البحرين الثقافية

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

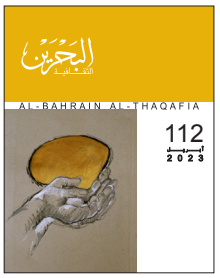
112
أبريل
2023

البحرين الثقافية | 2023

البحرين الثقافية

Al-Thaqafia

رئيس التحرير
كمال الذيب
مدير التحرير
د. محمد الخزاعي
هيئة التحرير
د. نبيلة زباري
غسان الشهابي



الغلاف الأمامي
لوحة الفنّانة الشيخة هلا آل خليفة

سكرتير التحرير
أحلام عبدالغني

التصميم
أنس الشيخ

الإخراج الفني
فائقة الكوهجي

فن التراكم: على قدر الحلم تتسع الأرض

اللوحة نموذج من لوحات معرض الفنّانة الشيخة هلا بنت محمد آل خليفة، الذي احتضنه بيت التراث المعماري في المحرّق، بعنوان " تراكمات 47"، تزامنًا مع فعاليّات ربيع الثقافة في نسخته الجديدة.

وتحكي الفنّانة هلا آل خليفة في هذا المعرض جانبًا من ملامح سيرتها الفنّية بألوانها وأشكالها وظلالها، محاكاةً لتراكمات النفس وما يمكن أن يطرأ عليها من تبدّلات الفرح والحزن والأمل والخيبة والحلم والتطلّع إلى الغد؛ من خلال استدعاء ما ترسمه ريشتها من انطباعات تستحضر الأمكنة وأحاديث النفس وتفاصيل الحياة اليومية، وفي صياغةٍ تمزج بين الماضي والحاضر، وباستخدام تقنيات لونيّة متنوّعة، وثيمات معبّرة على بساطتها التكوينيّة، ارتباطًا بالمكان والزمان وجماليّات التراث وما تختزنه الذاكرة من صور وأحاسيس، وباستحضار أشياء عديدة ومتباعدة التكوين، يجمعها نسق واحد هو التراكم. وعلى قدر الحلم تتّسع الأرض.

قواعد النشر:

أولاً - مجالات النشر: تقبل المجلة للنشر: البحوث والدراسات الأصيلة، في المجالات الثقافية التي تلتزم بمنهجية علمية في البحث، ولم يسبق نشرها، والمقالات الفكرية التحليلية والإبداعية التي تهتم بقضايا الفكر والثقافة والآداب والفنون، والترجمات والتقارير ومراجعات الكتب والمتابعات للتجارب والتطورات الثقافية المحلية والعربية والعالمية. وكذلك النّصوص الإبداعية.

ثانياً - حجم المساهمات: الدراسات والحوارات لا تزيد عن 3 آلاف كلمة، ملف العدد لا يزيد عن 4 آلاف كلمة، المراجعات والترجمات وعرض الكتب والمواد الفنّية لا تزيد عن 1500 كلمة.

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

رابعاً - ملاحظات عامة: تتولى هيئة التحرير إبلاغ الكاتب باستلام مادته، وقرارها بشأن النشر من عدمه.

في حال النشر ترسل للكاتب نسخة الكترونية من المجلة على عنوانه الالكتروني.

تعبر جميع الأفكار والآراء المنشورة عن رأي كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر هيئة التحرير أو هيئة البحرين للثقافة والآثار.

تؤول كافة حقوق النشر للمجلة.

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

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

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

رقم التسجيل: 116MNCC

Contents
المحتويـــات

البـحريـن الثقـافيـة ـ المـجلـد 30 ـ العدد 112 ـ أبـريل 2023

الكلمة شراع

- فتنةُ التَّرحال 4 هالة البدري

حوار العدد

- د. سعد البازعي: اللغة العربية ستسود حين تكون حاجتنا إليها علمية 7 سليم بودبوس

دراسات

- واقعة "سخاؤها" ولجنة أمير الشُّعراء 21 د. يوسف رحايمي
- اللا متناهي السردي في رواية "واللّه إن هذه الحكاية لحكايتي" 33 د. عبدالكريم الفرحي
- القيد والمدى (كتب نصائح الملوك نموذجاً) 43 عبدالكريم بنحميدة
- ضغط هاجس الإبداع في ديوان "ذات البدع" 55 أ.د. عيسى علي العاكوب

ملف العدد

- صلاح فضل .. وتبقى معارك التجديد والنَّقد والتنوير 67 كمال الذيب، زكريا رضي

فنون

- تراكمات 47 للشيخة هلا بنت محمد آل خليفة 89 ضرار محمد

العمارة لغة الحضارة

- التراث المعماري والعمراني العربي... التحدي والاستجابة 97 أ.د. خالد محمود هيبة

تاريخ وسير

- رجال مروا من هنا: الشاعر والأديب السوري عمر يحيى 113 د. عبدالحميد المحادين

نصوص

- من خلال الشقوق 124 د. حكمت حسن جمعة
- رفيق الصبا 129 فراس ميهوب
- أرغب في اختيار قرية لأعيش فيها 134 فاسيلي شوكشين

ترجمات

- الخرافة الجديدة 143 رامي جبرائيل
- القراءة سردياً: "صبي ضاحية الشعبة" لعزوز بقاق 151 جيرالد برنس

مراجعات

- " رائحة الزنجبيل" لـ صالحة غابش 165 التحرير
- خبز على طاولة الخال ميلاد 169 رسول درويش
- لغز الوعي: حوارات سوزان بلاكمور 183 د. محمد مصطفى حسانين

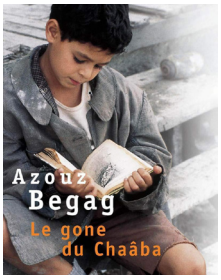
كتب

- سلطنة زنجبار في شرق أفريقيا 189 عماد جاسم

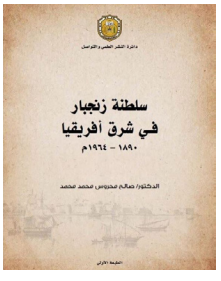
4 <

7 <

97 <



151 <



189 <

فتنةُ التَّرحال

هالة البدري ▫
▫ كاتبة وروائية من مصر

بدأت الكتابة عن الرَّحلات تتحوّلُ إلى أدبٍ مخصوصٍ، بسحرِ عالمها، وزيادةِ الاهتمام بصياغتها اللغوية، وترسّخ خصائصها الفنيةِ. وقد ظهر نوع آخر من أدبِ الرِّحلةِ قائمٌ على الخيالِ والمغامرات التخيّلية، وبعضه يعتمد على وقائع حقيقيةٍ وشخصيات تاريخية، مثل رحلات السندباد، وقصة ابن طفيل عن حيّ بن يقظان، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري، ورحلات ابن بطوطة.

وانتشرت مثل هذه الرحلات شفاهة أولاً، لأن بعضها كُتب شعراً، ثم دُوّنت بعد ذلك، واكتسبت شعبية كبيرةً، وتناقلتها الأجيال مثل الملاحم الإغريقية والسومرية والرومانية الكبرى. وكان بعضها معروفَ المصدر، وبعضها غير معروف،

مثل الإلياذة، والأوديسا لهوميروس، ورحلة جلجامش إلى العالم السفلي، ورحلة أبي زيد الهلالي عند العرب.

لهذا يكون من الطبيعي أن تكون كتابات النساء قليلة، لأنهن بدأن الرحلات متأخرات عن نظرائهن من الرجال، وأن تكون كتابة النساء العربيات أقل لأنهن لم يمارسن الترحال والكتابة عنه، ولأن حوّاء لم تكتب بنفسها رحلتها الأشهر والأكثر تأثيراً في البشرية من الجنة إلى الأرض. دُوّنت رحلة الملكة المصرية حتشبسوت إلى بلاد بونت، وكذلك رحلات بلقيس ملكة سبأ، واشتهرت في هذا الأدب: الأميرة سلمى بنت ملك اليمن وزنزبار، التي هربت مع تاجر ألماني في القرن الثامن عشر، وكتبت عن رحلتها تلك، كما عرف العرب إفلين بسترس، ورحلاتها عام 1878م، وعنبرة سالم الخالدة عام 1897م، وفي الغرب صوفي لا روش، وماري مونتاجو الإنجليزية عام 1689م. حتى سهُل التنقّل، وأصبحت الرحلات غير محفوفة بالمخاطر، فعرفنا مراسلات حربيّات، وربما تكون أشهرهن هي مارثا جيلهورن (1908-1998م)، التي نافست هيمنجواي في تغطية الحرب الأهلية الإسبانية، وتزوجته بعد ذلك، والتي كُرّمت بإطلاق جائزة للصحافة باسمها. وفي العصر الحديث، كتبت العديد من النساء أدب رحلات، وتخصّص بعضهن في كتابته، منهن الكاتبة المصرية وفاء عوض، والدكتورة عواطف عبدالرحمن، الكاتبة السياسية، وغيرهن. فأين أنا من هذا كلّه؟ لقد سبق لي أن كتبتُ عن سحر الأمكنة: في انتظار الحكايات، واللُعَب وقطع الشكولاتة، والملابس الملوّنة، وقصص الأفلام الجديدة والمسرحيّات، ومغامرات الطائرات والسفن، والحافلات، والبشر، وشرائط الموسيقى والغناء، ورقصات الشعوب المختلفة، قضيت الوقت في طفولتي المبكرة وصباي أترقب عودة أبي من السفر، من بحثه الدائم وراء متعة الرحيل واكتشاف العالم. تعلمت أن أرى المدن بعينيه، وأشمّ رائحتها، وأتذوّق طعامها أحياناً، إذ كثيراً ما حمل في حقيبته أنواعاً مختلفة من الفاكهة الغريبة، أو المعلّبات غير المعروفة لنا، وبعض التوابل والأزهار، قائلاً: «كلّ شيء ثقافة، حتى الطعام. أريدكِ أن تعرفي». وحين مررت بالمدن ذاتها بعد سنوات، رحت أبحث عن مسار حركته فيها، وأتذكر حكاياته عنها، وقلت لنفسي: سأكتب ذات يوم عن هذه المسافة بين مدنه

ومدني، لكنني لم أفعل، إذ استغرقتني اللحظة ذاتها، لحظة المعرفة بيني وبين المدينة، والناس، والزمن المتراكم فوق الجدران. ووجدت نفسي في لحظة رحيلي عن المدن أردّد، من دون أن أشعر، مقولته الشهيرة ونحن نغادر أيّ مدينة: «عَوداً عَوداً يا أولاد»، متمنّية أن أعود إليها مرة أخرى. وقد كافأتني الكثير من المدن بدعوتي إليها مرات عديدة.

ودائماً ما كنت أستهلّ رسالتي عن المدينة بهذه الجملة:

المدن مثل البشر، بعضها له قبول يفتح ذراعيه لك، وبعضها ينغلق عليك.. بعضها يسعى إليك، وبعضها تسعى إليه، ويا بخت من كانت المدن هي التي تهرول نحوه.

وقد حالفني الحظ الطيب مع مدن وقرى وربوع كثيرة قابلتني ببشاشة، وبادلتني حباً بحبّ. في رحلاتي أماكن، وبشر، ومؤتمرات، وقضايا، ورياضة، وفنون، لأنه من الطبيعي أن تعكس حركتي اهتماماتي، وأن تعكس أيضاً حركة المجتمعات في هذه البلاد. وقد شعرت بعد أن أنهيت إعداد كتاب "سحر الأمكنة" أنه يعكس نوعاً ما من السيرة، ليست سيرة الحركة فحسب، وإنما سيرة الانتقاء، فما ننتقيه يمثلنا على أي حال. وقد قمت بجمع كل ما يتعلق برحلات الولايات المتحدة الأمريكية في كتاب منفرد اسميته «في بلاد الأمريكان»، وكنت قد زرتها ذاك الوقت خمس مرات، مدّة كل منها تزيد على الشهرين، وشعرت بأنه من المستحيل أن أضمها داخل الكتاب. في كتابي الأول "سحر الأمكنة"، قسمت فصول الكتاب إلى مدن غربية، ومدن عربية. أول دولة زرتها خارج مصر كانت ليبيا، وكان عمري ست سنوات، ذهبت إليها مع أسرتي بعد أن انتقل أبي ليعمل قاضياً في مدينة طرابلس، ثم مدينة مصراتة، وكتبت عن هذه الرحلة مجموعة من القصص ضمّنتها مجموعتي القصصية التي نشرت العام الماضي "مدارات البراءة". أما رحلتي الثانية، فكانت إلى بغداد، حيث عملت مراسلة صحفية لروزا اليوسف بعد تخرّجي عام 1975م مباشرة، وتوالت زيارتي للمدن العربية والأجنبية. لكن تبقى تجربتي في العراق هي الأهم على الإطلاق، إذ لم يتكرر سكني في أيّ مدينة لمدة خمس سنوات ونصف أبداً، ولم تصل معرفتي بأيّ بلد لهذه الدرجة.

الناقد والمفكر السعودي الدكتور سعد البازعي لـــ"البحرين الثقافية":
الثقافة العربيّة بين ضرورات الانفتاح والحفاظ على الاختلاف: المعادلة الصعبة
اللغة العربية ستسود حين تكون حاجتنا إليها علمية وحضارية تُغنينا عن غيرها

حاوره: سليم بودبوس ▫

الناقد والمفكر والمترجم السعودي الدكتور سعد البازعي، شخصيّة أكاديمية وثقافية مميزة بعطائها الزاخر؛ يؤلف الكتاب تلو الآخر حتّى تجاوز عددها خمسة وعشرين كتاباً توزّعت بين النقد الأدبي، والتحليل الثقافي، والترجمة. حاصل على الدكتوراه في الأدب الإنكليزي والأمريكي من جامعة بيردو (Purdue)، وكانت أطروحته عن الاستشراق في الآداب الأوروبية. يعمل أستاذاً للأدب الإنكليزي المقارن بجامعة الملك سعود بالرياض، وسبق له الانضمام إلى عضوية مجلس الشورى عام 2009م، وشغل رئاسة تحرير أكثر من صحيفة سعودية، كما أنه عضو في المجلس العلمي لجامعة الملك سعود، وعضو في مجلس الصندوق الدولي لدعم الثقافة باليونسكو، إلى جانب ترؤّسه النادي الأدبي بالرياض، قدّم العديد من المحاضرات وله مشاركات كثيرة في المؤتمرات والندوات في العالم. لم يتردّد في قبول اقتراحنا عليه اللقاء على صفحات "البحرين الثقافية"، وذلك على هامش محاضرته الشيقة التي ألقاها في أكتوبر 2022م بمركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث، فكان هذا الحوار الثقافيّ الذي قاسمَنا فيه أفكاره وهواجسه وتطلعاته بِشأن النقد والإبداع والفلسفة والشعر، ولم يبخل علينا كذلك بتوضيحات تتعلق بما أُثير حول بعض مؤلفاته، وما تضمّنته من تصورات ومواقف مغايرة وجريئة، كشفت لنا وجهات نظره الشخصية الناقدة والمنفتحة.

▫ كاتب من تونس مقيم في مملكة البحرين

المفكر السعودي الدكتور سعد البازعي

سؤال الترجمة والتفاعل الثقافي

- حظيت الترجمة، كشكل من أشكال التواصل والحوار بين الحضارات، بمكانة متميزة في عالم الثقافة، بعد ما تركته من آثار بارزة في مجتمعاتها المتلقية. فما مدى مساهمة الترجمة في هذا الحوار؟ وما دورها في تعليم اللغات الأجنبية؟

من التعريفات الممكنة للترجمة أنها حوار، وهي فعلاً حوار بين لغتين وثقافتين ورؤيتين أيضاً. من خلال المترجِم، والنص المترجَم، تدخل لغة في حوار مع لغة أخرى حين يسعى المترجم إلى العثور على ما يقابل هذه اللغة بما في تلك، أو يحاول التقريب بينهما. تتحاور الكلمات والعبارات والدلالات للوصول إلى نص جديد هو مزيج من اللغتين. وفي المزيج التقاء ثقافتين بطبيعة الحال، لأنه لا وجود للغة بدون الثقافة، والعكس صحيح إلى حد بعيد.

لكن الحوار ليس متكافئاً دائماً، بل إنّ من الصعب أن يكون متكافئاً، لأنّ اللغات والثقافات غير متساوية، لا من حيث التجربة الحضارية والتاريخية، ولا من حيث المكانة والتأثير. حين تتحاور لغة ثانوية محدودة مع لغة كالإنكليزية أو العربية، فإنّ الكفّة راجحة للعربية أو الإنكليزية. ولذا لا يمكن وصف تلك العلاقة بأنها حوار، لأن الحوار يقتضي التكافؤ. في الترجمة تتضح إشكاليات المثاقفة والأبعاد السياسية التي يعنيها التفاوت في القوة والتأثير.

- أغلب المفاهيم المتداولة في الثقافة العربية منذ النصف الثاني من القرن العشرين هي مفاهيم وافدة عن طريق الترجمة التي هي عامل محوري من عوامل انتقال النظريات والآداب والفنون. لكن بقدر ما يراهن المثقفون على الترجمة في توسيع آفاق المعرفة، فإنّهم يواجهون تحديات معرفية خطرة وأسئلة حارقة.

فكيف ينظر سعد البازعي إلى سؤال الترجمة؟

نظرتي للترجمة هي التي عبرت عنها في إجابتي عن السؤال السابق، وأضيف أن التفاوت في إنتاج المعرفة بين اللغات الأوروبية من ناحية، والعربية من ناحية أخرى، هو الذي أدى إلى تزاحم المفردات الأجنبية المحملة بالمفاهيم والنظريات الغربية في اللغة العربية. إنه وضع تعرفه اليوم معظم لغات العالم إذ تتصل باللغة الإنكليزية في المقام الأول والفرنسية في المقام الثاني. حتى بعض اللغات الأوروبية تواجه ذلك التفاوت. الألمانية تعاني، والفرنسية تعاني من انتشار الإنكليزية وسطوتها على مختلف مجالات الحياة. ولربما أمكن قول شيء من ذلك عن اللغة العربية بعد انتشار الإسلام. فقد كان لها حضور مهيمن حيثما دخلت الشعوب في الدين الجديد، واضطر المسلمون لتعلم العربية إلى جانب لغاتهم الأم أو المحلية.

- انشغل البازعي بالترجمة، ناقلاً وناقداً بشكل موسّع ملحوظ، لدورها في مد جسور المعارف بين الأمم. ولكنّ هموم الترجمة لدى البازعي لها مظاهر كثيرة، منها: هَمُّ الهُوية، وهَمّ التعددية، وهَمّ اللغة الأم، وهَمّ اغتيال المعنى، وهَمّ التغيير. فكيف استطاع البازعي أن يقارب قضايا الترجمة تطبيقاً وتنظيراً وهو محمَّل بمثل هذه الهموم؟

الهموم هي الأساس المحفّز، فلولاها ما كان لي أو لغيري أن ينشغل بعمل ثقافي أو إبداعي. هي بواعث ذاتية يختلف فيها الأفراد بعضهم عن بعض. غير أنّ المسائل التي ذكرت في السؤال لم تكن مجرد هموم؛ كانت أيضاً محاور ارتكاز للعمل الثّقافي، أي مفاهيم منظِّمة بقدر ما كانت جاذبة. التفكير ينهض على القضايا المستمدة من الثقافة نفسها، القضايا أو المسائل التي تمحورت حولها أعمال الآخرين، والتي تتحول بدورها إلى محاور للقادمين الجدد إلى حقول التأليف. بتعبير آخر: ما نسميه هموماً ليس مبعثها فردياً فحسب، وإنما هو جماعي أيضاً، وتتحول مع التراكم الثقافي إلى قضايا كبرى تستقطب جهود الباحثين بوصفها قضايا عامة ومهمة في الوقت نفسه.

"هجرة المفاهيم
تؤكد أن العلاقات الثقافية ظـاهرة مركبة محكومة بالهيمنة الثقافية"

- كتابك الصادر حديثاً حول ما أسميته (هجرة المفاهيم)، يتركز حول فكرة انتقال المفاهيم بين الثقافات وتحولاتها، وما يحدث لها من تغيير خلال انتقال الأفكار أو المشاعر أو المعارف والآداب والفنون. فهل يمكن أن تُقدّم لنا بعض الأمثلة حول تحوّلات محدّدة لعدد من المفاهيم المتحوّلة، عند انتقالها من الفضاءات الغربيّة إلى البيئات العربيّة الإسلاميّة؟

في الكتاب كثير من الأمثلة التي تسأل عنها. لكني سأضيف إليها مفاهيم مثل "البنية" التي تدرسها النظرية البنيوية، ومفهوم "النصّ" الذي اكتسب دلالة مختلفة عن دلالته التقليدية نتيجة لنظريات، كالسيميائية التي وسعت المفهوم ليشمل نصوصاً متنوّعة. لكن مفاهيم أكثر شيوعاً، مثل "العلم"، المعروفة في كل الثقافات تقريباً، اكتسبت دلالة مختلفة عن المفهوم المتوارث: في عصر النهضة العربي، أضيف العلم الحديث، العلم الطبيعي، إلى العلم الشرعي الذي ما تزال دلالاته التقليدية سائدة في بعض البلاد، كما في عبارة "كبار العلماء" في السعودية، حيث يشير مفهوم العلماء إلى "علماء الشريعة"، وليس علماء الفيزياء أو الاجتماع مثلاً. وقِس على هذه المفاهيم مفاهيم أخرى كثيرة جداً، بعضها تناولته في الكتاب المشار إليه، وبعضها لم أتناوله.

- تَتعدّدُ المصطلحات التي تصف انتقال المفاهيم، وتحوّلها من سياق إلى آخر زمانياً ومكانياً مثل (انتقال، تبادل، نقل...)، لكنّك فضّلت مصطلح (الهجرة) لتوصيف هذه الظاهرة. فلماذا اخترت هذا المصطلح؟ وإلى أيّ مدى وجدته جامعاً مانعاً في هذا السياق؟

لم أتخيّر مصطلح الهجرة أو مفهومها في البداية، لكن اتّضح لي فيما بعد أنّني كنت أفكّر بالمفاهيم على شاكلة هجرة البشر من مكان إلى آخر، حيث يستوطنون ويَتَبَيَّؤونَ حسب معطيات البيئة الجديدة. ولا شك أن هناك من لا يطيب له المقام فيعود، ومن الأرجح أن بعض المفاهيم التي تهاجر لا تبقى طويلاً، لأنها تكون كالنبتة الغريبة المستزرعة في غير تربتها.

- يمثّل كتاب «هجرة المفاهيم» مقدمة جيدة ومفيدة لفهم حركية المصطلحات والكلمات

المفاتيح في رحلتها من منظور شمولي وإنساني، وهذا المبحث يَقعُ في ملتقى تقاطع الإبستمولوجيا والفلسفة والدراسات المقارنة. فكيف استفاد الدكتور البازعي من هذه الفسيفساء المعرفية؟

دراسة المفاهيم تفضي بطبيعتها إلى تلك التقاطعات، لكن دون قصد بالضرورة. الخلفيات المعرفية تلتقي عند البحث في مفهوم ما، وتشكل طريقة فهمه، ثم طريقة استكشاف رحلته وتأثيره وما صار إليه. من الدراسات المهمة التي كانت في ذهني حين بحثت في المفاهيم: دراسة لإدوارد سعيد حول "انتقال النظرية"، أو "هجرة النظرية"، والمعروف أن ما يُسمى النظرية هي ملتقى لعدّة حقول، ولا أظنّ أن المفاهيم، التي تُعدُّ وحدات أو لبنات للنظريات، تختلف عنها.

- إلى أيّ مدى -برأيك- يمكن أن تسهم أطروحة "هجرة المفاهيم"، وما تنطوي عليه من عمق في فهم هذه الظاهرة، في التحرّر من الرؤى المتمركزة حول نظرية التأثر والتأثير، ونظرية المركزية الثقافية التي ترسخ هيمنة نموذج ثقافي واحد؟

ظاهرة هجرة المفاهيم تؤكد -في تقديري- أن العلاقات الثقافية، بما هي ظاهرة مركبة، فإنها أيضاً ظاهرة تؤكد الهيمنة الثقافية؛ أن الضعيف يستعير من القوي، تماماً كما يحدث في حركة التجارة: المصنّع/المخترع يرسل إلى المستهلك/المتلقي. وفي عصرنا، فإن المصنع هو الحضارة الغربية، بينما معظم أجزاء العالم في موقع المستهلك. في زمن مضى، كان العكس صحيحاً، فقد صدّر العالم العربي الكثير من المفاهيم إلى العالم. لقد انتقلت المركزية الثقافية ومعها تغير موقع المستهلكين. غير أن من الضروري القول أيضاً إن مفهوم الاستهلاك ليس كافياً لفهم عملية التلقي، لأن المفاهيم القادمة من الآخر تتغير وتتبيّأ في حركة طبيعية وحتميّة.

- لا شكّ أنّ خلفيّتك الأكاديمية جعلتك على اطّلاع شديد على المنجز الغربي في المجال النقدي والفكري إلى درجة أنّ البعض يرى أنّك تأثّرت عميقاً بالناقد البريطاني ريموند ويليامز، ولا سيما في كتابه (الكلمات المفاتيح). فما حدود الاستفادة والتأثّر لدى د. سعد البازعي؟

لا شك في أهمية كتاب وليامز واستفادتي منه بوصفه أنموذجاً مبكّراً لدراسة المفاهيم. لكن اهتمامي تطوّر بمعزل عنه في البداية، واستمر في خطّ مختلف إلى حدّ أحسبه واضحاً من حيث إنّني عنيت بالمفاهيم في الثقافة العربية،

وتناولتها بصورة تختلف منهجياً عما نجد في "الكلمات المفاتيح". دراسة، أو بالأحرى مقالة إدوارد سعيد التي سبقت الإشارة إليها، كانت أكثر حضوراً في ذهني.

- لم يكن اهتمامك بهجرة المفاهيم في كتابك الأخير وليد اليوم والليلة، بل هو سليل تفكير طويل مهدت له تمهيداً بكتب أخرى، مثل (دليل الناقد الأدبي) و(استقبال الآخر). فكيف وجدت أشكال تلقّي النقد العربي المعاصر للمفاهيم النقدية الغربية؟

ما وجدته في تلقي النقد العربي للمفاهيم الغربية يبسطه كتابي "استقبال الآخر" بصفة خاصة، مثلما تبسطه ورقة نشرت قبل ذلك الكتاب حول "تحيز المنهج".

ما وجدته كان في مجمله صادماً من حيث إن كثيراً من النقاد العرب تعاملوا مع المفاهيم والنظريات والمناهج المتصلة بالمفاهيم تعاملاً تجاهل الاختلاف الثقافي، أي اختلاف السياقات والأسس الثقافية التي بنيت عليها المعطيات النقدية الغربية.

"رهانات التنوير الثقافي في المملكة العربية السعودية"

- هيئة الأدب والترجمة والنشر بوزارة الثقافة في المملكة العربية السعودية إحدى الهيئات التي ترعى قطاع النشر الثقافي. فما الآمال التي يعلّقها عليها د. سعد البازعي، الناقد والمفكر، الذي أسهم بقدر كبير في تنوير المشهد الثقافي السعودي والخليجي والعربي؟

أنا عضو في مجلس إدارة الهيئة، ولذا فإن شهادتي فيها مجروحة، لاسيما أنني أرى أثراً إيجابياً وواسعاً. لكنّي أتلمّس رأي من حولي ومن أتّصل به من المتفاعلين مع المشهد، فأجده أثراً إيجابياً. مشروع "ترجم" مثلاً يسهم بصورة بارزة في تنشيط الحراك الترجمي (حوالي ألف كتاب خلال عامين من العربية وإليها)، وبرنامج الشريك الأدبي أدى إلى تنشيط عشرات المقاهي بتحويلها إلى مقاهٍ ثقافية، وكذلك إلى تنشيط الندوات والمحاضرات داخل المملكة وخارجها لدعم التفاعل السعودي مع العالم.

- الحراك الثقافي في المملكة السعودية غيّر وجه الحياة الثقافية. فإلى أيّ اتجاه يسير؟ وما النتائج المتوقّعة منه على المدى القريب والبعيد؟

في تصوري أن الحراك الذي نشهده الآن يمثل نقلة مختلفة بحجمها ونوعها عما شهدناه من قبل. الإحدى عشرة هيئة التي تضمها وزارة الثقافة حالياً تتضمن الاهتمام بقطاعات ثقافية معروفة وأخرى جديدة: الأدب، والموسيقى، والمسرح، والفنون التشكيلية، والسينما، إلى جانب الطهي والأزياء. كل هذه وغيرها تعني أن الثقافة بكافة أطيافها تحظى بعناية ودعم. كما أن البرامج المتفرعة من بعض تلك الهيئات تعني تدخلاً إيجابياً مباشراً في الحراك الثقافي.

- الثقافة بوصفها رافعة للنهوض بالمجتمع من الحلول التي راهن عليها د. سعد منذ ثلاثة عقود، وها هي رؤاك تلتقي اليوم مع قرارات جريئة وطموحة تتخذها السلطة في المملكة السعودية. فما التحديات أو العوائق التي يمكن أن تحول دون هذه الطموحات؟

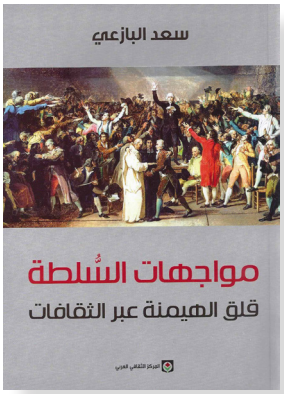
لم يتّضح بَعْدُ الكثير من التحديات أو العوائق، ربما لحداثة التجربة، لكن المؤكد أنّ هناك تحديات على الأقل، إن لم تكن عوائق، لعل أوضحها كيفية التعامل مع المؤسسات الثقافية التقليدية، وفي طليعتها الأندية الأدبية المنتشرة في المملكة، وجمعية الثقافة والفنون بفروعها العديدة أيضاً، والتي كانت عمود الحراك الثقافي. ما تزال المحاولات قائمة لموضعة تلك المؤسسات في المشهد الجديد، والحق أن وزارة الثقافة بقيادة سمو وزيرها ومعالي نائبه تسير بجد نحو التغلب على تلك التحديات.

- شهدت الدراسات اللغوية والأدبية تطوّراً كبيراً. فما مدى حضور الدراسات اللّسانية ومناهجها والمدارس التأويلية الحديثة بأنواعها (براغماتية، سيميائية، عرفانية...) في جامعات المملكة السعودية؟ وهل ترى ضرورة لدعم هذا الاتجاه العلمي؟

الدراسات والمناهج الحديثة حاضرة وبقوة في الجامعات السعودية، ولا شك لديَّ أنّ دعمها ضروري، مع ترشيدها علمياً لتكون مصدر إبداع واستقلال علمي وفكري أيضاً، وليس مجرد استعارة متواصلة لأحدث ما يصدر عن الآخرين.

- للفلسفة دور حقيقي في تطوير الحركة الفكرية. فما رأيكم في حضور "الفلسفة" اليوم في الوسط الثقافي والفكري والتربوي السعودي؟

الفلسفة إحدى الإضافات المفاجئة في الحراك الثقافي السعودي، سواء عن طريق نشاط جمعية الفلسفة ومؤتمراتها الدولية، أو عن طريق التعليم الذي أدخل الفلسفة فعلاً في مناهجه تحت



مسمى "التفكير الناقد". لكن الفلسفة تحظى باهتمام على مستوى الترجمة التي تنهض بها مؤسسات عديدة، ودور نشر مختلفة، منها برنامج "ترجم" في هيئة الأدب والنشر والترجمة.

- في كتابك «مواجهات السُّلطة: قلق الهيمنة عبر الثقافات» الصادر عن المركز الثقافي العربي، سعيت إلى اقتراح رؤية ومقاربة للعلاقة بين السلطة والثقافة من خلال أمثلة مستمدّة من تاريخ الفكر والإبداع في عدد من اللغات أو السياقات الثقافية. فكيف يرى المثقف سعد البازعي هذه العلاقة الممكنة في العالم العربي؟

في الكتاب رؤية لطبيعة التجاذب بين الثقافة والسلطة في المجتمع العربي، قديماً وحديثاً، بل إن معظم الكتاب يتركز على الثقافة العربية. وسيتّضح للقارئ أن السلطة المقصودة في الكتاب ليست محصورة في السياسي، بل هي في الثقافي والاجتماعي والاقتصادي أيضاً، وإن كان السياسي أوضح في تأثيره. ما أودّ أيضاً إيضاحه هنا هو أنّ مدار التحليل في الكتاب هو النصّ؛ سواء كان أدبياً، أو فلسفياً، أو غير ذلك، النصّ بوصفه ميدان صراع بين سعي مُنشئه لقول ما يريد، وضغط القوى المختلفة للتأثير في ما يمكن قوله. الكتاب محاولة لسبر ذلك التوتر في النصوص أكثر منه تحليلاً للسياسات أو المواقف.

- هل يمكن أن نعتبر ما حصل هو نجاة من السكونية، وبداية للسؤال المؤسس لتحرير العقل؟ وهل يحتاج التاريخ المطمئنّ إلى زعزعة؟

إن كنت تقصد علاقة السلطة بالثقافة، ففي

تقديري أنها علاقة مزعزعة للسكون دون شك، بل هي علاقة حيوية لا يمكن تخيل الحياة بدونها. الرقيب موجود في كل مكان، وهو رقيب ضروري ومهم في كثير من الأحيان: الرقابة التربوية والأخلاقية وتطبيق القوانين تسيّر الحياة، لكن إلى جانبها رقابة مصالح وصراعات أدوار وكبت حريات أيضاً.

- من المفارقات، دكتور سعد، أنّ المفكر والمثقف في الدكتاتوريات حين يقول كلمة يهتم بها الجميع، في حين لا تلقى ذات الاهتمام في الدول الديمقراطية التي تتمتّع بحرية التّعبير. فهل أدركت السلطة العربية هذه المفارقة؟

لا أدري حقيقة عن مستوى الإدراك لدى السلطات العربية، لا سيما في الشأن الثقافي والفكري. لا شكّ أن هناك حساسية تجاه ما ينشر، والحساسية اجتماعية في كثير من الأحيان تدفع بالسلطة للتدخل. المؤسف أن هناك هوّة واضحة بين المثقف، منشئ النص، وصانع القرار، تلتئم حيناً وتتسع أحياناً، وفي الاتساع تباعد بين المعطيات الفكرية وواقع السياسة وعملية صنع القرار.

من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي

- كتبت في مجال النقد الأدبي «مصائر الرواية» و«الفرح المختلس: رهانات الشعر»، ولكم اهتمامات عميقة بالثقافة نقداً وتحليلاً. فهل هو انتقال من النقد الأدبي إلى ما صار يعرف اليوم بالنقد الثقافي؟

الكتب التي أشرت إليها من أحدث إصداراتي، ولكنها تشير إلى توجهاتي في النقد الأدبي الذي ما يزال على رأس اهتماماتي. فالنقد الأدبي، وليس الثقافي، هو ما يشغلني. ويعني هذا أنني حين أنشغل بالثقافة، فليس من زاوية ما يسمى النقد الثقافي، الذي يفتقر إلى التأسيس المنهجي والمفاهيمي على أيّة حال، وإنما من خلال ما أسميه التحليل الثقافي، وهو شيء مختلف عن النقد الثقافي. والفارق هو أن التحليل يتأسس على الأدب والفلسفة أكثر منه على الظواهر الإعلامية أو الاجتماعية بوصفها جزءاً من الثقافة.

- منذ أكثر من ثلاثة عقود، انتشر في المنطقة ما بات يسمى بـالنقد الثقافي، الذي قدمه أصحابه كوريث للنقد الأدبي، الذي اعتبروه من الماضي. فهل ترى هذا ممكناً، وأنت من أبرز المشتغلين بالنقد الأدبي؟

أعتقد أن فكرة إحلال النقد الثقافي محل النقد

الأدبي انتهت إلى الفشل منذ أمد بعيد، وذلك بعد أن اتضح للجميع أن ما يُسمّى بالنقد الثقافي مختلف تماماً عن النقد الأدبي الذي لا بدّ من وجوده. ذلك أن وجود الأدب يعني وجود نقد ملازم له، أي أنّ لا أدب بلا نقد، مثلما أنّ لا نقد بلا أدب، وأقصد النقد الذي يبدأ مع كتابة النص، لأن كل كاتب ناقد بالضرورة لعمله. عملية النقد، بتعبير آخر، تبدأ مع الكتابة الإبداعية نفسها، بانتقاء المفردة، وتبلور موضوع النص، وتنتهي بمراجعته وتنقيحه، أي أن الكتابة عملية نقدية ابتداء، ما يجعل النقد والكتابة عملية واحدة أو متداخلة. لكن النقد الاحترافي، نقد النقاد للعمل، ضروري أيضاً، لأنه تعبير المتلقي والمجتمع بصورة عامة عن تفاعله مع الأدب. الناقد قارئ مدرب، ومزود بثقافة تختلف عن ثقافة غير الناقد، أو هكذا يفترض. لذا هو يعبر عن رؤية جماعية إلى حد كبير. ولا شك أيضاً أن الثقافة بحاجة إلى نقد، لكن هل نسميه "النقد الثقافي"؟ المفهوم والمنهج لم يتبلورا بصورة واضحة، ولم ينظّر لهما بما يكفي لتثبيت وجود ذلك النقد. قليلون يعرفون المقصود منه، إن كان هناك أحد. لكن هناك الدراسات الثقافية التي تأسست في أواسط القرن الماضي، وألفت فيها الكتب ووضعت النظريات، وكان ريموند وليمز رائداً لها، ولربما خلط البعض بينها وبين ما يسمى النقد الثقافي. الدراسات الثقافية، في رأيي، وليس النقد الثقافي هو المجال المعروف والأكثر جدوى في دراسة الثقافات.

- أصدرت في العام 1991م كتاباً بعنوان "ثقافة الصحراء"، تضمن مجموعة الدراسات والأفكار حول أدب الجزيرة العربية المعاصر. فهل كان يمكن أن تتطور مثل تلك الدراسات إلى مشروع متكامل؟

كان يمكن بالفعل تطوير دراسة ثقافة الصحراء، وقد حاولت ذلك في ورقة نشرت قبل حوالي تسع سنوات في مجلة "ألف" التي تصدرها الجامعة الأمريكية بالقاهرة بعنوان "حداثة الصحراء: مفارقات وأساطير". لكن الموضوع يحتاج إلى توسع أكثر ليتكامل. أما عدم تحقيق ذلك التكامل فيعود إلى انشغالي بقضايا أخرى.

- كتابك المثير للجدل "المكوّن اليهودي في الحضارة الغربية" اعتبره البعض قائماً على نظرة إيجابية مبالغ فيها لليهود، ودورهم في الحضارة الغربية، باعتبارهم أقلية مؤثرة وفاعلة. فكيف يمكن أن تختصر لنا رؤيتك التي قدمتها في هذا الكتاب المثير؟

نعم، هناك نظرة إيجابية لليهود في كتاب "المكون اليهودي"، لكنها ليست مبالغاً بها. ففي الكتاب نقد أيضاً لمساهمات اليهود، من أبرزها أن تلك المساهمات اتسمت بنزعة هدامة سعت من خلالها الأقليات اليهودية في أوروبا وأمريكا إلى تثبيت مكانتها بخلخلة المراكز الثقافية الغربية ذات الشخصية المسيحية وغير الساميّة، أي غير اليهودية، من حيث تكوينها. لكني في الوقت نفسه سعيت إلى أن أعترف لليهود بما يستحقون من إنجازات، وهو أمر أراه طبيعياً، بل مطلوباً، بدلاً من تبني رؤية متعصّبة أو متحيّزة بصورة تلغي المعرفة القائمة على نشدان الحق والحقيقة. فمن لا يقدر إسهامات فرويد أو ماركس، حتى إن اختلف معهما؟ ومن لا يعترف بأهمية النقد الأدبي الذي أنتجه لايونيل ترلنغ (وهو أحد أساتذة إدوارد سعيد)، أو هارولد بلوم، حتى إن لم يقبل بعض أطروحاتهما؟ وبالمناسبة، فالكتاب الذي أشرت إليه سيصدر قريباً بطبعة جديدة مطورة ومنقحة.

- من المشاكل الرئيسية التي تواجه البحث في موضوع الاختلاف: الاختزالية والإسقاط. فإذا كان الاختزال يؤدي إلى إلغاء ما في صورة الآخر من تعقيد أو تركيب، واختصاره في بعد واحد، فإنّ الإسقاط هو عدم قراءة الآخر باختلافه، وإنما من خلال مرآة الذات التي تُشيّئه كما تريد. فكيف عالج د. البازعي هذه الإشكالية من خلال كتابه «الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف"؟

كتاب "الاختلاف الثقافي" يضم عدداً من المقالات التي تتناول الاختلاف من زوايا مختلفة، زوايا عدت إليها في مقالات أخرى وكتب، متوسعاً ومعدلاً وساعياً إلى تعميق الرؤية. الأبواب الستة في الكتاب يصعب اختزالها في هذا الحيز، لكن المرتكز النظري ظل هو نفسه في الكتاب وفي ما تلاه من اشتغالات. فالاختلاف ما زال أساساً نظرياً حاولت وأحاول أن أقرأ من خلاله علاقة الثقافة العربية بالثقافات الأخرى، لا سيما الغربية، محللاً حيناً وناقداً آخر. وفي كل الحالات، كنت وما زلت أرى أن الاختلاف يفضي إلى التماسك الحضاري والإثراء القائم على التعدد. فبدون الاختلاف، نسقط في التماثل والتكرار. اجترار المثقف العربي، أو الآسيوي، أو الأفريقي لكل ما تلفظه الحضارة الغربية، لن يثري الحضارة الإنسانية، وإنما يهدر الطاقات المبدعة في تمثل لا نهائي، وإن بتعديلات طفيفة.

- يبدو سؤال الهوية طاغياً في كتاباتك ضمنيّاً وصريحاً، وسؤال العلاقة بالذات والآخر، وموقعنا في هذا العالم.
كيف يمكن للثقافة العربية -في نظـركم- أن تكـون في عـلاقة صـحية بالآخر، وبنفـسها؟

من الضروري للثقافة العربية أن تنطلق في محاولة صعبة -ولكنها حيوية- للانفتاح على الآخر، والحفاظ على الاختلاف في الوقت نفسه، أي أنه لا مناص من التوازن. فليس لدينا من الترف ما يغنينا عن الآخر، الترف الذي ينعم به الغرب اليوم إلى حد كبير، بأن يعطي دون أن يكترث بالأخذ. وليس أسهل في هذه المنطقة الصعبة من أن نلغي الآخر، أو ننكبّ عليه وأن نجد آلاف المبرّرات لهذا أو ذاك من الاتجاهين الخانقين في نهاية المطاف. صحيح أنّ الحديث عن التوازن سهل أيضاً، وأن تطبيقه صعب، لكني لا أرى بديلاً دون أن أدعو إلى وضع مثالي مستحيل بطبيعة الحال. لكن السعي إليه ضروري وحافز للإنجاز.

- بالرغم من أنك أستاذ للأدب الإنكليزي، فإنك تنتقد هيمنة اللغة الإنكليزية في المجتمع، بل اقترحت إصدار قرار بعدم استعمال هذه اللغة إلا عند الضرورة. ألا ترى في ذلك مفارقة من نوع ما؟

ليست هناك مفارقة، بل إن المفارقة في ألا أطالب بما طالبت به وأنا في نهاية المطاف ابن العربية. العربية لغتي وثقافتي، بينما الإنكليزية لغة وثقافة طارئة عليّ وعلى غيري من أبناء الثقافة العربية. ليس ذلك فقط، بل إن تخصّصي في اللغة الإنكليزية وآدابها هو الذي عمَّق إحساسي بغربة اللغة العربية في بلادها؛ فعلاقتي بالإنكليزية أسهمت في جعلي أرى اللغة الأجنبية في كل مكان، أو في الأماكن التي لا ينبغي أن تكون فيها. غير أني موقن أنّ التغيير اللغوي المطلوب لا يكون بقرارات. جانب من ذلك التغيير يمكن معالجته بقرارات أو أنظمة، مثل أسماء المحلات التجارية والإعلانات، وكذلك الإجراءات داخل المؤسسات، لكن استعمال الناس وفي الثقافة العامة أمر مرهون بالحاجة إلى اللغة وبالتعليم. ستسود العربية حين تكون حاجتنا إليها حاجة علمية وحضارية تغنينا عن غيرها.
ومع ذلك فأنا لا أطالب بنقاء لغوي أو عزلة لغوية. تداخل اللغات وتلاقحها أمر طبيعي وحتمي، لكن هناك قدرٌ من التداخل والتلاقح يهدد الهويّة وينذر بانحسار اللغة، وهو ما يحتاج إلى وقفة داعمة للغة العربية، كما لِلُغاتٍ أخرى تعاني مثلما تعاني لغتنا.

- بعد هذه الرحلة الزاخرة بين النقد والترجمة والحفر الفكري والفعل الفلسفي، هل يمكننا الحديث عن الدكتور سعد البازعي مفكراً أم فيلسوفاً؟ وهل نحن أمام مشروع رؤية جديدة للفكر العربي؟ أم أنت على خطى "بورخيس" المتواضع؛ تنفي أن تكون مفكّراً، وتختصر وصف ذاتك بـ«مجرد ناقد»؟

التواضع خلق رفيع أتمنى التحلي به، وأحاول تحقيقه قدر المستطاع، لكني أدرك أنه موقف أخلاقي، وليس معرفياً. لذا إن قلت إنني هنا أو هناك من التصنيفات المعروفة، فإني أتخذ موقفاً معرفياً، وهو ما لا أدعي القدرة عليه حقيقة. لو قلت إنني مزيج من المشاغل النقدية والفكرية، لما أضفت الكثير، لكن ذلك هو الأقرب إلى واقع الأمر، أو إلى فهمي لواقع الأمر، ولعلّ من يقرؤني يكون أقدر على تفكيك ذلك المزيج ووضعي في المكان الذي يراني أقرب إليه.

ولا أدري إلى أي حدّ تقترب أعمالي مما تفضّلت بوصفه بالمشروع، لكنّي أظن أنّها مساعٍ حثيثة للتدخل في الشأن الثقافي والفكري والإبداعي، التدخل الذي يكتسب قيمته من مرتكزاته، ومن آثاره، وما أرجوه هو أن يكون ما قدمتُ وأسعى إلى تقديمه جيداً في كلا الجانبين.

واقعة "سخاؤها" ولجنة أمير الشُّعراء

نحو بناء الاستجابة البليغة لخطاب الإكراه الأكاديميّ

د. يوسف رحايمي ▫

يحاول هذا المقال النَّظر في ضرب من الخطابات السُّلطويّة المؤسّسة لفعل الإكراه المعرفيّ والأكاديميّ، استناداً إلى فرع بلاغي يُعرف بـ"بلاغة الجمهور"، وتحديداً في ما يقترحه من استجابات بليغة1 تقوّضُ أمراض الخطاب، وتتصدَّى لكلّ ما يمكن أن يؤسّس للإكراه وغيره. وهي محاولة لتبنّي وعي نقدي تجاه كلّ ضروب الخطابات المعادية. ويتَّخذ المقال من استجابات الجماهير لحادثة الشّاعر الليبي ولجنة أمير الشُّعراء (2022م) مثالاً يتَّكئ عليه في تعقّب الوعي الجماهيري للخطاب، وهو وعي سيتبيّن لنا أنه يكشف عن تحوّل في موازين المعرفة ومسْك زمام سُلطة القول.

▫ أكاديميّ من تونس

▣ الشاعر الليبي عبدالسلام أبو حجر

1. في تأثيث الحدث: لماذا بلاغة الجمهور؟

وُلدتْ دوافع هذا المقال غداة ضجَّة إعلاميّة واسعة اكتسحت مواقع التّواصل الاجتماعيّ، بطلها الأساسي همزة كلمة "سخاؤها" التي نطقها الشّاعر الليبي عبدالسّلام أبو حجر في معرض إلقائه للشّعر أمام لجنة التَّحكيم لبرنامج "أمير الشُّعراء"، حيث تعرّض الشّاعر إلى انتقاد من رئيس اللجنة بتعلة أنّ الرَّفع لا يجوز (يُعجبني في الذّكريات سخاؤها) وأنّ الصَّحيح هو نصبُ "سخاءها" (يُعجبني في الذكريات سخاءَها) باعتبارها مفعولاً به لفعل يُعْجِبُ. هذه الواقعة لفتت انتباهنا من جهتين اثنتين:

• جهة الاستجابة معها من قبل الشّاعر نفسه، من خلال تصويب آراء اللجنة، وهو تصويب اتَّكأ فيه أساساً على معرفته الإعرابيّة بحالة كلمة "سخاؤها" التي وردت فاعلاً.

• جهة الجمهور الـمُتقبّل للواقعة، باعتبار وجود كمّ هائل من الاستجابات التي أنتجها المتلقُّون للحدث ضمن المواقع الافتراضيّة ووسائل الإعلام والصُّحف الإلكترونيّة، وهي استجابات جاءت كردّ فعل على صنيع اللجنة، ومنتصرة -في الآن ذاته- إلى قول الشّاعر وإعرابه، وقد توزّعت هذه الاستجابات إلى أنواع متعدّدة من الأعمال اللغويّة وغير اللغويّة. واعتماداً على هذه الاستجابات؛ ينخرط هذا المقال في معالجة الاستجابة البليغة لخطاب الإكراه الأكاديميّ الذي يُصنَّف في خانة الخطاب السُّلطويّ. ونقصد بالاستجابة البليغة هنا كلّ فعل لغويّ أو غير لغويّ يمارسه المخاطَب في تقويضه للخطابات السُّلطويّة. وأما المقصود بخطاب الإكراه الأكاديمي فإنّنا نعني به كلّ ما يمكن أن تمارسه جهات امتلاك المعرفة وتقويمها، في المؤسّسات العلميّة وغيرها، من ممارسات سلطويّة تنتهز فيها السُّلطة المعنوية لفرض رؤيتها وتوجّهاتها، ويمكن أن ندخل تحت هذا المفهوم كلّ أمراض

السُلطة المعنويّة؛ كالإرهاب الفكريّ، والفرض العلميّ، والفوقية المعرفيّة، وهي مفاهيم تتجسّد مثلاً في ما يعرف بالمناقشات العلميّة لرسائل الماجستير والدكتوراه، أو في مواقف تقويم الشُّعراء ضمن اللجان، أو في محافل النَّدوات والملتقيات العلمية. أمّا في ما يخصّ السّياق المعرفيّ العام، فإنّ هذا المقال يتنزَّل في إطار ما يُعرف ببلاغة الجمهور 2 التي تسعى -في هدفها العام- إلى إكساب المخاطَب آليَّات فهم خطاب الآخر، وتسليحه بمعارف يمكن من خلالها تفكيك سُلطة أيّ خطاب، ويتجّه أساساً إلى تكوين وعي نقدي تجاه خطاب الإكراه الأكاديميّ بصفة خاصَّة، لما لهذا الخطاب من خطورة مسكوت عنها في الواقع الأكاديميّ العربيّ لأسباب عدّة يطول شرحها. وعلى هذا الأساس، فهي محاولة لفتح آفاق البحث في مثل هذه الخطابات وغيرها، استناداً إلى بلاغة الجمهور. وعليه فهو يُصنَّف في خانة العمل النقدي 3 الذي يحاول إماطة اللثام عن الخطاب الأكاديمي في صورته المباشرة، والذي يختزل وراءه الكثير من الخطابات الأخرى التي تمارس فعل الإكراه بسُلطة المعرفة.

صفوة القول: إنّ أهمية هذا المقال تتحدّد في سعيه إلى الكشف عن خطورة الخطاب الأكاديمي في العالم العربيّ، وتمكين الباحثين من آليات العمل التي يقوّضون من خلالها هذا الضَّرب من الخطابات، وفرض وجود نسق نقديّ يمكّنهم من الجرأة الكافية لفضح هذا الخطاب. وعليه فإنّ الاشتغال على هذا الفرع المعرفيّ (بلاغة الجمهور) هو من باب تمكين الجمهور من إنتاج استجابات بليغة، "يستطيع من خلالها كشف أشكال إساءة استعمال الكلام، مثل: العنصرية، والكراهية، والتَّلاعب، والتَّمييز، والقهر، والإخضاع، ومقاومة هذه الإساءات، بما يدفع المتكلّمين -أفراداً أو مؤسسات- إلى مراقبة خطاباتهم، وترشيدها، وجعلها أكثر استقامة ونبلاً وإنسانية. غاية بلاغة الجمهور هي إكساب الأفراد مهارات تجعلهم فاعلين في التّواصل الجماهيري، على أمل أن يؤدّي ذلك إلى تحقيق تواصل يتَّسم بالإنسانية والمصداقية والنزاهة" 4.

2. الاستجابة البليغة لخطاب الهيمنة المعرفيّة

بالعودة إلى الحوار الذي جرى بين الشّاعر الليبي عبدالسلام أبو حجر وأعضاء لجنة تحكيم مسابقة أمير الشُّعراء، يمكننا أن نكشف عن أبعاد الخطاب البلاغيّة وفق طروحات بلاغة

الجمهور، إذ تبدو موازين القوى البلاغية غير متكافئة، أي بين شاعر أعزل يُلقي شعراً ولا يملك غير الفصاحة مدخلاً، ولجنة بيدها كلّ أدوات السُلطة المعرفيّة (المعنوية، والفكرية، والإدارية...إلخ). زِدْ على ذلك إكراهات السّياق النَّفسية التي تفترض وجود ارتباك طبيعي أمام لجان التَّحكيم في كلّ زمان ومكان.

هذه الثنائية الواضحة في هندسة الحدث البلاغي عامَّةً تبدو لكلّ متابع منطقيةً، لا سيما وأنّنا نعيش -منذ زمن- طبقيّة في الحوار بين ماسك لزمام القول البليغ وشروطه، ومتلقٍّ يتقبَّل الخطاب. غير أنّ إمكانية تغييرها (طبقية) واردة، لو تفطّن الباحثون إلى تفاصيل إنتاج القول وردّه، وهذا ما حدث تقريباً في محاورة الشّاعر الليبي مع رئيس لجنة مسابقة أمير الشُّعراء، حيث أبدى هذا الأخير اعتراضاً إعرابياً، واجهه الشّاعر بلطف، متسلّحاً بمنطق المعرفة، رغم ما في المواجهة من مخاطرة. تفسير ذلك أنّ الشّاعر مُحاطٌ بإكراهات خطابية وأخرى نفسية، قد لا تسمح بإنتاج استجابة بليغة في مثل هذه السّياقات المعرفيّة والمواقف الأكاديميّة، لكنّ ما حدث هو أنّ الشّاعر أنتج استجابة بليغة أساسها البُعد الإعرابيّ. وما يجعلنا نصفها بالبليغة، هو كونها قاومت إكراهاً خطابياً وظّفه رئيس اللجنة والأعضاء الآخرون، سواء أكان ذلك بصفة مباشرة أم غير مباشرة، وهذا الإكراه منبعه الأساسي السُلطة والهيمنة المعرفية والمعنوية والعرفيّة لكل المؤسسات المالكة للمعرفة في المجتمعات العربية على وجه التحديد.

إنّ ما حدث هو أنّ رئيس اللجنة ردّ قول الشّاعر القائل: "يُعجبني في الذّكريات سخاؤها"، بدعوى أنّ الأصح هو القول: "يُعجبني في الذّكريات سخاءَها" باعتبارها مفعولاً به لفعل "يُعجبُ".

• الشّاعر (سخاؤها) **(سُلطة لغوية وإعرابيّة فقط)**

في مواجهة أعضاء اللجنة (سخاءها/سخائها) **(سُلطة: أكاديمية، إدارية، نفسية، معرفية، معنوية)**

فالنَّاظر إلى هذه المواجهة البلاغية الثُّنائية يتفطّن إلى لعبة السُّلطات بين الطرفين، حين تترجّح كفَّة اللجنة بما لديها من سُلطات متعدّدة (أكاديمية، وإدارية، ونفسية، ومعرفية، ومعنوية)، غير أنّ ردّ الشّاعر ودفاعه عن قوله بالحجَّة والبرهان، هو دليل انخراطه في إنتاج استجابة بليغة، رغم ما في تردّده الأخير من رضوخ نسبي، وهذا ما يؤكّد سلطويّة الخطاب الأكاديمي وإكراهه.

إنّ ما قام به الشّاعر الليبي أبو حجر هو تعرية للخطاب الأكاديمي وسطوته. فليس القصد من هذا المقال تشريح هذه الواقعة في حدّ ذاتها، لأنّ هذه الواقعة مجرّد عيّنة يتَّكئ عليها البحث في تشريح الخطاب؛ إنّما القصد يتجه نحو تفكيك الخطاب الأكاديمي بشكل عام، لما في هذا الخطاب في كثير من المناطق من خطورة سلطوية وتراتبية مقيتة. فهذا الحدث -الذي نصنّفه في خانة الأكاديمي- يكشف لنا عن طبقية المواقع داخل الأطر والمؤسّسات الرَّاعية للمعرفة، وهي أطر ومواقع تختزل الكثير من الثُّنائيّات المتربّعة على عرش السّاحة الأكاديمية في العالم العربيّ، ولعلّنا هنا نذكّر بثنائية "المركز والهامش" التي يستعملها الباحثون في علمي الاجتماع والجغرافيا، والتي تختزل منطق القوّة والضعف.

