيق التجانس والترابط في أعقاب كل من أحداث الحادي عشر من سبتمبر وصراعات هذا المجتمع ذاته السياسية الداخلية. وفي لحظة حياة يبدو أنها انعكاس للفن، تعطّل تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي في عام 2006 عندما تظاهر بعض المقيمين ضد الحبكة المعادية للمسلمين والمعادية للبنجلادشيين. وفي رواية محسن حميد (Mohsin Hamid) "الأصولي المتردد" (2007)، نجد أنّ الشخصية التي يشير إليها العنوان تستجيب للتعصب الذي انتشر بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر بالانضمام لمنظمة إسلامية ناشطة سياسيًّا في باكستان. لقد تأكد أنّ الذوبان الثقافي قضية جوهرية ثابتة في النصوص التي يكتبها الآسيويون البريطانيون، ولكن مصطلحاته الأساسية تغيَّرتْ في أعقاب العنف العالمي الحديث؛ ويستكشف هؤلاء الكتّابُ الأسباب التي أدت إلى ظهور النشاط السياسي الشبابي ونتائجه المحتملة على نسيج المواطنين البريطانيين بوجه عام.

والذكريات المتعلقة بوطن الإقامة والوطن الأم وأوضاع ما قبل الاستعمار وما قبل الاستقلال والحياة قبل المجيء إلى إنجلترا والمبادئ الأساسية الخاصة بالثقافة والدين والسياسة غير الغربيين- هذه الذكريات أرض خصبة لرواياتَ التعددية الثقافية البريطانية؛ ففي الكتابة الآسيوية البريطانية، تميل نصوص الذاكرة والنصوص التي تتناول الذكريات لأن تتخذ شكلين. في أحدهما، ينظر الكتّاب للوراء إلى فترات سياسية محددة في تاريخ شبه القارة الهندية. فعلى سبيل المثال، ترسم رواية أ. سيفاناندان (A. Sivanandan) "عندما تموت الذاكرة" (1997) موجات من العنف المجتمعي الذي تعرضت له أقليات التاميل في سريلانكا قبل الاستقلال وبعده. رواية "العار" لسلمان رشدي ورواية "قضية تفجير المانجو" (2008) لمحمد حنيف (Mohammed Hanif) تتأملان أطراف السلطة السياسية في باكستان بعد الاستقلال بطريقة ما بعد حداثية متميزة وأسلوب هجائي لاذع. أما بالنسبة للشكل الثاني الذي تتخذه الذكريات، تنظر الشخصيات المنفية نظرة حنين للماضي في أوطانها الأم في شبه القارة الهندية، كما في رواية "ذكريات المطر" (1992) للكاتبة سونيترا جوبتا (Sunetra Gupta). وفي روايتي "شعب مرجانية" (1994) و"الساعة الرملية" (1998) للكاتب روميش جونيسيكيرا (Romesh Gunesekera)، فيظل حنين الشخصيات إلى سريلانكا غير خالص بسبب العنف المجتمعي المتواصل وكذلك بسبب فجوات وأخطاء واختلاقات الذاكرة نفسها. وترى الناقدة ناستا أن النثر الذي يكتبه جونيسيكيرا يوحي بـ"أدب شتات لم تعد فيه العودة ممكنة، ولم تعد فلاتر الذاكرة المتشظّية مسارًا رائقًا أو احتفاليًا يوصل إلى "الوطن الأم المتخيَّل"(ص: 213). لم تعد تقدم طريقًا آمنًا أو سارًا إلى أرض الوطن الخيالية) (213). وكما يؤكد العديد من الأدباء والمنظّرين الثقافيين، إنّ العودة إلى الوطن الأم — سواء أكانت عودة من خلال الذاكرة أم عودة في الواقع — لم تعد خيارًا بسيطا ممكنًا. ويرى ستيوارت هُول (Stuart Hall) أنّ "الهجرة رحلة في اتجاه واحد. فلا يوجد "وطن" للرجوع إليه. ولم يكن هناك وطن قط" (ص: 115).

كما أنه لا أحد من أبناء المهاجرين ولا من هؤلاء الذين عانوا الأمرَّين كي يهاجروا ويستقروا في المملكة المتحدة يرغب بالضرورة في العودة. ربما اكتشف بطل رواية الكاتبة ماركاندايا أنه "رجل اللامكان"، ولكنّ الجيل الثاني والجيل الثالث، بزعامة حنيف قريشي، ينظرون إلى أنفسهم بشكل مطرد على أنهم بريطانيون، ويتحدُّون ويوسّعون مفهوم الهوية البريطانية ذاتها في حياتهم وأعمالهم. في الواقع، يضع قريشي وكونزرو الآن أعمالَهما الروائية بشكل واضح خارج نطاق الجاليات العرقية وقضايا الاختلاف؛ فهما ليسا من "روائيي اللامكان"، ويسعيان الآن إلى استكشاف بريطانيا المعاصرة بشكل أوسع. ولذلك ربما نجد عما قريب أن "الرواية الآسيوية البريطانية" لا تدل على الأدب الذي يتناول الهوية العرقية/ الثقافية، أو حتى يتناول المملكة المتحدة بالضرورة. نظرًا لأن الكاتب منهم تلو الآخر يحقق مكانة مرموقة، فإن المجال الجديد نسبيًّا يَعِدُ بجماهير ومجالات بحث أوسع في العقود المقبلة. ولكن هذا لا يعني أنّ السرد المتعلق بوصول المهاجرين إلى مهجرهم صار من الماضي؛ فما زال العديد من الكتاب يتحدثون عن القادمين الجدد وهم كثيرون، وعن تصميمهم على البقاء والنجاح. فتتناول رواية "جُحْر" (2004) للروائي مانزو إسلام (Manzu Islam) حياة مهاجر غير شرعي في لندن المعاصرة. فحتى عندما تقترب منه الشرطة وتحيط به، يقول إن إنجلترا "ليست صعبة بمثل ما كانت من قبل؛ فعلى الأقل، تعلَّمْنا كيف ندافع عن أنفسنا ونرفع صوتنا ونطالب بحقوقنا [...] كان علينا أن نفعل ذلك لأنّ إنجلترا هي الوطن الوحيد الذي لنا [...] سنفعل أي شيء من أجل البقاء أحياءً؛ وسنبقى أحياءً"(ص: 291).

الهوامش:

Mallot, J. Edward. "Postcolonial Fiction of the British South Asian Diaspora". The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction". Vol. 1: Twentieth-Century British and Irish Fiction. Ed. Brian W. Shaffer. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd, 2011. Pp. 298- 303.

السّرديات المتعالية على الميديا

ترجمة :أ.د. سيدي محمّد بن مالك

المركز الجامعي مغنيّة - الجزائر

تأليف: رافاييل باروني وأناييس غودمون

تقديم:

يتناوَل رافاييل باروني (Raphaël Baroni) وأناييس غودمون (Anaïs Goudmand)، في هذا المقال[1]، مصطلح «السّرديات المتعالية على الميديا» الذي يشير إلى العلم الذي يدرس العلاقة بين المحكيّ الأدبي ووسائط التّواصُل أو الميديا[2]، وتجليات السّردية في تلك الوسائط التي تُعيد إنتاج المحكيّ، وما يصاحب ذلك من تعديل في حبكة النّص السّردي ومضمونه الحكائي. إنّ موضوع هذا العلم، الذي بدأ يتشكّل في الأعوام الأخيرة، هو المحكيّ المتعالي على الميديا[3]؛ أيْ المحكيّ الذي يتجاوز قواعد الكتابة الأدبية وتقاليدها إلى قواعد وتقاليد أخرى تحتكم إلى صناعة الميديا، وهو ما يقتضيه تحويل المحكيّ الرّوائي، مثلًا، إلى محكيّ سينمائي أو محكيّ تلفزيوني أو محكيّ مرسوم. غير أنّ ما يحول بين السّرديات المتعالية على الميديا، بوصفها علمًا، والمحكيّ المتعالي على الميديا، باعتباره موضوعًا لذلك العلم، هو ارتهان المقارَبة المتعالية على الميديا ببعض مقولات السّرديات البنيوية، نظيرَ البنية السّردية وتصوُّر الرّاوي القائم في المحكيّات الشّفوية. في حين، تستدعي معالجة المحكيّ المتعالي على الميديا، في منظور هذا الضّرب المستحدَث من السّرديات، الالتفات، كذلك، إلى مظاهره التّداوُلية والتّكنولوجية والثّقافية.

نصّ المقال:

نشهَد، منذ بضعة أعوام، تعدُّدًا في الأعمال المبرمَجة والمخصّصة لمفهوم السّرديات المتعالية على الميديا. ومع ذلك، ومثلما يشير إليه يان - نويل طون (Jan - Noël Thon)، فإنّ استعمال صفة التّعالي الميديائي يختلف باختلاف الباحثين. تعني السّرديات المتعالية على الميديا، بالمعنى الواسع، والأكثر استعمالًا ولكنْ الأكثر غموضًا أيضًا، دراسة "الممارَسات السّردية في مختلف وسائط التّواصُل". لقد أخذ فرنسيس برطيلو (Francis Berthelot) وجون بيير (John Pier) بهذا التّعريف، حيث تهتمّ السّرديات المتعالية على الميديا، بالنّسبة لهما، "بالحضور النّسبي للمحكيّ [...] في وسائط التّواصُل غير اللّسانية"، كما أخذ به، أيضًا، فرنار وولف (Werner Wolf) الذي نظر إلى التّعالي الميديائي بوصفه مجموعَ السّمات المشترَكة بين مختلف وسائط التّواصُل:

"يُعنى التّعالي الميديائي بالظواهر التي لا تخصّ وسيطًا تواصُليًا مُفْرَدًا و/أو التي تُفحَص في إطار تحليل مقارن لوسائط التّواصُل لا يُركِّز على وسيط تواصُليّ مرجعيّ بعيْنه. طالما أنّها لا تخصّ وسيطًا تواصُليًا، فإنّ هذه الظّواهر تبرز في الكثير من وسائط التّواصُل".

ومن ثمّ، يتميّز التّعالي الميديائي عن البيْنية الميديائية[4] التي تعني التّأليف أو المزْج بين العديد من وسائط التّواصُل داخل العمل نفسه. من جهة أخرى، لا يحيل التّعالي الميديائي، في معناه الضّيق، إلى دراسة السّردية في تجسيداتها الميديائية المتنوّعة، بل "إلى إستراتيجيات التّمثيل السّردي المتعالية على الميديا (وإلى ظواهرَ أخرى متعالية على الميديا) التي تظهر عبْر مجموعة من وسائط التّواصُل السّردية". في هذا التّعريف المستمدّ من أعمال جنكينز (Jenkins)، يُحيل التّعالي الميديائي، أساسًا، إلى دراسة المجموعات الكبرى من المتعاليات على الميديا، كما أنشأتها امتيازات التّرفيه خصوصًا.

نأخذ، هنا، بالمعنى الواسع للسّرديات المتعالية على الميديا لنحيل إلى الاستعمال العقلانيّ للتّصوّرات التي لا تقتصر على دعامة واحدة، مادام أنّ المحكيّ المتعالي على الميديا يعني شكلًا سرديًا مُتاحًا في شتّى وسائط التّواصُل المتناسقة. نستطيع أن نُقيمَ صلات بين السّرديات المتعالية على الميديا

والمحكيّ المتعالي على الميديا، لأنّ الأولى يُمكن أن تتّخذ الثّاني موضوعًا، ولأنّ التّرابط القويّ، أكثر فأكثر، بين وسائط التّواصُل المعاصرة يحثّ، دون شكّ، على توسيع نظرية المحكيّ التي ينبغي لها أن تتواءَم مع هذه المواضيع الجديدة. ذلك ما يؤكّده يان - نويل طون:

"إذا سلّمنا بأنّ جزءًا مُهمًّا من الثّقافة الميديائية المعاصرة قد تمّ تعريفه من خلال التّمثيلات السّردية، وإذا قبلنا بأنّ فحْص تماثلاتها و، كذلك، اختلافاتها يمكن أن يُسْعف في تفسير [...] المواءَمات البيْنية الميديائية وامتيازات التّرفيه [...]، مع الإسهام في فهمٍ شامل أفضل لأشكال الأعمال السّردية ووظائفها عبر وسائط التّواصل، فلا شكّ أنّ الدّراسات الميديائية ستكون بحاجة إلى سرديّات متعالية على الميديا حقيقية".

لا بدّ من الإشارة إلى أنّ عبارة سرديّات متعالية على الميديا يمكن أن تُعَدّ حَشْوًا، بما أنّ نظرية المحكيّ، في سنوات 1960 و1970، قد استحدثت اللّفظة الجديدة سرديّات لغرض واضح هو التّحرّر من قيود النّظرية الأدبية. ومن ثمّ، فإنّ البعد المتعالي على الميديا لهذا التّخصص النّظري قد تبنّته الكثير من الأعمال التّأسيسية. إنّ السّرديات، بخلاف الشّعرية أو النّظرية الأدبية، لا تحيل، إذًا، إلى وسيط تواصُليّ بعينه، نظيرَ الأشكال الشّفوية أو المكتوبة؛ إذ، مثلما يؤكّد بارت (Barthes): كلّ «مادة» تبدو «مناسبةً للإنسان ليعهد إليها بمحكيّاته». ومع ذلك، تؤكّد رايان (Ryan) على أنّ توسيع السّرديات إلى وسائط التّواصُل «المحاكاتية» طالما أعاقه التّصوّر المستمدّ، جزئيًا، من أعمال جينيت (Genette)، بحيث يقتصر مجالُ السّرديّ، بموجبه، على المحكيّات المتلفَّظة شفويًا من قبَل الرّاوي.

إذا كانت السّرديات، التي يُعرِّفها جينيت بأنّها «موضوعاتيةٌ»، تبدو أكثر انفتاحًا على المقارَبات المتعالية على الميديا، فإنّ بها علّةَ التّركيز، حصرًا، على بُنى الحكاية المروية، التي ينظر إليها بريمون (Bremond) بوصفها «طبقةَ دلالة مُستقلّةً». إنّ هذا الحصرَ قد أفضى إلى تجاهُل نسبيّ، في هذه الأعمال، للتّرابط الحتميّ بين الشّكل والمضمون. بيْد أنّ دراسة عمليّات المواءَمات تُظهر أنّ المرور من وسيط تواصُليّ إلى آخر - وهو ما يسمّيه جينيت «التّعالي الصّيغي»[5] - يفضي، بالضّرورة، إلى تغييرات في الطّريقة التي تنبني بها الحكاية ويُحدث تحويراتٍ مُهمّةً في التّجربة الجماليّة.

فيما يتعلّق بالسّرديات التي يسمّيها جينيت «صيغيّة»؛ أيْ المقارَبات التي تهتمّ بالطّريقة التي تتجسّد بها الحكاية في «تمثيل» أو «خطاب»، تشير رايان إلى وجود اتّجاه لتقليص حقل البحث إلى المحكيّات الشّفوية فحسب. وتضيف أنّ هذا التّقليص يرتبط بالشّطَط في توظيف صورة الرّاوي في أعمال جينيت الذي يُقابِل «المحكيّات» التي تصدُر، حسْبه، عن الصّيغة الحكائية[6] حصرًا بالحكايات الممثَّلة بصيغة مُحاكاتية، مُدْرجًا، ليس فقط، الفنون الدرامية، بل، أيضًا، التّمثيلات الفيلمية أو المرسومة[7].

ومع ذلك، نلاحظ، مثلما يلاحظ فرانسوا جوست (François Jost)، ظهورًا مُبْكرًا لنظرية المحكي السّينمائي المؤسَّسة على تصوّر وجود تلفُّظ أو «خطاب» فيلمي، حتّى في غياب راوٍ شفويٍّ صريح. وتدين هذه المقارَبة، كثيرًا، لمفهوم «المصوِّر الكبير»[8] المستحدَث من قبَل لافاي (Laffay) في 1947، والذي يعني مقامًا سرديًا يُنظِّم العرض السّينمائي؛ نوعًا من «عارِض الصّور»، حيث كان من شأن استعمال الصّوت العالي[9] في سينما الأربعينيات الإسْهامُ في الكشْف عنه.

لقد فتح هذا المنعطَف الثّقافي في مجال نظرية المحكيّ الطّريق أمام ما حُدِّدَ، بالتّناوب، بوصفه سرديّات «ميديائية»، و«بين ميديائية»، أو «متعالية على الميديا»، وأسْهَم، كذلك، في تطوير التّأمّل في ما أسماه ماريون (Marion) الـ«جاذبية الميديائية للمحكيّات»[10]؛ أي الملاءَمة الممكنة بين بعض المضامين (موضوعات، وأجناس، أو حوافز) ووسائط التّواصُل المفضّلة (مثل العلاقة بين الشّريط المرسوم ومحكيّات البطولة الخارقة، وبين السّينما والقصّة المثيرة[11]، وبين الرّوايات والدراما النّفسية،...).

لقد اتّسمت الأعوام الأخيرة بانتشار سريع لدراسة السّردية التي امتدّت إلى مختلف وسائط التّواصل، لاسيّما الشّريط المرسوم، والرّواية - الصّورة، والمسرح، والمسلسلات التّلفزيونية، وألعاب الفيديو، والخطاب الصّحفي، والصّور المرسومة أو الفوتوغرافية، والموسيقى الآلاتية. كما تهتمّ الأبحاث، بشكل مُتزايِد، بسردية «المحكيّات المتسلسلة»، خاصّةً عندما تنتشر في شكل «متعالي على الميديا».

ابتغاء تجنُّب تقليص حدود السّرديات إلى الأعمال الشّفوية فحسب، تقترح رايان تحويلًا بالقياس إلى التّصوّرات المستمدّة من اللّسانيات. إنّها تقترح الاحتفاظ بتعريف «معرفيّ وليس لفظيًا» للسّردية، وهو ما يجعلها تؤكّد على أنّ «المحكيّ ليس موضوعًا لسانيًا، بل تمثيلًا ذهنيًا». يقترن هذا المبدأ بالاهتمام بالخصائص الميديائية للأشكال السّردية، الذي يدعو إلى مراعاة مزايا سرديّات «مقارنة» أو «واعية» بالآثار التي تُحدثها ماديةُ الدّعامات والتّاريخ الثّقافي لوسائط الإعلام في الطّريقة التي تُروى بها الحكايات. إنّ العناصرَ التي تُراعى في تحديد وسائط التّواصل متعدِّدةُ الأبعاد، مثلما يشير إليه يان - نويل طون، الذي يأخذ بالتّقسيم الثّلاثي المقترَح من قبَل رايان إلى معايير سيميائية وتكنولوجية وثقافية:

"في سياق سردانيّ على أيّ حال، يبدو أنّ إجماعًا ينبثق، ويتمثّل في فهم المصطلح بوصفه يحيل إلى تصوّر متعدِّد الأبعاد، يؤلّف، على الأقلّ، بين بعد سيميائي - تواصُلي، وبعد مادي/تكنولوجي، وبعد ثقافي - مُؤسَّساتي".

حسب رايان، فإنّ سرديّات تُعنى بآثار وسائط التّواصُل في المحكيّ ينبغي لها أن تكون واعيةً، كذلك، بحدود الحتميّة الميديائية، وأن تتجنّب الاختزالية، باعتماد وجهة نظر مقارنة، وهو ما يفضي بها إلى استخلاص أنّ الميديائية «خاصيةٌ علائقيةٌ وليست مطلَقةً». من أجل أن يكون تعريف وسائط التّواصُل عمليًا، ينبغي، إذًا، أن يكون توافُقيًا قبل كلّ شيء. وفي هذا الاتّجاه، يذهب فرنار وولف أيضًا:

"إنّ الوسيط التّواصُلي [...] وسيلةُ تواصُل مُحدَّدةٌ مُواضَعةً وثقافيًا، يتميّز، ليس فقط، بدعامات (أو دعامة) تقنية أو مُؤسَّساتية معيّنة، ولكن، أساسًا، باستعمال أحد أو عدّة دعامات سيميائية في بثّ المضامين التي تشمل، من غير تقييد، «رسائلَ» مرجعية. عمومًا، تُحدث وسائط التّواصُل تباينات حول نوعية المضمون الذي يمكن أن يُتناوَل، والطّريقة التي تُعرَض بها هذه المضامين، والطّريقة التي يُتعرَّف بها إليها".

يتمثّل دور السّرديات المتعالية على الميديا في تحديد ثوابت السّردية، مثل المبادئ التي تُوجِّه بناء العالَم السّردي، والطّريقة التي تتناغَم بها الزّمنية السّردية عبر سلسلة من العُقَد والنّهايات، والكيفية التي ينبني بها المنظور السّردي ويحدّد مختلف أنماط الوضعيات المضمَرة. يتعلّق الأمر، كذلك، بدراسة كيف تستخدم المحكيّات المصادر الخاصّة بالدّعامة التي تندرج فيها ابتغاء تحيين هذه الثّوابت في شكل فريد.

الهوامش:

(1) Raphaël Baroni et Anaïs Goudmand, «Narratologie transmédiale / Transmedial Narratology», Glossaire du RéNaF, mis en ligne le 21 mars 2019, URL: https://wp.unil.ch/narratologie/201903//narratologie-transmediale-transmedial-narratology/

(2) نفضّل استعمال عبارة «وسائط التّواصل»، بوصفها مقابلًا للمصطلح الفرنسي «Médias»، بدلًا من عبارة «وسائط الإعلام» أو حتّى «وسائل الإعلام»، لأنّ هذا المصطلح المركّب يحيل إلى العلاقة التّواصُلية والتّداوُلية المفترَضة بين المرسل (المؤسّسة التي تستثمر الوسيط أو الدّعامة) والمرسَل إليه (المستقبِل عمومًا)، والتي تتمحور حول الرّسالة المبثوثة، وهي، في هذا المقام، المحكيّ المتعالي على الميديا (المحكيّ السّينمائي مثلًا)، حيث يُتعرَّف إلى مستوى تلك العلاقة من خلال سبْر الآراء الذي تضطلع به هيئات ومراكز متخصّصة.

(3) Le récit transmédiatique.

(4) L'intermédialité.

(5) La transmodalisation.

(6) Diégétique.

(7) نسبةً إلى الشّريط المرسوم. (Bédéiques)

(8) Le grand imagier.

(9) La voix over.

(10) La médiagénie des récits.

(11) Thriller.

سيلفي لي بون دوبوفوار: رسائل أمي إلى نيلسون ألغرين (1947- 1964)

ترجمة: د. سعيد بوخليط

المغرب

تقديم:

خلال عروض للمزاد العلني، سبق لجامعة كولومبوس أوهايو، أن اشترت حقوق رسائل سيمون دو بوفوار التي دبَّجتها باللغة الإنجليزية إلى نيلسون ألغرين، في حين احتفظت بوفوار بالمراسلات الأخرى الحاملة لتوقيعات الكاتب الأمريكي ألغرين.

لقد حددتُ بهذا الخصوص تصورًا يتعلق بمشروع للنشر يأخذ بعدًا مزدوجًا، لكن وقع التراجع عنه لأسباب سأقولها، بحيث لن يكون تحت تصرف القراء هنا، سوى ما كتبته سيمون دو بوفوار إلى ألغرين بين سنوات (-1947 1964) (ثلاثمائة وأربعة رسالة).

ضد مختلف التطلعات، وبعد صمت طويل الأمد - طيلة سنة تقريبًا- أنهى وكلاء نيلسون ألغرين الأمريكيين أملنا بإصدارهم اعتراض على طلباتنا المتكررة وتأكيدهم لرفض دون استئناف .رفض الكشف عن رسائل ألغرين، دون تفسير ولا تبرير. طبعًا، وجب الامتثال لهذا القرار الجائر. للأسف، لاسيما بالنسبة لألغرين، سيقدم إصدار من هذا القبيل خدمة وافرة، لأن الشخص كما الشأن مع الكاتب، على امتداد سبعة عشر سنة من المراسلات الحميمة غير مسبوقة في حياته، مستضيئًا بضوء غير مترقب، ودافئ، سيبدو ربما أكثر ممائلة لحقيقته، ترمِّم بشكل أفضل غموض شخصيته مقارنة مع بعض أعماله الروائية أو سيرة ذاتية عادية.

لأن مساهمة سيمون دو بوفوار مثَّلت مجموعة كافية ؛ فبوسعنا اعتبار الإصدار جراء ذلك كما لو كان تامًا رغم القطائع الأساسية التي تستدعي تكرارات مرتبطة سواء بشرود صاحبة الرسالة، أو نتيجة إرادتها لتدارك احتمالات طوارئ المصالح البريدية. خلال كل مرة اقتضته أحادية جانب القصد، بادرتُ إلى إدراج التدقيقات الضرورية (ردود فعل نيلسون ألغرين، مواقف يومية أو سياقات مهمة) بهدف تواصل الخيط الناظم للقراءة وكذا وضوحها.

إنها حالة خاصة مقارنة مع رسائل عديدة تبادلتها بوفوار طيلة حياتها، بحيث يظل العمل الحالي "رسائل إلى نيلسون ألغرين: عشق فيما وراء المحيط الأطلسي" نموذجًا فقط لنفسه لا شبيه له. ذلك أن مراسلاتها المتميزة الأخرى متجانسة دائمًا، ومتقاربة قبل أن تصبح حميمة، مادامت تنحدر جميعها من "عالم مشترك". فحين كتابتها، تكشف عن اختلاف ضمن إطار قرابة منتقاة. هنا، على العكس من ذلك، تبعث الرسائل، ليس لقاء بآخر انطلاقًا من كونه لقاء ذات بذاتها، مثلما عكسته مثلاً رسائلها إلى سارتر، بل ببساطة يعتبر لقاء مع آخر. الوقائع في هذا السياق لا تفسر كل شيء.

يتجه تفكيرنا مباشرة، صوب اختلاف جنسية الطرفين، مما فرض على الفاعلين الأساسيين، تبعًا لمقتضيات الوضع المبتذل لصفة "أجنبي"، السمات النمطية الأمريكي ثم الفرنسية. لا يتعلق الأمر فقط بهذا، أو بعنوان رمز أولي وملموس لراديكالية معطى الأجنبي، الذي فصل بينهما بغض النظر عن الوقائع. أبعد أحدهما عن الثاني مثلما اجتذبهما .

اقتحام لا متوقع وفظ، لعالم سيمون دو بوفوار سنة 1947، كما لو أن الأمر يتعلق بقدوم كائن فضائي، أجبرها على سياقات أخرى، وتقديم توضيحات، بخصوص معتاد غني عن البيان: بداهات، افتراضات، مكتسبات، ثم حقائق مألوفة عن "عالم مشترك" تقاسمته مع محاورين آخرين. نتساءل بخصوص إمكانية تمثُّل بوفوار لهم ككائنات قادمة من القمر، أذكر في هذا الإطار، جان كوكتو، أندريه جيد أو غابرييل كوليت؟ وتقدم نفسها بدورها، خارج إطار تاريخها، ماضيها، حياتها الباريسية؟ لا يمكن تصور ذلك، مجرد حشو بلا معنى، مادام هؤلاء قد تقاسموا

وجود بوفوار في كلّيته باعتبارها امرأة وكاتبة.

إذن، لم يكن مطروحًا بالنسبة لهؤلاء أن تروي لهم تفاصيل دخول النازيين إلى لابويز، إريك جياكوميتي، الولع بالبدايات الجديدة قبل أول لقاء مع سارتر، الانتشاء سعادة وفرحًا حين الإعلان عن التحرير، ذوقها وكذا نفورها الأدبيين، ألبير كامو، أرثر كوستلر، تشارلز دولين، شغفها بالمشي، فزعها من العدم الأسروي، المغارات "الوجودية"، بيير براسور، ثم لقاءات التجمع الديمقراطي الثوري.

أما بخصوص حالة نيلسون أليغرين من شيكاغو، المنتمي إلى كوكب ثان، فيلزمه الإحاطة بكل المعطيات عن بوفوار، ويكتشف مختلف تفاصيل حياتها. بالتالي، لا مجال للاحتفاظ بسند مسكوت عنه، أو بداهة هوياتية، ولا حيز للمضمر والضمني. يسير الواحد نحو وجهة الثاني انطلاقًا من سنوات ضوئية للانفصال. آه! بالتأكيد! يستحيل التقليل من شأن الجوانب التي تقرب بينهما. أساسًا وضعهما المشترك باعتبارهما كاتبين، خَلَقَ بينهما أخوة، علاقة عملية، متينة وحيوية مثل العمل، لم يكن بوسع أحدهما الاستغناء عنها .تجلت معها الاختلافات بكيفية أقوى: ما لمشترك بكيفية ملموسة عبر وعيهما، تجربتهما المعاشة، طموحاتهما المشتركة بناء على وضعيتهما ككاتبين؟ نصطدم بما هو غير قابل للاختزال، الاكتفاء مرة أخرى بالتفسير الواقعي الخالص (التنوع الثقافي، إلخ) لا يقدم توضيحًا كافيًا.

حينما لا يكون الأمر بديهيًا، ثم تتوارى أُلفة العالم المطمئّنة، فلن يمكث سوى عري الحضور الخالص. الواحد أمام الثاني، امرأة ورجل جمعهما الحب دون أن يعرف أحدهما الثاني. ارتشفا عصير المحبة، ثم بعد ذلك حدق أحدهما في وجه الثاني :من الماثل هنا، أمامي؟ تجربة مدهشة، مثيرة، ومقلقة.

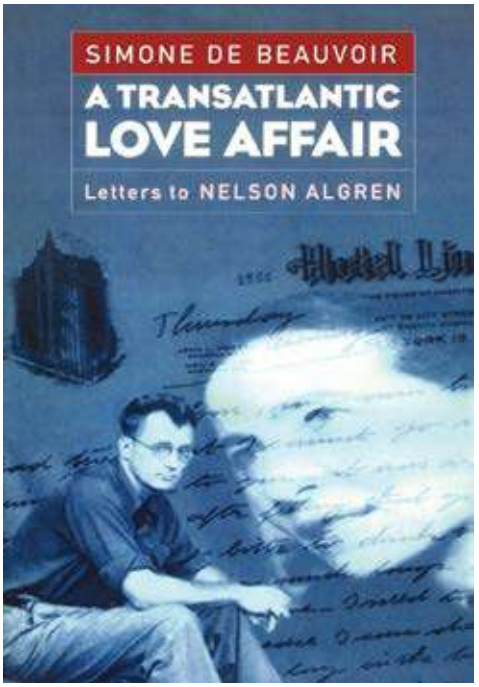
مما لا شك فيه، فقد استند أساس انجذاب سيمون دو بوفوار، ثم مبادرتها إلى تدوين أول رسالة أخذت وجهتها نحو ألغرين، على إنعاش ينساب عن بعد بَثّه حيالها ثم معها، وأجبرها على الانطلاق ثانية من الدرجة الصفر، كما تحوّل بها إلى أرض عذراء. بداية جديدة مطلقة، مجازفة دون أمان شبيهة بخطورة سفر خلال تلك الفترة، عابر للمحيط الأطلنطي من باريس إلى نيويورك. وُجد هذا الحب بفضل الطائرة وتلاشى أيضًا بسببها. فالطائرة، مثل الحب، تلغي طائرة الحب، المسافات بترسيخها أيضًا.

منذ بداية الحكاية غاية نهايتها تهدر المحركات الأربع لمراوح النيزك الذي يضمن رحلات الذهاب والإياب، مغامرات لازالت مثيرة خلال تلك السنوات، ومحفوفة بالمخاطر. يستحيل التمييز بين استحضار حادثة تحطم قاتلة، ثم قلق عاشق.

تعود إلى نيلسون ألغرين اتخاذ مبادرة إلغائه مسافة الطريق الطويل الذي تحتم عبوره. أيضًا، قرر استعادة تلك المسافات. أولاً، سنة 1950 دون إعلانه التخلي، مثلما سيحدث أخيرًا سنة 1964. فماهي أسباب ذلك؟ يجب على القارئ أن يؤول، يحدس، يتأمل. أسباب، مسوغات، كيفما جاءت التسميات، يتجاوز مصدرها بالتأكيد، كل تبرير، فلا تهم المصطلحات المتداولة في هذا الإطار سواء نتيجة التنافر الأساسي بين جوهريهما، كنه شخصيتهما، وجودهما، اختياراتهما الأساسية، تشكلُهما الذاتي: سيمون دو بوفوار"موهوبة للفرح"، بينما يجسد نيلسون ألغرين ضحية عُصاب نفسي معين نتيجة الفشل. فهل عَكَس دائمًا الصنو المرفوض: "صاحب قمصان هوفر ذات الياقات المتصلبة"، رجل عنيد أشبه بزومبي ينخره الاستياء، انتهى مرتعدًا حيال نموذج "الشاب الأنيق"، "الشاب الظريف والنيئ" المرح، البشوش والودود .إنها خاتمة مرعبة وتدعو للرثاء: تراجيدية.

سنة 1965، صدرت الترجمة الأمريكية لكتاب بوفوار "قوة الأشياء". انطوت بعض صفحات العمل، على جانب من حيثيات علاقتها مع ألغرين، معناها، الخيارات المؤلمة حيث احتُجزت طبيعتها نفسها. تقول بنبرة تحذيرية مخاطبة ألغرين: "أتمنى أن لا تشعركم الصفحات المخصصة لكم بالإزعاج لأني كشفتُ بين طياتها عن كل دواخل قلبي". بيد أنه تفاعل بعنف، مكررًا على المستوى العمومي تأكيدات متذمرة وحقودة. ثم، صمته، غاية موته سنة 1981، حيث تجاوزت حيثيات ذلك رمزيًا ما يسمح به الروائي: موت منعزل لشخص منعزل، منهك داخل بيته وبعد ذلك لن يهتم شخص بدفنه .تقول عناوين إحدى الجرائد: "جثة ألغرين غير المطلوبة!".

في خضم تخليه عنها، علمت سيمون دوبوفوار بنوع من الاندهاش أنّ نيلسون ألغرين، رغم كل شيء، لم يتلف رسائلها. بهذا الخصوص، تقبّلت إيجابًا إمكانية استشراف ميلاد إصدار، لكن وفق شرط صريح يتمثل في أن تفحص بنفسها الإصدار وكذا الترجمة. في انتظار، تحقق أمر من هذا القبيل، حظرت بوفوار كل إحالة على رسائلها أو استشهاد بفقراتها. مشروع لم تمتلك الوقت لمواصلته، فأخذته على عاتقي ثم واصلتُه غاية منتهاه. فضلاً عن القيمة الجوهرية للرسائل، تحفزتُ بدافع شبه استحالة التقيد بعيدًا جدًا برغبة، الإرادة الصريحة التي شكلت هاجس سيمون دو بوفوار. انطلق إبان حياتها، سلب جشع لمسوداتها، التي انعدمت بخصوصها رعاية جيدة داخل أرشيفات مفتوحة على مختلف الاحتمالات، ثم اشتد وقع ذلك بعد سنة 1986(وفاة بوفوار)، حينما تضاعفت دون أدنى وجه حق سواء في الولايات المتحدة الأمريكية أو فرنسا، مظاهر الاستثمار الفظ وسلوكيات القرصنة الأدبية، من طرف مؤرخي السِّير زعموا امتلاكهم تفويضًا، ثم صحافيين



باحثين جامعيين يطاردون المحظورات بقسوة، وقد استند كل واحد منهم على تجاوزات غيره.

هكذا وقع ما خشيته سيمون دو بوفوار: قالوا على لسانها كل شيء وأيّ شيء. مع صعوبة تفكيك كتابتها، في حالة غياب التمرس على تلك النصوص، بجانب سوء الفهم المقصود أو غيره (مع غياب وجهة نظر نيلسون ألغرين)، فإننا ننتهي إلى نتائج مفارقة، نتيجة انعدام الكفاءة، غياب التجربة أو فقط رغبة في إشاعة الخبث. فكيف لا يمكننا استلهام مصطلحات وأحاديث أقل براءة حينما يكتبون ثانية بدم بارد "أشقر" بدل "عزيزي"؟ وضع يقتضي إذن تثبيت أصالة النص، وفق نية صادقة من خلال تبني قراءة سليمة، وترجمة دقيقة، ترمم فضلاً عن ذلك، قدر ما يمكنها الاجتهاد، أسلوب كلام سيمون دو بوفوار، قاموسها، صنيعها، إيقاعها، بل هواجسها.

ظلت أجوبة نيلسون ألغرين، ماثلة بين يدي، لم تختبر بالتأكيد التجربة نفسها. بالتالي، شكلت بالنسبة إلي معطى ثمينًا قراءتها، وترجمتها، بغض النظر عن استفادة عموم الجمهور من عدمه، لأنه دون حتمية وجودها المادي الحاضر في الجهة المقابلة، يكفي حينها مجرد تبلور قصد مطلق كي يجعل رسائل بوفوار موضوعًا لتحريف متداول. كذلك، بما أن ألغرين أرّخ تقريبًا لأزمنة رسائله، فقد مكنني هذا التوثيق من تصحيح أخطاء الترتيب الذي انطوت عليه المسودات الأمريكية بسبب فعل يد مجهولة.

الهوامش:

Sylvie Le Bon de Beauvoir : in ;Lettres a Nelson Algren (1947- 1964) ;Gallimard 1997

للإشارة، تعتبر الباحثة سيلفي لوبون دو بوفوار، ابنة سيمون دو بوفوار بالتبني.

أكتبُ لأبقى على قيد الحياة

ترجمة: د. أسماء كريم

باحثة في الترجمة ونظرية النص وتحليل الخطاب - المغرب

حوار مع: إيمري كرتيش Imre Kertész

أجرى الحوار: إلين فريزنل Hélène Fresnel

نُفي إيمري كيرتيش Imre Kertész، الحائز على جائزة نوبل للآداب، الصحفي السَّابق والمترجم والروائي وكاتب المقالات، المُتوفَّى سنة 2016، إلى أوشفيتز Auschwitz، ثم خضع للنظام الديكتاتوري الشيوعي الهنغاري؛ التَّجارب المأساويَّة التي تمكَّن من تأليفها في الإبداع الأدبي.

المجلَّة: تَمَّ نفيُكَ في سن الرَّابعة عشرة. وأعلنتَ لاحقًا: "لقد تمكَّنتُ من النظر إلى أوشفيتز كَمكسَب". كيف يمكن أنْ يصبح هذا ممكنًا؟

إيمري كيرتيش: من الواضح أنَّ ترحيلي ثروة، فَبِفَضله أصبحتُ كاتبًا. لقد فتح عيناي: ما عاينتُه حطَّم تصوُّري للحضارة الأوربيَّة. في أوشفيتز وبوتشينالد Buchenwald، رأيتُ ما يمكن للإنسان أنْ يراه: ماهي الحياة في تفاصيلها الأكثر تفاهة، وكيف يتعلَّم المرء تذوُّق أبسط شعاع من أشعَّة الشمس بين لحظات المعاناة. أولاً وقبل كلّ شيء، لم أكن أعرف ما كنتُ في الماضي. ثم بعد ذلك، ومن خلال مُعايشتي لتعاقب الأنظمة الديكتاتوريَّة في بلدي _ هتلر Hitler وسيلاسي Szalasi والصليب الآري Le croix fléchées، وراكوسي Rákosi، وقادير Kadar (تعاقب الديكتاتوريَّات النازيَّة والفاشيَّة والستالينيَّة) _ فهمتُ كيف تعمل الديكتاتوريَّة، وما الذي يصبحه الإنسان في ظلّ هذه الأنظمة: شخصٌ ثانوي.

المجلَّة: بين عامي 1945 و1948 عشتَ في هنغاريا فترة ديمقراطيَّة قبل الديكتاتوريَّة الشيوعيَّة. ماهي الذكريات التي تحتفظ بها؟

إ.ك: خلال تلك السّنوات الثلاثة كنتُ فقيرًا. لم يكن لديَّ أي شيء. مات أبي، لم يعد من المعسكرات. كنتُ أعيش مع والدتي التي سرعان ما تزوّجت مرّة أخرى. عشتُ معها لمدّة سنتين أو ثلاث، ثم جاء دوري للزّواج والمغادرة. كانت لديَّ أنا وأمي حياة مختلفة جدًّا: بين سنتي 1956 و1962، في ظل الديكتاتوريّة، كانت دبلوماسيّة في يوغوسلافيا. لقد كرهتُ ما تُمثّله. لكن خلال السنوات الثلاث التي سبقت تأسيس الديكتاتوريّة، كانت لديَّ حياة فكريّة غنيّة جدًّا. وكنتُ أومن بفكرة الاشتراكيّة. لقد قرأتُ، وتحدّثتُ إلى مؤلّفين وفنّانين.

المجلّة: هل اكتشفت فرويد Freud والتحليل النفسي في هذا الوقت؟

إ.ك: لا. حدث ذلك في وقت لاحق؛ في ظل الديكتاتوريّة، في وقت كان فيه هذا النّوع من القراءة ممنوعًا. كنتُ في الخامسة والعشرين من عمري عندما قرأتُ في الخفاء Psychopathologie de la vie quotidienne/ علم النّفس المرضي في الحياة اليومية [بايوتPayot/]. بعد سنوات، ترجمتُ من الألمانيّة إلى الهنغاريّة Le Moise de Michel-Ange (Points)، النص الذي يهتم فيه فرويد بهذا التمثال الذي أذهلَهُ. ومع ذلك، لم تُبهرني استنتاجاته وتفسيراته لعمل النّحات.

المجلّة: هل قادتك هذه القراءات، وترجماتُك وتاريخك إلى التّحليل؟

إ.ك: لا. لكنني تعلّمت الكثير عن الآثار النفسيّة لما يحدث لي في فترة 1985-1986، بالتواصل مع طبيبة نفسيّة للأطفال تريز فيراج Teréz Vérag. لقد اكتشفت أنّ العنف النفسي الذي يعاني منه النّاجون من الهولوكست كان نقطة البداية لمشاكل الهويّة لأحفادهم. كانت أول من تعرّف على "متلازمة الهولوكوست" عند أحفاد العائدين من المعسكرات. كانت عندهم أعراض مشتركة: اضطرابات في العلاقة مع الآخرين، واضطرابات في تصوّر الجسد الذي أساء إليه الكثيرون، أو الذي اسْتُكْشفَت حدوده إلى درجة الإرهاق. والنتيجة هي اضطرابات خطيرة في "الذّات" [صورة الذات]: المجروحة والمُتضرّرة والمُفجّرة والعائمة، والمحرومة من الأساسيّات. المُحمّلة بالقلق أو الخوف أو الشعور بالذّنب أو العدوانيّة.

المجلّة: في "قادش من أجل الطّفل الذي لم يُولد بعد"/ Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas، يرفض البطلُ "بي" Bé، النّاجي من المعسكرات إنجاب أطفال.

أنتَ لم يكن لديك أطفال. هل هذا بسبب أوشفيتز؟

إ.ك: إنه نصٌّ تعمل فيه لبقوى الهدّامة بشكل كبير. يرفض "بي" Bé، الذي دمّرته تجربة معسكرات الاعتقال، الانجاب من جوديث Judith، المرأة التي يحبها، ثم يُكفّر عن ذلك بإعفائها خاصة من مسؤوليّة انفصالهما؛ سيموت حتى تتمكّن من العيش. لكنها رواية! وبطبيعة الحال، ستستمر البشريّة. صحيح، لم يكن لديَّ أطفال، لكن زوجتي لديها أربعة، وأنا كتبتُ كتبي. هكذا أحاول المشاركة في المستقبل!

المجلّة: هل بنيتَ نفسك من خلال الكتابة، وقاومتَ بها عوالم الاعتقال والديكتاتوريّة؟

إ.ك: نعم، بالتأكيد. انتقلت من رعب إلى آخر، من النازيّة إلى الشيوعيّة. قرّرتُ أن أصبح كاتبًا في سنّ الخامسة والعشرين، عام 1954، في ظلّ نظام راكوسي الشيوعي. تعمل المعسكرات والديكتاتوريّة ضد البناء الشّخصي للفرد. إنّها تحاول معارضتَه وتخريبه. لقد جاهدت محاولاً عدم الاندماج في المجتمع الذي كنت محسوبًا فيه؛ خلال النهار، كنتُ أتنكّر في صوت كاتب مشهور ومُسلٍّ، أكتب الأوبيريتات. هذا ما جعلني أعيش ماديًا. ثم في اللّيل، في المنزل، كنت أختبئ وأكتبُ "لا مصير"/ Être sans destin. بدأتُ العيش حقًّا منذ اليوم الذي عرفتُ فيه ما الذي أريدُ كتابَته.

المجلّة: هل تتذكّر اللحظة التي قرّرت فيها تأليف رواية؟

إ.ك: أعتقد أنني ولدت كاتبًا. لكنني أتذكر اللحظة التي جاءني فيها الالهام، ذلك الصباح من سنة 1954. كنت أنتظر في ممرٍّ طويل وضيق. سمعت وقع خطوات قويّة جدًّا. في تلك اللّحظة، أدركت جاذبيّة الخطوات على الحَشْد. جاذبيّة تدفع الإنسان إلى التّخلي عن فردانيّته. أردتُ مقاومة ذلك وقلت في نفسي: "أريد أنْ أبقى في هذا المَمرّ، لكنني أريد أن أعيش حياتي الخاصّة". وجودي كلّه هو نتيجة هذه اللحظة. ثم سمحتْ لي الكتابة أن أبقى على قيد الحياة. استغرق الأمر منّي ثلاثة عشر عامًا، من 1954 إلى 1967، لأكتب هذه الرّواية الأولى. عندما قرّرت في سنة 1960 أن أركّز على قصّتي الخاصّة، لم أرغب في كتابة سيرة ذاتيّة، فأنا لا أصدّق ذلك: فمنذ اللّحظة التي تقرّر فيها الكتابة، فأنتَ تدخل في الخيال. خلال هذه السنوات الثلاث عشرة من النُّضج، صنعتُ فلسفتي الخاصّة. كان عليّ أنْ أرى بوضوح ما أريده، وأنْ أتعرّف على حالة الفنّ وعلى طبيعته وعلى طبيعة الديكتاتوريّات، وعلى طبيعتي الخاصّة...هذا الأمر الذي لم ينجح أبداً! [يضحكُ].

المجلّة: تنتهي قصص الحُبّ في نصوصك بشكل سيّء. لكن أنتَ، هل سمح لك الشعور بالحب -أنْ تُحبّ وأن تكون محبوبًا- بأنْ تعيش وتبدع وتشعر بالوجود؟

إ.ك: ربّما، نعم...وبالنسبة للحُبّ في رواياتي، فالوَضْعُ ليس ميؤوسًا منه إلى هذا الحدّ. خُذ حالة جوديث، بطلة "التّصفيّة"/ Liquidation. إنّها تُحب زوجها الثاني ويحبُّها. ولقد انهار كلّ شيء لأنّه يطرح الكثير من الأسئلة الحميمة. بالمناسبة، كلُّ شخص لديه حياة سرّيّة، والتي تكون أحيانًا الحياة الحقيقيّة. والذي لا يحترم هذه السّريّة يدخل بالضرورة في صراع مع الآخر. ومع ذلك، أرفضُ تقديم قواعد عامّة.

المجلّة: ماذا يعني أن تكون يهوديًّا، بالنسبة لك؟ عندما نقرأ مؤلّفاتك، فهذا أمرٌ غير واضح حقًّا...

إ.ك: اليهوديّة صعبة. وقد تغيّر كل شيء منذ الهولوكوست ووجود إسرائيل. ليست لديَّ ثقافة يهوديّة، ولستُ مرتبطًا بشكل خاص بالدِّين أو الدّولة. في الواقع، عندما ذهبتُ إلى هناك، أدركتُ أنّني لستُ جزءًا من هذا المجتمع. لكن هذه اليهوديّة موجودة، حتى لو كنّا لا نعرف ما إذا كان يجب أنْ نفتخر بها أو نخجل منها. على أيّ حال، لا يمكنني تحرير نفسي منها. يجب تحمّل المسؤوليّة دون الاختباء ودون إنكار الذّات. لم أكُنْ على علم بكوني يهوديًّا قبل نَفْيي، لكن كان عليَّ أن أفهم أنّني أتيتُ من اليهوديّة. وبوصْفي كاتبًا، فأنا أتعامل معها كموضوع. قصّتي هي قصّة النُّزول إلى الذّات، نحو الحقيقة، في عالَم حيث كلّ شيء مجرّد مظاهر.

المجلّة: ما الذي توَدُّ نقله؟

إ.ك: آمُلُ أن يصبح الإنسان على طبيعته تجاه كلّ شيء، وضد كلّ شيء. نحن محاطون اليوم بأفراد "وَظيفيّين" لا يعيشون حياتهم. إنهم يعيشون "وظيفتهم". وعندما تتغيّر هذه الأخيرة فإنّهم يتغيّرون. هذا كلّ شيء، ليس هناك -أو قليلون- أناس مأساويُّون؛ أي كائنات لها مصيرها الخاص، وتقوم بتأسيسه لنفسها. أتمنّى أن يرفض الإنسان أن يصبح قطعة من آلة عظيمة بدون روح. وأعتقد أن علينا أن نحاول بناء أنفسنا، بغض النّظر عن النّظام من حولنا، من خلال النّظر إلى ذواتنا، بأكبر قدر ممكن من الوضوح. أدركت نفسي في عالم زائف أحاول أنْ أكون مستبصرًا عن نفسي. أشعر أنّني نجحت في ذلك، على الرّغم من أنّني لستُ متأكّدًا من أنّ هذا هو الحال، ومن أنّ كلّ شيء قد تَمّ حتى لا أستطيع فعل ذلك. في الأساس، المهمّة هي نفسها بالنسبة لكل واحد منّا. من الواجب أن نكون منصفين وصادقين مع الذّات في مواجهة النّفاق الجماعي. إنّه أمرٌ صعبٌ، إن لم يكن مستحيلاً، لكن هذا ما يهدف إليه عملي. علاوة على ذلك، إذا رفضت استخدام مصطلح السيرة الذّاتيّة، وأكدت الكتابة باعتماد الخيال، فذلك أيضًا لأنني أعرف أنّه من الصّعب أن يرى المرء نفسه كما هو. الاهتمام بالحقيقة هو مفتاحي.

المصدر: مجلة Psychologies الفرنسية، عدد خاص Hors-Série (59)، نوفمبر-ديسمبر 2020، ص:84-87-86-85

العلم الخَفي: ما اللسانيات الإدراكية؟

ترجمة: أ. د. تحسين رزاق عزيز

أستاذ في جامعة بغداد

حوار مع أستاذ اللسانيات الإدراكية أندريه كيبريك[1]

مهما كان نوع العلم الذي ندرسه لا يمكننا الاستغناء عن اللغة. إنّ اللغة ليست مجرد أداة لنقل المعلومات أو مفتاحًا لعمليات المعرفة: فهي نفسها تشكل جزئيًا الحقيقة التي ندركها. وهذا التفاعل بين اللغة والمعرفة يدرسه علم اللغة الإدراكي... بناءً على طلب موقع «النظرية والتطبيق» ، أجرت أوكسانا سميرنوفا، أستاذة علم اللغة وخبيرة التواصل مع العملاء، حوارًا مع عالم اللسانيات الإدراكية أندريه كيبريك حول كيفية بناء المعرفة لدينا، وما الذي نتحدث عنه عندما لا نتحدث، وما المعنى التطبيقي لهذا كله.

- ما علم اللغة الإدراكي - إذا حاولتَ شرحه ببساطة قدر الإمكان؟

- في البداية ينبغي أنْ شرح ما علم اللغة عمومًا. ربما، ستندهشين، ولكن ثمة الكثير من سوء الفهم المرتبط بهذا المصطلح. أحيانًا هكذا يسمى تدريس اللغات الأجنبية، وترتبط اللسانيات لدى الكثيرين بقواعد التهجئة - لكن في الواقع، هذه كلها أشياء هامشية تمامًا.

اللسانيات - أحد العلوم الأساسية التي تدرس الطريقة التي يمتلك الناس بها اللغة وكيف يستعملونها. فاللغة المفصَّلة ذات الأصوات الواضحة هي السمة الرئيسة لجنسنا البشري، وهي واحدة من العلامات الواضحة القليلة جدًا التي نختلف بها عن الأنواع البيولوجية القريبة منّا، كالشمبانزي على سبيل المثال. واللسانيات تتعامل مع تلك العلامات من جميع الجوانب.

لقد حدث تاريخيًا، أنّ الأسهل للناس والأكثر ملاءمة لهم أنْ يدرسوا الكون عن طريق تقسيمه إلى أجزاء.

لذلك، على سبيل المثال، تشتغل كليات مختلفة في الجامعة على علوم مختلفة، على الرغم من أنّ هذه العلوم كلها في الحياة الواقعية غير منفصلة. وفي بعض الأحيان تبدأ الحدود تكتسب طابع التجريد المُطلَق، فيجري صراع من أجل نقاء هذا العلم أو ذاك. وقد عانى علم اللغة بشكل كبير من هذا في القرن العشرين: إذ أصرّ العلماء على أنّ اللغة شيء في ذاته ولذاته، ويجب دراستها بشكل منفصل عن جميع الظواهر والعمليات الأخرى.

واللسانيات الإدراكية - مجرد منهج معاكس.

يكمن في أساس اللسانيات الإدراكية اعتقادٌ بأن اللغة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بجميع عمليات التفكير والمعرفة البشرية، وبحفظ البيانات واستخلاصها من الذاكرة، وبنقل المعلومات من دماغ إلى آخر. والمكوّن اللغوي في هذا المركب المعقد واحدٌ فقط من بين العديد من المكوّنات. لذلك، فإنّ اللسانيات الإدراكية منفتحة للتواصل مع العلوم ذات الصلة - كعلم النفس، وعلم وظائف الأعضاء العصبي، والفلسفة، والذكاء الاصطناعي.

بدأت هذه المادة العلمية التخصصية بالأساس من الأبحاث في مجال دلالات الألفاظ المعجمية ومعاني الكلمات. إذ أنّ ظاهرة معنى الكلمة نفسه تعتمد على حقيقة أنّ الإنسان بطبيعته يميل إلى تقسيم الواقع إلى فئات: فهناك قطة، وهناك كلب. والكلمات المختلفة في اللغة تسمي فئات مختلفة من الواقع.

ولكن ماذا عن الفئات الضبابية وغير الواضحة؟

لنأخذ، على سبيل المثال، فئة «كرسي»: هل هو مقعد بمَساند أم مقعد من دون مَساند؟ يبدو السؤال «كيف نفهم كلمة "كرسي"؟» سؤالاً لغويًا، ولكن من ناحية أخرى، تشترك هنا علوم أخرى أيضاً. إذًا، اللسانيات الإدراكية تساعد في توضيح هذه الأمور كلها.

- ما المفاهيم الأساسية التي تستند عليها اللسانيات الإدراكية؟

- إذا ما تحدثنا عن اللسانيات الروسية، نقول أنه قد غمرها في وقت ما سيل كبير من الأعمال والأطروحات حول «المفاهيم» (concepts)، وأُوليَ اهتمام خاص بها مدةً طويلة. وقد وصل الأمر إلى أنّ مجلتنا اللغوية الرئيسة «قضايا علم اللغة» الصادرة عن معهد اللغة الروسية التابع لأكاديمية العلوم الروسية، حذّرَت المؤلفين من أنّ الأعمال الخاصة بدراسة «المفاهيم» لا تُعَد من الإشكاليات الأولوية، وتحتفظ المجلة بالحق في عدم النظر فيها.

ما سبب هذا القرار، لأنّ المرء للوهلة الأولى لا يرى ثمة شيء سيئ في المفاهيم؟ هذا السؤال صعب للغاية، وإحدى الإجابات المحتملة عليه تكمن في السطح وترتبط بحقيقة أنّ ما يسمى بعلم المفاهيم هو عملية لا نهاية لها. ففي الواقع، يمكن أن تُنسب أيُّ كلمة تقريبًا إلى مفهومٍ، وهناك مئات الآلاف من الكلمات في اللغة. فكم عدد الأطروحات التي نحتاجها لوصف كل مفهوم؟ يبدو أنه تمرين جيد، لكن ما يُربك فيه هو لا نهائية مثل هذه الأعمال وتكرارها وتماثلها. لم أدرس هذه المسألة بالتفصيل، ولكن ربما يكون هذا مجرد طريق أسهل، وبالتالي يسير عليه كثير من الناس. بالنسبة لي، شخصيًا، أرى أنّ الأهم من ذلك الاشتغال على الموضوعات الأساسية والمركزية في علم اللغة.

أحد كلاسيكيّي اللسانيات الإدراكية، الأمريكي جورج لاكوف الذي أعلن، في الواقع، عن هذا العلم في أواخر السبعينيات، عالجَ في كتابَيْه «الاستعارات التي نحيا بها» و«النساء والنار والأشياء الخطرة: ما فئات اللغة التي تخبرنا عن التفكير؟» بالإضافة إلى المفاهيم تصورات أخرى، مثل الاستعارة المفاهيمية، والكناية، والفئة، والنموذج الأولي.

إنها مهمة جداً لفهم كيفية تخزين المعرفة في اللغة وكيفية هيكلتها، ولكن حتى هنا ثمة مسألة ضيقة.

– ما نوعها؟

- في الحقيقة، إنّ اللغة لها وظيفتان رئيستان: تخزين المعرفة حول العالم وتبادل هذه المعرفة بين الناس. بعد الكلاسيكيّين لاكوف ولانغاكر، تولي اللسانيات الإدراكية الغربية على نحو تقليدي مزيداً من الاهتمام للجزء الأول - إي لدلالات الألفاظ المعجمية، ولبُنية المعرفة، وللتخزين وللذاكرة. أسمّي هذا كله الجانب الأوف لاين من اللغة، والموقف تجاه تعلمه مستمر حتى يومنا هذا. والظواهر الأون لاين - أيْ كل ما يتعلق بالوظيفة التفاعلية للغة أو تفاعل الكلام بين الناس أو الخطاب - تخرج من البرنامج.

وهذا الجزء الأون لاين هو الذي يهمني أكثر. ففي أطروحتي ما بعد الدكتوراه «تحليل الخطاب في المنظور الإدراكي» كتبتُ أنّ هذا اتجاه إدراكي لا يقل عن غيره، ولكن هناك جوانب أخرى أكثر أهمية - على سبيل المثال، ليست الذاكرة الطويلة المدى، بل الذاكرة الفعّالة، هي الترتيب الذي نعالج فيه الحد الأدنى المعيّن لمقدار المعلومات التي نشاركها مع المحاور.

- ما علاقة اللسانيات الإدراكية بالتخصصات ذات الصلة؟

- صاغ جورج لاكوف الذي ذكرته في أعلاه ما يسمى بالالتزام الإدراكي: من أجل الاشتغال في اللسانيات الإدراكية، يحتاج المرء إلى معرفة ما معلوم عن اللغة والدماغ، بما في ذلك ما في العلوم ذات الصلة.

إنّي أعتقد أنّ هذا أمر لا مفر منه تماماً: إذ لا يمكنك أن تنغلق على نفسك داخل مجالك وتخمن ببساطة، على سبيل المثال، ما يدور في خلد علماء النفس بخصوص التفكير والوعي والذاكرة - إنكَ تحتاج إلى دراسة أعمالهم حقًا.

كنتُ على مدى عدة سنوات مديرًا «للرابطة الأقاليمية للبحوث الإدراكية». تعقد هذه الرابطة سلسلة من المؤتمرات التي يجري فيها «تلاقح» أفكار الأشخاص ذوي الخلفيات المهنية المختلفة. وقد أدّى هذا بالنسبة لي شخصيًا دوراً كبيرًا: إذ أصبحت شخصًا مختلفًا، وحاولت النفاذ إلى الكيفية التي يفكر فيها علماء النفس وعلماء الفيزيولوجيا العصبية، وإلى الطريقة التي يبنون بحوثهم فيها ويتوصلون فيها إلى استنتاجاتهم، وإلى ماهية تصنيفاتهم للمفاهيم، وما إلى ذلك. هذا هو بالذات المسار الذي يجب أن يسير عليه التطور.

منذ عام 2003، عُقدت سلسلة من الحلقات الدراسية الدولية بعنوان «الأساليب التجريبية في اللسانيات الإدراكية» - هدفها على وجه التحديد ليس التنظير من داخل المكاتب فحسب حول كيفية عمل اللغة والدماغ البشري، بل وكذلك الانخراط في البحوث العصبية التي تجيب على الأسئلة النظرية. لذا فإنّ اللسانيات الإدراكية تتفاعل بنشاط مع كلٍّ من اللسانيات العصبية واللسانيات التجريبية.

لدينا أيضًا نقاط اتصال مع اللسانيات الحاسوبية - مجال الذكاء الاصطناعي الذي يتعامل مع التطبيقات اللغوية. واتجاهاتها الكلاسيكية هي أنظمة الأسئلة والأجوبة ، وأنظمة التعرف التلقائي على الأحرف والكلام ، والترجمة الآلية والتلخيص الآلي للنص. في كل هذه الأنظمة، يؤدي التعلم الآلي دورًا كبيرًا، ومن أجل تنظيمه بشكل صحيح، يجب أن تكون على دراية جيدة بخوارزميات التفكير البشري وطبيعته.

وفي الوقت نفسه، بالطبع، هناك الكثير من الأشخاص الذين يشعرون بالراحة في مكانهم المعتاد - ويقولون إنّ المرء لا يمكنه معرفة فرعه العلمي بكل دقة، فكيف يتوجه كذلك إلى دراسة المجالات المُتاخمة، إنّ هذا صعب ومعقّد ولا داعي له.

- ما علاقة العلماء الآخرين بهذا المجال؟

- لسوء الحظ، نشهد اليوم بعض الارتياب فيما يتعلق باللسانيات الإدراكية، وللأسف، له أسباب موضوعية. والحقيقة، أنّ الأشخاص الذين يربطون أنفسهم بهذا التخصص لا يعملون في بعض الأحيان على مستوى عالٍ بما يكفي، وإلى حد ما، يعرّضون الفكرة بأكملها للخطر. وقد ظهرت الكثير من الدراسات والأطروحات التي استُعملَت فيها كلمة «إدراكية» الجذابة هذه، لكن القضية لا تذهب أبعد من العقلية العامة والتصريح بأنّ اللغة مرتبطة بطريقة ما بالتفكير.

وفي الوقت نفسه، يستمر علم اللغة ككل في

مقاومة النهج الإدراكي: اتضح أنَّ الموقف في القرن العشرين من «أنَّ اللغة شيء في ذاته ولذاته وغير مرتبط بغيره» موقف قوي جدًا.

- ما هي المجالات ذات الصلة باللسانيات الإدراكية الحديثة؟

في الآونة الأخيرة، بدأت اللسانيات الإدراكية تدرس بنشاط تعدد الوسائط، بيد أنَّ الناس يتواصلون بعضهم مع بعض ليس بالكلمات فقط، بل وأيضًا بالنبرة وبإيقاع الكلام وبارتفاع الصوت وبإيماءات اليد وحركات الرأس وتعبيرات الوجه واتجاه النظرة.

إذا ما تحدثنا مع مُحاور عبر الاتصال بالفيديو، فسيكون اتصالنا أكثر اكتمالاً منه عبر الهاتف، لأننا في الواقع ننقل معظم المعلومات عبر قنوات غير لفظية.

هذا الاتجاه على وجه الخصوص يثير اهتمامي الآن.

لقد أدرتُ على مدى خمس سنوات مشروع «اللغة كما هي» التابع لمؤسسة العلوم الروسية، الذي درسنا فيه الخطاب المتعدد الوسائط أو المتعدد القنوات: أي، كيف يستخدم الناس العديد من قنوات الاتصال في الوقت نفسه وكيف تُقسَّم المعلومات بين هذه القنوات. هذا ما يفعله كذلك زملائي الأجانب، علماء الإدراك. على سبيل المثال، يعمل الأمريكي آلان تشينكي، الأستاذ في جامعة أمستردام الحرة ورئيس مختبر في جامعة موسكو اللسانية الحكومية، جنبًا إلى جنب مع الاختصاصيين المسكوفيين، على مسألة التقاء اللسانيات الإدراكية والوسائط المتعددة، ويدرس على وجه الخصوص إيماءات الناطقين باللغة الروسية.

- هل كانت هناك دراسات حول كيفية تأثير تعدد الوسائط على متلقي الكلام؟

- نعم، بالطبع. ففي أحد المؤتمرات الأخيرة، تحدثت أنا وزملائي عن نتائج بحثنا حول كيفية متابعة المستمعين لإيماءات المتحدث.

أثناء الكلام، يؤدي الناس، في المتوسط، حركات بأيديهم نصف الوقت تقريبًا. ومن خلال المكان الذي ينظر إليه المستمع، يمكن للمرء أن يحكم على ما ينتبه إليه المستمع. ولتتبع النشاط الحركي لعيون المشاركين، استخدمنا نظارات تتبع حركة العينَين، واتضح أنَّ الناس ينظرون بشكل شبه دائم إلى وجه المتحدث - إلى العينين والفم، ولكن خلال جزء من الوقت ينظرون إلى اليدين أيضًا. إذًا، إننا لسنا غير مبالين بإيماءات محاورينا، فنحن نستخلص بعض المعلومات من هذا لأنفسنا.

وفي الوقت نفسه، هناك اختلاف فردي جدي إلى حد ما: فالناس المختلفون ينتبهون بدرجات متفاوتة إلى إيماءات الأيدي، ولكن بشكل عام، تكون نسبة من الوقت ملحوظة.

درسَت هذه الظاهرة بالتفصيل زميلتي في البحث العلمي، أولغا فيدوروفا، أحد أبرز علماء اللسانيات النفسية الروس، والأستاذة في جامعة موسكو الحكومية.

في نهاية القرن الماضي، تحدث الكثيرون عن دراسة عالم النفس الأمريكي ألبرت مهرابيان، التي غالبًا ما يعتمد عليها مدرّبو فن الخطابة حتى اليوم. لقد حسب أننا نستخرج ٪55 من المعلومات من قناة الاتصال المرئي، و٪38 من التنغيم، و٪7 فقط من الكلمات. في رأيي، هذه مبالغة قوية: فبعد كل شيء، يظل المكوّن اللفظي للإنسان العنصرَ الأساس، على الرغم من وجود عناصر أخرى أيضًا. كل هذا يجب دراسته تجريبيًا، وهنا أمامنا طريق طويل.

- توجد في الدراسات الإدراكية أمثلة لتحليل النصوص السياسية والحياتية اليومية والأدبية الفنية. هل سبق لأي شخص أن قام بتحليل الخطاب التجاري من وجهة نظر اللسانيات الإدراكية؟

- بالطبع هناك مثل هذه الأعمال. واسمحوا لي أن أقدم لكم مثالاً واحدًا. في محاضراتي للطلاب، أتحدث عمّا يسمى مخططات الأجناس - إنها القوالب الجاهزة التي وفقاً لها يُبنى نص في جنس معيَّن، وأستشهد بدراسة العالم كينيث كونغ من هونغ كونغ حول مخططات الرسائل التجارية، التي دُوِّنَت في نهاية القرن الماضي. آنذاك كانت هونغ كونغ لا تزال بريطانية وكانت تستعد للتو للانتقال إلى الصين، لذلك دُرسَت مجموعتان من رجال الأعمال - الصينيين والبريطانيين حسب التبعية.

قارنَ المؤلف مخططات رسائلهم واكتشف، مع بعض التشابه، اختلافات ثقافية محددة مثيرة للاهتمام. فقد كان البريطانيون، على وجه الخصوص، يتناولون صُلب الموضوع مباشرة، ويحددون بالفعل الغرض من رسالتهم في السطر الأول. بينما رجال الأعمال الصينيون يقتربون من الموضوع تدريجيًا، ويحاولون أولاً جر القارئ إلى مهامهم، واستمالته ببعض الانتقالات، ثم يوصلون إليه عرضهم.

كنت أخبر طلابنا في موسكو بهذا الأمر طوال 20 عاماً وأطلب منهم تصوّر أنفسهم كرجل أعمال يكتب رسالة عمل إلى الشركاء. فهل تتصورون أنفسكم صينيين أم بريطانيين؟ قبل عشرين عامًا، اختار الطلاب بالإجماع تقريبًا الطريقة الصينية، ولكن خلال هذا الوقت صار ثمة تأثير غربي قوي جدًا، والآن أكثر من نصفهم يميلون إلى النسخة الأنجلو سكسونية، التي تتحدث بصورة مباشرة وعلى الفور، والقارئ يقرر بنفسه ما إذا كان سيرميها في سلة المهملات أو يواصل القراءة. تُظهر هذه الدراسة المصغرة التي أجريتها اتجاهاً يربط خصائص الخطاب التجاري بالصور النمطية الثقافية.

- بالنسبة إلى رواد الأعمال، اللغة ليست وسيلة تواصل فحسب، بل هي أيضًا وسيلة بيع وإقناع. ويساعدهم في هذا الأمر السرد القصصي والنَّسخ العصبي والأسلوب الإعلاني... هل تعتقد أنَ اكتشافات اللسانيات الإدراكية في المستقبل المنظور سوف تساعد الناس على إنشاء نصوص أكثر فاعلية للأعمال التجارية، أم أنَّ هذا العلم يتعلق بشيء آخر؟

- هذا ليس سؤالاً سهلاً... كانت هناك مثل هذه الحالة - دعاني صديق متخصص بعلم النفس لإلقاء محاضرة على موظفي شركة تشتغل بالإعلانات. لقد ذهبتُ، لكنني شعرت على الفور أنَّ معرفتي في الممارسة العملية لا تنطبق بشكل مباشر على مجالهم...

الحقيقة، أنَّ اللسانيات الإدراكية لا تزال أكثر ارتباطًا بالعلوم النظرية منها بالعلوم التطبيقية، لذلك يجب ألا نتوقع منها تعليمات مباشرة لا لبس فيها. ولكن في الوقت نفسه، يمكن أن يكون لنفس البحث في مجال الوسائط المتعددة عدد كبير من الجوانب العملية، بما في ذلك المشكلات التطبيقية التي تولد في مجالات جديدة – سواءً لتقنيات الروبوتات أو لعلم التحقيق الجنائي وللأعمال التجارية. وإنّي أفترض تمامًا أنَّ في المستقبل سيأتي إلى فريقنا (اللساني الإدراكي) مَن يطلب مواصلة هذه الأعمال النظرية لتحويلها لأغراض عملية، ولكن حتى الآن لم تكن ثمة مثل هذه الطلبات.

الهوامش:

1 - أندريه ألكساندروفيتش كيبريك (من مواليد 18 يونيو 1963، موسكو) - عالم لسانيات روسي، دكتوراه في فقه اللغة (2003)، مدير معهد اللسانيات التابع لأكاديمية العلوم الروسية (منذ 20 يونيو 2017)، أستاذ بكلية اللغة والأدب في جامعة موسكو الحكومية. تشمل اهتمامات أندريه كيبريك العلمية - علم اللغة الإدراكي، ودراسة الخطاب، وعلم الدلالات، والقواعد (بما في ذلك قواعد اللغة الروسية)، واللسانيات الوظيفية، والتصنيف اللغوي، واللسانيات الإقليمية (التي تهتم بدراسة انتشار ظاهرة لغوية ما في منطقة معيّنة)، واللسانيات الميدانية، ودراسة اللغات الأثاباسكية ولغات غرب إفريقيا واللغات الهندية والقوقازية والطورانية. (المترجم).

https://theoryandpractice.ru/

2 - المفهوم في اللسانيات الإدراكية: المفهوم، المثبت في اللغة، الذي يعكس التجربة الثقافية والتاريخية للناس وخصائص تقبّل العالم والنظرة الشخصية والمجتمعية إليه. مثال على ذلك - مفهوم "الكلب" في عقل الطفل الصغير. تتطابق سماته الأساسية (حيوان ذو جلد مكسو بالفرو ولديه أذنان وأربعة أقدام وأنف مرطوب، ويعرف كيف ينبح ويطارد القطط) لدى الأطفال المختلفين، لكن السمات الثانوية سوف تختلف بالنسبة للطفل الذي لديه كلب شيواوا في المنزل، وللطفل الذي صادف في منزل جدته الريفي كلب رعي قوقازي. (الهامش من موقع «النظرية والتطبيق»).

3 - بما في ذلك روبوتات الدردشة الشائعة اليوم. (الهامش من موقع «النظرية والتطبيق»).

4 - أجهزة التعرف التلقائي على الصوت التي تُستعمل في مراكز الاتصالات ذات الروبوتات وأنظمة المجيب الآلي. (الهامش من موقع «النظرية والتطبيق»).

المصدر:

https://theoryandpractice.ru/posts/17654-nauka-o-nevyskazannom-chto-takoe-kognitivnaya-lingvistika

تأثير الكتب الغير متوقع

ترجمة: المحرر الثقافي

مجلة فكر الثقافية

آن ماي جانسن

هل سبق لك أن قرأت كتابًا وشعرت أنه كتب خصيصًا لك؟ إنه لأمر مدهش كيف يمكن أن تتحدث الكتب بشكل حاد إلى شخص ما.

بصفتي أستاذة في الأدب، فإنني أشهد تأثير الكتب طوال الوقت. غالبًا ما يكون لطلابي، مثلي، لديهم علاقة شخصية كبيرة بالكتب التي يقرؤونها.

تتغير طبيعة تلك العلاقة مع القارئ. في المرة الأولى التي قرأت فيها رواية (عام 1984)، اعتقدت أنها قصة مرعبة عن فقدان الهوية الشخصية. (ماذا يمكنني أن أقول؟ كنت في المدرسة الثانوية في ذلك الوقت.) عندما قرأتها كشخص بالغ في أوائل القرن الحادي والعشرين، أزعجتني تلك المراقبة من الأخ الأكبر تمامًا، وعندما قرأتها مرة أخرى قبل ثلاث سنوات، كان الأخ الأكبر هو الذي جاءني حقًا. وبالمثل، كنت أواجه كتبًا عن العائلات من منظور الأطفال (بغض النظر عن العمر). الآن بعد أن أصبحت أمًا، أحضرت والدتي مثل هذه الكتب للتعرف على والدي. إنه شيء غريب هذا التعاطف.

بصفتي أحد الوالدين، فأنا الشخص الذي يستجوب رف كتب طفلها باستمرار. ما هي الرسالة التي يرسلها هذا الكتاب؟ ما هي التحيزات الضمنية التي قد يلتقطها طفلي من قراءة هذا الكتاب؟ ما القصة التي تحكيها الصور؟ ربما أنا أفكر في الأشياء. لن تكون هذه هي المرة الأولى.

ثم مرة أخرى، عندما أنظر إلى الوراء إلى الكتب التي أثرت فيّ، أجد أنها نادرًا ما كنت تتوقعها. معظمها لم تكن كتبًا شاركها والداي معي، أو حتى كتبًا قرأتها للمدرسة.

عندما كنت في الخامسة من عمري، انتقلت عائلتي. لقد حزن قلبي لترك أفضل صديقة لي من روضة الأطفال، لذلك تمسكت بهدية وداعها بقوة غير طبيعية. لقد كان كتابًا عن سمكة تدعى Arty سبحت فيه ضد التيار. كانت جميع الأسماك تسبح في اتجاه ما، بينما تسبح Arty في الاتجاه الآخر. كل الأسماك تأكل الطعام من هذا الخطاف الغامض من فوق، ولكن ليس Arty. تبين أن Arty كانت محقة في التفكير في الأشياء، ليكون مختلفًا. قرأت هذا الكتاب مئات المرات. ما زلت أمتلكه - إنه جزء كبير مني.

في سن الثامنة، قرأت كتاب الفصل الأول من الغلاف إلى الغلاف في ظهيرة واحدة بينما كانت أمي تغفو في الغرفة الأخرى. كنت فخورة جدًا لأنني قرأت أكثر من 100 صفحة في يوم واحد! لا أتذكر عنوان هذا الكتاب، لكنني أتذكر أنه كان سيرة آني أوكلي. نعم، آني أوكلي راعية البقر، القناصة، أيقونة الغرب المتوحش. لقد شعرت بسعادة غامرة مع نفسي لدرجة أنني أفرطت في التعرف على آني أوكلي (حتى يومنا هذا، تم حذف بعض حساباتي غير الأساسية عبر الإنترنت باسمها). من أين حصلت على هذا الكتاب؟ أعتقد أنني فزت بها في المدرسة. أعلم أن والديّ لم يختاروه لي.

في المرحلة الإعدادية، كنت أذهب إلى متجر التوفير المحلي مع صديقتي المفضلة. كنا نسير هناك في شمس الصيف الحارة في أيام كان الكتاب بدولار. سيعطونك كيس البقالة الورقي بني اللون ويمكنك حشوها وملئها بالكتب مقابل دولار واحد فقط. بعد شراء أكبر عدد ممكن من العناوين المثيرة للاهتمام، كنا نجلس على الحائط في ساحة انتظار السيارات المتربة نتفحص غنائمنا بينما كنا نشق طريقنا من خلال أي صندوق حلوى كنا نشتري منه في ذلك اليوم. ذات مرة، التقطت كتاب إيمي تان زوجة إله المطبخ. عندما قرأت هذا الكتاب - وهو كتاب ذو غلاف ورقي أصفر، ذو حواف ناعمة - أدركت لأول مرة أن أشخاصًا مثلي يستحقون القصة. بينما كنت قارئة نهمة، كنت دائمًا أشعر بمسافة كبيرة بيني وبين العوالم التي قرأت عنها. لقد غير كتاب تان ذلك.

عندما وصلت إلى المرحلة الثانوية، واصلت مقابلة المؤلفين "الكنسيين" في فصولي للغة الإنجليزية: همنغواي، ديكنز، هوثورن، سالينجر، كونراد. خلال الأشهر الأخيرة من سنتي الأخيرة، جعلتنا مدرسة اللغة الإنجليزية الخاص بي نقرأ مأساة شكسبير، ماكبث. وكانت معلمة باردة، وهي امرأة صعبة. ومع ذلك، فإن فكرة دراما شكسبيرية أخرى جعلتني أدير عيني بقوة لدرجة أنني متفاجئ.

ما زلت لا أعرف بالضبط ما كان عن ماكبث، لكن هذا الكتاب غيّرني. في تلك المرحلة، كنت قد أرسلت قبولي للجامعة التي اخترتها واخترت تخصص الرياضيات. لكن ماكبث. من يعرف؟ لقد غيرت تخصصي إلى اللغة الإنجليزية بسبب هذا الكتاب. ذهبت لأتحصل على درجة الدكتوراه في اللغة الإنجليزية وأقوم بتدريس الأدب.

أنت فقط لا تعرف أبدًا ما هو الكتاب الذي سيختطفك. أنا متأكد من أن والداي لم يكن ليخمنان أبدًا أن مسار حياتي سيتأثر بشدة بهذه الكتب العشوائية. أنا متأكد من أن طفلي سوف يكبر ليتذكر الكتب التي نسيت منذ فترة طويلة أنني قرأتها له (أو أنني لم أكن أعرف حتى أنها قرأت).

لا يسعني إلا أن أتمنى أن يفتح الأشخاص الذين يلتصقون بهذه الاحتمالات بدلاً من حصرها في صندوق صغير غير مناسب.

المصدر: bookriot

أفكار تولستوي وتشيخوف حول الموت

ترجمة: حسين علي خضير

كلية اللغات - جامعة بغداد

الكاتب التركي: سميح غوفين

هل الموت - هو اختفاء؟ وهل هو ظلام أبدي، ام صمت وعدم الحركة؟ عندما يحين الموت عادة ما يفكر الناس في الحياة، ويبدو من المستحيل ان نقول وداعًا لأنفاسها الجميلة. بالطبع نحن خائفون، وفي بعض الأحيان يمكن للموت أن يتفوق على شخص ما، دون أن يمنحه الفرصة في التفكير. لكن كما قال ناظم حكمت: "ليس من المعيب الخوف من الموت".

قد تختلف آراء الناس بصورة عامة حول هذا الموضوع اعتمادًا على الإيمان الذي يشعرون به بسبب انتمائهم أو نظم معتقداتهم أو الثقافة التي يعيشون فيها، يمكن اعتبار الموت بمثابة انتقال الى مرحلة أخرى، نعتقد بأن الجسد أو الروح ما زالت موجودة بعد الموت في أشكال أخرى، أو اعتبر الموت هو النهاية التي لا يوجد شيء بعدها.

يؤمن أتباع الديانة الهندوسية بالانبعاث من جسد لآخر أو من حالة الى أخرى حتى يتم الوصول إلى حالة روحية مثالية عالية (النَرفانا)*.

وحسب الديانة الاسلامية، على سبيل المثال، الموت محدد سابقًا، ولكن جاء الإنسان إلى هذا العالم ليعيش لا من أجل أن يموت. وعلاوة على ذلك، تنقسم الحياة إلى مرحلتين: المرحلة الأولى هي إلى حد ما التعلم والاختبار، والمرحلة الثانية هي الحياة الأبدية، والتي سوف تعتمد على النتائج التي تم الحصول عليها.

وفقًا لبعض الآراء الفلسفية، فإن الموت، كونه الشذوذ الأكثر أهمية (الانحراف عن المبدأ، واللاَمعقول) في حياة الإنسان، بمعنى إنه يبني نظامًا شخصيًا للمعتقدات والعقائد.

بالنسبة للفنانين والكتاب، فإن مفهوم "الموت" له أهمية خاصة. من ناحية، يفكرون بموتهم، ومن ناحية أخرى، يقومون بتطوير هذا الموضوع في

أعمالهم. كما تعلمون، في الأدب، يعد الموت أحد أهم الموضوعات في عمل الكتاب إلى جانب الحب والحرب والجريمة. بالإضافة إلى ذلك، يكتسب الفنانون والكتاب إلى حد ما الخلود، تاركين شيئًا ماديًا في هذا العالم المميت. في النهاية، فإن البحث عن اللانهاية ما هو متأصل في الإنسان نفسه.

بالنسبة لاثنين من عمالقة الأدب الكلاسيكي الروسي مثل تولستوي وتشيخوف، كانت حقيقة الموت مهمة من وجهة نظر حياتهم الخاصة ومن وجهة نظر أعمالهم وأفكارهم. وبطبيعة الحال، كان أنطون تشيخوف، بصفته شخصًا حاصلًا على تعليم، مشغولًا بمواضيع تتعلق بالصحة والتشريح والموت. وبوصفه مبدع القصة القصيرة الحديثة، بحث تشيخوف، بالطبع، موضوع الموت في أعماله.

أجبر النزيف الرئوي تشيخوف على الذهاب إلى العيادة في عام 1897، لقد لاحظ الأعراض التي مرض السل جعله يشعر بها، لكنه أهملها. في العيادة قام تولستوي بزيارة لتشيخوف، فوجد المريض في مزاج هادئ ومبهج على عكس توقعاته. بدا هذا الموضوع مثيرًا للاهتمام بالنسبة لتولستوي. وقد تحدث تشيخوف عن الموت، حتى لو لم يكن في الوقت المناسب.

تحدث تولستوي عن آرائه بشأن الموت والحياة بعد ذلك. قال تشيخوف للناشر سوفورين: "إنه أمر مخيف أن يصبح الإنسان لا شيء. سوف يأخذونك إلى المقبرة، ويعودون إلى المنزل، ويشربون الشاي، ويتحدثون عنك بحديث فيه نفاق، إنه أمر مثير للاشمئزاز حتى التفكير في الأمر".

بعد النزيف، حارب تشيخوف المرض لمدة سبع سنوات، هذه الحالة هي التي كانت من المرجح جعلته يفكر في الموت. ذهب تشيخوف إلى ألمانيا للعلاج في حزيران 1904، وقبل مغادرته، أخبر أصدقائه: "ذاهب لأموت". في ليلة 2 تموز/يوليو، اتصل تشيخوف بالطبيب وأخبره: "أنا أموت".

طلب إحضار الشمبانيا، ثم ذهب بهدوء للنوم ومات. يمكننا القول أن تشيخوف قابل الموت بهدوء وشجاعة. ربما كان تشيخوف ربوبي**، لكنه فهم مدى أهمية الإيمان في حياة الفلاح الروسي. في رسالة إلى غوركي، كتب تشيخوف أن تولستوي يخشى الموت ويريد يطمئن نفسه بالنصوص المقدسة.

اثنان من كبار الكتاب تولستوي وتشيخوف، أحدهما أصبح أكثر شهرة في الروايات، والآخر في مجال القصص، يحترم كل منهما الآخر، ومن وقت لآخر يلتقيا ويتحدثا. كان تولستوي متعاطفًا جدًا مع تشيخوف: "هو كاتب لا مثيل له، نعم، بالضبط، لا مثيل له. لقد ابتكر أشكالاً جديدة من الكتابة، لم أصادف مثلها أبدًا في أي مكان آخر. "كان تشيخوف

يحظى باحترام كبير لدى تولستوي، وبالطبع كان يحبه. أضف إلى ذلك، الكاتبين عملوا في مختلف أنواع الفنون، تميز تولستوي أيضًا بتفكير جاد في الأخلاق والإيمان، مما أثار اهتمامًا أدبيًا لا يقل عن اهتمامه بالعالم. على الرغم من أن آرائه الدينية لا تحب الكنيسة، فقد حاول إيجاد معلم أخلاقي جديد، يجمع بين معرفة الشرق والغرب. سعى من أجل البساطة، وحياة الفلاحين. بالطبع، كان أحد الموضوعات المهمة التي تعامل معها هو الموت، غالبًا ما تحدث عنها في أعماله، على سبيل المثال: "موت إيفان إيليتش" و "الحرب والسلام".

يقول الأمير القوي والممشوق القامة أندريه، الذي أصيب بجروح قاتلة في ساحة المعركة، وداعًا لهذا العالم المادي المغامر، الذي ترك فيه أحلامه، وحبه لنتاشا الجميلة. هذا المقطع من الرواية هو واحد من أكثر المقاطع إثارة للأعجاب.

لم يبحث تولستوي موضوع الموت في أعماله فحسب، بل وأيضًا أكثر من مرة صادفه في حياته الخاصة، وفي أسرته، وبالطبع، احتل هذا الموضوع مكانًا مهمًا في آرائه. ربما كان خائفًا حقًا من الموت، كما قال تشيخوف، ولكن هذا الأمر لا يمكن اعتباره عيبًا.

غادر تولستوي البالغ من العمر 82 عامًا المنزل ليلاً في عام 1910، أمر بقرن الخيول، وأخذ حاجاته الضرورية معه ومضى في طريقه. كتب رسالة إلى زجته يطلب منها أن تغفر له وأن لا تظن فيه ظن السوء. ذهب تولستوي إلى دير أوبتينا لرؤية أخته ماريا. كنت أبحث هناك عن كوخ مناسب لنفسي، لكني لم أجده. وفي الوقت نفسه، اكتشف أنهم كانوا يبحثون عنه، أراد تولستوي تغيير المسار والذهاب إلى بلغاريا، ولكن ابنته لحقته وأقنعته بالعودة، استقلوا القطار معًا وعادوا إلى المنزل، ومن جراء تدهور الحالة الصحية، اضطر تولستوي إلى النزول من القطار في استابوفو، ودعا رئيس المحطة الكاتب للبقاء معه. كان لدى تولستوي الالتهاب الرئوي حاد جدًا، وتوفي الكاتب العظيم في 20 نوفمبر 1910. إحدى كلماته الأخيرة في منزل رئيس المحطة كانت: "لكن الفلاحون يموتون بطريقة ما". اعتقد تولستوي أن الفلاحون، وفقًا لإيمانهم يقبلون الموت على أنه أمر مسلم به.

كتب تولستوي ذات يوم في مذكراته: "عندما أموت، أود أن أسأل: هل ما زلت تفهم الحياة بالطريقة التي فهمتها، وهل هي قريبة الى الرب، وفيها يزداد الحب...إذا لم يكن لدي القوة للتحدث، فان كانت الإجابة بنعم - سأغمض عيني، وإن لم تكن كذلك - سأرفعها". لكن في وقت الموت، لم يسأله أحد عن ذلك.

الهوامش:

*النَرفانا: حالة نفسية (في البوذيَة) تؤدَي إلى انصراف المرء عن هموم الدنيا. (المترجم).

