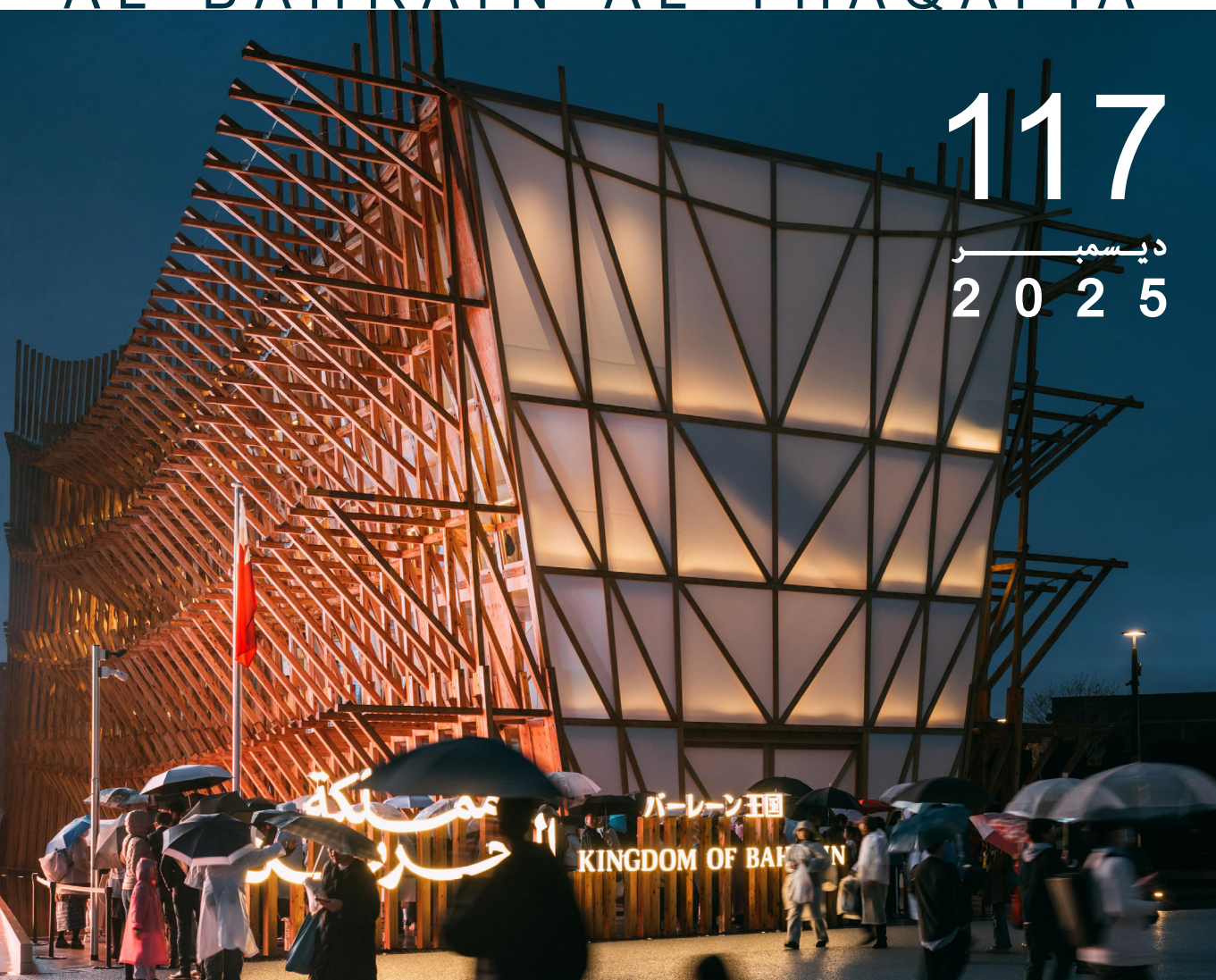
البحرين الثقافية

AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA



117
ديسمبر
2025

البحرين الثقافية

2025

البحرين الثقافية

Al-Thaqafia

عنوان المجلة:

البحرين الثقافية

هيئة البحرين للثقافة والآثار

ص. ب: 2199 ـ مملكة البحرين

الشؤون المالية والمكافآت: 0097317298765

للتواصل: althaqafia@culture.gov.bh

مجلة فصلية رقمية

رقم التسجيل: 116MNCC

رئيس التحرير

كمال الذيب

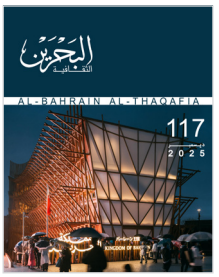
مدير التحرير

د. محمد الخزاعي

هيئة التحرير

د. نبيلة زباري

غسان الشهابي



الغلاف الأمامي

جناح مملكة البحرين في

معرض إكسبو 2025م - أوساكا

سكرتير التحرير	التصميم	الإخراج الفني
أحلام عبدالغني	أنس الشيخ	فائقة الكوهجي

(تلاقي البحار)

(تلاقي البحار) عنوان يحمل روح الشعر، لتصميم هندسي فني مبهر في جناح مملكة البحرين في معرض إكسبو 2025م أوساكا - كانساي في اليابان، مزيناً مشاركة هيئة البحرين للثقافة والآثار ومجلس التنمية الاقتصادية في هذا المعرض الدولي الفريد.

تميز هذا الجناح بتصميمه المستدام الذي يركز على الارتباط التاريخي للبحرين بالبحار، باعتبارها أرخبيلاً من الجزر عبر الأزمنة المختلفة؛ من حضارة دلمون في العصور القديمة، إلى موقعها الحالي كبوابة للخليج العربي، وكمركز تجاري عالمي مهم. قدم تصميم الجناح صورة متكاملة وفريدة بما قدمه للزوار من تجربة حسية تستثير الحواس الخمس، شاملة المشهد الجمالي، والتصميم الهندسي للجناح بالاستدامة، باستخدام الخشب والألمنيوم، إضافة إلى تذوق الأطعمة البحرينية واليابانية في تناغم جميل، والاستمتاع بالموسيقى والعروض الفنية الشعبية، وعرض مشاريع فنية وتشكيلية لفنانين ومؤسسات بحرينية، فضلاً عن مساحة للترويج لمكانة البحرين الاقتصادية. لذلك لم يكن غريباً أن يفوز هذا الجناح بجمالياته، وتصميمه، وغناه الفني بالجائزة الذهبية لأفضل عمارة وأفضل مناظر طبيعية في معرض إكسبو اليابان 2025م.

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: في حال الموافقة المبدئية على نشر المساهمة سيتم إبلاغ الكاتب بذلك.

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.

Contents
المحتويـــات

البـحريـن الثقـافية ـ المـجلـد 32 ـ العدد 117 ـ ديسمبر 2025

الكلمة شراع

- تمثلات التأويل في النقد المعاصر — 4 — د. عبدالقادر المرزوقي

الحدث

- فوز "تلاقي البحار" .. من دلمون إلى البحرين – بوابة الخليج — 7 — كمال الذيب

حوار العدد

- الدكتور نزار شقرون في حوار مع "البحرين الثقافية" — 11 — سليم مصطفى بودبوس

دراسات

- الثقافة وتحوُّلات الهُوية في المجتمع العربي — 23 — عائشة يوسف السادة
- أمين صالح .. "رهائن الغيب" نموذجاً — 37 — أ. د. محمد سليم شوشة
- القصص القرآني... إشكالٌ أنطولوجي — 49 — د. منذر عياشي
- من نقد النّحو إلى تيسيره — 59 — د. مصطفى أحمد قنبر

ملف العدد

- أدب الشباب في مملكة البحرين في الميزان النقدي — 75 — د. رفيقة بن رجب

فنون

- سوق الصفارين بمدينة فاس... الأنامل التي تبدع الحياة — 95 — د. خالد التوزاني

العمارة لغة الحضارة

- سيرة الأبواب في منازل مدينة صنعاء القديمة — 101 — بلال قايد عمر

تاريخ وسير

- كتابةُ الذّات وملامحُ صورة الآخرِ في سيرة نِقولا زيادة ورحلاتِه — 111 — حوراء غازي العويناتي

نصوص

- الرّصيف الثالثُ للْغِيابِ — 122 — خالد أحمد النعيمي
- عندما جاءني كافكا — 127 — علي سليمان الدُّبعي
- صلّني، فقد نويت وصالك — 130 — ممدوح عبدالستار
- دروب الصمت — 136 — سها شريف

ترجمات

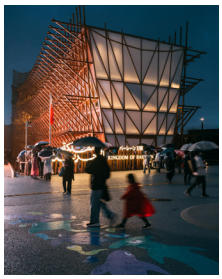
- الآلهة إنانا في الحضارة السومرية — 143 — إميلي ويلسون

مراجعات

- الصحراء ليست ساكنة — 149 — حسين خليل نصيف
- "المرسال".. رواية صينية تعيد بناء العالم — 153 — منير عتيبة
- اليوميات الخاصة بين لطافة الترجمة وعمق المصطلح — 161 — د. علي البوجديدي

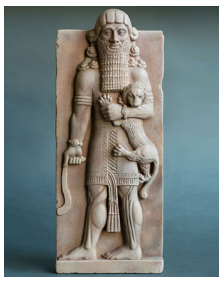
كتب

- الذّات وصور سقوطها في رواية "نقطة الانحدار" — 175 — نادية بلكريش


7 <

37 <

111 <


143 <

175 <

تمثلات التأويل في النقد المعاصر

د. عبدالقادر المرزوقي ▫

يشهد الفعل الثقافي تطوراً ملحوظاً، تتماهى فيه جميع أطياف مناهج التحليل، ودعم كيفية تفعيله، وتمكينه من وجهة نظر مفاصل الإنتاج الإبداعي. ومن الثابت أنّ النص الإبداعي -بما يحمل من رؤى- لا يخرج عن كونه نصاً بحاجة إلى وسيط نقدي إجرائي، يقبل الرصد، ويستجيب للتقصي في فضاء الملفوظ النصّي. وهنا تتخلَّق جدلية استقبال تلك الدوالّ التي يتمّ إدراكها واستيعابها، وفقاً لإسنادات المَجاز، واستنباط فرضياتها.

لقد سعت معظم المناهج والنظريات النقدية الحديثة في مقارباتها للنّص الإبداعي إلى البحث في قصدية النّص؛ بغية إنتاج حقول دلالية، تكشف عن نسقية المضمرات. ومن هنا تبرز إشكالية العلاقة بين محاور المكوّن الإبداعي الثلاثة: المبدع، والنّص، والمتلقي، مما حدا ببعض النقاد إلى التركيز على العناية بالمبدع، في حين صبّ البعض الآخر اهتمامهم على وعي المتلقي وقدرته على تفكيك النّص.

لقد بات مألوفاً في النقد المعاصر استكناه سائر أنواع الدلالات التي تدلّ عليها الدوالّ، وهو ما يمثل نقلة نوعية في قراءة النّص الإبداعي، وبيان مضمرات الرؤية الكشفية في فضاء سياقها التكويني، الذي يتمثل فيها اللا مقول في القول، بعدما أصبحت إجراءات المنهج التأويلي لا يحدها حد، وليست قابلة للنقض، أو المساءلة، ما دامت الرغبة تكسر المنهجيات، وتطلب الحاجة إلى التعبير عن الأشياء الخافية.

وتأسيساً على هذه النظرة، فإنّه يمكننا القول بأنّ التأويل يعد محاولة لاستنباط دلالة نصية

▫ كاتب وأكاديميّ من مملكة البحرين

في العمل الإبداعي، وتنميتها، وصولاً إلى الكشف عن اللا مقول في النص، كي يرفع عنه ما يواريه ويغطيه، ويزرع فيه روح التجديد إلى اللا متناهي من الدلالات؛ بما ينهض على المكوّن النّصي مدى سيطرة الدلالة الثابتة على المشهد اللفظي للنّص، وتسيّدها على بقية الدلالات الأخرى، التي تقتحم الخبيء واللا مرئي في مضمرات النص. وعلى هدي ذلك، يرفض التأويل أن يكون النص مرآة للصورة، أو المرآة العاكسة؛ وإنما رغبة المتلقي في الاندماج مع النص هو ما يشغل باله، ويعزز افتراضاته؛ لأن هناك مسوغاتٍ تدفعه إلى ذلك، وفراغات تأسره، وتشده إلى تضاعيف النص وفيوضه.

وبالنظر إلى ذلك، فإن الآلية الأولية للتفكير الناقد، تقود المتلقي العليم إلى مسار تمكين الفعل التأويلي، بوصفها مساراً مفتوحاً، يصوغ أسئلته في فضاء النص، اعتقاداً منه أن العلاقة التي تجمع التأويل بالنص هي علاقة تكامل، رغبة في البحث عن أغوار الشيء في الذات ومحيطها الكوني؛ لأنّ تفاعل التلقي الذي طرأ على حركة النقد -سواء في النقد العربي أو النقد الغربي- أدى إلى استثمار تيارات ما بعد الحداثة؛ بما تحمل من رؤى، فضلاً عن إعادة الاعتبار للقارئ، بوصفه المتلقي الأصيل للنتاج الأدبي، الذي من شأنه أن يستجلي حالة الغربة، التي تنشأ بين العمل الأدبي ومتلقيه، وهي الغربة التي تحتاج، فعلاً، إلى تأويل.

وفي ضوء ذلك، برز مصطلح التأويل في جدليته المرتهنة بمفهوم نظرية التلقي، التي تسوِّغ للمتلقي طموحه في البحث عن الحقيقة

الغائبة، وتجسيد مفهوم الأفق، والاقتراب من حدود الإمكان. لذلك سيظل النص الأدبي -دوماً- أكثر المشاغل تأويلاً، كما في نظر التفكير الناقد، المشفوع بنظرية التلقي. وعلى وَفق ذلك، جاء مصطلح التلقي في النقد العربي المعاصر مرتبطاً بمفهوم التأويل، انطلاقاً من أنّ قراءة النّص تعني البحث في مضمونه، وهو طرح استمده النقاد المعاصرون من رؤية الناقد الألماني فولفانغ إيزر Wolfgang Iser الذي يرى أنّ القراءة هي شرط مسبق وضروري لجميع عمليات التأويل الأدبي.

وأياً ما كانت الحال، فإن ما يعززه النص الفني من خلق رؤية ملائمة لإمكانية التأويل، هو نفسه ما تخلقه الكلمة النيرة في كيانها الحيوي، وقد يكون الأمر نفسه ما تخلقه الذات في توجس كينونة التجلي والحدس المأمول، والعمل على بعث المسكوت عنه، وجعل الثابت متحركاً، وكشف العتمة، وبعث الرؤيا، وكسر الصمت، والانفتاح على البوح. هذه هي رغبة فعل التلقي، وهذا هو مسعى المنهج التأويلي، النابع من انفلات النص من وصاية المعنى، وكشف انثناءاته، ومثانيه.

فوز "تلاقي البحار"..
من دلمون إلى البحرين - بوابة الخليج
الارتباط الأزلي بين البحرين والبحار: تجربة حسية وجمالية فريدة

كمال الذيب

الجناح يفوز بالجائزة الذهبية لأفضل عمارة ومناظر طبيعية في المعرض

كانت مشاركة هيئة البحرين للثقافة والآثار في معرض إكسبو 2025 أوساكا - كانساي في اليابان لافتة ومميزة بجناحها الفريد "تلاقي البحار"؛ إذ تميز الجناح بتصميمه المستدام الذي يركز على الارتباط التاريخي للبحرين بالبحار.

وشكّل فوز هذا الجناح المميز بالجائزة الذهبية لأفضل عمارة ومناظر طبيعية في المعرض، إنصافاً وتقديراً بالغ القيمة للإبداع البحريني المعهود؛ حيث وصف التصميم الهندسي والفني للجناح بالاستدامة، لاستخدامه الخشب والألمنيوم القابلين لإعادة التدوير والاستخدام بعد انتهاء المعرض.

رئيس التحرير

إضافة إلى ما قدمه الجناح البحريني من مساحة لترويج مكانة البحرين التجارية والاقتصادية، باعتبارها بوابة للخليج العربي. وعند البحث عن أسباب فوز "تلاقي البِحار" بهذه الجائزة العالمية، ضمن فئة أفضل عمارة ومناظر طبيعية للأجنحة ذاتية البناء، يمكن أن نستعرض أهم تلك المبررات التي تم سوقها بهذه المناسبة، وكان لها صدى كبير لدى لجنة التحكيم والزوار:

- الابتكار في التصميم المعماري، وتقديم رؤية معمارية فريدة تمزج بين التراث البحريني العريق وروح العصر والابتكار.

- مستوى العمق الثقافي الذي تميز به الجناح؛ حيث ركّز على التواصل عبر التجارة، والحرف والصناعة، واللؤلؤ والبيئة، والتعبير العميق عن الهوية البحرينية في سياق روح العصر، ومستوى الإتقان في العمل الذي قدمته الكوادر الوطنية البحرينية، لتجسيد روح الابتكار والتميز في مجالات العمارة والتصميم.

- نجاح الجناح في جذب الزوار لخوض تجربة معرض حسي شامل يتفاعل مع الحواس الخمس، من خلال ساحة أمامية تقود إلى قلب الجناح (الساحة الداخلية)، مما أوجد فرصة للتأمل والتفاعل والاستمتاع في ذات الوقت.

- قدرة القائمين على الجناح في إبراز موقع مملكة البحرين كمركز اقتصادي وتجاري عالمي مفتوح،

ميَّزت الجناح الفنون الشعبية العابقة برائحة البحر

وبيئة جاذبة للاستثمار.

- مستوى التعاون والتنسيق الرفيعين الإبداعيين اللذين أبدتهما هيئة البحرين للثقافة والآثار في تنظيم وترتيب الجناح، من خلال الاستفادة الواسعة والمتنوعة من مشاريع فنية، بالتعاون مع عدد من الفنانين والمبدعين المحليين والعالميين، مما أثرى المحتوى، وجعل التجربة أكثر تميزاً وتفاعلية.

- تميّز المعروضات التي تجمع بين التراث البحريني العريق للمنتجات التراثية اليدوية، من خلال مشروع "نتاج خير البحرين"، وبين انفتاح مملكة البحرين على العالم، وطموحها الاقتصادي.

- الشراكة الناجحة في التنظيم بين هيئة البحرين للثقافة والآثار ومجلس التنمية الاقتصادية والجهات الداعمة، من شركة ألمنيوم البحرين (ألبا)، وصندوق العمل (تمكين)، وشركة ممتلكات البحرين القابضة.

صاحب السمو الملكي ولي العهد رئيس مجلس الوزراء خلال زيارة سموه لجناح مملكة البحرين

صاحب السمو الملكي ولي العهد رئيس مجلس الوزراء يشيد بالجناح

تفضل صاحب السمو الملكي الأمير سلمان بن حمد آل خليفة ولي العهد رئيس مجلس الوزراء بزيارة جناح مملكة البحرين في إكسبو 2025؛ حيث اطلع على برنامجه المصاحب، وما يقدمه من فعاليات وبرامج؛ إذ يمثل جناح مملكة البحرين منصة للتعريف بتراثها وإنجازاتها، وتعزيز التبادل الثقافي والاقتصادي مع مختلف دول العالم المشاركة في إكسبو أوساكا، معرباً سموه عن شكره وتقديره لرئيس هيئة البحرين للثقافة والآثار، وكافة القائمين على الجناح، لما يقدمونه من تجربة متميزة تعكس التنوع الثقافي والازدهار والتقدم اللذين تشهدهما المملكة، ونعتز بإيصالهما للعالم، مؤكداً سموه حرص مملكة البحرين على إبراز إرثها الحضاري، وإنجازاتها التنموية في مختلف القطاعات، والترويج لمقوماتها الاستثمارية والاقتصادية، عبر مشاركاتها الفاعلة في كبرى الفعاليات والمعارض العالمية، بما يدعم تحقيق الأهداف والتطلعات المنشودة، معبِّراً سموه عن الاعتزاز بالكوادر الوطنية، وبجهودها المخلصة، والتي نعوّل عليها في تجسيد صورة البحرين المشرقة في مختلف المحافل الدولية، وكل إنجاز متميز يتحقق في كل ميدان.

الشاعر والروائيّ الدكتور نزار شقرون

لا شيء يدفع هاجس الموت عن الخائف من المصير سوى المعنى

حاوره: سليم مصطفى بودبوس ▫

شغله السؤال، فانتشر في كل أعماله شعراً وروايةً ونقداً. سكن منعطفاتها، فلم يفارق نبض القلم سؤاله منذ "هوامش الفردوس" (1990م) وحتى "حيّ بن يقظان" (2024م). مغمّس في الحيرة، مسكون بالقلق، معمّد بالجوع الشديد إلى المعرفة، وأيّ معرفة؟ إنّها معرفة المعنى، معنى الشعر، معنى الأدب، معنى الوجود... ذلك هو "صديق الدرب": د. نزار شقرون. عرفته على مقاعد الدراسة، شغوفاً بالعلم، محبّاً للمعرفة، طموحاً متميّزاً لا تحدّه العراقيل، جمع في مسيرته العلميّة بين حقلين معرفيّين مهمّين: الإجازة في اللّغة والآداب والحضارة العربيّة، ثمّ الدكتوراه ودرجة التأهيل الجامعي في نظريّات الفنون. تحصّل على الجائزة العربيّة للنّقد التّشكيلي سنة 2008م بالشّارقة، ومؤخراً نال جائزة البشير خريف للإبداع الأدبي عن عمله الروائي المتميز "زول اللّه في رواية أخت الصفا"(2022م). شغل مسؤوليّات ثقافيّة متنوّعة في تونس وخارجها، ويعمل الآن استشاريّاً دوليّاً في شؤون السياسات الثقافيّة في الخليج العربي. نلتقيه في هذا الحوار، فنطرح عليه أسئلةَ الشعر والرواية والنقد، ليأخذنا في عوالمه الإبداعية حيناً بجنوح خيال الشاعر، وطوراً بريشة الروائي الساحر، وآخر بحكمة الناقد البارع.

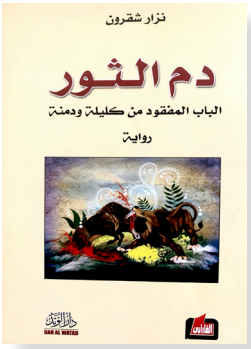
▫ كاتب من تونس

الدكتور نزار شقرون

مع الشاعر: قصيدة النّثر تحملُ أسئلة ولا تهادن سلفيّة الكتابة.

- بدأت كتابة الشعر وتجشّمت عناء نشره في مجموعة شعرية أولى منذ سنّ مبكّرة. فكيف كانت انطلاقتك الشعرية؟

في البدء كانت القصيدة، رغم أنّني كنتُ أتمنّى الاستمرار في تجريب الرّسم. لا أعرفُ لمَ تورّطتُ في الشّعر؟ كثيراً ما سألتُ نفسي: هل كانَ للصوتِ غلبة على اللّون؟ وهل كان السّمعُ أبلغَ وقتها من العين في مجتمعٍ مازال محافظاً على نخوة الكلمة وإيقاع القوافي؟ عرفت منذ طفولتي المبكّرة اسم نزار قبّاني قبل أن أحذق لقبي. حملتُ "إثم" الاسم، أم طُعمَ اللّجوء إلى كون الشّعر. في الوقت نفسه، لم أعرف لمَ كنتُ أميلُ إلى نثر قبّاني أكثر من شعره. لا أخفي أنّي تعلّمت منذ صباي البعد الانقلابي في الشّعر من صولاته، وأدركت الثّورة في الشّعر والحياة على يديه. أثناء دراستي الثانوية، التقيت بشاعرين أساسيّين شكّلا مصدر تحوّل في تجربتي. فمنذ أكثر من ثلاثين عاماً عصفت بي كتابات بودلير ورامبو، ومن بعدهما شعراء الحداثة. لا أستطيع أن أنكر ما لهذين الماردين من تأثير على كوني الشّعري، حتّى وإن غابا اليوم في تجربتي غياباً لغويّاً، فإنّني أحيانا أراهما في نبرتي الصّاخبة، في درجة هذه النّبرة وهي تسخر، تتمرّد، تتجرّأ، تقبل بالسّير مع العاصفة. كان ولعي بالشّعر الفرنسي لا حدود له، قرأته وعاشرته بالفرنسيّة طبعاً. وتزامن ذلك مع تواصلي مع حركة الحداثة الشّعريّة العربيّة وانعطافاتها وخطوطها المتشعّبة، من نازك الملائكة إلى أنسي الحاج وأدونيس. عندما نشرتُ مجموعتي الشّعريّة الأولى "هوامش الفردوس" كنت على عتبة الحياة الجامعيّة. تلمّستُ وقتها طريقَ قصيدة النّثر، رغم ولعي بالإلقاء؛ حيثُ نشأ في داخلي ذلك الصّراع بينَ رغبة في كتابة عالمٍ تكون لغته وإيقاعه وموضوعاته من طينة العصر، وبين أذنٍ تربّت على عمود الشّعر وتلاوة القرآن



الكريم. كان ذلك مبتدأ الصّراع بين ذائقتين وكونين، وليسَ بينَ شكلين مفرغين من الانتساب إلى منظورين مختلفين للعالم.

-أين استقرّ بك المقام بين تيارات الشعر الحديثة؟ أم أنّك تنأى بنفسك عن التصنيف؟

مازلتُ وفيّاً لكتابة قصيدة النّثر، رغم ارتكاساتها. كنتُ قد شخّصت حالاتها في كتابي "محنة الشّعر". هذه القصيدة التي تحملُ أسئلة، ولا تهادن سلفيّة الكتابة. خضتُ تجربة الكتابة الصّوفيّة في التسعينيّات. لا أعرفُ كيفَ كانَ قطفُ المعنى سماويّاً، وعندما تقدّمت بي التجربة عدتُ إلى الأرض. كنتُ دائماً أميّز بين مرحلتين أساسيتين في حياتي الشّعريّة؛ بين "قصائد السّماء" و"قصائد الأرض". في التجربة الأولى تسلّلتُ إلى المناخات، وليسَ إلى المراجع. كانت قصائد أحوال متشظية في المبنى ومتلبّسة بالإيحاءات. طالمَا سألتُ وقتها: "كيفَ أمشي في وحلِ الواقع وأكتبُ بعينينِ سماويّتين"؟ منذ ذلك السّؤال وأنا أسمح لعينيّ بالتنقيب والحفر داخل متاهات الواقع. صرتُ أكتبُ بالعين! تحررت من أفق السّراب، ووجدتُ في هذا الواقع ما هو أكثر "سورياليّة" من السّورياليّة"، وما هو ملهمٌ أكثرَ من التماع خدّ حبيبةٍ على صفحة القمر الأسود. كثيراً ما تهرّبتُ من الزّجّ بي في تصنيف جيليّ محدّد، ولكنّني في حكم النقّاد أنتمي إلى جيل التسعينيّات، وهو تصنيفٌ لا يُزعجني ولا أراه مخطئاً في حدودٍ كثيرَة. هناك قواسم مشتركة بيني وبين رموز ذلك الجيل الذي ما يزالُ نبضهُ حيّاً إلى الآن، ومازال التجريب الحداثي عمادهُ. إنّني ما زلتُ أكتبُ ضمن ذلك التوصيف البديع الذي وصّفني به الناقد محمد صالح بن عمر

بـ"بلاغة التّدهور". ولا ريب فإنّ عالم الشّعر لا يتبدّد كلّما ذهبتُ إلى أقاصي الرّواية. فشعريّة الكتابة والرؤية تبقى في مقام الأفق.

-أصدرت في العام 2023 م الأعمال الشعرية، وفيها جمعت تجربة ثلاثة عقود مع الشعر، ومن موقع المواكب لهذه المسيرة الشعرية منذ انطلاقتها، شدّني فيها ذلك الخيط الرفيع الذي يمتح من التراث مُكتَوياً بنار الحيرة والسؤال. فهل وجد نزار الشاعر بَرد الإجابة الكافية الشافية؟

السّؤال الذي يُلازمني طيلة هذه العقود: كيفَ يُمكنُ صياغة رؤية شعريّة لعالم معاصرٍ بلغةٍ ما تزال تبحث عن الخروج من عباءة التقليديّة؟ إنّنا نعيش في مجتمعات تغمرها الحداثة بتفاوت، وأغلبها لا يلتزم بغير قشورها، وحين يأتي سؤال الشّعر ليتجاوز تلك القشور إلى أعماق بناها لتغييرها يواجه بعراقيل عديدة. ومن المفارقات الكبيرة أنّ ذلك السّؤال الشعري المجدّد لا يجد خصماً وحيداً فيما هو ملموس أمام عينيه في واقعه المتردّي، بل هو مجبر على خوضِ مغامرته وثورته ضدّ جمود تراثه. إنّه سؤال لا يعترف بغير المراجعات؛ لأنّه وليد موقف. حين نكتب، لا نبحث عن كسر الأشكال وحدها. نحن نخرج عن العمود الشّعري وعن التفعيلة، وفي إدراكنا بأنّ الخروج الأكبر هو من المسلّمات التي اصطنعت تلك الأشكال. وأيّاً كان وفاؤها لزمنها، فنحن اليوم في زمنٍ آخر، ولا يُمكن أن نغترب عنه. من هذه الزاوية، أعيد قراءة التراث الأدبي والفكري. في أعمالي الشّعريّة ما يترجم هذا البحث، وهو ليس بحثاً نقيّاً خالياً من معارك التجريب والحيرة والبحث. فكلّ ولادة محكومة بشوائب الماضي، إلاّ أنّ شرفها هو إعلانها التخلّص من تلك الشّوائب حتّى تصطفي لنفسها هويّة مخصوصة. علّني أنظر إلى الأعمال الشّعريّة من هذه النافذة: الكتابة ليست مجرّد ثورة بيانيّة. إنّها ثورة ذات تمارسُ أسئلتها في الواقع المعيش. من قصيدة إلى قصيدة تتحرّك الرّؤية، فليست هناك هويّة شعريّة ثابتة، مادامت الذّات الشاعرة تتحرّك في فضاء اللاّ متوقّع. ثمّ إنّ هذه الذّات تحيا في مجتمع فصاميّ، متمزّق بين حداثة التقانات، وعقليّة المحافظة على موجّهات الماضي. يفترض أن يكون زمن الشّعر لصيقاً بزمن الواقع أكثر من التفاته إلى أزمنة الساعة الرمليّة.

-هناك منحى صوفيّ في شعرك تجلّى في اختيار بعض الشخصيات مواضيعَ لقصائدك، أو في عناوين بعض المجموعات الشعرية (إشراقات الولي الأغلبيّ) مثلاً. فَعمَّ يبحث نزار شقرون الشاعر من خلال "التجربة الصوفية"؟ وبِمَ يعلل التجاءه إليها؟

في غمرة الكتابة عن وحل الواقع، أشعر دائماً بتلقّفي لأفق صوفيّ، ليس بمعنى "النّكوص"؛ فهناك قواسم مشتركة بين الشّاعر والمتصوّف، كلاهما يبحثان عن بناء عالم، يتدرّجان في المقامات والأحوال. وإذا كان المتصوّف يبحث عن الفناء، فإنّ الشّاعر يبحثُ في الإنسان. لذلك عينُ الشاعر منقلبة حتّى لو تأمّل في الوجود. فما يهمّه هو ذلك الكائن المركّب الذي لا يفتأ يتحوّل عبر الزمان. الصّوفيّة ليست مجرّد استدعاء لغة المتصوّفة وعوالمهم. هي -بالأساس- نزعة جوهريّة لفهم آخر للعالم. وهي ليست دعوة لمفارقة الواقع، ولا أنكر أنّ مقاربتها أيّام الشباب هي غيرها الآن. في أيّام "إشراقات الوليّ الأغلبي"، كان هناك احتفاءٌ بأحوال الذات في نبرٍ صوفيّ ولغةٍ مستلّة من المعجم الصّوفي أيضاً، ولكنّ هذا الاحتفاء لم يخلُ من غيابِ الأسئلة. ربّما لم أستطع النجاة من ورطة الفلسفة إلى الآن. لذلك كنتُ أقرأ للمتصوّفة من هذا الجانب، وكنتُ أكتبُ لا لأعبّر عن ضيق العبارة، ثمّ إنّ ما اهتممت به هو "الجانب الإشراقي" في ظواهر الوجود والموجود، وهو جانب لم يقف عليه المتصوّفة العرب وحدهم، بل اغتنت به تجارب شعراء غربيين كثيرين، ولكن من المهمّ دائماً أن نحفر في ذاتنا الحضاريّة قبلَ النظر في الذّات الغربيّة. إنّي أتساءل: ما الذي ظلّ حاضراً في تجربتي الأدبيّة في علاقتي بالتصوّف؟ لا شكّ أنّني مازلتُ أنظر إلى بواطن الأشياء، وأرى في الحقائق الرائجة والمتداولة مجرّد "بداهات" خاضعة للمساءلة الدّائمة.

- يمرّ الشعر العربي منذ انفتاحه على الأشكال الأدبية الغربية مطلع القرن العشرين بتنازع غريب بين ضوابط عمود الشعر العربي القديم، وضرورات التجديد والتطوير، وقد خضت في هذا إبداعاً ونقداً. فما تصوّرك، من خلال شعرك، للعلاقة بين المبدع المعاصر والقصيدة القديمة إيقاعاً وصوراً ولغةً؟

التقليديّة ليست مجرّد شكلٍ. إنّها أدوات لفكر يتحرّك في الواقع. والمفارقة أنّ التقليديّة تُبعث في واقع يدّعي المرور إلى الحداثة. يبدو عمود الشّعر مظهراً من مظاهر هذه التقليديّة التي اخترنا أن نكون ممّن يحترمون وفاءها لزمنها، كما اخترنا أن نكون خارجاً عنها احتراماً لزمننا. المبدع المعاصر يشتقّ معاصرته من راهنيّة الحالات والوقائع التي يعيشها، لذلك من الغريب أن يعلن عن هذه المعاصرة في استعادةٍ لشكلٍ شعري ولّدته أحوال ووقائع أخرى. ما يفسّر هذا الفصام عند العديدين قد يسعفه القول بأنّ مجتمعاتنا العربيّة ما تزال تقليديّة في بنية تفكيرها وسلوكها وذائقتها الجماليّة، لذلك ما زال "عمود الشّعر" يعيش بيننا، وأغلب كتاب هذا العمود، يقومون بنظم الكلام في قوالب التفعيلات أكثر من كونهم يكتبون الشّعر، ولغتهم ليست لغتنا. لقد استبسلوا في إبقاء "العمود" حيّاً، وهو في أصل حالته الراهنة في "موت سريري"، حالته شبيهة بحالة مجتمعاتنا.

-نكاد لا نحفظ لشعراء اليوم بيتاً من شعرهم، في حين حفظنا للشعراء القدامى قصائد ظلت صامدة على مدى قرون. فما أسباب ذلك برأيك؟

ما تزال ذائقة القارئ العربي ماضويّة؛ إنّه حبيس أذن الفيل. هناك تمثالٌ ضخم للفيل في كلّ بلد عربيّ. إنّه يُجنّح في سماواتها ليخيّم على الإدراك العقلي لهم. حين نتحدّث عن الحفظ، فإنّنا نُمعن في ثقافة المشافهة أيضاً. قصيدة الحداثة هي قصيدة النسيان. إنّها تحاول التخلص من ذلك "الحفظ". كلّ ما هو حفظٌ قرينٌ بالجمود. الأجيال توارثت النظر إلى الحفظ باعتباره "مدوّنة الماضي" الذي ينبغي حمايته من الاندثار. هذا الهاجس مستمرٌّ في كلّ شيءٍ. هناك خوفٌ دائم من الجديد؛ لأنّه قد يتسبّب في خسارة "الماضي"، ومن يقبلُ بهذه الكلفة؟ عندما نتحدّث عن الشعر بأنّه مستقبليّ، وقصيدة الحداثة لا يمكنها التخلي عن ذلك المستقبل، فإنّ أفراداً ومؤسسات ستخشى من فقدانها الماضي الذي تقتات به وتعيش في حماه في شتى المجالات. لذلك ليس المهمّ أن "نحفظ" بيتاً لشعراء اليوم. المهمّ أن نتواصل مع هذه التجربة الشعريّة الحداثيّة دون قفّازات، حتّى نترك لها فسحةً لتحفرَ خطوط قدرها في أيدينا.

- بين رواياتك الأربع وشائج قربى وثيقة، لكنّ (دم الثور) ثم (زول اللّه) مثّلَتا منعرجاً لافتاً وانطلاقة أخرى في تجربتك الأدبية، إن لم نقل فتحاً جديداً. فكيف ينظر الناقد د.نزار شقرون إلى محطاته الروائية؟

بعد كلّ كتابة يتحوّل الكاتب إلى قارئ. وأعتقد أنّ وراء كلّ كاتب متميّز قارئاً عظيماً. وفي كلّ كتابة هناك أسئلة توجّهها، وهذه الأسئلة تنسج خيطاً ناظماً بمرور السّنوات وامتداد عمر الكتابة. وما الرّواية عندي غير سؤال. لذلك استقدمت في "دم الثّور" كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفّع، ووضعتُ فرضيّتي بأنّ هذا الكتاب منقوص. كانت في البداية مجرّد استنتاج لقراءات مطوّلة لهذا الكتاب ولسيرة صاحبه، بالطبع سيرته الحياتيّة والفكريّة، ثمّ تحوّلت إلى برنامج سردي. وابتكرتُ فكرة إبداع الباب المفقود دونَ أن يشير إلى ذلك باحث أو محقّق أو مستشرق، ورسمت مبرّرات هذا "الاختلاق" الأدبي. كنتُ أسعى إلى مراجعة موروثنا الأدبي. هناك مسلّمات تحتاج إلى إعادة نظر. الرواية تسمح بذلك، مثلما تكون أفضل نوع أدبي يستوعب الأطروحة. في "دم الثّور" يحضر العالم الواقعي بمرجعيّاته في الزمان والمكان، دون أن تكون الفانتازيا مباشرة؛ لأنّ البرنامج السردي لا يبني عوالم غريبة بقدر ما يحرّض العقل على التفكير في مسلّمات تاريخيّة وثقافيّة. فلم أقم باستدعاء زمن ابن المقفّع بشكل تغريب هذا الاستدعاء عن الواقع، بل كنتُ أبحثُ عن حضور ذهني للقارئ بحيثُ لا يفقد الإحساس بأنّه إزاء رواية، وليس مواجهاً لعالم بديلٍ تماماً. سرتُ بهذا الإيقاع والتفكير في رواية "زول اللّه". لا أنكر أنّ جزءاً من عوالمها هو امتدادٌ لـ"دم الثّور"، وبعض النقاد اعتبرها الجزء الثاني منها. أمعنتُ من جديد في المساءلة. عدت إلى إخوان الصّفا، وخلقتُ فكرة "الشّبكة" الممتدّة في التاريخ الثقافي من بداياتهم الفكريّة إلى العصر الرّاهن. وإذا كانت "دم الثّور" منعطفاً في تجربتي، فقد أشبَعت "زول اللّه" هذه الانعطافة. كانت العودة إلى "إخوان الصّفا" إشارة إلى أنّ امتداد التفكير في تاريخنا الثقافي مغيّب. لا يعني أنّ الوقائع والشّخصيات وزمن السرد في قبضة الماضي، فكلّ ما في الرواية يتحرّك في عصرنا الحالي، ويتّخذ الاستقدام شكلَ استحضار بذرة لتقيمَ في أرضٍ جديدة. أنشغلُ بهذه الحلقات المؤثّرة في تاريخنا دون أن أغتربَ فيها. ما يهمّني هو أن يظلّ النّسغ حيّا، وأن نستعيد محرّكات التفكير في الحرية وعلاقتنا بالعالم وبالأفراد. حاولتُ أن أبيّن أنَّ الرواية ليست في منأى عن الواقع الفكري الذي يخترقنا، وعلى الرّواية أن تفكّر في تلك الحلقات من أجل المستقبل، وليس من أجل أن تدفن نفسها في الماضي.

- معظم شخصيّات رواياتك، ولا سيما أبطالها، من فئة المثقّفين؛ تسكنهم الحيرة، ويجتاحهم القلق، ويظلون على تلك الحال حتى آخر الرواية. فَلِمَ هذه الخيارات في بناء الشخصيّة في رواياتك؟

تشريح النخبة أمر في غاية الأهمية، والأهمّ تشريح بنى الثقافة العربيّة التي ليست متعالية عن حركة التاريخ، وهي مرتبطة بالممارسة الواقعيّة للنّخب على اختلاف المشارب والاتّجاهات. من المهمّ مساءلة تمثّلات الأفكار على أرض الواقع من خلال استحضار شخصيّات "مثقّفة". ربّما أشعر بمسؤوليّة كبيرة لهذه النخبة في ما وصلنا إليه من مآزق، لذلك تهيمن هذه الشّخصيّات على عالمي الرّوائي. إنّني أضعها على محكّ اختبارات الواقع في مراحل تاريخيّة دقيقة، دون الادّعاء بأنّني أمتلك مصائرها، وهي لا تنحصر في نمط واحد لـ"المثقّف". هناك نماذج مختلفة لهذا "المثقّف". ولكنّني حفرتُ كثيراً في "المثقّف القلق" أو "المشكلي". ولا يعني حضور المثقّف في روايتي إلغاءً لشخوص من فئات اجتماعيّة أخرى. فالمثقّف ابن مجتمع، وتعكس أفكاره وتمثّلاته تجاربه الاجتماعيّة، إخفاقاته ونجاحاته النسبيّة.

-للمرأة حضور متميّز في رواياتك. فهل اكتفت بِبُعدها الروائي الواقعي، أم تجاوزته لتكون رمزاً وقضيّة يسعى نزار شقرون إلى مناقشتها وإعادة النظر إليها في ثقافتنا العربية الإسلامية؟

في روايتي الأولى "بنت سيدي الرايس" كانت المرأة هي الشخصيّة الرئيسيّة التي تتولّى السّرد. "باشيّة" الطالبة الجامعيّة الريفيّة عاشت تناقضات مجتمع المدينة أثناء حرب الخليج الأولى، واصطدمت بواقع مديني وديني غيّر من تفكيرها وأثّر في نظرتها للحياة. ما بينها وبين "ثناء" في روايتي "زول اللّه" بعد سنوات، خيط شفيف. ليسَ تولّي السّرد أمراً هيّناً. عمليّة النّسج التي قامت بها بينيلوب في الخرافة من أجل دفع مكروه وفي انتظار عودة الغائب، هي نفسها الوظيفة التي قامت بها شهرزاد في الليالي. لكنّ النسج والحكي، رغم الالتقاء، فهما لا يتّصلان بالتدوين. "كارمن" الإسبانيّة ذات النّسب الموريسكي في "دم الثّور" تدوّن بالصّورة الفوتوغرافيّة، وهيَ تنسج البرنامج السّردي بصريّاً، تُحمّضهُ بالمعنى الأدقّ. لذلك فإنّ "نسائي" يبحثن في "ما بعد عصر التدوين". ربّما هنّ أكثرُ جرأةً في التفكير وفي الممارسة الاجتماعيّة من الشّخصيّات الرجاليّة، هذا أمرٌ موكولٌ لدراسات النقّاد. ولكنّ المرأة رهانٌ في عالمي الروائيّ، فقد عانت طويلاً من الإقصاء الذّكوري في تاريخنا الثقافي. في "زول اللّه"، بيّنتُ كيفَ عاشت "ثناء" الورّاقة في مجتمع الورّاقين، وتاريخيّاً وجدت نساء ورّاقات،

ولكنّ تاريخنا الثقافي أهملهنّ، لذلك أردت أن ألفت الانتباه أيضاً إلى هذا المعطى التاريخي. فإذا كان "الورّاق" مكوّناً من مكوّنات صناعة ثقافة مرحلة، فإنّ هذا الورّاق ليس مقتصراً على جنس دون آخر، ولكن -للأسف- نظرتنا إلى مكوّنات صُنّاع الثقافة بما فيهم منتجو "الكتب" كتّاباً أو نسّاخين أيضاً، يغلب عليها الطّابع الذّكوري، لذلك ثناء هي الصوت الغائب للورّاقات عن التاريخ الثقافي المتداول.

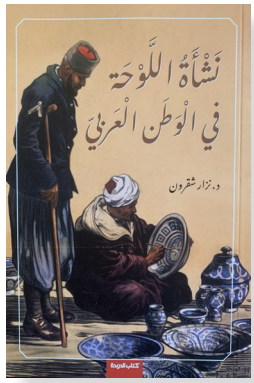
مع النّاقد: وقفت عند مآزق بناء خطاب نقدي عربي

- تنوّعت كتاباتك؛ فمن التجربة الشعرية إلى التجربة الجمالية والاهتمام خصوصاً بالفن التشكيلي، فالمسرحية، فالرواية، مروراً بالتجربة النقدية، وربما كان ذلك بشكل متداخل. فما تفسيرك لتعدّد اهتماماتك؟

في تجربتي أجناس أدبيّة متعدّدة، لإيماني بـ"البوليفونيّة"، هكذا نشأت منذ بداياتي، شاعراً ومهتمّاً بالفنون التشكيليّة، فانتقلتُ من دراساتي الأكاديميّة في الحضارة والآداب العربيّة إلى دراسات المرحلة الثالثة في نظريات وعلوم وتقنيات الفنون، ثمّ قادتني أسئلتي إلى الرواية والترجمة. قد يبدو هذا التنوّع متبايناً من حيثُ "الأنواع"، لكنّه محكوم بخيط واحد، ومشروع فكريّ واحد. في كلّ ما كتبت صلاتٌ وثيقة، وأرى أنّ هذه الأجناس تعيش في مجتمعاتنا وضعاً مركّباً متشابهاً. إنّني أقدّر دور النّقد الأدبي والفنّي، وهذا لا يتجلّى في كتاباتي النقديّة فحسب، وإنّما مبثوث في الشّعر والرواية، وفي اختياراتي الترجميّة. وعندما اهتممت بالصّورة، فهي غير غائبة عن سائر هذه الأجناس. أصوّر في الشّعر وأسرد بالعين في الرّواية، وأفكّر في واقعي الثقافي بدراسته مشهديّاً، وليس فكريّاً فحسب.

-"نبأ المكتفي بنفسه" هو آخر تجاربك النقدية المنشورة من خلال تقديم كتاب حي بن يقظان لابن طفيل. فما غايتك من الحفر في روافد قصّة ابن طفيل؟

اهتممتُ بالقصّة الفلسفيّة، وهذا من بداهة ما أحفر فيه في ما أسمّيه بـ"رواية الأطروحة". أعدتُ دراسة "حيّ بن يقظان" من هذ الجانب. ولا أخفيك، فإنّ دراساتي للمسائل الأندلسيّة قادتني أيضاً إلى مراجعة التجارب الفكريّة الأندلسيّة. هناك حلقات فكريّة مهمة في تاريخنا الثقافي ينبغي العودة إليها بالدرس والتعريف والنقد. بالطبع لا يُمكن لدراسة حيّ بن يقظان أن تخلو من هواجس الحاضر. ليسَ في ما أسعى إليه شيءٌ من تلك التقليديّة التي صنّمت أيقونات أعلام الثقافة العربيّة، فتصنيمهم هو الوجه الآخر



لمحنهم في عصرهم. لقد قاد ابن طفيل محاورة فكريّة دقيقة مع أفكار ابن سينا وابن باجة والغزالي، وأدّت هذه المحاورة إلى بناء خطاب فلسفي في كساءٍ سرديّ تخييليّ مختلفٍ. وما أحوجنا إلى هذا الضّرب من المحاورات. إلى جانب ذلك، تساءلتُ كيفَ يُمكن أن تختفي كتب ابن طفيل الأندلسي في عصره وعلى امتداد قرون، ولا يبقى غير "يتيمته"؛حي بن يقظان"، وهو الوزير والمستشار في بلاط السّلطان؟ من جديد، كنتُ أحرّض نفسي والقارئ على السّواء إلى عدم الثّقة في سلاسل تداول منتجات الثقافة العربيّة التي تقاطعت مع إملاءات السياسي في تاريخنا.