بناء على كلّ ما تقدّم، يصبح لهذه السُّطور مشروعية القول في الاستجابة البليغة، التي رأينا بداية تبلورها داخل المحاورة نفسها (الشّاعر في مواجهة اللجنة) من خلال تصدّي الشّاعر لخطاب الإكراه، إلاّ أنّ حدود بنائها لم تتوقّف عند هذا الحدّ، إذ أُنْتِج العديد من الاستجابات خارج دائرة القول المباشر، وذلك من خلال وجود كمّ هائل في المواقع الافتراضية والسّاحات الإعلامية، وهذا مناط الحديث في ما سيقدّمه المقال.

3. الاستجابة البليغة لخطاب التّراتبية المعرفية

لقيت محاورة الشّاعر الليبي أبو حجر مع لجنة تحكيم "أمير الشُّعراء" صدى واسعاً على مواقع التّواصل الاجتماعيّ، حيث أبدى المغرّدون تعاطفاً كبيراً مع الشّاعر من ناحية، وسخرية وتهكُّماً تجاه لجنة التَّحكيم، ونعتقد أنَّ ذلك مأتاه -بخلاف الخطأ الإعرابي- تعنُّت اللجنة وتشبُّثها بالخطأ، رغم وجوده صراحة. ولهذا وسمنا عنوان هذا العنصر من البحث بالاستجابة البليغة لخطاب التّراتبية المعرفية، إذ لمسنا منهم (أعضاء اللجنة) تعالياً في الردّ يكشف عن فوقيَّة وتراتبيَّة تُدْرَجُ في حقل الخطاب السُّلطويّ، فقد أشار رئيس لجنة مسابقة "أمير الشُّعراء" في ردّه على الشّاعر قائلاً: "ما رأيك أن تخرج وتفكّر وتعود فتعترف؟". أمّا أحد أعضاء اللجنة الآخرين فقد قال: "عجيب ويجيب"، وهي أقوال لم تلقَ استحساناً عند الكثير، لتبدأ ردود الأفعال في شكل استجابات بليغة تردّ سطوة هذا الخطاب وفوقيَّته. ولعلّ ما يجعلنا ننعت هذا الخطاب بالتَّراتبي المتعالي، هو أنّنا لاحظنا وجود استجابات بليغة تنعت

تصرّف اللجنة بالعَوَر الثَّقافي الذي صاحبه عدم اعتراف بالخطأ، فقد أشار د.محمّد المزاح في صفحته في تويتر، بقوله: "تلك الزَّوبعة حول المسألة الحجرية (نسبة إلى أبو حجر) كشفت عَوَرَنا اللغوي والثَّقافي؛ عَورٌ لغويٌّ في الخلط بين الخطأ والصَّواب في من يتسنّم المنصّات، وعور ثقافي في الاستنكاف عن الرُّجوع إلى الحقيقة".

1.3. الشِّعر بوصفه استجابة بليغة

لقد كشفت لنا عملية إحصاء الاستجابات البليغة ضمن مواقع التّواصل الاجتماعي والمنصّات الإعلاميّة، تصدّر استجابة الشِّعر، حيث مثّل الشِّعر أكثر الاستجابات حضوراً، وقد يُعلّل ذلك بكوننا في إطار سياق عام وقعت فيه الحادثة، وهو سياق مسابقة "أمير الشُّعراء"، فكأنّنا بالاستجابة البليغة تُولِّد في إطارِها سياقَها التَّداولي الذي أُنتجت فيه. ويمكننا أن نبدأ مع استجابة الشّاعر والأستاذ الليبي عبدالحكيم أبو زيان، الذي انخرط في التَّأثيث للاستجابة البليغة من خلال الشِّعر عنواناً، حيث أنشأ الأبيات الشِّعرية التَّالية:

ويعجبني فيه سجيّاتُ شــاعر
وردٌّ بتبيانِ الصّــَوابِ مُنــمَّقُ
ويُذهلني إجماعُهم عن ضلالةٍ
يحار لها قلبُ الحليم ويُشفقُ
فإن أغلظوا في القول لانَ حــديثُه
وإن فخّموا في الصَّوت فهو مـرقِّقُ
وإن فتحوا باب الأغاليط سَـــــدّهُ
وإنْ أوسعُوا في اللحنِ فهوَ مُضيِّقُ
فما للهوى والذّكرياتِ وشجـــوها
يطيشُ لها نَبْلُ السّخـــــاءِ فيَفْتِقُ

واللافت للانتباه في هذه الأبيات أنّها تحاول أن تنتصر لإعراب الشّاعر، مقوّضة -في الآن نفسه- سُلطة الإكراه التي بدت في خطاب اللجنة تحت دوافع معلومة، وتبدأ لعبة التَّقويض هذه حين يبدأ الشّاعر عبدالحكيم أبو زيان في هندسة استجابته بتكوين صدر البيت الأوّل على مقاس البيت الذي صاغه المتسابق أبو حجر، (يُعجبني فيه سجيّاتُ شاعرٍ)، وهذا الصَّنيع اللغويّ يوطّن الحدث في تاريخه، ويصنع استجابة حيَّة تُعاش لسنوات. فالشِّعر هو شهادة ميلاد وعنوان بقاء يفرض نفسه. وقد واصل الشّاعر أبو زيان بناء استجابته لغوياً على وتيرة فعل "يُعجبني" حين أورد في صدر البيت الثاني "ويُذهلني إجماعُهم عن ضلالةٍ"، وهي محاولة إعادة توبيخ اللجنة، وتذكيرها بالحالات الإعرابيّة لمثل هذه الأفعال، وما يتصل بها من ضمائر، وقضايا التَّقديم والتَّأخير. ولا تتوقّف صياغة الاستجابة عند هذا الحدّ، بل نراه يبني مقابلة طريفة في الأبيات بين

أعضاء اللجنة والشّاعر، فينسب الضّلالة والإغلاظ في القول والمغالطة إلى اللجنة، في حين ينسب الرّقة والسَّخاء والحِلْم والصَّواب للشَّاعر. وهذه المقابلة تكشف عن مقام الطَّرفين، وتُعرّي أساساً خطاب اللجنة وتهافته، لا سيَّما وأنَّهم أجمعوا على الضَّلالة والخطأ، رغم توضيح الشّاعر. وهذا فيه إحالة ضمنية على وجود القهر الخطابي

أغمـــــــضَ عينيه لعلّ الكرى ... يشـــــهد أنَّ الأمر حلم جرى
مـــــــا صدَّقت أذناه ما راعها ... فـــــأغمض الجفنَ لكيلا يرى
خـــــــابت هنا آمالُهُ فارتمت ... فـــــي حضنه تسألُه ما جرى؟!
أعجبـــــــه من ذكريات الهوى ... "سخـــــاؤُه" فهل ترى قصَّرا؟!
لم تســـــتطع أقـــدامه حمـــله ... لمّا رأى "الأخفش" تحت الثّرى
وراء ذكـــــرى "سيبـــويه" التي ... قد جـــاء يحيي عهدها تشترى
وأبـــــــــصر "الضَّاد" وأعلامه ... وكـــــــلهم طيفُ خيالٍ سرى
فعـــــــندها قام كئيب الخُطا ... يشـــــعر بالإثم اتّجاه الورى
يخـــاف أن ينسى عهود الحمى ... فينصب "الفـاعلَ" أو يجـــرُرا

وهي استجابة ركّزت على حالة الشّاعر أمام لجنة التَّحكيم، هذا فضلا عن تركيزها بشكل هزلي على دوائر الإعراب، مستدعية من التاريخ أسماء أعلام في اللغة؛ من مثل الأخفش وسيبويه، مع ذكرها

وإعـــــراب يُغَطّي الوجه منه ... ويضـــــحكُ من تعاوره العداءُ
وقـد قالَ المُحَكِّمُ: كيف رفعٌ؟ ... وأيـــــّدَهُ على النَّصْبِ النِّساءُ
فأطْـــرقَ باسماً من جَهل قومٍ ... وغادرَهم وقدْ قُدِرَ المـــــــراءُ
أمير الشِّعر ما أســخاكَ صفحاً ... وفي الإعراضِ يُعجبني السَّـخاءُ

الذي مارسته اللجنة على الشّاعر. أما الشّاعر العربي والأستاذ الجامعي حسن السعيدي، عضو هيئة التدريس بالمعهد العالي للدراسات الإسلامية في نواكشوط (موريتانيا)، عندما رأى تفوُّق الشَّاب الليبي أبو حجر على لجنة مسابقة "أمير الشُّعراء"، أنشد قائلاً:

لنصب الفاعل أو جرّه، وهي كلّها إحالات مباشرة على خطأ اللجنة.

في حين أنشد آخر يقول:

وما دمنا في دوائر الشِّعر، فقد عثرنا في فيديو ضمن مواقع التّواصل الاجتماعي واليوتيوب على تعليق طريف للشاعر عبدالسلام أبو حجر، يشكر فيه من قام بالتَّضامن معه، وقد تشكّل هذا التَّعليق في ثوب أبيات شعر عميقة، حاول من خلالها الشّاعر أن يبني استجابة بشكل آخر، تبقى راسخة في أذهان الكثير، ولا سيما أولئك الذين يحاولون فرض خطاب معيَّن تحت إكراهات متعدّدة، حيث قال 5:

لمـا تبارى النّاس في فرض شهرتي على هـــــمزتي لمّا رفعت ذُراها
وقيـــــــــّض لي ربّي عباداً كثيرةً فأشكرها من دون أن أتبـــــاهى
خرجتُ من الإشْكالِ حتّى أُريحهُمْ وخَلّيْتُ عَنْها هـــــــمزتي وبَلاَهَا
يُؤرقنـــي في الوَقْتِ يَوْمي وبَعْده ويُعـــجُبني في الذّكريات سخاها

2.3. بلاغة الكاريكاتير وإعادة توزيع أدوار القول البلاغي

بخلاف الاستجابة البليغة القائمة على الشِّعر عنواناً، شهدنا بروز جملة من الاستجابات الأخرى التي حاولت ردّ خطاب الإكراه الذي فرضته لجنة أمير الشُّعراء، ولعلّ في أهم هذه الاستجابات نجد استجابة الكاريكاتير، وهي تمارس سُلطة هزلية تحاول أن تتصدّى لمرض الخطاب. وهذا ما لمحناه في بعض الاستجابات الكاريكاتيرية التي أنتجها البعض ضمن مواقع التّواصل الاجتماعي.

في البدء لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الكاريكاتير هو معطى يوازي المعطى اللغويّ اللسانيّ. فهو يحاول أن يمارس سُلطة دلالية معيَّنة، ويدرجه البعض في خانة سُلطة الصُّورة التي تفوق سُلطة الكلام، إذ يحاول أن يصل بالمتلقّي إلى المعنى المقصود، من خلال بلاغة الصُّورة الكاشفة التي تخاطب الحواسّ، وتحوّل الصَّعب سهلاً. وبذلك ينهض الكاريكاتير بأشكال تواصلية متعدّدة، ويسعى إلى التأثير في المتلقّي وإفهامه. وعلى هذا الأساس، فلا غرابة من تواتر استجابة الكاريكاتير في دوائر بلاغة الجمهور، وذلك لأنّ تفعيل هذه الخصيصة غير اللغوية أعمق في التأثير، وأيسر في الإنجاز التأثيري والإقناعي، "كما يعمل على تلبية رغبات القرَّاء بمختلف مستوياتهم اللغوية والثقافية، ويفتح لهم باب المشاركة للوصول للفكرة المقصودة" 6.

في شبكة "الرّائد" الإعلامية، نعثر على كاريكاتير بعنوان "حين يتفوَّق التّلميذ على الأستاذ"

7. ويظهر من خلال هذا الكاريكاتير أننا أمام فعل غير لغوي محمّل بدلالات ورموز عميقة، حيث يفضح الممارسة التي انتهجتها لجنة "أمير الشُّعراء". فقد جاء ليصوّر وقوف اللجنة أمام الشّاعر، في قلب لموازين القول والفعل، حيث ساهم الكاريكاتير في بناء الاستجابة البليغة لخطاب الإكراه الأكاديمي، من خلال كسر شوكة الخطاب وتعاليه، وذلك حين سلّم مقاليد القول والتَّقويم إلى الشّاعر.

إنّ ما قام به الكاريكاتير هو إعادة توزيع الأدوار، في ضرب من السُّخرية الواضحة، وهذا منطقي ما دمنا في إطار استجابة بليغة تكوّنت في سياق الردّ على خطاب الإكراه الذي مارسته اللجنة. فصانع الكاريكاتير يحاول أن يفضح حقيقة اللجنة ويُعرّيها، ليعيد الاعتبار إلى الشّاعر الذي مُورِست عليه سُلطة خطابية تحت أسباب متعدّدة. وبناءً على هذا، فإنّ الاستجابة البليغة القائمة على الكاريكاتير هي ضربٌ من الممارسة التي تنتصر للعدالة التَّخاطبية. فهي تدعو إلى إعادة توزيع أدوار الخطاب بالعدل، وفرض نسق جديد تتكافأ فيه فرص القول دون تراتبية، وهذا -لعمري- ما تحتاجه أدبيات التعليم والتعلّم في المجتمعات العربية. وإضافة إلى الكاريكاتير، دخلت الصُّورة معركة الاستجابة البليغة، إذ عثرنا على كثير من الصُّور المعبّرة، التي تحاول أن تبني استجابة تردّ فيها على تعالي الخطاب السُّلطوي الأكاديمي. ويمكننا في هذا الإطار أن نشير إلى صورة الشّاعر وقد كُتب عليها "سأخبر سيبويه بكل شيء"، وفيها إحالة إلى صاحب الكتاب، بوصفه المرجع الأساسي في علم اللغة.

3.3. الشّاهد التَّاريخي وتشكّل الاستجابة بالمثل

في إطار متابعتنا لجلّ الاستجابات التي أنتجها المغرّدون في مواقع التّواصل الاجتماعي، تعثَّرنا بضرب آخر من الاستجابة البليغة، التي استقت مرجعيّتها من التَّاريخ، في ضرب من أمثال أو قصص تحكي واقعة ما. وقد التجأ المغرّدون إلى هذا النَّوع من الاستجابات إمّا عبرة من القصص والأحداث، وإمّا ترسيخاً للحدث، وإثبات قوّته وصحَّته. ولعلّ استنجاد الباحث معن البياري بواقعة سيبويه مع الكسائيّ خير مثال في هذا الإطار، فقد أورد الباحث ما أسماه المسألة الزّنبورية، وقد عنون مقاله بـ "من المسألة الزّنبورية إلى أمير الشُّعراء" 8، وحاول من خلاله استدعاء حادثة تاريخية، وهي مناظرة الكسائي وسيبويه، التي انهزم فيها سيبويه ظُلماً وبهتاناً، وهي محاولة لتبرئة الشّاعر الليبي، واتّهام لجنة التَّحكيم التي بدت مُتسلطة ومعاندة في فرض رؤيتها. وقد اتَّجه البعض الآخر إلى العودة إلى التَّاريخ من أجل إثبات شرعية القائل، والردّ على

الخطاب السُّلطوي. وهنا نستحضر تغريدات من زمن فات، تُنسب إلى عميد الأدب العربي طه حسين، يقول فيها: "البدو في ليبيا -وتحديداً في إقليم برقة- هم الأقوم لساناً... لا يضاهيهم أحدٌ في الفصاحة". وتعتبر هذه الاستجابات ضرباً من التَّأصيل التَّاريخي للحدث، من أجل فرض رؤية محدّدة، وانتصاراً لأطروحة معيَّنة.

الخاتــمة

أشار الباحث باولو فريري في كتابه الموسوم بـ "تعليم المقهورين" 9 Pedagogy of the Oppressed إلى نقطة مهمّة في طريقة التَّعامل مع الآخر في الحرم الجامعي والطّلابي، وهي طريقة تتلخَّص في ما أسماه بـ "النّظام البنكي"، وهو نظام يختزل الطَّابع السُّلطوي باعتباره يمارس نوعاً من الفوقية في الأداء، حيث يصبح الطالب متلقِّياً للمعارف دون نقاشها أو إبداء رأيه فيها. وقد دعا في هذا الكتاب إلى ضرورة تغيير هذا المنطق إلى منطق التَّعليم النَّاقد الذي يحاول أن يبني شخصية الطّالب (المتلقّي)، بتشجيعه على التَّفكير، والتَّعبير، ودحض ما يمكن دحضه إن لزم الأمر. هذا المُعطى الذي اخترنا أن نورده في خاتمة هذا المقال، يشرّع أبواب نقد الخطاب الأكاديمي وإكراهاته. ففي المجتمعات العربية، والمؤسّسات التَّعليمية والقائمة على المعرفة، نشهد سُلطويّة عميقة في الخطاب. ولا تنفكّ هذه السُّلطوية عن سُلطوية أخرى نابعة منها، وهي سُلطة الثَّقافة السَّائدة عندنا. وتبقى في الأخير الإشارة إلى أنّ الاستجابة البليغة لخطاب الإكراه الأكاديمي، هي فاتحة القول في مثل هذه الخطابات التي تُعَدُّ خطراً على الواقع الثّقافي. وقد تبيّن لنا أنَّ الاستجابات كانت متنوّعة بين شعر، وكاريكاتير، وصورة، وشاهد تاريخي، وكلها استجابات تعكس عمق الوعي الجماهيري الذي نراه في ظلّ وجود الوسائط الإلكترونية والمواقع الافتراضية؛ يمسك بزمام القول، ويعيد الاعتبار إلى المخاطَب. وننبّه إلى أنّ تفكيك إكراه الخطاب الأكاديمي يكشف عن أنَّه خطاب يتموقع في إطار خطاب أعمّ، هو خطاب السُلطة (المعنوية والثقافية): خطاب الجماعة والمؤسسة. فهـو بمـثابة نـصّ يحتاج إلى التَّفكيك تفكيكًا أعمق، وهذا ما نتطلَّع إلى رؤيته مستقبلاً.

الهوامش

1 - "الاستجابة البليغة" مصطلح يمكن أن يدرج في خانة المصطلحات البلاغية الحديثة ضمن حقل بلاغة الجمهور. وقد ابتدع هذا المصطلح الباحث المؤسس لهذا الفرع عماد عبداللطيف. (انظر عماد عبداللطيف، بلاغة المخاطب: البلاغة العربية من إنتاج الخطاب السُّلطوي إلى مقاومته ضمن السُّلطة ودور المثقَّف، جامعة القاهرة، 2005م، ص7–36).

2 - "بلاغة الجمهور" فرع بلاغي يمكن إدراجه في ما يُعرف بالبلاغة الجديدة. ويعود تأسيس هذا الفرع البلاغي إلى الباحث المصري عماد عبداللطيف الذي بدأ الاشتغال عليه من سنة 2005م، حين تفطّن إلى فكرة بلاغة المخاطَب. وتقوم فكرة هذه البلاغة على النَّظر في استجابات الجمهور وتفاعلاته مع الخطاب السُّلطوي، سواء أكان مكتوباً، أم مباشراً، أم عبر وسائط غير علاماتية. وتهدف هذه البلاغة إلى تمكين المخاطَب من آليات تفكيك الخطابات السُّلطوية التي يمارسها المتكلّم، وهي فكرة جاءت لتطوّر البلاغة والتَّأسيس لفكرة أخلقتها وجعلها أداة للتَّعايش والتَّسامح، عوض السَّيطرة والفرض والتَّحكم، لا سيما وأنَّها تسعى إلى فضح "أمراض الخطاب" من عنصرية وتحقير وتنمُّر...إلخ، وهذا الشَّيء يساهم في بناء وعي جديد يقلب دائرة الحُكم البلاغي من المتكلّم إلى المخاطَب.

3 - عماد عبداللطيف، بلاغة الجمهور والمعارف النقدية: دراسة في خصائص النقد من الفضيلة إلى الاستجابة. مجلة العلامة، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، مج6، عدد13، 2021م، ص9 - 30.

4 - عماد عبداللطيف، في ضرورة بلاغة الجمهور، ضمن صحفية الشروق المصرية، الثلاثاء 8 سبتمبر 2020م.

5 - انظر الرابط التالي: https://www.youtube.com/shorts/NFVxyBFz33E

6 - فاطمة محمد العليمات، مقاربات في تحليل الخطاب الكاريكاتيري، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 44، العدد1، 2017م، ص22.

7 - انظر: https://alkhamisa.com/?p=136087

8 - معن البياري، من المسألة الزّنبورية إلى أمير الشُّعراء، ضمن موقع العربي الجديد، نشر في 06 يناير 2023م. انظر الرابط التالي:

shorturl.at/fqAN5

9 - باولو فرايري، تعليم المقهورين، ترجمه وقدّم له د. يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، لبنان، ص50. ويترجم العنوان أيضاً إلى "بيداغوجيا المقهورين".

المراجع

1 - البياري (معن)، من المسألة الزنبورية إلى أمير الشُّعراء، ضمن موقع العربي الجديد، نشر في 06 يناير 2023م. انظر الرابط التالي:

2 - عبداللطيف (عماد)، في ضرورة بلاغة الجمهور، ضمن صحيفة الشروق المصرية، الثلاثاء 8 سبتمبر 2020م.

3 - عبداللطيف (عماد)، بلاغة المخاطب: البلاغة العربية من إنتاج الخطاب السلطوي إلى مقاومته ضمن السُلطة ودور المثقف، جامعة القاهرة، 2005م.

4 - عبداللطيف (عماد)، بلاغة الجمهور والمعارف النقدية: دراسة في خصائص النقد من الفضيلة إلى الاستجابة. مجلة العلامة، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، مج6، ، عدد 13، 2021م.

5 - فاطمة محمد العليمات، مقاربات في تحليل الخطاب الكاريكاتيري، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 44، العدد1، 2017م.

6 - فرايري (باولو) ، تعليم المقهورين، ترجمه وقدّم له د.يوسف نور عوض، دار القلم بيروت -لبنان.

اللامتناهي السَّردي في رواية "واللّه إنّ هذه الحكاية لحكايتي"

كيليطو... يشرب من كأس شهريار

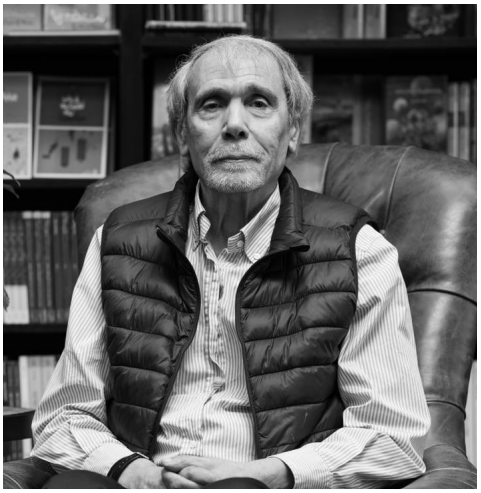
د. عبد الكريم الفرحي ▫

في أحد المقاطع البديعة من قصيدة "استعارات ألف ليلة وليلة" (Metaforas de las Mil una noches) ، كتب خورخي لويس بورخيس:

"تقول العرب: ما مِنْ قادرٍ
على الانتهاء من قراءة كتاب الليالي.
فالليالي هي الزمن، [والزمن] لا ينام.
واصل القراءة. بينما يموت النهار،
تقصُّ عليك شهرزاد قصّتك أيضاً" 1.

وصلاً بهذا النَّسق، نرجّح أنَّ عبدالفتّاح كيليطو كان يتطلّع في رواية "واللّه إنَّ هذه الحكاية لحكايتي" 2 إلى أن يُسقى من الكأس نفسِها التي شرب منها شهريار 3 . لا شك أن لفيفاً من القرّاء يعلمون يقيناً أنَّ كيليطو بورخيسيُّ الهمّة والحكمة، مولعٌ باللامتناهي السَّردي. لذا فلا غرابة في أنَّه -مثل بورخيس جارِهِ الأقرب- "ضالعٌ في كلّ الحكايات" 4، بيد أنَّ مفتاح السّر ما يزال مجهولاً. لكن مهلاً، أليست "خاصّة المفتاح الفتح" 5 بحسب عبارة بليز باسكال؟ أليس العنوان مفتاحاً، وفق ما يُقِرُّ كيليطو نفسه في أحد مؤلّفاته؟ 6

▫ باحث من المغرب



▣ الكاتب والروائي المغربي عبدالفتاح كيليطو

1. في سردية العنوان

تعود بنا صيغة عنوان رواية كيليطو إلى "أغرب حكاية روتها شهرزاد" 7، (وهي حكاية الليلة الأخيرة في طبعة كريستيان ماكسيميليان هابِخط 8 (Christian Maximilian Habicht) من حكايات كتاب "ألف ليلة وليلة"، أو "الليلة 602" في متاهات بورخيس 9، أو "الليلة الثَّانية بعد الألف" بحسب إدغار آلان بو 10 Edgar Allan Poe . وفي أثناء السَّرد، "يصغي شهريار إلى ما ترويه شهرزاد بهدوء كعادته، ولكنّه في لحظة ما يتدخَّل، ويقول لها: "الحكاية التي حكى لك صاحبك، تشبه حكاية ملك أنا أعرفه". يحاول شهريار جاهداً أنْ يهتديَ إلى كُنه الحكاية، أنْ ينفذَ إلى المسْتَسَرِّ والمحجوب في أطوائها. "في أفق تفكيره يتراءى ملك، كما يتراءى في أفق شهرزاد صاحب". فجأة تومض الفكرة في ذهن شهريار، فيصدح: "واللّه هذه الحكاية حكايتي، وهذه القصّة قصَّتي". بدا كما لو أنَّ الملك استفاق من حلم في "ليلة الليالي"، أو لنقل: في الليلة الأولى ما بعد الأبد 11 .. أدرك أنَّ شهرزاد "كانت تروي حكايته بالضَّبط" 12 .. لا شكَّ أنَّ واقعة هذه الليلة هي التي أوحت إلى بورخيس بنبوءته الاستعارية، وهي ذاتها التي أوحت إلى كيليطو بعنوان ذي صيغة "يقينية" لسردية "ارتيابية".

2. جدارة السَّرد

ظلَّ دون كيشوت دي لامانشا مستاءً، وهو يسير على سهل مونتييل –في خالدة سيرفانتيس- لأنَّه لم يصادف من الحوادث "ما يستحقّ أن يُذكر"13. ضمن هذا السّياق، يعلّق كيليطو بالقول: "لا تكتسب الحياة معنى وقيمة إلا باللحظات الفذَّة التي يمكن أن تكون موضوعاً للسَّرد؛ لا شيء يجدر بأنْ يُعاش إلّا ما هو جدير بأن يُسرد" 14 . هل أيقن كيليطو بأنَّ حكايته جديرة بأنْ تروى؟

لا مناص من أنْ تكون الحكاية "عجيبة وغريبة"، وإلّا "فإنّها غير جديرة بأن تُروى" 15 .

في مستهلّ رواية "واللّه إنَّ هذه الحكاية لحكايتي" مشهد عجيب يستحقّ أن يُسرد: نورا زوجة حسن ميرو في الأعلى، على السَّطح، وقد ارتدت معطفاً من ريش، تحمل في ذراعيها طفلين نائمين، عمرُ أحدهما سنة، والآخر سنتان.

متأهّبة للطّيران، بيد أنَّها تنتظر منذ الفجر أن يستيقظ حسن. يُفتح باب الحجرة أخيراً، ويظهر الزَّوج، يتثاءب، ويمدّد يديه بارتياح، ثمَّ يرفع عينيه، وحين يُبصِر زوجتَه مُجنّحةً يعلم أنَّ كل شيء قد ضاع، سترحل نورا لا شك، وليس بإمكانه إيقافها. تقول نورا: "لم أكن أودّ الذَّهاب قبل توديعك". إثر ذلك مباشرة، "طارت وحلّقت بعض الوقت فوق البيت، ثم اختفت". صرخ حسن؛ ففتحت أمّه باب حجرتها، وقالت: "ماذا حدث؟". أجاب حسن: "لقد ذهبتْ، وأنتِ السَّبب. لماذا ذكرتِ لها أين خبَّأتُ معطفَ الريش؟". في مثل هذا السّياق، يكون المحبُّ مولعاً بسوء الظَّن. لكن هيهات؛ لا ينفع التَّحصُّن بالحَذَر من هجوم القَدَر. قبل استخلاص العِبَر، ثمَّة تنوير من السَّارد، إذ مَهَّدَ مُؤكداً: "يحدث هذا، مرّة أخرى، في بيت والدَيَّ: ساحة مربَّعة، مفتوحة على السَّماء". في سرديات كيليطو، عادة ما تكون جملة البدء منتقاة ودالّة. في هذه الحالة، نرجّح أنَّ لها صلةَ انتساب إلى ما يسمّيه رولان بارث "مفعول الواقع" 16 ؛ تفصيل صغير، أو جزئية مندسَّة في أطواء الحكي، توهم بانشداد المحكيّ إلى ثابت مرجعي. لا نشكُّ في أنَّه يرسّخ صِدْقيةً مُوهمةً ترتبط بالخيوط النَّاظمة لسردية العنوان. في العودة إلى "بيت الوالدَين" تصريح يُنبئ بعودة أوليسيز (أو السّندباد السَّردي) إلى موطنه مثقلاً بوطأة الحنين إلى نقطة إحالة بدئية، بيد أنَّ عبارة "مفتوحة على السَّماء" تنضح بإيحاءات وتلميحات -قاصدة أو عارضة- على "اللا متناهي" الذي لا يحدُّهُ سقفٌ أو أبد.

3. من القطعي إلى الارتيابي

بعد لحظة إيهام بانشداد المحكيّ إلى ثابت مرجعيّ (بيت الوالدَين)؛ تنفصل عرى الحكاية،

وتُنسج خيوطُ التَّأويل على منوالِ نسقٍ ارتيابيّ. ضمن هذا السّياق، يتداعى إلى الذّهن ما كتبه باسكال في إحدى خواطره: "نتمنّى الحقيقة، ولا نجد في ذواتنا إلّا ارتياباً"17. ويتصادى مع فكرة باسكال ما أثبته بورخيس في كتاب "صنعة الشّعر"، إذ أقرَّ: "لا يمكنني -كما قلت- أن أقدّم لكم سوى تردُّدي وحيرتي (...) كرَّست الشَّطر الأكبر من حياتي للأدب، وليس في استطاعتي أن أقدّم لكم -مع ذلك- سوى شكوك" 18 . أمَّا سارد كيليطو فلا يكاد -بعد المشهد البدئي- ينفكّ من قبضة "الارتيابي"، إذ استطرد قائلاً: "لكن ما دخل والديَّ في الأمر؟ وإلى أيّ مدى هما معنيَّان بما حدث؟ والأسوأ أنَّه إذا كانا متورّطين، فأنا أيضاً ضالع في الحكاية" 19. يتعيَّن الإقرار بأنَّ هذا "المشهد الجديد مريب". بعد محاولة التَّثبيت، تبدأ البلبلة في متوالية لا متناهية.

نقتبس بعضاً منها:

• "من المحتمل أنّني تحت تأثير رؤيا سابقة... أيَّة رؤيا؟ وفي أيّ سياق؟".

• "بيد أنَّ هذا ليس حقيقة مؤكَّدة، والأمور ليست بهذه البساطة".

• "لنكن حذرين، لنحرص على عدم الخلط بين الحكايات، لنتجنَّب التَّأثُّر بأوجه مبهمة".

• "ليس هذا -على الأرجح- سوى لوحة شاهدتها في مكان ما، في متحف ربما، أو بالأحرى منمنمة في كتاب. أيُّ كتاب يا ترى؟ ومن هو الرَّسام الذي أنجزها؟ ومن أوحى له بها؟ نصٌّ ما بالتَّأكيد، حكاية قام بتصويرها. لكن هل هناك نصّ؟ لو كان موجوداً، لتذكَّرت الحكاية. غير أنَّني قرأت ما لا يعدُّ من الكتب، وما لا يُعدُّ من الحكايات، إلى درجة أنني نّسيت العديد منها، وأنَّها تختلط في ذهني". ما عاد ثمة من ثابت، تم تقويض البداية، تبلبلت الحكاية. "من يلقي الضياء على هذه البلبلة؟" 20.

4. في البدء كانت خزانة شهرزاد

في إحدى السَّرديات البورخيسية عن ألف ليلة وليلة (هي ما أومأنا إليه سابقاً بالليلة 602)، نقرأ ما يلي: "كنت قد تساءلت كيف يمكن لكتاب أن يكون غير متناهٍ. ولم أخمّن نسقاً آخر غير نسق سفر دوري دائري. سفر تكون صفحته الأخيرة مطابقة للأولى، مع إمكانية الاستمرار إلى ما لا نهاية. تذكَّرت كذلك تلك الليلة الموجودة وسط "ألف ليلة وليلة"، حيث تعمد الملكة شهرزاد (عن طريق شرود النَّاسخ شروداً سحرياً) إلى حكاية قصَّة الألفِ ليلةٍ وليلة نصّاً، مع مجازفة

الوصول مجدَّداً إلى نفس الليلة التي تحكي فيها تلك القصّة، وهكذا إلى ما لا نهاية" 21. بحسب هذا النَّصّ البورخيسي، تستطيع شهرزاد أن تحكي إلى ما لانهاية، لأنَّ لديها سِفْراً دائرياً ليس فيه صفحة أخيرة، بل متوالية سردية يتَّصل آخرها بأوّلها، كما لو أنَّها نُسِجَتْ على منوال الدَّائرة. لكن مهلاً، ثمَّة إمكانية أخرى، وهي أن تكون شهرزاد قد قرأت كلَّ الكتب وكلَّ الحكايات، وتشكَّلتْ لديها ذخيرةٌ سردية لا تنضب، أو لنقل ابتنت على أنقاض المجموع السَّردي حكاية لا متناهية. لقد قرأتْ شهرزاد -وفق ما ورد في مستهلّ كتاب ألف ليلة وليلة- ألف كتاب "من كتب التَّواريخ، وسير الملوك المتقدّمين، وأخبار الأمم الخالية والشّعراء...". وكلمة "ألف" في النَّسق اللانهائي لا تحيل على التَّعديد والتَّحديد، بل على التَّكثير الذي لا ينتهي إلى عدّ معدود، ولا يقف عند حدّ محدود. وفق هذا الزَّعم، فإنَّ شهرزاد قد قرأت كلَّ الحكايات، ومن ضمن ذلك، كتبٌ لم تكن قد كُتِبَتْ في أوانها ولا رُوِيَتْ في زمانها. كان بإمكانها أن تسترق السَّمع إلى محكيّ لم يُقَلْ بعد. ومن ضمن هذا المحكيّ الذي لم يُقَلْ آنئذ حكايةُ كيليطو. في هذه الجزئية بالتَّحديد، ثمَّة نظير لشهرزاد: "الآنسة مونتاغ" في رواية "المحاكمة" لكافكا، إذ كانت بدورها "تستبيح لنفسها سلطةً على ما أراد أن يقوله "يوزف ك" (الشَّخصية المحورية في الرّواية)، وسلطةً على "ما لم يقله بعد" 22 . بهذا المعنى، يستطيع كيليطو أن يقرأ في خزانة شهرزاد ما لم يكتبه بعد. ونستطيع -نحن القرَّاء- أن نستجلي حكاية نورا وحسن ومعطف الريش في محكيّات ألف ليلة وليلة. "ففي البدء، هناك خزانة" 23.

5. واللّه إنَّ هذه الزَّوجة لزوجتي

ثمَّة سردية في خزانة شهرزاد اللا متناهية تسمَّى "حكاية حسن البصري"، لا غرو في أنَّها واحدة من أمتع حكايات "ألف ليلة وليلة". ويبدو أنَّها الأشبه بحكاية كيليطو. في سياق الحكاية، يصطاد حسن البصري "طَيْرَةً من الهواء"، امرأةً مجنَّحة، "وجهُها أضوأُ من الشَّمس، وريقُها أحلى من الشَّراب، وقدُّها أرشق من القضيب، ذات طرف أحور، ووجه أثمر، وجبين أزهر..."، ويسلبها -على حين غفلة منها- معطفَ الرّيش. فتصير -مختارةً أو مجبرةً- زوجةً له، وتنجب منه ولدين: ناصراً ومنصوراً. سرُّ احتجازها يكمن في حرمانها من معطف الرّيش. قيل له في سياق التَّودُّد إليها: "فإنّك إذا ملكته ملكتها"؛ فهي لا تقدر "أن تطير

إلا به". قبل رحلة سفر، اختار حسن أن يحفظه "في صندوق مدفون في الأرض"، وأوصى أمه: أن "احرصي عليه لئلّا تقع عليه، فتأخذه وتطير هي وأولادها، ويروحون، وأبقى لا أقع لهم على خبر، فأموت كمداً من أجلهم". كان بإمكان حسن أن يحرق ثوب الريش، ليؤمّن بقاءها معه، بيد أنه لم يفعل. اختار أن يخبئه.

من حكمة التَّاريخ الطَّويل للحكايات، تعلّمنا -نحن القرّاء- أنَّ الأشياء الثَّمينة والكنوز لا تُخَبَّأُ إلا ليُعْثَرَ عليها. يعلّق بورخيس -في إحدى استناراته- على أسطورة "الصُّوف الذَّهبي" (the Golden Fleece) قائلاً: "إنَّ المستمعين والقرّاء يعرفون منذ البدء أنَّ الكنز سيُعْثَرُ عليه في النّهاية" . وعلى غرار "جازون" الذي عثر على الصُّوف الذَّهبي، ها هو ذا حسن البصري، وهو الذي ما كان له أن يظفر بالمرأة المجنَّحة إلّا لأنَّه عثر على جناح الرّيش الخاصّ بها، يكرّر لعبة الإخفاء، وكأنَّه لا يأبه للقدر المقدور على الكنوز المخفية.

تتمكَّن زوجة حسن -في لحظة ما من سيرورة الحكاية- من الظَّفر بثوب الرّيش واستعادته، وتقرّر أن تطير، بيد أنَّها قبل أن تطير تتذكَّر حَسَناً، وتترك وصيَّة لأمّه مفادها: "إذا جاء ولدُك، وطالت عليه ليالي الفراق، واشتهى القربَ منّي والتَّلاق، وهزَّته رياحُ المحبَّة والأشواق، فليفارق وطنَه". بعد حين، يعلم حسن بالخبر، فيقرّر أن يقطع -من أجل استعادة زوجته وولديه- "البراري والقفار، والأودية والأوعار، في الهواجر والأسحار". تعترضه دون ذلك عَوَارِضُ، وتُناصِرُهُ من أجل مطلوبه مُسَاعِداتٌ.. يستطلع أوجهَ كلّ النّساء من أجل تَبَيُّنِ وجه زوجته. إلى أن وصل إلى "نور الهدى" ملكة الملوك، فلما كشفت عن وجهها صرخ صرخة عظيمة، وقال: "إنَّ هذه الملكة إمّا زوجتي، وإما أشبه النَّاس بزوجتي". تبيَّن إثر ذلك أنَّ بين الملكة "نور الهدى" وأختها "منار السَّنا" (زوجة حسن البصري وأم ولديه) من الشَّبه ما لا تكاد تخطئه عينُ المحبّ الولهان. استدرك حسن بعد التَّثبُّت، فقال لنور الهدى: "واللّه ما أنتِ زوجتي، ولكنَّك أشبه النَّاس بزوجتي".

بين نور الهدى، ومنار السَّنا، وحسن البصري (في حكاية شهرزاد)، ونورا، ونورما، ونور، وحسن ميرو (في حكاية كيليطو) من التَّناظرات والتَّماثلات ما لا يمكن أن يغيب عن نباهة القرّاء، ومع ذلك لا يسعنا إلا أن نستعير التَّركيب ذاته الذي استلهمه كيليطو من "ألف ليلة وليلة"، فنقول: "واللّه ما هذه الحكاية حكايته"، بل لعلَّها واحدة من ضمن الحكايات اللا متناهية "الأشبه بحكايته".

الخاتمـة

ضمن النَّسق الارتيابي، تغدو سيرورة السَّرد -في "واللّه إنَّ هذه الحكاية لحكايتي"- متوالية من احتمالات لا متناهية. لا نكاد نتثبَّت من يقينية احتمال ما، حتى تقوّضها راجحيةُ احتمال آخر. ولا تكاد تنتهي سيرورة الحكاية إلا لتبدأ استشرافات جديدة، وفق قاعدة لكل "موصول صلة"، ولكل "ذيل تكملة"، أو على منوال الكتابة بصيغة "الفاصلة المنقوطة"، بحسب ما يرى كيليطو نفسه محيلاً على ريجيس دوبري، إذ قرَّر أنَّ الفاصلة المنقوطة "تنهي الجملة دون أن تنهيها، تختمها، وفي آنٍ تجعلها تتطلّع إلى شيء زائد، إلى إضافة وتكملة" 25. سواء في حكايات "ألف ليلة وليلة"، أو في "مقامات الحريري" (وما يوازيها من "منمنمات الواسطي")، أو في "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، أو في "البحوث الأكاديمية الخيالية" التي أشرف عليها الأستاذ (ع)، أو (ك)، (بوصفه قريناً أدبيّاً لعبدالفتّاح كيليطو)؛ تكمن مستخلصاتُ "معادن سردية" انصهرت في رواية "واللّه إنَّ هذه الحكاية لحكايتي". وعلى مذهب أبي زيد السُّروجي، بطل مقامات الحريري، فإنّ كيليطو "يأخذ اللفظَ فضّةً" ويعيد صياغته، فيُقالُ: "إنه ذَهَبُ" 26.

الهــوامــش

1 - تُنظر قصيدة "استعارات ألف ليلة وليلة" لخورخي لويس بورخيس، ترجمة يوسف ديشي، ضمن مجلة فصول، مج13، عدد2، ص325.

2 - واللّه إنَّ هذه الحكاية لحكايتي، عبدالفتاح كيليطو، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ط1، 2021م.

3 - ذكر كيليطو في أحد حواراته بمدينة مسقط العمانية: إنّه يتمنّى أن "يشرب فنجان قهوة مع شهرزاد". وفي حوار آخر بمدينة الرباط المغربية، قال: إنه تمنّى لو أتيحت له فرصة أن يطلب من شهرزاد "أن تحكي حكايته". تُنظر مقتطفات من الحوارين بجريدة عُمان اليوم، www.omandaily.om بتاريخ 03 يناير 2022م.

4 - يقول السَّارد بعد المشهد الأوّل: "...فأنا أيضاً ضالع في الحكاية". لا شكّ أنَّ هذه العبارة دالّة. تُنظر رواية "واللّه إن هذه الحكاية لحكايتي"، ص12.

5 - خواطر، بليز باسكال، ترجمة إدوار البستاني، منشورات اللجنة اللبنانية لترجمة الرَّوائع، بيروت، ط1، 1972م، ص23.

6 - في جوّ من النَّدم الفكري، عبدالفتاح كيليطو، منشورات المتوسّط، ميلانو، إيطاليا، ط1، 2000م، ص36.

7 - يُنظر فصل: "الواحدة بعد الألف" من كتاب: في جوّ من النَّدم الفكري، عبد الفتاح كيليطو، ص77.

8 - يُنظر: ألف ليلة وليلة، مكسيميليان هابخط، برسلاو، 1824 - 1838م.

9 - يُنظر: حديقة السُّبل المتشعّبة، ضمن كتاب: المرايا والمتاهات، خورخي لويس بورخيس، ترجمة إبراهيم الخطيب، دار توبقال للنَّشر، الدَّار البيضاء، ط1، 1987م، ص66.

10 - يُنظر: حكاية شهرزاد الثّانية بعد الألف، ضمن الأعمال النَّثرية، إدغار آلان بو، ترجمة غادة الحلواني، المركز القومي للتَّرجمة، القاهرة، ط1، 2015م، ج1، ص209.

11 - استوحينا هذه العبارة من كتاب صنعة الشعر لبورخيس، في سياق حديثه عن الوقع السّحري الذي تحدثه العبارة الإنجليزية الغريبة: « I will love you forever and a day » بحيث إن لفظة « Forever » تعني "زمناً بالغ الطّول"، بيد أنَّه تجريدٌ لا يمكن معه إيقاظ المخيّلة، مثلما يحدث بعد وصله بعبارة «and a

day ». وفي سياق هذا الاستطراد، يجد بورخيس صلة انتساب معنوي بين العبارة السَّابقة وعبارة "ألف ليلة وليلة"؛ ذلك أنها تعني "الليالي الكثيرة" التي ما إن تصل إلى حدّ ما، حتى تعاود الامتداد نحو "اللا متناهي". ويُنظر: خورخي لويس بورخيس، صنعة الشّعر، خورخي لويس بورخيس، ترجمة صالح علماني، منشورات المدى، بيروت، ط2، 2014م، ص55.

12 - في جوّ من النَّدم الفكري، عبدالفتاح كيليطو، ص77.

13 - دون كيخوته، ثربانتس، ترجمة عبدالرحمن بدوي، دار المدى للثقافة والنَّشر، أبو ظبي، ط1، 1998م، ج1، ص40.

14 - لسان آدم، عبدالفتاح كيليطو، ترجمة عبدالكبير الشَّرقاوي، دار توبقال للنَّشر، الدَّار البيضاء، ط2، 2021م، ص94.

15 - العين والإبرة، دراسات في ألف ليلة وليلة، عبدالفتَّاح كيليطو، ترجمة مصطفى النَّحَّال، منشورات الفنك، الدّار البيضاء، ط1، 1996، ص16.

16 - Roland Barthes, « L'Effet de réel », Communications, no 11, 1968, p 84-89.

17 - خواطر، بليز باسكال، ص147.

18 - صنعة الشّعر، بورخيس، ص14.

19 - واللّه إنَّ هذه الحكاية لحكايتي، كيليطو، ص12.

20 - خواطر، بليز باسكال، ص143.

21 - بورخيس، حديقة السُّبل المتشعّبة، ضمن كتاب المرايا والمتاهات، ص66.

22 - المحاكمة، ضمن الآثار الكاملة مع تفسيراتها، فرانز كافكا، ترجمة إبراهيم وطفي، دار الحصاد للنَّشر، دمشق، ط2، 2004م، ج2، ص57.

23 - العين والإبرة، عبدالفتَّاح كيليطو، ص19.

24 - صنعة الشّعر، خورخي لويس بورخيس، ص73. الصُّوف الذَّهبي هو صوف الكبش الخارق الذي امتطته هيلة (Hele) مع أخيها فريكسون (Frixo) ليجتازا هيليسبونت (Helespont). وبعد أن قدّم فريكسون الكبش قرباناً إلى زيوس، علَّق كبير الآلهة صوفه على شجرة في غابة أريس، وكلّف تنّيناً مخيفاً بحراسته. لكن جازون، ومعه الأرغيون، تمكّن من العثور على الصُّوف الذَّهبي. ينظر: صنعة الشّعر، ص82.

25 - في جوّ من النَّدم الفكري، عبدالفتَّاح كيليطو، ص46.

26 - يُنظر: شرح مقامات الحريري، لأبي العبَّاس أحمد بن عبدالمؤمن القيسي الشريشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1992م، ج1، ص355.

القيد والمدى
دراسة في بنية العنوان ودلالاته: (كتب نصائح الملوك نموذجاً)

عبدالكريم بنحميدة ▫

ليس العنوان مجرّد راية تتصدّر الكتاب، أو ضرباً من الاقتداء لا يكتمل العمل في غيابه، وإنّما هو -قبل أيّ شيء- الفاتحة النَّصّية الأساسية. فهو العتبة الأولى التي تعترض القارئ في رحلته داخل النَّصّ. ولعلّ النجاح في تخطّيها يسهم في فهم الكتاب خطاباً وخبراً. إنّ نظرة سريعة على عناوين المؤلَّفات التي تصنَّف باعتبارها "آداباً سلطانية" تكشف تواتراً بيّناً لمفردات بعينها. وأهمّ هذه المفردات التي يتواتر حضورها هي: (سياسة. نصيحة. سلطان. ملوك). ونعتقد أنّنا لسنا في حاجة إلى ذكر كلّ العناوين لكثرتها، بل سنكتفي بتناول نماذج دالّة منها تتنزّل في صلب الخطاب السُّلطاني، وتمتدّ على ما يقرب من خمسة قرون في مشرق البلاد الإسلاميّة ومغربها. وسيمكّننا هذا الاختيار من النأي عن مؤلّفات الفكر السّياسي ذات الطابع التَّشريعي والإداريّ والماليّ. وعلى هذا النحو، سنعمل على تقصّي الدّلالات اللغوية والاصطلاحية للمفردات المتردّدة في العناوين، وأثرها في بناء النصّ وتحديد متنه، وآليّات التفكير التي تضبط توجّه المؤلّف، لأنّ العنوان غالباً ما يكون كشّافاً للنصّ، منبئاً عمّا يكتنزه من قضايا.

▫ باحث من تونس

الملِك: من الفناء إلى الخلود

من المفيد أن نشير منذ البداية إلى أنّ العنوان مظهر من مظاهر حرّيّة الكاتب، وحقل ينفلت فيه من كلّ قيد، "فالمصنِّف لا ينازَع في ترجمة كتابه، كما أنّ الوالد لا يُغلب على اسم ولده" 1. وهذه الإشارة مهمّة لسببين: أوّلهما أنّ الحرّيّة تستوجب ضرورةً المسؤولية، بمعنى أنّ الكاتب هو المسؤول وحده عمّا يختار، وثانيتهما أنّ صلة حميمة تشدّ عنوان النصّ إلى صاحبه، إلى الدرجة التي جعلت الثعالبي يشبّه العنوان بالابن. وهكذا تنعقد وشائج حميمة بين الطرفين. إنّ ما يعنينا تحديداً هو ما تمحّض في مخاطبات الأدباء للملوك التي ترشدهم إلى أقوم المسالك المفضية إلى استقرار الدولة وبقاء الـمُلك. ولا شكّ أنّ المفردات المستخدمة في العناوين -على ما يبدو من بساطتها وسهولة استيعاب دلالاتها- تكشف عن قدر كبير من الدقّة التي يعتمدها المؤلّف في صياغة عنوان كتابه. وهي دقّة تسمح للكاتب بالاطمئنان إلى فهم مرتقَب لمتن الكتاب. فمن الواضح أنّ المفردات على درجة من الوضوح بحيث لا تضلّل القارئ، وإنّما على العكس تماماً تهديه إلى ما سيعالجه الكاتب من موضوعات.

وعندما يشعر الأديب أنّ مفردة قد تستعصي على الفهم معجميّاً؛ فإنّه يبادر إلى شرحها، لا تجنّباً لتأويل معنى لم يقصده، وإنّما تقريباً لمعنى تعذّر فهمه. وباعتبار أنّ مساحة العنوان لا تقبل الشرح لما فيه من إطالة؛ فإنّ الكاتب يسارع إلى إزالة أيّ التباس. فابن ظفر الصّقلّي (568ه/1172م) يرى أنّ لفظة (السُّلوان) قد لا تُدرَك دلالتها، فيقول: "السُّلوان جمع سُلوانة، وهي خرزة تزعم العرب أنّ الماء المصبوب عليها إذا شربه المحبّ سلا" 2. وهكذا تصبح المقدّمة في خدمة العنوان شرحاً لمتعسّر، وتوضيحاً لغامض.

وممّا يلاحظ في تخيّر الكتّاب لعناوين مؤلّفاتهم، شيوع بعض الألفاظ من قبيل (نصيحة وسياسة وسلطان وملوك). فالمفردة الأولى وحدها تتعلّق مباشرة بالكاتب إذ هو النَّاصح، في حين تتّصل المفردات الخمس المتبقّية بالمخاطَب. والنصيحة ترِد -غالباً- في صيغة المفرد، وكأنّها تنبئ عن خلودها واستعصائها على قوانين التطوّر والتحوّل، فهي أيقونة خالدة. وهكذا فإنّ الكاتب/ الناصح خالدٌ بنصيحته، وبفضلها يرقى إلى منزلة الملك المنصوح. وهي صالحة نافعة لكلّ الملوك والسَّاسة، حتّى إن كانت موجّهة إلى حاكم بعينه، شريطة أن يقبلها ويعمل بها. حينئذ سيكون قد "وصلَ مُلْكَه الأمديّ بالأبديّ في دار القرار ومحلّ

الأبرار" 3. فالملك يتحوّل من الفناء إلى الخلود، وممّا تجري عليه قوانين الطبيعة إلى ما يكون خارقاً لكلّ ناموس. كما أنّ لفظة "السّياسة" ممتدّة في الزمان عندما ترد في صيغة المفرد. فهي لا تتأثّر بما يطرأ على المجتمع في بنية تفكيره، وعقائده، وميوله، ومختلف عناصر نسيجه. إنّ السياسة -في ما يبدو- ثابت غير قابل للتغيّر، فكأنّها جوهر لا يتأثّر بعوامل خارجيّة.

أمّا لفظة "الملوك" -التي ترد غالباً في صيغة الجمع- فإنّها توحي بخضوعهم (أي الحكّام عامّة) إلى قانون الفناء، فهم متغيّرون متعاقبون، وكأنّهم ليسوا سوى أدوات لتنفيذ أوامر إلهيّة عُليا. إنّ الملك "هو اللّه تعالى وتقدّس" 4، فهو من هذه الزاوية أبعد من أن يتشبّه به ملك أرضيّ تجري عليه كلّ القوانين والسُّنن التي تجري على ما سواه من الخلق، وأوّلها الفناء. لكنّ ثمّة قاسماً مشتركاً بين ملك السَّماوات (ملك الملوك) وملك الأرض. ففي اللسان أنّ الله "هو مليك الخَلْق أي ربّهم ومالكهم" 5. وفي النَّصّ السُّلطاني ما يحوّل هذا المعنى -أي الربوبيّة والملكيّة- إلى الحاكم في ما يشبه التَّفويض الإلهيّ لمن يصطفيهم من البشر، فتصبح طاعة السُّلطان من أوكد الواجبات على الفرد، لأنّها وثيقة الصّلة بالإيمان. بل إنّ "نُصح الإمام ولزوم طاعته فرضٌ واجب، وأمرٌ لازم لا يتمّ الإيمان إلاّ به، ولا يثبت الإسلام إلاّ عليه"6. وهكذا تقترن النَّصيحة -التي يقدّمها المؤلّف، والإنسان عامّة- بالطاعة التي تصبح عقداً بين العبد والملك، وهو عقد مُلزم بما أنّ الأديب السلطانيّ يقيم معادلة رياضيّة قوامها أنّ الخروج عن طاعة الحاكم يؤدّي -ضرورة- إلى الدخول في دائرة الشيطان، لأنّ "من عصى السُّلطان فقد أطاع الشَّيطان" 7.

إنّ العنوان يهيّئ القارئ لتقبّل صورة سلطان نموذجيّة قد لا يكون لها وجود حقيقيّ في واقع البلاد الإسلاميّة، وهي صورة ترفع من مقامه إلى الحدّ الذي تجعل له من القداسة ما يوجب الطاعة له على غرار طاعته لله، فكلاهما مالك/ ملك. أ فليس "السلطان زمام الأمور ونظام الحقوق وقوام الحدود، والقطب الذي عليه مدار الدين والدنيا. وهو حمى اللّه في بلاده، وظلّه الممدود على عباده، به يمتنع حريمهم، وينتصر مظلومهم، وينقمع ظالمهم، ويأمن خائفهم" 8؟

بلى! تلك هي مكانة الملك التي يرسمها خيال الأديب وهو يقلّب صفحات من التاريخ والسير والأقوال. وبفضل هذه الملكات والقدرات التي خصّ اللّه بها الملوك، فقد جعل الخلافة أشرف

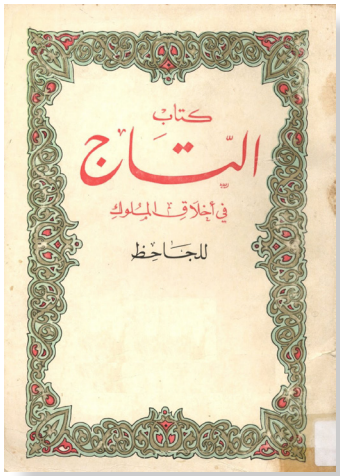
منازل الآدميّين بعد النبوّة 9.

