الحياة الثقافية

AL-ḤAYÂT AṮ-TAKÂFIYYAH

العـــدد 329
مارس 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

الإيهامات البصرية واختراق المعنى
رانية القلسي 3
القراءة الجماليّة لصراع الجزئيّة اللونيّة في الخزف المعاصر مع التطورات التكنولوجيّة
لسعد القاسمي 10

حـــــوار

الناقد والمفكر التونسي مصطفى الكيلاني: الكتابة هي فعل حريّة وتحرّر.. ومحاولة تذكّر في مغالبة النسيان
حاوره ساسي جبيل 21

دراســـات وقـــراءات

سرد من أجل تحرير المرأة: ماریاما با (نموذجا)
زهير الذوادي 33
أبو القاسم محمد كرو وهاجس التوثيق
أحمد الحمروني 40
حياة الرايس في «بغداد وقد انتصف الليل فيها»: فضاءات لسيرة روائية، كانت الذات فيها نواة الكيمياء زمكانية مرجعية
فرج مجاهد عبد الوهاب 47
الإيـقاع، فسيفساء اللّذّة والألم في الخطاب الشّـعريّ
قراءة في «طقوس للياسمين.. للماء والتّراب» لمنية عبيدي
زهرة خصخوصي 53
إخراج الأفعال من حيّزها الزمني في (خلو)
علوان السلمان 66
عبد الحكيم زريّر شاعر الفخامة والكثرة والتنوّع : قراءة في مجموعة «وينتهي الكلام»
عماد الزغلامي 70
سُونْس أنتردي: نصر العماري يعيد بناء المدينة الصرح
مصطفى مدائني 77
بورقيبة والقضية الفلسطينية وامتداداتها العربية (1938-1978) : بورقيبة... بين «الواقعية» و«الاستسلام»
نورالدين بالطيب 81
العلامات الدّالة على شعريّة الخطاب في «خطاهم ... هنا وهناك» للهادي جاء بالله
بوراوي بعرون 85
الأدب واللعب من وجهة نظر المحلّل النّفسيّ
محرز راشدي 93
مراجعات في أولى المصطلحات الإعلامية العربية
محمد الهادي بن الطاهر المطوي 99

شـــعـــــر

الكهان العجوز وقصائد أخرى من الشعر اليوناني الحديث
إبراهيم درغوثي 111
رَجُلٌ يَلْتَهِمُ امرأةً حسناءَ
محمود عبسي 118

نصـــوص إبـــداعيـــة

فَتاةُ النَّحْت
محمد حياوي 120
لا تشبهين نفسك
بسمة الشوالي 125
حين تتناغم الصّخور
نجاة البكري 131

صورة الغلاف: لوحة فنية للأستاذ خليل قويعة

الإيهامات البصرية واختراق المعنى



رانية القلسي/ باحثة، تونس

تشكّل للفن عصرا جديدا، عصر اتسعت فيه دائرة الآلي بضمّ الإبداعي إلى الآلي، فصارت فيه الكاميرا بديلا عن الفرشاة والقماش واللون، حوّل الصورة من قيمة جمالية إلى قيمة استعراضية ودعائية، ليتأسس بذلك نمط جديد لإدراك ورؤية العالم، فعصر الصناعة أحدث قرانا بين الفن والتقنية خلق طفرة من الصور، «إذ نعيش الآن في حضارة الصورة»، لا يمكن التميز فيه بين الحقيقي والمزيّف كما الأصيل عن الهجين، فكانت طفرة من الصور وإنتاجيتها.

وبالتالي إسقاط لطابع التفرد عن الفن المعاصر تطرّق له بعض الفنانين في عملهم بينهم آندي وارهول[1]، الّذي يعتبر من أشهر فنّاني الولايات المتحدة الأمريكية ومن أكثر فنّاني البوب الأمريكيين إثارة للجدل، فقد اشتهر بتوظيف الصورة الفوتوغرافية في تجسيد الكثير من أعماله وباعتماده على عناصر من الموروث الثّقافي الشعبيّ الأمريكيّ أو العناصر الشّائعة في مجتمعه التّي قام باستعارتها ليعيد تركيبها على قوالب صاغ من خلالها أعماله الّتي حمّلها رؤى جديدة تقوم على مركزيّة المفاهيم في بناء العمل التشكيلي .

حاول وارهول توظيف عنصر التكرار جماليّا ليصوّر هوية المجتمع الأمريكي ثقافيّا واقتصاديا وحتّى سياسيّا. فقد ساهمت طبيعة المجتمع الصناعي في إنشاء سوق تتعدد فيه البضاعة

وتتراكم كتعدد الصور وتراكمها ليتحوّل بها الفرد كيفما كانت الطبقة التي ينتمي إليها إلى مستهلك. الشيء الّذي أثار الفنّان إلى اعتماد عنصر التكرار في لوحة مارلين مونرو مثلا، محيلا بذلك إلى آليّة الإنتاج وطفرة الصورة المتشابهة رغم اختلافها، وإلى الرّتابة والنمطية التي سادت المجتمع الاستهلاك[2].

يبقى للصورة مخزوناتها الدلالية، التي تمكنها من أن تكون أداة اتصال عالية التأثير المعرفي والجمالي والثقافي، فتكون بذلك وسيطا حواريا ممتدا غزيرا بالمعاني. وفي ظل العولمة منح التطور المذهل في عالم التكنولوجيا الصورة الرّقميّة فرصة الانتشار السريع، حتى أصبح الإنسان المعاصر في غابة من الصور عمت المشهد الثقافي والمعرفي وأصبحت الصورة طامسة لهوية المجتمعات المهيمن عليها تتطلب الكثير من التأمل والتحليل لمقاومة تسلطها. فقد تعددت الوسائط والتقنيات التي توخاها صناع الصورة، لتشكيل صور متكاملة معبرة مستوفاة للمقومات والخصائص الفنية السليمة في التركيبة والألوان، يتم تحوير بنيتها الأصلية بإضفاء بنية جديدة قادرة أن تخترق بالمتلقي نحو معاني ودلالات مخالفة للأصلية.

فقد استغل عديد الفنانين المعاصرين الصورة الرقمية لكسر الحاجز بين الحقيقة والخيال والمزج بينهما في أعمالهم الفنية، ويمكن أن نذكر منهم الفنانة الأمريكية أنني ليبو قيز[3] Annie LEIBOVITZ التي وظفت التكنولوجيا لتصميم صور الحملة الدعائية لـوولت ديزني Walt DISNEY : وهي مجموعة من الصور الفوتوغرافية للأطفال تحتوي على مجموعة من المشاهير أسسته بقصص أسطورية لابتكار عالم طفولي خيالي يجعل من أبطال المشاهد قدرات خارقة أخلاقيا وجسمانيا.



في نفس هذا السياق تتعدد التجارب المعاصرة حيث يمكن أن نذكر المصور الفوتوغرفي البلجيكي كريستوف جيلبار[4] Christophe GILBERT والفنان التشكيلي المعاصر مارك ديبورد اللذان استعملا الصورة الفوتوغرافية لخلق وضعيات ولقاءات لم يشهدها الواقع، فقد قام جيلباز بإدخال عدة تحويرات على مستوى بنية الصور قصد إيهام المتلقي بأحداث أو قصص بطريقة حرفية لا ترتقي إلى شكلها أما ديبور فقد حول الصور الفوتوغرافية إلى رسوم رقمية بإضافة الحياكة والألوان والعلاقات الغريبة.

أجاد الفنانون التحوير وإعادة تشكيل وتشكل الصورة الأصل بالاعتماد على البرمجيات الرقمية الحديثة، وفي مقاربة جريئة للمرئي واللامرئي والمراوحة بينهما. وذلك حسب الحاجة للكشف والحجب فالتدخلات التقنية المفتعلة على الصور الفوتوغرافية كانت لغايات نفعية بأسلوب خيالي من أجل استمالة المتلقي والترويج لفكرة استهلاكية.

كما وُظفت التحويرات في الشأن الإعلامي، لتصبح بذلك شريكا للعنف أثناء الحروب حيث تبث الألم وتصدمنا بمرئيها، بتحويرها للمضامين إلى درجة تأليفه حسب غاية الباث، في جدلية ما فتئت تحتدم بين المسألة الأخلاقية والفائدة الاقتصادية لها.

أصبحت الصورة الفوتورقمية جد خطيرة فهي تدعو إلى الصمت والتفكير ومساءلة المفاهيم، فإذا أردنا قراءة كذا نوع من الصور فعلينا في بعض الأحيان القيام بتجربة «اللاحركة» ليس لقصورنا على ردة الفعل وتفضيل الصمت وعدم الفهم وغياب الدلالات داخل الصورة، بل لأن الصورة اليوم أصبحت قابلة لتتحمل الكثير من المعني الاستيطيقي مما يجعل عملية القراءة السيميولوجية أصعب وأعمق.

لذا كانت ردة فعل الفنانين المعاصرين نقدية لهاته التوجهات التي نحتتها الصورة، فكانت أعمالهم تشكّل صورة نقدا لصورة أخرى، فاختلفت المعالجة التشكيلية من ممارسة إلى أخرى ومن فنان إلى آخر للبحث في علاقة الصورة بالواقع وصداها في معاشنا من خلال تجارب معمّقة تفكّك أصولها وأبعادها.



فالغوص في حاضر الصور دون المرور بالمسببات أو البعد التاريخي يجعل الإدراك غائبا، وحتى إن عملية التشكل فيكون على أسس رخوة «والنتيجة في المحصلة تطور نمط من الإدراك هائم ومؤقت بلا ذاكرة ومحكوم عليه بأن ينخرط في حاضر دائم»[5]، فهو واقع أصبح فيه المتلقي أمام وهم الصورة لا أمام الصّورة بعينها، كرّسته ثقافة العولمة.

جاءت أعمال الفنانين المعاصرين مستلهمة مفاهيم تُعنى بالواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، مسخرة ممارسات تشكيلية ووسائط متطورة، والتي أنتجها تلاحم التقنية بالفنون المعاصرة، فغدت صورا مفاهيمية تبحث عن تلاقي ثنائيات عدة تمثل: الحسي والفكري وما بين العاطفي والعقلاني والفني والعلمي والمرئي واللامرئي. لتعكس كل هاته الممارسات التشكيلية في مضمونها أشكالا تعبيرية كنتيجة لتمرد ورفض الفنان للوضع الحالي الذي يحياه الإنسان المعاصر، الشيء الذي نستدله من مقولة ألبار كامو التي تفيد في معناها أن «الفن هو تمرد ضد العالم»[6]، أي رفض لكل الممارسات والتأثيرات التي من شأنها طمس جسد الإنسان وتشييئه.

الحاسوب: آلية فعل وتفاعل:

يمّر العمل الرقمي في الحاسوب بالعديد من المراحل المتراوحة بين الحذف والإضافة والحجب والإظهار والتراكب والتّشاف والرسم المُباشر بالأدوات الرقمية... كلّها أفعال واعيّة تؤسس للفعل الإبداعي داخل الحامل الافتراضي.

تتقاطع عمليّة إنشاء الصورة الفوتوغرافية والصورة الرقميّة، فكلاهما نتيجة لصيرورة العملية الإنشائية المتوخاة من قبل الفاعل الأصلي للأثر، يراد القول بذلك جملة المؤثرات والعوامل والوضعيات سواء المدرَكة فعليا أو ما يعبر عنها بلاواعية والغير مقصودة في الذات الفاعلة. وينشأ هذا التقاطع من الحضور التفاعلي والبيولوجي والنفسي والإيديولوجي وغيرهم للذات المولِدّة للفعل.

إن الإنشاء التشكيلي الرقمي يقوم على إعادة تصميم الصور الثابتة المرصودة، وفقا لمنهج تشكيلي يتراوح فيه البناء التحضيري للمشهد بين ثنائية فعل وتفاعل. وإعادة صياغة فضاء الصورة المتغيّرة بتغير الحامل فالصور الفوتو-رقمية تُبتكر بفضاء الحاسوب من خلال: إعادة التدخل عليها فتكوّن الصورة الفوتوغرافية مادّة أوليّة نقوم بصياغَة تشكيلية جديدة لها.

وتتصف هذه الصورة الفوتو-رقمية بالديناميكية، إذ تمر بالعديد من المراحل في الإنشاء والتحوّل الدائم في القراءة كما تَتموضع وفقا للسياقات الاستيطيقية والتشكيلية المنضوية ضمنه. ولا يكتمل العمل التشكيلي الرقمي إلا بتكامل عدد هائل من الصور، لتؤدي معنى معلومًا فرضيا لصياغة المعنى الذي يتبلورُ في البرمجية الرقمية (الفوتوشوب مثلا). وهنا تتعارض الصورة الرقمية مع اللوحة التشكيلية أو الصورة الفوتوغرافية التي تعد عملا فنيا متكاملا بمجرد الانتهاء منها وعرضها، بحيث لا يتمكن الفنان سواء من إجراء التعديلات أو التحويرات.

تستمد الصورة الفوتو-رقمية انشائيتها من خلال الصورة التي سبقتها ويكتمل المعنى في الصورة التي تعقبها. ويذكر بول دارن أن

الفروق الأساسية بين الصورة المنشأة رقميا واللوحة التشكيلية هي» : أننا إذا نظرنا إلى الصورة الفيلمية بمعزل عن سياقها نجدها لا تعدو أن تكون صورة فوتوغرافية، ومع ذلك فإن تكوينها ليس هو تكوين الصورة الفوتوغرافية إلا أنه تكوين في الحركة، بينما يمثل التصوير الزيتي وجودا حقيقيا مستقلا بذاته والتكوين فيه يكون كاملا مُحددا داخل إطار»[7].

بناءا على ما تقدّم فإن اللوحة تمثل عملا مستقلا قائما بذاته مثلها مثلَ الصورة الرقمية، وذلك خلافا للصورة الرقميّة الفلمية التي لا تمثل فيها الصورة الثابتة سوى جزء مُكوّن لشريط مصوّر frame. وتتمثل مقاربتنا الفوتو-رقمية من حيث وجه الشبه بينها وبين الصور الفلمية في رصد مجموعة صور مكونّه لفكرة صورة واحدة، تتحرر فيها حركة الفنان المعاصر.

وبما أن العصر الذي نعيش فيه هو عصر التكنولوجيا الذي لا ينفك يتطوّر، فمن الضروري استغلال هذه الوسائل والإمكانيات التي توفرها البرمجيات الرقمية في الفن الراهن حيث أصبحنا نستطيع الحديث عن الورشة الافتراضية. وهذا التغير المفاهيمي يمثل تعبيرا صارخا لما أفرزته الحضارة من أنماط حياتية جديدة ونماذج استهلاكيّة غير معهودة أثرت بالضرورة على الأذواق الفنيّة ودفعت الفنان إلى تفجير طاقات إبداعية تشكيلية، كما ولدت لديه مزيدا من الجرأة لتخطي المألوف والخوض في غمار هذه التجربة.

سهل الحاسوب المهمة التفاعلية بين المبدع والأثر التصويري، فالصورة الرقميّة بمجرد ظهورها على شاشة الحاسوب، تبدأ عملية التدخل عليها وتحويرها وتغييرها، فالأثر الرقمي يمكن أن يتحوّل في كل مكان وزمان، على عكس ما يمتاز به الفن التقليدي وتقول فرانسواز هولتز بونو HOLTZ Françoise BONNEAU في كتابها الصورة والحاسوب في مقارنة بين الفنين «عند فراغ الفنان من رسم لوحته، تدخل اللوحة في مرحلة من الجمود النهائي، لكن عند فراغ احد المصورين من بناء صورة تأليفية فإنها تبقى قابلة للتحوير نظرا لطبيعتها»[8]. الأعمال التصويرية الرقمية إذا تلتصق بمفهوم المفاجأة واللامتوقع، فالفنان الرقمي يقوم بالفعل ثم ينتظر النتيجة ( )، وهذا ما جعل الكاتبة تقترح مصطلح» اللاتمثلية.»

أصبحت تقنيات التصوير الفوتوغرافي المعاصر تتجاوز آلة التصوير في مفهومها القديم، ولم تعد الصورة الفوتوغرافية تبقى سجينة الغرفة المظلمة حتى تتحوّل على الورق لترى النور. اتخذت الصورة الفوتوغرافية المعاصرة صيرورة جديدة تحددها وترسم ملامحها، لتمر في مرحلة أخرى إلى الحاسوب أين تخضع لمعالجة ببرمجيات خاصة ومعاصرة.

إن هذا النظام الجديد الذي شاع في تقنية عمل آلة الفوتوغرافيا والذي يعتمد بصفة مباشرة على التكنولوجيا بما فيها تكنولوجيات الطباعة، مكّن التصوير الفوتو-غرافي كما الفوتو-رقمي من تقنيات متعددة ومختلفة أثرت على التجارب والأعمال التشكيلية وغيرها مثل الإشهار. فمع رقمنة الصورة ظهرت تقنيات حديثة للتعامل معها قبل خروجها على المحمل المُخصص، ومرور الصورة بالزمن الافتراضي يفتح الأبواب

أمام ظهور العديد من البرمجيات للتلاعب بالصورة كشكل وكمضمون، فقد أعطت هذه الأخيرة فرصا لا نهاية لها مشبعة بالحريّة والقدرة على التحكم والإبداع.

ففي قسم هام من الصورة الفوتوغرافية أصبح اليوم التدخل الرقمي والمعالجة بأدوات الحاسوب يلعب دورا رياديا في إضفاء البعد الفني والتشكيلي على الصورة عمومًا، فالإضافات التشكيلية عند معالجة الصور الملتقطة تتحوّل إلى مادّة يطوعها الفنان لخدمة أفكاره الوجودية أو التشخيصية مهما كانت صعوبة السيناريو أو التخطيط المتخيل من قبل الفنان.

وفي خضم هذا المنهج الإبداعي وجدت البرمجيات الإعلامية، التي تعمل على التدخل المباشر والرقمي على الصورة، استعمالا شائعا من قبل عديد الفنانين المعاصرين، وخاصة المصورين الفوتوغرافيين الذين مثلوا وأعادوا تمثيل صورهم الشخصية في شكل لا تمثلي. ويُعد هذا التجاوز للمفهوم الأصلي للصورة نسقا تشكيليا مستجدا يحقق من خلاله الفنان جملة من التمثلات والمواقف والرُؤى المغرقة في الشخصنَة. تُلخص هذه الشواهد الفنية: مارك ديبورد وبنوا دافيد ولورانس دومينوس... ما سبق ذكره في جملة من التعابير المفضية إلى العنف والطمس والاغتراب في الواقع المَتناول بالنقد من قبل الفنان.

حتّى تدخل التجربة الفنيّة هذا العالم المرئي الجديد، كان لزامًا الابتعاد عن المألوف، والبحث عن أداة تُساعد على تحقيق النقلة النوعيّة في الجانب الإيحائي التي قد تَظهر للبعض على أنها تفتقر للحس الإنساني والدفء البشرى بحسب التناول العامي، ولكن هذه النقلة النوعية قوامها وضع الفنان نفسه في صِدام مع مقولة نهاية الفن بمفهومه الكلاسيكي المادّيpeinture du chevalet ، والذين غالبًا ما يتساءلون عن كيفية إنتاج أعمال فنية يكون منبعها برودة الأجزاء الميكانيكية والإلكترونية للكمبيوتر.

وقد ينسى كل هؤلاء الرافضين أن وراء كل ورشة افتراضية روح إنسانية مبدعة تترجم الجانب الحسي المباشر المضمّن في الحياكات الرقمية، وما المجال الرقمي إلا وسيط يعوّض الفرشاة والأدوات المادّية. فالفنان هو الوحيد إن صح القول الذي يستطيع إخراج العالم الرقمي من جموده ليرسم ملامح عالمِه الخاص بكل تفاصيله الخفيّة، حيث بيّن الفنانَ التشكيلي بصفة عامّة أن له « الاستعداد والقدرة على إنتاج شيء جديد، أو أنه عمليّة يتحقق النِتاج من خلالها أو أنه حلّ جديد لمشكلة ما، أو أنه تحقيق إنتاج جديد ذي قيمة من أجل المجتمع»[9].

اذا تسمح أدوات الحاسوب بمختلف أنواعها للفنان بإنعاش قدرته الإبداعية وتؤسس لعلاقة جديدة بين اليد والفكرة. وتحديد العلاقة بين اليد يظهر الارتباط الحميمي والعميق بينهما وخاصة في مجال الصورة»[10]. في هذا السياق يمكن الجمع بين دور اليد ودور الفارة في آلية انجاز العمل الرقمي، حتى إن كوشوت COUCHOT يتجاوز ذلك ليطرح إمكانية أن يكون» الحاسوب والفأرة ما هما سوى بديل اصطناعي رائع لليد الإنسانية»[11].

ثورة التكنولوجيا إذا أثرت على الفنان التشكيلي في كل العالم وعلى طريقة تعامله وطرحه لرؤيته الفنية وذلك يفتح مجالا واسعا لقراءة جديدة لأغلب المفاهيم التشكيلية.

الهوامش والإحالات

1) Andy Warhol, né Andrew Warhola le 6 août 1928 à Pittsburgh (Pennsylvanie, États-Unis) et mort à New York le22 février 1987, est un artiste américain, l'un des principaux représentants du pop art. http: / /www.artliste.com /andy-warhol/

2) http: / /evangelicaloutpost.com / 2010/ 09 /archives /when-pop-art-gets-critical- andy-warhol.html.

3) Anna Lou Leibovitz, née le 2 octobre 1949 à Waterbury, Connecticut, États-Unis, est une photographe américaine.

4) Christophe Gilbert : photographe Belge travaillant pour la publicité.

5) Yves Michaud, Crise de l'art contemporain, Ed PAU, Paris, 1990, p.70

6) Albert CAMUS affirme : « L'art, dans un certain sens, est une révolte contre le monde. » Albert CAMUS, Le discours de Suède, Gallimard, Paris, 1997, p.54.

7) اشم النحاس، دراسات سينمائية، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1977 ، ص. 147

8) BONNEAU- HOLTZ Françoise, L'image et l'ordinateur , Aubier , 1992.p.261.

9) Ibid. p.119.

10) الكسندرو روشكا، الإبداع العام والخاص، ترجمة غسان عبد الحي أبو فخر، الكويت، عالم المعرفة،1989 ، ص19.

11) « Il ne s'agit pas de s'enfermer dans une querelle sans issue entre la main et la souris, entre le hand -made et le computer-made, mais de montrer que les deux sont intimement profondément liés et en particulier dans le domaine de l'image. » article de, Marie Pierre-Zuffery, sous titre de « La main et la souris », fichier PDF.htm, p45. http: / /flashinformatique. epfl.ch / IMG /pdf_sp-7-page45.pdf

12) « L'ordinateur et sa souris évidemment, ne pourraient être, en ce sens, qu'une superbe prothèse de la main humaine… » Edmont COUCHOT, Trafiquant de pixels, in, Les Images trafiquées, éds. Jean-Michel PLACE, Paris, 2002, p.160.

راع الجزئيّة اللونيّة في الخزف المعاصر مع التطورات التكنولوجيّة

لسعد القاسمي/باحث، تونس

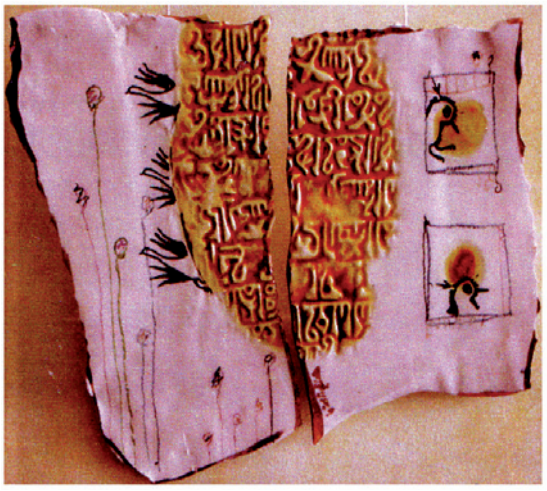
تتمثّل الجماليّة في قراءة نقديّة فلسفيّة للبعد التّصويري الخزفي بما تضمّنه من ألوان وأشكال وخطوط ورموز وعلامات ليضحى رؤية تجمع بين الظّاهر المادّي والباطن الحسّي تدرك حقيقة الجوهري ومضمون الصّورة الخزفيّة ككلّ. فلا تتجاوز القراءة حدود الشّكل بصفة عامّة وحدود الفعل التّصويري بصفة خاصّة. بل تحدّد إيديولوجيّات العمل الفنّي وخلفيّاته الثّقافيّة والإجتماعيّة وعلاقته بالتطوّر التكنولوجي الجاري. وبالتّالي يمكن أن نقسّم في هذا الإطار علم الجمال إلى إتّجاهين الأوّل «يميل نحو دراسة جماليّات الشّكل الفنّي باعتباره العنصر الرّئيسي في العمل الفنّي، ويطلق على هذا الإتّجاه «الجماليّة العلميّة» لأنّه يحاول البحث في تقنيات الشّكل والأسلوب، والأدوات الوسيطة في الفنّ»[1].

فنعتبره صورة وصفيّة وقراءة تشكيليّة لمكوّنات العمل التّشكيلي الخزفي من الجانب الشّكلي والتّقني لنفهم العلاقات الرّابطة بين الجانبين ونتبيّن غايته التّشكيليّة في إطار هذه الدّراسة التي تهتمّ بجزئيّات العمل الفنّي سواأ بتفاعلها مع بعضها بعض أم بتفاعل التّقنية مع مختلف المكوّنات وتحديد مسارها المنهجي.

أمّا الإتّجاه الثّاني فـ «يتمثّل في الميل نحو الذّاتيّة في تفسير مشكلات العمل الفنّي، وهي الّتي تستلهم أعمال كانط وشيلنج وشوبنهاور في تفسير العمل الفنّي»[2]. وعلى هذا الأساس فإنّه يقتصر على تحليل ذاتيّة الفنّان ودراستها التي تتوافق أو لا تتوافق مع مرجعيّته الفكريّة ونظرته لمجتمعه المحلّي أو الكوني والّتي ربّما

تنعكس في فعل التّصويري. لذلك مثّلت الجماليّة مرحلة مهمّة في علاقتها المباشرة بالعمل الفنّي بدرجة أولى والفنّان بدرجة ثانية. فالجماليّة قراءة أفقيّة وعموديّة للظّاهر وللباطن وللفكر، قراءة فلسفيّة تأويليّة تحدّد ماهيّة العمل الفنّي ومنطلقاته ومرجعيّاته. حيث يميّز «أدورنو» في هذا السّياق بين نوعين من الفنّ «الأوّل يتكيّف مع الحياة الحديثة، وليس لديه أيّة قدرة على المقاومة أو النّفي، فهو وسيلة إيديولوجيّة،لتبرير الحياة من خلال الوسائل والأشكال والأدوات الفنيّة»[3]. أي عبارة على نقل أو محاكاة صورة الواقع ببساطتها أو تعقيدها دون الاهتمام بمضمون هذا الواقع أو محاولة تصوّر الفكرة فتقف العمليّة الإبداعيّة في حدود السّطحيّة دون تحريك فعل المخيّلة لإدراك خفايا الصّورة الواضحة.

والثّاني «هو الفنّ الحقيقي الذي يمثّل قوّة احتجاج ضدّ كلّ ما هو قائم، ويؤدّي إلى الاغتراب والتشيّؤ والنّكوص»[4]. أي اختراق كلّ النّظم الكلاسيكيّة التّقليديّة وتفعيل المخيّلة في قراءة الأشكال وابتكار مناهج تجمع بين التّشخيص والتّجريد والغرابة والبساطة والاختزال فيتبيّن البعد الجمالي للأثر الفنّي من خلال العلاقات والتّفاعلات المتجلّية في فعله التّصويري إذا ما اعتبرنا أنّ «الإبهار والإيهام، مبدآن خاصّان بالجماليّة اللونيّة، يفرضان إعادة تقييم جميع الفئات الأنطولوجيكو أخلاقيّة المساهمة في تحديد النظرة التصويريّة»[5]. فتتحوّل الخزفيّة إلى جملة من القراءات والتّأويلات تعكس أبعادها الجماليّة في صور مختلفة بقراءة خصائص الشّكل وحضور اللّون والعلامات والرّموز، هذا اللون الذي يمثل عنصرا هامّا والذي باتّحاده مع الغرفة السوداء ينشأ فعل الصدفة على إثر توازن أو عدم توازن الدرجات الحراريّة داخل الفرن. وتفاعل الأكاسيد والألوان مع بعضها بعض.فتكون الصدفة مفاجأة سارّة أحيانا ومفجعة أحيانا أخرى عندما لا يتوقع الخزاف النتيجة. هذه الصدفة التي تختفي وتتقلص مع التطور التكنولوجي والتي لازالت تهدّد مصير الخزفيّة تشكيليّا. تعوّض في بعض الأحيان وعلى مستوى اللون المجهر من خلال إنتاج فويرقات لونيّة تختلف في مظهرها وشكلها وتحرّك الساكن من مضمونها. فنبحث من خلالها عن دلالات لتصبح خلايا حيويّة تسكن الجمود ولا تستطيع العين مفارقتها. حتّى تحيلنا إلى عالم الإحياء وإلى المخبر بالتحديد حيث «يعتبر اللون النقيّ (أو المشبع) إشعاعا كاملا بنفس النسبة، بينما عمليّا لا يوجد شيء مثل هذا في الطبيعة أو في الفنون. وإنّما يتمّ الحصول على ذلك فقط عن طريق آليّات مخبريّة»[6]. لتتحقّق نتيجة تستدعي الواقع وتتجاوز الظاهر المادّي. لتتوضّح جماليّة الخزفيّة بربطها بالواقع أو بخلفيّات إيديولوجيّة تفعّل حضور الموروث الثّقافي في تلك المساحات الملوّنة أو الخربشات الموضوعة على سطح الخزفيّة. وهو ما نلاحظه من خلال تقديم بعض التّجارب الخزفيّة المعاصرة (محمّد الحشيشة، عائشة الفيلالي، إكزوهان فيكيرا، جو بول فو لايت...) إذ تعكس الخزفيّات في حضورها التشكيلي وطرق الإخراج، العلاقات أو النّظريّات التي تخصّ الأبعاد الجماليّة للفعل التّصويري الخزفي.(أنظرالصور التالية).



صورة رقم1 : محمّد الحشيشة، لوح خزفي،2010
تزويق تحت الطلاء



صورة عدد 2 : إكزوهان فيكيرا، المرأة المسلات 3،
قري
صم33x27x6



صورة رقم 3 : جون بول فون لايت، الطوطم، 2001
خزف، مينا، ذهب
صم56x26



صورة رقم 4 : عائشة الفيلالي، كتب، 2000
خزف وخشب، حديد وذهب
صم40x25x25

توضّح هذه الممارسات الغاية الجماليّة والبعد الجمالي بما تتضمّنه هذه الجماليّة من أهداف تشكيليّة في رؤيتها للعمل الخزفي بصفة خاصّة والعمل الفنّي بصفة عامّة. وتؤكد حضور اللون كقيمة ماديّة تعكس رؤى واقعيّة وخياليّة بمختلف تضادّاتها. أشكال وخطوط ومساحات تتوزع على سطح الخزفيّة فتحيلنا إلى ما وراء الظاهر في حضورها الشكلي، وتدفعنا إلى تأويل تلك العناصر التشكيليّة في علاقتها بالخلفيّة أو بالفضاء، لتنفتح الخزفيّة على عديد القراءات التي لا تتجاوز الواقع.

وبالتّالي لا يقف الفعل التّصويري الخزفي في حدود ماديّة الفعل وإنّما يتعدّاه إلى الجانب الحسّي حتّى نفهم ذلك المادّي بمختلف مكوّناته وتقنيّاته. فتكتمل خلاله جماليّة الخطّ واللّون والشّكل والنّار. الّتي تعتبر من أهمّ العناصر المشكّلة للخزفيّة وللجانب التّصويري بوصفها سببا في نشأة الأبعاد الجماليّة.

لتصبح العلاقة تواصلا بين كلّ الأجزاء والمكوّنات التّشكيليّة والفكريّة وتتحقّق الرّؤية الشّاملة للعمليّة الإبداعيّة في علاقتها بالواقع أو الخيال لنلتمس ماهيّة العمل الخزفي أو غيره بما أنّ الماهيّة «مصطلح نجد في الجماليّة معناه الفلسفي: الطّبيعة الجوهريّة للكائن لما هو عليه وما هو إليه، والّتي تتعارض مع الطّريقة ومع الحادث، ومع كلّ ما يمكن أن يتعرّض له الكائن البشريّ ومع كلّ التّحوّلات الّتي يمكن أن تعترضه دون أن تنفي الاحتفاظ بطبيعته»[7]. فالماهية إذن هي غاية الجماليّة التي تتحقّق بتوافق كلّ الأطراف والمكوّنات والعوامل التي من شأنها أن تساهم في إنتاج العمل الفنّي وفي توضيح التّلازميّة بين الفنّ والجماليّة حيث يصرّح «بومقارتن Baumgarten» في هذا السّياق بحتميّة العلاقة «بين ما تتضمّنه الصّور من خصائص صادقة وحسّاسة...»[8] تعيد صورة الواقع إلى الأذهان أو يقع تمثيل الواقع في وضعيّات مختلفة وبتقنيات متعدّدة تخترق الشّكل العام للخزفيّة فتتجلى وظيفة الفنّ النّقديّة في الشّكل الجمالي حسب «أدورنو» لأنّ «الشّكل الجمالي يتجاوز الواقع الرّاهن، ويمثّل الإستقلال الذّاتي- الذي لا ينتج وعيا زائفا، أو وهما- الوعي المضاد لكلّ صور الامتثال للواقع الرّاهن، وهو الذي يَعْتِقُ الحساسيّة (يحرّر الحواس ويفتحها على إدراك صورة أخرى للواقع غير تلك التي تلحّ عليها أجهزة الإعلام وأدوات الإتّصال والخيال والعقل)، ولكي يقوم الشّكل الجمالي بهذه الوظيفة، فلا بدّ أن يُنتزع الفنّ من أسر قوّة السّائد لكي يتاح له التّعبير عن حقيقته الخاصّة»[9].

فتتوضّح جماليّة التّصويري الخزفي أكثر بتحديد ماهيّة الشّكل الخزفي في علاقته بنقل الواقع أو تجاوزه كذلك بتحديد ذاتيّة الفعل من خلال اختيار التّقنية والآليّات التي تساعد الخزّاف في التّنويع في طرق الإخراج فتتجلّى الأبعاد الجماليّة باختراق ذلك الظّاهر المادّي بتأسيس جانب حسّي يحقّق التّوازن بين الرّؤية الشّاملة للصّورة وانعكاسها في العقل لإدراك جوانبها المختلفة فلا يكون الخزّاف حبيس الخطّ أو اللّون أو النّار أو الشّكل وإنّما هو تفعيل لفكر سائد معاصر يغيّر رؤيته للأشياء وللمواضيع وتساهم التّقنية ومختلف مكوّنات ورشة الخزف في إنتاج فعله التّصويري وتحديد أبعاده الجماليّة لنتمكّن من إثارة مسألة التّفاعل بين مكوّنات العمل الخزفي وما ينجرّ عنها

من أبعاد دلاليّة وجماليّة تبيّن جوهر الخزفيّة سواء كانت وظيفيّة أو مقولبة أو مدولبة، ثنائيّة أو ثلاثيّة الأبعاد.

تحمل الخزفيّة في جانبها التّصويري أبعادا دلاليّة ورمزيّة تنبع من الأشكال والألوان فتتحوّل إلى قراءة تأويليّة تساعد على فهم الصّورة الخزفيّة وخلفيّات الجانب التّصويري. لذلك تتأتّى الدّلالة من تفاعل العناصر التّشكيليّة مع الواقع ومع الموروث. دلالة لا تخرج عن الإطار العامّ والخاصّ للفعل التّشكيلي الخزفيّ وإنّما تنظر إلى هذا الإطار بقراءة تحليليّة ونقديّة تبيّن القيمة الدّلاليّة للشّكل الخزفيّ التي تنبع من الجانب المادّي الذي لا يمكن له أن يخفي رمزيّة الأشكال والألوان والخربشات «ففي الحقيقة يغدو موضوعا ما عملا فنّيّا بالتّحديد، فقط حينما يشتغل بشكل ما على أنّه رمز ولأنّه كذلك»[10].

فلا يمكننا إلغاء الأبعاد الرّمزيّة والدّلاليّة للخزفيّة لما تحمله من رموز وعلامات تجريديّة قد تعبّر عن فكر أو تمثّل موروثا نحدّد من خلاله القيمة الإبداعيّة والحسّيّة للخزفيّة بدرجة أولى والفعل التّصويري بدرجة ثانية. «فالفكر واليد لهما دور فاعل في بناء الفعل الخزفي بالبحث في الظواهر والحركات والعلاقات التي تحيط بالشكل أوّلا وبالعمل مجملا لتجعل منه دلالة ورمزا في الفكر الإبداعي والانتماء الثقافي والحضاري»[11]. وهي خاصيّة من خصائص العمل الخزفي في جمع عنصرين هامّين ومنسجمين في الجسم الآدمي خاصّة وقد «ذهب «هنري فوسيون» باليد إلى حدّ اعتبارها تفكّر ويضيف أنّه لا يفصل اليد عن الجسم ولا عن الفكر، ولكن العلاقات بين الفكر واليد، لا يمكن أن تكون بالسّهولة التي بين الآمر والمطيع، فالفكر يحرّك وينمّي اليد. واليد تنمّي الفكر»[12]. في علاقة تحليليّة وتركيبيّة وبنائيّة لتلك الأشكال التي تمثل في نهاية العمليّة الإبداعيّة دلالات ورموز.

وبالتالي فالبحث فيها هو كشف عن جوهر اختفى وراء مادّة اختلفت تمظهراتها وآليّاتها فأضحت عنصر بحث واكتشاف. لأنّ «الرّمز حسب ريكور، هو عبارة لغويّة ذات معنى مزدوج من شأنها أن تدفع إلى الفعل التّأويلي الذي يسمح بالتقاط المعنى غير المباشر الذي يقصده المعنى المَباشر»[13]. هذا المباشر المتعلّق بكلّ ما هو ظاهر في الفعل التّصويري أي الجانب المادّي وغير المباشر وهو اللاّمرئي والجوهري والباطن.

لتصبح الخزفيّة قراءة دلاليّة وأخرى رمزيّة تخضع لقوانين الممارسة الفنّيّة وأصولها وللغاية التّشكيليّة التي لا تقتصر على ظواهر الألوان فحسب حيث «هناك رمزيّة للألوان (سنتعرّض لها لاحقا من وجهة النظر الإجتماعيّة)، رمزيّة يصعب اعتبارها غير غامضة وعالميّة، ولكن ربّما تستخدمها كلّ لوحة كمصطلح شخصي»[14]. وإنّما تسعى هذه الغاية إلى تبليغ فكر ومعنى ومغزى لتتجاوز حدود التّبسيط والاختزال كما تجلّى ذلك في التّجارب الخزفيّة المعاصرة والتي تناولت كلّ واحدة منها منهجا مغايرا في التّركيب والتّكوين وفي طرق الإخراج فمثّلت كلّ تجربة أبعادها الدّلاليّة والرّمزيّة محافظة على ذاتيّة الفعل منبّهة إلى فكر شامل وصورة كاملة حيث أنّ «الألوان الاصطلاحيّة كما مارسها غوغان لا تقتصر على كونها مادّة تشكيليّة أو جماليّة، بل تعبّر عن قيم أو دلالات ذات طبيعة رمزيّة. فالتّصوير

المسطّح ثنائي الأبعاد هو تجاهل للفضاء الحقيقي ذي الأبعاد الثّلاثة، وألوانه الاصطلاحيّة الصّافية ليست انعكاسا لتجربة الفنّان مع الواقع المرئي بقدر ما هي انعكاس لعوالمه الخياليّة والعلميّة»[15]. ليتحوّل الرّمز والرّمزيّة مع غوغان وغيره نتاجا داخليّا ونتاجا حسّيا يعكس الباطن، باطن الفنّان أو باطن فعله التّصويري فنلتمس الحقيقة من خلال الرّمزيّة التي توجّه الحقل البصريّ لاكتشاف جزئيّات تساعد على تجلّي اللاّمرئي وتحليل التّأثيرات المتبادلة بين مختلف المكوّنات والعناصر التّشكيليّة. فينفتح العمل الخزفي على أفق لامحدود من القراءات والتّأويلات وقد يخرج عن إطاريه الزّماني والمكاني في بعض الأحيان إلاّ أنّ خروجه لا يعني نفيه للدّلالة والفكر وإن بل هو تجميع لـ «المعنى والمعنى: معنى أوّل مباشر وظاهر يشير إلى معنى ثان أو معان متعدّدة»[16].

تتعدّد هذه المعاني وتتنوّع حسب المتلقّي ورؤية العمل الفنّي والقراءة. لتصبح العلاقة (بين الفنّان والعمل الفنّي والمتلقّي) تواصليّة في إدراك دلالة الفعل سواء كانت تشخيصيّة تحاكي الواقع أو تجريديّة سرياليّة في مكوّناتها وألوانها وأشكالها، تعكس الذّات المشكّلة من خلال ثراء الفعل التّصويري وتصبح الصّورة شاملة تجمع بين كلّ الأطراف والمكوّنات وتساهم في بناء علاقات وتفاعلات جديدة تخرج الفعل التّشكيليّ من جموده وصموده وعلى هذا الأساس يقول «موركوردو ذرانس» في هذا السّياق على العمل الفنّي أن يكون «ليس مثاليّا فحسب، لأنّ المثاليّة تقتصر على الانتقاء من الطّبيعة، بل يحمل أفكارا لأنّ مثاله الوحيد هو التّعبير عن الفكرة رمزيّا لأنّه يفسّر الفكرة بالأشكال. تأليفيّا لأنّه يكتب هذه الأشكال بواسطة الإشارات، ذاتيّا لأنّ الموضوع لا يعتبر أبدا من حيث هو شيء بل من حيث هو إشارة تدلّ على فكرة مدركة من الذّات»[17]. لا تتجاوز هذه الفكرة المدركة واقعها حتّى وإن تجسّدت بصورة غريبة وتجريديّة حيث تبقى الأشكال حبيسة فكر وثقافة وموروث له علامات ورموز وله أبعاده الدّلاليّة والرّمزيّة والإيحائيّة التي تتمثّل في الفعل التّصويري حسب تصوّر الفنّان الخزّاف وحسب آليّات الفعل عنده فتتبلور الفكرة من خلال العلاقة بين الشّكل ورمزيّته والفكرة وأبعادها الدّلاليّة الإيديولوجيّة. «وهذه الفكرة هي الأساس الجوهري للعمل الفنّي ومسبّبه الفاعل في آن. فالخطوط والألوان ليست، إذن، في نظر أورييه، إلاّ وسيلة لبلوغ الرّمزيّة»[18]. وهنا يكمن التّوفيق بين الشّكل والمضمون، وبين المادّي والجوهري، وبين المرئي واللاّمرئي، وبين الدّلالة والمعنى، بين الوعي واللاّوعي.

ويصبح للفعل التّصويري أبعاده الدّلاليّة والرّمزيّة المستقلّة وسط هذا التّوفيق مهما اختلف المكان (مكان العرض أو مكان الفعل التّشكيلي) ويصير وسيطا بين الذّات المشكّلة وواقعها وبين الخزّاف ومنجزه الخزفي فيؤكّد وجوده ويعكس هويّته وندرك به الحقائق حيث «لا وجود لفهم الذّات خارج وساطة العلامات والرّموز والنّصوص»[19]. فتتكوّن على إثر هذه العلامات والرّموز قراءة واضحة وعلاقة تلازميّة بين الفنّان الخزّاف وخزفيّاته وفعلها التّصويري ليتحقّق الوجود وليتحقّق الانتماء. فتصبح الهويّة خاصّة وذاتيّة لا تنفصل عن المكان والزّمان، المكان بما يحمله من أبعاد إيديولوجيّة. تنتج الأبعاد

الدّلاليّة والرّمزيّة في وسط تشكيلي تحكمه العفويّة والقصديّة والوضوح والغموض فتختلف فيه الآليّات والأشكال والألوان التي سرعان ما تكون من خلال تفاعلاتها نتيجة تحتّم الجانب الوجودي للفعل التّشكيلي الخزفي وتحدّد هويّة الخزّاف في الإطار المحلّي والكوني من خلال خصوصيّة الفعل لديه ومن خلال ألوانه وأشكاله وعلاماته ورموزه فتبقى إشكاليّة الهويّة والمكان والانتماء قائمة بذاتها في إطار الفنّ وممارساته المتعدّدة.

ندرك جوهر العمل بأبعاده الجماليّة وفق نظرة شاملة لجلّ المكوّنات والعلاقات والتفاعلات. ولا يمكن أن نخفي جمالية الشّكل وسط رؤية شاملة تحكم البناء والتّكوين بدرجة أولى وتؤكد وجود الشّكل في ظاهره وباطنه بدرجة ثانية: أبعاد جمالية لا تتجاوز نسق الحضور المادّي حتّى تعكس الجانب الحسّي والإدراكي للعمل الخزفي لتكون له دلالة «تنبئ بما هو خفي وبما هو إيحائي، ما هو متجه إلى الذّهن عبر البصر. وتستشف دلالات العمل الفنّي من العناصر الظاهرة فيه»[20]. فيتضارب الظاهر مع الباطن ويبيّن حقيقة الصّورة الخزفية بمختلف مكوّناتها وتفاعلاتها حيث أنّ «للعمل الفنّي وجهين: وجه المضمون والغاية والمعنى، ثمّ وجه التّعبير، والتّجلّي والواقع الخارجي. وبين هذين الوجهين تداخل بحيث أنّ المظهر الخارجي لا سبب له إلاّ التّعبير عن الباطن»[21]. وعلى هذا الأساس يبقى التّفاعل بين المكوّنات مولّدا لجملة من الإحساسات النّابعة من قصدية الفعل التّشكيلي وعفويّته وكذلك من خصوصيّات الخط الهندسي والغنائي ومن صفاء الألوان ونقائها ومن تجريدية الشّكل أو تشخيصه ويُطالب «بجماليّة مبنية على العلاقات الصرفة للخطوط الألوان النّقطية»[22]. مؤكدا على هذه «العلاقات الصّافية والعناصر البنيوية الصّافية الكفيلة وحدها ببلوغ الجمال الخالص»[23]. ليس الجمال الظّاهر لما هو مادّي وإنّما جمال لغاية الكشف عن باطن المادي المرئي. وتلمّس اللاّمرئي لفهم حقيقة الجانب التّصويري بتعدّد وتنوّع عناصره التّشكيلية وتوحّدها لتكوين الحقل البصري الذّي تكتمل فيه القراءة لما هو ظاهر حيث «ينشد هذا التّشابك (التّداخل) تجوالا بصريّا متغيّرا كلّما أدرك البصر الفضاء التّشكيلي من جديد. هذا الفضاء الذي يستوجب ازدواجا قائما بين النظام السّائد في مستوى البنية ومختلف النّظم الإيقاعية المثارة بسبب تقابل المساحات اللّونية وتجمّع العناصر أو بروز أحدها وهو ازدواج أيضا بين العقلاني (منطلق تكوين الشبكة حسب هندسة تشكيلية) والحّسي (الدّافع للوضع العفوي للخطوط)»[24]. يولّد التّجوال البصري بين العناصر التّشكيلية خطابا جماليّا يتجاوز الحضور الشّكلي لهذه العناصر ويخترق كذلك النّظام التّركيبي والبنيوي وطرق الإخراج لإدراك باطن التّفاعل بوصفه الموجّه الوحيد للمتلقّي لفهم حقيقة الصّورة البارزة والممتثلة أمامنا والتّي يمكن أن تتجاوز في واقعها الحالي زمانها ومكانها فتختلط هذه الأزمنة والأمكنة وتصبح عنصرا محرّكا للجماليّة الفانية والجمالية الرّاهنة للخزفية تارة وللبعد التّصويري تارة أخرى. فينتج ذلك الخطاب صورة الواقع «يحرك المشاعر ويساأل النّظر. ومن هذا المنطلق تولّدت جماليّة جديدة»[25]. تمكن من تخطّي النّظم الكلاسيكية والقواعد الأكاديمية لورشة الخزف في التّعامل مع الألوان. والنّار التّي من شأنها أن تحدّد مصير الخزفية وتساهم كذلك في

التّشكيل إنْ حضرت الصّدفة داخل الفرن فيعتمد الخزّاف هذه الصّدفة لتتحول بعد ذلك إلى قصدية تتكرّر مرّات فينتج ألوانا جديدة بتجاوز الدّرجات الحرارية المعتادة ويولّد مساحات تتفاعل فيها المكوّنات التّشكيلية وتنفتح على اللاّمتناهي من القراءات التي تساعد على تأويل العمل الخزفي الّذي «لا يمثّل موضوعا للتّأويل في الجمال المتأمّل، بل إنّه لغز للاكتشاف واجب علينا أن نؤديه ومحفزا للخيال»[26] الذي ينتقل من شكل إلى آخر ومن لون إلى آخر والذي يراوح بين الظاهر والباطن وبين المرئي واللاّمرئي، وبين المتلقي والعمل الخزفي والفنّان وفعله التّشكيلي إلى درجة أنّنا «نظنّ في أغلب الأحيان أنّ جماليّة الأشياء تستمرّ عند تمثيلها داخل اللّوحة وكذلك عند ما نعتبر أنّ ماهية هذه الجماليّة تكمن في تضخيم الخطوط أو تبسيطها... لكنّنا تغاضينا عن كون هذه المواضيع قد تحتوي وضعيات أخرى تمدّنا بدورها بجمالية جديدة»[27]. تتوحّد فيها كلّ الرؤى وكلّ العناصر وكلّ العلاقات وكلّ التّفاعلات فندرك من خلالها حقيقة الصّورة الخزفية وجوهر الفكرة القائم على الوعي واللاّوعي والعفوية والقصدية. فتَتوضّح المراوحة في التّشكيل الخزفي بين التّعبير والوظيفة. التّي أصبحت حاملا للجانب التّعبيري في صوره المتنوّعة والمختلفة فأضحت هذه العلاقة انعكاسا لفكر تتضارب فيه المواقف والآليات.

على سبيل الخاتمة

تمّ تحديد المرجعيّات الفكريّة والإيديولوجيّة للفعل التّصويري الخزفي وأبعاده الجماليّة من خلال، التطرّق إلى مسائل مختلفة عكست العلاقة داخل هذه المرجعيّات بين المادّي والجوهري وبيّنت دور الفعل التّصويري في كشف حقائق الصّورة الخزفيّة وما سعت إليه نحو بناء الجانب اللاّمرئي من خلال المرئي في الفعل التّشكيلي. لذلك تمّ فهم الجانب الجمالي بقراءة فلسفيّة وضّحت آليّات التّصويري الخزفي في إثارة التّفاعل بين مكوّناته وعناصره التّشكيليّة فقدّمت فرضيّات ساهمت في تحديد أبعادها الجماليّة التي فرضت وجودها انطلاقا من واقع قام على الصّدفة والعفويّة والظّاهر والباطن والخطّ واللّون والشّكل.

أسّست الأبعاد الجماليّة بأسلوبها التّحليلي للمواضيع والمكوّنات وحدة الفعل الخزفي وفرديّته في علاقته بالخزّاف الفنّان الذي انطلق من مرجعيّة فكريّة وثقافيّة واجتماعيّة وتاريخيّة وترك بصمة ذاتيّة بألوانه ورموزه وعلاماته. ففعّل الجانب الحسّي والإدراكي من المبصر المادّي. فأحدثت مسألة التّفاعل حركيّة في مستوى المخيّل وسمحت للخيال أن يلعب دوره في توليد الحقيقة «بوصفها موضوعا مطلقا للوعي»( ). فنشأ البعد الجمالي بتوحّد الوعي والفرديّة في الفعل التّصويري الخزفي على غرار التّفاعل الذي هو أساس وجود المادّة. وحكم التّبسيط والتّعقيد والاختزال والإنسانيّة والهندسيّة والتّشخيص وتجريد الرّؤية العامّة والخاصّة للفعل التّصويري للانفتاح على قرارات وتأويلات متعدّدة جعلت من العمل الخزفي صورة شاملة تجتمع فيها كلّ الأطراف فتحوّلت إلى حوار تشكيليّ بين المبصر والخفيّ والمادّة والمتلقّي. وتغيّر حضور التّصويري بين الوظيفة والتّعبير، كما اشتغل حضوره على مستويين تأسّسا من خلال عوامل داخليّة وأخرى خارجيّة حدّدت وظيفة

التّصويري في توجيه ملكة العقل مباشرة إلى الغاية التّشكيليّة والموضوع المتمثّل في الشّكل الخزفي فتوضّحت الصّورة الحسّيّة وتجاوزت حدود الفعل واخترقت النّظم الكلاسيكيّة والقواعد الأكاديميّة لورشة الخزف المتجسّدة في التّكوين والتّركيب وطرق الإخراج. فتماهى التّعبير والوظيفة في الخزفيّة ليؤكّدا الأبعاد الجماليّة للفعل التّصويري بمختلف تمظهراته التي مهّدت إلى إشكاليّة الانتماء في الخزف فلم تعد القراءة شكليّة وإنّما انتقلنا إلى الأبعاد الدّلاليّة والرّمزيّة التي حملها الجانب التّصويري بشموليّته المطلقة للأشياء وللمواضيع وللفكر. فأدركنا مرجعيّاته وخلفيّاته الإيديولوجيّة التي لم تكن عفويّة وإنّما قصديّة نابعة من أصالة المكان وأصالة الواقع المعيشي واليومي للخزّاف. الذي استنبط رمزيّة الأشكال من موروث بعيد وجسّده بأشكال معاصرة تخفي أحيانا حقيقة المنطلق أو بالأحرى تحمل جانبا تمويهيّا ذا أبعاد دلاليّة برؤية جديدة معاصرة تحاكي الماضي وسط الحاضر والمستقبل وقد منحته التّجربة حياة على خلاف الصّمت الدّائم. هذه الحركيّة وهذا المستقبل أكّدا أهميّة المكان ودوره في نشأة الخزفيّة ومنحها الهويّة التي ارتبطت بالفنّان الخزّاف أوّلا وبعمله الخزفي ثانيا فلم نستطع الفصل بينهما في إطار زمنيّ قريب أو بعيد بعد أن فرض كلّ واحد منهما حتميّة تواجد الآخر وهذه الجدليّة القائمة بين المكان والهويّة أثارت مسألة الانتماء لأنّها نصّت على خصوصيّة الفعل وشخصيّة وتفرّده ولشدّة ارتباطه بالذّات المشكّلة بحضور العلامات والرّموز والأشكال والألوان أو باختفائها وعلى هذا الأساس فإنّ العمل الخزفي هو دلالة ورمز وأبعاد جماليّة نهايتها هويّة وانتماء فتنسجم العلاقات والتّفاعلات في إطار هذين المصطلحين الّذين يؤكّدان قيمة الفعل التّشكيلي الخزفي في الجانب الوجودي المادّي والحسّي. وارتباطه الشديد بالتطور التكنولوجي الذي يساهم بدرجة أو بأخرى في تحرّر الفنّان من الوسائط التقليديّة القديمة ويطمح إلى انتاج الجديد ومواكبة عصره على جميع الأصعدة. إنّها حلقة مفتوحة تجمع كلّ الأطراف حتّى تتولّد التوافقيّة وتعكس مدى أهميّة التطور التكنولوجي في جميع مستوياته التي تخصّ ورشة الخزف والخزاف بالتحديد الذي يطمح للهروب من فعل الصدفة التي لازمته، والتي قد تكون بنّاءة إلاّ أنّها تبقى الدافع الوحيد للجانب التكنولوجي في المجال الخزفي.

