الحياة الثّقافيّة

AL-ḤAYÂT AṮ-TAKÂFIYYAH

العـــدد 328
فيفري 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

تشكّلات الصّورة والأسطورة في أعمال الفنّانة التونسيّة إيمان القطّي
وصال العش عزديني 3

تـــــراث

النسيج ثقافة وإبداع
زهور الزردي 10

حـــــوار

ريجيس جوفري: الروائي هو ممثل كوميدي يأتي إلى الخشبة بنص.. فيقوم بارتجال نص آخر
سعيد بن هاني 15

دراســـات وقـــراءات

جدلية التقاطع بين الإتجاهات الأدبية في النقد: كلاسيكية الرومانسية ورومانسية الكلاسيكية
مفيدة الجلاصي 23

الاختلاف والائتلاف في تحديث الرواية العربية بين جمال الغيطاني وصنع الله ابراهيم في روايتيْ «الزيني بركات» و«اللّجنة»
مختار الماجري 36

قراءة في حديث من أحاديث أبي هريرة لمحمود المسعدي : حـــديث الحسّ
سيف الدين العلوي 47

الأنا والآخر في الشعر التونسي الحديث : شعر محمد أحمدي أنموذجا
منجية التومي 57

«تونس الحبُّ»، للشّاعر طاهر مشي: دراسة تحليليّة نقديّة
زهرة سعدلاوي 69

صورة المرأة في الخطاب الشعري المعاصر: مجموعة «كما الذئب في الخمسين» للسيّد بوفايد نموذجا
محمود غانمي 82

جدلية الزمن وتجليات الحدث في ديوان «ليل أطول» للشاعر هشام عبد الكريم
أحمد الحاج جاسم 93

الشاعر فتحي ساسي في «كنتُ أعلّق وجهي خلف الباب» : شعريّة الالتماس
منذر العيني 106

«سارقة النار» لحفيظة قارة بيبان: كتاب يجمع بين السيرة الذاتية والسيرة الفكرية
محمد المي 110

التنبيه على رحلة أبي الحسن علي بن علي الكوندي الأندلسي التستوري«رحلة إلى الصّين وما وراء النّهر»
أصيل الشابي 115

شـــعـــــر

إيماءات للصيف المتخلي
البشير المشرقي 123

نصـــوص إبـــداعيـــة

نـــحـــنُ لا نـــكـــذب
لطيفة الزوالي 131

صورة الغلاف: لوحة للفنان مراد الحرباوي

تشكّلات الصّورة والأسطورة في أعمال الفنّانة التونسيّة إيمان القطّي

وصال العش عزديني/ باحثة، تونس

إذا كانت الممارسة الفنيّة في «تشكّلات»، معرض الفنّانة التّشكيليّة التونسيّة إيمان القطّي، تُعنى بالتحرّر من كلّ إلزام وتعتمد الخيال في نسج مواضيعها التّشكيليّة فتتمثّل أسطوريًا، إلاّ أنّها تحمل في الحقيقة، ما يُشبه الواقع. ورغم تحرّر الفنّانة، من المحامل الجداريّة المعلّقة وانعتاقها من فضاء اللّوحة المسطّحة والمغلقة، إلاّ أنّها تسعى إلى تأسيس فعل فنّي، يبحث عن متعة فنيّة مختلفة، فتهتمّ بتعدّد الخامات وتحتفي بتضادّ الألوان وتشتغل على المهمّش من الموادّ المصنّعة وتعتني بالموادّ الطّبيعة فتختبرها تشكيليًا. بل لعلّ من خاصيّة هذا الفعل الفنّي، أنّه يرتسم بخيال أسطوريّ ويتميّز بوعي فنّي يعتمد على تشكّلات موادّ مختلفة. وبالتّالي، فإنّ قراءتنا للتّنصيبات الفنيّة، التي شكّلتها هذه الفنّانة التشكيليّة، تكشف لنا عن ذلك المزج الحرّ بين ذاكرة الأسطورة وتقنيّات التّشكيل الفنّي. لذلك، سنسعى إلى تأويل هذا المتخيّل التّشكيلي من خلال مجموعة من تشكّلات فنيّة وانطلاقًا من تجربة فنيّة، شهدت تمثّلات مختلفة.

لكن، إذا ما تمثّلت هذه التّجربة الفنيّة التّشكيليّة، بإبداع وخيال خارق، وبإحداث تقني تشكيليّ، فهل يمكن أن يكون هذا الجمع بين المتناقضات الذي تتّخذه في ممارستها الفنيّة، الرّحم الّذي يلد إبداعًا فنيّا والأرض الّتي تنبت تواصلاً انسانيًا ممكنًا؟ وهل يمكن أن نقيّم هذا


جثث تحترق

الجمال التّشكيلي، انطلاقًا من صور أسطوريّة والجمع بين موادّ متناثرة؟

نَنطلق من المعرض الفنّي «تشكّلات» ونُحاول مسائلة البعض من أعمال الفنّانة التشكيليّة إيمان القطّي، وما استلهمته من تشكيلات معبّأة بصور أسطوريّة لرمز الدّمية. إذ تُعتبر الدّمية من الألعاب التي تتميّز بذكرى جميلة تعود بنا إلى طفولة بريئة، تنتمي إلى كلّ الحضارات البشريّة. بحيث، يتمّ صُنعها بموادّ عديدة كالخزف والخشب والقماش والمطاط والبلاستيك.... لذلك، تتّخذ هذه التّجربة الفنيّة من موضوعها الجانب الأسطوري وصورة الرّمز للدّمية اللّعبة، فتتمثّل تشكيليّا كـ«بورتراي» لجنين حديث الولادة وتتجلّى داخل رحم الشجرة- الأمّ، بأوجه متفاوتة وعبر اعتماد موادّ متباينة وعناصر مختلفة. لكنّ الفعل الفنّي، هو المفصح عن كلّ الإكراهات، حتّى الطبيعيّة منها المرتبطة بالولادة وانحسار الجنين في الرّحم وخمود جثّته عند ولادته...

في نفس المقصد التّشكيلي، تعتمد إيمان القطّي، بقايا أوراق الحلفاء وما تناثر من الأزهار المجفّفة وتجرّب ما تطاير من نشارة الخشب وركام الطّحالب البحريّة وقطع من الورق وأجزاء مشتّتة من الحبال..... يَحضر الموضوع الفنّي في«تشكّلات» عبر كيان مجسّم، يُشبه كينونة الإنسان المغتربة وشخصه المشوّه في عالمنا المعاصر. وبالتّالي، تَبني الفنّانة منجزها التّشكيلي بنمط فنطاسميّ وبأسلوب خارق للخيال، فتَنقل لنا بعض من قبح الحياة وجمالها وآلام البشر وآماله وأوجاع المخاض وحدث

الولادة... يتحوّل هذا الرّمز الأسطوري مع إيمان القطّي، إلى قيمة جماليّة وصورة تشكيليّة تتقوّم عبر حياكة أنسجة متنوّعة، تجمع بين ألياف موادّ غريبة. فتتعدّد في الأثر الفنّي، الخامات وتتنوّع من خلال تنصيبة «موت عند الولادة»، الوسائط والأبعاد. وفي ذلك كلّه، يُدرك الرّائي، أنّه أمام نمط من الظّهور التّشكيلي الغريب، ولكنّ غرابته تُشبه الواقع. تُجسّد إيمان القطّي بعض من غرابة هذا الظّهور وتُحوّل عناصره الحسيّة إلى فنطاسماتا Phantasmata تشكيليّة. فـ«نمط الظّهور هو وحده الاستطيقي» حسب العبارة الهوسّرليّة، تثمينًا للقيمة الفنيّة وتقديرًا للظّهور التّشكيلي لصورة الواقع الحقيقي.

لكنّ ظهور كلّ هذه الأحداث والوسائط الخياليّة في «موت عند الولادة»، يُبرز مدى قوّة الرّمز ومدى فعاليّته على الرّائي. وبعبارة أخرى، فإنّ هذه التّجربة الفنيّة تُسافر بالمتقبّل إلى كلّ العوالم الممكنة: ماضي طفولي وواقع أليم ومستقبل آمل. وبالفعل، يُذكّرنا هذا النّمط من الظّهور التّشكيلي، بضحايا الحروب في هذا العالَم ومآسي حوادث الموت عند الولادة وهلاك الرضّع... وغيرها من الجرائم الأليمة. لقد أجّجت كلّ هذه الأحداث، لهيب غضب الفنّانة فعبّرت تشكيليًّا عن كارثة الفقد واستحضرت هذا الظّهور البشع في مسار تجربتها الفنيّة.

بل إنّنا لا نكاد نعثر على نقطة الانطلاق، التي ابتدأت منها الفنّانة رحلتها التّشكيليّة ولا على نقطة الوصول، فهي تجربة فنيّة متحوّلة


موت عند الولادة.


تمثّلات تتشكّل

ومتصيّرة عبر أجساد تارة متصدّعة وطورًا مُشوّهة، وأخرى محترقة، كما هو الشّأن في تنصيبة «جثث تحترق». إذ سرعان ما تنقلب صور الأجساد إلى أعضاء متقطّعة وجثث مشتعلة ورُكام أجساد دميمة وبقايا من أنقاض بشر. تُسافر بنا الفنّانة، بـ«جثث تحترق»، من الواقع إلى الخيال ومن الخيال إلى الفنطاسمي... إنّها معاناة الأجساد التي تتحوّل إلى «جثث تحترق»، بفعل كارثيّة الوباء وجريمة الحرق. بيد أنّ وجدان الفنّانة الشّاعريّ، يتخيّر إظهار وجع الاحتراق عبر ألوان متضادّة وبدرجات متضاربة. فبين لون أصفر شاحب لحالة الموت وأخضر يانع لعبق الحياة وأحمر دموي، يَتجدّد عطر الحياة ويَنبعث رجاء الحلم وينشأ إيمان بالأمل وإرادة في الحياة فيُدرك القارئ، عمق الوعي الفنّي.

فالوعي الفنّي، حسب المعجم الهوسّرلي، يعتمد على خصائص معيّنة تتمثّل في: الإحضار والاستحضار والرّمزيّة. لذلك يمكن لنا في هذا المجال من التّأويل، أن نَستعيد، هذا الطّرح الفنومنولوجي والفلسفي لأدموند هوسّرل، لمحاولة قراءة هذا المتخيّل التّشكيلي في أعمال إيمان القطّي. ولهذا، تعتقد الفنّانة، في حضور الواقع وقيمته الرّوحيّة، فتقوم باستحضار بعض من الأحداث المؤلمة وتُحضرها في عملها الفنّي لتُعيد تذكّرها عبر تنصيبة «تمثّلات تتشكّل». وبالتّالي، تَستعين الفنّانة، في صياغة مسار تنصيباتها التّشكيليّة عبر انفتاحها على أنسجة من الأسلاك وأعواد من الخشب والمعادن وأوراق الحلفاء وبعض العناصر

المهمّشة... فتُبدع في حياكة تمثّلاتها وتتفنّن في نسج تناغم تشكلاتها وتُنوّع في رمزيّة معانيها، رغم تنافر تركيباتها وتضادّها.

إذا ما ارتأت إيمان القطّي أن تعيش بتجربتها الفنيّة داخل ذكريات أسطوريّة مستحضرة وعبر عمليّة رتق لخيوط صوفيّة ولفّ لأسلاك معدنيّة وخلطها، ومزج بين عناصر مختلفة وعجن للأوراق وتجفيف للورود ثمّ طلائها من جديد، فإنّها تسعى، من خلال هذا الفعل التّقني، استدعاء قيم انسانيّة، باتت مغيّبة في عالمنا هذا. ولعلّ في عمليّة استحضار الفنّانة لصورة شابّ يحترق في «جثث تحترق»، نداء يستغيث بالعالَم إلى ضرورة اليقظة.

تُوقظ الممارسة الفنيّة، الإنسان وتُبيّن أنّه إذا كان كلّ استحضار لصورة أو أسطورة أو رمز أو حدث...، يَتطلّب تشكّلاً جماليًا لصور خياليّة خارقة، فإنّ القارئ سيقتسم مع هذا الإنجاز الفنّي، المعنى ويُحوّله من تأمّل ذاتي إلى تواصل انساني مشترك، ومن ذكرى رمزيّة أسطوريّة إلى عمل فنّي حرّ، يلتزم بالواقع ويُقاومه. غير أنّ هذا التعيّن التّشكيلي، يَنزع بالفنّانة، نحو عمليّة استحضار عدّة أحداث مؤلمة، إلى حدّ الاستئثار بها في أغلب تنصيباتها الفنيّة. لكنّ هذا الاستمتاع بتمثّل الألم، لا ينفي، عن العمل فنيّته وفعاليّته. يُؤكّد هذا الفعل الفنّي الفاعل، على عدم وجود «استحضار بسيط لشيء ما»، لأنّنا نُلاقي فعل استحضاريّ جديد لصور تشكّلت عبر مجسّمات تحمل انهمامًا، فتُصوّر بؤس الواقع وتلتزم بقضيّة الإنسان المهمّش. إنّ أوّل ما تهتمّ به الذّات الرّائية لمثل هذا


الجميل والهجين

الاستحضار، لا سيما صورة شظايا الجسد المنهوك والجثث المحروقة، ليس البحث عن حقيقتها أو رموزها، بل محاولة إدراك عين تلك اللّحظة الفنيّة والوعي باستحضار الحدث.

تتجلّى أنماط التّعابير الحرّة لصور وجوه الحياة من خلال نقد الذّات لذاتها، فتساءل إيمان القطّي، فعلها الفنّي والفنّان والأثر الفنّي وسوق الفنّ... ليُصبح العمل التّشكيلي، متخيّلاً فنيًا «قافزًا» عبر عمليّة استحضار الوجع الذّاتي للفنّانة ومخاض الابداع من خلال تنصيبة «الجميل والهجين». وفي تمثّل الفنّانة لوسائط الخيال المختلفة وكيفيّة تشكيل أبعادها الجميلة والهجينة، ما يبعث بالأثر إلى تفكّر جديد في الحكم الجماليّ. ولعلّ مقصد الفنّانة التّشكيلي، هو الاعتراف بفعل الموادّ المتفرّقة والهجينة وقدرتها التّعبيريّة على الألم.

من أجل ذلك، تُعبّر إيمان القطّي، تشكيليًا، عن ألم الفنّان واغترابه والعنف والقلق والبؤس الذي قد يلحق بجسد اللّوحة الفنيّة. فتتمثّل التّنصيبة، كشبه جسد ممزّق أو شبه أشلاء جسديّة مهمّشة. وبالتّالي، تَظهر لنا داخل مجموعة هذه المجسّمات، أجساد ممزّقة ووجوه مشوّهة وتمثّلات لانهائيّة من صور جميلة وهجينة. إذ، يتجمّع في حضن «الجميل والهجين» أجزاء ثمينة من لوحات فنيّة وبعض من بقايا موادّ مستعملة ذات دلالات هجينة ورخيصة... فتتراكم كلّ هذه الأشياء، متكدّسة داخل التّنصيبة، بدون انتظام. تُعلن الفنّانة، بهذه الممارسة التشكيليّة الصّارخة، عن أزمة الجمال وتضارب القيم.

وبالتّالي، تطرح الفنّانة على أرض تشكيلة «الجميل والهجين»، أزمة الفنّان في عالَمنا العربي، عن طريق عرض مجموعة من العناصر، تضمّ أجسام غير متآلفة: لوحات فنيّة وأعمال منحوتة ومشاريع خزفيّة وبقايا أحذية وخيش وعلب طلاء وحبال وبقايا متنوّعة من الأقمشة. إنّها تحتاج إلى مثل هذه الصّرخة الثّائرة للتّعبير عن متناقضات هذا العالَم، الذي أصبح فيه الجميل منبوذًا ومتروكًا والهجين مرغوبًا ومشتهيًا ومستهلكًا. تُشكّل إيمان القطّي بمثل هذا الفعل الفنّي، تواصُلاً مُربكًا مع الآخر. هذا الآخر، الذي يمكن اختزاله في مؤسّسات الدّولة أو منظّمات الفنون، وحيث يَغيب الفنّي ويُهمل الجماليّ ويُهاجر المبدع. من أجل ذلك، تفكّرت إيمان القطّي أن تَقصد الواقع بحركة ابداعيّة متخيّلة، لتُمثّل ألم اللّحظة التشكيليّة ووجع الفنّان. ومن «الجميل والهجين»، تُولج عمق مفارقات الواقع وتناقضات العالم وتَستشكل مقاييس الجمال ومعايير العمل الفنّي، فتُثير ذائقة الجمهور الفنيّة وتستفزّها.

تُمثّل إيمان القطّي، بهذه المحامل التّنصيبيّة، متحفًا تشكيليًا لتجلّيات مواضيع حياتيّة متباينة، لكنّها تزخر بالرّموز. ففي رحم الرّمز نقصد أحداث متناقضة ومتشابكة في آن: الولادة والاحتضار، الحياة والموت، التنفّس الطّبيعي والتنفّس الاصطناعي، الكمّامة والوباء واحتراق الجثث... وعليه، تكشف كلّ هذه التمثّلات الرّمزيّة، المجسّمة أسطوريًا، مدى تعقّد الحياة وتصدّعها. وعليه، تُشبه رموز هذه المجسّمات، حياة الإنسان وتضادّها وجثّة الجسد وفظاعتها.

بل إنّ بعض التّنصيبات، تُحاكي شخصيّة الفرد، في مستوى تقلّباته وأحاسيسه ووجدانه وفكره وتعقّله...، عبر تشكّل الفنّانة لمنجز تشكيليّ يبدو ميّال الى رفض الخضوع. وبشجاعة تشكيليّة والتزام بالرّسالة الفنيّة تُحوّل الفنّانة التشكيليّة إيمان القطّي، بعض من الموادّ المهمّشة إلى عمل فنيّ صارخ، يَحمل بعض من صور الواقع، بتمثّلات أسطوريّة. غير أنّ الألم ينقلب الى أمل في الحياة وشغف بالممارسة الفنيّة.

وفي المحصلة، فإنّ الفنّانة التّشكيليّة إيمان القطّي، تُعبّر تعبيرًا دقيقًا عمّا يقوله واقعها، فتَتشكّل رمزيّة هذا الواقع من خلال صور هذه التّنصيبات الفنيّة، التي تُشخّص الواقع وتُجسّده، عبر وقائع حقيقيّة ومتخيّلات أسطوريّة وتقنيّات غريبة. وعليه، يَتفاعل المتقبّل مع عالم الأثر الفنّي، وكأنّه في حضرة الواقع فيتماهى معه، وكأنّه عالمه الحقيقي. لذلك، كان لهذا الفضاء التّشكيلي، سيرورته المعبّرة ومستويات تحققّه كموضوع فنّي، جدير بالقراءة والتأمّل والبحث والنّظر. فحقيقة الممارسة الفنيّة، ليست سوى «نافذة» تُعطى لنا، من خلال عالم يَتَمثَّل فنيًا وصور تتَشكّل تقنيًا، فتتجذّر التّجربة الفنيّة ضمن خصوصيّة عمق اللّحظة التّشكيليّة، الّتي تتقوّم بها كواقع شبيه.

الـنـسيـج ثـقـافـة وإبـداع

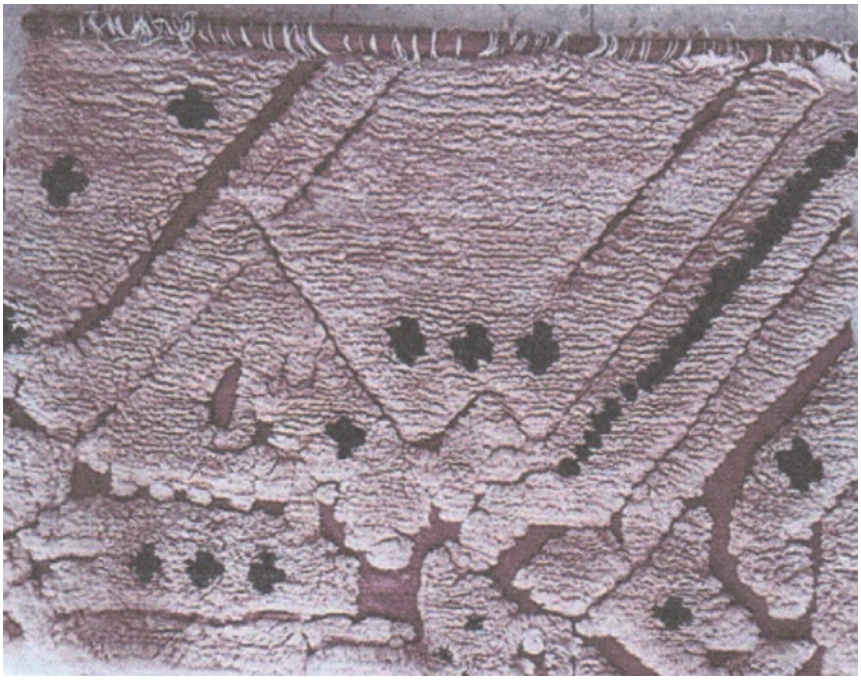
زهور الزردي/ باحثة، تونس

إنّ المتأمل في نوافذ الثقافة والتاريخ تتجلّى له مرايا فنّ النسيج شامخا بهويّة عبق وبرائحة الماضي. لكن المفكر في الحاضر بوجود الماضي يتأكد أنْ لا مناص من ركوب بحور التقدم ومجاراة نسق الفنّ المعاصر العالمي حتى نجعل النسيج التقليدي التونسي يتناسق مع الحاضر والرقيّ.

لقد اشتغل ومازال خبراء الثقافة والمبدعون والفنانون على توظيف النسيج التقليدي، نذكر منهم «صفيّة فرحات» و«حميدة وحادة» و«محمد نجاح» و«فدوى دقدوق» الخ.. واستطاعت هذه المجموعة أن تتخطى العراقيل وأصبحت كسبا ثقافيا يحق لنا أن نفتخر به جميعا فتاريخهم حافل بالأعمال والانجازات داخل حدود الجمهورية التونسية وخارجها ونالت استحسان الجماهير هنا وهناك وهذا ما يجعلنا نتمسك بها أكثر فأكثر، فلقد عملت هذه المجموعة على إدخال إضافات في النسيج التقليدي ليظهر في حُلّة يتراوح فيه الماضي مع الحاضر ولنا في المعارض الوطنية والعالمية وما نراه من ابتكارات تجعل النسيج التقليدي نقطة انطلاق لمنسوجات حائطية معاصرة مع الحفاظ على الهويّة الثقافية والتاريخية لبلادنا التونسية.

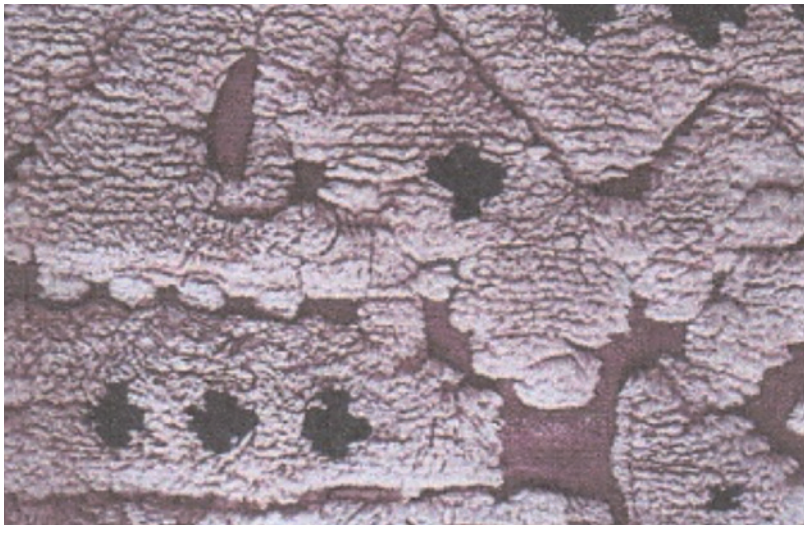
وبما أنني خريجة المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس اختصاص نسيج فلقد قمت ببحوث ومحاولات عديدة في هذا المجال تتمثّل في منسوجات معاصرة مرت بمراحل فمنها ما هو مستمد من جذور بربرية، أمازيغية وأصول عربية، مثال: مرقوم قفصة.

هو نسيج معروف عالميا والذي قال عنه الفنان التشكيلي Paul Klee أنه منبع الفنّ التجريدي ولقد طور مرقوم قفصة السيد «حميدة وحادّة» الذي كان موضوع دراستي لنيل شهادة الكفاءة في البحث والذي ألهمني انجاز العديد من المنسوجات حين زرته في ورشته الخاصة بقفصة سنة 1993 فكانت منسوجاتي تركيبة رقم 2-1 تحمل خصائص المرقوم مضيفة خصائص تشكيلية على مستوى التركيبة وتوزيع الشكل واللون وإضافة فردية على مستوى الإطار.



تركيبة عدد 1
العنوان: تركيبة
المقاييس: 1.00/ 0.70
المواد: صوف اصطناعي
التقنية: نسيج ملطائي ونسيج خرتوي
السنة 2000

جزئية



التركيبة عدد 1 وتركيبة عدد2 هي منسوجات من أعمالي المستوحاة من النسيج التقليدي التونسي، تمتزج فيها الثقافات العربيّة والتركيّة والأوربيّة فيمكن أن تكون في المنسوجة الواحدة: التقنية التركية والأشكال البربرية والإطار الأوروبي. (مثال التركيبة عدد2).



تركيبة عدد 2

المقاييس: 0.32/ 0.32

0.50 /0.80

0.70 /1.12

المواد: صوف اصطناعي

التقنية: نسيج خرتوي

السنة 1997

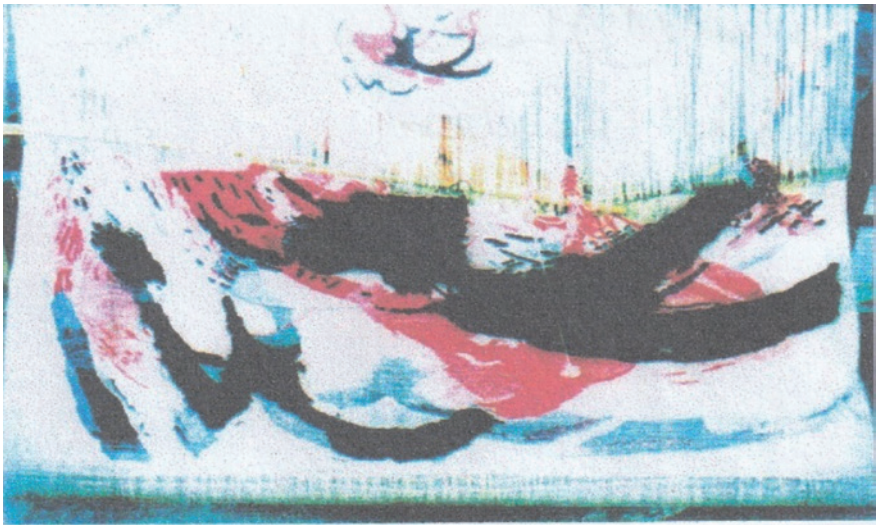
وفي إطار انفتاح الثقافة التونسية على الثقافات الأخرى في أعمالي ما هو مستمد من أعمال الفنان التشكيلي الأمريكي Jakson Pollok ، تبرز المنسوجة التلقائية ومزج الألوان والتحكم في الحركة.

وأحاول في هذا النسيج إيجاد حلول من المرور من رسم لوني إلى منسوجة بالخيوط.

كل منسوجة حائطية من انجازي هي موضوع، هي مجموعة مراحل، هي رحلة، هي قصة أبطالها الأشكال والألوان، تمتزج فيها التقنيات من نسيج ملطائي Tissage à ras ونسيج خرتوي Point noué وBouclette.

كل منسوجة من انجازي أحداثها الخصائص التشكيلية، يتراقص فيها تدرج اللون المنسوج من الفاتح الى الداكن ويتصارع فيها التباين اللوني المنسوج كما تتعانق فيها الخطوط وتولد فيها من المسطح النتوءات وهذا ما نراه ونلمسه في المنسوجات الحائطية كبيرة المقاييس.

الحركية والعقدة – Gestualité et nœud



العنوان: الحركيّة والعقدة
المقاييس: 1.80/ 2.20
المواد: صوف اصطناعي
التقنية: نسيج خرتوي ونسيج ملطائ
السنة 1990



نظرا إلى أهمية الحقل الإبداعي والذي يمثل جانبا من حضارتنا وثقافتنا وشخصيتنا، وحتى لا يندثر ويكون له وجود وحضور مستدام عبر السنين كان من الواجب أن يعي الجيل الجديد بقيمته الفنية الإبداعية المتميزة.

من الأفضل أن لايموت هذا الفنّ « فنّ النسيج» وبقيمه الفنّية والتشكيلية يبقى ماثلا.

وفي العالم اليوم هناك عودة لكل ما هو يدوي وطبيعي بيولوجي. إذ فنّ النسيج يبعدنا عن سلطة الآلة ويعيدنا إلى العمل اليدوي باستعمال الحواس منها حاسة اللمس والنظر وبالتالي يحافظ على ميزة الإنسان والطبيعة.

المصادر والمراجع

مواقع الأنترنات
ويكيبيديا الموسوعة الحرة
www.tn.undp.org
www.google.com
- مذكرة «محمد نجاح»: تقنية النسيج في الجنوب التونسي.
- مذكرة «زهور الزردي»: أثر النسيج التقليدي التونسي في «المنسوجات الحائطية المعاصرة في أعمال «صفية فرحات»، «حميد بن نصر قطاري»، «محمد نجاح»، 1993.
- أضواء الصناعات التقليدية بقفصة، مجلة إتقان عدد 9، الثلاثية الأولى، الديوان الوطني للصناعات التقليدية، تونس 2010.
- Chevalier, Denys: Paul Klee, ed flammarion,
Paul Klee. Paris 1979.
- Poison J.F: la structure de l'objet, ed PV Alger 1987.

حـــوار

ريجيس جوفري:
الروائي هو ممثل كوميدي يأتي إلى الخشبة بنص.. فيقوم بارتجال نص آخر



حوار أنجزته كليم شازال
ترجمه سعيد بن الهاني/شاعر ومترجم، المغرب


ريجيس جوفري

«تخيلت ما أمكن لفلوبير
أن يُفَكِّر في حياته اليوم»

مقدّمة:

اكتشفت ريجيس جوفري بالمشاركة سنة2008، في الليلة السابعة البيضاء لمسرح Rond-point المخصّصة لـ«تخييلات صغيرة» Microfictions . كنا في الرتبة 130 للصّعود على الخشبة من أجل قراءة إحدى قِصص هذا الكاتب المجنون، كاتب القَسوة، كاتب العار، الذي حاز قبل ذلك جائزة Femina من أجل عمله 2005) Asiles de fous) منافي حمقاء. كاتب شَغُوف بالتّعرف على الوقائع المختلفة، سيكتب بعد ذلك كتابه «قاس» Sévère عن مقتل إدوارد شتيرن وكلوستريا Claustria عن

قضية فريتزل Fritzl وكتاب جولة la Ballade de Rikers Island عن قضية Strauss-Kahn, ستروش خان.

بالفعل يخفي ريجيس جوفري بشكل سيء إنسانية عميقة. ففي عمل له «أبي» «Papa» الذي ظهر السنة الماضية، عاد فيه إلى القضية الغامضة لأب اقتاده يوما الجيستابو خلال الحرب العالمية الثانية، وثيقة تم تصويرها أمام شقته بمارسيليا، وتمّ استخراجها منذ مدة طويلة، قد كانت سببا في أن فتحت لابنه الكاتب مهاوي كبرى من التساؤلات.

اليوم يباشر ريجيس جوفري الإشتغال على أحد عمالقة الأدب، فقد قام في شبابه بتدقيق مراسلات: كوستاف فلوبير. وهكذا فقد انطلق في إنجاز أبحاث دقيقة على كاتب ما دام بوفاري، فكانت النتيجة كتابا مبهرا، استحقّ أن يكون كتاب ذكرى مرور مائتي سنة على ولادة الروائي كـ.ف.

إن كتابة «الحمام الأخير لغوستاف فلوبير» ليس سيرة biographie بيوغرافية، ولكنه رؤية شخصية، متحمّسة، موصوفة بكثير من الواقعية لحياة وكتابة فلوبير وبالتأكيد لموته.

بذوقه المشحون بالتفاصيل يقترب أسلوب جوفري بشكل هوسي من أستاذه. ولكنه بخاصّة ينخرط في تفكيك مجموعة من الأفكار المثلَقِّية: لا، لم يكن فلوبير أبله العائلة، كما كتب سارتر. بل كان مُبكرًا شخصا شرها لا يشبع من القراءة والكتابة. لم يكن كما قيل عنه غير محبوب من طرف والديه، بل على العكس كانت أمه تحبه. لم يكن رجلا يحبّ غواية النّساء رغم العدد الكبير من خليلاته، بل



كان عاشقا للرّجل، كما يشهد على ذلك تاريخ حبّه الملتهب لألفريد، صديق طفولته، أو علاقته بماكسيم دي كامب Maxime Du Camp. رفيق رحلته وعمله في الشرق. هكذا قام ريجيس جوفري بتشييد جديد لحقيقة غوستاف فلوبير. حقيقة، بالتأكيد، كانت متميّزة.

*** انجذبْتَ مُبَكِّرا نحو الأدب، هل كان غوستاف فلوبير جزءا من كُتَّابك المفضّلين؟**

– الصدمة كانت بالنّسبة لي، عندما كنت في سن الثامنة عشر، اكتشفت المجلد الأول لمنشورات لابلياد التي تتضمن مراسلاته التي ظهرت في تلك الفترة. إنَّه المجلد الأكثر أهمية لأنه يُعَرِّفُنا بشكل كبير على شباب فلوبير. أحلامه المتحَرِّرَة

sardanapale، اضطراباته الأولى وتقديسه للأدب. كما نجد فيها كذلك جزءا من الرسائل التي بعثها إلى لويز كولي Louise Colet. أما الأشياء الأخرى فتظهر في المُجلد الموالي. لقد أحرق رسائلها، بينما احتفظ بالرسائل التي كان يبعثُها لها، حتى تلك الرسائل التي كان يبدو فيها منتقصا من قيمتها.

*** غصتم في قراءة أعمال فلوبير لتهيئ كتابكم؟**

– نعم ومع الزمن، لاحظت أن في أعماله كلها، كان كتاب Salambô هو العمل المفضّل لدي. في البداية كنت أرغب في كتابة بيوغرافيا، لكنني وعيت بأنّهُ لا يمكنني أن أكرّر ما تمت كتابته سابقا لعدة مرات بشرح مراسلاته، ومقتطفات من يوميات الغونكور، وذكريات ماكسيم دي كامب أو مقالات زولا أو موباسان وهي تتحدّث عنه. هذا فضلا عن أننا نتوفر في أيامنا هذه على مجموعة من ملخّصات لأعماله في شبكة الأنترنيت. وبالتّالي، لا أرى ضرورة تلخيصها بنفسي في كتابي كما كنّا نفعل ذلك في الماضي، لقد انفصلت عما كان موجودا سابقا، عن كل ما يمكن أن يكون متوفّرا عند الجميع، وتخيلت ما يمكن أن يُفَكر فيه فلوبير ويعتقده اليوم فيمَ يخُصُّ حياته إذا اسْتُدعي للحكي عنها.

*** هل مبعث هذه الفكرة وردت إليكم بمُنَاسبة ذكرى ميلاد فلوبير ليوم 12 دجنبر 1821؟**

– لا، لم تكن فكرة موجودة في رأسي، عندما عَنَّت لي فكرة هذا الكتاب. منذ ما يقرب من ثلاث أو أربع سنوات. كانت الفكرة تتطلب وقتا أطول لوصفها والسّبب في ذلك كما قلت لكم، أنَّ السيرةَ



البيوغرافية الكلاسيكية ليست من مهمتي، فضلا عن أنّني لا أريد أن أسقط في لَجَّة التخييل الخالص، لأنه بالنّسبة لي من السهولة بما كان، باعتبار أنني أميل في الأدب إلى الانفلات باستمرار من حكي الواقع، récit de réalité.

*** للْكتاب شكل خاص في استعمال الضمير «أنا» في الجزء الأول، إنها طريقة كي تقولوا أنّكم فلوبير نفسه، كما كان يقول هو «أنا مدام بوفاري»؟**

– أنْ ألعب دور فلوبير في جزء من الحكي، من الصّعب تفسير ذلك، ولكن بالنسبة لي، الروائي هو ممثل كوميدي يأتي إلى الخشبة. فيجد نفسه أنّه

لم يعد يتذكّر نصه، فيقوم بارتجال نص آخر، أما بالنسبة «مدام بوفاري» هي «أنا»، ها هي جملة معارضة كلّيا لتصوره بشأنِ الرواية، بحيث يمكن أن نعتقد أنها مُخْتلقة.

*** نجد لديكم كما عند فلوبير ذوقا خاصًّا بالتّفاصيل والنزعة الواقعية...**

– لدي نفس الهوس الأسلوبي، فقد تشبّعت به من جهة أخرى ربما عبر مراسلاته حيث كان يشير هذا السُّؤال بطريقة هوسية في رسائله إلى لويز كولي كما في تلك الرسائل الموجهة للويس بويلهاي Louis Bouilhet. ليس فقط استطاعت نظريته للأسلوب أن تؤثر فيّ، ولكنّها في المقابل في شبابي، فقد سبّبت لي أحيانا إعاقة بسبب عدم ملاءمة طريقة اشتغالها لعوالمي دائما. فقد كان فلوبير يكتب من خلال برنامج (إطار) أكثر صرامة، بينما بالأحرى، أنا كاتب عفوي، وهذا الأمر كان بالنّسبة لي مستحيلا تقريبا.

*** هل يمكننا القول بأن طفولة فلوبير لعبت دورا ليس في صالحه أفقده الحُظوة لدى الناس.**

– لا أعتقد ذلك، لأنه كان محبوبا جدّا من طرف عائلته، كان مدَلَّلا. الحرية الكبرى عند عائلة فلوبير هي صاحبة الكلمة. مثلا، كل خميس يصبح الصالون مسرحا، يستعمل الأطفال البلياردو الكبير كخشبة وفساتين السيدة فلوبير تصبح أثواب التوجا الخاصّة بالحفلات، وقبّعاتها تصبحُ خودات للجندي الروماني. أعتقد أنه في رواية «أبله العائلة»، طور سارتر أطروحة لا تطابق الحقيقة. على العكس من ذلك كان فلوبير كاتبا موهوبا إلى حدّ



أقصى. لم يكن سنّه بعد عشر سنوات عندما منح لأمّه مُلَخَّصًا لفترة حكم لويس 13 من تلقاء نفسه، كما حرّر كذلك مديحا موجزا لكورناي Corneille، فضلا عن حكاية قصيرة هزلية أخروية قويّة. يكفي الإطلاع على نتائج البيانات الدراسية المتعلّقة به، سنرى أنه لم يكن تلميذا سيئا، ولكنه كان يحصل على جوائز. وفي نهاية مرحلة الثانوي، احتل الرتبة الأولى في الفلسفة بالنّسبة لقسمه. كانت أمه تحبّه، فقد كان هو ابنها المفضل لديها. كان يحب والده أكثر، إذْ كان يقول بأن والده هو واحد من رجلين كان يحبّهما في حياته. الآخر هو صديق قلبه وأكثر هو ألفريد لوبواتوفان Alfred le poittevin.

*** التقى فلوبير امرأة حياته، إليزا شيزنغويي Ilisa Schezinguer في سن الرابعة عشر، هل كان ذلك هو حبّه الأول؟**

– تماما. كان حبًّا مستحيلا لأنّها كانت امرأة متزوجة، وهو لم يكن سوى طفل .هذه المرأة كان مصيرها مأساويا. اغتصبت خلال زواجها الأول، وأنهت وجودها في منفى المغتربين، لم تكن نعرف هل كانت عشيقته، في جميع الأحوال ظل فلوبير يقيم علاقة معها بطريقة متقطعة إلى حدود نهاية حياته.

*** مادا بخصوص علاقته بلوبز كولي..**

– كان حب لويز وغوستاف مثيرا للفضول بشكل كبير. خلال كل تلك السنوات الخاصة بالمراسلة الشّبه يومية أحيانا، لم يروا بعضهم البعض أبدا. كان فلوبير يعشقها عندما تكون هناك. منذ بداية علاقتهما إذ كان يكتب لها هذه العبارة القويّة المُضيئة لتصوُّره عن الحُبِّ «يمكن لِكائنين قادرين على أن يحبا بعَضهما البعض بِشغف، ودون أن يريا بعضهما منذ عشر سنوات ودون أن يتألما» فيكتب لها كذلك هذا القَسَم الغريب «سأحبك كثيرا كذلك عندما سأحبّ أخرى». في الواقع، أعتقد أن هذا الحب للويز كان يثير نرجسيته، وأن الرسائل التي كان يبعثها لها كانت بالنسبة له مصدرا للتّسلية. إنها امرأة عصرية، لها صالون بباريس. وعشاق مشهورين مثلا الفيلسوف فكتور كوسان Victor Cousin أو الأديب ألفريد دو ميسي Alfred de Musset. كانت تحكي له ماذا كان يجري في العاصمة، والأحدوثات التي تقع في الوسط الأدبي مثلا.

*** وقع غوستاف فلوبير في عشق مربية ابنة الأخت...**

– نعم، اسمها جوليي هيربير، لكن لم يبق أيّ أثر لذلك. ولو أي ورقة ناعمة، أي رسالة، فتم اختزال ذلك في افتراضات خالصة. إذا كانا عاشقين، فإن حبّهما لا يمكنه في جميع الأحوال أن يخرج للعموم، لأنّه بعد مغادرته مصلحة عائلة فلوبير. كانَت جوليي Juliet مربية فتيات اللوردات في إنجلترا المحافظة جدًّا للقرن 19 حيث لا يمكن أن يكون بمقدارها أن تقبل سلوكا سيئا مع كاتب يتم اعتباره كاتبا فضائحيا.





*** في كتابك نكتشف أن فلوبير يحبّ الرجال...**

– ألفريد لوبواتوفان Alfred Le Pointtevin، صديق طفولته، حُبُّ حياته. فلوبير لم يستطع أبدا تحمل موته قبل أوانه في سن الواحد والثلاثين من العمر أغلب رسائلهما اختفت. في ما بقي منها، توجد فيها مقاطع واضحة تكشف عن طبيعة علاقتهما، بينما علاقة حبّه مع ماكسيم دي كامب Maxim du Camp نجد دلائل قوية في بعض رسائله التي احتفظ بها، مهما كان قرارهما المشترك أن يحرقا الرسائل المتبادلة.

*** في الجزء الثاني تحول الضمير «أنا» إلى «هو» ضد هل كانت هذه طريقة بالنّسبة لكم كي تتّخذوا مسافة ما؟**

– نعم، بطريقة ما لقد أتاح لي ذلك أن أضع الأمور في منظورها. وقد سمَحَ لي هذا الأمر النفاذ بعمق في نفسيته. حاولت أن أتخيّل كيف كانت ساعاته الأخيرة. نعلم أنه كان يستيقظ على الساعة العاشرة، يتناول الفطور ثم يأخذ حماما طويلا. وبعد ذلك، يذهب إلى عمله الذي كان يشعر فيه بالارتياح، ثم ينادي على خادمته التي تذهب للبحث عن المساعدة، ويبقى ساعة تقريبا وحده قبل أن يأتي الطبيب حيث توفي لحظات بعد ذلك، في هذا الجزء الثاني أحاول أن أتصور ماذا جرى خلال ستين دقيقة هذه أتخيل أنّ ساعة هي مدّة طويلة للغاية، عندما نكون في طور الموت.

*** لقد جابهتموه بأشباح مثل شبح ما دام بوفاري التي كان يكرهها، لكن فلوبير هل أحبّها؟**

– لا، لم يكن يحبها. منذ البداية، لم يحب لا هذه الشخصية ولا تاريخها في الواقع، لقد تملك واقعة تافهة للانفلات من الغنائية. فقد كتب قبل ذلك بقليل «غواية القديس أنطوان» la tentation de Saint Antoine مؤلف أعاد كتابته ونشره بكمية كبيرة بعد ذلك، وهو كتاب قال له كُلًّا من Bouilhet بويلهي ودي كامب Du Camp عليه أنْ يحرقَه في النّار، دون أن يتحدّث عنه مرة أخرى. لأنه من كثرة وقوة إرادته لخلق أسلوبه الخاص لم يصنع سوى ضجيج. في هذه اللحظة غَيَّرَ تصوّره للأدب، واتّخذ له موضوعا معاصرا وواقعيا دون شك أكثر مناسبة للاعتدال (الرزانة)، إنه يذْهب

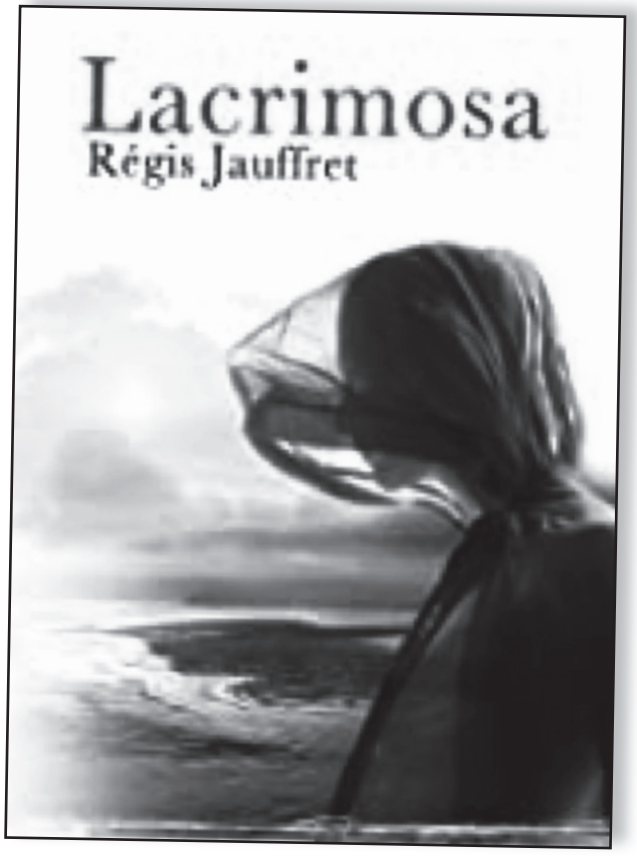
كلِّيا ضِدًّا على طبيعته، إنه عمل شرس، إذْ نشعر بالمسارَ عبر مراسلاته.

*** أثرتم كذلك محاكمة فلوبير بخصوص كتاب» ما دام بوفاري» التي ربحها ضدّا على كل توقّع...؟**

– نعم، كان ذلك الأمر غريبا، لأنه بعد أشهر معدودة، تمت إدانة عمل أزهار الشر لبودلير من طرف نفس المحكمة. أعتقد أن أخ بودلير الذي كان جرّاحا رئيسا في قسم مستشفى روان Rouen. كان شخصا موثوقا به، إذ مارس الضغط على نابليون III، لأنّ الانتخابات البرلمانية كانت قريبة، وبإمكانها أنْ تُسيء إلى الحزب الإمبراطوري في الدائرة الانتخَابية لمدينة روان. لقد كانت إدانة غوستاف فلوبير عارا بالنسبة لفلوبير وعائلته . فقد تمرّد بعد دلك ضد هذه المحكمة باسم وضعه البورجوازي وليس باسم حرّية الإبداع، المبدأ المجهول للحقبة.

*** فلوبير كانت له مشاكل مادّية في نهاية حياته، أي من كتبه راقت الجهور؟**

– إذا حدثت له هذه المشاكل، فالسّبب هو ابنة أخته وزوجها، اللذين سببا له خسارة كبرى أدّت إلى انهياره ماديا. ما دام بوفاري كتاب بيع بشكل جيد، لكنّ الثّمن المدفوع له والمحدّد بشكل مسبق، لم تتم الإستفادة منه كثيرا في مداخيله. على العكس من ذلك، Salemmbô «صالامبو» أَدَرَّتْ عليه مدخولا كبيرا. على كل حال، لم يكن بائعا جيدا للكتب مثل الكسندر ديما Dumas أو زولا. لم يكن فلوبير يعتمد في يكسبُ قوت حياته على أعماله، ولكنّه كان يعتمد على المعاشات (المحاصيل) النقدية. لم يكن مهتَما بماله، كما أنه يظهر الكراهية لمن يربحها. بعد



وفاتِه عاشت ابنة أخته في الثراء بفضل أعمال عمها باعتبَارها هي الوريثة الدّولية الموصَى بها.

*** تساءلتم كذلك عن خَلَفِه...**

– مند البداية، كان واعيا أنّه كان يُشَيِّدُ عملا كبيرا. كل الكتب التي كتبها كانت مُهمّة، لم يكن يأخذ أي واحدة منها مأخذا سهلا، حتى قبل كتابه ما دام بوفاري، كان أصدقاؤه الكتابٍ يحترمونه بشكل قوي وموهبته لم تكن موضع شكٍّ أبدا.

*** في نهاية هدا الكتاب هل انتهيتم إلى اعتبار فلوبير بطريقة أخرى؟**

– ليس لدي ادعاء (غرور) تَصَوُّر أنني سأكون قادرا على تغيير حقيقة إدراك ما يمكن أن يصل

إليه قراؤه بشأن شخصيته وأعماله، لكن فلوبير وبشكل غريب قد أصبح في جزء منه. بالنّسبة لي، شخصية مُتَخيّلة، حيث أكون عاجزًا عن فصلها عن الشّخصية الموجودة حقيقة. عندما أقرأ الآن إحدى نصوصه، أجِدُهُ هو الشخصية التي عايشتها خلال عدّة سنواتَ من الكتابة، هي التي تأتي إلى ذهني. وهي ظاهرة ستكون حتما عابرة لأنّني عادة ما أنسى كتبي...

*** هل كان هدفك أن تُشَيِّد حقيقة الكاتب فلوبير من جديد ؟**

– لن تكونَ نيّتِي حتْما هذه فيما تبقى، ولا أعتقد أبدا بأي طريقة في اعتبار نفسي مُتَخصِّصًا في فلوبير. هناك عِدَّة أشخاص أكَن لهم تقديرا كبيرا خصوصا هؤلاء الذين كرّسوا جزءا كبيرا من حياتهم لعمله، ومعرفتي بفلوبير كانت ضعيفة جدّا بالنسبة لمعرفتهم. في الواقع، فقد أتاح لي هذا الكتاب كذلك فرصة التأمّل في معنى فعل الكتابة، عن قيمة الأسلوب، وعن زهو إرادة أن نبْدِعَ عملا أكثر إتْقانًا من الواقع، وكذلك أيضا عن وضع الكاتب في مجتمع يكَرّمُهُ أحيانا، وأحيانا أخرى يُرْمَى بهِ كطعام للمحاكم كي تستطيعَ إدانته كما أقوم بذلك أنا بنفسي. في الجزء الأخير من الكتاب، بعيدا عن موت فلوبير، أتحدث عن الموت العام الذي يَضْرِبُنَا جميعا. أنا في الشطر الأخير من حياتي، التي ستنتهي بهذه الكارثة. فمن المعذور أن أميل إليها، حتى ولو كنت أعرف أن ذلك لن يصلح لأيّ شيء، حتما، لا يمكن للفنّ أن يقاومها. لم تمنع الأعمال الكبرى الخالدة لفلوبير موته. لقد مات كذلك كما لو أنه لم يلمس ريشة في حياته.

الحياة الثقافية

حوار أنجزته كلير شارال
عن مجلّة: قراءة المجلة الأدبية
عدد آذار 19-03-2021
ص 7 – 11

جدلية التقاطع بين الإتجاهات الأدبية في النقد: كلاسيكية الرومانسية ورومانسية الكلاسيكية



حفيدة الجلاصي/ كاتبة وناقدة، تونس

على سبيل التقديم

لا أحد منا ينكر أن النص الأدبي ينطلق صاحبه من خلفية أدبية فكرية معينة، ولذا عندما يتناول الناقد ذلك النص بالتحليل والشرح فإنه يضعه في منظومته الفكرية التي كونت نسيجه الدلالي والمضموني بل والشكلي أيضا وبالتالي يكون تصنيفه انطلاقا من اتجاه صاحبه. ومع أن النصوص الأدبية مختلفة ومتنوعة في اتباعها لتلك الإتجاهات الفكرية فإنها في نظري تبقى رهينة الذهن والأفكار، وهنا يتنزل بحثي عبر المقال الذي ينصب محتواه أساسا في عدم الفصل بين النصوص في منطلقاتها الفكرية، والتأكيد على نوعين من النصوص الأدبية وهما النص الكلاسيكي والنص الرومانسي. ولذا كان تساؤلي، هل يمكن الفصل بين هذين النصين؟ وأين تكمن جدلية التقاطع بينهما؟

إشكالية التلاقي بين النص الكلاسيكي والنص الرومانسي:

تعتبر الرومانسية مذهبا أدبيا شكل منعرجا خطيرا في الحياة الأدبية العالمية إن في فلسفته العاطفية ومبادئه الإنسانية وإن في آثاره الأدبية والاجتماعية. لقد كان ذلك منذ القرن الثامن عشر بل إنه امتد في بعض البلاد الأوروبية إلى جزء من القرن التاسع عشر[1]. وقد قامت الرومانسية على أنقاض الكلاسيكية في مبادئها الفرنسية ثم انتشرت إلى الآداب الأوربية، ومع ذلك مثل المذهبان مبادئ وقضايا أدبية واتجاهات ومثلا فكرية مختلفة في أسسها أشد الاختلاف. ومن هنا شهد هذان المذهبان صراعا قويا جسده أعلام الكتاب في أوروبا[2].