- اهتمامك بالصورة مطّرد، وقد رأى النور في أكثر من كتاب في النّقد الفنّي، من ذلك "معاداة الصّورة" (2008م)، و"مكاشفات الصورة في اللوحة والكاريكاتير" (2009م) وغيرهما. فكيف وجدت علاقة المتقبل العربي بالصورة؟ وكيف السبيل إلى بناء علاقة جديدة بينهما؟

انشغلت على امتداد سنوات بإجراء حفريّات في ما أسمّيه بـ"تاريخ العين". وبما أنّ الثّقافة العربيّة لم تشهد المعنى القطائعي للعصور المعرفيّة على غرار ما حصل في الغرب، فقد ظلّت التعبيرات الفنية أسيرة "العقل المحافظ"، ممّا عطّل "إبداع التصوير" وعمليات التلقي أيضاً، وأنتج أعطاباً في الثقافة البصريّة. لا شكّ أنَّ التنوّع الذي تزخر به التعبيرات الفنية العربيّة في الحقبات السابقة لدخول "لوحة المسند" يحتاج

إلى مساءلة أثرها في الثقافة العربيّة، لكنّ هذه التعبيرات لم تستطع زحزحة "البراديغم" الثقافي عن موضعه، وظلّت "تعبيراً هامشيّاً". وهذا يؤكّد استبعاد "العين" من دائرة فاعليّة المجتمع. ما زلنا غير قادرين على "تربية العين" ثقافيّاً، وإخراجها من أسر الاستخدام الضيّق والبسيط الذي تكبّله الغرائز. ما زلنا، رغم انتشار معاهد الفنون، في كثير من البلاد العربيّة، لا ندرك ذلك الأثر الإيجابي لعلاقتنا بالصورة، والمفارقة الكبرى أنّ انتساب الأجيال للعصر الرقمي لم يولّد فيها الإدراك التشكيلي ورؤية العالم بالعين! يتعامل الأغلبية مع الصّورة باعتبارها وسيطاً غير معنيّ بتغيير جوهر إدراكنا للوجود. ليس لهذه الوسائط الرقميّة في عالمنا العربي صلاحيّة التأثير في الثقافة العربيّة وفي الطيف الواسع من المجتمع العربي. إنّها تؤثّر في المعاش الظاهري فحسب. ويعني ذلك أنّ العلاقة بين "النحن" الحضاريّة وبين الصّورة ما تزال إلى الآن في مجتمعاتنا علاقة متوتّرة وهامشيّة، وهي ليست علاقة حفاوة واستقبال، بل ما تزال للأسف تستبطن في اللا وعي الجمعي نوعاً من "المعاداة". لقد سعيتُ في أطروحتي الرئيسيّة "نظريّة الفن العربي"(2010م) وكتاباتي النقديّة وآخرها "تفكير في التّجربة الجماليّة" أن أتلمّس الأسئلة الكبرى في التجربة العربيّة بين التنظير والنقد والممارسة، ولم تغب عن ذلك مآزق بناء خطاب نقدي عربي، وأسئلة المشروع الثقافي العربي؛ حيثُ لا يُمكن اجتزاء الفنون البصريّة والتجربة الجماليّة عامّة عن رهانات هذا المشروع.

- آخر أعمالك الروائية مطلع هذا العام (أيام الفاطمي المقتول): مشهد سريالي وغابة كثيفة من الأسئلة. فماذا عن هذه الرواية؟

تُستخرج جثّة مختار الفاطمي من القبر في عام 2030م في المدينة البيضاء لتُحوّل إلى المستشفى العسكري بقصد تشريحها، بعد سنوات قضّتها في صندوق حديديّ محكم الإغلاق إثر موتٍ غامض. تَحُول وضعية الجثة المحنّطة دون الإسراع في عملية التشريح، بينما تتلهّف القيادة العامة لمعرفة سبب الموت، في علاقة بإقامة نصب تذكاري لشهداء الوطن في ساحة السيادة. وفي الأثناء، تقوم روح مختار بملاحقة مصير الجثّة، وكشف الغاية الرئيسية من إخراجها من القبر، بسخرية قاتلة، بالتناوب مع سرد حكاية صاحبها، وتقليب أيّامها في الماضي والحاضر. وتعمل الذاكرة المتشظية للروح على استحضار أيّام مختار الباحث في التاريخ بين حياته في مدينته التونسية، وبين رحلته إلى القاهرة والإسكندريّة لاستكمال بحثه عن تاريخ أجداده الفاطميين بدافع معرفي غير مذهبي. يكون نبش الماضي

في سياق الثورتين التونسية والمصرية مطلع 2011م، وفق خطّ سرديّ متقطّع، لا يغيبُ عنهُ عبء الحاضر، مثلما لا يغيب الماضي إذا حلّ غبشُ الحاضر. يبدو مختار مثقّفاً قلقاً ومنشقّاً عن الفكر السائد والمتوارث لآبائه من أهل السنة؛ إذ يسكنه شعور بأنه وريث إسماعيلي، يراوح بين الجهر والتقية في إبداء قناعاته الفكرية وخلجات نفسه، ومواقفه من "إخوة العقيدة" الذين خبِرهم في حياته وصادفهم من جديد إثر مماته، وقد كَساهم بالرّمز وغلّف عودتهم إلى العنف بتصوير حاضر ديستوبي تواجه فيه مدينته البيضاء "حرب الخنازير". وفي عمق مسار متابعة مصير الجثّة، تحلّ أسئلة الحياة والموت وعبث الوجود، وتنهالُ أسئلة الانتماء، وحدود قبول الآخر المختلف، في قلب ثقافة تدّعي التسامح. وتتحوّل الشّخصيّات التي عاش بينها مختار إلى أطياف صورٍ في الذاكرة، بينما تتمرأى الشخصيّات في حاضر الرّوح في شكل أشباح عالم ديستوبي، ليشرّح جزءاً من ذهنيّة النخبة العربيّة.

الثّقافة وتحوُّلات الهُوية في المجتمع العربي

عائشة يوسف السّادة ▫

إن المتأمل غير المتخصص في المشهد الثّقافي والاجتماعي العربي المعاصر، سرعان ما يواجه تبايناً واسعاً في الآراء المتعلّقة بمسألة الهُوية. ويبدو له -نتيجة لهذا التّباين- وكأنَّه أمام عدد من الهُويّات المتعدّدة، تتشكّل كلٌّ منها ضمن فضاء مستقل لا يربطه بالفضاءات الأخرى أيُّ تفاعل أو ترابط واضح. فهل يدفعنا هذا الواقع إلى القول إن الوطن العربي يمرُّ بأزمة هُوية تُعد من الأسباب الرّئيسية لما نعيشه من تراجع في مجالات متعددة؟ أم أنّ الإشكال الحقيقي يكمن في عجز المجتمعات العربية عن التّعامل مع التّحدّيات الفعلية، سواء على المستوى الدّاخلي (مثل الانقسامات الآيديولوجية)، أو الخارجي (كالعولمة والتّنوُّع الثّقافي)، مما أدّى إلى تفكُّك البنية المجتمعية العربية، حتى باتت تبدو وكأنّها "مجتمعات" متعدّدة الهُويّات بدلاً من أن تكون مجتمعاً واحداً بهُوية موحَّدة تشكّل قوامه وعمقه الحضاري؟

▫ باحثة من مملكة البحرين

وفي هذا السّياق، برز موضوع التّنوّع الثّقافي كأحد الانشغالات الرّئيسية مع بدايات القرن الحادي والعشرين، مما جعل من الضروري التّفكير في تقديم رؤية متماسكة ومتناغمة لهذا التّنوُّع والتحول الهُويّاتي داخل المجتمع العربي؛ رؤية تبيّن أنّ التّنوُّع لا يمثّل بالضّرورة مصدر تهديد، بل يمكن أن يشكّل أرضية خصبة لتعزيز التّفاعل الإيجابي بين مكوّنات المجتمع، والسّعي نحو تأسيس هُوية عربية إنسانية تتّسم بالشّمول والانفتاح، وتستجيب لتحدّيات العصر. (زيّات، 2020م).

في ظلّ التّحوُّلات العالمية المتسارعة التي يشهدها العصر الحديث، تتعرّض المعرفة لتغيُّرات جذرية تمسُّ جوهرها ووظيفتها؛ حيث لم تعد تُفهم فقط بوصفها نتاجاً ثقافياً أو علمياً مستقلاً، بل بات يُنظر إليها -ضمن الخطاب ما بعد الحداثي- كسلعة خاضعة لآليّات السُّوق والتّبادل والاستثمار، مما أدّى إلى تداخل مفاهيمها مع علوم الاقتصاد وتيّارات الفلسفة النّفعية. وتتفاقم هذه الإشكالية مع تنامي الانفتاح الثّقافي، وتزايد التَّدفُّق المعلوماتي، وتحوّل الثّقافة إلى إحدى أدوات "القوّة النّاعمة" التي تعتمدها القوى الكبرى في سياقاتها الاستراتيجية الجديدة، بما يخدم أهدافها الجيوسياسية، ويعيد تشكيل ميزان القوى الدّولي.

في هذا السياق، تبرز أخطار متزايدة تهدّد الهُوية الثّقافية للشّعوب، لا سيّما في ضوء السّياسات الثّقافية العالمية التي تسعى -تحت مظلّة العولمة- إلى إزالة الحدود بين الثّقافات، وتذويب الخصوصيّات القومية، وتفكيك البنى الثّقافية التّقليدية من خلال تبنّي فلسفات تؤمن بتجاوز الفوارق والهُويّات القومية لصالح نماذج ثقافية هجينة أو عابرة للحدود. ويطرح هذا الواقع تساؤلات إشكالية حول مستقبل الهُوية الثّقافية في المجتمعات العربية، ومدى قدرتها على الصُّمود في مواجهة هذه السّياسات الثّقافية الكونية، كما يثير الحاجة إلى تحليل آليّات مقاومة التّذويب الثّقافي، وإعادة التفكير في سبل حماية الهُوية الثّقافية في زمن تتحكّم فيه أدوات القوّة النّاعمة، وتُعاد فيه صياغة مفهوم "المعرفة" ومجالاتها بما يخدم مصالح مراكز النّفوذ العالمي. (الضبع، 2016م). والإشكالية الماثلة أمامنا ترتكز على الإجابة عن سؤال: ما أثر التّحوّلات العالمية المعاصرة -ولا سيّما خطاب ما بعد الحداثة والعولمة- على مفهوم المعرفة والهُوية الثّقافية في المجتمعات العربية، في

ظلّ توظيف القوى الكبرى للثّقافة كأداة من أدوات القوّة النّاعمة؟

مفهوم الثّقافة

تُعدُّ كلمة "ثقافة" (Culture) من بين أكثر المصطلحات إثارة للجدل في العلوم الإنسانية والاجتماعية، ومثلها في التعقيد مصطلح "الطّبيعة" (Nature)، رغم ما يبدو من شيوع النّظرة إلى الطّبيعة باعتبارها مفهوماً مشتقّاً من الثّقافة. وقد دفع هذا التّعقيد العديد من علماء الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع الثّقافي إلى التَّعمُّق في تحليل مفاهيم الثّقافة والآليّات التي تحكمها. وعلى الرُّغم من الاستخدام الواسع لمصطلح "الثّقافة" في الكتابات السّوسيولوجية والأنثروبولوجية؛ فإنّ العلماء لم يتمكّنوا حتى الآن من التَّوصُّل إلى تعريف موحّد ومُجمع عليه لهذا المفهوم، رغم غزارة الأدبيّات التي تناولته. وقد ذهب بعض الباحثين إلى القول بأنّ الثّقافة أصبحت عِلماً مستقلاً بذاته، تساهم في تطويره فروع معرفية متعدّدة. وتبعاً لعالم الأنثروبولوجيا الأمريكي ألفريد كروبر(Alfred Kroeber)، فقد بلغ عدد التّعاريف التي أُطلقت على مصطلح "الثّقافة" بحلول عام 1952م نحو مائة وواحد وستين تعريفاً، وهو ما يعكس تعدّدية المنطلقات الفكرية والمرجعية لهذا المفهوم. ويُعزى التّطوّر في معنى كلمة "Culture" إلى أصلها اللاتيني، الذي يعكس طبيعة الإنسان الأوروبي ودوره التّاريخي في العصر الحديث. وقد أشار تيري إيجلتون (Terry Eagleton) إلى أن هذا المفهوم مرتبط بفكرة "رعاية النمو الطبيعي" أو "الاهتمام به"، ويستند في أصله إلى مصطلحات العمل، والزراعة، والمحاصيل، والفلاحة. وبذلك، فقد باتت "الثّقافة" تمثل أرقى أشكال النشاط الإنساني، في مقابل الأنشطة اليدوية أو الفلاحية التي تُصنّف في مرتبة أدنى. وتعكس الخريطة الدلالية لتطور المفهوم هذا التحوّل من الريف إلى المدينة، ومن تربية المواشي إلى الفن التشكيلي الحديث، ومن حراثة الأرض إلى الانشطار النووي. ومن هنا، أصبح سكان المدن يُعدّون الأكثر ثقافة وتحضّراً، بينما يُنظر إلى الفلاحين والريفيين باعتبارهم أقل قدرة على "حراثة أنفسهم" أو تهذيب ذواتهم، وذلك لأن العمل الزراعي -في هذا التصور- لا يتيح فراغاً كافياً لممارسة الثّقافة. (حسين، 2017م).

مفهوم الهُوية

عند البحث في معاجم اللغة العربية، نجد أن معجم اللغة العربية: المعجم الوجيز (1994م، ص654) يعرّف الهُوية بأنها "الذّات"، بينما يذكر المعجم الوسيط (1972م، ص998) أنّ الهُوية تعني "حقيقة الشّيء أو الشّخص الذي يميّزه عن غيره".

وفي المعجم الفلسفي، يُلاحظ أنّ كلمة "الهُوية" ليست من أصل عربي، بل هي مشتقّة من حرف الرّباط الذي يدلُّ عند العرب على الارتباط الوثيق بالموضوع في جوهره، وهو الحرف "هو"، وتستخدم للإشارة إلى الشّخص أو الكائن المشابه له. ويمكن أن يُقال "هُوية الأنا" أو "هُوية الفاعل"، وهو ما يُطلق عليه "الهُوية الشّخصية".

أمّا الجُرجاني فيعرّف الهُوية بأنّها "الحقيقة المطلقة التي تحتوي على الحقائق كما تحتوي النّواة على الشّجرة في الغيب المطلق". كما عرّفها المفكّرون العرب بأنّها "كُنه الشّيء وذاتيّته"؛ إذ تشير هُوية الشّيء إلى عينيّته، وتعني أيضاً وحدة الذّات بالنّسبة للإنسان. وعليه، تكون هُوية الشّيء هي الثوابت التي تتجدّد وتتغيّر وتفصح عن ذاتها دون أن تحلَّ مكانها نقيضها، طالما بقيت الذّات حيّة. وهي تشبه البصمة التي تميّز الإنسان عن غيره، وتظلّ فاعليّتها قائمة دون تغيير أو طمس للمعالم.

وفي الأدبيّات المعاصرة، تُستخدم كلمة "هُوية" لأداء معنى كلمة identité التي تعبّر عن خاصّية المطابقة بين الشّيء ونفسه أو مطابقته لمثيله.

أمّا في اللغة الإنجليزية، فإنّ اشتقاقات لفظ الهُوية مثل كلمةidentical (التّماثل) توضّح -إلى حدٍّ كبير- المعاني التي يحملها لفظ identity، ويشرح معجم دريفر أنّ كلمة -iden tical تعني "نفس الشّيء أو المشابه في جميع النّواحي".

ويشير المفكّر عزيز العظمة إلى أنّ موضوع الهُوية في الأدبيّات السّوسيولوجية والفلسفية، كما في الخطاب السّياسي، قد بدأ في التّداول بشكل جادّ. ويفضّل ألاّ يُعتبر هذا التَّحوُّل مجرَّد علامة على بدعة فكرية، بل هو صراع مجتمعي في بدايته من أجل الاعتراف، وليس من أجل إعادة توزيع الثّروات بشكل عادل. ويُضيف فريزر أنَّ نظرية الهُوية أصبحت الآن عملية متعدّدة الأبعاد.

أمّا المفكر أليكس ميشللي فيقول: "الهُوية هي منظومة متكاملة من المعطيات المادّية والنّفسية والمعنوية الاجتماعية، تنطوي على نسق من العمليّات التّكاملية المعرفية التي تجمع هذه المعطيات في وحدة واحدة، تتجسّد في الرّوح الدّاخلية التي تحمل خاصّية الإحساس بالهُوية". (بن طرّاد، 2017م).

العلاقة بين الثّقافة والهُوية: جدلية التّأثير المتبادل

تُظهر العلاقة الجدلية بين الثّقافة والهُوية تداخلاً عميقاً؛ حيث تؤثّر كلٌّ منهما في الأخرى بشكل مباشر. وفي ظلّ تراجع حضور الثّقافة العربية أمام سيطرة الثّقافة الغربية أو العالمية على مجالات الفكر والإنتاج المادّي، تبرز أزمة الهُوية العربية بوصفها انعكاساً لهذا الضّعف؛ إذ إنّ تراجع الهُوية ينعكس سلباً على الثّقافة، ويُسهم في تآكل الانتماء الثّقافي لدى أفراد المجتمع، مما يفتح المجال أمام ثقافات بديلة تسعى لإعادة تشكيل الوعي الجمعي.

وتتمثّل الهُوية في عنصرين أساسيّين، أوّلاً: الثّقافة المشتركة التي تجمع بين أفراد المجتمع، وثانياً: المصالح المشتركة التي تربط فئاته المختلفة، سواء كانت مصالح مادّية أو نفسية.

النّظريات المفسّرة للتّحوُّل الثّقافي والهُويّاتي

يشهد العالم المعاصر تحوّلات سياسية واقتصادية

واجتماعية عميقة أسهمت في تشكيل واقع معقّد ومضطرب على مختلف الأصعدة. وقد ساهمت العولمة -التي تسارعت وتيرتها منذ القرن العشرين- في إعادة تشكيل العلاقات الاقتصادية بين الدّول، مما أتاح لعدد من الدّول -التي كانت تُصنَّف سابقاً ضمن "العالم الثّالث"- منافسة الدّول الصّناعية الكبرى. ومع التّطوُّر السّريع في وسائل الإعلام الرّقمية؛ بات من الممكن لمليارات الأشخاص الوصول إلى ثقافات متنوّعة، والانخراط في أنماط حياتية جديدة، من خلال استخدام الهواتف الذكية، مما ساعد على تسريع عمليّات التّبادل الثّقافي. في الوقت ذاته، أدّى تصاعد موجات الهجرة إلى تغييرات إثنية وديموغرافية واضحة داخل العديد من المجتمعات، مما أسّس لنشوء بيئات متعدّدة الثّقافات، وإنْ كان ذلك مصحوباً بتوتُّرات اجتماعية ناتجة عن تصاعد مشاعر الرَّفض للآخر والتّمييز ضد المهاجرين. وينظر كثيرون إلى العولمة الثّقافية باعتبارها شكلاً من أشكال "التّغريب" الذي يُنظر إليه كتهديد للهُوية الوطنية، مما يدفع إلى تبنّي استراتيجيات جديدة لحماية الخصوصيّات الثّقافية والمحافظة على الأصالة. وأمام هذه التَّغيُّرات، يبرز مفهوم الهُوية كإحدى القضايا المحورية في المجتمعات المعاصرة؛ إذ لم يعد يُنظر إلى الهُوية ككيان ثابت، بل كمنظومة ديناميكية تتأثّر بالتّفاعلات الاجتماعية والرّقمية والممارسات اليومية. وتزداد أهمّية دراسة هذه التّحولات لفهم بنية المجتمع الحديث، وتحليل مدى تنوّعه وتعقيده، بما يسهم في صياغة استراتيجيات جديدة تعزّز من التّفاهم الثّقافي والانسجام الاجتماعي.

تتناول بعض النّظريّات الاجتماعية مسألة الهُوية من منطلقات بنيوية وبنائية؛ إذ ترى أنّ الهُوية تتشكّل من خلال التّفاعل الاجتماعي، وهي نتاج تمثّل الأفراد لذواتهم عبر علاقتهم بالآخرين. وتؤكّد بعض الاتّجاهات النّظرية أنّ الهُوية لا تُبنى فقط على أساس الانتماء إلى مجموعة معيّنة، بل على أساس الشّعور بالتّمايز والتّفرُّد عن الآخرين. وفي ظلّ العولمة الرّقمية، أصبح بناء الهُويّات يتأثّر بشكل كبير بالمجتمعات الافتراضية، ما أدّى إلى بروز مفاهيم مثل "الهُوية الافتراضية"، و"الهُويّات الهجينة"، وهي ظواهر تنشأ من تلاقح ثقافات متعدّدة ضمن فضاء رقميّ مفتوح. كما تبرز أهمّية القيم الثّقافية باعتبارها ركيزة أساسية في تشكيل الهُوية، وهي بدورها تخضع لتحوّلات عميقة في ظلّ تغيّر الأولويات المجتمعية. فقد باتت قيم التّعبير عن الذّات، والاستقلالية، تلعب دوراً متزايداً في

السّلوك السّياسي والاقتصادي والدّيني للأفراد. وهذا التَّحوُّل في منظومة القيم يعكس تراجع القيم التّقليدية لصالح نماذج جديدة قائمة على التّعدُّدية والاختيار الحرّ.

من جانب آخر، أسهمت هذه التّحوّلات في ظهور نوع من "الهُوية المضطربة"، نتيجة لتأرجح الأفراد بين أنماط متعدّدة من الانتماء وعدم قدرتهم على تحديد "الذّات الحقيقية"، في ظلّ التَّغيُّر السّريع في الأدوار والهُويات الاجتماعية. وهو ما يفسّر تنامي حالة القلق الاجتماعي والتّوتُّر الهُويّاتي في كثير من المجتمعات، خاصّة تلك التي تواجه تحدّيات ثقافية عميقة نتيجة التقاء المحلّي بالعالمي. في هذا السّياق، تُشكّل قضايا التّعددية الثّقافية، والاندماج، والتَّنوُّع، محاور أساسية لفهم طبيعة التَّحوُّل الثّقافي والهُويّاتي في العالم المعاصر، ما يفرض تبنّي مقاربات شاملة لفهم هذه الظواهر من منطلق اجتماعي وثقافي وسياسي متداخل. ومن خلال تحليل الاتّجاهات الكبرى لهذه التّحوُّلات؛ يمكن تطوير فهم أعمق للتّحدّيات التي تواجه المجتمعات الحديثة في سعيها لبناء هُوية جامعة تحترم الاختلاف، وتعزّز قيم الانتماء والتّعايش. (Zarichanskyi, Pugachov, Shostak, Stoliarchuk, 2024).

السّيّاق التّاريخي والاجتماعي لهُوية المجتمعات العربية

الهُوية في المجتمعات العربية ليست فقط مجموعة من السِّمات الثّقافية أو الخصائص الإثنية، بل هي أيضاً علاقة وجدانية وروحية تربط الفرد بجماعته، وتشكّل إحساساً بالانتماء والولاء. وتتجلّى هذه الهُوية في اللغة، والدّين، والتّاريخ المشترك، والرّموز الثّقافية. غير أنّ التّحدّيات التي واجهتها هذه المجتمعات –مثل العولمة، والحداثة غير المتجذّرة، والانقسامات السّياسية– ساهمت في تعميق أزمة الهُوية، وفي إضعاف الرّوابط الاجتماعية التّقليدية التي كانت تشكل إطاراً مرجعيّاً للفرد العربي.

إنّ الهُوية -في نهاية المطاف- ليست جوهراً ثابتاً، بل مشروع اجتماعي وتاريخي متجدّد. وهي تتطلّب وعياً نقدياً بواقعها وبتحدّياتها، كما تقتضي جهداً جماعياً لإعادة صياغتها بما يتلاءم مع طموحات المجتمعات العربية نحو الحرّية والعدالة والكرامة. ويتطلّب هذا المشروع مقاربة شاملة تعيد الاعتبار للعوامل التّاريخية والاجتماعية والسّياسية في فهم الهُوية، بعيداً عن التَّصوُّرات الاختزالية التي تحصرها في بُعد ثقافيّ أو دينيّ واحد. (ديرو، 2023م).

مظاهر التَّحوُّل الهُويّاتي في الخطاب العربي المعاصر

تمثّلت مظاهر التَّحوُّل الهُويّاتي في الخطاب العربي المعاصر في يقظة حضارية مفاجئة، جاءت عقب حملة نابليون على مصر، حيث وُوجه العالم العربي بصدمة حضارية كشفت له الفجوة الواسعة التي تفصله عن الغرب، ما أثار تساؤلات جوهرية حول أسباب تخلّف العرب وتقدّم الغرب. وقد انقسم المفكّرون العرب -على إثر هذه الصَّدمة- إلى ثلاثة اتّجاهات فكرية: فئة استسلمت للواقع، وأخرى تمرّدت على الغرب، وثالثة سعت إلى فهم التّفوُّق الغربي ومجاراته. هذا الانقسام أسّس لظهور تيّارات فكرية متعدّدة (سلفية، وليبرالية، وقومية، واشتراكية...)، أفرزت خطاباً عربياً معاصراً تمحور حول إشكاليات مركزية ثلاث: إشكالية الألوهية والوجود الإنساني، وإشكالية المنهج والقراءة، ثم إشكالية النّهضة، التي كانت الأكثر حضوراً في هذا الخطاب. وقد عبّر محمّد عابد الجابري عن ذلك بقوله إنّ مسألة النّهضة كانت الدّافع الأساسي وراء نشوء الفكر العربي الحديث وانقسامه إلى تيّارات متعدّدة، وكلّها تشترك في السَّعي إلى مشروع حضاري يعيد للأمة مكانتها

عبر يقظة عربية سياسية واقتصادية وثقافية. كما أكّدت هذه التّيّارات ضرورة مساءلة التّراث ونزع قداسته، باعتباره أحد أسباب التَّخلُّف، تماماً كما فعلت أوروبّا في نهضتها. وانعكس هذا التَّحوُّل في إنتاجات فكرية تقاطعت فيها الفلسفة بالدّين والسّياسة بالأدب، ما أسّس لهُوية خطابية جديدة جعلت من مشروع النّهضة غايتها، ومن التّراث مادّتها، ومن النَّقد منهجها. وظلّ الخطاب العربي المعاصر يحتلّ موقعاً محورياً في الفكر العربي، نظراً لارتباطه الوثيق بأزمات الواقع العربي وتناقضاته بين الأصالة والمعاصرة، والدّين والدّولة، والعروبة والإسلام، والدّيمقراطية والإسلام، ممّا أبرز الحاجة إلى تجديد هذا الخطاب وتطوير موضوعاته لمواجهة التّحدّيات الرّاهنة. (رمول، 2022م).

التَّحدّيات والفرص في ظلّ التَّحوُّل العالمي

في ظلّ التَّحوُّلات العالمية المتسارعة، تواجه المجتمعات والدّول تحدّيات معقَّدة تتطلّب استجابات استراتيجية متكاملة. وتشمل هذه التّحدّيات التَّغيُّر المناخي، والتَّقدُّم التّكنولوجي السّريع، والتَّحوُّلات الدّيموغرافية، والتَّوتُّرات الجيوسياسية، مما يفرض على الحكومات والشّركات والمجتمعات ضرورة التَّكيُّف السّريع مع هذه المتغيّرات. على سبيل المثال، التَّغيُّر المناخي أصبح يشكّل تهديداً عالمياً يتطلّب استجابة فورية على المستوى الدّولي، من خلال سياسات بيئية مستدامة، وتشريعات للحدّ من انبعاثات غازات الدّفيئة. في نفس السّياق، فإنّ التَّقدُّم التّكنولوجي السّريع، مثل الذَّكاء الاصطناعي، وإنترنت الأشياء، والرّوبوتات، يقدّم فرصاً جديدة في تحسين الإنتاجية وتعزيز الكفاءة الاقتصادية. ومع ذلك، يخلق هذا التَّقدُّم أيضاً تحدّيات فيما يتعلّق بالأمن السّيبراني، وتأثيراته على سوق العمل، مما يستدعي تطوير سياسات تعليمية وتدريبية تتماشى مع متطلّبات السّوق الحديثة.

من جهة أخرى، فإنّ التَّحوُّلات الدّيموغرافية، مثل الشّيخوخة السُّكَّانية في بعض الدُّول، وتزايد عدد الشّباب في دول أخرى، تخلق ضغوطاً على الأنظمة الاجتماعية والاقتصادية، وتستدعي استراتيجيات مبتكرة في مجالات الرّعاية الصَّحِّية، والعمل، والتّعليم. أمّا التّوتُّرات الجيوسياسية فهي تمثّل تحدّياً آخر؛ حيث إنَّ النّزاعات الإقليمية والدّولية قد تؤثّر بشكل كبير على الاستقرار الاقتصادي والاجتماعي، مما يتطلّب

▫ الفنّان التونسي إل سيد في القاهرة، 2019م. ©

تعزيز التَّعاون الدُّولي وتطوير سياسات متعدّدة الأطراف تساهم في بناء السّلام وتعزيز الاستقرار. ومع ذلك، توفّر هذه التَّحدّيات فرصاً كبيرة لإعادة التَّفكير في السّياسات العامّة، وتعزيز الابتكار، وتحقيق التّنمية المستدامة. فعلى سبيل المثال: يمكن للتَّحوُّل الرّقمي أن يعزّز الكفاءة الاقتصادية، ويخلق وظائف جديدة، ويعزّز الشُّمول الاجتماعي، إذا ما تمّ تنفيذه بشكل عادل ومتكامل. وقد أثبتت دراسات عديدة أنّ التَّحوُّل الرّقمي -في حال تمَّ بشكل مدروس- يساهم في تحسين آليّات العمل داخل المؤسّسات، ويخلق فرصاً جديدة للمشروعات

الصّغيرة والمتوسّطة (Milow, Hinz, 2024). كما أنَّ التَّوجُّه نحو الاقتصاد الأخضر يفتح آفاقاً جديدة للنّموّ المستدام، ويعزّز من قدرة المجتمعات على مواجهة التَّحدّيات البيئية. فمن خلال تبنّي سياسات اقتصادية صديقة للبيئة، يمكن خلق أسواق جديدة للمنتجات الخضراء، وتقليل الاعتماد على الوقود الأحفوري، ممّا يساهم في تحسين البيئة وتعزيز الأمن الطّاقوي.

لذا، يتطلّب الأمر تعاوناً دولياً فعّالاً، وتطوير سياسات مرنة، واستثماراً في التّعليم والتّدريب، لضمان تحقيق أقصى استفادة من هذه الفرص، وتحويل التَّحدّيات إلى محرّكات للتَّقدُّم والازدهار. إنّ تبنّي استراتيجيّات مرنة ومستدامة سيمكّن الدُّول من تحقيق تطوّر اقتصاديّ واجتماعيّ طويل المدى، ويعزّز قدرتها على مواجهة تحدّيات العصر الحديث(Milow, Hinz,2024)).

أهمّية الثّقافة الرّقمية وتكنولوجيا الاتّصال في حفظ الهُوية

تُبرز الثّقافة الرّقمية وتكنولوجيا الاتّصال أهمّية كبيرة في حفظ الهُوية الثّقافية في ظلّ التّغيُّرات الاجتماعية والتّكنولوجية المتسارعة. هذه التَّقنيّات تساهم في تشكيل هُويّات جديدة تعتمد -بشكل رئيسي- على تكنولوجيا المعلومات، مما يولّد جيلاً مختلفاً عن الأجيال السّابقة، جيل الثّورة المعلوماتية. مع ظهور المجتمع الشَّبكي والتَّطوّرات في مرحلة ما بعد الحداثة، تتطلّب هذه التّغيُّرات تبنّي استراتيجيّات لربط الواقع الاجتماعي بالمتطلّبات الحديثة، وهو ما يعزّز أهمّية التّكنولوجيا في حفظ الهُوية الثّقافية. (بلعيا، 2022م).

وفي ظلّ التّحدّيات التي تفرضها العولمة والتَّنوُّع الثّقافي، تبرز أهمّية الثّقافة الرّقمية وتكنولوجيا الاتّصال كأدوات أساسية في الحفاظ على الهُوية الثّقافية. تتيح هذه التّقنيّات للأفراد والمجتمعات التّعبير عن أنفسهم، وتبادل معارفهم، وتعزيز فهمهم لثقافاتهم. من خلال منصّات التَّواصل الاجتماعي، يمكن للمجتمعات المحلّية نشر قصصها، وتقاليدها، وفنونها، مما يعزز التَّواصل بين الأفراد ويشجّع التَّبادل الثّقافي. على سبيل المثال، استخدم الفنّان التّشيلاني غييرمو بيرت رموز QR لدمج التّكنولوجيا مع الحرف التّقليدية لشعب المابوتشي، مما سمح للأجيال الجديدة بالوصول إلى قصصهم وتاريخهم عبر الهواتف الذّكية. (Fader, 2012).

الخلاصـة

أظهرت النّتائج أنّ الهُوية الثّقافية في المجتمع العربي تتأثّر بشكل كبير بالتّغيُّرات الاجتماعية والسّياسية التي يمرُّ بها العالم العربي؛ حيث إنّ العولمة والتّكنولوجيا الحديثة قد أثّرت على الهُوية الثّقافية التّقليدية. في حين، حافظت بعض المجتمعات على هُويّتها عبر تمسكها بالقيم الثّقافية والتّقاليد. في الوقت الذي تزايدت فيه ظواهر التّأثيرات الأجنبية، مثل ثقافة الإنترنت والإعلام الغربي، مما أدّى إلى تداخل ثقافي كبير في بعض المجتمعات العربية؛ حيث يواجه الأفراد صعوبة في التّوفيق بين الثّقافة الأصلية والعوامل الخارجية، أخذاً بأنّ الثّقافة الرّقمية أصبحت جزءاً لا يتجزّأ من الهُوية الثّقافية؛ حيث ساهمت في نشر وتبادل الثّقافة العربية بشكل أكبر، مما أسهم في تعزيز الشُّعور بالفخر الثّقافي بين الأفراد في الوطن العربي، وساعدت التّكنولوجيا ووسائل الإعلام الحديثة في بروز ثقافات فرعية داخل المجتمعات العربية، مما جعل الهُوية الثّقافية أكثر تعقيداً وتعدّداً. وبالرّغم من التَّحدّيات التي فرضتها العولمة، فإنّ بعض المجتمعات العربية ما زالت تحافظ على القيم الدّينية والاجتماعية التّقليدية، مما يساهم في تقوية الهُوية الثّقافية الأصيلة ضدّ موجات التّغيُّرات العولمية. ما تقدّم يفتح الباب على وجوب تعزيز التّعليم الثّقافي في المدارس والجامعات لتوعية الأجيال الشّابة بأهمّية الهُوية الثّقافية. يشمل ذلك تبنّي المناهج التي تركّز على تاريخ المنطقة العربية وثقافتها، ودور الفنون والأدب في الحفاظ على الهُوية، بما يشمل أيضاً تشجيع الدّراسات المقارنة بين الثّقافات العربية والثّقافات العالمية لتعزيز الفهم المشترك. ومن ناحية موازية، يصبح من المهمّ دعم وتشجيع الإنتاج الثّقافي المحلّي مثل السّينما، والموسيقى، والمسرح، والأدب العربي في مختلف المجالات؛ إذ يمكن لهذه الصّناعات أن تؤدّي دوراً كبيراً في تعزيز الهُوية الثّقافية عبر الأجيال. وينبغي استخدام تكنولوجيا الاتّصال والإنترنت بشكل إيجابي لتعزيز الهُوية الثّقافية من خلال المحتوى العربي على منصّات التّواصل الاجتماعي والمواقع الإلكترونية. وكذلك ينبغي تكريس هذه الأدوات لتطوير الهُوية الثّقافية بدلاً من أن تكون مصدراً للتّأثيرات السَّلبية، بالتزامن مع دعم المنصّات الرّقمية التي تروّج للثقافة العربية وتاريخها، مثل مواقع الفيديو، والمدوّنات التّفاعلية، من أجل تعزيز الفخر الثّقافي وحمايته من الغزو الثّقافي. وللحكومات العربية دور في

وضع سياسات ثقافية تدعم الحفاظ على الهُوية الثّقافية، وتساعد في التَّصدّي للتّهديدات التي قد تتعرّض لها نتيجة للتَّغيُّرات السّريعة في العالم، مع أهمية أن تدعم السّياسات الثّقافية مشاريع تنمية الثّقافة المحلّية، ودعم المبدعين العرب من خلال الجوائز الثّقافية والمبادرات التي تسلّط الضّوء على التّراث العربي. وفي هذا الإطار، يتوجّب تعزيز التّعاون الثّقافي بين الدّول العربية عبر تنظيم مهرجانات ثقافية، ومؤتمرات، وندوات ثقافية تهدف إلى تبادل الخبرات والآراء بشأن الهُوية الثّقافية وحمايتها في ظلّ التَّحوُّلات العالمية، وتشجيع التَّعددية الثّقافية داخل المجتمع العربي، بما في ذلك إدماج الأقلّيّات الثّقافية والإثنية في الحفاظ على الهُوية الوطنية، مما يعزّز التَّنوُّع الثّقافي والقبول الاجتماعي.

المراجع العربية

- زيّات، فيصل، (2020م). من التَّحوُّلات الهُويّاتية والثّقافية المتعدّدة إلى إمكانية تأسيس هُوية عربية كونية ناهضة. الأكاديمية للدّراسات الاجتماعية والإنسانية، 12(6)، ص 223 - 229.

- الضّبع، محمود، (2016م). الثّقافة والهُوية والوعي العربي، ج1، بتانة للنَّشر، القاهرة، ط1.

- بدر، ناصر حسين، (2017م)، مفهوم (الثّقافة) لغة واصطلاحاً. جامعة بابل، كلية الآداب.

- الجامعة العربية، (1972م)، المعجم الوسيط، ط1، القاهرة، دار المعارف.

- الجامعات العربية، (1994م)، المعجم الوجيز، ط1، القاهرة، دار الكتب.

- بن طـراد، وفــاء، (2017م). قراءات في مفهوم الهُوية ومكوّناتها: اللّغة، الدّين والثقافة.

- ديرو، عبدالعزيز، (2023م). مفهوم الهُوية في المجتمعات والدّول العربية وفلسفتها عند الدّول الغربية (2-2).

- منصوري، سميرة، (2022م). الهُوية الثّقافية العربية في ظل العولمة الثّقافية: بين التحديات وآليات المواجهة. مجلة الرّسالة للدّراسات والبحوث الإنسانية،7(4), 320 - 326.

- رمول، عزالدين، (2022م). الخطاب السّياسي العربي المعاصر: بين مأزومية الواقع وضرورة التّجديد. دراسات. 13(2)..413-453

- بلعيا، الزهرة. (2022م). التّكنولوجيا الرّقمية والهُوية الثّقافية، مجلّة الحكمة للدّراسات الفلسفية، 10(2). 319 - 328.

المراجع الأجنبية

- Zarichanskyi, O., Pugachov, V., Shostak, V., & Stoliarchuk, N. (2024). Analysis of cultural and identity transformations in the modern world. Multidisciplinary Reviews.

- Milow, U., Hinz, A. (2024). Introduction: Transforming Global Challenges into Opportunities for Sustainable Entrepreneurship. In: Verkuil, A.H., Milow, U., Hinz, A., Al-Kilani, M. (eds) Core Values and Decision-Making for Sustainable Business. Sustainable Business Development. Springer, Cham.

- Fader, L. (2012, July 26). Using QR codes to preserve identity. WIRED.

إدراكيّات السَّرد الرّوائيّ وجمالياته عند أمين صالح.. "رهائن الغيب" نموذجاً

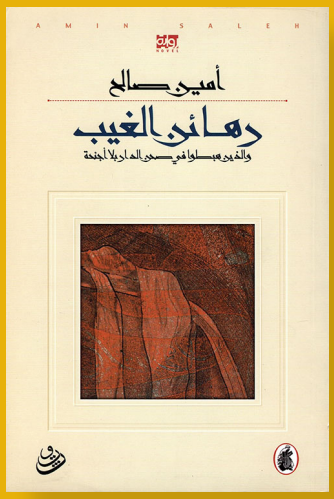
أ.د. محمد سليم شوشة ▫

يتميّز الخطاب الرّوائيّ للأديب البحرينيّ أمين صالح، بعدد من السِّمات المهمّة التي تمثّل خصوصيّته، وتمنح منجزه الرّوائيّ أهمّية وقيمة كبيرتين، وتجعله خطاباً سرديّاً قابلاً للقراءة، ومنح المتعة بتغيّر الزّمن واختلاف أنماط التّلقي واحتمالاته؛ إذ يقدر هذا الخطاب السَّرديّ على أن يتجاوب مع نوازع جمالية عديدة، ويصبح قادراً على إرضاء أذواق، وتطلّعات، ورغبات مختلفة، ومتنوعة؛ ذلك لأنّه يتراوح بين استراتيجيّتين بارزتين في التّشكيل السَّرديّ تجعلانه نسيجاً ثريّاً وغير محصور في نزعة بعينها، أو في نمط معيّن من الجماليّات أو القدرات الممتعة، وهاتان الاستراتيجيّتان هما: التّشكيل الشّعري واللغة المجازية الثّرية بالطّاقات البلاغية المتنوّعة، وبخاصّة الاستعارة والمجاز، والتي تأتي مشحونة بالانفعالات، ومعبّرة عن حال الشُّخوص وتكوينهم الدَّاخلي وذهنيّتهم؛ والاستراتيجية الثانية هي التَّشكيل السّينمائيّ أو البصريّ الواضح في تفاصيله ومخطّطه الممتد، على نحو ما نرى في تشكيله الصَّوت والضّوء والحركة وأبعاد الصُّورة أو المشهد بشكل شامل ومتنوّع. والأهمّ أنّ هاتين الاستراتيجيّتين -برغم ما بينهما من الاختلاف النّسبيّ الواضح- تأتيان في حال من الانسجام والتّكامل التَّامِّ بينهما، والتَّناوب والتَّفاعل الذي لا يكون معه أيّ فصل أو تباعد أو تباين في الأسلوب السَّرديّ الإجماليّ أو النّهائيّ للخطاب.

▫ كاتب من مصر

الكاتب البحريني أمين صالح

وتملك الدّراسة السَّردية من منظور إدراكي cognitive narrative بشكلٍ خاصّ، قدرة كبيرة على مقاربة هذه الطّاقات والإمكانات السَّردية وخصوصيّتها، واستكشاف ملامحها عبر مسار إمبريقي أو تجريبي قابل للقياس والتّدليل أو التّأكُّد منه علمياً، ويستند إلى مسار علميّ، أو على الأقل يتّسم بالطّابع العلميّ في أكثر جوانبه 1. ويمكن أن نجمل محاور هذه الدّراسة في النّقاط الآتية: فحص العالم الرّوائيّ وكشف تنوّعه بين المادّي والمجرّد، أو بين التّجريد الذّهنيّ والتّشكيل المادّيّ أو التّكوين المستند إلى الحواسّ، ويتضح ذلك عبر فحص المشاهد وطريقة بنائها. والنّقطة الثّانية، أو البُعد التّالي، ويتمثل في سمات هذا التّشكيل البصري من حيث التَّنوّع في الأحجام، والفضاءات، والحركة، والألوان، والإضاءة، والظلال، وغيرها مما يمثّل حالاً أقرب إلى التّشكيل السّينمائيّ الذي لأمين صالح صلة كبيرة به، وقد كتب في السّينما تحديداً وترجم، وهو ما يكشف عن ثقافته البصرية، وذهنيّته الرّوائيّة التي تنتمي -في شقٍّ منها- إلى هذه الثّقافة البصرية والتّكوين السّينمائيّ المتنوّع في مشاهده بين البانوراميّ، واختلاف زوايا الرَّصد والمقاربة أو التَّجسيد، وبين الغوص في التَّفاصيل والتَّحرُّك نحو الدّاخل، وهذا المحور الفاحص للتّداخل بين السّينمائيّ والرّوائيّ لدى أمين صالح، يمكن أن يشغل دراسة مستقلّة حيث ينطبق هذا السَّمت على أعماله الرّوائيّة كافّة. ويبدو هذا الرّافد البصريّ والحسّيّ أحد أبرز الرّوافد لديه، ويصبح كاشفاً عن أبعاد ذهنيَّته المبدعة، أو سمات العقل الرّوائيّ، وما وراء التّشكيل الرّوائيّ من العوامل الخفية أو غير الواضحة، ولكن تنعكس في العمل الأدبيّ عبر أنساق خفية أو غير واضحة وغير مباشرة، ولذلك تحتاج إلى بحث تفصيليّ عميق.



والنّقطة الثّالثة هي الانتقال والتّراوح أو المراوحة والمزج بين الأبعاد الدّاخلية والخارجية. فنجد أنّه يمتلك تركيبة خاصّة به، تمزج -وفق نِسب دقيقة- بين ملامح العالم الخارجيّ بخصائصه المادّية والطبيعية، مثل تصوير البيوت، والطبيعة، والمياه، والبحر، والشّوارع، والأزقّة، وبين ملامح الدّاخل، أو الغوص في نفسيّات الشّخصيات وأبعادها الرّوحية والنّفسية ورصدها من الدّاخل، وكيفيات هذا التّداخل والتّقاطع بين الدّاخل والخارج في مسارات من الانعكاس أو التّفاعل، فلا تكون هناك هيمنة كاملة للدّاخل دون الخارج، ولا العكس، بل يتكاملان ويؤثّر أحدهما في الآخر، أو ينعكس الخارج على الدّاخل أو العكس. فعلى سبيل التّمثيل، نجد أنّ رصده لحالات من الفقر، والجهل، وقلّة الحيلة أحياناً، وحالات الضّعف الإنساني، وقلة الموارد، تنعكس على ملامح الشّخصيات من الحزن والكآبة والعدمية في فترات زمنية معينة، وبخاصة حين صوّر وعبّر عن حالات الفقر تحت الاحتلال، أو حين صوّر وعبّر عن حالات أخرى إيجابية أحياناً من الصّراع لتحسين الأوضاع والإصرار على التّقدُّم والتّحوُّل للأفضل، وهكذا فيما يمثّل نسقاً ثابتاً، وخطّاً ممتدّاً من الارتباط بين ما هو داخليٌّ وبين ما هو خارجيّ، أو بين ملامح العالم في بعدها المادّي، وبين ملامح العالم الرّوائيّ من داخل الشّخصيّات، وعبر منظورها الفكريّ والنّفسيّ ورغباتها وطموحاتها وتطلُّعاتها.

تمثّل زاوية الرّصد، أو المنظور، أهمّية كبيرة وذات فاعلية واسعة النّطاق في خطاب أمين صالح الرّوائيّ بشكل عام، وفي رواية "رهائن الغيب"2 بشكل خاصّ. ففي هذه الرّواية نجد أنّنا أمام كمّ كبير من الجماليات النّاتجة عن رصد العالم وتصويره من منظور الأطفال ووعيهم، وأن يكون إدراكهم لهذا العالم وحدوده مصدراً للرّؤية

داخل الخطاب الرّوائيّ، وأن يكون وعيهم مقياساً لأنماط الوعي الآخر، وكيف أنّ هذا المنظور الطّفوليّ لعب دوراً حاسماً في إنتاج الدّهشة وصناعة التّنوّع والاختلاف في العالم الرّوائيّ؛ حيث أصبح المنظور الطّفوليّ هو الأساس، وهو المعيار أو المقياس؛ لأنّ هؤلاء الأطفال إنّما يرون كلّ شيء من زاوية إدراكهم هم، غير العابئة إلاّ بحركة الزّمن، والمثقلة بالانتظار والرغبة في أن يكونوا كباراً، وأكثر حرّية، وغير محكومين بحدود الأوامر التي تأتيهم من أفراد الأسرة الأكبر منهم. وهكذا تتشكّل أولى درجات الصّراع، وأولى حالات التّنوّع الدّرامي؛ لأنّنا نكون أمام عالمين يحاول أحدهما أن يهيمن على الآخر. ويتحقّق عبر هذا المنظور لعالم الطّفولة تميُّزه أو اختلافه بما يجعله مستقلاً، أو كأنّه كون موازٍ، له قوانينه وضوابطه الخاصّة التي تحكمه، من الرّغبة في اللهو والتَّحرُّش بالكائنات الأخرى، والرّغبة في إثبات التّفوُّق بأيّ وسيلة، والنّشاط البدنيّ المفرط، والتَّلصُّص على عالم الكبار غير المفهوم بشكل كامل، عالم الكبار بأسراره وموانعه، أو حواجزه وأسراره. ويذهب الخطاب الرّوائيُّ بعيداً في غوصه النّفسيّ العميق وراء رصد السُّلوك الطّفوليّ وتحليله أو مقاربته سردياً، عبر التَّعمُّق في سلوك المراهقين ومواقفهم وحالاتهم النَّفسية، وأنماط صراعهم ورغباتهم وأحلامهم، وبعض العقد المتجذّرة بالأساس في التَّكوين الإنساني، ولكنّها تتجلّى ببراءة في تلك المرحلة بالتَّحديد، وهي مرحلة عمرية في الحقيقة تبدو عبر هذا التَّوظيف السَّرديّ في غاية الثّراء، ويظهرها سرد أمين صالح بوصفها تربة خصبة وغنية بالمواقف؛ إذ تمثّل هذه المرحلة المفصلية، بين الطّفولة والشّباب، برزخاً بين عالمين متناقضين، مرحلة دقيقة فاصلة بين الطّفولة ببراءتها ونقائها، وبين الرّغبة في الانتقال إلى مربّع الكبار، ومحاولات التّقليد، وغريزة التّطلُّع إلى المستقبل واستكشاف القادم بنوع كبير من القلق، هي مرحلة تشكُّل الهُوية الجنسية، والهُوية الثّقافية، وتحديد الاختيارات أو الانحيازات الكثيرة، مرحلة من الانقياد للكبار والانبهار بعالمهم، وكذلك التَّمرُّد عليهم أو رفضهم وفق مقاييس البراءة التي ما زال المراهق يحمل بقاياها بداخله.

