الحياة الثّقافيّة

AL-ḤAYÂT AṮ-TAKÂFIYYAH

العـــدد 331
ماي 2022

ISSN 0330-8863

مجلة شهرية تعنى بالفكر والإبداع / أسسها محمود المسعدي سنة 1975

تصدر عن : وزارة الشؤون الثقافية - الجمهورية التونسية

المديـرة المســؤولة : **حيـاة قطـاط الـقـرمـازي**
وزيرة الشؤون الثقافية

رئيس التحرير : **يونس السلطاني**
soltani.younes@yahoo.fr

رئيس تحرير مساعد : **الأسعد بن حسين**

هيئة التحرير : حسين العوري * محمد الخالدي * حفيظة قارة بيبان * فتحي النصري * ابراهيم درغوثي * مسعودة بن بوبكر

- المواضيع المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي الوزارة أو إدارة التحرير.
- لا تؤخذ بعين الاعتبار المساهمات التي سبق إصدارها في نشريات أخرى.
- يشترط أن يكون عدد كلمات المقال في حدود 2500 كلمة.
- ترسل المواد المترجمة مصحوبة بنصها الاصلي المنقولة عنه.
- الحرص على تدقيق الهوامش (رقم الطبعة، الناشر، البلد، السنة، الصفحة) وإدراجها في آخر المقال أو الدراسة.
- يجوز للمجلة إعادة تحرير ماتراه مناسبا في المواد المرسلة إليها.
- المواد المرسلة إلى المجلة لاتعاد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.
- يرجى من السادة الكتّاب المساهمين في كل عدد من أعداد المجلة إرسال صورة شمسية وأرقام حساباتهم البريدية أوالبنكية على البريد الإلكتروني التالي: Revue.Culturelle@mac.gov.tn مع ذكر الإسم واللقب ورقم بطاقة التعريف الوطنية والحساب الجاري وعدد المجلة المتضمنة للمقال، لتأمين تنزيل مكافآتهم المالية.

عنوان المجلة : 31 نهج سيدي بن عروس ـ القصبة 1006 تونس

الهاتف : 293 566 71 216+ / 591 564 71 216+ - البريد اللاكتروني : Revue.Culturelle@mac.gov.tn

مركز الفنون والثقافة والآداب «القصر السعيد»
العنوان: 10نهج الجلاء 2000 باردو/ الهاتف: 71503344

الحياة الثقافية

فنون تشكيلية

أعمال الفنانة التشكيلية ربيعة الرينشي : رحلة في الخيال لخوض غمار الإنشاء والتكوين

شمس الدين العوني 3

دراسات وقراءات

قراءة في كتاب «أخبار العشّاق وعوالمهم» : مداخل إلى سرديّات بلاغية

أحمد الجوة 10

استلهام الأسطورة واستعادة سؤال الوجود في رواية يحدث أن نختار لسعدية بن سالم

منية قارة بيبان 17

توماس هوبز: فيلسوف الدّولة القوية

حسونة المصباحي 27

الرثاء في الشعر العربيّ المعاصر: دراسة تحليليّة للمجموعة الشعريّة «ترانيم للغياب» لساميةعمّار بوعتّور

هالة مهدي 34

«وطن التفاصيل» لنيفين الهوني أم هي تفاصيل لوطن؟

الثريا رمضان 49

اتجاهات القصة القصيرة التونسية من خلال مجلة الحياة الثقافية

عمر السعيدي 55

خصائص الكتابة الشعريّة في مجموعة «تأبّط نارا» للطاهر الهمّامي

سيف الدين بنزيد 61

«الحكمة» في الشّعريّة الشّعبيّة الشفويّة التونسيّة: نماذج ومحطّات

منذر العيني 70

استجلاء الأمل من ينابيع الألم

نادية الزقان 75

العلاقة التربوية بالمدرسة التونسية من خلال رواية «خمس عشرة جدّة وحفيد واحد» للكاتب علي الخريجي

محمد رحومة العزي 79

أيوب السومري، متخيّل الطين وهو اجسه أوّل مناجاة دراميّة مدوّنة في التاريخ

ماجد الأميري 85

حوار

برنار مينيي: شخصيًا إذا لم تجذبني سلسلة في ظرف خمس دقائق، أغيِّر القناة

سعيد بن الهاني 97

شعر

سورة الحُب أوْ تداعياتٌ إفروديتيّة

عذاب الركابي 105

نصوص إبداعية

فصل من رواية «الانتظار»

أبوبكر العيادي 108

شيطاني الجميل

ماجدة ياسمين خدومة 112

أحقاد عشواء

بسمة البوعبيدي 115

مكتبة الحياة الثقافية

مكتبة الحياة الثقافية

شكري الباصومي 118

لوحتا الغلاف للخطاط التونسي الأستاذ عمر الجمني : اللوحة الأولى بعنوان «مغاربيات معاصرة» : والثانية بعنوان «سورة الملك».

أعمال الفنانة التشكيلية ربيعة الرينشي
رحلة في الخيال لخوض غمار الإنشاء والتكوين



شمس الدين العوني/ كاتب، تونس



ها هي لعبة الفن المحفوفة بالأسئلة تجترح من الواقع شؤونها وشجونها، حيث لا مجال لغير القول بالترحال نظرا وتشوّفا وتأملا تجاه ما به يعلي التلوين من شأن الذات وهي تعانق حيرتها في عوالم من التحولات يوقع فيها الجسد نشيده وينحت مساراته في ضروب من غرائبية الحال والأحوال بالنظر لواقع حالم ومحلوم به وفيه..

ثمة كون من طفولة عالية تبين عن تعاطيها مع الذات والآخر.. ثمة أمنيات شتى تقول بالتلوين عنوان جهات و أفكار وأمنيات.. إنه الفن يخط دروبه مثل نهر يرسم مجاريه في الأمكنة.. في الصخر وفي الكلمات..



ربيعة الرينشي

هاهي الكلمات الضاجة بما يعتمل في دواخل فنانة على امتداد عقدين من سفر مع اللون واشتقاقاته المحفوفة بالسؤال تلو السؤال .. بين تشكيل متنوع الرؤى و تلوين ينهل من طفولات يانعة أملا في الوقوف على حالات بين عنواني الواقعي والغرائبي وفق اقتراحات جمالية بين الرسّم، المنحوتة والتنصيبة في مسارات مدهشة و يلونها الخيال في عناقه الحميمي لما نسميه الواقع والمعيش...

يفضي بنا كل هذا وغيره الى عوالم فنانة تشكيلية وباحثة تخيرت الذهاب الى مناطق أخرى في أرض الفن التشكيلي وقد عملت على ذلك منذ سنوات حيث المعارض التي أشارت الى رؤيتها المخصوصة فنا و جمالا ضمن قول بليغ بما يثير الأسئلة تجاه الجسد في تلوينات أحواله الغريبة في سياقات واقع متحول. كل ذلك عبر تركيبات غرائبية وعجائبية.. هي فسحة من التشكيل تجاه هذا الجسد العجيب الذي في عدوله عن الواقع يبتكر حيزا متعددا من المواقف والتعبيرات والحالات..

حالات كثيرة في تعاطيها الشاعري مع ممكنات هذا الجسد في مفردات تعبيرية أنشأتها فنانتنا هذه رغبة و سؤالا وبحثا منذ سنوات والفن هنا وعندها مثل هذا السفر الباذخ في تطلعه الى صياغة عالم يبين عن جانب مشهود من الوجداني والانساني والفلسفي الجمالي.. سفر يقدم هذا الحيز من مخرجاته في مرحلة بدت فيها محصلة هذا الغرام الفني الملون في صيغه و أشكاله هذه...

نعني هنا و الآن فنانة صاحبة هذه التجربة ..الدكتورة ربيعة الرينشي التي تقدم لجمهورها وأحباء فنها ورواد الفنون التشكيلية المعرض الشخصي الحاضن لتجربتها التي ذكرنا خصائصها واشتغالاتها وذلك بدار الثقافة بنابل و بدعم من صندوق التشجيع على الابداع الفني والأدبي بوزارة





الشؤون الثقافية و قد تم افتتاح المعرض يوم السبت 14 ماي الجاري ليتواصل الى غاية يوم 31 من ذات الشهر وضمن رحلة «..voyageعنوان»

إنها رحلة الفن والنظر الجمالي بأشكال متعددة بين الرسم والنحت والتنصيب، وما يعزز من الاطلاع المتعدد للجمهور حيث سفر الأعمال بين دروب و جهات متعددة بالبلاد وهي نابل، تونس، القيروان والمنستير.. هي فكرة السفر والرحلة التي سكنت دواخل الفنانة الطفلة الحالمة ربيعة الرينشي في سياق ولع فني وحلم بالتعدد في العمل الفني وفي المكان..

لوحات متعددة من عناوينها «حديث ممتع» و«لا تعبسي» و«حدثيني عنك» و«أحاديث ضاحكة » و«عالم الأنثى.. ثرثرة مفرطة »... في حساسية تامة تدعو الفنانة ربيعة نساءها المتخيلات في تعدد لوني و تلقائي في عفوية باذخة لتقول بالمرأة الساكنة بداخلها منذ طفولة يانعة ..حيز من الاستدعاء المضموني و الشكلي في مساحات الأعمال بهذا المعرض لأجل إبراز حميمية تجاه المرأة بعنوان سؤال ماهو دارج بين الواقعي والعجائبي من حيث الفكرة والشكل..

أعمال متعددة ومعرض متجول وتجربة حالمة تحمل أسئلة الوجدان والحنين والواقع وما هو متخيل بين كل هذا وذاك..انها رحلة الفن الصعب يدعو حيرة دواخله القديمة المتجددة..والفن هنا وبالنهاية سؤال كينونة ...وحياة.

و المعلوم أن ربيعة الرينشي فنانة تشكيلية، دكتورة وباحثة تونسية في علوم وتقنيات الفنون، اختصاص فنون تشكيلية. درست كمتعاقدة بالمعهد العالي للفنون الجميلة بنابل، مولودة بمدينة منزل بوزلفة من ولاية نابل. كتبت العديد من البحوث العلمية ونشرت في مجلة دولية محكمة ولها



مساهمات في كتب جماعية وأخرى ثقافية ورقية ورقمية...شاركت في ملتقيات ومعارض دولية ومحلية من بينها ملتقى البرلّس الدولي للرسم على الحوائط والمراكب بجمهورية مصر العربية في أكتوبر 2018، أيام قرطاج للفن المعاصر في سبتمبر 2018 بتونس، كذلك بينالي تونس للفن العربي المعاصر في ديسمبر 2013 و نوفمبر 2019. كما شاركت في العديد من المعارض الجماعية المحلية منذ سنة 2010 إلى غاية الآن، في مختلف الولايات التونسية.

أيضا في رصيدها معرض شخصي يحمل عنوان «الخيال والزهرة» والمقام من 2 أفريل إلى غاية 30 أفريل سنة 2019 بدار الثقافة نابل. تتراوح تجربتها الفنية بين الرسم الخطي ، التصوير وفن التنصيبة Installation .. وعن معرضها هذا تقول الفنانة ربيعة الرينشي: ... يحمل معرضي الفني الشخصي عنوان «رحلة» وهو معرض في الفنون التشكيلية سيكون مترحلا ومتنقلا يجوب أماكن مختلفة من الجمهورية التونسية، يجمع بين اختصاصات فنيّة مختلفة وهي الرسّم، المنحوتة والتنصيبة، بحيث





يكون منطلقه ومداره الخيال في تواشج مع الواقع المعيش من خلال تركيبات غرائبية وعجائبية. يقوم هذا المعرض على تشكيل الجسد الغريب أو العجيب الذي لا يشبه الواقع لكنه يعيش مواقف وتعبيرات ووضعيات وجدانية وجودية تشبه ما يعيشه الإنسان في الواقع. فهو بمثابة صياغة فريدة للواقع، من خلال جملة من الأعمال التشكيلية التي يتقاطع فيها التشكيلي بالاجتماعي، عبر رحلة في المفهوم والمادة والتقنية، يتمّ فيها مهادنة الجسد الخيالي وسبر أغواره وارتساماته فيكون في التشكيل دعوة صريحة نحو مهادنة الغرائبي والعجائبي.

إنّ معرض «رحلة» هو رحلة في الخيال لخوض غمار الإنشاء والتكوين، وهو رحلة ثنائية يتواشج فيها الخيالي و العجائبي بالواقعي في تكوينات مختلفة، وأنماط تشكيلية تبدأ من الرسم إلى النحت فالتنصيبة، وهو بحث في توالديّة العناصر التشكيّلية من بعضها البعض، عبر تطويع المواد المختلفة التي تساعد في تحول الجسد العجائبي من الفضاء الثنائي الأبعاد نحو الفضاء الثلاثي الأبعاد. حيث يخوض المتلقي في فضاء العرض رحلة حقيقية تبدأ من التنقل أمام اللوحات المعلقة على الجدران وتنتهي إلى فضاء التنصيبة التي يلجها المتلقي ويمشي داخلها ، حيث يتمكن من معايشة تجربة حسية معها، وذلك بلمس المنحوتات الخشبية الملونة والتي يكون بعضها ثابت على الأرض والبعض الآخر معلق في السقف. فهي كذلك رحلة بين الجسد الثابت والجسد المتحرك. أقدّم من خلال هذا المعرض الفني المترحل صيغا للتعبير التّشكيلي الذي يعتمد على التحوّل بين اللوحة والمنحوتة. ليكون مفهوم الرحلة عميقا ومتشعبا، يعبر بالضرورة عن الرحلة في الخيال، في الذاكرة، في البيئة التي نعيش فيها، في المادة و التقنية و النمط الفني (الرسم، النحت، التنصيبة). أيضا الرحلة في ذلك المسار أو الطريق الذي سينتهجه هذا المشروع ليجوب العديد من الولايات التونسية في إطار اللامركزية الثقافية. سيتمّ عرض العمل لاحقا في عدد من دور الثّقافة والمركّبات الثّقافية الرّاجعة بالنّظر إلى وزارة الشؤون الثقافية ضمن ولايات نابل، تونس، القيروان والمنستير وفق جدول زمني هو (من 14 ماي الى 31 ماي 2022: بدار الثقافة نابل و من 04 الى 14 جوان 2022: المركب الثقافي بالمنستير و من 16 إلى 26 حوان 2022: المركب الثقافي أسد بن الفرات بالقيروان وفي شهر نوفمبر 2022 بولاية تونس ...».

معرض مفتوح على مراحل وأمكنة.. وذهاب آخر للطرق الوعرة في دروب التشكيل وأعمال تقول بالنهاية ما يعتمل في عوالم هذه الفنانة التي هي ربيعة في هذا الربيع التونسي الملون كعادته بين الفصول...

قراءة في كتاب «أخبار العشّاق وعوالمهم»

مداخل إلى سرديّات بلاغيّة[1]



أحمد الجوة/ جامعي، تونس

أصدر الأستاذ محمّد بن محمّد الخبو مؤخّرا هذا الكتاب، ونبادر قبل تقديم هذا الكتاب وإبداء جملة من المواقف والآراء بخصوص ما حواه إلى تهنئة المؤلّف بهذا الإصدار الجديد الّذي يُضاف إلى ما سبق له نشره من مؤلّفات مدارها على السّرديّات التي تتطوّر مباحثها وتتعقّد مسائلها.

قرأنا هذا الكتاب قراءة أولى «استكشافيّة»، وأتبعناها بقراءة «تعامليّة» معمّقة أتاحت لنا النّفاذ إلى جملة المباحث والتبصّر بتفاصيلها، فأثارت فينا عددًا من الأفكار والمواقف الخاصّة بما حواه هذا الإصدار الجديد.

وتحسن الإشارة بدايةً إلى أنّ «أخبار العشّاق وعوالمهم» وهي المادّة العلميّة التي قدّمها المؤلّف ممّا حصّله الأستاذ من دروس كان ألقاها على الطّلبة في مستويات مختلفة من التّعليم الجامعيّ وعلى طلبة «شهادة التّبريز» خلال دورة 2014-2016 (ص 5)

والكتاب في تقديرنا يندرج في سياق الدّراسات الأدبيّة التي تناول أصحابها بالبحث والتّمحيص، ومن زوايا كثيرة ومن مداخل مختلفة المدوّنة القصصيّة العربيّة الكلاسيكيّة وهي مدوّنة بالغة التّنوّع ومتعدّدة المشارب والمقاصد تشمل «ألف ليلة وليلة» و«الأغاني» و«البخلاء» و«كليلة ودمنة» ومقامات الهمذاني والحريري، وكتاب «منطق الطّير» لفريد الدّين العطار و«رسالة حيّ بن يقظان» وكتاب «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظّرفاء» لأحمد بن محمد عرب شاه الحنفي، وغير ذلك من نصوص المدوّنة القصصيّة العربيّة القديمة.

إنّنا نستحضر من الدّراسات الخاصّة بالمدوّنة السّرديّة العربيّة ما ألّفه «محسن جاسم الموسوي» خاصّا بسرديّات العصر الوسيط[2] وما نشره عبد الفتاح كيليطو من بحوث[3] وكتاب هنري كوربان[4] والكتاب الضّخم الّذي أصدرته ضياء الكعبي منذ سنوات[5] ونذكر خاصّة ما أُعِدّ من أطروحات في الجامعة التونسيّة تناول أصحابها بعض تلك المدوّنة القصصيّة وهذا من قبيل «الحكاية الرّمزيّة في الأدب العربي القديم»[6] لفاكر يوسف و«فنّ النّوادر في التراث النّثري»[7]. وإذا خصّصنا ما تعلّق بالهزل والتندّر أحلنا على كتاب نشره حمادي صمود منذ سنوات[8].

يجيئ كتاب «أخبار العشّاق وعوالمهم» إضافة إلى ما ذكرناه من دراسات وبحوث في المدوّنة القصصيّة العربيّة التي تشكّلت بعضُ نصوصها من مشافهةٍ تحوّلت تدوينا و«تنصيصا» ومن أخبار كانت معلّقة بذاكرة الرّواة ويزعم المؤلّفون لها أنّهم استقَوْها من أفواه من أخبر بها و«ركّب» الأسانيد. والكتاب مؤلّف بأبواب ثلاثة:

«الإحالة على عوالم العشّاق في الأخبار (ص ص 27-92)، «في تخيل أخبار العشاق» (ص ص 95-180)، «في بلاغة أخبار العشاق» (ص ص 183-308) يسبقها ما سمّاه المؤلّف «خطبة الكتاب» (ص ص 15-24) ويُقفَل الكتاب بخاتمة عامّة بالغة الإيجاز لا تتجاوز الصّفحة الواحدة (على سبيل الخاتمة العامّة (الصفحة 310 والصفحة 311).

والأخبار المعتمدة في دراسة عوالم العشّاق صنوف ثلاثة: أخبار عشّاق الدّرهم والدينار من أهل الجمع والمنع، وأخبار عشّاق النّساء يبلغ بهم التولّه حدّ الجنون، وأخبار عشّاق الذّات الإلاهيّة من أهل القلوب وقد عدّوا «أخيارا وأبرارًا».

ولما كانت المسائل الكبرى والمسائل الفرعيّة المطروقة في هذا الكتاب كثيرةً ومتشعّبة، وكانت المداخل إليها هي «السّرديّات البلاغيّة»، فضّلنا أن نثير بعضَ تلك المسائل وأن تكون محاورة المؤلّف مقتصرة عليها دون سواها من المسائل الأخرى التي تستدعي نقاشا.

1 - مسألة العوالم الممكنة

خصّص الكاتب لهذه المسألة حيّزا ملحوظا في الفصل الأوّل من الباب الأوّل (ص ص 29-38) وعاد إلى بسط الأفكار الّتي قدّمها أصحاب هذه «النّظريّة» (ص ص 123-130) وعرّج على ما يُقال بخصوص القَصَص المرجعيّ والقصص التخييلي وإن كانت الفروق بينهما دقيقة حتّى لكأنّها لا تبين، خاصّة إذا تعلّق الأمر بمدوّنة حملتها المشافهة والرّواية ثمّ وقع تثبيتُ جريانها على الألسن بضروب من التزيّدات والتصرّفات، فصارت نصوصًا مؤلّفة عن أصحابها، واستند إليها، وهو يجري التحليل على عدد من أخبار العشّاق في «كتاب البخلاء» وفي «مصارع العشّاق» للسرّاج وفي «كتاب الأغاني». بدا لنا الأمرُ لا يختلف عمّا «نظّر» له أرسطو في كتابه «بويطيقا» وما قدّمه القرطاجنّي في «المنهاج» من أفكار استلّها من أقوال المعلم الأوّل وسعى إلى تبيئتها في أرض الحضارة العربيّة الإسلاميّة.

لقد فكّر الفيلسوف في العمليّة الإبداعيّة بجميع أنواعها في الشعر التمثيلي لدى الإغريق

تحديدا ويعنينا من كلّ ذلك ما ضبطه من أفكار تخصّ الحكاية (Muthos) التي تتشكّل على قاعدة الاِحتمال والضّرورة وبعددٍ من الأطوار[9].

وحين استدعى القرطاجنّي الأفكار الإنشائيّة الأرسطيّة إلى الثّقافة العربيّة الإسلاميّة صاغ عددًا من الأفكار الخاصّة بتأليف الشعر وهي أفكار تتوسّع لتشمل سائر أنواع الإنشاء اللّفظي ومنها الأخبار وضروب القصّ التي تذهب في «التّهويلات والاِستدراجات» وفي «التعجيب المخامر»[10].

إنّ ما ورد في «أخبار العشاق» لا يخرج في تقديرنا على ما سمّاه صاحب المنهاج «الأقاويل المخيّلة» و«الاختلاق الإمكاني»[11] وإن نحن وزنّا «أخبار العشّاق» بميزان «الأدبيّة» تأكّد لدينا أنّها مؤسّسة بما سمّاه القرطاجنّي «شدّة التحيّل في إيقاع الدّلسة للنفس في الكلام»[12].

لسنا نماري في أهمّيّة ما قدّمه المؤلّف من أفكار نقلها عن أصحابها مباشرة ومدارها على مسألة العوالم الممكنة وعلى القصّ المرجعيّ والقصّ التخيّلي، ولكنّنا نتساءل عمّا حقّقه ذلك من «منجز نقديّ» أضاء عوالم العشّاق وجدّد الاِستمتاع بما انطوت عليه من الاحتيال على القرّاء، ونبّه إلى كيفيّات جديدة في «التمويه والاِستدراج». ألا تبدو «العدّة النظريّة» التي «تسلّح» بها المؤلّف أشدّ وطأة على «أنفاس الأخبار» وأكثر جرّا لها كي تستجيب لتلك المقرّرات الضاغطة على النّصوص؟ هل جدّة الحديث موصلةٌ دومًا إلى استجلاء «روح القدامة»؟ ألم يتحدّث المسعدي رحمه الله- في جدّة القديم؟ !

2 - مسألة «السّرديّات البلاغيّة» ومحاورة النقّاد

ذكر المؤلّف في «خطبة الكتاب» أنّ أخبار العشّاق «أعمال تقاوليّة» (ص 18) وأكّد أنّ تلك الحقيقة «كثيرا ما تغيّب في الدّراسات البلاغيّة في نصّ الأدب عند العرب من المحدثين» واستدلّ على ذلك بما أصدره الباحث المغربيّ «محمد مشبال» وببعض الشواهد (ص 18)، وآخذه بوقوفه في دراساته عندما سمّاه المؤلّف لـ«القوانين المعياريّة التي كانت تتحكّم في البلاغة قديما» وأكّد أنّ البلاغة كما فهمها مشبال رديفة الأسلوبيّة علما تدرس به الخصائص الذّاتيّة في هذا النصّ أو ذاك (الصفحتان 20-19)، وأرجع المؤلّف هذا النّهج في الدّراسة إلى تأثّر مشبال بجاكبسون في تمييزه بين أسلوب الشعر القائم على الاِستعارة وأسلوب النّثر ولا سيّما النّثر القصصيّ الّذي خاصّته الكناية، وإلى تأثّر الباحث المغربي أيضا بجماعة «مو» الّذين يصفون النصّ بما هو نصّ ليس إلاّ، وأكّد مؤلّف الكتاب أنّ «مشبال» تحفّظ على ذلك التوجّه البنيويّ فذكر مسألة التلقّي وأقرّ بضرورة تنزيل النصّ الأدبيّ في المقام التواصلي الموصول بالبعد الحجاجي (ص 20) ورغم هذا فإنّ المؤلّف يعود إلى مؤاخذة مشبال لأنّه في تقديره- ظلّ حبيس التصوّر الأسلوبيّ للبلاغة (ص 21).

وما يشدّ الانتباه ويثيرُ التعجّب إغفال المؤلّف ما نشره «مشبال» بعنوان «في بلاغة الحجاج، نحو مقاربة بلاغيّة حجاجيّة لتجليل الخطابات». وهو كتاب صادر عن دار كنوز بعمان في طبعة أولى سنة 2016، وقد ذكر صاحبه في مقدّمته

أنّه يهتمّ بـ»استراتيجيّات اللوجوس والإيتوس والباطوس» (ص 11) وهي استراتيجيّات خصّص لها حيّزا ظاهرا في كتابه هذا (الفصل الثاني: استراتيجيّة الإيتوس ص ص 168- 249 الفصل الثالث: استراتيجيّة الأهواء ص ص 255-294) واستدلّ على هذه المباحث بنصوص مختلفة تولّى النّظر فيها بتوظيف تلك المسائل (الخطبة الإشهار الإيتوس في النص القرآني: ص ص 242-249) فهل ظلّ مشبال حقّا «حبيسَ التصوّر الأسلوبيّ للبلاغة» ؟!!

وما يثير الاستغراب أنّ بعض الباحثين الجامعيّين لا يتواصلون ولا يتفاعلون مع ما يصدر في السّاحة الأكاديميّة العربيّة. فمثلما أغفل مؤلّف «أخبار العشّاق وعوالمهم» ذكرَ هذا التوجّه الجديد في أعمال مشبال، فإنّه أغفل ما قدّمه غيره من الباحثين التّونسيّين الّذين أولوا مسألة الإيطوس والباطوس أهمّيّة وخصّصوا لذلك فصولا ومقالات منشورة منذ عشرين سنة تقريبا.

لكأنّ «نظام الإحالة» و«استراتيجيا ضبط المراجع» في هذا الكتاب صارا نوعا من اصطفاء الأبرار والأخيار «من أهل الدّار، ومن خارج الدّيار خاصّة والإحالة عليهم إلى حدّ التشبّع في ضروب من بالغ الانبهار[13].

ومحاورة المؤلّف ومؤاخذته لغيره لم تقتصر على «محمّد مشبال» لأنّ بلاغته «بنيويّة أسلوبيّة» وإنّما تجاوزته إلى «عادل خذر» مؤلّف «الجاحظ والبيان الآخر» وهذا ما بدا في «خطبة الكتاب» من مؤاخذة لأنّ «خذر» توسّل منهجا قاده إلى اعتبار كثير من العوالم المشكَّلة في المرويّات موصولةً بـ»رؤية مؤمنة» وإلى اعتبار الكائنات فيها شبحيّة غير مرئيّة ترانا ولا نراها»[14].

نشير بداية إلى أنّ «العادل خذر» في الفصل الخامس من فصول كتابه المذكور وقد وسمه بـ»بيان المرئيّ واللاّمرئيّ وعوالمه الممكنة (قراءة سيميائيّة في الشبحيّة العربية)»-[15] لم يعرض لأخبار العشّاق التي تناولها كتاب «الخبو»، الّذي نبّه إلى أنّ «خذر» قد أفاد من الباحثين في العوالم الممكنة عددًا من الأفكار ومن الرّؤى، وأنّ رهانه المعرفيّ هو تفكيك ما يُعتبر منوالا ذهنيّا معرفيّا جماعيّا صدر عنه الجاحظ وابن وهب الكاتب والباقلاّني وغيرهم من الكتّاب، وأنّ «الرؤية المؤمنة» هي النّسق الّذي تحكم في كثير من تصانيف العرب القدامى ولهذا أكّد خذر قائلا: «وعلى هذا الأساس نعتبر «الرّؤية المؤمنة» موقفا قضويّا، فقد استخدَمها الإنسان الوسيط في الكون العرفاني العربي الإسلاميّ ليُمثّل بالعلامات ويؤوّل وجود كائنات مرئيّة وغير مرئيّة بالغة التنوّع كانت تعمّر عوالمَه المفارقة للحسّ، أيْ عوالمَه اللاّمرئيّة الذّاتيّة»[16].

أليست كثيرٌ من المرويّات الخاصّة بالعشّاق في «مصارع العشّاق» للسرّاج وفي «كتاب الأغاني» وفي «القصص الصّوفي» إنشاءات لا مرئيّة وإن توسّل الرّواة لها والجامعُون لرواياتها من الكتّاب عددًا من الأسانيد لتمويه ما جرى وإيقاع التّصديق لدى السّامعين والقرّاء؟ ! ألا تصدر الأخبار الخاصّة «بالأبرار والأخيار» في كتاب «محي الدّين بن عربي» عن تلك «الرّؤية المؤمنة» التي تمجّد حياة النّسك والتزهّد وتطّرح «زينة الحياة الدّنيا»؟ !

وما عدّه مؤلّف هذا الكتاب «تعشيقا» لبعض الأخبار التي استند إليها في تناوله «أخبار العشّاق وعوالمهم» جعله يرفض ما سبق أن قدّمه «فرج بن رمضان» في كتابه «الأدب العربيّ القديم ونظرية الأجناس»[17] لما أكّد أنّ القصصيّة بما هي تجلّ من تجلّيات الأدبيّة لا تتحقّق بحال إذا ما جُرّدت من التخيّليّة إن أمكن تجريدها منها إنجازا أو حتّى مجرّد تصوّر»[18]. ومدار الاختلاف أو «عدم التحمّس» لهذا الرّأي اعتبارات منها «أنّ القصصيّة التّخييليّة» ليست وحدها مجسّمة للأدب بل القصصيّة المرجعيّة (...) تكتسي طابعا أدبيّا لما فيها من طرائق واستراتيجيّات في الكتابة»[19] وقد استدلّ المؤلّف على وجهة نظره المخالفة لرأي بن رمضان بما عدّه «السّمات المرجعيّة القائمة على قانون السّند وعلى ذكر أسماء متصوّفة في التّاريخ»[20].

إنّنا نعجب لتبرير المخالفة خاصّة إذا تأكّد لدينا أنّ كلّ ما ألّفه القدامى من نوادر ومقامات وقصص أهل القلوب واستندوا في ذلك إلى أسانيد عدّدوها وإن ظلّت قابلة للتجريح والتعديل لا تعدو أن تكون القصصيّة التخيّليّة-التّخييليّة أسّسها المكين وقاعدتَها الصّلبة فلو جرّدت فعلا من التوغّل في التخيّل ما صار لها قرّاء ومقامات تقبّل ولا حرّكت الأهواء إلى عشق الدينار والأنثى من النّساء ولا تصديقا بما شكّله الجاحظ والأصفهاني والسراج وابن عربي وسائر الكتاب الّذين توسّلوا القصّة وهم يسوقون أفكارهم ومواقفهم.

إنّ القصصيّة التّخيّليّة التّخييليّة هي «المهيمنة» الإنشائيّة في تلك المرويّات التي تحوّلت بالكتابة نصوصا مقروءة لها ظاهر وباطن. ولئن بدا بعضها قد أَحْكم «خطّة التسليم والحمل على التصديق» فإنّ بعضها الآخر لا يبدو كذلك. إنّ «الدّجاجة الكونيّة» (ص ص 91) بحسب عبارة المؤلّف والتي كانت مدار الفصل الثالث في الباب الثالث (ص ص 272-241) لا تبدو في تقديرنا قصّة أو حكاية ذات أطوار وتحوّلات تولّد التعجيب لأنّها دون ما حواه كتاب «البخلاء» من أخبار تشكّلت بألوان من التفكّه وبوجوه بارزة من الهزل والإضحاك. لقد ذكرتنا هذه «الدّجاجة الكونيّة» التي أهداها أبو الهذيل إلى مويس بما ورد في أساطير العرب قديما من حديث في «الدّيك الكونيّ» الّذي يبسط جناحيه ويسبّح باسم الخالق[22]، فهل امتصّ الخبرُ في كتاب الجاحظ هذا المكوّن الأسطوريّ، وتوغّل المؤلّف في سرد الأقوال إلى حدّ التشبّع والإملال؟ !

وبصرف النّظر عن هذه المسائل التي أثرناها وعن مسائل أخرى كثيرة قابلة للنّقاش ومنها علاقة المرويّات بالمرجع، ومسألة الخطاب على الخطاب، وتحديد المناويل الذّهنيّة تكون خاصّة بالكتاب وصاحبه أم بالذّهنيّة الجماعيّة، وترتيب موادّ الكتاب لمزيد إحكامه فإنّنا نتساءل: ما «السّرديّات البلاغيّة» التي جُعلت عنوانا فرعيّا لهذا الكتاب، وهل هي ما عُدّ «نظريّة العوالم الممكنة» ينطبق حقّا على تلك الأخبار بصرف النّظر عن هويّتها الإنشائيّة وعن مقاصدها الدنيويّة والأخرويّة، وهل «بلاغة النادرة» مشابهة لبلاغة القصّة الصّوفيّة أو مطابقة لبلاغة الأخبار الخاصة بالعشّاق وما تتأسّس عليه من «إيقاع الدلسة للنّفس في الكلام» ومن «ضربات مسرحيّة»؟ وهل نالت تلك الأخبارُ الكثيرة

في مؤلّفات القدامى ما هي جديرة به من تحليل موسّع يحرّك أنفاسَها ويمُدّ حياتها بين القرّاء، ألا تبدو «العدّة النّظريّة» بما استقدمَه المؤلّف من «مقرّرات» قد حاصرت تلك النّصوص وحدّت من حرّيّة تلقّيها؟ !

إنّ السّؤال المنهجي العلميّ القديم والمتجدّد هو: أيّهما أولى بالعناية والتقديم والإنصات: النصّ أم المنهج؟ وهل يكون التوسّل بما يظهر من دراسات بسائر اللّغات حقيقا دوما بالإجراء والاختبار عند النّظر في نصوص ذات هويّة إبداعيّة مخصوصة، وهل توفّر في هذا الكتاب إطار نظريّ واضح وجامع تندرج ضمنه الفصول، وما هي «السّرديّات البلاغيّة» الّتي جعلت المؤلّف يؤاخذ مشبال وغيره من الباحثين، وهل قُدّمت حقّا «بلاغة موسّعة» تكون قاعدة نظريّة أخرى يتجدّد بها النّظر في النّصوص فتُطلق أنفاسها؟ !

الهوامش والإحالات

1 – دار محمد علي للنشر، صفاقس، دار التنوير للطّباعة والنشر، تونس، جانفي 2022.

2 – سرديّات العصر الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دار نون للدّراسات والنّشر والتوزيع 1997.

3 – + الكتابة والتّناسخ، مفهوم المؤلّف في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، ترجمة عبد السّلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1985.

+ المقامات، السّرد والأنساق الثقافيّة، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1993.

+ Les Arabes et l'art du récit, une étrange familiarité, Sindbad, Actes Sud, 2009

4 – Henri Corbin, L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî, Aubier, 1993

5 – السّرد العربي القديم، الأنساق الثقافيّة وإشكاليّات التّأويل، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، الطبعة الأولى 2005.

6 – الدّار التونسيّة للكتاب وكليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، الطبعة الأولى 2020.

7 – تناول مسعود الودرني «فنّ النّوادر» في التراث النّثري ونشرت الأطروحة الدّار التونسيّة للكتاب الطبعة الأولى 2018.

8 – بلاغة الهزل وقضيّة الأجناس الأدبيّة، دار شوقي للنشر (تونس)، الطبعة الأولى 2002.

9 – أرسطوطاليس، فنّ الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت (د.ت.) وقد استعمل المترجم لفظ «خرافة» مقابل «الميتوس» انظر ص ص 30-29-28... وذكر أرسطو مسألة التوسّع في تأليف الحكاية وهو التوسّع القصصيّ الّذي نجده في سائر «أخبار العشّاق» مدار هذا الكتاب.

10 – «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية 1981، الصفحات 249-72-64-24.

11 – نفسه، ص 21، ص 76 وقد ذكر حازم مثالا على الاختلاق الإمكاني «أن يدّعي الإنسان أنّه محبّ ويذكر محبوبا تيّمه ومنزلا شجاه» من غير أن يكون كذلك ولهذا يبدو الحديث في مرجعيّة أخبار البخيل وأخبار العاشق الفاني توهّما لا قيمة له.

12 – نفسه، ص 72.

13 – نضيف إلى هذا الكتاب الّذي ألّفه مشبال مقالا آخر عنوانه «منزلة الإيتوس في البلاغة الجديدة» منشور في مجلّة «البلاغة وتحليل الخطاب» بني ملال، المغرب، العدد 10 السنة 2017 ص ص 114–105. ونشير إلى أنّ مشبال قد فاز بجائزة الشيخ زايد سنة 2018 بهذا الكتاب وحصد جوائز أخرى منها جائزة «كتارا» فرع الدراسات النقدية لسنة 2018، وجائزة الملك فيصل للغة العربيّة لسنة 2012، ومسألة هذه الجوائز فيها ما فيها والشكّ يعتريها خاصّة لأنّ بعض الكتّاب والناشرين «يتصيّدونها».

14 – وجدنا 24 إحالة باللسان العربي وما يفوق 110 إحالة باللسان الأجنبي وبدت الإحالة على كتب مشبال منقوصة (ص 20) ولم نجد لها ذكرا في قائمة المراجع باللسان العربيّ (ص ص 314–313).

15 – أورد مؤلّف «أخبار العشّاق وعوالمهم» هذه المؤاخذة فقال «وهذه العوالم التي يسوّيها مجانين العشق، ليست من نحو تلك التي وسمها «عادل خذر» بكونها شبحيّة غير مرئيّة تقيم بها كائنات ترانا ولا نراها، ويصل المؤلّف ذلك بما سمّاه رؤية مؤمنة» انظر ص 18. والحقيقة أنّ تلك العوالم يسوّيها الرّواة مشافهة ثمّ يسوّيها الكتاب «تدوينا» وهي مجرّد عوالم متخيّلة فيها تزيّد وتوغّل.

16 – يمتدّ هذا الفصل من ص 247 إلى ص 317.

17 – الجاحظ والبيان الآخر، ص 275.

18 – صدر الكتاب عن دار محمد علي الحامي، صفاقس (تونس) 2001.

19 – أورد الخبو هذا الشّاهد بالصفحة 209 وعبّر عن تقديره لهذا الرّأي ولصاحبه (!).

20 – نفسه، الصفحة ذاتها.

21 – نفسه، الصفحة ذاتها.

22 – محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار محمد علي للنشر صفاقس، تونس، دار الفارابي بيروت، الطبعة الأولى 1994 ص ص 300–302.



استلهام الأسطورة واستعادة سؤال الوجود في رواية «يحدث أن نختار» لسعدية بن سالم



منية قارة بيبان/ كاتبة، تونس

أضحت الرواية العربية اليوم عبر عوالمها التخييلية وتعدد الأصوات فيها وتنوع مسارات التجريب لا مجرد أداة لتشريح الواقع وكشف تناقضاته بل فضاء للتفكير ومجالا لطرح أسئلة الوجود وإعادة صياغة لأسئلة الإنسان في الكون. بل ربما أضحت كما يرى محمد برادة «الفوضى الوحيدة الممكنة من أجل أن تبلغ الأسئلة مداها» [1]. قد تكون طريق المتلقي فيها محفوفة بالمنعرجات والمزالق لكن فضاء التفكير الرحب في الرواية يجعل الإحساس بالجمال أعمق والبحث عن المعنى في سيرورة تشكله أكثر متعة .

من الروايات التي تتيح هذا النوع من التفاعل رواية سعدية بن سالم «يحدث أن نختار»[2] وهي الرواية الثالثة في رصيد الكاتبة. يمكن أن نقرأ هذه الرواية في مستواها السطحي فنلتقي فيها بشخصيات وأحداث تحيلنا على واقع أو ماض تاريخي تعيد الرواية تشكيله تخييلا، لكنها يمكن أن تقرأ أيضا في مستواها العميق فنستكشف في طياتها الأسطورة وقد وظفت لبلورة التجربة الإنسانية وتجسيد علاقة الإنسان بالكون دون أن تفقد الرواية مع ذلك بعديها الاجتماعي والتاريخي . إن استثمار الأسطورة في النص الروائي يقتضي من المبدع أن يخترع رموزه انطلاقا من الأسطورة نفسها دون أن يستنسخها. ويسعى النقد الأسطوري للأدب إلى الكشف عن الوحدات الأسطورية في النص الإبداعي وتحديد مصادرها وطرائق توظيفها والوقوف على أهم تجلياتها في بنية النص دون إغفال وظائف هذه العناصر الأسطورية وأبعادها الدلالية و الجمالية . كيف يمكن أن نقرأ رواية «يحدث أن نختار» في ضوء هذا المنهج ؟

في المتن الحكائي :

تسرد رواية سعدية بن سالم حكاية رجل وامرأة يعيش كل منهما في جزيرة خالية من السكان بعيدا عن كل ما يصلهما بالحاضر ..هي فترة نقاهة يدعوهما إليها طبيب نفساني (الدكتور عقاب) بعيدا عن العالم الذي جاءا منه في أرض جديدة علّهما يتجاوزان حالة القلق النفسي والتوتر والشعور بالذنب، لكن الشخصيتين، عائدة ومحمد، سيسيران في اتجاه معاكس للنسيان إذ يعود كل منهما إلى الماضي أي إلى زمن الطفولة، تحاصرهما الأحلام والاستيهامات وتطاردهما الذكريات رغم محاولة النسيان والهرب، بل تعبث بهما الذكرى فيتماهى في السرد الوهم بالحقيقة، الماضي بالحاضر، الواقع بالأسطورة.

يبوح محمد (السارد الأول بضمير المتكلم) ببعض أوجاعه: شعوره بالجبن، خوفه من المواجهة، هربه من تحمل المسؤولية ..وتقوده الاستيهامات والرؤى إلى صبي الجزيرة، ذاك الصبي الذي كثيرا ما كان يتراءى له في كوابيسه ..وهو صبي أخرس يتراءى له في الجزيرة، أو ذاته المسحوقة تنوء بأثقال حزن غامض ..ويتأكد هذا التماهي بينه والصبي الأخرس حين يستعيد السارد وقائع طفولته البعيدة.

في حين تعلن المرأة (الساردة الثانية بضمير المتكلم) على الجزيرة الثانية أو الضفة الأخرى هروبها أيضا من المواجهة وهروبها من ذاتها .هي أيضا تعيش تجربة العزلة بتوجيه من الدكتور عقاب بعد أن عادت الكوابيس تطرق منامها ويقظتها. لكنها في الجزيرة لن تشفى من ذاكرتها بل ستستعيد شريط حياتها تارة عبر كتابة المذكرات وأحيانا عبر رسائل ترميها في البحر، وأخرى عبر الحكي الشفوي حين تروي حكايتها لفتاة الجزيرة «بوح» (ذاتها المتخفية)، تروي ماضيها لوجهها الآخر أو ذاتها التي تراها بعين الوهم، فإذا الكتابة والتذكر محاولة لإعادة بناء الماضي وترتيب أحداثه، وملء فراغاته «علّها تسترجع الذات التي أضاعتها» (ص245.)

وعند استعادة كل من الشخصيتين شريط ماضيهما يتبين القارئ العلاقة بين محمد وعائدة(أو فاطمة) ويتابع قصة كل منهما بعد إعادة تركيب الأحداث المتقطعة والتي وردت في الرواية مفككة دون تعاقب كرونولوجي، ليخلص إلى تماثل التجربتين والتقائهما في كثير من الزوايا . لكن أي علاقة بين الحكاية والأسطورة ؟؟

تجليات الأسطورة في التشكيل الروائي :

الأسطورة في مفهومها الحديث» قصص تروى عن الآلهة أو عن كائنات بشرية متفوقة أو حوادث خارقة وخارجة عن المألوف في أزمنة غابرة، وقد تحكي تاريخا مقدّسا». ويراها بول ريكور : «حكاية تقليدية تروي وقائع حدثت في بداية الزمان وتهدف إلى تأسيس أعمال البشر الطقوسيّة حاضرا، وبصفة عامة إلى تأسيس جميع أشكال الفعل والفكر التي يحدد بواسطتها الإنسان موقعه من العالم « [3].

يمكن القول إن الأسطورة خطاب سردي ونظام رمزي، تتسم بقيامها على التوسّع والمجاز واحتمالها تأويلات مختلفة، وقد أصبح استثمارها في الرواية بعد المسرح والشعر سبيلا لإخصاب الرواية

وتجديد أشكالها وإبداع جماليات مغايرة بانفتاحها على رموز لانهائية إضافة إلى تمكينها من الانعتاق من قيود الواقع والتحايل على قيود الرقابة.

لذا سيكون الكشف عن الوحدات الأسطورية في النص الإبداعي وتحديد تجلياتها في المكان والزمان وفي بناء الشخصيات وفي بنية الأحداث ضروريا قصد الوقوف على وظائف هذه العناصر الأسطورية وكيفية تطويعها وتفعيلها لتكون معينا ثريا بالإيحاءات والدلالات.

أسطرة المكان / استعادة الفردوس المفقود :

يتنزل المكان في رواية «يحدث أن نختار» بين حيزين متقابلين : المكان الواقعي (المدينة والقرية) وهو الذي تحيل عليه ذاكرة السارد والأحداث المستعادة، والمكان الأسطوري (الجزيرة، الجبل) وهو الإطار المهيمن في جل الفصول حيث تتحرك شخصيتا محمد وعائدة. ويكتسب المكان في الجزيرتين بعدا أسطوريا يستمده من استدعاء «الأسطورة الفردوسية» حيث يحيا الإنسان في أحضان طبيعة سخية تعطف على أبنائها، يعيش فيها «حالة البراءة الأولى والغبطة الروحية التي كانت للإنسان قبل السقوط «[4].

فالشخصيتان الرئيسيتان (محمد وعائدة) يعيشان في جزيرتين متقاربتين تتوفر فيهما كل مقومات الحياة وعناصر الجمال ..ولا تخفي الكاتبة هذا النزوع الأسطوري الرمزي حين تقول على لسان السارد « أأنا آدم الجديد على أرض أبعثها و تبعثني ؟ لابد أن شعور آدم يومها كان مختلفا في حضور حواء .. وحتى الرواية التي تقول إنهما نزلا في مكانين مختلفين وقضّيا فترة في البحث عن بعضهما البعض لا يمكن أن تقارن بحالي.» (ص 8) وهي إشارة أقرب إلى الاستباق في الخطاب السردي حيث ستشكل الرسائل المتبادلة بين محمد وعائدة عبر البحر امتدادا لهذا الرمز واستدعاء لقصة آدم وحواء.

تتجلى الأسطرة في عدد من مكوّنات المكان وتفاصيله ومنها الشجرة، شجرة الكون وأصل الحياة، وهي رمز للحقيقة المطلقة في الأساطير القديمة، حيث تحتد رغبة الشخصية في معانقة الشجر.. ويبدو البيت في الجزيرة صورة للحصن حينا والمصحة أخرى وامتدادا للجنة الفردوسية في الأساطير إذ يوفر للشخصيات الشعور بالدفء والجدة والطمأنينة. أما الجبل فيعدّ في الأساطير القديمة واسطة بين عالمين العلوي والسفلي وقد ارتبطت به شخصية يحيى «واقفا على قمة الصخرة فاتحا ذراعيه». وتغدو الصخرة العظيمة التي تتوسط البلدة ويجلس عليها يحيى أياما متعاقبة منبع الأساطير عند أهل البلدة إذ يراها البعض منارة تنقذ القوارب التائهة ويؤكد الآخرون أنها حارس للبلدة «إنها كانت هنا منذ الأزل».

يمكن القول إن المكان في الرواية قد تراوح بين سمتين متقابلتين :الدنيوي (عالم القرية والمدينة) والمقدس (الجزيرة) حيث يتخفف الإنسان في المكان المقدس من أوحال الواقع وآلامه حسب ميرسيا إيلياد. وبذلك تغدو الجزيرة (الفردوس) في رواية سعدية بن سالم الفضاء الذي سيتيح للشخصيتين « الشفاء من الآفات وإعادة ابتداء الوجود وتكرار الولادة والانبعاث « وهي الأسطورة الأساسية التي استدعتها الروائية.

الزمن الأسطوري / العود الأبدي :

لعل أهم ميسم للزمن في رواية «يحدث أن نختار» هو التفتت والتشظي وتداخل الحدود والمستويات بانفتاحه على الماضي والحاضر والمستقبل إضافة إلى دائريته. فالسرد في الرواية لا يحدد زمنا مرجعيا تاريخيا للأحداث في الجزيرة بل ينزع إلى الإطلاق والتعميم ما عدا بعض إشارات موجزة في ما تسترجعه عائدة في مذكراتها تحيل على تاريخ مرجعي (تونس السبعينات، الحبيب بورقيبة والحبيب عاشور...) ولا تتحكم في مسار الزمن السردي سوى حالة الشخصية الشعورية لذا نرى الشخصيات تنتقل عبر الذاكرة ذهابا وإيابا بين الطفولة الأولى والشباب والحاضر .. يتكثف الاسترجاع واستعادة لحظات السعادة الهاربة من طفولة بعيدة. وقد تستمد الشخصية لحظات الصفاء من مكونات الحاضر فيعود الفرح الطفولي « تسللت إليه رائحة البحر فبعثت فيه شيئا من مرح طفولي غامر نسيه من سنين». وهو نفس الارتداد الذي عاشته عائدة / فاطمة إذ كانت رحلتها إلى الجزيرة التجربة التي ستجعلها تولد من جديد .. الزمن الأسطوري هو الزمن الدوري لذا تتواتر فكرة العودة (واسم عائدة رمز لها) هي استعادة للحياة وامتلاك جديد للكون يحيل على أسطورة الموت والانبعاث. إن الزمن في رواية «يحدث أن مختار» زمن أسطوري لا يعترف بالحواجز .. هو زمن البدايات أو العودة إلى الوراء من أجل بداية جديدة .. يقول يحيى مخاطبا عائدة : «استعادة الحياة لا تكون إلا بالمضي من جديد في ذات الشوارع التي جرحنا فيها لنصنع لنا ذكريات أخرى تمكننا من المضي فيها من جديد دون ألم.» (ص277)

كما نلمس البعد الأسطوري في الرواية من خلال تطويع الخطاب الروائي ليكون حواريا بالمعنى الشامل للكلمة، حاضنا للأسطورة والرسالة والمذكرات منفتحا على أحلام اليقظة والكوابيس والاستيهامات، وقد أسهم هذا التداخل الأجناسي والخطابي في إضفاء سمة القداسة على الزمن ذلك أن «الزمن الأسطوري زمن مطلق قابل للاستعادة والتكرار والعودة إلى البداية عبر الطقوس. « بل هو زمن مقدس لا يعترف بالحواجز[5].

أسطرة الشخصيات:

تلاقت عديد الأساطير في التعبير عن فكرتي الموت والانبعاث منها أسطورة أوليس عند الإغريق وتموز وعشتار عند الآشوريين وإيزيس وأوزيريس في مصر الفرعونية وعشتروت وأدونيس عند الفينيقيين. وتلتقي هذه الأساطير في سردية تجعل الذكور يموتون وينزلون إلى العالم السفلي ويتسبب موتهم في شل مظاهر الخصب والحياة قبل أن يبعثوا من جديد إلى الحياة ليتواصل الخصب ويقهر الجدب والعدم.

وتعتبر أسطورة الموت والانبعاث الرافد الأساسي لرواية «يحدث أن نختار» إذ تتجسد فكرة الموت والبعث عبر شخصيتي عائدة ومحمد. فقد طردت عائدة (فاطمة / أو معيوفة) من جنة الطفولة ودفنتها العائلة لذنب اعتبرته قاتلا وهو القبض عليها بعد اتهامها بالمشاركة في توزيع مناشير تندد بالقمع السياسي تقول عائدة «عائلتي دفنتني» وتؤكد لها صديقتها وردة الحدث «لقد أعلنوا موتك هناك.. وأقاموا لك جنازة .لا

أدري كيف حصلوا على إذن بالدفن دون معاينة الجثة ودون شهادة طبية ..أنت الآن ميتة هناك « (ص102) .

