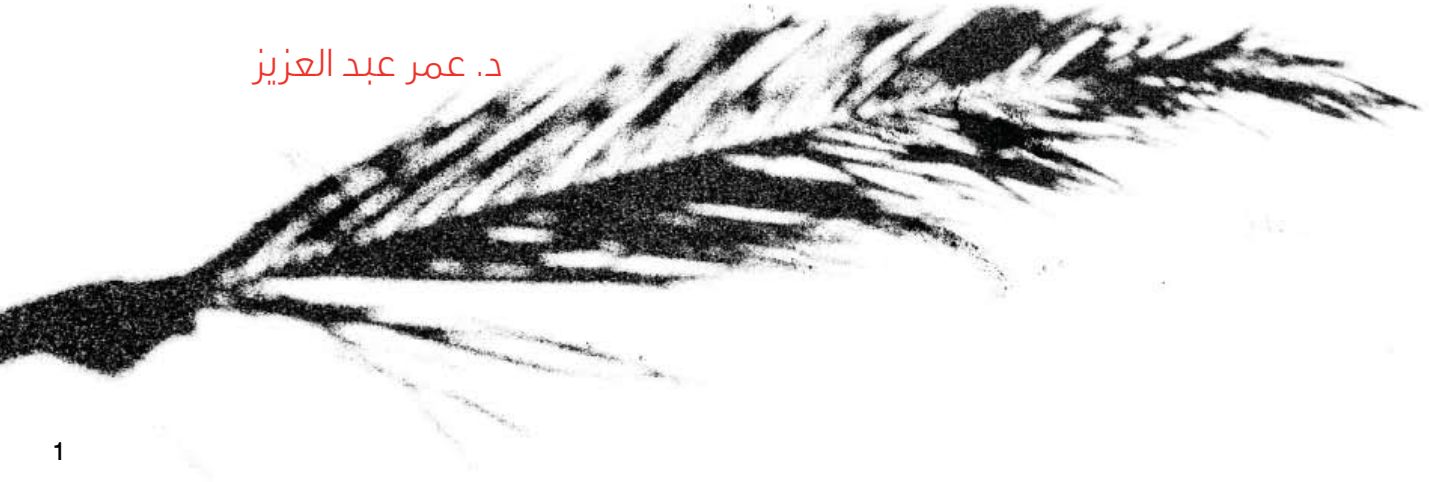
رسالة هامة لقراء الرافد

في عدد الشهر الماضي من (الرافد) وعدنا القراء الكرام بتأمين الوصول إلى (كتاب الرافد) عن طريق موقع الرافد الإلكتروني بالشبكة العنكبوتية وقلنا ضمناً إن الرافد ستواصل تطوير حضورها النوعي والكمي من خلال الأخذ بأفضل معايير المهنة الإعلامية الثقافية الراشدة وقد تحرك دولاب العمل فعلياً حيث يمكن لمن لم يتمكن من قراءة الأعداد السابقة من (كتاب الرافد) العودة إلى موقعنا لتصفُّح كامل الإصدارات المتنوعة التي توالت خلال الأشهر الستة الماضية وفي هذا العدد سنكون على موعد فريد مع كتاب جديد للأستاذ الدكتور عبد العزيز المقالح الغني عن التعريف، ويحمل الكتاب عنوان (الكتابة البيضاء).. تلك التي تدّعي بأنها خارج الدلالة والمعنى، وتتنكّب مشقة السفر في دروب التجريب الشعري الخالي من الشعرية، كما يُنوّع الكتاب على سلسلة من القضايا المفاهيمية النقدية الخاصة بالشعر العربي، مُعيداً تأصيل المعرفة والذائقة تجاه الشعرية بوصفها حالة سفر دائم صوب إبداع متجدد.

وإذا كنا قد أوفينا بما وعدنا على خط تعميم كتاب الرافد عبر الموقع، وتنبيه القراء والمتابعين إليه عبر غلاف المجلة، فإننا هذه المرة سنضع صورة الكتاب على الغلاف حتى نتلافى المناورات غير السويّة لبعض الموزعين الذين يستكثرون على قراء المجلة حقهم في نيل الكتاب المرفق مجاناً مع العدد. واستمراراً على درب التطوير سنعمم في هذا العدد رسالة خاصة للقراء نطلب منهم فيها المساهمة في إثراء مفردات الملفات المُخطط خلال ما تبقّى من العام، وسنعمل ابتداءً من العدد القادم على تطوير النسق الطباعي واللوني والفصل الإجرائي بين العدد وملف العدد وبطريقة تسمح بالاحتفاظ بالملف الذي سيتكرّس باتجاه المزيد من إثراء الموضوعات المطروقة.

وفي كل الأحوال نكرر دعواتنا للقراء وأصدقاء الرافد لموافاتنا بأي مقترحات إضافية تساعدنا على الارتقاء بالخدمة كما نتمنّى على الجميع إرسال الموضوعات عبر بريد المجلة ليتسنّى رصدها في قواعد بياناتنا، توطئة للرد المباشر عليها كما نتمنّى على المساهمين أيضاً تعزيز موادهم بالصور وشروحها وملاحظة تعميم عتبات النصوص وعناوينها حتى تقترب المسافة بين الكتابة والتحرير الفني، وحتى نبدأ في تدوير الموقع التفاعلي لنشر ما هو مجاز، وغير قابل للنشر في المجلة الأم لأسباب فنية بحتة.

د. عمر عبد العزيز



الرافد

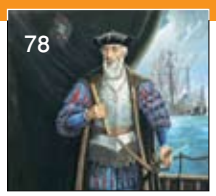
مجلة ثقافية فكرية شهرية
تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة

تُعنى بإثارة السؤال الثقافي العربي الراهن في محاولة لرفده بصوت الجدل الحيوي المفضي إلى السوية الثقافية

04 متابعات وإصدارات

12 برامج الأطفال التلفزيونية

29 حوار مع الكاتب الفرنسي جان ماري غ. لوكليزيو



فهرس العدد

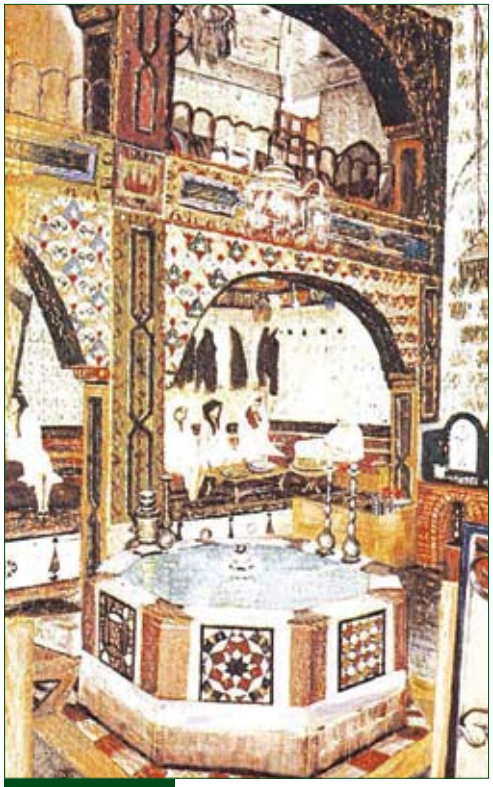
ثمن النسخة : الإمارات ٥ دراهم، مصر: ٣ جنيهات، السعودية: ٥ ريالات، البحرين: ٥٠٠ فلس، قطر: ٥ ريالات، عمان: ٥٠٠ بيسة، اليمن: ٦٠ ريالاً، المغرب: ١٠ دراهم، الكويت: ٥٠٠ فلس، سوريا: ٤٠ ليرة، الأردن: دينار واحد، السودان: ٣٠٠ دينار

ملف العدد
160 - 138

القصة القصيرة جداً : البناء والشكل . تداعيات القصة . مقاربة في الشكل

إشكالية الفن . زكريا تامر . القصة القصيرة جداً: في السعودية . في المغرب

متابعـات	05 - 04
إصــدارات	07 - 06
فصل المقال فيما بين العقل والقلب	11 - 08
برامج الأطفال التلفزيونية	23 - 12
الشعر والهوية في زمن العولمة	
حوار: مع الكاتب جان ماري غ. لوكليزيو	33 - 29
حوار: د. أسامة أبو طالب	40 - 34
المشهد الجميل: تواصل وتكامل	
نقد الشعر ماضياً وحاضراً..	44 - 42
صورة الآباء في عالم الأطفال	
شـراع: في شأن الشباب العربي	
وقال الراوي	55 - 52
أغوار الأمس	59 - 56
الأصول التراثية في "أغوار الأمس"	
"المغتون" والسيرة الروائية	71 - 65
في الأدب المقارن	
يوميـات فاسكو دي جاما	83 - 78
موت الدادائية لمالكوم كولي	
إشكاليات التوظيف البصري للتراث	
ترجمة للحياة: احتراقات الغربة	
سينما: تيار الأفلام القصيرة	
الحمّامات العامة	
نظرية الجمال في فن التصميم	
أنواع الفرجة في المغرب	125
قصة قصيرة : عبـاس	126
شعر : المداخن العالية	127
قصص قصيرة جداً	128
قصة : ظمأ وسيم	129
شعر : وردة المنافي	130
كلمات إلى الوطن المغترب	
قصة : القاص	
الغريب.. قصائد باريس	135



101

المدير العام
عبد الله محمد العويس

مدير التحرير
د. عمر عبد العزيز

هيئة التحرير الاستشارية
هشام المظلوم
عبد العزيز المسلّم
أحمد بو رحيمة

سكرتارية التحرير التنفيذية
عبد الفتاح صبري
أسامة مرة
نورة شاهين

التنسيق
بدرية علي

التنفيذ الفني
مريم بن داغر المرزوقي

التصوير الفوتوغرافي (متابعات)
محمود بنيان

* المواد المنشورة في المجلة تعبر عن كاتبيها ولا تعبر بالضرورة عن رأي دائرة الثقافة والإعلام * ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية * لا تقبل المواد المنشورة أو المقدمة لدوريات أخرى * أصول المواد المرسلة للمجلة لا ترد لأصحابها نشرت أم لم تنشر * تتولى المجلة إبلاغ كتّاب المواد المرسلة بتسلّمها وبقرارها حول صلاحيتها للنشر أو عدمه *

الرافد

www.arrafid.ae

المراسلات: الإمارات العربية المتحدة ـ الشارقة ـ ص.ب 0119
هاتف : 0676111 /971+ - براق : 0666126 /971+

وكـلاء التـوزيـع: دولة الإمـارات العربيـة المتحـدة: شـركة رويـال للطباعة، دبي: ت: 3916001/4، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتـوزيع: ت: 4148482 البحـرين: دار الهلال للتوزيع ت: 03460 - 03000009، اليمـن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعـاء: ت: 2736263-2736262، المغرب: الشركة العربية الإفـريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: 2493000، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: 07873700، سـوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

إدارة الفنون إحدى الأدوات المهمة لدائرة الثقافة والإعلام في إشاعة ثقافة الفن والإبداع التشكيلي بكافة أشكاله وصوره ليصبح في نسيج الثقافة الوطنية..ولذلك سنرى الأنشطة والمعارض الجماعية والفردية المتنوعة وكذلك دورات تدريبية في كافة مجالات التشكيل عدا الأنشطة الدورية الرئيسية لهذه الإدارة على مدار العام في الشارقة والمنطقة الشرقية.

وفي الفترة الأخيرة التأمت عدة معارض مهتمة بنتاجات الشباب الفنانين تأكيداً على الاهتمام بمستقبل التشكيل ومن هذه المعارض.

معرض زوايا خفيفة

معرض في فن النحت شارك فيه كوكبة من الفنانين من عدة دول (الإمارات، لبنان، سوريا، إيران، روسيا وهو يشكل حلقة تواصل في سلسلة المعارض الفنية التي تشكل ملاذاً حافلاً للشباب الفنانين وكاشفاً لمواهبهم في مسيرة الإبداع والفن.

معرض تتابع الأنشطة

معرض للخط العربي والزخرفة لمنتسبي دورات مركز الشارقة المتميزين..وهذا المعرض يقدم نتاج هؤلاء رافداً للساحة الفنية بمميزين في مجال الخط العربي الذي يحظى باهتمام الشارقة في هذا السياق حفاظاً وإدامة لفنون الخط الذي يمثل رافداً من روافد الحضارة العربية في أجل معانيها الروحية والمعنوية والفكرية منذ البواكير البعيدة.

معرض
نتاج دورات المتدربين

معرض ضمن متوالية المعارض المهتمة بنتاج الشباب الموهوب والمبدع تشجيعاً لهؤلاء الذين يضعون خطوتهم الأولى على درب الإبداع التشكيلي وهذا المعرض لشباب شاركوا في ورش فنية عقدت في مراكز ومعاهد وأقنية إدارة الفنون.. استكمالاً لتجربتهم في التدريب والكشف عن المواهب فيهم وتشجيعهم.

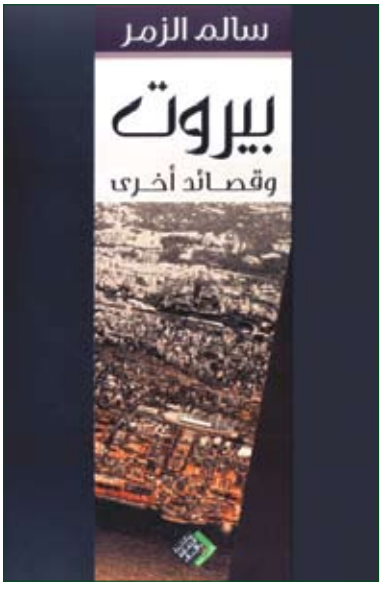
معرض ارتجال

اهتم هذا المعرض بتقديم رؤية مغايرة لفنانين شباب يحاولون التجريب واستحداث أنماط مختلفة في الفن يستشرفون بها الإمكانات المتاحة في المادة والفكرة اختراقاً للسائد أو خروجاً عن المألوف وهذه تجارب متحصنة بروح المغامرة التجريبية. وهذا المعرض محاولة لبث هذه الروح من خلال ضوابط تشجع على اقتحام غير المألوف لتقديم فن متجدد باستمرار.

تراتيل في محراب الوطن

ديوان شعر للدكتور بهجت الحديثي قصيدته مستلة من هوى العشق للمكان والوطن هنا في الإمارات وهناك في بغداد متنكباً وسيلة الفراهيدي في سبك القصيدة التي جاءت متناغمة في موضوعتها حيث الهم العربي الموجوع على شاطئ دجلة والفرات أو في حواري بغداد ليكشف عن بشاعة القمع والاحتلال متخوفاً على الوطن من أن يصبح تلالاً من الذكريات وتخومٌ تحفها ظلال المشانق والبندقية.

تراتيل في حب الوطن قصائد بدم الحبر والدم.. وصرخة حزن على وطن كان شامخاً ومهبطاً للأديان والحضارة والنور.



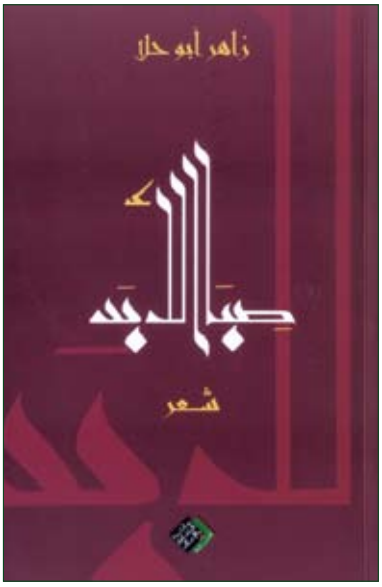
بيروت وقصائد أخرى

ديوان جديد للشاعر الإماراتي سالم الزمر.. ورغم أن الديوان مهر عنوانه عن بيروت إلا أن قصائده جاءت في أقنية القصيدة الإنسانية وبحثت في العلائق الإنسانية وأضاءت عن بعض الأماكن والأزمان وفتشت عن الإنسان في طموحاته الوجدانية والحياتية.. وفي قصيدة بيروت كانت تأملات الشاعر في حالة المدينة ولبنان. النور والنار في آن، الورد والشوك، مطمع الأعادي ومطمح الإنسان العربي كواحة للنور والضياء والأمل.

قصيدة «بيروت» تعمدت بالقافية وفاتحة باتجاه الإنساني وعمق العلاقات الكاشفة عن جماليات التواصل الشفيف.

شـهـد العزلة

أحمد بخيت شاعر مصري يشكل علامة فارقة في القصيدة الخليلية باتجاه ترميم ها وإعادة روح الألق إليها في ديوانه شهد العزلة يبدع في قصيدة التفعيلة حيث يمتلك إيحاء الصورة المبدعة، وكأن الديوان متتالية شعرية تمكن فيها الشاعر من جعل قصيدته إطلالة على الحياة بكافة جوانبها الفكرية والإنسانية وجعل من قصيدته شاهداً على ذكريات الطفولة وأفول العلائق الحميدة وديواناً لنعي المدن الجديدة وعلاقات الأسمنت المزنرة لها.



صبا الأبد

ديوان شعر للشاعر اللبناني زاهر أبو حلا حاول فيه البحث عن الجمال الفني والمتعة بالموضوعة والمفردة والصورة حسب إمكاناته فجاءت الجملة الشعرية متماسكة في فعل الشعر فكان شعراً متأملاً وباحثاً ورائياً من فوق غمام اللحظة النورانية التي امتلكتها القصيدة في مسيرة الكشف عن النور والإبداع والإنسان في أبهى صوره الإنسانية والحياتية المطبوعة في سجله اليومي ما بين المادي والروحي والإنساني والتاريخي.

فصل المقال فيما بين العقل والقلب

د. عبد المعطي سويد

إنه لأمر غريب، وعجيب أن يطالب أحدنا بالفصل بين قوتين مُظْمِيين متلاحمتين، ومتداخلتين في عقيدتنا، وثقافتنا، وهما يكوّنان بالإضافة إلى الجسد جوهر هذا المخلوق الإنساني، والذي يعتبره بعض الفلاسفة إنه هو الإذرة تافهة في هذا الكون العظيم وهو ليس كذلك بالنسبة للفلاسفة آخرين لأنه هو بالنسبة للإسلام في أحسن تقويم ونفخ الله فيه من روحه ويمكن القول كذلك بصعوبة الفصل بين هاتين القوّتين، في النظر، والفعل، وإذا كان ممكناً تحقيقه على الورق، وفي نقاشات الندوات والصالون، وأحاديث الترف بين المتعالمين إلا أنه في معظم المواقف الحياتية يصعب إقامة حدّ فاصل بين هاتين القدرتين، وكثيراً ما تختلط الأمور في قولنا، وفعلنا بين هذين الجانبين.

إن رواسب التفكير الأسطوري المكونة من لغة الشعر والقصّ والسحر الأسطوري في المنطقة العربية قد استمرت في تأثيرها في عقيدتنا، من ناحية، ومن ناحية ثانية إن هذا النمط من التفكير تتجلى آثاره السحرية، بحيث تقودنا بشكل شعوري أو لاشعوري إلى فهم الأشياء، وأمور الحياة الطبيعية، والإنسانية من خلال هذه المخيلة الأسطورة القابعة في قاع فكرنا منذ الأزل، إن لم نقل منذ آلاف السنين سواء على صعيد اللاشعور الفردي أو اللاشعور الجمعي.

ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى سيادة الشعر في فكر وحياة الناس في هذه المنطقة مبتدئين تاريخياً مع بروز هذه السيادة في عصرنا الجاهلي، واستمرار هذه الظاهرة حتى أيامنا هذه رغم تضاؤل الاهتمام بالظاهرة الشعرية وانقلاب مقولة (الشعر ديوان العرب) إلى مقولة (الرواية ديوان العرب) وفي كلا المجالين، نقاط لا نبتعد فيهما عن بناء مخيّلة أسطورية من خلال السرد الروائي واعترافنا باختلاف أنماط الرواية من واقعية وتاريخية وفكرية، إلا أن الرواية، كالشعر، كانا ولا يزالان يتخللهما الجانب اليوتوبي (الخيالي) والذي يقترب من منطق الأسطورة.

اللغة السحرية: الشعر يصدر من القلب، أمّا العقل؟

بغض النظر عن شعر المعلقات، والكثرة المطلقة هم من سميوا بالشعر الجاهلي ليس هم من الجاهلية بشيء على حد تعبير الدكتور طه حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي) إلا أننا نصطلح إجرائياً على القول بأن تلك المرحلة التي نسميها بالجاهلية، كان الشعر ولغة الشعر يسريان في تضاعيف حياة الناس في تلك الفترة وكان لهذه اللغة الشعرية تأثيرها العجيب والسحري والأسطوري (الإعجازي) في نفوس القوم (إن من البيان لسحرا).

يمثل الشعر الذي بين أيدينا بمثابة: الخلفية اللغوية الثقافية لتلك الفترة الزمنية ولقد ذكر الباحثون في تاريخ تلك الفترة أن ديوان (الأعشى) صنّاجة العرب، هو أكبر دواوين المرحلة ويكاد يحتوي على ربع الكمّ الشعري للفترة على درجة التقريب.

مثّلت القاع الشعرية نمطاً من التفكير لدى الجاهليين، وقد امتد هذا التأثير إلى مرحلة ما بعد الإسلام، وهذه القاع، وهي ما يمكن تسميته بلاشعور التفكير العربي الإسلامي إن صحّ القول، وهو ما دعاه الدكتور (محمد عابد الجابري) بالبطانة الوجدانية التي تحيط بظلالها المؤثرة والفاعلة على نمط التفكير، وكان، ولا يزال هذا التأثير حتى أيامنا هذه، ذلك أن القرآن الكريم نزل ليعزّز هذا النمط من الفكر الشعري، وذلك بتأكيده على تداخل: العقل، والقلب، واللُّب، والفؤاد، وورود هذا التداخل في عدد لا بأس به من الآيات الكريمة «لهم قلوب يعقلون بها أو آذان يسمعون بها فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور» (الحج ٤٦)، كذلك تداخل: العقل والجنان، والروع والبصيرة... إلخ.

أما على صعيد اللغة المعجمية فلقد جاء في (القاموس المحيط) القلب الفؤاد أو أخص منه العقل ومحض كل شيء وقد يُعبّر بالقلب عن العقل مثل قوله تعالى: «إن في ذلك لذكرى لمن كان له قلب» (ق: ٣٧). أي عقل.

فالقلب، أو الجانب الوجداني من العقل أو البطانة الوجدانية للعقل يتمثل أو ينعكس في ثنائيات: الحب والكراهية، الإعجاب والنفور، الخوف والشجاعة، الحزن والفرح، اللذة والألم، اللين والقسوة... إلخ، من متضادات أو تناقضات (وجدانية) Ambivalence، ويدخل أو يختلط مع الجانب العقلاني الذي يمثل: الهوى، والرشاد، والإسرار، والإعلان، والاستقامة، والتفهم والتدبر وطاعة الله.

ويتداخل القلب بالعقل بمعاني: العلاقة، أو الرابطة والحِلْم والقوة العاقلة، هذا بالإضافة إلى الأثر العظيم الذي يحدثه لفظ القلب (العشق) على العقل يقول امرؤ القيس:

أغرّك مني أن حبّكِ قاتلي
وأنّكِ مهما تأمري القلب يفعل

إذن لا يخلو واقع التفكير العقلي في ثقافتنا العربية من: تعقيد، إن لم تكن من خَلْط بين جوانب في الكيان الإنساني، يمكن في عصرنا هذا، نظرياً لا عملياً الفَصْل أو الفرْز بينها إذا أردنا أن نفهم شؤون حياتنا المختلفة، وكذلك المواقف والمشكلات والأزمات التي نعيشها على صعيد حياة الفرد والمجتمع، في السياسة والاجتماع والثقافة والاقتصاد خاصة وأن التداخل، أو الخلط المذكور لا يحدث على صعيد اللفظ أو اللغة المعجمية المحضة، بل يعبّر هذا التداخل عن أسلوب في الفهم أو التفكير، أو التعامل في حياتنا، وكذلك في رؤيتنا للكون، والعالم، والحياة، والإنسان، فنحن نرى كل شيء بعينيّ: العقل والقلب، وهذه الرؤية التي لا تفصل بين الجانبين أو بمعنى آخر، لا تعمل على تحييد أحدهما إزاء الآخر، تدفعنا في كثير من الأحيان إلى المزج بين: الهوى، والمنطق، وبالتالي يحدث خلط عجيب، وغريب لا مبرّر له في فهم الحقيقة أو رؤيتها، ويخلق نوعاً ـ دائماً ـ من الضبابية حول ما نبحث عنه من معنى، وحقيقة، أي الضبابية بين وعي الحقيقة، كحقيقة واقعة حدثت أو تحدث أو أمر نعالجه أو أزمة نعالجها، وبين التعاطف والوجدانية، حيث نُدخل عواطفنا ومشاعرنا الممزوجة بالحب والإعجاب، والنفور، والرفض والكراهية وبين الحقيقة الصاخبة وبراءة رؤيتها، وحُسْن إدراكها، واستيعابها في الواقع، دون تدخّل عناصر (وجدانية) لا مبرّر لها، وقد يعرقل هذا الدخول الوجداني وصولنا إلى الحقيقة.

في فصل (كيف نفكر) في كتاب لي بعنوان (مهارات التفكير، ومواجهة الحياة ـ دار الكتاب الجامعي ـ العين ـ ط٢ ـ ٢٠٠٧)، قلت ما يلي: «قال أحد المشتغلين بالفلسفة في الستينيات من القرن العشرين في مطلع كتاب له وهو (الجوانية أصول عقيدة وفلسفة في ثورة ـ الدكتور عثمان أمين) يقول الدكتور: «إذا كان للرأس عينان، فللقلب عيون»، وهو يريد بذلك أن الحياة الوجدانية، والروحية، وكذلك النوازع والعواطف الإنسانية مركزها القلب أي أن لهذا القلب الأولوية على الرأس (مركز التفكير) والعينين، إذا كان للعيون في الرأس ملكة البصر فللقلب البصيرة النافذة، وهذه الحياة الوجدانية التي يعطيها تعبير: الفلسفة الجوانية مقابل الفلسفة البرانية التي تقف عند ظاهر الأمور، لا باطنها، وهي من شأن الإحساس الجوّاني الباطني (القلبي) خاصة والذي يصيب مرماه إصابة رامٍ تعلم الرَّمْي منذ أبد الآبدين.

فالحياة الوجدانية التي هي من شأن القلب أعلى وأسمى من حياة الفكر والعقل والحجة، والبرهان، والمنطق.

ليس لمقالة عثمان أمين والأصل الفلسفات (الجوانيّة) الذين يضعون إصبعهم على القلب النابض بالحياة، أي صوابية علمية، ولا حقيقة موضوعية، ذلك أنه من المعروف أن القلب عضو كسائر أعضاء الجسد وظيفته نقل الدم إلى الأوعية الدموية عَبْر الشرايين. ربما يرى الكثيرون أن من خواص هذا العضو المهم: الحدْس وهو ما ركّز عليه الفيلسوف الفرنسي (هنري برغسون في النصف الأول من القرن العشرين) وأقام عليه فلسفته ورغم أهمية الحدس وهو (المعرفة المباشرة) التي تخترق قواعد المنطق والبرهان وتتجاوزها، ولكن هذا الحدس، هو فردي الطابع، يتميز البعض فيه بقوة باطنية خاصة، ولا يتوفر لدى الآخرين، هذا بالإضافة إلى كون هذا الحدس يصدر عن تركيز نظرتنا المباشرة والصادرة عن فاعلية فكرية سريعة جداً، للأشياء، فنقول إننا: لدينا حدس بأن هذا الأمر صحيح، أو كاذب، أو... إلخ.

ويرى البعض أن لهذه الفاعلية الحدسية التي تقوم على فاعلية تفكيرية سريعة جداً تتمتع بعيون ظاهرة، وباطنة، تنظر إلى باطن الأمور، ولكن أحياناً يحدث أيضاً خلط بين القلب، أو قولنا بفاعلية موهومة لهذا العضو في الإدراك وبين الحدس Intuition والقائم دوره على فاعلية تفكيرية سريعة، والإحساس الباطن الذي تشترك فيه جملة أحاسيس، وليس القلب وحده.

وحاصل الأمر أن للحدس دوراً مهماً في المعرفة والإدراك، ولكن تغيب عنه أشياء ولا يتميز دائماً بالصواب في الرؤية، ويقال إن المرأة تتمتع بهذه الخاصية ولكن حدس المرأة أيضاً ليس دائماً صواباً.

وفي السنوات الأخيرة من القرن العشرين جرى التركيز في البحوث والدراسات والمؤتمرات والندوات العلمية على التعرف إلى أصول الحياة الوجدانية نفسها وتركيبها من العواطف والأحاسيس والحدوس وكافة النوازع التي تُعزى إلى القلب، في الرأس، أي في الدماغ البشري، وإيجاد أسس بيولوجية للعقل والوجدان، أو أسس فيزيائية للعقل، ونوازع الحياة الوجدانية، وتحاول هذه البحوث العلمية نظرياً ومخبرياً تفسير الظواهر الوجدانية ـ إن صح التعبير ـ بأوامر تصدر عن الدماغ Order وطي صفحات الحديث عن القلب كمصدر معرفة وإسباغ ما لا يحتمله هذا العضو في تركيبه العضوي.

لقد قال أحد أبطال (شكسبير) متسائلاً متعرّفاً أمر الحب: «قل لي أين محل الحب، في القلب، أم في الرأس؟» (قول ورد في فرنسية في سلسلة مقالات علمية بعنوان: «رحلة وسط الدماغ» صحيفة اللوموند ١٩٨١/٣).

فالحبّ كما هو معروف كظاهرة وجدانية ـ عاطفية تتصل بالقلب مباشرة في المسرحي شكسبير ومعرفة مصدر هذه العاطفة فهل هو هذا القلب، أم الفكر؟

وهل يمكن التمييز لحظة التعاطف الجيَّاش بين شخص وآخرين: «القلب، والفكر بين الانجذاب المطلق والكامل بين طرفي العلاقة، هل هو انجذاب قلبي منفصل عن الفاعلية الفكرية، وهل هو كما يقول الكيميائيون، مجرّد تفاعلات كيميائية أي أن مصدر حياتنا الوجدانية إن هو إلا تفاعل كيميائي نكاد لا نشعر به يدفعنا إلى الانجذاب أو النفور، الرفض، أو الحب، وهل تم في هذه التفاعلات تحييد العقل والقلب معاً؟ وهل حياتنا الوجدانية تُختزل إلى مجرد إحساس باطن أو تفاعل كيميائي إنها أسئلة ليس من السهولة الإجابة عنها بنعم أم لا.

دور التفكير العلمي وعمله في الفصل بين الخصْمين:

في مواجهة تفكيرنا الوجداني، أو العاطفي الجامح وعواطفنا المتطرّفة، وانفعالاتنا العمياء في الفكر والسلوك وخضوعنا لسطوة تقاليد فكرية عتيقة، يمكن أن نضع هذه الجوانب من كياننا جانباً، وأن نعمل على تحييدها، وذلك بممارستنا بعض مهارات التفكير العلمي.

شكسبير

وليس المقصود بهذه المهارات هنا قواعد البحث العلمي ومنهجه أو شروطه الأكاديمية اليومية، وفي نظرتنا إلى الأمور، وإلى واقع الحياة، وبحثنا عن الحقيقة، ولقد أصبحت النظرة العلمية إلى شؤون الحياة، والناس، والواقع الذي نعيشه وسيلة ناجعة أو ضامنة ـ إن صح التعبير ـ للرؤية السليمة. وليس هنالك مجالان منفصلان مجال العلم ومجال الحياة، ذلك أن حياتنا اليومية، وما نواجهه من مشكلات، وما نريده من قرارات، وما يُطلب منا من اتخاذ مواقف، وإبداء الرأي، كل ذلك يمكن أن نعالجه برؤية علمية ولم يعد كسْب مهارات التفكير العلمي هو كسب لتقنيات خاصة بذوي الاختصاص، كما يختص به علماء الآثار، أو الكيمياء، أو الفيزياء، بل أصبح إحدى الوسائل المعطاة، والمتاحة لكل إنسان وأكثرها ضمانة لمعرفة الحقيقة، والعالم الذي نعيشه.

إن العلم أو بمعنى أدق، مهارات التفكير العلمي واكتسابها ليس بقذلك اكتساب رؤية، وبعبارة أخرى يقتضي ذلك منذ البداية الإقلاع عن مجموعة من العادات التفكيرية أو القيام بعملية جَرْد فكرية للنظرة العاطفية، والحدوس الفردية الخاصة والدوافع الباطنة كالمواقف الذاتية هذه المجموعة من العادات التفكيرية السلوكية المكتسبة من البيئة الأولى (الأسرة) و(المجتمع المحيط) الذي أحاط بنا منذ عهد الطفولة وترك آثار هذه العادات التفكيرية والسلوكية.

فالتخلّي، أو التحييد التام للأحكام المُسْبقة، وغير المبنية على العقل، وهي منطلقة من المخيّلة، أو الظنون، أو التخمينات، أو المشاعر والانطباعات الخاصة أو وجهات النظر الفردية فالأمر كله يعني بكلمة واحدة: هجرة تحويلية من منظور عقلي واكتساب رؤية صافية، بريئة من مثل ما ذكرنا في الأسطر السابقة من سلبيات الحياة (القلبية) أو (السابقة للفكر العلمي) بمختلف التقنيات المساعدة، ومن ثم التجريب، والنظر إلى الأسباب المباشرة وغير المباشرة للظاهرة التي نراها، والدّقة، والشمولية، وبالتالي يمكن اكتساب خطوات التفكير العلمي، والقائمة على:

- تحديد المشكلة، معرفة طبيعتها، وصياغتها صياغة واضحة.
- وضع فرضية صياغتها بشكل جيد ومحدّد.

ـ إثبات الفرضية بالأدلة ـ بالتجربة أو البيانات، أو الإحصاءات أو الوثائق..إلخ.

ـ فحص هذه الأدلة، وتمحيص البيانات والتحقق من صحتها ومراجعتها.

ـ وضع الحلول المناسبة (البدائل)، وعدم الاكتفاء بإيجاد حل واحد للمشكلة.

ـ تقييم الحلول.

الخلاصة

إن اكتساب مهارات التفكير العلمي، أو العقلية العلمية، أصبح من ضرورات العصر ومن ضرورة الحياة الحديثة ضمن الناحية السلبية، ينقذنا من التخبط، والفوضى، والعشوائية والارتجال، والخطأ، وبالتالي من الناحية الإيجابية يساعدنا على تحقيق طموحاتنا عند وضع خطة لهذا التحقيق، أو لأي مشروع نريد بناءه، أو أي هدف نريد الوصول إليه، وتكسبنا هذه المهارة روح النزاهة، والموضوعية في نظرتنا إلى الأمور، وتكسبنا روح الإخلاص وحب الحقيقة البعيد عن الأهواء الذاتية، ومختلف أنماط التعصب، وأشكاله.

إن عوالم التكنولوجيا، وكذلك نتائج الثورة المعلوماتية، هي كلها من نتاج: التفكير العلمي، فالمنتوج العلمي الذي نعيش انتصاراته في كل لحظة في حياتنا اليومية هو أساساً صادر عن التفكير العلمي من جراء احتكاكه (علمياً) بظواهر الحياة، والوجود وإعادة فهمها، وتحليلها، وتركيبها، ثم إخراجها وسيلة (تقنية) للاستخدام.

نحن أمام ذاتنا الفكرية المجهزة والمحملة بتركة من الوجدانيات والعواطف والانفعالات الهائجة، المائجة، والأفكار الأسطورية والخرافية والتعصب والتطرّف، وكل ذلك ينافي التفكير العلمي والفلسفي معاً، وهذه المواجهة الذاتية و(الاجتماعية) الشاملة، ليست صراعاً بالأيدي والأذرع، ولا بالمشاحنات أو المشادات اللفظية، ولا بالخطب، والتصريحات، والإعلام، إنها مواجهة صامتة حوارية (هي مواجهة ـ تعليمية ـ تربوية ـ متكاملة).

وبالاستعانة بالمحاكاة العقلية، والتجربة، والبرهان، مبتعدين بقدر الإمكان عن الأهواء، والتعصّب، والتطرّف.

ما هو التفكير العلمي؟

يمكن التمييز بداية بين عدة أنماط مختلفة من التفكير:

١ـ التفكير العادي المألوف، وهو تفكير الغالبية المطلقة من الناس وغالباً ما يفتقد هذا التفكير إلى أبسط قواعد التفكير السليم، إن لم نقل مهارات التفكير العلمي التي نحن بصدد المطالبة باكتسابها، إنه تفكير مُصاب بالتشويش والخلل وتغليب الجوانب الانفعالية والوجدانية على المحاكمة العقلية، يغلّب أسلوب الخطابة والإنشاء اللغوي على البرهان، يُغلّب الوعظ، والبيان على الحجة والمنطق المقنع.

٢ـ التفكير الفلسفي، هو حالة من حالات الوعي الأدبي، ولكنه زيادة على ذلك يعتمد نمطاً من الوعي المهموم بالبحث عن المعقولية، والمعنى المضمون وتوازنه مع الشكل يبحث عن المضامين العقلية يصحبه تأمل هادئ، ونظرة متعمّقة يُغلّب الفكر على الخطابة، يحترم قواعد المنطق والبرهان، يحاول صياغة نظرة واعية لا تناقض فيها إلى الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، والثقافية يتسم بالرؤية الشمولية والنظرة الكلية بعد الإحاطة بالجزئيات.

٣ـ أما التفكير العلمي، أو العقلية العلمية، فهي ترتاد الواقع الملموس، تنظر إليه بواقعية، بعيدة عن الأحلام، والأساطير، والخرافات، والخزعبلات، تربط بين الأسباب والنتائج، وتربط بين الأحداث برباط عقلي، تبحث عن الأدلة، وهي لا تختلف كثيراً عن العقلية الفلسفية ذلك أن كلتيهما تنظران إلى الواقع بعين العقل تتأملانه، تزيلان عنه غشاوة الأسطورة، وتنقادان كلتاهما إلى الشك بغية إدراك اليقين، كلتاهما تحاولان بناء الواقع، وهو مبعثر في جزئياته، وأجزائه يلمّان أشلاءه، وبعثرة الأشياء، يعيدان بناءها على أسس من الوضوح والعقلانية، أو عن مهارات هذه العقلية العلمية فإنها تتلخص فيما يلي:

التنظيم: وتنسيق الأفكار، وترتيبها ترتيباً منطقياً للموضوع المعالج وذلك بعد إتمام الملاحظة المنظمة والملاحظة المسبقة، والاستعانة يجب أن تشرب بها كافة مناهج الدراسة منذ التعليم في (مستوى الروضة والابتدائية وحتى الجامعة).

إنها تقوم أخيراً على المحاولة الجادّة على: تحييد كل ما ذكرنا سابقاً من عوارض اللاتفكير العلمي.. وقد يساعدنا حتى ذلك على سلوك دروب الإبداع في الفكر والحياة.

برامج الأطفال التلفزيونية

بين المطلب الثقافي وأحكام السوق؟

د. نصر الدين لعياضي

إن الحديث العلمي عن برامج الأطفال في التلفزيون يكون مبتوراً ما لم تكن له صلة بموضوع الطفل والتلفزيون والصورة بصفة عامة. وغني عن القول إن هذا الموضوع عام وشاسع ويبدو أنه أُشبع نقاشاً نظراً لكثرة ما كتب عنه، لكنه يظل محفوفاً بالمخاطر لأنه يجمع الكثير من الآراء والحقائق المتعارضة، وحتى المتناقضة، حيث تختلط فيها الأفكار الجاهزة التي تقترب من الصور النمطية بالحقائق العلمية المستقاة من سياقات ثقافية واجتماعية متباينة في حقب تاريخية مختلفة، مما أضفى عليها طابع النسبية.

يكاد اهتمام الكثير من الأدبيات العربية التي تناولت موضوع «الطفل والتلفزيون»، أو البرامج التلفزيونية الموجهة للأطفال يُختصر في مضامين البرامج التي يشاهدها الأطفال ومدى مشاهدتها، حيث يستنبط منها التأثير المحتمل على الأطفال. إن قصور هذا الاهتمام يكمن في إقصاء تجربة الأطفال التلفزيونية (1)، والتي تكشف عن آليات الإدراك لدى الطفل في أثناء فعل المشاهدة التلفزيونية، بصرف النظر عن محتوى ما يُشاهد. ولتغطية هذا القصور اتجهت بعض الكتابات إلى لوم التلفزيون إن لم يكن التنديد به.

واتضح مع الزمن أن هذا اللوم أو التنديد أصبح غير منتج، فلم يغير في الأمر الشيء الكثير. فالأطفال لم يكفوا عن مشاهدة التلفزيون، وبرامج التلفزيون ظلت، إلى حد ما، على ما هي عليه. ودراستها ظلت عاكفة على تحليل مضامينها الظاهرة دون الغوص في البحث عن بعض الأبعاد المختلفة، مثل: النظر للتلفزيون كمؤسسة في سياق تطورها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، من جهة، والأخذ بعين الاعتبار الإطار الاجتماعي والثقافي والإعلامي والتسلوي الذي ينمو فيه الطفل في العصر الحالي.

في غمرة هذا الاتهام، أزيحت الكثير من

الأسئلة، أولم تبرز بشكل واضح. ويمكن أن نذكر منها ما يلي: ما المقصود بالطفل؟ ألا يوجد نوع من التداخل بين مصطلح الأطفال والشباب، وحتى الجمع بينهم في الحديث عن برامج الأطفال في الأدبيات العربية؟ ما المقصود ببرامج الأطفال؟ وما هي سماتها؟ وما هي المعايير التي تتحكم في تصميمها وإنتاجها؟ وما هي مرجعيتها لهؤلاء المربون أو منتجو هذه البرامج؟ هل هي القدرات العقلية والعاطفية التي يتباين فيها الأطفال حسب سنهم ومستوى تدرج إدراكهم للعالم الخارجي الذي يحيط بهم؟ هل هي الثقافة الإعلامية التي يكتسبها الطفل من ممارسته لوسائط إعلام مختلفة؟ هل هو متلقٍ لوسائل الإعلام، والتلفزيون تحديداً؟

من هو الطفل؟ وما هي برامج الأطفال في التلفزيون؟

تختلف المؤسسات الإعلامية في نظرتها للطفل، فمجلس الإذاعة والتلفزيون والاتصالات الكندي يراه ذاك الكائن الاجتماعي الذي يتراوح سنه ما بين عامين وإحدى عشر سنة، ويُعرف الشباب بأنه من تخطى مرحلة الطفولة دون أن يتجاوز عمره ١٨ سنة (٢). بينما ترى قيادة قناة الجزيرة للأطفال بأن سنهم يتراوح ما بين ثلاثة وخمسة عشر عاماً (٣) هذا قبل إطلاق أختها التوأم، أي قناة براعم، في ١٦ يناير ٢٠٠٩، الموجهة للأطفال الذين تتراوح أعمارهم ما بين ثلاث وست سنوات. وترى القناة التلفزيونية الفرنسية CanalJ أن الأطفال هم الذين يتراوح سنهم ما بين ثلاث سنوات وثلاثة عشر عاماً. بينما تعتقد قناة غولي Gulli الفرنسية الموجهة للأطفال أن مفهوم الطفل يشمل المراحل العمرية الممتدة من ست سنوات إلى أربعة عشر عاماً.

إن تعريف الأطفال لا يقتصر على الجانب البيولوجي لأنه يملك أبعاداً اجتماعية وثقافية تختلف من فئة اجتماعية إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى، يترتب على هذا التعريف تباين في النظرة إلى بنية برامج الأطفال في التلفزيون، ومحتوياتها، وفق التصور لاستعداداتهم العقلية وتطورهم العاطفي، وما هو مطلوب منهم اجتماعياً.

وتعرف برامج الأطفال والشباب في التلفزيون بأنها تلك البرامج التي تستهدف شريحة من الفئات العمرية. فخصائص هذه البرامج لا تكمن في محتواها أو مضمون ما تقدمه، بل في جمهورها المستهدف الذي لاحظ أنها تتمتع بمرونة تستطيع أن تستوعب الكثير من أنواع التعبير التلفزيوني وأشكاله: الدراما، الكوميديا، والمواد الوثائقية والإخبارية والتربوية، والمنوعات، والرياضة. يبدو أن هذا التعريف لا يفي بالغرض حتى يشخص ماهية هذه البرامج لذا يمكن أن نضيف له ما يلي: إنها البرامج التي تبرز هذه الفئة العمرية أو تعبر عن الواقع من وجهة نظر الأطفال والشباب (٤).

لوقو قناة ز

إذاً، برامج الأطفال التلفزيونية ليست تلك التي تتحدث عن الأطفال، بل التي تتحدث للأطفال وتسمح لهم بالكلام وتصغي إليهم في مجتمع نادراً ما يأخذ ما يقوله الأطفال مأخذ الجد.

منطلقات لتحديد أشكال حوار الطفل مع الصورة

يقوم الأطفال في أثناء مشاهدة برامج التلفزيون بعملية ذهنية تتمثل في الربط بين الأشخاص والأشياء وإقامة علاقة بينهم. حقيقة إن هذه العملية تكون خاطفة لكنها موجودة. ويستنتج منها أن التلفزيون لا يقتل خيال الطفل بل على العكس إنه يساعد الأطفال على إنتاج الصور (٥).

تيسرون

إن تعميم هذا الحكم على كل الأطفال بصرف النظر عن سنهم، ووضعهم الاجتماعي والنفسي، وتطور مكانة الصورة في الحياة المعاصرة، يبدو مجحفاً في حق الحوار الذي يجرونه مع الصور المتحركة أمام نظرهم في الشاشة، ويخفي الكثير من الحقائق التي نذكر منها أن إدراك الأطفال للصورة والتفاعل معها يختلف من مرحلة عمرية إلى أخرى وعلى أساسها تتحدد أهمية التلفزيون بالنسبة للطفل أو أضراره. فالطفل دون سن الثالثة لا يستفيد من التلفزيون في نموه، بل يبطئه. هذا ما استنتجه طبيب الأمراض العقلية الفرنسي، والمختص في علاقة

الأطفال بالصورة، تيسرون سرج Serge Tissero (٦) من تجاربه، ومن البحوث الأمريكية التي اهتمت بعلاقة الطفل بالتلفزيون فالطفل في هذه السن يستفيد في نظره، أكثر من التفاعلات مع البشر ومع ألعابه، بينما التلفزيون لا يسمح بمشاركة الطفل لأنه غير تفاعلي. لذا يقال إنه لا يوجد اختلاف في رد فعل الطفل في هذه السن تجاه ما يشاهد في الشاشة الصغيرة بعد هذه السن تتغير علاقة الطفل بالصورة حيث يرى عالم النفس والأمراض العقلية، ألارد كلود Claude Allard (٧)، وصاحب كتاب الطفل في عصر الصور، أنه خلال الفترة الممتدة ما بين ثلاث وأربع سنوات يصبح الطفل مفتوناً بكل ما ينتمي إلى سجل الحركة Action: الحركة داخل الصورة وهو ما أخو نبحلم اليقظة الذي يشاهده في الشاشة والذي يتطلب منه جهداً تركيزياً كبيراً، ويفرض عليه تطوير حاسة النظر على حساب الحواس الأخرى. وخلال الفترة الممتدة ما بين أربع وسبع سنوات يقوم الطفل بتقمص بعض الشخصيات التي يشاهدها في التلفزيون، حيث يدمجها في تخيلاته وهو في حال عدم التمييز بين الواقع والخيال. وبعد سن السابعة يستطيع الطفل التمييز بين الصور المقترحة والواقع لأنه اكتسب مفهوم الزمن والمكان وأصبح في وضع يستطيع أن يختار ما يشاهده. وفي سن العاشرة والحادية عشرة ينضج الطفل أكثر، ويشعر بالملل بسرعة من التلفزيون فيتجه إلى ألعاب الفيديو. ففي هذه المرحلة من عمر الطفولة يكون محتوى الصور أكثر أهمية في لعبة التقمص التي تتمتع هذه القدر أو ذاك من الوعي، وتبرز من خلالها الميول والاختيارات. فالبنون يفضلون الشخصيات التي تداهن نرجسيتهم: البطل الذي لا يهزم. أما البنات فيفضلن النجوم التي تغذي

رغبتهن في الإغراء.

على ضوء ما تقدم يصعب الحديث عن مواد تلفزيونية عامة موجهة للأطفال بل لا بد من تنويعها على مستوى الشكل والمحتوى سواء في نطاق الفترة الزمنية التي تخصصها القناة التلفزيونية الجامعة للأطفال، أو القناة التلفزيونية المتخصصة في مجال الأطفال. وهذا ما قامت به قناة الجزيرة للأطفال على سبيل المثال، التي استفادت من خبرة قناة Canal الفرنسية والتي قسمت برامجها وفق الشرائح العمرية التالية: البراعم (بين ٣-٦ سنوات)، والناشئون (بين ٦-١٠ سنوات)، واليافعون (بين ١٠ سنوات-١٥ سنة) (٨). الشيء ذاته قامت به قناة ديزني Disney Channel في السنة ١٩٩٧، لكن على شرائح عمرية أوسع، حيث صممت ثلاث كتل من البرامج، تتجه كل كتلة لشريحة محددة من عمر مشاهديها، هي كالتالي (٩):

Disney Playhouse: كتلة من البرامج لمن هم في مرحلة التحضير لدخول المدرسة.

Disney Zoog: وتبث بعد الزوال مجموعة من المسلسلات مثل: Bug Juic، و Theg Famous Jett Jackson، وغيرها من المسلسلات الموجهة للأطفال ما قبل مرحلة المراهقة.

Disney Vault: كتلة من البرامج تبث في ساعة متأخرة من الليل، وتتضمن الأفلام والمسلسلات الكلاسيكية، مثل: زورو Zorro، وميكي ماوس كلوب Mickey Mouse Club وغيرها. وتسمح هذه البرامج للشباب باستخدام الكمبيوتر للمشاركة في الألعاب حيث تظهر أسماؤهم بمجرد استخدامه.

وفي السنة ٢٠٠٢ قامت القناة المذكورة بتحويل هذه الكتل البرامجية إلى قنوات تلفزيونية.

مسالك البحث في العلاقة بين الطفل والتلفزيون

إن التفكير في أشكال الحوار الخيالي قيمة الطفل أو من المفروض أن يقيمه مع الصورة يقودنا إلى الاقتراب من مسالك البحث في العلاقة بين الطفل والتلفزيون، وهي كالتالي:

1 - البحوث النفسية «المخبرية»: تقوم مجموعة من الباحثين النفسيين بإجراء تجارب مخبرية لرصد حال الأطفال المرضى الذين يعانون من وطأة الصور التي يتخيلونها أو تطاردهم في يقظتهم، والتي لا يمكن نفي علاقاتها بما تراكم لديهم من صور في حياتهم العائلية ومما اطلعوا عليه من وسائل الإعلام فيشاهد الأطباء مع هؤلاء الأطفال الكثير من الصور، ويجرون معهم الكثير من المقابلات من أجل الكشف عن مدى تدخل الصور في اهتزاز شخصية الطفل الاجتماعية والنفسية (١٠).

إن المختصين المهتمين بموضوع الطفل، والصورة، والعنف يقومون بتجارب بسيطة مع الأطفال، كأن يطلبون من بعض التلاميذ في الصفوف الابتدائية رسم بيتهم فيكون البيت المرسوم هادئاً على العموم، ومرتباً، ثم يعرضون عليهم فيلماً كارتونياً عنيفاً، ويطلبون منهم إعادة رسم بيتهم مرة ثانية، فيصبح البيت مخرباً ومحتوياته مبعثرة وقد اشتكى أحد الأطفال من عدم إمكانية كتابة اسمه على الورقة التي رسم عليها بيته بحجة أن البيت تحطم بفعل ما جرى فيه من عنف قاتل ومدمر! (١١).

إن هذه البحوث ترتكز على التجربة التلفزيونية للطفل التي كشفت الكثير من الحقائق التي مكنت علماء النفس من إدراك أن علة الأطفال المرضى تكمن في الصورة، وأن علاجها يأتي من الصورة ، أيضاً.

إن الأطفال يعيشون لحظة «الانفصال عن الواقع» Déréalisation في السينما، بشكل يختلف من تلك التي يعيشونها مع التلفزيون. فلذهابهم لمشاهدة فيلم سينمائي يهيأ قريباً طقس هو طقوس لقاعة مظلمة وشاشة عملاقة، ووجود حشد من الناس الغرباء في القاعة. فالتجربة في هذه الحالة تكون لها بداية ونهاية. أما التجربة التلفزيونية فتبدو أنها ممتدة في الزمان والمكان وسط جو من الألفة.

في كتابه التربوي الموجه للآباء الذين يدمنون أبناؤهم على مشاهدة التلفزيون يشير تيسرون سرج Serge Tisseron إلى أن الطفل، الذي يظل متسمراً أمام الشاشة الصغيرة لمدة طويلة، يتلقى سيلاً من الصور التي تثير فيه موجة من العواطف الكثيفة فتجتاحه، ويصعب عليه ضمها أو التحكم فيها فتنتابه حالة من القلق والإشباع العاطفي (١٢). فالتجربة التلفزيونية تستنفد الذهن في نظر الباحث الأمريكي ماري وين، لأنها تملؤه بأحاسيس تفوق بكثير التجارب العادية في الحياة الواقعية. فالتجربة التلفزيونية تغمر الطفل إلى حد يجعل معايشة هذه الأحاسيس أصعب من ممارسة الأشياء الواقعية (١٣). ليس هذا فقط بل إن الطفل يضبط إيقاعه الداخلي على إيقاع التلفزيون الذي يصنعه التدفق المتلاحق للصور والحركات السريعة، والمؤثرات المرئية الخاطفة، والمؤثرات السمعية العدوانية ويترجم الإيقاع الداخلي الذي يعيشه الطفل المدمن على مشاهدة التلفزيون بعدم التركيز.

هل يمكن التسرع بالقول إن البحوث مهما اختلفت مسالكها تلتقي في نقطة واحدة، وهي التأكيد على أضرار التلفزيون على الطفل ومخاطره؟

توجد الكثير من البحوث التي تركز على الدور الإيجابي الذي يقوم به التلفزيون في تنمية شخصية الطفل وتطوير مداركه وصقل عواطفه وتبيّن أن التلفزيون يستطيع أن يمنح الفرصة للطفل لمعرفة الكثير مما يحيط به. فيجعله يزور مدناً وحولاً ومناطق مختلفة في العالم ويدرك مختلف الفنون والآداب ويطلع على مشاكل العالم ونزاعاته ويكتشف ثرواته وآماله (١٤).

لعل الحديث العام الذي يغذيه علماء النفس عن الطفل وخصائصه وكيفية بنائه لواقعه ومحاولته للتمييز بين الواقع والخيال، شجع الكثيرين على القفز على الخصائص الفيزيولوجية والعاطفية والإدراكية للأطفال حسب سنهم. فمن مفردات هذا الحديث العام يمكن الإشارة إلى سعي الطفل إلى التفريق بين المخيال Imaginary والتخيل Imagination. فالمخيال يُعدّ إرثاً جماعياً يعكس تجربة اجتماعية ثرية، بينما التخيل يكمن في ذات كل طفل إنه شخصي يمكن لأي طفل أن يحوره أو يعدله إذا كان هذا الأمر يرضيه ويريحه إنه يدفعه ليكون في وضعية إنتاج وخلق وتحرر (١٥).

> يقوم الأطفال في أثناء مشاهدة برامج التلفزيون بعملية ذهنية تتمثل في الربط بين الأشخاص والأشياء وإقامة علاقة بينهم. حقيقة إن هذه العملية تكون خاطفة لكنها موجودة ويستنتج منها أن التلفزيون لا يقتل خيال الطفل بل على العكس يساعد الأطفال على إنتاج الصور

كما أن الطفل يسعى، بطريقته، إلى التمييز بين الحقيقة والواقع، وذلك من خلال سعيه إلى تشكيل واقعه الذي يدرك أنه غير حقيقي، لكنه يؤمن به إن هذا التشكيل، الذي يتماهى مع اللعب، يدخل في إطار التقليد والتمرن على الحياة الاجتماعية.

٢- البحوث السيميائية: تقوم هذه البحوث بتفكيك الرموز والعلامات والقيم التي تفيض بها برامج التلفزيون والتي ترصد خطابين: أحدهما واضح ومجهر به، والثاني مبطن ومسكوت عنه ويصبان في ترسيخ الرؤية الإيديولوجية للكون، والمجتمع والعلاقات الاجتماعية.

٣ - البحوث الاجتماعية التي تحاول أن ترصد تأثير البرامج التلفزيونية على الطفل، معرفة كيف يستبطن الطفل الصور ويحولها إلى مرشد أو دليل في سلوكه اليومي أو في تصوره للعالم والعلاقات الاجتماعية. ويأخذ موضوع العنف حصة الأسد في هذه البحوث وتتمحور حول ما أكدته الباحثتان فروميج ديفينا DivinaFrau-Meigs وجهيل سوفي SophieJehel (١٦)، وهما مختصتان في مجال التلفزيون والطفل، حيث بينتا أن النزعة لتطبيع العنف في الشاشة الصغيرة وجعله أمراً عادياً وطبيعياً، وتسليعه ينذر بمخاطر على ثلاثة مستويات ثقافية وهي:
- تمجيد العلاقات القائمة على القوة وتبجيلها، وتحويلها إلى أنموذج سلوكي مفضل.

- النظرة للعالم من زاوية مانوية (*) والافتتان بها فتسطح الفكر وتبسط النظرة للأشياء وتختزلها بشكل يحرف معناها. فتقسم العالم بشكل ساذج إلى مجموعة من الثنائيات، مثل أبيض وأسود، ولا يوجد بينهما أي لون آخر..

- إفقار السرد والحكي والتركيز على حركة الصورة ومؤثراتها المرئية والصوتية وتضييع المعنى.

إذاً، هل المنافع التي يجنيها الطفل من التلفزيون أو الأضرار التي يتكبدها تتوقف على محتوى ما يشاهده في الشاشة الصغيرة ومدة مشاهدته فقط؟
تؤكد الكثير من الدراسات والبحوث أن تأثير التلفزيون في الطفل مرهون بجملة من المتغيرات تأتي في مقدمتها شخصية الطفل ونموه العقلي والنفسي وطبيعة العلاقة التي يقيمها بوسطه وعائلته (١٧). ويمكن أن نضيف لها شرطين أساسيين، وهما:

- إمكانية إقامة شكل من تفاعل الطفل مع ما يشاهده في التلفزيون يساعده على المشاركة في إنتاج المعنى مما يشاهده أو التأقلم مع ما يشاهد حتى يستعيد أنفاسه ليفسر ويفكر ويتذكر.

- محاولة منع التلفزيون من أن يسلب الطفل طفولته أي أن يقضي على الأنشطة المختلفة التي من المفروض أن يخصص لها الطفل جزءاً من وقته، عندما تتحول الشاشة، التي ليست سوى مجرد رافد للمخيال إلى حاضنة الطفل ومغذيته النفسية فإنه يصعب عليه الانفصال عنها ليس لكونها ألفته فحسب بل لأنها تعوض حرمانه، وتسد فراغه، وتكون بديلاً لأصدقائه. ففي هذه الحالة تصبح خطورتها في تعزيز سلبية الطفل وانطوائه على ذاته حقيقة (١٨).

إن مرافقة الطفل في خوض تجربته التلفزيونية، ومناقشته حول ما يشاهد، ودفعه للحديث عنه أو حث المجلس الأعلى للسمعي-البصري الفرنسي يرفع شعار: «التلفزيون سيكون أفضل منه لما تحدث عنه» في حملته لتوعية الآباء بأضرار التلفزيون على الأطفال.

تغير موقع الصورة في الحياة اليومية وتموقعها في الثقافة المعاصرة. قد كانت، إلى عهد قريب تستمد مشروعيتها من قدرتها على إنتاج المعنى، وإبراز الرمز، أي أنها ظلت مرتبطة بما تمثله، وبما تتضمنه من دلالة. لكنها أصبحت، اليوم، عرضة للتحوير والتعديل والتبديل إن لم نقل التضليل. فلم تعد شهادة على واقعية ما تنقله ولا مرآة لما تعكسه في الواقع. لقد تحولت إلى بناء يشارك فيه الطفل (19). وهذا بالنظر إلى الوسائط التكنولوجية المتعددة التي تنتج وتحمّلها وتخزنها. على هذا الأساس يمكن النظر إلى واقع برامج التلفزيون الموجهة للطفل وآفاق تطورها.

إذا كان التلفزيون قد أحدث انقلاباً في علاقة الأطفال بالعالم، لأن عالم الكبار كان مخفياً عليهم بهذا القدر أو ذاك قبل ميلاد التلفزيون، وكان ينكشف لهم مرويداً ويداً كلما تقدم بهم العمر، فيمكن القول إن التكنولوجيا الرقمية قد أحدثت تغييراً أكبر في علاقة الأطفال بالمادة السمعية البصرية فبفضلها أصبح الأطفال يعيشون في سياق جديد أخذت فيه الصورة مكانة متميزة في ممارسة الترفيه، والإعلام، وطريقة تمثل الواقع. فبيئة الطفل المعاصر لم تعد محصورة بين الأسرة والمدرسة والكتاب والتلفزيون. لقد غمرتها الوسائط المتعددة فأثرت مصادر معلوماته، وغذت خياله، ووسعت مداركه. وهنا تكمن الخشية من اتساع الهوة بين البرامج التلفزيونية «الكلاسيكية» الموجهة للأطفال بمضمونها وفلسفتها وجمهورها، والأطفال الذين صقلت ذوقهم الوسائط الإعلامية ذات الاستخدام الفردي، وأثرت معارفهم.

رغم أن العديد من المعلمين في المدارس الابتدائية في المنطقة العربية اشتكوا من الإزعاج الذي يسببه لهم الهاتف المتحرك الذي يجلبه الأطفال معهم إلى المدارس إلا أن الإحصائيات الرسمية تظل خرساء عن عدد الأطفال الذين يستخدمون لها تفا النقل، أو جهاز MP3 أو حتى استخدام الإنترنت في المنطقة العربية. لذا سنكتفي ببعض الإحصائيات التي كشفت عنها البحوث الحديثة التي أجريت في الدول المتطورة والتي تقدم مؤشرات عن البيئة الثقافية والإعلامية والتكنولوجية للطفل المعاصر وتأثيرها في تفاعله مع المواد التلفزيونية.

تؤكد بعض البحوث (٢٠) أن ٢٦٪ من سكان الولايات المتحدة الأمريكية، أي ٣٫٧٦ مليون مستخدم للإنترنت، يترددون على موقع اليوتيب YouTube مرة في الشهر، منهم ٣٣٪ تتراوح أعمارهم بين ٣ و١١ سنة، و١٩٪ ما بين ١٢ و١٧ سنة. ويملك ٣٥٪ من أطفال بريطانيا هاتفاً خلوياً، وهم في سن الثامنة، وربعهم يستخدم للاتصال بالمسابقات التي تعلن عنها البرامج التلفزيونية.

إن نسبة مشاهدة البرامج والأفلام التلفزيونية والفيديو كليب في منصات غير التلفزيون: الإنترنت، الهاتف الخلوي، و IPod ترتفع بسرعة، إذ إنها بلغت نسبة ٢١٪ لدى الشباب الذين يتراوح سنهم ما بين ١٢ و١٥ سنة في بريطانيا.

من الصعب القول إن الأطفال والشباب العرب بعيدون عن هذه الممارسات الثقافية إذا علمنا بأن القنوات التلفزيونية بدأت، منذ سنوات في بث برامجها مباشرة عبر شبكة الإنترنت، وقامت بتخزينها حيث يمكن لمن يرغب مشاهدتها في الوقت الذي يناسبه وليس في الوقت الذي تفرضه عليه القناة التلفزيونية، تجسيداً لمفهوم Thecatch-up TV كما شرعت بعض القنوات في بث أفضل

أعمالها على شاشات الهاتف الخلوي الذكي، هذا ما قامت به قناة MBC، على سبيل المثال، حيث بثت أبرز أعمالها الكوميدية، التي بثت في رمضان ٢٠٠٧، على شاشات الهاتف الذكي مثل مسلسل «طاش طاش» و«بيني وبينك».

جفري جاكوب أبراهمز

يؤكد جفري جاكوب أبراهمز Jeffrey Jacob Abrams صاحب مسلسل أمريكي مسمى «لوست» Lost أن الإنترنت غيرت جذرياً الطريقة التي نشاهد بها التلفزيون. فآلاف الأشخاص أصبحوا يعبرون، بشكل آني، عن اتفاقهم مع المواد التلفزيونية التي يحبونها وعن تلك التي يكرهونها. يجب أن يكون الإنسان مجنوناً حتى لا يعير أي اهتمام لآراء المعجبين (٢١).

فالبرامج التلفزيونية سواء الموجهة للكبار أو الصغار أصبحت تتمتع بحياة ثانية خارج الشاشة الصغيرة يعيشها الأطفال والشباب بكل عنفوانهم وهذا أحب بمتهني العمل التلفزيوني إلى مراجعة طريقة بناء البرامج التلفزيونية وتضمينها جانباً من التفاعلية التي تتطلب من المشاهد المشاركة. هذه الفكرة جسدتها القناة الرابعة في الـ«بي بي سي» بإطلاقها لمسلسل «سكينز» Skins» الدرامي الموجه للشباب في شبكة الإنترنت، بمحتوى تفاعلي فحقق نجاحاً باهراً على المستوى العالمي أصبحت التفاعلية معطى أساسياً في استراتيجية القنوات التلفزيونية في المنافسة (٢٢).

إن بث المواد السمعية - البصرية عبر قنوات مختلفة غير التلفزيون لم تقتصر على البرامج الموجهة للشباب والكهول بل امتدت حتى إلى الأطفال. فشبكة التلفزيون الأمريكية (P.B.S) Public Broadcasting Service أطلقت خدمة الفيديو وفق الطلب يتضمن البرامج الموجهة للأطفال في مرحلة التحضير المدرسي.

يمكن أن نجانب الصواب إذا لم نعتبر الممارسة الثقافية للأطفال بصرف النظر عن أعمارهم، ومستوى تعليمهم والمنطقة التي يسكنون فيها والتقاليد الثقافية للبلد الذي يترعرعون فيه ففي هذا الإطار تملك النتائج العامة التي توصلت إليها الدراسات التي تناولت الممارسة الإعلامية للشباب في الدول أوروبية (٢٣)، قبل عشر سنوات كل أهميتها حيث استنتجت أن الأطفال الذين تتراوح أعمارهم ما بين ٦ سنوات والسنة يميلون أكثر لقراءة الشريط المرسوم Strip Cartoon وقراءة الكتب سواء بمفردهم أو بمعية الآباء ويميل الأطفال دون السن السادسة إلى مشاهدة شرائط الفيديو التي ارتبطت باستهلاك التلفزيون. لكن بدءاً من السن الثانية عشرة تحدث القطيعة في الممارسة الثقافية للطفل، حيث يصبح استماعه للموسيقى أكثر كثافة، وكذا استعماله للألعاب الإلكترونية. وفي ما بين ١٢ و١٤ سنة يتجه الطفل إلى قراءة المجلات المخصصة له.

بالطبع إن الطفل العربي لا يقوم بالممارسات الثقافية ذاتها نظراً لغياب الشريط المرسوم في الحياة الثقافية العربية، وندرة المجلات الموجهة للأطفال والشباب. لكن بصرف النظر عن هذه الاختلافات يمكن القول إن التكنولوجيا الحديثة أصبحت تقوم بدور أساسي وفاعل في استهلاك المواد الثقافية مما يغير في العادات الثقافية لدى الأطفال والشباب الذين يتسمون بتقلب أمزجتهم. فالأطفال والشباب يستخدمون الإنترنت، بشكل مستمر، من أجل مشاهدة شرائط فيديو على اليوتيب، وتحميل الموسيقى والأفلام. حقيقة إن تباين الأوضاع الاجتماعية، ومستوى دخل الآباء، ومستوى تطور البلد ينعكس على مستوى امتلاك عدة التكنولوجيا الحديثة، خاصة في المنطقة العربية، مما يبقي التلفزيون إلى أمد طويل الوسيلة الفاعلة في تجميع الأطفال و«إحداث التجانس الثقافي» في أوساطهم. بيد أن استملاك البريد الإلكتروني، والمدونة الإلكترونية يعد وسيلة إضافية تستخدمها فئة من الأطفال والشباب في المنطقة العربية لتأكيد ذاتهم أما الأطفال الذين يميلون لمشاهدة البرامج التلفزيونية عبر شاشات العرض المختلفة الهاتف الذكي، وIPod والألعاب الإلكترونية، والتي تعتبر في آخر المطاف، أشكالاً جديدة من السرد يدمجها الأطفال في بناء شخصيتهم وسرد ذاتهم، فإنهم يعيدون طرح السؤال التالي: ألا تؤدي هذه الأشكال الجديدة من السرد إلى الخوف من تعميق ظاهرة العجز اللغظي الذي

لازم جيل التلفزيون، أي الجيل الذي عكف على مشاهدة التلفزيون لمدة عشرين سنة، واعتمد عليه كنشاط أساسي فأصبح أقل استخداماً للكلمات في الاتصال والاستمتاع الذاتي (٢٤).

مؤشرات التحول في برامج الأطفال التلفزيونية في القنوات التلفزيونية الغربية

يبدو أن الأمر أصبح عبارة عن مفارقة، ففي الوقت الذي تعددت فيه قنوات توزيع المواد التلفزيونية تعترف الكثير من القنوات التلفزيونية، خاصة الحكومية أو ذات الملكية العامة، بتراجعها عن إنتاج البرامج التلفزيونية الموجهة للأطفال. إن كندا، التي كانت تعتبر مرجعاً في إنتاج البرامج الموجهة للأطفال وتصديرها وتعتمد عليها كمصدر دخل هام لقطاعها التلفزيوني (٢٥)، اضطرت إلى خفض ميزانيتها الموجهة لبرامج الأطفال بنسبة ٣٢٪. فانخفض من جرائها معدل الميزانية الخاصة بإنتاج المواد التلفزيونية الموجهة للأطفال التي لا تتعدى مدتها نصف ساعة بنسبة ١٤٪. هكذا أصبحت البرامج التلفزيونية الموجهة للأطفال لا تحظى سوى بنسبة ١٢٪ من ميزانية التلفزيون بعد أن كانت، قبل ١٠ سنوات، تستولي على ٢١٪ منه وقد ترتب على هذا الأمر في نظر الجمعية الكندية لمنتجي الأفلام والبرامج التلفزيونية، إضعاف القدرة التنافسية للإنتاج الكندي الموجه للأطفال في السوق الدولية.

إن بريطانيا التي تملك ٢٥ قناة تلفزيونية موجهة للأطفال والشباب تبث ١٣٠٠٠ ساعة في السنة، لم تتمكن من رفع إنتاجها الوطني في ظل الكساد الذي طبعها على

البرامج التلفزيونية الجديدة. فأمام تراجع عائدها المالي قامت القناة التلفزيونية البريطانية ITV بتعويض برامجها الموجهة للأطفال بالأفلام التلفزيونية.

> إلى مختصين اهتمين بموضوع الطفل والصورة والعنف يقومون بتجارب بسيطة مع الأطفال كأن يطلبون من بعض التلاميذ في الصفوف الابتدائية رسم بيتهم فيكون البيت المرسوم هادئاً، على العموم، ومرتباً. ثم يعرضون عليهم فيلماً كارتونياً عنيفاً، ويطلبون منهم إعادة رسم بيتهم مرة ثانية، فيصبح البيت مخرباً ومحتوياته مبعثرة

إن تراجع برامج الأطفال في العديد من القنوات التلفزيونية الجامعة بدأ قبل ظهور بوادر الأزمة العالمية في السنة الماضية. والسبب يعود إلى الاستراتيجية التسويقية التي تبنتها التلفزيونات التجارية في العالم، والتي فرضت على القنوات التلفزيونية التابعة للقطاع العام مراجعة فلسفتها من خلال تثمين العائد المالي وقياس فاعليتها بعدد جمهورها.

قد يتساءل البعض قائلاً: ألا يستطيع البرنامج التلفزيوني الموجه للطفل أن يتمتع بقيمة تجارية هامة، فإضافة إلى كونه ينفق ميزانية مالية أقل من تلك التي تصرفها البرامج التلفزيونية الدرامية التي تبث في زمن الذروة، يمكن أن يجذب عدداً كبيراً من الجمهور في مختلف أوقات البث ولا يقتصر على زمن ذروة المشاهدة؟ ناهيك عن أفلام الكارتون الموجهة للأطفال في السن الرابعة وأقل، التي تبرمج بضغط المعلنين، لأن الإعلانات التي يدسونها في أثناء بث هذه الأفلام تتضمن أشخاصاً يشبهون أبطال الرسوم المتحركة. ولأنهم أيضاً يستغلون بعض أبطال أفلام الكارتون لتنشيط ما أصبح يعرف بالصناعة المشتقة أي تسويق السلع التي تحمل صور رموز هذه الأفلام: محافظ، أقلام، قبعات، قمصان....

في ظل المنافسة الشرسة بين القنوات التلفزيونية تزايد عدد الدول التي شددت أحكامها القانونية على بث الإعلانات في برامج الأطفال كما سنوضح لاحقاً. والطفل لا يدفع مباشرة من جيبه لاقتناء ما تروج له الإعلانات. وهذا ما يفسر اختفاء الكثير من البرامج التلفزيونية الموجهة إلى الأطفال في شبكة قناة TVA التلفزيونية التي تبث من مقاطعة الكيبيك بكندا وقد تفطّن الكثير من مسؤولي القنوات التلفزيونية إلى أن الأطفال يشاهدون برامجهم التلفزيونية ويتابعون، أيضاً، وربما أكثر، البرامج التلفزيونية مع أوليائهم. وهذا ما حدا بنائب رئيس البرمجة في الشبكة التلفزيونية للقول: «كل الفئات العمرية تستطيع أن تشاهد برامجنا في كل وقت» (٢٦).

لعل هذه الأمثلة تؤكد التحول الخطير الذي يعيشه التلفزيون، حيث بدأ ينزاح عن دوره

التربوي والتثقيفي ليكتفي بالدور الترفيهي، وفي هذا التحول تعاملت القنوات التلفزيونية مع الطفل كمشروع تجاري.

«ستار صغار»

رغم تحذيرات الأطباء النفسيين والمربين من الخطر الذي يشكله تعرض الطفل في سن مبكرة لبرامج التلفزيون تزايد عدد القنوات التلفزيونية الموجهة للأطفال الرضع والتي تبث على مدار اليوم! ولم يتردد «تلفزيون الواقع» من اقتحام عالم الطفولة. فشركة أندمول Endemol، صاحبة الملكية الفكرية لبرامج تلفزيون الواقع، لم تكلّ من اختراع البرامج الغريبة والاستفزازية المصاغة على إيقاع التسويق والإعلان. فمن آخر اختراعاتها يمكن أن نذكر على سبيل المثال، برنامج «أطفال للإيجار»! الذي يصور حجز أربعة أزواج في بيت ليمارسوا أمام عيون الكاميرا مهمة تربية أطفال أجروهم لهذا الغرض! والبرنامج الموسوم بالداي السمان My big fat parents ، والذي يحفز فيه الأطفال والديهم على تخفيف وزنهم لأنهم يجنون مبلغاً من المال جراء كل كيلوغرام يفقدانه من وزنهما.

من يعتقد أن المنطقة العربية في منأى عن هذه البرامج جانب الحقيقة فبعض القنوات التلفزيونية العربية شرعت في بث برنامج «ستار صغار» الذي يعد طبعة مصغرة (يقوم بها الصغار) لبرنامج ستار أكاديمي الذي أثار الكثير من الجدل في المنطقة العربية. والبقية ستأتي.

إن هذه البرامج، التي تسعى للوصول إلى أكبر عدد من المشاهدين والقبض على أضخم عائد مالي، تشكل رابطاً اجتماعياً ومجالاً للتفاعل والتبادل وحتى النزاع، لأنها تبث معايير تربوية واجتماعية عبر القناة التلفزيونية.

البرامج الموجهة للأطفال في القنوات التلفزيونية العربية: حتى نتجاوز الواقع...

يبدو أن تزايد عدد القنوات التلفزيونية الموجهة للأطفال في المنطقة العربية لم يؤثر بشكل واضح في البرامج التي توجهها القنوات التلفزيونية العربية الجامعة للأطفال، والأكثر من هذا أن النظرة لها لم تتغير كثيراً لتتناغم مع نمو الطفل العربي، ومع تطور بيئته الثقافية والإعلامية.

فعلى الصعيد الكمي تشير الدراسات إلى أن البرامج التلفزيونية الموجهة للأطفال كانت قبل ثلاث سنوات لا تتجاوز نسبة ٥,٣٢٪ من مجمل البرامج التي تبثها القنوات التلفزيونية الجامعة الخاصة، أما في القنوات التلفزيونية الجامعة التابعة للدولة فقد بلغت ٤,٧٪ مجمل البرامج التي تبثها (٢٧).

إن هذه النسب المتواضعة لا تعكس وزن الطفل العربي الديمغرافي، ولا حجم الوقت الذي يخصصه للتلفزيون، لكن الأمر يتجاوز المستوى الكمي.

إن هاجس السلطات العمومية، وحرص مسؤولي القنوات التلفزيونية يكاد يختصر في دفع الإنتاج التلفزيوني الموجه للطفل، سواء المحلي أو المستورد لمراعاة الجوانب السياسية والدينية (٢٨)، بكل تأكيد، إن هذا الحرص جيد وإن كان البعض يراه ناقصاً، لكن حبذا لو تعدى الحرص ذاته إلى نوع الإنتاج التلفزيوني، وبعده النفسي والتربوي، وشكله التعبيري ومضمونه الفكري والثقافي، ووقت برمجته وأشكال تفاعل الأطفال معه.

رغم أن التجربة العالمية برهنت على أن أفلام الكارتون ليست المرادف الوحيد لبرامج الأطفال التلفزيونية إلا أن القسم الأكبر منها في القنوات التلفزيونية العربية الجامعة انحصر في هذه الرسوم، وهذا ما يفسر أن الميزانيات المتواضعة التي تخصصها القنوات التلفزيونية لبرامج الأطفال يبتلعها شراء الرسوم المتحركة والمدبلجة.

رغم أن بعض الدول العربية خاضت تجربة الرسوم المتحركة منذ الأربعينيات، إلا أن القنوات التلفزيونية لم تستطع أن تلبي ما تحتاجه في هذا المجال، حيث بقيت تعتمد على الرسوم المتحركة اليابانية والكورية والأمريكية. وبعض ما أنتج من رسوم متحركة محلية لا تمت بصلة لهذا الفن الجميل في نظر ثامر الزيدي وهو أحد المختصين في

المجال، حيث يراه عبارة عن وجوه جامدة وحركة شفاه مقززة وخلفيات ثابتة بلا فكرة ولا توجيه (٢٩).

توصف أفلام الكارتون اليابانية التي تستوردها القنوات التلفزيونية العربية بأنها ذات قيمة ثقافية وفنية ضعيفة وتختلف من نمطية الرسوم المتحركة التي ترسخها الإنتاج الأمريكي: حركات متتابعة ومتشنجة، أفواه ليست سوى ثقب عينان تفيضان بسائل من النار والدم... إن إنتاج هذه الرسوم المتحركة يقوم على مبدأ قليل لكلفة العمل المتواصل لتحقيق أرباح في السوق الداخلية وتسويقه في الخارج بأسعار زهيدة (٣٠).

لقد حاولت القنوات التلفزيونية العربية أن تقدم البديل لهذين النموذجين من الرسوم المتحركة، ولعل أبرزها «ابن الغابة» و«مغامرات سندباد» و«حي بن يقظان»، و«الجرة، حكاية من الشرق»، وغيرها. لكن يمكن تلخيص المشاكل التي تعترض إنتاج الرسوم المتحركة العربية في عنصرين أساسيين، وهما:

- ارتفاع كلفة إنتاج أفلام الكارتون في المنطقة العربية، فأجودها تتراوح كلفته ما بين ٤ آلاف و٢٠ ألف دولار للدقيقة الواحدة! (٣١)، وهذا يزيد من صعوبة

تسويقها، فالقنوات التلفزيونية، والتجارية تحديداً، تفضل شراء أفلام الكارتون الأجنبية بسعر زهيد يقارب ١٠٠ دولار للحلقة الواحدة. لعل هذه الحقيقة هي التي أجبرت الكثير من

> إن الأطفال يعيشون لحظة «الانفصال عن الواقع» Déréalisation في السينما، بشكل يختلف عن تلك التي يعيشونها مع التلفزيون، فالذهاب إلى مشاهدة فيلم سينما أي هو أقرب إلى طقس من الطقوس: لقاعة مظلمة، وشاشة عملاقة، ووجود حشد من الناس الغرباء في القاعة. فالتجربة في هذه الحالة تكون لها بداية ونهاية. أما التجربة التلفزيونية فتبدو أنها ممتدة في الزمان والمكان وسط جو من الألفة

مؤسسات الإنتاج التلفزيوني الخاصة على الاكتفاء بدبلجة الرسوم المتحركة المستوردة. وتفسر لنا ما يعتبره المختصون تراجعاً في الإنتاج العربي للرسوم المتحركة عما كان عليه في الثمانينيات من القرن الماضي.

- بعض أفلام الكرتون التي تطمح للقيام بدور تربوي تسقط، عن حسن نية، في الأساليب المدرسية، بحيث إنها تجعل من البرامج التلفزيونية الموجهة للأطفال عبارة عن امتحانات ساذجة للقسم الدراسي: معلومات مسبقة الصنع، لغة جافة، وبهذا تبتعد عن الأسلوب الذي انتهجه التلفزيون التربوي في الخمسينيات، والذي لم يفرض نفسه في منافسة برامج الأطفال في التلفزيونات الأجنبية التي تستمد قوتها من الشكل والأسلوب.

إذا أردنا ألا يكون الطفل العربي دارئة تجارية وتسويقية، فعلى الدولة العربية أن تتحمل مسؤوليتها لحمايته واعتبار تثقيفه وتعليمه وتسليته بمضمون نزيه وسليم من حقوقه الأساسية. على هذا الأساس يجب على الدولة أن تتدخل لتدعيم الإنتاج التلفزيوني الموجه للطفل بمختلف السبل: منح قروض بدون فائدة لهذا الإنتاج، تقديم إعانات مالية، الإعفاء من الرسوم بالنسبة للدول التي يخضع إنتاجها التلفزيوني إلى رسوم لتكفل بنفقات المؤسسات التي تنتج برامج تلفزيونية للأطفال، وليس دبلجتها: الإعفاء من تكاليف البريد والاتصالات، والكهرباء والشراء المسبق لمنتجاتها من طرف التلفزيونات التابعة للقطاع العام وفق عقود يكون التسديد فيها تدريجياً وفق تطور مراحل الإنتاج.

قد تصادف في الكثير من الدول العربية بعض المنتجين والمخرجين الذي غامروا وخاضوا تجارب ثرية ومبدعة في إنتاج المادة التلفزيونية الموجهة للطفل لكنهم اصطدموا، في آخر المطاف بالسوق فلم يجدوا من يشتري إنتاجهم الذي استنفد كل مدخراتهم أو قروضهم المالية. فالقنوات التلفزيونية ترفض شراء بأبخس سعر أغلى من أفلام الكارتون المستوردة أولأن نمط تعبيره، وشكل إخراجه، اللذين حاولا استعادة مجد السرد والحكي وتحرير الخيال، يتعارضان مع نمطية السوق القائمة على الحركة Action، والانبهار بها إلى درجة أنها تحولت إلى غاية.
على السلطات العمومية أن تفرض على القنوات التلفزيونية الجامعة بث قدر من الإنتاج التلفزيوني غير المستورد الموجه للأطفال. ففي الولايات المتحدة الأمريكية التي لانستطيع أن ننكر طابعها الليبرالي، بادرت فيها اللجنة الفيدرالية للاتصال وهي الهيئة المشرفة على الأنشطة التلفزيونية لفرض بث ثلاث ساعات أسبوعياً من البرامج ذات الطابع التربوي والموجهة للأطفال على شبكات التلفزيون الأمريكي (٣٢). في زمن سيادة البث التلفزيوني التناظري أو التماثلي الذي اعتبر الموجات الهرتزية ملكية عمومية محدودة.

> تغير موقع الصورة في الحياة اليومية وتموقعها في الثقافة المعاصرة. قد كانت، إلى عهد قريب، تستمد شرعيتها من مقدرتها على إنتاج المعنى وإبراز الرمز، أي أنها ظلت مرتبطة بما تمثله، وبما تتضمنه من دلالة. لكنها أصبحت، اليوم، عرضة للتحوير والتعديل والتبديل إن لم نقل التضليل

إذا صدقنا ما تكشف عنه بعض الدراسات العربية القليلة، فإن الطفل العربي يشارك الكبار مشاهدة برامج التلفزيونية المختلفة، فإن الأمر يطرح على مستوى تضييق رقعة التعارض بين مضمون ما تروجه برامج الأطفال ومحتويات المسلسلات والأفلام التي تبث للكبار، ففي هذا الإطار يمكن القيام بما قامت به الكثير من الدول، مثل:
- وضع مربع أبيض على زاوية الشاشة لتنبيه الأولياء إلى أن الفيلم أو المسلسل أو البرنامج التلفزيوني الذي يعرض في الشاشة يتضمن مشاهد لايسمح للطفل أو الشاب بمشاهدتها.
- إصدار تشريعات تقنن بث الإعلانات التجارية في برامج الأطفال. إننا لانبدع في هذا المجال، فالكثير من الدول تأخذ بعين الاعتبار الطفل عند إصدار نص قانوني خاص بالإعلان: مدته، موضوعه، وقت بثه، صورة الطفل فيه محرمة فلهيئة المنظمة لقطاع الاتصال (OFCOM) في بريطانيا، على سبيل المثال، حدّت، في نوفمبر ٢٠٠٦، من بث الإعلانات المتعلقة بالمأكولات والمشروبات في القنوات التلفزيونية (٣٣). وكذا الأمر بالنسبة للدول الاسكندينافية بحجة أن الأطفال دون السن الدراسية، وحتى في المرحلة الابتدائية لايميزون بين النص الإعلاني وسط المادة التلفزيونية. وقد قامت القنوات التلفزيونية الألمانية بإطلاق قناة kinderkanal الموجهة للأطفال بدون إعلانات، وحققت نجاحاً باهراً دون أن تتنازل عن نوعية برامجها الجيدة.

(*) مانوية: مذهب ديني قديم ينسب إلى ماني، يقوم على تبسيط الأمور وإبرازها في شكل ثنائي بدون تدقيق ولا تمحيص ولا كشف لتبايناتها.

المراجع:

١- ماري وين: الأطفال والإدمان على التلفزيون، ترجمة عبدالفتاح الصبحي، سلسلة عالم المعرفة الكويت عدد ٢٤٧، الصادر في يوليو ١٩٩٩، ص ١٣

٢- هذا هو التعريف الذي تقدمه مجلس الإذاعة والتلفزيون والاتصالات الكندي، انظر:

Le groupe de nordicité Lteé: la production sur écran pour les enfants et la jeunesse au

Canada en ٢٠٠٩; Plaidoyer en faveur de la production pour enfant; retrieved ; ١١ N - vember ٢٠٠٧; from http://www.act-aet.tv/pdf/plaidoyer ٢٠٠٩pdf

٣-جيهينة خالدية:الجزيرةأطفال،ليست بصدد منافسة الأسبقين، الشرق الأوسط يوم ١٨ يونيو ٢٠٠٦.

٤ - المصدر السابق.

Ibid - ٥

Laronche Martine: L exposition a la t - ٦ lévision retarde le développement de l e - fant de moins de ٣ ans. Interview de Tiss - ron Serge; Le monde, France, ١٧/١١/٢٠٠٩.

Allard Claude: Les ١٢ pistes du pédo - ٧- sychiatre; retrieved ; ١١ November ٢٠٠٧ from http://www.psychologies.com/F - mille/Education/Regles-de-vie/Articles-et-Dossiers/Nos-enfants-et-la-tele-quelles-emissions-et-a-quelle-dose

٨ - جيهينة خالدية، مصدر سابق.

٩ - انظر:

Disney Channel ; retrieved ٩ december ٢٠٠٩ from, http://fr.wikipedia.org/wiki/Disney_Channel

Ibid - ١٠

Jean-Philippe Desbordes: mon enfant - ١١ n'est pas une cible, reportage diffusé sur France ٣ et retrieved ; december ١٩; ٢٠٠٩ from; http://www.youtube.comwatch?gl=FR&hl=fr&v=nW٣UzVgIvcE

Laronche Martine, Ibid - ١٢

١٣ - ماري وين، مرجع سابق، ص ١٥٠.

١٤-أشار التقرير الذي أُعد حول البرامج الموجهة للأطفال في التلفزيون الكندي إلى الكثير من الدراسات التي تؤكد الدور الإيجابي الذي يمارسه التلفزيون في حياة الطفل الكندي- انظر:

Le groupe de nordicité Lteé; Ibid

De Mireille Vagné-Lebas: Enfant, m - - ١٥ dias et imaginaire»; retrieved ; ١١ Nove - ber ٢٠٠٧ from ww.grrem.org/web ١٠١٠٦/website/doc/imaginaire.rtf

١٦ - نقلاً عن:

;Baton Hervé Elisabeth; Ibid

١٧-هذا ما توصل إليه الباحث غلوكسمان أندري André Glucksman عن القرن، بتحليل البحوث والدراسات عن علاقة الطفل بالتلفزيون في الستينيات من القرن الماضي، ومازال صالحاً حتى الساعة إذ أكدته الكثير من البحوث في مطلع هذا القرن ، انظر:

Baton Hervé Elisabeth: Les enfants t - léspectateurs, prégnance des représent - tions médiatiques et amnésie de la reche - che; réseaux; volume ١٧; numéro ٩٣ ; ١٩٩٩; p ٢١٤

Brachet-Leur Monique: Influence des - ١٨ images médiatiques sur l'imaginaire, des enfants. Un nouveau rapport aux images L'esprit du Temps ٢٠٠١/٤ - n°٤; p ٣٠

Ibid, p ٢٨ - ١٩

٢٠- وردت في التقرير الذي أُعد حول البرامج الموجهة للأطفال في التلفزيون الكندي، انظر:

Le groupe de nordicité Lteé; Ibid

Morin Rudy: Séries télévises: la suite - ٢١ sur Internet, Entrelacs; Revue ?lectro - ique du Laboratoire de Recherche en A - diovisuel (LARA) retrieved; december ٩; ٢٠٠٩ from, http://w٣.lara.univ-tlse٢.fr/entrelacs/spip.php?article١٣٧

Le groupe de nordicité Lteé; Ibid ٢٢-

Pasquier Dominique, Jouët Josiane: ٢٣- Les pratiques médiatiques des jeunes; R - vue Ecole-ville-intégration; France;N ١١٩; année ١٩٩٩

٢٤-لمعرفة المزيد عن صعوبات الاتصال اللفظي التي يعاني منها جيل الستينيات في الولايات المتحدة الأمريكية. انظر:

ماري وين: مرجع سابق، ص ١٤٧.

٢٥-تؤكد الإحصائيات أنها صدرت ما قيمته ١٠٣ مليارين دولار من برامج الأطفال نحو العالم، في السنة الماضية، ووفرت ٢٥٠ منصب شغل في القطاع، و٣٩٠ منصب غير مباشر- انظر: Le groupe de nordicité Lteé;Ibid

٢٦- Proulx Steve: Y a-t-il une télé pour les enfants ? retrieved ٩ December ٢٠٠٩,from,http://www.montrealpoure - fants.com/main.cfm?p=١١٠&l=fr&CategorieID=٢٦&ArticleID=١٨٢

٢٧-نصر الدين لعياضي، يوسف تمار: إعداد شبكة البرامج في القنوات التلفزيونية العربية بين جدلية التصور والفعل، منشورات اتحاد الإذاعات العربية، تونس، ٢٠٠٨، ص ١٥٠.

٢٨-هذا ما أكده أحد العاملين العرب في قناة والت ديزني- انظر: تاج الدين عبد الحق: خبير في قناة ديزني يدعو لحماية الصغار من البرامج الضارة ومراعاة أوقات بثها، صحيفة الشرق الأوسط، الصادرة يوم ١٢ ديسمبر ٢٠٠١.

٢٩-أمجد ياسين: ثامر الزيدي لـ«الشرق الأوسط»: فيلم «ابن الغابة» قفزة نوعية في مجال أفلام الرسوم المتحركة العربية، الشرق الأوسط ٢٩ نوفمبر ٢٠٠٤

٣٠- L'environnement médiatique des j - - unes de ٠ à ١٨ ans que Transmettons-nous à nous enfants? Rapport au ministère d - légué à la famille, à l'enfance et aux pe - sonnes handicapés ; mai ٢٠٠٢ ; retrieved ٣ December ٢٠٠٥; from: www.unaf.fr/IMG/pdf/rapport_CIEM.pdf

٣١ - أمجد ياسين، المصدر ذاته.