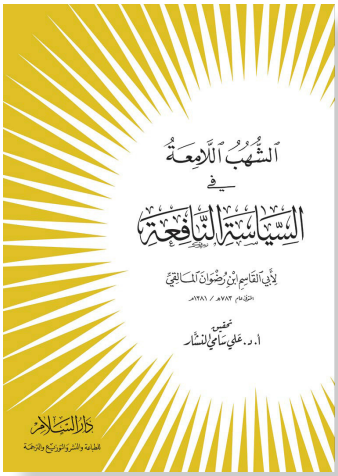
إنّ العنوان يحيل مباشرة إلى شكل من أشكال القداسة مستوجَبٍ على المرء الملزَم على الدوام بطاعتين: طاعة اللّه وهي أبديّة، وطاعة الملك، وهي موقوتة محدّدة في الزمان بحكم خضوع الملك إلى قانون الفناء، لكنّها أبديّة في جوهرها لأنّها متحوّلة من شخص إلى آخر، مثلما تحوّلت من الرسول إلى خليفته، ثمّ إلى خليفة خليفته. وبهذا المعنى، فإنّ مسار الطاعة لا نهائيّ، لأنّ توقّف هذا المسار أو زيغه يؤدّي إلى الخراب، وهو خراب سببه أنّ الرعيّة كـ"السوائم والبهائم"10، ولهذا فهي تحتاج إلى سائس عليم بمصالحها ومفاسدها يقوم "مقام الربّ الذي لا سبيل إلى إدراكه ومشاهدته" 11. وهذا المعنى ينسجم تماماً مع الدلالة الأصليّة لفعل (ساس) في اللغة، إذ "يقال: هو يَسُوسُ الدوابَّ إذا قام عليها وراضَها، والوالي يَسُوسُ رَعِيَّتَه" 12.

وهكذا، فالمعنى الأصليّ للسياسة وصِلَتُه بالبهائم يحيلان إلى حقيقة الرعيّة. فالعنوان يستبطن صورة الناس الذين يغلب عليهم طبع الشرّ والتوحّش، ولولا السُّلطان "لكانوا فوضى مهمَلين وهمجاً مضاعين" 13، لأنّ الرّعية -وفق هذا التصوّر- كالأغنام، "بل الرّعية أشدّ اختلالاً وأكثر اختلافاً" 14. إنّ اللّه خلق الكون كلّه وأناط بالسُّلطان مهمّة ترويض رعيّته المجبولة على الحيوانيّة. وهكذا فكلاهما ربّ، أحدهما في الملكوت الأعلى لا هو مُشاهَد، ولا هو مدرَك، وثانيهما في الأرض له وجود واقعيّ ومادّيّ يجعله السّاهرَ على مصالح خلق اللّه المنفّذَ لإرادته. وبهذا يشترك الاثنان في اسم واحد: الرَّبّ. فلقد "كانت الأمم الماضية في الأيّام الخالية، والعرب خاصّة، تسمّيهم أرباب الأرض، والأرباب" 15.

السُّلطان: التَّعالي والخضوع

إنّ الربّ الذي نتحدّث عنه ونجلو ملامحه هو نفسه السُّلطان الذي نجد له حضوراً مقارباً لحضور الملك في عناوين هذه الكتب. بل إنّ هذه الآداب لا تخرج عن استخدام هذه المفردة أو تلك. فنحن غالباً ما نتحدّث عن "نصائح الملوك"، أو عن "الآداب السُّلطانيّة"، ونحن نقصد الحديث عن جنس واحد من الكتابة. وإذا كانت الدّلالة اللغويّة للملك لا تحتمل سوى معنى واحد؛ فإنّ السُّلطان في اللغة يحيل إلى معنيين أساسيّين، إذ هو "الحجّة والبرهان" من جهة، وهو "الوالي" من جهة أخرى 16. فإذا أمعنّا النَّظر في جذر الكلمة، تبيّن لنا أنّ "السَّليط ما يُضاء به،





ومن هذا قيل للزَّيت: سليط" 17. وهكذا يمكن أن نخلص إلى أنّ السُّلطان ليس حجّة اللّه في أرضه فحسب، بل هو نوره الذي يشعّ على الكون بعدله وحلمه ورفقه وحكمته. ويستند هذا الفهم إلى ما جاء في عناوين كثيرة من مفردات لها علاقة بالنور على غرار "سراج الملوك" للطرطوشي (1126/ه520م)، و"المصباح المضيء" لابن الجوزي (1201/ه597م)، و"الشُّهب اللامعة في السّياسة النَّافعة" لابن رضوان (1381/ه783م)، ومن مفردات أخرى تتّصل بالنّور والنّفاسة مثل "الذهب المسبوك في نصائح الملوك" للحميدي (1095/ه488م)، و"الجوهر النفيس في سياسة الرئيس" لابن الحدّاد (1274/ه673م).

إنّ لحظة الخَلق الأولى كانت لحظة نورانيّة بامتياز18، فكأنّ نصائح الأديب السُّلطانيّ تبشّر بخلق عالم جديد من النور والحقّ والعدل، عالم هو بالضرورة نقيض طبيعيّ للظلم والظلام. فالنَّصائح -إذن- لا تصوّر واقعاً قائماً تسعى إلى تفوّقه على نماذج أخرى محتملة، وإنّما ترسم معالم مجتمع ماثل في ذهن الأديب، مالكٍ للقدرة على البقاء، متحدٍّ لضوابط الراهنيّة المحكومة بقيدي الزمان والمكان، إلى فضاء الأبديّة المتحرّرة من كلّ قيد، المنفتحة باتّجاه الخلود.

وإذ تتشكّل مختلف هذه العناصر أمام الباحث، يجوز القول إنّ العناوين تتأرجح بين المقدّس

والدنيويّ، بين اللّه متعالياً في ملكوته الأعلى، والسُّلطان ربّاً متعالياً على الإنسان خاضعاً للّه في وقت واحد. فهو بهذا المعنى صورة مركّبة من خصال تقرّبه من الألوهيّة، وخصال أخرى تشدّه إلى الأرض.

أصالة العنوان مدخل لأصالة النَّصّ

أمّا في مستوى البناء التركيبيّ، فيغلب تعدّد المفردات وحضور حرف الجرّ (في) على أغلب العناوين من قبيل "التاج في أخلاق الملوك" للجاحظ (255ه/868م)، و"التّبر المسبوك في نصائح الملوك" للغزالي (505هـ/1111م)، و"النهج المسلوك في سياسة الملوك" للشيزري (598م/1193م)، وكأنّ مركّب الجرّ يرد تفسيراً لما قبله، فيضع له حدوداً مرسومة يُفترض أنّها هي التي تسيّج النّصّ السُّلطاني، وفي الوقت ذاته تستكمل بنود التعاقد مع القارئ من خلال تحديد أفق المتن وضبط شروطه.

وإضافة إلى توسّط حرف الجرّ لطرفي العنوان، وكأنّه عامل توازن بينهما؛ فإنّ البناء التركيبي يقوم غالباً على مركّبات بالنعت "النهج المسلوك"، أو بالإضافة "واسطة السُّلوك"، وفي الحالتين يسهم النعت أو المضاف إليه في توضيح بعض ما يغمُض وتقييد ما يطلق، وهو ما يساعد القارئ على مباشرة النَّصّ دون أن يكون خالي الذهن تماماً من الموضوعات المطروقة.

ومن مظاهر الحرص على اصطفاء العناوين، تخيُّرُ الكاتب لبنية إيقاعيّة مخصوصة لم تكن حكراً على المؤلّفات السُّلطانية وحدها، بل تنسجم تماماً مع الذائقة السَّائدة في تلك المرحلة، وهي ذائقة تقيم للسَّجع وزناً خاصّاً، إذ يُكسب السَّجع النَّصَّ شكلاً من أشكال الشَّرعية بفضل انخراطه في فضاء التقبّل الذي يرى في السَّجع عنوان إجادة وحذق وتفوّق. إنّها سنّة الكتابة في تلك العصور. والالتزامُ بها يُعَدّ أحد شروط الاعتراف بأصالة النَّصّ. وهو اعتراف لا مناص منه ليكتمل الانطباع الموحي بقدرة الكاتب ونفاسة المكتوب. على أنّ كُتّاباً آخرين لم يتمسّكوا بهذه السُّنّة، سواء من حيث التركيب أو الإيقاع، وكانوا أكثر ميلاً إلى البساطة والوضوح والمباشرة 19، من ذلك أنّ الثعالبي (429ه/1038م) اختار لكتابه عنواناً مركّباً من مفردتين فقط "آداب الملوك" في علاقة إضافة ترسم ملامح الكتاب باعتباره مبحثاً سياسياً أخلاقيّاً يصاغ صياغة أدبيّة، وكذلك الشأن بالنسبة إلى كتاب الماوردي (450ه/1058م) الذي اكتفى فيه أيضاً بمركّب إضافيّ "نصيحة الملوك"

كان كافياً لتحديد الموضوع المطروق وتمييزه عمّا سواه. وقد يكون السبب وراء ذلك أنّ شهرة المؤلّفيْن تغنيهما عن تلمّس شرعيّة ما من خلال العنوان. فلكليهما مؤلّفات كثيرة ومنزلة مرموقة في الحقل الذي اختصّ فيه كلٌّ منهما.

وفي العموم، فإنّ الأديب السُّلطانيّ التزم بعنوان يغلب عليه الاختصار. وهذه مسألة طبيعيّة "لأنّ العنوان لا يعدو أن يكون علامة دالّة على النَّصّ، وكلّما كانت العلامة أكثر إيجازاً واختصاراً للمعنى، كان أفيد وأجمل" 20. وحتّى في العصور المتأخّرة التي شهدت نزوع الكتّاب إلى التَّصنّع عبر المبالغة في محسّنات البديع كالجناس، فإنّ عنوان النَّصّ السُّلطانيّ ظلّ محافظاً على حدّ مقبول من البساطة وتجنّب التَّعقيد والغرابة.

إنّ عنوان النَّصّ السُّلطانيّ ليس عنصراً محايداً، كما أنّه ليس مبهماً ولا مضلِّلاً، وإنّما هو ملخِّص له منبئ عن قضاياه. فالوظيفة الجوهريّة له "واضحة ودقيقة، لكون بنيته اللغويّة تختزل مقول النصّ، وتكشف طبيعة موضوعه، وتعيّن حقله المعرفي"21 . والعناوين تتشابه في بنيتها تشابهاً يتيح لها من المرونة ما يسمح للكتّاب باستبدالها بعناوين أخرى ممكنة. ولا يجب أن نعُدّ هذا التَّشابه نقيصة، بل ينبغي أن ندرك أهمّية هذه العناوين "باعتبارها مفتاحاً لكلّ القضايا والموضوعات التي يتطرّقون إليها" 22. ومن مظاهر تركيز الكاتب على العنوان، والتَّدقيق في اختياره، ما يصاحبه أحياناً من الحيرة بين عنوان وآخر. فهو يحرص على أن يكون العنوان جامعاً مانعاً حتّى لا يحصل نقص يؤدّي إلى حدوث التباس في التَّعاقد بينه وبين القارئ. ومن الطبيعيّ أن يكون الحرص أشدّ، وأن تبلغ الدقّة أقصاها، لا سيّما أنّ العقد الأساسي قائم بين الكاتب وبين حاكم صُنّف الكتابُ من أجله، أو بطلب شخصيّ منه. يقول الثعالبي واصفاً تردّده في تخيّر عنوان لكتابه: "إنْ سمّيتُه الملوكيّ كنتُ صادقاً، وإن لقّبتُه "تحفة المملوك وعدّة الملوك" لم أكُ كاذباً، لكنّي آثرت تفخيمه بالخوارزم شاهي ليكون أنبه لاسمه وأبعد لصيته"23. وإذ يطمئنّ الأديب إلى أنّ العنوان قادر بلفظه وتركيبه على استيعاب المواضيع التي سيتناولها في المتن، فإنّه يصرّح بما اختاره 24 "راجياً أن يكون اسمه موافقاً لمسمّاه، ولفظه مطابقاً لمعناه"25. وهكذا يتجاوز العنوان كونه إحدى بوّابات النَّصّ ليتحوّل إلى مفتاح رئيس يسمح بولوج "البيت" والجَوَلان في "غرفة"، وإدراك مكوّناته وطرائق ترتيبها. ولم يكن هذا الإدراك متاحاً لولا أنّ العنوان يترجم

وعياً عميقاً لدى الأديب السُّلطانيّ بأنّه ينشئ نصّاً في مجال السياسة والأخلاق، وأنّه لا يسوق الأخبار والسّير والحكايات لمجرّد المتعة الفنّية، أو تزجية ليالي السَّامرين.

وعلينا أن نعي أنّ المباحث التي تعالجها النُّصوص السلطانية ليست مباحث إبداعية بمعنى الإنشاء والخلق، وإنّما هي نصوص تعمد إلى جمع ما تناثر في مصادر شتّى، وتبويبها وفق رؤية الكاتب. ولهذا فلا مجال لمقارنة النَّصّ السُّلطاني بالنّصّ الرّوائي مثلاً، إذ إنّ الرّواية عمل إبداعيّ، والعنوان في الرواية قد يكون مُلغَّزا أو حمّال أوجه، لأنّه هو ذاته وجهٌ من وجوه الإبداع التي يعمل فيها الرّوائي على استدراج القارئ عبر صدمه، أو استفزازه، أو مخاتلته، وبذلك يكون العنوان أوّل شَرَك ينصبه الكاتب للمتلقّي. أمّا النَّصّ السُّلطانيّ فيُلزم الأديب بوثيقة هي بمثابة العقد الذي يربطه بالملك بدرجة أولى، وهذا العقد لا يسمح له بأيّ شكل من أشكال المخاتلة، أو الغموض، أو الإلغاز المفضي إلى الحيرة. ونعتقد أنّ أقصى ما يتيحه العنوان في الأدب السلطانيّ هو اللجوء إلى الاستعارة الموحية بالفخامة على غرار (التبر) أو (الجوهر) دلالة على جودة "البضاعة" النصّيّة التي يعرضها.

الخاتمة

لا شكّ أنّ عنوان النصّ -أيّ نصّ- هو العتبة الأولى التي يجب على الباحث أن يعالج بنيتها ودلالاتها قبل مباشرة المتن. إنّه -بعبارة أخرى- السياج الذي لا يتيح له الولوج إلى داخل الحديقة إن لم ينجح في عبوره. فإذا تمّ له ذلك، تحوّلت العقبة إلى آلة تساعد حتماً في معالجة الكتاب. ولما كانت مؤلّفات الآداب السلطانيّة عملاً مخصوصاً في بنيته وخبره، فمن الضروريّ أن يتسلّح الباحث بالأدوات الكافية لاستكناه النصّ المثقَل بالشعر والنثر، بالخبر والحكاية، والحكمة والمثل والسيرة وغيرها من فنون القول وأجناس الأدب. وقد ساعدنا تفكيك عتبة (العنوان) في تحقيق جملة من النتائج، لعلّ أبرزها دقّة الصياغة ووضوح المعنى، وهو ما أتاح رسم صورة للملك/السلطان تجمع بين الخلود والفناء، بين التعالي والخضوع. لكنّ الآداب السلطانيّة بقدر ما تتوجّه إلى مخاطَب محدّد في الغالب، فإنّها لا تتحدّث عنه، وإنّما ترسم صورة مثاليّة للحاكم المسلم المفترَض الذي تصبح طاعته متأكّدة لا يكتمل الإيمان دونها.

الهــوامــش

1 - الثعالبي، أبو منصور، آداب الملوك، تحقيق، جليل العطيّة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1990م، ص32 من مقدّمة المؤلّف.

2 - ابن ظفر الصّقلّي، أبو عبدالله، سُلوان المطاع في عدوان الأتباع، تحقيق، أيمن عبدالجابر البحيري، القاهرة، دار الآفاق العربيّة، ط1، 2001م، ص17 من مقدّمة المؤلّف.

3 - الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب، نصيحة الملوك، تحقيق، الشيخ خضر محمّد خضر، الكويت، مكتبة الفلاح، ط1، 1983م، ص35 من مقدّمة المؤلّف.

4 - ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، بيروت، دار صادر، 1955ـ 1992، فصل الكاف، 10 / 491

5 - المصدر نفسه، فصل الكاف، 10/491.

6 - ابن رضوان المالقي، أبو القاسم، الشهب اللامعة في السياسة النافعة، تح، علي سامي النشار، الدار البيضاء، ط1، 1984م، ص 66 ـ 67.

7 - المصدر نفسه، ص66.

8 - المصدر نفسه، ص56.

9 - المصدر نفسه، ص62.

10 - الماوردي، نصيحة الملوك، ص51.

11 - المصدر نفسه، ص51.

12 - ابن منظور، لسان العرب، فصل السين، 6 / 108.

13 - الشيزري، النهج المسلوك، ص66.

14 - المصدر نفسه، ص66.

15 - الماوردي، نصيحة الملوك، ص51.

16 - ابن منظور، لسان العرب، فصل الطاء،7 / 321.

17 - المصدر نفسه، فصل الطاء، 7 / 321.

18 - عجينة، محمّد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، بيروت، دار الفارابي، صفاقس، دار محمّد علي، ط2، 2005م، ص126 وما بعدها.

19 هذه الصفات تنطبق على كثير من "نصائح الملوك". ولعلّ كتاب "سير الملوك" لنظام الملك من المؤلّفات القليلة التي تخالف هذه القاعدة، إذ يوحي العنوان بأنّه كتاب في السير أو التواريخ، في حين أنّه في صلب الآداب السُّلطانيّة.

20 - الإدريسي، يوسف، عتبات النصّ في التراث العربيّ والخطاب النقديّ المعاصر، بيروت، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، 2015م، ص45.

21 - المرجع نفسه، ص45.

22 - العلاّم، عزّ الدين، النصيحة السياسيّة، دراسة مقارنة بين آداب الملوك الإسلاميّة ومرايا الأمراء المسيحيّة، الرباط، بيروت، مؤسّسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، ط1، 2017م، ص44.

23 - الثعالبي، آداب الملوك، ص32 من مقدّمة المؤلّف. والملاحظ أنّ هذا الكتاب ورد تحت عنوان (الملوكيّ) في مقدّمة كتاب "تحفة الوزراء"، بينما ورد تحت عنوان "الخوارزم شاه" أو "الخوارزميّات" لدى كلّ من الصفدي وابن شاكر الكتبي وابن قاضي شهبة. انظر، الثعالبي، آداب الملوك، ص18 من مقدّمة المحقّق.

24 - انظر على سبيل المثال، الشيزري، النهج المسلوك، ص63 من مقدّمة المؤلّف، وابن رضوان، الشهب اللامعة، ص52 من مقدّمة المؤلّف.

25 - ابن رضوان، الشهب اللامعة، ص52 من مقدّمة المؤلّف، وهذه العبارة تكاد تتماثل مع عبارة أخرى، انظر، الزيّاني، أبو حمّو موسى بن يوسف، واسطة السلوك في سياسة الملوك، تحقيق، عبد الرحمان عون، تونس، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1990م، ص19 من مقدّمة المؤلّف.

26 - المقصود كتاب "التبر المسبوك في نصيحة الملوك" للغزالي، وكتاب "الجوهر النفيس في سياسة الرئيس" لابن الحدّاد.

المصادر والمراجع

المصادر:

1 - الثعالبي، أبو منصور، آداب الملوك، تحقيق، جليل العطيّة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1990م.

2 - ابن رضوان المالقي، أبو القاسم، الشُهب اللامعة في السياسة النافعة، تحقيق، علي سامي النشار، الدار البيضاء، ط1، 1984م.

3 - الزيّاني، أبو حمّو موسى بن يوسف، واسطة السلوك في سياسة الملوك، تحقيق، عبد الرحمان عون، تونس، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1990م.

4 - الشيزري، عبدالرحمن، النهج المسلوك في سياسة الملوك، تحقيق، محمد أحمد دمج، بيروت، مؤسسة بحسون، دار المنال، ط1، 1994م.

5 - ابن ظفر الصقلّي، أبو عبدالله، سلوان المطاع في عدوان الأتباع، تحقيق، أيمن عبدالجابر البحيري، القاهرة، دار الآفاق العربيّة، ط1، 2001م.

6 - الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب، نصيحة الملوك، تحقيق، الشيخ خضر محمّد خضر، الكويت، مكتبة الفلاح، ط1، 1983م.

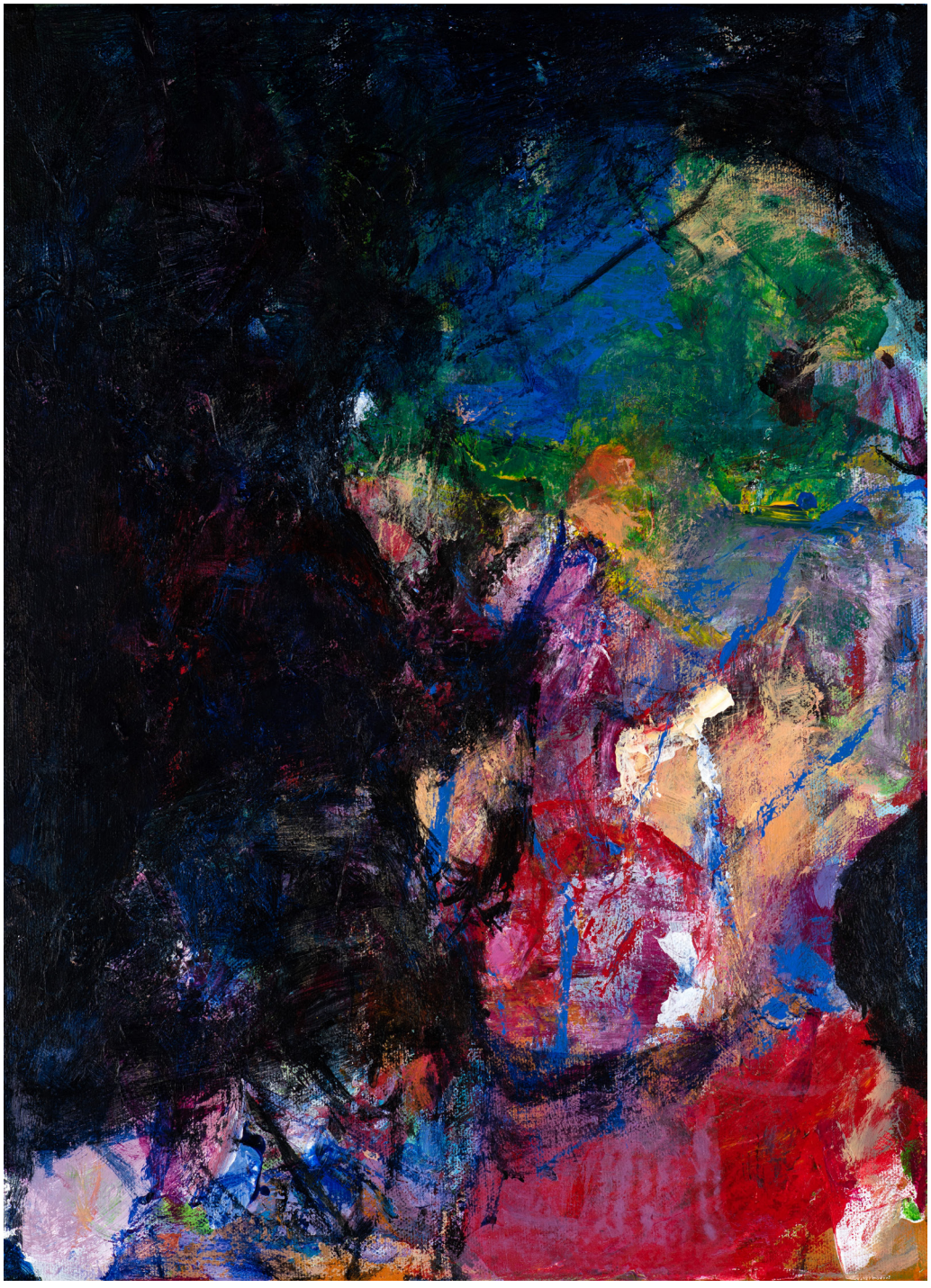
7 - ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ط1، 1955 ـ 1992م، جج6، 7، 10.

المراجع:

1 - الإدريسي، يوسف، عتبات النصّ في التراث العربيّ والخطاب النقديّ المعاصر، بيروت، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، 2015م.

2 - عجينة، محمّد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، بيروت، دار الفارابي، صفاقس، دار محمّد علي، ط2، 2005م.

3 - العلاّم، عزّ الدين، النصيحة السياسيّة، دراسة مقارنة بين آداب الملوك الإسلاميّة ومرايا الأمراء المسيحيّة، الرباط، مؤسّسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، ط1، 2017م.



لوحة الفنّان محمد تقي - مملكة البحرين

ضَغْطُ هاجِسِ الإبداعِ في دِيوانِ "ذاتُ البِدْعِ" لِلشّاعِرِ الموريتانيِّ الشّيخِ أبو شَجّةَ بنِ مُحمَّدِ بنِ بابانا

أ. د. عيسى علي العاكوب ▫

قَصْدُ المَقال:

يَرْمِي هذا المَقالُ إِلَى إبْرازِ فِكْرةٍ ضَغطَتْ كثيراً عَلَى الشّاعِرِ وهو يُخلِّقُ قَصائدَهُ وأَبْياتَهُ، وهي فِكْرَةُ "الإبداعِ" لِخَيْرِ الشِّعْرِ، في حَدْسِ الشّاعِرِ. ويُطالِعُ وَجْهُ هذه الفِكْرةِ باصِرَتَي قارئ الدِّيوان حَيْثُ يَمّمَ في أوراقِه التي تجاوزَتِ المِئتَيْنِ. ويَعْتمِدُ الكاتِبُ في الاستنْباطِ ديوانَ "ذاتِ البِدْعِ" لِلشّاعِرِ الشّيخ أَبي شَجّةَ بنِ محمّد بن بابانا، الذي نَشَرَهُ اتِّحادُ الكُتّابِ العَرَبِ في دِمَشْقَ، عامَ 2011م. وابْتِغاءَ بَسْطِ القَوْلِ في هذا القَصْدِ، يَقِفُ المَقالُ عِنْدَ النِّقاطِ الآتِيَة:

1 - الشِّعْرُ أداةً لِتَظْهيرِ العالَمِ الباطِنِ لِلشّاعر.

2 - الجِدُّ في تَطَلُّبِ الإبْداعِ والتّخليقِ عِنْدَ هذا الشّاعِر.

3 - مُلْهِمةُ الشّاعِرِ: ذاتُ البِدْعِ أو سَلْمَى.

4 - الشّاعِرُ الذي يَغْدُو عَيْنَ إلهامِهِ.

5 - مُخْتَصَرُ المُسْتَفاد.

▫ باحث من سوريا

▣ الشاعر الموريتاني الشيخ أبو شجّة بن بابانا

1 - الشِّعْرُ أَداةً لتَظْهير العالَم الباطن للشّاعِر

يُخَيَّلُ إِلَينا أَنّ الأَديبَ عَلَى الجُمْلة، والشّاعِرَ خاصّةً، من صِنْف الأَفْراد الأَقْدَر عَلَى تَظْهير عالَمِهم الباطنيِّ. فالشّاعِرُ في العَرَبيّة هو "العالِمُ"، والشِّعْرُ هُوَ "العِلْمُ". وفي أَنْظار أَهْل العِلْم "الشِّعْرُ غَلَبَ عَلَى مَنْظُوم القَوْل؛ لشَرَفِه بالوَزْن والقافيَة، وإِن كانَ كُلُّ عِلْم شِعْراً"1.

وتأذَنُ طَبيعةُ الشِّعْر بالبَوْح والنَّجْوَى والحديث عن عالَم النَّفْس في أَقْصَى دَرَجات الإمكان. وتأذَنُ من وجْهة أُخْرَى بأن يَفْحَصَ الآخَرُونَ باطنَ حَرَكة الآلة الإِبْداعيّة عِنْدَ الشّاعر، ويكونُ مُبْدَعُ الشّاعِر أيضاً آلةً لكَشْف القُدْرة النّقديّة عِنْدَ ناقد الشِّعْر. والنَّقْدُ عِنْدَ العَرَب "كَشْفٌ وإظهارٌ"، وهو عِنْدَ اليُونانيِّينَ "قَضاءٌ وحُكْمٌ".

والشّاعِرُ، وَفْقَ هذا الفَهْم، شَبيهٌ بمَن يُسَمَّوْنَ في زَماننا "المُتطوِّعينَ" لإِجْراء اختبارات فَعاليّات العَقاقير والأَدْوية الجديدة. وإِن كانَ الشُّعَراءُ يتلقَّوْنَ مُقابلاً من نَوع ما.ويَبْدُو أَنّ ثَمّةَ تَشابُهاً، من وَجْه ما، بَيْنَ الشّاعِر الأَصيل والعاشق الصّادق، في أَنّ كُلًّا منْهُما لا يَمْلكُ إِلّا أَن يُعَبِّرَ بطَريقة من التّعبير. وإِنّنا في حاقِّ الحقيقة، حينَ نقولُ إِنّ الشّيخَ أبا شَجّةَ شاعِرٌ عَرَبيٌّ مُمْتَلِئٌ بضَرورة البَوْح وشَهْوة القول إِلَى النِّهاية. ويَبْدُو أَنّ انْجذابَهُ المُبكِّرَ إِلَى عالَم الشِّعْر والشُّعَراء وإِنشاء القريض تَعْبيرٌ عن صفة نَفْسيّة ضاربة الجُذُور في تُرْبة العالَم النّفسيّ عِنْدَه. وقد ذَكَرَ لِيَ الشّاعِرُ أَنّهُ انتظَمَ في الكُتّاب في صِغَره لكَي يتعلَّمَ القُرآنَ الكَريمَ، لكنّهُ انْصَرَفَ عن ذلكَ في خَفاء إِلَى حَلْقة "تَعلُّم الشّعر" والاستماع إِلَيْه والاستمتاع به، بغَيْر عِلْم من أَخيه الكبير. كانَ الشِّعْرُ لأَبي شَجّةَ الحَبيبَ الأَوّل، الذي وَجَدَ فيه فَضاءَهُ الرّوحيَّ الغَنيَّ التّامَّ. وأَميلُ إِلَى القَوْل إِنّ الشِّعْرَ مَثّلَ لأبي شَجّةَ في ذلكَ الوَقْت المُبَكِّر الرُّجُولةَ الكاملَةَ في كُلِّ مَظاهرها. ويَتراءى أَنَّ الشِّعْرَ، بما ينطوي عَلَيْه من تَمْكين الشّاعِر من تَظْهير عالَمِه الباطنيِّ بيُسْرٍ وانْسياب وحُرِّيّة، حَلَّ من

أبي شَجّةَ في مَنْزِلةِ المُحَبِّ المُكْرَم. وظَلَّ نُشْدانُ الفصاحةِ وفَصْلِ الخِطابِ مَطْلَباً مُؤثَراً عِنْدَه، حتّى إنّه طَلَبَهُ بِتَوقٍ من بارئ السّماواتِ والأَرْضِ حِينَ دَعا لِابْنِه سَعْدٍ فقالَ:

وسَعْـداً ومـا سَعْـدٌ عَلَـينا بِهَيِّنٍ ... أَلَا إنّ سَعْـداً سِـرُّ داعِيَـةِ النَّظْمِ
حَباهُ الذي فَوْقَ السّماواتِ عَرْشُهُ ... مَكـــارِمَ لا يَعْتاقُها طارِقُ العُدْمِ
وأَلْهَـــمَهُ فَصْلَ الخِطابِ وحِكْمَةً ... يَفُوزُ بِها في بالِغِ العِلْمِ والحِلْمِ 2

وفَضاءُ القَريضِ عِنْدَ أَبي شَجّةَ هو تَماماً فَضاءُ رُوحِه، ذلك البَحْرُ الذي لا غَوْرَ لَهُ ولا ضِفافَ. وفي مُعْظَمِ قَصائد "ذات البِدْع"، يَجِدُ المُتأمِّلُ نَفْسَهُ أَمامَ تَوَثُّبِ رُوحِ الشّاعِرِ نَحْوَ البَوْحِ بِتَوْقٍ مُسْتَكِنٍّ إِلَى إِبْداعِ أَجْمَلِ القَصيد؛ فَما الحَياةُ التي تَسُرُّ الصّديقَ عِنْدَ هذا الشّاعِرِ إِلّا التّجويدُ في تَخْليقِ القَريضِ، والإِتْيانُ بِأَثْمَنِ جَواهِرِ الكَنْزِ المُتواري. وبَيْنَ كثيرٍ ممّا يُظْهِرُ ذلكَ في الدِّيوانِ قَصيدةٌ عَنْوَنَها الشّاعِرُ بِـ"نَشيدُ أَميرِ المَفازة"، يقولُ في تَضاعيفِها:

أَحْـدُو مِنَ الشِّـعْرِ الأَوابِـدَ كَيْـفَما ... لاحَتْ بِذاتِ القَـلْبِ شَمْسُ حُـدائِها
لا أَقْـتفي إِلّا ظِـــــلالَ قَصـيدةٍ ... تَرْعَـى ظِـــــلالَ الطَّيْرِ في بَيْدائِها
لَـــــوْ أَنّ في تِلْكَ الظِّلالِ لِمُهْجَتي ... مُتَفَـــــيَّأً يُعْـدي عَلَى بُـــرَحائِها
وتَـرى المَفازةَ وهي تُوسِعُ في خُطَى ... أَيّامِـــها لتـــــرُودَ في أَرْجـــائِها
لا تستطيـعُ مِنَ السّـــماءِ ظِـــلالةً ... ما لَـــمْ تَلُفَّ صَـــباحَها بِمَـسائِها
إِنّ المَـفازةَ لا تـــُرِيدُ سَمـــاءَها ... إِلّا إِذا اتَّـــسَعَتْ لِـظِلِّ سَـــمائِها 3

ويَخالُ المُتأمِّلُ أَنّ الشّاعِرَ هنا يُقدِّمُ لَوْحةً يَرْسُمُ في تَضاعيفِها كثيراً من أَبْعادِ فَضائِهِ الرّوحيِّ في أَثْناءِ عَمَليّةِ الإِبْداع، وقد أَبانَ فيها أَنّهُ لا يرضَى من الشِّعْرِ إِلّا ما كانَ من "الأَوابِد"، وهي في لُغةِ العَرَبِ القَديمةِ صُيودُ "الوَحْش" في القِفار، التي تَنْفِرُ من كُلِّ مَظْهَرٍ لِوُجودِ الإِنسان. هي صُيودٌ قَيِّمةٌ قَمينةٌ بِالاجتهادِ في طَلَبِها وإِدْراكِها؛ ومن هُنا افتخَرَ امرُؤ القَيْسِ بِجَوادِه الذي كانَ من سُرْعةِ اللَّحاقِ بِـ "وَحْشِ الصَّيْد" كأَنّهُ القَيْدُ الذي يُمْسِكُ بِهِ مباشَرةً، فكانَ "قَيْدَ الأَوابِد"،

يُقَيِّدُها في أَمْكنتها. وحافظَةُ أبي شَجّةَ تَخْتَزِنُ مِن العَرَبيّةِ أَلْفاظاً ومَعانيَ وأساليبَ وصُوَراً قَدْراً هائلاً مَكّنَهُ من أن يَسْتَعْمِلَها استعْمالاً شَبيهاً بِاسْتِعْمالِ أَهْلِها في عُصُورِ الفصاحةِ والبلاغة.

لا أَقْتَـــفي إلّا ظِلالَ قَصيدةٍ

أَحْسَبُه يُعَبِّر عن "سَعَةِ فَضاءِ الإبداعِ" عِنْدَه؛ وإنّهُ ههُنا يُحتاجُ إِلَى وُقُوفٍ عِنْدَ فَلْسَفةٍ خاصّةٍ لِـ"الإبداعِ الشِّعْريِّ" في دِيوانِ "ذات البِدْع". ولا

إنَّ المَفازةَ لا تُريدُ سَماءَها

وهذا البيتُ صُورةٌ مُتْقَنةٌ مُستَكْمَلةٌ لعالَمِ أَبي شَجّة الباطنيِّ. وفيه أنّ "المَفازةَ" هي أبو شَجّة، و"سَماءَ المَفازة" هي فَضاءُ الإبداعِ الشّعريّ عِنْدَه، ويشاءُ الشّاعرُ أن يقولَ في جُمْلةِ البيتِ: إنّهُ لا يرضَى من شِعْرِهِ إلّا ما اتّسعَ فَضاؤهُ التّعبيريُّ لِلْبَوحِ التّامِّ بِجُزئيّاتِ مَعانيهِ وتفاصيلِ عَمَليّةِ الإبداعِ في داخِلِه.

2 - الجدُّ في تَطلُّب الإبْداعِ والتَّخْليق عِنْدَ هذا الشّاعر

مِنَ الخُيوطِ الأساسيّةِ في نَسيجِ الموضوعاتِ

أَنْتَ نَجْـمٌ في رِفْعةٍ وضِياءٍ

ونَحْسَبُ أَنّ امْتلاكَ زِمامِ اللّغةِ الصّافيةِ والتّصَرُّفَ بها بِيُسْرٍ مَلَكةٌ تُعينُ الشّاعرَ المفنَّ عَلَى تقديمِ أَشْواقِ الرّوحِ وبَناتِ الخَيالِ وجَيَشاناتِ الصَّدْر. وحِينَ يقولُ أبو شَجّةَ:

تَرْعَى ظِلالَ الطَّيْرِ في بَيْدائِها

نَجِدُ هنا مُتّسَعاً لذلكَ. وجاءَ بَيْتُ ختامِ قَصيدةِ "نَشيد أميرِ المَفازة" لِيَقُولَ:

إلّا إذا اتّسَعَتْ لِظِلِّ سَمائِها

الشِّعريّةِ التي عالَجَها الشّاعرُ الشّيخُ أَبُو شَجّةَ خَيْطٌ واضِحُ المعالِمِ والسِّماتِ، تَلْمَحُهُ الباصِرَةُ الدّاخليّةُ لِقارئِ شِعْرِهِ الطّالبِ لِبيانِ العناصِرِ وتَمْييزِ الخَصائصِ وتَفْسيرِ الظّواهِرِ، الجَديرِ باسْمِ "ناقدِ الشِّعر"؛ بمعنَى كاشِفِ خَبيئاتِه ومُبينِ أَسْبابِ ارْتقائِه أو انحدارِه. وما هذا الخَيْطُ إلّا تَطلُّبُ أبي شَجّةَ أَنْ يُلْهَمَ نَوْعاً عالياً من القَريضِ يَصِحُّ أَن تُخاطِبَهُ بِما قالَ الشّاعرُ في مَمْدُوحِه:

تجتَليكَ العُيونُ شَرْقاً وغَرْبا

بِكُلِّ ما يَعْنيهِ الفَضاءُ الدِّلاليُّ لِهذا البَيْتِ مِن معنَى الرِّفْعةِ والإِشْراقِ وشَدِّ الأَنْظار. ومِمّا يُنْبِئُ عن هذا بِقُوّةٍ وسُطوعٍ قَوْلُ الشّاعِر:

أَلَيْسَ عَظيـماً أَنْ يَرَى المَرْءُ قَلْبَهُ هَباءً بِأَيْدي الذّارِياتِ السّـَمائم
بَلَى إِنّ سَلْمَى لا تَراني وطالَـــما هَفَوْتُ إِلَيْها مِن وَراءِ الغَمائمِ 4

فالشّاعِرُ هنا طالبٌ لِسَلْمَى التي لا تَراهُ، جادٌّ في اسْتِنْزالِ غَيْثِ سَمائِها قَريضاً مُعْجِباً، مُحَرِّكاً ساكِناتِ الخَواطِر، مُوقِظاً نائماتِ بَناتِ الضَّمائر. وضَغْطُ شَوْقِ الإبداعِ هذا مَبْعَثُهُ إحساسٌ مُتأصِّلٌ في نَفْسِ الشّاعِرِ بقيمةِ "إنتاجِ الشِّعْرِ الجيِّد"؛ فقد قَدَرَ أَبُو شَجّةَ الشِّعْرَ الجَيِّدَ حَقَّ قَدْرِه، وطَلَبَهُ طَلَبَ العاشِقِ العارِفِ تَماماً مَزايا مَعْشُوقِه. وقد يكونُ هذا مَطْلَباً عامّاً عِنْدَ جُمْهُورِ الشّعَراء، لكنّ اللّافِتَ للنّظَرِ فيه، هذا الإِعْلانُ للأَمْرِ، والاحْتِفاءُ به، والتَّفْصيلُ في عَناصِره، ومُحاولةُ إشراكِ جُمْهُورِ الشّاعِرِ في مَعْرِفَتِه وإِدْراكِ بِنْيَتِه. ولَعَلَّ المَرْءَ مُصيبٌ في زَعْمِ أَنّ هذا أَتَى الشّاعِرَ من تَعَرُّضِه في وَقْتٍ مُبكِّرٍ من حَياتِه لأَجْواءِ الشِّعْرِ العربيّ القديمِ عِنْدَ أَعْلامِه، وتَحَسُّسِه عِنْدَ مَن كانَ يُجالِسُهم في بيئتِه إِعْلاءَهُم شَأْنَ القَريض، ورَفْعَهُم مَنْزِلةَ مَن يتفوّقُ في إِبْداعِه؛ فإِنّ كَثْرةَ مُلابَسَةِ الشّيءِ تُعْدي عَلَيه؛ أي تُعينُ عَلَيه، كما يقولُون.

3 - مُلْهِمةُ الشّاعِر: ذاتُ البِدْعِ أو سَلْمَى

تنبئُ قَصائدُ ديوانِ "ذات البِدْع" عن شاعرٍ تَمُوجُ الحَياةُ والحَرَكةُ بَيْنَ جَنْبَيْه، وتَتفاعَلُ آلةُ الإِبْداعِ عِنْدَهُ مَعَ الأَزْمنةِ والأمكنةِ والأَشخاصِ والأَشياء. ويَعْني ذلكَ بِلُغةٍ تَمْثيليّةٍ أَنّ قِيثارَتَهُ الشِّعْريّةَ مُعَرَّضةٌ دَوماً لِريحِ المُؤثِّراتِ والبَواعِث، كقيثارةِ عُولُسَ إله الرّيح Aeolian Lyre فوقَ جِبالِ الإِلْب، في الأُسْطورةِ اليُونانيّة.

ومِثْلَما أَشَرْنا، أَظْهَرُ ما يَميزُ هذا الشّاعِرَ ويُعبِّرُ عن داخليّته فَنّاناً مُخلِّقاً لِلْعَوالِمِ فِكْرةُ "الإِبْداع"؛ حَيْثُ تَرِدُ الأَلْفاظُ المُستَمَدّةُ من مادّة "ب د ع" كثيراً في تَضاعيفِ قَصائدِ الدِّيوان. وقد استبدّ به هاجِسُ "الإِبْداع" هذا حتّى إِنّهُ أَسْمَى جُمْلةَ ديوانِه "ذات البِدْع"، وهو أيضاً عُنْوانُ أُولَى قصائدِ الدِّيوان. ولَسْتُ أَحْسَبُ إِلّا أَنّ الشّاعِرَ عَبّرَ بِـ "البِدْع" عن غايةِ الإِحْسانِ والتَّجْويدِ في صَنْعةِ الشِّعْر. فالشّاعِرُ، في ما يَبْدُو، يَشاءُ القَوْلَ إِنّ مجموعتَه الشِّعْريّةَ هي "ذاتُ البِدْع"؛ أي "البَديع". ومِن مَعاني البَديعِ مِمّا هو ذُو صِلَةٍ

بِما نَحْنُ إزاءَهُ "الزِّقُّ"، أي الوعاءُ. وقد جاءَ في الحديث الشّريف: "إنّ تِهامةَ كبَديع العَسَل: حُلْوٌ أوّلُهُ، حُلْوٌ آخرُه"، شَبّهَها بزِقِّ العَسَل؛ لأنّه لا يتغيّرُ، بخلاف اللَّبَن. وقد جاءَ في مُختار الصِّحاح للرّازيِّ في شأنِ الإبْداع والبِدْع قَوْلُه: "أَبْدَعَ الشّاعرُ: جاءَ بالبَديع. وشيءٌ "بِدْعٌ" بالكَسْر، أي مُبْتَدَعٌ. وفُلانٌ "بِدْعٌ" في هذا الأمْر، أي بَديعٌ، ومِنْهُ قَوْلُهُ تعالى: "قُلْ مَا كُنتُ بِدْعاً من الرُّسُلِ" [الأحقاف: 9].

هكذا، إذَنْ، ذاتُ البِدْع عِنْدَ أبي شَجّةَ هي القَصائدُ ذاتُ النَّسيجِ الشِّعْريِّ المُبْتَدَع. وقد رَمَزَ الشّاعرُ إلَى قَصائده التي أَسْماها "ذات البِدْع" بـ"سَلْمَى". وسَلْماهُ في ما أرَى هي إلهةُ الشِّعْر عِنْدَه، إذا جاز أن أتّكئَ عَلَى مُعْجَم الأساطير. وإذا كان الشّاعرُ العَرَبيُّ القديمُ جَعَلَ الطَّلَلَ وفَتاةَ الطَّلَلِ الذّاهبةَ مُحَرِّضاً نَفْسيّاً لَهُ عَلَى تَجويد الشِّعْر وإثارة إعجاب مَن يتلقَّونَهُ، فإنّ أبا شَجّةَ جَعَلَ "سَلْمَى" قُوّتَهُ الدّافعةَ his momentum إلَى نَظْم "البِدْع" البَديع. وأَجِدُ خَيْطاً رَفيعاً في الميراث الشِّعْريِّ العَرَبيّ، الذي هَضَمَهُ وَعْيُ أبي شجّةَ جيّداً، تُذَكِّرُ فيه "سَلْمَى" أبي شَجّةَ بِسَلْمَى الشّاعرِ العَرَبيِّ الذي يقولُ:

إنّـا مُحـَيُّوكِ يا سَلْمَى فحَـيِّينا ... وإنْ سَقَيْتِ كـرامَ النّاسِ فاسْقينا
وإنْ دَعـَوْتِ إلَى جُلَّى ومَكْرُمةٍ ... يَـوْماً سَراةَ كِرامِ النّاسِ فادْعينا

فَسَلْمَى هنا ساقيَةٌ لِكرام النّاس، وداعيَةٌ لَهُم لعَظائم الأُمُور والمَكارم؛ وهيَ عِنْدَ أبي شَجّةَ مُتأبِّيةٌ مُتَمنِّعةٌ، كاسِيةٌ فَضْلاً وفَضائلَ، مُعْطِيةٌ "بِدَعاً" ومُبْدَعات.

وجُمْلةُ القَوْلِ أنّ "البِدْعَ" و"سَلْمَى" هُما المُحَرِّكان لعَقْل الشّاعر وخَياله المُبْدِع، بَلْ سَمَّى الشّاعرُ نَفْسُه ذاتَ البِدْع سَلْمَى، حَيْثُ يقولُ في أُولَى قصائد الدِّيوان المُعَنَّنة بِـ"ذات البِدْع":

وسَـــمَّيْتُ ذاتَ البِدْعِ سَلْمَى ورُبَّما ... تَهـــلَّلَ من سَلـْمَى عـــَلَيَّ نُـزُولُ
وقُـــــمْتُ بِذاتِ البِدْعِ حتّى تنبّعَتْ ... بِقَلْبِي الشُّموسُ الخُضْرُ وهي نَخيلُ
وكُنْـــــتُ بِذاتِ البِدْعِ نَهْباً لأَنْجُم ... سَقـــاهُنّ من شَجْوِ الحَمام أَصيلُ
وأَلْفَيْتُ ذاتَ البِدْعِ سَكْرَى بِما انتشَتْ ... بِـــرُوحي مَـــزامِيرُ الظِّلالِ تَسيلُ 5

وكأَنّ الشّاعرَ يَشاءُ أَن يقولَ: إنّ مُلْهمتَهُ الشِّعْرَ، أي القُوّةَ الباطنيّةَ الرّوحيّةَ التي تُلْهِمُهُ الشِّعْرَ، هي ذاتُ البدْع، وإنّهُ سَمّاها في بَعْض الوَقْت "سَلْمَى"، ولَعلّهُ يُريدُ في "العَقْل الباطن" أَنّها سَلْمَى التي تُسْلمُه شعْرَهُ سالماً من كُلِّ عَيْب!

وأَحْسَبُ أَنّ الأَبْياتَ الأربعةَ التي ذَكَرْتُ هُنا تَمْثيلٌ مَجازيٌّ لِلْعَمَليّة الابْداعيّة عنْدَه. و"ذاتُ البدْع" عنْدَ أبي شَجّةَ تَعْبيرٌ مُتحرِّكٌ يُشبهُ نِسْبيّاً تَعْبيرَ "المُلازم المَوْضوعيِّ objective correlative" عنْدَ الشّاعر والنّاقد الإنكليزيّ توماس ستيرنز إلْيوت T. S. Eliot (ت1965م) في مَقاله عن "هاملتْ" شكسبير. ويَعْني هذا التّعبيرُ، في ما أَفْهَمُ، تظهيرَ الرُّوحيِّ الباطنيِّ المُسْتَكنِّ في رداء المَوْضُوعيِّ المادّيِّ المُعايَن؛ لأُلْفة النّاس المُعايَنَ الماثلَ. فأَبُو شَجّةَ العَرَبيُّ الشَّنْقيطيُّ يَسْتبدُّ به هاجسُ الإبْداع الشِّعْريِّ والتَّخْليق فيه، فيَخْتارُ له "مُلازماً مَوْضوعيّاً" يَتحمّلُ إبْرازَهُ لكَي تَراهُ الأَعْيُنُ حَيّاً شاخصاً نابضَ القَلْب مُمْتلئَ الشّرايين دَماً. وممّا خلْتُهُ مُوضحاً تَماماً لهذا الذي أَزْعُمُ: القَصيدةُ التي أَسْماها الشّاعرُ "تَرْنيمةَ العُلَا"، وقالَ في عَتَبتها أو عُنْوانها الجُزْئيِّ: "مُجاراةٌ لقَصيدة السَّمَوْأَل بن عادياء"، وقالَ فيها:

مَـواقفُ تُحْيي المَجْدَ وَهْيَ طُلُولُ
لِعــاشِقِها بَيْـنَ النّــجومِ حُــلُولُ
لَبِـسْتُ بها العَـلْياءَ حُــلّةَ ماجِد
تَــرُوقُ النُّهَى أَعْلامُها وتَهُــــولُ
يَفُــوحُ أَريجُ الرُّوحِ من دَم رُوحها
وَفــاءً إذا خانَ الخَــليلَ خَــليلُ
وَقَفْتُ بها فاهْتاجَ بي من رُسُومها
إلَيْــها تَــلاميعٌ لَهُنَّ صَــليــلُ
تُثــيرُ عَلَى الأَيّــامِ تَرْنيمةَ العُـلَا
بَــدائعَ شِــعْرٍ مـا لَـهُنّ أُفُـولُ
أَنَـرْنَ سَـماءَ القُـدْسِ بَعْدَ عَمائها
وأَجْـهَشَ منــْها بالحَماسِ صَهيلُ
بُـكاءً إلَى بَـغْدادَ وهــي مَـريضةٌ
ودِجْلةَ إذْ ماءُ الفُــراتِ طَميلُ 6

ويُفْهَمُ من هذا أَنّ الشّاعرَ اتّخذَ من الحكاية العَرَبيّة القديمة عن "وَفاء السَّمَوْأَل" مُلازماً مَوْضوعيّاً حَمّلَهُ أَلَمَهُ، وَفاءً لِلْعراق في ما أصابَهُ في عام 2003م، مُبَيِّناً أَنّ دافعَهُ إلَى الإبْداع في هذه القَصيدة هُوَ "الوَفاءُ" لحَقِّ العراق عَلَيه، هذا الوَفاءُ الذّاهبُ إلَى أَقْصَى دَرَجات تَجلِّيه، كما هيَ حالُ وَفاء السَّمَوْأَل. وما يَقَرُّ في رُوع المُتأمِّل في ديوان "ذات البدْع" أَنّ الشّاعرَ يُقيمُ وَزْناً كبيراً للإبداع الشِّعْريِّ ويَكْسُوهُ رداءً قُدْسيّاً ذا حُرْمة وتَجلّة. ونَخالُ أَنّ إدْراكَ ذلكَ يَحُلُّ جُزْءاً كبيراً من لُغْز الإبداع عنْدَ هذا الشّاعر. وأساسُ الأَمْر أَنّ أبا

شَجّةَ يَنْشُدُ إنشاءَ قَصيدةٍ في أسْمَى نَمُوذَج؛ ومن هنا تَراهُ يَتهيّأُ لذلكَ ويَسْتَعِدُّ ويَسْتَعْمِلُ أَقْصَى قُدْرةٍ عِنْدَه لاستِنْزالِ عَرائسِ الشِّعْرِ من عَلْيائها.