أما الشخصية الثانية، محمد الجبالي، فيتحقق موته (مجازا) بعد هربه إلى أوروبا، أو بعد الخطأ الذي اقترفه في حق البلد «كررت ما فعل الأوّلون بل أفسدت في الأرض مثلهم ما استطعت ..أقصد أني أخطأت ..» (ص67)، وأدّى هربه من المواجهة ومن تحمل المسؤولية إلى انهيار نفسي وتشظي الذات في ضرب من الموت الرمزي. «رجع متأملا هذا الوجه المجهد الذي سرعان ما أخذ يتشظى إلى وجهين فثلاثة فأربعة ثم يتقلص إلى ثلاثة فاثنين يتجاوران فيتشابهان ثم يتنافران ..» (ص58) . وجوهه المتعددة بقيت تطارده حتى وهو في الجزيرة وقد جاء هربا منها .. لذا ستفضي الخطيئة التي اقترفتها كل من الشخصيتين إلى طردهما من الجنة (جنة العائلة أو البلد) والسقوط (في عالم سفلي هو أقرب إلى الموت مشحون بالألم والمعاناة). وتنهض بعض مكونات الجزيرة بالتذكير بالموت قبل أن يتحقق الانبعاث «محاصر أنا بعيون لا أراها تترصد خطواتي ..تقودني إلى ذلك النعش الأبيض الذي ينتظرني هناك بين الأشجار والذي أهرول إليه دون إرادة مني ..وقفت أمامه ألهث.. أقدر هو؟ أم تراه قبرا؟ « (ص8)

ورغم محاولات الدكتور عقاب بث الروح فيهما من جديد بدعوتهما إلى تجاوز الماضي وبناء حياة جديدة فإن البعث الحقيقي لن يتحقق للشخصيتين إلا بعد الإقامة في الجزيرة (أي بالعودة إلى الفردوس المفقود). إذ يقرّر محمد في نهاية الرواية العودة إلى الأرض التي يمتلكها « لبناء دار إقامة جبلية « وهو مؤشر على عودة الحياة والنماء والخصب (رمزية البناء)، كما سيكون قرار عائدة العودة إلى قريتها الأصلية لمواجهة الماضي من جديد ثم دفنه برفضها الاعتراف بالأب الذي وأدها، وتغدو بذلك مشاركة عائدة في القافلة الطبية ضربا من مواجهة الموت وقهرا للجدب والعقم واستعادة الأمل في الحياة. غير أن البعد الأسطوري الأبرز والأوضح في الرواية يتجسد في شخصية أخرى.

فشخصية يحيى تبدو من بداية الرواية محيلة على السرديات الأسطورية، في صورة المخلّص الأسطوري ذاك الذي « يضطلع بمهمة واحدة وهي ملء الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا، وإقامة حكم الله ودولته في الأرض، ومحق الظلم والاستغلال والاستبداد» [6].

تبنى صورة يحيى الأسطورية تدريجيا في ثنايا السرد من خلال خطابي عائدة ومحمد. فيظهر في بداية الرواية مثل «نوتي عجوز .. بدا في وقفته الشامخة وعينيه إلى الأفق أشبه بقائد أسطوري يأتي من عمق البحر ويمضي ليعانق الشمس في لقاء لا ينقطع «. وهو في عيني عائدة : «منذ عرفته وهو على هذا الشكل وفي ذاك السنّ، يحيى لا يكبر ولا يتغير. هيأته التي لا يفعل فيها الزمان « (ص90). أما أعماله فتختزل مهمة المخلّص الأسطوري أي ملء الأرض عدلا ومقاومة الظلم والاستبداد. فهو الحارس الأمين للشخصيات في الجزيرة وخارجها، يشعرها بالأمان ويوفر لها كل حاجاتها . هو «هدية الله « وهو السند للعائلات المحتاجة وللأرامل والطلبة الذين يحتاجون إعانة. وهو

في نظر عائدة المرآة التي ترى فيها ذاتها والبلسم لأحزانها ومخاوفها في تلك الجزيرة المعزولة عن العالم. ورغم ذلك تحيط بشخصية يحيى هالة من الغموض والسحر في جل الفصول ولا ينقشع الغموض إلا في الفصل الموسوم ب»يحيى والتوأم « حين يروي قصته لعائدة فتكتسب الشخصية ملمحا واقعيا ..غير أنها مع ذلك لا تتعارض مع يحيى الأسطورة بل تسعى إلى تفسير رمزيتها.

ولئن تراوحت شخصية يحيى في سائر فصول الرواية بين الواقعية والنزعة الأسطورية فإنها في «ملحق يحيى» تتمحض للرمز الأسطوري . ذلك أن الخطاب الروائي في هذا الملحق يغدو نسيجا من الأساطير والموروث الشعبي ومن الخرافات في تناص مع القصص الديني.. تتقاطع فيه حكاية شهرزاد مع قصة أهل الكهف و أسطورة الموت والانبعاث، هي لوحة عجيبة من الخوارق والحكايات تروي حكاية البلدة وأهلها مع «الصخرة» الرمز، وتجعل يحيى الرجل الخارق والقائد الملهم والإله المخلّص بعد أن كان في بقية الفصول الأب المخلّص فقط . ذلك أنه «كلما قهر الناس زادت ضراعتهم إلى بعث شخص يخلصهم مما هم فيه، ولذلك يرفضون فكرة موت المخلص، بل يؤكدون أنه غائب وسيعود يوما» [7]. لذلك نرى أهل البلدة يؤمنون بعودته «مازالت النساء منذ عشرات السنين ينتظرن عودة يحيى من البحر مع الفجر ..» (ص311) ويراه آخرون «واقفا فاتحا ذراعية أعلى الصخرة الملساء» ..يحيى هو سيزيف الجديد، القادر على تسلق الصخرة / الجبل، به تسترد البلدة ألوانها وتبعث من جديد ..

الرموز الأسطورية :

تتشكل الرموز الأسطورية في بنية الشخصيات و أسمائها وقد تحيل عليها الأحداث والأشياء. لكن رموزا أخرى تظافرت في بناء الإيحاءات و تشكيل الدلالات في الرواية. فعلى مستوى الأسماء يتشكل الرمز انطلاقا من الدال مباشرة أحيانا (دلالة اسمي يحيى وعائدة على فكرة العود والحياة المتجددة) ولكنه قد يتولد أيضا من أبعاد الاسم الأسطورية ومما ترسب في ذاكرة الشعوب .. ومن ذلك اسم الدكتور «عُقاب» إذ يعتبر طائر العُقاب «الرمز الأعلى لتطلعات الروح بالانتصار على الطبيعة الجسدية وارتقائها من عالم المادة للعودة إلى منشئها الأول ... رمزاً و شعاراً عالمياً يعبر عن آلهة السماء و ممثلاً للسلطة الروحية كما كان مثلاً للشجاعة وللحرية. كما أن نظره الحاد وقدرته الحدسية على تحليل التحركات الأرضية جعلته رمزاً مهماً للدلالة على البصيرة ورؤية الحقائق المخفية والمبادئ الروحية»[8].

تتنوع الرموز في الرواية، فنراها أحيانا متجسدة في مكونات المكان، في صورة الأرجوحة تعتليها الشخصية توقا إلى الارتفاع والامتلاء، في الرغبة في معانقة الشجر باعتبار الشجرة رمزا للحياة في جنة الفردوس ورمزا للحقيقة المطلقة وأصل الحياة، في المطر والرقص تحت زخاته إحالة على طقوس الاغتسال الديني والتعميد، ذلك أن الماء في الأساطير رمز الطهارة والولادة الجديدة والخصوبة. والرقص مرتبط كذلك بالعمل التعبدي عند المصريين وبالشعائر الجنائزية وهو رمز للرغبة في البعث.

تطويع الأسطوري / الوظائف والدلالات :

لم تعمد الكاتبة إلى استدعاء العناصر الأسطورية بخلفياتها الفلسفية والدينية والاجتماعية إلا لتطوعها وفق رؤيتها الإبداعية وترسم بها التجربة الإنسانية في أفق مغاير قد يكون الأقرب إلى تصور المبدع. تعيد سعدية بن سالم بناء الأسطورة (الموت والانبعاث آدم وحواء- المخلّص الأسطوري...) وتنهل من الرموز المشتركة لتخترع بها رموزا جديدة محملة بقضايا الواقع الاجتماعية والسياسية وقضايا الإنسان النفسية والوجودية.

- في المجال الاجتماعي السياسي:

تعيش الشخصيات في الرواية تفككا في علاقاتها الأسرية (عائدة مع أبيها- محمد مع زوجاته يوسف مع أبيه..) وصراعا اجتماعيا يتجسد شروخا بين طبقات المجتمع، بين الشعب والدولة، بين السلطة ومعارضيها في فترة محددة من تاريخ تونس .هو الصراع بين النخبة التي أنشأتها دولة الاستقلال في تونس وبين سلطة متمسكة بالحكم .غير أن توظيف الأساطير في الرواية يتجاوز الإيحاء بهذا الصراع التاريخي، ليؤكد أن القهر والظلم والاستغلال والاستبداد في أي زمان لا يمكن هزمه إلا بإيمان الجماعة بقدرتها على التغيير وسعيها إلى الفعل والمقاومة ..

و تعمل الأسطورة حسب ميلياد على «إيجاد نماذج مثالية لمجتمع بأكمله « وتستفز الضمير الجمعي فتكون بذلك الأداة التي تحرك إرادة الفعل والرفض. لعل أهم مثال لهذه النماذج المثالية في رواية «يحدث أن نختار» شخصية يحيى بما اختزنته من طاقة إيحائية ودلالات اجتماعية. لقد تشكلت صورته الواقعية من خلال علاقاته ببقية الشخصيات فكان لعائدة الأب الذي يشد أزرها حين تتخلى عنها العائلة، ويمنحها اسمه ويعاضدها في مواجهة أزمتها ماديا ومعنويا. غير أنه لم يكن «الأب المخلّص» لعائدة فقط بل كان الصخرة التي تصد الظلم عن الآخرين وتعجز الحاكم فلا يستطيع اعتقاله والتخلص منه. لقد جعلته الكاتبة رمزا للمقاومة السياسية ونموذجا لإرادة الفعل والتحدي. وتحوّل تدريجيا في الرواية من الشخصية الواقعية إلى النموذج المثالي في الأساطير، صورة للزعيم الفذّ و»الإله المخلّص»، وتحوّل في الموروث الشعبي (في الملحق)إلى ولي صالح ذي كرامات لا تحصى. هل أرادت الكاتبة عبر استدعاء الأسطورة أن تعيد النظر في مفهوم الزعامة أو صورة الزعيم التي كرسها الواقع الاجتماعي في السبعينات وحتى في فترات لاحقة، ذاك الذي يحلم بسلطة مدى الحياة، لتقدّم البديل في صورة القائد المثال الذي يكتفي بقيادة الشعب نحو اكتساب حريته واختيار مصيره بنفسه متجاوزا نرجسية القائد وأنانيته ؟

يمكن فهم الملحق في نهاية الرواية (يحيى يعود) على أنه رمز لعودة الأمل في قدرة الفعل الجماعي على المقاومة والصمود لمواجهة كل استبداد وظلم. لقد استثمرت الكاتبة الأساطير القديمة لكنها انزاحت عنها وعمدت إلى خلق رموزها الجديدة ومنها تشكلت أسطورة يحيى، وأسطورة الصخرة العملاقة «تذكر العجائز أنه كلما أصاب البلدة بليّة أو مرّت بها ضائقة ..سُمع للصخرة وشوشة مؤنسة تبدد وحشة الليل وتعيد

الطمأنينة إلى النفوس الجزعة وتفتح في الغد أملا، يذكرن أنها تشارك البلدة أفراحها .. وعندما يغشاهم النعاس ولا يبقى بينهم غير نفر أو اثنين تتبرج صخرتنا الملساء في هيئة امرأة رائعة الحسن ترفل في ثوب من حرير أبيض وتنثر على البلدة حبات الياسمين ..» (ص 305).

في المجال النفسي :

تمثل أسطورة تكوين الكون والعود الأبدي لدى عدد من الشعوب وسيلة للعلاج من الأسقام، ويتحقق الشفاء من الآفات بإعادة ابتداء الوجود أو تكرار الولادة، بأن يجعل المرء نفسه بالطقوس يواكب زمن البداية [9]. ويرى فراس السواح أن الإنسان القديم قد اعتبر «المرض علامة من علامات اختلال الطبيعة فلا يمكن شفاؤه إلا عن طريق انتزاع المريض من سياق الزمن الحالي والعودة به إلى الخلف في اتجاه معاكس، نحو كمال البدايات»[10]. انطلاقا من هذا التصور يمكن تأويل ما عاشته شخصيتا عائدة ومحمد في الجزيرتين إذ كانت تجربة كل منهما فرصة لتذكر الحياة السابقة ومواكبة أحداثها واستعادة رجاتها بحثا عن الشفاء من المرض.

ويقرّ التحليل النفسي الحديث هذا التصور للعلاج وتفسير أسباب المرض إذ يدعى المريض إلى استعادة الصدمة النفسية الانفعالية التي قد يكون تعرض لها الإنسان في زمن سابق (الطفولة غالبا) فيسهم تذكرها في استعادة توازنه النفسي. ويتحقق شفاء المريض بتذكر الفعل الأولي والعود إلى زمن البدايات. وهو ما عاشته شخصية محمد الجبالي، فلم تشف من أوهامها وتعدّد وجوهها إلا حين عاشت طقوس البداية في الجزيرة وتطهرت بذلك من أخطائها. أما عائدة فقد استعادت ذكريات بعيدة تلك التي أحدثت رجة في كيانها ولم تكتمل ولادتها الجديدة أو شفاؤها إلا عبر طقس العبور وهو «الانتقام المقدس» أي إنكار أبيها وتجاهل وجوده في نهاية الرواية في ضرب من القتل المجازي وإحالة على الانتقام المقدس في أسطورة أورست (انتقامه من أمه الخائنة) وفي أسطورة بروميثيوس. إذ «لا يتاح للمرء تبديل نمطية معينة في وجوده إلا عقب قطيعة مع مرحلة سابقة... ولا يتحقق التحول الأنطولوجي إلا بطقس من طقوس العبور» [11].

المجال الفلسفي الوجودي :

تقوم الفلسفة الوجودية رغم تعدد اتجاهاتها على عدد من المبادئ التي تعدّ مركزية أهمها أسبقية الوجود على الماهية (خاصة عند سارتر) إذ لا يكون الإنسان إلا نتيجة ما يختاره بنفسه ولنفسه. وتعدّ الحرية الذاتية مبدأ ضروريا إذ لا تتشكل الذات إلا في إطار الممارسة الحرة للاختيار .كما تؤمن الوجودية بالمسؤولية الفردية والجماعية، فالاختيار لا يكون أثره على الذات الفردية فقط بل ينعكس على الآخرين.

بعض هذه المرتكزات الوجودية تحيل عليها رواية سعدية بن سالم وربما يعدّ العنوان الذي وسمت به الكاتبة روايتها المفتاح الأول لهذا التأويل.»يحدث أن نختار» عنوان يطرح قضية حرية الاختيار عند الإنسان لكنه يحدّها بالفعل «يحدث» فيبدو بذلك فعل الاختيار نادرا أو استثنائيا... و يتجلى في الرواية عبر ثنائية فلسفية

قديمة وهي الاختيار والقدر. تتشكل في الرواية تقابلا بين تصورين أو موقفين : موقف الاستسلام للقدر والتخلي عن الحرية والخوف من أخذ القرارات مع الرضا بما يقرره الآخرون، وبذلك لا تتحمل الشخصية مسؤولية أعمالها (عائدة ومحمد في الجزء الأوفر من الرواية وقبل الفصول الأخيرة)، وموقف ثان يمارس فيه الإنسان حريته ويرفض الانصياع لما يختاره الآخرون (يوسف) أو يتمرد على الظلم وما سطره القدر والآخر، يختار الحرية ويتحمل المسؤولية كاملة (يحيى). ولا تخفي الكاتبة هذه الخلفية الوجودية في خطاب الشخصيات وأفعالها لذا نرى يحيى مثلا يصرح في خطاب مباشر «ومن لا يفهم أننا شعب تسيّره حلقات الدروشة وتوجه خياراته لا يمكن أن يقود الرأي العام» (ص265) لذا كان يحيى أهم رمز للحرية والفعل المسؤول وأهم عون للشباب التائق إلى الحرية .

كيف تلتقي الوجودية مع الأسطوري في الرواية أو كيف وظفت الكاتبة الرموز الأسطورية في التعبير عن هذا الفكر وتجاوز التناقض بين الرؤيتين ؟ إذ تبدو فكرة التعويل على المخلّص الأسطوري مثلا في تقابل حاد مع مبدأ الحرية الذاتية والمسؤولية الفردية والاختيار. يمكن القول إن الكاتبة قد عمدت إلى تطويع بعض الرموز الأسطورية للتعبير عن رؤيتها الخاصة للحياة والكون . فشخصية يحيى قبل أن تتمحّض شخصية أسطورية في الملحق كانت في جل الفصول نموذج الإنسان الفاعل الحرّ يواجه قدره بشجاعة وثبات ولا يستسلم للعوائق. بل هو نموذج القائد والمحرك لإرادة الفعل والرفض لكل من حوله. وبذلك يغدو رمز الإنسان الذي أدرك منزلته ودوره في الكون وتحمل مسؤولية خياراته ومارس حريته في تحديد مصيره. لقد جعلت الرواية من يحيى «البطل الأسطوري» المتعالي على الزمان والمكان وعلى الموت والفناء، ومكنته من قدرات خارقة في صراعه مع الأزمات وشكلت منه صورة القائد المثال وأحاطته بالغموض لتضفي عليه سمة القداسة، حتى يكون النموذج لإرادة الفعل وحرية الاختيار.

وقد وظفت الرواية مفهوم «التحوّل» في الأساطير وطوعته لتجسيد هذا الفكر الوجودي. إذ « لا يتاح للمرء تبديل نمطية معينة في وجوده إلا عقب قطيعة مع مرحلة سابقة»، بذلك «التحول» الذي يتم عبر طقس من طقوس العبور. والتحول في الأساطير هو «تلك القوة الإيجابية لطاقة التغيير التي يملكها المسخ. فالأساطير والحكايا الشعبية تمدّ أحداثها بل وموجوداتها بقوى خارقة قادرة على تحقيق المستحيل وقلب نواميس الكون، وتجسيد الحلم حقيقة على أرض الواقع «[12].

لقد عاش محمد الجبالي نوعا من « المسخ الأسطوري» إذ تعددت وجوهه وانشطرت ذاته نتيجة تنصله من المسؤولية وهروبه من المواجهة ثم شهدت شخصيته «التحوّل» في الجزيرة بأن بدأت وجوهه المتعددة بالتوحّد فكان قراره بعدها أن يشكل ذاته ومصيره بنفسه انطلاقا من اختياره الحر . أما مع عائدة فقد كان «الانتقام المقدس» السبيل الممهّد «للتحول» إذ يعتبر الانتقام المقدس طقس عبور وشكلا من أشكال تمرد الإنسان على ماضيه. وكان قرار عائدة إنكار أبيها نابعا من إرادة حرة مارستها دون ضغط. لقد جعلت

الكاتبة شخصياتها - في النهاية- قادرة على صنع قدرها وتغيير واقعها تأكيدا لفكرة الحرية والمسؤولية الفردية في الفلسفة الوجودية، وهو ما يفسر العنوان «يحدث أن نختار» إذ لا يتحقق الاختيار إلا بممارسة واعية للحرية وبقدرة على تحمل تبعاتها الفردية والاجتماعية.

الخاتمة:

لقد استطاعت سعدية بن سالم عبر استلهام الأساطير في روايتها وانزياحها عن الأسطورة الأصلية خلق جماليات جديدة بإعادة إنتاج الرموز وبثها في الرواية وتحميلها بقيم جمالية وبدلالات اجتماعية وفكرية وإنسانية. كما عمدت إلى تفعيل آلية التناص والحوارية بين النصوص و ألقت بالقارئ في متاهات اللاوعي والأحلام الفوضوية والاستيهامات والرؤى وخاتلته بصناعة عوالم تخييلية تتشرب الأسطورة أو بخلق عوالم تترنح بين الواقعي والأسطوري مستلهمة الرصيد الشعبي الخرافي مستثمرة وظائف الأسطورة الأهم وهي تجسيد علاقة الإنسان بالكون .لكن هل استطاعت الكاتبة بتحيينها التراث الأسطوري إنتاج مقولات جديدة فعلا في نقدها الواقع الاجتماعي والسياسي ؟

يبدو أن تفعيل الأسطورة وإن كان كاشفا عن بعض كوامن اللاوعي الجماعي وأداة استفزاز للضمير الجمعي إلا أنه بقي رهين فكر يمجد صورة القائد والزعيم (البطل الأسطوري)، ويطمئن إلى المقدس يستمد منه طاقة الفعل والقدرة على التغيير وتحديد الموقع في العالم . ولعل هذا يفسر بما ذهب إليه ميرسيا إيلياد حين يرى أنه «من غير المحتمل أن يقوى مجتمع على التحرر من الأسطورة تحررا تاما، لأن علامات أساسية للسلوك الأسطوري، مثل اعتماد نموذج ومثال وتكرارهما، تلازم في العمق كل شرط إنساني»[13].

الهوامش والإحالات

1 - محمد برادة :أسئلة الرواية.. أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء ط1، 1996، ص24

2 - سعدية بن سالم : يحدث أن نختار، ديار للنشر والتوزيع،ط1، سنة 2020

3 - محمد عجينة : موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي بيروت ودار محمد علي الحامي للنشر.ط منقحة سنة 2005، ص 74

4 - ميرسيا إيلياد: الأساطير والأحلام والأسرار، ترجمة حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة سوريا، ط 2004، ص 45

5 - سناء شعلان :الأسطورة في أدب نجيب محفوظ، ب.د.ف. ص 111

6 -سناء شعلان : م.ن. ص296

7 - سناء شعلان : ص 297

8 - أمجد سيجري :موقع الحوار المتمدن العدد 6012 تاريخ 3 / 10/ 2018

9 - ميرسيا إيلياد: م.ن. ص 68

10 - فراس السواح : الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1997، ص45

11 - ميرسيا إيلياد :م.ن . ص 184

12 - سناء شعلان : م.ن. ص 173

13 - ميرسيا إيلياد :م.ن.ص 34

توماس هوبز : فيلسوف الدّولة القوية



حسونة المصباحي/ كاتب، تونس

أثبت سقوط الأنظمة العربيّة الموصوفة ب «الديكتاتورية»، و«الاستبدادية» مثلما كان حال نظام صدام حسين في العراق، ونظام عبد الله صالح في اليمن، ونظام معمر القذافي في ليبيا، ونظام بن علي في تونس، أن ذلك السقوط لا يعني المرور مباشرة، وبسرعة إلى نظام ديمقراطي يضمن الحريات العامة والخاصة، ويرسّخُ مبادئ العدالة والمساواة في الحقوق والواجبات مثلما كان يتوهّم المعارضون لتلك الأنظمة، والمساندون لهم من الدول الغربية، وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية التي لم تتردّد في التدخل العسكري لفرض مُخططها مثلما فعلت في العراق. وما نحن نُعاينه هو أن سقوط الأنظمة المذكورة أدّى في جميع البلدان التي كانت تحت سيطرتها إلى الفوضى المدمّرة، والاقتتال الأهلي، واستفحال الجريمة والفساد، وتصاعد العنف والإرهاب الأصولي، وظهور تيارات متطرفة ومتشددة لا برنامج لها سوى إرعاب الناس، وتحدّي القوانين، وإضعاف مؤسسات الدولة الصغيرة منها والكبيرة. وكل هذا طرح ولا يزال يطرح الكثير من الأسئلة، لعل من أهمّها تلك المتصلة بمفهوم الدولة، ودورها في الحد من العنف والفوضى والاقتتال بهدف إرساء نظام ديمقراطي يضمن الاستقرار والعدالة والحرية.

وقد يكون الفيلسوف البريطاني توماس هوبز (1588-1679) مرجعا مهمّا في هذا المجال. إذ أنه يُعتبر مؤسسا للفكر السياسي الحديث، ومُنظرا للدولة القوية المنفصلة عن الدين. لكن قبل استعراض أطروحاته وأفكاره التي تأثر بها كل من روسو، وكانط، والأمريكي جون راولس، في حين انتقدها آخرون من أمثال هانا آراندت، وميشال فوكو باعتبارها تُشرّعُ لقيام أنظمة ديكتاتورية وشمولية، يجدر بنا أن نعود إلى أهم محطات حياة هذا الفيلسوف الكبير.

في سيرته، يشير توماس هوبز المولود في الثالث من شهر أبريل-نيسان 1588 إلى أن ولادته تقدمت بشهرين بسبب الجزع الذي استبدّ بوالدته عند سماعها خبر اقتراب الأساطيل الاسبانية من السواحل البريطانية بهدف غزو البلاد انتقاما لماري ستيورات التي أعدمتها الملكة اليزابيت الأولى قبل نحو عام من ذلك. إلاّ أن الأساطيل الاسبانية مُنيت بهزيمة نكراء لتعود إلى بلادها مُحمّلة بجثث جنودها وضباطها الكبار، وليتحطم بذلك مخطط الملك فيليب الثاني الذي كان يطمح إلى وضع ماري ستيورات على عرش المملكة البريطانية-الايرلندية. غير أن تلك الحرب ستكون بداية لمرحلة طويلة تخللتها أحداث هامة سوف تؤدي فيما بعد إلى ترسيخ الديمقراطية البريطانية.

وكان والد توماس هوبز قسّا في «شاريتون»، وفي «فاستبورت». ومبكرا، وتحديدا في سنّ الرابعة، أبدى الطفل توماس نبوغا، مُظهرا قدرة فائقة على تعلم اللغتين اليونانية واللاتينية. وفي سن السادسة تمكن من ترجمة أحد آثار أوريبيد اليوناني، وعلى مُتابعة دروس في فن الخطابة والفصاحة.

وكان توماس هوبز في الخامسة عشرة من عمره لما توفيت الملكة اليزابيت الأولى تاركة بلادها في أسوأ الأوضاع والأحوال. فقد كانت الخزينة المالية شبه فارغة. وكانت البيروقراطية غارقة في الفساد. أما المؤسسات العامة فقد كانت مشلولة ومُعطّلة. وكان خليفتها على عرش المملكة البريطانية-الايرلندية ابن غريمتها ماري ستيوارت، جيمس الأول والسادس الذي كان حتى ذلك الوقت ملك أسكتلندا، وكان آنذاك في السادسة والثلاثين من عمره. ومنذ البداية، أظهر أنه سيحكم من دون الاستناد إلى البرلمان. ووفاء لوالدته المقتولة سوف يسعى إلى فرض المذهب الأنكليكاني على الشعب البريطاني.

وبعد مرور سنة واحدة على اعتلاء جاك الخامس العرش، وبسبب خلاف بينه وبين أحد الكهنة، أجبر والد توماس هوبز على ترك المدينة، مُكلفا أخاه بالعناية بابنه، وبأخيه الأكبر فرانسيس. وفي «أكسفورد»، ثم في «ماغجلان هال»(الآن هارتفورد كولديج)، واصل توماس هوبز دراسته بتفوق، مُحافظا على نفس النسق الصارم في الدراسة وفي القراءة، ومُعمّقا معارفه في جميع المجالات، بما في ذلك الفيزياء والرياضيات، وغيرها.

وفي سنة1605 ، وبسبب مؤامرة دبّرها الكاثوليك بدعم من الملك الاسباني، وكانت تهدف إلى تفجير القصر الملكي للقضاء على من فيه في يوم افتتاح الجلسة البرلمانية الموافق للخامس من شهر نوفمبر-تشرين الثاني من العام المذكور ، غرقت بريطانيا في العنف والدم، وتعرض المسيحيون الموالون لروما إلى عملية قمع رهيبة. وقد تابع توماس هوبز أحداث تلك المؤامرة التي اكتشفت قبل تنفيذها وهو طالب في «أكسفورد» مُركزا جهوده على دراسة فلسفة أرسطو، والفلسفة المدرسية المتفرعة عنها، التي كانت سائدة في العصور الوسطى بعد اكتشاف شروحات ابن رشد. وحال تخرجه من أكسفورد، اختاره كونت «دوفنشير»، السير ويليام كافانديش دو هارفيك، مُربيا لابنه الأكبر ويليام . وهي مهنة كانت تُسْند للمتخرجين اللامعين من الجامعات المرموقة. وبرفقة ويليام الذي سيصبح صديقه الوفي، والذي كان يصغره بعامين، طاف توماس هوبز في فرنسا، وفي إيطاليا. وفي تلك

الفترة شهد هذان البلدان أحداثا هامة. ففي فرنسا قام فرانسوا رافيّاك الذي كان يعاني من اضطرابات نفسية حادة ناتجة عن تشدّده الديني، باغتيال الملك هنري الرابع. وقد هزّت تلك الفجيعة كل شعوب أوروبا. ومن المؤكد أن توماس هوبز الذي كان في باريس آنذاك قد تأثر هو أيضا بتلك الجريمة الفظيعة. ولعلها ستكون من بين الأحداث التي سوف تحفّزه فيما بعد لدراسة أسباب العنف السياسي، وجذور الجريمة السياسية. وفي إيطاليا كان كتاب «البحار الحرة» للقاضي هوغو غروتيوس يحظى باهتمام كبير من قبل رجال القانون والسياسة لأنه كان أول كتاب يُحدد أسس حقّ التنقل في البحار. أما الحدث الآخر فقد تمثل في موت الفنان الكبير دو كارفاجيو (1571-1610) الذي سيكون من المؤثرين الكبار في الفنون التشكيلية الحديثة، والذي كان قد فرّ من روما بعد قتله لأحدهم ليعيش سنوات طويلة متنقلا بين نابولي، ومالطة، وصقلية هربا من العقاب.

عند عودته إلى بريطانيا، انكبّ توماس هوبز برفقة صديقه ويليام على شرح فلسفة أرسطو، وعلى ترجمة آثار المؤرخ اليوناني الشهير ثيوكيديديس (بين القرن الرابع والخامس قبل الميلاد) الذي تخصص في الكتابة عن الحروب بين اسبرطة وأثينا. وكان شديد الإعجاب به لأنه في نظره المؤرخ الأكثر إدراكا لعالم السياسة وخفاياها وأسرارها. ثم لأنه المؤرخ الذي تخلى عن الأساطير لينشغل بالأحداث والوقائع التي كان شاهدا عليها. كما أن ما كتابه عن الحروب بين اسبرطة وأثينا يتضمن عبرا ودروسا يمكن للحكام أن يستفيدوا منها لبلورة سياسات مفيدة وناجعة لهم ولشعوبهم ومجتمعاتهم.

في ذلك الوقت كان الفيلسوف البريطاني فرانسيس بيكون (1561-1626) الذي يقوم مذهبه على «الملاحظة والتجربة» مستشارا للملك جيمس الأول والسادس. وكان يحظى بمكانة مرموقة بين الأوساط السياسية والفكرية والعلمية. وفي شهر مايو-أيار من سنة1620 ، طلب فرانسيس بايكون من توماس هوبز أن يساعده على إنجاز مؤلفه «الأداة الجديدة» الذي كان الهدف الأساسي منه تحديد دور العالم في المجتمع، وتوضيح مبادئ العلم التجريبي الذي يعتمد على استعمال المختبرات، وعلى السجال الفكري، والمواجهات بين الأفكار المختلفة والمتناقضة، فلم يتردد في قبول ذلك وهو على يقين أنه سيخوض تجربة في غاية الأهمية بالنسبة لمنهجه الفلسفي والعلمي الذي كان ما يزال في طور التشكل والبلورة. إلاّ أن العمل إلى جانب فرانسيس بايكون لم يدم سوى سنة واحدة إذ تم اتهام الفيلسوف المرموق بالفساد ليودع السجن بسبب ذلك. غير أنه سرعان ما أطلق سراحه بعد مضيّ بضعة أيام على اعتقاله ليكون توماس هوبز سكرتيره الخاص. وسيسمحُ له عمله ذاك بالاطلاع على رسائل فرانسيس بيكون إلى الفرنسي «مارسان» الذي كان صديقا للفيلسوف باسكال، والذي كان يُطلعه على مختلف التجارب في مجال الرياضيات، والفلسفة، وعلم التنجيم، والطب التي كانت تشهدها فرنسا في ذلك الوقت. ووفيّا لمنهجه الفلسفي، كان بيكون يرى أن الحقيقة تأتي عبر التجربة. أما توماس هوبز فقد كان يعتقد أن الحقيقة تمر عبر المنطق الصرف. وبالنسبة له يتوجّب على القوانين الاجتماعية الناتجة عن التجربة أو عن النظرية، أن تكون قادرة على التعبير عن نفسها اعتمادا على الرياضيات. كما

أنه كان يظن أنه باستطاعتنا أن نحصل على معرفة دقيقة للطبيعة البشرية باستعمال القوانين الفيزيائية سواء في السياسة أو في الاستيتيقا. ومعنى هذا أن توماس هوبز كان قد شرع في بلورة منهج فلسفي خاص به، ومختلف عن منهج فرنسيس بيكون.

عقب وفاة جيمس الأول والسادس في عام1626، صعد ابنه الذي سيصبح شارل الرابع الذي كان قد تزوج بابنة الملك الفرنسي هنري الرابع وماري دو ميديسيس إلى كرسيّ العرش. وفي تلك الفترة، نشر الهولندي هوغو غروتيوس (1583-1645) كتابا دَوّن فيه ملاحظاته عن شرعية الحرب، وعدم شرعيتها، واضعا بعد توماس الأكويني أسسا للتمييز بين القانون والدين، مُعلنا أن حقوق الناس المشروعة يمكن أن تُبلور خارج كلّ دين،. ويمكن أن يتم ذلك باتفاق بين الدول. وقد ينتج عن ذلك الاتفاق الحق في الركون إلى القوة لمعالجة قضية معقدة، أو لدفع مظلمة من المظالم الكبيرة، أو لرد غزوة من الغزوات. ومن المؤكد أن تلك الأفكار كانت مرجعا أساسيا في وضع البنود الأساسية للجمعية العامة للأمم المتحدة التي تأسست في النصف الأول من القرن العشرين.

ومرة أخرى قام توماس هوبز بجولة طويلة في البعض من البلدان الأوروبية كمرب لابن كونت كليفتون تاركا بلاده تعيش أزمة سياسية خانقة ناتجة عن رفض شارل الأول تقاسم السلطة مع البرلمان الذي سارع بحله بعد أن تفاقم الصراع بينهما، مخيّرا التحالف مع الكنيسة لدعم نفوذه. وفي باريس التي مكث فيها ثمانية عشر شهرا، اهتم بعالم الرياضيات اليوناني أوقليدس ، ليجد في اطروحاته الرياضية ما يمكن أن بساعده على معالجة القضايا الاجتماعية نظريا إلاّ أن الواقع سوف يثبت له خطأ مثل هذا التوجه. وبعد باريس، طاف توماس هوبز مع ابن كونت كليفتون في سويسرا، وفي إيطاليا مواصلا أبحاثه.

وفي عام1632 ، عاد توماس هوبز مرة أخرى إلى القارة العجوز كمربّ في هذه المرة للأخ الأصغر لويليام الذي كان قد توفي سنة1628 وهو في الأربعين من عمره. وخلال السنتين اللتين أمضاهما هناك، زار العالم الإيطالي غاليلي الذي كان آنذاك في الإقامة الجبرية قرب فلورنسا مُنشغلا بمؤلفه الذي سيحمل عنوان : «خطاب حول العلوم الجديدة». وخلال اللقاء، أكد غاليلي لهوبز على ضرورة أن تُطبق على المجتمع نفس القوانين التي يتمّ تطبيقها على المادة. أمّا في فرنسا فقد اختلط هوبز بالأوساط العلمية والفلسفية، متحاورا مع رموزها حول مختلف القضايا.

عند عودته إلى بلاده، انكبّ توماس هوبز على كتابة مؤلفه : «عناصر القانون»، وعلى اعداد دراسة حملت عنوان : «الطبيعة البشرية»، أتبعها بدراسة أخرى حول المجتمع المدني ، وحول الانسان قائلا بأن «الانسان ذئب لأخيه الانسان»، وأنّ نزعات الأنانية والشر تقوده أكثر من نزعات الخير، وخدمة الآخرين. وقد كتب في ذلك يقول : «الانسان بحكم طبيعته كائن تتحكم فيه الرغبات، والرغبة في أن يخدم نفسه أكثر مما يخدم الآخرين».

انطلاقا من عام1640، غرقت بريطانيا في سلسلة من الأزمات المتتالية تخللتها معارك وصراعات عنيفة دمويّة. فبعد 11 عاما من الحكم

المطلق، قرر الملك شارل الأول دعوة البرلمان المنحل إلى الانعقاد، طالبا منه التخفيض في الضرائب التي كانت تثقل كاهل نسبة عالية من السكان حتى أن قسما كبيرا منهم بدأ يظهر العصيان والتمرد على النظام الملكي، مساندا بقوة المعارضين له بقيادة كرمويل (1589-1658)، غير أن الملك سرعان ما حلّ البرلمان من جديد. لكن مع تفاقم الأزمة، وازدياد الغضب الشعبي، تراجع عن قراره ليعود البرلمان إلى العمل على مدى عشرين عاما في هذه المرة. وخلال الجلسة الأولى، هاجم النواب بشدة الملك ومستشاره توماس سترافود، وتم اتهامهما بالعبث بالمصالح العليا للمملكة. وحفاظا على عرشه، ضحّى الملك بمستشاره سامحا بقطع رأسه في الثاني عشر من شهر مايو-أيار1641. مع ذلك ظلت نيران الأزمة مُشتعلة. وفي شهر فبراير من عام1662، اضطر الملك شارل الأول إلى مغادرة لندن ليستقر في «نوتينغام» مع أنصاره والمقربين منه محاولا تكوين قوة لاستعادة نفوذه وسلطته، وتأديب المعارضين له. وفي صيف السنة المذكورة اندلعت الحرب الأهلية بين القوات الملكية و«الجيش الجديد المثالي» بقيادة كروميل الذي كان يطمح إلى تأسيس «كومانوالث» يضمّ بريطانيا، وايرلندا، وأسكتلندا...وفي عام 1648، أجبر الوزير الفرنسي مازاران(1602-1661) الذي كان يتمتع بنفوذ كبير في البلاط الملكي الفرنسي، شارل الثاني، ابن الملك شارل الأول، على العودة إلى لندن. أما والدته الفارّة مع عشيقها فقد سُمح لها بالبقاء في فرنسا. وفي ديسمبر -كانون الأول من العام المذكور، قام كرمويل بإيقاف نصف النواب الذين ظلوا موالين للنظام الملكي، فارضا على من تبقّى من النواب تكوين محكمة خاصة لمقاضاة شارل الأول. وتلك المحكمة قامت في العشرين من شهر يناير-كانون الأول1649 بإصدار حكم يقْضي بإعدام شارل الأول بتهمة» الخيانة، والقتل والاستبداد». وفي الثلاثين من الشهر المذكور، والعام المذكور، قطع رأس الملك بواسطة فأس...

ومنذ بداية الأزمة، قرر توماس هوبز مغادرة بلاده ليمضي11 عاما بعيدا عنها. وكان في باريس لما علم أن دراسته عن «الطبيعة البشرية» فجّرت غضب رجال الدين فاتهموه بالإلحاد، مطالبين بتسليط أشدّ العقوبات عليه. لذلك فضّل البقاء في المنفى مُنصرفا إلى أبحاثه وتآليفه، ومُتردّدا على الحلقات العلمية والفلسفية في العاصمة الفرنسية ليرتبط بعلاقة خاصة ب «مارسان» الذي طلب منه كتابة تعليق على مؤلف ديكارت: «تأمّلات حول الفلسفة»، فاستجاب لذلك. وعندما اطلع ديكارت الذي كان آنذاك في هولندا على تعليقات هوبز غضب غضبا شديدا وكتب إلى «مارسان» قائلا: «أعتقد أنه من الأفضل ألاّ تكون لي أيّة صلة بهذا الإنجليزي. لذا سوف أعْفي نفسي من الردّ عليه. وحتى لو كان لي مزاج للتحاور معه، فإنني على يقين أننا سوف نصبح في النهاية عدوين لدودين». وعندما بُلّغ بجواب ديكارت على تعليقاته، قال هوبز لـ «مارسان»: «لو أنه -يقصد ديكارت-اهتم بالرياضيات الهندسية لكان الأفضل في العالم. أما الفلسفة فليس أهلا لها».

ورغم أنه كان بعيدا عن بلاده، فإن توماس هوبز كان حريصا على متابعة كل ما كان يجدّ فيها من أحداث، ومن أزمات. وشيئا فشيئا بدأت تتبلور في ذهنه أفكار وأطروحات تتصل بالسياسة، وبالدولة، وبأنظمة الحكم، وبالدساتير،

وبالدين، وبالبنى الاجتماعية، وبغير ذلك. وأول فكرة صاغها كانت حول كيفية تأسيس نظام ملكي يكون مستقلا عن الكنيسة وعن البرلمان في نفس الوقت. وهو يرى أن السياسة بصفة عامة ليست من شأن الله.، بل هي من شأن المواطنين. لذلك لا بد من تحديد قوانين الدولة، وواجبات المواطنين. ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلاّ إذا ما كان الملك يتمتع بسلطات قوية تمكنه من انهاء الفوضى، والحد من نزعات العنف. ولا ينكر توماس هوبز وجود مجتمع مدني. لكنه يقول بإن هذا المجتمع مُكوّن من أفراد. والأفراد تحرّكهم مصالحهم ورغباتهم الخاصة. لذا قد لا ينسجمون مع النظام ومع القوانين إلاّ في ظل دولة قوية قادرة على كبح جماحهم، وصدّهم عن كلّ ما يتيح لهم فرصة لنشر الفوضى، والركون إلى العنف: «على المواطن أن يترك للدولة ممارسة البعض من صلاحياته (لكن ليس السلطة')، بل عليه أن يتعهّد بمساعدة الدولة ضدّ كل من يحاول النيل منها بما في ذلك هو نفسه. وفي مثل هذه الحال، تكون الديكتاتورية ارادية، وباتفاق الجميع، وأن يكون على رأسها قائد أو مجلس استشاري، وأن يتخلى الجميع إراديا عن كل سلطة من سلطاتهم ، وعن كل قوة يملكونها لصالح فرد واحد، أو لصالح مجلس يكون باستطاعته تقليص كل إراداتهم من خلال قاعدة الأغلبية لكي تكون هناك إرادة واحدة لا غير». وعائدا مرة أخرى إلى فكرته السابقة التي تقول بإن الانسان ذئب لأخيه الانسان، كتب توماس هوبز يقول : «إن فوضى الخبثاء تُجبرُ من هم الأفضل على الركون إلى القوة وإلى الحيلة والمغالطة بدعوى الدفاع عن النفس». وهو هنا يُلمّح إلى الملك، مُوحيا أنه يقف إلى جانبه ضد أعدائه الذين يعملون على الإطاحة به. وهو يكتب هذا كان توماس هوبز واعيا بأنه بصدد تأسيس فلسفة جديدة هي الفلسفة السياسية. وفي ما بعد كتب يقول : «إذا ما كانت الفيزياء علما جديدا، فإن الفلسفة السياسية هي أكثر من ذلك».

في عام1645 ، عندما تمكن جيش كرمويل من تحقيق انتصار كبير على القوى الملكية، مُجبرا الملكة على الفرار مع عشيقها إلى فرنسا، شعر توماس هوبز بالفزع إزاء وضع بلاده الغارقة في دماء الحرب الأهلية، وتجاه مستقبل النظام الملكي ليزداد تعمقا في بلورة أفكاره واطروحاته الجديدة. وهذا ما سيفعله في مؤلفه الشهير : «الليفياثان» الذي أراد أن يبين من خلاله أن الدولة يمكن أن تتحول إلى «وحش» إذا ما هي انقادت إلى العنف والفوضى، وتخلت عن مسؤوليتها الكبيرة في الحد من ذلك. وهو يشير أيضا إلى أن الحرية الفردية تتطلب دولة قوية، وإلاّ تحولت هذه الحرية إلى عامل مثير للفوضى المدمرة. كما أن الدولة لا يمكن أن تكون قوية حقا إلاّ بفرض «عقود» يتوجبّ على المواطنين احترامها، وعدم العبث ببنودها. لهذا لا بد أن يكون العنف من صلاحيات الدولة فقط، لا غيرها. وفي كتابه: «الليفياثان»، يشير توماس هوبز أيضا إلى أن أخطر تهديد للسلطة المركزية، وأشده فتكا بها، غالبا ما يصدر عن الفرق الدينية المتطرفة، إذ أن هذه الفرق تعتبر أن السلطة الإلهية لا بدّ أن تكون فوق السلطة المدنية، ومُتجاوزة لها في جميع المجالات. وللردّ على هذه الفرق، ينطلق توماس هوبز من مجالها الخاص بها، ويطرح السؤال التالي: أين وكيف يتكلم الله؟ ومُجيبا بنفسه على هذا السؤال، يقول هوبز إن الله لا يتكلم إلى عباده إلاّ عبر الرسل والأنبياء. ومعنى هذا أنه يخاطبهم

دائما عبر «المقدس»، وليس عبر مؤسسات مدنية، لها علاقة مباشرة بالناس على وجه الأرض. وإذن القضية الأساسية ليست في أن نعرف أنه يتوجب علينا طاعة الله، وليس البشر، وإنما يتوجب علينا بالأحرى أن نعرف من هم الرجال الذين يتمتعون بالكفاءة والقدرة لتجسيد وتمثيل كلمة الله على الأرض. لذلك فإن سعي الفرق الدينية إلى تفجير نزاعات وصراعات وفتن باسم الله يُشَكّلُ في الحقيقة خرْقا للمقدس، وتحديا للسلطة الإلهية نفسها التي ترفض في كل الأحوال أن يتقاتل الناس باسمها، واعتمادا عليها. ومعنى هذا أيضا أن طاعة الله تتحقق بالضرورة عبر احترام السلطة المدنية الضامنة للتعايش السلمي بين الناس. ويضيف هوبز قائلا بأن السياسة «شأن انساني»، أي أنها لا يمكن أن تكون بأيّ حال من الأحوال مُتّصلة بكل ما يتعلق بما هو إلهي، وبما هو ديني.

ويعتقد توماس هوبز أن الحرب الأهلية التي تمزق بلاده، ناتجة في الحقيقة عن «الطبيعة البشرية» التي تحرض دائما على «حرب الجميع ضد الجميع». ولتجنب مثل هذه الحرب، لا بد ما إقامة دولة مركزية قوية قادرة على فرض «السلام والأمن»، وحماية المواطنين من الفتن والنزاعات المدمرة. وإذا ما عجزت الدولة عن تحقيق مهمتها هذه فإن الانسان يكتسب من جديد طبيعته العدوانية العنيفة.

صدر كتاب : «الليفياثان» سنة1651. ومن خلاله، كان توماس هوبز يأمل في أن يساعده كتابه على أن يكون «مستشارا لأحد الأمراء» قائلا: «آمل في لحظة ما، أو في أخرى، أن يسقط عملي بين يدي حاكم يقدر أن يدرك مضامينه بنفسه، ومن دون أن يحتاج إلى مترجم أو مفسّر مسكون بالطمع ، وأن يتمكن هذا الحاكم بما يتمتع به من شرعية ومن نفوذ من حماية عملي بطريقة مشروعة، وأن يُحوّل الحقيقة الافتراضية إلى حقيقة عملية».

وفي عام1658، توفي كرمويل بعد عشر سنوات من الحكم المطلق. ولم يتمكن ابنه ريتشارد من فرض سلطته لا على الجيش ولا على البرلمان. لذا فضل الاستقالة، ليجلس على كرسي العرش شارل الثاني الذي سمح لتوماس هوبز بأن يكون من المقربين منه، مانحا إياه امتيازات مادية. غير أن كل ذلك لم يمنع نواب مجلس العموم البريطاني من اتهامه بالإلحاد، والهرطقة ليجبره الملك بسبب العديد من الضغوط على الكفّ عن الكتابة في كل الشؤون المتصلة بالسياسة وبالدين، وبعدم إصدار كتابه عن الحرب الأهلية، والذي كان في طور الإنجاز، تحاشيا لفتح جراح لم تكن قد اندملت بعد. وبتحريض من أعدائه، قامت جامعة «أكسفورد» التي دَرَسَ فيها بحرق «الليفياثان» والبعض من كتبه الأخرى. . وبعد وفاته في الرّابع من شهر ديسمبر-كانون الأول 1679، كتب الفيلسوف الفرنسي دينيس ديدرو يقول في رسالة بعث بها إلى صديقة له: «كان هوبز فيلسوفا حداثيا جدا في عالم قديم جدا ، مُعتبرا كتابه الليفياثان مؤلفا رائعا عن الطبيعة البشرية.

الرثاء في الشعر العربيّ المعاصر:
دراسة تحليليّة للمجموعة الشعريّة «ترانيم للغياب» لسامية عمّار بوعتّور



هالة مهدي/ كاتبة، تونس

تمهيد

الرثاء: أحد أغراض الشعر العربي البارزة، ويحتفظ أدبنا العربي بتراث ضخم من المراثي منذ الجاهلية إلى يومنا الحاضر. ويختلف الرثاء عن بقيّة أغراضَ الشعر من وجهة نظرنا بكونه يتميّز عنها من جهة صدق التجربة وحرارة التعبير ودقة التصوير لأنه ينبع من تجربة واقعيّة يعايشها الشاعر بتفاصيلها الموجعة والمؤلمة.

وينقسم هذا التراث الرّثائي إلى ثلاثة ألوان هي: الندب، والتأبين، والعزاء.

أما الندب: فهو: بكاء النفس ساعة الاحتضار وبكاء الأهل والأقارب، وكل من ينزل منزلة النفس والأهل من الأحباء وأخوة الفكر والاتجاه والمشرب، بل يمتد إلى رثاء العشيرة والوطن والدولة.

وأما التأبين: فليس بنواح ولا نشيج كالندب، بل هو أقرب إلى تعداد الخصال وإبراز الثناء. إنه تنويه وإشادة بشَخصية لامعة، أو عزيز ذي منزلَة في عشيرَته أو مجتمعه، وهو تعبير عن حزن الجماعة على الفقيد أكثرُ منه تعبيرًا فرديًا عن ذلك.

وأمّا العزاء: فهو في مرتبة عقلية فوق مرتبة التأبين. إذ هو نفاذ إلى ما وراء ظاهرة الموت وانتقال الراحل، وتأمل فكَري في حقيقة الحياة والموت. تأمل ينطلق إلى آفاق فلسفية عميقة في معاني الوجود والعدَم والخلود.

والشعر قديمه وحديثه يزخر بقصائد الرثاء من ذلك قصيدة أبي ذؤيب الهذلي التي بكى فيها أبناءه الخمسة الذين اختطفهم الموت من بين يديه. يقول فيها:

أودى بَنيَّ وأعقبوني حسرةً
بعد الرُّقاد وعَبرةً ما تُقْلعُ

...

فبقيت بعدهُمُ بعيش ناصب
وأخال أني لاحقٌ مستتبَعُ
ولقد حرصْتُ بأن أدافع عنهمُ
وإذا المنية أقبلت لا تُدْفَعُ
وإذا المنية أنشبتْ أظفارَها
ألفيْت كلَّ تميمة لا تنفع
فالعين بعدهم كأن حدَاقَها
سُمِلت بشوك فهي عُورٌ تدمع

...

ولئن بهم فَجَعَ الزمان ورَيْبُهُ
إني بأهل مودتي لمفجَّعُ[1]

من قصائد الرثاء أيضا رثاء الخنساء لصخر:

قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ
أَم ذَرَفَت إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدارُ
كَأَنَّ عَيني لِذِكراهُ إِذا خَطَرَت
فَيضٌ يَسيلُ عَلى الخَدَّينِ مِدرارُ

...