** ربوبيّ: القائل بمذهب الربوبية. (المترجم)

رابط المقال لمن يريد ان يقرا المقال باللغة الروسية:
https://inosmi.ru/social/20190728245534265/.html

أ.د حسن حجاب الحازمي

عضو مجلس الشورى

أحمد بهكلي .. سيرة ومسيرة

ينتمي أحمد بن يحيى البهكلي إلى أسرة البهاكلة، وهي أسرة علمية عريقة من أسر المخلاف السليماني (منطقة جازان حاليًا)، توارثوا العلم والقضاء والأدب كابرًا عن كابر منذ القرن العاشر الهجري وحتى وقتنا الحاضر .

وُلد الأستاذ الشاعر أحمد بن يحيى البهكلي في مدينة أبو عريش بمنطقة جازان عام 1373هـ/ 1954م.

تلقى تعليمه الابتدائي في مدارس جازان والرياض، وأكمل مرحلتي المتوسطة والثانوية في مدينة أبها.

ثم انتقل إلى مدينة الرياض ليكمل تعليمه الجامعي في كلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، وحصل على درجة البكالوريوس في اللغة العربية عام 1396هـ/1976م.

عمل بعد تخرجه معلمًا في معهد الرياض العلمي، لمدة خمس سنوات، من عام 1397هـ إلى عام 1401هـ.

وفي عام 1402هـ انتقل إلى جامعة الملك سعود بالرياض، ليعمل معيدًا في معهد تعليم اللغة العربية للناطقين بغير العربية، وابتعث من قبل جامعة الملك سعود إلى جامعة إنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية، ليحصل على درجة الماجستير في اللغويات عام 1406هـ 1986م.

عاد بعدها إلى أرض الوطن، وفي نيته العودة إلى أمريكا لإكمال درجة الدكتوراة. ولكن والده -رحمه الله- طلب منه أن يلغي فكرة السفر خارج المملكة، ويكمل دراساته العليا في الوطن، فامتثل لرغبة والده برًا ومحبة ووفاء.

وفي عام 1407 هـ انتقل من جامعة الملك سعود إلى كليات المعلمين، حيث عين محاضرًا في كلية المعلمين بجازان، ثم انتقل من كلية المعلمين في جازان إلى كلية المعلمين في الرياض محاضرًا ورئيسًا لقسم اللغة العربية من عام 1408هـ إلى 1412هـ.

وفي عام 1412هـ كلّف عميدًا لكلية المعلمين في منطقة جازان، واستمر عميدًا لها حتى أواخر عام 1424هـ.

أثناء مدة عمله عميدًا لكلية المعلمين، التحق ببرنامج الدكتوراة في كلية الآداب بجامعة الملك سعود، وسجّل رسالته للدكتوراه بعنوان: الازدواجية اللغوية دراسة تطبيقية لتأثير العامية على الفصحى في اللغة المكتوبة لدى طلاب المستوى الجامعي.

وظل يعمل عليها حينًا، وتصرفه عنها شواغل العمل الإداري حينًا آخر، حتى تمكن من إنجازها، ولكنّه للأسف لم يتمكن من مناقشتها لانتهاء الفترة الزمنية المتاحة للدراسة في الجامعة.

وبعد أن تخلّص من عبء عمادة كلية المعلمين في جازان، التحق ببرنامج الدكتوراة في كلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، في قسم البلاغة والنقد، ولكن قبل أن ينهي السنة المنهجية صدر قرار معالي وزير التربية والتعليم في ذلك الوقت الدكتور عبدالله العبيد، بتكليفه مديرًا عامًا لتعليم البنات بمنطقة جازان، وذلك عام 1426هـ.

وهكذا نجد أن حبّ أحمد البهكلي لخدمة وطنه، دفعه إلى التضحية بالدرجة العلمية المستحقة التي كان بإمكانه أن يحصل عليها بكل يسر، لو أنه استجاب لرغبته الذاتية، واعتذر عن كل هذه التكاليف التي أثقلت كاهله، واستنزفت عمره وطاقته، ولكنه آثر التضحية والفداء، والعمل المخلص الدؤوب، وآثر أن يسهم في البناء حتى ولو على حساب نفسه، وآثر أن يقدّم الآخرين، ويدفعهم إلى إكمال دراساتهم العليا دفعًا، تشهد بذلك أفعاله، ويشهد بذلك تشجيعه ودعمه، ويشهد بذلك أكثر من مئة دكتور في كلية المعلمين في جازان وغيرها كان يقف خلفهم أحمد البهكلي مشجعًا وداعمًا ودافعًا.

وإلى جوار أعماله الرسمية التي بدأها معلماً، فمعيداً، فرئيساً لقسم اللغة العربية، فعميداً لكلية المعلمين في جازان، فمديراً عاماً لتعليم البنات بمنطقة جازان، إلى جوار كل ذلك كان أحمد البهكلي يعمل بقية النهار وجزءًا كبيرًا من الليل، لخدمة وطنه ومجتمعه في المجالات التي أحبها وأخلص لها...

ففي الجانب الصحفي والإعلامي، عمل محررًا في مجلة الفيصل مع الأستاذ علوي طه الصافي بدءًا من عام1398هـ، حتى تاريخ ابتعاثه إلى أمريكا.

كما أشرف على صفحة الثقافة والأدب في صحيفة المسلمون من عام 1409هـ إلى عام 1410هـ، وكان له عمود أسبوعي في الصفحة التي يشرف عليها.

ورأس تحرير مجلة مرافئ التي أصدرها النادي الأدبي بجازان منذ عام 1419هـ إلى عام 1426هـ.

كما رأس تحرير حولية كلية المعلمين بجازان، ودورية الإدارة المدرسية اللتين كانتا تصدران عن الكلية.

وشارك في إعداد عدد من البرامج والأحاديث الإذاعية في إذاعة الرياض.

وفي الجانب الأدبي، لأحمد البهكلي جهوده الكبيرة التي لا تنسى، وبصمته الواضحة التي لا تمحى، فهو شاعر كبير، وأديب متمكن، ولغوي بارع، ومثقف غزير المعرفة، وخطيب مصقع، لم يبخل على أحد بعلمه وأدبه، بل إنه المبادر دائمًا إلى تقديم المشورة والنصح والتوجيه، والتقويم للتجارب الشابة، وكم درج بين يديه من الشعراء والأدباء، وكم تعلموا منه، وأفادوا من تجربته، سواء داخل المؤسسات الثقافية أو خارجها. فهو من الأعضاء المؤسسين لورشة الاثنينية في نادي الرياض الأدبي، أثناء رئاسة الشيخ عبدالله إدريس للنادي، وكان يعمل مع الدكتور سعد البازعي والدكتور معجب الزهراني، ويتبادلون إدارة هذه الورشة التي برز من خلالها عدد من الشعراء والقاصين الشباب في ذلك الوقت.

وحينما عاد إلى منطقة جازان، التحق بالنادي الأدبي عضوًا عاملاً، ثم كُلّف نائبًا لرئيس النادي الأدبي الأستاذ حجاب الحازمي وكان ساعده الأيمن ومستشاره الأمين، وخلال فترة عمله نائبًا للرئيس أنشأ اثنينية مشابهة لتلك التي كانت في نادي الرياض الأدبي، وأشرف عليها أربع سنوات، وخلال هذه الفترة كانت الاثنينية منبرًا للشباب الواعدين الذين أصبحوا فيما بعد أدباء كبارًا يشار إليهم بالبنان، وجميعهم يذكرون هذه التجربة باعتزاز، ويشيدون بما قدمه لهم الأستاذ أحمد البهكلي من دعم وتوجيه وتشجيع حتى استقامت تجاربهم.

وأنشأ أيضًا مجلة مرافئ ورأس تحريرها، وكانت منبرًا مفتوحًا لكل التجارب الأدبية.

وكم من الشعراء الشباب، قدموا تجاربهم بين يديه على استحياء، فقربهم وشجعهم وقوم محاولاتهم حتى استقامت على عودها.

وقبل كل ذلك وبعده، فأحمد البهكلي قامة شعرية عالية، وقيمة أدبية كبيرة، وقمّة إنسانية عظيمة، لذلك فهو من الأسماء الأدبية الكبيرة الحاضرة في المشهد الأدبي السعودي، التي لا تغيب، ولا يمكن أن تغيب.

وقد شارك في إحياء عدد كبير من الأمسيات والأصبوحات الشعرية في جل الأندية الأدبية في المملكة، وفي عدد من الصوالين الأدبية، وعدد من الجامعات السعودية، كما كان عضوًا في عدد من الأندية الأدبية ومنها نادي جازان الأدبي، ونادي أبها الأدبي، ونادي الرياض الأدبي.

وفي مهرجان الجنادرية كان أحمد البهكلي حاضرًا دائمًا، وهو من الأسماء التي يحرص منظمو مهرجان الجنادرية على دعوتها، وكان عضوًا في لجنة المشورة

صاحب السمو الملكي الأمير محمد بن ناصر بن عبدالعزيز أمير منطقة جازان يكرم الأديب الأستاذ أحمد بن يحي بهكلي (رحمه الله) رئيس جمعية حقوق الإنسان وذلك نظير اسهاماته الأدبية والثقافية والتعليمية والحقوقية بالمنطقة في 27 مارس 2018.

الخاصة بمهرجان الجنادرية لأكثر من دورة، ومشاركًا في أكثر من أمسية شعرية من أمسيات المهرجان، وقدّم عام 1426هـ في المهرجان العشرين، قصيدة حفل الافتتاح التي تلقى أمام الملك، وهي مناسبة لا يختار لها إلا كبار الشعراء.

وعلى مستوى وزارة الثقافة والإعلام كان أحمد البهكلي حاضرًا ومشاركًا في معظم فعاليات الوزارة؛ في لجان المشورة، وفي مؤتمرات الأدباء السعوديين، وملتقياتهم، وفي اجتماعات الأندية الأدبية، وفي معارض الكتاب، فهو اسم له وزنه حين يحضر وحين يغيب.

وعلى المستوى الخارجي، شارك الأستاذ أحمد البهكلي في عدد كبير من المحافل والمؤتمرات الدولية، ممثلاً لبلده، ومنها: المؤتمر الآسيوي الثالث في الأدب والمكتبات الذي نظمته جامعة أوساكا في اليابان عام 2013م، ومؤتمر اللغة العربية وآدابها الذي نظمته كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية بماليزيا عام 2009م، ومؤتمر رابطة الأدب الإسلامي العالمية الذي أقيم في تركيا عام 2008م، ومؤتمر رابطة الأدب الإسلامي العالمية الذي أقيم في القاهرة عام 1423هـ، ومؤتمر اللغة العربية في دبي عام 2015م، وغيرها.

وفي الجانب الاجتماعي، كان للأستاذ أحمد البهكلي حضوره البارز في المؤسسات الاجتماعية الأهلية:

- فهو عضو مؤسس في الجمعية الوطنية لحقوق الإنسان، وتولى الإشراف على فرع الجمعية الوطنية لحقوق الإنسان في منطقة جازان منذ إنشائها عام 1426هـ حتى توفي رحمه الله عام 1443هـ.

- وعضو مؤسس في جائزة الأمير محمد بن ناصر بن عبدالعزيز بمنطقة جازان، وعضو في مجلس إدارتها بعد تشكلها، وعضو في مجلس أمنائها.

- وعضو مؤسس للجمعية السعودية للأدب العربي، وعضو مجلس إدارتها من عام 1424هـ إلى عام 1434هـ

- وعضو في الجمعية الخيرية لتحفيظ القرآن الكريم في منطقة جازان من عام 1417هـ إلى عام 1421هـ.

- وعضو اللجنة التأسيسية للجنة الأهالي في منطقة جازان.

- وعضو المركز التعاوني للدعوة وتوعية الجاليات الأجنبية في جازان.

- وعضو الهيئة الاستشارية لجمعية رعاية الأيتام في منطقة جازان - غراس -

- ورئيس اللجنة التأسيسية للمركز الثقافي في محافظة أبوعريش.

وإلى جوار ذلك كله كان له حضوره في لجان الإصلاح الاجتماعي، لما يتمتع به من هيبة وتقدير ومحبة، ولما يمتلكه من آراء صائبة، تجعل لحضوره دورًا حاسمًا في حل الخلافات، وإقرار الصلح.

هذا بالإضافة إلى حضوره الجميل، وطرحه الراقي المتزن، في وسائل التواصل الاجتماعي الحديثة (تويتر والفيس بوك)، وردوده الهادئة المؤدبة، وتلطفه حتى مع مخالفي رأيه.

إنتاجه الأدبي المطبوع

صدر للأستاذ الشاعر أحمد البهكلي ثلاثة دواوين شعرية:

- الأرض والحب، صدر عن نادي جازان الأدبي عام 1398هـ.

- طيفان على نقطة الصفر، صدر عن نادي جازان الأدبي عام 1400هـ.

- أول الغيث، صدر عن نادي الرياض الأدبي، عام 1412هـ.

إنتاجه المخطوط

- أربعة دواوين شعرية مخطوطة.

- كتاب بعنوان: الازدواجية اللغوية -دراسة تطبيقية لتأثير العامية على الفصحى في اللغة المكتوبة لدى طلاب المستوى الجامعي في المملكة - وهو في الأصل أطروحته لدرجة الدكتوراة التي تقدم بها لجامعة الملك سعود عام 1419هـ وتقع في 350 صفحة .

- كتاب: النقد النفسي عند العرب - دراسة في جذور النقد النفسي عند العرب من خلال منهج الناقد العربي أبو بكر الباقلاني في كتابه إعجاز القرآن.

وهذا الكتاب في أصله كان بحثًا من بحوث متطلبات الحصول على درجة الماجستير في جامعة إنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية، أنجزه عام 1985م ويقع في 235 صفحة.

ولعل الله يقيض من أبنائه ومحبيه من يقوم على طباعة هذا الإرث المخطوط ونشره، وييسر من المؤسسات الثقافية من يتبناه.

الجوائز والتكريم

- فاز أحمد البهلكلي بجائزة المركز الأول - فرع الشعر الفصيح - في جائزة أبها الثقافية عام 1407هـ

- فاز بجائزة الأمير محمد بن ناصر بن عبدالعزيز للتفوق والإبداع - فرع الأكاديمي المميز - عام 1423هـ
- كُرِّمَ في مؤتمر الأدباء السعوديين عام 1422هـ
- كرم في وزارة التربية والتعليم عام 1423هـ
- كرم في نادي جازان الأدبي عام 1426هـ
- كرم في وزارة الثقافة والإعلام عام 1438هـ
- كرم في إمارة منطقة جازان عام 1439هـ

بالإضافة إلى عدد كبير من التكريم وشهادات التقدير التي حصل عليها في المناسبات الثقافية والأدبية في مختلف مناطق المملكة وخارجها، من الأندية الأدبية، والصوالين الثقافية الخاصة، ومؤسسات المجتمع المدني.

تجربته الشعرية والدراسات التي تناولتها

بدأ أحمد البهكلي كتابة الشعر في مرحلة مبكرة من عمره، يؤيد ذلك قصة مشهورة ذكرها لي بنفسه، ورواها أدباء آخرون من منطقة عسير، وملخص هذه القصة أنه وهو في الخامسة عشرة من عمره ألقى قصيدة في محفل كبير في مدينة أبها، يحضره صاحب السمو الملكي الأمير الشاعر خالد الفيصل، وكان من مبلغ إعجاب الأمير خالد بهذا الشاعر الصغير أن ناداه بعد إلقاء قصيدته، وخلع ساعته، وأهداها له، وقال له: انتبه يا أحمد ترى الشعر يحرق، يُموِّت.

ويؤيد ذلك أيضًا إصداره لأول ديوان شعري عام 1398هـ أي بعد تخرجه من الجامعة بعام واحد، وعمره إذ ذاك ثلاثة وعشرون عامًا.

وعلى الرغم من أنه لم يصدر سوى ثلاثة دواوين شعرية، فإن شعره المخطوط الذي لم يطبع يشكل أربعة دواوين أخرى.

وتجربة البهكلي الشعرية -المطبوع منها والمخطوط- تجربة ثرية، تشير إلى شاعر متمكن من أدواته الفنية، بارع في صوره، ثري في لغته، حفي بقضايا وطنه وأمته.

وقد التزم في شعره كلّه الشكل العمودي وزنًا وقافية، ولم يكتب على شعر التفعيلة في أعماله المطبوعة سوى قصيدة واحدة بعنوان: ندى وضمنها ديوانه الثالث: أول الغيث .

وهو محسوب ضمن الشعراء المحافظين، ومع ذلك فإنه جدّد داخل هذا الإطار في لغته، وصوره المبتدعة، ويرى كثير من النقاد الذين تناولوا تجربته، بأنه تأثر وأفاد من تجربة الشاعر اليمني الكبير عبدالله البردوني، ليقدم شعرًا حديثًا في ثوب محافظ، له نكهته الخاصة، وبصمته المميزة التي تشير إلى أحمد البهكلي الشاعر، وليس إلى أحد سواه.

وقد كتب عن تجربته الشعرية عدد من النقاد، منهم الدكتور علي صبح في كتابه: الاتجاهات التجديدية في الشعر العربي بجنوبي غرب المملكة العربية السعودية. والأستاذ حجاب الحازمي في كتابه: لمحات عن الشعر والشعراء في منطقة جازان. والدكتور حسن النعمي في كتابه: الشعر في منطقة جازان من عام -1351 1418هـ دراسة موضوعية فنية-، والأستاذ عبدالله بن سالم الحميد في كتابه: من شعراء الجزيرة العربية.

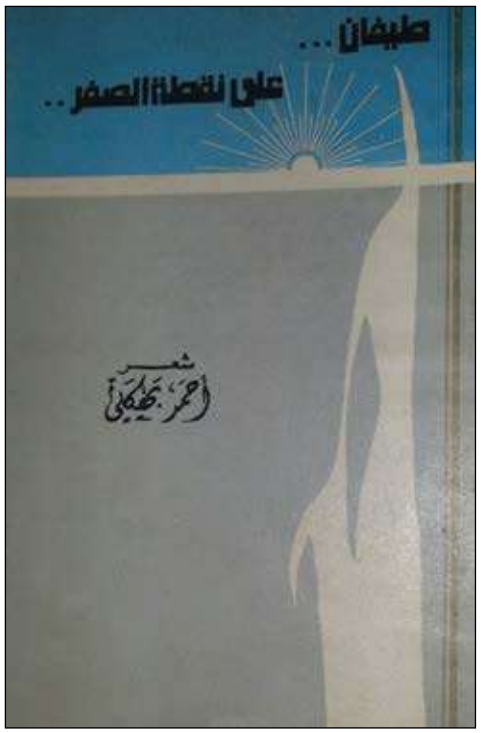
كما أنجز الباحث حزام الغامدي رسالة ماجستير عن شعره بعنوان: شعر أحمد البهكلي - دراسة تحليلية - نوقشت في جامعة أم القرى عام 1423هـ.

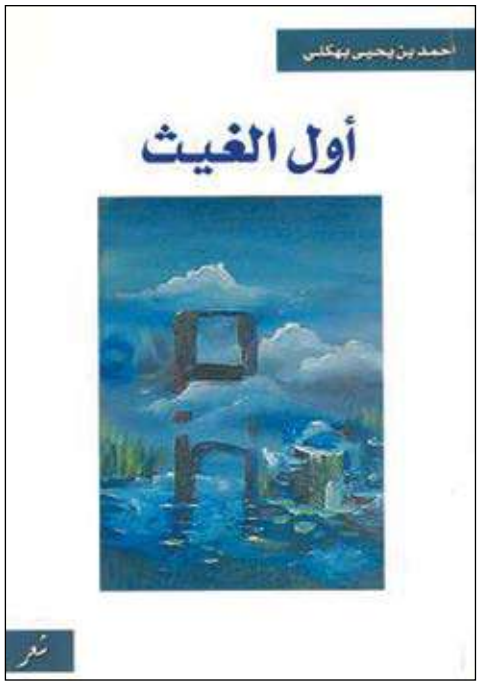
وقد تُرجم للأستاذ أحمد البهكلي في عدد كبير من المعاجم والدراسات الأدبية، منها:

- قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية.
- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين.
- موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين، للأستاذ أحمد سعيد بن سلم.
- دليل الكتاب والكاتبات في المملكة العربية السعودية، إعداد الأستاذ خالد اليوسف والأستاذة خزيمة العطاس.
- دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية.
- معجم الأدباء الإسلاميين المعاصرين، للأستاذ أحمد الجدع.
- لمحات عن الشعر والشعراء في منطقة جازان للأستاذ حجاب الحازمي.
- التاريخ الأدبي لمنطقة جازان للأستاذ محمد بن أحمد العقيلي رحمه الله.
- الشعر في منطقة جازان من 1351هـ - 1418هـ - دراسة موضوعية فنية، للدكتور حسن بن أحمد النعمي.
- من شعراء الجزيرة العربية للأستاذ عبدالله بن سالم الحميد.

أحمد البهكلي القائد

الأستاذ أحمد البهكلي -رحمه الله- كان إداريًا خبيرًا، وقائدًا ملهمًا، وأنا لا أقول هذا الكلام جزافًا، وإنما أقوله من واقع تجربة طويلة، عشتها معه وتحت قيادته أعوامًا طويلة، فقد كنت معيدًا في قسم اللغة العربية بكلية المعلمين في الرياض وكان رئيسًا للقسم، وخلال هذه الفترة التي استمرت من عام 1410هـ إلى عام 1412هـ، لمست عن قرب كيف يدير القسم بحب غامر للجميع، ونظام محكم، وكيف كان يتعامل معنا نحن المعيدين





الجدد تشجيعًا ودعمًا وتوجيهًا، لقد ساعدنا جميعًا في اختيار تخصصاتنا التي اتجهنا إليها، وخفف عنا أعباء الجدول حين كنا ندرس السنة المنهجية، ودفعنا للمشاركة في اللقاء العلمي الأسبوعي الذي كان يقيمه القسم على الرغم من قلة بضاعتنا، وكان كثيرًا مايهدينا بعض الكتب المهمة في تخصصاتنا، ويوجهنا إلى المصادر والمراجع التي تغيب عنا أو لم نكن نعرفها، ويدفعنا للمشاركة في أنشطة القسم وأنشطة الكلية، ويدعونا إلى النشاطات التي يقيمها نادي الرياض الأدبي، ويعرفنا على كبار الأدباء، ويدفع بمواهبنا الكتابية نحو التحقق.

صاحب السمو الملكي الأمير: تركي بن ناصر يكرم الأديب الأستاذ أحمد بهكلي (رحمه الله) عبر إثنينية الذيب بحضور الأستاذ حمود الذيب.

لقد تحول قسم اللغة العربية في عهده إلى خلية نحل من العمل والجدية والنشاط والحيوية، وكان من أبرز الأقسام في كلية المعلمين بالرياض، وكم أقام من الفعاليات على مسرح الكلية، ودعا لها أعلامًا من الرياض ومن خارجها، وأذكر أنه دفع بي عام 1411هـ للمشاركة في أمسية شعرية في الكلية إلى جواره وجوار الدكتور ناصر الرشيد، كما كلفني في العام نفسه بتقديم حفل التخرج.

وبعد أن عُيّنَ عميدًا لكلية المعلمين في جازان عام 1412هـ لم ألبث بعده سوى عام واحد في كلية المعلمين بالرياض، عدت بعده إلى كلية المعلمين في جازان لأبدأ مرحلة جديدة تحت قيادته.

وبخبرة الإداري المحنك، بدأ البهكلي في ترتيب أوراق الكلية، وإعداد لوائحها الداخلية وتنظيم العمل، وتحديد المسميات، وتوزيع المهام.

وبحكمة القائد الملهم، بدأ في رسم سياسات الكلية العامة، وإعداد خططها الاستراتيجية، وتشكيل رؤيتها المستقبلية.

وبرؤية القائد المستشرف للمستقبل، بدأ أيضًا في بناء الإنسان وهو أهم ركن في العمل، وبدون بناء الإنسان لا يمكن أن ينجح أي عمل.

لقد دخل الكلية، وليس فيها من الكوادر السعودية إلا بضعة معيدين ومحاضرين، وليس فيها سوى دكتور سعودي واحد أو دكتورين، وغادرها وفيها أكثر من أربعين دكتورًا سعوديًا، وأكثر من ستين مبتعثًا لدرجة الدكتوراة؛ استقطب، وابتعث، ودفع، وشجع، وكان ثمرة ذلك كله، أنه حين افتتحت جامعة جازان عام 1426هـ وجدت كوادر جاهزة ومؤهلة، كان البهكلي قد أعدها لتسهم في تأسيس الجامعة الوليدة وبنائها، ولا أستطيع أن أعدد أسماء الدكاترة الذين تسنموا مواقع قياديه في الجامعة، وهم في الأصل ثمرة من ثمار كلية المعلمين في جازان في عهد أحمد البهكلي -رحمه الله -، وهم لم يقفزوا إلى هذه المواقع لأنهم يحملون درجة الدكتوراة فحسب، ولكن لأنهم تدربوا في مدرسة أحمد البهكلي العملية لصناعة القادة، وبناء الخبرات، فجلهم تدرجوا في العمل الإداري في كلية المعلمين في جازان بدءًا بالمهمات الصغيرة، التي تكبر شيئًا فشيئًا، كلما أثبت الشخص المختار لهذه المهمة فهمًا للعمل، وإخلاصًا فيه، ونجاحًا ملحوظًا. وسأضرب مثلًا بنفسي، فحينما عدت إلى الكلية عام 1413هـ، كلفني في البداية بالإشراف على النشاط، ثم أسند إلي رئاسة تحرير صحيفة (المنبر) الأسبوعية، ورئاسة بعض اللجان، ثم كلفني بعد سنة من هذه التجارب مديرًا للشؤون المالية والإدارية في الكلية، وأنا مازلت معيدًا، قليل الخبرة، فاحتججت على هذا القرار، ورفضته في البداية، وقلت له أنا لا أفقه شيئًا في الشؤون الإدارية والمالية، ونجاحي في إدارة النشاط والصحيفة لأنها جزء من اهتماماتي، وأملك فيها بعض المعارف والخبرات، ولأنني أحب النشاط والعمل الثقافي، أما الشؤون الإدارية والمالية فإنني لا أحبها، ولا أعرف شيئا عنها.

لكنه أصر على قراره، وقال: لا أحد يولد عالمًا، وهذه أشياء يمكن تعلمها واكتسابها، والخبرة لا تصنع من فراغ، ولا تتأتى إلا من خلال العمل والتعلم والخطأ والصواب. توكل على الله وسأساندك، وسأرسلك إلى أكثر من كلية لتطلع على تجاربهم، وتجمع جزءًا من خبراتهم، وتعود لتبني خبراتك وتنظم العمل، وتقوده إلى الأحسن إن شاء الله.

وافقت على مضض، وسرت في هذه التجربة مرغمًا، لكنني أفدت منها كثيرًا وتعلمت منها كثيرًا.

ثم ذهبت بعد ذلك لإكمال درجة الماجستير في الرياض وذلك عام 1416هـ، وحين عدت عام 1418هـ، لم يمهلني لألتقط أنفاسي، وإنما كلفني بقرار داخلي وكيلًا للكلية للشؤون الإدارية والمالية، وأسند إليّ مهمة الإشراف على النشاط، ومهمة الإشراف على معارض الكتاب التي كانت تقيمها الكلية سنويا، وإدارة تحرير حولية كلية المعلمين التي كان يرأس تحريرها.

وقبل مغادرته عمادة الكلية، رشحني مع الوكيلين الآخرين ليكون أحدنا خليفة له في عمادة الكلية، وذهبنا معًا إلى وزارة التربية والتعليم لإجراء مقابلة شخصية، ووقع الاختيار عليّ للأسف، وعدت مهمومًا وحزينًا لسببين الأول: هو أنني كنت أتمنى أن يقع الاختيار على أحد زميلي فهما ربما كانا أفضل مني لهذا الموقع، أما السبب الثاني فلأني لا أدري كيف يمكن لي أن أغطي مكانًا كان يشغله قائد مثل أحمد البهكلي؟ وهو أمر أشفقت فيه على نفسي، وأشفق عليّ منه الكثيرون.

وإذا كانت هذه تجربتي التدريبية في مدرسة البهكلي؛ فإن جميع زملائي مروا بمثلها، وتدرجوا في المهمات، ولا أستطيع أن أذكر تجارب جميع الزملاء في كلية المعلمين في جازان، فكلهم مروا بتجارب مشابهة، وأتاح لهم الأستاذ أحمد البهكلي فرصة التدريب واكتساب الخبرات، وهيأهم ليكونوا قادة المستقبل، ونجح في ذلك أيما نجاح.

وإضافة إلى اهتمامه ببناء الإنسان، فإنه لم يغفل بناء المكان، وأعني بذلك كلية المعلمين في جازان، التي تحولت في عهده إلى كيان حقيقي، كيان معتبر، كيان له شخصيته وهيبته ومكانته المستمدة من هيبة قائده ومكانته.

لقد تحولت الكلية إلى جامعة مصغرة، تضم أربعة عشر قسمًا أكاديميًا، وتمنح درجة البكالوريوس في ثمانية تخصصات، وبها أكثر من مئتي عضو هيئة تدريس من السعودية ومن كافة الدول العربية.

واستحدث فيها البهكلي أشياء كثيرة على غرار الجامعات، فأنشأ مركزًا للدراسات والبحوث التربوية، وكان له إصداراته السنوية، وأنشأ حولية كلية المعلمين، ودورية الإدارة المدرسية، وأنشأ ناديًا لأعضاء هيئة التدريس، وأنشأ مركزًا للتدريب وخدمة المجتمع وهو النواة لعمادة خدمة المجتمع

والتعليم المستمر بالجامعة، وأنشأ مركزا لتقويم الاختبارات، ومركزًا لتدريب وتطوير أعضاء هيئة التدريس، وأقام معرضًا سنويًا للكتاب، واحتفالًا سنويًا للخريجين ويومًا سنويًا للمهنة، وهكذا تحولت كلية المعلمين إلى جامعة، وأصبحت في عهده صرحًا علميًا شامخًا له مكانته وهيبته وتأثيره.

لقد كان قائدًا استثنائيًا بحق، وشخصية مؤثرة بالفعل، وبانيًا من البناة الناجحين، ومشعلًا من مشاعل النور.

أحمد البهكلي الإنسان

أحمد البهكلي على المستوى الإنساني شخصية فريدة، فهو رجل نبيل، فاضل، خلوق، كريم، معطاء، متواضع، صادق في تعامله، صدوق في كلامه، وفي لمحبيه، مخلص لأصدقائه، عفيف النفس، عف اللسان، مؤدب في جده وهزله، أديب حتى في حديثه العادي، يختار مفرداته بعناية، ولا يتحدث إلا باللغة الفصحى، يتحدث إليك في حديثه اليومي المعتاد، وكأنه يتحدث على منبر في جمع من الناس، تتدفق من فمه الكلمات العذبة المنتقاة، متحاشيًا الأخطاء اللغوية الشائعة، حريصًا على نطق الكلمات نطقًا صحيحًا، وكأنه يعلّم لا يتكلم.

وأحمد البهكلي رجل محب لفعل الخير، محب لكل الناس، يبذل ماله وجاهه، ويضحي بنفسه ووقته لخدمة الآخرين، صبور إلى درجة ربما يعجز عنها الصبر ذاته، وكم تحمل من آلام المرض، وكم تحمل من أذية، ولكنه لا يشكو ولا يتذمر، يشق طريقه بصمت، ويمضي في إنجاز مهامه بقدرة عجيبة على الصبر والتحمل والتجمل أيضًا، وكم ردّ الإساءة بالإحسان.

ولأنني خبرته وعرفته عن قرب، فقد أهديت إليه أطروحتي للدكتوراه وكتبت في الإهداء: إلى أحمد البهكلي: الشاعر الإنسان، الذي علمنا -بالفعل- كيف نحب الآخرين وندفعهم إلى الأمام، حتى وهم يجروننا إلى الخلف ويرمونا بالحجارة .

ولأن الكلمات تعجز أن تُجمل صفاته العظيمة، وخلاله الكريمة، فسأورد بعض الإشارات المختصرة التي تدل على بعض منها:

إذا زرت أحمد البهكلي خرجت من عنده بهدية: كتاب، أو طيب، أو حكمة، أو قصيدة .

وإذا زارك حمل إليك هدية أيضًا.

ففي شهر شوال من العام الماضي 1442هـ زرته في بيته أنا وحسين دغريري وناصر الحازمي، وخرج كل واحد منا بكتاب في تخصصه هدية من أحمد البهكلي -رحمه الله-

الشاعر أحمد بهكلي في إحدى الأمسيات الشعرية

وفي نهاية الشهر نفسه التقيته في الرياض، وترافقنا لزيارة الدكتور محمد منور في بيته في الرياض، وإذا به بعد خروجنا يفتح باب سيارته، ويسلمني هدية، ويسلم محمد منور هدية أخرى.

خلال فترة قيادته للكلية كان حريصًا جدًا على حضور المناسبات الاجتماعية لجميع أعضاء الكلية من أصغر موظف حتى أكبر أستاذ، يشارك الناس أفراحهم وأتراحهم، وما أقام أحد مناسبة فرح، إلا كان أحمد البهكلي أول الحاضرين والمساهمين، وما رزئ أحد بفقد قريب أو حبيب، إلا كان أحمد البهكلي أول المواسين والمؤازرين، وما مرض أحد إلا كان أول الزائرين.

واستكمالًا لهذه المشاركات الإنسانية الاجتماعية، بنى في الكلية خيمة سماها خيمة المناسبات، وأنشأ ناديًا لأعضاء هيئة التدريس، وكلا المكانين كانا مقرًا للاحتفال بنجاحات فريق العمل في الكلية ومناسباتهم.

ولم تكن مشاركاته الاجتماعية مقصورة على أعضاء فريق كلية المعلمين فحسب، بل إنه كان مشاركًا لكل معارفه، يفرح لفرحهم، ويحزن لحزنهم، وكم صحبته إلى أبها والدرب والشقيق وصامطة، وبيش وغيرها من الأماكن الكثيرة، في مناسبة فرح أو ترح.

يتصل بي، ويصر عليّ الذهاب حتى وإن أبديت أعذارًا، وحاولت ثنيه عن الذهاب إشفاقًا عليه، ولكنه لم يكن يشفق على نفسه، ويرى أن مشاركة الناس أوجب الواجبات.

سافرت معه أنا وزملائي د. يحيى حكمي، ود. عبدالعزيز حكمي، ود. ناصر الحازمي ود. مجدي خواجي أكثر من مرة خارج المملكة في مؤتمرات علمية، وكان خلال هذه الرحلات نعم الرفيق في السفر، وعلى الرغم من فارق المسافة بيننا وبينه لمصلحته طبعًا -علمًا وأدبًا وخلقًا وتقى- فإنه كان يتحول إلى أخ أصغر يعلمنا بحبه وتواضعه وأدبه الجم كيف نرتقي في تعاملنا؛ وكيف يمكن أن نفيد من رحلاتنا.

وكان أكثر جلدًا منا في حضور الجلسات العلمية والنقاشات، وكان أكثر حرصًا منا على اكتشاف المكان وآثاره وحضاراته، وثقافته، بل إنه في كل يوم كان يعد خطة سياحية ثقافية خصوصًا بعد انتهاء أيام المؤتمر، نعجز عن مجاراته فيها، ونعجز عن إتمامها، وكان محبًا للتصوير والتوثيق، حريصًا على الإفادة من كل لحظة من لحظات الرحلة.

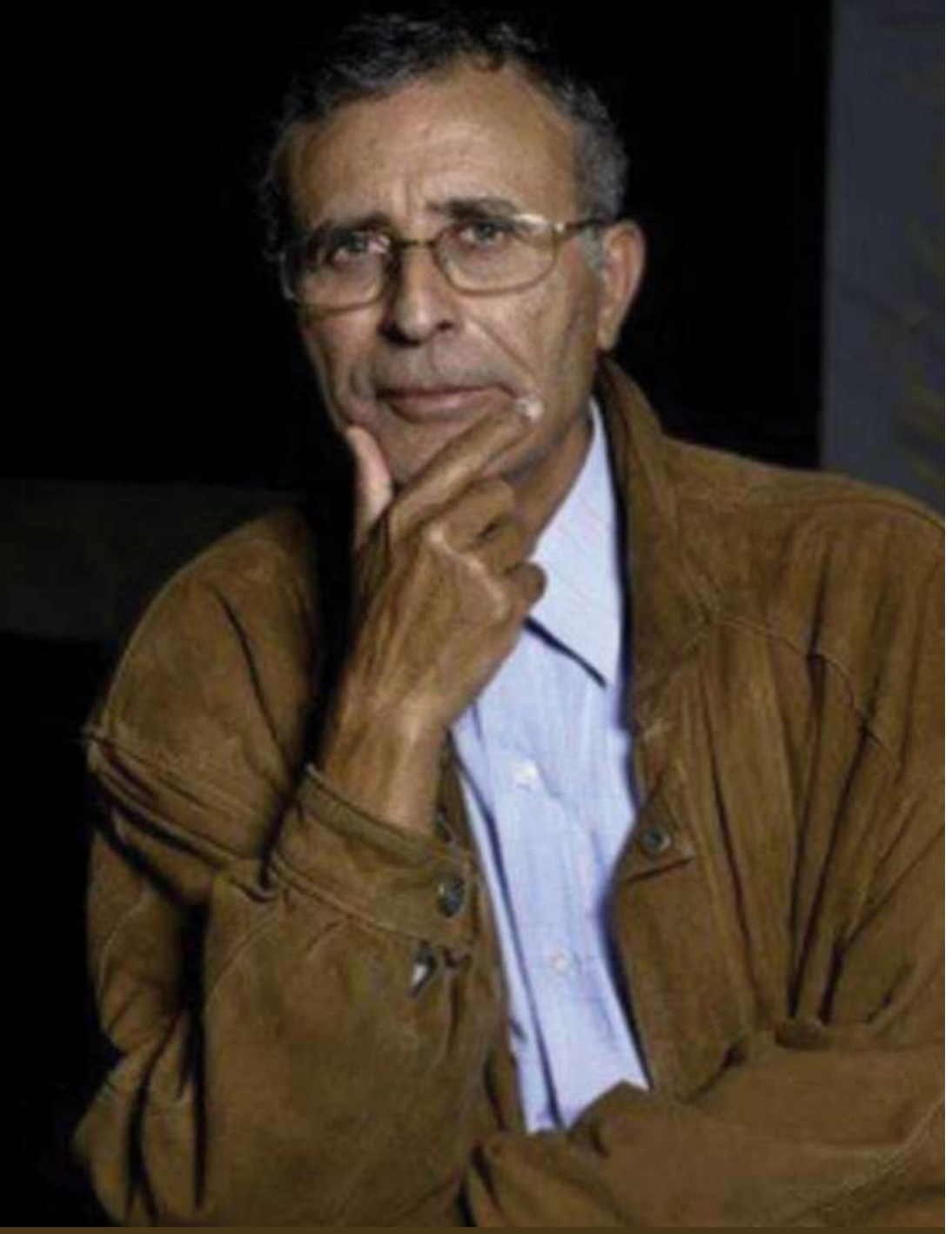
أحمد البهكلي صاحب رأي ورؤية، ولذلك كان رأيه حاسمًا في كثير من الاجتماعات الرسمية والثقافية والاجتماعية، فهو صاحب حجة وبلاغة ومنطق وتجربة وخبرة، لا يجازف بالكلام، ولا يسابق إليه، ينصت للجميع بكل روية، ويصبر على المتحدث مهما طال كلامه، ويأتي في النهاية كلامه مقطرًا، حاملًا الحكمة والحجة والإفادة.

أحمد البهكلي رجل مخلص في عمله، نزيه، حريص على المال العام، دؤوب ومثابر وجاد ومجتهد، يتعب من معه، ويتعب من يأتي بعده.

أحمد البهكلي كان أمة في رجل.

ولذلك فإن الفراغ الذي تركه برحيله كان هائلًا وعظيمًا بحجم حضوره.

رحمه الله رحمة الأبرار، وأسكنه الفردوس الأعلى في الجنة.



عبد الكبير الخطيبي.. المفكر الفرانكفوني المغربي الموسوعي

رضوان السائحي

المغرب

يعتبر المغربي عبدالكبير الخطيبي من أبرز المفكرين العرب الذين يكتبون باللغة الفرنسية والعربية، فهو مفكر سوسيولوجي وأنثروبولوجي، وأخصائي بالأدب المغربي، وروائي، وشاعر، ومسرحي، ومفكك رموز، ومهتم بتحليل النظم المادية والرمزية. وله عدة مؤلفات في هذه المجالات «فقد كتب الشعر، وكتب الرواية وكانت مساهماته فعالة ومهمة في النقد الأدبي والفني، وأيضًا التحليل السياسي. تخصص في علم الاجتماع لكنه تأثر بالسيميائيات كثيرًا، واقتحم بها مجالات عديدة تحوم حول الثقافة المهمشة في تراثنا العربي الإسلامي. قام بتحليل التراث والزربية والجسد والأمثال الشعبية واللوحة التشكيلية، وكون صداقات فكرية وإنسانية مهمة مع أعلام فكرية وأدبية مرموقة مثل رولان بارث وجاك دريدا وجان جونيه ومحمود درويش وأدونيس وعبد الوهاب مؤدب وإدوارد سعيد وجاك حسون وغيرهم» [1].

ساعده اطلاعه الواسع على مختلف الظواهر الثقافية والاجتماعية في المغرب الذي نشأ فيه أن يلم بكل هذه المعارف حيث يقول في محاضرة ألقاها عام 1978 بكلية الآداب في الرباط: "حقًّا، يكون المحاضر غربيًا وشرقيًا في مسألة المغرب. لماذا؟ لأن وجود المغرب هو بين الغرب والشرق، بين المغرب والمشرق، بين التاريخ وما قبل التاريخ، بين الميتافيزيقا وما يناقضها، بين العرب والبربر، بين الدين والسحر، بين القبيلة والإقطاعية من جهة، والرأسمالية من جهة أخرى، بين -بين".

ولد الخطيبي بمدينة الجديدة في 12 فبراير 1938 في أحد الأحياء الشعبية من أب آثر الاشتغال بالتجارة عوض الالتحاق بسلك القضاء بعد إنهاء دراسته بجامعة القرويين بفاس، وكان يعطي دروسًا بصفة منتظمة بأحد مساجد الحي الذي كان يقطن

فيه، وهذا بالتأكيد ساهم في تعميق ثقافته واطلاعه على مجريات الأمور والتفاعل معها إضافة إلى عوامل أخرى "ولدت في يوم عيد الأضحى، وفي بداية الحرب العالمية الثانية، وفي فترة الاستعمار، وهي ثلاثة أحداث أساسية ظلت موشومة في حياتي"[2] وقضى عبدالكبير دراسته الابتدائية بمسقط رأسه، وسافر إلى مدينة مراكش لمتابعة دراسته الثانوية وعمره أقل من اثنتي عشرة سنة، إلا أن شهادة الباكالوريا حصل عليها من ثانوية الليوطي بمدينة الدار البيضاء.

على إثر حصوله على منحة دراسية بعد اجتيازه لمباراة سافر إلى فرنسا لإتمام دراسته الجامعية بالسوربون بباريس بشعبة العلوم الاجتماعية والفلسفة، وذلك في فترة سياسية صعبة تمثلت في الصراع بين فرنسا والحركات السياسية في العالم الثالث، وفي نفس الوقت انتشار حركات ثقافية وفكرية (الوجودية والماركسية والبنيوية) وازدهار الكتابة الأدبية (الرواية الجديدة) فأتاحت له باريس الانغماس في الإبداع والانتاج الفكري والفلسفي والأدبي، كما أبدع في السوسيولوجيا والسيميائيات، يقول الخطيبي "الالتزام بالنسبة لي هو تحويل ما أحسه وما أفكر به إلى شكل أدبي وإلى شكل وناقش أطروحة الدكتوراه في موضوع الرواية المغاربية المكتوبة بالفرنسية عام 1965، وأصدرها لاحقًا سنة 1968، وترجمت إلى اللغة العربية عام 1971.

عاد الخطيبي إلى بلده بعد حصوله على الدكتوراه، واشتغل في البداية أستاذًا مساعدًا في جامعة محمد الخامس بالرباط عام 1964، وأستاذًا مساعدًا فمديرًا لمعهد السوسيولوجيا بالرباط، ليغادر مجال التعليم ويتفرغ للبحوث العلمية بالمعهد الجامعي للبحث العلمي الذي سيصبح مديرًا له فيما بعد.

إلى جانب هذا كان الخطيبي يدير مجلة "علامات الحاضر" وفي نفس الوقت ترأس "المجلة المغربية للاقتصاد والاجتماع" وهما مجلتان متخصصتان في علم الاجتماع والاقتصاد والعلوم الإنسانية. وبتعليمات من ملك المغرب محمد السادس احتفظ بصفته أستاذًا جامعيًا مدى الحياة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس بالرباط مع تمتيعه بكافة الامتيازات ذات الصلة.

ويعتبر رولان بارث وموريس نادوا وجاك دريدا من أوائل الذين اكتشفوا الخطيبي وتبنوا كتاباته ونشروا له في فرنسا أواخر الستينيات، ويقول رولان بارث في شهادته الموسومة بـ"ما أدين به لعبدالكبير الخطيبي" في مقدمة خاصة لكتاب الخطيبي (الاسم العربي الجريح): "إنني والخطيبي، نهتم بأشياء واحدة، بالصور، والأدلة، والآثار، والحروف، والعلامات. وفي الوقت نفسه يعلمني الخطيبي جديدًا، يخلخل معرفتي، لأنه يغير مكان هذه الأشكال، كما أراها يأخذني بعيدًا عن ذاتي، إلى أرضه هو، في حين أحس كأني في الطرف الأقصى من نفسي" [3]. ويقول عنه جاك دريدا: «مثلي مثل الكثيرين، أعتبر الخطيبي أحد الكتاب والشعراء والمفكرين المعاصرين العمالقة في اللغة الفرنسية، وأتأسف لكونه لا يُدرّس بالشكل الذي يستحقه في البلدان الناطقة باللغة الإنجليزية».

تميزت إنتاجاته بالتعدد والتنوع بين الإبداع والدراسة مما جعل «مساره الفكري والأدبي غنيًا جدًا ومتعددًا مما يصعب تصنيف صاحبه في مجال معرفي بعينه. إذن فهو "أجنبي محترف" داخل مجالات معرفية وفكرية بعيدة عن تخصصه وتكوينه الأكاديمي الأصلي، و"أجنبي محترف" أيضًا من خلال اللغة التي يكتب بها وهي اللغة الفرنسية التي ليست لغته الأم»[4].

رواية "الذاكرة الموشومة": مشروع التخلص من النزعة الاستعمارية

ذاع صيت عبدالكبير الخطيبي وأصبح اسمه معروفًا في الأوساط الثقافية الفرنسية والمغربية عند إصداره كتابه عن الرواية المغربية عام 1968م، وخصوصا بعد دخوله في سجال فكري مع جون بول سارتر (Jean-Paul Sartre) حول القضية الفلسطينية، واكتسب لقب الكاتب الكبير بعد إصداره روايته السير- ذاتية المعبرة "Lamémoiretatouée" (الذاكرة الموشومة) عام 1971م «وهي تنتمي إلى الأعمال الأدبية ما بعد الكولونيالية، والتي تعنى بدراسة الأثر الذي خلفه الاستعمار على الثقافات والمجتمعات. ويبقى هدفها الأساسي هو تحليل تمكن الاستعمار من السيطرة على ثقافات العالم الثالث، لهذا فنظرية ما بعد الكولونيالية هي دراسة مختلف التغيرات الثقافية والسياسية والتي تستدعي وعيًا قويًا بالدونية الاجتماعية والنفسية والثقافية التي يخلفها الاستعمار»[5] وتم ترجمتها إلى اللغة العربية ورأت الترجمة الإنكليزية النور في يوليو/تموز 2016 تحت عنوان: «TheTattoed memory» عن دار النشر لارمتان بفرنسا ترجمها المترجم بيتر طومسون (Peter Thompson).

وتعتبر "الذاكرة الموشومة" أول عمل روائي للخطيبي اعتبرها النقاد مشروعًا للتخلص من النزعة الاستعمارية حيث «يرى الخطيبي أن مشروع التخلص من النزعة الاستعمارية (Décolonisation) مشروع ذو تحديات كبيرة يحتاج إلى مزيد من الجهد والمثابرة خاصة على مستوى الفكر. وهذه العملية تحتاج في نظره إلى تفكيك كل خطاب يسعى بطرق متخفية إلى تعزيز وتشجيع الهيمنة الإمبريالية. وبالتالي فالخطيبي يؤكد على أنه لا زلنا لم نصل إلى هذه المرحلة من الوعي الذي يمكننا من تخليص فكرنا من النزعة الاستعمارية»[6].

يعتبر رولان بارث وموريس نادوا وجاك دريدا من أوائل الذين اكتشفوا الخطيبي وتبنوا كتاباته ونشروا له في فرنسا أواخر الستينيات، ويقول رولان بارث في شهادته الموسومة بـ"ما أدين به لعبدالكبير الخطيبي" في مقدمة خاصة لكتاب الخطيبي (الاسم العربي الجريح): "إنني والخطيبي، نهتم بأشياء واحدة، بالصور، والأدلة، والآثار، والحروف، والعلامات. وفي الوقت نفسه يعلمني الخطيبي جديدًا، يخلخل معرفتي، لأنه يغير مكان هذه الأشكال، كما أراها يأخذني بعيدًا عن ذاتي، إلى أرضه هو، في حين أحس كأني في الطرف الأقصى من نفسي"

والرواية عبارة عن سيرة ذاتية تتطرق إلى مراحل حياة الخطيبي في علاقته بأسرته وما عايشه من أحداث وسط مجتمعه الذي كان خاضعًا للاستعمار الفرنسي في بداية حياته، ومساره التعليمي عبر مراحل دراسته الابتدائية والثانوية والجامعية. وكذا البوادر الأولى للكتابة والانفتاح على كتابات بودلير والمتنبي وسارتر وجبران خليل جبران والمعري وغيرهم.

ولاقت الرواية عند صدورها انتقادات إيديولوجية من الفرنسيين والعرب والمغاربة المحافظين، لأن الخطيبي انتقد بشدة الاستعمار الفرنسي وآثاره السلبية على المغرب، ولامس بعض الطابوهات وإن كان بشكل عابر ومختصر، كما انتقد الطرق التقليدية للتلقين في الكتاتيب القرآنية التي كانت تعتمد على الحفظ فقط «ورغم كونها سيرة ذاتية أساسًا إلا أنها تتوفر على مقومات فنية وإبداعية غاية في الشاعرية تجعل منها عملاً روائيًا متفردًا»[7].

يشير الناقد المغربي مراد الخطيبي في مؤلفه "عبد الكبير الخطيبي: الأجنبي المحترف" إلى أن هناك عنوان آخر موسوم بـ: (Autobiographie d'un décolonisé) بمعنى أن سيرة ذاتية نال استقلاله، في إشارة إلى استقلال المغرب. وأن هذا العنوان لا يوجد في الترجمة العربية، يوجه القارئ نحو قراءة "الذاكرة الموشومة" باعتبارها رواية ما بعد الكولونيالية، ويقوم بتحليل تجليات "الأنا" أو "الذات" في الرواية من خلال:

- **التمثل الثقافي:** حيث تمثل الأنا باعتبارها هوية ثقافية، وذلك بسرد بعض التقاليد والعادات الشهيرة في المجتمع المغربي والمشكلة لحضارته، ومنها مناسبتي الولادة والختان بالنسبة للخطيبي

وما تحتويان عليه من طقوس اجتماعية وثقافية.

- **تمثلات الآخر:** يتناول في هذا الجانب "الآخر" والذي يصوره الخطيبي في روايته في عدة صفات من الجانبين السلبي والإيجابي.

1) الجنس باعتباره مصدرًا للقوة والهيمنة: والمتمثل في بحث الجنود الأمريكيين عند دخولهم المدينة عن اللذة الجنسية «ويحيل هذا الأمر إلى حقيقة أن السكان الأصليين تعرفوا على بيوت الدعارة من خلال هذا "الآخر"، وهذا يشير بطريقة مباشرة إلى كون المغاربة في ذلك الوقت كان مجتمعًا محافظًا».

2) الآخر المستعمر باعتباره مثالاً للعنف والبطش: ويبدو من خلال تعرض المغاربة لشتى أنواع التعذيب والتنكيل والقمع والاضطهاد دون سبب من طرف المستعمر وكذا الخوف الذي يثيره في النفوس والمتمثل في تخوف الكاتب من أن تتعرض والدته للاغتصاب.

3) استعمال الكاتب المفرط لمفردات مثل: الاستعمار والمستعمر وفعل استعمر: وهذا الزخم راجع إلى سياق الرواية كلها، والتي تتعامل مع الآخر بصفته مستعمرًا، بمعنى أن "الآخر" ينظر إليه باعتباره ناهبا للخيرات وكاتمًا للحريات.

4) الآخر باعتباره جزء من "الأنا" أو "الذات": رغم كون الآخر مصدرًا للبطش والعنف إلا أنه «لابد من الاعتراف من أنه يسكن فينا كذات وك"أنا" كما يقول الكاتب في الرواية. الآخر أو الغرب ليس كله سيئًا والكاتب صريح عندما يقول إنه "ضد كل غرب وشرق يقهرني أو يقتل فرحي" والغرب الذي يقصده هو الغرب المسالم والغرب كمصدر للفكر والمعرفة بكل ضروبها على غرار سارتر الذي ذكره في سياق الرواية».

ويتجلى هذا أيضًا من خلال اكتشاف الخطيبي للفلسفة كما يشير في روايته حين دشن درسه الأول مع أستاذه الليبرالي المسيحي حتى الصميم في مرحلته الثانوية بمدينة مراكش «ويشكل الآخر أيضًا مصدرًا للمعرفة، وتعتبر الفلسفة من أهم المصادر المشكلة للمشروع الفكري للخطيبي»

5) الآخر باعتباره عنصريًا: حيث يعتبر الآخر في بعض الأحيان متسمًا بالعنصرية المقيتة والنظرة الدونية للأجانب ومنهم المنتمون لدول كانت إلى وقت قريب تحت وطأة الاستعمار الفرنسي.

المشروع الفكري والثقافي للخطيبي:

تكرس اسم عبدالكبير الخطيبي ثقافيًا وفكريًا في الوسطين الغربي والعربي من خلال أعماله المكتوبة بالفرنسية، والصادرة عن دور نشر فرنسية. وعن دور نشر عربية بعد ترجمة بعضا منها:

1 - مسرحية "وفاة الفنانين" (La mort des artistes) عام 1964.

2 - الذاكرة الموشومة (La mémoire tatouée) عام 1971.

3 - الاسم العربي الجريح (La blessure du nom propre) عام 1974.

4 - القيء الأبيض: الصهيونية والضمير الحزين (Vomito blanco: Le sionisme et la conscience malheureuse) عام 1974.

5 - كتاب مغاربة، من الحماية إلى 1965 (Écrivains marocains du Protectorat à 1965) عام 1974.

6 - فن الخط العربي (L'Art calligraphique arabe) عام 1976.

7 - المناضل الطبقي على الطريقة الطاوية (Le lutteur de classe à la manière taoïste) عام 1976.

8 - الرواية المغاربية (Le roman maghrébin) عام1979.

9 - "كتاب الدم (Le livre du sang) عام 1979.

10 - الرواية المغاربية (Le roman maghrébin) عام 1979.

11 - كتاب الدم (Le livre du sang) عام 1979.

12 - النبي المقنع (Le prophète voilé) عام 1979.

13 - عن الليلة الثالثة والألف (De la mille et troisième nuit) عام 1980.

14 - النقد المزدوج 1982 (Double Critique)

15 - عشق مزدوج اللسان (1983 Amour bilingue)

16 - المغرب في صيغة الجمع (Maghreb pluriel) عام 1983.

17 - الكتاب نفسه(Le même livre) عام 1985.

18 - إهداء للسنة الآتية (Dédicace à l'année qui vient) 1986

19 - صور الأجنبي في الأدب الفرنسي (Figures de l'étranger dans la littérature française) عام 1987.

20 - صيف بستوكهولم (Un été à Stockholm) عام 1990.

21 - تفكير المغرب (Penser le Maghreb) عام 1993.

وكانت آخر إصداراته قبل وفاته "الكتاب وظله"(scribe et son ombre) عام 2008. يقول في تقديمه للكتاب " خلال إعداد هذا الكتيّب، آمل أن أكون قد ضحّيت بهذا التنوّع المتحرّك لغروري بمجموعة من الخطوط التوجيهية أملتها قوّة الأشياء على حوادث الحياة ولعبة اللغة. هكذا، كانت هذه المحاولة متوزعة بين السيرة الذاتية، والشهادة، والسرد الثقافي.. أكتب هذا الكتيّب بطلب من صديق متيقظ، اقترح عليّ أن أقدّم للقراء مساري الشخصي كمثقف". وترجمت أعماله إلى العربية والإنجليزية والإسبانية والإيطالية والألمانية واليابانية.

صداقته مع المفكرين والمثقفين:

أتاحت له متابعة دراسته في السوربون لعلم الاجتماع الاطلاع واستيعاب المناهج والنظريات في هذا المجال من منابعه الأصلية، كما أتاحت له صداقاته المتشعبة مع مفكرين ومثقفين الانفتاح أيضًا على الأدب وعلم النفس والفلسفة واللسانيات والسيميائيات «تمثلت هذه الصداقة في إبداعات عبارة عن مراسلات بينه وبين كتاب

مفكرين على غرار كتاب "Le même livre" مع المفكر جاك حسون (Jacques Hassoun)، وكتاب "Correspondances" مع الكاتبة غيثة الخياط، ثم كتاب آخر على شكل حوار فكري مع الفيلسوف الأمريكي "صمويل فيبير" (Samuel Weber) تحت عنوان "الطريق نحو الآخر" (Le chemin vers l''autre) وهناك مؤلفان ساهما بشكل أساسي في تجسيد الصداقة الإنسانية والصداقة الفكرية جمعتا عبدالكبير الخطيبي بصديقه "جاك دريدا". الأول أصدره هذا الأخير تحت عنوان "أحادية لغة الآخر" (Monolinguisme de l'autre) والثاني أصدره الخطيبي تحت عنوان "جاك دريدا طبعًا" (Jaques Derrida, en effet)»[8].

تشكلت أواصر الصداقة بين الخطيبي ورولان بارث عبر السنين ابتداء من دراسته الثانوية عبر الاطلاع على مؤلف رولان بارث "درجة الصفر في الكتابة" عن طريق أستاذه "م. فرانسوا" (M.François) بثانوية الليوطي بالدار البيضاء. وفي المرحلة الجامعية بالسوربون كان المشروع النقدي لرولان بارث، وخاصة في مجال السيمائيات، أهم المراجع في مسار الخطيبي «إلى غاية تثبيت اسمه كباحث متميز تجاوز صيته الحدود الجغرافية، وأصبحت مشاريعه وأعماله الفكرية والنقدية والإبداعية مادة للدراسة والبحث في العديد من الجامعات والمعاهد العربية والدولية»[9].

وعند مناقشة الخطيبي لرسالة الدكتوراه بالسوربون عام 1965 كان رولان بارث عضوا ضمن لجنة المناقشة، وخلال السنة الجامعية1970/1969 سيلتحق رولان بارث للعمل بجامعة محمد الخامس بالرباط «وكانا يقطنان بنفس العمارة مما جعلهما يلتقيان بشكل دائم، وهذه الفترة كانت فترة متميزة على المستوى الثقافي وحتى السياسي، وكانت الجامعة فضاء يجسد هذا التنوع الثقافي وغناه وقوته وخلقت أجيالاً من المثقفين والكتاب والمفكرين والفلاسفة والأدباء»[10].

بول باسكون:

امتدت جذور الصداقة الفكرية للخطيبي لتشمل السوسيولوجي بول باسكون (Paul Pascon) الذي سيدشن ضمن أبحاثه مشروعًا مهمًا وضخمًا وصعبًا مع باحثين آخرين من ضمنهم عبدالكبير الخطيبي، ويتجلى هذا المشروع في محاولة تخليص السوسيولوجيا المغربية من النزعة الاستعمارية[11].

ولد باسكون بمدينة فاس في 13 أبريل1932، وكان يتقن اللغة العربية والأمازيغية إلى جانب اللغة الفرنسية. في عام 1976 فقد ابنيه (نادين) و(جيل) في قلب الصحراء المغربية، وفي عام 1985 كان

يقوم بمهمة علمية رفقة زميله الباحث أحمد عريف في موريتانيا فتعرضا لحادثة سير مميتة، فتحسر الخطيبي على فقدانه باعتباره ساهم في تأسيس علم اجتماع ما بعد مرحلة الاستعمار.

كان اهتمام باسكون منصبًا على ما يسمى بالسوسيولوجيا القروية «وكان مسكونًا بالبحث والتحليل لأشد الرموز والظواهر ارباكًا وتعقيدًا، ولم يكن في أي وقت من الأوقات ممارسًا للعطالة السوسيولوجية أو مطمئنًا للمقاربات الكسولة، لقد حرص دومًا وإلى غاية رحيله الملغز والمثير في آن على الانتصار لصوت السوسيولوجيا الميدانية التي تؤسس نظرياتها وتوجهاتها من التفاصيل الدقيقة لتضاريس المشهد المجتمعي»[12].

في سنة 1964 حصل باسكون على الجنسية المغربية، وهي نفس السنة التي عاد فيها الخطيبي إلى المغرب، وسيساهم هذا الأخير إلى جانب باسكون «في مشروع تخليص السوسيولوجيا المغربية من النزعة الاستعمارية، وأيضًا في تكوين نخبة من الباحثين المتميزين. ومع تعيين الخطيبي مديرًا لمعهد السوسيولوجيا عام 1966، وهو لا زال شابًا، سيكبر التحدي وسيساهم الباحثان ومعهم باحثون آخرون في تأسيس ورسم معالم البحث السوسيولوجي المغربي»[13] وكذا الاهتمام بمواضيع أخرى تتعلق بالمجتمع المغربي في القرية والمدينة كالتخلف والفساد الإداري وقضايا الشباب همت مختلف طبقات المجتمع «ومن خلال الأبحاث والدراسات التي باشروها، اكتشف الخطيبي وبول باسكون ومعهم كريكوري لازاريف (Grigori Lazarev) أن لمشاريعهم حدود فاصلة لا يمكن تجاوزها، وهذا ما أشار إليه الخطيبي في وجود عائق جوهري يتمثل في مجتمع يعاني من القمع والكبت مما يخلف لديه مقاومة قوية لكل أشكال التحليل والنقد»[14]

بعد الاضطراب المدني الذي شهدته فرنسا في ماي 1968 تأثرت السوسيولوجيا المغربية سلبًا حيث قامت الدولة- كما يحكي الخطيبي- بتشكيل لجنة مهمتها تتبع آثار هذه الأحداث على الجامعة المغربية، هكذا إذن ستصطدم طموحات باسكون والخطيبي المتعدد بقرار سياسي من أعلى سلطة من الدولة المغربية يتمثل في إغلاق معهد السوسيولوجيا عام 1970 (15) ويؤكد الخطيبي في مؤلفه "الكتاب وظله" على أن هذا المعهد كان يضم طلبة هادئين جدًا، ولم يكونوا مهتمين لا بالإضرابات ولا سياسة، كان همهم الوحيد هو احراز شهادة بعد نهاية التكوين.

الهوامش:

1) "عبد الكبير الخطيبي المحترف الأجنبي" مراد الخطيبي-دراسة نقدية- منشورات سليكي أخوين/ طنجة الطبعة الأولى 2017.

2) حوار اجراه المصطفى الرزرازي بجريدة العلم عدد 1990/02/25.

3) "الاسم العربي الجريح" عبدالكبير الخطيبي- ترجمة: محمد بنيس- منشورات الجمل-الطبعة الأولى2009-.

4) "عبدالكبير الخطيبي المحترف الأجنبي" مراد الخطيبي-دراسة نقدية- منشورات سليكي أخوين/ طنجة الطبعة الأولى 2017.

5) نفس المصدر السابق.

6) نفس المصدر السابق.

7) نفس المصدر السابق.

8) نفس المصدر السابق.

9) نفس المصدر السابق.

10) نفس المصدر السابق.

11) نفس المصدر السابق.

12) بول باسكون: عالم الاجتماع هو ذاك الذي تأتي الفضيحة عن طريقه-عبد الرحيم العطري-الحوار المتمدن/2006/02/28.

13) "عبدالكبير الخطيبي المحترف الأجنبي" مراد الخطيبي-دراسة نقدية- منشورات سليكي أخوين/ طنجة الطبعة الأولى 2017.

14) نفس المصدر السابق.

15) نفس المصدر السابق.

رونيه ديكارت .. عبق التّاريخ وروح الفلسفة

د. محمد كَزو

المغرب

هي حكاية غريبة بعض الشّيء حينما أتذكّرها، فتخصّصي الأكاديميّ منذ صغري كان الدّراسات الإسلاميّة بكافّة جوانبها، ومَن يسألني عن الفلسفة أو دراسة الحكمة، أجدني لا أتعدّى فلسفة الغزالي أو ابن رشد وبسطحيّة كبيرة، أما الفلسفة الغربيّة فلَم أكن أعرف غير أسماء عَلقت في ذهني من أيّام الدّراسة الثّانويّة.

إلّا أنّني ومع سماعي فكرة حوار الحضارات، وقبلها كانت صراع الحضارات، حتّى أصبح هاجسي الاطّلاع على هذا الإنسان الآخر، ومعرفة منظومة تفكيره ما أمكن؛ إذ بدأتُ رحلة فكريّة جديدة عليّ، سنة 2015م وبمجهود شخصيّ، انكببت فيها على دراسة أهمّ كُتب ومتون الفلاسفة الغربيّين، فاقت الثّلاثين مرجعًا ومصدرًا، في سنة ونيّف، خصوصًا من القرن السّابع عشر ميلاديّ، وما أدراك ما القرن السّابع عشر، فترة الإرهاصات الأولى للحداثة.

وبعد ما كنت، حقيقة، أخلط بين ديكارت وكانط، لمجرّد أنهما يشتركان في حرْفي الكاف والألف، فأمزج في الأيّام الأولى بين إنجازاتهما وحياتهما، فالأوّل عندي ألمانيًا والثّاني فرنسيًّا في حين أنّهما عكس ذلك، حتّى أصبحت الآن ذا معدّل محترم في فَهْم الفلسفة، إذ قرأت للعمالقة، مثلًا لا حصرا: فرانسيس بيكون (1561-1626م)، يوهانس كيبلر (1571-1630م)، جاليليو جاليلي (1564-1642م)، باروخ اسبينوزا (1633-1677م)، توماس هوبز (1588-1679م)، بليز باسكال (1623-1662م)، جون لوك (1632-1704م)، غوتفريد لايبنز (1646-1716م)، نيكولا مالبرانش (1638-1715م)، ديفيد هيوم (1711-1776م)، إيمانويل كانط (1724-1804م)... وغيرهم.

وفي خضمّ اهتمامي الشّديد هذا، أُتيحت لي زيارة للجمهوريّة الفرنسيّة، بلد رونيه ديكارت، وتوجّهت دون تردّد لتعميق دراستي بزيارة أهمّ الأماكن المُخلّدة لذكراه، وما أبعد المسافة بينها. وفي هذا المقال المُصوّر كلّه بعدستي صيف 2017م، قمتُ برحلة ميدانيّة ابتداء من منزل ولادته، مرورًا بالمدرسة "لافليش"، ثمّ الجامعة "بواتييه"، وأخيرًا كنيسة "سان جرمان دي بري" في قلب العاصمة باريس حيث يوجد قبره، وإليكم تفاصيل ذلك:

وُلد رونيه ديكارت الفيلسوف الفرنسيّ، في بلدة اسمها حاليًا "ديكارت" نسبة لهذا الفيلسوف الكبير، والتي كانت تسمّى فيما مضى "لاهاي إن تورين"، بلدة قضى فيها عشر سنوات من طفولته، قبل الانتقال للدّراسة في مدرسة "لافليش" ثماني سنوات كاملة، والتي تَحوّلت في بداية القرن التّاسع عشر ميلاديّ لمدرسة عسكريّة، ليعود لجامعة "بواتييه" قرب مكان ولادته، مُنهيًا دراسته الجامعيّة بإجازة في القانون سنة 1616م، ويزور باريس ليستقرّ بها سَنتَيْن قبل أن ينطلق في رحلته المشهورة في سنّ الثّانية والعشرين نحو العالَم، خصوصًا ألمانيا وهولاندا التي شَهدت أغلب إنتاجاته الفكريّة، حتّى وفاته بالسّويد يوم 11 فبراير 1950م، ونَقْل بعضًا من رفاته لكنيسة "سانت جونوفييف دي مون" (Sainte Geneviève du Mont) سنة 1677م، بالقرب من جامعة السّوربون، وأخيرًا نقل رفاته مرّة أخرى -لتداعي الأولى نحو السّقوط- سنة 1819م، إلى كنيسة "سان جرمان دي بري" (Saint Germain des Prés)، وسط العاصمة باريس الموجود فيها لحدّ الآن.

يُكتب اسم رونيه ديكارت -بالفرنسيّة (René Descartes)، وباللّاتينيّة (Renati Descartes)-،

وهو الذي رأى النّور يوم 31 مارس 1596م، بقرية "لاهاي" (La Haye) "مقاطعة تورين" (Touraine)، فأصلًا هذا المنزل تَمْلكه جدّته من أمّه، الذي يبعد عن بيت أبويه الأصليّ بحوالي ثلاثين كيلومترًا في "شاتيلرو" (Châtellerault)، فجدّته جَلَبت ابنتها لهذا المنزل بعد حَمْلها لأنّ أغلب أطفالها يموتون بسبب المرض والبرد القارس، حيث فقدتْ أربعة أطفال سابقًا، فأرادت العناية بها حتى تَلد، وهذا ما كان. وإليكم صور المنزل في البلدة:

صورة (1) بعدسة الكاتب: واجهة المنزل الذي وُلد فيه رونيه ديكارت.

صورة (2) بعدسة الكاتب: جانب المنزل من الجهة اليسرى، وبه جداريّة تحمل صورة ديكارت واسمه.

صورة (3) بعدسة الكاتب: باب المنزل الرّئيسيّ من جهة الشّارع، وبه جداريّة صغيرة حمراء، ترجمتُها كالآتي: [منازل المشهورين، "رونيه ديكارت" (1596-1650م)، فيلسوف، رياضيّ، مؤلّف "مقال في المنهج"، وُلد بهذا المنزل]

صورة (4) بعدسة الكاتب: مشهد البيت، بعد فتح الباب مباشرة.

صورة (5) بعدسة الكاتب: مجسّم على قدّ قامة الإنسان لديكارت، يجلس على كرسيّ خشبيّ، وسط فناء المنزل.

صورة (6) بعدسة الكاتب: رسالة بخطّ يد ديكارت لصديقه "الأب مرسن"، موقّعة بتاريخ: -17مايو 1641-م.

إنّ منزل ديكارت هذا يوجد على ضفاف نهر عظيم يسمّى «لكروز» (La Creuse)، الذي يُعدّ من أهمّ الرّوافد لأكبر أنهار فرنسا «لالوار» (la Loire)، وهذه بعض صور النّهر:

صورة (7): نهر "لاكروز"، هذه أقرب نقطة للنّهر مِن منزل ولادة ديكارت، حوالي 150 مترًا.

صورة (8) بعدسة الكاتب: قنطرة نهر "لاكروز" من زاوية أوضح بكثير .

ولمّا بلغ ديكارت من العمر عشر سنوات التحق بمدرسة «لافليش» المَلكيّة اليسوعيّة، والتي سيقضي فيها ثماني سنوات؛ وهي مدرسة أسّسها الملك «هنري الرّابع» سنة 1604م، وحوّلها «نابوليون» مدرسة عسكريّة سنة 1808م، وحين زيارتي لها وجدتها مقفلة الأبواب، ومحاطة بجانب أمني كبير، أنظر تعليق الصّورة أسفله:

صورة (9) بعدسة الكاتب: مدرسة لافليش حيث الزّيارة كانت صيفًا وقت عطلة، وحتّى أيّام الدّراسة لا يُسمح بالدّخول لعامّة النّاس، إلا لِمَكْتَبَتِها، وبموعد سابق يُؤخذ بالهاتف، وبشرط الموافقة عليه كذلك.

ولكن رغم التّعليم الجيّد الذي تلقّاه ديكارت فيها، إلّا أنّه يذكر شيئًا من خيبة الأمل التي شعر بها عند خروجه من المدرسة، لا لشيء سوى أنّها لم تُلبّي طموحاته ومشاريعه الفكريّة الفلسفيّة، يقول: «غذّيت بالآداب منذ طفولتي، واقتنعت أنّه مستطاع بواسطتها تحصيل علم بيّن يقينيّ بكلّ ما هو نافع في الحياة، فاشتدّت رغبتي في تعلّمها، ولكنّي ما كدت أنتهي من تلك المرحلة من الدّراسة (...) حتّى غيّرت رأيي كلّ التّغيير. ذلك بأنّني وجدت نفسي يحيّرني من الشّكوك والضّلالات، ما بدا لي معه أنّني لم أكتسب من اجتهادي في التّعليم، إلّا تبيّني شيئًا فشيئًا جهالتي. على أنّي كنت في مدرسة من أشهر مدارس أوروبا»(1).

ينتمي ديكارت لأسرة من صغار الأشراف الفرنسيّين، فنجده يقول: «ولم يكن ما تغري به من الجاه والكسب [يقصد العلوم] بكاف ليبعثني على تحصيلها، فإنّني لم أكن أشعر، بفضل من الله، أنّني في حالة تضطرّني إلى أن أجعل من العلم صنعة لتحسين رزقي»(2)، فكان أبوه «جوشيم ديكارت» (Joachim Descartes) محاميًا ومستشارًا ببرلمان مدينة «رين» (La Bretagne)، توفّي سنة 1640م، أي قبل وفاة ابنه «رونيه» بعشر سنوات فقط، وهي نفس السّنة التي توفّيت فيها ابنته فرانسين، التي أنجبها من خادمته «هيلين يانس»، قبل بلوغها الخامسة من عمرها(3)، وكان اسمها تيمّنًا بفرنسا بلده الأصليّ؛ أمّا أمّه «جاني بروشار» (Jeanne Brochard) فهي بنت حاكم إقليم «بواتييه» (Poitiers)، وتوفّيت بعد مولده بثلاثة عشر شهرًا نتيجة مرضها بولادته، أي 13 ماي 1597م، بل حتّى «رونيه» نفسه بقي مريضًا طيلة حياته، يعاني من السّلّ الحادّ الذي أجبره على عدم الاستيقاظ باكرًا أبدًا، خوفًا من برد الصّباح القارس، ومع إخبار طبيب العائلة بصعوبة شفائه، لم تتخلّ عنه المرضعة أملًا في بقائه حيًّا، فأمدّته بالدّفء والغذاء والعناية الفائقة، فعاد إلى الحياة ثانية. وربّما سُمّي لهذا السّبب، باسم «رونيه»، وهي لفظة مشتقّة من أصل لاتينيّ بمعنى «وُلد من جديد»، وديكارت نفسه غير ما مرّة يقول: أنّه يدين بدين مرضعته.

لقد عُرف ديكارت منذ صغره بأسئلته المتميّزة، وملاحظاته الفلسفيّة والرّياضيّة الدّقيقة، كما تحكيان عنه مربّيته وجدّته لأمّه، ما دفع والده لكي يلقّبه بـ«فيلسوفيّ الصّغير» منذ نعومة أظافره، وهو الأمر الذي أشار إليه ديكارت بقوله: «كانت تعجبني الرّياضيات على الخصوص، وذلك لما في براهينها من الوثاقة والوضوح، ولكنّي لم أكن ألحظ فائدتها الحقيقيّة»(4)، فكان دائمًا ما يتحدّث عن مراحل طفولته ودراسته بفخر شديد؛ كما كان ديكارت شديد الرّفض للتّبعيّة سواء كانت لأسرته أو معلّميه، إذ يقول: «وكذلك فقد رأيت أنّه نظرًا إلى كوننا كنّا كلّنا أطفالًا قبل أن نصبح رجالًا، ولأنّنا كنّا مسيّرين خلال فترة طويلة من طرف أهوائنا ومربّينا، وقد كانا في أغلب الأحيان متضادّين، وربما لا يمكن لأيّ منهما أن يدلّنا دائمًا إلى ما هو أصلح، فمن شبه المحال أن يكون لأحكامنا من الصّفاء والمتانة ما كان يكون لها لو أنّنا تمتّعنا منذ الولادة باستعمال تامّ لعقولنا، ولم نُسَس قطّ إلّا من طرفها»(5).

سيتمّ ديكارت دراسته الجامعيّة بجامعة «بواتييه»، وهي أقرب إلى منزله من مدرسة «لافليش»، انظر الصّورة التّالية:

صورة (10) بعدسة الكاتب: جامعة "بواتييه"، مقفلة الأبواب أيضًا وقت العطلة الصّيفيّة.

بعد حصوله على الإجازة في القانون سنة 1616م، سينتقل ديكارت لمدينة باريس قبل أن يبدأ رحلاته المشهورة نحو أوروبا.

إضافة إلى هذا، سيخوض ديكارت رحلات يجوب فيها بعض مناطق أوروبا، قبل أن يستقرّ بشكل نهائيّ بهولندا، انظر الصّورة:

صورة (11): بعدسة الكاتب جدارية، معلّقة داخل المنزل، للرّحلات المشهورة التي قام بها ديكارت.

فليس من الغريب أن يحتاج الفيلسوف لجوّ هادئ، ومكان بعيد جدًّا عن المشاغل، لكي يبدأ رحلته الفكريّة والتّأمليّة العميقة بعد المخاض العقليّ الذي شَعُر به، والأزمة الدّاخليّة التي انتابته، لأيّام طويلة بل لشهور عديدة، إذ يقول: «كنت إذ ذاك في ألمانيا، حيث دعتني الحروب التي لم تنته هناك بعد، وفيما كنت عائدًا من حفل تتويج الإمبراطور نحو الجيش، استوقفني مستهلّ الشّتاء في أحد المعسكرات الذي لم أجد فيه من الحديث ما يشغلني، ولمّا كنت لحسن الحظّ بعيدًا عن كلّ الأشغال والأهواء التي يمكن أن تزعجني، فقد كنت أمكث طول النّهار وحيدًا في غرفة دافئة أنظر في أفكاري. وكانت إحدى أوائلها أنّني أميل إلى الاعتقاد بأنّه كثيرًا ما تكون الأعمال المؤلّفة من عدّة أجزاء، والنّاجمة عن أيدي صنّاع مختلفين أقلّ اكتمالًا من التي عمل فيها صانع واحد»(6).

بينما ذاع صيت ديكارت بفضل منهجه الشّكّيّ الذي اعتمد فيه أساسًا على العلل الأولى وهي الله، لتجد قولته الشّهيرة بالكوجيطو [أنا أفكر إذاً أنا موجود]، الأساس الذي بدأ به، فمادام يشكّ في كلّ شيء إلّا نفسه فهو موجود بفكره لا بجسمه، يقول: «ولكن سرعان ما لاحظت أنّه، بينما كنت أريد أن أعتقد أن كلّ شيء باطل، فقد كان حتمًا بالضّرورة أن أكون أنا صاحب هذا التّفكير، شيئًا من الأشياء. ولمّا انتبهت إلى أنّ هذه الحقيقة: أنا أفكر، إذن فأنا موجود، كانت من الثّبات والوثاقة واليقين بحيث لا يستطيع اللّاأدريون زعزعتها، بكلّ ما في فروضهم من شطط بالغ، حكمت أنّي أستطيع مطمئنًّا أن آخذها مبدأ أوّل للفلسفة التي أتحرّاها»(7).

وفي السّياق نفسه، شكّ ديكارت في كلّ شيء، وبدأ يفصل الأفكار بميزان العقل، فما قبله كان صحيحًا، وما شكّ فيه أجّله للدّراسة والتّمحيص. إلّا أنّ منبع التّفكير والتّدقيق أصلًا -بحسبه- كان الخالق تعالى، إذ مَن يضمن لنا أنّ العقل يعمل بشكل صحيح؟، ومن يضمن كذلك سرّ تفكيرنا هذا؟، بل ومن يضمن استمرار تفكيرنا بعد اللّحظة التي نفكّر فيها؟، ثمّ اللّحظة التي تليها وهكذا؟. وبما أنّ الإنسان كائن ناقص رغم أنّه يفكّر بعقله، فـ«يجب بالضّرورة أن يكون هناك كائن آخر أكثر كمالًا، أنا تابع له، ومن لدنه حصلت على كلّ ما هو لي، لأنّني لو كنت وحيدًا ومستقلًّا عن كلّ ما هو غيري (...) أكون أنا نفسي غير متناه، وأزليًّا أبديًّا، وغير متغيّر، وعالمًا بكلّ شيء، وقادرًا على كلّ شيء، وقصارى القول أن تكون لي كلّ الكمالات التي أستطيع أن ألحظ أنّها لله»(8).

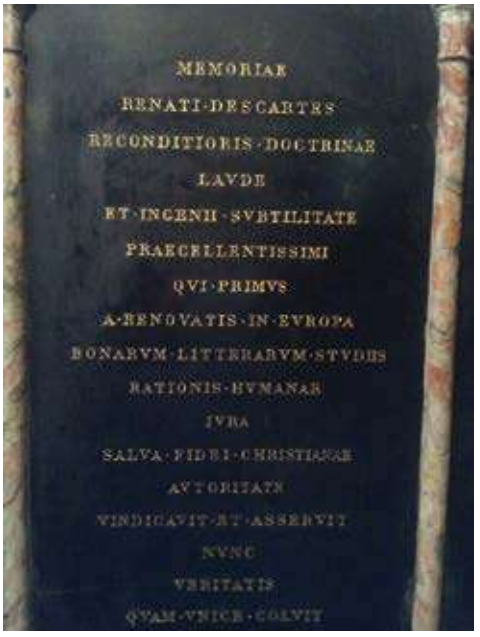
إذ اكتشف ديكارت منهجه في العمل مع وجود إله ضامن للحقيقة المطلقة، وكان منهجه يعتمد على خطوات أساسيّة لابدّ من تتبّعها، واعتبرها بمثابة أركان البناء، يقول: فكان «الأوّل ألّا أقبل شيئًا ما

على أنّه حقّ، ما لم أعرف يقينًا أنّه كذلك: بمعنى أن أتجنّب بعناية التّهوّر، والسّبق إلى الحُكم قبل النّظر، وألّا أدخل في أحكامي إلّا ما يتمثّل أمام عقلي في جلاء وتميّز، بحيث لا يكون لديّ أيّ مجال لوضعه موضع الشّكّ. الثّاني: أن أقسّم كلّ واحدة من المُعضلات التي سأختبرها، إلى أجزاء على قدر المستطاع، على قدر ما تدعو الحاجة إلى حلّها على خير الوجوه. الثّالث: أن أُسيِّر أفكاري بنظام، بادئًا بأبسط الأمور وأسهلها معرفة كي أتدرّج قليلًا قليلًا حتّى أصل إلى معرفة أكثرها ترتيبًا، بل وأن أفرض ترتيبًا بين الأمور التي لا يسبق بعضها الآخر بالطّبع. والأخير، أن أعمل في كلّ الأحوال من الإحصاءات الكاملة والمراجعات الشّاملة ما يجعلني على ثقة من أنّني لم أغفل شيئًا»(9).

وتجدر الإشارة في الإطار ذاته، أنّ ديكارت كان في كتاباته كلّها يتحدّث بإيجابيّة تامّة عن الدِّين، ولم يصرّح طيلة حياته، عكس هذا؛ ومع وجود من يلومه في هذا التّصرّف حيث اتُّهم بمهادنة الكنيسة الكاثوليكيّة ليتجنّب محاكم التّفتيش الرّومانيّة، إلّا أنّي سأسوق هذا النّصّ الذي يتحدّث فيه ديكارت بروحانيّة شديدة عن الله، فيقول: «إنّ الذي أعتمد عليه يملك في ذاته كلّ هذه الأشياء العظيمة التي أشتاق إليها، والتي أجد في نفسي أفكارًا عنها، وأنّه يملكها لا على نحو غير معيّن أو بالقوّة فحسب، بل يتمتّع بها في الواقع وبالفعل وإلى غير نهاية، ومن ثمّ أعرف أنّه هو الله»(10).

من المعروف أنّ معظم كتابات ديكارت تمّ إنجازها في هولندا لسنوات عديدة، فكان يكتب دون توقّف أثناء ساعات اللّيل المتعاقبة، لا يُوقفُ قلمَه إلّا النّوم، لكن أفكاره لم تجد صدى عند الجميع، فوجد بعض المضايقات التي دفعته لقبول دعوة الملكة كريستينا ملكة السّويد للاستقرار في ستوكهولم العاصمة، وبالفعل سافر في شتنبر سنة 1649م. ومنذ وصوله إلى العاصمة السّويديّة، ظلّ ديكارت يعاني من فقدان الرّاحة والهدوء، وسط القصر المَلكيّ المليء بالحركة، والأنشطة التي لا تنقطع لملكة شابّة في العشرينات من عمرها، وكان ديكارت قد بدأ من يناير سنة 1650م في إعطاء دروس الفلسفة للملكة، واضطرّ أن يحضر لقصرها صباحًا، وبانتظام حسب مواعيدها، وهو الذي تعوّد الاستيقاظ متأخّرًا منذ صغره، وحتّى قبل وصوله لستوكهولم؛ فلم يتحمّل هذا العبء خاصّة في ظلّ شتاء إسكندنافيّ جليديّ قارس، فأصيب بالتهاب رئويّ ألزمه فراشه، حتّى قضى نحْبه في 11 من فبراير 1650م. فنُقل رفاته لأوّل مرّة إلى فرنسا سنة 1677م، داخل كنيسة «سانت جونوفييف دي مون»، ثمّ إلى كنيسة «سان جرمان دي برّي» الموجود فيها

صورة (12) بعدسة الكاتب: أمام كنيسة Saint-Germain des Prés، حيث يوجد رفات ديكارت.



صورة (13) بعدسة الكاتب: ذكرى ديكارت، فوق قبره، باسمه اللّاتيني داخل الكنيسة.

إلى الآن، وهاتان صورتان للكنيسة المدفون بها:

كان هذا تقريرًا مفصّلًا وموثّقًا بصُوَر من إنجازي، عن حياة رونيه ديكارت في بلده فرنسا، من ولادته إلى حيث يوجد رفاته وسط العاصمة باريس، بالإضافة إلى موجز قصير، وملخّص صغير عن فلسفته ومنهجه، معزّز بنصوص من أقواله.

الإحالات والهوامش:

(1) مقال عن المنهج، رونيه ديكارت، ترجمة محمد محمود الخضيري، مراجعة وتقديم محمد مصطفى حلمي، دار الكتاب العربي القاهرة، ط2/1968م، ص:112.

(2) المرجع نفسه، ص:117.

(3) ديكارت أبو الفلسفة الحديثة، مجدي كامل، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط1، 2013، ص:39، بتصرف.

(4) مقال عن المنهج، رونيه ديكارت، مرجع سابق، ص:115-116.

(5) حديث الطريقة، رونيه ديكارت، ترجمة عمر الشارني، دار المعرفة للنشر 1987، تونس، ص:49-51.

(6) المرجع نفسه، ص:47.

(7) مقال عن المنهج، رونيه ديكارت، مرجع سابق، ص:149.

(8) المرجع نفسه، ص:156-157.

(9) المرجع نفسه، ص:130-131-132.

(10) تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى، رونيه ديكارت، ترجمة وتقديم عثمان أمين، المركز القومي للترجمة، 2009م، ص:153-154.

المصادر والمراجع:

- تأمّلات ميتافيزيقيّة في الفلسفة الأولى، رونيه ديكارت، ترجمة وتقديم عثمان أمين، المركز القومي للتّرجمة، 2009م.

- ديكارت أبو الفلسفة الحديثة، مجدي كامل، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط1، 2013م.

- حديث الطّريقة، رونيه ديكارت، ترجمة عمر الشارني، دار المعرفة للنشر 1987م، تونس.

- مقال عن المنهج، رونيه ديكارت، ترجمة محمد محمود الخضيري، مراجعة وتقديم محمد مصطفى حلمي، دار الكتاب العربي القاهرة، ط2/1968م.