إذا هَمَّ ألْقَى بَيْنَ عَيْنَيْهِ عَزْمَهُ ونَكّبَ عَن ذِكْرِ العَواقِبِ جانِبا 7

وهذا عَيْنُ الذي يُسَمّونَه حيناً "الهِمّةَ"، وحيناً "العَزيمة". وفي الدِّيوانِ واحدةٌ من قصائد الشّاعرِ خَلَعَ عَلَيها العُنوانَ: "قصيدة سَلْمَى". وصَوّرَ أبو شَجّةَ في تَضاعيفِها ما إخالُه "مُعتَرَكَ الإبداعِ" عِنْدَه. وبيّنَ في مَطْلَعِها أنّ سَلْمَى ذاتَ البِدْعِ تمنّعَتْ عَلَيهِ وحَرَمَتْهُ وِصالَها، مَعَ أنّهُ في غايةِ الشَّوْقِ إلَى ذلك الوِصال:

خَلْفَ وادي السُّكُوتِ في حُفْرةِ اللّيلِ أُعِدُّ الشُّجُونَ كَأسَ صَبُوحِ
أَجْلَسَتْني سَلْمَى عَلَى جَبَلِ اليَأسِ
ووَلّتْ بِظَهْرِ غَيْبٍ شَحيحِ
كُلَّ يَوْمٍ قَلْبي قِطارٌ من الشَّوْقِ
ويَمْضِي القِطارُ أَهْباءَ ريحِ 8

والظّاهرُ أنّ الشّاعرَ من "سَلْمَى" التي تُلْهِمُه "البِدْعَ" من الشِّعْر، في مَحَلِّ مَن يَنتظِرُ غَيْثَ وكثيراً ما تَجِدُه يتحدّثُ عن هذا التّطلُّب، كالصَّيّاد الماهرِ الذي لا يَرْضَى بِصَيْدٍ رَخيصٍ. ويَنْطَبِقُ عَلَى أبي شَجّةَ مضمونُ قولِ القائلِ:

أَنا ذاكَ الصَّدَى البَعيدُ البَعيدُ الرَّجَعِ يَبْــكي بِصَــوْتِ طِــفْلٍ جــَريحِ
أَنـا حُــرٌّ والكَــوْنُ عَبْدٌ مِنَ الظُّلْمَةِ يَعــْشَى بِــكُلِّ بَــرْقٍ لَــــــمُوحِ
أَنا ذاتُ الأَلْــواحِ عَوْماً وفي القَلْــبِ شِــــراعٌ مِــنَ الغَــرامِ الجَــمُوحِ 9

السّماء. فسَلْمَى ذاتُ البِدْعِ فَوْقُ، وهو يَرْقُبُ بَرْقَ سَمائها مُنْتَظِراً قَصْفَها ورَعْدَها وسَحائبَ الشِّعْرِ التي تَعْقُبُها سَحائبُ، كما يقولُ سابقُ الشِّعْرِ العبّاسيّ، المُعَلِّمُ أَبُو تَمّام. نَعَم "أَجْلَسَتْ سَلْمَى الشّاعرَ عَلَى جَبَلِ اليأس". وهذه عِبارةٌ من عالَمِ الكُنُوزِ المَرْصودِ أو المَحْروسِ في العَقائد الشّرْقيّة القديمة، تَعْني أنّ مُلْهِمتَهُ الشِّعْرَ مَنَعَتْهُ فَيْضَ عَطائها. فَمَن يَجْلِسُ عَلَى جَبَلٍ لا يَمْتَلِكُ أيّةَ أَثارةٍ للنّداوةِ والخِصْبِ والنّماء؛ ثُمّ حينَ يُجْعَلُ هذا الجَبَلُ "جَبَلَ يأس" يكونُ بَلاءُ المَنْعِ عَظيماً. ولَسْتُ أَرَى بَعيداً أنّ الشّاعرَ استعمَلَ تَعْبيرَ "الجَبَلِ" مُتّكئاً عَلَى المعنَى القديم في قَوْلِ العَرَب: "أَجْبَلَ الشّاعرُ" بِمَعْنَى صَعُبَ عَلَيهِ القَوْلُ، و"أَجْبَلَهُ" بمعنَى وَجَدَهُ جَبَلاً، أي بَخيلاً. وفي "قَصيدة سَلْمَى" يُقدِّمُ الشّاعرُ هُوِيّتَهُ بِضَميرِ المتكلِّمِ المُفْرَدِ "أَنا" ثلاثَ مَرّاتٍ عَلَى هذا النَّحْو:

أَبو شَجّةَ هُنا رَسّامٌ مُحَلِّقٌ يُقدِّمُ بِلُغة التّشبيه التّمثيليِّ آفاقَ رُوح شاعرٍ شَفّاف تَوّاقٍ إِلَى اسْتِغْزارِ يَنابيع الإِلْهام، ويَتْرُكُ لآلة إِدْراكنا أَن تتعرّفَ عِنْدَهُ آلِيّات الإِبْداع والتَّخْليق. وهبةٌ سَخيّةٌ عِنْدَ البَشَرِ أَن يُؤتَوا قابليّةَ إِدْراك أَشْغالِ العقولِ المَوْهوبةِ والقَرائحِ المُلْهَمة. و"سَلْمَى" ذاتُ البِدْعِ تَقومُ عِنْدَ الشّاعرِ بِفِعْلٍ عظيمٍ في لَحْظَتَيْنِ مِنَ السَّلْبِ والعَطاء. والعَلاقةُ بَيْنَ الشّاعرِ وسَلْمَى تُشْبِهُ العَلاقةَ بيْنَ الأَرْض والسّماء. والأَرْضُ بِغَيْرِ السّماءِ وُجُودٌ جامدٌ مُحَنّطٌ كثيفٌ لا يُغيِّرُ طَبيعتَهُ هذه إِلّا سَماءٌ سَخيّةٌ يُحيلُ جَوْدُها الأَرْضَ سَماءَ. وقد تَقدَّمَ لِأَبي شَجّةَ قَوْلُه:

أَجْلَسَتْني سَلْمَى عَلَى جَبَلِ اليَأسِ ووَلَّتْ بِظَهْرِ غَيْبٍ شَحيحِ

لكنّهُ في تَضاعيف "قَصيدة سَلْمَى" ظلّ يتمنَّى عَلَى سَلْمَى أَن تَفيضَ عَلَيْه إِلْهاماً عُلْويّاً يَطيرُ بِالأَرْضيِّ في آفاقِ الإِبْداعِ المُحَلِّقِ، ويَسأَلُها أَن تَجْعَلَ لَيلَهُ نَهاراً ذا شُموسٍ، وأَن تَنْجَلِيَ في فؤادِه عُشْباً مِن الحُورِ:

لَيْتَ سَلْمَى تَفيضُ عن عالَمِ اللَّيلِ شُموساً مِن الغَمام السَّحُوحِ
تَنْجَلي في الفُؤادِ عُشْباً مِنَ الحُورِ الصّبايا في وَمْضةِ التَّلْميحِ 10

وحتّى "جَبَلُ اليَأسِ" الذي أَجْلَسَتْهُ عَلَيه سَلْمَى في مَطْلَعِ القَصيدة يَستحيلُ في ظِلالها نَخْلاً باسقاً وفَضاءً مِنَ الرُّؤى والطُّموح. ولِأَنّ أَبا شَجّةَ "وُجُودٌ في عالَمِ إِبْداعِ الشّعْرِ"، لا شيءٌ آخَرُ البتّةَ، يَجْعَلُ سَلْمَى تُحْييه مَتَى شاءَتْ وتُميتُهُ مَتَى شاءَتْ:

يَنْبُتُ اليأسُ في ظِلالِكِ نَخْلاً وفَضاءً مِنَ الرُّؤى والطُّمُوحِ
يَعْزِفُ الحُلْمُ فيكِ غَيْبَ اللّيالي بِبَنانٍ مِنَ الجَنابِ السَّمُوحِ
فَوْقَ أَنْسامِه تُرَفْرِفُ أَشْواقٍ سَماءً مِنَ الضِّياءِ الفَصيحِ
وأَنا تَحْتَها أُمارِسُ إِبْداعي سُدُوحاً في شاطِئِ التَّجْنيحِ
أَسْكُبُ الشِّعْرَ ثَمّ نَهْراً كسَلْمَى عَبْقَرِيّاً مِن الغِناءِ الصَّبيحِ 11

في عالَم "عِلْم نَفْس الإبداع الشِّعْريِّ"، يَجْرُؤ المَرْءُ عَلَى أَنَ يقولَ إنّ أَبا شَجّةَ خَلّقَ مُلْهمتَهُ الشِّعْرَ داخِلَ رُوحِه عالَماً مُحَرِّكاً مُحَفِّزاً يَظَلُّ يَسْتَغْزِرُ سَحَّهُ وتَسْكابَهُ كُلّما هاجَ لَهُ "هَوَى الإبداع" داءً دَفِيناً، مِثْلَما قالَ عُمَرُ بنُ أَبي رَبِيعةَ في حالةٍ مِن حالاتِ التّهيُّؤ لِنَظْمِ قَصيدة:

تقــولُ وَليــدَتي لَمّــا رَأَتْــني طَرِبْتُ، وكنْتُ قد أَقْصَرْتُ حِينا
أَراكَ اليَــوْمَ قــد أَحْـدَثْتَ أَمْراً وهــاجَ لَكَ الــهَوَى داءً دَفِينا

ومِثْلَما تَحدّثَ الإنكليزيُّ شكسبير عَمّا سَمّاهُ لَحْظةَ "نَشْوةِ الشِّعْر frenzy" حِينَ قالَ في "حُلُم لَيْلَةٍ في مُنتصَفِ الصَّيف":

The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heven.

أي: إنّ عَيْنَ الشّاعِر، وهي تَلْتفُّ في نَشْوةٍ رَقيقة، تُنقِّلُ نَظَراتِها الخاطِفةَ مِنَ السّماءِ إِلَى الأرض، ومِنَ الأَرْضِ إِلَى السّماء

4 - الشّاعِرُ الذي يَغْدُو عَيْنَ إلهامِه

كانَ الرِّوائيُّ الفَرَنْسيُّ گوستاف فلُوبير (ت1880م) هُوَ الذي قالَ عن بَطَلةِ روايته "مَدام بُوفاري": "مَدامُ بُوفاري هي أنا". وتِلْكُم نَواةُ فِكْرةٍ قَيِّمةٍ تَمْضي بِنا إِلَى القَوْلِ إنّ المُبْدَعَ الأَدَبيَّ لِلأَديبِ الكبيرِ هو عَيْنُ رُوحِه، مِثْلَما أَنّ أَطْيَبَ الثِّمارِ هي التي أَظْهَرَتْ أكبَرَ قَدْرٍ مِن خاصِّيَّاتِ رُوحِ جِنْسِ الشّجَرة. وفي إبداعِ القَريضِ يَبْدُو الأَمْرُ راجِعاً إِلَى فَرْطِ رِقّةٍ في نَفْسِ الشّاعِرِ يكونُ مَعَهُ اللّفظُ عَيْنَ المعنَى، أو الظّاهِرُ عَيْنَ الباطِن، أو المادِّيُّ عَيْنَ الرّوحيّ. وتكونُ الحالُ عَلَى مِثالِ ما قالَ الصّاحِبُ بنُ عَبّاد (ت385ه):

رَقَّ الزُّجاجُ ورَقّت الخَمْرُ وتشابَها فَتَشاكَلَ الأَمــرُ
فكَـأَنّما خَــمْرٌ وَلَا قَــدَحٌ وكَأَنّما قَدَحٌ ولا خَمْرُ 12

وأَرَى أَنّ الحالَ المَوْصُوفةَ هنا طِبْقٌ تامٌّ لِحالِ الشّيخ أبي شَجّةَ، الذي يَغْدُو عَيْنَ شِعْرِه: شاعِرٌ مُسْتَهامٌ بِشِعْرِه، حتّى إنّ وُجُودَهُ إِنْساناً كَرِيماً مُؤَثِّراً هُوَ وُجُودُ شِعْرِه بِهذه الصِّفات. كيفَ لا، وهُوَ القائِلُ عن شِعْرِه:

وقَريضٍ كَأَنّهُ حُلُمُ الشَّمْـــس ... إذا ما تَنـــامُ في الغَيْمـاتِ
قُلْتُهُ والزّمانُ في بِدْعةِ الصُّبْحِ ... مُشيراً بِكُلّ شـيءٍ مَـواتِ 13

ولِمَنْزِلةِ شِعْرِ أَبي شَجّةَ عِنْدَه، تَراهُ يَصِفُهُ بِأَوْصافِه هُوَ، وحِينَ يَدْفَعُهُ المَوْقِفُ إِلَى التّفاخُرِ تَجِدُهُ يَضَعُ شِعْرَه مُعادِلاً لِكُلِّ ما يتحلّى بِه هو مِن خِلالٍ حَميدة:

وقـد شَـهِدَ الأَبـاعِدُ والأَداني ... كَـــريمُهُمُ وإن جَحَدَ اللّئيمُ
بِأَنّ المَجْدَ حَيْثُ يكونُ شَخْصي ... وهـــمّاتي تَهيمُ بِها النـّجومُ
مَعـــاذَ اللّهِ لا أَخْزَى ولكنْ ... فَتَى الدُّنْيا وشاعِرُها العَظيمُ 14

ها هُوَ ذا، إِذَن، الشّيخُ أَبُو شَجّة: فَتى الدُّنيا بِكُلّ ما يتحلّى به فَتًى يكونُ للدُّنيا كُلِّها، وشاعِرُها العَظيمُ. وذلكُم مَعْنَى قَوْلِنا: يَغْدُو الشّاعِرُ عَيْنَ إِلْهامِه؛ يَرْتقي بِارتقائِه ويَنْزِلُ بِنُزُولِه.

5 - مُختصَرُ المُسْتفاد

حَمَلَنا المَقالُ مَعَهُ إِلَى "تَفاريقَ" في هاجِسِ الإِبْداعِ الضّاغِطِ عَلَى الشّاعِر، وبَدَا لَنا الشّاعِرُ فيها شاعِراً غَيْرَ عاديٍّ، شاعِراً مُسْتَهْتَراً بِالشِّعْر؛ أَي اسْتَهْواهُ القريضُ إِلَى حَدِّ الوَلَه والافتتان؛ شاعِراً مُشْبَعاً بِخِبْرةٍ واسِعَةٍ في شِعْرِ العَرَبِ ولُغَتِهم وأَساليبِ تَعْبيرِهم؛ شاعِراً طامِحاً كثيراً إِلَى آفاقٍ إِبْداعيّةٍ تَحْسَرُ دُونَها ظُنونُ الشُّعَراء، وتَخْذَى في حَضْرتِها القُرومُ الفُحُولُ فتَعْجِزُ عن الوَثْبِ والصِّيال، وساوَى الشِّعْرُ في مِيزانِه الرُّجولةَ الحَقّةَ والفتوّةَ والأُبّهةَ. والحَمْدُ لِلّه.

الهــوامــش

1 - الفَيْرُوزآباديّ: القاموسُ المحيطُ، مادّة "ش ع ر".

2 - ذاتُ البِدْع، ص216 - 217.

3 - ذاتُ البِدْع، ص129.

4 - ذاتُ البِدْع، ص135.

5 - ذاتُ البِدْعِ، ص20 - 21.

6 - ذاتُ البِدْع، ص99 - 100.

7 - بَيْتٌ لِلشّاعِرِ الأُمَوِيِّ سَعْدِ بنِ ناشِب التّميميّ.

8 - ذاتُ البِدْع، ص143.

9 - ذاتُ البِدْع، ص143، 144، 146.

10 - ذاتُ البِدْع، ص144، 145.

11 - ذاتُ البِدْع، ص146، 147.

12 - الصّاحِبُ، ابنُ عبّادٍ، دِيوانُه، بِتَحْقيق الشّيخ محمّد حسين آل ياسين2 / 176.

13 - ذاتُ البِدْع، ص149.

14 - ذاتُ البِدْع، ص182.

رحل صلاح فضل.. وتبقى معارك التجديد والنَّقد والتنوير

إعداد: كمال الذيب وزكريا رضي

رحل الدكتور صلاح فضل، المفكر والناقد والأكاديمي الأكثر شهرة، ولكنه ترك إرثاً نقدياً وعلمياً وفكرياً كبيراً، غنياً بجرأته وبتنوعه في النقد الأدبيِّ ومناهجهِ الحديثةِ، وبما تركَهُ من أثرٍ كبيرٍ في الساحة الثقافية العربية، وفي الجامعاتِ التي درّس بها.

لقد اختار صلاح فضل مواجهة الفكر المحافظ بتقديسِ الحريةِ، ومحاربةِ التَّقليدِ، وما يسميه بالاستبدادِ الثَّقافيِّ، بكافةِ أشكالهِ السّياسية والدّينية والمجتمعية، من أجلِ فتحِ الطَّريقِ نحوَ المستقبلِ عبرَ الإبداعِ والتَّجديد، بعيداً عن التَّكراريةِ والاتباعيةِ. ولذلك كانت حياتُهُ الفكرية والأدبية سلسلةً من المعاركِ والإبداع الذي لم يتوقف حتى أيامه الأخيرة.

الدكتور صلاح فضل

لقد كان الراحل أحدَ أهمِّ حرَّاسِ اللغةِ العربيةِ، بما امتلكهُ من زادٍ معرفيّ وأدبيّ ولغويّ، أوصلهُ إلى رئاسةِ مجْمعِ اللغةِ العربيةِ، وهو الذي حفِظَ القرآنَ الكريمَ، وتربَّى في سنوات التأسيس في المؤسسات التعليميةِ الأزهريةِ، واغتنَى من الكتاباتِ الأدبيةِ والفكريةِ الأكثرِ رصانةً، لأعلامِ اللغةِ العربيةِ وآدابِها في القرنِ العشرين، من أمثالِ أحمد حسن الزَّيات، والرَّافعي، والمازني، والعقاد، وطه حسين، وزكي مبارك، وأحمد أمين، وغيرِهم، ممن تشبَّعُوا بعيونِ التُّراث العربيِّ، وأصبحوا مراجعَ فيه. كما استطاع صلاح فضل أن يكون أحدَ أهمِّ المراجعِ في النّقد الأدبيِّ ومناهجِهِ الحديثةِ، وسوف تبقَى مؤلفاتُهُ في هذا المجال من أهم ما يرجع إليه الدراسون والباحثون. فقد تركَ عدداً كبيراً من المؤلفاتِ القيِّمة في النقدِ عامة، والنَّقدِ التَّطبيقيِّ خاصةً، منها: "منهج الواقعية في الإبداع الأدبيِّ"، و"نظرية البنائيةِ في النَّقدِ الأدبيِّ"، و"علم الأسلوبِ"، و"إنتاج الدَّلالة الأدبيةِ"، و"ملحمة المغازي الموريسكيةِ"، و"شفرات النصِّ"، و"ظواهر المسرح الإسبانيِّ"، و"أساليب السَّردِ في الرواية العربيةِ"، و"بلاغة الخطابِ وعلم النَّصِّ"، و"أساليب الشِّعرية المعاصرةِ"، و"تأثير الثَّقافةِ الإسلاميةِ في الكوميديا الإلهية لدانتي"، وغير ذلك من الإصداراتِ التي تربو عن أربعين مُؤلفاً، إضافةً إلى العشراتِ من المقالاتِ التَّحليليةِ والدُّروس الأكاديميةِ التي ما تزال تُشكِّلُ مرجعاً أساسيّاً لطلبةِ اللغة العربيةِ في مراحل الدِّراسةِ الجامعيةِ المختلفةِ، بما أسهم به الرّاحلُ من منهجيةٍ تقومُ على عرضِ أفكار المناهجِ النَّقدية الحديثةِ، وتبسيطها بلغةٍ واضحةٍ، رغم الصعوبةِ البالغة لهذه المناهجِ، لارتباطها بسياقات معرفية وفلسفية غربية، ليس من السَّهل الإلمامُ بها واستيعابُها في بعض الأحيانِ.

بين الدور الأكاديمي والدور الإعلامي

كان الدكتور صلاح فضل أكاديميّاً بارعاً، تخرَّجَ على يديهِ عددٌ كبيرٌ من الطَّلبةِ الباحثين في أكثر من جامعةٍ عربيةٍ، مشاركاً في العشرات من النَّدواتِ العلميةِ والأدبيةِ والمؤتمراتِ والمجالسِ العلميةِ، شاغلاً العديد من المناصبِ الثَّقافيةِ والأكاديميةِ، إلا أن ذلك لم يمنعهُ من أن يُطلَّ على القرَّاء من خلال أعمدتهِ ومقالاته في الصُّحفِ اليوميةِ والمجلَّات الثَّقافيةِ، جامعاً بذلك بين رصانة المقاربةِ واللغةِ الأكاديميّتين، وبين التَّبسيطِ والاختزالِ اللذين يقتضيهما المقالُ الصحفيُّ، وهو أمرٌ ليس بالهيِّن. كما تمكَّنَ فضل تمكُّناً لا لبسَ فيه، من معادلةِ التّجديد والانفتاحِ على المناهجِ الحديثةِ والمعاصرةِ، وإعادةِ الاعتبارِ للتُّراث العربيِّ، وما يتضمنه من درٍر وأصالةٍ، انطلاقاً من قناعته الراسخة، بأن التَّجديدَ لا يمكنُ أن يُبنى على فراغٍ.

التَّنوير.. معركة لا تتوقف عند حدّ

لقد أمضى الرّاحل حياتَهُ في خدمةِ المعرفةِ واللغةِ والنَّقدِ، ولكنه مارَس في الوقتِ ذاته دوراً بارزاً في التَّنويرِ الفكريِّ والثَّقافيِّ، بل يُعدُّ أحدَ أهمِّ "المجاهدين" في سبيل نشرِ الوعيِّ، والدَّفعِ بالمجتمعِ إلى معانقةِ الحداثةِ من أوسعِ أبوابِها.

ومن أهم ما أنجزهُ على هذا الصّعيدِ: مشاركتُهُ مع ثُلَّةٍ من المُثقفين ورجالِ الدِّين في صياغةِ عددٍ من الوثائقِ ضمنَ اللجنةِ التي شُكِّلت منذ العام 2011م في مصر، إذ شملتْ هذه الوثائقُ جوانبَ هامةً من التَّجديدِ والتَّحديثِ والتَّنويرِ مع جهدٍ لتكييف القضايا الحضاريةِ العربيةِ مع متطلباتِ العصرِ، منها صورةُ الدَّولةِ المدنيةِ، والحرياتُ والحقوق، ومنزلةُ المرأة في الإسلامِ والمجتمعِ، وتجديدُ الخطابِ الدينيِّ، وغيرها من القضايا والإشكالياتِ التي يَخشى الفكرُ المُحافظُ من الاقترابِ منها. وكان الهاجسُ الرئيسيُّ الذي قادَ الدكتور صلاح فضل، وهو يشتغلُ على هذه الملفاتِ، هو تنامي خطر تنظيماتِ الإسلامِ السياسيِّ، التي تهيمنُ على المجتمعِ وفكرهِ وقناعاته، وتعملُ -كما كان الراحلُ يقول- على التَّعطيلِ الكاملِ لكلِّ آلياتِ الإنتاجِ الفكريِّ والثقافيِّ، والإبداعِ الأدبيِّ والفنيِّ، لأن شرطَ هذا الإنتاجِ الإبداعيِّ، مهما كان شكلهُ، هو حريةُ الضَّميرِ وحريةُ العقلِ اللذين تمَّ تعطيلُهما بمنطقِ السَّمعِ والطَّاعةِ والوصايةِ على العقلِ وتقييده، واعتبارِ كلّ من ينهجُ طريقاً جديداً غيرَ طريق تلك الجماعات ضالاً مُضلّاً، قاصراً. ومن الطبيعيِّ أن يترتَّبَ على إلغاءِ الحقِّ في الحرية والاجتهادِ والتجديدِ وإعمالِ العقلِ، إلغاءُ

الدِّيمقراطيةِ جملةً وتفصيلاً، أو الاقتصارُ منها على الأشكالِ الجوفاءِ. لقد كان صلاح فضل التنويريّ بامتيازٍ، لا يرفضُ التَّعامل مع النصوصِ القديمةِ، ولا مع النصوصِ الدينيةِ، مهما كان شكلها أو محتواها، وإنَّما كان يتعامَلُ معها تأويلاً وتفسيراً واجتهاداً، بما يتيحُ تحويلها إلى طاقةٍ، يمكن توظيفُهَا من أجلِ التقدُّمِ نحو المستقبلِ. ولذلك كان إسهامُهُ في الوثائقِ المشار إليها، ترجمةً عمليةً لهذه التّوجهات التنويريةِ وشروطِ الانخراطِ في العصرِ، التي آمنَ بها فضل في الحياةِ كما في الفكرِ والأدبِ معاً، بإعادةِ النَّظرِ في الموروثاتِ والأوضاعِ والأحكامِ القديمةِ، والعملِ على ملاءمتِهَا مع مقتضياتِ الحداثةِ.

صلاح فضل مرّ من هنا

من مميزاتِ تجربةِ صلاح فضل وجهدِهِ الأدبيِّ والثقافيِّ، تحركهُ على مساحةٍ واسعةٍ في الوطن العربيّ، عبر النَّدواتِ والمؤتمراتِ العديدةِ التي شارك فيها، أو من خلال العمل الأكاديميِّ في أكثر من جامعةٍ عربية، ومنها جامعةُ البحرين، التي أمضى فيها صلاح فضل سنواتٍ مضيئةً. فبالإضافة إلى عملهِ الأكاديميِّ القيِّمِ في جامعة البحرين، في الإشرافِ على تدريس العديدِ من الدَّارسين والباحثين البحرينيين، في مجالات الأدبِ والنّقد، كان منفتحاً على الحياةِ الثقافية في مملكة البحرين، مشاركاً فيها، بعمقٍ. لم يكتفِ بنشاطهِ الثقافيِّ وحضوره المكثف بالكتابة أو الترجمة أو المحاضرة، بل شاركَ في معظمِ الفعالياتِ الثقافيةِ التي شهدتهَا مملكة البحرين في تلك السنواتِ، بل حتى بعد مغادرتها. فقد كان مروره بالبحرين العربيةِ مضيئاً حافلاً بالحضور الفكري والنَّقديِّ معاً. بل كان يتابعُ جلَّ ما يُنشرُ من أعمالٍ أدبيةٍ ومن نصوصٍ، مُنفتحاً على تجارب الشَّبابِ.

شهادات وإرشادات

واستكمالاً لهذه الملف الذي قصدنا منه -بالدرجة الأولى- تسليط بعض الأضواء على تجربة هذا الكاتب والمفكر والأكاديمي الكبير، حاولنا تسجيل شهادات عدد من الأكاديميين والمثقفين من البحرين ومن خارجها، من عدد من الذين زاملوه، أو تتلمذوا على يديه، أو كانت لهم علاقة مباشرة بهذا الرجل الاستثنائي، كمساهمة متواضعة من "مجلة البحرين الثقافية" في التذكير بما أنجزه هذا المفكر العربي الكبير رحمة اللّه عليه.

الدكتـور علي بن تميم

رئيس مركز أبوظبي للغة العربية:

دور الدكتور صلاح فضل في النقد الأدبي وفي التنوير

كان من المصادفات الطيبة أن أتيحت لي فرصة الاتصال بالأستاذ الدكتور صلاح فضل -رحمه اللّه- حين شرعنا في التخطيط لبرنامج أمير الشعراء، وهو البرنامج الذي يسعى إلى إعادة بناء الذائقة الشعرية لدى المتلقي العربي عامة، وقطاع الشباب خاصة. وقد سعدت بحماسة الدكتور صلاح فضل للبرنامج، ورغبته في أن يظهر في أبهى حلة، كي يكون مؤثراً، وقادراً على الوصول إلى الشريحة الكبرى من الناس.

لاحظت منذ اتصالي بالدكتور صلاح فضل أنه على اطلاع واسع بتجارب الشباب العرب في مختلف الأقطار العربية، وأنه متفهم لها، حريص على أن تتطور وتأخذ طريقها إلى عين الإبداع. بل كثيراً ما كان يحدّثنا أنه كان يطلب من أصدقائه النقاد والباحثين العرب أن يحملوا له في كل زيارة إلى القاهرة ديوان شعر أو رواية من أعمال المبدعين الشباب.

وعندما شرعنا في إعداد الحلقات الأولى من البرنامج، كان الدكتور صلاح فضل حريصاً على إبداء ملاحظاته على نحو يجمع بين العمق والبساطة والكياسة، فضلاً عما كانت تنطوي عليه من إرشادات نقدية للشعراء؛ تُضيء لهم تجربتهم، وتسعى إلى الارتقاء بها. وعندما تم إنشاء مشروع "كلمة" للترجمة، وجائزة الشيخ زايد للكتاب، ساهم -رحمه اللّه- في هذين المشروعين المعرفيّين المميّزين، مثلما كان في لجنة عصف ذهني عام 2011م للتفكير في إنشاء مركز أبوظبي للغة العربية. وعندما أنشئ مركز أبوظبي للغة العربية، كان المرحوم صلاح فضل من أوائل الذين تم اختيارهم لعضوية اللجنة

العلمية للمركز، وكانت له مساهمات جليلة في هذا السياق تعكس خبرته المجمعية وثقافته النقدية وأفقه التنويري. وقد أسهم في مشروع "مئة رواية ورواية" الذي تحدث عنه بإسهاب في ندوة أقيمت في معرض القاهرة للكتاب بداية العام 2022م، في آخر نشاط له مع مركز أبوظبي للغة العربية، وهو مشروع سيصدر عن المركز قريباً. وفي أثناء ذلك كله، ظل الفقيد الراحل يشاركنا في العديد من الندوات والخلوات الثقافية في أبوظبي والقاهرة، يثريها بدراساته المعمقة وأفكاره التنويرية وإلماحاته الذكية. لم يكن صلاح فضل مثقفاً عارفاً بالتراث الشعري والنقدي العربي والغربي فحسب، بل كان صاحب رؤيا ومشروع، فاعلاً ومؤثراً. ومثلما كان مخلصاً لثقافته، كان حريصاً على فهم الآخر، وقادراً على الجمع بين الأصالة والحداثة.

ولا أنسى في هذا السياق مقدار حبه لدولة الإمارات العربية المتحدة، وما قدمه لمشروعاتها الثقافية من رؤية، إيماناً منه بدور تلك المشروعات في بناء ثقافة عربية إنسانية متعمقة ومتسامحة، لا تتنكر للماضي. كما لا أنسى على المستوى الشخصي ما لمست فيه من قيم الصداقة الآسرة؛ فكان الصديق المخلص والودود والمرحّب، الذي إن لقيته سبقت عذبَ حديثه نفحاتُ محبته وابتسامةٌ ستظل في الذاكرة. وإنه لممّا يخفف ألم رحيل الدكتور صلاح فضل، أن أمثاله من العلماء الكبار يظلون حاضرين بيننا، بإرثهم الغني ومشروعهم الفكري ورؤاهم الملهمة. رحم اللّه الأستاذ الدكتور صلاح فضل، وألهمنا وألهم أهله وذويه ومحبيه وطلابه وعشاق العربية جميعاً الصبر، وعوّض الأدب العربي فيه خيراً.

الدكتورة أماني فؤاد

أستاذة النقد الأدبي الحديث بأكاديمية الفنون بالقاهرة:

منجز صلاح فضل الرائد في عالم النقد الأدبي الحديث

تنوعت إسهامات صلاح فضل، شيخ النقاد العرب بين الدراسات النقدية النظرية والتطبيقية، ودراسات في الأدب المقارن، لما حصّله في رحلته الحياتية من تعدد معرفي وحضاري أثرى آفاقه العلمية النقدية، وقدراته في فهم النصوص وعوالمها. لقد كان له سبق الريادة في الجانب النظري بمجموعة من الكتب المؤسِّسة لعلم النقد الحديث، ومحاولة بلورة جهاز اصطلاحي نقدي يستنبت نوعاً من المواكبة في المحيط العربي، مع ما يستجد في النقد الأوروبي ومناهجه، والعلوم التي أثرت في تشعب رؤاه الحديثة، مثل كتبه المؤسِّسة: "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي" 1978م، و"نظرية البنائية في النقد الأدبي" 1978م، وهو من أولى الدراسات الجادة التي قَدّمت لهذه المدرسة في مصر والوطن العربي، هذا عدا مؤلفاته: "الأدب المقارن"، و"تحولات الشعرية العربية"، والعديد من المؤلفات القيّمة التي تربو على خمسة وأربعين مؤلفاً. وإيماناً منه بأهمية النقد التطبيقي، ظل يكتب لعقود المقالات النقدية الأسبوعية في المجلات والجرائد، في مواكبة لما ينشر من إبداعات روائية وشعرية، مستهدفاً أن تتسع دائرة النقد لتصل إلى كل القراء، حتى غير المتخصصين، فضلاً عن مشاركاته في المؤتمرات والندوات الأدبية، وتأسيس الجوائز، وتشكيل لجان تحكيمها، في إحاطة بالمنتج الأدبي والنقدي في مصر والوطن العربي وأعلامه، ودوره الأهم في المشاركة في تأسيس مجلة "فصول" التي عُدّت أهم المطبوعات النقدية المتخصّصة لعقود طويلة.

أخذ د. فضل على عاتقه في الربع الأخير من القرن الماضي التعريف بالمدارس النقدية الغربية، وأحدث التيارات الأدبية، ومستجدات الدراسات في العلوم الإنسانية والعلمية التجريبية التي ساهمت بشكل فعال في تغذية الأبحاث والدراسات النقدية العربية. فكان من أبرز الأساتذة الذين جمعوا الأفكار التي كانت تصل فرادى متفرقة من المنتج الفكري النقدي في الحضارة الغربية، وتصدي للقضايا النقدية الكبرى في هذا الوقت بالترجمة والعرض، بفضل تمكنه من اللغة الإسبانية التي قال عنها إنها ذات الحيوية والقدرة على متابعة كل ما يستجد من أفكار في كل جامعات أوروبا وأوساطها الثقافية والأدبية المختلفة.

عاش د. فضل في غمار الحضارة الغربية لفترة تتجاوز الاثني عشر عاماً، مكّنته من بلورة موقف فكري من هذا الجديد النظري، نتيجة معايشة المجتمع، ورحلة تطوراته الثقافية التي أنتجت تلك التيارات، بما يجعله قادراً على إدراك الفلسفة العميقة لتلك الأفكار النقدية واللسانية البلاغية الجديدة بتنويعاتها، والفروق الدقيقة التي بينها، كما آمن بأن هذه الثقافة النقدية والإبداعية والعلمية موروث عالميّ للإنسانية كلها، وفي حال تجاهلنا لهذه الحقائق نصبح خارج الزمن والتاريخ والتطور؛ لذا ربط بين هذا المنتج الذي يقدّمه وبين منجز الحضارة العربية: الموروثة والحديثة، النقدية والإبداعية، مما أفاده في دراساته النقدية، وفي الأدب المقارن. وحين درس د. فضل هذا الجديد وترجمه، عرض مدارس وتيارات مكتملة الرؤى، وقدّمها في إطار تطورها المتصل، متحرّياً البدء من جذورها العلمية، ورصد مراحلها؛ ليسهم في تكوين نظرة شاملة يستفيد منها باحث النقد والأدب في الثقافة العربية، ويعدّ هذا في ذاته إنجازاً كبيراً.

الدكتورة ضياء الكعبيّ

الأستاذ المشارك للسرديات والنقد الأدبيّ بجامعة البحرين:

رحيلُ صلاح فضل.. تداعي أيقونة نقدية عربيّة حديثة

مع رحيل الناقد المصري الكبير صلاح فضل (1938 - 2022م) عن عالمنا، تتداعى أيقونة نقدية عربية حديثة تأسيسية بعد رحيل جيل الآباء النقديّين المؤسّسين في عالم الحداثة العربيّة النقدية: رحيل عز الدين إسماعيل، وجابر عصفور، والآن صلاح فضل. وعندما نتحدث عن البروفيسور صلاح فضل، فإنَّنا نتحدث عن ناقد مؤثِّر بعمق في المشهدين الإبداعيّ والنقدي العربيّ الحديث، وبوسائط تأثيرية مختلفة، من الكتابات النقدية المتجدّدة ذات الاختلاف المغاير إلى اضطلاعه بمهام أكاديميّة وإدارية متعدِّدة ومناصب عليا، كان آخرها قيامه بأعمال رئيس مجمع اللغة العربيّة (مجمع الخالدين)، مروراً بعضويته للجنة الاستشارية في مركز أبوظبي للغة العربيّة، و عضوية لجنة التحكيم في برنامج أمير الشعراء، وعضوية عدد من الجوائز العربيّة المرموقة.

في تسعينيات القرن العشرين، كنتُ طالبة بكالوريوس اللغة العربيّة وآدابها بكلية الآداب بجامعة البحرين، وكنتُ محظوظة جداً بتأسيسي النقدي والمعرفي على أيدي نخبة من أبرز النقاد الأكاديميين العرب والبحرينيين، من أطياف مرجعيات متباينة حدَّ الصدامات والسجالات النقدية المبدعة التي تركت أثرها على جيلي كاملاً. لقد خلق منا هذا التباين وصراع الأضداد الجميلة شخصياتٍ معرفيّةً تؤمن إيماناً تاماً بمساحاتٍ من الاختلاف الثقافي الذي يثري في تعدديةٍ أصواته، وبإيمانه بأنَّ ثمَّة تحولات عميقة يمر بها الناقد في مسارات تشكلاته، وأنَّه لا توجد حقائق مطلقة في حقل الآداب والعلوم الإنسانيّة؛ هناك فقط نصوص قابلة للتلقي والتأويل. لقد كنتُ محظوظة جداً بأنّني

الدكتور صلاح فضل (يسار) ضمن لجنة تحكيم برنامج أمير الشعراء

تعلمتُ أبجديات النقد الأدبيّ الحديث من أستاذي البروفيسور صلاح فضل، الذي فتح أعيننا على مصادر النقد الأدبيّ الحديث في متونه النقدية الغربيّة، مع تطبيقاتها النقدية العربيّة الحديثة في الشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية الحديثة، وكنا نطالع معه ونستنطق التيارات النقدية الحديثة، من الرومنطيقية إلى الأسلوبية، والواقعية الاشتراكية، والبنيوية، والسيميولوجيا، وتحليل الخطاب، وغيرها. لقد كنا مصابين بحمّى البحث عن قائمة من المصادر والمراجع التأسيسية النقدية الحديثة غير الموجودة في مكتبة الجامعة، ونتبارى في سبيل العثور عليها، وطلبها أحياناً من بعض العواصم العربيّة؛ فلم تكن المنصّات الإلكترونية وقتها مشاعة كما هو الآن، وكان المحتوى الأكاديمي في الشبكة العنكبوتية نزراً يسيراً، لا يسمن ولا يغني من جوع. ومع كلِّ كتاب نعثر عليه بمشقّة بالغة، نحتفي احتفاءً كبيراً بفرحة الاقتناء والاطلاع. كان أستاذي البروفيسور صلاح فضل يحرِّضنا على التزود بمعرفة مغايرة مختلفة، وكان شديد المواكبة لكلِّ ما هو جديد من النصوص النقدية، وحتى الإبداعيّة، مع تنبيهنا إلى أنَّ هناك جديداً في الساحة الإبداعية يستحق عنايتنا، إذ لم يكتفِ بالنصوص الإبداعية العربيّة الحديثة والجديدة، وإنَّما التفت كذلك إلى الإبداع الخليجي، واحتفى بصدور رواية

(شقة الحرية) لغازي القصيبي، وعدّها مساراً فارقاً جديداً للقصيبي، ورواية مؤثّرة، وقد كانت كذلك بالفعل في حجم تأثيرها في مجال الرواية السعودية الجديدة. لقد آمن صلاح فضل بتلامذته، وبقدراتهم النقدية، وشجّعهم على أن يكونوا نقّاداً مستقبليّين. ولا أزال -حتى الآن- أتذكر تشجيعه لي بأنَّ كتاباتي ومقارباتي النقدية مستوعبة ومتميّزة واستثنائية، وبقي هذا التشجيع يرافقني عندما أصادف أستاذي في بعض المؤتمرات النقدية المتخصصة في مجال النقد الأدبيّ الحديث، وفي مجال الرواية والسَّرديات الجديدة، وهناك غيري كثيرون أثَّر فيهم صلاح فضل الناقد الأكاديمي ببصيرته النقدية، وبمحايثته للحداثة النقدية بأسسها المعرفيّة وبإشكالاتها التطبيقيّة في العالم العربي، وفي غرسه فينا وعياً نقدياً مغايراً علّمنا فيه كونية الأدب، دون فقدان خصوصياته المحلية، وارتحلنا معه نقدياً في تطبيقات النصوص من الأدب العربيّ الكلاسيكيّ إلى الرواية الغربيّة، وإلى أدب أمريكا الجنوبية مع خورخي لويس بورخيس وغابرييل غارسيا ماركيز، وإلى خرق المركزية النقدية الأوروبية مع نصوص روائية مترجمة من الهند ومن شرق آسيا. برحيل صلاح فضل، يتهاوى عمود آخر من أعمدة النقد العربيّ الحديث، بعد رحيل الآباء المؤسّسين: وداعاً معلّمي!

الناقـدة الدكتورة رفيقة بن رجب

الأستاذ المشارك بالجامعة الأهلية:

صلاح فضل.. الغائب الحاضر في القلوب

الأستاذ الدكتور صلاح فضل أستاذي ومَثلي الأعلى، والمشرف على رسالتي بكل فخر. أقول: هو ظلّ الانفتاح الفكري التنويري الحضاري الذي ساهم، وباقتدار، في تشكيل البنية التصاعدية للنسيج العلمي والثقافي والإبداعي والجمالي، الذي مهّد من خلاله للوقوف على أرضية صلبة منبثقة من تداعيات الخطاب البنيوي القادر على استقطاب الخطاب الفكري، والذي فتح من خلاله آفاقاً جديدة قابلة للمجادلات والقراءات التعددية، مع الانخراط أيضاً في جوهر الأصالة والموروث القديم، أعني القديم والحديث، وهذا يهدف من خلاله إلى طرح العديد من البدائل الجديدة. فالممارسات النقدية لديه معتمدة على مرتكزات تنظيرية ومتسلحة بالمعرفة والمنهجية والتجربة التي تجدد النسق القرائي.

أصدر الدكتور صلاح عشرات المؤلفات، وهو رئيس مجلس مجمع اللغة العربية منذ عام 2020م، ولم يبخل يوماً بعلمه على أحد. فهذا هو الرجل العظيم العالم والمتواضع تواضع العلماء. لقد كان مبدعاً بإدخال الكثير من قضايا الفكر المعاصر إلى طلبته، بل وجعلها من متطلبات الجامعة، وأدخل أيضاً ما يسمى بالفنون التشكيلية ضمن المقرّرات. محيط بكمّ هائل من العلوم، وبطرح جماليات اللغة بطريقة استثنائية، وصل فيها إلى تشكيل لغة جديدة بين الأصالة والحداثة، في ظل الانفتاح الفكري.

أقول: برحيل الدكتور صلاح، انتابني إحساس غريب باليتم للمرة الثانية. فقد رحل هرم مصر النقدي والإبداعي الدكتور صلاح فضل. هل نقول إن رحيله بات يضعف من دعائم هيمنة النقد العربي العديدة؟ هل نستطيع أن نقول إن شمس الفكر والثقافة وحارسها العملاق

رحل، فرحلت معه كل هذه الدعائم؟ ربما هو شعور انتابني وبقوة، وربما يخالفني فيه بعض محبي صلاح فضل أيضاً، ولكن هي في النهاية مشاعر أشعر بها، فأرسلتها إليكم بكل صدق. منذ رحيله، وهذه المشاعر لا تفارقني. لماذا؟ ربما للالتصاق به أدبياً وعلمياً ونقدياً وإنسانياً. ومع ذلك، فإن الحديث عنه بات في غاية الصعوبة، لعدة أسباب، ربما لا يتسع هذا المجال لذكرها. وكان للأسف آخر لقاء لي مع الدكتور صلاح فضل قبل فترة الكورونا، وأتذكر اتصاله بي عندما زار البحرين كعادته بدعوة من الشيخة مي بنت محمد آل خليفة ليحاضر في شؤون الثقافة، فالتقيت به، وتحدثنا عن أموره الحياتية والثقافية والأدبية والنقدية والجمالية. والجميل في الأمر، أنّ في الجلوس إلى الدكتور صلاح فضل بالساعات، لا تشعر بأن الوقت يمر بسرعة البرق. فحديثه دائماً مثمر، وكان أول سؤال يطرحه عليَّ دائماً في اللقاء الأول عن جديدي، وكتاباتي، وعن قراءاتي، وعن أنشطتي، وعن درجتي الأكاديمية، ويبدأ بلومي وعتابي إذا وجد أن أنشطتي أقلّ من توقعاته، فيقول مداعباً بابتسامته المحبّة الصادقة: لو كنت أعلم أنه ليس لديك من الجديد إلا القليل، لما اتصلت بك. لقد خيّبت ظنّي يا رفيقة. إنه يهتم بهذه التفاصيل الدقيقة، تفاصيل الأب الحاني. كم أفخر به وبعتابه دوماً. كنت صديقة حميمة لزوجته، المرأة العظيمة، الراحلة الدكتورة قدرية، أستاذة اللسانيات في جامعة عين شمس، وأيضاً لعائلته التي خطفها الموت واحداً إثر الآخر، بدءاً بزوجته، ومن ثم ابنه الوحيد المهندس أيمن، الذي قصم ظهره -على حد تعبيره- عندما اتصلت به للتعزية، ومن ثم ابنته وصديقته الدكتورة نهلة، ابنته البكر، التي تبدو كالملاك المظلّل للعائلة، خاصة بعد وفاة والدتها، إذ ذهبت عائلة بأكملها. كان الأمر صعباً جداً للغاية عندما وصلني خبر وفاة الدكتورة نهلة، وأتذكر أنني قلقت بعد انقطاعها عن التواصل بي قرابة شهرين كاملين، وعندما سألت الدكتور صلاح عنها أخبرني بأنها مصابة بالمرض الخبيث. قالها وهو يغص بالألم والحسرة، ومن ثم أغلق الحديث بسرعة، وطلب مني ألا أكمل، لأنه لا يريد أن يسمع هذا الحديث مرة أخرى. اقترب الأجل المتوقع، وتغيرت كل حياته فجأة. ما لوجع الموت يحيط به من كل جانب؟؟ ومع هذا الألم، لم يتوقف عن العطاء العلمي والإبداعي والنقدي، ولم يرغب في

إشراك الآخرين بمعاناته، حتى لا يتسبب لهم في الضيق. ترى ما هذا الإنسان الرائع الشامخ الذي لم يخرج عن إطار العلم والأدب الذي عوّد الآخرين عليه، بامتلاكه عقلية منطقية، وخططا منهجية تراتبية، بلغة مطواعة أنيقة، بعيدة عن الزيف والهشاشة.

ترى ماذا تعلمنا من الدكتور صلاح فضل؟؟؟

نعم تعلمنا من الدكتور صلاح الكثير. تعلمنا ألّا تكون رغباتنا معلقة في الهواء، بل علينا أن نعبر الجسر الذي لا يمكن أن يصطدم بجدار المستحيلات، لأنه لا يوجد مستحيل، ما دامت الإرادة موجودة وحاضرة، وقد فاز بالذهب الجسور. فاز من رسم لنفسه آيديولوجيات متواشجة مع القيم الجمالية، والمحاطة بالخطاب المنتج، ليصل إلى الكاريزما التحديثية دون توقف. تعلمنا من الدكتور صلاح أن نترك نوافذنا دائماً مفتوحة على الفكر الجديد، بدافع العشق الحقيقي لما نحن بصدده.

كان فارساً للكلمة، خلوقاً، لا تفارق ابتسامته محيّاه. ورغم تلك المصائب المتتالية التي حلت به، فقد ظل بطلاً تراجيدياً محباً للعالم من حوله، له عمق ممتد، وحضور لافت، وحداثية تشهد له بالاستجابة الواضحة لروح العصر بوجهه الرصين المتزن. وكان جلّ اهتمامه التعديل والتخصيب، مع معاينة مساحات التقاطع والاختلاف، دون أن يقنع بالسكون والصمت والهروب.

هو مفكر تنويري بكل ما في الكلمة من معنى؛ متنوع معرفياً وأكاديمياً وإبداعياً وجمالياً وفنياً، لا يقنع بالصمت والسكون.

عاشق للشعر والأدب، لا تستوقفه قضية أدبية أو نقدية إلا بتّ فيها بسرعة وبديهة غير مكررة.

كان مثالاً للأكاديمي الناجح لدى جميع طلابه دون استثناء. فهو نموذج المثقف الحقيقي، المقترن بالمنهج التنويري غير المنغلق على الذات. لديه عذوبة في الحديث مع الجميع، وهذا ما يلفت إليه كل جلسائه دون استثناء. الدكتور صلاح فضل موجود معنا وبيننا لا شك؛ بجميل حديثه، بإبداعاته، بإرثه، بأفكاره المتميزة، بإنسانيته النادرة. فمن كان مثله لا يمكن نسيانه. ولعل من أشهر كتبه التي لفتت نظري: كتاب عين النقد وعشق التميز، وهي مقاطع من سيرته الذاتية، التي أعرف عنها الكثير. كان طيب السريرة، لا يحمل أي ضغينة حتى لأعدائه، لا يلتفت لصغائر الأمور. رحم اللّه أستاذي ومعلمي وقدوتي الدكتور صلاح فضل.

الناقد الدكتور عبدالقادر المرزوقي

صلاح فضل وعي الكلمة والاستثمار في المعرفة

تتكسر الكلمات وتلتئم لحمتها، فينبلج منها مشروع معرفي يضرب بمداميكه صخور التيه في عالم الاستثمار المعرفي، عالم أضحت فيه الاتجاهات النقدية بمدارسها المختلفة تموج بالانشغالات التحليلية للخطاب النقدي. من هنا ينبثق فضل الصلاح المعرفي والنقدي يسطّر بأدواته النقدية وأفقه الفكري مرجعية عربية في عالم النقد. ترحل الذات ويبقى الأثر بكل مفاصله يتجدد في جنبات الوعي المعرفي. فهنيئاً للراحل صلاح فضل هذا الأثر الذي يعيش في ذاكرة المبدعين من النقاد. لقد ترجّل الفارس عن صهوة فرسه، بعد أن ملأ عالم النقد والوعي المعرفي بالكثير من المساجلات والمشاكسات والانشغالات التي شكّلت بؤرة يهفو إليها من تلبّسته روح المغامرة النقدية والتحليلية في فضاء الحداثة. هذا هو صلاح الفضل الذي ما انفك يبحث في التراث العربي الأدبي؛ يعيد قراءته بعثاً وإحياء في صورة تشكيلية من آليات الدلالات المكتنزة في تضافير خطاب النّص شعراً وسرداً. إنّ صلاح فضل قامة نقدية في المشروع العربي النقدي، استطاع بجذوة فكره النقدي أن يتماهى مع حركة الحداثة النقدية الغربية، ليفتح فضاء نقدياً في سماء الأدب العربي.

لقد زاملت الأستاذ الدكتور صلاح فضل -رحمه اللّه- في تسعينيات القرن الماضي في جامعة البحرين، فكان إضافة نوعية في مسيرة العمل الأكاديمي، إذ كان خير معين لنا ونحن نتلمس انشغالاتنا النقدية في مهادنا التأسيسي. كنا نجفل من اسمه ونحن لا زلنا على عتبات الانشغال بمفهوم النقد. ولكن حينما أتيحت لنا فرصة الاقتراب منه، وجدناه حضناً دافئاً في تسييل ما يحمل من علم ومعرفة. كانت

حواراته، أينما تلتقيه، تشعّ علامات في سماء الفعل الثقافي. فلصلاح فضل في تضفير معارفنا النقدية. إننا ونحن نتحدث عن سيرة الراحل الأستاذ الدكتور صلاح فضل، حريّ بنا أن نتوقف عند جهوده المعرفية في نقل الإسهامات الغربية في مجال النظرية النقدية، منذ سوسير وفوكو ورولان بارت وجاك درّيدا وغيرهم، الذين أشعلت إسهاماتهم حراكاً ثقافياً وفكرياً في معالجة الخطاب النقدي، مما انعكس على المشهد النقدي والنتاج الإبداعي في العالم العربي. فصلاح فضل كان من المبشرين الأوائل بالبنيوية في كتابيه: "نظرية البنائية في النقد الأدبي" و"بلاغة الخطاب وعلم النص"، ومن ثم كتابه "شفرات النص دراسة سيسيولوجية في شعرية القص والقصيد"، في تحليل النص الإبداعي.

يفكك الخطاب، ويتلمّس الدلالات، يبحث عنها في مظانّها، يحثّ السير في تلافيف الإبداع، يحفر في سياقاتها، يحوّل جفاف النّص إلى لـذّة ومتعة متجددة، هذا هو صلاح فضل في مسيرته الإبداعية. هذا هو الشق التنظيري في نتاجه الأدبي الذي رفد به المكتبة النقدية، حتى أضحت أعماله مرجعية نقدية في الفكر النقدي العربي. ولم تكتف هذه القامة النقدية الإبداعية بالعمل على النظرية النقدية، بل امتدت إسهاماته ونشاطاته المعرفية في تفعيل الملتقيات والندوات الأدبية شعراً وسرداً ونقداً، ليحيلها إلى ورشة حفر في الكلمة والدلالة، مستفزاً خطاب الوعي في صيرورته الحداثية.

إنّ كلّ تلك الأعمال، وتلك السيرة بما تحمل من وهج فكري، لم تكن كذلك لولا أنّها نبعت من شخصية ميسمها الروح الإنسانية بما يلفّها من تواضع العالم والأديب، ومن احتضان لكل طالب علم. لقد كان منفتحاً على الآخر، يتفق ويختلف، يوجّه ويصوّب من أجل خلق بنية ثقافية نقدية بإمضاءات عربية في سماء المعرفة العالمية.

الناقد الدكتور فهد حسين

الدكتور صلاح فضل كما عرفته

قبل عقود عدة من الزمن، قرأت للبروفيسور صلاح فضل مقالة صغيرة في صحافة البحرين، تناولت قصيدة النثر، وقد أعجبت بطرحه وطريقة تناوله للموضوع الذي تحدث عنه. ومنذ ذلك، صرت بين فترة وأخرى أقرأ له بعض المقالات، حتى توطدت علاقتي به من خلال بعض كتبه، حيث كان أول كتاب قرأته (شفرات النص)، هذا الكتاب الذي وجّهني إلى قراءة النص الحداثي إبداعاً ونقداً فيما بعد. ولم تقف العلاقة هنا، بل حينما قدمت لبرنامج الدكتوراه، كان هو أحد المناقشين لي في "السمنار"، ثم تحول بعد ذلك ليكون مشرفاً على أطروحة الدكتوراه في النقد الأدبي – سرديات. وعليه تكررت زياراتي إلى مصر، وتكرر اللقاء به في منزله، أو في أحد الفنادق حينما يكون زائراً البحرين. ولم تنقطع علاقتي به أبداً، إذ تعلمت منه الكثير الذي لا يحصى، وهنا لن أبالغ. فمن عرفه أو درس على يديه، أو ناقشه، أو أشرف عليه في مراحل الدراسات العليا، يعرف تمام المعرفة ما يملكه هذا العالم الجليل من معرفة واطلاع وقدرة على الحديث والإبحار في معارف وعلوم إنسانية كثيرة، فضلاً عن تقديم النصح لمن هو قريب منه أو يعتبره تلميذاً له. ولا أستغرب البتة حالة الحزن التي انتابت العديد من الكتاب والمبدعين والنقاد لفقد أحد أعمدة الحركة النقدية والثقافية العربية، هذا الرجل الذي بدأ مشواره الثقافي والأدبي والمعرفي منذ كان في العقد الثاني من عمره، وكأنَّه رسم لنفسه طريقاً محفوفاً بالأمل والعطاء من جهة، وبالشوك والمطارحات حول بعض أفكاره وتطلعاته التنويرية من جهة أخرى. لكنه كلما كبر سناً، ودرس علماً ونال معرفة، تحصن بأفكاره وتوجهاته الفكرية والنقدية والتطلّعية. فلا غرابة حين وسمه الحراك النقدي

والإبداعي في مصر بأنه شيخ النقاد. فهي صفة تليق به من جوانب عدة، منها على سبيل المثال: منجزه النقدي الذي تنوع بين التنظير والتطبيق، واستحضار المدارس النقدية القديمة والحديثة، وتقديمها بأسلوب سهل الفهم، وإزالة الغموض من جوانبها وتشكلها. بل حين تستمع إليه وتعرف أنه ناثر شفاهي في لحظتها، إلا أنك تظن بسبب طريقة الكلام والطرح وتسلسل الأفكار واللغة الموظفة في الخطاب، كأنَّه يقرأ كتاباً. إن منجزه الثقافي والنقدي لا يمكن تجاهله أو نسيانه أو الابتعاد عنه، إذ أتقن فن القول، وفن الكتابة، وفن توصيل الرسالة الثقافية والنقدية والمعرفية للقراء عامة، وقراء البنية الفوقية من الكتاب والمبدعين والدارسين، وجعل جميع كتبه مادة دسمة وغذاء قد طهاه بجودة عالية، ليقدمه لنا نحن الشغوفين بمنجزه. ويكفي أنه قدم لمجتمع الدراسين المناهج الحديثة مترجمة، التي تتلمذ عليها العديد فيما بعد، كما أسهم في تقريب اللغة العربية الفصحى إلى الشارع العربي بأسلوب سهل وماتع، إذ كان ينظر إلى اللغة من ثلاث زوايا، هي: اللغة الفصيحة التي عادة ما تداولها ويتحدث بها المتخصصون، واللغة المحكية العامية التي تنفرد بها كل منطقة أو بلد أو شعب صغير دون غيره، ولأن هناك جدلاً كبيراً في فترة من الفترات في المشهد الثقافي العربي، كان له رأي، وهو الزاوية الثالثة، أي الحديث باللغة الوسطى، اللغة التي يتحدث بها المثقفون في ما بينهم، اللغة التي لا تهدم اللغة الفصيحة، ولكن ترتقي باللغة العامية. هكذا كان يؤمن بأهمية الحديث باللغة، وأعتقد أنه كان منطلقاً من المقولة المشهورة في التراث العربي، وهو أحد الخبراء به، وبمادته المدونة في الكتب (النحو بين العامة، كاللحن بين الخاصة). وإذا كان في أقل من عام يرحل اثنان من عمالقة النقد والفكر والتنوير في مصر والعالم العربي، البروفيسور جابر عصفور، والبروفيسور صلاح فضل، وإذا عرفت الأول من خلال المجلس الأعلى للثقافة، فإنني عرفت الثاني وتعمقت علاقتي به بعد أن أشرف عليّ في مرحلة الدكتوراه. إننا إزاء هذين العملاقين، وعلى أقل تقدير يجب أن نحفظ لهما ما قدماه لنا -نحن العرب- في مشروعيهما المتميزين، وليس من أجل حفظ هذين المشروعين، وإنما لوضعهما بين مقررات جامعاتنا ومدارسنا ومعاهدنا، أن يكون هذان المشروعان معملين لعدد من المؤتمرات والملتقيات والندوات لدى المؤسسات الثقافية والأدبية والنقدية عربياً.

الدكتورة مي السادة

الأستاذ المساعد للسرديات والنقد الأدبي بجامعة البحرين:

صلاح فضل... حضور ناقص

يمتلك المبدعون رحيلاً مختلفاً نوعاً ما. فرغم رحيلهم الموجع يظلّون من أصحاب الحضور الناقص! إذ يرحلون بأجسادهم، فنفتقد وجودهم وحضورهم الماديين بيننا، إلا أن نتاجهم وإرثهم الفكري والأدبي حاضران وباقيان فينا، يسدّان فراغ غيابهم.

وفقيدنا الدكتور صلاح فضل، يُعدّ من أولئك الحاضرين الغائبين، فقد رحلَ عنا فيفي العاشر من ديسمبر لعام 2022م تاركاً إرثاً كبيراً من الكنوز المعرفية عموماً والنقدية خصوصاً، أثرت مكتباتنا، طلبةَ علمٍ ومعرفةٍ في جميع الحقول والتخصصات الأدبية والنقدية.

هذه القامة المعرفية والعلمية الثرية التقيتها أول مرة في مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة بتاريخ السادس والعشرين من أبريل عام 2016م في فعالية تابعة لمهرجان ربيع الثقافة في محاضرة بعنوان "الرواية والفن، كيف يُكتب الفن في الرواية؟" للراحل الدكتور صلاح فضل والدكتورة أماني فؤاد، وكلاهما من مصر. فقد جاء حضوره آسراً ومبهراً في تناوله لكيفية تمثّل الفن في الرواية، مسلِّطاً الضوء على أهمية الرواية وماهية الاشتغال الروائي، وكيف تتغربل الأفكار لتنصبّ في قالب روائي حسب توجهات الروائي وأدواته الفنية، والنسق الداخلي المحكوم بقصة داخلية للراوي.

يستعمل الفقيد الراحل مصطلح "الانفجار الروائي" في إشارة واضحة إلى اكتساح جنس الرواية للساحة الأدبية، والتوجه الطاغي للمبدعين نحو كتابة الرواية، لأنها تحتل معظم المساحات الإبداعية بكل جدارة؛ فهي التمثيل الجمالي للحياة، والتي يتخلق بها كونٌ صغير يضاهي الكون الأكبر.