وَإِنَّ صَخراً لَوالينا وَسَيِّدُنا
وَإِنَّ صَخراً إِذا نَشتو لَنَحّارُ
وَإِنَّ صَخراً لَمِقدامٌ إِذا رَكِبوا
وَإِنَّ صَخراً إِذا جاعوا لَعَقّارُ
وَإِنَّ صَخراً لَتَأتَمَّ الهُداةُ بِهِ
كَأَنَّهُ عَلَمٌ في رَأسِهِ نارُ(2)



وقول المهلهل في رثاء أخيه:

دَعَوتُكَ يا كُلَيبُ فَلَم تُجِبني
وَكَيفَ يُجيبُني البَلَدُ القِفارُ
أَجِبني يا كُلَيبُ خَلاكَ ذَمٌّ
ضَنيناتُ النُفوسِ لَها مَزارُ
أَجِبني يا كُلَيبُ خَلاكَ ذَمٌّ
لَقَد فُجِعَت بِفارِسِها نِزارُ
سَقاكَ الغَيثُ إِنَّكَ كُنتَ غَيثاً
وَيُسراً حينَ يُلتَمَسُ اليَسارُ
أَبَت عَينايَ بَعدَكَ أَن تَكُفّا
كَأَنَّ غَضا القَتادِ لَها شِفارُ[3]

وقول ابن زيدون

مُصابُ الَّذي يَأسى بمَيت ثَوابه
هُوَ البَرحُ لا المَيتُ الَّذي أَحرَزَ القَبرُ
حَياةُ الوَرى نَهجٌ إلى المَوت مَهيَعٌ
لَهم فيه إيضاعٌ كَما يوضِعُ السَفرُ
فَيا هادِيَ المنهاج جُرتَ فَإنَّما
هُوَ الفَجرُ يَهديكَ الصراطَ أَوِ البَجرُ
لَنا في سِوانا عِبرَةٌ غَيرَ أَنَّنا
نُغَرُّ بأَطماع الأَماني فَنَغتَرُّ
إذا المَوتُ أَضحى قَصرَ كُلِّ مُعَمَّرٍ
فَإنَّ سَواءً طالَ أَو قَصُرَ العُمرُ[4]

والأشعار كثيرة في غرض الرثاء، وقد نسجت الشاعرة سامية عمّار بوعتور على نهج سابقيها في تأبين المتوفين من أقارب وأعلام ومشاهير في مجموعتها الشعرية ترانيم للغياب موضوع مداخلتنا اليوم.

ترانيم للغياب[5]: سامية عمّار بوعتّور

الشاعرة:

سامية عليّ عمّار (بوعتّور) من مواليد صفاقس ـ تونس

ـــ زاولت دراستها الإبتدائية والثانوية بتفوّق بمعاهد صفاقس ـــ التحقت بكلية الآداب والعلوم الإنسانية 9 أفريل بتونس العاصمة حيث درست الإنقليزية ...

ـــ تابعت دراستها العليا بعد أن تزوجت، بجامعة «لادوا» وجامعة «ليون 2 بفرنسا أين تحصّلت على الإجازة في الآداب العربية في جوان 1972

ـــ تحصّلت على شهادة ختم الدروس في اللغة الألمانية من معهد اللغات الحية في جوان 2011 .

ـــ عضو اتحاد الكتاب التونسيين منذ جويلية 1991 وقد كرّمتها إدارته في 23 جويلية 2013...

أدرج اسمها تحت رقم 48 في الموسوعة الكبرى للشعراء العرب (2006/ 1956)، عضو بنادي شعراء العالم على الانترنيت منذ 2008، لها أعمال شعرية عديدة منشورة في الصحف والمجلات الأدبية، تُرجمت بعض قصائدها إلى الفرنسيّة، لها ديوان عرائس الوجدان، وديوان قناديل الفرح والجمر، مذكرات حاجّة (نثر)، وديوان هديل الصمت، ومنمنمات ألمانيّة، وحين حدّثتني جدّتي عن صفاقس، وديوان ترانيم للغياب..

(انظر سيرتها الذاتية في مجموعتها الشعرية ترانيم للغياب ص 69/ 65)

المجموعة الشعريّة:

ترانيم للغياب، مجموعة شعريّة، ط1، مطبعة التسفير الفنيّ 2019، تضمّ 72 صفحة، يتخلّلها إهداء وتقديم بقلم الأستاذ الجامعي علي عبيد، وتوطئة بقلم الشاعرة، ثمّ مجموعة من القصائد وعددها عشرون قصيدة موزعة بين رثاء الأهل والأقارب (ستّ قصائد) ورثاء بعض الشعراء المعاصرين (ثمان قصائد) ورثاء بعض الأعلام ووضعت له عنوان غبار الصمت (ستّ قصائد).

في العتبات:

العنوان: ترانيم للغياب:

الترانيم: من جذر (ر.ن.م) ومنه الرّنيم والترنيم: تطريب الصوت. والترنّم: التطريب

والتغنّي وتحسين الصوت بالتلاوة، والرّنَمُ هو الصوت: وترنّم الطائر في هديره، وترنّم القوس عند الانباض وترنّم الحمام والقوس والعود وكلّ ما استُلِذّ صوته وسُمِع منه رَنَمَة حسنة فله ترنيم[6].

وترانيمُ على وزن مفاعيلُ وهي جمع مفردها ترنيمة ويجمع أيضا على ترنيمات، وهي أنشودة أو أغنية صغيرة خفيفة اللحن، يقال: تعجبني هذه الترانيم الشجيّة، وهي كذلك نشيد يُتَغنى به في الكنائس المسيحيّة أثناء القدّاس، وموضوعه الابتهال إلى الله وحده وشكرُه على نعمه وقد يُصاحَب بالموسيقى على آلات خاصّة. ولازمة الترنيمة هي لازمة تتألف من أربعة مقاطع أو أكثر لعدد من المغنين، أو ينضمّ الجمهور للمغني الأصلي، أو تكون تكرارا لجملة الافتتاح[7].

والشاعرة سامية بوعتور قد استعملت مصطلح ترانيم في العنوان الرئيسيّ للديوان ولكنّها استعملت مصطلح ترنيمات في القسم الأول من مراثيها المخصص لرثاء الأهل والأقارب، وأخال أنّ ذلك يندرج في باب التنويع لا غير طالما أنّ معناهما واحد ومفردهما واحد كذلك وهو ترنيمة.

من هذا المعنى اللغويّ للترنيمة نستخلص أنّ هذا المصطلح يندرج في باب الموسيقى طالما أنّه يعتمد على الصوت واللحن الموسيقيّ والكلمة.

القسم الثاني من العنوان فيه توجّه الشاعرة نظرة القارئ إلى المقصود بالترنيمات أو الترانيم، فهي لا تترنّم بالحاضرين بل تترنّم بالغائبين، والغائبون المقصود بهم من اختفى عن النظر لسبب من الأسباب قد يكون سفرا أو هجرا أو موتا، وطالما أنّهم مقصودون بالترنيمات فهم وإن غابوا عن النظر- لم يغيبوا عن القلب والوجدان وستخلّدهم هذه الترانيم التي نسجتها الشّاعرة إيقاعا وكلمة.

الإهداء:

بعد العنوان يطالعنا الإهداء، وهذا الإهداء كشف لنا عن المقصود بالغائبين وهم الذين غيّبهم الموت من أهل وشعراء وبعض من تفاعل مع قضايا الإنسانيّة، وهو أيضا إهداء للقدس والأقصى وفلسطين الأبيّة، وهو أيضا إهداء إلى الأحياء ممّن ساعدوا الشاعرة على إنجاز هذا العمل وقدّموا الدّعم لها.

التقديم:

هو تقديم بقلم الأستاذ الجليل علي عبيد وهو أستاذ محاضر بكلية الآداب بصفاقس، وقد قدّم الكتاب يوم 18 ديسمبر 2018، وفي التقديم أشار الأستاذ إلى بعض الجوانب من سيرة الشاعرة الذاتيّة وعلاقتها بتجربة الشعر، كما قدّم ديوان ترانيم للغياب تقديما أكاديميّا علميّا فأشار إلى مضامين المرثيات وإيقاعها وبحورها وبناء القصائد الذي راوحت فيه الشاعرة بين العمودي وشعر التفعيلة، خاتما تقديمه بإبراز موقفه من الشاعرة وقيمتها الشعريّة ضمن دائرة شعراء صفاقس خاصّة وتونس عامّة.

توطئة:

التوطئة خاطبت فيها الشاعرة وجدانها مشيرة إلى علاقتها بالمرثيين من أهل وشعراء وغيرهم بلغة شاعريّة تفيض بالمعاني الإنسانيّة السامية. تقول: «مازلت أسرج في الحياة أصابعي... فأخطّ وهج

حروفي وأنشر عطر ورودي في مختلف أغراض الشعر وأطلق شتى نوارسي في دروب القوافي وسماء القريض والإبداع.. وأمدّ سنابل صوتي أوقظ بها الغائبين الأحياء في وجداني... مازال وجع حضورهم بالغياب ينخر جدران روحي ويجوب ثنايا كياني...»[8].

متن الديوان:

الديوان كما أشرنا سابقا قسّمته الشاعرة إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأوّل: رثاء الأهل والأقارب (ستّ قصائد)

القسم الثاني: رثاء بعض الشعراء المعاصرين (ثمان قصائد)

القسم الثالث: رثاء بعض المشاهير ووضعت له عنوان غبار الصمت (ستّ قصائد).

القسم الأوّل: رثاء الأهل والأقارب (ستّ قصائد)

في هذا القسم ستّ قصائد هي على التوالي:

وأأميمتاه... وادوحتاه: وهي قصيدة عموديّة نظمت على البحر الكامل المجزوء، رويّها الراء الساكنة ويظهر التفجّع والندب بدءا من عنوان القصيدة ليمتدّ إلى بقيّة أبياتها (76 بيت)

انطلقت الشاعرة في قصيدتها هذه من إبراز حتميّة الموت ذاك الذي ينصب الفخاخ فلا يترك قريبا أو بعيدا صغيرا أو كبيرا إلا وينقض عليه في ساعة غير معلومة. تقول:

آه من الموت الذي
نصب الكمين ولا مفر (ص 13)

وهو معنى قديم قد تناوله شعراء الرثاء من الجاهليين والمعاصرين على حدّ السواء، فالموت قدر ولا مفرّ للإنسان من قدره، وهذا المعنى نجده كذلك حتى في القصص القديم من ذلك قصّة الرجل الهارب من الموت في كليلة ودمنة.

بعد ذلك أشارت الشاعرة إلى أسباب الوفاة (غيبوبة) لتصل إلى ما خلّفه موت والدتها من حرقة ولوعة ألّمت بجميع الحاضرين. تقول:

واربدّت الدنيا أسى
والحزن في البيت انتشر
وتفطّرت أكبادنا
وقذى بأعيننا استقر
فبكى الفروع أميمةَ
أصلا كريما يندثر
وبكى الجوار بلوعة
في صدرنا نقشت أثر (ص 13)

ويمتدّ هذا الجوّ الجنائزي بمعجم الحزن واللوعة والألم والحرقة إلى البيت 36 الذي تقول فيه:

شلال حبّ ينطفي
ومحبّة مثل المطر (ص 15)

ليكون هذا البيت طريقا لتعداد مناقب المرثيّة الأمّ:

فلكم سقيت نفوسنا
كأسا مليئا بالعِبر (ص 15)

ليمتدّ هذا القسم إلى حدود البيت 65 لتصل بعده مرّة أخرى إلى التفجّع وبيان علاقة الشاعرة بأمها مستعملة ضمير (أنا) وادوحتي، يا شوقي،

أميمتي، أنساكِ، في دمي، ما غاب عنّي إلى حدود البيت 73 لتكون خاتمة القصيدة عود على بدء في بيان حتمية الموت والدعاء للميّت بالمغفرة ورفع الشأن ومآل الجنّة.

قصيدة واأميمتاه... وا دوحتاه، أطول قصيدة وأكثرها تصويرا للحرقة والأسى بسبب مكانة المرثيّة في قلب الشاعرة وما سبّبه غيابها من أسى، ولا عجب في ذلك فالأمّ غيابها مرّ مرارة العلقم وغيابها هو غياب لملذات الحياة من بعدها. أبدعت الشاعرة في صياغة قصيدتها وبيان مناقب الميتة وتفجّعها عليها، فكانت القصيدة ترنيمة حزينة موجعة وجع الفراق ووجع الحياة بعد فراق الأحبّة.

ترنيمة إلى والدي: قصيدة من اثنين وثلاثين بيتا، نُظمت على البحر الكامل التامّ ورويّها النون المكسورة، عنوانها هو صدى للعنوان الأكبر ترانيم للغياب والعنوان الأصغر ترنيمات في رثاء بعض الأهل والأقارب.

بدأت الشاعرة هذه القصيدة بنداء الموت ومخاطبته قائلة لائمة:

يا موت ما أخطأتَ في عنواني
فصدمتني وعصرتَ لي وجداني
وفجعتني، وبلوتني فيمن كا
ن فَخار رأسي راعيا بُستاني (ص 18)

ومخاطبة الموت باللوم سنّة شعريّة في الرثاء، فالموت هو هازم اللذات ومفرّق الجماعات وحضوره ثقيل وأثره عميق ولكنه قدر الناس جميعا فلا مهرب منه ولا فكاك، من الأشعار القديمة التي تحدّثت عن حتميّة الموت ما قاله أبو العتاهية في بعض قصائده:

مَا يدفَعُ الموْتَ أرجاءٌ ولاَ حرَسُ
مَا يغلِبُ الموْتَ لاَ جنٌّ ولاَ أنسُ
مَا إنْ دَعَا الموْتُ أملاكاً ولاَ سوقاً
إلاّ ثناهُمْ إليهِ الصّرْعُ والخلسُ
للموتِ مَا تلدُ الأقوامُ كلُّهُمُ
وَللبلَى كُلّ ما بَنَوْا، وما غرَسُوا
هَلاّ أبَادِرُ هذَا الموْتَ في مَهَلٍ
هَلاّ أبَادِرُهُ مَا دامَ لِي نفَسُ
يا خائفَ الموتِ لَوْ أمْسَيْتَ خائفَهُ
كانتْ دموعُكَ طولَ الدّهرِ تنبجِسُ
أمَا يهولُكَ يومٌ لا دِفَاعَ لَهُ
إذْ أنتَ في غمراتِ الموْتِ تنغَمِسُ
إيّاكَ إيّاكَ والدُّنيَا لو اجتهَدُوا
فالمَوْتُ فيها لخَلْقِ الله مُفترِسُ
إنّ الخَلائقَ في الدّنْيا لو اجتَهَدوا
أنْ يحْبسُوا عنكَ هذَا الموْتَ ما حبسُوا
إنّ المَنِيّةَ حَوْضٌ أنْتَ تكرَهُهُ
وأنْتَ عمّا قليلٍ فيهِ منغَمِسُ

بعد لوم الموت تنطلق الشاعرة في بيان مناقب مرثيّها ومزاياه وعدم تقبّل فكرة رحيله الأبديّ (من ب 3 إلى ب 23): من شدّ أزري دائما/ من كرّس العمر المدى متفانيا/ من نابه الدهر العضال مبرّحا/ قمر تضيء دروبنا/ مازال صوتك في المسامع تاليا فيض الدعاء/ مازال درس العلم في أذهاننا/ لكم ألمتَ لنكبتي/ وأشدتَ لي عرشا/ وأنرت سعيي بالمكارم/ ورويتني بالصبر/ وسقيتني بالعلم/

وفخرتَ بي وزرعتَ في نفسي الطموح/ وكفيتني شرّا (ص 20/ 19/ 18). فالأب عند الشاعرة هو منبع العطف ومصدر للعلم والمعرفة والمظلّة التي يستظلّ بها كل ابن من نكبات الدهر، لذلك فإن رحيله موجع لا يقبل التصديق. تقول:

لا لم تمت... لا لا أصدّق يا أب

أنّ الممات نهاية الشجعان

لا لم تمت... نحن امتدادك يا أبي

نسعى بخطو ثابت وحنان (ص 18)

تنهي الشاعرة قصيدة رثاء والدها بالتفجّع والبكاء لرحيل الأب والدّعاء له تقول:

لهفي عليك أبي ويا أسفي على

من بات رهن القبر والأكفان (ص 20)

سُقيا لقبرك فلتجودَ بها السّما

تسقيكَ برد العفو والغفران

واللهَ نسأل أن تفوز بجنّة

ولنا جميل الصبر والسلوان (ص 21)

وقد أضافت الشاعرة في ختام قصيدتها نصف بيت لا ندري أهو من باب التجديد الشعريّ أم أنّ صدر البيت قد سقط عند الطباعة فهي تقول بعد «ولنا جميل الصبر والسلوان»:

وإلى اللقا في جنّة الرَّضوان...(ص 21)

ترنيمة إلى والدي، ترنيمة حزينة موجعة مثل سابقتها وإن كانت أكثر اختصارا سواء من حيث عدد الأبيات أو من حيث معانيها، حاولت الشاعرة أن تبرز فيها تفجّعها لموت والدها ذاكرة مناقبه لائمة الموت حينا راضية بالقدر حينا آخر.

تهوّر الموت أو (موت الأب المفاجئ)، خالد في أسطري: قصيدتان لرثاء نفس الشخص وكلتاهما نظمت على البحر الكامل لكن بطريقتين مختلفتين، ففي تهوّر الموت المرثيّ هو الأب على لسان الأبناء وفي الثانية خالد في أسطري المرثيّ هو الزوج على لسان الزوجة الشاعرة.

في القصيدة الأولى تهوّر الموت وعدد أسطرها 43 سطرا، اعتمدت الشاعرة نظام التفعيلة في أسطرها الشعريّة بمعدّل أربع تفعيلات (متفاعلن) في كلّ سطر، كما نوّعت في الرويّ فاعتمدت لكلّ مقطع من مقاطع القصيدة رويّا مختلفا (الهاء الساكنة/ الميم الساكنة/ الحاء المكسورة/ الياء المفتوحة الطويلة/ النون المفتوحة الطويلة/ الميم الكسورة/ النون المفتوحة الطويلة/ النون المكسورة/ الراء المضمومة) وهذا التنوّع في الرويّ والخروج عن سلطة القصيدة العموديّة أضفى إيقاعا حزينا على القصيدة وأبرز ما خلّفه موت الأب من تشتّت في نفوس الأبناء) وقد أبرزت الشاعرة تفجّع أبنائها لموت والدهم المفاجئ من خلال تكرار (أمّاه) ويبدو من خلال القصيدة أن سبب الوفاة كان حادثا مروريّا ويظهر ذلك في العنوان أوّلا في كلمة تهوّر ثمّ في قولها:

داسوا عليه بمقود في جريه مشؤومُ

أودى به يا ويلتي ... لكنّه مظلومُ (ص 22)

ممّا يعني أنّ التهوّر كان من السائق وقد أدّى تهوّرُه إلى الموت الذي كان مفاجئا.

ثمّ تسترسل الشاعرة في لوم المتسبّب المباشر في الموت وهو السائق في قولها: قد بان إثم المعتدي/ يا ناجحا في قتله/ حطّمت عشّ وئامنا/ وبلوتنا/

وقطعتَ يُمنى رزقنا/ وتركتنا لبَلايا.. (ص 23)
ثمّ تواصل الشاعرة إبراز تفجّعها وتفجّع أبنائها لموت الأب:

أوّاه يا ولدي أبوك غدا وبات دفينا (ص24)

لتصل بعدها إلى نفس ما وصلت إليه في القصيدتين السابقتين من بيانٍ لسلطة القدر وحتميّة الموت وإن تعدّدت أسبابه:

قدر الإله أصرّ أن يبقى هناك رهينا

بل لا مردّ لحكمه وقضاء أمره فينا (ص 24)

لتنهي قصيدتها بالتهوين على أبنائها وتعزيتهم: كفكف دموعك/ صبرا وصبرا/ والدّعاء للميّت بالجنّة وحسن المآب.

لئن بدت الشاعرة في هذه القصيدة متحدّثة على لسان أبنائها إلاّ أنّ صوتها كان واضحا غير خفيّ فكيف تختفي وهي همزة الوصل بين أبنائها ووالدهم (زوجها) فطغى تفجّعها أحيانا على تفجّعهم كيف لا وهي ترى شبح اليتم يخيّم على أبنائها، فمصابها مضاعف: مصاب تيتّم أبنائها ومصاب فقدان الزوج الذي ستخصص له القصيدة الموالية.

خالد في أسطري قصيدة عموديّة نظمت أيضا على البحر الكامل وعدد أبياتها اثنا عشر بيتا وهو عدد قليل مقارنة بالقصيدة السابقة وكأنّنا بالشاعرة قد استنفذت كلّ طاقتها في رثاء الزوج عندما رثته على لسان أبنائه، ومع ذلك فقد بقي هذا الزوج/ الأب خالدا في أسطرها.

ما يميّز هذه القصيدة عن سابقتها أنها جاءت في قالب رسالة لوم واستنكار، فالشاعرة تلوم من عرفوه على نكرانهم فضل المرثيّ على المجموعة، فالزوج كان طبيبا وكان ذا صيت كبير وفضائله كثيرة وهو مثال للجود والكرم. تقول:

ضنّوا عليك وكنتَ صِنوَ الجود مثلــ
ـلَ الغيثِ يهمي في انسكاب دائمٍ
يا من جُبلتَ على العطاء فلم تُمَيّــ
ـيز بين جاه أو فقير معدمٍ (ص 25)

لكن بمجرّد موته صار نسيا منسيّا لا عند الشاعرة وأبنائها بل عند ناكري فضله، تقول:

حتّى إذا وارى اللّحودَ جميلُه
يخبو ويُنسى يا لَعُرْيٍ أسحم (ص 25)

لذلك كانت القصيدةُ وكان التخليد، فالشاعرة تقول لزوجها المتوفّى إن هم لم يُخلّدوك، فأنت خالد في أسطري. تقول:

يكفيك أنك خالد في أسطري
وصداك حيّ دائم في معجمي (ص 26)

فخير تخليد هو التخليد بالحرف والكلمة، فإذا كان النصب فوق الأرض زائلا فإن القصيدة تبقى لا تزول.

عميدُ الثرى: قصيدة عموديّة نظمت على البحر المتقارب في تسعة عشر بيتا استهلّتها الشاعرة بالتفجّع والبكاء قائلة:

أيا عينُ جودي بدمع هتون
وروّي ترابا يواري الدّفين

لتكشف لنا بعد هذا البيت عن منزلة المرثيّ –وهو عمّها الهادي بن امحمّد عمّار– الذي كان مناضلا ضدّ الاستعمار الفرنسي، ثمّ تسرسل في

التفجّع، مصاب جليل، قلاها الأتون، الأسى، نجيعُ العيون (ص 27)، واستعملت الأفعال الدالة على الأثر الذي خلّفه موته: تشرّدَ طير، أقفر روض، أذبلَ زهر، جفّ المعين (ص 27) لتصل بعد ذلك إلى ذكر مناقب المرثيّ: شهما، وفيرَ النوال، جميل الخصال وضيء الجبين... (ص 26) ثمّ تختم الشاعرة قصيدتها بالإشارة إلى سبب الوفاة (مرض عضال) مؤكّدة مرّة أخرى على حتميّة الموت (ب 16 ص 28) والدعاء للميّت[8].

مرثاة إلى الجدّة: قصيدة حرّة نظمت على تفعيلة بحر الكامل متكونة من ستة وثلاثين سطرا شعريا رويّها متنوّع لكن غلب عليه حرف الدال المضمومة مما أضفى إيقاعا مخصوصا على القصيدة: الموعدُ، العسجد، الفرقد، تصعد، يُحمد، فنردّد، تتورّد، يتوقّد، تودُّد، يتجدّد، الأوحدُ (ص 30/ 29).

استهلّت الشاعرة قصيدتها بتأبين الميّتة واعتمدت في ذلك معجما دينيّا (حدث المعراج) مشيرة إلى وقع الحدث الصادم عليها تقول:

هل متِّ حقّا؟؟
أم إغفاءة وتمدّدُ (ص 29)

ثمّ تسترسل في بيان فضل الجدّة عليها وعلى كل الأحفاد فهي التي تدعو لهم وهي التي تحكي لهم الحكايات والخرافات والأساطير، وهي مثال للأخلاق والكرم والسّماحة والبشاشة والعطاء والعطف، لتنهي قصيدتها بالدّعاء لها بالرضا والمغفرة.

ترنيمات في رثاء بعض الأهل والأقارب هي مجموعة من القصائد الرثائيّة أبرزت من خلالها الشاعرة مكانة المرثيين في حياتها بكتهم جميعا بحرقة ولوعة وعدّدت مناقبهم ودعت لهم مؤكّدة في كل مرّة على حتميّة الموت وإن تعدّدت أسبابه، كلّ ذلك كان بلغة شاعريّة فيّاضة نلمس من خلالها صدق اللوعة والحرقة على فراقهم، تنوّعت بُنى القصائد بين عموديّ وحرّ وتشبّثت الشاعرة بالإيقاع المنتظم حتى في القصائد الحرّة التي اعتمدت فيها على التفعيلة، فكانت هذه الترنيمات صدى لوجدان الشاعرة وتخليدا لأرواح المتوفين المقرّبين إليها.

القسم الثاني: في رثاء بعض الشعراء المعاصرين

هذا القسم يختلف عن القسم السابق من حيث علاقة المرثيين بالشاعرة، فهي ليست علاقة قرابة دمويّة وإنما هي علاقة قرابة معرفيّة وجدانيّة لذلك ارتأينا أن نحلّل هذا القسم كلاّ.

الشعراء المعاصرون الذين رثتهم الشاعرة هم على التوالي:

أبو القاسم الشابي: نشيد إلى شاعر تونس الخالد الذكر «أبو القاسم الشابي» بقصيدة عموديّة تضم ستة وعشرين بيتا نظمت على البحر الكامل.

نزار القباني: وداعا هزار الشعر، بقصيدة عمودية على البحر الكامل تضمّ أربعة وثلاثين بيتا.

عبد الوهاب البياتي: مرثاة إلى عبد الوهاب البياتي بقصيدة عموديّة بحرها الكامل تضم ستة وعشرين بيتا.

محمود درويش: ترنيمة إلى محمود درويش، بقصيدة حرّة اعتمدت فيها الشاعرة تفعيلة بحر المتقارب وتشتمل القصيدة على خمسة وخمسين سطرا شعريا.

فدوى طوقان: إلى خنساء فلسطين فدوى طوقان، بقصيدة حرة نظمت على تفعيلة البحر الكامل وتشتمل على اثنين وخمسين سطرا شعريا.

نازك الملائكة: إلى عازفة القيثار «نازك الملائكة» بقصيدة عموديّة على البحر الخفيف تضمّ عشرين بيتا شعريا.

الهادي الملولي (وهو مربٍّ كان له فضل الأخذ بيد الشاعرة في خطواتها الأولى): جزع البيان، بقصيدة عموديّة على البحر الكامل تضمّ ستّة عشر بيتا شعريّا.

محمّد الشعبوني (وهو أستاذ كان له الفضل في تشجيع الشاعرة على الكتابة الشعريّة): ماذا أقول، بقصيدة عموديّة نظمت على البحر الكامل وتضمّ خمسة وعشرين بيتا.

هؤلاء الشعراء قد اختلفت مكانتهم عند الشاعرة، فالشاعران الأخيران ونقصد بهما كل من الهادي الملولي ومحمّد الشعبوني هما على علاقة مباشرة بالشاعرة فكلاهما كان له الفضل في مباركة أعمال الشاعرة وتشجيعها على الكتابة الشعرية لذلك لمسنا في القصيدتين الموجهتين لهما بعض ما وجدناه من لوعة شبيهة بتلك التي رأيناها في القسم الأول من المراثي، فأثرهما واضح من خلال المعجم المستعمل في كليهما القائم على البكاء من جهة والاعتراف بالجميل من جهة ثانية:

جزِع البيان لقسوة الأنباء
وبكى القريض ولم يزل بدماء
مات الأديب الشاعر الفذّ الذي
جمع البيانَ لحكمة البلغاء
...
أمعلّمي مني إليك قصيدة
حملت لقبركَ فائض الأنداء
سنظلّ نذكرك الزمانَ وقد بدا
في الناس إنصاف وحسنُ جزاءِ
(جزع البيان ص 52)

ماذا أقول ولوعتي ومصابي
فوق احتمال المؤمن المُنتاب
بالأمس طوْد خرّ من عليائه (وتقصد به زوجها الذي توفي في حادث)
واليوم نجم قد هوى لتراب (وتقصد به الأستاذ محمد الشعبوني) (ص 53)

وقد جمعت الشاعرة في قصيدتها هذه ماذا أقول بين موت زوجها المفاجئ وموت الأستاذ محمد الشعبوني وكأنّ الفاجعتين قد جثمتا على صدرها جثوم الموت على الميّت، وما هذا الجمع بين اثنين أحدها قريب جدا وهو الزوج والآخر بعيد وهو الأستاذ إلا لإبراز مكانة الشعبوني عند الشاعرة وأنّ وفاته قد خلّفت ألما عظيما لديها. تقول:

كتم المنونُ صداحه وغناءه
وغدا رهين القبر دون مآب
من للثقافة والأصالة والترا
ث يبثّه مستشهدا بكتاب
من للفصاحة والصحافة بعده
من للقريض وجودة الآداب
سحر البيان مداده ويراعه
قلم غزير المدّ والإطناب (ص 53)

فالمرثيّ قامة في الأدب والفصاحة ومنزلته مرموقة وخسارته هي خسارة للأدب والثقافة.

أما بقيّة القصائد لكل من الشابي ونزار القباني ومحمود درويش وعبد الوهاب البياتي وفدوى طوقان ونازك الملائكة، فهي قصائد يمكن أن نقول عنها أنها عالميّة باعتبار أنّ المرثيين هم من أعظم الشعراء المعاصرين وصيتهم يتجاوز المحليّة إلى العالميّة.

في رثاء الشابي جمعت الشاعرة بين شاعريتها وشاعرية أبي القاسم الشابي في قصائده فاقتبست من أبياته بعض الكلمات لتنسج منها ترنيمة حزينة تليق بمقامه: النور، العذب، الغاب، السواقي، الأحلام، الفجر، طغاة.. كما أشارت الشاعرة إلى ما آل إليه الشعر بعده من تدنّ متمنية استعادة الشعر مكانته التي تليق به في عالم الأدب. تقول:

يا أبا القاسم هذا دهرنا
قد غدا مستنسرا مستأسدا
الخفافيش سطت فيه على الشْـ
ـشِعر والحرفُ سقيم قد كَدى
...
هذه الأحلام كم نهفو لها
أيعود الفجر حتى نسعدا؟؟ (ص 35)

أما في رثاء القباني فقد بكته منذ مطلع القصيدة قائلة:

الحرف يبكي والبيان يعاني
هل مات حقا شاعر الوجدان (ص 36)

ثمّ استرسلت الشاعرة في بيان مكانة القباني ضمن دائرة الشعراء العظام بقولها:

ولئن مضى فحياته أيقونة
منقوشة بصحائف الأزمان
فنزار حيّ بيننا لم تنطفئ
أشعاره وتوهّجُ الألحانِ (ص 36)

وأشارت إلى بعض مضامين شعره من قبيل قارئة الفنجان وتغنّ بالمرأة والطفولة والعروبة وانتشار صيته في مختلف البلدان لفصاحته وبيانه، ثمّ أبرزت الشاعرة ما تركه فراق هذا الشاعر الدمشقيّ من حزن قائلة:

ما أعمق الحزن الذي ينتابني
وأنا أُذيب تلوّعا أشجاني
يا دولة الشعر المنمّق قد هوى
نجم رعاكِ بحنكة وحنان (ص 37)

خاتمة قصيدتها برؤية استشرافية للجنّة حيث سيلتقي مع كلّ من البحتري وأبي فراس الحمدانيّ والمتنبي وجرير والفرزدق في جنّة ذكّرتنا بجنة أبي العلاء المعرّي في رسالة الغفران. (ب29/ ب30/ ب31)

أما قصيدة مرثاة إلى عبد الوهاب البياتي العراقيّ المنشأ فقد استهلتها بالبكاء على هذا الشاعر، لا بكاءها هي فحسب بل بكاء كلّ الموجودات من أضواء وخرير دجلة وتموز وعشتار ثمّ تأخذ الشاعرة في تعداد مناقب المرثيّ وهو الشاعر الذي اعتقل بسبب مواقفه الوطنية، ثمّ تحدثت عن خصوبة شعره ورفعة منزلته تقول:

رمز قناع غامض أسطورة
مسكونة بهواجس الأجداد (ص 39)
...
فمن الجراح الثُّخن يُزهر شعره
متجدّدا متجذّر الأوتاد

أبراج بابل حصنه ومداده
من واد عبقر قادح الأزناد (ص 40)

وسيرا على منوال قصائد الرثاء الأخرى تنهي الشاعرة قصيدتها بالتفجع على الميّت واستنكار موته تقول:

هل متّ حقا؟ أم هو الإغفاء في الــ
ــأحلام لا بل في عميق رقاد
ولئن رحلت أبا عليّ عن دنى
خلاّبة ببريقها الوقّاد
فالعُرب هزّ كيانُهم أن يختفي
نجم ويهوي في ردى الأوهاد
من بعد سيّاب حملتَ مشاعلا
للروح والوجدان والإيقاد (ص 40)

وفي قصيدة ترنيمة إلى محمود درويش اختلف الإيقاع وزنا وتنظيما فاختارت لهذه القصيدة التي بدت في ظاهرها متحرّرة من سلطة البحر، تفعيلة البحر المتقارب بمعدّل خمس تفعيلات في كلّ سطر ثمّ تتحرّر شيئا فشيئا من هذا القيد العددي ليصبح أكثر أو أقل على امتداد القصيدة مع وجود اللازمة الشعرية: ألا بيَ رفقا... ألا بنا رفقَا التي قد تعوّضها الشاعرة بـ: لَصمتُك مذهلْ... لَصمتُك مذهلْ...، أو ألا تتذكّر... ألا نتذكّر...، أو وها أنت تحيا... وها أنت تحيا... ممّا أضفى على القصيدة إيقاعا مخصوصا سمته التقطّع فجسّد الحزن واللوعة وعدم تقبّل فكرة موت المرثيّ تماما كما رأينا ذلك في قصائد سابقة. تقول:

فهل قد رحلت؟
وهل قد تركتَ الحصان وحيدا؟؟
أحقّا رحلتَ؟
ألم يهزم الموتَ سحرُ الفنون جميلُ الفنون؟
ألم يهزم الفنُّ عصفَ الرياح وقصفَ المَنون؟ (ص 43)

وأنهت الشاعرة قصيدتها بمخاطبة درويش مؤكّدة أنّ شعره سيظلّ يتناقله الناس جيلا بعد جيل وأنّ الموت هو فناء للأجساد لا للأقلام.

مرثيّة إلى خنساء فلسطين فدوى طوقان، تلك الشاعرة التي تعتبر من أهم شاعرات فلسطين في القرن العشرين وهي من مدينة نابلس من عائلة فلسطينية معروفة، لقبت بشاعرة فلسطين، حيث مثّل شعرها أساسًا قويًا للتجارب الأنثوية في الحب والثورة واحتجاج المرأة على المجتمع، رثتها سامية بوعتور بحرقة معدّدة خصالها مبرزة سمات شعرها وأدبها بأسلوب جمع بين التفجع والغضب والشجن ومعجم مشحون بالألم والحزن وكأنّا بالشاعرة تبكي فلسطين كلها لا فدوى طوقان فحسب. تقول:

آه لليل الظلم يسبي أرضنا
يا كم غضبتِ لبيتنا ولقدسنا
وأرَقتِ حبرك بالبسالة والنضالْ (ص 46)

وتنهي الشاعرة قصيدتها بالتحسّر على فقدان فدوى طوقان. تقول:

فدوى فلسطينَ احترقتِ كنجمة وضاءة
كي تزرعي الأحلام في عمق الحقولْ
فمتى يُشعّ النور من رحم الفصولْ؟؟ (ص 48).

عازفة القيثار نازك الملائكة مرثية أخرى رثت بها سامية عِمار بوعتور نازك الملائكة الشاعرة العراقية أوّل من كتبت الشعر الحرّ كما أشار إلى ذلك بعض الدارسين لشعرها وكما أشارت إلى ذلك الشاعرة في قولها:

شعرك الحرّ قد أثار عجابا

فحباك النبوغ بين النساء (ص 51)

درست نازك الملائكة اللغة العربية وتخرجت عام 1944م، ثم انتقلت إلى دراسة الموسيقى ثم درست اللغات اللاتينية والإنجليزية والفرنسية في الولايات المتحدة الأمريكية، ثم انتقلت للتدريس في جامعة بغداد ثم جامعة البصرة ثم جامعة الكويت. وانتقلت للعيش في بيروت لمدة عام واحد ثم سافرت عام 1990 على خلفية حرب الخليج الأولى إلى القاهرة حيث توفيت.

فعازفة القيثار جمعت بين جمال الحرف وجمال اللحن فرثتها شاعرتنا بجميل الرثاء معدّدة محاسن شعرها مؤكّدة كما فعلت في جلّ قصائدها على حتميّة الموت والفناء وعلى تخليد الحرف لكل أديب ولكلّ شاعر ولكلّ صانع للحياة حتى وإن أخذت المنيّة جسده. تقول:

فلتَة الشعر قد رسمتِ شموسا

فاخلدي نجما آبدا في السماءِ (ص 51)

مجمل القول في هذا القسم من المرثيات أن الشاعرة سامية عمار بوعتور قد أجادت في قصائدها العمودية والحرّة على حدّ السواء تمثيل حالة التفجّع والحزن لرحيل المفقودين فذكرت مناقبهم وعدّدت فضائلهم وأبرزت سمات أشعارهم ولامت الموت مرّة على أخذهم واستسلمت لقضائه مرات وفي كلّ مرّة أكّدت على فكرة الخلود فالجسد الراحل تخلّده الحروف والصوت يبقى ما بقيت الكلمة.

القسم الثالث: غبار الصمت

في هذا القسم ستّ قصائد نظمتها الشاعرة لرثاء بعض الشخصيات العالمية التي رسخ ذكرها في الذاكرة الجماعية والفرديّة كذلك. إذ رثت الشاعرة معلّمتها سعيدة ورثت فدائيّة شهيدة في سبيل الوطن ورثت الأطفال الذين يموتون في عمر الزهور ورثت الشهيد والأميرة ديانا ومحمّد الدرّة. وما يميّز هذه القصائد في هذا القسم أنّها ترثي الإنسانيّة، ترثي جوانب مضيئة في الحياة رحلت لكنّ أثرها بقي فالشهيد يموت ويُخلَّد في الجنان تقول في قصيدة وصغتِ الخلود (مرثاة إلى فدائيّة):

إلى جنّة الخلد رحت لزاما

مع الأنبياء مع الرّشّدا (ص 58)

وتقول في قصيدة روح على شفة الخلود:

روح الشهيد تضوّعت أنفاسها

في كلّ أفق أنبتت ريحانا

روح على شفة الخلود تربّعت

وحنينها قد أرهف الآذانا (ص 60)

فالشهيد وإن مات سيبقى اسمه خالدا لا يمحوه غبار الزمن.

ومثلما رثت الشاعرة الشهيد في سبيل الوطن، رثت من يعلّمنا الحرف والكلمة ومن يعطينا

الدرس والعبرة، رثت المعلّمة سعيدة وبرثائها رثت كلّ من يبثّ فينا من روحه قبس العلم والمعرفة، فقصيدتها رثاء معلّمة وإن وجّهتها لمعلّمة واحدة وهي سعيدة فهي رثاء لكلّ من علّمنا حرفا. تقول:

فهذه فينا دروسُك لا

تزال بكلّ العقول مفيدة

وفي ملكات النفوس بدت

مزاياك في البذل جدّ عديدة

وفي الاجتهاد لك صفحة تُرى

بجبين الزمان فريدة (ص 57)

فرثاء معلّمة هي رثاء لكلّ المعلمين الذين تركوا فينا علمهم ومعارفهم وزرعوا فينا من أرواحهم غذاء للروح وللعقل.

أمّا قصيدة موت الزهور ففيها تصوير موجع لأطفال قضوا نحبهم وهم في عمر الزهور وما يتركه موتهم من حزن ولوعة خاصة عند الوالدين. تقول:

يقسو القضاء بحكمه

في دهرنا هذا الجَسور

ما أعمق الحزن الذي

قد هزّ وجدان الصدور

في بسمة العمر ذوت

تلك البراعم بالشرور (ص 59)

رفقا بأمّ قد بنت

من ذلك الفرع القصور (ص 59)

ففقد الوليد فاجعة ولكنّ الموت لا يستثني أحدا كبيرا ولا صغيرا.

أما مرثية ديانا ففيها تفجع على أميرة بكاها الملايين عند وفاتها لما تميّزت به من صفات وخصال إنسانيّة تقول:

فتبذل ما قد غلا بسخاء

لأجل مريض وأجل جياع

لأجل شريد وأجل كسيح (ص 61)

أصيب بلغم وأجْلِ تِباعِ

فلا الملكُ ألهاك عن بؤس قوم

ولا التاج أغراك قاب ذراع (ص 62)

فالشاعرة لا ترثي ديانا الأميرة فحسب بل ترثي ديانا الإنسانة المفعمة بروح البذل والعطاء والسخاء ونجدة الفقير والمغدور.

أمّا قصيدة مرثاة إلى محمّد الدرة، فمن منّا لا يذكر ذاك المشهد المريع (سبتمبر 2000) لأب يحضن ابنه ليحميه من رصاص الغادر إلا أنّ الطفل قضى نحبه في بثّ مباشر رآه كلّ العالم واستنكره كلّ العالم. جريمة بشعة في حقّ الطفولة وفي حق الإنسانية أسالت حبرا كثيرا والشاعرة سامية عمار بوعتور كانت من بين من هزّها ذاك المشهد فجاءت قصيدتها صدى له في أسطر شعرية يفيض منها الحزن والألم والغضب على من اغتصب روحه البريئة وروح كلّ طفل شهيد .

على سبيل الخاتمة

ترانيم للغياب قصائد الحزن والوجع والألم، ترنّمت الشاعرة فيها بكلّ من ترك أثرا في نفسها من قريب وأديب وإنسان.

ترانيم للغياب قصائد يفيض فيها الصدق، صدق الشعور وصدق الألم، تلوم فيها الشاعرة الموت حينا وتقنع بالقضاء حينا آخر.

ترانيم للغياب رثاء لقيم سامية اندثرت ولأرواح خلّدتها الكلمة والقصيدة.

ترانيم للغياب أو قصائد الموت بعثت الروح فيمن غاب وأعادتهم الشاعرة إلى الحياة بالتأبين حينا والتفجّع حينا وذكر مناقبهم حينا، فكانت هذه الترانيم صدى للأجساد المفارقة والأرواح الخالدة.

المصادر والمراجع

المدوّنة:

- سامية عمّار بوعتور، ترانيم للغياب، ديوان شعري، ط1، مطبعة التسفير الفنيّ 2019.

المصادر:

- الخنساء، ديوان الخنساء، شرح حمدو طمّاس، دار المعرفة بيروت/ لبنان، ط 2، 2004.
- ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، شرح وتقديم يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، ط 2، بيروت 1994.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، مج 12.
- المهلهل بن ربيعة، ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم طلال حرب، الدار العالمية (د.ت).

المراجع:

- قاموس معاجم اللغة، جذر (ر.ن.م).
- نورة الشملان، أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الرياض، المملكة العربية السعودية.

الهوامش والإحالات

1) نورة الشملان، أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الرياض، المملكة العربية السعودية، ص ص: 62/ 55.

2) الخنساء، ديوان الخنساء، شرح حمدو طمّاس، دار المعرفة بيروت/ لبنان، ط 2، 2004، ص 48/ 45.

3) المهلهل بن ربيعة، ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم طلال حرب، الدار العالمية (د.ت)، ص 35/ 32.

4) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، شرح وتقديم يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، ط 2، بيروت 1994، ص 119.

5) سامية عمّار بوعتور، ترانيم للغياب، ديوان شعري، ط1، مطبعة التسفير الفنيّ 2019.

6) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، مج 12، ص 257/ 256.

7) قاموس معاجم اللغة، جذر (ر.ن.م).

8) ترانيم للغياب، ص 10.

9) ملاحظة : في البيت 19 ص 28 سقطت كلمة آخر العجز.

«وطن التفاصيل» لنيفين الهوني
أم هي تفاصيل لوطن؟



الثريا رمضان/ كاتبة، تونس



«القبلة مفتتح الجسد»، في هذه الجملة تقول الشاعرة الليبية نيفين الهوني إنّها تختصر الطريق نحو العالم الذي تراه في قلب المرأة/ جسدها، وهما طرفان متكاملان لا يستقيم أحدهما دون الآخر. فالقبلة بالنسبة إليها تمثّل العالم وسط تفاصيل دقيقة جدّا كتبتها الشاعرة في مجموعتها الشعرية «وطن التفاصيل» الصادرة حديثا عن دار السعيد للنشر والتوزيع بالقاهرة، مصر، 2021، والتي (القبلةَ أعني) تبرز أهمّ ركيزة لهذه المجموعة ابتداء من صورة الغلاف وحتى آخر حرف من حروف الومضات الاثنتين والخمسين التي توزّعت على مدى 101 صفحة، في أربعة فصول عنونت بجمل نثرية منتقاة من قاموس الفصل نفسه، وجاء الكتاب في طبعة فاخرة قدّمت لها الأديبة المصرية شريفة السيّد، وخُتمت بصفحة فارغة تُركت للقارئ ليقيّم هذا العمل الإبداعي

في حركة رمزية تؤكّد مدى اهتمام الشاعرة بنظرة القرّاء لحروفها.

عن فصول السنة الأربعة والقبلة التي تلاعبت بدرجة حرارتها الشاعرة حسب الفصل، عن شخصيّات مستدعاة من كتب التاريخ وألفاظ تخرج براعم من شجر أخضر يسقيه مطر الشتاء، عن الكنايات المزهرة في الومضات المكثّفة سنتحدّث خلال هذا المقال احتفاء بالإصدار الجديد للشاعرة نيفين الهوني.

فصول العشق الأربعة:

أربعة فصول لحكاية واحدة تفتتحها الشاعرة بفصل الذبول (الخريف)، رغم أنّ الحكايات عادة ما تبدأ ربيعيّة وفي ذلك يقول محمود درويش (لا أريد من الحب غير البداية)، وإن كانت هذه الحكاية الإبداعيّة تلفحنا بحرارة الحب والأشواق منذ أوّل كلمة كتبت فيها إلّا أنّ الشاعرة آثرت البدايات المرهقة والحزينة في تجربة شعريّة متفرّدة قسّمتها على فصول السنة الأربعة كالتالي:

1* حلّ الخريف (سطوة التفاصيل).
2* جاء الشتاء (مواسم الغيث).
3* أزهر الربيع (غواية الزهر).
4* قيظ الصيف (حصاد السعير).

إنّها فصول لحكاية تبدأ بغربة تتّسع مع اتّساع فجوة الفراق أحيانا، والانتظار المتواصل أحيانا أخرى في فصل تذبل فيه أوراق الشجر وتكتئب سماؤه. خريف ملأته بمفردات رماديّة اللون مثل: اكتفاء كاذب، فراق، آهات الاحتياج، غريبا وحيدا، وجهي...مكفهرّا، الغربة بدأت تتّسع..


نيفين الهوني

فالعالم الذي تختصره في قبلة يبدأ ذابلا جافّا حزينا، منتظرا لعلّ الشتاء يسقيه من الغيث النافع/القبلة (وهو ما سنتعرّض له في جزء موال من المقال) ليورق فيه الشعر أخضر، لكنّه عالم مكثّف كتب بلغة متّزنة عرفت الشاعرة من خلالها كيف تختصر الفكرة، إذ تقول مثلا في وصف الاشتياق في الصفحة 45:

ولأنّك عطّرت ليالي السّهر

استنشقوا طيبك عليّ في الصباح

13 ومضة في كلّ فصل، ولكلّ فصل حكاياته المكتوبة حسب درجات حرارته التي تؤثّر على المزاج الشخصيّ للشاعرة، وبالتالي على

الومضة الشعرية. ولكن قبل الغوص في تأثير الطقس على الومضات، فلنلق نظرة على العدد 13 الذي تقول الشاعرة إنه رقم حظها.

هنالك اعتقاد تاريخي قديم جدا بأنه رقم نحس، وذلك في عدد من الحضارات مثل السريان الذين يعتمدون على علم الأرقام ويستخدمون طاقتها، وبما أنّ يوم الأحد هو يوم للعبادة، وبما أن قوّته العددية هي 13، فبالتالي سيغضب الرب ممّن يعمل فيه وسيصاب بالشؤم والحزن. أمّا في روما القديمة فقد كانت الساحرات تجتمع بعدد 12 ساحرة والعدد 13 كان للشيطان وهكذا من الخرافات التي كانت ترى في هذا العدد شؤما.

وإذا كانت الشاعرة قد اختارت هذا الرقم واعتبرته رقم حظّها، فلأنّها اعتمدت حساب الأرقام في هذه المجموعة بشكل عقلاني، إذ أنّه وبحساب عدد أيام السنة الكبيسة، يمثّل الرقم 13 نتاج عمليات حسابية ابتداء من قسمة عدد أيام السنة الكبيسة 366 على عدد الفصول الأربعة ليكون نتاجها 91.5، استخدمت الشاعرة منها الـ 91 وتركت الأنصاف لتكون من نصيب عناوين الفصول، وقسمت الـ 91 على عدد أيام الأسبوع أي 7 لتخرج بـ 13 التي تمثّل عدد الأسابيع/ الومضات في الفصل الواحد. هذه العمليّات الحسابيّة العقلانيّة أنتجت مجموعة شعريّة لغتها عاطفيّة منسوجة بوجدان الشاعرة ومشاعرها المتمرّدة على السائد من خلال تمازج درجات حرارة الفصل بدرجات حرارة الكلمات، لتصل بنا إلى شكل من أشكال الكتابة الأدبية وهي الإيروتيكيّة ولكن بشكل غير مباشر، بل كانت كلّ ومضة تمثّل مشهدا طافقا بالمشاعر المشتعلة في صبغة رومانسيّة بحتة.

ورغم أنّ الفصول كانت واضحة المعالم في العام، إلّا أن الشاعرة تلاعبت بها حسب مزاج الفكرة، لتشاكس القارئ في خريف العمر مثلا فتكتب عن ربيع العمر وتتحدّث عن الخصوبة والبراعم والغيث وهي مفردات تخصّ فصل الشتاء، ولعلّ في ذلك بحثا عن الخصوبة وسط كآبة الخريف ويباسه، ومحاولة لتعديل المزاج المتعب داخل الومضة الخريفيّة، واستحضارا للأمل ما بين السطور المنهكة، فتقول الشاعرة مثلا في الصفحة 33:

كنتُ كلّما لاقيتُك
أطوفُ في عينيكَ ولا أبلغ أقصى الأماني
تعيدني النظرات الثملة شوقا
إلى ربيع العمر في وطن الخريف
فتورقُ براعمَ الوله المنتظر مجيئك
لأعيشه مرّتين
وربّما لمرّات أخَر

إنّ نيفين الهوني تخترع فصولا أخرى لا يعرفها أحد سواها ولن توجد إلّا في قاموسها الشعري، كأن «تورق البراعم» رغم أنّه الخريف، أو أن «يزور الأرض الظمئة ملاك بلون الخصوبة» في فصل لون الطبيعة فيه صفراء، أو أن «تزهر ياسمينة» في فصل الشتاء، إنّها إذا سطوة التفاصيل حتى بعد الخريف وفي الفصول المتبقّية من السنة، تفاصيل حكاية بين حرارة الحبّ ويباس البُعد، وخصوبة اللقاء وغيوم الأشواق. وهو أيضا وطن تتغيّر درجات حرارته حسب حضور الشخوص فيه وحسب تعاملهم مع اللحظة وليس حسب مناخ الفصل الحقيقي.