البيبليوغرافيا

- كتب

- رمضان بسطاويسي محمّد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجا، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، 1998.
- Jacqueline Lichtenstein, La couleur éloquente, éditions, Flammarion, Paris, 1999.
- Nelson Goodman, Manières de faire des mondes, éditions, Jacqueline Chambon, 1992.
- نبيهة قارّة، الفلسفة والتّأويل، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1998.
- محمود أمهز، التّيّارات الفنّيّة المعاصرة، شركة المطبوعات للتّوزيع والنّشر، بيروت، 1996.
- الحبيب بيدة، نصّ منهجية قراءة العمل الفنّي تشكيليا، (د.ت)، تونس، 1995.
- عبد الرّحمان بدوي، فلسفة الجمال والفنّ عند هيجل، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، 1996.

- Umberto Eco, L'œuvre ouverte, éditions du Seuil, Paris, 1965.
- Claude Amey, 25 tableaux modernes expliqués, édition, Marabout, Alleu (Belgique), 1994.

• البحوث المدرجة ضمن كتاب

- نور الدّين الهاني، الوظائف التوليدية للمفردة التّشكيلية، ورد ضمن كتاب المفردة التّشكيلية في الفنون التّشكيلية، المنسق العام، نور الدين الهاني، منشورات مركز الفنّ الحيّ، تونس، 1988.

• معاجم

- SOURIAU Etienne, Vocabulaire d'esthétique, édition, Presses Universitaires de France, Grands Dictionnaires, Paris, 1990.

• أطروحات

- حمدي زرود، تفاعلات طين وانتماءات جغرافيّة: معاينة لتجربة ذاتيّة، أطروحة دكتوراه في علوم وتقنيات الفنون إختصاص فنون تشكيلية، إشراف الأستاذ محمّد محسن الزارعي، نوقشت بتاريخ 20 أفريل 2015، مخطوط بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس.

- كمال الكشو، التقنيات المزدوجة من خلال تطعيم مواد الألواح الخزفية، أطروحة دكتوراه في علوم وتقنيات الفنون إختصاص فنون تشكيلية، إشراف الأستاذ نور الدين الهاني، نوقشت بتاريخ 28 جانفي 2006، مخطوط بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس.

الهوامش والإحلات

1 - رمضان بسطاويسي محمّد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجا، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، 1998،ص.18.

2 - نفس المرجع السّابق.

3 - نفس المرجع السّابق، ص. 126.

4 - نفس المرجع السّابق، ص.126.

5 - «Plaire. Tromper. Ces deux principes de l'esthétique coloriste supposent une réévaluation de l'ensemble des catégories ontologico morales qui avaient permis de définir la perception picturale.», Jacqueline Lichtenstein, La couleur éloquente, éditions, Flammarion, Paris, 1999, p. 186.

6 - «... et qu'une couleur pure (ou saturée) est une radiation toute entière d'une seule longueur d'onde. Pratiquement il n'y en a pas dans la nature ni dans les arts; on n'en obtient que par des moyens de laboratoire.», Etienne SOURIAU, Vocabulaire d'esthétique, éditions, Presses Universitaires de France, Paris, 1990, p.508.

7 - «Le terme d'essence a en esthétique son sens philosophique : nature profonde d'un être, ce qui le fait ce qu'il est : l'essence s'oppose donc au mode, à l'accident, à tout ce qui peut arriver à un être et aux changements qu'il peut subir sans cesser de garder sa nature. », Ibid, p.688.

8 - «... les images de l'art en feraient partie par leur caractère concret et sensible... », Ibid, p.689.

9 - رمضان بسطاويسي محمّد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجا، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتوزيع، بيروت، 1998، ص.131.

10 - «à vrai dire, un 'objet devient précisément une œuvre d'art parce que et pendant qu'il fonctionne d'une certaine façon comme symbole.», Nelson Goodman, Manières de faire des mondes, éditions, Jacqueline Chambon, 1992, p. 100.

11 - حمدي زرود، تفاعلات طين وانتماءات جغرافيّة: معاينة لتجربة ذاتيّة، أطروحة دكتوراه في علوم وتقنيات الفنون إختصاص فنون تشكيلية، إشراف الأستاذ محمّد محسن الزارعي، نوقشت بتاريخ 20 أفريل 2015، مخطوط بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، ص. 191.

12 – كمال الكشو، التقنيات المزدوجة من خلال تطعيم مواد الألواح الخزفية، أطروحة دكتوراه في علوم وتقنيات الفنون إختصاص فنون تشكيلية، إشراف الأستاذ نور الدين الهاني، نوقشت بتاريخ 28 جانفي 2006، مخطوط بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس، ص. 134.

13 – نبيهة قارّة، الفلسفة والتّأويل، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1998، ص.14.

14 – « Il ya un symbolisme des couleurs (sur lequel on reviendra plus loin du point de vue social) ; symbolisme qu'il est difficile de considérer comme univoque et universel, mais que peut être chaque peinture utilise comme un idiome personnel. », Etienne SOURIAU, Vocabulaire d'esthétique, éditions, Presses Universitaires de France, Paris, 1990, p.511.

15 – محمود أمهز، التّيّارات الفنّيّة المعاصرة، شركة المطبوعات للتّوزيع والنّشر، بيروت، 1996، ص.103.

16 – نبيهة قارة، الفلسفة والتّأويل، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1998، ص.14.

17 – محمود أمهز، التيّارات الفنّيّة المعاصرة، شركة المطبوعات للتّوزيع والنّشر، بيروت، 1996، ص.104.

18 – نفس المرجع السّابق.

19 – نبيهة قارة، الفلسفة والتّأويل، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1998، ص.15.

20 – الحبيب بيدة، نصّ منهجية قراءة العمل الفنّي تشكيليا، (د.ت)، تونس، 1995، ص.5.

21 – عبد الرّحمان بدوي، فلسفة الجمال والفنّ عند هيجل، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، 1996، ص. 61.

22 – محمود أمهر، تيارات الفنّية المعاصرة، شركة المبوعات للتّوريع والنّشر، بيروت، 1996، ص.229.

23 – نفس الموجع السّابق.

24 – نور الدّين الهاني، الوظائف التوليدية للمفردة التّشكيلية، ورد ضمن كتاب المفردة التّشكيلية في الفنون التّشكيلية، منشورات مركز الفنّ الحيّ، تونس، 1988، ص. 22.

25 – نفس المرجع السّابق.

26 – L'œuvre d'art n'est plus un objet dont on contemple la beauté bien fondée mais un mystère à découvrir, un devoir à accomplir, un stimulant pour l'imagination. , Umberto Eco, L'œuvre ouverte, éditions du Seuil, Paris, 1965, p. 21.

27 – On a toujours cru que la beauté des choses subsistait quand ces choses étaient reproduites intégralement dans le tableau, et l›on considérait que leur essence même transparaissait dans la grossièreté ou la simplification des lignes… Mais on s›est rendu compte que les choses renferment une autre position qui nous révèle encore leur beauté nouvelle. , Claude Amey, 25 tableaux modernes expliqués, édition, Marabout, Alleu (Belgique), 1994, p.100.

28 – عبد الرّحمان بدوي، فلسفة الجمال والفنّ عند هيجل، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، القاهرة 1968، ص.63.

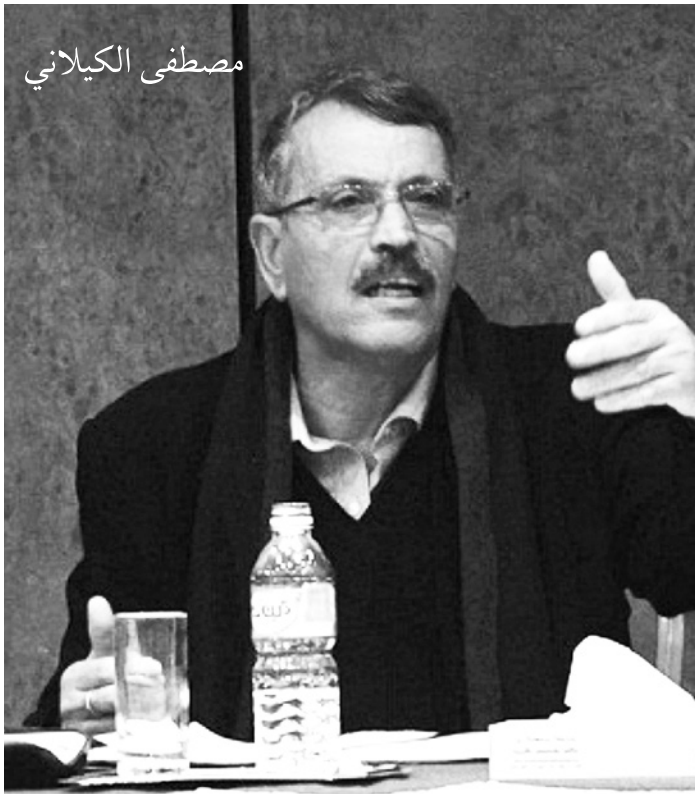
الحياة الثقافية

حـــوار

الناقد والمفكر التونسي مصطفى الكيلاني: الكتابة هي فعل حريّة وتحرّر.. ومحاولة تذكّر في مغالبة النسيان



حاوره ساسي جبيل/ صحفي، تونس


مصطفى الكيلاني

الحديث إلى الدكتور مصطفى الكيلاني ذو شجون، فالرجل موسوعة إبداعية وفكرية، تخوض في الأسئلة العميقة، وتبحث في الكثير من المناطق الحارقة، بالإضافة الى أنه من النقاد القلائل الذي خبر دروب الإبداع التونسي والعربي في كثير من أجناسه.

في هذا الحوار خيرنا الأسئلة عن الكتابة وعلاقتها بالواقع واللعب والفن والحرية، وعلاقة الأديب الناقد بمحيطه التونسي والعربي في ظل انحسار النقد الأدبي العربي خلال السنوات الأخيرة، بالإضافة إلى علاقة الأكاديمي بالإبداع وعدد من المحاور الأخرى.

سؤال الكتابة والحرية

لنبدأ بسؤال الكتابة والحريّة.. كيف يقرأه مصطفى الكيلاني ناقدا وروائيا ؟

سؤال الكتابة هو بعض من سؤال الحريّة؟ إذ لا كتابة ولا انطلاق لها ولا تنوّع ولا ثراء إلاّ بها. وسؤال الحريّة هو بعض من سؤال «ما هو الإنسان»؟ الذّي هو السؤال الرابع في مقدّمة إيمانويل كانط لـ «نقد العقل الخالص» الذي يلي سؤال المعرفة ثم سؤال الدّين (الميتا– فيزيقا فالأخلاق فالدّين ثم الأنتروبولوجيا). لذا فالكتابة هي الردّ من موقع خاصّ (الذّات الكاتبة) على الأسئلة الأربع، وفي مقدّمتها «من هو الإنسان؟» الذي فتح به كانط أفقا جديدا للفلسفة والفلسفة الجماليّة والفينيمونولوجيّة والأنطلوجيّة بشوبنهاور وهيغل وماركس ونيتشه وهوسرل وهيدغر ثمّ سارتر ومرلو بنتي ومارتين بوبر وإيمانويل لفيناس وهانز جورج غادامير وجاك دريدا...

فلا كتابة، إذن إلا بالحريّة التّي هي فعل الإنّية موصولة بالغيريّة، أي بالفرد والمجموعة التي ينتمي إليها.

وكما الحريّة في التمثُّل الفلسفي المعاصر هي سبيل وأفق وفعل وحافز ومُحرّك وغاية وموقع وتموْقُع في العالم واختيار وقرار والتزام (جان بول سارتر)، وهي كلّ ولا اجتزاء ومآل (مرلو بونتي) وإنّية بالغيريّة وغيريّة بالإنيّة اشتراكا في الفعل والغاية (إمانويل لفيناس) فالكتابة هي فعل إنّيّ وثيق الصلة بالغيريّة لكونه فعل نداء، خطابا موجّها إلى الآخر (القارئ/ القُرّاء)، وهي



تحدّي القلق والسعي إلى إكساب الوجود معنى، وهي المخاطرة أيضا، كدعوة فريديريك نيتشه إلى «الكتابة بالدمّ» مجازا، إذ للدمّ دلالة الروح، مثل الوارد على لسان «زرادشت» في «كذلك تحدث زرادشت». والكتابة إلى ذلك هي لحظة في مغالبة الزمن الهادر، ومحاولة تذكّر في مغالبة النسيان. هي فعل حريّة وتحرّر، لأنّ الإنسان حرّ في كلّ الأوضاع مهما كانت المُعّوقات، فيختار. وفعل الكتابة ذاته هو اختيار، هو «براديغم» داخل اللّغة وبها، فعل تداول كالذي تعلمناه أيضا من تداوليّة «فتغنشتاين»، هي حدّ ولا حدّ، حد بما يشبه الخُطاطة المرجعيّة (shème) لأيّ مكتوب أي كاتب، ولا حدّ بالعفويّة الكاتبة المفاجئة الصادمة أحيانا، إذ الحريّة هي في الأصل والمرجع

مزيد من الحريّة بالمزيد من الفعل ومن الإنجاز. ولأيّ شخص الحريّة في أن يكتب، ولكلّ شخص الحقّ أيضا في القراءة، والكمّ المتراكم هو الذّي ينتج المتفرّد الإبداعي. فلا ضير في الكثرة، بل بالكثرة ينتج النوع ويتحقّق الإبداع. لذا أجدُني من أنصار القراءة المتعدّدة القراءة العموميّة تبعا لتعدّد الأذواق لتوفير رأي عام أدبيّ وفكريّ وثقافيّ (وهو الغائب في حياتنا الثقافيّة التّونسيّة والعربيّة اليوم) والقراءة الإعلاميّة المختصّة، والقراءة النقديّة المختصّة أيضا بالجامعة وغيرها من مؤسّسات البحث الأكاديميّة.

واقع النقد الأدبي العربي

- ما واقع النقد الأدبيّ العربيّ اليوم في ظل هذا الانحسار الثقافي الذي نعيشه ؟

إنّ سؤال النقد الأدبيّ العربيّ اليوم هو بعض من سؤال الفكر العربيّ واشتغاله الراهن الذّي لازال فكرا تجميعيّا (إكلكتيكيّا) كمّيّا متراكما لا يسعى إلى التفْضية والتوليد المعرفيّ والإبدال، فكر نقليّ، وإن تغيّرت مراجعه ومواضعاته وأوضاعه من الديّن والشريعة، تحديدا، إلى فكر الحداثة، هذه المنقوصة أو المرجأة في حياتنا العربيّة الإسلاميّة. لقد أمكن للنقّاد السلف إنتاج نظريّة نقديّة، بلاغيّة ذوقيّة تنشد التّفكير بالمعنى ولأجله، مستفيدة من الدّراسات اللّغويّة والفقهيّة الدّينيّة بمختصر مفهوم الإعجاز وجماليّة القول والسماع والإسماع (ثقافة الأذن قبل العين)، إلاّ أنّ النّقد العربيّ منذ المرحلة الإحيائيّة إلى اليوم ظلّ فكرا واصفا اتّباعيّا للفكر الغربيّ خاملا، بل متكاسلا مكتفيا بإخراج المقولات النقديّة من مظانّها الأصليّة والزّج بها في



أعمال متعسفّة على النّصوص. والسّائد النقديّ الأدبيّ ضمن السّائد الفكريّ العربيّ، لا ينفي وجود مقاربات وجهود تنظيريّة هامّة في المقام الأول لبعد المسافة بين التنظير والتطبيق نتيجة استسهال الميل إلى التنظير على حساب الإجراء. مشكلة النقد الأدبيّ العربيّ، شأن الفكر العربيّ عامّة، هو اجتزاء المفاهيم لمحدوديّة معارف الناقد المختصّ الذّي يقتصر على المداخل اللّسانيّة والأسلوبيّة ويكتفي بمسبق العلْوميّة (scientisme) وثابت فهمها بما شاع تسميةَ منذ عقود بـ «علم النصّ». فما يحتاج إليه الناقد، شأن المفكّر، هو تنوّع المراجع بالعلوم الإنسانيّة، وبالفلسفة على وجه الخصوص، مع إقرار خصوصيّة النصّ الأدبيّة، وذلك بالاشتغال على جماليّة المعنى، وليس على مفرد جماليّة الشكل،

لأنّ الشكل في المُحصّل الأخير هو شكل لمعنى، كما هو المعنى لا يتحدّد إلا بشكل وبألَق إبداعي لشكل. لذلك حرصتُ منذ أكثر من أربعة عقود على قراءة تاريخ الفلسفة وقضاياها، بالكمّ (كمّها) بدءا، وأي مجمل نصوصها الكبرى المرجعيّة إلى أن أدركتُ الحاجة المعرفيّة إلى قراءتها تناصّا، منذ أعوام قليلة خَلَتْ، فتحقّقت لي الآن فائدة مزدوجة: استقدام الفلسفة إلى الأدبيّة، واستقدام الأدبيّة إلى الفلسفة بمشترك البحث في النصّ، سواء كان أدبيّا أو فلسفيّا وباشتراطات البحث في المعنى وجماليّته وفْقَ الخصوصيّة الأدبيّة أو الفلسفيّة. وبهذا الجمع الحريص على التوجّه إلى التوليد المعرفيّ أدركت مواطن في النصّين الأدبيّ والفلسفيّ كانت مجهولة. أمّا الواصل بين النصّين فهو اشتغال المعنى فكرا لجمال وجمالا لفكر وبروح التعالق اختلافا بين الذات المتقبّلة وذات المقروء ضمن ملفوظ له خصوصيّة أدائه. وكما يعجّ سؤال «ما هو الإنسان؟» بالكثير الكثير من الأسئلة فالنصّ هو «فسيفساء» نصوص متحرّكة في داخله، بالتنادي والتصادي بين عناصر العدد، إذ لكلّ نصّ «مكتبته» الخاصّة، ذاكرته، ماضيه، سلالته، وله أفقه أيضا بل آفاقه، بالقراءة، القراءات.

- سؤال الكتابة واللّعب؟

كما للكتابة الأدبيّة والعمل الفنّيّ صلة وثيقة بالحريّة، فهي من اللّعب وإليه. فاللّعب هو صفة الوجود عامّة،فما العلاقة بين الكتابة واللعب في مدونة مصطفى الكيلاني الأدبية ؟

حسب الفيلسوف الألمانيّ الكبير أوجن فنك (Eugen Fink)، كأن بحث فيه فينيمونولوجيّا



وأنطولوجيّا. وإلى ذلك فهو موضوع إستيتيقيّ بفعل إراديّ، إذ يمارس الكاتب، شأن الفنّان عامّة، لعبة الكتابة وينكتب في الأثناء قياسا على اللّعب واللاّعب واللّعبة واللّعبة (jouet). ولكلّ لعب سياقة، خانته الخاصّة مثل لعبة النرد، وقواعده، وما به يحدّ وينفلت في الآن ذاته عن اللاّعب (لاعبه) بالطارئ المفاجئ. فيتّصف كلّ شيء في الوجود باللّعب (الرياضة، السياسة، الفكر، الفنون...) ويتماهى اللاّعب ولعبه، وإذا اللاّعبيّة في سياق أدائها الخاصّ تردُّد بين الجدّ والهزل، بين المأساة والملهاة، بين المعنى والعبث، بين النظام والفوضى. وكذا العمل الفنّيّ والمكتوب الأدبي شعرا أو رواية أو أقصوصة أو سيرة

ذاتيّة هو ممارسة للّعب بفنّ المحاورة والمجاورة، بالمفاجئ المدهش الجديد المختلف عن سابقة من غير القطع مع الأصل / الأصول، وإنّما اللّعب الأدبيّ والفنّي (نسبة إلى مختلف الفنون) عامّةً هو إعادة إنتاج هذه الأصول بتكرار التغيّر. لذا تُشبّه الكتابة عند المجاورة والمحاورة بالمزج قياسا على الطبخ، كـ «مطبخ أفلاطون» توليدا لما كان وسبق من أفكار... ودليلنا على هذا المزج وهذا التوليد بما يقارب وظيفة الكيمياء، وإن المادّة هنا هي لغة لأداء معنى أدبّي بأسلوب مّا وأفكار...، العمارة الروائيّة بناءً، وتكثيف الحال شعرا، واقتصاد اللّغة وصفا لأحداث حالات أو حالات أحداث كتابة أقصوصيّة، أو الإبداء والإخفاء تلاعبا في الكتابة السَيْر ذاتيّة...

- سؤال الكتابة والواقع؟

ليس الواقع إلاّ مفهوما وإنْ هو واقع لحدوث، فلحظة وصفه ننتقل من الظاهرة إلى الوعي بفعل التمثّل، فما العلاقة بين الكتابة والواقع ؟

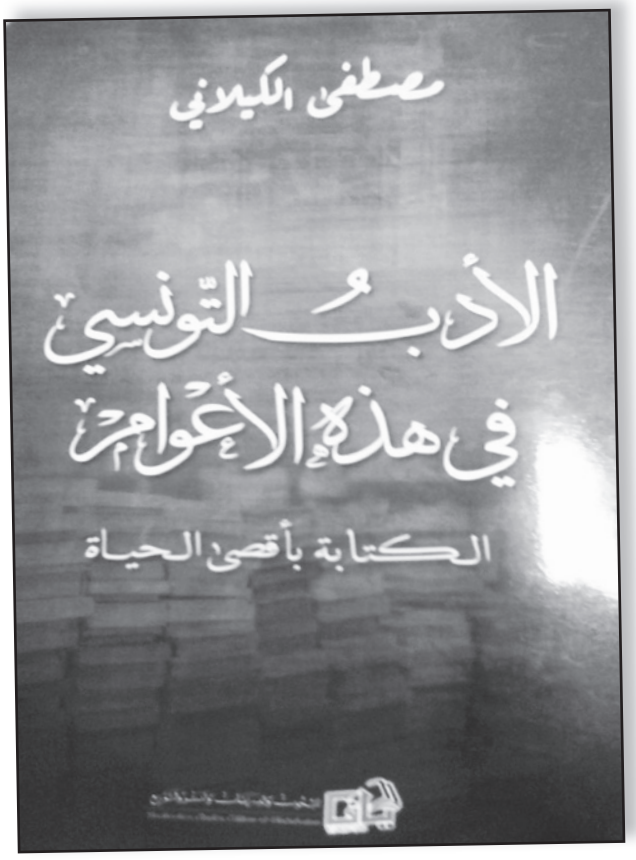
هنا يحدث ضرب من التثبيت (fixation) الذاتيّ. لذا فكلّ تمثّل عند الكتابة الأدبيّة هو تمثّل باللّغة وفي اللّغة، بما يصل ويُفارق معا بين مطابقة الموصوف (dénotation) والتوسّل بالإيحاء (connotation) لمقاربته لينتفي بذلك وجود مطابقة محض أو إيحاء محض، وإنّما أساليب الكتابة الأدبيّة قائمة في الما-بين، ليظلّ الواقع حاضرا، وإنْ في عميق المختفي، بما في ذلك الموصوف الأدبيّ العبثيّ أو الغارق في سيرياليّته أو المتلبّس بالغرائبيّة أو العجائبيّة، وقد يتّضح الواقع أكثر



عبثيّة وسرياليّة أدبيّة وأعمال فنيّة مهما أغرقت في تعتيم الرمز وتجريب الأشكال والألوان غير واقعيّة؟ فقط نحن أمام واقعيّات باختلاف الرؤى والأساليب...

– الكتابة؟ ماذا عن تعدّد أساليبها؟

نحن من جيل قرأ كثيرا ولم يرتو إلى الآن ممّا قرأ، فظلّ شغوفا بالمزيد من القراءة. هذا الجيل وُلد أبناؤه فجر استقلال تونس عن فرنسا في مطلع خمسينات القرن الماضي وتعلّم لغتين هما العربيّة والفرنسيّة وتثقّف في مدارس ومعاهد وكليّات أوْلتْ الفلسفة الاهتمام الأكثر في مواد التّدريس. فيما أتّذكر الدّرس الفلسفي الأوّل، وهو شرح لنصّ للفيلسوف الفرنسي أوغست



شارتيي المعروف بـ «ألان»، ومحصل ما يشتمل عليه من معان هو تعلّم القول لا (الرفض)، أي النفي، التفكير بالمختلف، النقد. فتأسّس تعليمنا إلى جانب اللّغات والعلوم الصحيحة على قراءة الفلاسفة العرب المسلمين، كالفارابي وابن سينا وابن رشد، وأبرز الفلاسفة الغربيّين، وفي مقدّمتهم روسو وفولتير ونيتشه وماركس وسارتر وكامو... وقراءتنا للأدب كانت هي الأخرى ثريّة جامعة بين عمر بن أبي ربيعة وأبي نواس والمتنبّي والمعرّي والمسعدي وتوفيق الحكيم وفرلين وفكتور هيغو ومالارمي وبودلير...

علّمتنا المدرسة ثمّ المعهد فالجامعة في تونس الكثير، وهذا بعض من ثقافة الكتابة لديها يُضاف إليها تجربة الحياة وزيارة البلدان والمدن. وهنا تحضرنا قولة للشاعر الألماني نوفاليس مفادها أنّه لكتابة سطر أو بيت شعري لابدّ من قراءة عدد كثير من الكتب وزيارة مدن ومدن... رابَطْنا بدءا في المكتبات العموميّة وقرأنا الكثير من الكتب، ثمّ لمّا خضنا في واقع الحياة تولّدت لدينا الرّغبة في الكتابة بعد أن سكننا حلم التغيير. ولأنّ حلمنا كان أرحب من الالتزام السياسي لذنا بالكتابة شعرا ثم قصّة قصيرة فنقدا أدبيّا ثم اشتغالا على قضايا الفلسفة والفكر عامّة بمختلف مواضيعه من سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة وحضاريّة إنسانيّة. وإذا الكتابة لدينا هي وليدة الإدمان على القراءة ونتاج صدمة الوقائع منذ أواخر ستّينات القرن الماضي (هزيمة حزيران 1967) والأزمات المجتمعيّة في تونس والوطن العربي والعالم، وكذلك الصدمات الحادّة النفسيّة التّي لا يسلم منها فرد في مجتمع أبويّ شديد التسلّط بما عشناه نظاما سياسيّا حاكما وإداريّا زاجرا وذهنيّا عامّا أفشل مشروع الحداثة وحوّله إلى واجهة، فكان لشخصيّة الزعيم الأوحد المستبدّ، شأن سلطة الذهن المحافظ المستبدّ أيضا، تأثيرها في بناء شخصيّة الفرد التونسيّ عامّة الذّي عاش حالا من الفصام الحاد بين رغبته والواقع الذي يحيا. وإذا الكتابة لدينا هي وليدة جرح عميق نازف، والبوح بمخبّآته لا يقتصر على أسلوب واحد. لذا تردّدنا منذ البداية بين الشعر والسرد، وبين الأدب والفلسفة بتناصّ عام لا يُباعد أحيانا كثيرة بين مختلف أجناس القول الأدبيّ وبين الأدبيّة والتفلسف.

- لا مفرّ من الكتابة:

لماذا نكتب وهل نحن في حاجة اليوم للكتابة ؟

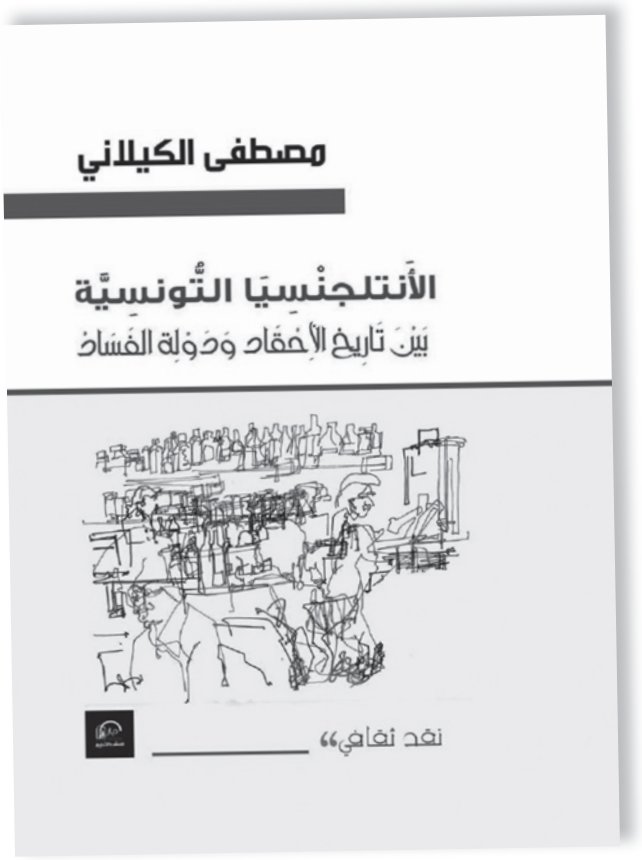
نكتب لأنّنا في حاجة دائمة ماسّة إلى الكتابة. نكتب لأنّنا نحمل في الداخل إحساسا بنقصان أشدّ من نقصان الكيان ذاته، وبالكتابة نتوق إلى الحريّة التّي هي أفق وستظلّ أفقا إلى آخر العمر، وبنُشدانها نحيا لنكتب ونكتب لنحيا. فما أنجزناه اليوم بكتابة يتجاوز الخمسين عنوانا: سبعة عشر عنوانا في القصة والرواية والشعر، واثنين وعشرين في النقد الأدبيّ والجماليّات، وعشرة في الفكر، وكتابيْن في المقال. ما كتبناه إلى الآن لا يفي بالحاجة إحساسا ومعرفة، لأنّه لا يؤدّي إلاّ القليل من رغبات النفس المكتومة المكبوتة، كالذّي أسماه جبرا إبراهيم جبرا «المبهم الشبحي» في كتابه «الفنّ والحلم والفعل». نكتب بين ألم وسأم بمختصر فعليّة الإحساس، وفْقَ ما خاصّ فيه شوبنهاور فلسفةً عند بيان حالَ التردّد العميق الحادّ بينهما عند التّفكير في خارطة العواطف الإنسانيّة. فنحن بالكتابة بين نفاد قوّة ونفاد، وبين فعل إنفاد قوّة وإنفاد بأفق مفتوح هو الحريّة المرجوّة، وسنظلّ ننشد هذا الأبعد الأقصى ولا ندركه، إلى آخر لحظة من زمن وجودنا، فنُكابر ونغامر، لأنّه لا قصد آخر ولا منتهى للحريّة، حرّيتنا التّي لأجلها نحيا اختلافا، ونحن نعلم أن مآلنا الحتميّ بعد تجدّد هو التبدّد تاركين آثارا بعد استحالتنا نحن أيضا إلى آثار في تدفّق الزمن الهائل الأبديّ.

وإلى ذلك فنحن نقرأ لنكتب ونكتب لنقرأ ثم نكتب. وكأننا بمسار الكتابة (كتابتنا) نختصر، ولو قليلا، حركة العود الأدبيّ، وإنْ



بلحظتنا، ذلك أنّ الزمن في وعينا الإنسانيّ عامّة هو لحظة سرعان ما تحدث وسرعان ما تنقضي، كما الزمن... كذا الأعمال الإبداعيّة الفنّيّة هي وجوه شتّى من المحاكاة، محاكاة حركة هذا الزمن العودويّ المتدفّق بصفة أبديّة، من اللاّ- نهائي في اتجاه اللاّ- نهائي... لذا فالكتابة، لكونها من الزمن وإليه، لها زمنيّتها الخاصّة أيضا، فهي في الظّاهر حدّ (لحظة)، وهي في الدّلالة الخفيّة، مختصر هذا الزمن الذّي ندركه إحساسا قبل عقل.

نكتب لممارسة لعب خاصّ أيضا، ونلعب جدا وهزلا في الآن ذاته لندرك موتنا كما نشاء بالحياة ذاتها إلى أن يلفظنا الزمن إلى إحدى ضفافه، فنضمحلّ تماما ونفنى.



- الجامعة والإبداع:

عدد كبير من أساتذة الجامعة في تونس هم روائيّون وقصّاصون وشعراء، فربطوا بين التدريس والكتابة الأدبيّة والنقديّة، فهل أضاف هؤلاء للمدونة الإبداعية والأكاديمية ؟

هؤلاء أفادوا في الاتّجاهين إذ خفّفوا من ثقل المناهج الأكاديميّة كما استفادوا من تكوّنهم الأكاديمي في ما كتبوا إبداعا. إلاّ أنّ التغالب قائم اليوم بين أنصار الأكاديميّة المباشرة الصارمة والأكاديميّة المُلطّفة بالإبداع عند التسليم بثابت المنهج قريبا في هذا التوجّه المختلف ممّا ذهب إليه الفيلسوف الألماني هانز جورج غادامير عند اعتباره اللاّمنهج سبيلا إلى المنهج. فالتجميعيّة وابتسار الأفكار والمفاهيم النقديّة الغربيّة ونقل المصطلحات بالمفاهيم المختلفة أحيانا ولىّ أعناق النّصوص الأدبيّة نتيجة تسليط الأحكام النقديّة المسبقة عليها تؤدّي إلى عدد من الأخطار المعرفيّة يعاني منها نقدنا الأدبيّ الراهن ضمن مأزق فكرنا العامّ. فنحن إلى اليوم سجناء الدوغما، وبأفق الإبداع فكرا وفكرا نقديّا وأدبا وفنونا يُمكننا التأسيس لثقافة جديدة مستقبليّة.

- آخر ما صدر لك من كتب:

بعد ان احلت الى شرف المهنة أصدرت العديد من الاعمال الإبداعية والفكرية فهل أخذت مدارج الجامعة كثيرا من وقتك لتتفرغ للكتابة ؟

نشرت في الأعوام الثلاثة الأخيرة روايتين هما «الزلزال والمرايا» و«ليلة الأنذال قبل الأخيرة» وهما تواصلان مسيرة حياة مجتمع، هو المجتمع التونسيّ بعد رواية «كازينو فجّ الرّيح» الصادرة عام 2009، و «الجنرال وطيفها في الأعالي». وهذه الروايات الأربع تؤرّخ إبداعا سرديّا لما قبل ثورة 14 جانفي 2011 بوصف ما استشرى من الفساد في مدينة هي «مدينة الشاطئ» وانهيار القيم السياسيّة والأخلاقيّة في مجتمع يحكمه نظام استبداديّ (رواية «كازينو فج الرّيح»)، وكتابة اللّحظة الفارقة الاستثنائيّة ممثّلةً في انتفاضة ديسمبر 2010 التّي أضحت ثورة أسقطت نظام الحكم في 14 جانفي 2011 (رواية «الجنرال وطيفها في الأعالي»)، ثم كتابة ما حدث من خيبة أمل في نفوس التونسيّين نتيجة الانحراف بالثورة

عن مسارّها واستغلال البعض من السياسيّين لقيمها وشعاراتها بتوظيفها لصالحهم الخاص، أما رواية «ليلة الأنذال قبل الأخيرة» الصادرة هذه الأيّام عن دار ديار للنشر فهي تُواصل نهج الكتابة الإبداعيّة سردا روائيّا بتضمين وقائع لمجتمع نخره سوس الفساد وذلك لانتشار قيم الانتهازيّة السياسيّة وتأثير تجّار السوق السوداء في الاقتصاد. وضمنَ هذا الموصوف تطلّع واستشراف لتحول ثوري آخر قادم، لعلّ بعضه هو ما حدث في تونس خلال ما سُمّيَ «ثورة الصّناديق» أي ثورة الانتخابات في 13 أكتوبر 2019.

وتزامنا مع هذه الروايات الأربع صدر لي كتاب «الشخصيّة التونسيّة ومحاولة الحفر في عميق الشخصيّة التونسيّة ومحاولة فهم البعض من خفايا التحوّلات السّبعة المدهشة في الأعوام الأخيرة لتونس منذ ديسمبر 2010 جانفي 2011 إلى اليوم، كما صدر لي كتاب «الإنتلجنسيا التونسيّة بين تاريخ الأحقاد ودولة الفساد»، وهو يواصل بحثا ما خضنا فيه بخصوص عميق الشخصيّة التونسيّة، وذلك بدراسة تاريخ النخبة الثقافيّة والسياسيّة التونسيّة منذ المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى اليوم عبر المراحل التالية: مرحلة حكم الدّولة المخزنيّة العثمانيّة، ومرحلة الحكم البورقيبي، ومرحلة الحكم النوفمبري (نسبة إلى انقلاب 7 نوفمبر 1987)، ثم هذه المرحلة التّي نحيا ابتداءً من 14 جانفي 2011 إلى اليوم. ولنا أيضا مجموعتان شعريتان صادرتان خلال الأعوام الثلاثة الأخيرة: «أسمعها بعيني الذابلة» و«وَهْران وبنات الشّمس»...

التشتت الإبداعي

- ألا تجد نفسك مشتّتا بين الكتابة الأقصوصيّة والروائيّة والشعريّة وبين كتابة النقد والفكر بالفلسفة تحديدا؟

لست ضدّ الاختصاص في الكتابة وما شابه، فأنا أحترم كلّ أصحاب الأعمال المختصّة. إلاّ أنّ وعيي للكتابة منذ الابتداء فيها جعلني لا أطمئنّ لاختصاص واحد، بل أرى الاختصاصات متداخلة متكاملة: نهج صعب يستلزم تنوّع القراءات. نحن في حاجة إلى مفكّرين كبار، ولا أدّعي أنّني أحمل إلى الآن هذه الصفة. فقط أنا أحاول. كتبت الأقصوصة والرواية والشعر والسيرة الذاتية بدافع إنّيّتي (Ma mienneté)، ولا اعتراض على ذلك ولا ردّ له، بل «حال شبحيّة مبهمة»، بعبارة جبرا إبراهيم جبرا، تحفّزني على ذلك. أمّا البعد الآخر النقديّ والفكريّ في كتاباتي فهو وليد خبرة حاصلة عن تعدّد القراءات وتنوّعها، ومفادها أنّ فكرنا العربيّ الإسلاميّ المعاصر اجتزائيّ ليس له إلى اليوم منظومة دالّة عليه، إذ المفكّرون والباحثون الأكاديميّون العرب ناقلون مجمّعون (إكلكتيكيّون) غير مولدّين، فهم لا يفتحون معارفهم على آفاق واسعة لتظلّ مُبْتَسَرَة، كمفكّرين مؤرّخين لا يعلمون من العلوم الإنسانيّة الأخرى، والفلسفة على وجه الخصوص، إلاّ القليل، ومفكّرين بالفلسفة لا يفتحون معارفهم ومفاهيمهم على العلوم الإنسانيّة الأخرى والفنون وأحدث الدراسات اللّسانيّة: أفضّل توزيع جهدي بين الإبداع الأدبيّ والعمل النقديّ والفكري نشدانا لأفق معرفيّ أرحب بدلا عن الاسترخاء المعرفيّ وقصور المنهج وابتسار الفكر ومحدوديّة المفهوم...

ثقافة الشتات

- الثقافة التّونسية والعربيّة اليوم : إلى أين؟

هي ثقافة شتات بالتخصيص أو التشميل. ثقافة الاجتزاء والابتسار والخلط السافر بين الإستراتيجيّ والقطاعيّ، ثقافة الهامش أيضا، كتهميش المثقّفين كافّة إلاّ من أدمنوا العمل السياسيّ أو الإعلاميّ. وكيف للثقافة التّونسيّة والعربيّة أن يكون لها مستقبل وهي مطاردة محاصرة «بثقافة الواجهة»، بلا حاضر ولا ماض دالّ عليها عدا شتات أعمال ترقد في رفوف المكتبات ولا تصل إليها أيادي القرّاء، إنْ ثبت وجود جمهور واسع للقُرّاء، ولا تمييز بين جيّد الأعمال ورديئها. الثقافة الوطنيّة، هنا لا تعني وزارة الثقافة، بل هي ذلك الكلّ المتعدّد، كالموروث الشعبيّ المتبقّي وقد يؤول هو الآخر إلى الاندثار، الإبداعات الفنّيّة والفكرّية المتفردة، مجموع القيم المرجعيّة، مجمل التراث المادّيّ واللاّ ماديّ...

مجتمع الاستهلاك اليوم والرقمنة هو مجتمع اللّحظة المبتورة يسوده «استبداد جديد ناعم»، على حدّ عبارة شارل تايلور (Charles Taylor)، مجتمع الفردانيّة لا الفرد، ومجتمع «الرفاه التافه» بترويج لوهم المواطنة ولا مواطنة، وبأسطورة مفادها الديمقراطيّة الانتخابويّة لا التشاركيّة. لذا فالثقافة اليوم، كما يفهمها الساهرون عليها، هي ثقافة الاحتفالات والمهرجانات في المقام الأوّل والكتاب في المقام الأخير. فعن أيّ مستقبل للثقافة نتحدّث؟!

- ما هي معوّقات الثقافة، إذن، في تونس اليوم تحديدا؟

أوّل المعوّقات هو النظرة الدونيّة للثقافة، والحال أن تونس تحتاج وأكثر من ذي قبل إلى ثورة ثقافيّة عميقة هادئة، لأنّ مشكلاتها الحقيقيّة تعود إلى الذهن الفرديّ والذهن الجمعيّ السائدين، فلا تنوير ولا إنهاض لهما إلاّ بثقافة جديدة نيّرة مستقبليّة. إنْ تحقّق ذلك توفّرت الحلول لأوضاعنا السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة. أمّا المعوّق الثاني فهو غياب الفهم للشخصيّة التّونسيّة العميقة: بنيتها وسلوكها لتجاوُز السلبيّات والتأسيس لتقاليد جديدة لا تقطع مع التقاليد القديمة الإيجابيّة. وأمّا المعوّق الكبير الثالث فهو الكراهيّة بما أسميته في كتابي الصادر مؤخّرا بعنوان: «الأنتلجنسيا التونسيّة» «بتاريخ الأحقاد». فأحقادنا اليوم هي استمرار في أحقاد قديمة بأحقاد أخرى جديدة. نحن اليوم في حاجة إلى ثقافة المحبّة التي تقطع من الضغائن والفساد والمحسوبيّة و «الشكليّة» والجهويّة المقيتتيْن، وقد أضرّتا بعقول وإبداعات وجهود وأعمال كثيرة، وليس أدلّ على ذلك من تهميش مثقّفينا ومبدعينا ومفكّرينا الكبار، ووأد أعمال الواعدين، والإدارة السيّئة للندوات والمؤتمرات والجوائز والتكريمات...

- كتبت في جُلّ المجلاّت العربيّة، إن لم أقل في كلّها وزرت بلدانا عربيّة كثيرة، فهل لا اختلاف بين ثقافة بلد وثقافة بلد آخر أم هناك ما يميّز ثقافة عن ثقافة؟

التجارب الثقافيّة العربيّة متنوّعة مع إقرار ظاهرة الاختلاف. إلاّ أن المزعج حقّا والمعوّق الكبير للثقافة العربيّة عموما هو سياسة المحاور. في الماضي كان لبغداد في زمن حكم صدّام حسين دور محوريّ ثمّ لعبت القاهرة بعد حصار العراق، بدعم ماليّ خليجيّ وتخطيط مصريّ، دورا محوريا،

واليوم الثقافة العربيّة هي شتات «محاور» صغرى. فكم نحتاج الآن عربيّا إلى مراجعة سياسة المحاور التابعة للأنظمة الحاكمة والاستخدام الحكيم للمال والتوظيف المُجدي للجوائز واعتماد خطّة أو خطط ومناهج واضحة للترجمة لتعريف ثقافتنا أو ثقافاتنا العربيّة لسائر الأمم في العالم بطرح الأسئلة الواضحة راهنا ومستقبلا للعمل الترجميّ: ماذا نترجم؟ ولمن؟ ومن يترجم؟ وكيف؟... فهذه الأسئلة شبه مغيّبة في مراكز ترجميّة عربيّة لا تُنسّق بينها في أداء أعمالها، وتذهب عادة إلى عدم التخطيط... إلاّ أن هذه الوقائع لا تنفي جهودا تبذلها بعض البلدان العربيّة رغم الميزانيّات الضعيفة المخصّصة للثقافة والمثقّفين، وندواتها ومؤتمراتها ومجلاّتها وحركة النشر فيها وأعمالها الفنيّة والفكرية دالّة على ذلك...

مصطفى الكيلاني...سيرة ومسيرة

- مولود في 29/ 08/ 1953 بالقلعة الصغرى.
- ناقد ومفكّر وروائيّ.
- أستاذ جامعيّ متقاعد بعد 36 سنة من التدريس.
- متحصل على الأستاذيّة وشهادة التعمق(دكتورا الحلقة الثالثة) ودكتورا الدولة في اللغة والآداب العربيّة من الجامعة التونسيّة.
- درّس بالتعليم الثانويّ، ثمّ بكُليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان، ثمّ بكُليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة.
- سبق إن اشتغل موظفا بوزارة الثقافة في المدّة الفارقة بين 1977 و1979.ثمّ أستاذا بالتعليم الثانوي إلى 1987 ثمّ الالتحاق منذ هذا التاريخ بالتعليم العالي.
- له دراسات وبحوث في مجلات عربيّة كـ«الآداب» و«الفكر العربيّ المعاصر» و«كتابات معاصرة» و«فصول» و«ثقافات» (البحرين) و«علوم إنسانيّة» (البحرين) و«الأقلام» و«الحياة الثقافيّة» (تونس) و«تطوير» (الجزائر) و«نزْوى» (عُمان) و«الإمارات الثقافيّة» و«أوان» (البحرين) و«قصص» (التونسيّة) و«أفكار» (الأردنّ) و«عيون المقالات» (المغرب)...
- شارك في عدد كثير من الندوات والمؤتمرات الدوليّة ولا يزال، بأغلب البلدان العربيّة وفي إيطاليا وفرنسا، كحوار الثقافات والأديان بروما:P.I.S.A.I والجامعة الغريغوريّة...
- مُتفرّغ الآن للبحث العلميّ والكتابة الإبداعيّة (القصصيّة والروائيّة).

مؤلّفاته:

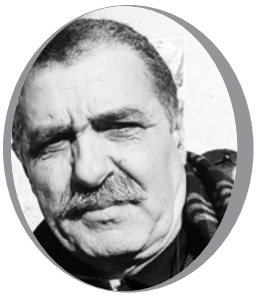
* من أحاديث المقصّ (مجموعة قصصيّة)، الدار التونسيّة للنشر، 1985.
* إشكاليّات الرِواية التونسيّة، تونس: بيت الحكمة، 1990.
* مختارات من الرواية التونسيّة، تونس: بيت الحِكمة، 1990.
* وُجُود النصّ- نصّ الوجود (بحث)، الدار التونسيّة للنشر، 1992.
* أعوام الجراد و المخاض (مجموعة قصصيّة)، الدار التونسيّة للنشر، 1994.
* في الميتا-لغويّ و النصّ و القراءة (بحث)، تونس: دار أميّة للنشر، 1994.
* أسئلة الراهن و الثقافة المُمْكنة، تونس: دار المعارف، 1995.
* حُلم السبيل (مجموعة قصصيّة)، تونس: دار سحر، 1999.

* نزيف الظلّ (رواية)، تونس: دار المعارف، 2001.
* كبرياء القصيدة، جولة في عالم نِزار قبّاني (بحث)، تونس: دار المعارف، 2002.
* ثقافة المعنى الأدبيّ (دراسة)، تونس: دار المعارف، 2002.
* زمن الرواية العربيّة، كتابة التجريب (دراسة)، دار المعارف، 2003.
* مرايا الساعات الميّتة (رواية)، تونس: الميزان للنشر، 2004.
* أبو القاسم الشابّي، وجع الكتابة-روح الحياة (بحث)، تونس: دار المعارف، 2004.
* القيمة والاختلاف، مُقاربات فكريّة، تونس: دار المعارف، 2004.
* نداء الأقاصي، القصيدة و التأويل، تونس: دار المعارف، 2004.
* آخر الأجراس- بدء الخطر (رواية)، تونس: دار الميزان، 2005.
* إيديولوجيا العنف، التواصُل المستحيل- التواصل الممكن (بحث)، الأردنّ: دار الأزمنة، 2005.
* شيخ أدباء الساحل، محمّد الهادي العامري في الذاكرة (بحث)، تونس: دار المعارف، 2005.
* شعر الاختلاف، كتابة الأعماق في نصوص علاء عبد الهادي الشعريّة (بحث)، مصر: مركز الحضارة العربيّة، 2005.
* فتنة الغياب، إلياس فركوح و إبداعيّة النصّ المتعَدِّد (بحث)، الأردنّ: منشورات أمانة عَمّان الكبرى.
* فَرَح مُعلّق في آخر السطر (شعر)، تونس: دار الميزان، 2006.
- شربل داغر:الرغبة في القصيدة»، مصر:دار شرقيّات، 2007.
-شعرية الذكرى، قراءة في كتابات علي جعفر العلاّق، الأردن: دار أزمنة، 2009.
- الرواية والتأويل، سرديّة المعنى في الرواية العربيّة، الأردن: دار أزمنة،2009.
- صقر الرؤى، مختارات شعرية لهادي دانيال إعداد وتقديم، سورية: دار الفرقد، 2009
- كازينو فجّ الريح (رواية)، سورية: دار الفرقد،2009.
- أدونيس وشاعريّة الأصول، مقاربة تأويليّة(بحث)، تونس: دار المعارف،2009.
- الإنسان هذا الكائن المتعدد الأبعاد(مقالات)، تونس: دار صامد، 2009.
- مرايا العتمة، قصيدة النثر ومستقبل الشعر العربي، تونس: دار نقوش عربيّة،2009.
- غزّة، أيتها المرآة(مجموعة قصصيّة)، تونس: دار المعارف، 2009.
-رغبة بلا أجنحة (مقالات)، دار نقوش عربيّة، 2010.
-موت واحد لا يكفي (رواية)، دار نقوش عربيّة، 2011 .
- حميد سعيد شاعر البدايات، مقاربة تأويلية في الدلالات المرجعية، تونس: دار بيرم، 2012
- الجنرال وطيفها في الأعالي (رواية)، تونس: دار كونتراست للنشر، 2013.

مشاركاته الأخرى...

-عضو بهيئة تحرير مجلة كتابات معاصرة اللبنانية.
- عضو سابق بهيئة تحرير مجلة الحياة الثقافية التونسية.
-عضو سابق بهيئة تحرير مجلة الكاتب العربيّ، مجلة اتحاد الكتاّب والأدباء العرب.
- عضو بهيئة تحرير «الحوار الثقافيّ»، قسم الفلسفة (مخبر حوار الحضارات)، جامعة مُستغانم، الجزائر.
- عضو بهيئة تحرير «تطوير» الصادرة عن مخبر تطوير البحث في العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، جامعة د. مَوْلاي الطاهر، سعيدة، الجزائر.

سرد من أجل تحرير المرأة: مارياما با (نموذجا)



زهيـــر الذوادي/ جامعي، تونس

تنصب الدراسات النقدية الغربية شركا لكل دارس أدب الكاتبة السينغالية ماريما با (1929-1981)، من خلال الوقوع في مقاربتها كروائية متمردة على الثقافة الإسلامية الإفريقية، ورافضة لتقاليدها الحضارية الاجتماعية.، والحال أن الإشكالية الأساسية للكتابة السردية لدى ماريما با تتمحور في كل جوانبها حول مسألة حقوق المرأة. وإن تضمن أدب ماريما با رفضا لبعض التقاليد الاجتماعية والدينية، عبر الإشارات الواقعية[1]، فإن الكاتبة السينغالية، لم تجعل من ذلك البعد النقدي أساس النظرة التي تصدت إلى بلورتها عبر روايتيها الفريدتين «رسالة طويلة جدا»[2] و«النشيد القرمزي»[3].

وقد ألفت ماريما با روايتيها بروح احتجاجية ومتسامحة في آن واحد. ولم يكن موضوع احتجاجها سوى سوء أحوال عيش المرأة ودوس حقوقها من جراء تقاليد ثقافية بالية ومتكلسة ونظم اجتماعية طائفية قاسية جعلت منها (أي المرأة) ضحية دائمة الفشل. وقد كان دافع الكتابة لدى ماريما با مبنيا على أساس هاجس الدفاع عن حقوق المرأة الإفريقية والتوق إلى تحريرها من عوامل وشروط تهميشها واضطهادها. وكانت كتابة ماريما با خلاصة حياة امرأة تزوجت ثلاث مرات في أوساط اجتماعية متنوعة وراقية ورزقت بتسعة أبناء وعرفت عن كثب معاناة المرأة في المجتمعات المتخلفة والتقليدية، فاندفعت في العمل الصحفي لخدمة قضايا النساء والدفاع عنهن، وأصدرت روايتها الأولى (رسالة طويلة جدا) (1979) التي أحدثت دويا هائلا في أوساط الأدب الإفريقي والغربي، قبل أن يغيبها الموت قبيل صدور روايتها الثانية (النشيد القرمزي) سنة 1987.

كتابة الواقعية المجتمعية

لم تنسج ماريامًا با روايتها «رسالة طويلة جدّا» على أساس مناقشة الأفكار أو المفاهيم، بل أنها صورت الواقع الحي الذي كان يعيش في ظله الناس العاديون وخاصة منهم النساء. ورواية «رسالة طويلة جدا» هي عبارة عن بوح طويل عن عذابات امرأة توفي زوجها (رأما تولاي) ضمنته في رسالة كتبتها إلى صديقة لها هاجرت البلاد إلى أمريكا بعد أن تخلى عنها زوجها. والرسالة التي كتبتها مودو أثناء حدادها عن زوجها، تضمنت سردا لحياتها معه وهي التي كانت أولى زوجاته قبل أن تصبح شخصية هامشية في بيته بعد تعدّد زيجاته. وتضمر الرسالة احتجاجا ضد ظروف حياة النساء، واستغلالهن اقتصاديا واضطهادهن اجتماعيا وتهميشهنّ ثقافيا. وتقدّم الرواية صورة نقدية لنظام الطوائف الاجتماعية وللحالة الدونية التي ارتدت إليها المرأة الإفريقية، كما أنّها تتضمّن نقدا لاذعا وجذريا لنظام تعدّد الزوجات باعتباره مؤسسة لاغتيال الحب والعائلة والمرأة.