▣ الراحل محمد البنكي

ومن الحق أن الرواية هي الصورة الأجدى لسرديات الحياة، وهذا ما يراه الفقيد الراحل، فهو يؤكد على وعي الروائي بالحياة بكل ما تحويه من جوانب وشخوص، ولا يستثني من ذلك المرور على المعضلات التي تواجه الرواية أيضاً.

تميزت هذه المحاضرة بحضوره المترف، وعطائه الباذخ علماً ومعرفةً، جاءت لغته متميزة مثله، فخمة تراوح بين كلاسيكية التقليد وحداثة التجديد، ولعل تأسيسه وتكوينه المعرفيين بالمعاهد الأزهرية في مراحل تعليمه الأولى الابتدائية منحَاه لغة رصينة أصيلة، في الوقت الذي تمازجت فيه بحداثة لافتة تجذّرت برحلته العلمية في مدريد للحصول على شهادة الدكتوراه.

كان نتيجة ذلك لغة امتزجت فيها الأصالة والحداثة وظلّلها الانفتاح الفكري على الآخر، وهذا ما كان في محاضرته القيّمة بمركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة.

ولعل علاقة الراحل بهذا المركز علاقة من نوعٍ خاص، فقد رافقَ الراحلُ مسيرة المركز منذ بداياته، وكان له حضور نقدي فاعل ومؤثر من خلاله، ولم تقف علاقته بالبحرين عند هذا الحد فقط، بل عمل أستاذاً وأكاديمياً ذا بصمةٍ وأثرٍ باهرٍ على طلابه.

كما أن عددا من الأدباء والنقاد في مملكة البحرين قد تتلمذوا على يديه ونهلوا من مؤلفاته وإصداراته الثرية.

كما أسهم في إعداد وتحضير عدداً منهم في رحلة الدراسات العليا؛ ليكونوا أقلاماً مبدعة وطاقات معطاءة لهذا الوطن.

ولعل الناقد البحريني الراحل محمد البنكي خير شاهد على ذلك، فللراحل صلاح فضل دور

تأسيسي بارز في تكوين وإعداد البنكي رحمه اللّه، ودفعه للتألق في عالم التفكيكية. هكذا كان أثره وحضوره في مسيرة طلابه العلمية.
إن أمثال صلاح فضل لا يرحلون، بل يمتلكون حضوراً أبدياً، حضوراً ناقصاً، تنقصنا أجسادهم لكن تتجلى أرواحهم بيننا عبر إرثهم النقدي ونتاجهم المعرفي. تلاميذهم، طلابهم، بذورهم، التي بذروها فينا. يبقون وتبقى مشاعلَ تنير عتمة أي جهل معرفي يعشش في مجتمعاتنا، فأمثاله هم الذين يغادرون ولا يغادرون.

معرض "تراكمات 47"

بيت التراث المعماري، مدينة المحرّق

الفنّانة الشيخة هلا بنت محمد آل خليفة

تراكمات 47 للشيخة هلا بنت محمد آل خليفة: ألوان وأوراق تختصر عمراً من الإبداع

إعداد: ضرار محمد ▫

الأجنحة، الكراسي، الرمّان، الأيادي، الأسماك. كيف يمكن لهذه الأشياء أن تجتمع في مكان واحد؟ كيف يمكنها أن تكون في حكاية فنيّة واحدة؟ لأنّ الفنّ عالم لا تحدّه الأفاق، استطاعت هذه الأشياء أن تتراكم وتجتمع مع بعضها البعض لتشكّل عالماً فنياً في معرض واحد، هو معرض "تراكمات 47" للفنّانة الشيخة هلا بنت محمد آل خليفة في بيت التراث المعماري بمدينة المحرّق في مملكة البحرين.

حين تمشي في أزقّة المحرّق القديمة، بين بيوت تحكي ملامِحُها حكايات طَوتها الأيام، تنسى لوهلة كم من الوقت مضيت هائماً بين تلك البيوت، حتى تنتبه إلى وقوفك أمام بيت يبدو في ظاهره أنه خارجٌ عن نصّ اللغة المعمارية التي اعتدت على رؤيتها. هذا البيت هو بيت التراث المعماري المتفرّع عن مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث.

▫ كاتب من مملكة البحرين

وفي هذا المكان بالتحديد، وُلدت تجربة فنّية تتكوّن من سبع وأربعين لوحة، فيها من الفرح والحزن والأمل والإحباط والمرح والجدّية ودروس الحياة ما من شأنه أن يأسرك. وفي حال قرّرتَ أن تقضي وقتاً أكثر أمام تلك اللوحات، فإنك ستخرج من البيت حاملاً أسئلة أكثر من الإجابات. هذا العالم الخياليّ الآسر، صنعته الفنّانة الشيخة هلا بنت محمد آل خليفة، وجمعت تفاصيله في معرض سمّته "تراكمات 47"؛ سكبت فيه الفنّانة خلاصة سِنيّ تجربتها حتى الآن، في قوالب من الورق واللون، ومن ثمّ علّقتها بشبّاك "السالية"، وهي ما استخدمه الأجداد في البحرين لصيد قوت يومهم من أسماك البحر، لتكون هذه أولاً إشارة في المعرض تعكس الارتباط الفطري ما بين الشيخة هلا وتراثها الثقافي وعلاقته بالبحر، وخصوصاً في مدينة المحرّق، وثانياً لتعطي المعرض بُعداً تركيبيّاً فنّياً معاصراً، ومستمدّاً في الوقت ذاته من المشهد التراثي المحلّي.

فتح المعرض أبوابه للجمهور جزءًا من فعاليّات مهرجان ربيع الثقافة وبرامجه في نسخته السابعة عشرة، واستمرّ لما يقرب من شهرين، ما بين فبراير ومارس 2023م.

المنهج الفنّي: تحليل اللون والشكل

اتّبعت الفنّانة الشيخة هلا بنت محمد آل خليفة أسلوبَي المدرستين الانطباعيّة والتجريديّة، اللذين انعكسا في تفاصيل اللوحات والمواضيع التي تحملها. أما الخامات، فكانت أوراقاً من سعف النخيل صنعتها أيادٍ بحرينية، وهنا تأكيد آخر على ارتباط كلّ تراكمات حياة الفنّانة مع المصدر الأم، الوطن، البحرين. تقنيّاً، يمكن ملاحظة ضربات فرشاة ملوّنة سريعة تحدّدها خطوط بقلم الفحم، وكأنَّ اللوحات تحدّث الناظر إليها وتقول إنّ الوعي وإدراك الحياة يكون بتأطيرها وقولبتها وفهمها، لتكون مصباحاً ينير بقية الأيام. الألوان واضحة، متباينة، لا يمكن أن تخطئ العين حدودها، ومزيج الألوان؛ من الأبيض والأسود والرماديّ والذهبيّ، الذي أعطى الأشكال حياتها، مرسوم على ورق بلون الأرض، ليصنع تجربة قريبة من القلب، كقربنا من الأرض التي نخطو عليها كل يوم. اللون الذهبيّ حاضر في كلّ اللوحات، إذ يمكن للمشاهد أن يشعر أنه تجسيد للروح التي لا تكبر، ولا تتغيّر، ولا تتأثر بما يمكن للدهر أن يحدثه من أحداث. إلا أنّ الأحمر، ظهر في مجموعة واحدة من اللوحات، ليبدو تعبيراً عن مرحلة تمازج فيها الأمل والألم والحبّ في مكان واحد.

معرض "تراكمات 47"بيت التراث المعماري، مدينة المحرّق

الأجنحة، الكراسي، الرمّان، الأيادي، الأسماك

في بداية أعمارنا، نكون بلا هموم أو قيود أو آلام، ولا نفكّر سوى بيومنا الذي نعيشه، كالطيور تماماً. إنّ القسم الأول من معرض تراكمات، يأخذك إلى هذا العالم الطفوليّ البسيط، بلوحات مفعمة بالحركة؛ خطوط سريعة تشكّل ما يبدو للمشاهد أنها أجنحة معلّقة تكاد تطير، تُشعرك عند مشاهدتها بالتفلّت والمرح واللهفة، كطفل هرب من تأنيب أمّه المليء محبّة وحرصاً. تكمن قوة رمزيّة الأجنحة في أعمال الشيخة هلا بنت محمد آل خليفة في كونها تختزل الكثير من المعاني، وترتبط بأكبر عدد ممكن من الأشخاص. فكم من إنسان طموح تم "قصّ أجنحته"، وكم من غائب حملته "أجنحة السلامة" إلى أهله، وكم من طالب علم "تتضع له الملائكة أجنحتها رضاً بما يصنع"، ومن منّا لم يدرس ويحفظ قصّة العالِم العربي الذي أراد أن يكون أوّل من يطير، فصنع لنفسه أجنحة ليحلّق بها، لقد كانت رمزية الأجنحة متداخلة مع أدبيات البشر منذ الأزل. فكانت الحضارات القديمة في اليونان ومصر وأمريكا الجنوبية تستخدم الأجنحة في أساطيرها، وأديانها، وقصصها، وتماثيلها، ولغاتها.

وفي جزء آخر من المعرض، تشاهد الكراسي التي تبدو مستقرّة في لوحة ومبعثرة بغير نظام حول طاولة في لوحة أخرى، وتجدها وحيدة أحياناً، وفي أحيان أخرى مجتمعة. وفي لوحات تكون الكراسي عادية، من تلك التي نجلس عليها مع عائلاتنا حول مائدة الطعام، وفي لوحات أخرى تكون أكثر فخامة؛ ككرسيّ لضيف هام في صدر المنازل. ربما هذه الكراسي هي رمز لأحداث العمر التي تأتي منفردة ومجتمعة، تستمرّ لوهلة كجلسة غداء على هامش اليوم، وأحياناً تأتي كضيف ثقيل لتستقرّ في الذاكرة.

أما الرمّان، فظهر في إحدى عشرة لوحة في المعرض، وهذا القسم الوحيد الذي تضمّنت لوحاته اللون الأحمر. إن الرمّان له رمزية بالغة القوة، وظهر في الكثير من الميثولوجيات القديمة. فهو رمز الوفرة والحبّ والكثرة، إلا أنه في الوقت ذاته رمز للألم والمعاناة. ولقد تناولت ميثولوجيا الإغريق هذه الفاكهة بالتحديد رمزاً للجمال والنور الذي ينتظر الإنسان في نهاية الطريق المظلم، وهذه باختصار حكاية الحياة، القاسية والجميلة في آن واحد. تمشي في ممرّ المعرض الطويل، متأملاً لوحاته، وتتقلّب بك المشاعر حتى تصل إلى لوحات الأيادي، فتحلّ عليك سكينة واطمئنان. ظهرت الأيادي في اللوحات مفتوحة للدعاء، وممدودة للعطاء.

وفنيّاً استخدمت الفنانة الظلّ والضوء بشكل رمزي مناسب للموضوع. فكلّ الأيادي علاها النور، وكأنَّك تعرف أن هذه هي نهاية النفق الذي طال المسير فيه. إنّ معظم الفنّانين الكبار استخدموا عناصر مرئيّة جامدة وحيّة للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم. ولطالما حملت هذه العناصر دلالات ورمزيّات مرتبطة برؤية الفنّان للعالم من حوله، ومتعلقة بالمواضيع التي يحاول إلقاء الضوء عليها. ولذلك جاء ختام المعرض بلوحات الأسماك، في عودة رمزية إلى مصدر الإلهام الأول؛ الوطن، والتراث، والثقافة، والبحر. فهو أغلى المقتنيات أو النفائس التي يملكها الإنسان.

إنقاذ معابد (أبو سمبل) جنوب مصر ضمن مشروع إنقاذ (آثار النوبة) من الغرق، الذي تبنته منظمة اليونسكو وأطلقت حملة دولية لذلك خلال عقد الستينيات من القرن العشرين.

التراث المعماري والعمراني العربي ... التحدي والاستجابة

قراءة في واقع التراث العربي بقائمة التراث العالمي لليونسكو

أ. د. خالد محمود هيبة ▫

عَوْدٌ على بَدْء؛ فقد أثار المعماري أحمد الجودر الشُجون بمقالتيه المنشورتين مطلع العام 2022م بمجلة "البحرين الثقافية" حول "الهوية المعمارية والحيوية الثقافية"، وتحليله القيم من خلالهما للنسيج العمراني لمدينتي السلط الأردنية والمحرق البحرينية المدرجتين على قائمة التراث العالمي لليونسكو، وذلك بإلقائه الضوء من خلال نظرة عامة موجزة على تراثنا العربي المسجل بتلك القائمة. وتأتي هذه الشجون من ذلك الواقع الذي يشهده ذلك التراث المعماري والعمراني العربي من مشكلات متعددة ومتداخلة، أدت في النهاية إلى ما صار عليه وضعنا الحالي من محدودية عدد المواقع العربية التراثية المسجلة بتلك القائمة الدولية المرموقة.

▫ باحث من مصر

لذا امتلكت معظم مدننا العربية، على امتداد رقعة عالمنا العربي المعاصر، موروثاً حضارياً وتاريخياً يتمثل في ذلك التراث المعماري والعمراني المتنوع، الذي يمتد إلى آلاف ومئات السنين، وشأنه في ذلك شأن الموروث الحضاري والتاريخي لكافة الأمم التليدة، أدت عوامل الزمن والمناخ والإهمال إلى اندثار الكثير من هذا الإرث الحضاري المميز، وتعرض جزء آخر منه للخطر ذاته. من هنا تبرز التحديات التي يواجهها ذلك التراث الذي يمثل قيمة حضارية وإنسانية متفردة، كأحد أهم شواهد هذا التاريخ المديد، والذي يماثل ذاكرة الأمة بصدق وقوة، محاولاً الاستجابة لتلك التحديات تبعاً لنظرية المؤرخ البريطاني الشهير «أرنولد تُوينبي» Arnold Toynbee

1889 - 1975م، التي تحمل اسم «التحدي والاستجابة»؛ والتي يرى من خلالها أنه كلما ازداد التحدي، تصاعدت قوة الاستجابة. فأي حضارة تقوم بمواجهة التحديات التي تعترض طريق النهضة والحضارة بمجموعة متتالية من الاستجابات قد تكون أحياناً غير ناجحة، ولكن بالإصرار وروح التحدي وتعدد المحاولات المتنوعة، تهتدي الأمم إلى الحلول المُثلى التي تقودها بأمان إلى سُبل التقدم والازدهار. فحين تتعرض الأمم للمخاطر الكبرى، ويكون توازن القوة في غير صالحها، تعود إلى مخزونها وإرثها الحضاري في محاولة لاستنهاض قدرتها على مواجهة التحدي، إذ يعدّ توينبي استنهاض الموروث نوعاً من الاستجابة للتحديات التي تواجه الأمم.

ونظراً إلى ما يمثله ذلك الموروث من أهمية وقيمة حضارية وتاريخية، وفي إطار الاستجابة لهذه التحديات، فقد نُفذت في العديد من الدول العربية التي تملك مثل ذلك الموروث الأثري والتاريخي مشاريع عدة تهدف بالأساس إلى تطوير وتوظيف المناطق الأثرية والتراثية، بهدف الارتقاء بمحيطها العمراني. ولكن على الرغم من ذلك، أدت كثرة التحديات التي تواجه ذلك التراث إلى محدودية المواقع العربية المسجلة بقائمة التراث العالمي (Lists of World Heritage Sites)؛ إذ بلغت تسعة وثمانين موقعاً فقط موزعة على ثماني عشرة دولة عربية، وبنسبة تبلغ حوالي سبعة وسبعة من عشرة بالمئة من إجمالي مواقع التراث العالمي المسجلة، لدول تمتلك أقدم حضارات البشرية، كما كانت مهبطًا للرسالات السماوية كافة؛ في حين بلغ عدد المواقع العالمية المدرجة في القائمة حتى

جامع سوسة الكبير، ضمن الموقع التراثي لمدينة سوسة، أحد مواقع التراث العالمي العربي في تونس، تاريخ التسجيل على قائمة التراث العالمي لليونيسكو: 1988م، الصورة: دينيس جارفيس.

نهاية شهر يوليو عام 2021م ألفاً ومئة وأربعة وخمسين موقعاً في مئة وسبع وستين دولة، حيث تحتل إيطاليا المرتبة الأولى بواقع ثمانية وخمسين موقعاً، تليها الصين بستة وخمسين موقعاً، وألمانيا بواحد وخمسين موقعاً، ففرنسا وإسبانيا بتسعة وأربعين موقعاً لكل منهما.

وهنا تدور عدة تساؤلات حول ماهية هذه القائمة وتاريخها، وأهمية حرص دول العالم على تسجيل ما تمتلكه من تراث معماري وعمراني، وما العائد من ذلك التسجيل، وما هي القائمة الإرشادية المؤقتة (Tentative Lists) للتراث العالمي؛ لعل ذلك يكون مدخلاً لنا إلى التعرف على بعض مما يواجهه تراثنا المعماري والعمراني العربي، وأسباب التراجع الواضح في نسبة ما نمتلكه منه في تلك القائمة العالمية، عله يكون مدخلاً لبيان سبب ذلك، ومن ثم العمل على تصحيح واقع تراثنا العربي بما يستحقه بالفعل.

ICOMOS
international council on monuments and sites

الرمز الذي اعتمدته (اتفاقية لاهاي) عام (1954م) (الدرع الأزرق) كي يوضع على الممتلكات الثقافية من المباني التاريخية وذات القيمة وغيرها بغرض حمايتها أثناء الحروب والنزاعات المسلحة، بازيليكا الرحمة الصغرى، بيرو، الصورة: نانسي سي. وشعار المجلس الدولي للآثار والمواقع (إيكوموس) (ICOMOS).

قائمة التراث العالمي لليونسكو

في أعقاب الحرب العالمية الثانية، أُنشئت منظمة اليونسكو (UNESCO) عام 1945م، وجاء ضمن أهدافها في المادة الأولى، ما نصّه: "صون وحماية التراث العالمي من الكتب والأعمال الفنية وغيرها من الآثار التي لها أهميتها التاريخية، أو العلمية، وبتوصية الشعوب صاحبة الشأن بعقد اتفاقيات دولية لهذا الغرض....".

ونتيجة لما تعرضت له المدن التاريخية في العديد من قارات العالم من دمار من جراء الحرب، إذ فقد الكثير منها غالبية ما تمتلكه من مبانٍ تاريخية، كان لا بد لليونسكو من السعي إلى محاولة الحفاظ على ذلك الإرث البشري، وبخاصة مع تعدد تهديدات السلم العالمي في أعقاب حربين عالميتين شهدهما العالم في أقل من نصف قرن. لذلك دعت اليونسكو إلى توقيع معاهدة تهدف إلى حماية الملكية الثقافية أثناء الحروب: "اتفاقية لاهاي لحماية الممتلكات الثقافية في حالة نزاع مسلح" (Hague Convention of 1954)، وقد تم توقيعها في الرابع عشر من مايو عام 1954م في لاهاي بهولندا، وهي أول معاهدة دولية تهدف إلى حماية التراث الثقافي في حالات الحروب، وقد شملت الاتفاقية وضع رمز مميز على تلك

الممتلكات بهدف تسهيل التعرف عليها، ومن ثم احترامها، كما نظمت المادة السادسة عشرة من الاتفاقية أسلوب وضع ذلك الرمز وحددت شكله وألوانه؛ وهو ما يعرف باسم "الدرع الأزرق" (The Blue Shield)، وهو الرمز المستخدم لتحديد المـواقع الثـقافية المحمية بموجب هـذه الاتفاقية.

ومع رغبة اليونسكو في توسيع دائرة نشاطها في مجالات حفظ التراث الإنساني وصيانته، كانت الوسيلة الوحيدة آنذاك ممثلة في الالتزام بمبادئ "ميثاق أثينا" (Athens Charter) الصادر عن "المؤتمر الدولي الأول للمعماريين وخبراء الآثار" عام 1931م. ولكن مع التقدم في أعمال الحفاظ على التراث الثقافي والمعالم التاريخية، صادف الممارسين والمختصين العديد من المشكلات الواقعية التي لم يتناولها الميثاق، لذا كان من الضروري إعادة النظر في مبادئه بهدف تعميقها وتوسيع صلاحياتها في وثيقة جديدة تحاول إيجاد الحلول الناجعة لتلك المشكلات. وبناءً على ذلك عُقد "المؤتمر الدولي الثاني للمعماريين وخبراء الآثار التاريخية" في البندقية بإيطاليا عام 1964م برعاية اليونسكو، وتم من خلاله اعتماد ميثاق جديد عرف باسم "ميثاق البندقية" (Venice Charter) في ثلاث عشرة وثيقة، التي تعتبر من أهمها الوثيقة الأولى المعروفة باسم "الوثيقة الدولية لصيـانة وترميـم النُصب والمواقع التاريخية".

أما الوثيقة الثانية، فقد اختصت بإنشاء منظمة دولية غير حكومية لحماية الأبنية والمواقع الأثرية، عُرفت باسم "المجلس الدولي للآثار والمواقع" المعروف اختصاراً تحت اسم "إيكوموس" (ICOMOS) وذلك عام 1965م ومقره في باريس. وتعتبر هذه المنظمة مع "المركز الدولي لدراسة وصون الممتلكات الثقافية وترميمها"، والمعروف اختصاراً باسم "الإيكروم" (ICCROM) ومقره روما، أحد أهم مؤسسات اليونسكو العاملة في مجالات الترميم والتنقيب، وقد برز نشاط هذه الهيئات من خلال مقترحاتها واجتماعاتها وندواتها في بلدان العالم المختلفة.

ومع تزايد حجم الأخطار التي تتعرض لها الممتلكات الثقافية العالمية، اهتم المؤتمر العام السابع عشر لليونسكو والمنعقد في باريس عام 1972م بموضوع حماية التراث العالمي، إذ لُوحِظ أن ما يملكه العالم من التراث الثقافي والطبيعي مهدد بتدمير متزايد، لا بأسباب الاندثار التقليدية فحسب، وإنما أيضاً بتأثير الأحوال الاجتماعية

والاقتصادية المتغيرة التي تزيد من خطورة الموقف، بما تحمله من عوامل الإتلاف والتدمير. ففي عام 1954م، قررت مصر بناء السد العالي بالقرب من مدينة أسوان في جنوب البلاد، وهو الحدث الذي من شأنه إغراق الوادي الذي يحتوي على الكثير من الآثار الفرعونية الفريدة في مصر والسودان، المعروفة باسم آثار النوبة. وقد قادت اليونسكو حينها حملة دولية لحماية تلك الآثار، فتم تفكيك كل من معابد "أبو سمبل" و"فيلة" وغيرهما، وانتقلت إلى مواقع أعلى فتم إنقاذها، وقد عُدّ المشروع ناجحاً.

وأدى نجاح الحملة في إنقاذ "آثار النوبة" إلى تنظيم اليونسكو لحملات أخرى للحفاظ على التراث الحضاري العالمي في إيطاليا وباكستان وإندونيسيا وغيرها، لتشرع اليونسكو بعد ذلك في وضع مسوّدة لمشروع اتفاقية حماية التراث الثقافي المشترك للإنسانية، فكان من الضروري إيجاد آلية جديدة في شكل اتفاقية لإقامة نظام فعال يوفر حماية جماعية للتراث الثقافي والطبيعي ذي القيمة العالمية الاستثنائية بشكل دائم ووفقاً للطرق العلمية الحديثة، وفي السادس عشر من نوفمبر عام 1972م صدرت تلك الاتفاقية باسم "الاتفاقية الدولية لحماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي"، وجاءت في ثماني وثلاثين مادة.

وبهدف تفعيل الاتفاقية، أشارت المادة الخامسة عشرة منها إلى تكوين لجنة حكومية دولية اسمها "لجنة التراث العالمي"، وقد نصت تلك المادة على ما يلي: "تُنشأ لدى منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة لجنة دورية حكومية لحماية التراث الثقافي والطبيعي ذي القيمة العالمية الاستثنائية، تعرف باسم لجنة التراث العالمي"، وعقدت اللجنة أول اجتماعاتها في باريس عام 1977م، لتتوالى الاجتماعات سنوياً لتلقي ترشيحات الدول، والنظر فيها، لتشمل مواقع التراث الثقافي والتراث الطبيعي أو المختلط فيما بينهما.

شعار التراث العالمي

خلال اجتماعات الدورة الثانية للجنة التراث العالمي، التي عقدت في واشنطن عام 1978م، اعتُمد شعار "التراث العالمي"، الذي يرمز إلى الترابط بين ممتلكات التراث الثقافي والطبيعي. فبنيت فلسفة تصميمه على أن يمثل المربع الأوسط شكلاً ابتكره الإنسان، بينما تمثل الدائرة الطبيعة، وكلاهما متداخلان بصورة حميمية، والشعار دائري مثل العالم، لكنه يرمز في الوقت نفسه إلى الحماية العالمية لتراث

▫ شعار اليونسكو للممتلكات المدرجة في قائمة التراث العالمي، الذي يجب وضعه على تلك الممتلكات لتسهيل التعرف عليها.

البشرية جمعاء. وتنبع أهمية الشعار من كونه يفيد في التعرف على الممتلكات المدرجة في قائمة التراث العالمي، وقد صمّمه الفنّان البلجيكي "مايكل أوليف" (Michel Olyff).

أهمية تسجيل دول العالم لممتلكات تراثها بقائمة التراث العالمي

يأتي حرص دول العالم على إدراج مواقع التراث بها على قائمة التراث العالمي بسبب أن ذلك يمنح الدولة بُعداً ثقافياً وحضارياً، ويُعرّف العالم بأهمية موروثها التراثي والتاريخي من الناحية الثقافية والسياحية. كما أن للدولة صاحبة موقع التراث العالمي أن تستعين -عند الحاجة إلى حماية تراثها أو إصلاحه- باليونسكو، خاصة على المستويات المالية والفنية والعلمية والتقنية، وهو ما تحتاجه بالطبع أغلب مجتمعاتنا ودولنا العربية، التي وإن امتلك بعضها الموارد اللازمة لصيانة وحفظ ذلك التراث، فإنها جميعها في حاجة إلى الدعم الفني والعلمي والتقني الذي يمكن أن توفره منظمة عالمية كاليونسكو. لذا كان من الأهمية بمكان التنبه إلى ذلك، ومحاولة لفت الانتباه إلى أهمية الحرص على تسجيل ما نمتلكه من تراث بتلك القائمة العالمية.

هرم خفرع وتمثال أبو الهول-ضمن الموقع التراثي العالمي لمنطقة الأهرام بالجيزة؛ وهو من أوائل المواقع العربية التي تم إدراجها كموقع تراث عالمي في مصر؛ تاريخ التسجيل على قائمة التراث العالمي: 1979م.

التراث المعماري والعمراني العربي وقائمة التراث العالمي

مع صدور "الاتفاقية الدولية لحماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي" عام 1972م وتشكيل "لجنة التراث العالمي، كان التفاؤل العربي حاضراً، إذ عُقد الاجتماع السنوي الثالث للجنة التراث العالمي في مصر عام 1979م. ومن خلال هذا الاجتماع، نجحت الدول العربية في تسجيل تسعة مواقع دفعة واحدة من مواقع التراث بها بقائمة التراث العالمي، بواقع خمسة مواقع لمصر، وثلاثة مواقع لتونس، وموقع وحيد لسورية، في ظل ما يبدو أنه كان بداية مشجعة، وبخاصة أن الدول العربية قد نجحت كذلك خلال عقد الثمانينيات من القرن الماضي في إضافة أربعة وثلاثين موقعاً تراثياً جديداً، لنجد بعد ذلك تراجعاً ملموساً، حيث لم تتم سوى إضافة ثمانية مواقع فقط للدول العربية خلال عقد التسعينيات. ومع بداية الألفية الجديدة، نجد زيادة قليلة نسبياً، فقد أضيف خلال العقد الأول من القرن الحالي أربعة عشر موقعاً جديداً، وخاصة مع زيادة الاهتمام في دول الخليج

▣ قلعة البحرين، مملكة البحرين، أول المواقع العربية في البحرين التي تم إدراجها كموقع تراث عالمي؛ تاريخ التسجيل على القائمة: 2005م.

العربي بتسجيل تراثها المعماري والعمراني، بعد أن كان الأمر مقتصراً على سلطنة عمان، بدءاً من البحرين التي سجلت أول مواقعها التراثية عام 2005م ممثلاً في "قلعة البحرين"، مروراً بالسعودية التي أضافت إلى القائمة أول موقع تراثي لها عام 2008م وهو موقع "الحجر أو مدائن صالح"، لتتوالى بعد ذلك إسهامات دول الخليج العربي، إضافة إلى دول المشرق والمغرب العربي في تسجيل ممتلكاتها التراثية بالقائمة، فأُضيف خلال العقد الثاني وبداية العقد الثالث من القرن الحالي واحد وعشرون موقعاً عربياً جديداً، ليصبح مجموع ما تم تسجيله حتى نهاية عام 2021م تسعة وثمانين موقعاً مسجلاً، و في ذلك يأتي المغرب في الصدارة بتسعة مواقع مسجلة، ومن بعده أغلب الدول العربية بأعداد متفاوتة من المواقع التراثية المسجلة، ولكنها بالطبع لا تتناسب مع حجم ما تمتلكه الدول العربية مقارنة مع نظيراتها من دول العالم، فقد بلغت النسبة العربية ما يوازي سبعة وسبعة من عشرة بالمئة فقط من إجمالي المواقع العالمية المسجلة.

أبراج الكويت، أحد مواقع التراث الثقافي بالكويت والمدرجة ضمن القائمة الإرشادية المؤقتة للتراث العالمي منذ عام 2014م، والذي تسعى الكويت من خلاله مع غيره من مواقع التراث بها للتسجيل لأول مرة بقائمة التراث العالمي، الصورة: State Magazine

القائمة الإرشادية المؤقتة للتراث العالمي وتراثنا العربي المسجل بها

قد تبدو نسبة ما تم تسجيله بالفعل من تراث عربي بقائمة التراث العالمي محدودة. ولكن بالنظر إلى وضع القائمة الإرشادية المؤقتة للتراث العالمي، نجد أن مستقبل التراث العربي قد يدعو للتفاؤل. فالقائمة الإرشادية للتراث العالمي هي قائمة مبدئية، تطرح من خلالها الدول الأعضاء في اليونسكو قائمة بالمواقع المؤقتة والممتلكات التي تعتبرها تراثاً ثقافياً أو طبيعياً ذا قيمة عالمية

استثنائية، ولذلك فهي مناسبة للإدراج في قائمة التراث العالمي، إذ لن يتم النظر في الترشيحات لقائمة التراث العالمي ما لم تكن الممتلكات المرشحة مُدرجة بالفعل في القائمة المؤقتة للدولة الطرف. كما يجب على الدول إعادة النظر في قائمتها المؤقتة، وتحديثها، وإعادة تقديمها مرّة كل عشر سنوات على الأقل، وبالنتيجة فهذه القائمة الأخرى المؤقتة هي قائمة معتبرة؛ فمن خلالها فقط يمكن تسجيل المواقع والممتلكات بقائمة التراث العالمي.

وبقراءة فاحصة لقائمات التراث العربي الإرشادية المؤقتة، نجدها تشتمل على مئتين وتسعة عشر موقعاً تراثياً عربياً مرشحاً للتسجيل بقائمة التراث العالمي، ويرجع تاريخ إدراج بعضها إلى عام 1994م، وذلك كحال بعض المواقع المرشحة من قبل مصر والسودان والمغرب، التي لم تُتخذ الخطوات اللازمة لتسجيلها بقائمة التراث العالمي حتى الآن لأسباب عدة.

وتأتي على رأس الدول العربية التي تمتلك مواقع مرشحة بالقائمة المؤقتة مصر بأربعة وثلاثين موقعاً مرشحاً؛ فتونس بستة عشر موقعاً مرشحاً؛ ثم السودان بخمسة عشر موقعاً مرشحاً؛ وكل من فلسطين والأردن والعراق بأربعة عشر موقعاً لكل منها؛ ثم الإمارات والمغرب ولكل منهما ثلاثة عشر موقعاً مرشحاً، لتتوالى بعد ذلك أعداد المواقع المرشحة في باقي الدول العربية.

ومن المفارقة أن دولاً عربية، كالكويت، لم يُسجل بها حتى اليوم موقع واحد بقائمة التراث العالمي لليونسكو، تمتلك أربعة مواقع بالقائمة الإرشادية المؤقتة، لعل من أبرزها موقع جزيرة "فيلكا" و"أبراج الكويت" وغيرهما، وكذلك الحال في جيبوتي التي لم يُسجل بها أيضاً موقع واحد تمتلك عشرة مواقع بالقائمة الإرشادية للمواقع المرشحة للتسجيل مستقبلاً.

من هنا، ومن ذلك العدد الكبير الذي تمتلكه الدول العربية لمواقع التراث العالمي المرشحة من خلال القائمة الإرشادية المؤقتة لمواقع التراث العالمي لليونسكو، ينبع التفاؤل بمستقبل هذا التراث، علّه يكون تصحيحاً لواقعنا الحالي.

التحديات التي يجابهها التراث المعماري والعمراني العربي

من أهم التحديات التي تواجه التراث المعماري والعمراني في العديد من الدول العربية التي تمتلك مثل ذلك الموروث الحضاري والتاريخي المميز، أن عملية التطوير والترميم أو الحفاظ أو

إعادة التوظيف في المناطق الأثرية أو التاريخية، غالباً ما تتم في شكل أعمال منفردة، تختص وتهتم بحالة مبنى واحد فقط هو المراد ترميمه، دون النظر إلى المحيط العمراني له، أو تأتي علي استحياء لتتناول محيطاً ضيقاً وقريباً من المبنى لتتعامل معه، وهذا الحكم لا يمكن تعميمه على كافة أعمال الترميم والتطوير التي تتم في بعض الدول العربية، إذ تأتي بعض المشروعات والأعمال الجادة والشاملة لتحاول الحفاظ على النطاق الأثري والتاريخي؛ بتطوير المناطق العمرانية، أو تطوير نسيجه العمراني، فيخفق بعضها وتنجح أخرى في التفعيل، ولكن أغلبها يتفق في أن التعامل معها يتم دائماً على استحياء، وتلك هي أكبر المشكلات التي تواجه هذا التراث، سواء المسجل منه بالفعل للوفاء بمعايير الحفاظ والتطوير اللازمة كموقع "القاهرة التاريخية" في مصر، المسجل منذ عام 1979م، وهو يمتد على مساحة تغطي نحو اثنين وثلاثين كيلومتراً مربعاً، وتحيط به من جميع الاتجاهات أحياء معاصرة في مدينة يزيد عدد سكانها على العشرة ملايين نسمة، حيث لا تزال اليونسكو تطالب المسؤولين عنه في مصر بتحديد نطاقه الجغرافي بصورة واضحة؛ أو ذلك التراث الذي لا يزال مدرجاً على القائمات الإرشادية المؤقتة كمدينة الدار البيضاء أو "كازبلانكا" المغربية التي تسعى السلطات إلى تحسين وضعها العمراني منذ إدراجها على القائمة المؤقتة عام 2013م وحتى الآن، تمهيداً لتسجيلها بقائمة التراث العالمي، في تحدٍّ كبير لمدينة يبلغ تعداد سكانها حوالي أربعة ملايين نسمة.

فمثل تلك المواقع المتداخلة مع النسيج العمراني للمدن المعاصرة القائمة، بما تحتويه من أنشطة إنسانية وحياتية متشابكة، يحتاج إلى كثير من الجهد والميزانيات لحفظ ما يمتلكه من تراث معماري وعمراني. ولعل ذلك ينسحب أيضاً على أغلب المواقع العربية المدرجة بالقائمة الإرشادية المؤقتة للتراث العالمي، حيث الحاجة أولاً إلى الإرادة السياسية والوعي الشعبي، خاصة على مستوى النخب الثقافية في دولنا العربية، بأهمية الحفاظ على تلك المواقع وصيانتها، ومن ثم وضع الخطط والسياسات اللازمة، وتوفير الدعم المادي المناسب لتحقيق ذلك.

كما يأتي أيضاً تحدٍ آخر يتمثل في حالة عدم الاستقرار السياسي والصراعات التي تشهدها بعض الدول العربية حالياً، الأمر الذي أدى إلى وضع بعض مواقع التراث العربي المسجلة بالفعل

بقائمة التراث العالمي بقائمة أخرى هي "قائمة المواقع العالمية المعرضة للخطر"، كما هو الحال في فلسطين وسورية والعراق واليمن. ولعل ما قام به تنظيم داعش من أعمال تخريب وهدم لعدد كبير من المباني والقطع الأثرية الثمينة، في موقع مدينة "تدمر التاريخية" خلال عام 2015م، شاهد على ذلك.

لذلك فإن عملية الحفاظ على المواقع التاريخية والأثرية، تتطلب تضافر كل الجهود الحكومية والأهلية والمجتمعية، مع بث الوعي بأهمية تطوير تلك المواقع ورعايتها للارتقاء بها وبمحيطها العمراني، ومن ثم بكافة المتصلين بها من أفراد المجتمع، سواء القاطنين بها أو غيرهم، كمدخل للحفاظ عليها وتأهيلها للتسجيل بقائمة التراث العالمي. فالحفاظ على تلك المناطق والمباني التاريخية والأثرية والتراثية لا يتم من خلال الجانب النظري والتنظيري فقط، ولكن يتم من خلال نماذج قائمة بالفعل؛ بصيانتها وإعادة تأهيلها أثرياً وعمرانياً ومعمارياً، ومن ثم بث الروح فيها من جديد، وتحويلها إلى مناطق جاذبة سياحياً من خلال تطويرها وظيفياً واقتصادياً واجتماعياً وعمرانياً، وهو ما تحتاجه بالفعل أغلب دولنا العربية، وهو أيضاً ما يستحقه عن جدارة تراثنا العربي على تنوّعه وتفرّده.

المراجع

1 - أحمد حسين أبو الهيجاء، "أساليب ومعايير حماية التراث العمراني والمعماري: دراسات وخبرات تطبيقية". جامعة فيلادلفيا، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، عمّان، 2011م.

2 -ياسمين صبري حجازي. "إدارة مواقع التراث العالمي الثقافي". المصرية للتسويق والتوزيع، القاهرة، 2013م.

3 - عبدالناصر بن عبدالرحمن الزهراني، "إدارة التراث العمراني". جامعة الملك سعود، الرياض، 2012م.

4 - إسلام حمدي الغنيمي، خالد محمود هيبة، "مدخل في الحفاظ والتطوير للمناطق والمباني التاريخية والتراثية". جامعة القصيم، النشر العلمي والترجمة، بريدة، 2017م.

5 -قائمة مراجعة المجلس الدولي للآثار والمواقع (الإيكوموس) الخاصة بترشيح مركز القاهرة التاريخي على قائمة التراث العالمي، 10 أبريل/ نيسان 1979م.

6 -أماني السيد عبدالرحمن، "المواثيق والتوصيات الدولية للتعامل مع التراث المعماري والعمراني". الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، 2006م.

7 -منظمة اليونسكو، مركز التراث العالمي. "القاهرة التاريخية: مشروع الإحياء العمراني للقاهرة التاريخية- التقرير الأول للإنجازات يوليو2012م إلى نوفمبر 2014م"، إدارة مواقع التراث العالمي بجمهورية مصر العربية، القاهرة، 2014م.

8 - خالد محمود هيبة، "عمران القاهرة: التطور والتحول والتحديث في الناتج العمراني في مصر منذ نهاية القرن الثامن عشر وحتى بدايات القرن الحادي والعشرين". جامعة المملكة، مملكة البحرين، 2010م.

9 - خالد محمود هيبة، "تطوير وتوظيف المناطق الأثرية بالمدن التاريخية: نماذج من المدن العربية التاريخية". دار نشر نور، ألمانيا، 2016م.

10 -المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم-(الألكسو). "مواضيع مقترحة من قبل المنظمة". الرياض: الدورة التاسعة عشرة لمؤتمر الوزراء المسئولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي،19 ـ 22 ربيع الأول 1436هـ/ 10 - 13 يناير 2015م.

11 -فريد أبو لبدة، "الأخطار التي تواجه المعالم التاريخية في البلاد العربية وكيفية حمايتها". دير البلح: برنامج دعم التعليم النوعي، جمعية مركز المغازي الثقافي، الوسطى بدير البلح، فلسطين، 2008م.

12. https://en.wikipedia.org/wiki/Arnold_J._Toynbee

13. https://en.wikipedia.org/wiki/Athens_Charter_(preservation)
14. https://uscbs.org/blue-shield-emblem.html
15. https://en.wikipedia.org/wiki/Venice_Charter
16. http://www.icomos.org/en
17. http://www.arcwh.org
18. https://en.wikipedia.org/wiki/World_Heritage_Site
19. http://whc.unesco.org/en/conventiontext
20. http://whc.unesco.org/archive/1978/cc-78-conf010-10rev_e.pdf
21. http://whc.unesco.org/en/emblem
22. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_World_Heritage_Sites_in_the_Arab_States
23. https://whc.unesco.org/en/tentativelists

▣ الشاعر والأديب السوري عمر يحيى

رجال مروا من هنا:

الشاعر والأديب السوري عـمـر يحيـى

د. عبدالحميد المحادين ▫

شاعر وأديب، ولد في مدينة حماة عام 1902م، وكان منكمشاً على نفسه، منطوياً على ذاته، معتزلاً الناس، محباً للأدب، وزارعاً حب الأدب في طلابه ومرتاديه. نشر ديوان البراعم عام 1936م، وقام بتدريس اللغة العربية في البحرين مع الفراتي، وقد أتقن اللغات الفرنسية والفارسية والتركية، بالإضافة للغة العربية. كان الكتاب لا يفارقه أبداً، كالفراتي تماماً. وله بعض الكتب غير المطبوعة مثل "سراب عمري" وهو الجزء الثاني من ديوانه، ومجموعة تراجم لزرياب، وأبي فراس، وابن المعتز، وخالد الكاتب، والببغاء، والصابي، وغيرهم، وكتاب "اللحى" وهو دراسة عن اللحية وما قيل فيها قديماً وحديثاً يقع في مئتي صفحة، وكتب: "محاضرات ورحلات"، و"تبسيط العروض"، و"النحو"، و"الإملاء"، و"قصائد مترجمة عن الفرنسية". وكان متواضعاً، وعمل مديراً في البحرين للمدرسة الخليفية في المنامة، وكان مطمئن البال، كريماً، قانعاً متفائلاً، قوي النفس في آن واحد، كان ميالاً إلى العزلة، يستأنس بالكتب، والدرس، وكان وطنياً غيوراً. أصدر ديوان شعره، من جزئين سنة 1980م، مات ابنه يحيى وهو شاب، فحزن لذلك حزناً عميقاً ترك أثره في أشعاره.

لثمتُ تراب قبرك ياحبيبي وما لثمي تراب ابني غلوّا

▫ كاتب وباحث من مملكة البحرين

من اليمين إلى اليسار: عبد الرحمن فارس، عمر يحيى، عثمان الحوراني وزكريا البيات

وصدرت الأوامر بترحيل عثمان الحوراني، وعمر يحيى، ومحمد الفراتي على أول سفينة مغادرة في طريقهم إلى وطنهم عن طريق العراق، على إثر خلاف بين المدرّسين السوريين والمقيم السياسي الإنجليزي، فكانت السفينة المغادرة الأولى ستذهب إلى الهند، فحُملوا عليها، وسافروا إلى بومبي، ومن هناك ركبوا البحر مرة أخرى وأخذوا طريقهم إلى قناة السويس، ثم بيروت، ثم دمشق.

في نادي البحرين الأدبي

كان عمر يحيى يشارك في الملتقيات الأدبية في البحرين. وفي عام 1930م، ألقى قصيدة في نادي البحرين الأدبي:

قــم إلى النادي فهذا الكون دارْ تُكْسَ فـــي إنهاضه إكليل غارْ
فعـــــــلى آساسه تبنى العلا وإلى أفـــــنانه يأوي الخِيارْ
عَـــــــزِّزُوا أركانه فهو الذي تزدهي فيه الأمـــاني وتُثارْ

وارفعـــــوا مجـد (أَوال) إنها ... مـــــوطن ماضيه أهل للفخارْ
مجـــــدُ عدنانَ حوتْهُ أرضُكم ... مـــــثلما كان له فينا ازدهار
اذكـــروا ماضيَكُمْ مجداً ثـــوَى ... واقـــــرؤُوا تاريخَكم ليلَ نهار
وإذا مـــــا حلَّ فيهـــم نائبٌ ... دحَضـــــــوه بثبات واختبار
بعـــد عيشٍ لا يُـــدَانى معجبٌ ... أورَثـوا الأطـــلال حزناً وانْدثار
ذنبُنا لا ذنبهم فـــــاستيقِظوا ... لا تُغَرّوا بأمانيٍّ اقـــــــتدار
أرجِعوا بالعلم مـــــاضي عزّكم ... لغةُ القُرآن أولى أن تُجـــــار
ما لنجلِ العُرب إنْ لم يحـــتفظ ... بتراث العُرب في الغـرب اعتبار
لغـــــــةُ العُرْب أعِزّوا شأنَها ... إنّ في إعزازها نبذَ الإســـــار
لغـــــة القرآن شيدوا صرحَها ... فبها العيشُ وإلاّ فالـــــدّمار
لـــو رأى ابنُ العَبْد ما حلّ بها ... لقضى حـــــــزناً عليها ولغار

عنعناتُ الغرب لا تحـــــفَل بها ... فـــابنُ عبْد اللّه للعُرب شـعار
ما تعلّـمنا وهـذا خـــــــالدٌ ... رافع المجد بأن نرضَى الضَّـغَار

وقفة من واجـــــدٍ دون الربى ... وسهـــــول زانها ثوب البهار
تبعـــث الإعجاب في النفس كما ... يَسْتَـثِير المرءَ تغريدُ الـــهزار
كلّ ما يبدو لـــــــــمن يرقبُه ... يتَجلى بين لطفٍ ووقـــــــار
إذ صفا الوقتُ ولا من طـــــارقٍ ... غيـــــر نشرٍ طيِّبٍ يُطفي الأُوار
انظـــــــــر البحر غَيُوراً صاخباً ... ينطَح الشّـــــطَّ بعزم واغْترار
وإلى القفر تَشَوّفْ فـــــــكما ... تَطّبيـك الروضُ تُشْجيك الحرار
منـــظرٌ يبعث في النفس الشَّجا ... ويثير الـــــــوجدَ أو يوقد نار
فكأنَّ الطـــــيرَ فيـــــه نادبٌ ... ذاكرٌ روّادَ هـــــــاتيك الدِّيار

وكـأنَّ الـريح هبـَّت عـقبا حمـلت نشر عِظام لا تُزار
وكأنَّ الماء يجـري سلسلاً دمع محزونٍ عليه الخـطَبُ دار

نحـن يا دار على ما نابنا ثَبتَ العـزمُ لإعلاء الديار
نتـرك الجبنَ ونمشي قُدماً وبدار المـنتدى نجني الثِّمار
فمُـراد المرءِ سهلٌ إن غَدا يبذل الروحَ ويهزا باليـسار
وعـلى العلم إذا ما أسِّسَت نهضـةُ الأقوام هيهات تُضارْ
إيـه يا ذكرى بلادي أنتِ لي طيفُ حزنٍ كلـما لاح استثار
ورُبـا العاصي ألمّا تعلمي أنني أشكو وإن شـطَّ المَزار
كلّمـا الشمْألُ هبّت أجْتني مـن رُبوع المنحنَى نشـرَ العَرار
ليَ قلبٌ خـافقٌ يشكو النوى ولسـانٌ نادبٌ مجدَ نزار
يا أخـلَّايَ ومن هِمتُ بهم إنَّ في أخـلاقكم شهْداً يُـشار
اسمعوا آلامنا واعتـبروا إنما العقْل محلُّ الاعتـبار
الرطَيْنَى أرضَعوا أبـناءنا لغةُ الآباء أولى بالصّـغار
هـدموا النادي وغالوا أهله فهُمُ بين اضطهادٍ وحـذَار
عرفوا أنّ به نهـضتَنا فرموهُ باصـطِلام وتَـبار
إنَّ للباطل فـينا جولةً ثم يأتيه من الحقِّ العِثار
فاحْرِصوا فالمنـتدى ينفعكم واصبـروا فالفوزُ غبّ الاصـطبار
وارفـعوا مجد (أوالٍ) إنها موطنٌ ماضيهِ أهلٌ للفخار

ومن أرق القصائد التي كتبها عمر يحيى قصيدته التي أسماها "من البحرين إلى الهند" ونشرها في بغداد سنة 1930م، وهي تصور رحلته من البحرين مطروداً إلى وطنه عبر الهند.

من البحرين إلى الهند

ودِّع "أوال" فـــقد قضى ظُلاّمُها ... ألّا تقيـــــم ولم تطُل أيامها
بالأمـــس كنتَ ممتّعاً بظلالها ... واليوم قصـــرك أن يعودَ مقامها
لا تكـــتم الحُبَّ الدفينَ لأهلها ... بعـــد البعادِ فقد بكاكَ كِرامُها
أمّا أضـــــرّ بك الهيامُ فداوِه ... بحنين وافٍ يطَّـــبيه ذمامُها
ما الصـــدّ من عاداتها ما لم يقم ... واشٍ يكيدُ وشـــأوهُ إعدامُها
الحُـــبُّ كلّ الحبّ أن تهفو لها ... فلكَم أزاحَ قـــذى النفوسِ ندامُها
جمـــعَتك أيامٌ بها فحسبتها ... دهـــراً تفيض بأنسه أنغامُها
أين العـــروبة والإباء يظلّها ... يـــوم الكريهة ريّقاً آرامُها
لم يـــبق منها غيرُ رسم دارسٍ ... رفّت على أرجـــائه آلامُها
ســـتر الجلال ضريحُها وتعاقبت ... شتى النوائب فاستـــحال غرامُها
لا تـــبعدنّ فهذه أصداؤها ... تهوى إليك وهـــذه أعلامُها
غاضـــت معالمها وأصبح شعبُها ... يخشى، فإنْ ينهض فـــذاك غلامها
يهفو بنفسٍ حـــرةٍ وحميّةٍ ... عـــربيةٍ يهتاضها إرغامُها
يأبى بأن يبقى الحـــياةَ جمادةً ... ينحي عليه من الخطوبِ جسامُها
إنَّ الشعوب على الشباب نهوضها ... وعلى الـــرجال العاملين قيامُها
قالوا نُفيتَ فقلتُ أيســـر نازلٍ ... ما هدّ من شَمم النفوسِ حِـمامُها
ولربّما حـــاولتُ أمراً ثم لم ... تظفر بما تغرى به أحـــلامُها
شـــرف المبادئ أو نموت نحوطه ... إنَّ الحـــياة على الممات قوامها
لـــم نقضِ بعدُ فهل على لوّامها ... حكـــمٌ سواهُ يذيعُهُ لوّامها

قـــالوا إلى الهند المسير فأنتم غـــرباء في البحرين لا أرحامها
مـــــــرحى وأمّا الإنجليز فإنهم أهـــــــل البلاد، وأهلها أيتامها
الـــــواغلون الشاربون دماءها الغـــــاصبون لها وهُم هدّامها
والأرض إن نام الحُماة يكون من حـظ الذئاب العاسلات سوامها
راعَ المـــغيرَ بأن نهيبَ بشعبها ويودُّ أن لـــــو لم يُفِق نُوّامُها
ورأى بـــــــنا ظمأً إلى إيقاظها مـــــــن نومها فأمضَّهُ إقدامُها

هـــذي السفين معدَّةٌ لرواحكم فـــــي ليلة طخياء عمّ ظلامها
إبـــــــعادكم يُبقي على آمالنا وبقـــــــاؤكم يحيا به إبرامها
مـــا جرجرت إلا وقلت لصاحبي ضـــغطوا عليها فاستثير عرامها
يـــــوماً بمسقط تائهون وتارةً في الهند أرض الرافديـن ختامها
ألقِ الرحال فهـــــذه بغداد لا التاريخ يجـــحدها ولا أخصامها
بعـــد الرشيد أبَت على ظلامها أن يستبدّ بـــــــأمرها ظلامها
أرأيتها بالأمـــس كيف تأججت نـــــــارُ الحميَّة عالياً أرزامها
تبكي أبا الجـــــون الذي لإبائه خضـع الخصومُ وزلزلت آطامها
لا تخـــــــدعنّكُمُ الأرائكُ إنها كفُّ الغـــريب يديرها سوامها

ومن ديوان عمر يحيى

قال يرثي عثمان الحوراني رفيق دربه:

ومضةٌ، وانـــطوى مـــدى آرابِه ... وتوارى المـــحبوب عن أحبابِه
ذكـــريات الجهادِ تهفو حواليـ ... ـــه، وطيف المغنى على أهدابِه
أي قلبٍ ما نام عن طلـــب المجـ ... ـد، معنّى، ولا انثنى عن طـــلابِه
هـدهدته طيوفه وهو في المَهـ ... ـد، وألقت عليه عِبءَ اصـطحابِه
فمشى فـــــــي ركابه يتغنّ ... بـــجلال الماضي وعطرِ ملابِه
وأطافت به الخـــطوبُ فأسرى ... ليلها، وهو هـــانئٌ، بعَذابِه
بسمـــــاتُ الرضى على شفتيه ... وعوادي الحُتوف دون اقـترابِه
إنْ طوته المَنـــون رَهْواً فما كان ... بـــــوانٍ في جدّه وارتقابِه
كـــان في زحمة العواصف يأبى ... أن ينال الشقاءُ من محـــرابِه

أســوة للصديق في الخُلق العذب ... تخال النـــــسيم لمحَ عتابِه
أدبٌ لـــم يُشَب بظلمةِ جهلٍ ... فيـــسوء الصديق وقعُ خطابِه
عتّقته الأيام فهو رحيـــــقٌ ... وَجَلَتْه الخـــطوبُ في أكوابه
بِشْرُه والوفـاء منه وعـــــزمٌ ... في المســاعي، ورقّةٌ في جوابِه
وشَـــريفُ الأقوام إن عُدَّ مجدٌ ... كثرت مأثُراته في حـــسابِه
يا أبا هاشم : نـــداء محبٍّ ... نازعتـــه الأيام في صُيـــّابِه
ما على الخلّ لو أقـــام فيبقى ... للصديق المفؤود بعضُ صـــوابِه
لست أدري، والموت يحمل ما أعْـ ... يا نُهانا فيه وفي أسبـــابِه
غير بدعٍ إذا استحـــال نجيعاً ... دمـــعُ عيني عليك في تسكابِه

لمـــــــــلم الذكريات ياقلبُ إني كان ملهى الصبـا وعين قبـــابه
مـن خـــــلال الأظـــلال تلـمح أو طـــــاراً عذاباً ترف فوق جنابه
خـــــــــافقات بأجنح دون ماضٍ عنـــه يروي الشباب طيبَ لعابه
حـــــين نغشى الرياض والنهر ساجٍ غيـــــر لحن الخلود من أخشابه
وضفاف الوادي ويا روعة الصفصافِ يحـــــــــنو على هوى أصحابه
كـــــــل ترب في ليلهِ المـــتهادي كان يسـري زاهي الرؤى في رغابه
يغـــــــــمر الفجر منكبيهِ فيأبى أن ينـــــال الإرهاقُ من أعصابه
فتـــــــــراه ما دام ، يسعى لأمرٍ عنـــــه يروي الكثير من أحسابه
لا يبـــــــــالي ما عذبته الليالي أو رمـــته الأحداث دون ارتغابه
وطـــــــــني تنبت المكارم فيه ويمـــــــوج النضالُ في أصلابه
وطـــــن العرب كل عاتٍ يرى فيه قـــــــــذى عينه وسوءَ مآبه
شـــــــيدت صرحها عليه المعالي واســــــــتقرّ الإلهام في أجنابه
وطـــــــــن أجلبت عليه الأعادي وتصـــــــدت ترميه في أطيابه
كلـــــــــما خضبت ثرى من نجيد هّـــــب ثانٍ يجري على أعقابه
والشـــــــباب الوثاب ينهض للثأ رِ ويأبى غيـــــر العُلى في وثابه
فهـــــــــو آناً مزجر يرفض الذ ل وطوراً يلج في إضـــــــرابه
وشـــــــــهدنا منددا بصلاح الد يـــــــــن واللؤم آخذٌ بركابه
وهـــــو إنْ باءَ كان نعل صلاح الد ين، بـــــل شِسعْهُ كفاء (جنابه)
هـــــــبَّ والكون شاهد للأضاحي فـــــــيه، والدهر ناطق بغلابه
ولـــــــــعثمان موقف من فخارٍ في إباه ، فـي نهدهِ، في اغترابه

يـــــا أخي، يا أخا العروبة ، والوحـ ـــــــدة بعض الجليل من آرابه
يـــا أخي ، قم ترَ العراق حليف الرَّ كْـــبِ يمشي محطماً كل ما به
طـــــوت الأرض باطلاً وتعالى الـ حـــــــق صرحاً يرنو إلى رغّابه