العالم ينحصر في قُبلة:

كتبت نيفين الهوني في الإهداء: «إلى رجل علّمني كيف أختصر العالم في قُبلة»، واختارت لغلاف الكتاب صورة امرأة تظهر بنصف وجهها تُقبّل خدّ رجل يميل برأسه قليلا عنها، يظهر في الصورة بوجهته الخلفيّة فكأنّما تعمّد إخفاء وجهه عن الأنظار. فالقبلة إذن وكما أسلفنا في مقدّمة المقال، وحسب ما جاء على لسان الشاعرة نفسها «مفتتح الجسد»، ولعلّها تقصد هنا مفتتح عالم مجهول تبحث عنه المرأة بعواطفها، والشاعرة تكتبه أمنية إذ تقول في الصفحة 94:

غاية الروح معك لقاء
ومنى النفس منك قبلة
ولا حدود لحلم المرتجف أمامك

لهفة!

العالم إذن في «وطن التفاصيل» ينحصر في قبلة، قد تجيء على غفلة من اللحظة غير مرحّب بها كثيرا أو مسروقة كما في صورة الغلاف، أو تجيء كأمنية في زمن صارت العواطف فيه تعتبر ترفا أمام سطوة الجسد والتعامل معه كسلعة، وهنا بالذات تحيلنا الشاعرة على زمن كانت فيه الفتاة تخاف أن تحبل من لمسة، فما بالك بالقبلة، وكانت العلاقات العاطفية محاطة بهالة من الأمنيات والأحلام حول الوصول إلى جسد الآخر، الذي كان يعتبر محرّما حتى تحلّله الأعراف والنواميس من خلال توثيقه قانونيا بعلاقة رسميّة.

أو تجيء حلما حارقا، خاصّة مع قيظ الصيف لتكون مفتتح حصاد السعير بعد مواسم الجفاف والبرد، إذ تقول مثلا في فصل الخريف محدّثة عن القبلة في الصفحة 41:

سأحبو كلّ صبح
بين فنجان قهوتك وشفتيك
وأنقش الوقت بينهما
شهقات اشتياق

فالشاعرة هنا، وحسب ما اختارته من مراحل داخل مجموعتها الشعرية تؤجّج لهيب الاشتياق شيئا فشيئا مع ارتفاع درجات الحرارة/ الشوق فقط لتصل للقبلة، رغم أنّها وكما سنرى لاحقا قدّمت نصوصا إيروتيكيّة بامتياز في إصدارها هذا. القبلة إذن، كغاية المنى، وكما تقول الشاعرة أيضا، لا تهدى إلا للشخص الذي يستحقها والذي نحبّه، القبلة للمعشوق فقط.

الكامن في سطور نيفين الهوني:

منذ العنوان «وطن التفاصيل» سنجد أنفسنا أمام شخصيّتين مختلفتين للكاتبة، فمن جهة نجد نيفين الصحافية باعتبار أنّ التفاصيل تهمّ الصحافي حيث ينبش فيها بحثا عن الحقيقة وعمّا تخفيه من غموض، ومن جهة أخرى نقف أمام شاعرة تبحث عن وطن، شاعرة متشتّتة المشاعر بين الأماكن مع تنقّلها الدائم بين ليبيا وتونس ومصر والجزائر وغيرها من الدول، وبين تنشئتها بين إيطاليا وليبيا، وترعرعها في بيت جدّتها بعيدا عن أسرتها لفترة من الزمن، وإحساس جدّتها بالغربة لآخر لحظة من حياتها. كلّ هذه الظروف أصبغت على نصّ الهوني إحساسا بالتشظّي وعدم الامتلاء بالمكان الواحد يبرز من خلال بحثها عن

الوطن داخل الحبّ أو في شخص الرجل، وليس في أرض معيّنة. إنّ حالة التشتّت الباطنيّة التي عاشتها الشاعرة جعلتها تكتب نصوصا تكتب الغربة كرهاب، إذ تقول في الصفحة 38:

في الصباحات الباردة
يستيقظ ظلّي غريبا وحيدا
ويُطلّ وجهي من المرآة
مُكفهرّا
يُخبرني أنّ الغربة
بدأت تتّسع
لتضمّ أطرافي أيضا

نيفين الهوني إذا، وكما كتبت فصولا أخرى للسنة، كتبت وطنا آخر مرتبطا بالحبيب لا بالانتماء الجغرافي، فهو (وأعني هنا الوطن) موجود في عينيْ الحبيب وفي الخريف وفي براحات الذكرى وهو وطن من أحاسيس، فهو كما تقول الشاعرة، كلّ ما تقرّر أن تنتمي إليه ويكون لك وطنا.

إنّه، وكما اختصرته، وكما جاء في الصفحة 33:

حين مساء عابق بأنفاس الشوق
ومشبّعا بآهات الاحتياج
لوطن من أحاسيس
سأهدهدك هنا نبضة
حيث ستفترش كلّي
وأدثّرك ببعضي
وتغفو...

لعلّنا نستطيع القول عن هذه المجموعة الشعرية إنّها تبدأ بغربة لتنتهي بغربة أخرى، وبينهما لقاءات متناثرة تكتب من خلال مفردات مختارة بعناية، من قاموس الطبيعة، تتشابك فيها السنابل بالياسمين والصباحات الباردة بالهجير، ومن قاموس الأساطير والشخصيات التاريخية مثل نيرون وهارون الرشيد، ولعلّ في هذين الإسمين بالذات رمزية السلطة الذكورية التي ترفضها نيفين المرأة بشخصيّتها القويّة والتي تظهر في لهجتها الحازمة في بعض المقاطع، رغم شاعريّة لغتها النثريّة. جاء في الصفحة 43:

حين يراودك الحلم بأنّك هارون الرشيد
تذكّر
أنّ بعضهنّ لسن جواري

ورغم ما تحمله هذه الومضة من شدّة، إلا أن الشاعرة تنساب بلغة رقيقة وسلسة في ومضات أخرى، مصوّرة الأنثى في أقصى حالات ضعفها، فتقول في الصفحة 81:

دعني أقبّل يديك
عند الرّحيل
حيث تغافلك الأنامل
وتحصد ثمار العمر
زادا لأيوب

وتقول في الصفحة 53:

وتبقى يا ملاكي
في ليلة الميلاد الشتوية
قارورة الدفء
الذي أعطّر به جيد العمر

بأمنيات مترعة

بك

من جهة أخرى، تتوارى الشاعرة الرقيقة داخل صور إيروتيكيّة نابعة من وهج الشوق، إذ تقول في الصفحة 91:

ولأنّ الانتظار حارّ

لم أحتمل قيظ الدقائق.

وبعثتُ لك بعضا من هجير الوقت

المتأجج في الوتين

وتستخدم لتركيب هذه الصور ألفاظا مباشرة أحيانا مثل: ضاجع، نشوة، الوسائد، فراش، متوهّج، الاشتهاء، شهقات... إلخ، وأحيانا تكون الصورة غامضة توحي بالمشهد كقولها في الصفحة 52:

لأنّ الشتاء قارس هذا العام

امنحني دفأك

لتزهر بيننا ياسمينة

باذخة الأريج

وقولها في الصفحة 59:

نحن أزرار اللحظة

أفلتت عقالها يد عابرة

في خلوة بريئة

إنّ الهوني تعيد صياغة الجسد بشكل شاعري مكثّف داخل الومضة الواحدة، حتّى إنّها في الكثير منها كانت تحرق القارئ بتفاصيل التفاصيل من خلال أقصر الجمل، كقولها مثلا في الصفحة 57:

ولأنّ التسلّل ملعبي

قرّرت

دسّ أصابعي هناك

هذه الجرأة التي اكتسبها نصّ نيفين الهوني تضفي تميّزا على مجموعتها الشعرية هذه، وتثير فضول القارئ للغوص في كوامن هذه اللغة التي خُلقت داخل فصول مختلفة عن السائد لتبني ومضات متّصلة في الفكرة منفصلة في التوقيت، ومواسم حارقة بلظى اللغة الشبقيّة وانتشاء الصور الإيحائية وتفاصيل الشدّ والجذب مع كل مرحلة من مراحل الحكاية التي بنت عليها الشاعرة نيفين الهوني مجموعتها الشعرية. مجموعة شعرية هي الثالثة في رصيد الهوني الشعريّ، جاءت بعد غياب سبع سنوات عن النشر، لتلبسها حلّة سيّدة الفصول الأربعة كما سمّتها الأديبة شريفة السيّد.



اتجاهات القصة القصيرة التونسية من خلال مجلة الحياة الثقافية



عمر السعيدي/ كاتب، تونس

تمهيد : أردت من خلال هذه الدراسة أن أنظر في بعض ما نشر من قصص قصيرة في مجلة الحياة الثقافية للسنتيْن 2019 و2020 (298 و299). وقد أخذت عيّنة صادرة بهذه المجلة كان من ضمنها إلى جانب محمد فطومي وشيماء المزوغي وضو سليم ، بسمة البوعبيدي القاصة العصامية . وهذا مهم إذ سنجد الأستاذ والإعلامي والمهندس والعصامي مما يجعل كتابة القصة عندهم شكلا ومضمونا و فكرة ورؤية عملا مختلفا شيئا ما وهو عامل إثراء في كل الحالات. وإن كنا نعرف أن للقصة القصيرة أركانا وعناصرَ قد ضبطها النقاد والدارسون منذ زمن في إطار سعيهم لتحديد معالم هذا الجنس السردي . إلا أن كل قاصّ يتصرف في هذا المنوال عند الكتابة ويضفي عليه من رؤيته وتجربته الذاتية وثقافته الخاصة واقتداره الفني أو مهارته ما يحقق به الاختلاف أو التميز . وهكذا تكون لنا قصص متّحدة في الظاهر شكلا لكنّها متحققة في الواقع بنكهات مختلفة . فهي تتامُّ في اختلافها وتتراسل . فما هو مركز الاهتمام على مستوى الموضوع الذي شدّ هؤلاء الكتاب؟ . وكيف تتجلّى طرق التناول عندهم؟ . وما العناصر الفنية المستخدمة عند كل واحد منهم ؟ . وما الخصائص الجامعة التي يمكن أن نستخرجها بعد دراسة تلك القصص ؟ . وما يمكن أن نستشرفه من تقنيات بصدد التشكل في النص ؟ . وما الرؤية الخاصّة لكلّ كاتب في بناء الشخصية القصصية و مدى فهمه للعالم و موقع الإنسان فيه ؟ !.

1) - القصة الأولى : «وُلدتُ ليلة اُغتيل رفاقي» للكاتبة والإعلامية «سيماء المزوغي» صادرة بمجلة الحياة الثقافية جانفي 2019

أ) – قصة تمثل نصا وجيزا ذا صفحة واحدة مستوحى من بيئة عراقيّة ، تحايث زمنيا تاريخ ظهور دولة داعش في العراق والشام . بطلها جندي شيعي متدرب بثكنة سبايكر بشمال العراق . تعرّض الجنود حين خرجوا إلى الخطف والسجن والقتل من قبل مجموعة داعشية مسلحة . وقع تقسيمهم إلى ثلاث مجموعات . مجموعة تُركت بجانب نهر دجلة ومجموعة وضعت في حفرة عميقة ومجموعة شُرِّدت بالجبل . نجا من القتل جندي واحد القصة ، مرّت الرصاصة صدفة بجانب رأسه وأخطأته . استغلّ هذا الجندي انشغال الدواعش بالصلاة وخرج من الحفرة . ومن هنا بدأ يلاقي مصيره وحيدا. إذ عليه أن يتجنب الموت أولا ويتعلق بالحياة ثانيا .ولن يكون هذا ممكنا إلا إذا بادر بتغيير مصيره متخطّيا القدر الذي رسمه له الدواعش على هذا النحو .

• مارس السباحة في نهر دجلة ومياهه العميقة الباردة رغم جروحه ليقطع إلى الضفة الأخرى .

• هام على وجهه بعد ذلك مع كل المعاناة التي سببتها له الجروح والتعب وألم الجوع ، مدفوعا بالحلم والرغبة في الحياة من جديد .

• قاده الحلم فتوهم النجاة بلقاء امرأة ترعى غنما في مرعى خصب يتخلله شجر الزيتون.

• تواصلت حياته مدفوعة بالرغبة التي تحيل إليها هذه العناصر : المرأة / الجسد الدافئ / الغنم / الحليب ، الطعام ، اللحم ، حياة الريف / حضن الطبيعة / شجر الزيتون وما يرمز إليه من تجذر العراقي واستقراره على أرض عرفت أقدم الحضارات . فوجد نفسه يعيش تجربة حياة جديدة دُفع إليها دفعا.فصرّح في نهاية القصة قائلا (إن الحياة الجديدة لا تعترض إلا من يركض نحوها). أي أن الإنسان عليه أن يبادر بتغيير مصيره بنفسه إذا واجه مصيرا دراميا .

ب) البناء الفني للأقصوصة :

بحكم وظيفتها الإعلامية تبدو سيماء المزوغي كاتبة ذات هواجس سياسية ع . وتكون قصتها هذه شهادة عن الواقع العربي في بيئة عراقية تسعى فيها داعش إلى افتكاك الحكم بالسلاح والقتل والتخويف عاصفة بمقومات الدولة العراقية الحديثة. وممارسة حربا أهلية طائفية مرّة ضد المكون السني وأخرى ضدّ المكون الشيعي وضد بقية الأقليات الأخرى كالأزيدية .

ويكون ضمير المتكلم المفرد «أنا» ساردا وشاهدا في نفس الوقت على أحداث يتوالد بعضها من بعض . من سجن الجنود وتحويل وجهتم وقتلهم . ثمّ تتواصل بعد ذلك في حياة الناجي الوحيد «علي كاظم « رافضي عند الدواعش ،في شكل مغامرات وكأننا في عالم ألف ليلة وليلة . أحداث غير متوقعة تؤول إلى البحث عن عيش حياة جديدة بعد نجاة من موت محقق . كانت المقدمة قصيرة (منطلق هو عبارة عن شرر أوّلي قاد إلى نار متوالدة بعضها من بعض (الأحداث غير متوقعة) . دُفع إليها البطل دفعا وكان له شرف المحاولة أو العيش بعد امتحان عسير . وهي قصة تقصي بعض تقنيات القصة القصيرة التقليدية. فبناء المقدمة مثلا يكون عادة عاما فنصف عام ثم خاصا . وهذه القصة هي تبدأ بالخاص مباشرة والخاتمة في أغلب الأحيان متوقعة من خلال

جملة أو عبارة ترد في نسيج النص . وهنا تتجاوز الأحداث النهائية عملية قتل البطل من قبل داعش عن طريق الصدفة وحدها . ويكون الخروج بعد ذلك من هذا المأزق بالقيام بشرف المحاولة من أجل الحياة مع كل المعاناة الممكنة وتنفتح الشخصية من خلال امتحانها على عوالم عجيبة قريبة من عوالم ألف ليلة وليلة ومغامرات السندباد البحري . تكون النجاة بتخطي الشخصية القوانين الحتمية وبتحريك القدر لصالحها مما يحيل إلى أن الوضع السياسي في العراق في عهد الدواعش هو واقع دراماتيكي عجائبي . النجاة فيه ومنه تكون للصدفة من ناحية والسعي للخروج من ثقب الإبرة بالنسبة للناجين.ومن ينجو فإنه يُوهب حياة جديدة. وهكذا فإن النص القصصي مع شيماء المزوغي هو نص ذو بعد سياسي وإعلامي . نص مغامر . منفتح على السّرد العربي مُحيّن في الواقع. مكثف يختزل بعض عناصر القصة القصيرة ويقصد إلى الحدث مباشرة مع جعل الخاتمة ليست نهاية للأحداث بقدر ما هي بداية جديدة لها .

القصة 2 : ذات فصل / للقاصة بسمة البوعبيدي / مجلة الحياة الثقافية عدد 305 الخاص القصة القصيرة التونسية بعد الثورة .

أ) هي قصة قصيرة جدا . نص وجيز، موح، تأويلي . ينطلق من أحداث تبدو واقعية ولكنها تنفتح على أبعاد إنسانية رمزية . وتتمثل القصة في إطلالة شخص من نافذة بيته على حديقة غناء، توقا إلى عالم الطبيعة . عالم عذري جميل فيه بحث عن راحة نفسية وخروج من عالم الضيق التي تمثله ألشّقة إلى عالم الحرية والمتعة (اللذة والثمرة والراحة والإحساس بجمال الطبيعة) .

لكن فجأة تضج هذه الحديقة برهط من علية القوم هم بلا شكّ (ساسة، رجال أعمال، رؤساء أحزاب ،أصحاب امتيازات متضاربة) .فيحدث بينهم لغط وتطاحن ثم تناحر واحتراب. وتتحوّل الحديقة إلى ساحة أشباح وتنصب أنشوطات الإعدام . يحسّ المتطلع إلى هذه الحديقة بالانكماش ويلوذ بذاته ويبني جدارا يفصله عن رواد الحديقة، هروبا من هذا المشهد وحماية للنفس . ورغم ذلك لا تتحقّق راحته النفسية. إذ يحلم بأن أنشوطات الإعدام معلّقة بشرايين قلبه .

رمزية هذه القصة : توحي القصة برغبة الإنسان في الانفتاح على الطبيعة بما ترمز إليه من تطلع إلى عالم ممكن ولكن هذا العالم الممكن تحوّله النخب السياسية والاقتصادية والحزبية إلى حلبة صراع وتقاتل. فيشعر بالخيبة ويسعى لحماية ذاته ضدّ هذا العالم الخارجي ولكن تأثير هذا العالم ينطبع على قلبه موحيا بالفناء وعدم التواصل .

ب) - البناء الفني : انبنت هذه القصة القصيرة جدا على جملة اسمية مثلت مدخل القصة أو مقدمتها . نافذة تطلُّ على حديقة غناء وقدّمت هذه الجملة إلى تحوّلات جمالية ونفسية توهم بسعادة مرجوّة . لكن التحوّل في ألأحداث بعد ذلك جاء معاكسا لإمكانية حصول الراحة النفسية وتحقق المتعة والجمال بظهور من أفسد عليه إحساسه الجميل وحوّل الفضاء إلى ساحة تقاتل وتناحر . فنشأت ردّة فعل أخرى تجاه هذا الواقع الهدف منها النأي بالنفس لكنّ الأمن النفسي لم يتحقق .

الخلاصة : هذه القصة ذات بعد رمزي . تقدم قراءة عميقة للواقع السياسي العربي عموما المبني

على التقاتل والحروب لأجل مصالح متضاربة . فإذا الناس على وشك أن تذهب ريحهم وإذا الوطن فوضى وخراب. وهي أيضا قصة تعالج ثنائية الذات والواقع .والذات والمجتمع من خلال رؤية ثقافية وفلسفية.

3) - القصة الثالثة : « الضحك على الكائنات» للقاص محمد فطومي مجلة الحياة الثقافية عدد 298

أ) – قصة تنطلق من حدث واقعي بسيط يتمثل في سعي أب إلى تغيير حلاّقه الذي تعوّد أن يحلق عنده شعر رأسه ،لما نبّهه ابنه إلى أن ذلك الحلاق يخوض في أمور لا ترقى إلى الأدب. فيقرر أن يذهب إلى حلاق آخر لا يفتح محلّه على الشارع الرئيس. ويروي قصة ذاك المحلّ عبر التداعي . فنعرف أنّ المحلّ يغيّر شاغله و نشاطه تقريبا كل ثلاثة أشهر ويفلسف « عتبته» كما يُقال. دكّان تسكنُه كائنات سوء حظ تُطرد من يشغله وتعطّل نشاطه وتُلحقُ به ضررا . و الأب يدخل مكتبه يُحيلنا أيضا إلى شخصية أخرى هي جارته وصاحبة المكتب المجاور. ويشرع في سرد حكايتها علينا. جارة تضحك من كلّ شيء. من العالم ومن الناس ومن السيارات ومن البناءات القائمة ومن العمال ومن كل ما هو ثابت ومتحرك . ومن كل من يقع في مجال رؤيتها . فنقف على نظرة فلسفية للعالم ، قوامها السّخرية والتعالي والرغبة في رؤية عالم جديد يتشكّل بعيدا عن هذا العالم، الذي يبدو حقيرا وبلا معنى. وربما تشكّل بلا منطق أحيانا . أما هي فلا تبرح أذناها سماعتيْ هاتفها الجوّال ولا عيناها شاشتهُ، في تواصل مع عالمها الافتراضي، رواية وموسيقى وقصة . منشدة عالما سحريا يتعالى عن هذا العالم الذي نعيش فيه . يتوقف السرد أحيانا عن متابعة حكاية صاحبة المكتب ليُفلْسِف الأشياء ويطرح الأفكار، ويتساءل حول الوجود. فينقطعُ حبل السّرد مع الواقع ومع بطلة الضحك لكنه يعود مع حكاية شعر الرأس الطويل للأب وضرورة حلاقته حتى لا يكون موضوع سخريتها. و تنتهي القصة باختفاء الجارة وعالم السخرية والضحك ، ولكنّ المدينة والواقع مازالا يختزنان ضحكاتها . لذلك يبقى البطل مسكونا بهاجس أن تسخر جارته منه فيسرع إلى الحلاق ليحلق ويدفع أكثر مما يجب ، وفي ظنه أنها سوف تضحك منه مهما حسنت حلاقته .

ب) - البناء الفني للأقصوصة

لئن انطلقت هذه الأُقصوصة من حدث واقعي أي الرغبة في تغيير الحلاق ، إلا أنها انفتحت على عوالم أخرى . داخلية ونفسية وفكرية، ارتقت بالعالم الواقعي إلى عالم افتراضي عجائبي بأفكاره وكائناته التي ستصبح مهيمنة ومسيرة للعالم والبشر ، مخلخلة قناعاتنا ومثيرة هلوسات وغرابة وسحرا .(عالم كائنات غير مرئية ، عالم كائنات سيئة ، عالم كائنات متعالية ، عالم كائنات تسخر من الوجود الفعلي للإنسان بهدف التحقير والتطاول) .مما يشير إلى عالم الشكّ الذي ينتاب البشر أحيانا فينكرون واقعهم الفعلي ويشكون في وجودهم . ويرون العالم الافتراضي أكثر صدقا وعلوّا وتأثيرا وفي هذا خطر . ومن هنا تنفتح هذه القصة التي تبدو واقعية على العجائبية آخذة بالخيال والغرابة .وهو اتّجاه جديد في القصة كتب فيه كثيرون ينطلق من حدث واقعي ثم يبتعد عن السرد العادي التقليدي ويجعل من

القصة لا فقط ما يحدث في الواقع ولكن ما قد لا يحدث وما قد لا يرى .

4) القصة الرابعة : «عيناها» لضو سليم : كاتب وناقد العدد 299 من مجلة الحياة الثقافية مارس 2019

أ) – هي عبارة عن نص وجيز يتحدث عن استعجال عامل صباحا للذهاب إلى عمله بالمنطقة الصناعية بالشرقية. يردّ باب شقته دون أن يدير المفتاح في القفل . وينزل الدرجات مسرعا فيصطدم كتفه بمدخل الباب الخارجي لقِصَره وضيقه فيتألم. ولكن سريعا ما يذهب ألمه حين تقع عيناه على من يحبُّ. فيظنها جاءت لتُحيّيه. فيتملّكه إحساس فرح . وهو يصف ملامحها ينسى ألمه في ظل تمتّعه بالنظر إلى جمالها . وهكذا ينعدم الوجع ويتلاشى مفهوم الزمن فلا يعود يضغط في اتجاه أن يسرع ليركب الحافلة . ولكن لا تدوم هذه الحالة ، إذ يتدخل حادث جديد هو مواء قطة جميلة . فيتحوّل اهتمام البنت إلى القطة . فيتملكه حزن ويعود إليه وعيه بالألم والزمن والوقت ويسارع بالخروج إذ كان يعيش الوهم. فالحبيبة المفترضة لم تكن تلتقيه في مدخل الباب لو لم تكن الصدفة وحدها هي التي وضعتها أمامه وهي تطارد قطتها المنفلتة منها في مدخل الباب الكبير .

ب) -تقنية كتابة هذه القصة.

قصة واقعية بُنيتْ على حدث بسيط وهو وصف سلوك عامل يستعد إلى الخروج إلى عمله. ومعاناته اليومية من أجل ذلك والعراقيل التي تعترضه . ولتنميةِ الحدث الأول يبرز حدث ثان موح بإمكانيةَ انفتاحه على الحبّ والأمل (الحبيبة) ثم ينتهي بلحظة انكشاف الوهم وانطفاء لحظات السعادة التي ظنّ العامل أنه وجدها . فتحصل خيبة أمل هي خيبة العامل التونسي الذي يقضي يومه بين الجري وراء لقمة العيش المحفوفة بالعراقيل والألم و توهم القبض على الفرح البعيد. وهكذا تبقى الخيبة حقيقة ماثلة في حياة التونسي الذي يحاصره التعب و الحاجة والوهم .

6) ملاحظات عامة حول القصص واتجاهاتها الفنية ومدار اهتمام كتابها .

لم تعد القصة القصيرة التي تنشر بمجلة الحياة الثقافية اليوم وإن كانت العينات التي اشتغلنا عليها قليلة تحافظ على شكلها التقليدي أي تُبنى بناء تقليديا يبدأ بحدث رئيس يتطور إلى أحداث فرعية أخرى ترتبط فيما بينها من خلال حكاية أمّ ذات بنية معينة لا تخلفها حركة السرد ولا سير الأحداث ولا التشويق ثم تنتهي بخاتمة تكون من جنس الحكاية أو رؤية تخالف الجوهر وتطور الأحداث و تخضع لما يسمى الرأي ونقيضه. وتنتهي برؤية يبوح بها النص . وتغلب على هذه القصص المنتقاة مقدمات قصيرة جدّا تجعلنا نلج مباشرة وسريعا إلى جوهر القصة . قد تكون هذه المقدمة جملة أو جملتيْن لا غير . وهكذا نبتعد عن تلك الرؤية التي ترى أن مقدمة القصة يجب أن تمر من العام والعام الخاص ثم الخاص أي تراعي ذلك التدرج مراعاة لوعي القارئ نفسه . وهي قصص تلتقط وبأشكال مختلفة صورا من واقع تفلسفها ، أو تعالج أفكارا و تستثير مشاعر تنشد من خلالها إيجاد مساحات من التخييل تتيح للنفس الحرية والتحرر من واقع سطحي وهي قصص أيضا تنحو نحو العجيب و الغريب . تفلسف الأفكار

العادية وتجعل منها أفكارا خارقة كرغبة الكاتب في إيجاد مساحات للحرية والخيال . وهي قصص تستلهم أحيانا الأشكال السردية القديمة في تراثنا العربي كألف ليلة وليلة وتركز على الواقع التونسي والعربي السياسي نقديا. أي بعبارة أخرى تنطلق من الواقع من خلال أحداث معيّنة لكنها تسعى إلى تجاوز تلك الواقعية الفجة وترتقي بها إلى عوالم نفسية وجمالية ممكنة أو غرائبية محتملة الوقوع .

وعلى مستوى الشكل المادي نلاحظ أن القصص المدروسة ثلاثة أنواع قصص قصيرة وأقصوصة وقصص قصيرة جدا . لغتها بسيطة رشيقة قريبة من العبارة الشعرية .فيها حذف وإضمار وإيجاز . وفيها اعتماد على الكتابة المشهدية وتوظيف للموروث الحكائي العربي ، مع ابتعاد عن المحاكاة السطحية واللغة المنمقة . وهي مستندة إلى الحياة اليومية بلحظاتها العابرة وشخصياتها المتفردة وصراعها الدائب. وهي شاهده على العصر نقدا وتأويلا وخاضعة في أغلبها إلى رؤية سياسية للعالم وما يجري فيه من أحداث دامية كالحروب والصراعات الأهلية والطائفية والسياسية .



خصائص الكتابة الشعريّة في مجموعة «تأبّط نارا» للطاهر الهمّامي



سيف الدّين بنزيد/ باحث، تونس

«دون كتابة باللغة المحكيّة لا أدب عندكم»[1]، بهذه القولة للنّاقد الإنغليزيّ ليفيس الذي كان وراء شهرة إليوت، تأثّر الشاعرُ السّوريّ يوسف الخال وقرّر تطوير اللغة الشعريّة من خلال التمرّد على قواعد العربيّة الفصحى واغتصاب النّحو المعياريّ، يقول: «متى يطلع أديب كدانتي... يلبط هذه العكاكيز اللغويّة، يكسّر قوالب هذه اللهجة الخَطابيّة البائخة... يقف أمام الشّعب بصدر مفتوح، وعقل مفتوح ولسان مفتوح ويخاطبه بلغته هو لا بلغة الأموات»[2]. وفي حوار له مع جهاد فاضل أجاب الخال: «التّراث العربيّ في الأخير، تراث جثث. نحن نقدّس الجثّة. عندما يولد لنا ولد لا نهتمّ به كما نهتمّ بالجثّة. إنّنا لا نعرف الدّفن»[3].

وفي أواخر الستينيّات وتطويرا لما دعا إليه يوسف الخال مؤسّس مجلّة شعر اللبنانيّة- ظهرت بتونس حركة «الطليعة الأدبيّة» التي عُرفت في مجال الشّعر بحركة «غير العموديّ والحرّ» والتسمية وضعتها مجلة «الفكر» سنة 1969. ونادت هذه الحركة بأنّ كلّ مضمون يُفرز شكلَه الشّعريّ الخاص ودعت إلى كتابة القصيدة بمعجم بسيط ملتصق بلغة التخاطب اليوميّة وبواقع الجماهير الكادحة. وقد أعلن الطاهر الهمّامي (1947 – 2009) أحدُ مؤسّسي هذا التوجّه ومنظّريه- في نصوصه رفضه للغة المعاجم وتوقه إلى التحرّر من ربقتها ويقول في كلمة بيانيّة نشرها في ديسمبر 1969: «تجربة «شعر» اللبنانيّة سقطت في النثريّة والإبهام. كتب أصحابها قصيدة النثر. ونحن نكتب

«غير العموديّ والحرّ». نخوض تجربة مغايرة، نصرّ على ترجمة الحياة شعرا»[4] وقد اعتبر سوف عبيد أنّ الشعر لدى الهمّامي «وعيٌ باللغة المعاصرة والتزام بقضايا الحياة وليس مجرّد عرض كلام في غرض المدح والوصف والغزل»[5].

وبمرور السنوات، وتحديدا في جويلية 1982، انبثق عن «حركة غير العموديّ والحرّ» تيّار سمّى نفسه بالمنحى الواقعيّ. وقد تمّ التعبير عنه بالملتقى الأوّل للشعر الحديث بتونس المنعقد بالمركز الثقافيّ بالحمّامات في بيان وقّعه الطاهر الهمّامي وسميرة الكسراوي ومحمّد معالي. ويستمدّ هذا التيّار مقوّماته الفنّية والفكريّة من الواقعيّة الاشتراكيّة. وفي هذه المرحلة الجديدة ألّف الطاهر الهمّامي عددا من المجموعات الشعريّة من بينها مجموعة «تأبّط نارا»[6] المنشورة سنة 1993 وهي مدار بحثنا في هذا المقال. وسنرصد خصائص الكتابة الشعريّة فيها.

1 - معجم الثورة والتمرّد

يبدو هذا المعجم واضحا وجليّا منذ العنوان «تأبّط نارا»، فهو يحيل إلى أحد أشهر الشعراء الصعاليك في الجاهليّة. ونقصد ثابت بن جابر الفهميّ الملقّب بتأبّط شرّا. وما يميّز هذا الصعلوك الفذّ خروجُه عن ديدن القبيلة ورفضه للظلم ورغبته المتواصلة في الثأر. لذا اختار الطاهر الهمّامي في تصدير مجموعته بيتا للزير سالم «المهلهل» يقول فيه مصرّا على الثأر لأخيه كليب:

ولستُ بخالع درعي وسيفي

إلى أن يخلع الليلَ النّهارُ (ص4).

وتحضر رمزيّة النار بما تحمله من تعارض بين الخير والشرّ في شعر الهمّامي بقوّة منذ عنوان الأثر. والنّارُ تُطهّر وتدمّر، تضيءُ وتحرق، تعالجُ وتُميتُ، تدفئ وتقتل. وهي من رموز المعرفة والتمرّد على السّلطة (بروميثيوس نموذجا).

يمكن أن نلمس رمزيّة النّار في بعدها المدمّر في قول الشاعر:

«صبّ يا مطر بالحجر والنّار» (ص11)

وفي قوله: «وهذه الطريق المُحرقه

والدنيا ظالمه

والثائر قليل.» (ص7)

وكذلك في قصيدته «حلق الوادي»:

«وأرى مُدنا تهوي

أرضا تُحرق

بحرا يغرق

وأرى رائحة

وأرى سحبا سودا سود» (ص20)

وقد خصّ الشّاعر النار بقصيدة أسماها «نشيد الاحتراق»، سما بها إلى مرتبة المقدّس واستهلّها بمقطع للشاعر التركيّ الشيوعيّ ناظم حكمت جاء فيه:

«إن لم أحترق

ولم تحترق

ولم نحترق

من يضيء الطريق؟» (ص54)

وكرّر الهمّامي هذا المقطع خمس مرّات على امتداد القصيدة حتّى غدا لازمة. ونجد للثوريّ

الكوبيّ الماركسيّ تشي غيفارا قولة تعبّر عن الفكرة نفسها: «إنّ الطريق مظلم وحالك فإذا لم نحترق أنا وأنت فمن سينير الطريق؟».

ومن الواضح أنّ اتّفاق الهمّامي وغيفارا وحكمت على تبنّي فكرة الاحتراق من أجل تخليص الآخرين راجع إلى كون ثلاثتهم يشتركون في البعد الثوريّ.

وقد أشاد الهمّامي بموقف كوبا الرافض لغزو العراق على عكس بعض حكام العرب الخونة الذين «حاربوا الناموس قبل الأمريكان» (ص 82). إذ اتهم فيديل كاسترو الولايات المتحدة الأمريكيّة بكونها وراء غزو العراق لتسيطر على النفط. يقول الشاعر في قصيدة «انبعاث» بصوت ذي نبرة حماسيّة:

«سادتي،
بغدادنا جاعتْ ولم
تأكل بثدييها...
سادتي،
صلّوا على كوبا...
ففي كوبا...عُروبه
وفي كوبا شممْ» (ص75)

ونلاحظ استعمال الهمّامي ضمير المتكلّم الجمع عند ذكر بغداد كدليل انتماء لهذه العاصمة الأبيّة التي لم تفرّط في شرفها ولم ترضخ للحصار. وبقدر ما كان الشاعر فخورا بالعراق بقدر ما كان ساخطا على تصويت جيراننا في الجزائر لصالح الإخوان المسلمين في انتخابات 1990 البلديّة. وموقف الهمّامي من الحركات الإسلاميّة واضح لا يحتاج إلى تأويل: الرّفض ثمّ الرّفض ثمّ الرّفض. يقول في قصيدته «الجزائر»:

«جزائر يا أخت روحي
أيُعقل هذا الجنون؟
أيُعقل منكِ الأصابعُ تفقأ منك العيون؟
أيُعقلُ في زمن المعرفه
يعودُ إليك ظلامُ القرون؟
أيُعقل...
وردُ الأراس
يُكتّفهُ المُلتحون؟» (ص67)

يكره الهمّامي هؤلاء الدراويش الملتحين الأدعياء الباحثين عن الجنان المحتكرين للدين والمتاجرين به. يرفضهم ويكره دجلهم ورياءهم لأنّهم حيث حلّوا حلّ معهم الخراب. لهذا يُصرّح بأنّه لن يكتب فقط أشعارا بل سيكتبُ:

«نيران غضب
وعناقيد غضب
ودخان
يصّاعد من هذه الأفران» (ص14)

ويتوجّه الشّاعر إلى أحبّته من أبناء شعبه بخطاب أقرب لخطاب المسيح:

«تدفّأوا أحبّتي
تدفّأوا عليّ
النارُ نار أضلعي
والزيتُ من عينيّ» (ص 55)

وهُنا يتّضح لنا أنّ تأبّط نارا هو امتداد للشاعر المضحّي بنفسه والمخلّص لقومه، يحمل القبس في صدره ويؤجّجه من مقلتيه كما لو كان برومثيوس!

وفي قصيدة بعنوان «والفجر» يُقسم الشاعر بكلّ المقدّسات لديه فيقول محاكيا النصّ القرآني:

«والفجر
وليال عشر
... والكُتب الممنوعة
والأشعار
والأفكار...
والقلم والألم
والثورة خارج المقهى...» (ص 7/ 6)

وهكذا يُقسم الشاعر بكلّ ما يعكّر صفو السّاسة ويزعج أصحاب السّلطة، يُقسم بسلاح الكلمة وبالثورة الحقيقيّة التي تكون في الشارع لا في المجالس المغلقة داخل المقاهي.

2 - شعريّة اللغة المحكيّة

أحسّ الهمّامي بأنّ الاقترابَ من السّواد الأعظم والتّعبيرَ عن همومه ومشاكله يكون أفضل باستعمال كلامه اليوميّ. فأدرج في شعره اللغة المحكيّة. يقول في قصيدة «عمر البصل»

«واحد ياكُلها مرتاح
وواحد بالتعب والعر
واحد ياكُلها عران غران
وواحد تجيه في طب
واحد ياكُلها بالرّاحه
وواحد يشرى ما يلى
واحد يجوع بعرو
وواحد يشبع بالسره » (ص9/ 8)

والطّريف في هذه الأبيات سلاسةُ الأسلوب وجماليّةُ الإيقاع المبنيّ على التكرار وتناقضُ المصراعين دلاليّا وتواترُ النّفس الحكميّ الذي يصف انعدام العدل في الحياة ويدحض المثل التونسيّ المعروف «اللّي ما يشرى ما يلى». فشقّ من النّاس يتعب ويجوع من أجل ثراء الشقّ الآخر وراحته.

وتغلي دماء الشاعر في قصيدة «فسفاط الموتى» فيدعو إلى هيجان قوى الطبيعة لتطهّر الأرض من الفساد بقوله:

«هبْ يا ريحْ
لا عندنا موَبّرْ نخافو عليه يتغبّرْ
ولا عندنا ثريّات باش اطّيحْ» (ص11)

فأبناء «باب الله» لا شيء ثمين عندهم يكترثون له سوى كرامتهم. فإذا مُسّت الكرامة ثار بركان الغضب.

3 - شعريّة الأليغوريا

إذا كان الرّمز قائما على التّدلال signifiance أي على علاقة واحد بمتعدّد، فإنّ الأليغوريا هي نظام من العلاقات بين عالمين « Un système de relations entre deux mondes » ، إذ تدعو القارئ إلى عدم الاكتفاء بالمعنى الظاهر وتحثّه على تأويل النصّ تأويلا مجازيّا لأنّها تضمّ دائما «مظهرين: مظهر مباشر حرفيّ Aspect immédiat et littéral وآخر يتمثّل في الدّلالة الأخلاقيّة أو النّفسيّة أو الدّينيّة»[7]. وفي أحيان قليلة لا تفضي

الأليغوريا إلى معنى محدّد، ممّا يدفع متلقّي النصّ إلى الظّفر بأكثر من دلالة رمزيّة، ولكن يبقى الأصل في الأليغوريا أنّها علاقة واحد بواحد، ينتفي منها جانب الإلغاز بمجرّد اقتناص دلالة الحكاية.

وقد عرّف هنري موريه هذا النّمط من الكتابة بقوله إنّه: «حكاية ذات صبغة رمزيّة أو تلميحيّة، تقوم بحُكْم سرديّتها على تسلسل الأعمال، وتقدّم شخصيّات سواء كانت كائنات بشريّة أو حيوانيّة أو تجريدات مشخّصة تكون لأوصافها وأزيائها وأفعالها وحركاتها قيمة العلامات. وتتحرّك هذه الشّخصيّات في مكان وزمان رمزيّين بدورهما»()، لذلك لا تتولّد الأليغوريا إلا في سياق سرديّ ذي بعد رمزيّ مؤلّف من عدّة عناصر متداخلة. والأليغوريا -إذا ربطناها بالكاتب- نوعان، إمّا إراديّة Intentionnelle وإمّا عرَضيّة Contingente. يخضع النّوع الأوّل إلى تدبير من الشّاعر بهدف تفادي استعمال الخطاب المباشر ذي المضامين السّياسيّة أو الإيديولوجيّة، وفيه يكون العبور إلى المعنى المجازي أمرا واجبا لتستقيم دلالة القصيدة أو النصّ عموما، وفي المقابل لا يخضع النّوع الثّاني إلى تخطيط مُسبق ممّا يجعل فعل التّأويل أمرا ممكنا لا أكثر والدّلالة الرمزيّة غير ضروريّة.

وقد وظّف الهمّامي الأليغوريا الإراديّة في قصيدة «المعركة» التي خصّها بالإهداء التالي «إلى الأطفال». يقول في نصّه:

«تأمّلوا...
معركة الحيتان في البُحيره
الحوتة الكُبيره
في كرشها ... مليون حوتة صُغيره
وحضرة الدّلفين
في عرشه سجين
والسّمك السمين
يُطارد الوزف
والوزفُ المقهورُ يرتجفْ! (ص39)

القارئ العاديّ لهذه القصيدة المهداة إلى الأطفال يلاحظ مشهدا يلخّصُ الدورة الحياتيّة للأسماك ويفهم بوضوح معنى المثل التونسيّ الشهير «حوت ياكل حوت وقليل الجهد يموت»، لكنّ المتمعّن في خفايا النصّ والمتأمّل في باطنه يستخلص مشهدا آخر يلخّص الحياة البشريّة المبنيّة على الظلم والتفاوت الاجتماعيّ.

4 - شعريّة اليوميّ

يَعتبر عددٌ من الشعراء أنّ جميع المواضيع الحياتيّة صالحة للكتابة الشعريّة على غرار محمّد الماغوط ويوسف الخال من سوريا والطاهر الهمّامي من تونس. ولو تفحّصنا نصوص الهمّامي سنجدها تنهل من اليوميّ والحادث والمهمّش.

يقول في قصيدة «قطار القلعة الجرداء»:

«مطرٌ يتقاطر من سقف العربه
وشبابيكُ منرفزة مضطربه
والديك القلعاويّ
يرقص سعداوي
ما أطول رحلتكم
يا أولاد القـ...لعه
تونس ما أبعدها
يا أولاد القلعه
القلعة ما أجردها» (ص40)

منذ العنوان يبدأ الشاعر في معابثة اليوميّ. فالقلعة الجرداء التي أصبح اسمها اليوم «القلعة الخصبة» من مدن الشمال الغربيّ الذي ينتمي إليه الطاهر الهمّامي. والقطار الذي يقلّ إليها عانى من ركوبه الشاعرُ كما كان يعاني من الوقوف المملّ في الصف الطويل لخلاص فاتورة أو مقابلة موظف بيروقراطيّ متقاعس أو شراء شيء ما. يقول في قصيدته «صفوف»:

«صَفّ لشراء
وصَفّ لفاتورة ماء
وصَفّ لاستخلاص عُشُر الدّماء
... قف
الحضرة في شغل ما
قف
ذق طعم الكفّ
قف
مت واقفا
قف !» (ص36)

وفي قصيدة بعنوان «العائدون» يصوّر لنا الشاعر واقعا أسود مريرا شيّده وزراء الله في وطنه. يقول:

«كتُبٌ صفراءُ عائدةٌ،
وملتحون،
من قاع العصور
وعطور أمواتٍ،
وباحثون عن الجنان
ومؤذّن نشوان تعتعه الكلام
وبإذن الله ينتصر الظلام
وبإذن الله تُبطئ شمسُنا
ونزيدُ من طول المنام!» (ص46)

ويقيم الهمّامي مفارقة طريفة بين الوصوليّ والمبدع الأصيل باستعمال معجم ينهل من الحياة اليوميّة فيقول ساخرا: «الوصوليّ بطل
والأصيلُ المُبدعُ في قفّة البصل
في زمن الكوبويْ
والدجاج الأبيض
والشيشة
والصّلع
والسّلّ! « (ص 49)

ومن مظاهر اليوميّ في شعره اقتباسه لبعض الإشهارات التلفزيّة لشامبو «سانسيلك» وياغورت «زياد» ومبردات «ثالجة». وذلك في نصوصه التالية حسب الترتيب «نسائيات» و«استفتاء» و«نحبّك يا ثالجة». وفي النصّ الأخير يقول الشاعر:

«عام بارد
قلب بارد
حديد بارد
خبزة بارده
خزرة بارده
...ريق بارد» (ص79)

تتكوّن القصيدة من ستّة مركّبات نعتيّة تشترك جميعها في النعت (بارد/ بارده) وتحيل إلى معان سلبيّة فالعام ميّت لا حياة فيه وقد سبق أن وصفه الشاعر «بـالـ(صفر)جلة المجنونة واللفت والزفت والقرع وتصطيكة ليمونة» (ص45)

والقلبُ مستسلمٌ خانعٌ وكلّ شيء في البلاد يبعث على التواكل والسخافة.

5 - أسلوب السّخرية

السّخرية الأدبيّة فنّ قديم نجد له حضورا في الكتابات العربيّة مثل بخلاء الجاحظ. وقد استُخدم هذا الأسلوب لنقد بعض أنماط السّلوك البشريّ. واستعمل الهمّامي السّخرية في نصوصه بطرق متنوّعة. فهو يمزج بين اللغة العربيّة والفرنسيّة ويقحم الدارجة في الفصحى ويحاكي الأصوات ويتلاعب بالألفاظ إلخ..

في قصيدة «هديّة» ينقد الشّاعر بطريقة تهكميّة ساخرة الزيادة في أسعار النقل فيمزج بين اللغة العربيّة والفرنسيّة بقوله:

«هديّة رأس العام
(...) لحاملة المنديل الأزرق
(...) النّاجحة في «السّيزيام»
لحامل الكرّاس والقلم
الفرح بسيّدي
بالأصدقاء الجدد
بالسّفرة اليوميّة
بالاشتراك السنويّ
في تي.جي.آم الأحلام
وفي مترو الحريّة» (ص23/ 22)

في هذه الأسطر الشعريّة استعمل الهمّامي كلمات من أصل فرنسيّ «السيزيام» و«مترو» و«تي. جي.آم» وهي اختزال لتسمية خطّ سكّة الحديد «تونس- حلق الوادي المرسى» ليرسم بشكل ساخر هديّة مفتتح السنة للتلاميذ المتمثلة في الترفيع من قيمة تذاكر النقل والاشتراكات السنويّة.

وفي قصيدة «قطار القلعة الجرداء»، يتّخذ الشاعر من الأصوات طريقة للسّخرية، فيصف معاناة المسافر في العربة الكسيحة بعبارات دارجة تفنّن في تفكيكها لتنتج إيقاعا يُحاكي الواقع ويجسّده:

«زجاج يُتكْ...تِكْ
وماءٌ يُسكْ...سِكْ
وسكْ...كةٌ...تتفكْ..ك..كْ
ووقتٌ يَتَرَكْ...ك...كْ» (ص40)

وفي آخر القصيدة، يُجري الهمّامي مفارقات لغويّة عجيبة مُضحكة ومُبكية في الآن نفسه. يقول:

«صوتُك هو هُو
موتُكَ هُو هُو
دجاجٌ ينهق
وأرانبُ تموء
ويومٌ أزرقْ!» (ص41)

وهنا حصلت انزياحات لغويّة. فالمنطق الدلاليّ يفترض أن يقيقَ الدجاجُ وينهقَ الحمارُ وتموءَ القطة ويضبَحَ الأرنبُ لكن للشاعر منطقا آخر فهو يملأ الفراغ اللغويّ بفعل لا ينتظره المتلقيّ. وهذا ما يُحدث الدهشة عند القراءة. ويستعمل الهمّامي عبارة دارجة مسكوكة هي «يوم أزرق» دلالة على طول النهار وعسره وركاكته. وفي الثقافة التونسيّة يرتبط اللون الأزرق بالشؤم فيقال على سبيل المثال «عملة زرقة / جن أزرق». وهكذا فلا فرق بين الحياة والموت في هذا القطار.

ومن وسائل السّخرية لدى الشاعر «الجناس». وهو أسلوب بلاغيّ قديم. يقول في قصيدة «وصوليّ بن واصل»: «الرجال

في المقاهي

والنّساء

في المطاهي» (ص50)

منذ العنوان نلاحظ الاشتراك في الجذر بين الاسم «وصوليّ» واللقب «واصل». ونجد الأسلوب نفسه في عنوان آخر يحمل كذلك اسم شخصيّة هو «يونس بن تونس». ومثل هذه العناوين تُضحك القارئ وتدفعه إلى الفضول فتشوّقه للاطّلاع على المتن الشعريّ. ويقيم الهمّامي – باستعماله الجناس غير التام – مفارقة ساخرة بين الرّجال والنساء. ولم يجد الشاعر لوصف العقم الفكريّ لدى البعض سوى قاموس اللغة المحكيّة يقول في قصيدة «شيشة». والشيشة بالدارجة التونسيّة هي النارجيلة.

«شيّش شيّش

هذا زمن الشيشه

والزطلة والتّحشيشه

كرشٌ لا حول ولا قوّه

رأسٌ ريشهْ!» (ص65)

ويصف الهمّامي باستعمال لهجتنا المحليّة تطاول أرذل البشر على أسيادهم إذا أتيحت لهم الفرصة فيقول: «كي تميل الرّيحْ

لرنوبه تنطح نطيح

وتسبْ الصبّار الحرّ» (ص48)

وفي «برقيّة إلى مجنّد أطلسيّ في الخليج» يتهكّم الهمّامي من الجنديّ الإنغليزيّ المبعوث كقربان إلى العراق في أزمة الخليج، الجنديّ الذي كان يظنّ الحرب هناك نزهة بل لعبة كاللعب. فيخاطبه بجرأة وسخرية:

«أيّها الولد الأشقرُ المُكتئبْ

الذي شقّقت قدميه الجزيره

وأنهكه الرّملُ... حتّى انتحبْ

والذي بالدموع

يخطّ رسائله

ويقول لـ «ماما»

ابعثي لي «بيجاما»

و«تلكا»

و«كوش»

والذي ليس أكثر من حطب للهب

عند بوش» (ص72)

على سبيل الخاتمة

تكاد لا تخلو قصيدة في المجموعة من أسلوب السخرية والنقد اللاذع والاحتجاج. ولعلّ هذا ما يطبع تجربة الهمّامي بالاختلاف والتميّز. فقصائده تحتفي بالهامشيّ والشاذ واليوميّ وتنفتح على قواميس جديدة تنهل من اللهجة التونسيّة واللغة الفرنسيّة وتنبع من قريحة عذبة مرحة تنشد الخروج عن المألوف لتتجاوز

الفصحى والأوزان الخليليّة وجلّ نواميس الشعر التقليديّة. ورغم أنّ النفس الثوريّ والبعد الإيديولوجيّ والطابع التهكّمي أمور حاضرة بقوّة في جلّ نصوص الهمّامي إلا أنّ هذا لم يسقط شعره في لغة التصريح والسّطحيّة والابتذال. فقد استطاع الشاعر الجمع بين الالتزام والجوانب الفنيّة الجماليّة بطريقة فريدة من نوعها...

المصادر والمراجع

1 – الهمّامي (الطاهر)، مجموعة «تأبّط نارا»، دار سحر للنشر، تونس، 1993.

2 – الهمّامي (الطاهر)، «كلمات بيانيّة في غير العموديّ والحرّ (1969–1971)، منشورات عبد اللطيف دمدوم، تونس، أفريل 1996.

3 – عبيد (سوف)، «حركات الشّعر الجديد بتونس»، جريدة الحرّية، ط1، سنة 2008.

4 – الخال (يوسف)، «دفاتر الأيّام، أفكار على ورق» يوسف الخال، دار رياض الريّس للكتب والنشر، لندن، سنة 1987.

5 – فاضل (جهاد)، «أسئلة الشّعر: حوارات مع الشّعراء العرب، الدّار العربيّة للكتاب، دت.