- بالإضافة إلى صور بعدستي من عين المكان، توثّق للأماكن المُهمّة في حياة ديكارت بفرنسا.

عبد الغاني بومعزة

كاتب من الجزائر

ألبير كامو.. المفارقات

..."مأساة كامو، والتي تميّزت بطفولة سيّئة في بلكور بالجزائر العاصمة، هي أنّه كان ينتمي إلى المستعمرين الأصليين والمستعمَرين بالظروف الاجتماعية". أرزقي مترف

***

بعد أكثر من نصف قرن على وفاته، يواصل ألبير كامو تأجيج الجدل ومواقف المدافعين عنه والمنتقدين له، ولا يقتصر الجدل الدّائر حول الكاتب (الفرنسي؟) على أعماله الأدبيّة التّي تعتبر من الرّوائع الحقيقيّة، ولكن أيضًا مواقفه السّياسيّة الغامضة والمتقلّبة، في حين أنه من الصّحيح أنّه لا يحتاج إلى مقدّمة، فإنّ سياق السّيرة الذّاتيّة مفيد، إن لم يكن ضروريًا لفهم ما تعنيه له الجزائر، فلقد نشأ في الجزائر العاصمة في منطقة بلكور الشّعبي، حول هذه الفترة، كتب :"ذات مرّة كانت هناك امرأة جعلها موت زوجها فقيرة هي وطفليها، كانت تعيش مع والدتها والتّي كانت أيضًا فقيرة، مع أخ مريض وكان عاملاً، كان عليها أن تعمل عاملة تنظيف لتكسب لقمة العيش، لذلك تركت رعاية أطفالها لأمّها، هذه الأخيرة كانت فظة، متسلّطة ومتعجرفة، علمتهم بالعصا"(روايّة الرّجل الأوّل، سيرة ذاتيّة)، لم يكن ينتمي لعائلة من ملاك الأراضي، بل كان ينتمي إلى طبقة فقيرة ومهمّشة وللمفارقة العجيبة أطلق فرانتز فانون على هذه الفئة من المحرومين المعذبون في الأرض، بالطبع كان يقصد الجزائريون، أصحاب الأرض، لكن يبدو أنّه وصف ينطبق بشكل كبير على الأقدام السّوداء الأكثر فقرًا في الجزائر المحتلة، هي نفسها الطبقة التّي جاء منها كامو، رغم ذلك سيتمكن من دخول ثانويّة بيجو في باب الوادي بفضل منحة دراسيّة وهناك سيكتشف شغفه بالكتابة والفلسفة والمسرح، شغف سيقوده ليصبح أحد أعظم الكتّاب في العالم والفوز بجائزة نوبل للآداب عام 1957، لقد ولّدت هذه التجارب والمآسي العائليّة شعور

بالانسحاق والانتماء المضطرب، البعض يسمّيها المفارقة الكاموية (paradoxe camusien)، هذه المفارقة هي التّي سترسم خريطة طريقة ألبير كامو في الحياة، ستكون المؤثر الرّئيسي في كلّ قراراته الشخصيّة والفلسفيّة والسّياسيّة، فالمفارقة الأولى التّي أدين بها أبرزها أرزقي مترف صحفي جريدة (le soir d algerie): "مأساة كامو، والتي تميّزت بطفولة سيّئة في بلكور بالجزائر العاصمة، هي أنّه كان ينتمي إلى المستعمرين الأصليين والمستعمَرين بالظروف الاجتماعيّة".

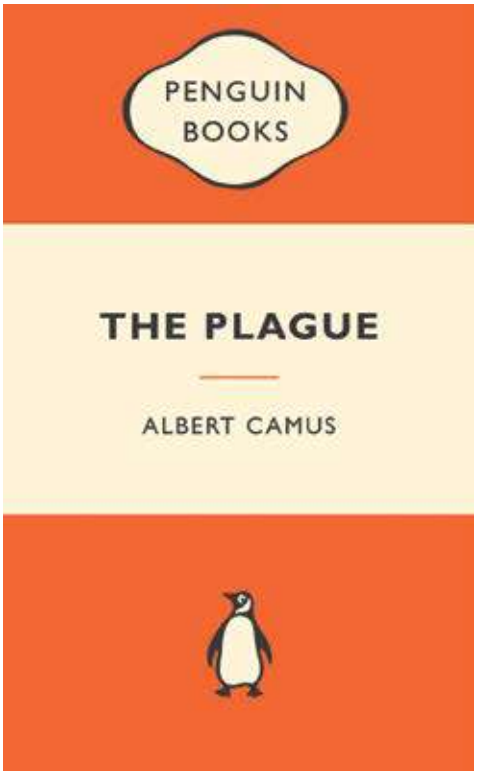
[Metref, Camus au partage des eaux, Le Soir d'Algérie, 06-10-13. Arezki]

***

لنعد إلى مسالةّ فرنسيّة كامو، أو بالأصح، لنطرح السّؤال التّالي، هل ألبير كامو فرنسي؟، أو أنّه جزائري بانتماء فرنسي، مع الملاحظة بأن وجوده تميّز منذ البدايّة بمفارقة ثنائيّة الانتماء للمستعمَر والمستعمر، يجب أن نضيف أنه وجد نفسه وجهًا لوجه مع مفارقة أخرى أكبر والتّي حدّدت بشكل كبير من رؤيته للجزائر، في مقدّمة كتابه (Le Revers et l'endroit) طبعة عام 1958، كتب: "في أعماق نفسه، لكلّ فنّان مصدر فريد يغذي على مدار حياته ما هو عليه وما يقوله (...) أما أنا فأعلم أنّ المصدر هو في عالم الفقر والضّوء، وهذا حيث عشت فترة طويلة"، لذلك كانت الجزائر بالنسبة له هي مصدر إبداعه، القوّة الحيويّة لوجوده، رابط عميق لا يمكن الحفاظ عليه إلا بالعودة لجذوره: "بعد أن فقدت أرضي، لم أعد أساوي شيئًا" (ألبير كامو)، لكن هذه الجزائر التّي ولد ونشأ فيها هي مستعمرة فرنسيّة (une colonie française)، احتلتها قوات الملك شارل العاشر بقوّة السّلاح والنار سنة 1830، بحيث أصرّت الإدارة الاستعماريّة آنذاك والمعمّرون على وصف سكانها الأصليين وهم الجزائريين بـ"indigènes" (الأهالي)، أو في أحسن الأحوال "العرب"، وسيدعو كامو الجزائريين في مقالاته ورواياته بالعرب، وهو بذلك يقوم بتجريدهم من أيّ هويّة، أو انتماء قومي، ميشال أونفراي الفيلسوف الفرنسي الأكثر شهرة وشعبيّة في فرنسا فيعتبر غياب "الجزائري" في روايات كامو بأنّه تجريد كامل ومطلق، صفة عامة وضبابيّة تدين هذه الشخصيات لتظهر على أنها تأثيث لمنظر طبيعي وقصّة لم يكونوا أبدًا من صنعها، مفارقة أخرى من خلال استعارة كلمات مولود فرعون الذي كتب في رسالة موجّهة إلى كامو: "قرأت روايّة الطاعون وكان لديّ انطباع بأنني فهمت كتابك كما لو أنني لم أفهم كتبك الأخرى، لكنني آسف أنه من بين جميع الشخصيات، لا يوجد مواطن أصلي وأنّ وهران تبدو لك مثل مقاطعة فرنسيّة عاديّة، هذا ليس عتابًا، لقد ظننت فقط لو لم تكن هذه الفجوة بيننا،كان من الممكن أن تعرفنا بشكل أفضل وتشعر بأنّك قادر على التحدّث عنّا بنفس الكرم الذّي تقدره جميع الشخصيات الأخرى، ما زلت أشعر بالأسف لأنك لا تعرفنا جيدًا بما فيه كفايّة وأنّه ليس لدينا من يفهمنا ويساعدنا على فهم أنفسنا"(Lettres à ses amis, Éditions du Seuil, Paris, 1969, 205 p .)، مولود معمري وحسب تعبيره فألبير كامو من "الأقدام السّوداء" و"ابن رجل ابيض" والذي "مهما كان الجهد الفكري والأيديولوجي الذي بذله" لم يكن قادرًا على "تجاوز الضوابط والقيود"، بينما عقد كاتب ياسين مقارنة بين كامو وويليام فولكنر، فكلاهما من عائلة صغيرة بيضاء ولم يتردّد في قول: "أنا أفضّل كاتب مثل فولكنر الذي يكون أحيانًا عنصريًا، لكن أحد أبطاله رجل أسود، على كامو الذي يعرض آراء مناهضة للاستعمار بينما الجزائريون غائبون في عمله وهذا بالنسبة له، أي الجزائر، هي تبازة والمناظر الطبيعيّة"، في النهايّة كان كامو للجزائريين "مواطنًا بدوام جزئي"، لاستخدام تعبير عالم الاجتماع والأنثروبولوجيا عبدالقادر جغلول الذي لاحظ أنّ هذا الشّاعر الحسّي والرّوائي القوي في البحث من أجل معنى على مستوى الإنسان رفض "اليد الممدودة للمواطنة المشتركة"، إذا كان بلا شك تسكن مخيّلته جزائر معيّنة فقط، فهي تلك التّي كانت قبل عام 1954، فمن المؤكد أنّه بدوره حبيس هذه الجزائر"الشّبيهة ببطاقة بريديّة بالأبيض والأسود" مرسلة من شخص يذكّره بتلك الفترة من حياته أكثر من أيّ وقت مضى، كلّ الكتاب الجزائريين المعاصرين، من مايسة بك إلى بوعلام صنصال يشيرون إليه بطريقة أو بأخرى عندما لا يكرّسون له كتابًا كاملاً، كما هو الحال مؤخرًا حميد غرين (عطر من الأفسنتين)، وعندما نشر مالك شبل قاموس الحب للجزائر خصّص مقالة إشادة بـ"الطفل المتمرّد" في بلده الأصلي، (Camus et l'Algérie : je t'aime moi non plus / jeune afrique - Renaud de Rochebrune) .

***

في روايّة الغريب والطاعون والرّجل الأوّل، ثلاث رايات"جزائريّة"بامتياز حيث نجد الدّيكورات والأماكن والخلفيات جزائريّة، لكن الشخصيات الرّئيسة فرنسيّة وأقدام سوداء (غياب اليهودي)، في حين أنّ "العرب" ينزلون إلى المستوى الثاني، ونادرًا ما يتم ذكرهم بالأسماء الأولى (يذكّرنا هذا بالممرّضة في روايّة الغريب والتي تعمل في ملجأ المسنّين ومصابة بمرض جلدي وقد غطت وجهها بما يشبه المنديل)، وغالبًا ما تتحرّك هذه الشخصيات خارج القصّة، لقد وصف ادوارد سعيد سنة 1993، ألبير كامو بأنّه "كاتب ذو نزعة كولونياليّة"، ففي كتابه "الثقافة والإمبرياليّة" (سنة 1993)، تحت عنوان "ألبير كامو والتجربة الفرنسيّة الإمبرياليّة" كتب: لعب ألبير كامو دورًا مهمًّا بصفة خاصة في الانتفاضات المشؤومة التّي رافقت الولادة العسيرة والمؤلمة لمرحلة انهيار الاستعمار الفرنسي، إنه وجه إمبريالي جاء متأخرًا، وهو لم يعش فقط الفترة التّي بلغت فيها الإمبراطوريّة الاستعماريّة ذروتها، بل عاش أيضًا الفترة التّي أصبح فيها كاتبًا كونيًّا يمدّ جذوره في استعمار بات اليوم منسيا"، ويرى أنّ روايتي الغريب والطاعون ومجموعته القصصيّة المنفى والملكوت تمثّل حجّة لا واعيّة بإقرار كامو بالهدف الإنساني والحضاري للاستعمار، وأن الأثر السّياسي والخلفيات الأيديولوجية المشرعنة لاستعمار الجزائر في أعماله، هي "عنصر في الجغرافيا السّياسيّة الفرنسيّة عن الجزائر والتّي تمّت صياغتها على نحو منهجي استغرق أكثر من جيل، لسرد مكثف أخاذ عن ذلك التصارع السّياسي والتأويلي الذي استهدف تمثيل واستيطان وامتلاك الأرض" (عبدالله بلحيمر، ألبير كامو، مستوطن اللاّمعنى في روايّة الطاعون)، ويرى إدوارد سعيد في أعمال كامو تمثيل للدعايّة الاستعماريّة الفرنسيّة فيما يتعلق بالجزائر وبأنّ الكاتب يخاطب في رواياته جمهور فرنسي يرتبط تاريخه الشخصي ارتباطًا وثيقًا



غلاف رواية الطاعون

بالمستعمرة الفرنسية الواقعة شمال إفريقيا، وما يحدث خارج هذه الصّورة غير مفهوم، ميرسو يقتل عربيًا، لكن هذا العربي ليس له اسم ويظهر بلا تاريخ وبوضوح بلا أب أو أم، المفارقة بالطبع هي أنه حيث يتحدّث كامو عن ذلك فإنّ الوجود الفرنسي في الجزائر يتمّ تقديمه إمّا كموضوع سردي خارجي، أو باعتباره القصّة الوحيدة التّي تستحق ذلك، فذروة التناقضات لديه ستلقى مصيرًا مأساويًا وهذا عند اندلاع ثورة التحرير الكبرى بتاريخ 1 نوفمبر 1954، سيدخل هذا الحدث التاريخي الكبير في سجلات التاريخ تحت اسمين مختلفين يميّزان المفهومين المتباينين للمستعمر والمستعمَر، بالنسبة للجزائريين هي حرب تحرير كبرى بينما بالنسبة للفرنسيين هي أحداث (événementsd'Algérie)، في الواقع، لقد حافظ كامو دائمًا على طموح توحيد المجتمعات وتوجيهها على أساس تجربة الإنسان، بعيدًا عن أيّ خطاب سياسي وأيديولوجي، مبرّره الوحيد إذا كان لديه واحد هو التحدّث نيابة عن كلّ أولئك الذين لا يستطيعون، ما لم يكن مفهومًا بالنسبة لإدوارد سعيد، مؤلف كتاب الاستشراق، كان "اللاوعي الاستعماري" الغامض ذو الطبيعة الغربية لدى كامو، لقد حاول دائمًا تبديد الصّورة النمطيّة للشرق الصّوفي والسّحري، المنفصل جوهريًا وكان على قائمته السّوداء للكتاب ضحايا اللاّوعي الاستعماري، ألبير كامو إلى جانب أسماء أخرى، مثل كونراد وهمنغواي، لأنّ الظاهر هو أنّ "العرب" ليس بإمكانهم حكم أنفسهم وأنّهم بحاجة إلى من يرشدهم ويدلهم على الطريق الصّحيح، لقد كانت كلّ القوانين السّائدة حينها لا تسمح ولا تساعد على فكرة التعايش السّلمي، أو تقرير المصير.

***

كتب كامو في بداية مسيرته الصّحفيّة سنة 1939 تقريرًا في جريدة"Alger républicain"عن الظروف الاجتماعيّة البائسة التّي كان يعيشها سكّان منطقة القبائل، عنوان التقرير (Misère de la Kabylie/ بؤس القبائل) حيث رسم صورة سوداويّة لسوء التكيّف الوحشي للاستعمار، جزائريون معدومون يعيشون في ظل سياسة الأرض المحروقة وقمع الإدارة الاستعماريّة، أطفال عراة وجائعين، عائلات مشرّدة، حقول ومزارع منهوبة، فصول دراسيّة فارغة مع مدرّسين بدون طلاب، كان ردّ السّلطات أنّ الآباء من منطقة القبائل "لا يحبّون ذهاب أطفالهم إلى المدرسة"، كان البؤس والجوع والفقر والإبادة العنوان الرّئيسي لمأساة الجزائر المحتلّة، كتب كامو "يمكن أن يزداد كلّ هذا بشكل غير متناسب مثل الدّيموغرافيا"(1.2 مليون أوروبي مقابل 9 ملايين جزائري)، يضيف كمحلل: "الحركات القوميّة فقيرة في العقيدة لكنّها غنيّة بالجرأة"، أدان آثار الاستعمار لكن ليس الاستعمار كمؤسّسة قائمة، واعتبر موقفه في تلك الفترة شجاعا بالمقارنة مع حالة العمى والإنكار التّي يعشها فرنسيو الجزائر، لكن في عام 1954 كان عليه أن يختار درب آخر وهذه المرّة كان الاختيار صعبًا وصارمًا، في غضون ذلك، أصبح الجزائريون مدركين تمامًا لحالة الاستعمار التّي لا تطاق، كان العالم في خضم النضال من أجل إنهاء الاستعمار ونجحت دول كثيرة في تحرير نفسها، كان ألبير كامو يعيش تمزّقًا تراجيديًا وهو الذي لطالما استنكر الأساليب القمعيّة للفرنسيين، لقد دافع بحسن نيّة، أو من باب الولاء عن المستعمرين لكونهم تمّ استغلالهم واستقدامهم لأرض ليست أرضهم ولا بديل لهم عنها، لذا فالسّبيل الوحيد هو إقناع الجميع بجدوى التعايش، كانت فكرة حالمة وسرياليّة غير قابلة للتحقّق على أرض الواقع وهذا في ظلّ وجود رفض كبير من جميع الأطراف، يرفض الجزائريون العيش مع جلاّديهم كمواطنين من الدّرجة الثّانيّة وهم أبناء الوطن الأصليين وفرنسيو الجزائر لن يقبلوا بفكرة اقتسام

ربع الأرض المباركة مع "الانديجان"، كان عليه أن يختار، يأخذ موقفًا شجاعًا يتجاوز موقفه السّابق عندما نشر بؤس في بلاد القبائل، يمكن القول أنّ التناقض هو أحد سمات ألبير كامو، وهو الذي دعا إلى المقاومة ورفع السّلاح ضدّ الاحتلال الألماني لبلاده وعارض الحكم المطلق لستالين وسياسة الغولاغ وغزو تشيكوسلوفاكيا والفرنكويين في إسبانيا، كان مثقلاً بالوحدة والنشاط والقلق، بعدم اليقين، بالاضطراب وتشتت الأفكار، وعلى الرغم من صلاته الوثيقة بالعديد من المثقفين الجزائريين والفرنسيين الذين أعلنوا صراحة أنهم يؤيّدون تحرير الجزائر، حتى أنّ البعض منهم انضم إلى الكفاح المسلح، فلقد اتّهمه البعض بالجبن والبعض الآخر بالخيانة، على الرغم من ذلك فلقد تمّ التوصل مع مجموعة من المثقفين الجزائريين والفرنسيين والليبراليين على إطلاق مبادرة بتاريخ 22 يناير 1956 مطالبين فيها "المتحاربين" بتوقيع "هدنة مدنيّة" وعرفت حينها بـ(la trêve civile)، بينما في نفس الوقت قام الوزير الاشتراكي "غي موليه" بتعبئة 500 ألف جندي فرنسي لقمع الثورة، تحدّث كامو بلهجة واثقة ومؤمنة في غرفة مليئة بفرنسيي الجزائر الأكثر تطرّفًا، بالإضافة إلى جزائريين من أنصار الزّعيم السّياسي فرحات عباس، كانت تُسمع صيحات استهجان ضدّ الرّجل: "الموت لمندس فرنسا!"، "كامو إلى المشنقة!"، قيل أنّه اختنق ووجد صعوبة في التكلّم، توقف للحظات متقطعة يلتقط أنفاسه، كاتب سيرته الذّاتيّة "اوليفيه تود" وصف المشهد بالدرامي وأنّ كامو حبس دموعه ورغب في المغادرة، تخوّف رفاقه من أن يتعرّض للأذى، شعر بعدم جدوى إلقاء كلمات في قاعة مليئة بالرّفض والكراهيّة، لكن أصدقاءه حثوه على أن يكمل، أن يتحدّث أسرع، قال:

"لأننا لم نعرف كيف نعيش معًا، فإن شعبين متشابهين ومختلفين، كلاهما محترمان، من الآن فصاعدًا محكوم عليهما بالموت معًا" (A. Camus, Trêve pour les civils, La Pléiade, p. 992)، في وقت لاحق اعترف لايمانويل روبليس بأنّه ما كان عليه أن يشارك في المبادرة لأنّها كانت خيبة كبيرة وإنّها زادت من الاحتقان وضاعفت من عزلته، في وقت لاحق من هذه الحادثة كتب في رسالة لروبليس يخبره برفضه القاطع لما يحدث في العاصمة من تفجيرات واغتيالات (معركة الجزائر)، وأنه يعتقد أنّ الكفاح المسلح الذي تخوضه جبهة التّحرير الوطني هو تعبير خالص عن الإرهاب، يتذكّر ايمانويل روبليس حديثًا دار بينه وبين كامو في أحد لقاءاتهما:

. سيكون من العبث الدّفاع عن الأطروحة، إنّها قبل كلّ شيء مسألة التمسّك بمشروعنا الأولي وهو الحفاظ على الاتصالات التّي تمنع حدوث تمزّق كامل ونهائي، الأوروبيون متحمّسون ومخدوعون بصحفهم، من ناحيّة أخرى الجزائريون يطالبون بالعدالة، انّهم يناضلون ويعانون من اجل العدالة، انّه مبدأ قوي يكون الصّغار والكبار على استعداد لتحمّل أيّ شيء من أجله.

كامو:

. نعم، لتحمّل كلّ شيء، لكن أيضًا لجعل الجميع يعاني، الإرهاب العشوائي هو أصل هذا التمزّق الذي تتحدّث عنه، إذا ألقى إرهابي قنبلة في سوق بلكور والذي تتردّد عليه أمّي وقتلتها، فكيف أتقبّل هذه الموت؟، أنا أحّب العدالة، لكنّني أيضًا أحبّ أمّي". (Jeunes Saisons، سيرة ذاتيّة، ايمانويل روبليس،1961)، واعتقد أنّ إعلانه بأنه لا وجود لأمّة جزائريّة وبأنه لو أعطي الاستقلال للجزائريين، فحتّى اليهود واليونانيين والإسبان والإيطاليين والأمازيغ لديهم هذا الحق، الحق في حكم وقيادة هذه الأمّة:

. فيما يتعلق بالجزائر، الاستقلال الوطني هو صيغة عاطفيّة بحتة، لم يكن هناك قط أمّة جزائريّة، سيكون لليهود، والأتراك واليونانيين والإيطاليين، والبربر نفس الحق في طلب قيادة هذه الأمّة الافتراضيّة.

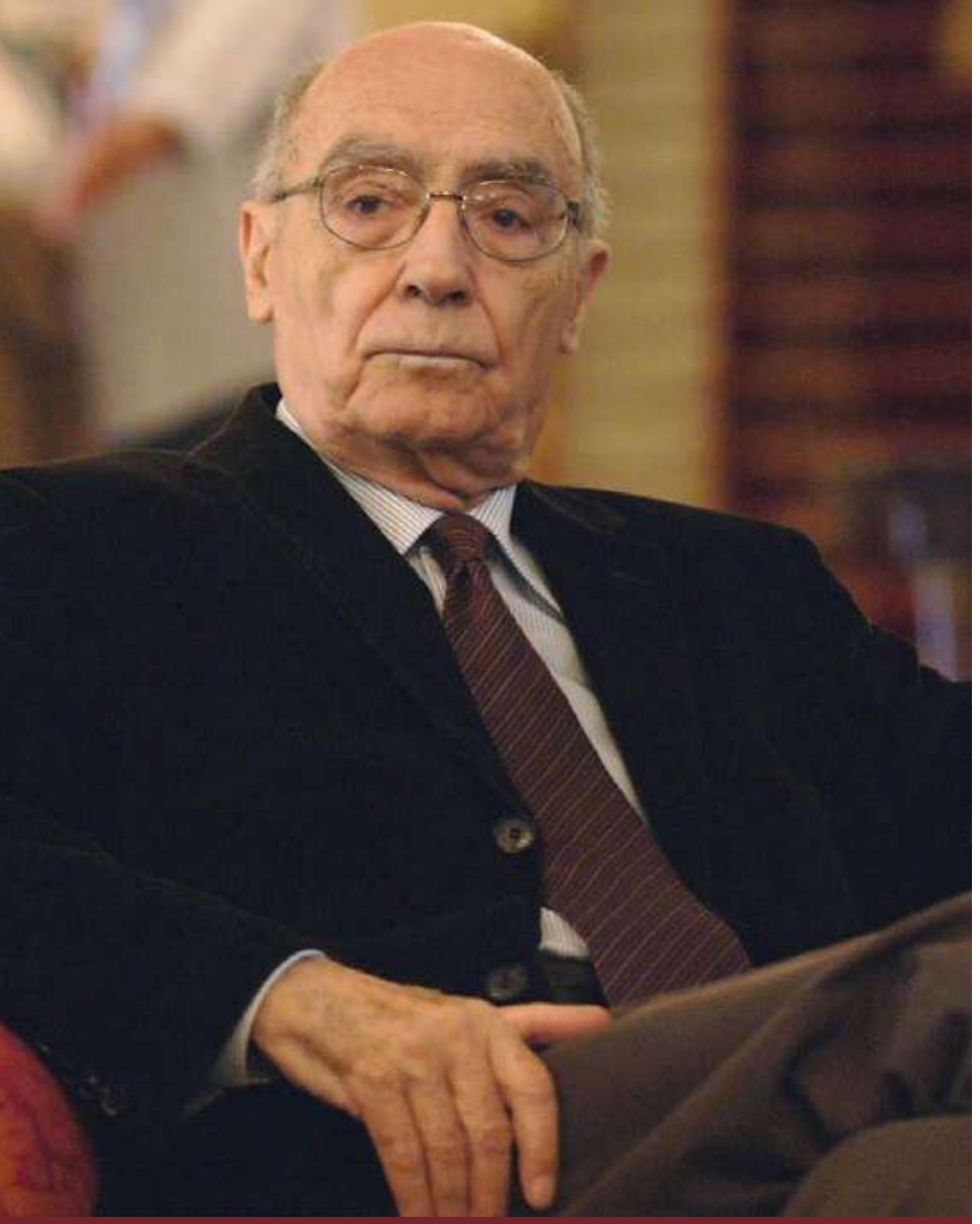
يوم 14 ديسمبر1957، في مدرّج بجامعة أبسالا، وبعد حصوله على جائزة نوبل، شاب جزائري يهاجم كامو ويسأله عن موقفه ممّا يحدث في الجزائر، يأخذ كامو نفسًا عميقًا ويواجه آلات التصوير وكاميرا الصّحفيين الموجّهة نحوه ومئات العيون المحدقة فيه وكأنه يوم محاكمة ميرسو، جميعهم في انتظار الجملة المخلّصة، تصريح يحرّر الناس من حالة انتظار وترقب داما وقتًا طويلاً من كاتب عالمي قيل عنه أنّه يصعب التنبؤ بما سيقوله في هذا النوع من الظروف الاستثنائيّة، حينها كانت الجزائر، بلاده تحترق:

. لا بد لي أيضًا من إدانة الإرهاب الذي يحدث بشكل عشوائي في شوارع الجزائر، والذي يمكن أن يضرب عائلتي يومًا ما، أنا أؤمن بالعدالة لكنني سأدافع عن والدتي قبل العدالة"، أبغض شيء بالنسبة له أنّه سيدافع عن نفسه فيما بعد في باريس عندما قال: "كلّ دفاع يصبح ذريعة للذات"، لقد اعترف لميشيل غاليمارد قبل ساعات من الحادث الذي سيكلفه حياته، يوم 4 يناير 1960:

. مع جبهة التحرير الوطني، سأكون مندهشًا جدًا إذا كان بإمكانهم اتّخاذ القرار بأنفسهم، أؤمن بسياسة جبر الضّرر للجزائر، لا تكفير (..) لقد انتهى زمن الاستعمار، من العبث إدانة عدّة قرون من التوسّع الأوروبي، من العبث إدانة كريستوفر كولومبوس". (Albert Camus et la question algérienne, Luigi Vasale, 2002, éditeur Aracne.)، لا بدّ من القول إنّ الموقف الذي كان حاملًا له كان في مجمله منسجمًا مع أعماله الأدبيّة المتعلقة بالجزائر والجزائريين، الاستقلال في التبعيّة، كما ورد في مقدّمة "كرونولوجيا جزائريّة" الصّادرة عام 1958:

"بقيت صامتًا لمدّة عام وثمانيّة أشهر، لكن هذا لا يعني أنني توقفت عن اللعب، كنت وما زلت مع جزائر عادلة حيث يجب أن يعيش الشّعبان في سلام وشرعيّة، لقد قلت وأكرّر أنه يجب تحقيق العدالة للشعب الجزائري ومنحه نظام ديمقراطي كامل، حاولت أن أحدّد موقفي بوضوح، لكن يبدو لي أنّ الجزائر المكوّنة من شعوب فيدرالية مرتبطة بفرنسا أفضل من الجزائر المرتبطة بإمبراطوريّة إسلاميّة لا تزيد إلا البؤس والمعاناة للشعوب العربيّة والتّي ستقتلع طبيعتها، الوطن للفرنسيين"، في ظل هذه المفارقات والتناقضات "الكاموية" الغير المفهومة (عند الكثير غير مبرّرة) يبقى ألبير كامو رغم كلّ هذا فيلسوف وناشط سياسي (قبل أن يعتزل وينأى بنفسه عن الصّراعات) وكاتب كبير كان دائما يحب الجزائر وعاشق للبحر، المدافعون عنه مقتنعون مثل منتقديّه بأنّه تمّ إساءة فهمه بشكل من الأشكال، وانّه تمّ تحميل كلامه أكثر من اللازم، يكمن الشّيطان بين السّطور وهذا ما جناه على نفسه، حسب رأي الباحثة والأكاديميّة الفرنسيّة (Agnès sequel): "لقد أثقل كاهل الرّجل بتوقعات على ارض الواقع وقضيّة وضعته أمام خيارات صعبة"، أمّا الفيلسوف الفرنسي ميشال أونفراي في كتابه "النظام التحرّري، الحياة الفلسفيّة لألبير كامو" فلقد حاول تبرئة ألبير كامو من العديد من الاتهامات رغم ما لديه بعض التحفّظات حول مواقف هذا الأخير، بينما نشر عبدالحميد قرين روايّة بعنوان (Camus dans le narguilé editions Après la lune, Paris, 2011 ,) ومن خلاله حاول إعادة تقييم شخصيّة الكاتب وتحقيق نوع من الوساطة والمصالحة مع ما مثلته الجزائر للكاتب، الأرض المفقودة.

بعد أربعة وسبعين سنة وفي يوم 14 يناير 2007 وأثناء تنصيبه، كرّر نيكولا ساركوزي ما سيكون فكرته المهيمنة: "لا يمكننا أن نأسف على أخطاء آبائنا"، في نهاية التوبة، هناك دائمًا "كراهيّة الذات" (كره الذات) وهذا هو الأسوأ لمستقبل الأمّة، في الحقيقة كان كامو يعلم حق العلم بأنّه كان مقيّدًا وهو يواجه تيار التّاريخ الجارف.



جوزيه ساراماغو .. المكنيكي الفائز بجائزة نوبل للآداب

المحرر الثقافي

مجلة فكر الثقافية

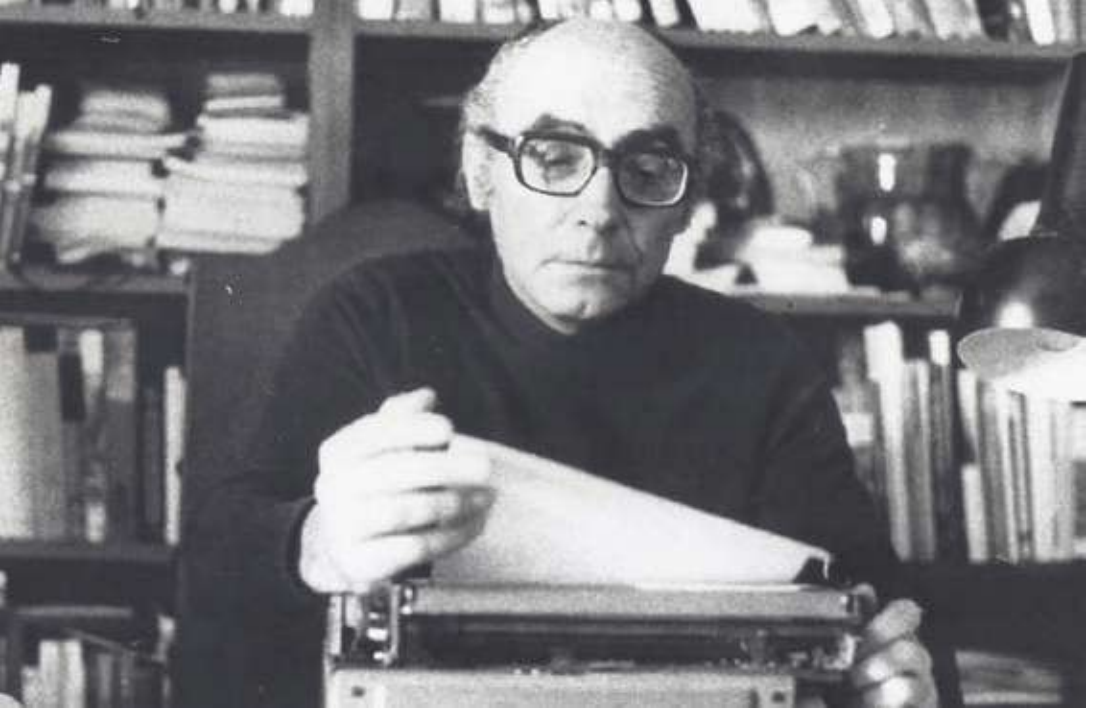
جوزيه دي سوزا ساراماغو José Saramago (16 نوفمبر 1922 - 18 يونيو 2010) روائي برتغالي حائز على جائزة نوبل للأدب وكاتب أدبي ومسرحي وصحفي. مؤلفاته التي يمكن اعتبار بعضها أمثولات، تستعرض عادة أحداثًا تاريخية من وجهة نظر مختلفة تركز على العنصر الإنساني.

يعد ساراماغو كاتبًا من الكتاب الانضباطيين، فهو يستعيد صورة الكاتب الملتزم بقضايا الإنسان في العالم، وتمثل الكتابة له طريقًا لكسب حب الآخرين، وإن كان البعض يعتبره كائنًا متشائمًا رغم إعلانه دائمًا أنه سعيد ومتفائل.

ويتبنى ساراماغو نهج مدرسة "الواقعية السحرية"، وهي المدرسة التي تجمع بين عنصري الواقع والفانتازيا/الخيال، وترتبط بثلاثة اتجاهات: أولها الارتباط مع السحري والعجائبي، وثانيها هو الارتباط مع السريالية، والسريالية تعني التعبير عن الفكر الصافي بعيدا عن المنطق مع إظهار الحالة اللاشعورية للأفراد، وثالثها هو الارتباط بالأسطورة، فتقوم أفكار روايات ساراماغو على أحداث سياسية أو تاريخية حقيقية وعلى قضايا اجتماعية وفكرية موجودة بالفعل، ولكنه يطرح أفكاره ويناقشها في إطار من الخيال والسريالية التي لا تخفي الدعابة والتهكم في غالب الأحيان.

يصف هارولد بلوم ساراماغو بأنه "أعظم الروائيين الموجودين على قيد الحياة" وأعتبره "جزء هام ومؤثر في تشكيل أساسيات الثقافة الغربية المرجعية الأدبية الغربية"، بينما أشاد جميس وود "باللهجة الفريدة في أعماله حيث أنه يروي رواياته كما لو أنه شخص حكيم وجاهل في الوقت نفسه".

بيعت أكثر من ميلوني نسخة من أعمال ساراماغو في البرتغال وحدها وتمت ترجمة أعماله إلى 25 لغة. وبما أنه كان أحد مؤيدي الشيوعية اللاسلطوية، فإنه كان عرضة للنقد من قبل بعض المؤسسات مثل الكنيسة الكاثوليكية، الإتحاد الأوروبي وصندوق النقد الدولي، والتي عارضهم ساراماغو في كثير من القضايا. كان ملحدًا ويرى أن الحب يعتبر وسيلة لتحسين الوضع الإنساني. في عام 1992، أصدرت الحكومة البرتغالية بقيادة رئيس الوزراء أنبيال كافكو سيلفا أمرًا بإزالة رواية الإنجيل يرويه المسيح من القائمة القصيرة لجائزة Aristeion Prize، زاعمين



أنها مسيئة دينيًا. بعدما شعر باليأس بسبب هذه الرقابة السياسية على أعماله، عاش ساراماغو في المنفى في الجزيرة الأسبانية لانزاروت (جزر الكناري)، وبقي فيها حتى وفاته عام 2010.

كان ساراماغو أحد الأعضاء المؤسسين للجبهة الوطنية للدفاع عن الثقافة في لشبونة في عام 1992، وأسس بمشاركة أورهان باموك، برلمان الكُتاب الأوروبي (EWP).

أصدر ساراماغو وهو في الخامسة والعشرين روايته "أرض الخطيئة"، لكنه لم يستأنف الكتابة إلا بعد 19 عامًا بديوان شعري، غير أنه لم يُكرّس عالميته إلا في 1982 برواية "بالتزار وبليموندا"، وهي قصة حب تدور في برتغالِ القرن السابع عشر.

صدر له في عام 2018 كتاب "دفتر سنة نوبل" وجاء ذلك بعد استلامه للجائزة بـ 20 عامًا، حيث ترك مخطوطته في يد زوجته بعد وفاته.

النشأة:

ولد ساراماغو عام 1922 لعائلة من الفلاحين الذين لا يمتلكون أرضًا في قرية Azinhaga، البرتغال، وهي قرية صغيرة ضمن مقاطعة Ribatejo Province، والواقعة على بعد مائة كيلومتر شمال لشبونة. على الرغم من كونه تلميذ جيد، إلا أنه انتقل إلى مدرسة مهنية وهو في سن الثانية عشر لعجز أهله عند دفع تكاليف دراسته.

بعد تخرجه، عمل ميكانيكي سيارات لمدة عامين. فيما بعد أصبح مترجمًا، ثم صحفي. وحتى أصبح مساعد رئيس تحرير صحيفة دياريو دي نوتيسياس، وهو المنصب الذي اضطر لتركة بعد ثورة القرنفل. بعد فترة من عمله كمترجم تمكن من إعالة نفسه والتفرغ للكتابة.

تزوج ساراماغو آيلدا ريس في سنة 1944 ورزقا بإبنة وحيدة تُدعى فيولانتي عام 1947. في عام 1986 التقى بالصحافية الإسبانية بيلار ديل ريو ليتزوجا سنة 1988 ويبقيا سوية حتى وفاته في شهر يونيو من عام 2010. أصبحت ديل روي المترجمة الرسمية لكتب ساراماغو للأسبانية.

في حوار نادر مع ساراماغو انطلق ضاحكاً، وعلى وجه التحديد لدى الحديث عن موته. وهو يبدو في هذه اللحظة نحيلاً، وشاحبًا، وقد جلس مستقيم الظهر في مقعده في داره الصغيرة التي تعود إلى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية في لشبونة. وهو يتذكر نقله على عجل في شتاء العام 2008 إلى إحدى المستشفيات، بعد إصابته بمرض في الجهاز التنفسي: «كان القائمون على المستشفى مترددين في قبولي بها لأنني كنت في حالة بالغة الخطورة، ولم يريدوا أن تحمل مستشفاهم لقب المستشفى التي مات فيها ساراماغو».

هذه الضحكة الطالعة من القلب التي أطلقها ساراماغو ربما كانت نابعة من إحساس ماكر بالتوقعات التي لم تتحقق بقدر ما هي نابعة من الفرح بالشفاء. وهو يوضح في هذا الصدد: «إنني لا أنظر إلى ما حدث على أنه معجزة، فكل ما هنالك أن فرص شفائي كانت محدودة». غير أن هذه الضحكة توحي أيضًا بموقف ساخر من الشهرة المدوية التي لم تواته إلا متأخرة كثيرًا، فقد ظل يعمل ميكانيكيًا للسيارات وعاملاً في الصناعات المعدنية، ولم يكرس نفسه للكتابة إلا في الخمسينيات من عمره، بل أنه لم يحقق انجازه الكبير إلا وهو في الستين من عمره بروايته الرابعة الصادرة في عام 1982 بعنوان «النصب التذكاري» التي تقع أحداثها في لشبونة في القرن الثامن عشر وتدور في أجواء تردد أصداء محاكم التفتيش.

روايته المفقودة

أعلنت مؤسسة جوزيه ساراماغو في شهر أكتوبر من عام 2011 عن نشر مايسمى "الرواية المفقودة" (Claraboia). وقد كتبت في الخمسينيات وظلت مدفونة في أرشيف أحد الناشرين الذين تم إرسال المخطوطة الأصلية إليه. ساراماغو لم يذكر هذا العمل حتى وفاته. تم ترجمة هذا العمل لعدة لغات.

أسلوبه وموضوعاته

أسلوب ساراماغو التجريبي كان غالبًا مايتميز بالجمل الطويلة، والتي قد تتجاوز في بعض الأحيان الصفحة الكاملة. أستخدم نظام الفترات الزمنية بقلة، وأختار بدلاً من ذلك دفقًا من الفقرات المسترسلة غيرالمقيدة تصل مابينها علامة الفاصلة. الكثير من الفقرات في كتاباته كانت تمتد لصفحات دون أي توقف لإجراء إي حوار، (والتي كان ساراماغو يفضل أن لا يضعها بين علامتي تنصيص)؛ عندما يتغير المتحدث في أحد أعماله، يقوم ساراماغو بكتابة الحرف الاستهلالي بخط كبير إشارةً لبدء فقرةٍ جديدةٍ يكون المتحدث فيها مختلفًا. في أعماله كثيراً ما تتم الإشارة لمؤلفاته الأخرى. في رواية العمى، تخلى ساراماغو عن استخدام الأسماء تمامًا، وبدلاً من ذلك كان يشير لكل شخصية عن طريق ذكر بعض صفاتها الفريدة أو المميزةِ لها، كمثال على أسلوب ساراماغو الذي كان يركز بشدة على موضوعات الهويةِ والغايةِ في كل أعماله.

روايات ساراماغو عادة ما تطرح سيناريوهات مدهشة. في روايته التي ألفها عام 1986 "الطوف الحجري"، فإن شبه الجزيرة الإيبرية تنفصل عن بقية أوروبا وتُبحر في المحيط الأطلسي. وفي رواية "العمى" التي ألفها عام 1995، نجد دولة بكاملها لا نعلم أسمها تُصاب بوباء غامض العمى الأبيض. أما رواية "سنة موت ريكاردو ريس" التي ظهرت عام 1984 (فازت بجائزة PEN وجائزة Independent لفئة الروايات الأجنبية)، أبدال أدبية للكاتب والشاعر فرناندو بيسوا تلتقي بالشاعر وتحاوره عامًا كاملاً رغم كون الشاعر نفسه ميتًا. بالإضافة لذلك، فإن روايته "انقطاعات الموت" تجري أحداثها في بلد ينقطع الموت فجأة عن كل قاطنيه، لنرى التبعات الروحية والسياسية المترتبة على هذا الأمر، على الرغم من كون الرواية تنتقل من المنظور الكلي أو الإجمالي للمنظور الشخصي.

يطرح ساراماغو موضوعات جادة ويتعاطف مع الوضع الإنساني والعزلة الناتجة من حياة المدن الحديثة. الشخصيات في أعماله تعاني في حاجتها للتواصل مع الآخرين وتكوين العلاقات والترابط كمجتمع واحد، وأيضاً مع حاجتهم للاستقلالية، وإيجاد الغاية والكرامة خارج البنى السياسية

والاقتصادية.

بهذا الأسلوب عالج ساراماغو أكثر المواضيع جدية. ركّز دائمًا على الوضع الإنساني والعزلة التي تفرضها الحياة الحضرية الحديثة، وانتقد بشدة ودون موارية التاريخ البرتغالي والمؤسسة الدينية والمحافظين.

عندما طُلب منه أن يصف طقوسه اليومية في الكتابة في عام 2009، أجاب ساراماغو "أكتب صفحتين. ثم أقرأ وأقرأ وأقرأ."

كان ساراماغو من أنصار الفوضوية الشيوعية، وعضواً في الحزب الشيوعي البرتغالي. وعلى هذا الأساس كان ممثلاً للشبونه في الانتخابات المحلية عام 1989 في قائمة الائتلاف. وأُنتخب لرئاسة المجلس البلدي في لشبونة. كان ساراماغو أيضًا مرشحًا من وحدة التحالف الديمقراطي في كل انتخابات البرلمان الأوروبي من عام 1989 حتى 2009، على الرغم من أن احتمالية انتخابه كانت غير ممكنه في كثير من الأحيان. كان ينتقد الاتحاد الأوروبي (EU) وسياسات صندوق النقد الدولي (IMF). كثير من أعمال ساراماغو تُعرف بكونها تحوي نقدًا سياسيًا بطريقة غامضة، ولكن في المفكرة عبر ساراماغو عن معتقداته السياسية بشكل أوضح. هذا الكتاب الذي كُتب من وجهة نظر ماركسية، عبارة عن مجموعة مقالات من مدونته والتي كُتبت في

يطرح ساراماغو موضوعات جادة ويتعاطف مع الوضع الإنساني والعزلة الناتجة من حياة المدن الحديثة. الشخصيات في أعماله تعاني في حاجتها للتواصل مع الآخرين وتكوين العلاقات والترابط كمجتمع واحد، وأيضاً مع حاجتهم للاستقلالية، وإيجاد الغابة والكرامة خارج البنى السياسية والاقتصادية.

الفترة الممتدة من سبتمبر 2008 إلى أغسطس 2009. وفقاً لصحيفة الإندبندنت، "يهدف ساراماغو إلى اقتحام شبكة "الأكاذيب المنظمة" التي تحيط بالبشرية، وإقناع القراء من خلال تقديم آرائه في سلسلة لا هوادة فيها وبشكل مُبسط، وتوجيه ضربات قاضية لهذه الأكاذيب." مواقفه السياسية أدت لمقارنته بالكاتب جورج أورويل: "عداء أورويل للإمبراطورية البريطانية يسير بمحاذاة حملات ساراماغو ضد الإمبراطورية المتمثلة في العولمة." في حديثه لصحيفة ذا أوبزرفر في عام 2006 صرح بأن "الرسام يرسم، المُوسيقي يؤلف موسيقى، الروائي يكتب روايات. لكنني أعتقد أننا جميعًا نترك أثرًا أو انطباع، وذلك ليس عائدًا لطبيعة كوننا فنانين، ولكن بسبب كوننا مواطنين. كمواطنين، يتوجب علينا التفاعل والمشاركة، لإن المواطن هو من يغير الأوضاع. لا أستطيع تخيل نفسي خارج أي نوع من المشاركات السياسية أو الاجتماعية."

خلال الانتفاضة الفلسطينية الثانية، وأثناء زيارته لمدينة رام الله في شهر مارس لعام 2002، قال ساراماغو: "ما يحدث في فلسطين هو جريمة من نفس طراز ما حدث في معسكر أوشفيتز... أحساسًا بالحصانة يحيط بالشعب الإسرائيلي وجيوشه. لقد تحولوا إلى أشخاص منتفعين من الهولوكوست (المحرقة)." أحتج بعض النقاد على هذه الكلمات واعتبروها معاداة للسامية. بعد مرور ستة أشهر، أوضح ساراماغو. "المزعج في تصريحي ليس أنني أدنت ما تقوم به السلطات الإسرائيلية، وارتكابها لجرائم حرب - فلقد اعتادوا على مثل هذه التصريحات. ما يزعجهم حقًا هي كلمات محددة لا يستطيعون تحملها. وبما أن ذكرت "أوشفيتز"... ولاحظوا جيدًا، بأنني لم أقل أن رام الله تشبه أوشفيتز، لأن ذلك سيكون شيء سخيفًا. ما قلته أن روح أوشفيتز كانت حاضرة في رام الله. كنا ثمانية كُتاب. جميعهم أدلوا بتصريحات تُدين إسرائيل، وولي سوينكا، برايتن بريتنباخ، فينشينسو كونسلو وآخرون. لم ينزعج الإسرائيليين من هؤلاء. ولكن حقيقة أني وضعت أصبعًا على جرح أوشفيتز جعلهم يقفزون."

كان ساراماغو قد أثار ضجة كبرى في البرتغال عام 2007 عندما أعرب عن اعتقاده بأن البرتغال من المحتم أن تصبح ولاية في شبه جزيرة أيبيريا المتحدة، وقد أعتقد البعض بأن تصريحه هذا نابع من غضب بقي طويلاً في صدر الروائي الكبير منذ إصرار الحكومة البرتغالية على حجب جائزة للاتحاد الأوروبي عن إحدى رواياته، بضغوط من الفاتيكان. ويقول ساراماغو: «لقد غادرت البرتغال كاحتجاج على الحكومة في ذلك الوقت وليس غضباً من البرتغال. وأنا أدفع ضرائبي في البرتغال وقد أمضيت ستة أشهر في عام 2008 على أرضها».

وينظر بعض النقاد إلى انتقال ساراماغو في عام 1991 إلى لانزاروتي من لشبونة على أنه شكل انتقالاً في عالمه الروائي، حيث أن رواياته الأخيرة التي تدور أحداثها في أماكن غير محددة، تضرب جذورها بشكل أقل جلاء ووضوحاً في الحياة والتاريخ البرتغاليين، أو على وجه التحديد في شوارع لشبونة وعواصفها، حيث برز العنصر التأملي في هذه الروايات بشكل أكبر. والواقع أن المخرج البرازيلي فرناندو ميريل قد اجتذبته في روايته «العمى» ودفعته إلى تحويلها إلى فيلم رؤية الرواية لمدى هشاشة الحضارة الغربية وسهولة انهيارها.

غير أن ساراماغو نفسه يقول في هذا الصدد: «لست أرى قشرة الحضارة الغربية ومدى هشاشتها،

وإنما أرى المجتمع على نحو ما هو عليه، فمع وجود الجوع والحرب والاستغلال نحن في جحيم بالفعل. ومع الكارثة الجماعية المتمثلة في العمى الجماعي يطفو كل شيء على السطح سواء أكان سلبيًا أم إيجابيًا. إنها لوحة تصور ما نحن عليه». وجوهر هذه الرواية، حسبما يراه ساراماغو ، هو: «من الذي لديه السلطة ومن الذي ليست لديه، من الذي يسيطر على الإمداد بالغذاء ومن الذي يستغل الباقين».

قيم ساراماغو الإنسانية

رأى ساراماغو المعروف بـ"شيوعيته الصارمة" والذي كان عضو الحزب الشيوعي البرتغالي حتى وفاته، رأى في الاشتراكية حلاً لمشاكل العالم كافة، ورأى أن الشيوعية قادرة على بعث نفسها من جديد، وأن ما أوجد الشيوعية في الماضي سيلجأ إلى الشيوعية مرة أخرى فرارًا إليها من مشاكله وأزماته المزمنة، فيصرّح: "سنجد أنفسنا في ظروف مشابهة لتلك التي أنتجت الشيوعية، أقلية غنية تتحكم بأغلبية فقيرة، وسيتفاقم الوضع وينفجر مجددًا".

وتُظهر أعماله أن تلك الأغلبية الفقيرة تظل منتظرة الفرصة التي تسمح لها بالانقضاض على ما يملكه الأغنياء، ففي رواية "الطوف الحجري" ونتيجة لانفصال الجزيرة تخلو الفنادق من السياح الفارين إلى بلادهم، ويبدأ فقراء الشعب ممن لا يملكون حق السكن في احتلال الفنادق، وتبدأ الحكومات بالوقوف في وجه هذا الاحتلال وتتصدى له بالقوة.

يشرح ساراماغو مقولته "المشكلة الحقيقية تتركز في أنه ما زال هناك أغنياء وفقراء في هذا العالم" بأن الإنسانية ما زالت تنتج الثروات التي تتوزع على الشكل الذي نراه حاليًا، وأنه لأول مرة في التاريخ يحاولون صناعة عالم للأغنياء فقط، ويقوم هذا المجتمع على حساب طبقة مسحوقة من الفقراء.

يعادي ساراماغو الرأسمالية ويراها سببًا فيما أسماه "الأمية الوظيفية"، والمقصود بها عدم قدرة الفرد على كتابة بضعة أفكار مترابطة رغم إتقانه القراءة والكتابة، ويرى أن هذا النوع من الأمية ينتج ديمقراطية مشوهة خادعة، فكيف لضمير السياسيين السعي إلى كسب أصوات ناخبين عاجزين عن فهم البرنامج الانتخابي لهم.

ويصور ساراماغو هذا التوغل المقيت للرأسمالية وابتلاعها للعوالم التقليدية البسيطة في روايته "الكهف" من خلال هجرة عائلة أليجور مشغل الخزف والانتقال للعيش في المركز التجاري متخلّين عن كل شيء، خارجين في رحلة بلا وجهة محددة، وتلاحظ العائلة منذ اللحظة الأولى الحراسة المشددة المفروضة على قبو المبنى.

جائزة نوبل للأدب

قامت الأكاديمية السويدية باختيار ساراماغو للحصول على جائزة نوبل للأدب. وجاء الإعلان بشكل مفاجئ له ولرئيس تحريره، لإنه كان على وشك السفر إلى ألمانيا لحضور معرض فرانكفورت للكتاب، أشادت لجنة نوبل "بالأمُثولات والحكايا الرمزية التي تفرضها مخيلته، بالإضافة للتعاطف والسخرية في أعماله"، بالإضافة لإتباعه "الأسلوب التشكيكي الحديث " فيما يتعلق بالحقائق الرسمية.

من أعماله:

رواية (العمى) 1995، (كل الأسماء) 1999، (قصة الجزيرة المجهولة) 1999، (الكهف) 2002، (أكبر زهرة في العالم) 2003، (انقطاعات الموت) 2008، (الذكريات الصغيرة) 2010.

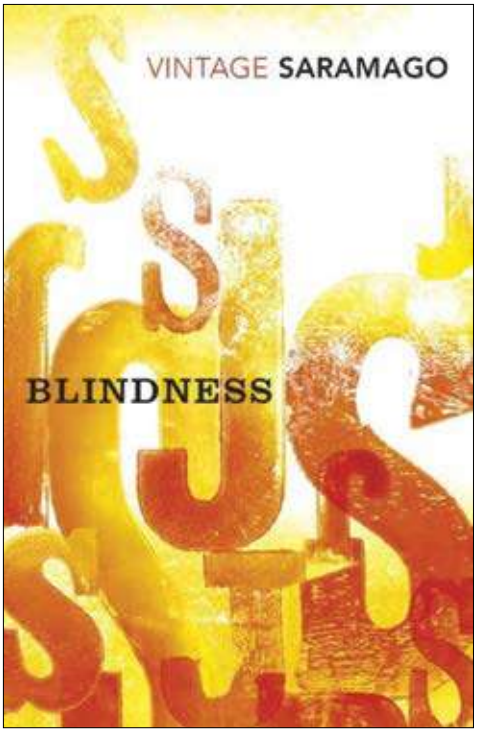
عانى ساراماغو من اللوكيميا. توفي في الثامن عشر من شهر يونيو عام 2010 عن عمر ناهز 88 عام، تقول عائلته أنه تناول الإفطار وتحدث قليلاً مع زوجته ومترجمته بيلار ديل ريو صباح يوم الجمعة، بعد ذلك شعر بالإعياء وتوفي. وصفته صحيفة الغارديان "كأفضل كاتب برتغالي في جيله"، بينما قالت فيرناندا إيبرستادت من صحيفة نيويورك تايمز "أنه أشتهر بشيوعيته الصارمة كما أشتهر بأدبه القصصي". مترجمة ساراماغو مارغريت جول كوستا، أثنت عليه، ووصفت "مخيلته الرائعة" كما أطلقت عليه "أعظم كاتب برتغالي معاصر". واصل ساراماغو كتاباته حتى وفاته. آخر عمل نشر له، المنور، نُشر عام 2011 بعد وفاته.

وفاته:

عانى ساراماغو من الالتهاب الرئوي في السنة التي سبقت وفاته. وبعد أن أعتقد أنه شُفي تمامًا من هذا الالتهاب، كان من المقرر أن يحضر مهرجان أدنبرة الدولي للكتاب في أغسطس 2010.

أعلنت البرتغال الحداد لمدة يومين. كان هناك تحية شفهية من سياسيين دوليين بارزين مثل: لويس إيناسيو لولا دا سيلفا (البرازيلي)، برنار كوشنار (الفرنسي) وخوسيه لويس ثباتيرو (الأسباني)، ومن كوبا قام كلاً من راؤول كاسترو وفيدل كاسترو بإرسال أكاليل الزهور.

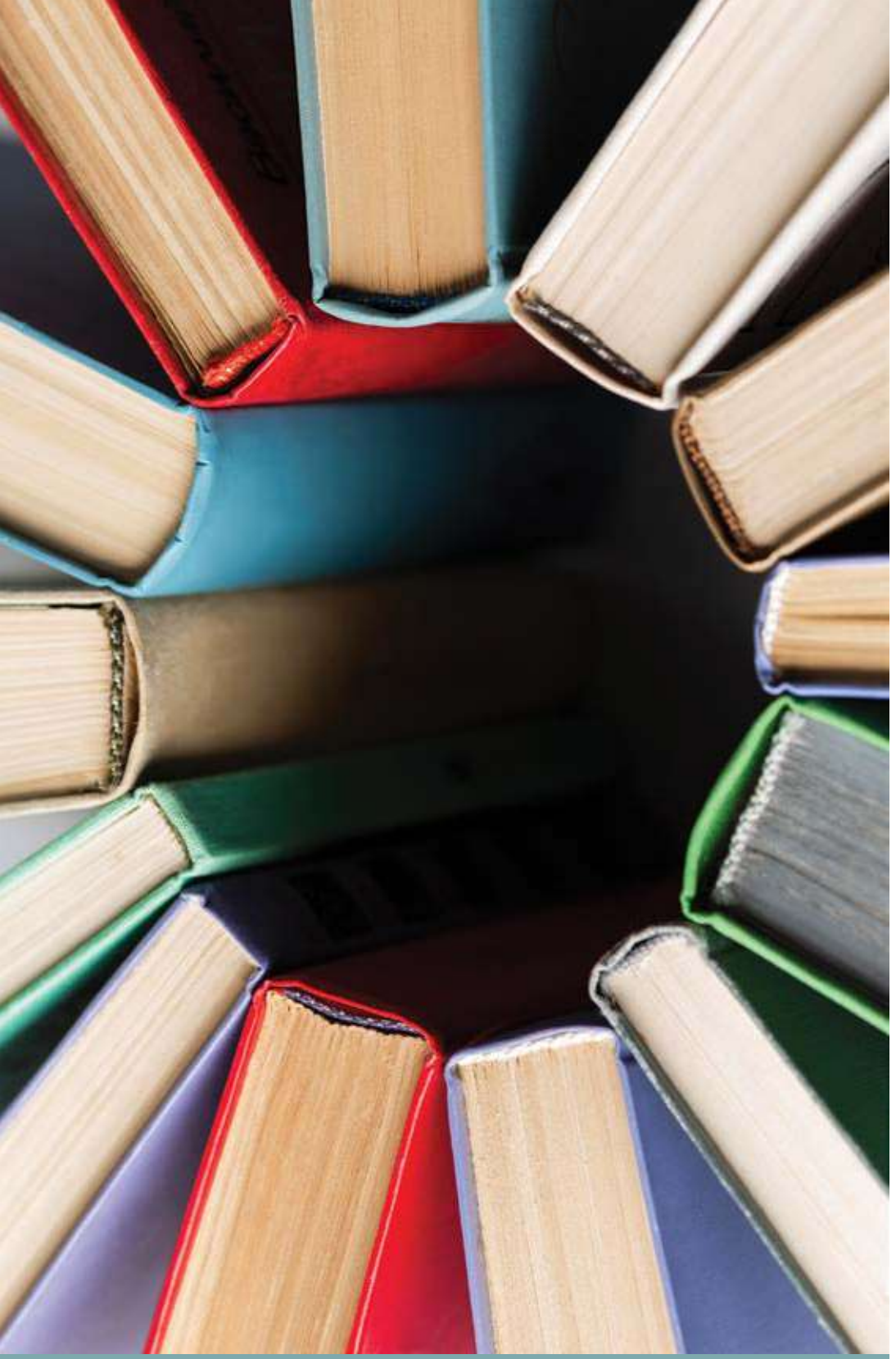
أُقيمت جنازته في لشبونة في العشرين من يونيو 2010، تجاوز عدد المشيعين 20,000 شخص، الكثير منهم كان قد سافر مئات الكيلومترات، وقد لوحظ غياب رئيس البرتغال اليميني أنيبال كافاكو سيلفا والذي كان يقضي عطلته في جزر الآزور عندما تمت مراسم التأبين. كافاكو سليفا، رئيس الوزراء الذي أزال عمل ساراماغو من القائمة القصيرة لجائزة Aristeion Prize، قال "أنه لم يحضر الجنازة لأنه لم يحظى أبدًا بشرف التعرف عليه". المُشيعين،



رواية (العمى)

إنقطاعات الموت

الذين أثاروا تساؤلات عن سبب غياب كافاكو سيلفا في حضرة الصحفيين، كانوا يمسكون في أيديهم نسخًا قرنفلية اللون، والتي ترمز إلى ثورة القرنفل. تم إحراق جثة ساراماغو في لشبونة، وتم دفن رماده في ذكرى وفاته، في 18 يونيو 2011، تحت شجرة زيتون تبلغ من العمر مائة سنة وتتواجد في الساحة التي تقع أمام مؤسسة جوزيه ساراماغو (Casa dos Bicos).



رواية التاريخ: المعطيات المعرفية

أ.د. نادية هناوي سعدون

ناقدة من العراق - كلية التربية - قسم اللغة العربية - الجامعة المستنصرية

بالارتهان المنطقي في الفكر والارتكان الجمالي إلى التخييل يكون التعالق بين الرواية والتاريخ متمثلاً فعليًا في صيغة كتابية ذات اتساقات ومقتربات تفصح عن رؤية نقد ثقافية هدفها الظفر بالحقيقة أو على الأقل السير في طريق البحث عنها. وهذه الصيغة هي (رواية التاريخ) وقد طرحتها لأول مرة في كتابي (السرد القابض على التاريخ) 2018 كمصطلح يتساوق فيه السرد التاريخي مع التخييل السردي وبفاعلية ذات وظيفة تمثيلية ضمن قالب روائي يتمتع بالمرونة.

واصطلاحية رواية التاريخ تجعلها تتعدى أن تكون مجرد نوع سردي ينضوي في جنس أوسع منه هو الرواية لسببين الأول استجابتها الطوعية ما بعد حداثية نحو التداخل بين التاريخ كفلسفة والتخييل كفاعلية جمالية، وثانيًا الانفتاح ثقافيًا على منافذ التمثيل كلها بما يجعلها قادرة على تجاوز التداخل متجهة صوب العبور الأجناسي الذي به يضم قالب الرواية حدود جنس أو نوع أو شكل أكثر من الأشكال السردية فينصهر فيها لتكون الرواية بالعموم جنسًا عابرًا للأجناس. وهذا ما ورد في كتابي الجديد (نحو نظرية عابرة للأجناس في بينية التجنيس والتمثيل).

وباحتوائية الرواية لرواية التاريخ تنفتح آفاق الأدب

تصويريًا وتشخيصيًا على مستوى البنية النصية، وتمثيليًا على مستوى البنية ما بعد النصية. بيد أن التمثيل الذي أراده ميشيل فوكو نظيرًا لفاعلية الفكر ما بعد الكولونيالي سيصبح في (رواية التاريخ) هو الأداة الأهم كنوع من إرادة المعرفة التي تحفر اركيولوجيا في المغيب والمخفي والمهمش، مفككة المركزي والأحادي والفوقي والسلطوي وغيرها من المعطيات التوسعية التي تنطوي عليها الأدبيات الاستعمارية. وهو ما يجعل الوظيفة الجمالية أكثر اتساعًا فيجتمع المرجع / ما قبل النص بالتخييل/ داخل النص ليكون المتحصل هو التمثيل/ ما بعد النص.

ولتوصيف هذه الفاعلية التمثيلية في (رواية التاريخ) وبيان ومعطياتها المعرفية التي بعضها نظري يتعلق بالتطابق في المفاهيم، وبعضها الآخر إجرائي يتعلق بالتنافذ في ترسيم الحدود بين الأجناس، أو ثقافي يتعلق بتحشيد التداخل في المناطق القرائية أو التأرجح فيما بينها؛ فإننا سنستعور ثلاثة معطيات تنطوي عليها اصطلاحية (رواية التاريخ) وهي:

أولاً: معطى التطابق:

تتخذ (رواية التاريخ) من الرؤية الفلسفية قاعدة تبني عليها اصطلاحيتها العلمية، وهي تُمخيل التاريخ وتؤرخن المخيال فتتلاشى الحدود وتزول الحواجز حتى لا مجال إلا للالتصاق والتساند. وبتوغل السرد في التاريخ يندلع الإنسان في الزمان، لأن "بين كتابة التاريخ وعلم السرد طرف ثالث هو ظاهراتية الشعور بالزمان"[1].

وهذا الطرف الثالث هو الذي يجعل كتابة (رواية التاريخ) تنبع من داخلها حيث لا يتغالب المؤلف وقارئه على البنية النصية شدًّا وجذبًا حسب؛ بل اللحظة شبه التاريخية للقصص هي التي تتبادل الأماكن مع اللحظة شبه القصصية للتاريخ أيضًا[2]، من أجل إعادة تصوير الزمان، وقد استمدت مقومات التجاذب فيها من داخل أنماط حبكها.

وبسبب هذه التبادلية الزمانية تعامل هايدن وايت مع المدونة التاريخية بوصفها جنسًا سرديًا هو أما مأساة أو ملهاة أو رومانس أو سخرية، مضفيًا الحيوية على هذه المدونة التي فيها يتم التعبير القصصي عن المادة التاريخية.

وما قطيعة التاريخ والقصص التي بها قال بول ريكور سوى توكيد للانقلاب على مستوى البنية العميقة للنص، فيتطابق إضفاء الصفة العينية مع ظاهرة الرؤية، ولا يقر ريكور بالتقاطع إلا لأجل التطابق؛ فالقول (أتخيل) لا يعني (أتوهم تمثيلاً) وإنما (أتمثل إيهامًا) لأن التفكير لا يترك التخييل يعمل لوحده بل يشترك معه في صنع التاريخ الجديد بانفصام عبارة (كان يا ما كان) عن القول (كأنما الماضي..) أو القول (تخيل كأن) لأن الشيء يصبح صورة لما هو متخيل. واستند ريكور في ذلك على طروحات هايدن وايت عن علم المجاز والوظيفة التمثيلية للخيال التاريخي، مقاربًا المجاز بالتمثيل والمماثلة بالمطابقة، فحينما (نتصور أن..) يعني أن الماضي هو ما كان يمكنني أن أراه وما كان يمكنني أن أشهده لو كنت هناك تماما كما أن الوجه الآخر للأشياء هو ما يمكنني أن أراه لو كنت أنظر إليها من الجانب الذي تنظر أنت إليها منه. وبهذه الطريقة يصير علم المجاز الوجه المخيالي للتمثيل[3].

وهذه المقاربة هي ما تريده (رواية التاريخ) مؤدية وظيفتها التمثيلية من خلال جعل التخييل غاية في ذاته، به نردم التقاطع بين القصص والتاريخ معيدين تصوير الزمان، بعكس الوظيفة التصويرية للرواية التاريخية التي فيها التخييل أداة شعرية وواسطة استعارية تساهم في بلوغ الغاية التي هي التاريخ.

ومسألة استعادة تصوير الزمان جعلت ريكور يعيد فحص فلسفة هيغل الذي وجده (يحصر نفسه بالماضي مثل مؤرخ غير متفلسف) من باب ما سماه (الإغراء الهيغلي) الذي فيه التاريخ تاريخ المؤرخ وليس تاريخ الفيلسوف. ولأن روح العالم يوصل إلى ما سماه ريكور (مكر التاريخ) كونه يجعل ما هو غير مقصود مضمومًا في خطط روح العالم، استبدل (روح العالم) بـ(روح الشعب) حيث التاريخ السياسي مولود من روح شعب، وعندها لن يكون المكر في التاريخ نتاج اختلاف بين ماض ميت هو مقصد المؤرخ وماض حي هو مقصد الفيلسوف[4].

وبغية ريكور من الوقوف إلى صف الشعب هي الحقيقة التي فيها السعادة التي يجدها عبارة عن صفحات بيضاء في التاريخ. أما الصفحات التي يخطها التاريخ ويسودها فلا تخدم إلا رجال التاريخ العظام الذوات الفاعلة في التاريخ كما يسميهم هيغل.

وفي (رواية التاريخ) تتحول هذه الصفحات البيضاء التي لم يخطها التاريخ الرسمي إلى سرود بأزمنة أو حقب جديدة هي عبارة عن تزمين أي "شبكة منظورات متقاطعة بين انتظار المستقبل وتلقي الماضي وتجربة الحاضر من دون الإلغاء في كلية يتطابق فيها العقل التاريخي مع واقعه". فيتماثل السرد مع ما يسرده ويكون التاريخ والرواية وجهين لعملة واحدة.

وفي (رواية التاريخ) تتحول هذه الصفحات البيضاء التي لم يخطها التاريخ الرسمي إلى سرود بأزمنة أو حقب جديدة هي عبارة عن تزمين أي "شبكة منظورات متقاطعة بين انتظار المستقبل وتلقي الماضي وتجربة الحاضر من دون الإلغاء في كلية يتطابق فيها العقل التاريخي مع واقعه"[5]. فيتماثل السرد مع ما يسرده ويكون التاريخ والرواية وجهين لعملة واحدة.

ثانيًا: أ: معطى التمثيل:

التمثيل اللغوي:

1. أن مفردة التاريخ في (الرواية التاريخية Historical Novel) ترد بصيغة وصفية، بينما ترد المفردة في (رواية التاريخ Novel Of History) بصيغة المضاف والمضاف إليه. ومعلوم أن الإضافة تحافظ على صيرورة الوحدة والتلاحم، وكل ما يتصل بذلك من توالد مترادفات تصب في الإضافة نفسها لتكون مفردة (الرواية) متقدمة ومحددة بتواز مع مفردة (التاريخ) بينما تقتضي الصيغة الوصفية في الموصوف الرواية Novel والصفة (التاريخية Historical) أن تكون الغلبة هنا للصفة لأنها هي البغية في حين تتبعها الرواية التي هي موصوفة بها وتابعة لمواصفاتها، وهذا بالضبط مقصد الرواية التاريخية التي قدمت التاريخ على الرواية وجعلت الأخيرة وسيلة للأول الذي هو البغية والمقصد والجوهر. ولأن الصفة تتبع الموصوف لذلك يكون التوالي والتتابع والاستلحاق مقتضيات بها ينحسر الاشتغال عند منطقة التخييل بينما يتوسع الاشتغال على منطقة الوقائع ويمتد بكثافة. وهو ما ترفضه أدبيات ما بعد الحداثة التي تناصر أي اشتغال يستبدل الاستلحاق والاستتباع بالتجريب واللانمطية في الاستغوار من خلال استلهام ممكنات الوعي التاريخي Historical Concusses وإلى أبعد الحدود.

2. أن اسنادية الرواية إلى التاريخ بطريقة الإضافة الاسمية تماثل ما أراده هيغل حين وجه النشاط الفلسفي الذي كان معتمدا في زمانه آنذاك على البحث في تاريخ الفلسفة historical philosophy فقلب هذا الفيلسوف ذلك الاعتماد متعاطيًا مفهوم فلسفة التاريخ history philosophy of وهنا يتوضح لنا الفارق الشاسع بين الصيغة الاسنادية مبتدأ وخبرًا والصيغة الاتباعية صفة وموصوفًا.

3. إذا كنا قد عهدنا إلى الإسناد تحقيقًا للسردنة التاريخية؛ فإن ما ستفضي إليه اتباعية الصفة للموصوف هو سرد تاريخي. والأول أي (السردنة التاريخية) هو مربط الفرس الذي به انشغل هايدن وايت لأكثر من خمسة عقود. وبحسب وايت تنزع سردنة التاريخ الأدلجة من التفكير التاريخي استنادًا

إلى سياسات التأويل التاريخي من ناحية (الانضباط ونزع التسامي) متأثرًا في ذلك بفلسفة ماكس فيبر، هذا من جانب ومن جانب آخر فإن السرد عند وايت هو المهيمن في الخطاب الأسطوري والتخييلي على حد سواء، بدءًا من الناريم narreme التي هي أصغر وحدة سردية[6].

4. الصيغة المعروفة في اصطلاح الرواية التاريخية يسلِّم بثبوتية الفعل السردي مقابل امتدادية الفعل التاريخي بما يجعل السرد وسيلة تمثيل للحدث التاريخي الذي يظل هو الهدف والمبتغى، بينما تفكك (رواية التاريخ) هذه المواضعة وتعيد صياغتها في إطار تخييلي يرفع من فاعلية السرد محجمًا أرشيفية المادة التاريخية بالتمثيل. ولقد حسم كروتشه الأمر حين قال: "حيث لا يوجد سرد لا يوجد تاريخ" ووصف كونديرا تعامله مع التاريخ بالقول: "سلوكي بإزاء التاريخ هو سلوك المخرج المسرحي الذي يتدبر أمر المشهد بعدد من الأشياء"[7]. وهذه الإعادة في بناء التاريخ بعد تفكيكه هي التي تعطي للتاريخ حيويته وتجعله متجددًا ومتماسكًا غير هش.

ب - التمثيل الاصطلاحي:

ليست (رواية التاريخ) مجرد تسمية فيها نضيف الرواية إلى التاريخ؛ بل هي اصطلاح استدلالي فيه تتم عملية مطابقة الواقع التاريخي بالتاريخ الواقعي من خلال تمثيل القول التاريخي تمثيلاً يجعل القول الشعري مفسرًا له حتى لا حدود للتصديق والتخييل معًا. والأحداث كأقاويل تاريخية يتم تمثيلها بواحد من التمثيلات الآتية: التمثيل الشكلي والتمثيل العضوي والتمثيل الآلي والتمثيل السياقي[8]، وبالشكل الذي يجعل الرواية كما يقول ستندال أصدق قولاً من التاريخ.

وبسبب هذا التمثيل لن يعود تعامل الروائي مع التاريخ كتعامل المؤرخ مع الوقائع فيكتب عن حقبة ويغفل متعمدًا حقبًا أخرى، ولا كتعامل الروائي في الرواية التاريخية وهو يراهن على تصوير الحدث وليس تمثيله؛ بل التاريخ في (رواية التاريخ) عام يعنى بالحركة التاريخية بعمومها فلا يهمل حقبة ويعنى بأخرى.

وبالتمثيل يتمكن الروائي من نقد التاريخ مهشمًا قلاعه سرديًا، كاشفًا عن نقاط ضعفه، عارفًا مواضع التخلخل فيه، مفسرًا علة الوجود والزمان. هكذا يصبح تمثيل القول التاريخي في (رواية التاريخ) سياسة ما بعد حداثية، عليها يتوقف الوعي الذاتي بالأشياء متشكلاً بالصورة والقصة والايدولوجيا[9] من خلال واحد من أنماط السرد الحديث الثلاثة وهي: نمط الخطاب المحاكاتي ونمط الخطاب الإخباري ونمط فهم التقنية السردية الذي به يتم الاشتغال على الشكل لنستنتج أن الأحداث كانت وهما [10] .

من هنا لا تعنى (رواية التاريخ) بالتاريخ عناية مضمونية هي عبارة عن أحداث ووقائع حسب بل هي تعنى به أيضًا شكليًا وتقانيًا كأن تحفر فنيًا في المسميات محققة الإيهام السردي أو ما يسميه بول دي مان سلبية التخييل. وباتساع التمثيل في التعامل مع التاريخ، شمولاً للشكل وللمضمون تكون(رواية التاريخ) قد اكتسبت سمتها الاصطلاحية الجامعة المانعة.

ثالثًا: معطى العبور:

تستمد (رواية التاريخ) صيغتها الكتابية ما بعد الحداثية من نظرية التداخل الأجناسي لكنها تتعدى عملية التداخل بين السرد والتاريخ إلى عملية الانصهار في قالب واحد هو الرواية التي هي جنس عابر للأجناس، وقد استوعبت الفلسفة التاريخية المعاصرة معبرة عن ما بعد حداثيتها بالمساءلة والاستجابة والاستمكان والتأقلم والتضاد والاختلاف. وبالعبور تنداح (رواية التاريخ) في نسيج الروي لكن الاستقراء الفكري يظل أطروحة بحثية بها يقولب الكاتب وعيه الفلسفي معبرًا عن هوية سردية، فيستجلب وثائق ومستندات بلورها هو في شكل تاريخ جديد يقوض به يقوض به هيكلية التاريخ التقليدية الجامدة ويصادرها بعد أن يستنطق خفاياها ويبحث عن مسكوتاتها.

ويصف بول ريكور هذا التعامل السردي مع المعطى التاريخي، بأنه "عبور من فكرة علاقة سكونية إلى فكرة عملية دينامية تنطوي على إضافة فعلية إلى النموذج التصنيفي لأن يضفي عليه التعاقب الزمني"[11]، وأنّ العبور في السرد من خلال المستويات السيميائية (السطح والعمق والمجاز) لا ينتهي بقدر ما يتعرض للمقاطعة، وهو ما يجعل أشكالاً سردية جديدة تمر في طور الولادة، شاهدة على حقيقة أن الوظيفة السردية لا تزال قابلة للتحول ولا تعرف الموت[12]. ومن هنا رفض ريكور فكرة أفول السرد. وإذا كانت الميتارواية التاريخية ـ التي هي بحسب ليندا هتشيون ليست جنسًا سرديًا بل هي شكل من أشكال الرواية ما بعد الحداثية ـ قد داخلت بين التاريخ والميتاسرد؛ فلأنها رفضت مفاهيم الأصالة الجمالية والإغلاق النصي بالأدوات النظرية ما بعد البنيوية وبالاستراتيجيات الحكائية الخيالية التي تدفع نحو مساءلة التاريخ.

وما كان لهايدن وايت أن يستعمل الميتا ـ تاريخ إلا لكون التاريخ تركيبًا ذهنيا مجردًا يريد من الروائي لا أن يتخيل حسب وإنما قبل ذلك أن يمتلك رؤية فلسفية، فليست المسألة وجود (متخيل تاريخي) وإنما قبله وجود (متفكر فلسفي) يبني عليه أساسات يستند عليها المتخيل التاريخي، فتجتمع الفكرية بالشعرية ويكون اللغوي التأويلي هو همزة الوصل بينهما.

والتأويل في (رواية التاريخ) منهج ينزع إلى مقاومة فكرة الاكتفاء بالتاريخ وحده. لأن ذلك يضاد الفطرة السليمة التي ينبغي أن تعبأ بالماضي من خلال الحاضر فهما للمستقبل.

وبالعبور من التاريخ إلى التخييل تكون رواية التاريخ قد انفتحت على الفن والفلسفة بلا انغلاق ولا تحكم في المعاني التي تظل دومًا مرجأة وليست نهائية. وكذلك اللغة ليست فردية خالصة في التعبير عن وقائع نستند إليها ونحن غير مطمئنين إلى حقيقتها، والعبور في (رواية التاريخ) ليس تحصيلاً تأويليًا يراد منه التصديق أو عدمه؛ وإنما هو تدليل signification الغاية منه التأويل الذي به يصبح الروائي مفكرًا وتغدو روايته استفزازية لذهن المتلقي بالتمثيل Representation الذي يجعل رواية التاريخ تتسم بالعابرية الفنية كتعبير عن موضوعية التزمين ما بين ماض هو حاضر وحاضر هو ماض

وماض وحاضر يتشكلان في القادم (المستقبل) الذي هو الآخر ليس نهائيا في ارتباطه بالماضي وارتهانه بالحاضر.

وقد تكون الاستفزازية متمثلة بديالكتيك التساؤل الذي به تتزحزح ثوابت التاريخ وتتخلخل مواضعاته، فيبدو كأنه متاهة لكن الذات تقف خارج فعله، متحررة من الخضوع له، ناظرة إليه كفضاء لا زماني بإرادة قوة نيتشوية وبتفكيكة دريدية وبجينالوجية فوكوية.

ولا يقتصر العبور في رواية التاريخ على التجنيس وإنما يشمل تداخل البعدين الكتابي والقرائي. الذي يجعل التأويل مدججًا بذاكرة مضادة وبرؤية مناورة وواعية، فلا يعود المقروء تركيبة كتابية واحدة هي مجرد واسطة بل تركيبة متشظية هي الواسطة والمرمى معًا.

فتغدو الوظيفة التمثيلية في (رواية التاريخ) وظيفة تأويلية تتعدى الميتاتاريخ والميتاسرد عابرة إلى الميتا فكر مما تسميه وهتشيون ومارشال (التورط Complicity) الناجم عن اندماج المتخيل التاريخي بالواقعة السردية فيكون المتحصل إيهامًا سرديًا هو بمثابة تاريخ مستعاد. ولا يمكن لنا إعادة كتابة التاريخ ما لم نتعامل معه تعاملاً ابستيميا كوحدة معرفية نتحكم في زمانها منقحين ومسترجعين ومستبقين وكاشفين ومستحضرين وكل ذلك من دون تقليد أو خمود.

وفعالية المتخيل التاريخي لا تعتمد على منتجها ومتلقيها حسب؛ بل على قدرة المتخيل نفسه في المناورة بين الشكل والمضمون أيضًا، فيصبح الميتا تاريخ والميتارواية سواء بسواء، بمعنى أن الانحراف المعياري في الارتكان إلى عناصر السرد الروائي هو نفسه الانحراف المعياري في الاعتماد على المعطى التاريخي بحثًا عن فجوات أو ثغرات، منها ينفذ السرد إلى التاريخ فيظهر ما خبأه الأخير عن الأنظار.

من هنا تصبح (رواية التاريخ) كتابة منتفضة في بعديها السردي والتاريخي، ليس فيها تعال ولا حتمية بل هو تحشيد لا فرق فيه بين عمل الفكر وحتمية الصدفة واعتمال النسيان. فتتمكن من أن تتعدى خرق المنطق التاريخي إلى التمادي في التخييل السردي بوحًا وتفنيدًا ونفضًا وتضادًا. وعندها يكون الإيهام قد وصل بالتاريخ حدًّا تم فيه استجوابه بوصفه متهما يراد إثبات إدانته.

بانتهاج هذه المعطيات يكون مصطلح (رواية التاريخ) قد ولد ولادة طبيعية، كاستخلاص موضوعي لمجموعة رؤى نظرية وتصورات إجرائية. ومعروف أنّ لكل اصطلاح حاضنًا ثقافيًا يهيئ لاستقباله أما كشكلية أجناسية أو كموضوعية فكرية، والحاضن الذي ينطلق منه مصطلح (رواية التاريخ) هو نقض الثقافة المتروبولية مع المراهنة على نجاعة اللاتمركز في استعادة محورية الأطراف، لتكون ذات ثقل مادي ومعنوي يستنبذ الاستقطاب وما فيه من رؤى أحادية وتصورات فوقية منتزعًا استعلاءها ومستبدلاً ثقافة الشمول بثقافة التنوع والانفتاح والتعدد حيث لا نخب ولا أصنام.

ضمن هذه الآفاق الرحبة والمستقبلية يستحضر مصطلح (رواية التاريخ) التاريخ من أجل تحويل صورته كعلم ينطوي على ما حدث فعلاً إلى صورته كسرد يحبك ما كان قد حدث كي لا يعود كما حدث فعلاً.

ولا غرو أن الاتفاق على اصطلاح بعينه أمر لا يتحقق إلا حين تكون الأطر الفلسفية قد حققت غايتها في توطيد مسارات الحفر الفكري في المتخيل التاريخي على وفق اشتغالات موضوعية وتقانات فنية تواكب متغيرات مرحلتنا الثقافية التي نعيشها وما تزخر به من منعرجات فكرية وانعطافات فلسفية لم تكن طارئة أو آنية، وقد انعكست في جملة كيفيات روائية محورت الفاعلية التقانية بأطر خاصة وجدولت طريقة التعامل مع المادة التاريخية في صياغات تجريبية غير معهودة لتقوم بتشكيلها وقد لبت متغيرات المرحلة ما بعد الكولونيالية وتماشت مع مقتضيات الرؤية النقدية ما بعد الحداثية.

وأهم متحصلات الاتفاق على اصطلاح ما لهذه الرؤية هو تجاوز اشتغالات السرد الحداثية بكل حيثياتها ومتبنياتها، بهدف الارتفاع بالمادة السردية على حساب النزعة الأرشيفية/التاريخية، وما يستتبع ذلك من تعد على مواضعات التعامل البنائي المعتاد وما فيه من محددات النظر الموضوعي للتاريخ.

وبالنظرية التاريخية المعاصرة يكون الفكر الفلسفي قد تحرر من إطاره المواضعاتي الضارب في الرسوخ والقدم إلى إطار صياغي غير ثابت أهم سماته أن المؤرخ صانع حبكات وليس ناقل وقائع. ولكي تتم استدامة هذا الفكر الفلسفي يحتاج ذلك من الروائي بناء رؤية فنية هي بمثابة إستراتيجية كتابية بها يدشن أنساقًا جديدة بديلة عن الأنساق التي كان قد تواضعت عليها الرواية الحداثية الواقعية منها والتاريخية وهي تداهن الفهم المتعالي للتاريخ بوصفة مدونة أرشيفية لا يطالها الشك صلدة وصلبة. والسرد ما بعد الحداثي يتخطى ذلك كله متسمًا بالتجريب الذي به ينقض التنميط ويضاد التعقيد وينفر من القاعدية مجربًا أنساقًا بديلة، تعلي الهامش وتهرئ المركز مستحضرة الذاكرة الجمعية التي فيها المغلوبون والمقموعون والمظلومون هم الصانعون للتاريخ الذين لهم دورهم الخطير المتمثل في مصائرهم المسفوحة ومعاناتهم القاهرة ومسراتهم الشحيحة.

الهوامش:

1 - الزمان والسرد، الزمان المروي الجزء الثالث، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، راجعه عن الفرنسية د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006، ص8.

2 - ينظر: المصدر السابق، ص298.

3 - ينظر: المصدر السابق، ص272 .278.

4 - ينظر: المصدر السابق، ص297. 302.

5 - المصدر السابق، ص313 التزمين مفهوم استعاره ريكور من كوسيلك.

6 - محتوى الشكل الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، هايدن وايت، ترجمة د. نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط2017،1، ص53.

7 - فن الرواية، ميلان كونديرا، ترجمة بدر الدين عرودكي، الأهالي للطبع والنشر، سورية، ط1، 1999، ص42.

8 - metahistorical imagination in miteertucentury ,Hayden white, Europe the johns Hopkins press. Baltimore and London 1973,p13.

9 - ينظر: سياسية ما بعد الحداثية، ليندا هتشيون، ترجمة د. حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، مراجعة ميشال زكريا، بيروت، 2009، ص111.

10 - نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص234.

11 - الزمان والسرد، الجزء الثاني، التصوير في السرد القصصي، بول ريكور، ترجمة فلاح رحيم، وراجعه عن الفرنسية جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006، ص104.

12 - ينظر: المصدر السابق، ص96 وص60.

منظور جديد في قراءة كتب أدب الرحلات التراثية

د. مصطفى عطية جمعة

أكاديمي، وناقد أدبي

لقد نال أدب الرحلة اهتمامًا كبيرًا من القراء - في العصور الإسلامية المختلفة- لاشتماله على الإثارة المتأتية من طرافة الوصف، والسرد للمفارقة الإنسانية والعواطف المحركة للبشر، ونابعة أيضًا من أنواع الشخصيات التي تظهرها، بحيث تبدو للقارئ متوافقة في كثير من نزعاتها ومختلفة في جوانب أخرى ليحتفظ كل منها بميزاتها الفردية[1]. والطريف أن الكثير من الرحالة المسلمين جابوا أقاليم العالم الإسلامي، وهي على اتساعها فيها الكثير من المشترك بينها، بحكم أنها تدين بالإسلام، وتتخذ القرآن الكريم منهاجًا ومصدرًا للتشريع والحكم، وتنظر للعربية على أنها لغة سامية. لذا فإن المشترك من القيم التي تجمع هذه الأقاليم بتقاربها أو تنائيها كبير، وهو مستمد من الإسلام، وأيضًا فيها الكثير من العادات والتقاليد التي تعود في أصولها إلى الإسلام والعروبة، وهذا ما نرصده في نصوص الرحلات للرحالة العرب والمسلمين، وأبرزهم كتاب "تحفة النظار" لابن بطوطة.