ولعل خطورة المذهب الرومانسي تتمثل في اعتباره أهم حركة أدبية في تاريخ الآداب الأوروبية

بما اشتملت عليه من مبادئ مهدت للثورات الاجتماعية والفكرية فإذا كانت الكلاسيكية تتخذ العقل العمود الفقري لإنتاجها الأدبي فإن ذلك لا يعني أن الأدب الكلاسيكي تعوزه المعاني العاطفية الفردية فمع ما كانت تدعو إليه من تحليل العواطف تحليلا نفسيا يحتكم فيه إلى العقل فإنه لا يمكن أن ننكر ما كان يزخر به الشعر الوجداني من فيض الشعور والإحساس. ولكن تبقى تلك العواطف والمشاعر خاضعة كل الخضوع للعقل، فلا يملك الشاعر أو الكاتب الحرية في أن يطلق العنان لإحساسه بل هو مطالب بتسجيل كل ما هو مشترك ذين الناس كما يقتضيه العقل والمنطق. ولذا يعتبر الكلاسيكيون أن خير الكتب هي تلك التي عندما نقرؤها نرى فيها أفكارنا «والأفكار المشتركة كالإحساسات المشتركة هي أجمل ما يستطيع الكاتب أن يجلوه للناس. ذلك أن الكلمة الأولى للعقل الذي كان يسيطر على خيال الشاعر وأحلامه»[3].

وقد كان الشاعر الفرنسي Boileau من أكثر الداعين إلى الالتزام بمبدأ العقل كركيزة «في الأعمال الأدبية وقاعدة من أهم القواعد الكلاسيكية التي تأثرت بها الآداب الكبرى الأوروبية فقال: «فلتلبوا دائما نداء العقل، ولتستمد منه وحده مؤلفاتكم كل ما لها رونق وقيمة، ولا ينبغي أبدا أن تظهر نفوسكم وعاداتكم المصورة في مؤلفاتكم إلا في صورها النبيلة»[4].

وقد نعجب لهذا القول وتصيبنا الدهشة عندما نلمس من وراء هذه الدعوة إلى تلبية نداء العقل في الأعمال الأدبية بعدا نفسيا منطلقا من الأهواء والعواطف والأحاسيس حتى وإن كان هذا العقل ماثلا في وصف أحوال النفس وتقلباتها ومحذرا من العواطف باعتبارها مثارا للشر والأهواء بل ومن الخيال الجامح الذي يعتبر الجانب الخادع في النفس الذي يقود إلى الخطأ والزلل [5] وهنا يكمن التساؤل هل هذا التشبث بالعقل قاعدة أساسية للأعمال الأدبية ينفي بالضرورة عن تلك الأعمال عناصره النفسية العاطفية؟.

إن إجابتنا عن هذا التساؤل تطرح بالضرورة عدة إشكاليات حاسمة أهمها إشكالية التقاطع بين النص الكلاسيكي والنص الرومانسي، وهذا من شأنه أن يخلق في رأينا ما يمكن تسميته بجدلية التقاطع بين هذا النوعين من الأعمال الأدبية، فكلاهما ينصب في الآخر شكلا ومضمونا.

فإذا كان الكلاسيكيون لا يرون إلا العقل سلطانا عليهم فإن الرومانسية تجحد سلطان العقل وتسلم القياد إلى القلب الذي تعتبره منبع الإلهام والإبداع فهو موطن الشعور ولذا نستمع إلى «الفريد دي موسيه الذي يقول معارضا «بوالو» في مقولته الداعية إلى تقديس العقل» أول مسألة لي هي ألا ألقي بالا إلى العقل»[6]، بل إنه ينصح صديقا له بالقول: «اقرع باب القلب ففيه وحده العبقرية وفيه الرحمة والعذاب والحب، وفيه صخرة صحراء الحياة حيث تنبجس أمواج الألحان يوما ما إذا مستها عصى موسى»[7].

وإذا فنحن بين صفتين متقابلتين بين أدب كلاسيكي عقلي ينصرف إلى البحث عن الحقيقة في معناها العام، يحاول قدر مستطاعه تجنب متاهات المشاعر الفردية والأخيلة الجامعة التي تقودنا حتما إلى الخروج عن المألوف، فكان على الكاتب الكلاسيكي أن يؤمن بما قاله» بوالو» لا شيء أجمل

من الحقيقة، وهي وحدها أهل لأن تحب، ويجب أن تسيطر في كل شيء، حتى في الخرافات، حيث لا يقصد بها في الخيال من براعة إلا جلاء الحقيقة أمام العيون»[8].

وفي الضفة الأخرى نجد الرومانسيين يثورون على الكلاسيكيين، فلم تكن غايتهم البحث عن الحقيقة واتخذوا القلب رائدا لهم في البحث عن مواطن الجمال ولا شيء غير الجمال الذي اعتبروه مرآة الحقيقة المنشودة، ولذا يقول» ألفريد دي موسيه» معارضا بوالو في مبتدئه «لا حقيقة سوى الخيال، ولا٠ جمال بدون حقيقة»[9].

وعلى شفير هاتين الضفتين نقف مندهشين أمام ما تواضع عليه الكلاسيكيون والرومانسيون من أسس أدبية جعلوها مبادئ لكتاباتهم وإنتاجاتهم الإبداعية: وهذا الأمر في رأينا قد ورط الفئتين في صراع فكري تواصل حقبة من الزمن، وهذا الصراع وإن كنا نعتبره ظاهرة طبيعية في التجديد الأدبي الحتمي في تاريخ الفكر الإنساني فإننا لا نستطيع إخراجه من إطاره التواصلي فالرومانسية تواصل للكلاسيكية في منحى فكري متجدد لا يمكن فصلها عن منظومة أدبية سابقة أو وضعها في قطيعة كلية مع تلك المنظومة فنحن نعتقد اعتقادا راسخا بأن لا فكر يمكن بناؤه من عدم، بل إنه ينشأ من أسس موضوعة بل إن هذا الجديد إنما هو صدى للقديم واستجابة للحاجيات الفنية في المجتمع وهذا ما يؤيده «محمد غنيمي هلال» بقوله: «إذا كان الأدب صورة للمجتمع، أمكن أن يقال إن الرومانسية ليست سوى كلاسيكية المحدثين، أي التعبير عن مجتمع جديد» [10]. وبالفعل فقد كان الأدب الرومانسي مجسما لثورة أصحابه الفنية والفكرية، وفي نصوصهم النثرية أو الشعرية عبروا عن ضيقهم بالواقع، ونشدوا السعادة في عالم الأحلام، وقدموا مفاهيمهم الأدبية دون تقيد بالعقل كما ادعى الكلاسيكيون، وعبروا عن مواقفهم من جملة من القضايا الإجتماعية والفلسفية والدينية وأكدوا على مكانة الطبيعة والحب في أدبهم دون انفصال عن التاريخ والحياة الإجتماعية، بل دون قطيعة عن الموروث الفكري والأدبي.

العقل والشعور في النص الأدبي:

لا شك في أن مسألة العقل والشعور في النص الأدبي مسألة شائكة وتطرح إشكاليات عدة فهي من أكبر المواضيع تعقيدا واضطرابا من حيث المواقف والرؤى، ولعل منشأ هذا الاضطراب هو ميل النقاد إلى الفصل بين الفكر والشعور «ففي العلم لابد من التجرد عن الشعور الشخصي والموقف الذاتي في أكثر الحالات، والمطلوب هو الحقيقة في مناطق خارجة عن هذين النطاقين، والعيش في عصر العلم هو العيش في عصر تغزو فيه المقاييس العلمية مناطق لا مكان لها فيها»[11].

ولكن هل يمكن الإقرار بأنه يجوز إقصاء العواطف في نطاق العمل العلمي أو الإيمان بأنه لا مجال للأحاسيس في الحكم على الأعمال العالمية ولكن أليس من الخطأ أن نجرد العمل العلمي من العاطفة في نتائجه، ذلك أن اهتمامنا بذلك العَمل والتعبير عن إعجابنا به إنما هو من باب التعبير العاطفي المتصل بالنفس وما يحتمل فيها من أهواء وإحساس بالمتعة بل «لعلنا لا نلاحظ

متعة العلماء بالعلوم، لأن معظمنا لا يعرف هذه المتعة. إننا نفترض الفرضية الجاهلة التي فحواها على حد قول» برناردشو» إن كازانوفا يستمتع بالحياة أكثر من إسحاق نيوتن» [12].

وإذا من العبث بمكان أن العلوم بكل ما تتسم به من موضوعية وعقلانية قد تفقد العالم لذته بما يبدع أو يكتشف أو يخترع، ومن الاعتباط أن نحسب أن الحقائق ثابتة أو جامدة، أو أن نعتبر العالم رجلا لا يشعر لمجرد أن ما يستنبطه مستقبل عن المشاعر، أو أن نعتبر الفنان رجلا لا يفكر أو يعمل العقل في إبداعه.

إن هذا التقاطع بين الفكر والخيال أو بين العقل والعاطفة يندرج في إطار نظرية الأدب وهي نظرية في القراءة في جوهرها لأنها تعطي أكثر مما فعل البنيويون الذين يعطون الأولوية لواجب صياغة نظرية للكفاءة الأدبية بعيدا عن التفسير الأدبي للنصوص الأدبية. وهنا تختلف عمليات القراءة عند هؤلاء وفقا لاختلاف الأجناس الأدبية.

وهذا التقاطع هو الذي يدفعنا إلى دحض ما نتصوره من أن الفنون على اختلافها إنما هي نتاج الشعور المطلق بعيدا عن المعرفة أو التفكير والشعور، وهنا يكمن الخطأ في «جعلنا الفكر والشعور أشبه بدلوين على بئر، إذا صعد الواحد نزل الآخر، والمعروف أن العقل قد تطرده العواطف الجامحة وبالتالي يطرد الشعور الفكر، أما أن وظيفة الشعور السوية هي أن تتخلص من الفكر، فأمر آخر»[13].

وهنا علينا أن نؤكد على أن الأدباء باختلاف اتجاهاتهم «ليسوا بمعجزات فكرية ولا هم بالمعجزات العاطفية»[14]. على حد رأي «أريك بتلي»، وهذا ما يؤكد لنا أن الفنون والآداب تنهل من الذهن والمشاعر كليهما وإن كنا نجزم بوجود نوع من التفاوت بينهما، مع أن العواطف في الآداب تحتاج إلى الفكر في التعبير عن الأحاسيس والمشاعر، فالكاتب أو الشاعر قد يبعث فينا الإحساس بالألم في موقف معين في كل شكل ذكي مفهوم أي أنه يستحيل أن يفكر المرء دون أن يشعر أيضا، فيكون مضمون التفكير أيضا ممتزجا بالشعور إلا إذا كان الفكر منفصلا عن اللغة نفسها كما في الرياضيات. حيث لا يقترن القول بالعاطفة بالضرورة.

وفي الحقيقة فإن هذه المقاربة قد تجرنا إلى الخوض حتى في مسائل فلسفية معقدة، لأن العنصر الأساسي في الفلسفة هو الفكر ثم يأتي عنصر الشعور كعنصر أصغر لا يستطيع الفلاسفة الاستغناء عنه، مع أن الكثير منهم، من «أفلاطون» إلى «برغسون»، كانوا أصحاب أسلوب، فهم كالشعراء يغروننا بكلمات جميلة أي بكلمات تجري فيها المشاعر برصانة وقوة»[15].

وإذن فللفكر الفلسفي عاطفيته الخاصة به مع أنه قد يبحث في قضايا معقدة، وهذا قد يستغله الأدباء، ولعل مسرحيات «شكسبير» حافلة في جوهرها بالتركيز على قضايا الحياة والموت وما يعيشه الإنسان من صراع مع قوى الخير والشر.

وهنا لا يفوتنا أن نشير إلى الصراع الذي كان قد اشتد بين الكلاسيكيين والرومانسيين، في إطار ثورة الرومانسيين على قواعد المأساة الكلاسيكية في الآداب الأوروبية، فقد ضاق

هؤلاء بموضوعات المسرحية الكلاسيكية في طابعها اليوناني والروماني، أو التزام نوع واحد من الشعر وعدم تجاوز الأسلوب التقليدي الذي لا يسمح باستعمال الكلمات المألوفة أو المبتذلة بفرض أسلوب رفيع جاد لا يختلط بشيء من الهزل، كما مثل الرومانسيين الموضوعات التاريخية المقتبسة من الآداب القديمة ونادوا بالدراما التي تأخذ موضوعاتها من الحاضر، ولكن بقيت غايتها كالمسرحية الكلاسيكية إنسانية أخلاقية، ثم كان الإتجاه الثاني وهو يعرف ما يعرف «بالميلو دراما» في تلك المسرحيات التي تختلط فيها «المأساة بالملهاة» وهي تستقي موضوعاتها من الحاضر، وفيها يتجلى الصراع بين الخير والشر المتجسمين في الشخصيات، وينتهي هذا الصراع بانتصار الخير على الشر. وقد برزت تلك الشخصيات حية طبيعية في طبيعتها المتواضعة وفي خصائصها الشعبية، وفي مسرحيات اعتبرت منفذا لقضايا المجتمع تعكس فلسفة أصحابها، ومنها أطلوا على الجمهور في أسلوب درامي فكري يحمل رسالة الشاعر الإجتماعية، وإن كانت تتخذ الشخصيات في المسرحيات الرومانسية معاني ومزية، كما في مسرحيات «فيكتور هيجو»[16] الذي كان من أقوى من دافعوا عن نظرية خلط المأساة بالملهاة.

ومهما يكن من أمر ورغم هذا التناقض بين جنس المسرحية الموضوعي في جوهره الكلاسيكي والطابع الذاتي الرومانسي فهل يجوز لنا أن ندحض الطابع العاطفي والذهني في كلى النوعين أو الإتجاهين أو دحض الجانب الإنساني الأخلاقي؟

حسبنا هنا التأكيد على الترابط الوثيق بين العقل والشعور مهما كان الإطار الذي تنبع منه التجارب الأدبية شعرا أو نثرا، فهما في علاقة جدلية في إطار إنساني متصل بأفراح الإنسان أو معاناته في رحلته الحياتية، وأي فصل بينهما إنما هو تجن على تلك الثنائية المنطقية والطبيعية لحياة المجتمع وقد يكون لهذا صدى فيما قاله «أرسطو» في كتابه الكلاسيكي عن الفن الدرامي «كتاب الشعر»: «إن التعلم أعظم اللذات، لا للفيلسوف وحده بل لسائر البشر، مهما تقل قابليتهم له، وسبب المتعة برؤية الصورة هو أنّ المرء، في الوقت نفسه يتعلم ويستنبط معاني الأشياء.

- إشكالية التلقي:

تتأثر مسألة تلقي القارئ للعمل الأدبي أو «جمالية التقيل»[17] على حد تعبير «حسين الواد» في إطار دراسته لمناهج الدراسات الأدبية الحديثة فقد لاحظ الشكلانيون والهيكلانيون اللغوين أن الآثار الأدبية الفذة تزخر بالمعاني المتعددة وأن الدراسة التي تسعى إلى الظفر بمعنى واحد لها تكتفي بوجه واحد من وجوه عديدة في طاقاتها اعتمادا على ما قاله «بارط»: «قد يستبد في النصوص الجمع، معنى من المعاني بالقارئ لكن عدد القراءات ليس محدودا أبدا، فإمكاناته هي إمكانات اللغة في التعبير لا حصر لها ولا حد(18). وانفتاح الآثار الأدبية على عدد لا يحصى من التأويلات إنما هو يندرج فيها تتمتع به هذه النصوص من خصائص صياغية ودلالية مبدعة وخلاقة يجعل تقبلها أو تلقيها في إطار جمالي موصول بمنابعها الذاتية والموضوعية والعوامل المؤثرة في نشأتها، وهذا ما يدفع إلى

التساؤل كما قال «حسين الواد» عن «السر الذي يجعل آثارا أدبية تستمر حية بعد أن تفنى الظروف الإجتماعية التي أنشأتها، أو أن تعلل الأسباب التي تجعل آثارا تفوق في الحسن والجودة آثارا أدبية أخرى»[19].

وجمالية التقبل لدى المتلقي القارئ مرتبطة بالغاية التي يرمي إليها المبدعون «وسواء كانت الغاية من الفن موعظة أخلاقية أو عبرة أو حكمة أو متعة جمالية فإن المتعظ والمعبر والمتمتع إنما هو دائما وأبدا القارئ الذي تتجه إليه المؤلفات الأدبية بالخطاب»[20].

إذا لابد من أن يضع الأديب في اعتباره دور القارئ المتلقي للآثار الأدبية ومن هنا «اعتقد كثير من الباحثين المعاصرين أن الآثار الأدبية لا تكتب فحسب انطلاقا من أوضاع اجتماعية وتأثرا بعوامل تاريخية، ولا تكتب أيضا حسب خصائص إبداعية وأشكال أسلوبية فقط بل هي تكتب على وجه الخصوص ولقارئ ولجمهور يتجه بها أصحابه إليه»[21].

وهكذا يغدو القارئ مفتاحا لشرح الآثار الأدبية ودرسها ما دامت هذه الآثار مستمرة وخالدة عبر التاريخ بقدرتها على إحداث ردود الأفعال وقابلة للتأويل فاعلة في المتلقي تحرك سواكنه[22]. وقد يكون هذا الرأي ردا على الاتجاه الرومانسي ومفاهيمه الموغلة في صبغ الإنشاء الأدبي بالقداسة، لذا كان من الضروري الكشف في العملية النقدية عما يقدمه المبدع من جهد وما يواجهه من صعوبات تتطلب منه التحري والدقة ومنطق التفكير دون إيغال فيما يسميه الرومنطيقيون «الإلهام» وبهذا نضمن للقارئ المتقبل القدرة على اسدال الستار عن أسرار النصوص الأدبية، لذا صرح «الشاعر الفرنسي «بول فاليري» قائلا: «لأشعاري المعنى الذي تحمل عليه»[23].

ويبقى لقوله «بول فاليري» صداها في النقاد المعاصرين في انصراف اهتمامهم بالظاهرة الأدبية موصولة بمتقبلها بما تحدثه الأعمال الأدبية من أثر في المتلقي «فدعوا القراء إلى تناول الآثار الأدبية بعين الجد الممحصة لا بعين الانبهار التي تكتفي بالإعجاب السطحي ألان بو» أول من اعتنى بالقارئ في نطاق اهتمامه بالأثر الفني يزمع أحداثه فيه وصرح بأنه يفكر بدرجة أولى في نوع الأثر الذي يقصد وبعد ذلك يفكر في الوسائل التعبيرية التي تلائمه من ذلك الصياغة وخصائص البنا».

تقر به وتعجز عن فهمه. وإن مقاومتهم لمفهوم «الخلق» وما حفّ به من «إلهام» و«عبقرية» و «وحي» لترمي أساسا إلى الرفع من مكانة الأديب في المجتمع، إذ هو يتعب ويشقى ويعاني صعوبة التعبير ولا يتلقى وحيا يتنزل عليه»[24].

هذه العلاقة التواصلية بين المبدع والمتلقي تنصب بالأساس في إطار الاعتناء بنظرية «الإنتاج الأدبي» وما توليه من اهتمام بجمهور القراء والتصاقهم بالكاتب المبدع لأنه يمثل لسان حالهم في العبير عن وجدانهم.

وعلى كل فإن دراسة الآثار الأدبية تتطلب من النقاد تركيز الاهتمام بعوامل نشأة هذه الأثار والظروف المؤثرة في تلك النشأة، وتغدو عملية القراءة في صلة وثيقة بعملية الكتابة، بل

هما وجهان لفعل واحد لا سبيل البتة إلى فصل أحدهما عن الآخر. فالأثر لا يكتب ولا يبرز للوجود إلا موصولا بالقراءة، إذ القارئ هو الذي يخرج بالأثر من حيز الوجود بالقوة إلى خير الوجود بالفعل»[25].

ولكن لا يفوتنا هنا التأكيد على أن القراءة تبقى رهينة النص الدبي، لا تتم إلا بالكتابة فهي «فعل مستحدث يستحدثه النص المكتوب، إن النص نداء وإن القراءة والكتابة على أشد ما يكون تبادلا، إذ لا وجود لأي منهما إلا بوجود الآخر»[26].

وهكذا فإن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة تنشر فيها، وعند ذلك تقطع صلتها بصاحبها لتبدأ رحلتها مع القراء الذين هم في انتظار دائم للآثار الأدبية، وهذا يؤكد لدينا فكرة اتصال تلك الآثار بالجمهورية، فالأثر قبل أن ينشر بالقوة وهو بعد النشر موجود بالفعل. فيخلق نوع من التخاطب الفكري بين الكاتب والقارئ. ومن مزايا نظرية التخاطب كما بين «حسين الواد» أنها «اعتنت في درس التخاطب بالأطراف الثلاثة المهنية به وهي: الباث والخطاب والمتقبل. لقد اعتنت في درس التخاطب، على وجه الخصوص بمرور البلاغ من الباث إلى المتقبل عبر قنوات الإتصال» [27].

ولعل نظرية «التخاطب» وما تفرضه من أطراف تحدد لنا دور «الباث» و«المتقبل» لأن «الباث يسجل بلاغة في الكلام حسب قواعد في التسجيل تواضع عليها الناس وأن المتقبل يعمد إلى فك رموز الكلام ليحصل على البلاغ منها»[28]. وهذا البلاغ قد يتحمل منطق» التأويل» ولهذا يصبح الأثر الأدبي أثرا مفتوحا يستدعي التأويلات العديدة بل ويتقبلها فيزداد ثراء على ثرائه[29].

وقد يقودنا هذا البحث في نظرية «التخاطب» وما تفرضه من اهتمام بدور المتلقي القارئ للأثر الأدبي إلى ما يمكن تسميته» بالواقع» الذي يحدثه ذلك الأثر في المتقبل بعناصره الجمالية. وهذا ما يميز الإنسان عن غيره من الكائنات «فكل ما هو جمالي يستفز الإنسان، منه الجمالي المحسوس تدركه الحواس الخمس في كل آن وزمان متجليا في شتا المظاهر، وقد ترد أما الوجه الثاني للجمالي فيتعلق بالمجرد الذي يوفره الفن عامة ومدى تفاعل الإنسان المتقبل، ولا شك إذا في أن إدراك الجمالي في المجرد أو المحسوس يختلف من قارئ إلى آخر، ولذا «تمثلت بذور النقد في التعبير الانفعالي بنوعه وتمثلت كذلك في التعبير بواسطة اللغة، وكانت بين الوجدان والعقل المزاوجة حينا والمراوحة أحيانا أخرى، وهو ما كانت عليه العلاقة بين وظيفة» التعبير» ووظيفة» التقييم» [31].

وبموجب «الوقع الأدبي» نتبين العلاقة المؤكدة بين الباث والمتقبل وقد يجرنا ذلك إلى اعتبار «النص الأدبي» كما بين الأستاذ «توفيق الزيدي» فاعلا واعتبار المتقبل المفعول به منهما يتولد الوعي بأهمية الخطاب الصادر عن الطرفين مهما كان الدور الذي يلعبه كلاهما، إنه خطاب قائم على» العقل والوجدان» عمادين للعملية الإنشائية الإبداعية كما أنهما أساسان للعملية النقدية التقييمية.

ومهما اختلفت الرؤى والنظريات الأدبية أو النقدية ومهما كانت المنطلقات الذهنية والفكرية

للأدباء والنقاد فإنه لا مهرب للأديب أو الناقد في أي زمان أو مكان من أن يوظف العناصر الذهنية والعاطفية ويسخرهما في أعمالهما ولا بد لكليهما من البناء على أسس سابقة وهذا ما يؤكده «توفيق الزيدي» في إطار بحثه في «النظرية النقدية ضرورة علمية» عندما قال «لا يمكن تدريس الأدب القديم دون كتابة النظرية لدى القدامى، بل إن تدريس الحديث من ذلك لن ينهض دون القديم»[32].

ويبقى التأكيد على جدلية التقاطع بين العقل والعاطفة في النظريات النقدية مهما كانت المقاييس المبنية عليها أمرا متعلقا بالإنسان بوصفه الموضوع الأساسي في العملية الإبداعية والنقدية، وباعتباره أيضا قطبا أساسيا في العمليتين وهنا تثار مسألة التلازم المبدئي بين «العقلي والعاطفي» إن في عملية الإبداع أو عملية النقد فلنقل بين كل أنواع الخطاب ولا سيما الخطاب الأدبي في علاقته بالفرد أي الإنسان في كل زمان ومكاو وَما ينجر من ردود الأفعال عند تقبل الإنتاج الأدبي وفق «نظرية جمالية التقبل» [33] esthétique de la réception وهنا نتفطن إلى أهمية القارئ وقيمته باعتباره المتلقي الأساسي للنص الإبداعي، لأنه في رأي «حسين الواد» قارئ مدرك تعود على التعامل مع الآثار الجمالية وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها»[34].

وقد يرتبط تعامل القارئ مع الآثار الأدبية بالإدراك العقلي والعاطفي الوجداني فيصير موضوع الدراسة الأدبية» هو أن نعرف كيف أجاب الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الآثار السابقة من قضايا وكيف اتصل بقرائه أو خلقهم خلقا»[35].

وقد يأخذنا البحث إلى التساؤل عن مدى الإتصال بين الإنشاء الأدبي وسياقاته التاريخية في إطار «نظرية المحاكاة» أو نظرية «الخلق» في علاقتهما بالواقع الإجتماعي دون تجاهل الرؤية الجمالية للنص الأدبي، وهذا ما لم تشأ الوقوع فيه الدراسات الأدبية الحديثة التي ركزت على مفهوم «القراءة» في علاقتها بجمالية النصوص الأدبية وما يمكن أن ندركه من أسرار فيها وهنا يكون تناول تلك النصوص من حيث العوامل المؤثرة فيها ثم من حيث جماليتها في البناء والتركيب في إطار توفيقي تتقاطع فيه الرؤى والنظريات النقدية التي يقدم قراءات مختلفة للأدب شعرا كان أو نثرا وهذا يجرنا حتما إلى التأكيد على مسألة «الاستهلاك الجمالي» على حد رأي الأستاذ «توفيق الزيدي» وهي مسألة مرتبطة أساسا بمتصور الوقع «الأدبي» إذ يصبح النص الأدبي فاعلا ومتقبله المفعول به كما بينا آنفا ومن نتائج ذلك «أن التصقت المفعولية بتقبل النصوص التصاقا جعل المتقبل طرفا «مستهلكا» غير مشارك في العملية الجمالية[36] وهذا التقبل للنص الأدبي هو نوع من «الاستهلاك الجمالي» الذي يقع فيه القارئ بما يحدثه فيه النص من وقع يكون سلبيا أو إيجابيا وهذا ما يجعل هذا القارئ المستهلك متورطا من خلال قراءته في الخلق الجمالي بما يقدمه من شرح نقدي يعبر عن رد فعله على «الجمالي الأدبي» [37].

وهنا نتساءل عن دور هذا المتقبل في الخطاب النقدي أهو مجرد مستهلك للأدب والنقد؟ وهذا التساؤل يجيب عنه الأستاذ «توفيق الزيدي» إجابة تبدو مقنعة إلى حد بعيد بقوله «لذا كان لابد من توجيه» المتقبل و»تربيته» جماليا، ولذا

كان الناقد دائما هو المغربل والوسيط والموجه والمعلم، إنها تجليات الفهم تكشف عنها سلطة النقد العاتية»[38].

إن هذا الدور الذي يقوم به القارئ المتقبل يعود بنا إلى مقولة» المفتاح» [39] الذي نلج به في النصوص ونجول في دلالاتها وأبعادها بما يقدمه لنا من شرح فيغدو الأداة التي نميز بها بين الجيد والرديء في تعاملنا مع الأعمال الأدبية والوقوف على خصائصها السياقة الكامنة فيها. وهذا ما دفع «بارط» إلى التساؤل «كيف يستطيع أحد أن يكشف البنية دون مساعدة نموذج منهجي؟ أن تقرأ نصا باعتباره أدبا أمرا لا يتحقق والقارئ خالي الذهن، ولا يقترب من النص دون وعي مسبق، على المرء أن يباشر قراءة النص وهو ممتلك فهما ضمنيا لأسس الخطاب الأدبي، وهي الأسس التي ترشد صاحبها إلى ما يبحث عنه»[40].

إن هذا الوعي المسبق لدى القارئ في نظرنا يفرض عليه أن يمتلك المعرفة بالأدب، وأن تكون له دربة بالأعراف التي يقرأ بموجبها الأعمال الأدبية بدءا بالمعرفة اللغوية، فيدرك النظام الذي قامت عليه تلك الأعمال، فيصل بذلك إلى قراءة مولدة للمعاني منتجة للدلالات، فيقدم رؤية نقدية متولدة على «أعراف في اللاوعي» عن سابقاتها ذلك أن «كتابة القصيدة أو الرواية، والنشاط الكتابي قد يكون ممكنا مع وجود الجنس الأدبي الذي يجتذبه المؤلف حينما يكتب، ومن المؤكد أن المؤلف ربما يحاول أن يتجاوز أعراف هذا الجنس ولكن مع ذلك نشاط المؤلف سيظل ضمن سياق هذه الأعراف، تماما كمن يحاول أن يهرب من وعد إلا أنه يفعل ذلك ضمن سياق كينونة الوعد نفسه»[41].

إن القراءة النقدية المؤسسة على الأعراف الموجودة هي التي تنتج المعاني بالإضافة إلى قدرتها على تفسير تلك الرموز التي يزخر بها النص الشعري أو النثري موضوع الدراسة فيكسب القارئ الناقد القدرة على إحداث المعاني الجديدة فيغدو العمل الإبداعي وكأنه منجز من خلال جهد القراء الذين يمتلكون الوسائل الفنية لمتابعة «استنطاق» هذه الجملة عبر مناقشات لوجهة نظر المؤلف ومدى وعيه الفني[42] ومع ذلك يبقى الخط الفاصل بين الوعي واللاوعي غير واضح المعالم ومن المستحيل التعرف عليه بكامل الدقة وفي نظرنا فإن التساؤل عن الوعي واللاوعي في العمل الأدبي تساؤل لا طائل من ورائه لأننا مقتنعون بأن المهارة الفنية في جانب كبير منها لا واعية أو «قد وصلت إلى مرحلة عالية من التطور النظري في الوعي على الذات، ولكنها تظل في كلتا الحالتين هي المهارة الفنية، ولا أحد ينكر بأية طريقة كانت موهبة المؤلف في الحديث عن مهارته باعتبارها قدرة على بناء حرفته، الحرفة التي تبرهن على ثرائها الكبير في حال خضوعها لعمليات القراءة»[43].

مثل هذه القراءة المولدة للمعاني الأدبية هي القادرة على تقديم تفسيرات للأعمال الأدبية، وذلك بالتنويع في المعاني المولدة، فتغدو قراءة لا تقدم تفسيرا للرموز بقدر ما تقدم وصفا لظلال تلك الرموز المتعددة في إطار النظرية البنيوية التي «تعطي الأولوية لواجب صياغة نظرية الخطاب الأدبي، وتخصص مكانة ثانوية لتفسير النصوص المفردة» [44].

ومهما تكن الفوائد من هذه القراءة فإن الفائدة الكبرى تتمثل في كيفية توظيف النصوص

الأدبية ودراستها دراسة أدبية في إطار نظرية نقدية لها معاييرها ومقاييسها المؤسسة على رؤية جمالية يؤمن بها صاحبها وينطلق منها ليمارس على تلك النصوص نقدا مبنيا على أعراف سابقة اطلع عليها وتركت بذهنه مفاهيم وتصورات يوظفها عن وعي أو عن لا وعي في قراءته للنص الأدبي فلا يتعامل معه باعتباره عملا مستقلا له كيانه الخاص ولذلك بات «التصور القائل بأن واجب النقد هو أن يكشف عن الوحدة المضمونة تصورا يرجع إلى فترة ما بعد الرومانسية، وجذور هذا التصور في نظرية الشكل العضوي تبدو محيرة إلى أبعد حد»[45].

وقد تكون هذه الحيرة متأتية في نظرنا من مدى توفر هذا الترابط بين البناء الشكلي والهدف من الرؤية المضمونة للنص الأدبي، وهنا يتداخل الخطاب الأدبي لذلك النص لا سيما الشعر في بنيته اللغوية وما ينطوي عليه من حس أدبي عاطفي ولذا تقترن الملامح الشكلية اللغوية التقليدية بالملامح المضمونية وحينئذ ليس الناقد بحاجة إلى أن «يتنقل من القصيدة إلى العالم لاستكشاف القصيدة ولكنه يستطيع ذلك من خلال النظر إليها ضمن سياق كيان الأدب،

وهو يستطيع أن ينظر إليها في علاقتها مع التقاليد، أو يتعرف على تواصلها شكلا مع هذه التقاليد وانقطاعها عنها»[46].

ولكن ألا تقودنا هذه الرؤية إلى التفكير مليا بتخفيف قبضة التفسير على الخطاب النقدي؟ أو بالأحرى إلى صياغة معايير جديدة تتلاءم مع قوانين التجربة الأدبية للمبدع في إطار نظرية أدبية كلية وملموسة تمكننا من استكشاف نظام لغوي مترابط يحدد خصائص النص الأدبي ومدى ما يمتلكه الناقد من كفاءة نقدية تؤهله للنفاذ إلى ثنايا النص باعتباره عملا انسانيا إذ «لا أحد يستطيع أن ينكر أن الأعمال الأدبية مثلها مثل كل الموضوعات التي تجتذب الإهتمام الإنساني يمكن أن يستمتع بها لأسباب ليست ذات صلة قوية بالفهم أو التمكن، ولا أحد يستطيع أن ينكر كذلك أن هذه النصوص قد يساء فهمها بغباء، ومع ذلك تظل موضوع تقدير»[47].

ومع ذلك فنحن في حاجة إلى فهم كلي للأدب بالقبض بإحكام على عمليات القراءة، وبالتمييز بين فهم الأدب وسوء فهمه وهذا الفهم بقودنا إلى اتخاذ موقف معين مما نقرؤه، انطلاقا من المنهج العقلي المرتكز على مجموعة من المعايير النظرية التي تمكنه من تمثل نظام تفسيري نقدي يثبت به كفاءته الأدبية وهنا لا يفوتنا التأكيد على أن عمليات القراءة تختلف وفقا لاختلاف الأجناس الأدبية لأن «الجملة نفسها يمكن أن يكون لها معنى مختلف اعتماد على الجنس الأدبي الذي تظهر فيه، وهذا الأمر ولا شك يفرض اختلاف في أساليب القراءة، أو في عمليات التفسير

المختلفة والمتنوعة، بل إن هذا الاختلاف هو الذي يجعل الناقد أكثر انفتاحا على النصوص المنطوية على الإبداع دون استسلام لأساليب جاهزة من الفهم، وهذا يتطلب منه دراسة تفسيرية للنص الأدبي، يستكشف خفاياه ودلالاته، فيصبح مبدعا للمعاني الجديدة.

وفي خاتمة هذا البحث نروم التأكد على أن القراءات مهما تعددت فإنها تتخذ إمكانات اللغة

اللامحدودة مطية لها، تضيف دلالات لا تنغلق بمقاصد المؤلف ونواياه لأن المؤلف استعمل اللغة التي ليست ملكة وحده، وإذا لا محيد عن قراءة لغته بكل الوجوه التي تحتملها، وتصبح كل الاحتمالات مشروعة.[48].

وتبقى القراءة النقدية رغم عدم انفصالها عن التفسير والتأويل، متجهة نحو فك رموز النص الدبي بفهم المكتوب والتعرف على مفاهيمه لأن ذلك النص قد أنتج بوصفه رسالة تربط بين طرفين، هما المرسل المبدع، والمرسل إليه المتلقي «وفي سبيل بلوغ الرسالة لفاعليتها لابدّ من وجود سياق يستطيع المرسل والمتلقي أن يفهماه «وشفرة مشتركة» وقناة تمثل أداة الإتصال»[49].

وتبقى هذه القراءات التأويلية مستندة على الفضاء الدلالي المنفتح بالكشف عن الحجوب في النصوص الإبداعية بحيث يفسح التصور النقدي المجال للتعدد في القراءات والتأمل في دلالات تلك النصوص دون قطيعة من القراءات السابقة واللاحقة ودون انفصال عن المنجز اللغوي والنقدي الموجود بكل ما يزخر به من عاطفة وفكر، ولا يسعنا حينئذ إلا التأكيد على أنّ الذهن الذي تنبثق منه الأفكار يلعب دورا مهما في الأدب عموما إيداعا ونقدا ومسألة الفصل بين النظريات النّقدية وتصنيفها في تيارات معينة أمر يبدو لنا على درجة كبيرة من التعنّت الذي لا جدوى منه، فالأدب فضاء رحب للأفكار والعواطف معا، وفي الكلاسيكية والرومانسية وما اتى بعدهما من نظريات أدبية من الحيوية الفكرية والعاطفية ما يجسد صورة جديدة للإنسان في فترات مختلفة من تاريخ الإبداع الأدبي، ولذا من الغباء الانتصار لتيار معين أو المعاداة لآخر لأن الكلمة تبقى هي المعبرة للذهن والروح بكل ما تحمله من تجليات الفكر والعاطفة دون أن ننكر ما تتميز به المناهج النقدية من خصائص في تعاملها مع الأدب وكشفها عن مكومات النص الإبداعي تقبلا وقراءة، ومع أن هذه المناهج باجتهاداتها الفردية أو الجماعية فإنها كشفت كما بين الأستاذ «حسين الواد» عن أن القراءة إسهام في صنع الأثار قبل الانشاء وبعده وأحتله في معترك التاريخ شيئا من الأشياء الواقعية التي تتعامل معها الناس تعاملا يوميا داخل المؤسسات الخاصة بذلك أو خارجها»[50].

وتبقى هذه المناهج على اختلاف توجهاتها تنهل من العلوم الإنسانية مفهوما ممارسة في إطار من الحيوية الإبداعية، ومع هذا التعدد في المناهج يبقى الباب مفتوحا أمام البحث وأن هذا «الكائن الكلامي» العجيب الذي اصطلح الناس على تسميته «أدبا» مازال ينتظر منهجه العلمي الذي يدرس به، ولعل هذا هو الذي جعل حول المنهج يتحول في كثير من الأحيان إلى جدل حول الأدب من حيث هو موضوع للدرس»[51]

وتبقى مع ذلك العديد من المسائل التي شغلت بها المناهج الحديثة وتطرحها على بساط الدرس والبحث لعل من أهمها التساؤل عن حدود الأدب وخصوصيته وطريقته تقبل النصوص الإبداعية وقراءتها القراءة التي تستحقها عبر ما تحدثه في المتقبل المتلقي من أثر فكري أو عاطفي مهما كانت منطلقاته المنهجية التي جعلته يتعامل مع تلك النصوص لأن «النص الأدبي في أبسط مظاهره كلام ولأنه كذلك وجدت علوم اللسان

إليه سبيلا. والنص الأدبي إبداع فردي ولأنه كذلك وجدت العلوم المهتمة بالأفراد طريقها إليه، والنص الأدبي يبدعه فرد منغمس في الجمالية وتتجه به إلى جموع القراء لذلك تناوله علم الاجتماع بالدري»[52].

تلك هي خصوصيات المناهج الأدبية والعلوم الإنسانية فلكل منها منهجها الذي تسلكه في دراسة النص الأدبي ولكنها تبقى متقاطعة في أنها تروم الكشف عن المجهول في النصوص الأدبية لتقدم قراءة لما خفي في ثناياها من دلالات تستنطقها عن أسرارها وما انطوت عليه من معان وأبعاد دون فصلها عن سياقها الذاتي المتصل بالمبدع أو سياقها الموضوعي المتصل بإطارها الإجتماعي والتاريخي. لذا ففي الرومانسية شيء من الكلاسيكية وفي الكلاسيكية أيضا شيء من الرومانسية إن لم نقل أشياء، ومتى خلت منها النصوص الأدبية نفينا الإنسان فكرا وعقلا وشعورا. أيس هما «الخالق لتلك النصوص، وفي هذا الخلق منذ بدئه إلى منتهاه تتظافر كل تلك القوى الكامنة فيه وإن كانت على درجة من التفاوت لتخرج لنا عملا إبداعيا جاملا لرؤية جمالية معبرة عن صاحبها «الإنسان».

الهوامش والإحالات

1 – انظر P. Van Tieghen: Le romantisme dans la littérature européenne, Paris 1918, p. 19– 41– 42.

2 – انظر: P. Morceau, Le classicisme des romantiques, p. 10.

حيث يقول: «إن ما اخترعه الألمان منذ بضع سنين من لقبي الكلاسيكيين أصبح يميز حزبين يقتسمان السلطان على الحس الإنساني كله».

3 – محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار الثقافة، ص. 13.

4 – انظر: Boileau, Art Poétique, chart1, vers 37–38

5 – انظر: Pascal, Pensées, 1925,vol 11,p.44– 45.

6 – انظر: A. De. Musset, poésies nouvelles, ed. Garvier, p. 158.

7 – De. Musset, poésies complètes, Paris, 1947, . p118.

8 – Boileau, Epitres, IX, vers 43– 46.

9 – De. Musset, poésies nouvelles, op. Cit., p157 .

10 – محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص8.

11 – أريك بنتلي: الحياة في الدراما، ترجمة. جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 3، 1972، ص. 4.

12 – المرجع السابق، ص. 4.

13 – الحياة في الدراما، ص. 107.

14 – المرجع السابق، ص .107.

15 – المرجع السابق، ص. 109.

16 – عبر «فكتور هيجو» خاصة في مسرحيته «روي بلاس» عن طموحات الشعب في نشأته المتواضعة وأماله المتواضعة وانتصاره على كل القوى المناهضة له، فروي بلاس هو الشعب، والملكة هي مثال الطاهرة الحالمة.

17 – أنظر: حسين الواد، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية سيراس للنشر جمالية التقبل، ص.65.

18 – أنظر: R.Barthes ,S /Z, Seuil,Paris, 1920, p.12.

19 – حسين الواد: قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، ص 65 – 66.

20 – المرجع السابق، ص. 67.

21 – المرجع السابق، ص.67.

22 – كان الكاتب الأنجليزي «أدغار ألان بو» أول من اعتنى بالقارئ في نطاق اهتمامه بالأثر الفني يزمع أحداثه فيه وصرح بأنه يفكر بدرجة أولى في نوع الأثر الذي يقصد وبعد ذلك يفكر في الوسائل التعبيرية التي تلائمه من ذلك الصياغة وخصائص البنا».

Hans Robert Janes, poésies, l'expérience esthétique comme activité de production (construire et connaitre) « le temps de la réflexion », Paris, 1980, p.203. انظر:

23 – انظر: Paul Valéry, œuvres, éd. Pléades, Paris, 1960, T.1,p.150.

24 – حسين الواد: قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، ص.68.

25 – المرجع السابق، ص. 70.

26 – انظر: Joseph, Just, lz réception de la littérature par la crétique journalistique, éd. Jean Michel, place, Paris, 1980, p.23.

27 – حسين الواد: قراءات مناهج الدراسات الأدبية، ص. 72.

28 – المرجع السابق، ص. 72.

29 – Jose Ph. Just, La réception de la littérature, p– p. 26–27.

30 – توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية، قرطاج 2000، ط. 1، 1997، فصل خطاب الوقع والتشكيل المصطلحي، ص. 43.

31 – المرجع السابق، ص. 44.

32 – المرجع السابق، ص. 544.

33 – انظر Hans Robert Jauss, pour une esthétique de la réception, Gallimard, Paris, 1975, p. 79.

34 – حسين الواد: قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، ص. 77.

35 – المرجع السابق: ص. 78.

36 – أنظر، توفيق الزيدي، جدلية المصطلح والنظرية النقدية، ص. 45.

37 – المرجع السابق، ص46.

38 – المرجع السابق، ص563.

39 – المرجع السابق، ص. 530.

40 – أنظر، Barthes, critique et vérité, p. 19.

41 – جونا ثان كولر: الكفاءة الأدبية، ترجمة على الشرع، نوافذ، دورية تعتني بترجمة الأدب العالمي، مارس 2000، العدد 11، ص.

42 – المرجع السابق، ص47.

43 – المرجع السابق، ص 48.

44 – المرجع السابق، ص.49.

45 – المرجع السابق، ص.51.

46 – المرجع السابق، ص.52.

47 – المرجع السابق، ص.54.

48 – محمد ربيع الغامدي، حضور الدلالة وغيابها (لوجهة نظر لغوية في قراءة النص) علامات في النقد، المجلد العاشر، الجزء 39، ص.97.

49 – المرجع السابق، ص.97.

50 – حسين الواد، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، ص.50.

51 – المرجع السابق، ص.51.

الاختلاف والائتلاف في تحديث الرواية العربية

بين جمال الغيطاني وصنع الله ابراهيم في روايتيْ «الزيني بركات» و«اللّجنة»



مختار الماجري/ كاتب، تونس

تجدر الإشارة منذ البداية إلى أنّ عنوان هذا المبحث مشحون بمعان ودلالات وأسئلة ضمنيّة تتجاوز الدّال في حرفيته إلى حوافّه وإلى «معنى المعنى»[1] بعبارة الجرجاني. وقبل تناول المسألة لابدّ من كشف اللّبس عن بعض المفاهيم التي تُعتبر مهّمة في هذا المبحث وتعريتها مسلك مناسب يُنير السبيل أمام الباحث والقارئ في الآن ذاته. وأبرز هذه المفاهيم مصطلح «التحديث»، فما معناه؟ وما دلالته في هذا السياق؟

إنّ كلمة «التحديث» تستدعي في الذهن ما يقابلها من كلمات كمصطلح « التأصيل»، وهي مشتقّة إيحاءً جدوليّا بمفعول التداعي الجدولي في اصطلاح دي سوسّير. فتعريف الكلمة الأولى إذن هو رهين تعريف الكلمة الثانية قبلها لنتمكّن من كشف المصطلح وتجلية معناه قدر الإمكان سواء من خلال معناه في إطار وحدته أو من خلال مقارنته بمعنى نقيضه. فـ«التأصيل» إذا ما رمنا التعريف به هو» البحث في مخزن التراث عن أصل لظاهرة طارئة»[2]، و»أمّا التحديث فهو قلب تربة التراث وغرس بذور جديدة محلّية وعالمية»[3]، و في كلتا حالتي التأصيل والتحديث يتدخّل الوعي البشري بالإرادة والتوجيه والانتقاء تدخّلا يهدف في النهاية إلى تحرير طاقات التفكير والتخييل والتعبير توصّلا إلى إبداع طريف وابتكار جديد وخلق جريء. والبحث في التحديث وكذلك التأصيل، أو عنهما أيضا، ينبغي أن ينطلق من النصوص وينتهي إليها باحثا عن الحساسية الجديدة في النص الجديد عبر تظاهراتها في تركيب الجملة وبنية الرواية، والتقاط موضوعات هامشية من وقائع الحياة اليومية، ومن

هنا تكون الكتابة استكشافا لمعنى هارب، أو التقاطا للحظة منفلتة. فـ«تحديث الرواية العربية» يعني الخروج بها من حقول الأصالة إلى مصافّ الحداثة» وإذا كانت الأصالة تعني استلهام الماضي والاستمرار ضمن تراثه فإن التحديث استعاء للثقافة الوافدة واستيعاب لروح العصر»[4]. إنّ عبارة «التحديث» أحالتنا على مفهوم الحداثة، وهذا المصطلح الثاني في حاجة إلى الكشف عن معناه، ولو بإيجاز، لأنّه يمثّل المرتكز الأساسي في هذا المبحث. فالحداثة لغةً من حدث الشيء حدوثا وحداثة، نقيض قدُم، وأحدث الشيء ابتكره وأوجده، والحادث ما يجدُّ ويحدث، والحديثُ الجديد. وما يجمع بين هذه المشتقّات كلها هو معنى الابتداء، فالابتداء ينطوي على حركة انتهاء للتقليد، ولكن ما دلالة الحداثة اصطلاحا؟

ظهر مفهوم الحداثة في منتصف القرن التاسع عشر في أوروبا، والكلام عن الحداثة عند العرب كان بعد انقضاء قرن من ظهورها في الغرب. والحداثة هي رؤية وموقف من العالم والإنسان، وهي إلى ذلك مغامرة شكلية لا تقف عند حدّ. وقد قبلت الحداثة كثيرا من التصوّرات حول الكتابة دالاّ ومدلولا وحرّرت المخيّلة الروائية. والحداثة العربية يعرّفها إلياس الخوري في «الذاكرة المفقودة» بقوله «الحداثة العربية هي محاولة بحث عن شرعية المستقبل، بعد أن فقد الماضي شرعيته التاريخية في عالم توحّده الرأسمالية بالقوّة»[5] ثمّ يضيف في المرجع نفسه» الحداثة العربية هي مشروع سياسي ثقافي صيغ ضمن شروط الانهيار أمام الغزو الخارجي وكمحاولة للخروج عن هذا الانهيار»[6].

قد يعدُّ من نافل القول إذا ما تحدّثنا عن مفهوم الرواية عموما والرواية العربية خصوصا، ومسألة النشأة، والمراحل التي مرّت بها، وكيف أضحت في العصر الحديث جنسا أدبيّا متميّزا عن بقية الأجناس، فكلّ ذلك قد يُبعدنا نسبيّا عن القضية الجوهرية المطروحة، أو يساهم في اختلال التوازن بين عناصر هذا المبحث، حيث تصبح المقدمات النظرية حاوية لمساحة مكانية أكثر ممّا تمسحه المسألة العملية. وإنْ كان لابدّ من الإشارة إلى بعض النقاط المفيدة ـ للضرورة المنهجيّة ـ فينبغي أن تكون إشارات خاطفة مدعّمة ومعلّلة كي لا تكون هامشيّة، كأنْ نشير مثلا إلى بداية الرواية العربية الحديثة واتجاهاتها حتّى نتمكّن من رصد موقع الروائييْن ضمن مسار التحديث الروائي العربي. فمتى بدأت الرواية العربية تخطو خطى حثيثة تجاه التجديد؟ وأين يتموقع نصّا «الزيني بركات» و«اللجنة» داخل إطار التيّار التحديثي العربي؟ وما هو المسلك الذي اختاره كلّ من جمال الغيطاني وصنع الله ابراهيم لتحديث الرواية العربية؟ أين يتجلّى الاختلاف بين المسلكين؟ وهل من ائتلاف بينهما؟ وهل إنّ هذا التحديث بمنأى عن نظيره الغربي؟ وإذا ما ذهبنا إلى أنّه سليل ثقافات الشمال، فهل هذا يعني تنكّره للموروث الثقافي والتراث الأصيل؟

يتّفق أغلب الباحثين والنقّاد في أنّ الرواية العربية شهدت تغيّرات كبرى منذ الستّينات، تقول سيزا قاسم» يمثّل كتّاب الستينات تيّارا جديدا في تطوّر الأدب العربي المعاصر له خصائصه المتفرّدة»[7] ويقول مصطفى الكيلاني»...، فكانت الستينات منعرجا حاسما في تاريخ الأدب التونسي والعربي عامة»[8] أخذا هذين الشاهدين على سبيل الذكر لا الحصر، والشواهد على ذلك كثيرة. ولئن أشار أغلب الدارسين إلى أنّ فترة الستينات منطلقُ

الحداثة العربية في مجال الأدب، فإنهم لم يحجموا عن ذكر الأسباب التي جعلت هذه الفترة منطلقا أساسيا للتحديث الأدبي العربي الروائي بصفة خاصة. ويلتقي أغلبهم حول سبب موحّد يتمثّل في «هزيمة حزيران» 1967 أو «فجيعة يونيو» 1967 وهي إشارة إلى العدوان الإسرائيلي الذي هزّ الكيان العربي عموما. و بعد هذا الحدث تأكّد التحوّل أو التطور الذي شهده الأدب العربي، يقول محمد برادة» ...لكن فجيعة يونيو 1967 جاءت لتعمّد بالدّم ميلاد المجتمع البطل الإشكالي، أي لتعمّد بالدم زمن الرواية العربية»[9]. وتقول سيزا قاسم « ونعتقد أنّ التحوّل الذي طرأ على الأدب بعامة في بداية الستينات قد تأكّد بعد هزيمة 1967 »[10] وفي فترة السبعينات، استطاعت الرواية العربية أن تشقّ لها طريقا جديدا، إذْ لم يقتصر حزيران ـ الذي جسّد لحظة التحوّل في حياة العرب ـ على تغيير البنى الاجتماعية والسياسية وإنما مسّ أيضا الرواية، إذْ هزّت الهزيمة الأدباء وظلّت تسكن عالمهم الروائي. ولعلّ قراءةً في مرحلتيْ ما قبل حزيران وما بعده تثبت أنّ عدد الروايات قد تزايد بشكل ملحوظ، فعلى حين وصل الإنتاج الروائي بين سنتيْ1961 و1966 إحدى وتسعين روايةً عربيّة، فإنّ الفترة اللاحقة بين سنتيْ 1968 و1973 بلغت 162 روايةً. أضف إلى ذلك أنّ الإنتاج الروائي الذي حافظ على معدّل 15 رواية سنويا بين سنتي 1961 و 1966 تزايد بشكل واضح ليصل بعد الهزيمة إلى 27 رواية في كل سنة[11].