٣٢- Didier Mathus : Les évolutions act - elles du paysage audiovisuel américain, rapport d' information, N° ١١٦١, présente a l'Assemblée nationale française le ٤ n - vembre ١٩٩٨

٣٣ - Le groupe de nordicité Lteé; Ibid

الشِّعر والهُويّة
في زمن العولمة

د. سمر روحي الفيصل

أمامنا، الآن، ثلاثة أطراف يصعب، أوّل وهلة، الجَمْعُ بينها، هي: الشِّعر، والهُويّة، والعولمة. فإذا غامرنا بالجمع بينها اضطررنا إلى الإجابة عن السّؤال الآتي: هل يستطيع الشِّعر تأصيل الهويّة العربيّة في زمن العولمة؟ ليست هناك إجابة حاسمة، سواء أكانت إيجابيّة أم سلبيّة، ولكنّني ميّال إلى القَدْر من التّفاؤل الحذر، وضمن سياق هذا التّفاؤل الحذر أتذكّر أنّنا اعتدنا، في الوطن العربيّ، أن نُبرز موضوع الهويّة في الأزمات والمصائب التي صرنا نسمّيها: (المنعطفات التّاريخيّة). هذا ما لاحظناه في المرحلة التي سُمّيت عصر النهضة، في النّصف الثاني من القرن التّاسع عشر، وفي المرحلة التي تلتها، وسُمّيت مرحلة مواجهة الاستعمار في النّصف الأوّل من القرن العشرين، وفي غيرهما من المراحل والحروب وضياع الأوطان وهزيمة الجيوش. بيد أنّ شيئاً لافتاً للنّظر، هو أن يعلو صوت الشِّعر في هذه الأزمات، وأن يدعو جهاراً نهاراً إلى ترسيخ القيم الوطنيّة والقوميّة والإسلاميّة، حتى إنّنا ظننّا نحن في بعض الأوقات طنين طبلٍ أجوف. وها نحن الآن، في زمن العولمة، أو العولمات إنْ شئنا الدّقّة، نرى موضوع الهويّة يبرز من جديد، ويبرز معه تعايش في الأشكال الشِّعريّة لم نعرفه طوال السّنوات الخمسين الماضية. ما تفسير ذلك؟

أقول إنّه ليس من المفيد أن يتجاهل أحدٌ الحقيقة المعروفة التي تربط الفكر بالهويّة واللّغة، فالهويّة تُعبِّر عن الفكر، واللّغة تُعبِّر عن الهويّة. ومن ثَمَّ فإن أيَّ تأثير سلبيّ في طرف من هذه الأطراف الثّلاثة يُؤثّر تأثيراً سلبيّاً في الطّرفيْن الآخرين؛ أي أن توهين الفكر يجعل الهُويّة ضعيفة واللّغة المعبِّرة عن هذه الهويّة أكثر ضعفاً. ومن المفيد ألا نتجاهل أيضاً صلة الإنسان الطّوعيّة بهذه الأطراف الثّلاثة؛ أي أن الإنسان يجب أن يكون حرّاً واعياً ثابت العقيدة ليتمكّن من الاختيار طواعيةً. ولا أثر كبيراً هنا للجانب الفِطريّ العاطفيّ؛ لأنّ هناك ثلاثةَ أمورٍ مسؤولةً عن تربية الحريّة والوعي والثّبات العَقَديّ في الإنسان، هي العقيدة بقيمها الروحيّة والماديّة، والتّربية المكتسبة التي (تُعزِّز) صلة الإنسان بفكر أمّته وهويّتها ولغتها، والتّراث الثّقافيّ الذي يربط الإنسان بعادات أمته وتقاليدها وآدابها وفنونها. ولا شكَّ في أنّ الشِّعر بعضٌ من التّراث الثّقافيّ العربيّ، بل إنّه ما زال ديوان مآثر العرب وأحلامهم وأفراحهم وأحزانهم، وهو تنظيمٌ جماليٌّ واعٍ للغة كما نصَّ غراهام هو[1]، ولهذا السّبب أجمعت الكثرة الكاثرة من نقاد الأدب على أنّ الخطاب الشِّعريّ (لونٌ كلاميٌّ متميّز) وهذا يعني أنّ لغة الشِّعر قادرة على رَبْط الإنسان العربيّ بعادات أمّته وتقاليدها وآدابها وفنونها، والارتقاء بأحاسيسه الجماليّة، وجَعْله يرى ببصيرته ما لا يراه ببصره. صحيحٌ أنّ وسائل التّعبير الأخرى تؤدّي المهمّة نفسها إذا كان مستواها الفنّيّ راقياً، إلا أنّ تأثير لغة الشِّعر في الإنسان العربيّ يبقى فعّالاً، تبعاً لإمكانيّة الشّاعر على تحويل المفردة عن معناها المعجميّ الحقيقيّ إلى دلالة مجازيّة ممزوجة بالأحاسيس التي طوّعها الشّاعر لغرضه ورؤياه (٢).

هل يعني ذلك أنّ الشِّعر قادر على تحمُّل مسؤوليّة تأصيل الهُويّة العربيّة في زمن العولمة كما تحمَّلها وكان مسؤولاً عنها في زمن صراع الأقطاب والإيديولوجيّات؟ لا أشكُّ في أنّه قادر على ذلك وإن اختلف زمن العولمة عن الأزمان السّابقة، ذلك أنّ الشِّعر اهتمَّ اهتماماً فنيّاً بنقد الحال العربيّة؛ لأنه لم يعثر في واقع الأمّة العربيّة على الفرح والمتعة يُعبِّر عنهما ولهذا السّبب برزت في لغته ألفاظ الألم والحسرة والشّجن وغيرها، تبعاً لكَوْن شعريّة القصيدة تنبع من بنائها اللّغويّ، ومن ارتباط هذا البناء بالأفكار والقيم التي يرغب الشّاعر العربيّ في التّعبير عنها. ومن ثَمَّ اتّجه بعض النُّقّاد إلى معرفة المعجم اللّغويّ عند أحد الشّعراء، أو عند مجموعة من شعراء مرحلة ما[2] بغية تحديد التّجربة العاطفيّة في شكلها اللّغويّ ولكنّ اللافت للنّظر هو ألا يعثر أحد النّقّاد على فارق كبير بين تجربتين شعريتين متباينتين، هما تجربة عمر أبي ريشة وتجربة محمود درويش!. لا عجب في ذلك فتجربة هذين الشّاعرين وإنْ كانت متباينة في مضمونها وبنائها ولغتها إلا أنّها متّفقة في معجمها

اللّغويّ؛ لأنها تمتح من واقع لم يتغيَّر ولم يتبدَّل طَوال نصف قرن. فكلمة (الموت) استدعت عندهم غالباً ألفاظاً من مثل القبر والألم واليتم والجرح، وكأنّ لفظة (الموت) أثارت الحزن الدّفين في حياة هذين الشّاعرين، حتى إنّ أباريشة في قصيدته المشهورة (عروس المجد) فلسف الألم وصوَّره:

ويكاد الدَّمعُ يهمي عابثاً
ببقايا كبرياء الألم[٤]

إنّ اللُّغة العربيّة عموماً، والشِّعر خصوصاً، يملكان موقفاً أكثر قوّةً من غيرهما في أثناء مواجهة الحياة الحديثة؛ لأنّ اللغة العربيّة أثبتت، طَوَال القرن العشرين، قدرتها على ابتداع المصطلحات في العلوم والفنون والآداب كلِّها، ونجاحها في تدريسها وغَرْس مهاراتها والتّأليف فيها

أما محمود درويش في قصيدته (أنا يوسفيا أبي)[٥] فقد لجأ إلى التّناص[٦] وجَعَل من قصّة يوسف عليه السلام قناعاً رمزياً للحاضر: (أنا يوسف يا أبي. إخوتي لا يحبونني. لا يريدونني بينهم يا أبي. يعتدون عليَّ، ويرمونني بالحصى والكلام. يريدونني أن أموت لكي يمدحوني. وهم أوصدوا باب بيتكَ دوني. وهم طردوني من الحقل. هم سمَّموا عنبي يا أبي. هم حطَّموا العبي يا أبي). لغة الشِّعر هنا غير مغايرة في دلالتها العامّة للغة الخطابيّة عند أبي ريشة؛ لأن تجربة الألم واحدة. فأبو ريشة يألم من أمّته كلّها:

أمّتي! هل لكِ بين الأمم
منبرٌ للسّيف أو للقلم

صالحة غابش

ودرويش يألم من إخوانه العرب الذين يريدون رميه في الجبّ الحديث، ويتنكَّرون له، ولا يقدِّمون أيَّ عَوْنٍ لقضيّته ليرضى الآخر عنهم. ولهذا السّبب كثر في قصيدته تكرار لفظة الأب المضاف إلى ياء المتكلِّم، فهو أبي في صيغة المنادى: يا أبي، فضلاً عن ألفاظ الألم المستمَدَّة من طردوني وأوصدوا، ولا يريدونني... ويُخيَّل إليَّ أنّ الأمر لم يختلف عند الشّعراء المحدثين. فقد لاحظ عبد الفتاح صبري[٧] في ديوان نجوم الغانم (منازل الجلّنار) ذلك الاحتفاء بالألم، ولاحظ عند حبيب الصايغ في (وردة الكهولة) الموت الجميل، وعند صالحة غابش في (المرايا) الحزن المبهج، وعند عيسى عباس التّوازي بين الليل والموت. هل يعني ذلك كلّه أنّ الشِّعر العربيّ تغنّى بآلام الأمّة العربيّة وأحلامها وعذاباتها؟ لأنّ المنظومة الفكريّة التي تكمن خلفه لا ترى في هذه الأمّة غير الموت والألم؟ أعتقد أنّ الأمر على هذا النّحو، وأضيف هنا إنّني خائف، في الوقت الرّاهن، على الفكر العربيّ وعلى هويّة المجتمع العربيّ التي تُجسِّده وقد أشرع أخاف على اللّغة العربيّة في العِقد القابل. أمّا مسوّغ الخوف الرّاهن على المجتمع العربيّ فهو فرز الحياة الحديثة والعولمة. أما الحياة الحديثة فقد دخلت المجتمع العربيّ في النِّصف الثاني من القرن العشرين دون أن يكون مُعَدّاً للاندماج فيها. فالسيَّارة على سبيل التّمثيل لا الحصر آلة تأتي إلينا جامدةً، بل جاءتنا وهي تحمل معها فكر صانعيها الحديث، بما يضمُّه هذا الفكر من حاجة إلى سلوكات وعادات جديدة، وإلى نبذ السلوكات والعادات القديمة. ولكننا ركبنا الآلة الجامدة ولم نتحلّ بالفكر العلميّ الذي صنعها، أو مهَّد لصناعتها وبناء حضارتها الحديثة. وما إنْ شرع المجتمع العربيّ يتكيّف مع الأشكال الأولى البسيطة للحياة الحديثة في ثمانينيّات القرن العشرين وتسعينيّاته حتى عصفت به رياح العولمة، بفضائيّاتها واقتصادها وأفكارها الغربيّة المسيطرة، المناهضة للفكر العربيّ النابذة للمجتمع القديم الآمن والحديث الآخذ بالتَّشكُّل، الرّاغبة في أن تجعل الإنسان تابعاً ذليلاً لها. وها نحن الآن نترنَّح، فنعي قليلاً، وليس كثيراً، القيود التي فُرِضَتْ على مجتمعنا في الاقتصاد وغيره، دون أن نكون قادرين على الاعتراض عليها، أو على تجلّياتها التي تبثُّها الفضائيّات، وتسعى من خلالها إلى غرس القيم الغربيّة في مجتمعنا العربيّ.

ويمكنني القول إنّ اللُّغة العربيّة عموماً، والشِّعر خصوصاً يملكان موقفاً أكثر قوّةً من غيرهما في أثناء مواجهة الحياة الحديثة؛ لأنّ اللغة العربيّة أثبتت، طَوَال القرن العشرين، قدرتها على ابتداع المصطلحات في العلوم والفنون والآداب كلِّها ونجاحها في تدريسها وغَرْس مهاراتها والتّأليف فيها. وقد أثبتت الدِّراسات غنى اللّغة العربيّة ومرونتها وطَواعيّتها في العصر الحديث[٨]. فإذا أنعمنا

النّظر في لغة الشّعر وهي موضع اهتمامنا هنا، لاحظنا أنّ أثرها في تأصيل الهُويّة العربيّة ضعف قليلاً بعد استقلال الدُّول العربيّة عن الاستعمار الأجنبيّ في ثمانينيّات القرن العشرين وتسعينيّاته؛ لأنّ العرب استراحوا إلى أنّهم استقلّوا عن المحتلّ الأجنبيّ، وراحوا يبنون أوطانهم وينسون الإنسان الذي يعيش في هذه الأوطان. وعلى الرّغم من ذلك فإنّ الظّنّ يذهب إلى أنّ الشّعر سيعود إلى سابق عهده في هذا الزّمن؛ زمن العولمة، إذا حرصنا على التّربية اللّغوية السّليمة للإنسان العربيّ. ذلك أنّ الشّعر حافظ في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر وفي النّصف الأوّل من القرن العشرين على القيم العربيّة الإسلاميّة، وراح يتغنّى بها، ويدعو إليها، ويتباهى بها، ثمّ شرع في نهايات أربعينيّات القرن العشرين يئنّ من المصائب والنّكبات التي بدأت تحلّ في الأمّة العربيّة، ويتوجّع من التّقصير الذي لحق بصلته بجمهوره، بيد أنّه لم يمت، بل راح يحافظ على متلقّيه العربيّ في أثناء مواجهته للمفهومات غير الصّحيحة للحداثة الشّعريّة، فثبت أمام محاولات تفتيته إلى تقليديّ وحديث، وإلى قصيدة تفعيلة وقصيدة نثر وشرع يهضم الجديد ويُجدّد القديم، فما مات التّقليديّ ولا انتصر الحديث، بل تعايش الشّكلان الشّعريّان بعد معارك زائفة امتدّت نحواً من نصف قرن، أرادها أصحابها بحُسْن نيّة، أو بسوء نيّة، أن تؤدّي إلى تقسيم أمّة الشّعر إلى فئات وشِيَع من خلال تقسيم أغلى فنون العرب الجماليّة، وأكثرها تأثيراً في الوجدانات العربيّة قديماً وحديثاً.

ألا ترغب العولمة في تفتيت الشّعر العربيّ؛ لأنّه موحِّدٌ لوجدانات الأمّة العربيّة، ناقدٌ لأحوالها السّلبيّة بإنٍ جوهرها؟ أليس للشّعر

الظّنُّ أنّ الشّعر، بما له من ألفة في وجدان العربيّ، قادر على أن يُسهم، كما سبق القول، في تأصيل الهويّة العربيّة. والمتأمّل في النّهضة العربية أواخر القرن التّاسع عشر، يلاحظ أنّ أوّل الفنون التي استعملها النّهضويّون العرب هو الشّعر؛ لأنه قادر على أن يربط الإنسان العربيّ بقضايا أمّته

مكانٌ خاصٌّ في المجتمع العربيّ؛ لأنّه ينبّه هذا المجتمع على هويّته العربيّة الإسلاميّة؟ ألا ترغب العولمة في أن تقضي على هذا العامل الموحِّد؛ لتتمكّن من القضاء على الهويّة العربيّة؟ ألا تُشيع العولمة بيننا مقولات زائفة تؤدّي إلى موت الهويّة حين تعلن موت الشّعر الخليليّ مثلاً، وحين تُؤجّج الصّراعات الشّعريّة بين الشّعراء؟ هذا كلّه صحيح في رأيي؛ لأنّه يعني أنّ القائمين على العولمة يدركون ذلك الارتباط الوثيق بين الشّعر العربيّ والهويّة العربيّة ويؤمنون بأنّ بقاء الشّعر يعني بقاء عنصر من عناصر المحافظة على هذه الهويّة.

إنّ الوقائع الرّاهنة تشير إلى أنّ العرب بدؤوا يدركون محاولات العولمة تفتيت الشّعر العربيّ للقضاء على أثره الإيجابيّ في الهويّة العربيّة، ولذلك شرعوا يقاومون بمحاولات مناقضة للعولمة هي إعادة الشّعر إلى بهائه وتأثيره في الهويّة العربيّة. وفي هذا السّياق أقول: ليست مصادفة أن نشهد الآن في الوطن العربيّ، على سبيل التّمثيل لا الحصر، هذا الاهتمام الثّقافيّ النّقديّ بإعادة التّعايش بين الأشكال الشّعريّة بوساطة المسابقات والمهرجانات التي لم تقتصر على الشّعر الفصيح، بل أضافت إليه الشّعر الشّعبيّ بأنواعه وأشكاله كلّها، كما فعل برنامج شاعر المليون ومهرجان دبي الدّوليّ للشّعر. ذلك أنّ هذا الجهد والاهتمام ينمّان على أنّ هناك رغبة فكريّة عربيّة في إعادة الشّعر إلى سابق عهده في التّأثير في الجمهور العربيّ، بمفرداته ودلالاته ورؤاه وبنائه اللّغويّ والفنّيّ. هل يعني ذلك أنّ الشّعر أكثر قدرة من وسائل التّعبير الأدبيّة الأخرى على تأصيل الهويّة العربيّة في زمن العولمة؟ سواء أكان المراد من اللّغة الشّعريّة المفردات والصُّور الشّعريّة، أم كان المراد منها أسلوب الشّعر في الاتّصال بالآخرين والتأثير فيهم؟ لا أحد يقول هذا القول المبالَغ فيه، ولا أحد يُنكر على القصّة والرّواية والمسرح قدراتها على تأصيل الهويّة العربيّة. ولذلك أقول إنّ مرادي هنا من تشجيع التّعايش بين الأشكال الشّعريّة هو الاهتمام بكلّ ما يمتاز به الشّعر العربيّ عموماً والتّقليديّ خصوصاً من لغة قادرة على تقديم خطاب شعريّ ذي تأثير في الوجدان الجمعي للعرب الذين يتلقّونه في قاعة، أو أمسيّة، أو تلفاز، ويتفاعلون معه، وينفعلون به لأنّ سلوكاتهم قد تتغيّر وتتبدّل نتيجة ثورة أحاسيسهم وعودتهم إلى ثقافتهم التي رضعوها صغاراً أو ناشئة، وهويّتهم التي ربّوا عليها. فقد كان الشّعر العربيّ، في النّصف الأوّل من القرن العشرين، محرِّضاً للجماهير، ولعلّه يعود إلى ذلك إذا عُنينا بتربية الجيل الجديد تربية لغويّة سليمة، تضمن عدم التّمييز بين الأشكال المختلفة في الفنون والآداب العربيّة.

بيد أنّ ذلك كلّه لا يعني الاطمئنان، بل يعني

القلق؛ تبعاً لما نراه في الواقع العربيّ من ضعف الارتباط بين هوية المجتمع العربي واللغة العربيّة بعلومها وفنونها وآدابها. فإذا كانت العولمة تشير إلى بداية تشكُّل الحضارة العالميّة[9]، فإن المجتمع العربيّ، بتعدُّد دُوَله وتباينها، غير قادر على الاختيار بين الانغماس في العولمة أو عدم الانغماس فيها؛ لأن الدُّول الصغيرة مُجبرة غير مخيَّرة على مجاراة العولمة، ولكنها قد تجاريها فتبقى حيَّة فاعلة وقتما تنتظر وما تستفعل بها فتحسن هو تجعلها تابعة ذليلة إن لم تمحقها والفيصل في ذلك كما نصَّ سعيد حارب هو (صوغ الإنسان الجديد)[10]. فالإنسان العربيّ في هذه الأيام بدأ يتصف، كلّيّاً أو جزئيّاً، بالصفات الآتية:

١- الإحساس بعدم المسؤوليّة عمّا يجري في المجتمع.
٢- الانغماس في متع العصر الاستهلاكيّة في المأكل والملبس والسّلوك، أو التّطرُّف والابتعاد عن العصر بإيجابيّاته وسلبيّاته.
٣ - التّرجُّح بين قيم العروبة الرّوحيّة والماديّة النابعة من العقيدة والثقافة والقيم المادية النابعة من العولمة الاقتصاديّة.
٤- الاعتقاد أن المجتمع المثالي هو المجتمع الغربيّ بعاداته وتقاليده وديمقراطيّته، وأن المجتمع العربيّ متخلِّف لا يمكن إصلاحه ولا حفزه إلى اللّحاق بالغرب المتقدِّم.
٥ - الإيمان بأن اللّغة الانجليزيّة هي لغة التقنية الحديثة، وأن العربية صعبة لا علاقة لها بهذه التقنية، ولا صلة تربطها بالحداثة، ولا أمل لها باللّحاق بركب صانعي الحضارة العالميّة الجديدة.

هذه الصفات الخمس بدأت تُبْعِد الجيل الجديد عن لغته وتُشْعِره بالخواء الدّاخليّ وبضعف المواطنة، وبالتّطلُّع إلى الهجرة من الوطن الصغير والكبير. ولهذا السبب ترى هذا الإنسان مستهيناً بلغته، لا يرغب في إتقان مهاراتها، ولا يهتمُّ بتاريخها ورجالاتها، وكأنّه ينتقم من مجتمعه حين يهمل اللغة العربيّة. فإذا حدّثته عن مرونة العربية وجمالها وتراثها هزَّ رأسه استهزاءً وقدَّم لك من صُنْع يدك دليلاً معاكساً لما تطلبه منه، هو أنك تتشبَّث بالتعليم باللغة الأجنبيّة، فإذا كانت لغتك على هذا النَّحو من الأهميّة، كما تدَّعي، فاهجر التعليم باللّغة الأجنبيّة، وعلِّمني باللّغة العربيّة وحدَها. هذا المناخ الاجتماعيّ اللّغويّ السلبيّ تُعزِّزه القنوات الفضائيّة العربيّة بمسلسلاتها الأجنبيّة التي تنهال على رأس هذا الإنسان ليل نهار، فتزيد خواءه خواءً، ونفوره من المجتمع العربيّ نفوراً. ومن البديهيّ أن نعتقد أن هذه الصفات السابقة أثرت تأثيراً سلبيّاً في هويّة المجتمع العربيّ، أو أنها ستؤثّر في هذه الهويّة، في العقد القابل حين يتسنّم مقاليد الأمور الجيلُ الذي أشرتُ إلى صفاته الخمس، الجيلُ الذي رُبي في أحضان العولمة، مالم تبادر التربية، بالمفهوم الواسع لها، إلى صوغ هذا الإنسان العربيّ صوغاً يجعله إنساناً جديداً قادراً على التخلُّص من الصفات الخمس السلبيّة مبادراً إلى الحفاظ على هويّة مجتمعه العربيّ، كما هي حال صنوه الياباني والكوري والصّيني والماليزيّ.

والظّنُّ أنّ الشِّعر، بما له من ألفة في وجدان العربيّ، قادر على أن يُسهم، كما سبق القول، في تأصيل الهويّة العربيّة، والمتأمِّل في النّهضة العربية أواخر القرن التّاسع عشر يلاحظ أنّ أوّل الفنون التي استعملها النّهضويّون العرب هو الشّعر؛ لأنه قادر على أن يربط الإنسان العربيّ بقضايا أمّته. لنتذكّر

محمود درويش

هنا القصيدة البائيّة التي قالها إبراهيم اليازجي في ستينيّات القرن التّاسع عشر (عام ١٨٦٨ غالباً)، ومطلعها:

تنبَّهوا واستفيقوا أيُّها العَرَبُ
فقد طمى الخَطْبُ حتّى غاصت الرُّكبُ

فقد أثارت هذه القصيدة الحفيظة العثمانيين لسبب واحد، هو قدرتها على إذكاء الهوية العربيّة. وها نحن الآن نلاحظ محاولات عربيّة لربط ما انقطع من هذه المنظومة الفكرية التي رسَّخها شعراؤنا الذين بعثوا الشعر العربيّ وجعلوا لغته قادرة على حفز العربيّ إلى ذاته القوميّة.

وإنكَ لن تعجب من أن الدُّوَل التي حافظت على هوية مجتمعها في زمن العولمة، الآن وليس غداً، ربَّت الإنسان في مجتمعها على احترام لغته قبل أن تربيه على إتقان العلوم والمعارف، واستعملت الشِّعر في تأصيل هويّته، ربته على أن لغته هي كيانه مهما

تكن بسيطة أو صعبة أو ضعيفة أو مرنة أو غير ذلك، وعلّمته، بوساطة الفنون الأدبيّة، أن لغته هي هويّته ووطنه وأمّته وحياته كلّها فلا شيء عنده يعلو على اللغة مهما يكن جليلاً في سلّم القيم المعنويّة لا شيء في نظره أكثر أهميّة من تذوّق الشّعر لأنّه تعلّم علم اليقين أن لغته عنوان هويّة مجتمعها، وأنّ شعرها قادر على أن يحافظ على هذه الهويّة، فإذا ضعف الشّعر ضعفت الهويّة، والعكس صحيح أيضاً.

هل نحاكي أفعال هذه الدُّول فنجعل التربية اللُّغويّة عنوان بناء الإنسان العربيّ؟ هل نعي جيّداً، ونحن نسعى إلى إعادة تربية إنساننا العربيّ، أنّ قرآننا، وهو دستور عقيدتنا، نزل بلسان عربيّ مبين، وما زال حافظاً لهذه اللغة، وأن جيلنا لم ينفصل عن عقيدته، ولم ييأس اليأس الذي يجرفه بعيداً عن وطنه وأمّته. ومن ثَمَّ فإننا لن نبخل إذا طُلِب منا الإنفاق على المؤسسات التي تنهض بهذه الأمّة، ولن نتردَّد إذا دُعينا إلى خدمتها، ولن نرفض حفزها إلى أن تُصبح جزءاً من كياننا وهويّتنا فنُقرِّبها من الجيل الجديد ولا نخيفه منها، ولا ننفره من مهاراتها، ولا نبعده عن نصوصها الشّعريّة الجميلة في تراثها القديم والحديث، فنحن ننمّي رصيد اللغويّ بوساطتها، ولن نستهين بأثر لغة الشّعر في اعتزاز العربيّ بلغته العربيّة، ومباهاته بجمالها، وفخره بتاريخها وأعلامها. مثل هذا الإنسان الجديد الذي نرنو إليه يحتاج إلى تربية لغويّة تعينه على الارتقاء بهوية مجتمعه، وتزوِّده بالعقيدة التي تبني كيانه، وتخلق في المجتمع مناخاً مواتياً للرقي والعزّة وإن كانت المشكلات تحيط بالمجتمع، وتُضعفه وتجعله يقترب من الموت في أثناء خوضه معركة العولمة.

إن الحديث عن التربية اللُّغويّة بوساطة الشّعر على أقلّ تقدير، ذو شجون. فلْننظر إلى بناء الإنسان العربيّ الجديد من نافذة هذه التربية، ولنربطه بوطنه وأمّته بوساطتها ولكنْ هل البناء حُلُم وأمانٍ عاطفيّة وأضغاث أحلام، أو هو إيمان واستعداد علميّ لجعل الشّعر لغة الحياة؟ هل البناء اللُّغويّ مهمّة المدرسة وحدَها أو هي مهمّة المجتمع كلِّه؟ أليست هناك حاجة إلى (تعريب) المجتمع الذي نعيش فيه: لنعيد إلى وسائل إعلامنا واتصالنا وتعبيرنا الألق الشّعريّ العربيّ القادر على إرهاف المشاعر وربْط الإنسان الجديد بتراثه وعقيدته وفنونه وآدابه؟

إن البناء اللّغويّ للإنسان العربيّ الجديد مهمّة حضاريّة يعمل على تجسيدها الأدباء والمؤسسات والحكومات والأفراد، بغية قيادة المجتمع إلى هدف واحد، هو (تجديد الهويّة الثقافية)[11]، على أن يُصبح هذا التجديد قضية رئيسة، هي: تأصيل وجود الأمة، والكشف عن الأخطار التي تهددها في عصر العولمة[12]. ولا شكَّ في أن تعريب المجتمع هدف آخر يُسهم في متانة العلاقة بين اللغة العربيّة وهوية المجتمع، وفي تطوُّر الثقافة العربية و(تقدُّمها وتطوُّر الحياة العلميّة في الوطن العربيّ، وفي إثراء اللغة العربية نفسها)[13]. فإذا تحقَّق تعريب الحياة العربية سهل القول إنّ الشّعر أصبح عنوان هوية المجتمع العربيّ وفكره واتصاله بحضارته وعقيدته.

الإحالات:

١- غراهام هو: مقالة في النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٣، ص ١٢٧.

٢- د. عصام نعمان: (تجديد الفكر القومي أم الفكر العربي)، صحيفة الخليج، الشارقة، ع ١٠٥٦٢، السبت ٢٠٠٨/٤/١٩ (بتصرف)

٣- حقا سمة الاستقطاب والمفارقة مقاربة فنية للشعر العربي الحديث، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٨، ص ١٩ (بتصرف)

٤- ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ٧.

٥- ديوان محمود درويش، ٣٥٩/٢.

٦- د. ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، ٢٠٠٢، ص ٢٨٤.

٧- عبد الفتاح صبري: القصيدة الحديثة في الإمارات، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٧، ص ٢١ و٢٣ و٢٤ و٢٥.

٨- انظر على سبيل التمثيل لا الحصر، الكتب الآتية التي حلّلت علاقة اللغة العربية بالقضايا والمشكلات التي طرحها القرن العشرون:

- د. بنت الشاطىء (عائشة عبد الرحمن): لغتنا والحياة (١٩٧١).

- د. سمر روحي الفيصل: المشكلة اللغوية العربية (١٩٩٢).

- د. سمر روحي الفيصل: اللغة العربية الفصيحة في العصر الحديث (١٩٩٣).

- د. بن عيسى باطاهر: الدور الحضاري للعربية في عصر العولمة (٢٠٠١).

- د. رضوان الدبسي: أثر وسائل التقنية في تطوير تعليم العربية (٢٠٠٢).

- د. سمر روحي الفيصل: قضايا اللّغة العربية في العصر الحديث (٢٠٠٧).

٩- مركز زايد للتنسيق والمتابعة: العقل العربي بين مقدمات التنوير وإشكاليات تعريب قيم العولمة، أبوظبي، ٢٠٠١، ص ٣٠.

١٠- د. سعيد حارب: الثقافة والعولمة، دار الكتاب الجامعي، العين، ٢٠٠٠، ص ١٥.

١١- بن عيسى باطاهر: الدور الحضاري للعربية في عصر العولمة، جمعية حماية اللغة العربية، الشارقة، ٢٠٠١، ص ٥٨.

١٢- المرجع السابق نفسه (بتصرف).

١٣- د. سعيد حارب: التعريب والتعليم العالي، جمعية حماية اللغة العربية، الشارقة، ٢٠٠٠، ص ٤٤.

حوار مع الكاتب الفرنسي جان ماري غوستاف لوكليزيو

الأدب المعاصر هو أدب اليأس

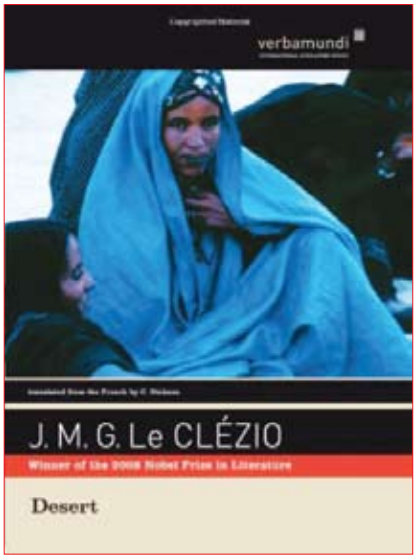
إعداد وترجمة: سامية العطعوط

- كتبـي.. إنها تمثّلني إلى حدّ كبير
- الثقافة الغـربية.. أُحـادية المصدر
- أرغب في التحدث عن الحرب التي تقتل الأطفـال

يحتلّ الكاتب الفرنسي جان ماري غوستاف لوكليزيو موقعاً مهماً وفريداً في المشهد الأدبي الثقافي الفرنسي إلى جانب المدارس الأدبية وفنون الأزياء الباريسية وغيرها، ويحظى باحترام وإعجاب شديدين. نشأ في أحضان الثقافة الفرنسية متأثراً بها وبالثقافة الموريشية والنيجيرية، وكان متذوّقاً للأدب الأنجلوسكسوني.

لم يستثنِ جان ماري غوستاف لوكليزيو الروائي غير العادي إلهامه من الكتّاب الفرنسيين فقط مثل إميل زولا بل تأثر أيضاً بكتّاب عالميين أمثال جويس وستيفنسون أيضاً يراه النقّاد دائماً أصعب التعريف، وصعب التأطير بسمة محددة إضافة لذلك، فإن لوكليزيو ابتداءً من روايته الأولى «المحضر» التي

أصدرها عام ١٩٦٣، عندما كان في الثالثة والعشرين من عمره، لفتَ الأنظار لمستوى كتابته الرفيع، وحصل بها على جائزة «رونودو»، إحدى أرقى الجوائز الأدبية الفرنسية.



تغيرتْ بعد ذلك مواضيع كتاباته إلى حدّ ملحوظ، وسُمّي «كاتب الترحال» لكثرة ترحاله وتنقّله بين المدن والقارات، وسُمي «الأحدي الرائع» نسبة إلى المذهب الأحدي القائل بوحدة الوجود، وسمي الهندي في المدينة، نظراً لقضائه فترات طويلة مع الهنود من هنا تسمياته. استطيع أن استشف شغفه في الطبيعة وعشقه للثقافات القديمة.

تعكس أعمال لوكليزيو، التي تشمل للآن حوالي ثلاثين عملاً ما بين رواية وقصص قصيرة وأبحاث وترجمات، مخاوفه البيئية وتمرّده ضد تعصب الفكر العقلاني الغربي، وانجذابه لعالم الهنود الحمر في أمريكا، الذي اكتشفه مبكراً في شبابه والذي منحه تجربة زخمة وغنيّة يقول عنها «لقد غيّرتْ حياتي كلّها». ويضيف في مقالة مهمة رفيعة المستوى نُشرت في عام ١٩٩٧ في صحيفة غليمار عن طقوس الثقافة الهندية الأمريكية «لقد غيّرتْ أفكاري حول العالم وحول الفنّ، طريقة تعاملي مع الناس وتعلّقي بهم، طريقتي في المشي والأكل والنوم والحبّ، حتى الطريقة التي أحلم فيها..». وفي أحد اللقاءات، يروي قصة هذا التأثر ويتحدّث عن جذوره الموريشية، عن أفكاره حول العلاقات العرقية، وأفكاره ومفاهيمه عن الرواية والأدب. وقد أجري هذا الحوار معه للمجلة الأدبية، قبل فوزه بجائزة نوبل بأسابيع.

* توصف أعمالك بأنها أعمال فلسفية وباطنية غامضة، وحتى بيئية..!! هل ترى نفسك وأعمالك في هذه الأوصاف؟

- من الصعب أن تصف ما تفعله أنت بنفسك. وإذا كنت بصدد تقييم كتبي، فأنا أقول بأنها (أنا). إنها تمثّلني إلى حدّ كبير. وبعبارة أخرى، المسألة أقل أهمية بالنسبة لي التعبير عن أفكاري، بقدر ما هو تعبير عما أكون وعما أؤمن به. وعندما أكتب، أكون بصدد محاولة أولية لترجمة علاقاتي لحياتي اليومية وللأحداث التي تمرّ بها. نحن نعيش في عصر نتعرض فيه للقصف من قبل فوضى الأفكار والصور. وأرى أن دور الأدب اليوم، هو التعبير عن هذه الفوضى.

* هل يمكن للأدب أن يؤثر في هذه الفوضى، وأن يحوّلها؟

- ليست لدينا هذه الأيام، الغطرسة أو الجرأة التي كانت موجودة سابقاً للقناعة بأن رواية ما تستطيع أن تغير العالم. اليوم، يستطيع الكتّاب أن يسجلوا عجزهم السياسي فقط.

عندما نقرأ الآن لجان بول سارتر أو كامو أو شتاينبك، سنجد أن هؤلاء الكتّاب الكبار العظماء والملتزمين بشكل واضح، كانت لديهم قناعات لا محدودة وإيمان مطلق في مستقبل الإنسانية، وفي قوة تأثير الكلمة المكتوبة. أذكر أنني عندما كنت في الثامنة عشر من عمري، كنت أقرأ افتتاحيات سارتر وكامو في صحيفة lExpress، وكانت مقالات ملتزمة تحاول أن تكشف لنا الطريق، هل من المعقول اليوم، أو يمكن أن نتخيّل أيّ واحد، يكتب افتتاحية في صحيفة ما وتساعد على حلّ المشاكل التي تنشر الخراب في حياتنا؟ إن الأدب المعاصر هو أدب اليأس..

* إذا اعتقد الناس والنقّاد، بأنك كاتب لا يمكن تصنيفه ضمن نوع محدد أو أدب خاص، فذلك لأن فرنسا لم تكن أبداً هي مصدر إلهامك الوحيد. فرواياتك، هي جزء من عالم تخييلي عالمي. تشبه إلى حدّ ما، ما كتبه رامبو أو سيغالن الذين وجد النقاد الفرنسيون صعوبة في تصنيفهما.

- أولاً، أود أن أقول، بأنه لا يزعجني على الإطلاق أن أكون غير قابل للتصنيف. بل وأعتقد أن أهم ميزة في الرواية، أن تكون غير قابلة للتصنيف. وبمعنى آخر، الرواية تعدّدية، كجزء من التهجين الحاصل اليوم. هي خميرة للأفكار التي تشكّل في النهاية، انعكاساً لعالم متعدد الأقطاب الذي نعيش فيه.

وأعتقد هي تلك بأن المؤسسة الأدبية الفرنسية، ورثتْ ما يُسمّى بموسوعات الأفكار العالمية. كان لديها ميل دائم، لتهميش محزن لأية أفكار تردم من مكان آخر، عبر وصفها بالأفكار «الغريبة». وقد دفع رامبو وسيغالن الثمن في

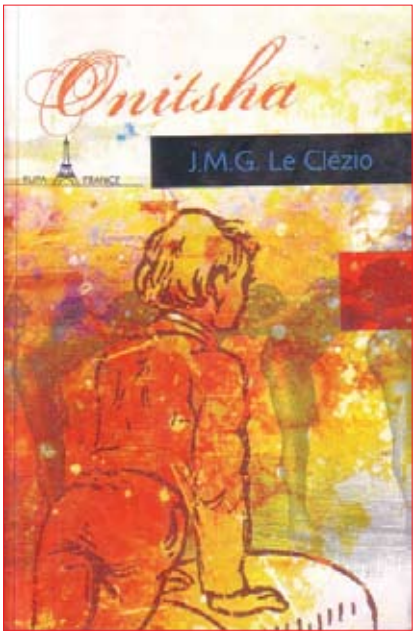
زمانهما. وحتى اليوم، فإن كتّاباً من دول الجنوب يُسمح لهم بالنشر إذا وافقوا فقط، على تصنيف كتاباتهم بالغريبة. ويَردني مثال على ذلك، الكاتبة الموريتانية (أنادا ديفي) التي دافعتُ عنها عندما كنتُ في لجنة تحكيم. كان ردّ اللجنة، بأن كتابها لم يكن غريباً بما فيه الكفاية للموافقة عليه..!!!

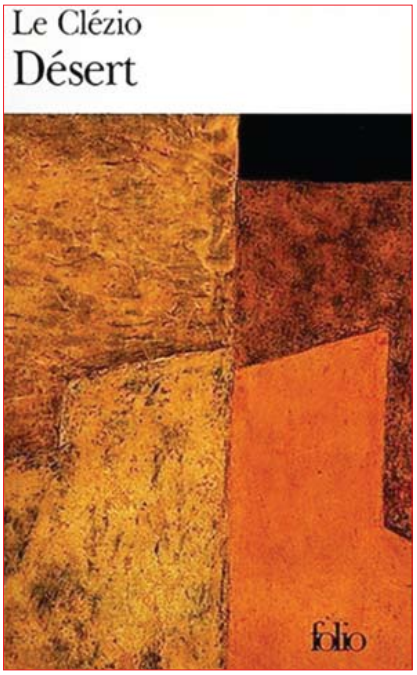
* لماذا أنت مسحور ومفتون بالثقافات الأخرى؟

- لقد أصبحتْ الثقافة الغربية أُحادية المصدر. إن تركيزها الكبير ينصبّ على الجانب الحضاري والتقني، وفي الوقت ذاته، تمنع تطور أشكال التعبير الأخرى كالمشاعر والتدين على سبيل المثال، حتى الأعماق المجهولة في الإنسان، محجوبة باسم العقلانية. إن وعيي لهذه المسألة، هو الذي دفعني نحو حضارات أخرى.

* في المكان الذي اخترته، المكسيك بشكل خاص والمنطقة الأمريكية الهندية بشكل عام، تحتلّ مكاناً سائداً. كيف تصادف وأن عرفت المكسيك؟

- أُرسلتُ للمكسيك لأداء خدمتي العسكرية. وخلال السنتين اللتين قضيتهما هناك كانت لديّ فرصة للتنقل في البلاد، وبالتحديد، ذهبتُ إلى بنما حيث التقيت (بالإمبيراز)، وهم جالية هندية تعيش في الغابة. هناك قضيتُ معهم ٤ سنوات من ١٩٧٠-١٩٧٤. كانت هذه تجربة مؤثّرة جداً لأنني اكتشفت أسلوباً آخر في الحياة، لا علاقة له أبداً، بالخبرة التي يمكن أن أعيشها في أوروبا. يعيش هؤلاء الهنود حياة متصالحة ومتوافقة مع الطبيعة، مع البيئة ومع أنفسهم دون الحاجة للرجوع





إلى أي نوع من السلطات القانونية أو الدينية. وجدتُ تلك الدهشة، وعندما عدتُ إلى بلدي، أردتُ التحدث عن التماسك الاجتماعي لدى تلك الجالية الهندية، ولكن النقّاد اتهموني بالبساطة والسذاجة، وبأنني واقع تحت سيطرة أسطورة النبيل والوحش. مع أن هذا لم يكن أبداً ما قصدته. لم يكن من الممكن أبداً أن أقول من أنا لست مشتت معهم. أنهم متوحشون، أو أنهم نبلاء وأرستقراطيون. لقد عاشوا بمعايير أخرى وقيم أخرى تختلف عنا.

«كُتبي هي التي تشبهني أكثر»

* أنت توزّع حياتك بين «البوكيرك» في نيومكسيكو وجزيرة «موريشيوس»، التي تتحدر منها والدتك ونيس المدينة الفرنسية التي نشأتَ فيها وترعرعت، وحيث تعيش والدتك فيها أيضاً. ومثلك، فإن شخصيات رواياتك وقصصك تتمزق بين القارات. وعلى سبيل المثال تحدث حيثيات إحدى قصصك (أحرقة قلب الرومانسية) في المكسيك. النصّ الأول في المجموعة، يروي قصة امرأتين شابّتين، عاشتا فيها عندما كانتا طفلتين، وكانت طفولة صادمة. تبدو كلتاهما، وقد استحوذ عليهما الماضي، هل يمكن القول بأن كلتا الأختين، كانتا ضحية لحياة البداوة؟

- نعم، إنهما ضحيتان، من حيث انتماؤهما لثقافتين مختلفتين في الوقت نفسه. من الصعب جداً بالنسبة لطفلتين الانتماء لثقافتين مختلفتين حدّ التناقض كالثقافة المكسيكية التي هي ثقافة خارجية شارعية آنية، والثقافة الأوروبية التي تعتمد على البيت، والقوانين الداخلية والمدرسية. كان صدام الحضارات، هو ما أردت التعبير عنه، ليؤخذ بعين الاعتبار.

* ولماذا إذن «الرومانسية»؟

- قد تكون هذه الكلمة ساخرة لوصف بعض الحالات المأساوية. الكتاب يتكوّن من سبع

قصص سوداوية في الأدب الرومانسي تأخذ الأحاسيس والمشاعر السبقية والأولوية على الحقيقة الاجتماعية. أعتقد أن دور الأدب يكون بإلقاء الضوء على هذا التساوق الثابت بين العالم العاطفي مع الحقيقي الاجتماعي. ومن ناحية أخرى، فإن كلّ القصص التي كتبتُها في هذه المجموعة تستند إلى أحداث واقعية حدثتْ فعلاً، ولذلك فإنها قصص حقيقية تشترك فيما بينها بوجود العنصر العاطفي الذي يمكن أن تجده في صفحات «موجز الأخبار» في الصحف اليومية.

*في كتبك، تبدو الحدود بين الأجناس، غير واضحة المعالم، فهي بعيدة جداً عن الأدب التخييلي التقليدي. هل تعتقد أن الرواية، كجنس أدبي ورثناه من القرن التاسع عشر، مازالتْ تؤشر لأصولها البرجوازية، وأنها تبعاً لذلك، غير قادرة على التعبير عن تعقيدات العالم ما بعد الحداثي وما بعد الكولونيالي (الاستعماري)؟

– الرواية عملياً جنس أدبي برجوازي. وقد جسّدتْ الرواية خلال القرن التاسع عشر، الغنى والفقر في العالم البرجوازي بشكل رائع. ثم وصلتْنا السينما التي أخذتْ دور البطولة، وأبتْ نفسها كوسيلة أكثر فعلية للتعبير عن العالم. لذلك، أراد الكتّاب أن يوسّعوا المناطق البكر في الكتابة، وأن يوسّعوا مجال الرواية كجنس أدبي للتعبير عن الأفكار والمشاعر. ثم اكتشفوا محدوديات الرواية وليونتها. لذلك، وكيف تمنح نفسها بسهولة كشكل للتجارب. ومنذ ذلك الحين، يجدّد كلّ جيل في الرواية، ويُعيد اكتشافها بإدخال عناصر جديدة إليها. أفكر بالروائي الموريشي (ابهيمانيو أونوث)، الذي اكتشفتُه مؤخراً بعد ترجمة ونشر كتابه (لال باسنا). هذه الرواية تذكّرك بشكل من الأشكال بـ(يوجين) يستخدم (أونوث) الشكل الروائي التقليدي، ولكنه وللأفضل، يشوّه هذا الشكل بتقديم عناصر ملحمية، أغانٍ وإيقاعات تنتمي للعشرية الهندية والنتيجة لال باسيني، أسرار باريس، وراما يانا (*).

*هناك جانب يتعلق بالسيرة الشخصية أيضاً في رواياتك. هل تحصل على انطباع، بأنك الموثّق لتاريخك الشخصي، وتجربتك الحياتية الخاصة؟

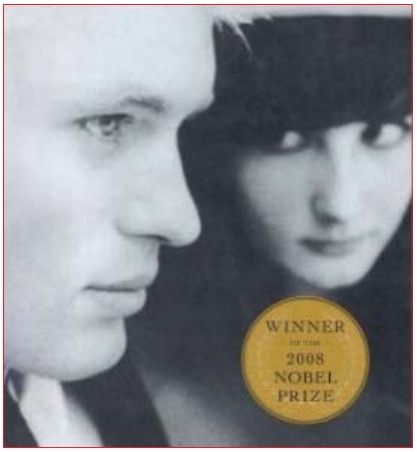
– إن روائيي المفضّلين هما ستيفنسون وجويس. لقد حصلا على إلهاماتهما من السنوات الأولى في حياتهما. واستطاعا من خلال الكتابة، أن يعيشا ماضيهما مرة ثانية. لقد حاولا فهم واستيعاب الـ(لماذا) والـ(كيف) عندما تقرأ (أوليسيس) لجويس، سوف يكون لديك انطباع حقيقي بأن جويس لم يكن يهدف لربط الرواية باللحظة الراهنة، بل التعبير عن كل شيء فيه، عن كل شيء جعل جويس كما كان هو. بعث أقل الأصوات في الشارع، قصاصات المحادثات، العقاب البدني في المدرسة الذي عانى منه وظلّ يطارده كما هو. وكذلك يعود الكاتب نايبول إلى مخيّلته ولسنواته الأولى في المدرسة. لا يكون الأدب قوياً إلا عندما يعبّر عن المشاعر الأولى، الأفكار الأولى، والخيبات الأولى.

* من يقرأ أعمالك، يأخذ الانطباع بأن شخصياتك، كما تصوّرها، تبحث عن وطن يتجاوز التقليدي، ويتجاوز المفهوم الضيق للأمة. ما هو «وطنك المُتَخيّل» كما تراه؟

- أعتبر نفسي منفياً لأن عائلتي بكاملها موريشية. وتمّت تغذيتنا لأجيال، على الفولكلور الموريشي، الطعام، الغناء، الأساطير والثقافة وهي ثقافة مختلطة جداً وهجينٌ من الثقافات الهندية والإفريقية والأوروبية. وُلدتُ في فرنسا ونشأت فيها مع ثقافة هذه البلد. كبرتُ وأنا أردّد بيني وبين نفسي، بأن هناك مكاناً آخر يجسّد وطني الحقيقي، وبأنني سأذهب إليه في أحد الأيام، وأعرف ما كان. لذلك فإنني أعتبر نفسي دائماً «غريباً في فرنسا»، ومن ناحية أخرى، فإنني أحب اللغة الفرنسية، التي هي ربما وطني الحقيقي أما التفكير في فرنسا كأمة، فإنني يجب أن أقول، بأنني نادراً ما شعرتُ أو تأقلمت مع أولوياتها.

* كان أسلافك فرنسيين، على ما أعتقد؟

- في الحقيقة، كان لوكليزيو من «موريشان» في بريطانيا. وخلال الثورة، فإن أحد أسلافي، رفض الانضمام للجيش الثوري، لأن الجيش أصرّ عليه أن يقصّ شعره الطويل فأجبر على الهرب إلى فرنسا صعد مع كامل عائلته على مركب بهدف الذهاب إلى الهند ولكن عندما توقف المركب في موريشيوس نزل مع عائلته لأن زوجته جاءت من تلك الجزيرة، ولا تزال عائلتها تعيش هناك. وبالتالي فإن الفرع الموريشي لعائلة لوكليزيو يتحدّر من هذا السَلَف المغامر والعاصي وفي الحقيقة فإنه بطل رواياتي القادمة وفي هذه اللحظات أكتب عنه وعن كيفية استقراره في موريشيوس. أشعر بالقرب من هذا الرجل الذي اغترب ورحل إلى آخر العالم، ليهرب من شيء، أعتقد أنني أفهمه.



* يُقال، بأنك أحد المرجّحين للفوز بجائزة نوبل. لنفترض أنك فزت بالجائزة غداً، ما الذي ستقوله في احتفال تسلّمك للجائزة؟

- هذا سؤال افتراضي جداً. أنا لا أعرف عن الجائزة، ولكني أعرف ما أودّ التحدث عنه علناً. أرغب في التحدث عن الحرب التي تقتل الأطفال. هذا بالنسبة لي، أسوأ ما يحدث في عصرنا الحالي. الأدب هو وسيلة لتذكير الناس بهذه المأساة وتسليط الضوء عليها ولإعادتها إلى وسط الأحداث. علينا تذكير العالم بأنه في كل لحظة، هناك طفل يُقتل بالرصاص في فلسطين وإفريقيا وجنوب أمريكا. فالناس لا يتحدثون عن ذلك...!!

* المجلة الأدبية Le Magazine littéraire. أُجريت المقابلة من قبل الأكاديمي والمساهم تيرثانكر شاندا.

* Ramayana القصيدةُ الملحميةُ العظيمةُ للهند، كُتبتْ في اللغة السنسكريتية من قبل الشاعر فالميكي في بداية عصرنا. وقد أثّرتْ في فولكلور البلدان الآسيوية الجنوبية الشرقية كثيراً.

جائزة الشارقة للإبداع العربي

الإصدار الأول

2010 . 2011

مجـالات :

القصة القصيرة
(مجموعة قصصية لاتقل عن ١٢ قصة)

الشعر الفصيح (لايقل عن ١٥ قصيدة)

الرواية

المسرحية

أدب الأطفال
وتخصص هذه الدورة (لشعر الأطفال)
" كما يتم تغير التخصص كل عام "

النقد
ويخصص هذا العام لدراسة "نقد الشعر"
(مدرسة الإحياء الشعري نموذجاً)

الجوائـز :

٦ آلاف دولار للفائز الأول

٤ آلاف دولار للفائز الثاني

٣ آلاف دولار للفائز الثالث

ترسل المشاركات إلى :
أمانة جائزة الشارقة للإبداع العربي
ص. ب ٥١١٩ الشـارقة
دولة الإمـارات العربيـة المتحدة
للاستفسـار :
هاتف : ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٧١١١٦
٠٠٩٧١٦ - ٥٠١٠١٣٠
براق : ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٦٢١٢٦
shjibdaa@sdci.gov.ae

د. أسامة أبو طالب

المغـامرة والتجريب أسـاس لنهضة المسـرح

حوار: خليل الجيزاوي ـ القاهرة

«د.أسامة أبوطالب(*) شاعر وكاتب مسرحي وناقد تشهد الساحة النقدية بإسهاماته في الكثير من الدوريات وله حضور فاعل في الندوات والمؤتمرات البحثية عربياً ودولياً.

أسند إليه منذ عامين رئاسة المركز القومي للمسرح حيث شهد المركز على يديه نشاطاً ملحوظاً في إثراء الحركة المسرحية، وذلك بعقد ندوات نقدية مهمة حول العروض المسرحية التي تثير جدلاً ومناقشتها نقدياً أو بتكريم رموز المسرح العربي مثل فنان الشعب يوسف وهبي والناقد الكبير عبد القادر القط ثم الفنانة سناء جميل أو بإحياء سلسلة روائع المسرح العالمي وصدورها من القاهرة مرة ثانية».

حول إشكاليات وقضايا المسرح كان هذا الحوار:

يتطلع المركز القومي للمسرح للتعاون مع سلطان القاسمي وعرض مسرحيته في القاهرة

نهضة المسرح لابد أن تقوم على فن المغامرة والتجريب

حرية الفكر مكفولة بشرط احترام الإنسانية وضوابطها الشرعية

فكرة تأسيس معهد للفنون المسرحية في الشارقة تستحق منا التأييد وأتطلع للتعاون معهم وإمدادهم بكل مطبوعات المركز

.....

الأرشيف القومي للمسرح:

. ما الدور الذي يقوم به المركز القومي للمسرح في إثراء الحركة المسرحية ؟

ـ المركز ذاكرة وأرشيف لتاريخ المسرح منذ عهد محمد علي حيث المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية أو المركز القومي لفنون العرض الحي هو رسالة تاريخية من يوم أن أنشئ لأن اسمه المركز القومي فقط بما يوحي ويحيل على قومية المكان ورسالته العربية تجاه فنون المسرح والموسيقى والفنون الشعبية أو فنون الفرجة الشعبية.

والعمل يتم على ثلاثة محاور هي رسالة المركز الرئيس:

المحور الأول: كون المركز ذاكرة حية لفنون العرض المسرحي ومن كون مسألة الذاكرة الحية فنحن الدور العربي بكامله وأن تتكرر تجارب المركز في كل الدول العربية حيث تصبح شبكة للذاكرة القومية فنون العرض الحي، حيث الذاكرة القومية، تبدأ التأريخ لها وحفظ وثائقها مستندياً أو ورقياً وإلكترونياً كما نفعل الآن بعرض البيانات الكبرى من يوم أن أرخ لدخوله، نستطيع أن نقول فنون الفرجة أو فنون الفرجة في مصر سواء ما قبل مصر الحديثة، مصر محمد علي، إذا استطعنا ذلك الآن، أو فيما بعد وعلى أية حال لدينا مطبوعتان مهمتان جداً في قسم التوثيق والطباعة وهي سلسلة توثيق التراث المسرحي، ونبدأ من سنة ١٨٧١ إلى سنة ١٩٥٢، وإلى جانب التوثيق الطباعي هناك التوثيق بالفيديو، حيث نقوم بتسجيل كل ما نستطيع تسجيله من عروض مسرحية ينتجها مسرح الدولة بصوره المتنوعة البيت الفني للمسرح البيت الفني للفنون الشعبية، وأيضاً فيه مسارح كثيرة وهي ١٣٢ مسرحاً في مسارح الهيئة العامة لقصور الثقافة.

وهناك نوادي مسرح ويوجد عدد ٤٠٠ نادٍ أو أقول قليلاً، بالإضافة إلى العروض الجادة المتميزة إذا وجدت في القطاع الخاص ونحن نتمنى أن ينشر هذا التوثيق متبادلاً بيننا وبين الحركات المسرحية في العالم العربي. هذا في مجال المسرح هناك توثيق بالفيديو، وهناك أيضاً توثيق بالصور، كذلك وكافة

أشكال التوثيق، حفظ المخطوطات، حفظ النوت الموسيقية، إعادة تسجيل التراث المدون على نوتة موسيقية إعادة تسجيله حياً أو سماعه كما كان يعرض، والبحث عن الظواهر شبه المسرحية المصرية والعربية، إحياء هذه الأشكال التراثية القديمة والعمل على إعادة التعامل معها ومعالجتها معالجة حديثة سواء من الكتاب أو من الفنان المسرحي أو الفنان الموسيقي.

المحور الثاني: هو تفعيل الحياة النقدية ولنا تجربة هامة جداً في الترويج المسرحي بعقد الندوات عقب العروض المسرحية وبالانتقال إلى التجمعات والجامعات والمدارس والمعاهد العليا.

تصحيح مسار الذوق الفني العام

المحور الثالث: هو دور المركز في تصحيح الذوق العام الذي أصابه الضرر، وذوق المستمع العربي أصابه الكثير من الهبوط في السنوات العجاف الأخيرة نتيجة إشكاليات كبرى منها اقتحام رأس المال غير المدرك للإنتاج الفني بكل أنواعه، السماوات الفضائية المفتوحة دخول الغث مع السمين، والغبار مع الهواء النقي، كل ذلك يحتاج إلى غربلة، ومن ثم دوري تحقيق الوقاية الذاتية أو التحصين الذاتي لذوق المتفرج.

نحن لا نستطيع أن نغلق السماوات المفتوحة، ولا النوافذ المفتوحة فهذا كان عهد الترف، لكن نستطيع أن نفعل شكلاً من أشكال الحصانة الذاتية لكي نستطيع أن نجابه به كل هذه التيارات، نحن نحتمي بالتراث، ولكن لا نعبد هذا التراث، وإنما نحتمي به عندما نعيد تقييمه ونشارك في نقده بحقيقة، ثم نعيد عرضه كما كان أو كما يقترح أن يطعم أو يعرض بشرط أن يتناول هذا الدور أصحاب العلم والخبرة.

نهضة المسرح تقوم على فن المغامرة والتجريب

في كتابكم المهم «مغامرة المسرح» جملة تقول: إن المسرح لا يقام على فن المغامرة والتجريب. في ضوء ذلك، ما الحدود التي تؤمن بها المزيد من حرية الفكر والعقل وإطلاق العنان للمغامرة والتجريب للنهضة بفن المسرح؟

ـ حرية الفكر ليس لها حدود إلا الحدود التي يضعها العقل السليم والفطرة السليمة، يستطيع الفكر أن يقتحم كل المجاهل وكل ما يستطيع العقل البشري أن يتناوله ويصل إليه، على سبيل المثال كل ما هو في إدراك الإنسان وفي مقدور هذا العقل أن يصل إليه فليصل إليه هذا العقل قضية الفكر قضية إعمال العقل موجودة بضوابطها الإنسانية الشرعية التي يضعها العقل السليم والفطرة السليمة وإمكانية العقل البشري لأن العقل البشري له حدود مثل الترمومتر الطبي مثلاً إذا تخطى درجة الـ ٤٠ ينفجر هذا الإنسان، فنحن نستطيع أن نقيس درجة غليان الماء بالترمومتر الطبي هذه هي المسألة، أما حدود الاجتهاد فمفتوحة تماماً بشرط أن يقوم بها عارفون، حدود مغامرة الإبداع هي مطلوبة ومنتهى الأخلاق لكن أن يكون المغامر إبداعياً مستنداً ومتكئاً على أرض من الخبرة ومن المعرفة وأنا دائماً يحلو لي أن أضرب هذا المثل عندما يأتي أحد الناس ويشخبط شخبطة بلهاء ونسأله ماذا تفعل؟ فيقول: أنا أعمل فن تجريبي فرق الشخبطة عن الفن التجريبي، أن شخبطة الفنان التجريبي تبدو كأنها شخبطة في الظاهر لكن تحت السطح يحكمها عقل واعٍ وخبرة عملية وفن مثل أداء المجنون حقيقة.

لماذا لا يقف المجنون حقيقة على خشبة المسرح؟ لأنه غير منضبط ليس لديه سلطة عقلية لكننا نأتي بممثل مدرك متعلم مثقف واعٍ، ويقوم بدور المجنون.

إذن حدود المغامرة في الفن أن يكون عارفاً بالأصول الأصلية ومرّبها ويفضل أن يكون مرّبها مروراً عملياً وليس مجرد القراءة عنها يظل يرسم الفنان بشكل كلاسيكي يرسم شخوصاً وطيوراً وأشجاراً ثم يشبعه هذا الإطار فيتخطاه إلى أطر أخرى، فيصبح مغامراً كتشخيص يطلب النقد أن يمشي خلفه، لكن بشرط أن يكون هو أيضاً واعياً فتجربة المغامرة في الإبداع والفن لا تشترط إلا المعرفة الحقيقية والخبرة، فخلف المبدع المغامر رصيد من الإبداع.

الحاجز الترابي وعروض المسرح

من خلال تواجدك وسط المشهد المسرحي كناقد ومتابع ومهموم بحركة المسرح: ما أسباب تدهور المسرح المصري وتراجع دوره الريادي بوصفه أبا الفنون؟

ـ المسرح ليس متدهوراً على الإطلاق وهذا ظلم فادح دعني أوضح لك وأنا لا مس خريطة المسرح المصري مصر هي البلد الوحيد في الشرق الأوسط ومن أقل القليل في بلاد العالم التي تعتمد المسرح كمهنة بيوت مفتوحة، عشرات الآلاف من العائلات تأكل عيش من وراء المسرح ومن وراء السينما أيضاً في كل دول العالم في الشرق الأوسط المسرح هواية، لكن في مصر المسرح مهنة، أي أن الناقد ليس له وظيفة أخرى الممثل ليس له وظيفة

أخرى، مصممو الديكور، الميكانست، العامل الفني، هذه بيوت مفتوحة وتعيش من المسرح.

إذن أنا المسرح مصدر دخلي ومصدر الانتعاشة أيضاً لا أستطيع أن نقول إن هناك تدهوراً بينما الدولة ـ وزارة الثقافة ـ ترصد في ظل الظروف الاقتصادية الصعبة العالمية 6 ملايين جنيه سنوياً للبيت الفني للمسرح، فما بالك بميزانية ٣٢ فرقة مسرحية في الثقافة الجماهيرية، وأكثر من ٣٠٠ أو ٤٠٠ نادٍ مسرحي في قصور الثقافة، ثم فرق المسرح المدرسي، ثم مهرجانات الجامعة، ثم مهرجانات وزارة الشباب، لكن الذي تعاني منه الحركة المسرحية ليس تدهوراً، لأن هناك عروضاً راقية، عروض الملك لير، صلاح عبد الصبور، نجيب سرور، وعروض لن تسقط القدس وعروض عطيل.

إذن هذا ليس تدهوراً ولكن هناك حاجز تراثياً يحول ما بين الجمهور الذي يستحق الدعم الفني المسرحي من الدولة وما بين مسرحه الحقيقي، هذا هو دور المسرحيين الآن.

وتتساقط أوراق المسرح التجاري

إذن ما تفسيرك إقبال الجماهير على المسرح التجاري وانصرافه عن مسرح القطاع العام؟

ـ لم يعد هناك إقبال من الجماهير على المسرح التجاري بعد أن خلع المسرح التجاري آخر قطعة من ملابسه، وتعرى تماماً وبعد أن اكتشف المسرحيون الجادون عبث محاولة تقليدهم للمسرح التجاري الجريح، تمت العزلة تماماً، أصبح المسرح التجاري الآن ـ أو سوف تتساقط أوراقه تساقطاً كاملاً ـ يعرض يوماً أو يومين في الأسبوع ثم يحاولون إطعامه، وحقنه بحقن الجدية نقلاً عن القطاع العام، ومن المسرح التجاري أيضاً تجربة لينين الرملي الجادة وتجاربه محمد صبحي ولا أستطيع أن نصف عادل إمام بأن تجاربه غير جادة، وإن كانت ليست في المستوى المطلوب لكن عادل إمام ومحمد صبحي أكثر عروض القطاع الخاص جدية، وبما يحاوله أيضاً مسرح الفن عند جلال الشرقاوي، ولكن ما زال مسرح وزارة الثقافة هو المسرح الرائد المتقدم طبعاً بكبار الكتاب وتجارب الشباب نقلاً عن التجارب العالمية، كما لدينا مسارح البيت الفني ولدينا مركز الإبداع الذي يقدم مسرحاً جيداً حقيقياً ولدينا مسرح الهناجر للفنون كل هذه تجارب لكن العلة الحقيقية في المسرحيين أنهم يريدون أن ينتجوا العروض ويناموا عليها، ثم تقوم الدولة بجلب الجمهور لهم، كذلك لا بد أن يعطي المسرحيون لأنفسهم للمسرح شيئاً هذا هو تقصير المسرحيين وتقصير أجهزة الإعلام والصحافة الفنية، لأن الصحافة الفنية لا تحتفي هي وأجهزة الإعلام بتجارب أو بأعمال مسرح الدولة الجادة قدر احتفائها بأعمال مسرح الأفراد الرخيص يشارك في تحمل المسؤولية أيضاً غياب الناقد الواعي ـ الناقد الموضوعي والناقد الجاد وحلول الطفرة في الهاوي الهزيل ثقافةً وقلماً، وهذه أسباب حجب الجمهور يشارك فيها أيضاً عدم التزام المسرحيين المسؤولين عن الحركة المسرحية الموظفين المسرحيين ـ وهم للأسف أهل ثقة وأهل خبرة، وعدم التزامهم بالضوابط والقواعد العلمية في الإدارة بمعنى غياب الريبوتوار يعني الذاكرة المسرحية الماضية تذهب إلى النسيان وهذا ما يحاول المركز القومي للمسرح أن يحافظ عليه، ويحتفظ به حياً لأنهم لا يضعون برامج مسبقة للموسم المسرحي المختلفة وذلك يترك فرصة دائمة للقفز من الخارج وتبادل المنفعة علة المسرح المصري العظيم ذو التاريخ الكبير ـ الناهض والمدعوم دعماً كاملاً من وزارة الثقافة ـ هم المسرحيون ولو أرادوا به خيراً لصار إلى خير، لكنهم غير مخلصين لهذا المسرح.

تابع المسرحيون الخلاف الدائر بينك وبين د. هاني مطاوع رئيس البيت الفني للمسرح في تسجيل بعض العروض المسرحية كحفظها كأرشيف أين وقفت آخر جهودك في حفظ عروض المسرحية كأرشيف للدارسين والنقاد؟

ـ لقد قلت للدكتور هاني مطاوع وهو زميل قديم يعني نحن الاثنين في نفس الخندق ـ أنت تنتج وأنا أحافظ على إنتاجك وأروج له وأحضر لك الجماهير وأقيم الندوات وأصحح الذوق الفني العام، وأسوي الطريق وأمهده أمام وبجوار وخلف ما تنتجه من المسرح، لكن ليس كل ما يتمناه المرء يدركه، أنا متحمس جداً لنقطع إنتاجك وكما قلت لهن قبل إن د. هاني لا يعير لهذه المسألة الاهتمام المطلوب، ويبدو أنه ورث هذا الموقف من سابقيه، فأنا أستطيع أن أفهم لماذا هذا التخوف من دور المركز القومي للمسرح؟

يقولون دائماً المركز القومي في ظل أسامة أبو طالب يريد أن يبسط ظلته على الجميع أنا أعلم جيداً ما معنى ذلك، لأننا نحن الذين نطالب بتسجيل العرض المسرحي وبإقامة ندوة عقب هذا العرض في هذه الندوة يُكشف كل شيء فنياً، الأخلاق تكشف لا أريد حتى الأخلاق سلباً، لكن يكشف ما يحاط بالعمل وبظروفه وبإنتاجه ويقيم في تجربتنا الضخمة للترويج المسرحي يأتي كل النقاد،

كل الكتاب، كل المتذوقين، تفتح المنصة الصالة مع الفنانين وتستمر الندوة إلى ٥ أو ٦ ساعات، وإلى الثانية بعد منتصف الليل.

في الندوة يقال كل شيء لكن البعض يخافون دائماً من النقد ولا يضمنون أن يأتي النقد في صالحهم نحن نعيش في مناخ منفتح تماماً ومناخ حقيقي من حرية التعبير، نحن نضع لهم العلاج المطلوب، تقريرنا الفني، لماذا نجح هذا العرض فنياً وسقط مادياً، أيلم يأت بعائد مادي، لماذا نجح هذا العائد المادي مع هبوط فني؟ ما المطلوب؟ كنهم يخافون من التشخيص هذه هي المشكلة فأطلب من هاني مطاوع أن يصبح أكثر جرأة لأنه ليس لديه ما يخفيه وهذه مسؤولية تاريخية من يخونها فقد خان ذاكرة الوطن وفنه وإبداعه ونحن كلنا في سفينة واحدة الثقافة والفن، وفي سفينة وزارة الثقافة المسرحية، أي الاعتراض على الدور الذي يقوم به المركز القومي للمسرح أسميه فعلاً خيانة قضية المسرح للأسف الخيانة تسبب في هذه المشكلة هو سلفي القديم أبو الحسن سلام والأستاذ محمود الحديني الذي كان يشغل وظيفة رئيس البيت الفني للمسرح وده حد وصفي في لحظة من اللحظات اعتقدوا أنني آتي لكي أقضّ على مروشهم فصنعوا بيني وبينهم تحول ما بين المركز وما بين المسارح بالرغم من أنني أدخلتهم في ظرف ثلاثة أشهر ٣٧٨ شاباً جامعياً متفرجاً، وكنا نأخذهم بأتوبيس المركز وقطاع الإنتاج الثقافي ونصنع لهم ندوات وترويج وكانت المسارح مكتظة عن آخرها الدرجة أن لينين الرملي طلب مني أن أعمم التجربة أيضاً على مسرحه في القطاع الخاص في مسرحية «آدم وحواء» ووافقت وحضر ٧٠ متفرج في مسرح نجيب الريحاني بعماد الدين عندما خفض لينين التذكرة من ٨٠ جنيهاً إلى ١٠ جنيهات، إذن ما ينقصنا هو روح الفريق وهو الإيمان برسالة موحدة.

كيف يحدث ذلك والهدف الأقوى هو تسجيل العروض المسرحية وأين دور المسرحيين؟

ـــ المبدعون والفنانون يضجّون بالشكوى وهو لا يريد وسوف أطلعك على خطاب الأستاذ محمود الألفي مدير المسرح القومي الذي وقف منذ التجربة في القديم عندما كان يحلم برئاسة البيت الفني للمسرح (يفتح أحد الملفات وهو يشير لي) هذا طلب من الأستاذ محمود الألفي بتاريخ ٢٥/٢/٢٠٠٣ للدكتور هاني مطاوع تسجيل مسرحية العنكبوت من إخراج فنان مصطفى مطابقاً لمسرح قومي ولم يرد. هاني حتى هذه اللحظة لماذا هذا التوجس من هذا التقدم على تسجيل العروض، وهي رسالة المركز، هم لا يريدون أن نقوم بندوات يتم فيها تقييم العمل فليكن لن نقوم بندوات في المسارح سوف نقوم بندوات في المجلس الأعلى للثقافة الذي فتحه لنا مثقف كبير هو د. جابر عصفور على مصراعيه، لكن وظيفة حفظ وتوثيق العروض خيانة، الذي يعترض على حفظ وتوثيق عروض أو إبداع المسرح المصري، مسرح الدولة المصري، أعتقد أنه يرتكب خيانة عظمى لن يغفرها له التاريخ.

يتطلع المركز للتعاون مع الأشقاء في الإمارات

هل يقوم المركز القومي للمسرح أو يعتمد خطة للتبادل الثقافي مع المسارح العربية أو دعوة هذه العروض للعرض في القاهرة؟

الفريد فرج

ـــ نعم، دائماً أدعو الوفود العربية للمركز أو أطلعهم على تجربة الأرشيف القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية في مهرجان القاهرة التجريبي السنوي وأستضيف زملاء أطلعهم عليها وأهديهم مطبوعات المركز وأهديهم التجربة كاملة وأطلب منهم ونحن نعد الآن لأن نصدر مطبوعة ضخمة جداً اسمها (مسرح كل العرب) يكتب فيها مسرحيو كل دولة على ثلاثة محاور يكتب بها عدد خاص بهم ويصبح مسرح كل العرب.

المحور الأول هو البدايات أو المنابع

المحور الثاني هو الراهن المسرحي

المحور الثالث هو استشراف المستقبل، ثم نلتقي جميعاً في القاهرة ويتم إصدار هذه الكتب التوثيقية في مجلد واحد مشترك والدعوة مفتوحة والزملاء في المغرب يعملون من أجل ذلك الآن، وبعض الدول العربية وإن شاء الله تعمم التجربة وأرجو أن تصل إلى

الزملاء في دولة الإمارات، وأنا على استعداد لتنفيذ هذا المشروع الذي التزمت به بأن أمدهم بكل مطبوعات المركز وأمدهم بكل شرائط الفيديو المسجلة من عروضنا المسرحية تباعاً في مقابل أن يقوموا هم بإمدادي بما لديهم، فنصنع الذاكرة القومية للمسرح العربي.

ومن خلال (الرافد) أدعو الكاتب المسرحي د. سلطان بن محمد القاسمي إلى التعاون مع مركز وتقديم مسرحيته (الواقع صورة طبق الأصل) في القاهرة التي يناشد من خلالها الأمة العربية بالتضامن والوحدة وعدم اليأس في ظل هذه الظروف القاسية.

روائع المسرح العالمي

يعيد الآن المركز القومي للمسرح سلسلة روائع المسرح العالمي ما الخطة التي يعتمدها للنهوض بهذه الإصدارات الجادة؟

ـ أولاً هذه الإصدارات قطعة عزيزة من كبد الثقافة المصرية العربية، صدرت الأعداد الأولى من سلسلة روائع المسرح العالمي في مصر على يد فريق من أساتذتنا العظام د. محمد إسماعيل موافي رحمه الله ومعه مصطفى ماهر ود. عبد الغفار مكاوي ود. محمد القصاص وأحمد عباس صالح صفوة المثقفين حقيقة وكانوا متنوعين في الاتجاهات الفكرية، لكنهم كانوا باقة جميلة جداً ما بين ماركسيين وليبراليين ووحدويين وناصريين وراديكاليين، لكن صدرت منهم من منطلق الإخلاص في قضية الثقافة ثم ظلت هذه السلسلة مطردة وتباع بخمسة قروش، حتى ابتلينا بهزيمة 67، فتوقفت ضمن ما توقف في الوطن من أشكال وظواهر حيوية لكي تنتقل إلى دولة الكويت الشقيقة، وفي دولة الكويت لم تنتقل الفكرة لكن انتقل البشر فظهرت في دولة الكويت بنفس المجموعة من الأساتذة المصريين ويعاونهم أساتذة عرب من كل الدول العربية وبرأسمال كويتي، وظلت تصدر حتى ابتلينا جميعاً بما أصاب الوطن العربي في عام ٩٠ بحرب الخليج، ثم بدأت تتهاوى شيئاً فشيئاً مع كل ما انتاب الحياة الثقافية في دولة الكويت الشقيق إلى أن كفت وتوقفت عن الصدور، لكن بما أننا نتحرك على خريطة واحدة اسمها الوطن العربي الكبير كان لابد أن تقفز منتفضة ثانية، فعرضت الفكرة على الفنان فاروق حسني وزير الثقافة ومازلت أتذكر كلماته في هذه اللحظة: ابدأ فوراً.

محمد صبحي

وبالفعل أنا لا أستطيع أن أعرف كيف بدأت، شكلت لجنة من كبار الأساتذة ومنهم أمد الله في أعمارهم محمود علي مكي المؤسس الأول، والدكتور سليمان سلامة، وبدأنا فعلاً نصدرها بشكل مشرف وبسعر رمزي جنيه مصري، وقد أصدرنا أربعة أعداد والعدد الخامس سيصدر قريباً أعتقد أن هناك ديناً كبيراً عليّ وأعتقد أنني نجحت في أن أوفيه من الثقافة العربية لأستاذنا الكبير العميد. طه حسين عندما بدأ أنا بترجمته التاريخية الرائعة لأديب ملكاً سوفوكليس، ولم تكن في السلسلة من قبل وأنا أحلم أن تصدر هذه السلسلة إن شاء الله مرتين في الشهر مرة لإعادة الأعمال العظمى التي ترجمت وقدمت، ومرة لتقديم المسرح الحديث أو الدراما الحديثة في كل دول العالم، وهذا إنتاج أو إنجاز يشرفني ويشرف وزارة الثقافة المصرية أن تقدم للقارئ العربي أعمالاً مسرحية وبهذا الإخراج واللغات الأصلية فقط دون لغات وسيطة وبهذا السعر الزهيد وبهذا الإخراج الفني المتميز.

هذا عن الإبداع والتراث العالمي، ماذا عن التراث المسرحي العربي وإبداع الشباب المسرحي؟

ـ الحقيقة أن الفضل لأهله في هذه السلسلة التي سوف تصدر قريباً، سلسلة التراث المسرحي العربي وسوف نعيد طبع الأعمال المسرحية القديمة التي قدمت في العشرينيات والثلاثينيات منقحة ومضبوطة على أصولها الأصيلة، أي نقدم العمل مضبوطاً عن أصوله وهذه خدمة علمية كبرى وشكلت لذلك لجنة هامة يتصدرها اسمان كبيران في الثقافة العربية د. محمد يوسف نجم وهو شيخ المؤرخين المسرحيين العرب ود. جابر عصفور بصفته ناقداً كبيراً ومعناد. يونان لبيب رزق المؤرخ الكبير وسوف تصدر أعمالها قريباً لكن إبداع الشباب المسرحي للأعمال المصرية يقوم به خير قيام وعلى أكمل وجه مجموعة الهيئة العامة لقصور

جابر عصفور

الثقافة وعلى رأسهم زميلي د. أنس الفقي بخبرته الكبيرة للمسرحية كنا شرعنا وقدمنا فيها إنجازاً حقيقياً في طبعتها الجديدة، وتباع بجنيه وقد صدر منها ٣٠٠ عدد أو أكثر وهي سلسلة (نصوص مسرحية) التي تصدر عن هيئة قصور الثقافة في القاهرة.

فكرة تأسيس معهد الفنون المسرحية بالإمارات تستحق التقدير

. بعين الناقد المتابع كيف ترى المشهد العربي المسرحي في الإمارات؟

ـ أراه جاداً وحقيقة وراغباً ومعانياً من كل ما تعاني منه كل الثقافة الجادة في العالم العربي، وفي العالم بأكمله، تاريخ المسرح الإماراتي تاريخ قريب، لكني أسعد كثيراً بتجارب الشبان الذين يأتون كل عام للمهرجان التجريبي للمسرح وأرى حقيقة تفجراً إبداعياً، وأرى اطلاعاً على الحركة في العالم، في الإمارات نهضة مسرحية أيضاً، نهضة إصدارات من الشارقة ومن الإمارات كلها وأسمع الآن عن دراسات لتأسيس معهد للفنون المسرحية وهي فكرة تستحق منا كل التأييد أتطلع للتعاون معهم وإمدادهم بكل مطبوعات المركز واستضافة المسرحيين العرب بما يبشر بأن يصبح المسرح العربي على الخريطة العربية كاملة وسيلة حقيقية للأداء الجيد وتحت فكرة التنوير والتصدي للسوقية والجهل والإرهاب والتزمت هذه هي وظيفة المسرح الحقيقية وتحت هذه اللافتة يجب أن يمضي وما عدا ذلك يعد عبثاً حتى الترفيه أيضاً تحت هذه الرسالة.

تكريم رموز المسرح العربي

. في الفترة الأخيرة قام المركز القومي للمسرح بتكريم بعض رواد المسرح المصري مثل الفنان الكبير يوسف وهبي، والناقد الكبير د. عبد القادر القط والفنانة القديرة أمينة رزق وأخيراً الراحلة سناء جميل هل في خطة المركز دعوة بعض المسرحيين العرب لتكريمهم أو تقديم بعض هذه العروض في القاهرة؟

ـ في المركز حالياً نقوم بترميم مبنى ومقر المركز الذي أهداه وزير الثقافة حقيقة، وهو عبارة عن فيلا للحفيد محمد علي باشا الكبير مؤسس مصر الحديثة الأميرة قرقية حليم، وفيه مختبر مسرحي وقاعة للعرض تعرض للمهتمين والمتخصصين والمسرحيين ودعوة الفنانين العرب وتكريمهم واجب نضعه في خطة المركز، لكن إذا لم تكن الإمكانيات قادرة ـ في مرحلة التكوين ـ على الدعوة الخاصة، فنحن ندعوهم دائماً في المهرجانات وهم يشرفوننا في المسرح

أمينة رزق

التجريبي، فهذا المكان حظي بتشريف الكثيرين منهم في كل العالم العربي ما أشرت إليه مسبقاً فإنني على التزام كامل بإهدائهم الأعمال المسرحية التي أوثقها على شرائط فيديو وبإهدائهم مطبوعاتنا وأيضاً أرجو أن يقوموا هم بذلك نستطيع أن نحل مشكلة الدعوات المتبادلة ونستطيع أن نستضيفهم في بيتي ويستضيفونني في بيوتهم بشكل مستمر وراقٍ جداً من الدعوة وهم أحرار ويأتون إلى بلدهم في كل لحظة والمركز باعتباره الدائم موصلاً للذاكرة القومية ومدعماً للخبرة وحاضناً للإبداع ينتظر تشريفهم في أي لحظة وينتظر إهداءنا أعمالها تباعاً.

دور المسرح التعبير عن الهموم العربية

. ما طموحات د. أسامة أبو طالب للمسرح العربي كحركة مسرحية وللمكان كمركز إشعاع حضاري يساهم بشكل بناء في إثراء الحركة المسرحية؟

ـطموحاتي للمسرح العربي كافة أن يتحول المسرح العربي حقيقة بالمستوى الجيد المأمول المنتظر إلى احتياج حقيقي للأسرة العربية لأن الأسرة تدخل للمسرح الجادون يتطرق أو يدلف إليها أبداً الإرهاب ولا التطرف ولا السوقية ولا التخلف ولا الخيانة لأنها أسرة واعية وأن يصبح هذا المسرح معبراً عن همومنا العربية وأحلامنا في المستقبل، أن يصبح إلى جوار الدين والثقافة الجادة وسيلة حقيقية للإرشاد وللتعليم وللتقويم وبناء المواطن الصالح، أن يصبح لأبنائنا الذين نسميهم حراس المستقبل.

يوسف وهبي

أما طموحاتي للمركز أن تكتمل مساحة دوره ويحتضن كل تاريخ المسرح العربي وإبداعه الحالي والمزمع إن شاء الله وأن يكون به كل الكتابات المسرحية العربية وكل الدراسات الفنية وأن توثق فيه كل العروض وأن يكون حاضناً للمهرجانات وللمؤتمرات العربية ومعبراً عن كتاب المسرح العربي.

مغامرة المسرح والتجريب

. السؤال الأخير هل أثر العمل العام في كتابات د. أسامة أبو طالب مبدعاً وناقداً؟

ـأغلق عليّ إغلاقاً كاملاً إلا ما تسرب منها مثل الكتاب الأخير وهو مغامرة المسرح، لقد بدأت شاعراً وكتبت أربعة أفلام وقدمت مسرحية شعرية على المسرح القومي من إخراج الراحل الكبير عبد الغفار عودة ١٩٧٩ في بداية حياتي العلمية والفنية، والآن أنا محاصر من قمة الرأس حتى أخمص القدم كما يقولون برسالتي في هذا المركز، أنا منذور حقيقة للعمل وأتخذ من توجيه الفنان فاروق حسني لي مرشداً مكبلاً، أي مكبلاً لحركتي إلا في هذا الإطار، وهو أن أحول هذا المركز إلى مؤسسة علمية وعالمية ودائماً كلما وهنت همتي أسمع صوت الكاتب المسرحي الكبير ألفريد فرج في أول لقاء لي أو في أول استقبال لي في المجلس الأعلى للثقافة، وهو يقول: أسامة أبو طالب آخر حصن يحتمي به المسرحيون المصريون، فلا تكل عزيمتي إلى أن يحين وقت السكون والكف عن الحركة الوطنية، فأبداً أستعيد شبابي الإبداعي الضائع، فأنا بالرغم من مشاكلي هذه توقفت عن مسرحية شرعية اسمها (الوردة والدم) وأرجو أن أعود لها وأراوضها وتراوضني، وهناك الآن مسرحية لثلاث قصص قصيرة بديعة للكاتب محمد سلماوي أكملت مسرحتها شعرياً كي تصبح عرضاً موسيقياً كبيراً اسمها (باب التوفيق)، وفي الطريق كتابي القادم بعنوان «المسرح الممنوع».

رسائل جامعية

سلسلة تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة لأطروحات الدكتوراه والماجستير المتصلة بقضايا تمس مجتمع الإمارات ومجتمعات الخليج الأخرى في المجالات المختلفة، فضلاً عن تلك التي تتناول موضوعات تاريخية وإسلامية عامة.

e-mail : sdci@sdci.gov.ae

تواصل وتكامل

قبل أن يطل فصل الصيف أقرت دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة برامجها التي تستهدف توفير الفرص لأفراد الأسر لاستثمار أوقات الفراغ خلال هذه الإجازة الطويلة بما هو مفيد، آخذة في الاعتبار الظروف الذاتية والموضوعية لآلاف الأسر التي لن تتمكن من قضاء صيفها في الخارج ومن اللافت أن البرامج تتسم بالتنوع في المجالين الثقافي والجغرافي، ففي المنطقة الشرقية (كلباء، خورفكان، دبا الحصن، ووادي الحلو) وفرت الدائرة من خلال إدارة الفنون برامج تشمل ٥٣١ فعالية (دورات، ورش، معارض فنية، وعروض فيلمية) إضافة إلى مشروع ثقافي صيفي يستوعب في كل منطقة أكثر من مائة طفل تتيح البرامج لهم ممارسة الرياضة، القراءة، الرسم والفنون، الألعاب التراثية والمسابقات الفنية والثقافية المنوعة، إضافة إلى المحاضرات التوعوية في مجال الصحة والبيئة وغيرها من الموضوعات التي تسهم في بناء وصقل شخصياتهم.
كما ستتوافر للأسر في الشارقة خاصة والدولة عامة متابعة العروض المسرحية الفائزة في أيام الشارقة المسرحية الدورة (١٢) إضافة لعرض مسرحي جماهيري جديد تعمل الدائرة وجمعية المسرحيين على إنجازه ليشكل إضافة نوعية في الموسم المسرحي السادس.

فيما حرصت إدارة التراث على وضع برنامجها التراثي الصيفي الذي ينصب على مفردة تراثية لقيت خلال الصيف الماضي إقبالاً لافتاً من الشريحة المستهدفة. هذا في الوقت الذي لن تتوقف فيه برامج إدارة الفنون في الشارقة لجهة تنظيم دورات في الرسم والتصوير والنحت والخزف وتاريخ الفن، فيما ستضيء ليالي الشارقة أمسيات شعرية في كل من مركز الشارقة للشعر الشعبي وبيت الشعر، إضافة لسلسلة محاضرات في دار الندوة والنادي الثقافي العربي في الشارقة.

ما ستقدمه الدائرة يعتبر تواصلاً لعملها في الوقت ذاته تستكمل إدارة متاحف الشارقة مؤسسة الشارقة للفنون مجموعة مسارح الشارقة مراكز الأطفال والفتيات والناشئة، إضافة لبرامج إدارة القصباء وجمعيات النفع العام، حيث يشكل كل ذلك مناخاً ثقافياً ينصب بردٌ وسلاماً على الأسر جميعاً، وبذا يمكن لنا أن نستثمر صيفنا بتعزيز ورفد ثقافتنا بكل ما هو نوعي، جديد ومفيد.

أسامة طالب مرة

نقد الشعر ماضياً وحاضراً..

د.بهجت عبدالغفور الحديثي

الشعر ماضياً

الشعر القديم واقعي إلى حد ما وحين يتعامل الشاعر مع الأدوات الشعرية نراه يوظف كثيراً من المفردات والصور المتأثرة والمستمدة من الحياة وعلى هذا فإن الشعر القديم عموماً إن لم يكن انعكاساً للشروط الخارجية، فإنه يتعامل معها تأثراً وتأثيراً، وهذه العلاقة متينة مع أغلب الشعر الكلاسيكي القديم وفي عصوره الأولى حتى بداية العصر العباسي ومحاولة بعض من شعرائه استخدام المفردات الجديدة بمعنى أن الشاعر القديم كان قد ركز على العوامل الخارجية وانغمس في الحياة، وعبر عنها وعن همومه وهموم بني جنسه، وطموحاته وطموحاتهم وآماله وآمالهم، وعن معترك الصراع الدائر بينهم وبين الحياة.

الشعر حاضراً

أما الشعر الحديث فقد بلغ الذروة في تعامله مع الأدوات الشعرية الحداثية، وذلك من منظور إيديولوجي واستراتيجي وبنيوي في كثير من نصوصه التي تمحورت حول الوجدانية والرمزية التي أتاحت، حسب ما نرى فرص شطح كثيرة في الفهم والتفسير، مما كان له الأثر السلبي في التمتع بجماليات النص الشعري، والانشغال بفك الرموز والألغاز والغموض الذي يلف النص.

صحيح أن الشعر وجدان أو تعبير عن وجدان كما يقول الشاعر:

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هل نستطيع تجريد النفس البشرية من العوامل الخارجية أو من محيطها؟ وكم هو حجم الاستطاعة؟ ولاسيما أن الشعر تجربة بشرية موحية عند كثير من النقاد المحدثين.

ونحن نعتقد أنه من الصعب جداً وربما يتعذر تجريد النفس البشرية من إشعاعاتها وانعكاسات المحيط الخارجي، من حيث التأثر والتأثير.

ونحن أمة قيم ورسالة والشاعر لسان الأمة، وذاتيته ذائبة في صيغة المجموع ومن الصعب الفصل بينهما؛ يقول دريد بن الصمة (١):

وهل أنا إلا من غزية إن غوت
غويت وإن ترشد غزية أرشد

وقول طرفة بن العبد المشهور (٢):

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني
عنيت فلم أكسل ولم أتبلد

هذا ولا نريد الخوض في جدلية الفن للفن أو الفن للحياة، لأن الأمر محسوم بالنسبة لنا ولكثير ممن ينتمون لهذه الأمة العريقة التي شرفها الله سبحانه وتعالى فأنزل عليها «قرآناً عربياً غير ذي عوج»(٣) بياناً وهدى ورحمة للعالمين.

إضاءة فنية ونقدية:

الذي نميل إليه ونقول به: هو الجمع بين الوجدانية والجمالية والخيال والواقعية، وذلك بوصف الشعر مقاربة للواقع وليس مطابقة والشعر الجيد حسب نظرنا ونعتقد: هو الشعر المشحون بالعاطفة والوجدانية، من غير أن يتخلى عن مثله وقيمه ومبادئه ومجتمعه.

النقد ماضياً

نقول باختصار شديد: النقد القديم، نقد تجزيئي بالطبع يسطحي يفصل بين اللفظ والمعنى والصورة، فصلاً يكاد يكون تاماً عند أغلب النقاد القدامى بمعنى عدم النظر إلى البنية الكلية للقصيدة.

وقد غلبت الأحكام الذوقية وربما النفعية أو الشخصانية على كثير من تلك الأحكام، فقالوا: هذا أهجى بيت وذاك أمدح بيت، وهذا معنى شريف وذاك معنى قبيح... إلخ.

ولعل كتاب «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي أول كتاب نقدي قائم على أسس نقدية منهجية، على أنه يبقى خارج النقد التشريحي، إن صح التعبير.

وكتب نقدية أخرى ظلت تعتمد الشروح اللغوية وأحياناً تجترح الدلالة والمعنى القريب.

على أن هنالك بعضاً من النقاط القدامى لديهم وثبات نقدية دفعت بالنقد العربي إلى الأمام، أمثال الجاحظ والجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهم، فالجرجاني على سبيل المثال، كان قد أبدع في تحليله لأبيات كُثيّر عزة التي يقول فيها(٤):

ولما قضينا من منى كل حاجة
ومسح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطي الأباطح...