وقد فاضل الرحّالة المسلمون الذين جابوا أقطار الإسلام بين الذات الإسلامية القاطنة في البلدان المختلفة ووصفوها من منطلق ثقافي مشترك، مثلما فاضلوا بين البلدان والأمصار والمدن ووصفوها، أي أنه وصف من الداخل[2] أي من داخل العقلية المسلمة.

وجاء تركيز الرحالة المسلمين على أقاليم الإسلام، الممتدة من المغرب والأندلس غربًا إلى الهند والصين شرقًا نظرًا لسهولة الاتصال البري بينها، فهي متاخمة لبعضها بعضًا جغرافيًا، ووجود الكثير من التسهيلات لإيواء المسافرين، مع شيوع قيم الضيافة والكرم وحماية ابن السبيل، وهذا ما جعل الرحالة ابن بطوطة - على سبيل المثال- يقضي السنوات الطوال يجوب بلدان الإسلام دون أن يشعر بغربة أو تهديد[3].

وهذا، ويجدر بالذكر أن الرحالة نوعان: رحالة أديب، ورحالة ليس بأديب، فهناك مئات أو عشرات من الرحّالة الذين جابوا الدول، وتعايشوا مع الشعوب، دون أن يسجلوا ما رأوه، فظلت رحلاتهم حبيسة في صدورهم، وفي أحسن الأحوال رووا مشاهداتهم - بوصفها طرائف وغرائب - سماعيًا إلى من لقوهم في بلدانهم حين عادوا، وهؤلاء وُئدت تجربتهم بوفاتهم، وبوفاة من سمعوا منهم؛ لذا تعد كتب مدونات الرحلات وثيقة مهمة في وصف المجتمعات المختلفة (المزارة) في عصر الرحّالة من جهة، ومعبرة عن ثقافة وتصورات الزائرين لها من جهة أخرى، فنحن لا نقرأ أدب الرحلة من منظور واحد وهو منظور وصف البلدان الموصوفة فقط، وإنما نستشف أيضًا طبيعة المجتمع الذي كتبت إليه كتب الرحلات، ورؤى هذا المجتمع التي جعلت الرحالة يصوغ رحلته بأسلوب وبنية ما؛ كي تجد قبولا لدى القراء. فالأنا هي ذات الرحالة، المؤلف، السارد، والآخر على وجهين: الأول: المجتمعات التي زارها الرحّال وعني بوصفها، والحديث عنها. والثاني: مجتمع الرحّال نفسه، الذي قد لا يبدو ظاهرًا في ثنايا السرد، نظرًا لانشغال السارد بوصف المجتمعات الأخرى، ولكنه يُستشَف من خلال ما يبثه السارد من رؤى خاصة، نابعة، ومتوافقة أو متعارضة مع بلده الأصلي، وقرائه المتلقين.

فأدب الرحلة "تشكيل لنص ذاتي/شخصي، بخصوص الأنا والآخر، يأتي متكيفًا في شكل معين، للتعبير عن رؤية معينة، انطلاقًا من خطاب مفصح عنه في البداية، أو مضمر في تضاعيف السرد والوصف والتعليقات"[4].

ومعلوم أن الأدب: الشعر والقص والدراما، يعبر في غالب الأحوال عن فردية وذاتية المنشئ/المؤلف، فهو في النهاية خاضع لرؤية خاصة بالمؤلف، أما نصوص الرحلات فهي تتناول أحوال الشعوب والأقاليم، حيث تتسع الرؤية البصرية والزمانية والمكانية لتشمل مساحة كبرى، يتناولها الرحالة الأديب في نصوصه. وهذا لا ينفي أن هذا الأدب - في نهاية الأمر - هو صورة لفكر وذات وثقافة المؤلف الرحّالة، حيث نرى الشعوب الأخرى من خلال عينيه وفكره، ولكن تظل هناك جملة من الأمور التي تقدم الجديد والمفيد عن

حياة الشعوب، وثقافتها ومعالم حضارتها.

فلا يمكن أن تجنّس نصوص أدب الرحلة، بوصفها فنا سرديا معروفًا، وإنما هي نص مختلف؛ يتشكل بناؤه وصوغه حسب عوامل عدة منها: شخصية الرحالة أو المدون وثقافته، وطبيعة الرحلة، وزمنها، وما شاهده فيها. فالرحلة "نص مفتوح لا يمكنه أن يتسيج في خانة محددة، تجنسه بصفة معينة، تضيّق من تحرره واتساعه وانتشاره ...، ولهذا فإن القول بنصيتها هو انفتاح على دينامية الرحلة، وعلى خطاباتها المستندة على طرفي الذات والآخر، وجسور التعبيرات المختلفة حولها"[5].

وفي جميع الأحوال، يظل أدب الرحلات معبرًا عن التنوع الثقافي بين البشر الذي يشمل العادات والتقاليد في الطعام والشراب والتفكير والمعتقدات، والنظم الاجتماعية، وهذا واقع ضمن الدراسات الإثنوجرافية، التي تساعد على فهم مسار الحضارة الإنسانية، إذ إن التنوع الثقافي يساهم بلا جدال في التغيير والتطور الإنساني في مجمله[6] وهي أيضًا عون للجغرافي؛ عبر المعاينة المرئية التي يقوم بها الرحّالة وما يصفه بدقة من أحوال البلدان وتضاريسها ومعالمها، وأيضًا هي عون للمؤرخ في معرفة الجديد عن تاريخ البلدان والأقاليم، والتثبت مما ورد إليه من معلومات تاريخية[7]، وهي عون للباحث الأدبي (الناقد) في الوقوف على بنية الأسلوب، والسرديات في عصر تسجيل مدونة الرحلة، لذا فإن التعامل مع أدب الرحلات من المنظور النقدي يكشف الكثير من الرؤى والفنيات الأدبية والأسلوبية.

فدراسة أدب الرحلات - بوصفها خطابًا أدبيًا إبداعيًا مكونا "من أنساق جمالية وإنسانية جديدة"[8] - توفر مادة أدبية ولغوية للباحث الأدبي، تكشف الجديد من البنى اللغوية، وما قد تحمله من جماليات وآفاق إنسانية ومعرفية جديدة.

فالأدب "خطاب نصي كليّ، وليس وحدات جزئية مشتتة"، يكتسب مشروعيته "من طبيعة تصور المادة التي تعالجها والسياق الذي تندرج فيه، لأن الخطاب البلاغي في ذاته يتجه إلى أن يكتسب طبيعة كلية شاملة ...، يجعله هيكلاً متناميًا، لا يقوم في فراغ مثالي، بل هو خطاب على خطاب، أي أنه كاشف عن الخطاب الإبداعي الموزاي له"[9].

لقد قدم أدب الرحلة "خطابًا" أدبيًا مختلفا في الصياغة والبناء، جاء اختلافه في كونه معبرًا عن مشاهدات وأحداث حقيقية، يزعم الرحالة/المنشئ أنه عاينها بأم عينه، وعاشها بجوارحه، فهو تجربة حقيقية معيشة؛ تفترض الصدق في المعلومة والحدث، وهذا يخالف الإبداع التخييلي في القص والمقامة والشعر والسيرة الشعبية، وإن كان فيها واقع أو جزء من الواقع، إلا أن منشئها لا يزعم أنه يعبر عن الواقع منذ الأساس. وهذا لا يعني أن أدب الرحلة هو صورة من الواقع تماما، وإنما هو أيضًا معبر عن رؤى المنشئ وتصوراته، وما عايشه بشكل خاص، وتفاعل معه، وأثّر فيه، ويمكنه في ذلك أن يستبعد الذكريات المؤلمة، والمواقف المخجلة، والعقائد والمذاهب التي تخالف قناعاته، ويذكر أمكنة زارها دون غيرها ...، فهو تعبير جزئي شخصي أقرب إلى الذاتية منه إلى الموضوعية والشمولية، ولكنه يظل في أول الأمر (التجربة) ونهايته، متوخيًا وقائع مشهودة، وأحداثًا واقعة.

هذا، وتتأتى دراسة "خطاب" أدب الرحلات من خلال تناول مادة هذه المدونات بأدوات عدة تتيحها المناهج النقدية المعاصرة، وهي أدوات تحلل المادة اللغوية، وتكشف من خلال هذا التحليل الكثير من المعطيات: الشخصية للرحالة، والأسلوبية في خصائص أسلوب منشئها، والسردية في عناصر وفنيات الحكايات الواردة فيها، ودلالات ذلك الاجتماعية والثقافية والإثنوجرافية. أي أنه يمكن عبر التحليل العلمي بآليات النقد الحداثي من استنطاق نص الرحلة، ليبوح بالكثير أدبيًا وثقافيًا واجتماعيًا وفكريًا، فيكون النص هو المصدر والمرجع، وهذا يكمل عمل الجغرافي والإثنوجرافي وباحث علم الاجتماع، فهؤلاء يلجون النص بآليات مستقاة من المناهج العلمية والمعرفية في دوائر تخصصاتهم، وهو نفس عمل الناقد الأدبي الذي يفعّل أدوات مناهجه؛ أملاً في استكمال جهود هؤلاء من المعطيات اللغوية والأدبية في النص، ورغبة في أن يكون أدب الرحلة جزءًا من المصادر الأدبية التي تكشف طبيعة الأسلوب في عصرها، وأنماط السرد فيه.

وهناك تناولات عدة لكتب أدب الرحلات تعتمد على المقارنة بينها؛ طريقة السرد، والأجناس الأدبية التي تتقاطع فيها مثل السيرة والتراجم والتاريخ والجغرافيا والسجل الاجتماعي والحكي والخبر والشعر والرسالة واليوميات، أي يقارن الباحث بين نصوص أدب الرحلات من خلال هذه التقاطعات، وهذا منهج مهم في إيضاح تفرد كل نص عن غيره، إلا أن التناول الرأسي الذي يدرس الكتاب بوصفه وحدة بنيوية ونصية وأسلوبية، يعطي المزيد من الأبعاد الفنية والرؤيوية المتأتية من التعامل مع الكتاب بوصفه وحدة كلية، ليست برؤى جزئية.

وهذا ينقلنا من مفهوم: أن النص الرحلي مجرد نص يجمع التسجيلات الوصفية والحكائية والمعلوماتية لينقله إلى "نص" أدبي يحقق إدراكا للعالم[10] من منظور السارد/المنشئ وهو إدراك لا يدرس من خلال تجزيء النص إلى معلومات وسرديات، بل صهره في بوتقة واحدة تشمل كل هذا، ليكون معبرا إلى دراسة كيفية تصور السارد وإدراكه لتجربته المعيشة، ومعرفة المزيد عن العصر والمجتمع الذي كان يعيش فيه.

كما يتيح هذا المنظور قراءة النص الرحلي بوصفه شكلاً قائما بذاته، كل نص على حدة، لأن الشكل أكثر تجارب الفنان لصوقا بذاته، وهو في الوقت ذاته أداته الوحيدة للمعرفة والعمل، كذلك لا يمكن "أن يكون للمعنى وجود خارج الشكل لأنه هو الشكل نفسه بما فيه من شفافية" [11]. أي لا يمكن وعي نص الرحلة بفهم مضمونه العام، دون تدبر الشكل واللغة التي احتوت وصاغت هذا المضمون "فالركيزة الأساسية في هذا الاتجاه النقدي هي تدبر الكتابة بالقراءة[12].

ومن هنا، نقول إن كتب الرحلات تمثل معينا لا ينضب للباحثين في العلوم الإنسانية عامة، نظرًا لأنها ليست مجرد نصوص بها الطريف والغريب والمثير، بل فيها الكثير من الأبعاد الجغرافية والثقافية والأدبية والشعبية. وكتاب "تحفة النظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار" لابن بطوطة أحد نصوص الرحلات التي أثارت منذ القدم وإلى عصرنا الكثير اهتماما كبيرًا، نظرًا لأنه حالة فريدة في أسلوبه وبنيته، ووثيقة مدونة تصف مجتمعات عديدة في عالمنا في إحدى الحقب التاريخية، وهو وصف يشمل نواحي مختلفة في هذه المجتمعات. وقد أثارت قضية أسلوب الكتاب ومن صاغه العديد من الأسئلة التي تشكك في نسبة الكتاب لابن بطوطة، وتتغافل عن كونه ذا بنية أسلوبية، تحتاج إلى تحليل خاص لخطابها، الذي سيكشف أبعادًا ثقافية ومعرفية كثيرة.

الهوامش:

1 - جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م، ص122.

2 - د. حسين فهيم، أدب الرحلات: دراسة تحليلية من منظور إثنوجرافي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989م، ص196، 197.

3 - المرجع السابق، ص198، 199. فهناك تنظيم محكم وضعته الأمة، وتقوم على رعايته دون تدخل الدولة، ذلك هو نظام الزوايا والمدارس والربط (جمع رباط)، وهي دور ضيافة ينشئها رجال الطرق الصوفية، أو بعض أهل الخير أو كبراء أهل الدولة من مالهم الخاص، وقد تنشئها الجماعة نفسها، وتتولى أمرها ورعاية النازلين بها من أموال تجمع لهذا الغرض؛ من الأوقاف وهبات الملوك والأمراء والأثرياء. ص199.

4 - د. شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي: التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2002، ص41.

5 - السابق، ص40.

6 - د. حسين فهيم، أدب الرحلات، ص52.

7 - انظر: المرجع السابق، ص97.

8 - د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني (القاهرة - بيروت)، ط1، 2004م، ص9.

9 - المرجع السابق، ص9.

10 - راجع: الرحلة في الأدب العربي، ص69. منها دراسة: جورج غريب، أدب الرحلة: تاريخه وأعلامه، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1966م، وهي تقليدية بشكل كبير اقتصرت على وصف أبرز كتب الرحلات وما تضمنته من موضوعات وأمكنة وحياة مؤلفيها. في حين جاءت دراسة د. شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، م س، لتتناول كتب الرحلات من خلال قضايا التجنيس الأدبي، وتقيم موازنة بين آليات الكتابة فيها، وتحليل خطاب الرحلات المتخيلة.

11 - مقولة لسوسير، انظر: د. عفيف دمشقية، الإبلاغية فرع من الألسنية ينتمي إلى علم أساليب اللغة. بحث منشور في مجلة الفكر العربي، العدد (8-9) في ملف بعنوان: الألسنية، مارس 1979م، ص204.

12 - د. عفيف دمشقية، السابق، ص204.

شعراء الحداثة السعودية وأبعادهم الثقافية من خلال شهاداتهم الشعرية (نماذج واختيارات) 1-2

د. يوسف العارف

جدة

في هذه الدراسة نحاول التعرف على خمسة من رموز الشعر الحداثي في السعودية، ومدى تثاقفهم وتعالقهم مع المنجز المعرفي والشعري الحداثوي من خلال شهاداتهم وبعض إنجازاتهم الشعرية.

5/1 ولعل أول الرموز هو الشاعر أحمد الصالح (مسافر) الذي بدأت تعالقاته ومثاقفاته الشعرية والأدبية منذ نعومة أظفاره، فقد كان والده متذوقًا للشعر العربي وقارئًا له وخاصة الشعر الجاهلي والشعر الإسلامي، وكثيرًا ما سمع والده وهو يقرأ شعر حسان بن ثابت، وكعب بن زهير، والخنساء، وصولاً إلى شعراء العهدين الأموي والعباسي كجرير والفرزدق والأخطل وأبو تمام والبحتري والمتنبي وشوقي. ومع هذه القراءات تأتي التعليقات والتأويلات والمرئيات النقدية لوالد متذوق وقارئ للشعر ومستوعب له ولتداعياته ومآلاته الأدبية.

ثم تنامت هذه المثاقفات الشعرية والأدبية عبر الكتب الأدبية التي أهداها إياه الوالد.. أو قرأها اختلاسًا في مكتبة الوالد - أيضًا - فقد أهداه الوالد كتاب جواهر الأدب لأحمد الهاشمي، وديوان عنترة وديوان أبو القاسم الشابي وهو في الخامسة من عمره ولأنه في مرحلة مبكرة وتصعب على مداركه فهم المعاني والقصديات الشعرية فكان على الوالد أن يقوم بدور المعلم والشارح والمفسر لما صعب فهمه وقصر عنه إدراكه.

وفيما بعد - في المرحلة المتوسطة - أهداه الوالد بعض الدواوين الشعرية لإيليا أبو ماضي ولامية العرب والمعلقات العشر ودواوين أبي نواس وبشار بن برد وكتاب ألف ليلة وليلة.

ومع نموه المعارفي وتمرحله الدراسي في المرحلة الثانوية وانتقاله إلى مدينة الرياض زاد النمو المعرفي والتثاقف الشعري وبدأ الاعتماد على نفسه في اختياراته القرائية والأدبية وتكوين مكتبته الشعرية والأدبية شراءً وإهداءً وحضورًا وزيارات للمكتبات المحلية والخليجية وخاصة الكويت التي سافر إليها واشترى منها مجموعة من الدواوين الشعرية لشعراء محدثين ومعاصرين ومجددين لشعراء التفعيلة والقصيدة الحرة من لبنان وسوريا كالأخطل ونزار قباني وعمر أبي ريشة وبدوي الجبل، وشعراء المهجر كإيليا أبو ماضي وجبران خليل جبران وأحمد زكي وشعراء العراق كالبياتي والجواهري والسياب ونازك الملائكة وشعراء مصر صالح جودت وصلاح عبدالصبور وأمل دنقل وأحمد رامي وإبراهيم ناجي وغيرهم وغيرهم في اليمن وتونس والخليج العربي.

وكل هذه القراءات والمثاقفات الحداثوية كانت له زادًا شعريًا ورافدًا ثقافيًا شجعته على التجارب الشعرية المتجددة والنشر في المجلات والصحف المحلية تحت اسم مستعار وهو (مسافر) حتى اطمئن إلى شاعريته ومعاصرته فبدأ ينشر باسمه الحقيقي أحمد الصالح!!

ويخلص الشاعر أحمد الصالح (مسافر) في شهادته إلى التأكيد على أن هذه المثاقفات الأدبية والشعرية لها دورها في تكوينه الشعري وتشكلات المتن الإبداعي والقاموس المعجمي في مسيرته الإبداعية والشعرية عبر الأيقونات التفاعلية والتثقافية التالية:

- مدرسة الوالد ومكتبته الشعر/أدبية وتثاقفاته

الأولية.

- مراحله التعليمية ومكتسباته المعرفية عبر تمدرسه الأولي والمتوسط والثانوي والجامعي.

- القراءات الشعرية المنوعة تراثًا ومعاصرة عبر الشعر الجاهلي فالإسلاموي فالمعاصر والحديث.

- اللقاءات والحوارات والتجاذبات الشعرية مع الرموز الشعرية تراثًا ومجايلةً.

وعن ذلك كله يقول:

"هذا المعين العذب من الشعر شكل ذائقتي الشعرية"

"في هذا البحر والكنز الثمين أجد الأنس واللذة بقراءة الشعر ومتابعته"

"للتراث - وخاصة الإسلامي - أثر واضح على مساري الشعري فتأثرت بالتاريخ الإسلامي والعربي واستلهام التراث".

ويثبت ذلك كله في مدونته الشعرية التي بلغت - حتى العام 1435هـ- أحد عشر ديوان مطبوعًا ومنشورًا و ثلاثة أخر في طريقها للنشر إن شاء الله[1].

وفيما يلي وقفة نقدية مع أحد النصوص الشعرية التي نستلهم منها صورًا ناضجة لمثاقفاته الشعرية وتأثراته التي شكلت مسيرته الإبداعية وهي بعنوان: الخطبة الأخيرة على أسوار بابليون[2].

تتكون هذه القصيدة من 6 مقاطع، كل مقطع يحمل عنوان (القول الأول وحتى القول السادس)!! ومن خلالها يتضح أن الجو العام للنص، يتعالق فيه التاريخ والماضي مع الواقع المعاصر أثناء كتابة النص الذي يبدو أنه في التسعينيات الهجرية لأن أغلب قصائد الديوان مؤرخة في 1392هـ 1399-هـ وفي بدايات العام ١٤٠٠هـ. في هذه الفترة كانت مصر بقيادة أنور السادات في صراع مكثف مع إسرائيل في عهد جولدا مائير 1929 - 1974م ومناحيم بيجن 1977 - 1983م. في هذه الفترة كانت حرب أكتوبر التي انتصر فيها المصريون، وكان فيها صلح السلام الذي زار فيه السادات الكنيست الإسرائيلي وألقى فيه خطاب السلام والصلح المعروف.

من وحي هذه العلاقة كتب النص، وفيه تتجلى إسقاطات المسألة السياسية المعاصرة - آنذاك - على القصيدة بكاملها بدءًا من العنوان وفيه (أسوار بابليون) إشارة ودلالة على مصر وحصن بابليون الذي فتحه عمرو بن العاص، رضي الله عنه، عام 20هـ ودخلت مصر إلى ديار الإسلام.

ثم نجد الإشارات القرآنية الدالة على اليهودية والصهيونية والمسيحية (تأتيكم مائدة - في شيع حذاء ملعون/ تأتيكم "حيتان السبت").

يستحييكم بيقن/ مناحيم بيجن رئيس وزراء اسرائيل 1977 - 1983م.

الشاعر: أحمد الصالح (مسافر)

أو يستحييكم فرعون - إشارة ودلالة على القيادة المصرية آنذاك - وكان أنور السادات، رحمه الله.

ثم نجد دلالات وإحالات إلى المال والذهب:

"فاروق"

تسلل في دمكم

مست كفاه.. ضمائركم"

ثم نجد دلالات تشير إلى مصر وتاريخها الروماني وحصن بابليون القديم الذي فتحه عمرو بن العاص:

ميدان التحرير

جامع عمرو

سنابل خيل الروم

هولاكو

منتزهات النيل

ثم نجد (مائير) وهي جولدا مائير رئيسة وزراء إسرائيل 1969 - 1974م التي حصل في عهدها أول هزيمة للجيش الإسرائيلي في معركة أكتوبر 1973م رمضان والعبور لخط بارليف في العاشر من رمضان 1393 هـ.

"والملك الضليل" إشارة إلى الشاعر العربي امرؤ القيس وقصته المعروفة لأخذ ثأر والده المقتول وقولته المشهورة "اليوم خمر وغدا أمر".

"وغلمان الآبق كافور" فيه دلالة على كافور الإخشيدي وموقفه مع المتنبي الشاعر "يأتي عمرو/ ينهي باسم الله/حصار الروم /بابليون" ثم نجد خالد بن الوليد القائد المسلم ودوره في حروب الردة وعمرو بن العاص ودوره في فتح مصر وحصن بابليون "يأتي خالد /ينهي الردة/ ينهي تأليه الأوثان.

يأتي عمرو/ يصلي الناس صلاة الفتح/ ويتلو التوبة/ يتلو الفتح/ يقيم صلاة الحاضر/ للشهداء (لسيناء ودير ياسين) ثم يختم النص القصيدة بالقول السادس "يخرج من أصلاب أمية صقر قريش يخرج نبت الأرض خيولا.

تحمل هم القدس

وحزن الناس

وتحمل أغلى جيش

يأتي نصر الله قريبًا

يأتي الفتح

يأتي مثل طلوع الصبح"

وهنا نلحظ الدلالات التفاؤلية والمستقبلية لما يتوقعه الشاعر للأمة العربية والإسلامية مستحضرًا التاريخ/ فمن بني أمية/ القبيلة القرشية العربية يخرج عبدالرحمن الداخل/صقر قريش، وفيها استعادة لدولة بني أمية التي سقطت في الشام ونشأت مثيلتها في الأندلس على يد صقر قريش عبدالرحمن الداخل، وهو المؤمل مستقبلاً لحل القضية الفلسطينية واستعادة القدس وفتح فلسطين .. فتحا مبينا مثل طلوع الصبح!!

هنا نجد المثاقفة التاريخية والسياسية والشعرية/ الأدبية والمعاصرة والربط الشعري ما بين الماضي/ التاريخ والواقع المعاصر، في لغة شعرية دالة وإيحاءات رامزة لا تخفى على القارئ الواعي.

* * *

5/2 ومن رموز الحداثة الشاعر عبدالله الصيخان الذي يحدثنا - في شهادته الشعرية[3] - عن مثاقفاته التأسيسية حيث مرحلة الطفولة هي الأساس التي شكلت ذائقته الشعرية.

فقد فتح عيناه على بيت عاشق للأدب ومهتم به، كانت الأمهات يغرسن الشعر في نفوس أطفالهن من خلال أغاني المهد وإيقاعها الآسر الذي "يبدأ من قلب الأم وإليه يعود" فـ"الأمومة والطفولة منجمان مشعان بالشعر" - كما يقول.

الشاعر: عبد الله الصيخان

في تلك الطفولة كان السفر من تبوك إلى حائل مفتاح معرفة للشعر وموسيقاه ومن خلال صوت السائق الذي كان يتغنى بـ(الهيجنة) من أغاني حداة القوافل والجمالة، وترداد الأب بصوت مسموع لهذه الأصوات الغنائية.

وفي السادسة من عمر الطفولة، كان انتقال الأسرة إلى عمّان الأردن وعن طريق لا تسلكه إلا الشاحنات، فكان الطريق مثار تفكُّر وتعرُّف رُسمت خيوطه ومعالمه في ذهنيته الشاعرية فكان يرى القرى "تلمع أنوارها من بعيد ويقرأها تاليًا في قصائد له ولغيره" ولما وصل الأردن - وصل إلى حضارة جديدة وتجارب تثاقفية جديدة على ذاكرة طفل قروي من تبوك. فقد دخل السيرك لأول مرة ورأى الحيوانات المفترسة، وملأ جيوبه بالمكسرات من كل صنف ولون، واستمتع بالألعاب في مخيم الحسن الفلسطيني مع أقرانه، فتشكلت مزيدًا من الخبرة والتأثر النفسي والمعنوي والحياتي.

وفي تبوك - بعد العودة من الأردن - بدأت ثقافته القرائية من خلال الصحف والمجلات التي تصل مع الشاحنات فضلًا عن الجريدة الوحيدة المحلية التي تصل إلى تبوك!! وكانت المجلات المصورة سوبرمان، الوطواط تأخذ حيزًا من قراءاته ومثاقفاته الأولية والتي سرعان ما هيأته لقراءة الروايات فيما بعد!! لتصبح القراءة هي المدخل والأساس الذي ارتقى بوعيه وشكل الموهبة وقادها إلى مدارج معرفية أكثر فائدة.

وفي مسار تثاقفي جديد كان الوالد مدخله إلى الحياة العامة واللقاء بالناس وتشرب الأفكار والصراعات والصداقات وكان الشارع مسرحًا للألعاب والخصومات وتفريغ الطاقات الكامنة، وتنمية المهارات وتوسيع المدارك الحياتية.

وفي هذه المرحلة المتقدمة يأتي الكتاب - كمصدر تثاقفي جديد - وقراءة الشعر خاصة لتتكون المعرفة الشعرية، وتتنامى الموهبة الفطرية ويصبح الشعر أنيس الوحدة الذي يوصله إلى قناعة حياتية وثقافية قوامها "القراءة وقود الكتابة.. كلما قرأت استطعت أن تحافظ على شعرك صافيًا رقراقًا متجددًا".

ومع التنامي الحياتي والمعرفي، أصبح الشعر مبتغاه، والشعر ثقافته، والشعر كينونة تثاقف معه وعليه، وبعد ان تشكل وعيه الشعري بدأ ينصح به "مل إلى الشعر في قراءتك، اذهب إلى مضارب الشعراء وأكواخهم وغرفهم الصغيرة لتستكنه هذا العالم الرحب.. فالقصيدة هي الأجمل من سيرهم الذاتية، إنها البطاقة الشخصية والمعنوية وفصيلة الدم الشعري".

ومن تجاربه التثاقفية، يشير على مريديه وقارئي تجربته والبادئون في الشعر وتجلياته أن يكتبوا ما يعنُّ لهم من خواطر وتداعيات وانثيالات - ومع القراءة والتزود الشعري والتثاقف على هذه المائدة الشعرية - سيكتشفون هناك "كثير من الزيادات اللغوية والبلاغية أثقلت النص فلم يقو على الوصول إلى الناس" ثم يجد نفسه وقد تشكل معجمه الخاص مما تذوقه من الشعر المقروء مستشهدًا هنا بمقولة جدنا الناقد/ المعلم "اقرأ ألف بيت وانسها" فهي وصفة مهمة لكل شاعر!! والشعراء الحقيقيون هم المستفيدون ممن سبقوهم وممن أتوا بعدهم.

ومن تجاربه التثقافية الشعرية يحيل قراء الشعر وكاتبيه والذاعنين للسطوة الشعرية أن يغادروا مساحات التقليد والولوج إلى عالم التفرد والتمكن والذي يحصل من كل ما تثاقفوه قرائيًا ومعرفيًا ثم صبغه بشخصيتهم الثقافية وإنتاج شعرية ناضجة "تقوم على ثقافة عميقة تستلهم صورًا وأساطير وثقافة، ومن كل ما تمت قراءته واختزنته الذاكرة والوعي والذهنية، تتشكل الكتابة الجديدة في تفرد وغموض فـ"ما تكتبه هو كل ما قرأت بعد أن ارتد كموجة على سياج القلب ومر على إسفنجة وعيك الشعري".

وهنا لا يدعو الصيخان إلى الغموض الشعري المجاني والذي يسعى للإبهام والضبابية ولكنه يوصي بالغموض الشفيف، الغموض الذي لا ينكشف إلا للذي لديه بصيرة قرائية جادة، إن أجمل الشعر ما لم يمنحك يديه من القراءة الأولى!! - كما يقول - كن غامضًا – نعم - ولا تكن مبهمًا فالنص الشعري المبهم يتكئ على ثقافة هشة لا يعطى مفاتيحه للقارئ.. بينما النص الغامض يقوم على ثقافة أعمق ووعي أشمل!!

ومن أساسيات المثاقفة المهمة لصناعة الشاعر - كما يقول الصيخان - العودة إلى النص القرآني كمرجعية تبني وتهذب اللغة الشعرية: فالقرآن الكريم "زاد بياني وبلاغي يتثاقف عليه الشاعر بعد أن يستكمل أدواته اللغوية والبلاغية".

وهنا يؤكد: "كلما وهنت لغتي، ذهبت إلى القرآن الكريم، وكلما خفت إيقاعي ذهبت إلى القرآن لأستمد من سحرية الإيقاع المندس فيه ما يعوض خفوتي وقلة حيلتي اللغوية".

ومن مثاقفاته النقدية والشعرية والمعرفية يصل الصيخان إلى فهم أعمق للشعر وتعاريفه التي يتبناها وهي مقولة قدامه بن جعفر، ومقولة القيرواني بأن الشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره ويستطيع التعبير عنه. وهذا ما تبناه الناقد الإنجليزي/ إليوت "إنه الشيء الذي تفكر فيه بإبداع ولكنك لا تستطيع التعبير عنه بنفس الدرجة من الإبداع". ثم يقف عند تعريف ستيدمان/ الناقد الذي يقول: "الشعر هو اللغة الخيالية الموزونة التي تعبر عن المعنى الجيد والذوق والفكرة والعاطفة وعن سر الروح". ويضيف إلى ذلك طرحًا مفعمًا بالجدة والحداثة والفرادة، فيعرِّف الشعر بأنه سر إلهي وهبة روحية والروح من أمر ربي. والشعر تعليم رباني كما جاء في الآية الكريمة: "وما علمناه الشعر وما ينبغي له" وهنا إشارة إلى أن الشعر هبة وعلم وعطاء من الله، عز وجل، وكل تعريف بشري لن يرقى إلى الشعر لأنه مخلّد في هذه الآية القرآنية "وكفى بذلك مجدًا للشعراء".

وأخيرًا يسجل الصيخان دور الحداثة والتراث في تكوينه الشعري وتثاقفاته المعرفية فيقول: "في بداياتي أدارت رأسي حداثة الشعر، لكن وبفعل تراكمي وجدت أن الحداثة تتجلى أكثر في تراثنا الشعري المضيء.. وإذا كانت معارك الشكل أخذتنا في بداياتنا إلى اللامجدي في العملية الشعرية إلا أننا عدنا لنكتشف أن المضمون هو الشعر"!!

وغير هذه الشهادة التي تبين مراحل المثاقفة وتجلياتها عن الشاعر/الحداثي عبدالله الصيخان. نتوقف مع إحدى نصوصه الشعرية التي شكلت حداثته وصورتها أجمل تصوير وهي بعنوان "هواجس في طقس الوطن"[4].

القصيدة في ثلاث مقاطع غير رقمه من قبل الشاعر، ولكن القراءة الناقدة تستوجب النظر إلى القصيدة النص عبر هذه التقسيمات الإجرائية ففي

المقطع الأول انحاز الشاعر إلى النص الشطري/ العمودي/ الخليلي وفي هذا دلالة على مثاقفة الشاعر مع التراث التقليدي/ الكلاسيكي للشعرية العربية مع التجديد المفرداتي والدلالات الإيحائية. ويقود القارئ عبر ثماني أبيات عمودية في حوارية مع الوطن، تقوم على ثلاث معطيات دلالية وهي:

- معطى التشكي والاعتذار ويشمل البيتان الأولان.

- معطى الأسئلة الاستفهامية الحقيقية/التقريرية حول العلاقة بينه وبين الوطن. ويشمل البيتان الثالث والرابع.

- وأخيرًا معطى الاعتراف والتأكيد على مدى التجدد والتنامي في هذا الوطن. ويشملها الأبيات الأربعة الأخيرة.

وعبر هذه المعطيات يتضح للقارئ/الناقد أن الوطن بتشكلاته النفسية والمعنوية والثقافية، لا بتشكلاته الجغرافية أو التاريخية هي المسيطرة على هذا الجزء العمودي/ البيتي من النص، ولكنه (وطن) ينتمي له الشاعر عندما أضافه إلى نفسه (يا وطني).

قد جئت معتذرًا ما في فمي خبر

رجلاي أثقبها الترحــال والسـفر

ملت يداي تباريح الأسى ووعت

عينــاي قائلها ما خانها بصــر

هنا تبدو الاعتذارية (قد جئت معتذرًا) المشوبة بالتشكي: الرجلان تعبت من الترحال والسفر، اليدان ملّت من تباريح الأسى، العينان عرفت ووعت قائلها!!

ثم تبدأ الأسئلة المبدوءة بـ(هل) - إحدى أدوات الاستفهام - وفيها الاعتراف بالانتماء للوطن إذ نماه لنفسه (يا وطني) وفيها المبررات المأمولة لهذا الاستفهام وكلها في سياقات إبداعية وبلاغية مائزة:

أن جئت يا وطني عل فيك متسع

كي نستريح ويهمي فوقنا مطر

وهل لصــدرك أن يحنو فيمنحني

وســادة حلـمًا في قيظه شجـر

الغريب هنا أن الشاعر لم يضع علامة الاستفهام (؟) وكأنه يلمح إلى أنها تساؤلات شعرية لا تنتظر من القارئ إجابة ولا من الوطن إلا ما ساقه من مطالب وتبريرات، هو يريد الراحة والاستراحة مما تشكّى منه قبلا، وهو يريد أن يتحول (الوطن) إلى سحابة ممطرة غيثًا ورحمة وحنوًا وأحلامًا، وحماية من (قيظ) المعاناة بالشجر المخضر المتنامي!!

ثم يصل الشاعر إلى معطى الاعتراف وذلك بالتأكيد على (وطنيته) مستخدمًا أساليب النداء (يا نازلاً في دمي) ليبين للقارئ مدى التجذر والانتماء والكينونة الوطنية المتغلغلة في ذات الشاعر (نازلاً في دمي)، والقدرة على الأخذ باليد وجمع الشتات الكلام/ القولي (واجمع شتات فمي) وتحويل المواجع والآلام إلى قصائد وأنغام.

وهو بهذه الاعترافات يجعل من الوطن ملاذًا للغربتين الذاتية والنفسية ومهيعًا يتأمل واحاته المأمولة المنتظرة ويرسم خطًا موضوعاتيًا للنص/ القصيدة بكاملها وحسب مقاطعها الثلاث يظهر فيها تقاطعاته مع (الوطن) وتأملاته الماضوية وعلاقاته الأنية وطموحاته المستقبلية وهو ما سنعرفه في المقاطع التالية.

في المقطع الثاني والثالث تبدو سمات الحداثة وسيمائها وتشكلاتها حيث اختار الشاعر مفارقة النص العمودي/الخليلي والتمرد عليه، بعد أن تعاطاه في المقطع الأول ليبدو المقطعان وكأنهما جسران منفصلان على مستوى الشكل والجنس الشعري لكنهما متآزران متلاحمان على المستوى المضموني والموضوعاتي.

ينتمي المقطع الثاني - وكذلك الثالث - إلى النص التفعيلي والنص الحر/النثري والكتابة السطرية وهذه من مثاقفات المرحلة الحداثية وحمولاتها التجديدية وانتماء الشاعر لهذه المرحلة إرثاً وتواصلاً معرفيًا ومجايلة حداثوية.

في هذا المقطع الثاني تبدو القرية/ البادية وحمولاتها، ودلالاتها ورمزيتها من خلال اللغة والمسميات البدوية/ القروية مثل: (الخيمة، الرمال، الشعيب، النشامى، المحاميس، الراكة، المطاريش، ذهبوا، الغضي، الوسم) وكل هذه المفردات الموظفة في سياق شعري حداثي تتفاعل فيما بينها لتعطينا دلالة على تشكل (الوطن) وتخلقه المنتظر من هذه الأيقونة الشعبوية/ البدوية والتي تمثل "النشامى يعودون في الليل".. و"لا أحد غير رمل الجزيرة" و"لا نجمة يستدل بها في السرى غير قلب المحب" ثم تبدأ الكينونة المندمجة في (الوطن) المأمول: (الوطن المتعالي بها مات الأجداد/المستبد لهفة وهوى/ المتحفز في الدم/ المتوزع في كل ذراتنا) والإفصاح عن المطالب والآمال:

"أعطنا بصرًا كي نراك"

"أو وردة كي تمر بنا/فيه نلقى مساء جميلاً"

"قرنفلة في عرى ثوبك الأبيض"

"خذ يدينا.. إذا صفنا.. وأقم يا إمام الرمال صلاة التراويح فينا"

"ثم أعطنا جذوة حية في الفؤاد الخلي كي نصطفيك"

ليصل في ختام المقطع إلى الوطن المنتظر والمأمول الذي سيظل "شامخًا كالنخيل الذي لا يموت/ واضحاً كالطفولة/ كالشمس...".

ثم نصل إلى المقطع الثالث الذي يؤكد حداثة النص، وحداثة الشاعر وفيه تأكيد على انتمائية الشاعر للوطن، عبر عودته الموسيقية من النثرية الشعرية إلى العمودية التفعيلة حيث البحر والوزن والقافية الهائية ثم الكافية:

وطني واقف ويدي مشرعة

وأنت الشهادة فيمن هلك

ثم عودة نحو الاعتذارية التي بدأ بها القصيدة:

"إنني واقف خلف ظهرك مفتتحًا وجعي باعتذار المحبين/ حين يطول النوى/ خاشعًا في محياك..."

مؤكدًا على ثنائية البداوة التي تشكل هوية الشاعر.. والوطن المنتظر:

وطناً تتعالى به

غيمنا إذ يجف بنا الورد

سلوتنا في مساء التغرب

رغيف الفقير

فضاء البياض

سماء لنا

الضوء إذ يستدير الحلك

أما الشاعر فصورته الإيجابية تتبدى من هذه الأوصاف:

واقف خلف ظهرك

خاشعًا في محياك

القلب لك متكأ والغمام فلك!!

بهذه الثنائية الشاعر/ الوطن تتنامى القصيدة/ النص في حداثية المعاني، حداثة التناول، حداثة اللغة. وكلها دالة ومشيرة إلى مثاقفات الشاعر واستكناه الجديد في معالجة الانتماء للوطن عبر عنوان دال ومثير: (هواجس في طقس الوطن) حيث التأكيد على ما يمور من مشاعر وأحاسيس في نفس الشاعر وما يتشكل منه الوطن جغرافيًا ومناخيًا، أرضًا وسكانًا حيث (الطقس) المتقلب المتحول بين ماضي وحاضر ومستقبل.

المراجع

1) انظر: خالد بن أحمد اليوسف: التجربة الشعرية في المملكة العربية السعودية/شهادات ونصوص. كرسي الأدب السعودي، جامعة الملك سعود، ط1، 1435هـ: أنا والشعر: تجربة أحمد الصالح (مسافر) الشعرية، ص ص 47-50.

(2) أحمد صالح الصالح (مسافر): ديوان انتفضي أيتها المليحة، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، 1403هـ/1983م، ص ص 51-56.

(3) عبدالله الصيخان: ديوان الغناء على أبواب تيماء، نادي تبوك الأدبي، دار مدارك للنشر، ط1، 2013م، (نبع الشعر) مقدمة الديوان وهي شهادة شعرية ألقاها في نادي جدة الأدبي الثقافي، سبتمبر 2012م، ص ص 5-10.

وانظر: خالد أحمد اليوسف، سبق ذكره، ص ص 255-260.

(4) عبدالله الصيخان: ديوان هواجس في طقس الوطن، نادي حائل الأدبي، والانتشار العربي، ط2، 2008م، ص ص65-69.

د. الحسين اخْليفة/ د.خديجة منير
المغرب

شِعْريّة المتَنبِّي بيْنَ السُّؤَال الجمَالي والهَمّ الوُجُودي

توطئة

تتأسس شعرية أبي الطيب المتنبي (354هـ) في جانب منها، على رؤيته الفكرية وقلقه الوجودي الذي يطفح بين ثنايا ألفاظه وأساليبه وعباراته الشعرية. ولعل ذلك ما يسوغ تكثيفه من الأسلوب الاستفهامي بأدوات مختلفة. غير خاف أن لفظ الاستفهام تتنازعه علوم مختلفة، فيتنوع محتواه المفهومي تبعًا لذلك من علم إلى آخر. فقد تناوله الفلاسفة والمناطقة وعلماء الكلام، كما تناوله النحاة واللسانيون والبلاغيون وعلماء أصول الفقه. هكذا تعددت مستويات دراسته، وتنوعت قضاياه وظواهره وأدواته.

ويتنوع الاستفهام من ناحية علاقته بالإجابة وفق منظور البلاغة القديمة، إلى استفهام "تصوري" و"تصديقي"، وبذلك نفترض أن يهيمن في شعر أبي الطيب الاستفهام التصوري الذي يستقصي حقائق الأشياء، ويكتنه أعماقها الوجودية وأبعادها الزمنية؛ مما يدعو إلى النبش في الخلفيات الفكرية والمرجعية والامتدادات الفلسفية التي توجّه معانيه وصوره وأخيلته واستيهاماته.

ومن هذا المنظور تتبدى ملامح الجدل بين الهمّ الوجودي والملمح الفكري المؤطِّر للذات الشاعرة، وبين السؤال اللغوي الجمالي والمنزع البديع في تشكيل شعريته، وجعلها مشرعَة على عوالم متخيلة رحيبة وآفاق تأويلية خصيبة، مثلما تروم هذه الدراسة مقاربته مقاربة أسلوبية.

1 - في الأسلوب والأسلوبية

يفيد الأسلوب معنى «الطريق، والوجه، والمذهب، ويُجمع أساليب. والأسلوب كذلك الفن، أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه. ويقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب»[1]. واضح من هذه الإشارة النصيَّة الغنى الدلالي للفظ الأسلوب عند القدامى، قبل أن يزداد سعة وثراء في عصرنا الراهن؛ حيث «يتحدث عن الأسلوب في الموضة، والفن، والموسيقى، وتدبير الحياة، وفي المائدة، والسياسة...إلخ»[2].

وموازاة مع هذا المعنى العام للأسلوب، فإن له معنى خاصًا ينحصر في طريقة الكاتب في الكتابة، والتعبير عن أفكاره وإيصالها. وهذا ما يستشف من إشارة محمد التونجي إلى أنه «طريقة يستخدمها الكاتب ليبين رأيه أو يعبر عن موقفه، بألفاظ مؤلفة على صورة تكون أقرب لنيل الغرض المقصود من الكلام، وأفعل

في نفس قارئه أو سامعه. فتعرف شخصية صاحب هذا الأسلوب، وتتميز باختيار المفردات، وانتقاء التراكيب لأداء أفكاره حق أدائها»[3]ـــ ويقربنا عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ) من الأسلوب في بعده الإبداعي الأدبي بقوله: «الأسلوب هو الضرب من النظم والطريقة فيه»[4]. الأسلوب إذًا، نظام محكم ومنهج متقن، يعتمده الأديب أو الكاتب عامة في فن القول والتعبير. وتبعا لذلك، فإن إدراك مقصدية المبدع ودلالة نظامه اللغوي، يقتضي من المحلل التسلح بعقل نيِّر، وحدس متيقظ، حتى يتسنى له النفاذ إلى ما وراء الألفاظ والعبارات من دلالات.

ولقد انعقدت ندوة عالمية في سنة ستين وتسعمائة وألف بجامعة آنديانا بالولايات المتحدة، وكان محورها (الأسلوب)، وحضرها نقاد الأدب وعلماء الاجتماع والنفس واللسانيون. ومنهم رومان ياكوبصون 1896-1982 Roman Jakobson الذي ألقى محاضرة حول (اللسانيات والإنشائية)، فدعا إلى مد الجسر وتمتينه بين اللسانيات والأدب. ثم تبلور في العقود الأخيرة علم، يأخذ على عاتقه دراسة الأسلوب دراسة علمية، ويتعلق بـ«الأسلوبية La stylistique»، التي تعرف عادة بأنها الدراسة العلمية للأسلوب؛ أي أسلوب كان، لا الأسلوب الأدبي وحده.

ويعرفها شارل بالي Charles bally 1865 - 1947 في كتابه المنشور 1902 تحت عنوان (بحث في علم الأسلوب الفرنسي) - بكونها «العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من زاوية محتواها الشعوري؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية»[5]. ذلك أنها تقوم على جرد الإمكانات والطاقات التعبيرية للغة جردًا موضوعيًا، يروم «الوصول إلى وصف وتقييم علمي محدد لجماليات التعبير، في مجال الدراسات الأدبية واللغوية على نحو خاص، ولا تكاد تتعداها إلى غيرها من المجالات»[6].

ارتبطت الأسلوبية ارتباطًا وثيقًا باللسانيات التي وضع أسسها فرديناند دي سوسير، Ferdinand de Saussure 1857 - 1913، لما أقام تمييزًا بين اللغة والكلام. ذلك أن «اللغة ليست وظيفة الفرد، بل هي نتاج يهضمه الفرد بصورة سلبية (...). أما الكلام، فعلى العكس من ذلك فعل فردي، وهو عقلي مقصود»[7]. وكانت الأسلوبية تركز على طريقة استخدام المتكلم للغة في تأديتها للمعنى، استخدامًا قائمًا على الانتقاء والانزياح والغرابة. ومن هنا مكمن الاختلاف بين علم اللغة وعلم الأسلوب أو الأسلوبية، فضلاً عن اهتمام علم اللغة أو اللسانيات بالجملة، واهتمام الأسلوبية بالإنتاج الكلي للكلام؛ سواء كان أدبيًا أو عاديًا. وتلزم الإشارة في هذا الصدد إلى أن شارل بالي -مؤسس الأسلوبية التعبيرية بفرنسا- ينحدر من معطف سوسير نفسه، بوصفه خليفةً له في كرسي علم اللغة العام بجامعة جنيف.

ويقوم التحليل اللغوي والأسلوبي على سبر أغوار النص، والوقوف على نسيجه اللغوي المحكم، وملامسة وجوه حبكته، ومقتضيات الصنعة فيه. وهذا النوع من التحليل يعد -فيما نحسب- الأنسب لدراسة الأدب العربي القديم عامة، والشعر منه خاصة؛ حيث برهن على نجاعته وفعاليته، وقدرته على بلوغ الآفاق الجمالية والوجدانية في النصوص المدروسة. وفي ضوء هذا الفهم، حاولنا تشغيل بعض إمكاناته الإجرائية ومفاهيمه العلمية لمقاربة الموضوع.

2 - حرقة السؤال ووجع الواقع

من يمعن النظر في البنيات الشعرية القائمة على الأسلوب الاستفهامي في المنجز الشعري عند المتنبي، سيفطن إلى أنه كان قناة تواصلية أسعفته إلى حد بعيد، على نفث زفرات قلبه، وكشف لواعج صدره وفكره، ونقل أحلامه وتطلعاته، وتصوير احتجاجه ضد جميع مظاهر القبح والسقوط والهزيمة والنكوص والخمول الرائجة في زمنه. وهكذا، فإن من الوظائف الدلالية والأدوار الفكرية التي يؤديها السؤال بالهمزة، هي التعبير عن الرفض، واستنكار مواقف وحالات ووقائع لا يرضى عنها. فقد تعجب متسائلاً مستنكرًا: كيف يتطاول عليه بعد الشعراء الذين دونه مكانة، فيسعون إلى منافسته في شاعريته؟ معتمدًا في ذلك الاستفهام بالهمزة، وقاعدة التصغير في قوله:

أَفي كُلِّ يوْمٍ تحْتَ ضبْني شُوَيْعرٌ

ضَعيفٌ يقَاويني قَصيرٌ يُطاولُ[8]

يفيد السؤال في البيت معنى التعجب والإنكار؛ بمعنى «أفي كل يوم يتمرس بي شُوَيْعر ضعيف في صناعته قصير في معرفته، فأراه يباريني في القوة، وهو لا قوة له، ويطاولني وهو قصير أحمله»[9]. وفي ذلك ما فيه من دلالة عميقة على «حقارة ذلك الشاعر، حتى لو أراد أن يحمله تحت ضبنه لقدر على ذلك»[10]. واستخدم لفظ «الشُّوَيْعر» مصغَّرًا للإيغال في تحقيره، والتنقيص منه، وتشويه صورته؛ مما من شأنه أن يجسد المفارقة الصارخة بينه وبين من يسعى إلى منافسته ومضاهاته. وكلما قام بإشهار مناقبه، وتعظيم شأنه، ورفع مكانته، نقص من قيمة أنداده وخصومه ومنافسيه، متخذًا من الظواهر الأسلوبية المختلفة التي تمنحها له اللغة؛ كظاهرة التصغير، والتقديم والتأخير، والاستفهام، وسيلته المفضلة.

ويرمي هذا اللون الاستفهامي كذلك، إلى التعبير عن استغرابه من بعض الحقائق التي تحيط به. ويمكن أن نمثل لذلك بقوله:

أمنْ كلِّ شَيْءٍ بلَغْتَ المرَادَا

وفي كُلِّ شأْوٍ شأَوْتَ الْعبَادَا[11]

فهو يتعجب مما بلغه مخاطبه من مراقي الرفعة وعلو المنزلة، فيقول: «قد بلغت المراد من كل شيء، وبلغت الغاية حتى سبقت بني آدم في كل غاية»[12]. وتكمن مناسبة البيت السابق في إطلاق أبي محمد الباشق سهمه «على سُمَاناة[13] فأخذها»، وعضد المتنبي هذا المعنى بالاستفهام مرة ثانية مكررا، مع التنويع في الأداة:

فمَا ذَا ترَكْتَ لمنْ لمْ يسُدْ

وما ذَا ترَكْتَ لمنْ كانَ سَادَا؟

ويشعّ صدى هذا المعنى في جل قصائده، مثلما نقرأ في بائيته التي مدح بها أبا القاسم طاهر بن الحسين بن طاهر العلوي:

إليَّ لعَمْري قصدُ كُلِّ عَجيبة

كأنِّي عَجيبٌ في عُيُون الْعَجَائب

بأيّ بلاد لـم أجُـرَّ ذُؤَابتـي

وأيُّ مكـان لم تطأْه ركَائبي[14]

يكشف البيتان عن شدة اندهاشه من كثرة تجواله وتطوافه، حتى إنه لم يترك أرضًا إلا وطأتها قدمه، ولم يترك بلدًا إلا شد الرحال إليه، مبالغة منه في التغزل بالنساء، والمشاركة في الحروب.

وتنساب هذه الطاقة الشعورية المحرقة من بين ثنايا أبيات أخرى، جاءت في داليته التي قالها قبل مغادرته مصر بيوم واحد سنة خمسين وثلاثمائة للهجرة، هاجيا كافور الإخشيدي:

-عيـدٌ بأيّة حَـال عُدْتَ يا عيـدُ

بمَا مَضَى أمْ لأمْرٍ فيكَ تجْـديدُ..؟

-ياسَـاقيَ أخمرٌ في كؤُوسكُمَـا

أم في كؤُوسـكمَا هَمٌّ وتَسْهيـدُ؟

-أصَخْـرةٌ أنَا، مَا لي لا تُحَـرِّكُني

هذي المدامُ ولا هَـذي الأغَاريدُ؟

-منْ عَلَّمَ الأسْودَ الْمخصيَّ مكرمةً

أقوْمُهُ البيضُ أمْ آباؤُه الصِّيـدُ؟[15]

فلقد استثمر السؤال بوساطة الهمزة استثمارًا مكثفًا في هذه الأبيات (بمَا مَضَى أمْ لأمْرٍ..؟/ أخمرٌ في كؤُوسكُمَا أم في كؤُوسكمَا..؟/ أصَخْرةٌ أنَا..؟/ .. أقوْمُهُ البيضُ أمْ آباؤُه الصِّيدُ أم..؟). ووردت الهمزة الاستفهامية في الشاهد الأول محذوفة؛ إذ الأصل هو (أبما مضى...؟). وغير خاف أن الهمزة «يجوز حذفها إذا دلت عليها قرينة، كورود (أم) المعادلة»[16].

واللافت للنظر أن أسلوبية الاستفهام عند المتنبي تكون معضودة بأسلوبيات أخرى متنوعة، يجيد تنسيقها وتناسقها. من ذلك أنه عضد هذه الأسلوبية بأسلوبية التقديم والتأخير، لما قدم صورة العيد على عودته ورجوعه؛ لأن ما يهم هو ما يمكن أن يحمله من هم وفرح جديد، بناء على أن «العيد ما يعتاد من نوب وشوق وهم ونحوه»[17]. يقول أبو البقاء العكبري: «يريد

أن العيد لم يسر بقدومه، لأنه يتأسف على بعد أحبته. يقول أما أحبتي فعلى البعد مني، فليتك يا عيد كنت بعيدًا، وكان بيني وبينك من البعد ضعف ما بيني وبين الأحبة»[18].

يراود الحنين الشاعر إلى يوم عيد يحمل البسمة والفرحة إلى نفسه؛ محققا بذلك ما يطمح إليه من تغيير وتجديد وغد أفضل، خاصة بعدما أصيب بخيبة أمل وسوء حظ وإخفاق في الحصول على منصب سياسي، يليق بمكانته الأدبية والثقافية. ومن هذا المنطلق نتساءل كذلك: ألا يحمل البيت في طياته إخفاقًا عربيًا، وتدهورا للدولة العربية والجنس العربي؟ ثم أوَلا يحق لنا القول إن المشروع الشعري للمتنبي، ما هو إلا محاولة في نهاية المطاف لتحريك الهمم وإيقاظ العزائم، وتذكيرها بعزها وأمجادها، وإصلاح ما يمكن إصلاحه؟

نظن أن في الشاهد الشعري الآتي -كما جاء في جيميته التي مدح بها مدح سيف الدولة، وقد اصطفّ الجيش حوله- شيء من الإجابة عن هذا التساؤل:

أبالْغَمَرات تُوعدُنا النَّصَارى

ونحْنُ نُجومُها وهيَ البرُوجُ؟[19]

اجتمعت في البيت أسلوبيات متباينة تنزع مجتمعة منزعًا دلاليًا واحدًا، يترجم قلق الشاعر وهمه الوجودي. إذ نجد أسلوبية التقديم والتأخير في البيت بتقديمه (بالغمرات) على (توعدنا). وتعني الغمرات الشدائد والصعاب والخطوب المتصلة بالحرب، موظفًا صيغة الجمع لبيان كثرتها وعظمها.

ولما كانت الحرب في نظره خاصية ملازمة لقومه، فإن التهديد والإيعاد بالحرب من لدن النصارى أمر لا معنى له، وهو ما تجسده أسلوبية الاستفهام. ولتجسيد هذا المعنى وتصويره، وظف أسلوبية أخرى هي أسلوبية التشبيه عند قوله: (ونحن نجومها، وهي البروج). وهو تشبيه صور من خلاله اعتياد قومه للحروب، وتعودهم على مقارعة الأعداء وتحقيق نشوة النصر كل مرة؛ وكأنهم النجوم الملازمة لبروجها، لا تفارقها، وتبقى علاوة على ذلك ساطعة لامعة.

ثم سند الهمزة بأدوات استفهامية أخرى مثل «مَن» في قوله في البيت الرابع (منْ عَلَّمَ الأسْودَ الْمخصيَّ مكرمةً؟)، و«ما» في قوله:

ماذَا لقيتُ من الدنيا وأعجبُه

أني بما أنَا شَاك منهُ محسُودُ؟

و«كيف» في قوله:

وذاك أن الفُحولَ عاجزةٌ

عن الجَميل، فكيْف الخصْيةُ السُّودُ؟

ويقول أبو الطيب في مطلع داليته التي مدح بها بدر بن عمار الأسدي الطبرستاني، لما ولاه أبو بكر محمد بن رائق سنة ثمان وعشرين وثلاثمائة حرب طبرية:

أحُلْماً نَرَى أمْ زَماناً جَديدَا

أمِ الخَلْقُ في شَخص حيٍّ أُعيدَا[20]

ولعل السر الجمالي في هذه الصيغة الأسلوبية التي يعود الفضل للاستفهام في تشكيلها، حاصل في دوران الإجابة على التساؤل عن كل من الحلم والزمن الجديد؛ وهو ما يكون أدعى لاستفزاز المتلقي، وجعله يشحذ فكره لذلك. إذ إن (أم المتصلة) حوَّلته من مدار معرفي إلى آخر، فجاءت (أم المنقطعة) لتصرف المتلقي عن المدارين معًا، وتفتح في وجهه أفقًا جديدًا ومغايرًا غريبًا، ينأى به عما كان مألوفًا مأنوسًا مما يدور في قرارة نفسه. ولعله أفق مسترسل مفتوح يزجّ بالقارئ في متاهاته، فيتأمل تفاصيله ودقائقه.

إن للسؤال بالهمزة إذاً وظيفة تعبيرية انفعالية، تعكس ما يمور في دواخل الشاعر من حرقة الشك والحيرة والاحتمال والاضطراب، وما يجول في خاطره من مشاعر الطموح إلى العلا والمجد، مما يفصح عن مقومات شخصيته ونزعته الوجودية. نقرأ في داليته التي مدح بها عليا بن إبراهيم التنوخي قائلاً:

أُحادٌ أَم سُداسٌ في أُحاد

لُيَيلَتُنا المنوطَةُ بالتَّناد[21]

الأصل في قوله (أحاد أم سداس) هو (أأحاد أم سداس)، «فحذف همزة الاستفهام للضرورة، وإن لم يكن بالفصيح»[22]، مثلما يستشف من لفظة (أم). ومدار التساؤل ليلته التي ستسفر عن يوم حرب، فصغَّرها تعظيما لشأنها وتشوقا إلى الحرب، كما استطَالها حتى إنها تعدل ليالي الدهر كله.

ومن هذا المنظور، جاز اعتبار الظواهر الأسلوبية والبلاغية عامة -بما في ذلك الاستفهام- قنوات ومداخل لدراسة شخصية المتنبي، في مناحيها وأبعادها النفسية والاجتماعية والوجودية. فهي تمثل في تقدير شكري عياد «المفاتيح التي تمكننا من الولوج إلى العالم الشعوري الكامن وراء القطعة الأدبية»[23].

3 - معدن الشعر الفلسفة

يصدق على حديثنا عن ارتواء الشعر من معين الفلسفة، واستلهامه منها عصارته الفكرية وحمولته الدلالية، قول أبي الطيب مزهوا بذاته نافيًا أن يكون من أهل زمانه، بالرغم من إقامته بين ظهرانيهم:

ومَا أنَا منْهُم بالْعَيْش فيهم

ولَكن معْدن الذَّهَب الرَّغَامُ

من البين أن الشعر يختلف عن الفلسفة في كون الشاعر يغترف مادته من عواطفه ويخصبها بخياله، في حين أن الفيلسوف يستلّها من عقله ويجنح بها مجنح الفكر، «والحقيقة أن الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر، مع اختلاف في النسب وتغاير في المقادير»[24].

ولعل المتنبي أوفر حظًا في هذا المستوى من غيره من الشعراء، إن استثنينا أبا العلاء المعري (ت 449هـ). والحق أن أبياته التي تتأسس على أسلوبية الاستفهام بالهمزة، لا تخلو من ومضات وإشارات وجودية تتفاوت قوة وضعفًا وتوهجًا وخفوتًا، يصدر فيها عن إلمامه الواسع ومعرفته العميقة بالمذاهب والآراء الفلسفية والأديان، كما تنبثق بين ثنايا معانيه وعباراته.

ونحن لا ننكر أن تكون "فلسفته" سطحية بسيطة، لا تعقيد فيها ولا غلو. لكنها منبثقة من تجربته في الحياة، ناظمة لعصارة حكمه التي اكتسبها بالدربة والمران والاحتكاك العميق بالواقع، واختبار الأحياء في مواقفهم وعلاقاتهم، وصور تفكيرهم وأنماط سلوكهم. ومن ثمّ جاءت عملية خلقية، مؤسسة على نسق ثريّ من القيم والمثل والمبادئ والقوانين التي يبثها بواسطة أساليب إنشائية؛ مثل الاستفهام، والشرط، والتمني، والنداء، والأمر، والنهي.

ولا يمكن بحال من الأحوال للظاهرة الأسلوبية التي يؤسسها الاستفهام عامة والاستفهام بالهمزة هنا، أن تنسلخ عن السياق الثقافي والوجودي الذي يؤطرها. اتسم عصر الشاعر (القرن الهجري الرابع) بنضجه العقلي، وغليانه المعرفي، وانفتاحه على الثقافات والمعارف المختلفة. ويكفي دليلاً على ذلك، استحضار ثلة من الأعلام الذين أثروا هذه الفترة التاريخية؛ من قبيل ابن جرير الطبري (ت 310هـ)، وأبي بكر الرازي (ت 311هـ)، وابن دريد (ت 321هـ)، والفارابي (ت 339هـ)، والمسعودي (ت 345هـ)، وأبي بكر الصولي (ت 355هـ)، وأبي علي القالي (ت 356هـ)، وأبي علي الفارسي (ت 377هـ)، والخوارزمي (ت 383هـ)، والصاحب بن عباد (385هـ)، وابن جني (ت 392هـ)، وأبي حيان التوحيدي (ت 414هـ)، وابن سينا (ت 428هـ)، واللائحة طويلة.

هكذا ارتوى المتنبي من تلك المشارب الفكرية كلها، ونهل منها ما يثري شخصيته الأدبية، ويوسع أفقه الإدراكي. فقد «نظر في كتب الفلاسفة، واستعرض بعض آرائهم وشكوكهم، كما يفهم من كثرة ما اقتبس من معاني أرسطو، ومن تردد عبارات الفلاسفة وأساليب المناطقة في شعره. وكفى دليلاً على شيوع الاطلاع على الفلسفة اليونانية في عصره، أنه عصر الفارابي الذي لقب بالمعلم الثاني، لكثرة ما لخص وشرح من كتب أرسطو وأفلاطون وغيرهما»[25].

والمتأمل في شعره، يجده مؤثثًا بمنظومة من القيم والخلاصات والحكم والتجارب والعبر، التي تضرب بجذورها في عمق التاريخ العربي والإنساني، وتترجم رؤياه الوجودية. ويمكن استحضار ما قاله عنه ضياء الدين بن الأثير (ت 637هـ): «حظي في شعره بالحكم والأمثال»[26]. وقد اعتبره -بمعية أبي تمام (ت 231هـ) وأبي عبادة البحتري (ت 284هـ)- «لاتَ الشعر وعُزّاه ومناته الذين ظهرت على أيديهم حسناته ومستحسناته، وقد حوت أشعارهم غرابة

المحدثين»[27]. ومن هذا المنطلق، كان جوابه لما سئل عن موقفه من شعره وشعر قرنيْه: «أنا وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحتري»[28].

شغلت هذه الرؤيا الوجودية النقاد القدامى، فراحوا يقلبون فيها النظر من زواياها المختلفة. من ذلك ما قام به أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي (ت 388هـ)، لما استقصى الأبيات الشعرية التي وافقت معانيها بعض معاني الفيلسوف أرسطو، فأورد المعنى كما هو وراد عند أرسطو مقرونًا بالبيت الشعري الذي يوافقه فيه. وحصيلة مجهود الحاتمي أنه ميز في التقارب الحاصل بين أرسطو والمتنبي بين صورتين: الصورة الأولى أن يكون ذلك من باب توارد الخواطر ووقوع الحافر على الحافر، وفي هذه الحالة يحصل لأبي الطيب فضل الإيجاز والقدرة على نقل تلك المعاني من سياقها الفلسفي المجرد، إلى سياقها الإبداعي الفني المتخيل.

والصورة الثانية أن يكون الشاعر قد تعمد شحن نصه بمثل هذه المعاني، فيثبت له فضل التعمق في العلوم. يقول في ذلك: «وجدنا أبا الطيب أحمد بن الحسين المتنبي قد أتى في شعره بأغراض فلسفية ومعاني منطقية، فإن كان ذلك منه عن فحص ونظر وبحث، فقد أغرق في درس العلوم. وإن يك ذلك منه على سبيل الاتفاق، فقد زاد على الفلاسفة بالإيجاز والبلاغة والألفاظ الغريبة. وهو في الحالتين على غاية من الفضل، وسبيل نهاية من النبل»[29].

كشف الحاتمي في هذا الشاهد النصي عن وجه آخر من وجوه البراعة اللغوية والبلاغية عند المتنبي -فضلاً عن مقدرته وعبقريته الفكرية- يتمثل في قدرته العجيبة على إخضاع ألفاظه ومعانيه ذات الطابع الفلسفي والمنطقي والوجودي لمقتضيات الخطاب الشعري، ومقاييسه الفنية وضوابطه التعبيرية. ومن هذا المنطلق، اعتبره عباس محمود العقاد (ت 1384هـ) «الرجل الفرد الذي نظم في ديوان واحد ما نثرته الحياة في سائر دواوين التجارب والعظات». وخلص إلى اعتباره أحد الشعراء العظام، وتعود عظمته في تقديره إلى أمرين؛ أولهما «تتجلى في شعره صورة كاملة للطبيعة، بجمالها وجلالها وعلانيتها وأسرارها»، وثانيهما مستخلص من مجموع كلامه، الذي هو بمثابة «فلسفة للحياة، ومذهب في حقائقها وفروضها أيا كان هذا المذهب، وأيا كانت الغاية الملحوظة فيه»[30].

وإذا كان الحاتمي والعقاد نظرًا إلى هذا الملمح الوجودي الفلسفي في شعر المتنبي من زاويتين مدحيتين: غناه المعرفي ونبوغه الفني، فإن من النقاد من أثاره في معرض ما يعاب على المتنبي، فنظر إليه بذلك نظرة قدحية. معايب شعر المتنبي ونقائصه في تقدير النقاد والدارسين عديدة، منها الخروج عن طريق الشعر إلى طريق الفلسفة. يقول القاضي الجرجاني مشيرًا إلى هذا المعنى: «وإنما تجد له المعنى الذي لم يسبقه الشعراء إليه، إذا دقق فخرج عن رسم الشعر إلى طريق الفلسفة»[31]. و«منها امتثال ألفاظ المتصوفة، واستعمال كلماتهم المعقدة ومعانيهم المغلقة»[32]. وما قيل عن استثماره للمعاني الفلسفية والصوفية، يسري كذلك على التكثيف من الأمثال والعظات والشكوى من الزمان وأهله. ويتم ذلك في تقدير البديعي بـ«إرسال المثل، والاستملاء على لسان التجربة في البيت والبيتين فصاعدًا، وحسن التصرف في الحكمة والموعظة، وشكوى الدهر والدنيا والناس، وما يجري مجراها»[33].

ومن الشواهد الشعرية التي مثل بها لذلك، قول المتنبي في لاميته التي يرثي بها أخت سيف الدولة، ويسليه بأخته الكبرى الباقية على قيد الحياة، كما يستشف من مطلعها:

إنْ يكُنْ صبْرُ ذي الرَّزيئة فضْلاً

تكُن الأفْضلَ الأعَزَّ الأَجَلا

وما يعنينا من القصيدة البيت الآتي، الذي أسهمت الهمزة في تشكيل معماره الأسلوبي والدلالي:

شيَمُ الغَانيات فيهَا فَما أدْ

ري لذا أنَّثَ اسمَها النَّاسُ أمْ لا[34]

فقد عقد فيه علاقة مشابهة بين حال الدنيا وحال النساء في الممانعة والرفض، ونقض العهود والمواثيق، ففتح بذلك أفقا أرحب للمقارنة بين الطرفين، وتمثل صور التداخل بينهما. والغريب في البيت هو تساؤله تساؤلاً إنكاريًا عن السر الثاوي وراء تأنيث الدنيا، مستخدما الهمزة (أأنّث). نقرأ في شرح عبدالرحمن البرقوقي للبيت: «يقول شيمة الدنيا كشيمة النساء، فالنساء لا يدمنّ على الوصل ولا يحفظن العهد؛ وكذلك الدنيا. ثم قال: ولست أدري ألهذه المشابهة جعل الناس اسمها مؤنثًا»[35].

خاتمة

وبالجملة، فإن أبا الطيب المتنبي يتصف بشخصيته المحيرة المثيرة للجدل والدهَش، التوّاقة إلى العظمة والعلا والكبرياء والأنفة والطموح والمجد، الأمر الذي يستوجب القلق الوجودي المتجدد، والسعي المستمر لزعزعة الكائن واستشراف الممكن. ولعلها سمات كشفت عنها أسلوبيته الاستفهامية القائمة على جمالية السؤال، كما تمثل قوام شعريّته وعماد تميزها وتفردها في تقديرنا.

إن رؤية المتنبي للواقع العربي المتأزم جراء تدهور الإمبراطورية العباسية، ونتيجة ما أصابها من تشتت وتمزق وتهافت على السلطة والحكم، عميقة وشاملة. فلما تقاسم البويهيون في العراق وفارس، والإخشيديون في مصر، والحمدانيون في الشام تركة «الرجل المريض»، وغدا القوم يفكرون في النزعات والنزوات الشخصية والأهواء السياسية والمصالح «الطائفية» الضيقة، ظهر أبو الطيب حاملاً لواء تحصين الذات، وصون دعائم العروبة، وترسيخ أسس الهوية، وتثبيت مقومات الشخصية العربية. وفي ذلك الحين، صارت الحاجة ماسة إلى التسلح بالسؤال، والتأمل في الوجود، والاستقواء باللغة التي تعد البيت الأول للشاعر. ولا غرابة وحالته تلك، أن يملأ الدنيا ويشغل الناس.

الهوامش والإحالات

1 - لسان العرب، ابن منظور، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي بيروت، ط3، 1999م/ سلب.

2 - البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريش بليت، ترجمة محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت- البيضاء، 1999م، ص51.

3 - المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية بيروت، ط2، 1999، 93/1.

4 - دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، د.ط، د.ت، ص 268.

5 - نقلاً عن (علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته)، لصلاح فضل، دار الشروق القاهرة، ط1، 1998م، ص18.

6 - دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص20.

7 - علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية بغداد، ط1، 1985، ص33.

8 - ديوانه، ص 377.

9 - شرح ديوان المتنبي، عبدالرحمن البرقوقي، 237/3.

10 - ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح العكبري، 117/3.

11 - ديوانه، ص 221.

12 - ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح العكبري، 12/2.

13 - السماناة: من السُّمانى، وهو جنس من الطير أكبر من العصفور. (لسان العرب، ابن منظور/ سمن).

14 - ديوانه، ص 226.

15 - نفسه، ص 506-508.

16 - أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم: غرضه إعرابه، عبد الكريم محمود يوسف، مطبعة الشام دمشق، ط1، 2000، ص9.

17 - لسان العرب، ابن منظور/ عود.

18 - ينظر شرحه لديوان المتنبي، المسمى بـ(التبيان في شرح الديوان)، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت، د.ط، د.ت، 39/2.

19 - ديوانه، ص 309.

20 - ديوانه، ص 133.

21 - نفسه، ص 85.

22 - شرح ديوان المتنبي، البرقوقي، 74/2.

23 - مدخل إلى علم الأسلوب، شكري محمد عياد، مكتبة مبارك العامة الجيزة، ط1، 1413هـ 1992-م، ص 46.

24 - مطالعات في الكتب والحياة، عباس محمود العقاد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2013، ص 132.

25 - مطالعات في الكتب والحياة، العقاد، ص 128.

26 - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة القاهرة، ط2، د.ت، 227/3-228.

27 - نفسه، 226/3.

28 - نفسه، 227/3.

29 - الرسالة الحاتمية (فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو في الحكمة)، تحقيق فؤاد أفرم البستاني، مجلة المشرق، المطبعة الكاثوليكية بيروت، العدد 2، السنة 29، 1931م، ص275.

30 - مطالعات في الكتب والحياة، ص 128.

31 - الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص182.

32 - الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، الشيخ يوسف البديعي، تحقيق مصطفى الشقا ومحمد شتا، دار المعارف القاهرة، ط3، د.ت، ص384، وانظر كذلك (يتيمة الدهر) للثعالبي، ص213.

33 - نفسه، ص450.

34 - ديوانه، ص407.

35 - شرح ديوان المتنبي، 251/3.

اللوحة: عبدالله عكار

د. لنا عبد الرحمن
روائية وناقدة

أي مستقبل ينتظر السرد العربي؟

حين نستخدم كلمة "مستقبل" للحديث عن السرد، فإن دلالة الكلمة تشتمل على فعل استقرائي أكثر مما هو آن.. المستقبل هو الغد بكل ما فيه من توقعات ونبؤات تتماشى مع الواقع الراهن وترتبط به. إن ما يمكن قوله عن غد السرد لا يرتبط بيومه وحسب، بل بتحوله إلى "علم" تتقاطع فيه العديد من العلوم والمعارف الأخرى، سواء في شكل السرد وطرائقه المتشعبة، أو في مضمونه الذي تمكن من استيعاب عدة فنون أخرى. فظهرت تقاطعات فنية ضمن فن واحد (الرواية) مثلاً التي استوعب مضمونها الكلام عن الفن التشكيلي والموسيقى والشعر، وغير ذلك من الفنون.

وفي القرن الواحد والعشرين الذي بلغ فيه الإنسان أعلى درجاته سواءً في العلوم، أو الفنون، والتكنولوجيا، والتقنيات الحربية أيضًا؛ في زمن عولمي يتسم بالعشوائية والتناثر والانعزال، وعدم الثبات والاستقرار في شتى المفاهيم، تبدو تحديات المستقبل بالنسبة للسرد أيضًا كامنة في ثورة العلوم والتكنولوجيا الحديثة، حيث يظل العلم يبحث عن حلول جذرية لمشكلات العالم، بينما الفن يطرح الأسئلة عما يدور في هذا العالم، عن أزماته وأوبئته وكوارثه وتغيراته الحتمية التي ستؤدي للواقع الجديد.

***

في الحديث عن "مستقبل السرد" سوف أستعين بدلالات النقد الثقافي، الذي لا يفصل الثقافة عن الحياة العادية، ولا السرد عن واقع الأماكن وحياة سكانها، بتاريخهم وتراثهم، تفاصيل بيوتهم، عاداتهم تقاليدهم، لهجاتهم الشعبية، وأطباق طعامهم، فنونهم الإبداعية، وطقوسهم اليومية في القرى والمدن، في الصحاري وعلى الضفاف. من هذه التفاصيل يستلهم الروائي نسيج سرده، ويُكون معادلته الخاصة، التي تحمل القارئ نحو حكاية وحقبة، نحو زمان ومكان، تاريخيا وجغرافيا.

هكذا يكون جسر السرد الذي يرتبط بالذاكرة هو عينه الذي يمتد ليشتبك مع الغد، دامجًا بين الحضارات، وبفضل ما يحدث اليوم من نهضة معلوماتية من خلال شبكة الانترنت ووسائل الاتصال والتقنيات الحديثة التي أثرت على قوام الحياة اليومية، يحصل التمازج الكبير الذي ينعكس بشكل واضح على النتاج السردي العربي، مع حضور وانتشار ثقافة السرد البصري، والقص التفاعلي بغض النظر عن الزمان والمكان للمتلقي.

مكنت صفحات التواصل الإجتماعي كل فرد من أن يمتلك مساحة خاصة للبوح عن حدث أو موقف أو حكاية حصلت له أو لآخرين، شاهدها أو سمع عنها، أصبح لكل شخص حكايته، ومن منا لا يملك حكاية؟

لكن هل يسمى هذا قص، هل له علاقة بفن الروي أو بالسرد التخيلي؟ للوهلة الأولى تأتي الإجابة عفو الخاطر لنقول: لا، لأن للفن مقاييس أخرى، بيد أن الواقع يُثبت العكس مع ظهور عدد لا بأس به من الكتب السردية والشعرية التي وضعها أصحابها بين دفتي كتاب بعد أن كانت نصوصًا منشورة عبر مدونة أو صفحة الكترونية شخصية، ولعل الأكثر حداثة مؤخرًا هو تجميع هذه المنشورات لتتحول إلى كتاب يتم نشره إلكترونيًا أيضًا وبشكل فردي دون الاعتماد على دار نشر، وهذا التوجه بدأ يلاقي رواجه خاصة بين جيل الشباب، مع وجود منصات كبيرة مثل أمازون تتيح النشر الفردي بسهولة.

***

أثرت التكنولوجيا من منظور ما بعد الحداثة على الفنون عمومًا، غدت صناعة الفن ككل سريعة، وغير معنية بتقديم تبريرات لهذه التحولات. فعلاقة الفنان مع الكمبيوتر لم تكن بمنجى عن حدوث تغيرات في التلقي الجمالي، في الفنون البصرية هناك السينما الثلاثية الأبعاد والجرافيك، وفي الفنون السمعية هناك الموسيقى الالكترونية، وفي الفنون الكتابية ظهر الكتاب الإلكتروني، والكتاب المسموع الذي حول القارئ إلى مُشارك بعد أن كان الفاعل الأوحد في علاقة فردية بينه وبين الكتاب، الآن صار هناك طرف ثالث يقرأ الكلمات للقارئ.

يشهد السرد تحولات بسبب التغير العالمي من حولنا، ويحضر السؤال الذي يطرح نفسه أيضًا عن قارئ المستقبل؟ فالقارئ وهو المتلقي والمتصفح لم يعد ينتظر ما ستنشره دور النشر الكبرى في العالم العربي، إذ أصبح متاحًا له عدة مصادر معرفية أخرى

تُحاكي ما يحدث حوله بأسرع مما يفعله الكتاب المطبوع. لكن من هو هذا القارئ؟ بل كيف سيكون قارئ المستقبل؟ وما هو مستقبل السرد في ظل سيطرة الميديا الاجتماعية وإشعاع شاشاتها، في ظل صورة (الإيموجي) التي تختصر جملة، وفي ظل تغير معطيات السرد مع حضور شبكات التواصل الإجتماعي.

ربما يحق لنا طرح هذه الأسئلة ليس لأنها تبعث القلق على مستقبل السرد، بقدر من أنها تنبه لتغيرات آتية كنتاج طبيعي لتحولات العصر. فالبشر الآن يبتسمون افتراضيًا، ينفعلون، يغضبون، يتشاجرون عبر وسيط هو الشاشة، إنهم يعيشون في زمن افتراضي مواز للحقيقي.

واقع السرد

لا يمكننا فصل السرد عن الواقع الحالي بكل ما فيه، من حروب وسلام، من استقرار أو تدهور اقتصادي، من نهضة علمية وفكرية أو انحدار. إن ما يواجهه الروائي في العالم العربي، هو عينه ما تواجهه سائر المجالات المعرفية الأخرى. وما ينبغي علينا الاعتراف به هو أن المشكلة الأعمق تنغرس جذورها في الالتفات للماضي، والتحرك البطيء للبحث عن حلول عوضًا عن التفكير في المستقبل بعقلية تسترشد بالعلم ولا تستنجد بالأمس البعيد.

إن الواقع المعاش يحمل في طياته دلالات مستقبلية حول الغد السردي بما يتهدده، وما يدعمه. لقد قدمت الرواية السردية - وماتزال- انعكاسات بينه عن الوقائع، لنراجع الأعمال السردية التي صدرت منذ قيام ما اصطلح على تسميته "بالربيع العربي"، وسوف نجد أن القضايا المطروحة في معظمها تتناول: الحروب، الهجرات، اللجوء، والمآسي الإنسانية المتدفقة. لقد استطاعت العديد من الروايات أن تسجل من وجهة نظر ابداعية وفنية رؤية تاريخية نحو هذه الأحداث المهولة، التي لا يمكن عبورها سرديا بسهولة، وسوف يستمر السرد لأعوام أخرى مُعبرًا عن هذه الحمولة الثقيلة لأن الحدث لايزال مستمرًا.

هذا الكلام ينطبق أيضًا على أزمة أخرى واجهها العالم منذ شهر ديسمبر 2019 هي وباء كورونا ؛ والآن بعد مرور ما يزيد عن عام ونصف على ظهور الوباء، نجد على رفوف المكتبات أعمالاً ابداعية محورها ما حدث خلال العزلة الإنسانية التي فُرضت على البشرية.

كتب الروائي الجزائري واسيني الأعرج روايته "ليليات رمادة"، تناول فيها قصة حب بين عازف وطبيبة واختار أن تدور الأحداث خلال انتشار الوباء فيصاب بطله بالمرض ويكون على كلا البطلين مواجهة الأفكار الوجودية المرتبطة بالحب والمرض بالموت والفناء.

تحت عنوان "لون الغد" رؤية المثقف العربي لـ"ما بعد كورونا" أصدر الكاتب الكويتي طالب الرفاعي كتابه الذي ضم رؤية أكثر من ثمانين مبدعًا عربيًا لما ستكون عليه الحياة بعد الجائحة.

وكتبت الروائية والشاعرة المغربية عائشة البصري روايتها " كجثة في رواية بوليسية" أثناء فترة الحجر الصحي في المنزل، كذلك فعل الكاتب العراقي حسن عبيد عيسى حين كتب روايته "وهم الكورونا" مستلهمًا أجواءها من حالة الخوف والهلع الذي يعيشه العالم.

أما الكاتبة أماني التونسي فقد نشرت روايتها _"ليالي الكورونا.. الحب في زمن الكورونا"_ إلكترونيًا عبر احدى المنصات. ليست قليلة الأعمال الأدبية التي تناولت ما حدث في حياتنا منذ ظهور الوباء، من تحولات نقلت العالم من حيز الواقع إلى إلزامية الحياة الإفتراضية سواء في العمل أو الدراسة أو التواصلات الاجتماعية. فالعزلة البشرية غدت سمة هذه المرحلة، ومن الطبيعي أن تؤثر جملة هذه الوقائع على الكاتب بشكل مباشر، سواء من كتب عن معاناته من الإصابة، أو من تحدث عن التأثيرات النفسية لما يحدث في العالم، أو عن كليهما. وهذا لا ينطبق على كُتاب العالم العربي فقط، فقد صدر كتاب "عدوى" للروائي الإيطالي باولو جيوردانو في شهر مارس 2020، حين كانت الجائحة في ذروتها، كما شاعت في الصحف الغربية في ذلك الوقت كتابة يوميات العزلة، مثل تلك اليوميات التي ظهرت في صحيفة "اللوموند" الفرنسية، وشارك فيها كتاب من مختلف الأعمار.

هذا النوع من اليوميات قرأناه أيضا في الصحف العربية والمواقع الإلكترونية والصفحات الشخصية للكتاب والكاتبات، وشاهدنا عبر فيديوهات مصورة كيف ممكن أن يختلط فعل الكتابة مع لحظات الطهو في المطبخ، أو اعداد كيكة البرتقال.

***

إذن، من البديهي للروائي العربي أن يحكي عن معاناته الطازجة، بل ومن البديهي أيضًا أن يعكس السرد النافذ البصيرة رؤى متجددة لذات الحدث عقب مرور الزمن. على الرغم أن ما سيُكتب لاحقًا عن أي أزمة كبرى هزت البشرية سوف يكون مختلفًا عما كُتب يومًا في خضم حدوثها أو بعده بزمن قليل وفق كتابة طارئة ملتحمة مع اللحظة الآنية.

ومن جانب آخر ثمة تساؤلات حول مستقبل السرد، كيف سيكون مستقبل الرواية بعد خمسين عاما؟ وما هو تأثير الانترنت والقراءة الالكترونية والسرعة في كل شيء حولنا؟ هل ستستمر الرواية في احتلال مكانتها المركزية، أم سيكون للرواية الرقمية مكانًا أكثر حضورًا مما هي عليه الآن؟

وكيف يمكننا طرح تساؤلاتنا هذه ومخاوفنا بعد ظهور الذكاء الصناعي؟ ماذا سيحدث لاحقا بعد تطوره في الأعوام القادمة، والوصول للحظة تمرده على الإرادة البشرية، كما ترى بعض النظريات.

ألن ينعكس هذا على انتاج الفن وتلقيه؟ على كتابة السرد التي يمكن أن تكون مهددة يومًا بالتنافس مع الروبوتات، في ظلال حيوات أصبح البشر أنفسهم يعيشونها افتراضيًا. والروائي تلقائيا غير بعيد عما يدور حوله، إذ ربما يعمل على الاستفادة من أدوات الفن التقليدي ويعتمد على دمجه وتطويره في كل الوسائط الحديثة المتوفرة له.

فوضى ديناميكية

في مستقبل السرد سيكون هناك ظهور لفوضى ديناميكية تتشكل معالمها منذ الآن في فيض الاصدارات على الساحة الأدبية، إلى جانب زيادة في الحرية على مستوى الوسائل الالكترونية التي تتحدى الرقابة. الجسد البشري لم يعد محجوبًا ولا لغزًا لأن الصورة أماطت اللثام عنه. وفي مقابل زيادة الانكشاف، سيكون هناك زيادة في عزلة الفرد والاغتراب الإنساني أيضًا.

من الطبيعي أنه إلى جانب حضور موضوعات الثورة والهجرات والمنفى، ومعاناة الاغتراب، هو حضور الكتابات الجريئة، خاصة بأقلام النساء، وظهور موضوعات اجتماعية شائكة كانت في السابق تتطرق إليها المرأة بشكل موارب، وصارت الآن أكثر مباشرة في طرحها، وقول رأيها جهارًا.

في ظني ستكون هناك دائما روايات، لأن البشر يحتاجون لبقاء "لذة النص"، يحتاجون لقراءة تفاصيل دقيقة عما يدور في رؤوس الآخرين وفي حيواتهم الباطنية، ليس فقط لمشاهدتهم عبر شاشة مضيئة تتمكن من عرض الحياة من الخارج، بل يحتاجون لمعرفة ما يحدث في دواخلهم، وهذه المعرفة وحده الفن الروائي يمكنه من تقديمها.

حققت الرواية سيادة تستحقها بين الأنواع الأدبية السردية الأخرى، لأنها أعطت قيمة للحكايا وللدمج بين الفنون في مستويات عدة، تشكيلية، وموسيقية، وحسية، والأهم وصف حيرة الكائن البشري في علاقته مع الزمن، في انصياعه التام له، وعدم قدرته على تحديه سوى بمساءلته عن سره، والإمعان أكثر في طرح مزيد من الأسئلة عن الماضي والمستقبل بهدف القبض على اللحظة الآنية، وتحقيق رؤية تنبؤية عن الحقيقة التي تخص الإنسان كفرد أعزل سوف يواجه فناءه لا محالة. وكأني بالروائي هنا -أي كانت هويته وانتماءه الجغرافي- يقدم مواساة جماعية للجنس البشري كله عن لحظات المواجهة مع الزمن التي ستنال منا جميعًا لا محالة.