وإذا انعطفنا إلى تحليل بعض النّماذج السَّردية لكشف تلك الاستراتيجيات السَّردية، وبخاصّة السّينمائية والتّشكيل البصريّ؛ نجد أنّ تصويره لمشهد صراع الدّيكة يمثّل حالة نموذجية أو

مثالية لهذه الفرضية، ونرى كيف جعل المشهد يكتسب أبعاداً إضافية وملامح أخرى عبر التّشكيل اللغويّ، والاستعارات، أو تلك اللغة ذات التّبئير الدّاخليّ، ورصد الأشياء، وملامح العالم من داخله: "حلقة واسعة بعض الشّيء من الأجساد التي تفوح منها روائح يصعب احتمالها في وقت آخر، لكنّها الآن تبدو غير محسوسة أو غير ملفتة. وفي الوسط -فيما يشبه الحومة- ديكان مدجَّجان بكراهية لا يفهمها الحشد المتجمهر حولهما، ولا تؤجّجها صيحات التّشجيع والتّحريض المبهمة. كراهية متجذّرة في الغريزة الحيوانية المستعصية على الفهم، والمحكومة -ربما- بالصّراع من أجل البقاء" 3. فنجد أنّه قد شكّل أبعاد مشهد سينمائيّ متكامل في الحواسّ التي تمثّله بين البصر والشّمّ، وغاص وراء هذه الحواسّ نفسياً، وحالات من التّشويق والانجذاب والرّغبة في المتابعة وكسر الرّتابة التي تهيمن على الحيّ وأطفاله، ويتمُّ التّخلّص منها في هذه الألعاب الشّعبية، بل تحوّل إلى عمق المشهد في تصوير دقيق للدِّيَكة المتصارعة نفسها، وصوّر الحالات بشكل دقيق، وغاص وراء المشاعر لدى الإنسان أو الطّير، وربط المشهد بما وراءه من أحداث أساسية في الرّواية، مثل قصّة حبّ حمزة وعفاف، ورسائل حمزة التي يوظّف فيها أخاه حميد، فيصبح المشهد -عبر هذه الدّقة- جزءاً من نسيج العالم الرّوائيّ كلّه، وله أدوار وظيفية جمالية ودلالية متراكبة أو متعدّدة الطّبقات.

كما نجد أنّ خطاب الرّواية كذلك نجح في رصد تحوّلات المجتمع، وثقافته، وحالاته الفكرية، والاجتماعية، في سياقات مختلفة ومتطوّرة، وذلك مثل تجسيد ورصد ورسم حالات التّشدُّد الدّينيّ أو حالات الانفتاح الفكريّ وإيثار الحرّية عند المرأة البحرينيّة منذ وقت مبكّر أو مرحلة متقدّمة، كما يتمثل ذلك في شخصية عفاف "كأنّ حرّيتها في الاختيار أثيرة إلى حدّ أنّها ترغب في التّصريح بها علناً، وليس في الخفاء، كما لو أنّها تمتحن عادات لم تكن وقتذاك باطشة رغم مظاهر التّشدّد" 4.

وهذا نموذج دالٌّ على براعة المزج بين الدّاخليّ والخّارجيّ، أو بين الحسّيّ والمعنويّ: "حميد يعود جرياً، ومعه يجري الطّريق الأفعوانيُّ، وتجري الخواطر والأسئلة: هل هذا ما يسمّى الحبّ أو الغرام أو العشق؟" 5.

"العتبات الموطوءة ذاهلة إزاء هذا الهدير الفجائيّ. الحصى يوشك أن يتفتَّت، تحت خطى ثقيلة ومهرولة. المناكب تحتكُّ بالمناكب، والرّوائح تتداخل وتتعالق في اختلاط مربك" 6.

ففي هذه الأمثلة نجد أنّ الخطاب الرّوائيّ يؤنسن الأشياء، ويستنطق الطّبيعة، ويحوّل الحركة في الرّواية إلى حركة كونية شاملة، فلا تكون مقصورة أو محصورة في الإنسان فقط، بل كلّ شيء من عناصر هذا الكون يتمُّ استنطاقه، ويصبح بعضها في تفاعل واندماج مع بعضها الآخر. فكأنّ الإنسان جزء من حركة أشمل وأوسع هي حركة الكون كلّه بأشيائه وتفاصيله. وسنجد أنّ هذا نسق ممتدّ في خطاب الرّواية كلّه، فيتحقَّق مع البحر والقمر والسُّحب والرّيح والطّيور والحيوانات وغيرها.

في "رهائن الغيب" نرى كيف يبرع الخطاب الرّوائيّ في تجسيد الأحداث من منظور داخليّ، وتبئير إدراكيّ خاصّ وداخليّ كذلك يستند إلى وعي الشّخصية بالحدث، وإحساسها، وحالتها النَّفسية، وحالتها من الوعي والخبرة والمعرفة بالحياة، وتأثير كلّ ذلك على رؤيتها للعالم أو للأحداث المنقولة أو المرصودة. ومثال ذلك، حين يصوّر وعي نبيل بحادث القتل الذي جرى في السّاحة دون ترتيب، أثناء جريان مباراة كرة قدم بين أبناء الحيّ، في حادث مفاجئ وصادم وجديد تماماً بالنّسبة لوعي مراهق صغير كان محبوساً أو مُبعداً عن الشّوارع والأصحاب، وهذه المجموعات الأخرى من الأبناء المتروكين للفراغ والتّجارب. وميل الخطاب إلى تصوير الشّخصيّات، وفق مناظير وبؤر وعي مغايرة ومتنوّعة، يدلُّ على كثير من الذّكاء والعبقرية والبحث عن المعنى في هذا الاختلاف، وتأكيد أنَّ هذا الاختلاف والتَّنوُّع الإدراكيّ ليس هباءً أو مجّانياً، بل هو بالأساس ثراء في المعنى، وانفتاح أكبر على استكشاف أسرار الحياة، وأسرار النَّفس الإنسانية، وغرابة تكوينها الدّاخليّ، على أنّ التّكوين الدّاخلي في الرّواية لا يتجسَّد أو يحضر إلا عبر قياسه إلى بؤرة خارجية وهي الحدث. فالوعي والإدراك والإحساس الشَّخصيّ إنّما يكون بارزاً وجلياً عبر رصده في مرآة الحدث الخارجيّ، وهذا ما حدث في وصف خطاب الرّواية لحادث القتل، واختلاف إدراك الشّخصيّات ووعيها به، وتميّز شخصية نبيل -تحديداً كما ذكرت- له أساسه أو منطلقه؛ لأنّه تميّز بالأساس عن بقية أصحابه الشّاهدين للحادث في أنّه حديث انفتاح على مغامرات الشّارع وأبناء الشّوارع من الهاملة، والأطفال المتروكين كمّاً فائضاً يصنعون الحدث أحياناً، ويتأثَّرون به أحياناً أخرى، فيتنامى وعيهم. فهو أقلّ منهم خبرة، وأكثر انغلاقاً وتشرنقاً داخل جدران عائلته المحصَّنة اجتماعياً، والمعزولة بوضع طبقتها وحالتها من الثّراء. "لم يكن نبيل حاضراً ذلك المساء مع حميد

ورفاقه أثناء محاكمتهم -غيابياً- لسلطان. لم يشارك في الإدانة شبه الجماعية للفعل الشّنيع. فقد كان، ذلك المساء، يذرع حجرته الأنيقة في قلق واضطراب، بينما ذاكرته تستحضر شظايا منتزعة من سياق الحدث الأصليّ، غير مرتّبة حسب تسلسلها الزّمنيّ، مضخّمة -إلى حدّ ما- بسبب تركيز البؤرة عليها، لكن الصّورة الأكثر بروزاً، الأكثر حضوراً وهيمنة، هي التي تظهر يد سلطان، القابضة على سكّين ذات نصل حادّ شحذته الكراهية، وهي تندفع بقوة وسرعة فيشقُّ النَّصّل الرّهيف الجلد الرّقيق، وينغرز في البطن شاهداً على عنف غير مألوف لم يسمع عنه ولم يشهده في محيطه، حتى حدث أمامه بغتة... بكلّ ضراوته" 7 .

هنا لا يكتسب حادث القتل قيمته ودوره السَّرديّ في خطاب الرّواية لمجرّد كونه إزهاق روح أو حدثاً صادماً وغير متوقَّع، ولكن قيمته الأساسية ودوره الأساسيّ في الرّواية يأتي من كونه يتمُّ رصده من منظور هذا الوعي الطّفوليّ، أو هذا الوعي النّاشئ لمجموعة متنوّعة من المراهقين المنطلقين حديثاً على طريق استكشاف الحياة، وبدايات ملامسة المستقبل وحدود الرّجولة. فأنْ يكون الحدث معياراً لاستكشاف تنوّعات الوعي والإدراك لدى الشّخصيّات، واختلاف تأثيره عليهم بحسب الخبرة والذّاكرة، وتكوين كلّ شخصية واختلافاتها الجوهرية؛ فهذا ما أمدّ الرّواية بأسباب الثّراء الإنساني، وجعل الواقعة (حادث القتل) تأخذ تجلّيات جديدة، وتكون مكتسبة لظلال جمالية ودلالية خاصّة بهذه الرّواية، وغير متكرّرة، أو تتميّز عن السَّائد والمتكرّر من حوادث القتل في الرّوايات الأخرى.

بل إنَّ بعض هذه الحوادث يتمُّ رصدها في خطاب الرّواية عبر أثرها ونتائجها الحادّة، وقدرتها الكبيرة على توجيه مصائر الشّخصيات وتوجّهاتهم، فتكون بالنّسبة لملامح العالم الرّوائيّ كلّه نقطة تحوُّل في الوعي والسُّلوك، واختلافاً جذريّاً في التّكوين الإنسانيّ وعالم البشر في الرّواية، وهذا ما نجده متحقّقاً بدقّة في شخصية نبيل بعد الحادث، كما يتحقّق في كثيرين غيره، فيتَّجه حميد إلى صداقة جديدة تتأسَّس على البحث عن المعرفة، ويصادق أحمد الذي يوسع مداركه ويفتح له أبواباً جديدة على عالم أوسع وأكثر غموضاً وغرابة وثراء بالأسئلة والدّهشة، في حين ترتبك بعض الشّخصيات، أو تظل متردّدة، ويمتدُّ أثر الصّدمة بالنّسبة لها لأنّها لم تكن مؤهّلة لها لنقص في الخبرة والإدراك مثل نبيل، الذي يقول عنه خطاب

الرّواية: "الحادثة التي وقعت أمامه أرعبته كثيراً، سبّبت له صدمة قوية، وجعلته يكتشف أخيراً أنّه لا ينتسب إلى ذلك الواقع... السّريع، الحادّ في تقلّباته، المتطرّف في إفرازاته" 8.

وبشكل ناعم، يعمل الخطاب كذلك على تأصيل العنف عبر التّلميح إلى جذوره الغريزية، والأصول الحيوانية المتأصّلة في تكوين الإنسان ببدائية. وقد وضّح علماء النَّفس كثيراً من هذه الأصول والجذور البدائية والوحشية المتجذّرة أو المتأصّلة على أصل غريزيّ، مثل الجنس، أو المنافسة على الأنثى بين الذّكور، وغريزة الطّعام، وصراع الأب والابن عبر التّفسير الأوديبيّ، وتلك العقدة التي أشار إليها الإبداع والنّفسيُّون على حدّ سواء في ما يشبه التّأكيد أنّ هناك جذوراً بعيدة لهذا الصّراع الذي أساسه الذّكورة والصّراع على الأنثى والتّنازع بين الأب والابن على حنان الأم واهتمامها 9.

ينوّع الخطاب بين حالات السُّكون والصَّمت، وبين حالات من الدّبيب والحركة والنّشاط الدّائب للبشر والحيوانات والطّير وسائر الكائنات، ومصدر ذلك التَّنوُّع في أنماط الحركة في العالم الرّوائيّ هو التَّنوُّع في المنظور أو البؤرة السَّردية. فإذا كان الأمر مرتبطاً بشعور النّاس بحادث القتل، ورصد حالة الفزع والخوف، وتجمُّد أركان هذا العالم الرّوائيّ عبر الصّدمة والمفاجأة، فإنّ ذلك ينتج حالاً من التّوقُّف، والسّكون، والاضطراب، أو الاختلال لحركة الكون الطّبيعية، وحركة هذا العالم وإيقاعه. وحين ينجلي أثر الفعل نسبياً عن الذّاكرة، أو ينزاح تدريجياً؛ فإنّ حركة العالم في هذا الحيّ -وهو مجمل العالم الرّوائيّ- تعود إلى طبيعتها وحركتها، وتعود المشاهد المكرَّرة أو المألوفة والمعتادة من مغامرات الأولاد، وحركة البيع والشّراء، وألعاب التّسلية لصاحب الدّكان الوحيد، وغيرها من أنماط الحركة التي كرّسها الخطاب وجعلها مألوفة للمتلقّي، ومعتادة بمثل ما هي مألوفة ومعتادة لشخصيّات هذا العالم كذلك؛ حيث يمضي كلٌّ إلى غايته وحاجته وإلى ما عتاد أن يفعله من قبل هذا الحادث المفاجئ، وقبل التّوقُّف المؤقَّت لإيقاع الحياة وناموسها.

وهذا التّنوّع هو بالأساس قيمة جمالية، ويجعل العالم الرّوائيّ قريباً من طبيعة الحياة وجوهرها، وما ينطبق عليها من التّنوّع والتّعرُّض للمفاجآت، واحتمالات المغايرة، والخروج عن المعتاد والسّائد من الأحداث، ثمّ استعادة الحياة لطبيعتها. وهذا التّناسب بين عالم الرّواية وبين الواقع يجعلها أكثر تصديقاً وأكثر طبيعية، ويبدو التَّخييل

السَّرديّ أقرب ما يكون إلى الحقائق الواقعية، أو الواقع الفعليّ، فيصدّقها المتلقّي، ويتماهى معها، ويصبح جزءاً منها.

من جماليّات خطاب هذه الرّواية كذلك أنّها تصنع حالاً من التّوازي والتّوازن بين حركة الطّبيعة وحركة البشر، فيكون البشر دائرين في دورة من السُّلوك توازي دورة حياة الأرض أو الكون من التَّنوُّع والتّقلُّب بين الفصول المختلفة. تدور حركة البشر بين الخوف، والقلق، والرّضا، والفرح، والنّضج، والاكتمال، والشيخوخة، وحلول الأبناء مكان الآباء، وتغيّر المواقع وتبدّلها من اللعب إلى العمل، ومن المذاكرة إلى البيع والسّفر، ومن نقص الخبرة إلى تناميها، وهكذا بالضّبط بمثل دورة الأرض بين الفصول واختلاف المواسم. وهذا ما يتحقّق في إشارات كثيرة من مثل ما نرى في هذا المشهد، حين يقول الرّاوي العليم في وصف بانوراميّ يرصد عودة الحياة لطبيعتها مرّة أخرى في الحيّ: "عاد أبو ناصر إلى مراقبته لابنته منيرة عن كثب، بعد أن ارتاب في نوايا إبراهيم الذي يكثر المرور أمام بيته، ويرتبك كلّما وقع بصره عليه. وعاد عزوز إلى عجن الطّحين الذي يصنع منه خبزاً طريّاً وشهيّاً، وعاد الشّتاء لينثر بعضاً من برده، وليبعثر السّحب في سماء حيّ يدّخر له الغيب شيئاً من النّعم، وشيئاً من المحن" 10.

"في الحقيقة لا أدري لِمَ طلبت من أحمد أن يعلّمني السّياسة. ربّما لأنّني رأيته جالساً وحده، فأردت أن أتحدّث إليه. ربّما لأنّني شعرت بخيبة أمل من سلطان الذي يمثّل القوّة في أكثر أشكالها بدائية وعنفاً، ووجدتُ في أحمد قيماً ومُثلاً مختلفة وتملك جاذبية ما. لا أدري تحديداً، أو بالأحرى لا أذكر جيّداً" 11.

من أبرز جماليّات خطاب هذه الرّواية كذلك ما يتحقّق لها من نسق المفارقات والتّحوّلات من الشّيء إلى نقيضه، أو التّحوّل من حال إلى حال، وهذا ما يبدو خطّاً ممتدّاً، ونسقاً ثابتاً يحكم عالم الرّواية تقريباً؛ حيث لا ثبات ولا جمود يهيمن على هذا العالم. فمن يعيش في عزلة، يتحوّل إلى الانفتاح ثم لا يستمرّ فيه. ومن يكون محدوداً ومحاصراً بطفولته، ينمو ويكبر ويتطوّر ويتزايد وعيه ومعرفته. ومن يعيش في حال من الفرح والاستقرار والرّضا، والسُّكون أحياناً، يتحوَّل إلى حال من التَّغيُّر والاضطراب، ويصبح في قلب أحداث عاصفة في مفاجأة، أو نوع من الصَّدمة له ولوعي المتلقّي على حدٍّ سواء، وكذلك حالات التَّهميش والإقصاء والإهمال. حتى خلود -الأنثى محدودة العقل أو التي يتلبّس بها

شيء من البَلَه أو الجنون الطّفيف، المهمَلة من الجميع، ولا يرغب أحد في شيء منها، أو تبدو معدومة الأهمّية- كأنّ الخطاب يمهّد لها لتكون بؤرة الاهتمام والشّاغل الأساسي لعقول أهل الحيّ جميعاً، وتتحوّل من التَّهميش والإهمال، لتكون في قلب هذا العالم الرّوائيّ ومركزه، عبر ما تملك من الأنوثة والغموض، وهذا الحمل السّريّ الذي يشير بالاتّهام إلى جميع ذكور الحيّ البالغين دون استثناء، لأنّها بلهاء أو مجنونة، والأمر غير معلوم، وبإمكانها أن تشير لأيّ واحد وتقول إنّه السّبب.

"أمّا خلود، التي ربطت الحيّ من أوّله لآخره بوثاق الذّهول، وأشعلت فيه نار البلبلة والانشقاق، تلك التي كانت بلا حضور -بل محض روح عابرة- فقد أضحت محور المجالس، والاسم الذي تتمتم به الشّفاه، وأمست الرّئة التي من خلالها يتنفَّس الحيّ" 12 .

يصنع خطاب الرّواية تنوّعاً شاملاً في المنظور والإدراك بين مختلف شخصيّات الرّواية، وذلك في رؤيتهم لكلّ شيء في الوجود، أو رؤيتهم لكلّ عنصر في هذا العالم. ويمتدُّ هذا التَّنوُّع ليصبح نسقاً حاكماً للخطاب من أوّله لآخره، ويصبح من أبرز عوامل إنتاج الجمال الأدبيّ والشّعرية؛ حيث لا رتابة أو تكرار، والشّيء الواحد يصبح أشياء عديدة، ويتجلّى في إحساس الشّخصيات بصور عديدة واحتمالات لا نهائية، فيكون الخطاب وفق هذا الشّكل من الرؤية قد أسس لقيمة الاختلاف في المطلق، وجعلها قانوناً سائداً يحكم هذا العالم. ومن هذا الاختلاف -الذي هو بالأساس نفسيٌّ واجتماعيٌّ وإدراكيٌّ وله جذور ومرجعيّات عديدة- تتشكل شعرية هذا العالم الرّوائيّ وشعرية الحكاية، ومثال ذلك ما نجده متحقّقاً في عنصر كونيّ ثابت هو "القمر"، لكنّه يأخذ مسارات عديدة في الرّؤية والإحساس به، وفق اختلاف منظور كلّ شخصية وإدراكها أو إحساسها به. "القمر... نديم الأرض الذي لا نديم له، هذا السّاطع الذي يتقمّص الأشكال مع كلّ رفّة هدب: هو الرّغيف في نظر الجائع، الكرة في نظر الطّفل، الدّرهم الفضّيّ في نظر المحتاج، وجه الحبيبة في نظر المتيَّم... هو الذي ينحني الآن انحناءة معشوق وسيم، متدثّراً بغلالة من ضوء، واهباً الحالمة التي تتواثب فرحة في حلم فارغ، ما يعوزها وقتذاك من حنان ومن ترف" 13.

أمّا الطّاقات المجازية واللغوية في سرد أمين صالح الرّوائيّ، فإنّها من الأبعاد المهمّة التي تميّزه وتشكّل خصوصيّته، وأتصوَّر أنّها بحاجة إلى بحث تفصيليٍّ يقارب التَّفاعل بين جماليّات اللغة

الشّعرية ولغة التَّصوير السّينمائيّ، ومثال ذلك ما نجده في هذا النّموذج الحافل بالاستعارات، حين يقول خطاب الرّواية: "بعد إذن غادروا مع وجوه مكفهرّة، ويأس قابض بإحكام على الإرادة، ومهمّة ناقصة ومضرّجة بالخيبة، وجسد شاحب يتأرجح بين البقاء والعدم، وهو ينزف سرّه الذي لا يبوح به أحد" 14. فهذا اليأس القابض على الإرادة يجعل الصُّورة الشّعرية قادرة على منح المشهد ظلالاً عاطفية أكثر ثقلاً، ويجعل الحالة النّفسية أكثر تأكيداً، وتفرض نفسها على المتلقّي، ويؤكّد الفكرة الأساسية التي أكّدناها من المزج بين الأبعاد الدّاخلية والخارجية في تناغم كامل لطاقات اللغة، إذ كلُّ هذا ينبع من عقل سرديٍّ يتَّسق مع نفسه في ما يمثله أو يذهب إليه من النَّوازع الشِّعرية، أو النَّوازع السّينمائية والتّصوير الحسّيّ والمادّيّ.

الهــوامــش

1 - Look at, Mark Turner, Literary Mind, Oxford University Press, USA, 1996, p. X. and, Clara Neary, Cognitive Grammer in Literature, Edited by Chloe Harrison ,Louise Nuttall ,Peter Stockwell, Wenjuan Yuan, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia, 2014, p. 154. Et, Frederick Luis Aldama, Toward a cognitive theory of narrative acts, University of Texas Press, USA, 2010. And other books in Cognitive narrative, or the cognitive approach to literature.

2 - أمين صالح، رهائن الغيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

3 - رهائن الغيب، ص81.

4 - رهائن الغيب، ص84.

5 - رهائن الغيب، ص85.

6 - رهائن الغيب، ص139.

7 - رهائن الغيب، ص153.

8 - رهائن الغيب، ص162.

9 - انظر جورج طرابيشي، عقد أوديب في الرّواية العربية، دار الطليعة بيروت، ط2، 1987م، ص20 وما بعدها.

10 - رهائن الغيب، ص159.

11 - رهائن الغيب، ص161.

12 - رهائن الغيب، ص168.

13 - رهائن الغيب، ص168.

14 - رهائن الغيب، ص152.

القصص القرآني... إشكالٌ أنطولوجي

د. منذر عياشي ▫

سنرصد تحت هذا العنوان أطروحات، ذات طبيعة أنطولوجية، أثيرت هنا وهناك، قديماً وحديثاً، تصنيفاً وتوصيفاً، حول كينونة القصة الأدبية وتمايز كينونة القصص القرآني منها. وسنتناولها تباعاً في ما سيأتي.

السرد عنصرٌ أصلٌ في كل فعل لساني وسيميائي لغوي، مهما كان نوعه وجنسه. بيد أن الأفعال اللسانية والسيميائية اللغوية ليست كلها سواء. فبعضها يتميز من بعض، بوجود أمرين دالين معاً: بالشكل (والشكلُ الدالُ هو دلالةٌ كما يقول غريماس)، وبالإسناد المرجعي. والإسناد المرجعي هو علاقة بنيوية بين الخطاب وما يحيل إليه، سواء كانت هذه الإحالة هي إحالة إلى سياقه الداخلي بوصفه بنية سردية وكلاماً منجزاً، أم كانت هذه الإحالة هي إحالة إلى سياقه الخارجي بوصف هذا السياق هو الإطار الاجتماعي الذي يحتويه.

(انظر منظور سوسير "اللغة" و"الكلام" في كتابه: **Cours de linguistique generale. Ed. Payot. paris. 1978. P 99**).

▫ ناقد ومترجم من سوريا

ع

ع

والقرآن، بما أنه فعل لساني وسيميائي لغوي، هو أيضاً كتاب مسطور ذو طابع سردي. وإذا كان لكل الكتب شكل وإسناد مرجعي، تتميز بهما بعضها من بعض، فإن القرآن، مثلها، يتميز بشكله وإسناده المرجعي أيضاً. وإذا كان ذلك كذلك، وكان هذا هو أساس تميزه، كما هو أساس تميز باقي الكتب بعضها من بعض، فإن السؤال الذي يُطرح في هذه الحالة هو: هل يعد القرآن، بوصفه ذا طابع سردي متميز بشكله وبإسناده المرجعي، كتاباً أدبياً؟ وإذا لم يكن كتاباً أدبياً، فما الذي يجعله مستعصياً على هذا التصنيف، مع أن سرده هو السرد الأعلى والأسمى بياناً في اللغة العربية؟ والسؤال الآخر الذي ينتج عن هذا السؤال هو: في هذه الحال من استعصاء القرآن على التصنيف الأدبي، هل يمكن تصنيفه، في المقابل، بأنه كتاب تداولي في بنيته لغة، ويومي نفعي في إنجازه كلاماً وسرداً؟ وإذا لم يكن هو كذلك أيضاً بمقاييس ما لدينا من معارف حول اللغة التداولية تركيباً لجمل واستخداماً لبناء الكلام، ففي أي مصفوفة تصنيفية يمكن لنظرية المعرفة أن تضعه؟ وما نوع التجنيس الذي يمكنها أن ترصفه فيه خارج إطار تصنيفات نظرية الأدب المعروفة والمتفق عليها؟

تعد هذه الأسئلة، المولِّدَ الأهم لموضوع هذه الدراسة، والحامل الأساس للمعالجة فيها. ولذا كان يجب أن نذهب في اتجاهات ثلاثة: اتجاه تراثي، واتجاه حديث، واتجاه نقف فيه على السمات الخاصة للقصص القرآني. ولقد نبتغي من وراء كل ذلك أن نرى ما هو التوصيف الذي وضع لهذا الكتاب السردي المسطور، وما هو التصنيف الذي حاز عليه، هذا إذا كان ثمة تصنيف بالمعنى الدقيق لنظرية الأدب ونظرية المعرفة.

التراث وصور توصيف القرآن وتصنيفه

لقد ابتدع المنظرون العرب، وعلى رأسهم المعتزلة، وهم المعروفون بسعة معارفهم وتأثرهم الفلسفي، قاعدةً مفهومية للخروج من أسئلة إشكالية، كانت تُطرح في عصرهم. ولقد نرى أن هذه القاعدة كانت تدور في إطارين: إطار التكوين من جهة، وإطار التوصيف والتصنيف من جهة أخرى. وقد بنوها على منظورات ثلاثة: النظم، والبلاغة، والإعجاز. وجعلوا للإعجاز ملحقاً هو التحدي. وهذه منظورات لم يقل أحد قبلهم بها، لا في عهد

الرسول، ولا في القرن الذي تلاه، والذي تلاه، وحتى أواخر القرن الثاني الهجري وبداية القرن الثالث. أما النظم، وقد أخذه الجرجاني الأشعري عن المعتزلة، وعرفه بقوله: "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها" (عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. تح: محمد رشيد رضا. دار المعرفة. بيروت. ط / 3 / تاريخ 2001/ ص /63 /).

وسنقف هنا على المنظورات الثلاثة تباعاً لمعاينتها نقدياً إذا أمكن ذلك:

أ – النظـــم:

لقد جعل الجرجاني النظم، وهو أمر عقلاني ومتصور ذهني، أساساً تقوم عليه عنده دلائل الإعجاز. وإننا إذا كنا نلاحظ مقدار التواشج بين النظم والبنيوية على صعيد مفهومي في بناء الخطاب لسانياً وسيميائياً (وهذا طرح متقدم وبالغ الأهمية)، فإننا لا نفهم لماذا تم السكوت عنه بعد ذلك، ولم يستخدم ولم يطور على امتداد التراث والثقافة في النظام المعرفي واللساني العربي والإسلامي!! وما يعنينا في هذا المقام هو أن نقول إن الجرجاني قد أعطى للقرآن توصيفاً وهو "النظم". والسؤال هو: هل يعد التوصيف الذي قدمه الجرجاني للنظم خصوصية قرآنية، أم هو خصوصية عامة لا بد منها في قيام كل سرد كلامي؟

إذا كان تعريف الجرجاني للنظم دقيقاً في بيانه، إلا أنه تعريف عام وغير مخصص لمسطور القرآن وسرده. ذلك لأن كل سرد إذا جاء مقيداً بهذا التعريف يمكن أن يعد نظماً. وبهذا يستوي فيه السرد القرآني والسرد في عمومه. ولذا، يمكننا أن نقول إن كل سرد تقيد الكلام فيه بما ذكره الجرجاني هو نظم. والقرآن بهذا الاعتبار هو نظم أيضاً. ولكن هذا التعريف على ما فيه من دقة ينطوي على نقصين: نقص في التخصيص، ونقص في بيان هذا التخصيص. وإن دلائل الإعجاز التي سمّى بها كتابه لم تظهر مرة واحدة على امتداد سطور هذا الكتاب موضَّحَةً ومستندة إلى مفهوم النظم بالتعريف الذي وضعه له، وإنما كان بلاغياً بالمعنى الدقيق للكلمة في معالجة أمثلته القرآنية في الكتاب.

ولقد نقول في إيضاح ما نقصد أن لكل سرد نموذجين: عام وخاص. أما العام (وهو المعيار الذي وضعه الجرجاني للنظم في تعريفه)، فمشترك بالضرورة وبالقسرية اللازمة لقيام جمل السرد كلاماً. وهو ما تعبر عنه اللسانيات التوليدية بدكتاتورية اللغة. وأما الثاني، فينفرد به كل نص باستخدام النظم الذي ذكره الجرجاني استخداماً خاصاً في بناء النص ومعمار الخطاب سرداً. وهذا ما يجعل لكل مسطور خصوصيته البنائية، وهو ما يعطيه أيضاً تميزه المعماري الخاص الذي ينفرد به من كل نص سواه. ودلائل الإعجاز تكمن هاهنا، وليس في النظم الذي وقف عليه الجرجاني وعرَّفه. وللبيان أكثر نقول إن الجرجاني مشى في نظرية النظم إلى

منتصفها، فتكلم عما تقوم به الجملة، ولم يتكلم عما يقوم به النص.
(يمكن العودة بهذا الخصوص إلى كتابي: "من بناء النص إلى بناء العالم". دار أمل الجديدة. 2020م).

ب - البلاغـــة:

البلاغة، في تعريف بسيط لها، هي جهاز تحليلي تُسْتَخدم قواعدُه معاييرَ ثابتة لقياس ما في النص، شعراً ونثراً، من سمات "جمالية" لا يشتمل عليها الكلام التداولي المألوف. وعلى ضوء هذا التعريف لم يضع الباحثون الأجلاء قديماً القرآنَ في مصفوفة الخطاب التداولي اليومي والنفعي، ولكنهم وضعوه إذ خلطوه عملياً، بموجب المعايير البلاغية الثابتة، في مصفوفة الأدب ونصوصه شعراً ونثراً.
وإذا عدنا إلى الموسوعات البلاغية ومفاهيمها ومصطلحاتها ومعاييرها من الزمخشري إلى السكاكي، وإلى ماهي عليه اليوم، بما في ذلك البلاغة الجديدة، أي البلاغة الحجاجية، فسنجد أن هذه كلها قد أخضعته إلى ما تخضع إليه النصوص الأدبية من معايير تقاس بها بلاغياً، ومن سمات تميزها من النصوص التداولية.

ومع ذلك يمكننا أن نقول إنهم بتسليط الجهاز المفهومي البلاغي عليه، وصفوا ما فيه وعزوا هذا الوصف إلى الإعجاز، ولم يصنفوه في خانة النصوص الأدبية. ولعل السبب في ذلك لأنهم، على الرغم من استخدام معايير واحدة في القياس البلاغي، إلا أنهم كانوا يحسون أن السرد الذي يقوم عليه الكلام في القرآن، لا يماثل بالكلية السرد الذي يقوم عليه الكلام في الأدب. وبهذا، فقد افتتحوا، عبر منظور البلاغة، نافذة لمنظور آخر أخرجوا به القرآن من المساواة مع نصوص الأدب إلى مصفوفة أخرى يمثل فيها استعصاءً على الإتيان بنصوص من مثله، وسموا ذلك إعجازاً. وكأنهم قد تخلصوا بذلك من الإشكال البلاغي الذي أحسوا أنهم قد وقعوا في شراكه، ولكنهم ما دروا أنهم قد وقعوا في إشكال أكبر منه حين أحالوا الأمر إلى الإعجاز.

ج - الإعجـــاز:

لقد رأى الباحثون، بعد أن سلطوا الجهاز البلاغي على القرآن، أن ما يأتي متطابقاً بلاغياً في القياس والمعيار بين القرآن والأدب بنصوصه نثراً وشعراً، لا يقف على سوية واحدة

في النظر، وأن الاختلاف بينهما أكبر من المطابقة البلاغية معياراً ومقياساً. وأدركوا أن ثمة استعصاءً في السرد القرآني يمنعه من أن يتماثل مع السرد الأدبي، وإن تماثل المعيار البلاغي فيهما. فسموا هذا الاستعصاء إعجازاً كما قلنا، وكللوه بتاج التحدي إمعاناً في تأكيده. فبات بهذا ملازماً لمصطلح الإعجاز. وتأكدت فعَّالية هذا المنظور لأن أحداً من العرب لم يستطع أن يناظر أو أن يساوق مسطور هذا الكتاب في بنيانه ومعماره. فاتخذوا الإعجاز بديلاً عن التحليل والنظر في البنية السردية المستعصية على الإتيان بمثلها والممتنعة عن الإتيان بما يحاكيها والتي يقوم عليها المسطور القرآني بوصفه أداء وإنجازاً لها. ومذ ذاك، راحوا يتحدثون، هم وغيرهم عن الإعجاز البلاغي وعن التحدي إثباتاً لهذا الاعجاز. ورأوا، من ثَمَّ، أن كل ما في القرآن معجز: تركيب أصوات، ونحو جمل، وتضايف سُوَرٍ وآياتٍ، وحدوث دلالة، وأخبار أمم، إلى آخره. ولا يزال حديث الإعجاز والتحدي، ماضياً في كتابات القوم إلى يوم الناس هذا. ولم ينقطع التفنن والتوسع فيه، فتحدثوا أيضاً عن الإعجاز العلمي، والرقمي أو العددي، والطبي، ولا ندري عن أي ضرب من العلوم يمكن أن يدور عليه الإعجاز غداً. ولكن على الرغم من كل هذا الجهد العظيم والهائل الذي استنزف طاقات العلماء من مختلف الفروع العلمية، لو سألنا أحدهم أين أجد الإعجاز في ذات التركيب القرآني لما أجاب، ولربما تخبط في جوابه، والنبيه منهم سيحيلنا إلى النظم. ولقد رأينا النظم وحده لا يضمن لنا إجابة تامة ووافية.

ونتابع طرحنا فنقول إن اللافت في تضافر الإعجاز والتحدي أمران:

الأول، أنهما يعيداننا إلى الأسطورة في تضخيمها لقدرات ممثليها والمؤدين لأدوار رئيسة فيها. ولكنهما مع القرآن سجّلا فارقاً له اعتباره ونتائجه التي ستؤثر لا نقول في المعتقد الديني فحسب، ولكن في التحليل العلمي واللساني الذي يستوجبه هذا الكتاب أيضاً. ذلك أننا معهما نشهد انقلاباً في الأدوار. فهما على الصعيد المفاهيمي واللغوي، يحيلان البطولة إلى النص القرآني نفسه، والتحدي فيه أنه لا أحد يستطيع أن يأتي بمثله، وهذه حقيقة ثابتة في بنيانه ومعماره. وأما في الأسطورة فهما يحيلان إلى البطل الأسطوري

سواء كان إلهاً، أم نصف إله، أم إنساناً، والذي لا يمكن لأحد أن يأتي بما يأتي به. وبهذا يكون النص القرآني قد حل في البطولة محل كل شيء عداه من الآلهة أو من أنصاف الآلهة أو الإنسان. ولعلنا لمثل هذا السبب، نجد أن واحداً من كبار الباحثين في التراث، هو محمود شاكر، قد انحاز عن هذين المصطلحين إلى مصطلح آخر بديل هو "الإبلاس". ويمكن العودة إلى كتابه للوقوف على حقيقة انحيازه هذا:

(مداخل إعجاز القرآن – مطبعة المدني. 2001م. جدة).

الثاني، ونرى أنهم لما وصفوا القرآن بأنه نص معجز، فإنه لم يعد من الممكن لديهم، نظرياً وعملياً، تصنيفه وتجنيسه. فوقف وحيداً بين الكتب على غير مثال.

(انظر: منذر عياشي: "القرآن والتلقي – من الإعجاز والمجاز إلى الأسطورة والخرافة". منشورات دار أمل الجديدة. دمشق – سورية).

تلفت إذن هذه الرؤيةُ المُضَخَّمَةُ والمُضَخِّمَة بلاغياً قديماً، وبالنزعة "العلموية" حديثاً، الانتباهَ، بغض النظر عن الصحة أو عدم الصحة فيهما، إلى وجود إشكالية عظمى تدل على عظمة ما يشكله هذا الكتاب المسطور بالنسبة إلى العقل العربي والإسلامي من جهة، وإلى نظرية المعرفة عموماً من جهة أخرى. ثم إن ما هو لافت أيضاً في كل هذا، هو أن أحداً من القدماء، معتزلة وغيرهم، لم يلتفت إلى السرد في تكوين القصص القرآني كلاماً مع أهمية التفاتهم إلى النظم كما أشرنا. وقد كان ذلك منهم على الرغم من أن القرآن قد أشار جهاراً إلى أن بعض نصوصه قصص. ولعل سبب عدم التفاتهم إلى هذا الأمر، رغم الوجود المتكرر لهذه الإشارة، هو انبهارهم بقدرة الجهاز البلاغي على القيام بتوصيف البيان الذي أنجزته لغة القرآن كلاماً، فاكتفوا بهذا ودفعوا عن عقولهم إمكان التفكير بأي شيء آخر سواه. وإذا كانوا في كل هذا الجهد الذي بذلوه عبر القرون في إنشاء الدرس القرآني، لم ينحازوا بالقرآن إلى تصنيف، واستقلوا به عن كل تصنيف، فإن عدم التصنيف وغيبة التصنيف هو تصنيف بحد ذاته كما قلنا.

يبقى علينا، قبل أن نغادر هذه الزاوية، أن نلفت النظر إلى أمر لا يقل أهمية عن كل ما ذكرنا. فقد زعم بعض الباحثين قديماً وحديثاً –وهذا الـــ"بعض" ليس بالقليل عدداً– وما

زال يزعم، وهذا الأمر مكرر كثيراً، أن القرآن يجري في إنشائه لنفسه مجرى سنن العرب في إنشاء كلامهم. ولقد نستطيع أن نقول أمرين، من غير تعمق واستطالة، في رد هذا الزعم الذي يثير الالتباس والتناقض في ذهن من قرَّ لديه أن القرآن كتاب معجز، وأن لا شيء فيه مما جاء به العرب:

الأول، ونرى فيه أن القائلين بهذا القول يستندون، علموا ذلك أم لم يعلموا، إلى نظريتين: نظرية التكرار في تعليم اللغة، ونظرية المحاكاة في إنشاء الكلام في الآن ذاته. وبهذا يكون القرآن في لغته نتاج تعليم قام على التكرار، ويكون في كلامه محاكياً لكلام العرب؛ لأن هذه في قياس الزمن الواقعي والإنساني تملك الأسبقية عليه. وعندنا أن هذا الأمر بطرفيه ونظريتيه غير صحيح. فالقرآن لا يتصل بنظرية التكرار ولا بنظرية المحاكاة بأي سبب، وأنه في إنجازه لنفسه مباين في اكتساب لغته وحصولها لاكتساب اللغة العربية وحصولها تبعاً لنظرية التكرار. وكذلك، هو مفارق للمحاكاة مهما كان نوعها ومقدارها. ودليل هذا أن النظر فيه لا يكشف، معيارياً، عن حصوله لغةً بالتكرار ولا عن إنشائه كلاماً بالمحاكاة. وإذا كان ذلك، فكيف يمكن أن نقول إنه "يجري في إنشائه لنفسه مجرى سنن العرب في إنشاء كلامهم"؟ وإذا افترضنا جدلاً أنه قد تم حصولاً في لغته بالتكرار، وفي إنشاء كلامه بالمحاكاة (أي جرى مجرى سنن العرب في إنشاء الكلام)، فما هو أو ما هي النماذج الموجودة في الواقع اللغوي العربي التي يمكن للباحث أن يقابلها بالنماذج التي يقوم القرآن بها لغة وكلاماً بوصفه نصاً؟ وفي الحقيقة، إننا إذا أخذنا كل المدونة العربية المعروفة لدينا للنصوص العربية قبل الإسلام، فإننا لن نجد فيها نموذجاً واحداً يقابل أو يماثل نموذجاً واحداً مما هو في القرآن من سور (أي نصوص). ولذا، نقول عما قالوه: هذا قول لا يستقيم.

الثاني، القرآن كتاب مسطور، عربي اللغة إلهي النظم. ولذا، فهو بهذا يمثل في حصوله وحدوثه نقيضاً للتعلم بالتكرار وللمحاكاة في الإنشاء، مع أنهما آلتان أساسيتان في اكتساب اللغة والكلام، وفي كل تعليم. وما كان ذلك كذلك إلا لأنه نص مسطور، أي وحدة كتابية كلية. والمكتوب الكلي لا يقوم إلا بإعداد مسبق يخالف في سنن وجودهِ الكتابيةِ سننَ

الشفاهية التي لا تتطلب إعداداً، والتي هي سنن لوجود الكلام المباشر واليومي الذي يقوم في اكتسابه وتعلمه على التكرار وفي حصوله على المحاكاة، وليس على شيء سواهما (ولربما يتضح الأمر أكثر إذا راجعنا مفهوم اكتساب اللغة وتعلمها في القواعد التوليدية التحويلية لتشومسكي).

ولبيان هذا الأمر وتوضيحه أكثر نقول أيضاً، لو أن القرآن جرى مجرى سنن العرب في إنشاء كلامهم، لترتبت نتيجتان على ذلك:

النتيجة الأولى، ويكون القرآن بمقتضاها مماثلاً في كلامه لكلامهم. وهو شيء مرفوض علماً، وحساً لغوياً، وخبرة عملية في إنشاء الكلام.

النتيجة الثانية، لو أن القرآن كان مماثلاً في سنن إنشائه لكلامه سننَ إنشائهم لكلامهم، لما استعصى عليهم توصيفه وتصنيفه، ولما لجأوا، حينئذ، إلى الإعجاز مفهوماً يحتمون به من عجز ممكنهم العقلي والتصوري في توصيفه وتصنيفه. ولكنه لما لم يكن مماثلاً، فإنه ظل إلى تاريخ اليوم خارج كل تصنيف، مما حدا ببعضهم إلى القول في هذا الباب: إن القرآن هو القرآن، وهذا يعني أنه مستقل بفرادته في التصنيف، ومستقل بكينونته ونفسه في التوصيف.

من نقد النّحو إلى تيسيره...
القضيّة والآفاق: أمين الخولي نموذجاً

د. مصطفى أحمد قنبر ▫

تقديسُ التّراث، الجمود، التّقليدية، محاربة التّغيير، التّوجُّس من دعاوى التّجديد، رفض النّقد...

فِرَى وُصم بها العقل العربي المسلم -عبر عدّة عصور- وهو منها بريء. وليس بجديد أنّ الاكتفاء بالرّكون إلى الموروث، والنّأي عن إعمال الفكر في ما تركه أسلافنا من علوم وفنون كان نهجاً للبعض في فترات من عمر حضارتنا العربية الإسلامية؛ إذ ليس في الإمكان أفضل مما كان، فضلاً عن إيثار السّلامة؛ خوفاً من أن تصوَّب إلى هذا العقل المستنير -إن تجرّأ وأعْمَلَ الفكر- السهام الحادة من حُرّاسه ومقدِّسيه.

بيد أنَّ هذا العقل المستنير بفطرة الخالق -جلّتْ قدرته- لم يقنع بالرّكون والدّعة، عبْر كلِّ تاريخه، وتشهد صفحات حضارته أنّه قد انتفض كثيراً بعد أن بلَّله قطْرُ حُرمة النّظر -ولو خلسة- في ما سطّره أسلافنا، وأعلن ثورته، فأعرب عن عدم الرّضا بكلّ ما هو متوارث، والتّمرّد على حراسته التي تجرِّم إعادة النّظر والتّفكير، كما فكّر مبدعوه، فأعملَ الفكرَ في ما يجب إعماله، وسجّل رؤيته التي لا تنتقص من قيمة التّراث، ولا تنتهك حرماته، بل تضيف إليه كما أضاف إليه الأوَّلون.

▫ باحث من مصر

أمين الخولي

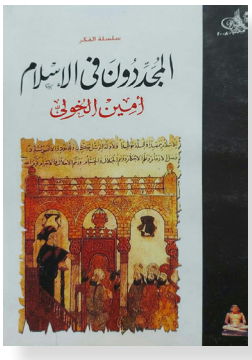
لكنَّ بعضاً من بني جِلْدَتنا رأى أنّ الفرصة واتته لكي يُعْرف، ولو كان بالخالفة، مدفوعاً بقناعات أقل ما تُوصف به أنها رعناءُ، تشي بسوء الفهم، أو بفهم غذَّته روافد من حاقدين على التّراث العربي الإسلامي ممن عُرفوا بالمستشرقين والمستغربين؛ فرأى أن يثور على كلّ شيء؛ لذا رأى أنّ عدم الثّورة سبب التّخلف والانحطاط والجمود، ووراء الهزيمة الحضارية والانكسار؛ ومن ثمَّ فَقَدَ بوصلة السَّير نحو التّجديد؛ فرأى أن ينقلب على عقبيه، بل ويأخذ من غيره ويتباهى بذلك ويروّج له، حتى وإن كان فيه غرس لهُوية الآخر ومحوٌ لهويته، فهذا الآخر هو الأقوى، وهو الغالب وهو المتقدم، ونحن الأضعف، والمغلوب، والمتخلف، والمولع بالتقليد، والمحاكاة.

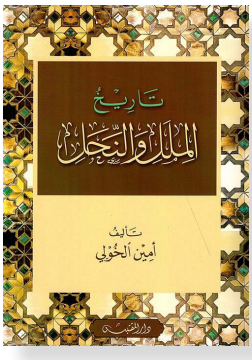
بهاتين الرّؤيتين المتغايرتين فهم بعض السَّلف والخلف التّراث النّحوي العربي، فجاءت صرخات: خلف الأحمر (180هـ)، والجاحظ (255هـ)، وابن مضاء القرطبي (592هـ)، وابن خلدون (808هـ)، ثمَّ رفاعة الطّهطاوي، وعلي مبارك، وطه حسين، وأمين الخولي، وإبراهيم مصطفى، وشوقي ضيف، ومهدي المخزومي، وعبدالرحمن أيّوب... وغيرهم 1.

ومن الاتّجاه الثّاني جاءت دعوات بعض المحدثين أمثال: عبدالعزيز فهمي، ومحمد كامل حسن، وسلامة موسى... وغيرهم، الذين وصل الحدّ ببعضهم إلى التّعدي على نظام الكتابة العربية؛ إذ طالب استبدال الحرف اللاتيني بالحرف العربي، بل والتّقعيد النّحوي والصّرفي للهجة العوامّ المصرية، وتجاوز بعضُ الدّارسين في الأمر إلى حدّ التّشكيك في منهج العلماء الأفذاذ 2.

أمين الخولي، الشّيخ المجدّد

وُلد الشّيخ أمين الخولي في الأوّل من مايو سنة





1895م بقرية شوشاي في مركز أشمون بمحافظة المنوفية في أسرة مصريّة متوسّطة الحال. وبعد أن أتمَّ حفظ القرآن وهو ابن عشر سنوات، انتظم في الدّراسة التي توّجت بتخرّجه بتفوّق العام 1920م في مدرسة القضاء الشّرعي، ثم عُيّن بها مـدرّساً.

ولعلّ أوّل سلوك عمليّ وعلميّ يبرهن به الشّيخ على فكره التّجديدي؛ قيامه -في الأربعينات برفقة عدد من طلبته- بإنشاء نادٍ أدبيّ حمل اسم "الأمناء" بغية الارتقاء بالأدب والفنّ نظريّاً وعمليّاً، وعبْر هذا النّادي نَشَرَ كتابيه: "مناهج التّجديد في النّحو والبلاغة والتّفسير"، و"من هدي القرآن". وفي العام 1953م تمَّ تعيينه مستشاراً لدار الكتب، وشغل أيضاً منصب مدير عام للثّقافة، وإثر تقاعده العام 1955م اختير عضواً بمجمع اللغة العربيّة بالقاهرة.

ومن مقولات الشّيخ الشّهيرة: "أوّل التّجديد: قتل القديم فهماً وبحثاً ودراسةً"، وأيضاً: "أمّا إذا مضى المجدّد برغبة في التّجديد مبهمة، يهدم ويحطم ويشمئزّ ويتهكّم، فذلكم -وُقيتم شرّه- تبديد لا تجـديد".

وقد أرسى الشّيخ بناءه المنهجي التّجديدي على ما أسماه "التّفسير البياني للقرآن"، وكان محور هذا الضّرب من التّفسير هو إظهار الإعجاز البلاغي للقرآن، لكنّ الخولي يرى أنّ ما أُلّف في هذا الغرض من التّفاسير السّابقة ينطلق في معالجته للنّصّ من منطلق دعوي وتراثي، لذلك كانت الجهود مسخّرة لغايات دفاعيّة عن الإسلام، ولم تكن العناية بالجانب البياني اللغوي غاية في حـدّ ذاتها.