تضمّنت رواية «رسالة طويلة جدا» احتجاجا ورفضا للفقر والجهل والأمية، وللبنية البطرقية السائدة في المجتمع، وللذكورية، وللعادات والتقاليد الرجعية والموروثة عن الأزمنة الغابرة والمتلحفة بغطاء ديني من صنع الرجال. إن «الرسالة» ... رواية من أجل المرأة، في مختلف أوضاعها وحالاتها المحددة لمختلف أوجه حياتها. وقد رصد جان ماري فولي استعمال مفردة «المرأة» 162 مرّة في نص الرواية، والأم 77 مرة، والأخت 17 مرة في حين جاء كل من مفردة الأب 25 مرة، والرجال 68 مرة[4] مما يجعل من الرواية عالما عائليا متمحورا حول المرأة. كما أننا نضيف أن العالم الذي رسمته رواية «رسالة طويلة جدا» هو عالم واقعي وملموس، كما أنّها تعرض بشكل غير مباشر سيرة ذاتية ممكنة للكاتبة، حيث وردت الإشارة إليها (الراوية) 541 مرة، بما يؤكد أن ما جاء في النص هو إشارات لما عاشته أو عاينته ماريامًا با نفسها، دون مواربة أو مراوغة، فاتحة المجال إلى تمدّد الفضاء المخصص في الرواية للشخصية النسائية حتى يكف تصميتها وتغييبها عن العالم الحي أو عن عالم الأحياء.

وإن اعتمد فولي مقاربة فيليب هامون لدراسة المدونة السردية للروائي إيميل زولا بهدف تحديد أهمية حضور بعض الأشخاص والوقائع والحالات والمفاهيم في تلك المدونة[5] فإنه (أي فولي) أشار إلى جانب مهم من أهداف الكتابة لدى ماريامًا با، وهو الجانب المتمحور حول طموحها إلى توسيع فضاء حضور المرأة في الخطاب الروائي بهدف مقاومة تهميشها في الواقع. وقد انكبّ هامون، وفق مقاربته المشار إليها على تقييم حجم ونوعية «فضاء الشخصيات» في المدونة السردية لماريامًا با لكن حضور المرأة في «رسالة طويلة جدا» يتجاوز ذلك الهاجس مبرزا بعدا واقعيا إضافيا يخص الذاكرة الجماعية والفردية. وما أرادت تثبيته ماريامًا با في روايتها هو أن ضخامة فضاء الشخصية النسائية لا يقتصر على الخيال الروائي والكتابة السردية فحسب، بل أنه معطى موضوعي وواقعي صلب المجتمع، مضيفة أن لذلك الواقع بعدا تاريخيا لا يقتصر على الحاضر السلبي بل أن جذور جوانبه السلبية متأصلة في ماضي قاسي جعل في نهاية الأمر من المرأة الإفريقية كائنا تحت بشري. تتكلم الراوية

كثيرا في «رسالة طويلة جدا» لأنها لا تكاد تُسمع ولا تكاد تُرى. والسبب في ذلك يكمن في كونها امرأة مثقلة بتاريخ من القمع المتجلي والقمع الخفي والمتخفي. إن الصمت الموزع على أكثر من صعيد هو ملخص حياة النساء، الإفريقيات والمسلمات حيث تظهر المرأة كصورة رسمها الرجال باعتبارهم «قوامين على النساء»، كما لاحظ ذلك إبراهيم محمود في مؤلفه «جماليات الصمت»[6].

بطبيعة الحال، تفعل التقاليد البالية في المجتمعات (الإفريقية الإسلامية) فعلها وتؤثر سلبيا على مصير المرأة مكبّلة طاقاتها وخانقة مستقبلها. لذلك قاربت ماريا با مسألة التقاليد والعادات (حتى تلك التي تتلحف بغطاء فقهي وديني إسلامي) مقاربة نقدية، واعتبرتها من مكبلات تحرر المرأة ومن عوامل تأييد دونيتها في المجتمع. كما أنّ ماريا با كثفت نقدها لبنى ومؤسسات وثقافة النزعة الذكورية المهيمنة على المجتمع، مما جعلها تتجاوز في استعراضها النقدي حالة المرأة المسلمة أو السينغالية عموما (حتى وإن كانت غير مسلمة) بل أنها شملت في روايتها الثانية والصادرة بعد وفاتها (1981) : «نشيد قرمزي» حالة المرأة الأوروبية المتزوجة من سينغالي والتي بحكم حياتها في مجتمع تقليدي فقير ومتخلف وخاضع لتقاليد بالية، لا تجني في نهاية الأمر سوى حصادا فاشلا وقساوة مختلفة عما تواجهه السينغاليات المسلمات، ولكنها مؤلمة وخانقة إلى حدّ الفشل، رغم الصدق والمروءة التي تلتزم بهما «نساء الزنوج» كما تجلى ذلك في شخصية ميراي في رواية «نشيد قرمزي» أو إيزابيل في رواية «آه يا بلد شعبي الجميل» لعصمان سمبان[7]. إن التحرر والمساواة والعيش الكريم لا يمكن أن يعموا في بلاد إذا ما كانت بنى المجتمع قائمة على أسس الفقر والتخلف والجهل. والمسألة المركزية، بالنسبة لماريا با، تخص ظروف حياة المرأة في المجتمع الإفريقي ومرارتها مهما كان أصل تلك المرأة وانتمائها ومؤهلاتها لأن الداء يكمن في بنى المجتمع وثقافاته التقليدية والرجعية.

إن نقد ماريا با لظروف تهميش المرأة يتجاوز النظرة الأحادية الجانب القائلة أن مجرد تبني بعض السلوكيات والقيم الحديثة، قادر على إحداث تغييرات نوعية وتحررية لفائدة النساء في المجتمعات التقليدية وأن مسألة التقدم المادي والاقتصادي كفيل بتحقيق تحرر لفائدة المرأة. إن تجاوز العادات الثقافية البالية ونظام الطائفية الاجتماعية هو بداية تحرير المرأة كما جاء ذلك في رواية «رسالة طويلة جدا» وليس السعي إلى الحلول القطاعية والجزئية كما بينت ذلك في رواية «نشيد قرمزي».

صورة المرأة الواقعية

حاولت ماريا با أن ترسم صورة واقعية لعذابات المرأة الإفريقية المسلمة، وقد أثر ذلك الخيار الموضوعي على منهج وأسلوب الكتابة لديها وأضفى على كتابتها طابعا واقعيا واجتماعيا نقديا رغم تجذر صيغتها في مصنفات التحليل النفسي للمرأة المجبرة على الصمت وعلى قبول المكانة التي حددت لها من قبل المجتمع والأسرة والرجل.

فالمرأة في نظر المجتمع والرجل من خلال روايتي «رسالة دويلة جدا» و«نشيد قرمزي»، كائن ناقص، وهي لا تسيطر على مكونات مصيرها... ودورها الأسري يجعل منها سلعة أو وديعة بين

أيادي الكبار والرجال. تلك هي الصورة التي رسمتها ماريامًا با، ودعت إلى تغييرها لأنها تلخيص للبناء العمودي للأسرة والمجتمع مهما كان سن وحال المرأة، كما استخلص ذلك دارسو «رسالة طويلة جدا» في إفريقيا، مؤكدين أن تلك الصورة النمطية قد ترسخت في الإنتاج الأدبي الإفريقي وبشكل خاص لدى الكتاب ذوي النزعة الفكرية النقدية والتقدمية مثل عصمان سمبان أو منغوبيتي أو فرانسيس بيبي[8].

كان والد ماريامًا با وزيرا وكان زوجها الثالث نائبا برلمانيا ثم وزيرا (قبل أن تحصل على طلاقها منه)، وبالتالي، فهي كانت على بينة من شؤون السياسة والدولة، ولكنها اعتبرت أن مسألة تحرير المرأة مسألة اجتماعية وثقافية قبل أن تكون سياسية. فتحرر المرأة لن يكون سوى تحرّرا مزدوجا يخلصها من السيطرة الذكورية ومن التهميش المجتمعي في آن واحد. ذلك ما كتبته راما تولاي في رواية «رسالة طويلة جدا» إلى صديقتها عيساتو المقيمة في أمريكا بعد أن فارقت زوجها بسبب زواجه بثانية. فالمرأة الإفريقية غير مستقلة بذاتها عن أسرتها وعن زوجها وفي المجتمع بصفة عامة. وذلك هو مكمن الداء. إن التحرر لن يكون سوى نتيجة لحيازة استقلال المرأة على جميع الأصعدة. ذلك هو جوهر النظرة النسوية لدى ماريامًا با، وهي نسوية الجيل الأول من دعاة تحرير المرأة في العالم الحديث. لقد كتبت سيمون ديبوفوار أن «الرجل لا يتمثل المرأة في حدّ ذاتها بل بالنسبة إليه، حيث أنها لا تعتبر كائنا مستقلا بذاته»[9]، مبيّنة في ذلك، الرأي الذكوري المحنط والقائل أن «الرجل يتمثل ذاته بدون المرأة، لكن المرأة لا تتمثل نفسها بدون الرجل»، والحال أن المجتمع – بنى وتقاليد هو الذي جعل المرأة على تلك الحالة من شقاوة الوعي بذاتها. وقد دققت دوبوفوار النظر في ذلك الفهم بهدف تفكيكه جذريا وكتبت مستعرضة النظرة الدونية للمرأة التي تجعل منها وكأنها «هي التي تحدد نفسها وتتميز بالنسبة للرجل، وليس العكس أي أنها لا تحدد الرجل وتميزه بالنسبة إليها. فهي ليست سوى اللاجوهر وهي ليست سوى الآخر»[10].

وقد كتبت محررة «رسالة طويلة جدا» أن الرجل ليس جوهريا» و»ليس ضروريا»، وفي ذلك ترديد لكلمة سيمون دوبوفوار، بل أن ماريامًا با تعتبر أن ذلك الوعي «الاستقلالي» لدى المرأة مقابل الرجل هو طريق التحرر إذا ما وفر شرطي الاستقلال المادي والتعليم.

وقد ذهب كلمار فاجو[11] إلى اعتبار أن جوهر أزمة حالة المرأة لدى ماريامًا با هو الشقاء الذي يحصل لها من استحالة الحب والزواج الحر من ناحية ومن مسألة تعدد الزوجات من ناحية ثانية. لقد اعتبرت ماريامًا با أن تعدد الزوجات هو سبب تفكك العائلات وشقاء الزوجات السابقة وتعاشة النساء عموما، كما دونت ذلك ذلك في رواية «رسالة طويلة جدا» (ص 70). إن التدحرج إلى مقام الزوجة الأولى يفتح على المرأة باب الشقاء العاطفي (ص 80) والفاقة المادية وواجب اقتسام إمكانيات الزوج المادية قبل وبعد وفاته (106)، والحال أن التربية التقليدية التي تتلقاها الفتاة تقوم على فكرة أن لا سعادة ممكنة للمرأة خارج الحياة الزوجية (ص 106).

وتستعرض راما تولاي في رسالتها إلى صديقتها عايساتو عددا كبيرا من النساء اللواتي

واجهن الشقاء بسبب زواج بعولهن من نساء أخريات. وكل تلك الأحداث تشكل حكايات بؤس عاطفي ومادي يؤسس لتهميش اجتماعي أكيد لعائلات بأسرها (ص 78). ولا يمكن أن تكون حياة عايساتو نموذجا أو حلا للنساء الإفريقيات، لأن عايساتو اختارت الهجرة إلى الغرب والعيش هناك بعد أن تزوج بعلها ثانية وتركها ففارقته. إن الحل لمعضلة تعدد الزوجات لا يمكن أن يظهر إلا صلب المجتمع (الإفريقي الإسلامي) عبر إصلاح عاداته وتشريعاته حتى يفتح المجال إلى حياة الحب والزواج الحر والعيش الكريم. وقد اختارت صاحبة «رسالة طويلة جدا» أن يكون تامسير (وهو شقيق مودو الزوج الذي تخلى على راما تولاي) إماما في مسجد وهو الذي يعلمها بزواج أخيه ثانية باعتباره قرارا ربانيا وقدرا لا مهرب منه (ص 73)، وهذا الإمام التقي يقرر الزواج من راما تولاي مباشرة بعد موت شقيقه (مودو) لأسباب مادية بحتة فتصرخ الأرملة الجديدة في وجهه «لست متاعا تتناقلونه من يد إلى أخرى» (ص 109).

إن تعدد الزوجات، سرطان قاتل للحب في المجتمعات، وهو قاتل للنساء ومنتج لفساد المجتمع وشقاواته المتعددة. ذلك ما أكدته ماريامًا با وطالبت بمراجعته عبر إصلاح ديني وقانوني جذري وشامل حتى لا تكون المرأة الإفريقية والمسلمة «إمرأة معوقة» حسب عبارة دوبوفوار. إن الصورة التي رسمتها راما تولاي (الراوية التي تكتب رسالة طويلة جدا لصديقتها عايساتو وهي تعبر عن وجهة نظر ماريامًا با ...) لحياة المرأة السينغالية تجعل منها ضحية دائمة للسيطرة الذكورية وللبنية البطرقية ولثقافة الموت البطيء للنساء. وقد أشارت راما تولاي في قنوط من خلال صفحات الرسالة أنه يجب على المرأة (قبل الزواج) أن تكون شابة وجميلة وعذراء، وعليها أن تكون (بعد الزواج) وفيّة، ومطيعة وربة بيت متفرغة وأن تقبل بأن يتزوج بعلها مرات أخرى دون تردد أو مضض ... لأن ذلك هو جوهر حقوق الرجل ... وأحكام الشريعة ... ولأنّ ذلك هو قدر المرأة.

يشكل نص «رسالة طويلة جدا» ... صرخة نسائية ضد عادات وتشريعات معادية لكرامة البشر. لذلك تقرر راما تولاي أن ترفض تلك العادات والتشريعات وما يسوغها، وتدعو إلى بناء «أخوة نسائية» من اجل التضامن في مقاومة القهر والغبن المسلطين على المرأة. وعلى أساس ذلك الوعي الذي تبرز الرسالة مسار تشكله التدريجي والمتين، تطالب راما تولاي (ماريامًا با) بإقرار حق المرأة (البنت) في التعليم (ص 115) وجعله واجبا جماعيا ووطنيا إزاء البنات والنساء دون تمييز، إلى جانب إقرار حق المرأة في العمل (ص 45) باعتباره وسيلة تحقيق استقلالها المادي (عن الرجل والعائلة) ووسيلة لتحقيق كرامتها الشخصية.

تلك هي استخلاصات راما تولاي من تجربة الحياة القاسية التي عرفتها، لكن ماريامًا با، لم تبسط تلك العبر في شكل مباشر وإجرائي، بل أنها ضمنتها صلب حديثها الطويل عن صعوبات راما تولاي وعن أحلام شبابها، فجاءت في صيغ كتابية سلسلة وبديهية لا تمت بصلة للخطاب السياسي أو الأخلاقي. لقد كانت كتابة ماريامًا با مجرد خلاصة سردية لحياة قاسية.

ولما علمت راما تولاي بأنه ابنتها الصغيرة قد أصبحت حاملا، فهي تجاوزت صدمتها وأسفها، بقبول الأمر المقضي، فتعاملت مع الحدث ومع ابنتها بالإيمان الديني المتسامح حتى تتمكن من عبور موجة جديدة من عواصف حياة النساء الهوجاء، معتبرة أن دورها في الحياة هو رعاية الحب: «عندما نكون أمهات، فذلك من أجل المحبة دون اعتبار البدايات والنهايات ...» ثم أنها تقول في موضع آخر: «إنما نحن الأمهات، خلقنا لمواجهة الطوفان» (ص 121) ...

درب التحرّر الطويل

انتقدت ماريامًا با رجال الدين المحافظين الذين وسمتهم بـ»أيمة المنافع ... والجهل» وهي لم تبلور رأي مناهض للدين الإسلامي في كتاباتها الصحفية أو الأدبية رغم أنها شهرت بعدد غير قليل بعادات وتقاليد بالية اعتقد الناس أنها تجسيد لأحكام دينية. وتحمست ماريامًا با شديدا لمبدإ الإصلاح الاجتماعي الذي يضمن للمرأة حقوقها كاملة (مثل المرأة في البلدان الغربية المتقدمة) وقد كانت مساندة لكل إجراءات التحديث الاجتماعي والثقافي الكفيلة بضمان حقوق المرأة الإفريقية وإقرار كرامتها. وبطبيعة الحال تضمن كل من روايتي «رسالة طويلة جدا» و»نشيد قرمزي» تصويرا وتجسيدا للصراع بين نزعتي التحديث التحرري والجمود المحافظ. وكانت راما تولاي في بداية حياتها محافظة ومؤمنة لتصبح بعد تجربتها المريرة امرأة عصرية متفتحة، تذهب إلى السينما والمسرح وتطالع الكتب وتشتغل وتتمرن على سياقة السيارة كما أنها بقيت متجذرة في إيمانها الديني المتمحور حول المحبة التي اعتبرها الرابط الطبيعي الصلب والوحيد لضمان استمرار العلاقة الزوجية والعائلة والمجتمع (ص 130).

وأكدت ماريامًا با في روايتيها على أن التعليم والشغل حق لكل البنات والنساء. وأن واجب الأسر والسلطات توفير الظروف الملائمة لكل فتاة حتى تتعلم ولكل امرأة حتى تشتغل : ذلك هو طريق تحقيق تحرير المرأة الإفريقية كما تمثلته ماريامًا با، وهو ما أجمعت أغلب الكاتبات الإفريقيات على تأكيده كما بيّن ذلك ميلولو كومبي[12].

تؤكد تجربة كل من راما تولاي (رسالة طويلة جدا) وميراي (نشيد قرمزي) أن التعليم والشغل هو سبيل لتكريس حقوق المرأة وتحررها. كما أن سيرورة حياة كل منهما أكدت أن التضامن النسوي ضرورة من أجل بناء إنسانية جديدة ومتحرّرة. تلك هي بذرة الوعي «النسوي» التي ألقتها ماريامًا با في الضمير الإفريقي من خلال روايتها، دون أن تحتاج إلى عمل تنظيري وفلسفي عميق بل أنها بلّغت القارئ بأسلوب سلس وكتابة رصينة ومتألقة كل معاني الوجع النسوي من مظالم تاريخية ومجتمعية قاسية، وطالبت في هدوء بوضع حدّ لكل ذلك. لقد كتبت ماريامًا با في مطلع الفصل 22 من «رسالة طويلة جدا» جملة بسيطة اختزلت فيها كل أوجاع المرأة الإفريقية (المسلمة) حيث قالت «إني أحمل تعبا هائلا.. تعب قادم من أعماق روحي ويثقل جسيدي ...» (ص 104).

اشتركت ماريامًا با مع المفكرة سيمون دوبوفوار في الاعتقاد في وجود «المرأة الإعاقة»

أي المرأة «المعوقة» والمرأة «العميقة» في آن واحد. وهي المرأة التي لا تملك الوسائل الكفيلة بتحررها الشخصي وتحرر النساء عموما، وتحرر المجتمع بصفة أعم. لكن الاشتراك بين ماریاما با وبين دوبوفوار في النظرة النقدية لحالة المرأة في المجتمع، لا يتجاوز ذلك الحدّ لأن ماریاما با بقيت متجذرة في إيمانها الديني الإسلامي[13] المعتدل وورعها المتسامح كما أنها بقيت وفيّة لمعتقدها التحرري الاجتماعي والإصلاحي مما جعلها تؤمن أن تحرر المرأة أمرا ممكنا شريطة أن تقوض البنى والثقافة المحافظة والرجعية المهيمنة في المجتمع وأن تتحصّل كل فتاة على التعليم الضروري وأن تتمكّن كل امرأة من العمل[14] لتكسب وسائل تحررها الشخصي والجماعي.

الهوامش والإحالات

1 – Anny–Claire : Jaccard : les usages de l'Islam chez Mariama Ba et chez Aminata Sow Fall. In Nouvelles du Sud. N°7 (1987). P 19–21.

Deborah G. Flant : Mythic Dimension in the novels of Mariama Ba. Research in African Litteratures. N° 2–27 .(1996)– P 102 .111–

Mariama Ba : Une si longue lettre. Ed. Les nouvelles Editions Africaines. Dakar (1979). P 131.

2 – Mariama Ba : Un chant ecarlate: Ed: Les nouvelles– editions africaines. Deko. 1981.

3 – Jean Marie Volet : Lecture, personages et conquete de nouveaux espaces : le cas de une si longue lettre de Mariama Ba : In : Aro@se.vol2. N°2. 1998.

–المصدر السابق.

–ابراهيم محمود : جماليات الصمت. مركز الانماء الحضاري. دمشق. 2002. ص 137 وما بعدها.

Alphonse Moutombi : La femme à nègre dans le– roman sénégalais colonial et post–colonial. O pays mon beau peuple de Osmane Sembene et un chant écarlate de Mariama Ba.

www: / /epublications.unilim–fr /revues /dire /429

Ikanga Nagazi Tchomba : l'image de la femme – sénégalaise dans "Une si longue lettre" de Mariama Ba.

www: / /mondesfarncophones.com /espaces /afrique.

Mongo Beti : Perpetue ou l'habitude des malheurs. Ed. Buchet–Chas. Tel. Paris. 2003.

Simone de Beauvoir : Le deuxième sexe. Ed. – Gallimard. Paris. 1949. P 5–16.

سيمون دوبوفوار : المصدر السابق ص 16.

Kalmar Vaxjo : la femme entre tradition et modernité – dans le roman. Une si longue lettre de Mariama Ba.

www.linneuniversitetet.com

Mildo Kembe : L'image de la femme chez les– romancières de l'Afrique Noire Francophone. Ed. Universitaire. Fribourg. 1986.

Cheikhou Diouf : l'image de l'islam dans "Une si– longue lettre" de Mariama Ba.

www.critao.org

Alphonse Ndongo. Kamdem : la représentation de – la femme chez Mariama Ba et Calywthe Beyal : Entre religion et sécularité.

www.ijhssi.org

أبو القاسم محمد كرو وهاجس التوثيق



أحمد الحمروني/كاتب، تونس

1 - ملاحظات منهجيّة في توثيق تراث كِرّو ونقده:

ليعلم الملأ الكريم أنّي أقرب الناس إلى المرحوم (1924-2015م)[1] أو على الأقلّ واحد من أقربهم إليه بصداقة شخصيّة وعائليّة داعمة للعلاقات الفكريّة. ويحقّ للكثيرين التعبير عن نفس الشعور، وهكذا تكون علاقات العالم الموسوعي مع من نالوا حظوة لديه في مكتبه وفي بيته من التونسيين والمغاربة والمشارقة وكان الضيف المبجّل في منتدياتهم وملتقياتهم.

خلّف أبو القاسم محمد كرّو تراثا غزيرا متنوّعا وفي أشكال مختلفة سعى إلى آخر ساعة من حياته إلى جمعه ونشره، في كتب متفاوتة الحجم متعددة الطبعات وفي موسوعتيْن، على الأقلّ، إحداهما خاصّة بالشابي والأخرى «حصاد العمر» بل بعض العمر.

وقد حظي الرجل وتراثه بالعديد من مناسبات التكريم، وجمع العديد من الكلمات في كتابيْن أو أكثر، أحدهما أعدّه عبد العزيز جمعة لمؤسّسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري (الكويت 2008، في 372 ص) ، وكان فيه لأبناء بلده نصيب محترم.

و إذ كان صاحبُنا في جلّ الحفلات حاضرا مصغيا لما يقال فيه وعنه فإنّ المناسبة، وإن تكرّرت مرارًا، لم تكن تسمح بأكثر من التنويه والإشادة والتمجيد والتذكّر. والحقّ أنّه جدير بها، فمن مثله كرّس حياته لخدمة الثقافة العربية الإسلامية بأدبها وتاريخها وأعلامها ومعالمها ومدنها بدءًا بمسقط رأسه، بل حمل السلاح ذودًا عن العروبة، وأقام جسر تواصل بين الخافقيْن خاصّا الشابي بالقسط الأوفر من جهوده، وكان في كلّ ذلك مراهنا على الشباب وعلى الكتاب، مؤمنا بوحدة المغرب العربي

وببعث الوطن العربي، مؤسّسا لذلك دار نشر في زمن عسير، وواضعًا لذلك أيضا برنامج ندوات وملتقيات في المؤسسات والإدارات والمراكز واللجان التي أشرف عليها، فكان حقّا جديرا بأصناف التكريم من عضويّات مجمعيّة وأوسمة وجوائز.

إنّ التزامنا بذكر موتانا بخير لا يتناقض مع رغبتنا في إهدائه عملاً تطيب به روحه الزكيّة ليبقى مع الخالدين. ولا يكون ذلك في نظرنا إلاّ بتجاوز الرصيد المهول من التحيّات والشهادات والذكريات والانكباب على تراثه محكّمين فيه بالعقل، لا بالعاطفة، قواعد المنهج لتوثيقه ونقده. وليس في هذا العمل الذي نُقدم عليه مسّ من قيمة صديقنا جميعا ولا من فضله علينا كلّنا ، فالأولى مشهود بها في الداخل والخارج، والثاني مذكور له على الدّوام من الأوساط الثقافيّة إلى الجهات الجامعيّة بشيوخها وشبّانها.

لقد أهدى حصاد عمره، وأعني مكتبته النفيسة ووثائقه النادرة، بما في ذلك كتبه، إلى مكتبة كلّيّة الآداب بمنّوبة وإلى الأرشيف الوطني، بعد أن أثرى مكتبة بلده وغيرها بما نشره لنفسه ولغيره على حسابه. ومن زار الكلّية اليوم يحقّ له أن يأسف مثلما أسفتُ يوم زرتُها مع الأستاذ جمعة شيخة وأحرجنا حافظتها بعد طلبها بالصعود إلى الطابق الأوّل لفتحها والوقوف منتظرة منّا إتمام الزيارة في دقائق لتلتحق بجمعها الكريم من القائمين على المكتبة الأصليّة بل من الجالسين والجالسات ما دام طلبة هذا الوقت منشغلين بالدروس المستنسخة عن طلب الكتب عبر فهارس «هلاليّة».

حرص أبو القاسم محمد كرّو على توثيق إنتاجه من المؤلّفات والمقالات مع ترجمته الذاتيّة في أوراق مرقونة أمدّ بها الراغبين.كما بوّب عددا منها وجمعها في كتب وأعاد نشر بعضها في موسوعة «حصاد العمر» على غرار ما خصّ به الشابي في موسوعة باسمه ظلّ يثريها حتّى تضاعف عدد أجزائها بين طبعتيْن (حصاد العمر.- ط 1998 في 6مج؛ موسوعة الشابي. ط 1994/ 1 في 6 مج، ط 1999/ 2 في 12 مج). وأعدّ للطبع كشّاف مقالاته بعد نشر حلقات منه في تونس، بل إنّ حرصه على حرمة تراثه حدا به بعد المتابعة إلى نشر كتاب بعنوان السطو على كتبه.

ولكنّ هذا الهاجس التوثيقي كان أكبر ممّا أمكن إنجازه، كما ظلّ جهده الفردي دون ما يتطلّبه إنتاجه من العمل الجماعي وفي إطار وبمنهج علميْن. ورأينا في هذا الجانب أن يفهرس كلّ شيء من جديد مرتّبا هجائيًا حسب الأغراض والمواضيع لا حسب التسلسل الزمني كما فعل صاحبها.فالأغراض هي المفاتيح التي يهتدي بها الباحثون إلى المواضيع التي تعنيهم. أمّا الترتيب الزمني فله قيمة ولكنّها ثانويّة، إذ يصلح داخل الغرض نفسه أو الموضوع الواحد سواء تعلّق بمسألة أو بعلَم أو بمكان .... إلخ من المداخل. وهذا المنهج من شأنه أن يجمع شتات الكتابات المتعلّقة بنفس الموضوع ويقرّبها من الباحث بعد أن كانت حسب المنهج الزمني متفرقة بين مقال نشره هنا في سنة كذا وبين كتاب في نفس الموضوع نشره هناك في سنة أخرى وبين محاضرة عاد فيها إلى الموضوع نفسه في مناسبة أخرى.زد على ذلك أنّ جملة من كتبه لا تكفي عناوينها لمعرفة مضامينها

مثل «شخصيّات أدبية» (تونس 1958) و«أعلام منسيّون» (بيروت 1998) و «مدن وأعلام» (بيروت 1998) و«كتب ومؤلّفون» (بيروت 1998) و«محاضرات ومقالات لم تنشر» (بيروت 1998) و«شاعرات عراقيات»(بيروت 1998) و«قضايا وردود» (بيروت 1998) و«حوار وشعراء» (بيروت 2001) و «شعراء قفصة الإسلامية» (تونس 2004) و«تراجم قصيرة «(تونس 2004) . ومثلها أخرى لم تنشر بعدُ كَوفيات وصور معاصرة، ومن رسائلهم، وهكذا عرفتهم... الخ.

وأنا شخصيّا لا أعرفهم ولا أعرف هذه الكتب دون جرد يكشف لي ولنا عمّا فيها. هذا بالنسبة إلى عمليّة الفهرسة على غرار ما أنجزناه لسليمان مصطفى زبيس[2] وعثمان الكعّاك [3] ومصطفى الفارسي.[4]

أمّا بالنسبة إلى النشر العلمي فتلك الفهرسة الأغراضيّة ستكون خير مساعد باتّباعها غرضا غرضا وموضوعا موضوعا. على أنّ الجهد مطلوب في التحقيق بما يقتضيه من تثبّت وتعليق وإثراء بالمراجع الجديدة. وهذا الأمر الجلل لا تنهض به إلاّ لجان عمل مدرّبة على إعداد الأعمال الكاملة. وتيسيرا عليها نقترح عليها إذا تكوّنت أن تأخذ في الحسبان الموسوعتيْن المذكورتيْن والمعروفتيْن، من باب التخفيف والتيسير عليها فتكملها بأجزاء أخرى تضمّ أشتات المطبوع والمخطوط، بما فيه المترجم إلى لغات أجنبيّة. وسيتضاعف جهد التجميع والتبويب والتحقيق إذا أردفت المجلّدات بالفهارس المفصّلة، مع إمكانيّة إثراء هذه الأعمال الكاملة بما كتب عنه بالنصّ الحرفي الكامل أو في شكل بيبليوغرافيّ على الأقلّ.ويا لها من تكاليف ! غيرً أنّ أديبنا الكبير حقيق بهذا، و تونس وفيّة لمن رفع رايتها، ناهيك أنّ المرحوم كان المعرّف بالشابي، فكلّما صدحت الحناجر «بإرادة الحياة» ردّدتها الأصداء مشرقا ومغربا.

هذه ملاحظاتي في توثيق تراث كِرّو، أمّا ملاحظاتي في نقده فهي متفاعلة مع الأولى. وأهمّها أنّ الرجل قد كتب كما شاء، وخطب كما شاء،وتفاعل مع الأحداث والأشخاص كما وجب أن يتفاعل أمّا نحن قرّاءً أو باحثين فسنختار ما يصلح لنا الآن وفق حاجاتنا، وسنختار الأكثر تمثّلا لقواعد البحث والمنهج الأكاديمييْن. ولا حرج إذا استعملنا الغربال في العلم مثلما استعمله نعيمة في الأدب لأجل التقدّم بما ينفع ولو ألغينا الكثير ممّا لا يصلح، إذ القيمة بالجودة لا بالوفرة، و العبرة بالكيف لا بالكمّ، كما هو معروف.

وأنتم تعرفون أنّ كتابات كِرّو وكثير من معاصريه ولا لوم عليهم، في زمانهم والبلدانُ العربية مستعمرة أو حديثة العهد بالاستقلال، وجامعاتها فتيّة تتحسّس الطرائق والمناهج، والموقف من الأجنبيّ ولغته وثقافته بين أخذ و ردّ ، والمستشرقون بين مرضيّ عنه ومغضوب عليه، لا لوم عليهم -كما قلتُ- وكِرّو من بينهم، دون من اهتدى طالبا العلم ولو في الصين، لالوم عليهمولا عليه إن رفضوا الغرب «الكافر» وتقوقعوا في كهف الشرق الحالم فطغت على أساليبهم بلاغة غير بلاغة الجاحظ وفصاحة غير فصاحة المتنبّي، بل هما بلاغة وفصاحة مجترّتان من عصور الانحطاط والانغلاق ووهم السلف، زاخرتان كلْتاهُما أو أولاهما بالإطناب والتعميم والتسرع والتمجيد.

فلا غرابة أن يطرق كرّو موضوعًا ثمّ يعود إليه مرّة ومرّتيْن وثلاثًا و رُباعًا، وقد يعيد في الرابعة ما قاله في الأولى على طريقة المشارقة من الكتّاب وحتّى من الدكاترة. ولا يستنكف من ذكر تعدّد تعاملاته مع العلَم الواحد كأبي القاسم الشابي فيذكّر مرارا بمقالاته ومؤلّفاته عنه وكأحمد بن يوسف التيفاشي الذي يقول عنه : «قد عرّفتُ به منذ سنة 1966 وسجّلت كتابه «سرور النفس» أطروحة بجامعة الجزائر وكتبتُ لها تقريرا عنه [...] وللعلم فقد ألقيتُ عنه عدّة محاضرات في المدن التونسية منذ 1968 وفي مدينة حلب. ونشرتُ كلّ ذلك في المجلّد 5 من «حصاد العمر» وأعتزم أن أنشر عنه حلقة من سلسلتي «روّاد منسيّون» وسأتحدّث عنه كشاعر مع شعراء عائلته في كتابي الجاهز عن «شعراء قفصة الإسلامية «... الخ» [5]. و بالفعل فقد أنجز حرّ ما وعد ! والمطلوب من المحقّق المنتظر أن يجمع هذه الكتابات من جديد، من حصاد العمر (بيروت 1998، مج 5) ومن تراجم قصيرة (أصله حلقات في الملحق الثقافي لجريدة الحرية، من 16 جانفي إلى 10 أفريل 2003) ومن شعراء قفصة (تونس 2004، ص 95-91) ومن الكتاب المفرد في سلسلة روّاد منسيّون (تونس 2004) ومن غيرها ليصوغ منها ترجمة نهائية تغني عن الأشتات وتسقط المكرّرات.

ولا حرج لديه أن تفتقر مؤلّفاته إلى هوامش بأسفل الصفحات وإلى مراجع محكمة الصنعة بآخرها.إنّه يتجنّب قائمة المراجع في جلّ كتبه، ويكتفي بالإحالة على «حصاد العمر» في الغالب. وكذلك فعل بالنسبة إلى التيفاشي في كتابه المخصص له (ص 212) وفي كتابه عن «شعراء قفصة» (ص91). ولا يبالي بالظفرين اللاّزمين لتمييز كلام غيره عن كلامه فيفتحهما دون غلق مدرجا تعليقا له في نصّ التيفاشي فلا تفريق إلاّ بالأسلوب (ص 78-76). وفي «تراجم قصيرة» قدّم كرّو إضافات غير موثقة إلى عمل رؤوف سلامة موسى ووديع فلسطين في «موسوعة أحداث وأعلام مصر والعالم»[6].كما أحال على نفسه وعلى مكتبته عدّة مرّات. من ذلك قوله:»ذكرته مع صورته في كتابي»أبحاث ومقالات»(ص 21، الهامش2) وقوله : «انظر هذه الثلاثية الفرنسية فهي مطبوعة» (ص 21،هـ3) دون ذكر مكان الطبعة وتاريخها، وقوله:» انظر كتابي عنه» (ص34،هـ14) وقوله:» كانت عندي نسخة نادرة منه»(ص34،هـ15). هذا زيادة على انتهاز الفرص للتذكير بذكرياته وعلاقاته ومراسلاته وشهادات الكتّاب والشعراء فيه في المتون. وعلى هذا النحو طالت التراجم القصيرة ! وهذا ما لا يستسيغه جيل الجامعة التونسية الرّاني إلى الصربون حيث تدرّب بُناتُها على أنّ الكلمة بحسبان والنقد والإضافة شرطان.

2 - أنموذج: أعلام قفصة في أعمال كرّو:

بذل المرحوم أبو القاسم محمد كرّو جهدا كبيرا ومتواصلا في التعريف بأعلام موطنه بكتب مفردة باسم أحد المشاهير أو بكتب جامعة لعدد ممّن هم أقلّ شهرة. وأكثر اهتمامه خصّ به ابن منظور والتيفاشي تقديرا لتراثهما الموسوعي. أمّا الأوّل فاسمه محمّد (620 711 هـ/ 1222 - 1311 م، مع اختلاف في الولادة بتاريخ 630 هـ)، مولده بالقاهرة، وأبوه المكرّم، وجدّه علي الخزرجي مهاجر إليها من باجة إفريقيّة، لذلك لقّب الحفيد بالإفريقي المصري (كرّو: حصاد العمر، 129/ 5،

ط 1998). خصّه كرّو بأطول الفصول تحت عنوان «ابن منظور الإفريقي / حياته وتراثه» (حصاد العمر، 77/ 5 – 130) وذيّله بإيضاحات حول البحث محاضرة ونشرا (ص 130) وزاد عليه صفحات (ص 132– 134) من كتابه «مستدرك الفهرس التاريخي للمؤلّفات التونسيّة لجان فونتان» (بيروت 1988). ثمّ نشر عنه في نفس السنة (2002) كتابا باسمه «ابن منظور» (بيروت) وآخر بعنوان فرعي دالّ على شهرته «ابن منظور / مؤلّف لسان العرب» (دار المغرب العربي، تونس، ضمن سلسلة روّاد منسيّون، ع2). وكانت المسألة المطروحة على بساط الجدل تتعلّق بأصل ابن منظور صاحب «اللّسان» إن كان تونسيّا من قفصة أو حتّى من باجة أو كان مصريّا مثل أبيه، وإنّما جدّه هو التونسي المهاجر إلى القاهرة من إحدى المدينتين والأرجح أنّها الثانية أي باجة.

كتب الهادي العبيدي، بإمضاء «هدى»، حول «هويّة ابن منظور الإفريقي» في جريدة «الصباح» بتاريخ 1970/ 7/ 16 (حصاد العمر، –164/ 4 166)، وعقّب عليه «أبو شادي» في «الصباح» بتاريخ 1970/ 7/ 23 بالكنية ثمّ في «الصباح» بتاريخ 1970/ 7/ 30 بصريح الاسم «أبي القاسم كرّو» أي على التوالي في الصفحة الأدبيّة، وبنفس العنوان تقريبا «حول هويّة ابن منظور الإفريقي مرّة ثانية» (حصاد العمر، –167/ 4 171؛ 172–180).

وفي نهاية المطاف وختام الجدل تراجع أبو القاسم عن اعتبار ابن منظور الحفيد، أي صاحب «اللّسان»، قفصيّا، والرجوع إلى الحقّ فضيلة. وكفانا شرفا أنّ أصله، باعتبار جدّه، تونسيّ، لا يهمّ إن كان من قفصة أو كان من باجة، فكلتاهما من الجهة الغربيّة المهمّشة !

وأمّا الثاني فهو أحمد التيفاشي القفصي (580 – 651 هـ/ 1180 – 1253 م) وقد خصّه كرّو بفصل طويل في أعماله الكاملة (حصاد العمر، 7/ 5 –40 B) جمع فيه محاضراته عنه منذ سنة 1968. وزاد على هذا الفصل وعلى محاضراته فيه التقرير العلمي الانتقالي إلى المرحلة التالية من دكتوراه الدور الثالث الذي قدّمه صاحبنا بإشراف د. عمر موسى باشا إلى كلّية الآداب بالجزائر سنة 1975 حول «التيفاشي وتحقيق مخطوط أزهار الأفكار في جواهر الأحجار» (حصاد العمر، 66–41/ 5 مع مراجع البحث). وزاد على ذلك الفصل وعلى ذلك التقرير محاضرته في ملتقى خميّس ترنان ببنزرت سنة 1985 حول كتاب التيفاشي «متعة الأسماع في علم السماع» (حصاد العمر، 75–67/ 5). وأردف كلّ ذلك، وإن في موضع آخر من نفس الجزء من موسوعته (حصاد العمر، 132–131/ 5) أردفه بصفحتين من كتابه المذكور أعلاه «مستدرك الفهرس التاريخي ...». وهكذا ناهز المجموع سبعين (70) صفحة بالتعادل بين العالمين الشهيرين: ابن منظور والتيفاشي. ومثلما فعل للأوّل خصّ الثاني بكتاب مفرد بنفس العنوان «أحمد التيفاشي القفصي» في طبعتين في نفس السنة (2004) ببيروت وبدار المغرب العربي بتونس ضمن سلسلة روّاد منسيّون، ع 4. وهو صاحب دار النشر هذه، كما تعرفون. وبكلّ هذا يمكن الاستغناء عن الصفحات الأربع من القطع الصغير التي خصّ بها كرّو التيفاشي في كتيّبه «تراجم قصيرة» (تونس 2004، ص 81 – 84).

وهكذا خالف صاحبنا المغفور له بهذه الأشتات عادة المؤلّفين والمحقّقين في إفراد الموضوع أو العلم المدروس بكتاب واضح المنهج عرضا وأسلوبا، قابل لطبعة ثانية منقّحة ومزيدة إذا لزم الأمر. وهو، إحقاقا للحقّ، ما صنعه بالنسبة إلى علم ثالث من أعلام قفصة، بعد ابن منظور والتيفاشي في القيمة، هو محمد الخضر حسين إذ أفرده مرّة واحدة بكتاب معنون باسمه (دار المغرب العربي، تونس 1973). وهو، كما هو معروف، شيخ الأزهر الذي عارض طه حسين في قضيّة الشكّ في الشعر الجاهلي !

أمّا الآخرون من أعلام هذه المدينة العالمة فقد جمعهم كرّو في كتابين: «دراسات عن تاريخ قفصة وأعلامها» (أو: علمائها) (تونس 1993) و «شعراء قفصة في 11 (أحد عشر) قرنا» (جمعية صيانة مدينة قفصة، تونس 2004). وقد عدّ من هؤلاء الشعراء ثمانية وثلاثين (38) شاعرا، منهم التيفاشي مرّة أخرى (ص 91 – 95) بتكرار ما في «حصاد العمر» صراحة ! وآخرهم في القائمة والمعاصر الوحيد منهم للمؤلّف هو عامر بوترعة (1947– 1998 م)، وقد ترجمه أو ترجم له (في ص 198) وهو من سيدي بوزيد لأنّه قضى فترة من حياته بقفصة وربطته بالمؤلّف صداقة ومراسلة.

ومن أولئك الذين ناهزوا الأربعين أحد عشر (11) شاعرا عرّف بهم الشاذلي بويحيى في أطروحته عن «الحياة الأدبيّة بإفريقيّة في عهد بني زيري» (تعـ. محمد العربي عبد الرزاق، بيت الحكمة، قرطاج/ تونس 1999، في 2 ج). وكأنّ أبا القاسم قد حزّ في نفسه سبق غيره إلى بعض أعلام مدينته فانتهز فرصة أو مناسبة استرجاعهم لنقده على غرار فعله الأوّل مع جان فونتان، وكعادته في نقد أو انتقاد المحاضرين الذين كان يدعوهم للملتقيات الجهويّة مدّة إشرافه أو تكليفه بها !

المهمّ أنّ في هذا الكتاب «شعراء قفصة ...» فصلا بعنوان «قفصة في الشعر الشعبي»، عرّف فيه باثني عشر (12) شاعرا معتمدا على كتابيْ محمد علي بلحولة: «الجهاد التونسي في الشعر الشعبي» (تونس 1978) و «قفصة قديما وحديثا» (تونس 1990). وهو أيضا من أعلام قفصة المعاصرين وأحد رجال الإذاعة المثقّفين، حفظه الله.

ونضيف إلى قائمة الأعلام والباحثين الكاتب وموضوع كتابه، وأقصد عبد الباسط قوادر ورسالته الجامعيّة حول «ابن راشد القفصي وآثاره العلميّة» (الدار التونسية للكتاب، تونس 2011). وهذه البداية دليل على عودة أبناء قفصة وبناتها في بحوثهم إلى أعلام مدينتهم وجهتهم مستفيدين من أعمال شيخهم أبي القاسم ولكن بمنهجيّة أكاديميّة، ولا لوم عليه، فهو من جيل، وهؤلاء تلامذته بأسلوب مجازي من جيل جديد. ونظلّ ننتظر أمرين: أوّلهما نشر ما لم ينشر من سلسلة «أعلام من قفصة» إكمالا لمدوّنة كرّو، إذ أشار في كتابه «شعراء قفصة ...» (ص 305 – 306) إلى كتب جاهزة أو شبه جاهزة مخصّصة لشعراء وفقهاء، هم: الطيّب قلنزة (ت 1952 م) وصالح محمد كرّو (ت 1984 م) ورجب العجمي (ت 1968 م) وشعيب الحريفيشي (ت 1200 م) وجماعة من آل بن عقيبة (في القرون 8–7 9– هـ). وذلك بعد أن أوجز الكلام عنهم في نفس الكتاب: «شعراء قفصة ...» مثلما فعل بالنسبة إلى محمد المهدي بن ناصر (1897 – 1967 م) (حصاد العمر، 2/378) والطاهر الراشدي القفصي

(1909 1987- م) (حصاد العمر، 2/436 - 441، وهو الجزء الخاص بالأعلام المنسيين).

وثاني الأمرين أن يتكفّل بعض الطلبة، ربّما من هذا الجمع الكريم، بإتمام عمل كرّو إذ اقتصر على أعلام الأدباء والشعراء وأهمل من معاصريه الأقرباء علماء التاريخ والآثار وباقي العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة ... إلخ، ومنهم كأمثلة المرحوم محمد بوترعة ومصطفى الخنّوسي في الآثار الإسلاميّة بالنسبة إلى الأوّل، والرومانيّة بالنسبة إلى الثاني، والمنصف بلحولة في التاريخ المعاصر ومساهمة الاتّحاد العام التونسي للشغل، وهو منه، وفي توثيق التراث المحلّي اللاّمادي.

على أنّ تراث قفصة الثقافي ملك مشاع للجميع، والفضل راجع دائما إلى فاتح الباب وممهّد الطريق الأوّل فيما يصدر من الأعمال بعد أعماله كتحقيق جلّول عزّونة لكتاب أحمد التيفاشي «نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب» (دار سحر، تونس 2020)، وغير ذلك.

الهوامش والإحالات

1) انظر لنا عنه : الحمروني (أ.): مع أبي القاسم محمد كرّو في كتبه.-في : الملحق الثقافي لجريدة الحرية 2007/ 12/ 27، ص3.

2)الحمروني (أ.) : سليمان مصطفى زبيس.- في: المجلة التاريخية المغاربية، ع 90-89، ماي 1998، ص289-273.

3)الحمروني (أ.) : مغاربيات الكعاك/ دراسات عثمان الكعاك المغاربية (جمع وتحقيق). - وزارة الثقافة، سلسلة ذاكرة وإبداع، تونس 2013.

4)الحمروني (أ.):من وحي الساعة/ مقالات مصطفى الفارسي (جمع وتقديم).- دار حركات ونادي مصطفى الفارسي للإبداع ، تونس 2011.

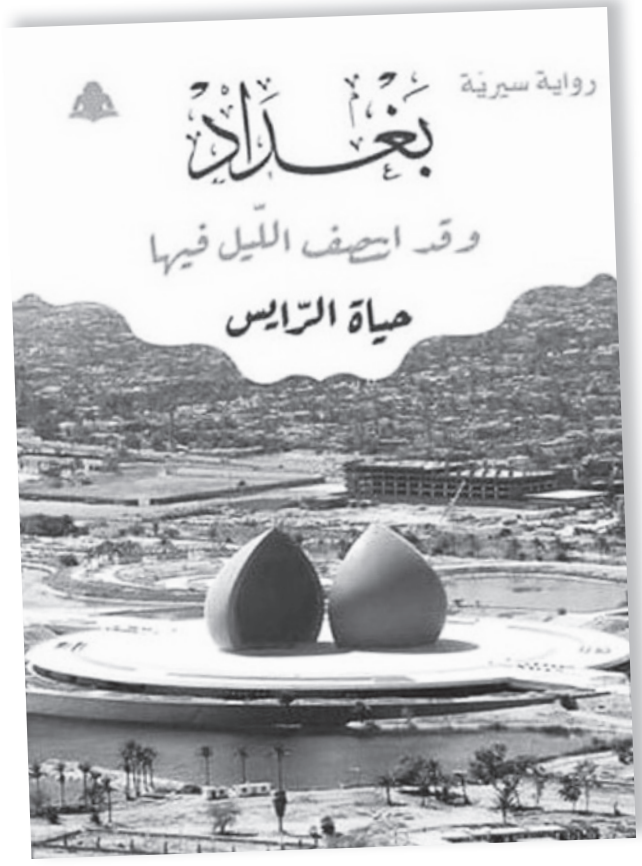
5)كرّو (أ.م) : تراجم قصيرة.-تونس 2004، ص 82.

6)2 ج، القاهرة 2002-2000.

حياة الرايس في «بغداد وقد انتصف الليل فيها» فضاءات لسيرة روائية، كانت الذات فيها نواة الكيمياء زمكانية مرجعية



فرج مجاهد عبد الوهاب / كاتب، مصر



– 1 –

اعتبر النقاد أن السيرة الذاتية، من أبرز أشكال كتابة الأنا وأقواها صلة بفن السرد، واعتبرها، فيليب لوجون: قصة ارتدادية نثرية يروي فيها شخص واقعي وجوده الخاص، مع تركيز على حياته الفردية، وعلى وجه الخصوص ما له علاقة بتاريخ شخصيته، وعلى هذا الأساس وجدوا أن السيرة الذاتية تنهض على ركائز أربع هي:

1 – شكل الكلام: قصة نثرية.

2 –الموضوع المطروق: الحياة الفردية وتاريخ الشخصية.

3 –منزلة المؤلف: التطابق بين المؤلف والراوي

4 –موقع الراوي: التطابق والشخصية الرئيسية واعتماد القص الارتدادي.

وبذلك فإن السيرة الذاتية تنهض على تسليم ضمني بالتطابق بين الذات التي تروي في الحاضر قصة وجودها الشخصي، والذات المتحدث عنها في الماضي سواء القريب أو البعيد، وهذا ما يجعل التطابق بين اسم الشخصية وبين المؤلف تطابقاً اندماجياً يأتي ضمير المفرد المتكلم ليؤسس لهذا التطابق ويجنسه.


حياة الرايس

ولذلك ما عُرفت السيرة الذاتية إلا عبر حوار الأنا في الحاضر مع الآخر الذي كان في الماضي، والخطاب السير الذاتي رغم ما يتعهد به من صدق نزاهة فهو خطاب خادع يوهم بالتوحد بينما جوهره التعدد، فعماد السيرة الذاتية كعماد النص التخييلي شخصية هي وليدة الكتابة لا الحياة، وبالتالي فهي ابنة الحياة والتجارب الحياتية التي يعيشها صاحب السيرة في زمان ومكان محددين انتقلا إلى الذاكرة التي راحت تسرد ما كان وجرى بارتداد مرجعي يحرك فعل التذكر واستحضار الوقائع والأحداث وكما جرت فعلاً، ولذلك فإن ارتباط التذكر بذات المؤلف في الحاضر، هو الذي يجعل الوقائع نفسها وصورة الذات الماضية غير مستقلة عن الزمن الحاضر.

– 2 –

من هذا الفضاء القائم على فعل كتابة رواية سيرية تبدع الروائية التونسية «حياة الرايس» وتقدم لقراء العربية ونقادها أنموذجاً فنياً يشكل ملمحاً سرديًا جديداً في السرد التونسي والعربي على حد سواء، وذلك من خلال روايتها النابهة «بغداد وقد انتصف الليل فيها» والصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 2021م.

امتدت الرواية على مساحة 260 صفحة، توزعت على خمسة وعشرين فصلاً حمل كل فصل عنواناً دالاً وكاشفاً عن مضمون الفصل نفسه ومن خلال الفصول تتداخل المبدعة باسمها وشخصيتها جانباً من سيرتها الحياتية التي تحدثت فيها عن قدومها إلى بغداد لدراسة الفلسفة في جامعتها موفدة من بلدها إثر التقارب السياسي الذي تم بين القيادة العراقية والتونسية أيام عهدي صدام حسين وبورقيبة في مطلع سبعينيات القرن الماضي.

تصل بغداد في الليلة الفاصلة بين 6،7 سبتمبر (أيلول عام 1977) وكان الليل في منتصفه، فتطلق لسانها ليصف مرئياته وما وجدته في بغداد منتصف الليل وهي تشم عبق ألف ليلة وليلة أما عن سفرها فكان كما يقول: حدثاً في عائلة محافظة لم تعرف فيها بنت من أقربائي مواصلة تعليمها، وسط دهشة الجميع، سمح لي أبي بالسفر لمواصلة تعليمي الجامعي في العراق فكانت تلك المرة الأولى التي أسافر فيها وأركب طائرة، وكان حدثاً في قسم الفلسفة، ذلك أني أول تونسية تسجل في قسم الفلسفة في بغداد.

في بغداد كان أبو نواس يعانق عمر الخيام، في كؤوسهم المترعة بالحب والعشق والتصوّف والزهد والجنون والمجون والخمرة.

تعود وتتذكر ساعة الوداع الفاصلة والحارقة في مطار تونس دموع الأم تلاحقني وأبي لم يكن يحب الفرنسية ولا أدب الكفار وها هو ذا يدفعني مطمئناً إلى بغداد وتفتح الذاكرة أبوابها حيث أمها «بية» الأمية، تلك الأم الأسطورية، الأم الكبرى أمومة فائضة كما عشنا تماماً ثم تتحدث عن زوجات أبيها الثلاث وما خلّفه من أبناء «أمي بيه هي الوحيدة التي كنت أستطيع أن أنام على صدرها بكل أمان، وأن أفضفض لها بأوجاعي وخوفي وأحلامي وأخطائي».

تصل إلى القسم الداخلي الرئيسي للبنات، تستقبلها الست ودام أم سعد المشرفة الليلية بحفاوة وقادتها إلى الغرفة 51 من الطابق الثالث وتصف القسم، موقعه، شكله، عدد طوابقه، مصاعده الأربعة.

الإدارة: «تملكتني وحشة غريبة، أول ما خلوت إلى نفسي في غرفة كبيرة واسعة، ارتميت على أول فراش بزاوية اليمين ص37.

وتعود إلى بيتها وعمتها دوجه وذكرياتها معها كما تشير إلى أن توحيدة بنت الشيخ، هي التي أورثتها حب السفر والمغامرة والتحدي، وحب باريس والدراسة في الخارج ص40.

تخبرها المشرفة الصباحية أنها أول تونسية تسكن القسم الرئيسي وهذا امتياز كبير لأني موفدة من الحكومة التونسية وتتساءل: ماذا سيكون مستقبلي لو درست في مدرسة «جون ماسي» الفرنسية؟ لكنت ربما الآن في جامعة باريس! باريس الكلمة التي ترعب أبي الذي حاولت أن تشرح له (الكفر الكبير هو الاستعمار يا أبي، وقد أخرجناه من وطننا قهراً من هذه المدينة التي هي أرضنا وبناياتها تعد من غنائم الحرب، فلماذا نحرم أنفسنا منها؟ فلا تخش عليّ الكفر يا أبي، هكذا كنت أطمئنه دائماً) ص51.

وأنا الذي نشأت في بيت ليس فيه كتاب واحد إلا نسخة من القرآن الكريم هي موجودة للبركة ص61.

في الجامعة خيروها في القسم الذي تريد أن تدرس فيه، كانت في صراع بين الأدب والفلسفة وبعد حوار طويل مع نفسها ورغبتها الأساسية في الدراسة في باريس اختارت دراسة الفلسفة ثم تعود مرة إلى طفولتها التي غربتها حتى شعرت أنها لم تعش طفولتها كما كان أقرانها يعيشونها وتدرك أن مقعد الدراسة كان منقذها من الزواج المبكر «كنت أهرب إلى الحرف، لأنه سيمنحني عمراً لا يفنى بالنسبة لنفسي» ص81.