سمية غازي الطيب
السعودية

قصيدة بوابة الريح وقفات أسلوبية

يشكل الأسلوب الأدبي موضوعًا ذا أهمية للنقاد والدارسين، فمن سمات الدراسة الأسلوبية الكشف عن جماليات اللغة الصوتية والتركيبية والنحوية والمعجمية، فـ"المدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة هو لغتها، وهذا مبدأ لا يختلف عليه أي من الدارسين الأسلوبيين، لكن هذا المبدأ لا يقول شيئًا مُهمًا من الناحية العملية، فكل قصيدة لها أسلوبها التحليلي الخاص بها، فبعض القصائد يُعنى بالأجزاء المميزة فيها كالعنوان أو المطلع، والبعض الآخر يُعنى فيه بحكم اختلافها عما يُقال عادة في مثل مناسبتها، ولا بد من جمع هذه الاعتبارات؛ لأن اتباع طريقة موحدة في قراءة القصيدة لا تكفي لاكتشاف سر دلالتها العميقة، لكن المهم دائماً هو البدء بإبراز السمات اللغوية علّها تضعنا على الطريق الصحيح لفهم أسلوب القصيدة"[1].

عنيت هذه الدراسة بتحليل قصيدة بوابة الريح للشاعر الراحل: محمد الثبيتي -رحمه الله- من خلال تطبيق منهج التحليل الأسلوبي، وقبل البدء في تقديم الدراسة، أقف بين يدي هذه الكتابة من خلال عرض نبذة عن الشاعر:

محمد عواض الثبيتي وُلد في مدينة الطائف، ونشأ في بيئة شعرية فوالده وجده شاعران وقارئان محبان للقراءة شغوفان بها، وهذا الجو المحيط بالثبيتي أثر فيه ولاريب منذ نعومة أظفاره، إضافة لهذه البيئة الشاعرية فقد درس الثبيتي في مدارس مكة المكرمة المراحل الثلاث، ولعله نظم أول قصيدة له والتي كانت معارضة لقصيدة شوقي في نظمها وهو في السادسة عشر من عمره، وللثبيتي رحمه الله بصمة وتنظير في قضية التجديد في الشعر العربي الحديث؛ لذلك قال عن نفسه: اعتبر دخولي الصادق والحقيقي إلى عالم الشعر عندما اكتشفت القصيدة الحديثة، خاصة بعد قراءتي للسياب والبياتي اللذين وضعا قدمي على الطريق السوي للشعر، وتقديراً لشعره وشاعريته كُرِّم من عدَّة جهات فحصل على عدد من الجوائز منها: جائزة عكاظ، وجائزة نادي جدة الثقافي، وجائزة أفضل قصيدة عن قصيدة "موقف الرمال.. موقف الجناس"، وانتقل إلى رحمة الله تعالى عام 2011م، ودُفن بمكة المكرمة"[2].

"بوابة الريح"

مضَى شرَاعي بِمَا لا تَشتهي ريحي
وفَاتَني الفجْرُ إذْ طالَتْ تَرَاويحي
أَبْحَرْتُ تَهوي إلى الأعماق قَافِيَتي
ويَرْتقي في حبال الرِّيح تَسْبيحي
مُزمِّلٌ في ثيَـاب النّـُور مُنْتَبِـــذٌ
تلْـقَـاءَ مَـكَّـةَ أَتْـلُـو آيَـةَ الـــرُّوح
واللَّيلُ يَعْجَبُ مـنِّي ثُمَّ يَسْـــأَلُني
بـــوابَـةُ الـرِّيــح! مَا بـــوابةُ الرِّيح؟
فَقُلْـــتُ والسَّائلُ الليـلـيُّ يَرْقُبُني
والـودُّ مَا بينَنَا قَبْضٌ منَ الرِّيـح
إلَيكَ عَنِّي فَشعْري وحْيُ فَاتنَتي
فَهْيَ التي تَبْتَلي وهيَ التي تُوحي
وهيَ التي أَطْلَقَتْني في الكرَى[3] حُلُماً
حتَّى عَبَـرْتُ لهَا حُـلمَ المَصَابيح
فَحينَ نامَ الدُّجَى جَاءتْ لتَمْسيَتي
وحينَ قامَ الضُّحَى عادَتْ لتَصْبيحي
مَا جَرَّدَتْ مُقلتاهَا غير سيف دَمي
ومَـا عَلَى ثـغـرهَا إلاَّ تَـبَـاريـحي
ومَا تَيَمَّمْـــتُ شَمْساً غـيرَ صَادقة
ولا طَـرَقتُ سَـمـاءً غيرَ مَفْتُـوح
قَـــصَـائدي أَينَـمَا يَنْتَـابُني قَلَـقي
ومَـنْزلي حَيثُمَا أَلْـقي مَـفـاتيـحي
فَأَيّ قَـــولَيَّ أَحْـلَى عنـــدَ سيِّدَتي
مَا قلتُ للنَّخل أَمْ مَا قُلْتُ للشِّيح[3]

******

1 - مدخل

نستشعر للوهلة الأولى من قراءتنا لما عنْوَن به الشاعر هذه القصيدة، حالة الاضطراب وعدم الاستقرار النفسي، وندرك من خلاله توارد بعض المنغصات والمكدرات، ليس هذا فحسب بل إن العنوان مليء بالإيحاءات الكثيرة التي تكونت من الرمزية واضطبغ بها العنوان؛ لذلك كانت بدايته قوية تعطي المتلقي انطباعًا بقوة نَفَس الشاعر وتجلّده واستعداده لمواجهة التحديات التي تعترض طريقه، باذلاً ما في وسعه لفك شفرة هذا الرمز، وهنا مكمن جمال الأسلوب، وقوة جذب المتلقي فأسلوب الأبيات كان متنوعًا إلّا أنه لم يبتعد عن عنوان القصيدة، ومن ذلك:

أولاً: توظيف الشاعر للحوار عن طريق الاستفهام: ما بوابة الريح؟.

محمد الثبيتي

ثانيًا: اتسام أسلوب الشاعر بالتحدّي والمواجهة والجرأة، وبالرغم من الرمزية الواضحة في القصيدة إلا أن ألفاظها رخوة تغلب عليها السهولة في تناول الموضوع وطرحه، عدا كلمة منتبذٌ في البيت الثالث فقد لمست فيها الثِّقَل.

ثالثًا: ساهم تكرار الأساليب اللغوية والنحوية في تذليل صعوبة إدراك المعاني التي قصد إليها الشاعر، فعلى سبيل المثال: تكرار استخدامه لياء المتكلم بأسلوب بارز، حيث استخدمه الشاعر بصورة لا يكاد بيت من القصيدة يخلوا منه، فتكراره سمة لغوية بارزة في القصيدة لتتوافق مع أسلوب التحدي في القصيدة؛ ولتأكيد تبني الشاعر لقضيته، ثم يبرز أسلوبه كذلك مع تاء المتكلم لينساب مقام الفاعلية التي يريدها الشاعر لمواجهة ما ينتابه ويحتاجه في معالجة الأمور ومقاومة الظروف.

رابعًا: يُلاحظ أن أسلوب الإضافة لديه من السمات البارزة: "حبال الريح - ثياب النور- بوابة الريح - حلم المصابيح - غير سيف.... ". كما يُلاحظ أسلوب العطف الذي بدا سمة واضحة في القصيدة، فقد استخدم الشاعر عطف جمل على جمل وذلك تأكيدًا لمعانيه، ولا ريب أن تأكيد المعاني يضفي جمالاً أسلوبيًا ممتعًا، فعلى سبيل المثال قوله في الشطر الثاني من البيت الأول : "وفاتني الفجر" إذ جاءت معطوفة على الشطر الأول، وكذلك في البيت الثاني "ويرتقي في حبال الروح" معطوفة على الشطر الأول منه، وفي البيت الرابع حين يقول : "ثم يسألني" معطوفة على "والليل يعجب مني". كما يُلاحظ استخدام الفعل الماضي في إسناده للظروف المحيطة به، بجانب بروز صيغة تفاعيل وذلك في عدد من الأبيات.

نستشعر للوهلة الأولى من قراءتنا لما عنْوَن به الشاعر هذه القصيدة، حالة الاضطراب وعدم الاستقرار النفسي، وندرك من خلاله توارد بعض المنغصات والمكدرات، ليس هذا فحسب بل إن العنوان مليء بالإيحاءات الكثيرة التي تكونت من الرمزية واضطبغ بها العنوان

خامسًا: من السمات البارزة في القصيدة تكرار كلمة "الريح" إذ وردت خمسة مرات، ولفظة الريح لها دلالات معنوية قوية، وأيضًا تكرار صوت حرف "الحاء" ستة وعشرين مرة، أضاف للقصيدة سمة الانسيابية وروح الطمأنينة والتي لا تأتي إلا عن ثقة وإصرار.

2 - تحليل الأبيات

ما سبق عرضه بمثابة مدخل للجو العام للأبيات أوجزت القول فيه بمثابة التمهيد لتحليل هذه الأبيات، إلا أنه من الأمثل قراءة الأبيات جملة واحدة، بيتًا تلو الآخر حتى نفرغ منها بتمامها؛ ليحصل الاندماج مع أسلوب الشاعر، وانتظام الأبيات وتسلسلها، فكل بيت آخذ بسابقه؛ حتى إذا ما فرغنا من هذه القراءة الإجمالية يمكن بعد ذلك التوقف بالتحليل بيتًا بيتًا على النحو الآتي:

الوقفة الأولى: بدأ البيت الأول بفعل ماضٍ يدل على انقضاء الأمر الذي كان يخوضه "مضى شراعي" واليأس الذي طاله بسبب ذلك "بما لا تشتهي ريحي" وهو مُضيّ شراع الشاعر بما لا تريده ولا تشتهيه ريحه، لذلك نجده في الوقت ذاته يعذر ويتعذر لنفسه أنه لا يريد أن يمضي الشراع على هذه الكيفية، ولكن تجري الرياح بما لا يشتهي السَّفنُ على رواية البيت الآخر، فأحيانًا الريح تقود المركب بما لا يريده الرُّبان، وبروز ياء المتكلم في كلتاهما واضح، إذ يحيلنا إلى صورة من التضارب وعدم الاتفاق بين الشراع والريح العائدين للشاعر، ولعل الصورة في البيت هنا مقتبسة من قول الشاعر: تجري الرياح بما لا تشتهي السفن، ثم عطف الشطر الثاني "وفاتني الفجر إذ طالت تراويحي" على الشطر الأول، وهو أسلوب عطف الجملة على الجملة تأكيدًا معنويًا لخسارته التي ذكرها في الشطر الأول، مُصدِّرًا هذه الجملة بفعل ماضي "مضى"، ومُصدِّرًا الشطر الثاني بفعل ماضي "فاتني"، ومضى وفات بينهما علاقة ترادفية ازدان بها أسلوب الشاعر وكأنه عمد إلى انتقاء هذين الفعلين. ثم يعمد الشاعر إلى توظيف ياء المتكلم في الشطر، إذ يُشير هنا إلى فوات البدايات، بداية الأشياء إذ أنها الأساس، فلفظة الفجر لها عّدة دلالات فربما يُقصد بها وقت الفجر وهذا بدوره يفتح أبوابًا من الدلالات لدى المُتلقي: البركة - الرزق- الأمان...، وربما دلّ على الفريضة وهي صلاة الفجر، يريد أن يقول قد فاتني الأهم بسبب المهم، وياء المتكلم برزت في التنفل "تراويحي"، ولم نرها في الفرض "الفجر" ومجيئها على وزن تفاعيل فيه ارتباط بالكثرة، وكأن الشاعر يريد أن يُثبت أنه أخفق حين اهتم كثيرًا بالأمور الثانوية وقدَّمها على الأمور الأساسية، وكما هو معلوم أن الفرض أولى من النافلة.

الوقفة الثانية: وظف الشاعر في البيت الثاني الفعل المضارع المستمر " تهوي إلى الأعماق قافيتي"، فالإبحار يدل على المضي قُدُمًا والتوغل في دخوله للبحر، واستخدامه لهذه الكلمة "أبحرتُ" دلالة على المُضي والتحدي، فهو لم يبحر على السطح بل ذهب إلى الأعماق، ويَقْصدُ بذلك قافية شعره التي مازالت مستمرة في التعمق حين إنشاءه لنصه الشعري، وياء المتكلم هنا دلت على ذلك "قافيتي"، ثم يقول: "ويرتقي في حبال الريح تسبيحي" هنا عطف على الجملة السابقة " أبحرت تهوي"، وحين ننظر للكلمتين "يرتقي - تهوي" نلحظ التضاد بينهما واشتراكهما في نفس نوع الفعل وهو المضارع المستمر، ثم الإضافة الموجودة في "حبال الريح" التي خلقت معنىً جديدًا وهو التسبيح الذي جاء ملحوقًا بياء المتكلم" تسبيحي"، وقد يكون قصده من لفظة "تهوي" تعرّض قافيته لكثير من العقبات والشدائد والمخاطر إلا أنه بفضل الله ومنته، وجمال روحه جعل من تلك القافية المعرضة للخطر بسبب تشتت الفكر تأثراً بالظروف المحيطة قائلاً: أرتقي بشعري رغم الريح التي تعصف به.

الوقفة الثالثة: يُلاحظ في البيت الثالث ظهور أسلوب الروحانية وهو يكرّس المعنى السابق في البيتين قبله، "الفجر- التراويح- التسبيح"، وكأني به يستحضر قوله تعالى: ﴿وَٱلنَّجۡمِ إِذَا هَوَىٰ ۝١ مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمۡ وَمَا غَوَىٰ﴾ النجم الآية: 1-2.، ثم يستمر الأسلوب الروحاني بجانب بروز توظيف الشاعر مفردات تدل على الألم الذي شعَر به: "مزمل في ثياب النور منتبذٌ ....تلقاء مكة أتلو آية الروح" معتزل عن الناس وحيدًا أدعوا متوجهًا تلقاء مكة، والنور مضافة لثياب، وأيضًا أسلوب الإضافة في "تلقاء مكة"، ثم استخدام الشاعر لفظة "مزمل" التي تحيل المتلقي مباشرة إلى حادثة النبي صلى الله عليه وسلم في الغار ونزول جبريل عليه السلام بالوحي عليه أول مرة، وعودته لأهله وهو يردد "زملوني زملوني"، وتجعله يتساءل ما علاقة حال الشاعر بحال النبي صلى الله عليه وسلم؟ العلاقة روحية حيث استحضر الشاعر فيها حال النبي صلى الله عليه وسلم عندما كان يخلوا وحيدًا في مناجاته لربه، إلا أن الشاعر لا يدع المتلقي يتوه في الدلالات التي تتوارد عليه، وهذا يقود لأسلوبية البيت الرابع.

الوقفة الرابعة: يأتي البيت الرابع لافتًا نظر المتلقي لأمر مهم وهو عنوان القصيدة، مستخدمًا أسلوب الحوار عن طريق الاستفهام، واستخدام هذا أسلوب الحوار مع الليل معروف منذ القدم عند أغلب الشعراء "والليل يعجب مني ثم يسألني" وجملة "ثم يسألني" معطوفة على الجملة التي سبقتها "والليل يعجب مني" وجاء العطف هنا مفيدًا التمهل والتأني والاندهاش؛ فالليل تعجّب ثم سأل: "بوابة الريح! ما بوابة الريح؟" الإبداع في هذا الشطر أن الشاعر ذكرها خبرًا ثم أكدها بتكرار الكلمة ، مرة بإضافة علامة التعجب، والمرة الثانية بإضافة علامة الاستفهام، واستخدم أداة الاستفهام "ما" لمناسبتها للمقام، فالسؤال عن غير العاقل هنا، كما أنه يبرز لدينا أسلوب الإضافة والذي كما قلنا قد تكرر" بوابة الريح".

الوقفة الخامسة: يجيب الشاعر عن السؤال المطروح في معية تلك المخاوف، وتلك المراقبة الغير مريحة للشاعر، لا سيما وأن الفعل المضارع يدل على استمرار هذه المراقبة "يرقبني" التي أظهرت مشاعره المتبرمة حين يصف علاقتهما "والودُّ ما بيننا قبض من الريح"، أي ليس بيني وبين الليل مودة بل أن ما بيننا قبض من الريح، حين تقبض الريح هل تقبض شيئًا ؟وهل ترى شيئًا حين تفتح قبضتك؟ فالمودة بيننا لا توجد؛ كما أن الريح التي ليس لها عين قائمة نستطيع أن نلمسها، فكذلك المودة ليس لها وجود بين السائل الليلي والشاعر. وتشخيص الشاعر لليل، وجعله سائلاً لا يكن له مودة، أراد به أن يدفع عن نفسه الحزن والوحدة واليأس، إذ أن المخاطبة مع الليل غالبًا ما توحي بالوحدة.

الوقفة السادسة: يعزز الشاعر هذا التبرُّم في العلاقة بينه وبين الليل، بالأسلوب الذي وظفه من خلال إدراج اسم فعل الأمر "إليكَ عنِّي" والذي يدل سياقه على الزجر بطلب الابتعاد عنه، ثم يقول بأسلوب فيه عذوبة "فشعري وحيُ فاتنتي" برزت ياء المتكلم في هذا الشطر، وكلمة "فاتنتي" لها دلالات كثيرة فالمعنى القريب هو: المحبوبة، والمعنى البعيد هو: الإلهام والخيال الذي تهبه إياه ربَّة الشعر، وهو الأقرب؛ لأنها متعلقة بالقافية التي تنشأ عنها القصيدة، بل إنها لا تكتفي بذلك "فهي التي تبتلي وهي التي توحي"، وأسلوب العطف بالجملة تكرر مرتين، "هي التي تبتلي"، "وهي التي تُوحي".

الوقفة السابعة: يستمر أسلوب العطف على الجمل "وهي التي أطلقتني"، "حتى عبرت لها حلم المصابيح" عطفٌ مشبّع ببلوغ الغاية وهو: الوصول إلى تعبير للحلم يحمل تفاؤلاً، حيث أضاف للحلم المصابيح كناية عن نور قافيته ووهجها وجمالها، ولاريب أن أسلوب الإضافة زاد هذا البيت بهاءً، وقد تم الذكر سلفًا أن الإضافة سمة بارزة لديه؛ لإظهار التماسك والقوّة.

الوقفة الثامنة: يستمر الشاعر في الوصف مستعينًا بأسلوب المقابلة مع العطف بين الجمل "فحين نام الدجى جاءت لتمسيتي ..... وحين قام الضحى عادت لتصبيحي"، والمقابلة بين : نام- قام، الضحى-الدجى، تمسيتي- تصبيحي، مع ملاحظة أسلوب الشاعر في إبراز ياء المتكلم، واستخدامه الفعل الماضي :نام الدجى، قام الضحى، وكذلك استخدامه لمصدر الفعل الرباعي: تمسيتي - تصبيحي، واستخدام الشاعر لهذه الأساليب دلالة على أن فاتنته ملازمة له طوال مسيرته الشعرية، بل وفي جميع أوقاته وهذا يجعله أكثر تصديًا وقوةً وصلابة.

الوقفة التاسعة: استخدام الشاعر لأسلوب الفعل الماضي يدل على الحيوية والتي نلحظها في القصيدة، ففاتنة الشاعر لها النصيب الأكبر في إضافة هذه الحيوية على بناء القصيدة، "ما

جردتْ مقلتاها غيرَ سيف دمي" فكتابة شعري بأسلوبي الخاص قد عارضني عليه الكثير، ووقف ضدّ أسلوبي في كتابة الشعر وانتقاء الألفاظ الكثير، لكنّي مضيت رغم ما أواجه من شدّة ومعاناة "وما على ثغرها إلا تباريحي"، واستخدامه أسلوب الإضافة غلب على البيت، "غير سيف - مقلتاها"، مع استخدامه صيغة تفاعيل التي تدل على الكثرة في آخر البيت حين قال: "تباريحي"، وهذا ما دلّ على الارتباط بين الشاعر وربة الشعر فكأنهما واحدًا، إذ أن فاتنته وهي القافية شأنها ليس كشأن أي محبوبة، فقد أعملت فيه عملها، فنتج عن تجريدها للسيف نزْف الشاعر للشعر الراقي، إضافة إلى أن هذه القافية لم يكن لها شغلٌ غير إثارة الأشواق وتوهجها في نفسه.

الوقفة العاشرة: يعود الثبيتي مرة أخرى لأسلوب العطف "وما تيممت شمسًا غير صادقة.... ولا طرقت سماءً غير مفتوح" فظهور تاء المتكلم هنا "تيممت- طرقت" يثبت أنه تمسك بقافيته الصادقة معه، وأنها لم تخذله بل إنه يجد في كل مرة سماءها واسعة الفضاء، فيّاضة الإبداع لم تُغلق بابها دونه، وأنها كانت ومازالت مُشْرَعَةً أبوابها لكل من أراد أن يلج إلى الإبداع في الشعر بما يناسب العصر الحديث، وهذا البيت يدل على ثقة الشاعر بقافيته وأنها تُسلمُه القياد في آخر الأمر، ولا تستعصي عليه بل تقف معه بصدق ملبية مجيبة إذا ما طرق بابها؛ لأنها في دمه وداخل وجدانه، اختلط بها واختلطت به.

الوقفة الحادية عشر: يصل الشاعر إلى آخر القصيدة ليثبت لنا أنه كان يتحدث عن شعره سابقاً فيقول: "قصائدي أينما ينتابني قلقي... ومنزلي حيثما ألقي مفاتيحي" استخدام أسلوب ياء المتكلم واضح جدًا، إذ أن هذا الأمر منوط به وحده، مؤكدًا أنه لن يدع ما يريحه حين كتابة قصائده كما يحلو له، "قصائدي - ينتابني - قلقي - منزلي - مفاتيحي"، ومفاتيح جاءت على وزن تفاعيل دلالة على المبالغة والكثرة، وانتقاؤه لكلمة مفاتيحي المقصود منها: أنه مطمئن لما توصل إليه مهما عارضه المعارضون. واستخدامه لفظة المنزل تُحيل القارئ للشعور بطمأنينة الشاعر التي وصل إليها، فالإنسان لا يجد الراحة إلا في منزله، وهذا ما توصل إليه الشاعر مع شعره، فهي معه في حالتيْ القلق والطمأنينة.

الوقفة الثانية عشر: بعد تجلية الشاعر للعلاقة الحميمية بينه وبين قافيته وتلبّسه بها وتلبّسها به حتى أصبحا كيانًا واحدًا، لا يمكن لأحد التعدّي عليه وتمزيقه وفصل مزيجه، وجدناه يختم القصيدة بسؤال لربّة الشعر يحمل نبرة تقديرية فيقول لها: سيدتي ثم يطلب منها توجيهاً وإرشادًا لاختيار الأفضل من قصائده" فأيُّ قوليّ أحلى عند سيدتي.... ما قلت للنخل أم ما قلت للشيح"، وهنا مقابلة بين نوعين من فصائل النبات، يرمزان إلى القوة والصلابة والاستمرارية، ووجود منافع طبية في كلٍّ منهما.

إن نغمة التقدير في السؤال تجعل المتلقي معجبًا بأدب الشاعر وتقديره لقوافيه وأشعاره، كما أنها تجعله في رحابٍ واسعةٍ غير محدودة ولا ضيّقة، إلى غير ذلك من الإيحاءات المترتبة على السؤال بـ"أي"، والختام بـ"ما - أم "هذه الصيغ توحي بآفاقٍ واسعة من الإجابات، فيصل في آخر المطاف إلى أن الشاعر كان صلبًا بما يكفي لمواجهة المعارضين، وأنه أبدع بأشعار تشهد له بالقوة والمكانة الشعرية التي احتلها بين أقرانه من الشعراء، فرحمه الله وغفر له.

***

3 - الخاتمة

في ختام هذه النظرات والوقفات على أسلوب قصيدة" بوابة الريح" للشاعر الراحل :محمد الثبيتي، أوجزُ دراستي الأسلوبية بما يلي:

أولاً: يمكن توزيع القصيدة على أربعة مقاطع:

-المقطع الأول الأبيات (1-3) وغلبت عليها الروحانية واستحضار الحدث التاريخي العظيم الذي وقع للنبي صلّى الله عليه وسلم، وتوظيف ما اكتنفه من الرموز المبجّلة عندنا لبيان قضيته "النور - مكة".

-المقطع الثاني: الأبيات (4-8) تصاعد نبرة الشاعر في الحديث، وظهور ياء المتكلم بشكل واضح، وأسلوب عطف الجمل على الجمل، مما أضفى على المقطع كثيرًا من الإجابات على أسئلة لم تطرح بعد.

-المقطع الثالث: الأبيات (9-10) هدوء نبرة الشاعر والطمأنينة والثقة في هذه الأبيات واضحة جدًا.

-المقطع الرابع: الأبيات (11-12) إثبات قوة شعره، وصولاً إلى إجابة السؤال الذي كان يدور حول العنوان: بوابة الريح، واستخدامه لفظة الريح بدل الرياح له أبعادٌ دلالية، ففي اللغة الريح هي الريح العنيفة القوية التي لا يوقفها شيء، وكذلك في الشعر البنّاء والقوي يُسهم في مسيرة التجديد والإحياء للألفاظ والمعاني الراقية.

ثانياً: غلب الأسلوب الخبري على القصيدة، وكان متنوعًا على النحو الآتي:

-الإخبار بالفعل الماضي في ثلاث عشرة موضع، منها: "مضى شراعي - فاتني الفج....".

-الإخبار بالفعل المضارع في تسعة مواضع، منها: "تشتهي ريحي - يرتقي...".

-الإخبار بالجملة الأسمية، وقد تعدد في القصيدة، منها: "مزمّلٌ في ثياب النور"، وقد سبق بعض الجمل واو الاستئنافية مثل: "والليل يعجب ..."، وبعضها سُبق بفاء السببية مثل: "فهي التي تبتلي".

ثالثًا: ورود أسلوب إنشائي بصيغة اسم فعل الأمر في قوله: إليك عني.

رابعًا: توظيف الشاعر للحال، فقد وظّفه مفردًا، مثل: "أطلقتني في الكرى حُلُمًا"، ووظّفه مرة جملة فعلية: "تهوي إلى الأعماق" وهي جملة حالية للتاء في: "أبحرت"، ومرة اسمية في: "السائل الليليُّ" وهي جملة حالية لضمير التاء في "فقلت".

خامسًا: توظيف الشاعر لأسلوب الاستثناء:

-الاستثناء بغير، ومنه: ولا طرقت سماءً غير مفتوح.

-الاستثناء الذي يمكن أن يفهم منه أسلوب القصر، حيث يصف قافيته الشعرية بأنه يغلب عليها توهج الأشواق والشدائد وذلك في:"وما على ثغرها إلا تباريحي".

سادسًا: استخدم الشاعر أسلوب الاستفهام مرتين، مرة كانت الإجابة عنه مفتوحة، ومرة ثانية كانت الإجابة عنه يُكتفى فيها بنعم أو لا.

سابعًا: توظيف المصادر الرباعية مثل: تسبيح من فعله سبّح، تصبيح من فعله صبّح ...

ثامنًا: ظهور أسلوب الحذف في بعض الأبيات مراعاة للوزن أو تحلية لشعره في قوله:

ولا طرقت سماءً غير مفتوح، فالتقدير هنا: ولا طرقت باب سماء، بدليل وصفه في آخر البيت مفتوح، ولو أراد السماء لقال: مفتوحة.

المصادر والمراجع

1 - الثبيتي، محمد - ديوان محمد الثبيتي الأعمال الكاملة- النادي الأدبي بحائل، 2009م.

2 - الشمري، زيد دبيان، محمد الثبيتي شاعراً، جامعة مؤتة، 2014م.

2 - عياد، شكري، علم الأسلوب مدخل ومبادئ، بيروت، 2013م.

3 - ابن منظور، محمد، لسان العرب، بيروت، 1414هـ.

أنطولوجيا الرواية

رشيد اللحياني

المغرب

إن تعقل الوجود، يعني من بين ما يعنيه التساؤل عن جدوائيته والغاية من وجودنا في ثناياه المتشعبة في الزمان والمكان، في الحاضر والمستقبل وربما الماضي كذلك ...

إن كل سؤال مرتبط بالوجود سيكون بلا ريب سؤالاً مؤرقًا وقلقًا وشاقًا، إنه سؤال عن الذات سواء في بعدها الذاتي (الأنا) أو في بعدها العلائقي (الأغيار) الذين أتقاسم معهم العالم بشكل قسري ...، والسؤال كما يقول مورسي بلانشو: استقصاء. إنه بحث عن الجذور وغوص في الأعماق وحفر للأسس وتقصي الأصول[1].

إن السؤال بهذا المعنى محاولة للإدراك، إدراك الذات في علاقتها بذاتها وبالعالم، وفعل الإدراك سيجعلنا نتيقن أننا لا نزيد عن كوننا كائنات قذف بها في العالم بغير إرادة ولا اختيار ...، وأننا لا نقترب سوى من الموت في كل لحظة وجودية نعيشها في هذا العالم ...

إن الفرد العبقري حسب شوبهاور هو الوحيد الذي يستطيع عبر معرفته الحدسية إدراك جوهر الوجود وحقيقة الحياة. لقد أدرك عبر التأمل والتساؤل أن إرادة الحياة بما هي نزوع غير عاقل واندفاع غريزي نحو الحياة، لا يمكن أن يكون سوى فعل لا عقلاني تحركه الغريزة الجنسية والأنانية العمياء الطامحة لتخليد النوع، فيكفي قليل من التأمل حسب شوبنهاور لإقناعنا بـ"أن الحياة ليست خليقة بشيء من الحب والاستمرار"[2]. يقول: "إن الشقاء يزداد حدة وشدة تبعًا للارتفاع في سلم الكائنات حتى يصل إلى أعلى درجاته عند الفرد العبقري ... وكلما نفذ الإنسان إلى أعماق الوجود أدرك ان ماهيته الأصلية هي الشقاء، ورأى أن الوجود ما هو إلا سقوط مستمر في الموت".

التفكير في جوهر الوجود، ومعه التفكير في جدوائية الوجود في العالم، هو الطريق الملكي للقلق الوجودي، قلق لا يحتاجه الكائن السعيد الذي يحقق سعادته خارج أسئلة الوجود المؤرقة والقلقة ...إن الكائن السعيد كما يقول فولتير هو كائن بليد، فمفهوم السعادة لديه محايث بالبلاهة، في قصة أدبية في قالبها وفلسفية في عمقها، يحدثنا عن حكيم هندي، متقد الذهن، يملك كل ما يمكن أن يجعل المرء في قمة السعادة، لكنه كان تعيسًا لأنه لا يجد أجوبة لأسئلته الميتافيزيقية والوجودية، ما جعله قلقًا ومرتبكًا بل وخجولاً من نفسه كلما تحدث، يقول فولتيرعلى لسان الحكيم: "رغبت في أني لم أولد قط (...) كلما عدت لكتبنا القديمة ازداد شعوري سوادًا وقتامة، يصيبني اليأس حينما أفكر أنه بعد كل أبحاثي العديدة، مازلت أجهل من أين أتيت، ومن أكون، أجهل مآلي وما سأصير" ...، يضيف السارد أنه قابل جارة الحكيم الفيلسوف في نفس اليوم، وسألها هل شعرت يومًا بالأسى لأنه لم تعرف كيف تكونت روحها ...، لم تفهم الجارة حتى السؤال نفسه، ولم تفكر قط في أي من الأسئلة التي شغلت بال الحكيم، وكانت تعتقد في قرارة نفسها أنها أسعد النساء ...

سيعود بعد أن صدم بجواب الجارة، وسيسأل الحكيم قائلاً: "ألا تشعر بالخجل من كونك تعيسًا، بينما بقربك توجد جارتك التي لا تفكر في أي شيء وتعيش فرحة وسعيدة؟"، معكم حق يجيب الحكيم، لقد قلت مئة مرة إنني سأصير سعيدًا لو كنت ببلاهة جارتي، ومع ذلك فإنني لا أرغب بسعادة كتلك.

يختم فولتير حكايته قائلاً: "إذا كنا نقدر السعادة عاليًا، فإننا نقدر العقل أكثر".

إن الأسئلة التي تؤرق البرهمان، هي أسئلة وجودية في عمقها، جعلته يحمل همًّا وقلقًا وجوديًا، فكلما تعمق القلق الوجودي لدى الكائن الإنساني إلا وأحس بثقل المسؤولية الملقاة على عاتقه، إنها مسؤولية كون الأنا موجودًا وعليه تحمل مسؤولية وجوده وحيدًا، مسؤولية بناء ماهيته الممتدة امتداد الأنا في الوجود ... إنها أسئلة لا يطرحها سوى العباقرة بلغة شوبنهاور، وهم من سماهم هنري برغسون بالأبطال، لأنهم يحملون خطابًا كونيًا إنسانيًا، يمكن أن يحرر البشرية ويخرجها من تقوقعها الحشري (يتحدث برغسون عن المجتمع المنغلق عقديًا وثقافيًا ... والمدافع عن أبناء جنسه الذي يتقاسم معهم المشترك ويشبهه بمجتمع الحشرات)- نحو رحابة الإنسانية أي نحو الكونية الفلسفية، ويدعونا برغسون لضرورة الاستجابة لنداء الأبطال ومن بينهم الفنانون ...

يمكن للفن عمومًا أن يخفف عنا قلقنا الوجودي، كما يمكن أن يكون مخلصًا ومنقذًا من أزمة الوجود في العالم، ولعل فن الرواية أجدر بهذه المهمة، مهمة تحقيق الخلاص للإنسان القلق...، وهي كغيرها من الفنون "لا يمكن أن تقدم شيئًا لمن هم راضون بما لديهم، إنها قوت الروح المتمردة" يقول ماريو بارغاس يوسا... فـ"الفن في حد ذاته، وربما الأدب بوجه خاص، رفض للعالم القائم، وتعبير عن النقصان وعن قلق الوجود. إن من يشعرون بالراحة لأحوالهم ويعشقون الحياة عموما ويرضون عن حياتهم خصوصًا لا يحتاجون أبدا لاختراع عالم مواز عن طريق الكلمات"[4].

إن الرواية الجيدة، تكشف لنا عبثية العالم وسخرية الوجود، لكنها لا تقف عند حدود تجعلنا ندرك حقيقة الوجود، بل تساعدنا على الرجوع للوجود بعد أن أخذتنا في عوالم تخييلية، ونحن نحمل أفقًا جديدًا للتفكير في تفاصيل العالم، الأمر الذي سيخلصنا ولو نسبيًا من هذا الهم المؤرق، يقول أومبرتو إيكو في هذا الصدد: "إن التجول في عالم سردي له طعم اللعب نفسه عند طفل صغير. إن الأطفال يلعبون بأحصنة من خشب، ويلعبون بدمى أو بطائرات ورقية، لكي يتأقلموا مع القوانين الفيزيائية والأفعال التي سيقوم بها فعلاً ذات يوم. وبالطريقة نفسها، فإن قراءة محكي ما معناه ممارسة لعبة نتعلم من خلالها أن نعطي معنى للأحداث الهائلة التي وقعت أو تقع أو ستقع في العالم الواقعي. إننا، ونحن نقرأ روايات، نهرب من القلق الذي ينتابنا ونحن نحاول قول شيء حقيقي عن العالم الواقعي (...) تلك هي الوظيفة الاستشفائية للسردية، إن السردية نفسها تعطي شكلاً للفوضى التي تميز التجربة"[5].

تؤدي إذن الرواية حسب أمبرتو إيكو وظيفة استشفائية، أو تطهيرية كما بين أرسطو قبل ذلك، فقد انتبه أرسطو لغائية الفن، وكشف ضمن العلل التي صاغها، العلة الغائية لفن التراجيديا وهي التطهير أو "Catharsis"، وذلك عبر إثارة انفعالي الخوف والشفقة ... .حاول الدكتور محمد مندور ضمن كتابه "الأدب ومذاهبه" أن يشرح معنى التطهير، وقد أكد قبل ذلك على الاختلاف الموجود بين الدارسين حول هذا المفهوم الأرسطي الذي تعمد أرسطو أن يتركه بلا تحديد دقيق حسب ذات الباحث، يقول مندور: "إن أرسطو يريد أن يقول إن المأساة - بإثارة انفعالي الخوف والشفقة بما تعرض من أحداث- تخلص نفوسنا مما هو مكبوت فيها من أمثال تلك الانفعالات، وكأنها تداوينا بالتي كانت هي الداء. وإذا كان أرسطو قد

إن الرواية الجيدة، تكشف لنا عبثية العالم وسخرية الوجود، لكنها لا تقف عند حدود تجعلنا ندرك حقيقة الوجود، بل تساعدنا على الرجوع للوجود بعد أن أخذتنا في عوالم تخييلية، ونحن نحمل أفقًا جديدًا للتفكير في تفاصيل العالم، الأمر الذي سيخلصنا ولو نسبيًا من هذا الهم المؤرق

قصر التطهير على هذين الانفعالين، فالراجح أنه إنما فعل ذلك، لأن التراجيديا الإغريقية القديمة التي استقى منها نظريته في الغالب تثير هذين الانفعالين دون غيرهما"[6].

وفي السياق ذاته نجد المفكر الفرنسي إدغار موران، يشرح مفهوم (catharsis) قائلاً: "لقد أدرك أرسطو أن التراجيديا اليونانية، عندما تستثير الرعب والشفقة، تخلق لدى المتفرجين شعورًا عميقًا له سمة المحرر، كان يسميه بالتنظيف، أو التطهير (...) الذي يسمح بتحويل المعاناة والألم والموت إلى انفعالات سعيدة دون القضاء عليها، بل على العكس من ذلك تبرزها (...). يؤلمنا المسرح الإليزابيثي والشكسبيري، وأفلام العنف والتعذيب والمعاناة، ويفرحنا على حد سواء، إذ يغلف الخير الشر ويدجنه"[7].

إن الاستشفاء يقتضي ضرورة وجود مرض نأمل الشفاء منه، غير أن علة الأجساد تتوسل العلاج بالأدوية والتطبيب، فما هو المرض الذي يمكن للرواية أن تساعدنا على الشفاء منه؟

إنه مرض الوجود، أو فخ سقوطنا في العالم، فالعالم كما يرى ميلان كونديرا لا يعدو أن يكون مجرد فخ، "فالإنسان يولد دون أن يطلب ذلك، ويحبس في جسد لم يختره، جسد منذور للموت"[8]، ألا يكفي هذا التشخيص أن يجعلنا نتيقن أن مرضنا مرض وجودي لا يستطيع سوى الروائي الجيد تشخيصه، روائي خبر مسالك هذا الفن الأصيل وهو الوحيد القادر على أن يسعفنا من خلال تقديم عوالم تخييلية قد لا تقول الحقيقة، لكنها لا تكذب، عوالم يمكن أن تعيد لنا القدرة على الرؤية والإبصار لنتجاوز بذلك عمانا الوجودي ولنتمكن بدون عصا العميان من كشف الفخاخ والمتاريس والكمائن التي نصبت لنا في مرحلة ما قبل وجودنا لتزيد من شقائنا وقلقنا وبؤسنا الوجودي.

إن الرواية فضلاً عن كونها تضطلع بوظيفة استشفائية، فهي كذلك تساعدنا على أن تكون

لنا فكرة عما هو العالم، أي أن تكون لنا فرضية أنطولوجية كما يقول كونديرا، فكرة أن العالم فخ، و"أن الحياة الإنسانية بوصفها كذلك هي هزيمة، والأمر الوحيد الذي يبقى لنا إزاء هذه الهزيمة المحتومة التي ندعوها الحياة هو محاولة فهمها وهنا يكمن سبب وجود فن الرواية"[9].

إن العلة الوحيدة لوجود الرواية كما قال بروخ هي اكتشاف ما لا يتسنى سوى للرواية اكتشافه، اكتشاف الإنسان، فكل رواية هي في عمقها تفكير في الأنا، إن الأنا التي ينحتها الروائي عبر شخوص الرواية تتجاوز حدود الجغرافيا الضيقة نحو أفق الإنسانية الرحب، فالأنا بتعبير غومبروفيتش تتوقف على عدد ساكنة كوكب الأرض.... فالمتن الروائي ذو بعد كوني، وموضوعه هو الوجود الإنساني، والوجود كما يرى كونديرا لا يعني الواقع، لأن الوجود ليس هو ما وقع، بل الوجود هو حقل الإمكانات الإنسانية هو كل ما يمكن أن يصيره الإنسان[10] ...

لنأخذ على سبيل المثال إحدى أشهر روايات كافكا "الإنمساخ"، إنها تبتدأ بجملة صادمة ستصيب القارئ لا محالة بصعقة تشبه إلى حد كبير ما كان يحسه السفسطائي أثناء محاورة سقراط، وهذا دفع أحد هؤلاء يقول مخاطبًا سقراط: إنك يا سقراط تشبه سمك الأنقليس الرعاد، تصعق محاورك بأسئلتك وتتركه مشدوهًا مستشعرًا جهله غارقًا في خواء داخلي قاتل...، وربما ما نحسه ونحن نقرأ عبارة كافكا يشبه إلى حد كبير شعور السفسطائي وهو يحاور سقراط ...

يقول كافكا[11]: "حين أفاق غريغور سامسا، ذات صباح من أحلامه المزعجة، حتى وجد نفسه وقد تحول في فراشه إلى حشرة ضخمة".

يلخص لنا المترجم السوري الفذ إبراهيم وطفي شعوره وهو يقرأ لأول مرة هذه العبارة قائلاً: "حين قرأت لأول "مرة حين أفاق غريغور سامسا، ذات صباح من أحلامه المزعجة، حتى وجد نفسه وقد تحول في فراشه إلى حشرة ضخمة"، شعرت على الفور وكأنني تلقيت على حين غرة ضربة على رأسي. قلت لنفسي في لا وعيي: هذا هو الحال. لا، ليس هذا حلمًا. إنهم ينظرون إليك في الواقع وكأنك حشرة."

لقد سبق لكافكا أن قال: "على الكتاب أن يكون الفأس التي تكسر البحر المتجمد فينا"، لقد كانت كتابات كافكا مرعبة وسوداوية لحد الهلوسة، إلا أنها حقًا ضربة إزميل مؤلمة استطاعت أن تكسر جبال الجليد المتجمدة في دواخلنا، لا يمكن لمن قرأ الـ"ميتامورفوز " إلا أن يشعر بصعقة أليمة تنتشل أناه الممزقة نتيجة انغماسها الكلي في تفاهة اليومي، وسعيها الحثيث لإرضاء الجماعة الغارقة في وجود وصفه هيدجر بالزائف....، صعقة تعيد القارئ لذاته وتجعله يتساءل قائلاً: ألا يمكن أن أكون أنا جريجوري سامسا؟ ألست حشرة مقززة الملمس والمنظر تتقاذفها الأقدام وتعافها الأنفس؟ ألم أَصر منذ زمن حشرة خسيسة قذرة ترمقها نظرات الإشمئزاز وترجئ سحقها؟

إن كافكا من العباقرة القلائل الذين استطاعوا تشخيص أزمة الإنسان الفردية والكونية على حد سواء، إن انعدام القيمة النفعية للأنا تجعله حشرة مقززة يتجدد موتها رمزيًا كل لحظة، ويصير معها العدم أفضل حالاً من نظرات تختزل كثيرًا من العار والتقزز...، قد نستحيل حشرات مرعبة في أعين الأسرة[12]، فيقذف لنا بالطعام بأطراف الأقدام، ويتم التلصص علينا من ثقب الباب، ونسمع همساتهم عن موعد موتنا أو الرغبة الجادة في إقبارنا... يرسم لنا كافكا لوحة مأساوية تلخص شعور الأسرة البارد بعد موت "سامسا":

- لحظة موت "سامسا": "انظروا، لقد نفق، إنه يستلقي هنا وقد نفق بالكلية!"

- ردة فعل الأب: "الآن يمكننا أن نحمد الله. ورسم على صدره الصليب"

- ردة فعل الخادمة: ".. قالت الخادمة ودفعت، للتدليل على كلامها، جثة غريغور إلى ناحية ما، مسافة طويلة بعصا مكنستها."

- ردة فعل الأم: "قامت السيدة سامسا بحركة وكأنها تريد أن توقف المكنسة، لكنها لم تفعل."

ما بعد "سامسا": "فكرا (والدا سامسا)، وقد أصبحا أكثر هدوءًا، وراحا يتفاهمان عبر النظرات وعلى نحو غير واع تقريبًا، فكرا أن الوقت سيحين الآن لكي يبحثا لها (أخت سامسا) عن زوج فاضل أيضًا. وكان الأمر أشبه بتوكيد لأحلامهما الجديدة".

حين انتفت قيمة "سامسا" المشروطة بوظيفته وإعالته لعائلته، صار موته ميلادًا جديدًا للأسرة، وتفكيرًا في مستقبل خال من قذارة "سامسا" وشكله المرعب.

حاول كافكا أن يصور لنا نظرته لذاته بطريقة مأساوية، وبعمق فلسفي لا يستطيعه سوى كافكا، فبطل "الميامورفوز" سامسا "له نفس نموذج الحروف المتحركة والساكنة كما في "كافكا" بالضبط. وإذا وضعنا في اعتبارنا أن "كافكا" كان يعرف اللغة التشيكية، فسنجد أنفسنا مدفوعين إلى ربط "سامسا" بالكلمة التشيكية "sám" أي "نفسه" أو "نفسها""[13]. غير أن الرواية تتجاوز كافكا لتعكس بطريقة ساخرة وقاتمة الشرط الإنساني، فكافكا كما قال كونديرا "تحدث عن شرطنا الإنساني (كما يتجلى في عصرنا) بطريقة لن يستطيع أي تفكير سوسيولوجي أو سياسي أن يحدثنا عنه على النحو الذي قام به كافكا"[14].

إن الرواية تتجاوز مهمة الإمتاع والمؤانسة، واستثارة الجمالي الدفين في النفس البشرية، إنها وسيلة للمعرفة ومصدر خصب لفهم الإنسان في بعده المركب، فالرواية كما يراها كونديرا، تستطيع استيعاب الفلسفة، بينما هذه الأخيرة لا تستطيع استيعاب الرواية، ويذكرنا بروايات رابليه وسربانتس في "نزوعها نحو إدماج أجناس أخرى، نحو استيعاب المعارف الفلسفية والعلمية"[15]، من أجل بلوغ غايتها الوحيدة وهي اكتشاف الإنسان.... إن الرواية كما يقول إدغار موران لا تزودنا بشعور جمالي فقط، بل بالمعرفة أيضًا، ويذهب إلى أبعد من ذلك بكثير حينما قال: "ما ينقص العلوم الإنسانية هو معرفة الإنسان في تعقيده، إذ الإنسان فيها على العكس مقسم ومجزأ بين التخصصات. أما الرواية فتبرز التعقيد الإنساني."[16].

الرواية تتجاوز الروائي نفسه، فهو يخط بداياتها، غير أنه يجهل المصير الذي ستنتهي إليه عوالمه التخييلية والرمزية أو السحرية، وربما تصير الرواية لعنة تصيب القارئ وتجعله كائنًا غريبًا عن ذاته وعن العالم، لعنة تخرجه من طمأنينته الساذجة ونظرته المطمئنة للوجود، وسعادته البليدة، نحو التوتر والقلق واللاطمأنينة. إن ولوج العوالم السردية أشبه بلذة الاتصال الجنسي وما يستبعه من نشوة ورعشة، إلا أن الخروج منها لا يحقق نفس اللذة، بل يولد ألما يعكس إلى حد كبير ألم الكتابة لدى الروائي الذي يشبه ألم المخاض، فالكتابة ألم ومتعة، كالولادة تمامًا؛ ألم المخاض وفرح التحام الأم برضيعها لأول مرة، وقراءة الرواية لا تختلف عن هذا الشعور ... إنها تولد إحساسًا جماليًا، إلا أنها تغير لا محالة نظرتنا للوجود، بطريقة يستحيل معها أن نعود لحالة ما قبل دخول العوالم السردية ...

الروايات الجيدة هي وحدها من تغيرنا، صحيح أنها تجعلنا ندرك عبثية العالم وتصيبنا بلعنة القلق الوجودي، إلا أنها تخلصنا منه أيضًا، إنها الداء والدواء في ذات الآن، تجعلنا نفكر في البحث عن توافق مع الواقع لنتمكن من تحمله، وهذا التحمل يمكن تحقيقه عن طريق "التجميل المعمم، فالجمال يمكن أن يثير ما أسماه باسكال الترفيه الذي بصرف انتباهنا، عبر المشاعر التي ينتجها، عن الشقاء الطبيعي لوضعنا الهش والقاتل، والبائس جدًا إلى درجة لا يوجد معها شيء يواسينا"[17]، إن صرف الانتباه بالمعنى الباسكالي لا يتأتى إلا عبر الانتباه، فنسيان وضعنا المأساوي لا يتأتى إلا عبر مشاهدة أو قراءة المأساة، ونسيان الموت مشروط بالتفكير في الموت، وهذا ما يقوم به "الفن الرائع والرواية الرائعة والفيلم الرائع، تذكرنا بوضعنا وتضعنا أمام مصيرنا وموتنا (...) وتساعدنا على تحمل فائض الواقع الذي لا يطاق، تمنحنا العجائب التي نستقي منها الطاقة لمواجهة قسوة العالم."[18].

في عالم يتنامى فيه التوحش والافتراس والقتل والإرهاب، ويعيش فيه الكائن البشري في تيه وضياع وجودي قاتل، سيكون أكثر ما نحتاجه إلى جانب تجذير الوعي الكوكبي (الوعي بالمصير الإنساني المشترك) بلغة موران، هو تعميم الجماليات بدل عولمة الأمراض والحروب والأوبئة والمجاعات والإبادات الجماعية.... إن تعميم الجماليات يعني من بين ما يعنيه مواجهة أعداء الفن، فكره الفن يمكن تفهمه، فـ"أن لا يملك الإنسان إحساسًا اتجاه الفن ليس أمرًا خطيرًا. يمكن للمرء ألا يقرأ بروست، وألا يسمع لموسيقى شوبرت ويعيش في اطمئنان. لكن عدو الفن لا يعيش في اطمئنان. إنه يشعر بنفسه مهانًا بسبب وجود شيء يتجاوزه، فيكره هذا الشيء."[19]...، يقتضي الأمر إذن تربية جمالية بشكل متواصل، تسعفنا في صناعة إنسان صديق للفن، له إحساس اتجاه الفن، متشبع بالقيم الجمالية والكونية، ومنتج لها...

يقترح إدغار موران توزيع الأعمال الفنية والجمالية مجانًا على الطلاب، من أدب وشعر وموسيقى... يقول موران: "يمكنني القول إن هذه الأعمال يجب أن توزع مجانًا على الطلاب، إنها أكثر أهمية من الكتب المدرسية"[20]. إن تعميم الجماليات هو المدخل الممكن للتداوي والشفاء من التمزق الوجودي، وانتصار للقيم الكونية والإنسانية على نزعات التعصب والوثوقية العمياء.

المصادر والإحالات

1 - موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بن عبدالعالي وعبدالسلام بن عبدالعالي، دار تبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2014، ص9.

2 -أمل مبروك، الفلسفة الحديثة، دار التنوير للنشر، بيروت، 2011، ص277.

3 - Voltaire, « Histoire d'un bon Bramin », Gallimard,coll,cooll. « Folio »,1992.

4 - نانسي هيوستن، أساتذة اليأس: النزعة العدمية في الأدب الأوروبي، ترجمة وليد السويركي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الطبعة الأولى،2012م،ص19.

5 - أمبرتو إيكو، تأملات في السرد الروائي، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 2015، ص142.

6 - محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة التاسعة، يناير 2010، ص 182.

7 - إدغار موران، في الجماليات، ترجمة يوسف تيبس، منشورات مجلة الدوحة، العدد 145، نونبر، 2019، ص28.

8 - ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2017، ص35.

9 - ميلان كونديرا، الستارة، ترجمة معن عاقل، دار الفرابي للنشر، بيروت، ص14.

10 - ميلان كونديرا، فن الرواية، ص 52.

11 - فرانز كافكا، الإنمساخ، ترجمة: إبراهيم وطفي، دار الكلمة، الطبعة الأولى، 2014، ص11.

12 - يضيف إبراهيم وطفي في تعليقه على قصة الإنمساخ: فيما بعد قرأت عن هذه القصة ما يلي «لا يصوغ كافكا ظواهر سوريالية، وإنما يصوغ حقيقتنا، وذلك بأقصى درجات الصدق الفني... الحقيقة المرعبة لهذه القصة هي الإدراك أن أجمل العلاقات بين الناس وأكثرها رقةً وحنانًا إنما تقوم على الخداع».

13 - ياسر شعبان، فرانز كافكا: أساطير المحاكمة والتحول والجسد، كنوز للنشر والتوزيع، ص 68-69.

14 - ميلان كونديرا، فن الرواية، ص133.

15 - نفس المرجع، ص75.

16 - إدغار موران، في الجماليات، ص 104.

17 - نفسه، ص69.

18 - نفسه، ص97.

19 - كونديرا، فن الرواية، ص158.

20 - إدغار موران، في الجماليات، ص111.

الشخصية والحبكة: دوائر التداخل والتباعد

د. عبد الفتاح محمد عادل

تخصص الأدب والنقد الإنجليزي

جامعة بيشة

هل توجد شخصية روائية بدون حبكة أحداث قصصية تظهر في إطارها الشخصية؟[1] سؤال قد يبدو للوهلة الأولى غريبًا خاصة لمن اعتاد دراسة السرد القصصي بمكوناته المعروفة. فالشخصية تظهر وتتطور في السرد القصصي -وكذلك الدرامي- من خلال أحداث تمر بمراحل تطور الحبكة وإن اختلفت طريقة التعامل مع تلك الحبكة من نوع أدبي لآخر ومن أسلوب سردي لآخر.

موقع الشخصية والحبكة بين عناصر السرد القصصي

معظم دراسات السرد الروائي منذ أرسطو، بما في ذلك أصحاب الشكلانية والبنيوية، تضع "الشخصية" (character) كتابع للحبكة plot[2]. فعلى سبيل المثال نجد هنري جيمس (Henry James) في كتابه "نظرية السرد" (1972) يعبر عن هذا الموقف قائلاً: "الشخصية -بأي معنى يمكن أن نتصوره لها -هي الفعل (action)، والفعل هو الحبكة"[3]. ومع ذلك، فإن الكثيرون يرفضون الإقرار بأن الشخصية الرواية هي أحد الوظائف التابعة للحبكة القصصية. فعلى الرغم من أن يوري مارجولين (Uri Margolin) يعرف "الشخصية" كمصطلح ضمن "موسوعة كامبردج للسرد" (2007) بأنه "يشير إلى أحد المشاركين في عالم القصة، أي أنه أي فرد أو مجموعة أفراد تظهر في الدراما أو الأعمال السردية" إلا أنه يعتبر تقييد المصطلح على المشاركين فقط في المجال السردي تضييقًا للمفهوم[4] كما يرى جون فرو (John Frow) أن مفهوم الشخصية أرتبط في الدراسات الأدبية إلى حد بعيد بالتصورات الناتجة عن الرواية والمسرحية الأوربية دون اعتبار للأشكال

السردية الأخرى[5].

في كتابه "القصة والخطاب: البناء السردي في القصص والأفلام" (1980)، يقسم سيمور تشاتمان (Seymour Chatman) عناصر السرد إلى: "أحداث" (events) و"موجودات" (existents) مصنفًا "الحبكة" ضمن "الأحداث"، و"الشخصية" ضمن "الموجودات"[6]، وفي هذا التصنيف يتبع تشاتمان النظرية البنيوية القائلة بأن كل سرد يتكون من جزأين: قصة (story) وخطاب (discourse)، وتنتمي في هذا التقسيم كل من الأحداث والموجودات إلى "القصة". وهذا التمييز اتبعه أيضًا يوري مارجولين في كتابه "الفاعل والفعل: الفعل كأساس لبناء الشخصية في السرد القصصي" (1986) على أساس إضفاء الحالة "يفعل" (do) للأحداث والحالة "يكون" (be) للموجودات معتبرًا هذا التمييز "مناسبًا وإن كان ليس منطقيًا بالكامل"[7].

ومن التصنيفات المشابهة ما قدمته شلومس ريمون-كينان (Shlomith Rimmon-Kenan) في كتابها "السرد القصصي: الشاعرية المعاصرة" (1983) حيث قسمت المجال السردي إلى ثلاثة دوائر متعاضدة: "القصة" (story) و"النص" (text) و"السرد" (narration)، وضمن هذا التقسيم ناقشت "الشخصية" و"الحبكة" ضمن مستوى "القصة"، لكنها في مستوى "النص" تناقش "بناء الشخصية" (characterization) مع الزمن (time) والتجميع البؤري focalization[8]، حيث اعتبرت كلا العنصرين- الشخصية وبناء الشخصية- مختلفان من حيث الطبيعة والوظيفة السردية. وبأسلوب مشابه يميز بينهما دانيل شوارتز (Daniel Schwarz) معتبرًا "بناء الشخصية" من أوجه عناصر "الشكل" (form) في السرد بينما "الشخصية" من عناصر "المحتوى" (content) و"القصة". ورغم أن شوارتز يرفض اعتبار الشخصية عنصرًا تابعًا للحبكة -حيث يرى مكانة الحبكة في دراسات السرد القصصي لم تعد كما اعتاد ان يعتبرها البعض - فهو ينتقد كلا الرأيين: من يجعلون "الشخصية" تابعة "للحبكة" ومن يفصلونهما، حيث يرى أنه سواء النقاد الذين يفصلون "الشخصية" عن عناصر السرد مثل "اللغة" و"المكان" و"الحبكة" أو أولئك الذين يعتبرونها وظيفة تابعة للفعل والسرد بحيث تصير الشخصية مندوب عن فاعل الفعل (agents of action) أو مفعوله (agents acted upon) فهم بذلك يقلصون من الشخصية إلى مجرد ظاهرة لفظية (verbal display) (بنفس أسلوب التفكيك) مما يعزلها عن العالم الحقيقي ويؤدي على ضبابية التمييز بين الفن والحياة[9].

وكما هو واضح، تتداخل هذه التصنيفات مع المفهوم الأرسطي للشخصية كأحد الفاعلين (doers) وهو ما طوره الشكلانيون الروس مثل فيلاديمير بروب (Vladimir Propp) في مفهوم (acting agencies) في أحداث الحبكة[10]. وبغض النظر عن هذا الجدال بين الطرفين فما يعنينا هنا هو ما ذهب إليه كلاً من تشاتمان وريمون-كينان وشوارتز من أن هناك ثمة إمكانية للشخصية السردية وطريقة بنائها يمكن تمييزها بشكل منفصل عن أحداث القصة مما يجعل من الإمكان وجود شخصية سردية بدون حبكة قصصية.

في الكتابة، قبل القصة كانت الشخصية

اعتادت الذهنية المعاصرة على ربط مفهوم "الشخصية" بالسرد وخاصة فن الرواية، لكن تقديم الشخصيات عن طريق الكتابة يعد فن أدبي بحد ذاته يعود إلى قرابة القرن السابع الميلادي -أي ما قبل ظهور فن القصة كفن أدبي مكتوب - وفق ما يؤكده جون كادُن (John Cuddon) في قاموسه للمصطلحات والنظرية الأدبية (1999). ففي كتابات مثل مؤلف جوزيف هُل (Joseph Hall) "شخصيات الفضيلة والرذيلة" (1608) نجد نقاش وتحليل للشخصيات وفقًا للمبدأ السائد حينذاك الذي يرى الإنسان محور الكون. ويصنف كادن شخصيات المقالات هذه (essay characters) في عدة فئات كانت تخلق شخصيات فردية لكنها كانت في ذات الوقت تشكل أنماطًا نتيجة الميل العام الى العمومية في تفكير ذلك العصر مثل الشخص المغرور والشخص الفظ وكذلك المتعالم والتي قد توجد في كل مجتمع على مختلف الأزمنة[10].

وقد حدث تطور مشهود لهذا الفن عندما بدأ الكتاب في إطلاق أسماء للشخصيات مما أكد فرديتها وإن لم يلغ نمطيتها. هذه البدايات وما لحقها من تطور كانت ما مهد لظهور الشخصيات الروائية والتي استمرت تحمل سمات الأنماط عند كثير من الكتاب مثل تشارلز ديكنز (Charles Dickens)[11]. ويعزو مالكوم برادبري (Malcolm Bradbury) صعوبة الاحتواء الكامل لمفهوم "الشخصية" ضمن البيئة القصصية إلى هذه الطبيعة التنميطية الموروثة في المفهوم مما يجعله أحد أصعب المصطلحات الأدبية ليس فقط عند تعريفها[12]، لكن أيضًا عند محاولة فهمها وتصورها كجزء متجانس أو حتى مستقل داخل النص القصصي[13]، وكذلك التنظير لها[14].

الشخصية بين الأنسنة واللا-أنسنة

يحمل التعريف الذي يقدمه برادبري لمصطلح "الشخصية" -ضمن قاموس روتلدج (Routledge) للمصطلحات الأدبية (2006) -المعنى المعاصر للكلمة حيث يعرفها بأنها "التمثيل التخيلي لشخص"، لكنه يتعجب من الطريقة التي يرتبط فيها مفهوم "الشخصية" ببعد الأنسنة في الأدب (humanizing dimension)، في حين أن تمثيل الأشخاص في الأدب يمثل عملية "أنسنة" (humanization) و"لاأنسنة" (dehumanization) في الوقت ذاته، حيث أوجدت عملية تمثيل الأشخاص في الأدب نموذجين هما: نموذج "المحاكي" (mimetic)، الذي يتعامل مع الشخصية كأنها إنسان حقيقي أو ما يشبهه، ونموذج "غير المحاكي" (non- mimetic) الذي يجعل الشخصية مجرد عنصر نصي ينحصر في أبعاد لغوية وتعبيرية[15]. وبتقسيم مشابه، يعتبر جون فرو أن الدراسات الأدبية على مدار التاريخ قدمت إجابتين متباينتين لسؤال "الشخصية" هما "الإجابة الأخلاقية" (ethical) التي تتعامل معها كإنسان أو شبه إنسان، و"الإجابة البنيوية" (structuralist) التي تتعامل معها كعنصر نصي مجرد[16].

وقد تعرض النموذج "المحاكي/الأخلاقي"-الذي يرتبط بالمفهوم الأرسطي ذو النزعة الفلسفية الإنسانية- لهجوم شديد في كتابات أصحاب الاتجاهين البنيوي وما-بعد-البنيوي، مثل رولان بارت (Roland Barthes) وهلين سيكسوس (Hélène Cixous)، وفق اعتبارات بعضها منهجية وأخرى أيديلوجية. فقد تحولت "الشخصية" في هذه الاتجاهات إلى أعراف أدبية (literary conventions) ومجموعة شفرات (codes). وهذا "التمثيل الأدبي المشفر" (codified literary representations) يأخذ ملامح الشخصية من خلال أوجه تشابهه مع ما يحمله القارئ من أنماط ذهنية مسبقة عن أفراد من الواقع. ففي مقال لها بعنوان "شخصية الشخصية" (1974)، ترى سيكسوس أن "الشخصية" لا يمكن تصورها إلا على أنها "شكل" (figure) كما في علم العلامات (semiotics) حيث تأخذ "الشخصية الفنية" (personage) وظيفة العلامة الاجتماعية (social sign) التي يتحدد دورها من خلال علاقتها بباقي العلامات، ولا يمكن "تصور" (figured out) هذه الشخصية إلا من خلال "عملية تعرف" (identification circuit) يقوم بها القارئ من خلال تطابق "الشخصية" مع معايير (norms) تتضح فيها الشخصية أكثر كلما توافقت مع تلك

المعايير [17].

لذا حرصت كثير من الدراسات على التمييز بين "الشخصية" في مفهوم الكتابة والواقع حيث يفرق كُون دي-تمرمان وإيفرت باوس (Koen De Temmerman and Evert Boas) بين استخدام مصطلح "الشخصية" -الذي لا يمكن الإتيان بالمفرد والجمع منه باللغة الإنجليزية - والذي يعبر عن سمات وصفات الفرد، ومصطلح "الشخصية" -الذي يمكن الإتيان بالمفرد والجمع منه باللغة الإنجليزية - والذي يعبر عن التمثيل النصي للفرد[18]. وقدم جون فرو التمييز بشكل أكثر تبسيطًا من خلال التمييز بين "الشخصية" (character) و"الشخص" [19] (person).

كيف تتشكل الشخصية بدون حبكة؟

يعكس تعريف مايك أبرامز (Mike Abrams) في موسوعته للمصطلحات الأدبية (1999) دور القارئ في إيجاد الشخصية حيث يرى أن "الشخصية" تشير إلى أفراد يتعرف عليهم القارئ من خلال سماتهم الأخلاقية والفكرية والعاطفية[20]. ورغم تأكيد مارجوليس أن "الشخصية" تدل على إنسان له إمكانية الوجود في الواقع، إلا إنه يؤكد على أن الحالات الشعورية والعقلية والسمات والخصائص تتشكل على هيئة "تصاميم للشخصية" (personality models) فقط من خلال عناصر النص[21]. وهو نفسه ما يؤكده أتباع الاتجاه المعرفي (cognitive approach) في نظرية السرد (narrative theory) حيث يعتبرون "الشخصية" عنصرًا مفاهيميًا (conceptual) يتم توليده ذهنيًا عند القارئ كاستجابة لعناصر النص الدالة عليه، ومع اكتمال خصائص هذا المفهوم تتشكل على هيئة شخصية من خلال استدعاء النموذج المحفوظ في ذاكرة القاري[22]. وتعد أفكار نظرية الذهن (Theory of Mind) أو ما يعرف بقراءة الذهن (mind-reading) من أحدث التطورات في هذا المجال والتي ترتكز على فكرة أن الإنسان يجري عمليات معرفية يقوم خلالها بقراءة "ذهن الآخر" لتشكل تصوره الذهني عن جوانب شخصيته من أفكار واتجاهات[23]. وفيما يتعلق ببناء "الشخصية"، نجد أن القارئ لا يعزو فقط صفات ذهنية (mindstates) إلى الأشخاص،ولكنه أيضًا يعزو صفات ذهنية لتلك الصفات[24]. وهذا البعد يقلل من محورية الأحداث في بناء التصور الذهني.

وإذا كانت "عناصر النص"، والتي تكررت الإشارة إليها في التعريفات السابقة، لها هذه الأهمية في تخلق الشخصية فإن عملية انتاج هذه العناصر هو ما يسمى "بناء الشخصية" التي بدونها لن توجد شخصية[25]، حيث إنها العملية التي من خلال تتخلق الشخصية من عناصر نصية سواءً كان هذا النص كتابة روائية أم كتابة تاريخية أم غيرها[26]. ويبين ويلام فستستاجي (Willem Weststeijn) وجه نظر الاتجاه المعرفي لنظرية السرد في مقال له بعنوان "نحو نظرية معرفية للشخصية" (2004) حيث يرى أن شخصية مثل "هاملت" في المسرحية الشهيرة لشكسبير تتخلق عند القارئ بنفس الطريقة التي تتخلق بها في ذهنه شخصية تاريخية مثل الكاتب الإنجليزي الشهير "صامويل جونسون" عند القراءة عنه في أي كتابه غير قصصية، بل يتجاوز ذلك إلى الزعم بأنها نفس الطريقة التي تتخلق بها شخصيات الواقع من حولنا في أذهاننا قائلاً: "نقرأ ما بين سطورهم ونكوّن افتراضات من خلال ما سبق أن عرفناه وشاهدناه وبناء على ذلك نقوم بوضع تصور لهم ونتنبأ بأفعالهم وما إلى ذلك". فالشخصية تعيش في ذهنية القارئ ليس بتذكر ما قالت أو ما قيل عنها، بل من خلال ذلك التصور (construct) الذي يكون أحيانًا ضعيفًا باهتًا وفي أحيان أخرى قوي وحي في الوعي[27]. وهذا التصور هو ما يطلق عليه تشاتمان "نسق السمات" (paradigm of traits) معرفًا السمة بأنها "صفة شخصية مستقرة ولازمة إلى حد ما"[28]. وهذه السمات يطلق عليها البعض "صفات" (attributes‘) تشكل الوحدات التي تتكون منها الشخصية. تلك الصفات أو السمات هي ما تجعل الشخصية قابلة للتصور عند القارئ كشخصية متفردة حتى وإن كان وجودها وظيفيًا لإظهار فكرة موضوعية ضمن البناء الدلالي للنص[29].

وعلى هذا -وعودًا إلى سؤال البداية- إذا وجدنا كتابة ما تساعدنا على إنتاج مثل هذه الصورة/التصور، هل يمكن أن نسميها "شخصية"؟ وعلى نفس المنوال، إذا تمكن الكاتب من تزويد القارئ ببيانات نصية وافرة تساعده على بناء تلك الصورة/التصور، هل يمكننا أن نعتبرها "شخصية سردية" حتى ولم لم توجد وسط أحداث حبكة قصصية؟ إن استمرار مثل هذا التساؤلات يدل أن دراسات "الشخصية" ما تزال تعود إلى تساؤلات الشخصية بمقاربات مختلفة لتنتج إجابات مختلفة تدل على عمق المشكلة وأهميتها في نفس الوقت.

المراجع:

1 - الأفكار الرئيسية لهذا المقال كانت مقدمة لدراسة قمت بها في عام 2017م حول أفكار الفيلسوف الألماني مارتن هيدجار (Martin Heidegger) في كتابه "الكينونة والزمن" (1927) حيث تم طرح هذا السؤال كأحد أسئلة الدراسة حول طريقة طرح هيدجار لمفهوم "الكينونة" (Dasein) كأنه شخصية متكاملة البناء.

2 - Weststeijn, Willem G. "Towards a Cognitive Theory of Character." Analysieren als Deuten: Wolf Schmid zum 60 Geburtstag, ed. Herausgegeben Fleishman et al. Hamburg: Hamburg University Press, 2004. 5365-. P. 57

3 - James, Henry. Theory of Fiction: Henry James. Ed. James Edwin Miller . Nebraska: The University of Nebraska Press, 1972. P. 13

4 - Margolin, Uri. "'Character.' The Cambridge Companion to Narrative, ed. David Herman. Cambridge: Cambridge, 2007. 6679-. PP. 66- 69.

5 - Frow, John. Character and Person. Oxford University Press, London, 2016. P. VI

6 - Chatman, Seymour. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell University Press, 1980.P. 19.

7 - Margolin, Uri. "The Doer and the Deed: Action as a Basis for Characterization in Narrative." Poetics Today (1986): 205225-. P. 218.

8 - Rimmon-Kenan, Shlomith. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London: Routledge, 1983. PP. 2931-.

9 - Schwarz, Daniel. "Character and Characterization: An Inquiry." The Journal of Narrative Technique (1989): 85105-. P. 93.

10 - De Temmerman, Koen and Evert Boas. Characterization in Ancient Greek Literature. London: Brill, 2018. P 12

11 - Cuddon, J. A. The Penguin Dictionary Of Literary Terms and Literary Theory, 4th edition. London: Penguin, 1999. P. 126

12- Cuddon. P. 127.

13 - Bradbury, Malcolm. "Character." The Routledge Dictionary of Literary Terms, ed. Peter Childs and Roger Fowler. New York: Routledge, 2006. 2325-. P. 24

14 - De Temmerman and Boas. P 1

15 - Frow. P. VI

16 - Bradbury. PP. 23- 24

17 - Frow. P. VI

18 - Cixous, Hélène. "The Character of "Character"." Trans. Keith Cohen. New Literary History 5:2 (1974): 383402-. P. 384- 5

19 - De Temmerman and Boas. P. 2

20 - Frow. P. I

21 - Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms, 7th edition. Boston: Heinle & Heinle, 1999. P. 32

22 - Margolin, 1986.P. 205.

23 - Margolin, 2007. P. 6668-.

24 - للمزيد عن هذا الاتجاه، يمكن الرجوع إلى: -

1- Ian Apperly. Mindreaders: The Cognitive Basis of "Theory of Mind". Psychology Press: New York, 2011.

2- Blakey Vermeule. Why Do We Care About Literary Characters? Johns Hopkins University Press, Baltimore. 2010.

3- Lisa Zunshine. Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel. Ohio State University Press, Columbus, 2006.

4- Willem G. Weststeijn. "Towards a Cognitive Theory of Character". Analysieren als Deuten: Wolf Schmid zum 60 Geburtstag, ed. Herausgegeben Fleishman et al. Hamburg: Hamburg University Press, 2004. 53- 65.

25 - De Temmerman and Boas. P. 16

26 - Schwarz. PP. 8997-.

27 - Chatman. PP. 117118-.

28 - Weststeijn. PP. 5758-

29 - Chatman. P. 126

30 - Weststeijn. PP. 5962-

موعد على الضفاف

شعر: د. هاني بن عبدالله الملحم

الأستاذ المشارك - كلية الآداب
جامعة الملك فيصل - السعودية - الأحساء

من ذلك الحـلم البعيد أنادي
كي تـقـربي وتـعـانـقـي مـيـعـادي
يا أنتِ يا ومضًا يطوفُ بمهجتي
طوف الحمام على رفيف الزادِ
إني أتيـتكِ كي أعـيـد لـريـشـتي
للصوتِ للحرفِ اليتيم مـــدادي
من أنتِ يا بدءَ الطريق فما أنا
إلا الـبـدايـــة والـريـاحُ جـــوادي
قالت أنا السفنُ الكسيرة والهوى
يتلاقـيـان على ضفاف سـهادي
بالحزن كم أسقي حقولَ تصبّري
والحـزن يُغـرق بالأسـى أبعادي
عذرًا هواك اليوم مصباح الكرى
وضياؤنا في قـبـضـة الحـسّـادِ
قلـت الكرى ليلي وزفـرة عزلتي
والليل يلـفـحـنـي بثوب ســوادِ
يكـفـيكِ أنك نجـمة في واحتي
ومـدار ضـوئك كم أضـاء بَـوادي
لا تتركـيـني كالسـجينِ بحسـرتي
في اليأس تكمـــن لعنة الجـلادِ
مدّي يديك فلا مسـافـة بيننا
تعبتْ يـدايَ، فحـرري أصـفـادي
في الحـبّ ننجـو، والزمان مخاتلٌ
وأظنُّ يسمو في الهوى استشهادي

الخطاب الشعري بين الإمتاع والإقناع

نجلاء الحداد

تطوان-المغرب

ملخص البحث:

يزعم بعض الباحثين والنقاد أن الشعر يخالف الحجاج وبيانه انطلاقًا من مبدأ أن أساس الشعر فطرة وأنه ينطلق غالبًا من صور الخيال البديع، بخلاف أساس الحجاج الذي يقوم على القصد والقدوم ويتسم بكونه أكثر صرامة وجدة لكونه يحتاج إلى الترتيب والرياضة وتمام الأدلة. من هنا يمكن التساؤل عن مدى طغيان العنصر الجمالي-الإمتاعي على الشعر وعن درجة حضور العنصر الحجاجي- الإقناعي فيه. وهذا ما نسعى إلى تحقيقه من خلال هذه الدراسة التي ترمي إلى بيان أوجه الإمتاع والإقناع في الخطاب الشعري.

تقديم:

كثيرًا ما يتم التمييز بين الجانبين الخطابي والشعري انطلاقًا من كون الإمتاع يمثل أساس الشعر بخلاف الإقناع الذي يشكل قوام الخطابة "التخييل قوام المعاني الشعرية والإقناع قوام المعاني الخطابية"[1]، مما يجعل المتلقي يميز بين المفهومين باعتبارهما متماهيين رغم أنهما قد يحضران معًا سواء في الشعر أوفي الخطابة، فكم من خطيب يزخرف خطبته بصور تخييلية وكم من شاعر يحاجج محاولاً استمالة المتلقي.

أساس التخييل في الخطاب الشعري:

يرتبط التخييل بالانفعال الذي يحس به المتلقي نتيجة لتأثره بالشعر "مقاصد التخييل الشعري العمل على تحريك النفس بالبسط والقبض"[2]، من هنا يمكن القول إنه يرتبط بالجانب النفسي للإنسان؛ فعملية التأثير تتم بطريقة لا واعية ولا دخل للفكر فيها، أي أن عنصر التمويه يكون حاضرًا بقوة ومسيطرًا على ذهن القارئ سيطرة السحر على المسحور.

تتجلى قوة الشعر إذن في قدرته على التأثير على الجانب العاطفي للإنسان، ذلك أن "الذي يدركه الإنسان بالحس هو الذي تتخيله نفسه؛ لأن التخييل تابع للحس"[3].

من هنا فالشعر ينطلق بالأساس من التخييل الذي يمثل الحجر الأساس لبناء القصيدة؛ إذ يحاول الشاعر قدر الإمكان إثارة مشاعر المتلقي ودغدغة عواطفه انطلاقًا من منظور جمالي-تخييلي متمثل في جملة من العناصر الشعرية كالوزن والصور الفنية والأسلوب وغيره من المعالم التي تخفي في طياتها هدفه الأساس والمتمثل في استمالة المخاطب.

• انصهار التخييل والحجاج في الخطاب الشعري العربي:

الشعر تأثير عاطفي:

يختلف الشعر اليوناني عن الشعر العربي إذ أن لكل منهما خصوصيته التي تميزه عن غيره، ذلك أن الأول ينقسم إلى شعر موضوعي وغنائي، وقد منحت مكانة كبرى للأول والذي وصف بـ"الشعر الحق" بخلاف الثاني الذي اعتبر إرهاصًا مهد لظهور المأساة والملهاة "والملهاة هي محاكاة الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح (...) والمأساة هي محاكاة فعل نبيل تام"[4]، بينما يتصف الشعر العربي بكونه شعرًا غنائيًا، "فجل الشعر العربي أو كله هو من النوع الغنائي ولم يعرف الفلاسفة شيئًا ذا قيمة عن المأساة والملهاة بمعناها الفني الدقيق"[5].

يعبر الشاعر في قصائده عن أفكاره وعواطفه تعبيرًا مباشرًا منطلقًا من منطلق التخييل والذي يعرفه القارطاجني قائلاً: "التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رويّة إلى جهة الانبساط أو الانقباض"[6] وكل ذلك بهدف تثبيت أو تغيير مواقف المتلقي وسلوكه وأفعاله.

جمالية اللغة الشعرية ووظائفها:

تلعب اللغة دورًا مهمًا في إقناع المتلقي وهذا ما يجعل الشاعر ينتقي ألفاظ وعبارات دون غيرها لما لها من أهمية في التأثير في المخاطب ونخص بالذكر الشعر العربي الذي يتصف بكثرة استدلالاته وتفنن مبدعه في توظيف العبارة المختارة بعناية حسب الموضع المناسب لها، يقول القرطاجني "ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظًا ومعنى وتبحرهم وحسن تصرفهم في وضع الألفاظ بإزائها وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتميناتهم واستطراداتهم وحسن مآخذهم (...) لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية"، كما أن الشاعر يربط بين الملفوظات الحجاجية لإقناع المخاطب بوجهة نظره؛ وقد فصل القرطاجني القول في مسألة جواز استعمال الشاعر للأقاويل الإقناعية مشترطًا ضرورة ارتباطها بغرض القصيدة وتبعيتها للأقاويل المخيلة "ينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة الواردة في الشعر تابعة لأقاويل مخيلة مؤكدة لمعانيها، مناسبة لها في ما قصد من الأغراض"[7] علاوة على السياق والذي يحيلنا على ظروف القصيدة وملابساتها، و يربط بين الشاعر والمتلقي وقد أشار ديكرو في نظريته الحجاجية إلى العلاقة التي تجمع بينهما وسماها بعلاقة "التوجيه" إذ اعتبر أن غاية الخطاب الحجاجي تتمثل في أن تفرض على المخاطب نمطًا من النتائج باعتبارها الوجهة الوحيدة التي يمكن للمخاطب أن يسير فيها وتحرص على توجيه المخاطب إلى وجهة واحدة دون سواها"[8].

القيم المشتركة وسيلة لاستمالة المتلقي:

تعتبر القيم منطلقا من المنطلقات التي ينطلق الشاعر للدفاع عن آرائه ومواقفه، وقد فصل بيرلمان الحديث عن القيم حيث ميز بين كل من القيم الملموسة والمجردة "القيم المجردة كالجمال أو العدل، والقيم الملموسة كفرنسا أو الكنيسة. القيمة الملموسة هي التي ترتبط بكائن أو شيء أو جماعة أو مؤسسة منظور إليها"[9].

اعتبر الشاعر العربي منذ القدم لسان حال قبيلته، حيث عمل على الدفاع عنها من منظور أخلاقي ليبرز تفوقها عن غيرها من القبائل منطلقًا من قيم مجردة "إذا قلبنا دواوينا الشعرية أدركنا أن الشاعر متى احتج لحبه وبرر تعلقه بالحبيب وعجزه عن السلو والفراق استند إلى جمال المرأة الساحر الأخاذ، ثم إن الشاعر العربي متى دافع عن قضية جعلها حقًّا خالصًا وإن دعا إلى أمر ألبسه لباس الحقيقة ونفى أن يكون مجرد احتمال"[10] . ولعل خير مثال على ذلك عنترة بن شداد الذي يتغنى بجمال محبوبته في أشد أوقات الحسرة والألم إذ نجده يقول:

"ولقد ذكرتك والرماح نواهل

مني وبيض الهند تقطر في دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنها

لمعت كبارق ثغرك المتبسم" [11]

يعبر الشاعر عن مدى تعلقه بمحبوبته منطلقًا من الرابط الحجاجي "لقد" لكي يؤكد الخبر الذي سيعلن عنه بعد ذلك، والمتمثل في تعلقه بعبلة وشغفه بها لدرجة الجنون.

وصف عنترة مدى قدرته على الصبر والتجلد وذلك بفضل لشجاعته وعدم تخوفه من المخاطر المحيطة به محاولاً إقناعنا بإخلاصه لمحبوبته التي يستحضرها في أصعب لحظات حياته، وحينما وصف حالته ربط بين جملتي صدر وعجز البيت الأول بالرابط "واو الحال" ليعزز مسألة حبه لعبلة الذي جعله يقوى بمجرد استحضار صورتها، فبدل أن يسقط ممدّدًا على الأرض جراء إصابته قبّل السيوف التي أصابته. ولم يقف عند هذا الحد بل تجاوزه إلى تشبيه لمعان السيوف ببريق فم محبوبته الجميلة. ويتضمن البيتان قيما أخلاقية مجردة تتجلى في الوفاء المعبر عنه بذكر الحبيبة في أصعب اللحظات، والشجاعة المتضمنة في عدم اكتراثه لإصابته الخطيرة وعدم خوفه من الموت المحيط به، وكذا الجمال الذي استضمره حينما وصف مدى جمال ثغر المحبوبة.

من هنا فلا يمكننا إنكار انصهار كل من التخييل والإقناع في بيتي عنترة.

نخلص إلى أن الشعر العربي- الجاهلي هو شعر غنائي بالأساس يعطي أهمية كبيرة للذات ونوازعها، إلا أن هذا لم يمنع الشاعر من الاهتمام بمحيطه ومحاكاته معبرًا عن قيم مجتمعه وعن أفكاره وانفعالاته، وكذا نقلها إلى المتلقي للتأثير فيه وتثبيت سلوكه ومواقفه أو تغييرها، إنه لا يهتم فقط بخلق صور جمالية ممتعة، فهذا الجمال الظاهر يخفي في طياته حجاجًا موجهًا بالأساس لإقناع المتلقي. وبالتالي فلا يمكن فصل الإمتاع عن الإقناع في الشعر.

الهوامش:

1 - محمد طلحة" الحجاج في القول الشعري أبو الطيب نموذجا مجلة اللغة والآداب كلية اللغات الجزائر العدد نونبر 2009.19 ص353.

2 - سعد مصلوح حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر ط 2 القاهرة عالم الكتب 2015 ص 167

3 - نفسه ص198

4 - أرسطو "فن الشعر" تحقيق عبدالرحمن بدوي مكتبة النهضة المصرية 1953 ص 69-70

5 - سعد مصلوح "مرجع سابق" ص 99

6 - حازم القارطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة تونس 1966م ص 89.

7 - حازم القرطاجني "المنهاج" مرجع سابق ص 361-363.

8 - سامية الدريدي "الحجاج في الشعر بنيته وأساليبه" عالم الكتب تونس ط 2011. ص 23

9 - الحسين بنو هاشم "نظرية الحجاج عند شايم بيرلمان" دار الكتاب الجديد المتحدة الطبعة الأولى 2014.ص46.

10 - سامية الدريدي "المرجع نفسه" ص 272-273

11 - ديوان عنترة بن شداد تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي المكتب الإسلامي دمشق ط 2 1983م.

المصادر والمراجع المعتمدة:

1 - ديوان عنترة بن شداد تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي المكتب الإسلامي دمشق ط 2 1983م.

2 - أرسطو "فن الشعر" تحقيق عبد الرحمان بدوي مكتبة النهضة المصرية 1953 ص 69-70.

3 - حازم القارطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة تونس 1966م ص 89.

4 - سامية الدريدي "الحجاج في الشعر بنيته وأساليبه" عالم الكتب تونس ط 2011. ص 23.

5 - الحسين بنو هاشم "نظرية الحجاج عند شايم بيرلمان" دار الكتاب الجديد المتحدة الطبعة الأولى 2014.ص46.

6 - محمد طلحة"الحجاج في القول الشعري أبو الطيب نموذجا مجلة اللغة والآداب كلية اللغات الجزائر العدد نونبر 2009.19 ص353.

7 - سعد مصلوح حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر ط 2، القاهرة عالم الكتب 2015 ص 167.

اتجاهات قصيدة الفصحى في الألفية الجديدة

د. أحمد الصغير

أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة الوادي الجديد

مرتْ القصيدة العربية الحديثة بمجموعة من التحولات الفنية على مستوى الشكل والمضمون، نتيجة للأحداث السياسية والثقافية والاجتماعية والنفسية والتي كان لها أثرها البالغ على الذات العربية في وقتنا الراهن. فبدءًا من العام 1952 مع بزوغ ثورة يوليو، التحم الشعراء بقضاياهم الواقعية التي استقرت في أذهانهم وخيالاتهم، فبدأت القصيدة تتبني أشكالا جديدة، وفتوحات تراثية متنوعة، مستخدمة صور التراث المختلفة، ومتكئة من ناحية أخرى على قضايا الواقع الحقيقية (السياسية ـ الاجتماعية ـ والثقافية) التي كان لها أثرها الواضح في بنية المجتمع العربي، فقد ارتأت الشعوب الدفاع عن أراضيها العربية التي انتهكها الاستعمار الأوروبي، ومن ثم التحرر من ظلم المستعمرين، فبدأت القصيدة التحرر من الشكل التقليدي الذي كانت تكتب به من قبل، واستجابت القصيدة التفعيلية إلى أصوات الجماهير في تلك الفترة إلى التحرر من القيود التي فرضتها الملكية من جانب والاستعمار من جانب آخر.

نحاول في هذه الدراسة أن نطرح بعض اتجاهات قصيدة الفصحى في الألفية الجديدة بدءا من عام (2000 - 2015) حتى وقتنا الراهن (لحظة كتابة الدراسة التي نحن بصددها). كما اعتمدت الدراسة على تحليل الظواهر الفنية في قصيدة الفصحى لدى مجموعة من الشعراء المعاصرين أمثال الشاعر حزين عمر - جمال القصاص - أحمد سويلم - علاء عبدالهادي - رفعت سلام. محاولين الوقوف على المناطق

الفنية التي انشغل الشعراء بتقديمها في نصوصهم.