6 – « Dictionnaire de poétique et de réthorique », Henri Morier, édt Presses Universitaires de France, 4ème édts, 1989

الهوامش والإحالات

1 – راجع كتاب «أسئلة الشّعر: حوارات مع الشّعراء العرب، جهاد فاضل، الدّار العربيّة للكتاب، دت، ص 381

2 – راجع كتاب «دفاتر الأيّام، أفكار على ورق» يوسف الخال، دار رياض الريّس للكتب والنشر، لندن، سنة 1987، ص 292.

3 – أسئلة الشعر، ص 379.

4 – راجع كتاب «كلمات بيانيّة في غير العموديّ والحرّ (1969–1971)، الطاهر الهمّامي، منشورات عبد اللطيف دمدوم، تونس، أفريل 1996، ص5.

5 – راجع كتاب «حركات الشّعر الجديد بتونس»، سوف عبيد، جريدة الحرّية، ط1، سنة 2008، ص 90.

6 – «تأبّط نارا»، الطاهر الهمّامي، دار سحر للنشر، تونس، مارس 1993.

7 – « Dictionnaire de poétique et de réthorique », Henri Morier, édt Presses Universitaires de France, 4ème édts, 1989, page 65.

8 – Ibid, page 65.

9 – Ibid, page 65.

«الحكمة» في الشّعريّة الشّعبيّة الشفويّة التونسيّة: نماذج ومحطّات



منذر العيني/ كاتب، تونس

إنّ التجربة الإنسانيّة في الحياة تُدوّن خلاصتَهَا الأشعارُ والأمثالُ والأحجياتُ الدّفينةُ. فالعلامةُ اللّغويّة فيها تختزلُ التّأويلَ في بيان السّيرةِ وتشريح الواقع تستوجب أداء الفطنة وبديهة الإصغاء والتقبّل.

لقد دأبت الشّعريّة الشّعبيّة التّونسيّة الملحونة على الإستغراق في التّفكّر وصقل مفرداته حتّى تباشر الإتّصال بالمتحوف من اللّفظ والمحفور من الملائم حتّى ينفذ بسرعة البرق إلى المتلقّي وقد تماهى مع تجربة المتلفّظ الشّاعر الّذي إذ ينظر إلى تجربته في ترسيخها عبر إسناد الموعظة وقضاء الحكمة وهو في الآن نفسه يناظر وجههُ الآخر المنصت حتّى يُعلّمَهُ وَيُدنيه من تلك التجربة ويحذّرَهُ وينبئُهُ. والمواضيعُ إذ تتوزّعُ أو تتنوّعُ تقفل على النّبوءة الحدسيّة وتختم بالدقّ في نغميّاتٍ تكون في الإستهلالِ في المطالع أو في العتباتِ في وزنيّة «الموقف» أو على الأعراف بين ثنايا «الملزومة» أو غائرة في جرسيّات «المسدسيّات» أو مشرفة على تخوم «القسيم» أو «العروبيّات».

غرضٌ لا يكون مستقلاّ بنفسه إلاّ في ما ندر بقدر ما نجدهُ مندسّا شاهرا ضوءهُ بين الأعطاف أعطاف السّرديّات المقتضبة للرّحلة أو المغامرةِ لأنّ من خصوصيّة المنزع الحكمي أن يتظافر مع مردوديّة النسق الحكائي المخصوص في الحيّز الشّعري فيرفد التجربة بالمثال ويعزّز الصّوت بالبرهان ويغرز الإبرة في التّماس حتّى تنغلق دائرة لتنفتح أخرى حتّى يصدق المسرح ويعلو الإنفعال في ملحميّة مخصوصة لا يفهمها إلاّ ذوُو البصائر ولا يتغذّاها إلاّ ذوُو فهم عميق ولا يتلقّاها إلاّ ذوُو

إنصات رصين وفي هذا عين وجارحة وفي هذا أذن وصائغة.

في سياق معرضنا لهذه الضروب من الأقوال الحكميّة تتآلف جملة من الصياغات البنيويّة المشتركة في تكوين القول الحكمي انطلاقا من معجميّات مشتركة يدور سجلّها حول «الحياة والموت والإنسان والوفاء والخيانة والحدود والصروف والإعاقة والزّمن والمعاشرة ...» شظايا تنويعات للمواضيع فرّعت أدوات بلاغيّة حفزّت «الأمر والطلب والأسئلة الإنكاريّة والتحضيض والتحذير والإستدراك والوصل والفصل والتعجّب والإلتماس..» للهيمنة على المجال الخبري ليغدو إنشاءًا تخييليّا من شأنه أن يوسّع طاقة الإنتباه ويرسّخ مراسم الأخذ والتقبّل قد زادتها المحسنات البديعيّة زخرفة حيث ينثني القول على القول بالجناس والطّباق والتورية والسّجع والكناية فتدور الإبرة على نفسها لتعقد أوشاما بارزة رائقة شعارها العقل الّذي تحرّر من غواية النّفس بلسان الإيقاظ في أجراس تتدحرج لمّاعة تشربها الآذان وتداعبها القسمات.

نموذج من ال«العروبي» قول لمحمّد التّونسي

أصلْ الكلام ليه تمييز
والحرّ يعطي الحزازه
والزّيت ما يجيشْ م القيز
والصّوف فيه الفرازه
والجري ماهواش تنقيز
المبّكر ياخذْ البرازه
مآهواش كالحارث قفيز
كالصّاع وسط حوازه
الكلام مثل الدّرابيز
مهبولْ يعفس قزازه

الكلام لم يكن صعبا على الكلام ليحدّد معالم الطّاقة الماثلة للعقلنة في أداء الحالة التواصليّة .

في موضوع الصّبر: يقول الشّاعر في طالعه«الجريدهْ»:

الصّبر فيه نْجاحْ والّي صبرْ ينالْ بعدْ الشّقاءْ ترتاحْ

ما يدومْ حتّى حالْ في «القسيم» لأحمدْ ملاّكْ

إلّي ما يعرفشْ كيف يساوي
يفسّد شغلهْ بيهْ هبالْ
ترخص نفسهْ يحْسبوهْ دعاوي
لا عادْ يسوى سومْ بين رجالْ
خيارْ المعلّمْ تشبحهْ صنعاوي
وفي صنعته يتبرّموا الأشغالْ
خيارْ الطّبيبْ لكلْ مرض يداوي
يكونْ عارفْ ينفع المعلالْ
فوق المواجع بالمحاور كاوي
يجلّي على القلب العليلْ اهوالْ

في «المحدور» كانّه مأخوذ من الإنحدار شبهوا إيقاعه بالسير المنحدر يقارب إيقاعه إيقاع الحمروني نسبة لقبيلة الحمارنه : عيفْ الدّنيا الّي تبيّنْ صَدّها لا يأتيكْ غيارْ بعدْ صدودها

احمدْ ملاّكْ الذّي ملك الحكمة حتّى غدا مشهورا في أشعاره يشرع في طالعٍ :

آشْ كلّفكْ يا الإنسانْ
علْ شيءْ ليسَ تطيقهْ
باب الادب ليه كهّان
يحبّوه أهل الحقيقة
وإلّي حواليهْ كتّانْ
باطلْ يخشْ الحريقهْ

يستمرّ ملاّك في هذه الملزومة الأسطورةْ التّي نأت عن مألوف الحدث الحكمي وذلك باستقلاله كغرض ناب ضارب في الوصفيّة الدّامغة كشأن تعليميٍّ مستقلٍّ مجاوزا للمساحة المخصوصة ومجاورا لتراتب السلوكات الأهداف مُحاورا الذّات وهي تخوّض في الذّات أمام المرآة والضّمير.

أليفْ أوّل بدايهْ
بآسمِ الإلهْ بدينا
يا سامعينْ الحكايهْ
زيدوا الصّلا على نبينا
نرجع نردّ الوصايهْ
تجلّي النّكدْ والغبينهْ
والّي خطاتهْ القرايهْ
راكبْ سفينهْ غريقهْ
الباءْ بَدْوْ فتْحْ الأبوابْ
ساسْ الأدبْ والصّوابهْ
تعرف الرّاجلْ بالاصحابْ
تلقاهْ مثيلْ صحابهْ
ومن كثّرْ جمع الأحبابْ
توقّعْ عداوة عقابهْ
يولّي مع البعض يخيابْ
وتصيرْ الاعداءْ قرابهْ
إذا تبدّلْ طريقْ الألعابْ
كلّ لعب تبّع طريقهْ
التّاءْ تركْ السويّاتْ
هِمّة بنادمْ سكاتهْ
والرّخص للعبدْ ذلاّتْ ..
لأهلْ العقولْ الثّباتهْ
والضّحكْ من غيرْ عجباتْ قلّةْ ادبْ في حياتهْ
وإلّي ما يقراءْ العاقباتْ
ما يسْلموا عاقباتهْ ومن خالطْ جمعْ الازْفاتْ
عمّل علَى ليثْ ريقهْ
الثّاءْ ثلّثتْ الاثلاثْ
الأَيْمانْ جا بالثّلاثهْ
ومن ياكلْ أرزاقْ ورّاثْ
تقعدْ أرزاقهْ وراثهْ
ومن عاشْ فيها بالأخباثْ
منها خرجْ بالخباثهْ
ومن كانْ بالسرّ حدّاثْ
تظهر عليهْ السّريقهْ
الجيمْ جوّدْ الأزواجْ
تطلعْ أولادكْ نتاجهْ
باري الطّمعْ كيفْ تحتاجْ
العبدْ للّهْ احتياجهْ
لا ينفعكْ بحثْ ولْواجْ
على شيءْ ما يجيبْ حاجهْ
القسمْ ما يجيشْ بِهراجْ
استقنعوا باشْ ما جا
يفوزوا أهلْ الاستدراجْ يبقوا على فردْ سيقهْ
الحاءْ حرْكاتْ الأرياحْ
ريحْ الفلكْ فيهْ راحهْ
ساعاتْ بالخيرْ يباحْ
وساعاتْ تكثرْ شحاحهْ
ومن كانْ في النّاسْ جرّاحْ
في القلبْ تنفذْ أجراحهْ
اتْفكّرْ المـوتْ ترتاحْ
تنسى الهمومْ الغميقهْ
الخاءْ اَخْطَ جميعْ الاوساخْ
على الجلدْ يظهر سباخهْ
ومن كانء في الجمرْ نفّاخْ
في الرّاسْ يوقّع دواخهْ

ما اهبلْ هواديق الأشياخْ
يترقبوا في الشّياخهْ
ومن كانْ ع النّاسْ فيساخْ
لازمْ يجي من يعيقهْ

ويكمل احمد ملاّك ملحميته الوعظيّة إلى حرف الياء متبّعا خطّه الفريد في التدّرج الأبجدي في صياغة تنظيم الطلب التنكريّ الّذي يعتمد فيه على المركب الموصولي شأنه في ذلك بما تُذكّرنا به الشّعريّة الجاهليّة ما أتاه زهير بن ابي سلمى «ومن....ومن....»

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه
وإن يرقى اسباب المنايا بسلّم
ومن يجعل المعروف في غير أهله
يكن حمده ذمّا عليه فيندم

حكم وعبرٌ تواترتْ عبر المدوّنة الشّعبيّة نواصل عرضها واقتفاء أضواءها إذ كيف لها أن تحيط الخواتيم وأن تزخرف المساحة ضاربة في العمق وجدان المتلقّي وهو يتابع سيرة الشّاعر أو سيرة شخوصه تمثيلا متواريا أو ضمن استعاريّة كبرى تروي الحادثة المفردة لتكرّرها أداءا تعبيريّا للجماعة حيث الأديبُ يتوسّط («سعفاه» :المردّدان) مردّدَيْه وهما يتلقّفانه باللّازمة المشروطة بينما الحِكمُ مرصّعةٌ في تداوُل مستمرٍّ داخلّي يغري بالمتابعة والإيجاب حياةً داخليّةً ودروسا خلاّقةً تلزمُ بالخبرَ والطّلبَ أخلاقيّات جديدةً في التصرّف الحياتي تجاه المصاعبَ والاتعابَ على مشارف المستقبل نظرا وتحقيقا مبنيّا بالمفردات المختارة الرّاسمة للشّخصيّة المأمولة وقد أخذت الخبرةَ ووعتْ الملاطمَ والمشكلات في ترادف تأثيريٍّ بالغ بين الشّاعر والمنصتين أو ليسَ هو لسانُ قبيلتهِ أليسَ هو ديوانُ حياتهم. حياتهُ حياتهم وتجربتهُ ملخّصاتهم لذلكَ يركن غصن الحكميّات بين أعراف شجرة أقواله أو أبياته وهمْ شهودٌ وعيانٌ يسبقهم فيلحقونهُ بالتّرداد حتّى ترسخ الحكمة وتجري على الألسن فيحفظها الزّمان ويرثها التّاريخ.

مثال: بورخيص الدّغاري ولد بتطاوين وصف الملاحم حتّى اضحى من فحول الشّعراء فاستلهم من الخبرات والمطبّات. يقول:

يا قلْبْ هابْ الهمّ والهلواسْ
بالكْ فجاجْ الرّيحْ تنزلْ فيهْ
من ينزلهْ يقعدْ بغيرْ لْباسْ
لازمْ يشرّكْ جُبّتهْ وحواليهْ
خوذْ الثنيّهْ وتبّعْ الكيّاسْ
كيفْ يعْرضكْ كافْ الوعرْ حاذيهْ
اعملْ روحكْ مثلْ بوغطّاسْ
المنقارْ لوطهْ والظّهرْ عليهْ

شاعرٌ آخرٌ كانت له صولات في الشّعر الحكمي هو العربي النجّار من مواليد العالية بنزرت اهتم بالمعارضات فأجادها .

اعطي الغلبْ وسلّم
لاتذوق سرب عذابْ
إذا كنتْ عارفْ وخّر
لا يضيمكْ الهزبْ
ونسالكْ خبّرني
على شيءْ فيهْ تجرابْ
تعرفهْ الموالي
آشْ فيهْ ينسحبْ
أصغى قولْ في المحبوكْ
خوذَهْ تقضي بيهْ من حاجهْ
اسمعْ قولي وآحسبْ أنا بوكْ

وصّيتْ ووصايتي نتّاجهْ
اتّصنّتْ هذا الطّريقْ
وشوفْ صنوفْ غريبهْ
ثمّة في النّاسْ اللّبيقْ
متحذّر ذرّ من غِيبْتَهْ
يلعبْ لعبهْ يجيهْ سيقْ
وحدهْ حدّدْ رِيبتَهْ
وثمّة في النّاسْ الزّليقْ
يفوتْ الحدّ بخيبتَهْ

على هذا النّحو يحذّر الشّاعر من مغبّة الرضوخ للطّمأنينة والسّلامة وبذلك يوّلد منحى آخر للتّجربة الشعريّة الحكميّة يقول

الْ ما يفهمْ ما يقرّي درسْ
والمتفطّن يفهمْ بالعينْ
مع صاحبكْ ما تكبّرْ نفسْ
حتّى تِلْقى للدّخولْ منينْ
خُلطةْ سارقْ من شروطْ الحبْسْ وخلطةْ عالمْ من علومْ الدّينْ
أرضْ السّيخهْ ما تنبّتْ غرسْ
وأرضْ البكْرهْ يجي شغلها زينْ
الذّهبْ الصّابي ما يجي م النّحس
والفرفوري ما يجي م الطّينْ

مازالت الخزينة الشّعريّة الحكميّة التونسيّة زاخرة تلوّن مقاماتها من وتر إلى آخر تعيد حياة المجرّبة في مسار العالم المتغيّر فتُرسب الوقائعُ أحجارها في مجاري الثواني والاوقات متفقّات حول المواضيع تلك هي محاورة الحياة للذاتً المفكّرة الشّاعرة في آن تتفكّر الهزائم وتعتبر من الدّروس فتصدق العبارة ويتنامى الأخضر الحكميّ بين الأحراش الحكائيّة للسّير الذّاتية والتجارب الجماعيّة ضمن تدقيقات للقوليّات مختصرة مكثفّة في آن تمهل حالة الإنصات مقامها في اللّهو والحدثان ولا تهمل ساعتها أو نواقيس إتيانها عند المتلقي وهو يجاسر نفسه سرّا «هذا ما يحدث فعلا هذا ما يحدث فعلا» .

معجزات دقيقة طريفة في منابتها المقاميّة أحاطت باللّغة حياة وكينونة وطوّقتها من داخلها الاختياري للملفوظات فتجانس خارجها وداخلها وصدقت فأضحت معادلة رياضيّة تجابه الزّمن وتحتويه. تلك هي دروس الشّعر الاعتياريّة منحى تعليميّا خالصا من شعريّة شعبيّة تعلو ويعلو انفعالها في المجالس والمحاججات.

نختم في معرضنا هذا بالعودة لأحمد ملاّك في ملزومته : الصّبر عجرم مرّ في ذوقانهْ

الصّبر عجرم مرّ في ذوقانه
وماذا تحلو عقوبة التّصبير
العبد مفتاحْ الضّميرْ لسانهْ
الصّمتْ حكمهْ والعقلْ تدبيرْ
الرّزق عمرو ما يجي بشطانهْ
ولا يجيبوش الحوز والتغويرْ
ابنْ آدمْ يديرْ النّاسْ في ميزانهْ
ويفرّزْ الفضّهْ من القصديرْ

مازالت الدّراسة لا تفي بالإحاطة دائما في هذا المشغل المحفّز للاستقراء: شعريّة شعبيّة زوّجت الطّرافة بالتفكير وراكمت التجارب بالتعبير فكانت حصيلة ثريّة لا ينالها الصّدأ ولا تبليها المواقيت. صداها فازع دائما بين الأرجاء واثقة هذه الشّعريّة بين الاغراض تعطي اللّمعان والعيار.

استجلاء الأمل من ينابيع الألم



نادية الزقاق/ كاتبة، المغرب

بدأت فلسفة الحداثة بمقولة ديكارت «أنا أفكر، أنا موجود».

وبدأ أدب الحداثة بمقولة مشابهة لـ «ميلان كونديرا Milan Kundera « أنا أتألم، أنا موجود». فثقافيا تم الإفصاح عن هذا التواجد، إما بالتفكير الفلسفي، أو بالإنتاج الأدبي، وهذا ما يثبته مبحث كونديرا في كتابه «فن الرواية» الخاص بتجلية ذلك التماهي والتجسير القائم بين إنتاج فن الرواية والفلسفة، لأنه وتزامنا مع ديكارت في ق. 17، ظهر الروائي الإسباني ميغيل دي سيرفانتس Miguel De Cervants مؤلفا روايته الشهيرة «دون كيشوت» Don Quichotte، التي اعْتُبِرَتْ أول عمل تأسيسي للحداثة الأدبية، لأنها سعت إلى كشف سر الذات وتطلعاتها وأشواقها في مقابل فكرة ديكارت التي حاولت كشف أسرار العالم...

ما يهمنا هنا هو ذلك الحافز الذي يدفع الأديب للتعبير عن: موقف إحساس إدانة واقع تعريته والثورة على التناقضات الطبقية الاجتماعية والسخرية ...أفرزت أجناس أدبية منها: الرواية – القصة – القصيدة – المقالة – المقامة – الخاطرة – الرحلة – السيرة...

يقول ميلتون إيركسون: «الحياة بحد ذاتها سوف تجلب لك الألم»[1]، طبعا التصديق بذلك أمر بديهي لما مررنا به جميعنا في هذه الحياة من مآسي تصب خاصة في الفقد، الذي ينصهر له القلب قهرا وألما، وهذا يؤدي إلى خلق نوع من

النقص في نفسية الإنسان / الموهوب، الذي بدوره يحاول قهره وتفجير أوجاعه، فيتشكل لديه مصدر الإلهام والخيال، الشيء الذي يجعلنا نقضي بأن الإبداع يترعرع في رحم المعاناة، في مثل كتابات حنا مينة قصائد محمود درويش ألحان بيتهوفن... ومن معاصرينا: قصائد الشاعر بوبكر العموري[2] رحلات باسم فرات[3] – وروايات مليكة مستظرف[4]...

ففي شهادة حية لمبدعة استعجلها القدر، الروائية مليكة مستظرف وعلى لسان الساردة تقول «لن أبتلع لساني وأصمت، بل سأتقيأ على وجوهكم كل ما ظل محبوساً طوال هذه السنين. سأنشر غسيلي الوسخ على الملأ ليراه الجميع.» ثم تعلن أن : «...الكتابة بالنسبة إلي نوع من المخدر يلهيني عن التفكير في الألم، فإذا استمريت أفكر في الألم والمشاكل التي أعانيها صحيا، وبكل صراحة سوف أجن، أو سأنتحر، لذلك الكتابة عندي نوعا من المخدر، ونوعا من المهدئ لهذا العالم الذي أعيشه، لأغرق في عوالم أخرى وشخصيات أخرى»[5]...

نفهم من كلامها أن الألم هو محفز للبحث عن النور في ظلمة المآسي التي يعانيها البشر، ينْتِجُ ثقافة وفكرا وخيالا بل وإبداعا أدبيا، ولعل هذا ما يفسر الورقة التي وجدت بين دفاتر الشاعر والأديب الإيطالي «تشيزاري بافيزي» بعد انتحاره، جاء فيها:

«قتلتك في نفسي ألف مرة وسرقت جسدك وطفت به في الكون»[6]، فبالتأمل في مجمل الرغبات القوية التي اجتاحت عقل الأديب الإيطالي، والتي عاشها مع نفسه داخليا – بسبب عدم مناسبتها للتفعيل بأرض واقعه – يجعلنا ندرك أن أي أديب سيقتله الألم إذا لم يُعَبِّر عنه ويستطع إخراجه تخييلا وخيالا وفَيْضَ خاطر...

يخبر «كونديرا» أن . «في الإنسان دائما رغبة في إعادة كتابة سيرته لتفسير الماضي ومحو بعض المسارات»[7]... أَمْرٌ جَسَّدَتْه رواية «الخبز الحافي» لمحمد شكري، ورواية «الألم» للعربي باطما، اللتان تميزتا بجرأة الطرح وتصوير الواقع المرير للشعوب العربية...

بهذا المعنى تكون الكتابة، عبارة عن صراع سيزيفي، يُخَلِّقُ فيه المبدع بكل عنف ودرامية. مما يجعلنا نؤكد أن الألم هو الدافع الحقيقي للإبداع، مُشكِّلا العاملَ المشترك بين حياة المبدعين، حيث من ثمراته أنه يُحَوِّلُ عندهم الموهبة إلى طاقة تحرك الأفكار، يقول عمرو الجندي «هناك ألم لا يموت، لكن هناك أمل يولد من رحم الألم»[8]، بل إن هناك من وضع الإبداع في محك ازدواجية (شرق/ غرب)، كما توضح ذلك محاضرة ألقاها القائد الديني للبوذيين الدالاي لاما[9]، اقتبستها الكاتبة «شارون سالزبرغ» ونقلتها، والتي أخبر فيها أن الناس في الغرب يميلون عموما إلى الاعتقاد بأن الإبداع يتولد من العذاب، في حين تسود اعتقادات مخالفة في الشرق حول علاقة الإبداع والفن العظيم بدرجة التوازن والوعي داخل الإنسان...

لكن يبقى الأجدر في كل ذلك، هو الانتباه للشريك الثالث في هذه العملية، وهو المتلقي، والتدقيق في مدى استثمار المبدع للبعد الأهوائي الذي يؤثر عاطفيا على قارئه، فمن أجل شد

انتباهه للتعاطف معه، نجده يَجِدُّ في «توظيف اللغة العاطفية التي لا يمكن حصرَ مؤشراتها في بث الأهواء مظاهر لسانية معينة، مادام كل مظهر في النسق اللساني مرشحا للتعبير عن العاطفة»[10].

وفي هذا الصدد نجد أن البلاغة القديمة قد اقترحت مجموعة من قواعد وصور لبناء الباطوس Pathos، وهي الوسائل الخطابية والسيميائية التي تسمح ببعث الأهواء في النص، ثم استجلاء التعاطف والانفعال من طرف المتلقي الذي يصدق بدعواه.

في مثل قول الشاعر:

« الألم؟
حلم/ ألم
ألم/ حلم
أثبت رايتي
في فجاج الريح
وأنشد للمدى:
«بلل على قفر ا بلاد
ضاد بكل اللغات
يشرحني لهم... »[11]

هذا المقطع من القصيدة، يُظْهِرُ الشاعر متأثرا، قاصدا تفخيم المعطيات المثيرة للَشفقة، موظفا لها ملفوظات تدخل في معجم الألم، وبعثرة اللغة في فجاج الريح وأفق المدى...

وهذا رحالة متألم لفراق وطنه خائفا على هويته يقول «هكذا أنا أبكي حين أرى السلام والطمأنينة في الشوارع، في حين كانت مفقودة في وطني، أتألم وأنا أرى الاحتفاظ بالتراث وصيانة الآثار هنا ثقافة وعرفا وتقليدا وواجبا وهما وطنيان في حين أصبحت آثار بلادي نهبا ولقمة سائغة للجميع»[12].

هنا توظيف لغة تميل إلى إذكاء نار الوقائع القاسية التي جعلته يتألم ويبكي على فقدان ثقافة شعب، عامدا إبراز شناعة الموقف، بسبب النهب الذي تعرض له الوطن الأم (العراق)...

والأمثلة غزيرة متفرقة في كل المتون التي تعبر عن واقع الحال، وتستنجد المستقبل ليكون أنقى وأطهر وأشرف...إذ بالرغم من ممارسة الكتابة للتطهير النفسي، إلا أنها أيضا ممارسة للتحسيس بغد مشرق، فيه أمل بزوغ صبح جديد، ينير بشعاع أصوات كل الكتاب والمبدعين، ومن شتى أقطار الأرض، شرقا وغربا...

المصادر والمراجع

1. انظر Milton H. Erickson. My Voice Will Go With You. Edited And With Commentary by Sedney Rosen.
2. مليكة مستظرف، جراح الروح والجسد، ص.7/ 6/ 5.
3. انظر تشيزاري بافيزي، «مهنة العيش» يوميات 1950-1935م، ترجمة عباس المفرجي.
4. ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة د. بدر الدين عرودكي، طبعة 1999م.
5. الموقع: http: / /hekam.ru.ma /hekma.php?proverbe=6406
6. محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، الطبعة الأولى 2018، كنوز المعرفة.
7. بوبكر العموري، معزوفة الغيم، مطبعة 2005 ،jms.
8. باسم فرات، كتاب طريق الآلهة، من منابر بابل إلى هيروشيما، الطبعة الأولى 2020م.

الهوامش والإحالات

1) انظر Milton H. Erickson. My Voice Will Go With You. Edited And With Commentary by Sedney Rosen.

2) بوبكر العموري1962م، شاعر وناقد تونسي، له تجارب وحنكة في المجالين السياسي والنقابي أسفرتا عن إبداع مغبون يحاول تعرية واقع مؤلم تغلفه العبارة الشعرية الحالمة بوطن يريح...من مجاميعه الشعرية: معزوفة الغيم - القطار - تجاعيد على وجه الكلام...

3) الرحالة العراقي باسم فرات 1967م، تسبب له رحيله القصري عن وطنه بحسرة وغصة جعلتاه يعيش متنقلا من هذا البلد إلى ذاك، يكتب عن ترحاله وألم الحنين لا يفارقه، من رحلاته: طريق الالهة الحلم البوليفاري لا عشبة عند ماهوتا- دموع الكتابة...

4) مليكة مستظرف 2006/ 1969م، روائية مغربية، قضت سنواتها الأخيرة تصارع الفشل الكلوي، صاحبة رواية « جروح الجسد والروح» ومجموعة قصصية (ترونت سيس 36)..: كتاباتها جلها تحكي سيرتها الذاتية، حيث تحدثت عن اغتصابها وهي طفلة وعن أمراضها المزمنة، ونظرتها إلى ذاتها كامرأة وكاتبة...

5) مليكة مستظرف، جراح الروح والجسد، ص.7/ 6/ 5.

6) انظر تشيزاري بافيزي، «مهنة العيش» يوميات 1950-1935م، ترجمة عباس المفرجي، هذا الكتاب طبعا صدر بعد موته، ليفسر كل شيء عنه، حياة بافيزي انتحاره نصوصه نضالاته السياسية خيباته المريرة - أحلامه علاقاته...

7) ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة د. بدر الدين عرودكي، طبعة 1999م، ص.117

8) الموقع: http: / /hekam.ru.ma /hekma.php?proverbe=6406

9) محاضرة ألقاها قائد البوذيين الدالاي لاما سنة 2010، في جامعة إيموري بولاية جورجيا USA

10) محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، الطبعة الأولى 2018، كنوز المعرفة، ص.279.

11) بوبكر العموري، ديوان معزوفة الغيم، مطبعة 2005 ،jms، ص.141/ 140.

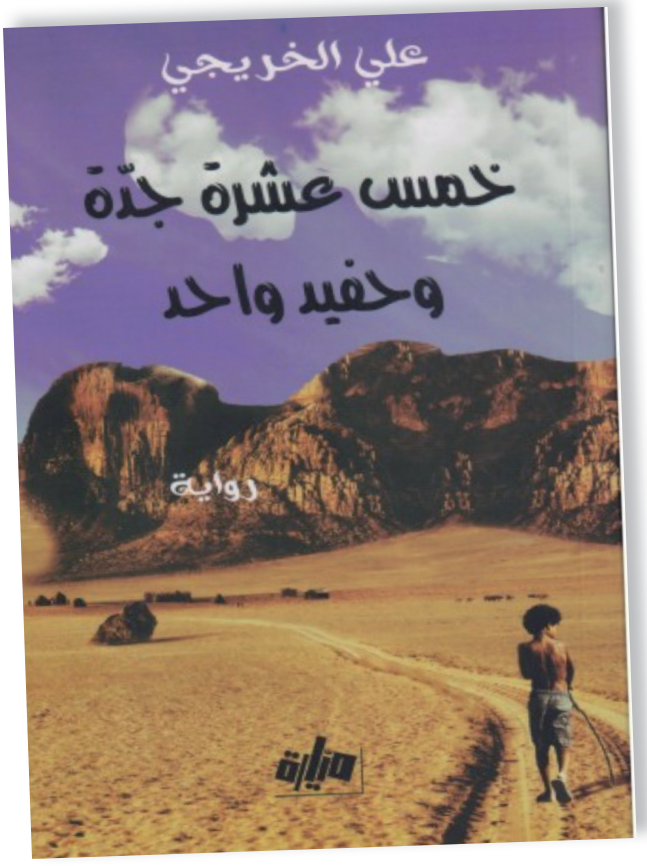
12) باسم فرات، كتاب طريق الآلهة، من منابر بابل إلى هيروشيما، الطبعة الأولى 2020م، ص.199

العلاقة التربوية بالمدرسة التونسية

من خلال رواية «خمس عشرة جدّة وحفيد واحد» للكاتب علي الخريجي



محمد رحومة العزي/ باحث، تونس



تثير رواية «خمس عشرة جدّة وحفيد واحد» للكاتب علي الخريجي لدى قارئها مزيجا من الإشادة والإكبار للجهد التوثيقي والإبداعي الكبير الذي بُذل فيها، لكن أيضا تساؤلات واستفسارات لا حدّ لها. فهي ثرية تزخر بالأحداث التاريخية والمواقف الاجتماعية التي تجعلنا نعيش مناخات الماضي وأجواءه المتنقلة بين الوهاد ومناطق العمران الريفية منها والحضرية، وتنعش ذاكرة البعض فيستعيدون حقبا وفترات متلاطمة من تاريخهم الشخصي يتماهون فيها مع الشخصيات الرئيسية لهذه الرواية فتنتشي أرواحهم بعبق الماضي الذي يمثل جزءا من شخصيتهم.

لذلك تعبق هذه الرواية بالشجن الذي يفرض على قارئها مراجعة عديد المقاطع وإعادة قراءتها والتوقف عندها تتلاطم في ذهنه أمواج الذكريات

الزاخرة بصور الخلان والأتراب. قارئ رواية على الخريجي «خمس عشرة جدّة وحفيد واحد» المنتمية أحداثها إلى إحدى عشريات القرن الماضي الأولى يلاقي في كل صفحة وفصل قيمه التي تربى عليها وعاداته التي خبرها وأحداثا كثيرة عايشها أو أخبر بها، وتعترضه كذلك شخصيات مألوف سلوكها لديه تلزمه بالوفاء والإكبار وتجعله يسترجع الوقائع التي مرتّ بها والمعاناة التي كابدتها . أما القارئ المنتمي لغير ذاك الزمن فستكون له هذه الرواية معبرا إلى تاريخ بلده وذويه الذي فاته، تكتمل معرفته به وبأحداثه وقيمه وعوائده وينتبه إلى ما غاب عنه من ماضي جهته وذويه.

وإلى كل ذلك يضاف الأسلوب السلس الذي كتبت به الرواية ومحسناته الأدبية والبلاغية وكذلك المقاطع الفكهة والطريفة التي عجّت بها فجعلت قراءتها مشوقة، حملتني شخصيا إلى مقارنات شتى مع عديد الإبداعات الأدبية المشهورة، ولا غرابة في ذلك ولا مبالغة عندما نعلم أن كاتبها متمرّس بجميع أشكال الإبداع الأدبي من رواية وشعر وقصّة . ولذلك بدت لي هذه الرواية جديرة بالتقييم والمتابعة من مداخل شتى تذهب بها في مختلف منافذ التقييم إخترت منها شخصيا المسألة التربوية لأسباب ودوافع ذاتية معلومة تعود إلى الإهتمامات والتخصص الشخصي.

1 - توصيف الوضع التربوي:

التلميذ، بطل الرواية، هو عبد الحفيظ... إلتحق بالمدرسة وعمره 10 سنوات حسب تقدير الخليفة لانعدام الحالة المدنية الصحيحة . قبل ذلك إلتحق بالكتاب لمدة يوم واحد قضى أكثره معلقا « للفلقة» لا لشيء إلا لأن المؤدب يكره عمه محمد الأعور.

إلتحق بالمدرسة سنة 1934 بعد تدخّل من «شيخ التراب» بما يعني أنه مولود سنة 1924، ليلة محاولة تهريب الدغباجي من سجنه بمارث (ص 27)، عام وُلدت الناقة التي سقط من على ظهرها ذات مرّة عندما بدأ يتعلم ركوب النوق. إثر هذه الحادثة منعه والده من رعيها حتى لا يركبها من جديد خوفا عليه من السقوط مرّة ثانية. وبالتالي لم يبق له ما يفعل بالمنزل فألحقه والده بالمدرسة.

والملاحظة هنا أن الدراسة مسألة عرضية وثانوية جدا في تراتبية الغايات الاجتماعية بشكل عام. الغاية هنا حسب الوالد هي إقدار الطفل على «فك الخطّ» حتى يجد من يقرأ له الرسائل أو حجة ملكية أو يميّز له بين صداق زوجته وعقد شراكة بقرة. أما غاية أمّه فهي أن يصبح عبد الحفيظ مؤدب صبيان (ص 31 / 32) أو معلما يضمن لوالده حجّة ولأمّه أن تصبح والدة موظف تفخر به أمام نساء القرية (ص 32) وبالتالي من سيدات القوم التي يمكنها أن تخطب لابنها فتاة من عائلة وجيهة أو من «الجماعة الكبار». وهنا تبرز الأم أكثر طموحا وتريد أن تجعل من دراسة ابنها مصعدا اجتماعيا فعلا يخلصها من ضنك العيش ومن «وضاعة» المقام الاجتماعي، رغم محدودية أفق هذا المصعد الذي لا يتجاوز رتبة معلم الموجودة أصلا في أسفل السلم الوظيفي والإداري . أما غاية المرأة المتعلمة فهي أن يكون لها حظّ أكبر في الخطبة والزواج «لأنها متعلمة» مثلما هو حال سليمى زوجة المعلم «سي كريم» التي تحفظ ربع القرآن (ص 115) . وهذه أقصى غايات الفلاحين الصغار وأبنائهم.

وهنا نلاقي بيار بورديو وباسيرون وغيرهما من علماء الاجتماع الذين أكدوا أن التربية تساهم في إعادة إنتاج التمايز الاجتماعي الطبقي وتثبته. وهو ما وافقهما فيه عديد علماء النفس الاجتماعي.

كان عبد الحفيظ تلميذا منتبها وذكيا سمح له مستواه الدراسي بالقفز من السنة الأولى إلى الصفّ الثالث خاصة وأن كبر سنه وطول قامته يسمحان له بذلك (ص 35) وكذلك بدليل أنه من ضمن الخمسة الناجحين في شهادة ختم الدروس الإبتدائية، رغم فقره البادي في البلغة التي ينتعلها بمساميرها التي تلسع قدميه من كل مكان (ص 33) وفي قميصه المتسخ الذي سكن طوقه القمّل مثل بقية التلاميذ ممّا استدعى رشّ جميع الأطواق بالمضاد الحشري دي دي تي DDT، وإلزام جميع لابسيها بشد أزرارها حتى لا تتسرب منها العدوى لأبناء الفرنسيين . فما هي نوعية التربية التي يتلقاها التلاميذ ؟ وما هي سماتها ؟

2 - تربية الأطفال في المجتمع التقليدي المستعمَر :

خضع عبد الحفيظ إلى تربية أسرية ومدرسية مزدوجة. فالمدرسة تكمّل ما يتلقاه الأطفال من إحاطة ورعاية وضبط إجتماعي من طرف عائلاتهم وتزيد عليها تلقينهم مبادئ المدرسة وإخضاعهم لتقاليدها وقوانينها وتغرس فيهم قيما تطوّر ما يعايشونه مع أسرهم وتمدّهم بمفاتيح المستقبل المنغلق على غيرهم. وعلى ذلك تبني شخصياتهم وتكتمل ويرتقي سلوكهم ويتهذّب ويتطور آداؤهم في مستقبلهم المهني والإجتماعي.

وهنالك طرف ثالث يبرز أحيانا لبعض الشبان مثلما حدث مع عبد الحفيظ، يساهم هو الآخر في تربيتهم وضبط سلوكهم ونحت شخصيتهم ولو بشكل متقدم، هو الجندية التي يلتحق بها الشبان الذين وقع إلزامهم بأداء الخدمة العسكرية بعد أن اشتد عودهم حتى وإن كان عمرهم الإداري المعلن سبعة عشر سنة فقط مثلما حدث لبطل هذه الرواية.

3 - سمات العلاقة التربوية من خلال الرواية :

تشترك هذه الأنواع التربوية في عديد السمات المتبادلة التي تسبغ عليها جميعا طابع العنف والقسوة والتشدد مع الطفل رغم غضاضته الجسدية وعدم نضجه الفكري . فالمعلم يصفع التلميذ على الخدّ بسبب القمّل (ص 25) أي يعاقبه لفقره وفقدانه أساسيات النظافة، ويصفعه كذلك لأنه اشتبه أنه من ضحك بصوت عال مجلجل ظلما ودون تثبت. ووالده يصيح في وجهه ويصفعه أيضا حتى يتبوّل على نفسه وينهره ويعيّره أمام المدير الفرنسي قائلا «عارفك ما تجي شيء» ويهدده بكسر رأسه لأنه كتب بالفحم على حائط المدرسة « تحيا تونس وتسقط فرنسا vive la Tunisie , mort la France» بدل أن يهذّب فيه هذه الروح الوطنية وينمّيها. وبذلك يكون الأب قد ضحّى بابنه أخذا بخاطر المدير الفرنسي الذي استدعاه لتنبيهه إلى خطورة ما كتبه عبد الحفيظ على الأمن العام وعلى نظافة سجلّ العائلة عند السلطة العسكرية بالقرية (ص 25). وبذلك يتحالف المعلّم والأب على هذا الطفل المسكين ويشبعانه عنفا جسديا ومعنويا دون رأفة ولا تفهّم. كما يمطرانه إهانة وإحباطا. وأمام ذلك لا يقدر الطفل إلاّ على البكاء فتختلط دموعه بمخاطه ولا يجد غير لسانه يرفعه فوق شفته العليا

نحو منخريه يسحب منهما بعضا من تلك السوائل الباردة إلى فمه، فيلمظها قليلا ثمّ يبتلعها (ص 33).

وتربية كهذه لن تورث في نفسية الطفل، طبعا، غير الكراهية والحقد على معلمه وعلى جميع من ضربه وتجعله ينفر من الدرس وينقطع عنه، وفي أفضل الحالات يتمنى غياب المعلّم أو يمتنع عن التفاعل الإيجابي معه ويتراخى عن أداء واجباته المدرسية.

كما تتسم التربية المدرسية التقليدية التي تلقاها عبد الحفيظ بالمحاباة، وهو شأن معلم العربية، سي عبد العزيز، مع البنت «خضرة» ابنة زميله «سي كريّم»، أجلسها الطاولة الأولى، حفظ إسمها بسرعة وصار يفضلها على الآخرين ويكلفها بأنشطة القسم الموازية مثل توزيع الكراسات وجمعها، جلب الطباشير من مكتب المدير وحمل أغراض المعلّم هناك وجلبها إلى القسم، وهو ما سبب غيرة لدى عبد الحفيظ الذي يرى نفسه الأجدر بهذه المهام الموازية لأنه مجتهد أيضا وطويل القامة ويقاسمها نفس الطاولة . أما لدى بقية التلاميذ فقد أورثت هذه المحاباة تهامسهم وأنتجت أهزوجة يرددونها في الساحة «هيّا خضرة، خوذي خضرة، هاتي خضرة ...». وبذلك ترتسم طبيعة العلاقة التربوية بين المعلم وتلاميذه بين الغيرة والتهكم.

وعندما تغيّبت « خضرة » كلف المعلم سي عبد العزيز التلميذ عبد الحفيظ بهذه المهام، فاستغل هذا الأخير الفرصة للتلصص على وثائق معلمه واكتشف أنه من قراء جريدة «الوزير» ذات الإلتزام الوطني المناهض للإستعمار الفرنسي ويحتفظ بنسخة منها بمحفظته. واطلع عبد الحفيظ على فحوى أحد المقالات فاكتشف أخبارا ومفاهيم ومصطلحات أخرى مثل: احتجاجات، المقيم العام الفرنسي، المبعدون، قادة الحزب الجديد، الحزب الشيوعي، سياسة العسف، القوّة، الترهيب، عودة الهدوء للبلاد ... الخ . ولما انتبه المعلم إلى فعل تلميذه هذا وتأكّد أن سرّه قد انكشف غيّر تعامله معه إلى سلوك آخر يداري به انزعاجه من الأمر هو سلوك التودّد والتقرب والملاطفة، بسؤاله عن أحوال عمّه محمد وتحميله رسالة مشفرة له يدعوه فيها لموعد الجمعة (64): «بلّغ سلامي إلى عمّك محمد، وقل له «سيدي عبد العزيز» يقول لك «إمام الجمعة سيأتي بخطبة حول نواقض الوضوء فلا تكثر من لحم الجمل وربما عرّج إلى مواضيع أخرى لا تقلّ شأنا». وكان قبل ذلك أفهمه معنى ما اطلع عليه بالجريدة وأعلمه بخطورته ومآلاته طالبا منه عدم إطلاع بقية التلاميذ عليه (ص 63).

وحتى يأمنا شرّ الطفل ويضمنا عدم بوحه بشيء للآخرين، عمد الإثنان المعلم «سي عبد العزيز» والعمّ «محمد الأعور» إلى استقطابه وتوريطه في أنشطتهما الوطنية المناهضة للإستعمار وذلك بتوظيفه وتحويله إلى وسيط أو ساعي بريد يحمل الرسائل بينهما . وقد انتشى الطفل بهذه العلاقة بين المعلم وعمه بعد أن تأكد أنه من معارفه المقربين، خاصة وأن عمه أصبح يظهر له بعض اللطف ويرد عليه التحية قائلا «الله يسلمك» بعد أن كان يزدريه كغيره من أبناء المدارس الذين ينعتهم بالبغال وبأنهم لا يقدّرون قيمة الأرض، وأن سواعدهم لم تأنس الأعمال الفلاحية الشاقة (ص 135) . وهو لم يسبق أن شكره عن شيء وكان يطلب منه دائما عدم الاهتمام إلا بدراسته . ووجد الطفل في هذه العلاقة

بلسما يداري به أيضا قسوة والده التي لا حدّ لها، وصارت كلمات عمّه الودّية تفتح بابا في نفسه، باب الرضا عن الذات والثقة بالنفس والشعور بالقيمة . أما الأب فإجابته المعتادة التي حفظها الطفل وخبر توابعها هي: «انطق يا بن الكلب حتى لا أكسر رأسك» وينعته دائما بأنه عديم الفائدة. وتمادى الطرفان، العمّ والمعلّم، في متابعة الطفل وتأطيره حتى ورطاه أكثر في أنشطتهما النضالية ضد المستعمر إلى درجة اصطحابه «إلى قابس لمظاهرة نظمها الحزب تعبيرا عن غضب الناس من سياسات المقيم العام والعسكر الفرنسي» (ص 76) انتهت بإيقاف الرجلين وفرار الطفل وعودته وحيدا وراجلا إلى مارث في الليل المدلهمّ . أليس في ذلك جناية على الطفل أم أنّ الغاية تبرر الوسيلة ؟ وإلى أين آلت هذه الخيارات التربوية بعبد الحفيظ ؟ أليس إلى حرمان أبدي من الوظيفة بسبب مسؤوليات عمّه الدستورية الحزبية وتستره على من هاجم الثكنة العسكرية الموجودة بالقرية (ص 132) فذهبت إجتهاداته سدى وصارت جهوده بلا أفق ممّا حطّم كل أحلام الأم قبل الإبن وآلت بهذا الأخير إلى الجبال صحبة المجموعات العسكرية المقاومة للإستعمار.

تصطبغ العلاقة التربوية أيضا حسب هذه الرواية بالميز والعنصرية التي تبرز خاصة في سلوك الفرنسيين ومنهم الطبيب الذي يزور المدرسة مرتين في السنة، إذ يضع أبناء الفرنسيين في صفّ وأبناء التونسيين في صفّ آخر. كان يفحص من الصف الفرنسي تلميذين ويأخذ من الصف التونسي تلميذا واحدا . يقول للتلميذ الفرنسي أنت في صحة جيدة وللتونسي أنت مريض ومرضك معد ... ابتعد، وأحيانا لا ينظر إليه حتى مجرد النظر، وهو ما فجّر غضبا في صفوف تلاميذ المدرسة التكميلية بقابس وتعاطف معهم تلاميذ الفرع الزيتوني (74).

وهكذا ترتسم ملامح العلاقة التربوية بهذه المدرسة : مسؤولون فرنسيون عنصريون ومعلمون تونسيون لا يبتسمون مطلقا إلى درجة أن تلاميذهم صاروا يشكون في أداميتهم كما جاء على لسان التلميذ عبد الحفيظ الذي أضاف مستغربا «كأنما الإبتسامة حرام في دينهم . وكيف يبتسمون وهم في نظرنا كائنات منزّهة عن أفعال البشر» (ص 92) ورائدهم في التعالي وفي العلاقة العمودية «سي كريّم» الذي وقع اختياره رئيسا للشعبة الدستورية المحدثة جديدا بالمنطقة . فهو شخص شديد الملامح يدرس قسم السادسة ويعاقب تلاميذه لأبسط الأخطاء في النحو والصرف والإملاء، من مآثره، وهو الزيتوني الحامل لشهادتي «الأهلية» و«التحصيل» من الجامع الأعظم، أنه يؤمن بحق البنت في التعليم وسمح بذلك لابنتيه «خضرة» و«سعاد» لكن اعترض على زواجهما حسب رغبتهما، فأرغم الأولى على الزواج من ابن أخيه الذي لا تطيقه، أما الثانية فقرّرت الهروب مع عبد الحفيظ، بطل روايتنا هذه عندما كبر، الذي استعاض بها عن الفتاة التي اختارتها له أمّه لأنها ابنة خالها . وبذلك أكد سي كريّم بعده عن بورقيبة الذي يعارضه وقربه من الثعالبي ومن أفكاره، وهنا مفارقة فعلا لرئيس شعبة دستورية تنتمي للحزب الجديد تضاف إلى تناقضاته السلوكية الأخرى.

ماذا بقي من فرحة إذن لهؤلاء التلاميذ ؟ لعل الأجدر أن نتحدث عن فرحة المدير والمعلمين يوم نجح خمسة من تلاميذهم في شهادة ختم الدروس الإبتدائية، مما شجع المدير على أن يوصل هؤلاء الناجحين بسيارته أمام منازلهم بعد أن أشبعهم

فطائر من ماله الخاص إكراما لهم . تربية تؤمن بالنتائج وليس بالمشاعر، أي تجتهد من أجل هدف مادي وتُضيع مساربه هدف ثمين جدا لأنه يفتح أبواب التوظيف الحكومي أمام من يحققه . وهنا مفارقة أخرى أيضا.

بهذا تتضح مسارات العلاقة التربوية التقليدية التي تكشفها رواية علي الخريجي «خمس عشرة جدة وحفيد واحد» واجتمعت فيها جميع السلبيات والمثالب من العنف المادي والمعنوي إلى الإحباط والكراهية والحقد والعنصرية فالتودد والتقرب والمحاباة والإهمال وعدم المتابعة الصحية والإجتماعية ثم الإستقطاب والتوظيف السياسي . أما البريق اللامع في هذه التربية فهو خاصة نضاليتها. فهي تربية مقاومة، ملتزمة بالقضية الأساسية لشعبها وتخليص البلد من هيمنة الإستعمار الفرنسي. الوطنية والنضالية هي الروح المبثوثة لدى جميع المعلمين تقريبا وتلاميذهم بقرية مارث حتى وإن تعكرت جميع المناخات التربوية. وساءت فيها الحياة المدرسية بجميع عناصرها باستثناء تفاعلاتها هذه مع المسألة الوطنية وغرس حب الوطن والتضحية من أجله في هؤلاء اليافعين.

ويبقى السؤال المتجدد: بأي قلم خط علي الخريجي هذه الرواية ؟ بقلم الماضي المستكين تحت هيمنة الإستعمار ؟ أم بقلم الحاضر المنتشي بمكاسب الإستقلال ؟ فما أشبه حياتهم التربوية الماضية بحياتنا التربوية الحاضرة حتى لكأنما التاريخ يعيد نفسه فعلا ويخط من جديد صفحته السيئة.