وتجري معاملة تسجيلها في كلية الآداب قسم الفلسفة في السنة الجامعية الجديدة [1977-1978] تدخل الجامعة وتصف المظاهر الغريبة التي لفتت انتباهها وخاصة فيما يتعلق بلبس البنات للعباءة ثم تشير إلى أن كلية الآداب من أعرق الكليات العراقية، تأسست أواخر أربعينيات القرن الماضي عام1949، وتصف موقعها وأهم المعالم المحيطة بها وأن قسم الفلسفة كان يقع في أول الكلية « كانت كليتنا فضاء (كوسموبولتيا) يجمع بين ثقافات عدة، وجنسيات متنوعة من الطلاب الوافدين من [روسيا آسيا الهند الصين اليابان باكستان ماليزيا أوربا الشرقية أميركا البرازيل إفريقيا فلسطين لبنان المغرب العربي].

كانت فسيفساء ثقافية الألوان، وعادات وديانات، وسلوكيات مختلفة، تجمع بيننا المعرفة

والعلم ورحابة صدر هذه الكلية التي تشعرك كأنك في قلب العالم، ص91، وما أكثر احتفالات هذه الجامعة ثم بدأ القسم الداخلي يمتلئ بالعراقيات الوافدات من المحافظة وبالطالبات العربيات الوافدات من فلسطين والأردن ولبنان والسوريات وكان أول من التحقت بالغرفة 51 نوال عبد المجيد السعدي فلسطينية وكأنها فتحت عيناها على فلسطين المغتصبة التي حملناها عمراً في قلوبنا وطناً مقدساً منذ صغرنا. ثم التحقت صباح محمد عرب السورية كانت شابة تحب الحياة، أما الرابعة فقد كانت نهى العلي اللبنانية بنت الجنوب من صيدا، كانت أنانية لا تفعل إلا ما تراه صالحاً بها وحدها وتتعرف لأول مرة إلى المسيحيات: خديجة اللبنانية المسيحية مسؤولية حازمة ملتزمة في حزب البعث علانية وكانت نيفين المصلاوية من أصل أشوري، كانت دائماً في شبه نشاز مع من حولها من طالبات وطلاب عرب، مسلمين أو بعثيين بشبه استعلاء أيضاً .

(وقد كنت أسمع قصصاً مسيحية كثيرة يتداولها الناس، تذكر التقاليد والحياة المسيحية في تكريت خاصة، وكان المسيحيون العرب يفتخرون بما قدموه وما أسهموا به في نهضة أوطانهم العربية وتذكر عدداً من الشخصيات المسيحية التي أثرت في الحضارة العراقية والعربية ص109 وتروي بعض النوادر بسبب اللهجات المختلفة بين البنات ص116.

وتشير إلى الحركة العلمية المتطورة التي يعود السبب في نهضتها إلى سياسة الحكومة العراقية من خلال الدعم المالي والمعنوي فمنذ عام2003م خرج حوالي 8000 عالماً عراقياً من العراق وتمت تصفية أكثر من 500 عالم.

وتشير إلى سيطرة حزب البعث على مقاليد الأمور جميعها وكان فارس من أكثر الطلاب الملتزمين بالحزب والدفاع عن مبادئ الحزب تعرفت عليه حياة وكان يصطحبها إلى المنتزهات وكان يحدثني عن الاشتراكية ويشعر من منجزات الحزب الخالدة التي لم تكن على قناعة من معظم ما يقوله لأن الواقع الحياتي والمعاشي كانت تراه مناقضاً لكل ما يقوله ويدعيه وتقف وقفة مطوّلة مع الدكتور المدرس مدني صالح الذي كان يضع السحر في اللغة والفكرة وكثيراً ما كان يقول: أنا لست هيتي ولا بغدادي ولا شيعي، لست عربياً ولا كردياً لا أنتمي إلى أية قبيلة ولا لأي عائلة، ولا إلى أية منطقة في العراق، لست شرقياً ولا غربياً، لا قومياً ولا شيوعياً، لا ملحداً ولا دينياً، أنا الإنسان، إنساناً مفكراً، ملتزماً بالدفاع عن كرامة الإنسان وحريته فقط) ص154.

وتفرد فصلاً للحديث عن الدكتور ياسين خليل الذي يعد علماً من أعلام الفلسفة وكان يدرسهم المنطق الرياضي وفلسفة العلوم وكان يشدد على ضرورة التمييز بين الثقافة العربية والحضارة العربية كما تشير إلى الطلاب الأكراد الذين كانوا حذرين في كلامهم وتعاملهم وعلاقاتهم ويفشل مبعوثهم في إقناعها بالتعاطف معهم وحتى تتعمق في دراسة الحالة الأمنية التي تعيشها العراق تفرد فصلاً كاملاً عن جهاز المخابرات العراقية، وكيف أن كل شيء كان موظفاً لفائدة حزب البعث سياسياً وتشير إلى أنه كان أقوى أجهزة المخابرات العربية على الإطلاق خلال حكم صدام حسين.

مرة دخلت صديقتنا اللبنانية نهى وقالت لهم إن غرفنا مراقبة، وفيها أجهزة تنصت

داخل الحيطان وخزائن الثياب موصولة بمركز الاستخبارات العامة ص174 مما رفع وتيرة الخوف لديهم.

ومن خلال علاقة البنات مع الشباب التي لا تخلو منها جامعة والتي تولد كثيراً من المواقف غير الواضحة تروي عن حادثة اختفاء صديقتهم صباح التي كانت برفقتهم وهم ساهرون في حدائق كورنيش دجلة بشارع أبي نواس، يبحثون عنها فلا يجدونها، وهي بالتالي كانت تبحث عن فارس الذي اشتد شوقها إليه وتخبرهم مشرفة الدار أن صباح لم تعد وأن محمداً الذي تنتظره بدورها لم يصل. في هذه الأثناء يصل أمير ليعلن أن أحد أصحابه السوريين رأى صباح تركب تكسياً مع فارس منذ ساعة، تعصف بها نيران الغيرة يذهبون إليها لتنكشف الحقيقة بأنها هربت مع فارس حتى يحميها من خطيبها السابق الذي جاء من الكويت ليقتلها، وفي الصباح يرد خبر أن محمداً حمل إلى مستشفي البصرة إثر حادث سير على الطريق لم يحقق أحد في أسبابه إلى الآن ص198.

ولما كانت مغرمة بالآدب تذهب مع روعة اللبنانية الطالبة بقسم الإعلام إلى دار الجماهير للصحافة وينصحها أحدهم بالذهاب إلى مجلة ألف باء حيث استقبلها نافع الملاح وبتشجيعه تبدأ الحكاية في المجلة وتعترف «شخصياً أنا أدين ببدايتي لمجلة ألف باء التي لم أنقطع عن الكتابة فيها حتى عندما عدت إلى تونس وكان طلب منها أن تكتب عن بعض قضايا الأدب حتى أغلقت خلال سنوات الحصار وتشاء الأقدار أن تعود إليها عندما عادت للظهور من جديد عام2015م وتجري لقاءً مطولاً مع الدكتور جبرا إبراهيم جبرا الفلسطيني الأصل وتصفه وتصف إبداعه وأخلاقه وكرمه ثم تجري حواراً آخر مع الدكتور عبد الرحمن منتق وتستعرض أعماله الروائية واهتمام النقاد والقراء بأخطر ما كتب عن الأنظمة القمعية العربية وطرح موضوع التعذيب في السجون التي تمارسه الأنظمة الشمولية العربية في المنطقة ص218.

كما تروي تجربتها مع مركز اتحاد إذاعات الدول العربية الذى كان مقره في بغداد حينها 220. كما تشير إلى مجلة فنون ص224 . وفي سنتها الدراسية الأخيرة تبدأ الحرب العراقية الإيرانية وكانت وقتها في إجازتها السنوية في تونس ويغلق مطار بغداد فتعيش وأسرتها في قلق كبير كانت تتابع نشرات الأخبار وبعد طول تفكير تقرر العودة إلى بغداد عن طريق الأردن ومن عمان إلى بغداد في حافلة وتصف متاعب الطريق وحنو المسافرين عليها حتى وصلت بغداد وتتابع دوامها في الجامعة تحت قصف صواريخ الخميني التي لم تنقطع وتصف تلك المرحلة أنها موكب سريالي للحب والحرب والحر «موكب سريالي يسير، تحت القذائف مما يشعل الجو أكثر فأكثر، يقول أحمد كأنما ألهبت شمسها الحارقة الرصاص الملعلع في الجو، وأوقدت شمسها القاتلة اشتعال الحرائق. ص240.

وتأتيها دعوة إلى حضور مهرجان المربد الشعري وتطلب أن يرافقها زوجها هشام الذي كان على علاقة بفتاة أخرى تصل مع زوجها بغداد عشية كتابة كتابهما في احتفال رسمي وفي المربد يعلن أن حياة هي عروس المربد ويشعر زوجها بالغيرة ويضايقها بأسئلته عن الناس التي كانت تعرفهم وبمساعدة الأصدقاء العراقيين

الذين هونوا عليه الأمر لتلتمع في عينيها باريس تراودني حلم عمري مرة أخري وعدت أحلم بها وأحلم بالعمل في الصحافة بها، وسافرنا إلى باريس كما أردت، ولكن هل جرت الأمور كما أريد؟ ص260.

على الرغم من أن الإقبال على كتابة السيرة الذاتية ما يزال ضعيفاً عند المبدعين العرب لأسباب نفسية واجتماعية وحضارية تحول دون البوح وتعرية الذات فإن المبدعة التونسية «حياة الرايس» تجاوزت المخاطر جميعها وقفزت فوق الخوف والمخاوف، وقدمت نصاً روائياً ناجحاً في فضاء السيرة الذاتية وسجلت جانباً من تجربتها الحياتية في بغداد خلال دراستها الجامعية فتناولت الموضوعات الساخنة وتداخلت مع أجواء السياسة وهيمنة حزب البعث وقوة المخابرات لتقدم من خلال ذلك تاريخاً أدبياً وسياسياً رصد الأجواء العامة التي عاشتها المبدعة في بغداد صدام حسين في حالات سلمها وحربها مع إيران في إحالة جادة إلى نص سردي ينتقل من التعبير الجمالي الإيحائي إلى الواقعي المعيشي تحت غطاء سيمفوني ذي إيقاع شخصي وأسري ومجتمعي وسياسي إلى جانب التاريخ الإنساني والعقائدي في إيقاعه الفانتازي الذي شكل أهم عوالم الجذب والدهشة والمتعة وكما قال الناقد الأردني «د.إبراهيم السعافين»: لقد استطاعت الكاتبة من خلال المراوحة في الزمان والمكان أن تجعلنا نعيش معها في تونس وبغداد، متوسلة بعنصري البوح والتشويق، كاشفة عن رؤية عميقة من خلال الحوار بين الأدب والفلسفة تجاه المرأة والسياسة والحب والناس والصداقة والزواج، في عام جديد ينفتح أمامها محملاً بالخوف والدهشة، وروح المغامرة، في رواية فاتنة، آسرة تجمع المتعة والفائدة بسلاسة، وفيها خيط بوليسي دقيق لا غنى عنه لأية رواية مهمة.

إن كل ما اشتغلت عليه المبدعة في هذا النص الروائي السير ذاتي إنما تبرز الأشياء والعلاقات والمواقف والرؤى حادة قوية ومؤثرة، ذات قدرة على احتلال جزء مهم من حياة البشر، بل احتلال حياة البشر بكاملها ولعل هذا ما أشار إليه «دوركهايم» في قوله: «الأفراد هم وحدهم عناصر المجتمع النشطة، وإن أردنا الدقة، يتكون المجتمع أيضاً من الأشياء».



الإيـــقاع، فسيفساء اللّذّة والألم في الخطاب الشّعريّ
قراءة في«طقوس للياسمين.. للماء والتّراب» لمنية عبيدي

زهرة خصخوصي / كاتبة، تونس



تصدير:

«لكي تكون شاعر قصيدة نثر حديثا وحداثيّا يجب أن تكون لك رؤية خاصّة للعالم وتمتلك طاقة الخلق الفنّيّ»

حكمت الحاج: قصيدة النّثر العربيّة مآلاتها وطرائقها/ رؤية تأويليّة وبيان

الإهداء:

إلى أنثى الماء، تانيت القصيد...
إلى التي قالت:
«تصوّر يسير الزّمان
عكس الزّمان
وتجري عقارب ساعاتنا إلى الوراء
تعود ظلال الحروف
لعدو صباها

ونرسم خلف منازلنا
بالرّمال منازل من هواء»

فبنتْ بالحرف محاريب عشق تراتيلها صادحة بحداثة الشّعر ونحتٍ لفسيفساء خلق فريد...

إلى الشّاعرة الأيقونة د.منية عبيدي

مدخل:

حين يكون الشّعر عبق الرّوح في الإنسان منسكبا من قريحته عطر وجود وحلما وذاكرة، حين يكون الشّعر رُطب فكر نهل زلال المعرفة وامتدّت غصونه فيئا للبلابل من هواجر الجهل ورمضاء الخنوع، وحين يكون الشّعر ظلّ عشتار يمشي على الأرض ولها مسكونا بهمس نايات زيوس، تمسي كلّ المداخل إلى محاريب تلك «اللّغة في وظيفتها»* لا ترضى بغير إله يسبر الرّوح ويميز لآلئ الحرف ويمسي عاشقا أنّى راوده حلم ارتشاف قطر الوجد من كفّ القصيد...

لكنّ ديدن الإنسان «جلجامشيّ التّوق»، يظلّ يحلم بعرش الإله وإن عسر عليه إدراكه وأشقاه درب السّعي إلى الظّفر به، وديدن القارئ ،الإنسان «جلجامشيّ التّوق»، أن يعانق حلم ولوج محاريب الشّعر تلك، مساءلة واستقراءً، ناهلا من جرابات زاده المعرفيّ، ممتطيا جناح شراكته في العمليّة الإبداعيّة الأدبيّة الذي ظفر به منذ شاء مايكل ريفاتير أن يصطنع مصطلح «القارئ الخارق».

من هنا انبجست هذه الجرأة على معانقة المجموعة الشّعريّة لأستاذتنا الشّاعرة منية عبيدي، معانقة وسمناها بلذّة الإيقاع وألم الخطاب في «طقوس للياسمين.. للماء والتّراب»، تتوقّف عند الإيقاع مفهوما ووصفا لسيَمه في هذه المجموعة الشّعريّة، ومكاشفةً لتجلّيات إنشائيّة الخطاب، وتتوق عبر تعالقهما الرّهيف، أي تعالق الإيقاع وإنشائيّة الخطاب، إلى اكتشاف بعض ممّا وراء السّطور من هموم الإنسان الشّاعر ومَشاغله ذاتا فردا وذاتا جمعا.

وقد ارتأينا أن ينبني هذا المبحث على العمد التّالية:

ـ وقفة أمام المفهوم

ـ لذّة الإيقاع في « طقوس للياسمين... للماء والتّراب»

ـ فسيفساء اللّذّة والألم في الخطاب، استقراء النّصّ ومكاشفة خباياه الدّلاليّة

ـ «حدّ المسافة... حدّ الغياب»، قصيدة أنموذج

1/الإيقاع مفهوما:

يُردّ الإيقاع في المعاجم العربيّة، وعلى رأسها لسان العرب للعلّامة ابن منظور، إلى الجذر (و.ق.ع)، ويُربط بالدّلالة على الصّوت الذي يَطرق في تكراره السّمعَ، وعلى الحركة التي تشدّ، في جريانها المتناوب على مدى الفضاء، البصر، وعلى الاختلاف الذي يحقّق حدثانُه المغايرةَ على مستوى الفضاء البصريّ أو السّمعيّ أو كليهما ، فقالوا (وقعُ المطر ووقعُ الضّرب على الشّيء) و(وقع الحديد والمدية والسّيف، أي سنّه وصقله) و(وقعُ الأثرِ فغاير اللّونَ).

كما نجد نحوا إلى هذه الدّلالة في معجم بوازاك Boisaqc الاشتقاقيّ للّسان الإغريقيّ، مثلما في غيره من المعاجم التّاريخيّة، إذ أنّ «الإيقاع مصدر rhutmos عائد إلى الفعل «جرى» أو «سال»، استعمل منذ البدء للتّعبير عن حركة الأمواج المنتظمة»[1].

فالإيقاع يتّخذ معنى الحركة التي تتّخذ شكلا ما في النّصّ النّثريّ أو الشّعريّ، تجاورا أو تناوبا، وهذه الحركة تتحقّق عبر التّكرار. فجيرار ديسون يعرّف الإيقاع بكونه «التّكرار والعود بمسافات متفاوتة في الانتظام، وهو تنظيم حركة الكلام من خلال الذّات»[2].

هذه الذّات التي تخلق للشّعر، في تعدّده وتنوّعه، أشكالا إيقاعيّة متنوّعة لا تكتفي بالتباين من قصيدة إلى أخرى، بل هي تَميز باختلافها داخل القصيدة الواحدة اختلافا يبرُز أحيانا في السّطر الشّعريّ الواحد من القصيدة تلبية لرؤية الشّاعر المقصديّة الكمون في ذاك التّشكّل الشّعريّ. ولعلّ هذا ما حدا بهنري موشونيك أن يرى أنّ «الإيقاع ليس اعتباطيّا، فتحليله يجب أن يُظهر كيفيّة تشكّل دلالة النّصّ في كلّ مرّة على نحو مخالف يحمل خصوصيّة مميّزة»[3].

هذه الإضاءة المفاهيميّة الموجزة للإيقاع نتّخذها سبيلا لولوج عالم الإيقاع في هذا الأثر الشّعريّ توقا إلى ظفر ببعض ما به ماز وامتاز، كما شاءت له ربّة الحرف فيه الشّاعرة منية عبيدي، سليلة هذا الوطن المثقل هموما، ابنة ذاك الجيل الممتدّ فينا برحب فكره، أنثى هذا الزّمن المنفتح أفقه على شتّى الانتظارات، وصورةٌ من صور الإنسان هذا الكائن النّضّاحة ذاته بما نهلته من كلّ ذلك وأكثر.

2/ الإيقاع في «طقوس للياسمين... للماء والتّراب:

منذ عتبة هذه المجموعة الشّعريّة يُلفي القارئ نفسه في لجّ حركة الإيقاع، حركة قائمة على التّكرار، تكرار الصّوت وتكرار الحركة.

ففي هذا العنوان «طقوس للياسمين... للماء والتّراب» برزت ثنائيّات الحرف أسّها التّكرار الذي خلق إيقاعا جليّا. وقد تمثّلت هذه الثّنائيّات في:

- حرف الميم (الياسمين، الماء)
- حرف السّين (طقوس، الياسمين)
- حرف الياء (للياسمين)
- حرف اللّام (للياسمين، للماء)

كما شكّلت حركة الإشباع المتكرّر في هذا العنوان إيقاعا جليّا في هذا العنوان، إذ تكرّرت الفتحة المشبعة ثلاث مرّات (يا، مَا، رَا)، زاده إشباع الضمّة(قُو) وإشباع الكسرة (مِي)

عمقا وتجلّيا، وكأنّنا بالشّاعرة وهي تنتقي هذا العنوان لمجموعتها تشدّنا بهذا الإيقاع الذي بنته عليه إلى عبارة طقوس لتومئ إلينا بأنّها طقوس احتفاليّة تعتمد الإيقاع أسّا لتحقّقها.

وإنّها لاحتفاليّة صادحة ناياتُها منذ القصيدة الأولى بصنوف وجوه هذا التّكرار. فبمجرّد قراءة أولى لقصيدة «أمّاه... وطني»، أولى القصائد في صفحات هذه المجموعة الشّعريّة يكاشفنا التّكرار

المتلوّن، فهو تارة لفظيّ وطورا صرفيّ اشتقاقيّ وتارة تركيبيّ وطورا آخر مقطعيّ (أي تكرار مقطع شعريّ كامل).

ولنا أن نبرز ذلك كالآتي:

التّكرار اللّفظيّ : [تجوعين]× 2

[سرقت] ×2

[الكاف] ×5

[تكبر](×2)

[وطني]×4

[كثيرا]×2

التّكرار التّركيبي: [ذاك الطّفل] ×3

التّكرار الإنشائيّ:

*النّداء:[يا أمّي] ×12

[أمّاه] ×7

*الاستفهام: تكرّر في المقطع الواحد ثلاث مرّات:

[ترى هل أنت الأعلى

أم جبال الدّير في الكاف؟]

[ترى هل أنت الأجمل

أم زهور اللّوز في الحقل؟]

[ترى هل أنت الأشهى

أم سنابل القمح في السّهل؟»]

تكرار اللّازمة :

تكرر هذا المقطع الشّعريّ السّابق مرّتين في هذه القصيدة، مرّة كان فيها متموضعا بعد المقطعين الأوّلين، ومرّة أخرى مثّل المقطع الختاميّ في القصيدة.

وما قصيدة «أمّاه... وطني» إلّا مدخل للمجموعة الشّعريّة وإلى عالم الإيقاع في كلّ قصائدها، هذا الإيقاع الذي لئن بدا متواشجا مع سِيم القصيدة الحديثة المتحرّرة من قيود الوزن في القصيدة الكلاسيكيّة، إلّا أنّه قد تشكّل تشكّلا مخصوصا مختلفا ارتأت له الشّاعرة منية عبيدي أن يكون مرتكزا على تكرار اللّازمة والفضاء الطّباعيّ أساسا، إذ تكاد لا تخلو قصيدة من وجود اللّازمة، ولنا في ذلك أمثلة للذّكر لا للحصر وهي التّالية :

*قصيدة «غيابك»: لازمة الجملة الطّلبيّة [دعني أقول لك] (في ثلاثة مطالع)

*قصيدة غيابك : لازمة الحرف: كاف التشبيه/ المقطع الأوّل

[كثلج الشّتاء

كثكلى حزينة

كجوع الفقير...

كقطعة خبز...

كصوتي...]

*قصيدة «أفتقدني»:لازمة التّشبيه [كطير مهاجر](في أربعة مطالع)

*قصيدة «الطرقات إلى تانيت»: ـ لازمة الاستفهام [كم شمعة تلبسين؟]

[كم موجة تشتهين؟]

ـ لازمة النّفي: [تانيت لست من العابدين] ×2

*قصيدة «نص له» ـ لازمة التّركيب الإسنادي الفعلي [أرى فيك] ×9

ـ لازمة الجر بمن: [من نوتات ترانيمنا

[من تفاصيل كفي]

*قصيدة الشّهيد: لازمة الجملة: [نموت نموت ويحيا الوطن] ×3

التكرار والفضاء، الفضاء الطباعي(السواد والبياض):

يَذهل قارئ «طقوس للياسمين.. للماء والتّراب» أمام اشتغال الشّاعرة منية عبيدي على إيقاع الفضاء الطّباعي في قصائدها. فلئن ألفنا تتابع النقاط، مثاني أو ثلاثا أو على امتداد سطر أو أكثر، الوجه الإيقاعيّ الأبرز في المدوّنات الشّعريّة الحديثة، فإنّنا في هذه المجموعة الشّعريّة نلفي أنفسنا أمام تعدّد مساحات البياض التي ارتأت الشّاعرة أن ترد سابقةً العتباتِ/ العناوينَ أو فاصلة بين العنوان ومستهلّ القصيدة أو فاصلة بين المقاطع الشّعريّة.

والمذهل في هذا البياض اتّساع مساحاته، وقد اعتمدنا في تحديد هذه المساحات على احتساب عدد الأسطر الغائبة عن سواد النّصّ فيها، فوجدناها متراوحة بين الثلاثة أسطر والإثني عشر سطرا، كما يتجلّى من خلال الأمثلة التّالية:

نصّ له	صوتك والمساء	زهرة النّور	الوجع الآخر	يمر بك خاطري
البياض:3أسطر	البياض:5أسطر	البياض:10أسطر	البياض:11سطرا	البياض:12سطرا

هي أمثلة لإيقاع الفضاء الطّباعي المتشكّل عبر مساحات من الفراغ الأبيض الذي يزاحم مساحات السّواد في هذه المجموعة ليفتح صدر المجلس في العمليّة الإبداعيّة الشّعريّة للقارئ ليمارس فعل الشّراكة في بناء النّصّ اتّكاء على آليّة الاستقراء والتّأويل، هذه الشّراكة التي تمثّل أسّا من أسس الحداثة الأدبيّة عموما والشّعريّة خصوصا.

ولعلّ شاعرتنا وهي تشكّل هذا الإيقاع البصريّ كانت مسكونة بالفكرة القائلة إنّ أعذب الكلام ما لم يُقل، فشاءت ألّا يكتفي القارئ بأسطر بثّها ونجواها، وأن يسأل الصّمت عن خباياه، فينعم باكتمال عذوبة النّصّ إيقاعيّا ودلاليّا.

والشّاعرة في التّشكيل الإيقاعيّ الذي ارتأته لقصائد مجموعتها هذه، لئن توسّلت بالتّكرار باعتباره وجها من وجوه الإيقاع، بل أبرز تلك الوجوه، بماهو «ظاهرة تخترق الكلام الشّعريّ تمثّل عناصر بناء وتوقيع فيه، تنتظم القصائد بها وتُعدّ عاملا فاعلا في كيفيّات الإنشاء يطوّعها الشّاعر في بناء موسيقى الشّعر، ونسج صوره وترسيخ أثره، وتشكيل كونه الشّعريّ»[4]، فإنّها قد حمّلت هذا الإيقاع المخصوص مهمّة الإفصاح عن انفعالات الذّات المتلفّظة في القصيدة وتصوير علاقتها بالذّات المخاطَبة بمختلف مرجعيّاتها ودلالاتها. وهذه الانفعالات، بضفّتيها الألم واللّذّة، قد شكّلت بدورها فسيفساء الخطاب في

هذه المجموعة الشّعريّة، وهو ما ارتأيناه الموضوع التّالي لهذا المبحث.

3/ فسيفساء اللّذّة والألم في الخطاب الشّعريّ:

يرى هنري موشونيك أنّ الإيقاع تأريخ للذّات في الخطاب، بفضله تتجلّى انفعالاتها وترتسم رؤاها حول نفسها والآخر والكون، والتّكرار باعتباره وجها من وجوه الإيقاع، يشكّل مطيّة هامّة من مطايا التّعبير عن انفعالات تلك الذّات، فهو كما يراه الدّكتور سمير السّحيمي في كتابه «أجراس الشّعر وإيقاع الذّات، بحث في إنشائيّة نزار قبّاني»، «شحنة تعبيريّة لا تنقل أصواتا فقط بل تنقل فكرا ورؤية للوجود وللذّات، قوّة دافعة ناتجة عن الإلحاح النّاشئ في الإعادة الصّوتيّة النّاقلة للفكر، هي أجراس توقيع تتصادى وتتقاطع فتجلو إنشائيّة الشّعر وأسرار الذات ورهاناتها».

واتّكاء على هذين التّعريفين يكون البحث في فسيفساء اللّذّة والألم في الخطاب الشّعريّ في هذه المجموعة الشّعريّة «طقوس للياسمين... للماء والتّراب»، بحثا في ما كاشَفنا به ذاك التّكرار، إلى جانب ظاهرة التّناصّ التي تسكن زوايا بعض القصائد، من دلالات نفسيّة وجدانيّة عميقة حمّلتها الشّاعرة في جرابات هذه القصائد المرهفة العذبة.

إنّ والج «طقوس للياسمين... للماء والتّراب» تستوقفه العتبة، أي العنوان، مستفزّة الفكر، مستنفرة ملكة التّسآل فيه، لما يصدح به تشكّلها من غرابة هذا التّعالق بين المفردات التي تكوّنه، تعالقا لا يتحقّق إلّا عبر المجاز اللّغويّ العجيب الخالق من المتنافرات تجانسا عذبا وهو يرزح تحت ثقل ما يحمله من دلالات ومعاني شاءت القريحة أن يكون «بُراقها» نحو ذرى اكتمال البيان والبلاغة والفرادة الشّعريّة. لذا ما كان من مناص أن نتوقّف عند هذه المفردات الأربع: طقوس / الياسمين / الماء / التّراب، بحثا في دلالاتها السّائدة في الفكر الإنسانيّ، كلّ منها منفرد عن الآخر في مرحلة أولى، ثمّ مجتمعة في هذا النّسيج التّركيبيّ العجيب في مرحلة تالية، لنتّخذها نبراسا للظّفر بما تحمله جرابات هذه المجموعة الشّعريّة من دلالات الخطاب، وهو مقصد هذا القسم من مبحثنا هذا.

الطّقوس جمع طقس، والطّقس في معجم الطّبيعة هو حالة من حالات الوجود الكونيّ بها، وبالطّقوس التي تختلف عنها تكتمل دورة الطبيعة في كينونتها المتغيّرة المتجدّدة، والطّقس في معجم الدّين هو سلوك يجسّد به الإنسان حالة روحيّة في علاقته بالخالق، يشكّل مع جملة الطّقوس الأخرى كينونة الوجود الرّوحيّ ويمثّل تمظهراته المختلفة.

فأيّ دلالة عساها تتّخذ عبارة «طقوس» في هذه المجموعة الشّعريّة وهي تتعالق والياسمين والماء والتّراب؟.

إنّ البحث عن إجابة لهذا التّساؤل يشترط توقّفا عند المفردات الثّلاث الأخرى المشكّلة مع عبارة «طقوس» هذه العتبة النّصّيّة الشّعريّة، ونقصد «الياسمين» و«الماء» و«التّراب»، توقّفا نستجلي من خلاله دلالة كلّ عبارة في الفكر الإنسانيّ منذ تشكّله الأوّل اعتقادات يؤمن الإنسان بصدق مقولاتها.

طقوس للياسمين :

للياسمين دلالاته المختلفة بدءا بوجوده المادّيّ الطّبيعيّ حتّى رمزيّته الإنسانيّة الوجوديّة. ولعلّنا

نحصر هذه الدّلالات في أشهرها وهي التّالية:

ـ الياسمين في وجوده المادّيّ زهرة رهيفة عطرة.....

ـ في الهند رمز للاحتفال والزينة والجمال، رمز للفرح بالحياة

ـ في الشّام رمز الهويّة والتّأصّل

طقوس للياسمين... أهي طقوس عاشق الجمال والرّهافة والطّيب، الصّفات التي بها يميز الياسمين عن الورود والرّياحين؟ أم هي طقوس المقبل على الحياة مختصَرةً في وجهها الجذل السّعيد؟ أم تُراها طقوس المفتون بالهويّة والانتماء المفجوع في تأصّله بعواصف التّيه والانبتات، التّوّاق إلى تجذّر أبديّ واقعا كائنا ورمزا دالّا؟ !

طقوس للماء والتّراب:

للماء رمز تطهيريّ، وهويحمل دلالة الدّهشة الأولى. وله رمزيّة دينيّة وتاريخيّة وميثيولوجيّة وفلسفيّة وأدبيّة. والماء يُنظر إليه بمنظار مقدّس في جميع الأديان والحضارات. ويرتبط كقيمة مطلقة بالخلق وبالصّيرورة الكونيّة الأولى.

وقد اتّخذ الماءُ له مكانا بارزا في الفكر الأسطوريّ الإنسانيّ. فالأسطورة البابليّة تقول(في البدء قبل أن تسمّى السّماء وأن يعرف للأرض اسم كان المحيط وكان البحر)*، أمّا الأسطورة الفرعونيّة فتقول(في البدء كان المحيط المظلم أو الماء الأوّل)*.

كما يرتبط الماء برؤية صوفيّة عند ابن عربي فيصبح دلالة الحبّ الالهي وتعبيرا عميقا عن الشّوق والعشق وعن كل ماهو روحانيّ وصوفيّ، فالماء تعبير عن الإغراق في ملكوت الله وأسرار كونه.

وفي ميثيولوجيا الإغريق القدماء وأساطيرهم قُدّست البحار والأنهار، ومنحوها الهة مسؤولة عن الخير والخصوبة والكوارث.

وكان الماء في القران أن «وجعلنا من الماء كل شيء حي»*

أمّا في الفلسفة فالماء هو رمز الخصوبة الكونيّة إذ يتجلى الكون في القراءات الميتافيزيقيّة الإغريقيّة الأولى في أربعة عناصر مهمّة هي الماء والتراب والنار والهواء. وقد جعل طاليس الملطيّ الماء العنصرَ الأوّل الذي يتكوّن منه العالم.

والتّراب وجه الأرض رمز الخصوبة، فيه تجتمع الحياة والموت في ثنائيّة عجيبة، فمن الحبّة الميتة المدفونة فيه تنبجس حياة جديدة خصبة...

يلتقي التّراب والماء فيتشكّل طين الحياة وتتزاحم في رحمه أجنّة الحياة الخصيبة ويزهر الوجود وعودا بالفرح والاحتفال بالتّأصّل الفريد.

هكذا يجتمع الياسمين والماء والتّراب، لغويّا، في مركّب حرفيّ بالجرّ متعلّق بالمشتقّ «طقوس» فيفتحنا على دلالات شتّى ضمّها الخطاب الشّعريّ في عتبته هذه، «طقوس للياسمين... للماء والتّراب»، فشكّلت فسيفساء لذّة وألم يتعالقان في هذا النّصّ الشّعريّ تعالق الرّوح والجسد.

هو تعالق يمسي مقدّسا يستمدّ قداسته من قداسة عناصره الثلاثة، قداسة الهويّة والتّأصّل الكامنة في الياسمين رمزا، وقداسة الماء أسطورةً

ودينا، وقداسة التّراب رمزا أسطوريّا للوجود الأوّل الذي يظلّ العود إليه دأبا وجودًا.

وهكذا يتعالق الماء والتّراب ليينع الياسمين ويمتدّ عبقه في الأرجاء، ليزدان وجه الأرض بأكاليل الحياة وتدندن أهازيج الوجود البهيّ...

هو تعالق ألم الذّات الشّاعرة، المثخنة شوقا إلى الأمّ والموطنَ والحبيب، ولذّةِ الحلم الذي يسكنها كنهر ماؤه دافق لا يهدأ، كأرض حبلى بوعود الخصب المندسّة في رحم التّراب، لا تيأس، كياسمينة ملقاة على كتف الجدار مثقلة بحكايات البدء والمنتهى.

الياسمين والماء والتّراب عُمُد ثلاثة لفسيفساء المعنى القائم على ثنائيّة اللّذّة والألم، تختزل الصّورة أيّما اختزال، وتبين عن اتّساع جرابات السّطر الواحد لتناصّات شتّى، فيتناهى إلينا من خلالها صدى صوت الشّاعر نور الدّين محقّق مترنّما بقصيدته «التّراب» منشدا:

«التراب بداية الإنسان

التراب حكاية لاتنسى

التّراب أنا وأنت»*

وتَمْثُلُ أمامنا قصيدة نزار قبّاني «طوق الياسمين» ورواية واسيني الأعرج الموسومة بذات العنوان، وننجرف إلى مجرى قصيدة «أنثى الماء» لآمال موسى، في تناصّ عجيب أخّاذ تتقاطع فيه النّصوص المختمرة في الشّبكة الذّهنيّة للشّاعرة، وتخترق صمت الكلمة خالقة تواشجا دلاليّا بين تلك النّصوص البعيدة وهذه المجموعة الشّعريّة الوليدة وهي تجتمع على الاحتفاء بالحياة ألما يصهر الرّوح فتنهل من كؤوس لذّة التّجربة، تجربة الحبّ والشّوق والفقد والحنين، وتهبنا فسيفساء المعنى المخصوص الذي تشكّل على غير مثيل.

قراءة في قصيدة: «حدّ المسافة... حدّ الغياب»

حدّ المسافة... حدّ الغياب

أنا هنا... هناك بين حدّين
حدّ المسافة... وحدّ الغياب
يوقّع وجعي مطر هذا المساء
هل تسمع... وقع شفرة الكلمات
تمزّق ستارة الصّمت... فتنزف
وأنزف بين حرفك وأنمُل البوح
يقود المسافة منّي إليك
فيكبو... تضيع منه الملامح

***

هل تراك نسيتَ...
أنّ المسافة إلى الحلم
مجرّد نبض... على نبض
يوقّعان خطو الحياةِ
هل تراك نسيتَ...
أنّ معنايَ كان
حين احتميتُ بك من ظلامي
من لفحات عري المسافاتِ
والكلمات... منذ ذاك الذي كان
يحمي ظلالي على الطّرقات

****

هل تُراك نسيتَ...
حين كان الطّريق يسافرُ
والمعنى فينا يمتدّ حتّى
آخر ذاك... المسار
ونحن نسافر...
أتذكر انبلاج الوعود
وكيف صار الزّمان
مجرّد خيط رفيع
تهزّه أناملك فرحا
لسنواتي... لكلّ ماهو آتٍ
وأزهرت شهقة الوعد
بين الرّمال وزيتونة من هباءٍ
كان الطّريق... لنا
وكانت قصيدة ترفرف فوقَ
ملكوت الخيالِ

****

قلتَ... أنا الخيمة
أنا الغيمة...
أنت هنا... احتمي في حروفي
في عراجين نبيذي الذي لن تراه العيونُ
... فاحتميتُ
وأسبلتُ جفني... غيابي... وصوتي
لمعنى النّبيذ الذي صرته
وكنتَ الحضور الأبيّ... وكان أبي
بيننا خيطا رفيعا... وغيمةً
.....

****

و... طارت الخيمةُ
وصارت الغيمة بردا صقيعا
صارت حجارةً...
تُدمي الحروفَ المستجيرةَ
وبكى القصيد... ذاك الذي كنته
تمدّد الجسرُ
صار نصلا يلامسُ حدّ السّؤالِ
يجرّح العطر على راحة المئذنةِ
ونسيتَ في لحظةٍ
أنّ الرّبيعَ
يعشقُ لون أزهارهِ
وينتشي بكفّ المريدِ
تمرّر أنسامها
كي تستفيق الحياة...

****

... طارت الخيمةُ
لأنّ السّؤال كان جريحا
رهين ابتسامة وكفكفةِ المعنى
بين الغياب والانتماءِ
هل سمعتَ شكوى الغيابِ
وهو يروم السّكون إلى السّكنِ
في القصيدة... اصطفاه.

تبدو هذه القصيدة في المجموعة الشّعريّة أنموذجا للتّشكّل الإيقاعيّ الذي ارتأته الشّاعرة منية عبيدي لقصائدها، ولفسيفساء اللّذّة والألم

التي منها انبجست دلالات الخطاب الشّعريّ، نقف فيها على حضور بيّن لصنوف الإيقاع القائم على التّكرار، أو بما هو تكرار، كما يعرّفه الدّكتور سمير سحيمي في مؤلّفه النّقديّ «أجراس الشّعر وإيقاع الذّات بحث في إنشائيّة قصيدة نزار قبّاني»، إذ يقول: «إنّه... الكاشف عن أسرار إنتاج النّصّ الأدبيّ عموما والنّصّ الشّعريّ خصوصا»**.

فالتّكرار يعانق القصيدة منذ عتبتها وينتشر فيها على مدار امتدادها، وهو تكرار صوتيّ يسكن الرّويّ في مواضع شتّى، و تكرار لفظيّ يعالق التّركيب واللّازمة والقافية، كاشفا انفعالات الذّات المتلفّظة في القصيد المسكونة بحرائق الألم ولذّات الأمل.

1/ العتبة والمقطع الأوّل، تكثيف التّكرار واكتناز المعنى:

تستقبلنا عتبة هذه القصيدة مثقلة تكرارا لفظيّا وصوتيّا صادحا بالاختلاف، اختلاف لا ينتظر أثره في المتلقّي لينجلي بل هو باد للعيان، يعلن عن وجوده عبر المؤشّر اللّفظيّ أو الصّوتيّ الكامن فيه.

في العنوان «حدّ المسافة... حدّ الغياب» يتكرّر اللّفظ «حدّ» محدثا إيقاعا يحقّق جريانه اختلافا في المعنى الذي يحمله عبر اختلاف المضاف إليه في التّركيب الثّاني عنه في التّركيب الأوّل، فالحدّ المقيس بالأطوال وهو يقترن بالمسافة، يمسي مفلتا من كلّ ضبط وقيس وهو إلى الغياب يُضاف، وإذ به كالقبض على الرّيح ذات اهتياج الطّبيعة أو هو كضمّ الكفّ للماء ذات اشتداد الظّمإ. كما تتكرّر المقاطع العروضيّة تكاد تخاتل المتلقّي بتماثلها (طويلين فثالث محصور بين قصيرين: ــــ v ــ v) لولا ذلك المقطع القصير الثّاني في كلمة «المسافة»، وهو اختلاف مخاتل يرسم إيقاع الذّات في هذه القصيدة، إيقاعا يجانس ما به تشكّلت المجموعة الشّعريّة في كلّيتها، إيقاع الوجع والحنين والفقد والتّوق إلى وصالٍ.

ولعلّه لا يخفى على القارئ إسهام تلك النّقاط الثّلاث الفاصلة بين «الحدّين» في تشكيل الإيقاع في عتبة هذه القصيدة والإيماء إلى الإيقاع المنتشر في جنبات المقاطع الشّعريّة وزواياها، ذلك أنّنا سنقف على تكرار هذا الإيقاع الفضائيّ، الفضاء الطّباعيّ في القصيدة، إيقاع الصّمت وانهزام العبارة أمام جحافل انفعالات الذّات المتلفّظة في القصيدة.

وإنّك لتلج هذه القصيدة التي ارتأيناها أنموذجا للذّة الإيقاع وألم الخطاب في هذه المجموعة الشّعريّة فتكاشفك مقاطعها بضروب شتّى من التّكرار التي تشكّل الإيقاع فيها «أجراس شعر وإيقاع ذات»*، توزّعت إلى تكرار صوتيّ حقّقته المقاطع العروضيّة والحروف وآخر تركيبيّ حقّقته اللّازمة وثالث فضائيّ طباعيّ حقّقته ثنائيّة السّواد والبياض تنقيطا وتغييبا تامّا للسّواد. وقد ارتأينا أن نبرز ذلك كما يلي:

2/ تكرار الصوت، أجراس الشّعر:

نقف في هذه القصيدة على وجوه مختلفة لهذا الإيقاع لعلّ ما بدا لنا الأبرز هو هذه الوجوه التّالية:

*** تكرار التّفعيلة:**

[وأسبلتُ جفني... غيابي... وصوتي]

ــــv / ــــv / ــــv / ــــv

هي التّفعيلة «فعولن» التي تتكرّر فتحدث إيقاعا صوتيّا يصدح جرياته بإيقاع ذات يحرقها حنين حزين دفين، وفيه يتشكّل تعالق الذّات والشّعر تعالقا عميقا جليّا عجيبا، وقد ارتأت الشّاعرة أن تجعلها مسهمة في رسم فسيفساء انفعالاتها في هذه القصيدة، انفعالات الحرف في القريحة الشّاعرة وانفعالات الرّوح في الذّات المتلفّظة الكامنة في النّصّ الشّعريّ.

*** الجناس والسّجع، التّكرار الصّوتيّ المكثّف :**
عمدت الشّاعرة في هذه القصيدة إلى أن تتّكئ على الجناس في تشكيل الإيقاع بما هو تكرار صوتيّ، فنلفيها تقول:

[قلت... أنا الخيمة
أنا الغيمة...]
[و... طارت الخيمةُ
وصارت الغيمة بردا صقيعا
صارت حجارةً...]

وهي بذلك تتجاوز ظاهرة توظيف الجناس أو السّجع منفردا كلّ في موضع يحقّق فيه الجماليّة البديعيّة الإيقاعيّة إلى الجمع بينهما في السّطر الواحد ثمّ تكرارهما في السّطر الموالي مباشرة في حرص منها على نثر إيقاع صوتيّ تمتدّ فيه الفتحة مشبعة بآهاتها، ويجتمع فيه الحرفان الحلقيّان الخاء والغين بالحرفين الأنفيّين النّون والميم فتتشكّل الغنّة والتّرخيم حاملين صدى أنين الذّات المكابدة انفعال الألم الحارق.

3/تكرار اللّازمة:

[هل تراك نسيتَ...
أنّ المسافة إلى الحلم
مجرّد نبض... على نبض
يوقّعان معنى الحياة]
[هل تراك نسيتَ...
أنّ معنايَ كان
حين احتميتُ بك من ظلامي
من لفحات عري المسافاتِ
والكلمات... منذ ذاك الذي كان
يحمي ظلالي على الطّرقات]
[هل تُراك نسيتَ...
حين كان الطّريق يسافرُ
والمعنى فينا يمتدّ حتّى
آخر ذاك... المسار
ونحن نسافر...]

في محرقة الألم تكرّر الذّات المتلفّظة في القصيدة سؤال الحيرة والعتاب

[هل تراك نسيت...] تكرارا به تتشكّل الصّورة الشّعريّة عبر الاختلاف الذي يحقّقه ذاك التّكرار، اختلاف معنى الحياة القائم على تناغم نبضين، عن معنى الذّات المتلفّظة، «معناي» المختزَل في الاحتماء بالحبيب من التيه والحزن والوجل، واختلاف معنى الذّات المتلفّظة، ذاتا فردا، عن المعنى الممتدّ في الحبيبين ذاتا جمعا تتّسع للحلم الأبديّ...

هو ذاك التّكرار الذي يعني الاختلاف لا المماثلة، والعود الأبديّ إلى جوهر الوجود روحا تتماهى في الرّوح، ولذّة استعادة الحركة التي لا ى تهدأ ولا تنقطع، ويضحي الشّاعر كأنّه «وهو يخلق نصّه الشّعريّ، يحلم باستعادة تخلق معنى للذّات

في صلتها بالشّعر وبتلقّي الشّعر، لكنّها استعادة خلّاقة تكرّر المعنى النّافذ في الزّمان والمكان، معنى الشّعر المعتّق كالخمرة المعتّقة كلّما امتدّ في الزّمان وتكرّر تلقّيه زاد بهجة وإنشاء للمتلقّي، إنشاء (من النّشوة) وإنشاء (من الإنشاء)»*

ويتأكّد لنا من خلال كلّ ذلك ما اعتبره هنري موشونيك من أنّ الإيقاع تأريخ للذّات في الخطاب، تلك الذّات المنجزة العمليّة الإبداعيّة المحمّلة النّصّ دلالات ومعاني ينهض الإيقاع بالقسم الأكبر من مهمّة الإبانة والكشف عنها.

الإيقاع الطّباعي:

يتمظهر لنا هذا الإيقاع الطّباعيّ، إيقاع السّواد والبياض، في هذه القصيدة، في شكل تكرّر نقاط ثلاث تفتتح السّطر الشّعريّ أو تتخلّله أو تختمه، وفي شكل عدد من النّقاط تتالى على امتداد سطر كامل، وأيضا في شكل مساحة بيضاء خالية من السّواد امتدّت على ما يعادل ثمانية أسطر.

والإيقاع الطّباعيّ أو إيقاع البياض والسّواد هو الصّمت المعلن من طرف الذّات الشّاعرة، المومئ إلى جرابات معنى لم تفتضّها الكلمات انتظارا لذلك «القارئ الخارق»** الذي يستطيع أن يكتشف ما وراء تتالي النّقاط من دلالات ومعاني آثره بها الشّاعر دون سواه.

ولعلّ أبرز مظاهر الإيقاع الطّباعيّ في هذه القصيدة هو تكرّر النّقاط الثّلاث بصفة متتالية في المقطع الواحد كما يبين في ما يلي:

في المقطع الأول	في المقطع الثّاني	في المقطع الثّالث	في المقطع الرّابع	في المقطع الخامس	في المقطع السّادس
تكرّر خمس مرّات	تكرّر أربع مرّات	تكرّر خمس مرّات	تكرّر ثماني مرّات مع سطر من النّقاط	تكرّر أربع مرّات	تكرّر أربع مرّات مع فراغ طباعيّ قدره ثمانية أسطر

هكذا ارتأت الشّاعرة منية عبيدي أن تشكّل الإيقاع في هذه القصيدة «حدّ المسافة... حدّ الغياب» تشكيلا أسّه التّكرار بوجوهه المختلفة وتجلّياته المتنوّعة لترسم صورة من صور فسيفساء الألم واللّذة في الخطاب الشّعريّ التي وسمت مجموعتها الشّعريّة التي تناولناها بالوصف والاستقراء، «طقوس للياسمين... للماء والتّراب»، فألفينا التّكرار الصّوتيّ واللّفظيّ والتّركيبيّ والبصريّ يسكن كلّ زوايا القصائد عتبات ومقاطع وأسطرا، صادحا بأنّات الذّات المتلفّظة وأهازيجها، بآلامها ولذّاتها، بانكساراتها وانتصاراتها، نشيدا للحياة المنبجسة من تعالق الماء والتّراب ياسمينا عبقا بالفرح والشموخ والتّجذّر في الهويّة رغم رهافة الوجود وجور العواصف.

على سبيل الخاتمة:

إذ لا ختام لقول في الشّعر، ولا انتهاء لذاك الغرق العذب في متاهة القصيدة الحديثة، يكون عسيرا ولوج العتبة الأخيرة في مبحث شاء أن يلامس بعض جدائل الضّياء في هذه المجموعة الشّعريّة المعانقة ذرى الألم والعذوبة، خطابا تسكنه الذّات المتلفّظة المثقلة بخوالج الرّوح وارتجافات النّبض العاشق، وطنا وأمّا وحبيبا يؤرجحه الحضور والغياب في مقامات الذّاكرة والحنين والتّوق إلى نشوة أبديّة للوصال، وإيقاعا يشكّله التّكرار بما هو «جوهر في الشّعر وعنصر بناء فيه، ينتظم الكلام من خلاله فيفصح عن سلطان الذّات المتلفّظة وأثرها في الخطاب الشّعريّ، وهذا ما يجلو إيقاع الذّات وقدرتها على تصريف الكلام تصريفا مخصوصا يتمايز عن الذّوات الأخرى وعن التّجارب الشّعريّة المغايرة» كم أعلن عن ذلك الدكتور سمير السّحيمي في كتابه أجراس الشّعر وإيقاع الذّات، ولأنّه ولوج لا مناص من بلوغه، فلا غرو أن تتّجه خطى الحرف فيه نحو إشادة بهذا التّشكيل الإيقاعيّ العذب، وتأكيد لجماليّة رسم انفعالات الذّات ووجدانها واختلاجات الرّوح فيها، رسما يجعل القارئ ينتشي وكأنّه ما قرأ من قبل شعرا في الحبّ ولذّة الوصال وعن الوجد وألم النّوى والانفصال، ويتحقّق فيه تعريف شيللي للشّعر إذ قال:«يرفع الشّعر الحجاب عن الجمال المختفي للعالم، ويثبت أنّ الموضوعات المألوفة تبدو كما لو أنّها غير مألوفة»، وإنّه لرسم بالإيقاع يجافي كلّ مألوف وبه تتشكّل معالم فرادة الشّعر والشّاعرة واختلافهما عن السّائد من حيث ألِفاه ومعه تآلفا. وما هذا المبحث الوصفيّ الاستقرائيّ إلّا محاولة إسهام ببعض حرف في بحر مدوّنة نقديّة قدَ تتعدّد ينابيعها النّقديّة وتختلف زوايا النّظر فيها، تهتمّ بهذه المجموعة الشّعريّة من حيث أنّها لها أهل.

الهوامش والإحالات

1ـ د. محمد المهدي المقدود: «الإيقاع عند العرب إدراكا وإجراء».
مجلة معهد الآداب العربيّة(2/ 2018)

2ـ traité de rythme/ تعريب القول للدكتور سمير السّحيمي في كتابه «أجراس الشّعر وإيقاع الذّات... بحث في إنشائيّة قصيدة نزار قبّاني»/ ص13

3ـ ن المرجع/ ن ص

1 –د.سمير السحيمي: أجراس الشعر وإيقاع الذّات، بحث في إنشائيّة قصيدة نزار قباني ص11

*الموسوعة العربية الميسرة مجلة 2 ص112

*سورة الأنبياء/ الآية 30

**انظرص 102

* العبارة للدّكتور سمير السّحيمي

* د.سمير السحيمي: م. س/ ص82

**صفة أطلقها ريفاتير على القارئ الشّريك في العمليّة الإبداعيّة النّصّيّة.

إخـراج الأفعـال من حيّزهـا الـزمنـي فـي (خلو)



علوان السلمان/ كاتب، العراق



الرواية..(نص مفتوح)..تتطلب التأمل والتأويل على حد تعبير امبرتو ايكو.. كونها ليست شكلا جماليا وحسب بل هي شكل عميق من اشكال التفكير في التجربة الانسانية..

وباستحضار النص السردي (خلو) الذي نسجت عوالمه الحدثية أنامل منتجه طه الشبيب وأسهم الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق على نشره وانتشاره/ 2021.. كونه تجربة متميزة في تكنيكها السردي عبر تجربة ذاتية (عاطفية واجتماعية وسياسية وفكرية وثقافية..).. اشتغالاتها تقوم على طاقات مستوحاة من واقع تاريخي مع قدرة متقنة في إخراج الأفعال من حيزها الزمني (الماضي) لتضفي عليه حيوية حركية تمتد حتى اللحظة الحاضرة...

(نشمية أم الخبز لها رواية أخرى حول الرجل الذي طلب منها أن تكنيه بأبي كريم.. غير تلك المرتبطة بالخلو..فالمخلوقات الكونية ما كانت هبطت بعد على كوكب الأرض.. بعد أسابيع قليلة من تلك الأيام..أيام الهيجان الكبير..ستهبط وسيخلي الناس لها شوارع المدن وينكفئون إلى داخل بيوتهم.. أبو الهدى بعد ذلك سيعد غالبيتهم العظمى كما يعد نفسه هو.. منتمين الى ما يسمى الخلو..) / ص141.. ومن هنا كان العنوان الأيقونة السيميائية المنفتحة على واقع متعدد الشرائح الاجتماعية بما يحمله من طاقة إيحائية متوهجة تشد المستهلك (المتلقي) لولوج عوالم النص..

(أما الآن فنشمية أم الخبز تقول عن الرجل الذي له مواصفات حاتم الديو..عمرا وملامحا وزيا ويكنى بأبي كريم....إنه صار يأتيها بالطحين والحطب أثناء وقفته تلك عند تنورها.. وبعد أن فرغ من قص حكايته المعجزة التي انتشلته من بين براثن الموت..أخبرها أنه سيتولى أمر الطحين والحطب لتنورها..سيوفر لها الطحين ويوفر لها الحطب أيضا..أختيتي نشمية أجيب لك طحين أيام زمان مو هذا الأبيض الأبلق اللي ما بيه أي طعم..تضحك نشمية وتتشكر منه..تقول له إنها تستخدم الغاز السائل في سجر التنور.. أهل الرحم..حسب تعبيرها يأتونها بقناني الغاز السائل..خوي أبو كريم القناني ما تأخذ مكان على الرصيف..وحتى أسهل لما يجيبونها) ص141...