ويتحدّد مدخل التّجديد عند الخولي والمدرسة الحديثة كلّها في وظيفة المفسّر أوّلاً، وفي مكانة

النّصّ المفسّر ثانياً، فليس مقبولاً -عند الخولي- أن يظلّ التّفسير المعاصر مجرّد أداة لاختيارات مذهبيّة وتوظيفات دعويّة مهما كانت أهمّيتها؛ ولذا يرى الشّيخ أنّ على المفسّر المجدّد أن يكون قارئاً متفهّماً والنّصّ حيّاً حاملاً لمعنى، وأن يكفَّ عن استنطاق النّصّ؛ لأنّ هذا يخرج القرآن عن وضعه، ويناقض الحكمة الإلهية من وصلِهِ بحياة الدّين والدّنيا.

توفّي الشّيخ أمين الخولي في التّاسع من مارس سنة 1966م، ودفن في نفس قريته 3.

ترك الشّيخ للمكتبة العربية مجموعة من المؤلّفات في عدّة فنون، هي:

1.المجدّدون في الإسلام.

2.من هدي القرآن: القادة والرُّسل.

3. التّفسير: نشأته- تدرّجه- تطوّره.

4. صلة الإسلام بإصلاح المسيحية.

5. من هدي القرآن في رمضان.

6. تاريخ المِلل والنّحل.

7. تاريخ الحضارة المصرية: المجلّد الثّاني- العصر اليوناني والروّماني والعصر الإسلامي.

8. مناهج تجديد في النّحو، والبلاغة، والتّفسير، والأدب.

9. من هدي القرآن: في أموالهم.

10. موطّأ مالك.

11.فنّ القول.4

من الفقه الإسلامي إلى النّحو العربي

في محاضرته التي أسماها "هذا النّحو" استعرض الشّيخ أمين الخولي الصّعوبات اللغوية في البيئة العربية، وأثر ذلك في تعلّم الطلّاب للعربية، وانتقد الحلول التي وضعتها وزارة المعارف المصرية آنذاك، ثم عرض حلولاً لهذه العقد، لكنّه مهَّدَ لتقبّل أفكاره باستعراض قضيّتين، أو فلنقلْ دفع بحجّتين؛ الأولى تتّصل بما أسماه "النّواميس الاجتماعية" حين تُعدُّ فكرة ما، كافرة تُجرَّم، ثم تُصبح عقيدةً تُعتنق، وقد ساق مثلاً لذلك من حياة الفقه الإسلامي حديثاً 5. أمّا الحجّة الثّانية فقد بناها على الحجّة الأولى وصاغها موجزة بقوله: "عملُنا لغويٌّ، والحياة تقتضينا فيه تجدُّداً، وإنما بدأنا بذكْر الفقه؛ لأنَّ أصول هذا النّحو تُبْنَى عليه عند القُدَماء، فحديث تَجدُّدِه يُمهِّد للتجدُّد اللغوي" 6.

وأضاف لمّا كان أصحاب الفقه قد عدَّلوا في التّشريع الخاصّ بالأحوال الشّخصية استناداً إلى أصول الفقه الإسلامي نظراً لصلة هذا الفقه بالحياة؛ فإنّ اللغة حظّها من تلك الصّلة أقوى،

ومدى تأثّرها بالحياة أوفر وأظهر 7 . وحتى يقوِّي الشّيخ حجّته في ما يراه من "تهذيب هذا النّحو"، يعرض للأصول الأربعة التي استند إليها الفقهاء عند إعدادهم مشروعاهم الفقهيّة، والتي خاطب من أجلها أحد أعضاء اللجنة فوافاه بها موقّعة منه 8.

وهذا يدلّ على حرص الشّيخ على أن يكون عمله قائماً على أصول صحيحة ونابعة من أسس هذا العلم، وليست بعيدة عنه أو مقحمة عليه من خارجه، وأن يكون له من القوّة والتّثبُّت والقبول والنَّفاذ ما للتّشريع الفقهي الذي أشار إليه واحتجَّ به وتقوَّى.

ومن ثَمَّ يقرّر الشّيخ في تهذيب "هذا النّحو" اتّباع القواعد الإجمالية الآتية:

أ - ملاحظة التّيسير والرّفق، ولا نقول: إنَّ البلوى بالنّحو أعمُّ من الفقه وأشمل، بل حسْبُنا أن يساوِيَ النّحو الفقهَ في ذلك، وإن كان من النّاس غير قليل يستطيعون الاستغناء عن الرّجوع إلى هذه المحاكم الفقهية، وليس فيهم واحدٌ فردٌ لا يعرض للمشكلات اللغوية الكلامية، وبخاصّة حينما نعطي الناس جميعاً، حقَّهم الفطري في التّعلُّم، ومجاوزة الأُمِّيَّة، واستعمال لغتهم في الحياة قراءةً وكتابةً وكلاماً.

ب - جمْع كلِّ ما يُوجَد من المذاهب النّحوية، حيثما وُجِد، والتّوسُّع في فهْمِه، دون وقوفٍ عند ظاهره.

ج - عدم التّقيُّد بمذهبٍ نحويٍّ واحد في مسألة بعينها، وعدم التّقيُّد بالأَفْصَح أو الأرْجَح أو الأصحّ الذي نصُّوا عليه.

د - تخيُّر ما يُوافِق حاجةَ الأمّة، ويُساير رُقِيَّها الاجتماعي على ضوء التّجارب العملية والخبرة التّعليمية والشّكاوى الحقَّة من المصاعِب اللغوية9.

ولا يستطيع باحث -عند تحليل كلام الشّيخ- أن يقبله على عواهنه، فإذا كان الرّفق والتّيسير مطلباً لا يمكن الاستغناء عنه في النّحو العربيّ لأنّه مطلب الجميع، ومع أنّنا نستشفّ نبرة اليأس من عدم إعطاء النّحو العربي هذه القاعدة من الرّفق والتّيسير كما أعطيت للمشرّع الفقهي في صياغته لقانون الأحوال الشّخصية؛ فمن حق المتأمّل في كلام الشّيخ أن يسأل: هل مردود الرّفق والتّيسير في تهذيب "هذا النّحو" سيكون له من الأثر ما كان لمردود التّيسير والرّفق في قانون الأحوال الشّخصية على الفرد وعلى المجتمع؟ ومع أخذنا بكلام الشّيخ (إنَّ البلوى بالنّحو أعمُّ من الفقه وأشمل) فهل يُصار النّاس -ولو بعد

حين- يستعملون لغتهم -كما يرى الشّيخ- في الحياة قراءةً وكتابةً وكلاماً؟

أمّا القاعدة الإجمالية الثّانية، فليست بالعمل اليسير الذي يمكن أن ينهض به باحث أو حتى فريق من الباحثين، بل يحتاج إلى مجموعات من الفرق المتخصّصة، ولم يوضّح الشّيخ ماذا يعني بقوله "التّوسّع في فهمه"؟ أمّا مسألة "دون وقوف عند ظاهره"، فهل للنُّحاة في كلامهم وشروحاتهم معانٍ ظاهرة وأخرى خبيئة، تركوا للخلَف من بعدهم الكشف عنها؟

وتتّصل القاعدة الإجمالية الثّالثة بما سبقها. فبعد أن يُنظر في كلّ ما يوجد في المذاهب النّحوية والتّوسّع في فهمه، يدعو الشّيخ إلى عدم التّقيّد بمذهب نحوي واحد في مسألة بعينها، وتلكمْ مسألةٌ يمكن للقائمين على هذا الأمر الأخذ به دون غضاضة. أمّا طرح الأفصح والأرجح والأصحّ الذي نصَّ عليه أصحاب هذا العلم جانباً؛ فأحسب أنَّ هذا الأمر فيه كثير من العبث بهذا العلم. وهل إذا تحقّق هذا المطلب، يستطيع النّاس -ولو بعد حين- أن يستعملوا لغتهم في الحياة قراءةً وكتابةً وكلاماً، كما يأمل الشّيخ؟

وتأتي المرحلة الأخيرة في "تهذيب هذا النّحو"، وهي مترتّبة على ما سبقتها من مراحل، وتتناول عملية التَّخيُّر الخاصّة بهذا النّحو المهذَّب، وقد جعل الشّيخ لهذه العملية معيارين هما:

1 - موافقة حاجة الأمّة.

2 - مسايرة رقي الأمّة الاجتماعي.

ويستمد هذان المعياران وجودهما من خلال المحدّدات الآتية: التّجارب العملية، والخبرة التّعليمية، والشّكاوى الحقَّة من المصاعِب اللغوية.

ولا شكّ أنّ المعيارين -فضلاً عن كون الثّاني متضمَّناً في الأوّل- فيهما من الإطلاق ما يجعل الأمر عسراً. فليس من السُّهولة تحديد العناصر التي تندرج تحت كلّ واحدٍ منهما، لنحدّد سلَّم الأولويّات في هذه القضية أو تلك. كما أنَّ لأيّ باحث أن يتساءل: عن أيّ حاجات أمّة يتحدّث الشّيخ؟ أهي حاجات من في مصر؟ أم من في المغرب العربي؟ أم من في الخليج؟ أم من في الشّام؟ إذن لاحتجنا إلى مجموعة "أنحاء" مهذَّبات، وليس إلى "نحوٍ" واحد!

وهل التّجارب العمليةِ، والخبرة التّعليمية، والشّكاوى الحقَّة من المصاعِب اللغوية، يجمع أصحابها على هذه المسألة أو تلك في القُطر الواحد؟ وماذا عن بقية الأقطار العربية وفيها -لا شكّ- تباينٌ في هذه الثّلاث؟ وماذا يكون عليه

الأمر لو ظلّت هذه الشّكاوى الحقّة كما هي أو زادت بعد كلّ هذا التّهذيب؟ هل ستكون هناك خطّة أو خطط تهذيب أخرى بديلة؟

صعوبة النّحو العربي

عاب الشّيخ على اللجنة التي شكّلتها وزارة المعارف المصرية للوقوف على أسباب صعوبة النّحو العربي، حين أرجعت صعوبة النّحو في القواعد وفي المعلّمين، تاركةً الحياة الواقعة وأثرَها في ذلك كله، ورأى أنّها ولو ظلَّتْ تنظر إلى المشكلة من حيث صلتها بالحياة، لرأتْ غيرَ هذه الأسباب 10.

وفي الحقيقة، لا يمكن عند الوقوف عند أيّة مشكلة تعليمية أسباباً وحلولاً -خاصّة إذا كانت تتعلّق بالتّحصيل العلمي- الإغضاء عن دور المعلّمين، وطرق التّدريس التي يطبّقونها، وقبلها منظومة إعدادهم في معاهد التّربية من أوّل مرحلة الاستقطاب، حتّى التّخرُج، وإخضاعهم لبرامج التّطوير المهني المستمرّ لمواكبة كلّ جديد في هذا الميدان.

أمّا عن صعوبة النّحو العربي في القواعد، والتي رفضها الشّيخ، فهو نفسه أكّدها في ناحيتين وهما: اضطرابَ الإعراب، واضطراب القواعد، ومن قبل هذا ومن بعد، تحدّث عنها كلُ من عرّج على مشكلات تعليم العربية. مع العلم بأن العربية ليست وحدها اللغة الصّعبة في قواعدها، بل هي أقل صعوبة من لغات أُخَر 11.

ويُرجع الشّيخ أسباب هذه الصّعوبات إلى ثلاثةٍ أُخر، غير تلك التي ذكرتها لجنة وزارة المعارف:

الأولى: ما أُطلق عليه الازدواج اللغوي؛ حيث إننا نعيش بلغةٍ غير مُعرَبة ولا واسِعة، حين نتعلَّم لغةً مُعرَبةً، وافِرة الحظّ من الإعراب، واسِعة الآفاق، فكأنّنا بهذا نتعلَّم لغةً أجنبيةً وصعبةً؛ إذ إنَّنا نعيش ونتعامل ونتفنَّن بالعامّية، بل أضحت لغة التّفكير عند المثّقفين، ولغة الصّحافة والمسـرح.

الثّانية: ما سمّاه "اضطرابَ الإعراب"، الذي يسبّب ارتباكاً لدى التّلميذ؛ إذ إنّ هذا الإعراب لا يسهُل ضبطَه بقاعدةٍ، بل يسودُه الاستثناءُ، فتتعدَّدُ قواعدُه وتتضارَبُ. فالفتحةُ تَنصبُ وتَجُرُّ، والكسرةُ تَجُرُّ وتَنصبُ، والحذفُ يُعرِب، والإثباتُ يُعرِب...

الثالثة: أسماه "اضطراب القواعد". فهذه الفصحى، في ما وراء إعرابها المضطرب، تعود فلا تستقرُّ على حكمٍ وقاعدةٍ في الكلمة الواحدة، أو التّعبير الواحد، فيجوز فيه النّصْبُ والجرُّ، أو يجوز فيه الرّفعُ والنّصْبُ والجرُّ جميعاً، وهكذا يتمادَى

▣ لوحة الفنّان لودويغ دوتش، العلماء، 1901م

الاضطراب، ويزداد التّزعزعُ في الكلمات المختلِفة، ثمَّ في الكلمة أو التّعبير الواحد بنفسِه 12.

ومن يطالع ما خطّه الشّيخ من أسباب كانت وراء هذه الصّعوبات، لا يتردّد في القول إنّ الشّيخ قد بالغ في تحميل العربية في ذاتها تلك الصّعوبات التي يشعر بها متعلّموها، وكأنّ موضوع الازدواج اللغوي في البيئة العربية بين الفصحى والعامّية حكرٌ على العربية والبيئة التي تحيا فيها. فهذه الازدواجية واقع معيش لا يجهله متوسّطو الثّقافة في المجتمعات، ناهيك عن علماء اللغة والاجتماع. كما أقرّ كثيرون أنّ عامّيّتنا ليست تعاني من بون شاسع يبعدها عن الفصحى، وهناك كثير من المؤلّفات الرّصينة التي أقرّت بهذا، وحسبنا أن نطالع بعض المواد في معاجمنا العربية -قديمها وحديثها- لنرى كثيراً من الألفاظ والتّعابير حتى الآن لا زالت تجري على ألسن العامّة على اختلاف مستوياتهم.

أمّا عن اضطراب الإعراب، واضطراب القواعد، فهذا لا يمثّل صعوبة إلّا عند الكَسالى من المتعلّمين، ولنا أن نتساءل: هل هناك تعلّم لعلم ما من العلوم بدون صعوبات ومعاناة في ولوجه حتّى التّمكّن منه؟ ولنقارن ما يُدَّعى أنّه صعوبات في العربية، بمدى الصّعوبات في العلوم الأخرى كالرّياضيّات والفيزياء وغيرها، ناهيك عن الصّعوبات في قواعد اللغات الأخرى الميتة والحيّة، وحسبنا مثلاً الألمانية التي تحدّث عنها الدكتور رمضان عبدالتّواب يرحمه اللّه.

ثم كيف لهذا الاضطراب في الإعراب وقواعد العربية ألّا يجعل أهلها ينفرون منها، ومن ثمّ يقلّ ويضعف إنتاجهم العلمي اللغوي والأدبي؟ ولمَ لمْ يمنع هذا الاضطراب غير العرب من الإقبال على تعلّم العربية وشغفها والتّأليف بها دون لغاتهم الأم، في كلّ الفنون التي برعوا فيها، ومنها فنون العربية؟ ولمَ لمْ يشكّل هذا الاضطراب حجر عثرة أمام عَلَم كالسّيوطيّ -مثلاً- يعوقه من التّأليف الذي وصل إلى ما يقارب السّتمائة مصنَّف في الفنون التي سمعنا بها والتي لم نسمع بها؟

تذليل الصّعوبات

يرى الشّيخ أنّ الأصل العامّ للتّغلّب على هذه الصّعوبات، هو أن نَدَعَ النُّحاة وآراءهم وقواعدهم، ونمضي إلى ما وراء ذلك من أصولهم التي استخرجوا منها هذه القواعد، فنحاول بحسب استعمالهم هم لها، وكما دلُّوا على هذا الاستعمال -وعلى رغم ما لنا من اعتراض على هذه الأصول- أن نُرَجِّح من منقول اللغويين ومروِّيهم في اللغة،

أوجُهاً تدفَع هذه الصّعوبات، وتقلِّل هذا التّعدُّد، وتُغني المتعلِّم عن بذْل جهدٍ عنيفٍ. وأكّد أنّ المختار من تلك الأوجه، عربيٌّ، وعربيٌّ منقول، ومُقرَّر في أصولهم الاحتجاج به، ومقيّد باعتبارين: الأوّل: تقليل الاستثناء واضطراب الإعراب بقدر المستطاع.

الثّاني: اختيار ما هو بسببٍ من لغة الحياة والاستعمال عند المصريين 13.

وعلّل لذلك بقوله: "فإنَّ لنا في عامّيّتنا إعرابات بالحروف مثلاً، قد نطمئنُّ إلى أنَّ لها أصلاً عربيّاً، بل هذا ما قد يرجِّحه البحث أو يُثبِته. وفي كلِّ حالٍ فإنَّ أُنْسَنا بها وإلْفَ المتعلِّم لها، في لغة البيت والشّارع، سيجعل الوجه الذي نختاره من الفصحى قريباً من أنفسنا سهلاً، لا جِدَةَ فيه ولا إعناتَ" 14.

يعود الشّيخ فيقرر أن الصعوبات اللغوية التي تواجه المتعلم سببها الوحيد هو النّحو الذي تركه لنا سلفنا من العلماء، ومن ثمَّ يوجه كل سهامه إلى هذا النّحو، فيرى الإعراض عن تراث أكثر من اثني عشر قرناً من التفكير النّحوي؛ وإعادة البحث عن منقولهم ومرويّهم من اللغة والتّرجيح بينها لاختيار أَوْجُه تدفَع هذه الصّعوبات، وتقلِّل هذا التّعدُّد، وتُغني المتعلِّم عن بذْل جهدٍ عنيفٍ، ويسمّي هذا بالعودة إلى الأصول التي استخرج منها النُّحاة قواعدهم.

ولا شكَّ أنّ هذا العمل محرّكه الأوّل -فيما يبدو- ليس الرّجوع إلى الأصول، بقدر ما هو البحث عن نحو آخر يجعل المتعلّم يتشرّب قواعد ميسَّرة -إن لم تكن مشوَّهة- دون بذل جهد وَصَفَه بالعنيف. ولا يزال الشّيخ يتحدّث عن البيئة المصرية التي يريد لمتعلميها نحواً مخففاً سهلاً ميسرّاً، يتماشى مع لغة الحياة والاستعمال في هذه البيئة. ولو سلّمنا -وأحسب أنّ هذا عسير- بشرعية هذا العمل، فماذا إذنْ عن البيئات العربية الأخرى؟ وماذا عن الأجيال اللاحقة؟

اضطراب الإعراب، نماذج وحلول:

سنقف في عجالة على بعض ممّا جاء تحت هذا العنوان، وكيف ارتأى الشّيخ حلاً لها. وفي بداية كلامه يقرّر أنّه كُثرتْ الاستثناءات في الأفعال والأسماء جميعاً، مما أدَّى إلى اتِّساع الهُوَّة بين لغة الحياة ولغة التّعليم، ومن ثَمَّ وُجدتِ الصّعوبة 15. وسنكتفي بعرض نموذج للأسماء وآخر للأفعال:

أـــ الأسماء السّتّة، وفيها يقول: "الأسماء البِضْعة -الخمسة أو السّتّة- والمشهور منها يُعرب

بالأحرف أو بالحركات المطوّلة المشبَعة... إلخ، وهو في كلّ حالٍ يختلف عن معتاد الإعراب بالحركات القصيرة، والنُّحاة يُعربونها بالحركة القصيرة المُعتادة، فيقولون: «أبُك»... كما أنّهم قد يجعلونها من المقصور الملازم للألف في الأحوال كلِّها، ومن بني الحارث مَن ينطِقها بالوجه الأوّل، وهم الذين يقصرونها كذلك" 16. ثم يقول: "وننظر بعد هذا في لغة الحياة اليومية، فنَجِد أنّها في هذه الثّلاثة المشهورة من تلك الأسماء «أبُ، أخُ، حَمُ» تُنطق الأوَّلَيْن منهما بالواو دائماً، وتجعل الحَمُ مقصوراً بالألف دائماً، فلا نَجِد هذا الصَّنيعَ كلَّه غريباً على العربية" 17 . ثُمَّ يسوق أدلّة بقراءة من القراءات، وجملة وردت في كتاب "الرّسالة" للشّافعيّ على ما قال به. ثم يصل بعد هذا إلى نتيجة مفادها: "ترجيح أنَّ إلْزام أبٍ وأخٍ الواوَ في عامِّيَّتنا له أصلٌ عربيٌّ، وقد قُرئ به في القرآن، وكَتَبَ به في مصر عَلَمٌ..."، ثم يقول: "وأمَّا الحَمُ فقد قُصرتْ بالألف دائماً، وهي اللغة المعروفة في حياتنا". ويتساءل: "فهل تتوسَّعون فتُجيزون في تلك الأسماء ما جاز في الكنية، فتُبْقونها بالواو دائماً في أبٍ وأخٍ؟! أو لا تَرَوْن هذا التّيسير؛ فترفُضون هذا التوسّع؟! لكم ما تشاؤون حين يَجِدُّ بكم الجدُّ في هذا التّيسير العملي، وهو غير بعيد؛ لأنَّه لونٌ من القياس الذي أسَّس النُّحاة عليه نحوَهم، وهم في هذا الباب نفسِه -مثلاً- قد جاءهم نقلاً تثنيةُ "أبٍ" على "أبان"، فقاسوا على هذا المسموع تثنيةَ "أخٍ" على "أخان"، وقالوا ينبغي أن يكون "حمان" كذلك. أمَّا أنا فحسبي هنا في هذه الأسماء أن تلزم الألف كالمثنّى 18 .

والمتأمّل في ما أورده الشّيخ لا يمكنه أن يسلّم بما قال به، وما اقترحه، فأيّة صعوبة يلاقيها المتعلّم في تمييز خمسة أسماء أو ستّة بإعراب خاصّ دون بقيّة الأسماء؟ وهي في حفظها لا تمثل أيّة صعوبة عليه، بل يكاد الدّارس لها ما إنْ يذكر الاسم الأول (أبُ) حتى ينطلق -تتابعاً- في ذكر أخواته. أمّا عن النّحاة الذين يعربونها بالحركات القصيرة، فلم يذكر لنا الشّيخ من هم؟ وكم عددهم؟ وما أدلّتهم على نطق الغالبية من العرب بها حتى يصحّ الاحتجاج بهذا الرّأي؟ وهل طريقة النُّطق في العامية المصرية في ما نقله الشّيخ بهذا التّقسيم الذي يتحدّث عنه، لا تمثل صعوبة على المتعلّم -حين جعل للأسماء إعراباً على قسمين- أكثر من الصّعوبة التي يراها في مشهور رأي النّحاة؟ ثم ماذا عن بقية الأقطار العربية، هل نلزمهم بعامّية أهل مصر؟ أم ننظر في عامّية كل

قُطر ليقعِّد علماؤها القاعدة الإعرابية التي تساير مألوف الخطاب العامّيّ عندهم؟

ومن خلاصة رأيه في هذه الأسماء بإلزامها الألف كالمثنّى، يشهر الشّيخ سهامه نحو إعراب المثنّى ويحتجّ برأي في "التّصريح" عن غرابة باب التّثنية في العربية، ليؤكّد أنَّ "القصر للمثنّى في الشّعر، وفي عبارات الحديث أيضاً، ثمَّ هذه القراءة التي نقرأ بها، غيرَ ما نعلِّمه لأبنائنا، وكلُّها غيرُ ما نستعملُه في الحياة من إلزامه الياء دائماً، وأحسب أنّنا لو رجَّحنا القصر في الأسماء الخمسة، ثمَّ رجَّحناه في هذا المثنّى، نُريح ونستريح، وأصولهم وقواعدهم تعطي هذا، كما عرفنا في سهولة وقرب 19.

ب ـــــ المضارع المعتلُّ الآخِر: يرى الشّيخ أنّ في جزم هذا النّوع من الأفعال بحذف آخره المعتلّ، اضطراباً في الإعراب. ولا أدري أيّ اضطراب في نوعية محددة وقليلة من الأفعال في لغة العرب يجري عليها هذا الحكم تمييزاً لها من بقية أفعال اللغة. ولا يكاد يخرج عن هذا الحكم إلا قراءة من القراءات نقلها الشّيخ، مع لغة من لغات بعض العرب، يسوقهما ليحتجّ بهما على ترجيح ما ذهب إليه، وأنه كاف لإبقاء الفعل المعتلِّ دونَ حذْفِ شيء منه رفعاً ونصباً وجزماً... لكن الشّيخ لم يذكر ما يميز كل فعل من هذه الأفعال من علامة إعرابية، بل رأى في ذلك تيسيراً وإراحةً لا يُعنَّتُ بها متكلِّم ولا كاتبٌ 20.

ويؤكّد الشّيخ في مختتم كلامه عن التّيسير أنّ المقصودين به هم الذين ليس عملُهم في الحياة الاشتغال باللغة وأوجه إعرابها من سائر الطّبقات العالِمة والعامِلة في الشّعب 21.

ولنا أن نتساءل: هل يعني ذلك -إذن- أنَّ اللغة ونحوها لغتان: الميسَّرة لهؤلاء، وأخرى للمتخصّصين؟ لكن أين موقع الطّلّاب من هاتين اللغتين؟ وماذا نقول للطّائفة التي وجّه لها هذا النّحو الميسّر عندما يُسألون عمّا خفي عليهم من النّحو العربي في القرآن الكريم، والحديث الشّريف، والشّعر العربي قديمه وحديثه؟ ولماذا يتلقّى هؤلاء هذا النّحو المعدّل؟ وكيف يكتبون؟ وكيف تُقرأ كتاباتهم وتُفهم أغراضهم وفق الطريقة النّحوية الميسَّرة؟ أحسب أنّ هذا رأي غير سديد، ولو أنَّ فيه شيئاً مما يضيف إلى تحسين تعلّم العربية وإتقانها، لشقَّ طريقه إلى مؤسّسات صناعة القرار التّربوي في عالمنا العربي.

خاتمة

وبعد، فقد حاولت هذه الورقة الوقوف على جهود الشّيخ أمين الخولي، بوصفه عَلَماً من أعلام التّجديد في العربية في العصر الحديث، عرض فيه برؤيته للتّجديد النّابع من أصول النّحو، على نهج صنيع الفقهاء حين صدرت بعض تشريعاتهم التّجديدية وفق أصول الفقه الإسلامي. وقد عرض الشّيخ للأسس التي تقوم عليها نظرته التّجديدية في النّحو العربي. كما شخَّص الصّعوبة التي يعاني منها النّحو العربي، وأرجعها إلى ما يُسمّى الآن بالازدواج اللغوي، واضطراب الإعراب، واضطراب القواعد. ثم عرض لنماذج من هذا الاضطراب، وكيف يمكن معالجته. والعجيب أنّ كلّ هذا كان موجَّهاً لمن سمّاهم الشّيخ "الذين ليس عملُهم في الحياة الاشتغال باللغة وأوجه إعرابها من سائر الطّبقات العالِمة والعامِلة في الشَّعب"، ولم يقف الشّيخ على مناهج تعليم العربية، وطرق تعليمها وتعلّمها في مجتمعاتنا العربية، وكيف أنّها تسهم بنصيب وافر من المشكلات التي تميّز راهن العربية في مؤسّساتنا التّعليمية.

الهــوامــش

1 - صابر بكر أبو السّعود: في نقد النّحو العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهـــرة (1988م) ص7 وما بعدهـــــا. وعزّ الدّين عماري: في نقد النّحو العربية- بحث في النشأة والتطور، في: مجلّة المقرّي للدّراسات اللغوية النّظرية والتّطبيقية، جامعة محمد بضياف، المسيلة الجزائر، ع3، (2018م)، ص150.

2 - سليمان يوسف خاطر: منهج سيبويه في الاستشهاد بالقرآن الكريم، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان (1421هـ ـ 2000م) ص171.

3 - أمين الخولي: مناهج تجديد في النّحو والبلاغة والتّفسير والأدب، دار المعرفة، ط1 (1961م) ص303. النيفر احميدة: الإنسان والقرآن وجهاً لوجه (التفاسير القرآنية المعاصرة) قراءة في المنهج، دمشق، دار الفكر، ط1 (2000م) ص118. يمنى طريف الخولي: أمين الخولي والأبعاد الفلسفيّة للتّجديد، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة (2014م)، ص52، مؤمنون بلا حدود: أمين الخولي، في:

4 - نور الدين قلاقة: أمين الخولي... إمام المجدّدين، في: إسلام أون لاين:

5 - أمين الخولي: مرجع سابق، ص17

6 - أمين الخولي: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

7 - المرجع السّابق نفسه، ص24.

8 - المرجع السّابق نفسه، ص25.

9 - المرجع السّابق نفسه، ص27

10 - المرجع السّابق نفسه، ص42.

11 - يقول الدّكتور رمضان عبدالتّوّاب: ليست العربية -إذن- بدعاً بين اللغات في صعوبة القواعد. فهذه هي اللغة الألمانية -مثلاً- تقسّم أسماءها اعتباطاً إلى مذكّر ومؤنّث، وجنس ثالث لا تعرفه العربية، وهو "المحايد"، وتضع لكلّ واحدٍ من هذه الأجناس الثّلاثة، أربع حالات إعرابية، هي حالات: الفاعليّة والمفعوليّة والإضافة والقابليّة، والحالة الأخيرة حالة لا تعرفها العربية، وهي إعراب المفعول الثّاني، فهي من حالات المفعولية في

العربية، وليست حالة خاصّة فيها، تلك هي حالات إعراب الاسم المفرد المعرّف في الألمانية، والمفرد المنكر له أربع حالات أخرى، وكذلك الجمع المعرّف والجمع المنكر. وبناء الجملة في اللغة الألمانية له نظام صارم، فالفعل يحتل فيها المرتبة الثّانية دائماً، إلاّ في الجُمل الفرعية، كالجُمل التّعليلية مثلاً، فإنّ الفعل يؤخَّر فيها إلى نهاية الجملة. وإنّ مَن يشكو من كثرة جموع التّكسير في العربية، وغلبة الشّذوذ على قواعد هذا الجمع فيها، سيحمد للعربية الاطّراد النّسبي في هذه القواعد، إذا درس اللغة الألمانية، ورأى كثرة صيغ هذه الجموع فيها، وفقدان القاعدة التي تخضع لها تماماً، إلى درجة أن كل كتاب في تعليم قواعد الألمانية، تبدأ صفحاته الأولى بهذه العبارة: "احفظ مع كلّ اسم أداة تعريفه وصيغة جمعه؛ لأنّه ليست هناك قاعدة لذلك"!. انظر: د.رمضان عبدالتّوّاب: فصول في فقه العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط6 (1420هـ1999-م)، ص417، وبحوث ومقالات في اللغة، ط3 (1415هـ - 1995م) ص166.

12 - أمين الخولي: مرجع سابق، ص43.

13 - المرجع السّابق، ص45.

14 - المرجع السّابق نفسه، الصفحة نفسها.

15 - المرجع السّابق نفسه، ص47.

16 - المرجع السّابق نفسه، ص48.

17 - المرجع السّابق نفسه، ص48.

18 - المرجع السّابق نفسه.

19 - المرجع السّابق نفسه، ص50.

20 - المرجع السّابق نفسه، ص56.

21 - المرجع السّابق نفسه، ص60.

المراجع

1. أمين الخولي: مناهج تجديد في النّحو والبلاغة والتّفسير والأدب، دار المعرفة، ط1، (1961م).
2. رمضان عبدالتّواب: فصول في فقه العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط6، (1420هـ1999-م).
3. رمضان عبدالتّواب: بحوث ومقالات في اللغة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، (1415هـ - 1995م).
4. سليمان يوسف خاطر: منهج سيبويه في الاستشهاد بالقرآن الكريم، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، السّودان، (1421هـ- 2000م).
5. صابر بكر أبو السّعود: في نقد النّحو العربي، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، القاهـــرة، (1988م).
6. عزّ الدّين عماري: في نقد النّحو العربية - بحث في النّشأة والتّطوّر، في: مجلة المقرّي للدّراسات اللغوية النّظرية والتّطبيقية، جامعة محمد بضياف، المسيلة الجزائر، ع3، (2018م).
7. النيفر احميدة: الإنسان والقرآن وجهاً لوجه (التّفاسير القرآنية المعاصرة) قراءة في المنهج، دمشق، دار الفكر، ط1، (2000م).
8. مؤمنون بلا حدود: أمين الخولي، في:
9. نور الدّين قلاقة، أمين الخولي... إمام المجدّدين، في: إسلام أون لاين:
10. يمنى طريف الخولي: أمين الخولي والأبعاد الفلسفيّة للتّجديد، القاهرة، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، (2014م).

أدب الشباب في مملكة البحرين في الميزان النقدي:

إشكالية المصطلح.. التجربة.. الخطاب.. وتباين القراءات

إعداد: د. رفيقة بن رجب ▫

قضية مركزية لا تتساوى مع باقي الصناعات التي نعرفها، خاصة إذا ما سيطرت عليها صناعة الشعر والأدب عموماً، والتي طالما بحث عنها النقاد القدامى، وعلى رأس هؤلاء صاحب الصناعتين أبو هلال العسكري، الذي كثيراً ما تحدث عن موضوع صناعة الشعر في كتاب الصناعتين؛ فهناك مساحات للرؤية وتشعبات الزمن القادرة على تأسيس علاقات حضورية لا يقف أمامها العمر عائقاً إطلاقاً.

▫ ناقدة وأكاديميّة من مملكة البحرين

إنها تقنيات ومفارقات باتت تحقق تحولات وانطلاقات لها علاقة بالخطاب المنتج الذي يعزز من قضية الإبداع التي تستدعي التغلغل في عمق النص الأدبي بكل أبعاده. وعندما يتبادر إلى أذهاننا مصطلح أدب الشباب، تقفز أمام ناظرينا العديد من الإشكالات المحاطة بالضبابية، وأخرى مفاهيم لها تصنيفات متشعبة قد تخضع لمراحل عمرية محددة، وقد لا تبالي بمثل هذه التصنيفات التي تجدها غير ضرورية، بل وقسرية. هذه هي الهواجس التي تشهد لصاحبها بالمواقف المتشعبة طبقاً لطبيعة الموضوع وزمانه ومكانه، والذي قد يضيف إلى رصيده الثري رصيداً آخر من حب الناس واحترامهم لهذه الشخصية الأدبية التي تعمل دون أن تتغافل زمنية الحدث وتأصيله التاريخي، فهو ممتد؛ ليتعامل مع جميع الآيديولوجيات الفكرية المعاصرة، ويستوعب كل المعطيات المطروحة.

فنقرأ المسكوت عنه، وحينها يحدث التعالق الإيجابي، ونستكمل الخطاب الفني بتقنيات مركبة وصعبة، ولكنها ليست معقدة أو غامضة، بل تحمل طاقات مركزية لافتة، وتتماهى مع جميع الطموحات، رغم تنوعها وتباين مذاقاتها الخاضع للزمان والمكان والفئة العمرية، بموازنة مدروسة وجادة، بمساعدة جهود مؤسساتية جماعية فاعلة قادرة على اقتحام الصعوبات وتخطي كل المستحيلات؛ ليكون النتاج الأدبي رديفاً للفن والجمال والإبداع.

ومن هذا المنطلق، نستثمر المنجز النقدي لإثراء التحليل، والدخول إلى عمق ملف الأدب الشبابي، من خلال مداخلات متنوعة من أقلام لها ثقلها الأكاديمي والنقدي والثقافي.

الدكتور عبدالقادر المرزوقي:
أدب الشباب وإشكالية المصطلح
الأدب هو أدب.. دون أن يتشظّى إلى جزيئيات مقولبة في قوالب جدلية

البداية مع الناقد والأكاديمي الدكتور عبدالقادر المرزوقي، حول إشكالية تعريف أدب الشباب، وحدود هذا التعريف وإشكالاته؛ حيث يقول الدكتور المرزوقي:

قبل الخوض في محتوى هذا الأدب، هناك سؤال يطرح نفسه ألا وهو: ما تعريف أدب الشباب لغة واصطلاحاً؟ وما هو العمر الشبابي؟ وماذا نطلق على من تجاوز سن الشباب في حالة تحديد سن الشباب الأدبي؟ هذه أسئلة مشروعة لترسيم حدود المصطلح. فإن لم نستطع الإجابة عن هذه التساؤلات، ووضع معايير وحدود فاصلة، فإنّ اجتراح مصطلح يتوافق مع الموضة الكتابية بهذه الصورة يسقط نظرياً ومعرفياً. وعليه، فإن كان ذلك كذلك، فإننا نرى أنّه ومن خلال الإجابة عن هذا السؤال، أن الأدب مادة إبداعية سرداً وشعراً وقصة قصيرة ونصاً مسرحياً، وعليه فإن هذه المنظومة الأدبية شأن متاح لمن يمتلك تلك الموهبة الإبداعية أياً كان سنّه. فالكتابة الإبداعية هي ترجمة المبدع لما يدور في حياته الذهنية بكل تقلباتها، بنبضها، بحرارتها، بصراعاتها، وفق رؤيته وتجربته في الحياة. إذن وفق هذا المنظور النظري، أرى أن الأدب هو أدب، دون أن يتشظى إلى جزيئيات مقولبة في قوالب جدلية تبتعد عن المحور الأساس في مفهوم الأدب. فالذات الكاتبة والمبدعة تخوض غواية اللعبة اللغوية في مناورة تجذب المتلقي للدخول

في دهاليز هذه الغواية. هذه المناورة الإبداعية اللغوية هي التي تدفع بالكاتب أياً كان، دون تحديد مرحلة عمرية، إلى تطويع اللغة متساوقاً مع الموضوع المتلبس به لإنتاج النص الشعري أو السردي أو المسرحي. فإذا اقتحمت الذائقة والمخيلة معقل الإبداع، فإنها تسوق النّص إلى

نزوتها، وتبث فيه نفس التحرر، والانطلاق، والخروج عن المألوف؛ منذ فجر تاريخ الكتابة الإبداعية في العصر الحديث، ناهيك عن العصور الأدبية القديمة، نجد من عمالقة الإبداع، بدءاً من روّاد السرد؛ نجيب محفوظ، ويحيى حقي، ويوسف إدريس، والموجة الثانية من المبدعين في السرد، من أمثال عبدالرحمن منيف، وإبراهيم نصر الله، وأمين معلوف، وحنّا مينا، ومحمد شكري، والعدد يتسع ليشمل الوقت المعاصر في الخليج والبحرين خاصة، كسعود السنعوسي، وطالب الرفاعي، وجوخة الحارثي، وفي البحرين في العصر الراهن محمد عبدالملك، وفوزية رشيد، وعبدالله خليفة، وعبدالقادر عقيل، وفريد رمضان، ورسول درويش، وشيماء الوطني، وندى نسيم، ونادية الملاح، وجعفر سلمان، والدكتور جعفر الهدي، وغيرهم. أما في مجال الشعر، فهناك أيضاً أسماء كبيرة وكثيرة أسهمت في بناء الصرح الشعري تأثراً بالشعر العربي القديم، وتطويراً للصياغة الشعرية في العصر الحديث، بدءاً من أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، مروراً بإيليا أبي ماضي، وخليل مطران، ونزار قباني، وأمل دنقل، وبدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وصولاً إلى شعراء البحرين في العصر الراهن من أمثال علي عبداللّه خليفة، وقاسم حداد، والمنظومة تطول، ولا يمكننا التطواف بكل الشعراء المبدعين، وإنما ذكرت تلك الأسماء لغرض البحث، وليس لغرض المفاضلة والريادة. فذكر كل تلك الأسماء لبيان تطور التجارب السردية والشعرية عبر مر العصور، واختلاف البيئات الاجتماعية والمنابع الفكرية. فكل هذه الأسماء وغيرها، إنما ذكرتها ليس لتحقيق الأفضلية والريادة، كما أنَّ من لم تُذكر أسماؤهم ليسوا أقل شأناً وإنجازاً ممن ذُكروا، ولكنه جاء التزاماً بمساحة البحث، ولعل بعض الأسماء قد سقطت من ذاكرتي سهواً. فكل تلك الذوات المبدعة انغمست في لذة الغواية اللغوية لتنتج لنا أدباً زاهياً. فنتاج أولئك السرديين كان قائماً على خبرة متراكمة مشتركة، وإن كانت قابلة للتأويل وفقاً للبيئة التي أنتجت ذلك النّص. ومن الواضح أنّ المبدع كائن اجتماعي يخضع لشروط بيئته وواقعه، وهو مرآة عاكسة لما يموج حوله من صراعات فكرية ونفسية، مما أتاح له فرصة اقتحام هذا العالم بما يملك من أدوات فنية تشخّص كيانه الوجودي في تمظهراته المتنوعة. في هذا السياق، لم يعد خافياً على المتتبع للمشهد الثقافي في مملكة البحرين مدى الزخم الذي يشهده المنجز الإبداعي سرداً وشعراً. فالكتابة حدث ينجز نفسه وفق قوانينه الخاصة. من هنا نعود إلى ما بدأنا الحديث عنه، وهو تجربة إبداع الشباب في العصر الراهن، وليس أدب الشباب. فما أسهبت الحديث فيه يدل دلالة

قاطعة أنَّ الأدب لم يتغير، بل تتغير مواضيعه ومحتواه وفقاً لتجارب مبدعي كل زمان. فبالنظر إلى ما يتصدر المشهد الثقافي في مملكة البحرين من إصدارات أدبية، أرى أنها جهود مشروعة تعمل على تأسيس نهج معرفي يتصدر الأفق الأدبي. ولكن حينما ننظر إلى الكم المعروض في أروقة المشهد الثقافي، نجد أنّ بعض التجارب، أو بعض المبدعين، يضعون الشهرة -للبروز كأسماء- هي المبتغى من أول تجربة متواضعة، الأمر الذي يجعل تلك الأعمال مهلهلة فنياً وأدبياً. نقول ذلك لمن يخطون الخطوة الأولى للدخول في عالم الأدب. فعالم الأدب عالم شائك، يستلزم القراءة المعمقة والمركزة من أجل وضع أسس صلبة يستطيع المبدع الواعد أن يبني عليها رؤاه وشخصيته في المشهد الثقافي. كما أننا لا نستطيع أن نغض الطرف عن مدى تمدد الرقعة التي شغلها المبدعون في الوقت الراهن، مما أثّر على اختبار تحقق الأثر في ما تقدمه مؤسسات الطباعة من أعمال تضخّها إلى سوق الكتابات.

الناقد الدكتور فهد حسين:
الكتابات الجديدة تخلصت من الآيديولوجيات، واتجهت إلى طرح قضايا تلامس الإنسان منطلقة من الفردانية

الناقد الدكتور فهد حسين يفضل استخدام مصطلح (الكتّاب الجدد) في مقاله: (السرد البحريني وتباين الأجيال)، تعبيراً عن هؤلاء الذين ظهروا مع موجة انتشار الكتابة الروائية في العالم العربي عامة، والخليج خاصة، والبحرين بصورة أخص، أي الجيل الذي ظهر مع الألفية الثالثة. وهناك تفاوت في أعمار هؤلاء الكتاب الجدد، وهناك أيضاً مفارقة في الموضوعات؛ حيث إن موضوعات الجيل السابق، جيل الثمانينيات والتسعينيات، في معظمها منصبة على الواقع، والرغبة في تغييره تحت مظلة الواقعية النقدية، أو ما تسمى بالواقعية الاجتماعية الداعية لتغيير الواقع. أما الكتابات الجديدة، فقد تخلصت كثيراً من عبء هذا التوجه المغلف بالآيديولوجيات، واتجهت إلى طرح قضايا تلامس الإنسان مباشرة، منطلقة من الفردانية، مثل كتابات عزيز الموسوي الروائية، أو رواية نادية الملاح التي ناقشت فيها حالة ذاتية، أو ندى نسيم التي عالجت العلاقات الأسرية في سياق مجالها التخصصي والمهني، أو مشاكل العاملات في المنازل التي تناولها عبدالله المدني وجابر خمدن. كما نرى التفاوت في طبيعة توظيف المكان بين الجيل الجديد والجيل السابق؛ حيث كانت البحرين لدى الجيل السابق هي المكان الرئيس في أعماله السردية، وتفنن في توظيف المكان بين العام والخاص، بين المكان الاختياري والإجباري، بين المكان المغلق والمفتوح. أما الجيل الجديد، فقد تجاوز هذا المكان، وذهب إلى أمكنة أرحب وأوسع وأكبر، وكأنَّ البحرين وأمكنتها لم تعد تفي بالهدف المراد من السردية التي يريدها الكاتب؛

إذ خرجت جليلة السيد من البحرين في روايتها (ليس لي) إلى العراق ولندن والسويد والإمارات، كما خرجت قبلها فتحية ناصر في رواية (المرأة التي أحب) حين جعلت جل الأحداث تقع في لندن، وشاركتها في هذا الموسوي حين ذهبت إلى لندن وفرنسا، وذهب جعفر سلمان إلى أفريقيا - زنجبار، كما ذهبت أمينة الكوهجي إلى جزيرة غورية الأفريقية، وجعلت نادية الملاح جزءاً من مكان أحداث الرواية في فرنسا، كما جعل عقيل الموسوي منطقة بلاد فارس مسرحاً للأحداث، وذهب خليفة العريفي إلى منطقة الشرق الآسيوي، وولج كل من علي إسماعيل وحميد القائد منطقة الربع الخالي، وهناك من تخلى عن الأمكنة المادية وذهب الى أمكنة غير موجودة في الواقع مثل رواية (المطمورة) التي تعيدنا إلى جمالية المكان الذي وظفه صاحب التجربة والمران والدربة أمين صالح في روايته (شمالاً.. إلى بيت يحن إلى الجنوب)، وذهب عبدالله المدني في رواياته إلى لبنان والمملكة العربية السعودية وفيتنام واليمن.

ومن جانب ثانٍ، يؤكد الدكتور فهد حسين أن روايات الجيل السابق كانت تمثل ذاكرة جمعية؛ لأنها تحفظ للمجتمع ذاكرته الاجتماعية والثقافية والسلوكية والتاريخية والأنثروبولوجيا، والأنماط الاجتماعية والسياسية، وما يتمثل في أوساط المجتمع من عادات وأعراف وتقاليد، وكأنَّها أرشيف ثقافي للمكان والإنسان والمجتمع في إطار سردي فني جمالي، فتكون الرواية هنا مرتبطة بالمجتمع ارتباطاً وثيقاً. أما عند الكتاب الجدد، فعندهم الذاكرة الفردية، ولم تعد الرواية في معظمها مرتبطة بالواقع والمجتمع، بقدر ارتباطها بالفرد والفردانية. وهنا كأنَّ كاتب الرواية لا يريد الارتباط بالمجتمع، وإنما الانفصال عنه، ولربما هذا الانفصال ناتج من تبعات ثقل المجتمع ومشكلاته وقضاياه التي لم يعد الروائي أو الروائية من الكتاب الجدد راغبين في طرحها أو مناقشتها، وبخاصة إذا كانت في سياق الواقعية النقدية. بمعنى آخر: كانت الكتابة عند الجيل المؤسس تحت شعار القيم الجماعية، أما في الكتابات الجديدة فهناك القيم الفردية، بمعنى فردانية الشخصية الروائية وما تمثله في النص، تختلف عن الإطار المحيط بالشخصية الروائية المعنية بالشأن الجمعي. وعلى الرغم من هذه المفارقة، فإن الكتاب الجدد كل يكتب بحسب رغباته وأهوائه، وأحياناً بحسب درجة وعيه بالكتابة ودورها. إن البون بين توظيف المتخيل الدائم الرئيس للعمل الإبداعي، بين الجيل السابق الذي عمد إلى المتخيل في إطار مرجعيته الثقافية والمعرفية والفنية التي اكتسبها بالقراءة الفاحصة، وهذا ما يقلل من درجة التقريرية في النصوص

الإبداعية، ولكن في كتابات الكتاب الجدد هناك أعمال قصصية وروائية لم تستطع الخروج من بوتقة التقريرية، ولم تحاول فك حواجزها؛ لأنها تتطلب من الكاتب الجلَد في التقصي والقراءة والمقارنات، وشحذ المتخيلة، لكي يصل بنصه الى المزج بين ما هو واقع وما هو متخيل، والسؤال يقول: هل لدينا في البحرين مغامرة ذهنية أو واقعية في الرواية البحرينية؟

ويتساءل الناقد الدكتور فهد حسين: هل الكتاب الجدد، أو الأعمال السردية التي صدرت لكتاب ظهروا على المشهد الثقافي، هل كتبوا أعمالهم وهم يجعلون الواقع الاجتماعي نصب أعينهم؟ أم أن العديد من أعمالهم يأخذنا إلى الماضي وليس للحاضر؟ مما يعني وجود مفارقة مهمة، وهي أن عدداً كبيراً من الكتاب يكتب عن الواقع وينتقد الواقع، ولكن هو لم يكتب عن الواقع بقدر ما يهرب من هذا الواقع ليغوص في الماضوية التي يعرف إلى أين تأخذه، وإلى أي مرفأ سيرسو فيه قارب كتابته. بمعنى آخر: ما يقوم به الكاتب في هذه الحالة هو الإفلات من الواقع الاجتماعي المعيش. هناك مفارقة في وعي الكاتب المؤسس والكاتب الجديد لعمليات التوظيف لمكونات الكتابة السردية، وتحويلها إلى تقنيات تعكس الجمالية الفنية في الكتابة عامة، وفي آلية توظيف اللغة التي تتحوّل من اللغة المباشرة ذات الصيغ التقريرية، إلى اللغة الأدبية ذات الدلالات والرموز والإيحاءات. في الجيل المؤسس، أو الذي جاء بعده، انشغل مع الكتابة السردية القصصية والروائية بكتابات أخرى، مثل أدب الطفل عند عبدالقادر عقيل وخلف أحمد خلف، وكذلك الترجمة عند عقيل وأمين ونعيم عاشور، لكن الملاحظ في كتاب الجيل الجديد أن هناك من يكتب القصة والرواية والسيرة وأدب الطفل وأدب اليافعين والشعر والصحافة وغيرها من الكتابات التي قد تكون بوعي أو من دون وعي بهذه الأنواع من الكتابة. ولكن على الرغم التشابه البسيط بين الأجيال، فإنها ظاهرة بارزة في كتابات الجيل الجديد. فلو رجعنا إلى أمكنة عيش وسكن كتاب السرد، فإن الجيل السابق كانت المدينة هي مكان سكنه، أما أكثر كتاب الجيل الجديد فهم من الأرياف والقرى والأطراف، مثل: أحمد المؤذن، رسول درويش، جليلة السيد، عبدالعزيز الموسوي، حسين عبدعلي، أيمن جعفر، ناجي جمعة، حسن علي حسن، محمد منصور سرحان، محمد كريم رضي، جميلة علوي، حسن خليل. كانت الرواية تدعو الى إعمال فكر ونظر كبير، وأسهمت في بلورة الأفكار التي تؤكد على الوعي الجمعي، وأكدت على القومية العربية، وعلى محاربة الأمراض الاجتماعية قبل الأوبئة الناتجة من الفساد الأخلاقي والمالي؛ لأن

الرواية كانت تشكل أحد أعمدة الضمير الجمعي في المجتمعات، ولكن هل لا تزال الرواية تقوم بهذا الدور؟

مفارقة كم النتاج الروائي وظروف النشر الذي يختلف بين الجيلين، بل كان هناك تريث في الكتابة عند الجيل السابق. أما اليوم، فهناك ما يمكن أن نطلق عليه: جوع الرواية (الكتابة الروائية في المجتمع). هنا نتساءل: هل نحن نعيش الآن مرحلة نرى ونقرأ رواية بلا حكاية، ورواية لا تكون لعالمها حكاية؟ هل هناك في الروائية البحرينية الجديدة ما يكشف عن وعي فردي، أو وعي جمعي، أو وعي اجتماعي؟ وهل ما ينقله لنا كل من الروائية أو الروائي من عالم الواقع هو نقل واقعي بالفعل، أم مجرد وهم يوهم به القارئ؟ وأي واقع هذا الذي ينبري إليه الكاتب ويتناوله بالحديث عنه وحوله؟

ويخلص الناقد فهد حسين في موضع آخر من المقالة إلى القول:

"إن تعاقب الأجيال وتلاقيها وتواصلها له الأثر في عمليات التأثير والاستفادة، أي أخذ الجيل الجديد من الكتاب الشباب الخبرة ونمو التجربة من قبل الجيل الذي سبقه، وهكذا يكون التواصل. لذلك، على كل مبدع أو مبدعة في عالم الكتابة الأدبية عامة والسردية بشكل خاص، ألا ينكر من كان له العون والمساعدة المباشرة أو غير المباشرة، فهذا حق على الكاتب تجاه من وقف معه من الكتاب والمبدعين الآخرين".