وكان تحليله للأبيات تحليلاً فنياً رائعاً، حيث وقف عند الصورة الفنية المتحصلة من الألفاظ والتراكيب والمعاني(٥)، وكذلك فعل حازم القرطاجني في تحليله لمعلقة امرئ القيس وقوله بوجود وحدة نفسية أو شعورية فضلاً عن وحدة الهدف(٦).

النقد حاضراً

على ما يبدو أن النقد العربي الحديث قد أفاد من النقد الغربي كثيراً وسار على منواله واتبع مناهجه، إلا أن لنا ولغيرنا مآخذ على تأثر النقد العربي الحديث في النقد الغربي، وأن التلاقح الذي حصل بين النقدين، كان تلاقحاً غير متجانس وغير سليم.

ومن تلك المآخذ:

١ـ تعدد المناهج الغربية والعربية حتى بلغت أربعين منهجاً نقدياً حديثاً، وقد أدت بالنقد إلى الفوضى، على أن هنالك كثيراً ممن يقول بعدم الاعتماد على منهج معين مسبقاً، وإنما ينبع المنهج من النص وإلى النص ويحترق ذلك المنهج غب الانتهاء من عملية النقد التحليلي.

٢ ـ ذوبان شخصية الناقد العربي في شخصية الناقد الغربي وتقمص الناقد العربي لشخصية الناقد الغربي، تقمصاً عشوائياً.

٣ـ عدم اعتماد الناقد العربي المقاييس النقدية الفنية، التي من شأنها الكشف عن جمالية النص وما وراء الجمالية من عوامل وأسباب.

ومن نافلة القول أن نستشهد بما كتبه الأستاذ عبد اللطيف الزبيدي في جريدة الخليج حيث يقول(٧):

«لقد أصبح النقد الأدبي غريباً عن الساحة ببساطة؛ لأنه وليد تلاقح بين جنسين غير متجانسين غربي وعربي، فكان التشوه تارة نرى جسم سيارة سباق يجره بغل، وأخرى نشهد حنطوراً لمحرك لامبورغيني» ويضيف قائلاً: «إن صورة الأدب العربي منذ منتصف القرن الأخير هي صورة أجهزة الأمن في «الفلافيلا» و«باراتشينار» ومثيلاتهما، تواطؤ مباشر أو غير مباشر، فلا مقاييس ولا معايير، والأسوأ، هو التقاء المصالح أحياناً من قبيل العلاقات العامة، على رأي شاعر إيراني: عندما يتصالح القطو الفأر، فإن دكان البقال هو الخاسر».

وفعلاً هذا ما نسمعه ونقرؤه اليوم من نقد لا يعدو المجاملات والإخوانيات والشللية والمصالح، فإما ذماً أو تجريحاً باهتاً، خالياً من أبسط مقومات النقد الأدبي وأساسياته، وإما مدحاً مبالغاً فيه.

ما النقد إذن؟
النقد وفق رؤيتنا، هو:

١ـ ليس شرحاً مجرداً، بمعنى نثر المنظوم من غير تحليل فني.

٢ ـ ليس هو كتابة إنشائية.

٣ ـ ليس أحكاماً قطعية سلطوية.

٤ ـ ليس تبيان محاسن ومساوئ

٥ـ ليس هجاء ومدحاً وليس وصفاً مجرداً.

٦ـ هو ليس مجرد أسلوب ورصف كلمات منمقة ومزركشة ورموز وإشارات وألغاز... إلخ.

٧ ـ هو ليس نظريات، قال: فلان وقال: فلان.

٨ـ إنه إبداع وابتداع وتحليل ورؤية فنية تميط اللثام عن مواطن الجمال وما وراء الجمال من عوامل وأسباب وفق أسس نقدية سليمة ومنهج ينبع من النص وإلى النص، وفي هذه الحالة يكون النقد: إبداعاً على إبداع.

فالناقد بمعنى الناقد، يُعيد أو يخلق إذا ـ صح التعبير ـ تشكيل الصورة الفنية ويقدم

للمتلقي درّاً منثوراً، بمعنى أن يحوّل الدرّ المنظوم إلى درّ منثور.

والنقد بمعنى آخر هو قراءة بمفهوم القراءة الحديث (قراءة سيميائية بنيوية على مستويات أربعة) هي: المستوى الصوتي ـ اللغوي ـ البلاغي ـ الدلالي فضلاً عن شرح الألفاظ الغريبة وفك الرموز والإشارات والتمهيد للقراءة النقدية تحت عنوان مفترض (الشاعر وظرف النص) أو (إضاءة فنية وتاريخية).

٩ ـ وهنا لك سؤال يفرض نفسه هو هل من الضروري الاعتماد على منهج عند التحليل؟ وأي منهج يكون؟ وجوابنا على ما نعتقد: هو المنهج التكاملي التشريحي التحليلي مع الأخذ من كل المناهج بطرف يُعينه على الكشف من التشكيل اللغوي والبلاغي والفني والتاريخي والنفسي والدلالي (السيميائي) أو ما يسمى بالمنهج الوصفي الدلالي على أن هنالك من يرى أن لا منهج؛ لأن النقد عملية إبداع لا يمكن أن تمنهج وعلى الناقد أن يقول بما يُحس ويستقر في ذهنه ونفسه من صور وجماليات، من خلال القراءة النقدية الواعية، شريطة أن يمتلك الناقد كل أدوات النقد فضلاً عن تمتعه بثقافة عالية ربما تفوق ثقافة المبدع الأول (٨).

١٠ ـ لا يصح أن نفضل جنساً أدبياً على جنس آخر ابتداء، وعلينا أن ندع النص يتكلم ويفصح عن جمالياته ومكنوناته الموضوعية والفنية على حد سواء.

١١ ـ نفضل أن يقرأ النص قراءة تاريخية، جمالية، فنية، سياقية بنائية.

١٢ ـ النص يظل واحداً والتناول يتعدد والمعالجة متباينة.

١٣ ـ يبقى النقد التطبيقي أفضل من النقد النظري وأجدى وأكثر دلالة على الإبداع.

١٤ ـ وخلاصة الموضوع أقول: نحن بحاجة ماسة إلى النقد التطبيقي أكثر من حاجتنا إلى النقد النظري، ولا نجد مبرراً لعزوف النقاد عنه إلا الصعوبة، وأن من يتصدى له لابد أن يمتلك الموهبة والحس والقدرة على الخوض في بحر الشعر ليستخرج منه درره وكنوزه المستقرة في أعماقه، باستثناء بعض المؤلفات التي قدمت نقداً نظرياً وتطبيقياً جيداً جداً، ومنها على سبيل المثال:

- سيميائية النص الشعري ـ محمد مفتاح
- جدلية الخفاء والتجلي ـ كمال أبو ديب
- شعرية القصيدة ـ عبد الملك مرتاض
- خصوبة القصيدة الجاهلية ـ محمد صادق حسن
- تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية ـ الكثافة ـ الفضاء ـ التفاعل) محمد العمري.

الهوامش والمصادر:

١ ـ نصوص من الشعر الجاهلي (دراسة وتحليل) ٢٤٥ بهجت الحديثي / الإسكندرية ٢٠٠٣.
٢ ـ نفسه / ٩٦ ـ ١٧٤.
٣ ـ القرآن الكريم / الزمر، آية ٣٩.
٤ ـ ديوان كثيّر عزة / ٥٢٥ ودلائل الإعجاز للجرجاني.
٥ ـ دلائل الإعجاز للجرجاني.
٦ ـ منهاج البلغاء / حازم القرطاجني ـ ١٧٤.
٧ ـ جريدة الخليج، الثلاثاء / فبراير ٢٠١٠، العدد ١١٢٣٠٨ ـ نفسه.
٨ ـ سيميائية النص الشعري ونظرية التناص لمحمد مفتاح وتحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية ـ الكثافة ـ الفضاء ـ التفاعل) محمد العمري

سلسلة إشراقات

تُعنى سلسلة إشراقات بالنصوص الندية والمشغولة بفتنتها الأولى، ولكن حضورها مشتعل دائماً بالأسئلة وبحرقة الإبداع ورجفته العارمة في الروح. هذا واختارت دائرة الثقافة والإعلام أن تنحاز لهذا الإبداع النقي والذاهب بثقة لشق الظلام والتجاهل الإعلامي، كي تحجز له مكاناً في قادم الشعر والقصة والرواية والنقد كما تشكل هذه السلسلة رئة تحتضن أنفاس الباهرة وتنتظر بشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

لذا تدعو دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة أبناء وبنات الإمارات كتّاب وكاتبات القصة والشعر والرواية أن ينضموا إلى كوكبة المبدعين الذين تتبنى كتاباتهم من خلال إصداراتها، دعماً لهم ولمسيرة الأدب في الوطن

ترسل المشاركات إلى:
قسم الدراسات والنشر
ص. ب ٥١١٩ الشارقة
دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف: ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٧١١١٦
برّاق: ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٦٢١٢٦
e-mail: arrafid@sdci.gov.ae

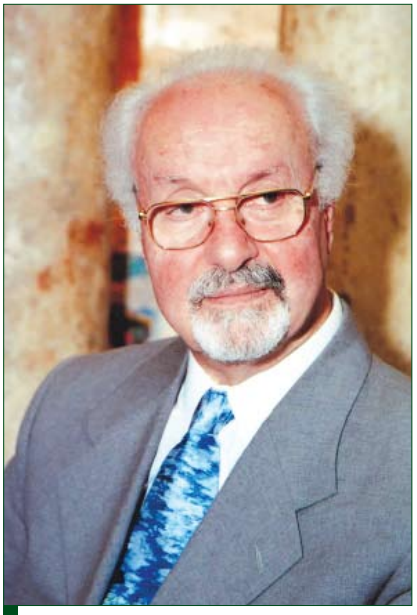
صورة الآباء في عالم الأطفال

قراءة في «رحلة حنان»

فارعة الشيخ عطية

يلاحظ قارئ أدب فاضل السباعي اهتمامه الواضح بعالم الأطفال منذ أن ظهر كاتباً للقصة قبل خمسة عقود من السنين في المجلتين اللبنانيتين «الأديب» و«الآداب»، هذا الولع الذي جعله يُفرد النصف الأول من روايته «ثم أزهر الحزن»، التي كتبها في شتاء ١٩٦١ـ ١٩٦٢، لعالم الصغار، في حين عالج في فصول الرواية كلها مشكلة أسرة الأم «كوثر»، التي رحل عنها زوجها في عزّ شبابه مخلّفاً لها خمس بنات وجنيناً في ضمير الغيب.

ويظهر هذا الولع بعالم الأطفال عند السباعي أول ما يظهر في مجموعته القصصية الأولى «الشوق واللقاء» (حلب ١٩٥٨)، في قصة طريفة سمّاها «الجزاء» وهي تحكي مشكلة تلميذة فاته أن يكتب «وظيفته» المدرسية بسبب ذهابه ذلك المساء برفقة أمه وإخوته إلى «حمّام النسوان»! ولله كم تعاطف نامع هذا الطفل في معاناته، سواء عندما كان داخل الحمام يخضع لـ «كيس التفريك» الحلبيّ الأسود الخشن تنهال به أمه على جسده، أو عندما شرع يكتب الوظيفة وهي «جزاء» فرضه عليه معلم الصف لتقصير بدر منه وقد تنفَّسنا الصُّعَداء مع هذا الطفل الشديد الرهافة والشديد الملاحظة في اليوم التالي وهو في قاعة الدرس، حين أخذ المعلم بالعذر الذي قدّمه له التلميذ وأجّل مشاهدة الوظيفة إلى يوم غد.



فاضل السباعي

وقد رأينا عالم الأطفال تتسع دائرته في مجموعات فاضل السباعي القصصية التالية، ولكن بدا أنه تعمّد أن يدّخر من هذه القصص مجموعة قدمها لنا في كتاب خصّه بعنوان لافت: «رحلة حنان»، ويؤكد المؤلف في أحاديثه أن هذه القصص وإن كان جميع أشخاصها من الصغار إلا أنها ليست بالضرورة موجّهة إليهم ليقرؤوها، وهذا واضح بسبب لغتها الرفيعة التي يتذوّقها الكبار، هؤلاء من أراد السباعي أن يرافقوه في رحلته الحنونة إلى عالم الأطفال.

إن عالم الصغار لا تكتمل صورته إلا إذا اقترن بعالم الكبار، نعني الآباء والأمهات وإلى جوارهم المربون، هؤلاء جميعاً الذين يحضنون الطفل ويقومون برعايته وتربيته وتوجيهه. وسوف أحاول في هذه الدراسة المتواضعة، أن أستعرض قصص الكتاب لنرى كيف يتعامل الكبار مع الصغار في حياتهم اليومية في البيت وفي المدرسة، ونتعرّف على النواحي الإيجابية والسلبية في هذا التعامل، كما صوّره لنا الكاتب السوري فاضل السباعي في رحلته الحنونة إلى عالم الأطفال.

الرسالة القاسية التي كتبتْها تلميذة إلى معلمتها!

في قصة «رسالة غيرودية»، نجد الطفلة «عليا» وهي في مواجهة معلمتها وعليا تلميذة مجدّة تستحق أن تكون الأولى في صفّها ولكن المعلمة تفضّل عليها ابنتها «رجاء»، وقد جعلتها في المقعد الأول ولم تخفِ اهتمامها الزائد بها.

والأم، أمّ عليا، مشغولة عن ابنتها بالبيت وبالأولاد، وفي خطأ أو سهو، يبدر من المعلمة، نحو الطفلة المجدة التي أخذت هذا العام تعاني من الإحساس بالإهمال والاضطهاد تكتب في تلك الليلة رسالة تنحّد

فيها بالمعلمة وتلقي الرسالة في الصباح على طاولتها وكان ما كان من قراءة المعلمة هذه الرسالة المُغفلة من الاسم وثورتها ثم تعرُّفها على صاحبتها!

ولا ينسى المؤلف أن يُبرئ المعلمة من بعض الظلم الذي نزل بالطفلة وذلك بعد أن استثار عطفنا على المعلمة في معاناتها الخاصة. فقد بيّن لنا أنها في انشغالها بمرض ابنها الطويل كان ينوب عنها في «تصحيح» أوراق الامتحان زوجها المتقاعد فهي تتسامح في التصحيح وهو يتشدد، ووقعت ورقة علياء في يد الزوج، الذي أنقص درجة على خطأ لم تعتبره المعلمة كذلك في ورقة ابنتها فكانت ردة الفعل عند علياء أن سطّرت تلك الرسالة، قرأتها المعلمة فثارت وقالت في غضبها: «أعلّمهنّ وأشقى لتكتب إليّ إحداهن رسالة.. تلقيها على الطاولة هنا.. تتمنّى فيها الـ الـ... لطفلي العليل!».

إن هذه القصة تكشف عن التمييز في تعامل الكبار مع الصغار، عمداً أو سهواً، يؤثر على الأطفال نفسيّاً وفكريّاً ويحدث لديهم ردات فعل غير محمودة العواقب.

وفي القصة نرى دور الأم يتراجع، ويضطرب دور المربية، بينما يغيب دور الأب تماماً.

ولولادة الجنين في هذه القصص نصيب! ويتضاءل في قصة «وقفة على باب الغيب»، دور الأم وبناتها الثلاث، ليملأ الساحة الأب، بخواطره الجياشة وعواطفه الفياضة وهو يترقب في بيته ما سوف يسفر عنه مخاض زوجته في ولادتها طفلها الرابع، وعندهما «أمل» و«بسمة» و«إيمان». ومع أن الأب يتظاهر بالفرح في استعداده لاستقبال البنت الرابعة، التي هيأ لها اسم «منتهى»، إلا أن أمله الكبير كان في أن يرزق بصبي يسميّه «تمام»، والموقف الإيجابي الذي يُسجّل بقوة للأب أنه تناسى تماماً أشواقه إلى الصبي المرتقب، عندما بدأت تأتيه أصوات الطلق عبر الشبابيك المطلة على الحديقة وقد كان جالساً فيها ينتظر مترقباً الأعصاب، حتى إنه خشي على زوجته من أن يصيبها مكروه.

يقول: «وينفطر قلبي، وأنا أتنصّت، ما هذا العذاب المقيم! أفعم صدري، بغتة، خوفٌ ما، خوف من مجهول! أنا الذي كنت، طوال الساعات التي مضت، أحلم بالصبي يزرع القرنفل في الحديقة، ويقدّم القهوة إلى ضيوفي! ماذا الووقع الآن تحت سمعي وبصري، ما ليس في الحسبان؟! ركبني غمٌّ مريع، هتفتُ بلهفاتي كلها: أريد الوضع أن يتمّ في نفسي أن أسمع بكاءها بكاء منتهى، إيذاناً بالخلاص من هذا العذاب...».

إن اللهفة في انتظار قدوم الصبي، مسألة أزلية تتوارثها الأجيال، ويلاحظ القارئ عمق الفرح الذي طغى على الأب بمجيء الصبي.

الولد الذي يندّد بالنساء!

في قصة «هموم كبيرة» يظهر بطلها الولد المراهق «خلدون» بشخصيته المتنامية ومحاولته السيطرة على أخته «باسمة» الرقيقة الناعمة ولكن تقفله أمه بالمرصاد محاولة أن تقمع هذا الاتجاه الذي يظهر فيه. إنه يتغنى بمثل هذا الكلام: «المرأة شرّ، هي لا تتزيّن إلا لتخلب الرجال وتفتنهم! المرأة أشبه بالخرزة الرخيصة البرّاقة، المرأة تلمع بالمساحيق، كما تلمع الخرزة بالألوان الكاذبة تحت ضوء الشمس! أفكار غريبة «جرّعنا إياها أحد أساتذة المدرسة، حين غرس في نفوسنا حذراً من الجنس الآخر»، كما يعترف الولد نفسه فيما بعد.

في هذه القصة يتضاءل دور الأب في التوعية، لتقوم به الأم وهي تؤدبه في قسوة متناهية: حين تخفق في يدها قطعة من «الخرطوم» المطاطي فتغمر إنها بضربات موجعة على الكتف والصدر والجانبين!

إن الولد المراهق خلدون الذي يقول في المرأة ما يقول، تهفو نفسه في الوقت ذاته إلى أن يحادث رفيقتي أخته لدى زيارتهما لها: «إني كلما التقيت بهما عرضاً أحسست أنهما تمنحاني راحة، مرحاً، انطلاقاً، شعوراً مستعذباً، بالاختصار: أجدني أمامهما وقد أمسيت إنساناً آخر!».

الأم .. والعدوى!

ويظهر لنا دور الأم كبيراً في قصة «حذار من العدوى»، ويغيب دور الأب، إلا أن البطولة في هذه القصة تتجاذبها الطفلتان «مُهُود» ورفيقتها في المدرسة «زينب». تسمع الأم من ابنتها عهود أن رفيقتها، التي تشاركها الجلوس في المقعد، تحكّ وتكثر من حكّ صدرها وإطيها وساعديها إليها «تُفلت القلم من يمناها وتُلوي على ظاهر كفّها اليسرى.. تحكّ، تهرُش وهي تصرف بأسنانها أسألها: ما بالك تحكّين، يا زينب؟ تجيبني: لا شيء، لا شيء... وتكفّ!».

فتُهرع الأم، صباح اليوم التالي، إلى الهاتف، تكلم مديرة المدرسة.

وتعلم عهود أن ما في صديقتها هو ذلك المرض المعدي، وينتشر الخبر بين زميلات الصف وتشعر عهود بأنها أساءت إلى

صديقتها حين نقلت ما شاهدت فيها إلى أمها، وخشيت من سخط رفيقات الصفّ عليها، فبكت، وتبرّأت من أن تكون قد نقلت إلى المديرة شيئاً من ذلك. وأمام التلميذات «خرجت وإياها من القاعة، وهي تعانقها بيد وتمسح بالأخرى بقية دموعها»، ثم يتحتّم عليها أن تعاني، بعد كلّ استحمام، مما تقوم به أمها من أن تمرّ على جسدها «بقطنة مبلولة بذلك المحلول الأصفر الذي يكوي!».

ويقظة الأم هنا يقابلها إهمال الأهل هناك.

حفلة «عامة» في منزل الأسرة!

وتتجلى في قصة «هدية للصديقة سعاد» المبادئ التربوية والقيم الجميلة، حيث نجد الأب فعّالاً في هذا المجال مع تراجع في دور الأم، بينما تقوم البنتان «ريمة» و«لمى»، يساعدهما أشقاؤهما الثلاثة بعمل ينهض على أسس تربوية واعية ولنقل التربية الفنية على وجه الخصوص.

فعندما سقطت زميلتهما «سعاد» في باحة المدرسة وكُسرت ساقها وامتنع عليها أن تجيء إلى المدرسة بالدوام المعتاد، فكّرت البنتان ريمة ولمى في مساعدة رفيقتهما، وهي رفيقة الحال بأن تستفيدا مما تملكان من مواهب، من عزف على الكمان ومن غناء ومن تمثيل في إحدى غرف بيتهما وما يتبع ذلك من نفع لسعاد.. وقد رحّب الأب بالفكرة، ولكن الأم عارضتها: «أو تحسب أنه ينقصني مزيدٌ من التعب والعناء حتى تقترح إقامة حفلة عامة في بيتي؟»، ولكنها توافق بعد أن وعدت البنتان بالمحافظة على النظافة والهدوء والنظام وياله من وعد!

وتقام الحفلة في البيت، تحضرها رفيقات المدرسة لقاء «رسم» معلوم ويُرفع الستار ويكون عزف وغناء وتمثيل، وتشترك في الرقص كل المدعوات، وتُذكر بالخير الصديقة الغائبة سعاد».

وتقول الأم لابنتيها: «أيتها الفنانتان البارعتان لقد قلبتما بيتي رأساً على عقب، كم يتعين عليّ أن أشقى طوال فحتى أعيد كل شيء إلى موضعه!».

وبرَيْع الحفلة، وبما تضيف إليه الأسرة، تشتري الأم معطفاً زاهي الألوان، تذهب به البنتان إلى سعاد في بيتها، ولا تتوانيان عن أن تعداها بإقامة حفلة مماثلة بعد شفائها تكون هي أولى الحاضرات.. ولكن البنتين تتساءلان عمن يمكنه مفاتحة الأم بذلك؟! قصة مستمدّة من الخيال الجميل فهل يحدث هذا في الواقع؟

أحقاً يحدث هذا في مدارس البنات فقط؟ ولكن دوراً سلبياً للمرأة المربية يطالعنا في قصة «عينان سوداوان»، وإن كانت مديرة المدرسة تعمل على معالجته وتصحيحه! وتبدأ المشكلة بأن المربية «الآنسة وسيلة» التي تعمل «موجّهة» مستجدّة في المدرسة الثانوية، يمتلكها ظنّ بأن الطالبة «نوران» بنت الستة عشر ربيعاً، «تكحّل عينيها..»، وهذا بطبيعة الحال مما يمنع على طالبات المدارس.

تقول القصة: «ولم تكن نوران بالفتاة التي ترضى أن تمرّر المِرْوَد على عينين قد وهبهما الله حَوَراً بادياً وأهدابا سوداً تُغني عن مراود الكُحل!»، التبس الأمر على الموجهة، وعبثاً حاولت نوران أن تصحح لها ظنّها، و«ساءت العلاقة»، ومما زاد في تفاقم الأمر أن الموجهة لم تكن تملك النفس الصافية فقد جدت كمن يحمل في طيات نفسه شيئاً يشبه الغيرة من هذه الطالبة الجميلة الذكية المحبة مما اضطر البنت إلى أن تحدّث والديها بما وقع لها وهي دامعة العينين، فينتهرها الأب، الذي كان له دور واضح في هذه القصة أيضاً: «لا تبكي! لا أريد لعينيك أن تدمعا في موقف كهذا ولكني أريد لعقلك، الذي ربّيتُ فيك، أن يعمل.. لقد علمتك كيف تتصرفين في حال الصفو وفي حال الكدر...».

وتدخل نوران على مديرة المدرسة تحكي لها حكايتها... وهذه تصغي، ثم تتخذ الإجراء الذي تمليه عليها خبرتها وحكمتها.

ولا بد من وقفة عند عبارة قالها الأب لابنته وهو يستمع إلى شكواها: «إن مثل هذا لا يقع في مدارس الذكور!.. فهل حقاً ينحصر تعاطي هذه العاطفة البغيضة في مدارس الإناث فقط؟

أب حكيم جداً!

استأثرت بطولة في آخر قصص المجموعة «صبية عاقلة جداً!»، شخصية الأب إلى جوار ابنته الصبية «لينا»، وفي القصة من الدقائق التفصيلية التي تتعلق بتصرف غريب يأتيه فتى مراهق، هو ايته أن يراسل «البنات» مظهراً إعجابه بهنّ وحبّه لهنّ، ولكنه كان سيئ الحظ هذه المرة مع «جارته» الصبية لينا، التي يراها «تدخل الحارة، رزينة وديعة، وهي تحمل حقيبتها المدرسية وحين عند المساء تحمل آلة «الكمان» في صندوقها الأسود».

وكان من سوء حظه أن الرسائل التي يسطرها، ويُسقطها في صندوق بريد الأسرة في مدخل المبنى، كانت تعطى واحدة بعد الأخرى إلى الأب!

ويلتقي به الأب، ويقول له بصريح العبارة: «اسمع يا فؤاد! إنّ شرودك وأنت تستذكر دروسك أمر يعزّ على أفراد أسرتي باعتبارك من جيرتنا! إننا نقرأ رسائلك أولاً بأول! تقرؤها عليها الينا! وقد حدثتنا عن تصدّيك لها في الساحة تحت! أردت أن ألقاك لأنهاك عن ذلك، وأردّ إليك رسائلك... دونك إياها!». لقد كان موقف الأب حكيماً جداً، وليت كل الآباء كذلك؛ وكان موقف هذه الصبية رصيناً جداً وليت كل بنات اليوم كذلك!.. وأما دور الأم في هذه القصة فقد كان غائباً تماماً!

أمٌّ طيبة وأب يستحق الشفقة!

في قصة «أريد أمي» نجد الأم الشابة المطلقة وهي إلى جوار طفلها «عدنان»، الذي بلغ السن القانونية وأصبح لأبيه الحق الشرعي في تولي حضانته. نرى الأم في منتهى الحب والحدب والرعاية، والأب في منتهى القسوة والفظاظة، والطفل يتمزّق في هذا الصراع. وقد حرص المؤلف على أن يقدم لنا تفسيراً لقسوة الأب وفظاظته وذلك بأن يجعل الطفل يدرك في النهاية، أن أباه «غير سويّ» وفاقد الاتزان، وهكذا بدلاً من أن تنغلق القصة ونحن نرى الطفل يُبغض أباه، هذا الذي أخذ يحضّه على كراهية أمه الطيبة منذ جاء به إلى بيته، فإن الكاتب جعل الطفل يكتشف حالة أبيه، فيتحوّل الخوف منه والبغض له إلى عاطفة أخرى جميلة.

تقول القصة على لسان الطفل الذي كان يروي لنا قصته بضمير المتكلم: «وعادت دموعي أخرى: استشعرت في صدري حباً دافقاً للمسكين أبي وقد أدركت لِمَ لَمْ تستطع أمي صبراً على العيش معه أكثر من أسابيع دون أن تُضمر له غير العطف والإشفاق، ودون أن تتطلع إلى الزواج من سواه أبداً...».

رحلة حنونة في موضوعات حميمية:

تكتسب «رحلة حنان» أهميتها الخاصة من أنها تعالج مشكلات الخلية الأولى في المجتمع، الأسرة، فقد جاءت موضوعات القصص أسرية (عائلية) تدور في البيوت ومدرسية تنعقد في أروقة المدارس وهي في جميع الأحوال حميمة جداً فمن أشواق أسرة إلى استجلاء طلعة الصبي، مروراً بمحاولة أمّ أن تُجنّب ابنتها عدوى تأتيها من مدرستها، ورغبة بنات في ممارسة هواياتهن الفنية أمام الآخرين، وانتهاء بتسوية علاقة مختلّة بين والدين مطلّقين وتقويم انحراف في مسلك هذا المراهق أو ذاك، ودفع ظلم تعانيه في المدرسة هذه التلميذة أو تلك.

وقد برز الآباء في هذه الرحلة الحنونة، في دور يمتاز بالفاعلية، كأن يشجّع أبٌ بناته على إقامة «حفلة» في البيت تأييداً لواجبات اجتماعية معينة (هدية للصديقة سعاد)، ويوجه أبٌ آخر ابنته إلى أن تحل مشكلتها بنفسها مع إدارة المدرسة (عينان سوداوان)، ويلاحظ أبٌ ثالث مما تتعرض له ابنته من مضايقات وهي في سن المراهقة فيحلها حلاً تربوياً هادئاً (صبية عاقلة جداً). ولكن دور الأب يتحوّل إلى موقف سلبي حين قام أبٌ غريب الأطوار بتخريب العلاقة الطبيعية بين الطفل وبين أمه المطلقة (أريد أمي).

وبرزت الأمهات كذلك، في هذه الرحلة الحميمة، في أدوار فاعلة أيضاً. فهناك الأم المطلقة التي أحسنت رعاية طفلها كلما قصّر عنه ما في أبيه من اختلال في شخصيته (أريد أمي). وهناك الأم الملاحظة لما يمكن أن يحل بابنتها من ذلك الداء المعدي (حذار من العدوى!) وكذلك الأم التي تخشى من تمادي ابنها المراهق في نظرته إلى الجنس الآخر فتحرص على قمع هذا الاتجاه فيه بأسلوب بدائي (هموم كبيرة)! ثم يتضاءل دور الأمهات في بقية هذه القصص «العائلية» بسبب انشغالهن في حياتهن اليومية، ومحاولة تجنب المزيد من المتاعب البيتية ولا ننسى الأم المعطاء وهي تضع جنينها

المرجوّ،ولكننالانتبيّنملامحهاإلامنخلال أصواتالطَّلقْومنبعضعباراتتطلَّبها الموضوع (وقفة على باب الغيب).
وأماالمربّون،وبالأحرىالمربّيات،فقدبرزت منهنّ:المعلمةالتيارتكبباسمهاخطأ فتحمّلتتبعته(رسالةغيرودية)والموجهة الأولى«الآنسةوسيلة»(عينانسوداوان) التيجاءدورهامشبعاًبالسلبيةبخلاف الموجهةالأخرى«الآنسةهدى»التيتمتلك قلباًصافياً(معتمنّيهالوأنورانكانت أكبرسنّاً!)،إضافةإلىمديرةالمدرسةالتي امتازتمعالجتهاالأمربالحكمةالتيينبغي أن يتحلى بها كل مسؤول.

بنات وصبيان!

وأماالأطفالفقدكانوا«مأزومين»،يعانون وطأةمشكلاتتنوءبهاأكتافهمالصغيرة، وهي تتطلّب حلاً، فإنما تقوم القصص على أنواع من المعاناة تنتهي إلى الانفراج ومعانقة الفرح والسعادة.

لقد رأينا، في رحلتنا الحميمة، ما عاناه الطفل عدنان منذ أن أدخله أبوه في حضانته، ومعاناة الطفلة عليا التي سطرت رسالتها غير الودية، والولد خلدون في تعريضه للعقاب القاسي من أمه، والفتاة نوران في تلقيها الاضطهاد من موجهة المدرسة، والولد فؤاد ساعة تبيّن أن رسائله إلى الصبية كانت تقرأ على مسامع أفراد الأسرة مروراً بمعاناة الطفلتين عهود وزينب، وبفرح الفنانتين الصغيرتين ريم ولمى وانتهاء بسماع بكاء المولود تمام الذي روّى بمجيئه إلى الدنيا أشواق الأسرة صغاراً وكباراً!

ومما يلاحظه القارئ غَلَبَةُ الإناث على الذكور في بطولة هذه القصص، فهناك ثمانٍ من البنات ممن يدور البطولة الرئيسة ومثل عددهن تقريباً (سبع) أدّين أدواراً ثانوية، في حين كان نصيب الذكور في الأدوار الرئيسة أربعة فقط (بمن فيهم الوليد الذي علت صرخاته) ونصف هذا العدد لمن أدّوا أدواراً ثانوية!

أوجاع خلدون!

يمكن القول بكل بساطة إن فاضل السباعي بلغ في معالجته موضوعات قصصية درجة عالية من دقة التصوير وبراعة التحليل، ما جعلنا نشارك شخصياته القصصية صغاراً وكباراً همومهم ومصائرهم ونتعاطف معهم حتى ليحس أحدنا أنه واحد منهم، يتحرك بينهم ويتجاوب معهم حزناً وغضباً وفرحاً وإحساساً بالسعادة.

ويستخدم المؤلف في سعيه لتحقيق هدفه، أدوات القاص الثلاث، من وصف وتحليل وحوار، وفي الوصف استشهد بالعقاب الذي رأينا الأم تنزل به على ولدها خلدون، هذا الخيد أب على وصف النساء بأنهن شرّ وقوله لأخته: «أنت أنثى بنصف عقل، لاتفهمين!». لنستمع إليه وهو يصف حاله في تلك اللحظة الحرجة:

«وأخذ الخرطوم يخفق في يدها فيغمرني بضرباته، على كتفي، وصدري، وجنبيّ، تنهال به عليّ كيفما اتفق... وأنا أستجير. والأولاد، صبياناً وبناتاً، يتفرّجون، ولا من مجير. ولمّا تراءى لجدتي أن تتدخل، كانت أمي قد استنفدت بالضرب عزمها كله، فانهارت على السرير تنتحب بعصبية! وأما أنا، وقد حُمِلتُ من الغرفة حملاً، فلم يبق في جسمي موضع عطول شبر إلا وفيه ضربة من ذلك الخرطوم، وظللت طوال الليل أئن من فرط الألم، وأمي ما تفتأ تطلّ عليّ، في غرفتي بين الساعة والأخرى، متعللة بالبحث عن شيء وما هي في حاجة إلى شيء، ولكنها تريد أن تسكن قلقها على ولدها الموجوع بتفقدها إياي وأنا في سريري، وتعرُّفها على أية حال أمسيت!».

بهذا الوصف الدقيق، استطاع المؤلف أن يجعلنا نشارك الولد أوجاعه ونحن نستمع إلى أنينه!

اللهفة الأزلية إلى الصبيّ!

وجاء في خواطر الأب الذي يترقب وهو في حديقة البيت ما يسفر عنه المخاض: «وعدتُ إلى تأملاتي في ضوء القمر: ماضرَّ لو أن الله منحنا صبياً يكون أخاً للأمل وبسمة وإيمان؟ إن حنيني إلى الصبي يملأ خافقي في وقفتي هذه الواجفة على باب الغيب، بودي أن يكون لي أخيراً ابن... طفل ينمو، يكبر، أصحبه في زياراتي إلى الأصدقاء. في نفسي أن أراه يدخل إليّ، في زيارة أحدهم لبيتي، مقدماً إليه وإليّ فنجان القهوة. أشتاق أن أراه يسير برفقتي وأنا متوجه إلى السوق لأتبضع حاجاتنا المنزلية؛ يُمسك معي «الشبكة» الطافحة بمحتوياتها فأوهمه بأنه يعاونني في حملها، بينما هو يثقلها بما يزيد على وزن ساعده الصغير البضّ! السوف أشتري له شبكة من نيلون صغيرة، أضع له فيها برتقالة ويوسفيّتين وثلاث جزرات، فيمشي

إلى جواري مزهواً، وقد ملكة إحساس بأنه يبذل جهداً في معاونة أبيه، ولكنه ما يلبث حتى يعلن: «بابا! تعبت!»... فأتوقف لأخفف عنه ما ناء به ساعده الصغير! ياعيني عليك، ياتمام! لماذا تأخرّت، ياولدي، ياحبيبي؟». وكم هي صادقة خواطر هذا الرجل في مجتمع يقدم الذَّكَر على أخته الأنثى!

«ولكن أمي تحبني أنا، يا أبي!»: وفي الحوار نستشهد بما جرى من حوار، عجيب وفظّ، بين الأب المطلّق وبين طفله العائد حديثاً إلى حضانته:

ـ أمك تكرهني، ياعدنان! تركتني منذ كنتَ في بطنها جنيناً!

ـ ولماذا تركتْك، ياأبي؟ لماذا لا تعود إليك؟ لِمَ لمْ تأتِ بها معي؟!

ـ إنها تكرهني، وسوف تكرهك، أنت أيضاً!
ـ ولكنها تحبني ... أنا ... يا أبي!

ـ كانت! كانت تحبك، أيها الشقي! وأما اليوم، وقد أصبحتَ في بيتي، فإنك تكرهك مثل كراهيتها لي!

ـ أمي تحبني، أعرف ذلك جيداً، ولا يمكن أن تكرهني أبداً.

ـ أقول لك: أمك تكرهك... أتفهمني ياولد؟ عليك أن تكره أمك، وتُقلع عن محبتها! أمك قاسية، هجرتني، لم تصبر علي، إكره أمّك، أقول لك!

ويقول الولد: ثم «رأيت الزبد يتطاير من بين شدقيه... فازددت خوفاً، ولاذت عيناي بعمّتي».

لقد انتزع السباعي منا بهذا الحوار المرهف، العطف على الطفل وعلى كل طفل في مثل حاله، كما انتزع منا الاعتراف بقسوة هذا الأب الذي لا يشجعه أب.

أديب الأسرة، أديب الحياة!

إنها شخصيات وأحوال وحوارات مستمدة من البيوت غرفها وحدائقها ومن المدارس قاعاتها وباحاتها، في هذه المجموعة خاصة قد صاغها فاضل السباعي بإحكام.

ويطيب لي أن أختتم حديثي برأي للكاتب الكبير (الفلسطيني ـ اللبناني) الدكتور نقولا زيادة، قاله في إحدى مجموعات السباعي القصصية الأولى قبل أربعين عاماً.

«إن أدب فاضل السباعي يُمثّل الحياة التي يلحظها بين جماعته وأمته. إنه يعالج في كل قصة مشكلة من المشاكل الاجتماعية والنفسية التي يتعرض لها مجتمعنا، وهو يكتب عنها بعمق، فكأنه يحاول أن يسبر غور هذه النفس البشرية ويعرض ما يعتمل فيها من عواطف وبواعث ومنازع، وهو يكتب دون تكلف أو تصنّع، كما لو كان يتحدث إليك، وهذا فيما أعتقد أحد أسرار نجاحه».

وأستشهد أيضاً بما كُتب في «مجلة الإذاعة والتلفزيون» المصرية، تحت عنوان «أسرة فاضل السباعي ونبض المجتمع السوري»، يوم قدّمت إذاعة «صوت العرب» روايته «ثم أزهر الحزن» مسلسلة، تقول المجلة:

«وفي الأدب العربي الحديث، رأينا أدباء يمكن أن نسميهم أدباء الأسرة، فهم يدرسون العلاقات داخل الأسرة إيماناً منهم بأنها أصدق تعبير عن حياة المجتمع، ومن الأدباء العرب الذين يمثلون هذا الاتجاه الكاتب السوري فاضل السباعي، الذي يهتم اهتماماً خاصاً بدقائق الحياة في الأسرة، وعن طريقها يعكس حياة المجتمع السوري وفلسفة رؤاه».

وكلمة أخيرة ينبغي قولها في فاضل السباعي أنه ما كان ليمصر نفسه في «عالم الأسرة»، فإن له إبداعاته في مجال الأدب القصصي الذي يعالج بجرأة ملحوظة المشكلات التي تنوء بها المجتمعات العربية، وإذا كانت هناك «أطروحة ماجستير» قد قدّمتها مستشرقة شابة إلى جامعة وارسو حول روايته العائلية الشفّافة «ثم أزهر الحزن»، فإن مستشرقاً آخر من السويد قد استلفتت نظره قصصه الانتقادية بأسلوبها الغرائبي فجعلها محور أطروحته التي عنونها بـ: «رسالة في فنّ الغرائبية في قصص فاضل السباعي».

وفي تنوّع ثقافة السباعي واتساع مناحيها، فإن لنا أن نذكر أن له، منذ ثلاثين عاماً، اهتماماً خاصاً بالتاريخ الأندلسي، وعلى الأخص بعلوم الأندلس في الطب والصيدلية والنبات، ما زال يقدم فيها بحوثه إلى المؤتمرات القطرية وإلى الندوات الدولية (السعودية، الإمارات، إيران)، وآخرها مشاركته في ندوة حول الأندلس عُقدت في رحاب جامعة حلب ربيع ٢٠٠٣. ونذكر أيضاً سلسلة «الكتاب الأندلسي» التي يقوم بإصدارها في دار إشبيلية، وأولها الكتاب الضخم «فضل الأندلس على ثقافة الغرب»، تأليف المستشرق خوان فيرنيت، مترجماً عن الإسبانية (١٩٩٧)، الذي أغناه السباعي بحواشيه، حتى قيل إن هذه الحواشي والمداخلات كانت تأليفاً أضيف إلى التأليف!

في شأن الشباب العربي

«من يتآمر على من؟».. تحت هذا العنوان، بثت إحدى الفضائيات العربية برنامجاً استضافت فيه متخصصين من الإعلام ومراكز الدراسات الاجتماعية والإحصائية، وكان الموضوع المطروح يتناول معاناة الشباب العربي ومشكلاته التي بدت أنها عديدة ومتشعبة، شأنه في ذلك شأن قطاعات الشباب في بقية المجتمعات الأخرى. وجرى التركيز في البرنامج على المجتمعات الخليجية حيث الوفرة المالية وعدد الشباب المتزايد «يشكل الشباب ٦٠٪ من المجتمعات الخليجية»، والبطالة المنتشرة والتواكل وغياب المبادرة.

البرنامج صباحي ومدته طويلة، لذلك فإن اختصار كل ما أدلى به المُستضافون أمر صعب في هذا المقام، إلا أن هنالك فكرة أو مدخلاً لفت الانتباه في واحدة من خلاصات البرنامج التي توصل إليها، وهي مسألة تشكيل فكر الشباب من خلال الفضائيات والحس العام لديهم وبلورة ذائقة عامة بما ينضوي تحت ما يمكن أن يكون «توجيهاً اجتماعياً» غير سليم «وبالتالي ليس مقبولاً لدى الكثير من التربويين والمفكرين الاجتماعيين، وحتى لدى السياسيين المتنورين».. هذا بحسب ما قاله المنتدون.

أفضت هذه الفكرة إلى الحديث عن الفضائيات العربية بشكل عام والتي فاق عددها المائتي فضائية «معروفة»، وبما أن هذه الفضائيات هي في أغلبها قطاع خاص، ويمتلكها رجال أعمال ويكوّنون فرق عملها، فإن موضوع تشكيل فكر الشباب في الحاضر المعاش مسؤوليته إلى ملقع على عاتق القطاع الخاص وليس العام الرسمي كما يفترض أكثرنا، وخلص بعض المشاركين في البرنامج إلى أن (القطاع العام في أغلب دولنا العربية، إلا من رحم ربي، لم يعد يسهم كما الأول ذلك الإسهام في تشكيل فكر الشباب وخلق حس عام بقضايا المختلفة والمهمة إنما هذه المهمة أصبحت من مسؤولية القطاع الخاص، وبما أن أغلب الفضائيات لا تبث سوى الغث ممثلاً في أغاني الفيديو كليب (تقول سائدة كيلاني مؤلفة كتاب حريات مقلية: «إن عدد الذين صوتوا للمتنافسة ديانا كرزون من الأردن تجاوز مليوناً ونصف المليون بما يفوق عدد الذين صوتوا في الانتخابات البرلمانية الدورية»، والمسلسلات المكسيكية المترجمة والعربية الهابطة والأفلام القديمة التي لا علاقة لموضوعاتها بالبيئة والمجتمع العربيين.. هذه كلها هي التي تشكل اليوم فكر الشباب مما جعله شباباً يائساً مسطحاً لامبالياً يفتقر إلى الثقافة التي تجلب له الوعي الكافي)، وبالتالي فإنه إذا كان هنالك من فشل ومعاناة ومشكلات وحتى الجرائم التي هي نتيجة لليأس والإحباط والفقر فإنما ليس سهم فيها القطاع الخاص أكثر بكثير من القطاع العام، وهذا ما جعل أحد الظرفاء يخرج بالسؤال التالي/العنوان..(من يتآمر على من؟.. من يسيء إلى الشباب، القطاع الخاص أم القطاع العام أم قوى أخرى لا نعلمها؟).. وفقاً للبرنامج وعلى الرغم من أن القطاع الخاص، خصوصاً في منطقة الخليج العربية، له فضل المبادرات التي أثمرت في إغناء الحراك الاقتصادي، وبالتالي المجتمعي والثقافي، وكان لتعاونه مع القطاع العام على مدى الفترات السابقة الماضية الكثير من التجليات الملموسة في خطط التنمية فإن الكرة كما يبدو أصبحت في ملعب القطاع الخاص العربي، الذي عليه أن يسمعنا وقع خطوته التالية.

محمد حسن الحربي

وقال الراوي

حقائق حول دور الراوي حديثاً

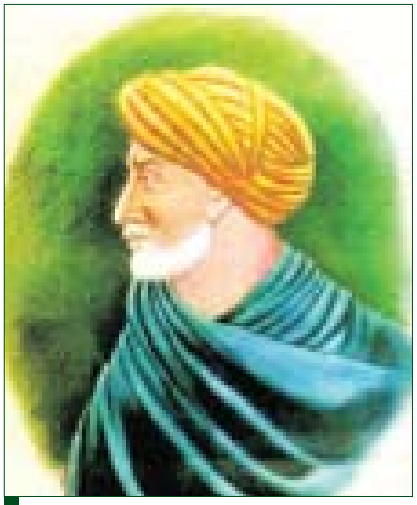
محمد نجيب قدّورة

نشأ اهتمام العرب بجمع الكلام في كتاب أول ما نشأ بعد وفاة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم فكان المصحف الشريف ورغم ذلك ظلّ القرآن في الصدور أهم من السطور في القراءات السبع موصولة إلى سلسلة من القراء الثقات.

في هذا السياق وذات المضمار جرت عادة العرب وهم يروون الحديث والشعر والتاريخ مشافهة حتى عصور التدوين، غير أن الرواية الشفوية لم تتوقف مهمّتها فلا يزال للراوي دوره الفاعل إلى الآن؛ إذ لا تزال تتردد في الأسماع الفصيحة والعامية: (وقال الراوي). كل ما ورد من ديوان الشعر العربي في الجاهلية منقول شفاهاً ممّا يستدعي وجود رواة محترفين، فقد أثر عن العرب رواة حيث زهير بن أبي سلمى راوية لأوس بن حجر التميمي، وكعب بن زهير والحطيئة راويتا زهير، وعن الحطيئة أخذ هدبة بن خشرم العذري وعن هدبة أخذ جميل بن معمر وعنه أخذ كثيّر عزّة، هكذا دواليك لنرى مدرسة من الشعراء الرواة.

ثمّ ازدهرت الرواية عندما احتاج العرب لتأكيد لغتهم في تفسير القرآن وتسجيل أسبابه، وتدوين الحديث، فكان للرواية شأنها في جمع التراث وحفظه في كتب تناقلتها ألسنة الرواة أوّلاً، فالأدب له رواته، والحديث له رواته، والتاريخ له رواته.

ونظراً لأهمية المرويّات، كان لابدّ من الدقة والتحري والتساؤل وإزالة الشوائب كي يوثّق الصحيح النافع، ويعزل الغثّ الجفاء الضار، وهذا هو جوهر علم الرجال في الجرح والتعديل وهو ميزان الحكمة عند ابن خلدون والأصمعي والجاحظ وآخرين من الناقدين للروايات أكانت كتابية أم شفهيّة، بل إن ابن سلاّم يعتقد أن الرواية أهم من الكتابة فلا يقبل من صحيفة، ولا يروي عن صحفي، إذ ليس كل ما يكتب هو الحقيقة وحدها، وهنا يأتي دور الوعي للرواية والراوي، فكم في رواية غيّرت مجرى التّاريخ، مع إشارتي إلى أن عبارة (وقال الراوي) لا يمكن إغفال أثرها في التكوين الثقافي الدائم، حيث هي مفتاح السير الشعبية.



ابن خلدون

هذا يوم الراوي

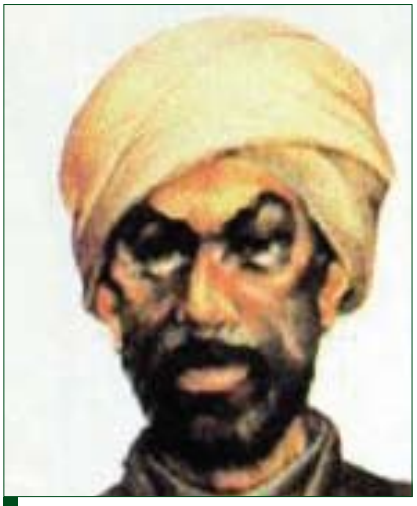
هل أتاك الخبر اليقين؟ قلت: أجل.

أتاني أن ابن خلدون أقرّ أن هارون الرشيد كان يغزو عاماً ويحج عاماً، وكذا الجاحظ رأى أن خطبة زياد بن أبيه لها متن آخر، حيث أورد رواية تثبت الحمد لله قبل أمّا بعد، فأزال علّة تسمية الخطبة البتراء حسب زعم الزاعمين ـ كما نسب الجاحظ خطبة إلى عليّ بن أبي طالب نافياً إيّاها عن معاوية بن أبي سفيان لاختلاف الأسلوب معللاً أن معاوية لا يذهب مذهب الزهّاد في كلامه في حين يذهب عليّ هذا المذهب. (البيان والتبيين الجزء الثاني ص ٣٨ و٣٩) ويتساوق مع هذا النسق الروائي إنكار اللقاء بين أحمد بن ماجد وفاسكو دي غاما؛ لتغدو الدلالة مستحيلة الحدوث، وما ذلك إلا لأن المحقق إبراهيم الخوري اعتمد الروايات البرتغالية التي تصرح أن الدليل كان هنديّاً ولم يكن عربيّاً، ثم نفى الاستطراد عن أسلوب ابن ماجد، وانتقد الروايات التي تقرن اسم ابن ماجد بفاسكو دي غاما، واتهمها بالتلفيق والسطحية لانقطاع الرواية أولاً ولبعد الزمن الروائي بين المدّعي (قطب الدين النهروالي) وبين المدّعى عليه (أحمد بن ماجد) إنها القضيّة الشاغلة للباحثين من جرّاء رواية ألقيت جزافاً، ووراء الأكمة ما وراءها.

والواقع ما زلنا إلى يومنا هذا نسمع عن عدّة روايات للحدث الواحد مع وجود النقل

المباشر للخبر، فأين تكمن الحقيقة إلا من صدور الرواة الموثوقين أمام تطوّر أساليب الترويج والتسويق الإعلامي المبرمج.

من هنا كانت الحاجة ماسة للراوي الواعي الفطن الحكيم، وحقيق على الراوي ألا يروي إلا اليقين كما عبّر عن ذلك الجاحظ.



الجاحظ

الجدير بالذكر أن الدكتور أحمد أمين أشار في كتابه ضحى الإسلام إلى أن العرب تساهلوا في رواية الأدب والأخبار ما لم يتساهلوا في الحديث (الجزء الأول ص ٣٠٩).

أمّا بعد: فكيف نتعامل مع الراوي نحن الآن؟ تحديداً في المناطق التي كانت شبه معزولة عن حركة الجمع والتدوين العربية؛ لبعدها قديماً عن مراكز النشاط الثقافي، لكنها اليوم أصبحت في صلبه وجوهره بعد النهضة الثقافية الحديثة، فها هي الإمارات تغدو مصدر إشعاع ثقافي لكل المبدعين العرب، وها هي إمارة الشارقة تتوّج عاصمة للثقافة العربية.

من هذا المنطلق كان لزاماً عليّ أن أدلي بدلوي بين الدلاء؛ لأتحدث عن الراوي ودوره في تأصيل التراث وتوثيقه؛ ليتسنّى للأجيال حفظ المأثور الشعبي وتفعيله وسأقوم في هذا العرض الموجز بتسليط الأضواء على الراوي الشعبي تاركاً المجالات الأخرى لمن استطاع إلى ذلك سبيلاً.

الراوي الشعبي:

أوّلاً: راوي السوالف الواقعية

السالف من الرجال هو القاضي أو الحكم العارف بالأخبار والأعراف، فالبدو يحتكمون إليه في مجالسهم وإن كان الوصف ينطبق على الراوي للفعال الحميدة والقبيحة، قد يكون الراوي:

أ ـ شيخاً أو حاكماً.

ب ـ شاعراً شعبياً؛ كالماجدي بن ظاهر راوي حكاية المد البحري الذي أصاب سواحل الخليج في زمانه مصحوباً بوابل من الأمطار ودفق من السيول.

ج - الرواي الفصيح.

ثانياً: السوالف الخرافية.

الخرافة هي حكاية الحدث المستحيل هنا الراوي مجهول؛ لأن الشعب يقوم بالرواية دون تحمّل للمسؤولية فليست السالفة على الحقيقة، إنما مجرد تعبير للفهم البيئي لظاهرة أو تصوّر ناجم عن وهم أو معاناة تطغى على الحقيقة العقلية وهذه السوالف الشعبية عند أهل البحر أو البر معاً ولكل لونه في التعبير:

أ ـ من سوالف خرايف البحر

أبو دريا أو بابا دريا (أبو البحر): كائن خرافي يوهم بصوته البحارة أنه يغرق، فإذا جاؤوا لينقذوه أكل طعامهم فإذا اكتشفوا المقلب تصايحوا قائلين: هاتوا الجدوم والمنشار، فإذا سمعهم خاف وعاد إلى البحر.

ـ سلامة وبناتها: ابتدأها الراوي لفالح حنظل بلفظ (يزعمون) المكان قعر البحر في مضيق هرمز ـ الحدث: دوّامة بحرية تبتلع السفن، رد الفعل في الرادع الماحي والنفسي: التصايح بمجيء سلامة وبناتها، مع إلقاء الخراف والمعز إلى الماء اعتقاداً منهم أن سلامة ستكف شرها عنهم، علماً أن غبّة سلامة معروفة وتسمى الجزيرة بهذا الاسم، وذكرها ابن ماجد، لكن دون خرايف، لأنه عالم بحر لا مجرد راوية.

ب ـ من سوالف خرايف البر

مثل سوالف (أم داس وأم رخيش وأم الصبيان) فأم داس أو داسين أو الدويس امرأة جنية تحمل بيدها داساً (منجلاً) تظهر ليلاً تعطر نفسها بكثير من العطر، فإذا لاحقها أحد الرجال انتحت به جانباً وصرعته أو افترسته. وفي ذات السياق تدرج خرافة أم رخيش وأم الصبيان مع اختلاف في التفاصيل.

ثالثاً: السوالف ذات الوجهين (الواقعي ـ الخيالي)

كسالفة (أبو صنكل) وهو رجل كان في دبي يربط السلاسل الحديدية في رجليه، يخيف المارة ويقتلهم بيلاً وتشبهه هذه السالفة المثل الموصي بأن لا تدخل الشارقة وفيها (فاهم)، ونستطيع إدراج اسم جبر الجلاهمة في هذا

السياق وفي جميع الأحوال تلك لا يوجد تأريخ إنما يكتفى بالرواية والسالفة الشعبية.

على الراوي متابعة ما يروي ليستدرك ما فاته كلما سنح له الزمن، وهذا صنع الراوي المحترف

رابعاً: ناعت الطروق
وهو الوصاف الدقيق المعلق على مجريات الكلام، يحفظ الشعر والأمثال والألقاب والأسماء والأنساب، ومن نعوته أنه يقبل التذكير والتصويب، من ذلك وصف تسمية (أبوظبي) في أنها موطن الظباء وأن صيّاداً ملتمن لعطش بعصيظبي فيها وقولهم في المثل: أبوظبي يا عمود عمان يا دولابها. ومن هذا القبيل توصيف المسميات للأميرة الزباء وحكاية أمير قاسمي أطلق اسم رأس الخيمة وسالفة تسمية أم القيوين بأنها أم القوتين وتسمية الشارقة على أنها شرقة بالخنة والنور، وقس على هذا المنوال.

وقد يتساءل ناعت الطروق عن تفسير المثل فيروي حكاية المثل (كمطة عدس) أو (فلان يبين الهر من البر).

خامساً: رواية سلوم البدو
ففي الضيافة عادات تراعى كأن يأكل الشاعر لسان الذبيحة وفي شرق القهوة فنون وفي الثأر أصول، وفي الزار سلوكات وتقاليد تنفذ وإلا فلا تطرد الأرواح الشريرة.

سادساً: الألغاز
لسبر الأذكياء طرائق كحل اللغز التي اشتهرت بها سلمى بنت ظاهر الشعلة النبطي الشهير حيث قال بعض العربان:

وش اللي يرد العابرات على القفا
متابعات ولا ينقاد زمامها
فترد سلمى:
إن هبّ زعزاع الجنوب يردها
يازم شمال مسيرها وأمامها
..... واللغز هو السفينة في البحر

أحمد أمين

وقد ورد اسم ابن ظاهر في رواية حكايته حين أتاه رجلان إلى منزله بقصد تعجيزه فسأله أحدهما:
ـ إيش الفتاة اللي يزاغيها الصبا؟ فأجاب ابن ظاهر السفينة قال السائل إيش الفتاة اللي تجهل عينها؟ فأجاب: هي الرحى. قال السائل إيش الفتاة اللي حسين لونها؟ فأجاب: الشمس.

هذه الألغاز وسواها يكاد لا يخلو منها مجلس في المجالس عند الصغار والكبار.

سابعاً: المناظرات
وهي نمط من السوالف أساسها التربية على الحوار البنّاء في قالب من التسلية والتشويق كما ورد في الحوارية التالية:
تقول البطن: ياضروس أشوفكم جلوس
الضروس: هلنه ما عدهم فلوس
تقول البطن: تدينوا وتحينوا، وآنه الظمين
ثم تذهب الضروس فتتدين وتشتري الطعام وتأكله
تقول اليد: الأكل حار
ويقول الفم يا ستار
وتقول البطن: حط ولا عليك كار
وفي هذه الحوارية تشابه مع حوارية لأحمد بن ماجد بين المجرى والقياس والديرة، وهو يفسر فروع علم البحر ذكرها في كتابه الفوائد ص ٢٤١.

ازدهرت الرواية عندما احتاج العرب لتأكيد لغتهم في تفسير القرآن، وتسجيل أنسابهم، وتدوين الحديث، فكان للرواية شأنها في جمع التراث وحفظه في كتب تناقلتها ألسنة الرواة أولاً، فللأدب له رواته، والحديث له رواته، والتاريخ له رواته

ثامناً: حادي البحر...
ولأهل البحر راويهم للسوالف الذي يؤنسهم إلا أنني أعتبر النهام هو الراوي إذ يقوم من خلال عملية التنهيم بالتحميس والتخفيف عن الأنات واللوعات التي تنتاب البحارة والمسافرين والعسكر أثناء عبور الغبات والدوامات، ومثل ذلك الدور يلعبه منشدو الياميل كما حدوات الياهي عند هبوب الريح.

تاسعاً: حادي البحر...
ومن حدوات البر التومينة تكريماً للطفل الذي يحفظ القرآن، كما روى الشاعر غيث بن جمهور الكبيسي:
ـ ألله يا الوالي ألله يا الوالي
إنت تعلم بالسر والحال

ومنها حداء الركبان على ظهور الهجن في قولهم:
يا عين هاتي وانا باجيب
ما يستوي حزن وسكات
يا عين الحبيب مغيب
هصر من الدمع زافات

قراءة مضيئة في وعي الراوي والرواية

باعتبارنا نتحدث عن الراوي لابدّ أن نذكر شيئاً من وعي الرواية، إذ على الراوي متابعة ما يروي ليستدرك ما فاته كلما سنح له الزمن،

فالح حنظل

وهذا صنع الراوي المحترف، من ذلك استدراكات الشاعر حمد بن شهاب والباحث إبراهيم أبو ملحة وهما يرويان أشعار وحياة الشاعر الماجدي بن ظاهر، يقولان:

نظراً لأهمية المرويّات، كان لابد من الدقة والتحري والتساؤل وإزالة الشوائب كي يوثّق الصحيح النافع، ويعزل الغثّ الجفاء الضار، وهذا هو جوهر علم الرجال في الجرح والتعديل، وهو ميزان الحكمة عند ابن خلدون والأصمعي والجاحظ وآخرين

تحدثنا في ص ٨ عن عدم تمكننا من الوقوف على اسم الشاعر، ثم شاء الله أن نلتقي الأديب عبد الرحمن بن علي المبارك.. فأثبت لنا أن اسم الشاعر هو (علي) حسب قول ابن ظاهر: يقول فتى العليا علي بن ظاهر لطالما إن الفقير ذليل وعلقا عقب ذلك بقولهما: (وإتماماً للفائدة تثبت هذه الرواية المعتبرة) وللفائدة أيضاً أشير إلى التوثيق الراقي الذي حققه الدكتور فالح حنظل في معجم (الألفاظ العامية في دولة الإمارات العربية المتحدة) وهو يثبت رواته من بدو وحضر، ومن أدباء ومسؤولين، ومن نساء ورجال، كما يجدر أن أذكر أثر مكراوية سواء في نقل الخبر أم تعليقه على الرواة أو على المرويات، ولن أنسى سجايا الدكتور (غسان الحسن) في تدقيقه الواعي ومراجعته للروايات وإضاءتها، وإنها لمسؤولية وأيّ مسؤولة تلك التي تجعل الراوي يبلغ بنا إلى شمس المعرفة، فرب مبلّغ أوعى من سامع. هنا كان لابدّ من كلمات موجزات أدعو فيها إلى ما يلي:

١ـ التراث والمأثور الشعبي غنيّ بالنفائس وما نحتاجه هو الجمع بادئ بدء.

٢ـ تشكيل لجان للتقصي والتحقق إن يخشى من اختلاط الحابل بالنابل.

٣ـ أن نقوم في الخبرة والدراية بالتوثيق لما هو أرجح واعتماده في التفسير (كأن لا يقال إن جلفار أصلها الجلنار أي زهر الرمان بالفارسية وشتّان بين الجلافة البحرية ومسمى الجلنار) ويرى الدكتور حمد بن صراي أن الزبّاء ليست هي ملكة تدمر، أما إبراهيم الخوري والشيخ سلطان بن محمد القاسمي وآخرون فيرون أن أحمد بن ماجد ليس هو دليل فاسكو دي غاما فأين نحن من هذه الآراء؟

٤ ـ حبذا لو يتم تعميم مفاهيم الثقافة الشعبية على المدارس والنوادي والجمعيات.

٥ـ اعتماد الراوي من قبل الدوائر الثقافية في الدولة وفق أسس ومعايير.

٦ـ أقترح توسعة يوم الراوي ليشمل كافة الأرجاء والنواحي.

المصـــادر:

- معجم الألفاظ العامية لفالح حنظل

- البيان والتبيين للجاحظ

- ضحى الإسلام لأحمد أمين

- العصر الإسلامي / والعصر الجاهلي لشوقي ضيف

أغوار الأمس

إبداع ماتع وبوح متألق

د. هيثم يحيى الخواجة

إذا كان النقاد القدماء قد أخضعوا كل ما هو محدث إلى المقاييس التي اعتمدها الأقدمون وإصدار الحكم على الإبداع على ضوء ذلك، فإن الأمر فيما بعد تجاوز الحكم على الألفاظ تارة والمعاني تارة أخرى، والذي يؤسف له أن شعراً مثل شعر أي تمام مثلاً رفضه الكثيرون لأنه لم يتطابق مع معايير ومقاييس القدماء ورؤيتهم في النقد، وعندما جاء عبد القاهر الجرجاني الذي ركز على ألا تستمد الكلمة معناها مستقلة بذاتها وإنما من خلال تجاور الكلمات مع بعضها بعضاً في السياق هو الأساس في معرفة الشعرية من عدمها. وبذلك يتجاوز الجرجاني الرأي السائد قديماً حول المفردة إن كانت شعرية أم لا، وبذلك أيضاً ينظر الجرجاني إلى الجملة من منظور الحالة الانفعالية، ويتطور النقد بعد ذلك على الرغم من إصرار البعض على التمسك بالتنميط والاحتذاء بمعايير الشعر التي حرص عليها الأقدمون وظل الهاجس الرئيس البحث عن معايير ترتضي على الإبداع شكلاً ومضموناً عبر التركيز على الفروقات الفنية والجمالية.

ولم يعد الخطاب النقدي المعياري الذي يرفض الاختلاف والتجاوز سائداً في العصر الحديث بعد أن قوي عوده في العصور السابقة.

وإذا كانت مثل هذه النظريات تقوى وتضعف بناء على عدد من يؤمن بها، فإنه لا يمكن نكران وجود نقاد يقفون إلى جانب شعرية المعيار وآخرين يناصرون شعرية التجاوز... إلخ.

أوردت هذه المقدمة المبتسرة جداً لأقول: إن الجدة والابتكار أساس في الإبداع الشعري، كذلك الثقافة العميقة.. ولا بد في مقاربة أي نص شعري من النظر إليه بمعزل عن أي نص آخر للغوص في مساماته واستنباط جمالياته، وإذا كان لا بد من وجود مقارنة فلا تكون من أجل التقييم بقدر ما تكون من أجل معرفة الجديد والفضاءات الناغرة التي تميزت بها القصيدة الحديثة، لأن سمات كل قصيدة تختلف عن الأخرى تبعاً للزمن وتبعاً للنقطة المستهدفة في ذلك الزمن ومفهوم جماليات الإبداع، وأرى بأن التركيز الأكبر يكون على الإبداع والتجربة الذاتية التي يجب ألا تكون نسخة طبق الأصل عن غيرها.

وفي الحديث عن مقاربات الشعر المعاصر حديثاً كان أو تقليدياً لا بد من التدقيق ووعي دروب التألق لدى الشاعر ليكون الناتج رأياً سديداً يفيد القارئ والباحث معاً..

(من أغوار الأمس) (I) هو الديوان الأول لهذا الشاعر المبدع ويتضمن سبعاً وثلاثين قصيدة لا تلمح في واحدة منها ركاكة أو ضعفاً أو تراجعاً عن المستوى الشعري الذي ارتضاه الشاعر لنفسه وهذا يعود إلى صدقه في إبداعه وإلى المرجعية الثقافية التي تتلمذ عليها سواء أكان ذلك على مستوى البيت والأسرة والعائلة (لطفي أمان - الشاعر الروما نتيكي الكبير - علي أمان صاحب ومؤسس أول مجلة فنية في الجزيرة العربية (أغاني) أم على مستوى قراءة الشاعر للشعر العربي الذي بدا فيه التناص واضحاً والتأثر لابس فيه، دون التخلي عن التميز والتفرد).

إن قصيدة الشاعر عدنان تتسامق قامتها من خلال إيمان الشاعر بالقصيدة العربية وإصراره على إبداع شعر يرتبط بمنابع ثقافية صافية نقية ويتزين بطوابع عاطفية صادقة وسمات مشوقة ونظرة عميقة لدور الأدب والفن ورؤية ثاقبة للوجود والكون وفلسفة الحب والحياة.. وهذا ما دفعني لكي أتوقف عند شعر عدنان وأضيء على مفاتنه وسحره.

يعلن الشاعر عدنان في قصيدته الأولى (عانذ مانك) عن موقفه من أساليب كتابة الشعر في العصر الحديث حيث يرفض ترهل القصيدة الجديدة وضعفها لينتقد تفككها وعدم إتقانها للشعر والتزامها بما نسجه الأقدمون من شعر، فإن الشاعر الذي ينحاز بقوة إلى الشعر التقليدي لم يتخل عن الحداثة وعن الجدة في مضامين قصيدته إننا نؤمن بأن القصيدة الجيدة تبقى جيدة سواء أكتبت بالأسلوب الكلاسيكي أم بالأسلوب الحديث

(نثر أو تفعيلة)، وإننا نؤمن بأن الشكل يرتبط بالمضمون وأن القصيدة التقليدية حملت بين طياتها حداثة حقيقية منذ العصر الجاهلي وحتى الآن، والشاعر عدأمان من الشعراء الذين عملوا على ترسيخ هذه الحداثة في قصيدته عبر المضمون وعبر الشغل على الجملة الشعرية ونسقها وأسلوبها وتناص الصورة وتأثيرها في المتلقي.

وطُفْ بنا في مغاني السحر مشرقةً
تنساب فيها المنى والفجرُ هيمانُ
والطيرُ راحت على الأغصان مرسلةً
بوحاً شجياً به يزدان بستانُ
وللنسائم أنفاسٌ معطرةٌ
يكاد يسكر منها الشرب والحان
فجنةُ الشعر لن يسبيك منظرها
إلا إذا بهرت عينيك ألوانُ (٢)

وفي قصيدة (بين البقاء والهباء) يؤكد همة الشاعر وصفاته ورؤيته:

ذلك الشاعرُ باقٍ في المدى
يتحدى كالخلود الحقبا
وهو كالنجم مشعٌّ كلما
أقبل الليلُ وأرخى الحجبا
راحلٌ في كل روح مثلما
يرحل الفكرُ لأيام الصبا (٣)

هل الشاعر يتبدد مع تناقضات الحياة؟ أو يسافر مع الريح للبحث عن أمل يرضيه؟ أو يرى نفسه في الآخرين سلباً وإيجاباً؟.. إنه كل ذلك، وهو صوت الحياة ونبضها الدافئ.. يهدر شعره معلناً ولا يطوي شراع الأمل، لأنه في نقد مي أمل وفي طموحه يأمل. وفي كل آن وحين يمجد الحب وإنسانية الإنسان ويقلب ظهر المجن على الذين أفلسوا من كل شيء فتمسكوا بالمظاهر الخلابة:

فاختيالُ المرء كبراً في الورى
قهقهاتُ الإثم في أحشاء كأسِ
في غدٍ تطويك أسدافُ الدجى
ثم تلقيك هباً في بطن رمسِ
وغداً عزٌّ ومجدٌ زائفٌ
يتلوى من عياً في ليل رجس
لايغرنَّك إيماضُ السَّنا
إنه نزعُ حياةٍ بعد يأسِ
هكذا تُنزعُ أرواحٌ لنا
وكذاكَ الدهرُ يبلي كل لبسِ (٤)

وإذا كانت المعارضة أسلوباً شعرياً معروفاً، فإن التجويد ليس بالمعارضة، وإنما بإبداع نص يرتقي إلى مستوى النص الآخر أو قد يفوقه وليس هذا غاية وإنما هو طموح وفي أغوار هذا الطموح عشق لنص شاعر مبدع وإيمان بمناطرحه ومحاولة جادة للعطاء بذات تمتلك إبداعها وتخلص للشعر.

إن قصيدة (ياليل ما أرجعك) ترتبط بحقيقة نلصعقة فؤادها لحبه محرك النفوس وهو هذا وباعث الحلم من جديد..

هناك إحساس بالألم وأنت تقرأ القصيدة وبوح يتفجر في كل لفظة وكل بيت وكل مقطع وهذا ما جعل القصيدة قافية تصطفي جمالياتها بإتقان، وتتلامح ومضاتها بالسر والعلن، لخلق التوازن الناغر بين المتناقضات وبين الذاتية والموضوعية التي يظل الهاجس الهيف لايريد أن يحرر الإنسان من الخوف والسطوة والابتزاز.

يقول ابن زيدون:

ودّع الصبرَ محبٌّ ودَّعَكْ
ذائعٌ من سره ما استودعَكْ
يا أخا البدر سناءً وسنا
رحم الله زماناً أطلعَكْ

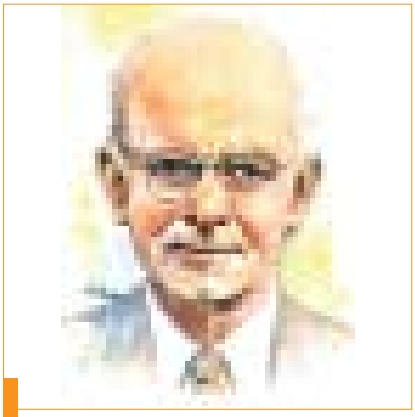
وقد آثر الشاعر عدأمان أن يكتب قصيدته التي تميزت بحق بإشراقات فائضة، والتي استطاع فيها أن يقدم للقارئ قصيدة ماتعة شكلاً ومضموناً فيها من التكثيف ما يسر، ومن الخيال ما يعجب، وقد لعبت الوحدة الموضوعية دوراً مهماً في اللهاث وراء البيت تلو الآخر لمعرفة ما يريد أن يبوح به الشاعر وما يقدمه من جديد متألق:

عدتَ يا ليلُ ولكن بعدما
هجرتْ أحلامُ نفسي أربُعَكْ
عُدْ إلى حيث أمانيك ابتدت
وخذِ الأشجانَ والذكرى معكْ
عُدْ فما أنت سوى وهمي الذي
يتراءى قسماً لن أتبعكْ
ليت ما أرجعكَ اليوم إلى
دوح روحي قبل هذا شيَّعكْ
ليته والنجمُ يدري والسُّهى
قرَّ عيناً ليته ما أرجعكْ (٥)

المقطع السابق من القصيدة فيه بريق وفيه جواذب خيال وانبهار.. يفتنك بالعلاقة الزمكانية بين الماضي والحاضر ويدهشك بعطاءات شاعر رهيف يراوده الأمل فيركب بساط الريح ويقابله الألم فيأخذ بمجامع قلبه ليضرج حياته بموقف ما وتعبير كتبه بحبر دمه.

فالهاجس الشعري عند الشاعر رعد أمان لاهب، ولهذا عندما تلح عليه الفكرة يجود عليها بفيض إبداعه، ليخترق مسامات ها ويجمع في إهابها جماليات الشفق ومنطق الحياة وكنهها:

وضجَّ بيَ الصوتُ، صوتُ الحياة
كأنَّ رعوداً عراها حَنَقْ
تحنّ إلى عالم في السماء
وتشردُ وهماً وراء الشفقْ
ألا بئسها بغية لم تكن
سوى مهربٍ من شجون الأرقْ
فعُدْ إنما يُستحبُّ الوجود
متى رتل الليلُ آي الشّرَقْ
فقلت صدقتَ الحياةُ هنا
وإن أُضرمت في الضلوع حُرَقْ (٦)



إيليا أبو ماضي

وإذا كان إيليا أبو ماضي في اللا أدريات خاطب نفسه (لست أدري) باحثاً عن كنه الحياة التي تبدأ من الخلق وتنتهي بالفناء، فإن قصيدة رعد أمان التي عنونها بـ: (لستَ تدري) تخاطب الإنسان وتدعوه إلى الحياة القويمة، التي يلفحها الفجر ويثريها الزهر ويدون الحب توقيعه على أديمها:

عِشْ لحبٍّ يملأ القلبَ ويُحيي الروحَ سِحرُهْ
عِش عموداً من ضياءٍ فاضَ بالآمال نهرُهْ
وتمتَّعْ بجمالٍ يسكن الأرواحَ طُهْرُهْ
لا تسلْ ما كنهُهُ ؟ قد حيَّر الأفهامَ أمرُهْ
أنت لا تدري لماذا السحرُ لا يُدرَكُ سرُّهْ
لستَ تدري (٧)

ومما يلحظ على الشاعر أنه خوّ نفس تحمل ألماً ضافياً، فهي نبيلة إلى حد بعيد، ولكن خيبات الحياة الكثيرة أقضت مضجعها دون أن تنال من ثباتها على القيم التي تستعصي التحقيق في زمن مفعم بالجراح وغابت فيه الكبرياء وانطفأ في إهابه وهج الاطمئنان والاستبشار. فالكثيرون هربوا من مواجهة الواقع، والكثيرون أطاحوا بالحب، إلا أن الشاعر يقيم على الحب هيوغل في أعماق النفس الإنسانية ويوصي بالتفاؤل وعدم القنوط وفهم تناقضات الحياة ومآسيها:

إذا الأيامُ سامتكَ البلاءَ
وعزَّتكَ اغتناماً واحتواءَ
فلا تَقنطْ وغالِبها إلى أن
تراها في ونىً تبدي الولاءَ
فمَن يقنعْ بما ملكتْ يداهُ
يرَ في شحّة الرزق اكتفاءَ
ومَن يصبرْ على عنت الدياجي
فذاك وأيم ربي لن يساءَ
كذلك تمّحي سودُ الليالي
إذا الإنسان لم يذعن وشاءَ (٨)

ويدفع الحب الشاعر إلى التحليق في فضاءات الجمال التي تستمد قوتها من دافعية الحب وطاقاته العميقة وينابيعه الفنية وإشعاعاته، التي تفيض بألوان المسرة والسعادة وتنبثق من الجوهر، لتسبغ على الوجود تغريداً ألا أروع ولا أجمل:

أنتِ.. ما أنتِ سوى حورية
غلطوا إذْ نسبوها للبشرْ
أنتِ وحي الشعر ما أجمله
خالقاً إعجازه أحلى الصورْ
هكذا صاغك روحي ملكاً
زاده سحراً دلالٌ وخفرْ
هكذا أنتِ نشيدٌ بفمي
صَبَّهُ الله من النفثِ العطِرْ
أنا إنْ أقبلتِ عمرٌ يزدهي
وإذا بِنْتِ فحلمٌ واندثرْ (٩)

ويتربع الحلم على سويداء القلب، ليتضوع إكسيراً يعالج أنواع الألم ويزيل أحزان الروح. إن الذات الإنسانية بحاجة ماسة إلى تجاوز الملمات، لأن ما يختبئ وراء الإحساس آلاماً كثيرة تحتاج إلى فرح يغلف آثارها ويزيل تبعاتها:

وما أوحشَ العمرَ في عيش بلا أملِ
وأتعسَ الروح يرجو جيئةَ الأجلِ
فكرتُ في أمر نفسي بعدما يئست
من مقدم الفجر بل نفرة الطَّفَلِ
فصابني في شعاب الغم سهمُ أسىً
أجرى دموعي من الخفاق لا المقلِ
قاسيتُ من صرف دهري ما يَفُتُّ صفا
فكيف بي وأنا المكسوُّ بالعَضَلِ
إنَّ الزمانَ إذا رانَتْ نوازلُهُ
يشكُّ فكرَ الذي يبلوه بالأسَلِ (١٠)

إن قراءة متأنية دقيقة لشعر رعد أمان تؤكد اقترابه من شعراء الرومانسية، التي (تدل فيما تدل على الإنسان الحالم ذي المزاج

الشعري المنطوي على نفسه ثم امتهن عناها إلى ما يشمل شبوب العاطفة وانديا حاتها والاستسلام لمشاعر الاضطراب النفسي والفردية والذاتية وقد تمثلت هذه الاتجاهات في الأدب الرومانسي بعامة رواية وملحمة ورسائل واعترافات وفي الشعر بشكل خاص وبارز) (١١).

وإن الشاعر عدأمان شاعر يمتلك مكنة واضحة في أسلوبه التعبيري المتنوع، الذي يعتمد على التكثيف اللغوي والصور الفنية الجديدة الملتقطة والخيوط قصيدته بشحنات عاطفية متدفقة ويغنيها بألفاظ موحية وصدق آخّاذ:

يا حبيباً ضاءَ عمري بعدما
شقيتْ أيامُهُ في الغَلَسِ
أيقظَ الشعرَ بهمس فارتمى
كالندى فوق خدود النرجس (١٢)

وما يحسب للشاعر اهتمامه بالصورة المبتكرة وتحليقه على جناح الخيال الإبداع صورة تضرة مكسوة بالعواطف الإنسانية والأبعاد الدافئة الرقيقة:

إنْ حاربَ الليلُ فجراً والرحى حَميتْ
تدري وتعلمُ أن الليلَ ينحدرُ
فذكّرِ الدَّجْنَ كيف البرقُ فتّقهُ
لعله اليوم بالتذكار يعتبرُ (١٣)

وتتشظى اللغة الشعرية في منحى يجد حقون جفاء عن ذوق الناس وحياتهم وواقعهم، فهي لغة مأنوسة تتناغم ألفاظها المعبرة والموحية والمنبثقة من صميم الفكرة عبر أنساق الجمل المتينة المتزنة مشكلة رموزات ودلالات ومستندة إلى اشتقاقات وتراكيب قوية ومنسجمة:

قفوا وتأملوا العَجبَ العُجابا
فقد هزأ الزمانُ بنا وعابا
ولاحتْ من غرائبه طيوفٌ
تُمزق عنه في عبثٍ حجابا (١٤)

وقد استطاع الشاعر عدأمان أن يوفر لقصائده غنائية شفيفة عذبة من خلال الجرس الموسيقى الداخلي والموسيقا الخارجية التي تنتجها الأوزان التقليدية للشعر العربي الكلاسيكي إذ يلحظ القارئ في قصائد الديوان رقة في الصياغة وانسياباً عفوياً في الأنغام وسلاسة في تواتر الإيقاع، فهو مؤمن بأن القوالب العروضية هي أفضل الأوعية للتعبير عما في النفوس:

ونحن لمَّا نزَلْ عنه لفي شُغُلٍ
كأنَّ مَن مات لم يعبُرْ بوادينا
هذا الذي أطربَ الدنيا وراقصَها
وعطَّر الشعرَ بالأنغام تسبينا
قالوا تقضَّى فقلنا اللهُ يرحمُهُ
ما كان إلاَّ ملاكاً راحلاً فينا

والصورة عند الشاعر غاية غير متكلفة وهي تتشكل لديه من عناصر مادية وخيالية وهي مزيج من الرؤى والألوان وتزخر بالوفرة والحيوية والحركة وتتميز بالعلاقة الوشيجة، مع الحس المرهف والمشاعر الصادقة.

وفي رؤية الشاعر الشعرية يبرز الأمل كعنصر فاعل ويتجلى الفرح كمعادل موضوعي للألم ويبقى التحدي للمآسي والواقع همه الأكبر رئيساً في طروحاته.. وما الدعوة إلى الخير والحق والصداقة والصدق مع النفس والارتباط بالجمال إلا مناراتٍ يهتدي بها الشاعر ويدعو إليها سراً وعلانية، وهذا يدل على إيمانه بالشعر الإنساني الذي يعبر بحق عن كوامن الإنسان وعواطفه وأفكاره كما يؤكد الشاعر على تلاحم الشكل بالمضمون ليكون الخلق الفني للشعر تأججاً أصيلاً.

وقد جاءت أوزانه ملونة متغيرة ومتغايرة ولم تسيطر القافية على قصيدته ولم تأت متكلفة إلا في القليل النادر.. وقد مال في بعض الأحيان إلى اعتماد قافية لكل بيتين أو أكثر:

ذِكَرُ الأمس وأطيافُ الحِمى
دَهدهَتْ في الروح عهداً قد نُسِي
إذْ أثابت ثم طابت مَقدما
لألأتْ أنجُمُها في الأكؤسِ

الشاعر عدأمان له تميزه وأسلوبه في إبداع قصيدته، فموضوعاته المتنوعة وصوره المبتكرة وتعبيراته المتفردة المشرقة جعلت تجربته الإبداعية لها نكهتها الخاصة كما أن سعيه لتحقيق الوحدة العضوية في قصيدته جعل بنيتها حية ومفاصلها مترابطة وهذا ما جعلنا نقول إن تجربة هذا الشاعر تستحق التقدير ومن المتوجب أن ينار عليها، لأن قلة قليلة من الشعراء الشباب الذين يكتبون الشعر التقليدي واستطاعوا أن يتجاوزوا عباءة التقليد والتكرار والابتذال.

الهوامش:

١) رعد أمان، من أغوار الأمس، ديوان شعر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ٢٠٠٧.
٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٧.
٣) المصدر السابق نفسه، ص ٢٥.
٤) المصدر السابق نفسه، ص ٢٩.
٥) المصدر السابق نفسه، ص ٣٥.
٦) المصدر السابق نفسه، ص ٤٤.
٧) المصدر السابق نفسه، ص ٤٧-٤٨.
٨) المصدر السابق نفسه، ص ٥٦-٥٧.
٩) المصدر السابق نفسه، ص ٦٧.
١٠) ممدوح السكاف، عبد الباسط الصوفي، الشاعر الرومانسي، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣، ص ١٩٠.
١١) المصدر السابق نفسه، ص ١٠٠.
١٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٣٠.
١٣) ال مصدر السابق نفسه، ص ١١١.
١٤) المصدر السابق نفسه، ص ٧٤.

الأصول التراثية في «أغوار الأمس»

التجليات والملامح

د. عبدالحكيم الزبيدي

صدر عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة الديوان الأول للشاعر رعد أمان، بعنوان «من أغوار الأمس»، ويتضح بجلاء لقارئ الديوان تمسك الشاعر بالأصالة وترسمه لخطى الأقدمين مع تمثله لمجريات عصره وتفاعله مع أحداثه. وسنحاول في هذه القراءة السريعة أن نتبين ملامح الأصول التراثية التي صدر عنها الشاعر وشفت عنها قصائد الديوان.

يمكننا إجمالاً أن نرد هذه الملامح إلى أربعة مظاهر تجلت بوضوح في كثير من قصائد الديوان هذه المظاهر هي التمسك بالشعر المقفى، التناص مع الشعر القديم، الألفاظ المعجمية ثم الضرورات الشعرية وسنتناول في السطور التالية هذه المظاهر بشيء من الإيجاز.

التمسك بالشعر المقفى:

منذ القصيدة الأولى في الديوان يعبر الشاعر بوضوح لا مواربة فيه عن تمسكه بالشعر المُقفَّى ـ أو العمودي كما يعرف اليوم ـ ورفضه للشعر الحر وإن أدى به ذلك إلى أن يعاند زمانه وأن يمشي عكس التيار، يقول داعياً غيره من الشعراء أن ينهجوا نهجه(١):

عاند زمانك واتبع رسم من بانوا
فليس شعراً سوى شعرِ الأُلى كانوا
واهجر بلاقع نثر الناثرين هبا
تنزِّه الشعرَ لا كانت ولا كانوا
وغازل الضاد أبياتاً وقافيةً
لها بأرواحنا وقعٌ وإرنانُ

إلى أن يقول:

ولا يغُرَّنّكَ ما في (الحُرِّ) من فسحٍ
ما تلك إلا مدىً ذاوٍ وخسرانُ
العاجزون بها لاهون في شطحٍ كلهوم
في قفار الجهل جذلانُ

إلا أن الشاعر رغم التزامه بوحدة الوزن والقافية في أغلب قصائد الديوان فإننا نجده ينوِّع أحياناً في القوافي وفق نظام معين، فقد يصوغ القصيدة على شكل مقطوعات كل مقطوعة تتكون من أربعة أبيات مبنية على قافيتين مختلفتين كما في قصيدة «حلم» ومطلعها(٢):

يا قلب ماذا تروم ... من عمري الباقي
قد أذبلتني الهموم ... وزاد إخفاقي
والبوم راحت تحوم ... فيه جرى قدري
لا شيء غير السهوم ... لحم الساقي

وفعل الشيء نفسه في قصيدة «قمودع الأشجان» ومطلعها(٣):

إن طافت الأحزانْ ... في أفق ليلكْ
وكان ما قد كانْ ... من صدِّ خلِّكْ
قم ودِّع الأشجانْ ... بنسفِ فُلِّكْ
ثم احتوِ السلوانْ ... واعجبْ لمثلِكْ

وقد يجعل كل بيتين على قافية على نحو ما صنع في قصيدة «همسة» التي مطلعها(٤):

ناجِ أنسامَ الدياجي ... بالغرامِ القصيدْ
فأماني الروح تحيا ... حين يرويها النشيدْ

وقد ينوع في القوافي ويبني البيت على قافيتين بما يشبه نظام الموشحات كما في قصيدة «أنا والمزهر» ومطلعها(٥):

بعث اللحن حزيناً وانكفا ... مزهري
حدثتني النفس لما نفثا ... كُربا
أن لِمَ أصغي وبي قد عبثا كهبا
قلت: ما دام دفيناً بعثا ... لِصِبا
فالدنى خمرٌ ودمعٌ وكفى وتري

وقد يستخدم البحور المجزوءة الراقصة، فتكون القصيدة أقرب إلى النشيد، كما في قصيدته التي بعنوان: «الأخطل الصغير» ومطلعها(٦):

الأخطل الصغيرُ ... مقامه كبيرُ
في عالم الجمالِ ... والفن والخيالِ
يكاد يستبيني ... برقة اللحونِ
فيأسر الشعورا ... إذ ينشر العبيرا

التناص مع الشعر القديم:

ومن مظاهر الأصالة وتتبع خطى الأقدمين في الديوان، أننا نجد صدى لبعض القصائد المشهورة في الأدب العربي مما يدل على عمق ثقافة الشاعر وتضلعه من التراث الشعري

القديم ويبدو ذلك في تمثله لبعض القصائد القديمة المشهورة والنسج على منوالها، والشواهد على ذلك كثيرة وسنكتفي بنماذج منها للتدليل فمن ذلك قصيدته التي بعنوان: «يا ليل ما أرجعك؟» ومطلعها (٧):

عدتَ يا ليلُ ترى من أطلعك
عدتَ بالماضي بلا وعدٍ معك
لمَ يا باعث همي والجوى
ترتجي لقيا محبٍ ودَّعك

فهي تذكرنا برائعة ابن زيدون الشهيرة (٨):

ودَّع الصبرَ محبٌ ودَّعك
ذائعٌ من سرِّه ما استودعك

وكذلك قصيدته «وصية» التي مطلعها (٩):

إذا الأيام سامتك البلاءَ
وعزَّتك اغتناماً واحتواءَ
فلا تقنط وغالبها إلى أن
تراها في ونىً تبدي الولاءَ

فهذه القصيدة تذكرنا بالهمزية المنسوبة للإمام الشافعي وإن اختلفت عنها في حركة الروي (١٠):

دعِ الأيام تفعلُ ما تشاءُ
وطبْ نفساً إذا حكم القضاءُ

وقصيدته التي بعنوان «دمعة على لطفي»، ومطلعها (١١):

لو يُرجع الحزنُ أحباباً لباكينا
أنا ندباً وتأنيبا

ففيها نفس من رائعة ابن زيدون (١٢):

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا

ويظهر أثر ابن زيدون في قوله:

لطاب مجلسنا في ظلِّ وارفةٍ
أنفاسها عبقت فُلاً ونسرينا

ففيه نظر إلى قول ابن زيدون:

يا روضةً طالما أجنت لواحظنا
جلاه الصِّبا غضّاً ونسرينا

ويبدو إعجاب الشاعر بأمير الشعراء أحمد شوقي واضحاً إذ نجده يتأثر في كثير من قصائد الديوان. فمن ذلك قصيدته التي بعنوان: صرخة الشباب، ومطلعها (١٣):

قفوا وتأملوا العجب العجابا
فقد هزأ الزمان بنا وعابا

التي تذكرنا بقصيدة أحمد شوقي التي مطلعها (١٤):

سلوا قلبي غداة سلى وثابا
لعل على الجمال له عتابا

وكذلك قصيدة «العز في لبنان» ومطلعها (١٥):

قف بذاك الجمال في مهرجانه
هل ترى غير وارفات جنانه

فهي على وزن وروي قصيدة شوقي التي نظمها بمناسبة مبايعته أميراً للشعراء، ومطلعها (١٦):

مرحباً بالربيع في ريعانه
وبأنواره وطيبِ زمانه

ومن تأثره بشوقي أيضاً قصيدته التي بعنوان: «دمعة على غانم» ومطلعها (١٧):

إن تخنكم في نعيه الأسماءُ
جاوزوها يا أيها الشعراءُ

ففيها نفس من قصيدة شوقي المشهورة التي مطلعها (١٨):

خدعوها بقولهم حسناءُ
والغواني يغرهن الثناءُ

وكذلك قوله (١٩):

عاند زمانك واتبع رسمَ من بانوا
فليس شعراً سوى شعرِ الأولى كانوا

ففيه تأثر بشوقي في قوله (٢٠):

قُم ناجِ جِلَّقَ وَانشُد رَسمَ مَن بانوا
مَشَت عَلى الرَسمِ أحداثٌ وَأزمانُ

ولا يكتفي الشاعر بأن يتمثل القصائد المشهورة، بل يتعدى ذلك إلى الموشحات الأندلسية فنجد صدى لموشحة ابن الخطيب المعروفة (٢١):

جادك الغيث إذا الغيث همى
يا زمان الوصلِ بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلماً في
الكرى أو خلسة المختلسِ

في قصيدته التي بعنوان: «فجرٌ سلَّم»، ومطلعها (٢٢):

ذِكَرُ الأمسِ وأطياف الحمى
دهدهت في الروح عهداً قد نُسي
إذ أثابت ثم طابت مقدما
لألأت أنجمها في الأكؤسِ
ذكرتنيه زماناً قد مضى
وسقتنيها بكفِّ الحاضرِ

وجلت لي بعد ما قيل انقضى
سحرَ وحي ملهم للشاعرِ
فانطلق يا خاطري واطوِ الفضا ما
بأرض الشعر إلا (الجابري)

ومن تأثره بالمعاصرين غير شوقي تأثره بقصيدة «الطلاسم» لإيليا أبي ماضي(٣٣)وذلك في قصيدته«لستَ تدري» ومطلعها(٣٤):

خذ من الفجر الذي لاح وأحيا الكون بسمه
خذ من الطير الذي باح بسرِّ الفن نغمه
خذ من الزهر الذي فاح وأروى النفس نسمه
فإذا ما الورد ضمَّ الشوق في عينيك ضمَّه
أنت لا تدري لماذا الحسن للأعمار نعمه؟
لست تدري

ومن مظاهر التناص مع الشعر القديم وجود ما كان الأقدمون يطلقون عليه «السَّرقات الشعرية» وهو وقوع الشاعر على معنى قد سُبق إليه ونجد هذه الظاهرة قليلة في ديوان (من أغوار الأمس)، وإن وجدت فإنما جاءت من فيض ثقافة الشاعر وتشبعه بالتراث دون تقصد لاقتباس معنى قديم أو إعادة صياغته. فمن ذلك مثلاً قوله في قصيدة «دمعة على غانم»(٣٥):

قل لمن شيعوه كيف دفنتم
كوكباً قد دانت له الظلماءُ

فهذا البيت يذكرنا بقول المتنبي في رثاء محمد بن إسحاق التنوخي(٣٦):

ما كنت أحسب قبل دفنك في الثرى
أن الكواكب في التراب تغورُ

والبيت الوحيد الذي يبدو أنه مستوحى من بيت قديم مع الوعي بذلك، هو قوله (٣٧):

ما أوحش العمر في عيشٍ بلا أملِ
وأتعس الروحَ يرجو جيئة الأجلِ

فهو يذكرنا بقول الطغرائي في لامية العجم(٣٨):

أعلل النفس بالآمال أرقبها
ما أضيق العيشَ لولا فسحة الأملِ

فالتزام نفس الوزن والقافية يوحي بأن لامية العجم كانت ماثلة في وعيه وهو ينظم هذه القصيدة وكذلك قوله في القصيدة نفسها:

فكرت في أمر نفسي بعدما يئست
من مقدم الفجر بل من نفرة الطَّفَلِ

ففيه نفس من قول الطغرائي:

مجدي أخيراً ومجدي أولاً شَرَعُ
والشمس رأد الضحى كالشمس في الطَّفَلِ

الألفاظ المعجمية:

ومن مظاهر رسم خطى الأقدمين وجود بعض الألفاظ المعجمية التي تُعرف بالغريب وهي ألفاظ غير شائعة الاستخدام التي يتطلب فهمها الرجوع إلى المعاجم، ويدل استخدامها على عمق ثقافة الشاعر وتمكنه من اللغة. والقارئ المعاصر إذا تصفح الديوان سيتعثر كثيراً من هذه الكلمات التي ستلجئه إلى المعاجم، وبعض هذه الألفاظ تأتي في القافية مما يوحي بأن الشاعر ربما اضطر إليه اضطراراً من أجل القافية، فمن ذلك قوله (٣٩):

فكرت في أمر نفسي بعدما يئست
من مقدم الفجر بل من نفرة الطَّفَلِ

قال في (القاموس) «الطَّفَلُ: الظُّلْمَةُ نَفْسُهَا(٣٠)وقوله في القصيدة نفسها:

كذاك قالت لي الأيام ناصحةً
فقمت أغسل عن فكري بَرَى الخَطَلِ

والبرى هو التراب، والخطل: الحمق. وقوله (٣١):

والخِضمُّ الجبّارُ يبقى مدى الدهر خضمّاً
وليس يبقى الرّاءُ

والبَرى هو الزبد. وقوله (٣٢):

فتهجره عناده حزانى
وتجفوه الكراوين اعتصابا

و(العنادل) جمع عندليب، والكراوين جمع كَروان (بفتح الكاف) وتُجمع أيضاً على كِروان (بالكسر)، والاعتصاب هو التعصب والتجمع، جاء في (القاموس) «اعتصبو: صاروا عُصبة» (٣٣).