النص يتميز بأبعاده الفنية والجمالية والدلالية مع تعدد الأفكار وابتعاد عن المنظور الأحادي في الأسلوب واللغة ومستوى الوعي.. إضافة إلى تميزه بحمولات اجتماعية ونفسية واشتغال منتجه على تيمات حكائية داخل نسيجه السردي.. الذي تميز بتوغل المنتج(السارد) في بواطن الشخصية وتحليل افكارها والكشف عن سلوكياتها والخصائص الجمالية عبر أسلوب الحوار بشقيه الذاتي والموضوعي اللذان ينشران ظلالهما على امتداد الجسد النصي حضورا وكثافة وعمقا مضمونيا ينبثق من اعتماد منتجها الموضوعية المعرفية..فضلا عن تأكيده على المكان البؤرة الثقافية.. لذا فالنص يحمل تحركاته ودلالاته المعبرة عن الحالة الشعورية والنفسية بأسلوب دينامي وعمق دلالي يتداخل والسياق الجمعي بقدرته النصية المختزلة لتراكيبه الجملية باشتغال يعتمد الجزئيات وينسجها نسجا رؤيويا عبر حوارية ذاتية يخلقها المنتج لتكشف عن غربة مكانية ..

(حاتم الديو وصاحبه الجندي العدو مايزالان منخطفين..ما برحا موزعين ما بين السماء والأرض في آن واحد.. إنهما في الأعلى وفي الأسفل في آن واحد..على الأرض هما عددان لمدفعين قصيري المدى يتراشقان كديكين يتعاركان بلا ملل أو كلل.. أما هناك في الأعلى.. فوق.. فهما بلا حول.. عاقدين ذراعيهما ببعضهما يرقبان ما يجري على الارض ويتبادلان النظرات بصمت..ثم فجأة ينكسر الصمت..

ـ نهاية ليس لها نهاية هاتم..هرب ليس نهاية.. هاتم يروه أنا وأنت مكان هلو..

ـ أخوي أدري هذي حرب ما لها نهاية..لكن وين نروح.. أقصد أين نروح؟

ـ هاتم كلام أنا يروه مكان هلو..

ـ اخوي الدنيا مقلوبة على راسها.. أين اكو مكان حلو؟

ـ يروه هاتم مدينة أنا.. جبل فيه شجرات كسير ونهر كسير كسير ونساوين هلو كسير.. أنا يفهم هاتم أنا يفهم.. توكلات إلى الله..أنا يروه وهاتم يروه..

ـ والمدافع أخوي.. مدفعي ومدفعك كيف نعوف المدافع؟

ـ مدفأ ليس يؤوف..انا وانت قليل وقت ونهن يصير شهيد..تآل تآل هاتم..عند ذاك يحمل حاتم الديو مقترح صاحبه على محمل الجد..فكر تمام..ليس في كل مرة يفلتان هما وآمرا كتيبتهما.. فلا بد ان الامر سيختلف هذه المرة..اذن ما الضير لو انهما انفكا قليلا عن ارض العراك التي يعرشان عليها وسرحا في سماء الله الواسعة؟.. صحيح ان حالهما على الارض لن يتغير..سيلبثان عند مدفعيهما يلقمانهما النار حتى....حتى ماذا؟ لا يدري.. ما يدريه هو انه سيشق مع صاحبه الجندي العدو طريقهما في السديم..هناك في الأعلى..ميممين صوب بقعة من السماء تطل على مدينة الجبال الكثيرة والانهر والنساء الحلوات... ؟ ص14 ـ ص15

فالمنتج السارد يوظف تقنيات فنية وأسلوبية كالاستباق والاسترجاع والأسلوب المتفاعل مع السرد الذي يعتمد تكثيف الرؤية والكشف عن مدلولات الحدث والقيم الجمالية والدرامية التي تثيرها الانتقالات الاسلوبية في السياق الواحد.. والتي تنحو منحى سيميا من حيث التقنية السينارستية المتميزة بدقة التصوير واختيار زاوية الرؤية والأبعاد والفضاءات.. مع تجاوز المألوف والتصاعد الحدثي باعتماد تيار الوعي والتواصل مع المدركات والأفكار بتيقظ ذاكراتي.. فضلا عن توظيفه اللهجة المحلية بروح درامية حوارية متناوبة فيستحضر تفاصيل المكان والزمن بأحداثه وإسقاطها على مرآى سيرة الحكاية وشخوصها.. إضافة إلى أنه يواكب الذاكرة الأولى بشعبيتها فيداخل حياتها بلغتها للإشارة والتدليل على القيمة الاجتماعية والبعد السياسي والانساني الذي تمتلكه.. فالسارد(المنتج) باكتناز ذاكرته ووعيه الثقافي (الذي هو مجموع ما انصهر في ذهنه من جهد قرائي) يركز على تفاصيل الأحداث والمواقف المتوالدة منها والمتفاعلة مع الشخصية وتأثيرها في توجيه حركية النص وترابط تياته.. حتى أنه يشكل بؤرة مركزية تجتمع فيها خيوط النص وتمنح نسيجه وحدة موضوعية بلغة انفردت بمستواها التعبيري المتدفق وخصوصية الفاظها الايحائية.. التي تعرض أفكارا ذات ابعاد نفسية وتنقل قيما انسانية..

(يقول أبو كريم..الذي له جميع ملامح حاتم الديو.. إنه استشعر خطرا حقيقيا على حياته حين ابتدأ بجمع الشبان في مدينته في حلقات يتحدث اليهم.. تماما كما يفعل الآن في ساحة الاعتصام عذه..أخيتي نشمية هم كلهم شبان مشاركين بالهيجان.. قصدي ماكو فرق إذا بمدينتي اللي هربت منها أو هنا بهذي الساحة.. كلهم لهم هدف واحد.. فلازم يفهمون شنو الأصل بالموضوع اللي طالعين من أجله..

ـ يمه يالمعلم سألته..آني خالتك ما فاتتني.. خوي أبو كريم شنو الأصل اللي علمتهم عليه؟. فأجابها ووجهه يتضرج: نشمية أنت أخيتي وحاشاك من الكلام اللي راح اتلفظ به.. كنت

أقول لهم..قصدي بالمكانين كلامي واحد ما تغير.. بمدينتي وهنا بهذي الساحة..كنت أقول لهم عار على الانسان مو فقط عيب ..لا.. عار على الانسان يصير قواد.. هذا هو أصل الموضوع يا شباب...)ص163 ـ ص164.

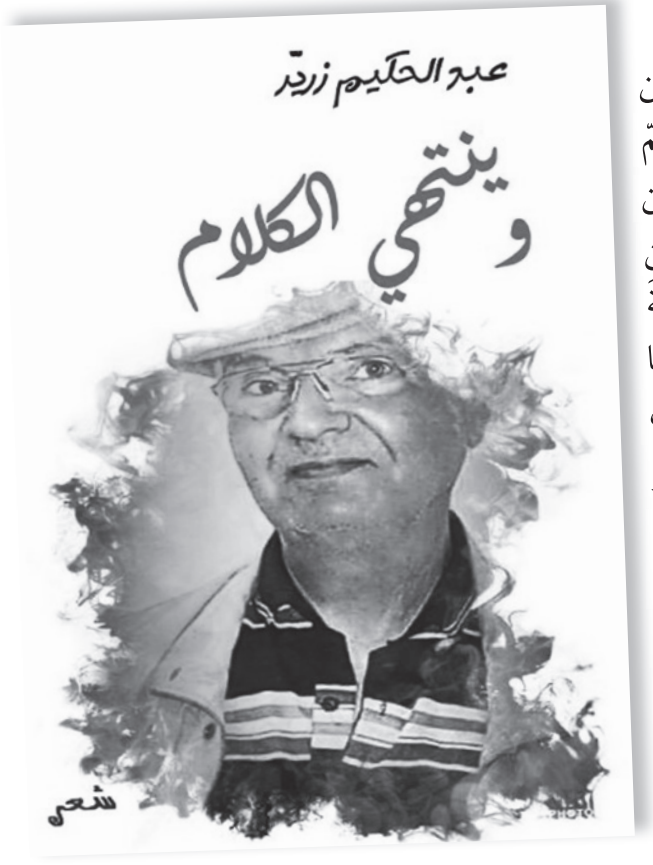
فالسارد يبني نصه الذي هو حدث تتوافر فيه معايير فنية على المستوى الموضوعي والذاتي على امتداد الهاجس النفسي المشكل للمشهد من خلال تداعي الزمن في الذاكرة مع توظيف الحوار الذي هو (نمط من التواصل القائم على أساس التبادل والتعاقب على الإرسال والاستلام) بشقيه الذاتي (المونولوجي) والموضوعي (الواقعي) بسمة مشهدية تعبر عن مظاهر الصراع الفكري.. إضافة إلى أنه يزاوج بين الفضاء المغلق والمفتوح بقصدية التضاد.. فضلا عن انه يعمد إلى تشظي الحدث مع إضفاء عنصر الإدهاش بفضل ما حوته بعض النصوص من الاستبصار والاستشراف لما سيكون.. إضافة إلى انشطار الذات الساردة بين البوح والاسترجاع والتذكير والتذكر من أجل دعم موقفه الفني والفكري عبر بنية مكانية مؤطرة للسرد وموسومة بالتنوع ضمن رؤية فكرية تتناول عدة تيمات منتزعة من الواقع الاجتماعي وصراعاته التي انعكست على الشخوص القلقة بحكم صراعاتها النفسية وأحاسيسها بالاغتراب.

وبذلك قدم السارد نصا تميز بتنوعه السردي مع تمكن منتجه بوعيه البنائي والمضموني.. فقدم أحداثا لا تخلو من غرائبية تعد من أهم التقانات الحديثة للرواية المعاصرة كونها تعني الانتقال والتحول من العالم الواقعي والخروج عن المألوف والخرق التام للقواعد والقوانين المنطقية.. لذا تستدعي المستهلك للهاث وراء تشابك الأزمنة الهلامية التي لم تتجدد إلا من خلال بعض التهويمات السردية.. إضافة إلى تميزه بقربه من الكتابة الوثائقية..التسجيلية. وهي تسبح بين عمق الرؤية وجمال التشكيل.. مع تنوع البناء السردي ما بين الطابع الشعري إذ تظهر تجليات الأحاسيس المركزية وبواطن الذات وصراعاتها إزاء الواقع بلغة مكثفة.. وإيجاز جملي مع اشتغال على تيمات حكائية منتزعة من الواقع الاجتماعي وصراعاته داخل نسجه السردي فرسم بذلك فضاء غير محدود وعالما مكتظا بالمفارقات المتشابكة.. مع تأكيد على البنية المكانية المؤطرة للسرد الموسوم بالتنوع ضمن رؤية فكرية تحققها شخوصه المنحدرة من شرائح اجتماعية متفاوتة تشعر بالاغتراب والضياع الوجودي..إضافة إلى تصويره طبيعة العلاقات التي تتحكم به عبر خيط من التوتر المتوازي مع سير الاحداث التي تميزت بتنوعه السردي.(الحرب العراقية الايرانية وانتفاضة تشرين والانتقالات بينهما استباقا واسترجاعا وتذكرا..).مع تمكن بنائيواه للموقف واللحظة التي مكنت المنتج ان ينقل بدقة ما يجري في البيئة من وقائع واحداث وشخوص وحوارات وهو يخترق الواقع فكان راصدا لكل حركة.. فكشف عن امتلاكه زمام نقل الافكار وقدرة على اختراق النفس وتداعياتها..

عبد الحكيم زريّر شاعر الفخامة والكثرة والتنوّع : قراءة في مجموعة «وينتهي الكلام»



عماد الزّغلامي/ شاعر، تونس



تتكوّن مجموعة عبد الحكيم زريّر الشّعريّة من مائة واِثنتيْن وثلاثين صفحة من القطع المتوسّط وتضمّ عشرين قصيدة بلهجة دارجة تونسيّة وهي صادرة عن دار الثّقافيّة للنشر في طبعة أولى لسنة واحدٍ وعشرين وألفيْن وعنوانها: «وينتهي الكلام»، وجاءتْ رابعةَ أخواتها «عيون الكلام» و«رحيق الكلام» و«مرايا الكلام». كما صدر للمؤلّف أيضا: «المنجد الطّريف في الصّرف والتّصريف» و«المنجد الشّامل للنّحو الكامل» و«المنجد الحسْم في قواعد الرّسم». وهي كُتُبٌ في قواعد اللّغة. والملاحظ من خلال عناوين كلّ الإنتاجات، تكرار بعض الكلمات التي يراها مفاتيحَ في عناوين المجموعات (كلمة الكلام)، وفي عناوين الكتب اللغويّة (كلمة المنجد)، ممّا يجعلنا منذ العنوان نتبيّن وفاء الرّجل لمفاتيحه الخاصّة ولأجوائه ومناخاته ممّا يصعّب علينْا دراسة آثاره ويجعلنا

محتارين إمّا أن نكرّر الدلالات في كلّ مرّة أو لا ننتبه إلى بعضها بوصفها إعادة.

عبد الحكيم زريّر «براهما» الشّعر الشّعبي يخلُقُهُ من أربعة أشطر كأذرع براهما وإله الخلق في الهندوسيّة وكوجوهه الأربعة، وكأنّه الشّكل التّكويني «للموقف» (ميزان شعري دارج)، يرسم بمواضيعه المتعدّدة وأغراضه المتنوّعة كأنّه البيضة الأولى الّتي جاء منها الخلق، ويجلسُ على عرش المعنى كما يجلس براهما على عرش اللّوتس بمبادئ ثلاثة: خلق –حفظ– تميّز. وهو عضو فوق «التريمورتي»trimurti باقترافه خطيئة الشّعر، والنّصيحة تقول «لا تصدّقوا أحدا بلا خطيئة».

يقول عبد الحكيم زريّر يقول مثلما قال «براهما» أيضا: «أنا أخلق – أكتب ما أريد وكيفما أريد» شعرا دارجا، عاميّا، ملحونا، محكيّا، لهجة... ربما زجلا لاقترابه في بعض القصائد من اللغة العربية، على شكل مربّعات ربّما هي «دوبيت» فارسي، سطران بهما أربعة أشطر ولكن بنظامه هو وأنساقه هو، ينشئها إنشاءً فتجري في أعنّتها تسابقُ الخيال فتلجمهُ تارة وترخيه أخرى، ويهديها في افتتاح مجموعته لبلده قائلا: «إلى بلدي تونس وشعبها العظيم» وهو تخصيص يجعل منه منذ البداية متحيّزا لهويّته التّونسية ومختلفا عن كلّ المربّعات الأخرى المصرية أو الفارسيّة أو حتى عن شكل الزّجل الأندلسي أو المغربي... ولا ينتهي الكلام رغم رباعيّته الكلاميّة المتواترة على شكل مجموعات شعريّة: عيون – رحيق – مرايا – ينتهي وإذا انتهى الكلام سأبدؤه من جديد بدراسة عاشقةَ لا غير ولا تعتمد أيّ مدرسة نقديّة محدّدة.

عديدة هي أغراض ومواضيع عبد الحكيم زريّر ومتنوّعة ومتداخلة، فكثيرا ما نجد غرضيْن أو أكثر في القصيدة نفسها بل في البيت الشّعري نفسه (البيت الشعري الدارج) ولكنّي قسّمتها إلى أربعة أغراض كبرى أسميْتها: 1 – الوطنيّات 2 الطّعاميّات 3 الأخضريّات 4 الاجتماعيّات والهزليّات.

1 - الوطنيّات:

وطنيّات عبد الحكيم زريّر نابعة من ذات محبّةٍ للآخر ومتعاطفةٍ معه ومدافعةٍ عنه ومتحيّزةٍ له وهي صادرة عن عشق حالم وحبّ دافق للوطنِ ولمصلحته العليا حدّ التعصّب. ويبدأ بها المجموعةَ من خلال قصيدة «سْياحة وراحة» وقصيدة «سوسة» وقصيدة «هي بلادك» وكثيرا ما يتداخل الغزل بحبّ الوطن كما في قصيدة «بنت بلادي».

يبدأ الشّاعر قصيدة «سياحة وراحة» ب«رْبيعْ مربّعْ» وفصل الرّبيع يحيلنا على الجمال والأمل والفضاء المفتوح و«الأرض بالخيرات تشبّعْ»–«العيون بماها تنبّعْ»–«بلادي تسحر يا مجْملها». طالع –مذهب فيه الكثير من الحبّ للبلاد وفخر الانتماء إليها وما يؤكّد هذا المعنى وهذا المنحىَ هو المقَطع الأوّل (البيت الأوّل) إذا ما اعتبرنا ما فات طالعا– مذهبا حيث يقول: «أعملْ جَولَه/ بالمدام وحمّه وخولَهْ/ بلادك كانت ليها صولهْ/ شوف آثارها وتأمّلها»، وهي دعوة لمشاهدة البلاد وجمالها وكذلك لقراءة تاريخها والاطّلاع على مجدها وعزّها وحضارتها ولا غرو في أنّ المعنَى سلسٌ بقدر سلاسة الكتابة والتعبير، التي تعكس شخصيّة عبد الحكيم زريّر البادي عليها الطّيبة والابتسام

الدّائم والهدوء والتّعامل التّلقائي مع الآخرين. كما تعكس هذه القصيدة معرفة دقيقة بالأماكن: «دقّة - باجة - بلاّريجيا - الكاف - طبرقة - رفراف - القيروان - توزر - الوطن القبلي - جربة - سوسة - نابل - قليبية... وغيرها وخاصّة معرفة خصائصها الجغرافيّة السّياحيّة والتّاريخية الأثرية وكأنّه دليلٌ سياحيّ يطلعك على تونس وعلى جمالها وعلى قوّتها وتفرّدها ويغريك بها، ويدعوك بعشق إلى مشاهدتها والتمتّع بها ويذهب في ذلك إلى حدّ التطرّف في الأمر حيث يصف شطّ «قليبية» مثلا بأنْ لا مثيل له «لا في دزاير ولا في ليبيا». تطرّف لكلّ ما هو تونسيّ دون جهويّات ولا حزازات قبَليّة.

كما يتطرّق إلى المأكولات الّتي تشتهر بها كلّ منطقة وسنأتي إلى هذا الغرض لاحقا.

ولا يكتفي الشّاعر بالتشجيع على السّفر إلى كلّ المناطق التّونسيّة بل يدعو الأصدقاء إلى التمتّع بذلك وفعله بمحبّة والتّجوال لمعرفة أرجاء البلاد -والّتي حسب تقديره- تقترب من الأعجوبة العالميّة لما تحتويه من تضادد مناخيّ «الثّلج والصّحراء» وهنا تحيلني هذه التقابليّة على مربّع «موالية أو ملالية» كثيرا ما يُغنّى في كلّ المناسبات لجماله وغرابة صورته الشّعرية وهو كالآتي: «ثمّه عْجبْ شافتْ العينْ/ عَدْوين صارو قرايبْ/ النّار والثّلج لثنينْ/ على خد سود لهذايب»، وكأنّ تونس تلك الشّابّة الجميلة الّتي يقترن على خدّها الثّلج الأبيض البارد بالصّحراء الّتي تميل إلى الحمرة كالنّار السّاخنة، ويؤكّد الدّعوة للتمتّع بها قائلا: «رُوقْ ورَوّقْ/ تمتّع ذوق وزيد اِتْذوّقْ/ وإذا سألو عليها شوّقْ/ خلّي لقلوب تميللها»، وتصل الدّعوة إليها أوجها في نهاية القصيدة حين يقول: «تونس عْزيزة لا بعدها لا قبلها»، وهنا نتبيّن بشكل جليّ معنى عنوان المجموعة الشّعرية و«ينتهي الكلام» أي هو ترجمة عربية -إذا صحّ التّعبير- لجملة دارجة تونسيّة «ويوفى لحديث» وحين يقولها التّونسيّ يعني أنّه بلغ المنتهى ولا مزيد أكثر، (منتهى الحبّ - منتهى المتعة - منتهى الشّوق - منتهى الأمل - منتهى الاِعتزاز والنّخوة) ويتّضح ذلك أكثر ومنذ البداية فيَ القصيدة الثانية والّتي عنونها الشّاعر ب«سوسة» فمنذ الطالع- المذهب «تونس سارّه/ تاج مرصّع فوق القارّه/ حاميها من العين الضّارّه/ ربّي حبّها ودلّلها»، فهي تاج مرصّع فوق رأس القّارّة الإفريقية. إذن تونس لم تتفوّق على جارتيْها الجزائر وليبيا فقط بل تفوّقت على القارّة الإفريقية بأكملها وهذا منطقيّ فقد استمدّت اِسمها منها، ألم تكن تونس تسمّى اِفريقيّةَ؟ أما منَ حيث الشكل والوزن فهذه القصيدة امتداد للقصيدة السّابقة «سياحة وراحة» إذ نجد فيهما الرّويّ نفسَه (أحرف العلّة) الّتي يعود بها إلى الطّالع وهي حروف اللّام والهاء والألف.

يطرز عبد الحكيم زريّر قصائده بمهارة كبيرة إذ يجذبك من العام إلى الخاصّ إلى الأخصّ ومن الخارج إلى الدّاخل كأنّه يجعلك تنخرط شيئا فشيئا في مَنطقه وفي تمشّيه الشّعريّ الغرضيّ إذ يخصّص شيئا فَشيئا الأماكن، فالمقطع الرّابع أو البيت الرّابع (القصيدة الدارجة عموما تتكوّن من طالع/ رأس/ مذهب وأبيات) ذكر فيه «مدن السّاحل» ثمّ في المقطع أو البيت الخامس ذكر «شوفو سوسهْ» وكما خصّص سوسة من السّاحل من تونس خصّص

أيضا الشّعب عموما ثمّ أنتم ثمّ المخاطَب المذكّر أي أنتَ ثمّ زوجتك بقوله «بقَوْله تعجب مرتك تهبّلها» وخصّص وقع سوسة عليكَ باعتبارك مخاطبا في القصيدة أنتَ أيّها المتلقّي إذْ «تهبّلها»، ثمّ مال بك إلى المأكولات كالبسيسة والخضرة المرويّة من البئر والمعاصر والزّيت وغيرها... ويبرز كثيرا ولَعَ زريّر بالتّصغير كالمتنبّي وكأنّ عبد الحكيم يُحاكي لقبهُ زريّر لأنّ كلمة زريّر هي تصغير لكلمة زرّ فهو زرّ صغير(زُرَيْرٌ) والكلمات المصغّرة في مجموعته كثيرة مثل «زويته» - «صحَيّن» - «بريّج» - «عضيمات» وكثير من هذا التّصغير الّذي من خلاله إعجاب الشّاعر الشّديد ببعض المأكولات أو الأماكن فتشعر كأنّه يحنو عليها فيصغّرها ليمرّرها للمتلقّي ويحبّبُه فيها. ويرتّب «عبد الحكيم «دخولكَ إلى «سوسة» ب«جولهْ بالكرّوسهْ» وينطلق بك من المعدة «بسيسةْ سوسه وزويتتها» كذلك «سردينتها - وراطه وقرنيط... كأنّ لسانه يقول: أقصر طريق إلى القلب هو المعدة ويشترط أن تكون معه ونسيبه أيضا ويدعوك إلى الإفطار على نفقته الخاصّة مشيرَا إلى فلفل الجدّة العتيق شديد الحرارة وله حكاية كبيرة مع هذا الفلفل إذ كثيرا ما أتى على ذكره متغزّلا كأنّ اللّعاب يسيل من فمه- لعلّه من فمنا حين يخطر ببالنا.

ومن مطاعم «القنطاوي» يأخذك «القرصان» -وهي سفينة سياحيّة مشهورة- بجولة في البحر ثمّ يُعرّج على «البرج» و«بوجعفر» والشّواطئ الرّملية ناصعة البياض ويجذبك إلى الزّمن إلى «سي أوسّو» واستعراضاته الكرنفالية الجميلة دون أن ينسى بأن يدخلك إلى العرس «السّوسيّ» بعروسه المحفوظة من العين والحسد وعريسها مرتدي «البرنص» ولكن في نهاية القصيدة يفجعك بأنّ ذلك كلّه على حسابك وهو مكلف جدّا قائلا لك: «عاشقْها ما يعد فلوسَهْ» بعد أن أغراكَ بأنّ الدّعوة على حسابه الخاصّ، فلا بدّ أن تدفع مالا كثيرا وأنت راض لأنّها ببساطة مسقطُ رأسه ومرتعُ صباه وشبابه و«شجْرَة تكْبر في كرّاسه» وفوق ذلك هي تستحقّ وأكثر نظرا إلَى محبّتها الشّديدة في كينونة الشاعر.

إنّها وطنيّات زريّر الّتي تتجلّى أيضا في قصيدة «هيِ بلادك» ومنذ البداية -الطّالع/ المذهب ينذركَ قائلا: «هيّ بلادكْ / بدمّك تفديها وافّادكْ/ بفْضلْها إنتِ وأولادكْ/ تهزْ راسكْ تفخرْ بيها»، لأنّها وطنكَ منذ العصور القديمة ومنذ القدم وهي تعاني السّرقات والظّلم والكوارث البشرية رغم أنّها لا تملك الذّهب والفضّة مَناجمَ، إلاّ أنّها سُمِّيتْ مطمور روما وهذا عجب شديد، ورغم صغر حجمها فإنّها كبيرة بحضاراتها إلى درجة أنّها -حسب الشّاعر/ العاشق- أزعجتْ الحسّاد و «أذهبتْ شيرتهم» فيخاطب متلقّيًا معيّنا وقد خصّصهُ باتّهام واضح وصريح قائلا: «تْبيعْ وترهن وتكلكلْها». وبعد أن يجذبك -أنتَ الآخر المحبّ الحقيقيّ لتونس- بطريقة غير مباشرة حيث لم تسرقها ولم ترهنها وقصده من ذلك تأليبك على -أنتَ الأوّل النّاهب والسّارق والبائع- صاحب «الرّقعة الصّحيحهْ» المتنكّر لأمّك الوطن، إذ بعد أن درّستكَ وحضنتكَ وأدفأتكَ عرّيْتها وأضعتها. ولو تدركون كم هو مؤلمٌ أن يعرّيَ المرءُ أمّهُ وهي من هي: الأم. ويخصّص أكثر الشّاعر قائلا: «إلّي يكسّرْ/ وإلّي يحرق وإلّي يفجّرْ/ وإلّي يعطّل وإلّي يوخّرْ/ حالة وصّلتوني ليها» وهنا الوطن الأم يتحدّث ولكن لو كان يتحدّث عن حالته هو بدلا

من حالتها هي أو على حالتيْهما معا؟ كلاهما جائز، وكأنّ ذات الشاعر التحمتْ بذات الوطن الأم ومِن ذاته تتوضّح ذاتها قائلا أو قائلة: «ورهنتوني بيها بيها/ بهذلتوني نسيتو عيدي/ » أما بقيّة القصيدة فهي عبارة عن نصائح يوجّهها الشّاعر إلى الآخر/ الكلّ، وكيف عليه أن يعامل بلاده أمّه تونس بالمحصّلة لتنتصر الوطنيّة على الوصوليّة والأنانيّة، حتّى يطمئنّ قلبُه ويهنأ بالُه على الوطن ومستقبله ومكانته بين الأمم.

2 الطّعاميّات:

لا تكاد تخلو قصيدة من قصائد المجموعة الشّعرية من ذكر للأكل ولكنّ الشّاعر خصّص لذلك قصائدَ عديدةً مثل «الأكلة الشّعبيّة» و«كنّيبال» و«دبارة» حيث فاق «أمّك صنّافه» في معرفة التّفاصيل الدّقيقة للمأكولات، وكيفيّة إعدادها، وفوائدها، وزمن تناولها. ويَعتبَرُ الأكلَ ومنه الأكلة الشّعبيّة «مجدَ امّاليّهْ» أي إضافة إلى أنّه موروث يجب المحافظة عليه فهو علامة بارزة للحضارة وعنوانٌ من عناوين التّاريخ المادّيّ الّذي يُبرزُ الهويّةَ مثل «الكسكسي» - «البازين» - «اللّبلابي» - البرغل» - «البركوكش» - «الفرفوش» - «الملوخية» - «الكفتاجي» وغيرها كثير... وهي أكلات تعاصرنا والشّاعر يوثّق لها ويوثّق بها انطلاقا من تنوّعها الكبير وارتباطها بالمدن والأرياف ويفرّق الشّاعر جيّدا بينهما بتفاصيل صغيرة.

ويصل شغفه بالطّعام إلى درجة الهوس حين يقرأ كتاب «أمّك صنّافة» ويبحر عبر شبكة الأنترنات للاطّلاع على ما لا يعرفه، وقد عنون القصيدة ب «كنّيبال» ونعرف جميعا أنّ الكنّيبال هو آكل اللّحم البشريّ نيّئا وكثيرا ما استعملها للدّلالة على شرَهِ الأكل وسرعة الالتهام وكبر اللّقمة والازدراد فيحيلنا الشّاعر على لهفته لمعرفة أنواع جديدة من الطّعاميّات والاستمتاع بها. وقصيدتا «الأكلة الشّعبيّة» و «كنّيبال» يستعمل فيها الشّاعر رويّ «القفلة» نفسه أي السّطر الرّابع وهو حرف الدّال كما يستعمل فيها وزنا شعريّا خاصّا به فمربّعاته في سطرها الأوّل والثّالث متوسّطة الطّول وفي سطريْها الثّاني والرّابع أطول بقليل وقد التزم بهذا في كامل القصيدتيْن وبالتّالي أوجد لنفسه وزنا مختلفا عمّا نعرفه وفي هذا السّياق يجوز أن نبدعَ وننشئَ «ميزانا» خاصّا بنا على شرط الالتزام به من بداية القصيدة حتّى نهايتها وفي الشّعر الشّعبي أو الملحون أو المحكيّ باختلاف التّسميّات مساحات كبيرة لإضافة أوزان جديدة على شرط أن تندرج تحت الموازين الأربعة الكبار. أضيف فقط أن عبد الحكيم زريّر يكتب بتقنية الأغنية.

3 الأخضريّات:

غزليّات عبد الحكيم زريّر أو شعره الأخضر تجده مبثوثا في كلّ القصائد تقريبا وكثيرا ما اقترن بالطّعاميّات فقصيدته «دبارة» بدأها «بالبرَغل» الّذي أشعل النّار في جسده ذات يوم بارد «نهيّر قرّه آي النّارْ» وسرح به الخيال الّذي أوصله إلى النّوم (إذا الكرش شبعت تقول للرّاس غنّي) ومعدة عبد الحكيم لم تقل له غنّ فقط بل قالت له احلم واستفق وغازل حبيبتك وارقص. إذ بدأ حلمه ب«شخطورة» وما تحيل الكلمة على الرّغبة الّتي أثارته كثيرا ليستفيق على ساعة الحائط تنبّهه إلى

مضيّ ساعات، ومن خلالها مضيّ العمر «لقيت روحي راقد من مدّه» كأنّه نسي الحبّ والجنس والمتعة بين «المقفول» و«المخروقة» وحتّى حبيبته -الواقعيّة وليست «شخطورة الحلم»- تشتهي الرّقص فهي «ما تشدّش روحها» وبدأتْ رقصتَها بعد أن فتحتْ الموسيقى وجاراها شاعرُنا في عرضها الفنّيّ لكنّ «ركبته» خانته وسقط وبان الفرق بينهما حيث قالت: «يا بابا آش جابك ليَّ؟» سؤال إنكاريٌّ كأنّها قالته بغضب الّذي لا يرَجو ما يتمنّاه من حبيبه العجوز ذي السّبعين سنة بعد أن منّى نفسه به، وانتهى «فيلم الحبّ» بالسّقوط بالضّربة القاضية وهي «تبشبش وتمسّح» لينهض عن الأرض غير أنّه استعذب لمساتها وتدليكها وزاد شيطانه في إغوائه.

غزل الشّاعر في قصيدة «بنت بلادي» كثيرا ما يُقرَنُ ويوصَف بالأكل فصاحبته «عسل» وجمالها «فلفل حار» وسمرتها «دقلة» وبالمحصّلة هيّ الحرّة التّونسيّة. هو غزلٌ صريحٌ دون وقاحة وجريءٌ دون إقذاع وواضحٌ دون إسفاف. ففي قصيدته «شفت الزّين» تصادفه «تحفة» ربما حسب اعتقاده حوريّة من الجنّة -وهو كثيرا ما تصادفه أمثالها- ويحكي لنا مغامراته معهنّ وكأنّ القدرَ يواعده هو وحدهُ بهذا الجمال وكأنّ الشّيطان كثيرا ما يمنحه فرصة ملاقاة الجميلات ومتعة التغزّل ويدفعه إلى المخاطرة والمجازفة باقترابه منهنّ ومعاينة هذا الجمال الأخّاذ، فينزلق قلمه على ورقته تسجيلا وتحبيرا لما يجيش في خاطره من اشتهاء. ويبلغ الأخضرُ مداه عند الشّاعر فينفجر قائلا: «وعْليها نْهودْ/ محروسين بزوز زنودْ/ وخْصرْها كَمان وعودْ/ وإلّي تحتو منّي خذاني»، وصفٌ دقيقٌ لجسد أنثويّ كثيرا ما احتواه الشّعر الشّعبي وقد كتب كثير من الشّعراء في هذا الغرض وأبدعوا فيه ف«أحمد البرغوثي» في قصيدته «غروضات» يقول في بعض الأبيات:

(منين جت تمشي خاخه
خلّت قلوب العاشقين دواخه
هلعه نظيفه شاطبه نسّاخه
عليها جوامع ناصبات قببهم
والجوف خاوي ولحزام تراخه
طاحوا مْجاديلَه على مضربهم

****

الجوف خاوي طاوي
كما تارقي بين الشواوي ناوي
لفخاذ مرمر بنيهم متساوي
عرصات جامع والسّطا لولبهم
عرُضْها النّسوم ولبسها عرضاوي
خلّى عضلها مهتكات حجبهم)

وعبد الحكيم زريّر يقول أيضا: «شفت الفارهْ/ مرمرْ ما فيهاش أمارهْ» ويتساءل بحرقة وكأنّه يجد العذر لنفسه قائلا: «اشنوّه ذنبي/ إذا عشقت خليقةْ ربّي؟» كما أنّ للشّاعر دراية كبيرة بأنواع «الزّين» وأصناف جمال المرأة فهناك الجمال الجبلي وهناك «الحمايد»- وهناك «زين سباسب»- وهناك «زين سهول» و«سواني» و«حدود» و«بر القبلي» و«الجنوبي» و«الصحراوي» و«السّواحل»

و«الزّنوج»... وكلّ واحد منها يصف خصائصه بمعرفة تامّة بين فوارقه الّتي لا تكادُ تُرَى إلاّ لعيْنيْ خبير «دارها شليلة ومليلة» وعَرفَ كلّ التّفاصيل وعرّفها بشكل متعفّف في قصيدَته «محلاك» فالقدّ والنّور والبسمة واللّون و«الزّين» و«السرّ» والكمال كلّها صفات لا جنس فيها يثير الرّغبة، وفي الأخير هي امرأة بذاتها ككيان لا كجسد لأنّها هي الّتي وهبته الحياة والكينونة والشّعر والفنّ، وما الحبّ إلاّ أعجوبة «دردعه - شرّده - هبّله» وأحرقه وقهره وأغضبه وقتله وكواه ودوّخه ولكن أسعده وأحياه كما وصف ذلك في قصيدته «حبّي مبدّع».

4 الاِجتماعيّات والهزليّات:

مثل قصيدة الشّاعر «الرّجوع لربّي» الّتي يصف حالته الجسديّة وكبَرهُ وشيخوخته فقد ضعف كلّ شيء فيه: الذّاكرة - العين - الرّجْل... وشاب الشّعر واهترأت الأسنان وأصبح كأنّه «تحفة في دار العجايب» ولا بدّ له من «الرّجوع لربّي» ولا بدّ من توبته إلى الله كما دأب على ذلك جلّ من تجاوز الستّين أو أقل بقليل من مجتمعنا حيث يتذكّرون الله ويطلبون مغفرته ويسارعون إلى التديّن ويندمون شفَهًا أو حقيقة على كلّ ما اقترفوه من ذنوب في حياتهم الفائتة ماجنة كانتْ أو كانت دون ذلك.

ولا ينسى الشّاعر حديقته فيصفها بحبّ كبير يصل حدّ التّغزّل. أمّا في قصيدته «بين قطاطس» فيتحدّث فيها على لسان بنتٍ داوت قطّة واعتنتْ بها وأحبّتها ووضعتها في بيتها، وفيها يبرز جليّا هزل عبد الحكيم زريّر الموجع إذ أنه يضحك، نعم، ولكن يضحكنا من أنفسنا كأنّها كوميديا سوداء، وعموما رغم مساحة الضّحك على سيماه إلاّ أنّه يخفي وجعا يصل القارئَ بسهولة وسرعة فيحسّ نفسه معنيّا بهذا الألم وبوخزات إبَرِهِ الّتي تجعلنا نستفيق من سباتنا.

ويعبّر الشّعر عموما عمّا يخالج النّفس البشريّة وما يعتمل داخل البال الإنسانيّ وقت الفرح ووقت الألم، عند الشّدّة وعند الرّخاء، ساعة الحبّ وساعة البَغض والشّاعر لسان حال عصره ينقل إلينا الظّروف الحياتيّة بتفاصيلها أو بكليّاتها ويقول محي الدّين خريّف عن الشّعر الشّعبي التّونسيّ «يمتاز بالفخامة والكثرة والتنوّع في الأغراض والأوزان»، وهذا ينطبق تماما على شعر عبد الحكيم زريّر فهو متنوّعٌ، حضريّ في بعضه وريفيّ في بعضه الآخر هزليّ واجتماعيّ موجع، غزلي أخضر لكن متعفّف، وقد أضاف المأكلَ غرضًا بعينه وهذا نادر جدّا في الشّعر الشّعبي التّونسيّ.

وطريقة كتابة الشّاعر تحيلنا على منبع هذا الشّعر الملحون الشّعبي كغنائيّة وكسيرة مثل أشعار بني هلال الّذين دخلوا تونس غزاة واحتلّوا القيروان وخرّبوها وتفرّقوا في أنحاء البلاد ونشروا لغتهم الّتي تجاوزوا فيها علامات الإعراب في اللّغة الفصحى وكتبوا كثيرا من الأزجال والأشعار بطريقتهم ومنذ ذلك التاريخ والشّعر الشعبيّ التّونسيّ يتقدّم ويتفرّع ولكن أصولَ أوزانه تبقى أربعةٌ وهي: القسيم والموقف والملزومة والمسدّس.

سُونْس أنتردي:

نصر العماري يعيد بناء المدينة الصرح



مصطفى مدائني/ كاتب، تونس



سُونْس أنتردي [1] نص سردي جديد ألفه الشاعر نصر العماري الذي أراد بهذه الرواية أن يخفف ممّا ضمّخه به شعره من انطلاق في مدى رحب فمن «العنقود»[2] الذي حمّله رؤاه للكون والعالم محددا قيمه مع بحث عن أصالة عميقة الجذور في الوجدان الإنساني الذي تملكه تونس الأعماق باغتنا الشاعر في توغّله في حقول مدينة حالمة في ربوع الوسط الغربي.

لماذا جنح الشاعر للرواية؟ ولم وسمها ب «سونس أنتردي»؟

وكيف غيّب لنا الأسرار وفضح منا الدواخل؟ كيف خلق من شارع رئيسي كئيب شخصية قائمة الذات تتحول وتتغير تدريجيا أسوة بالشخصية الأسطورية؟

نحاول في هذه الكلمة الموجزة أن نشير دون توضيح، نقدّم دون غوص، نلمّح دون بيان. لذلك ننطلق من سبر أغوار ما يسميه النقاد «البناء» وننطلق من «العنوان» ثم نحدد «البدايات» وصولا إلى «النهايات» مرورا بذلك الانتقال الذي انشغل به الكاتب وطرقه المبدع... وقد كان الشاعر يعلم أنه في حقل ألغام فنية فبين الحالة الشعرية والحالة السردية بون شاسع حد القطيعة وتقارب متين حد التماثل...لا يعرف سره إلا من تمرّس بفن القول خاصة أن الرواية كما هو معروف آكلة أجناس لأنها بطبعها تستنزف الطاقة وما فوقها[3]. ولن نهمل الحديث عن «الأسلوب والمداليل» حتى نبلغ «المغنى». ويكون الحديث مقتضبا نافذا.

البناء:

العنوان:

سونس أنتردي [4]: مصطلح فرنسي يدل على الطريق الممنوع ويحمل في طياته ضمنا وجود طريق آخر يوازيه «سونس أونيك» طريق ذو اتجاه وحيد. العنوان يحيل باللغة الفرنسية إلى منع السير في الاتجاه الأمامي لكن السير عكسه مباح، هو الاتجاه الوحيد وهو بلا شك إجباري وهو ضديد «سونس دوسو دوسي» [5] أي فوق تحت وهو ذلك الاتجاه الفوضوي.. أما في اللغة العربية ووفق الفهم الدارج فإن المعنى يتخذ شكلا قاطعا مع دعوة ضمنا للانتباه والتفطن والوعي بوضع الحال [6].. ولعل الكاتب أراد أن يوضح لنا بأنه سيكون معنا صريحا بمعنى أدق – وهنا استعير كلمة يتداولها مبدعون ملتزمون –: «أقولها وأمشي...»


نصر العماري

البداية:

اشتمل النص على عشرين فصلا. اختلفت بين الطول والقصر [7] وكأن الكاتب أطال الحديث كلما كثرت الأحداث وقصر كلما وجب الاقتضاب. لكنه خلال هذه الفصول أراد أن يكون ساردا موضوعيا تابع الأحداث بدقة وراوغ القارئ بميله الدؤوب لتلك الفكاهة الصفراء فكاهة المسرحي الذي يتقبل الأحداث ويجد لذة أن يداري الآلام بضحكه الاحتفالي ضحك المشهد النفس الأخير.

تنفتح الرواية بتصوير الشارع الكبير شارع الجمهورية مع تمرير مقارنة منذ البداية بينه وشارع الزعيم بورقيبة. وهذا المكان سيصبح تدرجيا حمال معان. ففيه الحياة السليانية في أجلى مظاهرها وقد سعى الكاتب أن يقدم لنا ضمنا جل الشخوص: ولد الزدي الخبير العارف بأصول اللحام الملاخ

الحاج عمر والكوّاش رحمان القطقاطي مع ذكر حمّامين الأول في بداية الشارع والثاني في آخره [8].

النهاية:

وينهي الرواية بصورة عكسية، ففي الفصل الأول تبدو الحياة طبيعية مطمئنة، الأمن مستتب و الناس في حالة مونوتونية عفوية بسيطة هانئة. وفي الفصل الأخير [9] يتوجه خلف الله وحمدان إلى حمّام الحاج حميدة ليستريحا مما نزل بهما من نوازل ليتطهرا لكنهما يعيشان تجربة مريعة فقد انفجرت نحاسة الحمّام «فالميتور تفلق». وكانت سليانة تعيش الثورة وقد عمتها من أقصاها إلى أقصاها.

وعبر هذه المسيرة تعيش الشخوص أحداثا هي صور من التمرد والفوضى لعل أجلاها احتلال الجامع وطرد الإمام...

لن نبوح أكثر في فضح مسار الأحداث وإنما أردنا الإلماع دون كشف والإسرار دون تعمق ونترك للقارئ الكريم عملية الكشف والاستكشاف..

الأسلوب:

وما يبهر القارئ هو الأسلوب الذي أراده صاحبه بسيطا فجاءت الكلمات سهلة تأخذ من الدارجة نصيبا و اللهجة الدارجة قريبة من العربية الأصيلة فقد ورد الحوار في أغلبه باللهجة الدارجة المهذبة حاول الكاتب أن تكون أقرب إلى واقع الحال. فصوّر شخوصه مبرزا تلك التعابير ذات المنحى الفكاهي خاصة حادثة دخول الحمار الجامع وما فعله به كل من الحاج خلف الله وحمدان وما استتبع ذلك من أحداث..

وقد اعتمد الكاتب على الجمل البسيطة لكنه كثيرا ما يستعمل الاستطراد. فتتوالد الجمل وتتطور الأفعال لكن جمله في الغالب غير معقّدة. والكاتب ميّال للوصف وهو ما جعل نصّه وصفيا خاصة إذا أراد أن يعطي قيمة لموصوفه وبالأخص الأمكنة. لذلك نعتبر ضمنا الطرق الرئيسية لسليانة تكاد تكون شخوصا متحركة بتحرك أهلها [10]..

وتتميز الرواية بأسلوبها الشاعري فالكاتب وإن بدا لنا محايدا في تقديم أحداثه فإنه كان يتميز بتلك العين الرائية تلك العين القانصة فتقترب من الشخصية وتتبعها بوصفها الدقيق بل إن العقدة المضمّنة في العلاقات بين الأبطال كثيرا ما تنطلق من النعوت والأوصاف.

والحاصل:

لقد غامر الكاتب بهذا النص، ولعله وهو ينطلق في مشروعه كان يهدف أن يحرك السواكن في مدينة جاهدت من أجل حضورها وانفتحت ضمنا فاكتشفت في لحظة مّا أنها لم تكن منتمية إلا للعمل في حين كان أهل الساسة يفعلون فعلهم وكأن الناس نيام. لقد فضح الشاعر حقيقة الواقع وقالها بصوت جهوري صادق «أوخي أشكون يأذن توة؟ ما زال وقت الظهر تقريب خلت يا حاج»[11]..

إننا مع نص متنبئ بالحقيقة التي تتأكد مع الأيام... وهو عين ما نستشفه من رواية «شمس

آل سكورتا»[12]. وهي رواية أرّخت لمدينة جنوب إيطاليا وتابع تطورها وكان الكاتب مفعما بقيم أهل الجنوب وهو عين ما كان عليه الشاعر نصر العماري الذي يتضح أنه قرأ نفسية السلياني أو لعله يعتبر نفسه أنه السلياني المتحدث عنه..

... إننا أمام رواية لا تقرأ متقطعة وإنما هي رواية تقرأ دون وعي بالزمن لأننا معها نكون الزمن نفسه وهو زمن استطاع الروائي بذكاء نادر أن يدخلنا بوتقته ولا نستطيع منه فكاكا...

الهوامش والإحالات

1 – سونس انتردي– نصر العماري نص روائي {مخطوط}.

2 – العنقود نصر العماري ط1 دار سنابل للنشر 2019.

3 – انظر: دراسات في السرديات مصطفى مدائني ط1 الدار العربية للكتاب 2007. ص 62.

4 – Sens interdit – قاموس لاروس.

5 – Sens dessous dessus – قاموس لاروس.

6 – Etat des lieux – وضع الحال حقيقة الحركة الاجتماعية العميقة وصراع البواطن المسكوت عنه لعدم فهمه أو التحسس به في الإبان.

7 – انظر الفصل الحادي عشر {صفحة واحدة} الفصل العشرون {ست صفحات}.

8 – الفصل الأول.

9 – الفصل العشرون.

10 – «عمد أحد رواد الشارع ومن حرفائه الأوفياء إلى قلع علامة المنع { سونس انتردي } من مكانها على حافة الرصيف... فقد كان على عجلة من أمره.» الفصل الأول.

11 – الفصل السابع عشر.

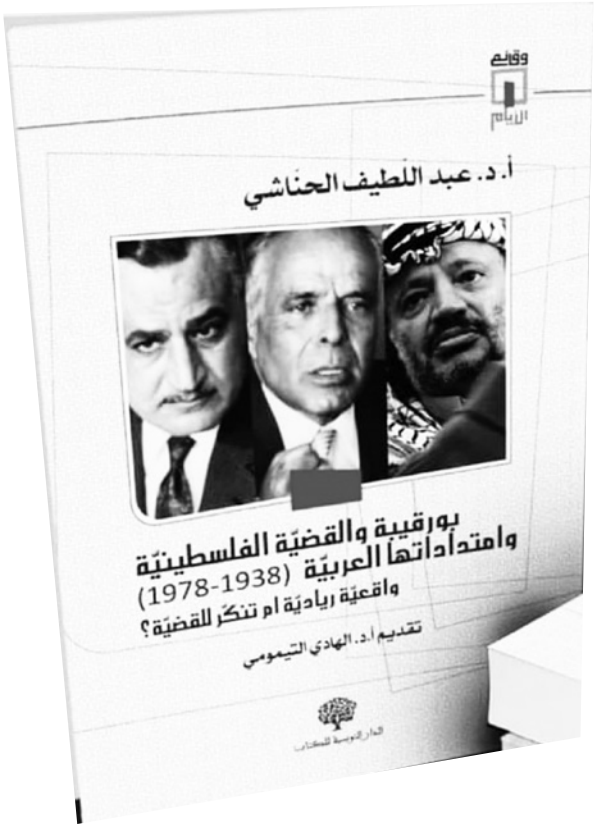
12 – رواية: «شمس آل سكورتا» لـ: لوران قودای ترجمها إلى العربية بسام حجار ونشرتها دار الآداب سنة 2005 وهي حاصلة على جائزة غونكور لسنة 2004.

الحياة الثقافية

بورقيبة والقضية الفلسطينية وامتداداتها العربية (1938-1978) : بورقيبة... بين «الواقعية» و«الاستسلام»



نورالدين بالطيب/ شاعر وصحفي، تونس



لم يتعرّض رئيس عربي قبل زيارة الرئيس المصري محمد أنور السادات (1981-1918) إلى الشيطنة بسبب موقفه من القضية الفلسطينية مثلما تعرّض لها الرئيس الحبيب بورقيبة (1903_2000) الذي كان أوّل رئيس عربي يدعو علنا إلى الاعتراف بإسرائيل كمدخل لحل القضية الفلسطينية على مبدأ القرار الأممي في الاعتراف بحل الدولتين المعروف بالقرار 242 وقد «تجرأ» الزعيم بورقيبة على هذه الخطوة قبل أوسلو وقبل كامب ديفيد عندما كان صوت المقاومة عال والكفاح المسلّح هو الأصل وتحرير فلسطين كامل فلسطين هو الشعار.

ففي خطابه الشهير في مدينة أريحا سنة 1965 قدّم بورقيبة تصوّره لحل القضية الفلسطينية على مبدأ «الواقعية» كما كان يسميه لكن تمّ رميه بالحجارة والطماطم وتعرّض لهجمة غير مسبوقة من نظام جمال عبد الناصر (1918-1970) ومن إذاعة صوت العرب.

بعد كل هذه السنوات؛ وبعد أن وصل قطار التطبيع العلني إلى البحرين ودولة الإمارات وقطر والمغرب يبدو اقتراح الزعيم بورقيبة «تنازل الحد الأدنى» أمام التصفية الممنهجة التي تتعرّض لها القضية الفلسطينية منذ مطلع تسعينات القرن الماضي.

هذه الصفحة من التاريخ العربي المعاصر والفلسطيني تحديدا كانت موضوع الكتاب الصادر مؤخرا للدكتور عبداللطيف الحناشي أستاذ التاريخ المعاصر في كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة بعنوان «بورقيبة والقضية الفلسطينية وامتداداتها العربية (1938-1978) واقعية ريادية أم تنكّر للقضية؟.

هذا الكتاب هو مجموعة من الدراسات التي تتناول تطوّر موقف الزعيم الحبيب بورقيبة من القضية الفلسطينية ومن الحركة الصهيونية منذ أن كان يتزعّم الحزب الحر الدستوري زمن مقاومة الاستعمار الفرنسي ويكشف الدكتور محمد الهادي التيمومي في تقديمه لهذا الكتاب أن بورقيبة «أوّل زعيم سياسي عربي؛ يطالب العرب بالاعتراف بإسرائيل؛ وذلك في تصريح يوم 7فيفري 1952 لجريدة LE FRANC TIREUR الفرنسية؛ كما كانت له اتّصالات ببعض زعماء اليهود والصهاينة في العالم».

وتمسّك بورقيبة بموقفه حتّى بعد استقلال بلاده في 1956 لأنّه كان يرى أن إسرائيل مدعومة من الولايات المتحدة الأمريكية القوّة الجبّارة كما كان يصفها وبالتالي لا يمكن هزيمتها. ومن المفارقات في التاريخ العربي المعاصر أن بورقيبة الذي تمّ تصنيفه كـ «خائن» و«عميل» و«عدو العروبة والإسلام» أصبح رمزا للواقعية حتى بالنسبة للفلسطينيين ويقول الدكتور التيمومي «بعد عقود من هذا الخطاب الذي استفظعه كلّ العرب الذين كانوا أنذاك تحت سطوة مصر الناصرية؛ عاد العرب وأغلب الفلسطينيين للإفصاح عن إعجابهم بحنكة بورقيبة السياسية السابقة لعصرها؛ وبالتحسّر على عدم قبولهم موقفه عام 1965».

تطّور موقف بورقيبة

يرى الدكتور عبداللطيف الحناشي بالعودة إلى المسيرة السياسية للحبيب بورقيبة أن اهتمامه بالقضية الفلسطينية كان محدودا خلال مرحلة النضال الوطني لكن اعتراف الأمم المتحدة بالكيان الصهيوني ومحاولة استمالة اليهود التونسيين دفعت بورقيبة إلى مواقف صارمة من الحركة الصهيونية كحركة عنصرية «أقامت دولة على حساب الحقوق التاريخية والشرعية للشعب الفلسطيني».

وقسّم الدكتور الحناشي كتابه إلى ثلاثة فصول وهي تطور موقف بورقيبة من القضية الفلسطينية وفيه تناول وضع اليهود التونسيين في علاقتهم بالحركة الصهيونية وعلاقة بورقيبة بهم وبالحركة الصهيونية والعلاقة بين اليهود والمسلمين وموقفه من النشاط الصهيوني في تونس وصولا إلى مبادرة بورقيبة عام 1965 في خطاب أريحا الشهير ويقول الدكتور الحناشي عن هذه المبادرة «ألقى بورقيبة في 3مارس 1965 خطابا في أريحا؛ عرف فيما بعد باسم «خطاب أريحا» وهو الخطاب الذي أقترح فيه بورقيبة على العرب الاعتراف بالتقسيم

وبالدّولة الصهيونية لكنّه في المقابل عرض مجموعة من الأفكار تتعلّق بنضال الفلسطينيين السّلمي والعنيف. ويعتبر إلقاء ذاك الخطاب بمضمونه؛ في ذاك المكان وفي تلك الظروف؛ جرأة كبيرة من قبل بورقيبة». واعتبر بورقيبة في هذا الخطاب أن سياسة الكل أو لا شيء هي التي أوصلت العرب إلى «البلاء» و«المأزق» داعيا إلى سياسة المراحل والابتعاد عن العاطفة لأن قضايا الشعوب لا تحلّ بالعواطف.

وفي الوقت الذي واجه فيه بورقيبة الشيطنة من الفصائل الفلسطينية والأنظمة العربية لم يحز على رضا إسرائيل التي اعتبرت تصريحاته غامضة ومتناقضة لأنه يعتبر أن قيام إسرائيل مظلمة كبرى وهي التي تعيش في خوف من الدول العربية المحيطة بها!!!

وتمسّك بورقيبة رغم ما تعرّض له بموقفه ونفى أن يكون خروجا عن الأجماع العربي فهو قال علنا ما يفكّر فيه زعماء آخرون لكنّهم يخافون من ردّة فعل شعوبهم كما أعتبر أن موقفه هذا ليس تخليّا عن مبدأ الخيار المسلّح لكنّه «عقلنة» له تحت مبدأ «خذ وطالب» الذي أعتمده في مرحلة النضال المسلّح ضدّ فرنسا زمن استعمارها البلاد.