أولاً الشكل الشعري:

انتقلت القصيدة العربية مع أواخر الأربعينيات من الشكل العمودي/التقليدي إلى أفق رحب وجديد ، بل أكثر اتساعًا من حيث الشكل والمضمون الشعري ، فكتب الشعراء أمثال بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وصلاح عبدالصبور، وأحمد عبدالمعطي حجازي، القصيدة الحرة، أو فيما عرف بقصيدة التفعيلة، وازدهرت هذه القصيدة في فترة الخمسينيات، أو فيما عُرفَ بالجيل الأول. ويمكن أن نقدم جزءًا من القصيدة الأولى في الشعر الحر، وهي قصيدة (الكوليرا ـ 1947) للشاعرة العراقية نازك الملائكة:

سكَن الليلُ
أصغ إلى وَقْع صَدَى الأنَّاتْ
في عُمْق الظلمة, تحتَ الصمت, على الأمواتْ
صَرخَاتٌ تعلو, تضطربُ
حزنٌ يتدفقُ, يلتهبُ
يتعثَّر فيه صَدى الآهاتْ
في كل فؤادٍ غليانُ
في الكوخ الساكن أحزانُ
في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ
في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ
هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ [1]

نلاحظ في قصيدة الكوليرا روح البدايات، والريادة، حيث حاولت الشاعرة التخلص من قيود القافية قليلاً مكتفية بالتفعيلة، لتمنح نفسها روح الحرية من أجل التعبير عن آلام المرضى الذين يشهدون الموت وتطاردهم الكوليرا في كل مكان. بل حاولت الشاعرة التعبير عن آلام المرضى في القصيدة العمودية فلن تستطيع، ولم تمنحها القصيدة روح الحرية للتعبير عما تشعر به داخل نفسها، عندما سمعت الأخبار عن الموت الذي يلاحق المصريين في كل مكان، وتحمل عربات الكارو الجثث إلى القرى والجبال، لتلقيها خارج المنطق السكنية حتى لا تنتشر العدوى بين الأحياء.

ما قدمته نازك الملائكة في ذلك الوقت (1947)، يعدا فتحًا جديدًا في شعرنا العربي الحديث، وانتشر هذا الشكل الشعري في ربوع الوطن العربي، فنجد صلاح عبدالصبور يكتب الناس في بلادي، وأحمد عبدالمعطي حجازي يكتب مدينة بلا قلب، ثم جاء جيل الستينيات الذي كان يمثله مجموعة من الشعراء (أمل دنقل - محمد مهران السيد - محمد عفيفي مطر - محمد إبراهيم أبو سنة - أحمد سويلم). وقد اتكأ هذان الجيلان على طرح رؤاهم الفنية حول القصيدة التفعيلية من خلال ترسيخ جذور هذه القصيدة في شعرنا العربي، وتمسك الشعراء بالوزن لأنه هو صاحب الإيقاع داخل القصيدة على حد زعمهم، وكانت هذه القصيدة ملتحمة بالمشروع القومي العربي، وتحرير الأراضي العربية من الاحتلال الإسرائيلي، فكانت القصيدة تحرك الجماهير العربية من المحيط إلى الخليج.

وتأتي المرحلة الثالثة /الموجة الثالثة في القصيدة العربية، وهي موجة قصيدة النثر العربية التي قامت بمحاولة تطوير القصيدة من الشكل التفعيلي إلى الشكل النثري الشعري الذي تخلص الشعراء فيه من قيد التفعيلة واكتفوا بالإيقاع الداخلي للقصيدة، والإيجاز والمجانية، متأثرين بالمعايير الأوروبية، لقصيدة النثر، ومن ثمَّ حاولوا تفجير الواقع الشعري في أواخر السبعينيات من خلال الالتفاف حول جماعتي إضاءة 77، وأصوات. هاتان الجماعتان اللتان التفا حولهما شعراء السبعينيات المصريين، أو فيما عرف بعد ذلك بشعراء الحداثة المصريين.

ومن ثم فقد أصبحت قصيدة الفصحى تضم أنواعا متنوعة من الشعر (العمودي - التفعيلي ـ النثري) ومازال الشعراء يكتبون في الألوان الشعرية كافة حسب الذائقة التي تكونت لديهم من خلال الوعي الثقافي المتاح لهم، فمنهم من حافظ على تقليدية القصيدة من خلال الشكل العمودي مجددًا في الأفكار والموضوعات أمثال الشاعر أحمد بخيت، على عمران، سامح محجوب، حسام جايل، أحمد بلبولة، عبد الحسيب الخناني وغيرهم، ومنهم من كسر هذه التقليدية بالخروج عليها، فاتجه لكتابة قصيدة التفعيلة مرتضيًا هذا الشكل الشعري ومجددًا في الموضوعات الشعرية التي يتناولها من خلال اللغة الشعرية والصورة المبتكرة، أمثال الشعراء محمد إبراهيم أبو سنة، وأحمد سويلم، وحزين عمر، عزت الطيري، وصولاً إلى شعراء قصيدة النثر أمثال حلمي سالم، رفعت سلام، جمال القصاص، عبدالمنعم رمضان، وعلاء عبدالهادي ..... وغيرهم.

صورة الذات:

اتكأت القصيدة العربية الحديثة بشكل كبير على تصوير أشكال الذات بشتى صورها داخل القصيدة، فهي الذات الحزينة، المتمردة، القلقة، المخاتلة، المنطوية ... إلخ من تكرار الذوات التي تخاطب نفسها، متجنبة الحديث عن الآخر العدمي بالنسبة لها. ومن ثم فقد صار قصيدة الفصحى تجر خطابها الشعري إلى الداخل، منكفئة على نفسها ومن ثم فقد نلاحظ صورة هذه الذات لدى نصوص الشاعر جمال القصاص، فيقول:

"نهار عقيم
ونهر تضيق خطاهُ..
ويمشي إليه الكلامْ.
نساء يقلدن أسماءهن
ويهربن في تمتمات المرايا
ويتركن خيطاً رفيعاً بناي العظام
سأبني لروحي قبوراً جديده
وأغوي عناوين أخرى
قبوراً تليق بوردي وقُبحي
عناوين لا تنزع البحر .. من قوس
جرحي
وألقي السلام
عليّ ..
على وردة خانها الصبح
فابتكرت حضنها في الخصام
على امرأة ذوَّبت عمرها تحت ماء..
الرخام" [2]

نلاحظ في المقطع السابق صورة الذات الشاعرة التي تناجي الروح في قبرها، بل تبحث عن قبر لها كي تقيم داخله، فرارًا من الواقع الممزق الذي ألمَّ بالذات الشاعرة، فأصبحت الذات غير مستقرة في هذا الواقع الذي لا يشعر بصوتها، فآثرت الهروب منه إلى واقع أكثر رحابة وقدرة على تلبية احتياجاتها المعنوية. كما تحاول الذات الشاعرة الخروج من النهار العقيم الذي لا يلد جديدًا، بل لا نجد إلا المكرور والمعاد، كما يشي النص الشعري بروح التمرد التي طالما حاولت القصيدة الخروج من التقليدية المباشرة إلى العالم المسكون بجراحات الغموض.

الشكل السيري في القصيدة:

حاولت قصيدة الفصحى أن تخاطب الواقع بطريقة غير مباشرة و جديدة - في ظني - وهي

اعتمادها على الخطاب الشعري الممزوج بروح الشاعر من جهة، وبروح الذات الشاعرة التي تتشكل داخل القصيدة من جهة أخرى، وتبدى ذلك في ديوان الشاعر المصري حزين عمر من خلال ديوانه (المطرود منك - آب إليك) وهو من الأعمال الشعري اللافتة المهمة التي صدرت في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، حيث إن الشاعر اعتمد على سيرة اللحظة الشعرية وتفككها داخل القصيدة، كما حاول أن يطرح مشهد الذات من الداخل مع تشكل رؤيتها الخارجية إزاء العالم الذي تعيش فيه. ومن ثمَّ فإن اللحظة الشعرية الراهنة تُنْبيءُ عن تفكك العالم وبقاء الذات، وحدها مجابهة كل أشكال الطرد والعنف في الحياة المعاصرة، ومن ثم فقد يلوذ الشاعر الحديث بالذات التي تتحد مع الاخر الذي يشكل فيما أظن الوجه الآخر للحقيقة التي تؤوب اليها الذات، يبدو ذلك في ديوان الشاعر حزين عمر (المطرود منك ـ آب إليك[3]) سيرة شعرية.

لاشك أن الشعر العربي الحديث أصبح مجموعة من الأنواع المتعددة فيما أظن فنجد الشعر العمودي والتفعيلي وقصيدة النثر، والسيرة الشعرية، من هذا المنطلق جاء ديوان الشاعر حزين عمر ممثلاً للنموذج الأخير، وهو السيرة الشعرية، وجاءت في صورة الشكل التفعيلي الذي تخللته القافية من حين لآخر، وهو عبارة عن قصيدة شعرية طويلة في قطع صغير، كما طرح نص حزين عمر سيرة الشعر متضمنًا سيرة الذات الشاعرة التي تحاول طرح الأحداث التي ألمت بها مما جعلها بمثابة الحياة الواقعية لهذه الذات، فيقول:

"الطرد التصق بروحي،
بخلاياي كجلدي
هل أقشطه، أنزعه، أحرقه؟!
فوق الطاقة أن أنزع ملمح جسدي
من جسدي
وأقلم أطراف الروح
وأبقر بطن الوجدان بعود صدئ"[4]

يبدو من خلال المقطع السابق معاناة الذات الشاعرة صاحبة السيرة من العالم الذي صار مفككًا ومهددًا الذات بالطرد من رحمته، لكن الذات تقاوم هذا الطرد بنزعه وقشطه محاولة قتله، وإذا نظرنا في مطلع النص الشعري (ص5) نلاحظ أن الشاعر يصور القحط وكأنه وحش كاسر يسيطر علي الحياة برمتها فيقول:

"القحط الآن يسود .. يسود
يسد منافذ هذا الكون
ويجمعه من أطراف عباءته
يرمي به
من حالق
القحط يفور ويرغي، يزيد
يتشعب في أفق الله
فلا يبقي أفقا أو آلهة
أو حتي شياطين!![5]

من الملاحظ أن الذات الشاعرة تخلق صراعًا ما، هذا الصراع الكامن في الواقع والمتجسد في صورة قحط وفقر وانهيار القيم الكبرى والمشاريع القومية التي كانت حلم الشعراء من قبل، ومن ثم فقد أصبح القحط رمزًا للفساد المنتشر في نخاع الوطن العربي بكل حدوده ومعاييره ومقدساته، وتحاول الذات الشاعرة التصدي لهذا لقحط /الفساد، فجاءت نصوصه تحمل هذا الهاجس المرير، ويدل ذلك على الرمز الذي لجأ إليه الشاعر وهو (المطرودة منك، آب إليك) المطرود هنا الشاعر، والضمير يعود علي المحبوبة الأبدية مصر تلك المرأة الفاتنة التي تعذب عشاقها صباح مساء.

ومن التقنيات الواضحة في شعر حزين عمر تقنية المليودراما أو فيما عرف في النقد الحديث بالحوار الداخلي (المنولوج) وقد تجلي ذلك في قوله:

"ها أنت الآن وحيدًا
في الأرض تدب
تدب علي رأسك لعنات
تنهال جبال الرمل
على رأسك لعنات
يقتحمك فيض من وجع الوحدة
رجع صداه يشدك بمخالبه" [6]

اتكأ الشاعر حزين عمر في النص السابق، علي تقنية المنولوج الداخلي، وهو أن الذات تخاطب نفسها، فالخطاب إذن موجه للداخل بشكل مباشر، تنوء الذات بحملها رغبة في محاولة التخلص من هذا الحمل الكبير، ومن ثم فقد تلوذ الذات بوجع الوحدة والدخول في مسالك العارفين ودروب ملذاتهم، وتلقي عن كاهلها وجع العالم المهزوم منفردة بالوجع العرفاني الصوفي.

تعدد الأصوات في قصيدة الفصحى:

اتكأت قصيدة الفصحى في الألفية الجديدة على تقنيات متعددة، من هذه التقنيات، تقنية تعدد الأصوات، حيث يستدعي الشاعر أصواتًا أخرى من خارج النص، لتحدث عملية التداخل النصي في قصيدة واحدة أو في الديوان بأكمله. ولاشك أ ن الشاعر حزين عمر يتكئ علي تقنية أراها متجلية في هذا الديوان، وهي تقنية تعدد الأصوات فيقول:

يصرخ فيك:
مطرود، مطرود، ملعون
لا أرض ستحمل أقدامك
لا رمل يستوعب خطوك
لا ماء يروي ظمأك
لا شهقة روح تنمي أنفاسك
لا أنت الآن ولا شيء
سوي اللعنات، الحرمان من الجنة
تنحط لأسفل درك
منحوتا ظلا في وهج النار.[6]

من الملاحظ في المقطع السابق ذلك الصوت الصارخ في وجه الذات، معلنا طرده ولعنه من هذه الأرض التي لم تعد تحتمل أقدامه، أفكاره، وجعه، آلامه،.....إلخ من الدلالات اللانهائية، ومن ثم فقد نلاحظ في النص تكرار أداة النفي (لا) وكأن الذات جسد تلفظه أمواج الحياة المتلاطمة، ومن ثم فتحاول الذات أن تفر إلي وطن يكون أكثر أمنًا واطمئنانًا، فتفر إلي العوالم الأخرى مثل عالم الأساطير فيقول:

"هذا وطني.....
ما كني رأيته
فأراه الآن بعينيك
أتشممه
أتلمسه
في ثغرك
وبثغرك
ما أروع وطنك يا إيزيس
وأنت خطاك خطاي
نتلقى إلهام الأرض ،ووشوشة الطين
وشدو البرسيم
ونحب نجوب، نحلق فوق جناح قصائدنا،
نلقيها.. تسعي..
تلقف ما يلقي القوم الجهلاء
من الإفك
من الأحقاد" .[8]

من الملاحظ أن الشاعر حزين عمر يتكئ

علي استدعاء أسطورة إيزيس وأوزوريس من التراث الفرعوني القديم، وهذا لا يخلو من دلالة مفادها، أن وطن إيزيس، هو ملاذ الذات الشاعرة، وحلمها الكبير الذي تحاول أن تصل إليه مهما كان الثمن، لأن العالم الأرضي الواقعي أصبح عالمًا مهزومًا ممزوجًا بالفساد والأحقاد والضغائن اللانهائية، ومن ثم كان عليها أن تستعيد العالم الإيزيسي الجميل الذي يخلو من الأحقاد، وينعم بالإخلاص والوفاء الذي قامت به إيزيس تجاه أوزيريس. ونلاحظ التناص القرآني من خلال الإشارة التناصية الواضحة إلي قصة النبي موسي عليه السلام في قوله:

"ونحب نجوب،
نحلق فوق جناح قصائدنا،
نلقيها.. تسعي..
تلقف ما يلقي القوم الجهلاء
من الإفك
من الأحقاد.[9]

وهي قصة موسي مع السحرة الذين امنوا به فغضب عليهم فرعون فيقول تعالي: "قالوا يا موسي إما أن تلقي وإما أن نكون أول من ألقي(65) قال بل ألقوا فإذا حبالهم وعصيهم يخيل إليه من سحرهم أنها تسعي.....

﴿وَأَلْقِ مَا فِي يَمِينِكَ تَلْقَفْ مَا صَنَعُوا ۖ إِنَّمَا صَنَعُوا كَيْدُ سَاحِرٍ ۖ وَلَا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَىٰ﴾.

قصيدة الومضة/الإبيجراما:

يبدأ القسم الثاني من السيرة في صفحة (64) بعنوان كلي (الأيام العشر) وتفرعت عنه مجموعة من العناوين الفرعية، فكل عنوان يشير إلى نص شعري قصير يقترب من الإبيجراما الشعرية كما هو معروف في الآداب الأوربية الحديثة، وقد عرفت في نقدنا العربي بقصيدة الومضة، لكنني أميل إلى التعريف الذي صكه الدكتور طه حسين في مقدمته لكتابه جنة الشوك 1944 إذ يقول: "وقد أطلق اليونانيون واللاتينيون كلمة إبيجراما أول الأمر علي هذا الشعر القصير الذي كان ينقش علي الأحجار، ثم علي الشعر القصير الذي كانت تصور فيه عاطفة من عواطف الحب، أو نزعة من نزعات المدح، أو نزغة من نزغات الهجاء"[10] ومن ثم فقد جاءت نصوص حزين عمر القصيرة متخذة من الإبيجراما اليونانية نموذجًا لها فيقول:

"لا شيء قد تبدل
فالحياة كأنها فعلا حياة
والناس مثل الناس
غادون في ذهول.

✣ ✣ ✣

الناس في خصام
خصام ذات البين
خصام ذات الذات
من مات منهم عاش
من عاش منهم مات
لا شيء في الحياة" [11] .

من الملاحظ في القصيدة السابقة تقنية المفارقة اللفظية التي جاءت في نهاية النص القصير، تعبيرًا عن السأم والملل الذي يشوب الحياة برمتها، ومن ثم فان صورة الكآبة تسيطر سيطرة بالغة علي متن النص الشعري .ويقول فينص بعنوان رفيف:

أسامر الكآبة
أخاطب الشرود
أشد من يديه
لفائف الإجابة
عصية
بعيدة
عنيدة
هرابة
وقلبي الممزق الحدود
تناثر الحصى
داخله،
حوله،
فوقه
في رحابه [12]

يطرح النص السابق صورة الذات التي يحط بها الفراغ التام فتخلق معايشة ترتضيها، لنفسها وهي مسامرة الكآبة المحيطة بها، ومن ثم فإن لحظة الشرود تمثل المعايشة الحقيقية للذات، ويغلب عليها الطابع النرجسي الذي يستغني بنفسه عن العالم ال محيط .

وعليه فإن هذه السيرة الشعرية تمثل إضافة مهمة في مشروع حزين عمر الشعري، لأنه من الشعراء الذين يمتلكون منطقًا خاصًا في الكتابة الشعرية من خلال مفهوم تداخل الأنواع الأدبية/الشعرية - إن جاز القول .، لأن

من الملاحظ أن الذات الشاعرة تخلق صراعًا ما، هذا الصراع الكامن في الواقع والمتجسد في صورة قحط وفقر وانهيار القيم الكبرى والمشاريع القومية التي كانت حلم الشعراء من قبل، ومن ثم فقد أصبح القحط رمزًا للفساد المنتشر في نخاع الوطن العربي بكل حدوده ومعاييره ومقدساته، وتحاول الذات الشاعرة التصدي لهذا لقحط /الفساد، فجاءت نصوصه تحمل هذا الهاجس المرير

السيرة الشعرية التي قدمها تختلف عن السير التي قدمها شعراء آخرين مثل سيرة البنفسج للشاعر حسن طلب، وسيرة بيروت للشاعر الراحل حلمي سالم لأن كلا منهما طرح سيرة رمز مغاير، أما سيرة حزين جاءت، لترصد سيرة الذات الشاعرة، وموقفها إزاء هذا العالم المفكك، متسائلة عن ماهية العالم ودور الذات فيه، وهل أصبحت ذاتا فاعلة في تشكيله، أم غير فاعلة، وأظن أنها ذاتًا محبطة من كل هذه التحولات غير مبررة فنيًا أو اجتماعيًا أو ثقافيًا، على المستويات كافة.

نموذج تطبيقي لقصيدة النثر:

مع مطلع الألفية اتكأت قصيدة الفصحى على الكتابة النثرية (قصيدة النثر) جحيم الحياة في ديوان "مالم يذكره الرسام"، للشاعرة عزة حسين[13]

تبدو الحياة أكثر قسوة عندما نكتبها على سطح الأوراق البيضاء، فتتخلى عن رومانسيتها وجمالها، لتترك فينا جراحاتها المزمنة، تجلى ذلك كله من خلال ديوان الشاعرة المصرية عزة حسين (ما لم يذكره الرسام . الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 2015).

هذا الديوان هو الثاني للشاعرة، بعد ديوانها الأول (على كرسي هزاز) الفائز بجائزة ملتقي قصيدة النثر بالقاهرة 2011 ..

جاء الديوان في خمس وثمانين صفحة من القطع المتوسط، مشتملاً على اثنتي وعشرين قصيدة نثرية، تحتفي هذه القصائد بأصوات الآخرين الذين يمثلهم الرسام نفسه، فطبيعة العلاقة اللغوية التي اتكأ عليها عنوان الديوان (مالم يذكره الرسام) طبيعة تهتم بتقديم المتروك والمهمل والمنسى، وتبالغ في الاحتفاء به، فجاءت هذه الشعرية، لترسخ

للقيم الغائبة في حياتنا الإنسانية بعامة، وهي ما لا نستطيع التحدث فيه بصورة مباشرة، لا، لأننا نخجل منه، ولكن لأنه لا يُقال من خلال لغة لا تقدر معانيه. فتجلى صوت الآخر الضمني المسكوت عنه من خلال (لم) التي تشي بالحضور الأخرس الدائم في حياتنا.

جاء الإهداء موجهًا إلى الأب الذي لم يعفُ عن القصائد التي تكتبها الشاعرة، وهل كان الأب رافضًا لهذا النوع الشعري الذي تكتبه ابنته؟ ربما يفتح الإهداء الكثير من الاحتمالات التأويلية التي جاءت في هذا السطر البسيط "إلى أبي ثانية علّه يعفو عن القصائد" وكأن سلطة الأب تتجسد في قبول القصيدة التي تتجاوز حدود الحياة وتقليديتها، تبدو قصائد عزة حسين محفوفة بالحزن والمخاطر والإصرار على الحياة رغم اتشاحها بالحزن والجنازات التي تحتض أبواق القطارات المسافرة صباحا ومساء. اتكأت الشاعرة عزة حسين على اللغة المتحركة تلك اللغة تقول ولا تصف، بمعنى أنها تلهم المتلقي صور الحياة الماضية بلغة الحاضر الآني الراهن، تجلت هذه اللغة المتحركة في المقطع الذي صدرتْ به الشاعرة ديوانها للشاعر الفرنسي آرثر رامبو ، فاستدعاء رامبو يعزز الفكرة التي أقولها دائما: في شعر حسين وهي تكتب القصيدة الكونية التي تنفتح على آفاق العالم المتغير، المتحرك دائما في أزمنة دائرية ....

تبدى ذلك أيضًا في النص الأول من الديوان (جحيم) تقول الشاعرة: الرأس بلا آخر/يملؤها ويفرغها/شرط وحيد، لتكون إلها / قالت هيرا بعين رائقة كالموت. / فاهتدى سارتر إلى جنته، /وانبنت عروش افتراضية / ومن ورائها كانت الروح تسلخ جسدها / لتسرب شياطينه/ فيستقطب الدم نملا وجنائز/ وتلتصق الأعضاء بأطراف الصليب"[14] ..

تبدو أصوات النص الفائت قلقة ومتلاشية على جدران الذات التي تفكر بغيرها، بل تتصارع مع الحياة من أجل أن يصل هذا الصوت إلى مداه محققا غايته، بدءًا من عنوان النص (جحيم) إلى استدعاء الصورة كاملة ما بين هيرا وسارتر، وسانشو إلى التمسك بروح الفرنسي آرثر رامبو، تطل الإنسانية بوجوهها المتنوعة داخل نصوص عزة حسين، لنجد تاريخًا مسكوتًا عنه في القصيدة، هذا التاريخ المملوء بالجحيم وعذابات الإنسانية. فتقول:

"أيهما أكثر وخزا يا سانشو؟

الحقيقة أم زبد السخرية؟

أنا أعرف أن الطواحين أطيب من القتل،

وأنك أطوع من المصارحة

لكنه الدوار يا سانشو

والرأس الإبليس." [15]

ثمة إحالات كثيرة يرتكن لها نص الشاعرة عزة حسين (هيرا- سارتر - سانشو- إبليس-، نورا، النبي يوسف عليه السلام، المسيح عيسى عليه السلام ...) هذه الإحالات النصية تفجر في الذاكرة الشعرية مناطق أكثر اتساعًا لدى المتلقي الفردي أو الجماعي على حد سواء. حيث إن المتلقي تقع على رأسه مساحات تاريخية كثيرة في نص شعري يطالبه أن يقوم بربط دلالي منطقي بين جل هذه الأحداث التي صنعتها شخصيات تاريخية منها اليوناني ومنها الإسلامي والمسيحي، لكن الذي يربط بينها هو الفقد أعني شعرية الفقد التي تطل كثيرًا في نصوص الشاعرة، حيث يبدو العالم أكثر خطرًا مما قبل، بل يجنح بنا إلى مناطق جنائزية، بل أبح هو الجنازة الكبرى في الحياة. وتقول في مقطع آخر:

"بلا ثرثرة، بلا كراهية،

وبلا محبة، سأترك

الكرسي الهزاز، والستار

وزجاجة العطر الجديدة،

والأعمال الكاملة لأورهان ولي.

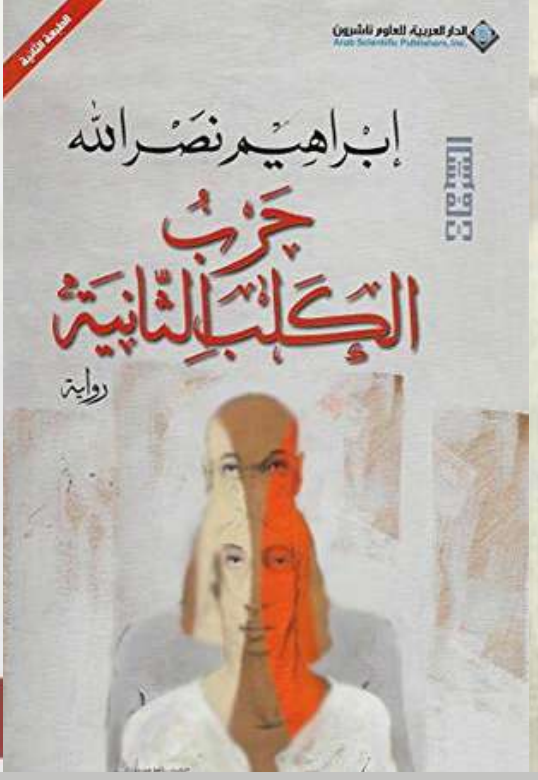
إنَّ قصيدة نورا من القصائد المهمة في ديوان "مالم يذكره الرسام" حيث إن الشاعرة قامت باستدعاء هذه الشخصية من مسرحية بيت الدمية لهنريك ابسن، ومنحتها بعدًا دراميًا بالأساس، لأنها أخرجتها من النص المسرحي للعب في النص الشعري، متماهية مع نص الحياة، منذ اللحظة الأولى يدرك المتلقي أن نورا، صوت أنثوي تحاول الشاعرة أن تمنحه معنى فوق المعنى أن تبدع في صياغته فنية وتخرجه من دائرة المسرحة المغلقة، إلى دائرة الشعر الأكثر اتساعًا على مستوى التأويل النصي..

تبدو الذات الأنثوية في هذا النص ذاتا مجروحة بالغياب المقصود ، فهي تبحث عن كيانها الأنثوي فلا تجده في واقع لا يحتفي إلا بالثرثرة والكراهية والتمزق والعنصرية إزاء الأنثى بشكل عام ، بل لا تجد الذات حضورا إلا في غيابها الجسدي عن العالم تاركة كل ملامحها على أشيائها الصغيرة التي تدل عليها.

تمتلك الشاعرة عزة حسين صوتًا شعريًا نسويًا مغايرًا في قصيدة النثر العربية، فهي لا تتعلق بأهداب الرومانسية ولا المفردات اليومية بقدر تعلقها باللغة الحياتية التي تأتي بسيطة وعميقة في الوقت نفسه، لغة لا تجرح الخديعة التي رسخها الأوائل وهي مجانية القصيدة ومخاتلتها للواقع وازدرائه .. بل جاء واضحة تعرف أن مهمتها الأولى والأخيرة لغة مهمته بالشعر ليس سواه ....

المصادر والمراجع:

1. نازك الملائكة: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، 1988، الجزء الأول، ص243.
2. جمال القصاص: الأعمال الشعرية الكاملة الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012. ص، 116.
3. حزين عمر: المطرود منك .... آب إليك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008.
4. السابق: ص5.
5. السابق/ ص7.
6. السابق، ص 14.
7. السابق، ص22.
8. السابق، ص56.
9. السابق، ص66.
10. طه حسين: جنة الشوك، دار المعارف، الطبعة (14) القاهرة، 1986، ص11
11. حزين عمر: المطرود منك آب إليك، ص ص65ـ 66.
12. السابق، ص69.
13. عزة حسين: مالم يذكره الرسام: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015.
14. السابق، ص12.
15. السابق ، ص17 .



روايات ديستوبية

محمد عبد الكريم الحميدي

السعودية

يمتاز الأدب، في بعض جوانبه على الأقل، بالقدرة على التنبؤ، إذ أحيانًا تصادف القارئ كتابات سابقة تتحدث عن وقائع، أو تصف أفعالاً أتت بعدها بزمن، قد يطول أو يقصر، ومن الأمثلة على هذه الكتابات، ما بات يُعرف بالأدب الخيالي، أو بأدب الخيال العلمي.

أدب الخيال العلمي بدأ مع صعود النهضة الأوروبية، وارتكز عليها في تأسيس خطابه التنبؤي، وأصبح فيما بعد كاشفا للكثير من المخترعات والمكتشفات، مثلما هي رحلة جول فيرن ناحية أعماق الأرض، ويمكن إضافة العديد من الأسماء في هذا الجانب.

على الضفة الأخرى من الأدب، أي الجانب الإنساني والقيمي، هل يستطيع هذا الأدب، بما يمتلكه من قوة تنبؤية، أن يروي وقائع ستحدث مستقبلا، وتؤثر على البشرية؟

سأضع ثلاثة نماذج، لكتاب استطاعوا استباق الحدث، وصنعوا الفارق.

النموذج الأول هو رواية "1984" للكاتب جورج أورويل وهي رواية مشهورة كُتبت خلال القرن المنصرم "1949م" وقت اشتداد الحرب الباردة بين ما عُرف بالاتحاد السوفياتي، والولايات المتحدة الأمريكية، وانتهت رسميًا عام 1991م نتيجة تفكك الاتحاد السوفياتي.

تحكي عن سلطة الأخ الأكبر "البق برذر" وترى أن العصر القادم عصر الرؤية واكتشاف أدق التفاصيل، وأن ما يحصل مع الفرد سيكون تحت سمع وبصر أجهزة الدولة، التي ستكون عالمية الطابع، وليس هنالك حدود تحدها، وهو ما نشاهده اليوم عبر انتشار شبكات التواصل وسيطرة الميديا.

النموذج الثاني هو رواية "حرب الكلب الثانية" الفائزة بالبوكر 2018م للكاتب الأردني، الفلسطيني الأصل إبراهيم نصر الله، المتابع عن كثب لما يجري داخل الأراضي المحتلة، وعبر هذه المتابعة التوثيقية لجميع التفاصيل أنتج رؤيته أو تنبؤه.

تنبأ بأن الزمن القادم الذي سيحل سيكون لسيارات الإسعاف دور هام في نقل الأفراد، وهي الوحيدة التي سيسمح لها بحرية الحركة والمرور، وبواسطتها سوف تتغير حيثيات الحياة، ولعل هذا ما لُمس واقعًا مع بدء جائحة كورونا، وبقاء الناس داخل منازلهم، وتقييد حركتهم وتنقلاتهم، فما عاد مسموحًا إلا لسيارات الإسعاف بالمغادرة والعودة.

النموذج الثالث هو رواية "حارس سطح العالم" الصادرة عام 2019م للكاتبة الكويتية بثينة العيسى، التي عاشت وتعلمت داخل بيئتها المحلية، وعانت من رفض الرقابة وملاحقتها للكُتاب والناشرين بالمنع، والإقصاء لأي صوت لا يتجانس مع الخطاب الرسمي، وهي الفكرة التي انطلقت منها عبر تقاطعات متعددة مع روايات وكتابات عالمية أخرى.

العيسى لم تقم بالتنبؤ بما سيحصل تاليًا داخل الكويت، وإنما استثمرت قدرتها التصويرية والكتابية على نقل معاناة الكتاب والناشرين مع الرقابة والرقيب، التي أصبحت تكتم الأنفاس ولا تسمح بمرور الهواء والكلمات، فبدا كأنها تستشرف المستقبل الآتي، الذي تحقق فعليًا عام 2020م بإصدار قرار "الفسح اللاحق"، أو "الرقابة اللاحقة" الذي يأتي بعد النشر لا قبله.

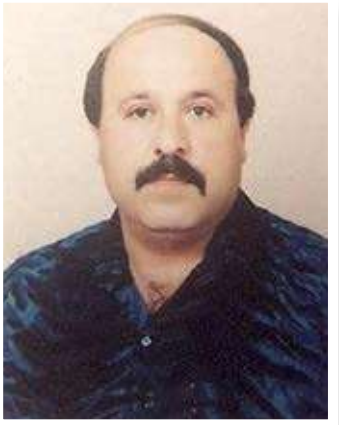
هذه النماذج وسواها من الكتابات المشابهة كما هو لدى فوكو وإيكو وفوكوياما وهنتنجتون اهتمت بشكل خاص بالمستقبل وكيفية قراءته ووضعت تصورات لما يمكن أن يكون عليه، ولعل بعضها أصاب هدفه وبعضها أخطأ هذا الهدف، ولكنها جميعًا تدخل ضمن ما اصطلح عليه بالديستوبيا (المدينة الفاسدة) أو "أدب التنبؤ بنهاية العالم".

"أدب التنبؤ" ليس حالة عامة وشائعة بين الآداب والكتاب، وإنما هي حالة خاصة وقدرة فريدة على استشراف الآتي وقراءة المستقبل وفق معطيات الحاضر، وهنا ينبغي التأكيد، ولفت النظر إلى أمرين اثنين:

أولاً: انشغال هؤلاء الكُتاب بما يدور في زمانهم ومحاولة قراءته وتفسيره وتقديم رؤيتهم الخاصة التي نجحت وأصابت هدفها.

ثانيًا: ارتباط الكتابات بفن واحد تقريبًا هو فن الرواية، الذي يتيح للكاتب إمكانية الحركة وخلق التفاصيل وصناعة العوالم التي يراها على أنقاض الواقع الموجود.

التَّناصُّ الحداثيُّ لمِعْيَارِ الغمـوضِ الفنـي في مُنْجَزِنـا التُّراثيّ



د. نبيل قصاب باشي

الإمارات العربية المتحدة

لما كانت ظاهرة الحذف البلاغية عند العرب أحد نواتج الدلالات الغامضة التي تثير شهوة الكشف ولذة البحث عن المخبوء في النص الإبداعي، فقد رأينا أن نبسط القول في هذا المعيار الجمالي الذي أثار مواقف النقاد منه فيما سبق وفيما لحق من العصور؛ نقول بادئ ذي بدء: لقد أفادت المعاجم العربية بأن المسألة الغامضة هي المسألة التي فيها دقة ونظر. ومعنى غامض: أي معنى لطيف. وفي المعاجم الإنجليزية المعاصرة يفيد مصطلح الغموض (Ambiguty) معنى اللغة المجازية (Figurative Language) أو تعدد احتمالات المعنى؛ واللغة المجازية تعني تلك اللغة التي تمثل المستوى الفني والجمالي المتصل بالدلالات والرموز المرتبطة بالأعمال الإبداعية[1].

فالغموض الذي نريده هنا هو هذا الغموض الذي أشار إليه جل البلاغيين العرب الذين عدُّوه عنصراً فنيًا، يثري النص الإبداعي جرَّاء اللذة الحسية والذهنية الناجمة عن المخبوء في اللامتوقع أو اللامنتظر في إشارات النص وجمالياته الفنية؛ حيث يحفّز المتلقي في تصيُّد الدلالة، ويثير ذهنه في الكشف عنها، ويحثُّهُ على أنْ يُعملَ ذاكرتَهُ الثقافية في البحث عن تعدد دلالاتها، والاجتهاد في فك رموزها.

ولا جرم أن البلاغيين العرب وعلى رأسهم .

الخطابي والجرجاني ومن بعدهما السجلماسي . سبقوا الحداثيين الغربيين في تأصيل معيار الغموض الفني، وذهبوا مذهبًا فنيًا متغوِّرًا في فلسفة هذا العنصر الجمالي، في الوقت الذي أنكروا فيه ما يسقط به النص من غموض مغلق يفضي إلى التعمية والإبهام والاستغلاق والألغاز مما يصرفه عن وظيفته الفنية.

وقد استفاض البلاغيون العرب في تحديد الغموض ووظائفه، واختلفوا في أسبابه؛ أهو في مفردات الكلام، أم في تعقيد التركيب النحوي، أم في بُعد الاستعارة والتشبيه واستغلاقهما، ولكنهم اتفقوا جميعًا على مصطلحات مستساغة في توصيفه كخفاء المعنى أو تعدده، سواء أكان في المفردات أم في التراكيب، وسواء أكان في البنية الصوتية للكلمة فقد استخدم سيبويه (ت 180هـ) مصطلح اللبس للدلالة على الغموض الناجم عن وجود لفظ أو تركيب تعددت دلالات معانيهما.

وأول بلاغي عربي استخدم مصطلح الغموض في كتابه "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" هو الآمدي (ت 370هـ) حين وصف شعر أبي تمام بالغموض والاستغلاق في المعاني والصور، وأنه يجنح إلى النزعة الفلسفية والتعقيد والغموض. وهذا التحليل المبدع للآمدي يكشف عن ماهية الغموض ووظيفته الفنية في الشعر، وبذلك يكون الآمدي أول من أصَّلَ لمصطلح الغموض الفني، ثم تبعه النقاد العرب القدامى كأبي اسحق الصابي (ت 384هـ)، حين قال: "إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأن الترسل هو ما وضح معناه، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه. وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه" [2]

وقد استخدم عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) مصطلح الغموض من خلال الإشارة إليه مباشرة أو من خلال مصطلحات: الحذف وترك الذكر والصمت عن الإفادة والإبانة والتوسع والغرابة ومعنى المعنى ذاهباً إلى أن الغموض جوهر الشعر وسر فصاحته.

أما الغموض عند السلجماسي (ت القرن 8هـ) فقد صاغه في مصطلحات مختلفة، تمنح النص سمة الإبداع كالكناية والإشارة والغرابة والعدول وغيرها[3]، وأشار إلى أن جماليات هذه المصطلحات تمنح المتلقي أجواء من اللذة والدهشة على المستويين الحسي والعقلي. وأما في النقد الحديث والنقد الحداثي فقد سرد الناقد الإنجليزي وليام امبسون (William Empson-1906) سبعة أنواع للغموض في كتابه المعروف "سبعة أنماط من الغموض"(Seven Types of Ambiguity) الذي نشره عام 1930م، معرّفًا الغموض بأنه: "كل ما يسمح لعدد من ردود الفعل الاختيارية إزاء قطعة لغوية واحدة"[4] . وبناء على ذلك فقد حدد أنماط الغموض في سبعة أنواع هي [5]:

1.النوع الأول: يتجسد في دلالات متعددة كما في الاستعارة البعيدة أو الإيقاع أو الوزن.

2. النوع الثاني: في التركيب نحوي الذي يفضي إلى تعدد التأويلات.

3. النوع الثالث: في جملة من المفردات أو التراكيب ذات الدلالات المشتركة.

4. النوع الرابع: في جملة من التراكيب ذات التعقيد في المعاني المتبادلة.

5. النوع الخامس: في عدم قدرة المؤلف على تحديد مراده.

6. النوع السادس: في استخدام المؤلف عدة تراكيب ذات معاني متناقضة.

7.النوع السابع: في التعارض أو التناقض الذي يقع في لغة المؤلف مما يفضي إلى نوع من التشتيت الذهني.

ولا جرم أن هذه الأنماط جميعها هي من صنع البلاغيين العرب كما مر سابقًا؛ ولعل الجرجاني ابن القرن الخامس الهجري قد سبق امبسون في تعليله الجمالي لظاهرة الغموض، وفي فلسفته البلاغية لوظائفها الفنية؛ والغريب في هذا المعيار أن بعض النقاد من الحداثيين العرب ومن حداثيي الغرب قد نسبوا هذا السبق الفني إلى الشاعر الإيطالي دانتي (Dante) وإلى الناقد والشاعر الإنجليزي جريرسون (Grierson) الذي كشف عن بعض مظاهر الغموض في شعر بعض الشعراء وتعدد مستويات المعنى فيه. ومما ينبغي ذكره أن بعض المتقدمين من البلاغيين العرب أخطؤوا إصابة المراد من وظيفة الغموض الفنية؛ كالمرزوقي الذي صنف كتاباً في تفسير غامض معاني أبي تمام سماه "شرح المشكل من شعر أبي تمام"، وعَدَّ تصيُّدَهُ للمعاني الغامضة التي يزخر بها ديوانه غثاً ثقيلاً [6]. وضرب على ذلك مثالاً من شعره:

ولَهَتْ، فأظلمَ كلُّ شيءٍ دونَها

وأنارَ منها كلّ شيءٍ مُظلِمِ

ثم عقب المرزوقي قائلاً: "لما جزعتُ لفراقها اشتد جزعها علي، فأظلم كل شيء في عيني سواها ومن دونها، وبان لي ووضح من مكتوم أمرها ومكنون ودها لي ما كان مغيبًا عني، ومظلمًا علي، ويجوز أن يكون المعنى: ارتاعت لما أحست بالفراق، وتولهت، فألقت قناعها، فأظلم كل شيء دونها لسواد شعرها، فأنار كل شيء مظلم من بياض وجهها، والأول أوضح وأجود". وهل هذا المعنى الجميل معنى ثقيل؟ أليس في غموضه الواضح ما يفتح نوافذ عدة للذة الكشف والتأويل والتعليل، ولكد الذهن الذي امتدحه أبو إسحق الصابي في البحث عن المعنى بعد مماطلة منه ومجالدة؟

وأول بلاغي عربي استخدم مصطلح الغموض في كتابه "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" هو الآمدي (ت ٣٧٠هـ) حين وصف شعر أبي تمام بالغموض والاستغلاق في المعاني والصور، وأنه يجنح إلى النزعة الفلسفية والتعقيد والغموض

والحق أن بعض النقاد القدامى تنبّه بشكل واع للتفريق بين نوعين من الغموض، الأول: هو الغموض الذي يسلمك إلى ملامح من المعنى، والآخر: الذي يسلمك إلى معاناة في البحث عنه لكن دونما طائل ولا جدوى، يقول عبدالقاهر الجرجاني: "وإنما يزيد الطلب فرحاً بالمعنى وأنسابه، وسروراً بالوقوف عليه، إذا كان ذلك أهلاً؛ فأما إذا كنت معه كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج الخرز، فالأمر بالضد مما بدأت به، ولذلك كان أحق أصناف التعقيد بالذم ما يتعبك ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ثم لا يروق لك" [7]؛ وبذلك ينأى المبدع الواعي حداثيًا عن أن يتعبك أو يؤرقك بلا جدوى؛ لأنه واع حقاً إلى عدم تبنّيه مقولة "الغموض للغموض أو الرمز للرمز أو التلفيق للتلفيق" . على حد قول العقاد؛ ولو لم تثر ظاهرة الغموض في الإبداع ضجة ذوقية. معرفية لمنزلتها الفنية في المنجز الإبداعي وتاريخه الفني، لما حظيت دواوين الشعراء كالفرزدق وأبي تمام الطائي، وأبي الطيب المتنبي، وأبي العلاء المعري بالشروح المتعددة والتأويلات المختلفة، ولما أثارت مسائل خلافية وجدلاً بين النقاد القدامى.

ولما كان هذا العدد الغفير من المصنفات النقدية القديمة في الغموض ووظائفه الفنية أمثال "الموازنة" للآمدي و"الوساطة" للقاضي الجرجاني و"أسرار البلاغة" لعبدالقاهر الجرجاني"، ولما كان هذا الحشد الوفير أيضاً

مما كتب في الغموض في العصرين: الحديث والحداثي كـ"الرمزية والأدب العربي الحديث" لأنطون غطاس كرم، و"الشعر العربي المعاصر" للدكتور عز الدين إسماعيل، و"ثورة الشعر الحديث" للدكتور عبدالغفار مكاوي، و"شعراء المدرسة الحديثة" لروزنتال، و"مقالات مختارة لـ"ت ـ س ـ إليوت" و"سبعة أنماط من الغموض" لإمبسون، و"الذهن الأدبي" لماكس إيستمان. وغيرها من كتب النقد وبحوثه المختلفة منذ بداية القرن العشرين.

إن الغموض ظاهرة فنية صحية إذا شفَّت عن معنى وأبانت عن دلالة، ولا ضير أن يكون للمتلقي مشاركة في استشفاف المعنى واستكشافه، كما لا ضير إن كان لمتلق آخر استكشاف واستشراف آخر؛ لأن إنجاز البصمة الإبداعية في الفن لا تتأتى عن يسر وسهولة ودراية سطحية؛ بل تتأتى عن عمل إبداعي معقّد في صيرورته وتخليقه، ناجم عن ثقافة فنية معمقة؛ يقول رينيه ويليك: "إن العمل الأدبي الفني ليس موضوعًا بسيطًا، بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية وذو سمة متراكبة مع تعدد في المعاني والعلاقات"[8]؛ والفن الممتع عند سانتيانا هو اللذة التي "هي جوهر إدراك الجمال، ولكنه من الواضح أن لذة الجمال تتميز بشيء من التعقيد تخلو من اللذات الأخرى" [9] و"كلما ازداد الفن غموضاً زادت فيه قوة الإيحاء"[10] .

ولا جرم أن ثقافة المبدع ينبغي أن تكون أعمق وأشمل من ثقافة مجتمعه (متلقيه) لأنها هي التي تُملي على نصه بصمته الإبداعية التي يحاول من خلالها تشكيل نص مُغرِبٍ مُعجِبٍ؛ لذا لا بد من أن يكون للشاعر ثقافته المتميزة، ليستطيع تجاوز المشترك الاجتماعي الثقافي العام الكائن بينه وبين متلقيه العاديين، من هنا يكوّن المبدع أفقًا معرفيًا مجهولاً، ومفهومًا شعريًا غريبًا، يغلّف نصه بالغموض والإبهام نتيجة لهذا، وتدهش المتلقي وتحفزه.

ولكننا لا نرى في الإبهام عنصرًا فنيًا مستساغًا إذا قُصد به الإغلاق والتعمية، والنقاد يفرقون بينه وبين الغموض الفني المشفّ.

ولقد واظب الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" على التأكيد: بأن تلميح الإشارة أبلغ من تصريح العبارة، وأن الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وأن أفصح النطق هو ألا تنطق، وأرفع البيان وأتمه هو ألا تُبين؛ وفي هذه الحال فإن الغموض أمر واقع لا محالة، جراء تعمُّد المبدع عند الجرجاني ألا يفصح نصه عن المعنى إفصاحًا فاضحًا واضحًا، وألا ينطق إلا صامتًا، مُوهمًا المتلقي أنه أمام نص صامت في غموضه، ناطق في شفافية إشاراته وإيماءاته، كما حدد السجلماسي أصناف الإشارة التي تشكل جزءًا من موضوع الكناية بالتعريض والتلويح والإبهام والتنويه والتفخيم والرمز والإيماء والتعمية والتورية [11] أو في الصياغة التي تصب جميعاً في الصناعة الشعرية؛ وبذلك يكون الغموض جراء التلويح الذي ينأى عن التصريح عنصرًا إبداعيًا؛ لأن سطحية الوضوح عند السجلماسي تنفي عن النص سمته الإبداعية؛ يقول السجلماسي مرة أخرى: "والمماثلة هي النوع الثالث من جنس التخييل وحقيقتها التخييل والتمثيل للشيء بشيء له إليه نسبة وفيه منه إشارة وشبهة، والعبارة عنه به، وذلك أن يقصد الدلالة على معنى فيضع ألفاظًا تدل على معنى آخر، ذلك المعنى بألفاظه مثال للمعنى الذي قصد الدلالة عليه، فمن قبل ذلك كان له في النفس حلاوة ومزيد إلذاذ، لأنه داخل بوجه ما في نوع الكناية من جنس الإشارة، والكناية أحلى موقعاً من التصريح. ويشبه أن يكون السبب في ذلك هو أن التصريح إنما هو الدلالة على الشيء باسمه الموضوع له بالتواطؤ كما قد تقرر في دلالة اللفظ، والدلالة على الشيء بالكناية وطريق المثل إنما هو بطريق الشبه، والشبه - كما قد قيل مرارًا- هو أن يكون في الشيء نسبة من شيء أو نسب، وبالجملة هو أن يكون الشيئان في الواحد ـ بالمشابهة أو المناسبة - الموضوع للصناعة الشعرية فيوضع أحدهما مكان الآخر ويدل عليه، ويكنى به عنه، وفيه ـ أعني في الواحد بالمشابهة أو بالمناسبة - المكنى به، ما فيه من غرابة النسبة والاشتراك وحسن التلطف لسياقة التشبيه على غير جهة التشبيه، وفي التخييل بذلك كذلك ما فيه من بسط النفس وإطرابها للإلذاذ والاستفزاز الذي في التخييل"[12] ويشير السجلماسي إلى نمط آخر من أنماط الغموض في الإشارة ينجم عن "التتبيع" وهو المعنى الثاني الموحى من اقتضاب الدلالة، يقول: "والتتبيع هو المدعو الإرداف، والمدعو عند قوم التجاوز. وقول جوهره وحقيقته هو اقتضاب في الدلالة على الشيء بلازم من لوازمه في الوجود، وتابع من توابعه في الصنعة. وقال قوم: هو أن يريد الدلالة على ذات المعنى فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى لكن بلفظ هو تابع وقال قوم: هو أن يريد ذكر الشيء فيتجاوزه ويذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه في الدلالة. ومن صوره قوله:

ويُضحي فتيتُ المسك فوق فراشها

نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضُّلِ

فإنما أراد أن يصفها بالترف والنعمة وقلة الامتهان في الخدمة، وأنها شريفة مكيفة المؤونة، فجاء بما يتبع ذلك وعبر عن الشيء بلازمه" [13].

فالعدول أو التجاوز أو الاتساع هو جوهر الصناعة الشعرية الذي يكون من أحدها الغموض، إن المبدع حين يتجاوز المعاني الأُوَل إلى المعاني الثواني يمنح المتلقي سعة في التأويل وتعدد الدلالات، فيصدمه بما فيها من تلويح وترجيح وإدهاش ولذاذة استشفاف واستكشاف، يقول السجلماسي: "والاتساع هو اسم مثال أول منقول إلى هذه الصناعة، ومقول بجهة تخصيص عموم الاسم على إمكان الاحتمالات الكثيرة في اللفظ بحيث يذهب وَهْمُ كل سامع إلى احتمال من تلك الاحتمالات، ومعنى من تلك المعاني. وقول جوهره في صنعة البديع والبيان هو صلاحية اللفظ الواحد بالعدد للاحتمالات المتعددة من غير ترجيح. وقيل: هو أن يقول المتكلم قولاً يتسع فيه التأويل" [14] وهذا المعيار المصطلح عليه بالعدول أو التجاوز يقابله عند الحداثيين مصطلح الانحراف الأسلوبي، وهو المصطلح نفسه الذي أشار إليه ابن جني في "خصائصه"، ويقابله في الإنجليزية: "Deviation". ويتغوَّر السجلماسي تغورًا أعمق في استنباط آليات الغموض التي تتشكل منها بنية النص، والتي يفتش عنها المتلقي بعد مماطلة ودقة نظر، وتدبّر مشحون بالتفكر، فالسجلماسي حريص على بيان أن مثل هذا الإبداع يُشرك المتلقي في صناعة تذوقه فيجعل منه مُشاركًا مُحاورًا، وهذا ما أكّد عليه الحداثيون وطلبوه بإلحاح وإصرار، يقول السجلماسي: "واسم المجاز مأخوذ في هذا الموضوع من علم البيان بخصوص، ففيه استعمال عرفي بحسب الصناعة، وقول جوهره هو القول"[15].

فللمتلقي إذن دور فاعل في العملية الإبداعية، يبرز في تفكيك النص وقراءته قراءة أخرى جديدة، فهو أمام نص مشحون بالدلالات والإيحاءات والرموز والصور المعقدة، اضطربت فيها علاقات الدال بالمدلول وتشابكت علاماتها، مما يجعل النص غامضاً مفتوحًا لاحتمالات تأويلية مختلفة.

ولقد أشار الجرجاني مِنْ قبلُ إلى هذا الدور

مخاطباً المتلقي بالقول: "هذا وإنّ توقفتَ في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله، فهل تشكُّ في أن الشاعر الذي أدّاه إليك، ونشر برَّه لديك، قد تحمّل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشُّقّة البعيدة، وأنه لم يصل إلى دُرّه حتى غاص، وأنه لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص؟ ومعلوم أن الشيء إذا علم أنه لم ينل في أصله إلا بعد التعب، ولم يدرك إلا باحتمال المستفز للنفس المتيقن كذبه، المركب من مقدمات مخترعة كاذبة" [16]

ويشير السجلماسي إلى نمط آخر من أنماط الغموض؛ وهو التشكيك الناجم عن خفاء المعنى والالتباس والاختلاط الذي يسقط المتلقي في حيرة الإدهاش وبؤرة الاستفزاز، يقول: "والتشكيك هو إقامة الذهن بين طرفي شك وجزئي نقيض وهو من مُلَح الشعر وطُرَف الكلام، وأحد الوجوه التي احتيل بها لإدخال الكلام في القلوب، وتمكين الاستفزاز من النفوس، وفائدته الدلالة على قرب الشبهين حتى لا يفرق بينهما ولا يميز أحدهما من الآخر، فلذلك كان له في النفس حلاوة وحسن موقع بخلاف نوع الغلو؛ والسبب في ذلك أن المتكلم موهم أن ذهنه قد قام متحيراً بين طرفي الشك وجزئي النقيض لشدة الالتباس والاختلاط بينهما، وعدم التمييز بين الأمرين لخفائه على النفس على القصد الأول في طرفي النقيض ودأبهما. فلذلك فالقول المشكك هو في النهاية من المبالغة. والغاية في التلطف للتشبيه. وتقريب الشيئين أحدهما من الآخر لتمكين عدم الفرق والفصل بينهما "[17].

إن التجاذب النفسي - الفني بين المتلقي والنص الغامض، تجعل المتلقي أشد تحفُّزًا وأكثر توترًا للوصول إلى استشفاف بؤرة النص الإبداعي، وفك ألغازه المستعصية ودلالاته المتغورة، مما يزيد من إدهاشه ولذته الغامرة، بعد لأي من المعاناة وشحذ الخاطرة المحفوف بالمتعة النفسية والفكرية. يقول السجلماسي: "والاقتضاب هو اقتضاب الدلالة، وذلك أن يقصد الدلالة على ذات معنى فيترقى عن التعبير المعتاد، وعبارة التأخر من الجمود على مسلك وأسلوب واحد، من أساليب العبارة، ونحو واحد من أنحاء الدلالة، فيظهر المقدرة على العبارة عن المعاني، وبعد مرماه في التصرف في مجال القول، وتوسعة في نطاق الكلام، فيقتضب في الدلالة على ذات المعنى، والدلالة عليه باللوازم والعوارض المتقدمة، أو المتأخرة، أوالمساوقة، اعتمادًا على ظهور النسبة بين اللوازم وبين الملزوم، وقوة الوصلة والاشتراك بينهما. وفي ذلك ما فيه من الإلذاذ للنفس والإطراب لها بالغرابة والطراءة التي لهذا النوع من الدلالة. والسبب في ذلك كله هو ما جبلت النفس عليه، وعنيت به، وجعل لها من إدراك النسب والوصل والاشتراكات بين الأشياء، وما يلحقها عند ذلك، ويعرض لها من انبساط روحاني وطرب" [18].

من هنا تعد الإشارة والكناية والرمز والتعريض والتلويح والتورية والتتبيع والتشكيك والغلو والعدول أو التجاوز أو الاتساع الذي يعني الانحراف الأسلوبي عند الحداثيين إحدى آليات الغموض التي تزيد النص إبراقًا وإدهاشًا، ورونقاً غريبًا في جمال مخبوءاته، وعجائبيًا في التعبير عن دلالاته وتشكيل تصويراته، ولهذا يرى، ريتشاردز مثلاً"[19] أن الإشارة أبرع وسيلة في الشعر لجعله غير مباشر إذ يقول: "إن الإشارة هي أبرز وسيلة يستخدم بها الشعر عناصر وأشكالاً من التجربة غير لازمة للحياة؛ وإنما ينبغي اكتسابها على نحو خاص، والصعوبة التي تثيرها الإشارة ليست وإلى مثل هذا يذهب الناقد روز غريّب متفقًا مع ريتشارد حين يقول: "والإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى ن وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز والحاذق الماهر"[20].

إن الحداثيين الغربيين يتناصون إذن مع مُنجزنا المعياري الجمالي مُحتذين مصطلحاته النقدية حذو القذّة بالقذّة؛ فهم الذين ادّعوا اختراع كل فن وجمال وأصّلوا له وفصّلوا، ونراهم هاهنا ـ وفي مواضع أخرى سبق أن أشرنا إليها كثيرًا ـ لا يكتفون بسلخ مصطلحاتنا الجمالية الشهيرة التي وردت في نظرية النظم البلاغية القرآنية فحسب؛ وإنما يسلخون أجزاء من عناصر علاقاتها الفنية الرأسية والأفقية أو ما يُعرَف بالإضافات الثانوية في إطار التشكيل العام للنص، لتتضافر معاً في إنتاج النص الإبداعي المُعجب المُغرب.

الهوامش والإحالات:

(1) Oxford Word power: University press 1999 :pp281

(2) ابن الأثير . ضياء الدين: " المثل السائر " ج4/-6 7 تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة . مطبعة الرسالة . بيروت 1962م.

(3) (16) انظر: السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة العارف، الرباط 1980، ص 262-266.

(4) (17) Empson, W: Seven types of Ambiguity, London 1930. P. 19 . / نقلاً عن: خليل: العربية والغموض، ص 28-29. انظر، سليمان: أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، ص 17.

(5) انظر: Empson: Seven Types of Ambigity, P. 41, 80, 104, 127, 160, 173, 184, 207, 231. / خليل: "العربية والغموض" ص 28-29.

(6) انظر: خليل: "العربية والغموض" ص 25. جبوري، فريال: "فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر " مجلة فصول مج4، ع3، 1984، ص 176

(7) عبدالقاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص 143.

(8) استن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 2791، ص:92.

(9) دريد يحيى الخواجة: الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة، ط1، حمص 1991، ص67

(10) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية3891، ص98

(11) انظر: السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص 265 ـ 270 /تحقيق علال الغازي، مكتبة العارف، الرباط 1980، وجميع هذه الأصناف تقود المبدع إلى نوع من الغموض يتبدى في العدول الأسلوبي

(12) السجلماسي: المنزع البديع ص244

(13) المصدر السابق: المنزع البديع ص 263-264

(14) المصدر السابق ص 429.

(15) المصدر السابق : المنزع البديع ص 252

(16) الجرجاني : أسرار البلاغة ص 123 ـ 12

(17) السجلماسي: المنزع البديع ص 276

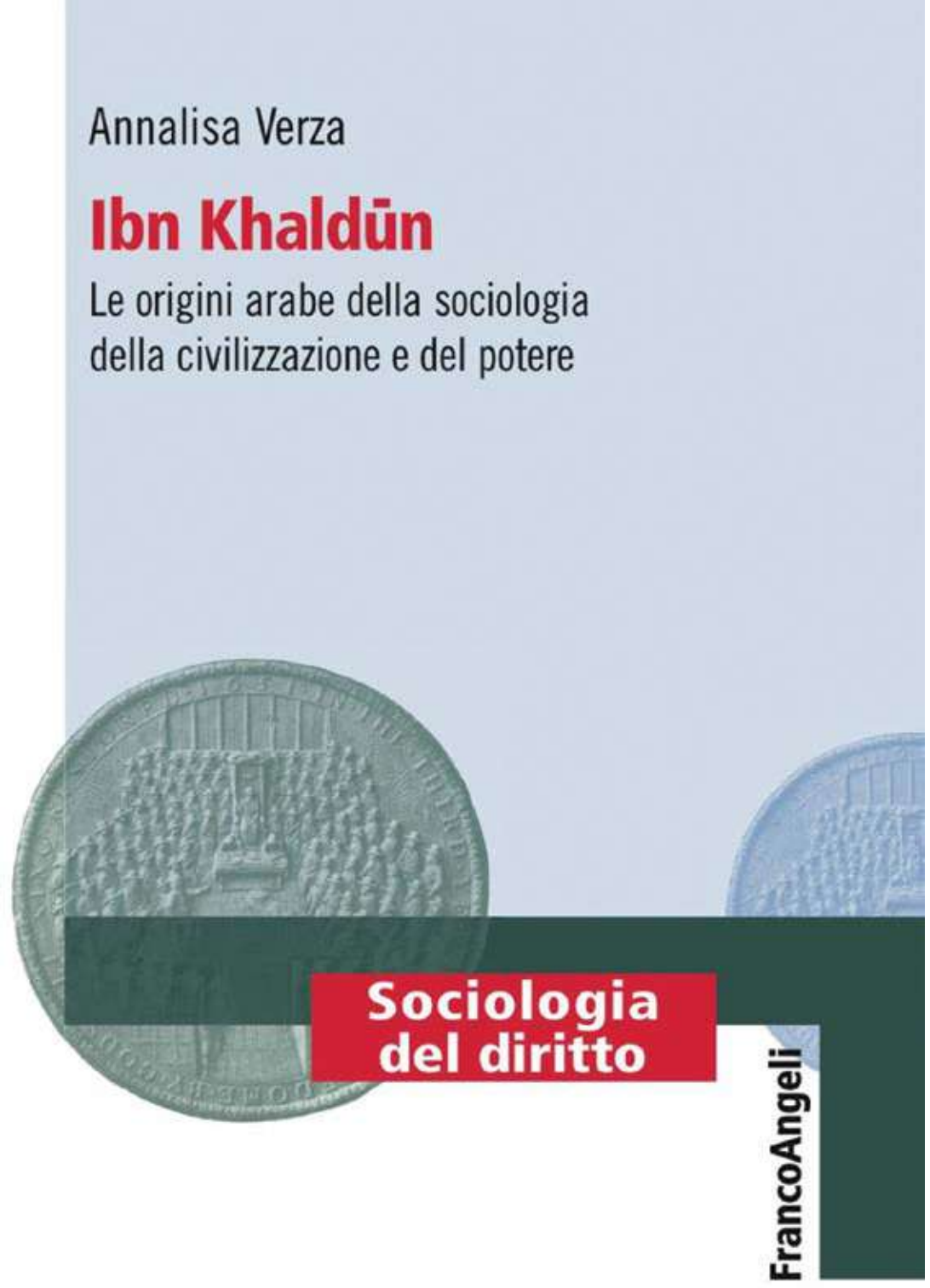
(18) السجلماسي: المنزع البديع، ص -262 263.

(19) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي ، ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر 3691، ص013. ، ص482

(20) د. عبد الرحمن محمد القاعود : الإبهام في شعر الحداثة ، عالم المعرفة 2002 ، العدد 972 ، ص52

د. عز الدين عناية

أستاذ تونسي بجامعة روما - إيطاليا



الحضارة والسلطة في السوسيولوجيا الخلدونية

وفق التقليد الغربي، شهدَ النصف الأول من القرن التاسع عشر ميلادَ تخصّص علم الاجتماع. وهي فترة عرفت تحوّلات تاريخية عميقة أيضًا، وصادفَ أن رافقتها صياغة الأُطر النظرية لأوغست كونت الذي يُنسَب إليه نشأة هذا العلم في الغرب. بَيْدَ أنّ عبدالرحمن ابن خلدون، ومنذ العام 1377م، قد صاغ مؤلَّفًا متفرّدًا بعنوان "المقدّمة"، حدّد فيه أصول علم جديد، لم يسبق التطرّق إليه من قبل. هَدَف فيه إلى التحليل العلميّ والصارم للماضي، وإلى بناء إطارٍ يستوعب الحاضرَ ويستشرف المستقبل. نشير أنّ "كتاب المقدّمة" قد جرت ترجمته إلى اللسان الفرنسي إبّان الفترة التي شهدت وَلعًا بهذا العلم في الأوساط الغربية. كما يبقى المفكر الإنجليزي أرنولد توينبي من أوائل الغربيين الذين أشادوا بريادة ابن خلدون في صياغة فلسفة للتاريخ الاجتماعي لم يسبقه فيها أحد في أي مكان وفي أي زمان.

وسوسيولوجيا الحضارة أو "علم العمران"، كما هو وارد ضمن الاصطلاح الخلدونيّ، جاء التطرق إليه من منظور صاحب "المقدّمة" على أساس الاعتماد على مضامين الثقافة الإسلامية الإغريقية في عهده. وجرى تحليل المقولات والوقائع، في مختلف أوجهها الاجتماعية

والفلسفية والتاريخية والعلمية، بهدف الإلمام بالسُّنن والقوانين المتحكّمة بالتحول التاريخي. كان مقصدُ ابن خلدون الرئيس الكشفَ عن القوانين الثابتة في العملية الاجتماعية، على غرار القوانين الثابتة في الطبيعة البشرية في الماضي والحاضر.

تحاول الباحثة الإيطالية أنّاليزا فيرزا العودةَ بنشأة علم الاجتماع إلى ما قبل أوغست كونت، المصنَّف ضمن التقليد الغربي المؤسّس الرائد لعلم الاجتماع، من خلال تنزيل ابن خلدون المنزلة التي يستحقّها في الدراسات الاجتماعية بوجهٍ عامٍّ. فقد سمح الاطّلاع الجيّد للمؤلّفة على المصادر الأولى للثقافة العربية ببناء رؤية موسّعة تتجاوز المركزية الغربية وأحيانا تنتقدها. فهي في حديثها عن ابن خلدون لا تشكّك، أو تدحض قيمة المنجَزات الأولى في علم الاجتماع للرواد الغربيّين مثل: أوغست كونت وإميل دوركهايم وماكس فيبر وهربرت سبنسر، وإنما تحاول إبراز ريادة ابن خلدون في هذا الحقل. فهناك مسعى من الكاتبة للحثّ على الانفتاح على الحضارات الأخرى، من خلال الكشف عن الإسهام الريادي لعالم الاجتماع العربي ابن خلدون. نشير أنّ أنّاليزا فيرزا متخصّصة في علم الاجتماع وفي فلسفة القانون، فضلا عن كونها أستاذة جامعية. تمثّل العلاقة بين الليبرالية والتعددية الثقافية حقل البحث العام الذي تصوغ داخله أبحاثها، مع ميل لافت في أعمالها إلى المسائل الاجتماعية والأنثروبولوجية المتأتّية من التراث الإسلامي.

في كتابها الحالي الذي نتولّى عرضَهُ، تخصّصُ الباحثة البابَ الأوّلَ إلى كلّ ما أحاط باكتشاف العمل الخلدونيّ، يلي ذلك بابٌ ثانٍ تناولت فيه معنى إعادة كتابة التاريخ وشكله، أي السياق السرديّ للأحداث؛ ثم تخصّصُ البابَ الثالثَ إلى تماسُكِ الطرح الاجتماعيّ الثقافيّ لابن خلدون وإلى التغيّرات الاجتماعية التي اشتغل عليها؛ في الباب الرابع تتناول عناصر الأزمة الداخلية في البناء الاجتماعي؛ ثم في باب خامسٍ وأخير تتناول الباحثة راهنيةَ فكر ابن خلدون.

لقد حاولت الكاتبةُ وضْعَ المقولات الخلدونية بشأن التحوّلِ الاجتماعيّ، وبشأن علاقة المجتمع بالسلطة، رهن الاختبار، بما تبيّن لها أنّ الإسهامَ الخلدونيّ لا يزال يحافظ على راهنيته، كما لا يزال يتمتّع بجدوى في تحليل الظواهر. وتستعين الكاتبة في سبْرِ غور النص الخلدوني، أو بعبارة أخرى في الغوص

ضمن هذا الإطار العامّ، إنشغل كتابُ الباحثةِ الإيطالية أنّاليزا فيرزا بتحليلِ المفهوم الاجتماعيّ لابن خلدون بأبعاده الفلسفيّة والسياسيّة، الذي استوحى منه ما يطلق عليه علم العمران. كما تحاول الباحثة تفسير الأسباب التي جعلت ابن خلدون خارج سرديّة تأسيس علم الاجتماع وفق المنظور الغربيّ، أو بشكلٍ آخر خارج كوكبة الرواد في هذا العلم.

في تجاويفه، بالاعتماد على ما دوّنَهُ شرّاح ونقّاد وعارضون لفكر ابن خلدون. فقد مثّلت المراجع المتعدّدة المعتمَدة وسيلةً لفهم ما استغلق عليها من فكر الرجل، وهو منهج صائب اعتمدته الباحثة.

تكشف الباحثة عن قدرات جيّدة في الإلمام بأدوات علم الاجتماع، وعن دراية بالمدوّنة العالمية بشأن هذا العلم، سيما في مجال فلسفة الحضارة والتحوّل العمرانيّ. كما حاولت صياغة نصّها الإيطالي بلغة أكاديمية راقية استوفت شروط الكتابة العلمية. وقد ساعد الباحثة في ذلك إلمامها المتواضع بالعربية بما دفعها إلى التثبّت من المصطلحات الخلدونية ومقابلاتها في اللغات الغربية. إذ باتت المصطلَحات الخلدونية، بفعل الترجمات المتعدّدة للنصّ الخلدوني إلى اللغات الغربية، دارجةَ الاستعمال في أوساط علماء الاجتماع والمؤرّخين المنشغلين بفكر الرجل، وهو ما يسّرَ للباحثة تقديمَ عرْضٍ واضح المعالم لمقولات ابن خلدون.

ضمن هذا الإطار العامّ، إنشغل كتابُ الباحثةِ الإيطالية أنّاليزا فيرزا بتحليلِ المفهومِ الاجتماعيّ لابن خلدون بأبعاده الفلسفيّة والسياسيّة، الذي استوحى منه ما يطلق عليه علم العمران. كما تحاول الباحثة تفسير الأسباب التي جعلت ابن خلدون خارج سرديّة تأسيس علم الاجتماع وفق المنظور الغربيّ، أو بشكلٍ آخر خارج كوكبة الرواد في هذا العلم. إذ حاولت فيرزا الخروج بابن خلدون من حيز التصنيف كمجرّد مساهِم في كتابة التاريخ الاجتماعيّ، كما يُصنَّف لدى بعض الغربيّين عادة، إلى حيز التأسيس لشروط وسُنَن التبدّل الحضاريّ والحراك المجتمعيّ، وهو ما يأتي في صلب قضايا علم الاجتماع. فالرجل بقدرِ ما كان

راصدًا للشأن الاجتماعيّ، كان بالمثل منشغلًا بآليات تعاقب الفعل الاجتماعي وسيْرِه، وبقيام العمران وانهياره، وهو ما يُشكّل جوهر انشغال علم الاجتماع. تلك عموما الإشكاليات التي دار حولها كتاب أنّاليزا فيرزا، والتي لم تنحصر عند شخص ابن خلدون، بل حاولت الباحثة وضع الرجل ضمن إطارٍ عامٍّ للحضارات الكونية، بوصف تبدّلاتها، كانت من المحفّزات الأساسيّة للنّظر الخلدونيّ في البحث عن إيجاد علم أو إطارٍ فهم يستوعب تلك التبدلات.

فقد غلب على مجمل الدارسين الغربيّين لابن خلدون التعامل مع نصّه كأحد النصوص التي تروي تاريخًا اجتماعيًّا، وليس كنصٍّ

معلومات الكتاب

- الكتاب: الحضارة والسلطة في السوسيولوجيا الخلدونية.
- المؤلف: أنّاليزا فيرزا.
- الناشر: فرانكو أنجيلي (ميلانو-إيطاليا).
- سنة النشر: 2020.
- اللغة: الإيطالية.
- عدد الصفحات: 280 صفحة.

تأسيسيٌ علميٌ للفعل الاجتماعيّ. وكأنّ المقول الخلدونيّ يفتقر إلى فلسفة وعمق في النشاط الاجتماعيّ، فهذا الجانب الأخير المهمل في القراءات الغربية لابن خلدون هو ما حاولت الباحثة إبرازه والتنبيه إليه. لذلك تحاول أنّاليزا فيرزا في كتابها نقد الرؤى الغربيّة التي لا تُدرِج "مقدّمة ابن خلدون" ضمن الكتابة السوسيولوجية، وتتتبَّعُ دواعي عدم إلحاق صاحب "المقدّمة" بكوكبة روّاد علم الاجتماع، مثل ما ذهب إليه بوميان كريزيستوف في كتابه المنشور في دار غاليمار الفرنسية "ابن خلدون من منظور الغرب" (2006). وقد اعتبر فيه كريزيستوف أنّ علم الاجتماع هو وليد شرعيّ للعلمانية، فهو نظرٌ في الظواهر الاجتماعية والتبدّلات المجتمعية نابعٌ من السياق السياسيّ الاجتماعيّ للمجتمعات الغربية. لم يستند نفي بوميان كريزيستوف عن ابن خلدون الريادة في ذلك المجال إلّا لكون الرجل عاش في القرن الرابع عشر الميلادي وفي المغرب الإسلاميّ، وضمن سياق حضاريّ مغاير للحضارة الغربية. والحال أنّ ذلك الشرط الذي يضعه كريزيستوف، كما تذهب أنّاليزا فيرزا، هو من باب وضع النتيجة قبل تفحّص الواقعة. إذ يصعب على التصوّر الغربيّ القبول بقاضٍ مالكي "متديّن" الوقوف وراء إنشاء علم الاجتماع، لعلّ تلك العقدة هي التي حالت دون الاعتراف بابن خلدون مؤسّسًا لعلم الاجتماع، كما تخلُص الباحثة.

فقد أبان ابن خلدون، بحسب تحليل فيرزا، عن إمكانية القيام بمهنة عالم الاجتماع، دون الالتزام بالضرورة بالمنظور العلماني الغربي أو استبطانه. فهناك إحاطة مغايرة بالوقائع الاجتماعية وبالقوانين المتحكّمة فيها، ضمن إقامة علاقة متّزنة بين النقل والعقل، وهو ما جرى ضمن السياق الإسلاميّ، أي فيما يربط "ما بين الحكمة والشريعة من اتصال" كما بيَّنَ فيلسوف آخر سابق ألا وهو ابن رشد. فقد استطاع ابن خلدون -وفق فيرزا- قبل ما يناهز الخمسة قرون من ظهور علم الاجتماع في الغرب، بناء سلسلة من المفاهيم حول السلطة والمجتمع، نعدُّها مرتبطةً بثقافتنا العلمية الحديثة، مثل التطرّق إلى التماسك الاجتماعيّ، وإلى المنهج العلميّ للبحث عن العوامل الجماعية، وإلى الظواهر الاقتصادية، وإلى العلاقة بين المجتمع والسلطة، أو بين السلطة وأشكالها الرمزية. حيث تكشف فيرزا أنّ جلّ الدراسات السوسيولوجية للمجتمعات الإسلامية، المنجَزَة من قِبل عقول غربية، تأتي في معظمها من خارج الوعي بميكانيزمات تلك المجتمعات. وتُرجّح أنّ استيعابَ ابن خلدون مفهوميًّا ومنهجيًّا، من شأنه أن يُصحّح الوعي الغربيّ بالظواهر الاجتماعية في العالمين العربي والإسلامي، التي تشكو جملة من الأغاليط والإسقاطات. لذلك تلحّ الكاتبة على ضرورة استدعاء المفاهيم الخلدونيّة لفهم الواقع السياسيّ والاجتماعيّ، خصوصًا في المجتمعات الإسلامية الراهنة، ومن هذا الباب تَبرُز راهنية منهج ابن خلدون وعمق طروحاته.

تلوح الإضافة المهمّة لأنّاليزا فيرزا في كتابها في انتقاد المسارات التي تربط علم الاجتماع بالثقافة الغربية، والإلحاح على إبراز أنّ هذا العلم قد وجَدَ حضورًا ضمن ثقافة مغايرة. فقد حمل انشغال المؤلّفة بالسياقات الثقافية على إيلاء الثقافة العربية العناية اللازمة في أبحاثها، وإن لم تشكّل هذه الثقافة الإطار الرئيس لأبحاثها ودراساتها.

لكن ممّا يلاحظ في الكتاب، غياب المصادر والمراجع العربية غيابًا لافتًا، في مجال يصعب التغاضي فيه عن المؤلفات العربية. وتحاول الكاتبة سدّ تلك الثغرة بملاحَقَة ما كُتب عن ابن خلدون في اللغات الأوروبية. فقد جرى تناولُ المتن الخلدونيّ بالتحليل والنقاش والتوضيح لدى جملة من الكتّاب العرب وغير العرب، ممّن دوّنوا نصوصهم بلغات غربية، وهو ما تحاول فيرزا متابعته.

وزّعت المؤلّفة مراجعَ كتابها إلى قسمين: قسمٌ تعلّق بأعمال ابن خلدون المترجَمة إلى الفرنسية والإنجليزية، وتغاضت عن إيراد ما صدر عن ابن خلدون في غيرهما، وهي كتب دارت بالأساس حول كتابيْ "العبر" و"المقدّمة"، فضلاً عن كُتُب حاولت تدوين السيرة الخلدونية؛ وقسمٌ تناول مراجع بحثها، وهي نصوصٌ باللغات الثلاث الإيطالية والإنجليزية والفرنسية. ظهر في هذه القائمة عدد من الكتّاب العرب ممن اهتمّوا بالفكر الخلدونيّ، وممّن دوّنوا نصوصهم بلغات أجنبية. ولم يحظ بالاهتمام أيّ كاتب عربيّ كتب عن ابن خلدون بالعربية، ما لم تُترجم أعماله إلى اللغات الغربية. فإلمام مؤلّفة الكتاب المحدود باللغة العربية لم يسمح لها بالاطّلاع على الأعمال العربية التي أُنجزت حول الفكر الخلدوني، وإن كشفت في مؤلّفها عن متابعة مهمّة لما كتبه العرب في اللغات الأخرى عن ابن خلدون. ففي مستهلّ تكوينها الجامعيّ تابعت الباحثة سلسلةً من الدروس الجامعية لتعلّم العربية في تونس، ولكن كما يبيّن نصّها لم ترتق إلى الإلمام المعمّق بهذه اللغة، ولم تبلغ مستوى الاطلاع المباشر على النصوص العربية. تبقى أنّاليزا فيرزا دارسةً تنتمي بشكل عام إلى جيل "المستعربين الغربيين الجدد" ممن يحاولون بناء ملامح مستقلّة عن المستشرقين السابقين، وإن تبقى نقيصة الإلمام الجيد بالعربية سمة بارزة بين العديد من هؤلاء. تحاول صاحبة الكتاب أن تستعيض عن هذا النقص بالاطلاع على الأعمال المترجَمة في الشأن.

ضمّنت الباحثة كتابها فهرسيْن: أحدهما للمواد وآخر للمَراجع والمصادر، وتغاضت عن أيّ نوع من الفهارس الأخرى، التي نقدّر الحاجة الملحّة إليها في مثل هذه المواضيع. حيث تَبرُز الحاجة واضحة مثَلًا إلى فهرس للمصطلحات الخلدونية، سيما وأنّ الكتاب يحاول أن يعرض النظريةَ الخلدونية في علم الاجتماع وأن يلُمَّ بسائر تفرّعاتها ويقدّمها للقارئ الغربي. فلا يفي بالغرض الشرح للنظرية الخلدونية، بل هناك حاجة ملحة أيضا إلى إيراد المصطلح الخلدونيّ وذكر مقابله الإيطالي والتعليق عليه بالشرح والتوضيح.

من جانب آخر، غابت من الكتاب سائر أشكال التوضيح المعتمَدة في الكتابة السوسيولوجية من جداول ورسوم وخرائط، حيث اعتمدت المؤلّفة بشكلٍ رئيسٍ على إدراج توضيحات مكتوبة في الهامش على صلة بالمتن. صحيح استوْفت الباحثة الشروط الضرورية للكتابة السوسيولوجية، ولكنّها لم تجعل من كتابها عملاً مكتمَلاً يسهل على القارئ غير المختصّ، أو المتابع الغربي للفكر الخلدوني، الإلمام بطروحات الرجل، سيما وأنّ الحاجة إلى جداول مقارنة أو رسوم توضيحية يبدو لا غنى عنه لعرض الطرح الخلدوني. لا ينفي هذا قيمة الكتاب من حيث بنائه المنهجي، ومن حيث مضامينه العلمية والمعرفية. فقد لمستُ لدى مؤلّفته نباهة وقدرة عاليتين في الإحاطة بقضايا علم الاجتماع وأدواته، ناهيك عن وعي الكاتبة بالإسهام الحقيقي لابن خلدون ضمن كوكبة الرواد في علم الاجتماع.

"الحياة 3,0: أن تكون إنسانًا في عصر الذكاء الاصطناعي"

هل سبق لك وشاهدت فيلمًا سينمائيًا يتحدث عن الحياة في عام 2050، وبدا الأمر كما لو كان ضربًا من الخيال العلمي غير الواقعي، حسنًا ربما يكون ما شهدته من خيال مختلفًا عن واقع المستقبل حينها، وربما يتفق معه، ولكن أي رؤية لا تتضمن أشياء "خيالية" و"غير قابلة للتصديق" هي غير حقيقية بالضرورة.

مرحلة "بلا قيود"

هكذا يؤكد الكاتب "ماكس تيجمارك" المحاضر في معهد "ماساتشوستس" الشهير للتكنولوجيا في كتابه "الحياة 3: أن تكون إنسانًا في عصر الذكاء الاصطناعي"، والذي يتناول فيه كيف سيؤثر الذكاء الاصطناعي على مستقبل البشرية من كافة النواحي.

فالحياة عمومًا مرت بثلاث مراحل، الأولى هي الكائنات البدائية التي ظهرت قبل وجود الإنسان، مثل البكتيريا والفطريات والفيروسات وحتى بعض أشكال الحياة الأكثر تقدمًا، وفيها لم يكن هناك أي هدف سوى البقاء، لينتقل الخلق إلى المرحلة الثانية مع وجود الإنسان والتي تتخطى أهداف البقاء إلى الازدهار والبناء بل والصراع.

أما المرحلة الثالثة (الحياة 3 أو life 3) فتتضمن وصول الحياة إلى أقصى درجات التعقيد والذكاء، والذي هو في جوهره القدرة على حل المهام المعقدة بأفضل الطرق، ولذلك تبدو مرحلة الذكاء الاصطناعي أو المرحلة الثالثة "بلا قيود أو ضوابط" لأنها ليست مقترنة بعواطف بشر أو قدراتهم ولكن بآلات.

ولذلك يبدو من الخطير منح الآلات التي لا تتمتع بأي نوازع أخلاقية ذكاءً يمكنها من خلاله في مرحلة ما اتخاذ القرارات بشكل منفرد عن صانعها، فضلًا عن قدرتها على تطوير نفسها بنفسها لاحقًا بما سيعني تطورًا لا نهائيًا متتابعًا في مواجهة قدرات الإنسان "المحدودة" ولو بطبيعته الجسمانية والبشرية والنفسية.

البشرية غير مستعدة

ولذا تبدو الأحاديث حول افتقاد تطبيقات الذكاء الاصطناعي لعنصر "إرادة الفعل" اللازم كي تتخذ مواقف مستقلة عن صانعها، غير منطقية مع مواصلة تطوير البرامج المتصلة بـ"اتخاذ القرار".

ويمكن هنا ضرب المثال ببرامج القيادة الآلية التي تتخذ قرارات عدة بمواصلة المسير أو التوقف أو الانحراف أو تصعيد السرعة أو تخفيضها من شأنه زيادة قدرات الآلة على اتخاذ قرارات مختلفة وإن لم يكن بنفس منطق الإرادة البشرية.

ويختلف "تيجمارك" مع هؤلاء الذين يرون أن البشرية مستعدة للتعامل مع "عصر الآلات"، معربًا عن اعتقاده بأن فقدان الملايين لعملهم (حوالي 15% من العمال حول العالم سيفقدون وظائفهم بحلول عام 2030 بسبب إحلال تكنولوجيا الذكاء الاصطناعي محل البشر) سيكون له تداعيات اقتصادية واجتماعية عميقة.

وعلى الرغم من كافة تلك المخاوف المتعلقة بالذكاء الاصطناعي إلا أنه يمكن النظر إليه من جانب آخر بوصفه فرصة من أجل حل بعض المشاكل التي تعترض البشرية ولا تجد لها حلًا فعالًا حتى الآن مثل الاحتباس الحراري واستهلاك الطاقة وزيادة عدد السكان، فقد تكون الاقتراحات "الآلية" التي تقدمها تطبيقات الذكاء الاصطناعي "خارج الصندوق البشري" التقليدي أكثر فاعلية.

مخاطر وفرص

كما يمكن الوصول بزيادة الإنتاجية بسبب تطبيقات الذكاء الاصطناعي فحسب إلى 25% زيادة عن الناتج العالمي لعام 2017 تقريبًا، وذلك بحلول عام 2030، دون حساب بقية العوامل المؤثرة التي قد ترفع هذه النسبة مثل تحسين معدلات الإنتاج أو اكتشاف طرق جديدة لاستغلال المواد الخام من خلال البحث والتطوير.

إلا أن هذا سيكون له أثر سلبي كبير في المقابل، فبجانب الـ15% من سكان العالم الذين سيفقدون وظائفهم، سيصبح قرابة ثلث السكان في عرضة مستمرة لفقدانها أيضًا ليصبحوا عاطلين عن العمل، في مواجهة آلات قد تقوم بالزراعة والحرث وحمل البضائع وبيعها وتوصيل الطلبات وفحص جودة السلع وغير ذلك من الوظائف البشرية التقليدية.

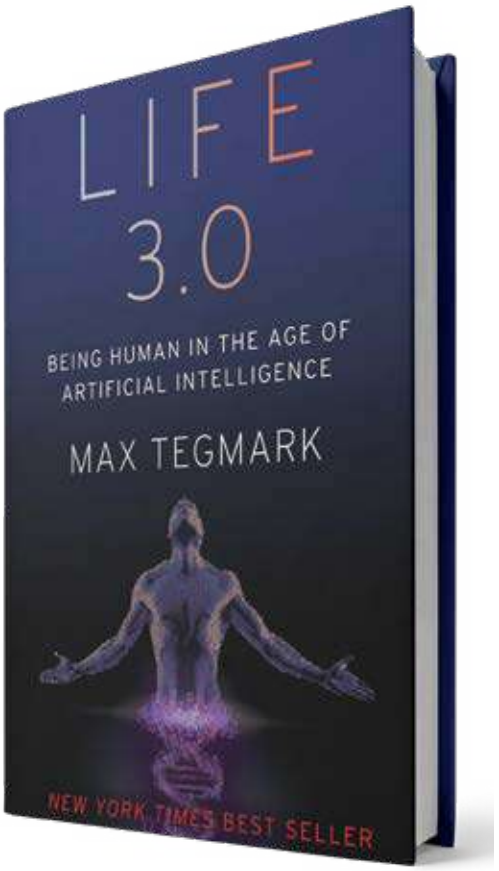
وعلى الرغم من أن هذه الصورة قد تبدو "مرعبة" سواء من الناحية الاقتصادية أو الإنسانية على حد سواء، إلا أن "تيجمارك" يعتقد أن الذكاء الاصطناعي قد يقدم حلولًا أيضًا لمثل تلك المشكلات، كما أن الوفرة المنتظرة في الإنتاج من شأنها الهبوط كثيرًا بأسعار كافة السلع والخدمات بما يجعل غالبية الناس بغير حاجة لعمل ثابت ومستمر كما هي الحال الآن.