على أن الألفاظ الغريبة أو المعجمية لا تقتصر فقط على القافية بل نجدها مبثوثة أيضاً في ثنايا الأبيات كما رأينا في بعض الأمثلة السابقة، وكما في قوله (٣٤):

إن الزمان إذا رانت نوازله
يشكُّ فكر الذي يبلوه بالأسلِ

ومعنى (رانت) أي غلبت وسيطرت، والأسل: الرماح، وقوله (٣٥):

تلف حياتها بجِبابِ تعسٍ
وتقضي العمر غماً واكتئاباً

والجِباب: جمع جُبَّة.

وقوله (٣٦):

وإن غُسلت يداك بقِلْدِ عزٍّ
فلا تنظر إلى الخلق ازدراءَ

ومن معاني (القِلد): إناء يشبه القعب يجمع فيه الماء (٣٧).

ومن أمثلة الغريب أيضاً قوله (٣٨).

وما حابوا جميعهمو ولكن
فساد (الواقع) الموبوءِ حابا

وحاب من الحُوب (بضم الحاء وفتحها) وهو الإثم.

وقد وردت الكلمة نفسها أيضاً في قوله (٣٩):

حاب من ضل في الحياة وألهاه غواه عن الطريق السويِّ

ولقد كانت له مندوحة عن استعمال الغريب هنا كأن يقول (خاب) بالخاء المعجمة.

ومن أمثلة الغريب استخدامه لبعض صيغ الجمع غير الشائعة مثل جمع (مَلَك) على (أملاك) بدلاً من (ملائكة) في قوله (٤٠):

الشعر لو كنت تدري ملاكٌ خَفِرٌ
فكيف لا يعشق الأملاكَ إنسانُ

وجمع (نبل) على (أنبال) بدلاً من (نِبال) وهي السهام في قوله (٤١):

وليس ينجو من الأنبال غير فتى
يصدها بتروس الصبر والجدلِ

وكذلك استخدام بعض أسماء الإشارة غير الشائعة، كما في قوله (٤٢):

وذِهِ ورقاءُ قد ناجتك في أعذب جرسِ

ومن الألفاظ الغريبة أيضاً قوله (٤٣):

فاغضبْ تكشْ واصفحْ تبشْ واضحكْ تعشْ
واعذر جوادي إن تهوَّر أو كبا

فالكش كما ورد في القاموس هو صوت الأفعى أو صوت غليان القِدر (٤٤).

ويبدو أن للشاعر ولعاً بالبديع فنراه يستخدم في الشطر الأول من البيت السابق ما يطلق عليه البلاغيون «حسن التقسيم» ويكثر من الجناس كما في قوله في رثاء المطرب اليمني أحمد بن أحمد قاسم (٤٥):

قاسمٌ أنت يا ابن أحمد قَسماً
يا قسيماً مقسَّم القسماتِ

وقوله في القصيدة نفسها (٤٦):

نبأةٌ بنتُ نبأةٍ نبَّأتني
بانهدام السِّماكِ في لحظاتِ

وقد جمع شذىً من الألفاظ الغريبة في قصيدة واحدة، كما في قوله (٤٧):

وجثا يلثم الرغام ويبكي ندماً في خواء ليل دجي
واحتبى بالشجا إلى الأمس يرنو على الترب منه وقع رمي
ثم أشوى الأنين هيكله الذاوي وأصلى البلى كزندٍ وري

إلى أن يقول:

فاسطعى يا (ذُكا) في كل نفسٍ هي والجهل في وفاق غبي
وذكاء من أسماء الشمس.

الضرورات الشعرية:

ومن مظاهر التمسك بالتراث في الديوان كثرة الضرورات الشعرية، وقد أجاز النقاد قديماً للشاعر أن يخرج على بعض قواعد النحو والصرف عند الضرورة التي يلجئه إليها الوزن والقافية، فأجازوا له الزيادة والنقصان والحذف والتقديم والتأخير والإبدال وتغيير وجه من الإعراب إلى وجه آخر على سبيل التشبيه، وتأنيث المذكر وتذكير المؤنث، وفق شروط محددة (٤٨).

وقد حفل ديوان (من أغوار الأمس) بالكثير من هذه الضرورات، وسنضرب لذلك بعض الأمثلة. فمن ذلك مثلاً حذف الياء من هاء الكناية المتصلة، فمن أمثلة حذف الياء قوله (٤٩):

ولم تذَّكرْ أي عهدٍ بِهِ
وأنكرت معرفةً بهِ لَك

فقد جاءت (به) الأولى مشبعة الكسرة (بِهي) حسب القاعدة، أما (به) الثانية فلا يستقيم الوزن إلا بحذف ياء الإشباع من (بِهِ)، وهي من الضرورات المباحة (٥٠).

ومثلها قوله (٥١):

بِهِ حفَّت بيض حورٍ مثلما
أَعينٌ حفَّت بحلمٍ مؤنسِ

ومن أمثلة حذف الواو قوله (٥٢):

ولكن بواعثه قد أبت
علي لقاءَهُ دون الفلك

فإن الوزن لا يستقيم إلا بحذف (الواو) من (لقاءَهو).

ومثلها (كأنَّه) في قوله (٥٣):

تنكر الصحب والأهلون كلهم
حتى كأنَّهُ لم يعرف له سكنا

وقد ألجأته ضرورة الوزن إلى أن يتصرف في الأفعال والأسماء تصرفات متكلفة فمن ذلك قوله (٥٤):

ويَزْيَنُّ بالزهر مؤتلقاً
ويلهو مع المغريات الحسانْ

فقوله(يَزْيَنُّ)من التصاريف غير المستساغة، وقد لجأ إليها من أجل استقامة الوزن، وكان يمكنه القول:(ويزدان)وهي تؤدي المعنى دون أن يختل الوزن.
كذلك يقول في القصيدة نفسها(55):

فعد إنما يستحب الوجود
متى رتَّل الليلُ آيَ الشَّرَقْ

فقوله(الشَّرَق)ويقصد به الشروق، من التصاريف غير المستخدمة التي ألجأته إليها ضرورة القافية والوزن.

ومن الضرورات قوله(56):

جمعتني بك حتى نلتها
أما أنت ما بروحي جمعك

فالشطر الثاني لا يستقيم عروضياً إلا بتخفيف الميم وحذف المد في(أمَّا)لتصبح (أم)،وقد أجاز النقاد للشاعر تخفيف الحرف المشدد(57)،كما أجاز له حذف ألف(أنا) عند الوصل(58)،فلعل الشاعر قاس(أما) عليها فحذف الألف.

يعد من الإضافات المهمة في التراث الشعري الأصيل لخيتر سمخطي أنه مزين ويتمسك بثوابت التراث مع الأخذ بأسباب الحضارة والمعاصرة.

الهـوامش

(1) رعد أمان: من أغوار الأمس، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2007، ص15.
(2) الديوان، ص115.
(3) الديوان، ص119.
(4) الديوان، ص125.
(5) الديوان، ص123.
(6) الديوان، ص133.
(7) الديوان، ص27.
(8) ديوان ابن زيدون: شرح الدكتور يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، 1411هـ/1991م، ص29.
(9) الديوان، ص47.
(10) ديوان الشافعي: جمعه وعلق عليه محمد عفيف الزعبي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثالثة، 1392هـ / 1974م، ص15.
(11) الديوان، ص71.
(12) ديوان ابن زيدون، مرجع سابق، ص298.
(13) الديوان، ص111.
(14) الشوقيات، بلدوسنة النشر غير مبين، مج1، ج1، ص78.
(15) الديوان، ص155.
(16) الشوقيات، مج1، ج2، ص190.
(17) الديوان، ص69.
(18) الشوقيات، مج1، ج2، ص112.
(19) الديوان، ص15.
(20) الشوقيات، مج1، ج2، ص100.
(21) محمد بوذينة: ديوان الموشحات الأندلسية، د.ن، تونس، 1989م، ص225.
(22) الديوان، ص99.
(23) إيليا أبو ماضي: الجداول، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة عشرة، 1979م، ص139.
(24) الديوان، ص43.
(25) الديوان، ص70.
(26) شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1400هـ ـ 1980م، الجزء الثاني، ص232.
(27) الديوان: ص67.
(28) السيد أحمد الهاشمي: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، مؤسسة المعارف، بيروت، د.ت.، ج1، ص441.
(29) الديوان، ص67.
(30) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثانية، 1407هـ ـ 1987م، مادة (طفل).
(31) الديوان، ص70.
(32) الديوان، ص113.
(33) القاموس المحيط، مرجع سابق، مادة (عصب).
(34) الديوان، ص67.
(35) الديوان، ص112.
(36) الديوان، ص47.
(37) القاموس المحيط مرجع سابق، مادة(قلد).
(38) الديوان، ص114.
(39) الديوان، ص41.
(40) الديوان، ص17.
(41) الديوان، ص78.
(42) الديوان، ص44.
(43) الديوان، ص17.
(44) القاموس المحيط، مرجع سابق، مادة (كشش).
(45) الديوان، ص94.
(46) الديوان، ص
(47) الديوان، ص40.
(48) أبو سعيد السيرافي: ضرورة الشعر تحقيق د. رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية، بيروت، 1405هـ ـ 1985م، ص34.
(49) الديوان، ص32.
(50) ضرورة الشعر، مرجع سابق، ص106.
(51) الديوان، ص100.
(52) الديوان، ص32.
(53) الديوان، ص143.
(54) الديوان، ص34.
(55) الديوان، ص35.
(56) الديوان، ص28.
(57) ضرورة الشعر، مرجع سابق، ص81.
(58) المرجع السابق، ص17.

«المفتون» والسيرة الروائية

حياة حقيقية أخصب من الخيال

شوقي بدر يوسف

في الميثاق السّيري لكتابة السيرة الذاتية تكمن وقائع تقديم النص إلى المتلقي بالاتفاق معه على تحديد موقع هذا النص في الصيغة السردية، باعتباره سيرة ذاتية كتبها السارد (الكاتب) على لسان الراوي بصيغتها المعتادة، ومن ثم فهو يحدد من خلالها وقائع حياته، وتجربته الذاتية في الحياة، حيث يحشد فيها الكاتب من ذاكرته الموثقة تاريخياً وإنسانياً وقائع محددة يتذكرها ويتفنن في حشدها بكل ما تزود بها الذاكرة، خاصة إذا كان السارد يمتح تاريخه الإنساني من مرحلة الطفولة، وأحياناً تكون هذه السيرة نصاً ملتبساً يحمل داخله جينات الرواية التخييلية إلا أن الميثاق الأوتوبيوجرافي السّيري هو الذي يحدد صراحة موقعها من السرد هل هي سيرة ذاتية موثقة تماماً من ذاكرة الكاتب وتاريخه الذاتي، أم هي رواية لعب التخييل دوره المعتاد فيها ليحيلها إلى وقائع وأحوال وذلك من خلال الإشارة بذلك إما على غلاف النص بأنها «سيرة ذاتية» أو الإشارة إلى ذلك بأي وسيلة من وسائل الإشارة، وكما يقول عنها فيليب لوجون المنظّر الفرنسي لفن السيرة: «إن السّيرة الذاتية شكل آخر ينضم إلى الرواية من خلال مجموعة من التحولات غير المحسوسة، فأغلب السير الذاتية تكون ملهمة باندفاع إبداعي واسع الخيال نتيجة لذلك يدفع الكاتب إلى عدم الاحتفاظ بأحداث وتجارب حياته إلا على تلك التي يمكنها أن تدخل ضمن بناء نموذج محدد، ويمكن أن يكون هذا النموذج شيئاً يتجاوز الفرد ويستدرج هذا الأخير إلى التطابق معه، أو يكون ببساطة ترابطاً لشخصيته ومواقفه» (١).

هكذا كانت الرواية والسيرة الذاتية وجهين لعملة واحدة تأخذ كل منهما من الأخرى، الوجه المضيء المتوهج في ساحة السرد، الشكل فيها يتوجه ناحية الرواية بسردها ولغتها وتقنياتها وروافدها المختلفة، أما المضمون فهو الحياة المسرودة بوقائعها وأحداثها وتاريخها، وحلوها ومرها، وشخوصها المختلفة القادمة من شظايا الذاكرة، والسيرة عند الروائي تختلف في آلياتها عن السيرة عند أي كاتب آخر، فالروائي له صيغته ونسقه الخاص وهو إذا كتب سيرته بنفسه فمن المؤكد أن تبرز ثمة جوانب أخرى، اتجاهان يكادان يتقاطعان في آن واحد، حيث يكمن واقع جديد فإما العملية تكون سيرة للرواية، أو رواية للسيرة، فحين يعمد الروائي إلى جوانب حياته المختلفة يحشد منها وقائعها ويسردها بأسلوبه الروائي الخاص ويمتح في ذلك من عالمه الذاتي. ومن خلال طريقته المثلى في التعبير الفني المتعارف عليه نجد أن النص هنا يتأرجح بين السيرة الروائية أو الرواية السّيرية، المصطلحان ربما يتطابقان في بعض الأحيان، وفي نفس الوقت ربما أيضاً يختلفان في نواح أخرى والنماذج على ذلك كثيرة في الساحة السردية، فمثلاً نجد أن أيلمطه حسين اعتبرها الدكتور عبد المحسن طه بدر في كتابه المعروف «تطور الرواية العربية» من قبيل الرواية، بينما اعتبرها بعض النقاد سيرة ذاتية ولكل منهم وجاهته في الرأي، على أن الأيام كسيرة ذاتية هي النمط الغالب عليها في جميع الدراسات المتحلقة حول هذا الموضوع، كذلك الخبز الحافي لمحمد شكري وفي الطفولة للطاهر بن جلون، وأعمال سيرية كثيرة كثر حولها الجدل حول التباس نصوصها وتأرجحها ما بين السيرة والفن الروائي، إلا أن جينات السيرة أحياناً ما تغلب على جينات العمل الروائي بشروط وضعها منظّرو فن السيرة من بين هذه الشروط شرط التطابق الوضعي: «أولهما تطابق المؤلف والراوي، ثانيهما تطابق الراوي والشخصية، فبالتطابق تكون السيرة الذاتية، وبدونه لا تكون إطلاقاً، ولكن القضية الأساسية تتمثل في كيفية تجلي هذه العلاقة الثلاثية الأطراف» (٢)، الراوي في مجال السيرة يمثل البطل أو الشخصية المحورية التي نتحدث عنها دائماً في الفن الروائي، فالبطل في السيرة الروائية الذي يحيا ويتنفس ويتشاجر وتكون له علاقات عاطفية ويعيش وسط محيط مجتمعي يضج بالمتناقضات، ويواجه في حياته العديد من التحريات والأزمات والمؤامرات وسطوة

الواقع عليه من جوانب عديدة، كل هذه العناصر الحياتية هي أجزاء من نسيج تجربة الروائي ذاته، ولكنها في السيرة الذاتية لها وجه آخر من وجوه التعبير، والموضوع أولاً وأخيراً عند الكاتب السارد الراوي هي دعوة لاكتشاف متعة الشكل السّيري داخل النص الروائي، ومتعة الشكل الروائي داخل النص السّيري، من خلال التطابق بين جوانب عديدة يفرضها واقع النص وما يدور فيه من وقائع ذاتية، وربما يفرضها في الأصل واقع العقد المبرم بين الكاتب والقارئ، أو واقع استخدام الروائي لجوانب من عالمه الروائي داخل دهاليز السيرة. ولعل تاريخ الإنسان هو أيضاً من المسلّمات التي يلجأ إليها العديد من الكتّاب لبلورة سيرتهم من خلال تاريخهم الذاتي وما يتحلّق حوله من أحداث وذكريات واعترافات ومذكرات وغيرها من الروافد السّيرية المعروفة ولعل كتابة نجيب محفوظ للأصداء سيرته الذاتية كان من قبيل استكمال السيرة غيرية أملاها على كل من جمال الغيطاني ورجاء النقاش في كتابيهما حول «نجيب محفوظ يتذكر» للغيطاني و«في حب نجيب محفوظ» لرجاء النقاش، وهو أمر أبعد عن نطاق السيرة المباشرة. وفي نص «المفتون» للروائي فؤاد قنديل نجد وقائع السيرة وتشظيها ينهل من جانبي الرواية والسيرة في آن واحد، حيث نجد أن جينات السيرة هي الغالبة على جينات الفن الروائي، كما نجد أيضاً أن الراوي العليم يشحذ ذاكرته الخاصة وذاكرة من سبقوه في سرد وقائع حياته بتفاصيلها البسيطة أحياناً والمعقدة أحياناً أخرى على نحو جعلها تمتح من الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية الموازيه لعالمه الخاص جوانب خطوطها العريضة وتاريخها الإنساني والسياسي والثقافي على نحو حصر فيها تاريخه الذاتي خلال مرحلة زمنية شهدت العديد من الجوانب المهمة في تاريخ مصر المعاصر من خلال تاريخ حياته الذاتية، وحول هذه الصيغة وهذا النسق أشار جورج لوكاتش: «إلى أن السيرة تظهر بوصفها الشكل المحدد للرواية التاريخية المعاصرة»(٣) فهو في هذه الحالة قد حصر هذا الجنس الأدبي بالرواية التاريخية لتاريخ الإنسان ذاته وكذلك الفرد السارد بالتاريخي المحرك لأحداث السيرة، لكن التداخل الذي يشهده السرد الروائي الآن يجعلنا نتساءل هل الرواية تخسر إلى حد التماهي إذا هي اقتربت من نص السيرة الذاتية، أم أن الأمر لا يعدو أن يتدخل المتخيل السردي في نسق النص ليفارق بين نص السيرة ونص الرواية.

جمال عبدالناصر

عبر هذا التقاطع بين واقع السيرة الذاتية وواقع النص الروائي يدور الحديث حول نص «المفتون» للروائي فؤاد قنديل وهو حسبما جاء في تذييل النص هو الجزء الأول من سيرة روائية من المزمع أن تقع في عدة أجزاء، كما أن التساؤل الذي بدأ به الكاتب النص ووضع فيه تماهي وضعيته وقال فيه: «من أنا؟، ومم خلقت؟ ولماذا أتصور إمكانية أن يكون شخصي المتواضع رواية؟ ويحاول الكاتب أن يجيب عن هذا التساؤل بهذه الإجابات العبثية عن ذاته في تماهي صورها المختلفة، ثم ينهيها بهذا الخط العبارة المحدد لموقع السيرة الذاتية الروائية في حياته: «قد يؤهلني ما سبق لأصبح رواية، لكنني أكثر من ذلك أو غير ذلك.. أنا هذا الكائن الذي يقبع في الصفحات التالية ينتظر شغف عيون تأملاتكم مشغولاً إلى حد الرهبة بالسباق المحموم بين الصدق والفن، بين الحقيقة والجمال، وأتصور أحياناً أنها جميعاً تمتح من نبع واحد»(٤). أي أن الكاتب قد حدد في وضوح تام منذ البداية موقع النص من الأجناس السردية المعروفة، فهو سيرة روائية تحمل في نسيجها العام جينات السيرة والرواية في آن واحد الشكل الروائي، والمضمون التاريخي للإنسان الروائي الكاتب السارد الراوي.

في هذا السياق يفرض العنوان نفسه على واقع إشكالية النص، وإشكالية ما يدور فيه من وقائع وأحوال، «المفتون»، هل المفتون هنا هو السارد الذي أدركته مباهج الحياة ومغرياتها فأصبح مفتوناً بها مقبلاً عليها يعب منها كيف يشاء؟، أم هو المفتون بكاريزما الرمز المتمثلة في زعيم وصل إلى ساحة الوطن متأخراً أهو الزعيم جمال عبد الناصر؟، أم أن المفتون هنا هو العم «علي» الرمز الرومانسي في حياة السارد الذي أحب وافتتن بالمرأة ولكنه لم يستطع الوصول إليها فرحل صريع الغواني وفتنتهن؟، أم أن المفتون هو الكاتب ذاته الذي فتنته متعة القراءة والكتابة فصار مفتوناً بهما معاً؟، أم المفتون هنا هو هذا الخطيب الذي تملكته عائلة خطيبته ودوخته حتى وصل به في

النهاية إلى شارع مسدود لم يستطع معه استكمال مراحل حياته مع خطيبته فكانت النهاية التي لا رجعة فيها؟ أحوال كثيرة تبثها الفتنة والغواية داخل النص، ومن خلال شخصيات رئيسة وشخصيات هامشية تجد هذا العالم المتأصل من الفتنة والغواية متقاطعة ومتواجدة في كثير من المناطق المتوهجة داخل نسيج السيرة كل مفتون بعالمه الخاص وبأحواله وطبائعه وطموحاته، الأخ فوزي العائد إلى التعليم بقوة، الأب الذي خرج بعائلته إلى القاهرة وحقق فيها نجاحات تجارية، وعندما داعاه مرض أبيه باع كل شيء وعاد بعائلته إلى القرية مرة أخرى ليعود أباه وفاءً وإجلالاً وقدسية لهذا الأب الغالي، الأم الطموحة التي كانت تحاول بشتى الطرق أن تحافظ على أسرتها وأن تبث فيها كل طموحات النجاح، الجميع مفتون بواقع حياته وأمورها المختلفة لكن المفتون لهم طعم آخر حقيقة الواقع هنا الآن هو هذا السارد الراوي الذي وضع أمامنا المعنى مجرداً، وترك لنا حرية التأويل.

قسّم كاتب سيرته على أساس الفصول وضع لكل فصل عنواناً دالاً يحمل معه وضعية نصية يحملها هذا الفصل السردي داخله وقد نظم الكاتب وضعية هذه الفصول المستقلة بحيث يقف منها على الأفعال ودوافعها واستقلال نتائجها وتعليلاتها وإن كانت جميع الفصول تمتح من نبع واحد هو نبع السيرة المليئة بكل هذه الشحنات شحنات الأفعال وردودها، البطل فيها فرد أحياناً في بعض الفصول وهو الراوي والسارد والفاعل، وفي فصول أخرى نجد أن البطولة لبعض الشخصيات المؤسسة للأفعال والمطلقة في حياة الراوي بحياتها الخاصة والمؤثرة في

هكذا كانت الرواية والسيرة الذاتية وجهين لعملة واحدة تأخذ كل منهما من الأخرى، الوجه المضيء المتوهج في ساحة السرد، الشكل فيها يتوجه ناحية الرواية بسردها ولغتها وتقنياتها وروافدها المختلفة، أما المضمون فهو الحياة المسرودة بوقائعها وأحداثها وتاريخها، وحلوها ومرها، وشخوصها المختلفة القادمة من شظايا الذاكرة، والسيرة عند الروائي تختلف في آلياتها عن السيرة عند أي كاتب آخر، فللروائي لغته وأسلوبه الخاص

فعل السيرة بقوة وسطوة بلغ عدد الفصول في النص اثنين وعشرين فصلاً بدأت بخبطة الوعي وانتهت في هذا الجزء من السيرة بنجاة يونس، ويونس هنا هو الراوي الذي نجا من زيجة كادت تدفع به إلى طريق كان لا يعرف مداه ولا آخرته. وخلال هذه النصوص تبدأ سلسلة من الأفعال وردود الأفعال تأخذ من الواقع وتمتح من تاريخ الإنسان وتعطي نتائجها إلى المتلقي من خلال اعترافات ومشاهدات ومرجعيات لها تاريخها الخاص ولها أيضاً سردها القصصي الذاتي المحدد لوقائعها وممارساتها الذاتية.

يبدأ النص بتحديد ذلك اليوم الذي بدأت فيه السيرة، وهو اليوم الذي أطلق فيه الرصاص على جمال عبد الناصر في الإسكندرية، كان هذا الخبر هو خبطة الوعي المفاجئة التي أيقظت في وعي الراوي مكامن الدهشة لهذه الحياة، ووضعته على أول طريق الإدراك: «كنت سنين الطفولة مجرد ورق يسبح فوق مياه راكدة بلا ريح، والعالم من حولي داخل شرنقة من الضباب والغمام والدخان.

لكزة عجيبة، لا زلت أتحرك وأصعد وأهبط وأرضى وأغضب وأذوب توقاً للمعرفة بتأثيرها، من قوة تحريضها الأسطورية، هل أنا وحدي من طالته مثل هذه اللكزة، أم كل البشر؟، وماذا نكون بدونها؟

اللكزة الأولى كانت بالطبع عند هبوطي الاضطراري طازجاً على أرض الحياة المدهشة»(0) بهذا الاستهلال بدأت خبطة الوعي الأولى عند الكاتب في أحد أيام أكتوبر ١٩٥٤، في هذه اللحظة بدأت المدارك تتفتح بعد عشر سنوات من الميلاد، ومن ثم بدأت عجلة السيرة تتحرك على صفحات الورق البيضاء في تواتر مستمر تمتح من الحياة وتستمد حيثياتها من مكامن مرحلة الطفولة التي كانت شظاياها قد بدأت تتناثر من خلال شخصيات وأحداث لا تنسى ولا تمحى من الذاكرة، ولأن للطفولة بريقها الخاص في جميع السير الذاتية التي كتبت قبل ذلك، فقد كانت أحداثها عند الكاتب تحتل الأجزاء الأولى من سيرة هذا المفتون بسطوة الواقع وبريق الحياة المبهر والمدهش من خلال هذه العائلة الريفية المتجذرة والمتأصلة في أرض كفر سندنهور مركز بنها والتي كان لها في يوم من الأيام شأن كبير في هذه القرية، فقد كانت العمودية والجاه والسلطان والثروة في زمامها، الجد أحمد والجدة كعب الخير هما بداية الخيط الذي وعته الذاكرة «أنجبت جدتي ثلاثة عشر ابناً وابنة.. مات منهم ثلاثة

وتزوجت ثلاث نساء خرجن إلى حياتهن الجديدة، وانتقل أحد الأعمام إلى طنطا وثان إلى القاهرة وبقي الآخرون في الدار الكبيرة المكونة من طابقين عدا المضيفة والحظائر شبه الخالية وكان لكل عم غرفة فسيحة له ولأسرته» (٦). ولكن الأيام لا تدوم أبداً على حالها، مع مرور الزمن، وتعاقبه، انقلب الحال شأن الحياة دائماً عندما تقلب وجه المجن وتكشر عن أنيابها فقد راحت العمودية وتبددت الثروة وذهب الجاه، ولم يبق إلا القليل القليل، تتوارث الأحداث في القرية، ويختار منها الكاتب يوم الخبيز كنموذج للحياة الريفية لنطلق به جحافل الحياة وهي تشتهل طقوسها الحياتية المتأصلة داخل البيت والأسرة الريفية البسيطة ثم تنتقل شظايا السيرة إلى موضع آخر في مدينة طنطا حيث عمل الوالد مع أخيه محمد التاجر هناك، ثم الانتقال بعد ذلك إلى بنها للعمل بمدرسة الأمريكان، ثم إلى إدارة المدرسة بروكسي بالقاهرة ثم الفصل من العمل بسبب مكيدة من أحد زملاء العمل اليهود، وتقف الزوجة وراء زوجها في محنته الجديدة وتستحوذ فكرة العمل بالتجارة على هواجسها فتشير بها عليه ويشمر هو لتعاون الأسري على نجاحات كبيرة في هذا المجال، في هذه الأثناء «وبينما كان شبح هتلر يشغل كل العقول ويزور النائمين في أحلامهم تحت هاجس إمكانية الهجوم على مصر وطرد الإنجليز وتخليص البلاد من الكابوس الأسود الذي يحول دون أن نتطلع إلى أيام هنية، تسللت أنت إلى الحياة في تلك الفترة الموارة بالمغامرة والاندفاع» (٧). ويظهر الكاتب السارد الراوي على صفحات الحياة في هذه الآونة من عام ١٩٤٤، وتتقاطع الأحداث والمشاهد في شظايا السيرة مع مرض الجد ويصفي الأب أعماله بالقاهرة ويعود إلى القرية رغم أنف زوجته، وفاء لدين البنوة

قسّم الكاتب سيرته على أساس الفصول؛ وضع لكل فصل عنواناً دالاً يحمل معه وضعية نصية يحملها هذا الفصل السردي داخله، وقد نظم الكاتب وضعية هذه الفصول المستقلة بحيث يقف منها على الأفعال ودوافعها واستقلال نتائجها وتحليلاتها

الوفية للجذور العميقة المتأصلة في قلب هذا الأب الوفي تجاه الجد المريض، في نفس الوقت يعشق الأب علي فتاة يظهر مفتون آخر داخل الأسرة وتستعصي عليه هذه الفتاة لظروف أسرتها الصعيدية ويرحل هذا العم تاركاً ندبة سوداء في قلب الجد والجدة، وتبدأ في هذه الفترة فتنة القراءة والثقافة وكانت البداية من خلال ظهور غواية القراءة والكتابة ومعرفة الطريق إلى سور الأزبكية بالقاهرة، والزيارات الأسبوعية من بنها إلى هذا السور العجيب والعودة منه محملاً بالكثير من الكتب المختارة بعناية هي المرحلة الشاهدة على هذا الافتتان الجديد، ثم لم تلبث المرأة أن تدخل عالم الراوي لتحتل المكانة الأزلية لها وكانت البداية من خلال «نساء فكري» الذي كان يساعد الراوي في عمله بالمستشفى التي يتردد عليها الكثير من النساء من كل شكل ولون، وبدأت خبرات فكري النسائية تنتقل إلى الراوي من خلال الحكايات المثيرة التي كان يحكيها له عن مكامن الفتنة عند النساء، وأيضاً من خلال مشاهدة الراوي لوقائع التحرش التي كان يمارسها فكري بحكم عمله مع النساء المترددات على العيادة الخارجية بالمستشفى، ثم أول قبلة يحصل عليها الراوي مع أول تجربة له مع إحدى فتيات الجيران وكانت هي البادئة والمحرضة على ذلك، ثم الحب الأول في إحدى ليالي صيف ١٩٦، حيث بدأت المراهقة العاطفية تظهر بقوة بجانب المراهقة الأدبية، مع إحدى المعجبات بسهرات أم كلثوم، ينجذب الراوي إليها بقوة وتبدأ أسطوة الواقع الجديد تسيطر على حياته، حتى يفاجأ بخطبتها لأحد مدرسي التربية الرياضية بمدرسته، ثم لم تلبث أن ظهرت هند زميلته في العمل التي التحق به في استوديو مصر بالقاهرة، وهي من الشخصيات التي كان لها تأثير كبير في الراوي قرابة خمس سنوات من حياته، بجانب شخصية عبد الناصر النافذة في أعماق الراوي كانت هناك شخصية أخرى كان لها تأثيرها المباشر في حياته في هذا الجزء من شظايا السيرة وهي شخصية «أحمد مصري» أحد ضباط الصف الثاني من الضباط الأحرار في ثورة يوليو ٥٢ والذي أوكل إليه الإشراف على وكالة السينما باستوديو مصر في مرحلة الستينيات من القرن الماضي، نفذ عبد الناصر في أعماقي عن بعد تنتقل أخباره إليّ وإلى غيري عبر وسائل الإعلام، وما يصدره من قرارات، أما أحمد المصري فقد نفذ في أعماقي بحكم التعامل المباشر وتأثيره كان أكبر.. عبد الناصر حلم، والمصري واقع حي، نتفق ونختلف في التقاء شبه يومي» (٨) كان للمصري آراؤه المخالفة لآراء وممارسات عبد الناصر في الحكم على طول الخط، حتى إنه أقدم على عصيان عسكري سنة ١٩٥٦، واحتل القيادة لمدة أربع وعشرين ساعة وحوكم وقضى في السجن عدة سنوات كان شخصية ثرية شكلاً ومضموناً وبعد السجن طلب إليه الرجل أن ينزل إلى الحياة المدنية

لأنها في حاجة إلى مثل حنكته وثوريته وحسن إدارته قبل المصريين بين المعروض عليه استوديو مصر الذي كان يحمل اسم شركة مصر للتمثيل والسينما وهي إحدى شركات بنك مصر التي أسسها الاقتصادي العظيم طلعت حرب. دخلنا الشركة في عام واحد وغادرناها معاً بعد عشر سنوات»(٩).

خلال هذه الفترة من السيرة توطدت العلاقة مع أحمد المصري كما يقول الكاتب حتى أصبحت من ثقاته الأصلاء في العمل وخارج العمل حتى إنه دعاني كصديق للقاء في منزل حسين الشافعي بعد نكسة ١٩٦٧، حضره بعد قليل عبد الناصر شخصياً وكان مشهداً لن ينسى أبداً، فقد رأى الراوي عبد الناصر الإنسان، والزعيم، والثائر، الحاضر بذهنه المتوقد وشخصيته التلقائية الآسرة، وطموحاته الثورية، حتى إنه عندما بدأ في تناول اليوسفندي الذي كان يحبه واندهش لوجوده في فصل الصيف وأخبروه أنه قادم من فرنسا، عندئذ اسودت الدنيا، وغضب غضبة مضرية وانصرف مسرعاً، وأخبرهم سائق سيارة حسين الشافعي الذي قاد سيارة الرئاسة إلى منزل الزعيم فور عودته مباشرة بما حدث: قال، لقد جلس الرئيس خلفي مباشرة، هادئاً في البداية ثم سرعان ما صار يخبط بيده الثقيلة على الكنبة وراء ظهري مباشرة وهو يقول:

«- الكلاب.. لا أحد يحس، البلد محتلة وهم يطلبون الطعام من باريس.

يمسك رأسه ثم ينفخ حتى يطير شعري، ويضرب الكنبة بقوة فتكاد تختل في يدي عجلة القيادة. كان كالأسد المحبوس يعاود القول وهو يضرب كفاً بكف ويتنهد بغضب:

- أَعَميت قلوبهم إلى هذه الدرجة؟ أفَقَدوا الإحساس حتى إنهم يحضرون البرتقال من فرنسا؟ ومن يعلم ربما يطلبون غيره من دول أخرى وتعمل لحسابهم شركة الطيران..»(١٠).

طلعت حرب

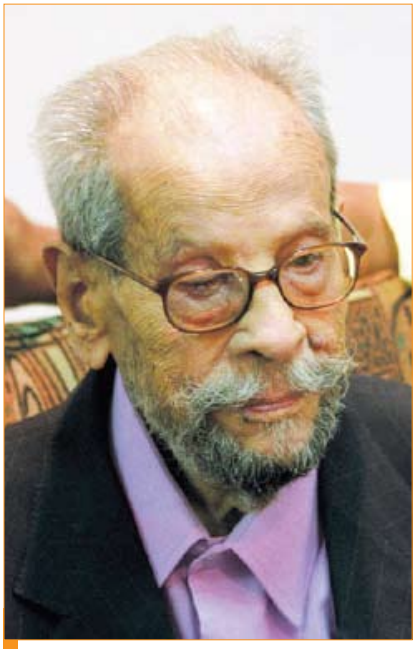
في الذاكرة المروية للسيرة تتجسد بعض مظاهر النموذج في حياة الكاتب وكانت هذه النماذج كثيراً ما تثير الجدل في إشكالياتها، وكثيراً ما تثير هواجس الذات تجاه أحوالها وأمورها الخاصة والعامة، والنموذج الثوري عند الكاتب كان حاضراً باستمرار متمثلاً في شخصيتي عبد الناصر وأحمد المصري وهما نموذجان يكادان يتطابقان في المعنى فكلاهما ثوري، وكلاهما كانت له آراؤه الخاصة في التعامل مع إشكاليات الوطن والهوية والانتماء، ولكنهما كانا مختلفين في التطبيق، كما كان كل منهما له مثاليته الخاصة القائمة على الإصرار والمقاومة والتمرد على الواقع إلا أن هذه المثالية تختلف عن مثالية الكاتب السارد فرومانسية الكاتب كانت هي السمة الغالبة كانت فتنته بالواقع الباحث فيه دائماً عن ملامح المدينة الفاضلة دائماً ما تثيره هواجسه، ربما تكون هذه الفتنة إرثاً من ميراث العائلة، وطبيعة لها جبلتها الخاصة عند مفعم علي وعمه محسن كانت لهما مثاليتهما التي يحددها النص في صلب نسيجه العم «علي» كان عاشقاً مثالياً والعم «حسن» كان رومانسياً مثالياً في تعامله مع الواقع ولكنهما كانت رومانسية دون كيشوت، الخيالي الذي يصارع الطواحين بسيفه ورمحه، ربما كانت هذه الملامح تواجدت عند الكاتب بصورة أو بأخرى خاصة عندما توطدت علاقته العاطفية مع عهند زميلته في العمل، ربما هي استدعاء لمراحل عاطفية سابقة، من خلال بنت الجيران، أو كريمة الفتاة التي شاغلته ثم تمت خطبتها بعد ذلك، أو ربما هي خبطة الوعي الثانية التي أيقظت فيه كما من العاطفة والحب «اشتقت للحب. تلهفت على الأنثى بعد أن فرق الرسوب بيني وبين كريمة، وغضب أمي الذي كان صامتاً لكنه يحرق، شغلتني الدراسة ثم العمل والسياسة والأدب، لكن القلب عودني أن يشكو بسرعة من الحرمان من قيمة الحياة دون حب.. أي حب، شرط أن يكون كبيراً وعميقاً»(١١) لقد اشتركت معه هند في فتنة القراءة وكان هذا سبباً كافياً لتلفت نظره إليها، كانت تحمل معها دائماً الكتاب، وكانت تلك أولى مراحل التعارف، الكتاب، ثانياً الانزواء بعيداً عن المتطفلين من الزملاء، ثالثاً هذا الجمال الهادئ المتواري وراء خلفية من الهدوء المشوب بالحذر: «مع أول أيام تعيينها

في الذاكرة الأدبية للسيرة تتجسد بعض مظاهر النموذج في حياة الكاتب، وكانت هذه النماذج كثيراً ما تثير الجدل في إشكالياتها، وكثيراً ما تثير هواجس الذات تجاه أشكالها وأطرها الخاصة والعامة، والنموذج الثوري عند الكاتب كان حاضراً باستمرار متمثلاً في شخصيتي عبد الناصر وأحمد المصري وهما نموذجان يكادان يتطابقان في المعنى فكلاهما ثوري، وكلاهما كانت له آراؤه الخاصة في التعامل مع إشكاليات الوطن والهوية والانتماء

بالشركة صعدت إلى الأتوبيس واجتازت المقعد الذي يجعلها في مهب الريح.. أي ريح.. أخرجت الكتاب ودخلت في شرنقته، ولم تخرج إلا للنزول.. أعجبتني كتبها.. أشعار نزار قباني، أشعار طاغور، سونيتات شكسبير قصص إدريس وتشيخوف أساطير الحب والجمال عند الإغريق، أشعار حافظ الشيرازي وناظم حكمت.. مسرحيات لوركا ودورينمات»(١٢). هذه الشراكة التي وجدها في هذه الفتاة هي التي أيقظت لديه هذه العاطفة النائمة، بل هي التي بدلت حياته تماماً بل ودفعته هي بطموحاتها الخاصة إلى أن يستبدل مؤهله المتوسط بمؤهل عالٍ، فقد حصل بفضل تشجيعها له على بيسانس الآداب في الفلسفة وكانت هذه نقلة جديدة

الطاهر بن جلون

في حياة الكاتب، إضافة إلى ولوجه منافذ جديدة في القراءة وهي منافذ الفلسفة عند العديد من الفلاسفة الذين قرأ لهم إلا أن فلسفة نيتشه كانت في مقدمتها كان يفضل في القراءة بفضل هذه العقلية المتفجرة بالكبرياء والحرية والقوة. ولعل التعليلات التي احتفى بها الكاتب في مسار السيرة كانت عديدة أهمها عند الكاتب عدم التقدم لخطبة إلا بعد الحصول على مؤهل عالٍ، هكذا كانت شروط هنده وقد كان ذلك متحققاً بفضل الصبر والإرادة القوية. كما كانت تعليلات الأمين فصل زوجها من عمله في مدرسة الأمريكان، عدم العودة إلى القرية والبحث عن عمل أفضل وقد كان ذلك متحققاً أيضاً بفضل الصبر والإرادة القوية، تواجدت هذه الصور من التعليلات داخل الفصول المختلفة للسيرة، لقد طبق الكاتب مبدأ التعليل داخل فصول النص، بحيث وضحت من تطابق المعنى مع البنية المنطقية الواضحة في كل ما يتصل به هذا المبدأ. فكل شخصية أو نموذج استحضره الكاتب ليحدد من خلاله وقائع محددة كان لها تعليل خاص إما السلوك في الشخصية السارد، أو لموقف قادته إليه الظروف والملابسات، المهم أن هناك أيضاً ثمة تعليلات مفتعلة وجدت طريقها في شظايا السيرة من هذه التعليلات التي افتعلها أهل الفتاة التي كان يريد العم «علي» الارتباط بها فأهملوه بعض الوقت وتعللوا بتعليلات واهية مما تسبب في دخوله مرحلة حادة من الاكتئاب ورحيله، والتعليلات التي ساقتها أمها هند بشأن الزواج، خاصة واقعة المبلغ الهزيل التي أرادت أن يدفعه هو إلى النجار، فكانت هذه الواقعة هي القشة التي قصمت ظهر البعير وأصر الكاتب على إيقاف هذه المهزلة وأحس أن مستقبله مع هذه الأسرة سيكون رهن هذه التعليلات التي يحكمها عامل الطمع والاستغلال وكان أن رفض الزواج من هند بعد أن كانت الاستعدادات قد وصلت إلى مراحلها الأخيرة تماماً وقد شبهها الكاتب بنجاة يونس النبي من بطن الحوت، وكان فصل نجاة يونس هو الفصل الأخير من هذا الجزء من السيرة ولكن سبقه نجاة أخرى للسارد الراوي حين انقلبت به السيارة وكان معه أحمد المصري أثناء توجههما معاً إلى مرسى مطروح للعمل في أحد أفلام الشركة، وكتبت لهما النجاة في هذه الحادثة. خلال هذه الأحداث نجد أحداثاً مصيرية لكنها تخرج عن السياق وإن كانت الشخصية السارد قد عاشتها كما عاشها كل الناس في مصر وهي نكسة يونيو ورحيل الزعيم جمال عبد الناصر ولعل هذه العبارة التي استهل بها الكاتب الفصل المعنون بـ «الموت في أبشع تجلياته» تنسحب على كل



نجيب محفوظ

من نكسة يونيو ورحيل الزعيم في آن واحد فقد تربص الموت بالوطن والرجل وكانت الهزيمة والرحيل هما أبشع ما شهد من تاريخ هذه السيرة: «انفجرت الأرض وانطلق منها كائن عملاق يرتدي السواد الكامل وتحيط به هالة معتمة بعرض الامتدادات التي يمكن أن يبلغها البصر والبصيرة والإحساس.. يمسك بيده محربة، صعد إلى أعلى نقطة في قلب السماء، ثم هبط مندفعاً معبأ بكل ما في العالم من غيظ واحتشاد مقيت، ثم أطلق حربته بأقصى ما يملك من قوة وقد صوبها إلى أشرف الرجال وأكثرهم وطنية»(١٣). هذه الكلمات المعبرة ربما تجرنا إلى الحديث عن اللغة في النص لقد كانت لغة النص تحكمها عوامل فنية تمتح من أرضية الفن الروائي، بشاعريتها ومفرداتها المتطابقة مع واقع الشخصية السيرية والشخوص المصاحبة لها ودلالتها لمجسدة وقائع محددة يعرفها الراوي ويسردها في موقعها المتناسب مع المشهد والشخصية والواقعة المحددة لها كما تمتح أيضاً من أرضية التعبير عن الوجه الحقيقي للسيرة في أجلّ معانيها وأسمى تعبيراتها حول تاريخ الإنسان، وهو التاريخ الذي أصّله الكاتب فؤاد قنديل في هذا الجزء من السيرة والذي أصّل مناطق عديدة منه في أعماله الروائية مثل «روح محبات» و«السقف» وغيرها من رواياته وكما جاء في التذييل الأخير للنص: «في هذا النص الفاتن يسيل الكاتب عشقاً للحياة، ويسرد علينا بلغته الشاعرية بعض تفاصيل هذه المرحلة الساخنة المحتشدة بالحب والجنس والحرب والنجاحات والإخفاقات.

إن طزاجة التجربة وتدفق العبارة النابضة بوهج المعايشة المباشرة وغرابة الأحداث حالت دون أن يلجأ الكاتب إلى الخيال، كما عوّدنا، أنه ينقل لنا بدقة وقائع من حياة حقيقية أخصب من الخيال»(١٤) لقد تدفقت وقائع السيرة من ذاكرة الكاتب إلى صوت الراوي إلى وعي المتلقي في انسيابية وقائعية دالة تعبّر عن حالة من حالات السيرة لإنسان عاش هذه المرحلة من حياته وأصّل فيها من تاريخه الذاتي وقائع الوطن والإنسان والحياة.

الإحالات:

(١) السيرة الذاتية.. الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ترجمة وتقديم عمر الحلي، المركز العربي، الدار البيضاء/بيروت، ١٩٩٤ ص ٩٣.

(٢) سيرة الغائب.. سيرة الآتي، السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين شكري المبخوت، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٣ ص ١٢.

(٣) الرواية التاريخية، جورج لوكاتش، ترجمة د. صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨ ص ٤٤٢.

(٤) نص المفتون.. سيرة روائية، فؤاد قنديل، سلسلة روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٨ ص ٧.

(٥) نص السيرة ص ٩.

(٦) نص السيرة ص ١٦.

(٧) نص السيرة ص ٢٨.

(٨) نص السيرة ص ١٠٣.

(٩) نص السيرة ص ١٠٣.

(١٠) نص السيرة ص ١١٢.

(١١) نص السيرة ص ٩٠.

(١٢) نص السيرة ص ٨٦.

(١٣) نص السيرة ص ١٤٥.

(١٤) هذه الرواية.. التذييل الأخير ص ١٧٠.

في الأدب المقارن

الحكاية على لسان الحيوان
بين لافونتين وأحمد شوقي

رهف المبارك

يحلو للبعض أن يطلق على فن الحكايات التي ترد على ألسنة الطير والحيوان اسم الخرافة أو الخرافات، مثلما فعل الكاتب الفرنسي الشهير (لافونتين) حيث سمى ما كتبه من حكايات على ألسنة الطير والحيوان (خرافات).

والخرافة في اللغة هي: الكلام المستملح المكذوب، لذلك يقال هذا حديث خرافة وهذه حكاية خرافية.

أما الحكاية على لسان الحيوان فهي: (حكاية ذات طابع خلقي وتعليمي في قالبها الأدبي الخاص بها، وهي تنحو منحى الرمز في معناه اللغوي) (١).

ونجد هذه الحكايات في الآداب العالمية نثراً وشعراً، وإن كان طابع الشعر أكثر بروزاً في هذا الجنس الأدبي.

ولقد نشأت هذه الحكايات تلقائية فطرية في أدب الشعوب قبل أن تتطور المجتمعات من الحالة الشعبية إلى الحالة الفولكلورية (٢).

معنى الرمز في الخرافة:

من الجدير بالبيان التفريق بين معنى الرمز اللغوي في الخرافة وبين المعنى المذهبي للرمز.

فالرمز في الخرافة يستخدمها الكاتب بطريقة عرض شخصيات وأحداث في حين أنه يريد بها شخصيات وأحداثاً أخرى، وذلك عن طريق المناظرة والمقابلة.

وهي غالباً تحكى على لسان الحيوان والنبات والجماد، وأحياناً على لسان شخصيات إنسانية أخرى.

أما المعنى المذهبي للرمز فهو مذهب ظاهر في الآداب الأوروبية منذ عام ١٨٨٠م، ويكون فيه الرمز بمعنى الإيحاء، أي: التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي يلجأ إليها الكاتب للتعبير عن الأشياء الكامنة في النفس فيلجأ للرمز بدلاً من التسمية والتصريح.

والرمزيون ينقلون صور العالم الخارجي من نموطنها المعهود إلى شبكة هي أشبه شيء بفكري ليوحوا بمشاعر غريبة لا تبين عنها دلالات اللغة.

تاريخ الحكاية على لسان الحيوان:

الحكاية على لسان الحيوان تمتد جذورها في سائر الآداب العالمية إلى بعض الحكايات المصرية القديمة مما يرجع تاريخه إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد، مثل قصة (السبع والفأر) التي وجدت مكتوبة على إحدى أوراق البردي بمصر، كما عرف اليونانيون القدماء تلك الحكايات، فقد كان هذا اللون من الأدب ذائع الشهرة على أيام أرسطو، وقيل إن (بابريوس) نظم ١٢٣ حكاية شعرية على ألسنة الطير والحيوان.

ثم انتقل هذا اللون الأدبي من اليونان إلى الأدب الروماني، فالشاعر اللاتيني (هوراس) كتب العديد من الحكايات على ألسنة الحيوان مقتفياً بذلك أثر اليونان، مع ما كان له من اتجاه أصيل يتفرد به، وكما ازدهر هذا اللون في الغرب الأوروبي فإننا نجده أيضاً قد برز في بلاد الشرق، فيقال إن بلاد الهند سبقت اليونان في الحكاية على ألسنة الطير والحيوان (٣).

وفي الأمثال العربية القديمة وفي مناسبات قولها ما يشير إلى معرفة العرب بالحكايات على ألسنة الطير والحيوان كذلك نجد حوارات كثيرة عندما نقرأ عن مناسبات هذه الأمثلة، حيث نجد حواراً بين الإنسان والحيوان، أو الإنسان والطير..

وخير دليل على ذلك في تراثنا الإسلامي قصة سليمان والهدهد وحديث النملة لقومها.

كما أحب أن أشير في هذا السياق إلى أنه من الموضوعات أو الفنون التي ابتكرت وشاعت في العصر العباسي الأول (٧٥١م-٩٤٥م) فن القصص والحكايات على ألسنة الطير

والحيوانات، وقد بدأ هذا الفن نتيجة للترجمة والازدهار العلمي والتقدم الفكري والحضاري في هذا العصر، وكان هدفه هو التأديب والتهذيب، وهذا واضح فيما صنعه الشاعر العباسي/ إبان اللاحقي من نظمه لحكايات كليلة ودمنة.. ومع بروز هذا الفن في بلاد الهند وفي مصر، فالمقطوع به أن أدب المشرق وأدب الغرب قد تبادلا عملية التأثير والتأثر في هذا النوع الأدبي.

ونجد في الأدب الفارسي القديم أيضاً الحكاية على لسان الطير والحيوان منذ عهد خسرو أنوشروان في القرن السادس الميلادي ومن أشهر الكتب الفارسية المترجمة عن الهندية كتاب كليلة ودمنة.

كما تجدر الإشارة هنا إلى أن طه حسين نشر كتاباً سنة ١٩٥٠م، في ١٤٦ صفحة، سماه (جنة الحيوان) وجعل الأسلوب في هذا الكتاب يجري على لسان ما فيه من حيوان، والواقع أن طه حسين لم يكن يقصد بحديثه حيواناً معيناً، أو نوعاً من الطير، وإنما كان يقصد غرضاً سياسياً في نفسه يكمن وراء قصته والحكمة التي تستخلص منها.

وكذلك يمكن أن نقول ذلك بالقياس إلى ابن المقفع فالحرية السياسية لم تكن متوافرة في زمنه، وهو بذلك لا يستطيع أن ينقد الخليفة وبطانته نقداً صريحاً وكان الخليفة أبو جعفر المنصور مشهوراً في ذلك الوقت بالبطش والشدة وكان ابن المقفع نفسه أحد هؤلاء الضحايا في نهاية الأمر، فلعله رأى أن موقفه مع المنصور العباسي يشبه إلى حد كبير موقف بيدبا الفيلسوف مع دبشليم الملك الطاغية، ووجد بينه وبين بيدبا كثيراً من المشابهة التي يمكن أن يجلوها هذا الكتاب، ويعبر عن دخيلة نفسه.

لافونتين

ولهذا الكتاب أثره أيضاً في الأدب الأوروبي، كما يبدو لنا من تأثر لافونتين الشاعر الفرنسي الكبير به.

ومن هنا جاءت هذه الدراسة لتلقي الضوء على تاريخ الحكاية على لسان الحيوان ومن أجل توضيح علاقة التأثير والتأثر بين شعر لافونتين الذي أسس لنظم الشعر على لسان الحيوان، وبين أحمد شوقي رائد هذا اللون الأدبي في الوطن العربي، ضمن مجال الأجناس الأدبية في الأدب العربي والأدب الفرنسي.

- أولاً: لافونتين وقصص الحيوان (١٦٢١-١٦٩٥)م

يعد الشاعر الفرنسي (جون دي لافونتين) أول من أدخل هذا الجنس الأدبي إلى الآداب الحديثة وأعطاه أبعاداً درامية جديدة وربطه بكل التراث الأدبي القديم ابتداء بالأسلوب الإغريقي وانتهاء ببيدبا الهندي من خلال ترجمة ابن المقفع.

ولد لافونتين في مدينة (شاتوتييري) على حواف الغابات الموجودة في وسط فرنسا، وتلقى دراسته في مدارس الإقليم، ثم انتقل إلى باريس لدراسة القانون.

وهناك تعرف إلى ثلاثة من الأدباء الذين أسهموا في النشاط الأدبي الذي شهدته فرنسا، واستطاعوا أن يشكلوا معاً اتجاهاً أدبياً عرف بالكلاسيكية، وهؤلاء الأربعة هم: لافونتين، راسين، بوالو وموليير.

وأهم ما دعت إليه الكلاسيكية الانفتاح على تراث الأقدمين ومحاكاته.

وكان لافونتين لا يخفي تأثره الشديد بالتراث فقد كتب على الجزء الأول من حكاياته ١٦٦٨م (حكايات اختارها وصاغها شعراً لافونتين) (٤).

فهو ينسب إلى نفسه مجهود الاختيار وليس مجهود الابتكار حتى وجد بعض الدارسين أن من بين مائتين وأربع وأربعين حكاية تنحصر ابتكارات لافونتين في ثماني عشرة منها فقط.

أما مصادر حكايات لافونتين فتكمن في مصدرين:

المصدر الأول: حكايات إيسوب:
وهي الحكايات التي تجمعت في التراث الإغريقي من رواة مجهولين ونسبت إلى العالم إيسوب الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد.

وجاءت معرفة لافونتين وتأثره بها من خلال قراءة كتاب (حياة إيسوب) للراهب البيزنطي (بلانيد).

وبالنظر إلى حكايات إيسوب نجد أنها فلسفية وضعت للتدليل على حكم معينة فهي تتسم بالإحكام الهندسي وتكاد تخلو من روح الأدب.
برز جهد لافونتين في إعادة صياغة تلك القصص من النثر إلى الشعر الجديد ثم حولها من الحكاية الخاصة إلى الحكاية المسرحية.
ومن تلك الحكايات: (الثعلب والكبش).

المصدر الثاني: عبد الله بن المقفع وكتاب كليلة و دمنة:
يمثل عبد الله بن المقفع شخصية بارزة في الأدب المقارن، فبالرغم من عمره القصير الذي لم يتجاوز ستة وثلاثين عاماً إلا أنه يمثل لقاءً خصباً بين لغتين وثقافتين هما: العربية والفارسية.

فقد كان عبد الله بن المقفع أو روزبة بن دازويه فارسي الأصل مجوسي الديانة ثم تحول بعد ذلك إلى الإسلام، وكان أبوه عاملاً في ديوان الخراج زمن الحجاج، واحتبس شيئاً من مال الخراج فضربه حتى تقفعت يداه فسمي بالمقفع.

وأعد ابنه ليكون كاتباً في الدولة الأموية في فارس والعراق.

يعد الشاعر الفرنسي (جون دي لافونتين) أول من أدخل هذا الجنس الأدبي إلى الآداب الحديثة، وأعطاه أبعاداً درامية جديدة وربطه بكل التراث الأدبي القديم ابتداءً بإيسوب الإغريقي وانتهاءً ببيدبا الهندي من خلال ترجمة ابن المقفع

ومع قيام الدولة العباسية استمر روزبة في تقلد وظيفته فعمل مع عيسى بن علي عم المنصور، وعلى يده اعتنق الإسلام.

وفي منتصف القرن الثامن الميلادي عرّب الكاتب عبد الله بن المقفع كتاب كليلة ودمنة من اللغة البهلوية إلى العربية، وقد أحدثت ترجمة هذا الكتاب أثراً كبيراً في الأدب العربي في العصر العباسي، وما بعده من عصور.
وبالنسبة لكتاب كليلة ودمنة الذي عربه ابن المقفع فقد أضاف إليه حكايات لم تكن موجودة في أصله، كما أنه صبغها بالجو العربي والإسلامي، أضف إلى ذلك أسلوبه المحكم المميز.

ولعل أهم ملاحظة يلاحظها القارئ على هذا الكتاب أنه وضع نهجاً قويماً إذا اتبعه الحاكم استطاع أن يسير بدفة بلاده نحو الأمام، ويكفل لرعيته الخير والرخاء والسعادة والهناء فبين له المواضع التي يشتد فيها إذا احتاج الأمر إلى الشدة، ووضح له المواقف التي يلجأ فيها إلى اللين، كما طالبه بأن يكون حليماً لا يستأثر به الغضب، ولا تدركه العجلة فلا يتنبه إلى عواقب الأمور، لأن الغضب يغشى العقل ويغشاه فلا يستطيع معها

الإنسان أن يتبين حقائق الأمور واضحة جلية.. فإذا تحلى الحاكم بهذه الصفات وتلك الأخلاق تجنب الفوضى التي قد تدب في بلاده.. كما طالب ابن المقفع الحكام أن يكونوا أصحاب عهد ووفاء: فإذا عاهدوا وفوا بعهدهم، وإذا قالوا اصدقوا في قولهم..

صفحة من كتاب كليلة ودمنة

والسؤال الآن: كيف تأثر لافونتين بكتاب كليلة ودمنة؟
إن لافونتين يجيب بنفسه عن السؤال في مقدمة الجزء الثاني من أقاصيصه الذي طبع في ١٦٧٨م تحت عنوان كتاب الأنوار أو مرشد الملوك، فلافونتين بعد أن وضح أن روح الجزء الأول من كتابه كانت مستمدة من قصص إيسوب، فإنه رأى أن يثري هذه العناصر وأن يضيف إليها روحاً جديدة قائلاً «إنني أقول عرفاناً بالجميل أنني مدين بالجزء الأكبر من هذه الحكايات للأديب الهندي بيدبا وكتابه الذي ترجم إلى كل اللغات».

وعندما نتتبع الظروف التي تم فيها تعرف لافونتين على كتاب كليلة ودمنة سنجد أن الأسر الأرستقراطية في القرن السابع عشر كانت تحتضن كبار الأدباء وترعاهم وتسكنهم في قصورها، وكان لافونتين يعيش في قصر أمير مقاطعة أورليون في فرنسا، وبعد موت الأمير أقام عند مدام دي لاسابلييرا حدى النبيلات وقد اشتهرت بحب العلم والأدب.

وفي قصرها التقى لافونتين بالفيلسوف (جاسندي) الطبيب المشهور الذي كانت له رحلات عديدة في بلاد فارس والهند.

وكان الكاتب فرانسوا برنيير صديقاً للافونتين وتلميذاً لجاسندي، وهو الذي لفت نظر لافونتين إلى صدور نسخة بالفرنسية عن كليلة ودمنة.

- وغني عن البيان أن الحكاية على ألسنة الطير والحيوان تقوم بالتعبير عن شخصيات أخرى إنسانية عن طريق المقابلة والمناظرة، وتعبر عن حوادث وأمور عن طريق الرمز. وينظر إلى خصائص الشخصيات الرمزية بحيث تكون كالقناع الشفاف تظهر من ورائه الشخصيات المرادة وذلك كما فعل لافونتين الذي اقتبس حكايات من كليلة ودمنة وحكاها على ألسنة الطير والحيوان وذلك في الجزء الثاني من خرافاته أو حكاياته.

- ثانياً: تأثر أحمد شوقي بلافونتين

قدم أحمد شوقي شاعر الأمة وأمير الشعراء حكايات على ألسنة الحيوانات في ديوانه، وإحقاقاً للحق فقد سبق شوقي في هذا المجال الشاعر محمد عثمان جلال فقد ترجم حكايات لافونتين قبل ميلاد شوقي بحوالي خمسة عشر عاماً، وإن كان يأخذ بعض النقاد على شوقي عدم ذكر تأثره بالشاعر محمد عثمان جلال في هذا المجال، بل إنه يذكر بالثناء في تقديمه لشعره الذي كتبه للأطفال صديقه خليل مطران، وبالنسبة لحكايات شوقي فإن قصائده تلك لم تكن بنفس الاسلوب الذي كتبها محمد عثمان جلال، فهي تتميز بسمات رمزية، لأنها تعالج قضايا أخلاقية، أو ربما لأنه اتخذ من الحيوان رمزاً لنقد الظروف السياسية في الأمة فظن النقاد أنها قصائد موجهة للطفل فقط.

وكما كان شوقي يجيد الفرنسية فقد كان محمد عثمان يجيدها أيضاً، ومتأثراً بكتابها وشعرائها وخاصة «لافونتين» الذي ترجم عنه واحداً من أعظم كتب الآداب الفرنسية المنظومة على لسان الحيوان وسماها «العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ» ولكنها قصائد سهلة الألفاظ تكاد تكون عامية من فرط سهولتها ورشاقة ألفاظها وبحسب ما هذه القصائد أنها كانت باكورة المحاولات في هذا الصدد؛ فقد كتبت في منتصف القرن التاسع عشر.

- كيف تأثر شوقي بلافونتين؟

برع شوقي في نظم الحكايات على لسان الحيوان متتبعاً للافونتين في طريقته التي ورثها في أثناء دراسته في فرنسا.

ولو تساءلنا لماذا أعجب شوقي بطريقة لافونتين لوجدنا أن الظروف السياسية التي عاشها الشاعران كانت متقاربة فكلاهما عاش في قصور الأمراء، ولافونتين كان يعيش في زمن الملك لويس السادس الذي عرف عنه استبداده بالعلماء، حتى إنه منع لافونتين من التدريس في الجامعة لآرائه

أحمد شوقي

الجريئة وأحمد شوقي أيضاً عاصر الاستعمار الإنجليزي المستبد في مصر فكانت الحكاية على لسان الحيوان وسيلة للتعبير عن آرائه الرافضة للظلم والاستعمار، فكأنه اتخذ من الحكايات قناعاً للتنفيس عن مشاعره المكبوتة والتي لا يستطيع أن يجاهر بها فيغضب أرباب نعمته.

ويمكن أن نعقد مقارنة بين حكايات لافونتين وحكايات شوقي من ناحية المضمون والتي جاءت في ديوان شوقي وذلك كالحكاية على لسان الدجاج، التي تمثل أهل عصره.

نموذج مقارنة بين قصيدة الدجاج للافونتين وأحمد شوقي:

١- قصيدة «صاحب الدجاجة» لمحمد عثمان جلال مترجمة عن قصيدة لافونتين:

كان البخيل عنده دجاجة
تكفيه طول الدهر شر الحاجه
في كل يوم مر تعطيه العجب
وهي تبيض بيضة من الذهب
فظن يوماً أن فيها كنزاً
وأنه يزداد منه عزا
فقبض الدجاجة المسكينة
وكان في يمينه سكينا
وشقها نصفين من غفلته
إذ هي كالدجاج في حضرته
ولم يجد كنزاً ولا لقيه
بل رمة فى حجرة مرميه
فقال: لا شك بأن الطمعا
ضيع الإنسان ما قد جمعا.

٢ - قصيدة شوقي:

بينا ضعافٌ من دجاج الريفِ
تخطرُ في بيتٍ لها ظريفِ
إذ جاء هنديٌّ كبيرُ العرف
فقام بالبابِ مقام الضيفِ
يقول: حيّا الله ذي الوجوها
ولا أراها أبداً مكروها
أتيتكم أنثر فيكم فضلي
يوماً، وأقضي بينكم بالعدلِ
وكل ما عندكم حرامُ
عليّ إلا الماء والمنامُ
فعاود الدجاج داء الطيش
وفتحت للديك باب العرش
فجال فيه جولة المليك
يدعو لكل فرخةٍ وديك
وبات تلك الليلة السعيدة
متمماً بداره الجديدة
وباتت الدجاج في أمان
تحلم بالذلة والهوان
حتى إذا تهلل الصباح
واقتبست من نوره الأشباح
صاح بها صاحبها الفصيح
يقول دام منزلي المليح
فانتبهت من نومها المشؤوم
مذعورة بصيحة الغشوم
تقول: ما تلك الشروط بيننا
غدرتنا والله غدراً بينا
فضحك الهندي حتى استلقى
وقال ما هذا العمى يا حمقى
متى ملكتم ألسن الأرباب
قد كان هذا قبل فتح الباب

فعند لافونتين الدجاج رمز للصنعة التي تدر على الإنسان بالخير الوفير، ثم لا يقنع الإنسان بذلك الرزق حتى يطمع في المزيد فيهلك ما في يده فيخسر كل شيء.

بينما دجاجة شوقي هي: رمز للشعوب الضعيفة من أهل البلاد التي خضعت للاستعمار الأجنبي والديك بطبيعة الحال هو ذلك المستعمر الخبيث ظهر لنا بالحسنة وهو يريد أن يعكس صورة المستعمر الإنجليزي الذي عاث في مصر فساداً في عصره.

نموذج آخر للمقارنة:

١- «الغراب والثعلب» للافونتين بترجمة الشاعر محمد عثمان :

كان الغراب حط فوق شجرة
وجبنة في فمه، مدورة
فشمها الثعلب من بعيد
لما رآها كهلال العيد
وقال: يا غراب، يا بن قصير
وجهك هذا، أم ضياء القمر؟
كنت أظن أن فيك ريشا
هذا حرير قد أرى منقوشا
وحرمة الود الذي بيننا
محبة فيك أتيت ها هنا
وها أنا أرجوك أن تغني
عسى بك الهم يزول عني
لله ما أحلاك حيث تنجلي
صوتك أحلى من صياح البلبل
فانخدع الغراب من كلامه
وجاء للخصم على مرامه
وقال «يا ليل» بدون اللقيمه
فسقطت من فمه الغنيمه
قبضها الثعلب قبضة الروح
وقال: في بطني حلالاً روحي
ثم رنا بعينه، من فوقه
رأى الغراب طارشاً من حلقه
قال له: يا سيد الغربان
إني بريء، ولست أنت الجاني
خذ بدل الجبنة مني مثلا
وأحفظه عني سنداً متصلا
من ملق الناس عليهم عاشا
وأكل الجبنة، والجلاشا
فاعتبر الغراب من ذي النوبة
وتاب، ولكن لات حين توبة.

٢- قصيدة الثعلب والديك لأحمد شوقي

برز الثعـــلب يوماً
في شعـــار الواعظـــــينا
فمشى في الأرض يهـذي
ويسـب المـــاكرينا
ويقول: الحـــمد لله
إلـــه العـــالمـــــينا

يا عـــــباد الله توبوا
فهو كهـــــف التـــائبينا
وازهدوا في الطير إن الـ
ـعيش عيش الزاهـــدينـــا
واطلبوا الديـــك يؤذن
لصـــلاة الصـــــبح فينـــا
فأتى الديك رســـول
من إمـــــام الناســـكينا
عرض الأمر عليـــه
وهـــو يرجـــــو أن يلينـــا
فأجـــاب الديك عذراً
يا أضـــل المهـــتدينـــــا
بلـــغ الثعلب عنـــي
عن جـــــدودي الصالحـــينا
عن ذوي التيجان ممن
دخـــــل البطـــــن اللعينا
مخطئٌ من ظن يوماً
أن لـــلثعـــــلب دينـا

فمن خلال القصيدتين نجد أن كلا الشاعرين لافونتين وشوقي استخدما الثعلب كرمز للإنسان المخادع المكار، إلا أن ثعلب لافونتين كان أشد خداعاً وأكثر نجاحاً في تحقيق هدفه وهو الحصول على (الجبنة المدورة) من فم الغراب.

بينما ثعلب شوقي بدا أقل حظاً فلم تنجح حيلته في الإيقاع بالديك.

ويكمن السرّ في رأيي في أن ضحية ثعلب لافونتين كان الغراب الساذج المغرور بنفسه، بينما خصم ثعلب شوقي كان الديك الفطن العارف بخطط الثعلب وحيله.
وهكذا بدا لي أن شوقي تفوق على لافونتين في اختيار خصم قوي للثعلب المخادع، فأحبط حيلته.

وأخيراً:
نستطيع أن نقول إن كان الشاعر الفرنسي لافونتين نظم قصائد على منوال تلك الحكايات المبثوثة في الأدب الإنساني، فإنه جدد في الجوانب الفنية لهذا اللون من الأدب، ووضع له الكثير من القواعد التي جعلته مثالاً يحتذى في الآداب العالمية، ومن تلك الأسس الحرص على التشابه بين الأشخاص الخيالية والأشخاص الحقيقية في سياق الحكاية كما أن الشعر المحكي على لسان الحيوان ينظم على شكل شعر مرسل ليتقيد بقافية واحدة، بالإضافة إلى التصوير الفني القريب من التصوير المسرحي، والعناية بتصوير الخلق المثالي في الحكاية.

كما اعتبر لافونتين أن هناك جسماً للحكاية وهو أصل الحكاية، وهناك روح وهو: المعنى الخلقي(٥).

لا يمكن أن ننكر دلائل تأثر شوقي بالشاعر لافونتين حيث تلتقي حكاياتهما في كثير من مضمونها لكن بحسب شوقي توفر لمتعة الفنية العالية في حكاياته، فحكاياته مصورة تصويراً محكماً في الدقائق والتفصيلات المنظومة في لسياق وبهذا طوقه في التصوير يؤدي الجنس الفني رسالته خير أداء.(٦).

والحق يقال إنه لا يصح لنا أن نتجاهل أيضاً أثر حكايات كليلة ودمنة في حكايات شوقي الشعرية، مع الأخذ في الاعتبار أن لافونتين الفرنسي الذي تأثر به شوقي في حكاياته تأثر دون شك بحكايات كليلة ودمنة.

والواقع أن حكايات كليلة ودمنة ليست حكايات فارسية الأصل فقط، بل إنها تضم حكايات من بلاد الهند والصين واليونان ومصر وبلاد العرب.. أي أنها حصاد لبعض ما روي على ألسنة الطير والحيوان في العالم كله، فهذا النوعية من الحكايات المحببة إلى الناس جميعاً من السهل أن تنتقل من مكان إلى مكان، يحكيها الناس ويصغون إليها، وهذه سمة التراث الإنساني الذي لا وطن له.
وهكذا نتوصل إلى أن الحكاية على لسان الحيوان جنس أدبي استقر في أدبنا العربي بعد أن تأثر في أسسه الفنية بحكايات (لافونتين).

هـوامش:

١- الأدب المقارن، د. محمد غنيمي، ص١٣٨.
٢- انظر نظرية الأدب، شفيق الفقاعي، ص١٥٩.
٣- انظر الحكاية على لسان الحيوان، سعد ظلام.
٤- نظرية الأدب المقارن، د أحمد درويش، ص٩٧.
٥ - الأدب المقارن، ص ١٥٦.
٦ - المرجع السابق.

قائمـة الـمراجع:

١- الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، ط٣ /٢٠٠٤.
٢- حدود الأدب المقارن، فيرنرب، ترجمة: أ. د. عبد الحكيم حسان، جامعة القاهرة ط١.
٣- في الأدب المقارن أحمد محمد علي مكتبة الآداب، القاهرة /ط٢.
٤- نظرية الأدب المقارن، أحمد درويش، دار غريب، ط٢/ ٢٠٠٢.
٥- نظرية الأدب، شفيق البقاعي، دار الكتب الوطنية، بنغازي /١٩٨٥.
٦- ديوان شوقي للناشئة إعداد أحمد سويلم، ط١/ ٢٠٠٧.

يوميات فاسكو دي جاما

فضل العرب على أوروبا في علم الملاحة

د. سند أحمد عبدالفتاح

يوميات فاسكو دي جاما:

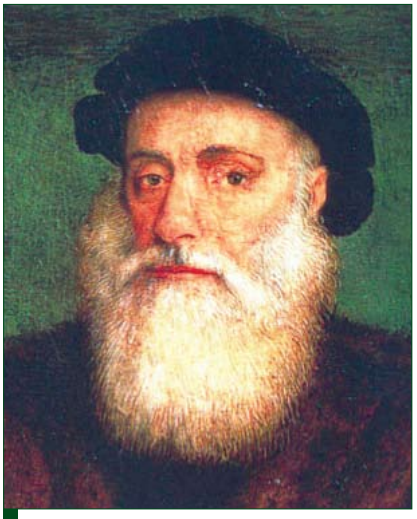
نحن الآن في نهاية القرن التاسع الهجري ـ أوائل العاشر الهجري/ نهاية الخامس عشر الميلادي ـ أوائل السادس عشر الميلادي؛ والخريطة الجغرافية الملاحية للعرب المسلمين تحمل صورة ناصعة للنهضة في هذا العلم، شهد بها المستشرقين المحدثين قبل من روعتها أن نعثر على مؤلف معاصر لتلك الفترة يؤكد الازدهار في هذا العلم وبلسان الأوروبيين أنفسهم وهو ما لم نستدل بعد أن عثر على نص معاصر لرحلة فاسكو دي جاما كتبه أحد البحارة المرافقين في تلك الرحلة؛ ورغم أننا لم نجد اسم هذا البحار الذي دونها إلا أن الباحثين الأوروبيين رجحوا أن يكون كاتبها هو ألفارو فلهو Alvarovelho وهو مواطن برتغالي من مدينة باريرو barreiro وكان مرافقاً لفاسكو في سفينته المسماة سانت رافائيل S.Rafael (١)، ومما يؤسف له أن هذا النص لا يكتمل بوصول دي جاما إلى الهند وإلا قد كشف لنا عن ملابسات بعض الإشكاليات الهامة التي أثارت جدلاً بين الباحثين من قبيل مسألة إرشاد الملاح العربي ابن ماجد للبرتغاليين في وصولهم للهند، إلا أن تلك اليوميات الموجزة كشفت لنا في ثناياها عن بعض الجوانب الهامة التي توضح بجلاء مدى ازدهار علم الملاحة العربية الإسلامية وفضلها على أوروبا آنذاك؛ نعرض له في تلك الصفحات.

فاسكو دي جاما يصل إلى كلكتا في الهند في ٢٠ مايو ١٤٩٨م

ويتسم نص اليوميات بالإيجاز الشديد؛ إما لأن كاتبه ليس له في حرفة الكتابة باع طويل، وإما لأن الظروف كانت تقضي ذلك مخافة وقوع النص أثناء الرحلة في أيدي أطراف معادية، خاصة أن المعلومات عن الطرق البحرية وخرائطها كانت من الأمور المحظور تداولها علناً، بل لقد أصدر الملك البرتغالي في وقت لاحق قراراً بفرض السرية الشديدة على المعلومات المتعلقة بالطرق البحرية وأمر بإحراق الخرائط التي يتداولها الناس، والاكتفاء بما هو موجود بأرشيفات الدولة (٢).

ويبدو واضحاً أن رحلة فاسكو دي جاما كانت موجهة للدوران حول إفريقيا من أجل هدفين أساسيين: الأول الوصول للبلاد البهار والتوابل (الهند)، وهو الهدف الاقتصادي الأول؛ الذي يتيح لأوروبا توفير سلع الشرق بين أسواقها، أما الهدف الثاني فهو التحالف مع «برسترجون» وهو الهدف الديني المبني على خرافات انتشرت في أوروبا في العصر الوسيط.

وبرسترجون في الفكر الأوروبي هو الأمير الشرقي المخلص الذي سيمد يد العون إلى الأوروبيين القادمين من الغرب للقضاء على الحضارة العربية الإسلامية نهائياً، بحيث لا تقوم لها قائمة بعد ذلك؛ ففي خلال فترة الحروب الصليبية وجد البابا وات والرهبان ورجال الدين في أوروبا أنه من المفيد لبث العزم في المحاربين إخبارهم عن أمير شرقي سيمدهم بالعون بمجرد وصولهم للشرق، لذا عقب انسياط المغول في قلب العالم الإسلامي ساعد ذلك على رواج أسطورة برسترجون بالرغم من أن المغول اعتنقوا الإسلام بأعداد هائلة «بعد أن خضعوا في النهاية لدين ضحاياهم وثقافتهم» على حد قول أحد المستشرقين (٣).



فاسكو دي جاما

ورويداً ورويداً اعتقد فاسكو دي جاما بناء على معلومات سابقيه من البحارة البرتغاليين الذين وصلوا باكتشافاتهم عن طريق البحر الأحمر أن برسترجون المنقذ موجود في بلاد الحبشة، لذا يصف لنا كاتب اليوميات أنهم بمجرد أن سمعوا بهم لساحل الموزمبيقي من العرب عن وجود مملكة الحبشة قائلاً: «لقد أخبرونا أن برسترجون يقع إلى الداخل بعيداً عن الساحل ولا يمكن الوصول إليه إلا بركوب الجمال.. وقد جعلنا هذا في غاية السعادة ورحنا نصيح صيحات البهجة ودعونا الرب أن يهبنا الصحة حتى نرى ما نرغب فيه جميعاً» (٤). ويبدو هنا مدى تأثير الحركات الميثولوجية في توجيه التاريخ وهو ما تعمد إليه بعض المؤسسات أحياناً إخفاءً للهدف الرئيس لمهماتهم وهو ليس بخافٍ علينا، فالصليبيون أتوا إلى الشرق في حملات صليبية بحثاً عن اللبن والعسل وتخليص الصليب المقدس من أيدي المسلمين بيد أن السبب الأساسي كان استعماراً واستنزافاً لثروات الشرق وهو ما اتضح بجلاء بعد ذلك.

على أية حال يبدو من النص المختصر لليوميات بعض الأمور التي تشير إلى العديد من الدلالات الهامة لعلم الملاحة العربية؛ يأتي على رأسها مدى اعتماد البرتغاليين على الملاحين العرب في اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح؛ وهي المسألة التي شغل الباحثون أنفسهم بها وقتاً طويلاً؛ وقد وقع العبء على الملاح العربي ابن ماجد الذي أرشد فاسكو دي جاما إلى الهند على حسب أقوال معظم المؤرخين القدامى والمحدثين؛ في حين تصدى آخرون ناسبين عملية الإرشاد إلى مسلم آخر وهو المعلم كانا كامن كجرات بالهند.

بيد أنه من الثابت لدينا من خلال اليوميات التي كتبها الرحالة المرافق لفاسكو دي جاما أنه اصطحب معه منذ بداية الرحلة ـ أي منذ خروجه من البرتغال ـ بحاراً أو برباناً مسلماً؛ يشهد بذلك قوله: «وكان القائد العام قد حمل هذا البحار معه وكان أسيراً من المسلمين... ولهذا السبب فقد فقه ما قاله أولئك البشر الذين قابلناهم هنا، وأكثر من هذا فقد قال هؤلاء المسلمون «السود» إننا سنواجه كثيراً من العقبات المائية» (٥).

ويبدو بجلاء من النص أن الأوروبيين ـ ممثلين في البرتغاليين ـ قد اعتمدوا على الربابنة العرب المسلمين ليس في البلاد التي مروا بها بل منذ قيام رحلتهم للاستفادة من خبرتهم البحرية في علم الملاحة من ناحية،

وللاستفادة منهم أيضاً كمترجمين إيماناً منهم أن أغلب المدن الساحلية التي سيمرون بها كانت خاضعة للإمبراطورية الإسلامية مترامية الأطراف، زد على ذلك أيضاً أن سكان تلك المدن الساحلية الإسلامية دأبوا على استقبال البرتغاليين بترحاب وقدموا لهم المعلومات الملاحية تطوعاً أو مقابل بعض الهدايا، نظراً لطبيعة الدين الإسلامي القائم على التسامح مع الغرباء بصرف النظر عن جهلهم الأهداف الأساسية من رحلاتهم.

وحقيقة كان للبرتغاليين سياستان متنوعتان قبل وبعد الوصول للهند، فقبل الوصول للهند دأبوا – من خلال اليوميات – على إغداق الهدايا والمنح على زعماء المدن التي كانوا يركنون إليها للاستراحة والتزود بالمعلومات التي تعينهم على إكمال رحلتهم؛ كما كان فاسكو يدعوهم إلى ولائم ضخمة من الطعام وكان لا يلجأ إلى استخدام السلاح إلا حينما يلقى مقاومة من زعماء تلك المدن (٦).

أما حينما وصلوا للهند فقد تخت سياستهم شكلاً عدائياً تجاه سكان تلك المدن الساحلية الإسلامية؛ فعاثوا فيها قتلاً وأسراً وسلباً؛ لا سيما وقد وصلوا إلى غايتهم الاستعمارية بالوصول إلى الهند؛ يشهد بذلك كتابات المعبري الذي كان معاصراً لتلك الفترة والتي ضمنها كتابه عن أفعال البرتغاليين الوحشية في السواحل الإسلامية (٧).

وبالإضافة إلى الربان المسلم الذي استعان به فاسكو من بداية رحلته؛ فقد دأب منذ ارتياده السواحل الشرقية لإفريقيا أن يطلب من الحكام المسلمين لها صراحة بعض الربابنة المسلمين للإرشاد في طرقات البحر؛ وهذا اعتراف منه بالسيادة البحرية للربابنة المسلمين؛ فيذكر صاحب اليوميات أنه عقب إحدى ولائم دي جاما مع أحد الحكام المسلمين «رجاه أن يزوده باثنين من المرشدين البحريين ليذهبوا معنا وقد وافق الحاكم على ذلك شريطة أن نكافئهم فقدم القائد لكل منهما ثلاثين مثقالاً من الذهب ومعطفين خوفاً من تغطية الرأس بشرطه ابتداء من اليوم الذي تلقيا فيه هذه المكافأة لا يغادران سفننا معاً، وإنما إذا غادر أحدهما تحتم على الآخر البقاء»(٨)، وهو ما يعكس مدى إصرار فاسكو على وجود الربابنة العرب المسلمين في كل مرحلة من مراحل رحلته التي لم يعلم عنها شيئاً؛ ويزيد اعتراف كاتب تلك اليوميات بفضل العرب على أوروبا في علم الملاحة بقوله: «إن الربابنة المسلمين قد نبهوهم إلى كثير من الأخطار؛ وأنهم لولاهم لتعرضوا للقتل على ساحل شرق إفريقيا».

وتذكر اليوميات أن السياسة الودية التي دأب عليها حكام المسلمين في شرق إفريقيا في مقابلة البرتغاليين مرجعه هو اعتقادهم بأن سفن دي جاما إنما هم أتراك موفدون من قبل السلطان العثماني.

فضلاً عن ذلك يحدثنا كاتب اليوميات عن أن فاسكو دي جاما اصطحب أيضاً رجلاً وابنه في سفنه قد عزما على الذهاب إلى مكة؛ وكانا قد أتيا إلى تلك السواحل الشرقية لإفريقيا كدليلين بحريين لإحدى السفن؛ ولا ريب أنه قد استفاد من خبرتهما الملاحية في إمداده بالمعلومات التي يريدها؛ بل ربما أن دي جاما بما لديه من قدرة على الإقناع أقنعه على الذهاب معه في رحلته وإرشاده إلى الهند (٩).

وهكذا يتضح لنا أن ابن ماجد لم يكن الملاح العربي المسلم الوحيد الذي ساعد دي جاما في رحلته وإنما كان هناك مسلمون كثيرون آخرون ساعدوه منذ انطلاق رحلته؛ كما يبدو واضحاً أنه تلاعب ببعض الحكام المسلمين في شرق إفريقيا موهماً إياهم بأنه حاكم تركي موفد من قبل السلطان العثماني وبناءً عليه كان يطلب الإمدادات دائماً بالملاحين المسلمين نظراً لجهلهم بتلك المنطقة في سبيل تحقيق الهدف الأكبر وهو الوصول إلى سواحل الهند.

أيضاً من الدلائل الهامة التي أوردتها اليوميات عن ازدهار علم الملاحة الإسلامية هو نشاط حركة التجارة الإسلامية والتي انعكست على ملابسهم حيث وصفت اليوميات ملابس المسلمين بأنها «ملابس فاخرة ومشغولة محلاة بالذهب والفضة»؛ حيث كانت حركة التجارة مع بلاد المغرب الإسلامي مزدهرة جداً على حسب وصف اليوميات لذلك (١٠).

زد على ذلك أن كاتب اليوميات أقر بوجود أربع سفن ضخمة محملة بالذهب والفضة والملابس والقرنفل والفلفل والزنجبيل وأطواق فضية محلاة بكثير من اللآلئ واليواقيت وغيرها (١١)؛ موضحاً بأن سكان تلك المدن الساحلية من المسلمين الأثرياء، ويستخدمون كل هذه البضائع؛ بل زادت حماسة البرتغاليين عندما علموا أن بعضاً من تلك البضائع من إنتاج البلاد التي يقصدونها (الهند)؛ بل أصابهم العجب عندما علموا أن معظم تلك البضائع يتاجر المسلمون فيها فحسب بل يملأون منها السلال لفرط توفرها لديهم (١٢)؛ وأقر كاتب اليوميات أن كل تلك المعلومات كانت بفضل ترجمة البحار المسلم الذي صاحبهم؛ والذي كان واقعاً في أسرهم ويبدو أنه صاحبهم كربان بحري في مقابل إطلاق سراحه فيما بعد.

هذا ووصف كاتب اليوميات مراكب المسلمين الضخمة بأنها سفن ضخمة قليلة السطوح وهي بدون مسامير وإنما مربوطة بالحبال والألياف، وأشرعتها مصنوعة من الحصير وسعف النخيل (١٣).

ومن أبرز الدلائل على ازدهار علم الملاحة العربية الإسلامية هو استخدامهم للآلات الملاحية والتي أقر صاحب اليوميات بوجودها على هذه السفن الإسلامية الضخمة، وعبر عن ذلك قائلاً إن: «لدى بحارتهم إبراً مغناطيسية يوجهون بها سفنهم ولديهم ربعيات وخرائط بحرية» وهذا النص بشهادة كاتب اليوميات يعكس مدى التقدم الملاحي عند المسلمين بشهادة الغرب الأوروبي بوجود الآلات الملاحية والخرائط البحرية لدى الربابنة المسلمين (١٤).

هذا وشغل الباحثون المحدثون أنفسهم بقضية هامة، ولو قدر لليوميات أن تكتمل بوصول دي جاما للهند لأماطت اللثام عن ذلك الموضوع؛ ألا وهو إرشاد الملاح العربي ابن ماجد فاسكو دي جاما للهند مما أكسب البرتغاليين حديثاً فريداً قلب موازين التجارة العالمية آنذاك وتسبب في سقوط دول كانت مزدهرة يوماً ما؛ كالدولة المملوكية التي تلقت ضربة قاصمة باكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح.

والمطلع على نص اليوميات يتضح له أن دي جاما اعتاد على الاستعانة بالملاحين المسلمين في رحلته حول إفريقيا كما سبق ذكره؛ خاصة وأن سواحل المحيط الهندي وجزره وسواحل إفريقيا كانت معروفة جيداً للعرب وبتفصيل كبير بينما كانت مجهولة تماماً بالنسبة للأوروبيين عامة والبرتغاليين خاصة حتى أواخر القرن الخامس عشر الميلادي؛ بدليل ما ورد في كتابات المسعودي وابن الوردي؛ ناهيك عن أن العرب كانت لهم خرائط ومرشدات ملاحية تفوق في وقتها ما كان مستعملاً عند الأوروبيين.

ويبدو واضحاً أن البرتغاليين قد بذلوا جهوداً مضنية في سبيل التعرف على علوم العرب الملاحية والإفادة منها قبل أن يقدموا على اكتشافهم الهام وكانوا يسعون للحصول على هذه المعلومات والإرشادات بكل الطرق المشروعة وغير المشروعة، خاصة وأن الصراع كان على أشده في هذا القرن بين الإسبان والعرب.

ومن نافلة القول أن اليهود لعبوا دوراً خطيراً في نقل أفكار ومعلومات العرب إلى الأوروبيين، خاصة وأنهم كانوا يعيشون في الأندلس ويتحدثون العربية والفارسية والأندلسية، وكانوا يعملون بالتجارة جالبين من المغرب الجواري والغلمان والديباج والسيوف ويتحركون بتجارتهم عبر البحر المتوسط حتى يمضوا إلى السند والهند وكثير منهم كانوا عيوناً وجواسيس للبرتغاليين فمكنوهم من الحصول على الرهمانجات والخرائط العربية والمعلومات الملاحية التي مكنت الأوروبيين من تحقيق اكتشافاتهم البحرية الهامة (١٥).
بيد أن بعض المستشرقين دأبوا غالباً على إثارة بعض الأمور التي من شأنها طمس دور العرب المسلمين وفضلهم على الغرب الأوروبي في شتى المجالات؛ ففي علم الملاحة نجد جواو دي بروش مختلفاً عن أقرانه يسعى إلى إثبات أن الربابنة المسلمين لم يكن لهم دور في إرشاد البرتغاليين إلى الهند بل الفضل برمته يرجع إلى الهنود!! (١٦).