وفي الفصل الثاني تناول الدكتور عبد اللطيف الحناشي مواقف بورقيبة من الحروب العربية الإسرائيلية واستحقاقاتها وفي هذا الفصل أستعرض الباحث موقف بورقيبة من العدوان الثلاثي على مصر سنة 1956ورؤية بورقيبة لحرب جوان 1967ومن حرب أكتوبر 1973وموقفه من زيارة السادات إلى القدس ومن اتفاقية كامب ديفيد.

فقد بادر بورقيبة في رسالة إلى الأمم المتحدة يطلب إيقاف العدوان على مصر ورحيل القوات الأجنبية أما في حرب جوان 1967فقد أرسل فريقا طبيا و1825متطوعا للقتال في فلسطين ودعا سفراء الدول الأفريقية المعتمدين في تونس لإبلاغهم بخطورة إسرائيل التي تسعى إلى توطين يهود أوروبا الشرقية في فلسطين كما بادر إلى أعادة العلاقات الديبلوماسية مع مصر التي كانت مقطوعة بسبب موقف القاهرة من خطاب أريحا كما استعادت تونس عضويتها في الجامعة العربية التي انسحبت منها للسبب ذاته.

لكنّه في المقابل لام على الدول العربية التي قرّرت الحرب دون التشاور مع تونس التي لا تنساق وراء ما يقرّر لها مؤكدا على أن الحروب لا تقرّر بالشعارات والعواطف ودون مراعاة لميزان القوى. فـ«العدو كان أكثر عدّة وأكبر قوّة» وهو يرى «أنّ القادة العرب يفتقدون للتخطيط المحكم لمواجهة إسرائيل وأنّهم عالجوا المشكل الفلسطيني منذ عام 1948بطريقة أو بشكل أحمق أو أخرق ولم يهتمّوا بالمستقبل».

أما في زيارة أنور السادات إلى القدس وتوقيعه اتفاقية كامب ديفيد فقد صمت بورقيبة عن أبداء الرأي ولم يعلن موقفه إلا في القمّة العربية العاشرة التي انعقدت في تونس بعد خروج الجامعة العربية من مصر واستقرارها في تونس وأكّد في خطابه أن الصراع مع إسرائيل هو صراع حضاري وأشار إلى أن خطابه في أريحا «يعتمد المبادئ ويرفض الحل المغشوش والتهاون والاستسلام»

أمّا الفصل الثالث في الكتاب فخصّصه لرؤية بورقيبة لقضية الوحدة العربية 1956-1974، فرغم تمسكّه بالوحدة العربية التي توفّر الازدهار الذي يعجز كل بلد عربي على تحقيقه لنفسه أعتبر بورقيبة أن هذه الوحدة لا يجب أن تكون متسرّعة وأعتبر أن الظروف العربية لا تشجّع على قيام هذه الوحدة.

ويختم الباحث الدكتور عبداللطيف الحناشي كتابه بالتأكيد على صعوبة اتّخاذ موقف من آراء بورقيبة من القضية الفلسطينية فـ«قراءة بورقيبة الواقعية كانت تجد لها يوميا صدى ضمن الأحداث الإقليمية والدولية» وما «يحسب لبورقيبة ضمن مبادرته هو محاولته إحراج إسرائيل وكشف نواياها الحقيقية من ناحية ومساهمته في إيقاظ الإحساس بضرورة أن يقوم الفلسطينيون بأمر مشروعهم من ناحية أخرى الأمر الذي يتطلّب منهم النضال المستمر للحصول على حقوقهم التاريخية المشروعة طال الزمن أو قصر».

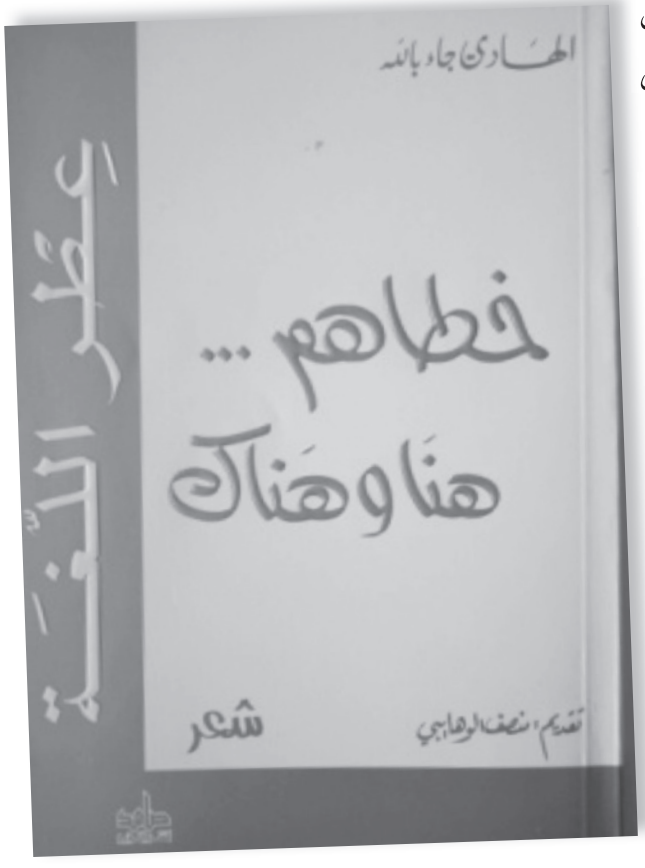
وهذا الكتاب نجح في استحضار مواقف بورقيبة، هذا الزعيم الإشكالي، من القضية الفلسطينية ومن قضايا العروبة عامة ويوفّر وثيقة مهمّة عن مرحلة مفصلية في التاريخ العربي المعاصر. ويبقى السؤال الملح كيف نصنّف بورقيبة؟



العلامات الدّالة على شعريّة الخطاب في «خطاهم ... هنا وهناك» للهادي جاء بالله

بوراوي بعرون/كاتب، تونس

«فلا مبادرة إلاّ للكلمات، حيث تضطرب في كلّ كلمة كلمة أخرى وتتململ.. حيث بإمكان الظّلّ 4غامضا لأشياء من المحسوسات والمجرّدات وكأنّ الشّعر عند هؤلاء (شعراء من تونس) ليس تسمية الأشياء بما هي عليه، وإنّما طمس وجه التّقابل فيها بين الصّورة والعمق: في سياق يجعل الشّعريّة تكمن داخل التّعبير وليس داخل المعبّر عنه» [1].



«خطاهم ... هنا وهناك» هي المجموعة الشّعريّة الأولى للشّاعر الهادي جاء بالله صدرت عن دار صامد للنّشر والتّوزيع في جوان 2001، وتضمّ قصائد كُتبت حسب ما أشار إليه الشّاعر في الصّفحة الأخيرة من المجموعة في ما بين 1989و2000. وهي الفترة المعروفة في تونس بما كُتب من شعر في التّسعينيّات من القرن الماضي أو بفترة شعراء التّسعينيّات الذين طبعوا تلك الفترة بطابعهم الخاصّ، لغة، وتعبيرات جماليّة، وأساليب كتابة. فكيف ظهر مثل هذا الطّابع الشّعريّ في « خطاهم هنا ... وهناك» ؟ ما هي ملامح الشّعريّة في نصوص المجموعة في مستوياتها المختلفة، المعجم والدّلالات والصّور الفنّيّة والإيقاعات وأساليب الكتابة؟ للتّفاعل مع هذه التّساؤلات، ارتأينا أهمّيّة

القراءة العلاميّة وفق المقاربة السّيميوطيقيّة التي تعتبر بنية العلامة ذات ثلاثة مكوّنات هي: الماثول أي الدّالّ والمؤوّل أي المدلول والموضوع / المرجع أي الشّيء الملموس[2].

وتعتمد المقاربة السّيميوطيقيّة عند تحليلها للعلامة على الصّيغة التّعبيريّة التّاليّة: «كلّ ماثول يحيل على موضوع عبر مؤوّل» ويتمّ توظيف ذلك في تمشّيات التّحليل والتّأويل وإعادة التّشكيل في المستويات الثّلاثة للتّحليل السّيميوطيقي (التّحليل المحايث، والتّحليل البنيوي، وتحليل الخطاب) هذه التّحاليل تترابط فيما بينها وتتكامل لمطاردة التّدلال والدّلالة العصيّين عن المطاردة. وتيسيرا للقراءة في المجموعة وفق هذه المقاربة اخترنا التّمشّي المنهجي التّالي: أوّلا، نظرنا في العلامات / المفاتيح (العنوان والمقتطف من التّقديم) ومررنا ثانيا إلى الفضاء الدّلاليّ في المجموعة (حقولا ومعاجم) واهتممنا ثالثا بالعلامات الفنّيّة (صورا وإيقاعات وتقنيّات كتابة).

أوّلا: العلامات / المفاتيح

في دلالات العنوان

«خطاهم ... هنا وهناك» [3] هو العنوان الذي اختاره الشّاعر الهادي جاء بالله لهذه المجموعة الشّعريّة وهو عنوان لنصّ داخليّ من نصوص المجموعة يتكوّن من ثلاث صفحات [4] جعله عنوانا جامعا أي منحه مكانة مميّزة مقارنة بالعناوين الأخرى. فما المقصود يا ترى بـ «خطاهم ... هنا وهناك»؟ خطاهم أي أثار أقدامهم، فمن هم هؤلاء؟ هنا وهناك أي الأمكنة التي تظهر فيها هذه الآثار، فمن يكونون؟ هل هم أصدقاء الطّفولة مثلا؟ تظهر آثارهم في أماكن اللّعب، أم هم أشخاص ذوو شأن من الأهل؟ أم تراهم فرسان راسخون في الذّاكرة من فرسان «جلاص» مثلا، أو ربّما من أجدادهم؟ حين نعود إلى النّصّ الحامل لهذا العنوان (خمسة وأربعون سطرا) نجد أنّ «هم» تعود على «الوشاة» يقول الشّاعر عنهم: «صداهم غريب/ كغربة روحي/ ومثل انتظاري/ أتوْا من وراء حرير الكلام / أتوْا من وراء حرير النّغم»، فعن أيّ وشاة يتحدّث الشّاعر؟ أيّ وشاة يأتون من وراء حرير الكلام ومن وراء حرير النّغم؟ هل هم ندماء الشّاعر وجلساؤه؟ يشترك معهم في نظم الكلام وفي تذوّق النّغم؟ في موقع آخر من النّصّ، يقول الشّاعر: «فأرقب أمسي بعيدا... / ينادي بريئا... / مكاني جناح البياض/ يقول: خطاهم هنا وهناك / فينزف قلبي / لأجل المكان». هم في هذا المقام يعودون إلى أمس الشّاعر البعيد، إلى الماضي، ولهم مكانة خاصّة في ذاكرة الشّاعر، تجعل قلبه ينزف لأجل المكان الذي مرّوا به، هنا إشارة واضحة للزّمان (الأمس) أمّا المكان فهو غير واضح (جناح البياض) نقول عادة جناح السّرعة وهي عبارة تفيد الحاليّة، ولا تشير إلى المكان، ربّما هو يريد أن يشير إلى المكان المتحرّك الذي تطؤه أقدام الفاتحين/ الغزاة وحوافر خيلهم وهم يقطعون الأمكنة على جناح السّرعة في ما يشبه البياض، بياض ملابسهم ربّما أو بياض آثار الغبار من رمال الصّحراء التي مرّوا بها في طريقهم إلى القيروان. يحتفي الشّاعر في هذا النّصّ بالمكان وبالزّمان وبالفاعلين فيهما، كما يحتفي بالكلام ويجعله من حرير وهو كلامهم (اللّغة العربيّة) ويحتفي بالنّغم (الموسيقى) وهي في علاقة بالكلام

المشار إليه آنفا الإيقاع والأوزان، ولعلّه اختار الكتابة على أوزان الخليل (المتقارب) في هذا النّصّ تعلّقا بكلامهم وبأنغامهم.

في دلالات المقطع المقتطف من التّقديم

لم يختر الشّاعر مقطعا من نصوصه الشّعريّة في هذه المجموعة على عادة الشّعراء الآخرين، وميّز مقطعا من التّقديم «أيّ حلم أيّة ولادة معكوسة» للشّاعر القيروانيّ منصف الوهايبي، وحين يميّز الشّاعر التّقديم فإنّه يعتبره هامّا بمثابة العتبة التي تساعد القارئ على الولوج إلى المتن الدّاخليّ وفكّ طلاسمه، كما يشير هذا التّمييز للتّقديم إلى تعلّق الشّاعر بصاحب التّقديم وبرؤيته الشّعريّة المميّزة له، وكانت للمقدّم رؤية شعريّة يتميّز بها منذ إعلانه في منتدى الحمّامات 1981 عن انخراطه في ما أسماه صحبة مجموعة من الشّعراء القيروانيّين «التّيّار الصّوفيّ الكونيّ» [5] والتي ظلّ وفيّا لها في مستوى الكتابة الإبداعيّة على الأقلّ رغم التّعديلات اللّاحقة، وإذ يهيم منصف الوهايبي بقيروانه فإنّه يشير في التّقديم إلى تعلّق الهادي جاء بالله بها أيضا، إذ يقول: «وكلّ ذلك يرد في سياق نكهة قد لا يعرفها إلاّ المقيمون بها. هو ليل تتكشّف فيه شعريّة هذه المدينة الثّاوية في السّهوب حيث تتكاثف الأشياء الصّغيرة وكأنّها تثأر لنفسها للنّهار وتنسحب المدينة إلى سرّها أو إلى اللّا مكان». والشّاعر الهادي جاء بالله في نظر مقدّم مجموعته هو من الشّعراء الذين يحتفون بالحلم، تولد كتاباتهم ولادة معكوسة مثلما هو الشّأن عند السّرياليّين حيث يقول في هذا الشّأن: «بل لعلّي أذهب إلى أبعد إلى ولادة معكوسة كما هو الشّأن عند السّرياليّين» [6].

ويؤكّد ذلك في خاتمة تقديمه قائلا: «والإنسان في الحلم إنّما يتحرّر من سلطان الجسد أو هو يذهل عنه فلعلّ قصيدة كهذه (يقصد الطّائر ص25) ولها أخواتها في المجموعة تجعل الشّعر عند الهادي جاء بالله ضربا من ولادة معكوسة» [7]، فما المقصود تحديدا بالولادة المعكوسة؟ وهل أنّ نصوص هذه المجموعة تستجيب لمثل هذا التّوصيف؟

ثانيا: تجلّيات الدّلالة والتّدلال

في أكوان الهادي جاء بالله الشّعريّة في مجموعته «خطاهم... هنا وهناك» تتعدّد الحقول الدّلاليّة وتترامى أطرافها، حيث يحضر المكان في تجلّيات مختلفة، وتحظى الذّات بحضور بارز، وتجعل الحركة الذّات نشطة في علاقتها بالأماكن والأزمنة المرتبطة بها. «الهنا وهناك» والأرض والقيروان والسّجّاد والمقام والمدينة والهرم والجدران هي دوالّ تدور في فلك الدّالّة الكبرى «المكان». ويدور المعجم اللّغويّ: «أنا، غرفتي، كنت، أسأل، قلتُ، أدور، لم أجد، أرنو، ليتني، أثري، دخلتُ، أنا الهادي...» في رحاب دالّة «الذّات / الأنا». وتتضمّن دالّة «الحركة» المعجم التّالي: «قمر طالع، أخترق الطّرقات، على عجل، انتشر في المدى، كيف يا أنت تجري، أدور / أدور، ينسرب، أتدلّى، الزّحام، أسير هنا... وأسير هناك، مررتُ...». في مدارات هذه الدّوالّ تتشكّل لغة في غاية السّلاسة والحسّ المرهف تستمدّ ألقها من معين تراثيّ ضارب في التّاريخ يحيل على أزمنة «الفتح» الأولى «في زمرة الفاتحين كنت أمشي على / جسر المنايا مثلهم، لكن/ باحة القلب الشّقيّ ضرّجت بالكرنفال / وكنت جالسا أصغي إلى خرير السّمر. / وهدّني التّرحال فاندفقت على البياض / أتلو غيابي ذاهلا.

يا لقد / تقيّأوني وأقفلوا الكلام / عن مساحة الضّياء / غير أنّهم على رجع الصّدى تتالوا على / حبال ذاكرتي »[8].

في مطلع هذا النّصّ يعلن الشّاعر انتسابه للفاتحين القادمين من الشّرق البعيد، ويتبادل معهم أطوار المعاناة، سيرا على جسر المنايا، مصغيا إلى خرير السّمر، هو انتساب قيروانيّ لمؤسّسي المدينة/ الرّمز، وهو انتساب أيضا للقيروانيّين شعرا.

(مدرسة القيروان) ألم يمنح الشّاعر شرف التّقديم لمجموعته لمنصف الوهايبي أحد رموز هذه المدرسة، هذا الذي يعلن انتسابه الصّريح للشّرق في نسخته الهلاليّة في قصيدته الحائزة على «بردة عكاظ» (2014) (ق،ي،ر،و،ا،ن سيرة الهلاليّ الصّغير[9]، الذّات هنا تستحضر الذّاكرة وتُذكي الحنين إلى البدايات وهي في حالتها تلك تسترجع الأماكن والأزمنة والأحداث في غموض لافت يستدعي التّأويل، ماذا يقصد الشّاعر بالتّركيب الإسناديّ «باحة القلب الشّقيّ ضُرّجت بالكرنفال»؟ عن أيّ كرنفال يتحدّث؟ هل يقصد كرنفال الفتح أي صخب المعارك؟ وهل بالإمكان اعتبار الغزو مهما كانت دوافعه ضربا من الاحتفاليّة؟ وماذا عن شقاء القلب؟ هل المقصود بالشّقاء هو التّعب من المشي الطّويل على جسر المنايا؟ والتّرحال المستمرّ... ويزداد الغموض في «يا لقد تقيّأوني وأقفلوا الكلام عن مساحة الضّياء»، كأنّ الشّاعر يصوغ أحاجي، ماذا يعني بتقيّأوني وأقفلوا الكلام وهو يشير إلى الفاتحين حسب منطوق النّصّ، هل يريد أن يقول أنّهم رموْا به وواصلوا طريقهم أي ترحالهم ربّما إلى الغرب باتّجاه الأندلس أوربّما عادوا من حيث جاؤوا علما وأنّ الفتح تمّ على مراحل وعلى جسور عدّة من المنايا المخيفة بدءا بغزوة العبادلة، مرورا بعقبة على مرحلتين وبعد ذلك حسّان على مرحلتين أيضا... وإذ يستدرك الشّاعر يقول: «غير أنّهم على رجع الصّدى تتالوا على حبال ذاكرتي». حبال الذّاكرة ورجع الصّدى تحيل على الحضور القويّ لهؤلاء الأسلاف ولكلامهم الذي سيطروا به على المكان وعلى الزّمان / التّاريخ، في هذا المقطع من «غمامة المرحلة» تتشابك الدّوالّ حتّى لكأنّنا إزاء دالّة جامعة هي الذّات، تبحث عن ذاتها في المكان والمرحلة والتّرحال. يقول الشّاعر في النّصّ «رقصتان على إيقاع واحد»[10]: «رحّل نحن دوما رحّلْ / غيمة تناجينا وأخرى / لنا ترتجف». الشّاعر ينتسب مرّة أخرى، ينتسب إلى الرّحّل الذين لا مستقرّ لهم في ارتحال دائم يطاردون الغيمات يبحثون عن الكلإ والماء، ولا حول للغيمات ولا قوّة لها فهي إمّا تناجيهم وتلبّي رغباتهم وإمّا ترتجف، وفي الحالين ستمطر في الملكوت وسوف يعود «خراجها» / غيثها لهم للرّحّل الذين استقرّوا بمضاربهم الجديدة وظلّوا يرتحلون في أماكنهم مع غلمانهم وغيماتهم و ما ملكت أيمانهم.

وماذا عن «البتر» أحفاد الكاهنة حسب التّصنيف الخلدوني؟ هل مازالوا يرتحلون؟ من أين؟ وإلى أين؟ وبماذا يفكّرون؟ وماذا عن «البرانس» حسب نفس التّصنيف أحفاد «كسيلة» الأمازيغي؟ أين نلقاهم؟... في خضمّ هذا الارتباك الكبير وعلى إيقاع الذّهول ربّما بما جرى فعلا هنا وهناك، تسعى الذّات الشّاعرة إلى الاهتداء بالحنين، يقول الهادي جاء بالله في «وكان المقام ركاما»[11]: «شريد أفقت من سباتي / على أفول قافلتي منّي / فقلت: سأمشي أهتدي بالحنين / وإن ضللت الطّريق / سأنشد قافلتي / وأحصي فواجعي

برفق/ على أصابعي وإذا أتيتها كلّها/ سأطرق الباب بعدها/ وأحصي على الجناحين الباقية.../ لكي أجيء نواحيهم/ أنا الرّاحل المتخفّي/ غيابي حضوري/ حضوري غيابي». في هذه المطوّلة يغوص الشّاعر عميقا في ذاته ينبش الذّاكرة ويغرق في الحلم فتتشابك الصّور والأحداث، بعبارات واضحة وفي جمل فعليّة قصيرة تحتفي بالحركة وتوحي بالسّرد وجمل اسميّة تحتفي بالوصف والإخبار وفي تلاعب بالكلمات في «غيابي حضوري، حضوري غيابي» الغياب هو الأصل والحضور هو الفرع، في هذا النّصّ المُهدى إلى سنان العزّابي مع إشارة دالّة إلى أنّه لم يبرأ على طريق في ما يشبه الإهداء. هل يودّ الشّاعر أن يقول بأنّه هو الآخر لم يستقرّ على طريق، هو في ما يمكن اعتباره المهبّ، في مفترق الطّرق، لا يدري بالتّحديد من أين جاء و لا يدري بالتّحديد إلى أين يمضي، هو الرّاحل المتخفّي، هو القلق، يقول في «متراس آخر لمدينة أخرى» [12]: «وأنا أجري / لا أذكر ليلتها / من كان يطاردني / وأنا أذوي في منعطفات أزقّتها/ كنت لا أدري حينها/ أنّني طافح بالخطو على جيدها / لثمتْ جرعة أولى ثمّ أثنت / مرّة أخرى حتّى ثملت / كانت روحي معها... / أفضت بي خارج أسوارها/ يا أنا... من أخرجني من ...؟ لا أحد / صوتي يتقاذفه الباب الموصد / في وجهي / لا عليك وحيدا ستظلّ/ بداخلها أم خارجها». هي المدينة قد تكون القيروان وقد تكون تونس، يهيم بها وكأنّه يهيم بفتاة يعشقها... هو المرتحل من قريته الرّيفيّة عند سفوح «طرزّة» (جنوب العلا وغرب حفّوز حوالي 1000م) إلى عاصمة ذاكرته، عاصمتهم، القيروان أو إلى عاصمة البلاد تونس، المدينتان الأنثيان توقعانه في حبّهما وقد سبقتهما بالتّأكيد «حفّوز» التي تنتمي إليها قريته، «العين البيضاء».

مثل محمود درويش يحبّ الهادي جاء بالله المدن ويرتبط بعلاقات حميميّة بها، وبها يختلط الحبّ بالخوف، الخوف من الخروج منها والابتعاد عنها مثلما حدث مع «البروة» ثمّ عكّا وحيفا ومدن أخرى في تجربة درويش، لذلك يصرخ الشّاعر: «يا أنا ... من أخرجني من ...؟». وفي النّصّ «تمارين»[13] يقول: «أنا الهادي كما البحر/ ومن أكمام أمس ضيّعته الأحجية جئت / من المجرى البخاريّ جئت كالنّوم... أنا الهادي كما اللّيل نياشين التّناهيد أمحيها / بفجري الطّالع الموصول. لا أحصي / ولا أمضي ولا أذوي على الأبواب / إنّي بارق حول مداراتي / ومزروعا لحدّ النّبض. لا لون يناديني / كأنّما الألوان ولّت حينما ولّت سماء الأهل / مرّوا مثلما مرّوا وذبنا نحن في الأصداء». في هذه التّمارين يتيه الشّاعر من جديد فهو يبدو هادئا مثل البحر ومثل البحر هو غير هادئ بل هو بارق يشقّ المدى حول مداراته وهو مثل الماء والبخار لا لون له، لكنّه يبقى مشدودا إلى الأهل ومشدودا إلى الذّاكرة في حنين آسر إليهم وقد مرّوا، تاركينه في حالة ذوبان في الأصداء، هي أصداؤهم، الأهل، الفاتحون، الرّحّل، في ملحمته أو ملاحمه التي شكّلها في مجموعته «خطاهم ... هنا وهناك» نجح الشّاعر في استعادة «التّغريبة» وإعادة صياغتها شعريّا في تشكيل عجيب يتداخل فيه التّاريخ بالحاضر والحلم بالواقع والحقيقة بالخيال والقول الواعي بالهذيان حتّى لكأنّنا إزاء لوحات تجريديّة يكسوها الغموض. فهل نحن بالفعل إزاء ما اعتبره منصف الوهايبي «الذّاكرة الإراديّة» والكتابة المقلوبة / الولادة المعكوسة[14]، ممّا أشرنا إليه أعلاه؟

ثالثا: التّجلّيات الفنّيّة في نصوص المجموعة

تجلّيات الصّور الفنّيّة

تزخر النّصوص في «خطاهم ... هنا و هناك» بالصّور الفنّيّة المتنوّعة، القديمة مثل التّشبيه والاستعارة والمجاز والكناية. والحديثة مثل الرّموز والانزياحات والقصص المأثورة. ولقد ركّز الشّاعر على ضربين من الصّور الشّعريّة لإضفاء الجماليّة على النّصوص ولتحقيق المطلوب من الغموض والتّوريّة، هما المجاز والانزياح. وإذ يقول الشّاعر في النّصّ بعنوان «زائر القيروان» [15]: «أرنو إلى هامتي / لكي أراها تَجرّ ظلّها / وتغيب في مدى نورها / تجتثّ من سرّها / تبقى على بللي / ليل طويل ومقفر على منتهاه / ما لون أرضي ترى؟ / ما الفرق بين لوني يا غريب / وبابي والرّخام ...». في هذا المقطع من النّصّ يوظّف الشّاعر المجاز من ناحية والانزياح من ناحية ثانية ليضفي على الكلام غموضا مستحبّا في الشّعر الحديث يعمّق البعد الرّمزي الذي يميل إلى الإيحاء والتّلميح حتّى لكأنّ النّصّ جملة من الطّلاسم و الألغاز. المجاز العقليّ في «أراها تجرّ ظلّها» فهل تجرّ الهامة أي الجسم الظّلّ الذي يتّصل بها؟ الفعل هنا يُسند لغير فاعله بل إنّ فعل الجرّ في حال الظّلّ لا معنى له إذ أنّ الظّلّ والجسم لا ينفصلان ويتحرّكان معا، لكنّ الصّورة المجازيّة التي شكّلها الشّاعر توهم بأنّ صاحب الظّلّ يجرّ الظّلّ الملتصق به. وفي نفس المقطع يحدث الشّاعر انزياحا لافتا عندما يكسّر فجأة أفق المتلقّي عند المرور من الحديث عن الهامة في الأسطر الخمسة الأولى إلى الإشارة إلى اللّيل الطّويل، في السّطر السّادس ثمّ التّساؤل في السّطر الموالي عن لون الأرض؟ حيث يبدو النّسق مضطربا لا رابط بين عناصره لكنّ الخيط النّاظم في النّصّ ممسوك بعناية من قبل الشّاعر الذي يجيد في هذا المقام لعبة الانزياح كما يجيد توظيف تقنية المجاورة فيما ذهب إليه «كمال أبو ديب» في مقالته بعنوان «اللّحظة الرّاهنة للشّعر / شعر اللّحظة الرّاهنة»[16]، فيجعل من الصّورة أكثر إثارة وأشدّ إدهاشا. وفي النّصّ بعنوان «متراس آخر لمدينة أخرى» فيما أشرنا إليه أعلاه يوظّف الشّاعر الاستعارة وهي ضرب من المجاز اللّغويّ حيث يشبّه المدينة بالمرأة حاذفا المشبّه به ومشيرا إليه بقرينة دالّة عليه وهي الجيد «وأنا أذوي في منعطفات أزقّتها / كنت لا أدري حينها / أنّني طافح بالخطو على جيدها / لثمتْ جرعة أولى ثمّ أثنتْ / مرّة أخرى حتّى ثملتْ / كانت روحي معها... ». في هذا المجاز المركّب (الاستعارة المكنيّة في تشبيه المدينة بالمرأة وتحديدا منعطفات الأزقّة بالجيد والمجاز العقليّ في «لثمتْ جرعة أولى تم أثنتْ مرّة أخرى حتّى ثملتْ») تشكيل لافت لصور يتداخل فيها الماثول بالماثول والمؤوّل بالمؤوّل، والموضوع بالموضوع حتّى لكأنّنا إزاء لوحة تشكيليّة تحتفي بالرّمزيّة، هي رمزيّة المدينة التي يهيم بها الشّاعر طافحا بالخطو على جيدها، روحه معها...

تجلّيات الإيقاع

يحتفي الشّاعر الهادي جاء بالله في نصوص مجموعته «خطاهم ... هنا وهناك» بالإيقاع أيّما احتفاء، بل ويميل في بعضها إلى كتابة نصوص غنائيّة واضحة، مثل النّصّ الذي أهدى عنوانه للمجموعة فصار نموذجها بشكل من الأشكال. حيث يرد النّصّ موزونا على بحر المتقارب «تعبت كثيرا / وقلت: كفى ما شربت هموما / وراء طيوب انكساري / ... « فعول فعولن / فعول فعولن فعول فعولن / فعول فعولن فعولن». وهذا

البحر يناسب الإنشاد (حماة الحمى، مثالا...) ويسهل تلحينه وأداؤه غنائيّا، مثال «أحنّ إلى خبز أمّي» لمحمود درويش، غناء مارسيل خليفة. وللشّاعر نصّ بعنوان «جئتني» [17] تمّ تلحينه من قبل الأستاذ الملحّن رضا الشّمك حسب ما ذيّل به الشّاعر النّصّ في الصّفحة 57. ويرد مطلع هذا النّصّ على النّحو التّالي: «أنت الوحيد الذي جئتني / جئتني شاديا وبأغنيتي جئتني». كما يحتفي الشّاعر بالإيقاع الدّاخلي، تكرار الأصوات مثال: تكرار «السّين» و«الشّين» و«القاف» في نصوص عدّة وتكرار المفردات «أشطب» في النّصّ بعنوان «الأثير» ص38 و«طائر» في النّصّ بعنوان «الطّائر»[18] و«عمّا قليل» في النّصّ.

«عمّا قليل» ص34، وكذلك تكرار التّراكيب على غرار «أتوا من وراء حرير الكلام / أتوا من وراء حرير النّغم..» وهو ضرب من التّوازي التّركيبي الذي يُحدث إيقاعا جميلا يشدّ انتباه المتلقّي كما يؤكّد هذا التّوازي فعل المجيء من وراء الحرير، حرير الكلام وحرير النّغم.

تجلّيات الكتابة

ينوّع الشّاعر أساليب الكتابة وتقنيّاتها، فتأتي النّصوص إمّا طويلة ذات ملامح دراميّة أو ملحميّة ذات أبعاد غنائيّة. وإمّا متوسّطة الطّول موزونة غالبا وإمّا قصيرة خاطفة هي أقرب إلى الومضة الشّعريّة، وهي غير موزونة في كتابة نثريّة واضحة. المجموعة تتضمّن ثمانية وعشرين نصّا تتوزّع على ثلاث وستّين صفحة بمعدّل 2.25 صفحة أي ثلاث صفحات للنّصّ الواحد، أطول نصّ هو «السّجّاد» (سبع صفحات)[19].

والنّصوص القصيرة من صفحة واحدة اثنتا عشرة قصيدة، أقصرها من حيث عدد الأسطر القصيدة بعنوان «الرّعاة» [20]. يوظّف الشّاعر في النّصّ الطّويل السّجّاد تقنيّات السّرد (البنية والمكوّنات) في بنية ذات ملامح دراميّة (الأحداث والصّراعات والحوارات) ومدارات عجائبيّة تتّخذ الحلم محملا... ويوظّف الشّاعر في النّصّ القصير «الرّعاة» الإيجاز (خمسة أسطر واثنتا عشرة مفردة) والتّكثيف، النّصّ يشير إلى أحداث عدّة وحالات مختلفة ومشاعر في حيّز صغير فالرّعاة جمع راع والرّاعي قد يكون صاحب الشّويهات والسّاهرً على رعايتها وقد يكون الرّاعي صاحب البيت و راعيه وقد يكون الرّاعي سيّد القبيلة أو شيخ الحيّ أو صاحب الرّعيّة، الملك مثلا ... يقول الشّاعر في مطلع النّصّ: «عصيّهم قد أنكرت / نبوءتها» نحن هنا إزاء رعاة أصحاب عصيّ، لهذه العصيّ نبوءات... ثمّة غموض، ما العلاقة يا ترى بين العصيّ والنّبوءات؟ الأنبياء أمثال إبراهيم وبنيه ومحمّد كانوا رعاة وكانت لهم عصيّ وكان لهذه العصيّ شأن كبير، عصا موسى مثلا، وهي التي أطاحت بالكهنة / السّحرة وجسّدت المعجزة (الحيّة الكبرى التي ابتلعت بقيّة الحيّات) رعاة الشّاعر البسطاء لم تتحقّق أحلامهم ولم يرتقوا السّلّم الاجتماعيّ لأنّ عصيّهم لم تكن مثل عصيّ الأنبياء، واستخدم الشّاعر عبارة «استحال على أحلامهم» وأردفها بالعبارة «أن تروم ربوة الأعيان» (مفعول به) أي أن تصل إلى أعالي تلك الرّبوة وظلّت العصيّ ترعى في الأسفل عند السّفوح. في نصّ قصير شكّل الشّاعر صورا مجازيّة وكثّف الدّلالة وأحال على التّراث والقصص القرآنيّ فأحدث الإثارة المطلوبة من مثل هذه النّصوص وخلّف دهشة جماليّة لافتة.

على سبيل الخاتمة

تتضمّن «خطاهم... هنا وهناك» أشعارا تدور في فلك الكتابة الجديدة والمتجدّدة تنهل من معين التّجربة الشّعريّة الحديثة في تونس وبالأخصّ تجربة شعراء القيروان وشعراء التّسعينيّات، لمسنا ذلك من خلال القراءة السّيميوطيقيّة التي اعتمدناها في هذه الورقة والتي مكّنتنا من رصد ملامح التّجديد في هذه المجموعة، في مختلف مستويات الشّعريّة، في مستوى الدّلالة من خلال ثراء المعجم وتأصّله، وفي مستوى التّشكيل الفنّيّ صورا وإيقاعات وأشكال كتابة حيث تتنوّع الصّور وتوظّف في خدمة النّصوص الشّعريّة، وحيث يتمّ تخيّر الإيقاعات المناسبة للسّياقات الخاصّة بالنّصوص، وحيث يتمّ اختيار تقنيّات الكتابة الموافقة للنّصوص الشّعريّة ذات الصّلة. ولأهمّيّة هذه المجموعة، نرى ضرورة مزيد تعميق النّظر فيها لمزيد الاستفادة منها والإفادة بها. فبالقراءة / النّقد، والمزيد من القراءة / النّقد، يتقوّى الإبداع ويزداد تألّقا.

الهوامش والإحالات

(1) منصف الوهايبي، قصيدة نثر، العدد الأوّل 2013، ص20.

(2) العرب والفكر العالمي، العدد الأوّل شتاء 1988، ص76.

(3) الهادي جاء بالله، «خطاهم ... هنا وهناك»، مجموعة شعريّة عن دار صامد للنّشر والتّوزيع، جوان 2001.

(4) المصدر نفسه، صص37-35.

(5) التّوهامي الهاني، الحداثة في الشّعر التّونسي المعاصر، الاطلسيّة للنّشر (ماي 2010)، ص63.

(6) المجموعة الشّعريّة «خطاهم... هنا وهناك» ص9.

(7) المصدر نفسه أعلاه، ص11.

(8) المصدر نفسه، ص48.

(9) منصف الوهايبي، ق.ي.ر.و.ا.ن/ سيرة الهلالي الصّغير، التّحدّي للنّشر والتّوزيع، (2015)، صص3-9

(10) «خطاهم... هنا وهناك»، صص75-74.

(11) «خطاهم ... هنا وهناك» صص47-42.

(12) المصدر نفسه، صص54-52.

(13) المصدر نفسه أعلاه، صص60-59.

(14) «صحيح أنّ الشّعر يتذرّع بالذّاكرة، غير أنّ الذّاكرة كما تعلمنا الدّراسات الحديثة «إراديّة» و«غير إراديّة»، والأولى تحفظ صورا ووقائع والثّانية تحفظ آثارا وانطباعات. فإذا استأنس الشّاعر بالأولى، كما هو الشّأن في هذا «الشّعر» الذي نحن بصدده، فإنّ قصيدته «قصيدة معكوسة» تجري من الذّاكرة إلى التّصوّر. لأقل من الياء إلى الألف، في عود أبديّ لا ينقطع، إذ هي تنهض على أساس قراءة قصديّة أو «ذاكرة إراديّة». منصف الوهايبي، قصيدة نثر، العدد الأوّل (2013)، ص11.

(15) =المصدر نفسه أعلاه، 30-27.

(16 «بل إنّ عنوان هذا النّصّ (نيران ليليّة / فضاءات مؤنّثة) نفسه تعبير عن هذا النّزوع التّجاوري نيران ليليّة / فضاءات مؤنّثة، دون أن تكون ثمّة روابط خفيّة بين النّيران اللّيليّة والفضاءات المؤنّثة، كما كان يمكن أن يكون في نصّ شعريّ كُتب بعنوان كهذا في شعر الحداثة المنصرم». كمال أبوديب، اللّحظة الرّاهنة للشّعر / شعر اللّحظة الرّاهنة، مجلّة النّقد الأدبي فصول، المجلّد الخامس عشر العدد الثّالث خريف 1996 ص14.

(17) المصدر نفسه أعلاه، صص57-56.

(18) المصدر نفسه، صص26-25.

(19) المصدر نفسه أعلاه، صص25-18.

(20) المصدر نفسه، ص41.

الأدب واللعب من وجهة نظر المحلّل النّفسيّ



محرز راشدي/كاتب،تونس

إنّ مواضيع مختلفة من قبيل الأساطير والأحلام والألعاب والحكايات والأشعار وغيرها، تعتبر في منظور المحلّل النّفسي من مُنجزات اللّاشعور، ومُخرجاته. لعلّها تُبْنِنُ بهيئات وأشكال متقاربة أو متباعدة، ولكنّها في نهاية المطاف تُردُّ إلى قاع عميق هو الوعي الباطن، الذي يشتغل بطريقة خَفيّة تذهب مذهب التّنكّر والتّقنّع والتّرميز.

إذا سلّطنا الضّوء على اللّعب الذي يتسرّب إلى الأدب، شعرًا ونثرًا، فإنّنا لا نشكّ في خطورة هذا المدخل، وطرافته النّسبيّة، فالمُبدع حينما يتلاعب بالكلمات، وبالأصوات، ويمارس غوايته على الأشياء، والأفكار، فيُربك المُواضعات ويُشوّش انسجامها، ويُفقدها ألفتها المعهودة، إنّما يأتي هذا الصّنيع، من أجل خلق المتعة، واستدراج اللذّة المفقودة في عالم النّاس السّاقط في الضّجر، والسّأم. وعلى أيّ حال، لا يفترق المُبدع عن الطّفل، الذي يُلقي بعفويّته، وخياله التّلقائي على الأشياء والموجودات، فيفقدها المعقوليّة المتعارف عليها، ويسحبها من حالة الاستقرار والتّحنيط، في سياق اللّعب المتحرّر بالكلمات الباعثة على الإمتاع ونشر البهجة، فـ «بالنّسبة إلى الطّفل، الكرسيّ هو الباخرة، والغرفة هي المحيط، إلخ»[1].

بالإضافة إلى ما ذكرنا، يتجلّى اشتغال اللاشعور في الانزلاقات اللّغوية، والخطابيّة، التي بمقتضاها يتسلّل خطاب الآخرين في الأقاويل التي تلفظها الذّات، أو تدوّنها، في ما يُعرف بالفلتات اللّسانية في وضعيّة المشافهة، وبالفلتات القلميّة في وضعيّة الكتابة، والتّحبير. «فإنّ الآخر، في خطابي الدّاخليّ أو الصّريح هو الّذي يقول رغبتي باستغلال الإمكانيّة الّتي يوفّرها الدّالّ للقيام بانزلاق (وهذا هو المعنى الأوّل للفلتة)» [2]. وليس من عجب أن يتّكئ الملفوظ الشّعريّ، أو سواه من الأنواع الأدبيّة، على مثل هذه الألعاب الصّوتية، بنسبٍ قد ترتفع،

أو تنخفض، حسب الجنس، والممارسة الجماليّة، والغايات المرجوّة من ذلك.

ليس اللّعبُ، في منظور المحلّل النّفسيّ، نشاطًا ثانويّا، أو ممارسةً مؤقّتة، يقع طيّها بعد أن يكبر الطّفل، ويصير إنسانًا راشدًا. بل، على عكس ذلك تمامًا، يُعدّ اللّعب طقسًا مُقدّسًا، ونواةً صلبة في حياة الطّفل، وكذلك في أعمال الشّاعر. فـ «إنّ أجمل نشاط للطّفل وأكثر تركيزًا هو اللّعب. وربّما يمكننا القول: إنّ كلّ طفل يلعب فإنّه يتصرّف كالشّاعر، وذلك، عندما يخلق لنفسه عالما خاصًّا به» [3]. والإنسان حتّى في حال كبره، ووقاره، لا ينسى عبث الطّفولة، ولذائذ الألعاب، التي يقع كبتها، وتُستعاد بشكلٍ أو بآخر.

بناءً على ما تمّ ذكره، وجب التّنبيه إلى العلاقة القائمة بين اللّعب والجدّ، فلربّما التبس الأمر على المتلقّي العادي، وذهب في ظنّه أنّهما قائمان على التّضادّ، والمنافرة. لكنّ تدبّر هذه القضيّة، يفضي بنا إلى بلوغ نتيجةٍ مغايرة، فالطّفل عندما يلعب بالأشياء، ويتلاعب بنظامها، بما يتناسب مع أحلام يقظته، إنّما يتصرّف بمنتهى الجدّية، ويحمل ألعابه على محمل الجدّ. لذلك فنقيض اللّعب ليس الجدّ بل هو الحقيقة، والواقع. يقول فرويد: «نقيض اللّعب هو ليس الجدّ، بل الحقيقة. والطّفل يفرّق بالتّأكيد بين عالم اللّعبة والحقيقة، بالرّغم من توظيف الانفعالات كلّها» [4].

فمن أساسات لعب الأطفال والمُبدعين أنّها تتمتّع بنظام داخليّ جادٍّ، ولعلّه أمر ينسحب على مجمل الألعاب التي نُتابع ونُشاهد، أو نشارك فيها. والأدب من هذه النّاحية، نشاط لعبيّ/ لهويّ Ludique، قريب من ممارسات الطّفولة اللّاعبة، وهو يجد ضالّته في مختلف مستويات الخلق الشّعري، بصفته يعتمد على المادّة اللّغوية، والمراجع الملموسة، أو الثقافية المغروسة في المخيال الجماعي، فيُجري عليها إبدالات وإزاحات ويُحرّك المُفردات، وفق قانون الخرق، وعدم الملاءمة الإسنادية، والمباغتة الدّلالية، وهذا كلّه يُجسّر قدومَه لعبٌ جادٌّ، «فالشّاعر يقوم بما يفعله الطّفل باللّعب، ويخلق عالمه الخياليّ الذي يتعامل معه بجدّية تامّة...» [5].

في صلة بجوهريّة اللّعبة صلب الحياة الإنسانية عامّة، وفي سياق الطّفولة على وجه الخصوص، يضعنا علم النّفس التّحليلي على عتبة حقيقة مهمّة، مفادها أنّ الإنسان البالغ، يتراءى لنا، أنّه أسقط من حساباته الألعاب، وتخلّى عن المتع الحسّية الرّاتبة عنها، بيد أنّ تدبّر طبيعة النّفس البشريّة، تُخبر عن كوننا لا نتنازل عن لُعبنا بالسّلاسة التي تتجلّى على سطح الأشياء، وإنّما يشتغل كلّ ماضينا بطريقة التّعويضات، والاستبدالات، وتكوّن كلّ الترسّبات القديمة الموادّ الخام للمُخيّلة والخيال. فـ «نحن لن نتخلّى في الواقع عن أيّ شيءٍ من ماضينا أبدًا، إنّما نستبدله بشيءٍ آخر. وهذا الّذي يبدو تخيّلا هو في الحقيقة تعويضٌ أو استبدال بخامةٍ أخرى» [6].

هذا يعني أنّ الإنسان يستعيض عن اللّعب الطّفوليّ الملموس، بتنفيذ صياغات استبداليّة، هي من صنع المخيّلة، ومن خلق أحلام اليقظة، ولا ريب أنّ المجازات اللّغوية التي تسكن المنجزات الأدبيّة، هي معادلة للأحلام وبديلٌ للّعب بالأشياء الذي زهدنا فيه، وتقشّفنا في استعماله، لأسباب كثيرة، ومتنوّعة. وبعبارةٍ موجزة: عندما يشتدّ عود الإنسان، يتوقّف عن اللّعب، ولكنّه

في المقابل يطلق أعنّة الخيال، ويقايض المشاريع الواقعيّة، بأخرى وهميّة استيهاميّة، كأحد أكثر أشكال الاستبدال شيوعًا.

عندئذ، يمكننا اعتبار أنشطة المخيّلة، في المجالات الأدبيّة بصورة خاصّة، لعبًا مُستعادًا، وتهريبًا مُحرّفًا ومتنكّرًا، لعدد من النّشاطات الطّفولية، المعدودة في نظر الأحكام المعياريّة، وحرّاس المؤسّسة القيميّة والأخلاقية، في حكم المحظور والممنوع. فالأدب شعرًا ونثرًا، يحتفي بالقطاعات الهامشيّة، ويحتضن المقموعات، والمكبوتات، والمنسيّات، ويعيد إليها ألق الحضور، ونبرة التّصويت، ويكون، تبعا لذلك، بمنزلة المساحة المتفلّتة من الرّقابة، والمصادرة، والتي يتمّ فيها تفريغ تصاريف اللّاوعي، وأقنعة الاعتمال الغريزي. «وإجمالًا، فاللّعب هو إعادة اللّعب بألعابٍ منسيّة وممنوعة، هو التّلذّذ مُجدّدًا»[7].

هذه النّقاط الّتي أثبتناها، لا تستبعد، من الممارسة الإبداعيّة، شرط الصّنعة الفنّية، غير أنّ المُنجز المُغالي صاحبه في الصّنعة، دون الالتفات إلى الأبعاد النّزقيّة، التي تجعل الأديب شبيها بالطّفل الكبير، يكون باعثًا على الشّعور بالملل، وطاردًا للمتلقّي، بطريقة غير مباشرة، لأنّه مُرهَق بالتّجريد، وجفاف الاصطلاحات، والوقار البارد. فـ «بدون «حبّة الحمق» الّتي تجعل من الفنّان في نظر الجمهور نوعًا من الطّفل الكبير أو المُنحرف الذي لا يضرّ، لن يكون هناك إطلاقًا أيّ جمال ممكن» [8]. فجمهور القرّاء، ينتظرون مقدارًا من الهامشيّ، والنّزويّ، الّذي يستفزّ طفولتهم، ويمنحهم فرصة تذوّق لذائذ انزياحاتها، والانفتاح على تلك اللّحظات الدّسيسة المُكلّلة بالرّغبة، والنّشوة، وتفجّر الوجدان.

ما هو حريّ بالتّنويه، أنّ الطّفل يتمثّل العالم، وأشياءه، تمثّلًا مختلفًا إن قليلًا أو كثيرًا عن بقيّة النّاس من فئة البالغين، والرّاشدين، إذ عبر أشياء في رأسه، وكلمات يعركها بين أنامله، يُشيّد الطّفل، لنفسه، عوالم غير متناغمة مع القائم، والمستتبّ، وهذا معقود على اللّاشعور، الذي يتلفّظ بقلبٍ مفتوح، وفاهٍ مُغلقٍ [9].

بيد أنّه، حين يكبرُ، ويصير سلوكه، وفعله، وقوله، واقعًا تحت الرّقابة، يخجل من اللّعب وكذلك من الكشف عن خياله، بل يميل إلى ممارسة الحجب على خيالاته، لأنها، في مُتصوّره، شأنًا طفوليّا، يقع في قائمة الممنوعات. [10]

في هذا المضمار، نُسجّل ملاحظة على غاية من الأهمّية، مفادها أنّ الشّاعر عندما ينسج خيوط عالمه المتخيّل، ويُنشئ ألعابه، ويعرضها علينا، يبعث فينا الشّعور بالانتشاء، والمتعة، وهذا أمرٌ لن يتأتّى بسهولة لبقيّة النّاس، ولعلّه يتعذّر أصلًا، وهذا سرّ الصّنعة الشّعرية. يقول فرويد: «أمّا كيف يُجسّد الشّاعر هذه الأشياء فإنّ ذلك من أسرار صنعته، ومن المؤكّد أنّ فنّ الشّعر Art poetica يكمن في تقنيّة تخطّي حالة النّفور المُرتبطة بالحواجز الّتي تقف حائلًا بين الذّات الفرديّة والذّوات الأخرى» [11].

الإلحاح على أنّ الفنّ بعامّة، والأدب بخاصّة، هو المساحة الّتي يمكن أن يواصل فيها الإنسان مسار أنشطته الحلميّة، الاستيهاميّة، واللّعبية، يرجع إلى علّةٍ عميقةٍ، هي الحرّية، إذ إنّ التخلّص من جمود اليومي، وجفاف الواقعي، والانخراط في الفوضى، واللّامعنى، سبيله الأهمّ هو الفنّ، وكذلك الفكاهة، «على اعتبار أنّ مبدأ اللّا اتّصال

هو ما يوجّه هذه المملكة: وإجمالًا، فهي مملكات الفوضى، فهنا نجد تلك القدرة المُستعادة على اللّعب باللّامعنى، ذلك الرّفع المؤقّت لواجب الاعتماد على العمليّة الثّانوية التّي تُدير مبدأ الواقع». [12]

وكأنّنا في حركة دوريّة، تُشدّد، مرّةً ثانيةً، على أنّ اللّعب لا يتناقض مع مبدأ الجدّ، بل، يتعاكس، مع مبد الواقع، في إشارة، غير صريحة، إلى استقلاليّة النّشاط اللّعبيّ، الذّي بمستطاعنا عدّه عالمًا مُغلقًا، يقوم على مجموعة من القواعد، والقوانين الدّاخلية، وحيّزًا متنطّعًا عن الزّمنية، والمكانية، الواقعيّتين، وهو ما قد يسري على الأنشطة الأدبيّة.

هذه المقاربة النّفسية، للأواصر بين اللّعب والأدب، تشمل أيضا القارئ، خاصّةً أنّ الدّراسات، والمقاربات النّظرية الحديثة، أعادت الاعتبار للمتلقّي، وعدّته ركنًا رئيسًا في الممارسات الجماليّة، لأنّه معنيّ بالقراءة، أو بالفرجة، أو بالإصغاء، حسب نوع الفنّ المعروض عليه، وهو مُساهم، وشريك محوريّ، في ترميم الدّلالات، وبناء المعاني، وتشييد أفق التلقّي.

فإذا أخذنا العروض المسرحيّة الفرجويّة نموذجًا، أمكننا القول، إنّ المُشاهد، من جهته، ليس شيئًا ديكوريّا، وإنّما يتقمّص أدوارًا، وتتيح له تخيّلاته، واستيهاماته، استعادة الألعاب العتيقة، المركوزة في المخيال الجمعيّ، والمُشاركة فيها، ويجري هذا في عالم الأحلام، والخيال، بطبيعة الحال. «فعند عرض «الملك أوديب» نستمتع باللّعب مرّة أخرى، وبشكل علنيّ إلى حدٍّ مّا، بتلك الأدوار الّتي لم يسبق أن لعبناها حقيقةً في الماضي والّتي لا نكفّ عن إعادة إنتاجها في أحلامنا واستيهاماتنا بعيدًا عن الآخرين» [13].

ولعلّ ما يميّز القراءة النّفسية للمُنجزات الأدبيّة، عن سواها من القراءات، أنّ القارئ، وفق هذه الرّؤية، يركّز اهتمامه على لعبة التّحويلات، والاستبدالات التي تتحكّم في قانون التّشفير الأدبيّ، أي أنّه يتعامل مع مجموع الاستعارات، والرّموز، ليس بصفتها هدفًا في ذاتها، وليس من موقع أنّها مفاتيح، بل من مدخل أنّها اشتغال، واعتمال غريزيّ، لا شعوريّ، يجري في لا وعي النّصوص باستمرار، وكأنّ النصّ سطح هادئ، يُخفي عمقًا من الاضطراب، والحيوات الضاجّة، والهادرة. فـ «ليست مُعادلة الاستعارة ما ينبغي أن يستوقفنا [...]، بل العمليّة الاستعاريّة نفسها ومسافة التّسعير. وليست قائمة الرّموز، بل تشغيل ترميز مّا. فالرّمز ليس مفتاحًا، إنّه عملٌ» [14].

تأسيسًا على ما تقدّم، ينتقد المُحلّل النّفسي مختلف القراءات، والمقاربات الأخرى، المُسلّطة على النّصوص الأدبيّة، ونظام تشفيرها، ذلك أنّ الدّراسات البنيوية، والنصّية، تهتمّ بالعلامات الفنية، وتجعل منها نقطة ارتكاز عملية القراءة، وبناء المعنى، وعلى طرف نقيض من ذلك، يحتسب القارئ النّفسانيّ أنّ المبدع ليس سيّد شِفراته، أي أنّه يسلّط الأضواء على عمل الغريزة المُبدعة، واشتغال لا شعور النصوص، ويراها المحرّك للإجراء الإبداعيّ عمومًا. في سياق هذا الانتقاد اللاذع، نسوق هذا الشّاهد الدّال، الذي يستهدف القرّاء، والنقّاد المتّكئين على مناويل لسانية، في التعاطي مع الممارسات الأدبيّة والذين «تُرعبهم وجهة النّظر النّفسانيّة عندما تُرغمهم

على ألّا يفكّروا بعبارات الشّفرة، وألّا يتصوّروا أنّ الإنسان هو سيّد شفراته» [15].

إنّ النّاقد النّفسيّ يكتشف المناطق المظلمة، والنّقاط العمياء، المنسيّة، الّتي عادةً لا نعيرها اهتمامًا، ولا نلتفت إليها. تنهض اكتشافاته هذه، على الانطلاق من لعبة المتواليات النصّية، وطبيعة الرّنين الغريب النّاشئ بينها. وفي هذا الإطار، يحتفي جان بيلمان نويل بمحاولات جاك دريدا، وينتقد رولان بارت. إذ إنّ الأوّل أنجز قراءات حول نصوص أفلاطون، ومالارميه، ويونج، ولاكان، وهي نموذجيّة من ناحية تثمين لعبة الدّوالّ اللّسانيّة، المنتجة لدلالات تقع على مقربة من تنظيم الكلمات، وإبراز أثر الآخر الحالّ في الكتابة، وهنا يتمّ التشابك بين الأدبيّ والنّفسيّ، فقراءات دريدا للنّصوص الأدبيّة تسقط الجدران بين الأدبيّ والنّفسيّ وتعالج ألعاب الدّوالّ [16].

أمّا الثّاني (رولان بارت) فيستند نسبيًا على المفاهيم التّحليليّة التي تتوزّع بين الشّفرات التّأويليّة، والشّفرات الرّمزية، وينتقد جان بيلمان نويل هذا التوظيف الانتقائي الابتساريّ قائلا: «إنّه يستدعي القاموس اللّاكاني لكي يطوّعه، ويجمّده في لغةٍ واصفة، وفي النّهاية، يبدو اللّاشعور كأنّه فقد في نظره كلّ قدرة على قلب النّظام لصالح استتيقا المتخيّل» [17]. نفهم من هذا النّقد الموجّهة إلى التّحليل النّصّي رأسًا، أنّ مقاربة التّخييل، بالنّسبة إلى المحلّل النّفسي، تضيف إلى النّصوص أبعادًا في حكم المسكوت عنها، وتجيز لنا ملاحقة الكتابة في نشوئها، وتكوينها واشتغالها، لا فقط في معاينتها، وهي مزروعة على سطح الورقة، أيْ ليس من العجب في شيءٍ، الإقرار بأنّ نظام المعاني، في المنجزات الأدبيّة، يتخلّلها الآخر، ويخترقها بشكل خفيّ، لكن لابدّ من رفع الحجب، والسّجف السّميكة عنه.

وحتّى لا نظلّ في نطاق الخطّ النّظري، في ما يتعلّق باللّعب والأدب، وهي الإشكاليّة الرّئيسة، التي ينعقد عليها هذا البحث، في محطّاته المتعدّدة، نورد نموذجيْن من هذا اللّعب الدّالّ. من ذلك ما يُعرف بـ»الكلمة الحقيبة»، التي تندرج في سياق اللّعب بالكلمات، الذي يفترض نمطًا من التّداخل والتّواشج بين الأشخاص، أو ضربًا من التّركيب، والتّوليف بين الأشياء، وهي عمليّة شبيهة بعمل الحلم.

يستحضر الشّاعر Heine، في بعض كتاباته، بورجوازيّا صغيرًا، تعامل معه بطريقة، وصفها بـ Famillionnaire. هذه الكلمة، هي نتاج عمليّة تركيب بين لفظتين أخريين: هما Familier بمعنى عائليّ، وMillionnaire أيْ ميليونير. وهي مثالٌ على الكلمة الحقيبة، في أوضح صياغاتها [18].

فهذه الكلمة، مشحونة بحمولةٍ دلاليّةٍ هجائيّة، ودعابيّة، في الوقت نفسه، وهي صدى لروح الشّاعر الّذي يبدو أنّه يشكو من مشاكل ماديّةٍ.

نضيف إلى اللّعبة السّابقة، لعبة أخرى، تفطّن إليها فرويد، وهو يحلّل حكاية رجل عجز عن أداء مهمّته الزّوجية، في ليلة الدّخلة، فكانت الزّوجة تحاكي ذلك الحدث الذي فعل فعله في نفسها، بأن استمرّت في لعبة ليلة الدّخلة، بطريقة غير مباشرة سمّاها فرويد «الطّاولة والشّرشف» [19].

خلاصة القول، إنّ الشّعراء والمبدعين، بشكل عامّ، هم الأكثر قدرةً على استدعاء ذكرى

الطّفولة، وتحيين تلك الخيالات البدئيّة التلقائية، بكلّ ثقلها، وأبعادها. فالشّاعر طفل كبير، لا يخجل من خياله، يقوم بتهريب الكلمات المكبوتة، والمقموعة، ويعيد بعثها في حياة النّصوص، بطريقة فنّية أصيلة، فيستوي المُنجز محرقة تنصهر في أتونها الصّنعة، والنّزوة، ومن هنا تتأتّى جماليّة هذه الأعمال، وتستطيع جذب القرّاء وشدّ الجماهير.

وبإمكاننا أن نقول، يكون الأثر الفنّي على منوال ما كان الطّفل، ومنطقة التقاطع هي اللّعب بما هو استقلال، وحرّية، وعفويّة، وتلفيظ للّاشعور، دون تكلّف أو ادّعاء.

المصادر والمراجع

1) جان بيلمان نويل، التّحليل النّفسيّ والأدب، ت. حسن المودن، المجلس الأعلى للثّقافة، 1997، ص. 32.
2) المرجع نفسه، ص. 30.
3) سيغموند فرويد، الغريزة والثّقافة: دراسات في علم النّفس، ت. حسين الموزاني، منشورات الجمل، بغداد ـ بيروت، 2017، ص. 64.
4) المرجع نفسه، ص. 64.
5) المرجع نفسه، ص. 64.
6) المرجع نفسه، ص. 65.
7) جان بيلمان نويل، التّحليل النّفسيّ والأدب، ص. 34.
8) المرجع نفسه، ص. 35.
9) المرجع نفسه، ص. 33.
10) سيغموند فرويد، الغريزة والثقافة، ص. 66.
11) المرجع نفسه، ص. 73.
12) جان بيلمان نويل، التّحليل النّفسيّ والأدب، ص. 45.
13) المرجع نفسه، ص. 47.
14) المرجع نفسه، ص. 66.
15) المرجع نفسه، ص. 65.
16) المرجع نفسه، ص. 77.
17) المرجع نفسه، ص. 114.
18) المرجع نفسه، ص. 18.
19) سيغموند فرويد، الغريزة والثّقافة، ص. 19.

مراجعات في أولى المصطلحات الإعلامية العربية



محمد الهادي بن الطاهر المطوي/كاتب، تونس

من أبسط المبادئ المتعارف عليها في تاريخ العلوم أن كل علم يتطلَّب أن تتوافر له مجموعة من المصطلحات تُؤدِّي نظرياته ومناهجَه، وتُبلِّغ المتقبِّلين معارفَه ونظرياته. هذه قاعدة عامة شاملة لكل العلوم دون تمييز واستثناء نذكر منها علم الإعلام الذي سنخصه بالحديث عن بعض مصطلحاته في هذا المدخل.

ومنذ عرف العرب الإعلام باللغة العربية في مطلع القرن التاسع عشر مع إصدار صحيفة «التنبيه» بمصر سنة 1800 عند الاحتلال الفرنسي (1798-1801)، وخاصة لما أصدر محمد علي باشا الكبير جريدة «جرنال الخديوي» الشهرية سنة 1827، والتي تم تحويلها بعد ذلك إلى جريدة «الوقائع المصرية » في سنة 1828 1، وجد العرب أنفسهم وجهًا لوجه أمام قضية المصطلح الإعلامي. وستزداد هذه القضية المصطلحية إلحاحا وإشكالا مع تطور علم الإعلام، وتنوُّع اختصاصاته، وتزايُـــدِ الطلب على الإعلاميينَ المتخصصين، وهو ما اقتضى إنشاء معاهد وكليات إعلامية، وتكوين أساتذة من ذوي الشهادات العليا لتخريج الإعلاميين ممَّن تحتاج إليهم الوسائل الإعلامية الحديثة في شتَّى الاختصاصات.

ولما كانت الحاجة أمَّ الاختراع كما يقال، فقد اضطُـــــرَّ المختصون في الإعلام إلى ابتكار مصطلحات إعلامية سواء بالاشتقاق من المواد اللغوية العربية ذاتها، أو بالتعريب الصوتي أحيانا، والمعنوي أحيانا أخرى، أو بغير هذه الطرق مما يعرفه اللسانيون.

ولكن على الرغم من الجهود التي بذلها الإعلاميون السابقون في هذا الحقل المصطلحي

فوجئ المتأخرون بحدوث أخطاء تاريخية في ما أحدثه الأولون من مصطلحات إطلاقًا ونسبة. وهو ما حتَّم القيام بمراجعة ما وصلنا من مصطلحات، وتصحيح ما لحقها من غبن في نسبتها إلى هذا دون ذاك، وإلى عصر دون آخر.

ولإحساسنا بضرورة الإصلاح، حتى تنبني ثقافتنا الإعلامية على أسس علمية ثابتة، اخترَنا بعض المحاولات الاصطلاحية الأولى، ونرجو أن يتابعنا آخرون في غير ما سنقوم به نحن، لتجريدها مما تلبَّس بها من أوهام وأخطاء في معانيها ومنشئيها. وفي ما يلي ما اخترناه منها وما قمنا به من تحقيق حولها على أن نبدأ بالمصطلح الرئيس منها نعني مصطلح إعلام :

- إعلام:

أصل هذا المصطلح لغة الفعل أعلم. يقال: أعلم فلانا الخبرَ وبه: أخبره به (المعجم الوسيط).

وقد أطلق الشدياق هذا المصطلح في أول عدد من جريدته الجوائب بمعنى إعلان، وذلك في قوله عنها: « وثمن كل إعلام يدرج فيها خمسة قروش» (الجوائب، العدد الأول، 31 ماي 1861). لكنه سرعان ما تخلى عنه وخصّ مصطلح إعلان للدلالة على معناه اللغوي الحقيقي وهو : إظهار الشيء بالنشر عنه في الصحف ونحوها (المعجم الوسيط)، ومصطلح إعلام للخبر والعلم به، وهو موضوع بحثنا.

وفي المعجم الأدبي ورد تعريف الإعلام بقوله: « إعلام: قيام بنشر معلومات الغاية منها إفادة المطلعين عليها، وإيقافهم على معارف، أو حقائق، أو رأي، أو موقف من إحدى القضايا» .

وفي العصر الحديث، وبفعل المثاقفة، اتَّسع مفهوم الإعلام في النصف الثاني من القرن العشرين. ولوظائفه العديدة اهتمت به مختلف الشعوب كثيرا ، نذكر منهم العرب لما أدركوا دوره الفاعل في الحياة المعاصرة وتأثيره في التطوُّر والنهضة المرتقبة،

وللإعلام وسائل كثيرة . وقد عرف العرب منذ القديم إلى اليوم للإعلام عدة وسائل منها: النار، والكتابة، والخطب، والأحاديث، والمحاضرات، والكتب، والمسرح، والجرائد، والنشريات، والإذاعة، والتلفزة، والسنما، وغير هذه الأنواع مما يقصد به الإخبار عادة .....الخ 1.

ولأهمية هذه الوسائل ودورها في إعلام المتلقي أُطلِق على جميعها علوم الإعلام أو علوم الاتصال. علوم لها قواعد وأصول ومناهج تُؤلف فيها الكتب والدراسات، وتُدرَّس أصولها ومناهجها في المعاهد والكليات والجامعات...إلخ.

- صحيفة :

ورد في معجم مقاييس اللغة لابن فارس: صَحف: الصاد والحاء والفاء أصل صحيح يدل على انبساط في شيء وسَعَة. يقال إن الصحيف: وجه الأرض. والصحيفة: بشرة وجه الرجل... ومن الباب: الصحيفة، وهي التي يكتب فيها، والجمع صحائف، والصُّحف أيضا كأنه جمع صحيف..إلخ 2.

وفي القرآن الكريم وردت صحيفة للدلالة على الكتب المنزَّلة. قال تعالى: إنّ هذا لفي الصُّحف الأولى. صُحف إبراهيم وموسى 3 .

وفي لسان العرب (ص ح ف): الصحيفة التي يكتب فيها، وجمعها صحائف وصُحُف(بضم الحاء) وصُحْف(بالسكون) ، ولمعرفة تخريج هذه الجموع تراجع في لسان العرب.

واستعملت الصحيفة أيضا للدلالة على الكتاب، أي على الرسالة. جاء في اللسان (ص ح ف): وقال الجوهري: والصحيفة: الكتاب. وفي الحديث: إنه كتب لعُيَيْنة بن حصن كتابا فلما أخذه قال: يا محمد أتراني حاملا إلى قومي كتابا كصحيفة المتلمِّس ؟ ...إلخ ».

تلك هي التعريفات الثلاثة لكلمة صحيفة عند العرب: التعريف الأول: هي التي يكتب فيها، والثاني: الكتاب المنزَّل، والثالث: الكتاب بمعنى الرسالة.

ولما أظلَّ العربَ القرنُ التاسع عشر، قرنُ النهضة، استعملوا الصحيفة لمعنى آخر جديد هو الصحيفة الإخبارية، أي الجريدة. من ذلك أن أحمد فارس الشدياق استعملها في كتابه الساق على الساق بهذا المعنى عند حديثه مع عالم من العلماء الفرنسيين طلب منه نظم قصيدة في مدح باريس لينال عند أهلها حَظوة. فأجابه إلى ذلك. فلما اطّلع عليها ذلك العالم ترجمها إلى الفرنسية ونشرها في إحدى صحف باريس. قال الشدياق عنه وعن ترجمته: «وتوصل في أن طَبَعَ الترجمة في إحدى الصحف الإخبارية. وجاء بنسخة منها إلى الفارياق، وهو يقول: قد طبعت ترجمة قصيدتك في هذه الصحيفة. وقد وعدَتْني جمعية العلم الآسيوية (نسبة إلى آسيا) بأن تطبع الأصل العربي في صحفهم العلمية... ثم قدِمَ عليه بعد أيام من قرأ تلك الصحيفة...إلخ» 4.

إن هذا الاستعمال من الشدياق لمصطلح صحيفة وصحف وصحف إخبارية لا يعتريه شك في أنه يدلّ على ما نستعمله نحن اليوم من مصطلح صحيفة أي جريدة.

ولما بعث خليل الخوري سنة 1858 صحيفته « حديقة الأخبار» أطلق عليها لفظ « جرنال» ، وهو مصطلح فرنسي معناه يومي نسبة إلى جور Jour بمعنى يوم، للدلالة على الصحف اليومية بينما كانت جريدته أسبوعية 5.

ثم جاء محمود قبادو واستعمل مصطلح صحيفة في مقدمة العدد الأول من جريدة الرائد التونسي بتاريخ 4 محرم 1277/ 22 جويلية 1860 للدلالة على الجريدة. قال قبادو في بيان جدوى صناعة الطباعة: « ومهما استقريت مآثرها الباهرة الرائعة، الظاهرة ظهور الشمس في الرابعة، فإنك لا ترتاب (في) أن من أعظمها الصحف اليومية والأسبوعية، المُنشأة لنشر أوامر الدولة الحُكْمية، ومهمّات الرسوم السياسية، ونتائج الأنظار الصائبة وحوادث الأقطار النائبة؛ ولبيان الأسعار الوقتية لعامة البضائع في غالب المواضع، إلى ما يشاكلها من أوجه المنافع »6.

وبهذا يبطل ما قيل من أن الكونت رُشَيْد الدحداح هو أول من استعمل الصحيفة بمعناها الحديث، لأن قول الدحداح إن كان في صحيفة برجيس باريس فقد صدرت هذه الصحيفة بباريس سنة 1858 7 بعد طبع كتاب الساق على الساق بباريس سنة 1855؛ كما يبطل رأي عماد الصلح الذي ذهب في كتابه أحمد فارس الشدياق إلى أن محمود قبادو هو أول من استعمل مصطلح صحيفة في مقدمة العدد الأول من جريدة الرائد

التونسي الصادر كما سبق في 22 جويلية 1860 ، لأن الشدياق كان قد استعمل أيضا هذا المصطلح قبله في كتابه الساق على الساق منذ سنة طبعه في 1855 حسب ما رأينا، وبالتدقيق قبل سنة تأليفه في سنة 1853، وهي سنة الشروع في طبع الساق بباريس كما هو مدوَّن في آخر الفصل العشرين من كتاب الساق نفسه .

وأما مصطلح صِحافة (بكسر الصاد للدلالة على المهنة) فقد ذكر فيليب دي طرازي أن نجيب الحداد (1867-1899)، ابن أخت إبراهيم اليازجي وصاحب جريدة لسان العرب في الإسكندرية (1894)، هو أول من أحدثه وأشاع استعماله 8. ومنه أُخِذت النسبة إلى الصحافة فقيل الصِّحافي. وبها سميت جريدة الصِّحافي التائه (بكسر الصاد) التي أصدرها اسكندر الرياشي سنة 1922.

وهناك أيضا مصطلح صَحافة (بالفتح) ، في الاستعمال الشفوي على الأقل أو هو لحن في الصِّحافة (بالكسر) للدلالة على مهنة من يجمع الأخبار والآراء وينشرها في صحيفة أو مجلة ، والنسبة إليه صِحَافي. ولرواج الصحافة (بالفتح) أطلق على بعض الصحف بعينها، مثل جريدة «الصحافة» الصادرة عن دار لابريس بتونس، وغيرها. والغريب أن لا وجود لهذا الاسم بهذا الاستعمال في المعاجم الحديثة مثل المنجد والمعجم الوسيط، ربما لغياب الفعل المجرد منه ؛ في حين جاء الفعل المزيد المهموز أصحف الكتابَ: أي جمعه صُحُفا ، ومنه جاء مُصحَف (بفتح الميم وضمها وكسرها)، ويجمع على مصاحف للدلالة على ما جمع من الصحف بين دفتي الكتاب المشدود (المنجد: ص ح ف)، وغلب استعماله على القرآن الكريم (المعجم الوسيط: ص ح ف).

ومن المصطلحات التي اعتمدت في وقت ما للدلالة على صحف الأخبار مصطلح « أوراق الحوادث» الذي أطلقه نجيب نادر صوايا منشئ مجلة « كوكب العلم» في القسطنطينية 9. وكأنه كان يرادف به بين ورقة وصحيفة.

- جريدة :

هذا المصطلح مشتقٌّ من مادة (ج ر د) . وفي معجم مقاييس اللغة لابن فارس ورد في شرح هذه المادة قوله: « جرد: الجيم والراء والدال أصل واحد، وهو بُدُوُّ ظاهر الشيء حيث لا يستره ساتر. ثم يحمل عليه غيره مما يشاركه في معناه. يقال: تجرَّد الرجل من ثيابه يتجرَّد تجرُّدا. قال بعض أهل اللغة: الجريدة سَعَف النخيل، الواحدة جريدة؛ سُميت بذلك لأنه قد جُرِد عنها خُوصُها 10.

وورد في لسان العرب (ج ر د) ما نصه: « ويقال: جريدة من الخيل للجماعة جردت من سائرها لوجه. والجريدة: سعفة طويلة رطبة. قال الفارسي: هي رطبة سفْعَة، ويابسة جريدة. وقيل: الجريدة للنخلة كالقضيب للشجرة. وذهب بعضهم إلى اشتقاق الجريدة فقال: هي السعفة التي تُقشَّر من خُوصها كما يقشر القضيب من ورقه، والجمع جريد وجرائد. وقيل: الجريدة السعفة ما كانت، بلغة أهل الحجاز. وقيل: الجريد اسم واحد كالقضيب، قال ابن سيدة: والصحيح أن الجريد جمع جريدة كشعير وشعيرة. وفي حديث عمر، ائتني بجريدة. وفي الحديث: كُتب القرآن في جرائد، جمع جريدة، الأصمعي: هو الجريد

عند أهل الحجاز، واحدته جريدة، وهو الخوص والجردان. الجوهري: الجريد الذي يُجرد عنه الخوص، ولا يسمى جريدا ما دام عليه الخوص، وإنما يسمى سَعفا » .

وفي القاموس (ج ر د): الجريدة سَعَفة طويلة رطبة أو يابسة، أو التي تُقَشَّر من خوصها. وفيه (س ع ف): السعف (محركة): جريد النخل، أو ورقه، وأكثر ما يقال إذا يبست، وإذا كانت رطبة فشَطْبة ؛ وفيه أيضا (خ و ص): والخوص بالضم- : ورق النخل، الواحدة بهاء .

وفي معجم سر الليال سرد الشدياق المعاني السابقة مع بعض التدقيقات والزيادات، فقال: « والجريدة: سعفة طويلة رطبة أو يابسة، أو التي تقشر من خوصها، وخيل لا رجَّالة فيها، كالجُرْد، والبقية من المال. وعبارة الصحاح: والجريد الذي يُجْرَد عنه الخوص؛ ولا يسمَّى جريدا ما دامت11 عليه الخوص، وإنما يسمى سعَفا، الواحدة جريدة... ويقال جريدة من خيل لجماعة جُرِدَت من سائرها لوجهٍ. اهـ.

ويضيف الشدياق إلى هذه التعريفات تعريفات أخرى فيقول: « وفي شفاء الغليل: الجريدة دفتر أرزاق الجيش في الديوان، وهو اسم مولَّد، وهي صحيفة جردت لبعض الأمور أخذت من جريدة النخل وهي التي جردت لوجه، قاله الزمخشري في شرح مقاماته. والعامة تقول لجريدة النخل تجريدة ، وله وجه. وقال الأنباري: الجريدة: الخيل التي لا يخالطها راجل، واشتقاقها من تجرَّد إذا انكشفت اهـ »12 .

وفي معجم المنجد وردت في مدخل جريدة (ج ر د) التعريفات التالية: « -1 الجريدة، ج جرائد، جماعة الخيل لا رجَّالة فيها وقد جُرِّدت عن سواها لوجه. -2 البقية من المال. -3 الصحيفة يكتب عليها؛ وهي بهذا المعنى مولدة. -4 نشرة تنشر في أوقات معلومة الأخبار والحوادث السياسية والتجارية وما شاكلها. -5 جريدة الضبط: هي في اصطلاح المحاكم مجموعة الأوراق التي يضبط فيها كاتب المحكمة وقائع الدعوى » .

وفي المعجم الوسيط (ج ر د) ورد ما يلي: « الجريدة : -1 دفتر أرزاق الجيش في الديوان. -2 صحيفة يومية تنشر أخبارا ومقالات، ج. جرائد (مج) » .

من تعريفات مصطلح جريدة في المصادر والمراجع السابقة نرى أنها لفظة مشتقة من الفعل جرد على وزن فعيلة بمعنى مفعول، ولها حسب تطورها الدلالي عدة معان هي التالية:

- الجريدة من الخيل: الجماعة تُؤخذ من مجموع الخيل.

- والجريدة من النخل: العسيب الذي يجرَد من الخوص فيصبح قضيبا مجرودا. وإذا صار كذلك فهو يتَّخذ لوظيفة ما مثل الوظيفة الإعلامية في استعماله للكتابة عليه. وفي الفهرست لابن النديم جاء قوله: « والعرب تكتب في أكتاف الإبل، واللِّخاف: وهي الحجارة الرِّقاق البيض، وفي العُسُب: عسب النخل » 13. والعُسب مفرده العسيب، وتعريفه كما في اللسان(ع س ب): «جريدة من النَّخل، ومنه حديث زيدِ بن ثابت: فجعلت أتتبَّع القرآن من العُسُب واللِّخاف ».

- والجريدة من المال: بقيته، أي ما يبقى من المال بعد تجريد جزء منه واقتطاعه.

– والجريدة: هي الصحيفة، وبهذا المعنى تكون الجريدة مولدة.

– والجريدة : في اصطلاح المحاكم: هي دفتر تُجرَّد فيه وقائع الدعوى وتضبط على حدة.

– وفي علم الإعلام تُطلق الجريدة على كل « صحيفة دورية تصدر عادة كل يوم، وتنقل إلى قرائها الأخبار والأحداث الطارئة لإيقافهم على ما يجدُّ في العالم من تطورات سياسية، واجتماعية، واقتصادية، ورياضية، وأدبية، فضلا عن التعليقات التي يكتبها رجال الاختصاص لعرْض آرائهم في كل ما يحدث في العالم» 14.

والواضح من كل التعريفات السابقة أنها تحتوي على معنى المادة (ج ر د)، أي معنى بدوّ ظاهر الشيء حيث لا يستره ساتر بعد جرده كما مر في قول ابن فارس. ويترتب على هذا أن الجَرْد، مصدر الفعل جرد، هو تعرية الشيء مما يحجبه عن الظهور للعيان. وفي الإعلام تم اعتماد الجريدة مصطلحا إعلاميا لأنها تبدي ظاهر الأحداث والأخبار، وتكشف مستورها والمخفيّ منها لقرائها.

وأول من أطلق مصطلح جريدة في العصر الحديث للدلالة على الصحف المكتوبة حسب جلّ المراجع مثل تاريخ الصحافة العربية لفيليب دي طرازي، ودائرة المعارف الإسلامية في طبعتها الجديدة في مدخل «جريدة « ، هو أحمد فارس الشدياق15 .

وقد وجدنا هذا الاصطلاح من الشدياق في قسم « مجموعة ألفاظ « الملحق بكتاب « المحاورة الإنسية في اللغتين الإنكليزية والعربية « المطبوع في طبعته الأولى بمالطة سنة 1840 حسب عماد الصلح في قائمة كتبه في كتابه « أحمد فارس الشدياق»؛ وفي طبعته الثانية للمحاورة الإنسية الصادرة عن مطبعة الجوائب في 7 ربيع الأول 1300/ 17 جانفي 1883 مع الباكورة الشهية في نحو اللغة الإنكليزية 16. وفي هذه الطبعة التي عدنا إليها ورد قوله:

– : Gazette غزتة جريدة 17.

ثم نجده يستعمل في الساق على الساق سنة 1853 مصطلح صحيفة كما مر عند البحث في هذا المصطلح.

وفي الجوائب التي أنشاها الشدياق في 31 أيار/ ماي سنة 1861 استعمل مصطلح الجوائب مرادفا لمصطلح جريدة بكثرة. على أن عماد الصلح ذكر « أن كلمة جريدة جاءت في الجوائب، ولكنها مرت بمراحل كثيرة فكانت تأتي أحيانا صحف الأخبار وأحيانا الجوائب »18.

ويذكر عماد الصلح نفس المصطلح أيضا في الهامش 48 لصفحة 164 من الفصل الثالث لكتابه أحمد فارس الشدياق أن كلمة الجريدة جاءت في أعداد كثيرة من الجوائب، منها العدد 1294 19. وهو خطأ لأن العدد المذكور لا وجود له في سلسلة الجوائب إذ هي توقفت عند العدد 1177 (7 جمادى الثانية 1301/ 5 آذار مارس 1884). ولعله بدأ استعمالها بالجوائب بعد العدد 905 بتاريخ الثاني من شهر جانفي 1878. وهو العدد الذي تنتهي به المجموعة التونسية في عهدها الأول، أي قبل أن تضاف إليها حديثا مجموعة سنوات أخرى. وقولنا هذا ناتج عن مطالعتنا لأعداد السنوات الأولى دون أن نعثر على مصطلح

جريدة ولو مرة واحدة، ودون اعتبار النقائص في المجموعة.

ولا يفوتنا أن نشير أيضا إلى أن الشدياق كان يستعمل قبل مصطلح جريدة ومعها أحيانا مصطلحات المعرب غزتة وهو اسم قطعة نقدية كانت ثمن أول صحيفة صدرت في البندقية بأروبا20، وجرنال أي يومي، ومصطلح وقائع اعتمادا على اسم الوقائع المصرية حيث اشتغل الشدياق محررا، وأيضا مصطلح جوائب الذي أطلقه على جريدته. وفي جريدة الجوائب نجد أمثلة عديدة لهذه الاستعمالات ..إلخ.

ترى ما الذي أوحى إلى الشدياق استعمال مصطلح جريدة ؟

الظاهر أن إطلاق جريدة على دفتر أرزاق الجيش، وعلى دفاتر المحاكم لضبط وقائع الدعوى، إضافة إلى اتخاذ الجريدة قديما من النخل لكتابة الآيات القرآنية هو الذي أوحى إلى الشدياق لما هناك من مشابهة بين الجريدة في مصطلحاتها القديمة والجريدة في إطلاقها الحديث على الصحيفة اليومية أو الدفتر اليومي الذي تُسجل فيه أخبار المحاكم والإحصاءات، وتُـــــدوَّن نصوص الأدب والثقافة، وتكتب الوقائع والأحداث. ولا شك في أن هذه الملاحظة هي التي كانت وراء إطلاق لفظة الوقائع على الجريدة لأول مرة في مصر، والقصد منها ما يقع من الأحداث. ومن الملاحظ أن مفرد وقائع كما ورد في المعجم الوسيط هو وقعة على غير قياس.

ولمزيد الإقناع بالمشابهة الدلالية بين الجريدة أي قضيب النخل والجريدة أي صحيفة الكتابة نورد هذه الصورة الجامعة بين المصطلحين في قول أديب مروة عن لفظة جريدة: « هي مأخوذة عن الجرائد أي قضبان النخل المجردة من خوصها. وقد جرت العادة عند العرب بعد الإسلام أن تكتب بعض العبارات والآيات القرآنية على قضبان النخل عند دفن الميت، وتوضع هذه الجرائد المكتوبة في قبره، وما تزال هذه العادة سارية عند المسلمين إلى يومنا هذا. ومن هنا كانت التسمية مجازية بمعنى أن الجريدة هي ما يكتب عليها» 21 .

وأيا كان سبب الاختيار والوضع فإن مصطلح جريدة قد وجد، لسهولة نطقه وخفَّة إيقاعه ومطابقته لشيء من البيئة العربية، قبولا لدى الإعلاميين والقراء والناشرين على السواء، حتى أننا وجدناه يطلق في بعض البلاد العربية على صحف بعينها. من ذلك:

– الجريدة، لأحمد لطفي السيد، أصدرها سنة 1907 بالقاهرة، واحتجبت سنة 1915 22.

– الجريدة، لجورج نقاش ونصري المعلوف أصدراها ببيروت سنة 1953 بإدارة رشدي المعلوف. وهي صحيفة يومية سياسية في ثماني صفحات. وقد عرفناها وملحقها الثقافي من أرقى الصحف اللبنانية أثناء دراستنا في الجامعة اللبنانية ببيروت سنوات –1859 196323 ... إلخ.

وفي النهاية نقول إن مصطلح الجريدة يطلق اليوم على ورقة أو مجموعة أوراق ذات شكل كبير عادة تستعمل لنشر أخبار الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية والرياضية والأدبية وغيرها. ثم أصبحت ميدانا للكتاب يكتبون فيها آراءهم حول ما يجدُّ في الحياة من أحداث.

- مجلة :

تشير المصادر الإعلامية إلى أن الشيخ إبراهيم اليازجي (1847-1906) هو أول من أطلق مصطلح مجلة على دورية « الطبيب « التي صدرت لأول مرة سنة 1878 بإدارة جورج بوست (1838-1909) أستاذ الجراحة والنبات في المدرسة الكلية الأميركية (الجامعة الأمريكية اليوم). وبعد أربع سنوات من الصدور تسلّم شاهين مكاريوس إدارتها. ثم تسلمها بعده في سنة 1884 الشيخ إبراهيم اليازجي، مع بشارة زلزل وخليل سعادة، فصارت تعرف باسم مجلة، وتصدر نصف شهرية. ثم تسلمها منهم في سنة 1895 اسكندر بارودي 24.

من الواضح أن إطلاق الشيخ اليازجي مصطلح «مجلة» على دورية الطبيب لا يمكن أن يكون إلا بعد انخراطه في هيئتها، أي أثناء سنة 1884 أو بعدها وقبل سنة 1895. فهل كان الشيخ اليازجي هو أول من أطلق مصطلح مجلة ؟

وللتأكد من هذا السبق من عدمه علينا أن نعود إلى المعنى اللغوي والاصطلاحي للفظة مجلة، وإلى ما قبل طرازي الذي أورد خبر من أطلقها أول مرة؛ فلعل هناك من سبق اليازجي إليه.

في معجم مقاييس اللغة لأحمد بن فارس ورد قوله في آخر مادة (جـــــل) المضاعف: « وأما المجلة فالصحيفة، وهي شاذة عن الباب، إلا أن تلحق بالأول (أي بالأصل الأول جل الشيء: عظم)، لعظم خطر العلم وجلالته. قال أبو عبيد: كل كتاب عند العرب فهو مجلة »25.

وفي لسان العرب (ج ل ل) : « والمجلة : صحيفة يكتب فيها. ابن سيدة: والمجلة الصحيفة فيها الحكمة. كذلك رُوي بيت النابغة بالجيم:

مجلَّتهم ذات الإله ، ودينهم قويم فما يرجون غير العواقب.

يريد الصحيفة لأنهم كانوا نصارى فعنى الإنجيل، ومن روى محلتهم أراد الأرض المقدسة وناحية الشام والبيت المقدس. وهناك كان بنوجفنة. وقال الجوهري : معناه أنهم يحُجُّون فيحُلون مواضع مقدسة. قال أبو عبيد: كل كتاب عند العرب مجلة. وفي حديث سويد بن الصامت: قال لرسول الله صل الله عليه وسلم : لعل الذي معك مثل الذي معي، فقال : وما الذي معك ؟ قال: مجلة لقمان؛ كل كتاب عند العرب مجلة ، يريد كتابا فيه حكمة لقمان؛ ومنه حديث أنس: ألقي إلينا مجالٌ، هي جمع مجلة يعني صحفا. قيل: إنها معربة من العبرانية؛ وقيل هي عربية؛ وقيل: مَفعلة من الجلال كالمذلّة من الذلّ». وفي هذا ما يشير إل أن المجلة معروفة منذ الجاهلية وقبل الإسلام .

وفي سر الليال للشدياق (مدخل جل مقلوب لج: 1/ 151): والمجلة بالفتح-: الصحيفة فيها الحكمة، وكل كتاب. وعبارة الصحاح: والمجلة: الصحيفة التي 26 فيها الحكمة. قال أبو عبيد: كل كتاب عند العرب مجلة.. إلخ»

وأطلق الشدياق في كتابه كشف المخبإ الذي فرغ من تأليفه سنة 1857، وطبعه بتونس سنة 1283/ 1867 المجلة على وثيقة « الماغناكارتا « الانكليزية . وهي « وثيقة الحقوق التي أكره النبلاءُ الانكليز الملكَ على إقرارها في عام 125127.

وفي سنة 1867 وصف الشدياق دوريته « ولد

الجوائب « بالمجلة. قال في العدد 300 من الجوائب بعد أن أشاد بالسيدين عبد الله فكري ومصطفى سلامة لتقريظهما بوادي النيل جريدة الوقائع بصدور أخيها «وادي النيل» (1866)، والجوائب بصدور ابنها «ولد الجوائب « (1867) ما نصه: « وكذلك وجب علينا أن نهني البارع الأديب الحائز من علوم العربية والعجمية أوفى نصيب صاحب وادي النيل (أي عبدالله أبو سعود) الذي اشتمل على كلام أشهى من السلسبيل. فالمرجوُّ من كرمه أن لا يحرمَنا من زُلال هذا الوادي، ومن نفحات ذلك النادي؛ فإنَّ غاية مرامنا الاطلاع على كلامه وتحلية الجوائب بشيء من نثر درِّه ونظامه. وسننشر في الجوائب الآتية إن شاء الله بعض ما قيل من السادة الجلّة في تقريظ تلك المجلة، وبعض مقال من مطلعها؛ ليعلم بذلك فضل منشئها ومبدعها. جعل الله سعيَه مشكورا، وقصدَه مبرورا» 28.

وسواء أكان إطلاق المصطلح مجلة على وادي النيل التي نعتها طرازي تارة بالجريدة وتارة بالمجلة 29، أم على ولد الجوائب كما قد يتبادر إلى الذهن؛ لأن الشدياق عرف ولد الجوائب في العدد 296 من الجوائب بأنه صغير الحجم 30، وهو الحجم الذي تصدر عليه المجلات غالبا، فإن الشدياق هو أول من استعمل مصطلح مجلة وليس إبراهيم اليازجي مثلما ذُكر أعلاه. فإذا حسبنا سنة إطلاقها على ولد الجوائب فقط وهي سنة 1867 كان الشدياق أسبق من اليازجي الذي تولى أمر مجلة الطبيب سنة 1884 كما أشرنا، أي إن الفارق الزمني بين إطلاق الشدياق وإطلاق اليازجي لا أقلَّ من سبعة عشر عاما. أما إذا حسبنا 1866 سنة صدور وادي النيل فإن الفارق يزداد سنة ليصير ثمانية عشر عاما. على أنه يجب أن نعترف بأن إطلاق اليازجي كان له إسهام كبير في رواج مصطلح مجلة.

ولما ترجم الشدياق سنة 1869 «مجله إحكامي عدلية « 31 من التركية إلى العربية أطلق عليها مجلة الأحكام العدلية. ومن الواضح أنه متأثر في هذه الترجمة بالنص التركي. وقد تحدث عن ترجمة هذه المقدمة في العدد 394 من الجوائب بتاريخ 22 جوان 1869، ويستنتج من هذا أنه استعمل أيضا في هذه السنة المصطلح مجلة.

وحسب ما سبق فإنه يمكن اعتبار ولد الجوائب هو أول مجلة ظهرت في اللغة العربية، وليست مجلة الطبيب. صحيح أن هذه أخذت شكل المجلة التي نعرف، أما ولد الجوائب فهو مجلة حافظت على بعض خصائص الجريدة، ولكن يكفيها فخرا أنها كانت وراء مصطلح مجلة. ومن أمثلة حجمها نذكر مجلة أخر ساعة بمصر (1934))، والمباحث بتونس(1938، ثم 1947-1944) ،... إلخ.

وفي معجم المنجد (ج ل ل): المجلة : -1 الصحيفة فيها الحكمة . 2 - الكراسة، وخصت الآن بالجريدة التي على شكل كراس.

وخلاصة لما سبق فإن لفظة مجلة مشتقة من جلَّ جلالا وجلالة بمعنى كبر وعظم وعلا مقاما. غير أن أديب مروة اعتمد على رأي آخر يعدّه الأصح وإن لم يكن كذلك . وهو « أن المجلة مشتقة من مادة جلا جلاءً: أي ظهر ووضح. ومنها جليَّة الأمر: أي ما ظهر من حقيقته، والخبر اليقين. والمجلة هنا بمعنى أنها تسعى إلى استجلاء حقبة من العالم »32. وكان عليه أن يدرك الفرق بين الفعلين المضاعف والمعتل الناقص.

والظاهر أن أديب مروة قد اعتمد على تلك النظرية التي ترى أن الناقص هو صدى غيره من الأفعال كما ذكر الشدياق في مقدمة معجمه سر الليال في القلب والإبدال في قوله: « وأما الناقص فإنه صدى غيره من الأفعال، وكأنه نوع من القطعة، لغة لبعض العرب، نحو: همر وهمى، ورجب ورجا: أي خاف، ومحق ومحا...إلخ 33 ؛ أو تلك النظرية التي ترى حسب الشدياق أيضا «أن المضاعف هو الأصل ، وأن حكم ترتب المزيد على المضاعف لا يكاد يتخلَّف. فقلَّما ترى في المضاعف معنى إلا ورأيت في مزيده مثله» .

وأما من حيث الاصطلاح فتدل لفظة مجلة على المعاني التالية:

– الصحيفة التي يكتب فيها؛ والمعنى هنا مطلق الدلالة على الصحيفة بشرط الكتابة.

– الصحيفة المشتملة على الحكمة، مثل مجلة لقمان المشهور بالحكمة. وقد تنصرف إلى الإنجيل لما فيه من الحكم الدينية.

– « مطبوعة دورية تصدر عادة أسبوعيا أو شهريا أو فصليا أو سنويا؛ وتتضمن مقالات في شتى الموضوعات، أو تكون مختصة بعلم من العلوم أو فن من الفنون، وتتميز أبحاثها بالجهد والإتقان. وقد تتخذ شكل كتاب عادي، أو تكون كبيرة الصفحات، أو في حجم وسَط بين الكتاب والجريدة » 34.

هذا وقد اختلط مفهوم مصطلح مجلة الذي أطلقه الأروبيون أولا على الصحيفة الدورية ذات شكل كراسة 35 بمفهوم مصطلح جريدة (جرنال) في طور نشأته العربية، لذلك نجد المصطلحين يتبادلان المواقع عند الإعلاميين العرب الأوائل.

ومن أمثلة هذا الاختلاط في التسمية بين المصطلحين مجلة وجريدة، ربما لضعف تمييز الفوارق بينهما في القرن التاسع عشر، دورية المقتطف التي كتب على غلاف عددها الأول في أول مايو سنة 1876: « المقتطف: جريدة وطنية صناعية ». ثم تغير العنوان في ما ولي من السنوات فصار: المقتطف: مجلة وطنية صناعية زراعية.

وكما أطلق مصطلح جريدة على أنه اسم جنس في الأغلب واسم ذات أحيانا، كذلك أطلقت المجلة، زيادة على اسم الجنس، على أنها اسم مجلة بعينها. من ذلك :

– المجلة الجديدة ، لسلامة موسى، أسسها سنة 1929 بالقاهرة ؛

– مجلتي، لأحمد الصاوي محمد؛

– المجلة التي صدرت عن وزارة الثقافة بمصر سنة 1956 برئاسة علي الراعي... إلخ.

- نشرة / نشرية :

في المنجد والمعجم الوسيط وردت النشرة بمعنى الورقة أو البيان يكتب وينشر ليُعلم الناس بما فيه.

وفي المعجم الأدبي ورد قوله : « نشرة : مطبوعة أو صحيفة تذاع بين الناس» 36 . والنشرة هي المرادف العربي للكلمة الأجنبية Bulletin . وقد تسمى أيضا نشرية.

ومن أمثلة هذا الصنف الإعلامي: «النشرة الشهرية» التي أنشأها المستشرق الدكتور كرنيليوس فانديك، وهي دينية بروتستنتية. ظهر

عددها الأول في غرة كانون الثاني من سنة 1866. وبعد خمس سنوات خلفتها « النشرة الأسبوعية» عام 1871 37.

وممّن ركز بروز هذا المصطلح مصطلحا إعلاميا بمعنى جريدة أو مجلة القس لويس صابونجي (1843 1928) لما أصدر جريدته «النحلة « (11أيار 1870) 38. والنشرة عنده هي جريدة أو مجلة39. ولعله بهذا تخلص من حيرة التمييز بينهما اصطلاحيا .

ومن أمثلتها أيضا النشرة التربوية التي أصدرها الديوان التربوي التابع لوزارة التربية بتونس منذ شهر ماي سنة 1960.

- دورية :

الدورية لغة : اسم من الفعل دار: بمعنى عاد إلى الموضع الذي ابتدأ منه (المعجم الوسيط).

وفي الاصطلاح يعلل فيليب طرازى إطلاق دورية على المطبوعات إعلاميا بأنه نتيجة لصدورها في آجال معلومة مثل الشهر أو الأسبوع أو اليوم، أو غير ذلك من المواعيد، بل منها ما يصدر مرتين في الشهر أو الأسبوع. ولذلك سماها الإفرنج « الصحف الدورية» ، أو « الصحف الموقوتة» 40.

ومن تعريفات الدورية نذكر هذا التعريف لجبور عبد النور في قوله التالي : « دورية : périodique . نشرة مطبوعة غير يومية تصدر في أوقات معينة، لا تحديد لمقاسها، وعدد صفحاتها، ومضمونها، بل يختلف كل ذلك باختلاف الغاية منها. وقد تطلق اللفظة أحيانا على جميع المطبوعات من مجلات، ونشرات صادرة بانتظام» 41.

وفي نظام ترتيب المكتبات حديثا خصص فيها قسم خاص بالمنشورات الدورية أطلق عليه : قسم الدوريات تمييزا له عن قسم المطبوعات من الكتب.

- حولية :

الحولية في اللغة نسبة إلى الحول أي السنة، والحولي: ما أتى عليه حول. وقد أطلق هذا الاسم على شعر زهير بن أبي سلمى المزني ، لأنه كان يمر عليه الحول أو أكثر في تنقيحه وتهذيبه. وفيه قيل : خير الشعر الحولي المحكك. كما عرف في التأليف التاريخي منهج الحوليات، وهو المنهج الذي يعتمد على ذكر الأحداث حسب الأحوال أي السنوات الهجرية قديما.

وفي عصر النهضة استعملت الحولية، أو الحوليات بالجمع، مصطلحا إعلاميا للدلالة على المجلات أو النشريات التي تصدر كل سنة. نذكر منها تمثيلا: حوليات الجامعة التونسية التي تصدرها سنويا كلية الآداب بجامعة تونس منذ سنة 1964. ونحن نميل إلى أن استعمال هذا المصطلح كان بتأثير الثقافة الأجنبية. ففي الفرنسية مثلا نجد بمعنى حوليات كلمة: Annales المشتقة من اللفظة An ، بمعنى حَوْل، أي سنة في اللغة العربية .

- ملحق :

وضع هذا المصطلح للدلالة على نشرية ملحقة بجريدة أو مجلة . وقد أطلق منذ أواسط القرن الثامن عشر على ملحق الجوائب للشدياق؛ وسماه تارة ولد الجوائب ، وتارة علاوة 42 ، .... إلخ.

والملحق يكون ثقافيا ، أو أدبيا ، أو علميا، أو اقتصاديا ، أو رياضيا ، أو سياسيا، أو خاصا بجهة

من جهات البلاد ، أو خاصا بالأطفال، أو بفن من الفنون كالمسرح أو السنما ، أو يخص بزمن صدوره فيقال مثلا عن ملحق جريدة الصباح بتونس : الصباح الأسبوعي ... إلخ .

وقد تنافست الصحف في إصدار الملاحق، مع كل عدد أحيانا، لما يوفره لها لدى القراء من رواج وانتشار . واستتبع ذلك أن خصصت لها محررين ومراسلين ، وهو ما ساعد الإعلام أكثر على التطور والتأثير والازدهار.... إلخ.

المصادر والمراجع

- أحمد فارس الشدياق: آثاره وعصره، عماد الصلح، دار النهار للنشر، ط. 1 ، بيروت 1980.
- أحمد فارس الشدياق حياته وآثاره وآراؤه في النهضة العربية الحديثة، محمد الهادي المطوي، قسمان، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1989 .
- تاريخ الصحافة العربية ، فيليب دي طرازي ، أفسيت دار صادر، بيروت 1967.
- الجوائب جريدة الشدياق ، الآستانة ، أعداد متفرقة .
- الرائد التونسي ، تونس ، أعداد متفرقة .
- الساق على الساق، أحمد فارس الشدياق، منشورات دار مكتبة الحياة، تقديم نسيب وهيبة الخازن ، بيروت 1966.
- سر الليال في القلب والإبدال، الشدياق، المطبعة السلطانية العامرة ، الآستانة 1286 هـ .
- سر الليال في القلب والإبدال ، المقدمة ومختارات ، تحقيق، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1427/ 2006.
- الصحاح = تاج اللغة وصحاح العربية، للجوهري ، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار ، دار العلم للملايين ، بيروت 1404 / 1984..
- الصحافة العربية ، أديب مروة ، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت 1961.
- الطريق إلى الحداثة والتحديث في إعلام الجوائب للشدياق، محمد الهادي بن الطاهر المطوي، دار سحنون ، تونس 2010 .
- الفهرست (كتاب) للنديم ، تحقيق رضا تجدد ، ط 3، دار المسيرة 1988 .
- كشف المخبأ عن تمدن أوروبا، الشدياق ، ط 2 ، القسطنطينية 1299/ 1881.
- المحاورة الإنسية في اللغتين الانكليزية والعربية ، الشدياق، ط 2 ، القسطنطينية 1299 هـ .
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور ، دار العلم للملايين، بيروت 1979 .
- معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس ، 6 مج، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل ، بيروت ، د. ت .
- المنجد في اللغة ، والأدب والعلوم ، لويس معلوف ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت 1960.
- المورد (قاموس إنكليزي عربي) ، منير البعلبكي، بيروت 1982 ... إلخ.

د. محمد الهادي بن الطاهر المطوي

العنوان : 23 نهج عبد الحميد بن باديس ، حي الغزالة 2083.

الحساب الجاري : ح ج بالبريد 41 0000000055048 17 001

د. محمد الهادي بن الطاهر المطوي

العنوان : 23 نهج عبد الحميد بن باديس ، حي الغزالة 2083.

الحساب الجاري : ح ج

الكمان العجوز
وقصائد أخرى من الشعر اليوناني الحديث

ترجمة : إبراهيم درغوثي / كاتب، تونس

كوستيس بلاماس
1859 /1943
عطر الزهور

هذا العام، أنهكني الشتاء القارص دون رحمة
أخذني وأنا بلا مأوى وقد فارقت الشباب
وبين ساعة وأخرى أنتظر سقوطي الثقيل
على الطريق التي غطاها الثلج.
لكن بالأمس أعادت لي ضحكة شهر مارس جرأتي
فانسللت أبحث عن مساربي القديمة،
وعند أول عطر لزهرة بعيدة
امتلأت عيناي بالدموع.

ايونيس بوليميس
1862 / 1925

الكمان العجوز
استمع إلى الكمان العجوز، في ركنه البعيد عن العالم،

في السكون الليلي لشهر أفريل،
من هيكله العجوز روح تحكي،
بشفاه، شفاه ملتبسة، عن الحب.

هو ذا أنا الكمان العجوز، بعيدا عن العالم،
في السكون الليلي لشهر أفريل،
من هيكلي العجوز تحكي روح
بشفاه طازجة عن شبابي الأول.

وإن ظلت الدودة تأكل من أحشائي،
وإن ظللت أسير نحو النهاية، عاما بعد عام
فإن حبي سيظل الأجمل والأقوى
كلما طال بي العمر.

قسطنطين كافافيس
1933 /1863

النوافذ

في هذه الغرف المظلمة حيث تمر الأيام بخطى ثقيلة
أهيم على وجهي هنا وهناك باحثا عن النوافذ – أن تكون واحدة
مفتوحة تكفي لمواساتي –
لكن لا وجود للنوافذ
أو ربما أنا لا أعرف كيف أجدها.
ربما يكون الأمر أحسن هكذا،
فالأضواء يمكن أن تكون مصدرا للعذاب.
هل ندري
ما يمكن أن تحمله لنا معها؟

في انتظار البرابرة

ماذا ننتظر، وقد اجتمعنا في الساحة العامة؟
يقال بأن البرابرة سيكونون هنا هذا اليوم.
ما هِذا السبات العميق في مجلس الشيوخ؟
لم يهمل نواب الشعب سن القوانين؟
لأن البرابرة سيكونون هنا هذا اليوم.

لم تسن القوانين الآن؟
سينجزها البرابرة بعد قليل.
لماذا استفاق امبراطورنا باكرا
لماذا هو أمام باب المدينة الكبير،
منتصبا على عرشه وعلى رأسه يتلألأ تاجه؟
لأن البرابرة سيكونون هنا هذا اليوم.
وأمبراطورنا في انتظار استقبال
زعيمهم. لقد أحضر له طرسا سجل عليه
عديد الأوسمة وعديد الألقاب.
لماذا خرج قناصلنا الاثنين ومقرضي النقود
هذا اليوم، وقد لبسوا أثوابهم الحمراء المطرزة بخيوط الذهب؟
لماذا هذه الأساور المرصعة بالجمشت،
وهذه الخواتم حيث يبرق الزمرد المصقول؟
لماذا تحضر اليوم هذه العكازيز الثمينة
المطعمة بالذهب والفضة؟
لأن البرابرة سيكونون هنا اليوم
وأشياء كهذه تبهر البرابرة.
لماذا لا يحضر كالعادة أصحاب البيان يلقون خطبهم وينمقون كلماتهم؟
لأن البرابرة سيكونون هنا اليوم
ولأن البلاغة والخطب تزعجانهم.

لماذا هذا الاضطراب، وهذا القلق
الفجائي – كم هي كالحة هذه الوجوه
لماذا صارت الساحات والشوارع فجأة مهجورة؟
لماذا يعود كل واحد إلى بيته بوجه قلق؟
لأن الليل حل دون أن يصل البرابرة
وبعض من وصل من الحدود
يقول بأن لا وجود للبرابرة.
إذن، كيف سنكون من دون البرابرة
هؤلاء الأشخاص كانوا بشكل من الأشكال حلا.

رتابة

في رتابة، يوم يعقب يوما آخر.

يتماثل السابق مع اللاحق.
نفس الحركات نستعيدها.
نفس اللحظات تحضر ثم تغادرنا.

شهر يعقب آخر،
وضجر الأمس هو ضجر اليوم
وهذا الغد الذي نتمناه
لن يأتي أبدا.

كوستاس كاريوتاكيس
1896 / 1928

مساء

صراخ الأطفال اللاعبين على الخضرة
– إشاعة فاتت –
ونسمة على شفاه الورد تهمس
والكلمات ماتت.

شباكي يستنشق نسائم الربيع العائد
في بيتي الوحيد
وأنا كقطار قادم من بلد بعيد
أدفن أحلامي على رصيف المحطة.

النواقيس تصمت في ليل الآبدة
الهابط على المدينة،
على مرآة السماء، على الوجوه الحزينة
على حياتي الآفلة...

جورج سيفيريس
1900 / 1971

بعض اللحظات فقط

بعض اللحظات فقط
وسنرى أشجار اللوز تزهر

والرخام يتلألأ تحت الشمس
بعض اللحظات فقط
وسنعلو قليلا نحو السماء.

إنكار

عند الشاطئ المتخفي
كحمامة بيضاء
نموت من عطش عند منتصف النهار
لأن طعم الماء كان كريها.
على الرمال الذهبية
كتبنا اسمه
لكن هبات نسيم الصباح البحرية
مسحت كلماتنا.
كم يلزمنا من زخم، من قلب
من رغبة وحماسة
! حتى نعيش حياتنا: الخطأ
!هكذا نستطيع تغيير حياتنا

يانيس ريتسوس
1990/1909

لا تبك لأجل اليونان

لا تبك لأجل اليونان – عندما نظن أنها ستنحني،
السكين حدّ العظم وحبل المشنقة على العنق –
هاهي تندفع من جديد، متهورة في جنون
لتعطن الوحش برمح الشمس.
نبتسم من دواخلنا
نبتسم من دواخلنا
هذه الابتسامة نخفيها الآن
هي ممنوعة، هذه الابتسامة.
وبما أن الممنوع صار الشمس،
الممنوع، هو الحقيقة.
سنخفي ابتسامتنا كما نخفي في جيوبنا
صورة حبيبتنا.

كما نخفي معنى الحرية في طيات قلوبنا.
كلنا، هنا لنا سماء واحدة وابتسامة واحدة.
غدا، قد يقصفون أعمارنا،
ولكنهم لن يقدروا على ابتسامتنا ولا على سمائنا.

ميتوس صاكتوريس
2005 / 1911

يوم الأحد
أمواج الأحد في عيني
أمواج الوحدة في يدي

الأسنان في جوف قلبي
تطحن النوم البريء.

الطفل الميت
لا يهاجر
يحمل كلبا صغيرا أحمر
في المنديل

الوحوش تتمشى
عكسيا في الأحلام
تنفخ ريحا عاتية
فوق أشجار الليمون.

وطواط يطير
كإنجيلي منكوب

إمرأة
تغطي القمر
بقطعة قماش سوداء
أوديسيوس اليتيس
1996 / 1911

في الجنة
في الجنة، صورت جزيرة

تشبهكِ كثيرا
ومنزلا على شاطئ البحر
بسرير واسع
وبباب صغير جدا
في ركن البيت ألقيت الصدى
لأراني كل صباح عندما أستيقظ

وحتى أراك تعبرين وسط الماء بنصف جسد
ووحيدة، في الجنة، سأبكيك، بدموع قليلة.