إذن هو تزايد من حيث الكم (عدد الروايات) ومن حيث الكيف (نوعية الكتابة و الأشكال المستحدثة، هو تطوّر تحديثي إيجابي وخاصّة من حيث الشكل أو البنية الفنّية يتجلّى بوضوح في المراحل اللاحقة و تحديدا مع جمال الغيطاني وصنع الله ابراهيم وغيرهما، وهؤلاء يمثلون جيل الستينات الذي تواصل إنتاجه حتى السبعينات والثمانينات، فهو جيل «مغامر» أكسب الرواية الحساسية والعمق والأصالة، وهو جيل عبد الكريم غلاّب وعبد الرحمان مجيد الربيعي وهاني الراهب وحيدر حيدر وصنع الله ابراهيم وجمال الغيطاني وإدوار الخراط ...وغيرهم. وما يهمّنا في هذا المبحث سوى الغيطاني وابراهيم، ففيم يتمثّل مسلك كلّ منهما في تحديث الرواية العربية؟ وأين تتجلّى مظاهر هذا التحديث؟

إذا رمنا التصاقا بالنص المصدر، فإنّنا سنعتمد نصّيْ: «الزيني بركات» لجمال الغيطاني و«اللّجنة» لصنع الله ابراهيم، محاولين تقصّي مظاهر التجديد في كلا الأثريْن وخاصّة في ما يتعلّق بالبناء الفنّي لأنّ» تشابه النصوص أو اختلافها لا يتحدّدان بالموضوع الذي تعالجه بل بطبيعة التكنيك المستعمل في المعالجة»[12] رغم أنّ التفريق بين الخطاب والخبر ليس إلاّ إجراء منهجيّا محضا تقتضيه ضرورة التحليل أو البحث، لأنّ الخبر والخطاب في حقيقة الأمر»في واقع كل قصّة أو رواية متماسكان تماسك الدال بالمدلول في العلامة اللسانية كما عرّفها دي سوسير... ومهما يكن من أمر هذا التماسك يبقى لا محالة أنّ الخطاب هو المتصرّف لأنّه هو الذي يرتّب معطيات الخبر ويقرّر طريقة آدائه»[13]. فما حال الخطاب إذن في كِلا الروايتين المذكورتين؟

تتراءى لنا علامات التجديد من خلال ثنائية الاختلاف والائتلاف في الأثرين، فالاختلاف جليّ في كليْهما يمكن تحديده في العديد من المواطن

بدْءا بالعنوان فهذا الأخير نجده في رواية الغيطاني اسما مركّبا لشخص واحد «الزيني بركات»، على حين نجده في رواية صنع الله ابراهيم اسما في شكل لفظة مفردة لمجموعة من الأشخاص»اللّجنة». إذْ يشيرُ المركّب إلى الفرد وتشير المفردة إلى الجمع فالأول ذو دالّ متعدد ومدلول مفرد بينما الثاني دالّه مفرد ومدلوله متعدّد، فهو اختلاف جليّ إلى حدّ التضاد. أمّا في مستوى بنية الروايتين فنجد أيضا التباين واضحا فـ» الزيني بركات» نصّ روائي مقسّم إلى سبعة سُرادقات يسبقها مقتطف للرّحالة الإيطالي و مؤرّخ سنة1517 م ويليها مقتطف ثان للرحالة نفسه و مؤرخ سنة 923ه، على حين أنّ رواية «اللّجنة» نجدها تحتوي على ستّة فصول غير مرقمة وغير مرتّبة. فالتقسيم الأوّل معنون بإشارات أو علامات لغوية تحيل على محتوى كل سُرادق، بينما التقسيم الثاني خال من هذه العلامات، الأوّل يحمل مؤشرات زمنية تحيل على مراجعه التاريخية، وهي أحداث حقيقية تتمثّل في ما قبل الهزيمة و ما بعدها ففي سنة 1517م/ 922ه تعيش مصر فترة ما قبل الهزيمة، أمّا سنة 923ه ففيها تعيش مصر الهزيمة الشاملة حيث يسومُ أهلَها العثمانيون العسف و المذلّة. بينما الثاني يخلو من هذا التأريخ و يوهمُ بغياب المرجع (قلنا «يوهم» لأنّ نص « اللّجنة «إنْ أخفى التواريخ أو غيّبها في مطلع فصوله، فإنّه أعلن عنها في منعطفات السرد من خلال العديد من الإشارات الزمنية» 1947 ـ 1948 ـ 1967 ـ 1970 ـ 1977 ـ 1978 ـ....»[14] وهي تحيل في حقيقة الأمر على حقائق ثابتة وقعت في تلك الإشارات التاريخية المشار إليها، وبين التأريخ الظاهر أو التأريخ المعلَن و التاريخ المخفي أو شبه المحتجب اختلاف و مغايرة.وكذلك في مستوى البنية العامة، نشير إلى اختلاف آخر جليّ يتصل بالراوي أو السارد وعلاقته بالبطل في كلتا الروايتين. فالسارد في» الزيني بركات» شخص أجنبي و»محايد» وهو الرحّالة الإيطالي (المتخيّل) البندقي فياسكونتي جانتي، وهو شاهد على أحداث وقعت و غير مشارك فيها. بينما في «اللّجنة» نجد السارد يضطلع بدورين : دور السارد ودور البطل المشارك في الأحداث أو ما يُسمّى بـــ»الراوي ـ الشخصية»، إضافة إلى أنّه «يظلّ مغفَّل الإسم»[15] في أغلب روايات صنع الله إبراهيم. فالأنا ـ السارد، هنا يظلّ مركز التبئير لأنّه حاضر في كامل فصول الرواية وحديثه بضمير المفرد المخاطب يحتّم ذلك في الحقيقة. ومن الاختلاف أيضا ـ وهو الجدير بالملاحظة ـ طبيعة الروايتين فالأولى (الزيني بركات) تمتح من التاريخ، بل من واقع مضى، حيث يتداخل في هذه الرواية التاريخي بالأدبي، لكن لا نعني أنّ الغيطاني يكتب رواية تاريخية على غرار جرجي زيدان أو يستعير مادّته من التاريخ الفعلي، و إنما يستند في كتابته إلى «وعي تاريخي كثيف»[16] يشدّ الأزمنة إلى بعضها البعض ليُعلن عن وهمية الفصل بينها، وهذا ما سنتبيّنه في تناولنا لمظاهر التجديد في إشكالية الزمن. وأمّا الثانية (اللّجنة) فتختلف عن الأولى من حيث طبيعتها أيضا، فهي لا تستند إلى التاريخ كما الأولى ـ رغم بعض الإحالات عليه داخل الرواية ـ و إنما هي «تسجيل» لليومي المعيش في لغة بسيطة معبّرة كاشفة لفضائح عالم اليوم ضمن خطاب مباشر و تعرية شديدة اللهجة للواقع الإنساني. هي (اللجنة) تنطلق من الآني و تحيل ـ من خلاله ـ على الماضي، بينما «الزيني

بركات» تنطلق من الماضي و ترهّنه ـ وإنْ كان الترهين عنصرا مشتركا بين الروايتين ولكنه يتجلى أكثر في رواية «الزيني بركات» ـ وهكذا يعتمد الغيطاني الماضي كمرجع لتحيينه، بينما ابراهيم يستند إلى الراهن المباشر المعيش لفضحه، ومن خلال هذا المرجع يعود أحيانا إلى الماضي لتدعيم مواقفه. وحتّى الموضوع العام للروايتين ـ و إن بدا متقاربا ـ فهو يحمل الاختلاف، فإن كانت رواية» الزيني بركات» دلالة السلطة المستبدّة في أزمنة مختلفة [17] ، فإنّ «اللّجنة» دلالة السلطة التافهة في عالم اليوم خاصّة. و يمتدّ الاختلاف إلى داخل عناصر الرواية، فلو أخذنا مثلا شخصيّتي البطلين في كلا الروايتين : الزيني بركات بن موسى من جهة و الأنا ـ السارد من جهة أخرى، نسجّل بعض الاختلافات في سلوكهما من خلال مدى التأقلم مع الأزمنة، فمع «الزيني بركات بن موسى» تتجلّى قدرته على التلاؤم مع الأزمنة كلّها بينما مع «الأنا ـ السارد» نلاحظ عجزه في هذه المسألة، كما هو الشأن في النجاح وكسب رضى السلطة المستبدّة، فالزيني نجح في طموحاته، حيث تقلّب في مناصب عديدة و مختلفة، إذ يتطابق المسار الزمني مع فترات صعوده و تزايد ألقابه: يتولّى منصب حسبة القاهرة عام 912ه ويكسب منصب والي القاهرة عام914ه و يجمع بين يديه ألقابا عديدة سنة 922ه وصولا إلى عام 923ه حيث يستعيد من جديد منصب محتسب القاهرة زمن الاحتلال العثماني. بينما مع الأنا ـ السارد في «اللّجنة» نسجّل عدم القدرة تماما على التلاؤم مع الأزمنة و عجزه عن كسب رضى اللجنة وعجزه عن تحقيق طموحه، و الزمن المتقدّم لا يسير لصالحه فتنامي الخطاب المتصل بالأنا ـ السارد يسير بخطى ثابتة نحو التأزم التدريجي لينتهي به إلى الموت أو ما شابه الموت، إلى «أقسى عقوبة» و المتمثلة في أكل نفسه، إذ نقرأ في آخر الرواية « وعندئذ، رفعتُ ذراعي المصابة إلى فمي، و بدأتُ آكل نفسي»[18] ومَواطنُ الاختلاف كثيرة بين النصّين، فهل ثمّة وجوه للتلاقي ؟

تتضح وجوه التلاقي بين الروايتين في مواطن كثيرة، منها ما يعلق بالمعنى و منها ما يتّصل بالمبنى، فلو أخذنا مثلا شخصيتين محوريتين من كلا الأثرين للاحظنا أنّ الأنا ـ السارد في «اللّجنة» يسعى إلى التقرّب لسلطة أعضاء اللجنة، والأمر نفسه في «الزيني بركات» في تقرّب شعبان الغلام من السلطان . وكلاهما شارك في لعبة التفاهة فَذَوَى ومات.» وإذا كان لقاء السلطة مع الإنسان الأعزل يفترض الهلاك أو ما هو منه قريب، فإنّ الاقتراب أو التقرّب من السلطة يؤدّي إلى تشوّه الطبيعة الإنسانية وانتقالها من طبيعة أولى سوية إلى طبيعة ثانية خربة أو تحمل ملامح الخراب»[19]. وفي إطار الشخصيات أيضا، تحيلنا نهاية الزيني بركات بن موسى في» الزيني بركات»على نهاية الأنا ـ السارد في «اللّجنة»، وهما شخصيتان متماثلتان، وكلاهما مثقف يحمل أفكارا تقدّميّة. أمّا سعيد الجهيني (الطالب المقهور) فيتوق إلى العلم و العمل و المعرفة و المجتمع العادل، ولكنّ انتماءه إلى جمع مبهم، إلى العوامِّ، يقوده إلى لا مكان، إلى خيبة ملتاعة وهزيمة متكاثرة، ينهزم حلمه في تغيير الواقع، و ينهزم حلمه في العيش مع المرأة التي يحبّها، فيذوب حبا في سماح، ثمّ تذهب هذه الأخيرة إلى رجل من السلطة، وينهزم حلمه في التصدّي للاحتلال العثماني، ويقف في النهاية حسيرا:» آه،

أعطبوني، و هدّموا حصوني». والحسرة نفسها هي مآل «الأنا ـ السارد» ذاك الواسع الثقافة في أغلب المجالات وخاصة السياسية منها، والذي يحمل أفكارا واعية وآراء تقدّمية، ينهار كلّيا لمّا حاول التقرّب من السلطة ورغب في تحقيق بعض الطموحات التي تسمه بالمثقف الانتهازي، وأراد في ذات الوقت الحفاظ على بعض المبادئ التي يحملها ولكن هيهات أن يجمع بين النقيضين، وكان مآله أنْ خرج متثاقلا واستفسر من الحارس عن معنى»أقسى عقوبة» عندهم فقال:»أن، تأكل نفسك». إنّ مختلف الشخصيات لا يمكن أن تحقق وظائفها إلاّ داخل الفضاء المكاني،» فالمكان هو الذي يقتضي وجود الشخصيات و الأحداث و ليس العكس»[20]، فما حال المكان في الروايتين؟ وهل نجد في توظيفه وجها من وجوه التلاقي بين الأثرين؟

إنّ المكان في الرواية الحديثة ليس مجرد فضاء يحتوي الأحداث و إنما هو عنصر مشارك في تناميها بل في سردها، يقول حسن بحراوي» إنّ الرواية الحديثة خاصة منذ بلزاك قد جعلت من المكان عنصرا حكائيا بالمعنى الدقيق للكلمة...»[21]، فالمكان إذن عنصر سرد ودلالة في كل من» الزيني بركات» و»اللجنة»، ففي نص الغيطاني تشدّنا مدينة القاهرة كإطار بارز تدور فيه كل أحداث الرواية فهو المكان الذي زاره الرحّالة الإيطالي ونقل لنا ما احتواه من أحداث وصراعات وقمع سلطوي. فالقاهرة من حيث موقعها الجغرافي والسياسي (كعاصمة) قد ترمز إلى العدوان المتغلغل في قلوب العرب عموما والمصريين خصوصا، واختيار هذا المكان مسرحًا لمثل تلك الأحداث ليس اعتباطا وإنما هو اختيار من لدن روائي يسعى إلى تحديث إنتاجه عبر رمز الفضاء وتحميله مسؤولية السرد وإنتاج الدلالة، والقارئ مورّط في عملية تأويلية. ذلك هو النص الحديث، يُقلق ولا يُريح، ألم يقل جمال الغيطاني» أطلب من القارئ أن يشارك أكثر في النص، فأحيّره... ولا أريحه»[22]، فالمكان إذن عنصر سردي يتنامى كما يتنامى الحدث تماما فمن المدينة(القاهرة) إلى مصر ككلٍ إلى العالم العربي الرحب.

أمّا في» اللّجنة» فنقف على ثلاثة فضاءات: مقر اللجنة، الشارع ثمّ البيت.أمّا مقر اللجنة فمكان يسوده الغموض؛ دهليز خافت الضوء يحيل على تعتيم مقصود من قِبل اللجنة يتّصل بتعتيم الحقيقة، وكذلك الشارع، رغم اتساعه جغرافيا، فهو ضيّق معنويا من خلال انعدام التواصل بين الأنا ـ السارد و الشارع ومن في الشارع، ولهذا نجد الأنا ـ السارد يلجأ إلى الفضاء الثالث الذي هو البيت، ورغم انغلاقه جغرافيّا يعتبره السارد فضاء مفتوحا ولكنّه يصبح سجنا ضيّقا مظلما عند حلول اللجنة به.وهنا نلاحظ أنّ الأمكنة في علاقة بالشخصيات والأحداث والأزمنة لتصبح عناصر فاعلة في الرواية، ألمْ يتحوّل البيت، آن دخول اللجنة فيه، من حال إلى حال؟ فالأمكنة إذن تحمل طابع الحداثة باستحالتها إلى عناصر تسجل حضورها في دفع المسار الحدثي السردي إلى الأمام، وهذه نقطة تلاقٍ بين الروايتين. أمّا وجوه التلاقي في مسألة الزمن فهو الأكثر تجلّيا ووضوحا، إذ يأخذ الزمن طابعه الخاص والمتميّز في روايتيْ «الزيني بركات» و»اللّجنة». ففي نص الغيطاني نلاحظ أنّ توزيع الزمن لم يكن اعتباطيّا، كما أنّ لمختلف التبدّلات

الزمنية دورها الأساسي في ضبط بنية الزمن و تنظيمها في الخطاب الروائي.و لعلّ أهم ملاحظة يمكن تسجيلها هي تلك التي تتصل بعدم التزام الغيطاني بخطيّة الزمن كما يفعل المؤرّخ أو الكاتب الكلاسيكي التقليدي. فرواية الغيطاني تبدأ بمشاهدات الرحالة البندقي سنة922ه ثمّ تعود إلى الوراء لتعلن عن أحداث وقعت سنة 912ه ثمّ تقفز على فترات زمنية لتنتهي عند سنة 923ه. فالغيطاني روائي ولم يكن مؤرّخا، فهو يستعين بالمادّة التاريخية ثمّ يعيد صياغتها فنّيا، فيخرجنا من الواقع إلى الخيال، وبذلك يعقد حوارا بين أزمنة مختلفة تتشكّل من خلاله هويّة النص الروائي الحديث. كما أنّ للاستباق و الاسترجاع حضورا جليّا في « الزيني بركات»، ومثال الاستباق نراه في تصوّر سعيد الجهيني نفسه معتقَلاً بعد اعتقال علي بن أبي الجود، أو في آخر 10 شوّال في أحد المقاهي يتحدّث الروّاد وعمرو بن العدوي عن خطبة الزيني التي لم تجر بعد أو السؤال الاستباقي لسعيد الجهيني «من سيخلف علي بن أبي الجود؟ »بعد اعتقاله. أمّا الاسترجاعات فهي كثيرة هي الأخرى وتتضح من خلال الحديث عن ماضي بعض الشخصيات ماضي الشيخ أبي السعود، ماضي عمرو بن العدوي ماضي الجهيني، ماضي زكريا بن راضي... وهذه الإرجاعات ذات وظيفة توضيحية تكشف ملامح الشخصيات التي سنتعرف عليها أكثر في مجرى الخطاب . و كذلك الاستباقات لها وظيفة استشرافية من خلالها يُستشرفُ المُقبل الممكن كما حصُل مع سعيد الجهيني الذي تصوّر نفسه معتقَلا ثمّ عرف الاعتقال بعد ذلك. وهذه التقنيات نجد لها حضورا في « اللجنة» أيضا، ففي الاستباق نقرأ قول الأنا ـ السارد» وأظنكم توافقونني أيّها السادة على أنّ العالم كلّه يستخدم الابتكارات التي تحمل هذه الأسماء»(23)، أو قوله «...من الأنباء المدوّية التي سيُصاغ منها هذا القرن»(24)، و أمّا مظاهر الاسترجاع فهي عديدة أيضا منها قوله» وخاضت الكوكاكولا غمار حربين عالميتين، خرجت منهما منتصرة»[25]. أو قوله «عندما اشتركت الولايات المتحدة في حرب تحريرية جديدة في كوريا، ابتكرت الكوكاكولا علبتها...»[26].

إنّ صنع الله ابراهيم يستند هو الآخر إلى التاريخ ليصنع منه إنتاجا فنّيا بعد تحويله وإعادة تشكيله، و يتجلى ذلك بوضوح على لسان الأنا ـ السارد «...ثلاث حروب متتابعة هي العدوان الثلاثي عام1956، والعدوان الإسرائيلي عام 1967 و أخيرا حرب أكتوبر عام 1973...»[27]. إذن كل من الغيطاني وابراهيم ساءل التاريخ من داخل الأدب والثقافة ولسان حال كلّ منهما يكاد يبوح بمفهوم الرواية من حيث هو «جنس أدبيّ يحكم التاريخُ ولادتَه ومسارَه وتطوّرَه» بتعبير فيصل درّاج. بل صرّح كلّ منهما بعلاقته بالتاريخ عند الكتابة، يقول الغيطاني في الحوار الذي أجراه معه الأستاذ بوراوي عجينة « إنني أنطلق في علاقتي بالتاريخ من إحساس مرهف قوي جدا بالوقت.. بالزمن، هذا الإحساس لازمني منذ الطفولة. و أستطيع القول إنني كوّنت مفهوما خاصا بي في ما يتعلّق بالتاريخ و العلاقة به»، و يقول أيضا في ذات الحوار»أنا لا أكتب رواية تاريخية بالمفهوم السائد و لكنني أحاول أن أقتنص تلك اللحظة الشاردة دائما و التي لا يمكن لأيّة قوة أن توقفها و إلاّ كان العدمُ. وهي اللحظة التي تولّي باستمرار وتصبح ماضيا» ثمّ يضيف «الإبداع أو جهد الكتابة محاولة

لاقتناص تلك اللحظة». أمّا صنع الله ابراهيم فيقول «المؤرّخ الجيّد هو الروائي و أنا أتصوّر أنّ الكاتب الروائي يستطيع أن يجعل روايته تاريخا»[28]. فلئن صرّح بأهمية التاريخ و دوره في العالم الروائي فإننا نلاحظ إلحاحه على الواقع اليومي في «اللجنة»، وهذا ما صرّح به الروائي نفسه، يقول «الرواية هي الواقع اليومي بكل عناصره قدر الإمكان بآخر ما توصلت إليه الأبحاث بالنسبة إلى الحياة الاجتماعية و السياسية و الاكتشافات العلمية»[29].

ذلك هو وجه التعامل مع الزمن في أثريْ الغيطاني و إبراهيم، وجه تحديثي يلتقي فيه الروائيان في منعطفات المسلك المنتهج عند كليْهما بفعل لغة روائية مخصوصة تسمُ الخطاب بسمة الفرادة و التميّز، رغم احتوائها للمشترك بين لغة النصّين. فماهي خصائص اللغة المعتمدة في الأثرين؟ وهل من وجوه للتلاقي في هذا المسار التحديثي؟

إنّ اللغة الروائية الحديثة لغة الأبعاد المتعدّدة، لغة تحاول أن تقول تفاصيل الواقع اليومي قبل أن تستجيب للمخزون اللغوي الجاهز. وإذا كانت اللغة التقليدية تعالج إيديولوجيا فقيرة تاريخيّا قوامها الإيمان باللغة ولغة الإيمان، فإنّ اللغة الروائية الحديثة لا تحقق ذاتها إلاّ بانفتاحها على الواقع والتاريخ والإنسان والمتخيّل. وهذا حال ما نقف عليه في روايتيْ «الزيني بركات» و«اللّجنة».

يتضمّن عمل الغيطاني عناصر إيديولوجية متعدّدة يمتزج فيها الوطني بالسياسي والتأملي بالفلسفي والجمالي بالتاريخي والوثائقي باليومي المتنوّع الذي يفيض عن كل توثيق. وقد تبدو اللغة في الشكل الخارجي لهذه الرواية تقليدية أو تذكّر بالأسلوب التقليدي كلغة الرسائل والنداءات ومطلع «السرادقات»، ومن أمثلة ذلك ما ورد في المرسوم الشريف: «بسم الله الرحمان الرحيم، ولْتكن منكم أمة يدعون إلى الخير، ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر»، أو «وتعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الإثم والعدوان»[30]. أو ما ورد في خطاب متولّي حسبة الديار المصرية، والي القاهرة، الزيني بركات «باسم الله الرحمان الرحيم قال تعالي «ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن إن ربّك هو أعلم بمن ظلّ عن سبيله، وهو أعلم بالمهتدين»[31]. وفي ذات الخطاب ينتقل الخطيب من القرآن إلى السنّة ليستند إلى قول «أشرف الخلق عليه الصلاة والسلام» في قوله «من أرضى الله بسخط الناس كفاه الله شرّهم، ومن أرضى الناس بسخط الله وكّله الله عليهم...ومن عمل لآخرته كفاه الله شرّ دنياه»[32]. ألا تحيلنا هذه اللغة على تقنيات الخطاب في جنس أدبي مخصوص يعود إلى التراث العربي هو فن الخطابة؟ هي تقليدية واضحة ولكنها تنطوي على وعي كثيف بقيمة التراث والأصالة، وهو توظيف مخصوص للتراث «يستنطق الحدث التاريخي» بلغة طرشونة. ولكنّ الانتقال إلى الشكل الداخلي يكشف عن لغة أخرى.

إنّ انفتاح الفعل الروائي على الزمان والمكان يحرر الكتابة من سلطة اللغة الجاهزة ويسمح بلغة تستجيب إلى الموضوع الذي تكتبه ولا تُكره الموضوع على الخضوع إلى لغتها الجاهزة. هي لغة حيّة ومشخّصة وطليقة يُعادُ تشكيلها، لا مركز لها من حيث هي لغة سوى الموضوع الذي تكتبه،

الذي يستعيد اللغة ويركّبها فنيّا. وفي هذه الرواية لغات متعدّدة ومتباعدة تفصل بينها مسافات تنمّ عن اختلاف واضح، ممّا دفع ببعض النقّاد إلى اعتبار هذا الخلط بين المتباين اللغوي ضربا من التهجين «ولهذا السبب نعثر في رواية الغيطاني على شيء يمكن أن يُدعى: التهجين اللغوي، فبين لغة الرسائل واللغة التي تصف القلق الداخلي لعمرو بن العدوي مسافة بين لغة شهادة الرحالة البندقي واللغة التي تصف ليل السجون، اختلاف. أي أنّ رواية الغيطاني تحمل عدّة لغات في لغة واحدة»[33]. وتحمل اللغة بتعدّدها مواصفات أخرى دقيقة كلغة الأرقام مثلا « ثلاثة آلاف دينار كاملة أسلّمها إلى الأمير قاني باي...ثلاثة آلاف دينا يشتري بها بركات منصب الحسبة»[34]. إنّها لغة التعدّد داخل الجنس الروائي المستقل وهي سمة الطابع الحداثي للرواية بامتياز الذي يتجلّى كذلك في رواية «اللّجنة». فهذا الأثر يمارس التعدّد ويحتفي به من خلال تنوّع سجلاّته اللغوية، حيث نقف على اللغة الفكهة المصرية، اللغة العادية البسيطة واللغة التلقائية. فأين تبدو مظاهر هذه اللغات المتعدّدة؟

إنّ الروح الفكهة المصريّة هي الغالبة على خطاب هذه الرواية، إذْ كلّ موقف مهما تعقّد و كلّ وضع مهما تأزّم، فإنّ صنع الله ابراهيم يخرج منه بضحكة مرحة أو ابتسامة ماكرة تجعل القارئ لا يغرق في التشاؤم الثقيل لا في الجدّية المقيتة، مع أنّ القارئ يدرك أنّ القضايا المطروحة تبعث على الحسرة والتألم وعلى ذلك نقدّم أمثلة من ذات النص، يقول الأنا السارد – بعد أن سُئل من قبل أعضاء اللجنة عن سبب تفسيره للمسألة المتعلقة بعدم استطاعته ممارسة الجنس مع سيّدة- « كان العضو القصير، بدافع من حقده عليّ، هو الذي أنقذني من الإجابة. فلم يملك نفسه وصاح: «ربما كان عنّينا»[35] . فهذه اللغة تحمل خطابا مؤلما ولكنّه مضحك في الآن ذاته، هي لغة جريئة تتمرّد على المعتاد من القول فتمارس قناعاتها وتلِج مواطن المحظور في مجتمعات تحكمها المؤسسات المتعدّدة «لم يلبث الأشقر أن طلب منّي أن أستدير و أعطيه ظهري. ثمّ أمرني أن أنحني. وشعرتُ بيده على إليتي العارية. وأمرني أن أسعل. وعندئذ شعرت بإصبعه داخل جسدي»[36]. تعرية شديدة اللهجة للواقع الإنساني؛ واقع السلطة التافهة تكشفه لغة صريحة فاضحة للممارسات القمعية. إنّها اللغة المتحرّرة تبوح بما لا يمكن البوح به في حضارة المنع، هي لغة المزج الرائع «بين جدّ مؤلم قاتم مرّ يجعلك تخجل من نفسك لما يتّسم به الواقع الذي ينقله السارد إليك من انحطاط وانهيار وسفالة لا تُحدّ، وروح فكِهة غالبة تقسو عليك أحيانا فتوصلك إلى حدّ القنوط والاستخفاف بكل مقدّس، وقطع الأمل من كلّ رجاء»[37].

هذه اللغة تصوّر بكل صدق ما يُمارس من قبح وحرام وتفاهة، ممارسات تتّصل بعالم الجنس المحظور تلتذّ به السلطة وتقبل عليه بانتشاء شبقيّ يعصف بكل الثوابت، هو دفع في تيّار الشهوة يقوّض كل القيم من الجذور. ومن خلال هذا التصوير الفاضح لحسّ الرفض لدى الإنسان العربي تدخل اللغة مواطن المحظور جنسا وسياسة وتكشف المستور والمخبوء، فإذا هي»فضحٌ» وكشف للحجب والستائر وتعرية لواقع مجهول.

تلكم هي اللغة وذاك حالها في الكتابة التجريبية، شأنها في «الزيني بركات» كما في «اللّجنة»

لغة تستقطب الحياة وما في الحياة من تفاصيل وأوضاع شتّى. فاللغة التي تعجّ بها الروايتان، تعجّ هي الأخرى بأصداء واقع متعدّد. ذلك هي السمة البارزة – في تقديرنا- لأوجه التلاقي من حيث اللغة: سمة التعدّد؛ تعدّد السجلّات اللغوية. ونتيجة لهذا التعدّد الأسلوبي تبدو الرواية أقرب الأجناس الأدبية إلى تركيبة المجتمع وإلى لغته في انفتاحها على جميع الطبقات والأفراد.

وهكذا اتضحت لنا بعض وجوه الاختلاف والائتلاف بين روايتيْ «الزيني بركات» و«اللّجنة»، غير أنّ مسلكيْ الروائيين مهما اختلفا من حيث طبيعة خطابهما فإنهما يلتقيان في نقاط متعدّدة، كيف لا والجيلُ أو التوجّه واحد؟ بل كيف لا والواقع الاجتماعي واحد والثقافة متقاربة إن لم نقل واحدة؟ بل كيف لا يلتقي النص العربي المصري بنظيره العربي المصري الآخر؟ ويلتقي النص العربي عموما بنظيره الغربي من خلال علاقة قائمة على اقتباس الأوّل من الثاني؟ نعم هذا ما ذهب إليه بعض النقاد المحدثين حين أعلن أنّ الرواية العربية «فنّ مقتبس من الغرب» ونعني بهذا الناقد بطرس حلاّق، يقول «لا يختلف اثنان في أنّ الرواية العربية نشأت في العصر الحديث فنّا مقتبسا عن الغرب ومتأثرا به تأثرا شديدا»[38].

ولئن كانت الرواية العربية الحديثة سليلة نظريات أو نصوص غربية، فإنها لم تتنكّر لأصالتها لتغترب في ثقافات الشمال، و إنما حافظت على مكنونها العربي من خلال اعتمادها مرجعا يُعدّ من أبرز المراجع المعتمدة في الكتابة الروائية التجريبية وهو التراث.

الهوامش والإحلات

1 – يفسّر عبد القاهر الجرجاني» المعنى و معنى المعنى» قائلا:» نعني بالمعنى المفهومَ من ظاهر اللفظ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثمّ يُفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر» (انظر»دلائل الإعجاز» باب اللفظ والنظم ص 263).

2 – مجلّة» الوحدة»،السنة السابعة، العدد 82/ 83 يوليو / أغسطس 1991 ـ محرّم / صفر 1412ه، المجلس القومي للثقافة العربية الرباط ـ المملكة المغربية ص 3.

3 – المرجع السابق ص 3.

4 – المرجع السابق ص 4.

5 – إلياس الخوري من مقال» أسئلة الواقع وأسئلة الكتابة الروائية» من كتاب «الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية»، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة1 1982.

6 – المرجع السابق.

7 – مجلة، فصول وعنوانها:» الرواية و فن القص»، و الشاهد في الصفحة 143 من مقال بعنوان « المفارقة في القص العربي المعاصر».

8 – «الحياة الثقافية»، العدد 64/ 65 – 1992، ص 69.

9 – الرواية العربية، واقع وآفاق» – دار ابن رشد»، ط –1 1981، ص ص 6–7.

10 – مجلة فصول وعنوانها: «الرواية وفن القص»، والشاهد من مقال بعنوان «المفارقة في القص العربي المعاصر».

11 – انظر شكري عزيز مظهر،»انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية»، لمؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة 1، 1977

12 – انظر تقديم فيصل درّاج لرواية «الزيني بركات»

13 – انظر توفيق بكّار في «جدلية الأدب و الذهب»، «الحياة

الثقافية» عدد 61، 1991، ص 7.

14 – صنع الله ابراهيم، «اللّجنة»، دار الجنوب للنشر، ط1، 1989

15 – نبيل سليمان، «الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا» ص 67.

16 – انظر تقديم فيصل درّاج لرواية «الزيني بركات»

17 – المرجع السابق.

18 – صنع الله ابراهيم، «اللّجنة»، دار الجنوب للنشر، ط1، 1989، ص147.

19 – انظر تقديم فيصل درّاج لرواية «الزيني بركات».

20 – Henri Mitterrand «Discours du roman» , Ed.PUF ,P195, 1980;

21 – «الفضاء الروائي: ملاحظات من أجل بحث»، الفكر العربي المعاصر، العدد 76/ 77 _ 1990.

22 – انظر الحوار الذي أجراه بوراوي عجينة مع الغيطاني إثر التقائهما في مدينة قابس في صيف 1990 على هامش مهرجان قابس النقدي.

23 – صنع الله ابراهيم، «اللّجنة»، دار الجنوب للنشر، ط1، 1989، ص42.

24 – المرجع السابق ص ص42.

25 – المرجع السابق ص44.

26 – المرجع السابق ص44.

27 – المرجع السابق ص74.

28 – نبيل سليمان، «الرواية بين الواقع والإيديولوجيا» – دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية (ب.ت) ص 64.

29 – المرجع نفسه ص 66.

30 – جمال الغيطاني، «الزيني بركات»، دار الجنوب للنشر، تونس، الطبعة السادسة، 1991، ص 63.

31 – المرجع نفسه ص181.

32 – المرجع نفسه ص 181

33 – انظر تقديم فيصل درّاج لرواية «الزيني بركات». ص34

34 – جمال الغيطاني، «الزيني بركات»، دار الجنوب للنشر، تونس، الطبعة السادسة، 1991، ص 72

35 – صنع الله ابراهيم، «اللّجنة»، دار الجنوب للنشر، ط1، 1989، ص 39.

36 – المرجع نفسه.

37 – انظر تقديم رواية «اللّجنة» لمحمد الصادق الأسود، ص 24.

38 – «الرواية العربية: واقع وآفاق»، دار ابن رشد، ط –1 1981، ص 17

قراءة في حديثٍ من أحاديث أبي هريرة لمحمود المسعدي : حـــديث الحس



سيف الدين العلوي/ كاتب، تونس



عن علّة الحِـسِّ وحـسّ العــلّة؟

1/ حـــــــسُّ العـــــــــلّة:

يُفضي الكلامَ عن «حديث الحسِّ» بنا إلى إحساس غريب مدهش، من خلال هذا الزّوج التقابليّ في الحديث عن الحسِّ بالعلّة أو حسِّ العلّة، ذلك أنّه يضعنا في شوطٍ فريد النّوع من أشواطِ تلك التجربة. إذ الانتقالُ من «حديث التّعارف فِي الخمر» إلى «حديث القيامة» بما تضمّنه كلاهما من جنون ومتعة وغرابة: «انظروا ريحانة الخمر... فما كدت أهمّ به حتّى أخذني واحتملني وأنا أضطربُ، فجعلني تحت سمرةٍ إلى الأرض وانصبّ عليّ ...ثمّ شدّني إليه حتّى صرت منه»{حديث التعارف في الخمر/ ص72}. وإلى ذلك ينضافُ المشهدُ الاحتفاليّ بما احتوى من «حديث القيامة» وصولا إلى «حديث الحسّ»، ذلك الانتقال يجعلنا نعيش

بعضَ أسرار التحوّلات والتأمّلات: «يثقلُ الكونُ إذا همّ أنْ يكَون/ ولو لم يكنْ قبيْل خلْقه ثقيلا مرهقا لما خُلقَ/ فقال أبو هريرة لقد كان حينئذ كالألحان قبل الضرب، وليس أبدع من الأوتار تُجسّ»: تلك الأسرار التي عاشها البطلُ في صلب تجربة الحسّ، هو يجعلنا نعتقد- ناهيك عن معناه المباشر - أنّ العلّة [المرض] تعلّة، ذريعة يتوخّاها الكاتبُ ليفلسف بها وجها من وجوه الوجود، وعبْرها يُحدّد رؤيةَ البطل للكينونة ويليه رؤياه وتصوّراته العميقة للعالم.. ومَن ثَمَّ يتجلي موقفُه من النّاس ويتحدّد موقعه المختلف بينهم.. ولا يمكنُ أن نغفلَ عن أنّ هذا الحديثَ[حديث الحسّ] من جهة أولى يتوسّطُ الحسَّ وقد أوغلَ واستوى رقصاً وغناء ونارا وضراما: «فخرجت من بينهنّ اثنتان وتقدّمتا إلى شيْء فأوقدتاه، وكان حطبا مهيّئا... فلمّا زفر واحمرّ اندفعتا ترقصان/ فأرى النار ذكرا به لوعة الصّادي/ وعاود رقصَهم عارضُ جنونه وهم أزواج، فكأنّما ذهبت رعداتهم بأرواحهم وفقدوا الوصل فتفرّقت من أجسادهم أعضاؤُها ومضت سبيلها سكرى... فتفرّدت وانقضى العدد ونفر العضوُ أخاه. فكأنّه يطلب ذاتَه أن يفنى بها» ـ ص81 ص82ـ واشتدّ فيه الهيجان عصفا وصواعق ومعصرات « فما كدتُ أرى الضيعةَ حتّى جاءت المعصراتُ بالأنواء/ فالمطر فالرّيحُ فالشدّة فأنا أملأ ما أكون»ـ ص84ـ . ومن جهة ثانية يسبق «حديث الوضع» و«حديث الوضع أيضا».

ومفاد ذلك في اعتقادنا أنّ الحديث عن العلّةِ يتضمّن بُعديْن:

أوّلهما مرامُ فهْم موقع الذات عن عُمق واستبار وخُبْرٍ، بعد استيفَاءِ شروطِ المتعةَ والجنون. فالتعقّل والألم: «وكان أبو هريرة لا يُعاشرُ امرأتَه وكانتْ تقول أحببْتُه حتّى جعلَتْه نورا في ظلامها نفْسي على ما فيه من الشرود/ وقد أعجبني منها أن ردّتْ إليّ بعضَ ما أحملتُها سنين/ فرأيتها وقد اشتعلت كأنّها ملك من نور/ لقد أردتها على الجبال ومثل ما شهدنا البارحةَ من الجهاد وأن تمشي على دهرها كالفلك آمنةً والهاويةَ. فلمّا خفتُ عليها أوقعَتُها في روحِها... وينفضُه البكاء» ـ من حديث القيامة ص 86 ـ أمّا البعدُ الثّاني فيتعلّق بتمهيد سبيل الوضع وتبريره استباقا على نحو بارقة ضمنيّة...

إنّنا نُلْفي أبا هريرة في «حديث العلّة» كائنا مختلفا مغايرا متميّزا عمّن سواه. فأساسُ حديث الحسّ هو مفهومُ الكاتب للعلّة. وقوامُ مفهومِه لها الاختلافُ _لا الائتلاف_ بيْنه وبين ريحانة طرفا مُعاينا للعلّة. وحتما بيْنه وبيْن سائر النّاس من بعد ذلك.. يرى البطلُ في العلّة ما لا يراه الآخرون، ويُحسّ بما لا يُحسّون فيستنْبطُ ما لا يستنْبطون..

ومعنى العلّة بهذا الاعتبار في أنّه يُضيء مناطق عاتمة من نفس أبي هريرة، لها أوثقُ الصِّلات بفلسفته ومفاهيمه، ومن ثَمَّ بسيرورته الوجوديّة ذاتها.. هكذا تُصبحُ العلّة مدعاة لاكتشاف نسق من أنساق تفكيره وعُمق من أعماقه وشوقا من أشواقه.. وبهذا يُتيح لنا حديث الحسّ فهمَ معنى العلّة فهما جديدا عميقا، قد يتواشجُ فلسفيّا مع فلسفَات الألم الصوفيّ الطّقوسيّ الشرقيّ.. كما يتيح لنا فهمَ الحسّ فهما مغايرا لكونه مجرّدَ متعة منحصرةٍ في الشراب والجسد واللّحظة الماجنة «انظروا ريحانة الخمر» ـ ص71ـ كما قد يتبادر إلى الأذهان في القراءة العجلى.

هكذا إذنْ هي تجربة الحسّ، متى تلبّست بالتأمّل وخضعت إلى الحكمة وازّيّنتْ بالألم والفجيعة الصّامتة أضحت أبعدَ غورا وأدعى إلى الملاحقة والاهتمام ومحاولة التقصّي.. ولا ينبغي أن ننسى أنَّ للعلّة مواضعَ أخرى حقيق بنا تحسّسُها في حديث «الحقّ والباطل»ـ ص118 ص119 [علّة الأخت] وربّما في «حديث الكلب» ص140 [بعد تغيّب أبي هريرة عن النّاس الذين حملهم على مذهبٍ غريب].

2/ مـفـهوم العـــلّة:

كيما نعثرَ على العلاقة بين الشرح المعجميّ لكلمة «علّة» والدّلالة التي يمكن استشفافُها من حديث الحسّ ومن علّة[سبب] الحديث عن العلّة[مرض]عُدنا إلى اللّسان فدلّنا على: علّ يعلّ الإبل، إذا وردت الماء، فالسُّقية الأولى النّهل والثّانية العلل. أعللتَ الإبلَ فهي عالة إذا أصدرتَها ولم تُروها ويُقال ذلك أغللْتَ، أمّا أعللتَ وعللتَ أنَ تسقيها الشربةَ الثّانية ثمّ تُصدرُها رواءً، وإذا علتْ فقد رويتْ. واستعمل بعضُ الشعراء العَلَّ في الإطعام. وعلّله بالشّيء: شغلَه به. وتعلّل بالشّيء تلهّى وتجزّأ وتَعلّةُ الصبيِّ ما يُعلّلُ به ليسكتَ. ويُقال لبقيّة اللّبن في الضرع وبقيّة قوّة الشّيخ عُلالة. وقيل تحلبُ النّاقةُ أوّلَ النهار وآخره ووسَطه، فتلك الوسطى هي العُلالة. والعِلّة هي المرضُ. وهي السّببُ..

أمّا المرض فهو: السقمُ نقيض الصحّة. أمرضَ أيْ قاربَ الصّوابَ في الرّأي وإنْ لم يُصبْ كلَّ الصّواب. والمرْضُ والمرَضُ: الشكُّ. والمَرضُ: إظلامُ الطّبيعةِ واضطرابها بعد صفائها واعتدالها. والمرضُ: الظلمة. والمرض في القلب: فتور عن الحقِّ. وفي العين فتور في النّظر. أرضٌ مريضة: إذا ضاقت بأرضِها أو إذا كثر بها الهرْجُ والفِتن والقتلُ..

مقـــــام الحديث: مرض واعتلال:

أ/ دلالة الإشفاق على التّشابه:

المحدّثُ ريحانة. طرفٌ في الحديث وخيطٌ في نسيجِ الحكاية.. بها يكون السردُ. وهي في الحوار شريكٌ. حاضرة في المقام مقالا. وحاضرة في الحدث حرَضا وانفعالا. والحكاية بيْن سردِ إخبار لحال يعرض ما يطرأُ من جديد البطل وما يطرأ علىً البطل جديدا: «مرض أبو هريرة حَتّى...»، وبيْن حوارَ يطرأ على السرد ويشقّه فكأنّه نصٌّ «أنا»/ البطلً يقول ما لا يقوله نص «هي»/ ريحانة عنها..

يقول صوتُ ريحانة سردا ووصفا الخبرَ بمعناه البسيط المباشر، فتسوقُ مناسبةَ المرض بأمانة الوفي. ترويها على الصّدق التقريريّ، لا تهذيبَ ولا توشية.. خبرُ السّقامَ لا يحتملُ من الروايةِ غيرَ الرّوايةِ. وهلْ يُحتاجُ في الإخبار عن المَرض والعلّة، حيثُ الإمْحال وذهابُ الماء وفقدان النّضارة والرواء، إلى عبارات وَشْي ولغةِ زخرفٍ؟ لقد اقتضت العلّة من ريحانةَ ـً وهي نموذجٌ من مألوف البشرـ الملازمة َ»لا أبرحُه» والبكاءَ «وأبكي»، واقتَسامَ الوجع «أوجع لآلامه».. فالعميد المُدنفُ أحوجُ النّاس إلى مثل هذا التّعاطف، لمصداق قول النبيّ: «مثل المؤمنين في توادّهم وتعاطفهم وتراحمهم كمثل الجسد الواحد..». ريحانة تُمارسُ ما يقتضيه مرض الأحبّة إذا حلّت بهم ملابسة كهذه: الرحمة

والعطف والإشفاق. وفي هذا تلتقي مع سائر البشر فيتشابهون جميعهم، ومطلبُهم في ذلك واحد: المواساة ورجاء الشّفاء والتخفيف وشدّ الأزر.. حالة من حالات التبدّل والتحوّل هو المرضُ.. خروجٌ عن الثّابتِ الصحّيّ إلى العارض المرضيّ. وهو خروج يورث الذواء والذّبولَ.. يفدُ على المحيّا الشُّحوبُ والكلح، فتكفهرُّ التّقاسيمُ وتمّحي نضرةُ النّعيم.. والمُصابُ بعلّة إذّاك أحوجُ النّاس هو إلى الضّماد الروحيِّ، ورفع معنويّات بصدد أن تؤول إلى الصفر، ومن شأنها إن لم تُرْفعْ أن يتدلّى صاحبُها في وحشَة آخر الزّقاق من مسافة الحياة.. من نقطة اليأس هذه تجلّتْ ريحانةُ مُشفقةً: «حتّى أشفقتُ عليه». وتألّمت لأجله كأنّها منه ولم تَكنْه.. تماهتْ معه وجعا أو خُيّل إليها. حال أمّ رؤوم بل حال عاشقة تروم. توجع وتوْجل. تئنّ، ومن أنٍّ تكاد تُجنّ. حال أنثى عرفت العشقَ ووجدتْه في رجل «صاح من أشدِّ الرّجال إلى أن طابت لها ريحَ الخمر في ثيابها «.. وكسائر المواسين المتلطّفين، تُدلّل ريحانة عليلَها المُدنفَ أبا هريرة فتستجيبً لما يشاء ويأمر: «ابكي ما لذّ لك البكاء/ فأضمّه ضمّا خفيفا».. أمّا البكاءُ والوجعُ فهو ما أملاه المقامُ وزكّاه الهوى والهيام. وأمّا الطّاعة والتلبية فهو ما يستوجبُه الخوفُ من الفقد والتوجّسُ ممّا تجرّه العلّةُ والسّقام..

وفي ذاك وهذا تكون ريحانة قد أخلصت لطبيعة الأنثى، فأدّت من العطف والرحمة والإشفاق ما به نفهم عميق ما خلّفه أبو هريرة من أثر فيها.. لقد مثلتْ ريحانة في علّة البطل دور المرأة التقليديَّ، فامتثلتْ للعادة وانسجمتْ مع التركيبة الأصل.. لعلّ الحبَّ يشترطُ الملازمةَ والعكوفَ ويقتضي الانصهار في المحبوب حبّا وحنوّا، ألما وضمّا.. كانت ريحانة نارَ الفتنة والجسد، شعلةً يخترقُ بها ومعها كثافةَ الظلمةَ [حديث القيامة] ويتجاوز مسافات المكان: «فلمّا أصبحنا أردفني إلى مكّة/ ثمّ أزفّ بها فأخذهما الظّلامُ عن عيْني/ ملكتُ ريحانة عن نفسها فأردفْتُها إلى مكّة وانطلقتُ بها في اللّيل يحجبُ عنها جسدَها».. لكنّها أصبحتْ عند رأس المريض المحْرَض حبيبة / امرأةً، تنهض بأمومة الزّوجة أو بإخوّة الأخت أو بصداقة الصديقة أو بإنسانيّة الإنسان.. وبهذا الدور تنتمي ريحانة إلى المتشابهين ينخرطون في الإشفاق فتمّحي بينهم الفوارق وينطقون عن عاطفة التقليد وعن بسيط التفاعل.

ب/ الاختلاف: علاماته الأشواق:

لا يمكن أن تكون علّةُ أبي هريرة و علّة البشر سواء. ولا يمكن أن تقتضي هذه ما تقتضيه تلك.. يعيش البطلُ في المرض حالةً من الحنين والأشواق، حالةً خارج الوجع فوق البكاء.. ليس وجعُه من العلّة إذنْ، بل وجعُه ممّنْ ليس في مثل وجع علّته.. إنّما يُعْنى أبو هريرة بحالة الوجع والموجوعَ لا بالوجع كحالة. «وجعتُ أن لستَ في مثل علّتي».. أقرّ صراحةً في حيّز القول هذا، بالاختلاف الجوهريِّ بيْن مَن يعيش الحالةَ كما سيوردُ وصفَه لها لاحقا، وبيْن مَن يُحايثُ الحالةَ كما ستنبئ ريحانة بذلك.. يبدو الأمر للوهلة الأولى مفارقا: عاشقة تريد انقضاءَ المرض عن حبيبها، وتتمزّق لذلك، ودوافعها في ذلك معروفة(عشق وامّحاء عاطفيّ). وعاشقٌ يودّ إقحامَ حبيبته/ خليلته في درجة علّته؟ فأيّ وجع وأيّ علّة يروم البطلُ حينئذٍ أنْ تُشاطرَه إيّاهمًا ريحانة؟ كأنّ

مطلبَ البطل إذن امرأة ترتقي إلى العلّة كما يراها ويجدها ويُحسّها هو. أن تبلغَ ريحانة عُمقَ الوعي بالعلّة منشود البطل العليل. ولهُ في ذلك ساديّة أو روح انتقام كما يتبادر للخاطر أوّلا. وإنّما نراه درجة من درجات العشق والفناء والذّوْب، تدفعُ بالعاشق إلى أن يحلم بالالتحام بمعشوقه حتّى في أقصى مناطق الرعب و الخراب، وبالتوحّد معه في النّظر إلى الأشياء -والوجعُ من بينها- من نفس زاوية النّظر وبنفس العمق ونفس درجة النّفاذ وطبيعته.. هذا وجع ووله وشيءٌ من التفكّر.. من هذه المحطّة التي تستقرّ عندها ريحانة امرأةً عطوفا وينهض فيها البطلُ بما لا تراه ريحانة، شغوفا، تتحدّد نقطة الاختلاف بين ريحانة نموذجا من البشر، وبين أبي هريرة نموذجا من النّاس لا يدخلُ في التّشابه، ويُبصرُ أبعدَ وأعمقَ...

الدّخـــول إلى الإبلال:

أ/ كائن لا ممكن:

وتمثّل ريحانةُ الكائنَ. وتخبرنا عن التحوّل، من الاعتلال إلى الإبلال. . وتمارس ما يقتضيه التحوّل فتضطلعُ بالسّؤال: «هل عاد لك من الصحّة ما كان ذهب»، سؤال العادة والمألوف. لكنّه سخيف لولا ما فيه من الحرقة. بسيط لولا ما فيه من مأمول البُشرى و دافق الرقّة.. وتعلن ريحانة عن التشابه مرّة أخرى، فيرد سؤالُها ملهوفا عن المفقود: الصحّة والإبلال، تاجٌ لا يراه سوى المرضى. ريحانة ترى الأمورَ بعيْن البصر، بلا مكر.. أمْلتْ عليها العاطفة الحيّة الصدقَ الصّرفَ، وقادَها الصّدقُ العفويُّ إلى السّؤال البديهيّ فسألتْ هنا كما وجِعتْ هناك.. سؤالُها محصور بيْن ذهاب الصحّة وعودتها. ذهاب وإياب، لا غير، ليستْ معنيّة بما بيْنهما، بالسفر الحقيقي بين طوريها ـ سفر البطل في علّته وجوسه مع الرّوح فيه.. ويتداعى من السّؤال سؤالٌ اقتضاه التدرّجُ في الحوار، هو في البساطة أمعنُ وفي السّذاجة أوقعُ: «وهل في العلّة غير الإمحال وذهاب الماء يا حبيبي». سؤال صيغتُه الحصرُ: «هل...غير» تشي برسوخ قناعة وثبات فهم (وهْم)حول تبعات العلّة ومألوف مضاعفاتها.. سؤال إنكاريٌّ ينطوي على إجابة جاهزة لَا بديل لها ولا نائب: العلّة إمحال وشحوبٌ.. وهل هي غير ذلك في الحقيقة؟ ذلك ما تراه ريحانة وأشباهها. وذلك السّؤال هو ما تسوقه ريحانة وأشباهها في نبرة غنج «يا حبيبي»، وكأنّ ريحانة مبتهجة بالإبلال وبعَودة الصحّة إلى فحلها. فالعافية منتهى مأمولها. وينبغي أن تكون كذلك عند مخاطَبها كما هي عند الجميع.. نلفي ريحانة مرّة أخرى عادية تكتفي بالكائن فلا ترى ممكنا، وتقول جاهزا ولا تبتكرُ بديلا. ريحانة بطبعها النّاريِّ تحيا الحسَّ إلاّ أنّها تخلدُ للسّكون فتخمد في التّشابُهِ.

ب/ ممكنٌ لا كائنٌ:

إزاء سؤال العادة يرفعُ البطلُ إجابةَ التقرير والتّحقيق: «إنّه قد استوى عندي». إجابةٌ تكسرُ السّؤالَ. والخارقُ في الإجابة يكسرُ العادةَ في السّؤال. فلئنْ فرّقَ السّؤالُ بيْنَ الضدّيْن: الصحّة والعلّة مُعيدا الأمورَ إلى نصابها، فقد جمعتْ الإجابة بيْن الضدّيْن وسوّتْ بيْنَ بقاء الصحّة أو ذهابها معلنةً انعدامَ الخيار، مُقرّةً بمقاربة اختيار العلّةَ «بل كدتُ أختار العلّة». هاهنا يُعلنُ البطلُ عن اختلافِه في اكتشافِه...

علـــّة اختـــيار العـــلّة:

أ/ لذّة الاعتلال/ ذِلّة الإبلال:

هل اختلاف البطل في المثول إلى العلّة وتمثّلها اعتباطيٌّ أم مُعلّل؟ إذا كان اعتباطيّا فما هو إلاّ ضربٌ من الفوضى وهو من أشكال الجنون أو الحمق.. أمّا إذا كان معللا فحتما هو خاضعٌ إلى منطق وصادر عن تأمّل وحكمة ما.. وبما أن البطلَ ينزع' إلى تفسير اختياره العلّة «يمرضُ النّاسُ يا ريحانة فيطلبون الشّفاءَ، فيثقلُ المرضُ فيُضني فيذهبُ سُدى»، ويعلنُ عن مرحلة تشابهه مع النّاس في طلب الشّفاء ثمّ عن اختلافه في المرحلة الثّانية، فلا بدّ أنّه يُفلسفُ علّتَه ويراها بمعاييره.. وما إقلاع أبي هريرة عن طلب الشّفاء تشبّها بَالنّاس إلى تخيّر العلّة مغايرةً وتميّزا عنهم إلاّ إدراك منه أنّ التّشابه حالةٌ من حالات اشتغال العقل بالتأمّل.. وهو بذلك حالة حياة على نحو ما. ويتمثّل اختلافه عن المتشابهين في خوفه من أن تعاوده الصحّة والاستقامة.. فيكون بذلك موتُه.. المفارقة التي قامت عليها فلسفةُ البطل في تعليل العلّة، هي أنّ الصحّة موتٌ وثباتٌ واستقرار في السلْب، فيما العلّة حياة أو من مُحييات الحياة. ويدعمُ موقفَه الفلسفيّ سرُّ اختياره العلّة «كذا نحن» ولعلّه لا يقصد بذلك النّاسَ قاطبةً وإنّما يقصدُ طُلاّبَ العلّة وهم قلّةٌ: «ولعلّه لا يبلغُ العلّةَ من النّاس إلاّ القليل».. هكذا تصبحُ العلةُ مأربا بلْ مرتبة لا يبلغها إلا نخبةٌ متميزون، كأبي هريرة: رجل ينظرُ إلى العلة من داخل العلة، يتردّد في الحسْم ويذهبُ في الاحتمال أولا أمريْن: ـ العلةُ إمحالٌ «لا أدري فقد يكونُ»، أو العلةُ منْ مُحييات الحياةِ «وقد تكونُ» كذلك.. ثم يحسُمُ الاحتمالَ ويقطعُ يقينا بالإضراب «بلْ انظري». من منطلق كهذا يتجلّى الاختلاف الحقيقيّ بيْن البطل وسواه من المُحيطين.. وينشأ بالتأمّل في التألم وذاَ جناسٌ نعيشُ من خلاله عُمْقَ فهْم البطل للحَسّ.. وكأنّ ريحانة تنتبهُ لهذا الاختلافَ وتوردُ وصفَا لصوت أبي هريرة : «وكان في صوتِه كصدى غيْب بعيد».. بالتشبيه وما يُشيه من غُموض تهيءُ ريحَانة لمغزى كلام عليلِها ولما يخفّ بصوتهِ منْ سحر وقداسة: يصبحُ الصوتُ رجْعا، يتعكرُ صفْوُهُ المحضُ وهو يجيءُ مِنْ أعماق المجهول ليسوقَ حقيقة نجهلُها كما تجهلها ريحانَةُ ذاتُها.. إنّ صوتاً يأتي من الغيْب لا بُدّ يحملُ وحْيا أو ما أشبه بالوحْيَ.