على أية حال ظل فضل العرب على أوروبا لا ينكر في علم الملاحة بشهادة اليوميات التي كتبها البحار المرافق لرحلة دي جاما والذي استعان كما ذكرنا بالملاحين المسلمين خلالها؛ حتى وصل إلى مالندي وتصادق مع ملكها بالهدايا ـ كالعادة ـ بغية الحصول على معلومات توصله إلى سواحل الهند، وطلب منه ـ كعادته أيضاً ـ أن يدله على مرشد يصحبه إلى الهند فأرسل إليه «ربانا مسلماً» (١٧) ويذكر المستشرقون كيف أن دي جاما أصابته الدهشة لمعلومات الربان العربي وخاصة بعد أن أطلعه على خرائط وآلات عربية تستعمل في رصد النجوم، والطريف أن دي جاما أراد أن يتباهى بنفسه أمام ابن ماجد فأطلعه على إسطرلاب خشبي قطره نحو ٦٠ سم كان يأخذ به أرصاده وعلى بوصلة ملاحية وربعية، إلا أن ابن ماجد لم يبد أي دهشة؛ بل إن دي جاما فغر فاه حينما أطلعه ابن ماجد على إسطرلاب عربي من المعدن وعلى آلات مربعة وأخرى مثلثة من الخشب كان يأخذ بها أرصاده، وكذلك على خرائط ملاحية عربية ممتازة موضح عليها خطوط الطول والعرض؛ مما دفع دي جاما بأن يسرع في الإبحار بهذا الربان الماهر الذي وجده متفوقاً في معارفه ومعلوماته معتمداً في إبحاره على وسائل وأدوات أكثر تقدماً مما يعتمد عليه الأوروبيون، فوصل إلى الهند بنجاح وسر بسفنه في كل كتب عهد مرور ٢٢ يوماً في يسر وسهولة (١٨).

وهنا نصب المؤرخون المسلمون المعاصرون لتلك الفترة جام غضبهم على ابن ماجد نظير قيامه بتلك المهمة التي أرشد خلالها دي جاما إلى ثروات الهند؛ فها هو النهروالي يذكر النص الغريب بتلك الوقعة بقوله: «وقع في أول القرن العاشر الهجري من الحوادث الفوادح

دخول الفرنقال ـ يقصد البرتغال ـ اللعين من طائفة الإفرنج الملاعين إلى ديار الهند، وكانت طائفة منهم يركبون من زقاق سبتة في البحر ويلجون في الظلمات ويمرون بموضع قريب من جبال القمر، وهي مادة أصل بحر النيل ويصلون إلى المشرق ويمرون بموضع قريب من الساحل في مضيق أحد جانبيه جبل والجانب الثاني بحر الظلمات فيه مكان كثير الأمواج لا تستقر فيه سفنهم وتنكسر ولا ينجو أحد، واستمروا على ذلك مدة وهم يهلكون في ذلك المكان ولا يخلص من طائفتهم أحد إلى بحر الهند إلى أن خلص منهم غراب إلى الهند، فلازالوا يتوصلون إلى معرفة هذا البحر إلى أن دلهم شخص ماهر يقال له أحمد بن ماجد؛ صاحبه كبير الفرنج وعاشر في السكر فعلمه الطريق في حال سكره، وقال لهم: لا تقربوا الساحل من ذلك المكان وتوغلوا في البحر ثم عودوا إليه فلا تنالكم الأمواج، فلما فعلوا ذلك صار يسلم من الكسر كثير من مراكبهم فكثروا في بحر الهند» (١٩).

ويبدو أن الشكوك أحاطت برواية النهروالي الفريدة ما بين معارض لها باعتبار أن تلك الحادثة لم يرد لها ذكر في مؤلفات ابن ماجد التي صنفها بعد تلك الحادثة (٢٠)، بل يرى أحد الباحثين أن النهروالي قد افترى قصة إرشاد ابن ماجد لدي جاما، وأنه أراد أن يبعد عن بلاده عار إرشاد ملاح منها وهو المعلم كان أو كانا كالدي جاما؛ مستدلاً على ذلك بأن ابن ماجد لا يمكن أن يشرب الخمر (٢١). بيد أنه من المثير للعجب أن الذين اعترفوا بفضل العرب ممثلاً في ابن ماجد وإرشاده لدي جاما هم البرتغاليون أنفسهم الذين دأبوا على الإشارة إلى استعانتهم بملاحين مسلمين في رحلاتهم إلى سواحل الهند حتى وإن لم يذكروا أسماءهم صراحة مقرين ذلك في مؤلفاتهم (٢٢)؛ ناهيك عن أن أحد المستشرقين المحدثين أوضح أن المعلم كاناكا ما هو إلا لقب يطلق على المعلم الأول في البحار أو المتمكن في علوم البحار ويقصد به الملاح العربي ابن ماجد (٢٣).

وإذا جاز لنا أن نذكر الجانب المضيء في قصة ابن ماجد فلم لا نعتبر البحار المسلم ـ بما بثه الإسلام وتعاليمه من روح التسامح إزاء الطوائف الأجنبية الأخرى ـ صورة مضيئة نقلت للغرب الأوروبي حديثاً فريداً كان علامة بارزة آنذاك ـ رغم ما ترتب على ذلك من سياسات مشينة من قبل البرتغاليين فيما بعد ـ، وكيف لنا أن نتنصل من ابن ماجد ونلقي باللوم عليه في تلك المهمة، والأولى أن نلقي باللوم على الغرب ـ الآخر ـ الذي دأب على سياسة الخداع حتى إذا ما تمكن من الوصول لهدفه انقلب على من عاونه من المسلمين فحدثت من البرتغاليين فظائع عقب وصولهم للهند من أعمال القتل والأسر والسلب في المدن الساحلية مما ندى لها الجبين بشهادة المؤرخ المعبري المعاصر لتلك الأحداث.

صفوة القول أنه مهما حدث من مواقب وخيمة من الغرب الأوروبي ممثلاً في البرتغاليين في حق بلدان السواحل الإسلامية، فالفضل كل الفضل للعرب المسلمين وعلم الملاحة العربية فيما وصل إليه البرتغاليون وإذا كان قد نسب إليهم ذلك الحدث الفريد الذي يعد نقطة فارقة في النهضة الأوروبية الحديثة؛ وهو اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح بالوصول للهند بالدوران حول إفريقيا؛ فيكفي العرب فخراً ـ من خلال مؤلفات الغرب الأوروبي القديمة والمحدثة ـ أنهم كانوا أصحاب الفضل في توصيلهم إلى الهند بدءاً من البرتغال ووصولاً إلى الهند؛ وهو ما فتح عليهم أبواب التجارة على مصراعيها لتنعم بسلع الشرق التي كانوا لا يعرفون عن أكثرها سوى الاسم فقط ـ وإغراق الأسواق الأوروبية بها؛ وليس أدل على الذين زعموا أن اكتشاف البرتغاليين طريق رأس الرجاء الصالح قد سحب البساط من تحت أقدام العرب المسلمين وآذن بشمس مغيبهم من أن الملاحة العربية لا تزال سائرة على قدم وساق إلى الآن في ربوع البحار والمحيطات بين إفريقيا الشرقية والصومال وشبه الجزيرة العربية وشبه القارة الهندية وجزر المالديف.

الهوامش:

(١) Eric Axilon, South African explorers, selected and introduced by Eric Axilon, London ١٨٥٤. p١٨.
وذكر مؤلف هذا الكتاب أن نص اليوميات استعان به مصدر بعنوان:
Diario da Viagem de Vasco de Gama, Fascimile do codic original, vol. 1, Livararia Civilizacao 1945.
وتم ترجمة نص محتوى اليوميات إلى العربية بواسطة عبد الرحمن عبد الله الشيخ في مطبعة صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٠.

(٢) عبد الملك عودة، السياسة والحكم في إفريقيا، القاهرة ١٩٥٩، ص٧١؛ شوقي الجمل، تاريخ كشف إفريقيا واستعمارها، القاهرة ١٩٨٠، ص١٧٦ حيث صدرت عدة قوانين منها قانون سنة ١٥٠٤ الذي حرم

حمل أواقتناء الخرائط التي تشير إلى طريق الملاحة جنوبي الكونغو إلى الهند.

(٣) روم لاندو، الإسلام والعرب، ت: منير البعلبكي، دار العلم ـ بيروت ١٩٧٧، ص ١٢٦.

(٤) مجهول، يوميات فاسكودي جاما، ت: عبدالرحمن عبدالله الشيخ، القاهرة ١٩٩٥، ص ٤٤.

(٥) مجهول، يوميات فاسكو دي جاما، ص ٤٤.

(٦) انظر عن مظاهر تلك السياسة في اليوميات في صفحات: ٢١، ٣٣ـ٣٤، ٣٦، ٤١، ٤٣، ٤٦ـ٤٧، ٤٨، ٥١.

(٧) انظر بالتفصيل عن أفعال البرتغاليين المشينة في سواحل الإسلامية في المعبري، تحفة المجاهدين في بعض أخبار البرتغاليين، تحقيق: أمين توفيق الطيبي، طرابلس ١٩٨٧، ص ٧٧ ـ ٩٠ وهو مؤرخ معاصر لتلك الفترة من الأحداث ويوضح مدى استخدام البرتغاليين لقوة المدافع النارية في البطش بالمسلمين والعيث في بلادهم قتلاً وأسراً وسلباً.

(٨) مجهول، يوميات فاسكو دي جاما، ص ٤٧.

(٩) مجهول، يوميات فاسكو دي جاما، ص ٤٩ ـ ٥٠.

(١٠) مجهول، يوميات فاسكو دي جاما، ص ٤٥.

(١١) مجهول، يوميات، ص ٤٥.

(١٢) مجهول، يوميات، ص ٤٦.

(١٣) مجهول، يوميات، ص ٤٨. وقد أوردت المصادر الإسلامية أن عدم استعمال المسلمين لمحيط في صناعة السفن مرجعه إلى أسطورة تقضي بأن الجبال المحيطة بالبحار تحتوي على معدن المغناطيس الذي يجذب تلك السفن إلى الشواطئ فتتحطم، بيد أن تلك الآراء ذات مسحة خرافية ولعل استخدام الحبال والألياف في صناعة السفن حتى ترسو تلك السفن الضخمة بكل سهولة ويسر على الشواطئ دون التعرض للكسر كون الألياف والحبال تتميز بالمرونة وتحمّل الصدمات، انظر من خلال المصادر عن تلك السفن والأساطير المحيطة بها في: ابن جبير، رحلة ابن جبير، تحقيق: وليم راتب، ليدن ١٩٠٧، ص ٧٠؛ المسعودي، مروج الذهب، ج١، ص ١٥٣؛ أنور الرفاعي، النظم الإسلامية، دمشق ١٩٧٣، ص ١٦٠؛ سعيد عبدالفتاح عاشور وآخرون، دراسات في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، الكويت ١٩٨٥، ص ١٩٢.

(١٤) مجهول، يوميات، ص ٤٨؛ بركات محمد، ابن ماجد والملاحة العربية، القاهرة ١٩٩٠، ص ١٥.

(١٥) كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي، ج٢، ت: صلاح الدين عثمان، موسكو ١٩٥٧، ص ٥٦٣.

(١٦) عادل يوسف سيد، العرب والملاحة في شبه الجزيرة الأيبيرية، أعمال المؤتمر الحادي عشر للاتحاد الأوروبي للمتخصصين في الدراسات العربية والإسلامية، يابرة ١٩٨٦، ص ٢٤ ـ ٢٥.

(١٧) أنور عبدالعليم، ابن ماجد الملاح، سلسلة أعلام العرب، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٥٢.

(١٨) غرانج، موسوعة تاريخ العلوم العربية، ج١، بيروت ١٩٩٧، ص ٢٩٦؛ بركات محمد، ابن ماجد والملاحة العربية، ص ١٠٣ ـ ١٠٤.

(١٩) النهروالي، البرق اليماني في الفتح العثماني، الرياض ١٤٢١هـ، ص ١٦٥؛ كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي، ج٢، ص ٥٧٠ ـ ٥٧١.

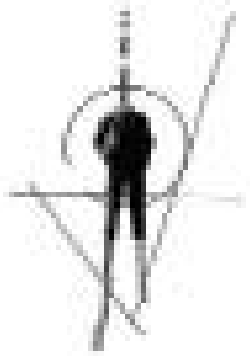
(٢١) محمد محمود، المؤرخ النهروالي وابن ماجد الملاح العربي، حوليات كلية الآداب جامعة الملك آل سعود، ج٦، ١٩٧٩، ص ٥٥ ـ ٦٧، ويبدو أن هذا الباحث قد استند إلى تبريرات كراتشكوفسكي فيما يتعلق بشرب الربان المسلم ابن ماجد للخمر كونه أرشد البرتغاليين إلى الهند دون وعي منه. انظر بالتفصيل: تاريخ الأدب الجغرافي، ج٢، ص ٥٧٠ وحقيقة أن مسألة شرب الخمر في التاريخ الإسلامي من المسائل المعقدة حيث عرف عن كثير من الخلفاء والوزراء والكتاب شرب الخمر، بل إن المؤرخ النواجي حاول حصر أسماء من تناول الخمور من الخلفاء والأمراء إلا أنه لم يستطع إلى ذلك سبيلاً لكثرة أعدادهم. انظر بالتفصيل عن هذا الأمر: النواجي: حلية الكميت، القاهرة ١٢٩٩هـ، ص ٢٦ وما بعدها.

(٢٣) كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي، ج٢، ص ٥٦٩ ـ ٥٧٠.

موت الدادائية

ذلك التعبير النابع من فوضى الحروب

مالكولم كولي
ترجمة: د. علي الصكر*



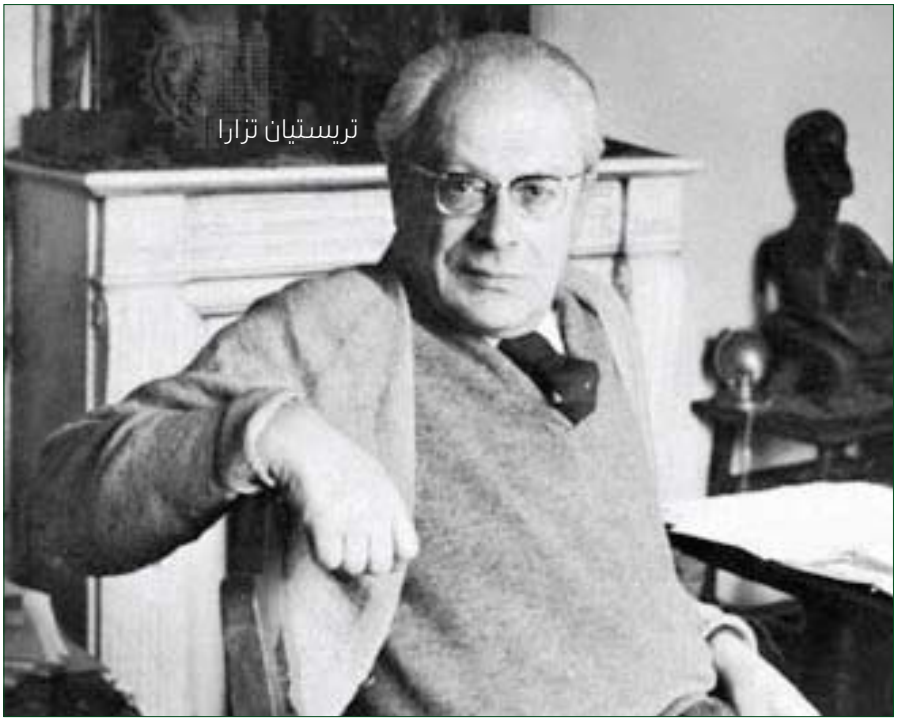
يقول تريستيان تزارا إن الدادائية ولدت عام ١٩١٦م في كباريه فولتير في زيوريخ وهناك شيء من الخلاف حول هذا التاريخ والمكان أيضاً لكن كلمة تزارا تبدو هي الحاسمة فهو مؤسس الدادائية. وتزارا روماني الجنسية ضئيل الحجم ينحدر من عائلة من التجار الأغنياء تعلم في فرنسا وسويسرا واتخذ الفرنسية كلغة أم. إنه لمن المناسب تماماً لهذه المدرسة الجديدة في الأدب والفن أن تتأسس في كباريه على يد شاب مغترب تماماً حتى إنه لا يستطيع التحدث بثلاث كلمات بلغته الأم.

١ ـ موجز تاريخي للدادائية (١)

ومن المناسب أيضاً أن الحركة ستنتقل بنفسها إلى ضفتي السين. لكن تزارا كان لا يزال في سويسرا عندما كتب بيان الدادائية في آذار عام ١٩١٨م. في ذلك الوقت كان أندريه بريتون ولويس أراغون اللذان سيصبحان فيما بعد الزعيمين للحركة ـ يخدمان في جبهة القتال وعندما عاد هؤلاء الجنود الصغار إلى الوطن بعد الهدنة انضموا إلى فيليب سوبولت وبول إيلوار وآخرين ليصدروا مجلة (الأدب) التي أصبحت تعرف حال صدورها بمجلة الدادائية. وفي بداية العام ١٩٢٠م. وجهوا الدعوة رسمياً لتريستيان تزارا لزيارة باريس.

كانت تلك فترة الظهور الهائل للدادائية وفي حفلة نهارية في ٢٣ يناير قدم تزارا إلى الجمهور قرأ صوت عالٍ مقالة من صحيفة

بينما كان جرس كهربائي يرن باستمرار، لذا لم يستطع أحد من الحضور أن يسمع ما قال. عقد تجمع آخر في الكرأند بالاس في الشانزليزيه حضره عدة مئات من الناس. كتب تزارا بعد ذلك في مقالة المجلة (فانتي فير): (من المستحيل الجزم بما شعر به



تريستيان تزارا

الجمهور لضبط وقفتهم أو هو وقفتهم بتصرفات غير متوقعة وضحك عارم....

لبيانات قرأها ستة أشخاص في نفس الوقت. كتب في الصحف أن رجلاً مسناً لم يتمالك نفسه وخرج عن طوره وأن البعض أطلق مسحوقاً ملاعناً فوق الجمهور وأن سيدة حاملاً أخرجت خارج القاعة. بعد شهرين، في مسرح العمل، اضطر ألف ومئتان من الناس إلى العودة أدراجهم: كان هناك ثلاثة أشخاص لكل مقعد. كان المسرح خانقاً. كان المتحمسون من الجمهور يحملون آلات موسيقية لمقاطعتنا. رمى أعضاء الدادائية من الشرفات نسخاً من صحيفة معادية للدادائية تدعى (نن) وصفتنا بالمجانين وصلت الفضيحة إلى مستويات لا يمكن تخيلها إطلاقاً. لكن الفضيحة كانت أعظم في (سيل كيفو) فلأول مرة في التاريخ لم يقذف الناس بالبيض والفواكه والبنسات فقط بل بشرائح اللحم أيضاً. كان ذلك نجاحاً هائلاً).

وفيما إذا كان الجمهور قد عبر عن استمتاعه بلغة شرائح اللحم أو استحسانه فإن الدادائية قد راجت أنها تناسب تماماً عالماً تحكمه الحرب وتنشر فيه الفوضى بواسطة (رجال مجانين ذوي ميول عدائية). حان الوقت الآن لحركة أدبية تضاهي السياسيين في جنونها. ظهرت مجاميع الدادائيين في عموم أوروبا وفي كل مكان كرروا نفس التصرفات الطفولية والوقاحة لقد لعبوا بعنف بالفن والسياسة والدم. في برلين كان للدادائيين دار نشر ومجلات خاصة بهم ونادٍ دادائي قدم فوراً إلى الأضواء مواهب كبيرة ـ يرى تزارا أن مسيراتهم الاحتجاجية العديدة ساعدت على نشوب الثورة الألمانية. في كولونيا سمحت السلطات المدنية لجماعة مغتربة بإقامة معرض دادائي في حمام عمومي مجاناً وبحلول عام ١٩٢٢م كان هناك دادائيون في كل عواصم أوروبا وحتى في موسكو كانت المحاضرات تلقى في جامعة تفليس في جورجيا السوفييتية أمام جمهور بروليتاري وعقد مؤتمر عالمي حول الدادائية في فرنسا لكن في هذا المؤتمر الذي أظهر قوة الحركة كان هناك فصل واضح بين أولئك الذين رغبوا بنقل الدادائية إلى الحياة

العامة، وأولئك الذين كانوا تواقين للتعبير عن اشمئزازهم بمزاح علني دون الالتفات للبوليس. كانت علاقات الصداقة والنصرة تقطع ويلقى بالاحترام والتحفظ بعيداً. وفي اللحظة التي تبدو فيها الدادائية أكثر نجاحاً كانت تحتضر من القلب وفي الحال كنت حركة جديدة تحل محلها: السريالية التي كانت هي أيضاً تحدث فضائحها الخاصة بها وتعدمنا صريها. ويستطيع المرء أن يكتب: «هنا ترقد الدادائية ١٩١٦ ـ ١٩٢٤».

لكن تاريخ الدادائية كان في الواقع أطول من ذلك بكثير كان وجودها يعزى إلى سلسلة من المدارس الأدبية التي بدأت قبل منتصف القرن التاسع عشر. كانت هناك مدرسة ثيوفيل كويته «الفن من أجل الفن»، وكانت هناك المدرسة الطبيعية (أو جزء منها على الأقل وهو ذلك الذي يضم فلوبير والإخوة كونكورت) وكان هناك البرناسيون والشعراء الرمزيون في فرنسا والرمزيون في إنجلترا وجماعة ما قبل الرفائيلية وجمالية أوكسفورد وجماعة الكتاب الأصفر وتتصاعد الحركة. كان هناك ما بعد الانطباعية والتكعيبية (وهي مدارس أدبية وفنية متناظرة) والكلاسيكيون الجدد والخياليون، وفي إيطاليا المستقبليون. وفي إنجلترا التجريديون. وفي أمريكا التصويريون. وفي ألمانيا التعبيريون. وفي روسيا البنائيون ـ ولاتزال العجلة تدور أسرع فأسرع، لذا فإن فناناً فرداً مثل بيكاسو قد يؤيد عدة مدارس كما يغير المرء سترته. وبعد ذلك وعلى قمة هذا التطور الطويل جاءت الدادائية مثل فصل أخير في مسرحية يضفي شيئاً من الهزل على الفصول السابقة.

كان أدموند ولسون أول ناقد أمريكي يرى أن موجة منفردة قد تمكنت من الصمود عبر

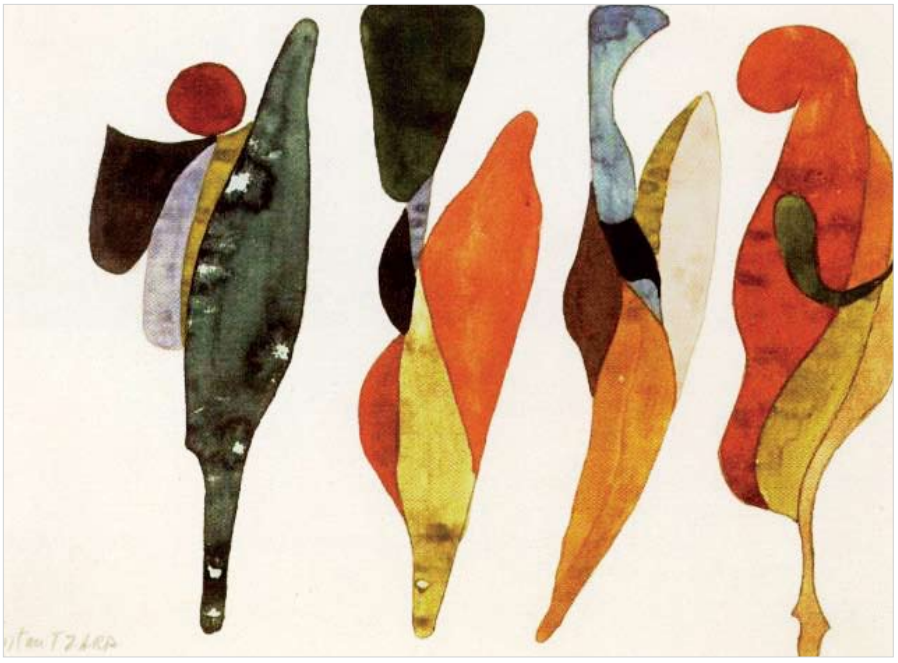
ثمانين عاماً من الاتجاهات والمدارس المتصارعة. في كتابه (قلعة أكسل) يرى ولسون أن مصطلح (الرمزية) كان واسعاً جداً ليغطي هذه الحركة الأدبية بأجمعها. كان كتابه رائداً بشكل لافت فلم يكتب أحد قبله عرضاً وتفسيراً أفضل عن بيتس وجويس وبروست ولم يقتصر على النقد التفسيري فقط، بل تناول هؤلاء الكتاب (قلعة أكسل) ضعفاً واضحاً في البناء، ففي منتصف الكتاب يغير ولسون نظرته للموضوع (الرمزية) ورغم أنه يستمر في وصفها بنفس الاسم فإنه يتحدث في الواقع عن شيئين مختلفين ففي الفصل الأول يناقش الرمزية بصورة أولية كـ (طريقة)، كمحاولة تعني عند دراستهم بعناية اتحاداً معقداً للأفكار يتمثل بمزيج من الاستعارات ـ للتوصل إلى مشاعر شخصية فريدة كنه في نهاية الكتاب يتحدث عن الرمزية كموقف وإيديولوجية في الواقع و(طريقة حية) تمتد من قبل سلسلة من الكتاب. لقد أدى هذا الإدراك المتغير للموضوع بولسون إلى ارتكاب خطأين مكملين إن (الطريقة) الرمزية أقل أهمية مما يرى وقد كان تاريخها أقصر وأثرها أقل في الأدب العالمي لكن (الموقف تجاه الحياة) الذي عزاه إلى بيتس وفاليري كان أيضاً نفس موقف الكثير من الكتاب الذين لايمكن اعتبارهم رمزيين بالمعنى التقني وعلى مر التاريخ أثر هذا الموقف ليس فقط في شعراء وروائيين من مدارس مختلفة، بل وأيضاً في رسامين ونحاتين ومسرحيين وأناس عاديين اعترفوا بأنهم ليسوا (مبدعين) أي أنهم غير قادرين على (التعبير عن أنفسهم فنياً).

يكفي مثال واحد لإظهار الاختلاف بين مفهومي ولسون للموضوع ففي الفصل الأول يوضح ولسون أن الرمزية كانت رد فعل تجاه الطبيعة عند روائيين مثل كوستاف فلوبير والموضوعية الباردة عند شعراء مثل ثيوفيل كويته ولكن لاحقاً عندما يصف الفلسفة الاجتماعية المضادة المرتبطة مع الرمزية نجد أن كويته كان أحد مؤسسيها وأن فلوبير ربما أكبر حكمائها. ومن السجلات غير الرسمية لذلك الزمن، هناك حكاية تبدو ذات دلالة خاصة إذ تبين أن مذهب الفن يعبر عن نفسه بسرعة كطريقة حياة طريقة حية غير إنسانية بالدرجة الأساس إنها حكاية عن فلوبير وبعض أصدقائه لدى زيارتهم لإحدى دور الدعارة في روين وفي رهان، وأمام الجميع يمارس فلوبير فعلاً فاضحاً دون أن يضع قبعته أو يرمي السيجار من فمه. إن دلاله الحادثة هنا أكثر من مجرد التفاخر القبيح إنها تعبر عن ازدراء عنيف لكل ما يعد مقدساً من قبل المجتمع كما لو أنه يقول للنبلاء في وقته (أنتم تعتقدون أن الحياة لها معنى وأن فعل الحب مقدس، ومع ذلك فإنكم جميعاً لاتستطيعون كتابة قصيدة شائعة واحدة ولاحتى أن تميزوا الجمال في جملة نحتت بصبر على الرخام).

كما أن فلوبير يعلن أن لاشيء له قيمة لذاته وأن أي شيء خارج عالم الفن يجب أن يرفض بعنف، وقد كتب ذات مرة (أن الفن واسع بما فيه الكفاية ليطغى على كل البشرية).

الحطام بتصميم محسن يجب أن يُحدث التغير دائماً وهناك لحظة معينة يتغير فيها المتغير نفسه من أجل التغيير ليصبح مادة في مذهب.

متوقد دائماً وسيصبح فخوراً معتداً بنفسه مترفعاً على الواجبات العائلية والقوانين القبلية وينتهي به الأمر إلى اعتبار نفسه (مبدعاً) (٢).



ورغم أن مثل هذا المذهب قد ينتج أو أنه قد أنتج فعلاً أعمالاً فنية عظيمة واكتشافات تقنية عبقرية فقد فعل ذلك عبر التضحيات. إن مذهب الفن يجرد من إنسانيته لإنعاش سيرغنية أو لتقديم شخصيات تحوز احترامنا. إن (الشاعر النقي) و(الفنان الأصيل) يمضي متعثراً خلال الحياة وغالباً تحت عبء عصبي وإن كل فنان حديث يستطلع عن أخطاء سابقيه ويحترس من الوقوع فيها بعمل بعض التغيرات النظرية، إنه يعتقد أن القليل من بعد النظر سيؤمن له موضعه إنه يشرع في عمله في تعميق الخندق حول نفسه أو يمحو أعمال برجه العاجي التي هي عرضة للنقد. ومع ذلك فإن الفنانين الأحدث يعيدون بناء

ليس هذا فقط هو الموقف الذي يفرضه مذهب الفن في مسيرته الحتمية نحو غاياته. فعندما ينظر إلى الفن ككيان منفصل عن عالم البشر العاديين فإن ذلك يتبعه ازدياد ترفعه بوضوح. وسيتضاءل العالم شيئاً فشيئاً في عيني الفنان وسينجذب الفنان مغناطيسياً نحو نفسه حيال العالم الباهظ. إن هذه المواقف ستفرض أخرى وسيعامل الفن ككيان مكتف ذاتياً وكعنصر لا ينتجه العالم ولا يستجيب له وسيصبح الفن صعباً وبلا جدوى، مبهماً وغامضاً. وسيتحرر من كل العوامل الداخلية عليه، وبالأخص من المعنى والمنطق والعقل والأخلاق وسيصبح (شعراً لقياً) وسيتعزز استقلال الفنان في بلاغة

لكن هذه الوظيفة المتميزة هي قيد أيضاً. فالمبدع لا يستطيع أن يكون ناسخاً ولا أن يكتفي بإعادة إنتاج الطبيعة وأن لا يستفيد من إبداعات غيره من الفنانين بل وأن لا ينسخ إبداعاته الشخصية وأن أي مبدأ يجب أن يترك للتلاميذ المستجدين.

إن الفنانين الأصلاء يجب أن يتنبأوا دائماً ويستكشفوا وأن يشقوا طريقهم نحو أقطار جديدة للعاطفة وليس بمقدورهم العودة إلى الأرض المتوارية دوماً خلف حدود المعقول. لقد تم تفويضهم للمضي قدماً لأن يكتشفوا وأن يتركوا اكتشافاتهم وراء ظهورهم، وأن يتقدموا أسرع فأسرع في كل الاتجاهات.

ومع ذلك فإن هذه الطرق والاتجاهات المتناقضة ستستمر في التشعب والتفرع نحو الجهات الأربع وكلها تنبثق في البداية من مبدأ بسيط مفهومه أن الفن مستقل عن العالم ومتفوق على الكائنات الحية. من هذا المبدأ ولدت المدارس المتناحرة والبيانات التي يلغي أحدها الآخر. ومن هذا المبدأ أيضاً تشكل سير الشعراء والروائيين الكبار والطموحات التي يطمحون إليها مثل محاولة هوسمان البناء جنة مصطنعه وهروب أرزا باوند المجنون من معجبيه وطموح جيمس جويس لإبداع عمل عبقري ومحاولة بروست لاسترجاع ماضيه الشخصي في أطول رواية كتبت على الإطلاق. كل هذا يعود إلى مذهب الفن وحتى أنّ تخلّي فاليري عن الفن هو تطور لذلك المذهب. هناك نوع من القانون يحكم مثل هذه التطورات على مدى عمر الثقافة المعينة التي تحدث فيها على الأقل وهو أنه ليس هناك إلهام أو توجه للعقل البشري يكشف عن نفسه في ثقافة فيسمح له بالاختفاء إلا بعد أن تطرق كل الطرق التي يفتحها إلى النهاية وليس قبل أن تثبت النهايات تناقضها وعدم جدواها وليس قبل أن ينتهي كل بحث الباحثين إلى لاشيء. وبالنظر عبر منظار السنين فإن العملية تبدو منطقية تماماً مثل نمو شجرة. يستطيع المرء القول إن حركة الدادائية ونهايتها كلتاهما تنعكس في أدب غوستاف فلوبير (٣).

٢ ــ خطبة فوق قبر

ولكن ما الذي كانت تعنيه الدادائية؟ لم يستطع الكثيرون الإجابة عن هذا السؤال بشكل جدّي وحاول الدادائيون أنفسهم تجنب ذلك كان ازدراؤهم للجمهور رمزاً للوضوح والمنطق الذين يعبدهم الجمهور في فرنسا عظيماً لدرجة أنهم لم يكادوا يحاولون أنفسهم على تقديم تفسير ما (مبدئياً، أنا ضد البيانات) قال تزارا (كما أي ضد المبادئ.. إن شرح شيء ما هو للإنسانية للمغفلين). (الدادائية ليس لها معنى) ومع ذلك فإن هذه الحركة التي ليس لها معنى طبعت بيانها وقدمت تفسيراتها وعرضت فلسفتها بنفس القدر الذي تكره فيه الفلاسفة. لقد وصلت الدادائيه إلى نقطة خلف حدود المنطق، لكنها وصلت إلى هذه النقطة بطرق منطقية تماماً وفي كل الاتجاهات، كانت تحمل إلى النهاية المواقف الموروثة مما أطلقت عليه مذهب الفن.

كانت الدادائية ــ على سبيل المثال ــ الغاية القصوى للغموض. وكان هذا الاتجاه ينمو لمدة نصف قرن من الزمن وسوف يحمله جيمس جويس إلى نقطة يتوقع فيها من قارئه أن يجيد عدة لغات وأن يلم بميثولوجيا كل الشعوب وجغرافية بلدانها لكي يستطيع أن يفهمه. وحملته كر تروده شتاين إلى أبعد من ذلك حيث بدا أنها تكتب هراء ليس إلا. ومع ذلك لم يكن هراء بحتاً إذ إن المرء يشعر أنه يستطيع فك الكثير من طلاسمه لو كان لديه المفتاح ولكن عند قراءة قصيدة دادائية فمن العبث البحث عن أي مفاتيح للألغاز، إذ إن الشاعر نفسه قد يمتلكها إن باب المعنى مغلق وموصد إحكاماً وقد رمى المفتاح بعيداً. كانت الدادائية أيضاً غاية ما تمّ التوصل إليه عبر البحث الطويل من (الفن المطلق) و(الشعر النقي). وقد كان بيان الدادائية جاداً وواضحاً عند مناقشة هذا الموضوع:

الرسام الحديث يخلق عالماً... الفنان الحديث يحتج أنه لا يرسم بعد (أي أنه يعيد الإنتاج

The Constructivist and Dadaist congress 1922 مؤتمر الدادائيين والبنائيين في فايمار ١٩٢٢

رمزياً أو وهمياً) لكنه يبدع مباشرة، في الحجر وفي الخشب وفي الصخر والفولاذ والصفيح يحرك الأنظمة التي يمكنها التحول في كل الاتجاهات بواسطة الريح الصافية لحسه الآني. إن كل عمل تصويري أو جمالي بلا جدوى..... النظام ـــ الفوضى والأنا ـــ لا أنا والتأكيد ـــ النفي كلها انعكاسات سامية لفن مطلق، بلا زمن وبلا ضوء، بلا تنفس، بلا سيطرة. لفن شأن شخصي يفعله الفنان لنفسه وأن أي عمل فني يمكن فهمه هو نتاج صحفي وليس فناناً.

إن الدادائية، في الفن والحياة هي غاية الفردية إنها تنكر أي أسس نفسية مشتركة لدى الإنسانية جمعاء. لا وجود لعواطف مشتركة بين البشر جميعاً، ولا قانون يخضعون له كلهم وليس هناك حتى وسائل اتصال مؤكدة بين إنسان وآخر. لقد كانت الأخلاق فخّاً (وباء العقل) ليس هناك حقيقة ثابتة (وإن المنطق هو تعقيد زائف دائماً وكل ما يتطلع إليه المرء زائف). باختصار ليس هناك شيء حقيقي أو واقعي سوى الفرد يتبع نزواته الفردية والفنان يركب حصانه المقدس: دادائيته.

لكن العالم لا يمكن أن يتلاشى بمجرد نكران واقعيته. ولقد بقي العالم ـ وبالأخص الجمهور الفرنسي ـ قوة معادية ينبغي محاربتها ونبذها وازدراؤها. أما الكتاب الذين يحاولون إمتاع هذا الجمهور فهم لا يستحقون سوى الازدراء فهم ليسوا إلا مرتزقة في حرفة الأدب ولا يدركون أنهم يخونون المثل. إن هذا الازدراء للجمهور وللكتاب الجماهيريين كان دائماً تقليداً في مذهب الفن، ولكن تم التأكيد عليه من قبل الثورة التي أعقبت الحرب (العالمية الأولى) وحملته ومضت به الدادائية بعيداً إلى أقصى درجات معاداة الإنسانية. يقول الدادائيون (إن العالم، وقد ترك بيد اللصوص وقطاع الطرق، هو الآن في حالة عدوانية وجنون كامل... ليصرخ عالياً كل إنسان: هناك الكثير من التدمير والرفض ينتظر الإنجاز.. يجب أن نكنس ونتطق) كان نفور الدادائيين عميقاً لدرجة أنهم لم يعودوا يثقون بالكلمات للتعبير عنه: يجب أن تختفي البيانات وتحل محلها المظاهرات وأن تحل الأفعال محل القصائد. (أنا أعلن معاداة كل المؤسسات الكونية، وأعلن كفاحاً مريراً بكل أسلحة النفور الدادائي. إن كل نتاج للنفور والاشمئزاز يمكنه أن يصبح نفياً للعائلة وهو: دادائية، وأن يرفع المرء قبضته محتجاً بنية التدمير هو: دادائية).

في مقطوعاته مثل هذه من المستحيل عدم ملاحظة وجود الروح الصليبية. فالدادائية رغم ازدرائها للحكمة، فقد انتشرت بفضل الحكمة والموعظة ومن هذا المنطلق كانت الدادائية النهاية لعملية طويلة وعلى مدى قرن تقريباً كان الفنانون يقاتلون ضد ضرورة أن تمتثل أعمالهم لقوانين القبيلة. لقد اقتبس الدادائيون من العديد من الفلاسفة الرومانسيين الألمان المبدأ القائل بأن علم الجمال منفصل كلياً عن علم الأخلاق (أن الفن ليس له علاقة بالأخلاق).

ونتيجة لمحاكمات شهيرة حول روايات وأعمال فنية فقد نجحوا في أن يجعلوا هذا المبدأ يعترف به جزئياً من قبل المحاكم ونسبة من الجمهور وبعد تحقيق هذا النصر بدأوا بالادعاء بأن قوانين الجمال تتفوق على قوانين الأخلاق التي تفرضها الكنيسة والدولة. لكن الدادائيين ذهبوا إلى أبعد من ذلك فقد مضوا إلى حد الإيمان بأن الأخلاق العامة يجب أن تتلاشى وتضمحل. وأن القانون الوحيد الذي يجب أن يجبر الفنان على الامتثال له هو القانون الخاص به: قانون الفن.

ذلك القانون لا يطبق على كتبه ورسومه فحسب، بل يجب أيضاً أن يتحكم بمسيرته وروؤاه عن العالم. (أن تكون مغامراً)، وأن تكتشف وتستكشف في الحياة كما في الفن هي الصيغة الحتمية الملزمة. إن (الحياة الجيدة) إذا ما تم التوصل إليها ستكون جديدة، مدهشة مجردة بلا هدف عصية على فهم الجمهور وسوف تستحق كل الصفات التي تطلق على عمل دادائي كبير.

ثمة موقف آخر يساعد في تفسير الأعمال غير القابلة للتفسير التي أنتجتها الحركة الدادائية فأولئك المساهمون فيها لم يكونوا مقادين فقط بالشريعة الصارمة للأخلاق أو الضد أخلاق، بل كانوا أيضاً يهتدون بشعور من الحرية، هذا الشعور الذي يُحمل به وأيضاً إلى أقصى غاياته. فهم يرون أن الفنان الحديث قد حَرر نفسهُ من قيود الأوساط الفنية القديمة ولم يَعد مقيداً إلى صورةٍ أو

كلمة أو رخامة فهو يمتلكُ الحرية في أن يستفيد من أي وسيلة أو مادة قد تجذبُ مخيلته فقد يصنع مثلاً تشكيلاً من رقاصات الساعة وأشكال كروية وعيدان ثقاب ثم يقوم بتصويره (مثل مان راي)، أو قد يقطع صوراً توضيحية من أحد كتالوجات المناجم ويخلطها بشكل حاذق ويعرضها كلوحة (مثل ماكس إرنست الذي باع فيما بعد مثل هذه اللوحات بأسعار عالية). أو قد يكرس نفسه لعمل تماثيل هي صنوف من شمع الأختام ومنظفات الأنابيب (مثل هيدالغو). أو قد يطبع قصائده على مطبوعات إعلانات لمهدئات عصبية أو علاج للسرطان (مثل تريستيان تزارا) أو قد يخترع نظاماً جديداً للتنقيط (مثل ي. ي. كمنغر) أو قد يهجر كل صيغ الفن الشفاهية والجمالية ويستعمل مبادئ التعبير الذاتي في السياسة والأعمال ـ أو المزاح إذا أحب ـ ولأحد له حق النقد في جميع الأحوال.

لقد بدا أن الدادائية كانت تفتحُ عالماً جديداً تماماً للكُتاب، لقد شعروا شعوراً مبهماً بأن كل شيء قد قيل وكتبَ وأن كل مواضيع الشعر والسرد قد استهلكت من قبل الآخرين واستغلت واستنزفت وتركت بلا فائدة لكنهم الآن يستطيعون أن يأخذوا بزمام المبادرة. فها هنا مواضيع وأشياء جديدة تنتظر أن توصف: الماكينة الجديدة، والمذبحة، وناطحات السحاب والحمامات العمومية والعربة والثورة، فبالنسبة للدادائية لا شيء يمكن أن يكون جديداً أو مبتذلاً جداً أو صادماً جداً أو فظاً ليحتفل به الكاتب بطريقته الخاصة. أو أنه قد يضطر إلى هجر الموضوع كلياً أو أنه قد يدخل إلى خشبة مسرحيته ويزيح كل الشخصيات إلى الزاوية كما أنه قد يمتاز بأن له حق إهمال كل حدود الممكن، فإذا كان يكتبُ رواية عن باريس المعاصرة فإنه لا يتردد في أن يقدم قبيلة من الهنود الحمر وأخطبوطاً ووحيد القرن ونابليون أو مريم العذراء معاً.

لقد ظهر فجأة أن كل كتاب الماضي قد استعبدتهم الواقعية وقيدتهم بغرض استنساخ العالم بينما الكاتب الحديث يمكنهُ أن يدير ظهرهُ للعالم وأن يخلقَ آخر جديداً أخاصاً به ويصبح فيه السيد. ها هو حرٌّ أخيراً!... إنه حرٌّ الآن ليطلق العنان لنزواته، بأن يرص شخصياته ويقودها إلى الأمام كما يقود الإسكندر قواته إلى البلاد المجهولة، ولكن في الواقع العملي يثبتُ أن حريته ليست سوى وهم وأن مخلوقاته ليست سوى مسوخ غير آدمية لم ترَ الحياة أبداً، وأنه بالكاد يستطيع أن يقود جيشاً من الأشباح إلى مملكة العتمة.

لا يمكن لأحد أن يقرأ عن الحركة الدادائية دون أن يعجب للتفاوت العبثي وغير المنطقي بين خلفيتها الغنية وإنجازاتها الفقيرة فهنا كانت مجموعة من الشباب ربما من أكثر الشباب موهبةً في أوروبا ولم تكن تنقص أحدهم القدرة ليصبح كاتباً جيداً، أو إذا أراد، كاتباً معروفاً جداً، ومن خلفهم التاريخ الطويل للأدب الفرنسي (الذي عرفوه جيداً) كما أن لديهم أمثلةً جيدة من الكُتاب الأحياء (وقد تأملوهم جيداً)، كان لديهم حب هائل لفنهم وروح متوقدة للتفوق وبعد ذلك ماذا أنجزوا؟ لقد كتبوا عدداً قليلاً من الكتب الممتعة وتأثروا بمثلها واستوعبوا نصف دزينة من الفنانين واختلقوا الفضائح والوشايات وتمتعوا بأوقاتهم، ولا أحد يستطيع أن يكتم دهشته قبل رغم من إمكانياتهم وحماسهم الأخلاقي ومعاركهم حول المبدأ فإنهم لم يفعلوا أي شيء عدا ذلك.

كانت الدادائية دائماً تنطلق بصخب إلى العمل، وكانت هناك التجمعات المبكرة التي وصفت فيما تقدم والتي كان غرضها الرئيس إرباك وإهانة الجمهور ولاحقاً كانت هناك المظاهرة المعادية للدين أمام فناء كنيسة (وقد أُمطرت السماء ولم يستمع أحد للمتحدثين) وكانت هناك المحاكمة الدادائية لموريس ياري التي أدت إلى ظهور الكثير من العناوين الغاضبة في الصحف اليومية، وكانت هناك أيضاً العروض المسرحية مثل ذلك الذي أقيم لمنفعة تريستيان تزارا وانتهى بمعركة على خشبة المسرح مما استوجب تدخل البوليس. وبعد سنوات كانت الحادثة الشهيرة للويس أراغون مع (مجلة الأدب الحديث) حيث توعد أراغون بأنه سيحطم مكاتب التحرير إذا ذكر اسمه على المجلة وقد ذُكر اسمه بالفعل وتحطمت مكاتب التحرير. بعد ذلك هدد أراغون بأن يضرب أي ناقد يكتب عن كتابه الجديد والذي كان بالصدفة كتاباً جديداً ولم يجرؤ أحد من النقاد على الكتابة عنه.

وماذا بعد؟ لقد كانت المظاهر الدادائية غير فعالة لأنها لم تكن موجهةً ضد طبقة معينة، كما أنها لم تكن مدعومة من طبقة معينة، وكانت كل دلالاتها وإشاراتها الموحية تذهبُ هباءً.

هنالك من الدادائيين من أمضى أسابيع وأشهراً في نظم أبيات معدودة من الشعر وإتقانها بوعي تام وقد كانت هذه الأبيات الأكثر حدةً وروعةً في مديح اللاوعي ومنهم من يشتم النقد في مقالات فخمة تزخرُ بأروع الأحكام النقدية واستمر الآخرون يكرسون أنفسهم للكتابة أوتوماتيكياً ونشر نتائج تجاربهم ومسوداتهم دون تغيير حرفٍ واحد فيها على

حذّرعمهم ولفترة من الوقت انتشرت ظاهرة أن يتظاهر أحدهم بكونه مشغولاً أتذكر مثال ذلك الدادائي الذي كان يكتب الرواية تلقائياً ممسكاً بزمام حبكات أربع قصص حب وقصة زواج في آن واحد مقحماً نفسه في أكثر المغامرات شذوذاً وقد انتهى به الأمر في السنة التالية ليتعالج في إحدى المصحات. وقد أصدقُ أن هناك منهم من أبحرَ إلى تاهيتي متبعاً خطوات كوكان وأن آخر استقل الباخرة إلى ريو دي جانيرو وثالث موهوب جداً لكنه لم يكتب شيئاً سوى البطاقات البريدية لأصدقائه. وكان هناك دادائي يجمع علب الثقاب وكانت له أكبر مجموعة منها في العالم، كان شاباً عبقرياً وأنيقاً وقد قرر أن يجربَ حظهُ في أمريكا، ولما كان قد استدان ثمن الرحلة فقد حط في نيويورك بقميص منكمش وحقيبتين هما ملوتين برسائل التقديم قدمَ بعض الرسائل واشتغل في تعبئة الخمور ولما وجد الصنعة مزدحمة تزوج من فتاة أمريكية وأدمن المخدرات ثم انتحر. كان ذلك جاك رايكون الذي أصبح بعد موته قديساً دادائياً، قبل وفاته بقليل أعلنت جماعةٌ من الدادائيين السابقين هجرها للشعر مفضلةً الشيوعية وكانوا جادين بهذا الشأن لكنهم لم يكونوا واثقين من أن الحزب الشيوعي سوف يتقبلهم إذ أظهر الشك في أنهم سرعان ما سينحرفون في اتجاه آخر. لقد أصبح القليل جداً منهم شيوعيين بحدود تلك حكاية أخرى ولكن الغالبية منهم كانوا ينتظرون الثورة وفي أثناء انتظارهم هذا كانوا يقضون الوقت في العراك فيما بينهم.

لكن العامل الممتع في نزاعاتهم أنها لم يكن بالإمكان تجنبها فقد كانت صراعات مبدئية موروثة في الحركة منذ البداية. لقد قلت إن الدادائيين ولدوا بقيم أخلاقية بغيضة. لقد آمنوا أن الحياة يجب أن تكون مغامرة طائشة وأن الأدب يجب أن يتحرر من الدوافع غير النقية وخصوصاً من العوامل التجارية. لذا فإن كتابة مقالة لمجلة تجارية (مثل مقطوعة تريستيان تزارا إلى مجلة فانتي فير التي اقتبستها) كانت تمثل الخطيئة تجاه الشبح المقدس ولكن في الواقع العملي لم يستطع الدادائيون فعل ما يعضون به. لم يكن بمقدورهم العيش في مجتمع حر ولا أن ينتموا إلى الطبقة الحاكمة للمجتمع. كان معظمهم شباباً فقراء من عوائل من الطبقة الوسطى يكدحون في الحياة وآجلاً أم عاجلاً سيكون عليهم أن يتنكروا لمبادئهم السامية إذ لم يرض الكثير منهم بخيار الموت جوعاً. أما الأعضاء المتشددون فقد شُجبوا واستنكروا فعل الآخرين وفي النهاية أُجبروا على التراجع وشجبوا هم أنفسهم؟ بدأت الدادائية تتفتت إلى قطع أصغر فأصغر. وإحدى هذه القطع وأكبرها أصدرت بيان السريالية واشتهرت لفترة وجيزة واكتسبت بعض المناصرين لكن عملية التفتت استمرت وبعد عدة سنوات لم يكن قد بقي من الكتاب المرموقين في الحركة سوى لويس أراغون الذي كان الأكثر شهرة ونشاطاً بين الدادائيين وأندريه بريتون ذي الشخصية اللامعة. كان الاثنان صديقين منذ الطفولة لكنهما اختلفا في النهاية مثل الآخرين حول قضية مبدئية. ويستطيع المرء القول إن الدادائية ماتت بسبب المبدأ. لقد أقدمت على الانتحار. أما بالنسبة لمذهب الفن ذلك الاتجاه الواسع الذي كانت الدادائية غاية تجلياته فيبدو أنه يصبح أكثر شعبية وأخيراً كتسب المزيد من الأنصار حتى عندما كانت الدادائية على فراش الموت. لم يكن كتاب هذا المذهب الأوائل مقروئين بكثرة لأن كتبهم كانت عصية على فهم القارئ الاعتيادي لكنهم مارسوا تأثيراً كبيراً وحظوا بمكانة لائقة. ويلاحظ أدمون ولسون أن شهرة كتاب ما بعد الحرب العالمية الأولى كانت (تعيد الأسباب إلى خارج نطاق الأدب). فقد أفرزت الحرب شعوراً من عدم الثقة بالساسة عند الأوروبيين وأصبح العقل الغربي حاضناً مناسباً لأدب غير مبالٍ بالأحداث وغير مهتم بالجماعة وقد تشوش الكثير من الكتاب ذوي الفكر الاشتراكي بعد الحرب وفقدوا عقيدتهم بالنتيجة بينما حافظ آخرون على شكيمة لا تهزم مثل بيتس وجويس وبروست ومع ذلك فإن مذهب الفن كان يقترب من نهايته هو أيضاً، لقد لعب دوراً هاماً في الأدب لما يقرب من قرن كامل في فرنسا أولاً ثم في كل العالم الغربي وقد أسهم كثيرون من المبدعين لأن يسموا بأنفسهم ويكتبوا كتباً عظيمة على سبيل التضحية للحفاظ على مُثل الشعر والرواية وأن يشرعوا في البحث عن المطلق في ما وراء تخوم الأدب. وقد واصل ورثتهم البحث بضراوة أكثر. ولقد أصبح واضحاً بعد الدادائية أن كل المسالك المنحرفة قد طرقت إلى النهاية، والتي كانت هي نفسها دائماً، كل طريق منها يقود إلى عبث لا نهائي. بعد الدادائية، اكتمل الدور التاريخي للحركة وبقي يشبحها فقط وهكذا عندما ماتت الدادائية فإنها لم تمت وحدها. وهذه الحقيقة تكفي لبيان أهميتها بعبارة أخرى إن كل مذهب الفن قد مات معها ودفن في نفس القبر

هـوامش المترجم

(١) المقال هو الفصل الخامس من كتاب الناقد مالكولم كولي: عودة المنفي وعنوان الكتاب باللغة الإنجليزي:
Exiles Return
Malcolm Cowely
Penguin Books ltd. Harmond sworrh. England: ١٩٧٦

(٢) في الأصل creator والتي معناها خالق.

(٣) اضطررت هنا إلى أن أحذف صفحتين من الأصل لكونهما تتحدثان عن أعمال غير معروفة للقارئ العربي وتستشهد بشخصيات هامة رأيت أنه يعيق عملية استيعاب النص المترجم.

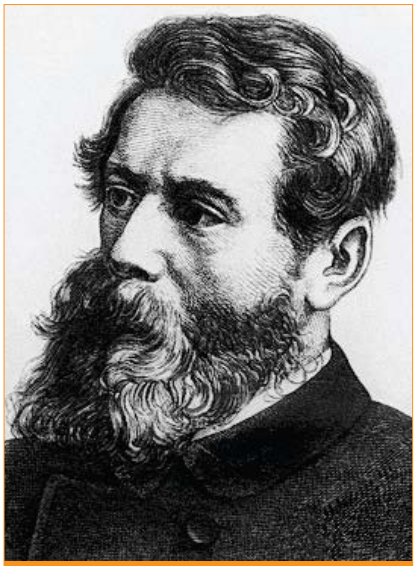
فورباخ .. زكي نجيب ..

إشكاليات التوظيف البصري للتراث

محمد السمّوري

إن أول بواكير التوظيف البصري تجلت بنشوء ما يعرف بمسرح الصورة، حيث يتخذ المسرح من الصورة بعداً جوهرياً في خطابه المسرحي، إذ يتم استثمار فضاءاتها الجمالي والشفافي لأقصى حدّ، وشحنها بالدلالات التعبيرية، وقد سعى مسرح الصورة برأي حسين السلطاني إلى النأي بعالم الصورة وفتح مدياتها الدلالية عبر إعادة هندستها التي تجنح نحو التجريد والغرائبية، متخذة من الخيال مجالاً حيوياً يدفع بالصورة لبلوغ هذه التخوم، حتى لكأن هذا النأي والإرغام يحدث كرد فعل لإيجاد تمايز واختلاف بين الصورة المسرحية في مسرح الصورة وبينها في غيره من الاتجاهات والأساليب، وبموجب هذا النأي والتحوير والتخليق أصبحت للصورة دلالة جديدة ومحمول ثقافي جديد يفتح مدياتها التعبيرية ومفهوماتها الدلالية عبر تغميض عيون إقسارها على لعب دور جديد يتساوق والمنطلقات الفكرية لمسرح الصورة ويتماهى مع نظمها النظرية عند هلم جرا، بعد أن مرت بكل عمليات التفعيل متطابقة مع مضمونها الأولي المضمون السائد في الاتجاهات المسرحية الأخرى بل غدت وبفعل انقلابها على ذاتها نقيضاً لنفسها، فها هنا قد أصبحنا إزاء صورة جديدة بالمرّة تحمل تاريخ أعبائها، ومن أبرز ما يؤخذ على مسرح الصورة: الغموض، واتهمت عروض الصورة بتعطيل العقل.

لقد كان الفيلسوف الألماني فيورباخ قد أعلن في القرن التاسع عشر (بأن العالم المعاصر يفضل الصورة على الشيء والنسخة على الأصل، ويقدّس الوهم على الواقع) وهذه الحقيقة النبوءة لفيورباخ تدعونا إلى التفكير في خلق متصورات جديدة لبلاغة الصورة أو جماليات الخطاب البصري في ضوء مستحدثات تكنولوجية الصورة التي تستطيع أن تتشكل في خطاب الحقيقة التي تقدمها الصورة وأن تخدع المتلقي وتزيف الواقع أمام عينيه فهي تراهن على البعد الأيقوني للواقع فتستدعي الموضوعات المجردة واللامعقولة لتحوّلها إلى علامات أيقونية يتجلى فيها الواقع مع الصورة الخيالية التي أضفت عليها القوى الخلاقة للإنسان سمات أسطورية وسحرية، نقول هذا استناداً لما يرتسم في مخيلتنا من انطباعات وأحاسيس متفرقة لقاء مشاهدة صور لكل منا على حدة بما أن لكل صورة لغتها وخطابها وهذا



فيورباخ

الرأي مختلف لخطاب الصورة عما هو مفهوم رواية الواقعية الرقمية حيث تتبدد الأوهام والتصورات المختلقة والمتناقضات البدئية لكل قارئ لعمل روائي وتوفر الجهد والوقت المهدورين بين بدء قراءة الرواية واستقامة التصور النهائي لشخوص الرواية وأحداثها وزمكانيتها، كما تغني الرواية الرقمية عن جهد إضافي يبذله الكاتب في التعريف والوصف والاسترسال لخلق متصورات لدى القارئ.

إشكاليات استلهام التراث:

أ ـ إشكالية المصداقية:

يطرح هذا المبحث عدّة أسئلة مفتاحية لكنها بمثابة المعالجة النظرية لإشكالية المفهوم ومن هذه الأسئلة: ما هي حدود المبدع في الخروج على المادة التراثية؟ وكيف يخرج منها من خلال الخطاب الفني الذي يطرحه وهامش المادة التراثية التي يمكن أن يعمل خلالها المبدع؟ وما هو جوهر الصدق في الإبداع الفني؟ هل الكاتب مقيد بشخصيات التراث أم يمكن تضمين هذه الشخصيات في

صور معاصرة؟ وهل الكاتب ملزم بنقل تفاصيل الحكاية التاريخية أو الشعبية؟ وهل استلهام التراث لابد أن يكون مبرراً بين إحساس الموروث والكاتب؟ وهل الكاتب ملتزم بالتراث كما هو، أم أن له الحق في رؤية التراث كما يناسب تفكيره؟

يرى عبد الفتاح قلعجي(١) أن مصداقية استلهام التراث تتحقق ليس فقط في ارتباطها بالمتغير السياسي والاجتماعي ولكن أيضاً في ارتباطها بالقيم الكبرى مثل الخلق والموت وعلى ذلك فالمبدع ليس محققاً أو مصنفاً للتراث أو ناقلاً للمادة التراثية. ويعتقد الباحث كمال الدين حسين أننا لو تعاملنا مع العناصر التراثية بوصفها رموزاً لها دلالتها في الوجدان الشعبي من أجل إيصال خطاب يعبّر عن هذه الدلالة فيكون من حقنا التعامل مع هذا الرمز بدلالته لأنه على سبيل المثال لو كانت الشخصية الدرامية تتحدد بأبعاد ثلاثة هي البعد النفسي والفيزيقي والاجتماعي فإن هذه الشخصية يضاف لها بعد رابع هو البعد التراثي، وهو الذي يدفع المبدع لاستلهامه أو توظيفه في عمل درامي معاصر يطرح من خلاله رؤاه في قضية معاصرة، لقد دأبت جل الأعمال الدرامية على التوظيف النمطي لشخصية الإنسان الريفي فبدلاً من خلال هذه الأعمال بصورة الساذج والبسيط والمغفل وقد استخدمته بعض الأعمال الدرامية مادة للكوميديا والإضحاك المجاني غير الهادف مما يعكس حالة الاختلاف التاريخية بين سكان الريف والمدينة، ففي الوقت الذي ينظر فيه أهل المدينة إلى الريفيين بهذه الصورة يرى الريفيون أهل المدينة هم من أبناء جلدتهم لكنهم مسلوخون عنهم ولتعويض بعض النقص تجاههم خلقوا ردة فعل سلبية اتجاههم، ولتحقيق مصداقية التراث لابد أن يكون المبدع في حالة وعي تام باللحظة التاريخية التي أبدع فيها العمل الذاتي من جهة، والعمل الفني من جهة أخرى مع الإيمان بأن هناك واقعية لإبداع العنصر الذاتي في أي من أشكاله المرتبطة بالأزمنة، أو اللحظات التاريخية (٢). إن إشكالية المصداقية تبدو أكثر وضوحاً في النُصب التذكارية التي يُتوخى منها الاستحواذ على بصيرة المشاهد فمع الديمومة واللغة البصرية للشكل المتخيل يتم الاستحواذ في المقابل تنتفي الأشكال المتخيلة المرتبطة بالتصورات الفردية.

ب ـ إشكالية التأصيل؟

لقد واجهت إشكالية التأصيل في المسرح العربي مجموعة من التحديات ارتبطت بها منذ بداية تفتح الوعي القومي والسياسي في نهاية القرن الماضي أهمها الإحساس بالضعف أمام التقدم الغربي، ويرى الدكتور حمدي موصللي أننا لا نتعامل مع التراث من وجهة نظر سكونية مصدرها الماضي الذي انتهت وظيفته، وإنما نتعامل معه من موقف حركي مستمر يساهم في تطور التاريخ وتغيّره، فالفكر الإنساني هو خليط من موروثات تراثية منتخبة والتي فرضت وجودها انطلاقاً من جدلية (التأثر والتأثير) وعلى هذا الأساس كل تراث لا يؤكد وجوده وقدرته على الاستمرارية في حركة التاريخ لا يعتبر أصيلاً (٣) إنّ مادة التراث كانت ومازالت مصدراً من مصادر الأدب العربي والإسلامي منذ بداية النهضة وبروز دعوة إحياء القديم وربطه بالحديث، ومهما اختلفت المذاهب بين القديم والحديث، أو بين المعاصرة والأصالة، اعتدالاً أو تطرفاً فإنّ الأدب بفنونه الموروثة والمستحدثة حرص في كل الأحوال على أن ينتخب مادته الأولية من التراث الذي اجتمعت ملامحه لدى كتابنا ومن مصادره المختلفة، التاريخ المدون، والأساطير والقصص، والسير الشعبية.

ج ـ إشكالية اللغة:

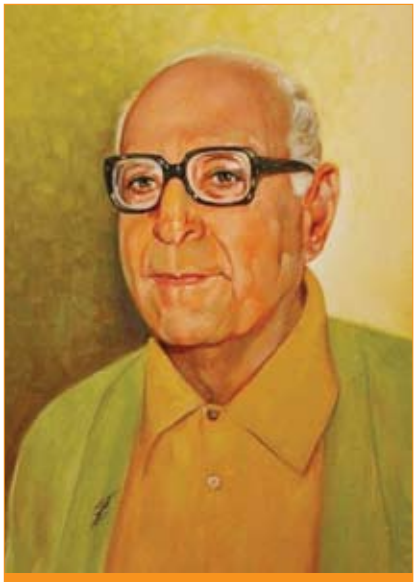
في حين يزعم (جاك بيرك) أن اللغة العربية الكلاسيكية بجزالتها وفخامتها لا تصلح للحوار الدرامي ولا تنسجم مع مستويات التواصل في الخطاب المسرحي ولجوء كتاب المسرح إلى الترجمة والاقتباس من المسرح الغربي حيث إنهم يختلفون في استعمال اللغة لترجمة هذه النصوص المسرحية الأوروبية. ولهذا حاول رواد المسرح العربي تأسيس هوية هذا المسرح المتميز عن الآخر الأوروبي من خلال رجوعهم إلى توظيف التراث الشعبي واستعمال اللغة الثالثة لأنها لغة مسرحية شعبية نابعة من احتفالات الفنون التقليدية، وقريبة من الوجدان الشعبي المحلي، كما أن تراثنا الشعبي الشفاهي يحتوي على لغة شعبية عامّية يستلزم استعمالها في الأعمال المسرحية من أجل التأسيس والتأصيل وذلك لتأسيس لغة مسرحية نابعة من ثقافة الشعب العربي ومعبّرة عن هويته وتراثه لكي يتميز هذا المسرح عن الشكل المسرحي الأوروبي، وهذا الاستسهال للغة الشعبية وتقديمها على أنها اللغة التراثية خلق إشكالية كبيرة هي بحد ذاتها تعبير عن الإشكالية اللغوية التاريخية بين الفصحى والعامّية، ونحن نرى أن الحديث باللغة الوحشية يفقد العمل الدرامي شعبيته وجماهيريته، وكذلك الاعتماد كلياً على اللفظ العامي للغة في العمل الدرامي يضر باللغة في الوقت الذي لا

يؤدي أي خدمة للمتلقي فيجب الاكتفاء ببعض الشخصيات التراثية الضرورية أثناء الحديث بالعاميّة. كما لا يجب التلاعب بالمثل الشعبي كمحاولة تفصيحه لأن ذلك قد يؤدي إلى إيجاد مثل جديد وتشويه المثل التراثي؟

فهذه الأمثال جاءت إلينا على طبق من ذهب من واقع تجارب إنسانية سابقة ومن عقول ناضجة متسعة الآفاق لدرجة أن بعض الأمثال تحوّلت إلى مسائل فقهية وقانونية وأعراف تعزز القيم الاجتماعية حيث رسخت في الوجدان الجمعي، واستمرت في ميدان الحياة المعاصرة بقوة وثبات، فلا يجوز تحريفها بزعم تفصيحها وتهذيبها وتشذيب.

أشكال التوظيف البصري للتراث

إن عملية استلهام الموروثات الشعبية تخضع في حد ذاتها القدرات الفنان الخاصّة في استلهام موضوعه ومسؤولية الفنان الذي يقتبس عناصر أو موضوعات من المأثورات الشعبية لابد وأن تكون محددة في مدى استخدامه هذه العناصر استخداماً جيداً أو صحيحاً تبعاً لوظيفتها الأساسية في الإبداع الشعبي، لذلك كان من الضروري أن ينتبه الفنان الذي يستخدم هذه المادة ويقتبسها إلى مدى أصالتها في الإبداع الشعبي، كما أنه من الضروري أيضاً أن يتعرف إلى معنى دلالات وخلفية الموضوعات الشعبية التي يتناولها في أعماله الفنية المحدثة حتى لا يدفعه حماسه وانفعاله الفني إلى استخدام عناصر وموضوعات شعبية هي في حقيقتها إبداع شعبي أصيل ولكن استخدامها في غير موضعها وموضوعها يقلل من قيمتها أو يغير من دلالتها أو يفسد من وظيفتها بل قد يسبب هذا الاستخدام الخاطئ زعزعة أصالتها


زكي نجيب محمود

الإساءة إلى المجتمع نفسه مع مراعاة أن كل عنصر من عناصر الإبداع الشعبي مرتبط بغيره وكل مادة من مواد الموروثات الشعبية متصلة بغيرها رغم تميُّزها (٤) ومن ضروب التوظيف البصري:

أ ـ الفنون التشكيلية:

ينقسم النقاد والدارسون في مجال الفن التشكيلي حول جدوى استلهام التراث بين مؤيد ومعارض ويرى المؤيدون أن الإنسان لابد أن لا يتخلى عن عبق الماضي مع اصطحابه إلى الحاضر، ليظل موجوداً في المستقبل وبدفاعية هؤلاء المؤيدين يظل التراث واقفاً صامداً لأجيال كثيرة قادمة والفريق الآخر يرى أنه لابد أيضاً من تقديم التراث الحديث متضافراً مع نسيج الحياة المعاصرة بكل ما فيها من أحداث نعيش فيها لتكون بمثابة الشواهد التراثية الحديثة للأجيال القادمة وأنهم صانعو تراث المستقبل وليسوا مستهلكين لأحداث تاريخ الماضي السحيق.

يرى أحمد عبد الكريم أستاذ أسس التصميم الإسلامي بكلية التربية الفنية ـ جامعة الملك سعود (٥) أن التراث وإن كان لابد من استلهامه فلابد أيضاً من إعادة قراءته ليس فقط للنقل والتقليد بل لدفعه إلى الأمام من خلال قنوات للاستلهام يحملها الفنان المعاصر بكل ما لديه من خبرات حياتية وفلسفية وتقنية، الأمر الذي يضمن له استمرارية روح التراث مع واقعه الحاضر المعاش وكثير من الفنانين قد يقعون داخل حلقة التراث ويظل الواحد منهم سجيناً له كثقل حضاري لا يستطيع الفكاك منه إلا إذا استطاع استلهام روحانية التراث كفكر فلسفي له جذوره التي تستطيع استيعاب المناخ الحضاري الجديد، فينبت منه إرث ثقافي جديد. وقد استطاع المفكر والفيلسوف (زكي نجيب محمود ـ ومحمد عمارة) وغيرهما إنتاج تلخيص بليغ يحمي المفكرين والفنانين والشعراء المتعاملين مع التراث من مغبة الوقوع على أعتاب التراث الثقافي مستسلمين له دون عناء.

ب ـ المسرح ـ السينما ـ التلفزيون:

علاقة المسرح بالتراث قديمة منذ أرسطو، ومروراً بشكسبير، وتوفيق الحكيم وسعد الله ونوس، وألفريد فرج وغيرهم.. ذلك لأن المسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساساً على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور في ظرف زمني محدد يستند العرض المسرحي إلى توظيف السينوغرافية التراثية وتقنياتها الإحالية ومكوناتها الجمالية والاستعانة بالمستنسخات التناصية التي ترجعنا إلى أجواء الماضي في تقاطعاتها مع الحاضر والمستقبل وتحضر الذاكرة بأشكالها الفطرية وظواهرها الدرامية واللعبية التي تشكل ما قبل المسرح لتؤشر

إلى التواصل بين الأجيال الغابرة والأجيال الحاضرة(٦).

المخرج الألماني «بريخت» عالج عبر منهجه الملحمي الواقعة التاريخية في غلاف من الواقع الذي كان يعيش فيه معتمداً كسر تداولها التقليدي في استفزاز واستنهاض وإيقاظ ذهنية المتلقي، إن صياغة هذا الموروث الشعبي صياغة فنية يجب ألا تطمس معالمه ولا تفرغه من محتواه الرئيس في نفس الوقت الذي لا يقف به إلا لحظة زمنية لم يقف بها هو أصلاً من قبل، وعلى ذلك فالمسرح الشعبي الذي نستهدفه هو ذلك المسرح المتفجّر من ذات النبع الذي تفجّرت منه كافة موروثاتنا الشعبية، وما زال تتفجر، بنبع الوجدان الشعبي ومستهدفاً التأثير بالإيجاب في العقلية الشعبية مسرح يعي المعاش ويسعى لتغييره(٧) وبالرغم من تعدد كتّابنا المسرحيين الذين تعاملوا مع التراث ومادته وصوره المختلفة فإن المرء لا يستطيع أن يغفل أن ثمة خصائص وعلامات في النص المسرحي تميّز بين كاتب وآخر فهناك من يتعامل مع الموروث الشعبي كمادة تاريخية ساكنة تفتقد ديناميكية الأحداث وفاعلية التأثير وهناك من يتعامل مع هذه المادة كمواقف وحركة مستمرة تساهم في تطوير التاريخ وتغييره(٨)، وركز المخرج الإنجليزي بيتر بروك على ثقافات الشعوب البدائية وممارساتها الاحتفالية في تأسيس منطلقاته مسرحية تحاول من خلالها تأكيد المسرح كلغة يمكن أن يتشارك في فهمها أناس من أجناس مختلفة إن قراءة واستلهام الموروث الشعبي بما فيه من أشكال ومظاهر تحقق لها خصوصية تتفرد بها في إطار البحث عن الوسائل التي تخصخص شكلاً يستثمر الظواهر الجوهرية في الحياة الإنسانية مستبعداً لها هو شكلي أو سطحي مركزاً على مقومات تفرزها حياة الشعب فتشكل ممارسات وأفكاراً وأوضاعاً توحي بنقلة اجتماعية مميزة عن الفترة التي سبقتها(٩).

وانطلاقاً مما تحمله صور الماضي ذات التفاعلات الاجتماعية يمكن أن تصاغ برؤية مسرحية تكون مصدر إتباعات لقراءات تتماثل مع المتعارف عليه في معادلة العرض لاحتوائها على مكان العرض ومتفرج يتلقى المادة على الرغم من أنها تفسر موروثات الشعب وتمنحها ملامح جمالية فضلاً عن المعاني التي تبث من خلالها كالتحريض ومحاولة التغيير أو الوعظ والإرشاد وهنا تبرز الحاجة لتسليط الضوء عليها وذاكرة التاريخ العربي حافلة بها، ومنها:

أ ـ المقامة:

(وهي في أصلها أدب تمثيلي يؤديه ممثل فردي ويعتمد على حضور الجماعة في مكان ما وتحمل غالباً عناصر المحاكاة وتعرض موضوعاتها في أسلوب الحوار وفي كل مقامة قصة لها بداية وتطور الذروة والحل فيها)(١٠).

ب ـ الحكاية الشعبية:

وهي (عالم قائم بذاته يمتاز بسحره الخاص وله قوانينه الخاصة يمتزج فيه الحاضر بالماضي وفيه تلتقي حضارات عصور مختلفة ومفاهيم أزمنة متباعدة(١١) بما يحقق النقل الآلي لها الخاضع لعوامل التلقي وظرفية المكان في إيصال المضمون مضافاً إليه الروح الجديدة التي يسبغها عليها ناقلها وليس في إثارتها للمتعة والترفيه غاية أساسية بل تأخذ وظيفة أخرى، فهي مرآة تعكس أفكار الشعب وحكمته لنضج الحياة وما يطفو عليها من دروس تصلح أن تكون

بريخت

موضوعاً للعبرة والاعتبار والتذكر)(١٢) فهي في ضوء ذلك درس أخلاقي يفسّر سلوك وحركة الماضي وتشكل مادة تواصلية يكتسبها الأفراد تعاقبياً وموضوعها يستقى من التاريخ ومن أخباره، وأحداثه الواقعية والخرافية من الأبطال الأسطوريين لأجل العبرة والفائدة، يجد الحاكي فيها (الشخصيات المقنعة وغذاء للخيال من جن وأساطير وخرافات ويلعب فيها الخيال دوراً فيخرجها عن الحدود الملزمة بحدود الواقع).

جـ ـ السير الشعبية:

والتي تصوّر بطولات ومغامرات وتطلعات أفراد صُوروا بقدرات خيالية وإمكانية في تحقيق طموحاتهم التي يرومون الحصول عليها والذي يميز الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية عن غيرها من الموروثات أن (ليس لها مؤلف معروف ولكن رواتها أنفسهم يشتركون في الإضافة عليها دون الإخلال

بالتسلسل الأصلي لحوادثها (١٣).

د ـ الطقوس الشعبية:
وهي ممارسات لفئات شعبية في مناسبات وميرافقها من تقاليد ومعارف وممارسات وأهازيج ورقص، كالأعياد، والخطوبة، والزفاف، والعراضات، والطهور، والوفاة، والحصاد، وطقوس الصوفية كالمولوية، وسواها التي تعكس ثقافة الشعب وهذا ما يعرف بالمسرح الشعبي.

محمد عمارة

هـ ـ التراث الغنائي:
كالموشحات، والقدود، والموليا، والعتابا، والنايل، والسويحلي، والميجنا، وأغاني الرباب، والحداء، وغيرها. على أن تراعى الاختلافات الموضوعية في الأداء واللفظ والإيقاع لهذه الفنون بين البيئات الجغرافية. من جهة وبين فئات ألوان الطيف الاجتماعي من جهة أخرى.

أما في السينما والتلفزيون فالمجال أرحب بما يتوفر فيهما من إمكانات وقدرات فنية، فيمكن توظيف الحكاية والأسطورة، والطقوس الشعبية والسير الذاتية وإنتاج الأفلام التسجيلية والوثائقية وتظل إشكالية التوظيف في هذا المجال أكثر تعقيداً إن لم نقل تختصر كل إشكاليات المسرح ومنها أفلام (الفانتازيا التاريخية) التي لا تنتمي إلى التراث بأي شكل من الأشكال، كما تبرز هنا إشكالية جديدة مصدرها الصورة المرئية وتأثيرها في الخيال ـ وهو ما بدأنا به في مطلع بحثنا.

المـراجع والمصـادر

(١) سعد أردش ـ ندوة التراث الشعبي والمسرح منشورات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي الأول ١٩٩٤.

(٢) المرجع السابق.

(٣) التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي د. حمدي موصللي
http://www.masraheon.com/a108.htm

(٤) http://www.anhaar.com/vb/showthread. php?t=21226
مجلة أنهار الأدبية بقلم: صادق إبراهيم صادق ٢٠٠٧/٣/٩.

(٥) متوفر في:
http://pr.sv.net/aw/2006/September2006/arabic/pages058.htm

(٦) محاضرة الدكتور عبد المجيد شكير يوم السبت ٢ امايو ٢٠٠٧م في مهرجان المسرح الأمازيغي الاحترافي بالدار البيضاء الذي نظمته جمعية تافوت.

(٧) متوفر في: http://www. doroob. com/?p=17644lj,tv ـ د. جميل حمداوي.

(٨) د. مصطفى رمضان.. توظيف التراث ـ إشكالية التأصيل في المسرح العربي، عالم الفكر.. المجلد ١٧، العدد ٤، وزارة الإعلام ـ الكويت ١٩٦٧.

(٩) د. عزالدين إسماعيل.. توظيف التراث في المسرح، مجلة فصول، مجلد (١) العدد الأول.. أكتوبر ٨٠ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٠.

(١٠) فاضل خليل: أسباب غياب الخصوصية في المسرح العربي، مجلة فن، العدد، بغداد، ب. ت.

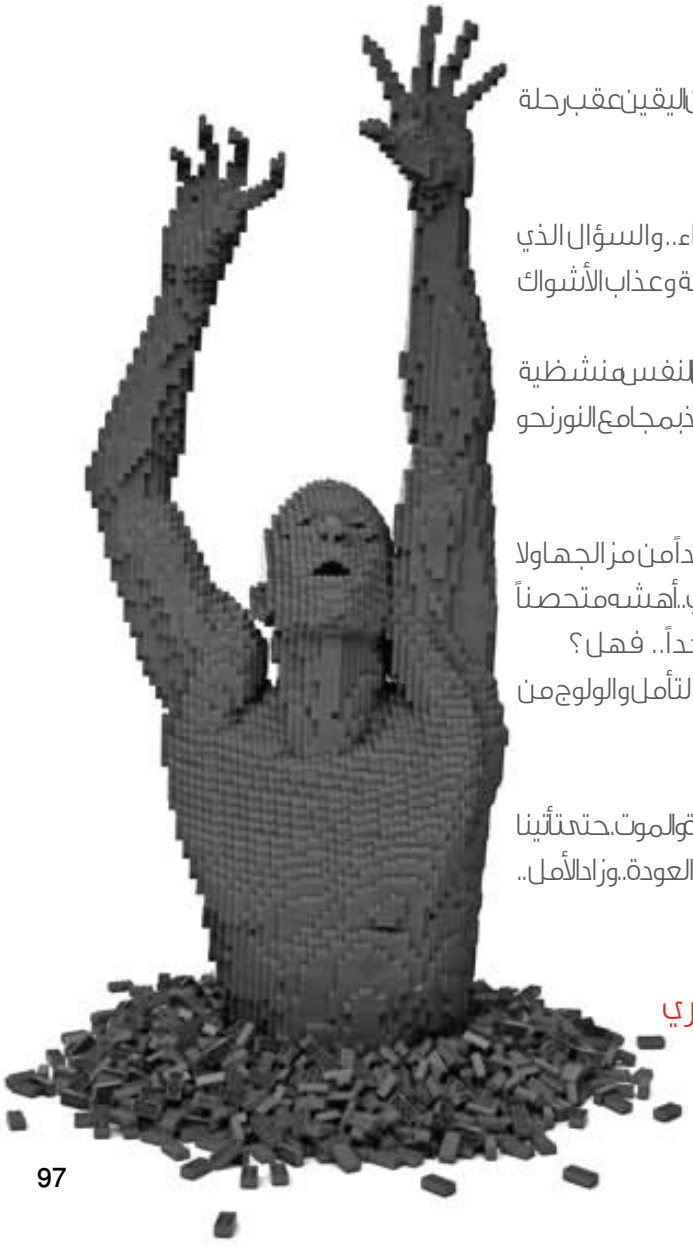
(١١) فائق مصطفى: في ذاكرة المسرح العربي، مجلة آفاق عربية، ط١، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ١٩٩٠.

(١٢) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، الكويت، مطابع يقظة (سلسلة عالم المعرفة ـ العدد ٢٥ لعام ١٩٧٨).

(١٣) شوكت عبد الكريم البياتي: تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩.

احتراقات الغربة

حين يراودني..أهشه متحصناً بإرث العمر الذي يفردون هوادة..مستسلماً أنا لبشريتي التي تقودني إلى اللحظة الأخيرة التي بدأت منذ الصرخة الأولى، الإعلان الأول، فأكبر وأصغر..أتطاول وأتضاءل في آن..مثل غيري يتركّز البحث الحياتي على اكتمال اللامعقول وننسى جميعاً أو نتناسى أفول السيادة..وأفول الاحتكام..وأفول النور المتوهم في تمام لحظة الاكتمال المشتهى وفي مسيرة عدم الاكتمال أبداً نتيقن دوماً أننا لسنا أحراراً..ولا نملك سوى الظاهر والحقيقة أكبر وأعمق وأبعد ولكننا لا ندركها..لا نعيها نحن جميعاً مجردها من فيوضات ليست لنا ولا نملكها ولا نخلقها، نحن دوماً نتخبط بين الحضور والغياب نحمل لواعج التغرب والترحال، من الحصافة أن نبكي والأكثر عقلاً هو الذي يبكي حين البداية ويبكي قرب النهاية..ويبكي حين تتلعثم خطواته.. ويبكي حين الفرح.



وعلى أجنحة البكاء أطير إلى ظلال النور المأمول والمشتهى في يقين اليقين عقب رحلة الشوق التي ربما لن تنتهي إلا بنهاية النهاية.

إن احتراقات الغربة والوجد لا يعيها إلا الغرباء رغم أننا كلنا غرباء..والسؤال الذي يجب أن يكون: هل يمكن أن نقطف الثمار إلا بعد تجرع وبال الغربة وعذاب الأشواك المحيطة في الرحلة الأبدية باتجاه الوصول والغاية!!
إضافة إلى أشواك المحيط يبقى الصخر المزنر لحكمة لا نعيها لتظل النفس منشطية ملتهبة باحتراقاتها وبغربة تتعمق وتضرب الوقت والروح..وتأخذ بمجامع النور نحو الأفول البعيد..

غربة أم اغتراب..وجد أم فرح..نور أم ظلام، تلك أبواب لا نتيقن أبداً من مزالجها ولا نعبرها إلا مرغمين وبيقين لا نستطيع فك شيفراته وحين يراودني..أهشه متحصناً بغربتي.. ونور أحلمه في النهاية البعيدة جداً والقريبة جداً.. فهل؟ أم أن بكائي وآلامي وغربتي ستكون حصناً للنجاة وبداية لإعادة التأمل والولوج من جديد على أجنحة غير احتراقات الغربة.

وسنظل جميعاً نتحبب في دهشة على الحافة الفاصلة بين الحياة والموت، حتى تأتينا لحظة الوعي بهوان الكدح في الشعاب القاحلة ونتشمم طريق العودة..وزاد الأمل..

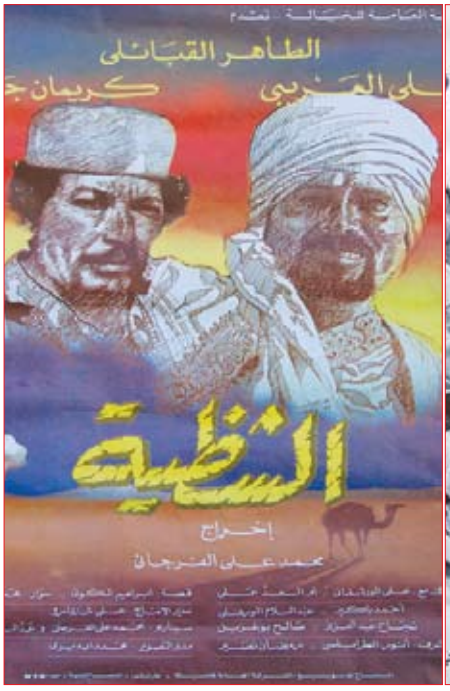
عبدالفتاح صبري

تيار الأفلام القصيرة

تجربة السينما الليبية

عبدالرحمن حمادي

لا أعرف إن كان السينمائيون الليبيون قد ظلموا أنفسهم بعدم قدرتهم على تسويق أنفسهم وأعمالهم إلى خارج ليبيا، أم أن تاريخ السينما الليبية نفسه قد بدا مظلوماً بين هذا وذاك وقع الغبن على السينما الليبية بأنها حتى الآن ليست معروفة إلا نادراً أمام المشاهد العربي مع أن ثمة انطباعاً خفياً لدى المشاهد العربي بأنه توجد سينما غنية في ليبيا، ومرد هذا الانطباع إلى أن أشهر فيلمين عربيين عالميين تم تصويرهما في ليبيا، وهما «الرسالة» و«عمر المختار» لمصطفى العقاد ومع ذلك لا يحظى حتى المهتم برؤية أفلام ليبية، وحتى ضمن الأنشطة الثقافية التي تقيمها الجهات الثقافية الليبية خارج ليبيا تغيب السينما، فما حكاية الغياب أو التغييب بالنسبة إلى هذه السينما؟



البدايات تغييبية

لعل ليبيا تنفرد عن بقية دول المغرب العربي في حقبة الاستعمار الهذه الدول بأن الاستعمار الإيطالي غيّب عنها السينما، وعندما كانت دور العرض منتشرة في الجزائر والمغرب وتونس تجذب الجماهير إليها دهاش السينما، اقتصر الأمر في ليبيا على عدة دور في العاصمة أنشأها الإيطاليون وكانت تعرض الأفلام الإيطالية فقط وبدون ترجمة عربية، ونادراً ما كان يسمح لليبيين بدخول تلك الصالات، وحتى عندما استقلت ليبيا عام 1951 بقيت صالات السينما القليلة مملوكة للإيطاليين، وكمثال حتى عام 1961 كان في طرابلس 13 داراً للعرض منها تسعة للأجانب، وأربعة للمواطنين وكلها تعرض بشكل إجباري في كل أسبوع فيلماً إيطالياً بدون ترجمة عربية، والأفلام الأخرى كانت تتولى شركات إيطالية استيرادها وأغلبها أمريكي أو إنجليزي ونادراً مصري.

هذا التصرف الاستعماري الذي اختلف عن التصرف الاستعماري في بقية الدول المغاربية جعل معرفة الليبيين بالسينما قليلة جداً، ولذلك لم تظهر حتى عام 1969 أي محاولة سينمائية ليبية لإنتاج فيلم بصبغة وطنية اللهم إلا بعض الأفلام التسجيلية الوثائقية التي تم تنفيذها بشكل بدائي وأنتجت بجهود بعض الشباب الليبي المتحمس للسينما ثم في عام 1970 بدئ بإنتاج بعض الأفلام التعليمية ووصل عددها إلى ستة أفلام.

* **الاستعمار الإيطالي غيّب السينما عن ليبيا طوال الحقبة الاستعمارية وكان من غير المسموح للليبيين دخول صالات العرض التي أنشأها الإيطاليون.**

* **مال معظم السينمائيين إلى الأفلام الوثائقية والقصيرة التي لا تتطلب مهارات وخبرات كما يتطلبها صنع فيلم روائي طويل.**

* **تبقى بصمة كبيرة للسينما الليبية بأنها حققت تفوقاً في الأفلام القصيرة وما زالت تصر على البقاء وإثبات الذات**

دخول زمن السينما

وهو دخول متأخر كما رأينا، ولأسباب استعمارية بحتة، ولهذا كان لابد لليبيا أن تدخل السينما بحماس، فأنشئت في عام ١٩٧١ إدارة الإنتاج السينمائي، وجُهزت بأحدث الآلات، والأجهزة، والمعدات اللازمة للإنتاج، فضلاً عن إنشاء معمل حديث لتحميض وطبع أشرطة السينما مقاس ٣٥مم، ١٦مم أبيض وأسود، أما الأشرطة الملونة فكان يجري تحميضها وطبعها في الخارج، وكان من إنجازات تلك الإدارة قيامها بإنشاء وتجهيز مكتبة وسجل خاص للأشرطة السينمائية، جمعت فيه بعض الأشرطة التسجيلية التاريخية التي صورت في ليبيا إبان الاحتلال الإيطالي بواسطة بعض شركات السينما الأجنبية، ويرجع تاريخ تصوير هذه الأشرطة إلى عام ١٩١١، وقد أفادت هذه الأشرطة كثيراً في إنتاج بعض الأفلام التسجيلية الناجحة يذكر منها شريط «كفاح الشعب الليبي ضد الاستعمار» الذي أنتج عام ١٩٧٣.

وتابعت السينما الليبية خطواتها التطويرية في مجال صناعة السينما الوطنية بصدور قانون إنشاء المؤسسة العامة للخيالة في ١٣ ديسمبر ١٩٧٣ التنتقل السينما الليبية بذلك إلى مرحلتها الثانية، التي تعد نقطة التحول والانطلاق، حيث أنشأت المؤسسة العامة للخيالة معملاً حديثاً للصوت مجهزاً بأحدث الأجهزة والمعدات اللازمة للتسجيلات الصوتية ٣٥مم، ١٦مم ضوئي ومغناطيسي، وقاعة حديثة للمكساج والعرض فضلاً عن أجهزة المونتاج والتوليف للصورة والصوت، وأحدث معداتٍ وأجهزةٍ للتصوير والإضاءة.

تيار الأفلام القصيرة

ربما بسبب عدم وجود سينمائيين ليبيين أكاديميين مال معظم السينمائيين إلى الأفلام الوثائقية والقصيرة التي لا تتطلب مهارات وخبرات كما تتطلبها صنع فيلم طويل روائي، إضافة إلى انخفاض كلفة الفيلم القصير، وقصر مدة عرضه التي لا تتجاوز عادة ٢٥ دقيقة، بالإضافة إلى قلة عدد الممثلين فيه وعدم تعقيده من ناحية توليف الصور وتركيبها وتعدد مناظر التصوير.

ولذا لن نستغرب أن يلبي السينمائيون الليبيون شوقهم لصنع سينما ليبية بإنتاج ١٣٤ فيلماً تسجيلياً متنوعاً خلال الفترة من إبريل ١٩٧٤ إلى إبريل ١٩٧٩، وقد حقق قسم لا بأس به من هذه الأفلام الوثائقية والقصيرة حضوراً في دول المغرب العربي وبعض الدول الإفريقية، وبسرعة صار لهذه الأفلام الليبية القصيرة حضور في المهرجانات الدولية، وباتفاق النقاد المغاربة تمكنت الأفلام الليبية القصيرة من مزاحمة الأفلام الروائية الطويلة الجزائرية والتونسية والمغربية في صالات العرض في دول المغرب العربي، بل فرضت هذه الأفلام القصيرة نفسها على مهرجان كل سينما أي إذ لا يمر مهرجان إلا وتترك الأفلام الليبية القصيرة بصماتها فيه، وبالتالي تنفرد السينما الليبية بأنها صنعت ظاهرة الأفلام القصيرة في السينما المغاربية على الأقل، وجعلت عدداً من أهم مخرجي السينما في دول المغرب العربي يحذون حذوها.