حـطم القيد وانبرى يسكب الحقد دفـينـاً ناراً على سُلاّبه
أي عـرس لو كانت الحور يطفر ن سـروراً ، والأسد أسد انقلابه
يا لجرحِ الشهيد عادت رؤى المجـ ـد ، وردّ الزمان شرخ شبابه
من رأى دمعة السـرور أطلّت بعـد دهر من شجوِهِ واكتئابه
من رأى وثبة العروبة يهتـ ـزُّ لها كوننا وزرق ذئابه
من رأى دجلة يتيه على التيـ ـهِ يهزّ الإباء طامي عُبابه
والليالي القمراء عـادت وكنا وعلى الـشط زورقٌ في انسيابه
رَفَّ مِجْدافُه وَرَدَّد حاديـ ـه هواه المكتوم عن أضرابه
يا أبا هاشـم أتذكر أيا مـاً عذاباً مرت لنا في رحابه؟

قـال لي مرة وقد جمعتنا جـامعات البعاد مع أغرابه
وروابي عُـمان تهتز حزناً إذ تعيث الكلاب فوق هضابه(1)
في أوالٍ، في تيه مسقط، في الهند، وفـي البحر، في هدير اصطخابه
نترك الخفض للألى ألفـُوا الخفض ونـاموا على لذيذ انتهابه
وذكـرنا العاصي ففاضت دموعٌ من كليـنا شوقاً إلى أسرابه
بلد يحلم الشـباب عليه ويـطل التاريخ من أحقابه

مـا لعيشٍ بشاشةٌ بعد صحبٍ ودّعوا فـانطوى على أوصابه
أي شيء يفـي بفقد رفاقٍ طالـما أشرقوا شـموس حبابه
كل نـدب ما غيّر الدهر منه رغم أحـداثه ولا أزرى بِه
ليِّن أروع ، له خـلق عذ ب ووجه يفيـض في ترحابه
فإذا ما تنكّر الـدهر يوماً لأخيـه فالصدق ملء إهابه

(1) – إشارة إلى الاستعمار البريطاني

علمته الأيام وقع خـــــــطاها وســـــــقاه الزمان علقم صابِه
فهو إن تاه، تاه يسخر بالكبـــــ ـــــر ويأبى إلا على أترابِه

سَـــــلْهُ كم بات طاوياً ليس زاد غيـــــر طعم الإباء في أنيابِه
سَلْهُ كم جاب فدفداً وطيوف الـ ـــدار تَحْدُوهُ والهوى في شعابِه
سَـــلْهُ هل قال مرة: أنا ضحيت، ومـــــــا نام ليله عن صعابِه
كـــلهم صار فارساً ومن الفارس؟ أضـــــــحى النجيد تحت ترابِه
كـــلهم صار بيننا البـطل الندب، وكـــــــف الزمان فوق كتابِه

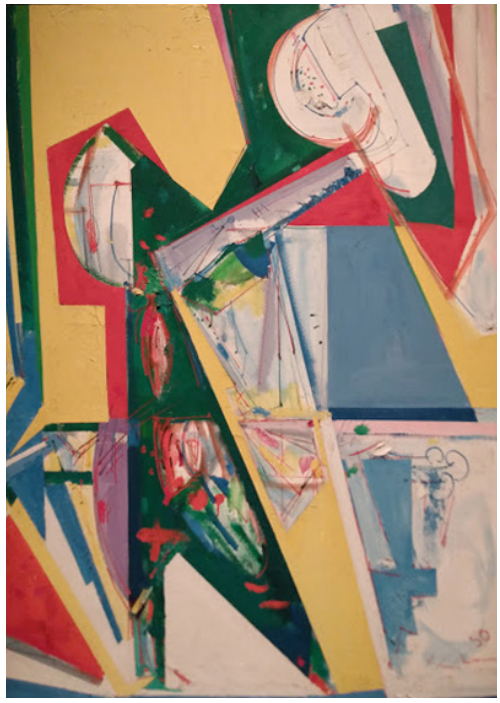
أيـــــن منّي أخُ أفيء إليه حـــين يمضي الزمان في إرهابِه
أين مني أخو التجارب ينسي بحـــــجاه المصاب وقع مصابِه

قبيل السفر الى البحرين
(لبدر الدين الحامد في توديع الشاعر)

سـِر في أمان اللّه يا عمرُ فالعـــــــــزم معقودٌ به الظَفرُ
إني ليـــــــُحزِنني تفرُّقُنا ويعـــــــمّ قلبي الغمّ والكدرُ
لكنـني بالصـــــبر معتصمٌ والصـــــبر نعم الردء والوزرُ
أيّامُـــنا ولّت على عـــجلٍ وعـــــدَت على أحلامنا الغِيَرُ
ما كـــنتُ أحسب أنّ بَيْنَكُمُ يـــــجري على رغمي به القدرُ
كـم ساعة لي كنتَ تُسمعني فـــــــــيها النظيمَ كأنه دُررُ
ولكـم جلستُ إليك مشتكياً أحـــــــــوالَ دهرٍ كلّه عبرُ
والليـــــل تسترنا حنادِسُه وبقُربـــكم يحلو ليَ السَـــــمرُ

إن أنْـــــــسَ لا أنسى المودة في عـــــــهد تكنّفني به الخطرُ
ويحَ الليالي كـــــــــــم نُسالمها وتُغِـــــــــير لا تُبقي ولا تذرُ
نار الفـــــــــــــراق تؤج مسعرة منـــــها تطاير في الحشا شررُ
لا مـــــــــــــرحباً بالبين إنَّ له لـــــذعاً يذوب لوقعه الحجرُ
قد كنت أحسبني من النفر الشُوس الذين إذا دُهوا صـــــــــبروا
حتـــــــــى إذا حمّت نواك فما للصبر عند أخـــــي الأسي أثرُ
قـــــــالوا الفراق فقلت ويحكمُ كُفّوا فقالوا قد مـــــشى الخبرُ
سَـــــــــتحُول بِيدٌ دون مجمعنا فيـــــــها يكلّ ويحسر النظرُ
وإذن فـــــــــأنت تَبين يا عمرُ ولســـوف تجمعنا بك الفكَرُ
اللّه أكـــــــــــبر أيّ سهم نوىً ينتابني مـــــــن وقعه الخورُ
قمـــــــــــــرٌ ينادينا مطالعه لألاؤه فـــــــي الشرق ينتشرُ
سِـــــــــــر في أمان اللّه يا عمرُ فالصـــــدق معقود به الظفرُ

1929م



مِنْ خِلالِ الشُّقوق

د. حكمت حسن جمعة

كان دَرْباً طَويلاً
وَكَان الحَفَاءْ...
لُغَةً مِنْ عَدَمْ
تَرْجَمتْها الحَصَى...
وَالزُّجاجُ المكَسَّرُ...
والشَّوْكُ ...
في قَدَمَيَّ شُقُوقاً وَدَمْ

شاعر من سوريا | لوحة الفنّان هانس هوفمان، أمريكا

بَارِدٌ لَيْلُ هَذا المكَانِ
وَلا شَيْءَ من جُحْرِه يَتَحَرَّكُ
إلاَّ دَمي بَعْدَ أَنْ سَئِمَ القَلْبَ
فَانْفَلَتَتْ في العُرُوقِ خَطَاياهُ
هَارِبَةً مِنْ وَرِيدٍ أَصَمْ
* * *
قَطْرتانِ...
وَسَقْفٌ منَ الوَكْفِ مملَكَتي ...
صَخْرَةٌ منْ جُرُوفِ جَبِينِي
النُّجومُ جَوَاسِيسُ لَيْلٍ
تَرَبَّصُ بي مِنْ شُقُوقِ السُّطوحْ
منْ بَعِيدٍ يَلُوحُ سَرَابٌ
كَخُصلَةِ شَعرٍ تَلُوحُ بها الرِّيحُ حَيثُ تَلُوحْ
رُبَّما قَبَضَتْها يَدُ الوَهْمِ
لَكِنَّها كُلَّما انْفَلَتَتْ رَنَّحَتْ مَحضَ رُوحْ
لمْ تَزَلْ دَاخِلي في احْتِرَاقٍ تَنُوحْ
* * *
خُطْوتانِ إلى البَابِ
دَرْبي مَجْهُولةٌ

مِنْ شُقُوقِ السِّتارِ تُطارِدُني هَدْهَداتُ الفَوانِيسِ
حينَ أُطارِدُ ظِلِّي الَّذي فَاقَنِي قَامَةً
في مَهَاوِي الظُّلَمْ
وكَمَا يَتَثَاءَبُ هرٌّ مُسِنٌّ
تَثَاءَبَ لَيْلُ الحكَايَةِ في داخِلي
في شُرُودٍ وَهَمْ
* * *
مِنْ خلالِ زُجَاجٍ لِنَظَّارَةٍ مُتْرَفَة
راحَ يَفْحَصُ جَوْفَ فَمِي وَشُقُوقَ الشَّفَة
بِيَدٍ بَارِدَة
نَزَعَ القُبَّعَة
فَضَّ قفْلَ حَقِيبَتِه المُتْرَعَة
جَسَّ رُسْغِي يُحَدِّقُ في سَاعَةٍ تَتَلَكَّأُ ثَانِيَةً.. ثَانِيَة
دَسَّ في الحَلْقِ أُنْبُوْبَةً جَامِدَة
الحَرارَةُ مُرْتَفِعَة
قَالَهَا وَابْتَسَمْ
مُخْرِجاً وَصْفَةَ الخَرْبَشَة
قَفَزَتْ مِنْ فَمِ الأَصْدقاءِ وَأُمِّي التَّساؤُلُ والوَشْوَشَة
وَمَضَى يَتَفَقَّدُ "جِزْدانَه" في سَعَة

ويُراقِبُ عُمْرِي الَّذي يَتَقَاطَرُ مِلْءَ الوَرِيدِ...
وَسَاعَاته النَّافِدَة...
لمْ يجِبْهَا بِلا أَوْ نَعَمْ
* * *
لَيْلُ هَذَا المكَانِ كَعَادَته يَتَثَاءَبُ
وَالعُمْرُ أَيْضاً كَعَادَته يَتَعَاقَبُ
كَانَ النِّزَالُ طَوِيلاً
وَلَمْ يَظْفَرِ المَوْتُ بِي
بَيْنَنَا حَدُّ هَذَا السَّرِيْر...
الَّذِي يَسْتَحِيلُ إِذَا مَا حَسَمْتِ النِّزَاعَ بِنَزْعٍ مَرِيرٍ
سَفِينَةُ نَوْحٍ
تُحَلِّقُ بِي في السَّمواتِ
لاَ فَلَكٌ فِيه أَسْبَحُ
لاَ كَلْبُ هَذَا الرَّحِيلِ سَيَنْبَحُ
لاَ نَاقَةٌ لَك هَوْدَجُهَا يَتَرَنَّحُ
لاَ أَعْيُنٌ مِنْ شُقُوقِ سَتَائِرِهَا تَتَوَشَّحُ
إِلاَّ بِجُرْحٍ قَدِيمٍ عَلَى مُهْجَتي يَتَقَيَّحُ فِيهِ السَّقَمْ
* * *

يَنْسلُونَ عُرَاةً
وآخرُ مَنْ مَاتَ قَبْلِيَ يَهْمِسُ فِيْ سرِّه:
"يَا جُهَيْنَةُ لاَ تَتْرُكِيني وَحِيداً هُنَا"
الحَفَاءُ هُنَا
لمَ يَعُدْ ميزَةً لِي أَنَا
فَلِمَاذَا إِذَنْ أَنْكَرَتْنِي الأُمَمْ؟!!

* * *

قَاهِرٌ دَرْبُ هَذِي المَتَاهَة
ها أَنَا أَتَصَبَّبُ في ظِلِّ أَشْجَارِهَا عَرَقاً
رُبَّما يَمَّحِيْ كُلُّ مَا كُنْتُ أَنْقُشُهُ فَوْقَ هَذِي الجُذُوعْ
مِنْ حُرُوفٍ وَأَشْيَاءَ تَبْرقُ فِيْ نَاظِرَيَّ
وَذِكْرَى رُجُوعْ
ثُمَّ يَبْقَى دَمِي سَائلاً فِي شَرَاهَةْ
وَحْدَهُ مَا يُرَطِّبُ
هَذِي الشُّقُوقَ التِّيْ تَشْرَخُ الأَرْضَ مِنْ ظَمَأٍ
وَشُقُوقَ القَدَمْ

رفيق الصبا

فراس ميهوب

تقدم نصري السماوي من حاجز شرطة المرور بسيارته المترهلة، كان قد اشتراها قبل استدعائه للاحتياط، استخدمها كسيارة أجرة ليكسب منها قوته، ولكنه الآن مقاتل له شرف الدفاع عن الوطن.

أين أوراق الملكية، شهادة السياقة، أوراق تأمين السيارة؟

-تفضل يا زميل، كل شيء على ما يرام. أنا عسكري، أرجوك لا تؤخّرني.

-لا تقلق، إجراءات روتينية، وستواصل طريقك بعدها.

تفحص الشرطيُّ السيارةَ، تغاضى عن دواليبها المسطّحة، وعن رائحة العادم ونفثه الأسود، وعن زجاج المرآة اليمنى المحطم، كانت مشاهداته كفيلة بتحرير مخالفات باهظة، بل أن تودي بالسيارة إلى الحجز لخطورتها.

كاتب من سوريا

أسرَّ الشرطي لنفسه:

-سأنبّهه هذه المرة، ولكنه سيتعرضُ للمخالفة حتماً في طريق العودة، إن لم يصلح أعطال سيارته.

همَّ بتنبيه نصري، لولا اقتراب الضابط المسؤول من النافذة الأمامية اليسرى:

ـــ أين مطفأة الحريق؟

- ليس لدي مطفأة. هل هي إجبارية؟

- ألا تعلم بالقانون الجديد الذي صدر الأسبوع الماضي؟

- لا يا سيدي، كنتُ على الجبهة كل هذه المدة.

-هذا ليس عذراً.

أمر الضابطُ الشرطيَّ بتحرير مخالفة غياب مطفأة الحريق وقيمتها خمسة عشر ألفاً.

ـــ لديك مهلة أسبوعين لدفع المخالفة، وإلا فإنها ستتضاعف.

- سيدي، مخالفة كهذه تستهلك نصف راتبي.

-القانون هو القانون.

أسقط في يد نصري، تجاهل الضابط رجاءه.

أشار الشرطي لنصري بالتقدم.

بقيت تكشيرة نصري مرسومة على وجهه، جهدت زوجته على تهدئة روعه، أهدته نصيحة ثمينة:

-اذهب غداً إلى فرع المرور، اطلب مقابلة جودت الرفاعي، صديقك الذي صار ضابطاً مسؤولاً.

لا تخشَ شيئاً يا رجل، ما زلت في فترة المصالحة على المخالفة، ويستطيع إلغاءها من أصلها.

استبشر نصري خيراً وهو يحتضن زوجته. شكرها على تذكيره بجودت، زميل الدراسة العزيز.

2

أشار الحاجب على نصري السماوي بالانتظار على كرسي مريح:

- وافق سيدي على مقابلتك، انتظر حتى يودّع ضيوفه.

لم تمضِ إلا دقائق قليلة حتى خرج جودت الرفاعي فاتحاً ذراعيه، وباسطاً كفيه للأعلى، تهلل وجهه لرفيق الصبا:

هذا أنت يا نصري، ما ذكّرك بي بعد هذه السنين.

- بكى نصري، تأثر من استقبال صديقه، كاد أن ينسى سبب زيارته، تباسطا، شربا معاً قهوة مرة، تذكرا شقاوة الأيام الخوالي.

- هل من خدمة أسديها إليك؟

- المسألة بسيطة، ولا تستأهل تدخلك.

- لا عليك يا صديقي، مُرني.

- في الحقيقة، تعرضتُ لمخالفة سير باهظة تفوق طاقتي...

وروى له القصة بتمامها.

- اذهب مع المساعد رأفت إلى قسم المخالفات، وسيحلُّ الموضوع فوراً.

قبَّل نصري رأس صديقه المتواضع الذي لم يخيّب أمله، خرج سعيداً من مكتبه بعد أن شيّعه حتى الباب، وسلّمه إلى رجل ذي وجنتين حمراوين، وشعر قليل، وقامة مربوعة.

ملأت الأنفة صدر نصري، بدا الزهو على محيّاه، خطا بثقة وثبات في طريقه القصير.

استلم المساعد رأفت زمام المبادرة، قال لزميل له يقلِّب في دفتر أسود كبير:

أخرج لي مخالفة السيد نصري السماوي، من طرف معلمنا!

- على الرأس والعين، أنت ومعلمنا وصديقه.

أزاح الشرطي النحيل كرسيه، دار حول مكتبه، أشار لنصري وحده ليلحق به، اتجها إلى الغرفة المقابلة، كانت مظلمة قبل أن يضغط على زر أنار لمبة صفراء تتدلى خلف سلك طويل متسخ بفضلات الذباب.

تفحص نصري بعينيه أرجاء الحجرة، ارتطم نظره بعشرات المطافئ الصغيرة الحمراء التي تغطيها أغلفة نايلون شفافة.

اخترق صوت الشرطي النحيل الصمت:

-سيد نصري، سنلغي الغرامة بأمر مدير الفرع، ولكن لا بدَّ من شراء مطفأة حريق، وإلا ستتعرض للمخالفة في محافظة أخرى، ولا يمكن لسيدي التدخل في كل مرة، وأعتقد جازماً بأنك لا تريد إحراجه.

عاد الشرطي النحيل للجلوس خلف مكتبه على نفس الكرسي الدوارة مهترئة الجلد، أزاح ركوة القهوة عن طرف الدفتر الأسود ذاته.

بلل طرف سبابته اليمنى من شفته السفلية، وفتح صفحة مخالفة نصري، كتب بجانبها:

حسب المادة كذا وكذا من القانون رقم كيت وكيت الصادر في هذا التاريخ من هذا العام الهجري، ويوافقه ما يلي من السنوات الميلادية، ألغيت المخالفة المرتكبة من قبل السيد نصري السماوي، جندي شجاع يخدم في جيش الوطن، ولم يكن له علم بصدور القانون المذكور آنفاً وذلك لوجوده في جبهات القتال، وقد تعهد خطياً، وتوقيعه مبيّن في ذيل الصفحة، بشراء مطفأة حريق عدد واحد عند خروجه من الفرع، وعلى مسؤوليته الخاصة على أن يزودنا بوصل الشراء خلال مهلة ثماني وأربعين ساعة.

لم ينتظر الشرطي النحيل طبعاً خروج نصري من فرع المرور، فقد مدَّ له مطفأة كانت ما تزال تحت إبطه الأيسر، ورافقتهما مذ خرجا من المستودع:

- ثمنها ألفا ليرة.

نقَّل نصري يده اليمنى بين جيوبه، جمع منها بصعوبة المبلغ المطلوب، أعطاه للشرطي، وانتظر الوصل.

عاد المساعد رأفت إلى صدر المشهد، لكز كتف نصري:

- الوصل سيحفظ في ملفك لتبرير إلغاء المخالفة.

اصطحب المساعدُ رأفت نصري حتى سور المبنى، وهمس له بحذر:

-لا يحق لنا بيع المطافئ، ولكن رئيس الفرع تكرَّم علينا، سمح لنا ببيعها للمواطنين، ليخفف عنهم عناء البحث في الأسواق.

أدار نصري مفتاح سيارته، وقبل أن تقلع، استعاد شريط الأحداث، عاد أمس من الجبهة، اقترب من حاجز لشرطة المرور، سيارته المهترئة لم تثر فضول أحد، مطفأة الحريق محور اهتمام الجميع. بعد محاولات ثلاث، ارتعد محرك السيارة، خرج الدخان بعنف من العادم المهتز في مؤخرتها.

نظر نصري إلى المرآة اليمنى، لم يرَ شيئاً يذكر، نظر إلى اليسرى، لم يرها، اضطر لإخراج رأسه كاملاً من النافذة.

استدارت العجلات الممسوحة على الأسفلت، ابتعد مئات الأمتار، استقر مساره على الطريق العام، وضع أسطوانته المفضلة في مسجلة السيارة، صدح صوت أم كلثوم منها:

"رجعوني عينيك لأيامي اللي راحوا علّموني أندم على الماضي وجراحه".

أرغب في اختيار قرية لأعيش فيها

بقلم الكاتب الروسي: فاسيلي شوكشين

ترجمها عن الروسية: أ. د. نعمان الموسوي ▫

عاش شخص يُدعى نيكولاي غريغوريفيتش كوزوفنيكوف حياة طبيعية، ولائقة. ففي ذلك الوقت، وتحديداً في أوائل الثلاثينيات، جرفتهُ القوّة العظمى التي حرّكت الشعوب بعيداً عن القرية. كان نيكولاي في بادئ الأمر يحنّ إلى المدينة، ثم ألقى نظرة فاحصة على بيئته وأدرك: إذا كنت تملك قليلاً من البراعة والمكر، وإذا لم تغظ أحداً أكثر من اللازم، فليس ضرورياً أن تجعل حياتك معقدة، ويمكنك العيش بشكل أسهل. وذهب للعمل في المستودعات.. أصبح أمين مخزن، وظل على هذا الحال طوال حياته، حتى أثناء الحرب.

▫ مترجم من مملكة البحرين | لوحة الفنّان بول سيزان، رجل مع غليون، فرنسا

واليوم يعيش نيكولاي في مدينة كبيرة، في شقة فسيحة، وصار يتقدّم في السن، وكان على وشك التقاعد. كان نيكولاي غريغوريفيتش في وئام مع ضميره: لم يسبِّب له إزعاجاً. ألأنّهُ كان شخصاً عديم الضمير؟ لا، فلقد جرت الأمور بهذه الطريقة منذ البداية: ما للضمير دخل في ذلك! قم فقط بأداء عملك بعناية، ولا تفزع، ولا تكن نهماً أو غبياً. أما الضمير، فدعوني أخبركم شيئاً.. إذا كان لديك ما تُخفيه عن الأنظار، فدعونا نتحدث عن وخز الضمير، ولكنك ما زلت تنام بهدوء أكثر بعدما فكرت في تفاصيل كل شيء، ووزنت كل شيء، وتحققت منه، وسددت حاجاتك. بعد ذلك دع تأنيب الضمير لشخص آخر. أما إن كنت تعيش في فقر مدقع، وتُصدّع رؤوس الناس بالحديث عن الضمير، فهذا، كما تعلمون، ضرب من الحماقة.

سار كل شيء على نحو طبيعي. وكاد نيكولاي غريغوريفيتش أن يعيش دورة حياته كاملة. وفي لحظة مفعمة بالراحة والتصالح مع الذات، قال في نفسه: «أحسنتْ: لم أُودَع في السجن، ولم أُقتل في الحرب».

كان هناك أمر غريب واحد في حياة نيكولاي غريغوريفيتش، والذي لم يكن ليتمكن هو نفسه، على الأرجح، من تفسيره لنفسه، حتى لو رغب في ذلك بشدّة. لكنه لم يكن ليرغب في تفسيره، ولم يفكر كثيراً في الأمر، بل انساق لهذه النزوة.

هذا ما كان يفعله خلال الخمس أو الست سنوات الماضية.

في يوم السبت، بعد الانتهاء من العمل، عندما كانت زوجته تنتظره في المنزل الدافئ، عندما كان كل شيء على ما يرام، كان قلبه طيباً ومسالماً، كان يرتشف كأساً من الشراب، ويركب الترام مُتجهاً إلى المحطة. كانت المحطة في المدينة ضخمة ومليئة دائماً بالبشر. وكان نيكولاي غريغوريفيتش يذهب مباشرة إلى مكان مُخصص للتدخين على مقربة من دورة المياه، ويندمج في الأحاديث. يسأل بصراحة: «أيها القوم، منْ منكم ينحدر من القرية؟».

كان هناك دائماً الكثير منهم. كان القرويّون غالباً هم الناس المحتشدون هناك.

- حسناً.. - سألوه - وماذا تريد؟

- أرغب في اختيار قرية لأعيش فيها. في أي مكان، ربما، منْ يدري، أليست هناك حاجة لعمال المستودعات من ذوي الخبرة؟ لقد عملتُ في المستودع لمدة أربعة وثلاثين عاماً.

وبكل صراحة، وبساطة يسرد نيكولاي غريغوريفيتش قصة حياته على الرجال المُحتشدين بالمحطة. فهو ابن القرية، وقد غادر القرية منذ فترة طويلة، وعمل طوال حياته في المستودعات، والآن انجذب مرة أخرى، في شيخوخته، إلى القرية. وهنا تبدأ الحكاية. فمهما تسكّعت في المدن، ستبقى قروياً، فعاجلاً أم آجلاً سوف تندفع إلى أحضان القرية مرة أخرى.

وهكذا بدأ في استعراض القرى للاختيار من بينها.

- نعم، ها أنت وقريتك «فيازوفكا»! لا أعرف «فيازوفكا»، ولكن هل يوجد مستودع هناك؟ إن الرجل يسأل عن العمل. ويُستحسن أن يهتم المرء في شيخوخته بالطبيعة.

- نعم، هذا هو بيت القصيد! ماذا يهمّك في المستودع؟! المستودع، إنه مستودع، والمستودعات الآن منتشرة في كل مكان.

- حسناً، قال قروي رزين، المستودعات فعلاً في كل مكان الآن، لكن ماذا عن السكن؟ لدينا مستودع، ونهر، وبحيرة، ومبانٍ باهظة الثمن.

- حسنا، كم يبلغ ثمن البيت؟ لنفترض خمسة جدران -دخل نيكولاي غريغوريفيتش في التفاصيل- حمّاماً بخارياً، حظيرة للحطب، مكاناً يشبه الظُلّة، غرفة مسقوفة؟

- حمّاماً لائقاً، حظيرة مصنوعة من الألواح المحدّبة. لدينا، في الواقع، جميع الحظائر مشيّدة من ألواح محدّبة، من بقايا الأشياء المقطوعة بمنشرة.

- حسناً، مع حديقة طبيعية - ثلاثة آلاف أو ثلاثة آلاف وخمس مئة روبل.

- آلاف؟! تساءل أحدهم مندهشاً.

- حسناً، لقد حدّدت سعراً باهظاً. لا توجد مثل هذه الأسعار –شك القوم في ردّه.

- لماذا يا تُرى الأسعار فاحشة هكذا؟ ماذا لديك هناك؟

- لا شيء، المزرعة الجماعية لـ(الكولخوز).

- حسناً، لماذا هي باهظة الثمن؟ هل جنّ القوم هناك؟

- سمعتُ ذلك أيضاً. فبثلاث مئة روبل، كما يُشاع، يمكنك أن تشتري منزلاً لائقاً.

- حسناً، نظير ثلاث مئة وليس بثلاث مئة.

- ما اسم قريتك؟ - كتب نيكولاي جريجوريفيتش.

- زافاليخا. ليست قرية، بل ضيعة.

- أين هي؟

- إذا ذهبت الآن ... -وشرح الرجل بالتفصيل مكان قريته، وكيفية الوصول إليها.

- هل تقع في مركز المقاطعة، أم ماذا؟ تابع نيكولاي غريغوريفيتش استجوابه.

كان الرجل متجاوباً، وكان حديثه مليئاً بالتفاصيل الكثيرة. وبدا أنه سعيد لأن ضيعته أثارت اهتمام مُحدّثه أكثر ممّا فعلت الضيعات الأخرى. وكان الرجال الآخرون في ما يشبه الغيرة، يحاولون إفساد اللحظة المهمة:

- لدينا خمسة جدران لائقة. مع المباني، مع كل شيء، مع حديقة –بسعر ألف وخمس مئة أو ألفي روبل فقط.

- أين يقع هذا المكان؟ -استدار نيكولاي جريجوريفيتش باتجاه الرجل.

بعدها بدأ الشخص الذي حظي بالاهتمام يشرح، بصورة تفصيلية، أين تقع ضيعته، وما اسم النهر، وكم يبلغ ثمن اللحم لديهم في فصل الخريف.

- جاء عديلي إلى هنا، في الخريف أيضاً. نظر حوله، وقال: حسناً، يمكنني أن أعيش معكم هنا! فقلت له: تعال واحشر نفسك معنا.

- من أين هو؟

- من خلف جبال الأورال.. مدينة زلاتوست.

- لماذا تحشر المدينة؟ نحن تهمّنا الحياة الريفية. ماذا دهاك كي تزحف إلى المدينة؟!

- هدوء، هدوء، طفق نيكولاي غريغوريفيتش يهدئ القرويين ذوي الأمزجة الحادّة. الغريب أنه أصبح سيد الموقف هنا -كمن يدعو الناس للتجنيد أو التطوّع أو ربّ العمل وسط حشد من الشبان العاطلين. -اهدؤوا يا قوم- قال نيكولاي غريغوريفيتش -نحن لسنا هنا في سوق مضاربات. ما يهمّني في هذه اللحظة: ما مدى ارتفاع ضيعتك فوق مستوى سطح البحر؟ هذا سؤال لمنْ ذكر أن المنزل بخمسة جدران في ضيعته أرخص.

لم يكن الرجل يعلم، ولم يعرف أي أحد من القوم مدى ارتفاع قريته أو ضيعته فوق مستوى سطح البحر.

- ولماذا ترغب في معرفة ذلك؟

- هذا أمر في غاية الأهمية، أوضح نيكولاي جريجوريفيتش. -وضروري لجهاز القلب والأوعية الدموية. فإذا كان المكان مرتفعاً قليلاً، فهذا غير مقبول أيضاً: لأن نقص الأكسجين سيؤثر مباشرةً على جهاز القلب.

- لم نلاحظ ذلك.. -اعترف القرويون.

ولكن هذا – صحيح فعلاً، وأتاح نيكولاي فرصة للقوم للتطرق لموضوعات أكثر أهميةً. استفاض القوم في الحديث عن أسعار المباني وأسعار الطعام، ثم انتقلوا إلى الناس، وتحدثوا عن مدى طيبة الناس في القرية: فهم ودودون، هادئون، لا يسرقون، لا يشون بالآخرين. وهنا –وعلى نحو لم يلاحظه

القوم أنفسهم- بدؤوا في اختلاق الأكاذيب الخفيفة على بعضهم البعض. حدث ذلك من تلقاء نفسه بطريقة ما، ولم يسعَ أحد إلى تحقيق أيّ هدف مغرض: بدأ أحدهم الحديث عن الناس في قريته، ولم يتمالك الآخرون البقاء صامتين حتى بدؤوا أيضاً في سرد القصص، ولكن على نحو يدلّ في النهاية على أن أوضاعهم أفضل.

ولكن لدينا.. انتبهوا: إذا ذهبت امرأة لجلب الماء، فإنها لا تغلق المنزل أبداً -لماذا؟ لأنه لن يدخل أيّ أحد المنزل أبداً.

- نعم! إليك المزيد: عندنا في قريتنا لص...

- نعم، لص! نعرف جميعاً عنه أنه لص، وقد حُكم عليه بالسجن خمس مرات لارتكابه السرقة. ولدينا معلمة حائزة على لقب الجدارة تعيش في قريتنا، وتحمل وساماً. وهذا اللص أتى إليها طبعاً، وقال لها: دعيني أعيش هنا أسبوعين. وقد كان تلميذاً لديها ذات مرة في دار الأيتام، في الصف الأول، أو ما إلى ذلك. نعم. يقول: دعيني أعيش أسبوعين إلى حين أقرر الذهاب إلى مكان ما.

- هل سمحت له بالعيش في منزلها؟

- سمحت له! حسناً، وكنا نعتقد أنه سينظف بيتها عن بكرة أبيه! حتى أننا أشفقنا على المرأة العجوز.

- الحقيقة أن لديهم هذا القانون ساري المفعول: لا تسرق حيثما تعيش.

- لم يسرقها؟

- لا! لم يأخذ شعرة واحدة منها. تمالك نفسه.

- لا، هذا هو القانون الآن، ولو أخذ شيئاً.. لو كان سرقها رغم كل ما فعلته لأجله، فسيتحمل مسؤوليته الشخصية عن هذه الجريمة..

- لم يسرق أي شيء منها!

- إنه أمر غريب، تتحدث عن القانون. في العام الماضي سرقوا مني كومة من القش..

- حسناً، إنهم هكذا، أليس كذلك! هذا الشخص فعلاً.. شقيقنا، أحد أقاربنا. لماذا بحق الجحيم يحتاج التبن؟

ضحكوا. تذكروا المزيد من الحالات... كانوا يدخنون ويدخنون إلى ما لا نهاية

– صار المكان غائماً بالدخان الكثيف حتى دمعت عيونهم. والوقت، والحمد لله، مرّ: تنظر من حولك، وتجد أن وقت الرحيل قد اقترب.

لم يعد نيكولاي غريغوريفيتش يكتب العناوين، لكنه كان يستمع إلى القوم، ويستدير في اتجاهات مختلفة، ويضحك أيضاً. ولأنه كان يستمع عن طيب خاطر وبسرورٍ، فقد كان القوم يسردون قصصاً جديدةً تكشف البساطة والنزاهة الفريدة لدى البشر. صحيح، كانت هناك بالصدفة حالات عرضية، برز فيها فجأة وجه شخص حسود أو مخادع، لكن الجميع اتفقوا بصمت على أن العالم يحركه المنطق والخير.

- أشاهد اليوم: يبيعون عصير التوت. وقفتُ في الطابور -تصبّ لي العاملة الشراب.. لكنها تصبّه دون أن تملأ القدح. وضعت القدح أسفل الحنفيّة، وصبّت بسرعة. ابتعدتُ وأنا أتأمل: لو صادف أنها تعمل في بلدتنا لما أثنى أحد على تصرفّها.

اتفقوا على الفور على أنه -نعم، بالطبع.. الناس في عجلة من أمرهم، وهناك الكثير من الناس، وهي تستغل هذه الفرصة، قليلة الحياء. ولكن، حسناً، ما مقدار ما لم تصبّه العاملة في القدح! بالطبع، هي تجني بضعة قروش، ولكنك، في الحقيقة، لم تَمُتْ لأنك لم تكمل رشفة. وهي أيضاً تُعيل أسرةً..

ولكن ما لم يفهمه القرويون في المدينة هو الوقاحة. لا أحد يعرف سببها، ولا يوجد حتى ما يفسِّر ذلك. الناس يصرخون على بعضهم البعض، يمتعضون. وعندما كان الرجال يطرقون هذا الموضوع،

كانوا يضجّون، وكانوا مندهشين.. ولم يفهم نيكولاي غريغوريفيتش أيضاً سبب ذلك، كالجميع، وكان مندهشاً.

أسند نيكولاي شخصاً ما على جدار دورة المياه وشرح بصوتٍ عالٍ مُوضحاً:

- ولهذا أريد أن أغادر! لهذا السبب أريد ذلك -لم أعد أحتمل الصبر. هل تظن أنني أعيش حياةً رديئةً؟! أنا أعيش، ليمنّ اللّه على الجميع بذلك! لكن –الأمر لم يعُد يُطاق بعد اليوم! مثل هذه الحياة تخلع الروح كلها! -في تلك اللحظة، عندما كان نيكولاي يصرخ في وجه القروي، كان يجسِّد صدق المعاناة الحقيقية، ضرب صدره بقبضته، لكنه لم يبكِ. ولكنه نسي بصدقٍ تام أنه هو نفسه يزعق كثيراً في المستودع، هو نفسه أيضاً يلعن السائقين، والعتّالين، ولم يكن ليجرؤ أحد على الاقتراب منه لكي يطرح عليه سؤالاً. كل هذا تم نسيانه فجأة، وبقي الغضب يعشش في الروح، لأن البشر يتصرفون كثيراً بفظاظة، يشتمون ويصرخون ويهينون. وكان واضحاً أن هذه ليست بحياة، اللعنة على حياة كهذه، كان من الأفضل أن يشتري المرء كوخاً في القرية ويعيش بقية أيام حياته في سلام، بكرامة وإنسانية. لا أريد أن أكون مع الجميع هنا بلا عقل أو إحساس، لا يجوز أن نفعل ذلك، فنحن بشر! وكانت عزيزةً على نيكولاي هذه الكلمات عن كرامة الإنسان وعن السلام، وكان ضرورياً ومؤلماً ولطيفاً أن يصرخ بأعلى صوته بها. كان المحيطون به يصمتون أحياناً، وهو وحده –وسط روائح الدخان الكثيف– كان يتكلم ويصرخ. لقد تعاطفوا معه بصدق، وأرادوا مساعدته.

وهكذا، بعد أن يستفرغ كلامه، وبصحبة العناوين في جيبه، كان يعود إلى المنزل. كان يسير دائماً من المحطة سيراً على الأقدام. إنها أربع محطّات. كان يغادر بعد ضجة كبيرة. وروحه لا تزال تتألم في هدوء، وينتابه شعور بالتعب والإرهاق. ومع نهاية الرحلة، كان نيكولاي غريغوريفيتش دائماً يتضوّر جوعاً.

لم يكن نيكولاي غريغوريفيتش ينوي الذهاب إلى أي مكان، إلى أية قرية، ولم يكن يفكر في أي شيء من هذا القبيل، لكنه لم يعد قادراً الآن على تجنّب الذهاب إلى المحطة. لقد أصبح ذلك حاجة. فليجعله أيّ أحد يقطر خجلاً، حسناً، فابنه الأكبر، مثلاً، يمنعه من الذهاب إلى هناك، ومن تدوين هذه العناوين، والتحدث مع القرويين.

لا، كيف يمكنك منعه؟ كان ليذهب في الخفاء. إنه لا يستطيع الآن العيش بدون ذلك!

---

1 – فاسيلي ماكاروفيتش شوكشين (1929 - 1974م) كاتب وأديب وممثل ومخرج سينمائي. ولد بالاتحاد السوفييتي، وحاز على جائزة لينين (1976م) وجائزة الدولة السوفيتية (1971م)، ولقب الجدارة في الفنون في روسيا (1969م).

الخُرافة الجديدة!

بقلم الكاتب الأمريكي: رامي جبرائيل

ترجمها عن الإنجليزية: غريب عوض ▫

لكل عصر أساطيره وطقوسه، ومحكومٌ عليها أن تبدو سخيفة للأجيال القادمة. واليوم، نحن نؤمن بعلم النفس، وهو علم مشبوه يحتل المجال بين الإيمان والعاطفة. يبدو أن أسلافنا قد عاشوا وفقاً لمعتقدات اعتبروها غير قابلة للدحض. وتضع جميع المجتمعات أنظمةً عقائدية، أو نظرياتِ معرِفة، تُحدد كيف نعرف أنفسنا والعالم. واتجه أسلافُنا الرُّحّل نحو السحر المُتعاطف، في حين ظهر التفاني الديني للآلهة في الألفية التي سبقت المسيح.

ربما يبدو، في عالمنا الغربي الذي يُفترض أنهُ علماني، أننا تجاوزنا الاعتقاد بنظريات المعرِفة الشاملة، التي لا يمكن التغلب عليها. ومن المُغري التفكير أن قوة العِلم قد حرّرتنا من الاضطرار إلى الاعتماد على مثل هذه الحقائق العشوائية المُهتزة. ومع ذلك، فإن الاعتقاد بعدم إمكانية دحض معارِفنا سيكون بمثابة غرور خالص.

فبالنظر إلى ما نعرفه عن الإنسانية وتاريخها، يجب أن نفكر في إمكانية ظهور الإطار الذي نقيس بهِ العالم حالياً ونفهمه، للأجيال القادِمة، تماماً كما تميلُ أساطير وطقوس الماضي إلى الظهور سخيفة أمام العين المعاصرة.

▫ مترجم من مملكة البحرين

الكاتب الأميركي رامي جبرائيل

في الواقع، أعتقد أن مجال عِلم العقل الخاص بي هو الذي يفعل لنا اليوم ما فعلهُ الدين لأسلافنا. في هذا الزمن، نلجأ إلى عِلم النفس للشرح وتهدئة الشكوك والصِراعات التي تنشأ من تجربتنا مع العالَم. وعندما لا نفهم سلوكنا وعاداتنا، قد نتحدث عن التركيبات النفسية: "أنماط التفكير"، و"الاختلالات الكيميائية"، و"طريقة عمل اللاوعي"، وما إلى ذلك. ومع ذلك، كما سأُجادل، فإن هذا التمسك بعلم النفس يحمل كلّ علامات نوع جديد من الخُرافة.

متوسِّمو الطيور في عصرنا

إن البداية الجيّدة في مُحاولة فهم شكل المعرِفة الخاصة بِنا، هي أن نتعلم من نُظُم المعتقدات لدى الحضارات السابقة. غالباً ما تبدو الطريقة التي تجمع بها هذهِ الثقافاتُ الرموزَ معاً، لتأسيس مُمارساتها الروحية، تعسُّفية. في حين أنّ تمسّكها بالطقوس غالباً ما يبدو لنا مُفرِطاً. خُذ على سبيل المِثال الفراعنة المصريّين ومُمارسة التحنيط، وهي عملية مُعقّدة للغاية، إذ يمكن أن يستغرق المُحنِّطون ما يصل إلى سبعين يوماً حتى تكتمل عملية التحنيط. العالم القديم مليء بمثل هذهِ الأمثِلة. يروي المؤرخ بلوتارخ Plutarch في كتابه "حياة مارسيلوس" الطقوس التي قام بها الرومان وهم يستعدون للمعركة:

"(هناك) فرع من الكهنوت يحدّده القانون كأحد أهم وظائفه: مراقبة ودراسة النذير الذي ينشأ عن هروب الطيور. لا يمارس الرومان [عادة] أي طقوس بربرية أو غريبة... ومع ذلك، عند اندلاع هذه الحرب، شعروا بأنهم ملزَمون باتباع تعليمات مُعيّنة واردة في كتب العِرافة، ودُفن اثنان من اليونانيّين وهم على قيد الحياة، رجلا وامرأة، وكذلك اثنان من الغُلّيين Gauls في المكان المعروف باسم سوق الماشية".

يضع بلوتارخ Plutarch تمييزاً بين مُتوسّمي

▣ لوحة جصية من فيلا الأسرار في بومبي، إيطاليا

الطيور، والذي يبدو أنه يجده معقولاً، ودفن الإنسان وهو حي كأُضحية، الذي ينسبه إلى "الطقوس الغريبة". ومن وجهة نظرنا اليوم، يبدو كلٌ من كتاب مُتوسمي الطيور وكتاب العرافة كمسارات غير متماسكة تجاه الحقيقة، غريبة بنفس القدر بالنسبة إلينا. نحنُ نُكافح من أجل السيطرة على هذه الطقوس الرومانية، ويرجع ذلك -جزئياً- إلى أن الدين في العالم القديم لم يكن شيئاً يفهمه المرء فكرياً. لقد كان شيئاً يشعر به المرء أو يفعله –مسألة مُشاركة. وعلى العكس من ذلك، فإنّ مفاهيم الدين لما بعد التنوير تركّز أكثر على الجوانب الفكرية للعلاقة بين الإنسان والمتعالي. وهذا جزء من التأكيد البروتستانتي على الدين كنظام عقلاني.

هذا التمييز أساسي في كيفية تصوّر مجتمعنا للحقيقة في القرن الحادي والعشرين. يحافظ عصرنا العلمي على فكرة النظام العقلاني للأسباب والآثار الناشئة عن الطبيعة. ومع ذلك، ما زلنا نتبع الهدف العاطفي للاعتقاد: ألا وهو تخفيف الشَّك. فبين العلم، والدين والخيال، يسودُ علم النفس الآن حيثُ ينفذ التفسير العقلاني. العديد من مُمارساته –من التعليم إلى الأدوية إلى الاستخدامات التطبيقية– قد خفّف من مُعاناة الملايين من الناس. ولكنهُ أيضاً مجالٌ يجتمع فيهِ المُعتَقَد والعواطف لإشباع حاجتنا إلى المعنى والطقوس. علم النفس هو في الأساس لعبة اللُغة الخاصة بنا. إنهُ يعكس رغبتنا في المعرفة بلُغة التفسير السائدة في ثقافتنا. تماماً مثلما فسّر الرومان هروب الطيور على أنهُ كشف لما قد يحملهُ المُستقبل، فإن لُغتنا في التفسير مُستَمَدَّة من العلوم. خُذ مثلاً كيف نصِفُ العقل. غالباً ما نتحدث عن "مُعالجة المعلومات"، أو "الذكريات القوية". لكن العقل ليس حاسوباً، والذكريات لا يمكن حشوها فيه. في الحقيقة نحنُ لا نعرف بالضبط أين تكمن ذكرياتنا.

الطريقة التي نتحدث بِها عن الدماغ تبدو لنا كأنها لُغةٌ تفسيرية صلبة، لأنها مُستَمَدّة من المكانة الرفيعة للعلوم. ومع ذلك، لا يزال علم النفس علماً شاباً يُحاول تحسين أساليبه واكتشاف المعنى الكامن وراء اكتشافاته. وبينما لا يمكن لأي فرع من فروع العلم أن يدّعي الحقيقة المُطلقة، فإنّ من اللافت للنظر مدى دقة النماذج المُستخدمة في مجال علم النفس. إنها بالكاد تكون قوية مثل تلك الموجودة في الكيمياء والبيولوجيا، حتى بالنسبة للعناصر الأساسية للعقل، مثل الذاكرة أو الأحلام. التجاربُ محدودة بسبب تنوع المجموعات السكانية التي تم اختبارها. علاوة على ذلك، لدينا مُشكِلة في تكرارها، والتأكد من أن الاختبارات المعملية تدل على السلوك في العالم الحقيقي.

ومع ذلك، فإن الأفكار التأمُّلية في هذا المجال غالباً ما يفهمها عامة الناس على أنها حقائق ثابتة. لقد طور الإنسان الحضري القلِق ميلاً إلى تأطير العالم بمصطلحات "عقلية" أو "عصبية". نتّجه غريزياً إلى إطار علم النفس لفهم سلوك الحيوانات والأطفال، وحتى أنفُسنا في الماضي. الرموز والمفاهيم المُستَمَدة من العلوم النفسية –مثل "التكيّف" أو "رَشقات الدوبامين"– يتمّ استدعاؤها كما لو أنها قَدّمت تفسيرات سببية. ويعتمد هذا، في المقام الأول، على الافتِراض

المادي بأنّ العقل هو الدِماغ، على الرغم من أننا في هذا المجال نعتبر العلاقة الفعلية بين الإثنين لُغزاً خفياً.

التنوير أم الاحتياجات العاطفية؟

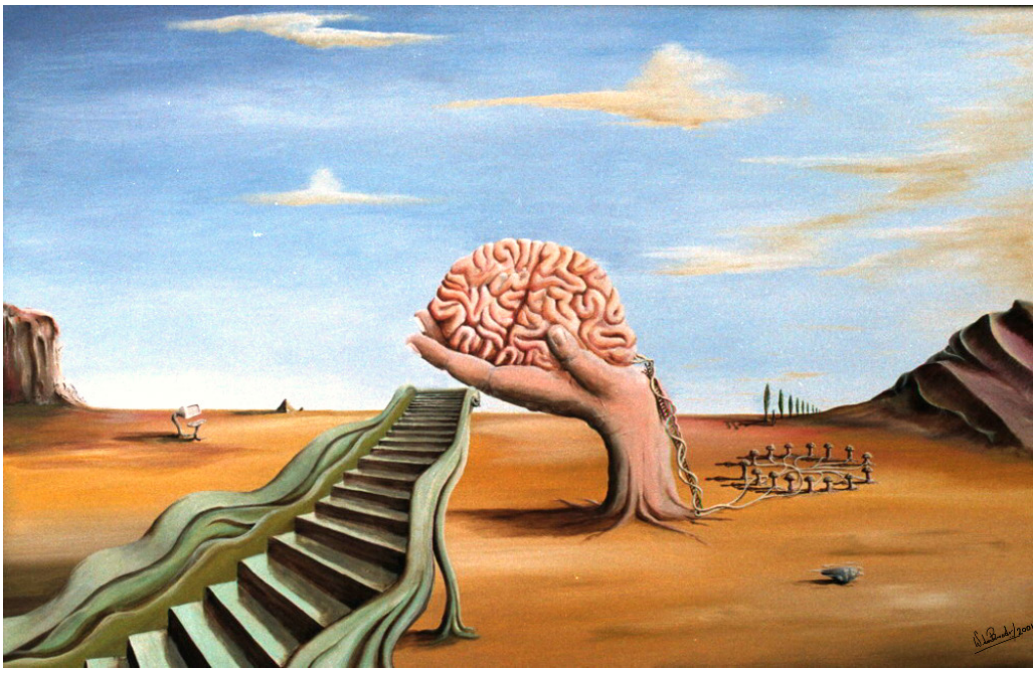
لذلك، بدلاً من العِلم الدقيق، يعمل عِلم النفس اليوم كنظام للاعتقاد. هذا لا يعني صرف النظر عن هذا الحقل كُلياً؛ إذ يمكن أن يكون مُفيداً. خُذ على سبيل المِثال فاعلية الأدوية الصيدلانية، مثل عِلاج مرض ADD اضطراب نقص الانتباه بالمُنشط Adderall، أو علاج القلق العام ونوبات الهلع بعِقار Xanax. ومع ذلك، لدينا فهمٌ جزئي للغاية لكيفية عمل هذهِ الأدوية، ولماذا. علاوة على ذلك، يوضح الدواء الوهمي أن نصف فاعلية العديد من الأدوية على الأقل ناتج -ببساطة- عن الاعتقاد بالحالة السريرية وقوة الدواء.

وبينما يتم استخدام العلاج والعقاقير الصيدلانية اليوم بنجاح كبير، يبدو أنها تعتمد على مجموعة متناقضة من الاعتقادات. يتضمن العلاج تطوير مفهوم الهوية والقوة من خلال طقوس الخطاب التشاركي، مما يؤكد إيمان المريض بشخصيته الفردية. ومن ناحية أُخرى، يؤكد استخدام الأدوية الاعتقاد بأنَّ علم الأحياء هو المركز الأساسي لِمُعاناتنا. وبطريقة مثالية، يسمح علاج الصحة العقلية بكلٍّ من الكرامة الفردية والتعديل المباشر للجوانب الميكانيكية المفهومة جيداً للدماغ. ولكن هاتين الطريقتين معاً لا تلتقطان جميع الجوانب التي يمكن أن تُسهم في الصحة العقلية. إنهما تتركان -على سبيل المثال- السياق الاجتماعي والثقافي وميكروبيوم القناة الهضمية (النبيت الجرثومي المعوي).

إن استخدام علم النفس لشرح أنفسنا هو ببساطة خرافة القرن الحادي والعشرين المختارة. وهكذا يقدّم عِلم النفس آلهة علمانية، تستضيف كاهنَ مهن الصيدلة وتصوير الدماغ، جنباً إلى جنب مع سحَرة اللاوعي. ثقافتنا لا تختلف كثيراً، إذن، عن ثقافات العالم القديم. تم توزيع القيادة الكاريزمية للقادة الكبار والكهنة في ثقة بالإنجازات العلمية والتكنولوجية، التي تعمل بشكل جيد بما يكفي للاعتقاد بها.

كثيراً ما يقال لنا إن الخرافة تشير إلى تلك الاعتقادات أو المُمارسات التي لا تتوافق مع درجة التنوير التي بلغها المجتمع. ولكن ماذا لو كانت منسجمة ليس مع تنوير المجتمع، وإنما مع احتياجاتهِ العاطفية؟

اعتبر بلوتارخ Plutarch الخرافة عاطفة تولّدت



لوحة الفنّان وليام دين برودير، سلسلة العقل، هولندا

عن طريق التفكير الخاطئ لدى الرجال الذين كانوا "أضعف من أن يكونوا ملحدين"، وبذلك يُرضون الآلهة بشكل مثير للشفقة يوماً بعد يوم في حياة مليئة بالخوف والارتجاف.

"...الأفعال والعواطف السخيفة للخُرافة، أقوالها وإيماءاتها، السحر والتعاويذ السحرية، والحركة هنا وهناك، أو القرع على الطبول، والتطهير والتكفير عن الذنوب البربرية والغريبة والإماتات في الضريح؛ كل هذا يعطي الفرصة للبعض ليقول إنه كان من الأفضل ألا تكون هناك آلهة تقبل مثل هذه الأشكال من العبادات التافهة للغاية".

تبدو العمليةُ التي يُصبح الشخص من خلالها مؤمناً بالخرافات مرتبطةً ارتباطاً مباشراً بإحساسه بالضعف. نستجيب للضعف بالمُعتقدات والأفعال التي تغرس الشعور بالسيطرة، وتحمي إحساسنا بقيمة الذات. ولهذا قد تكون آلية الخرافة هي البحث الدؤوب عن إجابات (مهما كانت وهمية) في أوقات التوتر والخوف. كما لُوحظ

في تصرفات الناس الذين يؤمنون بالخرافات – مثل الرياضيين، ولاعبي القُمار، والبحارة، وعُمال المناجم، والمُستثمرين وطُلاب الجامعات– أن البشر في حاجة إلى الانشغال بالطقوس ليتحملوا مـواقف القـلق الشديد التي لها نتـائج غـير مؤكدة للغاية.

يُلاحظ سبينوزا Spinoza كيف أن أدعياء النبوة المُزيفين يستفيدون من هذا الشعور بالشك، ويكتسبون شعبية في الأوقات العصيبة، والأمثِلة التاريخية كثيرة. فخلال الأشهُر التي سبقت غزو الملك تشارلز الثامن لمنطقة توسكاني Tuscany في وسط إيطاليا، قام الواعظ الدومينيكي ذو الشخصية الجذابة سافونارولا Girolamo Savonarola بتوجيه مخاوف أهالي مدينة فلورنسا في خطبه المُثيرة، ونبوءاته عن كارثة إلهية وتجديد مسيحي دخلا المدينة. وفي الآونة الأخيرة، ضع في اعتبارك الشعبية المنتعشة لعلم التنجيم في فتراتنا الخاصة بالجائحة وأزمة المناخ.

من الاعتقاد إلى العمل

إن الخُرافة ليست مُجرد مسألة اعتقاد، إذ تنتجُ عنها أيضاً مجموعة مُعيّنة من التصرُفات. في العام 1741م، كتب ديفيد هيوم David Hume أن ما يجلب السلوك الخُرافي لم يكن الخوف فقط، ولكنهُ أيضاً الضعف والجهل والكآبة. يمكن تهدئة الرعب والخوف من مواجهة الشدائد من خلال الاحتفالات والتضحيات والهدايا وكبح الشهوات. وهكذا يتطور إلى نوع من العبودية في الإنسان الخُرافي.

في زمن ديفيد هيوم، كانت هذهِ الطقوس تدور حول الكنيسة المسيحية. وفي زمن بلوتارخ Plutarch تضمنت تضحيات بالحيوانات واستشارة الوحي. واليوم من المُرجح جداً أن نقرع الطبلة التي يُضرب بِها المَثل من خلال استشارة الأطباء والمُعالجين، أو شراء كُتُب عِلم النفس الشهيرة. لا نزال نعتمد على "الخبراء"، ونضحي بملذاتنا على نحو دوريّ، ونتّبع تصرّفات مكتوبة بالتفصيل في طقوسنا الاجتماعية. قارن بين استخدام التمائم السحـرية القديمة، على سبـيل المـثال، وولائنا للطواطم التكنولوجية؛ مثل الإنترنت، أو أنظـمتنا الغـذائية الصـحية، والمـكمّلات العـشبية لتنـقية الطقوس.

وقد نرى أيضاً الرغبة في أداء التكفير عن الذنب، وكبح الشهوات التي تتجلى اليوم في الإحساس العميق بالشك والذنب السائد في المجتمع الليبرالي. ودعونا لا نتغاضى عن التنفيس المُتبع

في اعتمادنا المُستمر على الفن، والمخدرات، وتجارب السموّ في المهرجانات الثقافية التي تشمل شيئاً من الابتهاج والنشوة.

الطقوس هي أساليب فعّالة لمواجهة الشك والارتباك بالعمل. ووفقاً لعالم الأخلاق Gordon Burghardt، فإنها تنشأ عندما يتنافس اثنان من الدوافع أو أكثر. عندما تكون في حال أزمة، من المرجّح أن يكون لدى الفرد دوافع متنافسة لفعل شيء ما، وعدم القيام بأي شيء. وبالتالي، فإن الانخراط في الطقوس هو وسيلة لإزاحة الطاقة المقلقة وإعادة توجيهها نحو نقطة مِحورية. وعندما يفشل المرء في أداء خطوة من التسلسل الشبيه بالسيناريو لسلوك الطقوس، يشعر بالقلق. قد يكون لهذا علاقة بالإغاثة المقدَمة من خلال إرضاء الإكراه، وقد يكون مُرتبطاً أيضاً بالعنصر الإبداعي المُنشّط للتكرار الطقسي.