الدكتورة مي السادة:
الجذور التأسيسية تعود إلى الحركات الأدبية والثقافية التي نشأت منذ بدايات القرن العشرين

أما الدكتورة مي السادة، الأكاديمية بجامعة البحرين، فتحدثت عن الجذور التأسيسية التي تعود إلى الحركات الأدبية والثقافية التي نشأت في البلاد منذ بدايات القرن العشرين. هذه الجذور ساهمت في تشكيل الركام المعرفي الذي بُني عليه الأدب الشبابي المعاصر، ويمكن تتبع هذه القاعدة من خلال عدة عوامل رئيسة وهي:

1 . الصحافة والمجلات الثقافية:

شهدت البحرين منذ الخمسينيات والستينيات ازدهاراً في الصحافة الأدبية؛ حيث كانت الصحف والمجلات منابر مهمة لنشر القصص القصيرة والشعر والمقالات النقدية، وقد ساهمت هذه المنصات في إتاحة الفرصة للأدباء الشبّان للظهور والتفاعل مع القراء والنقاد.

2 . الحركة الثقافية والمنتديات الأدبية:

ظهرت في مملكة البحرين مؤسسات ثقافية، مثل أسرة الأدباء والكتاب البحرينية التي تأسست عام 1969، ولعبت دوراً رئيسياً في تنمية المواهب الشابة وتوفير بيئة أدبية داعمة؛ كما ساعدت الندوات والملتقيات في صقل تجارب الشباب وتوجيههم أدبياً.

3 . الأدباء الرواد وتأثيرهم:

كان للأدباء البحرينيين الكبار مثل إبراهيم العريّض، ومحمد عبدالملك، والشيخ أحمد بن محمد آل خليفة، وغيرهم، أثر لافت على الأجيال اللاحقة؛ فقد شكلت أعمالهم الأدبية والنقدية مصدر إلهام للأدباء الشبّان؛ حيث تعلموا منهم طرق التعبير، وأهمية التمسك بالهوية المحلية، دون إغفال الانفتاح على الحداثة.

4. المدارس الأدبية والتأثيرات الإقليمية:
تأثر الأدب الشبابي البحريني بالحركات الأدبية العربية، مثل الشعر الحر، والرواية الحديثة، والتيارات الفكرية التي ازدهرت في العالم العربي؛ مما جعله جزءاً من المشهد الثقافي الأوسع.

5. التعليم والمناهج الدراسية:
كان للجامعات والبرامج الأكاديمية دور مهم في تشجيع النقد الأدبي والإبداع؛ حيث أفرزت تخصصات الأدب واللغة العربية أجيالاً من الكتّاب الشبّان؛ الذين بدأوا في نشر أعمالهم بفضل التشجيع الأكاديمي.

6. التحولات الاجتماعية والتكنولوجية:
مع التطور التكنولوجي وظهور الإنترنت، تطور الأدب الشبابي البحريني من الأشكال التقليدية إلى الأدب الرقمي، مما وسّع قاعدة الكتّاب والمتلقين، وأتاح للأدباء الشبّان؛ أدوات جديدة للتعبير عن أنفسهم؛ وعليه يمكن القول إن أدب الشباب في البحرين لم ينشأ فجأة، بل هو امتداد لحركة ثقافية وأدبية طويلة، استفادت من التجارب السابقة، وانطلقت بأساليبها الخاصة نحو آفاق جديدة.

سمات أدب الشباب في البحرين:

• تنوع الأجناس الأدبية: يشمل الرواية، والقصة القصيرة، والشعر، وأدب الخيال العلمي والفانتازيا، مع اهتمام متزايد بالأدب الرقمي والمدونات في الآونة الأخيرة.

• مواضيع معاصرة: يتناول قضايا الهوية، والحرية، والتغيرات الاجتماعية، والتكنولوجيا، بالإضافة إلى قضايا المرأة والشباب.

• تأثير وسائل التواصل الاجتماعي: ساهمت منصات مثل إنستقرام، وتويتر، وفيس بوك في نشر أعمال الشباب بسرعة؛ مما جعلهم أكثر تفاعلاً مع الجمهور.

• اللغة والأسلوب: يستخدم الأدباء الشبّان؛ لغة تمزج بين الفصحى والعامية، مع تأثير واضح من ثقافات مختلفة بسبب الانفتاح الإعلامي.

• المؤسسي: توجد مبادرات رسمية وأهلية تدعم الكتاب الشبّان؛ مثل الجوائز الأدبية والملتقيات الثقافية.

وبناءً على تلك المعطيات، برزت أسماء شبابية عدة في المشهد الأدبي البحريني، وحقق بعضهم شهرةً على المستوى الخليجي والعربي، سواء في الرواية أو الشعر أو الكتابة الإبداعية بشكل عام؛ ومع تطور النشر الإلكتروني، أصبح لأدب الشباب في مملكة البحرين فرصة أكبر للوصول إلى جمهور أوسع، ومن مؤشرات ذلك بروز أسماء مثل: الشاعر حسين العوادي، الشاعر نوح الجيدة، الشاعر نور جلال، الروائي أسعد خالد، القاص محمد خالد، الروائية أمينة البنكي، الأديبة

إسراء القصاب، والأديب حسين الإخلاص. ولا يمكن إغفال دور المؤسسات الأكاديمية وأثرها في دعم وإثراء المواهب والأقلام الشابة، ولعل جامعة البحرين مثال يحتذى في ذلك؛ حيث تعد لجنة الطلبة الموهوبين في قسم اللغة العربية بكلية الآداب، والتي ترأسها الدكتورة لولوة آل خليفة -الأستاذ المساعد بالقسم- لجنة فاعلة ونشطة في الاهتمام ودعم المواهب الواعدة بكلية الآداب بالجامعة، وذلك من خلال إقامة الورش، والأمسيات، والمسابقات التي يتم على ضوئها توزيع جوائز عينية من أجل حث هذه المواهب وتشجعيها. وعلاوة على ذلك، تقوم اللجنة بإصدار كتيب سنوي يتم من خلاله توثيق جميع هذه الجهود والأنشطة.

ولم يقتصر الأمر على الجهود المؤسساتية فقط، فقد تطور الأمر إلى الجهود الفردية التطوعية من قبل الطلبة أنفسهم، حينما قام فريق تطوعي بالقسم ذاته في يوم اللغة العربية، والذي يصادف 18 ديسمبر من العام 2022م، بتأسيس فريق (شغف) الذي يعنى بجميع فعاليات القسم وتنظيمها من كافة النواحي؛ حيث يتكون الهيكل الرئاسي للفريق من رئيس يقوده ونائب يساعده في ذلك، ثم رؤساء اللجان الثلاثة الذين يقودون هذه اللجان ويشرفون على عملها. اللجنة الأولى هي اللجنة التنظيمية، وهي المسؤولة عن جل الأعمال التنظيمية والتنسيقية للفعاليات. أما اللجنة الثانية فهي اللجنة الإعلامية المسؤولة عن تغطية الفعاليات ومَنتجة البرامج الثقافية والأفلام القصيرة التي تعرض في الفعاليات؛ في حين كانت اللجنة الثالثة هي لجنة الفعاليات، وهي المسؤولة عن تخطيط ووضع الأفكار التي تسعى اللجنتان السابقتان لتنفيذها. ومما سبق، يتضح أن عمل الفريق عمل مترابط ومتكامل، تكمل كل لجنة عمل الأخرى، علماً بأن عدد أعضاء الفريق خمسون عضواً وجميعهم من ذوي التخصص.

بالنسبة لرؤية الفريق، يرفع الفريق شعار (بالعربية نسمو)؛ حيث يؤكد الفريق على وجوب الاعتزاز باللغة العربية، وعدم مزجها بأي لغة دخيلة، وتعزيز حضورها في المجتمع على اختلاف أطيافه وشرائحه. ولا تختلف رؤية الفريق عن رسالته التي تؤكد على السمو بالعربية والاهتمام بها ونشر هذه الرسالة بين الجميع. أما أهداف الفريق، فمن خلال ما ورد في الرسالة والرؤية تتجلى وتتضح الأهداف، والتي يركز عليها الفريق حتى يتحقق ما يصبو إليه في رسالته ورؤيته، وهي أولاً: تعزيز ثقافة العمل التطوعي بين الأجيال الحالية والقادمة من أجل إحياء اللغة والنهوض بها من جديد؛ وثانياً: إبراز ودعم المواهب الطلابية المتميزة في القسم؛ حيث يحظى القسم بوجود مواهب واعدة تميزت في

الشعر، والنثر، والنحو أيضاً. ويقوم القسم بدعم هذه المواهب من خلال إشراكها في فعاليات عدة، كسوق عكاظ الذي يعقد في يوم اللغة العربية العالمي، وأبدع فيها أعضاء الفريق بلوحة شعرية خُطت بأناملهم المتميزة؛ وثالثاً: إقامة فعاليات متجددة تدعم اللغة العربية وآدابها؛ حيث يهدف الفريق لإبقاء جذوة فعاليات الفريق متوقدة من خلال إبراز ودعم المواهب الشابة؛ ورابعاً: تكوين بيئة طلابية محفزة منتجة للأدب بجل أجناسه، تسهم في رفد الأدب البحريني بشكل عام؛ وخامساً: تنمية ثقافة الاعتزاز باللغة العربية في نفوس الطلاب، والاهتمام بهذا الاعتزاز ودعمه. أما بالنسبة لإسهامات الفريق، فهو يشارك سنوياً بفعالية يوم اللغة العربية العالمي، ويشرف على جميع مجريات هذه الفعالية التي تمتد لمدة ثلاثة أيام متتالية، وتشمل ندوة، وفعالية سوق عكاظ، ومعرض يوم اللغة العربية. ولا يمكن إغفال مشاركة الفريق وإسهاماته في فعاليات يوم الشعر؛ حيث يتساجل الطلبة شعراً، ويتبارزون في إلقاء قصائدهم؛ والأمر ذاته مع البرامج الثقافية التي يعدها الفريق، كبرنامج (بالعربية نسمو)، والذي يستضيف أساتذة القسم ويستعرض تجاربهم الأدبية والمعرفية؛ وإسهاماتهم الأدبية والثقافية.

ولايزال فريق شغف يسعى لتطوير قدرات أعضائه وتحفيزهم من أجل استمرارية عطاء الشباب وإبداعاته الأدبية، والتي تصب في آخر الأمر في حقل الثقافة والأدب بشكل عام في المشهد والحراك الثقافي في مملكة البحرين.

وهنا نجد تركيز الدكتورة مي انحصر في آليات المعرفة المستمدة من الخطاب النقدي المتعدد الأوجه، والمتداخل مع المرايا التي شكلت انعكاساً منتظماً في نسق استراتيجي يطرح العديد من البدائل في إطار صياغة رصينة.

ولا شك أن الانخراط في منظومة هذا الخطاب سوف يحقق العديد من التحولات التي تمتزج فيها الرؤيا بين المعيارية والتجريبية؛ لتمد جسراً متيناً بين أدب الشباب بكل تشعباته التي ذكرتها الدكتورة مي، وبين وعي المتلقين ومدى إدراكهم لهذا الأدب بكل سلبياته وإيجابياته.

أسرة الأدباء والكتاب
BAHRAIN WRITERS ASSOCIATION

الشاعر والناقد كريم رضي:
الجيل الجديد من المبدعين يفترض أنه يمثل وعد الشعر البحريني بفتح جديد واختراق غير مسبوق

الشاعر والناقد كريم رضي يرى من نفسه ممثلاً لحرسٍ قديم يمارس أبويته المفرطة على الأجيال الجديدة. وهو يحاول أن يفهم ملامح هذا الهزيع الأخير من أصدقاء الشعر، وما هي إسهاماتهم التي تجعلنا نمايز بين أجيالهم وأجيالنا، فنقول حقا كما يقول عمنا المعري العظيم إنهم "جاءوا بما لم تستطعه الأوائل".

والحق أني لا أستطيع العثور على هذا الاختلاف، أو كما يقال "الفرق الذي يصنع الفرق". يقيناً، ولئلا نظلم من لا يستحق ظلماً، ثمة في كل جيل من أجيال الشعر الحداثي التماعات لا تخفى على رصد المراقب الدقيق للمشهد الشعري. لكننا معنيون بالطبع في هذه الورقة بشعرية الجماعة التي تسمح ببسط سجادة واسعة في تنوعها، موحدة في عناصرها، تسمح لنا بتمييز هذا الجيل ببصمة أثر لا يُمحى في تاريخنا الأدبي. وإذا كان لي أن أتخذ قراءة ما مضى من عمر التجربة الشعرية المعاصرة في البحرين؛ منطلقاً لقراءة اللحظة الراهنة، فلأقل إن التجربة انقسمت في موجاتها إلى ما يلي منذ بدايات القرن العشرين على الأقل:

الكلاسيكية: وهي تنقسم إلى اتجاهين، منها ما كان وفياً تماماً للشكل الكلاسيكي الإيقاعي المتمثل في قصيدة البيت، ومنها ما تجاوزه لاحقاً إلى تجربة (الشعر الحر)، وبقدر من التعميم يمكن القول إن الفترة الكلاسيكية ثم أولى محاولات الرومانسية تمتد طولاً من نهايات القرن التاسع عشر إلى عقود النصف الأول من القرن العشرين، وتمتد عرضاً على شعراء بارزين نعثر من بينهم مثلاً على الشيخ إبراهيم الخليفة، والشيخ سلمان

التاجر (آل نشرة)، والشيخ محمد الخليفة، والشيخ أحمد الخليفة، وإبراهيم العريض، وعبدالرحمن المعاودة، وعبداللّه الزايد، وعبدالرحمن رفيع، ورضي الموسوي، وغيرهم. وقد تميزت هذه المرحلة -كما قلنا- بالوفاء للشكل العمودي على صعيد الشكل. أما على صعيد المضمون، فقد كانت الوطنية والقومية والطبيعة والحب والإخوانيات والقضايا الاجتماعية هي أهم ما في بنية المضمون.

التجربة الحديثة: وقد انقسمت هذه التجربة، والتي يمكن التأريخ لها بدءاً من ستينيات القرن العشرين، وبعد أن مر على بدء التعليم في البحرين ما يناهز نصف قرن، وبدأ الاتصال بين البحرين والحواضر العربية الثقافية في القاهرة وبغداد ودمشق وبيروت، وتأسست أسرة الأدباء والكتاب، فقد انقسمت إلى فترات تحدها السنوات أكثر مما تحدها حدود بنية الشكل والمضمون. ويمكن القول إن الشعر الحديث، منذ تأسيس أسرة الأدباء والكتاب في عام 1969م إلى اليوم، هو تنويع على القاعدة الأصل، وهي القصيدة السبعينية، سواء في الشكل (التفعيلة)، أو في المضمون (استلهام التاريخ، قصيدة القناع، الوطن، الإنسان، المرأة، المضمون الفني أو قصيدة القصيدة)، وحتى الآن لا يمكن إطلاقاً وصف ما حدث في تجربة الشعر الحديث في أجياله الأخيرة في البحرين بأنه يمثل قطعاً مع القصيدة التي أسست لتجربة الحداثة الشعرية في البحرين، بل إننا نستطيع بكل سلاسة قراءة قاسم حداد، وعلي الشرقاوي، وعلي عبداللّه خليفة، وعلوي الهاشمي في ثنايا قصيدة لكريم رضي، وحسين السماهيجي، وعبداللّه زهير، ومهدي سلمان، وأحمد الستراوي، تماماً كما أنه بقدر ما يتعلق الأمر بالقصيدة النسوية نستطيع قراءة حمدة خميس، وإيمان أسيري، في ثنايا قصيدة فاطمة محسن، ووضحى المسجن، وإيمان الشاخوري، وإيمان سوار. لقد بصمت مرحلة سبعينيات القرن العشرين تجربة الحداثة الشعرية ببصمة لا خلاص منها أبداً. وحين نقول إن مرحلة الحداثة الشعرية تنقسم إلى فترات تحدها حدود السنوات أكثر منها حدود البنيوية في الإيقاع واللغة والمضمون، فنحن نقصد بالسنوات:

فترة سبعينيات القرن العشرين: يوسف حسن، وسعيد العويناتي رحمه اللّه، وقاسم حداد، وعلي عبدالله خليفة، وعلوي الهاشمي، وغازي القصيبي، وحمدة خميس وغيرهم. وقد تميزت هذه الفترة بالقصيدة التأسيسية التي سوف تمتح منها قصيدة الحداثة الشعرية في ما بعد إيقاعاً ومضموناً. هذه كانت اللحظة المفصلية التي قطعت فيها الشعرية البحرينية مع ماضيها، وانعطفت إلى أفق جديد مغاير بشكل كلي

تقريباً لما كانت عليه القصيدة السابقة عليه.

فترة ثمانينيات القرن العشرين: إيمان أسيري، وإبراهيم بوهندي، وعبدالحميد القائد، ويعقوب المحرقي، وأحمد العجمي، وأحمد مدن، وغيرهم. وهنا في ما عدا بدء تجربة الكتابة عبر مغامرة قصيدة النثر في ما يمثل تغيراً في بنية الشكل، فنحن لا نستطيع أن نرى في القصيدة إلا استمراراً لقصيدة المرحلة السابقة، وإن كنا على صعيد بنية المضمون بدأنا ندخل بشكل أكبر في الذاتية، بعد أن أنجزت قصيدة السبعينيات إلى حد كبير مهمتها في الواقعية الاجتماعية.

فترة تسعينيات القرن العشرين: حسين السماهيجي، ومحمد الحلواجي، وكريم رضي، وليلى السيد، وعلي الستراوي، ومحمد البنكي، وفاطمة التيتون، ونبيلة زباري، وبروين حبيب وغيرهم. وتتميز هذه الفترة بأن هذا الجيل برز وقد انهار المعسكر الاشتراكي، وتشظت ما تعرف "بالآيديولوجيات التقدمية"، وجاء جيل قادم في جزء منه من خلفية دينية على الصعيد المعرفي، ومن خلفية أدبية كلاسيكية في قصيدة العمود على الصعيد الإيقاعي، وهو الجزء الذي تمثل في كريم رضي وحسين السماهيجي واللذين في ما يلي سيكونان شاعري قصيدة تفعيلة بامتياز. وفي الجزء الآخر من شعراء هذه الفترة، وجدنا اهتماماً بارزاً بكتابة قصيدة النثر عند محمد الحلواجي، وفاطمة التيتون، وبروين حبيب، ونبيلة زباري، ونعيمة السماك، وعلي الستراوي ومحمد البنكي رحمه اللّه. وحين بدأ هذا الجيل يخوض مغامرة القصيدة الحديثة، وجد أمامه بالطبع تجربة عقدين ممتدين منذ ظهور أسرة الأدباء والكتاب. لقد حاول هذا الجيل التمرد الإبداعي على قصيدة آباء الحداثة، إلا أن النجاح في رأينا لم يكن كبيراً إلى درجة أن نتصور حدوث ما يسمى بالقطيعة مع الجيل المؤسس للحداثة.

فترة العقد الأول من القرن الحادي والعشرين: فواز الشروقي، وعلي الجلاوي، ومهدي سلمان، وحسين فخر، ووضحى المسجن، وأحمد رضي، وجعفر الديري، وسلمان النويدري، وأحمد الستراوي، وخليفة بن عربي، وسوسن دهنيم، ومنى الصفار، وفاطمة محسن، وعلي العنيسي وغيرهم، وقد تميز هذا الجيل بأنه في معظمه كان جيل قصيدة تفعيلة بامتياز في البداية، عدا استثناءات قليلة، لكنه اتجه في ما بعد إلى قصيدة العمود أوقصيدة النثر. أما على صعيد بنية المضمون، فقد تركز اهتمام هذا الجيل إلى حد كبير على القضية الفنية، أو ما يمكن أن نسميه الكتابة عن الكتابة، والتي تجعل من القصيدة هي موضوع ذاتها، كما احتل موضوع العلاقة بين الرجل والمرأة "الغزل" مكاناً مميزاً في تجربة هذا الجيل.

فترة العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين: عبداللّه زهير، وناصر زين، وحسين بوصفوان، ومحمد شبر، وإيمان الشاخوري، وإيمان سوار، وأحمد العلوي، وأحمد شرف العلوي، وجنان العود، ونوح الجيدة، ومحمد الصياد، وزينب هاشم شرف، وصالح يوسف، ومحمد المبارك وغيرهم. إن هذا الجيل هو المقصود الأول بورقتنا هذه، أو لنقل المقصود الأكبر بها؛ لأنه جيل نفترض أنه ما يزال في معركة تأسيس تجربته كجيل متجانس يخوض مغامرة مشتركة.

على صعيد الإيقاع، هو جيل في جزء منه أعاد الاعتبار إلى قصيدة العمود، وظل ملتزماً بها، حريصاً على عدم تكسيرها، بل وخاض مغامرة المهرجانات الأدبية المحلية أو العربية والخليجية، حاملاً عموده على ظهره حيثما ذهب، باحثاً عمن يصلبه عليه كما يقول دعبل الخزاعي. وفي جزء آخر من هذا الجيل، هناك مغامرة التفعيلة والنثر. أما على صعيد المضمون، فيحتل الشعر الاحتفالي مرتبة بارزة، سواء بشخصيات أو أفكار وعقائد لدى العديدين من شعراء هذا الجيل. لكن المشهد لا يخلو أيضاً من مغامرات معرفية ورمزية تكشف عن قلق إبداعي واعد بالكثير. ولئن كنا نعتقد أن أجيال الشعراء السابقة لهذا الجيل، منذ بداية سبعينيات القرن العشرين حتى نهاية العقد الأول من الألفية الثالثة، أي حتى 2020م، قد قالت كل أو جُل ما تريد قوله في الشعر، ولم نعد نتوقع منها جديداً يصدمنا ويبهرنا لنقول: ها قد "جاءوا بما لم يستطعه الأوائل"، فإن هذا الجيل الأخير نفترض أنه يمثل وعد الشعر البحريني بفتح جديد واختراق غير مسبوق.

فـأولاً: على صعيد الإمكانات، أمام هذا الجيل تقدم هائل في وسائل التواصل والمعرفة لم تشهد البشرية له نظيراً، وهو تقدم في الأداة أو الوسيلة التي يتم بها العمل، وتقدم أيضاً في المحتوى الذي يجعل المعرفة بكبسة زر بين يديك؛ **وثانياً:** على صعيد الإرث، فأمام هذا الجيل حصيلة نصف قرن مضى ملقاة في الطريق -على رأي الجاحظ- من محاولة مغامرة الحداثة الشعرية التي أسسها الآباء الأوائل الذين غادر بعضهم إلى رحمة اللّه، واقترب البعض الآخر منهم من عتبة الثمانينيات من العمر، ثم تراكمت عليها اقتراحات ثلاثة أجيال قبل هذا الجيل الأخير، وكل ذلك مثّل إذن حصيلة ضخمة جداً يستطيع الجيل الفتي اليوم وهو يمتلك كل مقومات القوة والشباب والصحة أن يلامس كنوزها ويستمد من إشعاعها، ما يجعله قادراً على الخروج عليها، واقتراح شكل ومضمون آخرين نجد فيهما ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر.

يقيناً وعوداً على بدء كما قلنا، ولئلا نظلم من لا يستحق ظلماً، ثمة في هذا الجيل كما في الأجيال

الأربعة التي سبقته التماعات لا تخفى على رصد المراقب الدقيق للمشهد الشعري. لكننا معنيون بالطبع في هذه الورقة بشعرية الجماعة التي تسمح ببسط سجادة واسعة في تنوعها، موحدة في عناصرها، تسمح لنا بتمييز هذا الجيل ببصمة أثر لا يُمحى في تاريخنا الأدبي.

لماذا أنا متشائم؟

أنا متشائم من حدوث هذا التحول والفتح الذي أتمناه، وأخشى أنني لن أجده قريباً لأسباب أهمها:

فقدان النظرية: في ما عدا تجربة الآباء المؤسسين لتجربة الشعر الحديث في البحرين في نهاية العقد السادس من القرن العشرين، لا يوجد لدى الأجيال اللاحقة مغامرة نظرية مشتركة، وبدون هذه النظرية تجاه الحياة والأشياء والأدب، فلا يمكن إطلاقاً توقع إنجاز كبير يمثل جيلاً، لا بضع أفراد. صحيح أن لوجود النظرية الواحدة إشكالات ضارة بالتجربة الشعرية كما لاحظنا مثلاً في تجربة مؤسسي الحداثة في بداياتهم، من صعود صوت المعركة على كل صوت، قبل أن يجد لاحقاً كل منهم طريقه إلى ذاته. لكن، ومع هذا التحفظ والتخوف، فإننا بدون وجود أرضية نظرية إنسانية مشتركة لا يمكن أبداً تصور وجود مغامرة أدبية مشتركة تؤثر في التاريخ وتترك بصمة لأي جيل.

فقدان التواصل: يُعرف هذا الزمن الذي نعيشه اليوم بأنه زمن هابرماس. لماذا؟ لأنه صاحب نظرية ما يعرف بـ "الفعل التواصلي"، والتي تعتبر أن التواصل فعل جوهري، وليس هو كما درجنا على فهمه أنه فعلٌ من أجل تحقيق شيء آخر. كلا، بل التواصل هو نفسه، مجرداً من أية غاية، هو في حد ذاته جوهر الكائن البشري. ويعتقد هابرماس أن اللغة تحتل مرتبة أولى في هذا التواصل الذي هو فعلٌ لغوي طبعاً، وبدونه لا يمكن تصور أننا نحيا في هذا العصر. والآن، لنتصور فقط أهمية هذا التواصل، والذي كان هو عماد تجربة الآباء المؤسسين للحداثة في بداية تأسيس الحالة الشعرية الجديدة على أنقاض الكلاسيكية الإحيائية، هذا التواصل وهذه أهميته هو أبرز ما يفتقده هذا الجيل إلى درجة العدم. لأبين هنا لمنع اللبس، أن الاتصال ربما قائم بين هؤلاء الشعراء عبر مكالمة أو جلسة مقهى مشتركة، أو مشاركة في فعالية محلية أو دولية، والحق أن الاتصال ليس هو التواصل. التواصل فعل لغوي تفاعلي جوهري مقصود لذاته، يخلق بناء فهم مشترك للحياة والشعر، ليصار بعد ذلك إلى القول إننا نرى أدب الشباب، وليس قصيدة عبدالله أو ديوان حسين أو نص فلان.

فقدان القضية: لفرط ما ابتُذل مصطلح القضية، صرتُ أخشى من أن يحمل الكلام على السياسة،

وإن كنتُ لا أرى في السياسة بأساً طبعاً. فالإنسان في النهاية حيوان سياسي، لكن ليس ما أقصده بالقضية موضوعاً سياسياً، بل أقصد الهم الذي في سبيله تجد القصيدة طريقها. وهي، لكي أميزها عن السياسة، ليست قضية قبْلية تكون بمثابة محراب أو مرآة للقصيدة أو للكتابة، بل هي قضية تولد وتتأسس أثناء التواصل نفسه، لتصبح مشروع جيل كامل، لا شغف شاعر واحد بعينه. آية هذا الفقدان أن الشاعر من هؤلاء قد تدعوه إلى أن يكون ضيف الأمسية أو المهرجان شاعراً فيلبيك بلا إبطاء. أما أن تدعوه إلى أن يكون اللقاء تحضيراً لما نريد أن نقوله، ولمناقشة قضية الشعر نفسه في عالم اليوم، وما هي رؤيته للشعر، ولذاته، وللعالم، فالاعتذار يسبقه إليك. إنه جيل يريد أن يُلقي، لكن لا يريد أن يتكلم. هذا النفور من الكلام ومن التنظير هو أبرز ما يمنعنا من العثور على جيل شاب يقول كلمته التي لم تُقل بعد، ويضع بصمته التي لم توضع بعد، لئلا نعود فنسأل أنفسنا مجدداً: "كم في هذا الأدب من الشباب"؟

سوق الصفارين بمدينة فاس
الأناملُ التي تُبدِعُ الحياة

د. خالد التوزاني ▫

تزخر المدن العربية والإسلامية العريقة بكثير من المعالم التاريخية التي تدل على تنوّع الطُّرُز المعمارية، وتكشف عن غنى مظاهر الحياة اليومية في هذه المدن. ومن تلك المعالم معمارية وفنية. وتأتي الساحات والأسواق الفريدة من نوعها، والتي طبقت شهرتها الآفاق، لما يُعرضُ فيها من بضائع فريدة، أو بسبب ما يقام فيها من أنشطة متميّزة؛ حيث مثّلت علامات بارزة في تلك المدن. فهي القلب النابض بالحياة، وحولها تدور الأحداث، وإليها تُشدّ الرحال لاكتشاف عبق التاريخ والوقوف على معالم النهضة العربية والإسلامية في مجالات الصنائع والحرف والفنون وتداخل الثقافات والمواهب والمهارات. ومن أشهر الأسواق العربية في أقصى شمال أفريقيا، نستحضر في هذا المقال، سوق النحّاسين، والذي يُعرف بسوق الصّفّارِين، ويوجد في قلب مدينة فاس العتيقة، وسط المملكة المغربية.

▫ باحث وأكاديميّ من المغرب

عبق التاريخ

يعتبر سوق الصفارين بمدينة فاس، من أقدم الأسواق في هذه المدينة التي تمثل العاصمة العلمية والروحية للمملكة المغربية؛ حيث يعود تأسيسه إلى القرن الثالث عشر الميلادي، وهو عبارة عن ساحة تجمع بين فُسحة الراحة ومُتعة التسوّق، لما فيها من بِضاعةٍ في غاية الأناقة والجمال؛ أوانٍ نحاسية وتحف فنية وقطع معدنية وجلدية بديعة الأشكال والزخارف والنقوش والألوان، حيث الأصفر الذي يسرّ الناظرين، والأحمر الذي يميل إلى لون الغروب، تراه عينُ الزائر من بعيدٍ في لمعانِه المشرق بألوان التاريخ، والذي يُذكِّر بأمجاد أرض الأندلس، وتسمعُ الأذن رنين الدّقّ على النحاس، والذي يُذكّر بانتصارات المسلمين في معارك البطولات واسترجاع الثغور المسلوبة. مشهدٌ من مشاهد التاريخ العربي؛ حيث العمل والإنتاج والحركة والنشاط الدائم، في فناء واسع يمثل ملتقى الطرق المؤدية إلى أزقة مدينة فاس وأحيائها العريقة.

لا يمكن لزائر مدينة فاس أن لا يستوقفه سوق الصفارين، ليس بسبب أهمية معروضاته وجماليتها فحسب، وإنما أيضاً لموقعه المتميّز؛ إذ يقع هذا السوق في قلب مدينة فاس، بعد أشواط من التجوال في الأزقة وبين الدروب الضيقة لهذه المدينة العريقة التي يمتد تاريخها إلى أزيد من اثني عشر قرناً، ثم يضيء الأفق بأنواره في فناء واسع، حيث تعلو أصوات دقّ النحاس، ليقف الزائر متأمّلاً المشهد؛ لوحةٌ فنية بديعة، قطعةٌ حيّة من الجمال، وأحاسيسُ جياشة، تختلط الدهشة بلذة الاكتشاف والسرور بمتعة مشاهدة ألوان الإبداع، والرغبة في تخليد اللحظة باقتناء تذكار أو هدية أو آنية من النحاس تفنّنت أنامل الصانع التقليدي في زخرفتها.

هندسة الجمال

إن سوق الصفارين، بحكم موقعه الجغرافي الذي يقع في قلب المدينة، يشكّل نقطة التقاء كل الثقافات والفنون والجماليات؛ حيث يؤثث ساحة السوق في جنباتها ألوانٌ من العمران المتكامل في هندسة الجمال وفلسفة الخدمات الراقية؛ إذ نجدُ مدرسة الصفارين لصقل العقول، وكُتّاباً قرآنياً لتحفيظ الأطفال سور القرآن الكريم وترسيخ مكارم الأخلاق، ونجد الحَمّام التقليدي الفاخر في أناقة الاعتناء بالنظافة الشخصية، كما يجدُ الزائرُ محلات بيع الملابس في تربية الذوق عبر العناية بجمال المظهر، ثم صانعُ الخبز أو الفرّان بلغة أهل فاس، والذي يُبدع في تلبية حاجات الجسد بخبز بلدي أصيل، ثم محلات لبيع الهدايا والتُّحف الفنية لإشاعة روح المحبة بين الناس في ترسيخ عادة تبادل الهدايا، إضافة إلى متاجر

لبيع الحقائب الجلدية الأنيقة لحمل الزاد أو الزينة، ثم غير بعيد عن هذا السوق، يقع أقدم مارستان لعلاج المرضى بالموسيقى والأعشاب الطبية، ويُعرف باسم مارستان سيدي فرج، كان قد شيده السلطان المريني أبو يعقوب يوسف الناصر في مدينة فاس عام 685 هجرياً المُوافق لــ1286 ميلادياً.

ويطلّ على سوق الصفارين جامعُ القرويين الشامخ، والذي بنته فاطمة الفهرية عام 245 هجرية، ويمثل أقدم جامعة في العالم، وخاصة مكتبته العلمية الغنية بالمخطوطات النفيسة والنادرة. إنها تشكيلة فريدة من مقومات الحياة في مدينة إسلامية تزخر بالحيوية والنشاط، جعلت من سوق الصفارين نقطة عبور نحو الحياة الاجتماعية في أدقّ تفاصيلها؛ فالأصوات لا تهدأ، إلا مع غروب الشمس، لتعلن للزائرين والعابرين من المكان، عن حلول موعد الراحة استعداداً ليوم جديد، حافل بالإبداع والإمتاع.

في سوق الصفارين صُناع مهرة، تتأملهم عينُ الزائر بإعجابٍ وإكبار، وهم يقلّبون أواني النحاس بين أيديهم، وينقشون في جنباتها زخارف دقيقة عبر دقات متواصلة ومتفاوتة القوة، كأنَّها عزفٌ على آلات موسيقية، لما يصدر عنها من أصوات متناسقة، فيتبادر إلى ذهنك الخليل بن أحمد الفراهيدي وهو يُنصِتُ لأصوات دقّ النحاس، فيبدع علم العروض وبحور الشعر الموزون والمقفى، بمعانٍ تنهلُ من العمل والإنتاج ما يرفع الهِمم ويدعو للمزيد من الإبداع، بمثل تلك السواعد والأنامل تُبنى الحضارات، ويرتفع شأن المدن وساكنيها. وكل زائر يمرّ فهو يشرب من تاريخ المكان ما يعيد إليه بريقاً من الأمل وهو يتأمل بريق النحاس في أيدي هؤلاء الصُّنّاع المهرة.

أناملُ الصُّناع والحرفيين من مختلف الأعمار، شيوخٌ لهم خبرة، وشبابٌ يفيض قوة، وصبيان يتطلّعون إلى تعلّم الحِرفة، فينظرون بدهشة وإمعان في يدي المُعلّم الصانع وهو يحفر نقوشاً بديعة في أوانٍ من النحاس الأصفر والأحمر. إنه منظرٌ يلخّص كل الحقب التاريخية المشرقة في حضارة العرب والمسلمين، ويختصر كل الثقافات في تلك النقوش والزخارف.

أشياء لا تُقدّر بثمن

في سوق الصفارين، أشياء لا تُقدّر بثمن؛ أوانٍ نحاسية لها تاريخ من الحضارة، ومصنوعات جلدية كأنَّها تُحف فنية، وقطع أثرية نادرة، تُعاد صياغتها من جديد في وقت طمسَت فيه الآلات الحديثة مثل هذه الحِرف والفنون، وأفقدت التكنولوجيا الإنسان الصبر على الإنجاز. فعصر السرعة الذي نعيشه لا يُمهل الإنسان فسحة التنقيب عن

هذه الدُّرَر والنفائس، مما لا يراه الناظرُ إلا في المتاحف أو بعض المعارض الموسمية، وقد لا يراه إلا وصفاً في كتب التاريخ، أو صوراً في بعض صفحات الرحالين من زوار هذا السوق، وهم يوثّقون رحلاتهم بنشر صور مشاهداتهم عبر صفحات مواقع التواصل الاجتماعي.

إن زائر سوق الصفارين لا يرى أعماق التاريخ فحسب، وإنما يسمعه ويلمسه، ويتذوّقه بكل حواسّه ومشاعره، بل يراه يتشكّلُ أمامه ويتحوّل من صورة جامدة إلى قطعة حية تحفل بالمعاني وتنطقُ بالحِكَم الخالدة: أمّةٌ نَهَضَتْ بالإتقان في العمل، وبالابتكار في التصميم، وبالتفاني في

البذل بلا حساب، إذ لا يتوقّف المرء عن العمل والإنتاج، مثلما لا يتوقف عن التعلم والاكتشاف، من المهد إلى اللحد، شيوخٌ تعملُ دون عدّ السنوات، ودون ترقّب آثار السنين في ارتعاش اليد أو أفول البصر أو اعوجاج الظهر؛ إبداعٌ وكفى، عقل يفكرّ كيف يبتكر، وقلب يقظ يتأمل عجائب الدهر، ولسان رطب بذكر اللّه والصلاة على رسول اللّه. ثقافةٌ قائمة بذاتها يحفل بها سوق الصفارين بمدينة فاس. إنه نظام متكامل من أخلاق العمل، وهندسة الفضاء الإسلامي الجميل، حيث لا حدود للعطاء، ولا مانع للإبداع بلا عدّ ولا حساب، ذلك منتهى الجود عند صُناع

مدينة فاس، المغرب، ©جريدة الصحيفة

أواني النحاس وهم يعزفون أروع الألحان على أوتار معدن النحاس، والذي يتحوّل في أيدهم إلى صفحات مشرقة من تاريخ مدينة فاس.

وما أكثر المدن العربية والإسلامية التي تعرف مثل هذه الأسواق الفريدة من نوعها؛ حيث نجدها في الموصل، وحلب، والقاهرة. بل إن بعض البلاد العربية قد اشتهرت بتعدين النحاس ومعالجته لآلاف السنين، وعلى رأسها سلطنة عُمان التي تُعرف بأرض النحاس، والتي تستحق أن تُشدّ إليها الرحال للوقوف على بقايا التاريخ فيها.

ومن واجب الأمة الإسلامية اليوم أن تُحافظ على استمرار وجود هذه الأسواق التاريخية، وخاصة في ظلّ زحف التقنية، وسطوة الصور والمظاهر بكل تجلياتها المادية والافتراضية، الشيء الذي التهم حياة الأمكنة والفضاءات، وقلّص مساحة تأثيرها في ثقافتنا وسلوكنا، وهدّد عالَمنا بالجمود والموت العقيم.

سيرة الأبواب في منازل مدينة صنعاء القديمة

بلال قايد عمر ▫

تعيد الميثولوجيا تاريخ هذه المدينة إلى سام بن نوح الذي جاء ذكره في الكتب المقدسة، ويتفق علماء اللغة اليمنية القديمة "المسند" أنَّ "صنعو" -وهو الاسم القديم لصنعاء- يعني "المكان المحصَّن تحصيناً جيّداً".

وبالرّغم من أنّه ليس من المعروف -بصورة علمية قاطعة- تاريخ تأسيسها؛ فإنّ من المتّفق عليه أنَّ مدينة صنعاء هي أقدم مدينة في الجزيرة العربية. ولهذا تعتبر العمارة التّقليدية هي السّجلّ الحضاري المعبّر عن تفرُّد وأصالة البناء للمجتمع اليمني، وهي الشَّاهد على المستوى الرَّفيع الذي بلغه البنَّاؤون اليمنيّون، ومنهم الحرفيون الذين دمجوا بين الجمال والوظيفة في تصاميمهم.

وفي هذه المادَّة المخصَّصة لأبواب المنازل، سوف نلقي الضوء عليها، وعلى طرق صناعتها، وما تحتويه من نقوش أو زخارف، وأدوات متعلّقة بمهامّها لأصحاب المنازل.

▫ كاتب وشاعر من اليمن

حقوق الصورة: ©Rod Waddington

تاريخ الأبواب

يعود تاريخ الأبواب (أبواب المنازل) في مدينة صنعاء القديمة لقرون عديدة؛ حيث تطوَّرت صناعتها بتطوُّر المدينة. فقد ذكر الدكتور عبدالرحمن الحدّاد في كتابة "صنعاء القديمة: المضامين التّاريخية والحضارية" أنَّها (صنعاء) نمت بصورة تدريجية وتلقائية كبيرة، ومن الملاحظ أنَّ ذلك النُّموّ التّدريجيّ والتّلقائيّ قد تطوَّر مع الزَّمن مجسِّداً عدداً من القواعد الحضرية المعروفة "بقانون دوام التَّخطيط". ورغم قلّة المصادر، بل وندرتها حول تاريخ التَّطوُّر الحضري لمدينة صنعاء، فإن نشوء المدينة بصورة تدريجية تلقائية وطبيعية ستبقى حقيقة ماثلة"، مع العلم أنّ مدينة صنعاء اشتهرت بتاريخها العريق؛ حيث تعتبر واحدة من أقدم المدن المأهولة في العالم. كما يعود تأسيس المدينة إلى سام بن نوح، حسب مؤرّخين، والبعض ينسب تأسيسها لـلملك كرب إل وتر يهنعم، ملك سبأ وذو ريدان، وقد ازدهرت خلال العصور اللاحقة كعاصمة لمن يحكم اليمن.

إنَّ الأبواب التّاريخية في مدينة صنعاء القديمة

ليست عناصر معمارية فحسب، بل هي أيضاً تُحفٌ ثقافية تجسّد روح الإنسان اليمني، وتعكس تاريخ المدينة الغنيّ بالتَّفاصيل. والإنسان اليمني يعتز بالجمال الفنَّيّ ورمزيَّته وخصوصيَّته الثّقافية، وكان يعي دوره في الحفاظ على التّراث المعماريّ الفريد للمدينة، ولهذا كان يتفنَّن في صناعة الأبواب وزخرفتها ونقشها، والتي كانت غالباً مرتبطة بالفترة الزَّمنية التي تمرُّ بها المدينة. تتكوَّن الأبواب من عدد من العناصر المميزة من حيث التَّصميم والزَّخارف والنُّقوش، فإنّ لكلّ باب مهامّ معيَّنة. فباب البيت الكبير يختلف دوره عن الباب الأصغر، والذي يكون غالباً جزءاً من الباب الكبير. فـ "باب الحوش" الباحة يختلف عن "باب البيت الخارجي"، الذي يختلف بدوره عن "فرخ الباب" الذي يسند الباب من الخلف؛ ولكلٍّ باب منهم وظائف معيَّنة كما ذكرنا آنفاً. وقد قسَّم المؤلّف عبداللّه الحداد الأبواب وملحقاتها من وظائف إلى عدّة أقسام في كتابه "صنعاء: تاريخها ومنازلها الأثرية" على النحو التالي:

(أ) الأبواب الرئيسية

وهي التي تغطّي المدخل الرّئيسيّ للدَّار باتّجاه الشّارع، وهي على نوعين: أبواب الأفنية، وأبواب المنازل.

أبواب الأفنية :

يحيط بكثير من منازل صنعاء أفنية (أحواش) الباحات عادة ما تُزرع بالأشجار والفواكه والخضروات. ويبنى الفناء من حجر الآجرّ أو اللبن على هيئة سور يحيط بالمنزل. وعادة يكون للفناء مدخل واحد تغلق عليه أبواب خشبيّة كبيرة ومستطيلة، تتكوّن من مصراعين أو أكثر، زُخرفت أوجهها الخارجية بصفوف أفقية أو رأسية أو على هيئة دوائر من المسامير المقوبجة، ويزيّن الحافّة الدّاخلية للمصراع الأيسر قائمٌ خشبيٌّ يعرف باسم (المشراف)، وغالباً ما تنفذ عليه زخارف في غاية الرّوعة والجمال. وأحياناً يفتح في المصراع الأيمن باب صغير يُعرف باسم (الخوخة) مخصّصٌ لدخول أهل الدّار؛ لأنَّ الباب الأكبر لا يُفتح إلّا عند دخول الحيوانات أو شيء ما أكبر من الخوخة. وتوجد في المصراع الأيمن مطرقة معدنية (سمّاعة) مكوّنة من لوحة معدنية حُرّة الحركة، مثبَّتة من أعلى، يُطرق بها على مسمار مقوبج لإسماع من بالدَّاخل بقدوم شخص ما يريد الدّخول.

2 - أبواب المنازل

وهي تلك التي تغلق على فتحة الدَّار الرَّئيسية، سواء أكان هناك فناء يحيط بالدّار أم لا يوجد، وغالباً ما يكون هذا الباب مكوَّناً من مصراع واحد يتَّخذ شكل فتحة الباب. فإذا كانت فتحة الباب متوَّجة بعقد دائريّ؛ جاء مصراع الباب على نفس الشَّكل.

ويتكوَّن مصراع الباب من ألواح خشبية رأسية

حقوق الصورة: ©Rod Waddington

وأفقية مثبَّتة -في بعضها بواسطة التَّعشيق إلى جانب المسامير المقوبجة- على عوارض وقوائم خشبية من الدّاخل. وقد قسَّم الصُّنَّاع الوجه الخارجي لمصراع الباب إلى عدة أقسام، وأطلق على كل قسم منها اسم، ومنها:

الأعلى والأسفل: العلوية منها توجد في القسم الثابت من الباب، وغالباً ما تضمُّ كتابات دعائية، مثل: "أعوذ باللّه من الشّيطان الرّجيم، ما شاء اللّه

لا قوّة إلا باللّه، الملك للّه، لا إله إلا اللّه"، وبعضها يضمُّ الشّهادتين وبعض الآيات القرآنية، أو أبياتاً شعرية، وعبارات دعائية، وقد تشتمل زخارف نباتية من الأرابيسك، أو زخارف هندسية، أو كليهما معاً، وقوامها أطباق نجمية، ونجوم ثُمانية أو سداسية، محصورة داخل دوائر تحيط بها أشرطة من فروع نباتية. أمّا الطّبـلة السُّفلية، فـتمثّل الجـزء العُـلويّ من المصراع المتحـرِّك من الباب، وهي مـزخرفة بنفس زخارف الطَّبلة.

جزئيّات من مكوّنات الأبواب:

(أ) **الطّبلة:** وهي حشوة مستطيلة تمتد بعرض الباب من السّابقة.