إذن هذه ميزة كبيرة للسينما الليبية، وتكاد تقارب ما صنعه السينمائيون السوريون في سبعينيات القرن الماضي بصناعتهم ذلك الكمّ الكبير من الأفلام الوثائقية والقصيرة، ولكن الفرق هو أن السينمائيين السوريين سرعان ما تحولوا إلى الأفلام الروائية الطويلة وبرز من مخرجي الأفلام القصيرة مخرجون حققوا أفلاماً هامة، بينما لم يتحول السينمائيون الليبيون إلى الأفلام الروائية الطويلة إلا ببطء شديد، وهو ما يؤسف له فهذه السينما التي حققت ظاهرة الأفلام القصيرة في السينما المغاربية لم تقدم إلى الآن سبعة أفلام روائية طويلة بعضها إنتاج مشترك مثل «الضوء الأخضر» لعبدالله المصباحي وشريط «الطريق» ليوسف شعبان وشريط «تاقرفت» لعيادة دريزة ومصطفى خشيم، وذلك منذ ١٩٧٤ وحتى ١٩٨٣، ثم

جاء إنتاج شريط «الشظية» عام ١٩٨٥ وشريط «معزوفة المطر» عام ١٩٩٠ ولكن معظم هذه الأفلام كان دون مستوى النجاح، لم يستطع أي فيلم من هذه الأفلام أن يثبت حضوره في السوق المغاربية على الأقل.

عشر دقائق هزّت المتفرجين

وفي الواقع فإن الأفلام القصيرة تشكل مدرسة تخرج بدأ منها أشهر السينمائيين في تاريخ السينما، والمثال المخرج الكبير كوبرنيك فهذا المخرج بدأ حياته السينمائية عام ١٩٥٠ بفيلم قصير هو «يوم المعركة» وحقق من خلاله شهرة دفعته لإخراج فيلم قصير آخر هو «الأب المسافر» ثم فيلم قصير ثالث هو «المجرمون»، وهي ثلاثة أفلام ما زالت تعد من روائع السينما العالمية، ومنها انطلق كوبرنيك لإخراج أول أفلامه الروائية الطويلة «الخوف والرغبة».

وفي الواقع لا أعرف لماذا تذكرت كوبرنيك عندما أتيح لي مشاهدة الفيلم الليبي القصير «التابوت» للمخرج محمد أبوسبعة، ليس لأن هذا الفيلم نال التانيت الفضي في مهرجان قرطاج ٢٠٠٠ فقط، بل لأنه جاء تحفة سينمائية بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، ودل على مهارات سينمائية كبيرة لدى مخرجه الذي انتظرنا أن يقدم فيلما روائياً طويلاً مستنداً إلى مهاراته التي صبّها في فيلمه القصير.

فيلم تبلغ مدة عرضه عشر دقائق، ولكنه يجعل المتفرج يبقى أسيراً له بعد انتهاء عرضه لأيام، وحيث قصة عادية تدور حول مراسم دفن ميت في مقبرة، وأثناء عودة الموكب من المقبرة إذ يسقط التابوت الذي حمل والميت فيه إلى المقبرة من فوق السيارة التي تحمله، فتتفكك ألواح التابوت وتتبعثر على الطريق، ويصادف مرور رجل على دراجته خلف السيارة يشاهد سقوط التابوت وتفككه إلى ألواح، فيسرع ويجمع الألواح كغنيمة كبيرة ويعود بها إلى بيته سعيداً ليصنع منها سريراً هزّازاً لأطفاله.

قصة قصيرة عادية ولكن المخرج تفنن في إعطائها مشاعر غير عادية ويجعل المتفرج محتاراً في تفسير ما أراد قوله، أهو أن الموت تعقبه الحياة والولادة، أم أن هالة الموت لا وجود لها عند البسطاء الذين يعيشون وهم أشبه بالأموات أم...؟ والإجابات مفتوحة أمام المشاهد ولكن بحيرة، وليقدم الفيلم في المحصلة نموذجاً عن النجاح الذي حققته السينما الليبية عبر الأفلام القصيرة منذ إنشاء المؤسسة العامة للخيالة في عام ١٩٧٣.

أفلام روائية ولكن!!

وككل سينما في الوطن العربي دخلت السينما الليبية ككل في حالة انهيار منذ منتصف الثمانينيات، فتراجع عدد دور السينما تراجعاً كبيراً، وحتى الأفلام المستوردة من أوروبا وأفلام الأكشن لم تعد تجذب المشاهد الليبي، ومع ذلك استمر الفنانون والسينمائيون الليبيون في الحفاظ على ما تبقى من سينماهم، وصاروا يحاولون إثبات وجودهم عن طريق السينما المصرية ومن الذين حققوا حضوراً في السينما المصرية الفنان حسن الصياد الذي شارك في بعض الأعمال السينمائية المصرية ولفت أنظار النقاد والمشاهدين إليه وقد حصل هذا الفنان على جائزة من مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون عام ١٩٩٧ عن فيلم «رسالة المنفي» الذي قام بتأليفه وإخراجه، وكان بطولة صلاح الأحمر وفتحي كحلول ومحمد الطاهر ومهيبة نجيب وتناولت أحداث الفيلم التلفزيوني شيئاً مهماً في تاريخ ليبيا المعاصر، حينما رهن الإيطاليون آلاف الليبيين ونفوهم إلى جزر إيطالية.

محاولات للبقاء

مع ما يعنيه هذا العنوان الفرعي من معنى، فالسينما الآن غائبة في ليبيا، لا صالات ولا شركات إنتاج ولا إمكانيات، ولكن السينمائيين يصرون على البقاء وإعادة الرمق للسينما وصناعتها وضمن هذا الإصرار إنتاج وصناعة أفلام الأقراص المدمجة التي تصنع لتعرض في البيوت، وضمن إمكانيات إنتاجية متواضعة، وقد حقق بعض الأفلام المنتجة بهذه الطريقة شهرة في ليبيا، ومنها فيلم «قعدة راكحة»، وقد حقق هذا الفيلم مبيعات تجاوزت ٢٠ ألف نسخة غير النسخ التي يتم نسخها في كافة أنحاء البلاد دون علمهم والفيلم مستوحى من قصة واقعية ويوضح أن بطل الفيلم ويدعى بو خزام شخصية شعبية تجسد الفتوة وقد وجه بتهمة ارتكابه جريمة قتل فتعرض للتعذيب، لكنه لم يعترف بالجريمة، وأثناء تعذيبه في التحقيق يحضر القتيل، ثم يطلق سراحه، ثم يبدأ البطل في رحلة البحث عن طريق تعويض الألم النفسي والبدني الذي لحق به، ولم يجد حلاً سوى ضرب الشرطي الذي قام بالتعذيب حين يرتدي ملابسه المدنية.

وبعد

السينما الليبية التي يُظلم متوتم تغييبها قسراً خلال الحقبة الاستعمارية، جاهدت لإثبات نفسها ولكنها بدأت في وقت كانت السينما في العالم العربي قد بدأت تنهار لأسباب كثيرة، ومع ذلك تبقى بصمة كبيرة للسينما الليبية بأنها حققت تفوقاً في الأفلام القصيرة وما زالت تصر على البقاء وإثبات الذات حتى لو عن طريق أفلام الأقراص المدمجة... ومن يدري؟

الحمّامات العامة
في المدن العربية والإسلامية

شاهر يحيى وحيد

ماذُكرت المدن العربية والإسلامية إلا وذُكرت الحمّامات معها وما من سائح أجنبي يقصد مدينة عربية إلا كان تطلعه قائماً لزيارة أحد حمّامات هذه المدينة، وما هذا إلا لأن الحمامات في المنطقة العربية والإسلامية قديمة جداً كمرافق عامة لا بد منها في كل مدينة أو تجمع سكاني.

ومن المؤكد أن تاريخ الحمامات في المدن العربية والإسلامية قديم جداً، فما من آثار حضارة قديمة تم اكتشافها في المنطقة العربية إلا وكانت الحمامات في مقدمة تلك الآثار، وقد اهتم الرومان عندما احتلوا المنطقة العربية بما وجدوه فيها من الحمامات، وتفننوا في تجميلها وتزيينها وزخرفة جدرانها من الداخل والخارج، وقد بدأ هذا التجميل للحمامات العامة على يد الإمبراطور الحمصي كاركالا مارك أوريل أنطونان وتابع خلفاؤه من بعده هذا الاهتمام وخاصة الأباطرة أيلاغابال وسيفير إسكندر الذين بنوا مجموعة من الحمامات الرومانية الفاخرة، فسورية مثلاً في العصر الروماني تعددت فيها الحمامات من شهبا موطن الإمبراطور الروماني فيليب إلى بصرى وتدمر وأفاميا وإنطاكية وحلب هي إحدى الحواضر السورية الكبرى التي تميزت بكثرة حماماتها العامة، ولكن تبقى دمشق الأولى مميزة بحماماتها حتى ذهبت مثلاً في الفخر..

ازدهار الحمامات في العهود الإسلامية

ومع ذلك كانت الحمامات قبل الإسلام أماكن للطبقة الحاكمة والغنية فقط، وكثيراً ما كانت حمامات خاصة، أي يبنيها الحاكم أو الغني لنفسه وأسرته وقد يسمح لأصدقائه بدخولها ولكن مع الفتح الإسلامي ازدهرت الحمامات ازدهاراً كبيراً، فالإسلام أمر بالنظافة العامة وجعل الغسل من ضروريات الطهور فانتشرت الحمامات انتشاراً كبيراً في كل المدن والقرى والبلدات الإسلامية وظهر مهندسون متخصصون في عمارتها وزخرفة جدرانها وتجميل أقسامها بشكل يجعلنا قادرين على القول بأن عمارة الحمامات كانت وعاء أفرغ فيه المهندسون والفنانون طاقاتهم وإبداعاتهم.

حمام عربي أندلسي وجد ثلاثة منها في قرطبة للرجال ومثلها للنساء، كما عم استعماله بقية الأندلس

وقد سمي الحمّام بهذا الاسم لما فيه من كم الماء الحار، ولأن من يدخله يعرق أخذ له هذا الاسم من الحميم وهو الماء الشديد الحرارة، ومنه الحَمّة (بفتح الحاء والميم المشددة) وهي عين فيها ماء حار ينبع، يشفى بها العليل، وأخذ له هذا الاسم أيضاً من العرق، والعرق يسمى حميماً على التشبيه، يقال استحم الرجل إذا اغتسل بالماء الحميم، ثم كثر حتى استعمل الاستحمام في كل ماء، وأصبح الحمام مكاناً للاستحمام.

وصف الحمامات وأقسامها:

عموماً فإن كافة الحمامات العربية والإسلامية العامة تتشابه في مخططها العام من مدخل واسع تتسامى في علوه مقرنصاته وتدليته تنتهي بسقف على هيئة صدف بحري أو طاسة، والباب الخارجي، الدرفات ليس بالواسع لعدم تشتيت الحرارة ومن الباب تدخل عبر ممر متكسر إلى البراني.

القسم البراني:

ويقال له القسم البارد وهو الخارجي من الحمام يتألف من منصة واسعة اصطفت من حولها المساطب وتتوسطها فسقية جميلة وفرشت الأرض بمشقفات رخامية متناوبة من سوداء وردية ويرقى للمساطب بدرجة أو درجتين أطرت المساطب بدرابزين خشبية غالباً أو حديدية، وتفرش أرضها بالبساط والسجاد ولكل مسطبة خزانة أو أكثر صماء

بدون أبواب وذلك لخلع الملابس بداخلها أو تعليق الأبسطة على مشاجب خشبية على جدران المساطب وأسفل المساطب توجد فتحات في الجدران على شكل طاقات لوضع القباقيب، وإلى جانب باب الحمام الرئيس لمدخل الرئيس تتوضع مسطبة المعلم تخت المعلم لاستقبال الزبائن ووضع الودائع والأمانات عنده حيث يملك صندوقاً خشبياً مقسماً إلى أقسام متعددة من أجل الودائع، ويتواجد في معظم الحمامات في البراني المقاصير الخشبية حيث إن أحد جدرانها عبارة عن مشبك خشبي وهي أحياناً أغلى إيجاراً من بقية المساطب أما السقف فيتخذ عدة أشكال، والغالب أن عقود الأقواس التي تنصب على جدران البراني الأربعة تنتهي إلى رقبة انتظمت منها النوافذ وتعلوها قبة واسعة تتوزع فيها فتحات زجاجية ملونة (القيمريات)، أو في قفلها فتحة مضلعه كحمام القلعة، وأحياناً يكون الجزء الأعظم على هيئة قبة أسطوانية (جملون)، والجزء الذي أمام الباب على شكل قبة تنتهي بقيمريات، ومن سقف القبة تتدلى السلاسل لتعليق المشكاوات والفوانيس للإنارة.

القسم الوسطاني:

ويسمى بالقسم المعتدل، ويشمل كافة الأمور الخدمية من استحمام وإزالة الشعر بمقصورة النورة (الأوضة) ودورات المياه، والساحة أصغر من ساحة البراني تتناوب في أرضه الحجارة السوداء والصفراء والوردية، وبعض الحمامات في الوسطاني تحوي ممراً لبيت النار بجانبه إيوان به مسطبة لراحة المستحمين، وتحيط بالوسطاني الخلوات، منها ما تكون على هيئة أواوين مكشوفة أو مقاصير غرف، وغالباً ما تتوضع المقاصير على زوايا الساحة وتعلو المقاصير قباب ذات

حمامات عربية في مايوركا - إسبانيا

قيمريات كما تتوسط الساحة قبة واسعة، ونلاحظ في كل فتحات أنابيب المياه تسد بواسطة قسد هو عبارة عن نسيج خشبي يوشعر ماعز ومن ثم البيلون تقوم على فتحها لسيولة الماء حسب الطلب القيّمة أو الفتّاحة والريس.

القسم الجواني:

وهو القسم الحار ويشبه الوسطاني يحوي أواوين للاغتسال ومقاصير خاصة وتتوسطه مسطبة بين أنواعها مسطبة يجلس عليها المستحمون لغايات متعددة.. فإما لزيادة مفرزات الجسم من الشحوم والخلايا الميتة أو الاستشفاء من البلغم والريح والجرب وفي هذا القسم يتم التكييس، التفريك والتليف.. وفي الوسطاني أو الجواني توجد مقصورة أو إيوان خاص بالريس تسمى مقصورة الصنعة حيث تصنع فيها أدواته من ليف وأكياس تفريك ومآزر وصابون وقباقيب وأوعية نحاسية (اللكن) أو اللجن وطاسات وكذلك تتوزع في هذا القسم القباب ذات القيمريات وفي الصدر طاقة يتم الاتصال منها مع الوقاد أو تكون الطاقة فوق مسطبة بين النار وغالباً ما تتوضع المناشف على مسطبة بيت النار لتنشيفها ومن ثم تهويتها خارج الحمام.

القمّيم أو موقد النار:

وهو القسم الخارجي من الحمام يقع مباشرة خلف الجواني، ومنه يقوم الوقّاد بتسخين الماء مستعملاً روث الحيوانات أو القمامة كوقود، وكان يستفاد من الرماد في عملية البناء حيث يستعمل كملاط وفي الجمر كانت تغمر قدور الفول المدمس..

وللحمامات وظائف أخرى :

لم تقتصر مهمة الحمامات على الاستحمام والاغتسال لأغراض صحية ودينية فحسب، بل تناولت وظائف أخرى حيث إنها اعتبرت

كأماكن تجمعات يتبادل فيها أبناء الحي شتى ضروب الأحاديث، أو للاستشفاء من بعض الأمراض، أو المناسبات الاجتماعية المتعددة كحمام العروس والعريس وحمام النفيس والطهور والأربعين وحمام القمرة.

حمام العروس:

قبل العرس بأسبوع يبدأ أهل العروس بأخذها إلى الحمام يصطحبها الأهل والأقرباء وأم وأخوات العريس ويقال لذلك تغمير العروس حيث يضعون على وجهها المساحيق والحناء على الأيدي وتبدأ الهناهين والزلاغيط ثم تؤخذ إلى جرن الحمام حيث تصب طاسات الماء عليها مع الضحكات والزلاغيط وبجانب الجرن يتناولن الكبة النية واللحمة المشوية والتبولة والفواكه وما إلى ذلك وبعد العرس لها حمام آخر.

حمام النفيس:

لوقت معين لها قد تكون بعد عشرة أيام من الولادة، يأخذون النفيسة إلى الجواني خوفاً من تأثير عين جسمها بالمولود تسمى (الجدود) كالبيض والعسل والمحلب حيث يخفقونها مع بعضها وذلك من أجل أن يرشح الجسم العرق والمرض وكانوا يرافقون ذلك بالغناء والهناهين والزلاغيط.

حمام الطهور:

بعد ثلاثة أيام من طهور الطفل تنزل أم الطفل والأهل والأقرباء إلى الحمام ويرافق طقوس اجتماعية معتادة حمام الأربعين: نهار الأربعين من بعد الولادة تؤخذ النفيسة إلى الحمام للاغتسال والطهارة ويقول لها العوام (التسبيع).

مصطلحات وأمثال خاصة بالحمامات:

ـ بيت النار: وارتفاعه من ٤٠ ـ ٥٠ سم

ـ المسطبة: وهي مرتفع من الأرض منها ما هو مكشوف ومنها ما هو على شكل مقصورة يصعد إليها بدرجات يجلس عليها الأشخاص قبل الاستحمام ولخلع ملابسهم أو بعد الاستحمام حيث يتناولون المشاريب ويتبادلون أطراف الحديث.

ـ البيلون: نوع من أنواع الغضار بني اللون يؤتى به من كشتعار أو دير جمال.

ـ الدريرة: مسحوق عطري يوضع على الشعر.

ـ الحنة: مسحوق لصبغ الشعر والأيدي.

ـ كيس التفريك: قماش صوفي خشن.

ـ المئزر: نسيج مخطط طوله (٥,١م) وعرضه (١م) يلف الجسم أثناء الاستحمام.

القبقاب: وهو يستعمل أحياناً أثناء الدخول إلى الحمام وغالباً بعد الاستحمام خوفاً من النجاسة.

بقجة الحمام: وتوضع فيها ألبسة المستحم الجديدة وعدة الحمام.

الطاسة: إناء نحاسي بأحجام مختلفة.

الخلوة: أو يقال لها المقصورة غرفة صغيرة للقيام بعمليات الاستحمام.

الأوضة: الغرفة للقيام بعملية إزالة الشعر.

اللكن: لعجن البيلون فيه أو الصابون من أجل الليفة.

الجرن: جرن الحمام وغالباً ما يكون من الحجر الأصفر.

الليفة: وهي من الليف الطبيعي.

المنلشفة: ثلاثة قطع أسيق وظهري وسطى.

الشكلة: وهي عبارة عن أجرة الحمام لكل فرد.

الريّس: الذي يقوم بتحميم من يرغب بالتفريك والتليف

الأوسطة: التي تقوم بتحميم من ترغب.

الفتاحة: وهي التي تحمل معها سيخاً لفتح الحنكات الأنابيب حتى يسيل الماء الساخن نحو الجرن.

الحنكة: وهي فتحة الماء قبل أن تكون هناك صنابير فكانت تسد بواسطة البيلون وشعر الماعز مع سدة.

مسطبة المعلم: وكانت بجوار باب الحمام لاستقبال الزبائن والإشراف على كافة المساطب أو المقاصير.

أمثلة عن الحمامات:

ـ حمام مقطعة ميته، ميتو يطلق كناية عن الفوضى.

ـ ضاعت الطاسة، يطلق على فقد الغريم.

ـ طاسة ساخنة وطاسة باردة.

ـ خود العروس من على جرن الحمام.

ـ هون بتعرف القرعة من أم الشعر.

ـ حمامي فتح وأقرع عبر.

ـ مثل قباقيب الحمام، أي كل فردة شكل.

ـ مثل ميزر الحمام، من عقب واحد لعقب واحد.

ـ مصاري المجانين بتروح بمجاري الحمامين.

حمام - بغداد

مواصفات لا بد منها:

ولما للحمامات من أهمية كبرى في الحياة الاجتماعية في المدن الإسلامية، فقد عدت من المرافق الحيوية بها، فضلاً عن وظيفة الحمامات الصحية والترفيهية، فقد كان للحمام غرضه الديني ـ كما هو الحال في جميع مرافق المدن الإسلامية ـ ومن ثم فقد خضعت الحمامات للإشراف المحتسب الذي كان يتفقد الحمامات مرارًا في اليوم، ويأمر أصحابها بإصلاح الحمامات ونضح مائها وغسل الحمل وكنسه وتنظيفه بالماء الطاهر، وأن يفعلوا ذلك مرارًا في اليوم.

وللحفاظ على الخصوصية في المجتمع المسلم فقد خصصت حمامات للنساء وفي بعض الأحيان أوقات معينة ترد فيها النساء على الحمامات، وقد كان المحتسب يتفقد أبواب حمامات النساء.

ومن الناحية الاقتصادية، فقد كانت الحمامات من أفضل العقارات التي تقتنى داخل المدن، وكانت هناك مواصفات يجب أن تتوفر في الحمامات كي تكون صالحة للاستثمار، ومن هذه المواصفات:

ـ أن تتوسط المدينة.

ـ أن تكون مصارف المياه فيها واسعة مستقلة ليؤمن عليها من الاختناق.

ـ أن تكون بيوتها متوسطة مكتنزة ليعمل فيها الوقود.

ـ أن يكون ماؤها بدولاب.

ويدخل في مجال المفاضلة بين الحمامات تفضيل ما كان قديم البناء، كثير الأضواء، مرتفع السقوف، واسع البيوت، عذب الماء، طيب الرائحة، وأن تكون حرارته بقدر مزاج الداخل إليه، وأن يكون الفناء متسعاً، لأن أبخرة الحمام رديئة وكثيرة، فإن ذلك معين على تقليل حرّ أبخرتها.

كل هذه الاشتراطات إن دلت على شيء فإنما تدل على مدى حرص المسلمين على أن تكون حماماتهم على أحسن وضع ومستوفية لكافة الشروط المطلوبة في مثل هذا المرفق الهام من مرافق المدن؟

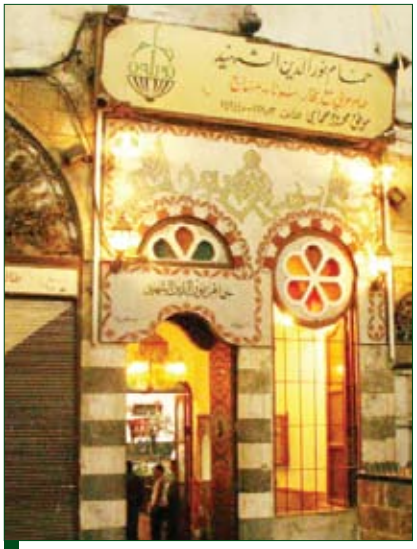
أما عن تخطيط الحمامات فقد شيدت على نظام يضمن للمستحم عدم تعرضه للإيذاء بالانتقال السريع من البرد إلى الحر أو العكس، فقد كانت تشتمل على عدة بيوت، الأول منها مبرد مرطب والبيت الثاني مسخن مرخ، والبيت الثالث مسخن مجفف، وفوق ذلك فالانتقال بينها يكون تدريجياً.

حمامات حلب نموذجاً:

كجميع المدن الإسلامية اشتهرت مدينة حلب بحماماتها، وأشهرها يعود تاريخ بنائه إلى الفترة الأيوبية والمملوكية والعثمانية وهي جميلة في بنائها وزخرفتها ونقوشها ودراسة توزيعاتها من بارد ومعتدل وحار ومدخلها المتكسر بالاعتماد على نظرية الحرارة، ويذكر أن الأمور الخدمية من حمامات وسبلان وقساطل كانت إلى جوار الجامع، وهذا في الواقع مثال حي إلى يومنا هذا.

وكانت المياه تأتي إلى الحمامات عبر أقنية موزعة تحت الأرض يشرف على خدمتها داخل المدينة (القنواتي) وخارج المدينة (شيخ البساتنة) وأقدم حمام في حلب يقع بالقرب من قلعة حلب، ويعود في تاريخه إلى عام (٣٠٠ق. م) ويُعرف باسم (حمام الواساني) ويدعي المؤرخون أن في هذا الحمام قد استحم النبي إبراهيم الخليل عليه السلام ويذكر المؤرخ ابن الشحنة أن عدد الحمامات داخل حلب كان في سنة سبع وخمسين وستمائة واحداً وسبعين حماماً داخل المدينة ومائة وأربعة حمامات خارجها، ويذكر المؤرخ الغزي أن عدد الحمامات بلغ (١٧٧) حماماً، (٧٤) داخل المدينة والباقي حولها..

وكنموذج عن حمامات حلب نتوقف قليلاً عند أشهرها الآن وهو حمام يلبغا الناصري الذي يمثل نموذجاً مشرقاً على رقي فن العمارة وهندستها في العصرين الأيوبي والمملوكي، وقد أتم ملك حلب الظاهر غازي بن صلاح الدين عمارة هذا الحمام سنة ٦١٢هـ. ثم خرّبه المغول حين استباح هولاكو المدينة سنة ٦٥٩هـ، ثم يجيء نائب حلب في العهد المملوكي وفي عهد السلطان برقوق فيتم تجديد بنائه مرّة ثانية أكثر جمالاً وأناقة في النقوش والتزيينات وتمتين البناء وتغذيته بالماء، ثم تخرب الحمام على يد المغول وبقي خراباً يكاد يكون منسياً إلى أن قامت وزارة السياحة السورية ببنائه على نفس ما كان عليه في عهد يلبغا الناصري.



حمام - سوريا

يلفت هذا الحمام النظر إليه بقوة من واجهته التي صنعت بإعداد هندسي يستند إلى إضفاء الجمال والأناقة على البناء والتناغم والتناسب مع وظيفة الحمام، فالباب تعلوه قنطرة كبيرة وتتوزع مداميك البناء بين اللونين الأبيض والأسود وثمة أربعة شبابيك في الواجهة يعلو كل منها قرنصات متعامدة المداميك، فإذا دلف الزائر إلى الداخل واجهه جدار يجعله يتجه إلى اليمين بدرج نازل خفيف، ثم إلى اليسار حيث يقع «البرّاني» وذلك كي لا يتسرّب الدفء وليحجب النظر فلا يستطيع المتطفل أن يرى من الباب ما في الحمام.

* كافة الحمامات العربية والإسلامية العامة تتشابه في مخططها العام من مدخل واسع تتسامى في علوه تعلوه مقرنصات ومقدليات تنتهي بسقف على هيئة صدف بحري أو طاسة.

* شُيّدت الحمامات على نظام يضمن للمستحم عدم تعرضه للإيذاء بالانتقال السريع من البرد إلى الحر أو العكس.

* ما زالت هنالك حمامات في المدن الإسلامية والعربية باقية كأنها بقايا العسل في خوابي الزمان. والمطلوب هو المحافظة على هذه الحمامات وتركها تحكي عن أيام سادت فيها الحمامات بدائع هندسية وزخرفية ومرافق عامة هامة..

والبرّاني أخذ شكلاً مستطيلاً في وسطه بركة مثمنة الشكل متطاولة في وسطها فورة ذات ستة رؤوس تشكل نجمة وتعلو البركة نجفة كبيرة بأربع طبقات يحيط بكل طبقة قناديل للإضاءة، وينتصب حول البركة أربع أقواس تقوم فوقها قبة كروية في قطبها العلوي مضلعة ثمانية الأضلاع تقوم كرقبة فوق القبة وتلك الفتحات تسمح بدخول النور شتاء وبالنور والتهوية صيفاً.

وأرضية البراني مبلطة بالرخام الأصفر، وقد قُسّمت إلى ثلاثة مربعات تتوضع البركة على القسم الثاني، أما القسم الأول فقد بُلّط على شكل مربع ذي إطار من الرخام الأسود.

ثم يأتي «الوسطاني»، وهو القسم الذي يلي البراني من الحمام، ويفصل بينهما باب ضيّق لحفظ الحرارة، ويتفرّع المدخل إلى جناح «الساونا» على يسار المدخل، ويتفرع على اليمين جناح الإدارة، ثم يأتي المدخل إلى الوسطاني بين التفريعتين وهذا القسم يتألف من ثلاثة أواوين، كل إيوان بجرن وفوق كل جرن فانوسان وفي القسم الأوسط أيضاً ثلاث خلوات كل خلوة فيها مثل الإيوان، والجرن في كل إيوان سداسي الأضلاع ومنحوت من الرخام الأصفر.

بعد ذلك يأتي «الجوّاني» ويتشكل من صحن واسع من البلاط زهري اللون، وفي وسطه تشكيل هندسي بديع على شكل سداسي يعلو الجواني قبة ذات عيون زجاجية تسمح بدخول الضوء، وقد نظمت تلك العيون في أشكال هندسية بديعة..

ومن الحمامات الأخرى الباقية في حلب نذكر:

ـ حمام الذهبي وسمي بالذهبي لمجاورتها تربة الإمام شمس الدين محمد بن محمد بن عثمان بن تيماز الذهبي الدمشقي أبي عبد الله مؤرخ الإسلام (٦٧٣ ـ ٧٤٨).

ـ حمام البياضة محلة البياضة المستدامية: وهي مقابل جامع الصروي ذي الواجهة الزخرفية الجميلة إلى جنوبه.. أمر بعمارته جمال الدين بن النفيس المملوكي سنة ٤٠٥ام ويذكر الغزي بأبي المحاسن بن الزيني نفيس أحد أعيان الخواجكية وكانت من جملة أوقافه على ترتبته النفيسة وأعتقد أن بابها الأساسي ذا المقرنصات عند إغلاق وفتح باب إلى الشمال باتجاه الجامع ليحقق الانكسار في الممر أثناء الدخول للبراني.

ـ حمام النحاسين بمحلة الأسواق القديمة: وهي من أكبر حمامات حلب وأجملها شكلاً بعد حمام يلبغا الناصري، تقع في أسواق حلب القديمة جنوب الجامع الأموي وزعم أنها حمام الست التي تعود في بنائها إلى القرن الثالث عشر الميلادي.

ـ حمام الجوهري: بناها نائب المماليك بحلب الأمير علاء الدين أقبغا الجوهري مكتوب على بابها: (أنعم بحمام مبانيها زهية وقد ازدهرت حسناً معانيها البهية كتب السعود طواريها أرخوا ببنائها هذا النعيم الصالحية).

ـ حمام برهم: ذات واجهة زخرفية جميلة من بناء بهرام باشا العثماني وهو نفسه الذي بنى جامع البهرمية حوالي عام ٥٨٠ام.

ـ حمام أقيول: يعتبر من الحمامات الجميلة كان بمكان جامع أسامة بن زيد حالياً أهدم عام ٩٦٠ام وهو ذو مدخل واسع منكسر إلى البراني حيث العقود التي تؤطر الأواوين ومن داخلها المسطبة والمقاصيل الخشبية والقبة الواسعة ذات القمريات، أما الأرض فكانت من الحجر المتناوب الأسود والأصفر، ويذكر أن أحد أواوين الوسطاني كان يحوي أربعة أجران للمستحمين وعند هذا الحمام أضحى سكان الحي يغتسلون بالحمام الأمجي أو كما يقول العوام (حمام المارد ل) نسبة إلى سكان مارديين القاطنين في هذا الحي وأذكر من حمامات حلب الأخرى: حمام القاضي في سوق باب النصر وحمام أشقتمر وهو حمام في شرق جنوب القلعة في محلة القصيلة، وحمام بزة في ساحة بزة وحمام القواص، وحمام أوج خان في سوق النحاسين قرب خان العطشان وحمامات أزدمر والسلطان ومصطفى باشا والخوناكري وحمام الجابرية الذي هدم وبنيت محله حديقة وحمام الألمجي وحمام رقبان والأفندي وابن السبيل وحمام الغزل وغيرها.

ـ حمام الدور الخاصة.

حمام - مايوركا

حمامات صنعاء نموذجاً آخر:

منذ أن بدأت تبرز ملامح صنعاء كمدينة حضرية في مراحلها الأولى وتوسعت نشاطاتها الاقتصادية والاجتماعية رافق ذلك توسع عمراني وضع مكونات منشآتها الخدمية العامة منها على سبيل المثال تشييد مرافق الحمامات العامة كمنشآت حضارية تساهم في تلبية متطلبات النظافة بصورة أرقى مما قبلها حيث اعتمد سكان صنعاء قديماً قبل وجود الغسيل والصابون، على مياه الغسيل الأسود الذي كان مساره بجانب مسجد المتوكل إلى ضواحي شعوب ثم الروضة وكان الناس ينتشرون على ضفتي الغيل للاستفادة من المياه الجارية في الغسيل بحسب ضوابط عرفية معينة واستمر هذا الغيل حتى بعد قيام الثورة اليمنية (١٩٦٢م) ثم أدركه الجفاف بينما كانت تجري أربعة غيول أخرى وجفت في مراحل تاريخية سابقة.

وقال الرازي إن حمامات صنعاء كان عددها (اثني عشر حماماً) بما فيها حمامات حي بير العزب وحي القاع (قاع اليهود قديماً ـ قاع العلفي حالياً)، بينما تقسيمات عدد الحمامات العامة في أحياء صنعاء تدل على أن عددها أربعة عشر حماماً وذلك كما يلي:

أ ـ حمامات حي صنعاء القديمة هي:
حمام السلطان
حمام شكر
حمام القزالي
حمام سبأ
حمام الأبهر
حمام الطوشي
حمام ياسر
حمام الميدان
حمام القوعة

وجميعها تنتشر في حارات صنعاء القديمة وتزود بالمياه من الآبار حيث كان يتبع كل حارة بير للمياه أو أكثر، ويسود الاعتقاد أن حمام سبأ قديم وكذلك حمام ياسر الذي ربما ينسب إلى الملك الحميري «ياسر يهنعم». أما بقية الحمامات فيعود تاريخها إلى المراحل المختلفة من عصر الإسلام.

ب ـ حمامات حي بير العزب هي:
حمام البونية
حمام علي

ويعتقد أن تاريخها يعود إلى (القرن السادس عشر الميلادي) وهو تاريخ بناء الحي من قبل العثمانيين خلال الفترة الأولى لحكمهم اليمن.

ج ـ حمامات حي قاع العلفي هي:
حمام السلطان
حمام المتوكل
حمام الفيش

ما تبقى من الأثار الإسلامية
حمامات عربية - مايوركا

حمامات تركية

آثار - الحمامات العربية
في قصر فيلاردو مباردو

ويعود تاريخها إلى مطلع (القرن الثامن عشر الميلادي) عندما أنشأ الإمام المتوكل «القاسم» عدداً من المنشآت الخدمية في حي القاع منها تلك الحمامات

ومن حيث التخطيط المعماري لبناء الحمامات في صنعاء نجد أنها متشابهة في أنماط تصميمها بشكل عام على هيئة مستويات عديدة تتضمن حجرة المياه الساخنة، بالإضافة إلى صالة خلع الملابس وهي بذلك متأثرة بطراز بناء الحمامات الرومانية الذي انتشر كثيراً في طراز بناء الحمامات الإسلامية المبكرة مثل حمام قصر عمرة في بادية الشام، والعديد من حمامات صنعاء تغطيها القباب في المساحة التي تلي المدخل الرئيس مباشرة وأسفلها توجد سقيفة مستديرة بشكل وباطن تلك القباب زينت بزخارف جصية كتابية بالإضافة إلى زخارف نباتية وهندسية جميلة.

مصادر وقود الحمامات العامة كانت قديماً كلاسيكية أمّا حالياً فتم استبدالها بمادة الديزل.

وبعد

مع تطور الحياة الاجتماعية والتقنيات التكنولوجية في الوقت الحاضر انتشرت الحمامات الحديثة المزودة بالتجهيزات الصحية في إطار المنازل الخاصة لبعض الشرائح الاجتماعية وقل الطلب نسبياً على الحمامات العامة القديمة، ولكن مازالت هناك حمامات في المدن الإسلامية والعربية باقية كأنها بقايا العسل في خوابي الزمان.. والمطلوب هو المحافظة على هذه الحمامات وتركها تحكي من أيام سادت فيها الحمامات بدائع هندسية وزخرفية ومرافق عامة هامة..

نظرية الجمال في فن التصميم

د. إياد حسين عبدالله

ترسخت فكرة الجمال في الفنون عبر العديد من المناهج والنظريات والآراء على مدى زمن طويل، وكان لكل من تلك الرؤى وشائج قوية بحركة الحياة والمجتمع في كل زمان ومكان، والتي أدت بالتالي إلى تغير مفهوم الجمال ومعناه تبعها تغيير أهداف الفن ووسائله، ورغم التحولات الكبيرة التي خلقت أحياناً فهماً متناقضاً للفن ومعناه، إلا أن المحتوى الإنساني للتجربة الجمالية، كان ذلك الخط الماضي الذي يربط فن الكهوف بفنون ما بعد الحداثة، رغم تغير الاتجاهات والأساليب واختلاف التأويل والتفسير.

ولم يكن علينا نحن متذوقي الجمال ومن آخر سلسلة الأجيال فيه إلا أن نقدس ذلك الإرث الإنساني الذي كتب لنا أول أبجدية الجمال، بل أسس لنا تلك الذاكرة الحية التي سوغت للإنسان سبب وجوده وشقائه، وأنتجت له في ذات الوقت تراثاً زاخراً بالاعمال الفنية العظيمة في مجالات الفنون والعمارة والتي أنتجها العقل الإبداعي الإنساني.

وحقيقة كل ذلك التراث الخالد لم يكن ليصمد إلا بعد أن ضمته جدران المتاحف أو حولت العديد من تلك التحف المعمارية إلى متاحف، وفي كل الأحوال فقد نشأت فكرة المتحف، وبعيداً عن الفكرة البيروقراطية والسياسية للمتاحف، فإنها بدون شك كانت سبباً في نشوء ذلك السجل الخالد للتراث الحضاري الإنساني رغم أنها عزلت الفن وقيمته عن الحياة اليومية للإنسان.

إلا أن المتاحف كانت سبباً في نشوء كل العلاقات المكونة للخطاب النقدي التاريخي وما نشأ عن ذلك من مناهج فكرية ونقدية كانت تشكل فلسفة الخطاب الجمالي للفن طيلة عقود.

وهكذا فإن المتحف اختصر ذاكرة التاريخ المعقدة في الزمان كما اختزلها في المكان وجعلها شاخصة في الذاكرة الإنسانية وفضلاً عن القيمة الحضارية للمتحف كونه يمثل تاريخاً متزامناً يضم ما بين جدرانه ما هو روحي ومادي فإنه يحتضن خطاباً تصنيفياً ووصفياً وتكوينياً من خلال تنظيمه للمرئي، صانعاً تاريخها حجمها نوعها تطورها وهكذا فإنه يعيد الحياة إلى حضارات بادت ويجعل مكوناتها وأسباب نشوئها تحيا من جديد لتقوم بسلسلة إحالات ذاتية وداخلية فيما بينها لتحرك ذلك الصدى الذي يكشف خطاب الأمس (١).

لاشك أن دور المتحف كان أساسياً في عملية تنظيم التاريخ وبنية خطابه المتماسك داخل صيرورته وخطابه الحضاري بعد أن أدى دوره في بناء الثوابت الشكلية الموزعة على محور الزمان وأسس لسلسلة إحالات داخلية في مكونات تلك المفردات الحضارية ليعيد نسقها الفكري وتأثيرها.

لقد ورثنا تاريخ الفن من خلال المتحف وتاريخ كل الخطابات التشكيلية المتداخلة مع تاريخ الخطابات النقدية كما تتضح فكرة الجمال عبر ذلك النسق في كل من الأعمال الفنية الخالدة وتاريخ الفن والنقد اللذين لاينفصلان عن المجتمع ومراحل تطوره.

وقد أنجز ذلك النسق في إطار إشكاليته الحضارية منظوماته مصطلحية جسدت تلك الأنساق المفاهيمية في تلك المجتمعات وأصبح من الصعب تكوين ذلك النسق بعيداً عن أسئلة العصر الذي كانت تحيا فيه وبكل منجزاته (٢).

وأمام تقاطع الأنساق المعرفية في القرن العشرين والقرن الحادي والعشرين وتداخل منظوماتها المصطلحية غدا من الطبيعي والضروري تعديل ذلك المخطط الذي يحتل النسق المصطلحي للجمال والفن وتحقيق شروطه الذاتية وإجراءاته المنهجية التي تعيش عصراً يشهد كل التحولات، من هذا

المنطلق لم تعد فكرة الجمال في الفنون الحديثة وفي مقدمتها فن التصميم تشكل نسقاً مفاهيمياً أو مصطلحياً مع هذه التحولات، ولم يكن الحكم على قوة تحولات فن التصميم ناتجاً عن قيمته الجمالية التي تدخل في صميم الحياة اليومية للإنسان، وإنما الارتباط فن التصميم بشكل حاسم وجوهري بتلك العلوم والمعارف المجاورة وعلى رأسها العملية الصناعية والإنتاجية والاستهلاكية ورأس المال ودورها في حياة الفرد والمجتمع.

الحاجة Need

تبرز الحاجة على رأس الأولويات التي تحدث تغييراً أكبر أو في نمط تفكير الإنسان، كما تحدث تغييراً في سعيه لتحقيق تلك الحاجة، مما يتولد عن ذلك البحث منهج جديد يكون قادراً على ترجمة أفكار الإنسان واتساقها تجاه البيئة والمحيط.

تتألف الحاجة عند الإنسان من ثلاث مقولات أساسية:
النفعية، والرمزية، والجمالية وهي مقولات متداخلة ومتفاعلة ولكن لكل منها وظيفتها الوجودية، الحياتية، والاجتماعية. ولذا فالحاجة عند الإنسان بطبيعتها هي مركبة. مما أصبح يتعين على الفرد إرضاء كل منها ككيان قائم بذاته، بعلاقة متوازنة بين وظائفها وأداء إرضائها، باعتبارها كياناً مركباً بالضرورة.

١ـ الحاجة النفعية ـ ووظيفة الحاجة النفعية، هي تأمين بقاء البدن، إدامته ونموه وتكاثره، حيث تتضمن تأمين المأكل والحماية والراحة البدنية وملجأ المعيشة اليومية.

٢ـ الحاجة الرمزية ـ ووظيفة الحاجة الرمزية هي إرضاء متطلبات الحس السيكولوجي لعلاقات الذات الواعية بكيانها، حيث تحدد هذه العلاقات مع موقع ومقام الذات بين الأشياء والظواهر الطبيعية، وبين العلاقات والتراتبية الاجتماعية، أي مركب هوية الذات. كما أن هذه الحاجة هي وعي سيكولوجي يواجه ويعالج مسألة بقاء وزوال كيان الذات ـ أي الوعي الوجودي بالحياة والموت. تؤلف وظيفة هاتين الحاجتين: النفعية والرمزية، بما نصطلح عليه بالوظيفة أو الحاجة القاعدية.

٣ ـ الحاجة الجمالية ـ وظيفة الحاجة الجمالية هي إرضاء متطلبات سيكولوجية الفرد في الاستمتاع بالوجود فتمنحه قيمة، ومعنى وجودياً حسياً مستمتعاً وذلك بعد أن يحصل تأمين البقاء عن طريق تحقيق إرضاء الحاجتين القاعديتين فسيكون سؤال الذات: وماذا بعد هذا البقاء.

غير الزوال! وما إن يتحقق تأمين البقاء بإرضاء الحاجة القاعدية ستمل سيكولوجية الفرد من تكرار التعامل، ويصبح الوعي بالوجود حالة مملة، بمعنى، أن واقع تأمين البقاء البيولوجي حالة تبعث السأم والعبثية. هكذا ظهرت الحاجة الجمالية مع ظهور دماغ الإنسان العاقل، وتطور قدراته الابتكارية، كحاجة مستقلة أسوة بالحاجتين القاعديتين، وتأصلت في سيكولوجيته (٣).

فالدار مثلاً، توظف لإرضاء الحاجة النفعية، كملجأ لتأمين الحماية من العوامل المناخية ومن خطر العدو، إضافة إلى تأمين حيز للخلوة والعزلة وخصوصية المعيشة، كما أنها ترضي الحاجة الرمزية لأنها توظف لتعبر عن موقع ومقام الساكن في المجتمع بالنسبة للآخرين، أي توظف الدار للتعبير عن هوية الذات الساكنة فيها، وعن هوية الجماعة التي تقترن هويتها مع مقام ذلك الساكن. وأخيراً الدار أداة سرور واستمتاع بالنسبة للساكن وبالنسبة إلى المشاهد لذا الدار هي كذلك أداة تسخر لإرضاء الحاجة الجمالية، وهي حاجة الاستمتاع بالوجود، والأمن دونها الأصبحت الدور التي نعيش فيها والقرى والمدن التي نتعايش فيها مع الآخرين مادة جامدة المصنع.

ـ الجمالية إذن، ترضي حاجة حس ووعي سيكولوجية الفرد المعين باستمتاعه بوجوده، وسروره بمنشوء هذا الحس وإن الأداة المادية لهذا الحس، هي صفة المثال القائمة في علاقات التكوين الشكلي والتي يجملها بدن المُصنَّع.

ـ أما الفن فهو تلك المنتجات التي تؤلف الأداة التي توظف في إرضاء متطلبات الحاجة الجمالية (٤)، والتي تشمل القطع الفنية كالعمارة والنحت والرسم والخط كما تشمل السلوكيات التي ترضي الحاجة الجمالية كالرقص والغناء والرياضة واللعب عامة. والتي تعمل على تنمية الجانب الوجداني في العقل الإنساني.

والجمال هو تلك القيمة الحسية التي يمنحها ذاتية الفرد إلى معالم المنتج والأشياء، والتي بتعامل القدرات الحسية السيكولوجية معها تسرو بهذا السرور والاستمتاع تكون منحت سيكولوجية الذات قيمة لوجودها في العمارة والقطعة الفنية النحتية والموسيقى والعزف وغيرها من التي يسخرها الفرد والمجتمع في إرضاء متطلبات الحاجة المركبة هي

منتجات ابتكرها فكر وفاعل رؤيته مع مادة خام فكانت المحصلة كيان المنتج فيظهر شكلاً ملموساً يتم التعامل معه بهدف إرضاء حاجة ما.

«إن بحث العمارة من غير اعتبار صفة المثال وقيمة الجمال في سيكولوجية الفرد جزء متأصل في الدورة الإنتاجية، سيصبح البحث مثالياً وغيبياً، وخارجاً عن واقعية مادية كيان الأشياء، ومادية وجودية الفرد الإنسان لذا سيكون من المفيد قبل أن نشير إلى المبادئ الرئيسة للدورة الإنتاجية، أن نشير إلى مقوماتها وحركاتها»(٥).

إن العمليتين الصناعية والإنتاجية فتحتا عصراً جديداً في تاريخ البشرية وكان تطورهاتين العمليتين مرتبطاً بالحاجات المتزايدة وبالحلول والتي تتعلق بمشاكل الحياة اليومية والتي تتزايد تعقيداً لتقنيتها كما تتزايد تطوراً في مدنيتها، ولعل أبرز ما يمكن قراءته فيها هو علاقتها بنظام رأس المال وملكية وسائل الإنتاج ومنذ آدم سميث (المؤسس الحقيقي للمدرسة الكلاسيكية في عالم الاقتصاد) والذي عبر عن تطلعات الثورة الصناعية التي ابتدأت في عصره كانت الرؤى حول علاقة رأس المال وامتلاك وسائل الإنتاج تتبلور تدريجياً وكان يشكل مع ديفيد ريكاردو ١٧٧٢ ـ ١٨٢٣ وجون ستيوارت ١٨٠٦ ـ ١٨٨٣ دعاة الليبرالية في عالم الاقتصاد والصناعة الحديث.

لاشك أن كل ما يدخل في هذا الإطار ذو تأثير فعال في النتاج الصناعي والتصميمي فإن نظام الدولة وتأثيره المباشر سواء في امتلاك وسائل الإنتاج أو بناء الخطط المستقبلية للمشاريع والتنمية ونظامها السياسي الذي يحدد هذه الأبعاد وأولوياتها، كذلك نظم العمل والسيطرة ونظام الأجور ونظام الاستهلاك والجدوى الاقتصادية والمستوى المعاشي والرسوم والخدمات وعوامل الربح والخسارة والأسعار والاحتكار والكلف

والضرائب وطبيعة المجتمع وحاجاته وعلاقات السوق والمنافسة ووسائل النقل والاتصال وما صاحب كل ذلك من ثورة في التقنيات الحديثة، والكوارث والكثير من التبعات والمتغيرات التي تؤثر مباشرة في وسائل الإنتاج والصناعة.

ويتأسس اهتمام الإنسان بفن التصميم كثرة التحولات التي تشهدها العديد من الفنون ومظاهر الحياة نحو التصميم حيث الاختزال والبساطة، وسرعة التأثير والاستجابة واشتراكه مع العديد من التقنيات العصرية التي تسد حاجات الإنسان الضرورية، وهو ما كان يتنبأ به (موريس) عندما كان يستشعر تحولات المدينة إلى حالة مختلفة من حالات الحياة ويقر (بإمكانية حدوث تغيير في اتجاه الفن من الجمال إلى المذهب النفعي)، وبما يدفع العديد من المصممين الصناعيين لقبول ذوق الجماهير لإقامة مذهب فني جديد للتصميم هو مذهب الجماهير بحيث تحل الأسواق محل المتاحف، وفي الوقت الذي لا نقر تخلي الإنسان عن مظاهر الجمال والفن فإن الأزمات المقبلة على الإنسان في العصور المقبلة والتحولات التي تشهدها الفلسفة المادية كفيلة بإحداث الكثير من المتغيرات على مستوى المدخلات الفكرية والمادية بما يغير من نمط التفكير(٦).

وأهم ما في هذه الشبكة المتداخلة من المعطيات الإنسانية تتأسس مفاهيم جديدة للفن والجمال كفلسفة وقيم في حياة الإنسان اليومية بطريقة تشكل نسقاً متناغماً مع إيقاعها وبيئتها ومهما كان هذه المفاهيم إلا أنها في حدودها الدنيا تعصف بالمفاهيم القديمة لفلسفة الجمال ومعنى الفن لتحيل العديد من جوانبه إلى ذكرى في هذا العالم المتغير الشائك.

فهل نستطيع قراءة الجمال اليوم بطريقة تشكل نسقاً طبيعياً مع هذه المتغيرات؟ لاشك أن فن التصميم كان إجابة واضحة عن فلسفة جديدة للجمال ومعاييره ومفاهيم مختلفة للفن وأنه مستقبل الفن وفن المستقبل.

إن محاولة تفهم (الجمال) في الفن عموماً والتصميم خصوصاً والنفاذ إلى قيمته الفنية لا يقصد منها تحديد معايير للجمال فيها ما أو وضع قواعد للتطبيق في مضمار الإنتاج الفني وإنما التوصل إلى مرتكزات نظرية غايتها المعرفة التي توضح إشكالية العلاقة بين الجمال والوظيفة.

مقومات القوى الكامنة

أصبح وجود الإنسان ـ المصمم ـ الواعي عبارة عن صيرورات من ابتكارات لتفاعل

جدلي بين متطلبات خصائص مادية البيئة الطبيعية والحاجة التي يعيها والتي يبتكرها مخيلته فهو تفاعل يمكن أن نفهمه بكونه قوى كامنة في أربعة مقومات:

١ـ القدرات الابتكارية التي يحملها الدماغ.

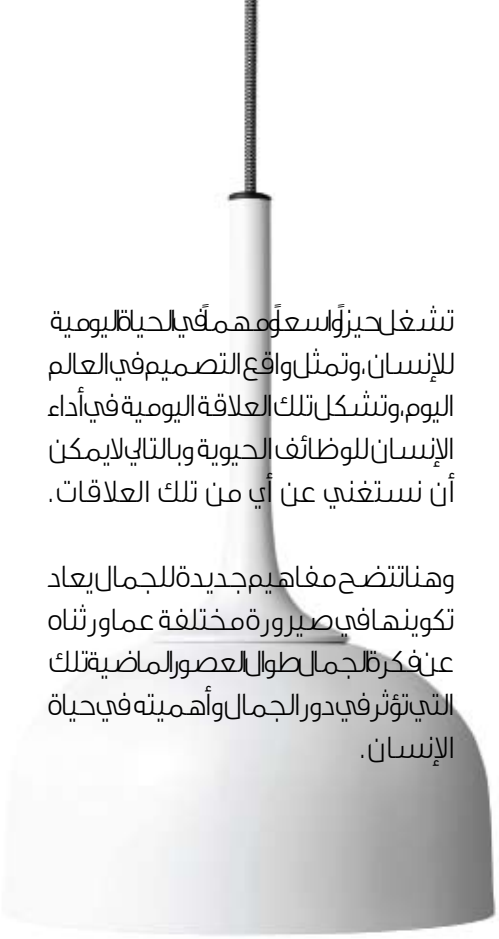
٢ ـ المناحي الغريزية التي تحملها سيكولوجية الإنسان.

٣ـ القدرات الفسيولوجية التي يستورثها البدن.

٤ـ متطلبات البيئة المتعامل معها، سواء القائمة أم المتغيرة أم المستحدثة من قبل القدرات الابتكارية ذاتها(٧).

في حركة هذه المقومات الأربعة، يتحول التفاعل بين القدرات الابتكارية والمناحي الغريزية إلى طاقة تحرك سلوكيات الوجود. ومن جهة أخرى، يتحول مركب هذه الحركة ويتجسد ويصبح خزيناً معرفياً وعاطفياً. فتؤلف ذاكرة الإيديولوجيات والثقافات والطقوس والتقاليد، بما في ذلك ذاكرة الأديان وصيغ المعيشة والعلاقات العائلية والاجتماعية ومختلف صيغها الفئوية. فتتفاعل هذه الذاكرة مع القدرات الابتكارية، وتصبح فعالة وتنضج بقدر ما تتهيأ لها من فرص في التنظيم والتدريب والتعليم، سواء بسبب جهد خاص، أم حالة تنظيم المجتمع المتفاعل معها. إن الجدل القائم والمستمر بين المقومات الأربعة كانت سبباً مباشراً في توضيح معنى ودلالة الجمال في التصميم على أسس قيمتها النفعية والتداولية والوظيفية والاستخدامية، والتي توضح لنا مدى ارتباط فن التصميم بتلك القيم التي تشغل حيزاً واسعاً ومهماً في الحياة اليومية للإنسان، وتمثل واقع التصميم في العالم اليوم، وتشكل تلك العلاقة اليومية في أداء الإنسان للوظائف الحيوية وبالتالي لا يمكن أن نستغني عن أي من تلك العلاقات.

وهنا تتضح مفاهيم جديدة للجمال يعاد تكوينها في صيرورة مختلفة عما ورثناه عن فكرة الجمال طوال العصور الماضية تلك التي تؤثر في دور الجمال وأهميته في حياة الإنسان.



الجمال المعنوي والجمال المادي

لا شك أن هناك صراعاً أزلياً بين القيم المادية والقيم المعنوية منذ وجد الإنسان على وجه الأرض. وقد ترجح كفة قيم على قيم أخرى وفقاً لفلسفة المجتمع وحركته واحتياجاته. وحقيقة الأمر ومنذ بدء الثورة الصناعية ودخول الآلة والإنتاج الواسع، سادت العلاقات المادية في شتى شؤون الحياة مقابل ضعف العلاقات المعنوية والروحية مما جعل من القيم المادية قيماً أساسية لعديد من المجتمعات بينما تعمل القيم المعنوية على إعادة تنظيم الحياة وفق منطقها الأخلاقي والتربوي.

وأصل القيم في الأعمال الفنية هي قيم معنوية تؤدي إلى خلق قيم مادية. فالعديد من الأعمال الفنية الخالدة كانت تهدف في أفكارها ومواضيعها إلى ما يعزز الخير والنبل والقيم الصحيحة من صدق وشجاعة وإخلاص وشرف. ورغم اعتبارها موقفاً كلاسيكياً من الجمال إلا أنها كانت تتفق إلى حد بعيد مع الفلسفة المثالية في كون الجمال شقيق الحق والخير والعديد من هذه الأعمال كانت مخزوناً هائلاً للمعاني والدلالات التي جعلتها خالدة لعصور طويلة.

رغم أن مكوناتها المادية ذات قيم بسيطة جداً ولكن قيمها الحضارية والفنية والإنسانية جعل منها قيمة مادية كبيرة تتعلق بالإرث الإنساني والتجربة الحضارية العظيمة لمجتمعات وشعوب التي تحرص على ميراثها وتاريخها، لذلك بقيت العديد من هذه الأعمال تمثل الذاكرة الحية للشعوب في أمجادها ورموزها. أي أن العمل الفني الأصيل يبدأ بقيم معنوية عالية ثم يتحول بعد أن يثبت قيمته الحضارية قيماً معنوية ومادية كبيرتين معاً(٨).

وفي فن التصميم سواء في العمارة أو الصناعة أو الطباعة والتي اقترنت بالعصور المتأخرة، عصور المكتشفات والتقنيات الصناعية الحديثة فقد اقترنت بالقيم المادية الصناعية عموماً. ولكن القيم المادية في التصميم لا تشبه تلك القيم المادية التي تمتاز بها الأعمال الفنية العظيمة فضلاً عن قيمتها المعنوية وإنما القيمة المادية في التصميم تبرز من خلال القدرة الأدائية والوظيفية والنفعية وهذه الخصائص والمميزات هي

التي تحدد القيم المادية في فن التصميم هكذا تسعى التصاميم في الغالب إلى تحقيق أعلى قدرة أدائية ووظيفية ونفعية مقابل ارتفاع قيمتها المادية والقيم المادية الموجودة في قصر أو طائرة أو سيارة أو عمارة تحقق قيماً جمالية لا يستطيع مسكن بسيط أو سيارة القديمة تحقيقها فجودة المواد وتنوعها ونفاستها وبريقها تحمل إغراءات عديدة قادرة على إشباع حاجات الإنسان المادية في أداء وظائفها المتنوعة.

ولا يعني ذلك خلو التصاميم من القيم الجمالية المعنوية فالعديد من الرموز والدلالات التاريخية والتراثية تعد من المعاني الخلاقة التي تمثل الأصالة والخبرة التي تستند إلى الماضي العريق والذي تفخر به الشعوب كرموز تحدد انتماءها كما هو الأمر في العمارة والصناعة والطباعة والأقمشة والتصميم الداخلي ونجد العديد من الناس يحتفظون بمقتنيات قيمتها لا تكمن في استعمالها اليوم بل في شيء واحد فقط قيمتها المعنوية التي تحمل عبق الماضي وذكرياته وتكسب من خلاله قيماً مادية عالية ولكنها قيم غير نفعية كما هو الحال في التصاميم الحديثة (أي أنها تحمل قيماً متحفية).

ورغم غلبة الجانب المادي وطبيعة الخامات والتقنيات الحديثة إلا أن العديد من التصاميم اليوم تستذكر وبتقنيات عالية جزءاً كبيراً من تراث شعوبها الخالد باستعارة العديد من رموزه في العمارة أو في صناعة السيارات والأجهزة والأزياء والأثاث والمقتنيات.

وتبرز هنا فكرتان أساسيتان متناقضتان ظاهرياً لكنهما متفقتان في جوهرهما تقوم عليهما هذه النظرية وهما:

الفكرة الأولى:

إن قيمة الجمال في الفن التشكيلي تنطلق من كونه لا يرتبط بوظيفة أو منفعة أو أداء معين أو فائدة معينة، ولا يؤدي خدمة إلى قضية أخلاقية أو اجتماعية أو اقتصادية وعلى رأس هذه الآراء ما أثاره الإيطالي بنديتو كروتشه بقوله (لا خير في فن يدعو إلى المنفعة أو الخير أو الفضيلة) كان يريد بذلك أن يكون الفن هو لذاته خالصاً مستقلاً كتجربة حضارية وإنسانية وغير تابع لقضية أخرى، وهو ما كان يدعى (بالفن للفن)(9)، ولكن حقيقة الأمر في الفنون الجميلة عموماً أن للثقافة البصرية والسمعية والحركية خبرات عظيمة يكسبها الإنسان حين الاستمتاع بالفنون الجميلة ولها أثرها السلوكي والتربوي والعملي وتنمي من تفكيره وعمله وذوقه وكل هذه فوائد في بناء شخصية الإنسان والمجتمع سواء قبل الفنان بذلك أم لم يقبل أي أن الفائدة من الفنون حاصلة لا محالة.

الفكرة الثانية:

وهي أن قيمة الجمال في نشوء التصميم تنطلق من كونه يرتبط بمنفعة ووظيفة وفائدة وأداء، ويفقد التصميم قيمته كوجود بدون تحقيق وظيفته التي يؤديها واستعراضاً لكل ما يتناوله التصميم في العمارة والصناعة والطباعة والأقمشة، كلها تهدف لوظيفة في خدمة الإنسانية كما يفقد الجمال سبب وجوده في التصميم دون تحقيق وظيفته أولاً ولهذا فإن المعادلة الأساسية (بأن الشكل يتبع الوظيفة) هي خلاصة العلاقة المتوازنة بين القيمة الجمالية في التصميم والقيمة الوظيفية أي أن الجمال في التصميم مطلوب من خلال منفعته وفائدته.

وهنا السؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو، هل يكفي الجمال كقيمة لأداء دور تربوي ونفسي

وسلوكي في عملية التصميم....؟(١٠).
والجواب نعم إن التصميم يؤدي ذلك الدور أسوة بكل الفنون البصرية والجميلة لان كيانه المادي في الشكل يتكون من ذات العناصر والأسس والعلاقات والمكونات التي تتكون منها بقية الفنون ولكن الاشتراطات الإضافية للتصميم عن بقية الفنون تجعل من أدائه الوظيفي ضرورة لا يمكن التخلي عنها لصالح الجمال أو لصالح أي شيء آخر.

قيم نظرية الجمال في التصميم

لأجل تحقيق نظرية الجمال في التصميم أهدافها الوظيفية والنفعية والتداولية والاستخدامية فإنها ترتكز على مجموعة من القيم التي تعيد ترتيب الجمال وفق اشتراطات أهداف التصميم المختلفة في بيئتها العريضة وأسئلة العصر على مستوى المناهج الفكرية السائدة.

ومن أبرز القيم التي تعتمدها هذه النظرية هي:

١ ـ القيمة التقنية:
وفقاً لجوهر التصميم الذي يتخذ من منهج الإبداع والابتكار أساساً في تحقيق أهدافه الجمالية والوظيفية فإن معنى الجمال فيه يعتمد أساساً على آخر المستجدات التقنية، وتشمل سلسلة جديدة من الخامات والمواد والأدوات وأساليب العمل والإنتاج، وإن عدم اعتماد آخر التقنيات في التصميم يعني عدم الاتساق مع الاشتراطات التي فرضتها التقنية الجديدة على جوانب الحياة المختلفة وإيقاعاتها المتسارعة. ورغم أن ما يجابهه كل جديد من مخاطر في عدم امتلاك المتلقي الخبرة عن هذا الجديد فإن الاستمتاع بوظيفته وجماله يحمل نوعاً من المغامرة التي يحسب على المصمم والمتلقي رغم أن وسائل الإنتاج ومؤسساته قد تضمن نتيجة قدرة التصميم على الأداء، حيث لا مجال للتجريب أو الفشل في ظل العملية الإنتاجية الواسعة.

٢ ـ القيمة المادية
بناء على التحولات الكبيرة في منظومة القيم الإنسانية، من خلال سطوة القيم المادية وانحسار القيم المعنوية، وفي ظل احتكام التصميم إلى القيم المادية، فإن جمال المادة ومظهرها يؤديان دوراً أكبر في الشكل النهائي لوظيفة التصميم وقد يكون هذا الدور أكبر من القيمة الحقيقية للتصميم نفسه مما يجعل تأثير جمال المظهر سابقاً على كفاءة وجودة الجوهر، كما تؤدي الكثير من الجوانب المادية في التصميم ذات الأهمية في قناعات المتلقي وعلى أساس من دورها الاجتماعي والاقتصادي في المجتمع.

٣ ـ القيمة النفعية
وهي أن يحقق التصميم مظهر يتلاءم متقدمة منفعة واضحة قادرة على إشباع حاجة المتلقي الجمالية والوظيفية وفقاً للصورة الذهنية والخبرة الجمالية، والحاجة المادية التي يستشعرها المتلقي لحظة وجود التصميم وبسبب من تغير خبراته الجمالية وخاصة لدى المتلقين الذين يمتلكون خبرات جمالية تصميمية عالية، فإن عملية إشباع تلك الحاجة لن تكون يسيرة.
كما يتوجب على المصممين إيجاد تصاميم ذات قيم نفعية متعددة المستويات لما يترتب على ذلك من اختلاف الكلف، وبالتالي ازدياد الفئات المنتفعة، وغالباً ما تسعى الجهات المنتجة إلى ترويج ذات المظهر جمالياً على حساب قيمة الجوهر وظيفياً.

٤ ـ القيمة الاتصالية
إن فن التصميم من الفنون البصرية التداولية التي تكتسب قيمتها الحقيقية من خلال حسن عملية التلقي، والتي تبدأ بإثارة قيم جمال المظهر وتنتهي بارتفاع مستوى جودة وظيفة الجوهر، وهذا يعني أن يحقق التصميم دوره الاتصالي مع المتلقي بكل الوسائل وعلى مدى زمن ومراحل الرسالة البصرية لأجل اكتمال الصورة النهائية للتصميم في ذهن المتلقي. ولا شك أن إيقاع عملية الاتصال وسرعتها تختلف بين أنواع التصاميم بأصنافها المتعددة وتزداد القيمة النفعية والتداولية كلما ازداد تحقق القيمة الاتصالية.

٥ ـ القيمة الجديدة
إن أساس فاعلية التصميم كفن وعلم هو التطلع إلى القيمة الجديدة واستكشافها على مستوى الجمال والوظيفة وبسبب من تعدد الخيارات أمام الاختيار الإنساني القائم على تداخل الأنساق الفكرية والمفاهيمية على بعضها فقد أصبحت قيم الآخرذات أهمية أكبر من القيم الخاصة، بعد أن استنفدت

العديد من الثقافات المحلية خياراتها الجمالية القادرة على التأثير والإقناع لأسباب عديدة، كما أن القيمة الجديدة بحد ذاتها تعني إضافة جديدة إلى منافع الإنسان وخبراته.

٦ ـ القيمة المستقبلية

إن التصميم فن يستشرف المستقبل ويعيش حلقات الصراع القائمة بين قيم الماضي والحاضر والمستقبل، لأن قيم الماضي استنفدت تيمومتها وفاعليتها وقيم الحاضر كان التخطيط لبنائها في زمن لم يعد في متناول المصمم تغيره، بسبب الحلقات الإنتاجية التي تعقب عملية التصميم، ولم يتبق للمصمم إلا استكشاف قيم جمال الغد وعلى أساس من قدرته الإبداعية التنبئية، وما من شك في أن أي قيمة مستقبلية إنما هي وريثة حقيقية لتاريخ طويل من القيم، أصبحت في قيمة المستقبل هي المحصلة النهائية والوحيدة للخيار الإنساني.

فن التصميم Design art

إن استقاء فن التصميم لرؤياه الجمالية ومعاييره الفنية من جانبي الفن والحرفة قد فتح الباب واسعاً لأن تضم تحت تسمياته العديد من الفنون والحرف والصناعات في آن واحد، وكنتيجة لتطور الحياة ووسائلها والدعوة إلى أكبر تنظيم لمفرداتها جعل نواحي شتى من حياة الإنسان تخضع لذلك التنظيف فلهذا مصطلح التصميم يطلق على فن العمارة أو الصناعة أو الطباعة وإنما شمل العديد من الإنجازات التي يقوم بها الإنسان والتي تتصف بالتنسيق والتذوق والمظهر الجذاب أو الفائدة والأداء والمتعة، كما يمكننا ملاحظة نقطة هامة أن كل هذه المواضيع ذات علاقة بفنون ومهارات مستقبلية مما يؤكد أن فن التصميم كفكرة تتوجه نحو المستقبل دائماً.

وكان من أبرز النشاطات الإنسانية التي شملها فن التصميم الآن هي:

١ ـ التصميم الثلاثي الأبعاد 3Design
٢ ـ تصميم الإعلان Advertising Design
٣ ـ تصميم الفضاء Aerospace Design
٤ ـ تصميم الأفلام المتحركة Animation Design
٥ ـ التصميم المعماري Architecture Design
٦ ـ تصميم الكتاب Book Design
٧ ـ تصميم الخزف Ceramic Design
٨ ـ تصميم الاتصالات Communication Design
٩ ـ تصميم الحلي الكاذبة Costume Design
١٠ ـ التصميم الهندسي Engineering Design
١١ ـ تصميم العرض Exhibition Design
١٢ ـ تصميم الأزياء Fashion Design
١٣ ـ تصميم العناوين السينمائية Film-Cinematography Design
١٤ ـ تصميم الأزهار Floral Design
١٥ ـ تصميم الطعام Food Design
١٦ ـ تصميم الأثاث Furniture Design
١٧ ـ تصميم اللعب Game Design
١٨ ـ التصميم العام General Design
١٩ ـ تصميم الزجاج Glass Design
٢٠ ـ التصميم التخطيطي Graphic Design
٢١ ـ التصميم التوضيحي Illustration Design
٢٢ ـ التصميم الصناعي Industrial Design
٢٣ ـ تصميم المعلومات Information Design
٢٤ ـ التصميم السطحي InterfaceDesign
٢٥ ـ التصميم الداخلي InteriorDesign
٢٦ ـ تصميم المجوهرات JewelryDesign
٢٧ ـ تصميم المناظر LandscapeDesign
٢٨ ـ تصميم الإضاءة Lighting Design
٢٩ ـ تصميم الشعارات والعلامات Logo and Branding Design
٣٠ ـ تصميم المجلات MagazineDesign
٣١ ـ التصميم البحري Marine Design
٣٢ ـ التصميم الانضباطي Multidisciplinary Design
٣٣ ـ تصميم التعليب PackagingDesign
٣٤ ـ التصميم الفوتوغرافي Photography Design
٣٥ ـ التصميم الطباعي Print Design
٣٦ ـ التصميم الإقليمي RegionalDesign
٣٧ ـ تصميم اللوائح Retail Design
٣٨ ـ تصميم الشعر (التسريحات) Set Design
٣٩ ـ تصميم الأقمشة Textile Design
٤٠ ـ تصميم الدمى Toy Design
٤١ ـ تصميم النقل Transportation Design
٤٢ ـ التصميم المطبعي Typographical Design
٤٣ ـ التصميم الحضري Urban Design
٤٤ ـ تصميم مواقع الإنترنت Web Design

ومن المؤكد أن كل هذه التخصصات من التصاميم هي مستحدثة في ظل التخصصات الدقيقة التي تحصل في الميادين كافة ومن

ضمنها ميادين الفنون والتصميم وقد ترسخ الجانب المعرفي لهذه التخصصات عبر الدراسات الأكاديمية ذات المنحى التطبيقي. فجمعت العديد من هذه الميادين بين الفن والحرفة بل دخلت في حقل تصميم العديد من الاحتياجات الإنسانية اليومية التي تحتاج وإلى حد ما إلى نوع من الترتيب والتنسيق والتذوق والنظام بينما كانت أنواع أخرى من التصاميم تحتاج إلى نوع من الذكاء والبراعة وأخرى إلى المهارة والدقة وحسن الصنعة وأخرى إلى دراسات أكاديمية ومعرفية موسعة وأخرى إلى ميادين صناعية تتطلب معرفة تقنية دقيقة.

وعند استعراض ميادين التصميم الواردة نجد أن الخصائص المشتركة بينها يمكن تلخيصها بالنواحي الآتية:

١ ـ النظام والترتيب والتنسيق.

٢ ـ المظهر الجذاب والقيمة.

٣ ـ المتانة والتقنية الصناعية والإنتاج.

٤ ـ المرونة العالية للاستخدام.

٥ ـ المعرفة الأكاديمية والعلمية المتخصصة.

٦ ـ تحقيق أعلى فائدة ممكنة.

٧ ـ التأثير المباشر والقدرة على الإقناع.

٨ ـ حساب الكلفة والجدوى.

لاشك أن التوسع الأفقي وتعدد ميادين التصميم خلق أناساً متخصصين في كل ميدان من هذه الميادين، كما تأكد ذلك في نمط دراساتها الأكاديمية في المؤسسات العلمية وأصبحت غالبية هذه الدراسات تؤكد المبدأ الأساسي للتصميم وهي اختبار الجانب النظري المعرفي من خلال صدق النتائج ونفعيتها أي تتخذ منحى براغماتياً في جوهر عملياتها الأدائية والتطبيقية.

ويخضع كل ميدان من هذه الميادين إلى شروط معينة ونظام محدد في عملية التصميم وأهدافها من خلال إثارتها تلك المتعة الإنسانية وفائدتها في ميادين التصميم التي تتجه إلى التداول تمتاز بخصائصها التي توفر الجودة والأمان والسهولة والمتانة والقوة آخذة بنظر الاعتبار الكلفة والنوع.

أما ميادين التصميم التي تتجه إلى النفعية فتختار خصائصها بتحقيق أعلى فائدة وبأقل كلفة وبمستوى عالٍ من الجودة والتنفيذ. أما ميادين التصميم التي تتجه إلى التأثير البصري فتختار خصائصها بتحقيق اجتذاب النظر ومقدرتها على التأثير وإشاعة الإعجاب وانبعاث السرور والتألق. وتحتاج هذه الأنظمة إلى قواعد خاصة مختلفة فيما بينها لكي تؤدي أهدافها.

المصـادر

١ ـ Newton, E. The Meaning of Beauty, London: penguin Books, ١, ١٩٦٢. P٢٧٤.

٢ ـ Croce, Bemdetto: The Essence of Aesthetic, Tsanslated by DouglasAinslir, The Aden Library, London, ١٩٧٨, P. P. ١٥٣

٣ newton, e.ibid, P.٢٢٥. -

٤. Crutchifiel, R The Creative Process.- Conference on the Creative Process. Berkeley: ٤ univ. of Califonia, Istitued of Personality Assessment

٦ and Research, ١٩٦١, ch.٦P.٣٣

٥ Weintraub, L. (٢٠٠٣), In the making:- Creative Options forContemporary Gogh, ٣ Art, New York: D.A.P./Distributed Art Publishers P٨٩

V.V. Letter to Anton Ridder Van Rappord, In: The Creative Process, ed By B Chiselin, New York,: The new. Amer. libr. ١٩٥٢, P٢٩٣.

٦ Tony, A Creative Paeative Painting and - Drawing, New York,Dover, ١٩٦٦, P.١٨٤.

٧ـ هويغ. رينيه، الفن وتأويله وسبيله، دار المعارف ج ـ ١، مصر، ب ت. ص ١٦٦

٨ ـ بنديتو كروتشه، علم الجمال ـ عربة نزيه الحكيم ـ ومراجعة بديع الكسم المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ـ المطبعة الهاشمية ـ دمشق ـ ١٩٦٣م. ص ٢٧١.

٩ Hospers, J.:The Concept of Aesthetic - Expression , in (Weitz. Morris) ed. Of Problems inAesthelics,MacmillanPublishing co.Inc.newyork,١٩٧٠.P.٢٦١.

١٠ـ بنديتو كروتشه، المصدر نفسه، ص ١١٧.
(النظرية نشرت في كتابي موسوعة فن التصميم الفلسفة، النظرية، التطبيق)

أنواع الفرجة في المغرب

الفرجة في جهة دكالة عبدة

سالم اكويندي

إن ما تتميز به جهة دكالة عبدة هو تعدد أنواع الفرجة الشعبية، وتنوعها، واستمرار ممارستها حتى الآن في مواقيت معينة كل سنة وهذه المواقيت منها ما يتحكم في تحديد مواعيد مساكنة المنطقة كالأعراس والمناسبات الأسرية، وفيها ما هو معلوم ومحدد ارتباطاً بالإنتاج الزراعي والدورات الاقتصادية أو المناسبات الدينية، وضمن هذه المناسبات نجد كذلك البعد الاقتصادي والديني حاضرين وبقوة وبشكل متلازم كأنشطة تمارس وبفعالية مؤطرة لنماذج الفرجة الشعبية.

هذه الفرجة الشيء الذي يجعلنا نقول إن أنواع الفرجة الشعبية في هذه المنطقة ذات منطلقات دينية أو اجتماعية في محتواها ومؤطرة للوجدان الشعبي في سياق نسق النظام الثقافي المغربي العام، إفساح المجال للأنشطة الاقتصادية والناتجة عن علاقات الإنتاج وأساليبه وإعادة إنتاجه حيث لا تكون هذه الفرجات إلا بمثابة القيم المعاد إنتاجها في لعبة الحفاظ على التوازن الاجتماعي المنشود في مضمرات هذا الوجدان، والذي نجده قد أنتج قيمه المتجلية في امتلاك آليات إنتاج وإعادة إنتاج هذه الفرجات، والتي تكون بهذا المعنى من بنات مخيالها الشعبي، خاصة وأن جهة دكالة عبدة كموقع لهذه الممارسة الفرجوية أو المتخيل الفرجوي تعتبر منطقة ذات عمق تاريخي كمركز حضاري بمدينة آسفي باعتبارها ثاني مدينة أو نقطة الارتكاز المديني والحضاري والتي وصفها العلامة ابن خلدون بأنها حاضرة المحيط واعتبرها لحسن الوزان مميزة الأجواء وفيحاء الأرجاء بهوائها العليل وليلها البهي حيث يحلو الأنس والسمر وتميز مناخها وتضاريسها بين السهل المفسيح المنفتح من

▲دكالة عبدة

البحر باتجاه الشرق والشمال والجنوب مما جعلها موطن استقطاب لمختلف القبائل المغربية سواء كانت قبائل استقرار كالأمازيغ أو قبائل الإفادة على المنطقة بعد أن كانت مرفأ بحرياً وبوابة تواصل بين المغرب والعالم الجديد. إن هذا الموقع الجغرافي المتميز لمدينة آسفي كعاصمة لجهة دكالة عبدة جعلها موطن أساكنة متعددة السلالات والأعراق حيث كان لهذا التعدد السكاني سواء بالاستقرار أو التوطين دور في تعدد وتنوع الفرجة الشعبية المؤتلفة فيها إلى الحد الذي جعل أحد الباحثين يصف آسفي بأنها مختبر الخيتنصهر فيه فنون هذه الفرجات الشعبية، لأن منطلقها الأساسي كان منشأ مجالبته الساكنة الوافدة على المنطقة من فرجتها الأصلية وإعادة صياغتها فنياً وإنتاجها فرجة مركبة تعبر عن طبيعة التظافر في سيفساء الساكنة الحالية والمعبرة عن أصولها الأولى، ويتجلى هذا في معرفته المنطقة في فن العيطة الحصباوية أو عيطة الحصبة كذلك فيما نعرفه من فنون الركب الاستعراضية عند اعبيدات الرمى ومسرح الركب في فرجات ولد برع وفن البساط مع ركب الحجيج وركراكة. كما سنرى ذلك.

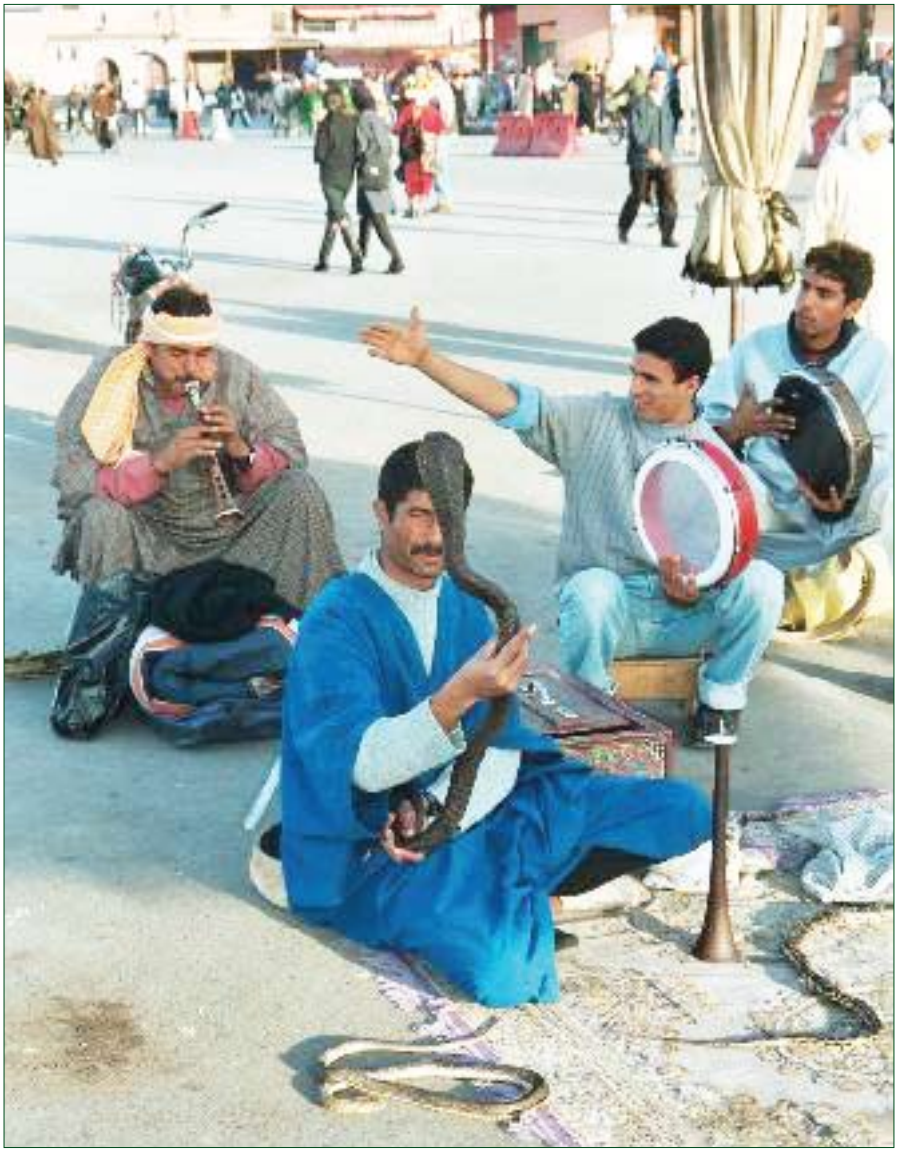
إن بروز الطبيعة التركيبية لفنون الفرجة الشعبية وبالشكل الذي نعرفه اليوم لم يكن وليد هذا التنوع السلالي لساكنة جهة دكالة عبدة فقط، والذي يفرض بالضرورة تنوعاً فرجوياً مجلوباً بفعل الاستقطاب، بل جاء كذلك نتيجة تجاذبات الصراع والمعارك التي عرفتها هذه الجهة كونها موقعاً استراتيجياً بالمغرب ولما يمثله هذا الموقع جغرافياً للربط بين الشمال والجنوب سهول دكالة وسهول الشاوية ودكالة وسهول زعير والغرب شمالاً وسهول الشياظمة وسوس جنوباً وسهول الرحامنة والحوز وبني ملال وتادلة شرقاً، فضلاً عن كون الجهة تمثل بوابة المغرب على المحيط الأطلسي فرض الشيء الذي جعل هذه المنطقة تعرف وفود كل الحركات الاجتماعية والسياسية الطارئة، وهو ما اتخذته الحركة البوغرواطية مقراً لها انطلاقاً من مدينة آسفي فيما كان يعرف بتامسنا.

إن هذه الشساعة في هجمل المنطقة وافتتاحها على البحر هي التي تحدد معنى المختبر وانصهار الفرجات المغربية بمدينة آسفي والتي لعب فيها المخيال الشعبي السلالي والديني دوراً أساسياً في تمثلات الناس لمجريات أمورهم والاهتمام بقضاياهم في محكي المعيش اليومي في هذه الفرجات وكيفية أدائها وبوسائل الأداء وشكل هذا الأداء ليس إلا صياغة فنية فرجوية انبثقت عن هذا الانصهار وكيف تشكل عن الوجدان الشعبي كلحظة وعي لهذا التواجد الذي تعيده هذه الفرجات صياغته في فن العيطة والحصباوية كدراما للكلام وفنون الأداء الاستعراضية كتعبير عن مقولهم اليومي لأن تاريخ تشكل الجهة وبما يمتلئ به فضاؤها من فرجات هو نفسه تاريخ تشكل هذه الفرجات، والتي وصفناها بالفن المركب والمخصوص به فن عيطة الحصبة وهكذا

نجد أنواع الفرجة بالجهة والتي تعتبر أساساً ومنطلقاً لفن عيطة الحصبة تتمثل وكما تمارس حتى اليوم في:

١ـ اعبيدات الرمى ـ نموذج أحمر (أولادبو جمعة).
٢ـ التعواج والتقجام (ولدبرع محمد الفتاوي نموذج مسرح الركب).
٣ـ البساط فن فرجة الزاوية الركراكية.
٤ ـ الهوير.
٥ ـ البروال الشيظمي.
٦ـ الساكن وأنواعه (الكناوي، الحمدوشي، العيساوي، الحمادة).
٧ـ العيطة: الحوزي ـ المرساوي ـ الحصبة.
٨ ـ التبوريدة.
٩ ـ النزاهة.
١٠ ـ ركب الحجيج.
١١ ـ حج المسكين.
١٢ـ فرجة النساء: المرددات، والعونيات (السوسية).
١٣ـ فرجة اليهود: موسم أولادابن جميرو.
١٤ ـ الحلقة: نموذج ولد قرض.
١٥ـ القصائد: المداح (عبدالكريم الفيلالي: السبع وبوفسيو).
١٦ ـ الملحون.
١٧ ـ الأندلسي.
١٨ ـ إيسلان (العرسان)
١٩ـ القصعة: المعروف في تنصيب القياد.

إن هذا الجرد في أنواع الفرجة لجهة دكالة عبدة رغم أنه حصره في هذه النماذج فإنه يبين مدى التنوع في هذه الفرجة وتوحدها بالانصهار في مختبر التساكن والتعايش لتصبح فنوناً فرجوية مركبة كما سبقت الإشارة لذلك، حيث نجد أن كل فرجة تمتلك



خصوصيات مميزات تحيل على أصول انتماء الساكنة الوافدة أو صاحبة الموطن الأصل بهذه الجهة، والفرجة الجامعة لكل هذه الفرجات تتمثل في عيطة الحصبة وهو ما سنعمل على توضيحه في تناولنا الأهم مكونات هذه العيطة وانطلاقاً مما تأسست عليه من فرجات أخرى بالجهة وهكذا نجد:

ـ فرجة اعبيدات الرمى: وتعتبر هذه الفرجة من الفرجات الشائعة في كل المراكز القروية بالمغرب حيث تنتظم في هذه المراكز وتؤدي بأساليب مختلفة، إذ يعتمد كل أسلوب بما يعطيه هذه الفرجة خصوصيته لمنطقة التي تنتمي إليها وتتم فيها كإضافات نوعية في أصول انتمائها البدوي، لأن هذه الإضافات

في أسلوب الأداء ومحتوى منطوق الكلام، والبناء الفني تستمد من العادات والتقاليد التي مازالت مترسخة في هذه المناطق، وتكون مناسبة انتظام هذه الفرجة مناسبة كذلك لإعادة إنتاج القيم التي تنطوي عليها، كما أن نوعية الجمهور الذي يحضرها ويتلقاها والمشارك في بنائها معناها يسعى إلى ذلك من أجل المساهمة في إعادة إنتاج هذه القيم، بما هي قيم كامنة فيما يعيد لجمهوره توازنه، وبالتالي إعادة إنتاج نسق النظام الثقافي العام خاصة وأن هذه الفرجة في منشئها الأول كانت تمثل ذلك الجسر الرابط بين ثقافة سلالتين على الأقل وفي أي مركز من المراكز القروية التي تعرف فيها هذه الفرجة، حيث تكون هذه الفرجة بمثابة صيغة توافقية أو بمثابة تحالف ثقافي فني قائم بين الثقافة الأمازيغية والثقافة العربية وعربوناً على تساكنهما وتعايشهما، لأن ساكنة المغرب اليوم وليدة هذا التوافق ومن تمظهراتها الفنية الغناء والرقص وفنون الأداء الاستعراضية المبنية على الحكي والمقدمة على شكل دراما تقصيرة القصد منها البوح بالقضايا والهموم الجائشة في النفوس سواء كانت هموماً ذاتية أو جماعية والتعبير عن الأفراح والمسرات والإعلان عنها، محاولة طرح القضايا الاجتماعية التي تعيشها الساكنة والبحث عن حلول لها وذلك بالإفصاح عنها وتداولها بين الناس لتصل لمن بيدهم أمر الساكنة من سلطات وأعيان وشيوخ القبائل لها، ظلت ترتبط هذه الفرقة المؤدية لفرجة اعبيدات الرمى بعلية القوم، وغالباً ما تتكون هذه الفرقة من شيوخ وكهول يمثلون الحكمة، وكذلك للحفاظ على أصول هذه الفرجة وطرق أدائها إلى حد توارثها أباً عن جد وحسب الانتساب القبلي المكون لجماعة السكان أو الأسر، كما أن هذا الارتباط يدعمه

الانتماء السلالي والقرابة لبعض الأولياء والصالحين لإعطاء المشروعية لمهمة السدانة المحصورة في شيوخ هذه الفرقة في فرجة اعبيدات الرمى ولهذا تستبعد النساء من مكونات هذه الفرق، واعتبار الزوايا والأضرحة والرباطات المقامة في المنطقة لتجميع الحجاج أو كمزارات ومراكز ومقرات لهذه الفرق وقطب استقبال لها وبذلك يتم توطينها في مجالها الترابي، حيث مازالت موجودة حتى الآن، المجالات المحددة لها في جهة دكالة عبدة بالضبط هو مجال أحمر نسبة لبني حسن الذين سكنوا هذه المنطقة بفضل النزوح والهجرة إليها من جنوب المغرب وبالتحديد الساقية الحمراء بعد أن كان نزوح أجدادها الأول للمغرب من المشرق باتجاه الأقاليم الصحراوية وتسمية المنطقة بجهة دكالة عبدة بأحمر يرجع للون بشرة هؤلاء النازحين وهذا اللون هو الذي أعطى تسمية عبدة لكل المنطقة المحددة جغرافياً جنوب دكالة البيضاء وشمال الشياظمة وعلى طول ساحل المحيط الأطلسي غرباً أما شرقاً فإن قبائل أحمر تعتبر امتداداً لقبائل الرحامنة حيث استقر من تبقى من أتباع الشيخ الهيبة ماء العينين في نهاية القرن التاسع عشر بعد ثورته المعروفة، لهذا نجد أي تمييز بين عادات وتقاليد قبائل أحمر في هذه المنطقة من جهة دكالة عبدة وامتداداتها في قبائل الرحامنة والتي تكاد تتوحد حتى على المستوى السلالي لانتمائها جميعاً للجنوب المغربي والقبائل العربية الوافدة إليه من الشرق خاصة قبائل عرب بني معقل ذات الملامح الصحراوية وأهم ما يشتغل به أفرادها هو الرعي والفلاحة والتجارة في حدود الكفاف نظراً لقساوة المناخ هناك.

ومن أهم فرق اعبيدات الرمى هناك فرقة أولاد بوجمعة التي تمتاز برقصة البندقية ورقصة الصينية وتتكون هذه الفرقة من ستة أفراد نجد من بينهم المقدم والجراي والراقص والراوي/الرمى والمعدد أو الكوال والمؤدون للرقص والمغنون، بحيث يكون الكل تحت إمرة المعدد أو الكوال الذي يفتتح الكلام والرامي الذي يتسلم منه الكلام في الغناء والإيقاع على شكل موال أو نواح لفجيعة في منطوق السرابة كما أن الرامي هو الذي يحدد موضوع الغناء ويتوجه به وجهات وصفية لمجريات الحكاية المروية ويرسم خطوات إيقاعها لظم وغناء القائم بهذه المهمة في فرقة أولاد بوجمعة هو صاحب البندقية بما يعني أنه هو الراقص كذلك والذي يصحب تعداده وغناءه أثناء الإلقاء والإنشاد بملاعبة البندقية بين يديه ليجعلها في حلقة دائرية على يد واحدة وكأنها مشدودة إليها بخيط في دورات لولبية متسارعة على امتداد ذراعه إذ لا يبرح دوران البندقية رسغ اليد حتى لا نصبح نرى إلا التشكيل الدائري المتقاطع مع امتداد الساعد وكأنه محور هذه الحركة الميكانيكية مع تزايد تسارع الكلام المنظوم وانسيابه بنفس سرعة حركة اليد ودوران البندقية وكأنها رحى تطحن كلاما هلوتبعثه معاني بآليات اليد والبندقية وإرساله في وردة الرياح الأربعة رجل ينطق كلامه بيده

وبندقيته وبانسجام تام مع التعبير الجسدي الذي يؤديه باقي أعضاء الفرقة لاستكمال معنى الكلام في حركات تعيد للدائرة الكبرى وسط فضاء الحلقة اتصال خطها ولا يثير الانتباه لهذا الانتظام إلا صيحات الاستغاثة أو الفرح والاستحسان الصادرين عن المغنين المؤدين في الفرقة وهذا يعطي المزيد من الحماس الذي يدفع المتلقين للزغردة التي تخترق إصغاء السمع والصمت الرائن إلى حد شدّ الأنفاس لسرعة دوران البندقية خشية انفلاتها من جاذبية اليد المتناغمة معها في تعاضد بين الحياة والموت، حياة اليد في حركيتها وحيويتها الإدارة الحكي والإفصاح عن منطوقه الصادر من الفم كلاماً وفي تركيز بصري شاخص لا يكاد يزيغ عن دوران البندقية التي هي هنا تمثل معنى الموت الذي تعاد إليه الحياة، وكأن البندقية تأخذ معنى من معاني الغصن الذهبي في أسطورة الحكي العربي أما باقي الأدوات المستعملة في هذه الرقصة عند اعبيدات الرمى فهي الطعريجة والمقص المقصوص الأطراف اي غير المكتمل في امتداداته وكأنه مقص لا يقص أي أنه صامت ولا يتكلم إلا عند حدوث دوران البندقية وما يهم في توظيفه لدى اعبيدات الرمى هو الصوت بينما تتوالى الحركة الراقصة في دوران البندقية وظيفة القص / الحكي أو القطع بالكلام الناطق في حركة ثبات وجمود للرامي، والذي يبدو وكأنه لا يتولى إلا عملية إيصال هذا الكلام الموصول بفمه ومما تغازل به اليد دوران البندقية وتستحثها على المزيد من البوح قول حكايته هي حكاية استعمالها للدفاع عن النفس وتحصيل الرزق / الصيد في المعيش اليومي، وإعطاء مكانة محترمة لحاملها، وتعدد وظائف البندقية هنا والمنشغلة بحكيها هو ما يمثل جوهر هذه الفرجة لأنها لا تتوقف عن دورانها إلا بطلقة مدوية في السماء وهذه الطلقة هي بمثابة زفرة للانعتاق والتحرر من ضغط الحكي الذي كان يشد الأنفاس إليه في تمرين قاس من تمارين العودة للحياة ولا ندرك كنهها إلا في تشخصات عيون المتلقين.