أيوب السومري، متخيّل الطين وهواجسه : أوّل مناجاة دراميّة مدوّنة في التاريخ



ماجد الأميري/ كاتب وباحث، العراق

لا ندري متى كتبت أول مناجاة درامية وكيف عرضت للناس، كما لا نعرف من هو أول من قام بتمثيلها، على مستوى التاريخ، وفي أية وضعية وتحت أية ظرفية. فهل سنعرف ذلك يوماً ما ؟ وهل أن تنقيباً أبعد مدى مما قام به السيد صموئيل نوح كريمر سيجعلنا نفهم سر نشوء هذه المناجاة ؟ نحن نعترف بأننا لا نرى كيف قد يكون في وسع لقى أركيولوجية لألواح طينية أن تجعلنا نفهم ما يلي: انطلاقاً من «لحظة» معينة في التاريخ، فإن البشر نظر بعضهم إلى بعض بعمق فتبينوا ذواتهم ثم نظروا إلى أفعال الآلهة فكشفوا أنهم يتصرفون بعضهم إزاء بعض ليسوا كحلفاء يتعاونون فيما بينهم، أو كأعداء يستأصلون بعضهم بعضاً، وإنما كـ «موضوعات» للشك والريبة، ومن ثمّة للامتلاك. ولما كان مضمون هذه النظرة اعتباطياً تماماً، فإننا لا نرى كيف سيكون من الممكن تفسيره وفهمه، خصوصاً وأن الوضع يجعلنا في موقف إعادة تعريف للخطاب المحفور بعناية على آجرة مندرسة، ومن ثمة الوظيفة التي يقدمها في إطار الشعيرة المسرحة في باحات المعابد المُحيطة بالزقورات، وكيف سيكون ممكناً تكوين ما هو مكوِّن للمجتمعات التاريخية ؟ كيف نفهم ذلك الوضع الأصلي الذي هو شرط لقابلية فهم التطور اللاحق ؟ هنا ينبغي أن نستوعب، ونمتلك دلالة بدئية: يمكن لإنسان، أيما إنسان أن يكون «شبه موضوع» ليس ضمن علاقة خاصة بن إثنين، بل ضمن غفلة شاملة من المجتمع، أنبرى لخلخلتها وإقامة الصدع في هيكلها المقدّس. وذلك كي نتمكن من فهم ومضة من ومضات التاريخ منذ ستة الآف سنة. غير أنه سيكون من الوهم الاعتقاد

بأننا سنستطيع أن ننتج هذا التاريخ، وان نعيد، عبر فهمه، انتاج إنبثاقه. إن استحالة فهم أصول هذا المتخيّل, بوصفه أصلاً أولانياً, لا تتركنا مجردين من السلاح إزاء معضلة وجود الممثل الفردي الذي يناجي نفسه عبر آلهته، كما أن استحالة الوصول إلى «أصل» هذا المتخيل كمعضلة حالية وعملية– لا يحول دون أن نفهم ضمن الراهن ما هي حقيقة الأمر، ولا دون أن نضفي طابعاً نسبياً على الدلالات المكونة للذات المناجية بوصفها ذاتاً متخيّلة، وأن نقرأ تفكك العلاقة التي تربطها بإلهها / آلهتها، وتنزع القداسة عنها. لقد أوجد البشر ما يمكن تسميته إمكانية الاحتجاج : وكان هذا الموجود إبداعاً من إبداعاته التاريخيّة . وقد كان شرطاً لتقدم ضروري سيأتي فيما بعد, وبنحو أكثر دقة فإن قسماً من البشر أوجد هذه الإمكانية (أي الاحتجاج) ضد (الآخر). إن تأسيس هذه الإمكانية يمثل انبثاقاً لدلالة متخيّلة جديدة، لطريقة جديدة من طرائق عيش المجتمع، ورؤيته لذاته، وتصرفه بوصفه ذاتاً متمفصلة بطريقة متناحرة وليست متناظرة. ففي لحظة ما قد تحين للذات أن تكشف فيها، ليس بسبب عثورها على المشهد الحقيقي، أو اكتشافها لجدتها وإنما بسبب صراعها داخل حياتها الفعلية ولفرط تكراره، تكشف فيها عن الدال المركزي لعذابها وتنظر إليه في عرضيته، أو قل في فقره وهوان شأنه وتفاهته !. فما كان حتى ذلك الحين امتصاصاً مباشراً للجماعة داخل مؤسساتها، أو كما يقال بنحو الاستعارة خضوعاً لنداء القطيع، ما كان مجرد خضوع كامل من البشر لابتداعاتهم المتخيّلة، غدا الآن احتجاجاً ذاتياً للمجتمع. فباطن المجتمع المُحْتَوى غدا خارجاً بمقدار المجازفة بنقد ما هو مؤسَّس، على مستوى الوقائع والأفعال، حتى أضحى الانبثاق الأول للتمرد، والصدع الأول في المتخيّل المقدّس. كما أضحى الأساس الأول المتين، و«الدال» العميق الصادح والمعبّر عن المناجاة الداخلية الدرامية الأولى لدى أقدم المجتمعات التاريخية. إنّ ثبات النص، أو معظمه، ومعاندته لطغيان الطبيعة؛ برغم هشاشة الرَقيم المكوّن من المادة الطينيّة التي دوِّنَ عليها نصنا هذا, كشف عن عراء وعنف التاريخ المتصل بالمركزيّة الغربية المالك لشروط القوّة والتحكّم في إنتاج الخطاب حول الآخر- المنظور إليه من موقع المتحكَّم فيه. كما كشف عن رائزة خالدة لا تنتمي إلّا إلى ذاتيّة المجتمع بوصفه مجتمعاً إنسانيّاً يتعالى على إمكانية التطويق الرادع الموجه في محيط الامتصاص المباشر للجماعة داخل المؤسّسة. من المؤكد إنّ التذمر، الشك، والمساءلة التي مثلت شرخاً في الخضوع المطلق لإرادة الآلهة، كانت تستبطن صراعاً قد بدا، وظل زمناً طويلاً، غامضاً، وسقط مجدّداً، وعلى الدوام تقريباً في الغموض. هل سيمكنه أن يكون على نحو آخر ؟ !

إنّ المضطهدين المبتلين، الذين يجسدهم أيوب السومري الأول، وهم يناضلون ضد اضطهادهم، يظلّون مدينون للمتخيّل الذي يقاومونه في أحد تجلياته، وغالباً ما يتطلعون إليه ولا يكون هذا التطلّع سوى تبادل أدوار ضمن السيناريو الدرامي ذاته. لكنّ أيوب المضطهد، وفي وقت لاحق أيضاً، سيردُّ بنفي المتخيّل الذي يضطهده، عبر دفعات متلاحقة، وسيطرح في مواجهته واقعاً يطمح في الوصول إلى مساواة جوهرية للعدالة بين البشر، حتى لو غُلّف توكيده هذا بغلاف أسطوري، رمزي. وسنشهد هذا التحول على مستوى الخطاب من جهة،

وعلى مستوى الكتابة من جهة ثانية خلال الحقب اللاحقة من التاريخ الرافديّ. فإذا كان مناجاة – Monologue أول أيوب، أو أيوب السومري أشبه بالابتهال الطويل المعبّر عن مشاعر الإنسان تجاه الآلهة، متضمناً مقدمة قصيرة تحثُّ على تمجيدها وكسب رضاها، فعرض المحنة، وطلبٌ من ذويه أن يشاركوه الندب، متقرباً من إلهه (الشخصي) أن يقف إلى جانبه، متسائلاً عن مصيره في هذا العذاب، فينتهي إلى إقرار ضمني بذنبه، وإن لم يرتكب ذنباً يُذكر!! إذاً، كان هذا النص يشكل الأساس والعمود الفقري لنصين بابلييّن لاحقين الأول «لأمجدَّن ربّ الحكمة»، والثاني «العدل الإلهي»، يستعير الأول من «أيوب السومري» فكرته ومضمونه العام، فيكون أساساً للتحول اللاحق في النص الثالث «حكاية صديقين» الذي صيغ بهيئة dialogue حوار ثنائي بين رجل معذب وصديقه [1]

وكي لا نقع في حكم شكلاني، أو ضد شوئي مسبق سنعرض عن اقتناع عن كل بحث في الأصل ونصوب نظرنا نحو فهم متماسك يأخذ بنظر الاعتبار الكليات المتزامنة التي تفتح آفاقاً جديدة لجهة النشأة والتكوين. إنّ المقاربة بين القرائن وما تم لنا جمعه الآن، فضلاً عن ما تمدنا به البحوث الأخرى من إثباتات، تبين لنا بما لا يقبل الشك أن التحليل النصي، حصراً، يؤكد صحة الطروحات التي تجعل من المونولوج العتيق «أيوب السومري» النص الدرامي الفردي الأول الذي ولد نتيجة للهزّات الإجتماع- دينيّة والسياسية والفكرية الكبرى في المجتمع الرافدي منذ الألف الثالث لما قبل الميلاد أو بعده بقليل. وإذا كنا لا ننكر الحجج التاريخية التي يوردها المدافعون عن النوع اليوناني من الطروحات القابلة للنقاش، فلن يفوتنا مقابلتها بالحجج الواردة عن خصومهم أيضاً، ولا تقل عنها قابلية للنقاش والدحض خاصّة بوجود الدليل- الوثيقة, النص/ النصوص هنا وغيابه هناك، فليس بوسع الطريقة التاريخية، التقليدية سوى المراوحة في مكانها في ظل الافتقار إلى وثائق مدوّنة جديدة. والتحليل المقارن للنصوص وللظاهرات الدينية الدرامية الكبرى وحده قادر على تطوير معرفتنا لفهم الأصول بطريقة محترمة.

قبل المضي قدماً وبغية إحاطة أفضل ببعض خصائص المناجاة الذاتية نعتقد أن من الضروري التذكير الوجيز بالتصنيف المترسّخ «مونولوج» وذلك بالتوقف من حين إلى آخر عند بعض التفاصيل التي يبدو لنا أن تأويلها المعمول به حالياً، مذ وضع، هو موضع ارتياب. فالتصنيف بحسب الأنماط السائدة ليس قابلاً للاستعمال دائماً. إلّا إذا رغبنا في توصيفها لا أكثر، وهذا أمر ضئيل الأهمية، إذ الأنسب من منظورنا أن نتابع تطورها التاريخي. ولكن عندئذ لا نستطيع الامتناع عن الاستعانة بالفرضية منذ أن يتعلق الأمر بالانطلاق من نقطة معينة. فيغدو التصنيف عشوائياً، نظراً لأنه لا يخضع إلا لرأي صاحبه، أصحابه. ويبدو لنا أن تصنيف هذه النصوص حسب غايتها أثبت وأيقن. فالغاية مزدوجة : تكون سلبية عندما ترمي «المونولوجات» إلى الانفلات من حدود العلاقة القائمة بين الإنسان الإله / الآلهة وخلخلتها والتجديف بأحكامها العنفيّة المؤذية؛ وبالعكس تكون إيجابية عندما تسعى إلى الدخول في ائتلاف مع القوى المقدّسة، وإلى نيل رضاها وحظوتها. الواقع أن فاعلية هذه المونولوجات، حين ينظر إليها من الخارج، إنما تجري

حسب سياق شعائري مهما يكن المفعول المرتقب. أي أنه يتعرض لبعض التغييرات وفقاً للغاية المنشودة، بيد أن الأمر لا يجري دائماً على هذا النحو، خصوصا عند المجتمع الرافديّ، إذ لا يكاد طقس المناجاة يتغير، والتغير، عندما يحدث تغير ما، يكون بمقتضى النص المشغول أكثر مما يكون بحسب غاية المناجاة، وسنرى عما قريب أن المؤلفين الرافدنيين يعتمدونه من دون أن يجعلوه عنصراً أساسياً. وفي المحصلة ليس بحوزتنا مبدأ ملموساً لتغطية أغلبية أنواع المناجاة، فيبقى التصنيف الأمثل هو ذلك الذي يستلهم كل هذه المبادئ العامة معاً ويتكيّف مع عبقرية التوجه المقصود، السياس- ديني.

مبدئياً كل «مناجاة» نص، محددة في الزمان والمكان، أي أنها تقدم في عيد/ زمان معين وفضاء خاص، وتعتبر عملاً إبداعياً يساير أعمال الدين والتقوى، وبالتالي فهي ذات طبيعية مخصوصة تتوزع على فئتين كبيرتين: الواجبات والإبداعات، حسبما تكون محددة بمخالفة أخلاقية أو بتضرّع لحالة ما، أو نذر أو على العكس يكون سببها التقوى والزهد والخضوع. ويبدو أن تأرجحاً بائناً بين هذين القطبين، ولأننا لا نملك معياراً واضحاً أو موثوقاً لوسم الانتقال من قطب إلى آخر، نعتقد أن الوجدان الشعبي هو الذي يقوم بتسوية عملية تسمى بالاستعمال المتوازن لكلا الفئتين. لنعترف أن هذه المقاربات لا يمكنها أن تحل محل الدليل التاريخي. ولكن؛ أمام صمت النصوص المرافقة والمتفرّقة في رُقَم متعدّدة مندرسة في ربوع الأرض الرافديّة، يبدوً أن ثمة عون ثمين يلهم دوماً ويبيّن أحياناً، ذلك هو الإيحاء. وبالمناسبة، ما أخصب هذه الإيحاءات بفضل ما نعرفه عن المؤسسة نفسها لدى الشعوب الأخرى المجاورة.

في كتاب «الطوطم والحرام» ثمة مقطع يمكن أن ننسبه إلى الإيحاء المذكور، ويمكن أن نعوّل عليه في بعض ما يخصنا. ففي ما يقدمه سيجموند فرويد من شرح إجمالي للنوع التراجيدي ثمة تقارب نسبي بين قراءة فرويد وقرائتنا: إن حشداً كبيراً من الأشخاص، ممن يحملون جميعهم إسماً واحداً ويرتدون ملابس متشابهة، يقف ملتفاً حول شخص واحد، وكل واحد منهم يردد صدى كلماته وحركاته: تلك هي الجوقة التي تصطف حول من كان في الأصل يمثل وحدة البطل. وفي زمن لاحق أدخل على المأساة اليونانية ممثل ثان ثم ثالث ليكون شريكا للبطل الرئيسي أو ليمثل هذه السمة أو تلك من سماته المميزة. لكن شخصية البطل بالذات وعلاقته بالجوقة بقيت بلا تغيير. فقد كان على بطل المأساة أن يتألم ويتعذب، ولا تزال هذه إلى اليوم السمة الرئيسية لأية مأساة. فقد كان يحمل عبء «الغلطة المأساوية» التي لا سبيل إلى فهم أسبابها دوماً؛ وفي معظم الاحيان لا تمت هذه الغلطة بصلة إلى ما نعتبره نحن غلطة في الحياة الجارية. فهي تتمثل في الغالب في «تمرد على سلطة إلهية أو بشرية، فيما ترافق الجوقة البطل وتؤازره بمشاعرها المتعاطفة، وتسعى إلى كبح جماحه وتحذيره والتخفيف من غلوائه، وترثي له متى ما حقق مشروعه الجسور ولقي القصاص المستأهل» (2). يفصح هذا المقطع عن ملاحظتين جوهرتين الأولى الإقرار بأن المأساة انطلقت من البطل الفردي وسواء انطوت على الجوقة أم لم تنطو عليها فإن خصيصة الالتفاف حول من كان يمثل في الأصل وحدة البطل ظلت سارية قبل أن تنبثق الجوقة، ومن ثم الممثل الثاني، فالثالث ليكون شريكاً للبطل الأصلي. أما الملاحظة الثانية، فقد

كان على بطل المأساة، وسوف يبقى عليه بوصفه بطلاً أن يتألم ويتعذب ! وتلك هي السمة الرئيسية لأي بطل مأساوي. إن الألم والعذاب هما طقس المرور إلى الغلطة المأساوية التي يفترض أن يحمل أعبائها في مأساة كبرى وعفوية ناتجة عن الاحتجاج الذاتي الذي أضحى رديفاً لما كان امتصاصاً مباشراً للإثم/ الغلط الخاص بالجماعة كلها. وما يتهم به من إثم مأساوي يخص الجماعة بأسرها يتم تحميله لهذا البطل لكي يفتدي الجماعة أو المدينة بأكملها, ولهذه الفكرة تفصيل ليس هذا بموضعها. ولكن لماذا يتحتم على بطل المأساة أن يتألّم ويتعذّب، وما المراد بإثمه المأساوي ؟ بجواب سريع، يقول فرويد، على البطل أن يتعذّب لأنه بطل المأساة البدائية الكبرى، والتي تجدهنا تمثيلاً مغرضاً لها؛ أما الغلطة المأساوية فهي تلك التي يتعيّن عليه أن يأخذها على عاتقه ليحرّر منها الجوقة، أي الجماعة. وهي تتمثل في الغالب في تمرد على سلطة إلهية أو بشرية. لاشك أن نص فرويد، هذا، يبقى هو الأقرب إلى فهم حقيقة المأساة بصفة عامة، والإغريقية بصفة خاصة، بين كل ما يعرض لها من نصوص قديمة أو حديثة. لكنه، مع ذلك يبقى أسيراً لآلية المقدّس الخادعة التي لم يتوصل إلى اكتشافها بصورة كاملة في مآس أخرى سابقة، ومن ثقافات أخرى، وإذا أمعنا النظر في هذا النص بمختلف جوانبه ألفيناه يذهب إلى أن المأساة تُحَدَّدُ بأنها تمثيل مغرض وانعكاس أسطوري لحدث واقعي، خصوصاً وأن الأحداث الجارية على المسرح تشكل تحريفاً منمّقاً لأحداث تاريخيّة حقيقيّة : «الأحداث التي تدور على المسرح تمثل تحريفاً، يمكننا أن نصفه بأنه مرهف ومراء، لأحداث تاريخية حقاً»[3].

في قراءته لفرويد، يعتبر رينيه جيرار القراءة الفرويدية، بطرحها فكرة الانعكاس الأسطوري، قراءة حديثة بالمعنى النموذجي للكلمة، حيث يتيح التماهي بقدر الضحيّة القربانية تذنيب جميع الأبرياء المزيفين [4] أي بفضل الضحيّة البريئة التي يتم الارتباط بمصيرها، يصبح بالإمكان تجريم من يتظاهرون كاذبين، بالبراءة. غير أن هذا التفسير الخاص بالمأساة يشكل جزءاً من قراءة كاملة لم يستطع إبرازها تتناسب أصلاً مع مفهوم فرويد للقتل، قتل الأب الذي هو البطل الحقيقي. القراءة الفرويدية للمأساة، على قوتها وبسبب هذه القوة بتعبير جيرار تصبح بالحقيقية أكثر خطأ وأقل إنصافاً بالنسبة لغايتها. وبهذا المعطى نصل إلى حجر الزاوية في خصوبة الإيحاء. إن القول بأن المأساة «مُغْرِضَة» وتتواجد في إطار أسطوري ينطوي على شيء من الصحة. ولا يتنافى مع ما قلناه من أن الأساطير تكشف عن أن الوقائع والدلالات قد اختلطت فيما بينها في الواقع التاريخي لفترة طويلة قبل تدخّل الوعي العقلاني. فثمة دلالات تتخطى الدلالات المعاشة فعلاً والمباشرة، تحملها سيرورات «تَسبُّب» لا تمتلك تلك الدلالة المحددة بالذات ! وهي مسألة جوهرية استشعرتها المعرفة الإنسانية منذ أزمان سحيقة، وقامت بطرحها بنحو مجازي داخل الأسطورة فالمأساة، بحيث تتخذ الضرورة شكل الحادث العرضي المتأتي في نهاية الأمر عن الإبهام القديم لسبل العناية الإلهية. وحتى لو نتجت هذه الضرورة المحتومة عن قوانين موضوعية ذات برهان يقيني، فإن اللغز الدال على «التسبُّب» سيبقى ماثلاً: كيف يمكن لفعل ناتج عن قوانين عمياء أن يُولِدَ للإنسانية نتيجة تكون لها في آن معاً دلالة وقيمة إيجابية ؟

بطريقة أكثر تحديداً، نحن نصادف هذا اللغز في الفكرة القائمة على إيجاد تبادل للإتهام، على إعادة التماثل في الاختلاف المؤدي إلى تعاظم «الغرض»، وكان هذا إبداعاً من إبداعات التاريخ الإنساني، وطريقة جديدة من طرائق عيش المجتمع ورؤيته لذاته وتصرفه ككل متمفصل بطريقة تناحرية وليست تناظرية. وفي الحقيقة ليس العنصر المُغرض سوى التمييز الفارق المقدّس الذي يحاول كل واحد امتلاكه بافتكاكه من الآخر والذي يتذبذب شيئاً فشيئاً في خلال المواجهة مع وضوح الصراع. فيبدو اللغز في الظاهر محلولاً، ما دمنا نتبين في تشغيل الصراع ترابطاً للأسباب والنتائج التي تقوده إلى أزمته وتهيّئه للانتقال من وضع إلى وضع آخر. إن ما يمكننا قوله في هذا الموضوع هو، من حيث تعريف النص، أو قُل تصنيفه، ذاتي للغاية، كما أنه من حيث التعريف، خاضع لكافة التأويلات المتاحة. فإذا كان في وسع ما نقوله أن يساعد أحداً على أن يرى بوضوح أكبر ما في داخل كائن إنساني متسائل، حتى وأن تعلق الأمر بأوهام وأخطاء هذا الكائن، وأن يرى، من خلال ذلك، ما في داخله نفسه، فلن يكون هذا من دون فائدة. ليس ثمة فائدة في نقاش الحجج شبه الفلسفية، فذلك الذي لا يمكنه أن يرى بأن هناك ما بين العالمين السومري الأكادي- البابلي الآشوري القديم والعالم اليوناني القديم، أن هنالك اختلافاً آخر، نوعاً آخر، درجة ومعنى للاختلاف يتمايزان عن درجة ومعنى الاختلاف القائم بين إنسانين يعيشان الحقبة نفسها، ذلك بالذات يفتقد معنى جوهرياً لفهم الموضوع تاريخياً. من المهم في هذه الحالة أن تقوم هذه البنية، هذا التنظيم المتشكل من طوابق عدة من الدوال والمدلولات الخاصة، بنقل دلالة شاملة، أو معنى بيّن يقوم على نمط من التعايش. لا يكون الآخر مجرد موضوع أو رغبة، وإنما يوجد لذاته، وينسج مع طرف ثالث علاقات تسمح بالمشاركة والتفاعل والتأويل، وفق شروط قراءة التاريخ. من المؤكد أن شروط قراءة التاريخ هذه هي من حيث الجوهر شروط وجوده الفعلي على اعتبار أنه ليس ثمة تاريخ إلا بفعل واقع الناس وهم يتواصلون ويتفاعلون داخل وسط رمزي، وهذه الرمزية المقصودة هي نفسها مبتدعة. لا يوجد التاريخ إلا داخل ومن خلال «اللغة»، كل أشكال اللغات، لكن التاريخ هو الذي يعطي هذه اللغة، هو الذي يشكلها، وهو الذي يحوّلها عن مسار الوقائع الفجّة إلى مسارات تكوين المعنى، وانتاج منظومات جديدة من الدوال والمدلولات. وفقاً لذلك يمكننا القول- بحسب القاعدة الأنثروبولوجيّة المعروفة- إنّ الجمع بين العلامات ينتج عن المعنى، فالعالم ليس مكوناً إلّا من أشخاص يفسِّرون خطابات الآخرين، ولكي يوجد هؤلاء ينبغي أولاً أن يكون أولئك قد تحدثوا. وأن يتحدث المرء، فذلك يعني أن يختار علامات مخصوصة، أن يستدرك أن يصحّح أن يستبدل العلامات التي تم اختيارها، تبعاً لمعنى ما من المعاني. ثمة مثال جدير بالاحترام يصلح للمقارنة في غاية القراءة والتأويل. إن الباحث في الموسيقي، أو الموزّع الموسيقي تحديداً هو شخص يدين بوجوده إلى شخص آخر كان قد سار قبله في طريق معاكس. إنه يدين بوجوده إلى مبدع أول كتب أو اختار (عن وعي أو من دون وعي) مجموعة من التضادّات والعلامات. دوّن علامات موسيقية في نص / قطعة، قام بإغناء بعضها وافقار الأخرى في صيغة متناغمة، عهد إلى آلات موسيقية بجمله كانت مخصّصة في الأصل إلى آلات أخرى مسترشداً بدلالة موسيقية للتعبير عن حالة أو حالات معينة،

على غرار مؤلف النص المسرحي الذي ينجز نصه من دون أن يكفَّ عن التأثير طوال فترة التأليف بعلامات متوافرة في الشفرة المستخدمة التي اعتمدها، بانتظار شخصاً آخر، أو اشخاص آخرين يقومون في النهاية بتعديل هذه اللغة ذاتها ويشكّلون في المحصلة دوالهم الخاصّة. إن المبدع هنا هو مجتمع بأسره، وأن بناء الشفرات أكثر جذرية وأشد خفاء خاصة وأن بناء العلامات وفقاً لمعنى من المعاني هو شأن معقد بلا شك. وباختصار، إن النظر إلى المعنى باعتباره مجرد «نتيجة» أو تحصيل حاصل لاختلاف العلامات يعني تحويل الشروط الضرورية لقراءة التاريخ إلى شروط كافية لوجوده.

لنعد إلى النص ولنتفحص جوانبه الأساسية. فالفكرة التي يقوم عليها وتدور عليها أقسامها الأربعة دوران الكهارب حول النواة هي محنة الإنسان المعذب الذي لا سبيل أمامه سوى تمجيد إلهه الحامي، وترديد الحمد له وشكره، ومواصلة البكاء والتضرّع والاستغفار، مهما بدا له أنه لا يستحق ما حل به من عذاب. وبهذه الضراعات، وهي المستوى الأول من المستويات المتراشحة، يطمح أيوب السومري أن يستجيب الإله لدعائه ويرفع عنه ما حل به من بلوى. وبما أن مبدع النص لا يلجأ للتأمل الفلسفي، ولا يتخذ من البحث والجدل اللاهوتي طريقاً للتعبير عن بلواه، وإنما يتخذ صيغة المناجاة الدرامية، فيسلك السلوك العملي الذي اتصف به السومريون، ويعرض عبر السرد الداخلي والخارجي، وعبر الاسترجاع والاستذكار وغيرها من الحالات التقنية، حالة رجل كان غنياً موسوراً، وحكيماً عاقلاً عُرف بتقواه وصلاحه تمتحن الآلهة تقواه فتفقره بعد غنى، وتمرضه بعد صحة، وتؤلّب عليه أهله وأصدقاؤه بعد أن كان موضع احترامهم، وتسقطه من نظر أهل النفوذ والسلطان بعد أن كان يحظى برعايتهم، فلا يجد بعد هذا كله غير أن يضع عدالة الآلهة نفسها موضع الشك والمساءلة. وتدلنا أسئلته المتتالية على حيرته وذهوله مما جرى له : فهل ازدرى عن عمد بالقضاء الإلهي ؟ هل كفر وجدّف ؟ لا، إنه لم يفعل ذلك إطلاقاً، بل توجه إلى إلهه بذل وخضوع، ناح وبكى وذرف الدموع وسكب مكنون نجواه في الصلاة والتضرّع. فبعد مقدمة قصيرة، أو مدخلاً تعريفياً بمثابة إستهلال يحثّ على تمجيد الآلهة، يعرض أيوب السومري بطل هذا النص محنته، طالباً من ذويه أن يشاركوه الندب والبكاء مستعيناً بالندّابين والمرتّلين، و طالباً من إلهه الوقوف في حضرته لكي يعرض محنته، ويسأله إلى متى سيظل مُهمِلاً إياه متخلياً عنه، فينتهي إلى إقرار ضمني بذنبه وخطيئته التي لا يظهرها النص بطريقة واضحة. ويبدو من السياق النصي أن النهاية السعيدة لم تتأخر عنه طويلاً. فقد سُرَّ إلهه الراعي، الحامي، ورضي أن يشمله برحمته ويخلصه من بليته، ويستبدل مرضه وعذابه وشقائه صحة وفرحاً وسروراً.

ينقسم النص من جهة بنائه وتركيبه إلى أربعة أقسام. يتضمن القسم الأول الاستهلال والمقدمة التعريفية القصيرة التي تحث الإنسان على الالتزام بتمجيد إلهه وابتغاء مرضاته بالتضرّع والتوبة والاستغفار. وفي القسم الثاني يقدم النص أيوب السومري الذي يزعم أنه كان رجلاً عارفاً مدركاً، حتى إذا حلت به البليّة وأضرّ بجسمه السقم لم يعد يلقى الاحترام الذي كان يعرفه من قبل بل الأدهى أن كل من أظهر له الاحترام لم ينج من الرقابة والاضطهاد والعقاب. وفي القسم الثالث من النص

يتوجه أيوب السومري إلى إلهه الراعي، الحامي العادل فيخاطبه باكياً متضرّعاً نادباً حظه وقدره الذي قسمه له. فنشعر من هذا البكاء والتضرع أنه لم ينفلت من عقال الطاعة وأنه لا يزال هو العبد الخاضع الخاشع الضعيف، كما نحس بنغمة اللوم والعتاب المخنوقتان تحت حجاب الحسرة والأنين المانعة للثورة. وفي القسم الرابع بعد مشاهد الندب والرثاء يتجه إلى أهله وذويه متوسلاً إليهم أن يواصلوا ما انقطع من شكواه، بل يتجه بتوسلاته إلى النذّابين والمرتّلين المحترفين (وهم كهنة الكَالا والنارو) ليشاركوا أمه وأخته وزوجته في الندب والبكاء ومواصلة المأساة. غير أن الاسترسال في تصوير الهمّ والحزن المحدق به لم يكن إلا نوعاً من التضرّع والاستعطاف على حاله الذي وصل إلى أسوأ ما يمكن أن يصل إليه المرء بانتشار المرض واستفحاله في جسمه. مستسلماً إلى حكمة الحكماء من قومه الذين سجلوا في نصوص سومرية أخرى:

الحكماء الأولون قالوا كلمة صائبة: «لم يولد البتّة لامرأة طفل بلا مأثم، وما وجد بالغ بريء بلا خطيئة منذ الأزل».

وأخيرا يخبرنا النص بأن الإله قد لبَّى توسلاته وأعاده إلى سابق عهده، فيروي لنا عبر المناجاة كيف استجاب الإله الراعي لضراعة أيوب المبتلى بالمحن والأرزاء، و«سحب يده من كلمة الشر» التي نطق بها، فطرد من جسمه شيطان المرض، وبدّل عذابه فرحاً، ووضع بجانبه الملاك الحارس الذي يحميه لكي يواصل ما لم يقطعه أبداً التسبيح بالحمد والإقرار بالخضوع والتسليم لأمره. يقول ص. كريمر، ناقل النص عن اللغة المسمارّية، إن عهد الألواح التي دونت عليها القصيدة النص «يمتد إلى أكثر من ألف عام قبل أن يدوّن سفر أيوب (العبراني)»[5] ويقول آخرون، إنه يمتد إلى أبعد من ذلك بكثير[6]. وليس من المستبعد أن تشيع هذه القصة وتتناقلها الأجيال جيلاً عن جيل ويعاد انتاجها بعد قرون من لدن البابليين ورثة التراث السومري ومثروه، لدرجة يمكن القول معها أن النص البابلي صياغة جديدة للنص السومري وإن كان أطول من الأول وأكثر تطوراً ونضجاً دراميّاً من حيث المبنى.

المناجاة الفردية:

أيوب السومري

Monologue

1. عسى أن يهدأ غيظ قلب إلهي عليّ،/ الجوقة
عسى الإله الغامض يهدأ عليّ،
عسى الإلهة الغامضة تهدأ عليّ،
عسى الإله الذي أعرفه أو لا أعرفه يهدأ عليّ،
عسى الإلهة التي أعرفها أو لا أعرفها تهدأ عليّ،
عسى أن يهدأ قلب إلهي عليّ،
عسى أن يهدأ قلب إلهتي عليّ،
عسى أن يهدءآ إلهي وإلهتي عليّ،
عسى الإله الذي غضب علي أن يهدأ عليّ،
عسى الآلهة التي غضبت علي أن تهدأ عليّ،
(عدد من الأسطر مفقودة)
بغفلة أكلت ما هو محظور من قبل إلهي،/ الرجل
وبخفّة وضعت قدميّ في ما هو محرَّم من قبل إلهتي،
أي إلهي، أخطائي غزيرة وأوزارها باهضة.
أي إلهتي، أخطائي غزيرة وأوزارها باهضة.

أيها الإله الذي أعرفه أو لا أعرفه، أخطائي جسيمة وأوزارها باهضة؛
أيتها الإلهة التي أعرفها أو لا أعرفها، أخطائي جسيمة وأوزارها باهضة،
الإثم الذي اقترفته حقا لا أعرفه،
الهفوة التي اقترفتها حقا لا أعرفها،
الشيء المحرَّم الذي أكلته حقاً لا أعرفه.
والمكان الممنوع الذي وطأته قدماي حقاً لا أعرفه.
بغضب قلبه نظر الرب إلي،
بهياج قلبه واجهني الإله،
بغضبها عليّ، الإلهة جعلتني أمرض.
الإله الذي أعرفه أو لا أعرفه قد اضطهدني،
الآلهة التي أعرفها أو لا أعرفها قد رمتي بالعذاب،
لا أحد يأخذ بيدي رغم أني أطلب العون على الدوام،
عندما أنتحب فإلهتي لا تأتي إلى جانبي.
إنني أبوح بالرثاء ولكن لا يسمعني أحد.
إنني قلق ومقهور ولا أستطيع أن أرى.
أيا إلهي الرحيم، إليك أوجه صلاتي فلا تُشح بوجهك عني،
إنني ألثمُ قدميّ إلهتي، إنني أحبو أمامكِ.
(عدد من الأسطر مفقودة)
50. حتى متى، أيا إلهتي، التي أعرفها أو لا أعرفها،
(أتعذب) قبل أن يهدأ قلبك الخصيم ؟ !
الإنسان أبهم، لا يعرف شيئاً،/ الجوقة
البشر وجميع المخلوقاتلا تعرف إن
اقترفت إثماً أو فعلت خيراً، لا يعرفون حتى ذلك.
أيا سيّدي، لا تكسر بخاطر عبدك الغارق في مستنقع الخطايا،
فخذ بيده.
الذنب الذي اقترفه، حوّله إلى نقاءٍ وبرَّ به
الزّلة التي ارتكبها دع الريح تحملها بعيداً،
ودَعْ سيئاته تنتزع كالرداء.
أي إلهي، خطيئاته سبع سبعات ارفع خطيئاته،
أي إلهتي، خطيئاته سبع سبعات ارفعي خطيئاته،
أيها الإله الذي أعرفه أو لا أعرفه،/ الرجل
خطيئاتي سبع سبعات ارفع خطيئاتي،
أيتها الإلهة التي أعرفها أو لا أعرفها،
خطيئاتي سبع سبعات ارفعي خطيئاتي.
ارفعي خطيئاتي وسأغني بحمدك.
عسى قلبك، كقلب أم رؤوم يهدأ علي،
كأمٍّ حقيقية (و) أب حقيقي عسى أن تهدآ عليَّ.
ليسبح الإنسان بعظمة إلهه ليل نهار،/ الجوقة
وليطع الإنسان بكل جوارحه كلمات إلهه.
ليسمح لساكن بلد العدل أن يبوح بأمنياته،
في بيت الغناء(6) ويشرح آهاته لصديقه ورفيقه،
70. ليسكن قلبه وتنقشع أحزانه وينصت لرثائه،
بالتضرعات خاطب إلهك وانشد ثنائه ليهدأ غضبه،
فليس بمقدور الإنسان بلا إله أن يكسب رغيفه،
ولا بمقدور الفتى أن يحرك ذراعه ببطولة في المعركة،

على الشاب ألا يستخدم قوّته من أجل الشر في موضع البراعة.

ويضع نصب عينيه ...، والمرض، والمعاناة المريرة ...

... قدر، ... على مقربة منه،

المرّ ... مضطرب ...

... وضعت يد الشر عليه،

وعولج على أنه ... من إلهه،

... إنه يبكي،

،... موجهة ...

يتحدث عنه بدموع معاناته...،

... بغيظ،

(عدد من الأسطر مفقودة)

إنني رجل صالح، ولكن من يُبجّلني لن ينال / الرجل

سوى الخسران،

كلماتي الصادقة تحوّلت إلى أكاذيب منكرة،

والرجل الماكر أحاطني بـ «ريح الجنوب» وأنا لا أجرؤ على معارضته،

وذلك الذي لا يوقرني أخزاني في غيابي،

90. وأنت يا إلهي خصصّتني بعذاب دائم لا يزول،

أدخل البيت وروحي مثقلة بالهموم،

أخرج للشوارع والجادّات وقلبي معذّب من كثرة ما حل بي،

يعترضني الصنديد راعيَّ الأمين قلبه وغر عليَّ

ويرمقني كل حين بنظرة عدائية،

ملاكي الصالح هيج قوى الشر عليَّ وأنا لست عدوه،

صاحبي يؤفكني ويفتري عليَّ !

وصديقي يقول عني بهتانا،

وثمة رجل مرائي يُحيك الدسائس ضدّي خفية،

وأنت يا إلهي لا تثبط مسعاه،

وقد كنت تكف أيادي السوء عني وتتأناني بحلمك ،

100. إلهي، إن الأشرار يأتمرون بي من كل صوب ،

لكن كيدك يعصف بخططهم،

إلهي، لماذا أقيّد في عداد الأغرار الجهلة، وأنا الحليم ؟ !

وكيف أُنزّلُ في درك السفهاء، وأنا الحكيم ؟ !

القوت في متناول الجميع، وقوتي هو الجوع والضنك ،

ويوم قُسّمت الحظوظ على الناس لم أنل سوى العناء

والنَّصب،

الأخ يختلق الخصام ويدبّر لي المكائد،

(عدد من الأسطر مفقودة)

110. إلهي، ليتني أقف بين يديك،

وأبوح لك خفاياي فبوحي نواح ورثاء،

ليتني أخبرك بحالي وأشكو مرارة دربي إليك،

وأندب كبوات حظي.

إلهي، مُر كاهن التعزيم أن يقوم بندبي دون توقف،

وليصل الندب إلى صاحبي،

وليصل الندب إلى رفيقي،

إلهي، رجوتك لا تترك الأم التي حملتني توقف نواحها،

ولا تدعْ أختي تشدو بأغنية سعيدة ولا أنشودة مفرحة،
ولتبكيان مصائبي بين يديك،
لتصدع زوجتي بأوجاعي ومعاناتي،
ولينذب كاهن الكَالا والمغني البارع حظي العاثر،
120. إلهي، النهار المشعشع بنوره على البلاد، عندي نهار دامس،
الدموع، النحيب والكرب واليأس، مقيمة بداخلي،
والأسى يغمرني كمن قُدر لي وحدي،
الروح حارستي تسحقني بيدها وتزهق أنفاسي،
شيطان «المرض الخبيث» يتلبسني من رأسي إلى قدمي،
مرارة دربي وثقل خطواتي
أتجرعها غصّة فغصّة،
... المضطرب ...
(عدد من الأسطر مفقودة)
... لا تبكي،
إلهي، يا أبي الذي أوجدني ساعدني لأرفع وجهي،
كبقرة بريئة تطمع برأفتك فخلصها من الأنين والأوجاع،
حتى متى ستهملني، وتتركني دون حماية؛
كثور تائه عن حظيرته ؟
130. حتى متى ستتركني بلا سداد ولا هدى ؟ !
الحكماء الأولون قالوا كلمة صائبة:
«لم يولد البتة لامرأة طفل بلا مأثم، وما وجد بالغٌ
بريء بلا خطيئة منذ الأزل»
أيا إلهي، رغم ما حلَّ بي من خراب لكني لم أخالفك قط،
وتقدمات القرابين التي أعددتها لك،
ليتها تشفع لي بعدم فنائي، إلهي الحكمة تقول، نعمة الكلمات لدنك(8)
اليوم الذي لم يشرق بعد، في انتظار قدومه،
في انتظار قدومه،
اجعلني يا سيّدي أمضي نحوه.
دناستي وافتقاري إلى البريق أذهبا هيبتي، وأنا بحاجة إلى لمسة منك،
140. فمن تشمله ببركات كلماتك ينجو من خطاياه في يوم النقمة،
ومن تنجه في ذلك اليوم يحلّ الفرح بحومته،
في «بوابة غفران الذنوب» أريد مناجاتك:
أنا الرجل المبتلى، المقرّ بذنوبه بين يديك.
عسى أن تمطر على مجلس الآلهة مثل غيمة زاخرة
عسى أن تسمع في مقامك الخاص أنين الأم التي حملتني،
أنا الجسور، عسى أن تثبّت من في حكمتك يتأرجح»
الرجل عدما صغى إلهه لبكائه / الجوقة
ونحيبه،
بعدما صغى إلهه لرثائه وندبه
هدأ قلب إلهه
150. الكلمات الصادقة، الكلمات البريئة التي نطق بها،
تقبلها إلهه منه،

ذلك الرجل استطاع برثائه ونحيبه،
أن يهدئ قلب إلهه،
الكلمات التي اعترف بها الرجل في صلاته،
أسّرت الملك لحم إلهه فسحب إلهه يده من كلمة الشر،
وزال ما غلظ به قلبه، فأحاطه بعطفه.
صرف عنه شيطان المرض الذي بسط عليه جنا حيه ،
المرض الذي أصابه مثل (لعنة) أزاله وبدده،
شيطان المصير الذي قدره عليه، تنحّى جانباً،
وعذابه تحول إلى سرور،
160. ووضع إلى جواره ملاكاً صالحاً يحرسه ويحميه،
وزوده بالملاك الحارس «جيني» ذو المظهر الودود،
فلهج الرجل بلا انقطاع بعظمة إلهه،
(بقية السطور مفقودة)

الخاتمة

اللازمة الخاصة بندب الإله الشخصي للإنسان
(نهاية النص)

الهوامش والإحالات

قمنا بترجمة النص عن المراجع الأساسيّة التالية:

[1] – Rawlin-son, IV (2nd ed.), 10

– A. Ungnad, Die Religion der Babylonier und

– Assyrer (Jene, 1921), 224 7 ; E. Ebeling, in AOT, 261 2 ;

– S. Langdon, in ANET, (1969), pp 127 129, 391.

– S. N. KRAMER, In ANET , (1969) PP. 589 ff.

– راجع هذه النصوص في كتابنا: المقدّس والمسرح في العراق القديم نصوص دراميّة من الألفين الثالث والثاني قبل الميلاد, دار ديار للنشر والتوزيع, تونس , 2019

[2] – سيجموند فرويد: الطوطم والحرام، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1983، ص 203– 204

[3] – المرجع نفسه، ص 204

[4] – أنظر الفصل الثامن من كتاب العنف والمقدس، ص ص 223 – 369، النقد الخاص بكتاب الطوطم والحرام ونظرية الأب المخيف الذي تحوّل من مسخ كريه في حياته إلى بطل مضطهد بعد موته.

برنار مينيي:
شخصيًا إذا لم تجذبني سلسلة في ظرف خمس دقائق، أغيِّر القناة



حوار أجراه : بابتيست ليجي
ترجمة: سعيد بن الهاني/كاتب، المغرب

هو كاتب فرنسي، يفضل أن يثير الخوفَ. روايته الأولى» Glacé مجمّد». كيف يمكننا نسيان هذا الافتتاح بصورة جثّة الحصان وهو مقطّع الرّأس في أعالي جبال البرينيه؟ لم يكن مسرورا من تلقّي هذا الكتاب الذي لم يعرف نجاحا جماهيريا إبان ظهوره سنة2011. قصّة مشوّقة مثيرة بفعالية أتاحت لكاتبها أن يعيش تجربة شهرة عالمية إلى حدّ أنّ هذا العمل قد تمّ إدراجه في اللاّئحة الشهيرة لصحيفة Sunday Times لأفضل مائة رواية بوليسية التي تم نشرها منذ 1945سنة . ومن ثم، فقد فرض الكاتب برنار مينيي نفسه كمرجع في هذا النوع الأدبي بفضل استكشافات استقصائية لمارتان سيرفاز ومشاهده المرعبة الافتتاحية، المماركة الحقيقية لصناعة أعماله الحلقة، المطاردة، لا تطفئ الضوء، ليلة، أخوات، الوادي.. اليوم، أصبح هذا الجمركي السابق أحد الكتاب المفضلين للفرنسيين سيجرُّنا إلى إسبانيا مع بطلة جديدة ستمنح نفسها عنوانا لهذا العمل الجديد: لوسيا. محقّقة ب في UCO- «نخبة مصالح الشرطة القضائية للحرس المدني»-، هذه المرأة الشابّة عليها أن توضح ظروف ملابسات مقتل أحد زملائها، الجسد المعذّب، المصلوب في مشهد مؤلم ليس ببعيد عن مدريد. تفصيل مشوّش: لم يستعمل القاتل مسامير ولكن... مادة الصمغ! لكي تساعده في مهمته، استدعت مفتشة الشرطة مجموعة طلبة في علم الإجرام لجامعة

سالامنكا التي يديرها البروفيسور سالومون بورخيس وتجربتهم DIMAS المتمثل في شكل مشروع ثوري، أو نوع من البرنامج الحاسوبي، المضاعف بقاعدة معطيات بوليسية هائلة تُتيحُ «رصدَ الرّوابط التي لم ينتبه إليها وهي قائمة بين القضايا الإجرامية التي يُعْتقد أنّها مجرّدة من أيّة علاقة». لكن من هم هؤلاء الشبّان الموهوبون الذين يسمّون: أوليس جويس، أليخاندرو، لوركا، هاروكي تانيزاكي أو كورد يليا بليكسن؟ هل كان القاتل يستلهم من لوحات عصر النهضة؟ هل للأمر علاقة بالصّدمات النفسية التي سبّبَها كتابُ «التحوّلات» لأوفيد؟ كل مهارة برنار مينيي كانت في الموعد في لوسيا، مجموع إحالات أدبية صغيرة ممتدة على طول خط الحكاية (متنوعة جدًا).

يستقبلنا اليوم في منزله الجميل، في قرية صغيرة موجودة بالإقليم الفرنسي إيفلين. وتحت أعمدة من الكتب مهددة بالسقوط، ليس مصدرها التهريب كما يؤكد لنا الجمركي المهني السابق للجمارك...

أنتَ واحد من أكثر الكتاب الفرنسيين في الرواية البوليسية المعترف بهم في فرنسا والأكثر ترجمة في العالم. كيف ولد ميلكم؟ هل كنت تمثل دور المفتش عندما كنتَ طفلا ؟

برنار مينيي: بالنّسبة للمفتش أقلّ منه بالنّسبة للكاتب (ضحك)! بمجرّد أن شرعت في قراءة الكتب دون صور. بدأت الكتابة. تَمَلَّكْتُ الشّخصيات وخاصّة بوب موران- أتخيَّلُ قصصي الخاصّة معهم. وبعد ذلك مررتُ إلى لوفكرافت نحو- كنتُ سنّ الثانية عشر، ثم سان أنطونيو ما بين سن الثالثة عشر والرابعة عشر. أعيد الكتابة كُلّ مرّة «على طريقة أحدهم»، ثم في سن العشرين، كان هناك ألبير كامو، كافكا ونابوكوف.. فانتقلت إلى التخييل العلمي والقصص البوليسية التقليدية عندما كنت في سن الخامسة عشر حتّى ولو كان من القرن العشرين، ثم دانتيك، غرانجي، فارغاس.. هناك هينينغ مانكيل في التسعينيات أمّا بالنّسبة للمفتش، كان لدي فريق يتكون من اثني عشر صديقا في سِن الثانية والثالثة عشر، أعلنّا بأنفسنا العمل عَلى القيام بمهمّة محاربة الرشوة وإقامة العدل في الحيّ- لكن بما أن الهدوء كان يعمّ الحي المذكور، لم يكن لدينا الكثير من العمل...

هل نصوصك الأولى كانت موسومة بسِمَة القصص البوليسية الملغزة؟

يوجد حقًّا نصيب من التّشويق والتحوّلات عندما نقرأ بوب موران Bob Morane المتطوّرة. إذ نعثرُ على النّهايات المشوّقة المفتوحة، التوتّر، الطّاقة وهيمنة القصّة. وفي المقابل، عندما اكتشفتُ توماس برنهارد في سن العشرين، لم تكن هناك تقريبا أي قصص للحكي. فما هو مهم، هو الكونُ، اللُّغَة.

قبل إصداركم الأوّل «مجمّد»، شاركتم في عدّة مباريات للقصة القصيرة. ولكن أيضا قبل ذلك شاركتم في مباريات الشرائط المصورة ..

في سنوات السبعينيات من القرن العشرين، شاركت بالفعل في مباراة للشريط

فقد أبدعت نوعا من الشريط المصور رسوما يسمى فقد Les Métalozoides حاكيت في نفس الوقت وبشكل مبالغ فيه درويي، من أجل إطارات مجنونة، بلال الماحق 17 وموبيبس بالنسبة للشخصيات والمصير .. كان يجب أن هذا قديم انتهت مشاركتي باحتلالي الرتبة الثانية أو الثالثة يكون عمري خمسة عشر عاما، وبعد ذلك جرّبتُ حظّي في مسابقات القصة القصيرة، التي علّمتني من بين الفضائل الأخرى الحذق، وهو الشيء الذي لم يكن بالضرورة بديهيًا عند رؤية حجم رواياتي.

كيف كان مسارك الدّراسي؟

كنت دائما أحقق أفضل النقط في الفرنسية، في مستوى السنة السادسة للسّنة الأولى. كان والدي أستاذا في الثانوية التقنية، وكان دائما يريد أن أكون مهندسا. فمنذ مرحلة التعليم الثانوي تمَّ وضْعِي في مؤسسة من هذا النوع. اعتبر ذلك حسب أساتذتي في اللغة الفرنسية هذيانا مطلقًا... وبعد، قمت بعمل دراسات في مجال الطبّ، لكنني لم أجتز امتحان الكفاءة للسّنة الأولى، وبالتالي لم أحصل على أيّة شهادة. كان نجاحي في دراساتي الجامعية قليلا جدًّ. ولهذا السّبب اليوم، فإنّني أنتقم باتخاذي الأوساط الجامعية كمواقع وأمكنة لقصصي، كما هو الشّأن في كتابي الأخير حيث الحبكة تدور في جامعة سالامنكا. أنا طالب خاب أمله.

هل هو روايتك «الأولى»؟ Glacé كتاب «مجمّد»

كتبتُ نَصًّا في نهاية سنوات التسعينيات 1990 بعنوان سميته «يوم باريس»، تخيّلتُ هجومًا شنّته القاعدة، في وسط باريس ،خلال مؤتمر قمة الدول الصناعية السبعة G7. وهذا كان قبل 11 سبتمبر 2001. أجريت بحوثا استكشافية كثيرة ونجحت في الحصول على الهيكل التنظيمي الكامل للقاعدة. التقيت شخصيات في مصلحة الإستعلاماتDGSE الذين فسّروا لي كيف تسير الأمور في قلب هذا التنظيم. بل إنني سافرت إلى واشنطن لإنجاز مسوحات، مع زوجتي السّابقة، بل إنّنا طرقنا أبواب وكالات الإستخبارات الامريكية CIA لنعرف مواطن التشابه.. بل إنّني نجحتُ في الدخول إلى مفوضية الطاقة الذرية CEA لفنتناي أوروز توجد اليوم وصفة لذلك- بفضل مشاركة شخص كان يشتغل بها، ولم ألتق به لأراه قط في حياتي. أعطاني في يوم من أيام الأحد في مكان يسمّى كلاماري. كانت يداه في مقود سيارة الغولف السوداء. ركبت السيّارة وقال لي: «انطلاقا من هذه اللحظة فأنت أخي». حتّى لدرجة أنّني نقلت البلاتينيوم في حقائب مضادة للماء. كانَ كالمان ليفي على وشك إصدار هذه الرواية، لكن 11 سبتمبر ظهرت فجأة فكانت نهاية المغامرة ....

في النهاية ؟Glacé كم عدد دور النّشر التي أرسلت لها عمل « مجَمَّد »

أربعة في البداية، ثمّ تلقيت رفضا من دار نشر مشهورة، لأنّنا لم نتوصّل إلى التفاهم على التعديلات التي كان عليّ أن أجريها... في تلك الحقبة، كنت أعيش بجوار أرباجون Arpajon في «جناح دون جاذبية في عمق شارع لم يكن يحمل من شاعرية سوى الإسم». فحسب صحفية بجريدة أخبار المشاهير... ولكن في شارع

Joachim –du–Bellay على أيّة حال.(ضحك)! قرأت العدد الشهير من مجلة Lire. «كيف تنشر عملا» وهو عدد يشرح أنّه بإمكاننا أن نتوقّع في أحسن الأحوال الحصول على ثلاثة آلاف 3000 يورو عندما ننشر الرّواية الأولى. وبفضل عروض المزادات، كنّا في الأسفل. راهنت على المنافسة. قدّم لي بالتّالي ناشري الذي احبّه، برنار فيكسو، عرْضًا لا يمكن رفضُهُ، بقيمة مستحقة تصل إلى مبلغ تسعة أشهر من الرّاتب الشهري. فوضعت نفسي في وضعية الإستيداع، مقتنعا أنّني سأعود للعمل في الجمارك. لكن عمل «مجمّد» فعل فعْله على التوِّ. ومن ثمّ، اقترح عليّ استحقاقا آخر، أكبر من الاوّل، وظللت أتنقّل من استيداع وظيفي إلى آخر على درجة لم أعد فيها أبدًا...

عرفَ عمَلك «مجمّد» نجاحا كبيرا في شكل كتاب الجيب ؟

نعم، حطّم كل الأرقام، ليصل إلى 600 .000 ستمائة الف نسخة !قريبًا نفس الظاهرة بالنّسبة لصديقي ميشيل بوسي في كتابه « طائرة بدونها»- Un avion sans elle حتّى ولو كان بالنّسبة لي أن هذا الرقم حدث منذ أول رواية صدرت لي...