(ب) الجبهة: وهي حشوة مستطيلة أو على هيئة عقد نصف دائري تحتل أعلى جزء من الباب الثابت أسفل الطّبلة العلوية، وتكون عادة مزخرفة بزخارف نباتية آرابيسكية أو هندسية. وقد سُمّـيت بالجبـهة لأنّها تقـابل جبهة الشّخص الـدّاخل.

(جـ) المشراق: وهو عبارة عن قائمين من الخشب على هيئة إطارين على حافّتي الباب الرّأسية، تتخذ قمّة كلٍّ منهما شكل نصف عقد مفصَّـص، وعلى واجهتها زخارف هندسية ونباتية محفورة.

(د) المحراب: يزيّن واجهة الباب المتحرّك أسفل الطّبلية السُّفلى حشوتان مستطيلتان في وضع رأسيّ يفصل بينهما بخارية تعرف باسم التّرنجة، ويتوّج كلّ منهما عقد مفصَّص بحيث تأخذ كلُّ حشوة شكل المحراب، وقد نفّذت على هذه الحشوات العديد من الزّخارف الهندسية والنّباتية قوامها بخاريّات تضمّ بداخلها زخارف نباتية، وعادة ما يتوّسط بخارية كلّ محراب حلقة معدنية لشدّ الباب وإغلاقه.

(هـ) التّرنجة: وهي عبارة عن قطعة خشبية شُكّلت على هيئة بخارية تتوسّط حشوتي المحرابين، أو تكون داخل أحد المحرابين، ينتهي طرفها العلويّ والسُّفليّ على هيئة ورقتين ثلاثيَّتين، وهذه التّرنجة تشبه إلى حدٍّ كبير بخاريّات المصاحف، وغالباً ما تثبَّت عليها مطرقة حديدية (سمّاعة) تعرف باسم "المدقّ".

(و) المغلقة: تحتوي أبواب منازل صنعاء على أربعة أنواع من المغالق المزلاجية أو المنفصلة، بعضها مخصَّص للوجه الخارجي، والبعض الآخر للوجه الدّاخلي.

حقوق الصورة: انستغرام، ©hindshaia

1 - المغلقة ذات المفتاح الخشبي:

هذه المغلقة تقفل وتفتح من الخارج، وتسمّى مغالق ساقطة، وهي عبارة عن قطعة خشبية عرضية تتحرك يميناً ويساراً داخل قطعة أخرى مثبتة على شكل رأسي، ويوجد في القطعة العرضية ثقوب في الوجه العلوي، وعند إغلاقها تهبط من القطعة الرأسية أسنان داخل تلك الثقوب فلا يمكن فتحها إلا بمفتاح خشبيّ، في أحد طرفيها عدد من الأسنان البارزة بنفس عدد أسنان وثقوب المغلقة؛ حيث يدخل المفتاح من الجانب الأيمن للقطعة الأفقية من خلال تجويف خاصّ، ويرفع إلى أعلى فترتفع الأسنان الهابطة من القطعة الرَّأسية، ثم تُسحب القطعة الأفقية فيفتح الباب.

2 - المغلقة ذات المفتاح المعدني

وهذه المغلقة عادة ما يتمُّ تركيبها في الوجه الدَّاخلي من الباب،

وتعرف باسم (مغلقة قلاب) وهي تشبه المغلقة السَّابقة، إلا أنّها تتميّز عن الأولى في أنّه بالإمكان فتحها من الدّاخل أو الخارج بواسطة مفتاح معدني عن طريق ثقب في الباب يتَّصل بالمغلقة؛ بحيث يدار المفتاح يميناً أو شمالاً للفتح أو الإغلاق.

3 - المغلقة الغثيمية:

وهي عبارة عن قطعتين من المعدن، كل منهما تتكون من شكل مقوس، القطعة الأولى يوجد في أحد طرفيها ثلاثة ثقوب وفي الآخر ثقب، أما القطعة الثانية ففي أحد طرفيها ثلاثة أسنان تشبه شوكة الأكل، وفي الطرف الآخر سن واحدة، وعندما تُدخَل هذه الأطراف ببعضها في كلتا القطعتين، ليشتبكا معاً، فلا يمكن فتحها إلا بمفتاح خاص.

4 - المغلقة ذات الحبال:

توجد هذه المغلقة في الوجه الداخلى من الباب ويتم فتحها وإغلاقها بواسطة حبل يمتد من الباب وحتى آخر طابق في المنزل في مجرى خاص له فتحة في كل طابق. فإذا ما طرق أحد الباب يريد الدخول، وسُمح له بذلك؛ يُشَدّ الحبل من أيّ طابق، فتفتح المغلقة. وبعد دخول الشّخص، يُقفل الباب بنفس الطريقة. وإذا ما خرج أحد من أهل الدّار، فإنّه يعيد الباب إلى مكان الإغلاق، ثم يقوم بشد حبل صغير متدلّ عبر ثقب على واجهة الباب فتقفل المغلقة، ولا يمكن فتحها بهذا الحبل لإنّه مصمَّم للغلق وليس للفتح.

وكما سبق القول: فإنّ واجهات هذه الأبواب مزخرفة بالعديد من الزّخارف المحفورة الغائرة أو البارزة أو المشطوفة، وإلى جانب ذلك استخدمت الزّخارف بواسطة الرّسم بالدّهانات، والمنفَّذة بطريقة "اللاكيه"، والذي يبدو أنّ اليمن عرفته إبّان الوجود العثماني في اليمن.
ومن أهمّ الأبواب المزخرفة بواسطة "اللاكيه"، باب بيت فضل بن على الأكوع، المكوّن من مصراعين، تزيّن كلٌّ منهما ثلاث حشوات، وسطاها وكبراها تزدان بشكل زهرية تخرج منها الأغصان المزهرة، ويعلوها هلال تتوسَّطه نجمة. أمّا الحشوات العلوية والسُّفلية فقد زُيّنت كلّ منها بوريدة تحيط بها أرباعها في أركان الحشوة، كما ذكر في كتاب "صنعاء: تاريخها ومنازلها الأثرية".

وبشكل عامّ، تحمل أبواب المنازل خصوصية ورمزية بما تحتويه من نقوش وهندسة زخرفية، والأثر الموجود عليها بمرور الزمن. فقد ورد في كتاب "صنعاء: تاريخها ومنازلها الأثرية": "إن الصّانع اليمنيّ استخدم الزّخارف في تجميل التُّحف الخشبية، وإنّها مستمدَّة من العناصر الهندسية والنباتية، وهناك تشكيلات زخرفية جميلة قوامها أشكال منتظمة من المربّعات والمستطيلات والمعيّنات إلى جانب الأطباق النّجمية وأجزاؤها ووحداتها المختلفة"، والقليل جدّاً منها سنجد فيها النّجمة السُّداسية وغيرها من الزّخارف التي صُنعت بعد الإسلام، وهو ما يفتح الباب للدّارسين المعماريّين لدراسة تطوُّر الأبواب عبر المراحل الزّمنية التي مرّت بها المدينة، وفي ظنّي أنّ هذا الجانب غاب عمّن كتبوا في تاريخ صنعاء القديمة؛ فقد بحثت كثيراً عن هذه الأبحاث أو الدّراسات، وللأسف لم أجد.

وتتجلى قيمة الأبواب في مدينة صنعاء القديمة في عدّة جوانب:

- **تاريخ وثقافة:** تعكس الأبواب تاريخ وثقافة المدينة. فتصميم الأبواب يعكس الفنون المعمارية التّقليدية، والزّخارف اليمنية التي تعكس ثقافة الشّعب اليمنيّ وتاريخه العريق. فهي تحمل طرزاً معمارية مختلفة تطوّرت عبر القرون، وتعرض المزيج الفريد من التّأثيرات اليمنية والإسلامية والمحلية، وغالباً ما تكون الأبواب مزيَّنة بشكل متقن بنقوش معقّدة، وأنماط هندسية وزخارف تقليدية، مما يعكس التُّراث الفنّيّ الغنيّ.

- **قيمة تاريخية:** العديد من أبواب منازل مدينة صنعاء القديمة لها أهمية تاريخية، وترتبط بفترات أو أحداث محددة. ويعود تاريخ بعض الأبواب إلى عدّة قرون، وشهدت تحوُّل المدينة مع مرور الوقت. فهي بمثابة روابط ملموسة لماضي المدينة، وتوفر نظرة ثاقبة لتطوُّرها المعماري، والتّأثيرات الثّقافية التي شكَّلتها؛ ولأنّها تعدُّ جزءاً من التّراث التّاريخيّ للمدينة، وتحظى بأهمّية كبيرة، رغم الإهمال الكبير الحاصل لها في الفترات الأخيرة، وهناك من الأبواب ما دُمّر تماماً. وعادة ما يتم تصنيع الأبواب على يد حرفيين مهرة متخصّصين في الأعمال الخشبية، وهي مصنوعة باستخدام خشب عالي الجودة، معروف بمتانته ومقاومته

لمناخ اليمن. ويعتبر خشب الطُّنب هو الأفضل، وتليه أخشاب: الميراندي – التّيك – الزّان - الصّنوبر الرّوسي، وغالباً ما يتمّ تزيين الأبواب بلمسات معدنية، مثل النّحاس أو الحديد الصُّلب، مما يزيد من جاذبيّتها الجمالية.

- **الرُّوح الإنسانية:** تحمل الأبواب أهمية رمزية في الثّقافة اليمنية، ويُنظر إليها على أنها بوّابات تشير إلى الانتقال من العالم الخارجيّ إلى مساحات خاصّة. وترتبط الأبواب بالإنسان، وتعكس الرُّوح الإنسانية للسُّكّان الذين استخدموها على مرّ العصور. ولأنَّ الأبواب تحمل الكثير من الدّلالات؛ لا بد من الحفاظ عليها، حيث يتعرَّض الكثير من الأبواب للدمار.

كتابةُ الذّات وملامحُ صورة الآخرِ في سيرة نِقولا زيادة ورحلاتِه

حوراء غازي العويناتي ▫

يُعتبر موضوع صورة الآخر، أحد الموضوعات الرئيسة التي جَرَت مناقشتها في الأدب المقارن منذ بداياته في النّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر. وتعمّق هذا الموضوع مع ظهور علمٍ جديدٍ يسمَّى علم الصُّورة "الصورولوجيا" Imagology، والذي يُعنى بدراسة صورة الآخر كما تظهر في أثرٍ ما، أو أدبٍ ما، ويحظى هذا العلم اليوم بالاهتمام الكبير من قبل الباحثين في الغرب.

ومن يُمعِن النّظر في علم الصُّورة (الصورولوجيا)، سيرى أنّه يكشف عن وجود علاقة بين الذّات والآخر في ثناياه المختلفة، وذلك يتَّضح من كون الإنسان يشعر منذ تفتُّح وعيه بالاختلاف مع الآخر، وبحاجته إلى الآخر، ومنها تنشأ سلسلة من الثُّنائيّات: الذّات والآخر، الذَّكر والأنثى، الزَّوج والزَّوجة، الرَّجل والمرأة، الصَّديق والعدوّ، هنا وهناك... إلخ؛ إذ إنّ هذه الثّنائيّات تحدُّ من العلاقة بين الذّات والآخر. والجدير بالذّكر أنّ تَشكُّل صورة الآخر في ذهن الإنسان هو نتيجة ما يحيط به، فترتبط تلك الصُّورة بحصيلة الإنسان التّكوينية نتاج ما يراه ويسمعه على مدار السّنين، وقد تتغيّر هذه الصُّورة بمرور السّنين وباختلاف الظُّروف.

▫ باحثة من مملكة البحرين

الدكتور نِقولا زيادة

إذن، ينبغي الاعتراف بوجود علاقة بين الذّات والآخر؛ إذ لا يستطيع الإنسان فهم ذاته من دون الآخر؛ حيث يصبح الآخرُ شرطاً لتحرّر الذّات من ذاتيّتها، ولا تتحقّق الذّات -في الواقع- إلاّ بالتّفاعل مع الآخر، بمعنى أنّ الذّات ليس باستطاعتها أن تتخلّص من الآخر، فينتج عن هذه الثّنائية المتضادّة ارتباطٌ وثيقٌ بين طرفيها. ويمكن القول -من دون مبالغة- إنّ موضوع الذّات والآخر هو أحد أصعب الموضوعات البشرية وأكثرها تعقيداً للتّنوُّع والتّفاوت في الآراء. إنّه موضوع فلسفيٌّ ونفسيٌّ واجتماعيٌّ، وأيضاً موضوع أدبيٌّ يتجلّى في مختلف أنواع الأدب. وربّما يكون واضحاً أكثر في السّيرة الذّاتية والأدب الرَّحلي.

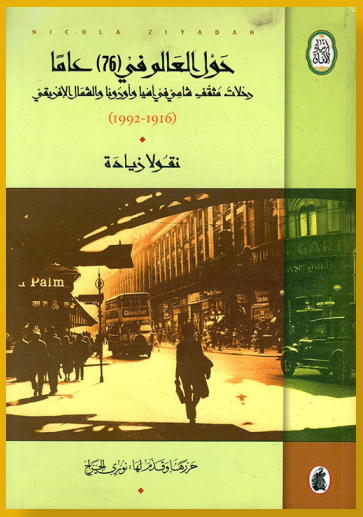
عندما قررتُ الكتابة عن هذا الموضوع، كان أمامي الكثير من الأعمال التي يمكن الكتابة عنها، لكنّي ركنتُ لاختيار كاتبٍ كبيرٍ ثريّ يجمع بين السيرة والرّحلة. إنّه شاهدٌ حقيقيّ على القرن العشرين، الذي يُعدُّ أخطر القرون التي مرَّت في تاريخ البشرية، وهو المؤرّخ نقولا زيادة، كما وصفه محرِّرُ رحلاته الشّاعر نوري الجرَّاح: "عَلَمٌ من أعلام الثّقافة العربية الحديثة، مثقَّف أكاديميٌّ موسوعيٌّ عُني بتقديم سرود تاريخية وقراءات للتّاريخ العربيّ في محطّات أساسية على مدار أكثر من نصف قرن من النَّشاط الفكريّ الخلّاق" 1. وهو من الكتّاب المؤرّخين الذين عاشوا عمراً طويلاً قارب القرن من الزَّمان (1907 - 2006م)، وأسهموا في معرفة الآخر بصورة واسعة من خلال العيش في حقبات زمنية مختلفة، ومن خلال جولاته حول العالم، وزياراته كثيراً من الأمكنة والبلدان، مختلطاً بعادات هذه الشّعوب المختلفة وتقاليدها.

وقد امتاز نقولا زيادة من بين سائر الكُتّاب والرّحالة السّابقين، باعتباره صال وجال على نحوٍ

أكبر، وعاش حقبات مختلفة أسهمت في تكوين صورة حيّة عن الاختلاف الثّقافيّ الذي يشتمل عليه الآخر. فقد تضمّنت سيرته الذّاتية (أيامي) جزءاً من رحلاته، كما كانت رحلاته المسمّاة "حول العالم في 76 عاماً: رحلات مثـقّف شاميّ في آسيا وأوروبا والشمال الأفريقيّ (1916-1992م)" جزءاً من سيرة حياته، فكشفتُ عن سيرته الذّاتية لاكتشاف ذاته على نحوٍ أكبر، ولفهم الآخر بصورة أوسع عبر رحلاته المتنوّعة التي قام بها في أقطارٍ مختلفة. وهو شخصية مرموقة، شغل مكانةً كبيرة في العصر الحديث بما قدّمه من إنجازات على صعيد كتابة التّاريخ القديم والمعاصر، ووصف حياته بشكلٍ دقيق.

ولهذا فإن مجال كتابة الذّات وملامح صورة الآخر يوضّح الكشف عن جدليّة العلاقة القائمة بينهما من خلال بيان ملامح كلٍّ مِّنهُما على أنحاء شتَّى؛ لأنَّ نقولا زيادة يصف في سيرته الذّاتية الآخرَ بأنواعه المختلفة. والجدير بالذّكر أنَّ هذا الموضوع يبيّن كتابة الذّات وملامح صورة الآخر عن طريق استقراء السّيرة الذّاتية لنقولا زيادة ورحلاته، معتمداً على مبادئ الصُّورولوجيا في دراسة صور الذّات والآخر.

ويهدف ذلك إلى تبيان الذّات وملامح صورة الآخر في السيرة الذّاتية لنقولا زيادة ورحلاته، ليكون بياناً لثقافة كلّ منهما، أعني: الذّات والآخر، ومن ثمَّ الوصول إلى فهم الهُويّة القومية فهماً متكاملاً في الفترة الزّمنية التي عاشها زيادة، كما أنّه يلقي الضَّوء على كيفية تفاعل الذّات مع الآخر، ملتمساً الأفكار والقيم التي تتشكَّل من صورة الآخر. ولا تقتصر صورة الآخر عند زيادة وفقاً لصورة الشَّخص، وإنّما هو يرمي إلى أبعاد أخرى تنصُّ على المكان والثّقافة. فنراه يعطي الآخر حقّه كما يعطي لذاته حقَّها؛ لأنّه أراد -في ما ظهر لنا- أن يكشف ثنائية الذّات والآخر، والعلاقة بينهما في وصفه للآخر



بأنواعه المختلفة؛ إذ اتَّضحت ذات نقولا زيادة من خلال تصويره لهذا الآخر. والجدير بالذّكر أنَّ اللقاء بين الذّات والآخر في طيّات سيرته ورحلاته يشكّل قيمة معرفية وثقافية يستنتجها القارئ، وتدور في مخيّلته، ويتأثَّر بها.

وتعود أهمّيته إلى أنَّ الصُّورولوجيا علمٌ من العلوم الأدبيّة التي تدخل مواضيعها في صُلب الأدب المقارن. فهي من الدّراسات الثّقافية الحديثة المطلوب التّوسُّع فيها باعتبارها تسهم في مقاربة الآخر واكتشافه، ومنها تستطيع الذّات أن تكشف عن نفسها؛ حيث يتمُّ ذلك بصورة واضحة من خلال السَّعي إلى توضيح صورة ثقافة الذّات في أدب الآخر، واكتشاف صورة الآخر من ثقافة الذّات، فترى الأمم آدابها ومكانتها في الشُّعوب الأخرى.

وستركز هذه الورقة على هذه الصُّورة؛ أي على صورة الذّات والآخر، لنتمكَّن من التَّعبير عن الآخر من حيث مظاهر ثقافته وتفكيره وآدابه، وطرائق حياة الشُّعوب وأنماط معيشتها، وعلاقاتها الاجتماعية، ومعتقداتها، وغير ذلك من أمور على نحو ما سعى الكاتب إلى تقديمه من وجهة نظره في سيرته الذّاتية، وفي رحلاته المختلفة.

والحقّ أنّ السّيرة الذّاتيَة تُعَدُّ من الأجناس الأدبية التي تعبّر عن الحياة الواقعية التي عاشها الكاتب. فهي عبارة عن فنّ يجمع بين التَّأريخ والأدب 2 ، فيكمن سرد السّير الذّاتية في كتابة الأديب لنفسه عن حياته الخاصّة التي تنصُّ على الأحداث التي عاشها الأديب في مراحل حياته المختلفة، ذاكراً طفولته، وأعماله، ومواقفه مع أهله وذويه، ومفصّلاً فيها، فنرى الأحداث في مختلف السّيَر الذّاتية تُسرد بصيغة ضمير المتكلّم، فيتحقّق التّطابق بين الكاتب -وهو السَّارد- والبطل، إذ نرى الذّات تعكس صورة الآخر بناء على رؤية الذّات لها.

والجدير بالذّكر أنّ أدب الرّحلة يُعدُّ جنساً أدبياً متعالقاً مع أنواع الكتابة الذّاتية كالمذكّرات واليوميّات. فهو يدخل في جانب السّيرة الذّاتية على اعتبار أنَّ الرّحلات تصف الشُّعوب، مقدّمة صورة حيّة واقعيّة عن الحياة اليومية في تلك الرّحلة، مشتملة على العادات والمعتقدات، ومطَّلعة على مختلف الممارسات والأنشطة هناك؛ إذ إنّها تجعل الذّات ترى الآخر من مناظير ثقافية شتّى، باعتبار الرّحلة نافذة رئيسة في التّعرُّف على ثقافة الشُّعوب المختلفة، فهي باب للكشف عن صورة الآخر.

وتُعدُّ إشكالية الذّات والآخر من المسائل التي تناولتها السّير الذّاتية المختلفة. وقد حاول

نقولا زيادة أن يبيّن لنا الجانب المضيء للآخر، بالإضافة إلى إبراز الصّراعات والنّزاعات بين الشّرق والغرب، مبيّناً أنّ جزءاً من وعي الذّات يكون بالتَّعرُّف على الآخر. ومن الملاحظ أنَّ الصّراعات تظهر دائماً نتيجة الرَّغبة في السَّيطرة على شيء معيَّن. فهذه الصراعات تمثّلت في صورة البلدان، وقد كانت واضحةً بشكل جليّ عندما سَرَدَ زيادة رحلاته لمختلف البلدان.

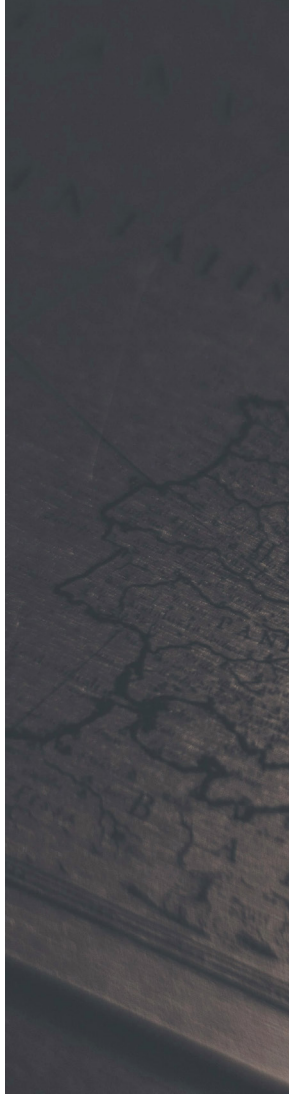
فلقد "كانت الذَّاكرة الفردية ذاكرة الشَّاهد، وهي الرّحم الذي وُلِدَ منه التّاريخ، ثم سُجِّلت شهادة الشّاهد ودخلت الأرشيف المخيف بحجمه وتنوّعه. وجاء المؤرّخ كي يعيد إلى المجموعة تصوُّراً، أو بالأحرى تمثيلاً حقيقياً للماضي، يضعه أمام الأمّة كي تكون عندها ذاكرة جماعية جاءتها من هذا الذي لم يعد قائماً، ولا نستطيع أن نستعيده ونتحقّق من صدق هذه الاستعادة" 3. ونحن نعلم أنَّ الإنسان، حين يسرد قصّة حياته، ينتقي بعض الأحداث التي عاشها، ويُجري عليها بعض آليّات الحذف والتّكثيف والتَّحوير أحياناً، مستنداً إلى ما تسعفه به الذّاكرة. ولا شكَّ أنَّ للشُّعور واللا شعور دوراً في ذلك. فكلُّ سردٍ "يحوي بالضَّرورة بُعداً انتقائياً. إنّنا نلامس هنا العلاقة الوثيقة بين الذّاكرة الإخبارية والسّردية والشّهادة والتَّمثّل المجازيّ للماضيّ التّاريخيّ. فإنّ أدلجة الذّاكرة ممكنة بفضل التَّنوّع الذي يعطيه عمل التَّصوير السَّردي" 4 . فهناك كمٌّ ضخمٌ من السّير الذّاتية تجعل الذّات الكاتبة نفسها موضوع الكتابة لما ينطوي عليها من تبعات في التَّنقُّل والتَّأويل. فالكاتب يحكي ما يُفترض أنه كان من دون تدخُّل الخيال، والقارئ -مبدئيّاً- سيصدّق ما كتبه الكاتب، على اعتبار أنَّ ما كتبه مرتبط بأحداث تلامس الواقع، وهذا ما نراه واضحاً في سيرة نقولا زيادة.

فقد يثير ذلك قضايا التّعرف على الهُوية وثقافة الاختلاف النّاتجة عن كتابة الذّات وصورة الآخر التي تشكّلت عند نقولا زيادة، والتي تُعبّر عن النَّسق الثَّقافيّ الذي تمحور حول الرَّحلات للكشف عن صورة الآخر عن طريق ذات الكاتب. فمن خلال السّيرة الذّاتية ورحلات زيادة؛ تبيّنت هُوية الذّات وعلاقتها بالآخر، باعتبار أنَّ أزمة الهُوية والاختلاف تجاه صورة الذّات والآخر من الموضوعات المهمّة في عصرنا الحاضر.

وقد اتّضحت تجارب نقولا زيادة في سياق سيرته الذّاتية ورحلاته؛ حيث ركّزت على صورة الذّات لزيادة، وكيفية تأثير تجاربه ورحلاته على تصويره للآخرين وتجسيدهم في سيرته الذّاتية؛ إذ تعتبر سيرة زيادة ورحلاته مصدراً مهمّاً لفهم حياته وتجاربه الشَّخصية والثَّقافيّة،

وقد وضّح ذلك مدى تأثيرها في تفاعله مع الآخرين، ويسلِّط الضَّوءَ على هذه السّيرة الذّاتية بوصفها وسيلة للتّعبير عن ذات زيادة في توثيق تجاربه الشّخصية، وتشكيل علاقاته مع الآخرين والمجتمع على نحو عامّ، من خلال توضيح هُويّته ومكانته في المجتمع. وكذلك ظهر تأثير صورة الآخر في هذه السّيرة؛ حيث عكست كيف كان نقولا زيادة يتعامل مع الآخرين، وكيف يصوِّرهم، وأوضحت سيرته الذّاتية ورحلاته رؤيةً تبدو شاملة عن كيفية تشكيل خبراته الشّخصية والاجتماعية ورؤيته للآخرين.

وقد تضمن ذلك تحليلاً لسيرة نقولا زيادة الذّاتية ورحلاته، وأوضح تأثيرَ العواملِ الثّقافية والاجتماعية على رؤية زيادة للآخرين، وكيفيّة تمثيلهم في سيرته، وكشف ذلك من خلال بيان مفهوم كتابة الذّات وتحليل ملامحِ صورة الآخر في سيرة زيادة ورحلاته؛ إذ إنّها تبيّن



كيفية تأثير تجارب زيادة وسفره في أسلوبه في كتابة سيرته الذّاتية، وكيف يتمُّ تصوير الآخرين فيها.

فتعدَّدت أنواع الذَّات المتقابلة مع الآخر عند نقولا زيادة، واتَّخذت أشكالاً متعدِّدة. فهي ليست بالصُّورة الواحدة، وإنّما تمثّل في صوراً عدّة. فمثلاً تتماشى الذَّات المثقَّفة مع شخصية زيادة، فنراها موجودة عنده منذ الصِّغَر في قراءته لمتون الكتب المختلفة، كقراءته لـ"العقد الفريد" و"ألف ليلة وليلة". وقد بانت ثقافته في مجموعة من ملامح صوره التي ظهرت في مختلف المواقف عند دراسته ومواصلته لطلب العلم، والسَّفر للخارج من أجل الدّراسة، وتوسَّعت ثقافته من خلال نقله لمختلف المعارف إلى الطَّلبة من مختلف الأقطار في ممارسته لمهنته في التَّدريس، أو شرحه للنَّدوات والمحاضرات المختلفة، فكانت بعض زياراته للأماكن المختلفة بقصد دعوة، أو للمشاركة في مؤتمر، أو للحصول على منصب في إحدى الجامعات هناك... يقول نقولا زيادة: "استقلت من عملي في برقة لأقبل منصب أستاذ مساعد للتَّاريخ في الجامعة الأمريكية في بيروت" 5. ولم يقتصر على ذلك فحسب، بل كان أيضاً عبارة عن أداة ملهِمة يستنجد بها الغير في ترشيح أناسٍ آخرين يكونون أكفاء وعلى قدر من تحمُّل المسؤولية. ويظهر ذلك جليّاً في المواقف المختلفة كحادثة تأسيس مجلَّة "العربي" الكويتية عندما طُلبَ منه ترشيحُ اسم ليكون رئيساً للمجلَّة، وقد رشَّحَ الدكتور أحمد زكي لهذا المنصب، وكان أن أُخِذ ترشيحه بعين الاعتبار. وهذا إنْ دلّ على شيء، فهو يدلُّ على سعة ثقافته، ومكانته العلمية الداعية للوثوق به. وهكذا فإنّنا عندما ننظر إلى صورة الذَّات لديه من هذا الجانب، نراه يتمتَّع بنظرة عارفة ملمّة بالأمور، ساهمت في تشكُّل الصورة المأخوذة عنه بشكل ثقافي إيجابي لدى الآخرين، الأمر الذي شجّع على الأخذ بمشورته في مختلف المحافل.

ومن الجهة المقابلة، عندما نمعن النَّظر في صورة الآخر عند نقولا زيادة، نراها تتَّضح في سيرته الذَّاتية ورحلاته من خلال سمات الشَّخصيّات المتنوّعة من مختلف بقاع الأرض. فكلُّ شخصية لها طباع محدَّدة وصفات خاصَّة تعتريها، وقد برز ذلك من خلال أنماط صورة الآخر. فمثلاً عبّر زيادة عن صورة الآخر من خلال

رؤية صورة الآخر المشابه له في رحلاته، كالآخر العربيّ، فقد شغل الآخر المصريُّ، والخليجيُّ، والليبيُّ، والجزائريُّ، والطرابلسيُّ... مساحة في رحلات زيادة؛ إذ كان يختلف عنهم في الدّيانة، ويتشارك معهم في القومية واللغة والتّاريخ. وقد عاصرهم وتعايش معهم، وعايش محنهم المختلفة، فاكتسب منهم معارف جمّة، فأثّروا فيه وأثّر فيهم، مكوّناً حصيلة تراكمية تجاه الآخر العربيّ في مختلف أطيافه. ومن هنا يتبيَّن أنّ نقولا زيادة وضَّح العلاقة بين الذَّات والآخر من خلال صولاته وجولاته عبر البلدان، فحاول أن يتعرَّف على الشُّعوب الأخرى عن طريق ذاته.

وعندما ننظر إلى حياة نقولا زيادة ورحلاته، نتوصَّل إلى أنَّ التَّأثيرات الاجتماعية والثَّقافية -سواء كانت إيجابية أو سلبية- أدَّت دوراً في تغيير شخصيته، لتصبح ذاته متفاعلة مع الآخرين بشكلٍ واسع، ممّا جعل الآخر يؤثّر على تفكيره وسلوكه؛ حيث لاحظنا أنّه يتعلَّم من التَّجارب الجديدة مع الآخرين، ويغيّر من قناعاته السَّابقة عن الأشياء. فكان كلُّ يوم يمرّ عليه في حياته بمثابة درسٍ يتعلّم منه، سواء باختلاطه بالطّبيعة، أو بالكتب، أو بالحديث والتَّفاعل مع الآخر. فكان دائماً يبحث عن ذاته عن طريق الآخر، محاولاً إيجاد نقاط مشتركة بينه وبين الآخر، وكأنّه يبحث عن ذاته بين الآخرين ليعوّض النَّقص الذي كان يشعر به في ذاته. فالعلاقة بين ذات نقولا زيادة والآخرين ليست علاقة تأثير وتأثُّر فقط، بل كانت علاقة تكاملية في جميع الجوانب، وإن كان هناك صراعات بين ذاته وبين الآخرين في سلوكيّاته وطرق تفكيرهم.

ومن أبرز النتائج التي توصّلتُ إليها عن ملامح الذّات وكتابة صورة الآخر في سيرة نقولا زيادة ورحلاته ما يلي:

1. إنّ السّيرة الذّاتية تُعدُّ أداة مهمّة للكشف عن صورة الذّات في تشكيل تفاعلاته مع الآخرين. فكشفت السّيرة الذّاتية لنقولا زيادة عن الهُويّات القومية وثقافة المجتمعات الأخرى، ومدى تأثيرها على الذّات.
2. السّيرة الذّاتية لنقولا زيادة سيرة تفصيلية؛ إذ إنّه مهتمٌّ بأبسط الأمور وهي أشبه بالسيّر الفسيفسائية.
3. إنّ كتابة الذّات وصورة الآخر في سيرة نقولا زيادة ورحلاته تعكس تفاعلاً دقيقاً بين تجاربه الشّخصية وتأثير العوامل الاجتماعية والثّقافية، وتمثَّل ذلك في حياة زيادة التي كانت مليئة بالتّجارب فساعدته على اكتشاف

ذاته واكتشاف الآخرين.

4. يُعدُّ نقولا زيادة استثنائياً، وذلك من خلال المدّة الزّمنية الطّويلة التي عاشها في تعرُّفه على مختلف الثّقافات التي أدّت إلى تكوين حصيلة متماسكة لديه عن الآخر؛ إذ تكوّنت ذاته نتيجة تأثُّره بالآخر من خلال تنقُّله بين البلدان، فشكّل اللقاء بين الذّات والآخر في طيّات سيرة زيادة ورحلاته، قيمة معرفية وثقافية يستنتجها القارئ، وتدور في مخيّلته، ويتأثّر بها.

5. كَشَفَ نقولا زيادة عن الثّقافة التي ينتمي إليها موضّحاً أثر ذلك على تفاعلاته وتواصله مع الآخرين.

6. ثمَّة علاقة بين الأنا والآخر لا يمكن تجاهلها، على اعتبار أنّنا لا يمكن أن نتعرَّف على أنفسنا إلّا عن طريق معرفة الآخر. فقد تفاعل نقولا زيادة مع الآخر بشكلٍ بارز، ملتمساً الأفكار والقيم التي تشكّلت لديه من صورة الآخر. فلم تقتصر صورة الآخر عنده وفقاً لصورة الشَّخص، وإنّما هو يرمي إلى أبعاد أخرى تنصُّ على المكان والثّقافة. وقد ظهرت صور عديدة للآخر تمثّلت في الآخر الغربيّ،

التي بيّنتها الظّروف التّاريخية والحضارية في السّيرة الذّاتية لنقولا زيادة ورحلاته، متمثّلة في تحديد علاقة الذّات بالآخر، محاولاً الكشف عن الآخر بصورة مباشرة من خلال تعامله معه في المواقف المختلفة في شتّى البلدان التي ذهب إليها، مبيّناً قيمة ذاته تجاه الآخر، إضافة إلى تعلّمه منه. فقد تعلّم نقولا زيادة العديد من اللّغات نتيجة تفاعله مع الآخر الغربيّ، وأيضاً انبهاره بالعديد من السُّلوكيّات الحضارية في الآخر الغربيّ، كانبهاره بأسلوب النّظام في المجتمعات الغربية ومقارنتها بالمجتمعات العربية، ووصفه للطّبيعة وأسلوب الحياة لجميع الدُّول التي زارها، كاستخدام الآخر الغربيّ أسلوب التّقنين في الشّراء.

7. عاش نقولا زيادة حياة مليئة بالمغامرات والصّعاب، وهذا أدّى إلى تشكُّل شخصيّته كما نراها ليومنا هذا. فالإبداع لا يُولد إلا من رحم المعاناة، فقد تحمَّل نقولا زيادة المسؤولية من صِغره بسبب وفاة والده. وقد تنوّعت الذّات في شخصيته (الذّات المتنقّلة-المثقّفة-المغتربة)، وساعد ذلك على إعجاب الآخر به. فمعظم الآخرين ينظرون إلى زيادة نظرة إيجابية تشوبها المحبّة والتّقدير نتيجة لما يتمتّع به من علم وثقافة.

8. كشف نقولا زيادة عن ثنائية الذّات والآخر، والعلاقة بينهما، في وصفه للآخر بأنواعه المختلفة؛ إذ اتَّضحت ذات نقولا زيادة من خلال تصويره لهذا الآخر. فنراه يعطي الآخر حقّه كما يعطي لذاته.

الهوامش

1. نقولا زيادة: حول العالم في 76 عاماً: رحلات مثقّف شاميّ في أوروبا والشّمال الأفريقيّ (1992-1916م)، دار السُّويديّ للنّشر والتّوزيع، الإمارات العربية المتّحدة، ط1، 2007م، ص13.

2. محمد صابر عبيد: السّيرة الذّاتية الشّعرية: قراءة في التّجربة السّيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008م، ص1– ص10.

3. بول ريكور: الذّاكرة، التّاريخ والنّسيان، ترجمة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، طـ1، 2009م، ص18.

4. المرجع نفسه، ص648.

5 - زيادة، نقولا: حول العالم في 76 عاماً رحلات مثقف شامي في أوروبا والشمال الأفريقي 1992-1916م، ص267.

المصادر والمراجع

1. ريكور، بول: الذّاكرة، التّاريخ والنّسيان، ترجمة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط1، 2009م.

2. زيادة، نقولا: أيّامي، سيرة ذاتية، -1 2، هزار بابشلنغ لمتد- لندن، ط1، 1992م.

3. زيادة، نقولا: حول العالم في 76 عاماً: رحلات مثقّف شاميّ في أوروبا والشّمال الأفريقيّ (1992-1916م)، دار السُّويديّ للنّشر والتّوزيع - الإمارات العربية المتّحدة، ط1، 2007م.

4. عبيد، محمد صابر: السّيرة الذّاتية الشّعرية قراءة في التّجربة السّيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث- الأردن، ط1، 2008م.

الرَّصيفُ الثَّالثُ لِلْغِيابِ

خالد أحمد النعيمي▫

(1)

أُناديك...
فَتَتَكَسَّرُ النّافذَةُ كَعَصَبٍ مِنْ وَهَجٍ،
وَتَتَغَيَّرُ مَلامحُ اليَقينِ،
وَيَتَنَفَّسُ الحَديدُ بُخاراً مِنْ خَوْفٍ.
صَرَخْتِ،

▫ شاعر من الإمارات العربية المتحدة | لوحة الفنّان الشيخ راشد آل خليفة ، مملكة البحرين

فَارْتَجَفَ القطارُ منْ رُكْبَتَيْهِ،
وَتَكَسَّرَ الهَواءُ كَلُهاثٍ ساخِنٍ.
لَمْ يَكُنْ وَداعاً،
كانَ اشْتعالاً بَطيئاً في فَمِ اللَّيْلِ،
وَكانَ فَمُكِ أَوَّلَ مَدينَةٍ
تُعْلنُ تَمَرُّدَها.
تلْكَ القُبْلَةُ حَرْبٌ صَغيرَةٌ
انْفَجَرَتْ في وَجْهِ المُسْتَحيلِ.

(2)
أُطْلِقُ جَسَدي كَرَصاصَةٍ في اتِّجاهِكِ،
تَتَعانَقُ اليَدانِ فَوْقَ حَدِّ الزَّمانِ،
يَنْكَمِشُ الهَواءُ في رِئَتيَّ،
وَيَتَقَوَّسُ الزُّجاجُ كَوَتَرٍ يَصْرُخُ.
يا امْرَأَةَ الارْتفاعِ،
يا شَهيقَ المَدَى،
يا لَحْمَ الغِيابِ،
يا لَهاثَ الأَرْضِ حينَ يُغادِرُها نَبْضُها،
مِنْ أَيِّ سَماءٍ سَقَطْتِ كَيْ تَرْتَفِعي؟

(3)

اسْمُك يَرْتَفِعُ منْ فَمي
كَشَرارَةٍ تَنْقُرُ النّافذَةَ،
صَوْتُك يَجْرَحُ القطارَ،
يُظَلِّلُ السَّقْفُ عَلَيْنا،
وَالعالَمُ كُلُّهُ يَتَوَقَّفُ
بَيْنَ فَمَيْنِ،
يَبْحَثانِ عَنْ وَطَنٍ صَغيرٍ منْ هَواءٍ.
أُناديك، أَصْرُخُ، أُكَرِّرُك:
يا آخرَ ما تَبَقّى منَ اللَّمْس،
وَأَوَّلَ مَا خَلَّفَتْهُ النّارُ بَعْدَ الاحْتِراقِ.

(4)

تَمُدِّينَ عُنُقَك،
كَأَنَّ جَسَدَك سُلَّمٌ منْ لَهَبٍ،
كُلُّ صُعودٍ فيك ثَوْرَةٌ،
كُلُّ انْحناءَةٍ فيَّ سُقوطٌ.
أَيْنَ تَنْتَهي السَّماءُ إِنْ بَدَأْتِ أَنْتِ؟
وَأَيُّ جِدارٍ بَعْدَ هذه القُبْلَةِ
يَبْقى قائماً؟
يا نِداءَ الغِيابِ،

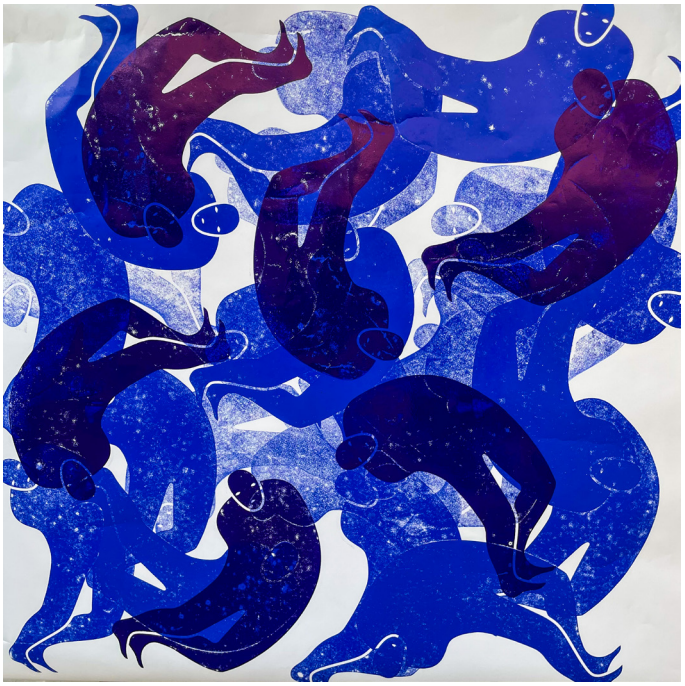
يا جَرَسَ الشَّهيقِ عَلى رَصيفِ الوَقْتِ،
كَمْ قُبْلَةً يَلْزَمُ لِلْحَرْبِ كَيْ تَتَوَقَّفَ؟

(5)
يَنْزَلِقُ القطارُ،
يَنْزِفُ الحَديدُ صَريرَهُ،
يَنْكَسرُ الهَواءُ بَيْنَنا كَزُجاجٍ أَعْمَى.
أَقْبِضُ عَلى الفَراغِ فَلا أَجِدُ سِواكِ،
أَشْهَقُ اسْمَكِ...
فَيَتَرَدَّدُ في المَمَرّاتِ صَوْتٌ مِنْ رَمادٍ وَذَهَبٍ.
هَلْ تَدْرينَ أَنَّ العالَمَ تَخَلَّفَ بَعْدَكِ ثانِيَةً واحِدَةً؟

(6)
تَتَحَرَّكُ القُضْبانُ كَأَوْرِدَةٍ في لَيْلٍ نابِضٍ،
وَأَنا أَراكِ تَمْتَدّينَ في ذاكِرَتي
كَظِلٍّ يَرْفُضُ أَنْ يَغيبَ.
أُعيدُ المَشْهَدَ حَتّى يَذوبَ الزَّمانُ:
تُولَدُ الأَرْضُ مِنْ فَمِ امْرَأَةٍ
وَتَنْغَلِقُ في صَدْرِ جُنْدِيٍّ.

(7)

عَلى زُجاجِ الذّاكِرَة أَكْتُبُ:
كانَتْ هُنا اِمْرَأَةٌ
رَفَعَت الأَرْضَ بِقُبْلَة واحِدَة.
يا صُعودَ الجَسَد عَلى رَمادِ العالَم،
يا صَرْخَةَ اللَّحْظَةَ الَّتي شَقَّتِ الحَدِيدَ،
يَدٌ تُمْسِكُ بِالعَدَم،
وَفَمٌ يَكْتُبُ عَلَى الرِّيح
وَصيَّةَ العاشِقينَ الأُولَى:
أَنْ نَرْفَعَ الحُبَّ فَوْقَ الحَرْب،
وَأَنْ نَحْيا -وَلَوْ لَحْظَةً-
وَنَحْنُ نُقَبِّلُ الهَواءَ.



عندما جاءني كافكا

علي سليمان الدُّبعي▫

الرِّياحُ
تتَّجهُ نحو أرضِ قلبي
تهزُّ جبالَ ثقتي
لا تقُلْ مستحيل
ربَّما قد يكون،
وتسقطُ أوراقُ مشاعري
من شجرِ الأُمنياتِ

▫ كاتب وشاعر من اليمن | لوحة الفنان على ميرزا ، مملكة البحرين

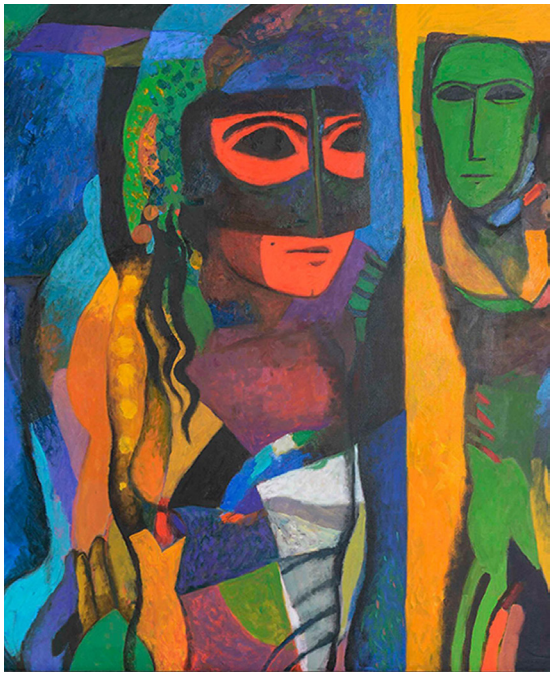
الرِّياحُ
اقتلعتْ كُلَّ نباتِ الصبرِ
التي كنتُ قد رميتُ بذرَهَا في سنين الربيعِ
حاولتُ جاهداً إغلاقَ كُلِّ نافذةٍ وباب
(الباب الذي يأتيك منه الريح، سُدَّه واستريح)
فأنَّى لقلبي أن يستريح؟!

الرِّياحُ
تُرسلُ صريرَهَا
تُصيبُ قلبي بالخواءِ واليباس
قلبي ما عادَ يُزْهِرُ بعد أن غادرتْ العصافيرُ أغصانَهُ

الصَّباحُ
أُسدِلَتْ عليه ستائرُ الليلِ
والشُّروقُ
ما زال يتثاءبُ بليلٍ طويلٍ
بعد حلمِ الهبوبِ في خريفِ الزوال

النَّسيمُ
عليلٌ كقلبي
كمرآةٍ
كظلٍ
لا يستكين

ما الذي يُجَمِّلُ قلباً جُرِّدَ من كُلِّ اخضرارٍ
وجفَّ في عُرُوقِهِ ماءُ الحياةِ؟!



صِلْني، فقد نويتُ وصالك

ممدوح عبدالستار

سار ابن أنيسة بجواري مرتجفاً. أحسستُ ذلك من انقطاع أحباله الصوتية، التي كانت تغني لنا أجمل ألحان الأوبرا العالمية، والتي كان يسجلها بصوته الرخيم ونبتاعها، أو نقترضها مقابل ترانيم وتواشيح الفجر، التي كان أبي ينغمها بصوته. كان فزعاً، وكان يتمالك، إلا أنه لم يسيطر على رعشة أطرافه. بين الحين والحين، يلتصق بي، فأحسّ بأنفاسه الجزعة تخرج بصعوبة، وصوت زفيره زاعق وجليّ. عيني على بوابة الخروج، والأخرى تزن سلوكه.

روائي من مصر | لوحة الفنّان ضياء العزاوي، مجنون ليلى

سار بمحاذاتي تماماً، وكان بيني وبينه ظل وبلاطتان من بلاط المحطة. يحاول جاهداً أن يتأبطني. أبتعد وأضحك، أو أرفض وأبتسم. تغيرتْ ملامحه، وملاحة وجهه الذي هو أشبه بذوبان الجليد أثناء الحرارة، أقصد حرارة الموقف والانفعال. يمسك يدي. أحس ببرودة. فكرت في الأمر؛ إذ إنني منّيتُ نفسي بالونس، والخروج من المحطة. كان ابن أنيسة يفكر في أمر ما لم أتبيّنه. جرجرته في الكلام بأسلوب ناعم. صامت هو. ليس أمامي من سبيل إلا اقتحام الصمت، أو إزالة البلاطتين اللتين تفصلانني عنه. كان يفكر في أمر ما لم أتبيّنه، وينظر إلى الركن الأيمن باستمرار، كأنَّه مركّز لاستقبال شفرة مثيرة يفكّ هو رموزها، ثم ينتفض، ثم يسعد، ثم يسير منتشياً من شحنة الشفرة التي وجهته.

معروف عن ابن أنيسة قلّة الكلام، وقلة الحكمة، ثم فاجأني بحكمته التي لم يظهر بوادر نبوغها إلا متأخراً. كان -قديماً- منذ كان ليِّناً طريّاً، لا يقوى على حمل نفسه، يجهش بالبكاء، وقال خارقاً صمته:

- النجاة للصائم، والسجن من قضمة رغيف.

وصمت أكثر من اللازم.