ب/ وحْـــــيُ العليـــــلِ:

مِن «بل انظري» إلى«عند النزعِ يا ريحانةُ».

لغـةِ الوحْي:

أسلوبُ تأكيد «إنّي أجد»: فيه تقريرٌ بأنّ الوجودَ هاهنا قلبيٌّ / »وهو عليلٌ»: حال لتحديد وضع الجسد وتحلحله/ «كأنّه عُـودٌ»: تشبيه الجسَد بآلة عزفَ رنّانة رَنّامة نخّارة للنياط، حتى إذا العَلّة عَزْفٌ، نقْرٌ في الجسدِ ودقٌّ عليْه. وأنّـــهُ نَغَمٌ وترنيمٌ./ «يرقّ ـ تدقّ ـ تحتدّ»: أفعال مضارع حدوثُها صَدَدٌ، لمّـا تنقض./ «قد ذهبت... والله»: لتكثيف التأكيد/ «كأنّي أسبحُ في دمي»: تشبيه النفس بالسّابح: وتلك صورة ارتداديّة تولِجُ النفسَ في أعماقَها وتُخرجُها من حلولها في الجسد إلى حلولها في الدّم ـ من الصلابة إلى السيولة ربّما، من الضّيق إلى الإطلاق، وفي أيسر الإمكان من ضيق إلى ضيق جديد آخرَ./ »لذّ عندي»: فعلٌ ماضٍ ناجزٌ، وإن تلك إلاّ لحظةُ استبطان اللذة

والمتعة ناجزةٌ.. وكأنّ لحظةَ الفعل لا يُترْجمُها إلاّ أفعالُ المضارع تـتالى تعاقبا، فيماَ لحظة الوعي بالمتعة لا يؤدّيَها إلا الفعلُ ماضيا منتكصا./ ثمَّ يعودُ البطلُ إلى السردِ توصيفا: « فـيلذعني الألمُ».

صميمُ فحوى الوحي:

رقّة الجسدِ ودقّة الحاسّة احتدادًا تدفعان إلى التأمّل فتجرّان إلى اللذّة، هي لذْعة الألم في عقر الأوصال - حنظلٌ مختلفٌ هو، خليطٌ مَن طعوم شتّى وحرقةٌ مسْتمْرأة = جمالٌ فريدٌ. «كأنّ مقدارً القوّة» بالتوقّع والاحتمال، ونكادُ نقول مقاربةً اكتشافٌ جديدَ: في العلّة طَاقةٌ خفيّة مُضمرَة تزوِّدُ العليلِ (من طراز البطل) بالقوّة و تضخُّ فيه الحياةَ. . هي شحنة يجدُّها البَطلُ في العلّة لا يكتشفُها في حال الصحّة، وإلى ذلك يكتشفُ الفكرة حكمةً: «وكأنَّ قَرْبَ الفناء خلاّقٌ». شبيهةٌ هذه ـ على اختلافها ـ ب «يثقلُ الكونُ إذا همَّ أنْ يكونَ». كلتاهما تصدرُ من مشكاة واحدة على حدِّ قول بعض القائلين.. كلتاهما تخرجُ منْ لحظة فريدة لا يطالُ فرادتـَها سوى رجل لا يعْـبُر على الأشياء - حتّى الألم - انزلاقاً.. إنّها المتعة المنفلتة متـعةُ الذّهن العميق، تُدْرَكُ فتُعاشُ في الألم بالتأمّل، ولا تُعاشُ في الحالات الرّتيبة بالصحّة الثّابتة الرّتيبة أو بالفرح النّسَقيِّ المُسَطَّح.. حـنْظلُ أبي هريرة ليس كَحنظل النّاس.. والوجعُ مغايرٌ عندَه، مُختلفٌ. مرارةُ النّاس مرارةٌ، ومرارة البطل مرارة بحموضةٍ في تلاوينَ أخرى.. لكنّ الوجعَ يظلُّ وجعاً.

ففيم الاختلافُ عن النّاس؟ لعلّه غيرُ عائدٍ إلى درجةِ الوجعِ وإنّما هو عائدٌ إلى فلسفةِ الوجعِ.. لا يعود عُمْقُ السّؤال إلى ما بك؟ أو كيف حالكَ؟ بلْ يعودُ عُمْقُهُ إلى كيفَ وجعُكَ؟ كيفَ تحياه وماهيته ؟ ماذا ترى فيه؟ بلْ انظروا كيف صارت العلّة عند البطل: هي طورٌ لاكتشاف حقيقة الجسد وذبذباته عَن كثب.. فبالعلّة تنشطُ حاسّةُ السمع لديه فينخرطُ في سيمفونية الأنين. هو ذا الجسدُ عُودٌ، رقتُه من رقّة الأوتار. وصوتُ أنينه عند التوجّع من صوت أنين الأوتار عند الجسِّ والتحسّس. وليس التشابه بين العود والجسد في العزفَ منسابا ومتّسقا بل التشابهُ بينهما في جهوزية كليهما للأنِّ والرّنَم.. هذا دليل على دقّة الحاسّة تحتدُّ وترهُفُ. والشيءُ بدقته واحتداده يدخلُ في الخفّة و«الاستشعار» السريع، ويصبحُ جاهزا للنبر والتصويت والتوقيع.. إذنْ امتلك «العليلُ» أبو هريرة في لحظة من العلّة بديعةً حاسّةً حادّةً ستخوّل له سماعَ موسيقاه ـ موسيقى جسده تئنُّ و ترنُّ، تنأى و تدنو.. بديعٌ أنْ تتحوّل لحظةَ شكوى الأوصال وأنينها إلى فتنة جَسِّ الأوتار وبدْء العزف «و ليس أبدعَ من الأوتار تُجَسُّ»[ص77 حديث القيامة].. ليس جديدا إذن هذا الإحساسُ / الإيمانُ عند أبي هريرة.. بل الجديدُ فيه أنْ يجده في حالة الاعتلال وقد حوّله إلى طور للتأمّل والإغراق «وقد ذهبتْ لي والله ساعاتٌ وأنا أقفو....».

إنّما القـفْـوُ مساحةُ غوْص حقيقي على الذّات لحظةَ اللّذْعات. مساحة لملاحقة الرّوح.. لم يتسنَّ للبطل أنْ يلاحقَ روحَهُ في حالات السّلامة والاستقامة، فانتهز فرصةَ العلّة وهكذا العلّةُ فرصةٌ تُنْتَهَزُ.. كأنّه كان يرجو من الجسدِ أنْ يركنَ ويوْهنَ ليتسنّى له رصْدُ روحه تروح

وتغدو خلسة في الأعضاء، تجوسُ بيْن ذهاب وجيئة. أفقيّا: من اليد إلى الرأس، وعموديّا: من الرأس إلى الصدْر.. حركتان اثنتان من شأنه أنْ يعثرَ على الرّوح في كلتيْهما أو في إحداهما على الأقلّ.. والرّوحُ لا ترودُ فحسب، بلْ تتردّدُ تردّدَ الفجر .. فهي بيْن خفاء وتجلٍّ إذن.. أو قلْ بيْن صوتٍ وصمت.. ذلك السريانُ والدّبيبُ، ذلك الغبشُ الفجرِ يشقّه الومْضُ، هي لحظةُ افتتان الحسِّ حيثُ يحُلُّ البطلُ في ذاته سابحا، ومن قطرات روحه ماتحا.. وأية فتنة أنَ يشعرَ المرْءُ بأنّه يلجُ دواخلَه!؟ وأية دواخل!؟ إنّه في الشريان في الدّورة الدمويّة مسيلا ودبيبا.. شيءٌ من الخيال ذاك. ولمَ لا، إذا كان الخيالُ مُحفِّزَ الحِسِّ مُنشِّطَ التأمّلِ ومجلبةَ لذّة: «ولذَّ عندي».

إنّ اللذْعَ لـــذٌّ. وإنْ كانت اللذّةُ نقيضَ الألم في العادة، فهي عند البطل صنوٌ له. يستمرئُ أبو هريرة حنظلَ الأوجاع مذاقا [مذاق حسٍّ] ويستحْسنُ نارَ الوخز إعجابا وروْقا، فيُحوّلُ الدميمَ إلى وسيم والقبيحَ إلى مليح «وتحسنُ في العيْن». فإذا مقامُ التألّم مقامُ تأمّل. وإذا المجالُ مجالُ جمال. اللذّةُ من داخل الألم، وتجتازُه.. يتحوّلُ الألمُ إذّاك إلى متعة قد تضاهي تلك التي عند لاعبي «الكنغفو» وسلالة «السامورايْ»، ونجدها عند بروس ليي، يُكْـــلَمُ فـــيلْعَقُ دمَ جرْحه فيقْوى بالتحاسه.. كذلك بلعق الدّم تتجدَّدُ حرارةُ الحياة وتنبعثُ نارُها ألهبَ.. لعلَّ المسعدي يحتفلُ بأدبيّات مفادها أنَّ في الوجع جلالا وفي القبح جمالا؟! { جيفة بودلير تعكسَ ذلك على شاكلةَ ما}..هذا معنى عميق لا يدركهُ إلاّ ذو حسٍّ مرهف وعقل دوؤبٍ على ذبذباتِ التأمّلِ وسكرات التألّم الواعية [لامرتين أو دي فيني بعض أولئك].

عندَ التّخوم يقيم أبو هريرة. وعند التماسّ توشكُ الأشياءُ أن تتماسَّ ولا تفعل.. فيكتشف أبو هريرةَ من صوَر الكينونة وهي تكونُ صورةً. وينتبهُ إلى ما لا ينتبه السِّـــوَى إليه. يجرّهُ الألمُ إلى ما يصرفُ عنه الآخرين المتشابهين ـ يجرّه إلى نكهةِ الأوَجاع وبذخ التمزّق. للأوجاع نكهتُها حين توحي بالمخاضَ يُبشّرُ بالولادة دون أنْ تأتي..»كأنّ قربَ الفناءَ خلاّقٌ». لا كأنَّ. بلْ قربُ الفناء خلاّقٌ. وإلاّ فمتى تحلو الحياةُ؟ أتحلو عندما يستتبُّ أمنُ الحيِّ فيها، أم حين يتهدّدُ أمنَ حيِّها خطرٌ وينجو؟ ومتى يتشبّثُ الحيُّ بالحياة على نحو مُشطٍ؟ إنّما ذلك عند دنوِّ الأجل. امتداد استقرارَ الحَياة قد يقْطعُ حرارة الحياة، أمَّا قَطْعُ استقرارها فـــإيقادٌ لجذوتها من تحت الرّماد. كذلك أملُ الغريق أحرُّ منَ أمل المطمئنِّ. كذلك حِسُّ العليل أدقُّ مِنْ حسِّ الصّحيح وأرهفُ..

يُفسّرُ أبو هريرة الفرقَ بيْن الصحّة والعلّة فينجلي الفرقُ بيْن المختلف من الناسَ والمتشابه. إنّما الاختلافُ في عمق التمعّن والتنعّم.. ويُلخّصُ مسْتنْتجا كالسّائل: « ألا تكَونُ الدنَيا من خلق الآلهةَ عند النّزْع يَا ريْحانة؟». استفسار كالجواب يحتملُ في ذاته قَناعةً، فيما يطرحُ على عقل ريْحانةَ حيْرة وإذهالاً وشناعةً: الدنيا عند النزع مَن خلق الآلهة؟؟ معادلة عسيرةٌ شاقّة أنْ يجتَمعَ النزعُ والخلْقُ في آن، أو أنْ يستحيلَ النزْعُ خلْقا. وهل الاحتضارُ إلاّ قاب قوْسيْن إلى الفناء! وهلْ سُمِّيَ النزعُ نزْعا إلاّ متى أخذ الجسدُ في نضو روحه. وما النزعُ سوى نزوعِ الكونِ إلى العدَمِ.. فهلْ

تُخلَقُ الدنيا ـ والخلْقُ ابتداعٌ وإنشاءٌ على غير مثال سابق ـ في لحظة النّزْع، والنزعُ بداية هدْم لما خُلِقَ وتقويضُ لما شِـيدَ!

مقولةُ حكمة أتاحتْها العلّةُ ما كان ربّما ليصوغَها في حالٍ غيرها. كما أتاحتْ لهُ رؤيةَ الأضداد من نقطة وُسْطَى، بيْن الحياة والموت، النّزْعُ نقطة الوسط بين الكينونة والعدم.. والنظرُ منْ هذه النقطة يسمحُ بالتركيز في طرفي الثنائية أو أحدهما، ويسْمحُ بالتفلسف. تـتيحُ النقطةُ الوسْطى ما لا تُـتيحُه نقطةُ البدْء أو نقطة الختام. فإذا الكينونة الحقُّ ما بيْن النقطتيْن.. مضيُّكَ إلى إحدى النقطتيْن يُغنيكَ عن اكتشاف النقطة الأخرى. وقد لا تفهمُ -أيّها المأخوذُ بالأشياء- الأشياءَ وأنتَ فيها، ولكنّك حالما تخرجُ عنها تراها.. يصرفُكَ الوجودُ في المكان عن فهم المكان، كحلولك في الطّبيعة يحولُ دون تمتّعكَ بحلاوتها. أمّا حين تنزاحُ قليلا تتغيّرُ زاوية الرّؤيا فتتعرّى الخفايا، فترى ما لا يراه الثّابتُ في زاويته.. كذلك الحياة أفضلُ وأنتَ أبعدُ عنها أدنى إلى ضدِّها. وإذا تغيّرت المسافة ابتعادًا استحالَ الإحساسُ وتراءت الأبعادُ واشتغل عقلُ التّأمّل في العُمْق.. وكان اختلافُ الرّاني المتأمّل عن المكتفي ببلاهة النّظر[ريحانة وأشباهها الكثرَ]لقد كان من الضروريِّ أنْ ننفصلَ عن الأشياء لِنُدرِكَ جمالَ اتصالنا بها..

بواعثُ الوحْيِ/ أحلامُ العليل: إقامةٌ بيْن البرازخ:

يبدأُ المقطعُ من»ثمّ تنفّس.....طمأنينة السّعيد»: كانت ريحانةُ تُصيخُ لنبيّها «يهذي» بيْن الشهقة والزّفير.. وبيْنهما يسترسِلُ هذيانُ التفلسف بعد أنْ يقطَعه نَفَسٌ مديدٌ.. علامة ألم أم سكينة يا تـُرى ذاك النّفَسُ أمْ ألمُ السكينة؟ إنّا نجدها- السكينةَ في الألم و به.. يسْجو العليلُ ويوردُ أحلامَه الأولى «وددتُ منْ زمن بعيد»، كأنما يقبض على ما تفلّتَ مستعصيا في حال صحّته وتأبى على القول والإمساك. هاهو يعتقلُ لحظةً هاربة بتعبير غادة السمّان.. يشتهي البطلُ العليلُ أن يبوح بدفين رغبته وأشواقه، فاقتنصَ الأوانَ إذْ آنَ.. أوانُ البوْح هو أوانُ العلّة. وصحّة العكْس واردة وجائزةٌ. وهنا تظهرُ المُضمَراتُ والمكنوناتُ: هي رغبة التعلّق بيْن السّماء والأرض، نقطةٌ وُسْطى عموديّا هذه المرّة. لا أرضَ ولا سماءَ. خيالٌ حالمٌ تعقلنُه الرغبةُ الثّانيةُ: «أو أنّي جلستُ على قمّة جبل وقد طلّقتْهُ الأرضُ فطار». إنّ الجلوسَ على قمّة جبل أكثرُ منطقيّة في الفهم والقبول. لكنّ الدلالة واحدةٌ ـ طيرانٌ وتحليقٌ. والإحساسُ واحدٌ: انفصالٌ عن المحدود في الجهتيْن واستيطانٌ للمنطقة المعزولة. شيءٌ من الحياد ما يقتضيه البطلُ من علّته طلبا لـجسد مفكوكَ.. حتّى إذا فُكّ الجسَدُ أمكنَ للمرْء أنْ يُميّزَ الأوصالَ كُلاًّ على حدة.. هي رغبةٌ في التلاشي إلى حدود التشظّي بحثا عن الخفة ـ خفّة اللحم والدّم.. بالتفكّك، بالتلاشي يخفُّ الكثيفُ المتكتّلُ المانعُ بتكتّله إدراكَ المُتعِ واكتناهَ النُّكَه. إذّاك ينبسطُ الخُلْدُ..

أبدٌ مُطلقٌ سبيلُه العلّةُ إذنْ. أمّا الصحّةُ فهي سبيلُ الفناء.. مرة أخرى يبينُ التّبايُنُ بيْنَ مَنْ يرى إبداعَ الحياة في برزخها بيْن العدم والكيان فيحيا التوتّرَ والقلقَ على نحو من التأمّل والتفلسف، وبيْن مَنْ يطمئنُّ إلى حَدِّه فيسْعَد بيُسْرٍ أو يسْعَدُ

بأحديّتِه فيطمئنّ على عجلٍ ويهْنأ مِنْ قُرْبٍ..

أوَ ليسَ الحِسُّ ذلك التراوحُ والتّأرجُحُ بيْن الأقطاب فلا ينتهي الكائنُ عند حدٍّ. لا إلى البدْءِ هو ولاَ إلى الختام. لا إلى أرض هو ولا إلى سماءِ. لا سَفْحَ لا ذُرىً. لا أمامَ وَلا وراءَ. كأنّه اللاّمُنْتمي. فضاءُ التحرّرِ في ذاك أوسعُ، وكذلك الأبْعادُ..

آلام أبي هريرة/ خارج العلة من داخلها

خاتمة الحديث عن الحُلم ابتسامٌ وسُكونٌ. «ثمّ ابتسَم وسكنَ». ليس ذلك رضى المُطمئنِّ إلى حُلْمه، المُكتفي بـمُتاحه الجاهز [ريحانة بيْن يديْه]، بَلْ لعلّه رضا الواجدِ موْقعا لكيانه المُشتّت في التشتّت ذاتهِ.. ولئنْ كان الابتسامُ والسّكونُ طمأنينةَ السّعيدِ وقد أخذتْ في الدنوِّ حثيثا، فإنّ العليلَ سيعكرُ صفو طمأنينته مخترقا تخْـمه: «فإذا دموعُه كقطر الندى». وممّ الدموعُ؟ هي تُرْجمانٌ ألم مختلف عن آلام مَنْ عداه. وممّ الألمُ؟ قطعا ليسَ من علّة وإنّما هَو نتاجُ رنوٍّ وتغبّن على كيف ومتى يُصيبُ الإنسانُ نصفَ متاع الدّنيا: في حال متقطّعة مبتورة هي حالُ العلّة. أو كانَ يُمكنُ للإنسانِ أن يُصيبَ نصفَ ذلكَ المتاع في حال الصحّة و الاستقامة و لم يتسنّ له؟ والمتاع الذي يتغبّنُ عليه حسرةً وعبْرةً؟

ممّا تتضمّنُه مادّة {م،ت،ع} في لسان العرب من المعاني ما يلي: متَعَ الرجلُ ومَتُعَ جاد وظَرُفَ. والماتعُ من كلِّ شيءٍ: البالغُ في الجودة الغايةَ.وقد ذكر الله تعالى المتاع والتمتّعَ والاستمتاعَ والتمتيعَ في مواضعَ من كتابه، ومعانيها وإن اختلفتْ راجعة إلى أصلٍ واحدٍ. قال الأزهريُّ فأمّا المتاعُ في الأصل فكلُّ شيءٍ يُنْتَفَعُ به ويُتبلَّغُ به ويُتَزوَّدُ والفناءُ يأتي عليه في الدنيا. ومتَعَ النّهارُ يمتَع مُتوعا: ارتفعَ وبلغَ غاية ارتفاعه قبلَ الزّوال أو طالَ وامتدَّ وتعالى. ورجلٌ ماتعٌ: طويلٌ. وأَمتعَ بالشّيْءِ وتمتّعَ به واستمتعَ: دام له ما يستمدُّهُ منه. والمتاعُ والمُتْعةُ اسمان يقومان مقامَ المصدر الحقيقيِّ وهو التّمتيعُ.. والمتاعُ بُلْغةٌ يُتبلَّغُ به لاَ بقاء له. والمتاعُ من أمتعة البيْت وحوائجه. ومتاعٌ لكم أي منفعةٌ. والمتاعُ كلُّ ما يُنْتفَعُ به من عروض الدنيا قليلها وكثيرها. والمتاعُ: المالُ والأثاثُ. ومتاعُ المرأةِ: هنُها..

{لسان العرب مادة متع: متعدّدة المعنى كلمةُ المتاع، ثـريّـتُه. ووثيقة الصلة بالمتعة والانتفاع وبلوغ الجودة والارتفاع. وإلاّ لما كان أبو هريرةَ أوْرَدَها تغبّنا وتحسّرا، ألما وغمّا، ضيقا وكمدا في سياق حديثه عن عَرَضيِّ العلّة يطرأ فيُنبّهُ الإنسانَ إلى الجوهر المفقود، «إلى مُقوِّم من مُقومات كيانه البشريِّ وخصْب ذاته البشريّة»[تأصيلا لكيان ص70].. فـبـأَلَم العَلّة يحيا أبو هريرة في أعماق كيانه فـيكتشفَ رَوْعةَ العلّة أو كـمَنْ يرى روحَه لوهلة ويَمسُّها.. يسْلَمُ غيرُهُ من كثافة السُّقْم فيجدون نصفَ متاع دنياهم أو متاعَها كلَّـه، فـيَسْعدون ويستقرّونَ. ومن كثافة الصحّة يَسْلَمُ أبو هريرةَ فيُصيبُ نصفَ متاع الدنيا حينا بعد حين، مُتقطّعا. فـينْتشي لا ريْب، ويألمُ لا ريْبَ، لأنّ العلّة عَرَضٌ، وإذا المتاعُ عَرَضٌ كذلك. أمّا الصحّةُ فجوهر ثابت أو تكادُ. وشتّان بيْن متاع متقطّع التواتر وبين متاع موصول طويل.. دائماً أبو هَريرة على الضفّةِ الأخرى من النّاسِ والأشياءِ...

الأنا والآخر في الشعر التونسي الحديث شعر محمد أحمدي أنموذجا

منجية التومي/ جامعية، تونس

تمهيد:

مثّل حضور الأنا والآخر ظاهرة أدبية لافتة استرعت اهتمام النقاد والباحثين في شتّى مجالات العلوم الإنسانية، وبغضّ النظر عن تشابه دلالات الأنا في الشعر، فقد ظلّ الآخر – مختلفا ومتعدّدا – هاجسَ الذات المبدعة ودافعَها إلى التساؤل والبحث والتقصّي، قصد التقرّب منه والتعرّف إلى مجاهله. في هذا الإطار يتنزّل بحثنا المعنون ب : الأنا والآخر في الشعر التونسي الحديث شعر محمد أحمدي أنموذجا.

ولعلّ هدفَنا من مقاربة هذا النصّ ودراسته ليست الدراسة الفنّية المستفيضة التي تأتي على كل جوانبه، وليست غايتنا أيضا أن نستفرغ دلالاته نظرا لضيق المساحة المتاحة، وطول النصّ وانفتاحه على عدّة أنظمة دلالية. إنّ هدفنا الأساسي محاولةُ الدخول إلى عالمه الشعري من باب محدّد وهو البحث في إشكالية العلاقة بين الأنا الشعرية ـ في تداخلاتها وتفاعلاتها وعلاقاتها المتشابكة ـ بالآخر واستقراء أهمّ ملامحها كما تمثّلت في الشعر التونسي الحديث وتحديدا في شعر محمد أحمدي.

وقد راهنّا على المقاربة السيميائيّة التي كانت الدافع الأساسي للاشتغال على هذا المبحث، وهو منهج يأخذ بالأساس بملاحظة الإشارات والعلامات بعد رصدها ومسايرة علاقات السياق داخلها.[1] لسبر أغوار النصّ (يرفض التصوّرات النقدية التقليدية التي تهتم بسيرة المؤلّف، يعتبر النصّ بنية قابلة للتأويل، بوصفه دالا واحدا يمكن أن يحمل مدلولات كثيرة).

وقد بدا لنا أنّ هذا المنهج هو الأقرب إلى الكشف عن العلاقات التي تشدّ بنيات النصّ. ولأنّ النصّ الشعري يؤسّس دائما لوجود واقع آخر لا مرئي فإنّ هذا المنهج يسعى إلى البحث في هذا الواقع اللامرئي، يبحث في تربة الأشياء المخفيّة ومعاني المعاني. يقول ريفاتير: «يعبّر الشعر دوما عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر ... يقول شيئا ويعني شيئا آخر.»[2]

وتتمّ مقاربة النصّ الشعري على ضوء هذا المنهج عن طريق طرق ثلاث: نقل المعنى displacement، تحريف المعنى distorition وإبداع المعنى création.

أما نقل المعنى فيتمّ عندما تغيّر العلامة معناها إلى معنى آخر فتنوب كلمة آخرى كما في الاستعارة أو الكناية أو ضروب المجاز التي تؤدي فيه الكلمة أكثر من معنى. أما عملية التحريف فتحدث جرّاء الالتباس أو التناقض الناتج عن وجود معنيين متضادين في نفس الوقت. ويتحقّق الإبداع عن طريق تتبّع العلامات الموجودة في النصّ. [3]

ولأنّ البحوث العلميّة في حاجة إلى خطّة منهجية محدّدة، فقد قسّمنا هذه الدراسة إلى قسمين: قسم نظري نقف فيه عند المفاهيم، وقسم تطبيقي قاربنا فيه نصّ أحمدي الموسوم ب«على مرأى البلاد أو تراتيل الوجع».

I. القسم النظري: مدخل إلى المفاهيم

عبّر النقاد القدامى عن أهمية المفاهيم فقيل: «مفاتيح العلوم مصطلحاتها». فهي عنوان ما به يتميّز كل بحث عمّا سواه، وهي الطريق التي نسلكها للوصول الى رحاب الحقيقة المعرفية. لذلك حرّي بنا قبل الولوج إلى حرم هذه الدراسة أن نقف عند بعض المفاهيم التي في حاجة إلى تعريف من قبيل الأنا والآخر مستضئين بما تجود به قواميس اللغة العربية والعلوم الإنسانية من دلالات ومعان.

1 ـ في معنى الأنا والآخر:

إنّ علاقة الأنا بالآخر هي علاقة جدلية تعبّر عن رؤى مختلفة ومتنوّعة تنوّع العلوم التي تناولتها، ولعلّ أكثر الدراسات التي اهتمت بهذه الثنائيّة ـ إضافة إلى العلوم الفلسفيّة ـ نذكر الدراسات الأدبيّة التي تجلّت فيها حقيقة الأنا من خلال التواصل والتفاعل مع الآخر «الأنا لا تستطيع خلق عالمها الخارجي دون أن تصطدم بالآخر.»[4]

كيف يمكن تعريف الأنا والآخر؟ ما العلاقة بينهما؟

أ ـ تعريف الأنا :

بالعودة إلى المعاجم العربية نجد عدّة تعريفات للأنا حيث ورد في لسان العرب لإبن منظور الأنا «اسم مكنّى وهو للمتكلم وحده»[5] وهو «ضمير رفع منفصل للمتكلّم».[6] بهذا المعنى اللغوي تتحدّد ملامح الأنا لغويًا من خلال وصف للشخص المذكّر أو المؤنّث تخصّ المتكلّم وحده وهي تصوّر الشخص أو الفرد وتعكس شخصيته وأفعاله.

أما على المستوى الاصطلاحي فيؤكّد أغلب النقّاد على صعوبة ايجاد تعريف للأنا لأنّ العديد من العلوم تتقاسمه وتتشارك فيه (الفلسفة، علم النفس، الأدب ...) لذلك نجد أنّ كل علم عرّفه تعريفًا خاصًا به. وتؤكّد مدرسة التحليل النفسي على أنّ المصطلح مراوغ ، ضبابي يصعب الضفر بتحديده. وقد ساهمت الفلسفة في تقصّي آثار المصطلح و«ارتبطت تساؤلاتها عن الأنا بسؤالها عن الوجود»[7].

ويحاول فرويد أن يعرّف الأنا انطلاقًا من علاقتها بعناصر الجهاز النفسي الذي تحكمه ثلاثة نظم وهي الهو، والأنا الأعلى. الهو ID الأنا EGO

والأنا الأعلى SUPPER EGO ورغم أنّ كل جزء من هذه الأجزاء المكوّنة للشخصية له وظائف، وخصائص، ومكوّنات، ومبادئ تعمل وفقها فإنّها تتفاعل مع بعضها تفاعلًا وثيقًا بحيث يصعب، إن لم يكن مستحيلاً، فصل تأثير كلّ منها.[8]

ويفرّق يونغ بين الأنا والذات التي يعرّفها ابن منظور بقوله «ذات الشيء أي حقيقته وخاصّته»[9].

ويؤكّد أغلب النقّاد على صعوبة تعريف الظواهر النفسيّة التي تبقى مستعصيّة لتشابكها وتعقيدها وارتباطها بالجانب المحسوس.

وتدلّ الذات على الشخص والنفس ويقال في الأدب نقد ذاتي بمعنى نقد يرجع إلى آراء الشخص وانفعالاته. ويقال جاء فلان بذاته: عينه ونفسه.

والذات في علم النفس هي «مجموع كلّي لكلّ ما يستطيع الإنسان أن يدّعي أنّه له جسده، سيماته، قدراته، ممتلكاته، أسرته، أصدقاؤه، أعداؤه، مهنته، هواياته، والكثير غير ذلك»[11]..

وتحضر الأنا في عالم الأدب مصطلحا قصّيا وعصّيا عن التعريف، فهي ذاك الضمير الذي يحضر في النصّ الشعري كيفما كان بصيغة المتكلّم أو المخاطب أو الغائب. ويتحدّد هذا الضمير من خلال حضوره في النص. الأنا «ذاك الضمير الشعري الذي يجول في النصّ الشعري ليحقّق الوعي الذاتي داخل النصّ، ويظهر بضمير المتكلّم والمخاطب والغائب، إنّه مجموعة الضمائر التي تنشد الوحدة فيها بينها لتشكّل في نهاية الأمر مفهومها كلّيا علما للأنا الشعرية داخل النصّ، وعلى هذا الأساس يصبح لكل نصّ شعري أناه الشعرية.[12]

وتعتبر الأنا عنصرا هامّا لأنّ وجودها من وجود الآخر، وغياب الأنا من غياب الآخر، ولا ندرك ذواتنا إلا بوجود آخر، فالآخر هو عبارة عن مرآة تعكس لنا الذات، بحيث ير نفسه في الذات والذات تر نفسها في الآخر فتحدث تلك الصورة التي تحدّد العلاقة بين الأنا والآخر إليها التواصلية أو الانفصالية. ولابدّ من التأكيد على أنّ صورة الذات هي مرآة لصورة الآخر إذ لا وجود للأنا بمنأى عن الأخر. فماذا نعني بالآخر؟

ب ـ تعريف الآخر:

ورد في لسان العرب الآخر في اللغة أحد الشيئين، وهو اسم على وزن أفعل مذكر مؤنّثه الآخرى. والآخر الغير. ورد في المعجم الوسيط الآخر: «أحد الشيئيين ويكونان من جنس واحد». قال المتنبي(ت 354ه) :

ودعْ كلّ صوتٍ غير صوتي فإنّني ***

أنا الصائح المحكيّ والآخر الصدى.»

على هذا الأساس فالآخر هو المخالف والمختلف، وهو «الغير سواء أكان الخصم الذي اصطدام مع الذات وتمرّد عليها أم كان صديقا تعاطف معها وانجذب نحوها، وبادلها حبّا بحب، فإنّه في كلتا الحالتين لا يستطيع العيش دون الآخر».[13]

وهذا الغير هو الذي نتقصّده في هذه الدراسة ونتناوله بالبحث ونقتفي أثره في مدوّنة الشاعر التونسي محمد الأحمدي.

إنّ العلاقة بين الأنا والآخر كما تجلّت في الكتابات الأدبية والدراسات الفلسفية علاقة

يشوبها الكثير من التوتّر الذي يصل إلى حدّ الصراع : صراع قد تخفّ وطأته أو تحتدّ لكنّها لا تلغه فيظلّ أثره قائما على أساس التغاير أو التمازج وفقا للمصالح الذاتيّة أو الاعتبارات الخاصّة أو الغايات...

II. القسم التطبيقي

نحاول في هذا القسم بعد أن نقدّم لمحة عن الشعر التونسي أن نقارب نصّ الأحمدي ونتخذه أنموذجا للشعر التونسي.

1 - الأنا والآخر في الشعر التونسي الحديث: شعر محمد أحمدي أنموذجا

شهدت القصيدة العربيّة عبر تاريخها الطويل عدة تغيّرات – شملت الشّكل والمضمون، وكانت تتّسع لعديد التجارب الشعرية، ولمختلف الرؤى الجمالية سيما القصيدة التونسيّة التي عرفت على مدى تاريخها الطويل عدّة محطات هامّة كان ميسمها البحث عن الجديد توقا إلى الإضافة والتميّز، لذلك اتّسمت التجربة بالثراء والتنوّع. والذي يقرأ الشعر التونسي يكتشف تعدّد المدوّنة الإبداعيّة والإرث الشعري الضخم الذي يمتلكه. وهي مدوّنة تنازعتها تيارات ثلاثة أحدها ينزع نزعة إحيائية نوستالجيّة إلى الماضي، إلى الكلاسيكية القديمة وظلّ مشدودا إلى التراث الشعري يسترفد أحواله ويعيد انتاج عناصره. وثانيها تيّار حديث ينزع إلى التجاوز ويميل إلى التجريب [14] تأثّرا بالحداثة وما أتت به أطياف شعريّة مختلفة، وهو تيّار يدافع عن حضوره على الساحة الشعرية ويسعى إلى الهيمنة. وثالثها تيّار معاصر ظلّ مرتبطا بأكثر من زمن وأكثر من مرجعيّة.

وفي هذا الخضم ظهر لفيف من الشعراء المعاصرين الذين حاولوا الإنصات إلى التجارب والأصوات المتداخلة اللامتجانسة، يتنازعهم ميل إلى أحد هذه التيارات الثلاثة وتتجاذبهم حيرة الانتماء إلى أحدها. نذكر على سبيل المثال لا الحصر الشاعر التونسي محمد أحمدي الذي انتقى لنفسه مكانا في الما بين، شعره حديث معاصر ينهل من معين الحداثة وما بعدها، لكنّه لا يخلو من الروح الكلاسيكية في التعبير عن قضايا العصر بطريقة يغلب عليها الوضوح والمباشرتية. فقد عدل الشاعر عن الغموض والإبهام، تمرّد على سياسة الغموض، وركن إلى بلاغة الوضوح. فلم يعدْ الشعر لمحا تكفي إشارته بل أصبح موصولا بالحياة منخرطا فيها، يخبر عنها ويفصح عن حقائقها «ما الشعر إلا نبض الحياة نحسّ به دون أن ندرك له كنها، ونحن نقاربه ونحلّله مقاربة العالم المدرك، أو الناقد المتفحّص»[15] .

شاعرنا هو ابن مدينة قفصة، محمد أحمدي شاعر تشهد الجوائز الكثيرة التي نالها، على شهرته على الصعيدين الوطني والعربي، ومع ذلك لم تحض قصائده شأنه شأن العديد من أدباء الجهة بالعناية وبالدراسة.

ونحن في هذا البحث نقارب مجموعته الشعرية الجديدة المعنونة بـ «على مرآى البلاد» أو تراتيل الوجع» الصادرة عن دار المنتدى للثقافة والإعلام ، حي البساتين، المنستير، ط1، 2021.

تضمّنت هذه المجموعة إحدى وعشرين قصيدة تنوّعت مواضيعها واختلفت مقاصدها، لكنّ اللافت فيها حضور الأنا (الذات/ الإنسان/ الشاعر) في علاقة جدلية مع الآخر. وهو حضور

حثّنا على تناولها بالدراسة. فكان عنوان المداخلة «الأنا والآخر في الشعر التونسي الحديث شعر محمد أحمدي أنموذجا.

والمتأمّل في شعر أحمدي ينتبه إلى أنّ مسألة الأنا والآخر قد شغلت حيّزا كبيرا من شعره. وكلّ من يطالع متنه الشعري ينتبه بوضوح إلى حضور هذه الثنائية في كثير من قصائده. (16)

من هي الأنا في شعر أحمدي؟ ما العلاقة التي تجمعها بالآخر؟ هل هي علاقة تواشج وتوافق أم تنافر وانفصال؟ تمازج وتكامل أم تغاير وتفاضل؟ ما الذي يميّز هذه العلاقة؟ كيف تجلّت هذه الثنائيّة في تراتيل الوجع؟ وكيف استطاعت التعبير عن أوجاع الشاعر؟

أ- وجع الكتابة ... كتابة الوجع

لطالما اعتبرت الكتابة وعاء يستجمع شظايا الألم والوجع، ووسيلة لتفريغ المكبوتات يلجأ إليها الأدباء شعراء وروّاة وقد سعى شاعرنا إلى مواءمة نتاجه الشعري الذوقَ العربي من خلال العودة إلى التراث القصصي (قصص العشّاق، مراتب العشق، استيقاف الصحب، ...) لإبراز مدى حضور التجربة الإنسانية في كتاباته.

لقد طغى معنى الوجع على قصائده وغلب الحزن على نبرة صوته فكانت المعاناة بعبارات مختلفة (ألم، حزن، جرح عميق، جرح مفتوح...) مُدمية لقلبه:

قلبي مضطرب/ والنوارس بباب القلب تسحب / قلبي مكتئب/ دمعه منسحب. (17)

إنّ الذات الشاعرة تعيش معاناة الشعور بالخواء والفراغ الذي عبّرت عنه مفردات: السراب، العدم، اللاشيء، الفوضى، التيه، الفراغ، الصحراء...

وكلّ هذه المشاعر المثقلة بالوجع مأتاها وجع الكتابة، فكلّما ظفر الشاعر بمعنى غابت عنه معان، وكلّما اقترب من هدف لاح له السراب فإذا الكتابة قصيّة عصيّة، عنيدة ومستعصية شأنها شأن الحبيبة التي تتمنّع حين يطلب العاشق ودّها ويتذلّل في محراب حبّها. يقول الشاعر:

الساعة الآن / منتصف الليل/ وحرفي يئنّ/ يترنّح/ يحاول الوقوف ...

تعالي إذن أيّتها العنيدة/ هذه الليلة حرفي لك وحدك/ ...

قلت ما أقساك / وهذا الصمت الرهيب لا يطاق... (18)

لقد بدت بعض قصائده أشبه باعترافات شخصيّة عكست ملامح من معاناة الشاعر في الحياة، فعبّرت عن آلامه وأحزانه حتّى أنّه خصّص لها مجموعة شعريّة عنونها ب«تراتيل الوجع». فكانت نصوصه بمثابة الفضاء الشعري لسيرة شعريّة تجاوز من خلالها أنا الشاعر بعض المراحل التي مرّت بها الحداثة الشعرية التي دعت إلى الابتعاد عن الذاتيّة. يخرق الشاعر هذا الميثاق الشعري ليرسم ملامح قصيدة الأنا. يقول عزّ الدين إسماعيل: « إنّ القصيدة هي أنا الشاعر وقد جعلت من ذاتها موضوعا لذاتها.» (19) يقول الشاعر:

«ها أنذا

مثقل بي

والصحراء في داخلي تنفث لعنتها

أنتعل الألم والعدم
عاريا أقف
واقفا مزدحما
مسكونا ببرد المفردات». [20]

تزدحم المفردات الدالّة على ثقل شعور الأنا بالوجع (مثقل، مسكون، منهوك، ...) وهي أسماء وأفعال تحيلنا إلى ذات الشاعر الذي أثقلته هموم الذات، لذلك ارتبطت الأفعال بعبارات دالة على المعاناة :

أنتعل الألم والعدم
أقف واجما مزدحما
أتمعّن في معنى ألاّ أكون
أستمتع بما تبقّى من الألم
أشرب القهوة المرّة والألم».. [21]

وهي أفعال مزيدة (أنتعل، أتمعّن، أستمتع،...) تضمّنت معنى المبالغة في الشعور بالألم والوجع.

لقد استطاع الشاعر أن ينفذ ببصيرته إلى حقيقة الوجود مؤكّدا أنّ الاستمتاع بالحياة والإقبال عليها لا يدلّان إلّا على الجهل والغفلة، في زمن يتربّص بنا المصير والقدر المحتوم. وتعبيرا عن هذا القدر وصروفه اعتمد الشاعر على معجم الوجع بترديداته المختلفة، وما يتّصل بهذه الدلالة من ألفاظ توحي بالمعاناة والمكابدة (حنين، أنين، ألم، وجع، حزن...) وربطها بدلالات الفراق معتمدا خصيصة الترديد ليؤكّد هواجس الذات وما تعانيه. تتحوّل الكتابة إلى وجع، والكتابة عن الوجع وجع، ووجع الكتابة أقصى وأمرّ.

يعرّج أحمدي على نوبة الحزن الذي يعتري الذات الشاعرة، فيسعى إلى ترسيخه في ذاكرة القارئ عبر التكثيف من صور الحزن، الغمّ، والوجع النابعة من لحظة زمنيّة آنيّة تغذيها مرجعيّة تاريخيّة تصادميّة مع الآخر.

فكيف يحضر الآخر في قصائد الشاعر؟ هل يرتبط حضور الآخر بالسلبيّة والعدائيّة حتّى غدا مصدرا للوجع والألم بالنسبة إلى الأنا؟ ما الذي يجمع الآنا بالآخر في تراتيل الوجع؟

ب ـ الأنا الآخر في تراتيل الوجع:

لا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الشاعر من حضور الأنا متحدّثة أو موضوع حديث ليشكّل حضورها البارز ظاهرة تستدعي الاهتمام سيما في ارتباطها بالآخر الذي يحضر وجها في المرآة أو صورة قديمة أو اسما يخاطبه أو ظلّا يلاحقه...

وتمثّل هذه الثنائية في معناها الأعمق مقولة قيمية حيث يظلّ حضور الآخر مهمّا في حياة الأنا الذي يبدع ويعبّر عن روحه ونفسه التي تجمعه بالآخر، وليتحقّق التكامل والانسجام بين الأنا والآخر لابدّ من التقائهما لأنّ الذات لا تحقّق ذاتها بمعزل عن الحياة.

وتختلف العلاقة بين الأنا والآخر باختلاف المقام فتكون إمّا علاقة تواصل وتواشج (الأنا مع ذاتها، الأنا مع الحبيبة، الأنا مع القصيدة، الأنا مع الصحب..) وإمّا علاقة انفصال (الأنا مع عادات المجتمع ونواميسه، الحكّام/ الساسة ...).

1 ـ علاقة توافق:

يحضر ضمير المتكلم الأنا بشكل لافت في «تراتيل الوجع» (حوالي عشرين مرة) وبألفاظ

مختلفة (ها أنذا، أنا، إلّاي، أنّي، أراني، بي ...) ويعبّر هذا الحضور عن شعور الأنا بالامتلاء والاكتمال، والوجع والألم لذلك حُمّلت الأنا دلالات كثيرةً منها: الانكسار، الوحدة، الحزن، فقدان الآمال، ...

ولا تبرز الأنا في نصّ أحمدي نسقا منعزلا عن الآخر فحدود ظهورها محصورة في نطاق ذاتها، نلحظها أثناء مناجاة الشاعر لنفسه وغنائيته الداخلية». [22]

في هذا الاطار يؤكّد «ادغار موران»: «أنّ الآخر موجود في صميم الذات خاصّة إذا كان الآخر هو الأنثى/ المعشوقة لذلك تلجأ الذات إلى التخيّل لرسم الآخر». والأنثى في قصائد الشاعر أنثيان: الأنثى القصيدة والأنثى المرأة: الحبيبة.

أ ـ الأنثى القصيدة:

القصيدة تمثيل للعالم بمختلف موجوداته وأشيائه، وهي العالم الذي تلوذ إليه الذات حين تشتدّ وطأة الآخر عليه. ورغم تأكيد أغلب المبدعين على نفي العلاقة بين الذات والنصّ وكسر الانتماء المتبادل بينهما إلّا أنّ علاقة المبدع بإبداعه أو الشاعر بقصيدته هي علاقة وطيدة وقديما قيل لا تدع العرب الشعر حتّى تدع الإبل الحنين. [23]

فهل يستطيع الشاعر أن ينفصل عن نصّه وهو بعض منه؟. يقول عبد الله غذامي: «لا أفضل ولا أجمل من الايغال في الدخول في أعماق الذات والغوص أعمق في أغوارها وأعماقها من البحث فيها، في داخلها عنها وعنّا، عن الذات وذات الذات، عن النصّ ونصّ النصّ. [24]

تمثّل القصيدة سيّدة قلب الشاعر الأولى، الأنثى الأثيرة لديه. وقدّ خصّها بعدّة قصائد [25] تأكيدا على مكانتها، لذلك يتغزّل بها، يطلب ودّها ويتذلّل في محراب حبّها :

وهذه التي تكتبني/ من كلمي/ كلّما طرقتُ قلبها / أو فتحتُ بابها / تتدفّق الأنهار / في غير مجراها/ وفي داخلي / تشتعل نيران حبّها / تُرى من يطفئ لهيبها؟. [26]

ويتطرّق الشاعر أثناء حديثه عن القصيدة إلى دور الشعر في طرح قضايا العصر، مؤكّدا أنّ الشعر قد فقد دوره الريادي في اثارة الشعوب وتحفيزها على الثورة والتمرّد... يقول:

لا تحفروا للشاعر قبرا/ فالشاعر لا يموت/ هو يمعن في الغموض فقط. [27]

ب ـ الأنثى الحبيبة/ المرأة

لعبت المرأة دورا في حياة الشعراء فجّرت قرائحهم، وكان لشاعرنا قسط وافر من الشعر الغزلي الذي خصّ قسما منه للتغزّل بالحبيبة ورسم ملامح العلاقة بينهما موظّفا معجما غزليًا عبّر فيه عن مشاعر العشق وتضمّن مفردات تحيل تارة إلى القصّة الغرامية وما تحمله من دلالات العشق والسعادة في الحب(أهواك ،أحبك، حبيبتي، أغار، العشق، الجنون...). وتحيل تارة ثانية إلى المكابدة وتحمل دلالات الشكوى والشوق والحنين إلى الحبيبة . يعترف الشاعر بقوله:

ترى لو على سبيل الألم/ أعترف لها بأنّ قلبي منزل مهجور/ يسكنه الفراغ/ وأنّي لم أعرف قبلها إلّا قلبها[28] ولم يؤلمني بعدها إلّا بعدها / ترى لو خبّروها أنّي قد أموت / في الغرام فداها / ... / أشْعُرُني مجنونا أمامك/ أراني إذ أراك». [29]

يعبّر الشاعر عن الحرمان والافتقار إلى الحبيبة من خلال توظيف معجم الحزن (الألم، بُعد، موت، فداء، مهجور...) فظلّت صورة المرأة الحبيبة في تراتيل الوجع صورة كلاسيكية قديمة، صورة المرأة المتمنّعة المستمتعة بتعذيب العاشق، وظلّ الشاعر ذاك المحبّ الذي يتلظّى شوقًا وألمًا...

ج ـ الصحب:

يحضر الصحب في قصائد الشاعر بصورة مألوفة ومتداولة على غرار الشعراء القدامى الذين كانت عادتهم الوقوف مع الأصحاب واستيقافهم واستبكائهم، شاكين إليهم نوائب الدهر ليخفّفوا من معاناتهم. يقول أحمدي:

يا صاحبي/ أكاد أجنّ/ وفي القلب نبض يحنّ...

يا صاحبي/ يضنيني ضيق المكان / لا وقت لديّ الآن / لأدخّن بقايا الوقت [30]

كأنّنا بالشاعر يقف على أطلال ديار محبوبته التي رحلت، فيضيق به المكان، وهو يلتمس من الصاحب الوقوف ليشاركه هذه اللحظة المؤثّرة... وهنا يحضر الآخر بصورة مغايرة، الآخر المواسي، المتقبّل لشكوى الأنا، الآخر الرفيق، الصاحب ...

وإذا كنّا قد وقفنا منذ حين عند مظاهر التوافق والتواشج والائتلاف بين الأنا والآخر فما تجلّيات الاختلاف والانفصال بينهما ؟

2 ـ علاقة تنافر:

استفاد الأدب من الفكر الفلسفي في مسألة علاقة الأنا بالآخر ــ الذي يؤكّد على أهمية وجود الآخر لأنّه عامل فعّال في تكوين الذات سواءً كان حضوره إيجابيّا أم سلبيّا [31] ــ حيث كثيرا ما يلتبس بالصدام وسوء الفهم الذي يكشف عن نمط محتدّ من العلاقة التي ظلّت تحكم الطرفين في أغلب الأحيان. يقول أبو ديب:» العلاقة بين الأنا والآخر هي علاقة نفي ترفض فيها الذات المصالحة وتعلن رفض الآخر.» [32] ما أسباب هذا الرفض؟ ما مصدر التنافر؟ ما مولّده؟ هل هو الأنا أم الآخر؟ أم هما معا؟

أ ـ الآخر: المجتمع والساسة:

يحضر الآخر في كثير من الأحيان بما هو المجتمع وما يتضمنه من نواميس وأعراف تحدّ من جموح الشاعر وتكبح جماح الكلمة، تكمّم الأفواه ... فالآخر هنا هو الساسة والحكّام الذين استبدّوا بالبلاد والعباد، وحوّلوا الوطن إلى ساحة حرب وقتال:

وطن مثخن/ أودعنا فيه أمانينا/ فانكسرت على سواحله / وأضحى الذئب يمرح غصبا/ في مراعينا. [33]

لقد استمرّ شعور أحمدي بالوجع والحزن مما دفع بالأنا إلى استشعار مأساة الحياة وموت الآمال، مثقلا بدلالات الفقد والسلب التي سيعمّقها واقع البلاد المثخن بالفساد والعفن السياسي، والإحساس المؤلم بالتعارض بين قيم الذات وقيم الآخر المختلف، إذ كلّما زادت درجة التناقض ارتفعت حدّة التعارض «بين ما يدركه الفرد على أنّها قيم هامّة بالنسبة إليه وما يدركه على أنّها قيم غيره أي قيم الأخرين زاد ذلك من إحساسه بالاغتراب».[34]

حين يفقد الإنسان احساسه بالتوافق مع الآخر المختلف يدفعه ذلك إلى حالة من التوتر،

يحاول أن يتغلّب عليها عبر الإبداع، عبر الشعر الذي أوجد المحفّزات الحيوية لانتشاله من آلام وأحزان، وجراحات، رسمتها دروب السياسية ودواليب السلطة، على جسد الإنسانية، عناصر مفجّرة لعوالم الإبداع لدى الشاعر.[3]

لقد كان لابدّ للشعر أن يثور ويرفض ما يعوق الإنسان، وما يكبّل عزيمته، فالكلمة لا تزال حرّة طليقة تفعل فعل السيف، عبّر بها الشاعر عن الأوضاع السياسية في الوطن، ونقل الأحداث وفضح الأنظمة والساسة:

هو ذا مولانا / لكأنّه ركب الخساسة مسرعا/ ولعلّه رفع المذلّة باكرا/ وبكلّ أنواع الخنوع تآزر/ وبشتّى أثقال الذنوب تدثّر... [36]

هكذا كانت علاقة الإنسان الشاعر، منذ القديم، بأولي الأمر علاقة مدّ وجزر، يخفت فيها الصراع تارة، ويتأجّج تارة أخرى. فالشاعر الذي كان لسان القبيلة ورسولها الناطق بلسانها، أصبح لسان الشعب تشتعل نفسه غضبا من الممارسات الجائرة التي يتعرّض إليها الشعب والوطن، فتتفجّر عبقريته الكامنة كمون النار، تحت الرماد، على أزيز رصاصها، وعلى ضفاف دماء شهدائها، يقف الشاعر منارة تدلّ التائهين، وبوصلة تنير السبيل للجيل العربي الجديد. [37]

وكثيرا ما يرتبط الحديث عن الآخر بالحديث عن الوطن وما آل إليه الوضع فيه من شجن حيث تفشّت الخيانات وتغلّغلت عروق العفن وامتدت حتّى طالت أنحاء الأرض:

بلادي يا بلادي/ لديّ ما يكفي لأتغلّب على حزني العميق .../ لديّ من الحقيقة ما يكفي/ لأفشي سرّ خياناتهم.... [38] أن نخلع شبابهم/ نُخضع ذئابهم/ لتظهر الحقيقة».[39]

يفتح الشاعر قصائده على نافذة الواقع، يطرح قضايا معاصرة (قضايا الشهداء، الرضّع، الفساد السياسي...) يقول:

سلام علينا/ وعلى ما تنثره فينا/ من ألم / ألم موجع/ يرسمنا ملء الخواء/ وملء العدم/ فيسكننا الوهن/ ويأسرنا السجن/ وتكنسنا عقارب الساعة/ ويلعننا الشهيد والوليد/ والوطن.[40]

لقد طبع الشاعر قصائده بطبائع نفسه وانفعالات مشاعره، رفض حالة الخمول والخنوع التي تميّز بها أبناء وطنه مؤكّدا أنّ الحياة لا تباركهم بل تلعنهم لأنّها لا تحقّق ذاتها ولا تبلغ غايتها إلا بذوي الطموح لذلك حملت طيات قصائده آمال الشاعر وأحلامه، آلامه وأوجاعه التي عبّر عنها بصدق واخلاص، يحدوه حبّ الوطن ويؤرقه ما آل إليه الأمر في بلاده من معاناة وتهميش...