فضلا عن فرنسا، في أيّ بلدان حظيت فيها رواياتك بتلقٍّ جيّد؟

في ألمانيا، حيث النجاح كان سريعًا، هولاندا، بولندا –بلد مهم بقراء كثر الجمهورية التشيكية هو سوق صغير، لكنّي أعتقد أنني الرّقم واحد في كل مرّة أصدر فيها رواية. في الجمهورية التشيكية هي من جهة أخرى المكان الوحيد الذي يتمّ التعرّف فيه عليّ، والاعتراف بي في الشارع من طرف النّاس، بينما لم يحدث لي ذلك قط في فرنسا.

هل كان لتجربتك في الجمارك أثرا على طريقتك في تصوُّر الرواية؟

صراحة، لا. وددتُ تغذية حبكاتي مع مصالح الجمارك، باعتبارها مع ذلك في مقدّمة الصّفوف الأمامية في محاربة تهريب المخدرات، لكن لم تكن الحالة هي كذلك. رغبتُ دائما في اكتشاف أشياء جديدة عندما أكتب. العنصر الوحيد الذي يظهر بشفافية في بعض الروايات هو العلاقة التراتبية الخاصّة بالإدارات والشّرطة وبالذّات الإدارة.

كيف تخيّلتم شخصية مارتن سيرفاز Martin Servaz ، بطلكم المعتاد؟

لقد جاء بالتدريج. عندما باشرت الكتابة في عمل «مجمّد». لم أكن اعرف إلى أين سأتّجه. لم يعد هذا الأمر قائما اليوم! الآن، عندما أكتَب الأسطر الأولى، تنبسط أمام عينيّ القصة بأكملها، خطّة أحتفظ بها، ولكن كما قال ديديي فان كوليرت Didier van Cauwelaert «الخطّة مثل طريق، تُنْجَزُ من أجل توديعها.» وأنا أشرع في كتابة المشاهد الأولى في الجبل، مع الحصان. قلت في نفسي يلزمني شرطي: إمَّا شرطي فَي شعبة الأبحاث الدركية لبو Pau، وإمّا شرطي للشرطة القضائية بمدينة تولوز. بعد وقت قصير من التأمّل، وقع اختياري على الشرطي لأنّني أعرف بشكل جيد مدينة تولوز أكثر من مدينة بو (يضحك). ثم بعد ذلك، جئت به إلى جبال البيرينيه، بفكرة أنّه لم يكن يحبُّ كثيرا الجبل،

وكان من نوع المحبّين للثقافة والكتابة، يقرأ كثيرا، لأنّني كنتُ أرغب في كتابة شيء آخر أكثر من مجرد رَواية بوليسية بسيطة. ثمّ جعلته يستمع إلى الموسيقى الكلاسيكية. فسيرفاز يهوى سماع غوستاف ماهلر، لأنّني أردت مؤلّفًا موسيقيا يعرف اسمه كل النّاس، لكن في العمق، قلّة منهم من يستمع للموسيقى ماعدا السيمفونية الخامسة المستعملة في موت في فينيسيا Mort à Venise، فضلا عن أن المفتش عندي تمكّن وضع رجل في القرن العشرين بينما الرجل الأخرى في القرن الواحد والعشرين، حتّى ولو أنّه وجد صعوبة للتأقلم مع العالم الجديد، والتكنولوجيات. بنفس الطّريقة فإنّ موسيقى ماهلر، تمكّنت من وضع إحدى رجليها في القرن التاسع عشر والأخرى في القرن العشرين ،مادامت تعلن بشكل شبه تام كل ما سيستَتْبعُ ذلك.

لقد أسَر المشهد الأول من رواية «مَحَمَّد» كثيرا القرّاء. لماذا تتضَمّن رواياتكم دائما مشهدًا افتتاحيا «صادِمًا»؟

لأنّنا لا نملك اليوم وقْتًا لنُضَيِّعَهُ، بدأت الكتابة قي سنوات 1960-1970. في تلك الحقبة، كانت الروايات تأخذ وقتها الكامل كي تستوي، كنّا سجناء سعداء بهذه القراءة، لأنّه لم يكن لدينا شيْئًا آخر لنفعله. كان لديْنَا الوقت اللّازم كلّهُ للقراءة. اليوم نوجَدُ في حضارةZapping تغيير القنوات التلفزية كل مرّة . شخصيًا إذا لم تجذبني سلسلة في ظرف خمس دقائق، أغيِّر القناة. نفس الشّيء بالنِّسبة للروايات. القارئ هو أيضا له هبة الكثرة في المكتبات، وبالتّالي ليس له أيّ وقت ليضيِّعهُ. أنا ألعبُ هنا. فأقوم بصفعِهِ صفْعَةً كبيرةً لأوقظه قليلا، وكذلك هي طريقة لأقول له:» تَمَسّكْ جيدًا، سندخلُ في مطبّاتٍ جوِّيَةٍ». والقارئ يحب هذه الإضطرابات.

هل تعتبر هذه الطّريقة في إدخال حكاياتكم دائما هي نقطة الإنطلاق بالنّسبة لكم دائما؟

سيبدو ذلك غريبا، لكن واقع الحال هو هكذا. مثل ندفة صغيرة من الثلج سأُلفُّ حولها كرة ثلج. أنا في حاجة لذلك. كتابتي موسومة بالخطّية إلى حد أقصى، لأنَّني أتقمص شخصياتي وأضع نفسي مكانها. فالرَواية البوليسية المثيرة الجَيِّدة هي تمرين من التقمص العاطفي. نرتبط بالشَّخْصيات ونرافقهم في لحظات خوفهم، وصِراعاتهم، وآمالهم. وبالتّالي أكتب المشهد الأوّل، ثم بعد ذلك الفصل الأوَّل وهكذا دواليك... أتذكر ما قاله Fred Vargas فريد فرغاص عن رميته الأولى أنّها كانت سيِّئة، وقد أعاد الاشتغال على النصّ من جديد بعد ذلك. أنا، أقوم بالعكس، أشتغل على فصل بفصل قبل أن أذهب بعيدًا. وإلاّ لا يمكنني اَلتَقَدُّم.

عندما تشرعونَ في كتابة الرِّواية، هل لديكم فكرة عمّا تعنيه الحبكة، الشَّخصيات ...

نعم، دائما. عندما أَتحدَّث عن المغامرة الخطّية، فإنّني أتحدّث عن الكتابة بالمعنى الخاصّ. لدَيّ خطّة بل كتاب طريق roadbook يتضمَّن إنجيل الشّخصيات وأحيانا صوَرًا استرقتها من شبكة الأنترنت أو رؤوس ممثّلين يطابقون شخصيتي. أتوفّر كذلك على كل الأمكنة التي ستخترق الشّخصيات. كنت قد زرتها كذلك عموما، قمت بتصويرها، رسمتها أو وضعت لها تخطيطات.

فضلا عن أنني أتوفّر على مُنَظِّمْ حلقات لمشاهد الرواية من أجل معرفة ماذا سيحدث في المشهد تلو المشهد. يطابق هذا الكتاب الطريق ثلث الوقت الذي أخصّصُهُ للكتابة.

هل تعرفون بشكل نسقي منظّم فك العقدة؟

هذا ضروري.

في الرواية البوليسية المثيرة، القارئ في حاجة لانطلاقات، لنداءات متكررة، كيف تدمجونها في قلب الحكاية؟

إنّ الأمر يتعلَّق بمسألة الجرعة، الإحساس. إذ لا توجد قوانين تنظم ذلك. إذا ما غاب لمدَّة معينة أحد الشخصيات، فالنّداء يفرضُ نفسه. في هذا المستوى، يجب، وهذا أمر يسْتَحقُّ الاعتراف به، في هذا المستوى -ويجب الاعتراف بذلك- يلزمُ حضور مساعدة من جهة دور النّشر. فضلا عن قرّاء خارجيين وبالخصوص قارئات تسمحْن بمنح الحياة لشخصياتي الأنثوية. أنا مدينٌ لها بالكثير. مثلا في عملي لوسياLucia ، يوجد مشهد تذهب فيه بطلتي إلى المرحاض. قالت لي إحدى قارئاتي: «كيف تفعل ذلك مع سلاحها الناري وغمدهِ». هذا عمل فيه الغباء كله، وها هو سؤال لم أطرحه على نفسي! وجدتُ ذلك الأمر دقيقا وحكيما، حتّى وإن بدا الأمر أحدوثة. إنّنَا في حاجة لهذا المظهر من الواقعية: أريد ليس فقط ما أكتبه أن يبدو حقيقيًا، بل أن يكون ذلك حقيقيًا.

كيف ولدت حقًّا بطلة روايتك الأخيرة لوسيا؟

كانت تدور في رأسي منذ مُدَّة. إذ كنت أرغب في كتابة رواية بشخصية إسبانية منذ مدّة طويلة. وأردْتُهَا امرأة. بالنّسبة لما هو فيزيقي لا أحتاج للبحث بعيدًا، تدور حولي بعض الشخصيات التي تشبهها بشِدَّة. والمزاج مصدره هو أيضا من بعض الأصدقاء الإسبانيين الذين يميزهم الدم السّاخن. فالأمر تقريبا عبارة عن روسم (مستنسخ)، ولكنّه واقع (يضحك). آمل بصدق أن يرتبط بها القرّاء والقارئات.

هل فكّرتم في البداية في إمكانية الشخصية المتكرّرة؟

تصوّرْتُ ذلك، نعم ! ليس ذلك يقينًا، لكن كنت أرغب في عودتها منذ البداية لأنّني أحب كثيرًا هذه الشّخصية. لها امتياز بالمقارنة مع سِيرفاز: فهي جزء من مصلحة محلّية بإمكانها أن تُخطّط لنفسها في أيّ مشهد من الجريمة كيفما كان نوعه في إسبانيا. في فرنسا، لا يمكن أن نرسل الشرطة القضائية من مدينة تولوز إلى مدينة ليل! أجد هذا العنصر غنيًّا جدًّا، لأنّه يسمح بالتجوُّلِ في أي مكان من البلدِ.

يعتبر أحد هذه العناصر الأساسية للوسيا هو كذلك هذا التطبيق الإلكتروني الذي يُؤَلِّفُ بين كلّ هذه المعطياتِ ....

آه ، هو، إنه متخيّل بشكل كُلِّي ..، في المقابل وُجدَ بالفعل مجموعة طلبة في علم الإجرام لجَامعة صالامنكا، تحت شكل آخر. في البداية ،أردت أن تجري أطوار القَصّة في هذه الجامعة، بسبب أنّها من أقدم الجامعات في أوروبّا. صالامانكا مدينة رائعة، وأحد أكثر المدن الإسبانية جمالا. آلة فعلا حقيقية للصعود في الزّمن. تحقّقتُ من الأخبار وفجأة، عَلِمتُ

أنَّ المجموعة الوحيدة للطّلبة في علم الإجرام بإسبانيا كانت توجد هناك، هو حظّ بالنّسبة لي! فذهبت لعين المكان لألتقي هؤلاء الطّلبة وأساتذتهم. ضربة حظٍّ أخرى: يقع مكتبهم في مرآب جامعة الحقوق. إذْ شرعنا في البحث عن غرفة كبيرة بما فيه الكفاية كي نُنَزّل هذا التّطبيق. خطرت فكرة بشكل عفوي عليهم بمكان المختبر في علم الإجرام. ومن ثم، فقد اكتشفت غرفة مكونة طولا من إحدى عشر مترًا على عرض سبعة أمتار، مع وجود على الجدران صور شخصية (بورتريهات) لـ: تيد بندي Ted Bundy، شارل مانسونCharles Manson ، وبصمات رقمية ضخمة، وتمثال عارضة أزياء مسلوخ. بإيجاز، ديكور مثالي! إنّ ديكور الرّواية ليس مُخْتَلَقًا، بل يوجد حقيقة.

ونحن نقرأ روايتك، نشعر بأثر المسلسلات المتلفزة. هل تنقل لوسيا في هذا الصّيغة؟

لا. مع ذلك، اتصل بي أحد المنتجين حتى قبل أن يخرج الكتاب، من أجل إنتاج مشترك فرنسي–إسباني. أشاهد الكثير من المسلسلات التلفزية، لأنّه هنا، حسب رأيي، يكمن الإبداع اليوم. لدينا كتّاب السيناريو يشترطون مطالب كبيرة في الكتابة بسبب أنّ المنصّات تقترح عرضًا استثنائيا وجب العمل على التميّز فيه عن الآخرين. كتبتُ لصالح إذاعة قناة فرنسا الثانية France 2 مسلسلا من عدّة حلقات بعنوان: الجن في القلب Le Diable au cœur، علّمتني هذه الكتابة السيناريستية أنّه يجب أن نكون جِدْ مُحْكَمِين مُنْضَبِطِين للقَواعد .

في كتابكم لوسيا، ذكرتم عدّة أفلام من الرُّعب. هل كنتم أحد المستهلكين الكبار لهذا النّوع من الأفلام؟

نعم، ولازلت أستهلكها. عمومًا، أشاهدها في منتصف اللّيل. أن تشاهد فيلما من الرّعب في وضح النّهار، ليس له أيُّ معنى.

ثمّة هناك رمشة عين في فيلم صمت الحملان. و شخصية المريض نفسيا والمتوحش حنبعل ليكتر psy cannibale Hannibal Lecter هل كان لها تأثير؟

إنّها تحية تكريم مشهود به. اكتشفت طوماس هاريس بفضل الحاسّة السادسة Sixième Sens – وليس السيد إ.م . نايت .شيامالان (مخرج وكاتب ومنتج أمريكي من أصل هندي وأيقونه من أيقونات الرعب النفسي المعاصر)، ولكن بواسطة الإقتباس الرّائع للتنين الأحمر لميكائييل مان Michael Mann، مع الممثل بريان كوكس Brian Cox في دور ليكتر Lecter.

لماذا تحيل أسماء الطّلبة جميعهم إلى كتّاب ؟

لا أعلمُ شيْئًا، جاءتني هذه الفكرة علي دون تأمل وبشكل مفاجئ. أردت أن ألهو قليلا، والطلاب الأجانب يسمحون لي بذلك. هل هناك طالب ياباني؟ هيّا، سمّيته طانيزاكي. اقفز، سنضيف هاروكي بالنّسبة للإسم الشخصي. وهل هناك أيضا طالب إنجليزي؟ سيكون جويس حتّى ولو كان مؤلّف أوليس إيرلندي، أعرف ذلك جيِّدًا. وهل هناك طالب إسباني؟ فلننطلق باسم لوركا! مرّة أخرى، أنا قارئ نباتي، وأهوى سواء الأدب من هذا النوع، الفلسفة، المسرح، الشّعر ..

متى قرأتم للمرَّة الأولى تحوُّلات اوفيد ؟ كيف وصلتم إلى حدِّ التّفكير أنَّها ستشكّل محَرِّكًا جيِّدًا لتخيُّلكم ؟

قرأت أوفيد في العشرينيات من عمري. وجبَ عليَّ أن أعترف أنّ هذه القراءة لم تكن من ضمن القراءات الأكثر بروزا. غير أنّني عُدْتُ إلى التحوّلاتMétamorphoses عبر الرّسم. أنا من الهواة الكبار لفن عصر النهضة وبالخصوص فن الباروك، وخاصة الإيطالي منه وكذلك الفلاماني. في هذه الرّسومات، يوجدُ مصدرين منبعين للإلهام: الإنجيل (الكتاب المقدس) وكتاب التحوّلات لأوفيد. إنّهما يستلهمان الميثولوجيا اليونانية، والآلهة اليونان هم أكثر انحرافا، خدعة ونفاقا، متلاعبين وضعافا مثلما هم عليه البشر. لهذا السّبب تمتلئ الميثوولوجيا اليونانية بمشاهد من الإنتقام، القتل، الموت، الذّبح، زنا المحارم.. فMédée ميديا ساحرة الأساطير الإغريقية، الملك أوديب، وأنتيجون هي الروايات البوليسية المشهورة الأولى! بعض رسومات الحقبة مثل لوحة عمى شمشون لرامبرانت هي معتمة جدًا، وفي لوحةApollon écorchant Marsyas أبولون يسلخ مارسياس للفنان ريبيرا Ribera، يمكننا رؤية أبولون وهو ينزع جلد مارسياس، الذي يصرخ من شدَّة الألم أمَامَ جلّاد متجهّم الوجه. إنّه لعنف كبير للغاية. وكأنّنا في فيلم رعب! فالرّابط بين الفن الباروكي والرواية الملغزة البوليسية كانت واضحة، وهي مسألة كانت دائما تدور في رأسي منذ مدّة طويلة جدًا. كنت أعرف أنّه يوما ما، سأكتبُ روايةً تكون فيها مشاهد الجريمة مستلهمة من فن الرّسم الباروكي.

هناك سؤال أخير، من أجل المعجبين الكثر الذين أحبّوا ليس فقط عملك مجمّد Glacé وكذلك الليل Nuit، الوادي La Vallée أو عملك المطاردة La Chasse: القائد مارتان سيفراز Martin Servaz هل سيعود يومًا؟

طبعًا، ولكن يجب علي أن أقول للمعجبين بألاّ يتردَّدُوا في قراءة لوسيا Lucia، لأنّهم حتْمًا سيتعلّقون بها كما تعلّقوا سابقا بسيرفاز. قريبًا، سترون، وستطلبون منّي ما إذا كانت لوسيا ستعود....

المصدر:

Lire magazine littéraire المجلة الأدبية الفرنسية
شهر أبريل العدد: 506، السنة:2022، ص: 11-7
أجرى الحوار: بابتيست ليجي Baptiste Liger
ترجمه إلى العربية: سعيد بن الهاني.

سورة الحُب
أوْ تداعياتٌ إفروديتيّة



عذاب الركابي/كاتب العراق

« لا تكُن بلا حُبّ ، كيْ لا تشعرُ أنّكَ ميّتٌ ،
مُتْ في الحُبِّ ، وأبقى حيّاً إلى الأبد» –
جلال الدين الروميّ

1. « جيولا»*
الشيءُ الحيدُ الّذي أمتلكهُ
هوَ الحبُّ !
لا ذهبَ ، لا لؤلؤَ ، لا مُرجانْ
فبأيِّ نبضاتِ القلبِ تُكذّبانْ !؟

2. « جيولا»
لا تعريفَ للحُبِّ ،
غيرُ غريزةِ الجوعِ للحُبِّ ،
اختصارُ كُلِّ الصفاتِ في الإنسانْ
فبأيِّ نبضاتِ القلبِ تُكذّبانْ !؟

3. « جيولا»
الحُبُّ كلماتٌ غيرُ مكتوبةٍ ،
والقلبُ والعقلُ راويانْ
فبأيِّ نبضاتِ القلبِ تُكذّبان!؟

4. « جيولا»
الحُبُّ هويةُ مَنْ قلبهُ كنزهُ

جوازُ السَّفرِ الكونيّ ،
تأشيرةُ الروحِ
إلى كُلِّ الممالكِ ، والأصقاعِ ، والبُلدانْ
فبأيِّ نبضاتِ القلبِ تُكذّبانِ!؟

5. « جيولا»

الحُبُّ عبقريةُ اللمسةِ – نداءِ القلبْ
لحظة الوقوعِ في الحُبْ!
أمسِ ، وغداً ، والآنْ ،
والدقيقةُ والساعةُ بحُسبانْ
فبأيِّ نبضاتِ القلبِ تُكذّبانْ !؟

6.«جيولا»

الحُبُّ كتابُ الحياهْ
كُلُّ كلمةٍ ، وجُملةٍ ، ماكرةِ البلاغةِ
خطّتها أصابعُ الشيطانِ والإلهْ !
نعمْ لفرحةِ الإلهِ ،
لا لضحكةِ الشيطانْ !
فبأيِّ نبضاتِ القلبِ تُكذّبانْ !؟

7.«جيولا»

الحُبُّ جنةٌ عاليهْ
والأسرارُ في بوحِها الماتعِ
في نشوةٍ طاغيهْ
ألفُ ليلةٍ .. وليلتانْ
فبأيِّ نبضاتِ القلبِ تُكذّبانْ !؟

8.«جيولا»

الحُبُّ المُنتهى والمُبتدأ
منطقُ الوجودْ !
ذنبٌ ومغفرةٌ ،
دمعةٌ وضحكةٌ ،
عناقٌ وصدودْ
والحبيبانِ ماضيانْ
ولحظة قطفِ الوردِ والريحانْ ،
لهما مغفرتانْ !
فبأيِّ نبضاتِ القلبِ تُكذّبان !؟

9.«جيولا»

الحُبُّ ضحكةُ الشمسِ
في قلبِ النَّهارْ
مزاحُ الورودِ ، وشغبُ الأطيارْ
تحتَ وابلِ الأمطارْ
والإنسانُ ليسَ هوَ الإنسانْ
ثورةُ مشاعرٍ ، ومحبّةٌ بُركانْ
فبأيِّ نبضاتِ القلبِ تُكذّبانْ!؟

10 . « جيولا»

الحُبُّ إلحاحُ القصيدةْ
نسمةٌ عنيدةْ
تُشبهُ الوطنَ ،
حينَ لا تُنبيءُ تضاريسهُ ،
بصواعقِ أيِّ فرحةٍ جديدةْ !

عرسُ خيالٍ جامحٍ
في لحظةِ الشبقِ العتيدةْ
والحبيبانْ في طربٍ يلتقيانْ ،
لحظة تأنيثِ المكانْ
فبأيِّ نبضاتِ القلبِ تُكذّبانْ!؟

11. « جيولا»

الحُبُّ – امرأةْ
في عيونٍ مخمليةٍ دافئةْ
ملكةُ الإغواءِ – نُكهة الحياةْ
والأرضُ والسماءُ شاهدانْ !
فبأيِّ نبضاتِ القلبِ تُكذّبان !؟

12.«جيولا»

الحُبُّ – الفرحُ مهنةُ اللاأحدْ
الهبةُ المنتزعةُ ،
من مخالبِ الأيّامْ
كلامٌ بعدَ الكلامْ
تذكرةُ السَّفرِ الوحيدةُ والأخيرةُ ،
للاصطيافِ في جُزرِ الأحلامْ
العطفُ والحنانْ
نهرانِ يجريانْ
فبأيِّ نبضاتِ القلبِ تُكذّبانْ!؟

13.«جيولا»

الحُبُّ – الحريةُ المعبودةْ
حيثُ لا ذكاءَ يُذكرُ
للكراهيةِ الموؤودةْ
الروحُ والجسدُ منتشيانْ
فبأيِّ نبضاتِ القلبِ تُكذّبان!؟

14.«جيولا»

الحُبُّ – واحةُ الأملِ
والألمُ في ذاكرةِ النسيانْ
حينَ يصيرُ الحُبُّ قِبلةَ الإنسانْ
فبأيِّ نبضاتِ القلبِ تُكذّبانْ!؟

15.«جيولا»

الحُبُّ أوْ الموتُ
- الموتُ في الحُبِّ حياةْ
والصلاةُ في المحبةِ
طاعةُ الإلهْ
وآخرُ الرهانْ
لِمَنْ يخلصُ في الحُبِّ .. جنتانْ !
فبأيِّ نبضاتِ القلبِ تُكذّبانْ!؟

* «آيجول» أو «جيولا» فتاة روسية من أصولٍ عربيّة تعيشُ الحياة بذاكرة القلب.

«الانتظار»

(فصل من رواية)



أبو بكر العيادي/ كاتب تونسي مقيم بفرنسا

يوم آخر يمرّ وهو حبيس شقّته، يتنقّل ما بين غرفة وغرفة، ونافذة وشرفة، ويسلّي نفسه ما استطاع بالاستماع إلى معزوفات قديمة لمحمّد عبد الوهّاب «الحنّة»، «بلد المحبوب»، «موكب النّور»، «بنت البلد»، «حبيبي الأسمر»، «زينة»... تعيده إلى أيّام صباه حين كان يسمعها قبيل نشرة الأخبار الصّباحيّة من ذلك الرّاديو بالبطاريّة الذي اشتراه أبوه في نهاية الخمسينات من دكّان البشير الرّصايصي بالمدينة العتيقة، وهو يستعدّ للذّهاب إلى مدرسته، مدرسة النّجاح بنهج بوخريص؛ أو بممارسة هوايته في مرسمه، يراكم لوحات صارت بالنّسبة إليه مثل من يخربش على ورق أمامه وذهنه منصرف إلى أشياء أخرى أهمّ، وخاصّة ابنه الذي ما عاد يردّ. هل غيّر رقم جوّاله؟ ولكن حتّى في هذه الحالة، لا عذر لصمته، فرقمه هو لم يتغيّر.

لم يفكّر في النّزهة، والوضع يزداد سوءا، والمحلّلون في منابر وسائل الإعلام يدينون موقف هذه الحكومة التي استهانت بالوباء بدعوى أنّه يحدث في بلاد بعيدة، وأنّه كسائر الأوبئة الأخرى مثل إيبولا، وسراس وفيروس الأنفلونزا أ... سيبقى محصورًا داخل حدود تلك الأقطار لا يتعدّاها، ولم تأخذ ما يلزم من احتياطات لوقاية شعبها من خطر هذا الفيروس القاتل حتّى بعد أن نُكبت جارتها إيطاليا. ثمّ إنّ اليوم غائم يصيب النّفس بالكدر. سماء رماديّة تلوح له من نافذة غرفته.

وهو يتأمّل ذلك الفضاء الرّصاصيّ الشّاسع، قدّر أنّ وصفه بالرّماديّ غير دقيق، لأنّه في الواقع يحوي درجات من اللّون الرّماديّ، حيث قطع كبيرة من الغيوم متناثرة كالرّغوة تتدرّج من الرّماديّ الغامق إلى الرّماديّ اللؤلئيّ بفروق دقيقة لا يدركها إلا رسّام انطباعيّ ماهر، مثل موني ورونوار وبيسّارو وماني وسواهم؛ وفي وسطها جزر طفيفة من زرقة لازورديّة صافية تلوح في أعماقها كبحيرات معلّقة في السّماء. في ناحية أخرى، على أقصى يساره، بدت الغيوم ممزّقة، كأنّما خرقها برق، ولكن دون ضوء معشٍ، بل هي بياض شاحب معتم في لون الضّباب.

لن يغادر شقّته إذن إلا بعد أن تزول آثار الحساسيّة تمامًا حتّى يقي نفسه الألم، ويقي العابرين خوفًا في غير محلّه.

بعد العشاء، جلس في الصّالون فطالعته شمس ببسمتها الوديعة. يذكر أنّها كتبت على صفحتها بعد عودته إلى باريس: «في حبّك لا فرق بين الفراق واللّقاء، فكلّ أوقاتنا وصال – التّبريزي».

داخله يومها شعور بأنّها رسالة مبطّنة موجّهة إليه أساسًا، منعها حياؤها من إرسالها إليه على ماسنجر، لأنّها ستكون ساعتها بوحًا لا لبس فيه. لم يعلّق بغير «جادور» كما يقول روّاد فيسبوك عن ذلك القلب الأبيض، الذي يتوسّط دائرة حمراء. ظلّ كامل نهاره يستحلي تلك المقولة على لسانه كما يستعذب ورد كأس مترعة من شرابه المفضّل، من قباء الملكة بيدوك، هناك، حيث رشفها أوّل مرّة في بون[1]. وتعجّب كيف أنّ شخصًا واحدًا يملأ الوجدان بحضوره وغيابه؛ إذا غاب، خيّل إلينا أنّ الأرض خلت من أهلها وضاقت بما رحبت، وإذا حضر رافق انتشاءَنا بظهوره خوفٌ من فقدانه، وما ذلك إلّا لأنّ كلّ حبّ حقيقيّ يسكنه خوف وضيق.

هل وقع في الحبّ من جديد؟ وفي سنّه؟ هل أعادته شمس إلى أعوامه الخوالي، كما عاد أبطال هيربرت ويلز أدراج الزّمن؟

وطال به التساؤل دون أن يقنع بجواب، فعنّ له أن يوجّه إليها هو أيضًا رسالة، غير مباشرة، سوف تهتدي إليها، وتفهم مغزاها، فنشر على صفحته:

وما في الأرضِ أشْقى مِن مُحبٍّ ... وإن وجَدَ الْهَــوى عَذْبَ الْمَذاقِ
تَــراهُ باكــيًا في كلِّ حيــنٍ ... مَخافَــةَ فُرْقَــــةٍ أو لاشْتِــــياقِ
فيبكي، إنْ نَــأوْا، شَوقًا إليــــهِمْ ... ويبكي، إنْ دَنَوْا، خَوْفَ الفِراقِ

فتَسْـــــــخُنُ عينُهُ عندَ التّنـائي وتَسْخُنُ عيــنُهُ عندَ التّـلاقي[2]

«اللّطف عليه»!

كذلك كان تعليقها، مع ثلاث زهرات جميلات، وردتان حمراوان بينهما زنبقة صفراء.

كيف يفسّر تلك العبارة، وهو يعي في قرارة نفسه أنّه المقصود بها؟ هل تعني إشفاقًا على هذا المحبّ، أم حنوًّا وخوفًا عليه؟ وما الحنوّ والخوف وحتّى الإشفاق في هذه الحالة إلّا رسيس حبّ كامن. لكم ودّ عند اللّقاء أن يلمس يدها، يداعب شعرها، يغوص في صفاء عينيها، ولكنّه آثر الامتناع عمّا يمكن أن يجفّلها. حتّى عندما همّت بتقبيله في السّيّارة لم يشجّعها. تركها تلوك رغبتها في صمت، وتكتفي منه بالخدّ، مثل أب أو عمّ أو أخ أكبر. كان يحسّ أنّه مع عائق السّنّ قاصر اليد، فتبدو له الحياة حينئذ شاحبة شوهاء. والنّتيجة أنّه كان دائم التردّد، يتقدّم خطوة ويرتدّ خطوتين. يلهبه الشّوق إليها إذا بانت، ويصدّ نفسه عنها إذا دنت. كان يهوى المغامرة، ويأبى أن يمضي بها إلى منتهاها. كأنّه يشفق أن يراها بين أحضانه، وهي طريّة العود، طيّبة السّريرة، حسنة السّجيّة. يعرف أنّها منذورة لغيره، لفارس لم يحلّ ركبه بعد، ولعلّه موجود يقضّي اللّيل مسهدًا يجدل لها قصائد الوجد والغرام، ويهديها هو أيضًا أشعار نزار وأغاني كاظم السّاهر وماجدة الرّومي، ويمنّي النّفس باللّقاء. شابّ في سنّها، تعشقه ويعشقها، ويبنيان معًا عشّهما قشّة قشّة كما تقول الأغنية. ولا يريد ساعتها أن يكون حاضرًا كي يشهد بالملموس أنّها اختارت غيره. وكم ودّ أن يختفي من حياتها كي لا يعيش تلك اللّحظة. يحذف اسمها من قائمة أصدقائه مثلا، ورقم جوّالها، وينسى أنّها وُجدت أصلاً، ولكنّ هاجسًا لجوجًا يعقله. يخشى أن تحسّ من ذلك طعنة نجلاء، أو جبنًا من رجل لم يستطع أن يراعي أصول الصّداقة، صداقة بريئة كما تتخيّلها، ليس من ورائها مغنم لكلا الطّرفين.

يذكر أنّه أهداها ذات مرّة مقطعًا من أغنية «أنت عمري» لأمّ كلثوم:

ابتديت دي الوقت بس أحبّ عمري

ابتديت دي الوقت أخاف لا العمر يجري

فجاوبته من الغد بأغنية لشادية تقول فيها: «آخذ من عمري وإدّيك». شفعتها بقولها: «أتمنّى من كلّ قلبي لو أستطيع أن أهبك عشر سنين من عمري»، فردّ عليها مازحًا: «سوف تكونين عندئذ صبيّة قاصرة، يحظر عليّ أن أبادلها ما نتبادل من أحاديث. وقد يشتكيني أهلك إلى المحاكم.» ضحكت، ثمّ أضافت: «وهل تحدّثنا حتّى الآن غير حديث

القاصرين؟» سألها: «وأيّ حديث ترغبين فيه؟»، أجابت: «حديث الكبار الرّاشدين.» وانقطع الرّبط من جهتها قبل أن تقرأ ما كتب، فندم عليه ومحاه في الحين.

كان قد كتب:

أما لَمستِ صدى الأشواقِ في كَلِمي؟
أما رأيتِ نياطَ القلب يَختلج؟

تساءل إثرها: أهو الحبّ؟ أيحبّ في هذا العمر المنحدر، وقليل ضوئه أقرب إلى الغروب؟ كيف يشغل باله بهوى ليس وراءه غير السّراب؟ وكعادته حين يكون أمام قياس أقرن كما يقول الفلاسفة، مجبرًا على اختيار حلّ من اثنين، قدّر أنّ الإنسان يسير إلى نهاية محتومة ليس له منها مفرّ، وبما أنّه كذلك، فكلّ حدث يعلّمه ضرورة أن يغنم نصيبه من الحياة غنمًا يفيده، أيًّا ما يكن، بدل التّشاؤم ممّا يجيء به الغد.

وفي ابتهاجه بما انتهى إليه وقتها، ردّد في سرّه بيتين من تلك القصيدة التي حفظها منذ الصّغر:

قالَ البَشاشَةُ لَيسَ تُســـــعِدُ كائِنًا يَأتي إلى الدُّنيا وَيَذهَبُ مُرغَمَا
قُلتُ ابتَسِمْ ما دامَ بَيْنَكَ وَالرَّدى شِبرٌ فَإِنَّكَ بَعْدُ لَن تَتَبَســـــسَّمَا[3]

ليلتها، استلقى على فراشه مرتاح الجسد هانئ الخاطر، ونظر إلى ساعة جوّاله، فإذا هي تشير تقريبًا إلى نفس اللّحظة التي أتته فيها وردةُ شمس القانية، فرأى فيما يرى النّائم ما برّد شوقه. مازجه إحساس، مرّة أخرى، أنّ شمس قريبة منه، تنام ملء جفونها بجانبه، فتمتم:

في السّاعةِ نفسِها
يَهجع اللّيل فتأتي
تنام الشّمسُ قربي
ولا أنام.

1 – Beaune (غير Bonn الألمانيّة) بلدة في محافظة بورغونيا تشتهر بمزارع الكروم.
2 – الأبيات للشّاعر الأمويّ نصيب بن رباح الملقّب بأبي مُحجن (توفّي في 108هـ/ 726م)
3 – البيتان من قصيد «ابتسم» للشّاعر إيليا أبي ماضي.

شيطاني الجميل



ماجدة ياسمين خدومة/ كاتبة، تونس

لا أعلم كيف جاء ولا من أين؟ كل ما عرفته عنه أنه الشيطان وقد تمثّل لي في صورة بشرية، تمتّع بقوة ذكاء خارق، وسخر من كلّ شيء، وعرف ما نجهله، وفي أوقات فراغنا راح بعضنا يقول: «إننا نصاب أمامه بدوار شديد وخدر لا نملك معه قوة السيطرة على أنفسنا».

أتذكّر انخطافه الرّوحي في أوّل مكالمة بيننا، ومنه أستعيد حسّ الماضي في تلك المكالمة التي قلنا فيها حقيقة مشاعرنا، أجدني أضحك ربما لأنّه ذكّرني بحكاية قديمة نسيتها أو تناسيتها.. عنوانها خلقنا لبعضنا وضلّت طرقنا إلينا..

لم أعد أعرف! كأنّه يعرف أنني أذكر كل لحظة منها ويعرف كيف انتهت الحكاية قبل أن تبدأ.

ما يدور بيننا من ضحكات وحكايات هو أشبه بمنشّط صحّي يعيد إليّ توازني ويوشّم عتمة ليلي، عتمة تطمس كل الألوان والأشكال، لكنّها لا تطمس إحساسي بالحرية التي تمدّ لي عنقها بالكلمات المتّضحة المنفضحة، فترفع مع العتمة حروفنا على كفّها ويرقص على شقاوتنا الليل.. تتقاسم أرواحنا، وتتداخل، فأشعر بالتوسّع والتمدّد وبتطرّف الجنون وفتنة حبيبي. هو شيطان جرّب الألوان كلّها وهو يرسم بها العالم بسخريته الحادّة حينا، والملطّفة حينا آخر.

معه أشعر بمتعة مزدوجة: أبتهج بسماعه دائما، وأدخل معه إلى مياه جديدة بروح حرّة، ويستعدّ ذهني لفصول أخرى عليّ استقبالها بنفس جديد ممسكة بالصوّر الداخليّة العميقة حتى أعيد تشكيلها معه. أحيانا أشعر أنّه يتأمل وجهي بحب.. هل قلت بحبّ؟ لا يهم إن كان حبّا كبيرا أو صغيرا. يكفي أنّي ياسمينة، لي رائحة الزّمان وأنسج بالورد ذاكرة المكان. ألا يكفي أن يكون هذا منافسا لكل هذا البؤس في زمان الوحشة والجنون والغياب والإرهاب الذي يحاربنا كلّ يوم؟

قلت له ذات ليلة معك أشعر بالأمان، أنا لا أخاف. لا أخاف الكلاب السائبة ولا المسعورة. لا أخاف الفئران ولا الصراصير، ولم أخف يوما الغوص في أعماقي، ولا أخاف الصوت القادم من بعيد. أنا لا أخاف ما أفكّر به مهما يكن صادما لغيري في حيز أساسه الرضوخ والخنوع والتكالب والتآكل والتآمر.

أنا لا أخاف الظلمة التي تلفّ كل شيء، خطاي تجد طريقها وسطها. تمشي حذرة وبمقياس المخاطر لا تتوقف عن اكتشافاتها وتحليلاتها. أحيانا تركض بسرعة رياح مجنونة في جديلة من النقاط السوداء، وأحيانا تمشي ببطء شديد تحت الضوء السّاطع، وأحيانا يفيض شعاع غريب من وجه يرفّ على القلب بنوره الحي ونضرته المتلألئة التي تفضح أيّ شيء وكلّ شيء، فتقفز خطوتي بخفّة غزال. وأحيانا تتسلّل تحت تسلّط قوّة الضوء الأصفر بخطوات قطّ، وأحيانا أمام وميض ممزّق أو رعشة تدفع نفسها بقفزة نحو المجهول وهي بين الصحو والجنون، وأحيانا لا أرى أيّ ضوء فتكتشف خطواتي طريقها عند سماعي صوت اصطدام قطرات المطر بالأرض، أنا لا أخاف من أصداء نباح الكلاب القادمة من بعيد وأزيز الأبواب في الأزقة المظلمة والرطبة. أحيانا تتوقّف خطاي وسط الزحام فأطيل الوقوف بكسل أرمي نظراتي الهادئة التي تحتفظ في العمق بشيء من المشاهد العجيبة هنا وهناك كأن أشاهد الشمس تنزلق وهي تنذر بالانتهاء، فأنزلق معها بأنفاس منتظمة وأغيب، وأنسى كلّ الصور وكلّ الأصوات وكلّ الكلمات.

ويبقى لكلّ خطوة وجه حقيقتها الخاصّ بها. أنا لا أخاف إذ مهما اعتقدنا أننا نسلك طريق السعادة ففرحنا لن يدوم، مهما تتالت الطعنات فهي لن تدوم، مهما صعدنا إلى الأعلى مآلنا السقوط في حفرة مغلقة مظلمة أسفل الأرض، مهما غطسنا وأبحرنا بالمحبرة فمآلنا المقبرة، مهما ومهما... شيئا لن يدوم، لكنّي خفت ممّا سأكتب عنه.

قلت في نفسي: لقد اجتهدت وربحت خساراتي فتخفّفت من ثقلي، ماذا سيجري في العالم إذا انفجر صوتي؟ هل ستنقلب الدنيا ويصبح الأبيض أسود والأحمر أخضر، وهل سيصبح الأصفر أزرق والبنيّ بنفسجيا؟ وهل سينقلب يساري إلى يميني؟ وهل تصير الأرض في مسامات السماء؟ قلت في نفسي: كلاّ.. لن أخبره بشيء.

لن أخبره أنني أخاف.. أنا حقا أخاف.. لأن الآخرين يقاتلون بعضهم بعضا والمنحوسين والمجرمين يقتلون الأبرياء.. أخاف لأني لن ألامس الأشياء مرّة أخرى بعدما لامستها مرّة ولن ألامس أشياء أخريات كنت قد لامستها دون حساب.. أخاف إنها تعني النهاية وأن المسافة خائنة والوقت خائن، وترجمة مشاعري خائنة.. أخاف.. تعني أنّ العالم صار يمشي إلى الوراء.. وأنّ الدنيا نطقت بحكم واحد وهو الموت ولا وقت لي في استئناف الحكم ثانية أو للقضاء من جديد. الموت يتربّص على بعد خطوة، يكشّر عن أنيابه على بعد ذراع، أشتمّ رائحته على بعد شبر، في زمن حادّ الموت يقف بين لقمة ولقمة ويفقدنا قدرة ابتلاع الماء، فتغصّ الكلمات ويكتسب الزمن معنى آخر والمسافة بعدا آخر. إنني أخدع نفسي بالحركة والصبر والسفر والتطلّع إلى المستقبل. كل هذا لا قيمة له. كذبت حين قلت إني لا أخاف. أنا أخاف صوت طلق الرّصاص. الخوف يَربض في حركاتي ويُركِض نبضاتي ركضاً، أصابعي تشتبك بالخوف. الخوف يجعلني متيقظة. مَتسمّرة. أنا أصرخ دون صوت.

أنا خائفة يا شيطاني الجميل. صارت أصابعي تطعن قلبي ولم يبقَ لي سوى الكتابة التي صارت بيتي وبلادي وأحلامي والجنون وبعض الأصدقاء وكلّهم غادروني إلى جرم سماويّ آخر والحياة لم تبالِ لا بفنّها ولا بمهاراتها ولا اختراعاتها بموتهم.

أنا مؤمنة بأن المعجزات تأتي متأخرة دائما، ولربما كان من نصيب قلبي معجزة أغفو على نسائمها وشلالها وبركانها وعواصفها وأمطارها، وأكون فيها أسعد من مات في هذا الزمان! لا أعرف متى أو كيف تأتي فجأة، فتطغى على كل شيء وتنهي كل خوفي. لم أعد أريد شيئا. يكفيني أن أسمع أو اقرأ أو أرى أو أحلم بأنّ شيطانا مثلك يكسر جفاف قلبي.. وشيطانا آخر أعشقه أحتمي به من خوفي.. هو شيطان الكتابة.



أحقاد عشواء



بسمة البوعبيدي/كاتبة، تونس

نزّت عتمة المكان جراحا تنكؤها عفونة التذكّر ...

مزق روحه تهرب منه متلاشية يفترشها سواد اللّحظات ...

نبحت داخل عظامه كلاب موبوءة فتقاطر جبينه ألما وحمّى، وندّت عنه أنّات دفينة غذتها أحاسيس متلاطمة الاشتعال... ما بقي من لحمه الممزّق تحت عذاب سياطهم لم يسعفه للتقلب فاكتفى بمزيد من الألم و النّزف...

اقتحمت أشباحهم الضّارية غفوته المرتعشة فخرّ دمه المقهور تدهسه نعالهم المتعالية...

فتّش بجهد عن أصابع الهوان يلملمها في كفّيه ليداري سوءته عن أنياب وحوشهم الشّرهة تقتات من خوفه العاري أمام جمر عيونهم...

ما بقي من روحه الممزّقة لم يسعفه للهرب من جحيم الذكرى...

صليل الحديد يعالجه الحارس، صكّ شروده فاستفاقت جراحه بكامل وجعها متهيّبة واستدار رأسه الحجريّ إلى ناحية القادم...

ارتطم طبق الطعام بصلابة الأرض ففاحت عفونة أخرى وعادت الخطى الباردة تتباعد عائدة وعاد صليل الحديد يحفر الجراح الغافية...

تقافزت الخيالات ضبابيّة التضاريس تطوّق فظاعة وحدته...

كان يعدو، يسابق النعوش إلى مقبرة بحجم مضاعف للبلدة...

وكان يحفر ويحفر حتى تستوي فجوة الأرض، فيقبر صاحب النصيب، وينقض أحاسيسه عائدا، قريرا برزقه، يفتل حبل الأمنيات...

هذا مورده منذ متى؟...

لا يثقل أيّامه بضنى السؤال فقط

فقط يحفر ويحفر...

لا يذكر له أبا أو أمّا أو انتماء، لغير كتب يقتات من أوهامها... لغير كتب قديمة يشتريها بما يفيض عن سدّ الرّمق، فيقتات من أوهامها حتّى الغياب ثمّ يفترشها تقي جنبيه صقيع الحياة العابسة ويبس الوحدة... هو كذا لا علاقة له بالأشياء أو بأحد إلاّ علاقته بالأرض يحفرها والكتب يرشفها ثمّ طفولة بعيدة كانت دربة له يحفر لخنافسها في مقبرة العبث...

تقيّحت دمامل المكان فضجّ بأصوات الأنين تأتيه من تشقّقات الأبواب الصدئة...

عاد يهرب إليه ثمّ يعود مكرورا على وجهه يلحس انكساره عفونة المأوى...

تداعت جبال الوقت تدقّ عظامه النّخرة... ثمّ صار ما بين الغياب والغياب ومطارق الزّمن الغافي، يفيق مكلوما ينزف توجّعا بين يدي الحارس الذي يلزمه بلع الطعام حتى لا يموت جوعا...

كان يتقيّأ أوجاعه وأوهامه حتّى آخر رمق، وكان الوقت نتف عذاب تتراكم وتتناثر في ثنايا الجراح الغائرة في العمق...

لم تكن به شكوى رغم هشاشة الوجود حوله... غير أنّ ذات حرب سافرة،

ذات حرب حيكت بخيوط سوداء ونسجت حبائلها تفترس أمن الأمكنة والأحلام، اقتيد إلى الجيش رغم عرجه الخلقيّ دربوا يديه الآمنتين على حمل سلاح التطاحن وأمروه بنسف ما بقي منه مخبأ وجميلا...

في البدء والمنتهى لم يتقن لعبة الانتماء وزيف التقسيم ولم يفهم غباء الانتصارات...

فقط كان يركض بعرجه أمام بشاعتهم خائفا حدّ التلاشي والجبن... ثمّ... أمسكوا به بريئا وغير ملتبس، والتبسوا في أمره...

تماثل للهزيمة فصار يتكئ على مرفقيه ويسند ثقل رأسه على قتامة حائط مشروخ...

نفخت كلمات الحارس في عمق الجرح فتفتّق نازفا وهو يقول مشفقا : ماذا لو شفيت صدورهم الحاقدة ببعض الكلمات؟... الخيانة العظمى أن تنقع روحك في آلام التعذيب والقهر وإذلال الجسد الضعيف...

تعانقت أشجار الملح داخل جراحه وهو يتساءل : أكان لديه ما يقول ليفرّ إلى الخيانات المشفقة؟

وغفا الأمل الشفيف في شقوق الألم...

نظر بابتسامة مريرة في وجه غيّبت ملامحه سراديب الظلام... وقد ازدهرت علاقة الحوار مع الحارس بعد جدب ونمت طحالب صغيرة للثقة بين كهوف النسيان والتعوّد...

بليت جراح واستعرت أخرى تتّقد تحت رماد الحيلة والانتظار... قتر من قبس الانتظار على لجاجة الزّمان والمكان حتّى آخر شرنقة للحلم...

تواترت الأنباء تلهث وراء الزّيف الخانق للخلق دون جديد... ذبلت رايات السّلام وتأجّجت أحقاد متجدّدة تلهب كبد الحياة الوديعة...

سكن الحارس لمحروسه يبثه لواعج مستجدّات الساعة...

سكن المحروس لحارسه يجرّب معه أبجديات الخيانة وتفاصيل الفرار دون صلف المعنى...

تنادى عليه القوم لزيارة بؤر السجناء وتنادى صبره الطويل لبلوغ خطّته ذروة الاكتمال وأوج التنفيذ... بات يقض الأحاسيس مرهف المكر يترصّد نيزك الأمل في ليل الزنزانة الطويل...

وبعيدا جدّا عن زنزانته كان يبزغ فجرا نسي تفاصيله القديمة وكان لابدّ من فتل خيوطه ليصعد إلى سماء الحرّيّة...

وفي يوم التقائهم المشهود ظلّ يترصّد للزيارة ملامح النّشوة في عيون حارسه وهو يمطره حكايا طويلة حتّى اكتمل له المشهد، فاندفع كاسرا يفتكّ سلاحه ويسحبه مكانه دقيق الوجع مرن الأحزان علّة يحيى تفاصيل فجر كان لا بدّ من فتل خيوطه بمكر وشدّة القهر بعيدا عن العجز...

دوّت صفارات الإنذار تركض خلفه، وتنادوا، ينبح عليهم متوحّشا يبغي إدراك خطاه الهاربة...

كان كلّما ابتعد تعميما مخلّفا كتلة الليل، شدّته خيوط النّور إليها أكثر.../.

مكتبة الحياة الثقافية



شكري الباصومي/ كاتب وإعلامي، تونس



ديوان «المستبدة بأنوثتها» للسيد بوفايد
سبع وعشرون للتحليق،
ووحيد دون ضجيج

«المستبدة بأنوثتها»، عنوان المجموعة السادسة للشاعر السيد بوفايد، بعد غياب تواصل أربع سنوات، صمت خلالها الشاعر تأملا أو رهبة أو استشرافا.

المجموعة الصادرة عن دار الثقافية، تضمنت سبعا وعشرين قصيدة مسبوقة بإهداء لوالده وتصديره ببيت للشاعر محمود درويش «ليتني حجر ولا أحن إلى أي شيء»:»

«إلى روح أبي المازري بوفايد الرجل الأمي الذي علمني التفاصيل»، خصص له الشاعر، نصا يليق بمقامه:

«أين توارى وجه أبي
سكون بالضحكات؟
وأين اختفى صوته المشحون بالكبرياء
يا أبي ...
يا أكثر من أب
ما زلت كما عاهدتني
أردد وصاياك
وأمشي على النهج
كما كنت تمشي»

المجموعة التي حمل غلافها لوحة للرسام البلجيكي جان فرنسوا بورتال، قدم لها الدكتور توفيق بن عامر، يعيش الشاعر من خلال هذه المجموعة تجربة إحساس حاد بالاغتراب لفقدانه والده، رغم ما يبديه من انسجام مع ذاته:

أنا الليلة مبتهج
ولا شأن لي بغيري
أحاصر فكرة في رأسي
.....
تربكني تزعجني
فأطير غيمة في السماء
.....
أعانق طيور البهجة وأنام»

ويؤكد المعنى ذاته في قصيد «يوم شتوي»

«الآن...
كل الأشياء تتساوى
كن نجما
وتشبث برداء الحنين»

لماذا حملت المجموعة «المستبدة بأنوثتها» عنوان قصيد بداخلها يحمل العنوان ذاته؟ هي تحيلنا إلى عمر بن أبي ربيعة :

«ليت هنداً أنجزت ما تعد
وشفت أنفسنا مما تجد
واستبدت مرّة واحدة
إنما العاجز من لا يستبد

قالت البنت المستبدة
بأنوثتها
«حين تشتعل النار
في الجسد
أمد يدي في الظلام
إلى فاكهتي
وأنثر الياسمين
على ظمئي
وأهطل فرحا
أراقص في وحدتي أنوثتي»

هل أراد الشاعر تحويل أنظارنا عن قتامة ما يعيش وانسداد أفقه بالحديث عن الأنوثة الملتهبة أم كان يبحث عن ملاذ يحلق به بعيدا عن أزمته؟

حن الفتى بل تمنى في تصديره أن يكون حجرا، لا يحن، وفي قصيد له بعنوان «الحجر» لم يكن ما تمناه بل هو حجر:

«يخرج منه العشب والكلأ
يخرج الماء من شقوق الحجر»

عبثا يسعى إلى التمويه ومداراة قلقه الذي يطفو سريعا، يتذكر وحدته في عيد ميلاده الواحد والخمسين:

«بلا ضجيج
ولا شموع على المائدة
ولا حلوى
توزع على الحاضرين
.....
كأنك لا شيء
كأنك حجر
.....
لا جدوى منك بعد الآن
لا معنى
لا بيت
ولا أصدقاء»

وفي قصيد «كأني خارج من الحرب» يعلن الشاعر عن انكساراته، وخساراته :

«جسدي مثخن بالطعنات...
والألم شديد...
وفي قلبي
عصفور جريح
من دمي يقتات...
كأني خارج الآن من الحرب...
أجر ورائي جيشا...
من الهزائم...
وأعدد في وحدتي...
طعم الخسارات...».