فاجأني بحكمته، ولم يتلعثم كعادته، وفهمتها لما نطقها بحروف تبينتها جيداً:

- صِلْني، فقد نويتُ وصالك.

لن أدعه يصمت طويلاً ما دامت الحكمة في حنكه سيّارة. ابتسم، وابتسمتُ، وحضنته مرتجفاً؛ حيث إن الغربة التي أحياها، فربما تركني أواجه الحياة دون أن يمنحني الرغيف، أو يقرضني بسمة الأمل، أو يتركني وحدي أموت غمّاً، أو جوعاً، أو خوفاً، أو راقصاً، أو عائماً في الممنوع، أو جالساً على المقهى أتذكّر الماضي، وأجازف برمي النرد، أو نائماً

على وسادة مريحة جداً من الصوف. وقبل أن نحذف جسدينا إلى الأمام، وقف ابن أنيسة ينظر بلهفة، وبرجفة نحو الركن الأيمن، وسمعتُ تنهدات متتالية. أظنها ليست مني، وكتمها وحبسها حتى لا تحسب ضده. وهو يحب دائماً أن يلتف حوله الجميع ليباركوه، ويناشدوه، فهو دائماً رابح.

جاهدتُ نفسي، وتناسيتُ كل ما أعرفه عن ابن أنيسة. فلقد منَّيتُ نفسي بالونس، وسيكون صاحبي في الخروج من المحطة، وتشابكت أيادينا.

قبل خطوة الخروج الأخيرة، ارتكن على الواجهة الزجاجية، والأنوار تتسلق الأجساد، وتصهرها حتى تصبح جزءاً ورديا يحلم به الجميع. وتعب وجلس على بلاط المحطة سانداً ظهره على الجزء المتهالك من المحطة. وجلستُ ألتقط أنفاسي وأحبسها، وأعدّ العُدّة، وأربط زادي حول خصري. قال مشيراً:

-أنا.

وتذكرتُ أبي ووصيته، وأمي - رحمها اللّه إذ كانت قد ماتت- والست وداد العمشة التي قعدتْ فرحة بمكانتها العظيمة. سألتُ ابن أنيسة عن أبي. مازال ينظر في الركن الأيمن، وسارحاً. هززته، قال:

-أنا.

أظنه مريضاً بالنرجسية، وسوف يموت إن رأى وجهه المليح على صفحة الماء الرائق. لكزته في جنبه الطري. لم يعرني اهتماماً. ضربته على قفاه. انتفض وقام ساحباً يده التي كانت مدفونة في ثنايا ملابسه، وبها شيء يخطف البصر. خفتُ، وزحزحتُ جسدي بعيداً. لوّح إلى الركن الأيمن، وابتسم، ثم التصق بي التصاقاً، ربما اعتذاراً جميلاً، ظاهره الرحمة،

وباطنه النقيض. تذوقتُ هذا الهاجس، وسيطر عليّ، واقتنعتُ به تماماً. سرح، وشفتاه الورديتان الجميلتان تتمتمان بشيء لا أستطيع أن أسرق حرفاً أفهمه. ربَّتُّ على منكبيه. ما زال شارداً. مسحتُ شعره الناعم المغسول كل نصف ساعة بصابون ذي رائحة زكية، وقلتُ له هامساً، وبلطف متكلف:

-أبي.

ردّ هامساً، وبلطف:

- قديماً، كنت معجباً بترانيمه وتواشيح الفجر. وعندما صارت أمي أنيسة الرجال والنساء على السواء، كانت ترضعني -ليس سائغ الشراب- خيوطاً حريرية، أكبِّل بها الصغار. وقيدتُ الجميع إلا أنت. ولكل جواد كبوة. أحببتك، وتعلمت منك حتى صرنا وجهين لعملة واحدة. وأصبحت ابن القرية الحقيقي، إلا أن أمي تعرف عني كل شيء. ذات مرة قالت إن أمك قد حان أجلها، وكل نفس ذائقة الموت، والموت علينا حق، حتى تُزوج أباك بنفسها. وبعد يومين، سمعت جنازة أمك. لم أصدق أنها ماتت، أظنها اختفت. صار أبوك وحيداً يكبح جماح نفسه، ويبحث عن الأنثى، عندما كان يحتضن الحصير والفراغ والوسادة التي بجواره. وكانت وداد العمشة هي المستقر الأخير؛ حيث إنها تعمل خادمة في السر لأنيسة، وأنيسة لئيمة، تفرق بين المرء وزوجته، وبين الأب وابنه، ثم تخلو للأب، والابن تغازلهما. الوحيد العارف بسرّها مذ كنت طفلاً: أنت. قررت استبعادك حتى لا تفسد خطتها، والزن على الأذن أمرّ من السحر، والدبور يلف على خراب عشه.

هززته. ما زال الولد أنيس شارداً. سحّتْ من عينيه دمعة، ثم أردف قائلاً:

-وأشهد أنني مثلك.

قلت مستعطفاً، وهو في غيبوبته:

-أرسلتك أنيسة لتحاصرني، وتنقل أخباري.

أومأ برأسه، ثم قال:

-وأنيسة حطت في عباءة جوفي سرّها الأعظم.

مسكت بخناقه، وأنا أبرطم بالكلام:

-أنيسة في يدها وحدها كل الخيوط. تصيد الخارجين عليها فرادى. سامحك اللّه يا أبي، وأنت الفقيه المعلم. تقع في شرك "أنيسة الرجال والنساء".

تململ، وفلت الولد أنيس من يدي، واختفى كما يختفي الجربوع. لن يستمر طويلاً. وأنا أتأرجح ما بين العودة والرحيل، جلس أنيس بجواري. حاولت أن أحتويه بقبضتي. أحسست بضعفي. ابتسمت، وأنا أجر أذيال الكلمات الفائتة. أنكر كل ما قيل، وأدحض ما سمعته من فمه تواً، حيث إنه مترنح هزيل لا يعي شيئاً، وعدلت دماغي بأصابعه الهشة، وخرجنا متأبطين، كل يتعكز على الآخر.

لم يحتمل الولد أنيس ألق الشمس، ولا حتى المطر الرصاص والكبريت، فساحت سحنته البيضاء كثلوج جبال الألب. قشعريرة سرت في جسدي، وأنا أتحسس جسد أنيس المحتضر. أخشى الموت، وأخشى الحياة، والفرق أنهما نقيضان.

رقدت بجواره فترة، وتحسست أنيس. لم أجده. قمت مترنحاً، باحثاً عنه، ودخلتُ المحطة. سرتُ على أطراف أصابعي، أو مقلوباً، حتى وصلت إلى الركن الأيمن. رأيتُ أنيس مع ست الدار، التي ترتدي بنطلوناً من الجينز وبلوزة شفافة وقصيرة، وهو يقول:

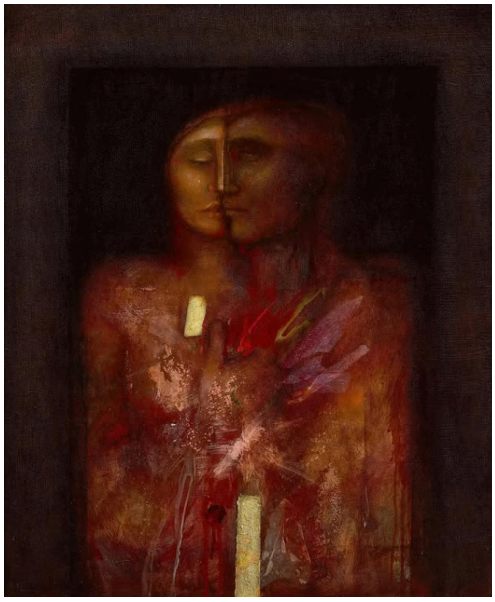
- أمي، لا تتركيني وحدي.

زعقتُ، وأنا أترنح، وباسماً:

-أنيسة، هي ست الدار، وأنيس ربما أبي، ووداد العمشة، ربما أمي.

وقعت مرتطماً ببلاط الركن الأيمن، وغشيني النعاس. قمتُ. دعكتُ عيني. قال بثبات:

-المسميات لا تهمّ. المهم: صِلْني، فقد نويتُ وصالك.



دروب الصمت

سها شريف ▫

بدأ الزمن يلتهم رحيق الشباب، ومازال مناخ العلاقة بين يوسف وزوجته جافاً صحراوياً، تتغلغل فيه أشواك الملل والروتين، لا نكهة لحياته ولا طعم. فهو يؤثر البقاء خارج المنزل أطول مدة ممكنة، وعندما يحل المساء يعود إلى البيت متعب الجسد والروح، وخاصة بعد أن تداولته الأيام وأصيب بوعكة مالية. أثاث جميل، لكنه لا يحتضن دفء مشاعره. لقد أصبح بيته صحراوياً طافحاً بأشواك الغربة في المشاعر والأحاسيس، فارغاً من كل دفء. حياة جافة، يتسلّق الصمت دروبها بعد أن انتشر فيروس الخيبات في تقريب المسافات، واكتسح أي حوار إيجابي، وأدى إلى شرخ في روحه التي وقفت عاجزة عن مواجهة أعاصير العزلة والغربة. لازم زاوية الصمت، يبتلع غصات مرّة، ويشعر بالاختناق وهو يلملم أشلاء أيامه.

▫ كاتبة من سوريا | لوحة الفنّانة سعاد العطار، 2002، دموع الروح

عاد مساء كالعادة. فتح باب البيت. الأولاد منهمكون كلّ في جواله يتحدّث مع أصدقائه على الشات. لم يتنبّهوا لدخوله. أما ابنته، فقد أخذت من يده كيس الأغراض ودخلت إلى المطبخ. تمنى لو تستقبله زوجته بلثمة تعبق بالمحبة، ولكن استقبالها الفاتر وتحيتها الباردة كالعادة أنهكتا روحه واجتثّتا جذور الأمل فيها.

كل شيء أصبح بينهما آلياً، حتى ابتسامتها. لم يرها في زينتها منذ أكثر من عشرين عاماً. كلّ الأيام متشابهة ومتطابقة، بل إنّ كل صباح أسوأ مما سبقه.. حاول كثيراً أن يحاورها لردم الفجوة بينهما، ولكن بلا طائل. لا لشيء، بل لأنها كانت وما زالت غير قادرة على العطاء لرجل أحبّ الحياة ولديه طاقة من التفاؤل لا تُحدّ، ويبدو أن طبيعتها قد استحكمت في معاملتها وتجاهلها له.

في المساء، لمّا جلسوا حول الطاولة لتناول العشاء، شكت له من أخته. وبعصبية فيها مزيج من الاتهام وعدم الرضا قالت له:

- أنت زوج سلبي، لا تعرف كيف تدافع عني. أنا لا أقصّر في مصروف البيت. أما أنت، فلا تستطيع أن تقف في وجه أختك، ولا تساندني.

رد عليها بهدوئه المعتاد:

- أنا أعرف الوقت المناسب لأراجعها.

- أنت تتهرب. هكذا أنت دائماً؛ تفضل أهلك عليّ. عليك أن تقف في وجهها وتضع لها حدّاً.

- أمي مريضة. ليس مناسباً أن نتخاصم أمامها، وبالهدوء نحل مشاكلنا.

- تهتم بالكل أكثر مني. أنا لا أسمح بذلك، ولن أسكت...

أثار ردّها في أعماقه ميلاً إلى السكوت. فقد أدمن الصمت منذ سنوات طويلة، فلم يعد يرى جدوى من الرد والدخول في متاهات الجدل والمناقشات العقيمة التي ستنتهي بالشجار. هو يدرك أنه سيدور في حلقة مفرغة دون فائدة، وأنه سيعود إلى نقطة البداية بسبب عنادها. تابعت اللوم والتذمر على حين سرح هو بأفكاره، وصمّ أذنيه عن دوي الشكوى التي اعتاد أن يسمعها يومياً وقت الطعام والنوم. تابعت في لوم الأولاد، واشتكت مؤنبة وموبخة خصام ابنها مع أخته، وتذمرت من شغل البيت والعمل، ومن فوضى الأولاد وعدم ترتيب غرفهم، ومن أخته التي تملك لساناً كالمبرد، ومن نسيانه لبعض الأغراض التي أوصته عليها.. أيقظت الصداع في رأسه. سُدّت شهيته عن الطعام. واختصاراً للمشكلات، قرّر النهوض والذهاب إلى غرفة الجلوس. حاول الهرب مما هو فيه، ففتح التلفاز. صوت العندليب عبدالحليم. لم يعد يسمع الأغنية. صار يسمع الكلمات مبهمة، صفراء، ذابلة. حاصره الإحباط واليأس، واجتاح كلّ شيء فيه. سمع أنين روحه. نظر بعينيه إلى التلفاز، ولكنه سرح بأفكاره. فقد اعتاد أن يروّض مشاعره وأحاسيسه بعد أن حوَّل نفسه إلى آلة يقوم بواجباته الحياتية فقط، كأنَّه آلة أو جسد بلا روح.

ساد الصمت والوجوم، وجلست هي تتفيّأ بصمته. تجاهلت سكوته، وتجاهل إهمالها. تابع الشرود، وعرّج على تفاصيل حياته. هكذا قضت ظروفه. فقد اختارها له كبير العائلة لأنها ابنة عمه، وهو الأحقّ بها. انصاع لقراره. ومرت السنوات.. إنها

بسيطة، لكنها لا تشبه فتاة أحلامه. بعيدة عن أفكاره، وغريبة عن اهتماماته.
كان عاشقاً للموسيقى والشعر والأدب، وتحوّل إلى آلة صامتة صمّاء، تدور في رحى تلبية احتياجات الأسرة فقط. أدخلت مفردة الهرم إلى قاموس حياته قبل الأوان. فما إن يجتمعا، ليس لها حديث سوى هموم الحياة، ومشاكل الأولاد، والتذمر، والشكوى، واللوم.
المشاعر تجمّدت، وهي لا تعير اهتماماً لاحتياجاته العاطفية. لقد تصحّر لسانها بعد أن جفّت عواطفها، وتحوّلت للاهتمام بالأولاد فقط، وفي تلبية مطالبهم، لا في الحوار والمناقشة. تساءل في نفسه: "أين دفؤها، همسها، ونبضها؟! أليس لي حقوق نفسية قبل أن تكون جسدية فقط؟". هو يحترق في جحيم الوحدة والغربة معها، وهي غير مبالية بمشاعره وأحاسيسه.
نظر إلى الساعة. فقد اعتلى الصدأ عقاربها، كما اعتلى قلبه وحياته. زفر زفرة طويلة. نهض يمشي في أرض الغرفة جيئة وذهاباً. فتح النافذة. أنفاس الليل مضطربة وكئيبة، ضاعت معها مساحات الرؤية. أوراق الأيام تصفرّ، تنذر بالذبول الأبدي.. هكذا هي حياته في كل يوم؛ آلية، مفعمة بالرتابة والألم.
ينظر بعينين جامدتين كئيبتين، ويحدق في الأفق، كأنَّه يحدق في خبايا حياته، ويبحث عن حلم ضاع، وعن ربيع ذبل أمام جحافل الزمن الزاحف.
قرّر أن يذهب إلى غرفة النوم. فزوجته كالعادة نائمة، ولا يمكن أن تشعر بوجوده. يندّس في الفراش. يتحرك علّها تشعر به. يقترب منها. تتمنَّع، فهي تعبة وتتذرع

بأنهما كبرا، وتخاف أن يسمع الأولاد شيئاً. تصهل روحه ألماً من الوحدة والفراغ. يحتضن غربته، ويحاول النوم. يشعر بالبرودة في داخله كبرودة سريره. جدران الغرفة العارية تزيد من وحدته. يتقلّب في الفراش. يقرّر الجلوس. يأخذ كتاباً. يقلّب صفحاته، ولكن فكره يقلّب صفحات حياته، ويشرد داخل سطورها.

تابع الشرود، وحاول أن يخلق لنفسه متنفساً في السفر إلى عالم خيالي ليهدم الجدار الماثل على صدره، ويفتح مكاناً لمروج من الغرام الوهمي. وفجأة، يستيقظ من شروده على خيبة حياته، وزفرات الكآبة تتصاعد أبخرتها من أوراده، وتصيب مفاصل روحه بالاكتئاب، وهو قابع في زاوية الحرمان والجفاف.

يقتله الضجر. يبحث عن كوّة نور لروحه. يتذكر صديقته (أمل)، فيفتح النت ليبحث عنها. إنها صديقته الشاعرة التي اعتاد أن يتحدث معها منذ أسبوع. ضغط على زر المرسال. تطلّ عليه ببسمتها ولطفها وأنوثتها، ليكتشف بها عالماً جديداً، فيتنفس الصعداء. تنسج بكلماتها مروجاً وسهولاً، فتسقي بعبير بيانها روحه الذابلة، فيخرج من جلباب صمته، ويتحدث معها في اللغة والأدب والفلسفة والدين والإصلاح والمشاكل الاجتماعية...

تمرّ الساعات وهو يتحدث، ووجهه يزداد تألقاً بنور كلماتها. أشرقت روحه، فأشرقت الغرفة، وتألقت الكلمات بتألق عينيه، وتموّجت ألوان البهجة والسعادة عبر الأثير.

شعر بحاجته إليها، وميله الشديد لروحها. فهي تتطابق مع اهتماماته وميوله

وأفكاره وآرائه. تحب الجد، وتفسح مجالاً للنكتة والمرح إن حان وقتها. أحسّ أنّ في داخله قيثارة أحلام وردية، ومشاعر دافقة، وأنّ قيثارة ألحان وطيور مغردة تستيقظ في قلبه المخدّر. وأدرك أنّ مشاعره التي روّضها على السكوت والحرمان نهضت قويّة. استيقظت بصيرته التي اعتادت قذى الكبت. كل ذلك أعطى فرصة للندم على الأيام الخوالي، والخوف على ما تبقى من عمره. أحسّ أنه بحاجة للبكاء ليغسل أدران السنين.

أغلق النت، وانفرد بنفسه يحدثها: "هل (أمل) غصن زيتون في صحراء روحي؟ أم عالم وهمي ينتهي بإطفاء النت؟ ما هذه الحياة؟ وما هذا المصير؟ لماذا أنا كذلك؟ ولماذا ولماذا..؟".

تثاءب فجر الغد معلناً استيقاظ الصبح. بدأت الشمس تلوح بدفئها. قفز من فراشه. أخذ دوشاً من الماء الدافئ. ارتدى ثيابه، وهرول مسرعاً إلى الحديقة العامة يبحث عن الجمال الكامن فيها قبل الذهاب إلى عمله. خرج ليعبَّ من الأوكسجين الممزوج بالراحة النفسية. ما زال الخريف يتغلغل فيه بعض الدفء الصيفي. بدأت النسمات الهادئة واللطيفة تصافح وجهه، وتفتح مساحات ملونة للرؤى. حاول أن يقبض بكفيه على دفقة نسيم، لكن النسيم تسرّب من بين كفيه، كما تسرب العمر، وتسرب الشباب، وهو محشور في شرنقة سجن الحرمان والجفاف. هذا السجن الذي كبّل أحلامه وطموحه.

تسارعت الأفكار والتساؤلات في رأسه، محدثة دويّاً صدّع رأسه، وبدأت تلسع

دماغه، فأحس بغليان وغصة. وضع رأسه بين كفيه ليوقف الدويّ. تساءل: "من المسؤول عن آلامي وانكفائي؟ أنا، أم هي، أم المجتمع؟ حاولت مراراً أن أناقشها. فهي لا تجيد الاستماع، وتسيء فهمي دائماً. لا شيء مشترك بيننا، سوى تربية الأولاد. برودة مشاعرها أثلجت روحي".

رفع رأسه المحموم من بين كفيه. نظر إلى الناس حوله. رآهم يحملقون به. عدّل جلسته، وعاد إلى هدوئه، وأسرَّ في نفسه: "هل هم يرثون لحالي؟ أم أنا من يجب أن أرثي لحالهم؟ هل هم سعداء، أم تعساء؟ لماذا يتركون بيوتهم ويتجمعون ساعات طويلة هنا؟".

سمع زقزقة العصافير تنادم وحدته وتملؤها ألحاناً. نظر إلى العصفور. تذكّر صديقته أمل.

تذكّر صوتها، أنوثتها، أسلوبها الرقيق. يفتح برنامج المحادثة على جواله. يبحث عنها. يحدّثها، فتسري الدماء في عروقه، ويحيا من جديد. تودّعه وتغلق الماسنجر. ينظر إلى شجرة يابسة يخرج منها غصن أخضر. يسأل نفسه: "هل (أمل) مخدر موضعي، ما إن ينتهي مفعوله حتى أعود إلى واقعي؟ أم هي قارب نجاة؟".

أعاد النظر إلى الغصن الأخضر المنبثق من الشجرة اليابسة، وتساءل بحرقة: أما زال في عمره متسع لحلم لم يتحقق، أو لربيع لم يعشه بعد؟

تحرّك باتجاه شارع طويل وعريض.. كان يردّد: وماذا بعد؟ وماذا بعد؟ نظر إلى سرب الطيور المتعاضد، واستقرت كلمة الحب التي تندي روحه إلى الأبد.

الآلهة إِنانا في الحضارة السومرية
هل كانت أوَّل بطلةَ في النُّصوص الأدبية في العالم امرأة؟

إميلي ويلسون ❋
ترجمة د. حسن مرحمة ▫

كان الاعتقاد السَّائد إلى حدٍّ بعيد، أنَّ جلجامش هو أوَّل بطل أسطوري لبلاد الرَّافدين، ولكن ماذا لو كانت هناك شخصية أخرى كاريزمية بالمثل، ولكن أقلَّ شهرة وأكثر استحقاقا للَّقب؟ ماذا لو كان المنافس له -في الواقع- امرأة؟

لقد اعتُبر جلجامش ملكاً حقيقياً للمنطقة التي تُعرف اليوم بالعراق، والتي بدأت قبل حوالي ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، هذا إن كان جلجامش حقّاً شخصية حقيقية، والحضارة التي وُلد فيها -وهي الأولى في العالم على أكثر تقدير- كانت تُدعى بالسُّومرية، وهناك في تلك المنطقة قد ظهرت العلامات الأولى للكتابة.

❋ صحافية أمريكية ومؤلفة كتاب "إنانا"
▫ كاتب ومترجم من مملكة البحرين

الكاتبة إميلي ويلسون

وطبقاً للمعارف المتلقَّاة، ومفادها أنَّ الملك جلجامش أصبح شخصية أسطورية، وأنَّ مآثره – بما في ذلك مغامراته في غابة الأرز، وبحثه عن الخلود، وصداقته المتينة مع الرَّجل المتوحِّش- كلُّ هذا مُرِّر -في البداية- بالتَّقليد الشَّفهي، وبعد ذلك، تمَّ رصد هذه المعارف على ألواح طينية.

في العصر البابلي، وفي حدود ألف وخمسمائة عام قبل الميلاد، تمَّ جمع هذه القصص في ملفٍّ سُمّي "ملحمة جلجامش"، وهذه الإحالة -والتي هي نسبيًّاً حديثة- تسبق أقدم قُصاصة كتبها هومر بآلاف السنين، ولا يوجد أدب قبل ذلك، ولهذا يُعتبر جلجامش أوَّل بطل أدبي. انتهت الدَّعوى.

بيد أنَّ الفحص الدقيق يجعل الكثير من هذه النظرية يتفكك. فقد وُجدت كتابة، وقد تستحق أن تكون ذات صبغة أدبية، وأقدم من قصص جلجامش، وهذا بالطّبع يعتمد على تعريفك للأدب. فحتَّى لو أبعدت الكتابات السَّابقة لأسباب أدبية، يوجد هناك نصٌّ سومريٌّ آخر متميِّز في الأدب المبكِّر: وهو قصة إنانا، آلهة الحبِّ والحرب.

الآلهة إنانا ليست معروفة بشكل ملفت للنَّظر في هذه الأيام، ولكنَّها كانت ذات مكانة رفيعة للغاية عند مطلع الحضارة، حتَّى أنَّها عاشت لتأخذ مكانة الآلهة عشتار، والتي كانت أوسع شهرة، وبعد ذلك أُدغمت خصائص من شخصيتها في شخصية كلٍّ من الآلهتين أفروديت وفينوس. ومن بين كلِّ الآلهة يمكن القول إنَّ إنانا عاشت أطول عمراً.

ولهذا أثارت اهتمامي لأوَّل مرَّة، بعد أنْ قمتُ بإعادة قراءة ملحمة جلجامش. هنا تبدو وكأنّها

شخصية شرِّيرة: بدا ذلك جليّاً عندما رفض جلجامش الزَّواج منها؛ حيث قطَّبت وعبست بوجهها. ويا لها من امرأة مشوقة ومخلوقة استثنائية. بدا ذلك في لمحاتها الجانبية في ما ورد عن موقفها من رجل تباهى عليها. لسبب ما، في قراءاتي السابقة، أخفقت في ملاحظة عظمتها.

وكان ذلك دافعاً ومحفِّزاً لي للبحث في الأساطير التي كانت إنانا تحتلُّ فيها شخصية رئيسية، على سبيل المثال: قصّة نزولها إلى العالم الآخر والذي يقودها إلى الموت، وبالتَّالي إلى الإحياء. ومن أجل ضمان حرِّيتها؛ تقرِّر إرسال عشيقها دموزي -إله الخِراف- إلى العالم الآخر، وهنا تبدأ حربها ضد إنكي -سيِّد الحكمة- والتي تنتهي بقهره بالكامل. وقد استنتجتُ بعد ذلك أنَّ إنانا تستحق أن تكون لها ملحمتها الخاصَّة. لذا بدأت بكتابة قصَّتها على شكل روائي. وتُعتبر القصص القديمة المتعلِّقة

الملك جلجامش

بشخصية إنانا –من دون شكٍّ- من الملاحم، وفي اعتقادي أنها تُعدُّ من النُّصوص الأدبية؛ حيث تلعب إنانا نفسها دور بطلة عظيمة.

النُّسخ الأولى من هذه القصص وُجدت -على وجه التَّقريب- في الفترة نفسها لقصص جلجامش الأولى، أي حوالي ألف وثمانمائة عام قبل الميلاد، ولهذا يبدو استحقاقها أنْ تكون البطلة الأدبية الأولى بنفس قوَّة جلجامش، وربَّما تكون أقوى. ماذا لو كانت الأساطير عن إنانا في الواقع أقدم؟

ولكن الوصول لمعرفة حقيقة هذا الموضوع ليس بالأمر اليسير. ماذا لو كنَّا نظنُّ اليوم أنَّ الأساطير الاعتيادية عن إنانا وجلجامش قد كُتبت في نفس الفترة، ولكن القصص نفسها قد وُجدت منذ زمن أطول على شكلٍ شفهي؟

في بعض الأحيان، تكون النسخ الأولى مجزَّأة ومحتفظة في مجموعات مختلفة وموزَّعة على بلدان مختلفة، وأحياناً أخرى يتمُّ تجاهل نشر

الدَّليل مع وجوده. إضافة إلى ذلك، كان يُستخدم في بلاد الرَّافدين القديمة نظام كتابيٌّ يُدعى "الكتابة المسمارية"، والتي تتعسَّر قراءتها.

ولذلك، ومن أجل معرفة الإجابة، علينا البحث في القصاصات الأولى من الأدلَّة الأثرية، وبالتّالي استشارة العدد القليل من الأكاديميين الذين يتخصَّصون في الأدب السُّومري القديم.

تقول جانا متوزاك، الأستاذ المساعد في الدّراسات السُّومرية بجامعة شيكاغو: "هناك بقايا أثرية غير منشورة يمتدُّ تاريخها إلى ألفين ومائة عام قبل الميلاد، وهي تحتوي على القصص الأولى عن جلجامش، ولكنَّ هذه القصص لم تنجُ كي تُحفظ في المدوَّنة الأدبية. على أية حال، هناك نصوص أدبية من حوالي ألفين وستمائة عام قبل الميلاد، والتي تظهر فيها إنانا مع عشيقها سيِّء الحظِّ، والتي قد تدلُّ على أنَّ معطيات قصَّة إنانا كانت واسعة الانتشار في ذلك الوقت بالفعل".

وتضيف متوزاك: "واستناداً إلى الأدلَّة، يبدو أنَّ القصص عن إنانا أقدم من تلك التي تدور حول جلجامش، ولكننا لا نستطيع تأكيد ذلك تماماً. فالكثير من هذه القصص لم توفَّق في تحويلها إلى النَّقل الكتابي".

وعليه، يبدو مؤكَّداً أنَّ إنانا -الآلهة- كانت موجودة أوَّلاً- ويُعتقد بأنَّها ظهرت في الوثائق التَّاريخية، وعلى وجه المزهريَّات في حوالي ثلاثة آلاف قبل الميلاد (قبل أيّ ذكر لجلجامش بفترة طويلة).

إذن، هناك دليل مكنون في باطن القصص نفسها، طبقاً لأقوال مارتن ورذنجتون، الأستاذ المشارك في الدِّراسات الشَّرق الأوسطية في كلية ترنيتي دبلن: "يمكن اعتبار القصص المتعلِّقة بشخصية إنانا من العصور ما قبل التاريخ"، مؤكِّداً أنَّها لا تستند إلى وجود المدن كما كان الحال في زمن جلجامش. وتشير الدكتورة متوزاك إلى نظرية حول ما إذا كانت الآلهة إنانا تمثّل كوكب فينوس: "في هذه الحالة، فإن هبوطها إلى العالم الآخر قد يكون وصفاً آخر لغياب الكوكب المؤقَّت من ظلمة السَّماء. وأنا افترض بأنَّ تلك اللَّفة الفريدة لكوكب فينوس عبر السَّماء -على الأصح- كانت شيئاً وُجِد له التفسير منذ زمن طويل جداً" كما تقول متوزاك.

وسألتها إذا كانت هناك شخصيات أخرى منذ فجر التاريخ قد تنافست على مكانة أوَّل بطل أدبي، ويبدو أن الإجابة على السُّؤال هي النَّفي.

ولأيٍّ سبب كان، فإنَّ القصص المتعلَّقة بجلجامش وإنانا هي التي جذبت في البدء خيال الجنس البشري لآلاف السِّنين.

والآن، هل تُعتبر إنانا أوَّل بطلة أدبية؟ من الممكن ذلك، ولكن، كما أشار الدكتور ورذنجتون: "إنَّ هذا الحقل من الدِّراسة أصبح الآن متقدماً للغاية؛ حيث بدأ البحث الآن في دراسة الألواح المسمارية بمساعدة نظام الذَّكاء الاصطناعي، وهذا يعني بأنَّه في أيَّة لحظة، قد تظهر قطعة أدبية جديدة، تحوّل فهمنا عن الملاحم العالمية الأولى، والأبطال الذين عبروها بخطاهم الواسعة".

المصدر:

صحيفة الجاردين الإلكترونية- 5 أغسطس 2023م.

الصحراء ليست ساكنة:
قراءة في قصة "لغز الكرة الزجاجية" للكاتبة ماريا دعدوش

حسين خليل نصيف ▫

لا يمكنك أن تلج في قصَّة "لغز الكرة الزُّجاجية" للكاتبة ماريا دعدوش، والحائزة على جائزة الشيخ زايد للكتاب عن فئة أدب الأطفال والناشئة في دورة 2022م، والصَّادرة عن دار السَّاقي، قبل أن تتوقف مليّاً عند الغلاف، وفيه سترى رمال الصحراء بلونها الرَّملي في الأسفل، والسماء بلونها الفاتح في الأعلى، وهذه هي طبيعة الصَّحراء: السُّكون والألوان الباهتة، لكنّنا نرى في الوسط قطاراً أحمر اللون، وكرة زجاجية صفراء لامعة، وولداً مع بنت من لونين وبلباسين مختلفين. الغلاف بمكوّناته المختلفة يشي بأنّ عنصر (المفارقة) سيتسيّد المشهد، وأنّ القصّة ستكون (بصرية) بامتياز.

هي قصة تروي مغامرة جرت لبطلين، غسّان وصوفيا، في وسط الصّحراء، بينما كانا في رحلة عبر القطار مع جدّيهما.

وأودُّ في هذه القراءة أن أتناول القصَّة من خلال بعض مكوّناتها؛ في محاولة لاكتشاف ما يكمن وراءها.

▫ كاتب من مملكة البحرين

▣ الكاتبة ماريا دعدوش

أولاً: المـكان (الصَّحراء)

عندما يقرأ أطفالنا القصص المترجَمة، سيجدونها تتكلَّم عن الغابات والسُّهول، وعن حيوانات تلك البيئات، مثل دُبّ الباندا، الكوالا، أو الكنغر. وهنا نتساءل: ألسنا بحاجة إلى غرس ذات الاعتزاز بالبيئة ومكوّناتها في قصصنا العربية؟ كأنَّ هذه القصة تريد أن تروي بذرة الاعتزاز بالبيئة لدى أطفالنا، وأنَّ حيواناتنا هي كنوز، وبالخصوص تلك المهدَّدة بالانقراض، بل حتى حالة الطَّقس الحارَّة هي ثروة يمكن استثمارها في مجال الطَّاقة المستدامة.

هـذا الاعتـزاز بالبيئـة يقود إلى الاعتزاز بالأوطان، ولكن ليس بالطَّريقة الوعظية المباشرة، بل من خلال الاستثمار بعيد المدى في ما يعزّز الانتماء للأرض.

ثانياً: الـزَّمان (سنة 2041م)

الزَّمن في القصّة ممتزج بالأحداث بشكل كبير. فمن وصف المدينة الصَّديقة للبيئة، إلى استخدام التَّذاكر الإلكترونية، ثم التَّبادل المالي عبر عملة "البيتكوين"، وارتياد دور السينما الخماسية الأبعاد، وحتى الشُّرطة التي تستخدم المسدس الذي يصعق بالطَّلقة المغناطيسية.

بل إنَّ تأثير الزَّمن طال حتى اللغة. فغسَّان -بطلُ القصّة- حينما يصف عملية تفكيره يقول: "بدأت محرّكات مخيّ تدور بسرعة فلكية"، أو قائد القطار يعلن عبر مكبر الصَّوت أنّه بإمكانكم تصوير المناظر الطّبيعية ورفعها على "الهاشتاق" الفـلاني.

كما أنَّ اختراع "الكُرة الزُّجاجية" التي تقوم بتحويل الهواء إلى ماء عبر الطّاقة الشَّمسية، مرتبط بمدى التَّقدُّم العلميّ في المستقبل.

ثالثاً: اللـغة

اللغة في القصة تتميز بمواصفات عديدة، أذكر منها التَّعاطي مع "الصّفات النّسبية". فمثلاً بالنّسبة للون، فإنَّ اللون الأصفر له درجات لا تُعدُّ، لذلك ستجد عبارة "المقطورات كانت صفراء بلون الموز"، وكذلك بالنسبة للحجم "كرة زجاجية كبيرة بحجم غسّالة"، وأيضاً لوصف مقدار القوّة وحركتها "أمسك بعنقي وصار يخضّه مثل علبة كولا".

ومن مميزات اللغة في القصّة، ارتباطها بالفئة العمرية. فعلى سبيل المثال، نجد أنَّ اليافعين يستـخدمون لغـة التَّضخيـم كثيـراً، وهذه أمثلة من النَّصّ: "كلُّ شوكة في الصَّبّار بحجم شبر"، أو "سافرت مع جدّي إلى ألف مدينة".

رابعاً: الشَّـخصيّات

بالنّسبة للجدّ، لو أنَّ القصَّة استبدلت الجدَّ بالأب، فلن يحدث خلل في الأحداث، لكن القصّة حينها ستفقد عطراً خاصّاً.

ولو لاحظت، فإنّ الكثير من قصص الأطفال تركّز على العلاقة بين الجدّ والحفيد؛ لما في هذه العلاقة من روابط لا توفّرها العلاقة مع الأبوين.

أمّا بالنّسبة للبطلين، غسَّان وصوفيا، فيمكن

الحديث من محاور متعدّدة عنهما، أكتفي بأبرز محور وهو تأثير "الصُّورة النَّمطية" على نظرتنا للآخرين.

الولد غسَّان هو ولد عربيٌّ، يرتدي الزّي التَّقليدي، ولديه أصدقاء يشبهونه تماماً من حيث الصّفات، هم فتيان يذهبون إلى المدرسة ذاتها، ويسكنون الحي ذاته، ويلعبون الألعاب الإلكترونية ذاتها. أمّا الفتاة التي صادفها على متن القطار، فهي ذات بشرة سمراء، تنحدر من أمريكا اللاتينية، إلّا أنَّ لها جذوراً عربية، هي تدرس عبر الإنترنت، لها جسم ضئيل لا يشي بأيّ قوّة بدنية، ولها شعر وُصف بأنَّه "كحبال الصُّوف"، كل ذلك يجعل غسَّان ينظر لها بصورة نمطية... إنّها فتاة ضعيفة وغير ذكية، ليكتشف أنَّها على العكس من ذلك؛ إذ إنَّها هي التي أنقذته في أكثر المواقف صعوبة، لتتجلّى "الصَّداقة"، التي يمكن اعتبارها أهم مقولات النّصّ، في زمن يحتاج الناس فيه إلى صداقات حقيقية، وليست كامنة وراء الشاشات.

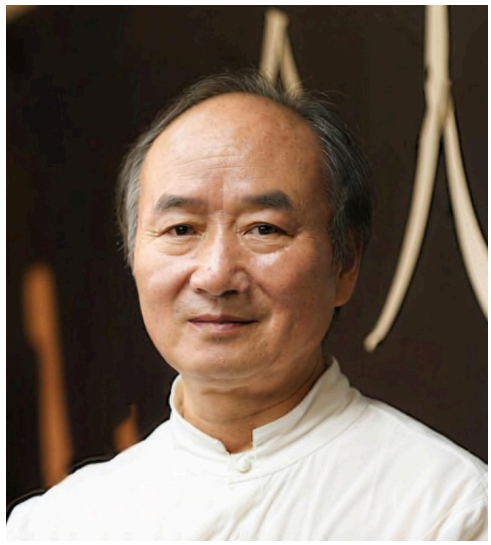
"المرسال"..

رواية صينية تعيد بناء العالم من وجهة نظر الحمير والأشباح

منير عتيبة ▫

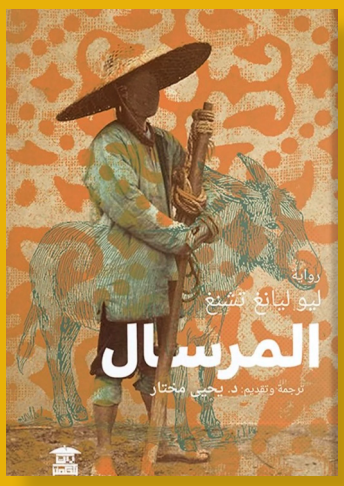
في مقدمة كتابي "قراءات نقدية في الأدب الصيني- بيت الحكمة بالقاهرة، 2020م"، قلتُ: "فرَّغت نفسي لأكثر من عامين لقراءة الأدب الصيني والكتابة عنه. قرأت سرداً يتناول الواقع الصيني المعاصر، ويوغل في التاريخ القديم، أو التاريخ الحديث، سرداً كاشفاً لمعاناة المواطن الصيني، مواجهات مع الفقر والجوع والطبيعة التي ليست دائماً رحيمة. قرأت أدب الأقليات التي تشكل فسيفساء شديدة التنوع في الخريطة الديموغرافية الصينية، يسعى الأدب إلى التعبير عنها، والاحتفاظ بسماتها قبل أن تذوب في المجموع العام؛ وأدب المرأة التي تتطلع إلى حياة أفضل فيها مزيد من الاستقلالية والكرامة. قرأت أدباً يشرح المجتمع، ويرصد اتجاهه البطيء نحو التغيير والحداثة، والنهل من معين التراث الشعبي والأدبي، والتعمق في تحليل النفس الإنسانية عندما تقع تحت ضغوط السلطة والحاجة. قرأت أدباً يحرص على تطوير ذاته فنياً، ولا ينفصل عن العميق من قضايا الإنسان والوطن والهوية القومية. فهو أقرب إلى روح الأدب الروسي في مرحلته العظيمة، منه إلى روح الأدب الأوروبي، برغم تأثير الاتجاهات الفنية الأوروبية في الأدب الصيني المعاصر".

▫ ناقد وروائي من مصر



▣ الكاتب الصيني ليو لينغ تشنغ

ولعل رواية "المرسال" للكاتب الصيني ليو لينغ تشنغ، ترجمة وتقديم: د. يحيى مختار- بيت الحكمة بالقاهرة، 2023م؛ تكون تصديقاً للكثير مما جاء في تلك المقدمة. للكاتب ليو لينغ تشنغ مجموعة من الدواوين الشعرية، منها "الشمس الساطعة فوق الرمال الصفراء"، ومجموعة من المقالات النثرية، منها "قرية لرجل واحد"، و"داخل شينجيانغ"، وعدد من الروايات، منها "تربة هشة"، و"حفر جوفاء"، وغيرهما. لديه الكثير من القصص المدرجة ضمن المناهج الدراسية لطلاب المراحل الثانوية والجامعية في الصين. حصل على جائزة لو شون للأدب في دورتها السادسة. انتقل إلى العيش في بلدة مولي بمنطقة شينجيانغ عام 2013م، وأسس قرية تساي تسيقو للفنانين، وأكاديمية مولي التعليمية، وشغل منصب عميد الأكاديمية. فالكاتب يتعالى على فكرة مركزية الإنسان في الكون، والإيمان فقط بما تصل إليه الحواس الخمس للإنسان، وهي الأفكار التي قادت أوروبا في العصر الحديث، ليمتح من الثقافة الشرقية الشعبية والدينية والفكرية معاً، والتي ترى أن الإنسان مخلوق مثل بقية المخلوقات، ربما يكون أعلى أو أدنى من بعضها، وهو ليس الوحيد في الكون، وليس بالتالى مركزه بأية أفضلية مدَّعاة، كما أن حواس الإنسان الخمس قاصرة عن الإحاطة بكل ما في الكون، ويمكن لغير الإنسان من المخلوقات أن يكون على دراية ومعرفة أعمق وأنصع مما يدريه الإنسان ويعرفه، كما أن لكل موجود في الكون روحاً وحياة تخصه، ولها ما يميزها عن روح وحياة الموجودات الأخرى، لكنها في الوقت نفسه لا تجعلها في مقارنة مع غيرها، فكل منها في عالمه الخاص الذي يتماسّ مع بقية العوالم في لحظات ما، وربما يكون له تأثير فيها بالسلب



أو الإيجاب، وهي رؤية متغلغلة في الثقافة الشرقية بكل مستوياتها.

لذا فإن رؤية العالم تنفسح في رواية (المرسال) لتكون رؤية الكائنات الأخرى لهذا العالم، وليست فقط رؤية الإنسان. ويختار الكاتب من هذه الكائنات: الحمار والأشباح، ربما لأن الإنسان يرى أن الحمار أدنى منه بكثير، وأن الشائع عن الحمار أنه غبي، ولأن الأشباح كائنات مرعبة شريرة في ما يرى الإنسان. فيقدم الكاتب الحمار بصفات أخرى، والأشباح بمستوى آخر، ومن خلال تلك الصفات وهذا المستوى يحاكم الإنسان ذاته.

تتناول الرواية حرباً شرسة بين مملكتين؛ مملكة بيشا ومملكة هيلا، بدأت لأسباب عبثية، ثم استمرت بدافع الانتقام والسيطرة والاستعلاء بقوة الجيوش والعقيدة الدينية المختلفة. يرسل كبيرُ رهبان مملكة بيشا المترجمَ كو بحمارة تدعى شية هدية إلى الراهب مايشنغ بمملكة هيلا، لأنه آمن بعقيدة ممكلة هيلا، ديانة الإله تيان للتقية فقط، لكنه لا يزال يؤمن في أعماقه بديانة مملكة بيشا، ديانة الإله كون. وفي إطار روايات الرحلة، يقود كو الحمارة الشابة الجميلة شية، حريصاً على تنفيذ وصية كبير الرهبان بتسليمها عذراء، فيحميها من الحمير الذكور، والرجال الذين يعشقون الحمير، بمن فيهم بعض الرهبان.

شخصيات الرواية الرئيسية بَشَر، أهمهم كو المترجم/المرسال، وتشوكنوك، وهما جنرالان توأم في جيش مملكة بيشا؛ وحيوانات أهمها شية الحمارة الشابة، وهيتشيو البغلة الناتجة عن تزاوج ذكر حصان من مملكة هيلا مع أنثى حمار من مملكة تشيوتسي، والتي تكون ركوبة كو بعد قتل شية؛ وأشباح أهمها تو جياو العفريت نتج عن خياطة بالخطأ لرأس شخص اسمه تو من مملكة هيلا، مع جسد شخص اسمه جياو من مملكة بيشا.

تكشف لك أحداث الرواية أن كو ليس هو المرسال الوحيد بها. فالحمارة شية هي بذاتها مرسال، إذ كتب على جلدها بعض النصوص المقدسة لديانة الإله كون، إضافة إلى أن معظم شخصيات الرواية هي مرسال بمعنى ما؛ فإما تنقل فكرة، أو رؤية، أو رسالة من مملكة إلى أخرى، أو من عالم لآخر، لكن العبثي في كل هذه الرسائل أنها إما تصل بطريقة خاطئة، أو تصل متأخرة، مثل وصول الرسالة الرئيسية نفسها، شية، إلى الراهب مايشنغ الذي يكون إيمانه الظاهري بديانة الإله تيان أصبح إيماناً حقيقياً، وبالتالي لا يرغب في النصوص المقدسة المكتوبة على جلدها، لكن هذا لا يمنعه من سلخها حية والاحتفاظ بتلك النصوص مدفونة لعلها تكون مفيدة ومقدسة لناس آخرين يأتون في المستقبل، وهو ما يفتح الباب على السؤال الكبير في الرواية؛ عن ماهية القداسة ومنبعها، ودورها في حياة البشر وغيرهم من الكائنات، وهل تستحق معتقداتنا أن نقتل أو نموت من أجلها في حروب غير مفهومة المغزى؟

تنبني الرواية بصرياً على السخرية من الرؤية المحدودة لحواس الإنسان، فترسم العالم من وجهة نظر الحمير، وهو هنا عالم يرتكز على الأصوات أكثر من الأشكال. فالفقرة الأولى من الرواية تقدم لنا العالم من خلال الحمارة شية: "بدا البرج مفلطحاً عند النظر إليه من شق الباب، جدار الفناء الشاهق خلف البرج هو الآخر بدا مفلطحاً، ورهبان معبد كون الجالسون حول البرج أيضاً مفلطحون، حتى المبخرة والدخان مفلطحان، وكذلك أصوات تلاوة الترانيم الدينية مفلطحة، تلتف طبقة طبقة حول برج المعبد مثل الغبار والضباب، وعندما تتصاعد حتى تصل إلى قمة البرج الذهبية، يصبح البرج بأكمله محاطاً بأصوات الترانيم. تلك الأصوات كأنها صارت ذات هيئة بعد عبورها قمة البرج، فشكلت برجاً آخر فوق

البرج؛ برجاً من الأصوات الضبابية يقف شامخاً أعلى برج المعبد الذهبي. ارتفعت أصوات الترانيم مرة أخرى، وشكلت طبقات على هيئة برج من الأصوات أعلى قمة البرج الصوتي أسفلها. وكلما ارتفع البرج، صار مفلطحاً وأكثر ضبابية". وهي الرؤية التي تستمر طوال العمل، حتى بعد وفاة شية، وتحولها إلى شبح. فلا فناء في الرواية، بل انتقال من حال إلى حال، والكل في النهاية يصبح شبحاً، وتحصل الأشباح على السلام الذي افتقدته في الحياة بتخلصها من عبث ما تعتقد، ومن كل شرور الإنسانية، وعلى رأسها الطمع والغرور. وإذا كانت الحمارة شية ترسم صورة العالم من خلال الأصوات التي تتصاعد منه، فإننا نرى سمو أصوات نهيق الحمير فوق أصوات البشر، لقدرتها أن تصعد إلى درجات أعلى في السماء، فتكون أبراجاً تعلو فوق الأبراج التي تكونها أصوات البشر، والتي تقف فوق أبراج المعبد. فالعالم طبقات صوتية أعلاها أصوات الحمير، والحمير ليست أقل من البشر الذين يصور لهم غرورهم ذلك. فأم شية تطلب منها أن تحمد الإله لأنه خلق البشر لخدمتها؛ يجلبون لها الطعام، ويبنون لها الحظيرة، ويسقونها الماء، وينظفونها، ويرعونها، كما يكتشف كو المترجم الذي يعلم كل لغات الأرض أن الحمير لها لغتها أيضاً، وأنها مثل أية لغة بشرية، لها مفرداتها وقواعدها.

بدأت الحرب بين المملكتين المتحالفتين بإشاعة عن بناء سور بإحداهما يحجب الشمس عن الأخرى. كبرت الإشاعة حتى خلقت جواً مشحوناً بالعداء. ولم تتحقق مملكة هيلا من صدق الإشاعة، لكنها ظلت تتحدث عن ضرورة اتخاذ إجراء حاسم. فخشيت مملكة بيشا أن يتحول الكلام إلى فعل، فقامت بالهجوم، وهزمت مملكة هيلا، ثم توالت الحروب السجال بينهما، حتى نسي الناس السبب الأول للحرب، وأصبح لدى كل منهم سبب أو آخر؛ من انتقام، أو تحقيق بطولة، أو مكاسب مادية، أو الإعلاء من شأن ديانة مملكته وإجبار الآخرين على الإيمان بإلهه.