يتساءلون لم نكتب/ نكتب لأنّنا/ لا نريد أن يظلّ الجرح/ حيّا ومفتوحا/ لأنّ الكائن الذي نحب/ أغلق الباب وذاب/ ونحن لم نقل بعد/ ما كنّا نشتهي قوله/ لم نقل شيئا/ وأوصد الباب[41].

لقد أوجد الشاعر المحفّزات الحيوية لانتشاله من الآلام والأحزان، من جراحات رسمتها دروب السياسية ودواليب السلطة، على جسد الإنسانية فكانت عناصر مفجّرة لعوالم الإبداع لدى الشاعر .

على سبيل الخاتمة:

نختم لنقول: لا وجود للأنا دون الآخر ولا وجود للآخر دون الأنا فهما وجهان لعملة واحدة، لذا وجب أن نضفي على العلاقة بينهما روح التكامل والتقارب لا التفاضل والتباعد مهما كانت صفة الآخر. (ضرورة التعايش والتصالح بينهما).

يظلّ طموحنا في النهاية فتح الباب للباحثين ودعوتهم إلى قراءة هذا الكمّ الهائل من الشعر الذي نحظى به والذي مازال ينتظر مزيدا من النبش والتقصّي للفحص والمحص في منطلقاته ومنجزاته. فعسى أن تكون هذه الكلمة دافعا أو منطلقا لمقاربات كثيرة حول الشعر التونسي سيما شعر الجنوب منه المثقل بهموم الأنا والآخر اللذين نذهب إلى أنّهما صورتان تنعكس عليهما ذواتنا.

المصادر والمراجع

1ـ المصادر

– أحمدي، محمد، المجموعة الشعرية: تراتيل الوجع، دار المنتدى للثقافة، المنستير، تونس، 2021.

– على نشوة عاجلة، مطبعة قطيف، قفصة، تونس، ط1،2013 .

– ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط5، 2005.

– مؤلّف جماعي، المعجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، ط5،2011

2 ـ المراجع:

أ ـ باللغة العربية:

– أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1،1987 .

– إسماعيل، عزّ الدين، كلّ الطرق تؤدّي إلى الشعر، دار العربيّة للموسوعات، لبنان، ط1، 2006.

– بدوي، عبد الرحمان، دراسات في الفلسفة، النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1966.

– ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت،1992.

– تودوروف، تزيفتان، المبدأ الحواري (دراسة في فكر باختين)، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1992.

– التومي، منجية، فتنة الأسطورة وسطوة السياسة: قراءة في شعر عبد الوهاب البيّاتي، مكتبة علاء الدين صفاقس، تونس ط1، 2013.

– الحداد، عباسي يوسف، الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض أنموذجا، دار الحوار للطباعة والنشر، سوريا،2005.

– عباس، محمد، الاغتراب والإبداع الفنّي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط،1،2004.

– الغذامي، عبدالله، تشريح النصّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2ط ، 2006.

– شكري، غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، ط I،1991.

– ياسين السليمان، أحمد، التجليات الفنيّة لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان للطباعة والنشر،سوريا، 2009.

– دريدا، جاك، الكتابة والإختلاف، ترجمة ناظم جهاد، دار توبقال ، الدار البيضاء،ط2، 2000.

– فرويد، سيجموند، الأنا والهو ، ترجمة محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، الإسكندرية، ط4، 1982،

– القعود، فاضل أحمد، جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي، دار غيداء للنشر،ط،1،،2012.

– القعود، عبد الرحمان محمد، مجلة عالم المعرفة، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ع 279، مارس2003.

– قيسومة، منصور، دلائل الإبداع والرؤيا في شعر السيّاب، دراسة نموذجية، دار سحر للنشر، تونس، 1996

ب ـ باللغة الأجنبية:

Riffaterre,Michael,semiotics of poetry Bloomington: Indiana University Press, 1978.

الهوامش والإحالات

1) الغذامي، عبدالله، تشريح النصّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،2ط ، 2006،ص48.

2) Riffaterre, Michael, semiotics of poetry .Bloomington : Indiana University Press, 1978

3) Riffaterre, Michael, semiotics of poetry, P2.

4) دريدا، جاك، الكتابة والإختلاف، ترجمة ناظم جهاد، دار توبقال ، الدار البيضاء،ط2، 2000، ص91.

5) ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط5، 2005.

6) مؤلّف جماعي، المعجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، ط،5،2011

7) لمزيد التعمّق أنظر:

فرويد، سيجموند، الأنا والهو ، ترجمة محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، الإسكندرية، ط4، 1982،ص 41.

بدوي، عبد الرحمان، دراسات في الفلسفة، النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1966، ص19.

8) السليماني، التجليات الفنّية لعلاقة الأنا بالآخر، ص96.

9) ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، مادة (ذو وذوات) ص 145.

الزبيدي، مرتضى، تاج العروس، تحقيق عبد العزيز مطر، دار الجيل، بيروت، 1970.

10) لمزيد التعمّق أنظر:

دريدا، جاك، الكتابة والإختلاف، ترجمة ناظم جهاد، دار

توبقال للنشر، االدار البيضاء، ط2، 2000،ص91.

محمد، عبد الفتّاح، مناهج البحث في علم النفس، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1999، ص315.

11) الحداد، عباس يوسف، الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض أنموذجا، ص194

12) القعود، فاضل أحمد، جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي، دار غيداء للنشر،ط،1،،2012.ص34.

13) قيسومة، منصور، دلائل الإبداع والرؤيا في شعر السيّاب، دراسة نموذجية، دار سحر للنشر، تونس، 1996 ص.28.

14) لمزيد التعمّق أنظر:

عبد الرحمان محمد القعود، مجلة عالم المعرفة، «الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ع 279، مارس2002. ونورد في هذا الصدد رأيا يقول: «في سياق التجاوز والرفض، من أجل التجديد في الغالب، تأتي فكرة «التجريب... وعلى هذا يكون التجريب، في أحد مستوياته، متزامنا مع هذه الثورة على القديم والمألوف في الشعر العربي «.ص.104 و141

15) لمزيد التعمّق أنظر:

أحمدي، محمد، المجموعة الشعرية: على نشوة عاجلة، مطبعة قطيف، قفصة، تونس، ط،1،2013

16) أحمدي، محمد، تراتيل الوجع، ص85.

17) أحمدي، ص71.

18) إسماعيل، عزّ الدين، كلّ الطرق تؤدّي إلى الشعر، دار العربيّة للموسوعات، لبنان، ط1، 2006، ص69.

19) أحمدي، محمد، المصدر نفسه، ص 9

20) أحمدي، محمد، المصدر نفسه، ص 12

21) ياسين السليمان، أحمد، التجليات الفنيّة لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص425.

22) ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت،1992، مج1، ص30.

23) الغذامي، عبد الله، تشريح النص، ص7.

24) خصّ الشاعر القصيدة بعدّة قصائد منها: وحدها القصيدة، ص44

لا حرف نقرع أجراسه، ص47. حرفي يئنّ ،ص71 / حليب القصيد، ص 74

25) أحمدي، محمد، المصدر نفسه، ص 9

26) أحمدي، محمد، المصدر نفسه، ص 29.

27) أحمدي، محمد، تراتيل الوجع، ص 9

28) أحمدي، محمد، المصدر نفسه، ص63 و64.

29) أحمدي، محمد، تراتيل الوجع، ص18

30) كثيرا ما ارتبطت نظرة الفكر الفلسفي للذات في علاقتها بالآخر بالسلبيّة والغيرية: فهذا ميشال فوكو يعتبر الآخر هو اللامفكّر فيه. وهذا سارتر يقول «الآخر هو الجحيم»، وهو الهامشي، هو الموت،...

نيتشه، فريديريك، هكذا تكلّم زارادشت، ترجمة فيليكس فارس، دار القلم، بيروت، د. ت .

31) أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط،1،1987 ص36.

32) أحمدي، محمد، تراتيل الوجع، ص32.

33) عباس، محمد،الاغتراب والإبداع الفنّي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط،1،2004، ص27.

34) لمزيد التعمّق أنظر :

شكري، غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، ط I، 1991.

التومي، منجية، فتنة الأسطورة وسطوة السياسة في شعر عبد الوهاب البيّاتي، مكتبة علاء الدين صفاقس، تونس ط1، 2013.

35) أحمدي، محمد، تراتيل الوجع، ص.33.

36) أنظر: مركز الدراسات في الرواية العربية، دور الأدب في الوعي القومي العربي، ط.3 .بيروت، 1984.

37) أحمدي، محمد، تراتيل الوجع، ن.ص.

38) أحمدي، محمد، تراتيل الوجع، ن.ص.

39) أحمدي، محمد، تراتيل الوجع، ن.ص.

40) أحمدي، محمد، المصدر نفسه،ص23

تونس الحبّ، للشّاعر طاهر مشي: دراسة تحليليّة نقديّة



زهرة سعدلاّوي كحولي/ جامعية، تونس

تـــــونـــــس الـــــحُـــــبُّ

1. يا طاغيا ما جبت في أرضي و لن
فـــالـــعز فـــي أرضـــي لـــها طـــول الـــزَّمنْ
2. والـــمَجْدُ يَـسْري فـــي دِمَـاء شُعُوبِنَا
نَـأبَـى الـــهَـوَان ولا يُـنـــاجينا الـــشجنْ
3. مـــن أيـــن جئت لتستبيح مَدَامِعِي
كـــالـــنَّصْلِ فـــي قـــلبي يَـخْضِبُه الـــدَّرَنْ
4. ســـتـــعود أوردتـــي تُـعَانِقُ عـــزّها
وتَـــثُـــور ألـــحَانِـــي يُـــرَدِّدُهـــا الـــزَّمَـــنْ
5. وتسيح أشعاري على طول المَدَى
فَـــخـــرًا بـــأمْـــجَـــادِي بَـــسْـــرِي والـــعَـــلنْ
6. فـــبَـــيَارِقُ الـــعِزِّ الـــتي رُفِـــعَت هـــنا
سَـــيَصُونُها الأبـــطال مـــن فَـــتْك الـــمحنْ

7. سنعيش في كنَفِ الحُمَاة وعِزِّهم
لا لـــَنْ نـَخـُونَ وشَـعْـبَنَا يـَأبَى الـفِتَـــنْ
8. والــعَابثون نـُذِيقُهم طـعْمَ الرَّدى
نـبْـني قـصُـورَ الـمَـجْدِ نَـجْـتَاحُ الـمدنْ
9. والــظّـالمون نـردّهم أدْنَـى الـدّنى
والــحـاقِـدون نـُذيـقُهم مـاءً أسَـنْ
10. يـا زهــرة الأوْطان يا بدْر الدُّجَى
يـا تـونسَ الـخَضْرَاء يـا أغْـلى وَطـن
11. سَــتهابُك الأوْغادُ يا أرْض الهُدَى
فـالـدِّين أصـلا فـي حُـشَاشَتِنَا سَـكنْ
12. والأمْــنُ يـرْعـَاك الـحَنينُ يـَشُدُّه
فـي أرْضـنَا كَـمْ مِـن شَـهِيدٍ قـَدْ دُفِنْ
13. مِـنْهُمْ رُعـَاةُ الـحَقِّ لا مَـا هـَمُّهُم
إلا الـبـِلادُ وحـُكْـمُـهَا والـمُـؤْتـَمَنْ
14. أهْـدِي دِمـَائي فـي سَبيل رَخَائِها
كُـلُّ الـدُّرُوب بـِعطْرِهَا نـَبْضِي كـَمَنْ
طـَاهـر مـشـَي

البحر الكامل

المدخل

لا يَخلُو خطابٌ أدبيٌّ نثريٌّ أم شعريٌّ مْن حِوار يُعانق مُسْتويَات أخرى مُتعدّدة، وهي تقنية سمّاها النُّقَادُ عُمُومًا بـالتّناصّ، أقرَّها «باختين» عندما تحدّث عن «تعدّد الأصْوات في النّصّ. ذلك أنّ الرّاوي في روايته، أو الشّاعر في نصّه الشّعري يسْتخدم تَعَدّد الأصوات، شَعَرَ بذلك أم لم يشعر (Polyphone)، وهذا ما تمَّ وقوعُه في قصيدة «تونس الحبّ» للشّاعر التّونسي «طاهر مشي»، خطاب شعريّ، يَتوفّر على مُقوّم فنيّ تتفاعل معه النّفوسُ وتستطيب فيه مَواطنُ الجمالِ، وتسْمُو به من سطحيّة بنية الكلام إلى عُمقه بلاغةً وصُوَرًا، وتمثّلا في التنَاصّ، ألمْ يكن القوْل الرّفيعُ عند الجاحظ مُرتبطًا بكيفيّته: لا بمَضمُونه؟ «المعاني مُلقاة في الطّريق يَعرفُها العربيّ والأعجميُّ...وإنّما الشّأن في إقامة الوَزْن وتخيّر اللفظ وسُهولة التَّخرُّج وجَوْدة السّبك، فإنّما الشِّعرُ صِناعة وضرْب من النّسيج وجنْس من التَّصوير»(الجاحظ، الحيوان3،:132-131)

اشتمل قصيد «تونس الحبُّ» على أربعةَ عشر بيتا من البحر الكامل[1] ، ويُعدّ هذا البحر من البحور «الصّافية»، وهو دليل على خفّة النّظم فيه، وطلاقته. والقصيد نُونيَّة، انتهت قافيتها بحرفٍ

يَخرج من قرع طرف اللّسان، ويُصاحب هذا القرع غُنّة من الخيشوم. فهو حرف مَجهور مُنفتح، بين الرَّخْو والشّديد، فإيقاع القَصيد يُترجم حقيقة عن مَعَانيَ البَحر الكامِل، التي يدور حولها القصيد مثل مَفهُوم «الزّمَن»، ومعاني «الشّجن»، وأحزان «المحن»، وخطورة «الفتن»،إلى آخره من المَعَاني الحَافَّة، ولكن ما يَهُمُّنا في دراستنا هذه هو مَدى تحْقيق القصيد لشعْريّة القول اللاّفت على مُستوى الدِّلالاَتِ الحَافّة بسَطح القوْل وعُمْقه.

تدورُ مَعاني القَصيد حول ثَلاثة مَحَاورَ أسَاسيّة، وهي كالتّالي:

1 – بنية القصيد القائمة على تعدّد الضّمائر، والتّكثيف من الاسْتعَارَات

2 – التناصُّ

3 – المعجم اللغوي، شعريّة القصيد، دلالاتها[2]، ثم الخاتمة.

سوف نتوخّى في تحليلنا للقصيد المَنْهَجَ البنيَوي، ونستعين بالمنْهج السّيمْيائي في مُلامَسَة الدِّلاَلات الحَافة بمُعْجَمها اللّغوي.

1 – نية القصيد القائمة على تعدّد الضّمائر، والتكثيف من الاستعارات

تتصدّر في هذه القصيد المَوْسُوم بعنوان «تونس الحبّ» ضمائر الــ«أنا»/ والـ«نحن»، والــ«أنت» محورَ الخطاب [3] ، وتدُورُ مَعانيهَا حوْل النّقاط التالية:

– عزّة الوَطن من عزّة أهله، وعلوّ شأنه مَسْؤوليّة شعبه، وبقاء ذكره رسالة يَحمِلها كلّ وطنيّ صادق.

– فداء الوطن بالرّوح واجب على كلّ فرْد نشأ وتَرَعْرَع بين أحضان بلاده، فحُبّ الوطن والوَفاء له، وعدم الغدر به قيمة باقية خالدة، فالوَطن لا يباع ولا يُشترى، فهو تِيمَة تُزيَّنُ بها الجبَاه، وينبوعُ حُبٍّ يسْكن النّفوسَ ويَرْوِي القلوبَ وَلا يَنْضبُ.

– أنا أحبّ وطني فأنا موجود، أنا وفيٌّ لوطني، لا أخونه، ولا أبيعه، فأنا والوطن باقيان، يقول ابن الرّومي:

«ولي وطن آليت ألاّ أبيعه ++ وألاّ أرى غيري له الدّهر مالكا)

لذلك يُضحّي الوطنيّ الصّادق بنفْسه فداءً للوطن، ولن يكون هذا إلا شُعُورًا جامعا مُنغرسًا في حبِّ الجماعة.

ومن هنا خلدَت قصائدُ مَنْ تغنّى بحُبّ الوطن:

«ومن يَظلم الأوْطانَ أو يَنس حقّـها
تحبّه فنونُ الحَادثات بأظلـــــــــم»

«سَلمْت يا مَوْطنَ الأمْجاد والكَرَم»

«سلمْت حامٍ لهذا الدّين يا وَطَنًا
سَمَا به المَجْدُ حتّى حَلّ في القِمَم»

إلى آخره مِمّا قيل في حُبّ الوَطَن والتّغنّي به[4].

ثمّ إنّ القصيد يَرْزَحُ بزَخَم هائل من العبارات التي تتكثّف لتُبْرز المُسْتوى البلاغي والدّلالي للنّصّ الشّعْري، فتتفرّع مثلا عن الوطن قائمة مُتنَوِّعة من الكلمات مثل: «العزّ والمَجْد، والرّفعة، والوفاء...» يكون هذا في حالات الإيجاب، أمّا إذا

حصل التّضادُّ فإنّ جُملة أخرى من الأضْداد تكون مُعبّرَة عن مَعاني الخيانَة، والوَضاعَة، والظّلم والاستبداد، والحِقد والعَبث بمصْلحَة تونس.

وخصّ الشّاعر المَقطع الأخير بأبيات تتغنّى بجمَال الوطن، وتقديسه إلى حدّ السُّموِّ به إلى أعْلى مَراتب الرِّفْعَة والعُلوّ فأطلق عليه تعبيرا استعاريّا شاملا هو «زهرة الأوطان». وذلك كناية عن الذِّكر الحسَن، والبروز البَاذخ، وما هذا التغنّي إلا تعبير على وطنيّة الشّاعر، وصدقه في حبّه له. فالأرْضُ ترجمة عن الوطن الذي من سماته العزّ والمَجْد، والأنَفة بلا هَوَان، ولا شَجن. سِمات ضارِبَة في التّاريخ، مُتمَرْكزة فيه.

بُني القصيد على كثير من الصُّور الاسْتعاريّة، والمَقاطعَ ذات الشّجن المُستمدّ من النّون الخيشوميّة، ذات الغُنّة اللافتة، ممَّا يُقوّي في إيقاع القصيد، وصوره الشّعريّة، أمّا التنَاصّ الخارجي فلقد اخترنا منه التّناصّ الأدبي، والمَرجع التّاريخي.

وتُعتبر الاستعارة في هذا القصيد بالذّات جزْءا من الخطاب البَلاغي، وهي على حدّ تعبير جاك دريدا (Jacques Derrida) (تـ2004) مَجازٌ يقوم على نَقل المَعْنى من إطار مُشخّص إلى آخر مُجرّد[5] وقد سبقَه إلى ذلك عبد القاهر الجرجاني (تـ1078م) عندما يقول:«اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع معروف تدلّ الشّواهد على أنّه اختصّ حين وضع، ثمّ يستعمله الشاعر، أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية»[6]، واتخذها في العصر الحديث كثير من الأدباء والشّعراء أسلوبا يطبع كتاباتهم، مثل الرّوائي إبراهيم الكوني الذي أطنب في استعمالها لغةَ تعبيرٍ لرواياته، والاستعارة طريقة فنّية تحضر بقوة في الأعمال الأدبيّة مثلما الأمرُ بالنّسبة إلى القصيد موضوع بحثنا، ويضاف إليها تعابيرُ أخرى مَجازيّة، ورَمْزيّة.

نستنتج أنّ القصيد قد سيطرت عليه ظاهرة الاستعارة، ممّا عمّق البُنَى التي تفجّرها مَعانيه، إضافة إلى الأبعاد الظّاهر منها والخفيّ، ثمّ إنّ الاستعارة في النّهاية تصنّف حسب صاحب كتاب «الصّورة الفنّية» بـــ«الاستعارة الحيّة التي تقدّم للمُتلقّي علاقة مُتبَادلَة، تقوم على التفاعُل الدّائم بين طرفين، خلافا لمَا سمّاه بالاستعارة الميّتة (التي) تجْمُد فيها العلاقة وينْعدِمُ داخلها التّفاعل»[7].

وليست هذه القصيد إلاّ فنّا آخر من فنُون القول في الوطن، لذلك نقف على عديد المَحاور التي تتعالق فيما بينها حول كثير من المَسائل، وذلك ما سنتناوله في محور التناصّ، ومدى تأثيره في معنى القصيد وشعريّته.

2 - التّناصّ

يَحْتكم الإبداع، أيُّ إبداع إلى سلطة المُؤلّف المَعْرفيّة، والتي تستدعي عندما تكتب أصوات سواء علمت بذلك أم لم تعلم فتتداخل وتتقاطع مع النّصّ المَتن. وتسَاهمُ بالتّالي مُسَاهمَة فاعلة في إنتاجيته. فليس هناك نَصّ مَخلُوق من عدم، فألَيْس النّصُّ في نظر «باختين»، تنوّعا للّغات، وأحيانا للّغات والأصوات الفرديّة، تنوّعا مُنظّما أدبيّا[8]. هذا في الإنتاج الرّوائي، ويحسب كذلك في القول الشّعري. كما أنّ النّاقدة البلغاريّة «جوليا كريستيفا» تعتبر هذا النصَّ «أداةً تتوسّل اللّغةَ وَتعيد ترْتيبَها كي تقيم عَلاقة بين ما هو كلام إبلاغي مُباشر وأقوال مُختلفة سابقة له، أو مُعاصِرَة»[9].

نتناول في قصيدنا هذا نوعا من التنَاصّ، نعني به التنَاصّ الخَارجي، فقد كان يُمكن للشّاعر أن يترك قصيده بلا عنوَان ليشدّ انتباه القارئ أكثر، وليُعمّق البحث لديه على أنّ غياب عنوان للقصيد جاء قصدا وأنّ المُترادِفَات الحافّة بعبارة وطن، تَتناصّ مُباشرة مع المُركّب الإضافي «يا زهرة الأوطان» الذي ورد ضمن الخمسة أبيات الأخيرة [10]، ولكنّ الذي حصل أنّ الشّاعر فضّل اختيار المُركّب «تونس الحبّ» عنوانا لقصيده، وهو عنوان شامل يجمع بين الأرض، وفيحاء الزّهر، وبين بدرالدّجى، وتونس الخضراء، وهي ثلاث صور مُتكاملة شَكلا ومَعْنًى، أي جمالا وقيمة. ولعلّه لذلك أضاف صيغة التفضيل «أَغْلَى وطَن»، وهذا يُوضّح قيمة الوَطَن ومَنزلته الرّاقية ما بين الأوطان. فليس هناك تَعبيرٌ أكثرَ شمُولا، وأعمَقَ من أن يَجمع الشّاعر في قصيده بين الأرض، وجودًا مَادّيًا والحبِّ قيمَة ونبلا لا يُقاس بمقياس مادّيٍّ مَحسوس. هذا هو الوطن في عناق أبدي لميزان الحبّ، والقيمة.

أمّا في البيت الحادي عشر، فقد أورد الشّاعر جملة جواب النِّداء مُركّبا فعليًّا مُقترنا «بالسين»، قرينة لفظيّة تفيد قرب وقوع الحدث «ستهابك الأوغاد»[11]، أي أنّ الوَطن سيكون بمَنْأى عن أيّ اعتداء يُفكّر في اقترافه ضدّه التّافهون واللّئام، والسّفلة، والوُضعاء، ومن لا ضميرَ لهم، وإن عمّقنا المَعْنَى قلنا هم المُنْحَطُّون، صفات تدلّ على صفاقة المَوْصُوف، ومع ذلك فهؤلاء برغم ما أُوتُوا من ضمير مَيِّت فإنّهم يهَابون هذا الوطن ويخشوْنه. وهكذا وضع الشّاعر الوطن في مرتبة عالية جعلته مُهَابًا على الدّوَام.

وبعْدها يُكثف الشّاعر من الاسْتعارات فيَجعل من تونس «أرض الهُدَى»، وهذا يُحسب على التناص الديني إذ يُفيد المُركّب الإضافي ماضي تونس الدّيني، ألَمْ يَكن هذا البلد مَزَارَ العبادلة السّبعة[12]! والفتوحات الإسلاميّة،(709-643) ومَنبَت الإمَام مالك بن أنس(تـ795) صاحب المَذهب المُعْتدل، والذي غايَتُه النّظر في القضايا الخلافيّة بالتَّفَاهم بين النّاس جميعا باللّين، وفضّ النِّزَاعات بينهم بالحَقِّ، والعدل. وما إيرادَ الشّاعر المُركّب الإضافي «أرض الهدى» إلاّ دليل على التشبّع بهذه الحقيقة التي كانت مَحَلَّ رضىً من قبَل كثير من العلماء، ومثالنا على ذلك ما ورد في كتاب «ذكريات علي الطنطاوي» عندما قال في الحلقة 225 بعنوان: «لبيك اللّهُمَّ لبيك»:

«فتيقّنوا أن قد رأوا أرْضَ الهُدَى

ودَنَا الوُصولُ فهَلّلُوا وتَضرّعُوا

وتجاوبَت تلك البطاحُ بقوْلهم

لبَّيْك ربِّي أنصِتوا وتسمّعوا»

إذن هناك تناصّ بين ما جاء في القصيد موضوع دراستنا «تونس الحبّ»، وما ورد في كتاب «ذكريات علي الطنطاوي»، وهذا دَليلٌ على أنّ الدّينَ مُترسِّخ في هذه البِقاع منذ أمدٍ بعيدٍ.

أمّا التّناصّ الأدبي، فهو تداخُل النّصّ الشّعْري على مُستوى مُعْجَمِه اللّفظي مع قصائد أخرى يُمْكن استدعاؤها عبر شواهد من تاريخ الأدَب العربي قديمه وحديثه، فمَن من القرّاء مَنْ لم يَهتزَّ لشعر «المُتنبي» الذي «ملأ الدُّنيَا وشغل النَّاسَ» واشتهر بمعجم لغوي رَدّد فيه كلمات عميقة ولافتة مثل «المجد»، «العزّ»، الكرم، تعابير أخرى عاند بها الدَّهْرَ، وحارب المَصَاعب ليثبت

بأنًا قويّة مُتضخّمة أنّه المتنبي الذي تغنّى في إحدى قصائده: «أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي، وأسمعت كلماتي من به صممُ»، إضافة إلى نَماذِجَ أخرى من شعراء العصر الحديث، فقد يبدو شاعر «تونس الحبّ» قريبا جدًّا من «أبي القاسم الشّابّي»، بل هو مُتأثّر به خصوصا عندما يتعلّق الأمْرُ بالردّ على الظالمين والمُستبدّين، فإن تغنّى الشّابّي في الأمس البعيد بـــ«تونس الجميلة» فإنّ شاعرنا اليوم يتغنّى بـــ«تونس الحبّ» مُتعَمّقا في القيم المُطْلقَة التي تسْمو بالوَطن وترتقي به إلى المَعالي إلى حدّ معه يُصبح «زهرة الأوطان» و«أغلاها»، صورة جَمَالية مُكتَملة، وصيغة تفضيل تسْطعُ بنَجْم تُونس إلى أعلى المَراتب، وأفْضَلِها.

ويتقاطعُ المُركّب الإضافي «زهرة الأوطان»، مَقطعا لفظيّا مع ما ورد في أغنية مَشهورة للصوت الملائكي، والكلام المُلتزم بحبّ الوطن، إنّها «فيروز» الأيْقونَة بغنائها عن القُدْس، ومن ورائها الأخوان الرّحباني عندما وصفوا القدس استعاريّا بـــ «زهرة المدائن» [13] نفس المضاف «زهرة» مُكرّر في المَقطَعين، إلاّ أنّ «فيروز» ربطت الزّهرة بالمدينة ومن ورائها يوجد وطنٌ مَسلوبٌ مَجرُوحٌ نعني به فلسطين، وارتبطت الزّهرة عند شاعر تونس بسمتين اللّون، والقيمة، فتونس «الخضراء»، تصبح «أوطانا»، وهي ليست مدينة، فقط، ولا وطنا مُفردا، بل هي جمع في صيغة المُفرد.

تتكرّر ياء النّداء خمس مرّات، وهو «إنشاءٌ طلبيٌّ يُسْتَعمَلُ في الأصل لِطلب إقْبَال السّامع أو تنبيهه بحَرْفٍ يقومُ مقامَ «أَدْعُو»[14]، ويُفيد مَدى قيمة المنادى وهو الوطن عند الشاعر، ومن ينشد إليهم القصيد. كما أنّ الشّاعرَ أحبّ أن يُظهِر تونس في صور حافلة وعديدة، هي بدر ينير الكون، (الإضاءة)، وهي خضراء (اللّون) تزيّنه بأشجارها وأزهارها وشذَى عطرٍ يَمْلأ الكوْن حبّا وجمالا. ويَتسَامَي بصورة تونسً مُستعملا صيغة التفضيل كي يعلن أنّها غاليَة عليه، وهي باستعمال «بل»(أغلى وطن) تفيد تقوية المعنى، وتأكيده.

هذه هي تونس في عيني شاعرها المعاصر الذي يبدو مَشحُونا بثقافة رصينة، كما أنّ لغته جاءَت سلسلَة، ممَّا مَكّنه من مُعالجة ما يُخالج صدره بأرْيحيّة وعُمْق. فهو يَملك العديدَ من المَرجعيّات ، مُعجما وأعلاما استدعاهم من مرجع ديني، وأدبي، ومن التّاريخ والسّياسة. فالشّاعر مُتأثر بمن سبقه من شعراء تونس الذين تغنّوا بها أثناء الحركة الوطنية، ودافعوا عن حُرْمتها وعزّتها، وعن شعبها، أمثال الشّاذلي خزندار(تـ 1954) الذي يقول في الأبيات الموالية:»

يا أيّها الشّعب الكريم تيَقظا

هبت رياحك والزّمان مواسي

كن في المبادئ صادقا وافتح لها نهج الثّبات

وأعين الحرّاس[15]

وإن توسّعنا في المعاني قلنا إنّ تونس عرفت عبر التاريخ علماء مثل عبد الرّحمان بن خلدون (العدل أساس العمران البشري)، سبق في علم الاجتماع العالمين،Auguste Comte(تـــ1857) Durkheim Emilé(تـــ1917) وكذلك تفتخر بتونس على امتداد التاريخ بقوادَ حرْبٍ باذخين يُحْتذى بهم أمثال «حنبعل» الذي حقّق مكانَة فريدة في الاستراتيجيات الحربيّة، طريقة تدرّس في الجامعات العالميّة؟

وإن واصلنا قراءة التاريخ قلنا إنّه يُحسب لــ»مالك بن أنس» التّضلّعَ في الفقه الديني المُعتدل. فهؤلاء لم يجعلوا من تونس «زهرة الأوطان»، فقط، بل مصدر فخر، وعزّ وتباه. فكلّما أصاب الزّمن تونس وأجْبَرتْها مكائِدُ الدّهر وجَوائِحه على أن تُطأطِئ الرّأس، إلاّ ووجدت في ماضيها ما يَرْتقُ الصَّدْعَ، ويُداوي الجُرْحَ. فيكون للحاضر بلْسما وللمُسْتقبَل دليلا.

3 -معجم القصيد، اللغة وأهمّ الدلالات

يقوم مُعجم القصيد اللّغوي على التَّعدّد، وعلى التَّكثيف من المَجاز مُمَثلا في تراكيب استعاريّة جاءت مُتفرّقة في كامل القصيد، و»المجاز لغة هو التّجاوز والتّعدّي» والمجاز اصطلاحا هو استعمال اللّفظ في غير ما وضع له». والاستعارة في النّهاية هي «مجاز لغويٌّ علاقته المُشابَهة»، وكأنّ التّكثيف من الاستعارات في هذه القصيد جاء ردّة فعل لما نعيشه اليوم شعبا ووطنا من أحداث وصراعات ، وتجاذبات سياسيّة، وانفلاتا في ضبطِ النّفس، وجهْلا بمسْكِ أمور الدَّولة، والقدْرة في التّعامل معها، ومُعالجَتها في إطار مُرَاعَاة الأوضاع الاقتصاديّة والاجتماعيّة، ممّا أدّى إلى اختلاف في المَواقف، ولعلّ هذا الظرف يُحفّز السّاحة الأدبيّة والفكريّة ويجعلها ترزح بفيض من خصوبة القول، وتنوّع المَواضيع، أليست المَعاني كما قال الجَاحظ من قبلُ مطروحَة على الطّريق والمُبدع يَتخيّر منهَا ما يَسْتجيب إلى اختياراته، ويُشْبِع نهمه في التعبير وتصوير الرّؤى والمَواقف !.

عرفت تونس رجالا عظماء، لمعوا في سمائها، بل هم شخصيّات عزّزُوا التراث الإنساني عندما اقترن اسمهم بحبّ الوَطن، وهاهو شاعرنا يأبى إلاّ أن يضيف اسمه إلى هذه القائمة لما تجلبه من انتباه للباحث الذي يعيش الإحْساس نفسه، والحبَّ ذاته.

نذكر مثالا على ذلك شاعرنا الفذّ أبا القاسم الشابّي (تـ1934) الذي انتصر للثورة يتغنّى بكُلّ القيَم التي تَبْني وطنا وترسم صورة شعْب أبيّ، يبدو ذلك واضحًا من خلال تلك اللوَاعج التي يَبُثُّها لتونسه مُعبِّرا تُجاهَهَا عن حبِّه وعمق أحاسيسه:

أنا يَا تونس الجميلة في لجّ الهَوى
قد سَبَحْت أيّ سبَاحه
شِرْعَتي حُبُّك العمـــــــــــــــيقُ
وإنّي قد تَذوّقت مُرّه وقَرَاحَه[16]

ولعل المُركّب النعتي «تونس الحبّ» يتقاطع مع ما جاء في الأبيات (12-11-10) من معان تخلق تناصًّا بين ما في «زهرة الأوطان» الحافلة بالمَجْد والعزّ ماضيا، والتي تشْكو حَاضرًا مُتصَدّعا ومُهَدّدا بالإرْهاب والفتنة، والانشقَاق. وما يُجَسّمه القَصيد من حُلم الشّاعر بأمْن يسودُ وجرْح يندملُ، فالتّناصّ الخَارجي أورده الشّاعر رغبَة مِنه في تحْقيق السُّموّ بـــ»زَهرة الأوْطان» إلى أَعْلَى المَراتب.

«فالعزّ في أرضي لها طول الزّمن»...
والمجْدُ يسْري في دِماء شعُوبنا
نأبى الهَوانَ ولا يُناجينَا الشَّجنْ.»

يُشير الشّاعر في هذا المَقطع بالذّات إلى العدوّ، أيّ عدوٍّ يقوم بأعْمال تُسَاهِم في إضعاف الوَطن

والمسّ من مَجْده الذي يحمله الشَّعب في دمه ولا يستغني عنه، أليس لهذا الوطن تاريخ مَجيدٌ ورجال عملوا على إعلاء صورته بين الأمَم !، ولذلك اكتسبت حركة القصيد نوعا من الهدوءَ الذي يَسبق العاصفة، فالحركة تبدو هادئَة وفي نفس الوقت فَإنّها في العمْق ثائرة ومُتمرّدة على الظلم والهوان، وخيانَة الوطن، معان عميقة تترجمها غُنَّة نون القافية، متجلّية في كلمتي محن- فتن- ماء أسن على سبيل المثال... كذلك نسْتشف من خبايا القصيد جدليّة بين الموت والحياة، فالوطن باق، والخونة مصيرُهم الموت والانتهاء (بـــ9...)

جاءت القصيدة في علاقة توضيحية مُباشرة للعنوان الأصل فتَضخَّمت «الأنا» ولعَلَّ ذلك نتيجة الصَّدْمَة التي أصيب بها الشّاعر، نظرا للحالة التي يعيشها الشَّعْب، ووصلت إليها البلاد اليوم، فهناك إيحَاءات إلى الوَضع الاقتصادي الهَشّ الذي تدَهْور إلى درجة معها أصبحت البلاد مُهدّدة بالإفلاس، ثم إنّ الانْفلات في الوَضع في وقت من الأوقات مثل غياب الأمْن، والإرْهاب الذي طالت يدُه الأبرياء من أبناء الوطن، وسدّدت ضربات مُوجعة ومُؤلمة لسلكَي الجيش والحرس الوطني، مِمّا جعل الدّوْلة العَميقة تضعف وتظهَر مُوازاة لها دولة أخرى تتمتّع بقوة اقتصادها ونفاذ السّاهرين عليها والمُسَيّرين لها، ويعود الشَّاعر إلى أناه المُتألّمة فيحْصر الاستفهام لمخاطب عدوٍّ (بـيت3.) مصوّرا في نفس الوقت «أناه» المتألّمة والرّافضة والثائرة في نهاية الأمر:

«من أين جئت لتستبيح مدامعي

كالنصل في قلبي يخضبه الدّرن؟

ولكن سرعان ما يجتاحه شعور دافق بالأمَل في مُستقبل مُشرق، ومَجد باق، وتاريخ عظيم:

ستعود أوردتي تعانق عزّها

وتثور ألحاني يردّدها الزّمن

وتسيح أشعاري على طول المدى

فخرا بأمجادي بسرّي والعلن...

وما يُمكن الإشارة إليه أن يحضر في القصيد إضافة إلى لغة الحرْف، لغة أخرى نعني بها لغة الألوان، فقد كتبت القصيدة باللّون الأسود وغابت عنها ألوان قد يَسْتشفُّها المُتلقّي عندما يَغوصُ في عُمْق ما بين الكلمات ليقف على ما يشي بلون هنا ولون هناك، فيستحضر اللّون الأحمر في كلمة «دماء» وقد تكرّرت مرتين (بـ14-3)، ثمّ إنّ اللّون الأخضر خصيصة من الخصائص التي عرفت بها تونس على الدّوام، «يا تونس الخضراء» (بـــ10). كناية على الرّخاء وازدهار الحياة.

ولتدقيق هذه الصُّوَر تحضر طبعا في القصيد حواسّ كثيرة مثل العين (رؤية الألوان)، والأذن سماع الأصوات (بـــ2= ولا يناجينا الشَّجَنْ)، والشمّ (شم الرّوائح، «ماء أسن» بمعنى مُتغيّر اللّون، بمعنى رديء فاسد، راكد. ولعلّ هذه الصّور من شأنها أن تعمّق أنّ الوضع في تونس قد تعفّن، وصار مَريضا خلال هذه المرحلة الانتقاليّة ما بين الدكتاتوريّة والدّيموقراطيّة، فليتهم يفهمون، معنى آخر نستجليه من «الدرن (بـــ6) وهو مرض السلّ، المُعد والقاتل...

إذن جاء المُعجم اللغوي ليعمّق الوضع المَأسَوي الذي يُهدّد البلاد بالتّهاوِي والسُّقوط،

مستعملا قائمة من الألوان القاتمة، وما يحيط بالأفعال من دلالات حافة توحي بالخطورة والحزن. توزّعت أدوات الرّبط في قرائن لفظية وأخرى معنوية، الواو، والفاء، والسين ولام النفي، ولام النهي، وكاف التشبيه، وياء النّداء، والمقاطع المبدوءة بجمل فعلية تقريريّة، وأخرى اسمية بدئت باسم فاعل(العابثون-الظالمون-الحاقدون).

تصوّر الأفعال حركة الذات الشّاعرة، ممَّا يَجعلها تكتسب صفات البطولة، بطولة الشخصيّة المناضلة مُقترنة بضمير «نحن» ليصبح الوعي والنضال عملا جماعيّا، وهكذا يكتسب الزّمن بعْدَ المستقبل، فالفعل في صيغة المضارع خال من قرينة لفظيّة، أو مقترن بالسين الدّالّة على قرب وقوع الحدث، والتي تخبر عن تطلّع الذات الشّاعرة إلى آت أفضل.

إذن يتعالق زمن الكتابة مع زمن القراءة ليخلقَ في المُتلقّي أملا في المستقبل وانفراجا في الذات المُفرد والجمع(أنا/ نحن) ولعلّ هذه الأجواء تؤسّس لمستقبل الوطن الذي نعته الشاعر بـــ»زهرة الأوطان».

تسيطر على القصيد ظاهرة التّكْرَار فلقد تكرّر النّداء خمس مرّات الأبيات:10-1(2= صدر+ عجز)، كما تكرّرت الأفعال المَنفيّة بـ»لا» و»لن» (البيت 7-2)، و»قد يدعّم (هذا) سرعة نسق الأداء الصّوتي، انبناء الخطاب على المؤالفة بين أصوات مكرّرة ومتشابهة أو مُتجانسة» [17] نعم هناك حركة زمنيّة للأفعال، وللأقوال تتكرّر في هذا القصيد بكلّ أريحيّة وتمكّن من القول.

تعمل المرجعيّات الدلاليّة في القصيد على إثارة قوّة الانتماء والافتخار بمجد الأوطان وعزّتها (يا زهرة الأوطان)، جمالا في المظهر، وعمْقا فيما بين براعمها ؟ عبر التاريخ، والحضارة، والثقافة الخالدة ممّا يُبوّئ «زهرة الأوطان» بعدا كونيّا، يرتفع بأعلامها إلى مَصافِّ الشّخصيّات الإنسانيّة الخالدة: ابن خلدون، وحنبعل، وعلّيسة، وعزيزة عثمانة، فمَن مِن المؤرخين يقدر أن يبخس «زهرة الأوطان» هذا الحقَّ المُطرّز في تاريخها بنقش الحجارة، وعُمْق السّطور المكتوبَة على رُفوف أرشيفها الخالد الذكر.

الذّات الشاعرة

كما أنّ صوت الشّاعر تتجاذبه مَوْجتان، مَوْجَة الفخر التي تلتقي ونفسيّة المُتلقي فمَنْ مِن قرّاء هذا القصيد من أبناء تونس لا يستهويه الحديث عن الماضي التليد، مَجْدًا، وعزّا، إنَّها هويّةُ وطن، وتراثُ شعب، وحرصٌ على السّموّ بكلّ ما هو جميل يَشي به ذلك الماضي الجميل، ثم ينتصب صوت الشّاعر ليطلق موجة أخرى قويّة شديدة نعني بها موجة تهديد الخونة والإرهابيين، والحاقدين والمُدمّرين لتونس فيتوعّدهم بالعذاب والموت الزّعاف (نذيقهم طعم الرّدى، بـــ9).

تترسّخ إذن هذه الصّور لا عبر المُعجم اللغوي الزّاخر بتراكم المترادفات الحافة بكلمة «وطن»، فقط، بل عبر الأنا الشّاعرة يليها الشّعب المنشد لقيم خالدة مثل العزَّ والمَجد تحويه قصائد خالدة، ثمّ إنَّ الصّور تسْري في جماليّة مُتفرّدة يستدعيها الشاعرُ من تاريخ شعراء تونس الأوفياء، وهم كثر مثل الشّابي في قصيده الشّهيرة حول «تونس الجميلة».

«أنا يا تونس الجميلة في لجـــ
الهوى قد سبحت أيّ سباحَة
شِرْعَتي حُبّك العَميق وإنّي
قد تذوّقت مُرّه وقراحَه
إنَّ ذا عصْر ظلمة غَيرَ أني
من ورَاء الظلام شِمت صَباحَه
ضَيّع الدّهر مجد شعبي ولكن
ستردّ الحياة يوما وشاحه[19]

هذا ما قاله الشّابّي يوما، وهذه «زهرة الأوطان»، اليوم في القرن الواحد والعشرين وعلى لسان إعلامي وليس زيتونيّا، هو الحفيد ينصهر انصهارا بحميميّة العاشق للوطن يتحاور معه ماضيا وحاضرا في اتّصال عميق دافق الوفاء. قد يكون لامس بقليل من سطحيّة المعاني في هذا المشهد، ولكنّه قد غاص وبعمق عندما نسج من وطنه صورا استعاريّة يحاور بها الخطاب الإنساني الحديث، فظهرت تونس «بدر الدّجى»، وهي المُكنّاة بـــ«الخَضراء»، ويُنهي استعاراته بأن يرْقى بها إلى المُفاضلة ويجعل منها «الوطن الأَغلى» قيمة ، والأَقْدرَ حضورا، ويصل الشّاعر بتُونَسه إلى مرتبة عالية لن تخاف فيها الأوغادَ، وهذاَ ما يؤكّد أنّ لهذا البلد تاريخًا مجيدَا في «الهدْي الدِّيني» اقترن اسم بعض مُدُنهَا بشَخْصيّات دِينيَّة فتَح»عقبة بن نافع»، عاصمة جنوبها القيروان وبنى مَسجدها الخالد الذِّكر، والذي ظلّ وإلى اليوم يحمل اسمه علامة مميّزة. وهي التي أقبل عليها «العبادلة السَّبعة» في مُهمّة دينيّة راقية، تمهيدا للفتح الإسْلامي واستعدادا لنشْره بين أهل إفريقيّة في ذلك الزَّمن البعيد.19 جاء القصيد إذن غنيّا بالعبارات والصّور مِمّا فجّر فيه كونا شعريًّا مُتماسكا يلْعَب فيه التناص الخارجي دورا يُعمّق بنى النَّصّ ويُساهم في توهّج الدّلالات. ولعلّنا «نتوسّل بمصطلح «الدّلالة الحافّة» وهو مُصطلح لسانيّ يتنزّل في إطار علم الدّلالة. فالدّلالة مَفهوم أُدخِل حديثا في اللّسانيات المعاصرة على يد بلومفيلد ، Bloomield تـ1928 Léonard [19] و الذي أشار فيه إلى مسألتين في مفهوم الدّلالة الحافّة من المنطق إلى الحقل اللّساني...وهو يشمل في المنطق الغربي مصطلحين في اللّسانيات المعاصرة [20].

وكانت أدوات الرّبط إلى جانب ما تطرقنا إليه من آليات وسيلة ينسج الشَّاعر خيوطها مُرتبطة بأفعال تفيد قرْب وقوع الأحداث فحرف السين المستعمل أكثر من خمس مرَّات (الأبيات: -7 -10) يفيد قرب وقوع الحدث، ثم إنّ اللام النّافية والنّاهية، تؤكدان على نفي وقوع الفعل (في الزمن الحاضر)، ونهي حدوثه (في المستقبل) هناك رؤية استباقيّة تنفتح على مستقبل زاهر سوف تتجلّى فيه صورة تونس الجديدة.

كما أنّ نون الجماعة المثبتة في المُركّب الاسمي»شعبنا يأبى الفتن»(بـــ7)، تؤكّد ما يتميّز به الشّعْب التونسيّ من خصائصَ رفيعة الشأن.أليست نزعة الإبداع عند «الشعراء اليوم هي تحميلً الشّعر وظيفة الإيحاء... !»[21]

بنَي الشّاعر مُعجم قصيده اللّغوي على التأكيد على القيم المُطلقة الضّائعة، فبدا وكأنّه في بحث مُستمرّ عن الشَّيء وضدّه (الوفاء الخيانة- حبّ كره/ حقد تسامح/ عزّ مذلّة/ هوان...)، مِمّا يوَلّد صراعا من أجل الإبقاء على الأفضل.

وفي نفس الرّؤية نلاحظ أنّ هناك قطبين زَمَنيَّين يتجاذبان القصيد ونعني بهما ماضي «زهرة

الأوطان»، وحاضرها، وما بينهما يضع الشّاعر نفسه بين مُؤيد ورافض، إنّ الشّاعر يطرّز قصيده من نِبراس الكلمة، فهْي كما تبعث على الأمل فإنّها تُحْدث الصَّدمَة، وهَكذا يُدْلي الشَّاعر بدلْوه في التّعاطي ببساطة الكلمة، وعمْقَ المَعْنى، إضافة إلى وجود حوار ليس بين الكلمات فقط، بل بين المعاني والصّور والشّخصيّات، هناك حوار بين دلالات القصيد الغاية منه العبرة والبحث عن حلّ، حلّ لواقع «زهرة الأوطان» المُهدّد في مَجده وعزّه. فوظيفة الشّاعر والأديب أن يُحيي الوَعي لدى الشّعب، ويوضّح له مسؤوليّته بالمُحافظة على الوطن، وهي وظيفة راقية يتّسم بها المُخلصون من هذه الطّبقة النّبيلة.

يركّز الشَّاعر في قصيده على التعبير الاسْتعاري، وهو في حدّ ذاته قريب من الصورة الشعريّة التي يقول عنها مصطفى ناصف»...إنّ لفظ الاستعارة إذا حسن إدراكه، يكون أهدى من لفظ الصّورة»[22]، ثم إنّ الصّور، المستمدّ من عبارة «حشاشة» هي أكثر المفردات تعبيرا عن رهافة حسّ الشاعر، وصدقه في التعامل مع الوضع لفظا وصورة.

ومن الدّلالات الحافّة بالقصيد يُمكن الحديث عن مسألة الالتزام، فعندما يكتب الشّاعر في القضايا الاجتماعيّة، والسّياسيّة والوطنيّة ناكرا ذاته مُسْتَعِدّا للتّضحية بالنَّفس، والنَّفيس في سبيل الدّفاع عن الوطن بصدق الكلمة، وشجاعة الموقف، ذلك هو الالتزام بالدّفاع عن الوطن، مسؤوليّة أخلاقيّة، قبل أي مسؤولية أخرى.

فقول الشّعر في الوطن والالتزام به مشاعرٌ نقلَها إلينا تاريخ تونس ونمّاها، تجربَة عاشَها الطاهر الحدّاد الذي التزم بالدِّفاع عن وطنه، والعمل على النَّهضة به، وحمايته من الطغاة والمستعمرين، فذاق الأمرّين بسبب أفكاره التّقدميّة التي تتعلّق خصوصا بتحرير المرأة التونسيّة، ولكنّه لم ينس كذلك أن يَتوَجّه للشّعب بالنَّصيحة والحفاظ على استقلاليّة الوطن وحرمته.

«أيّها الشّعب قم للمَجد مُقتحِمً

حرْبُ الحياة فلا عزّ بلا نَصَبِ

هذا زَمَانٌ يمُوت الجَاهِلونَ بِه

والخَانِعُون بلا حَدٍ لمُغتصَب».

يفيض البعد الوطني ألقا مأتاه كلمات الشّاعر الذي عاش ظلم الاستعمار، وشنّها حربا كلاميَّة يُلهب بها مشاعر شَعْب كان لا بدّ له أن يُنَاضل بشدَّة من أجل المَجْد والعزّة. هذا الشاعر، وهذه القصائد يتخذها صاحب «تونس الحُبّ» مثالا يستأنس به، بل أنموذجا يَقتدي به في غرض حبّ الأوطان، والتغنّي بها، والحثّ على صيانتها، وتطويرها.

لقد حقّق هذا القصيد تميّزا «[انبنى] على ظواهر لغَويّة تمثّل دوالّ حافّة مُختلفة المُستويات ومُولّدة للدّلالة الحافّة الجماليّة. ولئن تأسّست جماليّة النّصّ الشِّعري لدى شعريين معاصرين من أمثال كوهين(Jean Cohen)وجاكبسون (Roman Jacobson) على مستويين أساسيين هما المستوى الصوتي والمستوى التركيبي، فإنّنا قد ارتأينا إضافة مستوى ثالث

تعتبره من المحدّدات الهامة لجماليّة النص الشّعري...(الدلالة الإيحائيّة، م.ن.ص.302).

على سبيل الخاتمة

هذا هو الشّاعرُ الإنسانُ الذي لا يأتي إلى السّاحة الإبداعيّة من فراغ، بل هو الذي يكون قد عاش تجربته الخاصّة، وغرف من مَعين مَرْجعيّ تاريخي وأدبيّ وسياسيّ، واجتماعي، ودينيّ غنيّ وشاسع المَعَاني، والإيحاءات، لذلك يسْهل علينا أن نقولَ بأنّ شَاعِر «تونس الحبّ» يَمتلك إضافة إلى المَوهبَة، والحَسّ الأدَبي اللافت، مَرْجعيّة ثقافيّةً تجمع بين القديم والجديد، بين الدّيني والأدبي، وبين التّاريخ والتّراث، ولعلّ هذا مَا جعله يَتفاعَلُ مع مُخْتلف القضايَا، ويرسُم لنفسه مَسَارا واضحًا قويًّا وجَريئًا، فهو يُندّد بالإرْهاب والإرْهابيين أعداء الحياة، كما أنّه يرْفض وجودَ الطّغاة، والمُندسّين، والخَوَنَة بين صفوف شعب يرْنو إلى حياة كريمة.

ولن تكون هذه الأبياتُ إلا التزاما من الشّاعر في حبِّ الوطن والحفاظ على وحدته، وتقدّمه لأنّها أرض تتميّز بالعَراقة والانفتاح، وقبول الآخر، والتّعايش معه، كما أنّ أحرارا كُثْرا ببلاده لا يتخلّون عن خِدمَتها ورعايَتها، ولن يكون الشّاعر إلاّ نبْضا من بين قلوب أخرى تنبُضُ بـــ«حبّ تونس»، وتتغنى بجَمالها وتَسْتعدّ في أيِّ لحظة للتضحيَة في سبيل، تقدّمها الاقتصادي، وعزّتها بين الأمم، وديمومة بقائها، ولعلّه بفضل هذه السّمات حقّق للقصيد جماليّة شعريّة عميقة وإن بدت في ظاهرها بسيطة.

جاءت لغة القصيد مُكثفة في مستواها الشكلي وإن بدت بسيطة، ولكنّها عميقة في مستواها الدلالي، قابلة لدراسة تأويليّة تثبت أنّ «القراءة وسيلة لإنتاج المعنى.»