تتغير زوايا النظر في هذه المجموعة ولكن هناك خاصية ظلت توشح كل الصفحات، صور الطبيعة طاغية بشتى مظاهرها الحية والجامدة كما رأى الدكتور توفيق بن عامر «من حيوان وشجر وحجر وريح ومطر وعشب وماء وجبال وأودية، ومما لا تكاد تخلو منه قصيدة من هذه المجموعة الشعرية. والملاحظ أن هذه القصائد لا ترد في متون القصائد اتفاقا، بل إن الشاعر أخضعها إلى خدمة للمعاني، تواسيه وتخفف عنه عبء ما يحمل».

لا يكاد يخلو قصيد في هذه المجموعة من الفراشات والطيور والتحليق، ميزات لخفة الكائن / الشاعر الباحث عن الانعتاق والنأي بنفسه عن عالم لم يعد عالمه. بحث عن حجر يشقّق وتتفجر منه الأنهار ولا تطارد به العصافير، بل إن عنوانين من المجموعة شرف الطيور (طيور البهجة وطيور الحديقة)، وعناوين تعانق الخفة والطيران (معلق بين هنا وهناك):

«سأعلق هشاشة روحي
على حائط الغياب
وأمشي إلى آخر الطريق
يظللني إسمك وترافقني فراشات «

وفي موضع آخر:

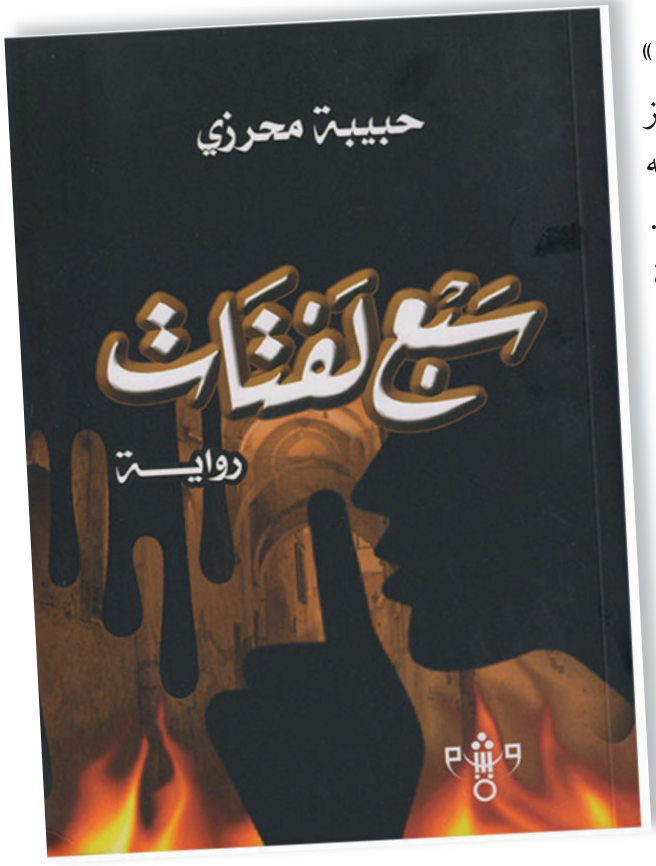
«وحدي
أصعد السلم
وأرتقي صعودا
أعلى....
وأعلى...»

«اعتلي قمرا في السماء
مد يده لي
وألقى تحيته على الأحبة
والفراشات»
وأطير وألامس النجم»

يبحث عن طيران، عن ارتفاع، عن مهرب، وهو المتأرجح بين الواقع وأحلامه الشاسعة، وروحه التواقة لمعانقة الفراشات. يبحث عن مهرب يلقي فيه جراحه وخيباته وانكساراته وأخطاء ماض تنزف داخله. لم يكن «رداء البياض» مهربا، في رداء الليل ملاذ «هذا البياض الرهيب ممل».

هذه مجموعة التقلبات ثراء وتنوعا وألما وأملا ورغبة في التحليق، أليس الشعر تحليقا تفضي أجواؤه إلى حيث تاقت همة الشاعر؟

رواية «سبع لفْتات» للروائية حبيبة المحرزي
عذابات النساء وسيرة «سارة القيروانية»



عن دار وشمة صدرت رواية «سبع لفتات» لحبيبة محرزي، الرواية صدرت بعد إرجاء ناهز الثلاثة عقود(بسبب «إكراهات الواقع الذي نازلته وانتصرت عليه في النهاية)، جاءت في 257صفحة. درست حبيبة في بعض المعاهد التونسية، فهي مجازة في اللغة العربية وآدابها، أصدرت رواية بعنوان «الوزر» سنة 2000 كما صدرت لها في القاهرة مجموعة قصصية بعنوان «قرار أخرس» تكتب الشعر وتحديدا قصيدة النثر..

أهدت حبيبة الرواية التي جاءت في 37 فصلا، «إلى كل امرأة ظلمت وكل رجل آمن ألاّ فرق بينه وبينها، سوى أنها تلد العالم وتربيه معا». تصدير الكتاب كان من خلال نص لألبير كامو: «لا أبغض العالم الذي أعيش فيه ولكن، أشعر أني متضامن مع الذين يتعذبون فيه».

الرواية جاءت مسبوقة بتقديم للروائية، وضعت فيه الرواية في إطارها. جدّت أحداث الرواية في الثمانينات ولم أكن أجد بدا من نبش هذه المرحلة بحلوها ومرها. من الإهداء فهمنا أن المرأة وعذاباتها ستكون محور هذه الرواية. ومنذ التقديم- الذي لا ندري ما مبرره، خاصة وأنه ورد بأسلوب خطابي مباشر- تحدثت الروائية عن مجتمعنا الذي «يقمع النصف أي المرأة ويجعل الأمة عرجاء، ويوم يعي الرجل هذه الحقيقة، سنكون فعلا في قمة المجد...».

سبع لفْتات، نهج يوجد في المدينة العتيقة ضيق نسبيا، لكن الميزة الموجودة في هذا النهج أنه ليس مستقيما، عند المرور يمشي المار منه خمسة أمتار أو أربعة وينعرج على اليمين ثم على اليسار ثم اليمين، وهكذا «سبع لفتات»، ولهذا سمي بهذا الإسم.

العنوان عتبة مهمة في الرواية، يفتح النص ويستنطقه. سبع لفتات سيكون تعويذة تستحضر في مواقع كثيرة من الراية باعتباره المشد أو المرجع: «سرت تائهة بين شارع باريس وشارع مرسيليا، شوارع واسعة لا تمت بصلة لأزقة القيروان ولا لـ «سبع لفتات».

وفي موضع آخر:

«لا أدري، لم أشعر إلا والدم يسيل على وجهي، اختبأت في «سبع لفتات» حتى ابتعد المهاجمون، حملني بعض الشبان، إلى المستشفى...».

العنوان لعب دورا انتظاريا ساحرا يثير فضول القارئ: مضاف ومضاف إليه شكلا مبتدأ غاب عنه الخبر، وتسرب في ثنايا الحكاية، إنها القيروان الغائب/ الحاضر. وحسنا فعلت حبيبة محرزي حين لم تضف تفسيرا في هامش الرواية يحبط الجانب الملغز في «سبع لفتات». لم يكن «سبع لفتات» سوى واجهة تخفي أزقة وأنهج القيروان التي لم تغب عن الرواية وخاصة الفصل الأول حيث طالعنا باب الجلادين («أشعر بالموت يزحف نحوي لأول مرة استغرب من الإسم الجلادين أتراه الليلة عاد إلى أصله، هل سيكون مسرحا لجلد وجلاد» ص12) وباب تونس وبروطة...

تنطلق الرواية من الخميس الأسود ذات شتاء 1978، في مدينة القيروان مسقط رأس المؤلفة التي احتفت بتفاصيل ذات صلة بذاكرتها المتشظية في المكان والزمان. ومنذ الفصل الثالث تضعنا الكاتبة أمام مشهد صادم «يوم وجدت رضيعا يئن في خمار أسود، ملقى حذو صخرة تعودت الجلوس عليها للراحة، بكيت معه، أردت أن أحتضنه لكن الشرطي منعني، وددت أن اعتذر له، أن أطلب منه السماح نيابة عن البشرية كلها».

في الرواية انسياب عفوي وتتبع لمسار زمني معلوم يتطور وفق تدرج أحكمت حبيبة نسجه، وبعض مقاطع الحنين مفصلية ينساب من خلالها تداعي الحنين وفيض الدموع وكأننا بصدد سيرة ذاتية مموّهة، كيف تغادر عائلتها المشهد مريع، الأم ملتاعة حائرة وهي تفقد السند، تذكرت سارة كيف غنت لها لأول مرة:

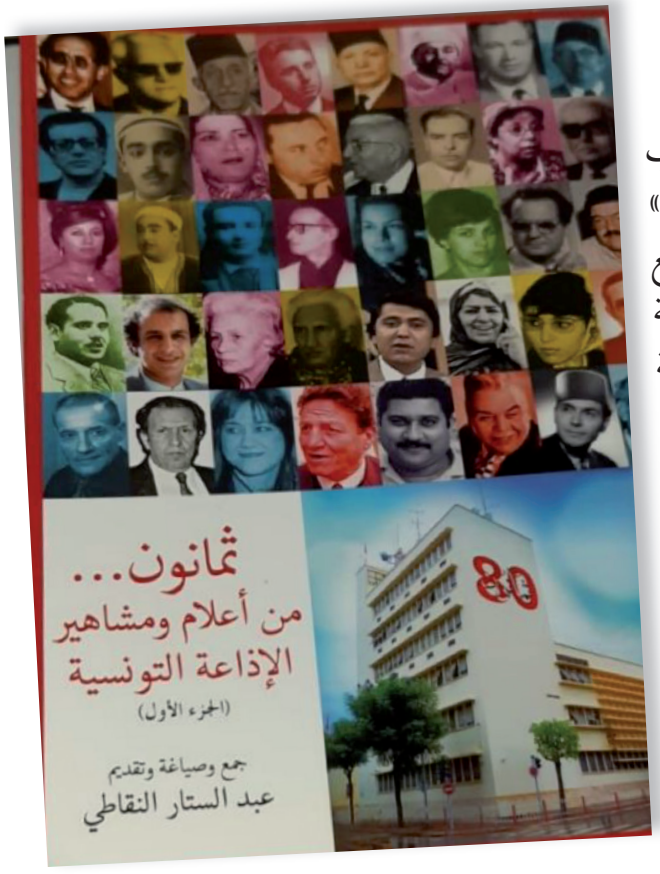
«سعدي بيها سعدي بيها
تكبر بنتي ونقريها
لو خطبوني فيها
ما نعطيها

ذهب البركة
ما يكفيها»

المبيت والامتحانات ونضالات الطلبة ومراكز الشرطة وحفلات الشيخ إمام والحافلات الناقلة للطلبة واكشاف المدينة وهذا قصر قرطاج وحكايات عن بورقيبة ومعارضيه وحكايات فراس وزينة وصابرة وسارة وأزمور ومجزرة منوبة وإيواء تونس للمقاتلين الفلسطينيين وموت صالح القرمادي في ظروف مريبة...

اعتمدت الروائية لغة سلسة وكانت حواراتها سلسلة لا تعقيد فيها، لم تتوسل لغة شاعرية رغم بعض المقاطع الشعرية في الرواية وكأن الروائية تذكرنا من حين لآخر بأنها شاعرة أيضا. لم تتعامل المحرزي مع شخوصها تعاملا خاصا. فقد كانت كل الشخصيات تقريبا المسحوقة منها والسوية مكشوفة، لا غموض يلفها مما أعفى الروائية من الخوض في ثناياها وتناولها تشريحا وعمقا.

كتاب «ثمانون ...من أعلام ومشاهير الإذاعة التونسية (ج 1)» لعبد الستار النقاطي : نصوص ثرية للتوثيق والذاكرة



على نفقة الكاتب صدر الجزء الأول من كتاب «ثمانون ...من أعلام ومشاهير الإذاعة التونسية» للصحفي عبد الستار النقاطي الذي تولى جمع وصياغة وتوثيق مسيرة ثمانين عاما لرموز للإذاعة التونسية منذ تأسيسها يوم 14 أكتوبر من سنة 1938 إلى غاية يوم 14 أكتوبر 2018.

جاء الكتاب في 612 صفحة من الحجم الكبير، متضمنا مجموعة من «البورتريهات» و«البطاقات» لوجوه فنية وفكرية وأدبية، تداولت على الميكروفون، وأنتجت برامج إذاعية منذ سنة 1938 إلى غاية سنة 1968.

«قضيت لإعداده ما يزيد عن ست سنوات إلى جانب مصاريفه الباهظة، وأهديته إلى مؤسستي

التي احتفلت بمرور 80 سنة على تأسيسها، ومازالت منتصبة في قلب شارع الحرية في ريادة وشموخ. هذه الإذاعة أعتبرها بمثابة أمي التي لم تلدني، لكنها احتضنتني، وعلمتني ما لا يمكن أن أتعلمه في كبرى الجامعات».

هكذا صرح عبد الستار النقاطي، مضيفا في تقديمه لهذا الكتاب:

«هذا الكتاب محاولة حرصت من خلالها على توثيق حقبة تاريخية هامة لاحظتها «مهملة»، وهو حفظ للذاكرة من جهة، واعتراف بالجميل لمن أبدعوا وأضافوا وتركوا بصماتهم جلية، وكانوا بحق كشافي طريق، وحلقات مترابطة لأجيال متواصلة، ليكون مرجعا يستأنس به، في انتظار عمل منهجي علمي أكمل وأشمل، حيث أن الأسماء التي وردت في الكتاب، ونظرا لقيمتها الثقافية والأدبية، بإمكان كل منها، أن يكون مشروع كتاب لوحده. أما الأسماء التي غفلت عنها أو لم أتناولها، فليس تقصيرا مني أو تفضيلا للبعض على الآخر، إنما لنيتي أن تحظى بالاهتمام في الجزء الثاني من هذا الكتاب».

وعن كتاب «ثمانون...من أعلام ومشاهير الإذاعة التونسية» يقول الدكتور المختص في الاتصال والإعلام رضا النجار في ورقته التقديمية:

«لا يقتصر مسار هذا الكتاب عن الشخصيات الرئيسية للإذاعة، فهو يعيد الحياة للبرامج نفسها. يعد مؤلف الكتاب مصدرا هائلا للمعلومات بالنسبة إلى الباحثين، فقد قام بعمل شاق في جمع المعلومات بإحياء الذاكرة، يجعلنا نعيش من جديد تلك اللحظات مع الرجال والنساء المؤسسين للإذاعة، هو بالفعل مرجع مهم لأي مؤرخ لوسائل الإعلام ولأي مولع بالإذاعة».

«تكتشف وأنت تقرأ «البطاقات» حول فرسان الميكروفون ورواد الإذاعة الوطنية أنك أمام حركات فكرية وأدبية وفنية شهدتها البلاد، دوّن تاريخ الصحافة المكتوبة وتاريخ مقاومة الاستعمار، وتاريخ المسرح الحي، والمسرح الإذاعي، وتاريخ الموسيقى والفن الشعبي».

ويضيف رضا النجار: «تتحرك البطاقات مثل خيوط النسيج وتتداخل بعضها ببعض، وتعيد القارئ لفترات حياتية رائعة وحكايات وأسرار لذيذة من وراء الكواليس، والسبب أن الفاعلين آنذاك بارعون في كل الميادين: الشعر والرواية، والقصة القصيرة، والمقالات الصحفية، والمسرح، وكتابة الأغاني، من جماعة «تحت السور» في الثلاثينات، وجيل الإذاعة الأول، وصولا إلى المجددين والمبدعين، ومعهم جنود الخفاء من تقنيين وإداريين».

من 1938الى 1948كانت مرحلة الآباء المؤسسين، ومن هؤلاء ذكر المؤلف، عثمان الكعاك ونور الدين بن محمود وعبد العزيز العروي ومحمد التريكي وصليحة وتوفيق بوغدير وفضيلة خيتمي والشيخ الفاضل بن عاشور والصادق مازيغ والهادي العبيدي وجلال الدين النقاش وأحمد خير الدين ومصطفى خريف ومحمد المؤدب وعلي الرياحي ودلندة عبدو وحسين الجزيري وصالح الخميسي وناجية ثامر والهادي الجويني ومليكة بن خامسة ومحمد حفظي.

الأسماء التي وثق لها المؤلف في المرحلة الثانية من 1948الى 1958 هم نجوم المرحلة الثانية بعد الحرب العالمية الثانية، ومن فرسانها حمودة معالي ومحمد بن علي وعبد المجيد بوديدح ومصطفى الفيلالي ونجوى إكرام والشاذلي أنور ورضا القلعي وعلية وعبد المجيد بن جدو وعزالدين بريكة وحمادي الصيد والزهرة فايزة وحسن العكروت والحبيب بلحارث وعبد العزيز قاسم.

المرحلة الثالثة التي وثق المؤلف أسماء نجومها تبدأ سنة 1958لتنتهي سنة 1968، تاريخ توْنسة الاذاعة، وخص الكاتب في الفصل الأول بورقيبة، بنص جاء فيه بالخصوص :

« تمت توْنسة الإذاعة بإمضاء اتفاقية بمقتضاها تحال ملكيتها إلى الدولة التونسية انطلاقا من 31 مارس 1957. وقد وضعت هذه الاتفاقية حدا للسيادة الفرنسية على الإعلام الإذاعي التونسي. وبدأت توْنسة الإطارات فتم تعيين السيد البشير المهذبي على رأس الإذاعة التونسية، وبقي في ذلك المنصب إلى نهاية شهر أفريل من سنة 1958، وفي غرة ماي عوضه السيد الشاذلي القليبي، الذي بقي في هذا المنصب إلى يوم 17 جوان 1962، وقد شهدت توْنسة البرنامج الدولي الذي كان تحت إشراف إداري فرنسي.

ساهمت الإذاعة التونسية بشكل كبير في بناء دولة الإستقلال. وكانت قبل ظهور التلفزة في 31 ماي 1966 همزة الوصل بين الرئيس الحبيب بورقيبة والشعب في المناطق التي كان يغطيها الإرسال الإذاعي. وقد عم البلاد تدريجيا بتلاحق إنشاء المحطات...

وكان الرئيس بورقيبة يلقي عبر الإذاعة خطابا كل خميس يتحدث فيه عن شؤون الدولة وبرامج الحكومة ويقدم توجيهاته إلى المواطنين. كان بورقيبة متابعا جيدا للإذاعة التونسية يستمع إليها يوميا في فترات متباعدة من النهار، وخاصة في الصباح الباكر، والفترة المسائية، ولم يفتأ يتدخل ليبدي رأيه في برنامج استمع إليه، أو يعبر عن إعجابه بمضمون برنامج فيستدعى صاحبه ليشكره ويضيف إليه ملاحظاته. ولم يخف أحيانا ع دم رضاه عن مضمون برنامج آخر فيستدعي معده لمناقشته في الموضوع الذي تناوله ويغمره بتشجيعه .

وكان الرئيس الراحل يتابع بصفة دائمة المدائح والأذكار التي تبثها الإذاعة في الساعة الخامسة صباحا تقدمها فرق السلامية لمحمود عزيز وعبد المجيد بن سعد ومحمد شقرون ومحمد البراق وغيرهم، كما يستمع «لحديث الصباح» الذي يتداول على تقديمه إذاعيون وجامعيون، إلى جانب «حديث اليوم» وهو تعليق الإذاعة.

كان الرئيس مغرما بمتابعة « الأسرّة البيضاء» و«يسألونك عن تونس» للإذاعي المرحوم بوراوي بن عبد العزيزوبرامج الأديب محمد المرزوقي وبرامج الأستاذ الحبيب شيبوب والدكتور المنصف الشنوفي. و«مجتمع نظيف» الذي كان يعده ويقدمه محمد رؤوف يعيش، وكثيرا ما دعي هؤلاء من قبل الرئيس الحبيب بورقيبة إلى قصر الجمهورية بقرطاج».

ومن نجوم هذه المرحلة أيضا الشاذلي القليبي والتيجاني زليلة ومصطفى الفارسي والسيدة

علياء ببو والحبيب بو لعراس والمختار حشيشة وزبيدة بشير وعبد الحميد بنعلجية ومحمد المرزوقي وعبد السلام البش وخالد التلاتلي ومحمد رؤوف يعيش واحمد صنديد وهند عزوز وصلاح الدين البلهوان وعادل يوسف وسحنون مختار والحبيب شيبوب وأحمد الزاوية وأحمد العموري والهادي الغالي والشاذلي زوكار ورضا الخويني وبوراوي بن عبد العزيز ونور الدين صمود ونعمة ومنجي الشملي وعبد الرحمان بن عمار ومحمد مصمولي ومنور صمادح ومحمد ممدوح وحسن الخلصي ومنيرة شيبوب والحطاب الذيب والطاهر مبارك وعبد المجيد المسلاتي وإبراهيم المحواشي وعبد الحميد رقاز والهادي بن خامسة وأحمد اللغماني والشاذلي بن يونس وخالد بن فقير وكمال عمران والحبيب اللمسي وعبد المجيد الساحلي وجعفر ماجد وسلوى محمد ونجيبة بن عامر.

خصص المؤلف فصلا من كتابه لـ «فرسان المباشر المجددين» وعلى رأسهم صالح جغام ونجيب الخطاب والبشير رجب ومكي كربول ومحمد النوري عبيد. مع إطلالة على اذاعة تونس الدولية وبعض فرسانها مثل دليلة الملولي وحورية القلاتي ورؤوف بن علي والحبيب بلعيد وعادل موتوري ودنيا الشاوش.

كما تعرض لبعض نجوم إذاعة صفاقس مثل محمد قاسم المسدي والسيدة الدو القايد ونجيبة المعالج دربال ومحمد الحبيب السلامي ورشيد العيادي ومحمد الجموسي وجمال الدين خليف وثريا الميلادي وندى الشعري.

ومن نجوم إذاعة المنستير ذكر المؤلف نجاة الغرياني وشادية جعيدان وعبد العزيز الشباب والصادق بوعبان وعواطف حميدة ورابح الفجاري والبخاري بن صالح. وقبل الفصل الأخير المتعلق بنوادر الإذاعيين حديث عن بعض الذكريات ومع جنود الخفاء.

لم يتورط المؤلف في تفاصيل حياتية، أو خلافية لهؤلاء، اكتفى بترك الذاكرة تروي، وتدوّن صفحات من نشاط هؤلاء، مقدما خدمة جليلة للمقبلين على البحث، إذ لم يطرح على نفسه هذه المهمة، وربما مهد لغيره الطريق كي يقوموا بها.

جواهر من الشعر الصيني لعثمان الجلاصي الشريف

قصائد بطعم العراقة والماء

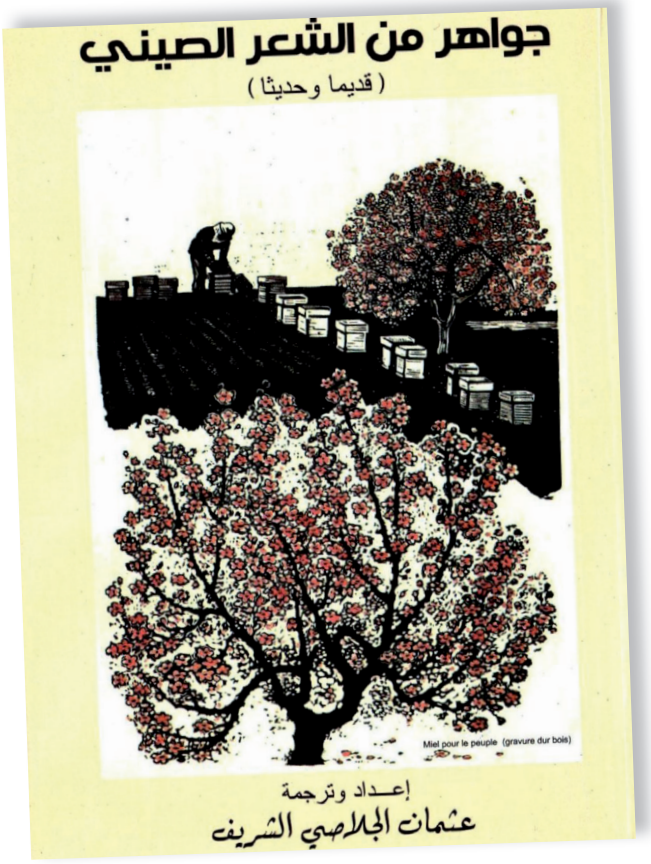
تنوعت اهتمامات الشاعر والكاتب والباحث والمترجم عثمان الجلاصي الشريف الأدبية والنقدية والتربوية، يخوض اليوم تجربة جديدة في الترجمة، إذ سبق له أن ترجم مختارات من القصة الفرنسية ومختارات من الشعر العالمي.

تجربته الجديدة كتاب «جواهر من الشعر الصيني قديما وحديثا». الكتاب جاء في أكثر من 120 صفحة من الحجم المتوسط صدر عن منشورات الشريف للنشر.

«كلمني حتى أراك»، هل ثمة أفصح من الخطاب الأدبي شعرا أو نثرا ليقدم صورة شفافة عن الآخر وثقافته- يقول المؤلف -؟ وهل ثمة أرقى من الفنون لتكون قنوات تواصل بين الشعوب ؟ وفق هذا التصور جاءت محاور الكتاب الستة لتحتضن العشرات من الألوان الشعرية الصينية التي تنتمي إلى عصور متباعدة.

«لا يختلف اثنان في عراقة الحضارة الصينية وتنوع ثقافاتها، وبصفتي متابعا لمجلة «الأدب الصينية» الناطقة باللغة العربية على امتداد عقود، تمكنت من الإطلاع على شتى أنواع الكتابات الأدبية الصينية من شعر، وقصة، وحكاية، ورواية، ودراسة، والوقوف على ما تتسم به من جمالية، وبعد إنساني ونضالي، فهي تهدف إلى نشر قيم كونية، كالمحبّة، والتسامح، والتكاتف، والتضامن، علاوة على ثقافة الاجتهاد، والبذل، والعطاء، وحبّ الوطن، والذّود عنه، ولم أكتف بذلك بل اطلعت على العديد من الأعمال الأدبية الأخرى التقليدي منها والحديث».

يطلب المؤلف من قارئه كي ينتبه في هذا الكتاب للأوزان المتعددة للشعر الصيني، مؤكدا أن الإبداعات الصينية تتميز على مستوى الشكل وأيضا لأنها تمنح القارئ الاطلاع على صور من الإبداع الشعري الصيني القديم والمعاصر، التقليدي والحداثي، النسائي والرجالي، الموزون والحر.



هي نصوص تعود إلى حقب مختلفة من الحضارات الصينية وتمتد على ألفي سنة وهذا ما شجع المؤلف على إطلاع القارئ التونسي والعربي، على نماذج منها وإن كان عن طريق اللغة الفرنسية، مبديا أسفه لأنه لم يترجم مباشرة من الصينية لعدم معرفته بها، فهي لم تدرس سابقا في تونس. في الكتاب فضلا عن المقاطع الشعرية، إشارات وتراجم للشعراء، وجوانب من سيرة أصحاب القصائد المختارة . وكم كنا نود لو كانت هذه المختارات مسبوقة بمقدمة تضع الشعر الصيني في إطاره.

جاء في موقع المعرفة: «كانت الكتابة الصينية في جوهرها كتابة تصويرية، كانت لغة الصين المكتوبة لغة شعرية بطبيعتها تنقاد للكتابة التصويرية، وتنفر

من المعنويات المجردة التي لا يمكن التحدث عنها كما يتحدث عن المرئيات. وإذ كانت المعنويات تكثر كلما ارتقت الحضارة، فقد أضحت اللغة الصينية، في صورتها المكتوبة، أشبه بشفرة سرية ذات إيحاء دقيق. وكذلك كان الشعر الصيني بالطريقة نفسها، وقد يكون للسبب عينه، يجمع بين الإيحاء والتركيز، ويهدف بما يرسم من الصور إلى الكشف عن شيء خفي عميق. فهو لا يجادل ولا يناقش، بل يوحي ويوعز، ويترك أكثر مما يقول.

ليس في وسع أحد غير الشرقي أن يستجيب لما يوعز به ويملأ الفراغ الذي يتركه. وفي هذا المعنى يقول الصينيون: كان الأقدمون يرون أن أحسن الشعر ما كان معناه أبعد من لفظه، وما اضطر قارئه أن يستخلص معناه لنفسه. الشعر الصيني كالأخلاق الصينية والفن الصيني ذو جمال رائع لا حد له تخفيه بساطة هادئة مستكنة. فهو لا يعمد إلى الاستعارة والمجاز والتشبيه، بل يعتمد على إظهار ما يريد أن يتحدث عنه، ويشير من طرف خفي إلى ما يتضمنه، ويتصل به، وهو يتجنب المبالغات والانفعالات ويلجأ إلى العقل الناضج بما فيه من إيجاز في القول وما يتقيد به من قيود. وقلما تراه في صور روائية هائجة، ولكن في مقدوره أن يعبر عن المشاعر القوية بأسلوبه الهادئ الرصين».

من الشعر الصيني القديم يطالعنا نص لـ«شان زي آنق» المتوفى سنة 702 ميلادي «شان زي»، شارك في امتحان الإمبراطورية لكنه فشل. اشترى قيثارة وبدأ يعزف للمارة، وحين اشتهر حطم القيثارة داعيا من حوله إلى التمتع بما هو أثمن، وأخرج قصائده.

«لم أر حكماء زمان
ولا الأبطال الذين سيظهرون
وأنا أتأمل السماوات الخالدة والأراضي
كم دموعا ذرفت في وحدتي»

وفي الباب ذاته قصيد للشاعر البوهيمي «لوكيوث منق» من شعراء القرن التاسع، الذي لقب نفسه ب «متشرد البحيرات والأنهار».

«يأمل الإنسان في العيش مائة عام
الزهور لا تحيا سوى ربيع واحد
وفي يوم ريح وأمطار
قد تسقط هباء.
لو أن الزهور تغتم
لفاق حزنه كآبة الإنسان».

وفي الباب ذاته قصيد لـ «لويو» من القرن الثالث عشر:

«لم يبق شيء من الخمسين
متعب أنا من رؤية الشيب في المرآة
وحدها أزهار الدرقن
بقيت لي من أصدقاء الماضي
قلق عليها أنا، من قسوة الريح الليلة»

هذا الفصل هو الأطول في الكتاب إذ تضمن حوالي 30 نصا من بينها هذا النص الذي لا يعرف صاحبه والذي ينضح ألما وأحاسيس متدفقة :

« الوردة المقطوفة أو المغتالة
سيفوح عطرها لأيام معدودات
سيترك جمالها الذاوي قريبا
على قارعة الطريق»

ومن مختارات الشاعر أي كينق:

« ترتطم عليك الأمواج
واحدة تلو الأخرى
فتتحول رذاذا
الرأس والبدن
كأنهما يقطعان بسكين
وأنت صامدة
واقفة في هدوء
قبالة البحر».

وفي المحور ذاته قصيد للشاعر «تساوشونق شيه»، وهو من شعراء القرن الحادي عشر للميلاد، كان هذا الشاعر ذائع الصيت، غنيا، يقال إنه أهدى غانية مقدارا كبيرا من الذهب. عمل بالسياسة ونفي ليعيش العزلة، حتى شارف على الموت. أحرق قصائده، لأنها لم تحقق له الشهرة المطلوبة:

«منزلي قرب البحر
ومسكنك على ضفة النهر
الدموع التي أرسلها إليك
تصعد النهر مع الماء الدافق».

لم يغفل المترجم عن تخصيص حيز لشاعرات صينيات منهن «كي يان» من أبرز الشاعرات الصينيات، اصطفى المؤلف لها قصائد منها هذا القصيد:

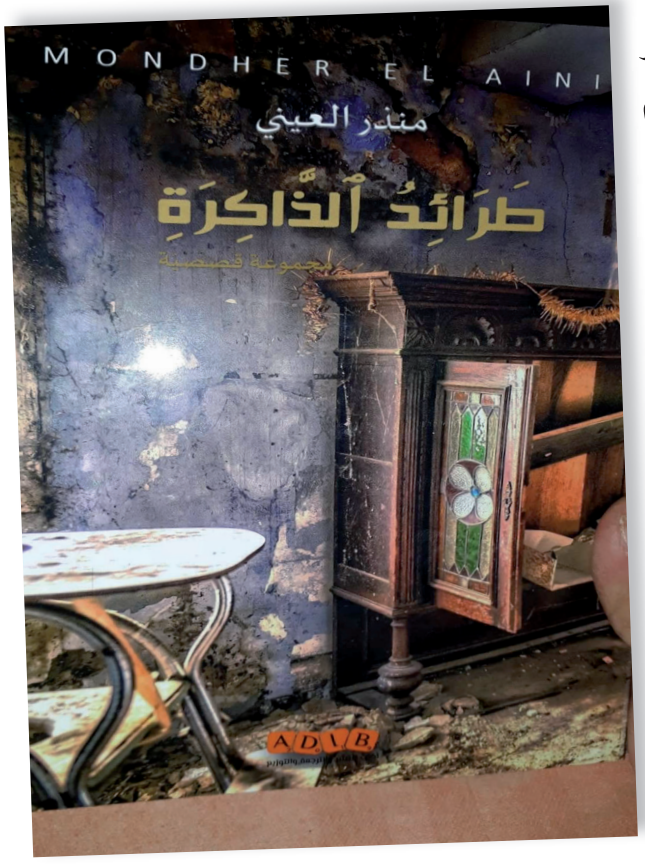
«في الحلم، رأيت بالأمس
الثلوج تتطاير مع الريح
سريعة وكثيفة لماذا لم أقدر على القبض
على كويرات منها؟

******

اليوم تتساقطين فعلا
غير أني لم أتجاسر على لمسك
لأنك الآن
صرت أجمل مما أنت في حلمي»

خصص المؤلف أيضا نماذج من قصائد منثورة للشاعر الصيني «لوكهون»، منها «أخي والمدينة العتيقة»، ليكون آخر فصل متعلقا بالأدب الشعبي.

«طرائد الذاكرة» لمنذر العيني :
صرخات «وجوه عالقة وراء النافذة»



بعد إصداراته الشّعريّة أطل منذر العيني بإصدار عن دار أديب ممهور بـــ«طرائد الذّاكرة». الكتاب ضم خمس وعشرين أقصوصة. غلاف المجموعة أوحى إلى حد كبير ومهد لعوالم الأقاصيص التي جدت وقائعها بعديد الأماكن في سوسة أو العاصمة، في أحياء تعج بالحياة وتختزن نماذج انتقى منها المؤلف ما شاء وتماشى مع نسيج مخيلته، ورغم تكرر لفظة اللوحات والرسم داخل الأقاصيص ففن صاحب رسم الغلاف ظل مجهولا. هل هو سهو، أم تعمد كي لا يقع حصر الحكايات وربطها بزمن اللوحة وعلاقتها بصاحبها مما يحبط تحليق القارئ ويحد من تمرده وتوقه للتحليق.

«طرائد الذاكرة»؟ أي عنوان مغر لمعرفة من يطارد من ؟

«الطَّرِيدَة: مَا يُطَارِدُهُ الصَّيَّادُ مِنْ صَيْد.
والطَرِيدَة: ما طَرَدْتَ مِنَ صَيْدٍ أو غيره، وما يُسْرَقُ من الإبل، وقَصَبَةٌ فيها حُزَّةٌ تُوضَعُ على المَغازِل والقِداح، فَتُبْرَى بها». طرائد العيني، التصقت بالذاكرة لتشكل مضافا ومضافا إليه، مبتدأ يبحث عن خبره، خمس وعشرون قصة هي الخبر المطول المجزأ، الرحلة المقسطة بروح واحدة، ونفس طارد ما يجيش في الخواطر واقتحم أدغال الذات بلغة لا تخلو من شاعرية وتفلسف أحيانا، نصوص برائحة الفكر المتوهج، ليست مجرد ترصيف لتراكيب مدهشة، بل مطاردة لعمق تهمله عموما تلك السرديات التي تعانق غالبا الدهشة.

وإذا أضفنا المعنى الدارج عندنا والمتعلق بالقطط والكلاب وغيرها في المسافدة وسحبنا ذلك على الإنسان، نجد أنفسنا في لب المناخ الذي اختاره منذر العيني لقصصه التي جاءت أغلب عناوينها بلفظة

واحدة (12 قصة منها ثلاث قصص غير معرفة) بقية القصص جاءت بالألف واللام معرفة، تنفر من السكون وتنضح حركة مثل الثأر والخزاف والداخلية والمجنونة وبحث مستمر والرحيل وعزاء وارف ... فيما جاءت قصتان بأكثر من لفظين وهما «حكمة السيدة الأولى» و«العوة من حافة الانقراض».

هل حاد التصدير عن معنى المطاردة والذاكرة المتوهجة ؟ « : للبيع حذاء أطفال لم يستعمل بعد». ومضة قصصية لأرنست هيمنغواي قيل، أو نسب إليه قوله، إنها «من أجمل ما كتبت». أي ذاكرة يراد وأدها ؟ وأي مطاردة شاقة سيتحملها الكاتب وهو يعود بذاكرته إلى طفولة موؤودة وأحلام مجهضة ؟

ماذا عن الإهداء وهل شذ عن الطرائد ؟ «إلى تلك الوجوه العالقة أمام نافذة العين»، عالقة والنافذة لا تخطئ ولا تغالط الناظر منها، متابعا أو متلصصا، كانت تلك أدوات الكاتب وصنارته التي أرسلها بطعم كثيف شهي. في قصة «عياء» يبدع الكاتب في اقتفاء سيرة عبد الرحمان، الرجل التقي، الذي لا تفلت منه أية صلاة خارج المسجد بل يؤم الجماعة حين تتدهور صحة إمام الخمس يوم الخميس. يأتي دكانه المفضل المقابل للجامع يبيع ويشتري قماشه المستورد من «بر الشام» ومن نواحي كشمير والصين، يلامس نظرات النسوة بطبع لا تنفذ إليه التكشيرة، رابح دائما، إن لم تكن النقود فالبسمات النيرة من شفاه الصبايا والسيدات الضاجات من أزواجهن. وحين انفرد بها أومأت إليه بكثير من الشهوة الغامضة، سألها كم تعطيك فاطنة ؟ تعودت حل البقلاوة: «الحلة بقصة قماش أو بمقياس فضة؟»

تذكرت همهمة تتبعها حشرجة الآلهة القديمة قالت له . «اسكت ذكرتني بأبي هل أتممت؟»

ويتفنن العيني في تشكيل صور «الطرائد» نساء و«حارقين» وموجوعين، ووقود الجنائز والمقابر المتوثبة، يرصد بعين الشاعر، ويشكل عالما من وحي كلمة. قصة «الداخلية» نحتت على أنقاض كلمة واحدة تلاعب بها وانزاح بمدلولاتها وشكلها كما أراد ليقتحم من خلالها عالم المرأة السري الذي تريده أن يظل غامضا لتستفيد من هلاميته طلبا لحرية منتزعة. وفي المجموعة كلها صوت نسوي ذكي رشيق تسرب إلى التوحش الذكوري بأسلوب لم نعتده في الخطابات النسوية المباشرة، تلميحاته الوامضة، جعلت عبارة «الداخلية» التي تحيل على الصرامة تستخدمها صبية ، لتفلت من سلطة امرأة الأب لمقابلة الحبيب وهو بائع «فريب» متخرج من كلية البطالة للآداب والعلوم الإنسانية، متعللة باقتناء ملابس داخلية وهو شأن خاص لا يجوز التدخل فيه. هددت الصبية بكشف داخلية امرأة أبيها :

«إما تركتني وشأني أعتني بشؤوني الداخلية وإلا سردت داخليتك خارج البيت. كانت كلمة «الداخلية» هذه المرة في مكانها غيرت في واقع الحركة، وقادتني حرة إلى العالم...»

وفي قصة رسوب حيث يتألم سالم في روما من سجنه الرومي، يحيلنا المؤلف على سجن الرومي متلاعبا بالزمان والمكان:

راحَ سالمٌ بقيَ في سجنهِ الرُّوميّ لم يهاتفْ أحدا. يومها عادَ في طقس ماطر يومها فقط، أحسَّ بلذّةِ الكأس والأنفاسً أمام خجل اللّوز يفتّحُ بياضه للطّقسَ. تعبُرهُ المغامرة بين الفينة والأخرى: «ليتني رُحْت» فيجيبُهُ حَسنٌ: «عُدتَ إلى هُرائكَ» فيتضاحكُ : «عُدْتُ إلى عرائي إلى عزائي ها أنا إلى جانبك هل طِرت؟

منذر العيني كما يقول رياض الشرايطي، «شاعر يتخبّط في طين موجود بخزف وحل المشهد فتنتابه الغربة والتغريد خارج أسوار، سياقات الرّتابة، ويصنع معنى لتيهه المؤثّث بجغرافية صرخة عالية في فيافي قرف باب الرداءة ... من رماد تشكّل أفقا و بجلدك ترتّق وجه الحكايا وتنفخ فيها كربّ من روحك حتّى تلبس حذاء الأرض و تمرّ لنا».

«سعادة العشب» لعبد الفتاح بن حمودة

«كيف نقول كلاماً كثيراً، دون أن نفصح، أو نُشفى؟»



عن دار ميارة صدرت للشاعر عبد الفتاح بن حمودة مجموعة شعرية جديدة ممهورة بـ «سعادة العشب»، هي قصيدة واحدة في 134 مقطعا، بحجم مجموعة، مؤلفة من 3 أقسام :

- «حارس الرمال»
- «حارس الإسفلت»
- «حارس العشب»

القسم الثاني من الكتاب تحت عنوان «عشبة لكل فم»، متضمناً نصوصاً قصيرة: «هي كلمة هي كلمة»، «مباهج الصيف»، «الربيع»، «سأبحث عن بيت جديد»، «العشبة» و«البذرة»، «إهانة».

في القسم الأخير شهادات لشعراء وكتاب عرب تحت عنوان «قالوا عن الكتاب»، وهي انطباعات الذين اطلعوا على المجموعة، وقرأوا نصوصها، قبل النشر، في نحو تسع صفحات

أخيرة من الكتاب لكل من: فتحي قمري، وسعيد الباز، وحمدان طاهر المالكي، وحاتم الصكر، وميلاد فايزة، وحسن بولهويشات.

أهدى بن حمودة مجموعته» إلى روح الشاعر والمترجم المصري الراحل، محمد عيد ابراهيم الذي قرأ كتابي في صيغته الأولى منذ عام وأضاء لي الطريق، وإلى الأصدقاء الشعراء والكتّاب الذين قرؤوا الكتاب وقدموا ملاحظاتهم وشجعوني على نشره: سعيف علي، وفتحي قمري، وميلاد فايزة، وأشرف القرقني، ومنصف الخلادي، وفتحي خليفي، والسيد التوي، وعبدالواحد السويح، ومحرز راشدي، وعياد بومزراق، وبلال المسعودي، وتوفيق الثامري (تونس)، وحاتم الصكر، وحمدان طاهر المالكي (العراق)، وسعيد الباز، وحسن بولهويشات، وصلاح بوسريف، وعبداللطيف الوراري، ونجيب مبارك، ورشيد وحتي، ومحمد الشَّركي، ومحمد العرابي، وعبدالرحيم الخصَّار (المغرب).

. بعد الإهداء، تصدير (اقتباس لأغنية قصيرة «من أغاني غجر منغوليا»):

«»بجعات.. بجعات.. بجعات/ تجمّعت في البحيْرة الزرقاء/ فقَّست البيوضُ/ الآن حان وقت الرحيل/ حان الوقت للطّيران بعيداً».»

وكان الشاعر عبد الفتاح بن حمودة (إيكاروس) قد أصدر من قبل 14مجموعة، منها كتابه الشعري الأول «الصباحات»، الذي صدر عن الدار العربية للكتاب بتونس سنة 1996، و«آنيّة الزّهر»، عن دار التبيين الجزائرية سنة 1998 و«الملكة التي تحبها العصافير»، عن دار الإتحاف بتونس سنة 2002، و«نزولاً عند رغبة المطر»، عن منشورات كارم الشريف سنة 2012 و«ما لا تقوله الفأس وتذرفه الغابة»، عن دار أروقة سنة 2016 ...

من البداية نأى إيكاروس بمجموعته عن تصنيفها ضمن «الهايكو»:

«وجدت الهايكو معتمدا في تشكيله البصري على أسطر ثلاثة، ولكنه في الأصل نصوص مؤلفة من سطرين حسب الاستيفاء التركيبي للنصوص. قد تكون نصوصي هذه في نظر البعض شبيهة بالهايكو لأنها تحمل بعض عناصره، ولكنها ليست كذلك مطلقا. ليس من حقي توجيه القراءة، أترك الحكم للقراء بعد الاطلاع على النصوص، عموما قد أكون نجحت وقد أكون فشلت. المهم أني حاولت كتابة قصيدة نثر من ثلاثة أسطر بأداء قائم على الجملة الإسمية، وهي محاولة لإيجاد بدائل لقصيدة النثر العربية القائمة على التكثيف والإيجاز».

كيف نعيد صياغة الهايكو بخطاب جديد؟

ذاك ما كان يدور في مخيلة عبد الفتاح بن حمودة وهو يتسلح بالجملة الإسمية، بها اقتحم الشاعر عش التفاصيل، ملتقطا بعين الشاعر فتافيت الذات المبدعة:

« نار السيجارة الأولى
سعال ديك فوق شجرة اللوز
بلاغة الفجر»

يوغل الشاعر في التصوير، كيف استحالت

الجملة حريقا يشب في عقود امرأة داهمها مبكرا، الشيب :

« نار الشيبة الأولى في الثلاثين
نشيج امرأة أمام عتبة البيت
حرب النجوم»

أو:

«الشيبة الأولى في الرأس
وداعة المرأة صباحا
شاعر بذيل قط»

ليس من المألوف التعاطي مع مقاطع هذه المجموعة، مثل قراءة قصائد عمادها الدراما. نحن إزاء نصوص تلفها الرمزية والغموض، وهذا دافع للقارئ كيف ينأى بنفسه عن القراءة الواحدة، ومجال له كي يتفرد بتأويله وبسط سلطانه على النص. هذه الكتابة تستوجب قارئا يحسن القراءة بين السطور وتتبع ما لم يقله الشاعر أو محاه، أو غفل عنه، إنها نصوص للأذكياء، إنها نصوص للتطريس.

لا تغيب مفردة البحر والقاموس الذي يخص البحر لا يغيبان عن أجواء نصوصه، يقول في قصائده

«لوعة طحالب البحر
مظاهرة أشجار في الماء
عين حمراء لجبل الصيف»

«صخرة قبالة البحر
شباك مزقتها الريح
بصل لزوجة البحار
حساء الكلمات».

الناقد والأكاديمي العراقي حاتم الصكر، رأى أن مشروع عبد الفتاح بن حمّودة، الهايكوي، مهمّ، ويعيد صياغة الهايكو بخطاب جديد لا يقلّد منشأه، ولا يذهب به في طرق غريبة، كما هو حاصلٍ في كثير مما قرأنا من الهايكوات المنشورة مؤخراً.

ويضيف الصكر عن نصوص الكتاب القول إنها «نصوص عابرة للأشكال. هذا ما يمكن قوله بكثافة وإيجاز، تحاول موازاة، أو مباراة، التكثيف، أو الاقتصاد في نصوص (سعادة العشب). ثلاث جمل إسمية، أو لنقل ثلاث جمل شعرية إسمية. تلك الهويّة التركيبية والخطّية للنص تتطلب بالضرورة قراءة مُقْتَصَدة، تلتقط الهدف، أو الدلالة، التي قد لا تكون ملموسة، بل محسوسة تشيع في إيقاع النصوص المتشكل من ذلك الاختزال، واستثمار بيت القصيد للخروج والتوقف. نصوص الكتاب تجربة حرّة إذاً، رغم انضباطها البنائيّ، ولما تحتويه من مضامين حكاية أخرى ستكتشف أبعادَها القراءاتُ الفاحصة».

الشاعر والمترجم المغربي، سعيد الباز يخاطب عبد الفتاح بن حمودة :

«دعني أقل لك إنك تثير مسألة مهمّة تتعلّق باستنبات الهايكو في تربة شمال أفريقيا تحديداً، وهذه شجاعة تُحسب لك بدلاً من استيراده من اليابان، أو الصين. اندهشت كثيراً كلما اقتربت من طبيعة بلداننا المشتركة بدت لي عناصرها وهي تتبادل المواقع داخل الصورة الشعرية تتلاحم لتخلق وحدة الأثر، كما يقول إدغار آلان بو... ربما تدعونا محاولتك الشجاعة إلى مساءلة أعمق.

لا بأس من تركها ووضع مسافة من موجة مقلّدي الهايكو من دون معرفة بطبيعته وسياقه. هذه النماذج التي اخترتها أكبر معبِّر عمّا أقوله عن تبْيئة الهايكو، أو على الأصحّ فكرة الهايكو، وليس شكله الجمالي الذي يفرض علينا بالضرورة أن نلبس الكيمونو، ونشرب الشاي الياباني، ونستظل بمظلات القصب، وإلا كان على الياباني أن يكتب شعر المعلقات، ويقف على الأطلال».

أما الشاعر العراقي، حمدان طاهر المالكي، رأى أن «سعادة العشب»، بدءاً من العنونة، أو عتبة الكتاب، جميلة وموحية ودالة على ما في داخل الكتاب.

«تجولت في غابة الأرامل وهي تكبر بفعل الألم والانتظار، ورأيت السّمكة في فم البطريق، والبطريق في فم كلب البحر، فأحسست بدفء وحرائق الكلمات، وهي تصعد ساخنة كرغيف خبز، من يد أم تونسية حنون».

ميلاد فايزة، يقول عن «سعادة العشب»: «هذه نصوص جديرة بالقراءة والتأمل، ويمكن القول إنها تمثل تجربة مهمّة ستثير شهيّة النقّاد لمساءلتها وسبر أغوار جمالياتها. إنها نصوص ذات قابليّات متعدّدة للتأويل، فهي تغريك بقراءة أخرى، كلما ظننت أنك قد فككت شيفرة صورها، وأحطت بظلال كلماتها. نصوص تحتاج إلى أن تضعها جانباً بعد كل قراءة، لتعود إليها لاحقاً فتجدها قد تخمّرت مثل بيرة لذيذة».

الشاعر المغربي، حسن بولهويشات، كتب رسالة إلى عبدالفتاح بن حمّودة: «أسألك كيف اعتمرت قبّعة (باشو)، واشتريت تذكرة سفر فوصلت آسيا عبر البحر، أو تحليقاً (لا أدري)، وتركتنا هنا نطيل اللّسان، نقول كلاماً كثيراً، من دون أن نفصح، ومن دون أن نُشفى؟».

اشتـــراك

ترحّب إدارة تحرير مجلّة الحياة الثقافية بكلّ من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه لاعتماد هذا الأنموذج وملئه بغاية الدقّة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلّـــة مع نسخة من وسيلة الدّفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم



اشتـــراك

الاسم واللّقب : .....

العنوان : .....

الترقيم البريدي : ..... **الهاتف :** .....

عدد نسخ الاشتراك : ..... **(اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 30,000 د)**
(ثـلاثـون دينـارا تونسيـا أو ما يعـادلهـا)

يتمّ إرسال الاشتراك بواسطة حوالة بريديّة أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلّة بالبريد رقم **17001000000290478231** مركز الفنون والثقافة والآداب «القصر السعيد» (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة : 31 نهج سيدي بن عروس ـ القصبة تونس- الهاتف : 293 566 71 / 591 564 71