المجتمع اليوم منجذبٌ إلى الممارسات الطقوسية والمعتقدات الخرافية، بالطريقة نفسها التي كان عليها أسلافُنا. وعلى الرغم من القوة المستثمرة في ادّعاءاته العلمية، فإن علم النفس هو أحد أشكالنا المعاصرة من الخرافات، حيث يرتدي معطف المختبر للتستر على تعاويذه السحرية. إنهُ يقدم لغة يفسر من خلالها السلوك البشري، تساعدنا على اكتساب فهم عاطفي، وعقلاني، ولغوي لتجربتنا. هذا ليس كل ما يستطيع القيام بهِ، كما قد لاحظنا، ولكن هناك تناقضاً في قلب النظام. نحنُ نستخدم لُغته كل يوم، بينما لا نأخذ في الاعتبار على الإطلاق أننا نضع إطاراً ثقافياً على المجهول. يحتل علم النفس عالماً بين الفكر الجامح والسببية، وبين الاعتقاد والعاطفة، فهو بالفعل عِلمٌ مشبوه. قد تقول الأجيال القادمة إننا كنّا حمقى لجعله بهذه الأهمية. ولكن بحثَ حضارتنا عن إجابات، وتوق الأفراد للتخفيف من قلقهم، سيكون أمراً مألوفاً للغاية.

القراءة سرديّاً: «صَبِيّ ضاحية الشِّعْبة» لعزوز بـقاق

بقلم الكاتب الأمريكي: جيرالد برنس

ترجمها عن الإنجليزية: ربيع ردمان ▫

يُشخِّص علم السَّرد Narratology ويوضِّح السِّمات ذات الصّلة بالسَّرد؛ كالتَّرتيبات التي يمكن أن تنتظم فيها المواقف والأحداث المرْوِيَّة، أو وجهات النَّظر التي قد تصوّر بمقتضاها، أو السُّرعات المختلفة التي قد تُروى بها لوصف الأساليب التي تنبني بها كل النُّصوص السَّردية والسَّردية فقط، وتجعل منها نصوصاً ذات دلالة.

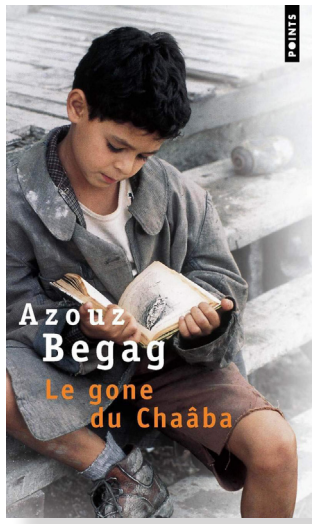
ومن هنا، فإنَّ علم السَّرد يُقدِّم للنقد السَّردي عدداً من الأدوات الوصفية التي يمكن بواسطتها التقاط ما تنفرد به مجموعة معيَّنة من النُّصوص السَّردية، وتكوين أو تأسيس الاستنتاجات التَّفسيرية حولها (Prince, "On Narratology"; Kindt and Müller; Nünning).

سوف أتناول في السطور التالية رواية "صبيّ ضاحية الشِعْبة" Le Gone du Chaâba لعزُّوز بـقاق في ضوء منجزات علم السَّرد 1. وسأناقش -بإيجاز- بعض الآثار المترتبة عن مثل هذه المعالجة في دراسة النصوص السَّردية ذات التعددية الثقافية multicultural والنصوص السَّردية الأخرى، فضلاً عن مناقشة علم السَّرد بحد ذاته.

▫ كاتب ومترجم من اليمن

الكاتب الفرنسي عزّوز بقاق

نُشرتْ رواية "صبيّ ضاحية الشِعْبة" بطبعتها الأولى في سلسلة بوان فِرجول Point Virgule التي تستهدف القرَّاء الشَّباب، لكنَّها أصبحتْ تُقرأ وتُدرَّس على نطاقٍ واسع، وتحظى بتقدير البالغين. وتُصنَّف "صبيّ ضاحية الشِّعْبة" من حيث النَّوع الأدبي روايةً، مع أنَّها تحمل العديد من سمات السِّيَر الذاتية autobiographical. فعلى سبيل المثال، الرَّاوي في السِّيرة له اسم المؤلّف نفسه، وهو مثله نشأ خلال فترة ستينيات القرن العشرين في "ضاحية الشِّعْبة" بالقرب من مدينة ليون. تسْرد هذه الرّوايةُ حياةَ صبيٍّ من أصل جزائري في طريقه إلى الاندماج في المجتمع الفرنسي. وهي تُمثِّلُ -بالإضافة إلى رواية مهدي شرف "الشاي في حريم أرشي أحمد"- أفضل نصَّين معروفين لما يُعْرف بالأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية beur، وهو أدب كَتَبَ مادَّته بالفرنسية أبناء المهاجرين من شمال أفريقيا 2 . غالباً ما يُعتبر نصُّ بقاق عملاً فرانكفونياً ينتمي إلى أدب ما بعد الاستعمار والتَّعدُّدية الثَّقافية، وهو -مع ذلك- ينتسب إلى الأدب الفرنسي. وقد كان المؤلّف -وهو اقتصاديّ، وعالم اجتماع، وباحث في المركز الوطني للأبحاث العلمية، وكاتب غزير الإنتاج- وزير فرنسا لتكافؤ الفرص في حكومة دومنيبك دي فيليبان من 2005م إلى 2007م، وأولَ عضوٍ بمجلس الوزراء الفرنسي من أصل شمال أفريقي. من بين الجوانب التي يوليها النَّقد السَّردي عناية خاصَّة في نصوص ما بعد الاستعمار، أو النُّصوص ذات التَّعدُّدية الثَّقافية؛ جانبٌ يتَّصل بطبيعة اللغات التي يستخدمها كلٌّ من الرَّاوي، والمروي له، والشخصيات، ومدى فاعلية هذا الاستخدام (“Gymnich; Prince, "On a Postcolonial). ويُعدُّ عنوان رواية بقاق -الذي قد لا يُفهم مباشرة



لقارئ الفرنسية المعيارية- من أكثر مكوِّنات الرّواية إيحاءً بأهمّية هذا البُعد اللغوي. تنتمي الأداتان الوظيفيَّتان في العنوان "le" و"du" إلى اللغة الفرنسية المعيارية وهي لغة الثَّقافة المهيمنة والنّظام السَّائد في النَّصّ، لكنّ مضمون الكلمة الأولى "Gone" ينتمي إلى عامّية أهل ليون وتعني "صبيّ"، أمَّا الكلمة الثانية "Chaâba" فتعني بالعامّية الجزائرية "أرضٌ مقفرة" أو "زريبة" وفي الوقت نفسه تستحضر الكلمة العربية الفصيحة "شعب" أو "شعبيّ"، وقد استعملها أهالي ضاحية الشِّعْبة كاسم لضاحيتهم. فهذا الخليط اللغوي لا يعبّر فقط عن الهوية المركَّبة البارزة التي يتميز بها الراوي المُمثِّل لذاته وانعتاق نصّه من الصّياغة الأدبية "الفرنسية/ الفرانكفونية" التَّقليدية؛ بل يستدعي أيضاً إلى الذّهن التَّوتُّرات والتَّداولات الممكنة بين عوالم لا تجد الكثير مما تتشاركه، كما يشير هذا الخليط اللغوي إلى عمليات الكشف والإخفاء (وجود ضاحية الشِّعْبة يشي بالأجنبي لكنّها في الوقت نفسه تخفيه وتواريه) وإشكالاتها، وإلى الانفصال والتَّوحيد، والذُّيوع والسِرِّيَّة، والارتباط بالقديم لكن مع الانجذاب نحو الجديد. يدمج متنُ النَّصِ اللغةَ الفرنسية المعيارية بعامّيّةِ منطقة ليون وألفاظ من العامّيّة الجزائرية، شأنه في ذلك شأن عنوان الرّواية. وغالبا ما يُبْرز أيضاً اللغةَ الفرنسية شديدة النَّبرة والمعرَّبة لوالدي الرّاوي: بوزيد ومسعودة (48, 119, 146; 37, 99, 123)، فالنَّصُ يُفيد من سجلات لغوية مختلفة تتنوَّع من اللغة الرَّسمية والأدبية إلى اللغة العامّيّة وحتى السُّوقية المبتذلة (50, 103, 191; 38, 86, 163). ولعله أَكْثَرَ، بشكل أكثر تميُّزاً، من التَّوضيحات اللغوية الشَّارحة المباشرة وتلك غير المباشرة (مثال ذلك: 7, 128, 141, 167 1, 107 - 108, 119, 142). كما تقدِّم الرّواية -إلى جانب ذلك- مسرداً للكلمات العربية التي يتحدَّث بها السُّكان الأصليّون في ولاية سطيف بالجزائر (المنطقة التي قدِمَ منها والدا الرّاوي) ومسرداً صغيراً للكلمات العامّيّة التي يتحدَّث بها السُّكان الأصليُّون في ليون، ودليلاً خاصّاً

بتلفُّظ بوزيد للغة الفرنسية أو "طريقة كلامه" بالفرنسية (233 - 238 -201 207). وعلى الرُّغم من تمثيل المسافة (القابلة للتجسير) بين العامّيَّة الجزائرية أو بين عامّيَّة "أهل ليون" والفرنسية المعيارية، وبين الماضي والحاضر، وبين الصَّبي البطل والرَّاوي البالغ، وبين المرويّ له والرَّاوي، وعلى الرُّغم من أنَّ ذلك قد يشكّل علامة على تواصل مشاركة الرَّاوي مع جمهوره (المرويّ له)، فإنَّ هذا الإلحاح على مُكوِّن اللغة الشَّارحة لا يُبرز طبيعة الرَّاوي ومدى التَّغيُّر الذي طرأ عليه فقط، بل يُظهر كذلك -وبدرجةٍ أكبر- رغبته في أن يتمَّ الاستماع إليه وتَفَهّمه.

وبصورة أكثر عمومية، تتخلَّل الشَّواغل اللغوية السَّرد بأسره. يسعى بطل الرّواية -الذي يجهل اللغة العربية الفصحى (176؛ 206)- جاهداً إلى التَّفوُّق في اللغة الفرنسية، وتتم الإشارة إلى قلة استيعاب والده بوزيد للغة الفرنسية من خلال إظهار متاعبه مع تلك اللغة، كما أنَّ لطف المُدرِّس لا بدَّ وأن يكون مصحوباً بمعرفته باللغة العربية المحكيَّة والفصحى (204 - 206 - 175 - 177). وعلى نحو مماثل، فإنَّ تصميم الرَّاوي في أن يتـمَّ الإصـغاء إليه يُشكِّل الـعديد مـن عـناصر السَّرد.

إنَّ تصنيف السَّرد، مثلاً، باعتباره تخييلاً وليس سيرة ذاتية قد يجعل من السَّهل التَّفكير في المقاطع الأكثر انتقاداً وقبولها (Smith and Watson). وفضلاً عن ذلك، فإنَّ اختيار البطل الشَّاب والسَّاذج بوصفه مُبَغِّراً رئيساً يسمح بخلق رؤية متسامحة تجاه الظُّروف التي قد تبدو صعبةً بصورة غير عادلة في نظر الكبار. إنَّ تبنّي نغمة مضحكة وناقدة للذَّات بصورة جذَّابة –مثل تشخيص المرويّ له بأنَّه لا يعرف اللغة العربية، أو عامّيَّة أهل ليون، أو ضاحية الشِّعْبة، لكن مع كونه قادراً على التعلم والفهم– يؤكّد أيضاً نوايا بقاق الطيبة. ومن الملاحظ أنَّ الإشارة إلى الدِّين الإسلامي وممارسة طقوسه تأتي بشكلٍ موجز وفي كثير من الأحيان بطريقة مرحة (208, 217, 218; 179, 186, 187). أما الإشارات إلى الاستعمار الفرنسي للجزائر أو حرب استقلال الجزائر، التي انتهت قبل عامين أو ثلاثة من بداية قصَّة بطل الرّواية، فقد بدت أقلّ تواتراً وغير مباشرة على الأكثر (174, 202 - 203, 207, 149, 173 - 174, 177). فالعديد من الموضوعات التي قد تكون خلافية يتم تجنُّب مناقشتها؛ مثل حرب الأيَّام السّتَّة، وإن جرى التَّطرق إليها فتتمُّ معالجتها بشكل ساخر (182 - 155).

وعلى الرُّغم من أنَّ التَّمييز العنصري شائع بين الشَّخصيات الفرنسية – الفرانكفونية في الرّواية، فإنَّه لا يتحوَّل أبداً إلى عنف، وهو موجود أيضاً في عائلة عزُّوز الصَّغيرة (166, 182, 141, 155). والواقع أنَّ الرَّاوي يُفضِّل أن يُوحي بأنَّ العديد من تجاربه ذات طابع عامّ، وليست تجارب خاصَّة، ومن هذه التَّجارب إذعانه لضغط الأقران، أو الانخراط في اللعبة الجنسية، إلى مواجهة الاختيار بين التَّقليد والحداثة. من هنا، فاللغة واللّكْنة والفعل التَّواصلي، كلُّ ذلك يميِّز الرَّاوي الممثّل لذاته، كما تفعل ذلك الفضاءات التي يقطنها أو يتردَّد عليها. وقد تبدَّى تطوُّره من خلال انتقاله من "ضاحية الشِّعْبة" إلى المنطقة التي تقطنها الطَّبقة العاملة في ليون، في موازاة إجادته المتدرّجة من الفرنسية المنطوقة إلى الفرنسية المكتوبة.

ترتبط "ضاحية الشِّعْبة"، من الصّفحات الافتتاحية للرّواية، ارتباطاً وثيقاً بالظُّروف المادّية والجسدية غير الصّحّية، أو حتى بالقاذورات (13 - 16, 6 - 9). فمتاخمتها لمكبّ النّفايات، وانفصالها عن الحدود الطبيعية والثَّقافية لمدينة ليون (نهر الرون، والطَّريق السَّريع)، جعلها تُشكِّل مرتعاً للانحراف، ويتسكَّع فيها الغرباء الذين يختلفون عن سكّان الضَّاحية. وعلى الرُّغم من أنَّ الضَّاحية قد توظّف بوصفها واحةً (10, 4)، وموطناً بعيداً عن الوطن بالنّسبة للمهاجرين والمنفيّين، أمثال بوزيد وزوجته مسعودة، فإنّها تمثّل العَالَم الذي نجح عزُّوزُ في أن يخلِّفه وراءه (لكن ذلك تمَّ بثمن [157, 171, 133, 145]).

وعلى النَّقيض من ذلك، فالمدرسة -بموقعها البعيد جداً عن الضاحية والتي التحق بها بطل الرّواية في يفاعته- تمثِّل فضاءً إدماجياً بامتياز (60, 48)، يظهر ذلك من خلال الحوارات حول النَّظافة والصِّحَّة والتَّربية السَّليمة (58, 63, 96; 46, 51, 79). وبالطريقة ذاتها، يُقدّم الحيّ في ليون -حيث انتقل عزُّوز وعائلته بعد مغادرة "ضاحية الشِّعْبة"- بوصفه الفضاء الذي يصبح فيه البطل -إجمالاً- مهاجراً فعليّاً. أمّا بالنّسبة إلى المكان الذي يقطنه الرَّاوي، فإنه يظلُّ غير مُحدَّد، كما لو أنَّه يُلمَّح إلى أنَّ الكتابة قد أضحت مكانه المُفضَّل. بالإضافة إلى الحركة عبر الفضاء، هناك الحركة عبر الزَّمن. فالحدث يقع في ستينيات القرن العشرين. ومع أنَّنا نفتقر إلى تاريخ أكثر دقّة للتَّأكُّد في أيّ وقتٍ سافر الرَّاوي، فالظَّاهر أنَّ بدايته كانت حوالي عام 1964م. وينتهي الحدث في صيف 1968م، عندما يُجبر البطل وعائلته

على الانتقال إلى مشروع لادشوير La Duchère السَّكني في المحيط الخارجي لمدينة ليون، وما من شكّ أنَّ هذه اللاحسميّة تعني ضمناً أنَّ مستقبل عزُّوز حافلٌ بالاحتمالات (وهذه نتيجة أكَّدها صبيُّ ضاحية الشِّعْبة نفسه، بالإضافة إلى العديد من الإنجازات الأخرى للمؤلّف).

هناك بضعة تواريخ تتمُّ الإشارة إليها، أو التَّلميح لها بصفةٍ عامَّة. فالبعد التَّتابعي للزَّمن Chronometry بالنّسبة إلى الذَّاكرة ليس بتلك الأهمّية التي يمثّلها بالنّسبة للتَّاريخ، كما أنَّ غياب التَّواريخ يؤكّد الطَّابع التَّمثيلي للأحداث المرويَّة، وليس على تفردها، وتأكيد بعدها الجماعي (الشَّامل) بدلاً من البُعد الفردي. ومع ذلك، فالتَّرتيب الزَّمني يبقى مهيمناً في الرّواية، ممّا يؤكد تقدّم عزُّوز المطَّرد نحو الاندماج. ومن بين الأحداث، يبرز حدثان بدرجة أكبر نظراً لموقعهما الاستثنائي المنشّط وهما: ختان بطل الرّواية (103, 86)، وإذلاله في صف الدّراسة عندما اتُّهم ظلماً بالسَّرقة الأدبية (211, 181)، وكلا الحدثين يتعلَّقان بانتمائه العرقي، ويجمعان معاً التَّضمينات والإقصاءات التي قد تترتَّب عليه.

هناك سمةٌ أخرى على الأقل من السّمات الزَّمنية الجديرة بالملاحظة. يميل نصُّ "صبيّ ضاحية الشِّعْبة"، كالعديد من النُّصوص السَّردية الأدبية الفرنسية المعاصرة، إلى استخدام صيغتي زمن الحاضر وزمن الماضي المركَّب بدلاً من استخدام صيغة الماضي البسيط الأكثر تقليديةً، ولعله بذلك يشير إلى صراحة الرَّاوي. وبما أنّ زمن الحاضر وزمن الماضي المُركَّب زمنا الخطاب، على عكس الماضي البسيط، فإنّهما يربطان الماضي بحالة الإبلاغ (النُّطق)، بنظام المحدد الإشاري الماثل في صيغة "أنا –هنا– الآن"، فهما يعملان على ربط الأحداث المرويَّةَ بالرَّاوي وربط النَّصّ بالأحداث الشَّخصية والمستقاة من الذَّاكرة بدلاً من ربطها بالأحداث التَّاريخية (Weinrich 3 Benveniste). وعلى الرُّغم من ذلك، فمهما سافر عزُّوز بقاق بعيداً عن مواطن طفولته، ومهما غَبَرَ على تجارب الطُّفولة من السِّنين، فإنَّها تظلُّ حاضرة لا يستطيع أن يتجاوزها، أو بالأصحّ لن يكون بإمكانه فعل ذلك. الواقع أنَّ ماضي الرَّاوي يتسللُّ كثيراً إلى حاضره الذي يظهره سرده اللاحق بطريقةٍ مقحمة في نقاط عدّة (29, 70, 136; 19, 70, 114)، وهو بذلك يُدلّل على أنَّه ما زال "صبيّ ضاحية الشِّعْبة". أحياناً تغدو صيغة زمن الماضي البسيط هي المستخدمة، ومن ذلك مثلاً حينما يصرُّ بعض أقران عزُّوز على عدم

الاعتراف بكونه طالباً نجيباً (92, 103; 76, 85)، لكن هذه الصيغة تُستخدم بشكلٍ خاصّ عندما يبدأ الأب بوزيد بفقدان سيطرته على الشِّعْبة، أو عندما يوقن أنَّه لن يعود إلى موطنه الجزائر في القريب العاجل (-125 127, 230 - 231, 105 - 106, 198 - 199). ويصعب في بعض الحالات تجنُّب استخدام صيغة الماضي البسيط.

لقد أتاحت القضايا السَّردية -المذكورة آنفاً والمطروحة حول "صبيّ ضاحية الشِّعْبة"- وصفاً جزئياً للرّواية، وتأويلاً لبعض جوانبها، ويمكنها -بجلاء- أن تقود إلى نتائج أكثر ثراء. بإمكان المرء أن يشير مثلاً إلى أنَّ كلمة "الشِّعْبة" "chaâba" لم تفسَّر بشكلٍ واضح، لا في سرد عزُّوز بقاق، ولا في المسارد الملحقة بالنَّصّ؛ وربَّما لها معانٍ أكثر مما هو معروف تدعم الكثير من التَّضمينات والارتباطات التي يعاد إدراجها حتى على وجه التَّقريب في لغةٍ مختلفة. وبالمقابل، يتمُّ شرح بعض الكلمات بوضوح مثل "أشكون" chkoun [بالعربية الفصحى: من؟] في سرد بقاق وفي مسرد الكلمات العربية (167, 235; 143, 205). ويمكننا الإشارة إلى أنَّ مسرد الكلمات العربية أطول من مسرد عامية "أهل ليون" بثلاثة أضعاف ونصف، وأنَّ أقلّ من ثلث مداخله يتَّصل بالعالم الدّيني والخوارقي. علاوة على ذلك، يمكن للمرء أن يدرس الأسباب التي تحكم التَّعليقات اللغوية الشَّارحة المباشرة في مقابل التَّعليقات اللغوية الشَّارحة غير المباشرة. وعلى نحوٍ مماثل، يمكنه أن يلاحظ أنَّ السّمات النَّفسية نادراً ما تلعب دوراً في خلق الشَّخصيات، على النقيض من الخواص الاجتماعية.

إنَّ أدوار الجنوسة gender -بالإضافة إلى الممارسات اللغوية أو المقامات المكانية- تكتسي أهمّية كبيرة في "صبي ضاحية الشِّعْبة" (مثال ذلك: 9، 13، 15، 23؛ 3، 6، 8، 15). فالأطعمة، سواء الحلال منها أو المُحرَّم (لحم الخنزير، والشوربة، والكسكس باللحم، والبلح، واللبن)، تعمل كذلك على تمييز عزُّوز وجاليته. ولا غرو أن الأسماء تُفصح عن أصول أصحابها، وغالباً ما يكون للأسماء الفرنسية – الفرنكوفونية بُعد رمزي. فعلى سبيل المثال، يُطلق على الطالب المتفوق في الفصل لقب "المدينة" "Laville"، كما يطلق على أحد المدرسين الموقرين لقب الجَدّ "Grand"، فيما يُسمّى مدرِّس آخر كان بمنزلة الناصح لبطل الرّواية بـ"الرَّجل الصَّالح" "Loubon". وعلى نفس النَّحو، فإنَّ الجسد المجتمعي الظاهر؛ نوعية البَشَرة والشَّعر والوشوم والأسنان الذَّهبية وأزياء

النّساء وبدانتهن (168, 170, 183, 196; 143, 145, 156, 168) يُشكِّل علامةً قوية على الانتماء العرقي، بينما يبرز مشاكل الهُوية التي يواجهها عزُّوز بقاق (183 - 186, 156 - 159).

بطبيعة الحال، يمكن طرح أسئلة أخرى عن السَّرد، مثلاً حول السُّرعة السَّردية، أو طبيعة الرَّاوي الدَّاخلي للحكي homodiegetic. وكما سبقت الإشارة، فالنَّص يغطّي ما يقرب من أربع سنوات من حياة الرَّاوي، غير أنَّ سرده للعامين الأوَّلين، قبل انتقاله إلى شقَّة ليون، يمثل ضِعف سرده للعامين الأخيرين، وربما يعود ذلك إلى أنَّ زمن "ضاحية الشِعْبة" هو الزَّمن الأكثر أهمّيةً وحتميَّة. وبالإضافة إلى ذلك، فإن السَّرد بضمير المتكلم لا يفضي فقط إلى خلق مسافة أقلَّ بين الرَّاوي والبطل، بل يتيح أيضاً لعزُّوز بقاق أن يحكي من خلال الضَّمير "نحن" (مثال ذلك: 24, 36, 41; 16, 27, 30)، فيشير إلى قدراته السَّردية بالفرنسية بالإضافة إلى طاقاته التَّواصلية، كما يدلُّ على تعاطفه العامّ في ما يتَّصل بأصوله وانتمائه العرقي (182, 183 - 186, 200 - 202; 155 - 156, 156 - 159, 171 - 173).

نلاحظ أنَّ جميع الأسئلة التي أثيرت -حول السُّلوك اللغوي للرَّاوي والشَّخصيات، أو سلوكهم اللغوي الشَّارح، والسّمات التي يُبرزها، والمساحة التي يشغلها، والزمن السَّردي، والتَّرتيب، والشَّخصيات- هي أسئلة خاصَّة بعلم السَّرد المعياري، ويمكن طرحها (واستثمارها بكفاءة تقريباً) في ما يتَّصل بأيّ سرد. ولنلاحظ أيضاً أنَّ هذه الأسئلة تمُدُّنا بالأرضية المناسبة للانطلاق في مناقشة أكثر السِّمات السَّردية وضوحاً في نصّ بقاق. لا توجد تناقضات سردية أو مفارقات في نصّ "صبيّ ضاحية الشِّعْبة"؛ فليس هناك انتهاكٌ مُشْكِل للحدود الأنطولوجية، ولا رواة يفتقرون للتَّأطير بصورة غريبة، ولا يوجد تبئير بالغ الغرابة، أو زمنية ارتدادية أو متكرِّرة، ولا تسلسل زمني مشوَّش أو تشخيص متناقض قد يعاكس، أو يخرق، أو حتى يدحض مفاهيم علم السَّرد وأدواته الأكثر كلاسيكية.

تؤكّد لنا رواية بقاق أنَّ التَّجريب الشَّكلي والإبداع الفنّي والجسارة السَّردية ليست سمة خاصَّة في النُّصوص ذات التَّعددية الثَّقافية (أو أدب ما بعد الاستعمار)، ولا تتكامل معها. والحقُّ أنَّ رغبة الرَّاوي في أن يفهمه قرَّاؤه، بالإضافة إلى إصراره على إظهار نفسه قريباً منهم، ربما تحول دون ظهور أيّ من هذه التَّقنيات.

والآن فلنفترض أنَّ رواية "صبيّ ضاحية الشِّعْبة"

-أو أيّ مجموعة أخرى من النُّصوص ذات التَّعددية الثَّقافية- اشتملت على سمات سردية لم يكن الجهاز النَّقدي الذي يتوفّر عليه علم السَّرد الكلاسيكي (أو علم السَّرد ما بعد الكلاسيكي الأكثر ثراءً وفاعليةً) يتصوَّرها، وغير قادر على معالجتها؛ ولنقل، مثلاً، أنَّها تضمَّنت نمطاً غريباً من وجهة النَّظر، أو نوعاً خاصَّاً من التَّرتيب الزَّمني، أو صنفاً مفرطاً من التَّأطير 4 . فيتعيَّن على الجهاز النَّقدي أن يعدّل إجراءاته لكي يستوعب هذه السِّمات، دون أن يفقد اتّساقه أو منهجيته أو قدرته أو تطلّعه لوصف ما تشترك فيه كلُّ النُّصوص السَّردية والسَّردية فقط، فضلاً عن وصف ما يمكِّنها من الاختلاف عن بعضها البعض. لقد شهدتْ السَّنوات الأخيرة تزايداً في ظهور علوم سردية تستخدم أدوات جديدة، وتتضمن حساسية لشواغل محدَّدة، وتتَّخذ مناظير متباينة للنَّظر إلى مجموعات معيَّنة من النُّصوص السَّردية؛ كعلم السَّرد النّسوي، أو علم السَّرد المعرفي، أو علم سرد ما بعد الحداثة، أو حتى علم سرد ما بعد الاستعمار، بل أيضاً علوم سرد الشّعر الغنائي الإنجليزي، وشعر إسماعيل ريد (Lanser, "Toward a Feminist"; Gibson; Ludwig; Herman, Narrative Theory; Hühn and Kiefer; Prince, "On a Postcolonial"). وأيّاً كانت الأهداف المباشرة لهذه العلوم السَّردية ذات الطَّابع الخاصّ، فينبغي أن تكون قابلة للدَّمج داخل علم السَّرد الشَّامل الذي يسعى إلى تفسير كلّ النُّصوص السَّردية والسَّردية منها فقط. كما يجب عليها أن تميّز في هذه النُّصوص بين العامّ والخاصّ، والكوني والمفرد، والعالمي والمحلّي، والنَّحو والأسلوب. وبعبارة أخرى، يتعيّن على أيّة دراسة سردية لنصّ بقاق، أو أيّ علم سردي لـ"صبي ضاحية الشِّعْبة"، التقاط ما يجعل هذا النَّصّ طرازاً مختلفاً عن غيره من النُّصوص السَّردية، دون إغفال ما يجعله أيضاً مشابهاً لتلك النُّصوص (انظر: McHale, "Ghosts").

أخيراً، يلاحظ أنَّه، على الرُّغم من أنَّ علم السَّرد التَّوسُّعي يساعد على إثارة العديد من الأسئلة الخصبة حول النُّصوص، وعلى نحوٍ خاصٍّ حول الرّوايات مثل رواية بقاق؛ فإنّ عدداً مهمّاً من الأسئلة التي تجري إثارتها، وتتمحور حول هذه النُّصوص، لا تنبع أو تشتقُّ بطريقة علم السَّرد. ومن تلك الأسئلة، مثلاً، إلى أيّ مدى تؤثِّر حالة فرنسا الاقتصادية في السَّبعينيات والثَّمانينيات على رؤية بقاق؟ وماذا عن تجاربه في الجامعة؟ وما التَّقنيات الهزلية التي يستخدمها الرَّاوي في

الرّواية؟ وما تأثيرها على قرّائه من الإناث؟

مرَّة أخرى، لقد صار يُنظر بشكل متزايد إلى علم السَّرد في السَّنوات الأخيرة بطريقة تجعله -بشكلٍ أو بآخر- يتبادل المواقع مع الدّراسات السَّردية. فلم يعد علم السَّرد مجرَّد حقل فرعي للنَّظرية الأدبية البنيوية، فقد صار من الممكن الآن استخدامه للإشارة إلى أيّة مقاربة مبدئية لدراسة الخطاب الذي يقوم على التَّنظيم السَّردي، سواء أكان خطاباً أدبياً، أم تاريخياً، أم حوارياً، أم فلمياً، أو غيرها من الخطابات (Herman, "Introduction" 27).

وفي محاولة علم السَّرد الكلاسيكي التقاط خصوصية السَّرد؛ فإنّه يعمد إلى تنحية بعض الأسئلة جانباً، باعتبارها غير ذات صلة بشواغله. وعلى النَّقيض من ذلك، قد يندفع علم السَّرد ما بعد الكلاسيكي بسهولة شديدة إلى غواية السُّؤال عن كلّ شيء. بل يبدو، في بعض الأحيان، أنَّه ليس هناك سؤال ولا شيء في النُّصوص السَّردية أو في العديد من سياقاتها قد يعدُّ غريباً عنه.

ومع أنَّ علم السَّرد ما بعد الكلاسيكي قد نجح في تعزيز الدِّينامية والحيوية في استكشاف السَّرد، إلا أنَّه سيكون عُرضة للتجزُّؤ والتَّفتُّت. كما أنَّه مهدَّدٌ بالتَّغاضي عن خصوصيته، ونسيان هدفه الأساسي المتمثّل في توصيف النَّسق الذي يرتكز عليه السَّرد.

إن علم السَّرد -سواء أكان الكلاسيكي أو ما بعد الكلاسيكي- ليس معادلاً للنَّظرية النَّصّية أو الأدبية أو الثقافية، كما لا يُعدّ النَّقد السَّردي معادلاً لغيره من أنواع النَّقد الأدبي. وبعبارة أخرى، فإنه يجب على المعالجة السَّردية لـ"صبيّ ضاحية الشِّعْبة" -أو أي مجموعة من النُّصوص ذات التَّعددية الثَّقافية أو غيرها من النُّصوص- ألا تتطلَّع إلى قول كلّ ما نريد معرفته عن النُّصوص وسياقاتها الكثيرة اللانهائية؛ وإنما يتعيّن عليها أن تسعى بشكل أكثر تواضعاً ومنهجية إلى توصيف (اشتغال) سردية النُّصوص.

الهوامش

1 - تم إيراد المراجع بين قوسين داخل متن المقالة، أما أرقام الصفحات المذكورة أولاً بخط مائل فهي خاصة بالنسخة الفرنسية لرواية بقاق "صبيّ ضاحية الشِّعْبة"، والثانية خاصة بالتَّرجمة الإنجليزية للرواية ذاتها.

2 - لقد سَكَّ مصطلح beur كُتَّاب الجيل الثاني من المهاجرين في سبعينيات القرن العشرين، ومن المحتمل أن صياغة المصطلح قد جاءت من خلال قلب كلمة عرب Arabe وبترها. حول هذا الأدب انظر: كل من ميشيل لاروند Michel Laronde وألِك هاريس Alec Hargreaves. وحول "صبيّ ضاحية الشِّعْبة"، انظر كلاً من سامية محرز Samia Mehrez وميجان إميري Meghan Emery.

3 - تستخدم الترجمة الإنجليزية الرفيعة "الماضي المطلق" preterit لتنقل من الفرنسية صيغة الزمن الحاضر، والماضي المركب، والماضي البسيط. ولذلك، فالترجمة لا تلتقط بعضاً من تأثيراته الأصلية.

4 - حول هذه الملامح "غير الطبيعية" انظر: Fludernik، نحو علم سرد "طبيعي"؛ وحول علم السَّرد الكلاسيكي وما بعد الكلاسيكي انظر: Herman, "Scripts" and "Introduction"; Nünning and Nünning; and Fludernik, "Histories".

المراجع

1 - Begag, Azouz. Le Gone du Chaâba. Paris: Editions du Seuil, 1986, Shantytown Kid. Ed. Alec G. Hargreaves. Trans. Naïma Wolf and Alec G.

2 - Hargreaves. Lincoln: University of Nebraska Press, 2007.

3 - Benveniste, Emile. Problems in General Linguistics. Trans. Mary Elizabeth Meek. Coral Gables, Fla.: University of Miami Press, 1971.

4 - Emery, Meghan. "Azouz Begag's Le Gone du Chaâba: Discovering the Beur Subject in the Margins." The French Review 77, no. 6 (2004): 1151– 1164.

5 - Fludernik, Monika. "Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present." In A Companion to Narrative Theory. Ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005. 36 – 59.

----- Towards a "Natural" Narratology. London: Routledge, 1996.

6 - Gibson, Andrew. Towards a Postmodern Theory of Narrative. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.

7 - Gymnich, Marion. "Linguistics and Narratology: The Relevance of Linguistic Criteria to Postcolonial Narratology." In Literature and Linguistics: Approaches, Models, and Applications. Ed. Marion Gymnich, Ansgar Nünning, and Vera Nünning. Trier, Germany: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. 61 – 76.

8 - Hargreaves, Alec G. Voices from the North African Immigrant Community in France: Immigration and Identity in Beur Fiction. 2d ed. Oxford: Berg, 1997.

9 - Herman, David. "Introduction: Narratologies." In Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis. Ed. David Herman. Columbus: Ohio State University Press, 1999. 1– 30.

----- Narrative Theory and the Cognitive Sciences. Stanford, Calif.: CSLI, 2003.

----- "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology." PMLA 112,

no. 5 (1997): 1046 – 1059.

10 - Hühn, Peter, and Jens Kiefer. The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century. Trans. Alastair Matthews. Berlin: Walter de Gruyter, 2005.

11 - Kindt, Tom, and Hans-Harald Müller. "Narrative Theory and/or/as Theory of Interpretation." In What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Ed. Tom Kindt and Hans-Harald Müller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. 205 – 219.

12 - Lanser, Susan Sniader. "Toward a Feminist Narratology." Style 20, no. 3 (1986): 341– 363.

13 - Laronde, Michel. Autour du roman beur: Immigration et identité. Paris: L'Harmattan, 1993.

14 - Ludwig, Sämi. "Ishmael Reed's Inductive Narratology of Deduction." African American Review 32 (1998): 435 – 444.

15 - McHale, Brian. "Ghosts and Monsters: On the (Im)Possibility of Narrating the History of Narrative Theory." In A Companion to Narrative Theory. Ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005. 60 – 71.

16 - Mehrez, Samia. "Azouz Begag: Un di Zafas di Bidoufi le (Azouz Begag: Un des enfants du bidonville): On the Beur Writer: A Question of Territory." Yale French Studies 82 (1993): 25 – 42.

17 - Nünning, Ansgar. "Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term." In

What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Ed. Tom Kindt and Hans-Harald Müller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003. 239 – 275.

18 - Prince, Gerald. “On a Postcolonial Narratology.” In A Companion to Narrative Theory. Ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005. 372 – 381.

--- - “On Narratology: Criteria, Corpus, Context.” Narrative 3, no. 1 (1995): 73 – 84.

--- - Smith, Sidonie, and Julia Watson. “The Trouble with Autobiography: Cautionary Notes for Narrative Theorists.” A Companion to Narrative Theory. Ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005. 356 – 371.

19 - Weinrich, Harald. Tempus: Besprochene und erzählte Welt. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1964.

"رائحة الزنجبيل" لـ صالحة غابش:

تحولات المدينة في مجتمع إماراتي متغير

بالرغم من أن رواية (رائحة الزنجبيل) للكاتبة والشاعرة الإماراتية صالحة عبيد غابش، قد مضت على صدورها سنوات عدة (2008م)، فقد حظيت مؤخراً بترجمتها إلى اللغة الفرنسية. إذ صدرت عن دار كل العرب للطباعة والنشر باللغة الفرنسية (2022م) بعنوان: (Le parfum de gingembre).

والروائية شاعرة وكاتبة ومثقفة معروفة، وصوت كرَّس خصوصيته بين الأصوات الأدبية والشعرية الإماراتية، وتتبوأ مكانة مرموقة على الساحة الأدبية والثقافية العربية. وتتيح هذه الترجمة لروايتها فرصة للقارئ الفرانكفوني بأن يطلع على نموذج من الأدب الإماراتي المعاصر.

الرواية تدور حول المكان وتحولاته بين الماضي والحاضر، وقلق البطلة (علياء) من ضيق المكان، وتزاحم المباني، وافتقاد رائحة الزمن الجميل (رائحة الزنجبيل)، لتتدفق الأحاسيس والأفكار حول المقارنة بين الماضي الذي تحن إليه البطلة، والحاضر المشحون بالازدحام العمراني والحضاري. لينتهي هذا التمزق بين الماضي والحاضر إلى نوع من المصالحة. إذ لا بدّ من التعايش مع الحاضر والتصالح معه، عبر الحفاظ على القيم، وتعزيز ارتباط الأجيال الجديدة بأصالتها وبواقعها الجديد، والمساهمة في بنائه في ذات الوقت.

الكاتبة الإماراتية صالحة غابش

وقد اختارت الروائية عنوان الرواية: (رائحة الزنجبيل) تعبيراً عن التعلق بالمكان القديم، وزمنه، وروائحه، وشخصياته، وقيمها، حيث تكون رائحة الزنجبيل عالقة بالذكريات وبالأشخاص الأصلاء في زمن الحنين والمشاعر الإنسانية، ورائحة الحنان والمحبة، وهي المشاعر التي توشك أن تختفي وفقاً لإحساس البطلة في الزمن الجديد. ولذلك لا يبقى لها سوى ذاكرة "الزنجبيل" الذي تفتقده بشدة.

لماذا استحقت الرواية الترجمة؟

جاء الاهتمام بترجمة هذه الرواية إلى اللغة العربية، من كونها تبرز علاقة البطلة بالفضاء، وتحولات البيئة والمجتمع، ليس في إمارة الشارقة فحسب، بل في المجتمع الإماراتي ككلّ، وموقف البطلة من تلك التحولات التي طرأت على المدينة القديمة نتيجة التطور الحضاري والتحديث العمراني، والاقتصادي، والاجتماعي، والثقافي. فهي تنتقل بالقارئ بين زمنين لأسرة تقليدية، محورها البطلة علياء في أسرتها التقليدية، في منطقة الحيرة بالشارقة. وتدور حول التغيرات التي طرأت على المدينة وتحولاتها الاجتماعية والقيمية، في سياق بناء روائي محكم بلغة شاعرية، وبإدراك لطبيعة التحولات في هذا البلد العربي الخليجي، الذي تنتمي إليه شخصيات الرواية التي استحقت أن تنقل روائحها الى العالم عبر هذه الترجمة.

الروائية تجيب: ماذا يعني أن يترجم لك كتاب؟ لماذا الترجمة إلى اللغة الفرنسية؟ وماذا تعني للكاتبة؟

رداً على هذا السؤال، كتبت الروائية إلى مجلة "البحرين الثقافية" هذه الكلمات الموجزة:

"بعيداً عن قضايا الترجمة في الوطن العربي، وما يتفرع عنها من تحديات، وصعوبات، ومن طموحات، لأن يأخذ الكاتب العربي مكانه من التأثير في الثقافة العالمية.. فأن يترجم لك كتاب لهي خطوة تعدّ انعطافة في التجربة التي تأسست على علاقة أولى باللغة الأم للأديب، ونحت تجربته بها عبر ثقافة مستزادة، وثراء معرفي، ولغة خاصة يستند بها لتحقيق خصوصيته الإبداعية. فإن استحق أن يكون مقروءاً بعين لغة أخرى، وفكرها، وثقافتها، تأتي الترجمة التي تزدهر من حيث الكم يوماً بعد يوم في عالمنا العربي، خاصة الترجمة من اللغات الأخرى إلى العربية وهي الأكثر ازدهاراً. ويبقى السؤال عن ترجمة التجارب الإبداعية العربية إلى اللغات الأخرى، واختيارات النصوص المترجمة.

قد تسعد لترجمة الكتاب، ولكن سؤال الاستحقاق للترجمة تأتي الإجابة عليه من قبل المترجم، ودار النشر التي ستقوم بنشر النص المترجم، وربما يشاركهما الكاتب في اتخاذ قرار ما إذا كان العمل ذا مستوى يستحق معه الترجمة، إن كان قادراً على أن يكون صادقاً مع نفسه، ومن ثم قرار الترجمة وتنفيذها، بحيث يكون سقف الصدق عالياً عند الحديث عن جدارة الكتاب لأن يحمل صوت الثقافة العربية والإبداع العربي، فضلاً عن تجربة الكاتب. فيخلو القرار من محاباة أو مجاملة، أو ارتكاز على المصلحة الخاصة، بغض النظر عن ثراء التجربة.

إنها مسؤولية مشتركة بين الكاتب والمترجم والناشر. فمن السهل أن يدفع الكاتب كتابه إلى مترجم ليقوم بعمله لقاء رسوم أو مبلغ متفق عليه ليصبح جاهزاً للنشر، ولكن من الصعب أن يتقبل قارئ اللغة المترجم إليها الكتاب، وهو الهدف الأساس للترجمة. هذه التجربة، إذا لم تكن جديرة بأن تُقرأ، يمكننا أن نقول إننا وقعنا في فخ ترجمة عمل لا يستحق أن ينظر فيها القارئ. فقد يكون الكاتب في حاجة إلى تقييم كتابه قبل نشره، ومن يقوم بالتقييم هم النقاد والقراء من اللغة الأخرى كي تستقر نفس الكاتب -إن كان مهموماً بذلك- ويطمئن إلى جودة نصه، وجودة ترجمته.

نحن لا نترجم للرفاهية. صحيح أننا نضيف

رواية "رائحة الزنجبيل" باللغة الفرنسية

إلى السيرة الذاتية أن لدينا عدداً من الكتب المترجمة، لكن ما فائدة الترجمة إن لم تلقَ اهتماماً من قارئ اللغة الأخرى، وكأنَّ التجربة وقفت مكانها ولم تأتِ بخطوة متقدمة للتجربة. فالترجمة لن تكون مفرحةً للكاتب، مهما كان الاحتفال به، إلا إن وجد قارئاً يحتفي بثقافة الكاتب العربي الذي أنتج روايته، أو ديوانه، أو أي نتاج أدبي يحمل في طياته خصائص بيئته التي نشأ فيها، وتميزه عن باقي البيئات، وتحمل هوية مجتمعه في معالجة تحديات المجتمع المتصل بماضٍ غير معروف، وحاضر يدهش القارئ تأثره بما يحدث في العالم من منطلق هويته الخاصة وقيم هذه الهوية. ومستقبل كل مجتمع إنساني له طريقته في انتظاره، ولغة كتابة مدهشة تجذب القارئ إليها، بحثاً عمّا لم يعهده في قراءاته من تاريخ المنطقة، وإنسانها، وأسلوب تعاطيه مع التحديات. ترجمة كتابك مسؤوليتك.. والقلق من هذه المسؤولية أمر لن يكون غريباً".

عن التوترات الجندرية والتساؤلات الاجتماعية ..

(خبزٌ على طاولة الخال ميلاد) تقتنص البوكر العربي 2022م

رسول درويش▫

حصدت رواية "خبزٌ على طاولة الخال ميلاد" الجائزةَ العالمية للرواية العربية أو ما يُعرف بـ (البوكر العربي)، في دورتها الخامسة عشرة للعام 2022م. وحصل كاتبها الليبي محمد النعَّاس على إشادة واسعة من قبل أعضاء لجنة التحكيم، والنقاد، والقائمين على الجائزة. والجدير بالذكر، أن هذه الرواية هي أولُ عمل مطبوع للكاتب، وهي صادرة عن دار رشم للنشر والتوزيع، وبدعم من مؤسسة آريتي الليبية.

وكشف رئيس لجنة التحكيم عن أسباب فوز هذه الرواية قائلاً: "لقد قامت الرواية المتوّجة على استعادة تجربة شخصيّة في ضربٍ من الاعترافات التي نظّم السردُ المتقن المشوّقُ فوضى تفاصيلها، ليقدّم نقداً دقيقاً عميقاً للتصوّرات السائدة عن الرجولة والأنوثة، وتقسيم العمل بين الرجل والمرأة، وتأثيرهما النفسي والاجتماعيّ". وأضاف في تعليقه: "إنّها رواية تقع في صُلب التساؤلات الثقافيّة الكونيّة حول قضايا الجندرية، لكنَّها منغرسة، في آن واحد، في بيئتها المحلّيّة والعربيّة، بعيداً عن التناول الآيديولوجيّ المسيء لنسبيّة الرواية وحواريّتها".

▫ كاتب من مملكة البحرين

الكاتب الليبي محمد النعّاس

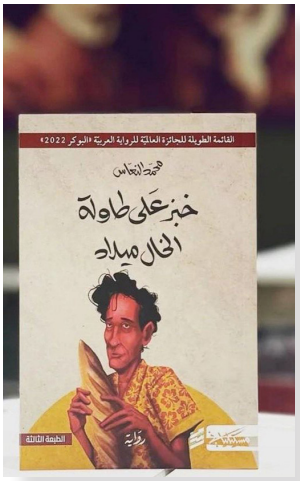
وبدورنا، نسلط الضوء على أهم مميزات هذه الرواية. وقد نتفق أو نختلف مع الذائقة الأدبية للجنة التحكيم، إلا أننا نتناول هذا العمل الإبداعي من خلال محاوره الرئيسة وهي: العتبات، ثيمة العمل، الراوي العليم، الرواية الدرامية والشخصية، الجندرية كثيمة عمل. وأما المحاور الفرعية التي سنعرض لها فهي: المكان، ولغة السرد الحوار، وجرأة السَّرد.

أوّلاً: العتبات

عادة ما تُعرَّف العتبات على أنها (Para Texts) وهو ما يعني "مجموعة النصوص التي تحيط بالنص، وتكون جزءاً منه، أو منفصلة عنه؛ مثل عنوان الكتاب، والإهداء، والمقدمة، وعناوين الفصول، والفقرات الداخلة في الكتاب" 1. وذكرنا في دراساتٍ سابقة أنه تُضاف إليها ملاحق الكتاب كالمصادر والمراجع. وفي هذا السياق، فقد أطلق الجزائري عبدالحق بالعابد، وهو أستاذ نظرية الأدب والأدب المقارن، أطلق على العتبات اسم (المناصّ)، في تعليقه على كتاب جيرارد جينيت. ومع إجراء دراسة أو مقاربة على رواية "خبزٌ على طاولة الخال ميلاد"، يمكننا ملاحظة وجود بعضٍ من مقومات ذلك التعريف الخاص بالعتبات. ومن خلالها أيضاً، يمكننا التطرق للتقنيات الفنية المستخدمة فيها، ويمكننا كذلك النفاذ إلى قيمة العمل الجمالية. سنجد أن محمد النعَّاس قد أدرج بعضاً من تلك العتبات وهي: العنوان، والإهداء، وعناوين الفصول، بينما أهمل الاستهلال والمصادر. وهو ما سنتناوله في هذه الدراسة الموجزة.

1 - عتبة العنوان

عرَّف لوي هويك العنوان بأنه "مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدلَّ عليه وتعيّنه، لتشير إلى محتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف" 2. وبدورنا نؤكد أيضاً أنّ العنوان الروائي أصبح عنصراً فاعلاً وعتبة افتتاحية أولى تُدخل القارئ إلى عالم النص. ذلك لأن العنوان هو ما يرمز إلى النص ويعطي الكتاب (عنواناً) يميزه عن سواه من أقرانه.



وفي الحقل النقدي، يُعتبر العنوانُ مكوِّناً أساسيّاً من مكوناتِ الكتاب بصورة مطلقة، ويُعتبر العتبة الأولى، أي الافتتاحية التي تنقل المتلقي إلى النص، وتقذفه بين جنباته. وفي مقابل ذلك، يراه آخرون بأنه جزءٌ يقع خارجَ النص، ولا يعملُ إلا على إثارة الانتباه والتسويق، وليس بالضرورة أن يرتبط بالمتن السَّردي بصورة وثيقة. وسنجدُ أنه في كلتا الحالتين، أي إنْ عُدَّ العنوانُ جزءاً من الرواية أو خارجاً عنها، فإنَّه يضمنُ حرارةَ صدمة التلقي الأولى؛ لأنه أولُ ما تقع عليه عينُ القارئ، وبهذا يستحيلُ أنْ نعتبره من جانبنا بنية ثانوية لا علاقة لها بمجمل الرواية. إننا نرى العنوان مفتاح الكتاب وفاتحته، والعتبة الموجِّهة للرواية وللمتلقي على حدٍّ سواء. ولذلك نادى كثيرٌ من النقادِ والمختصين بأن يكون العنوانُ microtext أي نصّاً مختصراً ومقدّماً أساسيّاً للرواية 3.

وفي ما يُعنى بوظائف العنوان المتعددة، سنجد البعضَ يُقرُّ بأنَّ وظيفته تتمثلُ أساساً في إثارة فضولِ المتلقي وحبِّه للمعرفة؛ لأنه نصٌّ مصغّرٌ يختزلُ المعنى وتُضمَرُ فيه فكرة الرواية، وهو يحمل وظيفةً (تعيينيّة) تميزه عن مجمل الكتبِ الأخرى، مهما تعدَّدت وتنوَّعت. وإلى ذلك أيضاً، أضاف جينيت وظائفَ ثانوية، فقال: إن للعنوان "وظيفة وصفيّة تتعلقُ بمضمونِ الكتاب، وإيحائيّة ترتهنُ بالطريقة التي يُعيّنُ العنوانُ بها هذا الكتاب، وإغرائية تغري القارئ لاقتناء الكتاب 4".

وفي هذا السياق، يمكننا أنْ نجملَ وظائف العنوان في الرواية العربية عموماً كما قدَّمَ لها الدكتور عبدالمالك أشبهون في كتابه 5 ، وأوردَ فيه

آراءَ بعض الرُوَّادِ العرب في الرواية العربية. وقد تبلورتْ آراؤُهم حول طبيعة العناوين ووظائفها، فقالوا إنَّها حَدَثية، تشويقية، عجائبية، تلخيصية، إحالية، وكذلك رمزية.

وبعد هذا الاستعراض، يمكننا الحديثُ عن إمكانية أن يأخذ العنوانُ الروائي على عاتقه وظيفة واحدةً أو أكثر. وكلما تعدَّدتِ الوظائفُ وتداخلتْ؛ أصبح العنوان ذا تأثيرٍ أقوى على المتلقي. كلُّ ذلك يعتمدُ في جوهرِه على قدرات الكاتب، وخبرته الثقافية، وحتى التجريبية. فالعنوان "يكشف عن وعيِ الروائي، وتجلي منظورِه للكتابة، كما قد يشي بهويَة إبداعية، تخلقتْ أو في طورِ التخلق 6". وبالعودة إلى "خبز على طاولة الخال ميلاد"، وبناءً على كل ما سبق تناوله، فإننا سنجد محمد النعّاس قد أحال جزءاً من العنوان إلى إحدى شخصياته، وهي الذات المتحدثة. أحاله إلى شخصية ميلاد، باعتبارها الشخصية الرئيسة في الرواية، فهو يحمل وظيفة إحالية. ثم قام بربطها بالموضوع الأهم الذي تناوله في النص وهو (الخبز)، أي أنه يحمل وظيفة (حدثية)، إذ يقوم النعَّاس بسرد طريقة صناعة الخبز. وأما (الطاولة) فهي تُحِيل القارئ إلى المكان الذي يُعدُّ عليه عجين الخبز، وإلى الطاولة إلى انتهت بها الأحداث من خلال تمرده على العلاقة النمطية للزواج، وهو ما أفضى إلى ممارسته الجنس مع المدام مريم، بحيث أقدم بعدها على حياة جديدة، وعلى حكاياتٍ اعترافية انبثقت عنها هذه الرواية، كما ورد في الصفحة مئة وتسعة وتسعين، وميلاد يمارس الجنس مع المدام على ذات الطاولة التي صنع عليها الخبز. فهذه الكلمة تحمل وظيفة (رمزية). وعلى الرغم من الحالة التشويقية التي تكتنف العنوان، وتثير القارئ لمعرفة مضامينه، فإنها اتخذت سبيلاً مغايراً لما درج عليه السابقون، باعتباره مقتبساً من مثل شعبي ليبيّ (عيلة وخالها ميلاد). إنه مثلٌ شعبي يمثل موروثاً ثقافياً تناوله النعّاس في قالب روائي، ووضعه في هذا السياق. وبهذا التشبيه المتوازن، سيمثل العنوان ذلك الرجل الذي لا يستطيع أن يفرض كلمته أو شخصيته في بيته، كما جاء الحوار بين ميلاد وابن عمه عبدالسلام (العبسي):

ميلاد: عائلة وخالها ميلاد، ماذا تعني؟

العبسي: تعني أن الناس يرونك ديوثاً لا غيرة لديك. أين سلطتك يا ميلاد على ابنة أختك؟ أنت في مقام أبيها، أنت رب العائلة.

وبهذا يمكننا ملاحظة أن هذا العنوان حمل وظائف تقنية تقليدية، وأنه ابتكاريٌّ من حيث

كونه يمثل جزءاً من (مثل شعبي). وهو مثلٌ ليبيٌّ متداولٌ ورائجٌ. وعلى الرغم من شيوعه، فإنّ الغموض اكتنف بعض جوانبه.

فهو يمثل ثقافة شعبية واقعية، تلامس العديد من الشخصيات (الرجولية)، ويمثل واقعاً اجتماعياً وانعكاساً ثقافياً. وعند الربط بين العنوان (خبز على طاولة الخال ميلاد) والمثل الشعبي (عِيلة وخالها ميلاد)، سنجد أنهما تعاضدا سويّاً لتقديم وجبة روائية دسمة يمكن استنشاقها من خلال الحوارات والمشاهد التالية:

- 327: حيث المدام تتحدث لميلاد قائلة: بالسلامة يا ميلاد، حتى نأكل الخبز من طاولتك.

قد نتفق هنا مع النعَّاس في إسناد العنوان إلى مثلٍ شعبي يثير شهية القارئ، ولكننا نختلف معه من حيث كون الشخصية البطلة (ميلاد) تحمل ذات الاسم الوارد في المثل؛ لأن إقحام الاسم في العنوان أسلوب (شبه) تقليدي، يُحمِّلُ العنوان وظيفة محددة، ويدفع الكاتب إلى تبني نظرة الرجل التقليدية (الخيخة بتعبير شعبي رائج عربياً)، ويبعد القارئ عن البحث في إسقاطاتٍ يستنتجها هو بنفسه، ولا يفرضها عليه الكاتب.

لقد استخدم النعّاس تقنية عمل من خلالها على استخدام المفارقة اللفظية (paradox) من خلال جمع وظائف العنوان المتنوعة. وبذلك أخذ النعّاس القارئ إلى شخصية وهمية متخيّلة، ولكنّها دارجة، ألبسها قالباً روائياً، واستخدمها للنَّبر في ثقافة المجتمع العربي بصورة عامة، والليبي خاصة، وبها وجد المتلقي نفسه تحت طائلة المثل الشعبي، وتحت طائلة الشخصية والعنوان.

وعند تقييمنا لهذا العنوان، سنجده تكاتف مع صورة الغلاف لكشف القادم من الأحداث. ذلك أن اللوحة قائمة على إبراز الشخصية الذكورية الناعمة، ذات الشعر الطويل والوجه الأمرد. لقد استطاع الغلاف مع العنوان أن يشيا بأحداث الرواية منذ بدايتها حتى ختامها. وهنا قدَّم العنوان دعماً مباشراً للغلاف، وصبَّ كلاهما مضامينه في سياق المتن بأحداثه المتلاحقة.

وبتتبعنا لهذه (العلامات) التي أبدع الكاتب في اختيارها، حمل العنوانُ المتلقي على عاتقه وألقاه في ساحة الفضول والإثارة، وحثَّه على البحث عمَّا وراء عتبة العنوان. فقد شرحتِ اللوحةُ العنوانَ وقذفت بالمتلقي في عمق الشخصية الرئيسة (ميلاد) التي تمثل تعاطيها مع مختلف الشرائح الليبية: الأسرة الريفية، المدينة، المؤسسات الرسمية، معسكر التجنيد، وصولاً إلى اليهود في جربة التونسية.