يُحسن الشَّاعر انتقاء الكلمات المُعبّرة عن أحاسيسه، ولعلّه لذلك نجَح في أن يكون له أسلوب شعريٌّ مُتكاملٌ على المستوى التركيبي والدّلالي.(عبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص.172).

الهوامش والإحالات

1) مُتَفَاعِلُنْ- متفاعلن- متفاعلن: ثلاث تفعيلات في الصدر، ويقابلها ثلاث بنفس العَدد في العجز. والبحر الكامل من أكثر البحور استعمالا : مقطعان قصيران فمقطع طويل فآخر قصير ثم مقطع طويل. تسمى هذه القصيد التي جاءت قافيتها نونا قصيدة نونيّة.

2) زهرة سعدلاوي كحولي، أساطير الصحراء ونداء الحرية في الكتابة الرّوائيّة عند إبراهيم الكوني، مركز النشر الجامعي،ط.2012:الفصل الثاني، شعريّة اللّغة والأسلوب، ص465.

-عفاف موقو،الدّلالة الإيحائيّة في الشعر العربي الحديث،دار الجيل،ط1..2007،ص.41-40

3) تجمع القصيد بين ضمائر المتكلّم والجمع، ثم المخاطب مفردا مؤنثا ومذكّرا، كما يحضر في القصيد ضمير الغائب مؤنثا ومذكرا، وضمير الجمع الغائب، وحاولنا توزيع شبكة هذه الضمائر كالتالي: الأنا:المتكلّم،(8 مرات، الأبيات،1-3-4-5)، أو الــ«نحن» المُتكلّمة،(9 مرّات: الأبيات:2-7-9-11-12) ثم المخاطب مؤنّثا ومذكرا، والغائب مؤنّثا وجمعا :أنتَ/ أنتِ/ هو/ هي،هم: (عدد الأبيات13، منها أنتَ= :3 -6-7-8-9 -10 (أنتِ)/ -11-= (هو-هي-هم)13-14)،

إذن هناك تقريبا تساو ما بين المُتكلم والمخاطب،

4) أشعار وقصائد عن الوطن موقع الأنترنيت.edarabia com /ar /5

5) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف،تر.كاظم جهاد،ص226.

6) عبد القاهر الجرجاني،كتاب أسرار البلاغة، تحقيق ريتر، استنبول مطبعة وزارة المعارف، 1954 .لمزيد التوسع انظر زهرة سعدلاوي كحولي، أساطير الصحراء ونداء الحرية في الكتابة الرّوائيّة عند إبراهيم الكوني، طبع مركز النشر الجامعي بتونس، 2012، ص207.

7) جابر عصفور، الصّورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي،ط.2, 1993 ص.247 .

8) ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي،تر. محمّد برادة،دار الفكر للدّراسات والنّشر، ط1 .القاهرة.1987، ص.15.

محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيّة التناص) ص ص.125-124

9)(J. Kristeva, Séméiotike,Recherches pour une sémanalyse.Edit.du Seuil, 1969. p85.

10) يا زهرة الأوطان يا بدر الدجى

يا تونس الخضراء يا أغلى وطن

11) ستهابك الأوغاد يا أرض الهدى

12) نعني بالعبادلة السبعة رضي الله عنهم جميعا من تبدأ أسماؤهم بعبد الله، وهم كالتالي:

- عبد الله بن سعد بن أبي سرح،أحد كتاب وحي الرسول صلى الله عليه وسلم.
- عبد الله بن الزبير بن العوام،وأمه أسماء بنت أبي بكر الصديق.
- عبد الله بن عباس بن عبد المطلب.
- عبد الله بن جعفر.
- عبد الله بن عمر بن الخطاب.
- عبد الله بن مسعود.
- عبد الله بن عمر بن العاص.

مهّد هؤلاء لفترة الفتوحات الإسلامية بتونس إفريقية سابقا لما يسمى بغزوة العبادلة السبعة، وذلك سنة 27هجري الموافق لعام 647م.

13) تقول الأغنية: «لأجلك يا مدينة الصلاة أصلّي.. لأجلك يا بهيّة المساكن، يا زهرة المدائن..»ألّفها الأخوان الرّحباني سنة 1967

14) يبدو المنادى في هذا القصيد هو الوطن، وهو رفيع المقام والشأن، فعبر المتكلّم عن بعد درجته في العظم بما يفيد المسافة.»، انظر السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، دار الجيل 2002، انظر الانترنيت أيضا.

15) الديوان، الخزنداريّات 1972

16) أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، الدار التونسيّة للنشر.

17) عفاف موقو، الدّلالات الإيحائيّة في الشعر العربي الحديث.دار الجيل،ص.286

18) أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة

19) من طرف اللّساني الأمريكي بلومفيلد (Bloomield Léonard) في كتابه الصادر سنة 1933 The language.

20) عفاف موقو، مرجع سابق،ص ص. 13-12

21) محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدّار العربيّة للكتاب،1988،ص.166

22) محمد مصطفى ناصف، الصّورة الأدبيّة، دار الأندلس، طبعة بيروت، 1983،ص.3

صورة المرأة في الخطاب الشعري المعاصر : مجموعة «كما الذئب في الخمسين» للسيّد بوفايد نموذجا



محمود غانمي/ باحث، تونس



مدخل:

تراهن هذه الدراسة على البحث في خصوصية من خصوصيات الشعرية الحديثة والمعاصرة، وهي الوحدة الموضوعية l'unité thématique الغالبة أو المهيمنة، ضمن خطاب شعريّ بمدى مجموعة شعرية كاملة، ومن مفاهيم هذه الوحدة الموضوعية ما يمكن تسميته بالمناخ الشعري الموحَّد، ومن هنا يجوز طرح سؤال: ما الذي يهيمن على مجموع شعريّ واحد لشاعر ما، أو ما هي التيمة التي بنى عليها الشاعر مجموعه/ مؤَلَّفه الشعريَّ الواحدَ؟ وفي هذا الأفق الإشكالي، وعلى أساس من مبدإ هذه المهيمنة[1] Dominante اللغوية أو السائد الشعري، اخترنا دراسة صورة figure المرأة، باعتبارها الصورة الشعرية المهيمنة التي بُنيتْ عليها أغلب وأهمّ معاني قصائد المجموعة الشعرية «كما الذئب في الخمسين»

للشاعر التونسي السيّد بوفايد، وعددها ثماني عشرةَ (18) قصيدة نثرية، متفاوتة الطّول. وقد بدا لنا أنّ تيمة المرأة تمثّل تلك المهيمنة اللغوية في أغلب هذه القصائد، وهو ما يحدونا إلى القول أنّ شعرية هذه المجموعة قائمة على تأنيث عوالم الشعر، بدءا من الإنسان المرأة، ومرورا بالكائنات الحيّة مثل الشجرة، وصولا إلى الأشياء/ الأرواح المهملة مثل الشمعة... إلخ. نعم يحدث هذا التأنيث من قبل السيد بوفايد على نحو شعريّ لافت للانتباه وعلى نحو آسرٍ للمتلقّي.

وإنّ صورة المرأة في مجموعة السيد بوفايد هذه، تتجلّى على أنحاء متنوّعة، ومختلفة، مما يبين عن تكثّر معاني المرأة باعتبارها دلالة عامةSémantique générative وتيمة شعرية مشاعة في الشعر القديم والحديث، وفي الآداب الإنسانية، وهذا التنوّع لصورة المرأة هو من سمات حداثة الشعر. ومسوّغ ذلك أمران: الأوّل تنوّع حضور المرأة في عوالم الشّاعر وتجاربه الممكنة في حضرتها – حيث يصعب على ضوء المنجز الشعري هذا أن يكون حبُّ الشاعر المرأةَ إمّا عذريّا أو إباحيا فحسب – والثاني استرفاد الشاعر الحديث / المعاصر صورا للمرأة من الموروث الشّعري على نحو تناصيٍّ أو بعبارة أوضح على سبيل التناصّ Intertextualité. ذلك أنّ الشاعر وهو في حضرة المرأة محبوبةً لا يستطيع بحال من الأحوال أن يستقلّ بمنجزه الشعري عن مؤثرات أسلافه من الشعراء شرقا وغربا، أو عمّن سبقه إلى المعنى من مجايليه من الشعراء، هذا إذا حصرنا استحضار الشاعر المرأة على سبيل الحبّ، أمّا إذا التفتنا إلى حضورها حضورا عابرا في عوالم قصيدته من خارج دائرة الحبّ، لغاية إعلاء ذات الشاعر ونرجسيته الوجودية مثلا، ففي عوالم القصيدة الحديثة، من الممكن أنّ «المرأة هي موضوع جانبي في خدمة إبراز الأنا، وهي قوّة محرّكة لتأكيد الفرادة وتحقيقها»[2].

ومن الممكن أيضا أن يصبح حضور المرأة على هذا النحو سببا من أسباب تنوّع تصوير الشاعر للمرأة كائنا ضمن كائنات العالم، ويمكن ردّ تنوّع هذا التصوير إلى تنوّع أساليب الشعراء في طرْق الموضوع الواحد، ويمكننا أن نوضّح هذا الأمر على ضوء استدعائنا فهم رولان بارط (1915 – 1980 Roland Barthes) للأسلوب وتنظيره له، في سياق تمييزه بين اللغة والأسلوب والكتابة قائلا: «أما الأسلوب فقد يكون هو الجانب المظلم، إنه مقترن بأسرار الدم والغرائز، العمق الشديد وكثافة الصورة، لغة الوجدانية حيث تتكلّم اختبارات أجسادنا ورغباتنا، هو زمننا السرّي المغلق عنّا نحن أنفسنا»[3]. وتوضيحا لهذه الفكرة، نعتقد أنّ ظلال الصور الشعرية القديمة للمرأة حاضرة في قصائد بوفايد، من قبيل: صورة شهرزاد، صورة المرأة جسدًا جميلا آسرا، صورة المرأة روحا أو ملاكا... ولكن المهمّ في سياق هذا الترافد الموضوعي والدّلالي كيف أوجد السيد بوفايد بصْمَته الشعرية من خلال تميّز أسلوبه التعبيري وتفرّده حول تيمة المرأة، باعتبارها التيمة الشعرية الأثيرة؟إنّ ما اعتبرناه حضورًا متكثّرا لصورة المرأة، اشتغل عليه بوفايد على نحو شعريّ وفق رؤيته المخصوصة، فهو بهذا يحقق مبدءًا من مبادئ الشعرية، وهو قول ما هو مألوف بصياغة غير مألوفة، وفق ما تتيحه له تجربته الشعورية، ووفق ما تمنحه إياه أدوات قصيدة النثر وتقنياتها

المتجددة، على نحو يفرد كلّ قصيدة ببنية لغوية وتشكيل لها مخصوص. وهذا التشكّل اللغوي للقصيدة من جهة نَفَسها الشعري وبنائيّتها السطرية / البيتيّة والإيقاعية والتركيبية مردود إلى عاطفة الشاعر المتنوّعة تجاه المرأة أو حُلمه عالمَ المرأةِ كما هو الشّأن من منظور غاستون باشلار في «شاعرية أحلام اليقظة» «فالأشكال التي تؤخذ من الواقع هي بحاجة للنفخ بمادة حُلمية»[4]، أو استرفاده الفكرَ والثقافة حول المرأة. ومثل هذه الانطباعات التي بدت لنا حول تجلّي المرأة شعريا لدى السيد بوفايد، نحاول معها «الأخذ من كلّ شيء بطرف» على حدّ عبارة معلّمنا وأستاذنا الجاحظ.


السيد بوفايد

1 صورة المرأة المألوفة / النمطية

يتجلّى الإبداع الشعري الحديث، وفي قصيدة النثر خاصّة أكثر ما يتجلّى في تشكيل الصورة الشعرية، فهو بتركيزه على الصورة يعوّض ذلك الفقد الرهيب لشعرية الإيقاع، ففي إبداع الصورة يتبدّى لنا مدى شاعريّة أيّ شاعر، فالصورة الشعرية تظلّ عنوانا واضحا للإبداع الشعري، حيث «يقول أندريه بريتون في عبارة شهيرة. «إنّ الصورة إبداع خالص للذهن Esprit ولا يمكن أن تنتج عن مجرّد المقارنة (أو التشبيه). إنّها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين، قليلا أو كثيرا. وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقرّبتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قويّة وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة الشعر»»[5].

ويمكن الاستفادة من توسّع مفهوم الصورة، وتطوّره ليشمل إلى جانب ما هو بلاغي ضيّق -كالتشبيه- كلَّ طاقات التّحسين اللّغوي الدّلالي الذي يبين المعنى، إبانة رائقة وحسنة، هذا إذا أصغينا إلى قول الوليّ محمد: «هناك شيء ينبغي أن نشير إليه وهو أنّ مصطلح الصورة، علاوة على «تسكعه» وتنقله بين معان مختلفة فإنّه كثيرا ما استغني عنه لصالح مصطلح آخر هو Figure «محسّن» الذي يدلّ على كلّ المحسّنات البلاغية، وهنا تصبح الاستعارة والتشبيه مجرّد محسّنين ضمن نظرية البيان، وربّما كان جان كوهين أهمّ من اتخذَ هذا الموقف الذي يستغني عن مصطلح صورة Image لصالح محسنFigure ». [6] ولعلّ هذا المفهوم الموسّع للصورة أن تكون له ظلال في منجز السيد بوفايد الشعري هذا، فهو مأخوذ بممكنات جمال الكائن الأنثوي على نحو يتجاوز فيه الرؤية إلى الرؤيا، أو بعبارة أخرى الرّائي الحالم.

لا يقلّل اعتماد الشاعر تقنيات البلاغة القديمة في قصيدة حديثة أو معاصرة من شاعريته، أو من خصوصيته الشعرية، وهذا شأن الشاعر السيد بوفايد في اعتماده على ما يسمّى التقنيات أو التعبيرات الجاهزة Idiomatic expression، وهي نزعة لا تكاد تغيب في الشعرية الحديثة، ونعني بالتعبيرات الجاهزة تشبيه المرأة ووصفها بكائنات الوجود المألوفة، واستعمال الصورة البسيطة، «الصورة البسيطة التي تهب النصّ توترا وسحرا استثنائيين»[7]، من قبيل استعمال تقنية التشبيه البليغ في قصيدة «لؤلؤة»:

«هي الفراشة ...
هي الوردة ...
هي المسكونة بهواجس
المحبّة
والكبرياء...
هي الملكة»[8].

لابدّ من بصمة الشاعر الحديث الخاصة لتكون القصيدة قصيدتَه، وتكون الصورة الشعرية التي يُخرج بها جمال المرأة صورتَه وذلك ما يحققه بوفايد، بخلق علاقات جديدة بين هذه الكلمات المأنوسة في وسم المرأة شعريّا بالكائنات الجميلة، ومحاولة صياغتَها صياغة جديدة وفق رؤيته الشعورية والبصرية والعقلية وهي قدرات تختلف من شاعر إلى آخر- وفي ذلك تحقيق لما تكون عليه الصورة من ذاتيّة في أسلوب الشّاعر، كما نصّ عليه العرب القدامى ونموذجهم عبد القاهر الجرجاني، بقوله معرّفا الصورة: «واعلم أنّ قولنا «الصورة»، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبيّن إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبيّن خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثمّ وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقًا، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: «للمعنى في هذا صورةٌ غير صورته في ذلك»»[9].

فالتدرّج من الفراشة إلى الوردة رمزين للرقة والسحر في خفقان الفراشة وعطر الوردة وجمال لونها عالمًا أوّل للطبيعة، وصولا إلى الملكة ورمزها لرفعة سطوة المرأة ذكاء ووجدانا عالمًا ثانيا للإنسان، وربْط الشاعر بين العالمين برباط مقدّس عفيف سام هو الحبّ، مردّه إلى أنّ بوفايد يجعل امرأة الشعر كائنا ينبثق من بصيرته ووجدانه، أي من عالمه هو الدّاخلي على نحو ما تقتضي الحال الشعرية الأقرب إلى روح التصوّف، « فالصوفيون يعتقدون بوجود عنصر لا ينشّطه سوى الحب، داخل الإنسان. وهذا العنصر هو الذي يوفّر الوسيلة التي ترقى بالإنسان إلى المعنى الباطني»[10]. كلّ ذلك يضفي فرادة أسلوب الشاعر رغم ميلاده ظاهريّا من رحم أسلافه، ومن رحم البلاغة القديمة، « فالشاعر الحديث لا يبدع وهو منفصل عن الأمس، إنّه متّصل دائما بالأمس والغد معا، ولكنّه لا يبقى عبدا ومن هنا كان لابدّ للشاعر أن يكون له عالمه الخاصّ، له وسطه التعبيري الجديد، له كلمته الحرّة التي تتجاوز العالم القديم إلى عالم جديد إيقاعا وصوَرًا وأداء»[11]. فهاهنا يُكسب بوفايد قصيدته خصوصيتها، وهو ما يحدونا إلى استحضار مقولة أثيرة يعتقد أنّ ناحتها

الناقد الفرنسي سانت دينيف وهي «الأسلوب هو الرجل». وبالتالي فالصورة هي كيفية رؤية وكيفية قول في المرأة عند الشاعر بوفايد، المفتون بجمال عوالم المرأة جسدا وروحا وعقلا، كلّ ذلك على نحو طفوليّ قد ينسف كثيرا من دلالات «الذئب في الخمسين» وينافي ذئبوية الإنسان!!

2 - المرأة الجسد/ الشهوة:

تتنوّع دلالات تيمة المرأة هذا التنوّع الثريّ في قصائد بوفايد، بسبب من استعماله تقنية ثراء المعجم، المبني على فاعلية الكلمة الشعرية، ودورها في التوسّع الدّلالي للتيمة الواحدة أو الموضوع الواحد، والذي نحن إزاءه، وهو المرأة، إذْ تحضر صورة المرأة في شعر السيد بوفايد، في مجموعته هذه على نحو يتجاوز فيه ما ساد في التغزّل بالمرأة ووصفها – شعريّا– فالكلمات التي يستدعيها الشاعر من موضوع المرأة: أعضاؤها، لوازمها، ممكناتها، لا تقف في حدود مجرّد دلالة واحدة قد تكون صوتية فحسب، بل هي كلمة ذات إيحاء ومنفتحة على عوالم الصورة، وموحية بمشاهد أكثر ثراء، فعلى رأي جان بسيير J.BESSIERE « يذكر ميشال بوتور (...) أنّ الكلمة ليست فقط إشارة صوتية ولكن هي أيضا إشارة بصرية، ونتيجة لذلك يمكن أن تشرك مع شيء آخر»[12]. ففي قصيدة نثريّة بعنوان:»مشهد الريح»، كثّف بوفايد مفردات معجم الجسد (ساقها، الشّعر، وجهها، الثغر، الوجنتان ...)، وفي ذلك انزياح شعري عن دلالات عنوان القصيدة ، فإذا كان هذا العنوان يوهم القارئ للوهلة الأولى بانشداد الخطاب لعوالم الريح، فالقارئ منذ مطلع القصيدة، يجد نفسه إزاء تشكيل لصورة مركّبة من عوالم المرأة جسدًا، بل قد ترتقي إلى مشهدٍ دراميّ جامع على نحو فنّي يتجاوز حالة سكون جسد المرأة، وعادة ما يكونُ هذا السكون نابعا من غياب تفاعل مكوّنات هذا الجسد وتناغمها شعوريّا، ما يعتبر حالة من النقص يتجاوزها القول الشعري الذي تتعاضد فيه الحركة مع الوصف، فالشعر وهو فنّ القول والصورة، على حدّ رأي إنجاردن « يأتي لكي يعوّض هذا النقص بإبرازه لما لا يظهر في الحياة إلا على نحو خافت»[13]، فالشعر يعلي من صوت ذلك الجسد ونبضه الخافت، وهو ما يشي به قول بوفايد في بعض من القصيدة: « مرّت ريحٌ خفيفة / فانزاح الثوب عن ساقها / قليلا.../ وطار الشعر مشوّشا / باتجاه السماء / فارتبكت... / واحمرّ من وجهها / الثّغر / والوجنتان / واضطربت يداها / من قلق / وانحنت بعض الشيء / لتعيد ترتيب فوضى الثياب...(...) أصلحت من زينتها / واستوتْ / كعود القرنفل / بل أحلى.../ وأحلى../ ماذا لو أعادت الريح؟ / الكرّة / مرّة ... تلو مرّة / ماذا لو رفعت الريح الثوب / أعلى... / وأعلى...»[14]. هاهنا تنثال على ذاكرتنا والشيء بالشيء يُذكرُ– نصوص شبيهة تُسمّي جسدَ المرأة وتحتفي به، بل تسمّي جمال عُرْي أعضائه، على نحو إيحائيّ غير إباحي، لكن على غير هذه الصورة الدرامية المشهدية المركبة، فنذكر قصيدة أبي نواس المشهورة مدرسيّا بـ»المغتسلة» (الوافر) إصغاء لوقع التناصّ بين النصين:

«نَضَتْ عنها القميصَ لصبّ ماءٍ
فورّد وجهَها فرطُ الحياءِ
وقابلت النّسيمَ وقَدْ تعرّتْ
بمعتـدلٍ أرقَّ من الماءِ
ومدّتْ راحةً كالماءِ منها
إلى ماءٍ مُعدٍّ في إناءِ

فلمّا أنْ قضَتْ وَطَرًا وهمّتْ
على عجَلٍ إلى أخذ الرّداءِ
رأتْ شخصَ الرقيب علىَ التّدَاني
فأسبلتَ الظّلامَ على الضّياءِ
فغابَ الصّبحُ منها تحتَ ليلٍ
وظلَّ الماءُ يَقْطُرُ فوقَ ماءِ
فسُبحان الإلهِ وقَدْ براها
كأحسن ما يكونُ من النّساءِ»[15].

إنّ التناص في مستوى مكوّنات صورة جسد المرأة وفي مستوى مشاعرها حاصل بين النّصين على نحو جليّ، فالوجه عنصر جامع بينهما، باعتباره صفحة ينكتب عليها شعور الحياء، في عبارتيْ «احمرّ من وجهها...» و»ورّد وجهَها... «، وإذا كان أبو نواس جريئا في تصريحه بفعل «العري» فإنّ بوفايد يستعمل لغة الإيحاء والتلويح لمعنى العري، فيسمّيه على نحو جزئيّ محتشم في عبارته: «فانزاح الثوب عن ساقها / قليلا». وإذا كان للماء حكاية مع جسد الجارية المغتسلة في قصيدة أبي نواس، فللريح حكاية مع أعضاء الجسد الأنثويّ، ليس مع السيد بوفايد فحسب، بل عند نزار قباني، وبدر شاكر السياب، وغيرهما مما لا يتسع المجال لجرده، فنزار قبّاني يقول في قصيدة «غرناطة» (الكامل):

« سارت معي والشعر يلهث خلفها كسنابل تُركت بغير حصاد»[16].

ويقول أيضا بدر شاكر السيّاب في قصيدته «بين الروح والجسد» (الكامل):

« جاءتْ يجاذبها النّسيمُ ثيابهَا
صبًّا يُملّك ساعدين شبابها»[17].

صوّر هؤلاء الشعراء الريح شخصا مشاكسا محاورا لأعضاء المرأة ينازعها ثيابها، فيكشف أعضاءها، أو يحاورها، مثل الشَّعر أو السّاق، حيث ينصّ السيّد بوفايد على أنّ للسَّاق فتنةً تأخذ الشاعر مرهف الإحساس، وتحمله على نوع من الشّهوة أو الرغبة المفعمة باللذة حتّى لو كانت لذّةً وجدانية، كلّ ذلك على نحو شعريّ، وهو ما نجد له نظيرا في احتفاء نزار قبانيّ بقدم المرأة في صورة من صورها، لِما رأى فيها من جمال آسر في قوله من قصيدة «طوق الياسمين» (تفعيلة الكامل):

« قدماك في الخفّ المقصّب / جدولان من الحنين»[18].

وهكذا يختار الشعراء تصوير عنصر من عناصر كيان المرأة يمثّل بؤرة تلك الرّغبة، فـ « العنصر الذي تقوم فيه الرغبة وموضوعُها كلّ على حدة وعلى نحو سيّاني، إنّما هو الكيان الحيُّ؛ أمّا متعة الرغبة فتنسخ هذا الكيان من حيث يوافق موضوع تلك الرغبة»[19]. فنحن إذا التفتنا إلى عناصر فتنة جسد المرأة الذي أُخِذ به أبو نواس و بدر شاكر السيّاب ونزار قباني ومن بعدهم السيّد بوفايد، نجدها تدور حول أعضاء بعينها، تعتبر مركزية وذات جاذبية في جسد المرأة، من حيث بروزُها ومباشرتُها الوجودَ والإنسانَ ومحاورتُه، على نحو شعريّ ومن أبرزها، خاصّة الوجه الذي كنّى عنهُ أبو نواس بالصّبح، واليد التي سُمِّيتْ بالرّاحة عنده وبالسّاعدين عند السيّاب، والشَّعر الذي صرّح به نزار وكنّى عنه أبو نواس باللّيل، والسّاق ومرادفها القدمُ، باعتبار العلاقة المجازية في عبارة نزار «قدماك في الخفّ المقصَّب».

إنّ هذا الاشتغال بالتصوير لبُؤر جمال جسد المرأة، يختلف من شاعر إلى آخر، لا بل من حال شعريّة أو وجدانية إلى أخرى، أو هو بعبارة أوضح رهن للرغبة في متعة الوجدان والقلب بالتبصّر عبر البصيرة في جمال المرأة، قد يكون في الشّعرية القديمة، غالبا، في بؤرة عنصر واحد من عناصر الرغبة، غير أنّ بوفايد لم يجعل متعته في هذا المعنى للذّة بالجمال، في بؤرة جسدية واحدة، بل نجده تكثّرَ من مواضع رغبته على نحو يشي بالدّهشة في حضرة تجربة من تجارب جسد أنثويّ بأسلوب مشهديّ، أسلوب يمكن أن نطلق عليه الصورةً المركّبة التي عرّفهًا عبد الإله الصايغ بأنّها «جدل دلالي بين صورتين تتعاشقان لتنجبا صورة ثالثة جديدة مختلفة مؤتلفة فتكون المفردات الدلالية وفق سياقات تنسّق بين الدال والمدلول والنقلة اللاحقة والنقلة السابقة»[20]. وعلى هذا النّحو ينطلق بوفايد في هذا التكثّر لمكوّنات الصورة الشعرية من معنى واحدٍ وهو عري السّاق بقوله: «فانزاح الثوب عن ساقها» الذي يقابله كما أسلفنا، تصريح أبي نواس بتعرّي الجارية كلّيةً، بقوله في عبارتين تصرّحان بهذا الفعل: «نَضَتْ عنها القميصَ» و»قد تعرّت»- ليثنّي بوفايد بصُور على نحو عنقوديّ، بمنطق النقلة والمجاورة لا منطق التوالد، فالجسد الأنثوي فيه من طاقات الجمال وإمكانياته ما يسمح للشاعر بتوليد الصّور العضوية والحركية على نحو شعريّ جماليّ، ينهل من تقنيات الصورة والفنون الدّرامية، فليست مرجعيته بالضرورة وهو ينحت صورة شعرية متحرّكة- سياق المشاهدة العينية.

وإذا قارنّا أسلوبي التعبير هذين، لدى بوفايد وأبي نواس مثلا، نجد السيّد بوفايد حَييّا في تصوير مشهد العري هذا، فكأنّه لا يوغل في استباحة الجسد بتأجيج الرغبة فيه، بقدر ما يأسره أثر انزياح الثوب عن السّاق في باقي أعضاء الجسد، من قبيل جمال احمرار الوجه والوجنتين، وجمال القلق الأنثوي أو الخجل والانحناء لترتيب فوضى الثياب وترتيب الشعر، حيث كلّ ذلك الجسد الأنثويّ جمالا على جمال، قد تكون هذه اللحظة ومثلها هي التي يتعانق فيها جمال الجسد مع جمال الرّوح. ومهما كانت عبارة بوفايد عن عري الجسد، في قصيدة «مشهد الريح» حييّةً، فإنّه لا ينبغي لنا نسيان ما لمجرّد الإشارة والتلويح الشّعريين، من انفتاح على عوالم ممكنة لجمال الجسد في حوار الرّيح معه، فهو ليس جسدا جامدا، وقد استحال إلى مشهدٍ دراميّ فيه أكثر من موضع أو علامة جسدية أو حركيّة تدعو حقّا للرغبة فيه، أو الذهول والدّهشة في حضرته.

إنّ الشعر الحديث- انطلاقا من هذا التناص بين نصّ بوفايد ونصوص أخرى مندسّة في أعطافه في مستوى احتفائها بالجسد الأنثوي لا يعبّر عن أشياء العالم الأنثوي المتخارجة عن ذات الشاعر، بل هو تعبير عن فكر الشّاعر مسكونا بتصوّره للمرأة عبر مداخل شعرية وفنّية وحضارية ممكنة جدّا، ولعلّ الجسد الأنثوي أن يكون أهمَّها وأقدمها شعريّا. لكن هذا الجسد لا يمكن أن يكون في كلّ الأحوال الشعرية ذاتًا خرساء يُتحدّث عن جمالها مثلا، بل يمكن إذا أنْطقَ الشاعرُ المرْأةَ في قصيدته - أن يتحوّل إلى ذات راغبة في التعبير عن حاجات الجسد الأنثويّ وتصوّره لذاته في علاقة بعاشقه ومحبّه ومصير رغباته في حضرته، وتلك مساحات تفضي بصورة للمرأة مفارقة لمجرّد الجسد والتجسّد ماديا وجماليّا، بل العبور إلى صورة للمرأة مدارها

على ممكناتها الفكرية والعقلية، تتبلور بهما وجودا وتحقُّقا في عوالم القصيدة.

3 المرأة / شهرزاد: العقل والثقافة

إضافة إلى تنويع صورة جمال المرأة على نحو لافت في الشعرية الحديثة والمعاصرة، كما بيّنا سابقا، لم تعد تيمة المرأة رهن تلك الغنائية الشعرية، حيث لا يغادر حضورها الشعريّ دائرة الذات الناطقة شعرا، وهي مأخوذة بسحر المرأة التي تلفت الشاعر إلى عوالم جمالها، فيذوب فيها ضاربا صفحا عن جمال العالم، في المقابل حمل الشاعر الحديث لواء تثوير صورة حضور المرأة في القصيدة، لذلك كفّ عن رؤيتها مجرّد جسدٍ رمز أو علامة للجمال والمتعة، ففي المنظور الشعريّ الحديث يمكن القول أنَّ «المرأة هي علامة الحياة المثقفة (...) وعلى نحو من الأنحاء هي بجمالها وإغرائها وسحرها وجود الإلهي على هذه الأرض»[21].

وهكذا يصبح جمال المرأة جسرا أو معراجا لما هو وجودي وإلهي جليل، مفعم بمقولة العقل / الفكر. وبسبب من هذا التصور الفلسفي لطاقات المرأة الرمزية الوجودية، سيُفْتح القولُ الشعري على معان جديدة حافة بالمرأة، مثل الفكر، العاطفة والعقل. ولعلّ الشاعر نزار قباني أن يكون فاتحَ الشعر على هذه الدّلالات وما يفيدها في شأن المرأة شعريّا. وإننا لا نخطئ الحقيقة حين نقول إنّ بعض قصائد السيّد بوفايد وبعض عباراته الشعرية الموصولة بتيمة المرأة نجد فيها رجعَ صدى لأسلوب نزار قباني في جرأته الغزلية، ذلك أنّ هذا الأسلوب النزاري أصبح يلقي بظلاله التناصية على شعر الغزل الحديث، ويجدر هنا أنّ نستدعي أحد الآراء فيه «أمّا نزار فقد ظلّ متمسّكا بالحبّ يتغنّى به وله. عاشقا للمرأة ومدافعا عنها. عارضا وكاشفا لكلّ ما يتّصل بمشاعرها وخلجاتها، وما تكتمه في داخلها من عوامل نفسية وعاطفية كما تتراءى في مجتمعنا الحديث. حتّى أشواق المرأة وأحلامها لم يتورّع عن بسط مكنونها في جرأة منقطعة النّظير، وهو في هذا فريد يختلف عن شعراء الغزل جميعهم»[22]. من هذه الرؤية الشعرية النزارية، التي يُسْلِم فيها الشاعر القياد لِلسان المرأة عاشقةً لتبادر بالبوح بعواطفها، تطوّر حضور المرأة في القصيدة العربية الحديثة، وهو ما استفاده الشاعر بوفايد في قصيدته التي عنونها بـــ»نام حبيبي وحيدا»:

« نام حبيبي / وحيدا .../ لم يرقْ له صمتي/ في هذا الليل المحتدم/ بالرغبات .../ نار .../ اشتعلت في ثنايا الجسد/ ثمّ انطفأت/ شهوة .../ ودمٌ يغلي/ وبريق في العينين/ لمع ثمّ انكسر/ ماذا جرى ...؟ / أيقظ حواسّي كلّها / وارتعد جسدي/ فرحا ... / (...) نام حبيبي/ أوقد وحشة الليل/ ثمّ مضى .../ ترك عسلي طازجا / يتقاطر من فمي/ وأحمر الشّفتين مرسوما/ على شفتيّ / ولم يقرأ صمتي / رغم أنّ صمتي / كان نداء... »[23].

إنّ السيّد بوفايد بخطابه الشعري في هذا النصّ – وهو أغلب ما جاء في القصيدة المذكورة– يدخل بنا عبر أدواته اللغوية، وصوره الشعرية إلى أفق «العالم المحرّم البديع الذي يبيحه الأدب بفنتازياته اللامحدودة»[24]. إنّه عالم الرغبة الأنثوية ونداء الجسد، يكون بلغتين: لغة الرموز (بريق في العينين، الكلام / العسل يتقاطر من فمي، وأحمر الشّفتين مرسوما على شفتيّ) ولغة الصّمت وهو

كائن في نقيضه النداء باطنيّا حيث روح العاشقة تنادي روح حبيبها. وعلى هذا النّحو فامرأة شعر بوفايد يقدّها أو ينحتها على مثال شهرزاد الرّاغبة في الرّجل المقبلة عليه بكلّ ثمارها لتوقظ فيه معنى الوجود الذي يكون عبر بوّابة الجسد. ومن هنا تظلّ الصورة التي يرسم بها بوفايد ممكنات المرأة رهنِ لغة شعرية لطيفة شفيفة، لا تخدش ولا تورّطُ طَرفَي العبارة الشعرية: الشاعرَ مُنطقًا المرأةَ والمرأةَ ناطقةً مفصحةً عن عوالم أنثوية هي أدرى بها، لذلك نجد بوفايد أسلم لها قياد القول والبوح بلغتها وبعاطفتها، التي قد لا تكون أجمل لو جاءت على لسان رجل يخبرنا عن عواطف المرأة هذه.

وهذا الأمر في قصيدة بوفايد يذكّرنا بإرثين، إرث شعريّ في خصوص القصص الغرامي عند عمر بن أبي ربيعة ونزار قباني، حيث المرأة عاشقة تلهج بعواطفها ورغبتها في المحبوب، وإرث نثري سردي في حكاية شهرزاد وشهريار « أليس شيئا عجيبا أن يسمع الملك شهريار في الليلة 602 عن قصّته من شفاه مليكته؟»[25]. حيث يصبح للحكي / القول لدى شهرزاد قوّة الفعل والتّأثير والتّغيير، تغيير مسيرة شهريار، أليس القول أو الحكاية عنوانا من عناوين الثقافة، أو بعبارة أوضح عنوانا من عناوين المرأة المثقفة، وصورة من صورها المفارقة، في لحظة وعي بذاتها فارقةٍ.

شبه خاتمة أو فاتحة:

تبدو أغلب الصور الشعرية في مجموعة «كما الذئب في الخمسين» للسيد بوفايد بسيطة بالمعنى الإيجابي للكلمة – تجلّت فيها المرأة بممكناتها الجمالية المألوفة، إذ تعتمد هذه الصور وسائط بلاغية تقليدية، كالوصف بالصّفات / الصّيغ، والتشبيه والاستعارات القريبة، التي يسهل الإمساك فيها بالمعنى الذي مداره الحسّ والعاطفة، إذْ «إنّ الشاعر يستخدم الصور والأشياء والأحاسيس أكثر مما يستخدم الأفكار المجرّدة»[26]. وقد عوّل السيّد بوفايد على هاتين الطّاقتين الحسّ والعاطفة – لاستدعاء عوالم جمال المرأة، وهذه معادلة شعرية مأنوسة عند شعراء العالم الأفذاذ، حيث« الشعر عند ملتون «بسيط وحسّي وعاطفي» أكثر من الفلسفة أو العلم»[27]. وهو ما يؤكّده غياب تعقيد العبارة أو الصورة ومكوّناتها في قصائد بوفايد، لكن حين يجاوز بوفايد إلى استدعاء هواجس المرأة، مفكّرةً ورائيةً مؤوّلةً لما حولها، نصبح مع ممكنات أخرى للصورة أكثر ميلا للتجريد، إذ يعوّل بوفايد في ذلك على رسم أفكارها ورؤاها تجاه نفسها وتجاه العوالم الممكنة من حولها.

إنّ بوفايد وهو يُحْلِمُنا شعريّا بممكنات تيمة المرأة باعتبارها مهيمنة مستحوذة، يؤكّد زعمنا الذي أكّدناه بدءًا وهو تأنيث ممكناتَ العالم، أو استنطاق جماليّة الأنوثة فيها، رغبة منه ومنّا – متلقّين لشعره– في تذكيرنا برموز الخلق والتكوين الأولى الماء، الأرض، حوّاء، الشّجرة، الجنّة.

المصادر والمراجع

1 – المصادر:

• بوفايد (السيّد)، كما الذئب في الخمسين، تونس، مطبعة فن الطباعة، 2017.

• السيّاب (بدر شاكر) ، ديوان بدر شاكر السيّاب ، تحقيق ناجي علوش، بيروت لبنان، دار العودة، المجلّد الأول، 2016.

• قباني (نزار)، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأوّل، بيروت – لبنان، منشورات نزار قباني، (د.ت).

•أبو نواس (الحسن بن هانئ)، الديوان، تحقيق وشرح كرم البستاني، بيروت – لبنان، دار صادر للطباعة والنّشر، 1998.

2

– المراجع:

• إشتمبل (وولف ديتير)، مظاهر التلقي من خلال الأجناس الأدبية، ترجمة نزار التجديتي، نوافذ، العدد الحادي والثلاثون(31)، محرم 1426 هـ، مارس 2005.

• باشلار (غاستون)، شاعرية أحلام اليقظة علم شاعرية التأملات الشاردة، ترجمة جورج سعد، بيروت – لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1993.

• بسيير (جان) J.BESSIERE، مشكلات الأدب الحديثة، (ضمن) مجموعة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة طاهر حجار، دمشق – باريس، طالاس للدراسات والنشر، 1985.

• بورخيس (خورخي لويس) ، ألف ليلة وليلة مقالتان لبورخيس في الترجمة والتأثير الأدبي، تقديم وترجمة ناصر الكندي، كتاب نزوى، عمان، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، عدد42، أبريل 2019.

• الجرجاني (عبد القاهر) ، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، القاهرة مصر، مكتبه الخانجي، ط5، 2004، ص508.

• الجوّة (أحمد)، من الإنشائية إلى الدّراسة الأجناسية، صفاقس تونس، قرطاج للنشر والتوزيع، 2007.

• شاه (إدريس)، الصوفيون، ترجمة بيومي قنديل، القاهرة – مصر، المركز القومي للترجمة، ط2، 2015.

• الصايغ (عبد الإله)، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، المركز الثقافي العربي، 1999.

• عسّاف (ساسين)، دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محورها الرؤية والرؤيا، بيروت – لبنان، دار الفكر اللبناني، 1991.

• العشماوي (محمد زكي)، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية الشعر – المسرح – القصة – النقد الأدبي، الاسكندرية – مصر، دار المعرفة الجامعية، 2000.

• فراي (نورثروب)، الخيال الأدبي، ترجمة حنّا عبّود، دمشق الجمهورية العربية السورية، منشورات وزارة الثقافة، 1995.

• فيرنان (جان بيير)، الكون والآلهة والناس: حكايات التأسيس الإغريقية، دمشق سورية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، 2001.

• محمد (الولي)، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء – المغرب، المركز الثقافي العربي، 1990.

• هيغل (غيورغ فِلْهِلم فردريش)، فنومينولوجيا الروح، ترجمة ناجي العوْنلِّي، بيروت – لبنان، المنظمة العربية للترجمة، نيسان (أبريل)2006.

الهوامش والإحلات

1 – عرّف ياكبسون المهيمنة بقوله: «يمكن أن تُعرّف المهيمنة بأنّها العنصر البؤري في أثر أدبي، فهي التي تسود العناصر الأخرى داخله». نقلا عن أحمد الجوّة، من الإنشائية إلى الدّراسة الأجناسية، صفاقس – تونس، قرطاج للنشر والتوزيع، 2007، ص201.

2 – ساسين عسّاف، دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محورها الرؤية والرؤيا، بيروت – لبنان، دار الفكر اللبناني، 1991، ص145.

3 – موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، الدار البيضاء – المغرب، دار توبقال للنشر، ص39.

4 – غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة علم شاعرية التأملات الشاردة، ترجمة جورج سعد، بيروت لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1993، ص140.

5 – الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء – المغرب، المركز الثقافي العربي، 1990، ص16. العبارة من ترجمة الولي محمد مأخوذة عن: Pierre Caminade, Image et métaphore, Bordas, Paris, 1970, p.13)).

6 – الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، مرجع سابق، صص17 / 18.

7 – عبد الإله الصايغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، المركز الثقافي العربي، 1999، ص109.

8 – السيّد بوفايد، كما الذئب في الخمسين، تونس، مطبعة فن الطباعة، 2017، ص8.

9 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، القاهرة مصر، مكتبه الخانجي، ط5، 2004، ص508.

10 – إدريس شاه، الصوفيون، ترجمة بيومي قنديل، القاهرة – مصر، المركز القومي للترجمة، ط2، 2015، ص282.

11 – محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية الشعر – المسرح – القصة – النقد الأدبي، الاسكندرية – مصر، دار المعرفة الجامعية، 2000، ص151.

12 – جان بسيير J.BESSIERE، مشكلات الأدب الحديثة، (ضمن) مجموعة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة طاهر حجار، دمشق باريس، طالاس للدراسات والنشر، 1985، ص57.

13 – وولف ديتير إشتمبل، مظاهر التلقي من خلال الأجناس الأدبية ، ترجمة نزار التجديتي، نوافذ، العدد الحادي والثلاثون(31)، محرم 1426 هـ، مارس 2005، ص48.

– السيّد بوفايد، كما الذئب في الخمسين، مرجع سابق، صص54 / 55.

14 – الحسن بن هانئ أبو نواس، الديوان، تحقيق وشرح كرم البستاني، بيروت لبنان، دار صادر للطباعة والنّشر، 1998، ص27.

15 – نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأوّل، بيروت – لبنان، منشورات نزار قباني، (د.ت)، ص568.

16 – بدر شاكر السيّاب، ديوان بدر شاكر السيّاب ، تحقيق ناجي علوش، بيروت لبنان، دار العودة، المجلّد الأول، 2016، ص425.

– نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأوّل، مرجع سابق، ص323.

17 – غيورغ فِلْهلم فردريش هيغل، فنومينولوجيا الروح، ترجمة ناجي العوْنلي، بيروت – لبنان، المنظمة العربية للترجمة، نيسان (أبريل)2006، ص415.

18 – عبد الإله الصايغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، المركز الثقافي العربي، 1999، ص106.

19 – جان بيير فيرنان، الكون والآلهة والناس: حكايات التأسيس الإغريقية، دمشق سورية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، 2001، ص53.

20 – محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية الشعر – المسرح – القصة – النقد الأدبي، مرجع سابق، صص152 / 153.

21 – السيّد بوفايد، كما الذئب في الخمسين، مرجع سابق، صص70 / 73.

22 – بورخيس، ألف ليلة وليلة مقالتان لبورخيس في الترجمة والتأثير الأدبي، تقديم وترجمة ناصر الكندي، كتاب نزوى، عمان، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، عدد42، أبريل 2019، ص8.

23 – المرجع السابق، ص55.

24 – فراي (نورثروب) ، الخيال الأدبي، ترجمة حنّا عبّود، دمشق

25 – الجمهورية العربية السورية، منشورات وزارة الثقافة، 1995، ص17.

26 – نورثروب فراي، الخيال الأدبي، مرجع سابق، ص17.

جدلية الزمن وتجليات الحدث في ديوان «ليل أطول» للشاعر هشام عبد الكريم



أحمد الحاج جاسم/ كاتب، العراق



هَلِ الدَهرُ إِلّا اليَومُ أَو أَمسِ أَو غَدُ
كَذاكَ الزمن بَينَنا يَتَرَدّدُ
يَرُدُّ عَلَينا لَيلَةً بَعدَ يَومه
فَلا نَحنُ ما نَبقى وَلا الدَهرُ يَنفُدُ

حاتم الطائي

لعله من المفيد ذكره أن دراسة الزمن في الأدب تعد من الدراسات النقدية الحديثة، فعلى الرغم من أن مفهومه قديم جداً إلّا أنه كمفهوم نقدي لم يدخل في المناهج النقدية القديمة. لقد ارتبط الزمن بالإنسان ارتباطاً وثيقاً من حيث هو جزء لا يتجزأ من حقيقة وجوده على سطح الأرض والمرحلة التي سبقتها والتي تليها، فهو الذي يقيس حياته ويحدد عمره ويطوي سجلاته ومنجزاته ونتاجاته المادية وغير المادية. وكما أن حياة الإنسان تتحدد من خلال العمر، فإن تجليات الزمن في النص

تظهر من خلال الحدث الزمني، والأخير يشكل تحديد الزمن فيما إذا كان في الماضي، أم الحاضر، أو المستقبل، وعلى اعتبار أن كل حدث لابد أن يجري في مكان معين، لذلك فقد درس الزمن من ضمن الفضاء السردي (Setting) والتي تعني المكان الذي يقع فيه الحدث الذي يشمل على الزمن والمكان كوحدة موضوعية لا يمكن الفصل بينهما[1]. وقد سعيت في دراستي هذه إلى التركيز على جدلية الزمن وتجليات الحدث في ديوان الشاعر هشام عبد الكريم الذي جاء بعنوان زمني «ليل أطول»[2] دون التركيز على المكان تجنباً للإطالة.

ولا يفوتني أن أذكر إلى أن دراسة الزمن وبيان تجلياته في الخطاب الأدبي تعد من الموضوعات الشائكة والمعقدة، وبحاجة إلى مزيد من الدراية وسعة الفهم والقدرة على التأويل والتحليل والتفكيك للنص الأدبي سواء كان هذا النص شعرياً، أم سردياً، أم نثرياً، وقراءة في المصطلح اللغوي للزمن نجد أن هناك العديد من التقسيمات التي تترادف مع مصطلح الزمن، لذلك ارتأينا تحديد مفهوم كل واحد منها تجنباً لحدوث لبس بينها.

الزمن لغة:

ورد مصطلح الزمن في الكثير من المعاجم اللغوية العربية القديمة والحديثة بصيغة الزمان أو الزمن بمعنى واحد ولا فرق بينهما[3]، والزمن مأخوذ مِن فعل (زمَنَ) ذي الحروف الثلاثة؛ (الزاي) التي ترمز إلي الحركة، و(الميم) إلي التملك والحضور، و(النون) إلي التمادي، وهو اسم لقليل الوقت وكثيره[4]، وفي المحكم (الزمن والزمن) هو العصر، والجمع منه على أزمن، وأزمان، وأزمنة، والزمن بمعني الشديد، وأزمن الشيء طال عليه الزمن، وأزمن بالمكان، أقام به زماناً، وعامله مزامنة، وقيل الدهر، والزمن واحد، وقيل الزمن شهران إلى ستة أشهر، والزمن يقع علي الفصل من فصول السنة[5]، والزمن مثلما دل علي الحركة، والتبدل، والاستمرار، فانطلق لبيان المقصود منه بنظرية الرياضيين، ودل عليه مفهوم الأجل، والمدة والدهر والحين، وقد ورد في المعاجم الغربية بمصطلح تايم (Time) وعرف على أنه عملية تقدم الأحداث بشكل مستمر وإلى أجل غير مسمى بدءاً من الماضي مرًوراً بالحاضر وحتى المستقبل، وهي عملية لا رجعة فيها ومتعذر إلغاؤها.[6]

الزمن اصطلاحا:

يقسم الزمن اصطلاحاً حسب مفهوم المنظرين في كل حقل من حقول المعرفة، وقد درس من قبل علماء الفيزياء والفلسفة واللغة والأدب، وذلك لأهميته البالغة في حياتنا اليومية كونه «يتضمن فكرة الوجود والعدم، الثبات والحركة، الروح والجسد، التناهي واللا تناهي، الوحدة والكثرة، الحضور والغياب، الأيمان والإلحاد، كما يعد المحرك المحض لمشاعرنا والعاطفة الدينية التي هي اتصال مباشر مع الله»[7]، وسوف نتناول مفهوم الزمن في الحقول المعرفية بإختصار مع التركيز على مفهومه في اللغة والأدب وبالذات في الشعر الذي يشكل إطار اشتغالنا مع الأخذ بنظر الاعتبار الاتصال والتداخل بين جميع الأنظمة المعرفية في تفسير مفهوم الزمن.

ويقسم الزمن إلى قسمين رئيسين؛ الزمن الإلهي والزمن الأرضي وهناك فرق زمني شاسع بين الاثنين، فالزمن الإلهي فيه مفهومان؛ الأول الزمن المقارن بزمن البشر المعدود، جاء تحديد قدر اليوم من أيام الله بألف سنة في حساب الناس، كما في قوله تعالى: {وَإِنَّ يَوْمًا عِنْدَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ} (الحج: س 22، آية 47)؛ والثاني هو الزمن السمائي الخاص بمخلوقات السماء من الملائكة، كما في قوله تعالى: {تَعْرُجُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ} (المعارج: س 70، آية 4). وهذا هو الزمن الأول في الوجود الكوني والذي خلق قبل الانسان، والدليل قوله سبحانه وتعالى: {هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا} (الانسان: الآية 1)، فإن مَات يعود إلى الزمن الإلهي مرة ثانية، زمن الحياة الآخرة، {قَالَ كَمْ لَبِثْتُمْ فِي الْأَرْضِ عَدَدَ سِنِينَ ﴿112﴾ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ فَاسْأَلِ الْعَادِّينَ ﴿113﴾} (المؤمنون: آية 112- 113). والزمن الإلهي يعد زمناً خارقاً بالنسبة لبني البشر في الحياة الدنيا، ولذلك عدوا حادثة أهل الكهف بالمعجزة، فلم يستطع إدراك زمنهم الإلهي الفتية أنفسهم أصحاب الكهف، ولا بني البشر من حولهم، وكذلك قصة الرجل من بني إسرائيل الذي أماته الله مئة عام ثم بعثه ثانية: {فَأَمَاتَهُ اللَّهُ مِائَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ قَالَ كَمْ لَبِثْتَ قَالَ لَبِثْتُ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالَ بَلْ لَبِثْتَ مِائَةَ عَامٍ فَانْظُرْ إِلَى طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ} (البقرة: 259).

أما الزمن الأرضي فهو الزمن الذي من الممكن عده بتعاقب الليل والنهار وفصول السنة، ولغرض بيان مفهومه فقد تكلمنا عن كل مفهوم في حقل من حقول المعرفة على حدة، كما في الترتيب الآتي:

1 -الزمن الفيزيائي:

وهو زمن التدفق الحرفي للوقت عند غاليليو غاليلي والذي راقبه من خلال حركة بندول الساعة، والزمن الخطي عند إسحاق نيوتن الذي آمن بالمكان المطلق والزمن المطلق، وهذا ما عارضه مفهوم الزمن النسبي لألبرت آينشتاين الذي هو كذلك ربط الزمن بالمكان، والزمن الفيزيائي هو الذي يعرف بالوقت (Time) ويتم جدولته باللحظة والثانية والدقيقة والساعة واليوم والسنة، وعالمياً قد حددت وحدة قياسه بالثانية(S)، [8] و هذا الزمن الذي يسميه معظم المفكرين بالزمن الخارجي (External Time) ويحدث بشكل تعاقبي ديناميكي.

2 - الزمن النفسي:

وهو زمن بول ريكور وجيرار جينت ورولان بارت وتودوروف، وهو الزمن الذي ينسرب في النص عبر تداعيات تيار الوعي، وهو ذاتي يتعلق بالجانب النفسي لدى الانسان، لذلك نجد حركة الزمن سريعة في حالة السعادة، وبطيئة في حالة الحزن[9]. والزمن النفسي يعد زمن داخلي (Internal Time)، وعن الزمن الخارجي مقارنة بالزمن الداخلي يقول الدكتور مصطفى محمود: «والزمن الخارجي الذي نتداوله زمان مشترَك، نتحرك فيه كما يتحرك غيرنا، نحن فيه مجرد حادثة من ملايين الحوادث، ومرجعنا فيه تقويم خارجي، أما الزمن الداخلي فهو زمن خاص، لا يقبل القياس، لأنه لا مرجع له سوى صاحبه، وصاحبه يختلف في تقديره، فهو يشعر به شعورًا

غير متجانس، لا توجد فيه لحظة تساوي اللحظة الأخرى ..» [10]

3 -الزمن الفلسفي:

عند البحث في الفلسفة اليونانية، نجد مصطلح كرونوس (Chronos) الذي يشير إلى الزمن منذ عصر هوميروس، وكرونوس إله يخشى على ملكه من أبنائه فيلتهمهم الواحد بعد الآخر، في دلالة على علاقة الزمن بالكائنات على سطح الأرض، ينجبها ثم يقضي عليها، لذلك سعى الإنسان للبحث عن الخلود (Atom[11])، وهذا ما حدا بجلجامش بالبحث عن سر الخلود، ولكنه في الأخير استسلم للزمن بعد أن علم خيبة مسعاه، ولكنه أدرك حقيقة مفادها أن سر الخلود يكمن في ما يخلفه المرء من منجزات مادية وفكرية تخلد ذكراه، أو بعبارة أدق أدرك الشاعر الذي ألف الملحمة هذه الحقيقة.