وبرغم هذا العداء بين المملكتين، التي تؤمن إحداهما بإله مجسد في تماثيل، وتؤمن الأخرى بإله لا يُرى ولا يمكن تجسيده، فإنهما في حقيقة الأمر تفكران وتشعران بالطريقة ذاتها، وهو ما يؤدي في النهاية إلى حروب تقضي عليهما جميعاً، بل وتربطهما معاً برباط أبدي في صورة الشبح تو جياو. فرأسه من مملكة، وجسده من

مملكة أخرى، خاطهما إسكافي بطريق الخطأ بعد إحدى المعارك، فتظلان في صراع من منهما تقود الأخرى، الرأس؛ الرؤية والعقل والفكر، أم الجسد؛ القوة والقلب والمشاعر، ويصلان في النهاية إلى نوع من التصالح قائم على الضرورة التي هي عدم قدرة أحدهما عن الاستغناء عن الآخر، وهو للأسف ما لم يدركاه عندما كانا بشراً قادهما قصور تفكيرهما إلى الحرب العبثية.

والجنرال التوأم الذي يحارب ليلاً ونهاراً، لا يهمّه إن فاز أو هُزم. هو أيضاً نموذج للحياة العبثية التي يعيشها القادة الذي يلقون بالجنود في أتون المعارك بلا راحة، بينما ينالون هم الراحة التي يحتاجون إليها، والمجد والمكاسب المبنية على أساطير باطلة.

تناقش الرواية عالم القيم الإنسانية بمستوياتها المختلفة، العقائدية والاجتماعية والسياسية، لكن هذه المناقشة تأتي بنظرة من خارج هذا العالم، نظرة الحمير التي ليست من جنس البشر، ونظرة البشر الذين أصبحوا أشباحاً، وبالتالي لم يعودوا بشراً بالمعنى التقليدي، لتؤكد الرواية من خلال تلك النظرة الخارجية عبث ما يظنه الإنسان حقيقياً، ومهماً، ومقدساً، ومستحقاً للموت أو القتل من أجله، وذلك في إطار من السخرية المرة أحياناً، واللطيفة أحياناً أخرى. ونرى حرص الروائي على أن يكون القارئ يقظاً طوال وقت القراءة إلى استحالة وجود هذا العالم العجائبي الساخر؛ لأن فكرة الاستحالة هذه، التي تؤدي إلى تحليل المواقف والأفكار البشرية، تقود القارئ في النهاية إلى أن هذه الأفكار والمواقف هي بالفعل التي يتخذها البشر طوال التاريخ، وحتى الآن، وبالتالي فالهزل ليس في الرؤية العجائبية للرواية، بل في تاريخ الإنسان كله، وهو ما يدفع القارئ إلى إعادة التفكير في ذاته وفكره ومواقفه، لعله يستطيع أن يعيش حياة أقل عبثية مما يفرضها عليه وجوده بصفته واحداً من البشر.

يهيمن الراوي العليم على السرد في معظم أجزاء الرواية كما يبدو للوهلة الأولى، لكن التعمق في كيفية السرد يضعنا أمام ملاحظتين مهمتين؛ الأولى ترك الراوي العليم المساحة لبعض الشخصيات، مثل الشبح تو جياو، لتتحدث بصوتها الخاص؛ والثانية أن الراوي العليم نفسه كثيراً ما يتحدث من داخل وعي بعض الشخصيات، وبالذات الحمارة شية، وكأنه هي، وهذا التنوع الصوتي في السرد يفيد المعنى العام للرواية، وهو تأكيد وجود رؤى

عديدة للحياة، وليس رؤية واحدة فقط.
هذه الرواية، ككثير من الروايات الصينية، تقدم لك المتعة القراءية، لكنها تناقش العميق القديم المتجدد من قضايا الإنسان؛ علاقته بالمقدس، بالمجتمع، بالأفكار، بالعالم الما ورائي، بغيره من الكائنات، بالسلطة، بذاته. مع التأكيد أنه لا توجد رؤية واحدة صحيحة للعالم. فهناك جنرالان أحدهما لليل وآخر للنهار، وشبح من رأس وجسد لعدوّين متحاربين، وبغلة ناتجة من تزاوج حصان وحمارة، ومترجم يصادق حمارة ويحبها..
رؤى مختلفة حد التناقض، وكلها موجودة بالحياة. فالرواية تدعو قارئها إلى إعادة النظر في هذا كله، ليكون إنساناً بالمعنى الذي تظنه الإنسانية عن نفسها، وليس بالمعنى التي تعيشه الإنسانية بالفعل، فتصبح حياتها مجرد عبث.

▫ لوحة الفنّان شفيق عبود، لبنان

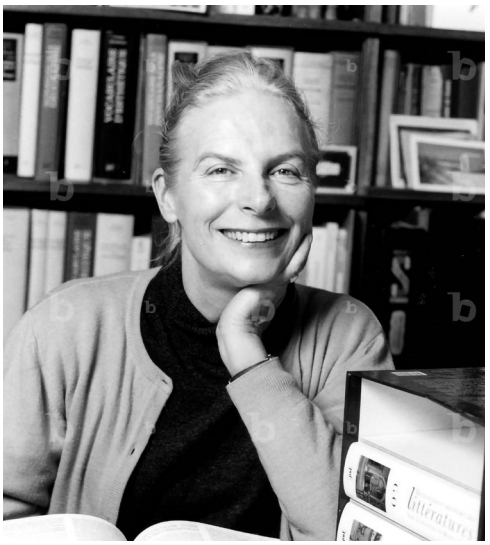
اليوميّات الخاصّة بين لطافة التّرجمة وعمق المصطلح

قراءة في كتاب بياتريس ديدياي "اليوميّات الخاصّة"

د. علي البوجديديّ ▫

يُعدّ مؤلّف بياتريس ديدياي (Béatrice Didier) "اليوميّات الخاصّة"1، كما أعلنت عن ذلك المترجِمة جليلة الطّريطر2، نصّاً من أهمّ النّصوص المؤسِّسة لنظريّة اليوميّات الخاصّة في الأدب الفرنسيّ، ومجهوداً تأسيسيّاً لهذا الجنس الأدبيّ المخصوص، بلْ ومن أهمّ الكتب النقديّة في بابه، جاء مُوازياً لجهود فليب لوجان، النّاقد الفرنسيّ الرّائد في التّنظير للسّيرة الذّاتيّة في كتابيْه: "السّيرة الذّاتيّة في فرنسا"3، و"العقد السّير ذاتيّ"4. وقد انخرطت المترجِمة في هذا البحث وقادها للاهتمام به والانكباب عليه: تخصّصها الدّقيق في كتابات الذّات من سيرة ذاتيّة5، وبُورتريه ذاتيّ6، وكتابات النّساء الذّاتيّة7، في ظلّ ما أضحَى يَعرفه هذا الفرع العلميّ من تطوّر نوعيّ على مستوى الإبداع والتّناول النّقديّ. وديدياي -المولودة سنة 1935م- ناقدة وأديبة فرنسيّة وأستاذة مميّزة بدار المعلّمين العليا بفرنسا، مختصّة في الأدب الفرنسيّ للقرنيْن الثّامن عشر والتّاسع عشر. أشرفت سنة 2013م على المعجم الكونيّ للمبدعات، وقد شاركت فيه الطّريطر بمقال عن الشّاعرة التّونسيّة زبيْدة بشير8.

▫ كاتب وأكاديميّ من تونس

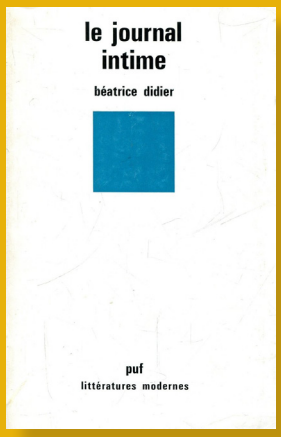


▣ الكاتبة الفرنسية بياتريس ديدياي

وعلى هذا السّمت لاحظت المترجمة أنّه وبموازاة هذا الحراك النّقديّ الغربيّ، لم نُعنَ في النّقد العربيّ الحديث كلّ العناية «بتعريب أمّهات النّصوص النّظريّة المؤسّسة لمختلف نظريّات الأجناس الذّاتيّة، بما فيها مؤلّفات فليب لوجون التّقعيديّة على وجه الخصوص» 9. بل خلُصت إلى معاينة هذا النّقص الهائل الذي تعرفه السّاحة العربيّة إزاء «ترجمة مدوّنات النّقد النّظريّة المعنيّة بأدب الذّات فضلاً عن المجهودات التّرجميّة الأولى»10 .

ومن هنا تأتي ترجمتها لمؤلّف ديدياي محاولة منها لتحيين هذا المنجز النّقديّ، ولفت الانتباه إلى إحدى أهمّ المرجعيّات النّصيّة الأجنبيّة بما يُعزِّزُ مساءلته، وييسّر إعادة فهم «فرضيّاته ومقولاته المفهوميّة والاصطلاحيّة القاعديّة»11، وهي التي كانت تعتقد جازمة أنّ غاية كلّ عمل ترجميّ ومبتغاه إنّما هو تطوير خطاب نقديّ عربيّ يُعنى بأدب الذّات، يكون في الآن نفسه مرِناً قادراً على «صياغة موضوعاته وتشقيقها ضمن شبكة اصطلاحيّة محيّنة ومشتركة بين مختلف أقطار العالم العربيّ»12.

ووفق هذا التّصّور المنهجيّ، وهذا الخيط الفكريّ النّاظم؛ رامت المترجِمة من خلال عملها -علاوة على نقل النّصّ الأصليّ إلى قرّاء العربيّة- أنْ تيسِّر للعرب «إنماء الزّاد المصطلحيّ في هذا الحقل النّقديّ، والاجتهاد في ملْء ثغراته ومواطن نقصه أو لبسه»13. فكيف أمكن للمترجِمة أنْ تبلغ غايتها، وأنْ تقدِّم نصّاً ترجميّاً إلى قارئ العربيّة أوفَى ما يكون، يسدُّ ثلمة مصطلحيّة ويرسم حدوداً بائنة جليّة في حقل معرفيّ بكر، في ظلّ توافر النّصوص الإبداعيّة العربيّة وتواترها، وميْل المبدعين إلى الكتابة عن الذّات وهمومها مقابل ضمور نقد قادر على فهم أجناسيّة تلك النّصوص وتسليط مسبار القراءة المنتجة التي تُعنَى بترسّم تطوّر الجنس الأدبيّ واستجلاء خصائصه المائزة؟



في أقسام الكتاب وإشكاليّاته

حين نتصفّح كتاب "اليوميّات الخاصّة" لمؤلّفته بياتريس ديدياي، نتبيّن بوضوح أنّها قد قسّمته إلى إشكاليّة وأجزاء ثلاثة. فأمّا الجزء الأوّل منه فخصّته لدراسة اليوميّات الخاصّة من الوجهة التّاريخيّة والاجتماعيّة، بينما اعتنت في الجزء الثّاني بمقاربة اليوميّات الخاصّة من النّاحية النّفسانيّة. وجعلت الفصل الثّالث -وهو أطولها- لليوميّات باعتبارها أثراً أدبيّاً وشكلاً مفتوحاً وبُنى معلومة.

وأمّا المترجِمة فقد ختمت العمل بفهارس للبيبليوغرافيا، ولأسماء الأعلام والمصطلحات المعرّبة، وهو ما يكشف عن إرادة في تطوير مبحث كتابات الذّات، وإغنائه بمصطلحات عربيّة دقيقة، والسّعي نحو استحداث خطاب نقديّ عربيّ متكامل أجناسيّاً، يُسهم في معالجة نصوص الذّات، بما فيها اليوميّات الخاصّة. ولعلّ متصفّح الكتاب يمكنه أن يتتبّع محاولة كاتبته بياتريس ديدياي تعريف اليوميّات، وهي ترى منذ البَدْء أنّ تعريفها ليس بالأمر الهيّن، ولا بالمركب الذّلول، حتّى حُقّ أنْ تسمِّيها «جنس/ عنقاء بامتياز»14، يقوم على التَّحوّل المستمرّ وعلى الولادة من رميم، وعلى البعث الجديد بتجدّد الزّمن. ولمّا كان همّ ديدياي أنْ تحاصر مفهوم اليوميّات

الخاصّة، على صعوبته وتطوّره، حاولت أن تعرّفها تعريفاً بالخُلف، أيْ بإبراز ما لا تُمثّله اليوميّات، وإظهار ما لا يدخل ضمنها. فرأت أوّلاً أنّ اليوميّات الخاصّة «تختلف اختلافاً بيّناً عن السّيرة الذّاتيّة والمذكّرات اللّتيْن تُكتبان بعد الحدث، وغالباً بعد مدّة طويلة من انقضائه. فالسّيرة الذّاتيّة أكثر تمحوراً حول الحياة الشّخصيّة، بالقياس إلى المذكّرات التي تُولي مزيداً من العناية بالبُعد التّاريخيّ»15. وألفَتْ ديدياي ثانياً أنّ ما يُميّز اليوميّات عن غيرها كون «التّطابق التّام في اليوميّات بين الحدث والكتابة لا يمكنه البتّة أنْ يتحقّق»16. ولهذا خلُصت الكاتبة إلى أنّنا سنغادر سجلّ اليوميّات وننتقل إلى سجلّ السّيرة الذّاتيّة حالما تتراخى المدّة الزّمنيّة الفاصلة بين الحدث والمكتوب أو تتوسّع. ومن أضرب الاختلافات الأخرى التي محّصتها ديدياي، أنّ اليوميّات الخاصّة تختلف كلّ الاختلاف عن أدب الرّحلات. ولهذا رأت أنّه لا يمكن للرّحلة «أنْ تُشكِّل يوميّات، ما لم تكن قد دُوِّنتْ يوماً بيوم، أو أنْ تكون قد اتّخذت شكلاً ترسُّليّاً»17.

وإذا كانت اليوميّات الخاصّة تختلف اختلافاً جليّاً عن السّيرة الذّاتيّة والمذكّرات وتتميّز عن الرّحلة، وليست منها في شيء، فما هي خصائصها الفارقة؟ وما هي عناصرها المحدِّدة لجنسها الضّامنة لهويّتها؟

في محاولة حدّ اليوميّات الخاصّة

يتقصَّى قارئ التّرجمة -مبثوثاً في الكتاب- مفهوم اليوميّات الخاصّة، ويقف من ذلك على مميّزات هذا الجنس الأدبيّ. ذلك أنّ اليوميّات الخاصّة تُوسم بكونها «خفيّة وسريّة»18. ومن سماتها الفارقة أيضا أنّها «سينما الحقيقة»19، تسجّل بوفاء أقوال الآخرين، فتصير لهم «ذاكرة حقيقيّة»20، وتنبري مجالاً أمثل لتذكّر الأحداث واستعادة المحادثات، وتقييد ما قد يكون قابلاً للضّياع والتّلاشي. وعلى هذا السّمت، انبرى كاتب اليوميّات مهووساً بأنْ «يُخزّن كلّ شيء، بأنْ يدوِّن كلّ ما يطرأ حتّى لا يضيع أيّ شيء»21. فهو يعي جيّداً أنّ الكلمات تتلاشى ويطويها النّسيان، بينما على خلاف ذلك «الكتابة تبقى. قوّة الأيّام تكمن في بقائها»22. ولذلك يحرص كاتبها أن يُخزِّن يوميّاته كي تنجو من «التّآكل والإهدار»23، الذي قد يتهدّدها، جاعلاً في الآن نفسه من يوميّاته الخاصّة غُنماً ورصيداً متنامياً يربو ويزداد. «ففي كلّ يوم يزيدُ كاتب اليوميّات رأس ماله الكتابيّ، شاعراً بأنّه يُمارس تمريناً روحيّاً يعود عليه بنفع

جوّاني»24. ولقد أحسن فعلاً رَمُوز (Ramuz) حين عبّر قائلاً: «ينبغي تسطير الأيّام بسنّ القلم، حتّى نتذكّر على الأقلّ أنّنا عشناها»25. ومن هنا انبرى كاتب اليوميّات حريصاً على «استرجاع الأمكنة التي تمكّنه من استعادة الذّكرى»26.

وقد صدق بنيامين كونستان حين كتب قائلاً: «هذه اليوميّات هي ضرب من التّاريخ، وأنا أحتاج تاريخي مثل تاريخ آخر حتّى لا أستمرّ في نسيان ذاتي وتجاهل أناي»27. إذا كان إثبات التّاريخيّ هامشيّاً في النّصوص الأدبيّة عامّة؛ فإنّ اليوميّات «تثبت خلافاً لذلك التّاريخ؛ لأنّه يمثّل هوّيتها نفسها»28. وليس خافياً أنّ «التّاريخ الزّمنيّ هو بالأساس طقس كتابيّ، وهو شبيه باعتناء كاتب الرّسالة بوضع التّاريخ»29. على أنّ إثبات المكان والزّمان في اليوميّات هو بمثابة «الارتكاز على وقائع يعدّ -نسبيّاً- صُلباً من أجل الاندفاع نحو بُؤر للأنا أكثر تلاشياً، وهو أيضاً من باب استعمال وساطة الكلمات التي لا تمثّل كتابتها أيّ جهد لانقداح الكتابة»30.

وبهذا التَّصوّر، ووفق هذا الخيط النّاظم، وجدت الباحثة أنّ اليوميّات الخاصّة تنهض بأكملها على «الاعتقاد في أنا، وفي الرّغبة في معرفته، في رعايته، في محاورته، في تدوينه على الورق»31.

وصار بهذا المعنى تدوين تاريخ الأنا «إفرازاً يوميّاً منتظماً، ضرورة فيسيولوجيّة تفرز متعة، هي في حدّ ذاتها تعبير عن إشباع رغبة»32.

وتأكيداً على هذا المعنى، خلصت الكاتبة إلى أنّ اليوميّات الخاصّة لم تكن سوى «حوار مع الذّات»33، وهي «ملجأ الفرد، والمقام المفضّل لحفظ السرّ»34، ولكنّها مع ذلك «جنس منفتح على الغير»35. فالآخر يحتلّ منها موضعاً، ذلك أنّ كاتب اليوميّات، وإنْ «نزع إلى تحليل ذاته، فإنّ هذا التّحليل سرعان ما يتحوّل إلى تحليل علاقاته بالآخرين»36. والآخرون لا يغيبون تماماً، بل يحضرون موضوعاً، و«عيناً رائية»37، رقيبة، تكشف عن حياة الكاتب في المجتمع وتفاعله به وبقضاياه.

ولأهميّة هذا الجنس الأدبيّ، مثّلت الكتابة اليومياتيّة عند عديد من الفنّانين «نمطاً تعبيريّاً موازياً: مقاماً للتّعبير عن التّجربة والمشاريع الخاصّين، ومقاماً لصوغ نظريّة للفنّ»38. غير أنّ اليوميّات الخاصّة -على الرّغم من ذلك- تظلّ كتابة «حريّة»39، حريّة المؤلّف في أنْ «يقول كلّ شيء، وذلك حسب الشّكل والإيقاع اللّذيْن يناسبانه»40، وقانونها الوحيد أن تُمارس الكتابة فيها «يوماً بيوم»41، في ضرب من التّكرار الدّوريّ،

وحدّتها الباحثة بكونها «أثراً يُكتب يوماً بيوم»42؛ إذْ لا يمرّ يوم «دون كتابة سطر واحد»43. كما أنّ بصمة الأيّام لا يمكن أن «يمحوها الإنشاء الكتابيّ»44. على أنّ بياتريس ديدياي تشدّد -وهي ترصد حركة نصّ اليوميّات- أنّها قائمة على نوع من الهوس «بتدوين اللّحظات الأكثر كثافة»45. ولعلّ الخصيصة التي تميّز اليوميّات الخاصّة عن غيرها أيضاً أنّها «تنتمي إلى مجال المتقطّع، لا تلعب فيها الذّاكرة ذلك الدّور العضويّ المنظّم الذي تلعبه في السّيرة الذّاتيّة»46. ولأنّ اليوميّات الخاصّة تعرِض تجربة، فقد ساعد ذلك على منح نصّ اليوميّة وحدته، بل أنقذه من «تشظّي النّسق اليوميّ»47، ومكّنه -على وجه مخصوص- من أنْ يجعل من التّاريخ «علامة الاندراج في الزّمن»48، وأنْ تصير «أداة توقٍّ من الوقوع في النّسيان، وفي أغلاط الذّاكرة»49. وهكذا خلُصت ديدياي إلى أنّ كتابة اليوميّات هي بحدّ ذاتها «تذكّريّة»50، تمكّن وهي «ترسم الحياة يوماً بيوم من العود إلى الوراء»51. وعطفاً على ذلك، أورث هذا التّقطّع اليوميّات سمة «التّشظّي»52 الجوهريّة، فاحتلّ «المجزّأ أو المتشظٍّي»53 مكانة مرموقة في «الجماليّة الرّومنطيقيّة»54، وعرف ازدهاره

مع بروز هذا التّيّار الأدبيّ. ومن هذه الوجهة، حُقّ لنا أن نلاحظ قيام اليوميّات الخاصّة على «جماليّة المتقطّع والمجزّأ»55، ونهوضها على تقنيّات «الاختزال»56، في رسم بورتريه الشّخصيّات مثلاً حتّى صار التّقطّع «من متعلّقات الحياة»57. وتأسيساً على ما سبق، انبرت اليوميّات الخاصّة جنساً بالغ المرونة، يسمح بحركة الذّهاب والإيّاب بين «زمن معيش وزمن التّحرير الأوّل، وزمن التّحرير النّهائيّ أو التّحارير المتتابعة»58، وهو ما يُفسِّر رتابتها وتنوّعها في الوقت ذاته؛ رتابة الأيّام في تواليها وتنوّع حوادثها وتلوّنها. وبما أنّها تُحاك من البطء والنّضج، انبرتْ «الأيّام تتشابه، والجملة تعكس هذا الجمود، وهذا الرّوتين»59. بيد أنّها «رتابة الحياة نفسها، وتنوّعها اللاّ نهائيّ»60.

وتُضيف الباحثة خصيصة أخرى تميّز بها اليوميّات الخاصّة حين تظفر من خلال الأمثلة والشّواهد الأدبيّة التي تتبّعتها وانتخبتها من عيون نصوص الأدب الفرنسيّ والعالميّ، كونها كتابة «تزخر بالأحاسيس»61، وتحفل بالتّعبير عن المشاعر؛ لأنّها في عُرفها عبارة عن «قطعة أثاث داخليّة»62، تسمح لخصلة الحميميّ والذّاتيّ بالبروز، وتشبع نهم الذّات للتعرّي، وكشف المستور، وإماطة اللّثام عن القابع في ثنايا الذّات المخبوء في تلافيفها وقاعها. ولربّما سمح تطوّر مفهوم الحميم لمؤلّف اليوميّات أنْ يكشف لقارئه عن «الحميم الشّخصيّ»63، وأنْ ينفذ إلى هذه «الطّبقات المجهولة»64، في نوع من البوح، كما لو كان كلامه «صنو كلام المريض الممدّد على أريكة المحلّل النّفسانيّ»65، يهذي ويكشف عن هواجسه وأحلامه ورغباته الدّفينة، فتخرج مضمّخة بما في الذّات من أطياف وأحداث.

واليوميّات في عُرف الكاتبة ليست إلاّ «مرآة كاذبة. فالصّور التي تعكسها هي بحدّ ذاتها مجزّأة مزيّفة. إنّ كاتب اليوميّات هو أبعد ما يكون عن التّطوّر المتناغم الذي من شأنه أن يجعل منه كائناً منسجماً وفذّا، فهو يرى نفسه وقد تحوّل إلى كائنيْن اثنيْن أو أكثر»66. أليس كاتب اليوميّات شخصاً منشطراً، أو «شخصين في شخص واحد: هو يفعل، ومن ينظر إلى نفسه وهو يفعل، وهو من يكتب»67. وكاتبها نفسه شخصيّة مضاعفة «هو كاتب، ومادّة كتابيّة»68. ولذا أَلِفَت اليوميّات ضاجّة بحياة أصحابها الدّاخليّة، وهي بالخصوص «مقام الرّغبة المدانة عندما يتمّ إشباعها»69، بلْ هي «ملجأ الحميم»70. وبموازاة ذلك، أضحت مدعوّة إلى «التّعبير عن الرّغبة المبتورة، المكبوتة وترجمتها وتعريتها»71.

وفضلاً عمّا ذكرنا من خصائص فارقة، تحوّلت اليوميّات الخاصّة إلى مقام في القول «يمكننا أن نقول فيه كلّ شيء»72، أو هي «حافظة سرّ صمّاء»73، وهو ما يجعل منها «المؤتَمن على السرّ»74. ولكنّها نبّهت في الوقت ذاته إلى أنّ إيقاع اليوميّات الخاصّة مختلف من كاتب يوميّات إلى آخر، وهو متعدّد، وأنّ كثافتها متباينة إسهاباً أو اختصاراً.

غير أنّ اليوميّات نصّ متحوّل كثيراً ما يعتري مادّته النّقص والشّطب والتّمزيق، بلْ قد يقع في الكثير من الإتلاف «يفوق ما أُتلف من مخطوطات روائيّة أو مقاليّة»75. وفي ما وصلنا من يوميّات خاصّة، نجد أثر ما قد أباحه الكاتب لنفسه من عمليّات إتلاف مسّت بعض يوميّاته إراديّاً، فكان يعمد إلى «إلقاء سنوات مكتوبة بأسرها في النّار»76. وما يبقَى من اليوميّات يكون قطعة مختارة أو نصّاً هارباً من الموت والاندثار.

وعلى هذا النّحو، غدت اليوميّات لحميميّتها «مقام الهوس، هوسُ الجسد والأمراض.. ولكنّها أيضاً مقام الرّغبة»77، وانبرتْ الفضاء الأمثل الذي يمكِّن على نحو جليّ «ترجمة كتابيّة للصّرخة»78، ويمكّن من «ترجمة القلق»79. وانتهت الباحثة إلى أنّ اليوميّات هي المقام الأمثل الذي «يسجّل فيه تاريخ»80. وهكذا يمكن القول إنّ اليوميّة الخاصّة هي «مرآةٌ قاسية بوجه خاصّ لتناقضات المؤلّف الحديث وقلقه»81. وهي حقّاً مقام الانطواء والتحصّن الخاصّ، ووجدت أنّها «أكثر من أيّ جنس آخر مهيّأة لكي تكون حاوية للوقائع واليوميّات»82. ورأتْ أنّ كاتب اليوميّات «لا يتوقّف عن الامتعاض من كونه مشتّتاً، ومدمّراً، ومحطّماً بما تسبّبه له هذه الحياة الخارجيّة، ووجود الآخرين من مضايقات»83.

الخاتمة

وخلاصة الأمر ومنتهاه، يمكن أن نقرّر أنّ اليوميّات الخاصّة كتابة سريّة خفيّة، وذاكرة حقيقيّة وتاريخ حافل للأنا ولكلّ ما تعيشه وتعرفه. وميزتها الفارقة أنّها تكتب يوماً بيوم في لون من التّكرار الدّوريّ. بيد أنّها أيضاً كتابة المتقطّع والمتشظّي المجزّأ. ولهذا فميسمها الفارق أنّها كتابة المرونة والبطء والنّضج، تأتي ثريّة بالأحاسيس، وحافلة بوصف المشاعر، معبّرة عن الحميميّ والشّخصيّ وما يعتري النّفس من قلق وشجن، وما ينتابها من آلام وأفراح وهموم. وهي -علاوة على ذلك- كتابة بالشّواهد، يعتريها الشّطب والتّمزيق، وإعادة تدوير النّصوص السّالفة. وهكذا تساءلت

الكاتبة في خاتمة كتابها إنْ كان بالإمكان «في زمن أضحى فيه كلّ شيء مسجّلاً في الحين أو مذاعاً»84، مواصلة «مسك يوميّات أفكارنا ومشاعرنا»85. وهو سؤال مشروعيّة حياة هذا الجنس الأدبيّ في ظلّ التّحوّلات التّكنولوجيّة العديدة، وقدرته على البقاء والصّمود، وانخراط المبدعين في تدوين ما يعتري نفوسهم يوماً بيوم، ليقيّد على الأوراق أو ينشر على محامل جديدة كصفحات الإنترنت والمدوّنات الخاصّة وغيرها. وأمّا المترجمة جليلة الطّريطر، فقد تمكّنت -من خلال ترجمتها هذه- أنْ تحافظ محافظة دقيقة على صياغة النّصّ الفرنسيّة، ولم تحوّل ترجمتها إلى ضرب من التّأويل، بلْ جعلتها تعريباً دقيقاً بلغة عربيّة مختارة، وأقامتها على ضرب من التّسلسل التّرجميّ، الذي لا يتوخّى القفز إلى مراحل متقدّمة تربك استراتيجيّات متابعة التّصوّرات النّظريّة في تسلسلها التّاريخّي، وهو ما وقع مع جورج ماي86 الذي عُرِّب بدلاً من تعريب آثار فيليب لوجون. ولقد استتبع هذا التّصوّر سياسة المترجمة الثّابتة في كامل عملها؛ إذْ لم تعمد إلى إثقاله بكثير من الهوامش والاستطرادات، واكتفت -بدلاً عن ذلك- بالإحالة على الأثر في صيغته اللّاتينيّة.

الهوامش

1 - راجع في هذا الصّدد:
Béatrice Didier: Le Journal intime, Paris, PUF, 2004.
وقد صدر الكتاب مترجماً عن معهد تونس للتّرجمة. انظر: بياتريس ديدياي، اليوميّات الخاصّة، ترجمة: جليلة الطّريطر، مراجعة: محمّد آيت ميهوب، طبعة 1، تونس، معهد تونس للتّرجمة، 2021م.
2 - جليلة الطّريطر: ناقدة ومترجمة تونسيّة، وأستاذة الأدب العربيّ الحديث بكليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة بتونس. من أهمّ مؤلّفاتها: رجع الأصداء في نقد وتحليل أصداء السّيرة الذاتيّة لنجيب محفوظ، وكتاب: مقوّمات السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث، وأدب البورتريه، وكتاب: تحرير المرأة العربيّة في عصر النّهضة من بلاغة الخطاب إلى تحليل الأنساق الثّقافيّة (بالاشتراك)، وكتاب مرائي النّساء: دراسات في كتابات الذّات النّسائيّة العربيّة، الحائز على جائزة الشّيخ زايد فرع الدّراسات النّقدية لسنة 2023م.
3 - راجع في هذا الصّدد:
Philippe Lejeune : L'autobiographie en France, Paris, Ed Armand Colin, 1971. pp 217- 236.
4 - راجع في هذا الصّدد:
Philippe Lejeune : Le pacte autobiographique, Paris, Ed Seuil, 1975.
5 - جليلة الطّريطر، مقوّمات السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث: بحث في المرجعيّات، طبعة 1، تونس، مركز النّشر الجامعيّ، 2004م.
6 - جليلة الطّريطر، أدب البورتريه: النظريّة والإبداع، طبعة 1، صفاقس، دار محمّد علي الحامّي، 2011م.
7 - جليلة الطّريطر، مرائي النّساء: دراسات في كتابات الذّات النّسائيّة العربيّة، طبعة 1، تونس، الدّار التّونسيّة للكتاب، 2021م.
8 - راجع في هذا الصّدد:
Béatrice Didier et Autres: Dictionnaire Universel des créatrices, Sous la direction de: Béatrice Didier, Antoinette Fouque, Mireille Calle-Gruber, Paris, Éditions des femmes-Antoinette Fouque, 2013.
9 - بياتريس ديدياي، مصدر سابق. مقدّمة المترجمة، ص7. ولعلّ أولى محاولات ترجمة لوجان كتاب: فليب لوجان، السّيرة الذّاتيّة: الميثاق والتّاريخ الأدبيّ، ترجمة: عمر حليّ، طبعة 1، بيروت، المركز الثّقافيّ العربيّ، 1994م.
منها أيضاً ترجمة جورج ماي. راجع أيضاً: جورج ماي، السّيرة الذّاتيّة، تعريب: محمّد القاضي وعبدالله صولة، طبعة 1، تونس، بيت الحكمة، 1992م.
10 - بياتريس ديدياي، اليوميّات الخاصّة، ترجمة: جليلة الطّريطر- ص8.
11 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص8.
12 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص9.
13 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص10.
14 - بياتريس ديدياي، مصدر سابق- ص24.
15 - بياتريس ديدياي، نفسه ، ص14.
16 - بياتريس ديدياي، نفسه. ص14.

17 - بياتريس ديدياي، نفسه. ص19.
18 - بياتريس ديدياي، نفسه. ص11.
19 - بياتريس ديدياي، نفسه. ص23.
20 - بياتريس ديدياي، نفسه. ص24.
21 - بياتريس ديدياي، نفسه. ص75.
22 - بياتريس ديدياي، نفسه. ص76.
23 - بياتريس ديدياي، نفسه. ص78.
24 - بياتريس ديدياي، اليوميّات الخاصّة، ترجمة: جليلة الطّريطر. ص78.
25 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص76.
26 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص127.
27 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص27.
28 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص222.
29 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص222.
30 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص223.
31 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص82.
32 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص29.
33 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص34.
34 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص34.
35 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص34.
36 - بياتريس ديدياي، اليوميّات الخاصّة، ترجمة: جليلة الطّريطر- ص34.
37 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص35.
38 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص28.
39 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص12.
40 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص12.
41 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص13.
42 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص41.
43 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص41.
44 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص41.
45 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص27.

46 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص14.
47 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص21.
48 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص33.
49 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص33.
50 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص127.
51 - بياتريس ديدياي، اليوميّات الخاصّة، ترجمة: جليلة الطّريطر- ص127.
52 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص16.
53 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص49.
54 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص49.
55 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص224.
56 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص232.
57 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص224.
58 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص17.
59 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص216.
60 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص17.
61 - بياتريس ديدياي، اليوميّات الخاصّة، ترجمة: جليلة الطّريطر- ص19.
62 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص49.
63 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص65.
64 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص65.
65 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص65.
66 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص155.
67 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص155.
68 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص156.
69 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص173.
70 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص174.
71 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص175.
72 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص28.
73 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص28.
74 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص28.

75 - بياتريس ديدياي، اليوميّات الخاصّة، ترجمة: جليلة الطّريطر- ص31.
76 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص31.
77 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص54.
78 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص60.
79 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص54.
80 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص54.
81 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص85.
82 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص103.
83 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص119.
84 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص249.
85 - بياتريس ديدياي، نفسه- ص249.
86 - جورج ماي، السّيرة الذّاتيّة، تعريب: محمّد القاضي وعبداللّه صولة، طبعة 1، تونس، بيت الحكمة، 1992م.

لوحة الفنّان عبدالقادر الريّس، الإمارات العربية المتحدة

الذّات وصور سقوطها في رواية "نقطة الانحدار" لـ فاتحة مرشيد

نادية بلكريش

تُعدُّ رواية "نقطة الانحدار"1 للشَّاعرة والرّوائية المغربية فاتحة مرشيد، الصَّادرة في طبعتها الأولى عن المركز الثَّقافي للكتاب بالدَّار البيضاء/ المغرب، 2022م، في مائة واثنتين وتسعين صفحة من القطع المتوسّط، العمل الرّوائي السَّابع للكاتبة 2. إلّا أنَّ اللافت للنَّظر في تجربة فاتحة مرشيد الرّوائية أنَّ هذه الرّواية لا تخرج عن نمط الكتابة السَّردية عند الرّوائية التي عوَّدت القارئ على توزيع أحداث رواياتها ما بين المحلّي (المغرب) وخارج المحلّي (أمريكا - الغرب عامَّة).

كاتبة من المغرب

الروائية المغربية فاتحة مرشيد

تركّز الرّواية على ثيمة أساسية (محورية) تتجلّى في السُّقوط/الانحدار الذي تجعله شخصيات الرّواية مدار تفكيرها. ذلك أنَّ ما يثير المتلقّي في هذا النَّصّ الرّوائي -منذ القراءة الأولى- هو صور السُّقوط/ الانحدار المرتبطة بالذّات/ الشَّخصيات، سواء على المستوى المادّي/ الاجتماعي، أو النَّفسي. فكيف تتمثل الذّات صور سقوطها/ انحدارها في هذا النَّص الرّوائي؟ وكيف يقيّمها السّارد المهيمن على عملية السَّرد (شخصية حميد)؟ وما الاختيار السَّردي الملائم الذي انتهجه السّارد/ الرّوائية الضّمنية (فاتحة مرشيد) لتجاوز هذا السُّقوط على المستوى النَّفسي على الأقل؟

الذّات بين الرُّقي الممكن والسُّقوط المحتمل

يقدّم سارد رواية "نقطة الانحدار" نظرة عامَّة عن واقع المجتمعات المتقدّمة (أمريكا) انطلاقاً من نظرة عامَّة حول الذّات وتمثلاً لها، على مستوى الوعي بالهُوية والكينونة، وبالقدرات، والإنجازات، والأفعال؛ يجعل هذه الذّات/الذَّوات (الشَّخصية/ الشَّخصيات) تقدّم تقييماً عامّاً وكلّياً لنفسها، قد يكون إيجابياً أو سلبياً، بحسب نظرة الذّات إلى ذاتها، وبحسب علاقتها بالغير، وموقعها الاجتماعي وأدوارها 3. ذلك أنَّ الرّواية -باعتبارها نصَّاً سرديّاً إشكاليّاً يكون محوره هو الذّات- تشيّد الكثير من الصَّور الرّوائية التي تعبّر -في الكثير من الأحيان- عن عدم رضا شخصيّاتها عن ذواتهم وأفعالهم وأدوارهم.

لهذا، يكشف سارد نصّ "نقطة الانحدار" عن درجة عالية من الحسَّاسية تجاه السُّقوط/ الانحدار بكلّ أشكاله؛ إذ تبني نموذجها الإنساني على قانون أساسي وهو السُّقوط/ الانحدار، باعتباره بانياً للعالم الرّوائي، ومحفّزاً على السَّرد/ البوح، وعلى الكشف عن أسباب السُّقوط ودوافعه. يقول السّارد: "كنت أعلم أنَّ الولايات المتّحدة الأمريكية

لها الصَّدارة في الرَّفع بالإنسان إلى أعلى، ولم أكن أشكُّ في أنَّ لها الصَّدارة في الرَّمي به إلى الأسفل كذلك" (ص75). ويقول أيضاً: "لا يا حبيبي، أنا آخر من يحكم عليك.. كلّ واحدٍ منّا له انحداره الخاصّ، ولا أحد سيرمي الآخر بحجر"؛ إذ ترد مؤشّرات هذا السُّقوط/ الانحدار على طول المسار السَّردي للرّواية، سواء بشكل مباشر أو ضمني، خاصَّة في الصَّفحات التالية: (27، 31، 48، 49، 51، 53، 95، 115، 132، 157). نجد أنَّ الباعث على السَّرد هو صورة الذّات، ومآلها، وتقييمها سلبياً، ويتمثَّل في صورة السُّقوط/ الانحدار، التي تغدو بنية تُسبغ شروطها على عالم رواية "نقطة الانحدار"، ومكوّناتها من شخصيّات وأحداث وأماكن. فالسُّقوط/ الانحدار يطال كلّ الشَّخصيات التي لها علاقة بالشَّخصية المحورية للرّواية/ شخصية الغالي البردعي، أو تدور في فلكها (شخصية الغالي- الشَّخصية المحورية)، شخصية مورين (ص31)، شخصية جوردن (ص36)، شخصية ميريل جونسن (ص80)، شخصية ماما أوليفيا (ص107)، ذلك أنّ الشَّخصيات التي تزخر بها الرّواية، تؤكّد أمراً واحداً وهو السُّقوط/ الانحدار من خلال الجري وراء المال/ المادَّة والغنى، وما يقود إليه من سقوط وانهيار؛ فتتحوَّل هذه الشَّخصيات إلى مرايا تشخّص شيئاً واحداً وهو: السُّقوط بوجوهه المتعدّدة، لتبدو الشَّخصيات في حالة سقوط متماثلة، وتلتقي في مصير واحد، على الرغم من اختلاف انتمائها العرقي والاجتماعي4 ، مما يحوّلها إلى مشرَّدين ("هوملس" – Homeless).

يقول السّارد: "ما أدهشني بسان فرانسيسكو هو عدد المشرَّدين في الشَّوارع (...) ـــ أتعلم؟ ليل الهوملس كابوس لا ينتهي... هو لا يستطيع النَّوم إلا بعين واحدة؛ لأنَّه معرض لأسوأ الاحتمالات". مما يؤكّد -بطريقة ضمنية- السُّقوط القيمي للمجتمع، ليغدو السُّقوط حالة عامَّة، تشمل الجميع بكلّ طبقاته. فلا أحد يسلم من السُّقوط/ الانحدار، مما يجعل الرّواية تعبر عن مأزق يهيمن عليه الجانب الماديّ، ومحكوم بسقوط قيميّ وأخلاقيّ واجتماعيّ.

يؤكد وعي الشَّخصية المحورية في الرّواية (الغالي البردعي) بسقوطها، عن عدم الرّضا بارتباطها -بالدَّرجة الأولى- بالجانب المادّي/ المال. فيقضّ مضجعها ويقلق راحتها، باعتبارها بطلاً إشكالياً مأزوماً يثور على ذاته، ويجعلها موضع اتّهام وإدانة، كما كان يثور في ما سبق على سلطة شخصية الأب "أذكر جليّاً، علاقته المتوتّرة بوالده... وصرامة الحاج البردعي

الأسطورية معه، وكيف كان يدفعه إلى أقصى إمكاناته... لكنَّ هذا الأخير كان كلّما كبر في السّن، ازداد رفضه لسلطة الأب. كانت علاقتهما تحمل الكثير من التَّوتُّر وسوء الفهم" (ص16). لذا، فكلما حاولت شخصية الغالي الهروب إلى الماضي -عبر مجموعة من الاسترجاعات التي تقوم بها أو تقوم بها شخصية حميد- تجد نفسها أكثر تأزُّماً من الحاضر، خصوصاً في علاقتها بشخصية الأب بموطنه الأصلي (مدينة ابن جرير- المغرب) التي تزيد من حدّة تأزّمها وقلقها.

الذّات وصور السُّقوط/ الانحدار

ترتبط صور السُّقوط/ الانحدار وتتعدَّد من خلال التَّحوُّل في حياة شخصيّات الرّواية. تتحوَّل من شخصيَّات تركض وراء المال/ المادّة، لتجد نفسها -في لمح البصر- في قاع المجتمع (الهوملس). نلمس الوعي بهذا السُّقوط من قِبل الشَّخصية السّاردة الرَّئيسية/ شخصية الغالي التي من خلالها نطلُّ على العالم الرّوائي لنصّ "نقطة الانحدار" الغارق في السُّقوط. يقول السّارد: "كيف أنَّ نظام هذا البلد، الذي يمنحك فرصاً لا تعوَّض، هو الذي لا يرحمك، وأنْ لا أحد محصَّن ضدَّ السُّقوط. أخبرني جوردن أنَّ لكلّ منّا نقطة انحدار، دون أن يخبرني عن نقطة انحدارك أنت" (ص115). والحالة التي عرفتها شخصية الغالي، تعرفها كذلك باقي شخصيات الرّواية.

شخصية مورين: "مورين امرأة أمريكية الأصل، في الخمسين، وجدت نفسها في الشارع... فحكمت عليها المحكمة بالإفراغ" (ص33). شخصية جوردن: "أجاب بتلقائية من يحتاج أن يفضفض لغريب: أنا مهندس كمبيوتر، كانت لي شركة وبيت وزوجة. أفلست الشركة وتراكمت الدّيون، وبين ليلة وضحاها سلب منّي بيتي وطلبت زوجتي الطّلاق" (ص100). شخصية ماما أوليفيا: "أضافت كمن يقفل باب حزن يكاد يجرفه في أيّ حين: وجدت في هذا الشُّغل ما يخفّف عنّي قليلاً، ويعطي معنى لاستمراري في هذه الحياة... إنها مشيئة الرب" (ص108). وهكذا دواليك بالنّسبة إلى باقي شخصيّات الرّواية.

البوح وتجاوز السُّقوط النَّفسي

نتيجة هذا السُّقوط/ الانحدار، تجد شخصية السّارد/ الغالي -وباقي شخصيَّات هذا النَّصّ الرّوائي التي زَجَّتْ بالقارئ في عوالم السُّقوط (الهوملس) وملابساته وعوالمه الغريبة- في البوح

والاعتراف طريقة للتَّخفيف من حالتها النَّفسية، والتَّطهُّر من سقوطها، وتشخيصه، وتفسير دواعيه، وأسبابه. لكنّ هذا البوح هنا، لا يعني تجاوز السُّقوط؛ لأنَّ هذا الأخير يقود إلى الموت في أغلب الأحيان 5، شأن شخصية الغالي التي يقول عنها السّارد: "أَبَعد أن تنوء الحياة بوطأتها عليه، تسلمه إلى الموت يوم نجح في ارتقاء المنحدر؟" (ص185)، مما يجعل السَّرد في هذا النَّصّ الرّوائي ينهض بوظائف عدّة؛ تتجلّى الأولى في البوح والاعتراف بالسُّقوط/ الانحدار، وإدانة الذّات؛ أمَّا الثَّانية، فتتجلّى في التَّطهير من مخلّفات هذا السُّقوط/ الانحدار من جهة أخرى، وذلك من خلال الكشف عن دواعي سقوطها/ انحدارها وأسبابه. لهذا، راهنت الرّوائية فاتحة مرشيد على أسلوب الاعتراف والبوح باعتباره وسيلة لفضح وتعرية المستور داخل المجتمعات المتقدّمة تقنياً (أمريكا)، والمنحطّة على مستوى القيم، لتؤكّد أنَّ الإفراط في الاستهلاك المبني على المال يساهم في سقوط الإنسان وانحدار قيمه الإنسانية. ففي بوح الشَّخصية المحورية/ شخصية الغالي البردعي، تعرية للنَّفس البشرية، وإبراز لبشاعة رغباتها وتهافتها وراء المال.

هكذا تشكّل صور سقوط الذّات/ انحدارها، الصُّور المهيمنة في رواية "نقطة الانحدار" بكلّ عوالمها وشخصيَّاتها وأمكنتها. تطلُّ صور السُّقوط/ الانحدار من خلال بوح الذّات السّاردة (شخصية الغالي) التي تعترف وتبوح بسقوطها/ انحدارها بقالب سردي دائري على مستوى الزَّمن؛ يجعل السُّقوط/ الانحدار ضرورة حتمية لا خلاص منها في المجتمعات المتقدّمة على المستوى التّقني (أمريكا). ومن خلال نبرة قوامها النَّدم والتَّطهير، يبرز مسعى الذّات من خلال سرد الشَّخصيات لأسباب هذا السُّقوط والانحدار بنوع من التَّناوب السَّردي، على الرُّغم من أن شخصية حميد (صديق الغالي) تقوم بتوزيع الأدوار السَّردية بين الشَّخصيّات، وتعمل على تنظيم خيوطه ومساراته المتشابكة. لكن السُّؤال الذي يطرح نفسه: لماذا شكَّل البوح جانباً مهمّاً تقوم شخصيات الرّواية من خلاله على تجاوز أزماتها النَّفسية؟ هل جاء ذلك بوعي من الرّوائية، باعتبارها روائية وطبيبة نفسية في الوقت نفسه، لها دراية عميقة بعلم النّفس وتجربة متميّزة في الكتابة السَّردية؟

الهوامش

1 -مرشيد (فاتحة)، نقطة الانحدار(رواية)، ط1، المركز الثّقافي للكتاب، الدّار البيضاء/ المغرب، 2022م، (242 صفحة).

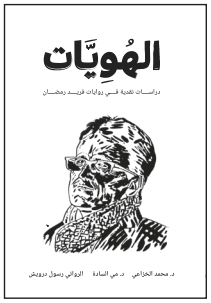
2 - للكاتبة روايات أخرى صدرت مسبقاً، وهي: "لحظات لا غير" (2010م)، و"الملهمات" (2011م)، و"الحقّ في الرحيل" (2013م)، و"التَّوأم" (2016م)، "ومخالب المتعة" (2018م)، و"انعتاق الرَّغبة" (2019م).

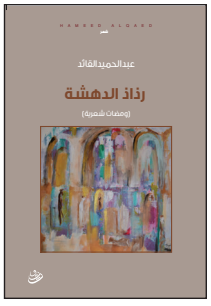
3 - أبو لبن (زياد)، المونولوج الدَّاخلي عند نجيب محفوظ، ط1، دار الينابيع، عمّان، 1994م، ص105.

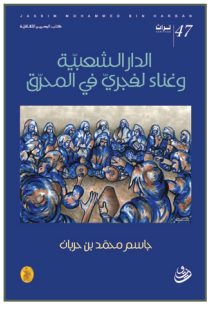
4 - الداهي (محمد)، صورة الأنا والآخر في السَّرد، ط1، دار رؤية للنّشر والتَّوزيع، القاهرة، 2013م، ص121.

5 - الفتلاوي (علي شاكر)، سيكولوجية الزمن، ط1، دار صفحات للدراسات، سوريا، 2010م، ص85.

إصدارات هيئة البحرين للثقافة والآثار







AL-BAHRAIN AL-THAQAFIA

هيئة البحرين
Bahrain Authority for
للثقافة و الآثار
Culture & Antiquities