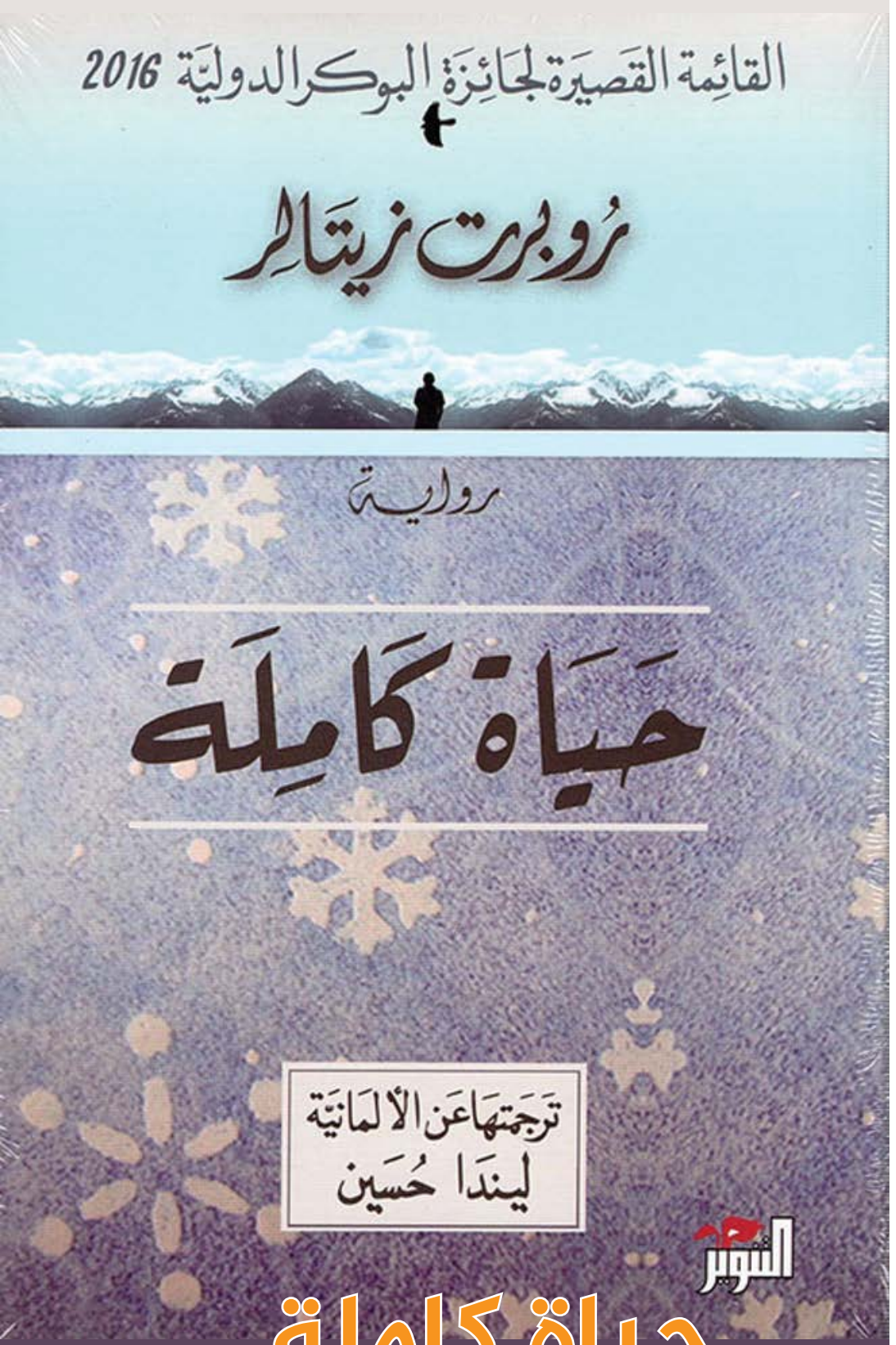
معلومات الكتاب

- الكتاب: "الحياة 3.0: أن تكون إنسانًا في عصر الذكاء الاصطناعي"
- المؤلف: ماكس تيجمارك
- الناشر: Knopf
- سنة النشر: 29 أغسطس 2017
- اللغة: الإنجليزية
- عدد الصفحات: 384 صفحة.

المحرر الثقافي

مجلة فكر الثقافية





حياة كاملة .. لم تعرف الدفء

عبدالرحمن الكريفي

اليمن

"هل متّ الآن"؟ سأله. "لا، أيها الشيطان الأعرج!"

حياة كاملة. هكذا حمل غلاف هذا الرواية الحائزة على القائمة القصيرة لجائزة البوكر الدولية 2016 عبئ الثقل المتمخض عن هكذا عُنوان. حياةُ بأكملها لم تعرف الدفء.. إلا لمامًا. هي حياة صقيعية انطلق سردها منذ أواخرِ القرن الثامن عشر مقتحمة بذلك القرن الذي يليه بوتيرة تتسم ببرود واضطراب يناهضان كل دلالات السكينة، ملتقطين بذلك رؤية بانورامية لحقبة حرجة في تاريخ الإنسان الوعر. منذ تلك اللحظة التي اضطلع فيها أندرياس إيجير ذلك العجوز راعي الماعز على كتفيه، والذي يُدعى هانيس ذي القرون بين هو يلفظُ أنفاسهُ الأخيرة محتضرًا فوق قشة بالية على قارعة الطريق التي قصدها ايجير قافلًا شطر قريته. تلك الحادثة التي شاع خبرها لاحقًا باسم (حادثة هانيس ذي القرون)،وعقب عقودٍ عدة تلي ذلك المشهد، يحمل زيلاتر بأيدينا عبر تسلسل سردي أخاذ برع في سبك حبكتها بنباهة تتدفق بنا تياراتها حول حلقة محكمة، نبعها ومصبها في ذات النقطة، شخص هانيس ذي القرون، تلك الجثة التي اختارت طبقاتُ الجليد أن تبقيه في طياتها كما لو أنهُ مظروف من ورق الكاغد، أن تحتضنهُ في أحشائها قاطعةً بذلك كل طريق قد يستقلها العفن للفظ جثمانه. يستمر ذلك الحضن، عدة عقود.

وربثما تدور الأيام دورتها محدثة جلبة كبرى في تاريخ الإنسان، يجدُ المرء نفسهُ كذرة تائهة تذروها ريح عاصفة رملية هائلة وسط بيداء شاسعة. هذه هي الثيمة التي ستنبضُ بها الرواية منذ انفلات خيطها الأول حتى يسبك سطرها الأخير. تاركةً القارئ يتلوى على إثر مذاق حياة حامضة. صراع يعيد خلق نفسهِ دون كلل، وإن بعد قراءات عدة. تمامًا كما تعيد الزواحف خلق حراشفها في أطوار جديدة.

أندرياس إيجير الصغير لا يعرف شيئًا عن والديه الحقيقيين. يتولى تنشئته المزارع كرانزشتوكر في

مزرعته منتفعًا بالأعمال التي يوليها إياه مقابل الغذاء والمأوى. باستثناء الجدة التي كانت على شفى جرف من الموت،لم يكن ليعطف عليه أحد البتة في تلك المزرعة التي كانت أسياجها بمثابة أقصى طرف في المجرة. لقد كان دخيلا بينهم، غريبًا على الدوام. يضعُ إيجير حدًا لتجاوزات كرانزشتوكر الذي كان لا يمرر لهُ أدنى زلل دون أن ينزل عليه جام عقابه. قضيب من البندق يهريه بها جلدًا على إليتيه حد التسلخ. صادف ذلك اليوم عيد ميلاده الثامن عشر،حيث أبدى تمنعًا واستعدادًا للدفاع عن نفسه حينما هم كرانزشتوكر بإنزال شديد العقاب عليه إثر اندلاق الإناء الناضح بعرف حساء شهي أعد خصيصًا على مائدة عيد ميلاد أندرياس إيجير. علم بعد ذلك أن عواقب هذه البسالة التي أبداها كانت وخيمة،غير أنها مكنتهُ من خط الشخطة الأولى في لوحة حياته الخاصة، محققًا بذلك ذروة وجوده.

كانت هذه الخطوة الأولى لإيجير نحو حياته الكاملة. الدفء المؤقت الذي ولج حياتهُ جراء ارتباطهِ بماري والذي لم تحبذهُ الجبال التي تحيط بالوادي الذي يقطنان فيه. فكان من شأن رقصة طفيفة من تلك الجبال كفيلة بأن تسقط عنها قشرة رقيقة من طبقات الثلوج التي تكتسيها مخلفة بذلك كارثة انهيار جليدي راح ضحيته عجوزين كانا ينعمان بعناق دافئ وسباتٍ متسم بالوقار. بينما كانت ماري هي صاحبة الروح الثالثة من بين جملة الضحايا. كان الانهيار قد طمر سقف المنزل بينما كانت ماري ترقد في مخدع الزوجية. لم يكن إيجير على دراية بأن ماري في تلك الليلة كانت تهم في منحه القبلة الأخيرة من رصيدها في هذه الدنيا. القبلة الأخيرة التي ستتمكن روح ماري من حمها على ثغر فمه بقبله حارقة كالفُلفُل في الصقيع. لم يعلم أنها كانت تتأهب لاضطجاع أبديّ! كان ذلك في تمام الساعة الثانية وثلاثين دقيقة في أول صبيحة تعقب ليلة تعسة رافقته كآبتها ما فضل من العمر. كيف لا وقد كانت له ماري كل معنى وكل لون.

أحبها حبًا جمًا. كما يفعل المزارعون. يكون ذلك دونما وعي مسبق أو إرادة موجهة كحبهم الخصوبة والأرض، الدواب والمأوى، الفجل والبطاطا. أراد أن يعبر لها عن عميق حبه بطلبه يدها معبرا بذلك عن رغبته الجامحة في إنفاق ما تبقى من حياته برفقتها. غير أنه كره أن يحدث ذلك بالرتابة المعهودة. استشار أحد أصدقائه الثقات، ماتل الذي حدثهُ عن التقاليد القديمة التي تعرف بتقاليد (شعلة القلب المقدس) التي ترمز باختصار إلى نشاط الرسم على سفوح الجبال بحبر الشيطان (النار). أحبت ماري ذلك كثيرًا. قبلت على الفور.

نلحظ بعد ذلك كيف تأخذهُ تلك العاصفة إلى الجبهة التي شنتها ألمانيا في الحرب العالمية الثانية على السوفييت في جبال القوقاز. كيف كانت مشاعِر الوحدة تنخر جسدهُ أكثر مما تنخرهُ قسوة الشتاء التي تعرف به روسيا والقوقاز. حتى الحشرات، كان يحس كما لو أنهُ تم إخلاؤها خارج نطاق الثكنة التي جند فيها. وبعد تلك المدة من انتظار الدعم من القادة التي أمروه بأن يتسمر في موضعه وألا يبرحهُ تحت أي ظرف،يرى أحد الجنود الروس يغرسُ في بطن الأرض علم يرفرفُ ويلفظ كما لو أنه ديك دقت عنقه. وبعد محاولات لاستقصاء ما يجري،أدرك دون عناء أن ذلك العلم كان هو العلم الذي يرمز لدولة الاتحاد السوفييتي. كانت النشوة والصخب أنسب تعبرين لوصف السلوك الذي كان يتصرف على ضوءه الجنود الروس. وعلى كل،فقد كان من شأن تصرف كهذا أن يفصح له عن أسباب تأخر الدعم طوال هذه المدة وكيف انتهت الحرب بانتصار الروس. تلى ذلك أعوام ستة من الاعتقال في معسكر للأعمال الشاقة في إحدى ضواحي روسيا. وفي عام 1951،خُلي سبيله.

أندرياس إيجر هوشخصية أثيرية تعبر من خلالها تجليات عديدة من الصراعات التي تشكل أرضية مشتركة لدى شريحة كبرى من البشر. وبصوت قناعته البسيطة نجدهُ يتفوه على نحو يكاد لا يفصح عن شيء سوى رغبة ملحة في إثارة الاسئلة ولا شيء آخر. تلك الأسئلة التي لها ارتباطاتها البينية بالسرديات الكبرى. وذلك من خلال مونولوجات عديدة نصطدم بأولاها في الصفحات الأولى التي تجلت في مشهد ايجير بينما هو في طريقه إلى القرية التي كان قد ابتعد عنها ثلاثة كيلوميترات حاملًا فوق كاهله صاحب الماعز هانيس مقتصدين في أحاديثهم الجانبية التي كانت بالكاد تحدث. تفصحُ تلك الصورة عن موقفين متمايزيين من قضية واحدة،وهي تصور كليهما الميتافيزيقي عن الحياة بعد الموت. هل ثمة شيء هناك حقًا أم أن الأمر لا يعدو كونه أساطير حرّفت تصورنا عن نقطة النهاية تلك؟ يخشى هانيس ذي القرون من أن يشتد عليه البرد بعدما يكون قد مر وقت كاف على تطوع أهل القرية في دفنه. هو يدرك أنه على مشارف الموت. يبدي أيضًا مخاوف عدة من بينها توجسهُ من أن يدفن في منطقة غير تلك التي كان قد أوصى بها. كان يخشى من أن يتعرض لخيانة كبرى من هذا النوع. جملة هذه المخاوف لم تكن لتمثل لدى إيجير سوى حزمة موجية من الهراء الصوتي ولا شيء أكثر. فإيجير يظهر موقفه الحازم إزاء تلك المخاوف مما من شأنه أن يتعارض مع ما يعتقده أي مؤمن بوجود حياة أخرى. ثم نجدهُ لاحقًا يقر بأنه لم يكن بحاجة للإيمان بوجود إله في حياته.

تعترضنا أيضًا لفحات ملهبة في مواضع متفرقة من ذلك العذاب الروحي الذي يحدث بالتزامن مع الانسلاخ عن الحياة البسيطة إلى مظاهر الحداثة، وصراع الانخراط في تلك الآلة الضخمة. لقد كانت الوتيرة التي تقتحم بها مظاهر الحداثة حياة الريف على نحو خاص والعالم عمومًا أسرع بكثير من أن تحملهُ رأتاه عل مجاراتها. ليس ذلك فحسب، بل لقد كانت لتلك الوتيرة تضاعف هندسي، فقبل أن يتمكن حتى من التقاط نفَسِهِ الأول يشعرُ برئتيه تتمزق.

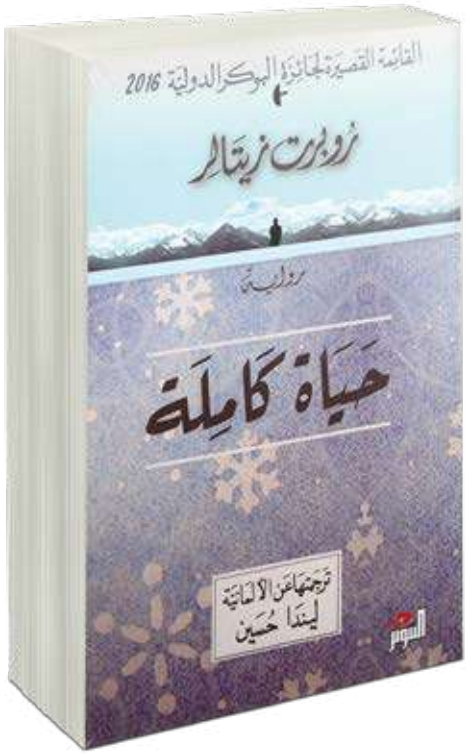
وأما الأشكال الأخرى للموت في تلك الحياة الكاملة:

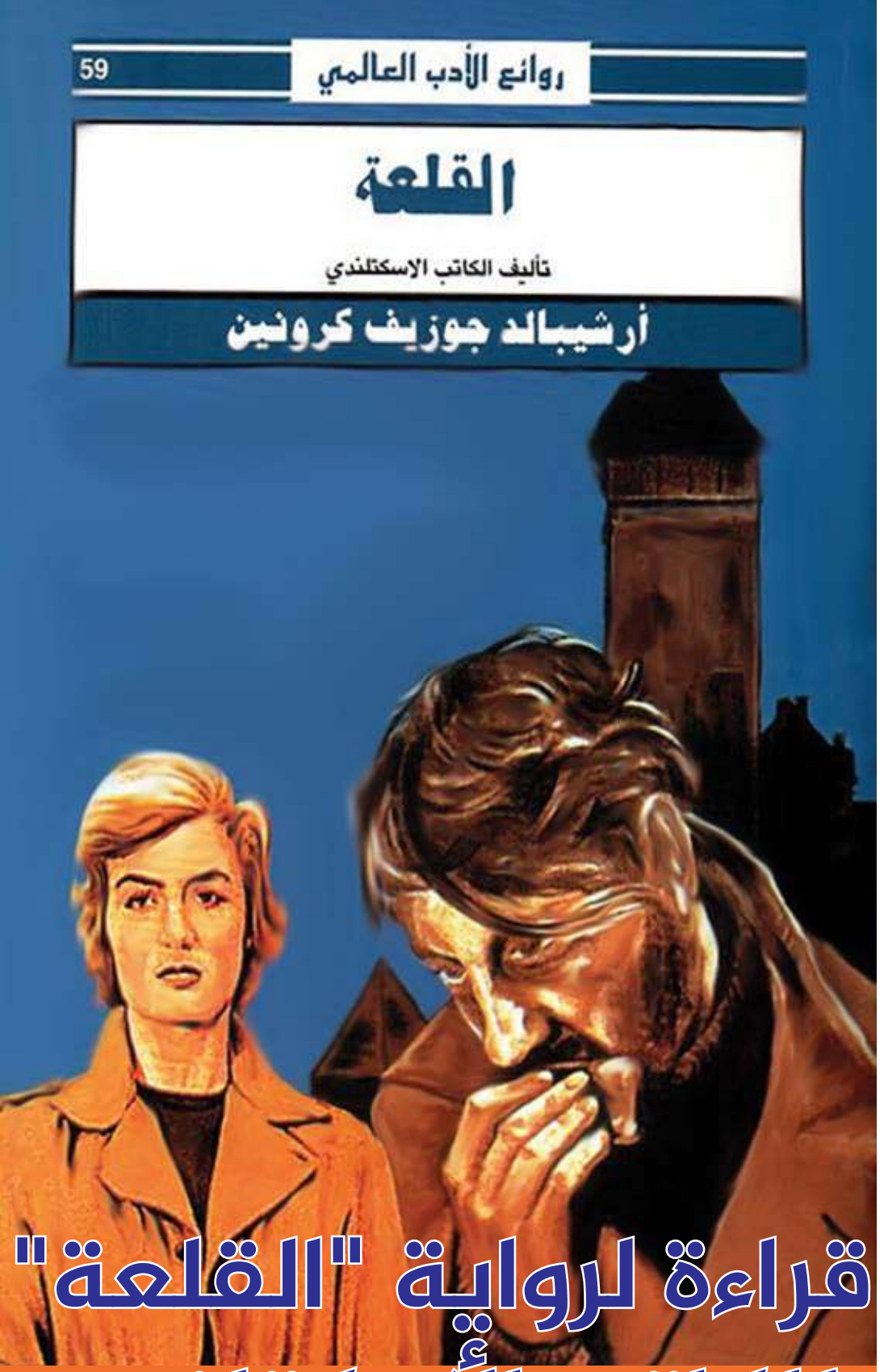
" كان الموت ينمتي للحياة،مثلما ينتمي العفن للخبز. الموت كان الحمى، كان الجوع, كان شقًا في جدار الثكنة تصفر فيه الريح".

- روبرت زيتالير: هو روائي و سيناريست نمساوي الأصل ولد في فيينا عام 1966م. لايزال يقيم في برلين حتى اللحظة.

معلومات الكتاب

- الكتاب: حياة كاملة
- المؤلف: روبرت زيتالير
- المترجم: ليندا حُسين
- الناشر: دار التنوير
- سنة النشر: 2017.
- عدد الصفحات: 143 صفحة.





قراءة لرواية "القلعة" للكاتب الأسكتلندي أرتشيبالد كرونين

رقية نبيل عبيد
الرياض

تحكي الرواية عن طبيب شاب يُدعى"مانسون" يبدأ حياته الطبية في قرية بسيطة من ريف "ويلز"، كان للشاب تصورات مثلى عن طبيعة مهنته، حلم بمساعدة الفقراء وأن يهب علمه لمن يحتاج، لكنه فوجئ بصعوبة الحياة بشكل لا يصدق وبدا أن كل الناس يسخرون من حداثته وشباب حلمه ، ويقع في غرام معلمة القرية الفاتنة الحنون ويتزوجها لتبدأ رحلة كفاحهما معًا، ويقابل مساعد الطبيب الثاني في القرية غليظ الملامح لكنه يحمل في صدره قلبًا شجاعًا وغيرة على أبناء عاملي المناجم البسطاء ،ويكتشفا سوية أن مجرور القرية الذي لا يعيره كبار المسؤولين أي أهمية هو السبب وراء أمراض كثيرة منتشرة في القرية،، يحاول مانسون إقناعه ببعث مزيدًا من الرسائل عن أضرار المجرور إلى المسؤولين فيزمجر ديني بغضب ويعطيه الحل، قال ببساطة "الليلة، سوف نفجره"، ويحمل الشابان المتفجرات تحت إبطيهما وكأنهما خارجين في نزهة، ويتسللان عند منتصف الليل وينجحان بالفعل وتستيقظ القرية كلها على الانفجارات التي تهزها هزًا، هكذا يتعلم مانسون ألف باء التحاور مع الكبار لإنجاز أي عمل.

ويسافر من مكان لآخر ويفتتح بصعوبة شديدة عيادة في فيللا خربة مهدمة، استخدم شطرها لسكناه والشطر الآخر للعيادة، كانت مظلمة وكئيبة لدرجة أن انفجرت زوجته في البكاء فور أن طلب منها التحمل، لكنها كانت باسلة وأكثر شجاعة وتصبرًا منه، وتتتابع فصول الرواية لنرى العيادة الخاوية شحيحة الدخل تلجها أخيرًا امرأة في غاية الجمال والرقي، قدمت تطلب علاجًا لحبٍّ غريب الشكل ظهر على يدها، كانت متشككة وغير راغبة في الدخول قالت أنها جاءت هنا كحل أخير بعد أن حير مرضها كبار الأطباء،

ظهر الاهتمام والتلهف على وجه الطبيب الشاب وأخذت المرأة العلاج وهي غير واثقة من أي شيء، بعد أيام تعود المرأة بثقة وسعادة وقد نجح علاج الطبيب قليل الشهرة قليل المرضى الذي عرفته، شكرته بحرارة ولما رفض أخذ زيادة عن أجره ابتسمت بثقة وأخبرته "أعرف كيف أرد دينك"، لم تمض أسابيع قلة حتى كانت العيادة غاصة بالمرضى، واكتشف الزوجان أن المرأة لها علاقة بكل ساكني المدينة من الطبقة المخملية وأذاعت اسمه في كل مكان، وابتدأ المال، مال وفير وغاية في الكثرة حتى أنه لأول مرة في حياته فاض عن حاجته وزوجه! وبدأ يتعرف بكبار الأثرياء وأطباءهم واكتشف طرقًا سهلة ويسيرة لربح مزيدًا من المال، حينما تشتكي لك امرأة عجوز مرض ما أعطها أي دواء يخطر في بالك، ولما فرغ الدواء منه ذات مرة ملأ لهن قنائن ماء! وأتت النسوة العجائز الثريات أكثر سعادة وحيوية بالدواء الجديد ذو المفعول الساحر! ويألف الطبيب الخداع ويلف لسانه بألف خيط حريري معسول، وتنثال الكذبات منه بكل سهولة.

ويومًا بعد يوم انطوت كريستين أكثر على نفسها، صارت لا تعرف هذا الكائن الذي يعيش معها، إنسان جشع لا تكفيه أكوام من المال، ويغيب مرارًا وتراه برفقة العديد من النسوة لا سيما تلك التي أتت لأول مرة، ويحاول أن يصطحبها يومًا لمطعم شديد الرقي وترتدي الثياب الحريرية التي لا تكاد تعرفها، وتتظاهر بالسعادة، ثم فجأة تختنق بكل هذا، تختنق بالشال الحريري وبالأطباق الفاخرة وبالنسوة المكتحلات المتهامسات اللواتي يحطن بها ويحتلين بأثمن الجواهر، وتغادر زوجها إلى الريف الذي تعشقه وبيتها البسيط الذي تجد فيه كل الراحة والسعادة ليزداد الطبيب في المدينة غرقًا في مستنقعات الأغنياء، حيث المال السهل والضمير المنعدم.

وتعود ذات ليلة وتنتظر في كرسي مكتب زوجها القديم بهدوء، وفجأة يفتح الباب، وتلبث في مكانها تصيخ السمع لخطواته الباحثة عنها، ويطالعها أخيرًا، وتنظر له بحيرة هنالك شيء مخيف في وجهه، عينان محمرتان وفم مكظوم، يحملق فيها وكأنه لا يصدق أنها موجودة، "كريستينا" ينطق باسمها ثم فجأة يركع على قدميه أمامها ويدفن رأسها فوق حجرها ويهتز ببكاء عظيم! ويحكي لها كيف شهد لتوه مقتل مريض فقير بدم بارد في غرفة العمليات، لم يستطع صديقه الطبيب الثري علاجه فقتله ببساطة، ثم خرج يكفكف دمعه ويزف الخبر الحزين للأرملة المنتظرة في الخارج، لم يصدق كيف ينهي إنسان حياة بهذه السهولة ثم يتقن الكذب وتصنع الحزن لهذه الدرجة!! عند تلك النقطة أدرك أي رجل غارقٌ هو وأي وحل غاص فيه حتى أذنيه..

ويترك كل شيء خلفه ويأخذ بيد زوجته التي صار يثمنها ويقدرها أكثر بمائة مرة ويرحل لعالم جديد آخر يبدأ فيه وقد صار كأنه شخص ولد من جديد، ويصر على مثله الأولى التي اعتنقها، تلك المثل التي تدر قليلًا من المال على صاحبها لكنها تصب في راحة ضميره وسعادته من عظيم بحورها، وفور أن بدأت الحياة تضحك لهما وبعد أن صار يعبد الأرض التي تخطو فوقها زوجه، تغادره كريستينا لشراء مشروبه المفضل، ليعود له بها الجيران جثة هامدة وقد اصطدمت بها عربة مسرعة ، يسقط "مانسون" مغشيًا عليه ويلبث في عتمة غيبوبة حمى وهذيان لأيام بعدها، وقلبه يكاد ينفطر لأنها رحلت عنه للأبد، ولأن الحياة لم تمهله فرصة تعويضها عن الأذى والألم الذي تسبب بهما لها، في النهاية يلتقي الطبيب برفاقه القدامى، ثلة من الشباب مابين الطبيب والصيدلي والعالم المجهري، جيوبهم خاوية لكن صدورهم مفعمة بحيوية الصغر شغوفة بالعلم ومصرة على مبادئها وأخلاقياتها، ويختتم بنا الكاتب روايته وهو يرينا جزءًا من صراعاتهم مع نقابة الأطباء ومع العجائز متبلدي العقول متحجري القلوب ممن يعتلون عرشها.

إن أرتشيبالد كرونين نفسه عمل طبيبًا ومفتشًا طبيًا في المناجم لهذا أنت حين تقرأ له لا تجد إلا كل الواقعية في أعماله، إنه ببساطة يتحدث مما رأى وعاين بنفسه، ومن صراعات اضطربت في صدره ذات حين، إن المال مغرٍ بشدة وتطبيب الفقراء بلا شك لا يأتي بمثقال ذرة منه، لكنها الإنسانية وراحة الضمير هما جلّ غنيمة من اتخذ هذا المسلك، وكفاح النفس أولًا فالمجتمع ثانيًا لتصل إلى الطبيب الإنسان هو محور رواية القلعة.

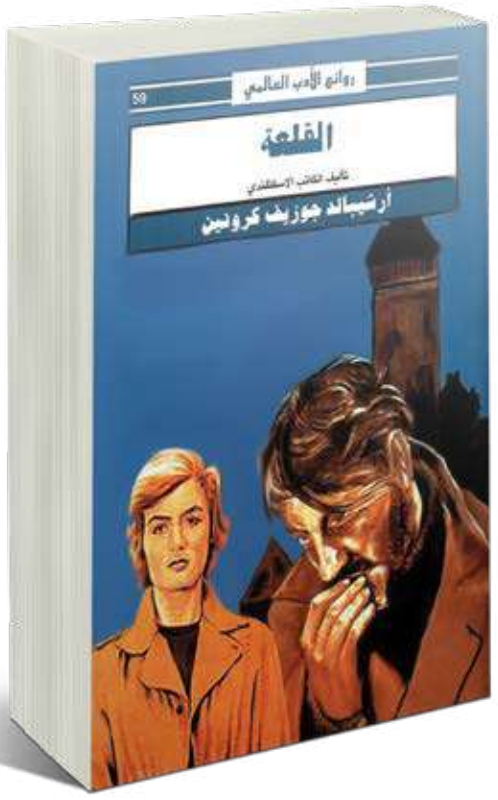
تعد القلعة أشهر وأثرى عمل لآرتشيبالد ، والأكثر تأثيرًا أيضًا لأنها فضحت الكثير من أوجه فساد الجهاز الطبي في المملكة المتحدة آنذاك، وخلقت لكاتبها صفوفًا من الأعداء من كبار الأطباء وكانت هناك جهود لإخفائها والمنع من انتشارها، لكنها مع ذلك حققت رواجًا عظيمًا وتأثر بها الناس من كل مكان ، ثم ساهمت بعدئذ في زرع بذرة لصلاح الأجهزة الطبية هناك.

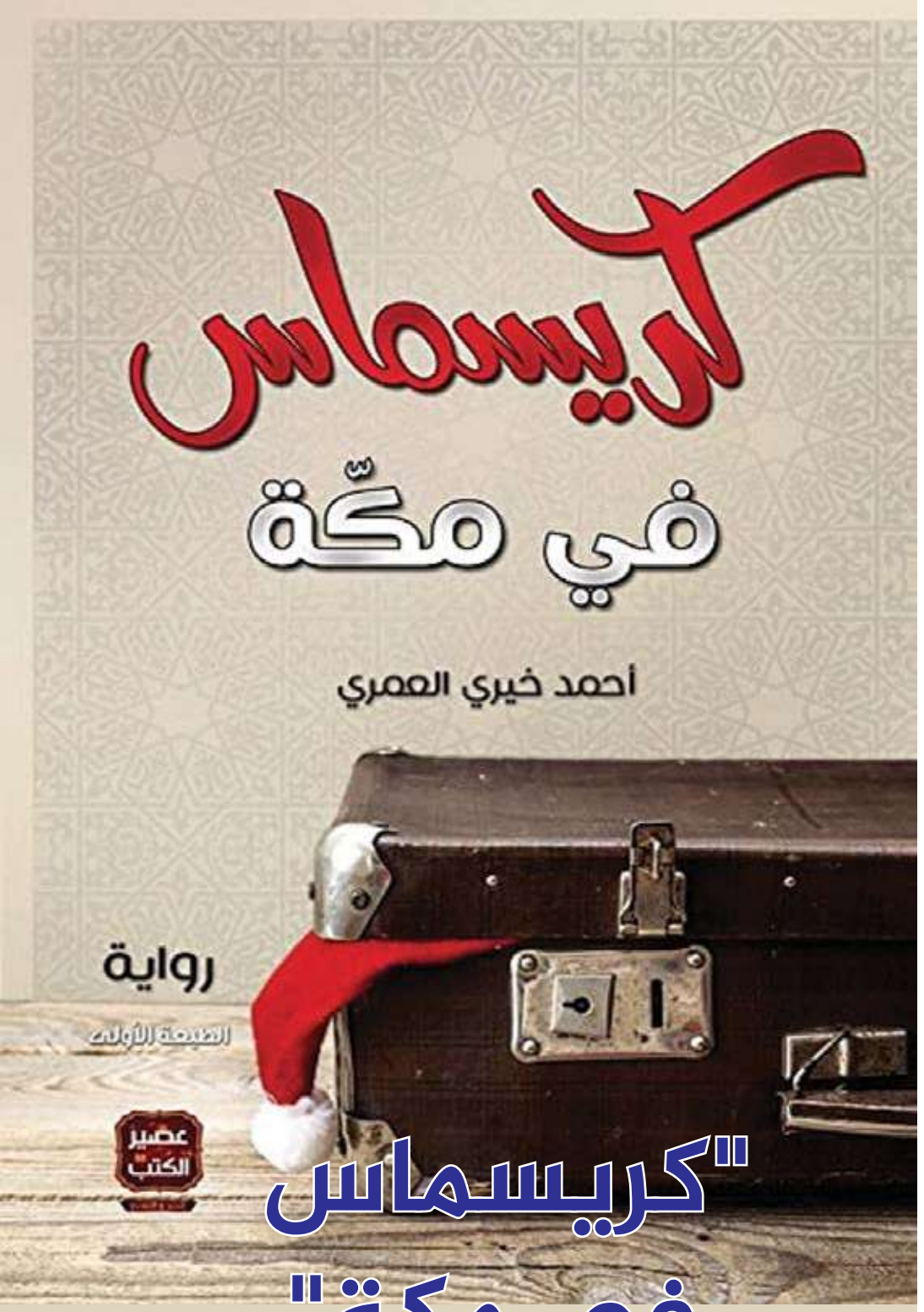
بالنسبة لي ما أعجبني بشدة وجعلني أقع في غرام القلعة هو أنها شديدة الإنسانية، وأبطالها هم شخوص من لحم ودم، يخطئ بطلها ويتردى في آثام البشرية قبل أن يثوب إلى رشده وإلى رجل أكثر إنسانية مما كانه قبلا، ، وحوارات القلعة ومشاهدها كانت غاية في الجمال، وأذكر مشهدًا في الرواية بالأخص حيث يذهب مانسون وكريستينا لشراء الأثاث المستعمل فور انتقالهم للمدينة، ويغضب مانسون بشدة من صاحب المتجر الذي يحاول بيع أثاث محطم وقديم له، ويهدده بأنه يملك إعلانه الذي يدعي فيه أنه يبيع أفضل الأثاث ولا يتركه حتى يدله على خير ما عنده، وفور أن يلجأ منزلهما ينفجر مانسون وكريستين من الضحك، وتسخر كريستين منه لأنها كانت متأكدة أنه كان قد نسي صفحة الإعلان في البيت.

قد يبدو مشهدًا عاديًا لكن منظر كريستين وهي تنحني ممسكة بفرشاة شعرها محمرة الوجه وغارقة في الضحك بينا مانسون يغطي وجهه بوسادة على السرير محاولا كتم أصوات ضحه العالي لم يفارق مخيلتي أبدًا بالرغم من مرور قرابة عشرة أعوام على قراءتي للقلعة.

معلومات الكتاب

- الكتاب: القلعة
- المؤلف: أرتشيبالد جوزيف كرونين
- المترجم: حلمي مراد
- الناشر: دار البشير للطباعة والنشر والتوزيع
- سنة النشر: 1 يناير 1998.
- عدد الصفحات: 311 صفحة.





"كريسماس في مكة"

رواية المعاناة الفردية والجماعية

عزيز العرباوي

كاتب وناقد مغربي

تحكي رواية "كريسماس في مكة" للروائي العراقي أحمد خيري العمري، الصادرة عام 2019 عن دار عصير الكتب، عن محطات أساسية في حياة أفراد أسرة عراقية تفرقت في بقاع العالم جراء الحرب العسكرية والسياسية المدمرة التي عرفتها البلاد خلال حقبة من تاريخها، منذ عام 2003م، حيث تحاول الوقوف على أحاسيس هؤلاء الأشخاص أثناء التقائهم بمكة المكرمة بهدف القيام بعمرة. يقول الروائي عن روايته على الغلاف الأخير منها: "الأسماء هي هيَ الملامح تغيرت قليلاً أو كثيرًا لكنهم لم يعودوا نفس الأشخاص، أصبحوا أشخاصًا آخرين مختلفين لو أن كلاً منهم التقى بنفسه قبل الفراق لأنكرها فكيف سيكون اللقاء بالآخرين؟ هل يمكن للمّ الشمل أن يحدث حقًا أم أنه سيكون اللقاء الأخير الذي يتأكدون فيه أن لا جدوى من لقاء قادم يتأكدون فيه من أن كل شيء انتهى ومن الأفضل ختمه بختم النسيان؟ هل ستكون تلك الرحلة مقدمة لرحلة ذهاب وإياب أم أنها ستكون رحلة باتجاه واحد لا يلتفت إلى ما مضى؟ الشيء المؤكد الوحيد هو أن تلك الإجازة في مكة ستكون استثنائية جدًا".

لقد عرفت حياة الشخصيات الساردة (مريم، ميادة، سعد، حيدر، أحمد، إسحاق) الكثير من المحطات التي خلقت نوعًا من التحول

الاجتماعي لديهم والتأسيس لحياة مختلفة بعد اللقاء بمكة المكرمة ومحاولة التصالح فيما بينهم ونسيان الماضي وصراعاته وخلافاته الأسرية المليئة بالمشاكل والتي أنتجت فُرقة وبغدًا وغربة قاتلة. فمكة، باعتبارها الفضاء الروائي الذي التأم فيه شمل الأسرة من جديد، يعبر عن حالة وجدانية لدى الجميع من خلال شعورهم بأهميته الدينية والاجتماعية والنفسية التي تفرض عليهم نسيان كل شيء والتفكير في المستقبل، وكأننا بمكة المكرمة تعيد سيرتها الأولى ومكانتها عند المسلمين جميعهم باعتبارها موطن النبوة والتئام الشمل وجمع شمل الإخوة رغم البعد والتنافر السياسي والإيديولوجي الذي قد يكون سببًا في الفرقة والعداوة. مكة إذن، ومن خلال الرواية، أعادت الأحبة إلى حضن واحد ومكان واحد ففرضت عليهم جميعًا نسيان الماضي وما يحمله من ضغائن وأحقاد. مكة هي موطن الرابطة الدموية والأسرية وفضاء تصريف الحب والعشق الإلهي والإنساني لدى الخائبين والتائهين والغافلين.

كانت فكرة ميادة الأرملة العراقية التي فرث بابنتها من جحيم الصراع المذهبي الذي راح ضحيته زوجها وأبو ابنتها الوحيدة مريم التي حرمت حنان الأب وهي في سن ست سنوات، الفكرة التي دفعتها إلى نسيان الماضي والرغبة في قبول اعتذارها فيما فعلته وباحت به تجاه أسرة زوجها القتيل عمر من اتهامات وكلام جارح، أن تكون مكة المكرمة هي المكان الذي يفرض عليهم قبول اعتذارها ونسيان كل ما جرى وما قالته في حقهم جميعًا.

إن رواية "كريسماس في مكة" تحكي قصة عائلة عراقية تعرضت للعديد من المشاكل والمعاناة التي اكتوى بها الشعب العراقي بأكمله على مرّ العصور، الشعب الذي عاش أكبر مدة من تاريخه في الصراعات السياسية والإيديولوجية المرتبطة أساسًا بالصراع المذهبي والعرقي. لقد استطاع الكاتب أحمد خيري العمري من أن يقارب ما أمكن الكثير من المواقف السياسية والدينية التي عاشها هذا الشعب، حتى تاريخيًا، وذلك باستدعاء هجوم التتار بزعامة هولاكو على بغداد وتدميرها كليًا وقتل شعبها والخليفة العباسي، حيث استدعى هذه الحوادث التاريخية نظرًا لتشابهها بمعاناة الشعب العراقي خلال السنوات الأخيرة والتي تعرض فيها العراق لغزو التتار الجدد والمتمثل في الغزو الأمريكي الذي أنتج خرابًا ودمارًا وقتلاً وتشريدًا للشعب العراقي وتفرقة بين أفراده باسم عناوين دينية ومذهبية وعرقية وسياسية أرجعت البلاد إلى القرون الوسطى بعد أن كانت تشق طريقها نحو التقدم والتطور.

لقد ناقش الكاتب في الرواية العديد من الأفكار والمواقف المرتبطة أساسًا بالقناعات السياسية والدينية منها: الصراع بين التدين واللاتدين (مريم، سعد، حيدر)، الإيمان بمؤسسة الزواج ورفضها أو عدم الإقرار بأهميتها في العلاقات العاطفية (بين سارة وأبيها حيدر)، القتل على الهوية المذهبية والسياسية (خطف عمر أبي مريم وقتله وتشويه جثته من طرف الشيعة باعتباره سنيًا)، الميز العنصري (موقف حيدر من صديق ابنته سارة لوك باعتباره شخصًا إفريقيًا من السود وحملها منه سفاحًا)... إن جميع الشخصيات الفاعلة في الرواية كانت تعيش نوعًا من المعاناة ومن الصراع الداخلي الذي يدفعها إلى تبني موقف مختلف عن مواقف الآخرين والإعلان عنه بكل صراحة وجرأة، خاصة تلك الشخصيات التي هاجرت إلى الغرب وعاشت مدة طويلة فيه وتشبعت بقيمه وشيدت لنفسها قيمًا مختلفة عن القيم الأصلية التي كانت مقيدة لحريتها إلى أبعد الحدود كما كانت تعتقد. فمريم مثلاً تشبعت بثقافة جديدة ترفض قيم أبويها الشرقية التي تكبل حرية المرأة وتستعبدها حسب اعتقادها وما اكتسبته في الغرب من أفكار غير صحيحة بالمطلق، في حين نجد أمها ميادة قد حافظت على قيمها الشرقية والإسلامية التي حاولت جاهدة أن تحافظ عليها حتى في تربية ابنتها رغم وجود مثبطات وأشكال للتمرد من طرفها على طريقتها في تعاملها معها، لكنها نجحت إلى أبعد الحدود في ذلك خلافًا لأخيها الذي فشل في تربية ابنته سارة نظرًا لتجاهله لمسؤوليته في تربيتها وترك ذلك لزوجته الإنكليزية إميلي التي كانت ضد توقعاته وانتظاراته.

وما يثير في الرواية أن جميع الشخصيات التي التقت في مكة المكرمة قد التأموا فيما بينهم واسترجعوا هويتهم المفقودة جراء وعي مشروخ أو أفكار جديدة أقنعوا أنفسهم بقدرتها على إصلاح شؤونهم ومعاشهم وحياتهم الماضية والمستقبلية، بل إنهم اقتنعوا بأن كل ما كانوا يؤمنون به من قيم دخيلة لم تكن لها جدوى ما لم تكن منبعثة من روح إنسانية مثقفة قادرة على الاختيار ودفع الفاسد والإفادة من الإيجابي والمفيد لهم ولمجتمعهم. إن الرواية، ورغم كونها قد عالجت علاقة أسرية عراقية، فإنها لا محالة تنطبق على العديد من الشعوب العربية التي مازالت تئن تحت وطأة الفشل في الحفاظ على الهوية والانفتاح على الآخر بعقلية نقدية قادرة على الانتقاء والاختيار الأصلح لها ولمستقبلها من أجل الانطلاق نحو مستقبل زاهر.

معلومات الكتاب

- الكتاب: كريسماس في مكة
- المؤلف: أحمد خيري العمري
- الناشر: دار عصير الكتب
- سنة النشر: 2019
- عدد الصفحات: 328 صفحة

حبيبة رحـــال
مصر

الحريــة الزائفــة مقابل الخــوف المُبطن في روايـة "لا تقولي إنك خائفة"

صلابة الخوف تضحد تميع الشجاعة

بأعين باكية كمدًا تستقبلنا نهاية قصة تتحدث عن الخوف، عن فتاة أرادت أن تمارس حلمًا تعاظم حتى انشطر لعظمته قلبها الفتيّ، ولم يسع له جسدها الناحل الضعيف.. سامية عمر يوسف... هذا اسم مُبكيتنا في رواية "لا تقولي إنك خائفة"، أو بالأحرى السيرة الذاتية التي كتبها الكاتب والصحفي الإيطالي جوزبه كاتوتسيلا، الذي عثر على أختها هودان التي حكت له تفاصيل المغامرة التي خاضتها أختها سامية، ومن ثم خرجت لنا رواية لا تقولي إنك خائفة.

حرية مُحتجزة في قاع سجن الخوف المظلم، ولكي تتحرر يجب أن تضرج بالدماء، "وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يدق"[1] تموت لتحصل عليها، لم تعد الحياة هي الحرية، بل أثبتت لنا بطلتنا أنها هي السجن الذي تذوي فيه أحلام لا تتسع هي لها، فصار الغرق والتحطم والفناء الوسيلة السهلة للحصول عليها، في تلك الرواية التي تشد القارئ منذ اللحظة الأولى، ربما العنوان يعدك أنك ستغوص في أعماق رحلة مليئة بالشجاعة، نزهة كالمرآة ستجد نفسك فيها، "لا تقولي إنك خائفة".... الخوف...! من منا لا يخاف! من منا لا يفزع؟ من منا لا ترهقه الدنيا وتشغله! إنه الخوف الوجه المنقبض الذي يطالعك عندما تحدق في مرآة الذات، إنه "أهم الانفعالات الأولية التي تعمل في صورتها الطبيعية للمحافظة على الحياة. فالحيوانات تخاف وتفزع، ثم تجفل هاربة لتأوي إلى مكان يعصمها من الشر الذي يلاحقها، والطفل الذي يخاف من الأصوات المرتفعة المفاجئة، ويخاف أن يقع على الأرض من مكانه المرتفع، ويصرخ في فزع أو يهرب، شأنه في ذلك شأن بقية الحيوانات."[2]، إنه طبيعة فطرية في الكائنات الحية، تدفعها للعيش وسط عالم يتفنن في خلق مسببات الموت كل دقيقة بل كل ثانية، فإذا كان عنوان قصتنا هو النهي عن الخوف، فهي إذًا دعوة صريحة للموت، لتعيشي يا سامية كان يجب أن تتظللي بأغلال الخوف، وتجلسي على شواطئ الترقب، وتخفضي عينيك عن تطلعات الأحلام، أما إذا أردتي أن تموتي فـ"لا تقولي إنك خائفة، أبدًا، يا صغيرتي سامية، أبدًا، وإلا فإن ما تخافينه، سيتعاظم حتى يهزمك"[3]، تلك النصحية التي أعطاها إيها أبوها، ولكن الشجاعة المتعاظمة لم تمنع هبوب أعاصير القدر التي حطمت مراكب

الحياة، وألقت بحطامها على شواطئ الفناء، ربما لم تكن القصة ستنتهي على هذا النحو المفجع لو أن سامية تنصلت من نصيحة والدها، وخافت!

تتناول الرواية أحداث صبية حاولت ركوب أمواج الشجاعة، ظنًا منها أنها سترفعها إلى حيث ينحني لها القمر، لكن الأمواج سحبتها إلى القاع، ملتهمة قصة كفاح كان من الممكن أن يكتب لها النجاح، فكل قصص النجاح لها تضحيات، حاولت بطلتنا العداءة سامية يوسف عمر التي كان حلمها أن تشارك في أولمبياد لندن ممثلة لبلدها الصومال أن تنجح في تحقيق الهدف الذي سعت إليه، وكانت التضحية قاسية، قيمة التضحية كانت الحلم نفسه، فعندما حاولت بطلتنا الهرب من الاضطهاد الصومالي إلى حيث بلدان تشرق فيها الشمس، وتنير جنابات الدنيا بالحياة، لم تكلل رحلتها بالنجاح إذ غرقت في البحر المتوسط بين ليبيا وإيطاليا، فهل كان موتها ضروريًا لتخلد ذكراها إلى الأبد في أذهان البشر عن طريق تلك الرواية؟! هل وجدت روحها الخلاص عندما لُخصت بتطلعاتها وآمالها وآلامها وأحلامها كافة بين دفتي كتاب؟! تحدث زيغمونت باومان في كتابه الخوف السائل عن مفهوم "الخوف من الموت"، وكيف أن الحكايات الأخلاقية الآن تصب لنا الأحلام في قالب من الموت المؤجل: "إن ما تحكيه الحكايات الأخلاقية في زماننا هو أن الضربات تضرب بعشوائية من دون حاجة إلى سبب أو تفسير، فلا توجد إلا الصلة الأضعف (إن وجدت) بين ما يفعله الناس وما يصيبهم، وليس بوسعهم أن يفعلوا إلا القليل، أو لا شيء، حتى يتيقنوا من اجتناب المعاناة؛ فالحكايات الأخلاقية في زماننا تدور حول الخطر الشرير والطرد الوشيك، وحول اقتراب الناس من مرحلة العجز عن منع القدر"[4]، حاولت بطلتنا أن تترك أثرًا يرفع اسم دولتها عاليًا في مصاف العدائين العالميين الذين يشاركون في البطولات الألمبية، حاولت أن تضع دولتها على قائمة الدول المُنجزة الخالدة، ولكن انتهى بها الحال إلى تحقيق الخلود بين صفحات رواية قراءها ملايين من محبي الأحرف عبر العالم وتأثروا بها، إذ حركت تلك الرواية غريزتي الخوف من شبح الموت الذي جاء صادمًا في الصفحة الأخيرة من الرواية، وغريزة السعي لأجل الحرية، ليكتشفوا في النهاية الكشف الصادم أن الشجاعة تستلزم الموت في نهاية الأمر، وأنه على عكس الشائع الذي يؤكد أن كل من يتحرر ويتشجع يحقق هدفه، ربما العكس... ربما يفنى، ولكن قيمة الفناء عندما جاءت في نهاية الأمر بدت مذبذبة، على الرغم من كونها صادمة للغاية، ولكن جاذبية الرحلة قمعت الخوف المتعاظم من الموت، وإن استقر بثقل في الجانب الواعي لعقل الإنسان، "فمهما كانت عبقرية الحيل الرامية إلى طرد شبح الموت من العقل، فإن الخوف من الموت في نفسه، سواء أكان في صورة مختزلة أم منقولة، لا يمكن طرده تمامًا من حياة البشر."[5].

أما الغريزة الثانية فهي الحرية....!

ذلك الشعور المُسكر بالطيران والتحليق، الحرية هي الفعل.. هي القوة... هي التنفيذ، بعد انقطاع سبل الرغبة، ذلك الشعور الذي يفك أغلال الإنسان يقبع في حيزه الضيق ويمكنه من التحليق بعيدًا إلى حيث تأخذه جناحاه، إنها الأمل الذي يسعى إليه كل إنسان يؤمن بعقله في عالم يسعى كل يوم إلى قطع جناحيك، وتحطيم آمالك في التحليق، بطلتنا تحررت من سجن الجسد بالطيران، أثبتت أنه ليس معنى أن تمتلك جسدي معناه أنك تتحكم في حريتي، فهي طارت وحلقت عندما أصرت على اتباع حلمها في العدو وخلفها تنطلق مدافع القمع، وتترتفع هروات التهميش، وينتزع الحق الإنساني في العيش بسلام، لقد منحت روحها لنعيش نحن أحرارًا، منحت لنا أملاً في العتمة، تنبع الحرية من كونها تجسيمًا للفردية الإنسانية، وهذه الفردية تمنح الإنسان إحساسًا بالتميز الذي يدعوه إلى ممارسة الحياة بكفاءة، مستقلاً بفكره عن أقرانه، وتنبع قيمة الحرية من كونها رفضًا لأشكال الظلم الجماعي الذي قد يُمارس على القيمة الفردية للإنسان، "وعندما تكون خبرة الظلم مشتركة أو عامة يكون هكذا الطريق إلى الحرية. ويبقى معنى الحرية واضحًا ما دام التفكير فيها بوصفها إصلاحًا أو إنصافًا من الظلم، باعتبارها تزيل أو تمحو ذلك القيد الشديد على طرفي نقيض مع الهدف في لحظة الشعور بالإحباط الشديد والمؤلم جدا. ويكون تصور الحرية بشكل إيجابي أقل سهولة باعتبارها حالة دائمة أو باقية"[6]، إذًا فالقيمة العظمى للحرية تظهر بوضوح في حالة الظلم والتعسف، ولكن هذا لا يمنع من أنه في مقابل الحرية توجد الحتمية التي لا يمكن التنصل من تأثيرها العظيم، والحتمية ليست ندًا للحرية ولكن لها القيمة الشعورية نفسها، فكما طالبت بطلتنا بالحرية وسعت إليها فإنها أيضًا واجهت الحتمية، تقول:"كنت قد بدأت أصدق أنه كلما زادت إنجازاتي في الركض، زادت خسارتي في الحياة"[7]، الركض المصدر المتغير للحرية، في مقابل الخسارات المتتالية في الحياة التي صورت المصدر الثابت للحتمية الصغرى، حتى جاءت الحتمية الكبرى المتمثلة في الموت الذي جاء رد فعل على الحتمية الكبرى للحرية المتمثلة في السعي لتحقيق الهدف.

معلومات الكتاب

- الكتاب: "لا تقولي إنك خائفة"
- المؤلف: جوزبه كاتوتسيلا
- المترجم: معاوية عبدالمجيد
- الناشر: دار المتوسط
- سنة النشر: 2016
- عدد الصفحات: 287 صفحة

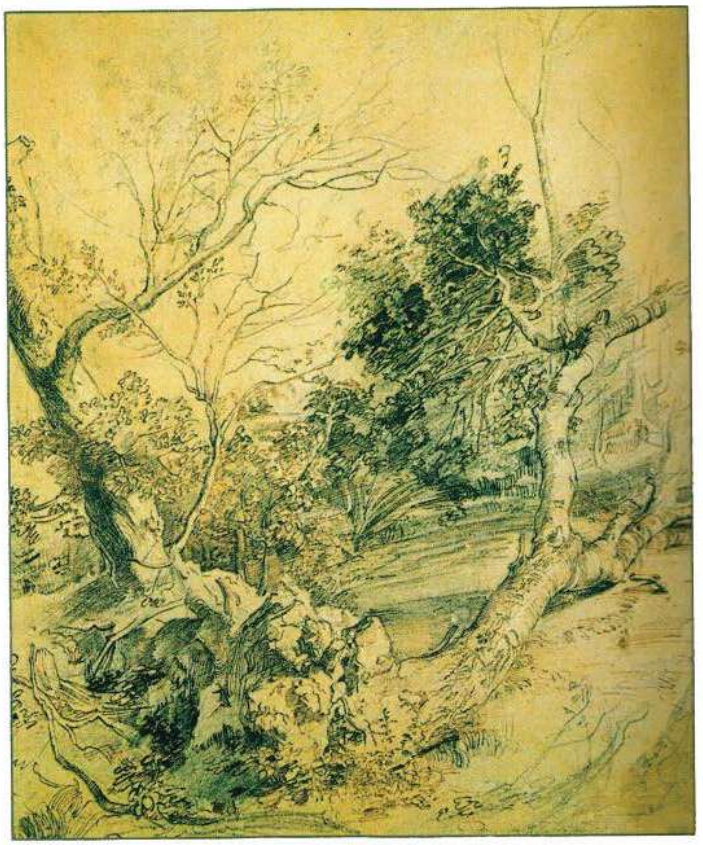
رواية لا تقولي إنك خائفة هي سيرة حياة بطعم الموت، قادرة على نقلك من آفاق التفاؤل إلى وديان الخوف، تحلق بك فوق أطياف الحرية، ثم تغرقك معاها إلى محيطات الموت، إنها قصة... كلّ منا.

الإحالات:

1. أحمد شوقي، ديوان الشوقيات، من قصيدة ألقاها أحمد شوقي في حفلة أقيمت بالقاهرة سنة 1926م، لمواساة سوريا، ولإغاثة منكوبي العدوان الفرنسي على دمشق.
2. و. ج. ماكبريد، الخوف، ترجمة: د. سيد محمد غنيم، دار الفكر العربي، القاهرة، 1980، ص 5-6
3. جوزبه كاتسوتيلا، لا تقولي إنك خائفة، ترجمة: معاوية عبدالمجيد، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، الطبعة الأولى، 2016، ص 38
4. زيجمونت باومان، الخوف السائل، ترجمة: حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ص 56
5. المرجع السابق، ص 82
6. زيجمونت باومان، الحرية، ترجمة: فريال حسن خليفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2012، ص 87
7. الرواية، ص129

خالد أحمد اليوسف

وديان الإبريزي



رواية

الانتشار العربي

"وديان الإبريزي" ومفارقات الأحلام المتنقلة

شوقي بدر يوسف

ناقد من الأسكندرية

وزائرتي كأن بها حياء
فليس تزور إلا في ظلام

أبو الطيب المتنبي

"وديان الإبريزي" هي الرواية الأولى في كتابات الكاتب خالد أحمد اليوسف السردية. بعد عدد من المجموعات القصصية المتواترة في صدورها تباعًا خلال مرحلة بواكير منجزه السردي، وهي تمثل حلقة من حلقات التعالق النصي القائم على طرح رؤية روائية تحتفي بالعديد من القضايا والإشكاليات المرتبطة بسطوة المكان والأنثربولوجي في متخيله الإنساني، وتداخله في طبائع الشخصيات وانعكاسه على محتوى الأحداث، وتوجهاتها عبر قصة حب ناشئة وسط سوسيولجيا اجتماعية لها متناقضاتها وخصوصيتها في التعامل مع عادات وتقاليد تحكمها أحكام القبيلة وقوانينها الخاصة في ترتيب العلاقة بين أفرادها. وعلاقة الراوي مع المرأة في نموذجين متناقضين ومفارقات عدة يفرضها الواقع النفسي في عقده وتركيباته كنقطة ارتكاز تطمح في أن تنتهي إلى ما يفرضه الواقع والمتخيّل معا في بصيرة الكاتب ورؤيته حيال المشاهد والأحداث القائمة على علاقة الرجل بالمرأة في أكثر من صورة من صور هذه العلاقة.

الرواية تعتبر من الأعمال السردية التي تحتفي بالمكان وتأثيره السيكولوجي على ممارسات ساكنيه، وانعكاسات خطوطه وملامح علاماته على أنثربولوجيا الإنسان القائمة فيه، كذلك على واقع الشخصيات والعلائق الاجتماعية السائدة في هذه الأماكن المنتخبة من المجتمع السعودي، وطبيعة الشخصيات القائمة على وقع ما يحدث

فيها من أحداث وممارسات تستمد معطياتها من المناخ الاجتماعي العام لأحداث متداخلة ومتشابكة. ولا شك أن المفارقات الحادثة في أحداث النص من خلال حشد من المحكيات والمرويات المطروحة والتي تعطي انطباعًا أننا نواجه أحداثًا وشخوصًا تشتغل على المفارقة الحلمية المتنقلة من بؤرة إلى أخرى ومن شخوص إلى شخوص مماثلة، حيث تتناسل الأحداث وتتنامى في تابوهات النص وجوانبه القائمة على لغة شاعرية ينساب فيها الحس الشعري من خلال نسيج جملها ومفرداتها الموحية بطريقة حسية وجمالية يطرح الكاتب من خلالها طبيعة المكونات الشخصية وبوح الذات والإشكاليات الكامنة في مسرح الأحداث.

العنوان ومدلولاته

يمثل العنوان في هذا النص الروائي مستهل مجمل النص في أبعاده الدلالية والرمزية والتأويلية باعتباره مفتتح الكلام ومحور التلقي كما أنه يمثل البعد الأولي لجسم النص لذا كان الاحتفاء به من أهم الخطوات التي خطاها الكاتب نحو تنضيد أبعاد نصه الروائي، أو هكذا يجب أن يكون، وفي بلورة ما نحن مقبلين عليه من أحداث يجسد هذ التوجه مفتتح الكلام بصورة رمزية كاشفة، وقد جاء عنوان الرواية من خلال مفردتي المضاف والمضاف إليه "وديان الإبريزي" كنوع من التأويل الخاص بنوعية التعبير عن معني ربما يكون مضمرًا في دلالاته الأولية، أو رامزًا في تعبيره عن مكان ما، والقارئ للنص يكتشف بعد فترة من القراءة أن العنوان يحمل اسم والد إحدى الشخصيات وهو "وديان ريحان الإبريزي" والد الفتاة حصة الشخصية المحورية الثانية في الرواية، وقد أختار الكاتب اسمه في العتبة الأولى للنص ربما ليضع دلالة تأويلية عن التماهي الحاصل في عالم ابنة وديان حصة الإبريزي، المرأة التي اختارها البطل لتكون شريكة حياته من ناحية واقعها وطبيعتها وجرأة أسرتها في مواكبة الواقع والانتصار على الأحكام البالية من عادات القبيلة: "تعتصرني أعمق من المسافات الأرضية مسافات أخري تم تشييدها من عقول لا تعرف إلا قداسة القبيلة فوق أي قداسة ربانية، طهارة وصفاء". [1] هي قراءة أولية لمفتتح النص من خلال هذه الدلالة التي ربما تقترب من بؤرة ما يمثله الواقع في نسيج النص شكلاً ومضمونًا.

الرواية والبنية النصية

تبدأ الرواية بهذه العبارة الكاشفة: "عبرت شوارع الخبر فرحًا لوصولي إليها سالمًا، وانتهاء الهم الطويل الذي صاحبني أثناء قيادتي السيارة منفردًا مع هواجسي من بريدة إلى الخبر". [2] وتمثل عبارة الراوي السارد أول حدود المسار السردي، وقد جاءت مرتسمة بكل وضوح في مقدمة الأحداث، مؤكدة على انطلاق فعل الحكي بكافة صوره وأشكاله إلى آفاق قادمة ارتسمت على وجه الشخصية المحورية للنص شخصية "سعد الشادن" القادم لتوه من مدينته بريدة، وينتهي النص بهذه العبارة الكاشفة أيضًا والمعبرة عن نهاية الأحداث: "لازم تشوفه.. أبغاك تعرف كيف تتعامل معه، أنا من ها للحظة قتلت حيائي، لأنك زوجي وستري وسكني، ها هو ما كنت أخفيه عنك، وأتهرب من إلحاحك ولهفتك، ها هو بين يديك اتفق معه..!!

جذب لحافًا وغطى سوءتها، بعد أن تأكد من كل الآثار التي رسمت فوقها، وفرضت عليها عادة لم تستطع ردها، وتقليد موروث لا فائدة من تعاقبه إلا بالتفاخر والتقليد، وسال كل دم في جسدها، ولم يتبق له إلا دمها المعطر الذي لم يجر ليختلط بدمه المنتظر لحياتهما الجديدة"[3].

وبين هذه البداية الاستهلالية المجسدة للبنية الكبري للنص، وهذه النهاية المأزومة المفتوحة على ما كان يبغيه سعد الشادن في حياته القادمة ويتوق إليه، وما كانت تخشاه حصة لهذه اللحظة الفارقة في حياتها، وكانت ترتب حياتها وانشغالاتها طوال الأحداث لتأجيل هذه اللحظة من خلال الأحلام االمتنقلة المؤجلة، من هنا كانت الرواية تسير في بنيتها الكبري سيرها الحثيث الجامع لأحداث جمعت في بنياتها الصغرى المتواترة بين قلبين إحدهما من "بريدة" وسط المملكة والثاني من "الخبر" شرقها، وبين هذا وذاك تتمحور تيمة النص في مفارقات نصية أفصح عنها الكاتب من خلال شخصية سعد الشادن الذي حدد طبيعة ذكورية الرجل في هذه العلاقات التي جمعت بين الرجل والمرأة في تناقض صادم ومفارقة أنثوية لأحلام متنقلة حدثت بين امرأتين لكل منهن طبيعة خاصة في التنشئة والممارسات والأحلام والتوجهات.

كما استخدم الكاتب أنثربولوجيا الحياة الاجتماعية في مرويات النص ومحكياته من خلال ما يعترض الشخصيات من أحداث وتأزمات ومواقف تبرز العلاقة الاجتماعية داخل الأسرة وخارجها خاصة ما اعترض حياة حصة من أمور وممارسات في حياتها الخاصة: "تمدد غصن "حصة" الرطيب على خشونة الحياة، على التربية المسكونة بتعاليم قاسية مما تراه وتسمعه وتشعر به، تضاعف عمرها سريعًا،

خالد أحمد اليوسف

وأمست أما مثلما أصبحت مربية وخادمة". [4] في نفس الوقت كانت طموحاتها لا حدود لها بسبب المفارقات التي كانت كثيرًا ما تعترض حياتها، وحياة أسرتها الصغيرة التي منيت بالعديد من التأزمات والمآسي مثل مرض الأم ووفاة الأخت زينب ومعاناة الأب اجتماعيًا. ولعل المفارقة التي استخدمها الكاتب في تجسيد وتصوير بعض الحوادث التي تعرضت لها الأسرة وانعكاس ذلك على حياتها الاجتماعية بكل ثقل هذه الحياة: "حين يجمع وديان الإبريزي أولاده حوله يذكر لهم أنه يعود إلى ديرة تلتحف السماء وتعشق غيمها، وتفترش الأرض المختلطة بالطين والرمل والزراعة والرعي، ويهيم أهلها بترابها وما تنتجه من غرس أيديهم وحصادهم الموسمي". [5]

ويتماهى النص في حشد من المرويات والمحكيات التي تعترض نسيج السرد حول العديد من الموضوعات القائمة على محيط الشخصية المحورية الثنائية في الرواية وهي شخصيتي سعد الشادن وحصة وديان الإبريزي، وفي جملة اعتراضية يستحضر النص تماضر في رحلة سياحية مكوكية مع سعد في انجلترا يشاهدان فيها الحياة المتحررة في هذه الدولة، وتبدو البنية النصية في هذه المرحلة من النص وكأنها مغامرة تستدعي الحياة الغربية بما تحتويه من تابوهات الجنس، وغيرها من الممارسات غير المتوازنة مع العقلية الشرقية، لدرجة أن شحنة هذه الطبيعة كان لها تأثيرها على كل من سعد وتماضر، وحين كانا على وشك الدخول إلى حالة أيروتيكية مماثلة، إذا بالروح الشرقية تقفز فجأة إلى الموقف ويقف كل منهما من الآخر موقفًا غرائبيًا فرضه الواقع والمتخيل في وضعهما الذي كانا عليه: "رأيت وجهًا ليس لبشر أو إنسان،

إنه وجه شيطان أو جان".[6] وعندما أفاق سعد من الدهشة أخبرته تماضر وهي تبكي: "أنا كنت في قمة حبي، فجأة فتحت عيوني إلا وأشوفك بصورة مرعبة مخيفة، ما اني قادرة أتخيلها".[7] وهكذا يسير النص بمفارقاته المتخيلة المختلفة بين علاقة حصة وسعد وعلاقته أيضًا بتماضر على وتيرة الحكي والسرد بتعدد صوتي شخصيتي سعد وحصة في استكمال للبنية النصية التي تتعدد محكياتها ومروياتها في أماكن وأزمنة تختلف باختلاف الموقف والمشهد والحدث.

البناء الفني

على أن البناء الفني للرواية القائم على اللغة والحوار والسرد وتقنيات الكتابة كالفلاش باك والمونولوج الداخلي، والمتضمن عشرين نصًا سرديًا تتواتر مجرياتها بحسب مرويات الأحداث ومحكياتها والشخوص والمكان، يتخلل النص بعضها مقاطع شعرية بحسب متطلبات الحدث وما يفرضه المشهد من حاجة ماسة إلى هذه المقاطع، فمن مقاطع شعرية مؤلفة تلقى بظلالها على أحداث بعينها، إلى الاستئناس بشعر المتنبي في مواقف أخرى محددة، بحسب رومانسية صوت بوح الأنثى خاصة في المقطع الثاني من بدايات الرواية. كما يتضمن النص محاورات تتناول السياسة والحرب وما ترفده شهرزاد من محكيات ومرويات من خلال مراسلات عدة متبادلة بين سعد الشادن وحصة الإبريزي، كما تسير الرواية في آليات بنائها على أصوات الشخصيات كل شخصية لها صوت سردي يحاول أن يجسد ويعبر عما يجول بذاته وذهنيته من بوح ذاتي في شعر مهموس لوصف المشاعر المتأججة، وتمثل هذه الفرانكفونية الصوتية في تعدد سرد صوت الشخصية في التعبير عن مجريات الأحداث والمشاهد، والبوح الذاتي لدى كل منها خاصة شخصيتي حصة وسعد اللذان يتبادلان الروي، فكل منهما يروي علاقته بالآخر بمشاعره المتأججة وأحاسيسه المضطربة بصوته وبوحه السردي، وبرؤيته الذاتية للموقف، بدأها سعد الشادن بمونولوج داخلي يحدد فيه أسباب حضوره المبكر من بريدة إلى الخبر لملاقاة حبيبته حصة، بعد سلسلة من المراسلات أججت مشاعره وأحاسيسه تجاهها جعلته يسرع لإتمام هذا اللقاء، ويسترسل صوت الراوية حصة من خلال حساباتها الدقيقة في التعبير عن الذات خاصة إذا كان القلم بحسب رؤيتها هو المعبر عن هذه الخصيصة: "إن أمسكت بقلم لكتابة ما تضج به ذاكرتي أتوقف كثيرًا أمام الورق والقلم، فليس أي قلم أخفض رأسه، وليست أي ورقة تحتضن مدادي".[8] ويعود صوت الراوي في بوحه الذاتي حول ما رسمه لها في ذهنيته ومن خلال مونولوج داخلي معبر: "حاولت كثيرًا الخروج في أحاديثي عن موضوعاتنا المعتادة، وافعل ذلك بدون أن تشعر لمعرفة ما وراء هذا الصوت، وهذا العقل الذي أربكني، وهذه الأفعال التي تذكرني بنساء خالدت، تصورت شكلها وطولها ولون بشرتها، ملامحها وقسمات وجهها، وانشق سؤال عريض يستفهم عن عينيها وسعتهما؟، وعن أنفها وفمها وكيف رسمها؟، وعن شعرها أطويل هو ولونه أسود؟ أم أنها كفتيات هذه الأيام من موضة إلى أخرى؟".[9] ويستخدم الكاتب في آليات تقنيات الكتابة لغة فنية حرة، أراد من خلالها أن يوسع دائرة المعاني والإشارات والأيقونات التي يبعثها النص إلي ذهنية القارئ، فمن اللغة والمونولوجات الداخلية والبوح الذاتي والشعر والفلاش باك وغيرها من وسائل الإرسال كتب النص ليعوّل عن حالة سردية لها أسلوبها الخاص في التعبير وموضوعها المتداخل مع وقائع محددة انتخبها الكاتب من سوسيولوجيا خاصة لواقع أراد منه أن يطرح العديد من الأسئلة وأن تجد الرواية الإجابة عليها.

اللغة

تبدو لغة الرواية في تجلياتها الحسية والشعرية في طرح إيحائي وجمالي ترفده طبيعة الشخصيات، ومكونات الأحداث، وبوح الذات الصادر من قلوب حائرة في كل المشاهد تقريبًا. ومن ثم فإن اللغة بإيقاع دفقات جملها، ومفرداتها القائمة على حالة خاصة من حالات العشق بين الرجل والمرأة تطرح نفسها بشاعرية وشعرية رومانسية خاصة في تلك العلاقة التي نشأت بين حصة الإبريزي بنت مدينة "الخبر" وسعد الشادن القادم لها من مدينة "بريدة"، وربما كان توظيف البوح الشعري الذي استخدمه الكاتب - كما ذكرنا - في مستهل مشاهد النص جاء لمحاولة تحديد مكنون الذات، وطرح نوازعها الذاتية الحائرة والمتقلبة، كما أن استدعاؤه للتراث الشعري القديم مثل قصيدة المتنبي كمفتتح لغوي يؤكد رومانسية التوجه الذي سوف يسير عليه النص فيما بعد، وإن كان رأيي أن توظيف الشعر في السرد الروائي يجب أن يكون له مبرراته القوية، وألا يكون الشعر له بؤرة خاصة به تنازع سردية المحكي والمروي من الأحداث، إلا في حالة توظيف الشعر في منعطفات وجوانب البوح النصي في حالاته المتماهية مع ما يرفده النص من مشاهد وأحوال تحتاج إلي هذه الشعرية أو الشاعرية، وقد حاول الكاتب توظيفه في الجزء الأول من الرواية كمصدر التقاء بين شخصيتي الرواية سعد الشادن، وحصة الإبريزي، وهو عامل من عوامل التقاء رومانسي كاشف جمع بين سعد وحبيبته حصة، بعد فشل علاقته الأولى مع تماضر، وإن كانت المغالاة والإفراط في هذا الجانب قد أوجد نوعًا من الأبعاد الملتبسة في توظيفه. كما أنها محاولة أرى أن السرد كان من الممكن أن يكون هو الأجدى في التعبير عنها خاصة وأن الكاتب قد نجح تمامًا في عرض جوانب مماثلة في وسط الرواية ونهايتها ما أهله لأن يكون المفتتح السردي في الاستهلال الأولي للنص أكثر فاعلية في التعبير عن مشهد اللقاء الذي جمع بين كل من حصة وسعد الشادن على الرغم من بعد المسافة والطبيعة بينهما. ومن ثم كانت اللغة في سرديتها هي الأحرى في الاستخدام. باعتبار أن اللغة في حد ذاتها من الممكن أن تكون إحدى شخصيات النص، كما إنها تكوّن في بعض الأحيان وفي العديد من النصوص الروائية هي المعادل الموضوعي، والتيمة الأساسية للنص بمروياته ومحكياته المختلفة، وهي الشخصيات بتشكيلها وطبيعة بنيتها الفنية، وهي المكان من حيث كونه خلفية أو إطار يجمع داخله الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، وهي الزمن بتفاعلاته وتداخلاته المروية، وهي أسلوب التعبير وآليات تجليات السرد والوصف والحوار، تلك هي اللغة. لذلك جاءت على النحو الذي جاءت عليه حاملة معها قدرًا من التجليات الذاتية لدي الشخصيات في آلية أراد الكاتب منها أن يجعل المتناقضات الأنثوية في علاقة سعد الشادن بين كل من حصة وتماضر تبرز طبيعة كل منهما على حدة لذا كانت البداية الاستهلالية مع حصة ثم عروج النص إلى العلاقة الحسية مع تماضر هي المحور الرئيسي لمعطيات المرأة بأنوثتها و طبيعتها المتقلبة في محكيات ومرويات النص، كما أنها تمثل في نفس الوقت جملة اعتراضية استطاع الكاتب من خلالها أن يضعنا في بؤرة الحدث المتمثل في تجربة سعد الأولى مع الأنثى قصة سردها سعد على مسامع حصة بعد أن طلبت منه بإلحاح أنثوي أن يحكيها بدافع الفضول والرغبة في معرفة طبيعة العلاقة التي أقامها حبيبها مع فتاة أخري قبلها: "ما زلت أرغب معرفة مدى علاقتك بتلك الفتاة التي ساعدتها ووقفت معها عند الحرم النبوي، أإلى الآن تعرفها؟؟ أو انتهت العلاقة؟ وهل انتهت على شيء ما؟؟".[10] وتمثل هذه العلاقة القادمة بقوة في البؤرة الرئيسية للرواية كما ذكرنا بأنها جملة اعتراضية في نسيج النص، يسردها الكاتب ليضع النقاط على الحروف في شأن علاقته العاطفية بحبيبته "حصة"، وليمهد الطريق لها في تعرف مدى ما يكنه لها من حب، وإن كانت صراحته

في سرد علاقته الأولى الملتبسة بتماضر، في بعدها الأنثوي، يضع علامة استفهام حول مرور هذه القصة مرور الكرام على مسامع حصة، دون أن تكون للجوانب الأنثوية المعروفة عند المرأة رد فعل أنثوي مما يجب أن يكون في مثل هذه الحالات وعلى الأخص "الغيرة الأنثوية" ودورها في بلورة الموقف الذاتي لها.

المكان

المكان جانب مهم من جوانب السرد الروائي لذا فهو يمثل شخصية مؤسسة للوقوف منها على طبيعة المشهد وما يحتويه من سيكولوجية كاشفة لطبيعية المكان وطرح الأبعاد الإنسانية الموظفة لتحديد روح المكان ومدي تغلغله في عقل وقلب الكاتب لذا فهو يصفه بقوله: "المكان يسكنني أنا بصفتي الطبيعية وليس الإبداعية، وهو يشكّل كثيرًا من معالمي، وفتنتي بالحياة، واضطررت كثيرًا للسفر والاستقرار في أمكنة كثيرة من أجل صورة أو وصف مكاني في رواياتي، ولن أستطيع الكتابة عنه إلا إذا عايشته وأحسست بجماله، وتلمس معالمه، وهذه لم تأت من فراغ. بل من كتابتي للقصة القصيرة التي أعطتني مرانا، وممارسة حقيقية لحالات التلبس الواقعي للأشياء، وللمكان بصفته الجمالية، والروحية والتكوينية".[11]

ولعل جوانب المكان الذي حددته شخصية سعد بدءًا من مدينة "بريدة" مدينته، والسمات الذاتية التي اكتسبها منها، مرور ببعض الأمكنة المدينية مثل المدينة والخبر والقاهرة ولندن وكل ما حدث فيها من لقاءات وعلاقات وممارسات تبدو فيها العلاقات جميعها بما فيها الجنس المضمر والمعطل في لقاءات سعد مع كل من تماضر وحصة في مفارقاته الحاصلة على المستوى الخاص والعام، وعن المكان يقدم سعد اعترافاته عن علاقاته بتماضر: "حدثتني عن مدينة أجدادها "ينبع" التي لم تعش فيها بسبب عمل والدها، تنقلت منذ صغرها بين بلدان ودول كثيرة منذ أن كان والدها سكرتيرًا في وزارة الخارجية، أما المدينة المنورة فإنها محطة روحية سنوية لا تتجاوز الأسبوعين أو الثلاثة في العام، وذكرت جدة على أنها مدينة الاسترخاء، والإحساس بالطفولة التي لم تغادرها".[12] كان المكان المديني عند كل من سعد وتماضر هو المحدد للبعد الحضاري عند كل منهما، ومحور الانتماء لكل منهما تجاه المكان، أما سعد فقد كان بجديته الصارمة كما يقول وجفافه الإنساني المرهق يعرف طبيعة الأماكن، وانعكسات واقعها على ساكنيها، كان يقول: "مدينتها تفوق مدينتي في الرقي والحضارة والجمال، إلا أن بريدة مدينتي في قلب الصحراء الرملية ومدينتها تستلقي على شواطئ جذابة ساحرة".[13] لذا كان المكان في جوانب الرواية له أهميته في التعبير عن الشخصيات لرابطة الانتماء والهوية، إذ أن المكان له أهميته القصوى في التعبير عن فراغ وفضاء النص بشتي صوره، كما أنه يرتبط أيضا بالزمان الذي حددته الرواية ببدايات عام 2003 المشحونة بكثير من الأحداث السياسية والاجتماعية والتي وضحت من الرسائل المتبادل بين كل من حصة وسعد التي وضح تحريرها خلال الفترة من يناير وأبريل حتي الوصول إلى أغسطس 2003 والتي شهدت فيها احتلال أمريكا للعراق خلال تلك الفترة.

الحوار

يدور الحوار بين شخصيات الرواية باللهجة العامية الخليجية الدارجة، مع اختلافات قليلة في تنويعات اللهجة بحسب طبيعة المكان القادمة منه الشخصية، ومتداول الحدث، والمفردات التعبيرية فيه. فاللهجة التي تستخدمها حصة الإبريزي بمفرداتها التعبيرية مستمدة مما تعايشه وتتفاعل معه في مدينة "الخبر" الخليجية ربما تختلف بعض الشيء عن بعض مفردات ما يستخدمه سكان "بريدة" القادم منها سعد الشادن الشخصية المحورية في النص. كما أن لهجة "تماضر" القادمة من "ينبع" ومن أماكن عربية وأجنبية أخرى عايشتها مع أبيها الذي يعمل بالسلك الدبلوماسي وتفاعل حياتها مع المستويات الاجتماعية المعايشة لحياة أبيها، تشوبها مفردات تختلف عن سابقتها، إلا أن اللهجة العامية المستخدمة في نسيج النص بصفة عامة عند كل من حصة، وسعد، وتماضر، وغيرهم من الشخصيات الأخرى تتناسب وما يدور في وجدان وواقع عقل كل منهم كناحية تعبيرية تسم النص بميسم التعبير عن روح الشخصية بواقعيتها المكتسبة من واقع المكان ومعطياته، وسيكولوجيتها التي هي أيضًا من سيكولوجيات المكان وطبيعة تشكل واقعه الاجتماعي والأنثربولوجي، لذا كانت ازدواجية لهجة الحوار الدائر بين شخصيات النص تختلف في بعض الأحيان باختلاف المكان والمناخ والأحداث بحسب طبيعة المفردات المتداولة في المنطقة القادمة منها الشخصية والحدث الحاصل وقت الحوار.

كما وأن استخدام اللهجة الدارجة في حوار الرواية ربما يكون له ضرورة فنية لكشف سلوك الشخصية، وطبيعة الخلفية النفسية لواقعها الذاتي، ومحكات الأحوال الاجتماعية المحيطة بها. وقد نجح الكاتب في توظيف لهجات الحوار عبر هذا المنحى على لسان شخصيات الرواية في إدارة النص، والكشف عن المواقف والأحداث التي تكتنف معطيات وجوانب مشاهده المختلفة. ولعل هذا الحوار الذي جمع بين سعد وحصة في لقائهما الأول يبدو في دلالته طبيعة العفوية والتلقائية معبرا عن هذا اللقاء المفعم بالفرح لهذه اللقيا المنتظرة، وإظهار شيئًا من طبيعة حصة الأنثوية تجاه سعد القادم من الصحراء.

- شفت وشلون جمعتنا مشيئة الله؟؟

- الحمد لله.. أنت ما تدري وش سويت علشان أصيد هالساعة، وطبعًا أنا مقدرة لك أكثر تحملك السفر علشاني!!

- كل واحد منا يعاني علشان يشوف التاني.. وهي فرصة نهديها لروحينا وقلبينا علشان لذة التمتع ببعض وعلشان نحيي الأمل لأيامنا المقبلة، ونريح أعصابنا من مكابدة الماضي!!

- صحيح!

وصمتت برهة، ثم قطع الصمت هاتفها النقال بموسيقاه المميزة، تناولته بسرعة لمعرفتها من اتصلت من خلال اللحن المرافق...

- هاه فرح.. وش تبين؟ حصل شيء؟ أجل وشوله متصلة فيني؟ لا..لا.. مانيب متأخرة.. شوي وتنتهي الشغلة اللي بيدي وأرجع.![14]

وفي نموذج آخر لحوار بين سعد مع تماضر يشير الحوار إلى ملامح لنهاية هذه العلاقة الملتبسة التي بدأت بداية قوية في عاطفتها بينهما ولكن سرعان ما شابها الفتور من ناحية تماضر لطبيعة خاصة في ممارساتها الذاتية وتقلبها الذاتي

- إيش صار.. مين تكلمين.. عسى ما شر؟

- لا ما فيه حاجه.. بس كنت أكلم بابا عشان يشوف لي حجز على أقرب رحلة!!

- ليش يا حبيبتي.. ماهوب رحلتنا في نهاية الأسبوع القادم؟

- لا.. كده وخلاص.. أنا يطلع لي جن وعفريت.. إيش هذا؟

- وأنا وش أسوي لوحدي في هالديرة.. لا يا حبيبتي لازم أدور على حجز للرياض في أي طيران؟؟[15]

في هذا النموذج الحواري أفصح الحوار في دراجيته بين كل من سعد وتماضر في هذا المشهد عن توجه شخصية تماضر المتقلبة، وموقف سعد قليل الخبرة في معاملة المرأة وهو ما أوضحه الموقف المفاجئ في صيرورته

والذي وجد سعد فيه غرابة من تصرفات تماضر المفاجأة، غير المبررة، ودون أن يكون هناك أسباب لهذه التصرفات التي وضعت الموقف على سطح صفيح ساخن. من هذا المنطلق نجد أن الحوار الدارج الكامن في نسيج النص قد نجح الكاتب في أن يوظفه لخدمة النص وتنضيده بطريقة فنية سعت إلى ربط الأحداث لم نشعر منه بغرابته في هذا المناخ الرومانسي والواقعي في جسم النص، خاصة وأن شخصيتي النص.

الشخصية

الشخصية هي اللغز الذي يحيط بالكتابة الروائية، وهو الذي يؤرق ذهنية الكاتب دائمًا في محيط كتابته، وصوغ طبيعة ما يكتب، والاتكاء على الدور الرئيسي الذي تلعبه الشخصية في نسيج النص الروائي، وهي المفتاح الرئيسي الذي يتكأ عليه الكاتب للإجابة على جميع الأسئلة التي تطرحها الرواية في تأويلاتها ومدلولاتها من نواح عدة، كما أن لها دور كبير في تشكيل الأحداث، وممارسة أدوار الحياة الواقعية في تجربة الكاتب النصية، وربما يوجد ثمة شبه بين الشخصية المحورية للنص وبين الكاتب في نواح عدة، أو ربما هو يرسم رغم عنه صورة لنفسه في أبعادها التي جاءت عليها داخل النص. ويضع مخيلته داخل الحبكة التي يبلور معطياتها في جسم الرواية لتحقيق عمل الشخصية في موقفها وممارسات أحداثها. "وبما أن الرواية تهدف إلى تجسيد المعاني الإنسانية فمن الطبيعي أن تكون الشخصية هي محورها، فالرواية ليست حياة حقيقية بل حياة نصية توازيها وتمثلها".[16]

ولا شك أن التشريح الروائي الذي قدمه الكاتب للشخصية النسائية الرئيسية في الرواية وهما شخصيتا حصة وتماضر قد أوجد أبعادًا متناقضة بين بيئتي كل منهما، ولا شك أن تفاعل سعد مع كل من الشخصيتين النسائيتين برغبة قوية في تحقيق ذاته الذكورية، وشكلت علاقته معهما نوعًا من التفاعل النفسي، إلا أن تجربة سعد مع شخصية تماضر بحضورها الحضاري وتقلباتها الذاتية وشخصيتها الملتبسة كانت قد صقلت الوعي الذكوري عنده إلى حد ما، وجعلته يتفاعل بعد ذلك مع عاطفته المتولدة لدى حصة بشيء من الخبرة الذاتية خاصة وأن علاقته بتماضر وإن كانت هي أسبق من علاقته الأخيرة مع حصة الإبريزي، إلا أنها كانت بمثابة علاقة عابرة أراد من خلالها أن يحقق نوعًا من الحضور الإنساني المفتقد في حياته، خاصة وأن تماضر كانت هي البادئة بالتعارف حينما أسدى لها النصيحة بشأن إصلاح سيارتها في طريق الحرم، كما وأنها كانت تكبره بعامين مما أوجد فوارق عدة في التعامل والتآلف والخبرة الحياتية التي كان يفتقدها، وكان صدفة مقابلته معها أثر الخدمة التي قدمها لها، أنها هي التي سعت إلى هذا الارتباط مما يدل على أن شخصية تماضر شخصية لها توجهاتها الخاصة في العلاقات كما يتضح من تربيتها المنفتحة على العالم الحضاري: ولم يجانب أندريه مالرو الصواب حين قال: إن المرأة هي ذلك المخلوق النادر الذي يتيح للرجل الفرصة للانكشاف أمام ذاته على نحو ما هو في الواقع، ونفس الأمر! بالنسبة للمرأة، فقد تكون حاجة الرجل للمرأة - في جانب من جوانبها - مجرد تعبير عن حاجته إلى موجود يراه على ما هو عليه، ويسمح له في الوقت نفسه بأن يهتدي إلى ذاته من خلال رؤية الآخر له! ولكن بيت القصيد - في الحب - أنه تجربة وجودية عميقة تنتزع الإنسان من وحدته القاسية الباردة، لكي تقدم له حرارة الحياة المشتركة الدافئة. ونحن "نحب" - في العادة - لأننا لا نستطيع أن نحيا "بمفردنا" ولأننا لا نضيق بشيء قدر ما نضيق بالعزلة! ولو قدّر لنا أن نتمتع بقوة مطلقة، نستطيع معها أن نسيطر على عناصر الطبيعة بأسرها، وأن نتحكم في الكون المادي كله، دون أن يكون إلي جوارنا شخص بشري آخر، نستمتع بحضرته، وننعم بلذة مشاركته".[17]

وتتناسل الحكايات عبر منافذ السرد القائمة على محكيات ومرويات الرواية عبر أصوات عدة تسرد منذ اللقاء الأول بين كل من حصة وسعد، وسعد وتماضر استجابة لنداء القلب وحنين العاطفة الوليدة التي قال عنها سعد: "لم أكن أحلم بما أنا فيه، أو أتوقع أن ابني علاقة عاطفية في حياتي، فقد كنت إنسانا عمليًا معتكفًا على حياتي الوظيفية بعيدًا عن مشاعري وشؤونها، لا آبه بما ترغبه أحاسيسي وأحلام اليقظة لدي، لم أمنح نفسي حتى الانجذاب إلى تجربة، أو فسحة المغامرة في اتصال، أو متعة مشاغبة مع أنثى، فالعواقب في مجتمعي لا ترحم، والتأويلات القاسية جدًا، فضلت أن أكون في عالمي بعيدًا بعيدًا".[18] بينما تتواتر المفارقات بين شخصيتي كل من حصة الإبريزي وتماضر الفتاة الأخرى في حياة سعد وما تشكله كل منهما في حياته من تجارب نسائية تنعكس صورتها بالشكل الذي ظهرت به داخل النص.