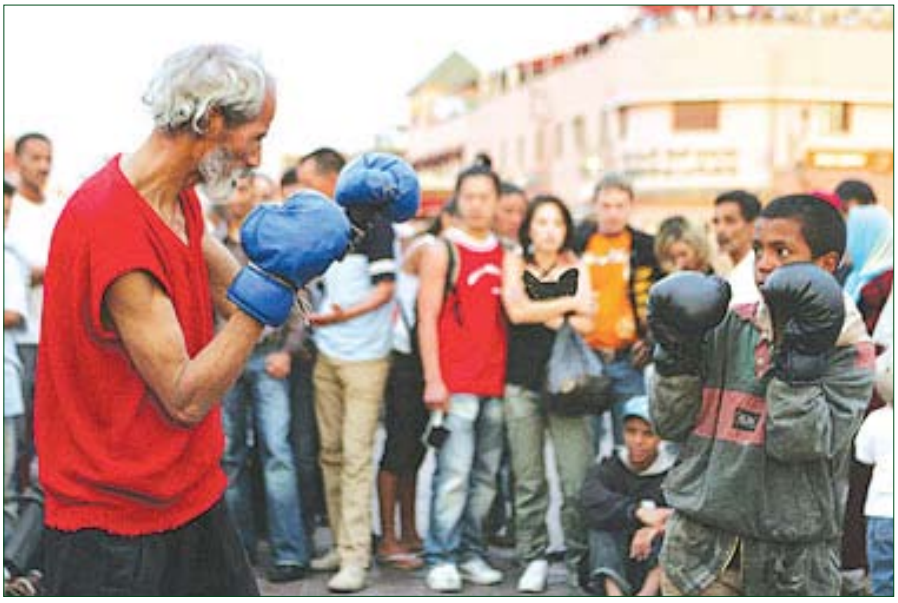
إن رمزية هذه الرقصة عند اعبيدات الرمى بمنطقة أحمر قد تعيدنا لرمزية الرحيل والنزوح العربي بعد أن حل ما حل بأهل عاد وثمود، باعتماد رمزية العصا في البندقية وتنكر المؤدين في لباس الفرسان وقد تعيدنا كذلك للحظة الصمت الرائن والتركيز المطلوب للتأمل في مؤثثات فراغ الفضاء ببلاد أحمر وكأنه فضاء الصحراء يعيد بسط نفوذه في سحر امتدادها اللامتناهي وهو امتداد قد ينتهي باختراقات الطلقة الأولى لإعادة الحياة ولما كان للصمت أن فرضه في إحدى معاني الفراغ، أليست عاد وثمود قبيلتين أثريتين أفنتهما سكينة الصمت إلا من هذه العصا التي انبثقت من الأرض نخلة أو شجرة وألقت بهذا الغصن الذي نراه بندقية أو سيفاً أو صولجاناً أو عكازة، ولنا في الإجابة عن هذه الأسئلة أن نتأمل العصا في يد الحكائيين وما يعنيه دورها؟ فكيف وقد أصبحت هذه العصا بندقية بيد فارس يقود فرقة للفرجة لا تمتطي إلا ذاتها تماهياً مع ما قد يكون لصورة فرسان التبوريدة أن يصنعوه بحركاتهم في عنان الفضاءات والساحات الفارغة.

إن فرقة أولاد بوجمعة فرقة تحمل انتماءها الجمعي في تسميتها وتعيد أداءها هذا للفرجة انطلاقاً من موروثها هي أي إعادة حكيه عن السلف وكما استوعبته ذاكرتها الجمعية تلك لتسلم زمام كلامه لنا، وكأنها تريد الخلاص

إن بروز الطبيعة التركيبية لفنون الفرجة الشعبية وبالشكل الذي نعرفه اليوم لم يكن وليد هذا التنوع السلالي لساكنة جهة دكالة عبدة فقط، والذي يفرض بالضرورة تنوعاً فرجوياً مجلوباً بفعل الاستقطاب، بل جاء كذلك نتيجة تجاذبات الصراع والمعارك التي عرفتها هذه الجهة لكونها موقعاً استراتيجياً بالمغرب ولما يمثله هذا الموقع جغرافياً للربط بين الشمال والجنوب

إن هذه الشساعة في مجمل المنطقة وانفتاحها على البحر هي التي تحدد معنى المختبر وانصهار الفرجات المغربية بمدينة آسفي والتي لعب فيها المخيال الشعبي السلالي والديني دوراً أساسياً في تمثلات الناس لمجريات أمورهم والاهتمام بقضاياهم في محكي المعيش اليومي في هذه الفرجات وكيفية أدائها وبوسائل الأداء

من نذر الوفاء بالأمانة، لهذا نراها لم تضف إلى فرجتها أي شيء مما هو مستحدث في مثل هذه الفرجات لدى اعبيدات الرمى وفن اعبيدات الرمى أساساً هو فن قائم بين ثقافتين أي أنه متاخم بين سلالتين بل منطقة سلالة مقيمة والمستقبل وسلالة الوافد والطارئ لإعادة صياغة عقدها في الاستيطان في النظام الثقافي العام.



ومن تجليات فرجة اعبيدات الرمى عند أولاد بوجمعة نجد رقصة الصينية وهذه الرقصة تقوم على منطوق الأهزوجة الصحراوية، وهي دلالة توحي بموطن الأصل لهذه المجموعة الغنائية كما نجد نفس الإحالة لمصدر الأصل لدى مجموعة اعبيدات الرمى في منطقة أحمر والمعروفة بحمادة وحمادة هي في الغناء الشعبي الاستعراضي نوع من الساكن عند أهل الصحراء يركزون فيها على الذكر والتوسل في حركات راقصة تتمثل في اهتزازات الجسد وتمايله بشكل يحاكي تموجات الرمال البطيئة وكأن هذه الكثبان تستعصي أمام اندفاع الرياح لإزاحتها من موقعها وأمام هذه المقاومة في التعبير الجسدي للرقصة ينبجس الكلام إنشاداً أو غناء في نظم منثوره كالوظيف في توأدة خبب الأبل سفينة الصحراء التي لا تبرح مكانها رغم مراوحتها جيئة وذهاباً وهذا ما تريد الحركات الجسدية التعبيرية أن تبلغنا إياه في فن الحمادة والذي تشخصه مجموعة اعبيدات الرمى الحمادة لإعادة تمثيل رتابة الحياة لدى الإنسان الصحراوي والانتظار إلى حين العودة لتشجي الكلام مع رقصة الصينية الصادحة في لوعة سؤالها عن الفقدان والضياع: فين اللي تجمعوا عليك من أهل النية فين أحبابي واللي ليا؟

هكذا تنطق الرقصة لتندب حظ الأحياء المتبقين من سلالة أهل النية وبنفس الآهات، تعيده مجموعة ناس الغيوان أنفاسها الكن شتان ما بين منشد ينشد آهاته وكما يحسها ويعيشها وراقص يعيد تشخيص ما حدث وكأنه حدث الآن، وبين مغنٍّ يتغنى بذكر الأسلاف، والصورة الأولى هي ما تريد فرقة اعبيدات الرمى أولاد بوجمعة أن تعيدنا إليه وتمنحنا بعض أجوائه، وهذه الصورة تكررها وتؤكدها فرقة اعبيدات الرمى المسماة الحمادة كذلك، والتي يؤكد كذلك منطوق كلامها أننا أمام مجرد اللعب واللهو عندما تقول: احنا خلينا الصلاة وتبعنا حمادة، فهل حمادة تسمية للعبة أم أنها تعني شخصاً بعينه؟ في منطوق سجل السرد العربي نجد اسم حمادة الراوية فهل هو المقصود؟ وإن كان فلماذا مذمته ولماذا يأتي ذكره في هذه الفرجة وبالتحديد أنه اسم لفرقة ككل فهل يعني هذا أن فرقة اعبيدات الرمى تكفر عن شيء مذموم؟ ثم أليس التطهير اقتراف الدنس؟ ثم أليس في إقامة الشبيه نوعاً من اتقاء شر مخاصة إذا كان هذا الشبيه هو الشر نفسه؟ والحمادة في الأخير تعني اصطلاحاً امتدادات المساحات الفارغة في الصحراء مما يجعل الوجه مشوباً بالمخاطر والخوف من الغيلان وضواري الوحوش...

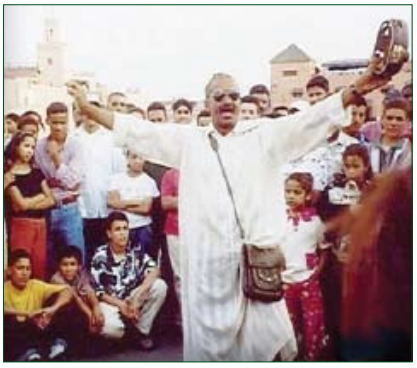
وضمن هذين النوعين من اعبيدات الرمى بمنطقة أحمر تطرح الفرجة المسرحية والمعتمدة على السخرية من بعض المواقف والحالات الاجتماعية، انطلاقاً من علاقة الرجل بالمرأة. ونلاحظ أن هذه الفرجات تخلو من العنصر النسوي في الأداء أو المشاركة إذ يقوم بدور المرأة فيها الرجل وبذلك تثبت حضورها من خلال الرجل أو هو الذي يستحضرها وتبعاً لمكانة المرأة في المجتمع الصحراوي، وبخلاف ما نجد من فرجات الصحراوية حيث تكون المرأة حاضرة ومشاركة وهو نفس الشيء الذي نجده في فرجات أحواش وأحيدوس وكذلك في فن العيطة والقائم في جزء كبير منه على وجودها وحضورها الفعلي.

٢ـ فرجة الهوير: وهذه الفرجة توجد كأصل بمنطقة سبت جزولة وهي من مناطق عبدة حيث تستوطن قبيلة المويسات المنتمية سلالياً لبني ماجر النازحين من الصحراء المغربية الشمالية وبالتحديد زاكورة إذ ينتمي نسبهم لسيدي محمد المدعي وسيدي أحمد بن ناصر دفين تامكروت مما يجعل انتماءهم لعرب بني معقل ثابتاً.

تقوم هذه الفرجة على الغناء كأداء كلامي ينتهي بعروض مشهدية قائمة على التمثيل تشخص فيها حالات اجتماعية تهم الساكنة في علاقتها بالسلطة وبعض قبائل الجوار، خاصة قبائل الشياظمة والذين يعتبرون امتداداً لقبيلة المويسات من حيث الأصل السلالي وموطن النزوح.

والآلات التي تؤدى بها هذه الفرجة هي آلة النفخ/المزمار المصنوع من قرن الثور والذي يكون في الغالب مزدوجاً ويعرف بأم القرينات أو المقرون، والمقص والطعريجة والصينية ولا تنظم فرجات الهوير إلا في المناسبات الدينية وموسم الحصاد والمواسم المقامة ببعض أضرحة الصلحاء مثل موسم سيدي امحمد السباعي.

وكيفية أداء طقوس هذه الفرجة تقع بين أداء فرجات اعبيدات الرمى والعيطة الشيظمية (البروال) وهنالك من الباحثين من يعتبر الهوير هو أصل البروال الشيظمي كما أن الهوير هو ما تبقى من فن اعبيدات الرمى الأصيل بعد فك الارتباط ما بين الرمى والأعيان ورجال السلطة والتجائهم للأضرحة ومواسمها للقيام بخدمات السدنة وهو ما جعل اعبيدات الرمى في هذه الصورة أقرب للساكن.



ونظم الكلام في فن الهوير هو نظم يعتمد وحدة البيت المكتفي بذاته مما يجعله أقرب إلى نظم البروال وأهم صفة تعطى له هي صفة البرمقلاع كما لحت ذلك المرحوم محمد بوحميد.

ولا يقوم بأداء فرجة الهوير حتى الآن غير الشيوخ لعدم إقبال الشباب عليه، لهذا نجد انحصاره في الذيوع والانتشار رغم استمرار ممارسته.

٣ـ فرجة البساط: ترتبط فن فرجة البساط بالزاوية الركراكية، وركب الحجيج، إذ يعتبر ان مصدر هذا الفن الوافد إلى المغرب من الشرق خاصة خلال رحلاتهم المنظمة إلى حج بيت الله الحرام بمكة، حيث كان وفد الحجاج المغاربة يشاهدون فرجات البساط أثناء وفادتهم في تركيا وفي مصر وفلسطين وتونس، ومن هذه البلاد جلب الحجاج المغاربة فن البساط إلى المغرب، وهو عبارة عن نواعير دائرية مثبتة عليها المقاعد الخشبية المعلقة على هيكل محيط هو بساط الفضاء بفعل الحركات الدائرية لهذه النواعير، ومصدر دورانها هو الحاكي والمشغل لها بيده، مصحوباً بحكي القصص والمرويات المسلية أو ذات الحكمة بينما تكون المقاعد الخشبية قد شغلت بجالسين معلقين في حركة دائرية وبعد أن شدوا إلى هذه المقاعد بأحزمة بينما يفترش المشاهدون بساطاً أو يظلون واقفين في انتظار دورهم في التحليق وفي انتظار ذلك يشاركون في الدعاء والذكر والتعليق على ما يسمعون من حكايات وغالباً ما يكون موضوع الحكايات من النوادر والطرائف والتي تتخذ إيقاعاً نظمياً لينا سب إلقاؤها حركات الدوران للانخراط في زمن الحكاية وموضوعها، كما أن عملية الدوران هذه قد تساعد على تخيل ما يتناهى إلى أسماعهم من أحداث وأجواء أما الدعاء فكان يوجه للمسلمين عامة ولأئمتهم وللسلاطين، ومناسبة انتظام هذه الفرجة كانت الأيام الحرم المصادفة لأيام الحج، يوم التروية والوقوف بعرفات حيث ينظم المغاربة ما يعرف بحج المسكين في بعض المناطق والأماكن الخاصة مثلاً حول ضريح سيدي شاشكال على شاطئ البوزة الذي يبعد عن مدينة آسفي بحوالي ثلاثين كيلومتراً أو حول ضريح سيدي شيكر بالقرب من الشماعية أو بأضرحة صلحاء وأولياء ركراكة على طول الساحل الممتدين آسفي والصويرة والذين يبلغ عددهم الأربعين ضريحاً وهو ما يعرف بالدور عند ركراكة.

وقد عرف فن فرجة البساط بارتباطه بالسلاطين لمشاركتهم في موكب الحجيج وتمويل جزء من رحلة الحج لهذا الركب، وكذلك بالفقهاء والعلماء وبعض التجار وعلية القوم الذين كانوا قادرين على أداء فريضة الحج، لهذا نجد أن دورهم وأماكن تواجدهم كانت هي مسرح هذه الفرجة، ناهيك عن انتظامها في الساحات العامة خاصة ساحات الأضرحة والأسواق المقامة في هذه المناسبات وموسم حج المسكين

الإنموذج منها والذي ينتظم في يوم واحد من السنة هو يوم الوقوف بعرفات أو ما يعرف بيوم عرفة والذي تحضره السلطات ورجال المخزن والأعيان حتى الآن مع حمل الزيارة والغطاء للأضرحة المذكورة دون ذبيحة إلا في ما يخص دور ركراكة الذي يعرف بالذبيحة والتي تبلغ أربعين ذبيحة، كما أن فرجة البساط المنظمة في هذه المواعيد لا تقتصر على النواعير بل تشمل كل أنواع الفرجة المعروفة لدى العامة خاصة الحلقة والقراد والمداح والرواة الذين يشاركون في فضاءات البساط المقام حول النواعير والتي يكثر عددها في بعض المناطق ومن القصائد الشعبية المقدمة في هذه الفرجات نجد حكاية سيدنا علي ورأس الغول سيدي رحال والسبع سفينة سيدنا نوح سيدنا سليمان والهدهد حكاية سيدنا يوسف وتقدم هذه الحكايات بأسلوب بسيط وبلغة شعبية دارجة تكسرها في بعض المقاطع عبارات وجمل من العربية الفصحى، أما الحكايات الشعبية المقدمة في فرجات البساط فلها علاقة بالجن والحيوان والنبات وعلاقتها بالإنسان مثلا السبع وبوفسيو، البراد والكيسان، خصام الضرايرات، والزاهية وبعو، وغالباً ما تأخذ رواية بعض هذه الحكايات بعداً تشخيصياً. ولهذه الموضوعات وطريقة أدائها مجال غنائي سردي يتجلى في قصائد الملحون أو فن العيطة الذي يعرف بالقصايد أو المداح والكوال والتي تتجلى في بسط السيرة النبوية وبعثة الرسول صلى الله عليه وسلم وسير الأبطال الشعبيين عنترة والهلالية أو بعض حكايات ألف ليلة وليلة، وحكايات ذات طبيعة وعظية أخلاقية كمسخوط الوالدين أو المقالب الاجتماعية جحا ونوادره، والشطار والمغفلين الشيء الذي سحر الناس خاصة النساء وجعلهن يعتقدن بالنواعير المحملة بالكراسي المعلقة وكأن هذه الآلة هي التي تحكي أو أنها مصدر هذا الحكي الذي يتوالى تباعاً لحركاتها في الدوران وعملية السرد الغنائي مع المداح أو الكوال، وهذا الاعتقاد جعل من هذه النواعير ومواقيت انتظام فرجاتها مزارات متنقلة حيث تلجأ النساء لتعليق الأحزمة والسبانيا عليها ولأخذ عينات مما تفرزه من دهون وطلاء للتبرك به، فضلاً عن الصدقات والإتاوات المالية والهدايا المقدمة لصاحبها.

ع ـ فرجة مسرح الركب أو محمد الفتاوي ولد برع:

إن فرجة محمد الفتاوي أو ولد برع فرجة مركبة تمزج بين فرجة اعبيدات الرمى وفرجة البساط وفرجة الحلقة وبعض فنون العيطة خاصة البروال الشيظمي والهويرو بنات الزاوية (زاوية سيدي العروسي وزاوية تالمست) والتمثيل قائم على الحكي لهذا تعتبر هذه الفرجة جامعة لكل أنواع الفرجات المعروفة بالجهة ونذكرها هنا في نموذج الحلقة ما يقوم به ولد قرض المعروف بدكالة أو النماذج الغنائية لباضني بالصويرة.

يوجد مقر هذه الفرقة في موطن استقرار صاحبها محمد الفتاوي وسط قبائل شياظمة بالمرس قرب ضريح سيدي محمد المرزوق ومنها يكون منطلق جولاته التي يغطي بها كل أرجاء الشياظمة وعبدة ودكالة ليصل في بعض الأحيان بهذه الفرجة إلى الدار البيضاء والرباط عند بعض أعيان الشياظمة القاطنين بهاتين المدينتين والفترة الزمانية التي عرفت أوج عطاء هذه الفرقة هي فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، إذ كان يقدم هذه الفرجة للعموم في الساحات والأسواق وخلال المواسم والمناسبات كما كان يقدمها في بعض القاعات السينمائية خاصة في الصويرة وآسفي، أما بعد هذه الفترة فإن فرجته ستنحصر في الخواص بالدور والرياضات لتصبح فرجة تحت الطلب والتي مازال يقدمها حتى اليوم.

يتخذ محمد الفتاوي أعداداً متنوعة لتقديم هذه الفرجة والمتمثلة في الحيوانات التي يعتمدها في نقل هذا العتاد أولاً ولإشراكها في هذه الفرجة مثل الناقة والبغال والحمير، وبعض الأقنعة التي تمثل بعض الحيوانات الأخرى كالذئاب والكلاب، وكذلك نماذج من النواعير، بالإضافة لبعض الآلات الموسيقية، ويبلغ عدد المشاركين معه في الأداء ما يزيد على عشرة أشخاص لا توجد أي امرأة بينهم والتي يستعيض عن حضورها بالخلاوزي وهو الرجل الذي يمثل دورها الذي تطلبه الفرجة، لهذا تطلق صفة الركب على هذه الفرجة والركب لفظة قبائلية لها معنى السير لأنه يعتمد في بعض الأحيان نصب خيام لتقديم فرجاتها التي تتنوع تبعاً لتنوع الأدوات والعتاد والأشخاص، ويعتبر محمد الفتاوي ما يسترو هذه الفرجات إذ يكون هو البادئ فيها وبه تنتهي وتسمية الفتاوي ترجع لنوع الفتوة التي يقدمها في نهاية كل فرجة أو عندما يتبادل الحوار مع الجمهور في التعليق بالاستحسان أو الاستهجان وغالباً ما تكون فتواه مستفزة ومثيرة للسخرية بقوة

انتقادها أو جعلها أكثر مرارة مما كان يتوقع الجمهور المستفتح في أمره أملعته بولدبرع لأنه يقوم بالفرجة والتنفيس عن الناس بمضحكاته ومسخراته والتي غالباً ما ينتقد فيها بعض السلوكات المشينة في تصرفات الحكام ورجال المخزن أو الأعيان وهذه الانتقادات الساخرة هي التي تكون موضوعاً لبعض التشخيصات التي يقوم بها رفقة المؤدين معه والتي تشبه وإلى حد كبير ما يقدم في اعبيدات الرمى أو الهويرمن تمثيليات مضحكة وساخرة.

وأهم ما يرتكز عليه محمد الفتاوي في تقديم فرجاته هو البساطة والذي يعتمد فيه على السرد لقصص بعض الشخصيات النافذة ومنه ينتقل إلى تشخيصات تبرز بعض المواقف المضحكة انطلاقاً مما توحي به هذه الشخصيات، ليطلق العنان لرقصات اعبيدات الرمى والتي تكون مصحوبة بالغناء والأداء الموسيقي والتي يعرج فيها على النكتة وسرعة البديهة للتعليق والربط بين هذه الرقصات والمواقف المضحكة في الأداء التمثيلي ليعود إلى الناقة والدواب الأخرى ليستنطقها عن رأيها فيما يقدمه من فتاوي والتي لا تكون إلا فتاوي التبرع أي الضحك والمسخرة ويختم بما يفيد الرجوع إلى الذكر والتوسل من خلال قصائد المديح.

ونلاحظ في هذه الفرجة توظيف الناقة والتي تعيدنا إلى معنى العصا فيما يمكن أن يثيره لدينا من أسئلة معنى الغصن الذهبي وعلاقته بعاد وثمود ومن ثمة ناقة صالح.

وللإشارة فإن ضريح الوالي سيدي محمد المرزوق الذي يعتبر نقطة انطلاق هذه الفرجة تعتبر مزاراً للطالبي إتقان الغناء والعزف على

إحدى الآلات الموسيقية الوترية الموظفة في الغناء الشعبي وبالتحديد الكمنجة والوتار حيث لا يزال الأمر قائماً حتى الآن. كما أن امتدادات هذه المنطقة باتجاه الغرب تجعلنا نقف على ضريح والي صالح هو سيدي صالح الذي يقع في هضبة تفصل البحر عن الغابة وهي بنسبة سهل أقرموود وهذه المنطقة تعرف بأنها كانت ملجأ لحواري موسى عليه السلام وهذه المنطقة الآن تعتبر مركزاً أساسياً لركراكة الذين قيل إنهم علموا بعثة النبي محمد صلى الله عليه وسلم بعد أسبوع من هذه الحدث، الشيء الذي يثير الكثير من الأسئلة على هذه المعرفة والتي قد تعود لمعرفة الحواريين اللاجئين في هذا النزوح، كما أن شيوع هذه الفرجة يوحي بأن لها أصولاً يهودية خاصة إذا عرفنا أن هناك أضرحة على طول الشاطئ في هذه المنطقة لليهود مثل ضريح سيدي داود وسيدي إسحاق وسيدي دانيال مما يعني مساهمة اليهود المغاربة في صناعة هذه الفرجة، رغم أن حضور الفرجة اليهودية في جهة دكالة عبدة ثابت في الملحون والطرب الأندلسي وفي القصيد من خلال بعض السرابات أو المحكيات التي لها علاقة بالحياة اليومية لساكني المنطقة.

إن انعكاس هذا التنوع والتعدد في الفرجة بالمنطقة يستمر ويتواصل حتى اليوم بشكل منفرد لكل فرجة أو بشكل مركب وممتزج في بعض الفرجات التي أشرنا إليها، لكن حضور القوي هو ما تقدمه لنا فرجة العيطة الحصباوية والتي نجد فيها كل عناصر الفرجات المعروفة بالمنطقة ومن ثمة يعتبر فن العيطة بحق مختبراً لصناعة هذه الفرجات والحفاظ عليها أي أن فن العيطة الحصباوية هو ذاكرتها وخزانها الذي يعيد صياغتها وإطلاق إسارها بالإنشاد والرقص والتشخيص.

إن معنى المختبر الذي نقدمه هنا ليس إلا معنى يشمل كل أنواع الفرجات الشعبية بالمغرب ويجعلها تتخلى وتتواصل في مناطق مختلفة باعتماد خطاطة محددة لآليات إنتاج وإعادة إنتاج هذه الفرجات والتي أصبحت تشكل الوجدان الشعبي، أي أن امتلاك إنتاج هذه الفرجات أصبح متيسراً ولم يتأت امتلاك ذلك إلا باعتماد مستضمرات الدين الإسلامي في المخيال الشعبي، لأن هذا المخيال هو الذي أنتج نوعية هذا الدين والاعتقاد القوي به والذي لا يتعارض في جوهره مع نوعية هذه الفرجات ونموذج فرجات آسفي حاضرة وبقوة في هذا الاستنتاج، كما أن إنتاج وإعادة إنتاج الفرجات الشعبية في الثقافة الأمازيغية يعزز هذا الاستنتاج، فهل يمثل تعرفنا على خطاطة امتلاك الدين الشعبي في الذهنية المغربية عنصراً حاسماً للارتقاء بالفرجات الشعبية وصناعتها البناء جوهر المسرح في خصوصيته هذه خطاطة وبذلك يتم إنتاج وإعادة إنتاج الفرجة المسرحية ومؤسستها؟

عباس

حامد عبدالسلام محجوب

التقطت الهاتف الذي كان مستيقظاً بجواري، والذي كان يرن ويرن، فتتواصل رنات متتالية، يدك رنينه هكذا كل المسافات، بل كل التواريخ القديمة، لينبئك الآن بالأحداث مباشرة.

وفي تلك اللحظات، التي التقطت فيها سماعة هذا الهاتف، الذي لا يهدأ ولا ينام، أتاني الخبر مباشرة، من الطرف الذي طلبني يحدثني بأن الأستاذ عباس قد سقط نزيل المستشفى النفسي، بالجزء الملغي من المدينة، بالطابق الأخير، من مبنى عنابر الأمراض النفسية، الغرفة رقم ١٣.

وهكذا اشتد عليه المرض، وألزمه صمتاً كاملاً، إلا من حراك عينيه اللاإرادي، تائه تماماً، تائهة نظراته كأنه يبحث عن شيء لا مكان له، ولا وجود له.

إيه أيام عباس القديمة، تلك أوراق مبعثرة هنا وهناك، لم يستطع عباس أن يجمعها، أو أن يقرأها، أن يفهم منها شيئاً، مطوية مفقودة تماماً، وسط هذا الزخم العارم المختلط من الأشياء والأحداث والأوهام والأحلام والطوفان، كل الذي حاول عباس أن يجمعه وأن يفهمه، كلمات حائرة تتأرجح بين التحفظ والانخراط والأمل والطموح وبين اليأس والقنوط والاستسلام والانهيار، تماماً كانت هي الحالة، كما شخصها الطبيب النفسي وسلم أوراقها للممرض المعني بها، والمختص بالمريض عباس، وألزم بها عباس سرير المستشفى، إلى أجل غير مسمى.

عباس كان مثالاً رائعاً لتواريخ قديمة، قرأها له والده القديم يوماً ما، وعلمه كلمات تامات مثلما الجبال الراسيات، وكان هذا التاريخ هو أول التواريخ، وأول الطريق الذي مشى عليه الأستاذ عباس وتعلم فيه المسير.

أهل وجيران وأحباب وأطفال صغار نشأ عباس بينهم، جرعات صادقة من الشفاء كادت عيناه عباس أن تنطق بهم أمام الطبيب بالمستشفى، ولكن اليوم لا مجال فيه ولا دواء، إنما هو إيقاع صاخب، تعزفه طبول الحياة، لم تستطع أحاسيس عباس ولا تواريخ عباس القديمة، أن تنتظم معه، ولم تستطع أن ترفضه أو تهرب منه، فقد برز صداه قوياً شاسعاً حجّم كل المساحات واحتوى وسيطر على كل التواريخ التي قرأها عباس من الماضي والتي علّمها له والده القديم.

ترجل يا عباس، ما الجيران الجيران اليوم يا عباس، ما الأهل الأهل اليوم يا عباس، ما الأصدقاء الأصدقاء اليوم يا عباس، ما الأحلام الأحلام اليوم يا عباس، وما الساحات الساحات اليوم يا عباس، وما الطرقات الطرقات اليوم يا عباس.

ألجمت تلك الحقائق القاطعة لسان عباس وهي تدوي فوق رأسه بأبواق ضخمة عالية مدوية وأحوال متبدلة مجنونة، أمام الطبيب بالمستشفى، كأنها نزر الشر تتوجس وتحيط تهيمن على المكان، توحي لعباس بالصلاة والتعبد في معبدها ومحرابها، إيمانك باطل سائب يا عباس، بمن تقتدي، بمن تريد أن تحتمي، هاك شعلة من ضوء ميت إشعل بها شمعات رطبات شمعة دينك وشمعة عقلك وشمعة حريتك وشمعة غبائك وثبتها حول سريرك بالمستشفى يا عباس، لكي يقرأ زوارك فيها تاريخ ميلادك، وتاريخ موتك.

المداخن العالية

نصوص: عائشة الخواجا الرازم

وحدها المداخن العالية
صاحبة السناج الكثيف المهول
وملونة الجو بالسواد حدّ الغيوم
ومورثة الأنفاس مناديلها
والنساء ثياب الحداد الرهين
والأنوف أزيز السكون

***

وحدها تلك المداخن...
تتجلى في طريق المعابد بكثرة
وعلى حدبات القصور بشكل وفير
فيعتقد المختبئون بدفء الفراش الوثير
والمغتسلون ليل نهار من رث الشوارع
وصقيع المسارح الخاوية
والملتصقون بالمنابر
استعداداً للخطب العصماء...!
وحدهم.... وحدهم...
بأنها تصفق بأجنحة النار
طرباً لشعاراتهم الرنانة
وبأنها ترقص رضىً لنعمائهم...!

***

ونتيجة غليانها المفروز
وراء الجدران
تشعرهم المداخن العالية
بأنها راضية عن اشتعالها
وتقديمها لاحمرار اللهب
وبأنها تتمتع بنارها....!
فيوقدوا مدافئهم في كل القاعات
احتفالاً باحتراقها
ويبنون جدران عالية عريضة
سميكة لستر تفاعلاتها الخارقة
حتى يحجبوا اللهب عن أنظارهم
وكي يمنعوا أبخرة دموعها
من ترطيب الجدران الجامدة
واستصراخ المطافئ الواردة

***

وحدها المداخن العالية
التي تدرك
أن هناك ثمة من يرفع الأعمدة المزخرفة
والجماجم الباسمة
الممشوطة الشعر...!
فوق لهيبها الأحمر القاني قرابين
للدفء الشخصي الوثير
وتؤمن تماماً بأنها
تتوعد الأعمدة بأن ستتركها
بلا أسقف في أقرب هيجان لقاعدتها
وفي أول انطفاء لها تحت ماء السماء؟
وتبريد لجسمها...!
وتعرف بأنها سوف تغتسل بالماء
من أبعد عيونه الغزيرة
وتقدم قربانها المضيء
كالفسفور نجماً للفضاء الحر!
فيحس القديسون بأن دخانها اللولبي
المصطدم بخمائل الأشجار
والمتساقط دمىً رمادية مع الأبخرة
يمكن له الدخول
في الأحواض البورسلانية الكبيرة
بعد سقوطه بماء الجذور
واختراقه لمحاريب الهياكل الطاهرة

***

ووحدها المداخن العالية
المنبعثة من غليان الزيت الأرضي
تثير كل هذه الزوابع من الرماد...!
وتعترض الطريق الطويل
وتسد الفضاء أمام الملهوفين لنسمة هواء
حيث تمتد الدروب إلى أفق المستحيل...!
نعم.. وحدها.. وحدها..!
وحدها المداخن العالية
هناك ثمة من يرفع الأعمدة المزخرفة
فوق لهيبها الأحمر القاني
وهي تتوعد الأعمدة بأن ستتركها
بلا أسقف في أقرب هيجان لقاعدتها
نعم وحدها المداخن العالية
تعرف كيف تعلن سخطها
في الوقت البارد
وفي صقيع الأجساد الداكنة
الباردة الجامدة!!!

قصـص قصيرة جداً

أحمد حسين حميدان

الشـاعر والقصيـدة

حين عاد الشاعر المُبعد إلى قصيدته التي كان يقطر شوقاً إليها فوجئ بالخطوط المتعرجة قد ملأت صدرها إلى جانب الأسلاك الشائكة والجنود الذين مارآهم من قبل..وفاضت به الدهشة عندما وجد بحورها قد تحولت إلى دموع..فهاله المنظر وهتف له الشك:محال أن تكون هذه هي قصيدتك التي شغفتك حباً..إنك تعرفها كما تعرف نفسك فسأل نفسه عمّ حدث لقصيدته في غيابه..ومَن فعل بها ما فعل..ومَن أحضر كل هؤلاء الجنود إليها..في البدء لم يكترث به أحد حين همّ بالدخول جاءه صوت الجندي محذراً من تجاوز الخطوط الحمر المرسومة أمامه ومن تخطّي أية إشارة موضوعة على امتداد الحدود..فردّ عليهم محتجّاً بأنها قصيدته التي يحبها وهو شاعرها..ثم أردف:

ـ هل أنتم أقمتم هذه الحدود عليها؟..

ـ لا...

ـ إذاً كيف تدافعون عن حدود لم تصنعوها؟!..

ـ.....كرر بالستياء محاولة الدخول مرة أخرى فصوّبوا البنادق عليه محذرين إياه من أي اقتراب..عندئذ توقف وهو يفيض حزناً وقبل أن يمضي،تأمل في الأفق..ثم استرد عينيه منتبهاً إلى العصافير التي كانت تطير خارج الأسلاك الحدودية وهي تغرد فتنهد متحسراً وتمنّى أن يكون عصفوراً!..

صحـراء الأيـام

نادى الهمّ وضيق الحال على الناس فتجمعوا في ساحة الأسى وراحوا يتبادلون الشكوى والخوف من عواقب الأمور وأخبروا بعضهم بأنهم بلغوا أرذل العمر وبأن حياتهم القاسية ما عادت تطاق وها هم يعيشون بقية عمرهم في عصر صحراء الأيام..قال الرجل العجوز للحاضرين وهو يطفح حزناً:إن هذه الصحراء تقف أمامنا منذ زمن هكذا بلا أي سترونحن لانحرك ساكناً..إنه الفناء والزوال..وتساءل بمرارة:إلى متى سنبقى على هذه الصورة وهي فينا على هذه الهيئة ؟!..وقال بصوت غاضب آخذ بالعلو:سيجلب جسدها العاري الجوع والمهانة والنهاية المحتومة،فليغفر الله الخطايا..منذ كم يكويها الهجير..ولا يرحمها الثلج والبرد والزمهرير..وهي كما هي!..فردَّ عليه أحد الواقفين مؤكداً بأن هذه البائسة كانت تدق باب الكل ولم يجبها أحد فبقيت تحت السماء في وحدتها تشرب الليل والضوء وتقطف لون الشمس فاتحة صدرها للهواء لمداواة جراح الأيام..وقبل أن يكمل الرجل آخر الكلام قاطعته عدة أصوات جاءت من جهات مختلفة ارتفع من بينها صوت الخبير الزراعي الذي أعاد نظارته الزاحفة فوق أرنبة أنفه إلى عينيه وهو يقول مهدئاً جمع الحضور:لا تتسرعوا أيها السادة ولا تصدقوا على الدوام كلّ ما تراه العيون..لا تطلقوا الأحكام السريعة على الأشياء القريبة والبعيدة دعوا أعماقكم تبحث في أعماقها فما أدراكم إن كانت هذه الصحراء تختبئ في نفسها كاختباء السلحفاة..انظروا..انظروا جيداً قد تهتدون إلى كنوزها الخفية وقد ترون مياهها وأعشابها السحرية..فتفرّس الناس في وجوه بعضهم ثم أطرقوا بعد ما هدأت الأصوات وهم يفكرون بما يمكن أن تخبئه لهم في أعماقها صحراء الأيام!

تسـاؤل

بعد ما تسلقت سنوات السجن ظَهْر السجين تدحرجت الاتهامات عنه واحدة إثر أخرى فلم يعد يسأله الجلاد عن اسمه الحركي كما لم يعد يسأله عن الذين أشعلوا نار الحرائق وحرضوا على الشغب والاغتيال..

فقط كان يتساءل بحيرة:

كيف خرج السجين بكل هذا النور من هذا السجن المليء بالعتمة ؟!!..

ظمأ وسيم

حسن آل حمادة

وسيمٌ شابٌ في العشرين من عمره، الكل يتطلّع إليه فهو محقٌّ اسمٌ على مُسَمَّى، قامته معتدلة، ابتسامته مشرقة، نظراته حادة، يُقال في وصفه: إن صورته كالبدر، كما أنه يعيش في أجمل البيوت، ويركب أفضل السيارات.. مستلزمات الحياة الكريمة تحت يديه، وطوع بنانه.

ذات مساء حدث موقف أثّر في مجرى حياته، وقلبها رأساً على عقب، أو عقباً على رأس، سيَّان؛ فالصدمة كانت موجعة، بل مزعزعة لمثل وسيم، فبينما هو جالس في إحدى المزارع مع أصدقائه، وإذا بالحديث يتصاعد ويزداد سخونة، والكل يدلي بدلوه فيه، أحدهم يقول: نحن لسنا بحاجة للتراث؛ فالتراث كالقيد يكبلنا، الذي يجب أن ننطلق وفق متغيرات الزمن ومتطلباته.

آخر يتحدث قائلاً: التراث هو مصدر عزّنا وكرامتنا، يجب أن نتمسك به، ونرفض كل ما هو جديد وافد.. أسلافنا ساروا وفق منهج معين؛ فلا بد أن نقتفي أثرهم ومسيرهم.

اختلف الجمع إلى قسمين: بين متحيز للتراث، وبين رافض له.. بين داعٍ للتطور، وآخر للجمود.

وسيم لا يدري ما الحل؟ ما المخرج؟

الأنظار تفترسه، ظنّوا أن الإجابة الشافية تختلج في صدره، وعمّا قريب ستخرج من لسانه العذب.

بادره أحدهم بالسؤال:

ـ ياوسيم: ماهي نظرتك للقضية، ومع أي الفريقين أنت؟

ـ وسيم يتصبب عرقاً، ويحمرّ وجهه؛ ليغدو كحبة طماطم.

ارتسمت في مخيلتهم علامات استفهام كبيرة، وكأنهم يرددون: ماهكذا الظن بك ياوسيم!

ساد الصمت في الاستراحة.. ووسيم بعدُ لم ينبس ببنت شفة!

تهامس بعضهم بكلمات توحي بأن وسيماً ما هو إلا مجرّد بالونٍ فارغٍ.

بينما الصمت سيد الموقف وإذا بهم يستمعون لنحنحة تأتي من ركن المجلس: احم، احم.. احم، احم.. التفتوا؛ فرأوا أن محمداً ذا الثياب الرثة هو من يتنحنح، ظلوا يرمقونه بنظراتهم، ففاجأهم بقوله: هل لي أن أشاطركم الرأي؟

ابتسم البعض وضحك آخرون؛ فكيف سيأتي هذا الفقير المعدم بجواب فصل لهذه المسألة المهمة؟

محمدٌ لم يبالِ بنظراتهم، بدأ حديثه قائلاً: إن الأصالة والمعاصرة.. إن التراث والحداثة، مثلهما مثل جناحي الطائرة، ولا غنى عن أحدهما دون الآخر، فهل رأيتم طائرة تحلّق بجناح واحد؟!

الآذان مشدوهة والنظرات تتسمر نحو محمد، يطالبونه بالمزيد: أفصح.

أجل، فالإنسان لا يمكنه أن ينقطع عن جذوره، وليس بمقدوره أيضاً التخلي عمّا استجد في عالمه.

هل باستطاعتنا التخلي من السيارة؟ الطائرة؟ الإذاعة؟ التلفاز؟ الـ... بالطبع ستجيبون بالنفي.

استرسل محمد في حديثه، نحن بحاجة للتراث، لأنه يمثل جذورنا، فإذا انقطع الجذر؛ لا يمكن للشجرة أن تعيش، وفي نفس الوقت نحن بأمسِّ الحاجة لكل جديد نافع؛ فالاثنان ينصهران في بوتقة واحدة.

ما إن فَرغ محمد من حديثه وإذا بالجميع يصفّقون استحساناً، علموا حينئذٍ أن الإنسان بإمكانه أن يكون عظيماً ولو عاش معيشة الفقراء.

خرج الجمع من المزرعة وهم سعداء يتضاحكون، عدا وسيم فقد خرج مطرقاً برأسه وابتسامته لا تكاد تبين.

انطلق وسيم بسيارته كالبرق، قصد منزله، استقر على عجالة في غرفته، استحضر الحرج الذي عاشه قبل قليل مع أصدقائه، تأمل مليّاً فيما جرى، راح يتصفح الإنترنت؛ ليبحث عمّا كُتب عن: الأصالة والمعاصرة، مكث لحظات، يقرأ هنا وهناك، ثم اتجه نحو مكتبة الأسرة، أمسك كتاباً، قلّب صفحاته والتهم سطوره وكلماته، ولا زال ظمآن.

وردة المنافي

الشاعر: عبد الرزاق درباس

يعذبني في هواك نشيدي..
وكوكب عمري بطيئاً يدور..
يا انفجار الحروف بأشكالها وسطر وحي..
يا نجيع الزهور الذي رغم بُعدِ ارتكاب الجريمة..
ما زال رطباً..
يغني تراتيل حب جديد..
فتحيا جروحي.
عصافير قصتنا هاجرت ذات صيفٍ..
فما عاد في الروض ظلٌّ ظليل.
ولم يأت بدر المحبين يفضح بعض الوعود التي ضربَتْها
عيون الغواني.
عصافير قصتنا هاجرت ذات ليلٍ..
فلم يبق في الكأس غير الدموع..
وما عاد في مهرجان الدوالي سوى حفنة من زبيبٍ..
تجعد واسودَّ قبل الأوان.
وبضع سلال يدل عليها فراغ المكان.

* * *

إلى أين تمضين في خطوات التجافي؟
وكيف سيورق غصن حياتي إذا غبتِ عني؟
دروب الحياة تطول وتقسو..
وما في المحطات غير زفير الأماني..
إذا أنت غادرتها سوف تذوي..
ويصحو على شرفة العمر جفن اللقاء.
يا امتزاج الفصول التي ضيعت اسمها عند ثغرك..
يا رجوع السنونو إلى عشه بعد برد الشتاء..
وكيف الرجوع وكل الدروب تهاجر فينا؟
وتنزعنا من تراب الجدود
ليصدح فينا غراب النوى..
فأي طريق ستغضي إليك ؟
وريح الوداع تؤجج راحلة الشوق..
تلقي بنا في جحيم المنافي..
لم تكوني بخيلة..
فكل مسامير هذا الهوى غُرست في عُيوني..
وكل حبال المشانق قد فُتلت من ضلوعي..
تحولتُ بعدكِ موجاً لبحر الخطايا..
فكيف سأحملها فوق صدري الضعيف؟؟
لأطلب عفواً غداة يقوم العباد ليوم التنادِ..
سأنسى حقائب عمري بأرض المطار..
فليس بها غير سقط المتاع وبعض الأمل..
ويرتاح طائر سعدي ونحسي بظل ورودك..
بعد انتهاء جواز السفر.
إليكِ المسافات تعدو..
وكل الحاجز..كل الحدود التي عرقلت سير روحي..
ستنهد يوماً وتغدو ركاماً..
فلن تستمر المعاناة في رقصة السنبلة..
وهذا الغياب سيجعل منك القتيلة والقاتلة..
نوارس شوقي سوف تحملني فوق ذاك المدى..
حاملاً من تلال القوافي نشيد الإياب..
وعزم الشباب..
وسفراً يؤرخ كل هزائمنا المخملية.

* * *

تعالي فما في ربيع الحياة بقية..
ولا لون في صفحتي غير حبر التنائي..
تعالي لأن روايتنا أوشكت أن تتم الفصول..
وطاقة وردي التي نبتت فوق طاولة العمرِ..
تنذرني بالذبول.
تعالي على شرفة الليل أو ثرثرات النهار..
على جانح الطير فوق اتساع البحار..
فملقاك عمري..
وبسمة زهري..
سأفتح في أطلس الدهر يوماً جديداً..
وترقص كل المعاجم بين حروفي..
تعالي، فما عاد يُخجلُني في هواكِ اعترافي..
وعطرك رائحة الوطن المستباح..
وقبلة أمي..
التي زرعت في الرمال ورود المنافي.

كلمات إلى الوطن المغترب

محمد فؤاد محمد

جئت يا وطني
كي تفاجئني بالنبوءات تلو النبوءات
في ليلك السرمدي،
وتذرو عليَّ قليلاً من العشق،
أستوسد الحزن
علَّ الذي كان قبلي
يعلمني كيف أنتظر الصبح
حين يفاجئني من سماء التغرب
فالحزن يا وطني.. دائم أبدي
وأنت تجيء وترحل عنّا
وتسكن فينا،
وليس لنا نحن أن نسكنك
وحين تحدثني عن طيورك يا وطني...
أزجر الطير سعداً،
فتحترق الطير فوقي، وتأبى السقوط،
فيقتسم البحر كلّ مخاوفها والسماء،
وتنتحل الأرض اسماً معاراً..
يخالف كلَّ قواميس قومي.
يا وطني..
حينما فاجأتني جيوش الغزاة،
على ذروة الحلم، .
أسرجت خيلي،
وأشهرت رمحي،
وأشعلت نار التحدي
وألقيت قائدهم في البحار،
وحين صحوت من الصمت،
كنت هنا واقفاً..
والدماء تسابق خيلي
وتخرق كل نواميس كوني..
فقمت حملت الأمانة
كانت تفلَّ الجبال،
وتجري البحار بعيداً،
وتهرب منها السماوات والأرض،
كلُّ المدارات،
لكنّني كنت أحملها،
ثم أجري وراء البحار،
وخلف السماوات والأرض
أبحث عن وطنٍ
أمتطي الغيم والشوق
واللحظة المشتهاة،
وأسأل عنه...
على حفرة الموت بين القواصف،
أو حفرة النار بين العواصف،
أو حفرة الصمت والانتهاء..

القاص

عبد الباقي يوسف

منذ سنة ونصف تلح عليه الفكرة دون أن تنجح في إقناعه ليباشر كتابتها، وكلما يتهيأ لحمل القلم ينتابه شعور بأنها لم تأخذ وقتها وحقها من تأمل وتفكير حتى تصبح ناضجة تستحق أن تكون القصة التاسعة التي يكتبها في حياته.

عندما بلغ الخامسة والثلاثين من عمره أنجز كتابة أول قصة استغرقت منه سنة ونصف السنة من الانتظار والمراجعات والقراءات المتعددة.

يومذاك وعندما أدرك بأنه فرغ منها كلياً وأنها لم تعد بحاجة لأي لمسة أخرى، أرسلها إلى إحدى المجلات الثقافية الفصلية المشهورة التي تخصص في كل عدد صفحات للقصة القصيرة.

أرسلها دون أن يتوقع أن هذه المجلة المعروفة ستقوم بنشرها، ودون أن يتتبع صدور أعدادها لكن المجلة وبعد سنة أرسلت إليه عنوانه نسخة تحتوي على قصته منشورة مع رسالة ثناء من مدير التحرير.

في تلك اللحظات راوده شعور بأنه ترك أثراً أدبياً على صفحات هذه المجلة وأن اسمه بات جزءاً من تاريخها، وصار كلما يراها في المكتبات أو يسمع بها يتذكر قصته التي أخذت ست صفحات منها.

عندئذ بدأت تراوده أفكار عديدة لكتابتها، لكنه رأى ألا يستجيب لأي فكرة خشية أن تكون نتيجة رد فعل على نشر هذه القصة، فيكتب استجابة لرد الفعل الذي يحضه على تكرار النشر.

انتظر نحو سنتين حتى أحس بأن ذاك الحدث التاريخي أصبح جزءاً من الماضي، ثم جاءت الفكرة الثانية التي استغرقت في كتابتها سنة وشهرين هذه المرة وعندما فرغ منها رأى ألا يرسلها إلى ذات المجلة بل يرسلها إلى مجلة أخرى لا تقل قيمة أدبية عنها، وهي مجلة شهرية تخصص كذلك صفحات في كل عدد للقصة القصيرة.

ليلة إرسال القصة بدا منهمكاً ومرتبكاً كعريس يرتب لاستعدادات الزفاف. كان يقرؤها على زوجته وعلى ابنته الوحيدة، ويعدل ما يراه بحاجة لتعديل، إلى أن وضع القصة في مظروف في وقت متأخر من الليل، صباحاً نهض واتجه إلى مبنى البريد قبل أن يذهب إلى عمله في مصلحة الزراعة التي يعمل فيها مهندساً زراعياً، أودع الرسالة في إرسالية مضمونة واتجه إلى مكتبه.

بعد نحو ثلاثة أشهر أرسلت له المجلة نسخة تحتوي على قصته منشورة برفقة لوحة تشكيلية ملونة وأشارت في الهامش بأنه (قاص).

أحس بالاعتزاز لأن المجلة أطلقت عليه هذه الصفة رغم شعوره بأنه لم يبلغ مرحلة يكون فيها (قاصاً) وصار يتذكر أسماء القصاصين الكبار الذين يقرأ لهم ويشعر بشيء من الحرج، يتذكر القاص الذي يداوم على قراءة قصة واحدة له كل أمسية قبل النوم منتزعاً عدداً من الزمن، حتى إنه في السنوات الأخيرة أحضر جميع أعمال ذاك الكاتب القصصية وهو يجد متعة بالغة في قراءة قصة واحدة له قبل النوم بدقائق معدودة وعندما ينتهي من قراءة أعماله القصصية كلها يبقى يكتب في غرفة النوم كي يعيد القراءة مرة أخرى

دون أن يغير هذا الكاتب الذي اعتاد على قراءته فقط في ذاك الوقت من الليل دون أي وقت آخر، وهو كاتب يقيم في ذات المدينة التي يقيم فيها. أحياناً يراه مصادفة في الشارع فيقف ويتأمل كل حركة تبدر منه، ينظر إليه وهو يتذكر كل تلك القصص التي قرأها له قصة قصة كل تلك الجمل والعبارات التي كانت تثير دهشته. تراوده فكرة أن يدنو إليه ويحظى ولو بتبادل كلمة واحدة معه، لكنه لا يجرؤ على ذلك، ولا يدري بالضبط ما الذي يمنعه، لكنه يعود إلى البيت سعيداً وهو يتحدث لزوجته وابنته كيف أنه رأى ذاك الكاتب وكأنه كان كائناً سحرياً. أحياناً كانت تخطر له فكرة ويشعر بأنه لا يستطيع التعبير عنها بأسلوبه فيفكر أن يحصل على هاتفه ويخبره عن تلك الفكرة لعله يكتبها، ومرة أخرى يتردد ويكتفي بمتابعة قصصه الجديدة التي ينشرها باستمرار في بعض المجلات وعندما تصدر له مجموعة قصصية جديدة يسعى لاقتنائها بأي وسيلة كانت رغم أنه يكون قد قرأ غالبية تلك القصص منشورة في المجلات.

عندما باشر بكتابة القصة الثالثة كان قد بلغ الثانية والأربعين من عمره، بيد أنه هذه المرة آثر أن يحتفظ بها دون أن يرسلها إلى أي مجلة، ولبث مصرّاً على فكرة عدم النشر رغم محاولات ابنته البالغة من العمر عشرين سنة بالعدول عن هذا القرار حتى أتت القصة الثامنة وبلغ معها الخمسين من عمره فلم تتردد ابنته من أن تقترح عليه جمع هذه القصص ونشرها في كتاب يخلد هذه الآثار الأدبية ويحفظها من الضياع، عندذاك قال بأنه لا يفكر بمثل هذا الأمر، بيد أن ابنته وعند قراءتها لخبر عن إعلان مسابقة للقصة القصيرة تنظمها إحدى المجلات المشهورة استطاعت بمهارة أن تسطو على القصة وتأخذ صورة عنها وترسلها خلسة إلى تلك المسابقة.

بعد مرور ستة شهور على إرسالها للقصة ونسيان أمرها وبينما كان والدها في عمله نحو الساعة العاشرة صباحاً، رن جرس الهاتف وجاء صوت امرأة تسأل عن أبيها باسمه الثلاثي وتقول بأنه فاز بالجائزة الأولى لمسابقة القصة القصيرة التي نظمتها المجلة، وطلبت أن تخبره حتى يرسل صورة عن جواز سفره كي ترسل له المجلة تذكرة طائرة ليحضر حفل استلام جائزته.

ظنت الفتاة بأنها في حلم، وعادت من جديد تتذكر كيف أنها أرسلت القصة إلى المسابقة دون علم والدها، فرحتها لا توصف وراحت تخبر أمها الخبر الذي سمعته في الهاتف وما لبثت أن اتصلت به تخبره النبأ. في البدء ظن أنها تمزح لأنه لم يرسل قصة إلى أي مسابقة، فلبث إلى أن انتهى الدوام دون أن يفكر بالأمر، لكنها في البيت أكدت له الخبر وطلبت أن يسلمها على تجاوزها بحقها لأنها أرسلت القصة دون موافقته وعندما تأكد له ذلك هزّ رأسه علامة السماح مبتسماً لكنه أخبرها بأنها فعلت ما كان عليه أن يقوم به، ورأى نفسه بطل حدث وقع بالفعل في اليوم التالي وأمام إلحاح زوجته وابنته اتصل بالمجلة وذكر اسمه الثلاثي، فأكدت فوزه بالجائزة وقدمت له التهنئة، لحظتئذ لم يجد بداً من الموافقة على السفر.

بعد يومين من وصوله بدأ الحفل ولأول مرة رأى نفسه وجهاً لوجه أمام الجمهور وكاميرات التلفاز يقرأ قصته كما طلبت إليه لجنة المسابقة.

والآن ها هي فكرة القصة التاسعة تراوده وقد دخل حيطان الخامسة والخمسين من عمره، يشرد بها طويلاً، يقلب الفكرة على كل أوجهها، يرى بأنها ليست ناضجة، يقرر أن يتركها لعل السنوات القادمة تحمل له فكرة قصة جديدة تستحق أن تأخذ مكانة قصة تاسعة.

الغريب.. قصائد باريس

عاطف محمد عبد المجيد

بين أنياب الغربة.. وأزمنة التَّشَـرُّد

عنوان الديوان يفضح محتواه وهو بالفعل يضم فيما بين دفتيه خمس عشرة قصيدة كتبها الشاعر أثناء رحلة قام بها إلى فرنسا. وبدءاً من عنوان الديوان مروراً بعناوين القصائد التي يحتوي معظمها على مفردة من مفردات معجم يجد الشاعر نفسه تائهاً بين براثن هذا الوحش الذي يُسَمَّى حركيّاً بالغربة، وبعد أن يفشل في أن يتبيَّن مصيره هناك يعود ويتساءل مرة أخرى قائلاً: (ما وجهتي؟!)

وهكذا يعنُّ لنا أن الشاعر يكاد لا يخرج من غربة ـ ليستريح من آلامها ومتاعبها ـ إلا ويبدأ من جديد ـ طقوس غربة أخرى ربما تكون نيرانها أشد وطيساً من غيرها

مَنْ يقترب مِنْ تخوم عالم حمزة قناوي الشعري يُدرك الاغتراب بكل ما له من معطيات ورواف ده ومنشأ ذلك هو ذلك الواقع الذي يحياه وهو واقع بعيد تماماً عن ساحات أحلام الشاعر بما فيه من أزمات وعراقيل وقيود خانقة ألوانها شتى تمنعه ـ دائماً ـ من ممارسة تفاصيل حياته كما ينبغي لإنسان طبيعي، حالة الاغتراب هذه تلبَّست الشاعر بعد ما أخفق في الوصول إلى حل لمعادلة الواقع / الحياة / الحلم والتي تستعصي رموزها / طلاسمها على الحل فلا هي ـ تلك الحياة ـ كما يتمناها ويتوقع منها أن تكون، ولا هو قادر على أن يُغَيِّر من معالمها أي شيء.

إن عدداً قليلاً من الدواوين / المجموعات الشعرية هو ما يرتكز على محور وحيد تدور في فلَكه كل قصائده حتى لتشعر وكأن الديوان ـ بكل قصائده ـ هو عبارة عن قصيدة واحدة طويلة غير أنها قُسِّمتْ إلى مقاطع لكل منها عنوان فرعي والديوان الذي نحن بصدده الآن هو ديوان (الغريب.. قصائد باريس) للشاعر حمزة قناوي هو خير مثال على هذا.

بداية نجد أن عنوان الديوان يفضح محتواه وهو بالفعل يضم فيما بين دفتيه خمس عشرة قصيدة كتبها الشاعر أثناء رحلة قام بها إلى فرنسا، وبدءاً من عنوان الديوان مروراً بعناوين القصائد التي يحتوي معظمها على مفردة من مفردات معجم: الغربة / الغياب / التشرد (الغريب / وقت الأسئلة / الشريد / المبحر الضرير / طيف بذكر المسافر / حكاية الغريب والأميرة / وردة الحلم الشريد / ....) ندرك أن هذه القصائد تدور في عوالم الغربة بما فيها من أحاسيس ومشاعر تنتاب هذا الغريب وتجثم على صدره وهي تقوده ـ أحياناً ـ إلى نقطة الاختناق، أما عن معجم الشاعر في هذا الديوان فأكثر المفردات التي تتكرر بشكل لافت للنظر ـ وكأنه تأكيد من الشاعر على إبراز هذه الحالة كأفضل ما يكون ـ هي (غريب / غادر / غياب / عابر / متاهات / وحشة / منافي / وحدة / مبحر / تاه / تيه / أضيع / اغترابي / مسافر / وحيد / منفرد / راحل / شتات / ..). بالطبع لم يكتفِ بهذا ـ تأكيداً منه ـ بل نراه يستخدم أيضاً المفردة وما ينتمي إلى عائلتها من مفردات أخرى مثل (شارد / مُشَرَّد / تَشَرُّد / شرَدَ / تَشْرد / شريد). ورحلة الغربة هذه تبدأ مع الشاعر منذ قصيدته الأولى والتي أخذ الديوان اسمها (الغريب): (هذا هو اسمك يا غريب فما اتجاهك؟) وهنا يبدو هذا التساؤل طبيعياً فالغريب الذي تتقاذفه أمواج الغربة ومتاهاتها ودروبها الوعرة يعرف تماماً أن الأمر كذلك، لكن ما لا يعرفه هو: إلى أين سيتجه ولا إلى أين ستأخذه المقادير. وشيئاً فشيئاً تتزداد آلام الغربة ـ خاصة مع مُضيِّ الوقت ـ وجراحها اللابُرْءَ منها حتى تصل إلى كونها منفىً (حيث تأخذني وجوه العابرين إلى شتاءات المنافي / شارداً أو مُشرَّداً).

وهكذا يجد الشاعر نفسه تائهاً بين براثن هذا الوحش الذي يُسَمَّى حركيّاً بالغربة، وبعد أن يفشل في أن يتبيَّن مصيره هناك يعود ويتساءل مرة أخرى قائلاً: (ما وجهتي؟!)،

ربما يكون هذا التساؤل نتيجة حتمية لواقع الشاعر الذي تيقن من أنه (لا درب هنالك للغريب يشده) خاصة وهو يقطن مغتربا ـ في مدينة تموج على أسوارها الأحزان وتحوَّلتْ كائناتها جميعاً إلى أسراب أطياف. ونظراً لحالة الاغتراب التي انغمس الشاعر فيها نراه في قصيدته (حلم يجوب المدينة) يُكثر من استخدام لفظة الشرود بكل وجوهها (شردني السؤال/ شردني صداه/ شارداً ومشرداً بين الأساه/ أسيرَ شروده)، الشاعر في القصيدة ذاتها يستخدم أيضاً مفردات: غياب.. لم تأتِ.. وحدتي.. لم تجئ.. سأضيع.. العابرين.. اغترابي.. تاهت. ومن هنا نكتشف مدى ما آلت إليه حالة الشاعر النفسية والتي يبدو لنا تمزقها ذهاباً وإياباً بين الغربة بما لها من أنياب وبين التشرد الذي يقوم بدور ضربة قاسية في الرأس تُفقد صاحبها اتزانه وتَشل تفكيره مورثما لا تغادره حتى تتركه جثةً لا حراكَ فيها.

أما الغربة المتجسدة حملاً دمغ نعثر عليها فيما بين سطور قصيدته (وقت الأسئلة الشريد)، فها هو الشريد يقر بوحدته (ونظرت حولي/
(لا أحد)/ لم ألقَ إنساناً هنا في هذه الأرض/ النعيم/ بحثت في أركان مخملها وفي ساحاتها الخضراء والبيضاء/ لكن لا أحد) لا أحد هنا يشعره أو يبادله إحساساً ما فهو ليس في صحراء وإنما بين أناس لا يمثلون بالنسبة له أي شيء، وهذا ما جعله ييأس من العثور على أنيس/ منقذ يخرجه من بين دوامات الغربة، وعند هذا الحد حاول أن يهدئ نفسه آملاً في قدوم طوق نجاة يخفف عنه ـ على الأقل قسوة تكهني (لتهدأ يا غريب! وقد يكون الموت! قد..!).

وتعود ترتفع درجة حرارة إحساس الشاعر بغربته حتى تصبح الغربة معادلاً للهلاك الذي تفرّ منه، لكنه يظل في طلبك (كأنه الهلاك/ كأنه الردى تفرّ منه بينما ارتجاك/ وكلما وجدت مهرباً أتاك/ يغلق الدروب كلها محاصراً خطاك/ باللعنة الجموح والأسى/ بالموت في مدينة/ تضيع في زحامها ولا تراك). ليس هذا وفقط بل (كأنك الفريسة الغرير/ والأرض حول خطوك الشريد كلها شِراك).

وبعد أن فعلتْ جيوش الغربة التي تكالبت على الشاعر ما فعلت واتضح له أن حلمه قد ضاع سدى، كان لابد من أن يجلس أعلى كرسي الاعتراف ليعترف أمام نفسه بخسارته التي نالت منه ثم تساءل (تُراك قد عرفت بعدما تشردت سكينتك/ بأن ما ظننته النعيم لم يكن سوى السعير).

وفي موضع آخر من قصيدة أخرى يصل الأمر بالشاعر إلى التساؤل عمن هو الغريب؟ أهو هو؟ أهم الماضون حوله في دروب الصمت واللغة الشهيدة؟ ثم يجيب بأنه هو ذلك الغريب ـ لم نكن بحاجة إلى إجابة كهذي ـ لماذا؟ لأن ذاكرة المدينة لا تراه ولم يبقَ هو في ترسبها سوى اسم عثرته الريح فوق جسورها وما كان منه إلا أن منح اسمه ذاك ووجهه كذلك للغياب وهو يجوب فيافي ذاكرة المدينة طيفاً شريداً عابراً حالماً معه اغتراب حقائبه. وتسافر سفائن الاغتراب بالشاعر حتى ترسوبه إلى مرافئ اليأس/ يأسه من مجيء غد يلتقيه (ما بين وجهك والطريق مسافتي/ وأنا الشريد وغايتي منفى).

بالطبع هذه كس السائد والمألوف فالشريد يبحث عن عودة إلى وطنه، أما أن تصبح غايته منفى فهذا شيء آخر. أيعني ذلك خوف الشاعر من غربة هي أشد وأقسى من تلك الغربة التي يعاني الآن منها/ غربته داخل وطنه؟ وبعد أن يشرع الشاعر في التخلص من غربته تلك بنيّته العودة إلى أرضه يجد نفسه مشدوداً إلى غربة من نوع آخر/ غربة أصلها هو فراقه لأشخاص تعرَّف إليهم في غربته سواء الأصدقاء منهم أو الأحباب (لا تنسني/ قالت على درب المطار/ ولملمت أحزانها الصغرى وشدتني لأترك للرصيف حقيبتي/../ سترجع؟/ ربما).

وهكذا يعنُّ لنا أن الشاعر يكاد لا يخرج من غربة ـ ليستريح من آلامها ومتاعبها ـ إلا ويبدأ من جديد ـ طقوس غربة أخرى ربما تكون نيرانها أشد وطيساً من غيرها، وهنا نتساءل أهو حقّاً قدَر الشعراء أن يعيشوا مغتربين في كل حالاتهم سواء أرحلوا عن أوطانهم إلى أوطان أخرى أو ظلوا وهم تدوس أقدامهم ثرى أراضي أوطانهم؟

إنه ليس مجرد تساؤل، بل سؤال لا يملك الإجابة عنه إلا الشعراء أنفسهم فهل من جواب؟

إلى قراء ومتابعي «الرافد» الأعزاء

دأبت مجلة «الرافد» على تطوير مرئياتها وتفاعلها مع القراء والمساهمين بالكتابة فيها من خلال اعتماد نظام المساهمة المفتوحة لكل من يرتئي في نفسه الإمكانية لتقديم المادة الجيدة والمعيارية، وحرصنا خلال السنوات الماضية على اعتماد أفضل وسائل التواصل مع المساهمين من خلال الرد المباشر على من يكتب إلينا وإفادته بمصير مادته، ناظرين إلى رفعة العلاقة مع المساهمين، سواء أجيزت المادة للنشر أو لم تجز، وخلال الأشهر الماضية أضفنا ملزمة كاملة لاستيعاب المزيد من المساهمات كما شرعنا في إصدار كتاب الرافد الشهري مترافقاً مع العدد مع استمرار الملف الشهري في العدد، وإلى ذلك تحول موقع الرافد الإلكتروني إلى موقع تفاعلي مع الاحتفاظ بنظام الاستدعاء الصوري للمواد «بي دي اف»، وابتداءً من شهر يونيو أنزلنا نص كتاب الرافد الشهري ليكون متاحاً لزائري موقع الرافد الإلكتروني.

هذا لمرقسنضع مخططاً للملف الشهري يتناوب مع مستجدات الساحة الثقافية العربية تاركين أمر المساهمات لواسع نظركم ومبادراتكم الخلاقة.

فيما يلي عناوين الملفات ومحاورها لإطلاعكم والعناية.

ملفات الرافد

أغسطس إلى ديسمبر من العام الجاري

عناوين ومحاور الملفات

أغسطس

جدل الثبات والمتحول في التشكيل الإماراتي

المحاور

- المتغير الثقافي في الإمارات وأثره في التشكيل
- الروافع الأساسية لمنطق التشكيل في الإمارات
- آفاق التجربة التشكيلية المؤسسية في الإمارات
- المختلف والمؤتلف في تجارب فناني الإمارات

المحاور

الشعرية العربية المعاصرة بين الدلالي والجمالي

المحاور

- المسافة بين الشعر العربي المعاصر وأحوال الزمان
- حدود الحداثة وسؤال الخصوصية في الشعر العربي

الرافد

ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

. القصيدة التفاعلية.. لغو أم حقيقة ؟
. حداثة العصر..شعرنة للنثر أم نثرلة للشعر

أكتوبر
السرد النسوي في العالم العربي

. مختارات من ملتقى السرد النسوي العربي في ليبيا
. خطاب البوح والوجدان في النص السردي النسوي
. السرد النسوي العربي بين فكي كماشة المعنى والمبنى
. السرد النسوي في أفق الاشتباك مع الأنا والوجود

نوفمبر
السينما العربية وتحولات النص البصري

المحاور
. استرجاع وامض لنجاحات وإخفاقات الماضي «سينما الأبيض والأسود/السينما التاريخية/السينما الاجتماعية/سينما الشباك»
. السينما العربية والتّماس مع التلفزيون
. الدراما التلفزيونية التاريخية والتناص مع فنون الإخراج السينمائي «التجربة السورية»
. تحولات النص البصري في السينما العربية المعاصرة
. وقفة أمام التجارب السينمائية العربية المغاربية

ديسمبر
مئوية علي أحمد باكثير

المحاور
. مختارات من مداخلات مؤتمر باكثير بالقاهرة
. باكثير ساردا
. هل كان باكثير مجدداً للشعر العربي؟
. الثقافة الدرامية عند باكثير
. باكثير المتنكب مشقة علوم الكلام
. باكثير من منظور الإحياء النهضوي العربي

القصة القصيرة جداً

البناء والشكل

محمد يونس

ليس من السهل تحديد ملامح القصة القصيرة جداً، حيث هي منعرج في الإطار الذي يحدد ملامح القصة القصيرة، وبذلك تكون ملامح تختلف جوهرياً إلى حد ما، وتلتقي شكلاً مع القصة القصيرة، ولا يمكن أن نجعل الشكل هو المعيار الأساس في الاعتقاد أو التفريق بين النوعين القصصيين، ومن البدء يجب أن نقر بأن هناك فوارق في البناء السردي إجمالاً، وحتى الشكل يدخل في هذا التفريق، ولا يعتبر التشابه في حدود النسيج الشكلي نقضاً للتفريق، بل يندرج هذا في طبيعة كيانية القصة، حيث ملامح شكل القص تعتمد ذلك النسيج، وإن اشتركت الأشكال بين النمطين أو تشابهت لا يعني أبداً أنهما لا تختلفان.

وهناك الكثير من القصص التي تنتمي إلى النوعين تمثلان عبر المنحى الفني اختلافاً وانتساباً من خلال المنظومة الفنية إلى النوعين، فالقصة القصيرة جداً تتضح ملامحها بشكل بائن إلى حد يفرق بسرعة بينها وبين القصة القصيرة، وكما أن الشكل كان أيضاً من الأطر التي ضيقت مساحة القصة القصيرة جداً نجد أن أحد أبرز مؤسسي هذا النوع من القص لديه هناك قصص قصيرة جداً كتبها (أو هنري) أو غيره تجاوزت حجم القصة القصيرة في قصص كتبت في بلدان أخرى، ولكن الشكل هو واحد في النوع الذي كتبه أو هنري يندرج تحت عنوان قصة قصيرة جداً، ومثلت تلك التجربة عند أو هنري ريادة واضحة الملامح، رغم أن هناك من يضع في تصور ضيق الأفق (إدغار آلان بو) على اعتبار حجم قصصي يتناسب مع التسمية، وكذلك كتبت ناتالي ساروت شكلاً قصصياً مستحدثاً بنفس الوصف، ويعتمد الأفق الجوهري للمجتمع وبشكل فردي ومناحي هذا الأفق تمتاز بتنوع مستمر في نقل الأحاسيس، وتلك المزايا الحسية لا تتفق مع نسق الكتابة في القصة القصيرة جداً ولكنها تقترب من طبيعة السرد في الأقصوصة والومضة حيث التكثيف فيهما قريب من ساروت في كشف الأحاسيس، وهناك ملامح عدة في البناء ووحدة الحكاية والمنحى السردي في القصة القصيرة جداً تختلف إلى حد ما عليه في القصة القصيرة، ووجه الاختلاف أيضاً يختلف فأحياناً يكون جزئياً داخل أحد المقومات، وأخرى إجمالياً، وأرجو أن نضع في حسباننا نحن المهتمين بالأدب عدم إغفال فداحة الأخطاء الحاصلة في الإفهام والإجراء الكتابي، حيث هناك تمادٍ عفوي وهذا بدوره مؤسف أيضاً، لأن النشاط الأدبي بكل أشكاله مؤسس وقوعه ما تشكل أطر العمل والإنتاج وتسهم في توصيف وتحديد صفة الإبداع للجنس الأدبي المكتوب.

تسعى القصة القصيرة جداً إلى تحديد ملامح لحظة اجتماعية محددة بنهاية لا نمطية ولا مرتبطة بسياق الحركة الدلالية للحكاية، ولكنها تنتهي بما يلغي إلى حد ما تلك الملامح، دون أدنى إخبار أو إشارة ولا حتى سياق دلالي، حيث تعتمد دائماً حكايتها مستوى من الإخبار المتواصل يشبه إلى حد ما مفهوم (وحدة الصورة) ولكنه في النهاية يهشم تلك الوحدة بما هو غير محسوب أصلاً، وكأن السرد لجأ إلى تسريع إيقاعه السردي فوسع رقعة وحدة الزمن ليتمكن الفعل السردي عبر تلازم القصة وحكايتها من تأهيل الطارئ، حيث الثالوث المعهود كإطار عضوي للقص في ترتيبه، قصة/حكاية/سرد، يمر بتعديل تفرضه طبيعة حركة السرد السريعة جداً هدف تشكل القصة أو تخلّقها وهنا يؤدي التعديل إلى توازي سمتين، فالأولى في كون الحكاية جهة الدلالة، والثانية في كون السرد جهة ذرائعية تلك الحكاية، وزمن الجهتين لا يتأثر بالتهشم الذي يطرأ على الحكاية عبر السرعة الفائقة، كونه تشكيل يمكنه استيعاب التغيرات التكنيكي في حركة السرد، فيكون للزمن الحكائي/السردي الدور في الحفاظ على النظام الفني للقصة، ومن الطبيعي أن نمط القصة القصيرة جداً هنا يجرد الحكاية إلا من الإيلاغ، حيث تسلسل الأحداث يكون خبرياً وليس دلالياً كما في القصة القصيرة وهي تتنوع وتختلف ولكن داخل حيز الإخبار، وهذا طبعاً كاستنتاج مستمد كلياً من قصص الكاتب الأمريكي (أو هنري)، ولكن ليس تطبيقاً عليه، بل تنظيراً إلى حد ما لا في دراسة الحركة الآلية للقصة عنده ومستواها الفني وميزاته ولكن ليس عبر دراسة نصوص معينة، بل كون مجموعته (٦٠ قصة قصيرة جداً) تختلف بمجملها عما نطرحه،

وهي صراحة في اعتقادنا الأصول الأساس للخطاب القصصي في هذا المضمار. إن أي عصر لابد لمعنى حياتي يتلاءم معه، وريادات القصة القصيرة مثل موباسان وإدغار آلان بو وتشيخوف وحتى جاك لندن وميلفل وغيرهم ما تم وإلا بتفسير القصة للمجتمع، وأسهموا بتحديد ملامح الأفق الاجتماعي، وكانوا واصفين ليس إلا لمظهر ذلك الأفق، وإن كانت قصص كافكا وتشيخوف قد سعتا إلى الجوهر النفسي للمجتمع وربما استثنينا قاص الألماني بورشرت والذي يعد أفضل كتّاب القصة القصيرة فنياً غير قصر سني مر مكما أن من الممكن أن نقبل عبر معيار التجنيس بأن قصصه مرت بالمنعرج إلى حد ما اتفقت إلى حد ما مع البناء الفني للقصة القصيرة جداً، ودلالياً هي أقرب إلى القبول من قصص ناتالي ساروت (الانفعالات) حيث نص ساروت تقريباً أنثري وليس قصصياً ومنحاه حسي، أي لا يندرج قصصياً إلا إذا أوجد مبررات فقدانه لغة القص أو سبب استبداله بلغة الحس ولكن كان من الطبيعي أن تلك التطورات البعدية في آلية القص وكسر الحاجز الاجتماعي والتاريخي في الشكل التقليدي أن تشكل أحد الأسباب المباشرة بأن تمر القصة القصيرة بلحظة غضب من شكل حكايتها الشائخ، حيث تجد منذقرون ثمرة التفاح على شجرتها والصبار بنفس الوخزات، فيما اللوحة بلغت أفق التجريد وإبراز البلاغة الروحية، والشعر رغم الصرامة التاريخية للوزن صار نثراً، وعوامل الحداثة كما يرى المختصون لها تأثيراتها المباشرة في أشكال الكتابة وأنساقها ويعتقد لوسيان جولدمان بعدم وجود واقع ثابت ونهائي يجب على أجيال الفنانين والكتّاب المتلاحقة أن تستكشفه وبدقة متناهية ويعزو ذلك إلى أن ماهية الواقع الإنساني هي ديناميكية ومتغيرة عبر التاريخ، ويرد تغيرها بتفاوت نسبي للناس وبضمنهم الكتاب، والدور الإنساني كما في الواقع هو في القصة، لذا كانت القصة القصيرة جداً استجابة طبيعية كما في الشعر والفن التشكيلي والسينما والمسرح.

لم تدرس القصة القصيرة جداً عبر الوظائف وأنماطها ذات الخصوصية في الحكاية والقص والسرد، وآلية توظيف تلك السمات الثلاث، وإنما انصب أغلب الاهتمام على الشكل العام ككيان، وإن كان معهوداً في كيان أي مادة مكتوبة، وعلى الأخص الجنس القصصي من الطبيعي بيولوجياً أن ينمو ويكبر ثم ينتهي الحد الذي تنتهي به القصة، ومؤكداً أن تمتاز القصة القصيرة جداً بصفة مشابهة في الإطار العضوي والذي يسميه بارت كيان المادة المكتوبة حيث يقول في دراسته من العمل إلى النص (النص يبرهن على وجوده بحدته نفسه حسب بعض القواعد، أو ضد بعض القواعد)، ولكن في سياق الجنس تكون تلك القواعد أسساً تمرّ عبرها خصوصية التكنيك والتي تكون مختلفة في الاتجاه والنمو، وهناك فهم غير موضوعي ولا علمي يرى بتصور خاطىء أن القصة القصيرة جداً بشكل عام وإجمالاً لا تكون أقصر مساحة عضوية من القصة القصيرة ولا أدري كيف نقارن عبر هذا التفسير المساحاتي وليس الوظائفي ومن الطبيعي في هذا الرأي لا يتجلى وضوح إطار أولي للكتابة بشكل نظام يتيح للفن القصصي شكله المحدد سبقاً في المفترض الذهني حيث وسعت مساحة الفكرة الخاطئة فأخذ التأثير المباشر في التوهم والدمج والاشتباه الحاصل في حيز الإنتاج التعييني في حدم الفكرة الخاطئة وتوسعت تلك الفكرة قراءة وكتابة وتداخل المفهوم من بعد هدم التصنيفات وشيوع الاعتقاد اللاعلمي، والذي يبيح معتقداً أن يكسي نظام النص الأدبي صبغته، فتتأكد هكذا كتابة الحقيقة العلمية هنا ليس في كيان النص أو عنوانه الأدبي المشكل أيقونته المدلة عليه، بل بالتصنيف التعريفي، وهناك عدد كبير من القصص لتتأهل من حقيقة تصنيفها فيما هي صنفة باعتقاد الكاتب، فنجد الأمر تراجعاً عن حقيقته عبر المدلول الذي يفترض له حقيقة اعتقادية، وطبعاً تلك المساحة وتعدد الاعتقادات خلالها لا يمكن بسهولة أن تنقض الأصح والأنسب نظرياً ومنهجياً ومن الطبيعي أن هناك حقيقة تاريخية للنص القصصي لا يمكن زعزعتها أبداً، وكما أن نظرية النص القصصي سيان كان في المنحى المعهود أو فيما انعرج منه وفيه، لا تدرك بالاعتقاد الذهني، بل هي تلتقي إلى حد ما مع الممارسة الكتابية، وتلك ميزة التفريق بين القصة القصيرة والقصيرة جداً، حيث لكل منهما جسم تدركه حاستنا البصرية، لكن هناك نظام يضم من تسمية هذه من تلك، ولا يمكن الفصل بينهما إلا وفق المنهج برغم المشاطرة المشتركة للأثر الأدبي كقيمة فنية وجمالية حيث يكون البناء الوسيلة التي تلتمس به الاختلاف، والإطار التقني في هيكلة النص له ميزة الفرز بين المفهومين ومن الطبيعي أن هناك عوامل أخرى ثانوية، هي أيضاً تشكل سمات تفريق وإبداء ملامح خصوصية، ومن أهم الأسس التفريقية والفارزة بين القصة القصيرة والقصيرة جداً، هي شكل السرد ومحتواه والطبيعة الإخبارية للحكاية والخالية من المحتوى الدلالي والمعاني غير المعرفة، وكما أن الإيقاع السردي يختلف بسرعته الاعتيادية أو النمطية، بل هي مضاعفة إلى أقصى حد لبلوغ النتيجة، واللغة هنا لا تملك تعبيراً واسعاً بل محددة الوظيفة وكأنها مرآة لشكل الحكاية واستنساخ ظاهر ذلك الشكل،

تداعيات القصة القصيرة جداً

عبد الحافظ بخيت متولي

بعد صدور كتاب انفعالات لناتالي ساروت عام ١٩٣٢، انتبه كتّاب القصة إلى فن جديد يشبه القصة القصيرة، لكنه يختلف عنه في بنائها وشكلها أطلق عليها القصة القصيرة جداً، وكانت ترجمته إلى العربية في السبعينيات قد نبهت القاصين إلى هذا النوع من القص، فبدات تظهر في الصحف والمجلات المتخصصة، قصص قصيرة جداً كان تأثير ساروت واضحاً فيها..

وبالرغم من أن مرحلة الرواد في القصة القصيرة جداً كانت تهتم بالنص لا بشكله، فقد ظل تطور النص شغل شاغل لقاصي تلك المرحلة، حتى صار من الصعب إحداث أي تغيير في «التكنيك» العام للقصة، فظل الاشتغال على النص وحده (..) لكن بعض الخروقات قد حدثت في نمط كتابة القصة في ذلك الجيل، كانت عبارة عن طفرات فنية برزت مدى الحاجة إلى تنويع الأساليب والدخول في تقنية القصة من باب الوعي بضرورة مواكبة تطور الأدب في العالم، فنشرت في الأربعينيات قصص قصيرة جداً كما يقول الناقد باسم عبد الحميد حمودي فعدّ ذلك بداية لظهور هذا الفن.. ثم تلاحقت التجارب حتى بلغت درجة كبيرة من النضج الفني في مرحلتي الستينيات والسبعينيات، فنشرت بثينة الناصري في العراق في مجموعتها (حدوة حصان) الصادرة عام ١٩٧٤ قصة أسمتها (قصة قصيرة جداً).. ونشر القاص خالد حبيب الراوي خمس قصص قصيرة جداً ضمن مجموعته (القطار الليلي) الصادرة عام ١٩٧٥، ونشر ها عبد الرحمن مجيد الربيعي في نفس الفترة وكذلك جمعة اللامي وأحمد خلف وإبراهيم أحمد..

ويبدو ان تطور وعي القاص واطلاعه على التجارب العربية والعالمية وتحليل النتائج المستخلصة، أدى إلى إنتاج نوع آخر من القصة يختلف كلياً عما هو سائد أصلاً، مع إن بعض الدلائل تشير إلى ان هذا الفن بدأ عراقياً في الأربعينيات مقارنة بظهوره عربياً، واستثنينا تجربة القاص اللبناني توفيق يوسف عواد الذي أصدر مجموعته القصصية (العذارى) عام ١٩٤٤ واحتوت على قصص قصيرة جداً لكنه أسماها (حكايات).

فن القصة القصيرة جداً لا يمكن أن يكون بديلاً عن القصة القصيرة، لقائمة بذاتها.. فكل حركة إبداع لابد أن تأخذ حيزها من الانتشار والانفتاح

وكان لمواكبة مجريات العصر والتطور التقني الهائل دوره في ولادة هذا الفن حيث إن أي تطور مادي ملموس في الحياة يصحبه تطور في المجال الأدبي حتماً..

وبذلك برزت القصة القصيرة جداً معبرة عن وقائع الحياة السريعة التي تتطلب الاختصار في كل شيء، فهي ليست وليدة اللحظة إذاً أو أنها فن سهل الكتابة كما يتصور بعضهم بل هي من الفنون الصعبة وعملية التحكم بها لا تقل أهمية وصعوبة عن إبداع أي نص قصصي آخر، وما تحتويه عناصر القصة ذاتها من مقدمة ومتن وخاتمة، وبالتالي فهي تحتاج إلى تقنية خاصة في الشكل والبناء ومهارة في سبك اللغة واختزال الحدث المحكي والاختصار في حجم الكلمات المعبرة عن الموضوعات المطروحة..

من هنا كان التغيير في شكل القصة مهماً على الدوام، حيث تقول ناتالي ساروت (إن مهمة الفن التجديد والتجدد والاستمرار) في حين أن فن القصة القصيرة جداً سيصبح قديماً بعد حين، بعد ان يكون كتّاب القصة قد ابتكروا شيئاً آخر في ضوء الحركة الدائمة للأشياء والمتغيرات السريعة للعصر..

يقول ابن قتيبة المتوفى عام ٢٧٦ هجرية في هذا الصدد (إن كل قديم كان محدثاً في زمانه، كما أن كل ما يعد محدثاً في زمن ما سيصير قديماً بمرور الأيام والسنين).

فظهور القصة القصيرة جداً ليس غريباً أو مفاجئاً (رغم التأثر الواضح بساروت) لاسيما أن الأدب العربي شهد ظهور حركات تجديدية كثيرة وخاصة في الشعر ولكنها لم تؤثر في استمراريته ولم تهدد وجوده..

ففي العصر العباسي مثلاً ظهرت فنون شعرية متعددة مثل القوما والدوبيت والكانكان، وظهرت الموشحات في الأندلس وكانت تحيناها خروجاً على أعاريض الخليل المعروفة، وظلت محاولات التجديد مستمرة على شكل القصيدة

حتى بدايات القرن العشرين حين ظهرت جماعات الديوان وأبولو والمهجر، وفي الأربعينيات ظهرت قصيدة التفعيلة وكانت بمثابة حركة تجديد كبيرة وثورة في مسيرة الشعر العربي التقليدي ولكنها جميعاً لم تؤثر في القصيدة العربية وظلت بحور الخليل تمثل ديوان العرب في كل العصور..

ونؤكد أن فن القصة القصيرة جداً لا يمكن أن يكون بديلاً عن القصة القصيرة القائمة بذاتها..فكل حركة إبداع لابد أن تأخذ حيزها من الانتشار والانفتاح كي تؤسس لها كياناً مستقلاً..

وفي مجال القصة القصيرة جداً يحتاج القاص إلى تعامل خاص مع معطيات التطور الذي جعله يقتنص اللحظة السريعة ويحولها إلى ممارسة فنية تحتوي على مواصفات القصة القصيرة ولكن بشكل آخر..

إن لجوء كتّاب القصة إلى هذا الفن ليس لأنها أقل طولاً من القصة المعروفة..بل لقيمتها الفنية أولاً ومهارة كاتبها ثانياً، ذلك أن القاص لابد أن يتعامل بمهارة بطريقة البناء واختزال الحدث والاشتغال على مساحة أقل لاحتمل المناورة من المفردات التي تؤدي إلى المعاني الكبيرة التي تختصر السرد والقدرة على صنع الضربة النهائية بنجاح..

فكان إبداع القاص عاملاً كبيراً في نجاح هذا الفن وتأسيس جنس أدبي مشتق من القصة القصيرة قائم على الالتزام بالقيم الجمالية والوعي ونقل العوالم المادية المحسوسة عبر لغة مكثفة..

عالمياً يمكن اعتبار ناتالي ساروت صاحبة فضل الريادة في هذا الميدان، ومن ثم كتبها

بورخيس

بورخيس وكالفينو وقد اعتمدوا التجريب والغرائبية في إخراج الحدث ومعالجته فنياً مع استخدام اللحظة العابرة كأساس في عملية القص..

إن كتّاب هذا النوع من القصة، قد التزموا بكل محددات فن كتابة القصة القصيرة جداً وأضافوا لها بعداً فنياً يستند إلى ثقافة الوعي والسعي للمحافظة على جدية المصطلح..إن الإيقاع السريع للحياة وزيادة الخزين الثقافي للقاص أهلته للقيام بدوره في إبداع القصة القصيرة جداً التي تعتمد التكثيف والاختزال والضربة والمقدرة اللغوية والموضوعة المستمدة من الواقع والتخيل وعلى أسس عصرية تقوم على تعقد وتشابك تفاصيل الحياة في ظل التقدم التقني وثورة المعلومات الهائلة..

وعندما كتبت ساروت قصصها في (انفعالات) كان تأثيرها مهماً في الساحة الأدبية الفرنسية والعالمية على حد سواء..فقد ظهر لون جديد من فنون النثر القصصي حفز الآخرين على الإسهام في ترسيخه وإنجاح فنية المصطلح الجديد..حتى إن ساروت في كتابها أسهمت وبشكل مؤثر في إظهار مجموعة جديدة من الأدباء الفرنسيين اضطلعت بمسؤولية الكتابة الجديدة والدفاع عنها أمثال بيكيت ميشيل بوتور ساروبان سولير..استخدمت ساروت تقنية متفردة في إظهار الجوانب الغريبة في القصة القصيرة جداً التي يسميها نقاد الأدب بالأقصوصة وتتلخص في التكثيف والإيحاء والإيجاز...

ومثلت هذه التقنية الاصطلاحة الأكيدة لهذا الفن حسب رأي كثير من النقاد منهم توماس بيرنز الذي يقول (إن سبب صعوبة الأقصوصة يترتب على إيجازها أن تكون العقدة يسيرة مباشرة ورسم شخصيات موجزاً محكماً فقيداً فحوى والعرض بليغاً).

انتشر هذا اللون القصصي كونه فناً جديداً يستطيع القاص من خلاله إظهار إبداعه وبراعته، عكس اعتقاد البعض من أنه أسهل من القصة القصيرة ويمكن لأي كاتب ولو كان مبتدئاً أن يتعامل معه..

وقد ضجت الصحف الثقافية خلال السنوات الماضية بهذا الفن الجديد، فكتبه الكثير من القاصين على اختلاف أعمارهم، إضافة إلى الكتّاب الطارئين على القصة الذين حسبوا أنهم وجدوا ضالتهم في القصة القصيرة جداً..بعض الذين كتبوا هذا اللون أسهم فعلاً وبجدارة في ترسيخه وتأسيس قاعدة متينة له من خلال نماذج استوفت شروط كتابته..في حين توهم البعض الآخر أن الاستسهال فيه سيضعهم في قائمة المتعاملين معه..

اعتمد النوع الأول من الكتّاب في قصصهم القصيرة جداً على الوحدة الموضوعية والحكاية والتكثيف والإيحاء والإيجاز والمفارقة، فجاءت نصوصهم ناضجة مستوفية أسباب

نجاحها حتى إن بعضها ترك أثراً لقوته ولكون كتابها يعون أسرار اللعبة التي تؤهلهم لدخول نادي القصة القصيرة جداً الذي أسسته ناتالي ساروت..

أما النوع الآخر من الكتاب فقد جاءت كتاباتهم بشكل خواطر فجة أو أخبار أو مقالة قصيرة سطحية عنّوها قصصاً قصيرة جداً متناسين أن هذا اللون يعتمد أساساً على الحدث المركز أو المفارقة والإيحاء وعلى العنوان الذي يعد أهم مفصل من مفاصلها..