والزمن برأي القديس أوغسطين عبارة عن زمن معروف من خلال خبرة الإنسان لكنه لا وجود له، فالماضي قد انتهى، والحاضر يمر، والمستقبل لم يوجد بعد[13]، ويعد الزمن دازين (Dasein) بمفهوم هيدجر (Heidegger) بمعنى «أنا أكون»، أو «أن يكون هناك»، وبهذه التفسير نقترب من الزمن أكثر[14]، ويتفق هنري بيرجسون (H. Bergson) مع هيدجر في رأي الفلاسفة الذين اتخذوا من الزمن أساساً لفلسفتهم؛ إذ أشار الأخير إلى الديمومة (Duree) وعدها المعنى الإيجابي للزمن، ورأى فيها مصدر الوجود الحقيقي، فهي الزمن الحقيقي، زمان الحياة النفسية الذي هو عين نسيجها[15].

4 - الزمن اللغوي:

يدرس الزمن اللغوي (Tense) من خلال الحدث اللغوي (Aspect) والمحدد بواسطة الصيغة الصرفية للفعل وظروف الزمن، وهذا ما أشار إليه النحويون المحدثون من أمثال كويرك وإل جي الكسندر ويوئيل يوسف عزيز[16]، وقد قسموا الزمن إلى ثلاث أقسام رئيسة:

1. الماضي: وهو حدث تم في الزمن الماضي سواء البعيد أو القريب ولكنه بقي معلقاً في الذاكرة ويشار إليه في اللغة العربية بصيغة الفعل الماضي المجرد، وأحياناً يسبق بأداة توكيد. ويرد في النص الأدبي ـ في أغلب الأحيان ـ عن طريق عملية الاسترجاع (Feedback) أو الفلاش باك، وقد يكون الحدث قد انتهى في الماضي البعيد أو القريب، وقد يكون تأثيره مازال باقياً للزمن الحاضر.

2. المضارع: وهو حدث في الزمن الحاضر ويشير في أغلب الأحيان إلى تكرار حدوثه، أو إلى عادة متكررة أو حقيقة علمية، ويقسم غلى مضارع بسيط ومستمر وتام وتام مستمر في النحو العام. ويعبر عنه بصيغة الفعل المزيد بإضافة أحد حروف (أنيت) على الفعل المجرد في اللغة العربية.

3. المستقبل: وهو حدث يتوقع أو يتنبأ بحدوثه في المستقبل المطلق والمستقبل القريب أو البعيد، ويعبر عنه بصيغة الفعل الذي يسبقه أداة (سوف، س) [17]، ويرد في النص بواسطة عملية الاستباق (Foreshadowing).

5 -الزمن الأدبي:

في النص الأدبي عموماً يلعب الزمن دوراً مهماً إلى جانب المكان ـ كما أشرنا سابقاً ـ في تحديد الثيمة

الرئيسة للنص؛ فالزمن يشكل المحور الأساس والفاعل في عملية السرد، وكذلك الآلة التي يتم بموجبها تتم عملية السرد، فهو الذي يصنع السرد[18]، وهو تقنية تلعب دوراً بارزاً في تحديد ثيمة النص، بينما يعد في المسرح على أنه تقسيم واسع لشكل الدراما وبموجبه يتم تتبع التعاقب الزمني بعدة وسائل كالاسترجاع والاستباق[19].

ويتجلى الزمن الأدبي في النص من خلال الحدث الذي تعارف عليه في الأوساط الأدبية بالحدث الأدبي الذي سنتكلم عنه في الفقرة التالية.

الحدث الأدبي (Event):

الحدث (Event)، فكرة أصبحت ذات أهمية فريدة للفكر الفلسفي في حقل الفيزياء النسبية. ومن المفاهيم الأكثر شهرة ما ورد عن الفيلسوف برتراند راسل (Bertrand Russell) الذي استبدل الحدث بالمفهوم الغامض للجسد، بينما يعده ألفريد نورث وايتهيد (Alfred North Whitehead) على أنه مفهوم تتشكل الأحداث فيه من خلال سلسلة من المناسبات الفعلية، وبشكل عام في كلا العرضين يكون الحدث هو الذي يصاغ في وقت ومكان معينين.[20]

وقد اتفق معظم المنظرين والنقاد على أن بنية الحدث الأدبي يقع ضمن أربعة أنساق هي نسق التتابع يرد فيه الحدث بصورة متتابعة، ونسق التضمين/ المتداخل، والقائم على تضمين الاحداث فيما بينها، ونسق التناوب[21]، ثم أضيف له نسق البناء الدائري، ويرتبط الحث بالزمن بصورة كاملة.

وفي الكتابة الشعرية يعد الزمن الشعوري الذي جعل الشاعر حثيثاً في معالجة دواخله عن الكتابة الشعرية، والزمن الكامن في القصيدة الصورة المجسدة المتحركة للفعل والحدث[22]. وباتحاده بالمكان يلعبان دوراً مهماً في صياغة النص الشعري كدال لغوي، كما يساعد على قراءة أنساق التأويل كمدلول نصي، ومن هذا المنطلق يمكن أن نعد جدلية الزمن والمكان من البنى المحركة للدلالات النصية في القصيدة، خاصة إذا أدركنا أن الزمن والمكان صيرورة متكاملة، بل صيرورة رؤيوية متلاحمة في التشكيل والتحفيز النصي، ولما كان المكان المساحة التي تنعكس عليها الأحداث الزمنية، بوصفها نقطة تحفيز المكان وتحولاته، وفيوضاته العاطفية فإن خصوصية المكان تكمن في المؤثر الزمني وخصوصية الزمن تكمن في المؤثر المكاني، تبعاً لعلاقة الألفة التي تجمع بينهما.[23]

وعن الزمن في ديوان «ليلٍ أطول» للشاعر هشام عبد الكريم، فهو يتجلى بدءاً بالعنوان الايحائي الذي اختاره الشاعر معبراً عن حدث زمني يمر به دون تحديد لمدة ووقت هذا الزمن؛ فالكلمة الأولى «ليل» إشارة زمنية تحمل معنى الهم الذي يعتري الذات الشاعرة بإنتظار إنبلاج الصبح، ولكن هذا الليل ليس ككل الليالي التي بدل أن تحمل معها الهدوء والسكينة، تحمل الحزن لذلك فهو «أطول» من باقي الليالي التي يعيشها الآخرون على مدى الكرة الأرضية، وجاءت صيغة المقارنة لتبين مدى الإحساس بالزمن في هذا الوقت بالذات «الليل»، فهو كليل أمرئ القيس الذي يصفه في معلقته:

وليلٍ كمَوجِ البحر أرخى سدولَه
عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

قلت له لمّا تمطّى بصُلبه

وأردف أعجازًا وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويلُ ألا انجلي

بصبح وما الإصباحُ منك بأمثلِ

فيا لك من ليل كأن نجومَه

بكل مُغار الفَتلِ شُدّتْ بيَذْبُلِ

ولكن ماقاله امرؤ القيس في معلقتة اختصره عبد الكريم في عبارة واحدة، وهنا يتجلى الابداع الفني في بناء القصيدة النثرية وهذا ما يؤكد حقيقة قصيدة النثر على أنها فكرية أكثر منها وزنية، ومثلما كان صباح أمرئ القيس مجرد تعاقب زمني لا تغيير فيه ولا بشرى ولا تحقيقاً لحلم، فكذلك صباح هشام عبد الكريم، فهو بالرغم من كونه على اعتاب قرن جديد، ولكنه ما زال يتشظى وحلمه عبارة عن كابوس موحش، والبال مشغول بهمه.

عند نهايات القرن العشرين
يتعلق
هذا الرجل الموهوم
بخيط دخان ؟
وهو على ذي الحال
يتشظى
أوصالا أوصال
والحلم
يعانق وحشته
لينام وحيدا
مشغول البال

(الديوان: 47-46)

الزمن ولحظة البدايات

وقد بدأ الشاعر وصف بداياته منذ الصرخة الأولى في الحياة في قصيدته التي عنونها «سور أبي زيد الموصلي» ليصف مراحل حياة الذات الشاعرة في تصنيف زمني متصل بالفضاء السيسيو ثقافي الذي نشأ فيه:

في اليوم الأول
أوقفني
عرّاني من ثوبي
ما حفلت أمي
لمجيئي
لكن أبي
وحده
قاسمني صرختي الأولى
وبكى
في اليوم الثاني
انطفأت
بعض مصابيح الحي
وحيدا
كنت أفتش
عمن يأخذ بالكف
ويفتح
نافذة للنور
في اليوم الثالث
كنت بكيت
يباس الحبل السري

(الديوان: 27-24)

وهنا نجد أن سور أبي زيد هو سور اليأس الذي أحاط بالشاعر فعبر عنه بمراحل حياته في لحظتها الأولى، لحظة الصرخة الأولى التي من المفترض أن تكون صرخة فرح، إلّا انها كانت عبارة عن صرخة جمود وصرخة يأس ومحاطة بالظلام والبياس. ونجد تجليات الحدث هنا وفق نسق الحدث التتابعي.

الماضي البعيد ومخالب الذاكرة

عندما يجلس الشاعر يخط قصائده المعبرة عن اختلاجات الذات، تنسرب مقتنيات الذاكرة عبر تداعيات تيار الوعي التي هي بمجملها عبارة عن ملفات محفوظة في الذاكرة البعيدة للذات الشاعرة في أزمنة بعيدة لأشخاص تربطه بهم علاقة قربى أو صداقة حميمية، أو لأمكنة قد مرَّ بها يوماً أو توقف بها لعدة شهور أو ربما سنين طويلة، لذلك نجد تجليات الفضاء الزمكاني تنسرب بحدث في زمن الماضي التام الذي بدأ منذ الطفولة ولكن تأثيره مازال باقياً لحد هذه اللحظة ومسيطراً عبر مخالب الذاكرة البعيدة، يقول في قصيدة اختار لها عنوانا تواصلياً «استذكارات»:

والصبايا
يقاسمنك اللحظة الضاحكة
بين أرض
(العزائم) وام (كهيف)
تكون المسافات أهزوجة
غير أنك
إذ تلمح اليوم
ما أثقل الروح
تألفها
غير تلك المسافات
يا يا لذاك الزمن
آه أرض (العزائم)

(الديوان:72-71)

الحاضر اليائس

يتجلى الزمن الحاضر عبر مجموعة من الأحداث التي تصف الحالة والتي تعيشها الذات الشاعرة يلفها اليأس والتشظي وفقدان الأمل بتحقيق الحلم الذي راوده منذ الطفولة، وقد أدرك الشاعر بأن الوقت قد مضى ولا سبيل لإرجاعه، وقد عبر عن احساسه هذا بقصيدة زمنية تشير إلى عملية ادراك متأخر للحاضر؛ «بعد فوات الأوان»، يقول الشاعر:

أي
أيها الوجه المحدّق
في الزمن
أما كفى
تحديقك الأبدي
يا هذا ؟
حطام ، كل ما في القلب
إن العمر
توّج بالكآبة
ما عاد إلا ضحكة بلهاء
أو بيتا تردد في (عتابهْ)
غنيت أغنية
وغنيت اثنتين
وكنت في المابين

مسكونا
بفيض تجاوز للأولين
غنيت عشرينا وآلافا
وما طلع النهار

(الديوان:24-23)

ونجد هنا الزمن يتجلى في المقطع الأول عبر استرجاعات زمنية لما مضى من العمر: «إن العمر توج بالكآبة» فلم يبق منه سوى حطام متناثر عبر تجاويف القلب، ثم تعقبها محاولة أولى لحدث في الزمن الحاضر، «غنيت أغنية، ثم محاولة ثانية وثالثة ولكن بدون جدوى، فالليل طويل جداً ولا أمل في انبلاج صبح آت. وهكذا «يستحيل الزمن بموجب محتوى النص إلى سلسلة من الحركات المتموجة المختلطة التي تتلاعب في إدراك المشاعر، بحيث تتشكل اللحظة الحاضرة في الإدراك المركب للماضي، وإن بصورة مشوشة عند بعض الشعراء، فلحظات الماضي التي تعول على تجليات الحدث الماضي، وبذلك تبعث في النص الشعري طاقة قوية لها صفة الإشعاع الحي في الحاضر كما في الماضي أو في المستقبل، وتتيح للقارئ أن يجد فيها أبعاداً جديدة ومتعددة»[24]

ولكن الشاعر العليم بحاله ومآله يستدرك زمنه الماضي في وقت متأخر:

فتلك مواسم للبحث
كان البحث
هاجسك الوحيد

(الديوان: ص35)

فيكتشف أنها عبارة عن مواسم للبحث والحفر في أعماق النفس البشرية عبر انتقالات زمنية، فكانت نتيجتها هي اثارة مجموعة من التساؤلات التي أثقلت المسامع بصداها غير المجدي والمثقل بالخيبة والخسران:

ما زلت
تحلم بالنهار
ما زلت توهم
طفلك المسكين
بالخصب المولي دبره
ما زلت
تطلق في المدى
صوتا
فيخذلك الصدى

(الديوان:36)

رحلة الحفر في الماضي البعيد:

لما لم يجد ما كان يحلم به الشاعر في حاضره المعاش، لجأ لرحلة البحث في اعماق الماضي البعيد الممتد إلى ملايين السنين في أزمنة الحضارات القديمة، الزمن الماضي المتصل بالحاضر، فالأجداد كانوا بإنتظار الأحفاد الآتين بعد آلاف بل ملايين السنين:

مذ ألف عام
بل ملايين
من السنين
كنت هنا
منتظرا
أحفادي الآتين

(الديوان:38-37)

الأسطورة والحدث:

الأسطورة (Myth) فقد اشتقت من اللفظة اليونانية (Mythos)، وتعرف على أنها قصة شعبية تسلط الضوء على حدث في التاريخ القديم، أو على معتقد سيسيو ثقافي لمجموعة من الناس، او تعطي تفسيراً لحدث في الطبيعة) (، كما يعرفها جيرالد لارسون على أنها حكاية أو مجموعة من الحكايات المنسوبة للآلهة أو القوى الغيبية متداولة بشكل شعبي بين الناس ضمن مجموعة محددة كعشيرة أو قبيلة، أو جماعة عرقية، تعرض تجاربها بصورة فردية أو جماعية، كما أنها تفسر خلق الكون والإنسان ونشأة الموت والقرابين وأعمال الأبطال) (، وهي جنس أدبي خاص يقترب من القصة والرواية والسيرة، والعلم المختص بها هو علم الأساطير (Mythology).

سعى الشاعر إلى أسطرة القصائد بتداخل حدثين؛ حدث في الزمن الماضي البعيد ـ حدث الأسطورة ـ وحدث في الزمن الحاضر، زمن القصيدة. وقد وظف الشاعر عدة أساطير تخدم الثيمة الشعرية للقصيدة وتساعد في مد جسور الحدث بين الماضي البعيد/ المزدهر، وبين الماضي القريب والحاضر المتخلف، وقد اعتمد الشاعر على ترتيب الحدث الاسطوري بشكل تعاقبي حسب الأسبقية التاريخية بدأها بحضارة وادي الرافدين بابل وآشور، وهدهد أسيان، وسيزيف، ويحيى بن يغان. فالشعر يوظف الحدث بطريقة ممنهجة، نظرًا للحالة الزمنية للوجود البشري، وزمنية الحياة ـ من الإدراك والشعور والفهم والتصرف والتواصل، فإن تسلسل الكلام في القصائد يمتلك تنظيماً زمنيًا، يمثل تغييرًا في الحالة، أو سلسلة من التغييرات في الحالة [25].

وقد جاءت عملية الأسطرة لتخدم الثيمة النصية بعدة أغراض؛ الأول هو استدعاء زمن الحضارات التي ازدهرت منذ الزمن البعيد وتركت لنا أول اشعاعات الفكر والأدب والفن، والغاية هي البحث عن حياة مثالية بحلة جديدة وصفها في المقطع الثاني من قصيدته ذات العنوان الزمني المكرر «محاولتان»:

بحثت
في بابل في آشور
عن حلة
ما أتعب الزمن
أوصالها
لم تمح منها
بسمة العصور
بحثت قرب السور
عمّا يكون هدينا
ويثلج الصدور

(الديوان: ص38)

ولكن عندما استمر في رحلة البحث والتنقيب عن حياة الخلود جاءه الخبر من الهدهد بخبر يقين:

قال هدهد أسيان:
لن ينتهي
لن ينتهي
بحثك يا إنسان

(الديوان: 39)

وهنا تأكيد على استمرارية الحدث الزمني، فقد بدأت عملية البحث في الزمن الماضي البعيد،

ثم الماضي التام (الماضي المتصل بالحاضر)، ثم سيستمر في المستقبل وبعبارة زمنية مرفقة بأداة توكيد ومكررة في بيتين دلالة على يقينية الحدث، وليس مثل الهدهد من يأتي بالخبر اليقين، وهنا إشارة إلى تداخل زمنين؛ زمن البحث وزمن نبوءة الهدهد[26]، ولكن مثلما خاب سعي جلجامش في البحث عن سر الخلود وهي لحظة ادراك الزمن المطلق، بعد أن أدرك أن هذا السر يكمن في الأدب والفن والعمران، فقد خاب بحث هذا الإنسان في تحقيق حلمه وادراك أمله.

ها أنت ذا
تحمل صخرة الحياة
تحملها
عشرين مرة
وآلافاً
من المرات
تنقلها
ما بين عالمين
ها أنت ذا
تحلم في
ولادة النهار

(الديوان:63-62)

ويشير الشاعر عبد الكريم في المقطع أعلاه إلى الثقل الملقى على عائق الإنسان ـ محور الحدث ـ والذي يرمز له بصخرة سيزيف[27] وهو يصعد بها إلى الأعلى ثم يعيدها للأسفل بحدث مكرر يومياً بين عالم الأحياء وعالم الأموات، ولكن على خلاف بحثه السابق، فالأول يحدث نهاراً أما الصخرة فيدحرجها ليلاً، وقد جاءت بمحض إرادته فهو من اختار هذا العبء الملقى على عاتقه بعد أن رفض القبول بمصيره الذي اختاره له القدر/ الزمن.

وهنا نجد تأثير التحولات الزمنية وتجليات الأحداث على الذات الشاعرة، فالإنسان العربي بعامة، والشاعر بخاصة يتعاطى ثقافة زمنية منذ وجد في تأملاته وسلوكياته في حله وترحاله، وقد كانت هذه الثقافة تصادمية يقف فيها الانسان من الزمن موقفاً عدائياً، لأنه يرى فيه مصدر كل شر (الفراق، المرض، الشيخوخة، الفناء)[28]، فقد أدرك الشاعر هذا السر وأن الفناء آت لا محالة، ولكنه استدرك حالته باعتراف سامي من أنه قد غادر المكان في منتصف الليل بثوب أبيض لم تدنسه السرقات التي ابتلي بها الملوك والسلاطين والتي اسطرها بقصيدة «يحيى بن يغان»[29] باستدعاء شخصية ملك تلمسان والغرض منها هو توكيد صفة الحياة البيضاء التي عاشها الشاعر، أما الغاية من الاستدعاء فهي عملية النأي بالنفس من ظلم السلاطين والحكام والمسؤولين واختلاس أموال الفقراء والمساكين.

أذكر أني
لم أبق لنفسي
أي متاع
لم أسرق
من بيت المال
ثياب صغاري
لم أجعل
في أرض الله

قصورا للأهل
وللأبناء
أذكر أني
حين تهادى الليل
تركت مكاني
ما من مملوك
شاهدني

(الديوان: 30)

المستقبل الحلم

يتجلى زمن المستقبل في قصائد الشاعر عبد الكريم عبر أحداث ترد بصيغة الحلم الذي يراود الشاعر في أن تحمل الأيام القادمة حياة أفضل من الواقع المزري المعاش، وقد لجأ الشاعر لتوظيف ثيمة الحلم عبر زمن مستقبلي لإدراكه بأن الحلم متاح لأي كائن بشري بغض النظر عن إمكانية تحقيقه.

غدا
قد تولد اغنيتي
من الشجر الفتي
تذيب
بسحرها الأسماع
غدا
يا بؤبؤ العينين
قد نجني
هوى أحلا

(الديوان:54)

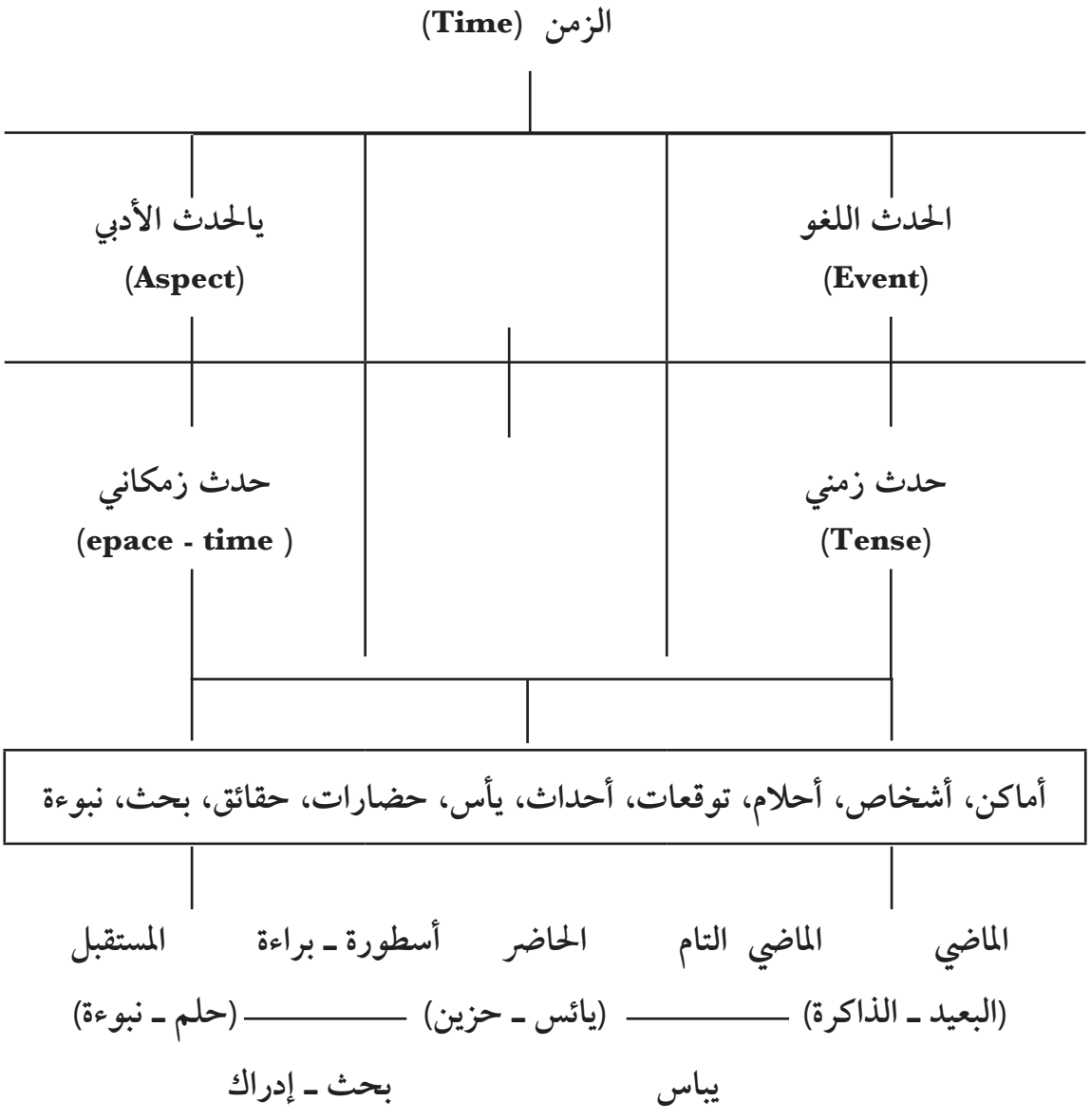
ونجد عملية توظيف لعبارات الاحتمالية؛ الفعل المضارع المسبوق بأداة (قد)؛ «قد تولد،...، قد نجني،...»، في إشارة إلى عدم إمكانية تحقق هذ الحلم. ولكنه يستدرك في قصيدة أخرى تحمل بشرى نبوءة صوفية مبنية على عين اليقين لتخرج الذات الشاعرة من حالة اليأس والقنوط التي هو فيها إلى عالم أكثر اشراقاً وازدهاراً، حين يتنبأ بخروج إنسان بنسخة ذهبية باتحاده بين زمنين؛ زمن الحياة وزمن الموت.

سوف تضيء الشمس
أراها آتية لا ريب
وأرى
بعض شجيرات
ستدحرجها الريح
وأرى إنسانا
ذهبيّ القسمات
سيخرج ثانية
من بين الأحياء الأموات

(الديوان:65)

ولو ألقينا نظرة فاحصة على تجليات الزمن في الديوان بشكل عام، لوجدنا أن الحدث يتجلى في ثلاثة أزمنة رئيسة؛ الماضي البعيد المنقطع لأحداث وأشخاص وأمكنة مازالت ملفاتها محفوظة في الذاكرة الطويلة للشاعر، والماضي التام المتصل بالحاضر بتأثير زمني واضح في تجليات الحدث الممتد بين الزمنين، والحاضر اليائس المتداخل بين البحث عن حياة أكثر اشراقة وخالية من الهموم والتعب والمعاناة، وبين ادراكه لحقيقة وضعه كإنسان يحمل أعباء هذه الحياة، والمستقبل المسكون هو الآخر بين تأثير الماضي القريب والحاضر المتأرجح بين الحزن والحلم بما هو آت، وبين نبوءة الشاعر في رؤيا إنساناً مزدهراً يعيش عصره الذهبي.

ويمكن تلخيص تجليات الزمن والحدث الشعري في الديوان من خلال المخطط الآتي:



الهوامش والإحلات

1) احمد الحاج، السرد ما هو؟، محاضرة القيت في ملتقى الكتاب في محافظة نينوى، بتاريخ 15/ 6/ 2017.
2) هشام عبد الكريم، ليل أطول، شعر، دار الينابيع، ط1، (دمشق، 2017).
3) عبد العزيز محمد موسى طشطوش، الزمن في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، غ. م. كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة اليرموك، (اليرموك، 1986)، ص1.
4) مهدي ممتحن، الزمان بين الأدب والقرآن، التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد (5) ص 150.
5) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، بيروت: دار صادر، بيروت (ط3، 1997)، ص ص 1167 – 1168.
6) Oxford Dictionaries: Time. Oxford University Press. 2011, Webster›s New World College Dictionary. 2010
7) سمير الحاج شاهين، دراسة الزمن في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (ط1، 1998)، ص 5.
8) https: / /ar.wikipedia.org /wiki
9) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت، 1998)، صص75 – 76.
10) الدكتور مصطفى محمود، انشتين والنسبية، دار المعارف، ط7، القاهرة، ص 45–47
11) أمير مطر، دراسات في الفلسفة اليونانية؛ التأمل، الزمان، الوعي، دار الثقافة، (القاهرة، 1980)، ص132.
12) رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة فرحات عباس ـ سطيف، مارس 2006، ص6.
13) فرانسواز داستور، هيدجر والسؤال عن الزمان، ت. سامي أدهم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، (ط1، 1993)، ص25.
14) هنري برجسون، التطور الخالق، ت. محمد محمود قاسم، سلسلة نصوص فلسفية، الهيئة المصرية للكتاب، (القاهرة، 1984)، ص140.
15) Yowell Y. Aziz, A Contrastive Grammar of English and Arabic, Mosul University, Mosul, 1989, P ..55
16) للمزيد من التفاصيل عن زمن المستقبل في اللغة العربية، أنظر: محمد قواقزة، الزمن المستقبل باللغة العربية: دراسة لسانية، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج 10 العدد 2ب ،2013، ص ص 1597–1621.
17) زينب محمد البطل محمد، مفهوم الزمن لغة واصطلاحاً، حولية كلية الآداب، جامعة بني سويف، مجلد (9)، (ج1، 2020)، ص 205.
18) J. A. Cudden, Literary Terms and Literary Theory, Penguin Books, 1999, P 919.
19) Encyclopedia Britannica, Event, 2012.
20) تزفتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، 1987، ص70.
22) إسحق الخنجري، الزمن وبنية النص الشعري، نزوى، (العدد: 97 ـ يناير 2019)، ص42.
23) عصام شرتح، جدلية الزمان والمكان في قصائد (مشهد مختلف) لحميد سعيد، ديوان العرب. موقع على الانترنيت https: / /www.diwanalarab.com
24) قصي الحسين، تشظي السكون في العمل الفني، مجلة الفكر العربي، العدد (92)، (بيروت، 1998)، ص207.
25) Cambridge Academic Content Dictionary, Cambridge University Press.
26) قيس النوري، الأساطير وعلم الأجناس، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1981، ص 10.
27) Peter Hühn, The Eventfulness of Non–Events in Modernist Poetry: T. S. Eliot's The Waste Land and Bertolt Brecht's "Vom armen B. B.", Frontiers of Narrative Studies, 3.2 (2017), 319–322.
28) لعب الهدهد دوراً كبيراً في الأدب العربي والعالمي من خلال كونه هو من تحدث مع النبي سليمان (عليه السلام) عندما أتاه بالخبر اليقين من مملكة سبأ، كما أن له دلالة رمزية صوفية فهو من قاد الطيور بحثا عن السلطان المفترض في كتاب منطق الطير لفريد الدين العطار النيسابوري. أنظر:
Timothy Schum, From Egypt to Mount Q f : The Symbolism of the Hoopoe in Muslim Literature and Folklore, Journal of Islamic and Muslim Studies Vol. 3, No. 1 (May 2018), pp. 37–57
29) (Sisyphus) أوSisyphos)) ملك كورنثوس في الميثولوجيا اليونانية، عمد إلى خداع الموت مرتين، فحكم عليه زيوس بالعقوبة الأبدية المتمثلة في دحرجة صخرة إلى أعلى تل في أعماق الجحيم. أصبح رمزاً مؤثراً لحماقة أولئك الذين يسعون إلى العبث بالنظام الطبيعي للأشياء وتجنب الكثير من الفناء المحزن الذي لا مفر منه للإنسانية. تشير الصفة Sisyphean إلى مهمة لا يمكن إكمالها أبدًا. أنظر:
Cartwright, Mark. «Sisyphus.» World History Encyclopedia. Last modified December 14, 2016. https: / /www.worldhistory.org /sisyphus .
30) رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة فرحات عباس ـ سطيف، مارس 2006، ص6.
31) يَحْيَى بْن يُغَانَ: أبو زكريا يحيى بن يوغان الصِنهاجي ملك تلمسان الذي عمل بنصيحة أحد الزهاد وترك الملك وحياة القصور والمجوهرات وتزهد وراح يحتطب ويبيع الحطب ليكسب قوت يومه ويتصدق بالباقي، وهو خال محي الدين بن عربي. توفي نهاية القرن السادس الهجري. أنظر: الفتوحات المكية – ابن العربي – ج ٢ – الصفحة ١٨.

الشاعر فتحي ساسي في «كنتُ أعلّق وجهي خلف الباب» : شعريّة الالتماس



منذر العيني/كاتب، تونس



تنفتح أسئلة الشّعر دائما لتدخلنا أو لتخرجنا إلى عوالم متنوّعة من أدائها المأمول نحو مشروعيّة البحث والتقصّي عن أشياء بعيدة, هي قريبة أيضا عند التصفّح والاختبار. الطّلب يتعالق بالإخبار في وظيفيّة التوالد من جديد لحالات المنشئ الشّاعر وهو يُفتّح مخيّلته يلتمس التتبّع حتّى يُبلّغ مرادَه. الإلتماس مشروعيّة تتودّد القارئ بصياغات تنبئ عنها المادّة وتفرزها البلاغة من خلال هندسة النصّ أو جامعه على رأي «جيرار جينات» أومن خلال مقولة الكتابة على حدّ عبارة «رولان بارط». فالمعاير تتجاذب في التدفّق الإنشائي بين التردّد والفصل يخدمها التّواتر والإحصاء أو ترقّمها النصوص وهي تراسل أصداءها على الرّكح, والنّهاية بداية مصافحة يعقدها الباثّ مع المتلقّي وهما يعيدان الصّياغة والتّركيب يلتمسان الوقوف على الحيثيّات والخواطر. هناك

اللّقاء أو الموعد حيث ترومه متعالقات «فتحي ساسي» الشّعريّة في نصوصه الآخذة في التقرّب. شؤون رومنطقيّة منسيّة يحفزّها بالمجاورة ويدنيها بالملموس: حكايا و»فازات».

تقديم:

من فتحي ساسي؟ عشريّة فاتت من السّنوات كفيلة أن تُطلعنا على شخصيّةٍ رقيقةٍ في تفاعلها مع النّاس بعد تجربة خاضها يدور ويدوّر مع الوجوه والسّحنات بين الجموع والأسواق يختبر ذاته ويعاين المجتمع فرادى وجماعات، فتبرق منه أجنحة للعصاميّة الولودة المثقفّة والجريئة حتّى انخرط في مجموعة الأدب بالمركّب الثّقافي محمّد معروف بسوسة حيث وجد ضالّته فيه. وحيث انبرت منه إشعاعات غائرة في الزّمن تكتنف حساسيّة ملائمة للتدفّق والإفصاح عن مردوديّة ساعية للتعلّم والإنصات، منها شكل المبتدأ الخبر لصيرورة الكتابة لديه بكلّ اختباراته السّابقة وثقافته من اللّغات والقراءات.

فتحي ساسي أزعم أنّه المغامر في أداء تحيّته للجميع دون موارية. فتح أشرعته لتقوده التجربة إلى عرض مكنوناته بالجهر والتّدوين لكأنّما هي رسالة نبؤوة بعد مخاضات من السريّة شاءت أن تطلع على النّاس دون تورّمات نفسيّة يبيح لنفسه أن يقرأ أن يستمتع لإخوانه في الحلقة ويمارس فعل الشّطح حتّى يتوحّد مع ربّانيّة الشّعر فعلا تصوّفيّا خالصا ينزاح للخلل ويضحك منه تلك لعبته مع الوقائع والأمسيات يصلحونه فينصلح ليحتفظ بأدابه وأدبيّته خارج وداخل النصّ متمسّكا بشيء مدهش لا ينقطع عنه الأمل.

فتحي ساسي يمكث في التّجوال يبسط يده للشّمس يكتب ويترجم ويخوض المزاد في سائر جغرافيّات العالم عبر المسالك والطّرقات ولا يهمّه من شيء سوى إيمانه بالفتح تراه في إيطاليا في كندا أو في اليابان أو في الهند أو في السّند وعصا تسياره نصوصه أو فصوصه التونسيّة تخبر عنه وعنّا لا يثنيه أحد ولا تقف أمامه التعلاّت.

فتحي ساسي آمن بمحصوله الأدبي الغزير «بذرة عشق»2010 _»أحلم وأوقّع على العصافير آخر الكلمات»2013_ «سماء لطائر غريب»2016 _»كوردة وحيدة على مقعد» 2017 «طريقة جديدة للغياب» 2019_»وانت القصيدة كلّها» 2021 _»صاحب المزمار» 2021(قصص قصيرة)»قصيدة لأفروديت» 2018_(ترجمة :مانوليس أليجنزاكيس) _»نيتشه في إيطاليا»2022 _(ترجمة)...

هو عضو اتّحاد الكتّاب التونسيين، تتواتر كتاباته في الجرائد والمجلاّت التونسيّة والعربيّة والعالميّة. يستمرّ في عطائه الإبداعي الّذي سننفذ إليه من خلال كتابه الشّعري هذه المناسبة «كنت أعلّق وجهي خلف الباب» لتليها مقاربات أخرى لدواوينه المتنوّعة حتّى نقترب من كينونته الوجوديّة الخّاصة في مداراته الإنشائيّة وهو يحاكي ويعلو يقتنص ويحيك. كيف له أن يلتمس بالكلمات تصاريفه لنحت سؤاله أو لبوح حكايته بين الأثناء في تعميات تتناثر كالأوراق المكشوفة؟ كيف له أن يصرّف موجاتِه الإيجابيّة بين الفينة والأخرى حتّى تشهد عليهِ مسوغّات رومنطقيّة ثائرة تفكّك شفراتها بكلّ يسر في استعارات وجّهت البوصلة ودلّت عليه؟ إلتماسات شتّى

وضروب من دعوات تعقد صداقها أو زواجاتها المنادية للدّخول إلى بيت أفراحه الملتهبة؟ تلك مسيرتنا في الحضور نلبّي مدّه ونحاور روافده أو روافدنا حتّى نستضيء بشعلته ننوّره أو ينوّرنا.



الشاعر فتحي ساسي

كنت أعلّق وجهي خلف الباب : شعريّة الإلتماس

هو كتابه الخامس شاء أن يسمه ب»كنت أعلّق وجهي خلف الباب» صدر عن «بورصة الكتب للنشر والتوزيع بالقاهرة مصر» سنة 2018 تضمّن أربع وستّين قصيدة. صدّرهُ بمقولة لأوكتفيو باز»(ونغدو هائلين فقط لأنّنا تعارفنا بعينين مغمضتين).

ينشأ الإلتماس من طلب مترفّق واقف منحن في آنٍ وإن علا مخاطبه آمرا تتوسّطه قرائن مقاميّة أوً تلفظّية تسعى لدفع الإستجابة من الطّرف الآخر تلك تيمة عامّة رافقت منثوره منذ البداية وإلاّ لماذا عُلّق هذا الوجه خلف الباب, لا لشيء إلاّ ليمتحن قارءه حتّى يلتفت لحال الكتابة من وجهها وقفاها وقد يسّر التصدير التّعرف بهاتين العينين المغمضتين لبلوغ نشوةٍ ما ليعلو إنفعالٌ يظلّ رهين الإستجابة بينما الشّاعر يكابد استدراجه نحونا مبتدرا الدّيوان بنصّ مسلكٍ يقولُ: لا تقتربوا منّي... قصائدي مفخّخة. يبدأ لعبٌ مداورٌ يفضح مغاليقه في ما هو يوهِمنا العكس.

دعيني أكمل قصيدتي عنوان قصيدة ثانية تنبئُ عن سياقات هذه الطلبيّات المترادفة ليجوّز وصقيّة منثنية تحت الأعطاف أنّه مازال يباشر تحبيره فالقصائد عادة لا تكتملُ تزداد في عنادها والعالم مازال يغري بالكتابة و التّجارب لن تنتهي إلاّ بالموت, من هنا نقف على وعي الشّاعر برهان الكتابة ورشة تجوز فيها المغامرة :نعم ... أفتح علب الأحلام على مصارعها ليتسرّب أطفال الرّيح. ألم أقل لكم إنّه يفضح نفسه في الحلقة الشّطح يكوّر ثنائيّاته الأصليّة (علب الأحلام_ أطفال الرّيح) بشيء من بساطة الأداء في إرادة للإلتقاء معنا تنويعا في الإتيان وتوزيعا في الإستقبال يغرّد من حولنا كأن يزيد

في التعبئة إنشاءاتٍ مدارها الوعد :سأحدثّكم غن شيءٍ ما .... ويمكنني كذلك أن أحدّثكم عن أشياء أخرى, عن صلاة الغائب ...عن فستان جارتي أو عن شهقة في حلق الشّجرة..... ولكن من يصدّقني...؟هل أخبرك عن شيء؟ كيف لي أن تمسحي الزّمن العالق على النّافذه؟

نحن نصدّقك يا فتحي بكلّ اعتباريّة الأخذ ننصرف إليك ما إن نلمس مركبّات البوزل حتّى تتضّح لنا الصّورة تتكئ على مجازات مرسلة تبيح المرور من الخاص إلى العام أو من العام إلى الخاصّ أو من استعارات توليفيّة تعقد الصلح بين القرائن حتّى يجيز الدّخول والشبهة منزوعة بين الوجوه أو تكاد حتّى تستقرّ في تداوليّة يسيرة تسنح للدّلالة أن تظهر وللشّاشة أن يرفع عنها السّتار.

لا يغرق فتحي في الإبهام بل يستميت في المراوغة لتكسير حكاية مدسوسة تفرج عن جانبها التعويضي ليست تماما بالدراما تأخذ منها وتتجاوزها إلى نقطة الإشعاع أو الإضاءة حتّى ننفجر بمعطًى ظلّ مكبوتا عاينهُ «الهو» فأعلاه. كان يمكن يا حبيبتي أن ندعك معا رائحة الشّغف، ونفجّر الصّمتَ داخل سراديب الغياب. نعم كان يمكن ذلك...وكانَ يمكن كذلكَ أن نعجن الغمام من تراتيلَ شجرةٍ عاطلةٍ عن الفاكهة, عن فاكهةٍ مشنوقةٍ على خدّيْكِ.

تتوارى تواريخ ومسرّات من سيرةٍ قرائيّة قد عجنت نفسها لتطبخ في موقد الكتابة هكذا هي حالها دائما لنرسم نقاط التقاطها لديه عن الماغوط أتحدّث عن وديع سعادة وعن جمهرة من كتّاب اللاّتين وعن مدوّنة غائر في الدّم عن نزار وعن أدونيس كيّفها هذا السّاسي يتسوّل منها أرقامه في النسيج ليخرج رقيمته الموشومة بتنفسّه الحارّ بكل نوازعها لرومنطقيّة التلفظيّة في مجال مفتوح لا ينفكّ يلتهب في أعراس عزلته المأهولة. اُنظري جيّدا ...هل رأيتِ شيئا هناك؟ في آخر نقطةٍ من الأفقِ. نجمةٌ تلدُ نجمةً.

وجهه الملتمس في ما يخفت يصيح أيضا لتبرز سحنته الملتفتة إلى ماضيه الحاضر أو إلى حاضره الماضي شغفا حادّا. مابه ابتدع طائرته الورقيّة ليحلّق بطريقةٍ مخصوصةٍ من الحذر والحيطةِ دون مُركّبات الضجيج في السّاحة التونسيّة ويخرق الأفاق إلى مقبوليّة أشاعت له الطيران خارج الحدود.

على سبيل الخاتمة:

«كنت أعلّق وجهي خلف الباب» كتاب مايزال صاحبة يعتنق كتابة المخالقة في اختلاف بيّن لأنساق عديدة في القصيدة النثريّة التونسيّة. حجاجه الإلتماس وسّعه بسرديّات مقتضبة أنارت مجاورته للدّاخل النفسيّ فينا وأتاحت الضّوء ليعبر عبر الفجوات الإستعاريّة لينبثق انفعال جائز يصف الحالة ويقف على الأسباب. تجربةٌ في الكتابة المبتورة إلاّ من المعنى يفاتح محنته أمام الباب.

«سارقة النار» لحفيظة قارة بيبان: كتاب يجمع بين السيرة الذاتية والسيرة الفكرية



محمد المي/ كاتب، تونس

وأنا أنهي قراءة كتاب سارقة النار لحفيظة قارة بيبان الصادر عن دار عليسة للنشر سنة 2021 عثرت على تعريف للكاتبة كتبته بنفسها جريا على عادة ينتهجها الكتّاب للتذكير بإصداراتهم إذ تقول المؤلفة:

للمؤلفة :

الطفلة انتحرت (قصص)

في ظلمة النور (قصص)

دروب الفرار (رواية)

العراء (رواية)

قهوة اكسبريس (قصص)

رسائل لا يحملها البريد (شعر)

في السيرة الذاتية:

أجمل الفضائح

النجمة والكوكوت يوميات كاتبة وفنان

كتب مشتركة:



تونس – ثورة خارج الوصايا

في القصة للأطفال:

رؤى والنجمة

رؤى وأمنا الأرض

مرام والفراشة

أمل والجذع الحزين

الجبل الغريب

عروس فلسطين

رحمة وقوس قزح

نضال والطائر

عندما أنهيت قراءة هذا سألت نفسي أين يمكن وضع هذا الكتاب فلا هو قصة ولا هو رواية أيكون نقدا ؟ ذلك أن الكتاب يحتوي جملة من الشهادات التي قدمتها الكاتبة في مناسبات مختلفة كقارئة لإبداعها أو مفسرة له والمتعارف عليه «أن المبدع هو أول ناقد لعمله، يقف وقفة جدالية مع الإبداع السابق له، والسائد في عصره، بما في ذلك إبداعه بصفة شعورية أو لا شعورية ليؤسس على أنقاضه قيما جديدة».

ولكن السؤال الذي يطرح دائما وبإلحاح: هل يحق للمبدع أن يتحدّث عن إبداعه ؟ أو ماهو القدر المسموح به للمبدع أن يتكلّم عن تجربته ويفسّر ما كتب ؟ أفلا تعدّ محاولة الكاتب تفسير كتبه أو تلخيصها أو إبراز فكرة من الأفكار في كتاباته خصيا للقارئ واعتبار أن القارئ غرّ يجب الأخذ بيده لتلمس مواطن الإبداع أو التميز والفرادة ؟

في الصفحة 12 من هذا الكتاب نقرأ : «الآن وقد ابتعدت سنوات عن حرارة تجربة تلك الرواية الصادرة سنة 2003، ألا يحقّ اعتبار «دروب الفرار» رواية المكان في حلم الإنسان بالحرية ومقاومته لكسر الحواجز والجدران حتى لوكان الفرار إلى البحر والى مهاوي السقوط المآل الأخير».

ماذا تعني لها قراءة كمال الرياحي الموسومة بـ: «رواية الفن فن الرواية» ؟ هل كان عليه مثلا أن يسمها بـ «رواية المكان مكان الرواية»؟

هل قدمت حفيظة قارة بيبان خدمة للقارئ أم جنت على نصها عندما حدّدت اتجاه النظر إلى المكان في روايتها ؟ هل يستطيع الناقد أن يغض النظر عن هذا التوجيه ويقرأ الرواية وذهنه يخلو من قضية المكان ؟

أعود لأتساءل بيني وبيني نفسي هل أعدّ هذه الشهادات نقد ؟ أم أستسلم إلى ما ذهبت إليه الدكتورة جليلة الطريطر في كتابها الأخير مرائي النساء عندما قالت وهي تتحدّث عن الشهادات التي قدّمتها عروسية النالوتي: «الشهادة الأدبية هي نص ذاتي بامتياز فإدراجه في منظومة كتابات الذات أمر مشروع وله مبرراته العديدة : مبرر سياقي وان شئنا مقامي تلفظي يجعل من الشهادة بدءا فعلا كلاميا يأتيه المبدع بذاته عن ذاته الكاتبة وذلك في محفل معرفي محدد بتاريخ وموضوع تندرج فيه هذه الشهادة الأدبية».

شخصيا أميل إلى رأي الدكتورة الطريطر لأن هذا الكتاب يجمع بين السيرة الذاتية والسيرة الفكرية ففيه تشير إلى الكاتبة إلى أسماء مثل: جبرا

إبراهيم جبرا ومحمود درويش وأنسي الحاج وباولو كويلو وكمال العيادي وبول استر وامبيرتو ايكو وغيرهم كثير الشيء الذي يجعلنا نطلّ على مكتبتها ومراجعها التي تنهل منها وماعدا مسعودة بوبكر التي ذكرتها الكاتبة باعتبارها قارئة لإبداعها فإنها لم تذكر أديبات تونسيات أو عربيات ؟ وهي مسألة لافتة للانتباه فحتى الشهادة الموسومة بـ: «نساء في كتاباتي» وهي الشهادة السابعة في ترتيب الكتاب وقد قدمتها الكاتبة سنة 2010 في ندوة عنوانها «صورة المرأة في كتاباتها» فإنها لم تستحضر كاتبات بل استنجدت ببطلات أقاصيصها لتتحدث على لسانهن ؟

أما السيرة الذاتية فنجدها مبثوثة في أغلب الشهادات غير أن الشهادة الثانية في ترتيب الكتاب الموسومة بـ «سماء الفن» فقد أعطت مساحة كبيرة للذات كي تتحدث عن نفسها :

« في مكتبة بيتنا الغنية بكتب الأدب والتاريخ والفقه ...والمجلات العريقة، فأغلق الباب على وحدتي وأنحني على الرفوف السفلية المزدحمة بمجلات الرسالة والثقافة والآداب.. وأقلبها من القصص والأشعار، قبل أن أتعلّم إدمان الكتب.

في أوراق أبي المخفية في الأدراج أشعاره المرسومة بخطه أو المنشورة في المجلات، مراسلاته مع الأدباء والشعراء.

في ليالي المسرحيات التي تقدّمها جمعية النهضة التمثيلية – التي كان أبي رئيسها – كل ثلاثية. تلك الليالي المعبّقة بروائح النار والقسطل على مواقد الباعة في الشارع المزدحم أمام قاعة الكازينو، وأنا طفلة. أتعثّر بين الأرجل، منتظرة بلهفة جلوسنا في اللوج الخاص بنا ومعانقة وجوه الممثلين الذين كنت أحبهم بكل براءة الطفولة في.

(...) هذا الفن كيف أنساه في كلمات حمودة معالي ...أو في مؤلف المسرحيات أحمد خير الدين وهو يجلس على الديوان بطربوشه الأحمر الاسطنبولي – مهيبا فخما مادحا اهتمام الطفلة بالأدب، باعثا فيها فرحا وآمالا مبهجة» (ص14وص15) (هذه الشهادة قدمتها في تطاوين سنة 1996).

تعود الكاتبة إلى هذه الشهادة سنة 2018 حيث تكرّر تقريبا ما قالته منذ أكثر من عشرين عاما حول مكتبة والدها بل لتضيف إليه :

«أذكر سنتي الأولى بالمعهد الثانوي ببنزرت، ولم أتجاوز 12 سنة، كتبت إنشائي الذي تحصّل على أحسن عدد' معتمدة أسلوبا برقيا بجمل قصيرة بلا حروف ربط تقريبا.

وفي إنشاء آخر «بنفس السّنة» بعد مشاهدتي لفيلم رابعة العدوية، ضمّنت إنشائي أشعار رابعة التي غنّتها أم كلثوم والتي تتناسب مع الموضوع، وتحصّلت إنشائي بذلك على أحسن عدد».

ثمة في كل خطاب ظلال متخفية في تلاوين الكلام محتمية بجانبه الصامت تظل تراوغ كلّ قراءة تنشد الإحاطة بها.. وجاءت لتشير إلى أن لا معنى للكائن خارج ما تسمح به الكلمات من إعلاء للحياة. وأيام الكلمات لم تزل تمتلك سريّة الإيماءة وسلطان الإشارة هذا تفتضح بها الكاتبة في سارقة النار التي تسعى لإنشاء متخيّل حول نفسها يحيطها بهالة لكأنها من خلال هاته

الشهادات تقول :

إني نذرت للكتابة

لقد خلقت لأكون كاتبة

لا مناص لك أيها القارئ إلا الاعتراف بأني الكاتبة (بالألف واللام الاستغراقية) هاته النرجسية لعلّها من دوافع الكتابة المولعة بسيرتها الذاتية فلم تعد السيرة فن الاعترافات ومحاسبة الذات كما سطّر لها جدنا القديس أوغسطين بل تحولت إلى مجال لإعلاء الذات. لقد جعلت من نفسها نموذجا يجب أن يحتذى وقدوة يجب اتباعها وهذا الامتلاء بالذات لم يكن مخفيا بل ساطعا، جليا، مكشوفا، معلنا .

يندرج هذا الكتاب في تقديرنا ضمن كتابات الذات كما ذهبت إلى ذلك الدكتورة جليلة الطريطر إذ تباعدت تواريخ كتابة هذه الشهادات:

سماء الفن 1996

في مطار العالم المكسور 2007

معذرة دمشق +2007

الاختلاف وسؤال المعنى 2007

نساء في كتاباتي 2010

بين أضواء الانترنيت وظلماتي 2009

المتعة الخلاقة 2009

أي قصة الآن؟ 2016

كتابة الصدمات، ندوب الذاكرة 2017

رواية الفن، رواية المقاومة 2018

وهناك نصوص غير مذيلة بتواريخ التلفظ ولا بتواريخ النشر ولكن سياقاتها تدل عليها بعضها قبل 2011 وبعضها بعده ولكنّ أغلب هذه النصوص كتبت قبل 2011 ربّما يعود ذلك لأن أغلب إنتاجها نشر قبل 2011.

لقد أعادت الكاتبة التصرّف بعض الشيء في نصوصها عندما رامت تجميعها ونشرها في كتاب ولكن تدخلاتها كانت طفيفة ففي الشهادة التي قدمتها في بيت الرواية تقول :

«يوم 9 أفريل 2003 أطلقت الرقابة الرواية وصدرت «دروب الفرار» في صباح ذلك اليوم السريالي، صوت الناشر نورالدين بن خذر مبشرا مهنئا وارتفع بعدها في الأخبار صوت المذيع ناعيا معزيا: سقطت بغداد «جنة الله «بالفارسية».