تحدثت عنك

في أزمان غابرة تحدثت عنك
إلى المرضعات الحكيمات، إلى المحاربين القدامى
قل لي من أين جئت بحزن الوحوش
بهذا الماء المتلألئ على وجنتيك في ارتعاش
قل لي لماذا أراني أعود إليك دائما
أنا الذي طالما رفض الحب
أنا الذي لا يرغب إلا في الإنصات إلى زفيف الريح
وعدوه المنفلت في أعالي البحار...
ما كان يعرفك أحد
ووحدي، من كان يعرفك
وبدون شك، كانت الموسيقى أيضا تعرفك
تلك التي كنت أزجرها حتى تبقى في أعماقي ولكنها تغافلني لتعود بقوة
أنت بصدر ابنة الثانية عشرة
المندفع نحو المستقبل بفوهته البركانية الحمراء
أنت بهذه الرائحة المرة التي تلدغ كالإبرة
وترتبط بالجسد وتثقب الذاكرة
لينبثق منك
أرض، حمامة ووطننا التليد.

رَجُلٌ يَلْتَهِمُ امرأةً حسناءَ



محمود عبسي/شاعر، تونس

خَبّأْتُكِ داخِل معطَفي الشّتويّ
مِن صَقيعِ العَالَمِ وقطارِ الوقتِ
مساءً، ذاعَ الخبرُ في الجرائِد
والتّلفزيون الوطنيّ والأجنبيّ
رجلٌ يلتهمُ امرأةً في الحديقةِ
لم يُبقِ منها سوى ضفيرَةٍ وكعبَيْ حذاءٍ
قال شاهدُ عيانٍ:
رأيتهُ كيفَ يبتلعُها
كيف يمضغها بأنيابِه
كيف يلعقُ بلسانِه دمَها الأُرجُوانيّ
رأيتهُ يَجلِسُ على صخْرةٍ وبأعوادٍ صغيرةٍ
كانَ يسحبُ بقايا اللَّحم من بينَ أضراسِه
ويبصقُ نافورةً في الهواءِ
قالت شاهدةُ عيانٍ:
هذا رجلٌ شرسٌ وخَطِرٌ
ذئبٌ في هيئةِ آدمي يتجوَّلُ بينَنَا منذُ سنواتٍ
لا بُدَّ من خَصْيِهِ مِثْلَ كلبٍ سائبٍ
وربْطِهِ مِثْلَ فَرْخِ دَجاجٍ في الفُرنِ بلا ملابسَ
على أسْوارِ المدينةِ لمدةِ عامٍ
لا بُدَّ من رَمْيِهِ في الجُبّ مَع الأفاعي
لنرَى ساعتَها
كيفَ يُغيّر جلْدَهُ
ويُغيّر لعابَهُ سُمًّا
هذا رَجلٌ مريضٌ فعلًا
أكلَ جميعَ صبايَا الحيّ بدَم باردٍ
وأشعَلَ غُليونَهُ في مسرَحِ الجَريمةِ
هذا رَجلٌ يتَلذَّذُ بضحاياهُ الجَميلاتِ
لقد جعَلَ مِنْ قصَائِدِه مِصْيدَةً لهُنَّ

حتَّى يُصبحْنَ لقمةً سائغةً في فمهِ.
بعد أن يتذَوّقْنَ عَرَقَ صَدْرِهِ
يُغمَى عليهنّ مُباشرةً
ليشرَعَ في ارتكاب حماقَاته
ليسرَقَ جواهِرَ بكارتِهنَّ بظُفْرِهِ الطّويلِ
وكيْ يُخفي آثارَ الجريمةِ
يُقطِّعُهُنَّ إلى أجزاءٍ في أكياسٍ بلاستيكيّةٍ
ويضعُها في الثلّاجةِ
كلَّ ليلةٍ يسحبُ كيسًا ليطبخَ عشاءَهُ.
قال شاهدُ عيانٍ آخرُ:
هذا رجلٌ مجرمٌ
سيتبوّأُ مكانًا في الجَحيمِ
ضعوهُ في أريكةٍ
ودَعُوا الأحصنةَ تسحقُ عظامَهُ
لا تدفنوهُ في مَقابرِنا
أحرقُوهُ واجمعُوا رفاتَهُ في إناءٍ زُجاجيّ
لا تَتْركُوا طائرًا
أو شجرًا
أو بشرًا
يشمُّ رائحتَهُ أو يلمسُهُ أو يأكلُهُ.
تقول امرأة أمامَ الكاميرَا
يبدُو عليهَا أثرُ دهشةٍ في قصيدةٍ
المرأة الّتي قيلَ إنّي أكلتُها
تُدلي بشهادَتها:
هذَا الرجلُ بريءٌ
رجاءً، يكْفِي مِن قتلهِ حيًّا
فهو في حالة حزنٍ وفوضى عارمةٍ
لم يَعُدْ يخرُج إلى العالم
أهملَ ذقنهُ
طلّقَ الحياةَ
وأمسَى يأكلُ نفسهُ
أمسَى جِلدًا على عظمٍ
أمسى قصبةً في حزمةِ ثيابٍ
هذا الرّجلُ شاعرٌ
لم يأكُلني، بل كان يقشّرُني
يُصفّفُ تسريحة شَعري
يمسَحُ الغبارَ عن زجاجِ وجهِي القمحيّ
يعيدُ صياغةَ الماكياج بطريقتهِ الخاصّة
لم يأكُلني، بل كان يُرتّبُني على مهَلٍ
يا ليتهُ أكَلَني وشكّلني بين أصابعهِ
تحفةً
قطعةً موسيقيّة
لوحةً
قصيدةً
في نشرة الأنباء
تقولُ المذيعةُ
بعد الضّغطِ الشعبيّ
تمّ إنقاذُ امرأةٍ مِن فَمِ غُولٍ كادَ يأكلها.

فَتـــــاةُ الـــنَّـــحْـــت



محمد حيّاوي/ كاتب عراقي مقيم بهولندا

شيءٌ ما يجذبني نحو مدرّسة مادّة النحت الجديدة. بالتأكيد هو غير جاذبيتها المخبأة تحت قميص الجينز والوشاح الأسود الذي يحلو لها ربطه حول عنقها الطويل. تعتقد زميلتي في المجموعة أنّها شيء لا علاقة له بالمرأة، لكنّني أجدها حالة تدعو للتأمّل.

صحيح أنّها نحيلة ولا تعتني بملابسها كثيرًا، لكنّها بقصَة شعرها القصيرة التي تشبه إلى حد ما قَصَة الأولاد وعفويتها المدهشة، تشغل حيزًا كبيرًا من مخيلتي كلّما بدأت بتنفيذ نموذجٍ نحتي جديد.

أمس تحديدًا، حملتْ فنجان قهوتها الصغير وجلست إلى طاولتي في النادي، فارتبكت قليلًا، لكن ابتسامتها غير المتكلفة أعادت لي توازني، وتأمّلت باندهاش أصابعها الرفيعة وأحمر أضافرها القرمزي وهي تشعل سيجارتها، ثم استمتعت معها بالتدخين، فهي تمتلك طريقة مختلفة في التلذّذ.

كان الحديث في أغلبه يدور عن عملي الجديد الذي أعدّه كأطروحة للتخرج، ولم يكن الموضوع الذي اخترته مثيرًا في الواقع، لكن تلك الفتاة السومرية المستلقية متوسدة إحدى

الجرار، قد استنفدت جل وقتي، حتى أنّني كنت أعمل في المساء، خارج الوقت المخصص للدروس منذ ثلاثة أشهر.

لم أُباغت بعلامات الدهشة التي ارتسمت على وجه المدرّسة عندما نطقتُ باسم عملي الغريب، لكنّني انتظرت تعليقها بفارغ الصبر، فقد كانت تستمتع بدخان سيجارتها وتنفثه ببطء في الحيز الفاصل بيننا. توقعت أن تُعبر عن امتعاضها أو احتجاجها، لكنها أسندت رأسها إلى ذراعها ذي السيجارة وقالت بطريقة غير متوقعة:

ـ أنت مرتبك قليلًا! ما لك؟

ثم مدّتْ يدها لتنتزع من يدي حلقة مفاتيح كنت أفرغ بواسطتها قلقي، ولأوّل مرّة شعرت بدفْ يدها الصغيرة، وسحبت يدي بحركة غبية، فضحكت من حركتي المباغتة ورحت أضحك معها بارتباك.

الآن وقد مرّ على ذلك اللقاء أكثر من شهر، ما عدتُ أرتبك عندما أتحدث إليها، لكن الأمر الذي زاد من قلقي هو انجذابي نحوها بطريقة ساذجة، إذ أجوس بنظري جمع الطلبة المتجمعين تحت السقالة بحثًا عن قامتها النحيلة، وعندما لا أجدها، يعتريني القلق فأنكب على خاصرة الفتاة السومرية المتكئة صقلًا وتنعيمًا، حتى صارت تعكس الأضواء المنبعثة من ملعب كرة السلة المجاور.

في الأيّام اللاحقة، كنت أجلس قبالتها على العشب في حديقة المعهد، تتشاغل بإبعاد غرّتها عن عينيها،بينما أتأمل طريقتها الفذّة في التدخين،متشوقة لسماع حكاية تلك الفتاة السومرية التي تعرفتُ إليها ذات ليلة شتائية،في الجنوب القصي، حيث قريتنا الصغيرة قرب موقع أور الأثري، وقتها كنتُ ما أزال صبيًّا، عندما صحونا ذات ليلة، على صوت تنهدات وأنين ينبعث من جهة المقبرة الملكية، فحمل أبي الفانوس وتوغلنا وسط الخرائب، وكلّما اقتربنا، ارتفع صوت الأنين، وبعد بحث طويل، رأينا في ضوء الفانوس، فتاة سومرية مستلقية في قبر وتسند رأسها إلى جرّة من الآجر، كانت تمدّ ذراعها باتّجاه أبي الذي حمل الفانوس عاليًا ليستطلع الأمر، أما أنا فكنت مبهوتًا وقد هالني منظرها وانطبع شكلها الآسر في مخيلتي، كانت في سن مقاربة لسني آنذاك وقد تمزقت ملابسها الغريبة ولاح جسدها الناحل، على الرغم من ذبول الموت، فاتنًا متألقًا في عتمة القبر، حيث عشرات الهياكل العظمية تطوق أعناقها قلائد الذهب وتزنر خواصرها أحزمة الفضّة، ومن تلك الفتاة عرفت كل شيء في الحقيقة، فقد صرتُ في الليالي التي تلت، أحمل إليها بعض الطعام

وأجلس عند قدميها لأسمع حكاياتها العجيبة، بعد أن رفض أبي نقلها إلى البيت، لأنّه لم يرغب بتغيير مشيئة القدر كما قال.

الآن وقد انتهى العام الدراسي، وحصلتُ على تقدير جيّد، واختيرت منحوتتي الفتاة المتكئة، ضمن الأعمال التي ستُعرض في بينالي متنقل عبر العالم، عدتُ إلى قريتنا لأساعد أبي في تلقيح النخل وتدعيم سقوف المنزل المهترئة، وذات صباح، صحوت على صوت طرق وجل على باب بيتنا، فنهضتُ وما تزال آثار النوم بادية عليّ، وعندما فتحتُ، طالعني منظرها وهي تبتسم. قصَة الشعر القصيرة وبنطلون الجينز نفسهما وحركة الرأس حين تُبعد غرتها عن عينيها نفسها. فركتُ عينيّ غير مصدق الأمر، وعندما طال جفولي، عدّلت من وضع حقيبتها الصغيرة المعلّقة بكتفها وقالت ضاحكة:

ـ ما بك جفلت كما لو رأيت شبحًا! هل ستتركني وافقة أمام الباب هكذا!

انتزعني تعليقها من جفولي، فأوسعت لها لتدخل وانا غير مصدق ما أرى، وبعد ساعة، وجدتُ نفسي جالسًا قبالتها على البساط وهي تتناول البيض المقلي وتتبادل الحديث مع امّي المندهشة من فرط بساطتها وعفويتها. كانت تقصّ عليها تفصيلات رحلتها المتعبة في القطار النازل من بغداد إلى الناصرية ثم وصولها إلى قريتنا بواسطة عربة يجرها حمار، وتضحك من ذلك الصبي صاحب العربة الذي أعتقد أنّها سائحة أجنبية.

وضعتُ رأسي تحت صنبور المياه الباردة لأصحو من هول المفاجأة، وعندما عدتُ إلى الحجرة، وجدتها ممدّدة على البساط ونائمة بعمق. وامتدحت أمّي جمالها وبساطتها وهي تغطيها بإزار صوفي خفيف، قبل أن تمضي لصنع الحساءً من دجاجة ذبحها أبي إكرامًا للضيفة، قبل أن يذهب إلى بستان البرحي ليقطف لها عذقًا من التمر الطازج.

بعد أن تناولنا الغداء، خرجتُ معها لنتجول في بساتين النخل المحيطة ببيتنا، وأشرت لها صوب المقبرة الملكية في خرائب أور، كما بدت من بعيد وسط التلال، وفي عمق البستان، شاهدت كوخ أبي الذي يقضي فيه الليل، وحاولتْ أن ترى ما في داخله من إحدى الفتحات، لكن العتمة في الداخل كانت كثيفة. قلت موضحًا:

ـ انّه عالمه الخاص، منذ سنين طويلة يأتي إلى هذا الكوخ ويمضي ساعات الليل فيه متلذّذًا بهوايته الغريبة!

فارتسمت علامات الدهشة على وجهها الأسمر الجميل وجلست عند كعب نخلة هرمة وراحت تدخّن، فجلستُ قبالتها وثمّة سؤال محير يدور في ذهني عن سبب مجيئها وتحمل

مشقة تلك الرحلة المضنية، لكنّني لم أجرؤ على البوح به، خوف أن أبدو ساذجًا أمامها. وبعد مدّة قصيرة، كما لو كانت تقرأ أفكاري، قالت وهي تنفث دخّان سيجارتها بطريقتها المعهودة:

ـ لا تقلق، إن كان مجيئي قد أثار حيرتك سأرحل سريعًا! لقد جئت لأكمل بعض النواقص في أطروحتي لنيل الدكتوراه عن النحت السومري. لن أجد أفضل منك ليساعدني بذلك.

طوحتْ بعقب السيجارة بعيدًا وأشارتْ لي بأن أقترب وأجلس بجانبها، فشعرتُ كما لو أن تيارًا كهربائيًا سرى في جسدي عندما مدّت يدها الصغيرة وأزاحت غرتي عن حاجبيّ المعروقين، ثم أدارت وجهي ناحيتها وقالت بلهجة غامضة كما لو كانت تتوسل:

ـ هل ستساعدني إذن؟

وشممتُ رائحتها المهدئة من جديد مخلوطة برائحة تبغ خفيفة، وازداد نبضي اضطرابًا وتفصد العراق فوق جبيني، فشعرتْ باضطرابي وقالت مازحة:

ـ يا إلهي! سيتوقف قلبك من الخوف! ما لك؟ ألم تر امرأة من قبل؟

وعندما قرّبت شفتيها من شفتيّ، شعرتُ ببريق خاطف يعشي بصري وأغمضتُ عيني، فأطبقتْ شفتيها الملتهبتين على شفتي السفلى وراحت تستنشقني بنشوة، ثم وضعت إبهامها على حنكي وفتحت فمي، لتدخل لسانها الطويل الذي راح يجوس فوق لساني، وشعرت باللذّة تسلب روحي، وانبعث خدر لذيذ في جسدي.

في الليل، عندما نامت أمّي وذهب أبي إلى كوخه في جوف البستان، أنرتُ فانوسًا صغيرًا وخرجتُ إلى صحن الدار، فوجدتها متأهبة تنتظر قرب قن الدجاج، وقد بدا القمر بدرًا من فتحة بين نخلتين تتوسطان الحوش. كنتُ قد وعدتها بزيارة المقبرة الملكية ورؤية الفتاة السومرية المتكئة في القبر، وفي الطريق إلى تلّة آور، سمعتْ صوت طرق خافت يأتي من عمق البستان، فوقفتْ مصغية، ثم قالت متسائلة:

ـ ما سر هذا الطرق الآتي من عمق البستان؟

ـ أنّه أبي يعمل على نحت قطعه الصخرية في الكوخ.

فطلبتْرؤيته، وتغلغلنا في عمق البستان حاملًا الفانوس امامها لأنير لها الدرب، وكلّما اقتربنا من الكوخ، ارتفع صوت الطرق، ومن فتحة في السياج القصبي، أطلتْ، فطالعها

منظر أبي منهمكًا في صنع آلهة سومرية من حجارة صلدة وقد سربله غبار النحت. كان ضوء الفانوس الذي علّقه في السقف، يسقط على رأسه وكتفيه ويحوله إلى كائن سماوي بلحية كثّة معفرة بغبار النحت الأحمر، بينما بدت تماثيله الصغيرة تملأ جوانب الكوخ. كنت أضع كفيّ حول وجهي وأنظر مثلها، وعندما التفتُ لم أجدها بجانبي، فبحثتُ عنها بارتباك حول الكوخ، لكنّني لم أعثر على أثر لها، فاضطررتُ لإضاءة الفانوس متفحصًا الزوايا المعتمة بين جذوع النخل، ولمح أبي الضوء الذي يجوس في البستان فخرج مفزوعًا، بكوفيته المنحسرة عن رأسه الأصلع ولحيته المعفرة بتراب النحت، وبحركة مباغتة، خطف الفانوس من يدي وهرول باتّجاه المقبرة الملكية وهو يصيح:

ـ الفتاة.. الفتاة!

فركضتُ خلفه منذهلًا متعثرًا بالسواقي، حتى وصلنا القبر المفتوح، وأقعى على ركبتيه حاملًا الفانوس عاليًا، ولم نجد أثرًا في القبر للفتاة المتكئة، فنهض أبي والتفت نحوي وقد بدا مثل إله سومري منحوت من الحجر الأحمر وقال بحزن ويأس:

ـ لِمَ أخرجتها يا بُني؟

ثم ناولني الفانوس وعاد حزينا إلى عمق البستان.

بعد سنوات طويلة من البحث، وبعد تخرجي من الأكاديمية وتغربي في المنافي، لمحتُ الفتاة المتكئة في أحد المتاحف. كان حشدٌ من المتفرجين يفصلني عنها، وكانت تومئ لي من بعيد وهي ترسم ابتسامتها المهادنة، فخفق قلبي بشدّة واخترقت الحشد كالمجنون، وعندما وصلت قاعدة العرض، كانت قد اختفت من جديد.

كُتب النص بالهولندية ونشر في مجلةXPonto الأدبية تُرجم إلى الإنكليزية والإسبانية ونُشر في مجلة LosDerviches و هذه ترجمته العربية لأوّل مرّة

لا تشبهين نفسك



بسمة الشوالي/ كاتبة، تونس

نتسكّع معا وكلّ منّا على حدة في الآن نفسه.

خلف كواليس المشهد المرئيّ تجوس كلّ منّا في الأزقّة الدّاخليّة المعتمة أو شبه المضاءة من نفسها، مخبّئة عن صاحبتها أسرارها المخجلة الصّغيرة ورغباتها المنحرفة المكبوتة. على مسرح الحياة تختفي كلّ منّا تحت نظّارات شمسيّة كاتمة لصوت المواجع المصطخبة في العيون، وتفسح لباطنها بالتعبير عن نفسه بالألوان. يضيء الأصفر هيئتي، ويظلّل العابرين عن فوّهة الثقب الأسود المفتوحة خلف سور اللحم والعظام. ويشرق أحمر ثيابها على وجهها الجميل.

كيف حالك حمْرا حمْراء؟

سألت مبتهجة بحضورها الذي انتشلني من على شفير الموت، فردّت ببسمة في لون قميصي، « كما ترين، ألبس اللّون المفضّل لدى الذّئاب.» وأطبقت كلتانا الباب على بيتها الدّاخليّ.

عادت دندنة الصّمت الخاشع تضبط تراتيل الوحدة المعتكفة في زاوية الصّدر، فاتّزن إيقاع سيرنا كأنّا جسد وانعكاسه يتمشّيان جنبا إلى جنب. كلّما تجاوزتني بنصف خطوة اختلّ توازنها فتهدّئ من تطرّف الحزن ليكون على قدر خافقي الملتبس بنبضها، المتألّم في صمت من همومه الشّخصيّة. وكلّما خرج بي الشّرود عن سكّتها عدّلتُه بالتفاتة نحوها، تطمئنها أنّي ما أزال هاهنا، وسأظلّ، إلى جانبك فَميلي عليّ إذا أتعبتك الاستقامة وتخفّفي في صبري من أوزار الهموم.

نجوب بخطى منسجمة رباعيّة الأقدام أغوار المدينة شارعا فنهجا فمنعطفا. ندخل المحلاّت الكبرى والصّغرى. نجلس إلى طاولة مقهى ونغادر قبل أن يعود النّادل بالقهوة. نقزقز البذور البيضاء بعصبيّة، ونتفلها بانفعال حماسيّ كما لو كنّا نرمي نفايات عالمنا الذّاتيّ على وجه العالم الواقعيّ المُرائي.. وحدها الكلمات التي تبني بين أضلعنا زاوية التراتيل تلك هي ما يُفرد لمعنى الحزن الذّاتيّ المختلف حجرة حميميّة مقفلة على خصوصيّتها الحادّة، لا يدركها الصمت الورِع ولا فضول الكلام..

لا تسألني، كعادتها، عن آخر محطّة نضاليّة بلغها زوجي الذي اكتفى، بمنح اسمه لبناته الثلاث وترك لي كلّ الباقي مِن شؤونهنّ الكبيرة والصّغيرة، متباهيا بنجاحهنّ الذي ساهم فيه بكلّ جيناته الوراثيّة، مجالَ تدخّله الأكثر فاعليّة في تربيتهنّ.

ولا أسألها لمَ ألحّت اليوم على لقائي. هي لم تبادر بفتح أيّ شبّاك على فناء الموضوع الذي يتضرّم خلف باب السّكوت الخشبيّ المخرّم، وأنا لم أتلصّص عليها من ثقوب اللغة.

خجلت أن أخبرها أنّها أنقذتني من نفسي دون أن تشعر. لو تأخّرت قليلا لما أدركتني. مدى السّاعة التي سبقت اتصالها الهاتفيّ، فرغ رأسي من كلّ الشؤون اليوميّة وأثاث الدّنيا الذي راكمته وصار غرفة خالية، في صدرها كرسي مقلوب، وأعلاه قليلا قدمان تتدلّيان.. بعد صراع داخليّ حام لم أجد شخصيّة جديرة بالتّعليق إلى السّقف غير أنا/ المرأة التي أكلتْها القناعة السّاذجة وشرِبها الرّضا الخبيث حتى صارت شبحا نحيلا ناشفا لا يراه زوجها.. تانك، صارتا في خيالي قدميّ المتدلّيتين، وعين كاميرا التي هرعت تلتقط صورتي الأخيرة تطيل تصوير مشهد زوجي يعانق طرفيّ الباردين ندما في الوقت بدل الضّائع للخسران ويعرّض نفسه بإلحاح أمام الكاميرا.. أظنّ أن حزنه، حينئذ، سيكون صادقا في حدوده المرئيّة على الأقل. الوجه لا يكذب. استحسنت الخطّة الانتقاميّة ولم يبق إلاّ أن أنقّل الأنشوطة من سقف الخيال إلى سقف الغرفة لكنّ رنين هاتفها قطع استرسال اللقطة السينمائيّة الذّهنيّة وصوّب عيني على الواقع. ستتأذّى بناتي وقد يدمّر المشهد حياتهنّ، ولن يعلم أحد أنّي ضبطته قبل أيّام يستجدي في هوان مخجل، عبر الهاتف، امرأة أخرى أن تتزوّج به عُرفيّا..

أمشي بتيه محبّب تخلخله مشاعر مختلطة غير مستقرّة، تعلو بي إلى ذرى الفرح المجانيّ ثمّ تهوي فجأة إلى الحضيض الكدِر، وتقفز هي على فجوة الحاضر عوْدا على سفر ابنها الأصغر قبل شهرين. تعيد سرد أحداث عرسه بإسهاب يختلط فيه الواقعيّ بالمتخيّل، الذّاتيّ المطعَّم بهلوسات اضطراب نفسيّ صامت بالموضوعيّ المحايد كسطح جليديّ.. تخوض متأخّرة معارك لم تخضها حينها، وتستوطن في التفاصيل الصغيرة كأنّما يوم فقط قد مرّ أو يومان. لا أعدّل ساعة ذاكرتها المضطربة، أراقب عقاربها التي تسير عكس اتجاه الشّمس وأعدّ نفسي لنجدتها ساعة تتعثّر في خيبة قديمة أو تهوي إلى ظلمة الاكتئاب ثانية.

- ليس لديّ عشاء لهذه الليلة ولم أتبضّع منذ أسبوع.. تعالي..

تنعطف فجأة إلى محلّ تجاريّ فأتبعها. تأخذ سلّة تملأها بموادّ غذائيّة تغلب عليها السكّريّات المصنّعة. تلقي علكة في فمها وتمضغها بطرطقة خليعة منفّرة. تتفل العلكة بحركة صوتيّة سوقيّة. يتناثر اللعاب وتتكوّم بقعة صغيرة مائعة على حذاء سيّدة عبرت حذوها..

تنشب الحرب من أجل الوطن أو هيلينا أو حذاء نسائيّ أهانته امرأة..

ساحة عراك شرس صغيرة مكتظّة اشتعلت في رواق المحلّ.. على طرف من النّار احتشد زبائن كثُر دفاعا عن كرامة الحذاء، وعلى الطرف الآخر هي المتحفّزة لقذف مدافع الشرّ من جوفها البركانيّ أو سلخ وجه أحدهم في معركة أظافر شرسة، وأنا الناجية صدفة من فكرة الانتحار هربا من خوض معركة وجود أكون فيها أنا أو تكون صديقتي الضرّة القادمة.. لكنّ قلبي لم ينخلع هلعا حتى نزعت نظّاراتها عن عينين متجمّدتين، تحوّل بياضهما إلى سعير يتضرّم تحت جفنين ورِما من فرط البكاء حدّ اليأس المصفّح.. صاحبة الحذاء كذلك ارتعبت وخيّم ظلّ أدكن على وَجهها فتراجعت وتفرّق الحشد دهشا مبهوتا.. أنكرتُها.. لم تكن تشبه نفسها في شيء.. كان الفراغ قد بعث لاميا من جديد فأحيت الحرب الباردة التي تنام تحت جلد الصّبر، في خلايا الأمومة المغدورة.. الجميلة المتوحّشة تنهض من نومها فيّ أنا أيضا.. أضغط مرتاعة مفجوعة على ذراعها فتنتفض متوتّرة كمن استفاقت من حالة مسّ غيّبت وعيها.. أحمدل وأحوقل وتحدّق فيّ فزعة برهة من الحيرة الشّعثاء. تلبس النظّارات. تترك سلّة المقتنيات على جانب من عون الاستخلاص وتسحبني خارجا.

في الهواء الطّلق تشهق شربة نهمة من الهواء. ينشّط الأكسجين بقايا الحياة في دمها ويشرع غرفها الدّاخليّة على العالم الذي خارجها. تنتعش قسماتها قليلا. تسألني هازئة:

- ما اسمها الأفعى التي لبستني كجنيّة قبل قليل؟

- لامِيا.

- ماذا كانت تفعل لامِيا لتحرّر نظرها المتجمّد على مشهد قتل أبنائها المتكرّر أمامها باستمرار لانهائيّ؟

- تقلع عينيها. تتخلّص في العمى من لعنة العوْد الأبديّ للحظة الفقد القاسية.. لكنّها تتحوّل حينها إلى أفعى ضارية..

بعد برهة شاردة. يفرقع من فمها الضّحك عاليا صاخبا يثير انتباه المارّة. تنكتم بغتة. تقول في صوت خفيض متكسّر كما لو أنّها تحدّث نفسها أو أنّي نفسها تلك..

- شخص واحد سأقلع عينيّ حتى لا أراه مجدّدا إذا اعترضني ذات صدفة، أخشى أن يستفزّ الذّئب السّاكن فيه الأفعى النّائمة فيّ فتغرز سمّها في عموده الفقري..

- من؟

- منزلي فارغ ترجّع جدرانه تأوّهات الضجر. الثلّاجة فارغة تصفّر فيها الريح. روحي الأبرد من غرفة تبريد فارغة لم تعد تجد فرقا بين لَفوح وبَليل، منذ شهرين وهي ترتجف في عُلبي العظميّة ولا شيء يدفئها. يبدو أنّي على أهبة الانتكاس إلى حالة الاكتئاب السابقة. الخريف فصل سقوط الخفيف من الكيان وانفتاح كلّ أفواه الجوع في بطونه الغائرة.. لكن، لا تجزعي، سأتماسك حتى الصيف القادم، وعدني حبّة القلب بأنّه سيأتي لزيارتي، سأحافظ على لياقتي النفسيّة والبدنيّة لأجله.. أستطيع ذلك طالما أنت إلى جانبي..

تعبّر عن جوع المعنى بأكثر من صيغة قوليّة. تترك سؤالي معلّقا إلى مشجب الحيرة، وتمضي بي حيث تشاء.

أقلّب معها البضائع الجديدة والمستعملة في المغازات وعلى الأرصفة. نناقش الأسعار والموديلات المعروضة بجديّة. تجرّب أكثر من حذاء بكعب عال وحقيبة يد فاخرة، تقيس عدّة فساتين خاصّة بالسّهرات الباذخة، تطلب رأيي المهمّ في رأيها بإلحاح ولا تعيره اهتماما. لم تكن تريد اقتناء شيء بعينه. كانت تبحث عن وصفة سحريّة لم تجرّبها من قبل، تنشّط المستقبلات العصبيّة للسيروتونين وتخفّف من تأوّهات فكرة الوحدة المتورّمة في دماغ اللّيل.

لكن منذ متى لم تكن وحيدة؟

مدى عقدين وخمس سنين وهي تنظر في اتجاه واحد، وتدبّ هوْنا في خطوط مستقيمة بحذاء واطئ الكعب، حذرا بخطى منضبطة حتى لا توقظ موسيقى كعبها نوْمة أنثى الجسد المُخدّرة.. تمشي في الظلّ، وتغيّر أقفال سكنها كلّما تسلّقت إلى نافذته عريشة عشق، أو طرق بابه سائل غرام. تعدّل فقر الدّم بحبوب الحديد وسكّر الأيّام بحقن الأنسلين، ولا تعالج الأرق بأيّ مهدّئ.. كانت تخشى لو نامت اُتّهمت في أمومتها بالتّقصير.

كانت في العشرين لمّا انقطعت عن الدراسة لأنّ عصفورا في اليد أفضل من عشرة على الشّجرة. ما على الشّجرة كانت الأحلام نائمة في خدور الورق لم تتبرعم بعد. ما باليد زوج وسيم ميسور، تحوّل بسرعة إلى ضلفة تين شوكيّ ناضجة الأذى، ممتلئة عنفا وبذاءة، ولم تنج منه حتى قبض منها غرامة ماليّة مجزية تعويضا عن الضّرر المعنويّ الذي لحق كرامته بالطلاق إنشاء. استلفت منّي مبلغ الغرامة وأجرة المحامي. ولمّا تمكّنت من العمل عون تنظيف بمؤسّسةَ خاصّة، بدأت بتقسيط الدّين على دفعات صغيرة، ولم تنته من ذلك حتى اليوم.

كنت أعرف أنّها تتعمّد التأخير في السّداد وتمعن في تقسيطه حتى لا ينتهي شغف النضال الحياتيّ قبل أن تُبلّغ طفلها الوحيد منزلة النجاة. في سريرتي التي نشأت توأما لسيرتها الذّاتيّة رجوت دوما أن يطول قيد الدّين خوف أن تقطع صلتها بي يوم تنقطع عن سداده. وكانت تعرف أنّي أعرف، وأنّي أخشى أن أفقد في بعدها عنّي المعنى المؤنّث لوجودي، فتزداد تعلّقا بي كآخر المطاف الآمن في هذه الدنيا.

لكن، منذ متى لم أكن مثلها وحيدة..؟

- .. كلاّ لم أكن كذلك على هذا النّحو الصّارم..

كأنّما استمعت إلى هذر النميمة بين جنبيّ. الكلام وابل حاصب يرشقني ووجها ينصرف عنّي مُغضبا.

- كان العالم ممتلئا به، مكتظّا حدّ الازدحام بمشاغله. وكان للشّقاء معنى محبّبا وخفيفا.. ساعات اليوم الأربع والعشرين قليلة، وأقلّ منها أيام الأسبوع وأشهر السنة.. كان رجل حياتي، الكيانَ الذي تجسّدت فيه كلّ معاني الرّجولة المنشودة، ملء العين وكلّ الحواس والرّغبات.. كلّ الحبّ الذي تحتاجه امرأة لتكون.. ثمّ فجأة.. لم يعد هنا.. لم أقف من قبل وجها إلى وجهي كما الآن، لم أرني منعكسة على مرآتي من سنين عديدة.. وجوهه ما ينعكس عليها، جماله وشبابه وخفّة العمر المبحر في مراكبه الجامحة.. كان وجوده يحثّني أن أتقدّم في العمر واثقة الخطى والقلب معه ولأجله.. أرعبتني صورتي التي رأيت قبل أيّام.. صورة شاحبة متجعّدة لامرأة هدّها الزّمن القاسي. لم أكن أتوقّع أنّي كبرت إلى هذا الحدّ، أنّي عجوز شمطاء غير مرغوب فيها.

لقد تُركت وحيدة منزل الخمسين..

هل حقّا تزوّج حبيبي الوحيد وسافر بعيدا عنّي؟

سيكتفي إذن بلقاء افتراضيّ عبر شاشة تبتلع تفاصيل اليوميّ على وجهه وفي نفسه المختبئة خلف وميض الضّوء. سأرى حفيدي من وراء الظلال وأسمع كركرة ضحكاته العابثة مسجّلة محسّنة صورة وصوتا.. وعندما تعنّ له زيارتي ذات صيف سأنهك نفسي في إنعاش الأيام التي كسدت من بعده، أحبّه بإسراف وأخدم أسرته بلا حسبان ثمّ سريعا ما يرحلون عنّي من جديد..

لم أجب. كان الإثبات يمض عند منابت الشّعر المصبوغ، في عصبيّة الحركات، في الظلال الحزينة بين القسمات.. توجعني نظرتها المنكسرة. أبتلع غصّتي. أغيّر زاوية النّظر إلى أفق مختلف. لا أقول لها إنّه هرّب سعادته الشّخصيّة عن قبضة حنانها المتطرّف، وإنّها لم تحتمل

أن يسكن رجلها الوحيد إلى امرأة غيرها، أن تكون حماة بأمومة رصينة معتدلة لا تتحسّس منه متغلغلة في التفاصيل الدقيقة لشؤونه اليوميّة والليليّة، مندسّة إلى أسراره العميقة من الفجوات الصغيرة بين كلمات، والحركات، وفي رفيف الجفن من فرح أو ترح.

أشفق على روحي السّاكنة بين جنبيها، على روحها التي تهب حياتي شربة أمل كلّ ما جفّت الينابيع في نفسي واكتسحني العطش.

- لا تحزني إلى هذا الحدّ حبيبتي. يقف بي الوقت عند حافّة اليأس إذا رأيتك تحزنين. تلك سنّة الحياة. ما يزال في العمر بقيّة إذن ما تزالين شابّة. آن الأوان ليعيش كلّ منكم حياته المستقلّة عن الآخر. اليوم، له حياته ولك ما تبقّى من الحياة. لعلّها اللّحظة المناسبة لتنتبهي إلى نفسك التي أهملتها كثيرا، لأن تمسحي عن مرآتك كلّ طبقات الوجوه التي تراكمت على صورتك فتصاحبينها من جديد وتهبينها نصيبا من الحبّ والرّعاية. نحتاج في هذه المرحلة من العمر أن نكون أمهات أنفسنا نرفق بها ونحنو عليها ونضمّها إلى صدورنا كطفلة مرتعبة، نحتاج أن نغيّر أثاث القلق في بيت أنفسنا ونجدّد ستائره ونباتات الزينة في أصصه.. أنتِ..

أوقفت سيري التّائه مندفعة نحوي بكلّ عاطفتها المتضرّمة، منسحبة منّي كما لو كانت تتهيّأ للتلاشي الفجئيّ من مجالي الحياتيّ برمّته..

- حبيبتك بومة تعشّش وحيدة على شجرة اللّيل الجرداء، تترصّد الفئران الغافلة..

جرفت غرغرة الدّمع حمولة الكلام. وضعت كفّها على فمي تمنع عنّي مزيدا من الموعظة.

كان النّهار يغادر مدرج اليوم وكان لا بدّ لهذا الهذر العاطفيّ المخادع أن يعود إلى مخدعه. لم تنفصل، فقط، عن جنبي حين انتصبت واقفة قبالتي. خرجت منّي. غرُبت عنّي. برْق غير مرئيّ شطر زيتونة العمر التي ظلّلتنا معا إلى مسارين متوازيين، ولونين أوّليّين ناريّين يتواجهان في صراع خفيّ على احتكار الأفق المشترك.. ذهبت عنّي. عادت إليّ. ضمّت روحها إلى صدرها، وأهملت روحي إلى صقيع الوحدة. فكّت اشتباك ذراعيها فخفقت عصفورة من فتحة الضّمّة وحطّت على كتف الغد.

هل هذا أوان سداد القسط الأخير من الدّين؟

- لا أعرف أيّ عاصفة يتكتّم عليها الفراغ السّاكن بين جنبيّ. الغابة تشرع لي ذراعيها، أسمع نداءات أشباحها وقصصها تحرّضني على المسير. قد تنخلع رقبتي ذات التفاتة عنيفة إلى الوراء فتُشلّ حركتي نهائيّا. قد أصير استفاقة مشوّهة بداء الاكتئاب لأسطورة لاميا النّائمة فيّ، أقتل أطفال الفرح في قلوب النّساء، وأبني بيت قلقي الجديد على أنقاض بيوتهنّ، قد أعثر لي هناك على شجرة القصة الأسطوريّة فأتخذها معتزلا للتعبّد.. لا أعرف سوى أنْ لا ذئب في الغابة يستطيع ابتلاعنا معا في بطن واحد.

حيــن تتشــاغــم الصّــخــور



نجاة البكري/كاتبة، تونس

تعانقتا مرغمتين على التجاور. لا تدري الواحدة منهما إن كان أصلهما واحد. تأقلمت الصّخرتان مع محيطهما. تشابكت جذورهما وتمدّدت في اليمّ حدّ الانصهار. تأنستا في ذلك المكان القصيّ بعد أن قذفتهما تلك الأمواج العاتية ذات عاصفة وفصلتهما عن منبتيْهما فاستقرّتا على شاطئ المرسى. تستسلمان إلى أحضان الموج داعبهما نهارا بزبده، ويطهّرهما من شوائب اللّيل المثقّل بأنين عشّاقه وهمومهم، ما إن يّخيّم الظّلام حتّى يعمّهما سكون الليل، ترهفان السّمع حينها منصتتين إلى كلّ دبيب أقدام وإلى الأمواج بين هدير وشقشقة في حركتيْ مدّها وجزرها. مهادنة حينا وغاضبة أحيانا أخرى. تتلذّذ الصّخرتان نبيذ رذاذها صيفًا وتتصدّيان بغلافهما الأملس وصلابة معدنهما لعنفها شتاء.

لم تكن حركة الجزر تروق لهما. إذ ينحسر الماء عن أسفلهما في مشهد ينفُر منه روّاد الشّاطئ، فتستاء الصّخرتان إذ تُحرمان من تلك الرفقة الّتي تدغدغ مكامن وجودهما لأولئك الّذين يستمتعون عادة بما يلتصق من طحالب وأعشاب لزجة...

غير بعيد عن قبّة الهوى وكُلّما خيّم عليهما اللّيل تراهما تنغمسان في التنصّت تارة إلى ترنّح الأقدام الرّاقصة في المطعم المجاور الضاجّ بمجانين الموت والحياة. وتارة أخرى تتفرّغان إلى تدوين لغة الأمواج أو تتأمّلان المدار العلويّ حيث تتسامر النجوم الحالمة، بكلّ ما يعجّ فيه من أسرار يحفظها البحر ويفكّ طلاسمها زبده.

وكيْ تخفّفان عن نفسيهما عبء شبح الغربة، تراهما تتسامران فتتبادلان الحديث عمّا يشاهدانه من حولهما أو عمّا تدوّنانه مسامّهما، أو تنقلان لبعضهما البعض تلك الصّور ذات المتفرّدة بجمالها، والّتي تشكّل محيطها الشّاسع بآفاقه، والضيّق بمرابطتهما للمكان.

قالت الأولى ذات صباح تطرد الكسل متثائبة:

- إنّ اليوم جميل...وحين تباغتُ أشعّة الشّمس ساحة الأحياء ستكشف عيون النّهار أقنعة الوجوه التي تتستّر بكآبة منشرحة...أكاد أصدّق أنّها تبتسم.

ردّت جارتها مبتسمة:

- لضياء الشّمس سحره حين يتسلّل إلى مسام تلك الوجوه فتتجدّد طاقتها وتدعوها إلى الارتخاء وبنورها تبعث فيها الحياة. بدفء الشّمس وانعكاس أشعتها المخاتلة نبتسم، ونرى كلّ من حولنا مقبلا على يوم جديد، مؤمّلا أن يكون سعيدا. وكأنّي بالأفئدة تردّدُ: «يا صباح الخير يا اللّي معانا. متناغمة مع إيقاعها المنبعث من المقهى القريب...آه يا صباح النّدى... يا صباح الأمواج المسالمة»... تقبّلي يا رفيقتي تحيّتي الصباحيّة وأنت تبْتسمين إلى الكون. فهناك ما يستحقّ اهتمامنا وبرودة ملمسنا. نحن أكثر من مجرّد صخرتين كما يعتقد كلّ من يحجّ إلينا، واختار أن نكون قبلته الدّائمة أو حتّى الآنيّة!

- هنيئا لك هذا المزاج... فأنت تُحسنين تلوين صباحاتك وتجاهل ما اكتنزه ليلك من كوابيس. تجيدين التقاط ما لا أرى. واستنشاق عطر الأمل، ومراقصة الأمواج العاتية، فأراها تلين بين ذراعيك فتغرفين من زبدها وتتعطّرين برذاذه. كيف يُمكنك أن تصدّقي ما تدّعيه تلك الصباحات المتجدّدة.

- إنّ الشّمس بأشعّتها السّاطعة تهيّئنا تدريجيّا للحياة في يوم متجدّد بعد سباتنا. هي الّتي بخصلاتها الأرجوانيّة تبدأ بمغازلة ثنايا هذا الفراش الأزرق. فتدغدغ أجسامنا الصّلبة. وتأمر الموج بمداعبتها وتفرض علينا الاغتسال من أردان اللّيل! أردان لا تشبه في ظاهرها غزل النهار ولا الصباح المراوغ.

- تبدو الشّمس مسالمة حين تطلّ علينا، حتّى تشرع خيوطها في اختراق مساحة اقامتنا بنوايا لا يُمكن أن تكون عفويّة... إنّها تريد أن نتفطّن إلى وجود تلك الأشياء التي ترتطم بي وبك في غفلة منّا في كلّ حين.

- إنها فعلا موجودة ولا يمكننا تغيير حقيقة أمرها... وما علينا إلّا اختزالها ووضعها في حجمها الطبيعيّ وألا نصنع منها غولا يلاحقنا.

-لقد ميّزتُ تلك الأكفّ الّتي لامست أسفل كتلتي وظننت أنّها تغازلني أو أنّها جزء من كلّ، وهي تحاول الإمساك بسمكة جاءت تقتات من بقايا فتات دود، تنصّل من صنّارة أحد الصيّادين المرابطين هناك. أدرك الآن أنّها انفصلت عن كلّها ولجأت إليّ حتّى أحفظ بصماتها، وأدوّن تاريخ توديعها إلى دوّامة الغرقى وأشلاء الجثث... وربّما تاريخ عودتها إلى مكان إقامة جديد، لعلّه الأصليّ... لست أدري

- لقد اختارت أن نكون مرساها. ربّما عثر عليها أحدهم ودلّها إلى عنوان مرتقبيها...

- ما دخلي أنا في كلّ هذا! وكيف لي أن أساعد؟ أنملك مختبر جينات؟ كيف لي أن أستوعب مغامرة أو مجازفة ما ينتهي إلى قاع البحر، ويقذف إلينا بعضه، حتّى نتلقّفه ونفكّ طلاسم ألغاز كلّ فتات منها...أوف...أوف ما أثقله من عبء !

- شاءت الأقدار أن تقذف بنا نحن أيضا في بقعة منفصلة عن منبتنا الأصليّ. يبقى أن نتعامل مع الأمور كما أتتنا. فنحن لا نملك براعة تشكيل الأحداث ولا تبريرها... إن البحر الّذي تمتزج مياهه بدماء أصحاب القوارب القاصرة، وبدموع الخيبة والهزيمة والقهر، لا يتنكّر لمن ينعموا بارتياد هذا الشاطئ. ولمن يبتهج بوجودهم. نحن شاهدتان أيضًا على قصص حبّ لا مثيل لها وترقص خلايانا على ما تنبض به قلوب العشّاق من أنغام في تناغم مع ما تمليه العواطف الجيّاشة من جنون وانفلات وعدم مبالاة.

- إلّا أنّ مياه البحر تمتزج أيضا بدموع من احترق قلبه قهرا لغدر أو لوعد أخلف. بآهات من جاء يلقي إليها بعبء فشله أو بحسرة من بحث عبثا، عن حضن حنون، فجاء ليتعمّد ويتصبّر هنا عند المياه، ويتحرّر من حلم أثقل كاهله. يا رفيقتي أيّ وزن لنا أمام بحار ومحيطات هذا الكون. لا حلّ أمامنا سوى أن نستنجد بالسّماء وأن نستمتع بلوحاتها الفنيّة. ونبحث في ما تشكّله تلك الرّياح من سحب قطنيّة، تقوم بدور السّاحرة الّتي تتقن المراوغة بخفّة حركاتها. انظري إلى السّماء حين يكفهرّ وجه المرسى فتسعفك بروائع تلاوينها وتحملك إلى عوالم الإبداع الربّانيّ. حين تقرّر الشّمس تطريز تلك المجسّمات بخيوطها الذهبيّة الجريئة أو حين يختار القمر ليلا أن يؤنس الكائنات بنوره الخجول. حتّى تلك السّحب المكفهرّة، لا تبخل علينا بمائها إذْ ترفع من منسوب البحر فتستر عوراتنا، وتمتصّ مناجاة كل يائس اختار البحر كي يكون إله عوالمه...

- كلاهما ينير منبتنا ويفضح ما تخفيه عتمة الغفلة. لكن هل سيساعداننا على تنقية المكان من شوائبه أملا يعدو نور القمر وضوء الشّمس أن يكون الكاشف لسوءاتنا في كلّ الأحوال.

- أن تُكشف السّوءات ونتصالح مع ذواتنا فنَصْلَحَ، هو أفضل بكثير من تجاهلنا إيّاها والبناء عليها فينهار تباعا كلّ ما نبنيه.

- ويحك ألا تملّين ثوب التعاسة...كم أنت مملّة. ها قد عكّرت صفاء ذهني وأيقظت سريرتي على كابوس مدلهمّ.

أعلم جيّدا أنّ هذا الكابوس يلاحقنا ويفسد أحلام اليقظة. أراك لا تحسنين الهروب إلى فسحة الفرح ولا حتّى تقمّص دوره في لحظات ارتخاء.. نحتاج الركون إليها من حين لآخر. لو لا مجاورتك لي والتحام منبتينا في أدغال الغربة لولّيت وجهي عنك إلى النّاحية الشماليّة، فهناك

غيوم قطنيّة تلوّح لي بإحدى جناحيها وتذكّرني بقصّة العاشقيْن اللذين اختارا ذات مساء أن نكون مقعدين لروايتهما أتذكرين؟

كان من حسن حظّنا أنّهما كانا رشيقين...والأجمل أنّهما كانا معطّرين ووسيمين، شنّفا مسامنا بمعسول الكلام وبعطر الغرام. أتذكرين حين أطرب قلبها بقوله: «أحبيني بلا عقد... تعالي واسقطي مطرا على عطشي وصحرائي». ظننت لحظتها أنّ موجًا رحيمًا حوّلنا إلى ملائكة على هيئة طائرين منطلقين، يحلّقان حولهما ويلاطفان الموج بأجنحتهما ويغازلانه بدورهما. سبحتُ بومها ثمّ حلّقتُ، غُصت ثم حلّقتُ ثانية أو هكذا بدا لي...فإذا بالهيفاء تردّ على شوقه بصوتها الشجيّ: «نسيت النّوم وأحلامه... نسيت لياليه وأيّامه...بعيد عنّك...حياتي عذاب ما تبعدنيش بعيد عنّك» أسكرتني غُنّة صوتها، تمنّيت حينها أن تُنفخ الرّوح في كتلتي وأتحوّل إلى إنسان! ليت ذلك يتحقّق فنراقص ملائكة رسمت لها صورة في خيالي، ونُجيد معسول كلام يذيب جليد جبل الشّيخ، في فصل الشّتاء ويزيل الضباب عن مراسي قرطاجنّة... كلام تلين له القلوب الصلدة.

- ويحك تودّين أن نتحوّل إلى بشر؟ أسكرتك نغمة عاشقة في لحظات انتشاء، وتناسيت ما يجهرون به من قبيح قول يسدّ المسام! أتريدين أن تكوني المخلوق الذي يلعن أمّه التي أنجبته وينكر على رفيق دربه حسن صنيعه له، يغرز المخلب والنّاب في قلوب من أحبّوه ورأفوا به رحمة من غدر الزمان.. أمّا إذا تفاقم حقده فينطلق لسانه بلاذع القول وقبيحه ممّا يكشف عن معدنه العطن... قلت إنّك تودّين أن تكوني إنسانا؟ جميل...جميل...و..و...وأن نتحوّل إلى بشر؟

وأنا أراقب تلك المخلوقات وأقتفي أثر كل من اقترب منّا وكل من باح لنا بسرّه دون أن يعلم أنّنا صندوق أسراره، تراني أحمد الله أنّنا من صخر، وأنّنا نجيد صدّ الأمواج العاتية حتّى لا تؤذيهم. أحمد الله وحده أنّ صممنا وخرسنا لصالحهم. نقبل إن بدر من الإنسان ما يؤذينا إن كان ذلك ممّا يهوّن عليه. وربّما أرّقنا، لكن رغم كل تلك المعاناة نحن في منأى من شرّه. كيف تحلمي بالانتساب إلى هؤلاء! لقد فقدوا قيمة الألفة والتآلف بينهم فترى الواحد حين تشتدّ به الأزمات، وتضيق به الحال يلجأ إلينا، ويتوسّدنا رغم برودة ملمسنا وتعفّن كسائنا.

أتراهم يجيدون الحبّ؟ ألا ترين أنّ الحبّ بالنسبة إليهم حالة عابرة، ومجرّد كلام يبرعون في ترتيبه لاقتناص فرصة ما، بحثا عن طمأنينة آنيّة، وتلبية لحاجة عصيّة ونزوة تنطق بأنانيّة ونرجسيّة مفرطة؟ أراهم لا يفهمون معناه ولا يجيدون الاستمتاع بعبقه، ولا مجاراة أمواجه. الحبّ ليس كلامًا يا رفيقتي...

- يبدو أن الحلم محرّم في عرفك يا رفيقة غربتي وقدري...ليتني...

- بالعكس الحلم هو مفرّنا الوحيد وضالّتنا الفريدة. وحتى نستمتع به علينا أن نمعن النّظر في الواقع، ثمّ نتطهّر جيدا قبل النّوم. أمّا أنت فيجيب ألا تطيلي النّظر في مسار النّجوم، حتى لا

تلاحقك تلك الهواجس فتفسد عليك الخشوع في محراب صلواتك. أرجو ألّا تفارقي محراب صلاتك.

- كوابيس في قالب أحلام؟ أحلام في قالب كوابيس؟ أنحن مضطرّتين إلى اللّجوء إلى القوالب؟ هل علينا فقط قبول الحياة بتناقضاتها، دون الحياد في رسم مساراتنا يا أخيّتي.

- أنت دائمة التّحليق في الأقاصي... أخالك أحيانا تسبحين في برك التندرا أو تلك الثقبيّة

- حين أحلّق أطوي بُسُط الطّبيعة وأستنشق عطر وروده ورياحينه وما في الكون من نبت. وحين أسبح، ألامس ينابيع مياه البحر الجوفيّة وأداعب فقاعاتها البكر. أنت لا تدركين هيبة تدفّقها وصفائها وحلاوة مذاقها! إنّها تهيّئني لتلك الصّلوات فتطهّر روحي من أردانها.

- مذ رسخت جذورنا الجديدة هنا فقدنا خشونة ملمسنا، وغاب لوننا وبات السّواد يشكو حالنا وأنت لا تنفكّين على نسج الأحلام!

- لقد أرهقتني بحديثك هذا، دعينا إذن نغيّر الوجهة ونستغلّ هذا الكساء الجديد ونعرض أنفسنا على تجّار السّوق السّوداء...بإمكانهم عرضنا على أنّنا من ياقوت الجنّة وبذلك نرافقهم في حلّهم وترحالهم...ونتعرّف على أماكن جديدة ونحن نرتدي ثوب الفخامة.

- يعني يقومون باقتلاعنا من هنا ثم تفتيتنا. عندها لن نترافق أبدا...ولن ندوّن معا مثلنا الآن مكتملتين أحوال الإنسان! سننتهي في خزائن من توهّم من الغفل ما ادّعينا وربّما دفعوا في أجزائنا المال فنبوء بالذنب ومن أين لنا التطهر من نجاستنا؟

- عن أيّة نجاسة تتحدّثين؟ كفّي عن هذا...كم أنت ماهرة في نبش القبور وتجاهل ريح الحبور.

- ألم تدركي إلى أيّ طريق سننتهي حين نسلّم أنفسنا إلى عصابات السّوق السوداء؟ يا لك من غبيّة. هل سننتهي إلى ما لا يقلّون وضاعة وشراسة من مصّاصيّ الدماء. بسببهم ضاق العيش بالكثير ممن يلجأون إلينا ويلهجون بشكوى الحال. هربوا من ذلّ السّؤال والتمسّح على أعتاب من لا يقضي حاجة دون مقابل وسخ.

- ألا تكفينا غربتنا عن ديارنا وامتصاص مسامّنا لبراثن دائهم؟

- ها هنا ديارنا، ولن نرحل إلى أيّ مكان آخر ما عدا الفناء.

خيّم الصمت على المكان إلّا من صوت هدير الأمواج التي قرّرت أن تكسر أوتاده وتخترق أشرعته فتمزّقها وتحملها اربا على ثنايا تموّجاتها. ثمّ تقرّر حين الخفوت أن تلقي بالخرق على الصّخرتين المتفانيتين في صممهما متجاهلتين بذلك زمجرة الأمواج الغاضبة.

كان لا بدّ من هدنة حتى تتمكّن كل واحدة من الرّفيقتين أن تختلي بنفسها وتراهن على ما علق بها.

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