يقول وولتر كامبيل في بحثه الموسوم «الشكل في القصة»..

(لدى محاولة كتابة الأقصوصة عليك أن تستعرض وتحلل العشرات منها وتتصفح مجلدات المجلات الأدبية وتقرأ ما تجده من الاتجاهات الحديثة لهذا الشكل..).

ويؤكد كاتب آخر أن إنتاج أقصوصة صالحة للنشر يجب أن يكون التفكير فيها كثيراً وكتابتها ببطء وتأنٍ.

وهذا ما يؤكد صعوبة هذا الفن لاسيما أن كاتبه يجب أن يعي حقيقة عناصره ومقوماته ويدقق ما يكتبه كما يقول باشلار (المؤلف يجب أن يكون قارئاً متيقظاً إلى أقصى حد).

نقدياً لم يتم تناول تجارب القصة القصيرة جداً باهتمام يجعله يرصد تلك التجارب كاشفاً الجوانب الفنية والتقنية فيها، فكان تناول مانشر من تجارب في هذا المجال لايتعدى كونه مقالات متفرقة لاتدعو إلى التركيز على هذا الفن كونه فناً جديداً وصعباً أفرزته بعض الأسباب المتعلقة بالتطور السريع للحياة المعاصرة في جميع الصعد والوعي الذي وصل إليه كاتب القصة القصيرة الذي ثار على الأنماط التقليدية مقتحماً أساليب الحداثة المدعومة بالخطابات المعاصرة في تناول لغة القص وبناء النص وصياغة الحكاية..

في مجال القصة القصيرة جداً يحتاج القاص إلى تعامل خاص مع معطيات التطور الذي جعله يقتنص اللحظة السريعة ويحولها إلى ممارسة فنية تحتوي على مواصفات القصة القصيرة ولكن بشكل آخر

انتشر هذا اللون القصصي كونه فناً جديداً يستطيع القاص من خلاله إظهار إبداعه وبراعته، عكس اعتقاد البعض من أنه أسهل من القصة القصيرة ويمكن لأي كاتب ولو كان مبتدئاً أن يتعامل معه

نقدياً لم يتم تناول تجارب القصة القصيرة جداً باهتمام يجعله يرصد تلك التجارب كاشفاً الجوانب الفنية والتقنية فيها فكان تناول ملشر من تجارب في هذا المجال لايتعدى كونه مقالات متفرقة لاتدعو إلى التركيز على هذا الفن كونه فناً جديداً وصعباً أفرزته بعض الأسباب المتعلقة بالتطور السريع للحياة المعاصرة

فكانت بعض المحاولات النقدية تتناول القصة القصيرة جداً وكأنها خارج نطاق التنظير ولم يتسن لهم إعلان موقف حاسم منها..

لقد تحمل القاص ضرورات الوعي والتجديد في استنتاج خلاصة الإبداع الأدبي المعاصر فأبصر نتاجه النور بعد محاولات وتردد خشية اقتحام الساحة القصصية الصعبة المرتكزة على مهارة الصنعة وقوانين الكتابة، فكانت تلك المحاولات قد جاءت معبرة عن ضرورة ملحة في تأسيس جنس أدبي ينتمي إلى فن القصة ولكنه يختلف بناء وصياغة.. وكان لا بد من أن ينتبه إلى هذه المحاولات وتأشيرها وعدّها ضرباً جديداً أضافرت عدة عوامل على إظهار مهذا الشكل الذي نراه اليوم من الاهتمام باللغة المصاحبة للضربة النهائية ومختصرة الكثير من المراحل التي تحتاج إليها القصة القصيرة..

فيكون القاص قد أدرك تماماً لماذا بوسعه عمله لانتزاع إعجاب الآخر المتحفز للتقاط مواضع الإبهار في النص.

وهذا ما أكد عليه بعض النقاد الذين تعمقوا في دراسة النص كوحدة لها خصوصيتها، ونجد رولان بارت في كتابه ـ درجة الصفر المئوي ـ يؤكد تلك الحقيقة بقوله إن النص الأدبي هو وحدة مستقلة ومتكاملة..

إن النقد القصصي يمر بخمول نسبي قد يكون متأتياً من عزوف أكثر النقاد عن الكتابة وتأشير تجارب القصة القصيرة جداً تحديداً وتركها تدور حول نفسها إذ لم تجد ما يكتب عنها، وليست المشكلة كما يراها البعض في قلة النصوص المنشور ضمن هذا اللون وإنما في مستويات الدقة والرؤية الموضوعية والتقنية التي تقدمها هذه النصوص..

وهكذا يكون النص القصصي القصير جداً قد ألب بعض النقاد عليه في حين صفق له نقاد آخرون وباركوه وعدّوه وليداً قوياً من رحم القصة القصيرة. ويرى أيضاً إن هذا الفن قد جسد وعي القاص وإمكانية دخوله إلى عوالم أخرى من التجدد والابتكار..

القصة القصيرة جداً

مقاربة في الشكل

عمران عز الدين أحمد

إن مصطلح الـ(ق.ق.جداً) توصيف اختزالي لنص حكائي محدد لا يستطيع أحد فيما أظن الإقرار بحداثته المطلقة لأنه موجود في شكله ومحتواه الراقيين ومتوافر في كم كبير من التراث الأدبي القديم ناهيك عن المعاصر ولم يختلف كتّابه على تنسيبه أو تصنيفه فالمسألة فيما يلوح لي أن ثمة حاجة موضوعية وملحة دعت إلى خلق أو بعث نص قصصي يحمل كل مواصفات الاختزال ومعانيه.

ومن الطبيعي أن يتصدى لهذا الأمر الكثير من الأدباء أو من السابحين في فلك الأدب الذين شجعهم على المضي فيه السبيل أن بعض الأشكال الأدبية التي تشبه القصة القصيرة جداً في التراث العربي من النكتة والطرفة والشذرة والخبر قد نفضت عن أكتافها غبار السنين وقدمت دليلاً أو ما يشبه الدليل على أن هذا الضرب من الأدب لا يفتقد إلى الجذور، وأن هذا المصطلح الذي ظهر على الساحة الأدبية وشغل المشتغلين به لا فرق بينهم فتحمس لهم من تحمس وسخر منه من سخر لأنه ليس نفسه هو منشغلاً بمشكلات أعظم خطراً لا كما تكفيها بحسبه مجلدات من الروايات والقصص القصيرة فما بالك بالقصيرة جداً!

إن هذا المصطلح تسمية حديثة لفن قديم، وإننا إذ نتفق مع جميع النقاد الذين يقولون إنه معظم فاشلين في ميدان القصة والشعر قد وجدوا في الـ(ق.ق.جداً) ملاذاً آمناً لأن هناك كتّاباً يمارسونها هرباً من كتابة القصة العادية متوهمين فيها السهولة ما أدى إلى طوفان من القصص القصيرة جداً يفتقر إلى أبسط شروط هذا الفن من حدث متنام كثيف وعمق في الفكرة ونهاية مفاجئة وامضة فإن الأمانة تفرض علينا عدم تجاهل النماذج الجيدة على قلتها ولا استطيع الآن منحها الإعجاب والتعاطف ونستمد منها حجة في الدفاع عن حق الـ(ق.ق.جداً) في الحياة، ففي هذا العصر ذي المزاج المتقلب والتطور المتسارع والإنجازات العلمية الخارقة يواجه الأدب بأشكاله المألوفة المقروءة خصوصاً تحدياً كبيراً يشعر به كل أديب ومشتغل في الأدب هذا التحدي يتجسد في أشكال التعبير المختلفة والجديدة الوافدة منها خصوصاً فقد يكون من أهم أسباب وجود هذا الجنس الاستجابة لروح العصر القائم على السرعة والاختصار والتكثيف فالحاسب مثلاً قد جرى تصغيره عشرات المرات حتى انتهى قطعة يمكن حملها في الجيب بعد أن كانت الغرف تعجز عن استيعابه، وكذلك الوصف في كثير منه عبء ثقيل على الحكاية يوقف سير الحدث وقد يصرف القارئ عن القصة خاصة أن إيقاع العصر إيقاع سريع لا يحتمل التمهيد والاستفاضة والإنشاء، فوظيفة الوصف تطوير الحدث وبناء الشخصية لا أكثر ولا أقل.

وأظن أن المحاولة الجديرة بالذكر لقَوْعدة هذا الجنس من الأدب هي محاولة الدكتور أحمد جاسم الحسين الذي يعد من أكثر المتحمسين لهذا الجنس الأدبي الـ(ق.ق.جداً) كما أسماه اختصاراً في كتابه الرائد (القصة القصيرة جداً) وقد ذهب الدكتور الحسين في كتابه المذكور آنفاً إلى أن أهم أركان هذا الجنس هي التالية:

القصصية/الجرأة/وحدة الفكر والموضوع/التكثيف/خصوصية اللغة والاقتصاد/الانزياح/المفارقة/الترميز/الأنسنة السخرية/البداية والقفلة/التناص.

قد يتبادر إلى الأذهان صعوبة اشتمال أي جنس أدبي على هذه الأركان مجتمعةً ولاسيما إذا كان هذا الجنس قصة صغيرة الحجم من هذا النوع وأنا أميل إلى هذا الرأي فليس من الصواب أن يسعى أي متصد لهذا الجنس الأدبي إلى إرقاد قصصه على سرير لابروكروست وإلزامها بكل هذه الأركان والعناصر إنما أتصور ضرورة وجود نصفها على الأقل في القصة القصيرة جداً الواحدة وللمؤلف بعد ذلك مشروعية الاختيار كما أرى بين الأركان والعناصر الملائمة لقصته دون التزام بعناصر وأركان بعينها على أن الركن الأخطر والعنصر الأهم في أية قصة قصيرة جداً هو عنصر القصصية فكثيراً ما

إن هذا المصطلح تسمية حديثة لفن قديم، وإننا إذ نتفق مع جميع النقاد الذين يقولون إن معظم الفاشلين في ميداني القصة والشعر قد وجدوا في الـ (ق.ق.جداً) ملاذاً آمناً لأن هناك كتّاباً يمارسونها هرباً من كتابة القصة العادية متوهمين فيها السهولة

يقول لنا أحدهم: «هات من الآخر.. وبعدين». مما يعني أنه غير مستعد لتضييع وقته في الإصغاء إلى كلام يظنه فارغاً ولا يعنيه في شيء فكلنا يود مواجهة المواضيع والأحداث باختصار وبإيجاز لا يخل بالمعنى، وهذه بالطبع مسؤولية ومسؤولية كبيرة جداً أن يضعك أحدهم أمام الجديد والطريف والجميل والمختصر في مفاجأة تلو أخرى ومن عطف عقب آخر ويأخذ بيدك ويغزو قلبك وعقلك ويثير ملديك من رغبات وحب فلن تجد نفسك إلا منساقاً إليه بكل سهولة لا شيء إلا لكي تلبي فضولك وتشبع حاجتك إلى استطلاع كل ما هو طريف وطارئ من حولك وتلك هي مهمة القاص في القصة القصيرة جداً بما أن الحكاية أية حكاية هي كذبة متفق عليها بين القارئ والكاتب فإن على الكاتب فوق ذلك أن يستخدم هنكل ما من شأنه اجتذاب اهتمام الآخر وإقناعه وشد انتباهه فإذا فشل فلن يعني هذا سوى فشل أسلوبه والنتيجة هي خسارة هذا الآخر وإحجامه عن المتابعة.

القصة القصيرة جداً هي قصة الحذف الفني والاقتصاد الدلالي الموجز وإزالة العوائق اللغوية والحشو الوصفي الذي كان الدكتور طه حسين يدعو إليه بشكل غير مباشر في مجمل كتاباته وبشكل تبدو فيه الاستهانة بذكاء القارئ فمن الواجب والحال هذه أن

نزار قباني

يكون داخل القصة شديد الامتلاء وكل ما فيها حدثاً أو حواراً أو شخصيات وخيالاً من النوع العالي التركيز بحيث يتولد منها نص صغير حجماً لكن كبير فعلاً كالرصاصة وصرخة الولادة وكلمة الحق، أي أن المشكلة في التعامل مع هذا الجنس هي تشذيب وتهذيب واصطفاء يذهب بما هو زائد ونافل. فبنية هذا الأدب الوليد لا تقبل الترهل اللغوي ولا تتحمله إطلاقاً أما اللغة فيجب أن تكون متجاوبة مع التكثيف، وبما يحمله ذلك التكثيف من إيحاءات ودلالات أي أن تكون رشيقة في إيصال المعنى والمضمون فلم يعد

خافياً على أحد أن أكثر الفنون صارت تميل إلى الإيجاز في لغاتها التعبيرية والشعر مثلاً مال جزء منه إلى المقطعات والقصيدة القصيرة جداً لها حضور ما حتى إن نزار قباني ـ رحمه الله ـ وهو من هو كان يحرص في كل أمسية من أماسيه على إلقاء نماذج منها ولأن هذا النوع من الكتابة صعب للغاية ويتطلب قدرة عالية على التكثيف وتوصيل الرسالة في ذات الوقت فإن الجرأة في طرح المواضيع واصطياد اللقطة وتدوينها على الورق وإيجاد الحلول لنقاط الذروة بأسلوب هادف وساخر وجميل أمر يستحق الاهتمام

خاصة إذا كان الكاتب في هذا الأدب متسلحاً بأدوات الجرأة، وعلى ذلك فلا مانع أن يكون الكاتب ملماً أو على اطلاع بكافة الأجناس الأدبية، وفي ذلك دليل على خصوبة هذا الجنس الأدبي المزاج لجميع الأجناس الأدبية الأخرى لمنفتحة بعضها على بعض فالقصة القصيرة جداً يمكنها أن تستفيد من أدوات الشعر كما أن الشعر يمكنه أن يستفيد من أدواتها وهذه الاستفادة مقيدة بشرط واحد هو ألا يطغى الشعر على بنية القصصية ومثالنا هنا هو ما كتبه جبران خليل جبران منذ ما يزيد على (٨٠) عاماً في مجموعته التي كانت تحمل عنوان (المجنون) فقد كتب وقتئذ مجموعة قصص قصيرة جداً ستوفية جميع الأركان والعناصر التي يتطلبها هذا الجنس الأدبي والتي يذهب إليها معظم النقاد على قلتهم في الوقت الحاضر فتحت عنوان (الثعلب) كتب ميلي: «خرج الثعلب من مأواه عند شروق الشمس فتطلع إلى ظله منذهلاً وقال: (سأتغذى اليوم جملاً) ثم مضى في سبيله يفتش عن الجمال الصباح كله وعند الظهيرة تقرس في ظله ثانية وقال مندهشاً: (بلى، إن فأرة واحدة تكفيني..).

ثم جاء بعده زكريا تامر وأثبت أحقية ومشروعية هذا الجنس في العيش جنباً إلى جنب مع الأجناس الأدبية الأخرى، ففي كتابه (النمور في اليوم العاشر) كتب هذه القصة وكانت بعنوان (محو الفقراء): «جاع المواطن سليمان القاسم فأكل جرائد زاخرة بمقالات تمتدح نظام الحكم وتعدد محاسنه المتجلية في محو الفقر وملء الشبع، شكر الله رازق العباد، وآمن إيماناً عميقاً بمقالته الجرائد» أما أحمد جاسم الحسين في كتابه (هم هم ات ذاكرة) فقد كتب قصة بعنوان (بكاء):

جبران خليل جبران

فرحت كثيراً (باعترافه لها)، فلا أجمل من أن تسمع فتاة اعتراف شاب بحبها! حين مرَّ شرطي خافت وراحت تبكي، لم يهن على الشرطي أن يراها تبكي فهو (مسؤول عن الأمن)، قاده إلى المخفر، وأجبره على (الاعتراف) لكنها لا تزال تبكي!

بنية هذا الأدب الوليد لا تقبل الترهل اللغوي ولا تتحمله إطلاقاً أما اللغة فيجب أن تكون متجاوبة مع التكثيف وبما يحمله ذلك التكثيف من إيحاءات ودلالات أي أن تكون رشيقة في إيصال المعنى والمضمون فلم يعد خافياً على أحد أن أكثر الفنون صارت تميل إلى الإيجاز

وما تقدم قصص قصيرة جداً مكثفة وخالية من الزوائد والحشو والوصف والاستطرادات، إضافةً إلى تركيزها على خط قصصي هام وترصد بمهارة شديدة تحولات إنسانية شديدة الصدق، فقد نجحوا في إرباكنا فنياً مدينين بهذا الإرباك واقعنا القمعي والضاحك دوماً ببلاهة وهذه القصص على صغر حجمها تطرح تساؤلات عديدة وهامة تدور حول وظيفة اللغة وعمق الفكرة وعودة الحياة إلى الكلمة التي تراجعت أمام طوفان الصور المزركشة والفاقعة والبراقة وبالتالي تراجعت الثقافة الحقيقية التي تخاطب العقل وتحاوره أمام ثقافة التسطيح والتعليب فاللغة الزاخرة بهذه العوالم من اللامتناهيات والرموز والإشارات هي الذاكرة والحياة وهي الكاتب والكتابة معاً، وعلى ذلك فهذه القصص كما أعتقد قادرة على إعادة رسم الحياة المفتقدة بدفئها ونبضها البراقين كما يشاؤها القاص مقدماً الصورة التي يريدنا قبولاً الواقع أحياناً بحلوه ومره عابثاً فيه أحياناً أخرى بدافع من السخرية والتهكم المريرين، وذلك من خلال تقنيات مشغولة وعناصر منتقاة وكثير من المحفزات المتواشجة لتقديم سرهم راوغ عبر إيقاع قصصي ساحر يسلب اللب وينغرز سهماً محرضة دائمة الأثر في أعماق النفس حاثةً إياها على الإمتاع والإبداع.

أخيراً: إن ما يغري بالنقاش هو أن هذه القضية قضية القصة القصيرة جداً لم تحسم بعد، ومن المعروف أن الاتهامات تتناسب عكسياً مع النقد فبقدر ما يزداد هذا يقل ذاك ورغم كثرة مناقشة ذلك الموضوع واجتذاب أطرافه فثمة تقصير واضح في الدراسات والندوات والبحوث الجادة والكافية حول هذا الجنس والمسؤولية تقع على عاتق الجميع: أدباءً ونقاداً وباحثين ولا بد من الوقوف على أسباب هذا التجاهل خاصةً من قبل ذوي الاختصاص سيبقى هذا المجال ميداناً مفتوحاً لفرسانه القادرين على ترك بصماتهم للحاضر والتاريخ، وإذا كان في كل فن الغث والسمين فالزمن وحده هو الكفيل بأن ما ينفع الناس لا بد أن يمكث في الأرض.

القصة القصيرة جداً

إشكالية الفن

صبيحة شبر

القصة القصيرة جداً نوع سردي يتصف بعدد من الخصائص، منها ما تتميز به فنون النثر الفني، مثل انتقاء الألفاظ الجميلة الموحية القادرة على التأثير في المتلقي والفكرة الرائعة، ونظم الجمل بطريقة زاهية، تبدو الكلمات وكأنها العقد المنظوم.. والسرد يتميز بكل الخصائص الموجودة في النثر الفني، بالإضافة إلى الإيجاز والمفارقة والحذف والإيحاء، و هذا الفن صعب جداً، وعسير على الانقياد لإرادة المسّير.

والقصة القصيرة جداً نوع مكثف من فن السرد حيث التركيز والتكثيف والحذف والترميز، وقول الأشياء الكثيرة في كلمات قليلة، كتابته ومضات ساحرة تستهوي القراء وتدفعهم إلى إمعان النظر في واقعنا المأزوم، والقدرة على انتقاء الألفاظ تتجلى واضحة، في هذا النوع من القص، تتباين الآراء في أصول هذا اللون من السرد بعضهم يقول إنه حديث النشأة في العالم العربي، أخذ الاهتمام به يزداد بعد أن اطلع الأدباء والقاصون، على نماذج مما ترجم منه إلى اللغة العربية، وأعجب به القراء، ورغم أن البعض قد استسهله، فهو من أعسر أنواع الكتابات السردية وأصعبها، حيث الإيجاز الشديد، والتكثيف والقدرة على الإيحاء، وجعل القارئ مشتركاً مع الكاتب، في وضع تكون فيه، النهاية مفتوحة، في أكثر الأحيان، والبعض الآخر من دارسي الأدب ونقاده، يذهبون إلى أن هذا الجنس الأدبي موجود في تراثنا العربي، ويقولون إنه شبيه بفن المقامة، حيث الجمل القصيرة المسجوعة، والحكاية الساخرة واللقطات الضاحكة التي تقول أشياء كثيرة للسامع أو القارئ بكلمات قليلة، ورغم أننا نجد الكثير مما يطلق عليه كاتبوه: لفظة (القصة القصيرة جداً) إلا أن القليل جداً مما ينشر في الصحف والمجلات، وما نجده في المواقع الإلكترونية تتوفر فيه صفات هذا الفن الصعب، والذي لا يجيده إلا من أوتي القدرة على صياغة الكلمات بالشكل الفني والمهارة في الكتابة الفنية الموحية، والعناية بالجانب السردي والاهتمام بالحدث، فالتركيز الدقيق والتكثيف مما يميز فن القص الجميل، الذي يدفع المرء الى إمعان النظر والتفكير في مغازي العمل الأدبي، وفي لؤلؤ المعاني الذي أراد الكاتب أن يعبر عنه..

وبما أن كل عمل أدبي يجب ان يتوفر فيه التوازن بين المبنى والمعنى وأن فن السرد حيث الفكرة والحدث واللغة، فإن نوع القصة القصيرة جداً يتضمن صفات معينة لا يصح بدونها وهي القصر الشديد، التكثيف، خصوصية اللغة، والشاعرية المهيمنة، المفارقة، الترميز، إبراز الطابع الإنساني، السخرية، التناص، والقدرة على إدهاش المتلقي ومفاجأته، التعبير بالألفاظ عن الواقع بأمراضه المتفشية وعاهاته المستديمة..

فما هي دواعي هذا النوع من الفن؟ ولماذا وجدنا الكثير من كتّاب القصة، يفضلون الكتابة في فن، تباينت فيه الأحكام واختلفت بشأنه الآراء؟ أليس كل فن هو نتيجة حتمية، لصراع بين القديم والجديد، وحوار كبير متواصل بين أنصار هذا الفن، ومع من يناقضهم في الاهتمامات، ووجهات النظر، أليس كل علم جديد وفن وليد، هو نتيجة عدة عوامل سياسية واجتماعية واقتصادية، ألا تنطلق الحداثة من عوامل ذاتية، في نفس المبدع وأخرى موضوعية فيما يحيط به من عوامل سياسة واجتماع واقتصاد؟..

ولكن لماذا انتشر هذا الفن في عالمنا العربي؟ وأقبل الناس على قراءته والاطلاع على مجموعاته، وحضور مهرجاناته، هل لأن العصر يتميز بالسرعة؟ ولأن الناس ما عادوا يصبرون على العمل الطويل مثل الرواية؟ أليس في هذا الجواب مجانبة للحقيقة وافتراء على الواقع؟ لأننا نجد الرواية ما زالت تحتل مكانتها المتميزة في وجدان القارئ العربي، ولم تصبح السرعة مطلباً مهماً في قراءة العرب، فما زال لديهم الكثير من الوقت كي ينفقوه وساعات قليلة مع جمال الكتب وما يضفي على الإنسان من المتعة ويمدها الفائدة خير من قتل صديق الإنسان الثمين، ويمكننا القول إن الجمالية وحدها ما يقرر لكل ميدان أهميته، وان القارئ يقدم على قراءة الأعمال، التي يجدها تمنحه صفات الجودة الفنية والقدرة على الإدهاش.

بعض النقاد يتساءل عن الحاجة لمثل هذا النوع من الكتابات، فهل يمكن الحكم على الأعمال الفنية، والأدب أحد أنواع فنون القول الجميلة من خلال معرفة أسباب ظهورها والدواعي لانتشارها، هل عرفنا أسباب تغريد البلابل على الأغصان وشدو العنادل بأعذب الألحان، وعزف الأوتار منشدة أجمل ما يمكن أن تتشنف به الأذان وتصدح العقول...

وإن كانت القصة القصيرة جداً تحتوي على ملامح القصة القصيرة مثل الإيجاز والمفارقة والتنصيص، والمباغتة والدهشة والتكثيف، وقول الكثير بالكلمات القليلة، ذات الدلالات الواسعة والمضامين الكثيرة، والقدرة على الإتيان بالألفاظ الموحية وعمق الرؤيا والإيقاع السريع، تعتمد كثيراً على القارئ الذكي، وعلى قدرته في فهم ما يريد القص التعبير عنه، وإبراز المضامين المختبئة خلف ظلال الكلمات، وعثوره على الدرر الكامنة في أفياء الحروف، وتمتعه بجواهر الكلام وروائع المعنى فيكرر القارئ قراءاته للعمل ويستوعب في كل قراءة بعض المعاني المستورة فإذا أعاد القراءة مرات متوالية، أدرك المغازي من وراء العمل القصصي والمفاهيم ولماذا قدم الكاتب على هذا اللون.. والذي ما زالت حوله الآراء متباينة..

ولكن هل يمكننا أن نعتبر كل ما ينشر اليوم في الصحف والمجلات تحت اسم القصة القصيرة جداً من هذا النوع السردي؟ أليس الكم الكبير مما نطلع عليه بعيداً عن الجنس الأدبي، ولا يتضمن صفاته؟، ومن المسؤول عن إغراق المكتبات والمواقع الإلكترونية والمجلات الورقية، بهذا النوع من الكتابات الهزيلة التي لا ترقى إلى صفة الأدب؟ هل لأن مجتمعاتنا

إن كانت القصة القصيرة جداً تحتوي على ملامح القصة القصيرة مثل الإيجاز والمفارقة والتنصيص، والمباغتة والدهشة والتكثيف وقول الكثير بالكلمات القليلة، ذات الدلالات الواسعة والمضامين الكثيرة والقدرة على الإتيان بالألفاظ الموحية وعمق الرؤيا والإيقاع السريع، تعتمد كثيراً على القارئ الذكي

تسير من تخلف، إلى آخر أشد ضلالة؟ أو لتأخر كل الميادين، عن اللحاق بالركب المرجو بلوغه، هل تكمن العلة في عدم دراية أغلب القراء، وتفضيلهم أن يغرقوا أوقاتهم بالغث على أن يتعبوا عقولهم بالسمين من الإبداع، ومن هو الحكم في مثل هذه الأمور؟ هل الداء كامن في قلة النقد المسلط على الأعمال الأدبية؟ هل نعتبره أحد الأسباب في هيمنة الضعيف والمتدني على الأعمال الناجحة؟ وسيطرة الأدعياء، على مبدعي الأدب الثمين، أليس من واجب النقاد المنصفين والأدباء الحقيقيين أن يتصدوا لهذه الظاهرة الخطيرة؟ وأن يضعوا العلاج الشافي لها؟ بأن الأدب الجميل والكلمة القيمة والقدرة على المهارة الفنية مما يكتب للعمل أصالته ويحافظ على توهجه ويمد في عمره ويجعل المئات من القراء والمتابعين من معجبيه..

ولماذا يحجم النقاد الكبار عن تناول الأعمال القصصية القصيرة جداً؟ هل لأنها جديدة؟ وكل جديد يتهيب الإنسان من استقباله بحفاوة يستحقها أم يقف النقاد في بيداء شعار التفعيلة مستنكرين، ما جادت به قرائح رواد القصيدة

عبدالحميد الغرباوي

العربية، من تجديد؟ تستحق الأعمال الأدبية الجيدة، والتي تتوفر على صفات الإجادة أن تتمتع بالنقد المنصف البناء، الذي يدرس الأعمال ويحللها ويبين مناطق الحسن فيها ومواضع الإخفاق، وهل نالت الأجناس الأخرى من الأدب، نصيبها من النقد الباني، حتى نطلب للقصة القصيرة جداً هذا النصيب؟ أليست حياتنا الأدبية تعاني من إخلال واضح في كل الميادين، وعلى الجميع أن يتدارسوا مواضع ذلك الخلل، واصفين الدواء الناجع، وهذا الأمر يدعو إلى عدم التسرع في إصدار الحكم على عمل فني معين بل التريث والدراسة والتمعن، في مضامين العمل وطريقة بنائه، ليكون الحكم رصيناً بعيداً عن الأهواء وردود الأفعال الوقتية، فما أحوجنا إلى دراسات تفسر وتحلل، وتصدر حكمها بتعدد من التعميم الذي يضر بكل عمل ولاسيما الأعمال الفنية والأدبية التي تستلزم التأني في الدراسة والتريث في إصدار الإحكام..

لقد أثبتت القصة القصيرة جداً كفاءتها الفنية، من خلال المهرجانات الكثيرة التي تنظم من أجل الاحتفاء بها، وتدارسها وقراءة الأعمال القصصية القصيرة جداً، وتحليلها وتكريم كتّابها، وإصدار المجموعات الكثيرة، التي تتضمن هذا الجنس الأدبي ومرحبة به وداعية القراء جميعاً إلى الاطلاع عليه وقراءته.. أجناس عديدة من صنوف الأدب، تتميز بالجمال والإبداع والفنية، تدعو القارئ إلى أن يطلع عليها محتفياً بجمالها وفنيتها العالية، وبما تقدمه للمتلقي من صنوف الإبداع، الذي يتوجب علينا إكرامه مهما كان لونه، فليست العبرة في اللون ما دام الشدو نبيلاً، والعزف قيماً، والنشيد حلواً، فلم لا يقبل الناس مرحبين باشين مغردين..

أمثلة قصص قصيرة جداً

في قصة (حالتان وجوديتان)
للقاص عبد الحميد الغرباوي:

نجد التفسير السطحي للحكم والأمثال التي تتردد كثيراً على ألسنة المجربين في الحياة، الذين خبروا أهوال الدنيا وعرفوا أن النجاح في الحياة يلزمه الاجتهاد وبذل العمل ومواصلة السعي، ففهم بطل الحالة الأولى أن النجاح يتطلب أن يسهر الإنسان ليلاً وينام نهاراً، كما فهم بطل الحالة الثانية من الجملة المأثورة (ما فاز إلا النوم) إنه يمكن للمرء أن يواصل النوّم ويحقق ما أراد من فوز..
(لوحظ على عبد النور ومنذ فترة قصيرة، النوم نهاراً والسهر ليلاً إلى جانب عمود نور كما لو كان على موعد مع شخص أو حدث ما لم يجرؤ أحد على أن يسأله..
كان قليل الكلام شديد الانطواء لكن عبد النور كان لايني يردد بداخله: (من طلب العلا سهر اللياي) وفي ذات الوقت وفي مكان آخر.. شخص حالته حيرت كل من يعرفه.. ذهب ذات ليلة لينام وهو يردد بداخله (ما فاز إلا النوّم).....
.... ومنذ تلك الليلة لايزال نائماً
وفي قصة قصيرة جداً للقاصة (زهرة رميج) عنوانها (إعجاب):
نجد تناقض النفس البشرية وتحولها من الشعور بالندم، وتأنيب الضمير لأن صاحبها، قام بما لا ترضى عنه القوانين، وتأباه النفوس الكبيرة، فتصرف تصرفاً يثير الاحتقار، لكن الشعور هذا ينقلب إلى درجة ١٨٠، فتغدو نفس الشخصية، راضية عن تصرفها المثير للانكار، في الحالة الأولى إلى ما يدعو إلى الفخر، لأن الشخص قام بما يثير الاحتقار، إنها ومضة تعبر عن تردد الشخصية وتغير آرائها في عمل واحد، بين النقيضين في فترة وجيزة..
أحس بضميره يعذبه.
(لماذا قمت بذلك الفعل المشين؟ لماذا خالفت عقلي واندفعت وراء رغبتي؟ لماذا تحولت في لحظة خاطفة، من سيد إلى عبد؟
فجأة، شعر وكأن غشاوة تنزاح عن عينيه، فإذا بالزهو يملؤه وبقامته المنكمشة منذ تمتد بحرارة الإعجاب.
وجد نفسه يردد حكمة لم يسمعها من قبل:
(أنا معجب بنفسي لأني قادر على احتقارها)
وفي قصة (طاحونة) القصيرة جداً للقاصة (السعدية باحدة):
نجد أن الهواية الباعثة على الاعتزاز والحب، لأنها تتيح للمرء أن يقوم بها بحرية، كيف تتحول إلى النقيض، وتغدو عاملاً في سلب تلك الحرية واغتيالها، وبدلاً من أن تكون آلة بيد الإنسان يحركها كما يشاء تضحي المسيّرة له والمتحكمة به، تديره وفق مزاجها وتلعب به، هل الحرية مطلب الإنسان الأسمى؟ إن فقدها استحالت حياته إلى النقيض؟ وضاع منه كل ما استطاع أن يحققه من منزلة رفيعة..

في البدء كان يدير الطاحونة
بمزاجه
الآن
بدأت الطاحونة تديره
بمزاجها

وفي قصة (سندباد) يستخدم القاص (محمد فاهي) الرمز مهارة، لتغير صنوف العيش، ومواجهة الصعاب، وتبدل الرفاق وتشتت المجتمعات فما الذي واجهته مجموعة الأربعة أشخاص هل رمز هط الأسرة؟ أبو أم وطفلين؟ يواجهون مفترق الطرق، وكل منهم يسير إلى وجهة، تختلف عن وجهة صاحبه، وهكذا الحياة، لا تستقيم على أمر واحد، ومن العسير جداً أن يظل المتفقون على اتفاقهم والقصة تتضمن الكثير من الدلالات:

ماذا حدث
أيها السندباد
في مفترق
الطرق
حيث كنتم أربعة
طفل
طفلة
امرأة
وأنت؟

إنها قصص مكثفة بعناية تقول أشياء كثيرة، بكلماتها المعدودة تلك، شاعرية، مختلفة الدلالات، مفتوحة النهاية، يمكن أن يفسرها القارئ حسب الثقافة التي يملكها ووجهات النظر التي يحملها، جنس أدبي جميل يقدم عليه المتابعون، ويجدون فيه ما يحبون من روعة المعنى وبهاء المبنى وهي مع الأجناس الأخرى، شعرية ونثرية، تقدم للقارئ العربي ما يحب من فنون الكلام بأجمل الأشكال...

زكريا تامر

والقصة القصيرة جداً

عمران عزالدين أحمد

«النمور في اليوم العاشر» قصة قصيرة للقاص السوري الكبير «زكريا تامر»، شدّتني بعوالمها الفارهة والمدهشة، وحبكتها الضاربة في القوة والغرائبية، الأمر الذي دفعني إلى قراءة الكتاب الذي يحمل عنوان القصة وتأمل أفكاره اللامألوفة، فوجئت وأنا أقرأ كتابه النمور في اليوم العاشر، بوجود باقة من قصص قصيرة جداً بين دفتيه، قصص مدهشة وأخاذة، زكريا تامر لم يقدم نفسه للقراء كقاص يكتب القصة القصيرة جداً، بل لم يعنون كتاباً له تحت هذا المسمى وهو ما يطرح أكثر من سؤال لماذا لم يقدّم زكريا تامر للقراء كتاباً تحت هذا المسمى..؟ هل هو خوفه من عدم نجاح تجربته هذه وعدم تقبل قرائه الكثر لتغيير نهجه القصصي ومساره الأدبي..؟ هل هو عدم إيمانه بقصص كهذا عموماً أم أنّه سيتم الدخول في معارك ونقاشات عقيمة تشهدها الساحة الأدبية جهاراً نهاراً، بعدم شرعية أجناس أدبية، لحساب أخرى أكثر شرعية، ولها جذور ضاربة في الفولكلور والتراث، كما هو الحال مثلاً بالنسبة لقصيدة النثر قياساً إلى القصيدة العمودية ؟ لكننا سنكتشف ونحن نقرأ مجاميع القصصية كما كبيراً من هذه القصص، ما يعني أنّه رائد من رواد هذا القصّ بدون منازع، ولكن لماذا هذا الصمت والتوجس..؟ فالقامات السامقة أمثال زكريا تامر هم من يُشَرّعون جنساً أدبياً أو ينفونه إنّه ميثاق بصمة هامة وعلامة فارقة في نقل السرد العربي من الرتابة والتقليدية إلى الحداثة الموظفة بالاستفادة من النظريات الغربية فيما يخدم القصّ العربي عموماً وتوجهاته.

الفصل الأول الموسوم بـ «الأعداء» يحتوي على باقة من قصص قصيرة جداً تتوافر فيها كلّ مقومات وشروط هذا القصّ الوليد من: «القصصية / الجرأة / وحدة الفكر والموضوع / التكثيف / خصوصية اللغة والاقتصاد / الانزياح / المفارقة / الترميز / الأنسنة / السخرية / البداية والقفلة / التناص».

الوليد بالنسبة لنا طبعاً، إذْ أصدرت «ناتالي ساروت» سنة ١٩٣٢ كتاباً بعنوان «انفعالات» احتوى بين دفتيه قصصاً قصيرة جداً وكذلك فعل «يوجين يونسكو» في ومضاته» و«بورخيس» و«إيتالو كالفينو» و«جبران خليل جبران» في كتابه المجنون».

وهذه القصص في الفصل الموسوم بـ «الأعداء» هي:

البداية ـ السماء المفقودة ـ الأسرى ـ الثأر ـ رجال ـ الخطر ـ الجنة ـ خطبة ـ وسام ـ المنقذ ـ لماذا؟ ـ محو الفقراء ـ برنامج إذاعي ـ الأبناء ـ البطل ـ الحب ـ الجريمة ـ أولوا الأمر ـ في سبيل وطن ـ يسر السيّاح أصفاد الموتى ـ الشموس والأقمار ـ الصغار يضحكون ـ الرشوة ـ التحقيق ـ الوصية ـ النهاية.

تسرد كلّ قصة من هذه القصص أحداثاً وأفكاراً مختلفة، تحيلنا في كلّ قراءة لها، إلى التساؤل عن جدوى مصائرنا، تُعرّي قتامة الواقع الأسود وتفضح الفساد والمفسدين، تحرضنا على الثورة في وجه من اغتصبنا، واغتصب منا وفينا بذرة الرجولة والكرامة.

اقرأ معي ما جاء في قصة بعنوان «البداية»: «نفخ شرطي في صفارته فبزغت الشمس. أضاءت الشمس الصباح، وأضاءت شوارع المدينة بنور أصفر كخشب مشنقة عجوز.

وعندئذٍ أفاق الناس من نومهم، فسفين عابسي الوجوه» ص١١.

وذلك في إشارة هامة وصارخة إلى أنّ الناس، أضحت تفضل نوماً كنوم سكان القبور، بعد أنْ أصبح كلّ شيء في حياتهم بالياً وعجوزاً، فالنوم وَحده هو الحدّ الفاصل بين البشاعة والسعادة والليل والنهار والتفاؤل والتشاؤم، لأنّه يمنحهم ولو مؤقتاً فرصة ثمينة لتناسي أو نسيان ما آلوا إليه، بعد أن تيبست أحلامهم وأمانيهم وطموحاتهم، فعلى الأجهزة القمعية الشرطي هنا رمز لها دون أن تتحقق، فتدخل تلك الأجهزة القمعية، لم يعد يقتصر على حياة الناس فقط، بل امتدّ ليشمل أيضاً الظواهر الطبيعية «صفارة الشرطي التي تأذن للشمس بالبزوغ».

هذه هي عوالم زكريا تامر القصصية المدهشة، إذْ أسطره المقتضبة المكثفة هنا تُغني عن قراءة مجاميع قصصية كاملة، وحتى مجلدات لا تغني ولا تسمن من جوع.

تتأتى أهمية قصص زكريا تامر كونها تتخذ من الواقع المعاش، مادة أولية وخاماً لها، وهي كما يرى بعض النقاد بأنّ أسلوبه فيها يميل إلى «الواقعية التعبيرية» بينما يرى نقاد آخرون بأنّه «شاعر القصة القصيرة»

فكتبَ عن المسحوق والمقموع والمسكوت عنه، كما كتب عن ربّ العمل الجائر والأب الفاشل، والزوجة الخائنة، والأم المناضلة، والمثقف والواعي والسكران والمخبر والقصاب والسمّان والموظف المرتشي والشريف أيضاً. أسّسَ الحيوان والجماد والنبات ببراعة فائقة قلّ نظيرها. فقد أسّسَ على سبيل المثال وليس الحصر، القطط والكلاب والخزانة والحائط والكرسي والشجرة والعصفور والوردة. كثيرة هي قصصه التي توكل البطولة فيها لحيوان مثلاً كالقطة والعصفور والضفدع والفراشة والسمكة. ورغم أنَّ هذه التقنية في الكتابة ليست بجديدة فقد سبق وأنْ استخدمها ابن المقفع والأفونتين وإيسوب وأحمد شوقي وكثير سواهم، فإنَّ زكريا تامر اتكأ عليها بحرفية عالية، كان لها أثر كبير في إغناء قصصه، وربّما كانت القصة التالية دليلاً أو ما يشبه الدليل على تفرد هذا الرجل، بعوالم قصصية مدهشة، لا تقلّ البتة عن قصص أدباء كبار، نالوا حظاً من الشهرة، لم يتح الظرف الإيديولوجي، أو الفرصة التي تسوقها وسائل الإعلام لأحدهم لتجعل من زكريا تامر اسماً لا يقل شأناً عن تشيخوف وبورخيس وخوليو كورتاثار وعزيز نيسين.
يقول زكريا تامر في قصة «السماء المفقودة»:
«حطّ عصفوران على غصن شجرة من الأشجار المنتصبة على جانبي أحد الشوارع، ولم يغرّدا فرحيّين بشمس الصباح إنما تبادلا النظرات الوجلة الحائرة، وقال أحدهما للآخر:
(أين نطير؟).

- : (سماؤنا احتلتها الطائرات).
- : (لم يبق لنا سوى سماء الأقفاص).
- : (سنفقد أجنحتنا).
- : (سننسى الغناء).

تشيخوف

وحدَّق العصفوران إلى طائرة سوداء تعبر السماء بسرعة خاطفة، ثم تبادلا النظرات الوجلة، وبدت لهما المدينة فماً أشرعاً أذا أنياب، فابتلعا حبوباً مميتة، ثم سقطا ميتين على رصيف من أسمنت» ص ١٢.

فهذه القصة مثلاً تصور حياة الناس العصرية البائسة، في عالم تحكمه الأسلحة الفتاكة المجرثمة والنرجسية والأطماع الشخصية، وما العصفوران هنا إلا الأناس افتقدوا الأمان، فهي إنْ شرّعت بالغناء، وعاشت حياتها، أو احتجت على ما تراه من تدمير ونهب وسرقة للأحلام، زُجَّ بها في الأقفاص، في إشارة إلى السجون والمعتقلات العصرية الكثيرة التي لم يعد للأنظمة الحديثة هاجس إلا إتقانها.

في فصل آخر من هذا الكتاب موسوم بـ «رندا» يسرد زكريا تامر «٣٩» قصة عن عوالم هذه الطفلة التي تسمى «رندا» في كلّ قصة من هذه القصص يسرد حكايتها أو موقفاً أو سؤالاً يقوم بالإجابة عنه، بطلته الطفلة «رندا» طبعاً.

الملاحظ هنا أنَّ زكريا تامر يكتب عن عالم الطفولة، وكأنه طفل صغير، ولا غرابة في ذلك، إذْ له مؤلفات قصصية تندرج تحت مسمى «قصص الأطفال» ومنها مثلاً «البيت قالت الوردة للسنونو» و«لماذا سكت النهر» وها هنا يكمن الإبداع، أعني أن تنسج أدباً ما، عن أيّ مرحلة عمرية كانت، وكأنك ما زلت حبيساً بها ومرهوناً لها، يمكن القول أيضاً إنَّ هذه القصص عن الطفلة «رندا» ويومياتها هي أيضاً قصص قصيرة جداً، لاحتوائها على كلّ الشروط والأركان التي جاء ذكرها في مقدمة المقال، طبعاً لا يمكن الإحاطة بكلّ هذه القصص، ربّما في معرض آخر أو مقاربة أخرى، هذه القصص غير معنونة، وكأيّ به يقدّم لنا هنا نوعاً أدبياً جديداً، هو أقرب ما يكون إلى القصة المسلسلة، فهو يكتفي بعنوان واحد فقط، ويسرد بعد ذلك قصصه مُرَقَمةً، لم أقرأ لغيره تقنية أدبية من هذا النوع، وتكررت هذه التقنية في أكثر من كتاب له، في «النمور في اليوم العاشر» وكذلك في كتابه «سنضحك» أيضاً.

جاء في القصة المُرَقّمَة بـرقم ٩ من فصل «رندا» ما يلي:
«حملقت رندا إلى المرآة، ثم قالت لأمها متسائلة: (ماما من أين أتيتُ؟)
ففكرت الأم هنيهات ثم قالت ضاحكة: (اشترينا يوماً باقة ورد، فوجدناك فيها، وكنت وردة بيضاء صغيرة، ولما ارتويت من حليب ثديي تحولت بنتاً صغيرة ماكرة).

فضحكت رندا بمرح وصممت على أن تشتري باقة ورد».

للحوار في قصص زكريا تامر وظيفة غير تلك التي عهدناها عند غيره من كُتّاب القصة،

يوجين يونسكو

وسائر الأجناس الأدبية الأخرى، إنّه مزج حيّ من هذه الأجناس الأدبية مجتمعة، فهو يأخذ من الحوار المسرحي عنصري الفائدة والمتعة، بالإضافة إلى تكثيف الجملة، ومن القصّ الساخر والمقالة الساخرة روح ولبّ السخرية المرة، وذلك فيما اصطلح على تسميته بالكوميديا السوداء، من خلال إسقاطاته العلقمية، كما تتبدى في حواراته روح النكتة والدعابة وهو يسرد حدثاً ميلودرامياً، الأمر لا يقتصر عند هذه الحدود فقط بل نرى قد ضمّنه قصة تعتمد من لحظة البداية حتى الخاتمة تقنية الحوار فقط وذلك كما في القصة التالية التي حملت عنوان «برنامج إذاعي»:

«مذيع: (ما اسمك يا أخ؟).
شاب: (عبد المنعم الحلبي).
مذيع: (متزوج؟).
شاب: (عازب).
مذيع: (ماذا تشتغل..؟).
شاب: (أنا بلا عمل).
مذيع: (ولماذا لا تعمل؟ أأنت غني أم تكره العمل؟).
شاب: (لست غنياً ولا أكره العمل، إني أبحث عن عمل منذ سنوات).
مذيع: (ما هي الأمنية التي تتوق إلى تحقيقها؟).
شاب: (أن أموت الآن).
مذيع: (أيها الأعزاء المستمعون، لا ريب في أن الأخ عبد المنعم الحلبي وطني غيور، فهو كما تلاحظون، حين يتمنى الموت يرغب في معاقبة نفسه لأنه يسيء فهم بيئته ومجتمعنا المتطور السائر إلى الأمام) ص ١٧.

كلّ القصص التي تقدّم الحديث عنها أعلاه، هي قصص قصيرة جداً، مكثفة وخالية من الزوائد والحشو والوصف، والاستطرادات إضافةً إلى تركيزها على خطّ قصصي هام، وترصد بمهارة شديدة تحلّلات إنسانية شديدة الصدق، وقد نجح القاص زكريا تامر في إربا كنا فنياً، مديناً بهذا الإرباك واقعنا القميء، والضاحك دوماً ببلاهة، فهذه القصص على صغر حجمها تطرح تساؤلات عديدة وهامة، تدور حول وظيفة اللغة وعمق الفكرة وعودة الحياة إلى الكلمة التي تراجعت أمام طوفان الصور المزركشة والفاقعة والبراقة، وبالتالي تراجعت الثقافة الحقيقية التي تخاطب العقل وتحاوره، أمام ثقافة التسطيح والتعليب، فاللغة الزاخرة بهذه العوالم من اللامتناهيات والرموز والإشارات، هي الذاكرة والحياة، وهي الكاتب والكتابة معاً، وعلى ذلك فهذه القصص كما أعتقد قادرة على إعادة رسم الحياة المفتقدة بدفئها ونبضها البراقين، كما يشاؤها القاص، مقدّماً الصورة التي يريد، ناقلاً الواقع أحياناً بحلوه ومرّه، عابثاً فيه أحياناً أخرى بدافع من السخرية والتهكم المريرين، وذلك من خلال تقنيات مشغولة، وعناصر منتقاة، وكثير من المحفزات

إيتالو كالفينو

المتواشجة، لتقديم سرد مراوغ، عبر إيقاع قصصي ساحر يسلب اللب وينغرز سهماً محرضة دائمة الأثر في أعماق النفس، حاثةً إياها على الإمتاع والإبداع.

كلّ القصص الأخرى في هذا الكتاب، تسرد عوالم كهذه، ما يعني أنَّ زكريا تامر مجدّدٌ باستمرار، وهاجسه هذا لا يكمن في كتابة القصة فقط، بل امتدّ هذا الهاجس به إلى الولوج في حقول الحداثة والتجريب، وليس غريباً أنْ يفاجئنا هذا الرجل - إذا امتدّ به العمر، ونسأل له ذلك، باختراقات سردية تتمخض عنها عوالم فنون وأجناس أدبية أخرى، أكثر غرائبية، تصبّ في مصلحة الأدب ورفعته.

المراجع:

- كتاب «النمور في اليوم العاشر» لـ «زكريا تامر» بيروت ١٩٧٨
- كتاب «القصة القصيرة جداً» لـ «أحمد جاسم الحسين» - دار عكرمة ١٩٩٧

القصة القصيرة جداً في السعودية

تاريخ وببليوغرافيا

د. جميل حمداوي

من المعروف أن القصة القصيرة جداً جنس أدبي جديد يعتمد على التكثيف الموحي، والحكاية المحبكة، والوحدة الموضوعية والعضوية، والمفارقة المستفزة، وخاصيتي الاتساق والانسجام، وهيمنة التركيب الفعلي، وانبثاق التوتر الدرامي، والتأرجح بين الواقعية والشاعرية والرمزية المقنعة، واختزال الأحداث في عدد محدود من الوظائف الأساسية مع تجنب الوصف المطنب والاستقصاء في الوظائف الثانوية وتفصيلها، والتركيز على القصصية السردية، والانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، وتمثل بلاغة الإيجاز والإضمار والحذف، واستعمال الصور المجازية، والارتكان إلى لعبة الإدهاش والانزياح وإرباك المتلقي، وتوظيف الإحالات التناصية والمعرفة الخلفية، واستغلال التوازي الهرموني والتنغيم الإيقاعي، والتحكم الجيد في سيميائية العنوان، واستخدام اللقطات السردية الوامضة، والمشاهد الحوارية المثيرة(1).

هذا وقد خرج هذا الجنس الأدبي المستحدث في أدبنا العربي الحديث والمعاصر من معطف الرواية وفن القصة القصيرة متأثراً في ذلك بالقصة القصيرة جداً في أوروبا وأمريكا اللاتينية التي عرفت هذا الفن القصصي القصير جداً منذ فترة مبكرة تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وبفضل التلاقح والتناص والترجمة والاطلاع، تمثل مجموعة من القصاصين والكتّاب العرب هذا الجنس الأدبي المسترفد في مجموعة من البلدان العربية بصيغ تعبيرية خاصة تتلاءم مع مستلزمات الواقع المعيش.

زد على ذلك أن القصة القصيرة جداً ازدهرت في أدبنا العربي المعاصر أيما ازدهار وانتعاش في بعض الدول العربية كلبنان والعراق وسوريا والمغرب والجزائر وتونس والسعودية بفضل انتشار التعليم وكثرة المواقع الرقمية والتلاقح السريع مع الثقافة الغربية... ومن ثم يمكن اعتبار الألفية الثالثة عصر القصة القصيرة جداً بامتياز.

تاريخ القصة القصيرة جداً في السعودية:

ظهرت القصة القصيرة جداً في المملكة العربية السعودية منذ منتصف السبعينيات من القرن العشرين في شكل قصيصات وأحاديث مختزلة وقصص قصيرة وخواطر أدبية وأخبار موجزة وصيغ شاعرية مختصرة ومحكيات سردية مقتضبة ومكثفة متأثرة في ذلك بالسرد العربي القديم أو السرد الغربي المعاصر.

وكانت هذه الإبداعات الأدبية القصصية تنشر في مختلف الصحف والمنابر الإعلامية والثقافية المحلية والوطنية والعربية. وقد ساهمت مجموعة من النوادي والجمعيات والمؤسسات الأدبية والثقافية في السعودية في ترويج القصة القصيرة جداً في مشتى ربوع المملكة والعمل على انتعاشها وازدهارها تعريفاً وتقديماً ونقداً، وتشجيع أصحابها بالجوائز المادية والمعنوية، وتكريمهم إعلامياً في عدة ملتقيات وندوات مع السهر على طبع مجموعاتهم القصصية داخل البلاد وخارجها.

وقد عبرت القصة القصيرة جداً في السعودية عن الذاتي والموضوعي منطلقة في ذلك من الخصوصيات المحلية والقضايا الوطنية والقومية والإنسانية مستعملة مجموعة من القوالب الشكلية والجمالية المتنوعة التي كانت تجمع بين الطرائق الكلاسيكية والطرائق التعبيرية الجديدة والحداثية. ولم تكتف القصة القصيرة جداً في السعودية بما هو مباشر وواقعي وحرفي من الواقع المرصود، بل تعدت الموضوع المرئي إلى الموضوع المجرد في التعامل مع القيم الإنسانية والفضائل الأخلاقية واستعمال الرموز الموحية والعلامات الانزياحية، وتوظيف التناص والحوار السيميائية للتعبير عن مشاكل الإنسان السعودي بصفة خاصة ومعاناة الإنسان العربي بصفة عامة.

ومن أهم الكتاب السعوديين الذين كتبوا القصة القصيرة جداً في المملكة نذكر منهم: محمود تراوري، وحكيمة الحربي، وجار الله الحميد، وخالد الخضري، وأميمة الخميس،

وتركي ناصر السديري، وإبراهيم محمد شحبي ومحمد منصور الشقحاء وشريفة الشملان وفالح عبدالعزيز الصغير وحسن الشيخ، وسهام العبودي، والبراق الحازمي، وفهد العتيق، وأحمد محمد عزوز وفردوس أبو القاسم وأحمد القاضي وصلاح القرشي، ويوسف المحيميد وطلق المرزوقي وفهد أحمد المصبح وهدى بنت فهد المعجل ومحمد النجيمي وطاهر الزارعي ومشعل العبدلي، وأميمة البدري، وعلي حمود المجنوني، ونورة شرواني، وتركي الرويتي، وجابر عامر عوض الشهدي، ومحمد علوان، وحسن بن علي البطران، وعبدالسلام الحميد، ونورة بنت سعد الأحمري وسعد السعيد وفهد الخليوي، وجبير المليحان وهيام المفلح وعبدالحفيظ الشمري، والقائمة طويلة...

ببليوغرافيا القصة القصيرة جداً في السعودية:

تستند ببليوغرافيا القصة القصيرة جداً في المملكة العربية السعودية إلى ذكر المجموعات القصصية التي تخصصت في هذا الجنس الأدبي أو تأرجحت بين القصة القصيرة جداً وجنس القصة القصيرة وفن الأقصوصة. ويلاحظ القارئ بشكل جلي التداخل الواضح بين هذه الأجناس داخل المجموعات المرصودة بسبب الخلط في التعيين الجنسي والتذبذب في تسمية المؤلفات الإبداعية.

وإليكم هذه الببليوغرافيا النسبية التي ستبقى مفتوحة على كل الإنتاجات الأدبية والمصنفات الإبداعية السعودية التي تندرج ضمن القصة القصيرة جداً التي ظهرت منذ فترة زمنية بعيدة أو قريبة أو ستظهر في المستقبل القريب أو البعيد إن شاء الله.

ومن باب الأمانة العلمية فقد اعتمدنا في وضع هذه الببليوغرافيا على ما أنجزه الباحث المغربي أبو شامة المغربي في مقاله الرقمي المنشور في موقع «أسواق المربد» تحت عنوان: «ببليوغرافيا القصة القصيرة جداً في المملكة العربية السعودية» (٢). وهذا العمل المكتبي الذي بين أيديكم أيها القراء الأفاضل سيكون تكملة لما أنجزناه من ببليوغرافيات أدبية مغربية ولاسيما ببليوغرافيا القصة القصيرة جداً في المغرب، ريثما نستكمل عملنا المضني بوضع جميع ببليوغرافيات القصة القصيرة جداً المتعلقة بهذا الجنس الأدبي الجديد في الوطن العربي إن شاء الله (٣).

وسنعتمد في هذا الببليوغرافيا المتواضعة على منهجية أستاذنا القدير الدكتور محمد قاسمي رائد الببليوغرافيا الأدبية في المغرب، والتي ترتكز منهجياً وإجرائياً على التصنيف والتحقيب والترتيب والإحصاء والوصف والتأريخ والتفسير والاستقراء والاستنتاج (٤).

التحقيب والتصنيف:

سنوات السبعين:

١٩٧٧م:

«الخبز والصمت»: محمد علوان، قصص، وقد صدرت عن دار المريخ للنشر بالرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٣٩٧هـ الموافق لسنة ١٩٧٧م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٨٨ صفحة؛

سنوات التسعين:

١٩٩١م:

١- «حادي بادي»: ناصر تركي السديري، قصص قصيرة نشرت من قبل النادي الأدبي بالرياض المملكة العربية السعودية الطبعة الأولى سنة ١٤١٢هـ جرية، الموافق لسنة ١٩٩١م وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٤٧ صفحة؛

١٩٩٢م:

١- «فراغات» عبدالعزيز صالح الصقعبي، قصص قصيرة جداً، وقد صدرت عن دار شعر بالقاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢م وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦٣ صفحة؛

١٩٩٣م:

١ - «أثوابهم البيض»: يوسف رجعة المحيميد، قصص منشور قبدار شرقيات للنشر والتوزيع بالقاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣م وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٨٤ صفحة؛

١٩٩٥م:

١- «يفتح النافذة ويرحل»: عبدالله السفر، القصص من منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥م وتتضمن هذه المجموعة القصصية ١٠٧ صفحات؛

١٩٩٦م:

١- «أين يذهب الضوء؟»: أميمة الخميس، قصص من منشورات دار الآداب ببيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ١٠٠ صفحة؛

٢- «لابد أن أحداً حرك الكراسة»: يوسف المحيميد، قصص منشورة بدار الجديد ببيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦٤ صفحة؛

١٩٩٧م:

١- «ريش الحمام»: محمود تراوري، قصص من منشورات دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٧م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ١١١ صفحة؛

٢- «رائحة المدن»: جار الله الحميد، قصص قصيرة جداً من منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤١٨هـ - هجرية، الموافق لسنة ١٩٩٧م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٣٨ صفحة؛

٣- «أظافر صغيرة.. وناعمة»: فهد العتيق، قصص قصيرة منشورة بالنادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤١٨هـ - هجرية، الموافق لسنة ١٩٩٧م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٩٢ صفحة؛

٤- «وغداً يأتي»: شريفة الشملان مجموعة قصصية، وهي منشورة بمطابع الوفاء بالدمام المملكة العربية السعودية الطبعة الأولى سنة ١٩٩٧م وتتضمن هذه المجموعة القصصية ١٠٨ صفحات؛

١٩٩٩م:

١- «امرأة من ثلج»: محمد خالد الخضري، قصص منشورة من قبل النادي الأدبي بالطائف المملكة العربية السعودية الطبعة الأولى سنة ١٤٢٠هـ - هجرية، الموافق لسنة ١٩٩٩م وتتضمن هذه المجموعة القصصية ١٢٨ صفحة؛

٢- «رؤى لا أساس لها من الصحة»: أحمد محمد عزوز، نصوص قصصية جداً، وهي من منشورات المؤلف بجدة المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٠هـ، الموافق لسنة ١٩٩٩م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٨٠ صفحة؛

سنوات الألفية الثالثة:

٢٠٠٠م:

١- «أظافر صغيرة جداً»: فهد العتيق، قصص وهي من منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، الطبعة الثانية ٢٠٠٠م وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦٣ صفحة؛

٢- «ما وراء الأفق»: محمد إبراهيم شحبي، مجموعة قصصية، وهي من منشورات النادي الأدبي بأبها، الطبعة الأولى سنة ١٤٢١هـ - هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٠م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٧٣ صفحة؛

٢٠٠١م:

١- «الريح وظل الأشياء»: أحمد القاضي، قصص منشورة في مطبعة أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٢هـ - هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠١م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦١ صفحة؛

٢- «أسرار علي حامد»: فالح عبد العزيز الصغير قصص قصيرة وهي منشورة بدار الكنوز الأدبية ببيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠١م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٩٥ صفحة؛

٢٠٠٢م:

١- «رداء الذاكرة»: فهد المصبح، قصص قصيرة، وهي منشورة بدار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٢م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٨٤ صفحة؛

٢- «الزجاج وحروف النافذة»: أحمد فهد المصبح قصص وهي منشورة من قبل نادي القصة السعودي بالجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٣هـ - هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٢م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٥٠ صفحة؛

٣- «الحملة»: محمد منصور الشقحاء، قصص قصيرة وهي من منشورات النادي الأدبي بجازان، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٣هـ - هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٢م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦٤ صفحة؛

٤- «المخش»: يحيى سبعي، مجموعة قصصية، وهي من منشورات دار الكنوز الأدبية ببيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٢م وتتضمن هذه المجموعة القصصية ١٣٧ صفحة؛

٥- «نبتة في حقول الصقيع»: لميس منصور الحربي قصص وهي من منشورات دار عالم

الكتب للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٣هـ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٢م وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦٤ صفحة:

٦- «سؤال في مدار الحيرة»: حكيمة لميس منصور الحربي، قصص قصيرة جداً، وهي منشورة بالنادي الأدبي بحائل، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٢هـ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٢م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٩٤ صفحة:

٢٠٠٣م:

١- «حواف تكتنز حمرة»: محمد إبراهيم شحبي، قصص قصيرة، وقصص قصيرة جداً وهي منشورة من قبل النادي الأدبي بأبها، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٤هـ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٣م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ١٠٨ صفحات:

٢٠٠٤م:

١- «قصص من السعودية»: مجموعة من الكتاب، منشورات وزارة الثقافة والسياحة باليمن، ومنشورات شبكة القصة العربية بالدمام بالسعودية، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م، وتتضمن هذه المجموعة ١٨١ صفحة:

٢- «ثرثرة فوق الليل»: صلاح القرشي، قصص قصيرة، وهي من منشورات دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، القاهرة، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م، وتتضمن هذه المجموعة ٦٤ صفحة:

٣- «لا أحد يشبهني»: فردوس أبو القاسم، مجموعة قصصية، وهي من منشورات دار الحضارة للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٥هـ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٤م، وتضم هذه المجموعة القصصية ١٢٨ صفحة:

٤- «خيط ضوء يستدق»: سهام العبودي، قصص، وهي منشورة بدار النشر بعمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٥هـ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٤م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦٤ صفحة:

٥- «حافلة الأحلام»: حسن الشيخ مجموعة قصصية، وهي منشورة من قبل النادي الأدبي بالمنطقة الشرقية بالدمام، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٥هـ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٤م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ١٢٠ صفحة:

٦- «قلق المنافي»: حكيمة الحربي مجموعة قصصية، وهي من منشورات دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية سنة ٢٠٠٤م وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦٤ صفحة:

٧- «وجوه رجال هاربين»: البراق الحازمي، مجموعة قصصية، وهي من منشورات النادي الأدبي بجازان، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤هـ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٤م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٩٨ صفحة:

٢٠٠٥م:

١- «أحلام مسكونة بالموت»: محمد النجيمي، قصص قصيرة، منشورة بدار الخزامى للنشر والتوزيع بعمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥م، وتتضمن المجموعة القصصية ١٥ صفحة:

٢- «بقعة ضوء»: هدى بنت فهد المعجل، مجموعة قصصية منشورة بالنادي الأدبي بحائل، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٦هـ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٥م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٨٠ صفحة:

٣- «الغياب»: محمد منصور الشقحاء، قصص قصيرة، وهي منشورة بالشرقية: أصوات معاصرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥م وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦٤ صفحة:

٤- «للشمس شروق»: أميمة البدري، مجموعة قصصية قصيرة جداً، وهي من منشورات نادي جازان الأدبي، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٦هـ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٥م وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٨٠ صفحة من الحجم القصير:

٢٠٠٦م:

١- «سفر»: محمد النجيمي قصص قصيرة منشورة بدار الخزامى للنشر والتوزيع بعمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٥٩ صفحة:

٢- «دماء الفيروز»: طلق المرزوقي، قصص منشورة بالمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٩٣ صفحة:

٢٠٠٨م:

١- «رسام الحي»، مشعل العبدلي، مجموعة قصصية قصيرة جداً، وهي من منشورات نادي الرياض الأدبي، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٩هـ الهجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٨م:

التحليل والتفسير:

يتضح لنا مما سبق ذكره أن السرد الحكائي في المملكة العربية السعودية كان يتأرجح بين القصة القصيرة والأقصوصة والقصة القصيرة جداً والدليل على ذلك المصطلحات التي كان يستخدمها الكتّاب القصاصون، ومن بينها: قصص، قصص قصيرة جداً، قصص قصيرة، مجموعة قصصية، نصوص قصصية ...

وهذا التعدد في المصطلحات والمفاهيم إن دل على شيء فإنما يدل على اختلاط الأجناس الأدبية وتداخلها، ومزج الكتّاب السعوديين بين كل الأنواع السردية في بوتقة جنسية واحدة وصهرها ضمن ما يسمى بالقصة، كما أن فن القصة القصيرة جداً لم يستقر بعد نظرياً وتطبيقياً في العالم العربي بصفة عامة والمملكة العربية السعودية بصفة خاصة، ولم يدخل بعد قاموس نظرية الأدب وخانة الأجناس، لذلك نرى المبدعين السعوديين يتعاملون مع هذا الجنس الأدبي الجديد المسترفد من الغرب بنوع من الحيطة والحذر والحشمة والاستحياء والوجل والمرونة خوفاً من فض بكارته وطمث شهيته وتحصيناً من ردود فعل القراء الذين قد لا يعترفون بهذا النوع القصصي القصير جداً.

ونلاحظ، من خلال التحقيب الزمني، أن القصة القصيرة جداً في السعودية لم تظهر إلا في منتصف السبعينيات من القرن العشرين مع محمد علوان بمجموعته القصصية «الخبز والصمت»، ومن تلك الفترة وقع ركود أدبي نسبي طوال عقد الثمانين، لتنطلق الحركة الأدبية والقصصية مع فترة التسعينيات، فيزدهر النشر والإبداع والنقد بسبب انتشار التعليم واهتمام المملكة بتثقيف شبابها وشاباتها علاوة على الرخاء الذي عم المملكة السعودية بسبب أرباح عائدات النفط وقد أثر كل هذا إيجابا في الإنسان السعودي اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً وسياسياً وتربوياً. ومن ثم فقد انطلقت نهضتها العلمية والفكرية والثقافية في وقت مبكر بالمقارنة مع الدول الخليجية المجاورة الأخرى كقطر وعمان والبحرين والإمارات العربية المتحدة...

وعليه، فقد تطورت وتيرة الإبداع القصصي القصير جداً مع التسعينيات وسنوات الألفية الثالثة مع ازدهار النشر الصحفي وانتشار المنابر الورقية والرقمية.

وتعرف الحركة الثقافية في السعودية انتعاشاً كبيراً ونشاطاً دينامكياً مشهوداً في مجال القصة القصيرة جداً، ويتجلى ذلك بوضوح في أنشطة النوادي والجامعات والمؤسسات الثقافية في كل مدن المملكة وقراها وربوعها الشاسعة وأرجائها الواسعة والعمل على تكريم المبدعين والقصاصين مادياً ومعنوياً، وتفعيل حركية النقد والدراسات الأدبية المنصبة حول القصة القصيرة جداً، والمشاركة في المهرجانات والمنتديات والملتقيات والمباريات المخصصة لهذا الفن الأدبي الجديد كمشارك بعض السعوديين في مهرجان حلب للقصة القصيرة جداً مع الفوز بالجوائز المرصودة، وأذكر من هؤلاء المشاركين على سبيل الخصوص: حسن بن علي البطران، وطاهر الزارعي، ومشعل العبدلي، وأميمة البدري، وعلي حمود المجنوني، ونورة شرواني، وتركي الرويتي، وجابر عامر عوض الشهدي...

ويبلغ عدد المجموعات القصصية أكثر من ٤٠ مجموعة تجمع بين فن القصة القصيرة وجنس القصة القصيرة جداً، وهناك مجموعات أخرى لم نصل إليها بسبب مجهوداتنا البسيطة، ولكن في المستقبل سنحاول جاهدين إن شاء الله أن نلم شتات الموضوع في ببليوغرافيا شاملة نظرياً وتطبيقياً.

أما عدد الذين يكتبون القصة القصيرة جداً فهم كثر يتجاوزون الأربعين مبدعاً...

لكن البداية الحقيقية للقصة القصيرة جداً في السعودية كانت في سنة ١٩٩٣م مع المجموعة القصصية «فراغات» لعبد العزيز صالح الصقعبي لتعقبها مجموعات قصصية قصيرة جداً مع سنوات التسعين وسنوات الألفية الثالثة.

أما على مستوى النشر، فقد لاحظنا أن المجموعات القصصية السعودية تنشر داخلياً من قبل النوادي الأدبية في رياض وحائل وجازان وجدة والطائف وأبها والدمام... وخارجياً في دور النشر الموجودة بالعواصم العربية كعمان والقاهرة وبيروت وصنعاء. ونستشف أيضاً أن معظم هذه المجموعات القصصية ذات حجم متوسط تتضمن صفحات معدودة ما بين الخمسين والمائة، وأكبر مجموعة نسبياً هي مجموعة «المخش» ليحيى سبعي بنحو ١٣٧ صفحة.

وتحيل عناوين هذه المجموعات القصصية في أبعادها الدلالية والمرجعية والمقصدية على مجموعة من التيمات الموضوعية التي تعكس لنا رؤى الكتّاب والقصاصين السعوديين إلى العالم، والتي تتأرجح بين رؤى ذاتية ورؤى موضوعية كما تنماز هذه القصص القصيرة جداً برؤى فلسفية ودينية مأساوية قائمة على الحزن والمعاناة والاغتراب والوحدة والتشاؤم والضياع، ورؤى أخرى متفائلة تستشرف غد الأحلام والأمل المعسول والمستقبل السعيد.

ومن بين هذه التيمات الدلالية والوحدات الموضوعاتية التي انكبت عليها القصة القصيرة جداً في السعودية بالمعالجة والتناول والتمطيط الفراغ والعبث والمعاناة ، والأمل، والتلذذ بالأحلام، والارتكان إلى الصمت والسكون واللجوء والتسربل الفلسفي، والاغتراب الذاتي والمكاني، والهروب، والمرأة، والعنف والقسوة، والإبداع والفن، والموت، والقلق والنفي والهجرة والطبيعة والحزن، والحيرة والتفرد وطرح أسئلة الذات والذاكرة، والثورة على المدينة والواقع الموبوء.

ونشيد كذلك أيما إشادة بالعمل الجبار الذي قام به الأستاذ القاص خالد اليوسف حينما انتقى أجود المختارات من القصة القصيرة جداً في السعودية قصد التعريف بكتابها السعوديين، وتسهيل مأمورية البحث والدراسة والتنقيب عن كل الباحثين والطلبة والدارسين والنقاد الذين يستوجبون أن تكون النصوص القصصية القصيرة جداً متوفرة بين أيديهم لمدارستها وتأويلها وتحليلها وتفكيكها بنية وتشريحاً.
ويلاحظ أيضاً أن هناك من الكتّاب السعوديين من لم يجمع بعد قصصه القصيرة جداً في كتاب، ويكتفي فقط بنشرها في الصحف الورقية والمنابر الرقمية وهناك من شمر عن ساعد الجد وأطبع مجموعته القصصية جداً كالقصاص المتميز حسن بن علي البطران صاحب مجموعة: «نزف من تحت الرمال»، ونورة شرواني، وطاهر الزارعي، وعلي حمود المجنوني، وتركي الرويتي، وجابر عامر عوض الشهدي وغيرهم...

تلكم نظرة مقتضبة وموجزة وعامة حول تطور القصة القصيرة جداً في المملكة العربية السعودية التي بدأت في الازدهار والانتعاش بسبب مجموعة من العوامل الذاتية والموضوعية، وقد تبين لنا من خلال هذه البيليوغرافيا النسبية أن هناك الكثير من المجموعات القصصية والكتّاب القصاصين الذين يكتبون القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً بالمملكة العربية السعودية متأثرين في ذلك بأدبائنا العرب المعاصرين وبكتاب القصة القصيرة جداً في الغرب.

ومن هنا، فأهم انطباع سيخرج به الدارس وهو يدرس القصة القصيرة جداً في المملكة العربية السعودية هو كثرة الإنتاج والمبدعين مع قصر المجموعات القصصية القصيرة جداً حجماً وكماً وكيفاً، ناهيك عن اضطراب المصطلح وضبابيته من مبدع إلى آخر بسبب حداثة هذا الجنس المستورد وعدم اقتناع الكثير من المبدعين بهذا الفن الجديد وتأرجح الكتاب أنفسهم بين فن القصة القصيرة وفن القصة القصيرة جداً مما ترتب عن ذلك الخلط بين الأجناس وتداخل المفاهيم الأجناسية نظرياً وتطبيقياً.

وإذا كان هؤلاء الكتّاب السعوديون قد تناولوا موضوعات محلية ووطنية وقومية وإنسانية في مجموعاتهم القصصية من خلال تصورات ذاتية وموضوعية وانطلقوا من رؤى متفائلة ومتشائمة، فإنهم فنياً وجمالياً قد جربوا الأشكال التقليدية الكلاسيكية واستثمروا بعد ذلك الأنماط السردية الجديدة، ووظفوا في أعمالهم الإبداعية أحدث التقنيات الحكائية لمسايرة مستجدات الغرب في مجال السرد القصصي والدخول في العولمة الثقافية من أبوابها المفتوحة.

(١) انظر: الدكتور يوسف حطيني: القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجي بدمشق، سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م؛

(٢) انظر أبو شامة المغربي: (ببليوغرافيا القصة القصيرة جداً في المملكة العربية السعودية) موقع أسوار المربد موقع عربي إلكتروني، www.merbad.net/vb/sho-thread.php?s=f116b56b968fef529b8fb6dd4024d7e7&t=6737

(٣) الدكتور جميل حمداوي: القصة القصيرة جداً في المغرب، المسار والتطور، مع ببليوغرافيا شاملة، مؤسسة التنوخي للنشر والطبع والتوزيع، آسفي، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م.

(٤) انظر الدكتور محمد قاسمي: الإبداع الأدبي المعاصر في الجهة الشرقية من المغرب، مطبعة الجسور، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.

القصة القصيرة جداً في المغرب

الخصائص والواقع والمستقبل

حسن الأشرف

تعتبر القصة القصيرة جداً فناً أدبياً فتياً في المغرب حيث صدرت أول مجموعة قصصية قصيرة جداً لترصع المشهد الأدبي والثقافي المغربي خلال الثمانينيات، وتوالت في السنوات الأخيرة القليلة إصدارات لمبدعين مغاربة تعنى بهذا الجنس الذي وصفه أخيراً أحد أبرز الأسماء الأدبية في هذا النوع من القص «عبد الله المتقي» بكونه مايزال «طفلة مخنثة تحبو»...

وخلال هذا التحقيق حول القصة القصيرة جداً في المغرب يتحدث المبدعان والقاصان المغربيان حسن برطال ومصطفى لغتيري لمجلة الرافد عن شروط كتابة القصة القصيرة جداً التي يريانها تتمثل في حضور البديهة، إذ «تتطلب القصة القصيرة جداً الكثير من الدقة في التعامل معها خاصة فيما يتعلق ببداياتها ونهاياتها بشكل خاص، والتكثيف بما يعني «تجويع اللفظ وإشباع المعنى» والثقافة الموسوعية ثم الحرفية والتمرس».

ويرى برطال ولغتيري أن مستقبل القصة القصيرة جداً في المغرب مستقبل «لا خوف عليه» و«زاهر لكون القصة القصيرة جداً هي مستقبل الكتابة السردية بصفة عامة فكل كاتب سر مسيجد نفسه منجذباً نحوها كرهاً أو طوعاً، نظراً لما تتميز به من إغراء لا يقاوم».

ويعتبر الناقد فريد أمعضشو من جانبه أن هذا الفن المستحدث يقتضي «الاختزال والتكثيف والإيحاء والتلميح والاقتصاد اللغوي»، مضيفاً أن النقد المغربي ينظر إلى القصة القصيرة جداً بوصفها فناً جديداً في أدب المغرب المعاصر يخْطو بثباتٍ، نحو نَحْتِ مكانٍ له وفرْض ذاته بامتياز في مشهدنا الثقافي الراهن..

مصطفى لغتيري: لا شروط مسبقة لكتابة القصة القصيرة جداً

يمكنني القول بكثير من الاطمئنان بأنه لا شروط مسبقة لكتابة القصة القصيرة جداً، فالإبداع عموماً لا يخضع لأية شروط مسبقة، إذ إن هذه الشروط أو القواعد تأتي بعد الإبداع، فالنقد هو الذي يضع هذه الشروط من خلال اشتغاله على النصوص التي تجود بها قرائح المبدعين، ومع ذلك يمكن للمرء أن يتحدث عن بعض «الشروط» التي تلبي رغبة مالدى الصحفيين والمتتبعين رغم تحفظي على ذلك، وهي نتيجة ملاحظاتي البعيدة للمشهد الأدبي وليست قبلية ويمكن إجمالها في التمرس على الكتابة السردية، فالملاحظ أن أكثر الذين كتبوا القصة القصيرة جداً قد موا إليها من كتابات أخرى خاصة القصة القصيرة بالدرجة الأولى ثم الرواية، فالشعر بدرجة أقل، لكن بالمقابل هناك من بدأ وابها وأبدع وافيها؛ ثم حضور البديهة إذ تتطلب القصة القصيرة جداً الكثير من الدقة في التعامل معها خاصة فيما يتعلق ببداياتها ونهاياتها بشكل خاص التي يدعوها البعض بالقفلة، ثم التكثيف بما يعني «تجويع اللفظ وإشباع المعنى» ثم الثقافة الموسوعية، إذ يلاحظ أن نصوصها زاخرة بما هو ثقافي وتستثمر التناص وتلعب على عدة مستويات اجتماعية وسياسية وأدبية...

حسن برطال: شروط القصة القصيرة جداً

أبرز هذه الشروط: الحرفية والتمرس؛ وأعني به الوعي الإبداعي وليس الثقافة الإبداعية لأن الزاد اللغوي وحده غير كاف لاختراق جدار الصدر ملياً لأن سرقوته في تماسك جزيئاته الصغيرة ولكن الوعي الإبداعي بمعنى التجربة الاستكشافية والاحتكاك بالحرف يقوي من شخصية الكاتب أولاً لأن الكاتب القوي أحب إلى هذه القصة القصيرة جداً من الكاتب الضعيف لأنها تختار ما تحب من المواضيع وترفض ما يُملى عليها، ومن المعروف كذلك أنه كلما ضاقت المسافة كان التركيز أكبر، وكلما تكلمنا عن التركيز تكلمنا عن الركن الأساسي للشخصية لنصل إلى تكافؤ الفرص خلال هذه المبارزة الثنائية (كاتب/مكتوب)، والتي من المفروض أن تنتهي بفوز الكاتب للإعلان عن ميلاد نص قصصي قصير جداً وإلا فهناك العدم..

أما الحرفية بمعنى «الحس» و«الموهبة»

الإبداعية فتمكّن الكاتب من حسن استعمال «الآليات» المعقدة وتحويل الحوار العمودي (الكاتب/النص) إلى حوار أفقي (كاتب/كاتب بحمولات نصه) يؤكد على ربط الاتصال للهيمنة على لغة التواصل وإدراك (الصوفييج) كنقط الحذف مثلاً.. وبأن التكثيف ليس هو الاختزال.. وكلما تكلمنا عن الحرفية نتكلم عن سرعة التبديه لمسير قسرعة وإيقاع الوميض لأن القصة القصيرة جداً لا تكلم كاتبها إلا (رمزاً)، وهذه السرعة أعني بها إيقاع الحركة في (الزمان) وليس في (المكان)، فزمن الحدث القصير جداً (يُقصر) في عمر النص.. وكأنه يطلب من كاتبه أن يعيش تعاقب أجيال و حضارات متعددة داخل عمر القصير هو أيضاً بالمقارنة مع عمر الكون.. وباختصار، لأكون قصيراً جداً أيمكنني أن أقول بأن الكاتب بما يحمله من وعي برسالته ومعرفته بآليات البناء شرط أساسي لبناء نص قصير جداً ناجح..

مصطفى لغتيري: مستقبل زاهر وإغراء لا يقاوم

بخصوص مستقبل القصة القصيرة جداً في المغرب، أجدني متفائلاً جداً بمستقبل القصة القصيرة جداً، وتفاؤلي هذا يبرره شرط موضوعي يتجلى في الاهتمام المتواصل بها عربياً ومغربياً، فالإصدارات تتوالى تباعاً، والمتابعات النقدية لها غير مسبوقة، إذ إن مواكبة النقاد لها تبدو مثيرة للمتتبعين، كما أن الحصر البيليوغرافي لها إبداعاً ونقداً يطارد بالهوادة هذا فضلاً عن انتشارها في الصحافة الورقية والإلكترونية، والمهرجانات المحتفية بها تنعقد في أكثر من قطر عربي، أذكر على سبيل المثال لا الحصر مهرجان القصة القصيرة جداً في سوريا، والمهرجان الوطني للقصة القصيرة جداً الذي ينظمه الصالون المغربي، والذي يوزع بالموازاة مع فعالياته جوائز مسابقة القصة القصيرة جداً التي تستهدف الشباب المغربي، لكل ذلك وغيره أعتقد أن مستقبل القصة القصيرة جداً سيكون زاهراً وأنها لمثل بالنسبة إليّ مستقبل الكتابة السردية بصفة عامة، فكل كاتب سرد سيجد نفسه منجذباً نحوها، كرهاً أو طوعاً، نظراً لما تتميز به من إغراء لا يقاوم».

حسن برطال مستقبل القصة القصيرة جداً خوف عليه

مستقبل القصة المغربية القصيرة جداً لا خوف عليه بشجاعة وجرأة حاضره.. لأن الشجاعة والجرأة شرطان أساسيان لتحقيق النصر، إن النقد المغربي جريء والقلم المغربي جريء.. حتى المتلقي المغربي حالياً أصبح يعلن عن رغبته ولا يكتم الشهادة.. ألا تلاحظ معي بأنه داخل النسيج الثقافي المغربي بأن الدعوة إلى القصة القصيرة جداً انتقلت من (السر) إلى (العلن).. الهجرة من الأجناس الأدبية الأخرى في اتجاه القصة القصيرة جداً.. استئناس الكتاب بهذا الجنس الأدبي ربما أنهم يجدون فيه ضالتهم.. اكتساح القصة القصيرة جداً لجميع الملاحق الثقافية والمنابر الإعلامية.. أصبحت تخصص للقصة القصيرة جداً ملتقيات وطنية كما دأب عليه الصالون الأدبي مثلاً، وإشرافه على جائزة القصة القصيرة جداً والتي حملت هذه السنة اسم المبدع زكريا تامر في نسختها الثانية.. المطبوعات التي تجاور القصة القصيرة جداً نقداً أو إبداعاً تنفد قبل غيرها من المنتوجات في السوق والدليل هو العدد الأخير من مجلة (مجرة) الخاص بالقصة القصيرة جداً والذي أشرف عليه المبدع عبدالله المتقي والحضور اللافت للقصة القصيرة جداً خلال أمسية قصصية ضمن الملتقى الوطني الأخير للشعر والقصة الذي نظمه بيت الأدب المغربي بمدينة ابن أحمد.. وملتقى مشرع بلقصيري الأخير للقصة والذي كان من تنظيم جمعية النجم الأحمر خصص ندوة للقصة القصيرة جداً بمشاركة أسماء تعتبر قاطرة النقد المغربي إن لم أقل عربياً في مجال القصة القصيرة جداً (د.جميل حمداوي/د.سلمى البراهمة/جسعاد مسكين وحميد الحمداني) بالإضافة إلى عدة أطروحات ودراسات في المتون لجميل حمداوي وحميد ركاطة وحسن اليملاحي.. فوز كتاب القصة القصيرة جداً بجوائز ناجي نعمان الأدبية (عبدالله المتقي/سعيد بوكرامي/عزالدين الماعزي/مصطفى لغتيري/حميد ركاطة/أنيس الرافعي/حسن برطال)، ووجود بعض كتاب القصة القصيرة جداً على رأس جمعيات تنشط الحقل الثقافي المغربي على مستوى عال (عبدالنور إدريس/بيت الأدب المغربي..سعيد بوكرامي/مصطفى لغتيري «الصالون الأدبي» محمد الشايب/النجم الأحمر/مشرع بلقصيري.عبد العزيز الراشدي/الهامش القصصي «زاكورة» واللائحة طويلة.. أليس هذا حاضراً قوياً يبشر بمستقبل زاهر ؟؟..

الناقد المغربي فريد أمعضشو: المميزات والخصائص الفنية للقصة القصيرة جداً:

إن القصة القصيرة جداً، التي يعبَّر عنها اختصاراً بالرمز ق.ق.ج، فنٌّ مستحدَث جداً في المشهد الثقافي المغربي حيث لم تكد تمضي على صدور أول متن إبداعي فيها سوى سنوات ليست بالكثيرة، ذلك بأن أول مجموعة قصصية قصيرة جداً عرفت طريقها إلى الظهور في أدبنا المغربي المعاصر خلال العقد الثماني، أبدع نصوصَها المبدع والناقد المتألق دوماً،

جمال بوطيب: كما يرى أكثر من دارس لهذا الفن الجديد، وهي فترة زمنية كانت حبْلى بالكتابة والتجريب و الانفتاح على آداب الآخرين ومحاولة استنْبات أجناس أخرى في تربة الأدب المغربي كما هو الحال بالنسبة إلى قصيدة النثر.

والواقع أن لمجموعة المذكور تجسَّدت الانطلاقة الفعلية للقصة القصيرة جداً في المغرب وهي انطلاقة مسبوقة بإرهاصات وبوادر تَمثلت في الأقاصيص القصيرة التي كتبها بوعلو وغيرُه من قصّاصينا الرواد منذ الستينيات. والثابتُ أن لكل جنس أدبي خصائصَ تميزه من سائر الأجناس على المستوى الفكري المعنوي والفني الجمالي، وبخصوص القصة القصيرة جداً في المغرب فهي تعالج مواضيعَ شتى تأتي ملامَسة الواقع المعيش وفضْح عيوبه ورصْد تناقضاته وتصوير مظاهره واختلالاته وإكراهاته في مقدمة الثيمات المعالَجَة فيها؛ كما نجد في إبداعات عبد الله المتقي وجمال بوطيب وإبراهيم الحجري و غيرهم كثير فيما يخص مميزاتها الفنية فهي متعددة، أبرزها الاختزال والتكثيف والإيحاء والتلميح والاقتصاد اللغوي وهي سماتٌ تقرِّب المسافة بين القصة القصيرة جداً وفني الشعر المنثور والقص القصير (فقط)، ولكن لا تجعل الأمرين أمراً واحداً؛ فلكلٍّ من هذه الفنون الثلاثة خصوصياتٌ ذاتية تميزها من غيرها، علاوة على القواسم المشتركة الكثيرة بينها ومن مميزاتها كذلك تنوُّع سجلّاتها اللغوية واقترابُ لغتها من لغة التداول اليومي أحياناً وجنوحها نحو لغة الترميز الغموض أحياناً أخرى، مما يجعل إدراكَ معانيها الثاوية خلف السطور أمراً عَصيّاً على المتلقي المثقف بلةَ العادي! ولا ريب في أن القصة القصيرة جداً بكيانها هذا وبخصائصها هذه ذات بُعْد رسالي بحكم استهدافها لتحقيق مَقصدية تأكيدها إيصال رسالة هادفة وتبليغ فكرة ملحّة إلى المتلقي الذي يلزمه التسلُّح بإمكانيات تؤهّله للتفاعل إيجاباً مع هذا الجنس واستيعاب مضامينه المراد إبْلاغها له.

والحق أن القصة القصيرة جداً في المغرب مولودٌ أدبي جديد مازال يتلمَّسُ طريقه باحثاً عن موطئ قدم له في زحْمة الأجناس التي تزدان بها خارطة الأدب المغربي المعاصر، سواء من الموروثة عن الأجداد أو من الوافدة عليها نتيجة فعل الانفتاح الكبير والمثاقفة مع الآداب الأخرى كأدب أمريكا الجنوبية مثلاً. وقد أكد ذلك عبد الله المتقي حين ذكر أن القصة القصيرة جداً المغربية المنتمية إلى النثر الفني الحديث «ما زالت تبْعُطفلة مخَنّثة تحْبو»، وذلك في حوار أجْراه معه الإعلامي الشاعر ياسين عدنان مؤخراً في إحدى حلَقات برنامجه الثقافي «مشارف» الذي تبثه القناة التلفزية المغربية الأولى.

ورغم حداثة نشأتها، فهناك بوادرُ تلوح في الأفق تُنْبئ بقدرة هذا الفن على فَرْض ذاته مستقبَلاً ويدل على ذلك الإقبال المتزايد على كتابة القصص القصيرة جداً، وبروز أسماء كثيرة في هذا الإطار وظهور مجاميع قصصية قصيرة جداً بوتيرة أكبر مع توالي السنوات خلال عصر يوصَف بـ«عصر السرعة»، علاوة على الاهتمام النقدي الواصف الذي يرافقها طبعاً. ولهذا الجنس الأدبي خصائصُ عدة تَسمُه مضموناً وشكلاً وفنياً وتميزه من فنون أخرى تنتمي إلى الأسرة السردية أجناسياً. ولكن التفرُّد يجب ألا نفهم منه أنه منقطعُ الصلة بباقي أجناس الأدب، بل الواقع يثبت أن الوشائجَ بينه وبين أجناس كثيرة واردة بقوة كما هو الشأن بالنسبة إلى علاقته بالشعر والقصة القصيرة.

أمعضشو: النقد المغربي والقصة القصيرة جداً

غيرُ خافٍ على أحدٍ منا أن كلَّ إبداع رهينٌ بما يرافقه من نقود وقراءات توصيفية أو تحليلية أو غيرها؛ فهو يرسخ ويبزغ ويتقدم إلى الأمام ويفرض ذاته بمقدار ما يصاحبه من نقد يعرّف به ويدْرسه ويقوِّم مساره، في حين أنه يخبو بريق الإبداع ويفتُر ويتراجع وقد يُنْسى إذا لم يرافقه نقدٌ ودراساتٌ! وإذا ألقَيْنا نظرة ولو عَجْلى على واقع الأدب المغربي الآن في شقه التوصيفي النقدي، فسنجد مهتمّاً بحدّما بالقصة القصيرة جداً تعريفاً وتشهيراً وتحليلاً ونقداً وهذا ما يعكسه كمُّ الدراسات المنشورة حول هذا الفن الحديث في ملاحق الصحف الثقافية المغربية كملاحق صحف «المنعطف» و«العلم» و«الاتحاد الاشتراكي» وغيرها، وكذا الأبحاث والكتب التي بدأت تصْدر مؤخراً في المغرب كالدراسة الرائدة التي ألّفها حديثاً جميل حمداوي وقارَبَ فيها عدداً من المتون القصصية القصيرة جداً بعمق واضح. علاوة على هذا النقد التطبيقي، ثمة دراساتٌ أخرى تتزايد باطّراد تتناول هذه «الظاهرة السردية الجديدة»، إنْ صحّ تعبيري هذا، تناوُلاً تنظيرياً يكتسي أهميته الكبيرة لحاجتنا إلى معرفة المزيد عن هذا الفن الوليد وتاريخه وخصائصه وأعلامه وما إلى ذلك من الأمور ذات الصلة به.

إن النقد المغربي ينظر إلى القصة القصيرة جداً بوصفها فناً جديداً في أدب المغرب المعاصر يخْطو بثبات، نحو نَحْت مكانٍ له وفرْض ذاته بامتياز في مَشْهدنا الثقافي الراهن، وذلك بفضل ثلة من قصّاصينا المتميِّزين الذين يخوضون في هذا المخاض بدافع التجريب وارتياد عوالم إبداعية جديدة مغايرة عَلَّها تُسْعفُهم في استيعاب خوالجهم وتحولات محيطهم وانشغالات الناس وآمالهم وآلامهم جميعاً في قوالبَ فنية ونصوص تستغرق قراءتُها وقتاً أقصَرَ وتُشْعر قارئها بمتعة ويُحَصِّل عقب قراءتها فائدة وفكرة وظيفية... إلخ.