حذفت الكاتبة كلمة بالفارسية من الكتاب؟ ما السبب ؟

لا يهمنا هذا كثيرا بقدر ما يهمنا طبيعة الخطاب فمثلما أحاطت حياتها بهالة أبرزتها كراهبة فكر فإنها عمدت إلى خلق سياقات محيطة بكتاباتها تبرزها في وضعية محفوفة بالصدف الغريبة والعجيبة

فإذا سلمنا بأن هذه النصوص مضيئة وموجهة فما على الناقد إلا أن يأخذ في اعتباره رغما عنه هذه السياقات التاريخية التي تضفي هالة على النص

نحن أمام كاتبة استثنائية

وأمام نص استثنائي

وهو ما يوجب قراءة استثنائية ؟

يتخذ كتاب سارقة النار / شهادات الكاتبة عن تجربتها موقعا خاصا في مسيرتها كمبدعة إذ يضيء جوانب من اهتماماتها ويصوّب نظر الناقد الفطن إلى طبيعة مشاغلها ويفضح هواجسها ويبين عن اهتماماتها ويفسر أسباب كتابتها فلا مناص من الاطلاع عليه وتحري شهاداته شهادة شهادة حتى نعرف دوافع سرقتها للنار ولئن عرفنا دوافع بروميثوس في الأسطورة اليونانية «إذ اختلس النار من الآلهة لينشر المعرفة ويضيء درب الإنسان بالإبداع ويتحمل عقابه الأبدي بنهش كبده من النسر العملاق كل يوم»، فقد فهمنا من خلال ما كتبته أنها بروميثوس عصرنا فهل لها أن تدلّنا عن النسر الذي ينهش كبدها عسانا نكفه عنها حتى تواصل مسيرة البذل والعطاء ؟

الحياة الثقافية

التنبيه على رحلة أبي الحسن علي بن علي الكوندي الأندلسي التستوري

[1609م ــ 1708م] رحلة إلى الصّين وما وراء النهر



أصيل الشّابي/ باحث، تونس

على سبيل التقديم

هناك ضرورة ماسّة لتحقيق رحلة علي بن علي الكوندي ودراستها دراسة ضافية تخرجها[1] إلى طور الكتاب المطبوع الذي يستطيع القارئ أينما كان الاطّلاع عليه والإفادة منه، وهناك ضرورة ماسّة أكثر لاطّلاع المختصّين في دراسة الرحلة وتحليلها بوصفها نصّا احتماليا منفتحا على خطابات شتّى، لا فقط بوصفه نصّا مرجعيّا في عمومه، ذلك أنّ الكتابة الرحليّة مركّبة لاعتبارات عديدة، منها أنّها، وإن كانت بنت السفر والارتحال، فهي لا تتطابق معهما، ومنها أنّ كتابة الرحلة أو إملاءها، وهو ما يتمّ كثيرا إثر إتمام العودة إلى الأوطان، يثير الكثير من الأسئلة عن حياد الرحّالة، الذي هو في نفس الآن الكاتب والسارد والشخصيّة، ومنها أنّ مقارنة رحلة كرحلة الكوندي بغيرها من الرّحلات، التي جاوزت العالم العربي إلى آسيا، لابدّ أن يُسفر عن استدراكات مهمّة تطال المرجع بقدر ما تطال الأسلوب. وقد اختبرنا المعرفة بالكوندي لدى مجموعة من المثقّفين العرب المطّلعين على التراث العربي والرّحلي فألفينا عدم علم برحلته، وهو أمر راجع بالأساس إلى عدم تحقيقها، ويتّسم التنبيه على رحلة الكوندي بأهميّة خاصة للاعتبارات السّابقة، وهي اعتبارات علميّة وثقافيّة، بقدر ما تتّصل بتراثنا بقدر ما تتّصل بحاضرنا.

1. التعريف المنقوص بالرحّالة الكوندي:

يُعرّف الكوندي تعريفات، عموما، لا تتّسم بالدقّة، ويمكن ملاحظة هذا النقص في الأمثلة المنتخبة التالية:

- في تراجم المؤلّفين لمحمّد محفوظ[2]:

هو الحاج علي الكوندي الأندلسي الأصل التستوري التونسي، الفقيه العالم بالقراءات.

كان رحّالة في طلب العلم، فبلغ الساقية الحمراء ومنتهى السوس الأقصى والصين، وممّن قرأ عليه محمّد العنّابي، أخذ عنه عندما توقّف في الجزائر قاصدا تونس، وحصّل عنه الفقه والنحو. توفّي في شوّال، ودُفن بمقبرة تستور.

- في إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون لإسماعيل باشا[3]:

هو الشيخ الكوندي(من الزيتونة)

- في الموسوعة الميسّرة في تراجم أئمّة التفسير والإقراء والنحو واللّغة[4]:

هو المقرئ علي الكوندي التستوري التونسي، من تلامذته محمّد العنّابي وغيره. تورد الموسوعة ما قيل فيه بالرجوع إلى كتاب» مشاهير التونسيين» :

«وُلد بالأندلس، وبها نشأ وتفقّه. استوطن بلدة تستور مع طائفة في الجالية الأندلسيّة في جلائهم الأخير من بلادهم»

وبالرجوع إلى كتاب «تراجم المؤلّفين التونسيين» السّابق:

« الفقيه العالم بالقراءات»

ويقع الاكتفاء برسالته في الوقف.

- في بلاد باجة لأحمد الحمروني[5]:

هو العالم الإمام الخطيب والرحّالة أبو الحسن علي بن علي الكوندي الأندلسي التستوري مولدا ومنشئا ومدفنا. علّم الفقه والقراءات والنحو، وقصده الطلبة من الأقاصي، منهم الفقيه محمّد العنّابي الجزائري الضّرير، من كتبه المخطوطة «الرحلة إلى الصين»...

وقد عاد أحمد الحمروني إلى مصدرين هما: تراجم المؤلّفين التونسيين لمحمّد محفوظ وكتاب العمر في المصنّفات والمؤلّفين التونسيين لحسن حسني عبد الوهّاب[6].

2. في الحاجة إلى معرفة الكوندي الرحّالة:

يلاحظ فيما سبق أنّ الكوندي يُعرّف تعريفات مختلفة، فهو مرّة المقرئ ومرّة الفقيه ومرّة الخطيب وأخرى الرحّالة، وهذا دليل على نقص الاطّلاع على سيرته اطلاعا شافيا، بل إنّ مكان مولده محلّ خلاف. ولعلّ أحمد الحمروني قد أحاط في تعريفه بمجالات علمه. ولكنّ مكانته بوصفه رحّالة لم تنل حظّها من التعريف، وهي المكانة الأمّ التي، على الأرجح، نشأت من طريقها علوم الكوندي قراءة ونحوا وفقها وما اتّصل بها، فالشذرات المومئة إلى ارتحاله، ولا سيّما في مقدّمة كتاب«اللؤلؤ والمرجان في معرفة أوقاف القرآن»[7]وفي « راجم المؤلّفين التونسيين»[8]، فالمحصّل منها أنّه قد شدّ الرحال مغربا ومشرقا، مغربا إلى حدود الساقية الحمراء في جنوب المغرب الأقصى وهي منطقة متاخمة لموريطانيا ومنفتحة على منطقة طرفايا التي فيها مرفأ كازا مار البرتغالي التاريخي، وهي ملتقى تبادل حضاري كان مزدهرا على طريق بلاد شنقيط القديمة، كثيرا ما أمّه أتباع الطريقة التيجانيّة المتوغّلة بعبد في إفريقيا وصولا إلى السينغال، هذا عدا عن صعوده شمالا إلى السوس المغربي. كما شدّ الرحال إلى مصر، وهي الواقعة على طريق حجّ المغاربة،

وقد تلقّى فيها العلم على شيوخ كبار من أبرزهم علي بن زين العابدين نور الدّين الأجهوري المتوفّى في 1656م إمام المالكيّة بمصر[9] الذي تخرّج عليه من تونس، أيضا، الإمام المحدّث المعمّر مفتي الدّيار الإفريقيّة، وشيخ جامع الزيتونة علما وفضلا، أبو العبّاس أحمد بن حسن الشريف، الشّهير بإمام جامع الباشا في تونس، روى عن النور الأجهوري، وتوفّي في 18 رجب عام 1092ه»[10]. ويُشير تلقّي محمّد العنّابي الجزائري العلم عن الكوندي عند توقّفه بالجزائر إلى طبيعة رحلته العلمي وأهمّيتها من حيث هي محطّات عطاء وتحصيل معرفي، وهذا يذكّر بقول المستعرب الروسي ديمتري ميكولسكي: «كان العرب المسلمون يرون في الترحال عملا يرضي الله، إذ من الفرائض على كلّ مسلم الحجّ إلى الكعبة في مكّة المكرّمة وزيارة قبر الرّسول في المدينة المنوّرة. كما يُعتبر الحجّ إلى بيت المقدس سلوكا مشرّفا وعملا من أعمال التقوى. وفضلا عن ذلك كانوا يقومون أحيانا كثيرة برحلات لجمع أحاديث النبي محمّد وما رُوي عن حياته.»[11]. ولعلّه من المفيد أن نشير إلى أهميّة الطرق الصوفيّة في ازدهار رحلات المغاربة، فطالما أثير هذا الجانب في علاقة برحلة ابن بطّوطة «تحفة النظّار»[12] فقد سهّل هذا العامل الانتقال إلى أقاصي البقاع، ومثّل حافزا أساسيا على الترحال مجلاه في أنّ الرحلة هي ذاتها تعبّد وجهاد، ويقوّي هذا الاحتمال لدى الكوندي تصوّفه، فقد كتب على شاهد ضريحه بمقبرة تستور التالي: «كان مقصودا لفضل العلم والتصوّف» وهي إشارة بالغة الدّلالة على دوافع ارتحاله.

إنّ إغفال رحلة الكوندي في تعريفه كما هو الشأن في بعض التعريفات السّابقة يحجب قيمة هذا العالم ويحول دون تكوين نظرة متكاملة عنه تأخذ بعين الاعتبار معارفه والشروط التي حفّت بها، وهي شروط لا تخرج عن الارتحال. ويُرجى، من هذا المنطلق، توسيع النظر إليه خارج حدود العلوم اللّغويّة والدينيّة لنطلّع على معرفة أخرى يمكن أن تنضوي إلى الكتابة التاريخيّة، التي سيكون لها شأن كبير في تقريب صورة القرن 16م من القرّاء اليوم. وسيتاح ، حينئذ، التعريف بالكوندي لا تعريفا خارجيّا انطباعيّا، يعتمد على ما قيل فيه، وإنّما على قاعدة نصّه ذاته وما يتضمّنه من نظرة للعالم.

وسيكون علينا أن نأخذ في اعتبارنا أنّ النصّ الرحلي نصّ إشكالي مركّب يتطلّب مدارسة وتفكيكا حتى يفصح عن آلياته وخصائصه الفنيّة والمضمونيّة، التي لا تنفكّ عن العصر الذي كتب فيه. وسيكون علينا أن نضع في اعتبارنا كذلك أنّ التعريفات، هي الأخرى، موضع إشكال، وأنّ إعادة تعريف الكوندي، في ضوء ما سبق، ملحّة، فإنّ شخصيات تراثيّة عديدة أعيد تعريفها في الجهود العلميّة الحديثة والمعاصرة لتستعيد قيمتها المعرفيّة والحضاريّة لا فقط عربيّا وإنّما، أيضا، عالميّا، ولا أدلّ على ذلك من شخصيّة ابن بطّوطة، فإنّه ظلّ مغمورا، يقول محقّق رحلته: « بالرغم من هذا العمل الرّائع العظيم الذي حقّقه ابن بطّوطة ، وبالرغم من أهميّة هذه الرّحلة لم تُثبت له ترجمة في كتب معاصريه، اللهمّ إلاّ الترجمة المحدودة، التي لا تتجاوز الأسطر المعدودة التي جاء بها الحافظ بن حجر العسقلاني في كتابه «الدرر الكامنة في

أعيان المائة الثامنة» وإلاّ ما كتبه العلاّمة عبد الرحمان بن خلدون في مقدّمته المشهورة.. وهو تعليق وجيز، لم يترجم فيه لابن بطّوطة، بل ذكر خبر عودته من رحلته وورود على المغرب في زمن السلطان أبي عنان.»[13]، ويضيف المحقّق: «وقد جاء ذكر ابن بطّوطة في كتاب «الأعلام» لخير الدين الزركلي: وهو محمّد بن عبد الله بن محمّد بن إبراهيم بن محمّد بن إبراهيم بن يوسف اللّواتي نسبة إلى قبيلة لواتة إحدى قبائل البربر»[14].

يُستصفى من هذا أنّ الرحّالة ابن بطّوطة لم يكتشفه القرّاء إلاّ من خلال دراسة رحلته بعد ضبطها وتحقيقها، بل إنّ الباحث الأمريكي روس إدموند دان صاحب كتاب «مغامرات ابن بطّوطة الرحّالة المسلم في القرن الرّابع عشر الميلادي» يعيد اكتشاف هاته الرحلة بمناهج جديدة أنثروبولوجيّة أمريكيّة مختلفة عن الدراسات السّابقة بما في ذلك، ويدعو، حسب الباحث المغربي نزار التجديتي إلى إعادة قراءة نصّ الرحلة في ضوء التحليل المنهجي الجديد. والأكيد أنّ تحقيق رحلة الكوندي سيمكّن من تفعيل معرفي ذي مسارات شتى والكفّ عن إسقاط تعريفات من الخارج أو اختصار الكوندي في مجالات بعينها.

3. في عنوان الرحلة:

العناوين نصوص صغرى تسدعي التحليل، وغالبا ما تُراجع وتعاد صياغتها من فرط قيمتها، ولاسيّما القيمة الإشهاريّة الدعائيّة، فلهذا الاعتبار التداولي قيمة كبرى. ولعلّه من المفيد، في هذا الإطار، التذكير بأنّ تفسير الشيخ العالم محمّد الطاهر بن عاشور المعروف بالتحرير والتنوير حمل في البداية عنوانا له «تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد وتفسير الكتاب المجيد» وعلى هذا المنوال هناك أمثلة أخرى كثيرة، فصوغ العناوين في تراثنا يخضع إلى ما يمكن تسميته بصناعة العنوان استنادا إلى تأثيرات نغميّة صوتيّة وأخرى دلاليّة حجاجيّة تندرج في إطار إشهاري دعائي عُرف في الشعر بالمقدّمات التي يُعهد إليها بليّ الأعناق ولفت الأسماع أي الإغراء بالنصّ، إضافة إلى شهرة المصنّفات شهرة اختصار تضمن حسن الاستحضار، اللهمّ إن كان يوجد مانع من هذا كتشابه واقع بين عنوانين يوجب التدقيق أو يُلجأ معه إلى نسبة المصنّف لصاحبه تمييزا له. والناظر في رحلة الكوندي يجد عنوانين: « الرحلة إلى الصين»[15] «الرحلة إلى الصين وما وراء النهرين»[16]. وأوّل ما يلاحظ، بإزاء هذا، المجال الجغرافي الواسع الذي تستغرقه، فإنّ الرحلة تمتدّ من الغرب الأقصى في إفريقيا إلى المشرق في آسيا وما وراء نهر جيحون الشهير الذي يفصل العراق عمّا يليه من آسيا الوسطى التي تشمل إيران وبحر قزوين وما بين الهند وباكستان جنوبا وصولا إلى جبال الأورال شمالا، وتشمل، أيضا، تركستان وقرغيزيا وأوزبكستان وكازاخستان وباكستان وبلاد الأفغان وأذربيجان وأرمينيا وجورجيا[17]. إنّ هذا المجال الجغرافي يشكّل بحدّ ذاته إغراء كبيرا، خاصة وأنّ الكوندي قد جابه في عصر انحطاط الحضارة العربيّة الإسلاميّة، وبدأت في الانحسار، كما فقدت مركزها الحضاري الكبير في الأندلس، ممّا يثير فينا الكثير من التساؤلات المتعلّقة بنظرة الرحّالة وانطباعاته ضمن ما يُعرف اليوم بالتاريخ المصغّر MICRO-HISTOIRE، فكيف نظر إلى هذا

العالم الآسيوي الذي شملته في عصر سابق العولمة العربيّة الإسلامية؟

وممّا يجدر التنبيه إليه أنّ لفظة «الصين» لها في معجم البلدان لياقوت الحموي دلالة على غير أمّة الصين «قال العمراني الصين موضع بالكوفة وموضع أيضا قريب من الإسكندريّة .. تحت واسط(في العراق) بليدة مشهورة يقال لها الصينيّة ويقال لها أيضا صينية الحوانيت»[18]. ونقرأ ، أيضا، عن الصين ممّا أثبت الحموي: « .. هذه بلاد شاسعة ما رأينا من مضى إليها فأوغل فيها، وإنّما يقصد التجّار أطرافها، وهي بلاد تُعرف بالجاوة على سواحل البحر شبيهة ببلاد الهند يُجلب منها الكافور والسُنبل والقرنفل والبسباسة والعقاقير والغضائر الصينيّة»[19].

ننتبه، هنا، إلى إشكاليّة التسمية التي ترد في العناوين، فإنّ التجربة الرحليّة الفعليّة هي التي تؤكّد بلوغ الصين أو عدم بلوغها، وثمّة، من جهة ثانية، عامل في غاية الأهميّة يتعلّق بالكتابة عن البلدان، ومفاده أنّ الرحّالة أو المؤرّخ أو الأديب قد يكتب عن هذا البلد أو ذاك دون أن يرتحل، فيتوخّى طريقة الاقتباس لبلوغ مأربَه كما هو الحال مع الرحّالة المسعودي صاحب مروج الذهب، كتب عنه ديمتري ميكولسكي التالي: تعرّف المسعودي أثناء زيارة من زياراته الأخيرة إلى البصرة بعلم آخر من سكّانها هو التاجر والرحّالة والكاتب أبو زياد السيرافي، الذي وضع مؤلّفا صغير الحجم كبير القيمة بعنوان «سلسلة التواريخ» يتضمّن معلومات هامة عن الهند والصين. وهذا المؤلّف يعتمد أساسا على أخبار تاجر يُدعى سليمان كان قد زار هذين البلدين في النصف الثاني من القرن التاسع. وقد قرأ المسعودي هذا الكتاب بتمعّن، واقتبس منه الكثير لكتابة فصل خاص عن الصّين في» مروج الذهب» مع إضافة معلومات أخرى أخذها عن رحّالة سابقين»[20]. وأمّا الجاحظ فإنّه لم يكن رحّالة، ولكنّه طوّر بحسب ميكولسكي، رغم ذلك، حقل الجغرافيا والأنثروبولوجيا بكتابه المشهور «الحيوان» وكتاب آخر لم يصلنا هو «كتاب الأمصار وعجائب البلدان»[21]. يدلّ هذا، في باب أوّل على أهميّة مطالعات كاتب الرحلة التي تنوب عن تجربته الفعليّة، ممّا يدلّ على تجاوز براديغم العيان في مثل هاته الأمثلة الهامة، بل إنّ المتثبّت في كتب البلدان سيجد أنّ الحديث عنها ليس مشروطا بتنفيذ الرحلة، وهذا أمر يحتاج إلى توقّف وتحليل ضاف، كما يحتاج إلى قياس ومقارنة، ولاسيّما فيما يتّصل بمسألة التعويل على الأخبار والمرويات وسبل التثبّت منها، ويدفع إلى التساؤل عن طبيعة الصين التي في كتاب الكوندي.

4. أيّة علاقة بين الكوندي و الرحّالة الغسّاني الأندلسي؟

من أهمّ ما تحفّز عليه الرحلات المقارنة بين رحلة ورحلة ولاسيّما في حال انتماء كاتبيها إلى نفس العصر، وينتمي الوزير محمّد بن عبد الوهّاب الأندلسي الفاسي صاحب رحلة «افتكاك الأسير» إلى عصر الكوندي، فقد توفي عام 1707م، وصفه القادري في «نشر المثاني» بـــ«الكاتب الأرفع.. كتب للسلطان مولانا إسماعيل..» وترجم له الكتاني في «سلوة الأنفاس» فوصفه قائلا «الفقيه المتفنّن الدرّاك المتقن.. كانت له

سرعة في نسخ الكتب لا تُعرف لغيره.» ورحلته سفاريّة، فقد أرسله السلطان المغربي الشريف إسماعيل مفاوضا إلى ملك إسبانيا ليعرض عليه استبدال الحامية الإسبانية التي تمّ أسرها بعد استرجاع مدينة العرائش المغربيّة بخمسمائة أسير مرّاكشي من الأسرى بإسبانيا وخمسة آلاف كتاب من الأسكوريال[22].

إنّنا نتساءل: كيف صوّر الكوندي العالم المحيط به وتلك المجتمعات التي مرّ بها؟ فالأكيد أنّه سيثبت ترجمات لشيوخه نحتاجها وأخبارا ومرويات وربّما مناظرات وتظلّ احتمالات الشعر كثيرة والخطب والأحاديث النبويّة وتفسيرها، ولكنّ منظوره الذاتي وما يلتقطه من المختلف والمؤتلف موضع تشوّف، فإنّ الغسّاني قد استطاع أن يصف تطوّر الإسبان في المدنيّة وانطلاقهم إلى أفق حضاري جديد مقارنة مع المغاربة والعرب، فمن ذلك:

• وصف المارستانات: «.. فإنّ ببلاد إسبانيا من المارستانات ما لا عدّ له، فإنّ في مدريد أربعة عشر مارستانا في غاية النظافة والإقامة من الفرش والطعام والأشربة والمعاجين، ومن يقوم بأمر المرضى، فيجعلون أيضا للنساء المريضات عجائز يخدمنهنّ ويقمن بهنّ، وللرجال رجالا. وفي كلّ مارستان منها مخازن عدّة، مشحون كلّ واحد منها بما هو معدّ له من الزيت والخلّ والمعاجين والأشربة وموضع الطبخ..»[23].

• وصف ديوان الرسائل: « .. وبسوق مدريد، أيضا، موضع معدّ للرسائل والبراوات[الرسائل] الواردة من جميع البلدان والأقاليم والأقطار..»[24].

• وصف الصحافة: « وبمدريد شيء آخر زائد في الأخبار عن البراوات، وذلك إذا كان خبر من بلدان بعيدة نائية، فإنّ فيها دارا فيها قالب الكتابة، وهو على يد رجل واحد قد تحمّل لذلك مكسا للطاغية معيّنا على رأس كلّ سنة، فمهما سمع بخبر أو طرفة خبر، وبحث عنه، يجمع من الأخبار ما يجمع ويُفرغ عليها قالبا يطبع عليه آلافا من القراطيس ويبيعها بأقلّ ثمن، فتجد الرّجل في يده منها شيء كثر ينادي عليها ويقول: من يشتري أخبار البلاد الفلانيّة والبلاد الفلانيّة، فمن أحبّ الاطّلاع على ذلك يشتري منها قرطاسا، ويسمّونه الكاسيطة، فيطّلع الإنسان منها على أخبار كثيرة، إلا أنّ فيها من الزيادة والكذب ما تحمل عليه الشهوة النفسانيّة»[25].

ويلفت انتباهنا تعليق الغسّاني الأخير، فإنّ ثقافته الباهرة تضمن له اختبار ما يلقاه واتّخاذ موقف منه، وهو يشير في هذا السياق إلى ما يتعلّق بمهنة الصّحافة من إثارة لترويج الخبر.

5. النُسّاخ التستوريون:

ازدهرت حرفة الوراقة بتستور في القرون 17 و18 و19 ميلادي، وقد تمكّن الباحث زهير بن يوسف من عدّ النسّاخ التالية أسماؤهم وتواريخ وفاتهم ننقلها كما وردت لقيمتها: محمّد بلنسين. 1656م/ نصر بن محمّد القرواشي. 1656م/ الحاج حميد بن عاشور المعروف بابن طريف الأندلسي 1656م/ ابن عطيّة. 1693/ محمّد بن سليمان الجبالي. 1731/ محمّد المختار بن علي الشريف الباجي. 1750م/ علي بن مصطفى الكوندي 1793م/ أحمد البحريني. 1812م/

حسن بن أحمد الزفزاف الشابي.1866م/ محمّد الطيّب بن سليمان بن عبد المولى.1861م[26].

ويحفّز هذا الإرث على دراسته اليوم دراسة موضوعيّة تؤول في نهاية المطاف إلى النظر في الهجرات الأندلسيّة وأثرها في البلاد التونسيّة عموما وفي الحياة الثقافيّة والفكريّة والحضاريّة خصوصا. وقد ذكرنا هذا لأهميّته عموما ولاتّصاله بالكتابة بما في ذلك كتابة الرحلة ونسخها، فإنّ التحقيق تعامل مع المخطوط والنسخ ومقارنة بينها إن تعدّدت لاستخراج الأصلي من الفرعي. ولابدّ أنّ رحلة الغسّاني تبيّن بوضوح أنّ فارقا حضاريّا هائلا قد نشأ بين الإسبان وهم جزء لا يتجزّأ من النهضة الأوروبيّة والمغاربة وهم جزء لا يتجزّأ من الشرق الإسلامي، هو الفارق بين حضارة مازالت تنهض على النسخ وأخرى انخرطت في عصر جديد هو عصر الطباعة بدلالاته الحداثيّة.

خلاصة:

يمكننا القول إنّ الاجتهاد العلمي والمعرفي في تستور تعدّى مجالات الفقه واللّغة والتفسير والخطابة مع أئمّة وعلماء من أبرزهم سيدي إبراهيم الرياحي[ت: 1850م] إلى مجال الرحلة، وهو مجال منفتح على شتّى المعارف، ويمكن القول إنّ هناك فرصة مع علي بن علي الكوندي لقراءة نصّ هو بحدّ ذاته ملتقى نصوص، يفترض أن نقرأ من خلاله عصره وجملة الحقائق الماديّة والنفسيّة والذهنيّة المتعلّقة به والوقوف على إمكاناته واجتهاداته، ولا بدّ من التساؤل هنا عن صورة الصين المفترضة عنده، أتكون على هيئة ما كتب المسعودي باعتماد الاقتباس عن السيرافي أم تكون على هيئة فعليّة جسّدها ابن بطّوطة؟

الهوامش والإحالات

1) نشير، ههنا، إلى مقالة قيّمة ودقيقة للدكتور زهير بن يوسف بعنوان» رهانات الكتاب المخطوط: مخطوطات خزائن مدينتي تستور وباجة مثلا». كتبت بتاريخ 09 ديسمبر 2020 ضمن تدوينات الدكتور زهير بن يوسف.

2) محمّد محفوظ، تراجم المؤلّفين التونسيين، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1985، ص: 188.

3) إسماعيل باشا، إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون، دار إحياء التراث العربي، ج2، بيروت، ص: 238.

4) وليد الزبيري وآخرون، الموسوعة الميسّرة في تراجم أئمّة التفسير والإقراء والنحو واللّغة، دار الحكمة، بيروت، ص: 1642

5) أحمد الحمروني، بلاد باجة: مدن ومعالم وأعلام، دار سحر للنشر، ط1، تونس، 2007، ص: 118.

6) حسن حسني عبد الوهّاب، كتاب العمر في المصنّفات والمؤلّفين التونسيين، مراجعة محمّد العروسي المطوي والبشير البكّوش، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1990.

7) علي بن علي الكوندي الأندلسي، اللؤلؤ والمرجان في معرفة أوقاف القرآن، تحقيق محمّد دسوقي أمين كحيلة، ط1، دار ابن حزم، بيروت، 2019.

8) محمّد محفوظ، تراجم المؤلّفين التونسيين، ج4، ص: 188.

9) يُنظر الزركلي، الأعلام، ج15، ص: 13.

10) عبد الحيّ بن عبد الكبير الكتاني، فهرس الفهارس والأثبات ومعجم المعاجم والمشيخات والمسلسلات، إعداد إحسان عبّاس، دار الغرب الإسلامي، ج1، ط2، بيروت ، 1982، ص. ص: 116. 117.

11) ديمتري ميكولسكي، المسعودي هيرودوت العرب، ترجمة الدكتور عادل إسماعيل، مراجعة الدكتور نوفل نيوف، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، 2006.

12) ابن بطّوطة، تحفة النظّار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تحقيق الشيخ محمّد عبد المنعم العريان ومراجعة الأستاذ مصطفى القصّاص، ط1، دار إحياء العلوم بيروت، 1987.

13) ابن بطّوطة، تحفة النظّار، ص: 13.

14) ن. م، ص. ص: 13. 14.

15) يُنظر:

ــ أحمد الحمروني، بلاد باجة، ص: 118.

16) هذا مكتوب على شاهد ضريح الشيخ الكوندي بمقبرة تستور.

17) قال لي المستعرب الروسي ديمتري ميكولسكي في حوار لي معه منشور في مجلّة الجَسرة الثقافيّة القطريّة، عدد 51، ربيع 2019:» إنّني إذا سافرت إلى داغستان وإنغوشيا وتترستان، وهي مناطق إسلاميّة تقليديّة، وجدت هناك أشخاصا لهم اهتمام بالأدب العربي قديمه وحديثه، إنّها ظاهرة جيّدة توطّد العلاقات التقليديّة القائمة بين روسيا والوطن العربي.»

18) شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي، معجم البلدان، ج3، دار صادر، بيروت، ص: 440.

19) ن، م، ن، ص.

20) ديمتري ميكولسكي، المسعودي هيرودوت العرب، ص: 149.

21) ديمتري ميكولسكي، المسعودي هيرودوت العرب، ص: 83.

22) محمّد الغسّاني الأندلسي، رحلة الوزير في افتكاك الأسير، تحرير وتقديم نوري الجرّاح، دار السويدي للنشر، الإمارات العربيّة المتحدة، ط1، 2002، ص: 14

23) ن. م، ص: 91.

24) ن، م، ص: 92.

25) ن، م، ص: 94.

26) رهانات الكتاب المخطوط: مخطوطات خزائن مدينتي تستور وباجة مثلا». كتبت بتاريخ 09 ديسمبر 2020 ضمن تدوينات الدكتور زهير بن يوسف.

إيمـــاءات للصيـــف المتخـــلـــي



البشير المشرقي/ شاعر، تونس

عد بي الآن
للزمن الحلو
يا قلب
عد
عد لفيء البساتين
مورقة في
الحنايا
لموسم جني
الرياحين عد !
عد لهمس حفيف
النخيل
لصفصافة تحت
ظل خمائلها كنت
أغفو
عد لعطر الربيع
الذي أزهرت
في حدائقه
روضة الروح ،
عد للزوايا التي
أنسكبت عند
أعتابها
مزنة الشوق
عد بي لوقت جميل
فبي ظمأ لعبير الثواني
التي رحلت
بي آشتياق إلى
رقصات الطيور
على فنن في
الأصائل تشدو ..
لكل المجالس
عد بي
لنرجسة أينعت
في الحشا
لنجمة ليلي الحزين لجمع الأحبة
مثل الحساسين
حاموا على دوحة
الروح
للذكريات القديمة
عد بي
لأحلام ليلي
الطويل
لآخر فاصلة
من كتاب الحنين
لذرة رمل
ذكرت بها

هضبات بلادي
لدفق الشذا
من رباها
لتلك التي
سكنت في الحنايا
وما برحت
برزخ الروح .. للنسمات العليلة
عد بي
لعطر البنفسج
والياسمين
لنافورة العشق
تهمي علي آشتياقا
لكل التفاصيل
عد بي
ولا تتردد
فمن زمن لم
أر النور يهمي
على أضلعي
عد لجناتنا
في حقول النخيل
عد لشدو الحمائم
تملأ أرجاءنا
بالهديل
في صباح جميل !
عد لدفء الليالي البعيدة
كم تاق فكري

إليها
عد لكل صباحات
صيف تغنى بها
الطير
عد بي إليها
فقد كاد يقتلني
الشوق
يا قلب خذني
إليها !
*****
ربيع الحياة سلاما سلاما !
فقد ذبل الورد والأقحوان
فهل نسمة من عبير توافي
وينشرح الطير والكروان ؟
تعبنا وهد الحنين قوانا
ولم ينتظرنا قطار الزمان
مضى العمر إلا بقايا ثوان تولت
ومرت كسرب دخان
كأن لم يحلق على الفيء طير
ولم تختلج نغمة في الكمان
ولا كان شعر ولا كان بوح
ولا آمتلأت بالسنا مقلتان
قواربنا أبحرت من زمان
وما لاح شط ولا ضفتان !
****
عندما يطل

الموت
كل شيء يموت
كل شيء يختفي
الذكريات الجميلة
والأشواق
المناديل المبللة
بالدموع
أعراس الطيور المهاجرة
ثرثرات اخر
هزيع في الليل
كلمات الوداع المبكية
هدير الموج المتكسر
على صخور الوقت
تداعيات العشق
الرقيقة
حفيف النخل الباسق
انسيابات الجداول
الموحية
كل شي يموت
كل شيء يختفي
لا ربيع
لا صيف ولا خريف
القطارات تفوت
الوقت يموت
سنديانة العمر تموت
القلب العاشق يموت

هكذا جاء في
كتاب الموت
كل شيء يموت ! حتى الخمائل الوارفة
والحساسين الشادية
تموت
كل شيء يفوت !
****
إذا حان يوما رحيلي
وحانت ثواني الوداع
فلا بد أن يرحل الطير
عن فيئه مرة ،
ويطول الحنين..
سأترك قلبي هنا
ربما عادت الروح يوما
لهذي البقاع
سأترك عطري وشعري
وأمثلة من حنيني
وشوقي
وبعض المواويل
والأغنيات
فقد يظمأ القلب
للعطر يوما
هناك بعيدا
ويشتاق للحلم
و الأمنيات

معي سوف أحمل
باقات ورد
أوزعها في
جميع الجهات
هناك بعيدا.. بعيدا
على ساحل الشوق
والذكريات!
سأحمل اخيلتي
وبقايا حنيني
ونجواي للنجمة
الرائعه
أثثت مدني
في ليالي السبات
وأبقي على القلب
أبقى على الروح.. تأخذني الريح
تزرعني أملا
في جميع الجهات!
لم يعد لي
سوى أن أقول سلاما
لنخل بلادي
لكل المسارب
قد همت فيها
لحقل البنفسج
والياسمين
لمجردة،
حافلا بالسواقي

لكل النسائم هبت
علينا
لكل الخمائل
فيها الحساسين
غنت
لكل المسارب
فيها تركنا
عطور الحنين!
****
متعب أنت
مرت لياليك
هاربة
ما الذي سوف
ترجوه
بعد آنسداد الطريق؟
سوف تترك
خلفك همس
السواقي
وهفهفة النخل ..
عطر البنفسج
والأقحوان
وتسبيح طير
على غصن أيك بكى
سوف تترك
نافورة الشدو
داعبها الكروان .. بساتين شاهقة

بالشذا
سوف تتركها مرغما
والنشيد الأخير
وبقايا عطور قديمه
كنت أبقيتها للوداع
الكبير
سوف تترك
كل المسارب
والذكريات
تبيت وتصبح
مرتحلا في
شذاها
وكل الخمائل
يممها الطير
عند المغيب
وأقمارك الزاهيه
ونجومك لامعة
في الفضاء
سوف تترك
كل التفاصيل ..
أحلامك الزائفه
وأغانيك
في كل مفتتح للربيع
وأي ربيع ؟
يرحل الليل في
خلجاتك

تهفو جزافا
تحن إلى
ألف فجر جديد
يحاصرك الوهم
ترنو طويلا
إلى طيف نجمتك
اللامعه
تتلفت في كل
ثانية
للطريق الطويلة
خلفك..
كل العصافير
بارحت الدوح
ما عاد شدو
ولا أمل في
صباح جديد !
وحدك الآن
لا طير حولك
سوف يغني
ولا نجم يسهر
قربك
وحدك و الريح
عاصفة
في زواياك
لا فجر ترقبه
لا ربيع !

أفق أيها
القلب
وآترك حنينك
ما عاد متسع للحنين
ربيعك فات
وصيفك فات..
عطورك جفت
وولى زمان
قضيته
في الشدو
والأغنيات !
****
وأذكر أيامنا الماضيات
كطير هفا لوريف الشجر
وكانت عيونك مرج آخضرار
وأرجوحة لضياء القمر
على غيمة الشوق طرت إليك
ولذت بفيئك ، لم أنتظر
سكبنا الرياحين في كل فج
وطابت لنا سنوات العمر
وجاء الخريف فبدد حلما
نسجناه من رائعات الصور
سلام على السنوات اللواتي
رحلن سريعا كلمح البصر !
******
وماذا أقول لسرب الثواني

وقد هربت دون أدنى وداع؟
أقول سلاما فما زلت أجري
وراءك والعمر بعدك ضاع
عطورك فاحت فهاج حنيني
وأنعشنا منك بعض الشعاع !
******
على صهوة الشوق
يأتيك قلبي
شراعا تقاذفه
الموج
ماذا أقول لهذا
الحنين الذي
داهم القلب
والروح
والأجنحه
ماذا أقول
ولي في الحنين
كتاب
وعمري شتاء ، وغيم
همى كلما
الريح داعبت
الأشرعه
و عيناك
كم يشتهي القلب
موجا وأسئلة
فيهما مغلقه

وأنا السندباد الذي
لم يعد
من فجاج جديده
في بلاد بعيده
افتحي لي
على فيئك الحلو
نافذة
يتسلل منها
العبير
البدائي
دعيني أكن
في خمائلك الخضر
طيرا يغني
على فنن
في الخميل المعطر
دعيني أكن
قطرة من شذا
الياسمين
تفوح بقربك
في اخر الليل
يا نجمتي
ضاعت السهرات
الجميلة
ضاع ربيع
وضاعت أصائل
حافلة بالشذا

ماذا أقول
لعينيك إن داهم
الليل حلمي
وأي المرافئ
سوف تؤم
مراكبنا المتعبه
ظللليني بفيئك
من غيمة
الحر
فالطير يهجر
أغصانه
في الهجيرة
يا حلوة الوجه
يا قمرا في
خريف الثواني
ويا نجمة كانت
الروح
والبوصله
ها أنا ذا
أجيئك
كلي حنين
وألف جراح تنز بقلبي
أجيئك أبكي
ربيعا تقضى
وصيفا بكل
رياحينه

قد مضى
افتحي لي
على مرجك العذب
شرفه
لأملأ من رائع
اللون عيني
فقد جف عطر
خميلتنا الرائعه
والشتاء قريب
فماذا أقول
إذا داهمتني
رياح الشتاء
ومازلت لم
أنته بعد
من وضع لحن
لأحلى نشيد
لعينيك
أعزفه
في انتظار الرحيل
إلى مدن الدهشة
الشاهقه
بالحنين الجميل
ناوليني
دقيقة صحو
لأغفو قليلا
وأختصر الأمنيات
التي حاصرتها
الغيوم الكثيره
ناوليني ربيعا
على شجر العمر
تهطل أشذاؤه
العائده
ربما عادت الذكريات القديمه
وأنت بها قمر
قد تجلى
وأمنية رائده
سوف انتظر الفجر
رغم الظلام
ورغم الرياح
فقد يرحل الليل ..
تنمو بهذا الخراب
بنفسجة
وتغني طيور
على نخب
أشواقنا
الطائره !

****

أقول للغائبين الآن عن نظري
مازلتم النور في عيني وأحداقي
ما مر غيم ولا ريح على عجل
إلا سألتهما عنكم بتشواق
أحس بين ضلوعي النار موقدة
ما أطفأتها آنتظاراتي وأشواقي !

****

هل يعود الصيف والطير يغني
فوق أغصان الخميل الحانيات؟
أم ترى الصيف بكل العطر فات؟
آه يا قلبي شتاء قادم ..
ماذا تبقى
من غبار الذكريات؟

****

أنسام أحبابنا هبت لتنعشنا
فقلت بالله يا أنسامهم فوحي
ما كنت إلا مواعيدا مؤجلة
تموج في خافق باك ومجروح
العطر منها همى كالمزن منسكبا
غطى جوانحنا وآنساب في الروح !

****

سلام على جنة ضائعه
خطرت في المنام
سلام على وطن رائع
ضاع في ذروة الإزدحام
سلام على صيفنا الحلو
ودعنا قبل رد السلام
سلام علينا ،
على الفيء
غنى به الطير ،

غرد فيه الحمام
سلام على سعفات
النخيل
على سنديانتنا
في ليالي الغرام
سلام على طلل
الذكريات...
على نجمة لمعت
في الظلام
سلام عليها ..
لها قد نسجنا
حرير الكلام !
سلام على كل احبابنا
الرائعين ،
على الأصدقاء القدامى
ومن جاء من بعدهم
يطلب الود ،
ألف سلام !
******
أراهم في الكرى فامد كفي
لأطياف تعود من الغياب
وأصحو مفردا لا نجم حولي
ولا طير يرفرف في السحاب !
على أعتابهم مرغت وجهي
كأني بالشذا اطفي آلتهابي
فيا قلبي الحزين كفاك توقا
لأيام وأزمنة عذاب
أحن لدوحة وجنان ورد
وماء دافق بين الشعاب
وأنسام تميس وهمس نخل
وأطيار تحوم على الروابي
مسافات مؤلفة وبين
وأحباب لنا في الإغتراب
وقلب خافق مازال يهفو
ويعدو لاهثا خلف السراب
إلى العهد الذي قد فات أرنو
كحسون يحن إلى الهضاب
سيرجع عاشق ويلوح نجم
على رغم المسافة والضباب
ويمرح في الخمائل سرب طير
ويسكب في المدى لحن الشباب !
******
سأكتب أحلى قصيدة حب
معطرة بشذا الياسمين
وأتركها للمحبين بعدي
نوافير شادية بالحنين
وحين يفوت ربيعي وأمضي
ستعبق منها عطور السنين
ورغم رحيلي بعيدا يغني
على وقعها الطير للعاشقين !
*****
سلام على كل عيد يعود
ويغمرني بعطور الأقاح
سلام على روح أمي
التي تركتني
أودع وحدي طيور الصباح
سلام على سنوات مضت
وربيع لنا
قد تقضى وراح !
******
أجيء لألقاك طيرا تغنى
على فنن العمر صبا عليلا
وحوله هب نسيم تهادى
كرقرقة الماء يشفي الغليلا
فطرت مع الوهم دون جناح
على قلق وآحترفت الرحيلا
وجبت فضاءك شبرا فشبرا فلم
ألق غيرك فيئا ظليلا
وقد كنت للقلب جنة عدن
وقد كنت للعين رسما جميلا
وكنت الشذا عابقا في حروفي
وكنت الصدى كلما الشعر قيلا
وكنت الربيع الذي أذهلتني
مفاتنه البكر ، كنت الأصيلا
فماذا أقول وقد حاصرتني
عطورك حتى اضعت السبيلا
أجيئك أحمل ألف آشتياق
بأجنحتي والغرام الجميلا

وما تعبت مهجتي حين أشدو
ولا القلب ضيع فيك الدليلا
ولكنني متعب يا بلادي
فهل في خميلك أشدو قليلا؟
على فنن في حماك اغني
وأملأ هذا الفضاء هديلا
ففيك انا كنت نبع شعور
وفي روضك الغض كنت الخميلا
بنورك ارسم فصل ربيع
بلون ورودك حلوا صقيلا
وانسى الزمان الذي كان حلوا
ولم يمهل القلب وقتا طويلا
وأسلمني الصيف حين تولى
لفصل شتاء أناخ ثقيلا
سأفتح للعطر قلبي وأبقى
هنا عاشقا لا ولن يستقيلا !
فمثلك يا وطني ليس ينسى
ومثلك لا يعرف المستحيلا !
أجيء لأترك عندك قلبي
وانسى الذي كان عبئا ثقيلا

فقد عاد للوكر بعد آغتراب
هزارك يطلب فيك المقيلا
فلا تتركيه لبرد الشتاء
يكابده بكرة واصيلا
وكوني له في الشمال حقولا
وكوني له في الجنوب نخيلا
ولا تتركيه يؤم المنافي فحبك كان لنا سلسبيلا
أجيء ليرتاح فيك شتاتي
وأغفو على شاطئيك قليلا
وترسو هنا سفني بعد تيه
ويرتسم الفجر مرجا جميلا
معا سوف نكتب قصة حب
يرددها الناس جيلا فجيلا
وإن سأل الناس عني رباك
فقولي مضى وآستساغ الرحيلا
فبالأمس جاء وعاد سريعا
ولم يبق في الوكر وقتا طويلا
فعادته ان يظل طليقا
كطير الربى يمم المستحيلا

وإن سئم التيه عاد مساء
ليرسم في الحلم صبحا بديلا !
أجيء بلا موعد للتلاقي
وقد ملأ الشوق قلبي صهيلا
موزعة سفني في عباب
ترامى مدى العين ميلا فميلا وما أسعفتني المسافات حتى
ألاقيك بوصلة و دليلا
سأهتف بآسمك رغم خريفي
وإن قتل الحب، كنت القتيلا
سأكتب رغم جفافي قصيدا
وأهدي لعينيك فيه الهديلا
ونبقى على صلة ، كل يوم
أجيئك أطلب فيك المقيلا !

******

أمر من طرق قد كنت أسلكها
فيهتف القلب : سقيا للميادين !
كان الصبا في مداها طائرا غردا
واليوم ما عاد شدو للحساسين !

الحياة الثقافية

نـحـنُ لا نـكـذبُ



لطيفة الزوالي/ كاتبة، تونس

كان الأمر مضحكا للغاية، وهو يتلو علينا قصائد العشق والوله. وكان مضحكا أكثر حين قام بإهداء ديوانه لزوجته المليحة والجالسة بجانبه. والمضحك من كل هذا وذاك، أن صاحبة الشأن وملكة قلبه العليل، ووردة حبّه، لم تحضرحفل التوقيع!

كانوا بشدة يصفّقون، وكنتُ بشدة أتفرّسُ ملامحهُ. بدا عليه الارتباك وامتلأ جبينه عرقا باردا، وبدتْ زوجته تتظاهرُ بالمرح وهي بصدد توزيع الابتسامات على الحاضرين والحاضرات، بينما قلبها يقطرُ حزنا ومرارة.

اللعنة لم لا تجهرين بالحقيقة ؟ وتذهبين في حال سبيلكِ! ليس من العدل أن تكوني في مكان صاحبة الشأن . فهذه الأخيرة هي من سكب عليهَا حروف قلبه وهي الأحق بهذا المكان في هذا الزمان!

اللعنة كم بقي من الوقت لأكملَ هذا الدور المقرف، في هاته المسرحية الممّلة.

تبّا لي ولك يا زوجي العاشق الشاعر ! أكان لزاما عليكَ أن تفضح علّتكَ وتكتب حبكَ ؟

ماذا جنيتُ لتجني عليَّ بشعركَ؟

ذنبكَ أنك لا تملكُ قلمكَ، وذنبي أني رضيتُ بدور الرزينة والرصينة.

أتُراها أجمل، وأحلى مني؟

أم أذكى وأشهى مني؟

كل هذا لا يهمّني في شيء، فلتذهبا إلى الجحيم سويّا، أنا الفائزة وأنتما الخاسران.

كل النسوة يحسدنني عليك، فأعينهن قد مُلئت غيرة . ديوان بأكمله أهديته لي !

فليكن لي هذا النصيب من التفاخر، حتى وإن لم أكن أنا المقصودة. يكفيني زهوي ونشوتي، و هؤلاء النساء الماكرات سأخرسُ ألسنتهن وما يروينه عني في ظهري. لا بأس إنّي أبدو في أبهى زينتي وحُلّتي وإني سعيدة بهزيمتي معكَ، لكن لن أعلنها لهنَّ، فكرامتي تأبى الخنوع والخضوع.

فلنواصل التمثيلية معا، استمرّ أنت في حبك اليتيم مع تلك الصفراء، ولأستمرّ

أنا في التمثيل مع هؤلاء الأفاعي الصفراوات.

أشفقتُ وضحكتُ على حاليهما في اللحظة نفسها. قلباهما غارقان في البؤس وشفاههما غارقة في الضحك!

يبدو أنها تفطنت لأمري، فهي امرأة ذكية، وفهمتْ ما يدور في خلدي وحدستْ أفكاري.

لا تسأليني ماذا أفعلُ إن كنتُ مكانكِ؟

لن أكونَ مكانكِ ولن أتزوجَ بشاعر، مشاعره فياضة لا تعرف القحط والجفاف ! مشاعره على الدوام كالبراكين الشرسة، تلّتهم الجميلات والفاتنات بنهم شرس. لن أتزوّج بشاعر أمواجه هادرة مزدحمة بعرائس البحر الباهرات.

أو تعرفينَ السببَ؟ لأنني شاعرة كزوجكِ، أملكُ من المشاعر سبعة بحار ومن العشق سبعة براكين، فليزمني زوج أحمق مثلكِ يمضي سنواته العجاف وهو يشق بحوري الغامضة، ويقفز من على براكيني الساكنة وقتما تشاء والقاسية وقتما تشاء.

هل تفهمينَ، حين أقولُ لكِ زوج واحد لا يكفي! لا تتصنعي الدّهشة، طبعا ما لذاك الغرض كنت سأتخذه، بات غباؤكِ يُغضبني.

أو لم تكتفي بعد، وبكلامي تقتنعين! حتى وإن ضاجعكِ وطوقكِ ليلة أمس. إنه مسكين ومغلوب على أمره. ما عساه أن يفعل ليغلق فمك ويُهدّئ عاصفتَك. ليلة البارحة كانت مسكنا لا غير.

فحبيبته كالشوكة في حلقه، كالغصة نابتة في قلبه. إياكِ أن تنزعيها وإلا كنتِ الخاسرة. فوجودها يعني توازنكما وعيشكما مع بعضكما البعض.

يكفيكِ منه الجسد ويكفيها منه الروح، ويكفيه منكما الحب والاهتمام.

ألم تعلمي أن زوجكِ يحمل ألف قلب بداخله، وألف روح بخارجه . فهو في قلق متواصل وشجار دائم معهم .إنه في رحابهم يسعى، وإليهم يذهب بعين مغلقة وفكر متعب، وروح عصيّة ونفس غبيّة.

اتركيها معه إنها ظله وراحته و واحته!

أوجعكِ كلامي، لا بأس سأكتفي بهذا القدر، ولن أزيدك ممّا أنت عليه. هذا قدركِ مع إنسانَ مجنون، يسعى وراء الضباب والسراب.

لا تتنهدي ولا تلوي شفتيك ولا تولِي لي ظهرك. فلقد سمعتك وإن لم تتكلمي! أولم تعلمي بعد، أني أسمعُ الداخل وأقرأ الصمتَ!

بازدراء شديد تقولين لي، ما بالي مهتمة بك ! وغافلة عن ذاك الأبله زوج الروائية، تلك التي احتفلت بإصدارها في الأيام الماضية القليلة.

ومن قال لك إني عنه غافلة؟ فقط لم يحن دوره وقد حان الآن، بمجرد انتهائي منكِ أيتها اللئيمة.

كان حفلا شيقا، كالعادة تُبودلت فيه التهاني والابتسامات ووُزّعت فيه المشروبات والحلويات.

كانت كالوردة تشع بهاء وجمالا، ورائحة عطرها تملأ المكان وبين يديها الرقيقتين كانت تحضن روايتها البكر، وكأنها الطفل المنشود الذي انتظرته بعد سنوات طوال. أما الأب فكان يجلس بجانبها، تعلوه ابتسامة خالية من التعبير ونظرات زائغة بالكاد يبثها على الحاضرين، ومن حين لآخر يمرّر يده على شاربه لعله يتأكد من وجوده.

وحدث أن التقت عيناه بعينيّ فارتدّ عنهما بسرعة البرق، لكن سرعان ما عاد مرة أخرى ليلتقي بنظراتي الحادّة والتي لا مهرب له منها.

كنت أتفرسهُ وأتأملهُ وربما سأفترسهُ بكلمات ضروس . ماذا تظنُ أنني لستُ عالمة بحالك أيها التعيس؟

بلى، إني على يقين بأنك منكوب ومغلوب، وها أنتَ ترتدي ملابس التحضّر والرقي رغما عنك.

ابق هادئا وحافظ على وقارك، فأنتَ الأصل والمحور، وكل النظرات مصوبة نحوك.

أما زوجتكَ الروائية فقد كانت تهديكَ فرحتها، وتربتُ على كتفك، وتشدُّ على يدكَ، وهي تبوحُ للحضور بفضلكَ عليها ومؤازرتكَ وتشجعيكَ المستمر لها .وبكلمة واحدة أنتَ من أردت لها النجاح وقد كان.

ولتزيدَ من فخامتك وضخامتك، تقول أن الرواية كانت خيالا في خيال، وربما أحداثا اشتقتها من الواقع، ولا تمتُّ لها بصلة من قريب أو بعيد. وأعوذ بالله أن تكون سيرة ذاتية في جزء يسير منه أو كبير. فهي متزوجة وسعيدة ومرتاحة البال مع بعلها الأسد!

تالله كم نحن فائقون في نحت القصص الكاذبة والساذجة. فالمتزوجة تكتبُ عن المطلقة، وهذه عن الأرملة تكتبُ، والأخيرة عن العزباء تروي رواياتها.

كالعادة وكجل الروائيات قامت بالإهداء للزوج والأبناء. إنه الستار الذي نطمس به معالم الحقيقة.

تقولين أنك سعيدة، وكيف هي السعادة؟

هل هي بالامتلاك أم بالإحساس؟

هل هي في العقل أم في الروح؟

هه تقولين إنك بالغتِ في إرضائه وإغوائه، وأكثرتِ من الزينة والحلي ونجحتِ في إذابته، حتى صيّرتهِ كالعجينة المطيعة، سهلة التشكل والتشكيل.

وأوهمتهِ أن كل ما تكتبينه مجرد سطور لا غير، وإرضاء لرغبة الكتابة المتأججة في صدرك. وأنه هو الأصل والهبة والنعمة.

طبعا، ذاك من كيد النساء ولم تأتِ بجديد فقط كرّرتِ ما يفعلنه جداتنا.. حين يفعلن أشياء في سبيل الحصول على أشياء أخرى.

كيف هو قلبكِ سيدتي؟ ألا يشبه تلك القلوب العليلة والتي عاشت الحب العذري واكتوت بناره، وحَافظت على الرماد والذي يهيج كلما صفعته الذكرى المُرة.

كيف هو جسدكِ ؟ ألا يشبه تلك الأجساد المريضة والتي عاشت الحرمان والاضطهاد، والهجر والاغتصاب، والضرب والمهانة والاستكانة!

كيف هي روحكِ؟ ألا تشبه تلك الأرواح السقيمة، والتي تعذبت وتألمت وبكت وانصهرت، وحلقتَ وتحطمت، وعاودت النهوض أكثر من مرة متشبّثة بالحياة وحكمتها!

كيف هو عقلكِ؟ ألا يشبه تلك العقول الصغيرة، والتي لا يمتد بصرها لغيرها ولا ترى إلا نفسها وبالغرورِ مزهوة ومتعالية، والتي تتخذ القرارات الخاطئة في اللحظات الحاسمة. فتندمُ وتشرب كأس المرارة ما تبقى لها من العمر!

إذا كنت لا تشبهينهنّ في شيء ! فمن أين أتيتِ بكل العذابات والعبرات والمسرّات ! من أي عالَم بربك قد أتيتِ بها؟

لم تجيبيني بعد، هل حقا أنت سعيدة ؟ وإن كنتِ كذلك فلم تكتبينَ؟

إذا كان السعداء يكتبون، فهم كاذبون . وإن كتبوا لن يفلحوا.

فالله صدقٌ والكون صدقٌ والقلم صدق، ولا وجود للكذب بين الصدق.

نحن لا نكذبُ، نحن نسطّرُ ما يدور فينا وحولنا.

نحن لا نكذبُ، نحن نسطر متناقضاتنا وعجائبنا وغرائبنا.

نحن لا نكذبُ، نحن فقط نكتبُ لنعيشَ بصدق.

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