لذا كانت "الشخصية التي تمتد جذورها إلى الحياة الواقعية أي إلى تجربة الكاتب الإنسانية هي، إذا تجاوزنا مستوى معينًا من الأداء الخيالي، مما لا يمكن تمييزه عما ندعوه بالشخصيات المختلقة، فالرجل أو المرأة الحقيقية ليست بأكثر أو أقل أقنعًا من الشخصيات الروائية القادمة من المتخيل الذاتي للسارد".[19] ومن ثم كانت شخصيتي "حصة" وحبيبها "سعد" في تلاحم عواطفهما وتنامي العلاقة الكامنة بينهما داخل جوانب النص تشير إلى علاقة المتخيل برؤية الواقع في وقائع منتخبة من الحياة الاجتماعية في ذات الأمكنة التي اختارها الكاتب لتكون مسرحًا لنصه الروائي. كما يبدو التماهي في البعد الرومانسي متأججًا داخل الذات في شخصيتي كل منهما من خلال هذا السعي إلى الارتباط بعد سلسلة من اللقاءات عن بعد، الأمر الذي منح كل منهما كما كبيرًا من الشوق إلى هذا السعي المتنامي نحو رؤية كل منهما للآخر وهو ما دفع بسعد إلى الحضور هذه المسافة الطويلة من بلده "بريدة" لرؤية هذه الفتاة التي تعلق بها روحيًا حتى كاد أن يستحيل إلى شخص آخر بدونها.

لقد كانت هذه الرواية بتجربتها الأولى في سردية خالد أحمد اليوسف بمثابة انتقال من تجربة القصة القصيرة ذات القماشة القصيرة التي لها سماتها وأبعادها الفنية الخاصة إلى تجربة الرواية ذات القماشة العريضة في مساحتها وشكلها وشخوصها وقضايا تناولها، وقد نجح الكاتب في هذا المنحى، ومع أنه قد صدر له أكثر من عمل روائي "نساء البخور" 2012، "وحشة النهار" 2013 إلا أنني قد أردت من الكتابة على عمله الروائي الأول أن أعرض هذه النقلة التجريبية من القصة القصيرة إلى الفن الروائي وهي تجربة جديرة بالاهتمام في تجربة الكاتب السردية في محاولة لعرض وجهة نظر نقدية خاصة عن هذه الحالة في تجربة الكاتب الإبداعية.

الإحالات:

1- وديان الإبريزي (رواية)، خالد أحمد اليوسف، دار الانتشار العربي، بيروت، 2009 ص 12
2- الرواية ص 7
3 - الرواية ص 183
4 - الرواية ص 76
5 - الرواية ص 59
6 - الرواية ص 127
7 - الرواية ص 128
8 - الرواية ص 29
9 - الرواية ص 37
10 - الرواية ص 88
11 - خالد أحمد اليوسف (حوار)، م الإمارات الثقافية، ع 27، نوفمبر 2014 ص 58
12 - الرواية ص 95
13 - الرواية ص 12
14 - الرواية ص 42
15 - الرواية ص 137
16 - الشخصية ومحلها في الرواية، محمد العباس، ج القدس العربي، ع 8448، 28 أبريل 2016
17 - مشكلة الحياة، د زكريا إبراهيم، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، د.ت، ص150
18 - الرواية ص 95
19 - الروائي وشخصياته، إليزابيث بوين، ترجمة عبد الوهاب الوكيل، م الثقافة الأجنبية، بغداد، ع 4، 1984 ص 201

حياكة الويب المظلم

يعبر العديد من المواطنين عن قلقهم حول مسار ومحتوى الاتصالات الرقمية بما في ذلك "الويب المظلم".

وذكر الكاتب روبرت غيهل -في مقال نشره موقع "ذي كونفرزيشن" الأسترالي- أن عبارة "الويب المظلم" تستخدم كوصف لبعض الجوانب غير المعروفة والموجودة على الشبكة العنكبوتية.

وفي كتابه الجديد "حياكة الويب المظلم.. شرعية الإنترنت الحرة، تور وآي 2 بي" (Weaving the Dark Web.. Legitimacy on Freenet, Tor, and I2P) ناقش غيهل الخدمات المقدمة عبر الإنترنت التي تشكل ما أصبح يعرف اليوم بـ "الويب المظلم" الذي تطور منذ ظهور الشبكة الدولية القائمة على التجارة.

ونظرًا لاختلافه من الناحية التكنولوجية، لا يزال "الويب المظلم" غير مفهوم من قبل عامة الناس وصناع القرار، وحتى وسائل الإعلام. ويدفع ذلك الأشخاص إلى اعتباره بمثابة مكان لبيع المخدرات وتبادل المعلومات المسروقة.

البحث عن السرية

لا تختلف مواقع "الويب المظلم" عن مواقع الويب الأخرى حيث تحتوي على المعلومات التي يرغب أصحابها بتقديمها. وقد تم إنشاء مواقع "الويب المظلم" عن طريق تكنولوجيات الويب النموذجية من قبيل البرمجيات المضيفة، ولغة ترميز النص التشعبي وجافا سكريبت.

ويمكن النفاذ إلى هذه المواقع بواسطة متصفح الويب العادي على غرار غوغل كروم أو فايرفوكس. أما مواقع "الويب المظلم" فيمكن النفاذ إليها عبر برنامج خاص بتوجيه الشبكة ومصمم لتوفير السرية لزوار ومطلقي هذه المواقع على حد السواء.

ولا تنتهي العناوين الرقمية لصفحات "الويب المظلم" بنطاقات إنترنت مثل دوت كوم أو دوت أورغ أو النطاقات الأخرى المتعارف عليها. وغالبًا ما تتضمن هذه العناوين سلاسل طويلة من الأحرف والأرقام التي تنتهي بمفردات أخرى من قبيل "أونيون" و"آي 2 بي". ويعد ذلك بمثابة إشارات تُعلم البرمجيات مثل فرينت وتور وآي 2 بي بكيفية إيجاد مواقع "الويب المظلم" مع الحفاظ على خصوصية هوية المستخدمين والمضيفين.

ويذكر غيهل أن هذه البرمجيات ظهرت قبل عقدين من الزمن، حيث قام عالم الحاسوب الإيرلندي إيان كلارك بإنشاء شبكة فرينت كنظام النِد للنِد خاص بأجهزة الحاسوب لتوزيع البيانات بطريقة لا مركزية. وتعمل بنية هذه الشبكة على فصل هوية مبتكر ملف ما عن المحتوى الذي يتضمنه مما يجعل هذه الشبكة تستقطب العديد من الأشخاص الذين كانوا يرغبون في استضافة مواقع مجهولة.

شبكة أكثر خصوصية

ومن بين أشهر ثلاثة برامج خفية، يعد "تور" البرنامج الأكثر استخدامًا. وتمتلك مواقع بارزة -مثل فيسبوك وصحف مثل نيويورك تايمز وواشنطن بوست- نسخا لمواقعها التي يمكن النفاذ إليها عبر شبكة "تور". ولا تسعى هذه المواقع إلى الحفاظ على سرية هويتها، لكنها تستخدم ميزة إخفاء الهوية التي تتمتع بها "تور" من أجل السماح للمستخدمين بالنفاذ إليها بشكل سري وآمن دون علم الحكومات.

بالإضافة إلى ذلك، تم إعداد نظام "تور" من أجل السماح للمستخدمين بتصفح مواقع "الويب المظلم" والمواقع العادية أيضا بصفة سرية.

أخلاقيات "الويب المظلم"

نظرًا للتغطية الإعلامية التي تغلب عليها الإثارة فيما يتعلق بموضوع "الويب المظلم" يمكن تفهم السبب الكامن وراء اعتقاد الأشخاص بأن كلمة "مظلم" تعتبر حكمًا أخلاقيًا. وتعد مواضيع مثل الاتجار بالأطفال واستغلالهم والمخدرات -فضلاً عن أسواق المعلومات المسروقة- من النشاطات السيئة والمظلمة أيضًا.

لكن، يرتكب العديد من الأشخاص جرائم عبر شبكة الإنترنت التي تخضع لنظام، بما في ذلك محاولة استئجار قتلة عبر موقع "كريجزليست" واستخدام تطبيق "فينمو" لدفع ثمن شراء المخدرات. وتعتبر الدعاية الإرهابية، وهي واحدة من الأنشطة التي غالبًا ما ترتبط بشبكة "الويب المظلم" أكثر انتشارًا على شبكة الويب العادية.

ويساهم تعريف "الويب المظلم" من خلال الأنشطة السيئة فقط في تجاهل العديد من الميزات التي يحتويها كمحركات البحث المبتكرة والتدوينات الهامة للسياسيين المنشقين.

التعامل مع القلق قد يتسبب تركيز هذا الكم الهائل من الخوف والأحكام الأخلاقية حول "الويب المظلم" في بثّ خوف لا داعي له لدى الأشخاص من جهة وطمأنتهم على نحو خاطئ من جهة أخرى بشأن أمن الإنترنت.

فمثلاً، تبيع شركة الخدمات المالية "إكسبيريان" خدمات تهدف إلى "مراقبة الويب المظلم" لتنبيه عملائها عندما يتم اختراق بياناتهم الشخصية من قبل المتسللين وعرضها للبيع عبر الإنترنت.

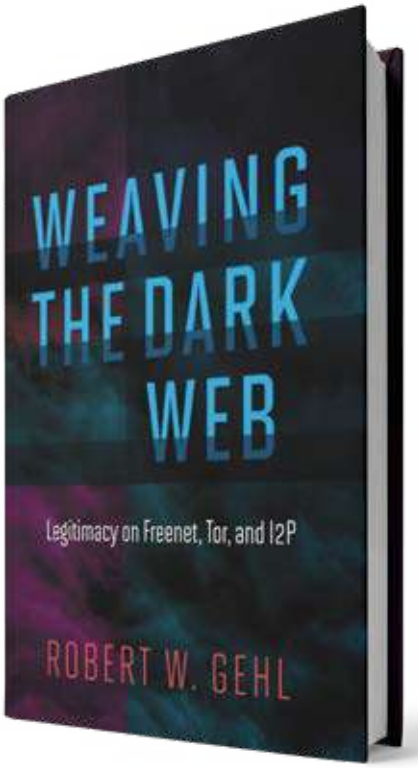
لكن، حتى يستطيع العملاء الاشتراك بهذه الخدمة، يتعين عليهم منح الشركة جميع معلوماتهم الشخصية بما في ذلك رمز الضمان الاجتماعي الخاص بهم وعنوان بريدهم الإلكتروني، وأهم البيانات التي يرغبون في حمايتها.

معلومات الكتاب

- الكتاب: "حياكة الويب المظلم.. شرعية الإنترنت الحرة، تور وآي 2 بي"
- المؤلف: روبرت غيهل
- الناشر: The MIT Press
- سنة النشر: 14 أغسطس 2018
- اللغة: الإنجليزية
- عدد الصفحات: 288 صفحة.

المحرر الثقافي

مجلة فكر الثقافية



أعمال أدبية عظيمة ولدت بضربة سحرية

لا يمكن التنبؤ بطريقة عمل الإبداع، فالتوصل إلى فكرة إبداعية قد يكون يستهلك وقتًا وجهدًا كبيرين، أو قد تحدث بطريقة مفاجئة لتتشكل بسرعة البرق، وتغير مهنة ومستقبل صاحبها تمامًا.

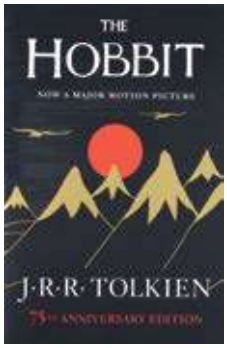
قدم موقع "Writers Digest" مجموعة من أعظم الأعمال الأدبية التي كتبها مؤلفوها بطريقة الضربة السحرية في إلهام غير متوقع:

1 - الهوبيت

الهوبيت، ج. ر. ر. تولكين: لاحظ "تولكين" وجود كومة من الأوراق الفارغة خلال تصحيحه لأوراق اختبار طلابه بالكلية، فكتب بشكل عشوائي على ورقة منها "عاش هوبيت داخل حفرة في الأرض"، ولم يمتلك أي فكرة عن ماهية الهوبيت أو سبب عيشه في تلك الحفرة. والهوبيت: شخصيات خيالية من أشباه البشر القصار.

والهوبيت هي رواية خيالية، حائزة على جائزة أفضل كتاب أطفال.

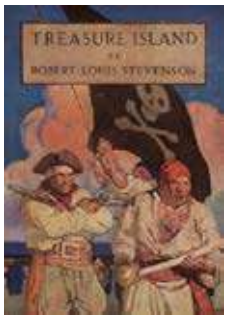
نشرت في 21 سبتمبر، 1937. مؤخراً، اعتبرت الهوبيت "كأهم رواية للقرن العشرين (للقراء الكبار). بيع منها أكثر من 100 مليون نسخة حول العالم منذ نشرها لأول مرة.



2 - جزيرة الكنز

جزيرة الكنز، روبرت لويس ستيفنسون: رسم "ستيفنسون" خريطة خلال رحلة مملة إلى المرتفعات الأسكتلندية بهدف التسلية وقضاء الوقت، وعندما نظر إليها مجددًا في وقت لاحق، بدأ يتصور مجموعة من القراصنة يعبرون ويتقاتلون ويبحثون عن كنز.

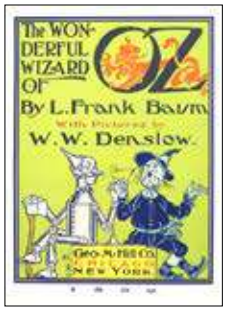
هي رواية مغامرات، تروي قصة "قراصنة وذهب مدفون".وقد نشرت الرواية في كتاب أول مرة عام 1883، غير أنها كانت تنشر في الأصل على هيئة حلقات في مجلة الأطفال "الفتيان الصغار".



3 - ساحر أوز العجيب

ساحر أوز العجيب، ليمان فرانك بوم: توقف "فرانك" عن قص حكاية لأبنائه حينما اجتاح خياله عالم لم يتصوره من قبل، فقاد أبناءه إلى غرفة أخرى وباشر على الفور توثيق الخيالات التي راودته.

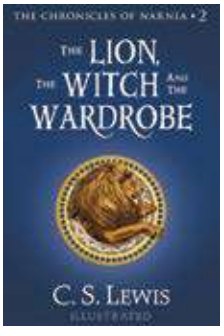
وهي رواية للأطفال معززه بالرسوم دنسلو. نشرت من قبل شركة جورج إم هيل في شيكاغو في 17 مايو 1900، ومنذ ذلك الحين أُعيد طبعها عدة مرات، في معظم الأحيان تحت اسم ساحر أوز.



4 - الأسد والساحرة وخزانة الملابس

الأسد والساحرة وخزانة الملابس، سي. إس. لويس: ظهرت شخصية غريبة في خيال "لويس" حينما كان في الـ16 من العمر، حيث كان نصف رجل والنصف الآخر ماعز ويجري في الغابات الثلجية حاملاً مظلة ومجموعة من الطرود، ولم يكن يعلم لويس آنذاك عن اتجاه تلك الشخصية حتى قرر كتابة ذلك وهو في الـ40 من العمر.

هي رواية خيالية للأطفال من تأليف سي. إس. لويس، نشرها جيفري بلس عام 1950. وهي أول ما نُشر والأكثر شهرة بين روايات سجلات نارنيا (1950–1956) السبع. وهي أيضًا الأكثر انتشارًا في المكتبات من بين جميع كتب المؤلف.

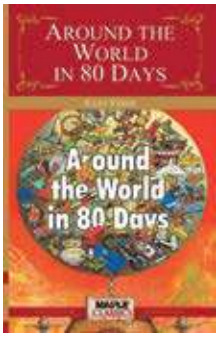


5 - حول العالم في 80 يومًا

حول العالم في 80 يومًا، جول فيرن: جذب إعلان في صحيفة بمقهى باريسي انتباه "فيرن" لكونه يتيح فرصة للسياح بالسفر حول العالم في 80 يومًا، فكان العرض مذهلاً في ذلك الوقت مما أطلق عنان أفكاره للكتابة.

وهي رواية مغامرات. تم نشرها عام 1873.

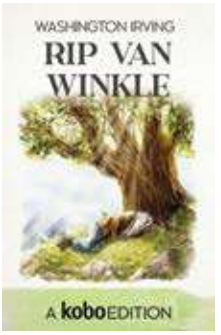
تدور أحداث القصة حول محاولة فيلياس فوج الإنجليزي الثري والمعروف بنظامه الثابت وخادمه الجديد جان باسبارتو قيامه بالسفر حول العالم في 80 يوم وذلك لكسب رهان بقيمة 20,000 جنيه استرليني بين فيلياس فوج وخمسة من أصدقائه في نادي الإصلاح وما يقابله من صعوبات ومعوقات أثناء الرحلة حتى عودته مرة أخرى إلى لندن. إنها واحدة من أكثر أعمال فيرن المشهود لها.



6 - ريب فان وينكل

ريب فان وينكل، واشنطن إيرفينج: عانى "إيرفينج" من قفلة الكاتب لفترة طويلة حتى حادثه شقيق زوجته حول مغامراته في طفولته بهدف تشجيعه، ولكنه خرج من المكان بشكل مفاجئ وبدأ بكتابة قصة جديدة مستوحاة من ذلك الحديث.

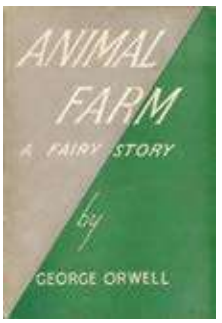
نشرت الرواية في 1819، كتبت في حين كان إيرفينج يعيش في برمنغهام بإنجلترا، كانت جزء من مجموعة بعنوان الكتاب الكروكي للجيوفري كرايون. على الرغم من أن القصة تدور أحداثها في جبال كاتسكيل في نيويورك، إيرفينج في وقت لاحق اعترف، عندما كتبت القصة، أنا لم أكن قط على كاستكيلز.

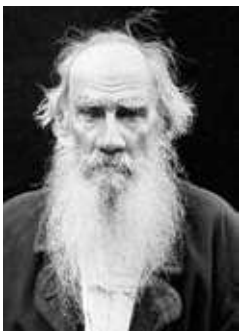


7 - مزرعة الحيوان

مزرعة الحيوان، جورج أورويل: شاهد "أورويل" صبيًا يقود عربة ضخمة يجرها حصان في مسار ضيق، فبدأت تراوده أفكار حول الحيوانات وماذا سيحدث لو أنها أدركت قوتها، وتطور هذا التساؤل إلى رواية مجازية حول الاستيلاء على مزرعة.

وهي رواية دِستوبيّة. نشرت في إنجلترا في 17 أغسطس 1945 و هي إسقاط على الأحداث التي سبقت عهد ستالين و خلاله قبل الحرب العالمية الثانية، فقد كان أورويل اشتراكيا ديمُقراطيًا وناقدًا لجوزيف ستالين، و قد وصف أورويل في رسالة إلى إيفون دافيت رواية مزرعة الحيوان بأنها مناهضة لستالين.



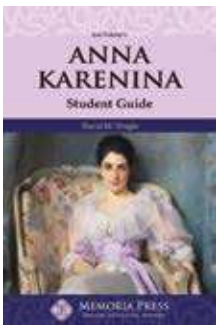


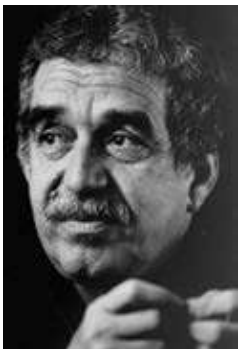
8 - آنا كارينينا

آنا كارينينا، ليو تولستوي: راود "تولستوي" خيال امرأة حزينة ترتدي فستانًا، بعد تناوله لوجبة العشاء، وبقي خيال تلك المرأة الغامضة يطارده حتى كتب قصتها.

ترجمت الرواية إلى معظم لغات العالم، وأعيد طبعه مئات المرات. نشرت في 1877، وقد تباينت آراء النقاد في هذه الرواية، فوضعت فيها دراسات كثيرة راوحت بين الإعجاب التام والرفض النسبي.

يفتتح تولستوي رواية آنا كارينينا في الجملة المشهورة: "كل العائلات السعيدة تتشابه، لكن لكل عائلة تعيسة طريقتها الخاصة في التعاسة."



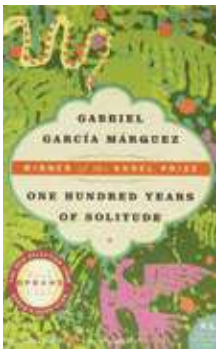


9 - مئة عام من العزلة

مئة عام من العزلة، جابرييل جارثيا ماركيز: كان "ماركيز" يقود سيارته برفقة عائلته إلى مدينة أكابولكو المكسيكية لقضاء إجازة، ولكنه ألقى بقدمه على فرامل السيارة وعاد أدراجه بسبب ظهور جملة افتتاح رواية جديد في رأسه.

نشرت عام 1967، وطبع منها قرابة الثلاثين مليون نسخة، وترجمت إلى ثلاثين لغة وقد كتبها ماركيث عام 1965 في المكسيك. بعد ذلك بسنتين نشرت سودا أمريكانا للنشر في الأرجنتين ثمانية ألف نسخة. وتعتبر هذه الرواية من أهم الأعمال الإسبانية الأمريكية خاصة، ومن أهم الأعمال الأدبية العالمية.

مائة عام من العزلة هي من أكثر الروايات المقروءة والمترجمة للغات أخرى.



مساهمة النانوتكنولوجي في التجديد التكنولوجي

أ.د. يعرب قحطان الدُّوري

جامعة مالايا - ماليزيا

يتضح جليًا في القرن الحادي والعشرين أثر التجديد التكنولوجي على مختلف المؤسسات التعليمية والصناعية والتكنولوجية، لتشمل جوانب مختلفة من التجديد التكنولوجي وأثرها الإيجابي في تسهيل عملية التعلم وضوابط التعليم. منطلقين من مبدأ أن التعلم هو خطوة أساسية لتكوين المناخ المناسب لإستدامة النجاح التعليمي. وتعتبر المؤسسات مصدر حقيقي للتجديد والإبتكار، حيث يتطلب الأمر مفهوم التجديد عامة والتجديد التكنولوجي خاصة. ومن آثاره التشجيع على نجاح التعلم والوقوف والإطلاع عليه لآثارها المميزة في تحقيق التنمية والتطور بشكل عام. مع التعريج على المعوقات التي تواجه المؤسسات في إقحام النانوتكنولوجي.

ولا بد من وضع خطة سياسات عامة للتجديد التكنولوجي كشروط عامة للإرتقاء بالمؤسسات التعليمية. يعقبها الإلتزام بالإنفاق السخي لضمان التطور والتنمية والتجديد كمحصلة نهائية. ما يؤهل لضمان مؤشرات إيجابية للتكنولوجيا. وبالتوازي لا بد من الإلتزام بإنشاء مرصد للتكنولوجيا لمراقبة الآفاق التجديدية. معتمدين خطة عمل موحدة وشاملة ومتطلعة لتحقيق السياسات التكنولوجية المنشودة. حيث تتمثل هذه الخطة ببناء القدرات وإنتاج المعارف والتجديد التكنولوجي، ضمن عمل جماعي قادر على تطوير واستخدام التكنولوجيا من أجل إحداث التحول الاستراتيجي العلمي والتكنولوجي والاجتماعي والاقتصادي. وبالتالي الحاجة الملحة إلى إعلان عمل بطريق التعاون الوثيق من أجل تنفيذ الخطة المرجوة. ونظراً لأهمية الخطة وعالميتها لا بد من إسهامات مؤسسية كبرى مثل اليونسكو أو الوكالة الدولية للطاقة المتجددة أو المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم أو منظمة العلام الإسلامي للتربية والعلوم والثقافة للقيام بما يلي: وضع سياسة وطنية أو عربية للتكنولوجيا والتجديد للعمل من أجل إصلاح المؤسسات العلمية والتعليمية، والقيام بصياغة السياسات الناجحة ضمن المتطلبات المؤسسية، وتمكين اعتماد هذه السياسات لتنفيذ الاستراتيجيات والبرامج. يتبعها الخطوات الضرورية لتعبئة الخبرات اللازمة للتجديد التكنولوجي منها توفير التمويل الضروري، وكذلك المشاورات المستمرة لتحشيد الموارد الطبيعية والمالية والبشرية لتحقيق وتنفيذ هذه السياسات.

وبناء عليه نتوقع التقديرات المؤسسية للسياسات والتدريب، وإعداد دورات تدريبية خاصة وعامة للإرتقاء بالتكنولوجيا والتجديد، وتنظيم حلقات عمل مستمرة للمراجعة والتوعية للمسؤولين، وإنشاء مكتبة إلكترونية للتكنولوجيا والتجديد، ومراجعة الخطط والسياسات بإستمرار للحفاظ على الديمومة والاستدامة. وعليه سيكون التنفيذ حتمي لتشجيع وتطويع واعتماد مؤشرات ومنهجيات متسقة للحصول على النتائج المرجوة لتلك السياسات المرسومة في مجال التكنولوجيا، لبناء مؤسسات مقتدرة ومطورة ومنتجة ونافعة للمجتمع والدول. ومن النتائج المنشودة هو تنظيم دورات تدريبية للوقوف على سبل تطوير المؤهلين تكونولوجياً لتطبيق البرامج كاملاً بشكل ناجح، والاستفادة من المنهجيات الملائمة لرسم السياسات في مجال تجديد التكنولوجيا. كل

ذلك سيساعد في تحليل ونشر مؤشرات التكنولوجيا المفيدة للتجديد وتطويرها واستخدامها لتتم بذلك إتمام دراسة الجدوى المتعلقة بإنشاء وتنفيذ سياسات التجديد التكنولوجي.

وتتمثل هذه المشاريع بإقامة مُجمّع علمي سيكون نموذجاً لإنشاء "المدن العلمية" وسيعبّر عنه بإرساء مجموعة من الممارسات السليمة والمبادئ التوجيهية على نطاق واسع. وسيكون هذا المُجمّع العلمي الرائد مساهماً في تنمية المشاريع التكنولوجية. هذه هي الأولويات الحقيقية بخصوص سياسات التكنولوجيا والتجديد بتقييم وصياغة سياسات التكنولوجيا ووضع المؤشرات الهامة المرتبطة بالتكنولوجيا.

وهنا يلعب التجديد التكنولوجي دوراً هاماً في عمليات نقل التكنولوجيا من بلدان الشمال إلى بلدان الجنوب بتقديم الخبرات والمشورات مع شراكات استراتيجية في إطار التجديد التكنولوجي. ومن أنشطة المشروع هو توفير البحوث التطبيقية، ونقل التكنولوجيا، ونقل وابتكار التكنولوجيات، وإنشاء حاضنات التكنولوجيا وتطوير نتائج البحث العلمي والاختراعات، وإقامة شراكة حقيقية بين التعليم والتصنيع، وتنفيذ برامج البحث والتطوير ونقل التكنولوجيا. ومن المواضيع الهامة هي الطاقات المتجددة، ومعالجة المياه الملوثة، واعادة استعمال مياه الصرف الصحي، ونقل وتحويل التكنولوجيات المعاصرة.

لقد أصبح النانوتكنولوجي حلاً للعديد من الأزمات الاقتصادية، لتقترن التكنولوجيا بمصطلح "النمو"، وضرورة تبني النانوتكنولوجي والتي بواسطتها نستطيع تكسير المادة إلى أجزاء متناهية الحجم، فتتغير خصائصها، وتمنحنا خصائص جديدة تُستخدم في تطور كل شيء من حولنا. فمثلاً نستطيع إيجاد مواد بناء أقل كلفة وأكثر صلابة وكفاءة، وبكمية أقل. بل تجاوز استخدام النانوتكنولوجي إلى كافة مجالات الحياة الصناعية والطبية وغيرهما من التطبيقات. لقد وجد النانوتكنولوجي حلولاً جمّة من خلال جعل الملابس المصنوعة نانوتكنولوجياً لا تحتاج إلى التنظيف نهائياً، وإمكانية إدخال جزيئات فضة نانوية على الأقمشة لتكون ضد البقع والميكروبات والروائح الكريهة، والحفاظ على الأطعمة المعلبة دون مواد حافظة بترشيد استعمال المبيدات فلا تغطي الثمار بالمبيدات بل بالنانوتكنولوجي تخزن المادة الفعالة لتوصيل المبيد إلى الجزء الضار ولا تؤذي الإنسان إذا تناولها. كما يمكن استخدام النانوتكنولوجي في التعديل الوراثي لبعض النباتات للحصول على محاصيل أكثر إنتاجية.

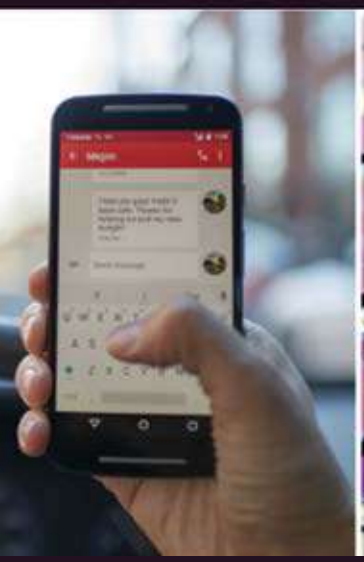
ولا يغيب عن بالنا أهمية تبني البعثات العلمية لمعرفة كل ما هو جديد بحثياً، وإنشاء كلية للدراسات العليا في النانوتكنولوجي، مع ضرورة وجود المزيد من الدعم بأنواعه وعلى وجه الخصوص الدعم المالي، وتشجيع الاستثمار البحثي والتكنولوجي للحفاظ على التطور والتنمية. لذا أصبح من الأهمية بمكان اعتبار النانوتكنولوجي مشروعاً وطنياً أو عربياً استراتيجياً لقدرته على حل العديد من الأزمات مثل أزمه المياه والكهرباء والسكن والبيئة.

وبالفعل أصبحت منتجات النانوتكنولوجي ذات طلب دائم وضروري إذ يتم استيرادها من عدد من الدول الأجنبية، ما يحفزنا لوضع سياسيات مستقبلية لتصنيع النانوتكنولوجي وفق متطلبات السوق. والمفارقة العجيبة أن المنتجات النانونية الخام تستورد من دولنا العربية ونُعتبر أكبر مصدر لها مثل مادة السيليكا.

وننوه إلى العدد الضئيل أو المحدود جداً للشركات الوطنية أو العربية المنتجة والمسوّقة في مجال النانوتكنولوجي، مع الإشارة إلى ضرورة تطبيق أبحاث النانوتكنولوجي لخدمة الإنسان والمجتمع وهذا ما نحث عليه في كافة المؤسسات التعليمية والصناعية والتكنولوجية. كما أن هناك أمثلة حية للمواد النانوية المطبقة في المجال الطبي والتي ستغير شكل الطب تماماً، لمساعدتها في التوصيل الذكي للأدوية داخل جسم الإنسان بالضبط للمكان المراد علاجه، فأي دواء في العالم هو عبارة عن مادة عمياء، لا تميز بين النسيج السليم والنسيج المصاب فتذهب في طريقها إلى الاثنين معاً لذا توجد أعراض جانبية لأنها تتوجه للخلايا السليمة مثلما تتوجه للخلايا المريضة، وهنا تُحدث المواد التي تساعد في التوصيل الذكي طفرة في علاج السرطان مثلاً، فالدواء في مرض السرطان هدفه قتل الخلايا، ما يُحدث مشاكل جانبية كبيرة مع الخلايا السليمة، وهذا ما تعمل عليه التجارب. كما أن زراعة الأعضاء البشرية جارية على قدم وساق باستخدام النانوتكنولوجي، كما يحل النانوتكنولوجي المشكلة الخطيرة أن ليس من السهل إيجاد متبرع بمواصفات معينة، فقد استطاع النانوتكنولوجي تشكيل عضو من خلايا المريض نفسه بنفس الصفات والشكل، وعند زراعته في الجسم يتقبله بسهولة لأنه مصنوع من خلاياه. كما لا ننسى المتحسسات أو الكشافات النانوية القادرة على الكشف المبكر والفوري لكثير من الأمراض.

أما المعوقات فهو التأخر الشديد في النانوتكنولوجي، وعدم إدراكنا لأهميته الشديدة، بما فيها إنتاج المواد النانوية وتطبيقاتها، ويكمن الحل في حاجتنا للتثقيف المجتمعي، وتشجيع الفكر الصناعي والتكنولوجي، وتنويع التركيز بين الإنتاج البحثي وتطبيق وتصنيع تلك الأبحاث، كما نحتاج إلى نشر الوعي بضرورة وأهمية النانوتكنولوجي إعلامياً. ولا ننسى ضرورة الدعم المالي السخي لحل أهم المعوقات والتواصل المستمر مع كبرى المؤسسات التعليمة والصناعية والتكنولوجية في العالم العربي للحث على التطور والتنمية المستدامة.

المحرر الثقافي
مجلة فكر الثقافية



التسعينيات زمن التكنولوجيا الجميل

عند ذكر التسعينيات، يميل الناس إلى الحديث عن التحولات الضخمة في الثقافة في جميع أنحاء العالم وكذلك الطفرة الاقتصادية. ولكن التحولات التكنولوجية داخل وخارج المنزل هي ما طبعت هذه الحقبة التي ولدت بعض المنتجات المفضلة حتى الآن.

والتكنولوجيا هي الموضة في التسعينيات، فقد أثرت على الجميع، والجميع كانوا مهتمين بها إما خوفًا من التخلف عن الركب أو لأن لديهم رغبة حقيقية لاستخدام التكنولوجيا.

ويصنف هذا العقد عبر التاريخ باعتباره العقد الذي بدأ فيه عصر التكنولوجيا الرقمية في التطور. ومن المثير للاهتمام أن بعض التكنولوجيا في العقود السابقة استبدلت بنسخ أفضل وأحدث منها.

1 - الشبكة العالمية أوكسجين الاختراعات

ستواصل الشبكة العالمية حرفيًا تغيير مجرى التاريخ بعد أن جعلت العالم أقرب بكثير. وقد اخترع تيم بيرنز لي شبكة الويب العالمية عام 1989. وأراد عالم الحاسوب لدى مؤسسة سيرن خلق وسيلة أفضل وأكثر فعالية لتبادل المعلومات.

كان لي يدرك جيدًا أن ملايين أجهزة الحاسوب يتم توصيلها معا عبر الإنترنت سريع التطور. أدرك العالم البريطاني أنه يمكنه مشاركة المعلومات من خلال استخدام تقنية ناشئة تسمى النص التشعبي.

كتب لي بحلول عام 1990 التقنيات التأسيسية الثلاث للويب التي تستخدمها اليوم، html و URL و http. ثم انتقل إلى كتابة أول محرر (متصفح) ويب.

وشهدت نهاية عام 1990 أول صفحة ويب، وفي عام 1991 دعي أشخاص من مجتمع سيرن للانضمام إلى هذا المجتمع الجديد.

2 - غوغل والبحث في أكوام المعلومات

كم مرة في اليوم تستخدم غوغل؟ والأفضل من ذلك، فكر في عدد الأشخاص الذين يستخدمون

غوغل كل يوم. تعتبر غوغل اليوم أكثر الشركات نفوذًا وقوة في العالم. وقد التقى المؤسسان لاري بيج وسيرجي برين في عام 1995 في جامعة ستانفورد.

بحلول العام التالي، كان صديقا الكلية مستمرين بكتابة برنامج لمحرك البحث الذي تعرفه وتحبه اليوم. في عام 1998 تم تأسيس غوغل رسميًا.

3 - نينتندو 64 بداية الألعاب الحقيقية

سوف تذكر نينتندو 64 في التاريخ باعتبارها واحدة من أكثر الألعاب المنزلية المحبوبة. ففي منتصف عام 1996، أطلقت نينتندو 64 في اليابان ووصلت إلى أسواق الولايات المتحدة في وقت لاحق من ذلك العام. لم تكن وحدة التحكم تتميز فقط بعصا كعنصر تحكم أساسي، ولكنها كانت أيضًا بمثابة تقدم كبير للصناعة التي تقدم تجربة لعب دقيقة للغاية.

4 - دي في دي DVD قبل نتفلكس ويوتيوب

هل تذكر كيف كان المحتوى العادي قبل المحتوى الرقمي أو البث الرقمي؟ كان يمكنك العثور على قرص الفيديو الرقمي أو قرص دي في دي DVD في الأسواق الشعبية والمكتبات. وقد طور الـ DVD عام 1995 ووضع في السوق عام 1996.

ومع هذه التكنولوجيا الجديدة جاءت مشغلات الDVD.

5 - الرسائل النصية بالأبيض والأسود

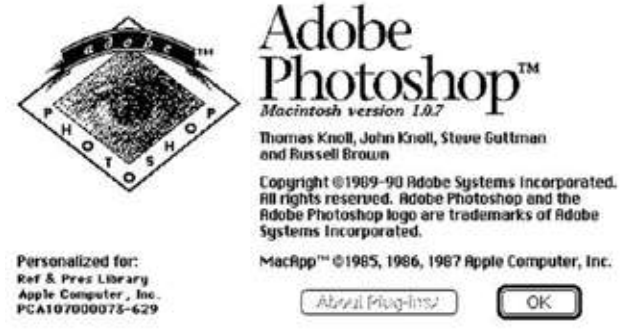
أرسلت أول رسالة نصية رسمية عام 1992. أرسلها نيل بابوورث وهو مطور سابق من سيما غروب تيليكوم إلى ريتشارد جارفيس مدير فودافون مكتوب فيها "عيد ميلاد سعيد".

6 - دوبي فوتوشوب دمج الفن بالتكنولوجيا

أصبح فوتوشوب أداة فعالة تُستخدم في جميع أنحاء العالم. أنشأ هذه التقنية توماس وجون كنول، الأخوان اللذان كانا مفتونين للغاية بكيفية دمج الفن بالتكنولوجيا.

رغم أن البرنامج استغرق وقتًا للتطوير والترميز في الثمانينيات، فإنه بعد تلقي دفعة من المستثمرين جرى طرح فوتوشوب 1 في السوق أوائل عام 1990.

في عام 1991 كان لينوس تورفالدس في سنته الجامعية الثانية فقط عندما بدأ تطوير أحد أهم أنظمة التشغيل المفتوحة المصدر في العالم



أول إصدار من برنامج فوتوشوب في 1990

7 - لينوكس وبداية أنظمة التشغيل المفتوحة

إذا كنت من كبار المعجبين بنظام لينوكس فأنت على الأرجح من المعجبين بعلم الإنسان الآلي. في عام 1991 كان لينوس تورفالدس في سنته الجامعية الثانية فقط عندما بدأ تطوير أحد أهم أنظمة التشغيل المفتوحة المصدر في العالم. ومن المثير للاهتمام أن تورفالدس كان يحاول ببساطة إنشاء نظام تشغيل لجهاز الحاسوب الخاص به.

جيمس كاستل: فنان من العدم

ياسر محمد الحربي

جامعة جازان - كلية العلوم الطبية التطبيقية

منذ الأزل تكرر سؤال بديهي، ما الذي يجبر شخص ما على ممارسة الفن؟

تعددت الإجابات المتواترة بين الاستشهاد بعدة أمثله، كالإنسان البدائي ورسمه على الكهوف، ولكن في الخمسينيات من القرن الماضي قدم المؤرخ وناقد الفن الفرنسي "أندريه مالرو" إجابة أكثر دقة حيث قال: "أن ما يجعل الفنان ذو أفق حاد، هو تأثره في شبابه بشكل أعمق بتجربته البصرية للأعمال الفنية، أكثر من تأثره بالأشياء التي تمثلها - وربما تأثر بالطبيعة ككل."

بناءً على هذه الفكرة استمد الكثير من الفنانين العصاميين مشوارهم الفني، من خلال ما ينظرون إليه من حولهم وصنعوا من تأملاتهم عالم خاص، يمثل مشاعرهم والأفكار التي يتبنونها. أحد هذه الأمثلة كان الفنان الأمريكي جيمس كاستل، والذي ترك وراءه عند وفاته، إرثًا كبيرًا وضخمًا من الأعمال المتنوعة.

ولد جيمس داخل مزرعة في بلدة جاردن فالي، بولاية إيداهو عام 1899، وكان أصمًا بشدة منذ الولادة، حيث لم يتبنى الكلام، أو لغة الإشارة، أو قراءة الشفاه، أو الكتابة، أو أيًا من الأساليب المعتادة للتواصل مع الآخرين. لم يتزوج أو يسافر أو يشغل وظيفة، ولكنه عاش مع عائلته في ثلاث مزارع صغيرة في جاردن فالي، وستار سيتي، وأيداهو، التي استقرت فيها عائلة كاستل على التوالي خلال حياته.

التحق بمدرسة أيداهو للصم والمكفوفين في غودينغ، على بعد حوالي 100 ميل جنوب شرق بويز، لمدة خمس سنوات (1910-1915) ولكن لأسباب غير معروفة لم يكمل برنامجه التدريسي، وبدلاً من ذلك سعى إلى الفن كوسيلة أساسية للتواصل، حيث قرر خوض عالمه الصامت، من خلال اقتباس الرسوم التوضيحية للصحف والمجلات، وكتالوجات الطلبات البريدية، والرسوم المتحركة والإعلانات، وحتى

الزخارف والرموز الموجودة على العبوات التجارية.

ما حفز ذلك، هو أن والداه كانا يديران مكتب البريد المحلي، حيث ساعده ذلك في إعطائه نظره فنية من تصاميم المطبوعات والرسوم عليها، ومن هذا المنطلق بدأ فعليًا بممارسة الرسم بشكل يومي من أجل الرسم فقط، واخترع وسيلة خاصة بديلة للحبر والألوان، عن طريق الجمع بين سخام موقد حرق الأخشاب واللعاب والماء، حيث يقوم بمزجهم باستخدام أعواد مسننة وقطن محلي الصنع أو قطع ورقية، وفي نهاية المطاف يضع المزيج في نهاية عصا صغيرة حادة شبيهة بالفرشاة، ليجعل الأعمال الفنية تشبه إلى حد كبير ما ينتج بالحبر أو الجرافيت.

كانت مجموعة الأوراق والكرتون التي استخدمها عبارة عن مخلفات منزلية، مثل حاويات الطعام الفارغة، أو بقايا تغليف المنتجات، أو الرسائل القديمة، أو الأظرف المستعملة، أو صفحات الواجبات المنزلية لأبناء وأبناء إخوته، أو علب الثقاب الفارغة. كل هذا كان يقوم فيه بالأستوديو الخاص به، والذي كان في البداية حظيرة دجاج غير مستخدمة، وتطورت فيما بعد إلى مقطورة صغيرة.

تعلم كاستل العديد من التقنيات الفنية، من خلال جولاته ورسمه للعربات المتوقفة، وغرقًا في مزرعة عائلته، ومناظر خارجية للمباني حوله، وعادة ما يقوم برسمها من خلال التخيل، وأحيانًا يتم تصويرها بشكل حي، ولكن غالبًا ما تكون مزينة بصور سريالية غريبة، تعكس مشاعره للمنازل والأكواخ وأهميتها كمأوى للبشر وحلقة لخصوصيتهم واستقرارهم.

وتقول آن بيرسي، أمينة أحد المعارض التي قدمت أعمال كاستل: "جيمس كاستل فنان ذو جدارة كبيرة يقع خارج حدود الخطاب التاريخي الفني المعتاد."، حيث توضح أعماله بوضوح شديد حول مدى فعالية التعلم الذاتي في أن يكون وسيلة للنمو الفني، وتعزيز الجانب الإبداعي الحر بمخيلة الفنان، بغض النظر عن الإمكانيات، أو تسليع الفن وحكره على أشكال معينة.

كان كاستل يقضي معظم وقته في الاستوديو البسيط الخاص به، حيث كان يجد في ذاك المكان سلوته، ولم يمنع ذلك من مضايقته ممن حوله، ولكن على الرغم من قدرته المحدودة على التواصل، تتذكر ابنة أخته كاثي ويد موريس اهتمام الفنان بلغة الجسد، حيث تقول: "عندما ينظر إليك بشكل مباشر في عينيك، سوف يلاحظ كل شيء... وكيف كنت تشعر تجاهه."

ومع أن كاستل كان أميًا لا يقرأ ولا يكتب، لم يمنعه ذلك من نسخ الكلمات من مصادر مختلفة، وصنع أغلفة بديعة لكتب متنوعة. وما جعل أمر جمع أعماله صعبًا لاحقًا، أنه بسبب أميته لم يكن يؤرخ

أعماله لا بالتواريخ أو الأسماء أو التواقيع، ما صعب ذلك على جامعي أعماله، وخصوصًا أن الورق الذي كان يستعمله للرسم ليس بالضرورة أن يكون جديدًا بل كان يستعمل أوراقًا قديمة وعتيقة لصنع التأثير الخاص به.

من ضمن الأشياء التي ذكرتها جاكلين كريست المسؤولة عن أرشيف كاستل في مقابلة لها: " كان كاستل فخورًا جدًا بما يقدمه، وعندما يشاهد شخصًا غريبًا في زيارة حول مسكنه، يركض إلى الاستوديو الخاص به ويجلب عدة أعمال له ليريها إياه، حيث يراقب أعين الشخص حتى تحدق في عمله الذي يقوم برفعه بيديه، وإذا دفعه الشخص أو لم يكن مهتم، يبتعد ولن يريه أي عمل له مره أخرى، لم يكن ينسى ذلك".

بغض النظر عن المضايقات التي كان يحصل عليها كاستل بسبب عزلته، كان لا يتوانى بالتعبير عن مواضيع العائلة، ورسمه لكروت الميلاد، وتصويره لنفسه عندما كان طفلاً، وأحد لوحاته كانت تستعرض مجموعة أطفال ينظرون له باستغراب وهو يخرج من صومعته. كان يعلم كاستل أن ما يفعله هو مثير للاهتمام على الأقل بالنسبة له، لذلك لم يكن يحب أن يأتي أحد إلى مرسمه، وعندما يحدث ذلك ويتسلل أحدهم من باب الفضول فأنه يصبح هستيريًا، حيث يعتبره مكانًا خاصًا فيه بمفرده، يمارس فيه تطلعاته وأفكاره بعيدًا عن ضجيج الحياة.

وعن أعماله قالت مسؤولة قسم الفن العصامي بمتحف سميثونيان للفنون ليزلي أومبرجر: "قد تبدو جملة أعماله مضجرة ومتكررة بعض الشيء، لكنك كلما نظرت إليها، أدركت أنها تنطوي على معان لانهائية." ويعود ذلك إلى أن أسلوبه يعد خليطًا من الانطباعية، والواقعية، والتشكيل التجريدي، من خلال الضربات الملطخة في أجواء اعماله، والخطوط

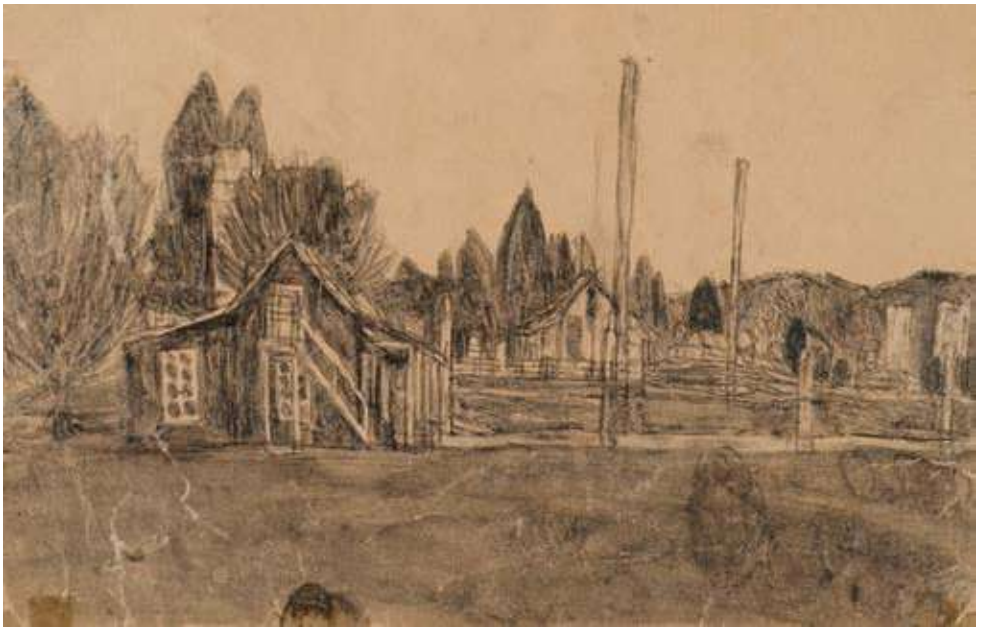
والأنماط المعمارية، والأشكال المبسطة التخطيطية، الهادئة والمشبعة بإحساس عميق بالغموض.

من المفارقة أن كاستل لم يكتسب شهرته كفنان إلا في أوائل الخمسينيات من القرن الماضي عن طريق الصدفة، والفضل يعود إلى ابن أخيه بوب بيتش، أثناء دراسته في مدرسة متحف الفن في بورتلاند، حيث عرض رسومات عمه على معلميه. ومن ثم تم تضمين أعمال كاستل في المعارض في جميع أنحاء الشمال الغربي مع عروض فردية في عامي 1963 و 1976 في معرض بويز للفنون في إيداهو، والذي تحول في الوقت الحالي إلى متحف بويز للفنون.

وفي وقت قريب بعد الحصول على ممتلكات كاستل في عام 2015، بدأت بلدية المدينة في ترميم المنزل من أجل تحويله إلى مساحة ذات استخدام مزدوج: معرض عام لعرض أعمال الفنان واستوديو سكن للفنانين العاملين. لكن المشروع أسفر عن عائد أغنى بكثير مما كان يتخيله أي شخص. في خضم أعمال الترميم، عثر خبراء الفن على 11 عملاً غير معروف سابقًا مخبأة في جدران المنزل.

أما بالنسبة لما قد يكون قد دفع الفنان لإخفاء الأعمال في جدران المنزل، فإن راشيل ريتشيرت، مديرة المواقع الثقافية في إدارة الفنون والتاريخ بمدينة بويز، تحدث عن هذا الموضوع وقالت: "من الصعب تحديد النية من هذا العمل، لا أفهم أنها كانت مشكلة تخزين، إنها تقريبًا مثل كبسولة زمنية صغيرة."

توفي كاستل في 26 أكتوبر 1977 في بويز بولاية أريزونا، عن عمر يناهز الثامنة والسبعين، ورغم التشخيصات الحديثة للأطباء حيث يشتبه بأن حالته كانت أقرب للتوحد، إلا أن ذلك لم يمنعه من إثبات أن المهارة المبتذلة والاستعانة بالحواس، ليست هي الغاية من الفن، بل يكمن ذلك فيما نعايشه ونراه ونشعر به من حولنا.



المصادر:

- Percy, Ann. "James Castle: A Retrospective." Yale University Press, 2008, p. 70.
- Trusky, Tom (2004). James Castle: His Life and His Art. Boise: Idaho Center for the Book. pp. 11–17. ISBN 0 -932129- 42- 0.
- Webb, Anna (201812-04-). "These 11 artworks were inside walls of James Castle's house. This is how to see them". Idaho Statesman. Retrieved 2018- 04- 13.
- James Castle Collection and Archive
James Castle: A Retrospective, Edited by Ann Percy, Yale University Press (2009)
- James Castle: Show and Store, Edited by Lynne Cook, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (2011)

ليلة النجوم.. رسمت داخل مصحة عقلية

المحرر الثقافي

مجلة فكر الثقافية

لوحة ليلة النجوم Starry Night، التي تُعدّ أحد أعمال المناظر الطبيعية، حيث يُعدّ هذا العمل لوحة تجريدية معتدلة لسماء ليلية تعبر فوق قرية صغيرة على جانب تل، وتُعدّ هذه اللوحة أحد أهم أعمال الفنان الانطباعي الهولندي فنسنت فان جوخ والتي قام برسمها في عام 1889، حيث قام فان جوخ برسمها خلال إقامته التي استمرت 12 شهرًا في ملجأ سان بول دو موسول بالقرب من سان ريمي دو بروفانس في فرنسا، حيث كان فان جوخ يشاهد الليل من خلال النافذة بينما كان يقوم برسم لوحته خلال ساعات النهار من ذاكرته وتخيلاته.

تتشكل لوحة ليلة النجوم من سماء الليل التي تحوي دوامات زرقاء اللون وهلال أصفر متوهج ونجوم أصبحت بمثابة أجرام سماوية مشعة، كما تحتوي على برج أو شجرة من أشجار السرو، والتي تُوصَف بأنّها تشبه اللهب المحلّق بحيث تتجعد أغصانها الداكنة وتتمايل باتجاه السماء التي تحجبها جزئيًا، ووسط كلّ هذه الرسوم فقد تم رسم قرية منظمة أسفل يمين اللوحة، حيث تشكل الخطوط المستقيمة المنازل الريفية الصغيرة وكنيسة لها منارة ترتفع لأعلى، كما تم رسم مربعات صفراء متوهجة في المنازل كأنوار ترحيبية للمنازل الهادئة، مما ساهم بخلق زاوية هادئة وسط اضطرابات اللوحة الأخرى.

هذه اللوحة موجودة بشكل دائم منذ عام 1941 في متحف الفن الحديث بنيويورك بعد أن اشتراها من تركة جامعة التحف الفنية الأمريكية (Lillie P. Bliss)، وهذه اللوحة لفينست فان غوخ هي من بين أكثر لوحاته شهرة وتمثل منعطفًا حاسمًا بسبب استخدامه حرية خيال أكبر في لوحاته الفنية.

تتبع هذه اللوحة المدرسة ما بعد الانطباعية، وهي حركة فنية سيطرت على صدارة المشهد الفني العالمي أواخر القرن 19 وأوائل القرن العشرين، وقد تم تطوير ما بعد الانطباعية نفسها من حركة سابقة معروفة، وهي الانطباعية والتي ركزت أساسًا على تصوير الضوء والظل في اللوحات باستخدام ضربات فرشاة صغيرة ورقيقة ومرئية.

فان جوخ

بعد الحديث عن لوحة ليلة النجوم Starry Night سيتم التعرف على فان جوخ الذي قام برسم هذه اللوحة، إذ إنّ اسمه الكامل هو فينسنت ويليم فان جوخ الذي ولد في 30 مارس من عام 1853 في مدينة زونديرت في هولندا، وتوفي في 29 يوليو من عام 1890 في مدينة أوفيرس سور أويز بالقرب من باريس في فرنسا، وهو أحد أعظم الرسامين الهولنديين، حيث ساهمت لوحاته ذات الألوان المذهلة وأعمال الفرشاة القوية ذات الأشكال المميزة بالتأثير بشكل كبير على الفن الحديث، ولقد زادت شهرة فان جوخ بعد وفاته بشكل كبير وخاصةً في أواخر القرن العشرين، حيث تم بيع أعماله في مزادات في جميع أنحاء العالم بأسعار عالية جدًا، كما ظهرت أعماله في تصوير الأفلام داخل معارض خاصة، كما عرف فان جوخ بأنّه الفنان المُعذّب المثالي بسبب رسائله الواسعة المنشورة.

ورغم أنه مات فقيرا وغير معروف على الإطلاق، فإن ليلة النجوم الآن واحدة من أشهر اللوحات في التاريخ والأكثر تقليدًا وطباعة. وقد صار غوخ نفسه مصدر إلهام العديدين. فالشخصية التي كانت تعاني الحزن واليأس أنتجت هذا القدر الهائل من الفن والجمال، رغم أن هذا الرسام قضى نصف عمره في المصحات العقلية.

التصميم الرّقمي بين الإشهاري والاتّصالي

أسماء الدجبي

أستاذة عرضية بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس

يفرض الرّقمي اليوم هيمنة كبرى على جميع المجالات بما في ذلك الثقافيّة، الاجتماعيّة والاقتصاديّة ذلك أنّه أصبح قطب الرّحى التي تدور من حوله فتزيد رقعته ليشمل التصميم، فتزاوج فتصميم رقميّ وإنّ هذا الأخير من شأنه أن يتأرجح على طرفي خيط شفّاف يحدّه الاتّصال والإشهار، إذن هناك استراتيجيّة اتّصال وبالتالي تواصل ينتهجها التصميم كرهان أوّل وفق ما فرضته التغييرات النموذجيّة. إذن ما علاقة التصميم الرقمي اليوم بكلّ ما هو اتّصالي وإشهاري؟ وإلى أيّ مدى نجح التصميم الرقمي في بلوغ ما يهدفا إليه؟

يبقى تطوّر التصميم الرّقمي نتيجة لتطوّر البنية التحتيّة على مدار العشرين سنة تقريبًا التي خلت فقدّمت أفكارًا جديدة ومفاهيم عديدة تولّدت مع الوقت موازية لابتكارات تكنولوجيّة دون أن ننسى أنّ لكلّ منتوج ابتكار مطابق له اعتمادًا على أسس ديناميكيّة تحيك بدورها علاقات مع عدّة جهات تفرز بالضرورة أشكالاً جديدة على مستوى التمثيل الاقتصادي وهي العلاقة المرتبطة بين المستهلك والمنتج وبالتالي أصبحت العمليّة ككلّ محوّرة بدءًا بالتصميم مرورًا بالمنتج وصولًا إلى المستهلك.

لو أشرنا إلى أنّ التصميم هو عمليّة إبداعيّة إذن فإنّ ذلك يعني هنالك قدرة على الحبكة في توازن مفهومين اثنين ألا وهما كيفيّة التفكير وكيفيّة النمذجة (التطبيق) وهو ما يشمل كافة مجالات التصميم منها الخدمة والفضاء وغيرها لكن في جميع الحالات لا بدّ من الإشارة إلى طريقة "التفكير" أو حتى إنشائها وإنّ هذه الأخيرة دلالة على الإنشاء أي أنّ فعل البناء قائم الذّات لكن للسائل أن يسأل عن أوجه البناء هنا إذن هنالك بناء لمفهوم معيّن أو ربّما لتيّار زد على ذلك بناء العلاقة بين المنتوج والآخر (المتقبّل، المستفيد، المستهدف) تجسيد وظيفة الاتصال داخل المنظومة. لكن يبقى التواصل، كممارسة وكرهان، هو العملية العلائقية والدلالية التي يتم إنشاؤها بين الجهات الفاعلة، من خلال أجهزة مختلفة من بناء التصميم اعتمادًا على رسالة أو هدف ما ونقله وتوزيعه وتصريفه إلى جهات أخرى أي إلى الجمهور المستهدف، إذن يشير الاتصال إلى مفاهيم الإرسال والتوسّط ومنها الوساطة لكن هل يبقى التصميم مجرّد مساهمة في تطوير العلامة التجاريّة لمنتوج ما؟ أم يتعدّى وظيفته نحو آفاق أرحب؟ ينبع من الوسيط الوساطة ومنها التوسّط فالواسطة إذن هل نحن اليوم بحاجة إلى كلّ هذا المصطلح من أجل نجاح العمليّة الإبداعيّة؟ ربّما يكون الوسيط خطًّا إعلانيًّا أو ربّما جهة إعلانية أو شركة دعاية هذا إذا ما أشرنا للإشهار أمّا فيما يخصّ الاتّصال فتكون الوساطة بمفهوم وخطّ ولون وتركيبة تجتمع كلّها من أجل إخراج عمليّة إبداعيّة تصميميّة رقميّة تكون في خدمة علامة تجاريّة ما.

من ذلك يتحتّم علينا المرور بالتعريف بالعلامة التجاريّة كركيزة يرتكز عليها التصميم الذي قمنا باختياره كفرع منه إذن "هي جزء من منطق التمايز في العرض. الشركة لديها طموح للالتزام بشكل أفضل بتوقعات عملاء معينين وتركز على تزويدهم باستمرار وبشكل متكرر بمزيج مثالي من السمات الملموسة وغير الملموسة والوظيفية والمتعة المرئية وغير المرئية، في ظروف قابلة للحياة اقتصاديًا لمصلحتها" وبالتالي فإنّ ثنائيّة الطلب والعرض تبقى قائمة الذات حتى في ظلّ هجانة العلاقات اليوم. يبقى العرض (ما بعد التصميم) فضاءًا شاسعًا لتعدّد المحامل اليوم من شارع وانترنات وحواسيب وغيرها دون أن ننسى وسائل الإعلام وتنقّل التصميم دونما حدود لا في المكان والزّمان ذلك أنّ التنسيق الرّقمي يسمح بسرعة التداول ونشر المنتوج بأشكال تفاعليّة مبتكرة لكن هل يتوقّف ذلك على براعة المصمّم وما يخفيه بين طيّات التصميم؟ بمعنى ما يحمله ويحمّله من شحونات رمزيّة وطبقات من المعاني في المحتوى ذلك أنّ "يجب أن يعيد المحتوى إحياء البعد السحري والحسّي وحتى الشعري للعلامات التجارية وأن يثني على أولئك الذين يجعلونها تعيش من الداخل" بما معناه أنّ التصميم لا بدّ أن يكون في خدمة العلامة التجاريّة من ناحية وقادرًا على إيصال الفكرة دون أن ننسى الطّابع الاستطيقي وما يحمله من أبعاد جماليّة فنيّة يعرّي جمال التصميم ويكشف عن سحر العلامة وجعلها مرئيّة خالية من الضبابيّة على مستوى المفهوم حتّى يكون ناجحاً في الترويج والنشر لكن لابدّ أن تكون شروط الطّرافة والدّقة والجودة والجرأة حاضرة في التصميم حتّى تكون موازية لما تقتضيه المعاصرة جذباً للانتباه وسلبا للعقول. يفرز ذلك بالضرورة علاقة جدليّة بين الإشهار "للعلامة" من ناحية وبين "الاتّصال" من ناحية أخرى وهو ما يفرز ردّة فعل من طرف الآخر طالما هنالك علاقة تأثّر وتأثير بين طرفين اثنين وهو ما يمكننا إدراجه ضمن "العلائقيّة" أو دعنا نقول "التفاعليّة" وهو من أهمّ ما تصبو إليه المعاصرة اليوم كرهان في عالم التصميم والعالم الفنّي على حدّ السواء. تعتبر التفاعليّة شرطًا من شروط الإشهار بكمّلها الاتّصال يعطي على مستوى التلقّي طاقة تفاعليّة وهي فرصة دون شكّ لتنشيط فعل الاستجابة الجماليّة إدراكيًّا وتشاركيًّا وبالتالي تتشكّل تفاعلات مختلفة وهو ما يسمّيه ياوس" بالتفاعل بين المتلقّي والعمل والحريّة المتاحة في تشكيل المعنى،" خاصّة على مستوى ما يحمله التصميم من حركة في الأفكار ومعانيه ورموزه وعلاماته لأنّه في آخر المطاف وسيطًا يحمل رسالة باعتبار كيفيّة نقلها وطريقة عرضها لكن دعنا نقول أنّ ما تحمله هو الغاية.

يبقى الهدف الذي يدور حوله موضوعنا قائمًا على ثنائيّة الاتّصال والتواصل وهو ما يوازيه التأثّر والتأثير فيندرجان ضرورة ضمن العمليّة التفاعليّة التي تجعل من المستهلك منجذبًا بالتصميم مهما كان موضوعه إذن نجد نفسنا هنا نتحدّث على التجديد، الترشيد والتسويق ومنها التلقّي والاستقبال وبالتالي تفاعل اجتماعيّ بامتياز وهي عمليّة أفرزت كلّ هذه المصطلحات ضمن إبداعية جديدة تتبدّل فيها السياقات فيتحوّل التصميم من ذاتي فردي إلى جماعي نحو المؤسّسة الجماعيّة فتندرج ضمن المزاج الاجتماعي الجماعي فتحوّل من لغة "الأنا" إلى لغة "النحن" ضمن جماعيّة إنتاجيّة يغيّر جذريًّا من طبيعة العلاقات. إذن بات من الممكن الحديث عن التفاعليّة وربطها بعناصر مختلفة والضّامنة لنجاح كلّ عمل فنّي أو تصميمي معاصر والمتمثّلة في المصمّم والشريك والعرض

وإنّ كلّ عنصر يأخذ صفة التفاعلي وتنتسب إليه ذلك اعتمادا على التجاوب والتماهي الحاصل بينها داخل عمليّة التّقبّل والعمليات الحاصلة بينها فتسمّى العمليّة ككلّ بالعمليّة التفاعليّة وهنا إصرار منّا على أنّ ماتنتجه هذه الأخيرة من تماهي بين الاتصالي والإشهاري.

تتقلّص إذن تلك المسافة والهوّة بين المصمّم والآخر "المتلقّي" ليقتربا على مستوى العمليّة التفاعليّة والإدراكيّة وذلك في إطار أعمال وتصميمات رقميّة تعطي للجمهور إمكانيّة التدخّل (حسيّا) وتأسيس قيمته كفاعل شريك في صلب العمليّة التفاعليّة وبالتالي هناك تأسيس لمغامرة جماليّة، حسيّة وفنيّة بالتأثير في المسار الفنّي "التصميمي"حتّى أنّ الفنّ بصفة عامّة والتصميم بصفة خاصّة أصبحا موضوعًا اجتماعيًّا قابلان للتواصل والتفاعل وبالتالي تأسيس جملة من العلاقات الجدليّة الجديدة ضمن ما نسمّيه باللّحظة الجماليّة التي تعتبر القاسم المشترك بين المتلقّي والمصمّم، هي إحساس وشعور يعتري المرء بقيمة العمل ولا تكون هذه اللّحظة إلاّ بتجسيد العمل ومثوله ليكون وسيطًا بين الطّرفين فيكون الاندماج الوجودي في اللّحظة المعاشة أثناء التجربة الفنيّة عندما نتحدّث عن لحظة الكشف، حين يفضح ويفصح المصمّم فتتحقّق لحظة الجمال، إنّها لحظة عابرة، يتوحّد فيها المتلقّي مع الأثر الفنّي ويصيران الاثنان كيانًا واحدًا، لكن يبقى السؤال المطروح في هذا الصّدد عن تغيّر مقاييس التصميم مع المعاصرة؟ بمعنى ما هي الأسس التي يقوم عليها التصميم اليوم؟ ماهي مقوّماته وأسسه الفنيّة والاستطيقيّة؟

مع المعاصرة أصبحت لاستطيقا الصّدمة مكانة هامّة ضمن منطق "المدهش" و"الإدهاش" حتّى يكون الموضوع مطروحًا للجميع قابلاً للنقاش منتشرًا وهو ما يساهم فيه طبعًا الافتراضي من ناحية والاقتسام والتشارك من ناحية أخرى، بمعنى لا بدّ من الغرائبي والغريب أن يكون عنصرًا مهمًّا في التصميم حتّى يكون الهدف في فكّ رموزها والسّحر الموجود بها أو دعنا نقول الملغز، فما أبعدنا اليوم عن السّهل الجاهز الفطريّ والخالي من التعقيد وما أحوجنا إلى تصاميم تحملنا إلى عوالم أخرى بعيدا عن الواقعيّة، لكن ألا يكمن التناقض في معالجة أشياء من الواقع وتقديمها بشيء بعيد يتجاوزه؟ هنا يكمن التناقض والرهان الأوّل للمعاصرة بالانطلاق من المعيش والتوق نحو عالم أرحب وأعمق، عالم ميتافيزيقي نعم ألا يحقّ لنا اليوم الحديث عن ميتافيزيقيّة التصميم أليس ما نراه على سبيل المثال في تصاميم "زهي حديد" المصمّمة المعماريّة الندرة والجرأة والتميّز والظّفر بتصاميم تجمع بين الرائع والمروّع في بعض الأحيان؟ حتى وإن استشهدنا بمثال من التصميم المعماري فإنّ الهدف واحد والرهان كذلك ولا يجعلنا ذلك بمعزل عن باقي فروع التصميم طالما نهاية الطريق نفسها.

إنّ "الصّدمة السّمعيّة البصريّة" كما أسماها "إدغار موران" "Edgar Morin" في كتابه الموسوم "L'esprit du temps" تلوّح لفكر يجمع بين البيولوجي، الثّقافي الاجتماعي والشّخصي والتي تفتح بدورها الطّريق أمام بناء تصوّرات شاملة عن الطّبيعة البشريّة خاصّة فيما يتعلّق بالفنّي والتصميمي أين يصبح اليومي وحالات التحرّك في إطاره بالضّرورة منطلقا للبحث وركيزة للأعمال التصميميّة الرقميّة المعاصرة إذ يبدأ الاهتمام بالطّابع المؤسّسي والعلاقات الاجتماعيّة التي تحيكها والتي تكون مبتعدة عن الإصغاء للفرد والاهتمام بواقعه للبحث عن سبل كفيلة للدّفاع عنه وجعله محورا بتأسيس نظريات جديدة ذات صلة مباشرة به وتأسيس حركة فكريّة شاملة ولامّة تهتمّ بسوسيولوجيا الحياة اليوميّة والتي تكون مكتظّة بمجموعة من السلوكيات والتّفاعلات الاجتماعيّة "فلقد أضحت لسوسيولوجيا الحياة اليوميّة التي عرفها علم الاجتماع المعاصر نفوذها الخاصّ"، لكن هذا الانشداد للواقع والتمسك به ومن ثمّ تجاوزه وتوثيق الواقع فهل سيكون ذلك مسؤوليّة أمام تشويه مفاهيم الثّقافة اليوميّة المستمدّة من الواقع المعيش للإنسان والتي تقدّمها للآخرين بفرز وانتقاء ما يعرض؟

يفرز كلّ هذا بالضرورة أشكالاً جديدة للتفاعل والإدراك خاصّة على مستوى تعدّد طرق العرض ووسائطها فيفرز التصميم التمثيل ومن ذلك الإدراك ونظامًا معيّنًا محدّدًا من العلاقات على المستوى المعرفي والعلمي والعملي تمكّن من عيش تجربة جديدة جذّابة نوعًا ما فريدة من نوعها خاصّة عند المرور لتجربة العيش بمعنى استهلاك المنتوج وهنا تكمن القدرة على الإثارة والدخول في غمار تجارب مرتبطة بعالم العلامة التجاريّة. يجعلنا ذلك بالضّرورة أمام سياقات متعدّدة أو دعنا نقول تحوّل في السياقات إن صحّ التعبير من سياق اجتماعي نحو سياق فنّي أو ربمّا اقتصادي وسياسي نحو التصميمي، مختلفة هي الطّرق والطرائق لكن يبقى الهدف واحد من أجل تحقيق توازنات بصريّة تجمع بين التصميمي والجمالي رغم ما يحمله من هجانة غالب الوقت من التصميم للموقع وصولا لإشهار علامة تجاريّة معيّنة ما.

ربّما يجعلنا ذلك في علاقة مباشرة مع الحوادث بمعنى رصد ما يحصل على أرض الواقع وتجسيده تصميميًّا ومسائلة كلّ الأبعاد سواء منها النفسيّة والسّلوكيّة ليكون الطّرح في آخر المطاف متعلّقا تعلّقا وثيقا بمقاربة معرفيّة/ واقعيّة يصبّان في مجال معيّن على مستوى "الوجود" من ناحية و"التصميم" من ناحية أخرى وهو ما سيضمن

لنا وجود معاني مختلفة من الناحية التواصليّة المعهودة حسب النماذج المعيشة ورصد تفاصيل التفاصيل التي تحمل حقيقة، أي المرور على مفهوم التلقّي القائم على مبدأ التّواصل "la communication" وهو ما نعني به "إقامة علاقة تراسل وترابط وإرسال وتبادل وإخبار وإعلام" ، وبالتالي يتبادل كلّ من الطّرفين (المصمم والآخر) المعارف ويبنى ويتأسّس التواصل بين الجماعات والأفراد إلاّ أنّ نظريّة التواصل تجعلنا نمرّ على مسألة الاختلاف ما بين "الطّلب" و"العرض" إذ يبقى المتلقّي أمام التصميم يفكّ رموزه فيحاول فهم الموضوع والرّسالة الموجّهة إليه بما أوتي من علم وحسب مستوى تفكيره لنجد "المسافة" تفصل بين العمل والآخر وانعدام التفاعليّة بين الطّرفين أمّا سلطته فتمتدّ مع التأثير المباشر طرفا رئيسيّا فيه .

يزداد التصميم في تعميق مفهومي الاتّصال والتواصل خاصّة إذا ما كان يحوي وجها ويستوعب ملامحا ذلك أنّه الواجهة الأكثر تعبيرا من خلال خطوطه وتعابيره وإمكانات ولوجه في عوالم الآخر بالخصوص فيما يتعلّق بالجمال والتجميل ونحن اليوم في عالم الموضة و"relooking" وفي هذا الإطار نستشهد بهذا المثال من التصميم الرّقمي والذي يهتمّ بعلامة تجاريّة رائدة في اختصاصها لديها صيت على المستوى العالمي "Estée Lauder" .

الإشارات والإيماءات كفيلة بنقل المشاعر والمواقف وبالتالي فإنّ أغلب التصاميم التي تستوعب وجوها يكون لها تأثيرًا مباشرًا على الآخر مقارنة بغيره من التصاميم ليكون أكثر وسيلة للتعبير «ليس هناك لقطة قريبة لوجه، بل إنّ الوجه بحدّ ذاته هو لقطة قريبة، واللّقطة القريبة بذاتها وجه الاثنان كلاهما يشكّلان التّأثّر العاطفي، الصّورة -العاطفة» ذلك أنّ التقاء الوجهين «وجه الأنا» و«الوجه الذي يحويه التصميم» من شأنه أن يعزّز علاقة التواصل بين الاثنين من خلال المقابلة والعلاقة الجبهيّة بينهما فالوجه متكلّم حتّى إنه صمت بصمة الشخصيّة.

تبقى هذه الوجوه وما تحمله من طاقات تعبيريّة وشحونات رمزيّة ذات سلطة على الآخر من خلال ما يشدّ ويسلب فيكون مساهمًا في فعالية الإشهار ونجاعته ومدى قابليّة فرض ثنائيّة الاتّصال والتواصل والامتداد في ثنائيّة العرض والطلب وبين منتوج ومستفيد وتبقى لعبة ثابتة في تقفّي أثر العلامات التجاريّة وترك بصمتها في السّوق الإنتاجية ولتبقى هي الفيصل الذي يفصل بين مكوّنات هذه العمليّة الإبداعيّة فما غايتنا في ذلك لولا هذه العلامة لم تترك أثرا وتمرّ مرور الكرام؟

أردنا من خلال هذا المقال الإشارة إلى أشكال التفاعل الجديدة التي تحدث خاصّة بين العلامة التجاريّة والجمهور من ناحية وما يفرزاه من علاقات جديدة على مستوى الاتّصال والإشهار وفق ما تحدّده العلامة من محتوى وأهداف تصوّبها وهو ربّما يكون منطق وفق العرض والطّلب وما يعزّزه الذّكاء الإبداعي والرّقمي وما تأثّره وسائل الإعلام والانترنت ووسائل الاتصال الاجتماعي لتصبّ كلّها وفق منحى جديد لإنتاج المعرفة.

ونهاية نجد نفسنا أمام جملة من اتّحاد أهداف عديدة منها الاتّصال والإشهار والأهداف المعرفيّة على غرار التعريف بالعلامة التجاريّة دون أن ننسى الأهداف العاطفيّة للتصميم وتأثيرها على الآخر وحثّه على شراء المنتوج والحفاظ على الارتباط الرّمزي مع الجمهور وتبقى الطرافة في هذه العمليّة الإبداعيّة التمكين من عيش تجربة جديدة في كلّ مرّة مع كلّ تصميم وإثارتها لتجارب جديدة مرتبطة بعوالم العلامات التجاريّة والتي تبقى متأرجحة دوما بين ثنائيّة الاتّصال والإشهار.

صورة رقم: 1

صورة رقم: 2

الهوامش

- «La marque s'inscrit dans une logique de différenciation de l'offre. L'entreprise a l'ambition de mieux coller aux attentes d'une certaine clientèle et se focalise pour lui fournir de façon constante et répétée la combinaison idéale d'attributs tangibles et intangibles, fonctionnels et hédonistes, visibles et invisibles, dans des conditions viables économiquement pour elle-même» Kapferer Jean-Noël (2007). Les marques,capital de l'entreprise. Créer et développer des marques fortes. Eyrolles, Paris page 37.

- «Les contenus doivent raviver la dimension magique, sensorielle, voire poétique des marques et rendre hommage à ceux qui la font vivre de l'intérieur » Jamet Thomas (2013). Les nouveaux défis du brand content. Au – delà du contenu de marque.. Pearson, Paris, page 63.

- روبرت هولب: نظريّة التلقّي- مقدّمة نظريّة، ترجمة د. عزالدّين اسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي 97، جدّة 1994 صفحة 195-297.

- شحاتة صيام، القهر والحيلة أنماط المقاومة السّلبيّة في الحياة اليوميّة، مكتبة طريق العلم، ص14.

- جاكبسون، موثان ميبكي، هابرماس وآخرون، التواصل: نظريات ومقاربات، ترجمة: عزالدّين الخطابي وزهور حوتي، منشورات عالم التربية، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، صفحة 8.

https:/q9r.us/bDTgJ

- جيل دولوز، الصّورة الحركة أو فلسفة الصّورة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1997، صفحة 23.

https:/q9r.us/JgW8m

قائمة المراجع:

المراجع بالعربيّة:

- جاكبسون، موثان ميبكي، هابرماس وآخرون، التواصل: نظريات ومقاربات، ترجمة: عزالدّين الخطابي وزهور حوتي، منشورات عالم التربية، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى.

- جيل دولوز، الصّورة الحركة أو فلسفة الصّورة، ترجمة حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1997

- روبرت هولب: نظريّة التلقّي- مقدّمة نظريّة، ترجمة د. عزالدّين اسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي 97، جدّة 1994.

- شحاتة صيام، القهر والحيلة أنماط المقاومة السّلبيّة في الحياة اليوميّة، مكتبة طريق العلم، ص14.

المراجع بالفرنسيّة:

- Kapferer Jean-Noël, Les marques, capital de l'entreprise. Créer et développer des marques fortes.. Eyrolles, Paris 2007.

- amet Thomas , Les nouveaux défis du brand content. Au – delà du contenu de marque.. Pearson, Paris 2013.

مراجع الأنترنت:

https:/q9r.us/bDTgJ

https:/q9r.us/JgW8m

"18 ميلاً من الكتب"

مكتبة ستراند لبيع الكتب

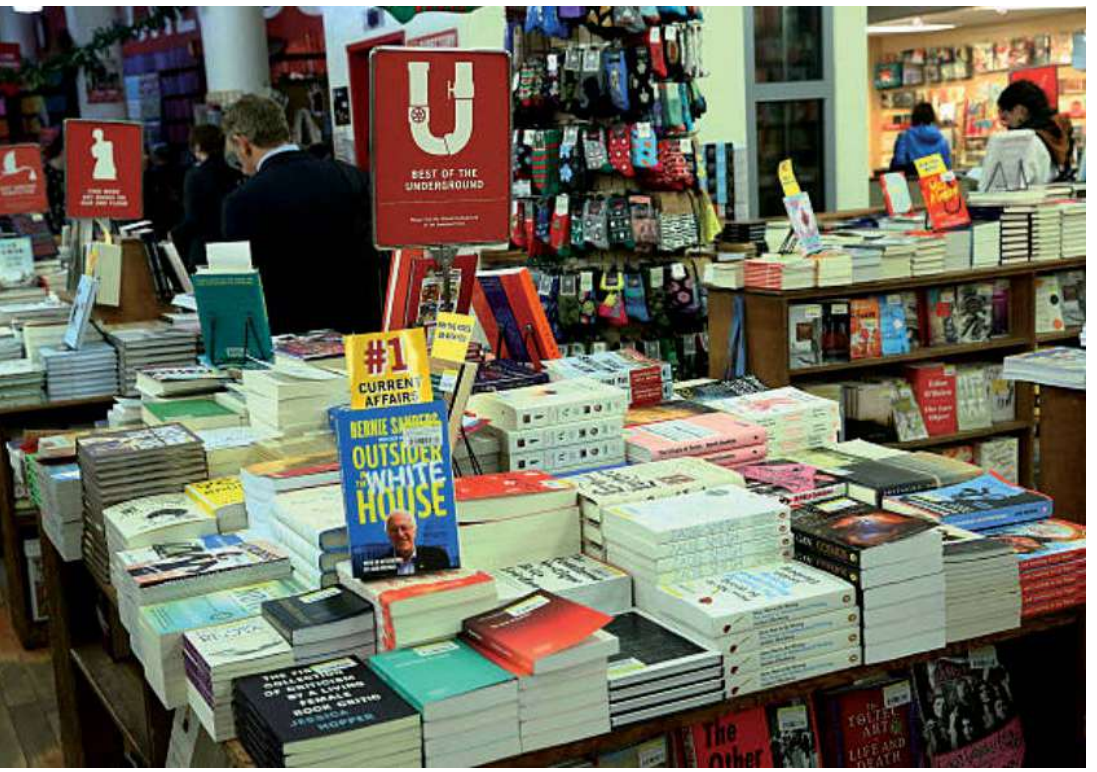
المحرر الثقافي
مجلة فكر الثقافية

إذا كنت في أي مكان في مدينة نيويورك، فستجد على الأرجح بضعة أشخاص يتجولون يحملون حقائب حمراء تسوق خاصة بمكتبة ستراند لبيع الكتب. هذه المكتبة معروفة وشهيرة بشكل لا يصدق لديها 18 أميال من الكتب المستعملة والنادرة 2.5 مليون كتاب. إنه حلم عاشق للكتاب، عربات المكتبة الخارجية مليئة بأنواع مختلفة من الكتب، وقد ظهرت هذه المكتبة في العديد من البرامج التلفزيونية والأفلام.

يقول مالكها إن مكتبة ستراند المستقلة التي يبلغ عمرها 93 عامًا والمألوفة كمؤشر أدبي في إيست فيليدج؛ حيث تأسست في 1927 من قبل بنيامين باس، ويعمل بها 238 موظفًا، وشعار المكتبة هو "18 ميلاً من الكتب". في عام 2016، وصفتها صحيفة نيويورك تايمز بأنها "ملك المكتبات المستقلة بلا منازع في المدينة".

في عام 2005، خضعت المكتبة للتجديد والتوسعة الكبيرة، مع إضافة مصعد وتكييف وإعادة تنظيم الأرضيات لتسهيل تصفح المتسوقين. كما بدأت في بيع الكتب الجديدة والسلع غير المكتوبة بأسعار مخفضة.

في سنواتها الأولى كان في المكتبة 70 ألف كتاب، وزادت بحلول منتصف الستينيات إلى 500 ألف كتاب. وبحلول التسعينيات، أصبح لديها 2.5 مليون كتاب، مما استلزم استئجار مستودع في Sunset Park، بروكلين. في ذلك الوقت، كان أقدم كتاب معروض للبيع في ستراند عبارة عن إصدار من Magna Moralia، وبسعر 4500 دولار. الكتاب مكلف وهو نسخة من رواية عوليس للكاتب جيمس جويس. بينما تستمر المكتبة في



بنيامين باس وابنته نانسي

التباهي بشعار "18 ميلاً من الكتب"، فإنهم يضمون الآن أكثر من "23 ميلاً" من الكتب.

كان مؤسس مكتبة ستراند بنيامين باس مغترب من ليتوانيا جاء إلى الولايات المتحدة وعمره 17 عامًا. كان يعمل بائع توصيل، وعمل عامل بناء مترو الأنفاق قبل مجيئه منطقة الكتب المستعملة في ميدان الاتحاد. كانت أول مكتبة له هي مكتبة Pelican Book Shop في شارع Eighth Street بالقرب من شارع Greene Street. ومع ذلك، لم تكن المكتبة ناجحة، بعد ذلك افتتح باس مكتبة ستراند - التي سميت على اسم شارع في لندن في عام 1927 بـ 300 دولار هي مدخراته الخاصة و 300 دولار أخرى تم اقترضها. كانت المكتبة الجديدة قادرة على الصمود في وجه الكساد من خلال استخدام شبكة اتصالات واسعة النطاق.

في عام 1956 تولى فريد نجل باس الذي يبلغ من العمر 13 عامًا حينها بالعمل في المكتبة خلال عطلات نهاية الأسبوع وفي العام التالي نقلت المكتبة إلى الموقع الحالي امتدت المكتبة إلى الطابق الأول بأكمله من المبنى، ثم أول ثلاثة طوابق في السبعينيات. في عام 1996، اشترى باس المبنى الذي تقع فيه المكتبة بقيمة 8.2 مليون دولار، وفي ذلك الوقت كانت ستراند أكبر مكتبة للكتب المستعملة في العالم. تشغل المكتبة حاليًا الآن ثلاثة طوابق ونصف، وطابق ونصف آخر للمكاتب.

بدأت نانسي باس وايدن، ابنة باس، المالكة الحالية لستراند، المساعدة في المكتبة في سن السادسة، وذلك شحذ أقلام الرصاص للموظفين. في سن 16، بدأت في تلقي طلبات الهاتف والعمل في آلة تسجيل المدفوعات النقدية وإدارة أكشاك سنترال بارك بالمتجر. بعد حصولها على ماجستير إدارة الأعمال من جامعة ويسكونسن والعمل لفترة وجيزة لدى شركة إكسون، عادت إلى مدينة نيويورك للعمل مع والدها في مكتبة ستراند.

في عام 1986 انضمت وايدن رسميًا إلى ستراند كمديرة. نظمت مجموعات الكتب المخصصة والمكتبات الخاصة، وفي عام 2005 قادت التجديدات والتوسعات الرئيسية للمخزن، وأشرفت على طرح سلع الكتب الرسمية، بما في ذلك القمصان وحقائب اليد، والتي تمثل الآن أكثر من 15 ٪ من إيرادات الشركة.

أصبحت وايدن الشريك في ملكية المكتبة عندما تقاعد والدها في نوفمبر 2017. مع وفاة والدها في يناير 2018، أصبحت الآن المالك الوحيد.

لقراءة موضوعات جميع الأعداد السابقة .. إضغط هنا

لتصفح الأعداد السابقة .. إضغط هنا

لتسجيل تعليقك في سجل الزوار .. إضغط هنا

فكر 29
مجلة فكر الثقافية
الأدب في زمن الأوبئة
كيف ألهمت الأوبئة الشعراء العرب؟
إشكاليات الفكر والرؤى في شعرية الحداثة
إدريس جفاع.. شاعر ذهب الجمال بعقله
كتابة تاريخ الأدب
فكر 30
مجلة فكر الثقافية
ما بعد الحداثة.. التمرد على مفهوم الحداثة
أدب ما بعد الحداثة
إشكالية الهوية في خطاب الحداثي العربي
رواية الكندية وتطورها
أثر الصديقان اللدودان
عاصمة الآثار والحضارات
أمل دنقل .. شاعر الرفض الأول
فكر 31
مجلة فكر الثقافية
لصوص الكتب.. "لرجوازية الصغيرة"
حسن القرشي .. بوح الحجاز الحزين
فكر 32
مجلة فكر الثقافية
القراءة الجديدة .. المعايير المتغيرة للخيال في العصر الرقمي
القراءة في العصر الرقمي
جماليات السؤال في شعر المتنبي
جان بول سارتر والوجودية العربية. الصدمة والقطيعة
هانز بالوشيك وبروليتاريا برلين
محمد الماغوط: الفرح ليس مهنتي...
الكاتب العربي ووهم العالمية

فكر 33
المعارك الأدبية في صفحات تاريخ الثقافة العربية
المعارك الأدبية في القرن العشرين
هل كان نجيب محفوظ من دعاة التطبيع؟
شعراء الحداثة السعودية وأبعادهم الثقافية من خلال شهاداتهم الشعرية
أحمد بهكلي .. سيرة ومسيرة
امتدادات التيارات الغربية في العالم الإسلامي
جوزيه ساراماغو .. المكنيكي الفائز بجائزة نوبل للآداب

https://fikrmag.com

@fikrmag

fikrmagazine