2 - عتبة الإهداء

كما ذكرنا سابقاً، إننا نرى العتبات بمجملها جزءاً من مجمل العمل الإبداعي، ولذلك عليه أن يكون في خدمة النص نفسه. وكما أن العنوان والغلاف يقدمان للعمل، فإن على العتبات الأخرى دوراً لا يقل أهمية عنهما. ولذلك نرجح أن يكون كلٌّ من الإهداء والاستهلال جزأين متصلين بالنص، لا منفصلين عنه.

وعلى هذا المنوال تسير عتبة الإهداء. فإذا كانت جزءاً من النص، فلا يمكن حذفها والاستغناء عنها، وإن كانت المهمة المناطة بها شكلية فقط، فإنها ثانوية، لا يتغيَّر النص بحذفها. قد يختلف بعض النقاد والمتابعين مع ما أرمي إليه، وهو عائد إلى ما درج عليه الماضون، ولا نرى الشيوع دليلاً على تفعيل دور عتبة الإهداء في النص الإبداعي، ولا أعني هنا مجمل العمل الأدبي.

وبالعودة إلى عتبة الإهداء في "خبزٌ على طاولة الخال ميلاد"، فإننا نجده استهلالاً (مستهلكاً) منفصلاً عن المتن السردي، ولم يُحدث صدمةً للقارئ من حيث كونه عتبة. لقد عمد النعَّاس إلى أن يهدي عمله إلى أقربائه وأصدقائه ونفسه أيضاً. فلو حدث وحذفنا الإهداء، فإن النص باقٍ، ولن يتأثر بذلك. ولذلك أيضاً، فإننا نجد أن الطريقة المثلى في العتبات جميعها هي أن تكون جزءاً متصلاً بالمتن، وليست منفصلةً عنه، ويمكننا التثبت من ضرورته وأهميته إذا أبقى فجوة عميقة حين حذفه، بينما نرى أن هذا النوع من الإهداءات لا يغدو تقليداً أعمى يحابي الدَّارج وحتى الكلاسيكي.

3 - عتبة العناوين الداخلية

قسَّم محمد النعَّاس روايته إلى خمسة فصول، وأعطى كل فصل اسم (مكان)، ثم أردف كل عنوان داخلي بمثل شعبي ليبي، وجاءت الفصول والأمثال على النحو التالي:

الفصل الأول: العنوان الداخلي: المخبز
المثل الشعبي الليبي: عيلة وخالها ميلاد
الفصل الثاني: العنوان الداخلي: المعسكر
المثل الشعبي الليبي: تعيش يوم ديك ولا عشرة دجاجة
الفصل الثالث: العنوان الداخلي: دار غزالة
المثل الشعبي الليبي: الفرس على راكبها
الفصل الرابع: العنوان الداخلي: بيت العائلة
المثل الشعبي الليبي: البنات زرِّيعة إبليس
الفصل الخامس: العنوان الداخلي: البرَّاكة
المثل الشعبي الليبي: اضرب القطوسة تتربّى

العروسة. يمثل الجدول السابق أسماء المناطق التي ذهب إليها ميلاد، وقام بسرد الأحداث فيها. وتعتبر أسماء هذه المناطق عناوين داخلية، وهي عتباتٌ استهلالية لكل فصل، وتوصف هذه العناوين المرافقة أو المصاحبة للنص على أنها أقل مقروئية بوجه عام. وكما يقول النقاد إنه "ما من ضرورة لوجود العناوين الداخلية في الرواية، على عكس العنوان الأصلي الذي يعد حضوره ضرورياً" 7.

ولقد جاءت الفصول الخمسة بأسماء مناطق جغرافية أو مكانية كما ذكرنا. وإذا أردنا أن نعرف أهمية العناوين الداخلية كعتبات، فيمكننا فعلاً أن نجد ضرورتها من سواه. فنتساءل أيضاً: هل يُصاب النص بالوهن حين نحذف العناوين الداخلية؟ وفي "خبز على طاولة الخال ميلاد"، سنجد أن العناوين الداخلية ليست جغرافية فحسب، إنما تمثل تغايراً وتمايزاً بين الأماكن، قد تُعطي توطئة أو معانٍ واضحة للقارئ. ذلك لأن تلك المناطق تعطي رمزية لقاطنيها؛ سواء العاملين في المخبز، أو العساكر، أو الأسرة، أو غير ذلك. كما أنها تعطي دلالة على القادم من الأحداث، وهو ما أراده الكاتب من حيث كون العنوان الداخلي عتبة مكانية يستهل به ما سيأتي من أحداث، وراهن على قدرته بالوشاية بالقادم من شخوصها وأحداثها، كما في الفصل الثاني أي المعسكر، حيث يمكننا قراءة أحداثه من خلال المثل الليبي المصاحب.

ثانياً: تقمّصُ الراوي العليم

1. وظائفُ اللغة السردية

استطاع محمد النعَّاس أن يكمل طريقه المميز في "خبز على طاولة الخال ميلاد" عن طريق تشبثه بأسلوب سردٍ محدَّد؛ فاستخدم أسلوبَ السَّرد التقليدي في الزمن الماضي (كان، فعل، خبَزَ..) وابتعد عن استخدام أسلوب السرد المستقبلي أو المضارع، وإن استخدمه مرَّات قليلة جداً كما في المثال التالي:

- ص80: القفز للأمام من خلال الذاكرة: ما فائدة أن أخبرك بقصة زواجي؟ أفضل أن نقفز إلى الأيام التي تلت الزواج..

وفي المقابل، تمسك النعاس بأسلوب الراوي العليم الأوحد. واستطاع تقمَّص دور ميلاد، تلك الشخصية الرئيسة التي أُنيطت بها مهام الراوي العليم ذاتها. روى النعّاس حكاياته من خلال ميلاد، وبقي في مستوىً سرديٍّ واحد، وهو ما أشعر المتلقي بنوع من الرتابة والبطء في الطرح.

وعلى الرغم من أن هذه الرواية هي الأولى للنعّاس، ظلَّتْ لغته السَّرديةَ سلسة، يسيرة، ذاتَ مضامين عميقة، غاب عنها الإمتاع أحياناً، وتوالتْ فيها الأحداث مراراً. كما أنَّه لم يُسرفْ كثيراً في المفرداتِ ولا بالأمثال المحلية، واكتفى بأيسرِ الجمل وأقصرها، وهو ما أتفقُ فيه مع ما صرَّحت به لجنة التحكيم؛ فلم تُحمَّلْ الجملُ ما لا طاقة لها به.

إننا نجد هذا الأسلوب في صُلب المذهب ذاته الذي سارَ عليه الأميركي أرنست همنغواي في الوصول السريع إلى الفكرة. ولكن يجب عدم إغفال القارئ (الشكلاني) الذي يستمتعُ بالمفردات اللغوية عندما ترتقي بلاغياً، وهو أسلوبٌ له مناصروه قراءً وكتاباً، وهو ما درجتْ عليه الجزائرية أحلام مستغانمي 8، وكذلك الأديب البحريني أمين صالح 9، وأشاد به الناقد الجزائري د.عبدالمالك مرتاض.

وقبل الخوض في كنه اللغة السَّردية ذاتها، نذكر بما قلناه في دراساتٍ سابقة، ونُشيرُ إلى أنَّ اللغة عند ابن جني هي مجموعة أصواتٍ يعبّرُ بها كلُ قوم عن أغراضهم، بينما السردُ في اللغة يعني تتابعَ الأحداث وتداخُلَها عبر تقديمِ حكاياتٍ مترابطة، تجعلُ القارئ قادراً على تخيِّل الروايةِ والتفاعلِ معها. والنصُّ السرديُ هو المكتوبُ تتابعاً بصورة متصلة.

2. أشكال اللغة السردية 10

أ) لغةُ النسج السردي

نُذكِّر بأنَّ كثيراً من الروائيين العرب هم كتَّابٌ يسوقون حكاياتٍ ويسجلونها بلغة بسيطة، وأمَّا الأدباء منهم، فهم الذين يعكفون على الاستخدام السليم للغة؛ فكيف جاءت لغة النعَّاس السردية في "خبز على طاولة الخال ميلاد"؟ لنضع هذه الأمثلة بين يدي القارئ:

- ص129: لا تلم نفسك لأنك لم تستطع ..... مثلي.. على لسان المومس.

- ص155: ميلاد: يمكنكِ يا زينب أن تسبحي بالبكيني، ولكن بشرط ألا يكون ليبي في المكان.

إنَّ هذه عيِّناتٌ من اللغة السردية التي استخدمها النعّاس في عمله. وإذا كان البعضُ يتباهى بهذا النوع من اللغة القريبة من الفصحى، فإنَّ هناك، كما ذكرنا، الكثيرين ممَّن ينادون برفعِ الكاتب للغته السردية، من أجل الحفاظ على اللغة وإبراز متانتها ورفع ذائقة القرَّاء اللغوية.

ب) اللغة الحوارية 11: يرى البعض ضرورة أنْ يكون الحوارُ متألقاً، مقتضباً، ومكثفاً. ولا يجب

أنْ تبتعدَ لغة الحوار عن لغة السرد كثيراً . كما يجدُون أنَّ الإكثار من الحوار يعودُ إلى أحدِ أمرَين: تملصُّ الكاتبِ من موقفٍ صعبٍ في التحليل والوصف، أو أنَّ الكاتب لا يزال مبتدئاً. سنلاحظ أنَّ لغة الحواراتِ قريبةٌ، بل تتشابه كثيراً مع اللغة السردية التي استخدمها الكاتب، وكما أنَّ هناك من يرغبُ أنْ يكون الأسلوبان مختلفين، فإننا نجدُ النعّاس يستخدم اللغة ذاتَها في السرد وفي الحوار والوصف أيضاً!

وفي هذا السياق نذكّر بإشادة لجنة التحكيم بـ (جرأة اللغة)، وإننا إذ نختلف معها، نفرّق بين جُرأة اللغة ووقاحة اللغة؛ ذلك أن من مهام الأدب رفع الذوق العام والجمالي لدى القرَّاء، وعدم الإسفاف في استخدام المفردات البذيئة. كما ننوه إلى ضرورة استخدام التنصيص حين يكون الحوار باللهجة المحلية أو العاميَّة، ونستبعد التنصيص عندما يكون الحوار على لسان الكاتب لا الشخصية نفسها، وهو ما يمكن ملاحظته في هذه الرواية. وهنا أمثلة على ضرورة كتابة الحوار بلا تنصيص:

- ص162: "كنتُ أعرف يا ميلاد أنك راودتَ أختي عن نفسها منذ أول يوم لها في المدرسة".

-ص175: "يا سي ميلاد على رسلك، نحن مازلنا في بداية السهرة، ها ها ها ها".

4. لغة المونولوج الداخلي

يعرف المونولوج بأنه حديثُ النفس للنفس، واعتراف الذات للذات، وتمثل الحميمية، والصدق، والاعتراف، والبوح.. ويعود مستوى اللغة فيها للشخصية ذاتها، وتختلف باختلافهم.. وهنا أمثلةٌ جاءتْ على ألسنِ شخصياتٍ مختلفة..

- ص129: السرد جاء على هيئة بوح في أغلب الرواية.. مثال: "في بيت العيلة المظلل بالحب، أختلي بنفسي لأوقات طويلة، أو أجري من أخواتي إلى العبسي، نحاول لعب الكرة في الشارع الرملي، أو ملاحقة البنات الريفيات، أو سرقة البرتقال من سواني القرية".

- ص175: كنت أفكر في مأزق البطالة أو ما يسمى بالتقاعد الاختياري وتعب زينب من العمل وهو ما جعلها تتقرب من مديرها.

ثالثاً: السردُ الوصفي الأفقي للأحداث

فيما يُصر الكلاسيكيون على الأنماط المُتعارف عليها في كتابة الرواية، ويرون ما سواه فشلاً ذريعاً، فإن (الحداثيين) يرون الانقلاب على السائد والتقليدي نوعاً من الإبداع. ويستشهدون

بظهور ما يُعرف بالواقعية السحرية في أدب أميركا اللاتينية، لأنها تعيد إنتاج الرواية التقليدية بمميزاتٍ جديدة وملامح حديثة، ولعلَّنا نستذكر رواية (دلمونيا) 12 دليلاً على ذلك، حيث يسيطر (الزمنُ) فيها، ويجري في دهاليزها شرقاً وغرباً.

ونتيجة لذلك، يحذر الأميركي ديفيد شيلدز في كتابه (جوع الواقع) 13 من موت العناصر والمكونات الأساسية للرواية، أو الانقلاب عليها؛ لأنَّ الكاتبَ -في هذا النظام الحداثي المستجد- لم يعدْ يبتكر الأحداثَ ويركبها مع بعضها، بقدر ما يقوم باستذكارها ونسخها، ثم تفريغها من ذاكرته. ومن هنا، تبدو الأحداث في أغلبها أفقيةً مرسَلة، لا تعرقلُ الشخصياتِ ولا تُشقلبُ الأحداث. وعليه أصبحت مكتباتنا الحالية زاخرة حدَّ التخمة بالكثير من الروايات التي تقوم على ما يُعرف بالسرد الوصفي الأفقي، وهو السرد الذي لا تجدُ فيه مفارقاتٍ (ironies)، أو مفاجآت، ولا حتى تناقضات (paradox)؛ لأنها وببساطة نصوصٌ غيرُ قائمة على التخييل ولا التحبيك (texture)، ولأنها تتجاهل بقية العناصر التي تُبنَى عليها الرواية.

ويضيف شيلدز: إنَّ هذا التخلي المباشر عن الحبكة (plot)، يؤدي إلى تحطيم نهج الكتابة الشائع والقائم حالياً، ويعني أيضاً التخلص من العناصر التقليدية للرواية، والتي كانت ضرورات قيام هذا الجنس الأدبي. وهو خلافٌ أطلق عليه الناقد والأكاديمي المغربي سعيد بنكراد بالتنظيم السطحي والتنظيم العميق 14 .. فما هي تلك العناصر التي يحدثنا عنها شيلدز؟ وكيف نقيّمُ وجودها في "خبز على طاولة الخال ميلاد"؟

1 - تركيب المشاهد

كما ذكرنا في دراسات سابقة، يرى شيلدز أنَّ هذا النوع الروائي القائم على السرد الوصفي عاجزٌ كل العجز عن تركيب المشاهد، وبناءِ الشخصيات، وابتداعِ العوالم؛ فتشعركَ بعضُ المشاهدِ فيه بعدم ترابطها، وكأنها قصصٌ متفرقة، بشخوصٍ وأماكن مختلفة لا ترتبط بالشخصيات الرئيسة. وعند العودة إلى رواية "خبز على طاولة الخال ميلاد"، يمكننا ملاحظة ذلك بصورة واضحة من خلال الأمثلة التالية:

- ص7: نجد ميلاد -ومن خلال تقنية الاسترجاعات- يسرد حكاية والده وعائلته وتعلم صناعة الخبز، في وقتٍ موازٍ لمشهد صعود نجم الزعيم الليبي السابق معمر القذافي وإحكام قبضته على السلطة. ولا نرى وجود رابطٍ بين الحدثين، ولكن تقنية تركيب المشاهد هي التي أعطتنا هذه

الصورة الوصفية والأفقية للأحداث.

- ص41: يصف ميلاد المعسكر من ذاكرته، فلا حدث آنيّ يُسرد، لأن حركة الأحداث تتوقف ويقلّ التشويق، مع تفعيل الذاكرة. ولذلك أيضاً، سنجد النعَّاس يطيل كثيراً في سرد حكاية أخرى للمعسكر ومن الذاكرة أيضاً، وكلا الحدثين اللذين يتحدث عنهما لا يلتقيان إلا في الذاكرة. ولذلك جـاء السرد الاستذكاري طويلاً جداً، بحيـث ينسيك الوضـع الذي صار إليه ميلاد وهو يسرد قصصه مع العبسي.

سنجد الاستذكار هكذا يرسم صورة عامة للمشاهد، ولكنه لا يسرد أحداثها تواليا. وهو ما يدفعنا إلى القول إن الوصف الأفقي غلب على الرواية، وإنه دفع بالكاتب دفعاً لكي يركب في كل فصل مشهدين يحدثان في مكانين مختلفين. فنجد الفصل الأول وفيه المشهدان 1 و2، والفصل الثاني 3 و4، وهكذا مع بقية الفصول.

2 - الكلام الإخباري المباشر

وأكَّد شيلدز في الكتاب ذاته على مواصفاتِ السَّردِ الأفقي للأحداث، موضحاً أنَّ الحوار فيه قد ينحدرُ إلى مستوى الكلام المباشر، ولذلك تبدو فيه المشاهدُ باهتةً، والشخصياتُ عائدةً إلى أصواتٍ غير مؤثرة في التركيب البنائي. ونسوق هنا بعض الأمثلة من "خبز على طاولة الخال ميلاد"، بعدما نُذكّر بوجود الأمثلة الليبية الشعبية في مقدمة الفصول الخمسة:

- ص91: جملة تقريرية: هناك الدين الحقيقي وهناك دين المجتمع، والأمران مختلفان.

- ص175: جملة تقريرية خارجة عن السرد: أنا من جيل أنصت للراديو وأشرطة الكاسيت أكثر من إنصاته لكلمات والديه.

ومن جهة أخرى، أشادت لجنة التحكيم باللغة الحوارية وعبَّرت عنها بـ(الجريئة)، بينما يراها شيلدز انحداراً، يؤدي إلى طرح مشاهد باهتة.

3 - تحول الشخصيات إلى أصوات

وأمام هذه النوع من السرد الأفقي المنبوذ (تقليدياً)، يرى شيلدز أيضاً أنَّ الشخصيات تتحول إلى أصواتٍ في فضاءاتٍ لا تسمح لها بالمكوث، بحيث تسقط الرواية من مرقَى اللغة إلى مهابط اللغو. وفي "خبز على طاولة الخال ميلاد"، سنسوق بعض الأمثلة التي تحولت فيها الشخصيةُ إلى صوتٍ يمثل التوجه السياسي الذي لا يضيف شيئاً إلى البناء الروائي، لدرجة (تميّع) معه الشخصية وتكاد تذوب (تقليدياً)، بينما تراه

(الحداثية) انقلاباً منطقياً، يعكسُ طبيعة استخدام اللغة في العصر الراهن:

- ص7: لا أشاهد إلا قناة الجماهيرية، أتابع فيها مؤتمراً أو خطاباً للأخ القائد.

- ص7: وُلِدت قبل أن يمتطي الأخ القائد جواده بعام ليحرر البلاد من العملاء والخونة والقواعد الأجنبية كما علمونا في المدرسة.

- ص48: كانت أغنية تعدد صفات الأخ القائد الرجل المثالي لهذا البلد.

- ص38: الأخ القائد حرر ليبيا من سلطة الأجنبي.

رابعاً: الجندرية كثيمة عمل

ظهر مصطلح (الجندرية)، أو ما يُعرف بالنوع الاجتماعي، في مقابل مصطلح الجنس مطلع السبعينات من القرن الماضي. وحدَّدت عالمة الاجتماع آن أوكلي هذين المفهومين بقولها: إن كلمة الجنس تركز على الفروق البيولوجية بين الذكر والأنثى من حيث اختلاف الأعضاء الجنسية. وأما الجندرية فهي مصطلح أو معطى ثقافي يدل على التصنيف أو الجنس الاجتماعي، وذلك بحسب قدرة الفرد على التغيُّر مع معطيات المكان والزمان. أي أنه النوع الاجتماعي الذي يدل على (المكانة) التي يحددها المجتمع، سواء للرجل أو المرأة 15. وبالعودة إلى "خبز على طاولة الخال ميلاد"، فقد أشادت لجنة التحكيم بالجندرية باعتبارها ثيمة عمل مميزة وتستحق تسليط الضوء عليها روائيّاً.

ومن خلال الخوض في الرواية موضوع الدراسة، سنجدها متمركزة حول الشخصية الرئيسة والراوية (ميلاد)، منذ معايشته لوالده في تعلُم صناعة الخبز، والحثّ الأبوي الذي تلقاه من والده لأن يأخذ عنه مواصفات الرجل بدلاً من المرأة. ثم ينتقل إلى علاقة ميلاد بأخواته الأربع، وكيف نشأ ميلاد بينهنَّ، وتأثر بصفاتهن الأنثوية. وانطلق الكاتب إلى إظهار صوت المجتمع من خلال دور العبسي ابن عم ميلاد، فأعطاه دوراً مهماً في تثبيت معنى (الرجولة) عند ميلاد، وحثه على ممارسة متطلباتها في مختلف مراحل الحياة. وفي فصل آخر من الرواية، جاء دور اليهودي بنيامين وابنته ساره في بلورة تلك النظرة الجندرية. وأخيراً، تطرق النعَّاس إلى المشاكل التي واجهت ميلاد حين التحاقه بمعسكر الجيش، حيث فشل في أن يكون عسكرياً يحمل معاني الشدة والقسوة. وبهذه الأحداث المتوالية مكانياً، تتبلور شخصية ميلاد، ويكون القارئ متهيئاً يستعرض لتوقّع ما سيكون عليه ميلاد في علاقته مع زوجته زينب.

إنها رواية جندرية بامتياز، أخذت على عاتقها ثيمة سردية شائكة، وناقشت الحالة النفسية التي يكون عليها أيُّ ميلاد، ذلك الرجل الذي يقع اجتماعياً بين منطقتي الرجولة والأنوثة. فهل يتمكن من أن يتكيَّف مع الوضع الاجتماعي؟

لقد وضع النعّاسُ ميلادَ في مواقف متباينة، تتطلب من شخصيته، وفي مواقف مكانية مختلفة؛ أن يكون ذا جندرٍ واضح المعالم، ولكنه يفشل فيها جميعاً. فما هي البيئات المكانية والحوارية التي خلقها النعّاس ووضع شخصيته فيها، بحيث يستعرض ثيمة الجندرية في قالب روائي؟ لنرى ذلك من الأمثلة التالية:

1. الأب مختار:

- ص220: سأصنع منك رجلاً، حتى لو كان ذلك آخر يوم في حياتي.

- ص220: تنزع الشعر عن سيقان أخواتك أيها .....

2. أم ميلاد وأخواته

- ص30: كان رد فعل أمي وهي ترى نزيف يدي أنه لا يجدر بالرجل غسل الأواني.

- ص50: الأم لميلاد: لا يجدر بك من موقع الرجل أن تغسل الأواني.

3. المادونا

- ص58: قال لي المادونا إنني أشبه الفتاة الصغيرة وهي تلعب بالحبل خلال الاستعراض العسكري.

4. العبسي

بعد استشهادنا بالحوارات التي عكف الكاتب على تسخيرها في المشاهد الروائية، ودأب على أن تستنطقها شخصياته، سنصل إلى أن ثيمة العمل ظاهرةً أحياناً، ومضمَرة أحياناً أخرى. ويمكننا التأكيد على أن أغلب الأحداث مركَّزةً ودارت لخدمة الجندرية كثيمة عمل بارزة؛ وهو ما أفضى إلى أن يكون ميلاد نصف رجل، عاجزاً عن مضاجعة العاهرة خديجة، وفاشلاً في الجيش، وغيرها من الأحداث.

الهوامش

1 - عبدالحق بلعابد، عتبات جيرارد جينيت من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر، 2008م، ص 18.

2 - المرجع السابق، ص 67.

3 - عبدالمالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للنشر والتوزيع، دمشق، 2011م، صفحة 13 - 14

4 - عبدالحق بلعابد، المرجع السابق صفحة 73.

5 - عبدالمالك أشبهون، المرجع السابق، صفحة 19.

6 - نفس المصدر السابق، صفحة 17.

7 - عبدالحق بلعابد، المرجع السابق، ص 125.

8 - يمكن إحالة القارئ إلى أعمال أحلام مستغانمي مثل: ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير، الأسود يليق بكِ ....إلخ.

9 - يمكن الاطلاع على أعمال أمين صالح السَّردية مثل: أيام يوسف الأخيرة، شمالاً إلى بيتٍ يحنُّ إلى الجنوب ...إلخ.

10 - عبدالحق بلعابد، المرجع السابق.

11 - عبدالمالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص116.

12 - رواية دلمونيا، رسول درويش، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2016م.

13 - David Shields, Reality Hunger, Hamish Hamilton, 2010.

14 - سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2012م.

15 - Ann Oakley,Sex, Gender and Society, London, temple Smith,1978

لغز الوعي: حوارات سوزان بلاكمور

د. محمد مصطفى حسانين ▫

تبدو كلمات مثل "أعي ذلك"، و"وعينا الحر"، و"الوعي العام أو الخاص"، وغيرها بمثابة كلمات عامة نلوكها طوال اليوم دونما إشكال يذكر حولها. ولا يعود ذلك إلى بساطة المفهوم الذي تحمله، بل من باب التجاهل السائد على حساب التحليل العميق. لكن إذا تساءلنا عن مفهوم "الوعي" الذي يشكل صلب هذه الصّور وغيرها سنستشعر، لا شك، نوعاً من الحيرة في تعريف الوعي؛ ولهذا يبدو وعينا بـ"وعينا" بحاجة إلى نوع من "الوعي"!؟ وهو من الصعوبة بمكان على الصعيدين؛ الفلسفي والتجريبي، لأنّ وعينا سيكون تحت ملاحظة وعينا، أو لاوعينا، لا ندري!

لقد أثارت إشكالية الوعي مشكلات هائلة منذ الفلسفة الأولى، ولم تكن ثنائية العقل - الجسد التي دعا إليها ديكارت إلا واحدة من المعضلات التي كان على الفلسفة بعده محاولة فهمها، أو مناقشتها، أو حتى قمعها، وكان البحث التجريبي المتواتر الاتساع في القرن العشرين مفجراً ثورة في علوم الأعصاب، ووافداً مهماً في العلوم المعرفية، فأثار أسئلة حول طبيعة المعرفة البشرية، خاصة أكثرها غموضاً أي إشكالية "الوعي البشري"، بل قل "الوعي" في كل كائن حي!

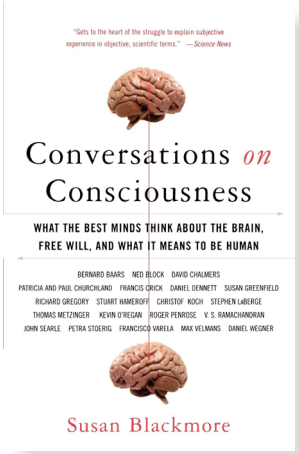
▫ كاتب من مصر

▣ الكاتبة البريطانية سوزان بلاكمور

ومما لا شك فيه أن الأبحاث في هذا المضمار في الثقافة الغربية المعاصرة من الكثرة بمكان، ولا يكاد الحديث عن تلك الإشكالية في الكتابات العربية يكون إلا نقلاً عن المؤلفات والاتجاهات الغربية، وأسباب ذلك معروفة دونما حاجة إلى كثير بيان. ومن بين هذه الكتب التي تبدو مثيرة في طرحها: كتاب سوزان بلاكمور Conversation on Consciousness، أو "حوارات في الوعي"، الذي صدر في نيويورك في العام 2006م، وصدر عربياً بترجمة أستاذ الجراحة د. عمرو شريف بعنوان: لغز الوعي- حوارات سوازان بلاكمور، (المركز القومي للترجمة في مصر 2019م). فهذا الكتاب تبدو قيمته في جمعه لآراء واحد وعشرين عالماً يشتغلون بشكل أو آخر حول إشكالية الوعي، في ميادين الفلسفة، وعلوم الأعصاب، وعلم النفس، والكوانتُم، وكلهم من أشهر المشتغلين بالقضية على مستوى العالم. وحسناً صنع عمرو شريف حين رتّب الحوارات حسب تخصص المتحاورين، بعيداً عن الترتيب الأبجدي الذي تبنته المؤلفة؛ تحرجاً من المشاركين.

يقدم الكتاب مادة غزيرة ومثيرة في كل هذه الحوارات، ويظهر فيها بوضوح غموض مشكلة الوعي؛ لأن الوعي في هذا الكتاب ليس مجرد فكرة فلسفية، أو محض تصور نظري، بل "الوعي هو حياتنا". فإذا نظرنا إلى تسلسل حياتنا وتطورها من الميلاد حتى الموت، فسوف نراها تعبّر في كل مرحلة عن أشكال مختلفة ومتفاوتة للوعي، ليس فقط لما يحيط بنا، أو خبراتنا حول العالم والناس والكائنات، بل حول ذواتنا وأنواتنا العميقة، وتقلباتها المظلمة والمضيئة في آنٍ. ولهذا يقول الفيلسوف جون سيرل: "فالعجيب ليس هو أهمية الوعي، بل لماذا يكون أي شيء آخر مهماً؟". ويفسر سيرل ذلك بأن كل الأشياء الأخرى تكتسب أهميتها تبعاً لعلاقتها بالوعي.

فالمال يسعدنا لأنه سيحقق لنا خبرات سعيدة ما كنا لنستشعرها بدونه؛ لذا فإن خصوصية الوعي متطلب أساسي لكل شيء مهم في حياتنا.



وتدور حوارات الكتاب حول أسئلة شائكة معقدة، يحوطها الغموض والالتباس، فتدخل في إشكالية الوعي مشكلات متنوعة، منها على سبيل المثال: مشكلة كيف نلائم بين الوعي والمخ المادي؟ ومن ثم كيف تُنتج آلياتُ المخّ الوعيَ؟ وما علاقة الوعي قبل ذلك بمشكلة الثنائية التقليدية، أعني ثنائية العقل والمخ، والوعي والمخ، وهنا تثار أيضاً مشكلة الفروق بين العمليات العقلية الواعية وغير الواعية، وما يتعلق بقضية الخواص الذاتية الحسّية التي تختلف من شخص لآخر، أو ما يعرف فلسفياً بمشكلة الـ "كواليا Qualia". يضاف إلى المشكلات السابقة سؤال حول علاقة الوعي بالعمليات المخّية؛ أهي علاقة انفصال أم اتصال؟ ولم تترك سوزان بلاكمور واحدة من هذه المشكلات إلا وأثارتها في حواراتها، وأعادت فتح الملفات الشائكة فيها، أو قل المعضلات الفلسفية النظرية حول الوعي، أو ما يرتبط به من فرضيات علمية تجريبية تتراوح بين علوم الأعصاب، والطب النفسي، والفلسفة الأخلاقية، وفيزياء الكوانتُم، والذكاء الصنعي. ولم تكن تلك القضايا وحدها ما أثارته بلاكمور، بل كانت مشكلتها الرئيسة التي تبحثها طوال حواراتها ترتكز حول إشكالية الوعي ذاته، وهو ما تعبر عنه بوضوح قائلة: "كنت أريد أن أعرف ما الذي يجعلهم يعتبرون الوعي ظاهرة خاصة، ولهذا ينظرون إليه باعتباره مشكلة تختلف عن بقية مشكلات العلم والفلسفة".

ولعل أهم ما طرح من نقاش في الحوارات يتعلق بموضوع مقاربة الوعي، وما يمثله من إشكال. فهناك مَن، لفرط تبسيطه للموضوع أو لنقل لغلو نزعته المادية، مال إلى عدم عدّها مشكلة خاصة، فاعتبرها مثل غيرها من مشكلات العلم قابلةً للبحث التجريبي، مثلما هو حال بات تشيرشيلاند. وعلى الطرف النقيض، هناك من مال إلى كونها مشكلة كاذبة، وهذا رأي كيفن أوريجان. ولكن تبدو أغلب مواقف المتحاورين

تقرُّ بأنها مشكلة صعبة. ومن أكبر المدافعين عن هذا الرأي: ديفيد شالمرز، إذ يرى أن معضلة "الوعي" أحد تجليات مشكلة العقل- الجسم، وتكمن صعوبة الوعي وفهمه في السؤال: كيف تؤدي العمليات الفيزيوكيمائية في المخ إلى خبرات ذاتية؟، لأن هناك اختلافاً جذرياً بين الكيانين: المادي واللامادي، لذلك تظل صعوبة تصور انبثاق اللامادي (الخبرات) من المادي (العمليات الفيزيوكيمائية). ومن شأن هذا التوتر أن يؤدي إلى لون من الالتباس والحيرة! ولهذا نرى من يوحد بين الجانبين، كأن يقول الزوجان تشيرشيلان بأن النشاط المخّي ليس إلا خبرة! ويقول جون سيرل بتسبب الدماغ في الخبرات! ويطرح شالمرز فكرة المصاحَبة بين النشاطات الفيزيائية والخبرة الذاتية، ممّا يجعلنا داخل "ثنائية خصائص" الوعي والدماغ معاً!

ولهذا تبدو سطوة إشكالية الثنائية: العقل– الجسد تفرض نفسها في كلّ نقاش، رغم محاولة الهرب منها، والتنكّر لها. لقد رفض جميع المتحاورين -على اختلاف توجهاتهم- تلك الثنائية الديكارتية التليدة، وأكدوا مراراً أنها ليست صواباً بالمرة، وأنها خطأ فلسفي، أو أنها -على حد تعبير دانييل دينيت- ثنائية لا معني لها؛ فليست هناك كيانات غامضة. لكن ما تفتأ هذه الثنائية تطل برأسها ناظرة بحدقتيها في عيون المتحاورين، حين يبدؤون في تفسير ظهور "الوعي"، فهناك دائماً نوع من العلاقة المفترضة بين طرفي الثنائية، فترى سوزان جرينفيلد أن "المخّ يولّد الوعي"، ويرى جريجوري أن "المخّ يولّد الأحاسيس"، بينما يرفض ند بلوك وكيفن أوريجان لفظ "يولِّد Generate". وتتزايد المصطلحات في هذا المضمار، فهناك مفاهيم متنوعة من مثل: التعالقات Correlations، والواحدية الانعكاسية Reflective monism، والواحدية العصبية Neural Monism. وفي كل هذه المفاهيم نحن أمام نوع من العلاقة بين الطرفين، إما علاقة سببية أو ارتباطية/ تعالقية أو توليدية، وجميعها ليست موضع إجماع، بل موضع نقد. فالقول بالتعالقات العصبية للوعي يبدو في نظر البعض مجرد حيلة لفظية للتهرب من المشكلة، وترفض تشيرشيلاند القول بالعلاقتين التعالقية والسببية، ويتنكر أوريجان للعلاقتين ذاهباً إلى أن الخبرات ليست من إنتاج الدماغ، ولا علاقة لها بما يجري في المخ مطلقاً!

ولا تنفك هذه الثنائية أن تنبثق مرة أخرى في ظل محاولة لرأب تنافرها، فتلمع في الأفق عند

مناقشة المتحاورين حول الفروق بين العمليات العقلية الواعية وغير الواعية، أو بمعنى آخر، معرفتنا بالعمليات التي تحدث داخل الدماغ ونواتجها على خبراتنا الواعية وغير الواعية. فنحن نعرف بأن هناك فعلاً عمليات معقدة تحدث داخل الدماغ أو المخ لتتم عملية الإبصار ورؤية الأبعاد الثلاثية والثنائية، لكننا لا نملك أي إدراك واعٍ بهذه العمليات، بينما نكون مدركين وواعين فعلاً بشكل المباني الدائرية والمربعة ورؤية الأهرامات وغيرها، وهذا فارق أساسي حقيقي بين النوعين من العمليات العقلية لا يمكن إنكاره، ولكنه يقذفنا مرة أخرى في أتون "المشكلة الصعبة". فهذا الفارق -على ما يقول ديفيد شالمرز - لا يجعلنا فقط مرغمين على تفسير كيف يولّد/ يُنتج المخُّ الوعيَ؛ بل علينا أيضاً تفسير لماذا يفعل جزء من المخ ذلك، ولا تفعله الأجزاء الأخرى!؟

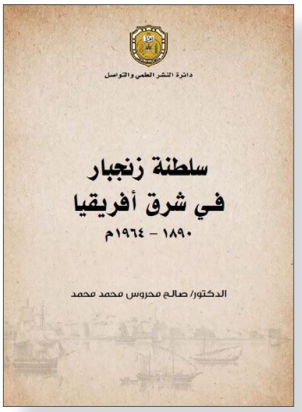
نقطة أخرى مثيرة تطرحها حوارات بلاكمور، تتمثل في مفهوم فلسفي قديم يتناول العلاقة بين خواص الأشياء المادية والانفعالات المرتبطة بها، وهو مفهوم الكواليا الذي يعدّ أحد المفاهيم الإشكالية، ويدل على الخبرة الحسّية الذاتية التي تختلف من شخص لآخر، مثل حمرة الزهرة، ورائحة العطر، وصوت المنشار، وطعم الشاي.. فلهذه الأشياء سمات فيزيائية، أو خواصّ دالة على طول موجة صوتية أو لونيّة، ولكن الاستجابة إليها إدراك شخصي غير قابل للوصف، وبالطبع كانت ردود المحاورين متباينة جدًّا، بل ملتبسة في تفسير المفهوم، رغم إجماعهم عليه.

وفضلاً عن مشكلة الكواليا، هناك إشكال يبدو في صيغة السؤال المكرر في المحاورات على النحو الآتي: هل تعتبر الوعي شيئاً إضافياً منفصلاً عن العمليات المخّية التي يعتمد عليها، أم لا؟ الإجابة على جانب كبير من التنافر، بل ذهبت بلاكمور إلى تصوير الخلاف في ثوب فريقين:A ، وB. يتزعم الفريق A دانييل دينيت وفريقه تشيرشيلاند وكريك، وهم مقتنعون بأن التفسير المادي للوظائف المخّية من شأنه حلّ إشكالية الوعي، وهذا مقابل الفريق المعاكس الذي يتزعمه شالمرز، ويرى أنّ مشكلة الوعي حتى وإن فسّرنا كل الوظائف المخّية ستبقى من المشكلات العسيرة والصعبة التي تظل معرفتنا بها محدودة. أما أكثر الأسئلة إثارة للاختلاف والاضطراب على طول المحاورات جميعاً -على ما تقرّ سوزان بلاكمور- فهو سؤال: هل تعتبر أنّ لديك إرادة حرة؟ تبدي بلاكمور تحيزها الصريح لفكرة إنكار

وجود إرادة حرة، بل تزعم أنها كانت تتوقع إنكاراً مماثلاً من كافة المتحاورين، لكن في الواقع لاحظت تململاً وحيرة من الجميع في الإجابة، لأن المطلوب ليس بياناً فلسفياً، أو حجاجاً نظرياً، بل وجهة النظر الشخصية التي يتبنّاها كل فرد في حياته الفعلية. ولعل أكثر هذه الإجابات صراحة في تأكيد وجود الإرادة الحرة إجابة جون سيرل، إذ أجاب بحزم: "ليس لديّ اختيار في ذلك الاعتقاد! فكلنا نشعر أن لدينا حرية إرادة، ولا نملك أن ننكرها، بل إنكِ إذا أردتِ أن تنكري حرية الإرادة في موقف يتطلب اتخاذ قرار، فقلت لنفسك: حسناً، أنا أؤمن بالحتمية، لذلك عليَّ أن أنتظر لأرى ماذا سيحدث! إن موقفك هذا هو ممارسة فعلية لحرية الإرادة".

وما من شك فإن إشكال الإرادة الحرة من شأنه تفجير قضية على جانب كبير من التوتر، وهي قضية "الذات" التي تمارس الإرادة الحرة أو تدّعيها، وهو سؤال يجرّنا إلى سؤال حول المقابل المخّي لهذه الذات المستشعرة للخبرة؟ وما طبيعة هذه الذات؟ والحديث عن الذات يجرّ إلى مشكل وحدتها وتغيّرها عبر الزمن، أو هويّتها. إنه سؤال جوهري يطرح في بساطته اللغوية كل الالتباسات الفلسفية والوجودية: "من أنا؟". الأسئلة التي يفجرها الكتاب على درجة كبيرة من التعقيد، ليس في صيغتها، ولا في تركيبها، لكن في كيفية الإجابة عنها، التي تكاد تكون ملتبسة ومبهمة وغير حاسمة. فلم يكن لتطور البحث التجريبي في "الدماغ ودراسة المراكز العصبية وعمل خرائط دقيقة للمخ" حاسماً في الإجابة عن أسئلة الوعي. ولهذا تنهي بلاكمور مقدّمتها للكتاب بعبارة دالة على القلق والحيرة، فبعد كل هذه الحوارات، هل أمكنها فهم الوعي؟ تجيب في الختام قائلة: لا شك أنّني أفهم العديد من النظريات عن الوعي أفضل مما كنت سابقاً. أما بالنسبة إلى الوعي نفسه- إن كان له وجود- فأخشى أنّني لم أفهمه بعد!

سلطنة زنجبار في شرق أفريقيا (1890 - 1964م)



عماد جاسم ▫

يتناول هذا الكتاب، لمؤلّفه الدُّكتور صالح محروس محمد محمد، الصَّادر عن دائرة النَّشر العلمي والتَّواصل بجامعة السُّلطان قابوس، جانباً من تاريخ سلطنة زنجبار في شرق أفريقيا خلال الفترة (1890 - 1964م)، إذ يمثل العام 1890م فرض الحماية البريطانية على زنجبار، فيما يمثل العام 1964م نهاية الحكم العُماني لزنجبار، بعد انقلاب الثاني عشر من يناير عام 1964م.

▫ باحث من عمان

الدكتور صالح محروس محمد محمد

يحتوي الكتاب على مقدمة، وتمهيد، وستة فصول، وخاتمة. وقد استخدم المؤلّف في دراسته هذه المنهج التَّاريخي التَّحليلي النَّقدي، حيث عرض الأحداث والوقائع التَّاريخية باعتماد الوثائق والمراجع التَّاريخية، واستنباط الحقائق منها، وما يترتَّب عليها من نتائج من خلال الشَّرح، والتَّفسير، والتَّحليل، والمقارنة.

اعتمد المؤلف العديد من المصادر والمراجع العربية والأجنبية التي أثرت فصول الكتاب ومباحثه، مثل الوثائق البريطانية غير المنشورة، كوثائق وزارة المستعمرات البريطانية C.O، ووثائق الخارجية البريطانية F.O، ووثائق وزارة الدّفاع D.O، واعتمد أيضاً عددًا من الوثائق المنشورة والمصادر العربية (العمانية) ككتاب "جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار" لسعيد بن علي المغيري، وكتاب "الصراعات والوئام في زنجبار" لعلي بن محسن البرواني، وكتاب "زنجبار شخصيات وأحداث" لناصر بن عبداللّه الريامي، بالإضافة إلى مجموعة من المصادر والمراجع الأجنبية التي تناولت تاريخ زنجبار.

في التمهيد، تطرَّق المؤلّف إلى التَّعريف بموقع زنجبار، وموجز لتاريخها قبل الحماية، مع توضيح تاريخ الوجود العربي والهجرات العربية التي وصلت إلى شرق أفريقيا، وتاريخ انتشار الإسلام في تلك البقعة من القارَّة الأفريقية، كما بيّن وصول أسرة البوسعيد إلى زنجبار، والسَّلاطين الذين حكموا زنجبار قبل فترة الحماية البريطانية، ثم تطرَّق إلى أبرز القوى الأوروبية التي سعت إلى السَّيطرة على ممتلكات سلطنة زنجبار في النّصف الثَّاني من القرن التَّاسع عشر؛ كألمانيا، وإيطاليا، وبلجيكا. وهذا ما حدث بالفعل من خلال توقيع اتّفاقية تقسيم ممتلكات سلطنة زنجبار بين ألمانيا وبريطانيا في ديسمبر عام 1886م، ثم اتفاقية هيجولاند عام 1890م، وتحديد منطقتي النُّفوذ الألمانية والبريطانية، والتي بموجبها وَقَعَتْ زنجبار تحت الحماية البريطانية.

وفي الفصل الأوَّل، تناول المؤلّف الأوضاع السّياسية والإدارية في سلطنة زنجبار في ظل الحماية البريطانية، فأوضح نظام الحكم البريطاني في زنجبار، والتَّطورات السّياسية التي حدثت فيها منذ العام 1913م، عندما أصبحت زنجبار تحت إدارة وزارة المستعمرات، بعد أن كانت تتبع وزارة الخارجية. وبيَّن المؤلّف السّياسة البريطانية التي أدَّت إلى ظهور الطَّائفية في زنجبار، كما تحدَّث عن النظام القضائي في زنجبار تحت الحماية البريطانية، وأوضح موقف سلاطين زنجبار من الاحتلال البريطاني.

أما الفصل الثاني، فقد خصَّصه المؤلّف لدراسة الأوضاع الاقتصادية في زنجبار أثناء الحماية البريطانية، ولخَّصها في سيطرة بريطانيا على تجارة زنجبار، وإيرادات الجمارك، وسياسة إعادة التَّصدير من زنجبار، وسياسة الاقتصاد النَّقدي، وربط العُملة بالجنيه الإسترليني، وتناول كذلك أحوال الزّراعة والصّناعة والتّجارة. ففي الزّراعة، تناول أهم المحاصيل في زنجبار؛ مثل القرنفل، وجوز الهند، ومحاصيل أخرى. وفي التّجارة، تناول تجارة العاج، والحاصلات النَّقدية التّجارية، وإيرادات الجمارك، وتناول أيضاً الصّناعة وبعض الأنشطة السُّكانية الأخرى، إلى جانب بعض

المشروعات الاقتصادية التي نفذَّتها بريطانيا في زنجبار في تلك الفترة.

فيما تطرَّق الفصل الثَّالث من الكتاب إلى الأوضاع الاجتماعية في زنجبار، إذ أوضح سياسة بريطانيا تجاه فئات المجتمع الزنجباري، ومدى الانصهار بين فئات المجتمع في زنجبار، وبين عناصر المجتمع في زنجبار مثل العرب (عرب عُمان، وعرب حضرموت، وعرب جزر القمر)، والهنود والأفارقة (أفارقة البرّ والأفارقة المحليّين) والسُّواحيليّين، والشيرازيّين، والإنجليز، كما تطرَّق إلى العادات والتَّقاليد في سلطنة زنجبار.

ستون تاون ، زنجبار ، تنزانيا

وتناول الفصل الرَّابع الحياة الثقافية والتَّعليمية والدّينية في زنجبار، فأوضح أهداف السّياسة البريطانية في مجالي التَّعليم والثّقافة، وكذلك التَّعليم الإسلامي والثقافة العربية الإسلامية في زنجبار، كما تطرَّق إلى الإرساليات التَّنصيرية في زنجبار، والمدارس الحكومية، ثم تناول أهمّ اللّغات؛ وهي السُّواحيلية، والعربية، والإنجليزية، بالإضافة إلى لغات أخرى. كما تناول هذا الفصل الدّيانات والمذاهب التي عرفتها زنجبار، أهمُّهما الإسلام (المذهب السُّنّي، والمذهب الإباضي، والمذهب الشّيعي)، وكذلك المسيحية، والهُندوسية، والسّيخ. وتطرَّق الفصل الخامس إلى الحركة الوطنية في زنجبار، حيث حدَّد المؤلّف أسباب تأخُّر الوعي الوطني في زنجبار، ثم بيَّن عوامل نشوء اليقظة الوطنية فيها، ودور العرب في الحركة الوطنية من خلال الاتّحاد العربي، الذي طالب بوحدة جميع فئات المجتمع، وكذلك

دور الحزب الوطني الزنجباري في الحركة الوطنية، والدَّور الوطني لعدد من الشَّخصيات العربية مثل علي محسن البرواني، وسيف بن حمود، وأحمد اللمكي، ودور الأحزاب الأخرى مثل حزب الأمَّة، وحزب شعب زنجبار وبمبا، والحزب الأفروشيرازي. وتطرَّق كذلك إلى التَّشريعات العنصرية التي شرَّعتها بريطانيا والمعركة الانتخابية، ثمَّ تحقيق سلطنة زنجبار استقلالها في العاشر من ديسمبر عام 1963م، ثم نهاية الحكم العربي العُماني لزنجبار بعد حوالي شهر من الاستقلال. أمَّا الفصل السَّادس والأخير فقد خصَّصه المؤلّف بالكامل لدراسة أحداث انقلاب يناير الأسود – كما وصفه- والذي وقع في العام 1964م، وأنهى الحكم العُماني لزنجبار، حيث بيَّن المؤلّف أسبابه، ودور كلٍّ من بريطانيا و"إسرائيل" وتنجانيقا في هذا الانقلاب، وتطرَّق إلى كيفية تنفيذ الأوغندي أوكيلو لمخطط الانقلاب، كما تناول مواقف الدول العربية ودول شرق أفريقيا والولايات المتحدة من الانقلاب. وكذلك النَّتائج التي ترتَّبت على الانقلاب، والآثار التي خلَّفها الاستعمار البريطاني على زنجبار من النواحي السّياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية.

وفي نهاية الدّراسة توصّل المؤلّف إلى عدد من النَّتائج، من أهمّها:

1. انتهجت بريطانيا سياسات نتجت عنها العنصرية والطَّائفية التي كانت غير موجودة قبل الحماية البريطانية في التَّوظيف والأجور والغذاء، مما أوجد فوارق بين السُّكّان أدَّت -في النهاية- إلى الإطاحة بالحكم العربي العُماني في زنجبار.
2. استطاعت بريطانيا أن تسيطر على الجمارك، التي كانت تُعدُّ من أهمّ مصادر الدَّخل في زنجبار، وأقامت الغرفة التجارية الزنجبارية للسَّيطرة على جميع الشَّركات والمحلَّات التّجارية. واتَّخذت من مؤتمر الحفاظ على النَّباتات والحيوانات ذريعة للسَّيطرة على العاج في شرق أفريقيا، وإعادة تصديره من زنجبار. كما انتهجت سياسة مالية جديدة، فقد تمكَّنت من الحدّ من سيطرة الرّوبية الهندية، وقامت بضمّ النّظام المالي في زنجبار إلى عملة شلن شرق أفريقيا، ثمَّ قامت بربط الشّلن بالجنيه الاسترليني، حتى تكون هناك تبعية لاقتصاد شرق أفريقيا للاقتصاد البريطاني، كما سيطرت على محصول القرنفل وجوز الهند ذوي الأهمّية الاقتصادية العالية والفريدة بالنسبة إلى زنجبار.
3. سعت بريطانيا إلى القضاء على الثَّقافة العربية الإسلامية في زنجبار، حيث شجَّعت اللغة

زنجبار ، تنزانيا

السُّواحيلية، وشجَّعت رجال التَّنصير على كتابتها بحروف لاتينية، وشجَّعت أيضاً اللغة الإنجليزية واستخدمتها في التَّعليم، وتراجعت اللغة العربية بسبب عدم الاهتمام بها، واقتصر استخدامها على الشَّعـــائر الدينية (الصَّلاة، الحجّ، قـــراءة القـــرآن الكريم).

4. كان أساس الحركة الوطنية في زنجبار هم العرب، وهم الذين تنبَّهوا إلى مقاصد السّياسة البريطانية، وظهر منهم قادة عظام مثقَّفون حاولوا جمع كلمة المجتمع الزنجباري للوقوف ضد السّياسة الاستعمارية البريطانية التي سعت إلى تقسيم المجتمع الزنجباري. وطالبوا بالحُكم الذَّاتي لزنجبار، إلى أن حصلت سلطنة زنجبار على الاستقلال في العاشر من ديسمبر عام 1963م.

5. قامت بريطانيا بدور فعَّال في انقلاب يناير 1964م، حيث أشاعت الدّعاية المغرضة ضد العرب لزرع بذور الحقد والكراهية ضدهم، وإظهارهم على أنهم تجار رقيق. وأسهمت بريطانيا بشكل مباشر في أحداث الانقلاب من خلال مساعدة المتمرّدين بتسريح مسؤول الشُّرطة البريطاني لرجال الشّرطة، وأخذ مفاتيح مخازن السّلاح من العدد القليل من رجال الشرطة الموجودين، ورفضت التَّدخل لمساعدة السُّلطان. فيما سارعت لاحقاً إلى قمع التمرُّدات التى وقعت في أوغندا وكينيا وتنجانيقا.

6. قدَّمت "إسرائيل" الدَّعم المالي والأسلحة لأوكيلو، الأوغندي الجنسية ورجاله، عن طريق مكتب رجل الأعمال اليهودي ميشا فينسيبر، وحزب نيريري في تنجانيقا، بالإضافة إلى الأسلحة التي جاءت من "إسرائيل" إلى السفارة الإسرائيلية في دار السَّلام.

7. لم تكن الولايات المتحدة على علم بمخطط الانقلاب -على حدّ قول بعض المعاصرين للأحداث من الأمريكيين- رُغم علم السَّفير الأمريكي في دار السَّلام آنذاك بوصول الأسلحة إلى السّفارة الأمريكية في دار السَّلام. وكان كلُّ ما يهمُّ الولايات المتحدة مسألة انتشار المدّ الشُّيوعي في زنجبار، وخشيتها من أن تصبح زنجبار كوبا أفريقيا، وينتشر منها المدُّ الشُّيوعي إلى ربوع القارَّة الأفريقية.

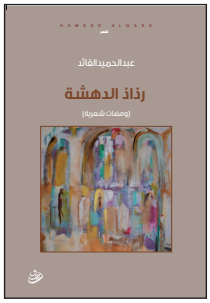
8. دعمت مصر الحزب الوطني الزنجباري وساندته للحصول على استقلال زنجبار، لكنها اعترفت بحكومة الانقلاب بعد وقوعه، ويبرّر المؤلّف ذلك بخوف الرَّئيس عبدالنَّاصر من انتشار ما حدث في زنجبار في باقي دول شرق أفريقيا، وقلق مصر من أن تفقد علاقتها مع بعض الدّول الأفريقية،

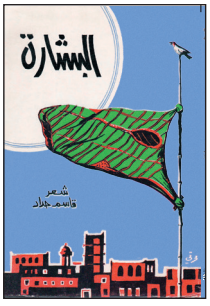
وتفسير مساعدة مصر لزنجبار بشكل عنصري، كما أنَّ محمد فائق مستشار الرَّئيس المصري للشؤون الأفريقية لم يعِ حينها حجم المؤامرة التي كانت تُحاك للتَّخلص من الحكم العُماني العربي في زنجبار.

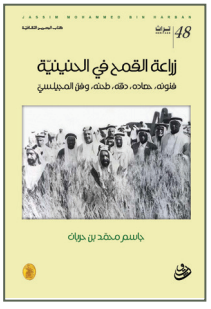
9. نتج عن الانقلاب قيام الاتحاد بين تنجانيقا وزنجبار، إذ وقَّع كلٌّ من الرئيسين كارومي ونيريري وثيقة الاتحاد في البرلمان التنجانيقي في الرابع والعشرين من أبريل عام 1964م. وكان الدَّافع إلى هذا الاتحاد أن كارومي أراد حماية نظامه الجديد من المخاطر التي قد تحيط به، وكذلك نيريري، وضمان عدم عودة الحكم العربي مرَّة أخرى.

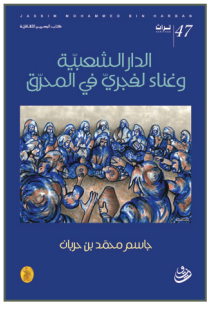
ويتَّضح أنَّ سلطنة زنجبار تعرَّضت لتكالب الاستعمار الأوروبي، حيث زاد التَّنافس عليها منذ النّصف الثَّاني من القرن التَّاسع عشر بين كلٍّ من بريطانيا وبلجيكا وألمانيا وفرنسا وإيطاليا، حتى أعلنت بريطانيا الحماية على زنجبار في العام 1890م، وهي فترة حيوية وهامَّة من تاريخ زنجبار التي كانت منفصلة عن مسقط، وكانت في فترة من الضَّعف؛ مما جعل بريطانيا تفرض الحماية عليها لتحقيق أهدافها الاستعمارية من زنجبار، ثاني أكبر جزيرة في المحيط الهندي بعد مدغشقر، والتي هي في الطَّريق إلى الهند، أهمّ مستعمراتها. ومن هنا وقعت هذه الدَّولة العربية الإسلامية الأفريقية تحت الحماية البريطانية، وهي بداية جديدة لسلطنة زنجبار. فبدأت بريطانيا في استغلال حقيقي لموارد زنجبار، واستغلال تجاري لها، واستمرَّ الاحتلال البريطاني لها حتى العاشر من ديسمبر عام 1963م، تاريخ استقلال زنجبار بعد كفاح القوى الوطنية العربية العُمانية فيها. ولكنها لم تنعم بالاستقلال كثيراً، إذ وقع انقلاب الثاني عشر من يناير ضد العرب، وكان مؤامرة مدبَّرة من كلّ من دار السَّلام وتل أبيب وبريطانيا، بمساعدة أنصار الحزب الأفروشيرازي، وحزب الأمة، للقضاء على الوجود العُماني في زنجبار، وهذا ما حدث، وانتهى الأمر بضم زنجبار إلى تنجانيقا تحت اسم تنزانيا.

إصدارات هيئة البحرين للثقافة والآثار









AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA