خلدون الداود / الأردن
زيت على قمـــاش
50 سم x 70 سم
2010

أفكار

K A R

A F

صدر العدد الأول من مجلة
أفكار في حزيران عام ١٩٦٦

رئيس التحرير
أ.د. أحمد ماضي
مدير التحرير
أ. زياد أبو لبن
هيئة التحرير
أ.د. ابراهيم السعافين
د. حسين جمعة
أ. زليخة أبو ريشة
سكرتير التحرير
أ. فتحي الضمور

الإشراف الفني
يوسف الصرايرة
الإخراج والتصميم
عبادة الفحماوي
وحدة التصميم الفني
وزارة الثقافة

◄ **الغلاف الأول**
50 سم X 70 سم
زيت على قماش
2010

◄ **الغلاف الأخير**
40 سم X 70 سم
زيت على قماش
2010

◄ **خلدون الداود:** مواليد ١٩٦٠ الفحيص – الأردن / هو مؤسس ومدير الرواق وباعثه إلى الحياة، والمنشغل الدائم بالتخطيط له، وجعله نابضاً بالحياة الثقافية، والنشاطات الفنية، وخلدون مصور فوتوغرافي أنجز عدداً من المعارض، ولديه آلاف الصور التي لم يعرضها بعد، وقد استهوته مآذن المساجد، والبتراء، والوجوه البشرية، كما خصص جزءاً من تجربته لتصوير "الحمار" في جمالياته التي ينشغل عنها الناس، إذ يتعرض هذا الكائن برأيه للظلم المتواصل.

خلدون عاشق للأردن ولمسقط رأسه الفحيص ، ويحلم بأن يحول هذه المدينة الصغيرة الوادعة إلى تحفة فنية، فضلاً عن رسالته الأولى في دعم وتبني الفنان العربي الشاب خصوصاً . وهو لا يتوقف عن دعم مشاريع إعادة إعمار البيوت المتداعية، أو ترميمها، وقد أنجز لغاية الآن أكثر من ١٥ بيتاً تراثياً، كما أنه متحمس أساسي لدعم البيئة والعناية بالطبيعة البكر بعيداً عن التلويث، ويحلم بأن يحول مصنع الإسمنت إلى مركز فني عالمي.

ارتبط بعلاقات وثيقة مع كبار الكتاب والمثقفين العرب، ولا يمكن نسيان عمله الأساسي كجامع للوحات ومصمم داخلي.كما أنه مخرج أفلام وثائقي وناشر كتب فنية.

بقيت الإشارة إلى خلدون التشكيلي الذي أنجز أعمالاً متميزة تبحث عن المعاني الدفينة في النفس البشرية، وتشظياتها التي لا تنتهي، إنها وجوه حالمة أومعذبة أو متمردة أو ربما منقسمة على ذاتها وتبحث عن الخلاص.

يمكن تصفح المجلة
على موقع الوزارة
www.culture.gov.jo
رقم الايداع لدى دائرة
المكتبة الوطنية
(١٠٩٠) ٢٠١٠ / د

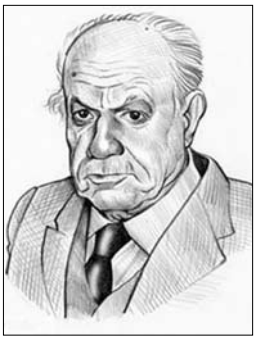
المراسلات
باسم مدير التحرير
العنوان البريدي
الاردن – عمان
ص.ب : ٦١٤٠
الرمز البريدي
١١١١٨ - عمان
e-mail
afkar@culture.gov.jo

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة على الإميل أو مخزنة على CD أو ديسك.
- ألا تكون المادة منشورة من قبل، حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخّولة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يعرف به (إن كان له إسم شهرة) وعنوانه البريدي ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمَرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- يرفق مع الترجمات صورة من النص الأصلي المترجم عنه.
- ترتيب المواد يخضع لاعتبارات فنية فقط.

المحتويات

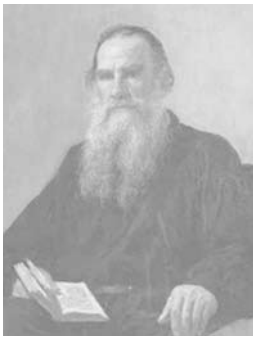
◄ الافتتاحية،	هيئة التحرير	4
◄ دراسات،		
- سلطة النص وإشكالية المنهج: النقد الأدبي عند إحسان عباس	د. عباس عبد الحليم عباس	7
- المقالح الموقف والإبداع	د. محمد صالح الشنطي	19
◄ مقال،		
- ثقافة المعرفة وفن الإستشراف	عبدالمجيد جرادات	32
◄ إبداعات،		
- الحفاوة - شعر	جميل أبوصبيح	36
- معي أنت - شعر	رفعة يونس	38
- الأمل - قصة	جمال القيسي	40
- قصتان	أسماء الملاح	44
◄ متابعات،		
- عن الحبّ الذي هو أسطورة زليخة	يوسف عبدالعزيز	47
- دياب رييع: شاعر المقاومة في الشعر المهجري	د. أحمد موسى الخطيب	51
- السرد المؤطر في "نساء العتبات" لهدية حسين	د. إبراهيم خليل	59
- بالقانون نغلق "شرفة العار"	د. عالية صالح	66
- رواية "إسطاسيّة" لخيري شلبي	رسمي أبوعلي	75
- القيم الثقافية عند مصطفى وهبي التل (عرار)	د. شوكت علي درويش	78
- مفاهيم خاطئة حول تعلم وتعليم المفردات - تأليف:كيث س.فولس ترجمة: إبراهيم بن رافع القرني راجعه وعرضه:	د. وليد العناتي	85
◄ تراث،		
- مركزية المرأة في قصيدة الذئب للبحتري	سلطان الزغول	99
◄ ملف العدد،		
الروائي والفيلسوف الروسي ليف نيكولايفيتش تولستوي		109
-الرؤية الدينية للأديب ليو تولستوي- تأليف كابيتولينا كوكشينوفا ترجمة:	د. سلطان القسوس	113
- مقومات سحر تولستوي	د. هشام غصيب	121
- ليف تولستوي	د. حسين جمعة	124
- آنّا كارينينا	وليد أبو بكر	136
- المستيرون: وليو تولستوي	صبحي فحماوي	143
- فضيلة الحب: نداء إلى الأخوة في الإنسانية - تأليف: ليف تولستوي ترجمة:	د. باسم الزعبي	146
◄ إصدارات حديثة،		149
◄ الكلمة الأخيرة،		
- في الخروج من الأبواب الضيقة	د. فهمي جدعان	151



7 ◄◄

19 ◄◄

75 ◄◄



108 ◄◄

افتتاحيـــة

معشر المثقفين والمبدعين والتغيير

فوجئ الكثير من العرب بمن فيهم معشر المثقفين والمبدعين، بما حدث، ولا يزال يحدث في عدد من أقطار الوطن العربي. وأغلب الظن أنهم لم يتوقعوا ذلك، وربما نبالغ فنقول "ولا في الحلم". وبناء عليه، فقد لا يفاجئوا إذا ما جرت أحداث مماثلة في أقطار أخرى، وإذا ما تطورت الأحداث في تلك الأقطار التي شكلت البدايات ، نعني تونس ومصر ... ويتساءل كثيرون: ما دور المبدعين والمثقفين في تفجير الأوضاع ؟ وهل قاموا بأي دور مباشر أو غير مباشر في ما جرى، وفي ما يجري الآن ؟ وهل سيكون لهؤلاء دور في أحداث قادمة في تلك الأقطار، وفي أقطار أخرى في الوطن العربي ؟ أسئلة يصعب أن نجيب عنها حتى الشخص المحيط بما يجري، وبما هي عليه هذه الفئة من الأشخاص. ما يعنينا، ها هنا، في هذه الافتتاحية، هو دور كل من المبدع والمثقف. ولا شك في أن ثمة فارقا بين الاثنين، ليس مما يهمنا، في هذا المقام. إن المبدع المقصود، هنا، هو الفنان بأنواعه المختلفة، والأديب بشتى أجناس الأدب الذي يبدعه. أما المثقف، فثمة ضروب منه، أهمها أن هناك مثقف السلطة، ومثقف الشعب. وعلى الرغم من هذا التمييز بين الفنان والأديب، فإن الأدب نفسه هو نوع من أنواع الفن. لذلك نستطيع أن نعد الأديب فنانا أيضا. إن الثقافة والفن الملتزمين بإنارة الناس، وتوعيتهم، وبيان الدرب الذي يمكن أن يؤدي إلى الحرية والعدالة والتقدم... هما اللذان يمكن أن يكون لهما دور فيما يجري وما قد يجري من تحولات. وهذا يعني أن المثقف والفنان (والأديب فنان أيضا) مدعوان إلى التفاعل مع الجماهير بتوعيتها، من ناحية، والانخراط في صفوفها، من ناحية أخرى .إن من واجبهما التصدي لما هو كائن، والإسهام في رسم صورة ما ينبغي أن يكون عليه الواقع. وهذا يعني وجوب العمل من أجل تغيير المجتمع، والنهوض به، على نحو يحقق كرامة المواطن وحريته، والعيش الكريم له، وكل ما يسهم بأن يكون المواطن أغلى رأس مال .

إن العالم من حولنا يتغير. وها هو الوطن العربي قد بدأ يتغير على نحو لافت للنظر، وربما غير مسبوق من حيث السرعة، وأيضا الكيفية. قد يقال إن تغيرات كمية قد تراكمت، ولم تكن ملحوظة لكثير منا، هي التي أفضت

إلى هذه التغيرات النوعية. في اعتقادنا أن هذا القول صحيح. فما حدث إنما حدث جراء تراكمات أدت إلى أن يطفح الكيل، وأفضت إلى نفاذ صبر الجماهير، ولا سيما الشباب الذين يعانون الأمرين .

لن نأتي بجديد عندما نؤكد أن التغير سنة الحياة، وهو أهم خاصية لها. وليس بمقدور أحد من البشر أن ينفي ظاهرة التغير، ولا سيما عندما يكون هذا التغير بارزا أو نوعيا. ويمكن، بل يجب أن نخطط للتغيير، وأن نحدد السبل المؤدية إلى الأهداف المتوخاة من إجرائه، ذلك لأنه يجيء كما يحلو لنا، إذا ما خططنا له وهيأنا كل ما يلزم لتحقيقه. إن المثقفين والأدباء والفنانين والسياسيين ... مدعوون إلى إنارة الدرب أمام الجماهير ولا سيما الشباب، وذلك من أجل تحقيق التغيير على النحو المنشود .

وقد يسأل سائل: ما المقصود ب "على النحو المنشود" ؟ إن المقصود بذلك هو توجيه التغيير والتخطيط له، وتحديد طرق إجرائه، والأهداف التي نتطلع إلى بلوغها. ولا يفوتنا القول إن مؤسسات المجتمع المدني مدعوة إلى الإسهام بإجراء التغيير، وفي طليعة هذه المؤسسات الجامعات ومركز الدراسات والأبحاث والأحزاب والنقابات والروابط والاتحادات والجمعيات العلمية والثقافية والفنية... إن من الأهمية بمكان أن تغوص هذه المؤسسات إلى أعماق الواقع بشتى مكوناته وميادينه، وذلك للإحاطة بتناقضاته، والعوامل الفاعلة فيه، وذلك من أجل معرفته والتأثير فيه وتغييره .

إنه لمتعذر، من دون ما تقدم، رسم صورة لما ينبغي أن يكون عليه الواقع . زد على ذلك أنه ليس بمقدور مؤسسة أو طبقة أو شريحة أو جنس أو فئة عمرية معينة إجراء التغيير بمفردها. لذلك يتعين على الجميع الوقوف صفا واحدا من أجل النهوض بالمجتمع. وليس ثمة أفضلية لأحد على أحد إنما العمل -كما ونوعا- من أجل التغيير هو الذي يمكن أن يميز هذا من ذاك، أو هذه من تلك. ولا نعتقد أنه من الجائز إقصاء مؤسسات الدولة وأجهزتها عن الإسهام في إجراء التغيير، شرط أن تكون مؤمنة به، ومخلصة له، ومستعدة له، بنيات صادقة. عندئذ لا يكون التعاون واجبا على مؤسسات المجتمع المدني والمجتمع الرسمي فحسب، بل ضروريا أيضا. إنه لمن نافل القول إن التغيير لا يتحقق مرة واحدة وإلى الأبد، أي دفعة واحدة. إنه لا يتوقف إلا بتوقف الحياة. إنه أشبه بسلم، كل درجة فيه يتعين أن تكون أعلى من سابقتها. أما درجاته فلا عد ولا حصر لها. و من نافل القول أيضا إن التغيير يتعذر أن يتحقق باطراد، وعلى نحو يخدم المواطن بوصفه أثمن رأس مال، إلا إذا استند إلى مرجعية أو بصريح القول فلسفة ذات مضمون إنساني، أي تعنى بالإنسان باعتباره الهدف الأول والأخير للتغيير .

إن ما جرى ويجري وسوف يجري في أقطار الوطن العربي يحتم على معشر المبدعين والمثقفين، إعادة النظر في الدور الذي يتعين أن يضطلعوا به في الحياة. لقد فرضت الأوضاع الجديدة، وما سيجد على هؤلاء أن يجددوا خطابهم على نحو يمكنهم من التأثير في الجماهير، ولا سيما الشباب، وأن ينحازوا كليا إلى مصالح الشعب الذي يتوق إلى عيش كريم، وحياة حرة شريفة ... وذلك لن يتحقق إلا بإجراء تغييرات جذرية في شتى المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية والتربوية... يكون الهدف منها المواطن وحسب .

هيئة التحرير

دراســـــــــات:

- سلطـة النـص وإشكاليـة المنهج: النقد الأدبي عنـد إحســـان عـبـــاس

- المـقـــالـــــح المـوقـــف والإبـــــداع

سلطة النص وإشكالية المنهج

النـقد الأدبـي عند إحسـان عبـاس

د.عباس عبد الحليم عباس

إحسان عباس والمنهج:

لم تكن الحاجة إلى المنهج في الدراسات اللغوية والأدبية بأقل منها في أي مجال من مجالات العلوم الإنسانية الأخرى، ذلك أن المنهج يساعد على وضع تصوّر صحيح وكلي لأي موضوع من الموضوعات، ومن ثم دراسته دراسة علمية تقوم على أسس البحث العلمي عامةً. ومع تطوّر المعارف والعلوم تطورت نظرية النقد، تلك النظرية التي ((تمضي بشكل مصاحب ومتفاعل مع بقية نظريات العلم وتطورات المعرفة الإنسانية))(١) الأمر الذي أدّى إلى تعدد مناهج دراسة هذه النظرية وتطوّرها بتطوّر المؤثرات المعرفية والمرجعيات العلمية، وبالتالي، صار المنهج نفسه قضية من القضايا المشكلة في خطاب المعرفة المعاصر، فبرز سؤال كبير في هذا السياق يقول: ((كيف نبني منهجية ملائمة وشاملة؟))(٢) فاختلف القوم في إجابة هذا السؤال، وما زالوا يجتهدون إلى يوم الناس هذا.

ولا شك أن قضية المنهج لم يقتصر الوعي بها على الثقافة المعاصرة، بل تنبّه لها بعض المستنيرين من نقادنا القدماء، كحازم القرطاجني (٦٨٤هـ) الذي نعى على القدماء غلطهم المنهجي قائلاً ((إنما وقع الغلط في هذا لقوم من القدماء كانوا فقراء في علم البلاغة على غنائهم من الرواية، ولقوم من أبناء هذا الزمان هم أفقر خلق الله من تلك وهذه، ولمن يريد أن يستنبط قوانين الصناعة من صناعة أخرى لعلة لا يحسنها، بله هذه، وذلك غير ممكن، فإنما يُستنبط الشيء من معدنه، ويطلب في مظنته))

باحث وأكاديمي من الأردن.

(٣) ، وهذا هو الغلط الذي تفاقم أمره عند عدد غير قليل من النقاد والدارسين العرب المعاصرين، ولكي يتضح موقف إحسان عباس من هذه القضية (قضية المنهج)، يقوم الباحث بالكشف عن اختيارات إحسان المنهجية، واستعراض ملامح هذه الاختيارات.

لقد أكد إحسان عباس دائماً على أهمية المنهج، وذهب أيضاً، إلى ضرورته ((في حياتنا الفكرية عامة،سواء كنا داخل الأكاديمية أو خارجها)) (٤) ،ومع ذلك فقد اتّهم في كثير من الأحيان بالافتقار إلى المنهج في كتاباته النقدية، فواجه ذلك الاتهام بالقول ((أنا عشت طول حياتي على المنهجية)) (٥) ، وربما يعود ذلك الاتهام إلى أن الرجل لم يكن يبوح بمنهجه بوحاً مباشراً، فتحيّر بعض الدارسين في طبيعة منهجه ووجدوه متردّداً بين التراث العربي والأدب الغربي(٦) ، غير مستطيعين أن يصنفوه إلى جانب منهج من المناهج المعروفة.

ويمكن القول إن عدم البوح المباشر بالمنهج فيه من الذكاء ما فيه؟ لأن الناقد لا يدع لقارئه مجالاً لتصيّد مخالفاته المنهجية من جهة، كما أنه يدع لنفسه مجالاً أرحب للإفادة من غير منهج في الوقت نفسه، وذلك بحسب طبيعة الموضوع المتناول ، وهذه وجهة نظر فكرية يأخذ بها بعض الكبار من المفكرين والباحثين المعاصرين، الذين يرون أن ((طبيعة الموضوع، ونوع الهدف المطلوب هما اللذان يفرضان الأخذ بمنهج معيّن، أو بعدة مناهج، أو اختراع منهج جديد)) (٧) ، وهذا الأخير هو ما حدث لدى إحسان عباس على حدّ تعبير شقيقه بكر عباس الذي يرى أن إحساناً ابتدع منهجاً خاصاً في دراسة شعر الشاعر، أطلق عليه بكر عباس: (السيرة النقدية) وعرّفه بأنه ((تتبع الخط البياني لحياة الأديب بموازاة الخط البياني لنتاجه، ومدى التوازن والتقابل بين الخطين، أو مدى الاقتراب والانطباق والانفراج فيما بينهما، كل ذلك مطروحاً على خلفية من بيئة الأديب المكانية والزمانية)) (٨) ، غير أن بكراً لم يأت بجديد سوى التسمية؛ لأن ما أطلق عليه اسم (السيرة النقدية) هو مزيج من المنهجين النفسي والتاريخي، غير أن قول بكر بأن ((هذا المنهج أصبح المثال الذي يحتذيه في دراساته للأدب والأدباء بعامة)) (٩) ، تعميمٌ بيّنٌ كما سيتضح لنا فيما بعد.

١ ـ إحسان عباس والمنهج النفسي:

إن محاولة استيضاح الاختيارات المنهجية عند إحسان عباس تتطلب، بالطبع، قراءة شاملة لدراساته النقدية التي كتبها عبر ما يقارب نصف قرن من الزمان، إلى جانب الأخذ بعين الاعتبار متابعة هذا الناقد للتطور المستمر في مناهج العلوم الإنسانية، من خلال قراءاته المستمرة للاتجاهات المختلفة، كالنفسية والتاريخية، والماركسية والشكلية وما تمخض عنها من مذاهب، كالبنيوية وما بعدها، وقد حاول أحد الباحثين أن يتتبع الخطة المنهجية التي سار بها إحسان عباس في نقوداته، فوجد أن ((المقدمة التي كتبها إحسان عباس لكتابه عن (السياب)، تشكّل حجر الأساس في منهجه النقدي)) (١٠) ، ويعني بهذا الحجر (منهج النقد التاريخي)، غير أن هذا خلاف الحقيقة، ودليل ذلك تلك الدراسات النقدية التي كتبها إحسان عباس قبل كتاب (السياب)، بنحو عشرين عاماً، وأعني بها دراساته عن نازك الملائكة، ونسيب عريضة، وفدوى طوقان، والياس أبي شبكة، التي مثّلت حجر الأساس الحقيقي في منهجه النقدي، وبيّنت

أن (المنهج النفسي) هو ذلك الحجر، وكان قبل ذلك كله قد كتب مراجعة لكتاب أحمد أمين (حياتي)، فلما قرأ أحمد أمين ما كتب إحسان قال له: ((معظم الذين يميلون إلى التحليل النفسي يشتطون أحياناً في تصوراتهم وتقديراتهم))(١١) مُلمّحا إلى التوجه النفسي لدى إحسان عباس في تلك المراجعة ، ويصارحنا إحسان عباس نفسه بأنه قرأ عدداً من الكتب في علم النفس التحليلي(١٢) حينما كان مدرساً في صفد، أي في الأعوام الواقعة بين (١٩٤١-١٩٤٦م) وأُعجب بآراء يونغ في اللاوعي الجمعي، وقرأ كتاب مودبودكين (THE A RCHETYPAL PATTERNS IN POETRYA(١٣) جاعلاً هذا الكتاب بداية توجهه نحو النقد النفسي(١٤) ، وفي تلك الأعوام كتب إحسان ((بحثاً موجزاً عن الجاحظ، وعن مقدرته في إبراز الخصائص النفسية لدى شخصيات في مجتمعه))(١٥) ، فالمنهج النفسي، إذن، هو البداية المنهجية لإحسان عباس، وإن لم يكن قد صرّح بهذا المنهج في مقارباته النصية، كعادته المتبعة على الأغلب ((ولعله ترك لمن شاء أن يبحث عن منهجه بشكل عام في أعماله، دون ادعاء أو تباه))(١٦) ، ولو قمنا بمراجعة موجزة لملامح المنهج النفسي في المقالات التي أشرت إليها لوجدنا من السهل رصد المرجعية النفسية التي يعتمد عليها إحسان عباس في دراسته للنصوص الأدبية، ففي مقالة له بعنوان (نازك الملائكة والتجديد)(١٧) يدرس إحسان ديوان الشاعرة (شظايا ورماد) انطلاقاً من مبادئ نفسية مهمة، مثل (العقل الظاهر، والعقل الباطن، والحلم الفردي، وأعمال يونغ الخاصة بـ THE RACIAL UNCONSCIOUS . وغير ذلك من الأطر العامة لهذا المنهج(١٨) ، التي تجعل دراسة إحسان لهذا الديوان في صميم المنهج النفسي في دراسة الأدب، وفي دراسته لديوان فدوى طوقان (وحدي مع الأيام)، التي عنوانها (الزيتونة الملهمة)، بنى الناقد هذه الدراسة على مجموعة من المقولات كان أبرزها مقولة (التماسك العاطفي)(١٩)لينفذ من خلالها إلى إلى عالم الشاعرة الداخلي، وإلى القيمة الجمالية للنص المبدَع بصفته نتاجا لرؤية نفسية خاصة ،وهذه طبيعة التناول النفسي للإبداع ،ذلك التناول الذي ((يدرس المؤلف ، وعملية الإبداع الفني،أو ما يمكن أن نسميه علم نفس الإبداع الفني، وهو يهتم بالعمل الفني شكلا ومضموناً...وقد يتناول الأثر الذي يتركه الأدب في القاريء))(٢٠).

أما دراسته لقصيدة (غلواء) لإلياس أبي شبكة فقد أعلن أنها دراسة نفسية من خلال عنوانها:(الأحلام في غلواء)(٢١) ، ورأى أن النص يمثّل((مرحلة نفسية))(٢٢) ، فعالجه من خلال (مفهومات علم النفس) كالماضي، والحلم، والعودة إلى الأم، والعودة إلى الطفولة(٢٣).

والملاحظ على المنهجية النفسية لدى إحسان عباس أنها تعتمد مرجعيات أصيلة في هذا الإطار، فضلاً عن أنها تعكس واقعاً ثقافياً حقيقياً عاشه الناقد، وبما أن المنهج – عند إحسان عباس – ((هو البناء المنطقي الذي لا يمكن إطلاقاً إلا أن يمثل فكر صاحبه))(٢٤) ، فقد عكست أعماله ذات الطابع النفسي تمثلاً حقيقياً لنصوص أدبية لا يمكن أن تفهم إلا في إطار معرفة أو ثقافة نفسية عميقة، وهو ما توفّر – حقاً – لإحسان عباس الذي يصرّح دائماً بأنه ((أول ما فتح عينيه قرأ يونغ وآرائه في اللاوعي الجمعي، ومع ذلك – يقول – لا أستطيع أن أقول بأنني

أنتمي إلى مدرسة محددة في النقد، أنا تأثرت عميقاً لكنني لست فرويدياً إطلاقاً لأنني أكره الطريقة التي يتم بها تفتيت القصيدة كي تثبت أن الشاعر كان شاذاً مثلاً، أنا أريد أن أبلغ الفن، ولا يهمني الشخص، وهذا السبب قربي من يونغ، هناك من مشوا على طريقة يونغ مثل (فراي) وهؤلاء تأثرت بهم، ولكنه تأثير بنّاء وليس تأثير نقل، لم أنقل نظرية ولكني عشت هذا النقد بالتطبيق، لذا تستطيع أن تلمح أنه منهجي، وهنا أجيب على النقطة الأساسية فأقول بأنه لا فصل بين المنهج وبين الفكر الذي يوجّه صاحبه))(٢٥) ، ولأجل ذلك نأى إحسان عباس بتحليلاته النفسية عن الشكل الوثائقي الذي عاب عدداً من الدراسات النقدية القائمة على المنهج النفسي، التي جعلت من النص الأدبي وثيقة نفسية يدلل بها الناقد على حالة نفسية ما، وفي الرأي السابق الذي يرويه إحسان تعريض ببعض تلك الدراسات، أحدها كتاب الدكتور محمد النويهي (نفسية أبي نواس)(٢٦) ، الذي أوضح فيه المؤلف ((أن أبا نواس كان شاذاً جنسياً، وأن سبب هذا الشذوذ هو عقدته النفسية التي تكونت لديه حين تزوجت أمه بعد وفاة والده))(٢٧)

لقد اتخذ إحسان عباس مثل هذه الدراسة نموذجاً على تطرّف بعض الدارسين وغلوّهم في النتائج التي يتوصلون إليها، فالأدب ليس وثيقة طبية يصل الدارس عبرها إلى تشخيص حالة مرضية، كما أن المنهج النفسي إذا اتجه نحو الشخصية وتحليلها، وغضّ الطرف عن القضية الفنية في النصّ الأدبي أصبح منهجاً ضعيفاً من وجهة النظر النقدية، فلو عدنا إلى دراساته التي استحوذ عليها المنهج النفسي كلية، أو استأثر بجزء منها، وهي التي يمكن ترتيبها على النحو التالي:

- نازك الملائكة والتجديد ١٩٥٢ .
- نسيب عريضة والنزعة الصوفية ١٩٥٣.
- تطور الاتجاه الفني في شعر نازك الملائكة ١٩٥٣ .
- الزيتونة الملهمة ١٩٥٤ .
- مجموعة دراسات نقدية ضمن كتاب (فن الشعر) ١٩٥٥
- الأحلام في غلواء ١٩٥٦ .
- بعض قصائد في كتاب (بدر شاكر السياب) ١٩٦٩ .
- لحظة الإبداع عند الشابي ١٩٧٥ .

لوجدنا عبر هذه الدراسات النقدية توجهاً خاصاً لإحسان عباس نحو توظيف الفهم النفسي من أجل الكشف عن ظواهر فنية معينة في النص ذاته، ((كالكشف عن مدى نجاح الأديب في استخدام تقنية تيار الوعي، مثلاً، وعن براعة الأديب في التصوير))(٢٨) وغير ذلك، ولنأخذ مثالاً من دراساته السابقة هو الأحلام في غلواء لإلياس أبي شبكة، فقد كانت مهمة الناقد في مثل هذه الدراسات أن ((يدرس الصور كما فعلت كارولاين سبيرجن في دراسة الصورة عند شكسبير، وقد يتجاوز دلالات الصور الظاهرية فيدرس النماذج الكبرى منها ، المتصلة بالأمور الشعائرية والأحوال البدائية، وذلك هو المنهج الذي اتبعته الآنسة مودبودكين مستعينة بالاستنظار الذاتي وبآراء العالم النفساني يونج في أمور النماذج العليا، كنموذج الولادة الجديدة وغيره))(٢٩) وهذا يقتضي تركيز الناقد على دراسة الرموز وتحليلها تحليلاً فنياً، وعدم اقتصاره على نظرية واحدة في عمله النقدي، بل على الناقد ((أن

يحوّل انتباهنا عن السطح الظاهري ويتخلل الأعماق إلى ما ورائها – ولا بأس أن يستكشف أموراً لم تخطر للشاعر على بال، ولا يكفي أن يدرس الناقد القصيدة، فإن قصور وسائله يعجزه عن كشف حقيقتها الداخلية، بل لا بد له أن يرجع إلى النظريات الأنثروبولوجية والسيكولوجية، ولا بد من أن يفهم ما يقوله فرويد عن عقدة أوديب، أو ما يقول يونغ عن نظرية التقدم والتراجع، ولا بد أن يقرأ ما كتبه فريزر عن طقوس الخصب وأسطورة أدونيس وقتل الملك الإله عند البدائيين)) (٣٠).

وبسبب هذا كله، يجد إحسان عباس نفسه يقف على أرض صلبة، ويستند إلى معرفة نفسية مهمة لتحليل النص، ففي دراسته للأحلام في قصيدة غلواء، تلك الفتاة الريفية الطاهرة التي استيقظت لتجد قريبة لها تنام في أحضان رجل، الأمر الذي هز كيانها البريء ((فما أحسّت إلا وهي تجري نحو البحر، وإذا بها تجد البحر مجاوراً للقبور، ما الذي كان ينقص غلواء حينئذ؟ ما الذي كانت تسعى إليه؟ كانت تريد التخلص من الرؤى، كانت تطلب الموت الذي رمز له الشاعر بالقبور وبالبحر، أو بعبارة أخرى، كانت تطلب العودة إلى الأم – مدفوعة إليه لا شعورياً، لأنه هو ملاذها الوحيد من خطيئة الحياة)) (٣١) ، وتطبيق إحسان عباس هذا لآليات التحليل النفسي لم يستند –فقط– إلى فهم مضمون النص، بل اعتمد على لغة الشاعر وصوره في القصيدة، مثل (همس الردى، والزبد الكثيف يشبه الكفن، وصورة البوم) بحيث ((كان كل ما في الطبيعة يهمس في أذن الفتاة البريئة بالموت ويزينه لعينيها)) (٣٢) كما يظهر في قول الشاعر أبي شبكة:

وللمياه زبد كثيف ينسج منه كفن خفيف

عليه من نور الدجى حروف

وسمعت غلواء طير البوم ينعق كالشؤم على الرسوم

مدنساً نقاوة النسيم

ولو تناولنا نموذجاً آخر لتعامل إحسان عباس مع المنهج النفسي، وليكن من كتابه (بدر شاكر السياب) لأدركنا أن الناقد لا يأسر نفسه في إطار عدد محدود من النظريات النفسية التي كان قد أتقنها فيما مضى، فمع تطور معارفه (من ١٩٥٦ – إلى ١٩٦٩) حين كتب عن السياب تطور معه المنهج نفسه، حيث صار استخدام إحسان عباس لمعطيات علم النفس لا يهدف إلى تحليل رموز النص أو صور الشاعر فحسب، بل يهدف إلى الكشف عن التطور الفني للشاعر بشكل عام، ومن ثم فحص مدى التكامل والتوازن بين النواحي الفنية والنفسية عند الشاعر، وقد لاحظ الدكتور إبراهيم السعافين أن إحسان عباس ((يهتم بحقيقة نفسية الشاعر وأثر هذه النفسية في تطور شعره، وفي صورته التكوينية عامة، إذ يوازي بين البعد النفسي والبعد الفني في ملاحظته (أن النواة الصلبة في شخصية السياب مفقودة) وهذه الملاحظة مهمة جداً، وقد ربط هذه الملاحظة بصور من سلوك السياب في أكثر من مناسبة، وعلى فترات زمنية متباعدة، ويبدو هذا المنحى النفسي في الإفادة من الأساطير أو الرموز، على نحو إشارته إلى انتحال كل من تموز والمسيح وتطابقه معهما على السواء، أو حين أشار إحسان عباس إلى السياب فنياً ونفسياً بإيراد الصور المفزعة التي بدت فيما سمّاها قصائد الرعب، وقد بيّن أثر المرض والوهن في قصائده الأخيرة التي سببت

له ما يشبه الصدمة)) (٣٣). ولا يخفى ما في الأدبيات النفسية من ربط واضح بين المرض والإبداع(٣٤).

فالذي يراه الدكتور السعافين أن إحسان عباس لم يبق نفسه تحت سيطرة المقولات النفسية الجاهزة، يبحث عمّا يطابقها أو يقع تحتها من نصوص، بل لقد كان النّص هو الأساس في فرض الآلية النفسية أو الفنية أو الاجتماعية أو التاريخية، أو غير ذلك من الإمكانات المنهجية التي يوظفها الناقد للكشف عن تطور الشاعر بمنظار يعكس تطور رؤية الناقد نفسه، ومن هنا رأى الدكتور شكري عيّاد أن إحسان عباس في دراسته للسياب ((استخدم ثقافته النفسية إلى أقصى مدى يمكن أن تحتمله دراسة أدبية .. ولكن يجب أن لا ننسى أن البحثين: التفسير النفسي والتحليل الفني وجهان لحقيقة واحدة وهي التجربة الإنسانية كما تتجسد في معاناة الفنان وشخصيته، وهي الحقيقة التي يبحث عنها إحسان في كل شعر عظيم، ربما بدا لك أحياناً أن الناقد يسخّر الشعر ليتخذ منه دليلاً على صحة التفسير النفسي الذي يقدمه، ولكنك ستحكم في النهاية أن الدراسة ليست بحثاً نقدياً فحسب، ولكنها إبداع أدبي أيضاً، بالمعنى الذي يطمح إليه أي ناقد، وهو أن يكون عمله علماً وفناً في الوقت نفسه)) (٣٥) ،

٢ـ منهج مدرسة النقد الجديد:

ويبدو أن التنوّع المنهجي الذي مارسه إحسان عباس في مقارباته النصية يدلل على أمانة كبيرة وثبات منهجي، وأؤكد أن هذه العبارة تخلو من كل تناقض لأن إحسان عباس يؤمن بأن النص هو الذي يفرض المنهج المناسب لنقده، ومن هنا كان لا بد من التنويع في المنهجية النقدية حتى لو كان ذلك في فترة زمنية واحدة، ففي الوقت الذي كان يصدر فيه عدداً من الدراسات النفسية، يقدم لنا إحسان عباس دراسة نقدية لشعر عبد الوهاب البياتي عدّها النقاد أول دراسة نقدية تتخذ من التعامل المباشر مع النص وقضاياه الشكلية منهجاً أساسياً، يستند إلى المقولات النقدية التي ينادي بها أتباع مدرسة (النقد الجديد).

ففي كتابه (عبد الوهاب البياتي: دراسة في أباريق مهشمة) ١٩٥٥ وجد أن شعر عبد الوهاب البياتي يصلح للدراسة عبر منهج آخر، هو المنهج الفني، وساعد في ذلك عدا عن طبيعة النص نفسه، تلك القراءات التي أتاحت له الاطلاع على كثير من قواعد (النقد الجديد) متمثلة بكتب مهمة في هذا الإطار، قرأ بعضها وترجم بعضها الآخر مثل: كتاب كوفمان (Imagism) وكتاب اليوت (SeLected Essays) وكتاب ريتشاردز (Principle of Literary Criticism) وكتاب ديتشز (Critical Approaches) وكتاب رانسوم (The New Criticism)(٣٦) ، وكتاب ستانلي هايمن (النقد الأدبي ومدارسه الحديثة)(٣٧) ،وغير ذلك من المؤلفات التي أفادته في رسم طريقة كانت تعدّ جديدة إلى حد ما في دراسة الشعر آنذاك، ويرى إحسان عباس نفسه أنها كانت (تجربة ريادية في النقد)(٣٨) ، حين قام بدراسة(شعر البياتي)(٣٩) دون أي معرفة سابقة بالشاعر، ودون الإلمام بظروف حياته، والتقى بذلك مع أبرز (الاتجاهات النقدية المعاصرة)(٤٠) ،تلك التي تدرس الأثر الفني لينعكس على الفنان لذاته. وقد قام إحسان عباس بدراسة صور البياتي، ولغته، وأساطيره، وعقد فصلاً خاصاً عن (الشكل في طريقة البياتي)(٤١) ، ودرس بعض الظواهر الأسلوبية، كالتكرار وغيره، ثم تتبع التقاء البياتي مع

غيره من الشعراء بما يشبه (التناص) الذي دارت حوله دراسات كثيرة في النقد المعاصر، وكان تركيز إحسان على هذه الناحية جعله يلتقي بمنهجية إليوت التي تعتمد المقارنة والتحليل(٤٢) ، بل ذهب إلى أكثر من ذلك حين أخذ يوضح (طريقة تلاحم البناء) (٤٣) ، في النص. كل ذلك دون أن يغفل اللفتات النفسية البارعة التي تسهم إسهاماً واضحاً في الكشف عن بؤر الجمال في النص، وهذا ما دعا بعض دارسي إحسان عباس إلى القول بأن ((المتتبع لمؤلفات إحسان عباس النقدية يرى بوضوح بصمات النقد الجديد على منهج إحسان عباس. ولكن هناك الجانب الآخر الذي يجعل إحسان عباس يلتقي، بشكل جزئي، بنظرية النماذج العليا في الأدب، إلى جانب التقائه، ولو بشكل أقل، بقدر من البنيوية)) (٤٤) ،ولعل قيمة هذا المنهج الذي اتّبعه إحسان لا تكمن في مفرداته وآلياته فقط، إنما أيضاً في سياقه الزمني، حيث كانت الدراسات النقدية في تلك الآونة تعتمد السياقات الخارجية مدخلاً إلى النص، وقد كان إحسان يدرك ذلك تماماً، كما أشرت فيما مضى إلى طريقته الخاصة في التعامل مع النص بحيث كان يعتقد ((بأن كل قصيدة تفرض على الناقد طريقة خاصة في النظر، وأنه ليس هناك منهج واحد يصلح أن يطبّق على كل قصيدة، بل إن من الخطأ الدخول إلى القصيدة بمنهج معد سلفاً) (٤٥).

وإذا فهم هذا الكلام في سياقه الزمني فهو بلا شك، ثورة في المنهج، وتجديد صارخ، لقد قاد هذا المنهج نفسه إحسان عباس، في دراسته للبياتي، إلى وضع اللبنات الأساسية لعدد كبير من قضايا النقد الجديد في نقدنا العربي المعاصر، لقد درس إحسان عباس بعناية كبيرة لغة البياتي الشعرية، وطبيعتها، وكذلك درس جانباً مهماً من معجم الشاعر، وركز كثيراً على دراسة الصورة وأنماطها وفاعليتها، بالإضافة إلى انفتاح نصوص البياتي الشعرية على نصوص من الشعر العالمي الحديث، كل ذلك يؤكد أن إحسان عباس أسس عبر هذه الدراسة لنقد حداثي في لغته وتقنياته.

٣- تداخلات المنهج:

وإذا انتقلنا إلى فترة لاحقة من حياة إحسان عباس النقدية، تلك التي أصدر فيها دراسته الشاملة عن (بدر شاكر السياب) لاحظنا أن اختياره المنهجي اختلف، ففي هذه الدراسة(٤٦) ، نعثر على تصريح نظري مباشر لإحسان بطبيعة المنهج الذي التزمه في هذا العمل قائلاً: ((أنا أعلم أن كثيراً من الناس يضيقون ذرعاً بالأحكام إلى التاريخ، لكن هؤلاء ينسون أن التاريخ صورة الفعل الإنساني والإرادة الإنسانية على الأرض، وأن دراسة الشعر على مجلى من الحقائق التاريخية لا تعني انتقاصاً من سماته الفنية خصوصاً حين يتفق الدارس والقارئ على أن الشعر كان جزءاً من الحركة الكلية في التطوّر الجماعي، بل كان عاملاً في تلك الحركة، ولم يكن كله تهويماً في دنيا الأحلام الذاتية .. وقد خضع السياب في وقفته التاريخية والنفسية لعوامل عنيفة تركت آثاراً عميقة في شعره ومن ثم كان لا بد لاستبانة تلك الآثار من دراسة تلك الوقفة في موكب الجماعة وفي عزلة الذات على السواء)) (٤٧) ، فكما يبدو من هذا البيان المنهجي ، لاشك أن ثمة فرقاً بين المنهج التاريخي الوصفي، والمنهج التاريخي عند إحسان عباس، فمع أنه استخدم هذا المنهج في النقد، إلا أنه خلّصه من حالته التأريخية الوصفية بمعنى أنه ((وظّف التاريخ لفهم الأدب لا لوصفه)) (٤٨) ، مستعيناً بكل

المؤثرات التي أثرت في نفسيته وشعره، والجدير بالملاحظة ذلك التغلغل لخيوط المدرسة النفسية في معظم اختيارات إحسان عباس المنهجية، ولا عجب، إذ قد صرّح بوضوح شديد أنه ((نشأ في عصر فريد)) (٤٩).

وفي ذلك اعتراف بيّن بأنه لا يستطيع فكاكاً من هذه المدرسة، كما لا يفوتنا أنّ ناقداً مثل إحسان عباس لا يغفل عمّا لعلم النفس من أثر في نشوء كثير من النظريات والمذاهب النقدية الأكثر عصرية، التي تؤكد دور هذا العلم في ((نشوء البلاغة الجديدة وعلم النص)) (٥٠)، وما له من نظريات خاصة باستجابة القارئ، والتلقي والتأويل. وإذا عدنا إلى بيانه المنهجي السابق، الذي طرحه في مقدمة(بدر شاكر السياب) نلاحظ أن إحسان عباس عرّج على قضية مهمة في صلب المنهج ألا وهي((التعميمات وانتحاء اللغة الشعرية الفضفاضة التي طغت على مناهج النقاد في هذه الأيام)) (٥١) ،وفي هذا لمز واضح لبعض المناهج النقدية التي جعلت النقد إنشاءً على الإنشاء، ويدل ذلك أيضاً على أن إحسان، الناقد الذي يختار التاريخ منهجاً لدراسة الشعر، ذو موقف واضح مما يدور حوله من مناهج نقدية يرى بعضها ضد الحقيقة، وضد منطق التاريخ والمجتمع والإنسان، ولا يمكن أن تنسجم، بحال من الأحوال، مع موقفه الفكري الواضح. لذلك تجده يأخذ من هذا المنهج أو ذاك ما يوافق رؤيته الفكرية، وموقفه الخاص، ويطرح جانباً ما لا يرى فيه فائدة أو حقيقة، دون أن يجد غضاضة في الأخذ من غير منهج، وقد ((أفاد من أهم مبادئ النقد البنيوي الشكلاني والتكويني، وأفاد من منجزات الاتجاهات الاجتماعية والنفسية والألسنية والأنثروبولوجية)) (٥٢) ، وظل، إلى وقت قريب جداً، على صلة بالاتجاهات النقدية التي ظهرت (بعد مدرسة النقد الجديد) متمثلة بالدراسات اللغوية والألسنية ففي دراسته للسياب بدأ إحسان عباس بالتاريخ ولكنه لم ينته عنده، فناقد ببصيرة إحسان عباس لا يمكن أن يهمل المدخل التاريخي عند دراسة شاعر مثل السياب، لأن((خطاب السياب الشعري ذاته يبرز نمو الوعي التاريخي فيه، واعتباره وثيقة من الدرجة الأولى لوقائع حياته الشعورية والسياسية والإنسانية)) (٥٣).

ومعرفة مدى تأثير ذلك كله على ضعف أو قوة المبنى الفني لشعر الشاعر. ومن هنا اتخذ إحسان عباس المنهج التاريخي والنفسي لبناء أحكام فنية عبر مقاربة حقيقية لنصوص شعرية في منطقة التماس الساخن بين النص الشعري والتجريب النقدي)) (٥٤) ، وقد لاحظنا كيف جهد إحسان عباس في دراسة قصائد السياب في فحص دورات القصيدة التي يكشف من خلالها ضعف المبنى الشعري أو قوته(٥٥) ، فضلاً عن بذله أقصى الجهد في الكشف عن طبيعة المبنى الشعري نفسه(٥٦) لدى السياب، وقد استخدم في ذلك منهجية نقدية لا يمكن وصفها إلا بالتكامل، واستثمار كل ما أوتي من معارف أدبية وغير أدبية ليصل عبر توظيفها لاستخراج أقصى طاقات النص الشكلية والمضمونية. فحين نقول بأن إحسان عباس اعتنى بالناحية الفنية والشكلية في النص فإن ذلك لا يعني أبداً إهمال ما يطرحه هذا الشكل من قضايا ومضامين فردية وإنسانية، والتنويع لدى إحسان عباس يخدم هذه النقطة بالذات، ويجعل إحساناً ناقداً ذا منهج يأخذ من الجميع دون أن يكون واحداً منهم، وهو بذلك كثمرة الفاكهة التي تأخذ من الطين والهواء والماء ، ولكنها ليست أيّاً من هذه العناصر.

إن إحسان عباس في دراسته للسياب، تلك التي وصفها صلاح فضل بأنها عمل نقدي باهر – كما أسلفت – ((يقدم لنا نظرية معقدة في فن الشعر، ومنهجاً نقدياً بالغ الدقة، وبذلك فإن ظاهر عنوان الكتاب لا يدل على باطنه. فهو أولاً: بين بطلان دعوى أصحاب النظرية الإنسانية الذين ينظرون إلى التأثير الأدبي باعتباره نوعاً من إدماج الموهبة الفردية ضمن الموروث .. وثانياً: يساهم في إضفاء طابع صارم على عمليات النقد التطبيقي من خلال استخدام طرق وأساليب دقيقة في تحليلاته النصية. وثالثاً: إثراء أنماط الدراسة التاريخية للأدب وإخراجها من مواطنها التقليدية التي عفا عليها الزمن. ثم أنه استفاد من هذه العملية الثلاثية للتوصل إلى نظرية عامة في فن الشعر توحيد أساليب (النقد النصي، والتاريخي، والأيديولوجي) تحت مظلّة واحدة))(٥٧) ، وهذه هي منهجية النقد التكاملي التي لم يقصدها إحسان عباس بقدر ما فرضتها طبيعة معرفته بالسياب ومصادر دراسته، وطبيعة شعره وسياقتها المختلفة. فأمكن أن يقال إنّ إحسان في دراسته للسياب ((يحيل السيرة إلى دراسة نصية، فهو لم يكتف بالرجوع إلى المذكرات والرسائل ... ليكتب لنا سيرة أدبية جادة، ولكنه أضاف إلى ذلك الخروج من خط السير في نقد السيرة إلى وقفات أمام قصائد بعينها للسياب، وقدّم لها دراسة نستطيع القول بأنها شكلانية وإن لم تكن معزولة عن السياق))(٥٨) ، وبحق فإن منهجية إحسان عباس النقدية منهجية محّيرة، أساء بعض الناس فهمها فاتهموه بفقدان المنهج، وذهب نفر منهم إلى القول بأن ((الدراسة مفككة مبتورة في الأساس))(٥٩) ، دون أن يبدي أي تبرير لهذه النتيجة، ودون أية مناقشة ولو لقضية واحدة من قضايا نقد إحسان للسياب، أو قضايا منهجه النقدي بشكل عام. كما رمى إلياس منهج إحسان عباس (بالخلل بسبب بعض العناصر الانطباعية التي تسربت إليه)(٦٠) ،وكذلك ادّعى أنه اكتشف ((قصور المنهج الوصفي الذي يحكم بنية النص النقدي))(٦١) ، عند إحسان عباس. ولو أن الأخير اعتمد في نقده منهجية الوصف لكان منهجه قاصراً حقاً، لكن الأمر غير ذلك إطلاقاً.

أما محمد عفيفي مطر فلا يرضيه أن يبدأ إحسان عباس نقده بتوضيح أهمية المنهج التاريخي ثم يسقط الخلفية التاريخية من منهجه(٦٢) عند الممارسة، مع أن هذه ميزة إحسان عباس ومنهجه النقدي، صحيح أنه يشير إلى أهمية المنهج التاريخي في النقد، ولكن بشرط أن لا يتحوّل الناقد إلى مؤرخ، وأن لا يتحول النص الأدبي إلى وثيقة، فأيّ سوء في أن يهتم الناقد بالناحية التاريخية ليفيد منها في الدخول إلى النص؟! وإحسان نفسه يوضح هذه المنهجية بقوله: ((وقد يكون المنهج الذي أخترته وثائقياً إلى جدٍ ما، ولكنه متصل بحقيقة الشعر، لا بحقيقة التاريخ، ومحمله الفكري أعمق، والقدرة فيه على اكتشاف الفعاليات الفكرية والنفسية أرحب مجالاً، ورغبة في تجنب (الوثاقية) المحض، وجدتني في الغالب – أقف عند النماذج التي أجدها ذات قيمة فنية في ذاتها إلى جانب ما قد يكون لها من قيمة وثائقة))(٦٣) ، إن هذا المنهج الذي اتبعه لاحقاً في (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) تطوير واضح للمنهج التاريخي، حيث رأى إحسان عباس أن التجربة الشعرية الحديثة لا يمكن مقاربتها عبر منهج لا يستطيع مواكبة روح التطور والتحديث التي تقوم عليها هذه التجربة، وبذا مارس إحسان عباس دوراً رياديا في تعليمنا ضرورة العمل على تكييف المنهج بما يتسق مع

الوجود الزمني للظاهرة موضع الدراسة، وعليه فقد ابتدع إحسان عباس منهجيته قائلاً: ((واخترت مدخلاً لدراسة الشعر أستطيع أن أسمّيه (المنفذ الداخلي) مبتعداً بذلك عمّا لهج به الدارسون من الخارج، لأنها رؤية سهلة .. ولكني حين اخترت ذلك لم أقل إن ما أصنعه هو المنهج الوحيد الذي لا يقف إلى جانبه آخر. فمناهج الدراسة متعددة، وكل موضوع يفرض طبيعة منهجه على الكاتب)) (٦٤). ولاسيما أن ((النقد خاضع دوماً للتغيير المتواصل)) (٦٥).

ولولا هذه المنهجية وديناميتها لما استطاع إحسان عباس الوصول إلى جديد في دراسة التجربة الشعرية الحديثة، ولما استطاع اكتشاف الضعف الواضح في الموقف الفكري والأيديولوجي للشاعر، ولا التأثير الكبير للحظة العاطفية الأمر الذي أوضح عجز العديد من شعرائنا عن تطوير أنفسهم فنياً، كما جاء في خاتمة دراسة إحسان لاتجاهات الشعر العربي المعاصر حين قال: ((إن الشاعر، رغم كل المحاولات التجديدية، إذا استثنينا قلة من الشعراء، لا يحفل بخلق المبنى الشعري الملائم وبتطويره، وإنما هو أسير لحظة انفعالية تتخلق فيها القصيدة على ما هجس في نفسه من شكل مألوف، ولهذا كثر الانتاج الشعري دون أن يحمل سمات مميزة في البناء، بل إنك أحياناً لتجد ديواناً كاملاً قد سار على وتيرة واحدة. ولما كان أكثر الناس متفقين على أن الشعر إبداع، فلا بد للإبداع من زمن ليختمر في النفس، ولا بد للشاعر من مراجعة ما يكتب، ومواجهته بالشك قبل أن يقبله. أما هذا التدفق السيال فإنه يحرم صاحبه العمق والتنويع والاحتفال باختيار المبنى الملائم ، وربما كان المزيد من الثقافة للشاعر الحديث أمراً ضرورياً ينتصر به على الغنائية والسطحية، فإن محض الموهبة وحده قليل الغناء، لقد مضى الزمن الذي يقول فيه ابن وكيع (الشاعر كالمغني الحاذق لا يضرّه عدم معرفته للألحان)، لأن الشاعر لم يعد مغنياً حاذقاً بل أصبح مفكراً حاذقاً بارعاً يريد أن يعيش زمنه بوعي وبصيرة)) (٦٦) ، وأحسب ان نتيجة كهذه لكفيلة بأن تضع إحسان عباس في مواجهة مريرة، لا مع النقاد فحسب، بل مع الشعراء أنفسهم، الذين ذهبوا يخطّئون منهج الرجل ويسخرون من طريقته، وما توصل إليه من نتائج مع أن وجهة النظر النقدية المتخصصة خلاف ذلك.

فناقد مثل الدكتور شكري عيّاد يؤكد هذه النتيجة السابقة، ويرى أنه ما كان لإحسان أن يختم كتابه دون هذا الحكم(٦٧)

حواشي البحث.

١- د. محمد مفتاح وآخرون، قضايا المنهج، دارتوبوقال، المغرب، ط١، ١٩٨٧، ص٥.

٢- حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط٢، ١٩٨١، ص١٠٣.

٣- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط(١) ١٩٨٤، ص١٦٥.

٤- اتّحاد الناشرين الأردنيين، د. إحسان عباس شخصية العام ١٩٩٦ الثقافية، ص ٨٤.

٥- محيي الدين صبحي، إحسان عباس والنقد الأدبي، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤، ص ٩٢.

٦- د. محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٨، ص٦١.

٧- بكر عباس، إحسان عباس والبحث عن البطل، ص٩.

٨- نفسه، ص٩.

٩- عبد الله أمين غيث، ألوان الطيف، ضمن (في محراب المعرفة) ص ٢٣٦.

١٠- د. إحسان عباس، غربة الراعي، ص١٨٩.

١١- نفسه، ص١٥٩.

١٢- اعتمد عليه إحسان عباس أيضاً في كتابه: فن الشعر، ص ٢٠٨.

١٣- د. إحسان عباس، غربة الراعي، ص ١٥٩.

١٤- نفسه، ص ١٦٠.

١٥- د. إبراهيم السعافين، إحسان عباس نقطة تحول، الجديد، ع١، ص٥

١٦- نشرها في الثقافة القاهرية، ع٧٢٣، أكتوبر ١٩٥٢.

١٧- د. إحسان عباس، نازك الملائكة والتجديد، ضمن: (من الذي سرق النار)، ص ١٧٧.

١٨- د. إحسان عباس، الزيتونة الملهمة، الأديب، بيروت، ع٤، ١٩٥٤، ص١٩٠.

١٩- د. محمود السمرة ، النقد الأدبي والإبداع في الشعر ، المؤسسة العربية ، بيروت، ط(١) ، ١٩٩٧م ، ص٧٩.

٢٠- نشرها في الرسالة، ع٥، مايو ١٩٥٦.

٢١- د. إحسان عباس، الأحلام في غلواء، ضمن: (من الذي سرق النار) ص ٢٠١.

٢٢- نفسه، ص٢٠٣.

٢٣- رشاد أبو شاور، مع الدكتور إحسان عباس، شؤون عربية، ع١٩-٢٠، سبتمبر ١٩٨٢، ص٣٣٠.

٢٤- نفسه، ص٣٣١.

٢٥- صدر عام ١٩٥١ .

٢٦- د. غسان السيد، الاتجاه النفسي في النقد الأدبي المعاصر، المعرفة، دمشق، ع٣٧٦، ١٩٩٥، ص١٠٨.

٢٧- د. إحسان عباس، الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر، ضمن: (من الذي سرق النار) ص٥٠.

٢٨- د. إحسان عباس، فن الشعر، ص٢٠٨ .

٢٩- نفسه، ٢١٨.

٣٠- نفسه، ص ٢١٨.

٣١- نفسه، ص ٢٢٧.

٣٢- إبراهيم السعافين، إحسان عباس: نقطة تحول، ص١٠.

٣٣- للمزيد انظر : د. محمود السمرة ، في النقد الأدبي ، الدار المتحدة للنشر ، لبنان، ط(١) ، ١٩٧٤م ، ص١١٩-١٢٥.

٣٤- د. شكري عياد، إحسان عباس في نقد الشعر المعاصر، ضمن: في محراب المعرفة،ص٢٠٣.

٣٥- هذه المؤلّفات من أبرز مراجع إحسان في دراسة البياتي.

٣٦- ترجم إحسان عباس هذا الكتاب عام ١٩٥٨م بالاشتراك مع زميله د. محمد نجم.

٣٧- د. إحسان عباس، غربة الراعي، ص٢٣٢.

٣٨- د. إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت، بيروت، ١٩٥٥م.

٣٩- د. إحسان عباس، فن الشعر، ص٢٠٦ – ٢٠٩.

٤٠- د. إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي، ضمن: من الذي سرق النار، ص٩٤.

٤١- وقد عرفها إحسان لدى ستانلي هايمن في (النقد الأدبي ومدارسه الحديثه) ١٣٣/١.

٤٢- د. إحسان عباس الصورة الأخرى في شعر البياتي، نفسه، ص١٦٨.

٤٣- د. عبد الله غيث، ألوان الطيف، دراسة في الفكر النقدي لإحسان عباس، ضمن (في محراب المعرفة) ص٢٤٣.

٤٤- د. إحسان عباس، غربة الراعي، ص١٩٩.

٤٥- يصفها الدكتور صلاح فضل بأنها من الأعمال النقدية الباهرة، أنظر: د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء القاهرة، ١٩٩٨، ص٨٤.

٤٦- د. إحسان عباس، بدر شاكر السياب، المؤسسة العربية، بيروت، ط(٦) ١٩٩٢، ص٥.

٤٧- جهاد فاضل، الأدب الحديث في لبنان، دار رياض الريّس، ط(١) ١٩٩٦،ص٣٤.

٤٨- د. إحسان عباس، غربة الراعي،١٢٩.

٤٩- د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص٢٧.

٥٠- د. إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص٥.

٥١- د. إبراهيم السعافين، إحسان عباس: نقطة تحول، ص١١.

٥٢- د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص٨٥.

٥٣- د. صلاح فضل، تأملات حول اشكالية المنهج في نقد الشعر الحديث (الشعر ومتغيرات المرحلة) أعمال مهرجان المربد السادس بغداد، ط(١) ١٩٨٦، ص١٠٤.

٥٤- د. إحسان عباس، بدر شاكر السياب، ص١٠١، ص١١٢.

٥٥- نفسه، ص١٤٥.

٥٦- عبد الله أمين غيث، ألوان الطيف (دراسة في الفكر النقدي لإحسان عباس) ص٢٥١.

٥٧- د. إبراهيم خليل، إحسان عباس ومقاربة النص، مجلة المنتدى، ع١٥٩، ١٩٦٦، ص٣٠.

٥٨- يوسف الخال، قضايا وأخبار، مجلة شعر، ع٤٢، ١٩٦٩، ص١٠٤.

٥٩- إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط(٢)، ١٩٨١، ص٢١٢، ٢١٤، ٢١٥.

٦٠- المرجع السابق نفسه.

٦١- محمد عفيفي مطر، قراءة تأملية في كتاب (اتجاهات الشعر العربي المعاصر)، مجلة الأقلام ع٢، س١٤، ١٩٧٨، ص١٧١.

٦٢- د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط الكويت، ص٦.

٦٣- د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط دار الشروق، ١٩٩٢، ص٥ – ٦.

٦٤- د. محمود السمرة ، دراسات في الأدب والفكر ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ١٩٩٣م ، ص١٥٩.

٦٥- نفسه، ط الكويت، ص٢١٢.

٦٦- د. شكري عياد، إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر، ضمن في محراب المعرفة (سابق)، ص٢٠٥.

المصادر والمراجع :

١- د. إبراهيم خليل:

-إحسان عباس ومقاربة النص، مجلة المنتدى، أبو ظبي، ع١٥٩، ١٩٦٦.

٢- د. إبراهيم السعافين:

- إحسان عباس نقطة تحول، مجلةالجديد، اتحاد الناشرين الأردنيين، عمان ،ع١، ١٩٩٤م.

٣- اتّحاد الناشرين الأردنيين:

- د. إحسان عباس شخصية العام ١٩٩٦ الثقافية، مجلةالجديد، اتحاد الناشرين الأردنيين، عمان، ع١٢، ١٩٩٦م.

٤- د. إحسان عباس:

-- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط دار الشروق، ١٩٩٢.

- الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر، ضمن: (من الذي سرق النار) المؤسسة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.

- الأحلام في غلواء، ضمن: (من الذي سرق النار).

- بدر شاكر السياب،المؤسسة العربية، بيروت، ط١٩٦٢،٦م.

- الزيتونة الملهمة، الأديب، بيروت، ع٤، ١٩٥٤م.

- الصورة الأخرى في شعر البياتي ضمن: (من الذي سرق النار)

- غربة الراعي: سيرة ذاتية، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٦م.

- فن الشعر،دار الثقافة، بيروت، ط١٩٥٩،٢م.

٥- إلياس خوري:

- دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط(٢)، ١٩٨١.

٦- بكر عباس:

- إحسان عباس والبحث عن البطل، ضمن (دراسات عربية وإسلامية) الجامعة الأمريكية، بيروت، ١٩٨١م.

٧- جهاد فاضل:

- الأدب الحديث في لبنان، دار رياض الريّس، ط(١) ١٩٩٦م.

٨- حازم القرطاجني:

- مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط٢، ١٩٨١م.

٩- رشاد أبو شاور:

- مع الدكتور إحسان عباس، شؤون عربية، ع١٩-٢٠، سبتمبر ١٩٨٢م.

١٠- د. شكري عياد:

-إحسان عباس في نقد الشعر المعاصر، ضمن: (في محراب المعرفة) دراسات مهداة إلى إحسان عباس، دار صادر ،بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

١١- د. صلاح فضل:

- بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م.

- أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٢- عبد الله أمين غيث:

- ألوان الطيف: دراسة في الفكر النقدي لإحسان عباس، ضمن (في محراب المعرفة).

١٣- محمد عفيفي مطر:

- قراءة تأملية في كتاب (اتجاهات الشعر العربي المعاصر)، مجلة الأقلام ع٢، س١٤، ١٩٨٧م.

١٤- د. محمد مفتاح وآخرون:

- قضايا المنهج، دارتوبوقال، المغرب، ط١، ١٩٨٧م.

١٥- د. محمود السمرة:

- دراسات في الأدب والفكر، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٣م.

- النقد الأدبي والإبداع في الشعر، المؤسسة العربية، بيروت، ط(١)، ١٩٩٧م.

- في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، لبنان، ط(١)، ١٩٧٤م.

١٦- يوسف الخال:

- قضايا وأخبار، مجلة شعر، ع٤٢، ١٩٦٩م.

عبد العزيز المقالح: الموقف والإبداع

د. محمد صالح الشنطي

بمناسبة فوزه بجائزة سلطان بن علي العويس

عبد العزيز المقالح، هذه القامة الإبداعية والثقافية الرائدة، لا يقتصر حضورها على الحقل الشعري، وإن كان وارفاً ممرعاً، ولكنه يغطي مساحة شاسعة بدوره التأصيلي، الذي يضرب عميقات في بنية التاريخ العربي، في ساحة اغتنت بزخم حضاري، يشكّل واحدة من أغنى الواحات، التي تجلت فيها حضارة العرب الأولى، فأصّلت لانطلاقة أمة في فضاء القرون الأولى، التي لم يستطع طوفان السد أن يغمرها بسيله الجارف، وعنفوانه الطاغي، وذلك على الرغم من فداحة التلف الهائل، الذي أحدثه في مفصل تاريخي من مفاصل إرثنا الحضاري، الذي به تحقق فيه وجودنا الإنساني، على خارطة الحضارات البشرية الرائدة.

يعترف المقالح في مقدمة أعماله الكاملة، بأن كتاباته الشعرية حظيت بمتابعة نقدية، ودراسات أكاديمية، لم ينلها سوى عدد قليل من أبناء جيله، ويسجل ثلاث ملاحظات مهمة: أولها أنه كان يؤمن بقيمة الكلمة وقدرتها على تغيير العالم، ولكن سلسلة الانكسارات والاحباطات انتهت به إلى تراجع ذلك الإيمان، وفقدان تلك الثقة، دون أن يعني ذلك التردي تماماً في وهدة الكفر بدور الكلمة، وأنا هنا لاأنقل تعبيراته بل أوجز مضمونها.(١)

وثانيها: أنه تبعاً لما سبق، فإن وهج الغبطة، وحماسة السرور، اللذين استقبل بهما صدور مجموعته الأولى، قد آلا إلى الانطفاء بعد صدور مجموعاته الأخيرة، وتحولت تجربته الشعرية إلى تجربة داخلية، تقاوم سطوة العبثية والإحباط.

وثالثها: أن الشعراء يشيخون، ولكن الشعر لا يشيخ، بل يزداد تألقاً مع تقدم العمر، وأنه كلما تقدم به العمر زادت

باحث وأكاديمي من الأردن.

علاقته بالشعر عمقاً، فقد ازدادت خبرته، وتعمق وعيه، بأفق المشهد الشعري، ووقف على أعمق المناطق في فضائه الفسيح كما يقول.(٢)

وفي شهادات لأعلام العصر من الأدباء والنقاد، تتضح أصداء تجربته الشعرية في المشهد الإبداعي المعاصر، فالبردوني شاعر اليمن الكبير، يصفه بأنه شديد الحساب لنفسه، وأنه يوازن بين ما ينتج وبين ما يقرأ لكبار الشعراء، وهذا مرده إلى عظمة أدبية في نفسه، وأن الكلمة في شعره أقوى جيشاناً بالحياة، وأصبى امتلاء بالشعر النابض الطائر، كأن حروفه من نجوم حية، ومن فلقات أقمار تامة.(٣)

وأما وهب رومية في كتاب (النص المفتوح)،(٤) فيقول: "إن اليمن في شعره أسطورة قصية وغامضة، لا يكف الشاعر عن الحنين إليها، ولا يتوب عن الشوق"، ويصف كمال أبو ديب(٥) شعره، بأنه انفتاح القصيدة المعاصرة على عوالم جديدة، ومناخات طرية، ووقوفها على أعتاب اكتناه الأبعاد من الذات الإنسانية، وأقاليمها الشعورية والتجريبية ويشير أدونيس (٦) إلى التماهي العميق الأخاذ بين الأسطوري واليومي، الجمعي والفردي في شعره، وصلاح فضل(٧) يرى أنه يشطر الخطاب الشعري ليمتطي أحدهما إيقاعات القصيدة، ويشطر الآخر شعرية اللغة المنثورة، حتى ينفذ من خلال هذا الانشطار، إلى تفجير الطاقة الحيوية الكامنة في التكوين المركب. وتصف يمنى العيد (٨) نصه الشعري، بأنه إنطاق للصامت اليمني، وخلق تعبيره ولغته، إذ يحيي المنطوق المقتول، وينهض به حضوراً في الحقل الثقافي العربي العام.

ولعل التجوال الحثيث في حقله الإبداعي، يقودنا إلى جملة من الظواهر:

فمن أهم ما يميز المقالح، في واحد من أهم دواوينه الأخيرة (بلقيس وقصائد لمياه الأحزان)(٩)، هذا التماسك في نسيج القصيدة، فهي ليست أمشاجاً أو شظايا، بل تجليات وأصوات تتكامل وتتداخل كما السيمفونية، يحتويها صوت الشاعر في غنائية دافئة، تتجاوز تلك التصميمات المعمارية، التي تخضع له؛ أما التجليات فتأخذ طابعاً أسطورياً تارة، وتشكيلاً قرآنياً تارة أخرى، وامرأة تتماهى مع المدينة الصغيرة (سحر)، بوصفها مكاناً تاريخياً، أو مع اليمن ككل، وتتعدد الأصوات، وتتنوع، ولكنها لا تتناقض، ولا تدخل في عتمة التأويل، ولا ترحل بعيداً في سديم الرؤى، بل تظل حميمية لا تفارق الغنائية البوحية، التي تشد الشاعر إلى حضن الحنين، لا بوصفه عاطفة فردياً، أو انفعالاً خالصاً، بل بوصفه تجليات لروح اليمن الحضارة والتراث والإنسان: تبدأ القصيدة بتعريف شعري، تتداخل فيه الظواهر الطبيعية بالأسطورية بالأنثوية، ويتناوب فيها الإثبات والنفي، والتجريد والتحديد والتعميم والتخصيص، وهذا التعريف يبدو عزفاً منفرداً على ناي الشعر، يتلوه صوت آخر، تتقمصه بلقيس فتبوح بالدهشة، عبر سلسلة من التساؤلات المشبعة بالإعجاب، بكلمات الشاعر، وبصنيعه، الذي أعاد الحياة إلى بلقيس بعد أن غيبها رماد السنين، فمع توالي التجليات، وتنوع الأصوات، تتنوع أساليب التعبير، وتقنيات التشكيل.

هي من هذه الأرض

معجونة بأساطيرها

وبأحزانها

ولها من جمال السهول

ومن كبرياء الجبال.(١٠)

يأتي بعد ذلك صوت الراوي يسرد حكايات بلقيس، تتحول بلقيس إلى كائن تاريخي أسطوري، يتوحد في الظواهر الكونية، وينتهي المقطع السردي بالتوصيف المشهدي، لينبعث صوت الشاعر بغنائيته، ولغته التعبيرية ثانية:

ويظل القلب قريباً منها مقتولاً بهواها

يتحسس جدران الذكرى

يغفو عند نوافذ

كانت يوماً ترفل خلف ستائرها.(١١)

ويطل صوت آخر، يعيد التوصيف في لوحة جديدة، ذات طابع تقريري، ينتهي إلى تجل جديد لبلقيس، فهي وفقا لهذا الصوت امرأة تعشق الحكماء وتكره صوت السيوف، وتراوغ عسكرها، وتغيب عن القصر، كي تلتقي بالرعاة، وبالبسطاء من الناس، وفي إطار هذا التعريف، يأتي الخيال الشعري، ليعيد إنتاج الصورة من جديد.

ثم ينبعث صوت سليمان، ليقدم شهادته بصوت الشاعر، ومفرداته، ويغادر موقعه القرآني، ليتسربل بالشعر، ويعمد إلى بناء النموذج، حيث تتماهى اليمن في بلقيس، مثل دأب شعراء العصر، الذين يجسدون المدينة في شكل امرأة. وإذا كان هؤلاء الشعراء يتخذون من المدن مرايا تعكس مواقفهم الإيديولوجية، كما يرى إحسان عباس، فإن بلقيس هي صنعاء رمز الحكمة والعراقة والجمال، بل تختزن تراث الشرق كله.(١٢)

هذي المرأة فاتنة

وأنوثتها في حكمتها

لا الخمرة باحت بالأسرار ولا الساقان

: الحب هراء

والشعر هراء

والحكمة باب سماوات الشرق.(١٣)

ويأتي صوت آخر يعقب على مقولة سليمان الحكيم، وتتجلى عبر خطاب موجه إليها في صوت جديد، يستثمر الشاعر الألوان فيستنطقها، ويستقصي التجليات في الكتب السماوية (في القرآن وفي الإنجيل وفي التوراة/ اكتحلت عين الأرض بطلعتها /هطلت من بين الصفحات)، هكذا تتماهى بلقيس مع سحر المدينة. وإذا كان البعد المكاني في تجلياته، هو ما تنطق به بلقيس وصنعاء وسحر، فإن البعد التاريخي يهيمن على ذلك كله، حيث الثنائية الأزلية الماضي والحاضر، فـ "هل تدنو الشمس قليلاً من زمن الإعصار الأول".(١٤)

هذا المنهج في التشكيل يتّبعه في قصيدة "ضريح من الكلمات لمريم"، وفي مجمل قصائد الديوان، حيث يتيح نظام المقاطع المرقمة وغير المرقمة له، أن يشكل لوحاته وتجلياته، وأن ينوع أصواته، وأن يقيم بينها تراسلاً، يحفظ لها وحدتها وتماسكها وتناميها، مستثمراً لغة صافية، تبدو تلقائية محسومة الدلالة، ولكنه يفاجئها بما يستنهضها من نثريتها، ويمنحها أرستقراطيتها الشعرية، فيتحول المقطع إلى جملة شعرية، كما يحول الرثاء من غرض تقليدي، يفضي بما يحمله من صفات، تم تداولها وتكرارها من مرثي إلى آخر.. إلى رؤيا لا تغادر مستواها في تمجيد الذات المعنية، يتجاوزها إلى مساحة الرقعة الجغرافية، وشرطها التاريخي، بل يقفز إلى رحاب المطلق أحياناً، إنه يعيد إنتاج اللحظة، ليخرجها من ضيق الدلالة إلى رحابة الكون، ففي قصيدة "سبع قصائد للموت"، كما يتضح من العنوان يتحول موت ناجي العلي إلى معنى

يرصد تجلياته عبر لوحاته، التي تتقاطر في توالٍ منتظم، فيمنح الموت صفة الجمال، ويجعله يتجسد في تضاريس حسية، فيعطي القبر صفة نقيضة للدلالة الأصلية، فهو يستمد هذا المعنى من ريشة الفنان المقاتل، الذي يرقد فيه، يتحول المكان إلى واحة، حين يتحد بالإنسان في رحلة لا عودة منها.

المكان الجميل، هو القبر، حيث المودة الصافية، والهدوء العميق، وحيث التراب حنون، كعهد الزهور به، والفراشات، ويفرد الشاعر للموت جل المساحة، التي تستغرقها القصيدة، ويكون الحوار سبيلاً للكشف عن جوهر الموقف، الحوار تجليات، وتماهيات، وبوح بالكلمات، وسرد للمرئيات، والمتخيل والأحلام والرؤى، وتصور للعالم الآخر بعد الموت، فعالم الموت لا أبهى ولا أجمل (أي بهاء هذا المنثور على الأفق)، ويلامس الأسئلة الوجودية الكبرى، وينتهي بعد التساؤل عن الروح والأجساد، التي تصعد في معراج نورها إلى أسئلته الأثيرة عن الكلمة، وارتعاشة المعنى وموت الكلمات.

ثمة عودة للذات، تناوش أحزانها، وتعاود ذكرياتها البعيدة والقريبة، تغوص في سراديب الروح ، وتنهمر التأملات، في تداعيات الانكسار ومحطات الألم، كما أن قبساً من شتات النفس، وفلذات الذات تتشظى في قصيدة "رومانطيكيات" في الديوان ذاته، حيث تتضح تجليات من السيرة الجوانية للشاعر، ولم يكن هذا العنوان مختاراً من قبيل الصدفة، أو الارتجال، بل إن نزعة إلى التخفف من أثقال التراكمات، التي رانت على كاهل الشاعر، قد دعت إلى تردد هذا النفس الرومانسي الأثير. إن العودة إلى الطبيعة البكر، والأحلام الوردية، ومعانقة الأشواق إلى الجمال تغزو مفرداته، التي تعاود فضاء الطفولة، وتشتبك مع صبوات العشق وأفيائه:

أشتاق مثل الغيم

مثل النهر

للدفء الذي يأتي كموسيقى

من اللاتي يراودهن

صيف دائم كالعطر.(١٥)

يعود إلى المنطلق الأول، يحمل هموم وجودية، تلامس تخوم الإبداع، وأسئلته في قصيدته (أسئلة ومرايا)، وفي توليد التجلي بالكلمات، يبدأ الشاعر رحلته مع القصيدة، منشغلاً بإبداعها، وبتأمل مخاض تشكلها، شأنه في ذلك شأن كبار الشعراء، بعد أن تنضج تجربتهم، وتستوي خلقاً سوياً، ولكنه لا ينساق وراء آليات الإنتاج، وكيفيات الصنعة، بل يقيم حواراً معها، مستشرفاً علاقته بها، فيفرد لها مساحة تحمل اسمها "القصيدة". لقد بدت القصيدة وكأنها الترياق من علل النفس وكآبة الزمن، فكانت تجلياتها، كانت غيماً، وكانت بلسماً، وكانت ندى، وحلماً:

لكنها اقتربت

وألقت ماء معناها

على جرح العبارة.(١٦)

بادئاً بقصيدة "ضريح من الكلمات لمريم"، التي تتخللها تناصات قرآنية، وهي تتراوح مابين الإشارت التي يطلقها عبر الرموز والمفردات، مثل مريم وآدم في تداعياتهما، التي تقودنا إلى ماورد في سورتي الكهف ومريم، أو عبر المفارقات النصية كما في قوله:

ولقد كرمنا آدم بالموت

وكرمنا – بالحزن- الأبناء

عادت مريم للطين

وصرت وحيدا.(١٧)

حيث الإشارة واضحة إلى قول الله تعالى:"ولقد كرمنا بني آدم وحملناه في البر والبحر".(سورة الإسراء آية ٧٠)

وقد تتبع تجليات القصيدة منذ أن تولد إلى أن تستوي خلقاً فنياً، فهو يكشف عن رؤية وموقف، لماهية القصيدة ورسالتها، إنه معني بتخلق القصيدة في رحم الإبداع، فهي تتلبس المبدع، متفاعلة مع كيانه كله، تهطل كما المطر على الدم، والقلب، والعيون، وبعد أن يرصد تفاعلاتها ودورتها الحية، التي يغتسل بعطرها، ويرتقي معراجها، وهي في القلب، تلقي ماء معناها على جرح العبارة، وهي شجرة السلوان في عيني الشاعر، وحين تهطل على الورق، تبدو عملية الإبداع أشبه بالتلاقح في ذروة ارتعاشاته وخصوبته، إنه الفارس الذي يفتضها، ليزرع الحياة مما يذكرنا بمقولة بارت عن فارس النص(١٨)، ولكن القصيدة بعد كل هذا، تجد قارئاً مشغولاً بنثريات الحياة، ويحلم بالرغيف.

يمضي الشاعر بعد ذلك في إبداعه، واعياً بمهمته، مهندساً لقصيدته، مفصلاً لها على مقاس رؤيته؛ صحيح أن القصيدة عند كبار شعرائها المحدثين، مثل: حجازي وعبد الصبور وأدونيس ودرويش وأضرابهم، أصبحت تشكيلاً لرؤية كلية معقدة، انعكست على بنائها الفني، فأضحت خليقة فنية جديدة متعددة المفاصل والتقنيات والحركات، غير أنها عند المقالح تبقى في إطار التجليات، في مستوى من البث يمكن إدراكه دون عناء، ويمكن متابعة تشكله الشعري عبر مقاطعه، التي يتنامى من خلالها المعنى، دون أن يلامس سقف الفلسفة الشاملة، وتغلب العناوين العددية المختلفة على قصائده، وكذلك النفس التعبيري في بعدين رئيسين: الذات والآخر المظلوم والوطن والصديق، والحسي المكاني شديد الحضور؛ فهو أيقونة دالة على الشخصية، وهو قرين الشعر والحلم المشتهى، كما في قصيدته "معزوفة غرناطية"، التي أهداها إلى أمجد ناصر، وغرناطة البعيدة. غير أن ثمة ما يهيمن على عدد من قصائده، وهو الإنسان والمكان: الإنسان صديقاً يتجلى من خلال الإهداء والمضمون، ومن خلال التماهي مع الآخر شعراً؛ وأبرز الدواوين التي تعكس هذه الظاهرة: كتاب الأصدقاء، وكتاب صنعاء، ففي الأول يقدم تعريفاً شعرياً، أشبه بالبروتريه في الجزء الأول، وفي الجزء الثاني مقتبس من شعر الشخصية، التي يقدمها، ومنهم الشعراء والنقاد والمفكرون والصحفيون والساسة والقدماء والمحدثون والعرب والعجم، بادئاً بالطفلة الوضيئة البريئة، التي أحبها، وقد عنون القصيدة التي دارت حولها بـ "ينبوع أول للصداقة". وفي تعريفاته الشعرية، يعدد الملامح الشعرية، التي تتقاطع مع الرؤية البصرية، في لوحة تجريدية تارة، وتعبيرية تارة أخرى، ويربط بينها وبين الموقف التاريخي تارة أخرى، فهو يقول عن المتنبي:

"أشاعر أم نبي

تحاوره الجن

تأوي إليه العواصف

تأكل من زاده

تشرب النار من مقلتيه

.... إلى أن يقول يحزنه أن يرى أمة الضاد تضوي

وأطرافها تتناقص".(١٩)

وفي لوحته الشعرية عن المعري، يسلك الأسلوب نفسه، غير أنه يختم القصيدة بالإشارة إلى ما تميز به المعري من سخرية، أما النفري فالتعريف الشعري به ينصب على الكلمات والمواقف ،وقس على ذلك شوقي وباكثير، وعبد الله الصيخان، وهنا يبدو التنوع في الاتجاهات، والرؤى، والأزمان.

إن "كتاب الأصدقاء" ليس مجرد ديوان شعر، بل موسوعة شعرية، تضم خلاصات عن الإرث الشعري العربي القديم والمعاصر، بل عن الإرث الثقافي، ورموزه، ورؤاه، وعن الرؤية الإنسانية الفلسفية للصداقة والمحبة، التي استهل بها هذا الديوان، ومن ثم ينتقل ليقلب صفحات التاريخ.

لاشيء أبهى من الشعر

والانخطاف بأفق القصيدة (٢٠)

هذا هو المتنبي، الذي يتداخل نصوصياً مع شعره "يا أمة ضحكت، والأرانب تمرح خلف القصور"، وينتهي إلى الفناء فيه شعراً:

ما لنا

كلنا جوى يا رسول

أنا أهوى

وقلبك المتبول ..

تشتكي

ما اشتكيت

من ألم الشوق إليها ..

والشوق حيث النحول.(٢١)

ومن المتنبي إلى المعري، إلى النفري، إلى باكثير، والزبيري، وسليمان العيسى:

ناسك الحرف متعب والأحباء غيّب

أنا أدمنت غربتي وعذابي محبّب(٢٢)

ومن السياب، إلى أدونيس، ونازك الملائكة، والبياتي، وعز الدين اسماعيل، والحضراني، وعبد الصبور (لم يكن شاعرا بل ملاكا يطير بأجنحة الشعر، وذلك المالح في القلوب، أحمد الشامي والبردوني.

" يا أيها الأغبياء أفيقوا

فإن صديقي يرى ما وراء سديم القلوب"(٢٣)

وأحمد عبد المعطي حجازي، واستقامت له الكلمات.

يحب الجميع

يحالفهم

وينازعهم

وله لغة في صفاء الينابيع".(٢٤)

إلى آخر تلك القائمة، التي ضمت يمنى العيد، وسعدي يوسف، ومحمود درويش، والفيتوري، الذي لا تنطفئ نار أفريقيا في دماء قصيدته، وأمل دنقل الذي يورق في دمه الشعر، وقاسم حداد المنتمي إلى الزمن الأخضر المتوهج بالشعر والناس، ومحمد عفيفي شائك ورد بستانه الزاخر بعوالم من فضة الكلمات، وجابر عصفور كالبحر في عمقه وتساع مداه، وكمال أبوديب، وهو في السر يبكي ويكتب

مرثية العربي، وعبده عثمان وعلوي الهاشمي الذي تصعد الكلمات من رخام قصائده، وسميح القاسم الذي لامس حروفه بقلبه، ومحمد علي شمس الدين الذي لاشيء يمحو نهارات دهشته أو ينافس فضته الفاتنة، وعلي صبرة وعباس بيضون الذي سطعت صور في دماء طفولته، وحميد سعيد الذي لا يكتب الشعر بل ينفض الخوف عن نفسه، وعبد التواب يوسف القريب إلى القلب والروح، ومن في شعره شجن فاتن علي جعفر العلاق ، ومحمد القيسي حيث الفضاء الشفيف له ولفلسطين، ومحمد بنيس الذي يجيء إلينا مواسمه من سوسن الكلمات وعطرها الباذخ الكبرياء، إلى آخر رموز معجمه الزاخر، فهذا الديوان رؤية مركزة دافئة، لرموز الثقافة من أصدقائه، على امتداد الخريطة العربية، إنها رسائل حب وفيض مودة.

وهذا المنهج في الرؤيا والتشكيل، اتبعه الشاعر في ديوانه " كتاب القرية"، الذي بلغت لوحاته نحواً من سبع وسبعين لوحة، حيث تتكون اللوحة القصيدة من جزأين. الجزء الأول منها تشكيل شعري، يتكئ على لعبة الاستعارة في الصياغة، والمشهد في البناء؛ إذ يتبدى المكان متجلياً في مشهد، يتحول المكان فيه إلى كائن يفيض بالحياة، في لغة مدججة بالمجاز، فالقرية طفل بريء، يتكئ على سفح الجبل، تغتسل أجفانه في الصباح بماء النهر، تستقبل الشمس في فرح، ويداعب كل الفصول، هذا التشكيل المجازي في الجزء الأول من القصيدة، يتبعه تعريف يحاول أن يتحرى الشاعر فيه الواقع، كما يراه ويحس به، ولكن دون أن يتخلى عن مفردات الشعر في حدها الأدنى، فالقرية لا تاريخ لها، ولم تدخل معجم البلدان، لم يعرف عنها أحد إذ لم تذع سرها الطيور، وهي واقعة بين الأرض والسماء، مفتوحة على وديان واسعة، وهي مدخل وادي بنا الشهير بهذه المفردات، التي حافظت عليها في توضيح قول الشاعر، تبدو أقرب إلى الوصف والتدوين التاريخي، كما تذكره معاجم البلدان وكتب الجغرافيا.

هذا منهج انفرد به الشاعر عن غيره في أغلب لوحاته، وإن تغير منهجه قليلاً، فلكي يرصد أثر المشهد أو اللوحة في الرائي، الذي ينظر إليها.

"لا تتلفت إلى الخلف

مخمورة كل أطرافك الآن

روحك مخمورة بالجمال

ومفتونة باكتشاف البكارة ".(٢٥)

وفي بعض اللوحات يحدث تبادل بين الجزأين، فيكون التعريف في الأول، والتشكيل في الثاني، أو يحدث بينهما تداخل، كما في اللوحة العاشرة، إذ يتحدث عن تاريخ القرية منذ البداية.

"جاءها الترك من شرقها

جاءها الترك من الغرب

لكنهم دمروا قبل أن يدخلوها

وفي الجزء الثاني أصدقاؤها يستدلون عليها

بموسيقى الينابيع

وشبّابات الرعاة

وهم يدخلونها متى شاءوا

صيفاً وشتاء

شاعر فيك ".(٢٦)

القرية تتماهى، فالمرأة أيضاً، فهو يبنيها بناء كونياً، يسترق لها بعض ملامح الأنثى، ويشكلها كما يشكل الروائي نموذجه، فتتمثل فيه صفاته الجوهرية، التي هي مزيج من بعد كوني وآخر تاريخي، وآخر اجتماعي ، وتتماهى فيه الذات متعرية على تخومها متوحدة فيها، وهي صفصافة مولعة بالولادة، مولعة بالرضاعة، وهي جميلة باذخة، وهي خارج التاريخ، فحجمها الإنساني أكبر من الزمن، عالم مغلق وجميل، ولها ذاكرة الحجر، فهي أول المكان، وأول الذاكرة، وأول الحب، وأول الكلمات، هي طقس أخضر، كأنما تتحدّر من العرش، وهي تحمل كل تلاوين الفصول، وإيقاع الينابيع.

وفي لوحاته، يعمد إلى وصف بعض الظواهر الاجتماعية، في مشاهد واقعية مطعمة بالمجاز، كمشهد الختان في اللوحة الحادية عشرة:

"بعد عام

وربما عام ونصف العام

يرتدي الطفل ثوب الختان

وتبدأ الزغاريد

وتتصاعد رائحة البخور

وتشرع النسوة في رش سطح البيت

حيث ستبدأ الطقوس ".(٢٧)

ويمضي في رصد تفاصيل مشهد الختان، كما يتم على أرض الواقع، ولكن الجديد في الأمر أن الشاعر يستكمل المشهد في لوحة أخرى تالية، ثم يعقب عليه في الجزء الثاني من اللوحة، مبدياً رأيه على نحو سافر، متخلياً عن التشكيل الشعري، ولكنه لا يتركه تماماً، بل يختم المشهد بإثبات حالة شعرية، تستمد شعريتها من شفافية المشهد الإنساني.

هل كان الأمر مهماً إلى هذه الدرجة، وهل كان لابد لهذا الطقس الختاني من أن يأخذ هذا المشهد التمثيلي؛ ويمعن الشاعر في رصد الظواهر الاجتماعية والإنسانية، فمن مشهد الختان، إلى مشهد الولادة، الذي يستأثر بأكثر من قصيدة، منتقلاً من الحس الإنساني، إلى الرؤية الاجتماعية، التي تبتئس للمولود الأنثى؟ "عندما وضعت أمي /أختي الكبرى كانت جدتي حزينة/حين علمت أن المولودة بنت، "فالشاعر يتقرّى ملامح القرية بطبيعتها وأسرارها وأحزانها وأتراحها وأناسها وكوارثها ومناسباتها، بل وحيوانها، فآخر لوحة تتحدث عن الجمل.

أما "كتاب صنعاء"، فلم يخرج في تشكيله عما يفترض أنه مستمر في الدواوين اللاحقة، التي أشرت إليها، فهو يتكون من ست وخمسين قصيدة، هي أشبه باللوحات والمشاهد والصور الفنية، حضور الوعي الذاتي فيها كان كاملاً، وهي على نسق "كتاب القرية" اللاحق لها، تبدأ بتشكيل شعري، ثم بتعريف تاريخي أو حضاري، يتداخل مع مفردات الشعر، وصياغاته الاستعارية، فنحن أمام أسلوبين، أحدهما كنائي ليس بالمعنى البلاغي الدقيق، ولكن من حيث ما يفضي إليه، فالتشكيل الاستعاري، الذي يقصد به إلى التعريف، هو كلام يراد به لازم معناه بالمعنى الكنائي؛ أما الذي يقصد منه إبداع صورة جمالية، فهو يبقى محافظاً على جوهره الشعري، ففي القصيدة الأولى، حينما يقول الشاعر عن صنعاء: إنها عاصمة الروح، ويقرن بينها وبين الفراديس، وإنها سيدة في اكتمال الأنوثة، هطلت من كتب الأساطير، وطلعت من غناء البنفسج؛ فهذه صورة فنية استعارية الطابع، حتى

وإن خالطتها أوصاف موضوعية نثرية، فهي جزء من المنحى التشكيلي الشعري، أما في الجزء الثاني، فيعمد الشاعر إلى تعريف العواصم، وتصنيفها، كقوله: "مكة عاصمة القرآن، وباريس عاصمة الفن، ولندن عاصمة الاقتصاد، وواشنطن عاصمة القوة، والقاهرة عاصمة التاريخ، وبغداد عاصمة الشعر، ودمشق عاصمة الورد، وصنعاء عاصمة الروح".(٢٨)

إن الشاعر يكمل كل قصيدة من هذه القصائد بتعقيب نثري حافل بالشعر، وهو في كل واحدة من قصائده يتحدث عن جانب من جوانب المدينة، ومكوناتها، وأناسها، أو عن معلم من معالمها، عن جبل غنيمان، وعن باب غمدان، وقصر غمدان، ونوافذ المنازل، وتاريخ المدينة، والمرأة في صنعاء الجديدة القابلة، التي تبشر كل مولودة جديدة، بأن البيوت لم تعد قبوراً، والمرأة لم تعد جارية، ويتكلم عن الكهوف، وعن مجذوب صنعاء، وأشجارها الباسقة، وعن علاقته بها، وعن نهرها، الذي غاضت مياهه، وعن أكلاتها، التي تصنعها الصبايا، وعن شارع خضير، ومريم، التي التهمها التيفوئيد.(٢٩) وهكذا يمضي الشاعر في بناء قصائد الديوان، وفي آخر قصيدة في الديوان يستغرق فيما يشبه الوجد الصوفي، وفي الجزء النثري، يتمثل الظواهر الحسية في الأحياء القديمة، الشاهدة على أصالتها رخاماً، من الكلمات يتدلى بين السماء والأرض، تصبح اللغة دوالّ ومدلولات، نسغاً يسري في الحجارة والفضاء. تتحول المدينة إلى امرأة ثم إلى قصيدة.

أبجدية الروح غنائية تفيض تعبيراً عن الوجدان، في رومانسية صوفية، وابتهالات، وأدعية، ومناجيات لله، وشفافية روحية، واعترافات، وتجليات صوفية، تبدو قبساً من "كتاب منطق الطير" لفريد الدين العطار، الذي يخاطب الشاعر، واصفا إياه بالجهل والحقد، ويبوح بأفكاره ورؤاه الإنسانية، ضد الحرب، ويتحدث عن التحولات وحافة العمر، وفي استغراق متأمل يعلن الشاعر براءته من الآثام:

"ورق العمر مازال أبيض من غير سوء

سوى ثرثرات المرايا

وأبخرة تتصاعد من كبد الشك

هل تستطيع اللغات التي ستموت معي

والقصائد أن تعبر الدهشة الصامتة".(٣٠)

ويقيم حواريات ذات طابع فكري، يومئ من خلالها إلى رؤيته الصوفية، كما في قصيدة "صوتان"، ويبدو هذان الصوتان وكأنهما الشاعر نفسه، وقد تصدعت أناه، فهو يحاور ذاته، إنه الصدع الهائل، الذي يحاول أن يرتقه، فيوغل في عالم صوفي، وديوان "أبجديات الروح" بقصائده المختلفة، يمثل رحلة صوفية تكاد تلامس سقف الوجد، الذي يرتقي إلى درجة التوحد، أو الحلول (يا سيدي ما كنت قبل أن تراك روحي/ تجتلبك في دمي/وفي براءة الأشياء/في نوافذ العشب / وعبر لوحة الأصيل/ ما كنت أدري من أنا)، من قصيدته "رؤيا"، ثمة وحدة كونية، تتمثل في مخاطبة الشاعر للكائنات والطبيعة، للصحراء والبحر، ويتضح هذا التوجه في عناوين عدد من قصائده، ومنها قصيدة "حب للسماء واشتعالات"، "فصول من "كتاب الموت"، و"مفتاح إلى ثكنات"، و"الروح"، و"ذهول"، و"الشرق"، و"بكائية"، و"اكتمالات أحمد"، و"أغلبية للروح"، و"بالقرب من نخلة الله"...إلخ.

ثمة اعترافات وخيبات وآلام وإحباطات، وثمة محطات قد غادرها الأمل.

إن المقالح لايذوب في أثير الروح، ولا يندمج في معارجها، بل يتفيأ ظلالها، وقد انتهى به المطاف إلى حيث لا أمل

يرتجى. ثمة أخطاء، ولكن لا خطايا، إنه ارتحال يلامس تخوماً، ولا يغوص في العمق، إنه أقرب إلى الخواطر منه، إلى العبور في دهاليز الروح وسراديبها، حتى فريد الدين العطار في منطقه لم يقتحم أبهاءه، بل ظل واقفاً ببابه منشغلاً بالحوار معه دون أن يقتحم عالمه:

إلهي

تسللت ذات مساء شديد الظلام

إلى "منطق الطير"

كان الفريد هناك يحدث أنصاره

وتلاميذه

بعد أن عاد من مدن العشق

ممتلئاً بمحبة الناس

والطير.(٣١)

إن جل ما نعثر عليه في "أبجدية الرحيل" روح هائمة في فيافي العمر والناس والخذلان، حيث الخروج بقبض الريح وباطيل الأباطيل، رؤى رومانسية تهيمن على الديوان، تلقي بالشاعر على رصيف اليأس تحدوها نزعة اعترافيه، درجة الانزياح فيها محدودة، تسيطر عليها حقول دلالية، ذات طبيعة وجدانية محض، محتشدة في جانب منها بالأسئلة القريبة.

في بعض دواوينه السابقة، مثل "أوراق الجسد العائد من الموت"، و"الخروج من دوائر الساعة السليمانية"، يحتل النثر مساحة لا بأس بها من الديوانين، ولكنه النثر الذي يرفد القصيدة ويوضحها، ويكون بمثابة نص موازٍ لها؛ إذ وتهيمن تقنية السرد المشهدي، الذي يتداخل مع اللوحة التعبيرية، يقرؤها ويتداخل معها، فيكون الشعر بمثابة قراءة ثانية لها، كما أن النزعة التعبيرية تطغى على التشكيل، ويسيطر البوح الوجداني، من خلال اللوحة الناطقة، فضلاً عن الأسلوب القائم على كتابة المذكرات واليوميات، وهذا يفسر حرص الشاعر على كتابة التواريخ في ذيل القصيدة، في الغالب، كما أن الجرعة الوجدانية الرومانسية تفيض أحياناً، لارتباطها بالمناسبة، التي تتخذ أشكالاً متعددة، وترتبط بالأماكن، والشخصيات، أو تضرب في عمق التاريخ، ويبرز الحس الزماني المصاحب للمكان، على نحو شديد الوضوح، فنحن أمام لوحات يمكن ترجمتها تشكيلاً بصرياً، وأمام سرد ينعقل إلى أوتاد الزمن الحاضر، والمكان المحدد، ولا ينطلق في فضاءات الشعر، أو أبهاء الروح، و دون أن ينساب في مجراه المتدفق بلا سدود؛ إذ ما يلبث أن ينقطع، ليظل في إطار المساحة المخصصة له، لذا غلب الترقيم على المقاطع، ليظل التسلسل قادراًعلى أن يلم شتات القصيدة، ويجمع بين أجزائها، مما يعطي إحساساً بالتراكم بدلاً من التنامي والتصاعد.

ويبدو الوعي التاريخي والقومي، والذاتي، مسيطراً، مما لا يتيح مجالاً أوسع لتلقائية الشعر وانسيابه، وقد لجأ الشاعر إلى نظام المجموعات، أو الثنائيات في ترتيب قصائد ديوانه (أوراق الجسد العائد من الموت)، فقد بدأ بمجموعة قصائد للوطن، ثم اختار عنوان "قصيدتان لمصر"، ثم "قصيدتان للشهداء"، ثم " قصائد للموت"، وهي أقرب إلى المراثي، أهداها إلى عدد من أصدقائه الراحلين والغابرين: عبد الله حمران، وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، ثم عنون إحداها بمرثية لمالك بن الريب، الذي اتخذه الشاعر قناعاً له.

وأما المجموعة التالية، فهي تحت عنوان "حالات"، وهذا العنوان يوحي بالوقتية وبالتغير والانفعال العابر، فالمشكلة تكمن في هذا الحس الآني، الذي لا يكشف عن رؤية تتشكل، لتقدم قصيدة ذات بنية متراكبة معقدة.

ثمة قراءة لحالات يتأملها الشاعر، ويستدعيها من الذاكرة في نفس سيري، كما في قصيدته "التطواف ثانية في شارع عبد المغني". إن منهج الشاعر في بناء القصيدة، يعتمد عل تقنية التداعي، ولكنه تداع محكوم بمنطق منضبط، تختنق فيه حرارة الشعر، لتتراصف العبارات والكلمات، وكأنها قوالب الطوب المحكومة بطول معين، وتكعيبة محددة، ولون مخصوص:

تتشظى في الأفق الدامي لوناً أبيض

تتشظى في الأفق الداكن لوناً أحمر

تتشظى في الأفق الساكن لوناً أخضر

الشارع يكره لافتة لاتحمل لوناً

يكره كل الألوان.(٣٢)

أما ديوان "الخروج من دوائر الساعة السليمانية"، فهو مجموعة من القصائد، التي تسجل التجربة اليمانية مع معضلاتها زمن التخلف والتحجر، من خلال التجربة الذاتية، أو التجارب الفردية والجماعية، ويغلب عليها الطابع الانتقادي، والنزعة الهجائية"، إن الإقامة في وطن للضفادع قاسية، والرحيل المباغت قاس"، ثم يقول في وصفه للمكابدة من الظلم والتخلف "مسختني دمامتهم /أوثقوني إلى صخرة، تتحسس وجهي أصابعها، فانكسرت ... كل البيوت الشوارع، محتلة بالدمامة"، وتمتد هذه النبرة، لتشمل أغلب القصائد "أشجان يمانية"، و"البحث عن عبلة في مدينة الرصاص والرماد"، و"محاولة للكتابة بدم الخوارج"، و"السفر في الجمجمة المثقوبة"، وهكذا..

إن هذا الديوان ينطوي على صرخة ضد التخلف، ففي فاتحته يشير إلى القات وقواميس اللغة الميتة، ويتحدث عن خروجه منها، شاهراً حرفه ممتطياً صوته، وكأنه يعلن الثورة، داعياً إلى ميلاد جديد، في يمينه وردة الميلاد، وفي يساره نخلة الميعاد، كما يقول، وفي دمه البشارة.

وتتكرر في الديوان مفردات الاحتجاج على الصمت، وقطرات الدم، التي تتوهج خضرة، ويبدو فيها رافعاً لراية الصدام، مبشراً بحتمية الصراع، مؤمناً بالثورة الدامية سبيلاً إلى الخلاص، وفي قصيدته "قطرات من دم الجبل"، يتضح هذا النهج في الرؤيا والتشكيل:

كل عصر يجيء

وفي كفه قطرات من الدم

قطرات من الدم تخلق عصراً

وتهدم عصراً

وتطرح أسئلة

قطرات من الدم

كان يحاصرها ليل تاريخنا

من تكونين

يا قطرات من الدم

وحين سمعنا نداء الجبال

تطير به قطرات من الدم.(٣٣)

أما ديوان "الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل"، فقصائده الثورية ذات بعد رومانسي، غير أنها مثل بقية أشعاره، تعتمد الطريقة المقطعية العددية في بعدها التراكمي، يتداخل فيها البعد الوطني والبعد الذاتي، ولكن الوطن يظل المعشوقة، التي تتماهى مع الذات ومع

الآخر، المناضل من أجل الوطن، ويبدو علي بن الفضل قناعاً شعرياً، يمكن المقالح من أن يقدم رؤيته، فهو ثائر يمني، أسس في أواخر القرن الثالث الهجري دولة الوحدة الوطنية، والعدل، كما يشير الشاعر في الهامش، وتتكون القصيدة من خمس رقاع: الرقعة الأولى: يدوي فيها صوت الشاعر، الذي يستعير السيف بديلاً للقلم، متشحاً بأيديولوجيا الصراع، مستحضراً ذلك المزيج من الدم والماء والنبيذ، بحثاً عن الخبز للفقراء، فالسيف تخضرّ على جنباته نار الكتابة، التي تتناسل أرغفة، وفي الرقعة الثانية: يطلع صوت علي بن فضل قناع الشاعر الناطق باسمه.

والشاعر جدير بدراسة عميقة لموقفه الإبداعي والثقافي، تستجلي دوره التاريخي، على مستوى اليمن والوطن العربي، ولعل هذه العجالة تكون بمثابة تذكير بدور هذا الرائد العلم.

الهوامش

٠ عبد العزيز المقالح شاعر عربي يماني، فاز بإجماع المحكمين – وكنت واحداً منهم - بجائزة سلطان بن علي العويس، وهي جائزة عربية رفيعة المستوى، ويعتبر من أشهر شعراء القصيدة الحديثة ورافع لوائها في اليمن، وهو مفكر وأكاديمي مرموق، من مواليد ١٩٣٧، درس في مصر، ونال شهادات البكالوريوس والماجستير والدكتوراة من جامعة عين شمس بالقاهرة، شغل مناصب عدة، فكان أستاذا للأدب العربي الحديث في جامعة صنعاء، ثم رئيسا للجامعة، وعمل رئيسا لمركز الدراسات والبحوث اليمني، وهو عضو المجمع اللغوي العربي في كل من القاهرة ودمشق.

١ و ٢ - عبد العزيز المقالح، الأعمال الشعرية الكاملة، وزارة السياحة والثقافة، صنعاء، ٢٠٠٤ المقدمة ص ٦، ص٧.

٣- عبد الله البردوني، رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه، دراسة في ديوان (لابد من صنعا وإن طال السفر)، صنعاء،١٩٧٢،ص٢٠٦.

٤- وهب رومية، النص المفتوح، نقلاً عن الأعمال الكاملة للشاعر عبد العزيز مقالح (مصدر سابق) ص٩.

٥- المرجع نفسه، ص١٠.

٦- عبد العزيز المقالح، الأعمال الشعرية الكاملة، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ص ص١٩– ٢٤٤.

٧- المصدر نفسه، ص٢١.

٨- المصدر نفسه، ص٢٤.

٩- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٧٨.

١٠- عبد العزيز المقالح، بلقيس لمياه الأحزان، ص٢٦.

١١- عبد العزيز المقالح، المصدر السابق.

١٢- السابق، ص٣٥.

١٤- السابق، ص٨٢.

١٥- السابق، ص٨٢.

١٦- كتاب الأصدقاء، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٢٤٩.

١٧- السابق، ص٢٥٠.

١٨- ديوان المتنبي، ص٣٥٠.

١٩- كتاب الأصدقاء، ص٢٩٦.

٢٠- نفسه، ص ٢٩٨.

٢١- نفسه، ص٣٠٠.

٢٢- كتاب القرية، ص٤٩٠.

٢٣- نفسه، ص٥٠.

٢٤- نفسه، ص٥١٤.

٢٥- أبجدية الروح، الأعمال الكاملة، ص ٢١٦.

٢٦- أبجدية الروح، السابق.

٢٧- ديوان أوراق الجسد العائد من الموت، الأعمال الكاملة، ص ٤٣٢.

٢٨- ديوان الساعة السليمانية، الأعمال الكاملة ، ص٤٦٠. وما بعدها.

٢٩- ديوان الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ص٥٤٥.

٣٠- المصدر نفسه، ص٥٤٧.

٣١- الأعمال الكاملة، مجاد٣، ص ٢٠.

٣٢- المصدر السابق، ص٣٠٠.

٣٣- عبد الوهاب البياتي، تجربتى الشعرية، ط١، القاهرة، منشورات نزار قبانى، ١٩٦٨، ص٣٥.

◄ مقـــــــــــال:

- ثقـــافـة المعـــرفة وفـــن الإســـتشـراف

ثقافة المعرفة وفن الاستشراف

◄ عبد المجيد جرادات

المعرفة تعمق اليقين، وتزيل أسباب الغموض، وفي الجانب الإيماني، فإن مخزون المعرفة يؤدي إلى الحكمة.

الإيمان والمعرفة يُفضيان إلى التوسع والانفتاح على الأفكار النيّرة، لأن المعرفة بحد ذاتها، إدراك للأشياء ومضامينها (أعرف أناساً يتمتعون بالصفتين ولم يصلوا إلى الأفكار النيرة!!!).

تستمد المعرفة قيمتها من جوهر الحقيقة، وهنا يتجلى الحديث عن أهمية النقد البناء والذي يعتمد على دقة المعاينة التي تصف الإيجابيات مثلما تبين السلبيات، ولولا النقد لما تقدمت المعرفة بمختلف حقولها العلمية والثقافية، وعندما يخلو النقد من المواقف المبيتة، أو محاولات الإيقاع، فإنه يندرج ضمن مفاهيم وعناوين الحياة الفكرية السليمة.

من أجل التطور المعرفي، فإنّ المدارس الفكرية تعتني بثلاثة عناوين، هي:

أولاً: الإبداع الخلاق

ثانيًا: العمل الجاد

ثالثاً: التفاؤل الحذر

إذا بدأنا من العنوان الثالث، نجد أنه ينبذ الإحساس السلبي، حتى يكون الأمل الذي يدفعنا إلى للعمل، أما الإبداع، فإنهُ يمثل الجهد المتميّز، والذي يبتعد عن الروتين ولا يخشى المساءلة، لأنه مستمد من حسن التبصر والقدرة على الابتكار (أليس الابتكار من بعض وجوهه هو الإبداع؟؟) والتحكم الذاتي.

تكمن القيمة الأساسية في عملية البحث عن المعرفة في الإنسان المبدع، وإذا اعتبرنا أن السياق الحضاري للشعوب والأمم يشهد حالة غير مسبوقة من التنافس في حقول المعرفة التقنية والصناعات المتطورة، فإنّ مهمة المبدعين في مثل هذه الحالة تتجلى من خلال القدرة على تشجيع الطاقات والكفاءات الإنسانية وأهل الفكر لتكريس جهودهم على طريق مواجهة الصعاب، وتعزيز مقومات العطاء الذي يسهم يساهم في صنع البناء الحضاري للشعوب.

بين التفكير النقدي والتخطيط الاستراتيجي، تبرز مهمة الاستشراف بما تستند عليه من رؤية وقدرة على المثابرة والمتابعة، ومن المتفق عليه أن التخطيط الاستراتيجي يندرج ضمن أهم الأدوات التي تلجأ إليها

◄ باحث من الأردن.

الدول والشعوب من أجل مواجهة استحقاقات مرحلتها ومستقبل أجيالها، ولهذا فإن مهمة التخطيط الاستراتيجي لا تتبلور إلاّ من خلال تحديد وترتيب الأولويات في مختلف المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وهذا يستدعي مشاركة العلماء والمختصين وأهل الفكر في طرح النظريات التي تخدم المصالح العليا، وتلتقي مع أرقى التطلعات.

ماذا عن متطلبات الحداثة في ظل المتغيرات التي يشهدها العالم في المجالين العلمي والتكنولوجي، وما رافقهما من تقدم معرفي ومعلوماتي؟ وكيف ستتمكن الدول محدودة الموارد من وضع استراتيجيات تنموية توظف من خلالها مصادر دخلها القومي، بحيث يلتقي جهد الكفاءات والمهارات البشرية مع الأهداف التنموية المنشودة على المدى المنظور؟ وأين تقف الثقافة من التنمية؟ وهل يُمكن تحقيق استراتيجيات التنمية بدون جهد معرفي يستشرف تطورات الأحداث، خصوصاً وأنّ الدول العظمى والصناعية تحرص على ديمومة تواجدها في الأسواق العربية، سعياً لتحقيق أهدافها الاقتصادية وطموحاتها المستقبلية؟

ترتكز الإجابة العملية عن هذه التساؤلات على عدة محاور، يُمكن مناقشتها على ضوء الاعتبارات التالية:

أولاً : بمقياس الدول التي نجحت في تجاوز معوقات التنمية فيها، فإنّ الفعل الثقافي الهادف، يتمثل بمبدأ الارتقاء بقيمة العمل الذي يسهم في بمضاعفة الإنجازات على مختلف المستويات، وتبعاً لذلك، يبرز دور الثقافة الاجتماعية، بحيث يكون السلوك الطبيعي للإنسان مؤمناً بأهمية العمل، والقدرة على الإبداع والابتكار في هذا الاتجاه.

ثانياً : في عرف خبراء الاقتصاد، فإنّ الثقافة الإنتاجية تعتمد في الأساس على فن التخطيط والقدرة على التسويق، بمعنى أدق، فإنّ الدراسات التنموية تهتم بأسلوب المواكبة وإتقان الجودة إلى جانب التميّز الذي يقوي المركز المستقبلي للجهات المنتجة، وهذه هي أبرز العناصر التي تراعيها الفعاليات الاقتصادية الحديثة، بحيث تتحقق القدرة الإنتاجية ضمن مفهوم التنوع، وهذا ما يتطلب ضرورة الانفتاح الذي يسهم بتعزيز المسيرة الحضارية للأمة.

ثالثاً : لا بد من تقليص الفجوة بين الحالة الثقافية واستحقاقات التنمية، وللمزيد من التوضيح، نقول أنّ إنَّ مرحلة العولمة أدت لوجود العديد من أوجه التباين الذي يستدعي تفعيل دور الإدارة الاستراتيجية للموارد البشرية، وهي نظرية تنموية، وأجمل ما فيها أنها تركز على احترام الوقت وقيمة الإنسان معاً، بحيث يشعر المرء بقدرته على إثبات موجوديته من خلال دوره المنتج وعطائه المتجدد.

بحكم التطور الهائل في تقنية المعلومات، وما أحدثته من تغيرات جذرية على المستويين الاجتماعي والاقتصادي، فإنّ مفهوم الديمومة بالنسبة للمنظمات التي تتسلح بروح الريادية الريادة يقتضي أن تكون هذه المنظمات قادرة على التعلم والابتكار، والتكيف السريع من أجل الحفاظ على الموقع التنافسي المرموق، وفي هذا الجانب يقولون « أن رأس المال الفكري intellectual Capital يعتبر من أهم الموجودات التنظيمية التي تحقق الميّزة التنافسية المستدامة المستديمة، ولهذا فإنّ أبرز المخططين يرون بأن المعرفة تشكل مورداً أساسياً للمؤسسة، لأنّ أدواتها تتمثل بالإنتاجية Productivity والابتكار أو الإبداع Innovation. وعلى هذا الأساس فإنّ العمل المنظّم والمبرمج يسهم يساهم في بتطوير المعرفة، وتوظيفها في

مجالات مفيدة، ولا بد من التذكير هنا بأنّ معظم المؤسسات تهتم مباشرة بالبحث العلمي باعتباره ركيزة أساسية للتطور المعرفي. نشير في هذا السياق إلى أنّ المعرفة توصف بأنها كل العمليات العقلية عند الفرد، من إدراك وتعلم وتفكير وتفاعل ينتج عنه استنتاجات وأحكام، وتتحدد المعرفة في مناخ العمل باكتشاف السلوك الممكن، والذي يوفر للمعنيين بالتخطيط الاستراتيجي الرؤية الواضحة عن سير العمل وسبل التقييم ومتى يكون التصويب الهادف.

بالرغم من الإنجازات العلمية والتكنولوجية في الوقت الراهن، إلاّ أنه يمكن القول، أنه لا ثبات ولا ديمومة إلاّ في المعادلات الرياضية والقوانين المنطقية، وهي لا تعدو أن تكون من نوع الحقائق الكلية والمعلومات المجردة والأنظمة العقلية التي نصل من خلالها إلى للمعرفة المباشرة عن الأشياء المادية والوقائع المحسوسة من حولنا، وربما تكون الحقيقة ثابتة نسبياً على المدى القريب أو القصير، لكنها في طبيعة الحال قابلة للتغير نتيجة عوامل ومستجدات الزمن، من هنا نلمس ميل العلم المعاصر للتواضع خصوصاً في حالات إصدار الأحكام، وحذراً عند إعلان الحقائق، وأكثر استعداداً لإعادة التقييم والمراجعة، تجنباً للانزلاق في الأخطاء أو اللجوء لإسقاط التبعات ربما بعد فوات الأوان.

كثيراً ما تلجأ المجتمعات الراقية إلى طرح أهم القضايا للنقاش عبر وسائل الإعلام أو من خلال الاستفتاءات واللقاءات الثقافية والفكرية، ومن المتفق عليه أن هذا الأسلوب يحقق عدة نتائج إيجابية، أهمها الوقوف على جوانب القوة أو مكامن الضعف بالنسبة للفكرة المطروحة، ثم يجري الاستئناس بكل الآراء الإيجابية وكل ذلك من أجل التوصل للمعرفة المنشودة.

ماهي الرؤية المستقبلية لتطور التنمية بشقيها الاجتماعي والاقتصادي في العالم العربي، بعد أن أثبتت الأزمات المالية العالمية بأن النظم الرأسمالية مهدت الطريق لحالة من عدم التوازن بين الدول محدودة الموارد من جهة، والدول العظمى من جهة أخرى، حيث يستدل من تطورات الأحداث أنّ الشركات العملاقة في الدول الغنية والصناعية، تمارس نشاطاتها بطريقة تقوي نفوذ دولها في الأسواق العالمية، وقد تسعى لتذويب وعرقلة دور الفعاليات الاقتصاديات الناشئة، وبدون مراعاة لنتائج التباينات الحادة بما يتعلق بمستوى الدخل الفردي والقومي بين الشعوب والجماعات على حد سواء؟ ، وما هو الدور المنتظر من أهل الفكر والمعرفة في ظل تراجع الأداء الاقتصادي، والذي يؤثر تلقائياً على مقومات الاستقرار بمعناه الواسع، وكيف يمكن المحافظة على الجانب المعنوي في حياة الشعوب، حتى تتكاتف الجهود نحو التغلب على معوقات النهوض الاقتصادي والرقي الاجتماعي؟

أمام هذا الواقع، فإنّ مقومات التنبؤ الحذر ترتكز على جملة عناوين، أهمها ما يرتبط بالوظائف الحقوقية، بحيث تشمل عملية التفكير والتخطيط جميع الفعاليات وعلى مختلف المستويات، وهذا سيقود إلى اتباع سياسات اقتصادية متوازنه، تراعى من خلالها ثقافة المشاركة، وتجسد حس التنافس ، خصوصاً في المواقف التي تتطلب تبادل وجهات النظر، بحيث تكون المحصلة أنّ القرارات أو المشاريع المنوي تنفيذها، تحظى بتأييد الأغلبية، وآنذاك، فإنّ القناعات ترقى إلى المستوى الذي يعمق تبادل الثقة، مثلما ينمي القدرة على مضاعفة الإنتاجية، وتحمل المسؤولية.

◄ إبداعـــــــات:

- الـحـفـــــــاوة - شعر

- مـعـــــــي أنــت - شعر

- الأمـــــــــــل - قصة

- قـصـتـــــــــــــان

الْصَفـاوَة

جميل أبو صبيح

أَسْرارُ مَعْدَنِيّة

إلى د . حسن طلب

هَرِمْنا عَلى ظُهورِ خُيولِنا

باحِثينَ عَنْ فُرْسانٍ غامِضيْنْ

فُرْسان يَمْتَطونَ خُيولَهُم بِلا سُروج

يَقْرَعونَ طُبولَ غاراتِهِم بِجَماجِم الْمُحارِبين

فُرْسان أَمْثالنا

نَحْن الذين تَكْفي وَرَقَةُ ثَلْجٍ واحِدَةٌ لِتَحْرِقَنا

عُراةٌ.. ، تَسْتُرُ عوراتِنا قِطَعٌ من قِماشِ الْفَوْضى

لَنا ما نُقاتِلُ لأجْلِه

نِساؤُنا الْخَفِرات

تُرابُنا الذي نَحْرُثُه بِعِظامِ سَواعِدِنا

أَشْجارُنا التي تَرْتَدي عَمامَةَ الْفُصول

وَأَقْواسُ قُزَح التي احْتَزَمْنا بِها أَثْناءَ تَسَلُّقِنا سَلالِمَ الْهَواء

السَّلالِمَ التي أَوْصَلَتْنا إلى صُخورٍ نَحّاتين لم يولَدوا

صُخور نَبَتَتْ عَلَيْها طَحالِبُ النَّشيد الْحَجَرِيّ

وتَنْبَعِثُ مِنْها دَقّاتُ أزاميلَ مُثابِرَةٍ ذات رَنينٍ آدَمِيّ

وَعلى النَّباتاتِ الْمُجاوِرَة

يَنْمو أنينُ التَّماثيلِ التي لم يَتَشَقَّقْ عَنْها الصَّخْر

حتّى إذا اتَّكَأْنا عَلى جِذْعِ نَبْتَةٍ وَفَرَكْنا وَرَقَها بِراحاتِنا

امْتَلأنا بِزَفيرِ التَّماثيلِ الْمُعَطّرْ

وَدَلَّيْنا أَقْدامَنا في مِياهِ النَّهْرِ الْمُقَدّس

رشقنا بالمياه وجوه النحاتين الذين لم يولدوا

وسحبنا أقدام التماثيل إلى قاع النهر

مَدّت خُيوطَ نورِها في الماء

فَرَأَيْنا أفاعي الْمَوْتى تَلْتَفُّ بِشَجَرِ الدُّفْلى

وَجَحافِلَ بُرونزِيَةً تَموجُ عَلى ضِفَّةِ النَّهْر

تَنْزِعُ غطاءَ الْهَزيمَةِ عن أَعْشابِ الدَّمِ الْجاف..

شاعر من الأردن.

كَيْ تصقل بِكِبْريتِها نَسيجَهُ الْمَغْزول بِأصابِعَ مَريضَة

أصابِع يُطْلِقُ عَلَيْها فُرْسانٌ غامِضونَ أمْثالُنا

رَصاصَ أشْعارِهِمْ

أولئِك الْفُرْسان

الذين هَرِمْنا عَلى ظُهورِ خُيولِنا

باحِثينَ عَنْ أسْرارِهِم الْمَعْدَنِيَّةْ

الرّاقِصـون

إلى معين ونهاد شمشوم

(١)

يا أمنا المنفى

ذئبٌ يلعَقُ حَلَبَةَ الرّقص

يرتدي شَعر أنثى

موجةُ الرّاقصِ الهائجِ

بخصرِهِ الرّقيق

وعَضَلاتِهَ الرّصاصيّة

تعجنُ هَواءَ المسرح

وتسكِرُني بِكُؤُوسِهِ الْمُتْرَعَةِ باليقظةِ والْحُلم

الكؤوس التي تَغُصُّ حَلْقي بِشَظاياها

وَتَشُقُّ مَلابِسي

لأقفَ مِنْ بين الْجُمْهور

مُصَفِّقاً بِمَرارة

في لَحْظَتِها ، تَمْتدّ أيدي الرّاقصين إلى المدرّجات

تلك الأيْدي الْمَنْسيّة بين أنْيابِ الذئب

وَبِلَمَساتٍ داميَةٍ مدهِشَة

تَخُضُّ الْمُتَفَرِّجينَ من ياقاتِهِمْ

الياقات التي تَرَهَّلتْ مُنْذُ أَلْفَيّ عام

في الْغُبارِ الْمَسْرَحيّ

(٢)

يا أبانا اللّظى

أَشِعَّةٌ صَفْراءُ مَيِّتَة

تَلْحَسُ تُرابَ الْمَسْرَح

وَعَلى غُبارِهِ هالَةُ كُسوفِ الشَّمْسْ

تَدُسُّ في أعصابي إبَرَها

كلّما تخترق نظراتي العميقةْ

خشبةَ المسرح

الخشبةَ المرتجفَةَ بعصبيّة

تحت أقدامِ الرّاقصين

الرّاقصين الذين هُمْ آخر من تَبَقّى مِنيّ

مَعي أنتَ

رفعة يونس

إلى روح أبي.

إنســانٌ

لَكَمْ كُنْتَ مَعنيّـاً

أنْ تُزهِرَ كالأُقحوانِ ...

على ضفّـةِ العمْـرِ!!

أنْ تعتلي... قُبّـةَ الأزمـانِ

وتَهدي الحَدائِـقَ أنفاسَـها

والجبــالَ... مَعاطِـفها

والغيومَ... ضفائِرَ أحـلامِها!!

إنســانٌ ... مَعي أنتَ

ما زلْتَ... تَختـالُ

بينَ طَواويسِ الوقتِ... تَختـالُ

حتى لو أطبَقَتْ جـدرانٌ حولَكَ!!

حتى لَو صَفَعَتْ وجهَكَ... البواباتُ الموصدة!!

سَـطوةُ الأســوارِ!!

وإنْ ظـلَّ حـزْنٌ بَريٌّ

شاعرة من الأردن.

يَمتَـصُّ بِصمـتٍ لَـونَكَ!!

يا وجهاً آتياً... مِـنْ سَـحاباتِ الـنّورِ

مِـنْ عِطرٍ للزُّهيْـراتِ

مِـنْ أبجديّاتِ الياسَمـين

مِـنْ خَـلْفِ ضَبـابِ المَنـافي

جُحوظِ المدائِـنِ... تَسـطَعُ

خلْفَ احتقــانِ القَصـائِدِ... تَـدمَعُ

تَنـزِفُ...

تَشرَبُ... مِلْحَ الأحرُفِ مِنْ جـرحِـها!

إنسـانٌ

تَظَـلُّ خُـطاكَ... نشيداً لِلعـابِرينَ

تَظَـلُ وَسـائِدُ آمـالِكَ المُشْتَهـاةِ

طُيـورُ أغـانيكَ

سيمفونيّاتُ حُلْمِـكَ

عُشِـبُ كَـــلامِكِ

نَبـضَ الحقـولِ

وَرقـصَ الرّبيـعِ

صَــلاةً لِنجـمٍ يَحـرُسُ فِي لَيـلِها

مَـعَ كلِّ مسـاءٍ... تُشـرِقُ

تَمْـلأُ دَرْبـي... خِصْـباً

سَنـابِلَ وَجْـدٍ

ومـا قَـدْ تَيسّـرَ مِنْ آياتِ الحَنـين.

(قصـــة)

الأمل

◄ جمال القيسي

كنت أجلس صباحاً في منطقة سقف السيل، بانتظار حافلة تقلني إلى وجهتي، فانبثق وصافحني مبتسماً، ومن تجاعيد وجهه قدرت أنه في العقد السادس على الأقل.

دونما تحية سألني: أذاهب أنت إلى هناك، وصمت لحظة، ثم تابع.. أم أنك لن تذهب ؟

آنذاك جاء صاحب المقعد، الذي كنت أجلس عليه، فأخذه بفجاجة تعاضدت، ومداهمة هذا الرجل لي، فشعرت بالضيق الخجل والارتباك.

أجبته غير مبتسم:

إلى حيث وجهتي، التي ليست وجهتك بالتأكيد.

فابتسم ساخراً، ولكي أشعره أنه قد مر بي الكثير من الدجالين أمثاله، زفرت متأففاً، ثم أقتعدت الرصيف مستفيداً من فضائل بنطال الجينز.

حينها قال ساخراً، وابتسامة استفزازية لا تفارقه:

-بل واحدة. وجهتنا واحدة... لم جلست على الرصيف.

ملابسك نظيفة ؟

أجبته وقد بدأ الضجر يتسرب إلى نفسي، وبت على يقين بأنه دجال من نوع فريد.

-أريدها أن تتسخ. روحي نظيفة.

بجدية: روحك ملوثة.

قلت بعصبية، وحزم:

- ماذا تريد؟

عاودته الابتسامة:

- بل أنت ماذا تريد ؟

بهدوء وأنا أنظر إليه من أعلى إلى أسفل باستهتار:

- أريد أن تبتعد عني، وتدعني وشأني.

لم يكن ينظر إلي حين قال:

- لكن قلبك يقول أريدك أن تقترب مني، فإن شأنك

◄ قاص من الأردن.

شأني.

قلت وأنا انظر تجاه مقدم الحافلة.

- أنا أفكر بعقلي لا بقلبي، وعقلي يطلب منك أن تبتعد عني.. ماذا تريد يا رجل؟

قال بتحدٍ:

- وتفكر بعقلك؟.. وبماذا تحس؟

- بعقلي أيضاً.

بحزم وقد رفع من صوته:

- أنت تفكر بعقلك، وتحس بقلبك.

راقني هذا الحديث المتدفق دون موعد أو معنى.

قلت سريعاً:

- القلب لا يحس، وإذا أنا شققت صدرك، فلن أجد سوى عضلة لا تحس ولا تفكر.

لم يتفاجأ، وابتسم ونظر حوله:

- عيناك تقولان أنك أحببتني. وترغب بالتعرف إليّ أكثر!

سريعاً، وقد ابتسمت رغماً عني:

- بحدود علمي أن السفسطائيين قد انقرضوا.

لم يأبه لإجابتي.

أردفت بهدوء:

- ماذا تريد يا عم؟

بحيادية:

-لست متسولاً أو مخبولاً.

- إذن ماذا تريد؟

ابتسم حتى كاد أن يضحك:

- أريد ما في جيبك؛ لأنه ليس لك.

- لمن إذن؟ هذا إن كان في جيبي شيء.

اقترب مني أكثر، واخفض من صوته:

- ما في جيبك لمن أعطاك إياه، وستعطيني ما في جيبك، ولن يكون لي.

ضحكت:

- لمن سيكون، من المؤكد أنه..

قاطعني بحدة آمراً:

- أخرج ما في جيبك.

قلت جاداً، وبضيق وبصوت انتبه إليه بعض الناس القريبين:

- هل من الممكن أن تدعني وشأني؟

- هل ستضربني إن لم أفارقك؟

-احتمال كبير جداً أن أضربك، ليس لأنك متسول من نوع غريب، ولكن لأنك تثير أعصابي.

بهدوء:

- لم تسألني من أنا؟

- لا يهمني.

- ماذا أعمل برأيك؟

- محتال ومتسول دون شك.

ضحك، وحدق في عيني بثقة، وقد ظهرت في عينيه التماعة مفاجئة:

- أنا ساحر!

ضحكت من ضحكته البشعة، وقلت:

- أنت ضحكتك الساحرة على ما يبدو.

لم يتأثر.

-هل تريد أن أثبت لك أنني ساحر؟

أعجبتني اللعبة:

- لم لا.. هيا؟

نظر حوله، واقترب مني، ونظر في عيني، وبهدوء:

- في جيبك عشرة دنانير.. هاتها.

صعقت أنا.. كيف عرف؟

أخفيت صدمتي، وسألته برجاء:

- كيف عرفت؟

لم يكترث لسؤالي:

- هاتها!

قلت مدافعاً عن مالي:

- وماذا يتبقى لي؟

- هل ستعطيني إياها أم أذهب؟

دونما إرادة مني أخرجتها، فتناولها بأطراف أصابعه:

- قم فاتبعني..

تبعته كالمضبوع، حتى وصلنا إلى سوق السكر، فدخلت وراءه محل عطارة، وابتاع منه مواد لا أعرفها، ولم أقدر على حفظ أي من أسمائها.

تبعته بعد ذلك، فدخل مقهى يعج بالناس، وجلسنا.

خلط المواد وجعلها في كأس ماء ساخن، ونظر إليّ:

- اشرب!

اعتراني خوف، مَن هذا المعتوه؟

أضاف:

- إذا شربت هذه الكأس، فإن لك كنزاً، عدني أن يكون نصفه لي.

- اشربها أنت وخذ الكنز كله.

قال بهدوء وجدية عالية:

-الكنز لك وليس لي، أنا لي نصفه فقط!

ثم أخرج من جيبه نقوداً ومدها إليّ:

- هذه ستة دنانير.. باقي العشرة، التي ليست لك ولا لي.. اسمع أريدك أن تشرب هذه الكأس.. وقبل أن تشرب تعدني أن نصف الكنز حين يأتيك سيكون لي.

قلت متهكماً، وأنا أضحك رغماً عني:

- هذا كنز محترم، يأتيك ولا تذهب إليه.

ثم أضفت من باب متابعة الأمر للوصول إلى شيء:

- لو وعدتك، ثم جاءني الكنز، أين أجدك؟ وكيف تعرف أنني أعدك صادقاً؟

- عدني ولو كاذباً، وأنا آتيك حين يأتي الكنز.

قلت، وقد بات كلامه يأسرني:

- أعدك صادقاً.

وأمسكت بالكأس، وشربتها، فوجدته حلو المذاق .

أخذت أنظر إلى حركة الناس من شرفة المقهى، ثم تلفتّ لأقول له.. لم أجده.. تلاشى. أسرعت أبحث عنه. أو أن أدركه، فلم أفلح.

ومررت بمحل العطارة، وسألته عن الرجل الذي ابتاع منه المواد، وكنت معه قبل قليل، فضحك الرجل، ثم اقترب مني بوجه يشع نوراً:

- أجل، جاء قبل قليل، وترك لك هذه الصرة، وهذه الورقة.

أمسكت بالصرة الثقيلة نسبياً، وبدا أن ما فيها تراباً.

فتحت الورقة وقرأت:"لا تفتحنّ الصرة إلا بعد عام، وأبقها في مكانٍ آمن".

إذن سأنتظر عاماً، لأفتح صرة التراب هذه، هل كان عليه أن يقوم بهذه المسرحية، من أجل أربعة دنانير.

العطار يراقبني.

بغتة، وقبل أن أستفهم:

- وترك لك أربعة دنانير، قال إن أعطيك إياها بعد أن تقرأ الورقة!

قصتان:

◄ أسماء الملاح

(I)

إسقـــاط

شيءٌ غادره مذ كان يحبو... يذكر أنّ يداً سوداء امتدت من نافذة الحجرة، التي يرقد فيها واختطفت منه ذلك الشيء، حتى دميته التي يلهو معها، اختفت أيضاً، يومها بكى، بكى كثيراً، وتشققت شفتاه قبل أن يلفظ كلمة أمي أو أبي...

فيما بعد أُفرغت تلك الحجرة من محتوياتها وأُغلقت، ضُرِبَ بينه وبينها حجاب، حجابٌ من خوف...

الآن هو شابٌ تخطى الخامسة والعشرين، لكنه لم يستطع اختراق حاجز الصوت، الذي ينسرب منه أنينٌ موجع، يسمعه يأتي من الحجرة الموصدة، فيمتلئ رعباً...

يفرّ إلى لا مكان، رغم أنّ الحياة تبدو رغدة في هذا البيت، الذي يسكنه، حيث تتسع مساحته، وتتعدد غرفه، وتغطي نوافذه ستائر مخملية تنسدل على إحساسه المبهم... الغامض...

مساءً يتسلل إلى غرفة مفعمة بالرفاهية والضجر، يتناول السموم ويغطّ في الصمت و(الهلوسات)، لم يلقَ بديلاً عنها، بعد انقطاع الحبل السرّي، الذي يربطه برحم الحب، دوماً يجد نفسه وسط هذا الخرَس، متكوراً في جلسات جنينية ساعات طوالاً، منسحباً إلى عالم موحش، كلما عجز عن فهم خوفه النابت في أعماقه كشجرة شوك، وخوفه من الحجرة الموصد بابها...

ثانيةً وثالثةً ورابعةً وألفا... يشعر بتلك اليد السوداء تضغط على عنقه، فيخطر له تحطيم جدران البيت، وتحطيم سقفه ليصبح مكاناً مفتوحاً، يستقبل السماء...

كم يحب السماء...!

فكلما اشتاق إلى ذلك الشيء المفقود تمطر، وتقاسمه البكاء!!

فجأةً تتملكه قوة عجيبة، فيمضي منجرفاً إلى هناك، إلى الحجرة المقفلة، يقف خلف بابها ثائراً لحظة، وساهماً لحظات، بيدين مرتعشتين يضغط على المقبض، يتجرأ أكثر ويدفعه بقوة...

النافذة مفتوحةٌ على مصراعيها، وضوء القمر يندلق في جوفها، رائحة الماضي تتدفق في الغرفة، حزيناً يسقط في ذاكرة مشوهة، يهجم عليه الرعب، حين تتكاثف مشاهد الخلافات المفجعة بين والديه، وحين يجد طفلاً يحبو مدبراً نحو حتفه...

◄ قاصة من الأردن.

(٢)

تبـــــاب...

أيّ جدبٍ يصيب حياتها؟

شيءٌ يثير في داخلها قلقاً، فهي لا تكاد تفكر أو تقبل على أمر كهذا، حتى تحضرها النفس اللّوامة، لكنها سرعان ما تسكن وتهمد، حينما تُفاجَأ بطوابير الناس... هل يمكن أن يخطئ هؤلاء ووحدها النفس اللوامة تُصيب؟!

خلسةً أتت بُعيدَ زواجها، طويلٌ كالأمل هذا الانتظار، الذي يمارسه هؤلاء على أعتاب حظوظهم، لكنّهم لا يُرهقَون بالباب، فالقهوة تُقَدّم لهم طازجة، وفي فناجين فخارية يرسو مستقبلهم فيها، فتستوي أمزجتهم، لهذا ينتظرون بارتياح، رغم فواح المكان بالرطوبة والعطن.

جاءوا يُبَصّرون... فكرةٌ تتفشّى بينهم ، أو رغبةٌ حارقةٌ، ربما يخمدها التجريب... أيّما تجريب!

يشربون قهوتهم، ثمّ يقلبون الفناجين فوق طاولةٍ من خشبٍ مُتَسوّس، كلٌّ ينتظر طالعه، تختار الفناجين المرقمة من أسفلها وفق تسلسلها الرقمي، أو حسبما تأمر به المشيئة القابعة في أسفل الإناء المعلق في سقف المكان، الذي يطلُّ من فتحته العليا رأس عود بخور يحترق... والمرأة بحاجتها محترقة...!

يأتي دورها، يُطلب منها استنشاق رائحة عطرية غير مألوفة، ثمّ الاستلقاء على ظهرها في استرخاءٍ شديد، خدرٌ يسري في جسدها، لم تعد ترى سوى يدٍ يابسةٍ متعرّقةٍ تقلّبُ شيئاً ذات اليمين وذات الشمال...

تفلٌ ونفثٌ ونفخٌ، ثمّ يُحكى لها الطالع...

طرقٌ متعرجة تُرى في فنجانها، وخربشاتٌ لا تكاد تُقرَأ على جداره المستدير، لكن ثمة رسومات تشي بالفرج، جملٌ صبور يمشي بتروٍّ، قمر زاحفٌ من أعلى منارة، ينسكب خلفه ضوءٌ أبيض كالحليب، يُسقى للمرأة المنطرحة...

فألٌ حسنٌ يدور على محيط الشك في رأسها واليقين...

بعد شهرين من الزيارة، تُزفُّ لها البشرى، حين تُفاجَأ بالحمل، أخيراً اهتزت وربت، فالعرافة صدقت، وفي قراءة فنجانها أصابت...

لكن فيما بعد تبيّن لها أنه حملٌ كاذب.

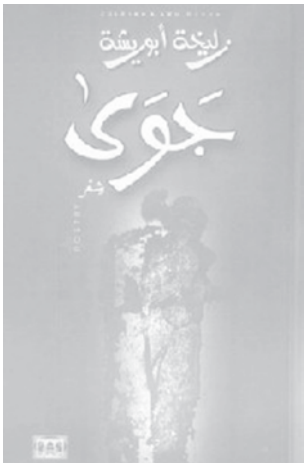
متابعات:

- عن الحبّ الذي هو أسطورة زليخة
- دياب ربيع: شاعر المقاومة في الشعر المهجري
- السرد المؤطر في "نساء العتبات" لهدية حسين
- بالقانون نغلق "شرفة العار"
- رواية "إسطاسيّة" لخيري شلبي
- القيم الثقافية عند مصطفى وهبي التل (عرار)
- مفاهيم خاطئة حول تعلم وتعليم المفردات
  تأليف: كيث س. فولس

عن الحُبّ الذي هو أُسطورة زليخة

مقاربة لتجربة الشاعرة زليخة أبو ريشة

يوسف عبد العزيز



بقي الشّعر الذي تكتبه المرأة العربية ردحاً طويلاً من الزمن على هامش الشّعر، الذي يكتبه الرّجل. كان هذا الشّعر مشغولاً بالتّفاصيل إيّاها، التي يمتلئ بها شعر الرّجل، وبالصّور إيّاها، ووجهة النّظر إيّاها، حتى ليمكننا القول إنّ تلك القصائد التي كانت تكتبها النساء العربيّات، كانت في الغالب مدبّجةً بلسان الرّجل، فالرّجل العربي (السّيّد) لم يكتفِ بالسّيطرة على مقدّرات المرأة العربية، وربط مصيرها بيديه، وإنّما تسلّلت أصابعه لتسطو على وجدانها وتكتب لها القصائد.

القليل من الشّاعرات العربيّات من تنبّه إلى هذه المعضلة، وأثرِها المدمّر في الكتابة، وأخذ على عاتقه إشاعة أنواع جديدة ومغايرة من النّصوص، لم تكن معروفة من قبل إلا بشكل مجتَزَأ وبسيط، ولعلّ اسم الشّاعرة الكبيرة زليخة أبو ريشة يجيء في طليعة الأسماء الشّعريّة العربية النِّسويّة، التي فتحت الآفاق الرّحبة لهذه الكتابة الجديدة. إنّنا حين نقرأ قصائد زليخة، فإنّنا نسقط على تلك المناخات والظّلال المغايرة، لما هو سائد في الواقع الشّعري، وبإمكاننا أن نقول إنّ مشروع زليخة الشعري ينبثق من هذه اللحظة المفارقة في الأفكار والرّؤى والحساسيّة، إنّه مشروع القطيعة الحقيقي مع الواقع الشّعري الذّكوري بشقّيه: كتابة الرّجل وكتابة المرأة معاً.

تتّخذ موضوعة الحبّ عند زليخة محوراً رئيساً تدور حوله مشاغلها الشعرية، وهي على الرغم من كونها موضوعة أثيرة ومتداوَلَة في الشّعر العربي، إلا أنّها عند زليخة ستكتسب نكهة ومذاقاً جديدين:

"إنّها ليست سوى قطرة ضوء

كاتب وشاعر من الأردن.

وكانت على

جفنِكَ

فكيف لا أغمس بالشّهوات الكلام؟

كيف لا أبخّركَ من العين

ولا أرقيكَ بالأزرق

ثمّ لا أرقد إلى جوارك

سحابةً، أو مناماً،

أو ـ لنقل ـ جملةً ناقصة"؟ ص٧ من ديوان (جوى).

بمثل هذه الرّقّة والعذوبة، بمثل هذه الإشراقة تفتتح زليخة طقس حبّها الجديد، وتنسج أسطورتها الخاصّة. إنّها تحتفي بمعشوقها، تتأمّله، تلاطفه، تتولّه به، تنادي عليه، وتدفع به إلى أبعد المناطق احتداماً. إنّه يقف في الباب، ويسدّه مثل ملك، وهي تدعوه إلى الدّخول. لحظات ويشتعل العناق، لحظات، وتتطاير أسقف البيوت، تتطاير الاتّجاهات، ويضحك الياسمين حول عنقه.

أحياناً تصعِّد زليخة طقس الحبّ إلى أبعد ما يستطيع العاشق أن يصل إليه، هنا نلمح ثمّة شهوات تتلاطم، صواعق مدمّرة تهبّ وتدكّ بأظلافها الأجساد:

"وثنيّةً أكون إذا أمر الحبّ

لأنّي بيديّ هاتين

سأتحقّق من جسد المعبود

حتى أبلغ نشيجه العالي". ص ١٠٠ من قصيدة (وثنيّة) من ديوان (في ثناء الجميل).

لعلّ حالة الاحتدام هذه تتّضح أكثر، حين نقرأ بعض الفصول الواردة في كتاب زليخة (غجر الماء)، حيث يمكن أن تضيء نصوص هذا الكتاب شيئاً من صورة ذلك الحب الطّاغي المعربد، الذي يجتاح كلّ شيء ويدكّه:

"اقترب منّي أنا امرأة فيضان. اقترب اغتسل من شوائبك. سأمنحكَ لباني وطيوري وحماقاتي وغربتي. سأمنحكَ مزيداً من القلق والانهيار". وكذلك حين تقول: "لأنّ الغجرية التي اختارت إكستر كانت قد هربت من مدينتنا المائيّة، لترتمي في نهر إكستر، تغسل له أعضاءه بعتمتها وشبقها وشعرها المتوحّش. كأنني هذه الغجريّة، كأنني هذا النّهر، وكأنّك ستلدني قريباً لأجترح لك فضيحتكَ القادمة"، ثمّ قولها في موقع آخر: "أريد أن أزيحكَ عنّي وعن أوراقي، أريد أن أرميكَ في الطّرقات، أن أحمّمكَ بالضّجيج، أن أقضمكَ على مهلٍ".

هذا الاندفاع المجنون في الحبّ، هذا التّهوّر والشّراسة يشبه ما كانت تقوم به الأمازونيّات القديمات، اللواتي جسّدنَ فكرة المرأة المحاربة في العصور القديمة من التاريخ.

في رحلة الحب هذه التي تنقلنا الشاعرة بين محطّاتها، نعثر على عطب ما يشوّشها في بعض الأحيان، وأحياناً يعصف بها ويدمّرها:

"حفرة تشبه وداعاً

ليس له من قاع

حفرةٌ مثل موت

فجأةً في قلبي". ص ٦٥ من ديوان (جوى).

هذه الحفرة التي تفاجئنا بها الشاعرة، ليست سوى كرة الثّلج التي ستكبر تالياً، وتغتال الحب. وإذا ما فحصنا الأمر جيّداً، فإنّنا سوف نعثر على ركام هائل من الأخطاء التاريخية التي تختبئ في جوف تلك الحفرة، والتي ستكشف لنا عن لغز تلك العلاقة الملتبسة بين الرجل والمرأة.

في قصيدة بعنوان (السّيّد)، من ديوان (للمزاج العالي) نقرأ ملخَّصاً للقصّة المشظّاة بين الطّرفين: كانت ملفوفةً كعرنوس الذّرة، عندما شاهدها بين زميلاتها. قال لها إنّه سيريها نور الشمس، وقطفها. تصيح فيه ألا يخلع عنها الورق، لكنّه لا يأبه لها، وفي البيت يقصّ شعرها الذّهبي، ثمّ يلقي بها في قِدر ماء يغلي، ليجلس في آخر المطاف أمام التلفزيون، ويقضمها حبّةً حبّة.

هذه الحالة وغيرها سوف تؤدّي إلى خلق نموذج ما أسمته الشّاعرة بالمرأة الفظيعة، وهي ذلك الطّراز الشّرس من النّساء الذي يكيل الصّاع صاعين:

"أنا امرأة فظيعة

فلا تطمئنّ لكسلي

واحسب حساب أن أقفز يوماً

مثل جندب وأنقرَكَ

مثل جندبٍ يظلّ ينقر ولا يملّ". ص ٤٩ من قصيدة (امرأة فظيعة)، من ديوان (للمزاج العالي).

عبر مجموعاتها الشعرية التي صدرت تباعاً: تراشق الخفاء، تراتيل الكاهنة ووصايا الرّيش، كلام منحّى، للمزاج العالي، وجوى، ظلّت الشاعرة الكبيرة زليخة أبو ريشة مخلصةً لمشروعها الشّعري، سواء على مستوى فنّ القصيدة التي تكتبها، أو على مستوى ما تقترحه من رؤى، وتحديداً ما يتّصل بموقف المرأة في الحياة، ككائن حرّ وطليق، له قلقه وجنونه، أحلامه وشهواته، هزائمه وانتصاراته، وتصالحه مع نفسه في نهاية المطاف، حتى ولو ادّى مثل هذا التّصالح إلى تصدّع فكرة الحبّ، خاصّةً حين تكون مبنيّة على الخداع والمجاملات.

زليخة من خلال مشروعها تحاول أن تعيد الاعتبار للمرأة والجمال، ولذلك الجسد الباذخ الذي يضجّ بالحياة والفتنة ويحلّق بجناحيه في فضاء الحريّة. إنّها (المرأة المستحيلة)، وهذه العبارة هي عنوان لإحدى القصائد التي كتبتها زليخة، والتي تشتبك من خلالها بإحدى شخصيّات الفنّان غويا، وهي دوقة ألبا (دونا كاياتانا دي توليدو)، وقد عشقها الفنّان بجنون ورسمها في عدد من اللوحات، زليخة تتدخّل هنا وتؤكّد أنّها امرأة اللوحة الأصلية، وأنّ غويا الذي عاش في القرن الثامن عشر أخطأ حين رسم اللوحة فرسم امرأةً أخرى:

"في اضطجاعي عاريةً على سريري

هرّ من السّقف البلوريّ

ضوء سليط

فعرفتُ أنّ غويا قد أخطأ

لعبة الضّوء والظّلّ

ورسم امرأةً أخرى

لم تكن عاريةً البتّة

لأنّها...

لا تشبهني...". ص٦٤ من قصيدة (امرأة جويا العارية) من ديوان (للمزاج العالي).

وهي إلهة الجمال فينوس التي يستبدّ بها الغضب، فتقرّر أن تسقِط معشوقها من حسابها:

"ولذا لن آخذ بالاعتبار

أنّكَ امّحيتَ من دفتري

سأذكّركَ أنّ لي نزق الماموث

وجسد فينوس". من قصيدة (فينوس) ص ٧١ من ديوان (للمزاج العالي).

وهي محاربة جسور في شعاب الحبّ. حين تحين ساعةُ الاحتدام يستبدّ بها الفتك:

"ولَهٌ

له مخالب

هذا الذي يخرمش حرير سَكينتي

ولَهٌ فائضٌ مثل نمرة

يلوب يائساً في براريّ

قلبي يلذعُني". ص ٩٤ من ديوان (جوى).

لكنّها مع كلّ تلك النيران المتأجّجة والآلام تظلّ ممتلئة بالعشق، إذ لا بديل هناك عن الحبّ. الحبّ الذي هو أسطورة زليخة الجديدة، زليخة الشّاعرة هذه المرّة، التي تبتكر تلك التحوّلات العميقة في جسد الحكاية، وتقدّم لنا جموحها العارم، وتلك الإطلالة الفرسيّة العالية التي تشمت بالحماقات، الحماقات التي يمكن أن يقترفها طرف الحبّ الآخر. ثمّة وعي متوهّج هنا، ولكنّه وعي ذائبٌ في صوت زليخة، صوتها الذي يتنزّل علينا مثل صلاة:

"من أين لي مذاقك؟

خَفِيَت عنّي الموسيقى

رائحتُك؟

كيف لي برائحتك؟

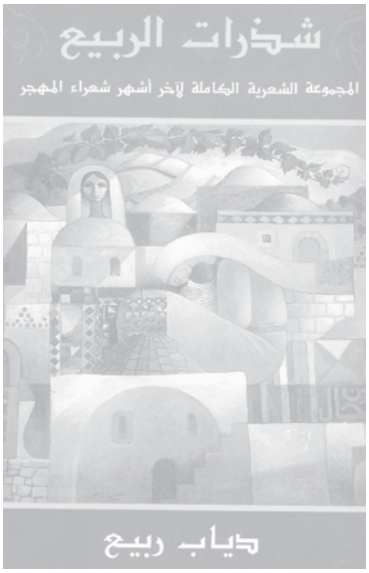
هل أبتكرُ حواسّ أخرى؟

لألقّطها من الغابات"؟ ص ٣٥ من ديوان (جوى).

دياب ربيع

شاعر المقاومة في الشعر المهجري

د. أحمد موسى الخطيب



سيظل لتجربة شعراء المهجر خصوصيتها، وألقها، ووهجها.. فقد جاءت مغايرة للسائد والمألوف في شعرنا العربي على مستوى الموقف والتشكيل، وجاءت استجابة للمطالب الفكرية، والروحية، والجمالية للأمة آنذاك، وسارت في خطٍ موازٍ –تقريباً– مع تجربتي مدرسة الديوان وجماعة أبوللو. وقد كان لمدرسة المهجر إضافاتها النوعية المميزة، فقد قدم شعراؤها على نحو مطّرد تجربة شعرية من وجهة نظر رومانسية، في الوقت الذي أخفق شعراء الديوان في تقديم تطبيق عملي إبداعي (على نحو مطَّرد) لما دعوا إليه على نحو نظري، فكانوا نقاداً كباراً، وشعراء متواضعين(١). فقد استطاعوا أن يحققوا ما يتصل من دعوتهم بالتجربة الشعرية، وموقف الشاعر من الحياة والطبيعة والنفس والمجتمع، فقصروا شعرهم على التعبير عن وجدانهم وتجاربهم العاطفية، وتأملاتهم في نفوسهم، وفيما حولهم من طبيعة.

أما ما يتصل بالمقومات الفنية للشعر من معجم، وبناء للعبارة، وصورة، وأسلوب، وإيقاع عام، فقد ظلّوا عاجزين عن تحقيق ما دعوا إليه من مفهوم جديد للمجاز والتشبيه واللغة الشعرية، بحيث يبدو التفاوت كبيراً بين "المضمون" النفسي والوجداني لأشعارهم، وشكل تلك الأشعار وسماتها الفنية.

أما جماعة أبوللو، فقد ضمت خليطاً من الأصوات الشعرية العربية، كان الصوت الرومانسي أعلاها وأقواها، فقدمت مجموعة من الأصوات الرومانسية الصافية، مثل : أبي القاسم الشابي، ومحمود حسن إسماعيل، وإبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، وحسن كامل الصيرفي، ومختار الوكيل، والتيجاني بشير.. وغيرهم.

باحث وأكاديمي من الأردن.

وإذا كان المزاج الرومانسي هو الإطار العام لتجربة شعراء المهجر، والديوان وأبوللو، فإنّ شعراء المهجر زادوا عن أقرانهم في الشرق العربي بنزوعهم الروحي التأملي، الذي جاء نتيجة اتصالهم ببعض التيارات الفكرية والفلسفية السائدة آنذاك في الولايات المتحدة بخاصة، بالإضافة إلى إمعانهم في الاهتمام بالطبيعة وتقديسهم لها، وامتزاجهم بها، كما لا ننسى عزفهم الجميل على وتر الغربة والحنين إلى الوطن، وتشبثهم بالجذور، وقد عبروا عن ذلك كله بلغة عصرية، محاولين إلى حدٍ بعيد –التخلص من سطوة اللغة التراثية على تجاربهم على مستوى المفردة، والتركيب، والصورة، و"الكليشيهات" كثيرة الدوران في تجارب شعرائنا عبر قرون متطاولة قبلهم.

ونحن نعلم أنّ تلك الطيور العربية المهاجرة كانت ضحية أوضاع سياسية رديئة، مرّت بها بلاد الشام، تتمثل في أفول الدولة العثمانية، وبداية المشروع الاستعماري للمنطقة بعد الحرب العالمية الأولى.

لذا، شكل جانب محدود من تجربتهم رفضاً واحتجاجاً لما حلّ بأوطانهم، وقد أسعفهم بُعدهم عن قبضة الاستعمار في بلادهم بأن يكونوا في هذا الجانب صوت الحرية والحق والمقاومة.

أما الشاعر دياب ربيع الذي نَعَتْه الأوساط الأدبية في حزيران من هذا العام ٢٠١٠م، فيعد "خاتمة أشهر شعراء المهجر"، كما وصفه ناشر ديوانه(٢)، و"آخر العنقود في الشعر المهجري"، كما نَعَتَتْه إحدى المجلات في المهجر(٣).

لقد استقر دياب ربيع في نيويورك عام ١٩٤٧م، قادماً من فلسطين، في الوقت الذي بدأ ينحسر فيه مدّ الشعر المهجري في أمريكا الشمالية، وذلك بموت جبران خليل جبران في مطلع ثلاثينيات القرن الماضي، وعودة ميخائيل نعيمة إلى لبنان إثر وفاة جبران، ورحيل نسيب عريضة عام ١٩٤٦م، ثم وفاة إيليا أبي ماضي عام ١٩٥٧م.

لذا، كان قدره أن يلتقط راية الشعر في المهجر، ويمضي بها نحو ستين عاماً مستكملاً دور تلك الكوكبة الرائعة من شعرائنا، كما كان قدره أن يغادر فلسطين في لحظة تاريخية عزّ نظيرها عام ١٩٤٧م، واعياً لما كان يدبر على ثراها، مدركاً للخطر الذي يلفّها، ويتهدّد مصيرها، وكان قد نذر كل طاقاته في الصحافة، والفكر، والإبداع للوقوف في وجه مدّ الحركة الصهيونية قبل انتقاله إلى أمريكا، كما جعل مقاومة هذا المشروع همّه الأول والأوحد بعد أن استقر هناك، فاستحق أن يكون "شاعر المقاومة في الشعر المهجري"، مضيفاً إلى تجربة شعراء المهجر بُعْداً آخر، لم يوله الدارسون اهتماماً كبيراً، وخُيّل إلينا أن الشعر المهجري قد انتهى برحيل آخر أعلامه الكبار في منتصف خمسينيات القرن الماضي.

ولد الشاعر دياب ربيع في بلدة "بيرزيت" ، القريبة من القدس عام ١٩٢٢م، وفي كلّيتها المعروفة، التي غدت جامعة بيرزيت عام ١٩٧٦م، تلقى تعليمه، وعلى أيدي مجموعة من الأدباء المعروفين تتلمذ، وعرف فيها أمثال : فارس مراد، ووديع ديب، وسعيد العيسى، وكان الشهيد كمال ناصر أحد زملاء الدراسة فيها.

ثم اجتذبته يافا إليها، وقد كانت ملتقى الشعراء آنذاك، وشكّلت مركزاً ثقافياً مهماً(٤)، فاستقطبت

عدداً من شعراء فلسطين، أمثال: معين بسيسو، وكمال ناصر، ومحمد حسن علاء الدين، وعبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)، وسعيد العيسى وغيرهم. كما اجتذبت إليها عدداً من شعراء الأمة، أمثال الشاعر العراقي أحمد صافي النجفي، وشاعر الأردن مصطفى وهبي التل (عرار)، والشاعر المصري علي منصور، أحد شعراء بلاط الأمير عبد الله بن الحسين في إمارة شرق الأردن.

وقد اتصل شاعرنا بهؤلاء جميعاً عن قرب من خلال المنتديات الثقافية النشطة في يافا قبل النكبة، وفي هذه المناسبة، نرى أن الحياة الثقافية والأدبية في يافا قبل النكبة بحاجة إلى دراسة أكاديمية مستقلة.

ويذكّرنا دياب ربيع بكثير من أعلام الأمة في النصف الأول من القرن الماضي، حين كان دورهم التنويري يفرض عليهم أن ينهضوا بأكثر من دور في وقت واحد، فقد كان تربوياً، وصحفياً، وشاعراً. ثم انتقل إلى أمريكا ليعمل في التجارة، فامتلك عدداً من المطاعم، وتحول بعدها إلى تجارة السجاد العجمي، ولكنه ظل وفياً لقضيته ولفن الشعر، ولم يتحول عنهما حتى وافته منيته.

والمعروف عنه أنه منذ خرج من فلسطين عام ١٩٤٧م، لم تطأ قدمه ثراها حتى جاءها زائراً عام ١٩٧٣م، لكنّ منظر جنود الاحتلال على جسر اللينبي صدمه، فعاد على أعقابه رافضاً دخولها في ظل الاحتلال.

وللشاعر ذكريات مهمة مع الكثير من الشعراء العرب، سواء قبل هجرته إلى أمريكا أو بعدها، وتعد صفحات نادرة، تنطوي على إضاءات مهمة، جاء بعضها في مقدمة ديوانه الوحيد "شذرات الربيع: المجموعة الشعرية الكاملة لآخر أشهر شعراء المهجر"، ولعلّ بعضها مدّخر لدى ورثته ومحبّيه في المهجر.

ومن تلك الذكريات المقتضبة في مقدمة ديوانه، ذكرياته مع شاعر الأردن مصطفى وهبي التل (عرار)، والشاعر المصري علي منصور، والشاعر العراقي أحمد صافي النجفي، الذين التقاهم في يافا قبل النكبة. كما التقى هناك عدداً من شعراء فلسطين مثل: معين بسيسو، وكمال ناصر، وسعيد العيسى (أستاذ دياب ربيع)، ومصطفى درويش، أما الشاعر المهجري إيليا أبو ماضي فقد التقاه في بروكلن بنيويورك، وظل قريباً منه، متواصلاً معه حتى وفاته، وقد رثاه عند رحيله.

ومن يتأمل ديوانه الشعري، الذي رتّبه قبيل وفاته، ونهضت جمعية بيرزيت في الولايات المتحدة بنشره عام ٢٠١٠م، سيجد أن فلسطين لم تفارقه لحظة واحدة، وأنها – كما يقول جهاد فاضل في مقدمة الديوان – مقيمة معه، أو أنه مسكون بها، لا فرق، فهي حاضرة في شعره الغزلي، كما هي حاضرة في شعره التأملي.. لذا، كان دياب ربيع حاسماً في خياراته، فهو شاعر وطني مقاوم قبل كل شيء.

يقع ديوان "شذرات الربيع" في (١٨١) صفحة، ضم خمسة أقسام، هي: الوطنيات، والتكريم، والغزليات، والتأملات، والمراثي. وبلغ مجموع تجاربه مائة قصيدة.

وقد استحوذت الوطنيات على نصيب الأسد منه، علماً بأن هاجس المقاومة لم يزايله – كما قلنا – في الأقسام الأخرى.

وتجاربه بعد النكبة تذكرنا بتلك النغمة الحزينة، والبكاء على الوطن السليب، وذلك شأن التيار الواقعي في الشعر العربي بعامة، والفلسطيني بخاصة، حيث شغل الشعراء بتصوير تشرد أهل فلسطين، وحرمانهم من وطنهم الجميل، ولجوئهم إلى الأقطار العربية المجاورة،

ومقامهم تحت الخيام، وفي الكهوف ، يلفهم شعور بالذلة والمهانة، يتضورون جوعاً... الخ(٥)، ولكن شاعرنا زاد عنهم بتقديم رؤية، ظل متمسكاً بها، وهي أنّ القوّة هي السبيل الأمثل إلى استعادة الحق السليب، أي أن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة، ولعل نغمة الأمل في الشعر الفلسطيني بدأت تظهر في الخمسينيات بعد ثورة يوليو ١٩٥٢م، وبعد هزيمة العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦م، وإحساس المواطن العربي بقدرته على تحدي قوى الشر(٦)، ولكن هذه النغمة ظهرت قبل ذلك عند دياب ربيع.

ففي تجربة " قسماً بقدسك ..."(٧)، التي كتبها عام ١٩٤٧ م ، أي بعد قرار تقسيم فلسطين في الأمم المتحدة، يستهلها بقوله:

سكت الهزار عن الصداح وبكى على الروض المباح

وغـدا يهـوّم في الفضـاء وتستبدّ بـــه الـريـاح

لكنه ختمها بقوله:

لـــن يُستـــردَّ حمـاك إلاّ بالأسّـنةِ والـرمـــاحِ

أوَ يستوي عَـدْلُ الشعـوبِ بغيـــرِ مسنونِ السـلاحِ؟

قَسَـمـاً " بقُدْسُـــك " يا فلسطينُ المخضّبةُ الجنـاحِ

ستظـلُّ فوقَ ثَرَاك تخفِقُ رايـــةُ العُـــرْبِ السمـاحِ

وفي الكثير من تجاربه تطالعنا ذكرياته على أرض فلسطين، تلك الذكريات التي شكلت الحبل السري بين الشاعر وأرضه، وظلت تشدّه بأمراس الشوق والحنين إليها، وتجلد روحه بسياط التوق إلى مسقط رأسه، وملعب صباه، ومراح لهوه... فقد عاش دياب ربيع حياته حاملاً صليبه، وهمّ شعبه، يناضل بالكلمة في كل مكان، راوياً مآسيه على مسامع الضمير الإنساني، فاضحاً صنيع إسرائيل، رافضاً العودة إلى وطنه في ظلّ حراب الاحتلال(٨):

كم ليلةٍ ناديتُها بمدامِـعي

وسَفَحْتُ قلبي في الدموعِ لها دَمَا

لم يمضِ يومٌ في حياتي لم أَكُنْ

بحقوقكم وحقـوقِها متكلّما

وأذودُ عنكم بالبيـانِ مُردّداً

صيحاتِكم أشكو النوى متألما

وجاء في ختامها قوله:

سأظلُّ في دُنْيا اغترابي حاملاً

أعباءَكم وبِكُمْ أظلُّ مُتيّمـا

ونشفق عليه حين حنث بيمينه، بعد أن اقسم ألا يزور فلسطين في ظل الاحتلال، وعاد عام ١٩٧٣م عن جسر اللينبي، رافضاً رؤيتها أسيرة مغلوبة على أمرها، ولكن حين تقدم به العمر، قهره الحنين بعد خمسين عاما من الغربة والنفي، فزار مدينته الأثيرة يافا(٩).

مَضَتْ خمسون عاما فالتقينا

لساعاتٍ بَدَتْ لي كالثواني

ثم يقول:

وأَقْسمَ لا يعودَ إلى ثَرَاها

وإسرائيلُ تَنْعمُ في كيـان

ولكنَّ السنينَ قَصَمْنَ ظهري

أَلَحّتْ أَنْ أعودَ ولـو لآنِ

ثم تأمل هذه الصورة الفذة للتعبير عن اللقاء الحميمي بين الشاعر والمكان في ظل الاحتلال:

أعانِقُها وتُمْعِنُ في عِناقي مُكبَّلةً وفي أَسْرٍ مُـهانِ

والقصيدة تقطر مرارة وألماً في شفافية مدهشة، يصور فيها عذابات محب موله، يحلم بلحظة وصال بعد أن استبد به الشوق، وطال أمده. وعلى الرغم مما فاضت به التجربة من نبرة الأسى والشجن، إلا أنه يتماسك في نهايتها، ويعود متشبثا برؤيته، لائذاً بها، مكرّسا لها، شديد الإيمان بتحققها إلى حد اليقين، فيقول:

فسوف نعودُ يا يافا وحتماً تعودُ الأهلُ في عِزٍّ وشأنِ

وتطال مقاومة دياب ربيع تعرية اليمين المسيحي المتطرف في الولايات المتحدة، الذي يتاجر بالرسالة السمحاء للسيد المسيح (عليه السلام)، ويناصر الصهاينة الجدد، أمثال : بات روبنسن، وجيري فارويل، وغيرهما، فيقول عام ١٩٩٠ م مخاطباً السيد المسيح(١٠).

أَوَلا ترى كيف اليهودُ وصَحْبُهُمْ

قد أنكروكَ وغَيّروا الناموسا

وغدا صليبُكَ رمزَهُمْ وشعارَهُمْ

في صَلْبِ من لا يستعينُ "بموسى"؟

وقد عبر عن موقفه الرافض لصفقة السلام، التي أبرمها (أبو عمار) مع إسرائيل عام ١٩٩٤م، ونحا عليه باللائمة لسوء فهمه لعدوه، وكان صريحاً إلى حد الخشونة في محاورته له في تجربة عنوانها (أبو عمار)، جاء في استهلالها قوله(١١):

" أبو عَمّار " لو تدري وتَعْلَمْ

بما يَجْري لكنتَ أخاً مُكرَّمْ

ولكنْ ساءَ فهمُك للأعادي ولم

تُدْرِكْ لهم كيداً وتَفْهَمْ

وظلّ دياب ربيع قابضاً على جمر الأمل في موقفه من قضية شعبه وأمته، مهما طال الزمن، وتردّى الواقع، وغاب الضمير العالمي، ومهما بلغ حجم المشروع الصهيوني على أرض فلسطين(١٢):

فإسرائيلُ لن تَبْقَى كياناً

يُهدِّدُنا بأنواعِ الوقودِ

سيأتي اليومُ تَذْكُرنا المعالي

وتَخْفِقُ فوقَنَا أعلى البُنودِ

فهذي الأرضُ لم تُنْبِتْ سوانا

وسوف نَظَلُّ فيها كالورودِ

والبعد المقاوم في تجربة شاعرنا لا يقف عند حدود فلسطين وحسب، فهو يدرك أهمية عمقها العربي، وأنّ قضيته لا تنفصل عن قضايا أمته، بل هي حجر الزاوية في قضاياها، فالحسّ العروبي في ديوانه واضح جليّ، لا تشوبه شائبة، فقد نعى على أمته العظيمة ما آل إليه أمرها، وما ران عليها من تراجع وهوان، وصغار.. فمكانتها الآن لا تليق بها، وبإمكاناتها الهائلة، وتاريخها المجيد، ودورها الحضاري، الذي يقرُّ به العدوّ قبل الصديق، فيخاطب أمته قائلاً(١٣):

وطنَ العروبةِ كيف يا وَطَنْ

تتصاعدُ الأحداثُ والمِحَـنْ

وتظلُّ مكتوفَ اليدينِ ولا

تَقْوى، وَيَنْهَشُ قلبَكَ الضِّـغَنْ

وينتفض فرحاً وطرباً عند إعلان الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٥٨م(١٤)، ويتعاطف مع أطفال الجزائر أثناء ثورتهم ضد الاستعمار الفرنسي(١٥)، ويرى أنهم سواء مع أبناء فلسطين معاناة، وظلماً، ورفضاً.

ويعزّ عليه أن يأخذه الأمن اللبناني بدعوة الاشتباه حين زاره عام ١٩٧٣م، ولبنان في خاطره بلد الحق، والقانون، والاستنارة، وجزء مضيء من أرض العروبة، فيقول(١٦):

أينَ العدالةُ فيك يا " لبنانُ " أيـ

نَ حُماتُها – كفروا بِشَرْعِك قَيِّما؟

ويتساءل الشاعر: كيف يقدم عمره، ويبذل فنه من أجل رفعة أمته، ويأتي رد الجميل على هذا النحو المفارق:

وَأَنا الذي عِشْتُ الحياةَ لأُمّتِي

مِنْ خيرِها أُعطِي وأَصْدَحُ مُلْهَما

فَعُروبتي أَيُّ الديارِ نَزَلْتُها

والشعبُ شعبي، ما حَلَلْتُ مُكَرَّما

ويهيب بمصر عام ١٩٧٥م، أن ترفض مشاريع كسينجر، الرامية إلى فرض السلام على مصر؛ لأن المساومة على انسحاب إسرائيل من سيناء، هو التفاف على نصر أكتوبر المجيد، وإساءه لروح الأمة كلها؛ لأنّ سيناء تختزل شرف الأمة وروحها(١٧):

أَيُّها الصحراءُ لا تستسلِمي

لشروطٍ وعُروضٍ بانسحابِ

لستِ يا "سيناءُ" رَمْلاً إنّما

أنتِ روحُ العُرْبِ في كفِّ العذابِ

ويتحول ديوانه إلى معرض للأحداث الجسام في فلسطين، وعلى امتداد الأرض العربية، فهو البعيد القريب، يتابع بحس مرهف انتفاضة الأطفال وأصداءها، ومفاوضات السلام، وأحداث العراق، وموقف أمريكا غير المنصف من قضية شعبه، وانحيازها الظالم إلى الخندق الآخر.. ونراه حيناً يبكي بغداد بعد أن سقطت تحت سنابك مغول هذا العصر. وحيناً آخر نسمعه وهو يستصرخ أمته في قصيدة يجعل استهلال الشطر الأول من أبياتها قوله: "ألا يشجيك.."، مذكراً بقصيدة فارس بكر وشاعرها الحارث بن عبّاد، حين تفجر حزنه وغضبه معاً، إثر قتل ولده غدراً، في قصيدة مدوية، استهل أبياتها كلها بقوله: "قرّبا مربط النعامة منّي..". والنعامة فرسه، وهي من الخيول العربية الأصيلة المعروفة.

ودياب ربيع يحاور –في تلك القصيدة – كل عربي غيور، فجاءت تجربته مدجّجة بالأسئلة، وهي أسئلة مؤلمة لقضايا مؤرِّقة، ولأن القبول بها يعني الحياة في الموت، أو الموت في الحياة، ويصبح وجود العربي معها وجوداً عدمياً عبثياً، فهو يقول منها(١٨):

أَلَا يُشْجِيكَ مِثلي أَنْ تَرَاها

بلا صوتٍ تُسَجِّلُهُ الأعادي؟

أَلاَ يُشْجِيكَ.. أَنّكَ من دِيارٍ

تَظَلُّ بلا وِفاقٍ واتحادِ؟

أَلاَ يُشْجِيكَ.. أن يُملِي عليها

عَدوٌّ من حُثَالاتِ العِبادِ؟

ولا يخفى أنّ مثل هذه التجارب التعبوية تعتمد إيقاعاً "يملأ الفم والأذن"، كما يقول أبو نواس، وتقع في شيء من المباشرة والوضوح. وليس هذا اتهاماً لتجربته، وتنقّصاً لقيمتها الفنية.. لكنه ملمح شديد الصلة بموقفه النضالي، لا يكاد يفلت منه شاعر فلسطيني مقاوم مهما سما قدره(١٩).

ويستعيد شاعرنا بيت أبي العلاء المعري المشهور، ويجعله ختاماً لقصيدته، مختزلاً فيه موقفه ورؤيته، فيقول:

لقد أسمَعْتَ لو ناديتَ حيّاً

ولكنْ لا حياةَ لِمَنْ تُنادي

ويظلّ هاجس المقاومة مُلحّا عليه في تكريمه أو رثائه لبعض الرموز، مثل: جمال عبد الناصر، وصدام حسين، وبعض الأهل والأصدقاء، مثل: والده، وشقيقته ندى ربيع، وصفيّه وأخيه الأكبر في الوطن قبل الهجرة الأديب مصطفى درويش الدباغ، وصديق عمره كمال ناصر، وأستاذه سعيد العيسى، والشاعر الكبير عمر أبو ريشة، وشاعره الخالد وصديقه في المهجر إيليا أبي ماضي، والفنان التشكيلي الفلسطيني المرموق إسماعيل شموط، حين رحّب به في شارلوت محل إقامته في أمريكا، بمناسبة زيارته وحرمه الفنانة تمام الأكحل لحضور حفلي تخريج ولدهما بلال، وإعلان خطوبته، فيقول(٢٠):

يا صاحِبَ الفنِّ الرفيعْ في الفنِّ والشكلِ البديعْ

كم لوحةٍ صَوَّرت فيـ ـها قَسْوَةَ الألمِ الفظيعْ

صَوَّرْتَ شعبَكَ ثائراً في كبرياءِ المُسْتطيعْ

ذَرَفْتَ بالألوانِ دَمْـ ـعَكَ فاستحالَ إلى نَجِيعْ

فكل تجربة من تجاربه الشعرية تتحول إلى مناسبة للتعبير عن موقفه المقاوم، رافضاً خنوع أمته وخضوعها، وتراجع موقعها، منددا بدعم أعداء الأمة للمشروع الصهيوني على أرض فلسطين، مؤكداً على حق شعبه في العودة والحياة الكريمة، متشبثاً بجذوره، مكرساً رؤيته، بأن تحرير وطنه أمر لا مراء فيه مهما طال الزمن، وأن الوجود الإسرائيلي على ثرى فلسطين، إنما هو موجة عابرة، تشبه غيرها من الموجات التي سادت ثم بادت، ثم عادت الأرض إلى أهلها عربية الوجه واليد واللسان(٢١):

فهذِي الأرضُ لم تُنْبِتْ سِوَانا

وسوفَ نظلُّ فيها كالورودِ

ومن الجلي أنّ دياب ربيع قد هاجر إلى أمريكا بعد أن امتلك ناصية البيان، ووصل نفسه بينابيع الشعر العربي قديمها وحديثها، أما لغته فهي تحمل ملامح الشعر المهجري في سهولتها وعصريتها، وبعدها عن لغة التراث الشعري وتراكيبها المألوفة، ولعل هذا من أثر عمله مبكراً في الصحافة، وتلمذته على شعراء المهجر الكبار، ولكنه زاد عنهم بتكريس تجربته للدفاع عن قضية شعبه وأمته، فقد نذر شعره لمقاومة المشروع الصهيوني على أرض فلسطين، ولم يترك فرصة إلاّ وجعلها سبيلاً لإضافة بُعْدٍ جديد للمقاومة.

ولعل هذا المنحى البارز في ديوانه، هو الذي صرفه عن موضوعات التأمل، والالتفات إلى الطبيعة، وتقديسها، والامتزاج بها، والهروب إليها، وغير ذلك من الموضوعات التي شغلت شعراء المهجر قبله، ولعل انشغاله بالمقاومة والتزاماتها، كان وراء ما تسلل إلى شعره من مباشرة ووضوح لم نعهده في تجارب شعراء المهجر الشمالي.

وعلى الرغم من صلته الوطيدة بتيارات الشعر الحديثة، وصداقته لعدد من أعلامها، إلا أنه ظل حفيّاً بالشكل العروضي التقليدي للقصيدة العربية، عاملاً على تأثيثه بلغة عصرية، وصور تحمل طوابعه الفنية، ولم يسع في واحدة من تجاربه إلى اختراق العروض الخليلي، في صوره الكلاسيكية المألوفة، وهذا موقف فنيّ يعدُّ ضرباً من القبض على جمر الهوية، ينسجم مع موقفه المقاوم.

هوامش الدراسة:

١- راجع في ذلك:

- الاتجاه الوحداني في الشعر العربي: د. عبد القادر القط،دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١م، ص ١٣٦، ١٣٩.

- شعر ناجي.. الموقت والأداة: د. طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١ م، ص ٤٠ – ٤٥.

٢- انظر : ديوان شذرات الربيع: للشاعر دياب ربيع، منشورات جمعية بيرزيت في الولايات المتحدة، الطبعة الأولى، حزيران ٢٠١٠م، ص ٥، كلمة الناشر.

٣- انظر : كلمة الناشر، ص ٥.

٤- انظر: ص ٨ من مقدمة ديوانه.

٥- راجع: الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر، د. كامل السوافيري، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٣، ص ٣٧١، وما بعدها.

٦- راجع : شاعر الأرض المحتلة، رجاء النقاش، دار العلم للملايين، بيروت، ص٨٥.

٧- ديوان" شذرات الربيع" ، ص ٢٩.

٨- المصدر نفسه، ص ٤٠.

٩- المصدر نفسه، ص ٤٢.

١٠- المصدر نفسه، ص ٤٤.

١١- المصدر نفسه، ص ٤٥، وقد تحاشينا الاستشهاد بما هو أكثر من ذلك، فالقصيدة صرخة رفض مدوية، وإدانة شديدة اللهجة.

١٢- المصدر نفسه، ص ٤٧.

١٣- المصدر نفسه، ص ٤٨.

١٤- المصدر نفسه، ص ٥٥.

١٥- المصدر نفسه، ص ٥٦.

١٦- المصدر نفسه، ص ٦١.

١٧- المصدر نفسه، ص ٦٧.

١٨- المصدر نفسه، ص ١٠٠.

١٩- لقد تناولت باستفاضة موضوع "المباشرة والوضوح في الشعر الفلسطيني المقاوم، في دراستي لتجربة الشاعر أحمد الريماوي، وعنوانها "ظواهر حديثة في شعر المقاومة" منشورات وللمزيد : انظر تلك الدراسة، وراجع:

- صدمة الحجارة، عبد العزيز المفالح، درا الآداب، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٢٩- ١٣٠.

- الانتفاضة والشعر الفلسطيني، إبراهيم خليل، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٥، ص ٣٧، ٣٨، ٦٨.

- محمود درويش، الشعر والقضية، نادي ساري الديك، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٥م، ص ١٥٠ وما بعدها.

- استشراف الشعر، صبري حافظ، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٥م، ص ٢١٣.

- ثلاثية أطفال الحجارة، نزار قباني، منشورات قباني، بيروت، ١٩٨٨، ص ١٦.

- ديوان الانتفاضة، أحمد الخطيب، مطابع النور، الدمام،، ١٩٩١م، مقدمة الديوان ص ٢٢.

٢٠- ديوان شذرات الربيع، ص ١٠٩.

٢١- المصدر نفسه، ص ٤٧.

السرد المؤطر
في نساء العتبات لهدية حسين

د. إبراهيم خليل

أبرز ما يلفت النظر في رواية هدية حسين الموسومة بنساء العتبات، هو العنوان، فعلى الرغم من أن القارئ محتاج لقراءة عدد غير قليل من صفحات الرواية ليعرف العلاقة بينه وبين الحكاية ، إلا أنّ استكشاف العلاقة بينهما وبين المعنى في الرواية، وتقلباته، وتحولاته، لا يعدو أن يكون من البدائه. ففي القرى، والمدن، على السواء، اعتادت النساء في الأحياء الفقيرة، والشعبية، الجلوس على عتبة أحد البيوت، يقضين الوقت في الحكي وسرد القصص، لكنّ المؤلفة، عن طريق الساردة البطلة، أمل مصطفى، توضح لنا أن لهذه القصص لونا معينا، لأن معظم النساء، إن لم يكن كلهن، يجمعهن الملجأ، وتجمعهنَّ الأحزان، والدليل على ذلك (فطومة) التي فقدت من فقدت في الحرب الأولى، وقد انضمت إليهن بعد تناولهنّ الشاي ذات يوم. فانضمامها إليهن دليل على أنّ باب الانتساب مفتوح لمنْ تعاني.(١) ودليل آخر، هو قول السّاردة عن الأم: " تثرثر بتاريخ طويل من الفقر، والعوز، والحرمان، والموت، وترميه على عتبات البيوت، أو في الأسواق، وربما في حمام النساء، الذي تصر على التردد إليه على الرغم من وجود الحمّام في البيت ". (٢) وتتكرر الإشارة إلى العتبات كثيرًا في الرواية، فها هي تتذكر مشاهد الطفولة الغابرة " رأيت عتبة دارنا مزدحمة بالنساء، وأنا طفلة تلوذ بينهن، وتستمع لحكاياتهن، التي تقطر حزنًا، وتذوبُ حسرةً على الرجال الغائبين "(٣) وفي موْضع ثان تتذكّر الأم " أراها وقد حضرت من غيابها، تقترب مني بسرعة عجيبة، وتسحبني من فراشي، وتأخذني إلى هناك، فأجلس معها على العتبات " (٤) ولا تفتأ ترى نفسها طفلة: " أجلس على عتبة بيت أمّي الخالي إلا مني ، وأسرد حكايتي على نساء مفترضات يغزلن الحكايات على نوْل أحزانهنّ " وهؤلاء النسْوَة في الغالب " مطلقاتٌ، وأرامل، وباحثات عن رجالهنَّ، يجلسن على عتباتِ البيوت، ويحكين عن حياتهنَّ الفارغة، وعن الحبِّ الضائع. "(٥) وعندما تعجب بما

باحث وأكاديمي من الأردن.

ترويه الخادمة – ذات الأصل القروي – من حكايات عن مأساتها، تقول لها الساردة: " لا أملك موهبة الحكي مثلك، يا جمّار، أنت تشبهين نساءَ العتبات " (٦) لكنها في نهاية المطاف لا تستطيع التهرب من المصير المكتوب، والمآل المقدر لها في اللوح المحفوظ. فبعد أنْ لحق بها ما لحق، وحاقَ بها ما حاقَ، رأت نفسها، ذات صباح، وهي تحدق في المرآة، وتمعن في رؤية وجهها، ليداهمها شعورٌ من فقد شيئا إلى الأبد. " رأيت ملامح امرأة تشبهُ ملامح نساءِ العتبات" (٧) ولذا لا تستغربُ أن تعود هي الأخرى إلى العتبات لتخرج الحكايات الموشومة بالندوب من صندوق الرأس ". (٨)

العتبات

تقوم الرواية على قصة رئيسة تمثل إطارًا للحوادث، وهي قصة أمل مصطفى، التي تزوجت جبار منصور، أحد ضباط الحرس الجمهوري، على الرغم من أنه يكبرها بنحو ثلاثين عامًا (٩)، فهي من سن أحد أولاده. والقصص الصغرى المندمجة في القصة الكبيرة، وهي قصص العتبات. أولاها قصة أو حكاية الأم التي ذهب زوجها في الحرب العراقية الإيرانية ولم يعد، وعاشت بانتظاره (١٠) دون أن تملّ من الثرثرة بحكاية غيابه، واختفائه، وما تركه ذلك الاختفاء عليها. فقد أضربت عن التزيّن، وعن تغيير الملابس، والاعتناء حتى بنظافة الجسم، فلمنْ يا حَسْرة (١١)؟ أما أمل نفسها فقد جاءها الميلاد في غياب الأب، لذا سمّتها (أمل) تعبيرًا عن تفاؤلها بعوْدة الغائب " جاء المخاضُ بكِ في أثناء اشتداد المعارك، كان أبوك قد اختفى قبل أن يعرف بأنني حامل. ولم تكنْ ولادتك عسيرة. لذلك استبشرتُ بكِ خيْرًا . وأينع الأملُ في نفسي. قلت: سيعود مصطفى، ويرى هبة السماء" (١٢). وتطول حكاية الأمّ، التي توقفَ عمْرها الفعلي عند اللحظة التي اختفى فيها الزوج مصطفى، وغاب، لكنها أخيرًا تفارق الحياة دون عزاءٍ مأساويّ، حتى أن ابنتها أمل، التي كانت قد تزوجت من جبار منصور، وانتقلت للحياة في قصر منيف على طريقة ميسون بنت بحْدَل الكلبي زوج معاوية بن أبي سفيان، لم تشْعر بالحزن لفقدها، ولا بمرارة الفراق: " تحجَّرتْ مشاعري إلى الدرجة التي خامرني فيها إحساسٌ بأنّ كل جزء في بدنيُ قدّ من صخر. تحجَّر عبر السنين. كنتُ أتساءل، بينما نعشها على سقف السيارة، ونحن ماضون بها إلى المقبرة: لماذا لا تنفجّر بئر روحي، وتغرقني بالأحزان، مثلما يحدث حين تقد البنات أمهاتهن؟ " (١٣) وإذا تجاوزنا قصة إيزابيل ألندي " ابنة الحظ " باعتبارها حكاية لا تتعلق أصلا بنساء العتبات، قابلتنا في منتصف الطريق حكاية (جمّار) مع ماجد المرهون، والشيخ كايد، الذي يملك كل شيء: البيوت، والأراضي، والنخيل، وحتى السمك الذي يعيشُ في مياه دجلة، فلا يحقّ لصياد أن يتمتع بسمكة منه إذا راقت للشيخ كايد، أو أحد رجاله (١٤). والأنكى من ذلك، والأمر، أنه كان يعتزم الزواج من جمّار ابنة الثلاثة عشر عامًا.. مما دفع بالأب إلى الهروب من الجنوب– حيث يعيش – إلى بغداد، وهناك تتصل الحكاية بمزيد من الحلقات (١٥).

إلى ذلك تظهر حكاية (فطّومة) التي بدا وجودها في الزقاق – بادئ الأمر – وجودا غريبًا، وحين دعتها أم عدنان – إحدى نساء العتبة– ذات يوم، للجلوس معهن، واحتساء الشاي، تبيَّن أنها" امرأة على باب الله" (١٦) قتل ابنها البكر في معارك شرق البصرة في السنة الأولى لحرب العراق مع إيران، فظفرت بلقب أمّ الشهيد، ثم تهرب ابنها الثاني من الجندية، فاعتقل، وجرت تصفيته، وتسليم جثته لها، وأنعموا عليها هذه المرة بلقب أم الخائن،

عوضًا عن لقب أم الشهيد. وعندما قامت بالهجوم على الجنديّ الذي سماها أمّ الخائن، ضربت ضربًا مبرحًا، ولم تصح إلا وهي في أحد المشافي، لتخرج منه، وتكتشف أنهم هدموا بيتها، ومسحوا آثاره بوساطة جرّافة، ولم يكن أمامها من حلٍّ إلا العيش في خَرابَة مع القطط والجرذان والصراصير. (١٧) تضافُ إلى هذه الحكاية حكاية مالك، والد جمَّار، وهو فلاح من الجنوب، مع مُلكيّة، التي انتهت بزواجهما على الرغم من معارضة كثيرين، لكن الزواج كان قد حدث قبل بدء القصة بزمن طويل، مما يدعو لاعتبار الحكاية ضربًا من الاسترجاع الخارجي الذي يلقي الضوء على حكاية جمَّار ابنة مالك، أو على جزء منها بكلمة أدقّ(١٨). وثمة قصصٌ أخرى تلتقي تحت إطار الحكاية الكبرى لأمل وجبار، منها حكاية المعلم محمود الذي استطاع التقاط بث إحدى الفضائيات، واعتقل لدى اكتشاف ذلك لمدة تسعة أشهر، نحل فيها، وغدا وزنه قليلا بعد أن كان يزن أكثر من ٨٠ كيلو.. ثم طورد في عمله، ولوحق، بعيد ذلك، مما دعاه لترك الزقاق بصورة نهائية، وإلى الأبد(١٩).

الذاتي والتاريخي

والواقع أن حكايات العتبة في هذه الرواية كثيرة، والتنبيه عليها جميعًا يتنافى مع مبدأ التركيز، والاختصار في الدراسة، لذا لا بدّ للقارئ أن يلم هو بنفسه بما لم نذكره من حكايات: حكاية صبريّة، وأم عدنان، والملا حمدان.. (٢٠)، لكن السؤال هو لماذا لجأت المؤلفة لحشد مثل هذه الحكايات، وإدراجها في إطار الحكاية الكبيرة: حكاية أمل وجبار منصور؟

يبدو من النظر الأول طابع الرواية التاريخي، فهي ترصد مجريات الحرب (٢٠٠٣) يوما بيوم مستعينة بما كانت تبثه المحطات التلفزيونية الفضائية وبعض الوكالات. وهذا المظهر يبدو في رأينا مظهرا خادعا، فالرواية - عن طريق الحكايات التي تجود بها نساء العتبات، وارتباطها العضوي بحكاية جبار منصور وأمل مصطفى، وعلاقة حكايتهما بحكاية جمار وماجد المرهون – تقصي الطابع التاريخي المباشر عن الحكاية، وتضع التاريخ على هامش الذاتي، والشخصي، دون أن يُهمل دوره الفني، فهو يشكل خلفية للحوادث مثلما تشكل الموسيقى التصورية في الأفلام خلفية للمشهد الدرامي.

الراوي المشارك

تعتمد الكاتبة على الراوي المشارك، وهو هنا أمل التي تضطلع بدورين أحدهما تمثيلي، وهو دور السارد، والثاني وظيفي، وهو دور البطلة، الزوجة، التي تدور حولها أكثر الحوادث، وتشير إليها أكثر الضمائر في الرواية، وتكاد تظهر في كلّ مشهد سردي، وفي كل فقرة من حوار، وفي كل استدعاء للماضي، أو سرد لمتواليات زمنية صغيرة، أو كبيرة. زيادة على ذلك هي الشخصية الوحيدة التي يكاد القارئ يعرف عنها كل شيء: الطفولة(٢١)، الأب الذي غاب في الحرب الأولى(٢٢)، الأم التي انتظرت طويلا بلا طائل، ثم ماتت على نحو فاجع(٢٣).

فالطفولة المحرومة، والفقر، والعوز، وانتظار الأم العبثي لرجل يزعمون أنه على قيد الحياة، دفع بها للقبول بالزواج من جبار منصور الذي يكبرها بثلاثين سنة، فتظنّ- لأول وهلة - أن الحظ قد ابتسم لها. فبيت الفقر، أو الخرابة، بكلمة أدق، تغير فجأة ليغدو قصرًا. وبما أنها تفضل حياة الرخاء على الفقر، والثراء على الكفاف، فقد تشبثت بذلك الزواج، على الرغم من كراهية الأم له، وللزوج جبّار، ممّا كان له أكبر الأثر في موتها العاجل،

وهلاكها السابق للأوان: " فقد كان ذلك التشبث سببًا في موت أمي" (٢٤). والنصيب الأكبر من الاسترجاعات السردية الخارجية، والداخلية، على السواء، كانت من نصيب أمل؛ فعن طريق الاسترجاع روت لنا مراحل الحكاية، فأول لقاء جمعها بجبار كان" كنت واقفة تحت مظلة الحافلة في طريقي للجامعة. وكان نثيث المطر ينبئ بأن السماء ستمطر بغزارة. توقفت سيارته بالقرب مني. ونادى باسمي، عارضًا توصيلي، ولأنني أعرفه، فقد لبيت الدعوة بقليل من الارتباك، هي المرة الأولى التي ألبي فيها دعوة رجل، ومنذ ذلك اليوم رحت أغير حساباتي، وأعيد ترتيب أولوياتي. لقد أسرتني هيبته، وشعره الفضي، والنجوم المتلألئة على كتفيه.(٢٥) "

وتنتهي مراسيم الزواج على عجل، وتنتقل للإقامة في القصر الذي لا يبتعد عن ضفة النهر(٢٦) . وتقضي في هذا القصر الذي يلبّى لها فيه جلّ ما تطلب، وتشتهي، وكأنها في دنيا من الأحلام، لا في دنيا الواقع، ثلاثاً من السنين، تحسّ فيها إحساس الأميرة، أو الملكة، التي لا ينقصها إلا أنْ تتوَّج في حفل مهيب(٢٧). لكنّ الرياح لا تجري بما تشتهي السفن. صحيح أنها شعرت بالضجر داخل القصر، لاسيما أن جبار حظر عليها الخروج منه إلا برفقته، ونادرًا ما يتحقق هذا. وأحست لبعض الوقت بأنها كالرهينة فيه، وفي أروقته، وأبهائه، وبين لوحاته، وتحفه(٢٨). وما هي إلا أيام حتى جاءها لاهثا طالبًا منها أن تعد نفسها لمغادرة العاصمة بغداد. ولم يمض إلا وقت قصير حتى وجدت نفسها تغادر المطار متوجهة إلى عمان برفقة الخادمة على أمل أن ينتظرها شاب عراقيّ في المطار اسمه زهير سيتولى تصريف الأمور، فيما يتعلق بالسكن، والإقامة، والمصروف. وداهمها إحساس داخلي بأن ما كانت تتصوره نعيمًا قد آذن نهاره بالمغيب، وأن أياما صعبة بالانتظار، لا سيما وأن تهديدات أمريكا بالحرب تصاعدت وتيرتها في الأيام الأخيرة.

في المكان المعروف باسم تلاع العلي في عمّان تتأجر أمل، وخادمتها جمّار، شقة مفروشة بمبلغ كبير. لكن الأيام تمضي بملل قبل أن تنطلق القذائف باتجاه العاصمة بغداد، وباتجاه البصرة، وأم قصر، والموصل وغيرها من مدن. تتحول الساردة إلى مرويّ لها بأسلوبين: الأول اضطلاع جمار بمهمة الراوي الذي يسلي المروي له، أو عليه، بما يحكيه من حكايات عن الطفولة، والشيخ كايد، وماجد المرهون الذي توفي نتيجة فشل كلوي(٢٩). والأسلوب الثاني الاستعاضة عن الراوي بما تذكرُهُ الفضائيات من أخبار الحرب، بطريقة تذكرنا بالعناوين الصحفية الباهرة. وقد شغلت هذه العناوين، والأخبار، والقصاصات، مساحةً كبيرةً في الرواية، لكنها لم تكن متصلة بل متقطعة، تتخللها حكايات النساء المذكورة عن العتبات: حكاية فطومة، وصبريّة، والمعلم محمود، والملا حمدان، وقصص جمّار عن طفولتها، وعن عشق والديها، وعن ماجد المرهون، وعن غيرها من نساء العتبات. وهذا التقاطع في الحكايات أنقذ الرواية من الوقوع في فخّ السرد التاريخي الخالص ، وأحالها إلى رواية كرواية بنت الحظ لإيزابيل ألندي، أو رواية شعب يوليو لنادين غورديمر (٣٠) أو صورة دوريان جراي لأوسكار وايلد (٣١). أي أنها رواية أبطالُها من الناس العاديّين، بل من المهمّشين الذين لا يعترف التاريخ لهم بدور أصلا. فحتى الزوج الذي خدعتْ به أمل لم تتضح شخصيته، فلا هو بالجلاد، ولا هو بالضحية.

عندما سمعها تتلفظ ببعض الكلام السياسي، حذرها قائلا : إنه لا يأمن أن يكون البيت مملوءًا بأجهزة التنصّت السرية، وأجهزة التقاط الصور، والمكالمات(٣٢). وعند سقوط بغداد في ٩ إبريل تساءلت أمل، التي انقطعت عنها

أخباره بغياب زهير المفاجئ، عن حقيقة جبار منصور، وما الذي جرى له، أهو مختبئ مثلا، أم قتل فيمن قتل، أم هرب مع الهاربين؟ إنه هو الآخر بطل مُهمّش، لا دور له في الأحداث، فعندما يصطرع الكبار، يختفي الصغار من الميدان، ويفقدون دورهم في اللعبة(٣٣).

على أي حال لم يكن ثمة ما يربطها به سوى المصلحة مثلما يقولون(٣٤) فلا مشاعر لديها مما يغلب على المرأة تجاه الزوج عادة، ولا أحاسيس، ولهذا حين تعود إلى بغداد مع جمار لا تفكر حتى في البحث عنه، أو السؤال، فكلّ ما تطمح له هو أن تكرر ما مرت به من حكايات على الأخريات، مجددة بذلك النموذج السابق نساء العتبات.

الوجه الآخر للراوي

من الملاحظ أن الساردة تتخذ في كثير من الأحيان موقف المتردد من الحكم على الأحداث، وهذا ينم عن أن المنظور السردي الذي يراد له أن يعبر عن وجهة النظر غير واضح لذا لا بد من النظر لشخصية جمار الخادمة نظرة أخرى تتجاوز النظر إلى شخصية ثانوية أو حتى شخصية مساندة. فثمة دلائل توحي بأهمية الدور المنوط بها؛ فهي- أولا - فلاحة تنتمي للجنوب، ووالدها مالك فلاح، وقد سماها تسمية لها علاقة بالنخيل الذي له حضوره في حياته اليومية، وهي ضحية من ضحايا الشيخ كايد. وقد عانت كثيرًا حتى بلغت هي وأسرتها بغداد، والتقت بماجد المرهون، وعانت أكثر من حبه، ومن زواج لم يدم طويلا. وعانت الكثير عندما فقدت العديد من أفراد الأسرة، واضطرت للعمل خادمة منزل. أما رأيها بالوقائع فغالبا ما يتصف بالتطرف، أو الاعتدال، لكنه على الدوام يلقي على ما في نفس أمل مصطفى الساردة من هواجس، حتى أنها قالت في أحد المواقف: " حين أخلو إلى نفسي أجد هذه القروية التي لا تفصح ملامحها إلا عن الفقر والأحزان، تعرف من خفايا الأمور أكثر مما تعرف البنت المتعلمة التي تسكنني. "(٣٥)

وتطوّر المجريات الذي يذكر الساردة بحكاية البطل في رواية غادامير شعب يوليو تؤكد لنا أن جمار تمثل على المستوى المجازي، أو الرمزي، الوجه الآخر الخفي لأمل مصطفى، فما لا تستطيع القيام به أو التلفظ تقوم به جمار هذه. فهي – إذا- النصف الآخر لما يعد وجهة نظر الساردة. ولهذا سرعان ما استجابت لدعوتها للعودة إلى العراق بصرف النظر عن مخاطر الطريق.

وإذا نظر إلى الشخصيتين من زاوية التبئير لوحظ أن إحداهما تتمتع بتبئير رئيسي، وهي أمل، والأخرى تتمتع بتبئير ثانوي. وكلتاهما تسترجع وقائع الماضي بدءا بالطفولة ومروا بقصص الحب الأول والزواج وما تلاه. والمصير الذي لقيته كل منها بعد مغادرة بغداد والإقامة في عمان مصير مشترك. وعندما تحاول جمار رواية الحكايات على مسامع أمل كي تنام وتبدد عنها الأرق تغرق الاثنتان في النوم دلالة على وحدة الشعور وتجانس الإحساس.

الرجل المغيّب

مقابل ذلك التكامل السيكولوجي، والوظيفي، لشخصيتي أمل وجمار، ثمة شخصية يفترض أن تكون من الشخوص الفاعلة في الرواية، إلا أنها ظلت هامشية، وكان حظها من التعتيم المُضْمر كبيرًا، فالمرة الوحيدة التي ظهرت فيها شخصية جبار بصورة علنية هي التي عرض فيها على أمل توصيلها بسيارته، وأما ظهوره لاحقاً فقد اقتصر على ما تفضي به الساردة(أمل) عنه. والمَرّة الوحيدة التي استمعنا فيها لصوته غير المباشر هي التي طلب فيها الاستعداد للسفر، والنهي القاطع عن الحديث

في السياسة، والتحذير من أن القصر قد لا يخلو من أجهزة تصنت لا يعرف عنها أي شيء. وفيما تجاوز ذلك تظل شخصيته موضع تساؤل الساردة؛ فهي لا تعرف شيئا عن حقيقة الدور الذي يضطلع به، والنجوم المتلألئة على كتفيه، والنياشين على صدره، لا تعرف على أي عمل منحت له، وكذلك تجهل مصيره في أثناء الحرب، وحتى زهير، الذي وعد أن يهتم بهما، اختفى هو الأخر مع بدء الحرب الغاشمة على بغداد. قالت:

– وينك يا زهير؟ فصّ ملح، وذاب.

قلت لها:

– المُشكلة لم تعُد في زهير. يجب أن نتصرَّف.(٣٦)

والزوج الذي اختفى، مثلما اختفى رجال آخرون في حكايات النساء، ليس له من النصر والتجبّر سوى الاسم. أما غرفة الأسلحة في قصره، والتماثيل التي توحي بالأنفة، والكبرياء، والشموخ، فلا تتعدى الافتعال والإدعاء الكاذب. وفي ذلك ما فيه من دلالة تسهم إلى جانب الدلالات الأخرى في توكيد المعنى الذي ترمي إليه الكاتبة عبر المنظور السردي الذي تؤدي فيه الشخصيتان الأنثويتان: أمل وجمار، الدور الرئيس، والأكثر أهمية من أي دور آخر.

النفسي مقابل التسلسلي

وعلى الرغم من أن المؤلفة لا تنفي عن روايتها هذه ما يبدو تاريخيا إلا أن التاريخ فيها يطفو على السطح والنسق الزمني هو الذي يحيل التاريخ فيها إلى مظهر ثانوي. فالسرد التاريخي يتطلب فيما يتطلب أبطالا تاريخيين، مثلما يتطلب نسقا زمنيا مناظرا للحوادث التي يستمدها الروائي من التاريخ. والرواية نساء العتبات لا تعتمد على أبطال تاريخيين، وأما الزمن، فباستثناء يوميات الحرب التي تستغرق ثلاثة أسابيع فقط، امتد ليشمل ماضي الشخصيات البارزة، وماضي الشخصيات الأخرى المساندة ذات الوظائف الثانوية كنساء العتبات والمعلم محمود والملا حمدان وعباس الهايم، وغير ذلك .

أما اتكاء السرد على المونولوج الداخلي والاسترجاع بكثرة، فقد أضفى على الزمن لونا من التداعي النفسي الحر في بعض الأحيان، وهذا يجنب الرواية الوقوع تحت هيمنة النسق التاريخي، فأمل على سبيل المثال لا نعرف من طفولتها الشيء الكثير إلا في نهاية الرواية عندما تتذكر نساء العتبة وهن يستمعن لحكاية الأم عن الرجل الغائب(٣٧) ولا نعرف الكثير عن الحب الأول لجمار وماجد المرهون إلا بعد أن قاربت الشيخوخة وشارفت الرواية على الانتهاء فهي تروي لأمل حكاية الحب في الصغر الذي يشبه النقش في الحجر مثلما يقولون(٣٨). أما ولادة أمل في غياب الأب الذي اختفى في الحرب فيجري تسليط الضوء عليها بعد زمن طويل من زواجها بجبار منصور ورحيلها إلى عمان(٣٩) أما المشهد الذي يحذر فيه جبار زوجته من الحديث في السياسة زاعما أن المنزل قد لا يخلو من أجهزة التقاط فقد ذكر على هيئة استرجاع بعيد المدى وهي في عمان تتابع بداية الحرب(٤٠) والحدث الأهم في حياة أمل وهو وفاة الأم قهرا بعد اقترانها بجبار جرت استعادته بعد زمن(٤١) من مغادرتها بغداد. والشيء نفسه ينطبق على دعوة الخطيبة لعشاء في المطعم الإيطالي بفندق المنصور ميليا(٤٢). وهذه أمثلة قليلة من كثير طغى عليه الاسترجاع والمونولوج الداخلي، يضاف إلى ذلك أن قصص نساء العتبات، وحكاياتهن، رويت باعتبارها مقاطع استرجاعية تضيء ماضي الشخوص. وعلى المستوى النحوي يلجأ السرد التاريخي عادة لرواية الحوادث بعد وقوعها بأجل طويل لكن الحوادث هنا رويت في الوقت نفسه الذي تقع فيه المجريات، لذا لا نعجب إذا وجدنا المؤلفة تلجأ لاستعمال ما يعرف بالحاضر أو المضارع التخييلي عوضا عن الفعل

الماضي، وذلك كثير في الرواية نكتفي بالمثال الآتي منه للبيان: " ها أنا أكشف الكثير من معالم المدينة. أعشق قلبها – وسط البلد- إنه مزيج من الماضي والحاضر...أزج نفسي داخل الضجيج لأهرب من صمت عاشرني حتى صار جزءا مني..اشعر بحاجتي لضياع من نوع آخر. " (٤٣) وفي موضع آخر تروي على لسان أمل " اشعر ببرودة أصابع قدمي وبوجع خفيف في ظهري. أغمض عيني.. فتهطل عليّ صور الماضي..تتداخل.. تصطرع.. تجيء أمي .. تلملم أغراضها وتستعجلني .. الجيش الشعبي!! " (٤٤)

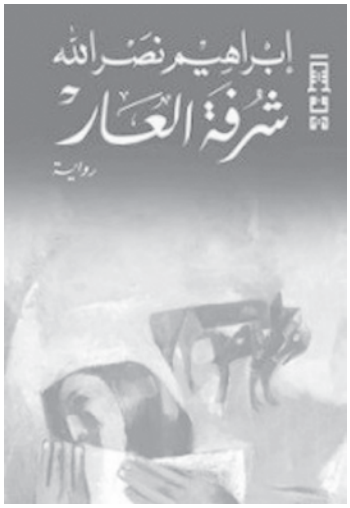
ومن اللافت للنظر أنَّ ما في الرواية من استرجاع، وما فيها من سرد باستعمال الحاضر التخييلي، يعمق الإحساس بأن الرواية تلقي بالضوء كاشفًا على العالم الخفيّ النفسي لشخصية أمل تارة، وشخصية الخادمة تارة أخرى. وهذا شيءٌ قد يهتم به كاتب الرواية التاريخية، لكنّه اهتمامٌ محدودٌ، مقارنة باهتمامه بالحوادث، وبالزمن التاريخي، على عكس الرواية غير التاريخية التي تُعْنى بالشخصية، وعالمها السيكولوجي، أكثر من عنايتها بالحوادث، التي يؤدي فيها الأبطال التاريخيون دورًا هو الأبرز، والأهمّ، من أيّ دور آخر. من هنا جاء تأكيدنا على الجانب الواقعي في الرواية، ذلك الجانب الذي يغلب على التاريخي، ويتجاوزه، مع أن التاريخيّ يمثل الإطار الذي يحتضنُ الحكاية الكبرى، وما يتخللها من حكايات صُغْرى لنساء العتبات.

الهوامش:

١- هدية حسين: نساء العتبات، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط١ن ٢١٠ ص ٨١
٢- نساء العتبات ص ٩٨
٣- نساء العتبات ص ١٢٥
٤- نساء العتبات ص ١٧١
٥- نساء العتبات ص ١٦٢
٦- نساء العتبات ص ١٦٤
٧- نساء العتبات ص ١١٠
٨- نساء العتبات ص ١٩٦
٩- نساء العتبات ص ١٢ وانظر= ص ٢٠
١٠- نساء العتبات ص ١٩
١١- نساء العتبات ص ٩٧
١٢- نساء العتبات ص ١٢٦
١٣- نساء العتبات ص ١٠٧
١٤- نساء العتبات ص ١٤٣
١٥- نساء العتبات ص ٥٤-٦٠ يُذكر أن حكاية جمار تمثل حكاية موازية لحكاية أمل مصطفى ولا تنتهي إلا بنهاية الرواية، انظر= ص٢٠١
١٦- نساء العتبات ص ٨٠
١٧- نساء العتبات ص ٨١-٨٣
١٨- نساء العتبات ص ١٤١
١٩- نساء العتبات ص ٤٦-٤٧
٢٠- انظر ص ١٦٢ و ص١٦٥ و ص١٧٥
٢١- نساء العتبات ص ١٨٦
٢٢- نساء العتبات ص ١٩
٢٣- نساء العتبات ص ٩٩
٢٤- نساء العتبات ص ٢٠
٢٥- نساء العتبات ص ٢٢
٢٦- نساء العتبات ص ٢٥
٢٧- نساء العتبات ص ١٠٨
٢٨- نساء العتبات ص ٣٤-٣٥
٢٩- نساء العتبات ص ١١١
٣٠- نساء العتبات ص ٧٥
٣١- نساء العتبات ص ١٦٠
٣٢- نساء العتبات ص ١٤٩
٣٣- نساء العتبات ص ١٩٥
٣٤- نساء العتبات ص ١٤٧
٣٥- نساء العتبات ص ٤٨
٣٦- نساء العتبات ص ١٥٨
٣٧- نساء العتبات ص ١٨٦
٣٨- نساء العتبات ص ١٤٤
٣٩- نساء العتبات ص ١٢٦
٤٠- نساء العتبات ص ١١٧
٤١- نساء العتبات ص ١٠٠
٤٢- نساء العتبات ص ١٠١
٤٣- نساء العتبات ص ٣٩
٤٤- نساء العتبات ص ٧٧ وانظر = ص ٩٧ وانظر= ص ١٣٠وانظر= ص ١٣٦

بالقانون نغلق «شـرفــة العـــار»

د. عالية صالح



«شرفة العار» الشرفة الثالثة التي وقف عندها إبراهيم نصر الله، وأطل على ما يريد، أطل على الجريمة التي تمارس باسم الشرف، ليقول: لا شرف في الجريمة، والجريمة جريمة، فأي شرف في قتل ضحية عدة مرات؟

سلط الضوء فيها على موضوع قديم حديث ممتد، وعالجه من جوانب عدة كان أهمها في نظري الجانب القانوني، الذي يخفف العقوبة على الفاعل الذكر، ويغلظها إن كان الفاعل أنثى. فللحد من هذا الفعل على المشرعين أن يلغوا العقوبة المخففة في هذا المجال، ليقف من يريد أن يقترف مثل هذه الفعلة، ويتأمل قبل الشروع في القتل.

نظرت الرواية إلى القضية من بعد إنساني عام، لذلك دارت أحداث الرواية في عاصمة غير مسماة، فيها مرافق العاصمة الحضارية من جامعة، وأسواق تجارية، وشوارع مكتظة، ومعارض فنية، ونمو عمراني ومادي. لتقول: إن هذه الجريمة تحدث في عواصم عديدة، وليس لها خصوصية الحدوث في عاصمة مسماة.

ولو توقفنا عند الإشارات الزمنية الدالة على سنة أو عصر ما، لا نجد، نجد ما يدل على الأيام والليالي والفصول، غير مرتبط بسنة محددة، ويهدف الكاتب من إغفال ذكر السنوات المحددة، إلى القول إن مثل هذه القصة تتكرر في كل التواريخ، وليس لها زمان محدد.

اختار الروائي بناء روائياً يقوم على تقسيم الرواية إلى أربعة فصول معنونة، هي: ما كان عليّ أن أتوقف أبداً عن الرقص، الراية السوداء، خيط أحمر رفيع، الليل الطويل. اشتمل العنوان الأول على ثمانية عشر قسماً، واشتمل الثاني على ستة أقسام، والثالث على أربعة عشر قسماً، والرابع على سبعة عشر قسماً.

العنونة والتقسيم ساهمتا في تسهيل وتعليل استخدام تقنيات الاستباق والاسترجاع والتكرار. افتتح الفصول وانهاها بنص كرره، ليوفر لنصه خاصية البناء الدائري.

باحثة وأكاديمية من الأردن.

والبناء الدائري ينفتح عند الانغلاق، ليقول: إن الحكاية مستمرة ومتكررة. ويعاد في بناء التكرار رواية المتن مما يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاحقة... كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات"(١)؛وذلك لغايات جمالية عديدة، لعل من أهمها إحداث أثر لدى المتلقي. وذلك بتخييب توقعاته، حين يوضع وجهاً لوجه أمام عمل يخالف أفق انتظاره، كما أن في هذا محاولة لمماثلة الواقع؛ أي نقل الأحداث كما ترد، بدون لمسات تزيينية، ولتأكيد تكرار مواقف الحياة، ولإثبات أن الرواية فن يتجدد على الدوام، متحدياً التقوقع والانغلاق، فهو "يؤسس قوانينه الذاتية، وينظر لسلطة الخيال، ويتبنى قانون التجاوز المستمر"(٢)، بحثاً عن أفق أوسع. وقد يتجاوز التكرارعند رواد الحداثة الوظيفية التأكيدية الإفهامية، المعروفة لدى الخاص والعام، ليصبح تقنية جمالية تختلف درجتها، وطريقتها من كاتب لآخر، إذ نجده يتلون ويتغير في النص ذاته، مرتدياً في كل مرة مسوحاً مختلفة، حتى عند الكاتب الواحد عينه.

إذا أعدنا سرد حكاية الرواية الرئيسة، وفق الزمن الخطي، الذي لم يسرد به إبراهيم نصرالله روايته، فالحكاية تتخلص في حكاية عائلة مستورة، تتكون من أم وأب، مشغوفين بالإنجاب، تباعدت فترات انجابهما، فكانت الحصيلة النهائية ثلاثة أبناء وبنت: أمين،وعبد الرؤوف، ومنار، وأنور. يسعى والدهم لتأمين حياة كريمة لهم، يطور وسائل دخله ليلبى احتياجاتهم، يحنو على أسرته جميعها، ويخص بعنايته ابنته، التي حرص على تعليمها تعليماً جامعياً، ولم يزوجها في وقت مبكر، خارجاً في ذلك على قانون القبلية الاجتماعية.

نتوقف عند شخصيات الرواية، التي تجسد المعاني الإنسانية، التي تريد الرواية طرحها، التي يظهر فيها الوعي الفردي، متفاعلاً مع الوعي العام، في مظهر من مظاهر التفاعل(٣). فتظهر الشخصية «القوة المولدة للأحداث تؤثر فيها وتتأثر بها. تمتد عبر الفضاء الروائي، لترتبط الأشياء ببعضها ببعض»(٤).

والشخصية الروائية «كيان فني مكتف بذاته، مادتها الواقع، ولكنها بعد أن تشكلت في قالب لغوي روائي، فقدت صلتها بالواقع الخارجي، لتصبح صلتها به رمز لغوياً، يعبر عن رؤية فنية، ولا يقرر حقيقة حرفية للواقع»(٥).

شخصية أبي الأمين:

أول شخصية تطالعنا عند مفتتح الرواية، هي شخصية الأب في لحظة فرح شديد استطاع أن يحققه بتحدي الآخرين، وعدم رضوخه للقبلية الاجتماعية، التي كانت تحاصره، استطاع أن يقف في وجه إخوته، عندما رفض تزويج ابنته، وأصر على دخولها الجامعة، وها هو يفرح بتخرجها وتحقيق حلمه، رغم ما أصاب جسده من عجز وضعف:

«بفرح شديد كانت منار تبتسم، وتبكي، وهي تراه يتقدَّم فوق كرسيّه المتحرِّك، صوب الغرفة الصغيرة. النساء والأغاني تفتح له الطريق، ودمعته مُعلَّقة بطرف ابتسامته.

وصل العتبة، أوقف الكرسي، واتكأ على حلق الباب محاولاً الوقوف، امتدت يد امرأته نحوه لتساعده، لكنّه أبعدها برفق، وهو ينظر إليها ويهزّ رأسه بحنان.

مشهدية تبرز حدثاً مفصلياً ومهماً، في لحظات وقوعه المحددة الكثيفة المشحونة، مما يعطي القارئ إحساساً

بالمشاركة في تلك اللحظة المرصودة، التي عنوانها فرح أبي الأمين في ابنته.

أبو الأمين شخصية رئيسية ونموذجية من شخصيات الرواية، أب حان ومحب لأولاده، وهو يسعى بكل ما أوتى من قوة، ليؤمن لعائلته حياة كريمة،عمل في مصنع الإسمنت سنوات طويلة، وعندما فكر في تعليم ابنته، حاول أن يؤمن مصدر دخل أكبر، فغير عمله، واستطاع أن يؤمن لابنته مصاريفها الجامعية، هو نموذج للأب المعطاء، الذي يهتم بكل فرد من أفراد أسرته، حتى زوجة ابنه أمن لها مصاريف العملية، عندما تقاعس الزوج -ابنه أمين- عن القيام بمسؤوليته.

لم يقدم له أحد من أبنائه الذكور أي عون مادي أو معنوي. بل ظلوا معتمدين عليه نوعاً ما، وبخاصة أمين. أما عن إخوته فاظهر لنا السرد علاقته بإخوته، أنه لم يكن خاضعاً لهم، لديه طريقته ومنهجه في الحياة المخالف لهم. رفض تزويج ابنته لإحد أبناء إخوته « بقوله» هذه البنت ستتعلم، وستنجح، وسأرفع رأسي بها»!

كان يواكب التطورالتكنولوجي، الذي ينتشر في المجتمع برفقة أولاده وبنته بالذات، كان يقرأ الجريدة، ويتابع الأخبار، ويشاهد مع منار فيلماً كلّ ليلة جمعة.

شخصية أبي الأمين استطاعت أن تقدم أكثر من موقف، فيه تحد للمحيط والقيم الاجتماعية السائدة، فأول موقف: هو اختراع لغة يعبر بها عن فرحه عند ولادة ابنته، إضافة إلى تعبيره عن فرحه الكبير بولادتها، فالأب يعد يوم مولد ابنته منار أجمل يوم من أيام حياته، إذ كان يحسُّ أن البيت، الذي لا توجد فيه فتاة، هو بيت فارغ لا معنى له، لا يمكن أن تنبتَ فيه شتْلةُ ريحان أو شتْلة نعناع أو يتفقَّده الله برحمته!

لذا طلب من زوجته أن تحاول إنجاب بنت أخرى.

شهقتْ أم الأمين: «بنت أخرى؟! ألا تكفيكَ واحدة؟
«صدِّقيني، اثنتان ستغيران حياتنا،

و(من له ابنتان حياته سعادة وأمان)»!
«ومن أين أتيتَ بهذا المثل الذي لم أسمع به من قبل»؟!

«صحيح أنك لم تسمعي بهذا المثل، ولكني متأكد أنه موجود»!

استطاع أن يبدع لغة جميلة ومتوازنة تتناسب مع معتقده.

وثاني موقف رفضه بتصميم، تزويج ابنته لأول طالب قُرِّب؛ ظلَّ يردد: «البنت صغيرة»! حتى كرهه أخوته الخمسة، الذين كانوا يرون في مَنَار الفتاة الأجمل، والأكثر أدبًا اللائقة بأولادهم. «ليس لديّ بنات في عمر الزواج»، قال أبو الأمين:»بنتي ناجحة والحمد لله، وما دامت ناجحة، سأعمل كلَّ ما أستطيع، حتى تُكمل تعليمها، حتى لو بعتُ ما عليّ من ثياب».

وثالث موقف اتخاذ أبي الأمين قرار تحسين دخله، قبل دخول منار الجامعة:»عليَّ أن أتصرّف قبل فوات الأوان، فبهذا الراتب الذي أتقاضاه، لن أستطيع أن أراها طالبة جامعية». فقام بتلقي دروس في قيادة السيارات، وبعد خمسة وثلاثين درسًا، تلقّى معظمها أيام الجمعة، نال رخصة قيادة سيارة خصوصية، ولم يتوقّف إلا حين حصل على رخصة سيارة عمومية.

وفي اليوم التالي، ذهب إلى المصنع في موعده تمامًا، وبدل أن يتوجّه إلى موقع عمله، ذهب إلى إدارة شؤون الموظفين وقدَّم استقالته.

ورابع موقف عندما اشترى سيارة التاكسي، التي سيعمل عليها أركب بها منار، وأخذها إلى الجامعة،

وعندما توقّفت السيارة أمام تلك البوابة الواسعة للجامعة، قال لها:»لا تسمحي لأحد أن يمنعك من الوصول إلى هنا». نظـرتْ إليـه بعينـين دامعتـين، وقـالـت: «لن أكون أقلّ من منار التي تعرفها ما دمت معي». «سأكون معك، أعدك».

لقد ظل معها الأب راعياً وحامياً، ولكن عند اللحظة الحاسمة، التي تحتاج فيها إلى رعاية، وموقف صلب. كان الأب مقعداً على كرسي، لا يستطيع أن يجابه القبلية الاجتماعية، التي تكالبت ضده، انتهى زمن الأب الحاني المتفهم العطوف، وجاء دور الأخ الذي يئن بالخطايا.

شخصية منار، مثل قدوم منار للعائلة لحظة سعادة غير منسية لوالدها وتصادف مولدها يوم ثلاثاء، في الساعة الخامسة وعشرين دقيقة صباحاً، في تلك اللحظة التي أشرقت فيها الشمس؛ صرخت صرختها الأولى، فانتشر الضوء غامراً الأرض. ص٣٨، هذه الصفات التي تم اسباغها على لحظة الولادة، تشعر بمقدار الترحاب بقدومها، إضافة إلى إقرار الوالد بأن مولد منار كان أجمل يوم من أيام حياته، إذ كان يحس أن البيت، الذي لا توجد فيه فتاة، هو بيت فارغ لا معنى له، لا يمكن أن تنبت فيه شتلة ريحان أو شتلة نعناع أو يتفقده الله برحمته! ص٢٠.

يأتي بعد ذلك اللحظات السعيدة، التي يكرر الأهل حكايتها، لم تكن حكاية تُستعاد في البيت، مثل حكاية خطوات منار الأولى، خطوات منار كانت فرح جميع أفراد البيت، حتى أخوها الكبير أمين ورغم أن أمين القديم، لم يعد أبداً ذلك الفتى الصغير الذي كان، إلاّ أنّ تلك الحكاية كانت على الدّوام الأكثر تأثيراً فيه. ص٤١.

هذا الأمين الذي التجأت إليه أخته «وفي اللحظة التالية، حين رفعت قدمها، بدأت قلوبهم تخفق، و كل واحد منهم يدعوها للتقدم نحوه. سارت ثلاث خطوات مرتبكات وألقت بنفسها بين يدي أخيها أمين. أسند أبو الأمين ظهره الى الحائط، ونظر إلى ابنه، الذي كان قد تجاوز الثانية عشر من عمره، وقال له:»عليك أن تتذكر جيدا في المستقبل، إن هذه الصغيرة قد اختارتك لتكون سندها، وأنا فرح بهذا؛ لأنني لن اعيش لها العمر كله، تذكر هذا الأمر جيداً، وإياك أن تكون أقل من هذا». هز أمين رأسه.

كان أول كلام كبير يسمعه من والده، يخاطبه كرجل. رفع أمين أخته عن الأرض، وأجلسها على ركبتيه بفرح.»

ولو توقفنا عند حوارية بين طفلة وأبيها، لتعرفنا إلى المكانة، التي حظيت بها الفتاة لدى أبيها، ومقدار السعادة التي تمنحها الطفلة لوالدها، ولظهر لنا مدى مطاوعة الأب، لتلبية رغبات تلك الطفلة:

حين رأت منار النجوم في السماء، قالت: «أريد نجمة»!
قال لها أبو الأمين، وقد أجلسها على ركبتيه: «النجمة بعيدة».
قالت له:»نركض إليها بسرعة... بسرعة»!
فقال لها:»لكنها عالية، لن نستطيع».
فقالت:»نصعد على الكرسي ونأخذها»!
فقال:»الكرسي لا يكفي».
فالتفتت إلى برميل في زاوية الحوش، وقالت:»نصعد على البرميل»!
فقال:»إنها أعلى».
«إلى السطح»!
«إنها أعلى».
«نضع البرميل فوق السطح»!

«إنها أعلى بكثير».

كان فرِحًا بها، بابتسامتها الصغيرة القادرة على أن تمحو شقاء أسبوع بأكمله.

على وشك البكاء كانت، لكن عينيها التمعتا فجأة بفرح عظيم، حدّقتْ في وجه أبيها، وقالت: «عندي فِكرة»!

«وما هي أيتها المُفكِّرة؟»

قالت:»أصنع جناحين وأطير»!

«فِكرة معقولة»! قال لها بفرح، وأضاف:»اصنعي جناحين إذن. هل تريدين مساعدة»؟!

«لا»، قالت له بثقة أدهشته، ثم قفزت عن ركبتيه، وراحت تحرِّك ذراعيها بتسارع، إلى أن أحسّتْ بأنهما تحوّلا إلى جناحين.

سألها:»مستعدَّة لأن تطيري»؟!

فأجابت:»نعم، ولكن شَلِّحني الكُنْدَرة»! ص٢٢-٢٣ ص٢٣٣-٢٣٤(٦)

تريد أن تركب جناحين وتطير بتشجيع الأب، ولكن عندما أرادت أن تطير طارت إلى الموت وحيدة. مكانة متميزة تحظى بها الفتاة في أسرتها قدمتها الرواية من خلال مواقف دالة.

كما قدمت لنا الرواية ملامح الجسد، والقسمات، والهيئة العامة «جميلة وصغيرة، كان في وجهها شيء ما، يذكِّر بوجه فتاة يابانية. لا أحد يعرف من أين أتتها تلك الملامح. ربما كان السبب فرط رقَّتها ونعومة بشرتها، التي ظلّت تشبه بشرة طفل صغير في عامه الأول. ربما كانت عيناها، وذلك الخَفر العذب، الذي يفيض منهما على الدّوام، سواء نظرت إلى المرء مباشرة أم غضَّت طرْفها. أبوها أدرك ذلك الجمال الهادئ منذ البداية، وهو يرى أن الله منحه أجمل وأرقَّ ما يمكن أن يزهو به أب: فتاة جميلة ورقيقة ومؤدبة. هذه الملامح والصفات الجسدية تطلبت من الوالد رعاية خاصة، إلى بوابة الجامعة، كان يصرّ أبو الأمين على أن يوصلها، وأن يراها تدخل البوابة الواسعة الكبيرة. عند ذلك كان يتنفس ملء صدره، يتابعها وهي تبتعد وسط موجة الفتيات والشباب. ص١٦.

عاشت أيامها الجامعية بهدوء، ودون ضجيج، وأحبت شاباً من زملائها حباً شريفاً عفيفاً يلتزم حدود الأدب.

في البداية، كانت تركض من قاعة إلى قاعة، كما لو أن قطار الليل الأخير سيفوتها، ويتركها في مدينة لا تعرف من سكانها أحدًا. كانت بحاجة لعام ونصف العام كي تلتقط أنفاسها، ولم يكن ذلك ممكنا ،إلاّ إذا عرفت أبنيةَ الجامعة، وقاعات التّدريس فيها. حين راحت تمشي على مهل للمرّة الأولى، رأته، وكم ارتبكتْ. أحسَّت أنها المرّة الأولى، التي ترى فيها شابًّا، شابًّا وسيمًا ينظر إليها بخجل واضح. متَّجِها إليها كان، وحين وصلها، حيّاها:»مَرحبًا»! «مَرحبا»، أجابت. وأحسّت بقدميها تتعثر الواحدة منهما بالأخرى، وهي تبتعد.

كانت متمهلة في كل شيء تعيش حياتها بهدوء، ودون صراع، أو ضجيج، تأتيها أمورها دون استعجال. لكن هذا النمط من العيش، خلق منها فتاة حساسة، بحيث تؤثر فيها كلمة واحدة؛ كلمة واحدة كانت كافية لتمزيقها.ص٧٠.

عندما واجهت الحياة ومشكلاتها في العمل، صدمت وتأثرت كثيراً، ليس لديها خبرة في التعامل مع العالم الخارجي، وعندما وقعت في مشكلة لم تجد لها حلاً: راحت تسترجع أيام حياتها، فاكتشفت أنها عاشت كما

تعيش أي سلحفاة، هنالك درع يحميها، أحيانا بالحب، وأحياناً بالحرص الزائد؛ ولم يكن أمامها من حرية متاحة، سوى أن تخرج رأسها من الدّرع، وتنظر إلى العالم لبرهة، ثم تعود وتخفيه.ص٩٤.

فعندما وقعت في المشكلة واجهت صراعاً نفسياً رهيباً مزقهاً، وأدى بها إلى ترك عملها، ولم تستطع أن تجابه، مع أنها فتاة متعلمة، عليها أن تواجه الجاني، وتقف في وجهه، فالتعليم هنا لم يقد إلى مجابهة الظلم، الذي يقع على الفتاة، وإنما انساقت لقدرها، كأي فتاة غير متعلمة، وقبلت بالواقع. «منار أكثرهن استسلاماً لقدرها الغريب، الذي أطل فجأة، وحرمها من حياتها، في أن تكون بنتا مثل كل البنات، تكمل حبّها بزواج، تُنجب، تُربي وتموت بين أبنائها، أو لا تموت بينهم، لا يهم، فقد كانت تُدرك أن أولاد هذا الزمان، غير أولاد الزمن الماضي، لكن ذلك لم يكن يهمّها. ص١٦٤. وفي هذه الشخصية إدانة للتعليم، الذي لا يستطيع أن ينمي في الشخصية معرفتها بحقوقها الإنسانية، التي عليها أن تقاتل من أجلها.

شخصية منار لا تملك من مقومات المقاومة شيئاً، إنها شخصية مسيرة بإرادة ولي الأمر، لم يبد منها في حياتها موقف مخالف لإرادة والدها، إنها الوفية الشريفة، التي لم تعص أمراً، وهي مثال الصدق والوفاء لأهلها، وهي ممتنة لكل ما قدموه لها، فهي قرة عين أبيها، وهو قرة عينها. وهو الحماية والرعاية لها، وهي الفتاة المحبة لكل أسرتها، ولكن الزمان غدر بها. ومع ذلك ستعمل من أجل أن تقدم لأسرتها، ومن أجل أن تعلم أخاها أنور.

وعندما وقعت في ورطتها، كشفت الصراع الاجتماعيّ على مستوى الأسرة، والشارع، والقانون الذكوري، والمؤسسات الرسميّة، فظهر التداخل بين هذه الأبعاد والترابط.

أمين:

الابن الأكبر للعائلة، ليس له من اسمه نصيب، هو عكس اسمه، يظهر في أول موقف، عندما التجأت إليه أخته الصغيرة، ففرح بها، وهنا خلع عليه الوالد أمر الولاية عليها، عندما يموت.

طالب غير نجيب يفتعل المشاكل في المدرسة مع الطلاب والمدرسين، مما أدى إلى طرده من المدرسة بغير رجعة، قبل أن ينهي الصف الثالث الإعدادي.

عمل في محطة وقود، ولكنه لم يستمر في العمل، بسبب شكوى عدد من أصحاب السيارات في فترات متباعدة، بأنه يغشهم. مما أدى بصاحب المحطة أن يطرده.

متزوج ولديه ابنه، ويقيم علاقة غير شرعية مع جارته المطلقة، التي اضطر للزواج منها بعد أن ضبطته نبيلة زوجته متلبساً بالجرم المشهود. فكان الحل لديه إما أن يطلق نبيلة، أو أن يذهب أهله لخطبة تمام. فكان له ما أراد.

وجّهه والده بعد طرده من المحطة، إلى أن يبدأ بتلقي دروس في قيادة السيّارات، فرد بأن ليس لديه المال، لتعلم قيادة السيارات، فرد الأب: بأنه سيعلمه القيادة في الصباح باكراً. بصعوبة استطاع أمين الحصول على رخصة قيادة سيارة خصوصية، وبدا أمر حصوله على رخصة قيادة سيارة عمومية، أمراً مستحيلاً. لكنه بعد وقت حصل عليها.

أما المواظبة على العمل، فينظر إليه محيطه على أنه غير ناجح "وهل نعرف شيئاً عنه، غير أنه لم يستطع تحقيق أيّ نجاح في حياته"؟

وعن تحمله للمسؤولية، فموقفه من مرض زوجته يدل على مقدار تحمل المسؤولية الأسرية.

"تقلب أمين في فراشه، كانت امرأته تئن ألماً. منذ أكثر من شهرين.. أبو الأمين راقب الأمر بقلق شديد، وبدأ يعمل على ادخار مبلغ يستطيع به علاجها في مستشفى جيد، بعد أن شخّص أحد الأطباء مرضها مؤكدا ببساطة: "إنها تعاني من حصى في المرارة" .ص١٢.

كما أن أمين عارض في أن يشتغل سائق على سيارة والده، دون أن يقدم حلاً لمعاناة الوالد،

مع أنه ليس مهيئاً للعمل عليها. فهذا يدل على مقدار وعي الشخصية. قرر أمين الزواج من تمام، بعد أن حصل على الرخصة العمومي، واستعاد سيارة والده من يونس.

لقد كشفت شخصية يونس سائق السيارة، الذي شغله الأب، جوانب أخرى من شخصية أمين، ومن خلال التفاعل تعرفنا إلى شخصية يونس كذلك. "تقرب أمين من يونس وتبين أن يونس لا يتورع عن عمل أي شيء، ذهبا معاً إلى الحانات وإلى الملاهي الليلية. تقاسما مومساً في الكرسي الخلفي للسيارة، أكثر من مرة التقطا اثنتين عن الرصيف مباشرة، وانطلقا بهما إلى طريق ريفي خارج المدينة وأعادا الفتاتين إلى الرصيف ذاته، وهما يلوّحان لهما مودّعين.

اشترى يونس زجاجة ويسكي أجنبية (جوني ووكر- رد ليبل) على حسابه، وشرباها فوق مرتفع يطل على المدينة. يتقاسمان الدناءة، ويخفي أمين عن يونس أمراً مهماً، حصوله على رخصة سوق عمومي. ويستفيد من هذا بأن يستدين منه مبلغاً من المال، وقبل أن يفاجئه بأمر الحصول على الرخصة بأيام، طلب من يونس مبلغاً من المال، لإنه بحاجة لإجراء عملية لزوجته.

ثم بعد عدة أيام استدان مبلغاً آخر لإكمال مصاريف العملية، التي كان الوالد قد أمن مصاريفها للزوجة منذ زمن. وفي نهاية الأسبوع تفاجأ يونس بحصول أمين على الرخصة، واسترداد السيارة منه.

حاول يونس أن يسترد النقود. ماطله أمين، ثم أنكرها في النهاية. وتوعده بقوله له: تأكد أنك حين تنسى تماما أنك أخذتها، سأذكرك بشيء لا يمكن أن تنساه أبدا"!

في عمله على التكسي فهم كل الدروس من يونس، واستطاع أن يبتكر طريقته الخاصة "ثلاثة أشرطة قرآن كريم بصوت عبد الباسط، شريط لأغنية بعيد عنك حياتي عذاب، شريط أغان حديثة عربية وغربية، بهذه الأشرطة كان قادراً باستمرار على فتح حوار ودّي مع الراكب أوالراكبة، إلاّ ما ندر، والحصول على مبلغ إضافي لفرط تذمره من السيارة. وفي بعض الحالات كان يترفع ليكسب ما يريد.

تجسد شخصية أمين الفشل والانحلال والانحراف الأخلاقي، وهي تنمو في تعزيز هذه الجوانب، شخصية أنانية لا تفكر بغيرها، ولا تؤدي دورها الاجتماعي الواجب أداءه، تجاه أسرتها، أو تجاه والديها، تعاشر شخصية يونس، فتنمو لديها النوازع السلبية أكثر، وتطور أساليب في النصب والاحتيال، لا يدوم الود بين الشخصيتين فيتصارعان، فيقع أثر صراعهما على شخصية، ليس لها علاقة بما يدور من صراع هي شخصية الأخت، التي يصفى حساب الشخصيتين بجسدها.

يونس:

انكشفت لنا شخصية يونس بشخصية أمين، لكن الظاهر لعائلة أبي الأمين أن يونس شخصية وادعة وهادئة، ويمكن إئتمانه على فتاة مثل منار.لقد مرت أربعة أشهر هادئة مرت على يونس سائقاً للسوبارو، مما أكسبه ثقة لدى العائلة. لكن بعد استرداد السيارة منه فجأة، وتنكر الأخ لسداد الدين الذي أخذه منه. صار يلاحق منار ويترصدها يومياً، دون أن ينتبه له أحد. إلى أن استطاع أن يستدرجها إلى بيت خال، ويقوم بتصفية حسابه مع أخيها عن طريقها. ثم يحملها رسالة إلى ذلك الأخ، مضمونها أن هذه هديته في مناسبة زواجه.

هذا الأخ الذي سبب الأسى والأذى لأخته، هو أول المتحمسين لتنفيذ املاءات القبلية الاجتماعية،

كما أن امرأته التي تزوجها بعد فضيحة مجلجلة، هي من حرض زوجها لمعاقبة الأخت، وهي من أثار حميته. شخصيات تكشف عن القوى، التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها، إنها تجسد تجربة فردية خاصة، تمارس نشاطها في بيئة بشرية معينة.

سالم:

الشقيق الأكبر المعيق لكل تطور اجتماعي، إنه الحامي للقبلية الاجتماعية، والحريص على تنفيذ إملاءاتها، وهو يقف ممانعاً لأي تطور أن تغيير. أو تعبير عن مشاعر إنسانية. لم يعجبه أن يعلم أخاه ابنته، وكان يرى أن دلال الأب لابنته سيوصله إلى كارثة: "سنرى آخرةَ الدّلال هذا، يا أبو أمين... يا مُتعلِّم"!، كما أنه يعارض حتى التطور المادي في الحياة، ولو كان تركيب جهاز "ما الذي تفعله"؟! صرخ في وجه أخيه، "تُركِّب (سَطَلان) في بيتك، ألا تعرف ما الذي سيراه أولادك؟ ما الذي ستراه ابنتك"؟!

كما أنه يمثل المحرض على الموت، وزارع رايته "أرجو الله أن يكون هناك رجال في هذا البيت، ليقوموا بما عليهم القيام به، حماية لشرفهم، سأنتظر حتى المساء، وإذا لم تتحركوا، فإنني أعلمكم أن بيتي ممتلئ بأبناء عمّها الرجال" ص١٦٧.

ألقى سالم نظرة احتقار على ابن أخيه؛ بصق على أرض، وابتعد؛ عباءته تتطاير كعاصفة من جراد، وخلفه راية سوداء أحالت تلك الظهيرة إلى ليل.

ظل العم يلاحق الفتاة ودبّر أمر سوقها إلى الموت، بحبك قصة تظهره متسامحاً وعافياً إلى أن استدرجها إلى بيتها وكلف أخاها بقتلها.

تتلاقى شخصية العم مع شخصية الأخ، في التحريض على القتل، وزرع الموت والدمار، دون إعطاء فرصة للضحية للدفاع عن نفسها. عليها أن تواجه جزاءها نتيجة خروجها على القبلية الاجتماعية، التي ارتضاها لها الأب وأنكرتها عليها القبلية. لا تسامح ولارحمة.

شخصية الأب والابنة شخصيتان متطورتان، تبحثان عن أفق جديد. يقف أمامها شخصية العم وشخصية أمين وشخصية يونس، شخصيات قاتلة ومعيقة، ولها سيكولوجيتها النفسية، هذه الشخصيات تفرض معتقداتها بالقوة والعنف وإبادة الآخر. مثل هذه الشخصيات بحاجة إلى عقوبات مغلظة تمنعها من فرض معتقداتها على الآخرين، وإملاء إرادتها. تحتاج إلى قانون لا تساهل ولا تخفيف في تطبيق أحكامه. لأن هذه النماذج موجودة في كل زمان ومكان. نماذج المنحرفين، الذين يدافعون عن الشرف، والمحبطين والفاشلين، الذين بأعمالهم هذه ينتصرون لفشلهم، ويظهرون في المجتمع بصفة المنتصرين والمنجزين.

لقد أظهرت الشخصيات أبعاداً ثقافية واجتماعية واقتصادية ونفسية، وانكشفت خلجاتها النفسية.

وظهرت صفاتها الشخصية المميزة والمختلفة، وتباين خطابها وطرحها للمسائل والأمور، وظهرت قدرة أفرادها على مواجهة المستجدات، وطريقة التعامل معها، وانكشفت انتماءاتها الطبقية، التي تؤشر على الطبقة دون المتوسطة، التي تكافح من أجل عيشها.

وكمنت أهمية الشخصية في الكشف عن الصلات العديدة بين ملامحها الفردية، والمسائل الموضوعية العامة، وفي إدغامها ما هو ذاتي بما هو عام وموضوعي، ومهد سلوك الشخصيات لوقوع الأحداث وتطورها(٧). وبما أن الرواية تركز على الإنسان وقضاياه، فمن الطبيعي أن تكون الشخصيات هي محور المعاني الإنسانية، ومدار الأفكار العامة للعمل الروائي(٨)

لكن الغريب في الأمر، أن هناك بعدا بين التطور المكاني المادي والعمراني، وتطور قيم الإنسان الساكن في المكان، فلم ينعكس التطور المادي على السكان، بحيث يغير سلوكاتهم ونظرتهم إلى الحياة، وكيفية مجابهة المشاكل. فالذي لدية انحرافات، يبقى على حاله. ويستثار من القبيلة الاجتماعية، التي تمثل قوة مؤثرة وفاعلة.

شيئًا فشيئًا اختفت ملامح البؤس، التي تجلل ذلك الحيّ الذي يسكنونه، ليحلَّ مكانها بذخ لا يُصدَّق لعمارات شاهقة، وأبنية تجارية، وقصور صغيرة وفنادق. اختفت القنوات الصغيرة، التي تتسلل من تحت أبواب البيوت، لتحلّ مكانها نوافير وجسور وأنفاق، خُيِّل لمنار أنها تراها للمرّة الأولى.

هذا التغيير المادي لم يواكبه تغيير في القيم والعادات والمعتقدات، القارة في البنية القديمة للناس.

من جماليات هذه الرواية فنية اللعب على اللونين الأبيض والأسود، منذ الولادة إلى لحظة العار تولد في البياض وتنشأ في البياض وتعيش في البياض، ثم ترفع راية السواد العار والموت، لا تزول راية السواد إلاّ بالموت وإراقة الدماء، لتعود الراية البيضاء لتخفق، يتبادل اللونان الرمزية والمعنى، فالموت يحل محل الحياة، والحياة تحل محل الموت. لونان ينفصلان ولا يتصلان، يحضر أحدهما ليغيب الآخر. كيف يحل الأسود مكان الأبيض، وكيف يحل الأبيض مكان الأسود، وعندما ينتشر السواد يختفي البياض، السواد يبتلع البياض، أما البياض فلا مقاومة له، لأنه سهل التلويث. إنه حلول العتمة المطلقة، التي لا يستطيع البياض مجابهتها.

الهوامش

١- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، م.ث.ع، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٠

٢- محمد الباردي: "التجريب وانهيار الثوابت"، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، عدد ٦/٥، حزيران (يونيو)، ١٩٩٧، ص٤٢.

٣- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧

٤- الكيلاني، مصطفى، الأدب الحديث والمعاصرة، إشكاليات الرواية، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، ثبت الحكمة، ١٩٩٠، ص ١٣١.

٥- عشمان، بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب حفوظ، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص ٩.

٦- تكرر ورود هذا الحوار في الرواية، تم استرجاعه ساعة مقتلها

٧- رولان بورنوف، عالم الرواية، ١٤٤

٨- رولان بورنوف، عالم الرواية، ١٤٤

رواية (إسطاسيّة) لخيري شلبي

روائي المهمشين، حكواتي يمزج الفصحى بالعامية

رسمي أبو علي

إسطاسية، هذا الاسم الغريب، هو عنوان رواية خيري شلبي الأخيرة، التي اختيرت ضمن التصفيات النهائية لجائزة البوكر العربية لهذه السنة، ولكن هناك قائمة نشرت في إحدى الصحف لم تذكر اسم هذه الرواية ضمن القائمة.

على كل حال فهذه هي روايته الأخيرة التي صدرت عن دار الشروق في القاهرة، وبهذه الرواية يواصل الروائي خيري شلبي مسيرته الروائية، والكتابية التراكمية الموصولة، ويعتبر الآن من أهم كتاب الرواية في العالم العربي، وله أكثر من سبعين كتاباً، بين الرواية والقصة والمسرحية والدراسة، ومن أشهر رواياته: وكالة عطية، صالح هيصة، زهرة الخشخاش، صحراء المماليك، ونسف الأدمغة، وقد ترجمت أعمال شلبي إلى عدد من اللغات.

يعتبر خيري شلبي روائي المهمشين بامتياز، وهو يقدم نفسه بتواضع، قائلاً: إنه حكواتي (سرّيح) يجوب القرى والكفور والحواري والأزقة، ليستمع إلى حكايات هؤلاء المهمشين من أفواههم، ليعيد إنتاجها فناً روائياً دافئاً، فيه الكثير من (الونس).

هو حكواتي إذن، ولكنه حكواتي من طراز فريد، إذ إن الأبعاد الثقافية والأدبية تبدو جليةً في كتابته، وهو بهذا يفترق إلى حدّ ما عن شيخ الحكواتيين الكتاب الكاتب محمود السعدني، والذي توفي قبل بعض الوقت.

خيري شلبي لا يخفي إعجابه بهذا الحكّاء الشفاهي والكتابي، والذي تهيّب الروائي إبراهيم عبد المجيد من لقائه ذات مرة؛ لأنه أحس أنه سيقابل مصر نفسها في

كاتب وقاص من الأردن.

شخص السعدني. ورغم أن السعدني بدأ قاصاً مجايلاً ليوسف إدريس، ونشر مجموعتين قصصيتين في مطلع شبابه، وكانتا مجموعتين جيدتين بكل المقاييس، إلا أن روح الحكواتي الشعبي المتأصلة فيه أزاحت القاص المثقف جانباً.

شلبي مثل السعدني يخلط الفصحى بالعامية المصرية، في نسيج عضوي– أي أن اللغة العامية في كتابتهما لاتظهر في الحوار مثلاً، لإضفاء قدر من الصدقية على المشهد، وهذا أمر مألوف في القصة القصيرة المصرية، ولكن العامية كما قلنا متزاوجة عضوياً مع الفصحى، في الجملة الواحدة..

• رواية إسطاسيّة.

إسطاسية هي أرملة المقدس جرجس غطاس. تعيش في إحدى القرى النائية، في كفر الشيخ. قتل ولدها محفوظ الحلاق، فاشتعلت نارها، وأصبحت تخرج كل يوم من الفجر تصرخ وتناديه، وهناك بالأسفل تشتعل الحكايات بين "حمزة البراوي" رواي الحكاية وبطلها، والذي درس الحقوق، وفشل في أن يصبح قاضياً لتاريخ عائلته في القتل والإجرام، وبين العمدة "عواد البراوي" عم حمزة، وشريك محفوظ القتيل في ماكينة الطحين الموجودة في الكفر. ومن ناحية أخرى، هناك الجزار "عبد العظيم عثمان"، المتهم بقتل حمزة. لكن المحكمة تبرئه، لنظل نحن بحيرة بشأن ذلك القاتل المجهول.

حكايات متتالية يجيد غزلها خيري شلبي، ليشكل منها عالماً سحرياً شبه غرائبي، يكشف أسرار تلك الأماكن المنزوية المهمشة في الريف المصري.

إسطاسية، إذن هي رواية عن الجرح الطائفي، الذي أخذ يتعمق في السنوات الأخيرة، بين الأقباط والمسلمين في مصر. ويبدو بعد الانتهاء من قراءة الرواية أن خيري شلبي يطلق صرخة في وجه هذا الجرح الطائفي الدميم، والذي كان بدوره جزءاً عضوياً من حوار "السياق الانفتاحي"، الذي تزامن مع الحقبة النفطية، بما فرضته من أبنيه وأنساق وقيم، كما يكتب د. حسام عقل، والذي يضيف قائلا: ليس من قبيل المبالغة والتزيد أن يقال أن "إسطاسية" –أحدث ملاحم شلبي– كانت من أقوى اختلاجات الحركة القصصية، وانتفاضاتها الجادة، إزاء تيارات كارثية موتورة، أفضت إلى الانعزالية، لم تتورع عن العبث بالنسيج الوطني المصري المتماسك، في سبيل بعض المكاسب المالية أو السياسية. (مجلة الهلال– عدد كانون الأول المصرية).

إن رواية إسطاسية تشكل في صراعاتها بنية قصصية هائلة، تنتصف لقضيتي الفن والوطن معاً.

بهذا يكون خيري قد مثل الضمير الوطني المصري العميق، الذي يعرف حقائق التاريخ والجغرافيا، ويعرف أن الاقباط هم "قرمّية" مصر، كان وجودهم سابقاً لوجود العرب والمسلمين.

أما إسطاسية فإن طقسها الصباحي المجنون المخيف يتمثّل في هذا المشهد:

" الجمرات المستورة بالرماد في القصة فوق دار إسطاسية في عزبة الحجر– المقامة كلها فوق تل جبلي صخري، سوف تنفض عن نفسها الغطاء، وسرعان ما تلتحم بالريح الغاضبة في وقت معلوم. حيث تشبه ألسنة اللهب المزرقّة الاطراف، فتبدو لقاطني البلدان المترامية

في السفوح، كأنها موقدة من جهنم العظمى، كي تنذر الناس بالهول، حيث تكون الأرملة الجريحة "إسطاسية"، قد دخلت في صلب النار، وصارت لها عشرات الألسنة الحادة الملتهبة، المتجهة إلى الفضاء، كذرات من المشاعر المنصهرة في صدورها.

• عالم خيري شلبي الروائي:

أفردت مجلة الهلال المصرية العريقة محوراً خاصاً عن خيري شلبي، وفنه الروائي، ليجئ هذا المحور متزاماً مع اجتماعات لجنة البوكر. وربما يكون هذا الاصدار مقصوداً، وهو (التشهيل) بشلبي، والدفع باتجاه نيله الجائزة. لكن في كل الحالات، فإن هذا الروائي والكاتب غزير الإنتاج، والمثابر مثل نجيب محفوظ، يستحق أن تفرد له الدراسات، بغض النظر عن حسابات الجوائز. شلبي كاتب ينتسب إلى الكادحين من الكتاب، هو من أصول ريفية، نزح إلى القاهرة، وكانت حياته متعثرة، إذ لم يتمكن من استئجار شقة لائقة، الأمر الذي اضطره إلى السكن في مقابر الإمام، مثله آلاف غيره سكنوا هذه المقابر.

شلبي والواقعية السحرية:

ضمن محور مجلة الهلال يكتب د. حامد أبو أحمد عن الواقعية السحرية في بعض روايات شلبي، والتي تجلت خصوصاً في أربعة روايات، هي: "الشطار"، و"نسف الأدمغة"، و"بغلة العرش"، و"السنورة،" ويقول د. حامد: بأنه إذا كانت الواقعية السحرية قد ارتبطت غالباً بموضوع الدكتاتور في روايات أميركا اللاتينية، فإنها عند خيري شلبي قد ارتبطت غالباً بموضوع الفساد، ولا شك أن الدكتاتورية والفساد مرتبطان عضوياً في واقع الأمر. (مجلة الهلال المصرية- عدد كانون الأول).

• صورة القرية في روايات شلبي:

إذا كانت الحارة المصرية الشعبية، هي المكان الذي أبدع نجيب محفوظ في معالجته روائياً مع شخوصه، ضمن الإطار العام للوضع السياسي والاجتماعي، فإن شلبي هو روائي القرية المصرية إلى حد كبير، ولكنه كان قادراً على الخروج من أجواء القرية، ليعالج أوضاعاً في المدينة، كما ظهر ذلك في روايته الفذة "وكالة عطية".

وقد صورت الروايات الأولى لشلبي، مثل روايتي "السنيورة" والأوباش"، القهر والتهميش الذي تعاني منه الطبقات الفقيرة والمسحوقة، وخاصة عمال التراحيل، والفلاحون المعدمون، وصراعهم مع الطبقة الغنية، ورموز الحكم فيها، من العمد ومشايخ الغفر، وتوضح كذلك الاستغلال والقهر، الذي تعرضت له هذه الطبقات، على يد شخصيات السلطة، والطبقات الثرية، بحيث جسّدت الوضع الشاذ وغير الإنساني، الذي تحيا فيه هذه الطبقات المهمشة.

ويقول الاستاذ خالد منصور (مجلة الهلال المصرية -عدد كانون الأول) بأن صورة القرية عند شلبي، هي صورة القرية الواقعية بكل ما يموج فيها، من صراعات وعلاقات اجتماعية وتحولات حضارية وثقافية ومنظومة القيم، التي تتحكم في سلوكيات أفرادها، وكذالك الفضاء، الذي تظهر فيه، وهي بهذا ليست صورة للقرية الرومانسية المرسومة عن بعد، كما توهمها عدد من الكتاب والفنانين.

القيم الثّقافيّة
عند مصطفى وهبي التّل (عرار)

د. شوكت عليّ درويش

يعتبر عرار شاعر خمريّات، وهي قيمة "الضّعف" أمام مغريات الحياة، يقول البدويّ الملثّم في كتاب "عرار شاعر الأردنّ:"..... من أجل هذا أقول كانت الخمرة جزءًا من حياته، ولها دلالات خاصّة في شعره، وكانّه وجد فيها متعة الشّعر والطّرب والغناء، أو أنّه وجد فيها متعة الرّدّ على الخصم كما هو سائد بين النّاس لمن يعاقر الخمر".(١)

ويرى إدوارد سعيد: "أنَّ الأدب والنَّقدَ والفكر والفنَّ هي منتوجاتٌ ثقافيّة بشريّة دنيويّة، يفترض أن تنشغل بقضايا الإنسان في أبسط مظاهر حياته اليوميّة وأعمقها".(٢)

عُرِف عرار بشاعر الأردنّ، وهذا يعني أنّه مؤرخ أردنّيٌّ من نوع خاص، لم يكن مؤرخَ حوادثَ عسكريّةٍ أو سياسيّةٍ، بل مؤرخَ شعب، أي: مؤرخ ثقافة مجتمعيّة عايش فيها طبقات المجتمع، وما يميزها من غيرها في الفقر والحرمان، مؤمناً بقيم أبرزها في سلوكاته. وهذه قمة ما يتمناه الإنسان.

وأبرز هذه القيم:

١-القيم الدّينيّة:

وهذا جليّ واضح في رسالته لابنه وصفي، والّتي يقول فيها:"... فحسبك أن تتصوَّر أنَّي كنت في تردّدي على مضارب النّوَر شريفاً، وأنّي كنت أرفع من أن يخامرني أيُّ خاطر خاطئ لذلك، ولأنّي كنت شريفاً لا أفكر بزنا أو بأيٍّ سقوط أخلاقيّ، لم يستطع احد أن يعيب عليّ مسلكي ذلك، أو أن يعيِّرني بتردّدي على مضارب النَّور، بل كان النّاس يترقبون قصائدي عن النَّور بلهفة وشوق ويتدارسونها ويحفظونها... فوجه رجولتي إنَّما كان في كوني قد استطعت أن أكون نظيفاً وشريفاً في بيئة قذرة... ولذلك أنصحك أن لا تقلِّدني في مثل ولعي بالموسيقى ولعاً جعلني أنشد الألحان في مضارب النَّور، فهذه حالة شاذّة اقتضتها طبيعتي كشاعر وسياسيّ".(٣)

باحث وأكاديمي من الأردن.

٢- قيمة الانتماء:

١- للمكان أهمية في حياة كل إنسان عاديّ أو شاعر أو قاص، فكيف بشاعر يحمل قيمة المكانِ وجمالِه، وبخاصّة مرابعُ الطفولة ومراتُعها، فيبرز قيمة المكان وتعلّقه به، كقوله:

لكنّ ذكراك يا وادي الشّتا وهوى

جـآذر السّير رأس الكوم في راسي

فواحنيني لعطف الواردات على

مـاء الموقر أو بئر ابن هرمـاس

وما حنيني إلى كـأس مشعشعة

بمـاء راحوب والدّنـان بتراسي(٤)

وكذلك:

فلا أوانس وادي السّير تذكرني

ولا الكواعـب في أرباض عجلون(٥)

٣- الحنين:

يبرز الأستاذ يوسف الطريفي في كتابه:"مصطفى وهبي التّل(عرار) حياته وشعره"، عشق المكان، وتعلق عرار بأرض الوطن معشوقه، ويربط بين المكان والأنثى، ليحقّق قول الشّاعر:

ومـا حُبُّ الدّيـار شَغَفْنَ قلبـي

ولكنْ حُبُّ مَـنْ سَكَنَ الدّيـــارَا

"المكان في حالات كثيرة ليس حيّزاً جغرافيّاً فقط، فهو أيضاً البشر، والبشر في زمن معين، وهو يكتسب ملامحه من خلال البشر الّذين عاشوا فيه، والبشر تلخيص للزَّمن الّذي كان، وفي مكان محدّد بالذات،(٦) "وكما يقول المثل:"الدّار مش بحجرها، الدّار ببشرها".

وحنين عرار للمكان حنين متميّز، وبخاصّة للوطن، حتّى لو كان المكان الّذي رحل إليه، مدينةً جميلةً يطيب العيش فيها كمدينة "دمشق"، ولكنَّ الشَّاعرَ المنتمي صاحبَ القيم، لا يعلو مكانٌ على مكان مسقط رأسه وربوع وطنه، "لأنّ المنفى (الشَّتات) والسّعادةَ لا يلتقيان".(٧)

يقول:

آهـًا وآهـًا على أيـّامي الأُول

وليت آهـاً تطفي جمـرةَ المقـــل

في أرض جِلّق لاخدن يؤانسني

ونصب عينـــي عجـلون تخـيل لي(٨)

بل أستطيع القول: إنّ الأماكن الّتي تنقّل فيها الشّاعر خلال عمله، شغلت قلبه، فأبرزها في شعره، وظل حنينه أبداً للحبيب الأوّل (إربد).

قسمـاً بمـاحص (والفحيص)

و(بـالطفيلـة) و (الثّنيـة)

وكروم (جلعـاد) الأشمّ

وتربـة (الغور) الغنّيـــة(٩)

ومثل ذلك قوله:

يـَا أخـتَ رمٍّ كـــيفَ رمُّ

وكيـف حـالُ بنـــي عطيةْ

هــل مــا تــزالُ قبـابهـــم

أدمـــاً وديـــرتهـــم عذيـــّه

أيـــام رم هضـــابـــــه شـمّ

وأنـسمـــه نـقـيـــّه(١٠)

وأيضا قوله:

حبـــذا وادي الغـفـر

إذ به الرَّش عـفـــر

وتســـامى فـوقـه

حـجـل طـار وفـــرّ(١١)

وشعر عرار دليل سياحيّ لجلّ الأردنّ، بل يمكن لوزارة السِّياحة استثماره في جمعه وتزيينه بصور للأمكنة، ليكون دليلاً سياحياً يصحبه الزّائر معه، متغنّياً بشعر عرار.

"كان عرار واحداً من الشّباب الأردنّيّ، الّذي صال وجال في شرق الأردنّ من إربد إلى العقبة، ومن الغور إلى (ال اتش فور) شرقاً، وكغيره من الأدباء والشّعراء، الّذين سجّلوا تراثَ الأردنّ،وعاداته،وأخلاقَه في شعره،ونثره بصورة عفوية،دون تكلّف،أو تحوير. ذكر أسماء المناطق والأماكن،من إربد إلى عجلون،إلى دير أبي سعيد،إلى وادي الغفر،وفيه عين النّقاطّة، والشّوبك ومعان وزيزياء، ووادي الشّتاء،ووادي رم،وبئر ابن هرماس، وغور نمرين والموقر وعمان والرّصيفة والمفرق... وغير ذلك من الأماكن التي زارها".(١٢)

٤- قيمة الوفاء:

يقول صديق الشَّاعر محمّد صبحي أبو غنيمة:"إنّ عوامل نفسيّة قضت عليه، ولكنّها لم تقض على الوفاء فيه، حتّى آخر لحظة".(١٣)

١- كان لعرار علاقة متميزة مع المغفور له - بإذن الله تعالى-: جلالة الملك عبد الله بن الحسين ونرى في شعره الوفاء لجلالته وحبَّه له، وصدقَ النَّصيحة.

هيـه يـا رمز الأمـاني والمنى

إنهـم حيـات رقطـاء تفـحّ

لا يغـرنـــك تقبيلُهـم

يـدك اليـوم وتقريـظ ومـــدح

فـغـداً سـوف تـرى مـوقفهـم

مـنـــك يـا مـولاي إن أبرم صلح(١٤)

أ. الوفاء للأصدقاء:

كان لعرار علاقة متميزة مع النّور، مشهورة معروفة، وكان يرى أنّه يسدّ جانباً من معروف قدمه النّور له، وذات يوم طلب من زوجته إعداد وليمة فاخرة لضيوف أعزاء، وعندما جاء الضّيوف، فإذا هو شيخ النّور وحاشيته،

وعندما جلس ضيوفه حول المائدة دخل والده، فبهت للمفاجأة فقال له عرار: "لا تعجب يا والدي، ولا تدهش، فهؤلاء ضيوف أوفياء، أدّوا لي من الخدمات في المنفى بالعقبة، مالم يؤدِها قريبي المرحوم عارف التّل، مدير ناحية العقبة، عهد ذاك..." .(١٥)

كان عرار يلمس في النّور وفاء لم يلمسه في أهل المدن، فقد احتاج يوماً بعض المال، فمد يده إلى صندوق الأمانات، حين كان مأموراً للإجراء في إربد، وأخذ حاجته، وفي اليوم التّالي حضر من عمان مدير تدقيق وتحقيق الحسابات، وأجرى فحصاً فجائيّاً على الصّندوق، فوجد الصّندوق خالياً، ولم يكن يدري عرار بالأمر ليسدّ النّقص، وصادف ذلك حضور شيخ النّور سعيد الموسى الصّالح، وسمع النّاس يتهامسون، ورأى فزع الموظفين فقام مهرولاً إلى عرار ونبّهه للأمر، لحظ شيخ النّور القلق على وجه عرار، وسرعان ما تناول كيس دراهمه الذّهبية، ووضعها على مكتب عرار، فتدارك النّقص".(١٦)

رأى عرار الصَّدق في خرابيش النّور، كما رأى الزّور والبهتان عند غيرهم فقال:

إنّ الخـرابيـش الّتي حـامت

أو حـول من يـرتـادهن ظنـــون

في نجعهن وربعهن ودمعهن

إذا صدقـن وإن يكـن يقـين(١٧)

وجد بساطة الحياة في خرابيش النّور وقارنها بحياة المدينة التّقليديّة، ويتساءل: أيّ قيمة لحياة منمّقة سداها الكذب والخداع

نور نسميـهم ونحـن بعرفهـم منهـم

وفي عيـن الحقيقـة أنـــور(١٨)

واعتزّ بعلاقته مع أصدقائه حتّى سمى ابناءه تيّمناً بأسماء أصحابه، فسمّى أحدهم سعيداً تيمناً بصديقه سعيد عمون، وسمّى الآخر مريود لإحياء ذكرى صديقه أحمد مريود" (١٩)

ب. وفي الرّثاء بعض الوفاء:

بعد وفاة إبراهيم طوقان عام ١٩٤١ كتب عرار رسالة إلى أبي سلمى، وجاء فيها: ".... بعد ذهاب إبراهيم لم يبق غيرك من يروي صباباتي، أما إبراهيم فلا أجد في رثائه أكثر مما قاله شاعر النّور: "الحوش بعدك أعتم والنّذل ما له هيبة ". وجلس ذات يوم يتذكّر أصحابه، وكان آخرهم إبراهيم فنظم متفجّعاً:

أحقـاً قـد قضى نحبـــه

وفـارقنـا ولـــم يـأبه

كـأنـــا مـــا عرفناه

ولا سبقـت لنـــا صحبـه

وإن عـريـب تبـكيـه

وفـدوى دأبهـا نـدبـه(٢٠)

ج. قيمة نصرة المظلوم وفض الخلافات:

" وقد ربطت عرار علاقة من نوع آخر، وخاصّة عندما شغل وظائف حسّاسة في وزارة العدل، فكان نصير

المفلسين، نقمةً على المرابين، وكثيراً ما ضحّى بوظيفته من أجلهم، وأثناء ذلك أنشد لإخوانه الصّعاليك أبياتاً تفيض عطفاً وشفقة على المناكيد، الّذين سامهم المرابون ذلّاً وخسفاً ومنها:

قولوا لعبود علّ القولَ يشفيني

إنّ المرابين إخوان الشّياطين

وإنّهم لا اعزّ الله طغمتهم

قد اطلعوا رغم تنديدي بهم ديني(٢١)

"وقد عرف عنه أهل الشّوبك قوة حدسه وذكائه وسرعة بديهته والنّكته السّريعة على لسانه، كما عرفوا عنه صرامتَه وقوّته في فضّ الخلافات بين أهالي المنطقة، وكان يتحسّس حاجات أهل القرى، فكان معهم في همومهم وآلامهم، وكما أحبّهم فقد أحبّوه حتّى أنّه صاهرهم وقضى أياماً جميلةً معهم". (٢٢)

"وعندما كان حاكماً في الشّوبك ربطته علاقة مع النّور ثم ترسّخت هذه العلاقة، فكان كلما نشب بينهم خلاف كان عرار يتدخّل ويقوم بإصلاح ذات البين بما يرضي المتنازعين، ويقدّمون له الشّكر والامتنان، وكان يعتبر هذا من صلب عمله كحاكم إداريّ". (٢٣)

٥- قيمة الإيثار:

"ومن أصدقائه الأعزاء على قلبه سعيد عمون الّذي سمى أحد أنجاله باسمه تيمناً به. وذات يوم أنعم الملك عبد الله المؤسس على عرار بأربع بدلات وذلك عندما عاد من منفاه في العقبة، وجاء إلى عمّان فأمر جلالته (هايك بلتكيان) أنْ يخيط لمصطفى (أربع بدل) إلّا أنّه قال للملك: " إنّ هنالك مؤمناً وطنيّاً وسياسيّاً منسيّاً أحقّ منّي بعطاء جلالتك إنّه سعيد عمون...." فاختصّه عرار بثلاث بدل واختصّ نفسه بواحدة مع انّه عاد إلى عمّان بثياب رثّة(٢٤)

وعرف عن عرار أنّه كان نديم ملوك وأمراء، وللمليك الشّاعر عبد الله بن الحسين مع عرار مساجلات رقيقة، منها وصف ليلة من ليالي الربيع، وعرار في معيته؛ قال:

ليلة في الرّبيع طابت رباها

نشرت نسمة الجنوب شذاها

يا لها ليلة تحلّت بوصل

من حبيب الفؤاد كان مناها

غاب بدر السّماء فيها ولكن

كان وجه الحبيب بدر سناها

فأجابه عرار بهذين البيتين:

قل لذئبِ الفلاةِ، وقتَ ربيعٍ:

كيفَ تعدو وأُسدُها ترعاها؟

فذئابُ الرّبيع خابتْ وهامتْ

كلُّ شاةٍ توسطتْ مرعاها(٢٥)

٦- قيمة المواطنة:

كان عرار ملتصقاً بالمكان، بل استطيع القول: إنّه من الأدباء الأرضيّين، محبّ للأرض ومن يسكنها، ولذا نراه وقد عايش كثيراً من الأحداث السّياسيّة كمعاهدة سايكس

بيكو، ووعد بلفور، وسقوط الدّولة العثمانيّة، ومناداة المغفور له – بإذن الله– الحسين بن علي بالوحدة العربيّة وبناء الفكر القوميّ، وغيرها ؛ " بدأت الانطلاقة السّياسيّة في حياة عرار مبكّرة عندما كان طالباً في مدرسة عنبر، ولم يتجاوز الخامسة عشرة من عمره، وكان أوّل عمل سياسيّ له بعد تتويج الملك فيصل الأوّل على سوريا، عندما بدأت حركة التّطوّع تشيع في صفوف الطّلاب، عندما عارضت وزارة المعارف أن تكون المدرسة منبراً لتّطوّع الطّلاب وتدريبهم على السّلاح داخل حرم المدرسة، حيث حضر مدير المعارف العامّ إلى المدرسة وجمع الطّلاب في صالة المحاضرات ووقف خطيبًا فيهم ومما جاء في خطبته: "....من شاء منكم أن يتطوع فليذهب إلى ثكنات الجيش، ومن أراد العلم فليبقى بين جدران هذه المدرسة ". وبعد أن أنهى الشّيخ خطبته وقف عرار محرّضاً الطّلاب بجرأة فقال: " إنّنا سنبقى هنا... ونتدرب هنا.... ونجعل من هذه المدرسة ثكنة للتّدريب". وهذه كانت البذرة الّتي انطلق عرار منها في العمل السّياسيّ".(٢٦)

وكانت أوّل ثورته السّياسيّة في مدرسة عنبر في دمشق، حين ثار الطّلاب وتظاهروا ضدّ المستعمر من أجل انتزاع الاستقلال والحريّة وكان مصطفى وهبي أحد الطّلاب الثّائرين، فأبعد مع خمسة طلاب عن دمشق، وبعد تتويج الملك فيصل الاوّل على دمشق بدأت مؤامرة المستعمر تشير إلى تقويض الكيان العربيّ، وأراد طلاب مدرسة عنبر حمل السّلاح والتّدريب عليه دون ترك الدّراسة وكان الرّد من مصطفى وهبي على " عمر فرحت " مدير المعارف في دمشق شديداً وكانت هذه تعبيراً من عرار عن حبّه لوطنه الكبير.

وكان حنينه وهو في حلب وبيروت وعرب كير يشدّه دائمًا لمسقط رأسه مرتع طفولته وصباه رغم ما وجده في دمشق من حب ووفاء ومتع الحياة، فظل يتوق إلى إربد وجبال عجلون وإلى زيتون وطنه وزعتره ودحنونه.

وليس غريباً بناءً على ذلك على شاعرنا أن يقول:

أنا مصطفى وهبي أتعرف من أنا

أنا شاعر الاردنّ غير مدافع(٢٧)

وليس غريباً على شاعر الاردنّ أن يكون من دعاة المساواة، وأن يكون حرباً على الأغنياء والأقوياء، وعوناً للمظلومين والفقراء، وما أن يشاهد الحدث حتّى يصفه وهو ابن لحظته، ولذلك قلت: إنه مؤرخ مجتمعيّ.

إني أرى سبب الفناء وإنما

سبب الفناء قطيعة الأرحام

فدعوا مقالة القائلين جهالة

هذا عراقيّ وذاك شآمي

فبلادكم بلدي وبعض مصابكم

همي وبعض همومكم آلامي(٢٨)

واختم بما وصف جلالة الملك المغفور له عبد الله المؤسس مصطفى وهبي التّل في قوله حين كتب بخط يده:" إنّك يا مصطفى لمجموعة من متناقضات تعتز بها في عيني: الصّخب والشّغب، والرّضى بعد الغضب، خصم الأقوياء، رفيق الضّعفاء، كريم في فاقة، نهّاب وهّاب، فقير في نفسك، غنيّ في صحابك، لا أدري عن عقيدتك، ولكنّك

غيور في ملّتك، إقليميّ مفرط، عربيّ متشطّط، إذا مات خصمك رثيته، وإذا احتبس عليك صاحبك ربما هجوته، هذه صفات متناقضات، تكوّنت فيك واجتمعت، فإذا كانت ناحية منك تُغضب، فنواحٍ كثيرةٌ منك أخرى تُرضي، فأنت عقدة العقد، تشبه الصُّوفَ الملتفَّ بالشّوك فمنذا ينقّيك!". (٢٩)

الهوامش:

١- مصطفى وهبي التّل(عرار) حياته وشعره؛يوسف عطا الطّريفيّ، الأهليّة للنّشر- عمّان، ط١، ٢٠١٠، ص١٨٧.

٢- أفكار؛ مجلة ثقافيّة شهريّة، تصدر عن وزارة الثّقافة، المملكة الأردنّيّة الهاشميّة، ع٢٥٩، مدن الذّاكرة الجريحة، د.معجب الزّهرانيّ، قراءات في كتابات سيريّة، لادوارد سعيد، وعبد الرّحمن منيف، وقاسم حدّاد؛ ص٨٨.

٣- مصطفى وهبي التّل، مرجع سابق، ص١١٧.

٤- المرجع نفسه، ص١٩٩.

٥- المرجع نفسه، ص١٩٩.

٦- أفكار، مرجع سابق، ص٩٣.

٧- أفكار، مرجع سابق، ص٩٠.

٨- مصطفى وهبي التل، مرجع سابق، ص٨٤.

٩- المرجع نفسه، ص٣١٣.

١٠- المرجع نفسه، ص١٩٤،

١١- المرجع نفسه، ص٥٥٢.

١٢- المرجع نفسه، ص١٠٣.

١٣- المرجع نفسه، ص٤٣.

١٤- المرجع نفسه، ص٥٨.

١٥- المرجع نفسه، ص١١٧.

١٦- المرجع نفسه، ص١١٨.

١٧- المرجع نفسه، ص١١٨.

١٨- المرجع نفسه، ص١١٨.

١٩- المرجع نفسه، ص٤٥.

٢٠- المرجع نفسه، ص٤٨.

٢١- المرجع نفسه، ص٤٩.

٢٢- المرجع نفسه، ص١٠٤.

٢٣- المرجع نفسه، ص١١٦.

٢٤- المرجع نفسه، ص٤٥.

٢٥- المرجع نفسه، ص٥٣٥.

٢٦- المرجع نفسه، ص١٥٦.

٢٧- المرجع نفسه، ص٢٧.

٢٨- المرجع نفسه، ص١٤٧.

٢٩- المرجع نفسه، ص٦٦.

مفاهيم خاطئة حول تعلم وتعليم المفردات

تطبيق أبحاث اللغة الثانية في التدريس(١)

تأليف: كيث س. فولس (٢)

ترجمة: إبراهيم بن رافع القرني(٣)

◄ راجعه وعرضه: د. وليد العناتي

منزلة الكتاب، وأهميته:

لعل أهمية هذا الكتاب تتمثل في كونه أحد مشاريع الترجمة، التي ينجزها مركز الترجمة في جامعة الملك سعود، في حقل اللسانيات التطبيقية، وتعليم اللغة الثانية والأجنبية؛ وينشعب من هذه النقطة وَجْهُ فرادة للكتاب، من حيث إنه أول كتاب، حسب علمي وخبرتي، في اللسانيات التطبيقية، يتناول تعليم مفردات اللغة الأجنبية لغير الناطقين بها؛ إذ لم تقع عيناي أو يداي على مرجع عربي في الموضوع.

وينضاف إلى هذه المنزلة المتقدمة، التي يحتلها الكتاب وجوه تميز أخرى، تتمثل في:

١. أنَّ الكتاب حصيلةُ تمازج "النظريّ" و"التطبيقيّ"؛ فقد مزج الكاتب المعرفة اللسانية النظرية، التي حَصَّلها في نظريات تعليم اللغة الثانية، بخبرته العملية من جانبين مهمين: حين كان متعلمًا لعدد من اللغات الأجنبية، وحين كان مُعلمًا للغة الإنجليزية في عدد من دول العالم المختلفة. فقد جاء الكتاب حافلاً بالمواقف العملية التي اتخذها ومارسها.

٢. أنَّ الكتاب تضمن عدداً كبيرًا من الدراسات والبحوث العلمية الناجزة، بلغاتٍ عدة في حقل تعليم المفردات؛ فهو يذكر هذه الدراسات، ويصنفها حسب غرضها وهدفها، مركزًا على الدراسات، التي تدعم رأيه وتفنِّد الأطروحاتِ النظريةَ، وما يترتب عليها من ممارسات تعليمية خاطئة، في تعليم المفردات لغير الناطقين بها. ولا شك أنَّ هذه الحصيلة الوافرة من الدراسات، تُمَثِّلُ مراجع مهمة للباحثين، ومعلمي اللغات، الراغبين في تطوير أساليب تدريسهم، ومعارفهم النظرية المختلفة.

٣. أنَّ الكتاب ينطوي على توجيهات تربوية وتعليمية متميزة، تساعد معلّمي اللغات مساعدة كبيرة، في تطوير أساليبهم، وممارساتهم التعليمية، وتصويب ما قد يقعون فيه من أخطاء متعددة.

٤. أن الكتاب يمثل مرجعًا مهمًا ومتميزًا للسانيين

◄ باحث وأكاديمي من الأردن.

* عنوان الكتاب في ترجمته يخالف الأسلوب العربي، والصواب: ((مفاهيم خاطئة حول تعلم المفردات وتعليمها)) وهذا ما أثار إليه د. وليد العناتي في مراجعته.

التطبيقيين العرب، ويسدُّ فجوة معرفية مهمة في هذا الحقل. ثم إنه يمثل دليلاً تطبيقيًا مهمًا لمعلمي العربية لغير الناطقين بها، الذي يعتمدون على خبراتهم فقط.

٥. منهج الكتاب:

اتخذ مؤلف الكتاب منهجًا علميًا واضحًا التزمَه في فصول الكتاب جميعها، ويقوم "تنظيم الكتاب" على تقسيم الفصل الواحد إلى أقسام ثلاثة (٤) ، يمثلها الجدول التالي:

القسم	عنوانه	موضوعه / مضمونه
الأول	على أرض الواقع	يتضمن أمثلة واقعية من تجارب المؤلف، حين كان يتعلم إحدى اللغات الأجنبية، أو حين كان يعلِّم لغةً أجنبيةً. والقصد منها أن تكون أساسًا يَدْعَمُ أدلة الباحث في تفنيد أطروحة معينة.
الثاني	شواهد بحثية	عدد كبير من الدراسات العلمية التطبيقية، التي تبطل أطروحة معينة، وتدعم ما يذهب إليه "فولس". وفيها يستعرض أهم اتجاهات الدراسات وما طرأ عليها من تحولات.
الثالث	ما الذي تستطيع عمله؟	توجيهات عملية لمعلمي اللغة الثانية، في تعليم المفردات مدعومة بشواهد وأدلة من خبرة الباحث وتجاربه، ومن نتائج الدراسات والأبحاث، التي عرضها في كل فصل.

بنية الكتاب:

تضمن الكتاب مقدمتين وثمانية فصول، وخاتمة، ومسارد اصطلاحية. أما المقدمة الأولى، فهي مقدمة المترجم إبراهيم بن رافع القرني، وفيها إشارة إلى فترة الإهمال الطويلة، التي مرت بها المفردات تنظيرًا وتعليمًا، حتى مطلع تسعينات القرن الماضي. وينتهي المترجم إلى أنَّ قصد ترجمة الكتاب، هو إفادة معلمي اللغات في الوطن العربي، ولاسيما معلمي العربية لغةً أجنبية، ومساعدتهم في تصحيح أفكارهم، وممارساتهم في حقل تعليم المفردات.

وأما المقدمة الثانية، فهي مقدمة المؤلف "كيث س. فولس"، وفيها عرض لعدد من الآراء الخاطئة، حول أهمية المفردات ومنزلتها، في درس اللغة الأجنبية، وسرد مجموعة من الآراء الخاطئة حول طرق تدريسها، منتهيًا إلى رغبته في أن يغير مدرسو اللغات، ومصممو المواد التعليمية وجهة نظرهم المسبَّقة، في موضوع المفردات وأهميته للمتعلمين.

وقد قدَّم المؤلف لمتن الكتاب بمادة تشبه أن تكون فصلاً تقديميًا، وقد وسمه "مقدمة في مفردات اللغة الثانية"، وهي مقدمة تأسيسية تعتني بالإجابة عن سؤالين

محوريين، في حقل تعليم مفردات اللغة الثانية، وهذان السؤالان هما (٥) :

١. ما هي الأنواع المختلفة للمفردات في اللغة الإنجليزية؟

٢. ما هي عناصر معرفة كلمة ما؟ أو ماذا يعني أن تعرف كلمة ما؟

ولعل السؤال الثاني يكون أعمَّ وأشملَ؛ ذلك أن تحديد معنى "فهم/ معرفة" المفردة الأجنبية ظلَّ مثار خلاف كبير بين اللسانيين، ومعلمي اللغات ومصممي المناهج التعليمية، فلا يخلو أي كتاب يتناول هذا الموضوع من محاولة الإجابة عن هذا السؤال (٦) .

يحاول فولس الإجابة عن السؤال الأول، مستعرضًا أنواع المفردات في اللغة الإنجليزية: الكلمات المفردة، والعبارات الثابتة، والعبارات المتغيرة، والأفعال العبارية: الفعل + حرف الجر، والعبارات الاصطلاحية.

ومنتهى الغاية أن يدل على أن مفهوم (الكلمة/ المفردة)، لا يعني تطابقها مع صورتها الكتابية مفردة، من حيث العدد؛ فقد تكون المفردة عبارة مركبة أو وحدة أكبر، من مجموع الكلمات في دلالتها الخاصة.

وأما محاولة إجابة السؤال الثاني، وقد أفاض المختصون في بيان ذلك، فتقوده إلى استعراض عناصر دلالية ونحوية وسياقية واجتماعية مختلفة ترتبط بالكلمة؛ حيث تدل معالجته على أن معنى المفردة يتضمن معرفة: المرادف، والمعنى الضمني (ظلال المعنى)، وطريقة الكتابة، وطريقة النطق، وفصيلتها النحوية (إلى أي قسم من أقسم الكلام تنتمي)، والشيوع، وطريقة الاستخدام، وملازماتها اللفظية. وخلاصة رأيه أن معرفة معنى الكلمة إنما هي عبارة عن مهمات متعددة، وليست مهمة واحدة.

وأما الخاتمة، فتلخيص لمحتوى كل الفصل، وقد ذيَّلها بخلاصة، مفادها أن البحوث والدراسات الحديثة في تعليم مفردات اللغة الثانية تفيدنا في إنجاز تدريس فعال، يمزج المعرفة النظرية بالتطبيق العملي.

المغالطات الثماني:

المغالطة الأولى: عند تعلم لغة ثانية ليست المفردات بقدر أهمية القواعد أو جوانب اللغة الأخرى.

• على أرض الواقع:

يقدِّم المؤلف لهذه المغالطة بموقف مرَّ به في أثناء تعلمه اللغة اليابانية؛ فقد كان راغبًا في شراء "الدقيق" من أحد المتاجر، ولكنه عانى قبل تحقيق هدفه. لقد أدرك أن معرفته النحوية لم تعوِّض نقص حصيلته المعجمية في اليابانية.

• شواهد بحثية:

يؤكد المؤلف وجهة نظره أنَّ المفردات لم تلقَ عناية كبيرة في الدرس اللساني النظري والتطبيقي، حتى تسعينات القرن الماضي، وأنَّ طرق تعليم اللغات، على اختلافها، غالبًا ما كانت تركز على القواعد النحوية والصرفية أو مهارات التحدث، وإنما كان ذلك ظنّاً من هؤلاء، أن امتلاك قواعد اللغة أفيدُ من معرفة المفردات.

ثم يسرد عدداً كبيرًا من دراسات تعليم مفردات اللغة الأجنبية وتعلمها، متوقفاً عند نتائجها؛ رغبة في تأكيد أطروحته المناقضة للمغالطة المناقشة. ثم يدل بعد ذلك على الاتجاهات البحثية الحديثة، في مفردات اللغة الثانية وتعلمها، مذيلاً ذلك بأمثلة محددة، وهو يجعل هذه الاتجاهات مصنفة حسب الأسئلة، التي تقصد إلى الإجابة عنها، وهي (٧) :

١. ما هي الكلمات التي يحتاج المتعلمون معرفتها؟ وكم عددها؟

٢. كيف تتطور مفردات متعلمي اللغة الثانية؟

٣. لماذا تكون بعض المفردات أصعبَ تعلمًا من غيرها؟

٤. هل يعدُّ تعلم مفردات اللغة الثانية في سياقها الطبيعي أم بتدريسها المباشر؟

٥. ما الاستراتيجيات التي يوظفها الطلاب في تعلم مفردات اللغة الثانية؟

٦. ما هي أنواع الأنشطة التدريبية، التي تُدَعِّم تعلم المفردات؟

٧. ما هو تأثير بعض أنواع شروح الهوامش وحواشي الإنترنت التفسيرية على التعلم العَرَضيّ للمفردات؟

٨. كيف يؤثر استخدام القاموس (أو نوع معين من القواميس) في اكتساب المفردات؟

وخلاصة هذا الاستعراض أنه "نتيجة لذلك، فإن السؤال في مجال تعليم مفردات اللغة الثانية، قد تحوَّل من: هل يجب علينا تدريس المفردات؟ إلى: متى وكيف نُدَرِّس المفردات، بالإضافة إلى عدد ونوع المفردات، التي يجب أن نقوم بتدريسها" (٨).

• ما الذي تستطيع عمله؟

يتضمن هذا القسم مجموعة توجيهات لمعلمي اللغة الثانية:

١- اعلَمْ أنَّ مدى قدرة طلابك على فهمك يتأثر بمسألة المفردات. أي على المعلِّم أنْ يستعمل جميع السبل، التي توصل معاني المفردات للمتعلمين، كالتمثيل والرسم، والتكرار، والمعينات (التلفاز والمواد المسجلة).

٢- كُنْ أكثر دراية بمشكلة المفردات لدى طلابك. عليك تحري المفردات، التي يعرفونها، وتلك التي يجهلونها في المواد التعليمية المقدمة، ومعرفة حصيلتهم المعجمية... إلخ.

٣- اختر الموادَّ التي تركِّز على المفردات؛ أي تلك المواد المزوَّدة بقوائم مفردات، أو مواقع تعليمية، أو قواميس إلكترونية ميسرة.

٤- أدرج المفردات في جميع اختباراتك، مهما كان هدف الاختبار والمهارة، التي يقيسها.

المغالطة الثانية: استخدام قوائم الكلمات لتعلم مفردات اللغة الثانية ليس أمرًا مجديًا.

• على أرض الواقع:

يقدم المؤلف موقفًا لسيدة يابانية تعلمت اللغة الإنجليزية بالطريقة السمعية الشفوية، وكانت تظن أن هذه الطريقة سيئة، وأنها لم تكن مناسبة لها. وإنما يقصد الكتاب من ذلك للوصول، إلى أنه ليس هناك طريقة ناجعة كليًا، ولكن لكل طريقة مزاياها، منتهيًا إلى أنه لم يثبت أن تقديم المفردات في قوائم ثنائية اللغة (ل١ ــــ ل٢) معيق لتعلم اللغة الثانية.

• شواهد بحثية:

ثمة اعتقاد سائد مفاده أن تقديم مفردات اللغة الثانية في قوائم ثنائية اللغة، لا يخدم كثيرًا تعلم تلك اللغة؛ لأسباب كثيرة أهمها: احتمال أن يكون للكلمة معانٍ مختلفة، وأن معرفة المعنى في السياق أجدى وأنفع.

ويبدو ذلك صحيحًا إلى حد ما، ولكنه لا ينفي بإطلاق أهمية قوائم المفردات، فقد قدم المؤلف عدداً من

الدراسات والأبحاث، التي تثبت فعالية قوائم المفردات، في حفظ المفردات واسترجاعها بسهولة، ولاسيما إذا كانت تلك القوائم مبنية على أساس يتيح تعلمًا جديدًا، لا تعلمًا استظهاريًا فقط.

ويسرد المؤلف أهم حجة يدافع بها معارضو استخدام قوائم المفردات، وهي:»أن الطلاب سيحصلون فقط على معرفة سطحية للكلمات الجديدة، وبالتالي هناك تخوُّف من أن الطلاب، إذا ما تعلموا المعنى فقط، من خلال الترجمة أو المرادف البسيط، لن يتمكنوا من استخدام الكلمات بشكل فعلي» (٩).

ويرد «فولس» على هذه الحجة بالتذكير بما جاء في المقدمة التمهيدية ، أن تعلم معنى المفردة أوسع وأشمل من معرفة معناها فقط. ثم إن التذرع بسطحية التعلم الناجم عن قوائم المفردات، لا يصمد أمام نتائج البحوث العلمية الحديثة، في حقل اكتساب اللغة الثانية، داعمًا هذا الرأي بنتائج بحوث متعددة في الكتاب.

• ما الذي تستطيع عمله؟

١. لا تتردد في استعمال قوائم المفردات، على اختلاف هذه القوائم نوعًا ومصدرًا؛ إذ يمكنك إنشاء قائمتك الخاصة بناءً على الأهداف المبتغاة، أو وفاقًا للموضوع المعروض. وعليك التركيز على المفردات، التي تؤسس للتعلم اللاحق.

٢. لا تعتمد على قوائم المفردات وحدها. عليك أن تنوع في طرق تعليم المفردات على وفق الموقف التعلمي، ووفقًا لكفايات المتعلمين اللغوية.

٣. أدرجْ في تدريسك ما يحبه طلابك، وما لا يحبونه، وما يتوقعونه.

أكثر من الأسلوب الذي يحبه الطلاب، ونوِّع في الأساليب.

المغالطة الثالثة: عملية تقديم المفردات في مجموعات دلالية تسهِّل عملية التعلُّم.

• على أرض الواقع:

يعرض المؤلف خبرته، بوصفه مؤلِّف مناهج تعليمية للناطقين بغير الإنجليزية، ويذكر أن السؤال المحوري، الذي كان يدور في ذهنه عند تأليف كتاب في المفردات، هو: كيف تنظَّمُ/ تُقَدَّمُ المفردات المستهدفة؟ (١٠)

لقد كان الاعتقاد الشائع أن تقديم المفردات في مجموعات دلالية (الحقول الدلالية) أفضل الطرق لتقديم المفردات. ثم يذكر طريقة (المجموعات المحورية)، التي تقوم على اختيار موضوع معين، ثم تُسْتَدعى المفردات المرتبطة به.

ثم يعود ليذكر تجربته في تعلم مفردات فرنسية بطريقة المجموعة الدلالية؛ قصدًا إلى تفنيد هذه الطريقة.

• شواهد بحثية:

يفتتح "فولس" شواهده البحثية، بتقديم أمثلة على الطريقة الدلالية والطريقة المحورية، في تعليم المفردات. ثم يعرض بعد ذلك عددًا من الدراسات البحثية القليلة، التي تناولت المجموعات الدلالية والموضوعية. وإنما أوردها ليدلل على ندرتها، ليصل إلى أنَّه ليس ثَمَّة أدلةٌ تجريبية قوية، تعزِّز الرأي الشائع (المغالطة). لقد أظهرت الدراسات، التي ساقها أنَّ المجموعات الدلالية تعيق تعلم المفردات، ولاسيما في مراحل التعلم الأولى، وأنَّ طريقة التجميع الموضوعي (المحوري) أجدى وأنفع من التجميع الدلالي.

• ما الذي تستطيع عمله؟

١. لا تقدِّم الكلماتِ بشكل أوليّ في مجموعات دلالية.

٢. قدِّم الكلماتِ الجديدةَ باستخدام طريقة العرض الموضوعيّ (المحوريّ) قدر الإمكان.

٣. علِّم الكلماتِ الشائعةَ أولاً، ثم الكلماتِ الأخرى، التي تقع ضمن تلك المجموعة الدلالية. ويمكنك الاستعانة بقوائم المفردات الشائعة.

٤. خصِّص التمارين والأنشطة، التي تعرض مفردات المجموعة الدلالية المتجاورة للمراجعة فقط، وليس عند بداية التعلم.

المغالطة الرابعة: يجب عدم تشجيع استخدام الترجمة عند تعلم المفردات الجديدة.

• على أرض الواقع:

يسرد المؤلف موقفًا تعلُّميا مرَّ به، حين كان يتعلم اليابانية في اليابان، وخلاصة الموقف، أنه لم يتمكن من التواصل مع المعلِّمة، ولم يفهم ما يقال؛ لأنه لم يفهم جملة ما، ولما ترجمتها زميلته فَهِمَ الموقف التواصلي كله. إنه يرمي من هذا الموقف، إلى أنَّ الترجمة وقت الحاجة تكون أجدى من كثير من الطرق، وهي أخصر وأسرع؛ فليست الترجمة دائمًا مذمومة.

• شواهد بحثية:

يشير الباحث إلى أن الترجمة، هي أقدم الطرق المستخدمة في تعليم اللغات الأجنبية؛ إذ عُمِّرت طريقة النحو والترجمة زمناً طويلاً، وما تزال بعض أساليبها متبعة حتى الآن. وكثيرًا ما تكون ترجمة المفردات أَخْصَرَ وأَيْسَرَ وأَوْفَرَ للوقت والجهد.

يسوق الباحث جملة الاعتراضات والحجج، التي يتسلح بها معارضو الترجمة في فصول اللغة الثانية، وهي (١١):

١. أنّ كثرة استخدام اللغة الأم تؤثر على مقدار المدخلات اللغوية باللغة (الإنجليزية)، ومن ثَمَّ على حصيلة المخرجات (المهارات اللغوية).

٢. أنّ الإكثار من استخدام اللغة الأم، سيعيق من تعلم اللغة الأجنبية.

٣. أنّ استخدام اللغة الأولى يشجع كسل العقول، ومن ثَمَّ يعيق انتقال المفردات الجديدة إلى الذاكرة طويلة الأمد.

٤. أنه ليس ثمة تقابُلٌ ترْجَمي مباشر (تكافؤ دلالي كامل) بين كثير من كلمات اللغتين (ل١ــــل٢).

٥. أنَّ الطلاب لن يترجموا بالشكل الصحيح، عند استخدام القواميس ثنائية اللغة.

٦. أنَّ ترجمة إحدى الكلمات، لا يعني التمكن من استخدامها استخدامًا صحيحًا.

٧. صعوبة ترجمة المفردات متعددة المعاني (المشترك اللفظي).

ويناقش المؤلف هذه الحجج مبديًا معارضة لها، ومنتهيًا إلى "أن التفكير السائد الآن يذهب إلى توظيف الترجمة في تعليم المفردات" (١٢).

ويشفع "فولس" رأيه هذا بجملة من الدراسات والأبحاث العملية، التي أثبتت نجاعة الترجمة في تعلم المفردات، وهي دراسات متعددة الاتجاهات (٨٧-٩٠)؛ فبعضها يدرس أثر استخدام الحاسوب في تعلم المفردات"، وبعضها يدرس اتجاهات الطلاب نحو ترجمة

المفردات في نصوص القراءة، وغيرها يدرس مستوى كفاية المتعلمين، وأثره في استراتيجيات تعلم المفردات؛ إذ ظهر أن المتعلمين الأقل كفاية يفضلون ترجمة المفردات، أما الطلبة المتقدمون فقد آثروا إستراتيجية "التخمين من السياق".

• ما الذي تستطيع عمله؟

١. لا تحاولْ منعَ أي طالب من كتابة ترجمة، أي كلمة إنجليزية جديدة.

٢. دعِ الطالب الأكثر معرفة يساعد الطالب الآخر، الذي يتكلمَ لغته نفسها.

٣. تَعَلَّمْ ما تستطيعُ عن لغة طلابك.

المغالطة الخامسة: يُعَدُّ التخمين اعتمادًا على السياق إستراتيجية ممتازة، لتعلم مفردات اللغة الثانية.

• على أرض الواقع:

يقدم الباحث تجربة خاصة، عندما كان يتعلم اللغة الإسبانية، حين فشل في تعرف معنى كلمة من السياق، الذي وردت فيه.

• شواهد بحثية:

يفرِّق المؤلف بين تخمين المعنى من السياق عند متعلمي اللغة الأم ومتعلميها الأجانب، وهي افتراقات متعلقة بمدى التعرض لتلك اللغة وزمنه.

ثم يسرد بعد ذلك عدداً من الأبحاث العلمية، التي تؤكد أوجه قصور طريقة التخمين من السياق مشفوعة بنتائجها.

ويسوق الباحث بعض تفنيداته لدعاة التخمين من السياق، ومنها (١٣) :

١. أنَّ احتمال معرفة المعنى من السياق يعادل احتمالية فهمها فهمًا خاطئًا.

٢. أنَّ السياق أحيانًا كثيرة لا يكون واضحًا، فيكون مُلْبسًا حتى على الناطقين الأصليين باللغة.

٣. أنَّ التخمين من السياق يتوقف على معرفة المتعلم المعجمية؛ أي حصيلته المعجمية، و معرفته بالمفردات المجاورة.

ولما كان السياق غالبًا ما يرتبط بالفهم القرائي (الاستيعاب) فإن "فولس" يخلص إلى القول:"إن القيمة التعليمية الحقيقية للتخمين من السياق، تكمن في استخدامه في فهم المقروء، وليس في تعلم المفردات. إنَّ تخمين القارئ لمعنى الكلمة أو سؤاله المتحدث الأصليّ عن معناها، ليس مُهمًّا في عملية التعليم النهائي، ولكنَّ المهم هو دور تلك المفردة في فهم القطعة. وإذا كانت الكلمة مهمة لعملية القراءة، فإن المتعلم سيلاحظها في الغالب، وهذه الملاحظة سوف تزيد بشكل كبير من احتمال اكتساب المفردة" (١٤).

• ما الذي تستطيع عمله؟

١. دَرِّس استخدام دلالات السياق بوصفها إستراتيجية جيدة للقراءة، ولكن ضع في الاعتبار، أنَّ المتعلمين لن يكون بمقدورهم الاعتماد على هذه الإستراتيجية التعويضية لتنمية المفردات.

٢. اختر لطلابك تمارين وأنشطة دلالات السياق، التي تتوافق مع مستوى كفاءتهم اللغوية.

٣. استخدم التخمين من السياق في الفصل كي تتمكن من تقديم "التغذية الراجعة" مباشرة في الصف. ويمكنك

اتخاذ بديل آخر باستخدام برنامج حاسوبي يقدم لهم "التغذية الراجعة" مباشرة وبشكل آلي.

٤. يمكن أن تساهم القراءة في نمو المفردات، خاصةً عندما تكون مصحوبةً بتمارين المفردات.

• على أرض الواقع:

يعرض المؤلف إحدى تجاربه الأولى في تعليم اللغة الإنجليزية في السعودية، حين سأله أحد الطلبة عن معنى كلمة "موسوعة"، ورغم أنه أفاض في شرح الفرق بين الموسوعة والقاموس، إلا أن الطالب انتهى إلى أن الموسوعة تشبه القاموس في معناها العام. ثم تبين للمؤلِّف بعد ذلك أن الطلبة يبحثون عن إجابة تستجيب لشروط الامتحان، الذي سيتقدمون إليه؛ فقد كانت طريقةُ الاختبارِ السؤالَ بتقديم المرادف.

• شواهد بحثية:

يبدأ "فولس" بتقرير حقيقة مفادها زيف الاعتقاد بوجود إستراتيجية سحرية فعالة، لتعلم المفردات. ثم يعرض بعد ذلك لاستراتيجيات تعلم اللغة، بوصفها اتجاهاً بحثيًا ازدهر في تسعينات القرن الماضي، موضحًا أهمية الاستراتيجيات في تعلم اللغة (١٥):

١. تفيد المعلِّم في تعرُّف طرقِ تَعَلُّمِ الطلاب، ومن ثَمَّ تعليمهم إياها تعليمًا مباشرًا.

٢. ترقية الكفاية اللغوية وتنميتها.

٣. قد تقودنا معرفة الاستراتيجيات إلى نظريات جديدة في اكتساب اللغة، يمكن تدريسها للآخرين.

وينتقل بعد ذلك إلى الاستراتيجيات تعلم المفردات، ساردًا عددًا من الدراسات، التي اختبرت استراتيجيات تعلم المفردات المختلفة، ومدى جدواها في ترقية التعلم(١٦) .

• ما الذي تستطيع عمله؟

١. لا توجد إستراتيجية مفرداتية، أو تدريب يغني عن معرفة المفردات.

٢. ما من إستراتيجية تُعَدُّ أفضل من غيرها، ولا تدريب أفضل من غيره.

٣. بعض الطلاب يجهل استخدام الاستراتيجيات تماماً، وبعضهم لا يستخدمون إلا القليل منها.

٤. شجِّع الاستراتيجيات الناجحة، التي يستعملها الطلبة، حتى وإن تعارضت مع طريقة تعليمك، أو الطريقة التي تَعلمتَ بها.

٥. علِّم طلابك الاحتفاظ بمذكِّرة مرتبة وكافية، لتدوين الملاحظات.

٦. علِّم طلابك كيف يدوِّنون المفردات في مذكِّراتهم، بطريقة تعزِّزُ عملية الاسترجاع.

المغالطة السابعة: يُعَدُّ القاموس أحادي اللغة أفضل قاموس لمتعلمي اللغة الثانية.

• على أرض الواقع:

تجربة أخرى من تجارب المؤلف حين كان يتعلم اليابانية؛ إذ حاول أن يبحث عن كلمة (ريف) في المعجم الياباني أحادي اللغة، فوقع على مترادفات عدة انتهت به إلى اختيار خاطئ مُحْرِج. وخلاصة التجربة أنَّ استعمال الأجنبي للمعجم أحادي اللغة، يختلف عن استعمال ابن اللغة للمعجم نفسه لأسباب كثيرة.

• **شواهد بحثية:**

لا يختلف العلماء و المعلمون و المتعلمون على أهمية الحصيلة المعجمية، في التواصل باللغة الأجنبية في مهاراتها المختلفة، وفي القراءة على التعيين.

ويعد استخدام المعجم أحد حلول ثلاثة يلجأ إليها متعلم اللغة الأجنبية، حين تعترضه مفردة غريبة في نص القراءة؛ فإما أنْ يُهْمِلَ المفردة ويتجاوزها، وإما أن يحاول تخمينها من السياق، أوأنْ يستعمل المعجم أحادي اللغة أو الثنائي. ولكل أسلوب مزاياه ونقائصه.

وليس خافيًا أنَّ الدراسات، التي تتناول أثر استعمال المعجم في الفهم والاستيعاب، وتنمية الحصيلة المعجمية نادرة وقليلة، وكذلك الدراسات، التي تُفاضِلُ بين المعجمين الأحادي والثنائي. وينتهي إلى اقتراح معجم شبيه بالمعجم ثنائي اللغة؛ " ففي هذا النوع من القواميس عادة ما يكون مدخل المفردة في اللغة الثانية، متبوعًا بتعريف في اللغة الثانية، وترجمة إلى اللغة الأولى، وجملة أو عبارة باللغة الثانية، كمثال توضيحي؛ لذلك فإن هذه النوع من القواميس يقدم ما يقدمه القاموس أحادي اللغة الجيد (ليس فقط التعريف، بل التلازم اللفظي كذلك)، إضافة إلى الترجمة إلى اللغة الأولى" (١٧).

• **ما الذي تستطيع عمله؟**

١. يجب على المعلمين الاستمرار في تعليم دلالات السياق، مع فهم محدوديتها، وليس بدلاً من المفردات نفسها.

٢. درِّس استخدام دلالات السياق لطلابك، ولكن ليس على حساب التدريس المباشر للمفردات.

٣. يجب على المعلمين أن يدركوا أن القيمة الحقيقية لتعليم دلالات السياق، لا تكمن في استخدام دلالات السياق بحد ذاتها، بل تكمن في تحسين الكفاءة اللغوية العامة.

٤. هناك القليل من الكلمات التي تُتَعَلَّمُ بالاكتساب العَرَضِيَ، وجذبُ انتباه المتعلمين إليها يعزز استبقاءها.

٥. يجب على المعلمين التوقف عن الإلحاح على الطلاب بالإسراع في استخدام القاموس أحادي اللغة.

٦. القواميس جزء من عملية تعليم اللغة؛ واستعماله يظل ملازمًا للمتعلم طوال حياته.

٧. يجب على المعلمين تعليم طلابهم كيفية التعامل مع الكلمات متعددة المعاني.

المغالطة الثامنة: المعلمون والكتب الدراسية والمناهج، تغطي مفردات اللغة الثانية بشكل كافٍ.

• **على أرض الواقع:**

تجربة جديدة من تجارب المؤلف، تتمثل في اقتراحه إفراد مقرر خاص، لتعليم المفردات يقضي بتقديم خمس و عشرين كلمة جديدة يوميًا، وقد ضمنها كتابه "المفردات الدارجة". ورغم أن الطلبة قد أبدوا استجابات جيدةً، وعبَّروا عن الفائدة التي حصَّلوها من دراسة المادة، إلا أنها لم تُدْرَجْ في الخطة التعليمية. ولعله يقصد من ذلك إلى عنوان المغالطة؛ إذ يَظُنُّ القائمون على البرنامج أنَّ المفرداتِ المقدمةَ في المنهاج كافية، وأنها ليست بحاجة إلى دروس مستقلة.

• **شواهد بحثية:**

يرجع المؤلف إلى ما قاله في الفصل الأول: إنَّ المفردات أهم من القواعد. وهو يتناول مقالته هذه من مناظير ثلاثة:

المنظورالأول: المفردات في المنهج بشكل عام.

وهنا يناقش الفكرة الخاطئة، التي ترى أنَّ ما يُقَدَّم في الكتب من المفردات كاف، وليس محتاجًا إلى زيادة. وهو يدَلِّل على خطأ الفكرة بأبحاث انتهت إلى ضعف حصيلة الطلبة المعجمية بشكل عام، إضافة إلى أن المتعلمين يفضلون دائماً مفردات جيدة وكثيرة، تساعدهم على التغلب على أهم مشكلات التواصل، وهي استعمال المفردات استعمالاً إنتاجيًا جديدًا.

المنظور الثاني: المفردات في حقول خاصة في المنهج الدراسي. ويتناول هنا اختلاف حاجات المتعلمين إلى المفردات، حسب مستوى الكفاية اللغوية، وحسب الغرض والتخصص. ثم يتناول علاقة المفردات بالقراءة، والإنتاج الكتابي.

المنظور الثالث: المفردات في الأنشطة التدريبية للمنهج.

ويستعرض هنا أنواعًا مختلفة من تدريبات المفردات في المناهج، دون تفضيل أي نوع على الأخرى. ولكنه يركز على الأنشطة، التي تعزز نمو المفردات في اللغة الثانية، حسب رأي (نايشن Nation) (١٨) . يرى نايشن أن الأنشطة التي تعزز مفردات اللغة الثانية، هي:

أ- الملاحظة: ملاحظة الكلمة الجديدة؛ وذلك بانتزاعها من السياق، وإبرازها بلون مختلف، أو شرح معناها، أو مناقشة المتعلمين في معناها.

ب- الاسترجاع: استعادة معنى المفردة، وعلاقاتها الدالية، وخصائصها النحوية والصرفية، بالتعرف عليها في النص (الاسترجاع الاستقبالي في القراءة والاستماع)، أو استخدام المفردة في سياقات جديدة، من إنتاج المتعلم في التحدث والكتابة).

ج- الاستخدام الإبداعي/ التوليدي للكلمات: استخدام المفردات بطرق جديدة. وينهي المؤلف (الشواهد البحثية) بسؤال مؤرِّق: ما هي أفضل التمارين للتدرب على المفردات؟

يقدم عددًا كبيرًا من التدريبات، منتهيًا إلى مساندة نظرية "عمق المعالجة"، التي ترى أنه كلما كانت العمليات الذهنية المتدخلة في النشاط التعلّمي، كان التعلُّم أقوى وأبقى.

• ما الذي تستطيع عمله؟

١. اجعل التعامل مع المفردات من أساسيات كل درس.

٢. يجب عليك اختبار المفردات بعد انتهائك من الدرس مباشرة.

٣. ليس المهم في التدريب على المفردات نوع التمرين أو شكله، ولكن المهم عدد مرات استرجاع الكلمة أو معناها (تكرار الاستعمال).

٤. استفد من برامج تعليم المفردات حاسوبيًا، ووظِّف المصادر المتوافرة على الشابكة.

ملاحظات ختامية:

قد قدَّمت بالثناء على هذا الكتاب تأليفًا وترجمةً وفائدةً علمية، لمعلمي اللغة العربية للأجانب، ولكل من يشتغل في حقل تعليم اللغات الأجنبية. ولا أرى حرجًا في أن أكرِّر القول: إن هذا الكتاب يفارق الصورة النمطية العامة للكتب المترجمة؛ فهو يكاد يقترب من جودة النص العربي الأصيل، وإنْ ظلت بعض مظاهر هيمنة النص الأصلي في بنيته اللغوية حاضرةً. وسأكتفي بمثال واحد لكل مظهر فحسب:

الأسلوب الركيك	المثال	الصفحة
أسلوب التفضيل	هي الطريقة الأكثر سوءًا الطريقة الأفضل	٦٢ ٦٢
أسلوب التوكيد	حيث بدأت نفس المجموعة بتعلم مفردات مترابطة	٦٨
البناء للمجهول	تم ترجمة نصف الكلمات المستهدفة..... بينما تم شرح النصف الآخر باللغة الإنجليزية.	١٠٣
أسلوب الإضافة	كانت النصوص الخاصة بالقراءة والاستماع. عندما نتحدث عن الأبحاث المتعلقة بقوائم الكلمات. أفضل مثال على تعدد المعاني للكلمة الواحدة.	٤٩ ٥٠ ٨٦
تعطيل حروف الجر ومعانيها	من خلال الإجابة	١٢٤
استخدام حروف الجر استخدامًا خاطئًا.	الإجابة على مجموعة من الأسئلة دون أي تداخل من اللغة الأولى كلغة ثانية	١٢٤ ١٢٤ ١٧٦
تكرار « كلما»	كلما كانت الكلمة أقل شيوعًا...كلما	٢٣

فإذا تجاوزنا عثرات الترجمة، وجدنا أنَّ ثمةَ عثرات لغويةً متعددةً؛ فقد أظهرت الترجمة عشرات الأخطاء؛ و كثير من هذه الأخطاء من أبجديات نحو العربية، التي لا ينبغي أن يضل عنها متعلم شادٍ، وكان أحرى بالمترجم دفع الكتاب إلى مدقِّق محترف، يخلصه من هذه الهفوات.

وسأكتفي بجرد عدد محدود جدًا من هذه الأخطاء في الجدول التالي، دون تفصيل أو بيان.

الخطأ	الصفحة
ومناقشة ثمان مفاهيم	و
التي تعري كثير من الأغلوطات	و
من المهم أن يعرف الطلاب كلا المجموعتين	٤٤
إنما هي في الحقيقة أربعة كلمات	٨٦
فإن معناها مقصورًا أو محدودًا	١٠١
يُعْتبَر الاعتقاد بوجود إستراتيجية سحرية محددة لتعلم المفردات اعتقاد زائف.	١١٦
ولكنهم لا يستخدموها	١١٨
ويبدو أن هناك إجماع	١١٩
والمهم أنهم يقوموا	١٢١
يعدُّ هذا الحل الأمثل لبعض التربويون	١٣١

وبالنظر في الطباعة فإنَّ ثمة أخطاء طباعية/ كتابية قليلة نسبيًا توزعت في ثنايا الكتاب، منها ما وقع في الصفحات: ٦، ١٢،١٥، ١٦، ١٧،٣١، ٣٣، ٤٥، ٤٩، ٦٦، ٧١، ٧٥، ٨٦، ٨٩، ٩٨، ١٠٥، ١٤٣، ١٤٤.... إلخ.

ومع تسليمي، في منتهى الأمر، بجودة الترجمة وتفوقها على كثير من نظيراتها، أرى أنَّ العثراتِ اللغويةَ والطباعيةَ، وعدم التثبت من التدقيق والتحقيق، أفسد شطرًا من تفوق الكتاب ومزاياه.

وإنما قصدت من هذه "المراجعة النقدية" أن تكون تعريفًا للسانيين العرب، ومعلمي العربية للأجانب بالكتاب، وأنْ تكون دليلاً للمترجم يستعين به، لإنضاج الطبعة الجديدة؛ لتستكملَ عنصر الجودة والإتقان، والقصد خالص لوجه الله.

الهوامش:

١- منشورات النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، الرياض، ٢٠١٠.

أما الكتاب الأصلي فتوثيقه:

Vocabulary Myths (Applying Second language Research to Classroom Teaching). by: Keith S. Folse. The University of Michigan. An Arber. ٢٠٠٤.

٢- كيث فولس أكاديمي، ولساني أمريكي اشتغل بتعليم اللغة الإنجليزية لأبنائها وللناطقين بغيرها، في السعودية واليابان وغيرها من الدول، من خبراء اللسانيات التطبيقية، وتعليم اللغة الأجنبية، في جامعة ميتشيغان.

٣- أكاديمي ولساني سعودي متخصص في اللسانيات التطبيقية وتعليم الإنجليزية لغةً أجنبية، حاصل على الدكتوراة من جامعة بول الأمريكية. يعمل في كلية اللغات والترجمة بجامعة الملك سعود، إضافة إلى أعماله الاستشارية الحكومية الأخرى.

٤- لم يسمّها المؤلف أو المترجم أقسامًا.

٥- ص: ١

٦- تفاصيل دقيقة وشاملة حول هذا الموضوع في بحث وليد العناتي: مفردات العربية.... دراسة لسانية تطبيقية في تعليمها للناطقين بغيرها، السجل العلمي للمؤتمر العالمي لتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، جامعة الملك سعود، ٢٠٠٩.

٧- ص: ٣٧-٣٨

٨- ص: ٣٨

٩- ص:٥٤

١٠- ص:٦١

١١- ص: ٨٠-٨٤.

١٢- ص:٨٧

١٣- ص: ١٠٠-١٠٢

١٤- ص: ١٠٨.

١٥- ص: ١١٧-١١٩

١٦- تفاصيل وافية عن استراتيجيات تعلم مفردات العربية لغةً أجنبية بحث وليد العناتي: مفردات العربية....دراسة لسانية تطبيقية في تعليمها للناطقين بغيرها، السجل العلمي للمؤتمر العالمي لتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، جامعة الملك سعود، ٢٠٠٩.

١٧- ص: ١٦٠

١٨- بول نايشن، لساني أمريكي ومتخصص في تعليم الإنجليزية لغةً أجنبية ولاسيما في مجال تعليم المفردات، وله عدد كبير من الكتب والبحوث والدراسات التطبيقية، منها كتاب مشهور في تعليم المفردات هو:

Teaching and Learning Vocabulary

◄ تـــــــــــــراث:

- مركزيـة المرأة في قصيدة الـذئب للبحتـري

مركزية المرأة في قصيدة "الذئب" للبحتري

سلطان الزغول ◄

يمكن أن نقسم قصيدة "الذئب" للبحتري، ومطلعها:

سلامٌ عليكم لا وفاءٌ ولا عَهدُ!

أَمَا لكُمُ مِن هَجر أحبابكم بُدُّ

إلى لوحات ثلاث: لوحة المرأة التي يبدأ بها الشاعر، وتظهر في الأبيات (١-٦). ولوحة الفخر التي تتجلى في الجزء الثاني الأكثر طولاً، ويبلغ عدد أبياته ضعف عدد أبيات الجزء الأول؛ الأبيات (٧-١٢). ولوحة الذئب التي تميّز هذا النصّ وتعطيه خصوصيته، ويمكن رصدها في الأبيات (١٩-٣٥). يلي ذلك ستة أبيات لعلها تمثل خلاصة التجربة الفنية في هذه القصيدة، وهي الأبيات (٣٦-٤١). ورغم قصر اللوحة الأولى إلا أنها تمتلك تأثيراً كاسحاً؛ فموقف المرأة من الشاعر من جهة، ومشاعره نحوها من جهة أخرى هي ما يقوده عبر مسارب النص الأخرى.

أول ملمح يمكن التأكيد عليه في قراءة هذه القصيدة هو تعالقها مع المتن الشعري العربي؛ فعبر التناصات الغنية التي تزخر بها أبيات البحتري يبرز انحيازه للنصّ الجاهز، للنموذج المنجز سابقاً، مقابل انحياز معاصره أبي تمام لطاقة اللغة المتجددة. وهذا ما دفع بعض النقاد من معاصري الشاعرين ولاحقيهما إلى عقد الموازنات والمقارنات بين شاعر يمضي على سنن العرب هو البحتري، وآخر يخرج عليها هو أبو تمام. وهي موازنة كانت ترجِّح –على الأغلب – كفّة البحتري المقتدي على أبي تمام المبتدع.

فإننا لنكاد نلمح نهج شعراء النقائض، خاصة الفرزدق عبر تفاخره، في قول البحتري:

فقل لبني الضحاك مهلاً! فإنّني

أنا الأفعوان الصلُّ والضَيْغم الوَرْدُ

بني واصلٍ مهلاً! فإنّ ابن أختكم

له عزماتٌ هَزْلُ آرائها جِدُّ

متى هِجْتموه لا تَهيجوا سوى الردى

وإنْ كان خِرقاً ما يُحلُّ له عَقْدُ

◄ باحث من الأردن.

ثم نرى الفرزدق بكامل تدفقه في البيت الثاني والعشرين:

وأطلسَ مِلْءِ العَيْن يحمل زَوْرَهُ

وأضْلاعَهُ من جانبيهِ شَوى نَهْدُ

بل في مشهد لقاء الذئب كلّه. وهو مشهدٌ ينهلُ فيه البحتري من لغة الفرزدق وصياغته وأفكاره، على الرغم من أنّ الفرزدق انتهى إلى مصاحبة الذئب، حيث تأكّد له عبر تقاربهما أنّ الذئب كائن لا يقلّ عنه حزناً وألماً وحاجة إلى دفء الصديق، بينما سار البحتري إلى قتل من أكدت له التجربة أنه غريمٌ عدوّ لا يعرف الرحمة، وأن قسوة العالم لا تسمح باستمرارهما معا في هذه الحياة، فإما أن يقتلَ الذئبُ الشاعرَ ويأكلَه، أو ينتهي هذا الكائن المفترس إلى مصيره المحتوم، فيتناول الشاعر شيئاً من لحمه غير المستساغ، في سبيل تأكيد انتصاره من جهة، والتعبير عن أنّ الإنسان لا يقلّ ذئبية عن الحيوانات المفترسة من جهة أخرى.

ومن الشعراء الذين نلمح أطيافهم تمرّ سريعاً عبر هذه القصيدة النابغة الذبياني، حيث نلاحظ توازياً مع بيته المشهور:

كِليني لِهمّ يا أميمةَ ناصِبِ

وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكبِ

وذلك في أسلوب صياغة البيت الرابع عشر:

ذريني وإياهم فحسبي صريمتي

إذا الحرب لم يُقدَح لِمُخْمِدِها زَنْدُ

على الرغم من اعتراف النابغة بضعفه أمام الآخر وهو يخاطب المرأة، مقابل تأكيد البحتري لقوته وشجاعته التي قد تؤثر في امرأة هجرته، وتدفعها إلى الندم على فراقه.

ليست هذه القراءة معنية بإحصاء تناصّات البحتري على أي حال، لكنها هدفت منذ البداية إلى التأكيد على أننا أمام نصّ يتشكّل على وقع أصوات سابقة، تظلّ أصداؤها تتردّد بقوة وفاعلية، وتبرز انحياز البحتري للمتن الشعري العربي بصيغته التقليدية القارّة. وليس آخر هذه الأصوات زهير وحكمته الخالدة، أو مقارعات الصعاليك الليلية، لكن أبرزها بصمات طرفة بن العبد التي تطبع خاتمة نصّ البحتري، سواء عبر المستوى الصوتي باستخدام قافية الدال، أو عبر الموقف من الحياة، والشجاعة في مواجهة الموت. فإذا ما قرأنا قول البحتري:

ذريني من ضَرْبِ القِداح على السُّرى،

فَعَزْمِيَ لا يَثْنيهِ نَحْسٌ ولا سَعْدُ

سأحملُ نفسي عند كلّ مُلمّة

على مِثلِ حدّ السّيف أخلَصَهُ الهِندُ

فإن عشت مَحمودا فمِثلي بَغَى الغِنَى

لِيَكسِبَ مالا، أو يُنَثَّ له حمدُ

وإن متُّ لم أظفَر فليس على امرئٍ

غدا طالبا إلا تَقَصِّيهِ والجَهْدُ

استعادت أذهاننا فورا قول طرفة الخالد:

ألا أيُّ هذا اللائمي أحضرَ الوغى

وأن أشهدَ اللذات هل أنت مُخلدي

فإن كنتَ لا تسطيعُ دفعَ منيّتي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي

كما استعادت معاني مشابهة عبر أبيات أخرى في المعلقة.

ربما كان البحتري ينطلق في هذه القصيدة من نقطة مركزية، هي هجر المحبوبة، ما يدفعه إلى أن يحاول جهده في القصيدة كلها أن يثبت خطأ قرارها بترك فارس مغوار ذي مكانة متميزة في القبيلة، ومعرفة بالصحراء وأسرارها، بل إنه صديق للحيوانات المفترسة التي يتجنّبها الناس عادة. وهو القادر على أن يقارع أشدّ الخطوب حلكة، ويخرج منها منتصراً، يؤكد ذلك انتصاره على الذئب بعد معركة شرسة خاضها بشجاعة وإقدام دون تردد. ورغم تفاخره الذي يملأ أطراف القصيدة تظلّ مسحة من الحزن والكآبة تَبرز في كثير من مفاصل النصّ، مظهرة حجم خسارته. ثم تظهر بوضوح في الخاتمة التي يغلّفها ألم وخسارة لم يحلْ دونها الانتصار على الذئب، وهو انتصار كان حريّاً به أن يملأ النفس بالنشوة والإحساس بالتفوق وتذوق طعم الانتصار.

تبدأ القصيدة بلوحة المرأة، وهي لوحة تُسْلمنا منذ الكلمة الأولى إلى الإحساس بمرارة الوداع:

سلامٌ عليكم لا وفاءٌ ولا عَهدُ!

أَمَا لكُمُ مِن هَجر أحبـابكم بُدُّ

أأحبابَنـا قد أنجز البينُ وَعْدَهُ

وشيكاً، ولم يُنْجَزْ لنا منكمُ وَعْدُ

فتحية المحبوبة تكاد تكون تصريحاً بالهجر، عوضا عن أن تكون تحية ابتداء، خاصة وهو يُتبع التحية بنفي الوفاء والالتزام بالعُهود عنها. لكنه سرعان ما يقطع خطاب الهجر والوداع ليستبدله بالتضرّع المقرون بالعتاب والأسى في الشطر الثاني من البيت نفسه. ثم يؤكد أساه وعتابه وحزنه في البيت الثاني الذي يبدأه مستخدما أداة نداء القريب، فعلى الرغم من البَيْن الذي قطع ما بينهما إلا أنّه يخاطبها بتأسّ وتودّد مستخدماً لفظ (أحباب)، وهو منادى يتصل بالضمير (نا) الذي يدلّ على التصاق هؤلاء الأحباب بالمتكلم. هذا التأسّي والحزن والعتاب يبرزه ويوضّحه ما يلي صيغة النداء من ألفاظ تؤكد انقطاع الوصل دون تحقيق أي اتّصال حقيقي؛ فالبَيْن قد تمّ وأنجز بسرعة دون أن تفي المرأة بوعد واحد من وعودها، ما يشي بأنها تتحمّل مسؤولية الفراق.

بعد ذلك يلتفت الشاعر إلى خطاب الأطلال عبر الإلحاح والتأكيد على استخدام صيغة نداء القريب، التي تظهر عمق تأثير بَيْن المحبوبة، ما يدفعه إلى التمسك بقربها، ولو كان ذلك عبر صيغ بناء التراكيب الفنية:

أأطلالَ دارِ العـامريّة باللِّوى

سَقَتْ رَبْعَكِ الأنواءُ مـا فَعَلَتْ هِنْدُ؟

أدار اللِّوى بين الصَّريمةِ والحِمى

أما للهوى إلا رَسيسَ الجَوَى قَصْدُ؟

يدعو الشاعر للأطلال بأن تربو بماء الأنواء، وذلك خلال سؤاله إياها مستنكراً ما فعلته محبوبته من صرم وقطع. ويحيلنا نداء أطلال دار العامرية، وهي أطلال دار محبوبته التي أقدمت على فعل ما لا يستطيع تصديق حدوثه من انقطاع وهجر، يحيلنا إلى أجواء الحب العذري السامي، وإلى ليلى العامرية، ما يعطي إيحاء بعمق هذا

الحب الذي مرّ به الشاعر. ثم يخاطب المكان بصيغة النداء نفسها، قبل أن يحدّده بدقة، في محاولة للقبض عليه عبر اللغة، وامتلاكه من خلال الكلمات، سلاحه الوحيد في مواجهة الفراق والقطع الذي أقدمت عليه المحبوبة. وما يلبث أن يتساءل بالحرقة نفسها التي ظهرت في الأبيات السابقة: أما للهوى من قصد إلا هذه الحرقة الباقية؟ ألا يمكن أن يهوى من يهوى فيتحقق له الفرح والوصال؟ لماذا ينتهي العاشق دائماً إلى هذا الألم؟. ومن ما يلفت في هذا البيت أن تتحدّد دار الحبيبة المفتقدة "بين الصَّريمةِ والحِمى"؛ بين مكان اشتق اسمه من الفعل (صرم)، بمعنى قطع بقوة وعنف، ومكان يحميه أصحابه لما فيه من خير، فهي حبيبة ممتنعة ممنوعة أولاً وأخيراً، لا أمل يرجى من تحقيق الوصال معها، ما يدفع إلى أن يختم الشاعر لوحته بالاستسلام للحزن الذي يقود إلى الرقة في صياغة الكلمات:

بنفسيَ مَنْ عذَّبْتُ نفسي بِحُبِّهِ

وإن لم يكنْ منه وِصالٌ ولا وُدُّ

حبيبٌ من الأحباب شَطَّتْ بِهِ النَّوَى

وأيُّ حبيبٍ ما أتى دونهُ البُعْدُ!

إذا كانت اللوحة تبدأ بالتصريح القاسي: لا وفاء لهذه المحبوبة ولا عهد، فإنها تنتهي بافتدائها بالنفس التي تعذّبت بحبّها، دون أن تحصل منها على أي نوع من أنواع الوصال. وهذا يدفع الشاعر إلى أن يلبس رداء الحكمة مؤكداً أنه ليس في الحب قرب دائم، فهو يتساءل معزياً نفسه: هل من حبيبين لم يحل البعد بينهما؟ وبذلك يتطهّر من حرقة الحب وآلامه، في سبيل المضيّ في هذه الرحلة الفنية عبر القصيدة إلى نهايتها. وهي رحلة تتخذ من المحبوبة منطلقاً، وتتكئ على فراقها لتبني عالماً جمالياً شامخاً.

تبدأ لوحة الفخر بالبيت السابع، دون أن تنقطع عن لوحة الذئب التي تتلوها في سبيل تأكيد الصفات التي اتخذها الشاعر لنفسه، وهي لوحة تشرع للحبيبة باباً واسعاً على عالم مَن أحبّها وفارقته، ما يعطي الشاعر تعويضاً عن خسارته، عبر تأكيده لها أنها هي التي خسرت فارساً لا يعوّض، ورجلاً عزّ نظيره في هذه الدنيا: ظريف

إذا جُزتَ صحـراءَ الغُوَير مغرِّباً

وجازَتْكَ بطحاءُ السواجير يا سعدُ

فقل لبنـي الضحاك مهلاً فإنني

أنا الأفعوان الصِّلُّ والضَّيغَمُ الوَرْدُ

بنـي واصل مهلاً فإنّ ابنَ أختكُم

لهُ عَزَمَاتٌ هزْلُ آرائهـا جِدُّ

متى هِجْتُموهُ لا تهيجوا سوى الرّدى

وإنْ كـانَ خِرْقاً ما يُحلُّ له عَقْدُ

يفتخر الشاعر على بني الضحاك مستخدماً ألفاظا صحراوية قاسية؛ فهو "الأفعوان الصِّلُّ والضَّيغَمُ الوَرْدُ": وبذلك يصف نفسه بالثعبان الداهية، والأسد الشجاع، كما أنه يتقصّد ذكر أماكن الصحراء وتحديدها بدقة تؤكد خبرته ومعرفته بتلك الصحراء وقسوتها، وذلك كلّه ليس ببعيد عن موقفه المتأزم من المحبوبة التي يريد أن يقول لها إنها قد أضاعت فرصة التقرب من فارس مهيب، له عزمٌ

هزلُه جدّ، وإذا ما استفزّه مستفزّ فقد استفزّ الردى نفسه، رغم ظرفه وسماحته وكرمه. وكأنما يشير عبر ذكر الظرف والسماحة إلى صفات تحبّذ النساء توفّرها فيمن تحبّ، ناهيك عن صفاته الأخرى التي تجعل منه رجلاً مثالياً لا يدانيه أحد في القوة أو النجدة أو السماحة أو المكانة.

نحن إذن أمام فارس فذّ، وهو محبّب إلى النفس أيضاً. ويتابع وصف الذات الخارقة قائلا:

مهيباً كنصل السيف لو قُذفتْ به

ذرى أجأ ظلّت وأعلامُـهُ وَهْدُ

يودُّ رجال أنني كنتُ بعض مَن

طوتهُ المنايـا لا أروحُ ولا أغدو

ولولا احتمـالي ثِقْلَ كلّ مُلِمَّة

تسوءُ الأعادي لم يودُّوا الذي ودّوا

إنه مهيب يشبه نصل السيف في حدّته، وهو قاس شديد لو قُذف به جبل (أجأ) لسُوّي بالأرض. أما الرجال فيحسدونه ويتمنون لو كان قد قُتل أو مات، وذلك لاحتماله ثقل الملمّات، ومواجهته الأعداء، ما يجعله مقدّماً عنهم لتميّزه.

ويكاد ما وراء الخطاب يتكشّف عبر قوله:

ذريني وإياهم فحسبي صريمتي

إذا الحرب لم يُقْدَح لِمُخْمِدِها زَنْدُ

ولي صاحبٌ عضْبُ المضاربِ صارمٌ

طويلُ النجـادِ ما يُفَلُّ لهُ حدُّ

فبعد أن استعرض صفات الفارس المتميّز بين أقرانه في القبيلة، عاد يخاطب الحبيبة التي اعتقد أنه قد تطهّر من مشاعره نحوها في خاتمة لوحة الغزل، ومضى يؤكد لها عبر لوحة الفخر كل ما من شأنه أن يدفعها إلى الندم على فراقه. لكنّ حبّها الذي دفع بهذا البناء الفنيّ إلى الاكتمال، سواء عبر لوحة الغزل الممتلئة شجى وجوى وتأسياً، أو لوحة الفخر المتشبّعة بصفات البطولة الخارقة، وهي صفات ستتأكّد وتترسّخ خلال لوحة الذئب التي يشمخ فيها هذا الفارس، منتصراً على الطبيعة المتوحشة، بعد أن تفوّق على نظرائه من الفرسان. أقول: لكن حبّها ليس رداء يمكن خلعه، أو موقفاً عابراً يمكن التخلّص من وطأته عبر نفث عبرات الحب أو الفخر، والتطهّر منها كأن لم تكن. إنه حبّ راسخ يدفع بالحبيبة إلى الظهور بكامل هيبتها خلال انطلاق الشاعر وحيداً، مكتفياً بما حدث له من (صريمة) على يد المحبوبة، قبل أن يقطع تميّزه على أقرانه أي وسيلة تعويض عن الفقد عبر الصداقة الإنسانية، فلم يعد له من صاحب مخلص إلا سيفه القاطع، وهذا ما سيجعله يمضي إلى التعمق في الصحراء ومواجهة وحوشها الكاسرة، بعد أن انقطعت حبال تواصله الإنسانية، مع المرأة أولاً، ثم مع الأصدقاء الذين صاروا يودّون موته بعدما رأوا فيه من سمات التميز والتفوّق.

نحن إذن أمام خيبة شاعر يحسّ بالتوحّد والقلق، وهو يعرف قدراته التي تؤهّله للاندماج الاجتماعي، ولعب دور حاسم في الحياة. وانطلاقاً من هذه المشاعر خاض غمار رحلته الصحراوية التي واجه فيها وحش الصحراء. ولا بدّ من التأكيد أننا لسنا هنا بصدد إثبات حقيقة هذه الرحلة وما جرى فيها من أحداث درامية، كل ما يعنينا هو الرحلة الفنية التي قام بها البحتري عبر اللغة، والتي تشكّل بديلاً خالداً عن خسارات الشاعر الإنسانية والاجتماعية.

بعد أن قدّم الشاعر ما قدّم من صورة ناصعة لفروسيته عبر لوحة الفخر، بدأ يتصوّر أن حبيبته قد تندّمت على فراقه، فما وجدت حيلة إلا البكاء تشكو عبره هذا الفراق بدموع غزيرة، تتساقط بحزن دفعه إلى أن يهدئ من روعها، طالباً منها ألا تحزن لبين رجل ذي همة وطموح إلى العلياء، ليس له ندٌّ أو نظير بين الرجال. ولعله يخاطب بهذا نفسه التي عزّ عليها مفارقة المحبوبة التي هجرته، فلم يجد ما يعزّيها به إلا ما ظل الشاعر العربي يعزّي به نفسه ورفيقته منذ أن بدأت رحلة القصيدة الجاهلية: لا تحزني للفراق، فأنا بصدد الرحيل في سبيل تحقيق المجد والرفعة:

وباكيةٍ تشكو الفِرَاقَ بأدمُعٍ
تُبادِرُها سَحّاً، كما انتشر العِقْدُ
رَشادَكِ لا يحْزُنْكِ بَيْنُ ابن هِمَّةٍ
يتوقُ إلى العلياء ليس لهُ ندُّ

لكنّ الشاعر لا يترك هذه المعادلة التقليدية في القصيدة العربية دون إضافة، إن الخسارة التي دفعته إلى التأمّل والتجربة وخوض غمار الرحلة القاسية تقوده إلى الكشف:

فَمَنْ كان حرّاً فهو للعزمِ والسُّرى
وللّيل من أفعالهِ والكَرَى عبدُ

إذا كان الفارس حُرّاً، فإن حرّيته في الحقيقة ليست سوى وهم؛ فمع مرور الأيام والليالي وهو على قيد مغامرته التي تجلب له المكانة والسموّ، يتحوّل إلى عبد للعزم والسُّرى، ولليل والسهر. فهو يحمل عبئاً ثقيلاً لا يمكنه التخلّص منه، لا يمكنه أن يرضى بما يرضى به عامة الناس، لأن الناس لن يقبلوا منه إلا الخارق والعظيم.

وسرعان ما يمضي الشاعر وقد استراح لهذه النتيجة إلى اللوحة الثالثة، التي يصف فيها ليلة من لياليه الصحراوية، قضاها حتى آخرها ساهراً، يترقّبُه ذئب هاجع، أصابه شيء من النعاس وهو ينتظر أن يغفو غريمه دون جدوى، وقد ظلّ ينظر إليه بعين ابن ليل خبير بكائنات الصحراء، ينتظر لحظة غفلة من صيده حتى ينقضّ عليه:

وليلٍ كأنّ الصُّبْحَ في أخرَياتِهِ
حُشاشَةُ نَصْلٍ ضمَّ إفْرنده غِمْدُ
تسرْبَلْتُهُ والذئبُ وَسْنانُ هاجعٌ
بعينِ ابن ليلٍ ما لهُ بالكرى عَهْدُ
أثيرُ القطا الكُدْرِيَّ عن جَثَماتِهِ
وتأْلَفُني فيهِ الثّعالبُ والرُّبْدُ

يكتبُ الشاعر هذه اللوحة بريشة فنان يرسم مشهداً صامتاً سرعان ما تدبّ فيه الحركة، فبعد الترقّب توثّب فانقضاض فتلاحم فسقوط وموت. وهو يبدأ بذكر الليل الذي أمسى سربالا يغطي جسده، ما يؤكّد توحّده واندغامه الكلّي بليل الصحراء الذي لم يعد فيه ما يخيف، بل إنه ليدعو إلى التأمّل والتفكّر بتشكّله البطيء، ثم انجلائه عن الصبح رويداً رويداً. ولولا ترقّب عدوّ ينتظر لحظة غفلة لينقضّ ما كانت صورة تشكّل الصبح آخر الليل تستدعي ذكر أداة من أدوات القتل هي السيف، على الرغم من أنّ هذا السيف، رفيق الشاعر الوحيد في رحلته الليلية، ما زال يهجع في حضن غمده، لكنه على أهبة الاستعداد في أي لحظة لأن يظهر لمعانه، كما أنّ الصبح يتشكّل منذ خيوط الفجر قبل أن ينشقّ ويتكشّف. وبعد أن يُعرّج على الطرف

المقابل، شريكه في بناء هذا المشهد الدرامي، واصفاً كمونه ونعاسه، مشيراً إلى اندغامه هو الآخر في الليل الذي صار له أباً حامياً، ينفذُ إلى تفاصيل المشهد الذي يحيط به وبغريمه في هذا الترقّب المثير: فإذا ما صدرت عنه نأمَة أو حركة خفيفة أثيرت طيورُ القطا السوداء عن مراقدها، أما الثعالب وكائنات الصحراء المفترسة فقد أمست تتعايش معه، بعد أن صار وجوده مألوفاً في موطنها القاسي. ومن ما يلفت في مكونات هذا المشهد الليلي أنّ كائناته يسمُها لون الليل القاتم، فالقطا كُدريٌّ أسود مغبرّ، والكائنات الأخرى رُبدٌ مسودّة، أما الذئب الذي سيواجهه فهو أطلس؛ أغبرٌ مسودّ. ولعلّ في ذلك ما يشير إلى أحاسيس الشاعر التي تسمُها قتامة البين والفراق عمّن أحبّ.

ثم يترك مكونات المشهد المحيط ليسلّط ضوءاً ساطعاً على الذئب، غريمه الأغبر القاسي:

وأَطْلَسَ مِلْءَ العين يحملُ زَوْرَه

وأضلاعَهُ من جانبيهِ شَوَى نَهْدُ

لهُ ذنبٌ مِثلُ الرِّشاءِ يجـرُّهُ

ومَتْنٌ كمتن القوس أعوَجُ مُنْأَدُّ

طواه الطَّوَى حتى استمرَّ مريرُهُ

فما فيهِ إلا العَظْمُ والروح والجِلْدُ

يقضْقِض عُضْلاً في أسِرَّتِها الرَّدى

كقضقَضَةِ المقْرُور أَرْعَدَهُ البرْدُ

نحن أمام لوحة ذئب يرسمها فنان محترف، تنفذ إلى التفاصيل الجسدية والنفسية الدقيقة، لكنها تستبدل الخطوط والألوان بالكلمات والإيقاعات. إنّه ذئب أغبر يميل إلى السواد، يملأ العين بضخامته، ويرتفع صدره وأضلاعه على أطراف بارزة قوية. وله ذنب طويل يجرّه خلفه يشبه حبل الدلو، أما ظهره فمقوَّس معوجّ، فيه انحناءة القوس وقوّتها. وهذا الذئب قد استحكمت عزيمته وقويت لشدة الجوع الذي لم يترك فيه ما يعيق حركته، فما بقي إلا عظم صلب عريض، وجلد أغبر قاس، وروح تشدّها رغبة البقاء إلى التقدّم. وهو قد بدأ معركة بقائه بقضقضة أنيابه الصلبة المعوجّة، التي يشبه تقضقضها اصطكاك أسنان المرتعش من شدة البرد، وشتان ما بين حركة أسنان المقرور المرتعد التي تشير إلى ضعف، وطقطقة أنياب ذئب جائع مصمّم على القتل في سبيل الحياة، يذكّر صوتها بصوت تكسّر العظام، فهي أنياب يقيم الرّدى في خطوطها المخيفة.

بعد أن ركّز عدسة تصويره الماهرة على الطرف الأول، الطرف الذي ترسّخت في الأذهان صورة مرعبة لقوته وشدة فتكه، مشيراً إلى حاله البائسة نفسياً وجسدياً، والتي تظهر في ذكر جوعه، وارتباكه الذي تؤشّر عليه قضقضة الأنياب، على الرغم من أنّها تحمل للطرف الآخر الرعب وترقّب الموت المحتّم، أقول: بعد أن فعل ذلك، وكما يتصرّف مصوّر سينمائي محترف، تحوّل بعدسته إلى الطرف الآخر، مشيراً إلى البيداء القاسية في خلفية المشهد:

سَمَا لي وبِي من شدّةِ الجوعِ ما بِهِ

بِبَيْداءَ لمْ تُحْسَسْ بها عِيشةٌ رَغْدُ

كِلانا بهـا ذئبٌ يُحَدِّثُ نفسَـهُ

بِصاحِبِه، والجَدُّ يُتْعِسُـهُ الجَدُّ

لقد التقى ذئبان جائعان؛ الذئب الإنسان، والذئب الحيوان في صحراء لا أثر للعيشة الهنيئة الرغدة فيها، كلّ ما يمكن أن يمرّ بقاطنيها هو الألم والجوع، والصراع الذي يستمرّ على إثره طرف عبر التغذّي من لحم غريمه، فقتل الآخر هو الوسيلة الوحيدة للنجاة. وحسن حظ أحدهما لا يعني إلا سوء حظ الثاني في هذه المعركة التي لا تنتهي إلا بموت هذا ونجاة ذاك.

وسرعان ما تصاعدت درامية المشهد، فمضى شاعرنا يصوّر أدق تفاصيل المعركة:

عَوَى ثُمَّ أَقْعَى، وارْتَجَزْتُ فَهِجْتُـهُ،

فأقبلَ مثلَ البرقِ يتبَعُـهُ الرَّعْدُ

فَأَوْجَرْتُهُ خَرْقـاءَ تَحْسِبُ ريشَها

على كوكبٍ يَنْقَضُّ والليلُ مُسْوَدُّ

فما ازداد إلا جُرْأةً وصــرامةً،

وأَيْقَنْتُ أنَّ الأمر منهُ هو الجـدُّ

فأتْبَعْتُها أخرى فأَضْلَلْتُ نَصْلَهـا

بِحيثُ يكون اللُّبُّ والرُّعْبُ والحِقْدُ

فَخَرَّ وقد أورَدْتُـهُ مَنْهَلَ الرَّدَى

علــى ظَمَأٍ لو أَنَّهُ عَذُبَ الوِرْدُ

بدأ الذئب بإصدار صوته المرعب معلناً عن وجوده وإصراره على البقاء، ثم قعد على مؤخّره مستعدّا للوثوب، أما الرجل فبدأ ينشد الرجز محمّسا نفسه، أو أنّه بدأ إصدار أصوات متتابعة مرتفعة ليخيف غريمه، ما أهاج الذئب الذي هجم بسرعة خاطفة، ناشرا من حوله أصواتا مرعبة عبر عوائه المختلط بتحرّكه القويّ السريع، فما كان من الرجل إلا أن أطلق سهما قويا انغرز في جلد الذئب القاتم، لكن إصابته بهذه الطعنة السريعة لم تثنه عن عزمه، بل زادته جرأة وصرامة وانقضاضا في تقدّمه، ما جعل الرجل يغرز نصل سيفه أو رمحه في قلب الذئب الذي خرّ قتيلا بعد أن صمّم على أن يرد مورد الموت.

لكنّ الرجل لم يكتف بقتل غريمه، كان لا بدّ له من تأكيد ذئبيته بتناول شيء من لحمه، وربما كان أكل لحم الذئب سببه شدة الجوع حسب:

وقُمْتُ فجَمَّعْتُ الحَصى واشْتَوَيْتُهُ

عليه وللرَّمْضاء مِنْ تَحْتِهِ وَقْدُ

وَنِلْتُ خَسيسا منهُ، ثمَّ تركتُهُ

وأقْلَعْتُ عنهُ وهو مُنْعَفِرٌ فَرْدُ

لقد حَكَمَت فينا الليالي بِجَوْرِها

وحُكمُ بنات الدهر ليس له قَصْدُ

لقد انتهى هذا المشهد الدراميّ الصاخب إلى أن قام الرجل بإشعال النار، ليشوي شيئاً قليلاً من لحم الذئب القاسي، لكن رمل الصحراء كان يتّقد من تحته أصلاً. وبعد أن تذوّقه تركه متعفّراً بالتراب ومضى. وكان تعليقه على ما حدث أنّ حكم الدهر جائر، وألا عدل على هذه البسيطة.

ربما قاد هذا التعليق إلى الاعتقاد أنّ الشاعر ليس معنياً بالصحراء وحيواناتها، إنّه يتّخذها قناعاً للحديث

عن العلاقات الذئبية، التي تسم مجتمع المدينة، بغداد وسامراء خاصة، على المستوى الثقافي والسياسي، حيث التنافس للحصول على المكانة الأدبية من جهة، وتنافس الأمراء العباسيين في العصر العباسي الثاني للوصول إلى كرسي الحكم. فالشاعر الذي غادر مجتمعاً بسيطاً في بيئة أقرب إلى البداوة، تسمه العلاقات البريئة المجرّدة من الأغراض والنفعية يصدمه ما يرى في مجتمع العراق من تحارب وتنافس على السلطة، يصل حدّ تخلّص الأخ من أخيه، والابن من أبيه، فلا يجد إلا فنّه الشعري وسيلة للتعبير عن مشاعره المتضاربة، متكئاً على معارفه الصحراوية التي اكتسبها في صباه وشبابه، ليبني هذا النصّ المدهش والمتقدم فنياً، خاصة في نزعته الدرامية التي صوّر عبرها مشهد الذئب خاصة بأدقّ تفاصيله ومفرداته.

من جهة أخرى ليس هذا التعليق الذي يؤكّد أنّ سمة هذه الحياة هي الجور والظلم بعيداً عن موقف الحبيبة التي اختارت فراق الشاعر، وهو مَن هو في فروسيته ونجدته وكرمه ومقارعته الأعداء ووحوش الصحراء، وربما كان ذلك لصالح وغد لئيم لا يستحقها، ما دفعه إلى أن يتساءل عبر الجزء الأخير من قصيدته، الجزء الذي يخصّصه ليبّث عبره خلاصة تجربته: هل من العدل أن يشقى الكريم في هذه الحياة، ويأخذ اللئيم من الأيام الصفو والسعادة:

أفي العدلِ أنْ يشقى الكريم بِجَوْرِها؛

ويأخُذَ منها صَفْوَها القُعْدُدُ الوَغْدُ؟

ذريني من ضَرْبِ القِداح على السُّرى

فَعَزْميَ لا يَثْنيهِ نَحْسٌ ولا سَعْدُ!

سأحملُ نفسي عند كلّ مُلمّة

على مِثلِ حدّ السّيف أخلَصَهُ الهِندُ

لِيَعْلَمَ مَنْ هابَ السُّرى خشية الرَّدى

بأنَّ قَضاءَ اللهِ ليس له ردُّ

فإن عشتُ مَحموداً فمِثلي بَغَى الغِنَى

لِيَكسِبَ مالاً أو يُنَشَّ له حمدُ

وإن متُّ لم أظفَر فليس على امرئٍ

غدا طالباً إلا تَقَصِّيهِ والجَهْد

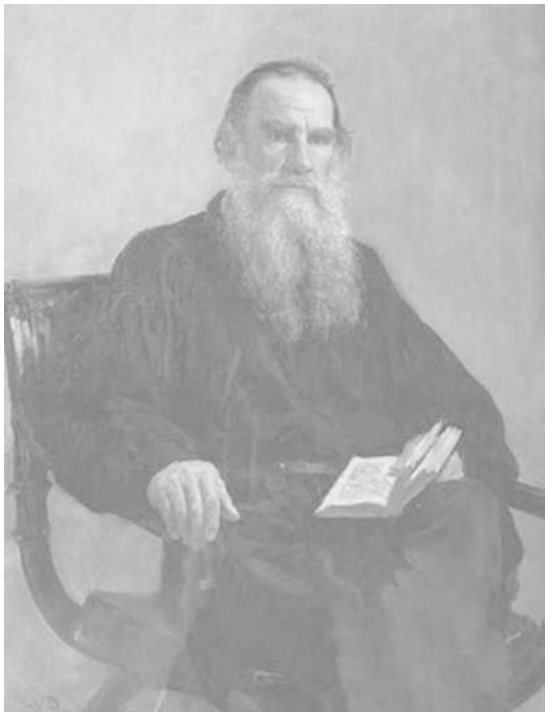
لا عدل إذن في هذه الحياة القاسية الجائرة التي يشقى فيها الكريم، ويكسب منها اللئيم النذل. ورغم ذلك فإنه مصمّم على خوض مقارعة الخطوب مهما كانت النتيجة، فعزمه لن يلين أبداً، وهو مقدم إقدام حدّ السيف الحسن الصنع إذا ما أشهر، فهو يعرف أنّ قضاء الله لا يردّ، ولن يسلم منه الجبان الذي أقعدته عن محاولة الحصول على المجد خشية الموت. وإذا لم يتمكن من الحصول على ما ينشد في هذه الحياة من مال أو ثناء فيكفيه شرف المحاولة.

أخبار

ملف العدد:

الروائي والفيلسوف الروسي
ليف نيكولايفيتش تولستوي

إعداد: د. سلطان القسوس



- الرؤية الدينية للأديب ليو تولستوي
  تأليف: كابيتولينا كوكشينيوفا
- مقومات سحر تولستوي
- ليف تولستوي
- آنّا كارينينا
- المستنيرون: وليو تولستوي
- فضيلة الحب: نداء إلى الأخوة في الإنسانية
  تأليف: ليف تولستوي

الروائي والفيلسوف الروسي ليف نيكولايفيتش تولستوي

إعداد: د.سلطان نجيب القسوس

ربما لا يوجد حتى اليوم أديب استطاع أن يملأ الدنيا، ويشغلها، ويحتل مكانة استمرت ما يزيد علىالقرن، مثل: الروائي والفيلسوف الروسي ليف تولستوي. في هذه العبارة لا توجد أية مبالغة، بل هي حقيقة أثبتتها الأيام، والوقائع. يكفي أن نقول إن أفكاره الفلسفية والدينية، ألّبت عليه السلطتين الدينية والمدنية في روسيا القيصرية، إلى درجة أن تصدر الكنيسة قراراً بالحرمان بحقه، مع أنه كما سنرى من مقالة الناقدة الروسية الذائعة الصيت البروفيسورة كابيتولينا كوكشينيوفا.

كان رجلاً متديناً مسيحياً يستقي إيمانه من منابع الديانة المسيحية، ومن تعاليم السيد المسيح عليه السلام، ويطبقها على نفسه قبل سواه. أما السلطة القيصرية، فقد كان من حقها أن تغضب، وأن تحاصر هذا الصوت الصادق الهادر، ففي نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، كانت هناك عبارة رائجة في وسائل الإعلام في العالم، وهي أن هناك قيصرين في روسيا، أحدهما يسكن في قصره في سانت بطرسبيرغ (القيصر نيكولاي الثاني)، والآخر يقطن في عزبة "ياسنايا بوليانا"، بالقرب من موسكو، ويمارس أعمال الفلاحة، والرعي، ومحو الأمية، لدى الفلاحين، والكتابة الروائية، والفلسفية، وهو الكونت ليف تولستوي. وكان يقال إن القيصر الأول إذا قال شيئاً، أو صرح بفكرة ما، فلا أحد يصغي إليه، أو يأخذه على محمل الجد، بينما أي تصريح لتولستوي كان يحتل المكان البارز في الصحف، والمنتديات الفكرية، سواء في روسيا أو دول العالم المتحضر. تولستوي سليل أسرة روسية نبيلة، ومن الأمراء الذين كانوا يساهمون في اختيار القياصرة، حين يخلو العرش من وريث شرعي، وهو من أسرة ترعى مؤسسة العرش آنذاك، ويكفي أن نشير هنا إلى أنه حين تمرد ولي عهد القيصر بيتر الأعظم ليكسي على والده، وتآمر مع عدد من النبلاء، ورجال الكنيسة الرجعيين، لإيقاف إصلاحات القيصر و (إغلاق النافذة)، التي كان قد فتحها على أوروبا، فإن بيتر الأعظم كلف جد تولستوي الأمير بيتر أندرييفيتش تولستوي للذهاب إلى فيينا، وجلب ولي العهد المتمرد إلى روسيا. وقد تولى هذا الأمير التحقيق

مترجم وأكاديمي من الأردن.

مع ابن القيصر، وكما طلب القيصر استخدم معه كل أساليب التحقيق (كأي مجرم عادي)، بما فيها التعذيب، ومن ثم حكم عليه بالإعدام خنقاً (حسب الأعراف لا تجوز إراقة الدماء الملكية)، وقام الأمير تولستوي بتنفيذ الحكم مع غيره من الحاشية القيصرية، وبوجود القيصر نفسه.

توفيت والدة تولستوي، وعمره سنتان، فعملت إحدى قريبات والده على تربيته مع أشقائه، وكانت أصغرهم، وقد ترك هذا أثراً على نفسيته. بدأ الدراسة الجامعية في جامعة كازان، وانتقل بعد رسوبه في السنة الأولى إلى كلية الحقوق، التي أمضى فيها سنتين، وفصل بعدها من الجامعة. لم يكن طالباً مشاكساً، ولا غبياً، ولكنه كان يدافع عن آرائه، وموقفه من المسائل الجدلية، التي تطرح في الدراسة، وخاصة في العلوم الاجتماعية، والتاريخية، والفلسفية، مما ألب عليه مدرسيه، لنجد أنه قد رسب في مواد، كالتاريخ والفلسفة، وهما الموضوعان اللذان تميز فيهما، كمفكر ومبدع.

كان في كان يرغب في التفاعل مع المجتمع، ولكن حياءه الطبيعي منعه من ذلك، وربما إحساسه بخواء طبقة النبلاء، التي ينتمي إليها، لعب دوراً في ذلك، فقد كان دائم البحث عن المعاني الحقيقية، التي تكمن في كلمات لم تكن تعني لأقرانه شيئاً، مثل:"السعادة، الموت، الرب، الحب، الخلود"، وكانت تؤرقه منذ صباه، وقد انعكست هذه الأفكار في مؤلفاته الأولى، مثل:"الصبا"، "الشباب".

التحق تولستوي بالجيش ضابطاً، وشارك في الدفاع عن مدينة سيفاستوبل، حين حاصرتها القوات التركية، والفرنسية، والإنجليزية، وكتب فيما بعد عن هذه المرحلة "قصص من سيفاستوبل"، كما كتب "القوزاق".

حين ترك تولستوي الجامعة عام ١٨٤٧ انتقل ليعيش في عزبة والدته المتوفاة (ياسنايا بوليانا)، وهناك كتب عمله الشهير، الذي يعتبر مدخلاً لتوجهاته تجاه الفلاحين "صباح الإقطاعي":كان يبدو أنه يحاول أن يوجد تفاهما بينه- وهو الإقطاعي - وبين أقنان الأرض، وقد تزامن هذا العمل مع مؤلف الأديب المفكر غريغوريفيتش "أنطون غوريميكو"، وكذلك مع بداية عمل تورجينيف "ملاحظات صياد".

يبدو أن تولستوي في كتابه يشعر بالخجل بوصفه إقطاعياً، ويشعر بالذنب أمام الفلاحين، الذين ارتأى أن يعيش بينهم، ويكون جزءاً منهم، وهو ما ترجمه في وقت متأخر، بتوزيع أراضيه الزراعية على الفلاحين، الذين يعملون فيها، ويعتبر هذا أحد الأسباب في تناقضه مع الكنيسة، وتأليبها عليه، حيث رأى رجال الدين (وهم أصحاب أكبر إقطاعيات في روسيا، ولديهم عدد هائل من الأقنان) في هذا الإجراء سابقة، ستفتح شهية باقي الفلاحين عليهم.

كان تولستوي دائم البحث في خفايا النفس الإنسانية، وكان يحاول إيجاد الراحة، لتلك النفس، وقد أدركها في التعاليم الدينية، ولم يميز بين الأديان، فبالرغم من اعتناقه للديانة المسيحية، وبحثه عن الخلاص في تعاليم السيد المسيح، إلا أنه قرأ القرآن الكريم، ليكتب عنه:"يكفي محمد فخراً أنه خلّص أمة من مخالب شياطين العادات البالية، وفتح أمامها دروب الرقي والتقدم. إن شريعة محمد ستسود العالم، لانسجامها مع العقل والحكمة".

أيضاً، كان تولستوي مخلصاً لذاته كفنان، وكانت مؤلفاته تعكس حقيقة المبدع الأصيل، فعلى سبيل المثال،

كانت رواية "آنا كارينينا" مكرسة لإدانة الخيانة الزوجية، ولكن من يقرؤها، سيجد نفسه متعاطفاً مع الزوجة التي خانت زوجها، وسيحكم سلباً على زوجها قاسي القلب، الذي لم يفهم تطلعات زوجته للحب، وسيحكم على عشيقها، الذى أبدى الجبن في اللحظة الحاسمة، فكانت النهاية المأساوية.

يصنف تولستوي بين أدباء العالم كمؤرخ دقيق، مع أنه شخصياً لم يعتبر كتاباته تأريخاً، إذ كان يرى أن المؤرخين كالصم، الذين يجيبون عن أسئلة لم يطرحها عليهم أحد. بالرغم من ذلك، يرى مؤرخون، مثل: يفجيني تارليه، ومانفريد، وهما من أشهر مؤرخي حقبة نابليون، إن تولستوي أبدع في تأريخ حملة نابليون على روسيا،

و حلل أسبابها، ونتائجها في ملحمته الخالدة "الحرب و السلام" في المستوى نفسه، بل وأفضل من مؤرخين محترفين، أمثال: أونوريه دي بلزاك، وستيندال، الفيلسوف والأديب، الذي كان أحد ضباط تلك الحملة، والمقرب من نابليون.

وعلى ذكر تلك الملحمة، يعتقد عدد كبير من دارسي تولستوي، أنه ظلم في تسمية هذا العمل، وبالذات حين ترجمت إلى اللغات الأخرى. بالنسبة لمفكر بحجم تولستوي، فقد أراد أن يبين في تلك الملحمة المآسي، التي تخلفها الحروب، وانعكاسها على مختلف الطبقات، من جميع الأقوام المتحاربة، لذا فإن العنوان الروسي لهذه الملحمة كان "الحرب والعالم"، خاصة أن كلمة عالم، وكلمة سلام، هما الكلمة نفسها بالروسية (مير)، ويفهم المعنى من السياق.

يرى أولئك الدارسون أن مفكراً مثل تولستوي، لا يمكن أن يضع عنواناً كهذا، لأنه عنوان نمطي، فأي شخص يعلم أن الحرب يتلوها السلام، بينما من سياق ذلك العمل الخالد، نجد تولستوي يقدم تحليلاً فنياً لانعكاس تلك الحرب على مصائر الأشخاص المختلفين، وعلى تلقيهم لتلك الحرب ونتائجها. لكن ما العمل اليوم، وقد أصبح العنوان الرائج لتلك الملحمة، كما ترجم.

ترك تولستوي بالإضافة إلى مؤلفاته، تركة هائلة من العمل الإبداعي، ومنه جزء لم يرده شخصياً، وهو المتعلق بمجموعة ممن اعتنقوا أفكاره، واعتقدوا أنه يؤسس لحركة دينية جديدة، تنشق عن المسيحية، لذا سمّوا أنفسهم (التولستويون)، ولم يكن بينهم وبينه شيء مشترك، سوى تقليدهم له، في ثيابه الفلاحية المناسبة للعمل في الحقول. ولكن المهم في نشاطه الهائل، أنه أخذ على عاتقه تعليم أبناء الفلاحين القراءة والكتابة، لإدراكه أن التحرر الجسدي، والبحث عن الخلاص، أسهل للمتعلم، فأنشأ المدارس في عزبته، والقرى المجاورة، وأخذ يعلم الصغار والكبار، ومن ثم يستعين بمن تعلم منهم في تعليم سواهم، وألّف عدداً من الكتب التعليمية، لافتقار تلك المدارس للكتب، وألف المئات من قصص للأطفال، ليسد حاجة مدارسه من تلك الكتب. لذا لم تخطيء الصحافة في أوروبا وأمريكا بتسميته (محامي ملايين الفلاحين) و(المواطن العالمي)، وفي سنواته الأخيرة، كان يدرك موضعه في المجتمع، فبالرغم من توزيعه لأطيانه على الفلاحين، ليصبح واحداً منهم، إلا أنه بين فترة

وأخرى كان يخاطب القيصر برسائل، ليبين له الطريقة المثلى في الحكم، واتخاذ القرارات، مبتدءاً رسائله بعبارة الأخوة "أخي القيصر نيكولاي" على اعتبار أن كل البشر أخوة في البشرية.

الملف الذي تنشره مجلة "أفكار"، هو مجموعة محاضرات، ألقيت في ندوة، أقيمت في المركز العلمي الثقافي الروسي، في عمان، في شهر أكتوبر، بالتعاون مع نادي خريجي المعاهد، والجامعات في جمهوريات الاتحاد السوفييتي السابق (نادي ابن سينا)، وهي ندوة بذل الجميع الجهد الكبير لإنجاحها، وكان هناك مساهمة متميزة من قبل مدير المركز السيد الكسندر دوروفييف، الذي نعتبر في نادي الخريجين، أنه رجل يعمل بشكل دؤوب، ولكن بصمت، لجعل العلاقات الثقافية بين الشعب الأردني والشعوب الروسية مستمرة، وعلى مستوى متميز، و تعتبر قاعة المحاضرات، وقاعة الندوات في هذا المركز الحديث النشأة (١٦ كانون أول ٢٠٠٩) جزءاً من المنابر الثقافية، والعلمية في عمان، التي قدمت فيها خلال الفترة المنصرمة محاضرات، وندوات في الأدب الأردني والعربي والروسي، والعلاقة العضوية بينها.

إن إبداع تولستوي يحتاج إلى مؤتمرات متخصصة، وليس إلى ندوة واحدة، وبالرغم من ذلك، فإن الجهد الذي قدمه أدباؤنا الأفاضل الأساتذة: د. هشام الغصيب، د. حسين جمعة، د. باسم الزعبي، الروائي صبحي فحماوي، الأديب والصحفي وليد أبو بكر، الذي حضر خصيصاً من رام الله للمشاركة في الندوة، وكذلك مساهمة البروفيسورة الروسية كابيتولينا كوكشينيوفا في مقالة أكاديمية، حيث قمت بترجمتها، وقدمت ملخصاً عنها في الندوة، كما أن مساهمة "أفكار" في تخصيص نشر وقائع تلك الندوة – كل هذا يبين أن في الأردن، أُناس يعطون لهذا العمل الزخم الذي يستحقه.

مؤلفاته:

١- الحرب والسلام – رواية.

٢- البعث – رواية.

٣- آنا كارنينا- رواية.

٤- الطفوله والصبا والشباب – سيره ذاتيه.

٥- الحاج مراد – رواية.

٦- موت ايفان اليتش – رواية.

٧- الرب يرى الحقيقه لكنه ينتظر- قصة قصيرة.

٨- قوة الظلام -مسرحية.

٩- الجثه الحيه – مسرحية.

١٠- مملكة الرب داخلك- كتاب فلسفي.

١١- لحن كريستر.

١٢- قصص من سيفاستوبول

الرؤية الدينية للأديب ليو تولستوي

كما يراها نيكولاي نيكولايفتش ستراخوف

◄ د. كابيتولينا كوكشينيوفا

ترجمة: د. سلطان القسوس

في الوقت الراهن، أصبح من المُتعارف عليه تقسيم ليو تولستوي إلى جزئين: تولستوي – الفنان والأديب العبقري، ذو الموهبة التي تتجاوز كل الحدود، تقريباً، والآخر – المفكر الضال، والواعظ السيء والمسيحي المهرطق. الورق يحتمل كل شيء، لكننا ندرك تدخُّل كل البدايات في شخصية الإنسان. لهذا، فإن موقف الفيلسوف الروسي العظيم نيكولاي نيكولايفتش ستراخوف (١٨٢٨-١٨٩٦) الذي يتّخذه من تولستوي، ويُعتبر هاماً وواقعياً.

I

هل كانت لدى تولستوي "ديانته الخاصة"؟ ستراخوف رفيق الكاتب وصديقه المُقرَّب يُعطي جواباً سلبياً: "لم تكن، ومع هذا كانت لديه روحٌ واحدة في كل أعماله" (١،ص١٣٣). الفيلسوف الروسي المعاصر إيلين يؤكد: "لم تكن لدى تولستوي "ديانته الخاصة"، ولكن كان لديه فهمه الخاص للمسيحية، أو بدقة أكثر فهمه الخاص للإنجيل، تلك البشارة التي جاء بها المسيح للبشرية". (٤،ص ١٢٩). ثم يُضيف إيلين "إن المفهوم التولستوي، كأي مفهوم بشري آخر يحوي في ذاته مكوّنات عدم الفهم". لهذا، سنتّخذ الموقف التالي في دراستنا: سنحاول أن نُبرز تلك القيم المُهمّة، التي وجدها تولستوي في البشارة الإنجيلية للمسيح.

كما في السابق، وكذلك الآن، فإن ميتافيزيقية وصوفية المسيحية تُقيم أخلاقيات تطبيقية لها بشكل أكبر. بالإضافة إلى أن مجتمعنا (الروسي- المترجم) بعد المادية الشاملة، أصبح سريع التأثر بالصوفية وبالشعوذة، وكل تاريخ الكنيسة الأرثوذكسية الحالية ومسيحييها غير قابل للفهم دون النقد الحاد للمفاهيم الإنسانية. كل محاولات المعاصرين المسيحيين لدفع الإنسان خارج المركز ووضع "الإله" هناك تمّت، وتتم بشكل قوي جداً، قوي إلى درجة أنني مع تجربتي في الأدب الحديث والثقافة، يجب أن أؤكد: بعد اتجاه مع بعد الحداثة في الفن، يأتي (وقد حل) مبدأ ما بعد الإنسان. لذا، ليس مصادفةً أن نسمع أصوات الباحثين الجادة التي تدلنا للتكنولوجيا "الأكثر إنسانية" في تدمير الإنسان! لهذا، فإنني أقيّم مسألة فهم تولستوي باعتبارها الأهم!

لقد لاحظ ستراخوف آنذاك، كما نلاحظ اليوم، كيف تتصادم الصوفية والغموض الروحاني مع الأخلاق. الأخلاقيات المسيحية لم تعتبر هي الرئيسية والمهمة. نحن جميعاً ندرك أن التوجّه نحو الغموض الروحاني ليس عقلانياً. أن تكون مسيحياً صوفياً هي مسألة غير ممكنة تماماً، كما هي غير ممكنة أن تكون عند تولستوي في الإبداع. بالنسبة لعددٍ كبير من الناس، فإن "الصوفية

◄ باحثة من روسيا.

المسيحية" تبدأ وتُختتم بفهم فج "الإيمان الطقوسي" البركة الخاصة "للصليب ذي الأطراف الثمانية مقارنة بالصليب ذي الأربعة"، في "القوة الخاصة لماء العماد المقدّس" وسواها. بالذات عصرنا الحالي أبرز بشكل بديهي ما سمّاه إيلين "ميتافيزيقا المادية" – الإيمان "بالهالة" ، "بالطاقة" وسواها من "التأمل الروحي" السحري – الغامض. آنذاك أحس تولستوي بهذا وأدرك أن "الصوفية والميتافيزيقا (الرؤيا المختلفة للروحانية) تؤدي إلى تقسيم الناس إلى "مختارين" وأغراب (صوفيين وجهلة)، وهذا لم يكن يناسبه.

في الواقع، كل شيء يتم بشكل آخر: بالذات من خلال الإحساس الأخلاقي (من خلال معاناة الخير والشر، من خلال صراع الضمير) يدخل الإنسان إلى الواقع الروحي للإنجيل – يدخل حتى لو لم يشاهد أية نورانية أو عجائب، ولو لم يجرب أي وحي صوفي. إذن، تولستوي الذي يُركّز على الأخلاقيات، على الحياة الأخلاقية للإنسان كان هنا بالذات محقاً. إذن، من هذا الموقع لتولستوي لا يوجد أي (تولستوية)، بل الحياة الحقيقية للمسيحي. "طيبة القلب، الرحمة، حب القريب" بالنسبة لستراخوف وتولستوي (الذي جعلها في المرتبة الأولى) كانت الدرجة الأولى في نمو الإنسان، هذه "الدرجة الأخلاقية" في الوقت ذاته لم تكن تلغي درجة العدالة (القوانين الحقوقية الخارجية). أو درجة القداسة (أعلى درجات الحياة الدينية الذاتية)، وهذا ما كتب عنه ستراخوف بمنطق فلسفي في الكثير من مؤلفاته. من هذه الدرجات يتكوّن شكل الحياة الروحية، حيث أعلى الدرجات – القداسة – غير ممكنة دون الرحمة وحب الأقربين.

القداسة حسب ستراخوف – هي "خاتمة كل الأخلاقيات". ولكننا ندرك بوضوح أن هذا المستوى الأعلى غير ممكن للجميع،لكن "طيبة القلب، الرحمة وحب الأقربين" مُتاحة للجميع. وهذا مهم مبدئياً لتولستوي! الإنسان إذ يمرّ بدرجات التطور الأخلاقي، يمكن ألا يصل إلى القداسة، لكنه سيتعلم فهم تلك الدرجة وفهم ذاته. هذه هي الحقيقة الأكيدة لتولستوي – فهمه لدور التعليم الأخلاقي للمسيحي. "الله يؤثر على الإنسان من خلال المفاهيم الأخلاقية" – وهذا التأثير يتغلغل في الأعماق.. في أعماق روح الإنسان. وهذه القوة الإلهية الفريدة في النهاية يفهمها الإنسان باعتبارها "قوته الأخلاقية الخاصة"، إن روح الإنسان في الثقافة الروسية "أغلى من أي شيء"، وهي المكون الأخلاقي.

٢

الآن نفهم من أي موقف؟ ولماذا دافع ستراخوف والفيلسوف المعاصر إيلين عن تولستوي.

لنعالج مقالة ستراخوف "شائعات عن تولستوي" بشكل دقيق.

أولاً، لا يمكن أن نُهمل الصداقة الطويلة بينهما ، و عند دفاعه عن صديقه، فإن ستراخوف يتصرّف كمسيحي. لذا، ليس مصادفة أن يسأل ستراخوف في مقاله " من هو أكثر مسيحية من تولستوي؟ من يهتم بمسائل الحياة الروحية أكثر، فليَرمِ الكاتب بحجر!"

ثانياً، كان دفاع ستراخوف عن تولستوي إدراكياً: "في حياتنا – وهي في جوهرها وثنية – من خلال اللامبالاة بالدين من قبل المتدينين وعديمي الإيمان، فإنه يبين لنا القوة التي تحملها للإنسان الفكرة الدينية". (١، ١٤٥)

يبدأ ستراخوف مقالته من تأكيده على الاهتمام المرضي تجاه تولستوي من قبل المجتمع. الاهتمام الذي يحمل طابع

الإثارة – "على نفس مستوى الأخبار السياسية، الحرائق والزلازل، أخبار الفضائح والانتحار". (١، ١٣١)، والسبب هو شهرة تولستوي التي أصبحت عالمية. ستراخوف يفترض أن شهرة تولستوي لا يمكن اعتبارها ناتجة عن "تطلعاته الدينية"، بل عن إبداعاته الفنية مثل "الحرب والسلام" و "آنا كارينينا". وبالذات لأن تولستوي عظيم كمبدع أدبي انتبه المجتمع باهتمام إلى الوجه الاخر من تفكيره. ستراخوف كأنما ينظر إلى المسألة من الخارج ويرى "مدخلين" لتقييم تولستوي. الأول في النظرة إليه كفنان عظيم ، بينما كتاباته الأحدث تستقبل "ككتابة سيئة"، وفي الوقت ذاته، فإن كل "تعاليمه ومواعظه" بالنسبة لمقيّميه آنذاك عبارة عن "توجّهات حياتية، مع أن هذه الكتابات تُشكّل عيباً للكاتب وليس مجداً". (١،١٣٤). (هنا أؤكد أن هذه ليست وجهة نظر ستراخوف، ولكنها وجهة نظر سادت في المجتمع و نقلها ستراخوف".

ستراخوف يعتقد أن الشهرة العالمية لتولستوي ناتجة عن أعماله الإبداعية، وكذلك عن "الانقلاب الديني الأخلاقي" الذي حصل في تفكيره والذي حاول أن يُعبّر عن معناه في كتاباته وفي نمط حياته. مهما حاولنا أن نُقيّم هذا الانقلاب، فمن الواضح " أن العالم المثقف كان منبهراً بمشهد هذا الإنسان الذي انعكست في ذاته دون تأثيرات خارجية متطلبات الروح الإنسانية الخالدة" (١، ١٣٥).

في هذه الحالة، ستراخوف لا يناقش نوعية انقلاب تولستوي، لكنه يرى فيه البحث المكثّف في مسائل الخلود للروح "التي تتفوق على المقاييس العادية" (١، ١٣٣).

لقد كان ستراخوف من أوائل من أدرك العلاقة العميقة بين ما "يوعظ به تولستوي الآن" وبين كل إبداعه الفني (كان من المألوف الحديث عن أزمة تولستوي بعد "آنا كارينينا" والفترة التالية). ستراخوف يفترض أن بدايات كل مواعظ تولستوي تواجدت في فكره "دون إدراكه"، لذلك ظهرت في كل ما كتب. الناقد يدافع عن مبدأ" وحدة الإبداع لدى تولستوي"، الذي ننظر إليه اليوم كشيء جديد ومهم. وهو يحاول تسمية هذه "البدايات": "الجمال الروحي"، "البساطة، الطيبة والحقيقة". وعندما تحوّل تولستوي "من جمالي إلى واعظ أخلاقي" – فآنذاك، "بقيت محتويات صوره الفنية ومواعظه العملية في جوهرها نفسها. يمكن القول إن تولستوي قدّم لنا ولنفسه علم الأخلاق في تلك القصص – الأمثال التي كتبها من البداية" (١، ١٣٦-١٣٧).

نظرة ستراخوف إلى تولستوي "كظاهرة مسيحية دينية" تقود إلى الاستنتاج: تولستوي – مسيحي وامتداد لتعاليم المسيح: "مركز ونقطة بداية كل تطلعاته ليست إلا تعاليم إنجيلية" (١، ١٣٩). تولستوي نفسه تحدّث عن "تاريخ تحوّله"، الذي يُكرّره ستراخوف ببساطة، كان عدمياً "نيهيلستيا" دون أية ثوابت دينية، ثم حلّ "الانقلاب" عندما أصبح مشهوراً، عندما السعادة المادية الحياتية واضحة "ثري، موفور الصحة، من النبلاء، مُحاط بعائلة محبة". تلك الفترة يمكن تسميتها "مرحلة القنوط العظيم". لكن ستراخوف يعتبر أن "هذا المثال السلبي" لليأس عبارة عن تعليم ديني للجميع. تعليم يتلخص في أن "لا شيء أرضياً يمكن أن يُشبع روح الإنسان وأنه بحاجة للتحوّل إلى السماء، إلى الدين" (١، ١٤١). ستراخوف يُثمّن في تولستوي قدرته على الإحساس "بقوة المصيبة"، وفي نفس الوقت قدرته على دفعها والابتعاد عنها بالبحث عن الخلاص.

ψ

سمّى ستراخوف طريق تولستوي "بالطريق الحية". ما المقصود بهذا؟ في ديسمبر عام ١٨٧٩ أخبر تولستوي كبير الكهنة في مدينة (تولا) نيكوديم في حديث معه أنه ينوي توزيع أراضي عزبته على الفلاحين. لم يُبارك الأب نيكوديم هذه النية مشيراً "للكونت" تولستوي أن له عائلة. بالإضافة إلى هذا، فقد اعتبر نيكوديم أن الحدية الأخلاقية القصوى التي أراد تولستوي اتباعها في حياته وتنفيذها هي التي أدّت بالكونت تولستوي للاختلاف مع الكنيسة. عام ١٨٨٢ تمت إزاحة مقالة تولستوي "الاعتراف" من عدد أيار لمجلة "روسكايا ميسل – الفكرة الروسية"، مما أدى إلى شهرة غير عادية لهذا المؤلف (تمّ نسخها وتوزيعها وانتشرت في كل روسيا وظهرت ترجماتها في العديد من اللغات الأوروبية) وتجلى واضحاً للقارئ أنه أمام الإبداع الرئيسي لتولستوي (الآخر). تولستوي صرّح بصوتٍ عالٍ أنه لا يمكن أن يقبل أي إيمان ببساطة ودون تمحيص. نحن نعلم أن تولستوي لم يكن راضياً عن (إجابات) الكنيسة ورجال الدين على تساؤلاته الأخلاقية. ربما شرح هذه المسألة بعمق وبأحسن شكل ستراخوف عندما كتب لتولستوي عن سبب عدم مساعدة رجال الدين في الإجابة: "إنهم أناسٌ مؤمنون، لكن هذا الإيمان قهر عقولهم وحوّل منطقهم إلى سفسطائية متدنية، وإلى خطاب بلاغي فقط. إنهم لا يرون في أنفسهم القدرة على إعطاء الحلول، ويتقنون فقط الإرباك، محاولة التبسيط دون إعطاء شكل واضح المعالم لما يقولون... أنا أكره هذه الطرائق، مع أنني أعلم أنه بها يمكن أن تتواجد روح الهدوء الحقيقي والحب الحقيقي. تاريخ كنيستنا في هذا المجال مُحزن، لا وجود للاهوتيين عظماء، لمعلمين عظماء. لا، ليس هناك أي تاريخ، لا صراع، لا ازدهار، ولا انحدار.." بالتأكيد كلمات ستراخوف هذه في يومنا مهمة لكل من يرغب في التفكير بإيمانه.

ستراخوف يبين إلى أين يتّجه تولستوي: لقد أخذ يبحث حوله عن أناس "يعلمون كيف يحيون وكيف يموتون أي بالنتيجة أناس مؤمنون بقوة وحقيقة، ويمثلهم الشعب الروسي البسيط. يجب ألا ينسى الغيورون على المسيحية في أية مدرسة عظيمة تعلّم الكونت تولستوي الإيمان – يجب أن يعلموا أن اختيار المدرسة قاده إلى الفهم الديني العميق" (١، ١٤٢). الناقد يفترض أنه عند اختيار المدرسة فنحن جميعاً يجب أن نرى في تولستوي المظاهر الحية والجبّارة "لذلك التديّن الذي أحيا روح الشعب الروسي" (١، ١٤٣). ولكن هنا المفارقة في أن الكونت تولستوي لا يُمثّل طبقة العامة، ولذا، "لم يستطع الاكتفاء بإيمان الشعب الطفولي البسيط" (١، ١٤٣). ومن ثم أخذ يدرس بتمعُّن الإنجيل والكتابات اللاهوتية و "غيّر نمط حياته"، "أخذ يحاول تطبيق معتقداته الجديدة في الواقع" (١، ١٤٤).

بماذا كان تولستوي مُحقاً حسب ستراخوف"؟

من كل المقتطفات السابقة يتّضح موقف أساسي: عالم الإنسان الذاتي هو ذلك الوسط الأولي لحياته الدينية. أهم قيم العالم – القيمة الأخلاقية، الجمال الحقيقي والرئيسي للعالم – الجمال الأخلاقي. النور الحقيقي والرئيسي للعالم – هو النور الأخلاقي، الذي يكون أكثر سطوعاً لدى القديسين الحقيقيين. لهذا، تولستوي مُحق حيث يكتب: "قانون الحياة الإنسانية يكمن في أن تحسينها لإنسان واحد، كما لمجتمع كامل ممكن فقط عن طريق محاولة الكمال الأخلاقي" (٨، ٤٥). ولا يوجد أي طريق آخر يسمح بتجنّب الكمال الأخلاقي.

من المُعتاد اتّهام تولستوي "بالمنطقية" بما في ذلك في الإيمان .أشار "الفلاسفة الدينيون" في بداية القرن العشرين، وأيضاً معاصرونا، في العديد من المرات إلى "المنطق التنويري" لتولستوي. في البداية، كما يشير إيلين، فصلوا الدين عن الأخلاقيات، ومن ثم الدين عن العقل. بالمقابل، فإن تولستوي كان يُقدّر "التفكير الجيد"، وقدّر هذه الإمكانية عالياً لدى صديقه ستراخوف، الذي كان يُنادي دائماً أن نفهم أنفسنا، أن نفهم الحياة الروسية، وأن نفهم البدايات الواعية لهذا الإدراك. كذلك، فإن آباء الكنسية الحقيقيين تحدّثوا عن أن "البدايات العقلانية" هي الشهادة على الروحانية الإنسانية (شهادة أن الإنسان هو على شاكلة الله). واضح أن الحديث هنا ليس عن تقديس العقل، كما هو في العلم (بكلمات ستراخوف – صنم العلم). لكن هل كان تولستوي مُحقاً في طلب "الإيمان العقلاني"؟

ستراخوف إذ يُشير إلى أن تولستوي تعلّم الإيمان من الشعب البسيط، يؤكد أن تولستوي لم يصبح مؤمناً ببساطة (كما يفعل الشعب البسيط)، لكنه يفكر بهذا الإيمان (ما لا يقوم به الشعب البسيط). الناقد يقول محقاً إن التفكير العميق بالإيمان مُتّصل بالمنطق. ويستدعي وجهة نظر كانت آنذاك حول بحث الأديب "... تولستوي يتعقلن وبطريقته يفسّر النصوص، إنه ليس مؤمناً، بل عقلاني" (١، ١٤٦). ستراخوف يقرر "إن العقلانية أمر حتمي"، ونحن في كل خطوة نكون عقلانيين. هنا يبرز تساؤل: "إذا كنا نفهم كلمات الإنجيل بعقلانية فقط، أفلن يكون هناك خطر تفسيرها الخاطئ؟ ولكن هذا الخطر يتجنّبه عادة أؤلئك الذين ليست لديهم معرفة لاهوتية كافية، لماذا؟ الكثير من "الناس البسطاء" "ولا بأي حالٍ من الأحوال يُفسّرون كلمات الإنجيل في معنى سيء. بالنتيجة فإن المسألة ليست في أننا نتوسّع في تفسيرنا الخاص، بل بأية روح نباشر في قراءة الكتاب المقدس ماذا نبحث فيه" (١، ١٤٧).

لكن، إذا كانت مسائل الإيمان تتطلّب "عقولاً قوية" فقط، فإن كثيرين لن يفهموا نصوص الكتاب المقدّس، ولكن الجميع يعلمون العكس: الناس، بمن فيهم الأكثر تخلفاً، والذين يتواجد بينهم المبشّرون قادرون على فهمه.

إذن، "ليس بالعقل نصل إلى المعنى الرئيسي للنص المقدّس، بل بالقلب، بكل القوة الحية لروحنا" (١، ١٤٨). لذا، فالمنطقية لا يمكن تجاوزها في مسائل الإيمان، ولكن أن تكون بالكامل منطقياً في تلك المسائل أمر مستحيل. يقول ستراخوف إن تولستوي ابتدأ من النفي والشك العقلاني، لكنه وصل إلى ذلك الشكل من الأحاسيس والأفكار التي لا يمكن تسميتها بالعقلانية فقط. لقد اعترف تولستوي بقلبه أن فوق قوّته تعاليم المسيح، فكما يقول ستراخوف "بالنسبة إليه المسيح ظاهرة متفرّدة ولا يقارن بها، إنه وجهٌ حي، تجسّدت فيه الحقيقة المطلقة".

٤

كتب تولستوي لستراخوف في رسالة بتاريخ ٢٧ يناير ١٨٧٨ ما يلي:

" إنني أبحث عن إجابات على أسئلة، جوهرها أكبر من العقل، وأطلب أن أعبّر عنها بالكلمات – سلاح العقل – وبعد ذلك أتعجب أن قوالب الإجابات لا تُرضي العقل .. الإجابات مطلوبة ليس على أسئلة العقل بل على أسئلة أخرى أنا أسميها أسئلة القلب. على هذه الأسئلة منذ ظهر الإنسان يجيب البشر ليس بالكلمة – سلاح العقل-الشكل الجزئي للحياة، بل بحياتهم كاملة، بأفعالهم التي تكون الكلمة جزءاً منها فقط" (٧، المجلد الأول، ٣٩٩).

ستراخوف فهم تولستوي بالذات، كما تكلّم هو في تلك الرسالة، لكن تولستوي وهو يُدرك أن العقل لا يدرك بعض ظواهر الإيمان تصرّف بالعكس: لقد رفض كل ما لم يمكن إدراكه، لقد رفض سر المناولة، العجائب والطقوس، أي ما هو فوق التجربة وفوق الإدراك. لقد بدأ تولستوي بكتابة عمله "الاعتراف" عام ١٨٧٩، وعن فكرته كتب إلى ستراخوف في رسالة في نوفمبر ١٨٧٩ و أنهى مخطوطته عام ١٨٨١، أما ستراخوف فقد كتاب مقالته عام ١٨٩١، إذن فهو مُطّلع على أعمال تولستوي ذات الطابع الوعظي. بالإضافة إلى "الاعتراف" كتب تولستوي "نقد الجمود اللاهوتي" عام ١٨٨١، والعمل البحثي "في ماذا إيماني؟" عام ١٨٨٤، وتحدّث فيهما عن شكوكه وعن فهمه للمسيح والمسيحية.

وهكذا، عدم إدراك العقائد الجامدة تدفع تولستوي إلى رفضها، في الوقت الذي تظهر فيه المشكلة بشكل صحيح: عدم إدراك العقائد الجامدة ليس" حقيقة يجب قبولها دون نقاش، بل المسألة الأساسية في الفكر المسيحي" (٤، ١٤١). ليس فقط بالنسبة لتولستوي، بل للفلاسفة الروس من معاصريه لم يكن كافيا فعل الأمر الإيماني"، "آمن بما نلقّنه عن حقيقة المسيحية". تولستوي الذي لم يكن فيلسوفاً لم يستطع أن يُؤسس لفلسفة لاهوتية عميقة. ولكنه لم يرغب بشيء تحريفي – رغبته كانت مُبرّرة، وعادلة، لأنه كما كتب ستراخوف "بكل قلبه وعقله اتجه إلى هدف واحد، فهم هذه التعاليم، إدراك تلك الحقيقة العظمى التي تكمن فيها" (١، ١٤٩).

معنى هذا أن متطلبات تولستوي في أن لا تتناقض المسيحية مع متطلبات الضمير، كذلك يجب ألا تتناقض مع عقلنا الإنساني، وهذه متطلبات صحيحة ودقيقة. مركز الفهم التولستوي للإنجيل – بحسب ستراخوف – يتألف من "القواعد المسيحية للحياة، بسط وشرح واجبتاتنا. إنه ليس وعظاً لنظرية ما، بل للمسيحية العملية، إنه معلم الأخلاق" (١، ١٥٥). في الجوهر، ستراخوف مُحق، والأمر هكذا، وفقط هكذا. ولكن هل يكتفي الإنسان "بالمسيحية العملية؟ "... الأخلاق هي المقياس الحقيقي للكرامة الإنسانية، وهي أعلى وجهة نظر، وليس من واجب كل إنسان امتلاك عقل جبّار، ولكن على الجميع التحلّي بضمير نقي" (١، ١٥٦). تولستوي يعتبر أن الشعور الأخلاقي بحد ذاته هو مصدر الديانة. بل إن ستراخوف يعتبر أن "المسيحية العملية" ، "المسيحية الأخلاقية" هما الأساس في تولستوي نفسه، روح تعاليم المسيح، التي ظهرت قبل ٢٠٠٠ عام تمّت إضاعتها من قبل المعاصرين في نهاية القرن التاسع عشر. وفي هذا المعنى صارت هناك ضرورة لاكتشافها من جديد. وبدل أن يلجأ ستراخوف إلى كتابات تولستوي الدينية، فإنه يلجأ إلى إبداعه، فيتحدث عن "الحرب والسلام"، عن "آنا كارينيا" باستخدام قاعدة ليفين "أن تعيش بحب الله"، بفضح كل تزوير أو فساد روحي، وهو يتحدث عن تغني تولستوي "بالبساطة، بالطيبة، وبالحقيقة". مثال الحياة الأخلاقية، المتواجد في مؤلفات تولستوي، بالنسبة لستراخوف فعلاً صحيح، وهو أيضاً – شاهد حقيقي لتعاليمه الأخلاقية المسيحية.

تولستوي بالنسبة لستراخوف هو معلم أخلاق مسيحي، تعليمه الأخلاقي يتم على خلفية "تيارات الزمن المرعبة" (نيهليستيون الأمس أصبحوا إرهابيين، عدميين) مع كرههم الشديد للدين، التعليم الأخلاقي لتولستوي انتشر في الوقت الذي أصبح لنشر الوعي شكل سلبي، من تأججه ظهر "التساوي الحقوقي للتعسف، الراديكالية السياسية". وذلك النوع من العدميين الذين "لا يناضلون ضد أي شيء،

لكنهم يستفيدون من كل شيء"، الذين يعتبرون الدين، الدولة، الوطنية، من مخّلفات الماضي، ولكنها مُخلّفات سهلة وضرورية لهدوئهم ورفاهيتهم" (١، ١٦٦). بين حقد أؤلئك وعفن الآخرين يقف تولستوي – المعلم كمارد جبّار. وفي وقفته تلك كان يمكن للكاتب أن يعتمد على الدعم – دعم الغيورين على الإيمان! وكما يكتب الناقد ستراخوف "يبدو أن الغيورين على الإيمان كان يجب أن ينظروا برعب وانهيار إلى حركة العقول التي استمرت سنوات وعقود، وكان يجب أن يسعدوا بظهور تولستوي كالفجر. بينما إذا حكمنا بخطبهم وتصريحاتهم يمكن أن نقتنع أنهم تحمّلوا بلا مبالاة الظلام والفوضى في عالمنا المثقف، وأن هذا الفجر النوراني، أهاج غضبهم، بدل التعاطف. لقد تسلّحوا ضد تولستوي بشكل لم يتسلّحوا فيه ضد المهرطقين وأصحاب الفكر الحر. لم يلاحظوا أنهم حين يرفضون تولستوي فهم يناقضون أنفسهم. تولستوي أخذ يدعو للإخلاص لمشيئة الله، يدعو إلى الزهد، الخنوع والاكتفاء، ولكن الذي حدث أن رجال الدين لم يفرحوا لذلك الدفاع عن الطقوس التي يطبقونها، ويدعون إليها، بل بالعكس، وجدوا هنا مبالغة وتطاولاً على الحياة المدنية" (١، ١٦٧).

ستراخوف لا يدين الكنيسة والغيورين على الدين، لكنه يفترض أنهم كان يجب أن يدعموا تولستوي كمعلم أخلاق. في الوقت ذاته ينظر ستراخوف بفهم كامل لقيام المهتمين بصيانة نقاء الإيمان بإدانة الكاتب. إنه فقط يُعبّر عن الأسف أن كل هؤلاء الغيورين "لا يرون بجلاء الظروف العامة التي يعملون ضمنها" (١، ١٦٨). وهو يفهم أن تولستوي لم يكن من آباء الكنيسة ولم يتوجّه للمجتمع بموعظة عن (الجديد في الإيمان)، إنه أديب، أي كاتب "لمن يسمون بالطبقة المثقفة"، وهو يعمل بكتاباته في ذلك الحيّز "حيث توجد قوة الكتابة والنخبوية (يُبيّن الكاتب أن تولستوي يكتب للمجتمع العادي قصصاً ليُثبت فيها مفاهيم الإيمان التي يتواجد هذا الشعب البسيط في إطارها). لذا، فقد كان من الواجب دعم تولستوي وعن طريق نفوذ الكنيسة تقوية مواعظه الأخلاقية. دعمه لأن في هذا عودة إنسان دنيوي إلى إدراك ضرورة الحياة الأخلاقية. وبرأي ستراخوف فإن الطريق الأنسب. كان هو العلاقة الإيجابية مع تولستوي. ويمكن أن نضيف أن هذا كان يمنع حدوث تلك المشاكل العظيمة . آنذاك، دعا ستراخوف الغيورين على الإيمان أن يخفضوا صوتهم، أن لا يخوضوا مع الكاتب في جدال لاهوتي كأنما يبينون عدم أهمية طروحات تولستوي في هذا المجال، داعمين في الوقت نفسه توجهاته وموعظته المسيحية في ذلك الوسط الذي أصبح بعيداً عن الدين بشكل كارثي.

أفكار ستراخوف حول تولستوي قيّمة بامتداد آخر: إنه يناقش تطلّعات تولستوي في مجال :التمرّد العام لمثقفينا" (١، ١٧٠). المصدر الرئيسي لهذا التمرد كما يراه الناقد في القطيعة مع الأرض، ومن هنا الانكسار والخواء. وكذلك في هذا التحوّل المرضي يرى الفيلسوف ستراخوف خاصية روسية مهمة: "الشعب الروسي، وكما اعتقد أي شعب سلافي جاهز دائماً لإعمال العقل". التفكير بالإله، بالعالم، بالإنسان يجد دائماً غيورين. معرفة هدف الإنسان، معنى الحياة.. إنها رغبة لا تخبو فينا، ولا يخبو أيضاً استعدادنا ألا نتوقف أمام أي شيء، وأن نتخلّى عن كل شيء لأجل هذا الهدف، وهذا الإدراك، ومن هنا عدم استقرارنا؛ لا يمكن أن تحكمنا أية قوة، لا يمكن لأي حرمان أو أي رخاء أن يقيدنا أو يشردنا، لأننا دائماً نحاول أن نكون فوق ذلك" (١، ١٧١).

يجد ستراخوف في تولستوي أديباً يتجلى في إبداعه المزاج القوي بشكل فني ودقيق. تولستوي يستطيع رؤية "العظمة في الشيء الصغير". تولستوي رأى الطريق الذي يقود إلى جوهر الإنسان – إنه "جمال الكبرياء الإنسانية". في مؤلفاته – حسب ستراخوف – يبين تولستوي كل ذلك التنوّع في الأشخاص والأحداث ،و نشعر بوجود البدايات الأبدية والصلبة التي ترتكز عليها الحياة" (٤، ٢٨٤). وهذا التواجد "للخلود في الإنسان" كما يراه الناقد الأكثر قيمة من المظاهر الساطعة للتردد الروحي/ قوة الإنسان لا تكمن في تردّده وحيرته، إنه يُقدّر تلك القوة التي يُبديها الشعب الروسي البسيط (لأنه يعلم ماذا تتطلب منه الكبرياء الإنسانية، ماذا يفترض فيه أن يعمل بالنسبة لذاته، للآخرين وللوطن" (٣، ٢٨٥). في "الحرب والسلام" في "المجلدات الستة لهذا العمل الأدبي الضخم" عثر على سطرين كتبهما الأديب وفيهما تتكثف تلك الفكرة التي تحملها الرواية،و ربما ليست ظاهرة تماماً لهذا الفنان العظيم نفسه. هذه السطور اختارها الناقد لنتصور تحليله "لا توجد عظمة، حيث لا توجد البساطة والطيبة والحقيقة) (٩، ٤٦).

وهكذا حين يتحدث ستراخوف كناقد عن إبداع تولستوي فإنه يبين أن موضوع الإنسان وموضوع الإنسان الروسي – هما الأساس في الأفكار الإبداعية والدينية له. وهنا، يمكن أن نقرّر بالضبط أن الأهم له هو الفكر الإنساني المسيحي – لأنه كان بالنسبة له استثناء ببعده الإنساني. تولستوي لم يشأ أن يكون نمط الحياة المسيحي بعيداً عن الإنسان العادي (وليس النخبوي)، لم يشأ أن يكون شكل الحياة "إلهياً" فقط، مما يقيد بمتطلباته غير الممكنة حياة المسيحي، ويمنعه من الحياة بالطريقة المسيحية الأصلية وبالعكس، تولستوي يرى أن تعاليم المسيح تعكس الطبيعة الإنسانية – "إن هذه التعاليم موجودة للتخلص مما لا يناسب طبيعة البشر" (في ماذا إيماني).

بشكل عام – كما أسلفنا – بدأ تولستوي "يُثير الضمير بمتطلباته الجادة"، ويزعج أولئك الذين اعتادوا اعتبار أنفسهم مسيحيين وهم مرتاحون ومرفهون، لا يزعجون أنفسهم ببذل الجهد... تولستوي أبدى اهتماماً جاداً بالدين، وبدأ من نفسه. كذلك فهو الذي كرّس حياته للتفكير وإعادة تكوين الإنسان الروسي، كان يهتم بالإنسان كإنسان. كذلك، فإن ستراخوف الذي كان يتطلب من الإنسان الإدراك الذاتي والفهم، والآن يسير على خُطاه إيلين ، يريان الإنسانية في تولستوي.

في كل الأحوال، الإيمان هو مركز الحياة الإنسانية لدى ستراخوف، وتولستوي، ولدى المفكرين الروس (باكونين، أستافييف، نيسميلوف، وسينغيروف)، الذين يرون أن فهم الإنسان لذاته سيقوده إلى إدراك أنه (على شاكلة الله). في جميع الأحوال أراد تولستوي أن يكون مسيحياً، لا أن يُسمّى كذلك. وفي هذا دعمه الفيلسوف والناقد ورفيق الدرب نيكولاي نيكولايفتش ستراخوف.

المصادر:

١- ستراخوف، ل. ن. شائعات عن تولستوي، في كتاب: ذكريات ومقتطفات، ١٨٩٢.
٢- ستراخوف (من تاريخ العدمية الأدبية ١٨٦١-١٨٨٥)، ١٨٩٠.
٣- ستراخوف، النقد الأدبي، موسكو، ١٩٨٤.
٤- إلين ن. ب. الرفيقان تولستوي وستراخوف في اصراع في سبيل إنسانية المسيحية"، مجلة "تولستوي – قرن جديد" عدد ١، ٢٠٠٥.
٥- تولستوي ل. ن. وتولستايا س. أ. المراسلات مع ستراخوف، موسكو، ٢٠٠٠.
٦- تولستوي، "الاعتراف"، من كتاب: لا أستطيع الصمت"، موسكو، ١٩٨٥.
٧- تولستوي – ستراخوف، المراسلات الكاملة، المجلدان، ١-٢. موسكو ٢٠٠٣.
٨- تولستوي، مختارات فلسفية، موسكو، ٢٠٠١.
٩- روزانوف، المنبوذون الأدبيون، ذكريات، رسائل، موسكو، ٢٠٠٠.

مقومات سحر تولستوي

د. هشام غصيب

لست ناقداً أدبياً محترفاً، ولست أنوي أن أمارس النقد الأدبي بإزاء ليو تولستوي، عملاق الرواية الروسية والعالمية. فتولستوي بالنسبة إلي ليس موضوعاً للنقد الأدبي بقدر ما هو قيمة روحية وجمالية عليا. فقد أدى أدب تولستوي وفكره دوراً محورياً في تشكيل ذاتي وفي تكويني الفكري والروحي. لقد قرأته مبكراً وتلقفته بشغف وعشق ورأيته يغوص في أعماقي ويحفر فيها في الصميم. فكانت قراءته متعة لي ما بعدها متعة؛ متعة من النوع الروحي العميق الذي يهز أعماق النفس ويزلزلها ويعلمها ويهذبها ويصقلها ويوجها ويغيرها ويثورها. لذلك فسأكتب عن تولستوي من منطلق تجرتبي الفكرية والوجدانية مع أدبه الثر؛ من منطلق المتعة الروحية والشعور الإنساني العميق اللذين أثارهما في نفسي.

لقد تعلمت الكثير من تولستوي. تعلمت كيف أكون إنساناً. تعلمت معنى إنسانية الإنسان وبيئته. تعلمت كيف أعشق الحياة والطبيعة والمرأة. تعلمت كيف أقبل الآخر وأفهمه. تعلمت كيف أقدر الجمال وأستمتع بالجمال والعبقرية. إن تولستوي لمدرسة ينبغي علينا جميعنا أن نتتلمذ فيها وأن تشكل جزءاً من كل مدرسة وكل منهاج.

لقد كان تولستوي مارداً جباراً في كل شيء؛ في حجم عمله الفكري والأدبي (ما يربو على مائة مجلد)، وفي طاقته الخلاقة الفائقة، وفي قامته الجسدية والفكرية، وفي طول عمره، وفي حيويته الغامرة، وحتى في طاقته الجنسية. وعلينا أن نبقي ذلك ماثلاً في أذهاننا ونحن نتعامل مع هذه الظاهرة الثقافية المتميزة.

لقد مر ليو تولستوي في عدة مراحل في مسيرته الفنية والفكرية. ويمكن القول إن مرحلته الأولى امتدت حتى سن الخامسة عشرة. وقد عبر عن هذه الفترة بعمق وبراعة لاحقاً في كتابه الجميل، "طفولة، مراهقة، شباب". ثم إنه دخل مرحلة أسماها مرحلة العدمية ودامت حتى سن الخمسين. وتميزت هذه المرحلة، بأن حياة تولستوي في أثنائها خلت من الإيمان بأي شيء، مبدأ عاماً كان أو كائنا غيبيا. وشهدت هذه المرحلة تفجر ينابيع طاقته الإبداعية الخلاقة في الرواية تحديداً. إنها مرحلة "الحرب والسلام"

باحث وأكاديمي من الأردن.

و"آنا كارينينا"، المرحلة الإبداعية الكبرى في حياة تولستوي. بعد ذلك شعر تولستوي بالحاجة الماسة إلى الإيمان، إلى تخطي عدميته صوب ضرب من الإيمان، فاتجه صوب التراث الديني الروسي، صوب الكنيسة الروسية الأرثودكسية. وانكب لمدة خمس سنوات على دراسة كتب اللاموت الكنسية، لكنها لم تشف غليله الروحي. فاخذ يقرأ الأناجيل بعقل مفتوح ويقارنها باللاهوت الرسمي. وانصب اهتمامه بصورة خاصة على موعظة الجبل في إنجيل متى. فوجد نفسه مشدوداً إلى المضمون الأخلاقي للمسيحية على حساب المضمون العقائدي الميتافيزيقي والطقوسي. بل وخلص تولستوي إلى أن جوهر الإنجيل يتعارض مع تعاليم الكنيسة وممارساتها وطقوسها وتاريخها، فدخل مرحلة جديدة تتمثل في الدعوة إلى العيش وفق مبادئ الأخلاق المسيحية التي عبر عنها المسيح في موعظة الجبل، وبخاصة مبدأ "لاتقاوم الشر". وأخذ يطبق هذه المبادئ على حياته، فتخلى عن أملاكه وتصدى للسلطتين الدينية والسياسية. وتميزت هذه المرحلة "الإنجيلية" من حياته المديدة بفيض من الأعمال الفكرية والوعظية، وهي أعمال لم تعطَ حقها من الدراسة الجدية بعد. وبرغم تباين هذه المراحل عن بعضها بعضا، وبرغم شجب تولستوي لاحقاً لمرحلته العدمية وإنجازاتها الأدبية الباهرة حقا، إلا أنها جميعا تشكل وحدة واحدة في تنوعها وينتظمها ويوحدها مبدأ واحد يتمثل في البحث عن معنى الحياة والإجابة عن السؤال: كيف نحيا؟ كيف ينبغي أن نحيا؟ وهو السؤال السقراطي الكبير الذي ابتدأت به الفلسفة وقام على أساسه الدين.

هناك كثير من الجوانب والأبعاد لفكر تولستوي وأدبه. لكني سأركز هنا على مقومات سحر أدبه الروائي وعناصره. فلروايات تولستوي سحرها الخاص الذي لا يضاهى. وبصورة خاصة، فهناك أربعة مقومات رئيسية لهذا السحر الخالص.

أولا، النفس الملحمي الهوميروسي. فحين نقرأ رواية "طفولة، مراهقة، شباب" او "القوزاقيون" او "الحرب والسلام" أو "آنا كارينينا"، فإننا نشعر وكأن هوميروس قد بعث حياً. إن تولستوي لهو هوميروس العصر الحديث. ورواياته المذكورة أقرب إلى الملحمة منها إلى الروايات التقليدية. بل إن تولستوي نفسه أحس وكأنه يقرا لنفسه حين قرأ إلياذة هوميروس للمرة الأولى وهو في سن الواحد والأربعين. وفي المقابل، فإن دستويفسكي مثل النفس الدرامي في الرواية الروسية. وهو ما انعكس بجلاء في موقفيهما من هوميروس وشيكسبير. ففي الوقت الذي عبر فيه تولستوي عن إعجابه الشديد في هوميروس، فإنه لم يخف مقته الشديد لشيكسبير، وبخاصة لمسرحية "الملك لير". أما دستويفسكي، فقد عشق أدب شيكسبير وعده مثله الأدبي الأعلى.

ونلمس هذا النفس الملحمي الهوميروسي في تولستوي في مشاهده الريفية الرعوية، وفي شعر الحرب والفلاحة، وفي الحضور الطاغي للطبيعة بدوراتها وفصولها، وفي الحضور الطاغي للجسد البشري وإيمائاته، وفي أولوية الحواس بصخبها وضجيجها، وفي الأنسنة الطافحة، وفي وحدة الإنسان والطبيعة، أي في تصويره الإنسان بوصفه جزءاً من الطبيعة ومنتمياً لها، وفي عضوية الفعل الإنساني، وفي الشعور القوي بالمكان والزمان، وفي الشفافية السيكولوجية.

ثانياً، ما أسميه المخيال المستدام. إننا لا نشعر حيال تولستوي أنه يركب عالماً خيالياً بوعي ظاهر، ولا نشعر أن عالمه خيالي في جوهره، وإنما نشعر أننا بإزاء عالم واقعي حقيقي موجود فعلاً بذاته ولم يصنع صناعة. ونرى شخوص روايات تولستوي بلحمها ودمها وأفكارها وعواطفها تجول وتتفاعل معاً في هذا الواقع العياني بوصفها جزءاً عضوياً منه، تستكشف أركانه وتغيرها وتتغير بفعلها. إنه مخيال مستدام يعطي الانطباع بأنه موجود في ذاته وبذاته، كمثالات أفلاطون، قبل فعل الخلق الأدبي، وأن الرواية هي رحلة استكشاف في أرجائه. كذلك، فإننا لا نستكشفه من الخارج، كما في فلوبير وزولا، وإنما من داخله وعبر وعي شخوصه وفعلهم. وهذا هو أساس واقعية تولستوي المتميزة. وقد لاحظ الناقد المجري الكبير، جورجي لوكاتش، ذلك في معرض مقارنته تولستوي بزولا.

ثالثاً، الأنسنة الطافحة. فلئن أنسن هوميروس آلهته في الإلياذة، فقد أنسن تولستوي كل شيء يمسه الإنسان. لقد أنسن الأفراد والطبيعة والحيوان والنبات. لذلك نتعاطف مع شخوصه جميعاً، حتى مع الخطاة منهم ومرتكبي الأفعال الشريرة، ونشعر بجوهرهم الإنساني وبقيمة هذا الجوهر بصرف النظر عن موقعهم الاجتماعي وأفكارهم وأفعالهم. إننا نتعاطف معهم ومع بيئتهم، بل حتى مع فرائس صيدهم. إن أدب تولستوي هو أدب الأنسنة وحب الإنسانية بامتياز.

رابعاً، الانتصار للطبيعي على حساب الاصطناعي. إن أدب تولستوي يؤكد الطبيعة والانسجام معها على كل صعيد. فهي مصدر الخير والحق والجمال. فالمرء يمارس الخير والحق والجمال بقدر ما يقترب منها ويلتزم بها. وهو يمارس الشر والزيف والقبح بقدر ما يبتعد عنها وينبذها ويعقد الحياة بما هو مصطنع. إن البساطة الطبيعية هي مفتاح سعادة الإنسان ونقاء حياته. لذلك انتصر تولستوي للفلاح الروسي على الأرستقراطية والإقطاع. إذ رأى فيه صورة ناصعة ومثالا حيا على تلك البساطة الطبيعية المنسجمة مع الطبيعة. وفي هذا السياق، نذكر بما لاحظه لينين، ببصيرته الثاقبة، من أن تولستوي هو أول من مثل الفلاح في الأدب العالمي. فمع أنه كان نبيلاً وأرستقراطياً إقطاعياً، إلا أنه تقمص روح الفلاح الروسي وعبر عن همومه وقيمه وتطلعاته وطموحاته، ورأى العالم وصوره ورسمه من منظوره.

ليف تولستوي

(١٨٢٨ـ ١٩٠٢)

د. حسين جمعة

تولستوي ـ أحد أعظم أدباء العالم قاطبة، إن لم يكن أعظمهم جميعاً سواء أكان بقدرته السردية الطاغية وتجسيده لعصر كامل في تاريخ روسيا، أم بتشعب مخططات المغازي الفكرية وامتلائها بالمحتوى الاجتماعي، والقبض على ثيماته من منظور المنهج النفسي التحليلي عن طريق المونولوج الداخلي أو خطاب المؤلف، وبمعاضدة تنوع الشخوص الفاعلة، واشتغالها على خلفية تاريخية عريضة، وامتداد زمني فسيح، أحاط بمجمل ما عاناه المجتمع الروسي في فضاء القرن التاسع عشر، فارتقت أعماله لتكون ذُروة تطور الرواية الكلاسكية، وتكثيفاً لسيرورة المنهج الواقعي في ثلاثة قرون، وسبراً لحياة عالم الملكية الخاصة بكل تناقضاته وإفرازاته الطبقية الحادة، فأصبح بحق وجدارة أشهر كاتب عرفته الأرض الروسية.

إذا كان مكسيم غوركي قد رأى في أعمال تولستوي ميزة عظمى خليقة بالإتباع، وهي الانسجام والمرونة والتجسيد السحري المجسم، الذي يرتقي بالصورة إلى مرتبة المنحوتة الدقيقة، التي تنتصب أمام المشاهد بمكر خلاب يدفعه إلى محاولة لمسها بالإصبع، وخير شاهد على ذلك صورة آنا كاريننا كلوحة شخصية لافتة تبرز الجمال الداخلي، وعنفوان الصورة ذاتها وزهوها بتفاصيلها وظلالها الفردية الناصعة، فإن تشيرنيشيفسكي قد سبقه إلى استبطان أهمية مبدعات تولستوي واستقراء أبعادها والتأشير إلى موهبته الفذة من بداية انطلاقته الأولى، بعد نشره لبواكير أعماله، مثل: "الطفولة" و "المراهقة"، و"العاصفة الثلجية" و"قصص الحرب" وغيرها، بقوله أن أعماله لا تقتصر على المشاهدة الخارقة والرصد المحكم والتحليل الدقيق لحركات النفس، ورصانة لوحات الطبيعة وشاعريتها، والجمال البديع لصوره الفنية، وإنما تتخطى ذلك إلى جلاء الظلال الفردية المخصوصة التي تتمتع بها هذه الصور، وتفارق أعمال الآخرين ومبدعاتهم.

عالم تولستوي الإبداعي فسيح ورحب، مر بمراحل عدة وتقاطعات متشابكة: كتب تولستوي الرواية، ذات المخططات الفكرية المتشعبة المتضاربة المغازي.. المتكاثرة الشخوص.. المتوافرة الجدائل السياقية، والمرتكزة إلى أرضية تاريخية عميقة، كما كتب القصص القصيرة والطويلة، والقصص الشعبية، وقصص الأطفال، ووضع

باحث من الأردن.

مذكراته وآراءه السديدة في الفن والحياة في مصنفات بالغة الأهمية، ولم يبق في ظل صيغة إبداعية أحادية، بل عمل دوماً على تطوير أدواته ووسائله الفنية بما يتماشى وروح العصر وتقلباته، حتى أنه في أواخر سنواته أخذ يرتاب في أهمية الرواية الشمولية العريضة، حيث كتب في هذا الخصوص قائلاً: "إن شكل الرواية ليس أزليا، قد يزول.. إذا أردت الحق، فقل بصراحة"، ويفصّل في موقع آخر: "عملي في الفن أفصح لي عن الكثير، إذا أتاح لي الرّب أن أكتب أشياء فنية. فإنها ستكون مغايرة تماماً. ستكون كتابتها أيسر وأعقد". واتضحت هذه السهولة وهذا التعقيد في بعض أعماله المتأخرة، لاسيما في "الحاج مراد"، و"القسيمة المزورة" وغيرهما. كان تأثير تولستوي على الأجيال اللاحقة خلاباً.. ساطعاً واستثنائياً، يقول إيفان بونين عن سطوة تولستوي عليه: "عشت منذ الطفولة مفتوناً به، ومن ثم قضيت سنوات طويلة محباً حقيقاً له، محباً للصورة التي صنعتها بنفس له، والتي عذبني الشوق والحلم لأراها في عالم اليقظة". ولعل مرجع هذا الحب يعود إلى استيعاد تولستوي لدور الفن في حياة المجتمع وكونه قضية حياة، ويخصه بقوله: "الفن- ليس تجلياً لفكرة الإله، والإرادة، أو الجمال كما قال بذلك المشتغلون بعلم الجمال، وليس نشاطاً يتسامى بالروح، ليس إمتاعاً ولا سلوى أو تسليه، الفن هو عضو أساسي مهم في كل زمن تاريخي حياة الإنسانية، ينقل وعي الناس العقلي إلى أحاسيس، ومن ثم إلى قضية في الحياة. عظمة الفن بالغة ورحيبة".

الكاتب العظيم تتناوله التساؤلات القلقة، والتأملات المفزعة... يترصد محركات واقعة ببصر حاد وبصيرة نافذة، يستسقى شرايينه مما يمور في حياة الفرد والجماعة من زفرات وتمردات، يستجمعها ويهمرها ويهضمها، ويجبلها غذاءً للروح والجسد، يستشفى بها مجتمعه وقومه والإنسانية جمعاء.

ظهرت بشائر إبداع تولستوي في بداية خمسينات القرن التاسع عشر، عندما نشرت له مجلة "المعاصر" ثلاثيته المشهورة: الطفولة والمراهقة والشباب، التي حملت في ثناياها موهبة شاب يسعى إلى الخير والصدق والنقاء الروحي والأخلاقي، وأبرزت مدى تمتع صاحبها بالاستغراق في رصد حياة الشعب بمختلف فئاته من أشراف وفلاحين وأقنان، كما برقت فيها علائم رؤية تولستوي، التي تبدت في الإشكاليات الأساسية التي قاربتها أعماله المتنوعة على مدى امتداد حياته كلها.

لقد تنبه تولستوي إلى محدودية حياة الأعيان والنبلاء وقصر نظرهم وفقرهم الروحي والمعنوي وضيق أفقهم وغباواتهم، مما عزز لديه الشكوك في الركائز الأخلاقية لهذه الفئات، وفي مغزى حياة الأشراف ومكانتهم في المجتمع. وهذا الأمر ولّد عنده عدم الرضى عن نفسه وعن المحيطين به، من النبلاء والأشراف، وداعبته مشاعر القناعة بأن الشعب البسيط أرقى في تصرفاته وأخلاقياته من الطبقات المتنفذة والمتحكمة؛ فاشتد أرقه وتعاظمت تأملاته وتبصراته في الغاية من الحياة وجدواها، واندفع يسعى إلى إعادة تقييم القيم المترسخة، التي أضحت الثيمة الوطيدة في سائر مصنفاته وأعماله كافة.

عاين تولستوي بداية خلخلة دعائم الحياة الاقتصادية والاجتماعية في روسيا منتصف القرن التاسع عشر، وتفكك اقتصاد النظام العبودي الإقطاعي، وتنامي تمرد الفلاحين الروس وبوادر تشكل الحالة الثورية في البلاد؛ فلجأ بقريحة وقادة إلى البحث الفكري المتواصل والمتوتر

لمعرفة أسباب هذا التدهور وهذا الانحطاط، والوصول إلى جذور هذه الحالة المأساوية الحزينة، واستشراف ملامح إنسان زمانه، واستبطان المظالم والتعاسات التي تحيق بحياة الناس، والعثور على مخرج من الوضع المأساوي القائم.

توصل تولستوي بفكرة الثاقب وبصيرته المتسامية إلى أن الإنسان في نصابه وجوهره-ألماس خالص، لكن الملابسات الحيايتة تفقده طبيعته الإنسانية، وتعكّر عيشه وتفسد حياته، حيث يفتقر الإنسان في الزمن الحديدي إلى الحب الحقيقي، فتتحول حياته إلى مأساة لا يستطيع الخلاص منها إلا بالموت. وذها ما وقع لآنا... كارينا، التي كانت خطيئتها الوحيدة أنها أحبت بصدق وحرارة، فأنا الفجيعة القاصمة على روحها ونكأت جراحها وأوغلت النهش في عروقها وشرايين جسدها، ودمرت الجمال الكامن في أعماقها، ومع كل ما أصابها لم تذهب إلى أي مساومات أو أنصاف حلول، وذلك لأن تولستوي أراد لها أن تعيش في عالم عظيم مشوب بالحب، يبدع طبقاً لقوانين الجمال وعنفوان النفوس. ولما كان مثل هذا العالم غير موجود ويحيى أهله في انفصام ورياء، فكان لابد وأن تحل المأساة، وتضحي آنا بطلة مأساوية، لأن الحب ذاته بطل مأساوي في واقع مأساوي فاسد... وهنا تنصب لعثات تولستوي على نظام العالم القائم الذي يجترح كل هذه الخطايا وسائر الضلالات والذنوب. ويستنتج تولستوي أن الإله هو الذي يعاتب والإنسان أداته في الانتقام، وأن ما يقترفه الإنسان من رذائل، وما ينتج عنها من عواقب مرّة لا تأتي من الناس، وإنما من الإله، الذي يسخر ضعفاء النفوس ويمنحهم حق معاقبة الآخرين.

وفي أواخر الأيام عندما اشتدت أزمة تولستوي الروحية، وأخذ يشتغل على رسالته الفلسفية في الحياة رأى في الذنوب والانتقام ضرباً من العقاب على السيرة الحياتية الخاطئة... أي مغالبة الخطيئة عن عدم القدرة وعن عدم الفهم، لأن المسيح يعلم الناس أن لا يرتكبوا الحماقات.

عاش تولستوي حياة زاهدة... حياة تقشف ومكابدة رغم أرومته النبيلة، وعانى لحظات الانقباض الروحي وتدافع الأفكار واضطهادها، وعدم الرضى عن النفس، والغم المستنبت من اعتلال الصحة والاضطراب الأسري؛ فسعى إلى العيش في عزلة عن الناس حتى لا يعكر مزاج الآخرين. ومع أنه عاش في نهاية مشوار حياته أياماً صعبة ويائسة في ظروف عائلية تراجيدية ف/ قاسية، إلا أنه ظل مثابراً على القراءة والمطالعة في مختلف حقول المعرفة، لاسيما العلوم الاجتماعية والتاريخية والفلسفية، وبقي على اتصال وثيق بمعارف عصره، ويروي بولغاكوف أنه وجد تولستوي يتفحص في كتاب في الكهرباء في إحدى زياراته الأخيرة له.

من يقرأ مذكرات تولستوي ينتصب أمامه، تولستوي إنساناً كاملاً، طيب السريرة لا يخفي شيئاً، ولا يضمر حقداً أو ضغينة، يجمع في إهابه بين القديس والفنان، فألّهه كثير من الأصدقاء والمعجبين، لما يفوح من شخصيته من سحر وجاذبية، وبراءة وصدق، وحب جم للآخرين، وعفة نفس واستقامة، وبعد عن الدنايا والفواحش، ومقتٍ للأنانية وحب الذات.

قال تشيخوف ذات مرة: «سيأتي زمن تتقادم فيه لغة تولستوي» وتشيخ، إلا أن روح مبدعاته ستبقى حية في كل الأزمنة ولسائر الشعوب».

تولستوي والتاريخ:

تولستوي لم يكن مؤرخاً، بل كان فناناً عبقرياً.. ألمعياً في مبدعاته، وإنساناً عظيماً في ممارساته، يتألق مع كل أثر جديد له، لا يكرر ذاته ولا يترك مجالاً للشك في أن أي عمل له، إنما هو امتداد لماضيه الإبداعي، حيث يتبدى تراثه الفني ظاهرة متكاملة، وتعبيراً عميقاً عن سيرورة القرن التاسع عشر بأكمله، نتنسمَّ في لطائفه رائحة تلك الحقبة من الزمن المشدود بأوتار الصدامات والانعطافات الحادة؛ مما عزز لدى تولستوي فكرة التطور الشمولي للإنسان والإنسانية، وضرورة تحققها في مبدعات فنية. ومن هذه الفكرة نبعث مكتشفاته الفكرية وآثاره الأدبية واستنتاجاته التاريخية، وآراؤه في الأدب والحياة.

التاريخ – سيرورة ذات ماضٍ وحاضر ومستقبل، والماضي يعيش فنياً ومن حولنا، فهو مطبوع في ذخائر الفن وفي روائع الثقافة المادية، وفي مواقع الأحداث التاريخية... في الحكايات الشعبية والعادات والتقاليد، وفي الأمثال الشعبية وفي اللغة وكنوزها المتنوعة. والإنسان، مهما تجاسر على إنكار تعلقه بأرضه، فهو أسير واقعه، مرتبط بمكان ولادته ونشأته ووجوده المادي.. يتعانق مع وسطه الاجتماعي، الذي تربى في أحضانه، وتبلورت رؤاه ومعتقداته في أكنافه. ومن هنا، من التشبث بالأرض وإنسان الأرض تولدت روح المواطنة والشعبية، وكانت من أهم عناصر الأدب الحقيقي وملامحه المميزة.

شغلت الثيمة التاريخية عناية معظم الكتاب الروس الكبار، وكان لها مكانة ظاهرة في الأدب الروسي كله، فقد أنشأ الأدباء أعمالاً فنية وفكرية تحتضن أحداث الماضي، وتثير شخصيات تاريخية مهمة، جسدوا فيها بذكاء ومهنية عالية صورة الماضي بكامل تفاصيله وتشعب وقائعه، بالاستناد إلى درايتهم الواسعة بمصنفات المؤرخين إلى جانب استقصاء المغزى الداخلي للأحداث التاريخية وبواطن الأبطال والشخوص، والأسرار الخافية وراء دوافع النوائب والأحداث الكبرى والاستيعاء الفلسفي لهذه الأحداث؛ مما دفع مكسيم غوركي إلى القول بأن: «التاريخ الحقيقي لا يكتبه المؤرخ، وإنما يجسده الفنان»، ولعل هذا الأمر من أهم مسببات الانتشار العاصف للرواية التاريخية في القرن التاسع عشر والعشرين، وأبرز من كتب الرواية التاريخية من الروس بوشكن، غوغول، ليف تولستوي وأليكسي تولستوي وبلوك وغيرهم.

التاريخانية – جزء أصيل مكوِّن من مكونات رؤية الكاتب مهما كان الجنس الأدبي الذي تجلت فيه، أو تبدت فيه موهبته وقواه الإبداعية، وهي حضور حي لوجهة نظره في أحداث الماضي ووقائع التاريخ المهمة، ومصائر الإنسان والإنسانية، وهي كذلك منوطة بدقة تأملاته وتصوراته حول سبل تطوير مجتمعه وبناء علاقات حميمة مع المجتمعات الأخرى، وبمدى ارتباطه بتراث أمته مهما كان مضيئاً أو مظلماً، مقنعاً أو غير مقنع؛ فالإنسان صانع التاريخ سواء بوعي منه أو بغير وعي، لأنه يساهم بفعله ووعيه وإدراكه في صناعة التاريخ وتطوره.

يحتل تولستوي مكانة لافتة في كتابة الرواية التاريخية، فقد عاش حياة ممتدة وحافلة بالمنجزات الإبداعية المثمرة، وكان شاهداً على عصر امتد من عهد الرق، مروراً بمنتصف القرن التاسع عشر ومحاولات الإصلاح، إلى هبة عام ١٩٠٥، وكاد يقترب من عتبات ثورة فبراير (شباط) ١٩١٧؛ فجاءت أعماله شواخص على محمولات أحداث القرن التاسع عشر، ولم تتجاوز في إطارها الزمني هذا القرن، لكن مغازيها ودلالاتها كانت عميقة في محتواها

وغاياتها. وقد طالت أعمال الثورة الفرنسية وأحداث ١٨١٢، وشملت فترة الديسمبريين وحركات التمرد الأخرى، ورأت في الثورة الفرنسية علامة على تحطيم أسس النظام الإقطاعي وتعزيز الرأسمالية كنظام اجتماعي، أخذ يحظى على مكانة بارزة في السيرورة التاريخية العالمية، وأشار إلى الإصلاحات البرجوازية في روسيا التي سارعت في القضاء على مخلفات نظام الرق، وأشرعت الباب لتنامي العلاقات الرأسمالية، وأبدى تخوفه من الاستعمار وحروب الغزو والاحتلال، ومن اتساع الملكية الخاصة وما ترتَّب على ذلك من اشتداد دور الدولة كجهاز تسلط وعنف وإخضاع، كما أبان الدور اللاأخلاقي للحرب، التي عرّاها بقناعة تامة وقوة فنية خلاقة، وتصوير إبداعي رصين. ومجمل هذه المنجزات دفعت لينين إلى اعتبار تولستوي «مرآة الثورة الروسية»، وذلك لأنه «استطاع أن يطرح في مبدعاته عدداً غفيراً من المسائل الكبرى، بمقدرة فنية رفيعة، بلغ إتقان تناولها درجة عالية أهلته ليحتل أحد الأماكن الأولى في تاريخ الأدب الفني العالمي»، ويضيف في موقع آخر أن أعمال تولستوي جاءت «خطوة إلى أمام في تطور الإنسانية في المجال الفني بأسره».

امتلك تولستوي إحداثيات التاريخ ومعاييره بفاعلية واقتدار، وأخذ كمفكر وفنان يبحث عن الجذور التاريخية لما يقع أمام ناظريه، ورأى أن الحاضر والتاريخ مشتبكان معاً، وأن استيعاب دروس التاريخ وتدبر سيرورته وتأمل إرهاصاته يتعين أن يتم في ضوء الحاضر والعصر.. ولما كان تولستوي يحتكم إلى حسٍّ تاريخي عميق، وموهبة متفجرة ومهارة فنية عميقة وخيال فسيح قادر على التخمين والاختلاق الرائي للأحداث والشخوص، تفجر حماسه المنهمر في مبدعات فنية زاخرة بالرؤية التاريخية، وجادت قريحته بعدد من الأعمال الأدبية النفيسة، التي حازت على مدارك الملايين، وحظيت باهتمام القراء بمختلف مشاربهم ورؤاهم الفنية والفكرية، وأضحت من كنوز التراث العالمي، ومن أهم هذه الآثار: «أقاصيص من سيفاستوبل»، و«القوزاق»، وهذان العملان كانا المفتاح لولوج مأثرة تولستوي الخالدة «الحرب والسلام»، التي اعتبرها المؤلف نسه «كالإلياذة بدون تواضع مزيّف» على حد قوله، ومن ثم رائعة تولتسوي الأخرى «الحاج مراد». ويبدو أن التماثل بين الإلياذة والحرب والسلام مرده إلى أن الأخيرة جسدت شخصية شعب عظيم في لحظة تقرير مصيره التاريخي أمام زحف جيوش نابليون. في هذه الأعمال نعثر على التاريخ متسربلاً بلبوس الشخوص والأبطال، وكيفية تحقيق ذواتهم وتقرير مصائرهم، وكان من بينهم شخوص تاريخية، وأخرى افتراضية وثالثة متخيلة.

من يقرأ يوميات تولستوي ورسائله يعثر على مادة قيمة فيما هو عام وما هو خاص من قضايا التاريخ، تثبت أن تولستوي كان على اطلاع واسع على ما يجرى من أحداث، ومعرفة حصيفة بالمؤرخين وآثارهم وكتاباتهم سواء أكانوا من الروس أو من الغرب، أمثال: فولتير وتين وغيزو ونيبور وغيرهم، وكان يتراسل مع عدد منهم، ويناقش أعمالهم ويقيمها.

استحوذت بعض مؤلفات المؤرخين الروس على اهتمام تولستوي، الذي تقرّى عدداً منها بإمعان ورصد ناجع، ومن بين هذه المصنفات توقف ملياً عند كتاب كَرامْزين «تاريخ الدولة الروسية»، واعتبره عملاً مثيراً في كتابة تاريخ طبقة النبلاء والأشراف وسيرهم، ومؤشراً ساطعاً على الأزمة التي يمرون بها. كما عارض بشدة بالغة آراء سولوفيوف الواردة في مصنفه «تاريخ روسيا منذ الأزمة القديمة»،

الذي رسخ فيه صاحبه فكرة أن الدولة هي القوة المحركة للتاريخ، ورد عليه تولستوي بمقولة مغايرة، وهي أن الشعب هو صانع التاريخ ومبدع السيرورة التاريخية، مشيراً إلى أن «كل شيء في روسيا قبل بطرس كان فاحشاً ومستقبحاً: العسف، السلب، التنكيل، الفظاظة والحماقة، وعدم المقدرة على فعل أي شيء. الدولة أخذت تنصلح. لكن الدولة ما تزال تعيش في فحش حتى يومنا هذا». ويستنتج تولستوي أن الدولة لم تصنع التاريخ، وإنما الشعب هو المنتج للتاريخ، وأن تاريخ روسيا لم ينجز بالسفاهات والفواحش، ولكن بفعل الشعب.

آراء تولستوي في التاريخ وردت ضمن حديثه عن العلم عامة ودوره في حياة المجتمع، وكانت تجري على رؤاه بعض الاستحداثات التي كانت تستدعيها الملابسات المتغيرة والتطور الذي يشهده العالم آنذاك. كتب تولستوي عام ١٨٥٨ قائلاً: «أحترم العلم وأقدره»، وفي عام ١٨٨٧ أشار إلى أن «العلم الحقيقي والفن الحقيقي تواجداً دائماً وسيبقيان دائماً، مثلهما كحال أشكال النشاط الإنساني الأخرى، ومن العبث مناقشة أو إثبات ضرورتهما». بينما أوماً في موقف آخر إلى أن العلم والفن في زمانه يلعبان دوراً خادعاً، ويعود ذلك إلى أن «ما يسمى بالمتعلمين، وعلى رأسهم العلماء والفنانون يشكلون طبقة مميّزة ومحظوظة، كما هو حال رجال الدين»، «وهذه الفئات تعصر الجماهير، وتحرمها مما ينبغي أن ينتشر بينها». وفيما بعد ومع مرور الأيام أخذ يتداعى لدى تولستوي عدم الاقتناع بالعلم جراء التزوير الذي يقترفه أصحابه، ووصل به الأمر إلى حد رفض مسوغات العلم وأهدافه، منطلقاً من أن أصحاب المصالح اصطفوا للدفاع عن النظام القائم على اللا عدالة وظلم الناس للناس، وأضحت مكتسبات العلم في خدمة الحكام، وليست لإفادة الشعب ومصلحته: «الناس تؤمن بالأباطيل، وعلوم اللاهوت تبرر ذلك».

ظل تولستوي يشدّد على أن هدف العلم هو معرفة «ما ينبغي أن يكون، وليس ما هو كائن».. يعني وعي سبل إعادة بناء المجتمع، ويضيف: «العلم الحالي يشتغل على الضد من ذلك، إنه يصب مهمته الرئيسية في حرف اهتمام الناس عما ينبغي أن يكون، وجرهم إلى ما هو قائم، وإلى مالا ضرورة لأحد بمعرفته»، ومن هذا المنطلق أدان الكاتب كيفية تدريس التاريخ في المدرسة، الذي لا يكف عن تسجيل ووصف «الحياة المنحرفة لأراذل الملوك والأباطرة والديكتاتوريين والقواد العسكريين»، يعني أنهم يقومون (بتشويه الحقائق). ولعل أصحاب السطوة والنفوذ، وكذلك منظومة العلاقات الاجتماعية التي كانت سائدة آنذاك، لم تكن ترغب في توجيه العلم في غير صالحها، ومن هنا نفر تولستوي من تقدير أهمية الوظيفة الاجتماعية للعلم، مع أنه أدرك هذه الوظيفة وتلمس خطوطها العريضة.

إنّهمَّ تولستوي كمفكر مبدع بتدبر مسيرة الإنسان وتفرّس الغاية من وجوده وحياته، فوجد أن حل هذه الإشكالية يكمن في التجربة التاريخية: «هدف حياة الإنسان – الكفاءة العالية للتطور متعدد الوجوه والجوانب لجميع المخلوقات.. هل أتبصَّر وأنا أنظر إلى التاريخ، فأرى أن الجنس البشري بأسره سعى دوماً إلى بلوغ هذه الغاية»، وذلك لأن المستقبل منوط بالماضي ومتشابك وإياه. وراودته فكرة تواصل الظواهر التاريخية وتضافرها، التي تفضي إلى تقدم المجتمع وسيرورة التاريخ، إذ أن تجارب الماضي ما هي إلى نواتج للمستقبل، وأن «معرفة مجرى التاريخ تتطلب الانتظار بهدوء». ويبدو أن موقفه الانتظاري

من التاريخ أملى عليه إنكار وجود نظرية موحدة للسيرورة التاريخية، وعدم إدراك فكرة السنن الموضوعية لهذه السيرورة، ذاهباً إلى أبعد من ذلك بتقريره أن قوانين العلم ما هي إلا وجهة نظر.

يتجلى في رواية «الحرب والسلام» مُفهوم الجبرية بألمع دلالاته ومرادفاته، فالقيصر –عبدٌ للتاريخ، وليس له يد في كل ما يدور من أحداث وحروب، مستبعداً دور الفرد في التاريخ.. التاريخ عنده يهدف إلى معرفة حركة البشر على وجه الكرة الأرضية، وارتحالهم من مكان إلى آخر، مما يُحدث تفاوتاً ما بين الإنتاج وكثافة السكان، ويؤدي إلى النزاعات والحروب. وعليه، فإن المهمة المطلوبة من التاريخ هي كيفية توزيع السكان على سطح هذا الكوكب المأهول: «كل ما نعرفه نسمه بقوانين الضرورة، وما هو مجهول لدينا نسمّيه حرية. الحرية بالنسبة للتاريخ هي تعبير عن البقايا المجهولة مما نعرفه من قوانين حياة الإنسان».

هجس تولستوي بالقول بحتمية أفعال الناس الذين يصنعون التاريخ وتحديدها الأزلي المسبق، مشيراً إلى أن حياة الفرد لها وجهان: الأول شخصي يتسم بالمرونة، وشيء من الحرية أوسع من المصالح، والثاني: عفوي لا إرادي ينفِّذ فيه الفرد القوانين المكتوبة عليه. فالإنسان يعيش لنفسه بوعي، ولكنه يُستغل كأداة لا واعية لإنجاز الأهداف التاريخية والإنسانية العامة. ومن هذا الطرح يرى أن جوهر التقدم التاريخي هو في توضيح «شرعية فضائل الإنسانية وخيرها، ولا شرعية الشر اللاإنساني» واستيعائها... يعني أن تولستوي كان يتلمس مسالك الخير ودروب الشر، ومُثل الحق والعدالة في المجتمع، وكان يرفض الوضع القائم ولا يؤمن بشرعيته لأنه لا يستند على فعل الخير، إلا أنه إلى جانب ذلك كان لا يستسيغ أي عمل يفضي إلى الثورة أو التمرد، فبناء المستقبل في مفهومه يقوم على وعي الناس والتنفيذ العملي للأسس والمبادئ الأخلاقية، وتراءى له في أواخر سنواته أن قانون التبدل البطيء سيسود مسيرة التاريخ، وسيؤول الأمر إلى «استبدال الأنانية بالحب، ليس باسم ثواب ما بعد القبر، وإنما باسم السعادة الحقيقية في هذه الحياة». وقد توصل إلى استنتاجات غريبة تقول أن «معرفة التاريخ السياسي مسألة بسيطة، وحب استطلاع لا فائدة منه»، وأن ما يُهم الناس من سيرورة التاريخ – هو حراك الفكر الديني والسلوكي وانعكاسه على تركيبة حياة الشعوب، ففي حراك الفكر والوعي مكمن الجوهر الفعلي للسيرورة التاريخية ومجرى التقدم، وما تبقى بعد ذلك ما هو إلا صدى لهذه الركيزة. والجدير بالذكر هنا أن هذا الفهم للسيرورة التاريخية نقيض للفهم المادي الجدلي حول الوعي والوجود، وقلب لحوار القمة والقاعدة، وتجاهل لقوانين السبب والأثر؛ فتولستوي لا يجد سوى تماثلات محددة وبسيطة بين تعليل ظواهر الحياة الاجتماعية وقوانين الفلك والفيزياء والرياضيات والعلوم البحت الأخرى.

تصدر مواقف تولستوي هذه من رؤيته كفنان، وليس كمؤرخ أو عالم في التاريخ؛ فالمؤرخ لا يرتضي بمقولة تولستوي: «أي حقيقة تاريخية يتعين تفسيرها بلطف وإنسانية، والابتعاد عن المعايير التاريخية الروتينية».

ومع ذلك فلتولستوي نظرات صائبة في التاريخ وسيرورته ودلالاته الفعلية، إذ يرى أن القوة المحركة للتاريخ هي الشعب، وليس مدونو الأحداث التاريخية، ومعظمهم من مدرسة التاريخ الحكومي، فالشعب وليس الدولة مع يصنع التاريخ وينتج الخيرات المادية والقيم الروحية ويبني مقدمات الوحدة القومية، كما أنه الرقم

النصاب في الصراع الوطني التحرري. ومع ذلك فإن الجزء الأكبر من منتجات العمل يستهلكها ويتحكم بها من لم يشارك في إنتاجها: «الشعب يعيش على الكفاف، وفي عداد قيادات الحياة العامة ثمة أناس هدامون وقراصنة ومرابون ونفّاجون لا ضرورة لهم».

وبناء على ما تقدم اعتبر تولستوي أن مسألة التقدم التاريخي منوطة بتدمير الدولة، والتخلص من عبئها وإزاحتها من الطريق، والاستناد إلى وعي صانعي التاريخ، ومحبي الخير للإنسانية، وضرورة إدراك مدى خطر التسلط والظلم. وفي تصور تولستوي أن القهر من أبلغ مظاهر كل سلطة، التي تجد تعبيراً لها في المناقب الشخصية للفرد، وليس في النظام الاجتماعي القائم على الاستئثار وإشعال العداوات والنهب لقوت الشعب. وينهي تولستوي حكمته في هذا الشأن بتأكيده على أن الدولة – جهاز للعسف والقهر وأداة إذلال وخنوع ينبغي التخلص من ربق تبعاتها وأقدارها الوخيمة والمرعبة.

تولستوي والفن

يفيض تراث تولستوي بالأفكار الزاخرة الرزينة الامتناهية، وأعظم ما كان يُشغله موضوع الوحدة الإنسانية التي تتأسس على الفضيلة وفعل الخير، والتي وجدت أسمى تعبير لها في منظومته الأخلاقية / الفنية. وهذا العبء الذي حمله تولستوي ولّد الكثير من التساؤلات مثل: ما العمل؟ وأين نجد الأفضل؟ ومن هو المذنب؟- كما يرى غوركي، وجاءت رسالته «ما هو الفن»؟ في نطاق هذا التصور وهذا الانشغال في الهم الإنساني. جماليات تولستوي – جماليات طرح الأسئلة، كما تتجلى في رسائله ويومياته ومذكراته وأعماله الصحافية وتقريظه لكتبه وكتب غيره، وتبدت في آرائه في الفن والحياة. لم يكن تولستوي ناقداً أدبياً أو جمالياً، إنه أديب وفنان له فلسفته الخاصة في الحياة والواقع في عصر طافح بالعواصف والأزمات والتحولات الحادة، التي دفعت به مراراً إلى اعتكافه وابتعاده مؤقتاً عن الأدب ورفضه للفن مع مطلع ثمانينات القرن التاسع عشر، لكنه كان يعود إلى مهنته السامية، لأن قلبه الرقيق ظل يعتصر ألماً وحنيناً للاقتراب من جذور الإشكاليات التي كانت تجابه مجتمعه للعثور على شواخص تؤشر إلى إمكانية وجود حلول لهذه الإشكاليات. وقد غلبت على ذهنه مهمة المربي التي استجمعت ذكاء الفنان وهضمت في ذاتها تجربة فلسفية في البحث والتقصي والنشاط العملي. وأهم ما كان يستثيره ويقلقه دائماً السؤال الأبدي عن مكانة الفن ودوره وأهميته في حياة الناس وبناء المجتمع، وكان هذا محور مقال له بعنوان: «في سبيل من يكتب الناس»، الذي أسس عليه رسالته المعروفة «ما هو الفن»؟. هذه الرسالة ليست عرضاً منظماً لآراء تولستوي في الفن، وإنما هي اعترافات متوثبة لما كان يقلقه من إشكاليات وما توصل إليه من تأملات حول الفن المعاصر له، وكانت نظراته تفصح عن شخصية مهمومة لها أفق خاص يعكس أوضاعاً وظروفاً خاصة ذات وقع مؤلم عليه، أدى به في نهاية المطاف إلى الانفصام عن أوساط طبقة الأشراف التي كان ينتمي إليها مع مطلع الثمانينيات، حيث قام بإعادة تقييم جميع القيم التي حرضته على الانعطاف في رؤيته إلى العالم.

يحتاج تتبع آراء تولستوي في الفن والأدب إلى وقفات طويلة، وإلى مصنفات كاملة، فقد كان باحثاً عنيداً عن الحقيقة، وظل طول حياته في حالة من الحراك المستمر، وانتقال دائم من مرحلة إلى أخرى للتحري عن هذه الحقيقة الضائعة، وداوم على تكرار «العالم يتحرك، العالم يحترق» لإحساسه بمدى الانعطافات الحادة في زمانه، وضرورة مسايرة حراك الواقع المتغير.

لكن، ما هو الفن؟ - حسب نظرية تولستوي. يبدي تولستوي حيرته أمام هذا السؤال الكبير بقوله: «كم هو غريب القول، بغض النظر عن جبال الكتب التي فصلت وصنفت في هذا الحقل، بأنه لم يوضع تعريف دقيق للفن حتى هذا الوقت».

ويستطرد قائلاً: «كلمة الفن أضحت غير مفهومة وغير محددة بفضل جهود الفلاسفة وعلماء الجمال؛ مما أفضى إلى حالة من الشرود والتوهان كاملة، وصل فيها الأمر إلى أن أي شيء، وكل ما لا ضرورة له إذا كان لهواً أو تسلية اعتبر هو الفن الفعلي». والجدير ذكره هنا أن تولستوي كان شديد العداء للمنظرين والنقاد الخلّص الذين تستهويهم التنظيرات المحض، ويسبغ الاحترام لمن يجمع ما بين النظرية والممارسة العملية... أي بين النقد والإبداع، ومن هنا نبع موقفه الإجلالي من الكاتب والمنظر الألماني ليسينغ.

ويسترسل تولستوي في حديثه عن الفن مبيناً: «حسب النظريات الموجودة لا نعثر على شواخص لما هو مفيد وغير مفيد في الفن. بلغت الجماليات الحالية إلى حد اعتبرت فيه كل ما لا فائدة منه فناً..». وطالب الكاتب بضرورة وضع حدود أو علامات فارقة للتعرف على ما هو جيد وما هو رديء في الفن. ينبغي محاولة تصفية الجودار من الزؤان، وليس طحنهما معاً، كما يفعل المشتغلون بالجماليات.

وانطلاقاً من هذا الموقف أضحت تساؤلاته أبلغ أهمية وأكثر حيوية، إذ لم ترتج عليه حينما يتساءل: ما الفن الذي يمكن اعتباره إبداعاً حقيقياً، وذا أهلية وضرورة للناس، وما الفرق بين المهارة الفعلية والتكلف المبالغ به، وما هي مكانة الفن في مجتمعه المعاصر، المجتمع الذي تسود فيه العلاقات البرجوازية التي تتحكم بها طبقة الأشراف، وماذا يكون مصير عبيد رأس المال عند تحررهم من قيوده وأغلاله، ومتى وقع الانقسام في الفن إلى ضربين متباينين، أحدهما ضرب مهيمن يخدم الأغراض الجمالية والنفعية للفئات العليا، وآخر فن شعبي يقترب من الفئات الدنيا، ومتى يجري توحيدهما لخدمة المجتمع، وإخراج الفن من المأزق الذي وضعه فيه أصحاب مذهب الانحلال (الديكادانس). هذه الأسئلة المتداخلة والحرجة التي طرحت في زمن يعز فيه طرح مثل هذه التساؤلات من إنسان قلق على أقدار البشرية ومستقبلها، تحتاج إلى درس رصين وتقصٍ دقيق، لأن من قال بها صاحب رؤية مرنة ومتسامحة، لا يريد من ورائها سوى تعمير الإنسانية بمشاعر الحب وإعزاز مشارب المودة والإخاء بين الناس جميعاً، ولعلنا في ذلك الموقف نجد سر تناقض آراء تولستوي التي وحّدت بين السمات الديمقراطية والملامح الطبقية لفئة النبلاء والأشراف.

إنهمَّ تولستوي بالأدب الشعبي من بداية حياته الإبداعية، حيث نعثر في يومياته حينما شرع في كتابة روايته القصيرة «الطفولة» على حوار مع لامارتين حول الأدب الشعبي والكتابة للشعب وعن الشعب، والتمييز بينها.

يتفق تولستوي مع لامارتين على أن ما يكتب من قبل الفئات المهيمنة لا يفهمه الشعب وهو بعيد عنه، ويرى أن وجود أدبين في ذلك الوقت شيء طبيعي، أدب شعبي يستقي من أوساط الشعب نفسه، وأدب آخر لا يفهمه الشعب ولا يتقبله حتى ولو كان يتحدث عنه. ولكنه فيما بعد وفي أواخر حياته كتب يقول: «آن لنا أن ندرك، إذا أردنا أن نخدم الناس؛ فعلينا أن نعمل في سبيل العالم الواسع (grand monde) - الشعب العامل وتخيله أمامك عندما تكتب. أخونا فاقد الأمل في غالبيته العظمى. إنهم متعطشون»..

يعني بذلك أن الأدب ينبغي أن يوجه لمصالح الشعب. هذه الفكرة داعبت تولستوي طول حياته، ولم تبتعد عن مركز اهتمامه وتركيزه أبداً، ولم يتوقف عن طرحها مراراً وتكراراً في رسائله ويومياته، وفي مخاطباته للأدباء والكتاب داخل روسيا وخارجها، ومطالبتهم بترجمة رؤية الفلاحين والناس البسطاء. وقد أصيب تولستوي بعدوى المزاج الشعبي، الذي أدى إلى صراعه مع طبقته والانفصال أخيراً عنها.

هذا المبدأ الذي طرحه تولستوي لا ينفصم عن الغاية من الفن؛ فالشعب يطالب الكاتب (بمضمون مفهوم وجدي): «أن أكتب بدون هدف وأمل بالجدوى جازماً لا أستطيع»، هذا ما كتبه تولستوي رداً على منع الرقابة لإحدى مقالاته. ومع اشتداد الأمر اقترب تولستوي من أصحاب منظري (مدرسة الفن للفن)، لكن ذلك لم يطل كثيراً، وكان وقعه على نشاطه الإبداعي بالغاً، إلا أنه استرد عافيته وعاد إلى طريقه السليم بعد منافحات وحوارات عدة بينه وبين مختلف الكتاب والنقاد، ومن بينهم تورغينيف ونيكرا سوف وغيرهما، أوصلته إلى الاعتراف بأن غاية الكتاب الحقيقيين السامية: «القدرة على الإحساس بالآخرين»، وأن «المتنبئ الحقيقي، أو ما هو أفضل، الشاعر الفاعل- إنه الإنسان الذي يفكر فيما سيجرى بعد، ويدرك ما سيحس به هو نفسه وغيره من الناس».

لعل أهم ما توصل إليه تولستوي في بحثه الدائم عن الحقيقة ضرورة تأثير آراء الكاتب وأحاسيسه على آراء الغالبية العظمى من الشعب والإنسانية وأحاسيسهم. وبناء عليه، فإن نظرية عدوى الفن التي سعى إليها تولستوي لم تتناقض فيها شخصية الفنان مع تطلعات الشعب والمجتمع، وذلك لأن الهدف من الفن هو انتشار عدوى الإحساس بما هو عام وسام.

نظرية عدوى الفن تجر خلفها مسألة مهمة أخرى، هي: تأثير الفن ومضمونه الأخلاقي، فقد رأى تولستوي أن القيمة الأخلاقية للشخوص والأحداث المتجسدة في الفن ذات أهمية قصوى، حينما تكون الضمير النابض للشعب الروسي والمجتمع الروسي. وكان الحس الأخلاقي أهم ما يميز أدب تولستوي، حيث أن هذا الإحساس هو الضابط الذي ينظم علاقة الفنان بما يجسده من شخوص وأحداث، وما يوقظ عنده من دوافع للحب والكره، وكان المؤلف يشدد على وحدة علاقة المؤلف الأخلاقية الأصيلة بمادة إبداعه وموضوعه التي هي: «الاسمنت الذي يدمج أي إبداع فني في كل موحد، بحيث ينتج عن ذلك وهم انعكاس الحياة».

تعاليم تولستوي الأخلاقية وأحكامه الجمالية كان يشوبها الكثير من التناقض، إذ أنه رفع عالياً من شأن بعض صغار الكتاب لأن النظرة الأخلاقية كانت طاغية في أعمالهم، بينما قلّل من أهمية آخرين لأن هذا التوجه الأخلاقي لم يكن ساطعاً بما فيه الكفاية، ومثال ذلك موقفه من شكسبير، الذي أدانه بفقدان أعماله للحالة الأخلاقية واللادينية، وذلك عندما طبق عليها الحقائق المسيحية المجردة؛ «فالفن الحقيقي هو الذي يتطابق داخلياً مع وعي أداء قضية الإله»، وهذا ما أعاد التعبير عنه في رسالته المشهورة (ما هو الفن؟).

ومع كل هذا فقد وقف تولستوي موقفاً صارماً وعنيداً ضد الفن الانحلالي والتزاماته وأغراضه، وفصله المضمون عن الشكل، وابتعاده عن الحياة العامة وهموم الشعب والمجتمع. وحسب اعتقاد تولستوي فإن الفن الانحلالي الملتزم الذي أعلن استقلال الشكل الفني عن المضمون، لم يبتعد كثيراً عن نظرية «الفن للفن»؛ مما أفضى إلى انتزاع أهم غاية للفن، وهي أن يكون وسيلة للتواصل بين الناس،

مشيراً إلى أن المبدأ الذي أقام عليه الانحلاليون فنهم « لا يتصف بالضبابية والإعتام والتلغيز والالتباس حسب.. ولكن بعدم الدقة والتحديد وضياع البيان»، ويضيف: «إنه لمن الخطأ الفادح التفكير بأن الرائع يمكن أن يكون بلا معنى».

ثمة قضية أخرى تشتبك مع المسائل التي أوردناها أعلاه، ألا وهي صراع تولستوي في سبيل ترسيخ أسس إبداعه وأهداف فنه وغاياته، التي تجلت في ممارساته الفنية ومقالاته النظرية، وهو يرى أن: «النظرة الموجودة إلى الفن واحدة، لكن يُعبّر عنها بشكل مزدوج- في النظرية والتطبيق.. في الأحكام المجردة حول الفن، وفي جهود ما يسمى بالفنانين». ومن وجهة نظره أن معتقدية الكاتب وعلاقته بالواقع تُبنى أثناء سيرورة الإبداع، ومن يريد التعرف على رؤية المؤلف إلى العالم يتعين عليه البحث عنها في الصور التي يدشنها ويجسدها في إبداعه. وهذا ما حدد موقف تولستوي من الواقع والواقعية في مؤلفاته، التي جاءت حصيلة بروز البداية الديمقراطية في رؤيته للفن والحياة، التي شابها الكثير من التناقض، الذي تكشف في تصوره حول الواقعية، التي أراد لها أن تتفق مع الحقائق المجردة لنظريته الأخلاقية، لاسيما في المرحلة الأخيرة من حياته التي انتظمت فيها تعاليمه الأخلاقية/الدينية في عقيدة متكاملة. في هذه المرحلة رسخ تولستوي في أعماله وتنظيراته مبادئ الواقعية المقاتلة التي تضع هدفها فضح الشر الاجتماعي واللاعدالة والظلم الاجتماعي. فالفنان هو من يمتلك موهبة القدرة على رؤية الأشياء في جوهرها، كما هي على حقيقتها.

وسبق أن صاغ تولستوي متطلباته من الفن في مقدمة وضعها لمجموعة قصصية لمؤلف اسمه سيميونوف يروي فيها قصصاً عن عذابات الفلاحين وما يتعرضون له من ظلم وحرمان وعسف، ذكر فيها ثلاث زوايا يجري من خلالها الحكم على العمل الفني، وهي:

١- من الجانب المضموني، من الضروري والمهم أن يكشف الفنان عن زاوية جديدة في الحياة.

٢- أن يتطابق جمال الشكل مع سمو المضمون.

٣- مدى إخلاص المؤلف لمادته... يعنى مدى قناعة المؤلف بما يجسده.

وقد رأى تولستوي في موباسان المثل الأعلى في الإخلاص لمهنته، وتحقيق متطلبات الفن الضرورية.

طرأت تغيرات على رؤية تولستوي وموقفه من الفن والأدب، وكانت آراؤه مشحونة بالتناقضات الحادة، إلا أنها جاءت تعبيراً عن الأزمة الروحية والأخلاقية والاجتماعية التي اجتاحت العصر الذي عاش فيه، وكتب أروع مبدعاته الفنية وتنظيراته الجمالية، التي حرضت كورولينكو على القول بأن: «تولستوي المفكر مفطور كاملاً وكلياً في تولستوي الفنان. هنا نعثر على جميع فضائله الكبيرة، كما نلتقط مثالبه العديدة».

من أهم الإشكاليات التي أرقت تولستوي، وطرحها في مقالاته ويومياته وتنظيراته الجمالية- مسألة الشكل الفني والمهارة الإبداعية في الكتابة. وأبلغ ما عرف عنه عندما سئل عن رأيه في رواية (آنا كارينا) قوله، يتعين علي للإجابة عن هذا السؤال أن أعيد كتابتها من جديد.

فالشكل الفني الرفيع هو الصفة الحقيقية في بناء الفن، لأنه التجسيد الممكن الوحيد للمضمون، وليس في تطابقه مع هذا المضمون حسب؛ «فالشكل الذي يعتبر شكلاً فنياً هو الذي يتولد من الفكرة»- كما ذكر بيلينسكي، وردد هذا المعنى تشيرنيشفسكي بقوله: «علينا أن لا ننسى، أن أول قانون للفنية، هو وحدة النتاج الفني»، والذي استخلص منه تولستوي رأيه حول تلاحم العمل الفني واندماجه وانتشاره واحتشاده، واستكناه قوانين فنية العمل من ممارسة الفن والأدب، لأن هذه القوانين هي التي تؤثر على سيرورة تدشين المبدعات الفنية وتحدد توجهها، وتضبط أواليّة العملية الإبداعية نفسها.

يعتمد مدى تأثير الأدب على القارئ - حسب تولستوي- إذا توخّى دمج جمال الشكل الفني مع صدق الحياة: «الجمال في الفن يتحقق إذا استثار الانتباه وفتن المتلقي، وحضه على تفرس محمول الأثر الفني». ووجد الكاتب في التعميم والتنميط إحدى أهم وسائل رهافة الفن وإبراز الخواص المميزة له: «ينبغي رصد عددٍ واسعٍ من الناس المتشابهين، لتدشين نموذج واحد محدد»، وذلك لتحري أنماط البشر ومعرفة الطيب والشرير والذكي والأحمق، واستكناه جذور الفعل الإنساني. ودعا إلى بناء النمط الذي يرود الجوهر، إلى جانب جلاء معالم الصورة الرئيسية، والاهتمام بالتفاصيل التي تظلّل الملامح المميزة لهذه الصور ويشدد على أن القدرة على دمج ما هو فردي وما هو عام بفضل الحس العميق بالمقاييس، يُعتبر من أظهر علامات المهارة الحقيقية. وكذا، فإن الإحساس بالمقاييس والكفاءة في التقاط النماذج المؤثرة من أجلى سمات الشكل الفني وتعبيراته.

وكان تولستوي يصر على طرح قضية صدق الحياة في تضافرها مع كشف سيكولوجية نوايا المؤلف وتوجهاته، ويُعتبر هذا المسلك من أبلغ مبادئ الفن المترسخة. ولهذا، وجدناه يعارض يقينيات التحليل النفسي في دراما شكسبير، ويلومه على المبالغة في اصطفاء الشخوص الاستثنائية واللاعادية، حتى ولو كانت تجسيداً نموذجياً لملامح بعض أناس عصره.

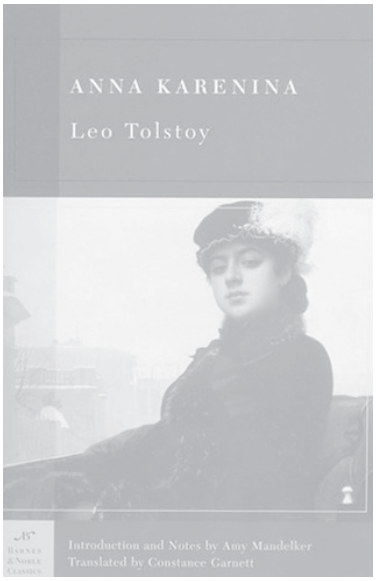
كان تولستوي ينفر من كل ما هو مبتذل ومتكلف وغير معبّر؛ فالشكل الفريد هو الذي لا يتكرر، ويعتمد البساطة والوضوح، والتعبير البسيط عن الأفكار، ويتسم بدقة التفاصيل وتميزها. فالفن عنده ليس مزحة أو نكتة؛ إنه قضية كبرى تمس حياة الشعب وتؤرقه، وتتطلب من الفنان أن يعاني ملابسات حياة أبطاله ويتعلم من أطفاله ويكتب باللغة التي يفهمها الشعب ويستوعبها، والتي تصف حاله وأحاسيسه وطبائعه وعاداته، وتبوح بآلامه وأحلامه وتطلعاته.

كان لجماليات تولستوي وقع كبير ومدلول واسع، لأن مسائل الأدب طرحت فيها في ترابطها الدقيق بقضايا العصر الاجتماعية المهمة. كما أن تصور تولستوي للفن لا ينفصم عن تصوره للواقع، وذلك لأن أساس وحدتهما تتلخص في أن مثال تولستوي الفني والاجتماعي- هو الحياة العامة العادلة، حيث كان ينظر إلى الفن كقضية جدية صارمة، له قوانينه المحددة، التي أسماها قوانين الفن الداخلية.

آنّا كارينينا

رواية الحبّ كما يمكن أن تعيشه امرأة حقيقية

◄ وليد أبو بكر



اللجوء إلى المصادر العربية للحديث عن أنّا كارينينا صعب، لأن هذه المصادر، وخصوصاً الترجمات، لا تكاد تتفق حتى على الأسماء، بدءاً من عنوان الرواية، مروراً بالأسماء الأساسية فيها، والخطأ يبدأ من اسم الكاتب، ليو أو ليف، ثمّ من أنّا ذاتها، التي تعوّدنا أن تكون كارنينا، حتى دون كسرة على الراء، ثمّ يمتدّ هذا الخطأ إلى كاترين، أو كيتي، أو كاتي، الشخصية النسائية المنافسة، وإلى داريا أو دوليا أو دوللي، الشخصية النسائية المختلفة، ثمّ ينسحب على ليفين وستيفان، اللذين اختارت لهما ترجمة عن الألمانية اسمي ليفي وستيفا، وكأنهما من أصل فرنسي. لذلك سوف تجيء الاستشهادات من الرواية، أقرب إلى ترجمة شخصية عن النصّ الإنجليزي، مع الاستعانة ببعض ما ترجم عن الروسية مباشرة، من استشهادات داخل الدراسات النقدية، دون التزام بتحديد الصفحات.

استغرقت كتابة الرواية سنوات، وجرت عليها تعديلات جذرية، حاول من كتبوا عن تولستوي متابعتها منذ الأصول الأولى، وفي جميع النسخ التي ظلت كما هي، ثمّ اتفقوا جميعاً على أن الكاتب لم يكن راضياً عن نصّه النهائي. واستطيع أن أفهم عدم الرضا من مجموعة من الملاحظات، التي تستند إلى فنّ السرد الحديث، سأمرّ على بعضها سريعاً:

أولاً: تدخل الكاتب ـ بصفته كاتبا ـ في كثير من الأوقات، طارحاً رأيه أو مفسّراً لموقف أو رأي، فحين تركز أنا على الأذنين الكبيرتين لزوجها، تعبيراً عن الكراهية، يصفها الكاتب بأنها مسكينة، أعماها حبّها فخيل إليها أن عدوّها قائم داخل زوجها.. وغاب عنها أنه يعاني من ألم دفين. وحين يشير إلى المظهر الجامد للزوج، يضيف أن الإنسان لا يستطيع أن يعرف ما يكمن في قلوب الناس من أحاسيس مختلفة، وحين يبدي الزوج تصميماً على موقفه برفض

◄ باحث من فلسطين.

الصفح، يعلق الكاتب: يا لقسوة العيش متى حزم الأمر! ويا لهوى النفس متى تعرَت للذلّ! وكلنا في ذلك سواء، رضينا أم كرهنا.

ثانياً: الانتقال من حدث إلى حدث، قد يكون دون تمهيد، خصوصاً في الحديث عن الشخصيات، فقبل أن ينتهي الحديث عن فرونسكي، مثلاً، يقفز المؤلف إلى ليفين أو غيره، ليعود بعد ذلك إلى شخصية ثالثة، بالرغم من انسياب الأحداث في معظم الرواية بشكل منطقي، وخصوصاً بعد اللقاء الحميم بين كيتي وفرونسكي.

ثالثاً: بعض الحوار يكون زائداً، فعند زيارة فرونسكي لأنّا في منزلها، مثلاً - بعد أن حذّرها الزوج من مجيئه إلى المنزل - يدور حوار طويل حول "إن كان بها سوء" مع أن الحالة توحي بالقلق الذي تعيشه، خوفاً من الزوج، وقلقاً من وجود الطفل في المنزل. ومثل هذا الحوار لا يضيف، حتى وإن قصد الكاتب أن يجعل المشهد أساسياً في تحوّل الزوج.

رابعاً: غياب بعض الشخصيات، التي تكون أساسية في البداية، مثل: كيتي ودوليا وليفين، وحتى ستيفان، وعدم ظهورها مرّة أخرى إلا قريباً من النهاية، أو للقيام بأدوار بسيطة، وربما للتذكير بأنها كانت موجودة ودات فعل، ما يوحي بأن الأهمية، التي أوليت لها في البداية، لم تستمرّ بعد ذلك، خصوصا كيتي، التي كانت محور الحديث في القسم الأول كله، ثمّ اختفت، إلا قليلاً.

خامساً: الحدث المحوري ليس بمستوى التحوّل الذي صعّد الصراع: والمقصود هنا سقوط فرونسكي عن الحصان، وردّة الفعل التي أبدتها أنّا، وأثارت زوجها إلى حدود القسوة، وفي المشهد حاول الكاتب أن يجعل سباق الخيل حدثاً حاسماً، فكانت لمسته الرمزية "أبعد ما تكون عن الدقة"١.

سادساً: بعض الأحداث الهامة مرّت في الرواية عابرة، أبرزها محاولة الانتحار، التي قام بها فرونسكي، والتي بدت وكأنها مجرّد لهو، وكذلك إعلان أنّا "البارد" عن حملها، مع أنه يشكّل حدثا محوريا في العلاقة الثلاثية، التي تقوم عليها الرواية: الزوج - الزوجة - العشيق.

سابعاً: التبشير بالأحداث، التي لم تحدث بعد، بما يشبه التنبؤ. وإذا كان حادث الدهس أمام القطار، لحظة اللقاء الأول بين أنّا وفرونسكي، يمكن أن يكون مقبولا في التنبؤ بانتحار أنّا في النهاية، إلا أن كثيراً من الأحداث الأخرى تعتبر استباقاً، مثل ذلك الشعور الغامض، الذي بدأ يظهر منذ وطئت قدما أنّا ارض موسكو؛ ومثل شعورها بأن فرونسكي يتمرّغ في التراب، والدماء تنزف منه، بينما كان زوجها يتحدّث معه عن حياة الفرسان الخطرة (ولم يكن ذلك في حلم).

ثامنا: تعتبر افتتاحية الرواية بالحديث عن خيانة ستيفان، شقيق أنّا، لزوجته، وتأخّر ظهور أنّا، البطلة التي تحمل الرواية اسمها، إشكالية نقدية. هناك من رأى أن الكاتب بدأ بالتعريف بأخيها من أجل أن يعرّف بها، لأنه "يجب ألا تقدّم لنا أنّا، حتى نصبح على معرفة تامة بأخيها، لعلنا نراها أولاً، ونفهمها من خلاله"٢؛ لكن هذا الرأي يبدو مثل تبرير لخطأ فني، أو غياب الجرأة في نقد الكبار، ومن الواضح أنه جاء نتيجة الوقت الطويل، الذي استغرقته كتابة الرواية، والتغييرات الكثيرة، التي حدثت فيها، والتي جعلت تولستوي يقول ذات مرّة: "كثيراً ما أجلس لأكتب شيئاً، وفجأة أنتقل لطريق أكثر رحابة، ويتسع إطار إنتاجي"٣.

مثل هذه الملاحظات وغيرها، جعلت الناقد الروسي ب. تكاتشوف يقول في العام ١٨٨٧ إن "أنّا كارينينا رواية عادية من روايات دسائس الحب"٤. لكنّ النقاد الذين جاءوا بعد ذلك نقضوا هذا الرأي، وأنصفوا الرواية، وربما بالغوا في ذلك، لدرجة ان الناقد ب. ايخنباوم وصفها عام ١٩٦١ بأنها "الرواية الوحيدة في الأدب العالمي، في القرن التاسع عشر، التي تجمع بين أشياء قد يبدو من الصعب التأليف بينها، كتتبع قصة الحبّ الملتهب، والقضايا المهمة في الحياة الاجتماعية، والمسألة الزراعية والعلم والفلسفة والفن"٥. وأكّد توماس مان هذا الرأي حين قال إن أنّا كارينينا "أحسن رواية اجتماعية في الأدب العالمي"٦.

هذا الاتساع في معالجة القضايا، جعل من اعتبار أنّا كارينينا "رواية اجتماعية نفسية" توصيفاً مناسبا، لأنها تتحدث عن مجتمع كامل يمرّ بفترة انتقالية صعبة، صفتها الأولى هي فقدان الأمل، ما انعكس إلى شعور دفين بالخوف والترقّب والبحث عن مغزى للحياة٧، لأن "كلّ شيء تزعزع في هذا المجتمع، ولم يتكون شيء بديل بعد"، على حدّ تعبير ليفين في الرواية، وذلك في الإشارة إلى تحوّل جذريّ معروف، حدث للكاتب نفسه.

لكن الرواية، رغم أنها تتحدّث عن القضايا المهمة في الحياة، التي أشار إليها إيخنباوم، لدرجة أن بعض الدراسات طالت جزئيات منها، تقارنها مثلاً بكتاب تولستوي اللاحق "ما الفن"، أو تقارن ما فعله بتوزيع أراضيه على الفلاحين، بوجهة نظر ليفين الاقتصادية، (وهو الشخصية التي يتفق النقاد على أنها تعكس وجهة نظر الكاتب) إلا أن تركيز الرواية الأساسي ينصبّ على أمرين: الأول والأهم هو تشريح عاطفة الحبّ عند المرأة، وهي ي ذلك تعتبر أكثر بلاغة من روايتين غالبا ما تقارن بهما: مدام بوفاري (غوستاف فلوبير)، وعشيق الليدي تشاترلي (تي إي لورنس)؛ أما الثاني فهو الحياة العائلية داخل مجتمع أرستقراطيّ تقليديّ يتآكل، مثل المجتمع الروسيّ في ذلك الوقت.

وإذا كان السؤال الذي يقف وراء الرواية بكاملها يقول: ما الذي يحدث حين تعزل نفسك عن المجتمع، أو حين يعزلك المجتمع عنه؟٨ فإن هذا السؤال سيكون معنيّاً بشقين: الأول هو: طبيعة المجتمع الذي تعيش فيه الشخصيات، والثاني هو دافع الشخصيات المختلفة إلى الانعزال، أو دافعها إلى العزل.

إن المجتمع الذي تتحدث عنه الرواية، هو مجتمع زيف ورياء، يرافق بداية الانحلال في طبقة النبلاء في ذلك الوقت. وهو بالتالي مجتمع يهتمّ بالمظاهر، وفيه يستطيع الزوج أن يسكت عن خيانة زوجته، في ظاهرة تكاد تكون جزءاً من ثقافة عامة في الطبقة السائدة من المجتمع، إذا استطاع أن يحافظ على المظهر الذي يسميه "كرامته". إن الخيانة أمر عاديّ في هذا المجتمع، وكثيراً ما تكون نزوة تقوم بها المرأة، ولكنها قد تكون سبيلاً إلى مصلحة شخصية، لها أو لزوجها أيضاً، أما الحبّ، الذي يعني علاقة مستمرّة، في ظلّ وجود الزواج، فهو الجريمة التي ترتكبها المرأة في حقّ المجتمع الزائف.

في هذا المجتمع، الذي اعتقد تولستوي "أن الحبّ الحقيقيّ فيه قد تلاشى"، خصوصاً في الطبقة التي يكتب عنها ، يبدو أن وجود طرفي الحبّ في الرواية (أنّا كارينينا وإليكسي فرونسكي) لا يلتزمان بما توافق عليه المجتمع من خيانات يمكن أن تغفر، مثل خيانة ستيفان، شقيق أنّا لزوجته، والعلاقات الغرامية القصيرة الأجل للكونتيسة الكهلة، والدة فرونسكي، ومغامرات الأميرة بتسي، وغير

ذلك مما تحفل به الرواية. وحين حاول كارينين، زوج أنّا أن يغفر لها، كما هي عادة المجتمع، اعتبرت ذلك إهانة لها، كما اعتبر فرونسكي "طيبة" الزوج في حقه، وحسن تصرّفه معه، لحظة مرض أنّا، إهانة تستحق أن يحاول بسببها الانتحار، بعد أن كان يتطلع إلى مبارزة معه، على طريقة الفرسان. ولهذا السبب لجأ العاشقان إلى الانعزال، ثمّ عمل المجتمع على عزلهما أيضا، بتعريض أنّا للإهانة، حتى من قبل من سهلن لها اللقاء مع حبيبها، حين كانت تجرؤ على الظهور في مكان أرستقراطي، بعد انكشاف علاقتها.

أنّا وفرونسكي شخصان يختلف كل منهما عن النمط العاديّ في المجتمع الأرستقراطي، الذي يعتبرهما "غريبي الأطوار". ورغم أن تولستوي لا يلتفت في أدبه إلى ماضي الشخصيات، إلا أنّ وضوح الوسط الأسريّ الذي عرفه كلّ من الطرفين، كان من علامات الرواية التي قادت إلى مأساتها في النهاية: انتحار المرأة التي تحبّ، انتقاما من مثل هذا المجتمع، أو عقاباً له، يعتبر في غرابة العقاب الذي قرره زوجها، وهو أن يصفح عنها!

الأسرة التي نشأت فيها أنّا ليست واضحة تماماً، ومع ذلك، فإن أوّل عمل تقوم به داخل الرواية هو أن تقنع زوجة أخيها بأن تغفر له خيانته. والأخ نموذج للشخص الانتهازيّ الذي يتطلع إلى مصلحته الخاصة، من خلال علاقته بأقربائه المتنفذين، ومنهم زوج شقيقته أنّا، الوزير المعروف، كما يؤكد ذلك تعبيره عن فرحه بوظيفة تدرّ مالا، في قمة الحزن على انتحار شقيقته.

وإذا كان الشقيق متعوّدا على الخيانة، (ولا يرعوي عن تكرارها، بل يحاول أن يجمّلها لدى صديقه ليفين، الذي سيتزوّج من شقيقة زوجته) كما تشير الرواية، فإن المجتمع لن يجد غرابة في أن تخون شقيقته أنّا زوجها، لكنّ الاستغراب يكون حين لا تتستّر على الخيانة، أو حين ترفض مبادرة الصفح من زوجها، لأنها تعتبر ما تفعله حقّاً لها، لا يحتاج إلى استئذان أحد، ولا إلى من يصفح عنه، وهي بعد ذلك تتمرّد على شروط زوجها الخاصة بلقائها بعشيقها، تلك الشروط التي يمكن أن يقبلها المجتمع، ولا تسبب تشهيراً يضرّ بمكانة الزوج، وكان في هذا الرفض تحدّ حاسم للمجتمع ككلّ، ساهم في عزلها عنه.

أما البيت الذي تعيش فيه أنّا كزوجة، فأهله لا يبدون مثل أسرة: إنه منزل يفتقر إلى الحبّ، وفيه "كان لكلّ زوج عالمه الخاص، المغلق على الآخر"[٩]. لكنّ أبرز ما فيه هو أن أنّا فشلت في تشكيله كبيت، كما أنّ زوجها لم يكن عاملاً مساعداً، فرغم أنه يوصف بأنه متديّن وأخلاقيّ وشريف وذكيّ، بمقاييس مجتمعه، ألا أنه من وجهة نظر أنّا: خنق حياتها سنوات، خنق كلّ شيء حيّ بداخلها، وهو لم يفكّر مرّة واحدة في أنّها امرأة حيّة تحتاج إلى الحبّ.

بالإضافة إلى ذلك، فإن الزوج يكبر زوجته بعشرين عاما - ما يثير تساؤلاً حول سبب قبولها به - وهو مشغول عن كلّ شيء بأعبائه العملية، إلى الحدّ الذي يطلق عليه لقب "الآلة الوزارية". وهو يبتعد عن طريق الحياة، إذا التقاها صدفة، ومع المشكلة التي واجهته، أخذ يشعر بأنه "يعبر قنطرة فوق هوّة، وبأن القنطرة تتقوّض تحته. "كانت الهوة هي الحياة الحقيقية والقنطرة هي الحياة الزائفة التي يحياها"[١٠]. وتحسن دوليا تصوير ذلك البيت، حين تشير إلى أن "بيتهم نفسه لا يعجبها، فقد كان هناك شيء ما مزيّف في كلّ تكوين حياتهم العائلية".

أما فرونسكي فإنه لا ينشد حياة فيها شيء من الاستقرار، فهو، على حدّ رأي الكاتب، لم يعرف الحياة العائلية أبداً، وكان لأمّه، وقت الزواج وبعده، كثيرٌ من القصص المعروفة لكلّ الطبقة. أما والده فلم يكن يذكره تقريباً، لأنه تربّى في المدرسة العسكرية الداخلية. لذلك كان فرونسكي يرى في الزواج عالماً غريباً ومعادياً أكثر من أيّ شيء١١؛ ولم يكن غريباً أنه يباغت حين تصرّح له أنّا عن حملها. ومع أن قلبه أخذ يوحي له بأن يطلب منها ترك زوجها، إلا أنه رأى، بعد قليل من التروّي، أن من الأفضل أن يتفادى ذلك.

لم يكن الطرفان إذن مؤهلين لبناء أسرة، لكن الحبّ الذي اشتعل بينهما لم يستأذن الطرفين، ولا جاء يهدف إلى بناء أسرة: كان حبّاً، مجرّد حب، وكان له معهما شأن آخر. ولهذا السبب، وعن وعي كبير به، كرّست الرواية معظم اهتمامها لتشريح هذا الحبّ، من وجهة نظر نفسية عميقة، ربما استفاد منها علماء التحليل النفسي كثيراً، وخاصة لدى الفرويدية الحديثة، دون أن يشيروا إلى مصدرهم. وفي هذا الإطار من النظرة الحديثة إلى دراسة هذه العلاقة، ربما كان من الصحيح أن تقارن بفكرة فيلم "جاذبية قاتلة" الشهير، تلك الفكرة التي تحولت إلى نظرية مقبولة في علم النفس الحديث. وربما جاءت المكانة التي احتلتها الرواية عبر السنين، بسبب الإحساس بوجود هذه السمة التحليلية العميقة، التي تنفرد بها بين روايات عصرها، فيما يتعلق بنفسية المرأة وهي في حالة حبّ.

وكان هذا الحبّ، محكوماً بالفشل من أساسه، بسبب تناقض كبير بين الشخصيتين، ودوافع كلّ منهما، لا بسبب اختلاف الشخصيتين وحسب، وإنما بسبب اختلاف "طبيعة الحب" عند الرجل والمرأة أيضاً. لقد اندفعت المرأة في اتجاهه بكلّ قوة، بعد أن تغير عالمها الداخليّ، وتفجرت كلّ طاقاتها الكامنة ومشاعرها الحبيسة، وفقدت السيطرة عليها، حتى قادها تيارها الجارف نحو الهاوية. إن أنّا، كامرأة عاشقة، دخلت حالة الحبّ بدافع الحاجة، ونتيجة للحرمان الطويل الذي عاشته، لذلك رأت في الحبّ مسألة حياة أو موت (كما جاء في أحد أحلامها) وهو ما تفعله المرأة تماما في هذه الحالة، بينما لا يفعل الرجل. إن فرونسكي يستقي اندفاعه "من ينبوع آخر، مختلف تماماً، مصدره الخيلاء والغرور وإرضاء الذات"١٢، لا الحاجة الوجودية، لذلك لا يترك الحبّ أثراً مأساوياً في حياته، مثل أنّا، وهو لا يفقد التوازن في حياته الخاصة، بل إنه يشعر بالملل بعد حين، وتضايقه العزلة، ويأخذ في التطلع إلى الانفلات.

الحبّ، كما تعيشه المرأة، هو هاجس الرواية كلّها، وهو سرّ نجاحها أيضاً، وقد كانت سباقة إلى الفكرة التي يعترف به علم النفس الحديث، والتي تشير إلى أن "الحبّ شيء واحد في حياة الرجل، لكنه كلّ شيء في حياة المرأة". ومن هذا المنطلق كان طبيعياً أن تقول أنّا لحبيبها بمجرّد أن استسلمت لهذا الحبّ: انتهى الأمر، ولم يبق لي سواك، فتذكّر هذا.

كانت أنا كارينينا متعطشة إلى الحبّ، وكان زوجها لا يستبعد فكرة أن تخونه، كما تفعل غيرها من النساء، لكن الخيانة العابرة لم تكن من طبيعتها، ولا الجنس بهدف التسلية، كما كانت عادة النساء من حولها. كانت أنّا مترفعة، شريفة، صادقة مع نفسها، وتعتزّ بذاتها كامرأة، وهي تعرف أنها تثير الرجال، لأنّها امرأة كما يجب أن تكون المرأة. لكنها لم تكن تبتذل نفسها قط.

كانت مؤهّلة للحب، ناضجة لاستقباله، بعد ثماني سنوات عجاف حاولت فيها أن تحبّ زوجها، ثمّ أن تستعيض عنه بحبّ ابنها، لكن حاجتها لم تشبع، لأنها حاجة إلى الحبّ الآخر، حبّ المرأة للرجل، الذي لا يشبهه في حياة المرأة شيء، مهما نازعه قوته.

كان اللقاء في محطة القطار مجرّد شرارة أشعلت روحاً جاهزة، وكان كلّ ما حدث بعد ذلك، نوعاً من الوقوف دون جدوى في وجه اللهيب: كانت هناك دهشة، وهاجس من الشعور بخطر قادم. وكانت هناك مقاومة للإحساس الغامض الذي يسعد ويشقي في الوقت نفسه، وكان هناك سرور وفزع، وإقدام وتردّد. ولّدت ذلك كله حياة تعوّدت عليها: هاجس أخلاقي له علاقة بالصدق، وزواج له علاقة بالمجتمع، وولد تحبّه، لكن كلّ ذلك انتهى إلى قناعة لا مفرّ منها: الحبّ الحقيقي لا تجدي معه المقاومة. وكانت أنّا تحبّ حبّاً حقيقياً، لم يعد يحول دون متطلباته، التي أخذت تتضح شيئاً فشيئاً، أيّ عائق، فمنحته كلّ حياتها.

وكان الطرف الثاني، الرجل، مختلفاً: فرغم أنه يملك من الجاذبية والشباب والقوة والمركز والطموح والثروة، ما يجعله رجلاً كما يجب أن يكون الرجل، إلا أنه يختلف عن أنّا في أمور عدّة، تضاف إلى كونه رجلاً: هو لم تكن لديه أية ارتباطات اجتماعية مسبقة، وهو في الوقت نفسه تعوّد أن ينال ما يشاء، فكان دون ضوابط. وهذا أمر فيه ما يخيف، خصوصاً وأن أنّا كانت شاهدة وفاعلة في هجره المهين لكيتي، بعد أن أوهمها بالحبّ والزواج، وتسبب في مرضها.

وهو، كرجل، وقع في الحبّ بقوة، فصار شديد الإلحاح، حتى استطاع أن يضعف مقاومة أنّا القوية. وهو، كرجل كان متطلباً أيضاً، وظلّ يرفض الصداقة. وهو، مثل أيّ رجل، فإنّ الجسد لديه يتقدّم في الطليعة، أما المشاعر والأحاسيس فتتبعه١٣، كما يؤمن الكاتب. لذلك تشعر أنّا، عند أول اتصال جسدي معه، بأنها ارتكبت خطيئة، وسوف تحتاج إلى وقت، لن يكون طويلاً، بسبب حالة الحبّ التي تعيشها، حتى تستعيد راحة البال التي فقدتها بسبب هذه "الخطيئة".

وكانت هناك أسباب عديدة كي تكون أنّا ضحية هذا الحب، فهي امرأة شريفة في حبّها، وصراحتها، ورفضها للخداع، لذلك تأبى إلا أن تصارح زوجها بعلاقتها. وهي تملك عقلاً، لكنه محاصر بالقيم والتقاليد، كما تملك روحاً توّاقة للسعادة، تصطدم بصخرة العرف، الذي يمثله زوجها، قبل كلّ الناس، وخوفاً منهم.

وقد اتخذ التغير الذي أصاب أنّا، منذ لحظة الوقوع في الحبّ، حتى لحظة الإقدام على الانتحار، خطا بيانيا تصاعد إلى قمته، ثمّ بدأ بالهبوط، بعد التحوّل الذي استشعرته، في عاطفة فروسكي. ولعلّ متابعة هذا الخط البياني الجوّاني من أمتع ما يمكن أن تقدّمه الرواية، وهو يبدأ بلحظة ترفض فيها التعرف على الحياة من خلال رواية، لتتطلع إلى أن تعيش الحياة، ثمّ تتقدم في ذلك، وتغرق في هذه الحياة، وتنسى كلّ ما يمكن أن يشتت انتباهها، حتى تصحو فجأة على فراغ. والكاتب يتابع هذه السلسلة من التحوّلات الدقيقة، عن طريق الملاحظة، التي تحسن التوصيف لدوامة الحياة التي عاشتها، والتي صارت واقعاً لا تريد، أو لا تستطيع، أن توضّحه لنفسها١٤.

الصراع الذي عاشته أنّا كان كبيراً، تشارك فيه أطراف عديدة داخل المجتمع، ويتداخل فيه الشخصيّ بالمجتمعيّ، بدءاً من خوف الزوج على كرامته، وانتهاء

بطريقته الخاصة في الانتقام، التي تجعل من مصدر معاناته مصدر ابتهاج، حين يقنع نفسه، عن طريق خداع الذات، بأن ما يفعله يجعله أفضل من غيره١٥.

وإضافة إلى "قسوة" الزوج، كان هناك عنصران يتجاذبان حبّها، ولا تستطيع أن تعيش حياتها دون وجودهما معا: "بدون ابني لا يمكن أن تكون لي حياة، حتى مع ذلك الذي أحبّه". وإذا كان الزوج قد حرمها من ابنها، فإن حبيبها أخذ يحرمها تدريجياً من نفسه، وهو يضيق بالغيرة التي باتت تعتريها، ويحاول أن يجد ما يشغله في الخارج، ويتهرّب، فتشعر بموجة من اليأس بعد موجة من السعادة، ولا يعود يكتمل في حياتها شيء. إن "وجهها يشعّ بتورّد نابض بالحياة، ولكنه ليس تورّداً بهيجاً. إنه تورّد يشبه تورّد الحريق في ليلة ظلماء".

مأساة أنّا تكمن في أن الرجل الذي تزوّجته لم يكن مناسباً لروحِها، وأن الرجل الذي أحبته لم يستمرّ أميناً على هذا الحبّ. لقد وقعت أنّا بين رجلين فيهما كثير من "النذالة" واستغلال حاجتها وضعفها، وكان كل منهما، لأسبابه الخاصة، وبطريقته الخاصة، لا يريد، أو لا يستطيع، التمرّد على مجتمعه من أجلها، وظلّ كلّ منهما يشدّد الخناق على الخيار الحرّ لامرأة تؤمن بالحب، أرادت أن تكون حرّة فيه. ولو أنها كانت مع زوج تأبى رجولته أن يظلّ مع امرأة تحبّ غيره، فأخلى سبيلها دون أن يحرمها من ابنها، أو وجدت حبيبا لا يخذلها، حبّاً بنفسه، وخوفاً من مجتمعه، لما تحوّلت إلى ما يشبه "الوتر المشدود بقوة، الذي يمكن أن ينقطع في أية لحظة، وعندما يحدث ذلك، فسوف تنتهي نهاية فظيعة"، كما عبّرت عن وضعها النفسي أمام أخيها.

كان موت أنّا نتيجة منطقية لوضعها اليائس: وكان عبارة عن انتقام من كلّ من أهانوها، جمعت في ذلك كلّ الأطراف، من كراهية زوجها، إلى حبّ فرونسكي، إلى حصار المجتمع، إلى حبّها لابنها. كان ذلك مجرّد "انتقام لكرامتها المهانة"١٦، لأنها امرأة أرادت أن تعيش قصة حبها بكرامة، ولكن كلّ ما حولها، في المجتمع المزيف، والناس الذين يجمعهم الرياء، وقف ضدّها، فاختارت أن تغيب.

الهوامش:

١- جون بيلي، تولستوي والرواية، (ت. سليم الأسيوطي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٨٦، ص ٢٣١.

٢- جون بيلي، المصدر السابق، ص ٢٢٢.

٣- د. حياة شرارة، تولستوي فنانا، دار الطليعة، بيروت، ط٢ ١٩٧٩، ص ١٣٠ (الطبعة الأولى ١٩٧١).

٤- المصدر السابق، ص ١٢٠.

٥- المصدر السابق ص ١٢١.

٦- د. مكارم الغمري، الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، سلسلة عالم المعرفة ٤٠، الكويت: ١٩٨١، ص ٢٦٠.

٧- المصدر السابق،ص ٢٦٠.

٨- جون بيلي، مصدر سابق، ص ٢١٢.

٩- د. مكارم الغمري، مصدر سابق، ص ٢٦٢.

١٠- جون بيلي، مصدر سابق، ص ٢٢٩.

١١- د. مكارم الغمري، مصدر سابق، ص ٢٧٥.

١٢- د. حياة شرارة، مصدر سابق، ص ١٤٥.

١٣- جون بيلي، مصدر سابق، ص ٢٤٠.

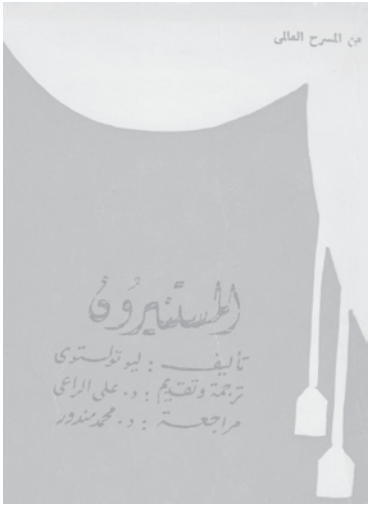
١٤- د. مكارم الغمري، مصدر سابق، ص ٢٦٨.

١٥- المصدر السابق، ص ٢٤٨.

١٦- المصدر السابق، ص ٢٧٠.

(المستنيرون) وليو تولستوي مسرحياً

صبحي فحماوي



معظمنا يعرف ليو تولستوي بصفته روائياً روسياً فذاً، ولكن قلة منا يعرفون أنه كاتب مسرحي متفوق على غيره من كتاب المسرح العالميين، والذين سوقتهم أجهزة الإعلام الغربية بطريقة سحرية، إذ وصفه برنارد شو بأنه فنان التراجيكوميديا المدهش. ويعتبر مسرحه الروسي أقرب إلى كوميديا الصالونات الغربية، الشبيه بالكوميديا الاجتماعية، التي قدمها موليير في فرنسا، وكونجريف في إنجلترا. وكان تولستوي يشاهد عروض مسرحياته الساخرة، ويضحك ضحكاً شديداً، حتى تغرورق عيناه بالدموع. كتب تولستوي هذه المسرحية عام ١٨٨٩، ومثل فيها وأخرجها المسرحي الروسي الكبير ستانسلافسكي.

تقرأ هذه المسرحية أو تحضرها على خشبة المسرح، وكأنك تعيش هذه الأيام، لتشاهد الفرق في السلوك والثقافات والأهداف بين طبقة الفقراء وطبقة الأغنياء.. وهي تصور حياة النبلاء المنشغلين بتحضير الأرواح، والمصدومين في مواجهة الفلاحين البسطاء القادمين من ريف يرتجفون فيه تحت أسقف من القش.. تماماً كما تجد اليوم (عالم الأبراج) يتصدر مبيعات الكتب، يتناسل من عالم تحضير الأرواح والسحر والشعوذة في مسرحية (المستنيرون) بما يقابله من عالم فقراء اليوم الذين يرتجفون تحت برد الشتاء، خاصة بعدما ارتفعت أسعار المحروقات وعزت عليهم وسائل التدفئة!

ومسرح تولستوي القابل للتمثيل هذه الأيام، وكأنه يرسم حياتنا الحالية، هو مسرح واقعي فكاهي وعظي إرشادي تعليمي، يهتم بعرض القضايا الاجتماعية والأخلاقية، وتبيان مضار الخمر، ويرى أن الدين هو الحل، إذ يقول الفلاح :

" لنُصلِّ إذن للعذراء، لعلها تساعدنا".

ويرى تولستوي أن الأغنياء الذين يخافون الله يكونون أقل إمعاناً في هذه المتع، ويكون الفقراء المؤمنون بالله أقلَّ شقاء، وأوفر متعاً في هذه الحياة المادية. فعندما يذكرون الله تسمو فيهم إنسانية الإنسان. ويرى أن الشرور المادية تفضي إلى شرور روحية. وتولستوي يكره الحروب، ولا يؤمن بإنشاء الجيوش، ولا قوى الشرطة، ذلك لأنه لا يؤمن بالعنف.

◄ روائي من الأردن.

ومسرحية (المستنيرون) تدور في بيت الثري ليونيد دينتسوف، المتورط كلياً في تحضير الأرواح، يقضي الوقت منشغلاً في خرافات مع نائب وزير سابق متقاعد، قائلاً له: لقد استطاعت عجوز طريحة الفراش أن تحرك حائطاً من الطوب.. كل ما فعلته وهي نائمة في فراشها أنها اتكأت بذراعها على الحائط، فتحرك الحائط..

وهذا الفراغ العملي والروحي جعل السيد ليونيد يتجاهل تربية أولاده، تاركاً إدارة بيته لزوجته (أنا بافلوفا) السمينة لكثرة الطعام والخمور، والتي تتسلط في تصرفاتها، وتضطهد زوجها، وتدلع ابنها (فوفو)، وتشجعه لتتجاهل هيبة أبيه، فينشغل بتربية الكلاب الضالة، إذ يقول لنفسه: (إنها جمعية لتربية الكلاب، ولا مال عندي لمواجهة الموقف.. سأذهب وأكلم ماما، إنها أملي الوحيد!)، ولهذا تعطيه (ماما) نفقات عالية لتأسيس ناد لكلاب الصيد الضالة، ورعايتها..

وفي الوقت الذي تتجنب فيه السيدة (أنا) زيارة أختها لمدة شهرين متواليين، متوسوسة خائفة أن تنقل أختها إليها الأمراض، وتقرف من مواجهة ثلاثة فلاحين جادين، قادمين من الريف لشراء قطعة من أراضي (ليونيد)، الذي لا يملك سيولة نقدية، وفي الوقت الذي تستقبل منهم الهدايا الريفية، فهي لا تسمح لهم بالاقتراب منها، أو دخول صالة بيتها، قائلة إنهم سيوسخون الأرض، لأنهم كما تعتقد موبوؤون، فتطلب من الخدم تعقيم البيت وراءهم، بينما الكلاب الضالة يستضيفها ولدها المدلل فوفو في غرف النوم..كل ذلك وسط عدد من الخدم متباين الطباع والهموم. إنها تتصرف كما يقول المثل الإنجليزي "الدجاجة التي تنقر الديك".

ولكن هؤلاء الأثرياء أصحاب العقارات والأملاك، متعطشون للنقود السائلة، ومع ذلك يكابر صاحب القصر (ليونيد)، ويرفض البيع بأثمان العام الماضي، فيقع الفلاحون الفقراء في ورطة فشل مسعاهم لتوسيع دوائر بيوتهم، لتتسع لدجاجاتهم بعد الأولاد.. وصلنا إلى عقدة المسرحية..فكيف يكون الحل؟

وبعكس الخادمات اللواتي يسقطن في أول علاقة مع رجل، فيتهاوين تحت الأرجل، ولا من معين ، نجد الخادمة المحترمة (تانيا) خادمة الست الخصوصية، تسعى إلى الزواج من شاب محترم، هو ابن أخ أحد الفلاحين، وهو خادم البيت (سيمون)! ورداً للجميل تستخدم اليتيمة (تانيا) حيلة تُشعر الثري (ليونيد) المسحور بتحضير الأرواح، بأن الخادم سيمون ابن أحد الفلاحين وسيط في الأرواح التي يحضرها، أو متصل مع الأرواح.. مما يجعل الثري يهاب الفلاحين، ويعود استشارة الأرواح حول قضية البيع.

وفي مسرحية "المستنيرون" نجد تولستوي يتعاطف مع الفلاحين الأذكياء الحريصين على تحقيق مصالحهم بشراء الأرض، ويسخر من النبلاء، واصفاً سوء حالهم، وعدم سعادة حيواتهم، إذ أن المستشفى- مثل هذه الأيام - لا يقبل أقل من ألف روبل لتدفع – في تلك الأيام، والتي قد تعادل عشرة آلاف دينار بقيمتها الشرائية اليوم- قبل إدخال المريض، وإلا " اذهب ومت، فلا أبالي " يقول لك الطبيب...

وتصف المسرحية بسخرية مضحكة، تأنق السيدة السمينة(أنا) وهي تطلب من الخادمة تانيا أن تحشوها بالملابس الضيقة، فتقول تانيا:"إنها تشد عليها ملابسها الداخلية المقواة، كما تشد السرج على الحصان، وكي تبدو مثل كأس النبيذ، بينما هي مترهلة الشحم، ثم تسهر حتى الثالثة صباحاً، تلعب الورق مع الأثرياء، ونتيجة لذلك تصيبهم أمراض سوء الهضم، وتعب الكبد، وتوتر الأعصاب، والاكتئاب.

ويصف - بسخرية مضحكة - الشاب المدلل (فاسيلي)، والذي يدلعونه (فوفو) وهو ينفق الأموال الطائلة على تأسيس نادٍ لكلاب الصيد الضالة، والمشغول بغسيل الكلاب، وإقامة جنازة لكلب، مما يجعل السائق يرفض طلب فوفو أن تنام كلابه في غرفة نوم السائق.. كل هذا يتم في قصور الأغنياء، بينما الفقراء يتضورون جوعاً.

وفي المسرحية الساخرة، يستشير السيد ليونيد الأرواح في إمكانية بيع الأرض أم عدمها، إذ يقول فوفو إن أباه مستغرق في استشارة الأرواح: هل يبيع الأرض أم يبقيها؟ وهل يستطيع المرء أن يخاطب الأرواح عن طريق الأطباق؟ وافرض أنها أمرته بالتوقيع على بيع الأرض فهل يوقع؟

تتطور الدراما في المسرحية ب(التمثيل داخل التمثيل)، إذ تنصب تانيا بالاتفاق مع خطيبها سيمون ابن الفلاح فخاً من الأرواح المفتعلة، لتسيطر حركات سيمون المضحكة على المشهد المعتم، ثم تُسقط تانيا ورقة عقد بيع الأرض على المنضدة، موحية للثري ليونيد بالتوقيع، وبتوجيهات الأرواح المتحركة في الظلام، يوقع ليونيد على العقد، ويتم بيع الأرض للفلاحين.

وهنا ينتصر تولستوي للفقراء، ويوضح أنهم عمليون وواقعيون، ولا يهتمون بتحضير الأرواح ، بل يهتمون بالحراثة وخدمة الأرض، ليحصلوا على القمح والدجاج والماعز ومنتجاتها، وأنهم أكثر نضوجاً وذكاء من أهل المدينة الأغنياء. ولكن تولستوي لا يرى في الفقراء خيراً مطلقاً، إذ يصور الخادم الحقير جريجوري وهو ينتهز فرصة ضعف الخادمة الشريفة تانيا ليتحرش بها بعنف، معلناً عدم رغبته بالزواج..

وتصف المسرحية طبقة الأثرياء التي تُدخل اللغة الفرنسية على حديثها الروسي، حتى أن مترجم الرواية القدير، د. علي الراعي، يتركها مكتوبة بالفرنسية ليشعرنا بالغربة عن لغة الوطن، مثلما نُدخل نحن الكلمات الإنجليزية في أحاديثنا هذه الأيام، كي نثبت أننا نفهم.

وأما روح السخرية المضحكة فهي تصبغ المسرحية، مثل ما يقول الخادم جريجوري- ص. ١٥٧ من المسرحية:"لا تستطيع العجوز رؤية حذائها إذ يعترض كرشها السمين تلك الرؤية." وحينما يقول تيودور مرافق السيد: إن السيدة تتخذ من الشاب الوقح جريجوري زينة حين تخرج للنزهة، بينما يقول جريجوري:" ولم لا نقول إن الأغنياء مثل الفقراء، ألم يحدث أن سيدات تزوجن من خدمهن؟"

وتظهر السخرية من فوفو الذي يفتخر بكونه يقلد صوت الخنزير في حديثه، ومجرد اسمه فوفو يعتبر مضحكاً. تجده يقول لصديقه بيتر صفحة ١٥٦:"عندي كلب متوحش جداً حتى لقد قال السائق إنه كاد يأكله". فيقول بيتر: "من أكل الآخر، السائق أم الكلب؟"

ولكنني لاحظت هنات بسيطة في أسلوب تولستوي وهو يكرر كثيراً من العبارات ، مثل ما جاء في صفحة ٤٥ من النص: " ارحمنا أيها السيد، إننا محتاجون للأرض، وليس لدينا مأوى لدجاجة". ثم يقول في صفحة ٧٧:"إن أرضنا قليلة، ولا مكان لتربية دجاجة، ".. ثم يعود في صفحة ١٠١ ليقول على لسان الفلاح: "الأرض أمامنا قليلة. وحتى الدواجن لا تجد لها مكاناً فيها!"

وهذا التكرار كان على عكس مسرح شكسبير - الذي لم يكن تولستوي يحبه- والذي علمنا أن الكلمة التي لو حذفتها من الجملة دون أن تتأثر الجملة فاحذفها ولا تبقيها، لأن وجودها يضعف التعبير.. ولا تكرر كلمة أو جملة أو عبارة سبق أن ذكرت في المسرحية إلا لأمر وظيفي.. وقد يكون تكرار هذه العبارات لأمر وظيفي في مسرح تولستوي، الذي لا يضيره مثل هذا التكرار، ولو أنني تمنيت حذفه.

فضيلة الحب *

نداء إلى الأخوة في الإنسانية

تأليف: ليف تولستوي

◄ ترجمة: د. باسم الزعبي

في هذه الرسالة التي مرّ على كتابتها ما يقارب القرن من الزمن، يبدو أن التاريخ يعيد نفسه، وتبقى مبادئ الفكر الفلسفي الأخلاقي ثابتة. يتسم الفكر الفلسفي لدى تولستوي، وكما يعبّر عنه باختصار في هذه الرسالة، وكما استقر عليه، بالزهد، وهو يعطي قيمة أكبر للحب في حياة الناس، ويحط من قيمة الحياة المادية، التي يرى فيها مصدراً للشرور التي تعاني منها الإنسانية. ولا يستغرب ذلك عن تولستوي، الذي كان ينزع إلى الزهد حتى في حياته الخاصة، فهو الذي وزّع أملاكه على الفلاحين، وعاش حياة بسيطة، رغم أنه كان من كبار الملاك الإقطاعيين في روسيا.

روسيا، التي بدا وكأنها تسير نحو تحقيق أفكار تولستوي بعد وفاته، من خلال إقامة نظام، كان يراد منه تحقيق العدالة الاجتماعية، وإعطاء الرفاه الروحي أولوية على تلبية النزعات الاستهلاكية المادية، إلا أن هذا النظام (النظام الاشتراكي) واجه أزمة، وانهار بعد مرور أقل من قرن، لتعود الأحوال كما تركها تولستوي قبل نحو قرن من الزمان.

ولا غرو أن تولستوي في فلسفته تلك يلتقي مع كثير من الفلسفات الزهدية المنبثقة عن مذاهب فلسفية وضعية، أو مذاهب دينية. وقد عرف عن تولستوي إعجابه بالدين الإسلامي، وشخصية نبيه الكريم، وله كتابات في هذا الصدد، وعرف عنه صداقته مع رجال علم مسلمين في عصره، على رأسهم الشيخ محمد عبده، وتبادله الرسائل معه. (المترجم)

الأخوة الأعزاء، وأخص أولئك الذين يكافحون الآن في روسيا من أجل هذه أو تلك من أبنية الحكم غير الضرورية لأحد. يلزمك بالضرورة، أيها الأخ، شيء واحد، سواء أكنت قيصراً أو وزيراً، عاملاً أو فلاحاً، هو أن تعيش تلك اللحظة القصيرة غير المحدّدة من الحياة، بالطريقة التي أرادها لك خالقك.

نحن نعرف كل شيء عن الموت، وقد كنت في البداية أعي ذلك بشكل ضبابي، وكلّما تقدم بنا العمر، يصبح الأمر أكثر وضوحاً؛ والآن، واعتباراً من هذا اليوم، عندما شعرت لأول مرة، كما يحدث مع أي إنسان حي، باقتراب

◄ مترجم وقاص من الأردن.

الغد، الاقتراب الطبيعي للموت، ذلك الموت غير المخيف، الذي هو عبارة عن تحوّل طبيعي لا يخلو من خير، مثل الانتقال إلى الغد- الآن، وأنا أفكر بذلك، أُصاب بالرعب، والأهم من ذلك، هو، أنه من الغريب أن تفكر بالحياة المرعبة، الكريهة، التي يعيشها الكثيرون منا، نحن البشر المخلوقين، أصلاً، من أجل الحب والسعادة.

من نحن، ما نحن؟ تراها، فقط، تلك الكائنات الضعيفة، الدنيئة، هي ما يستطيع أن يختفي كل لحظة، ويقفز، للحظة، من اللاوجود إلى الحياة الجميلة، السعيدة مع السماء، والشمس، والبحيرات، والأنهار، والطيور، والحيوانات، ونعيم الحب نحو الأقرباء، ومع أرواحنا، ومع الخير، ومع كل شيء حي.. وماذا بعد؟ نحن لا نجد في تلك الكائنات شيئاً أفضل مما لدينا، حتى نضيّع لحظة الحياة القصيرة، غير المحددة، التي يمكن أن تنقطع في أي لحظة، وحتى ندفن في تلك الأحياء الفقيرة المشوهة بالبيوت ذات العشرة طوابق•، والجسور، والأدخنة، والسخام، وحتى ننزلق تحت الأرض، نستخرج الفحم، والحديد، من أجل بناء سكك الحديد التي تحمل في كل مكان بضائع لا تلزم أحداً، و الأهم من ذلك، أنه، وبدل الحياة السعيدة، حياة الحب، فإننا نكره، ونخاف، ونتعذب، ونُعذِّب، ونقتُل، ونسجِن، ونشنُق، ونتعلّم القتل، ويقتل أحدنا الآخر.

إن ذلك لرهيب، حقا!

يقول أولئك الذين يفعلون هذا، إنهم يفعلونه من أجل التخلص من كل شيء سخيف، وكاذب، ومن أجل تخليص الناس من الشرور، وإن دافعهم لذلك هو حب الناس.

استفيقوا، أيها الأخوة الأعزاء، وانظروا، وفكروا بضعفكم، وبقصر حياتكم، وبأنه في هذه الحقبة القصيرة غير المحددة من الحياة بين الأزل والأبد، لا يوجد خير أسمى من الحب - وفكروا بأنه من الجنون أن نتوقف عن فعل ما هو من طبيعتنا فعله، ولا تتوانوا عن فعل ما تفعلوه دوما.

يبدو لكم، أن كل ما تفعلونه، في ظل الجهل اللاإرادي الذي تعيشون فيه، الذي يدعم وجوده ويعزّزه الرأي العام، يعتبر شرطاً ضرورياً لحياة الناس في عصرنا، كما ويعتبر كل ما تفعلونه مشاركة في حياة الإنسانية الشاملة، وأنكم لا تستطيعون فعل ما اعتدتم على فعله من باب الضرورة. لكن، من الأجدى، لو كان التفكير على النحو التالي: ماذا لو كان كل ما تفعلوه يتطابق مع مطالب روحنا؟ ماذا لو جلب ذلك لكم، ولغيركم من الناس؟ الخير. لكن ذلك غير موجود. إن حياة العالم، والإنسانية جمعاء، كما تسير الآن، تتطلب منكم شروراً، ومشاركة في أعمال اللاحب نحو بعض أخوتنا لأجل آخرين، ولا تقدم الخير لكم و لا للآخرين.

يقولون بهذا الصدد: "نحن نعمل من أجل المستقبل"! لكن، لماذا نحن نضحي بحياتنا اليوم من أجل حياة مستقبل غير معرفة بالنسبة لنا؟

أليس هذا خرافة غريبة وقاتلة. إنني أعلم، وبشكل لا يدانيه الشك، بأن الحياة- في الحب، وفي قانون الله، وفي مطلب قلبيّ، تقدّم الخير لي وللآخرين، وفجأة تجبرني بعض الجدالات المجرّدة على ترك سعادتي اليقينية غير المشكوك فيها، والتزاماتي، وقانوني.. ومن أجل ماذا؟ من أجل لا شيء. من أجل العادة، والتقليد.

ليضع المناضل من أجل "الحرية" أو "النظام" جزءاً من مائة من تلك الجهود والتضحيات، التي يضعها في النضال من أجل أهدافه الذاتية، من أجل زيادة الحب في

ذاته ولدى الآخرين. إن الشخص هنا يستطيع أن يرى نتائج نشاطه في الحب، لا في ذاته، فقط، إنما في سعادة الحب العظيم، وفي الآثار الراسخة، التي تتركها تلك النشاطات على الناس الآخرين، ليس كما في نشاطه النضالي، حيث تكون نتائج النضال غير واضحة، لكنها متوقعة، وحسب.

أخوتي الأعزاء، استفيقوا، تحرّروا من قوة الاستمرار في الضلال (الوهم، بأن الكفاح، الكفاح الحيواني، يمكن أن يكون خاصاً بالإنسان وغير قاتل)؛ وستعرفون السرور، والخير، وقدسيّة الحياة، التي لم يفسدها أحد: لا اعتداءات الناس الآخرين، لأن تلك الاعتداءات يمكن أن تكون فقط مبرراً لتعزيز الحب، ولا الخوف من الموت، لأنه لا يوجد موت بالنسبة للحب.

أخوتي الأعزاء، إنني لا أجرؤ على القول: "ثقوا بي، ثقوا بي"، لا تثقوا، لكن ثقوا بما أقول، جرّبوا ولو ليوم واحد البقاء في تلك الظروف، التي تركككم فيها النهار، ضعوا لأنفسكم مهمة أن لا تشغلوا أنفسكم بأي أمر من أمور هذا اليوم غير الحب فقط. وأنا أعرف بأنكم بفعلكم ذلك، لن تعودوا مجدّداً إلى الضلال القديم، الرهيب القاتل.

أخوتي الأعزاء! إنني أرجو منكم شيئاً واحداً: تشككوا، بأن هذه الحياة، التي تشكلت بيننا، هي، تلك التي يجب أن تكون (الحياة من دون تشويه)، وثقوا بأن الحب يعتب، تعييناً، جوهراً، سعادة حياتنا، إنه سعي نحو الخير، الذي يسكن في كل قلب، ذلك الاستياء من عدم وجود ما يجب أن يكون: الخير،- وأن هذا الشعور المشروع يجب أن يُشبع، وهو يُشبع بسهولة، إلا إذا لم يعتبروا أن الحياة هي ذاتها صورتها الشائهة، كما هو قائم الآن.

أخوتي الأعزاء، اعملوا ما يلي من أجل خيركم: تشكّكوا في تلك الحياة الخارجية، التي تعيشونها، والتي تبدوا لكم مهمة جداً، وافهموا، بأن كل أنظمة الحياة الاجتماعية تلك، المتخيلة من قبلكم، والتي يعيشها ملايين، وملايين البشر، تلك السخافات التافهة، والمثيرة للشفقة، بالمقارنة مع تلك الروح، التي تدركونها في أنفسكم في لحظة الحياة القصيرة تلك، بين الولادة والموت، والتي تحجم عن الإعلان لكم عن مطالبها. عيشوا من أجلها فقط، وبها، وبالحب، الذي تدعوكم الحياة له، وبالحب لكل الناس.

فقط ثقوا بفضل الحب الصادق الذي يناديكم إليه.

٢١ آب ١٩٠٨

كنت أعتقد، بأنني سأموت في ذلك اليوم، عندما كتبت هذا. لم أمت، لكن الإيمان بما قلته هنا، يبقى هو هو، وأعرف أنه لن يتغير حتى موتي، الذي على أي حال سيأتي قريباً جداً.

الهوامش:

* مجلة" تولستوفسكي ليستوك" تولستوي المحظور، الإصدار الثالث، منشورات" أفيكو بريس"، موسكو، ١٩٩٣.

• بيوت طابقية البيت منها مكون من عشرة طوابق انتشرت في روسيا نهاية القرن التاسع عشر بداية القرن العشرين

حوارات العربي (كتاب العربي ٨٣)

الناشر: مطبعة حكومة الكويت، وزارة الإعلام، ١٥ يناير ٢٠١١

٣٠٤ صفحة من القطع الصغير

يضم هذا الكتاب نخبة منتقاة من الحوارات، مع المفكرين والأدباء والنقاد والفنانين والسياسيين، التي نشرت في مجلة العربي، وتحديداً في باب وجهاً لوجه. أمثال: الطيب صالح ومروان ناصح، محمود أمين العالم ود. نصر حامد أبو زيد، صلاح أبو سيف ومحمد خان، د. عبد الملك مرتاض ود. عبد الله أبو هيف، د. حارس سيلادزيتش ود. محمد المخزنجي، عبد الله البردوني وعلي المقري، مسعود البارزاني وجلال طالباني، د. بطرس غالي ود. سليمان العسكري، أهداف سويف وحمدي أبو كيلة، د. ثروت عكاشة وأبو المعاطي أبو النجا، د. محمد أركون وجهاد فاضل، باولو كويلو ود. محسن الرملي.

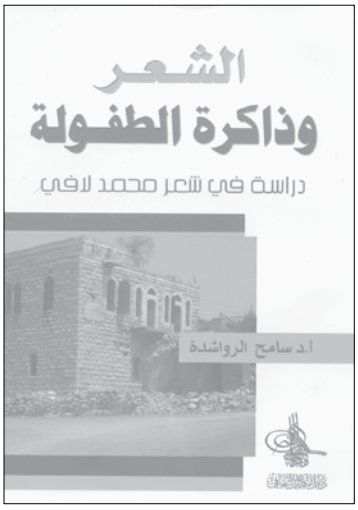
القصة القصيرة النسوية اللبنانية أنطولوجيا

شوقي بدر يوسف

الناشر: مؤسسة حواس الدولية، الإسكندرية ٢٠١١

١٤٠ صفحة من القطع كبير

اشتمل الكتاب على مختارات ودراسة لعدد من القاصات اللبنانيات، وقد قسّم الكتاب حسب أجيال القصة القصيرة النسوية في لبنان، د. يمنى العيد، إميلي نصر الله، إيمان بقاعي، بسمة الخطيب، حنان الشيخ، رجاء نعمة، رحاب ضاهر، رشا الأطرش، رفيف فتوح، روز غريب، رينيه الحايك، سلوى صايغ، سليمى حميدان، عائدة مطرجي، عالمة الكوش بسيسو، علوية صبح، غادة السمان، لنا عبد الرحمن، لور غريب، ليلى بعلبكي، ليلى عساف، ليلى عسران، منى جبور، مي غصوب، نجوى بركات، نجوى قلعجي، نهى طبارة حمود، هاديا سعيد، هالة كوثراني، هدى بركات، هدى سويد، وداد السكاكيني، وصال خالد.



الشعر وذاكرة الطفولة: دراسة في شعر محمد لافي

د. سامح الرواشدة

الناشر: دار الكتاب الثقافي، إربد ٢٠١١

١٤٠ صفحة من القطع الكبير

تقف هذه الدراسة على عدد من المكونات التي تجلت عبر تجربة العودة إلى الطفولة، وأسهمت في تكوين القصيدة وتلوينها بألوانها الخاصة، وهذه المكونات هي: الذاكرة وتحولات الرؤيا، الذاكرة والمعجم الشعري، الذاكرة والصورة الشعرية، الذاكرة والإيقاع، الذاكرة والبناء القصصي، الذاكرة والمفارقة.

شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس

د. إبراهيم خليل

الناشر: وزارة الثقافة (إصدارات الزرقاء مدينة الثقافة الأردنية) عمان ٢٠١٠

١٩٨ صفحة من القطع المتوسط

يضم الكتاب دراسات تحليلية نصية، ومقالات نقدية، حظُّها من التاريخ الأدبي حظ قليل، وإن كانت في مجملها تُسهم في رسم معالم غير مُتسقة زمنياً لتطور القصة. وما قام به الباحث يتلخص في استنطاق النصوص، من قصص المجموعات، ويتحدد مرماه في الكشف عما فيها من شعرية بالمفهوم النقدي الحديث، الذي يُعنى تحديداً بما يصبح به الملفوظ السردي أدباً غنياً بالجماليات غناه بالأفكار، والمشاعر، والإحساسات، إلى حد الالتقاء بأسمى فنون القول على الإطلاق، وهو الشعر.

تناول الباحث في الدراسة والتحليل قصص: رشاد أبو شاور، وجمال أبو حمدان، وخليل قنديل، وهند أبو الشعر، وبسمة النمري، وبدر عبد الحق، ومحمد طمليه، ورسمي أبو علي، وجاء الفصل الأخير بعنوان: المكان في القصة القصيرة: القدس نموذجاً.

في الخروج من الأبواب الضيّقة

د. فهمي جدعان

ما معنى أن يستحوذ القلق والذعر على نفوس وقلوب وعقول خاصّة المثقّفين وعامّتهم غداة سلسلة من وقائع الرحيل الصّادمة؟ وما معنى أن ينتشر بسبب هذه الوقائع، وعي تراجيدي يستحضر هواجس الأفول والاضمحلال وفقد المطلوب؟ وهل حقّاً نحن قبالة أزمة مصير فكريّ وثقافيّ واهم؟ وأنّ القصد يَشْخَص في آمر ضخّ دماء جديدة في فضاء فرّغه نزيف دفن الكبار.. كأنّ هذا الفضاء لم يكن مسكوناً إلا بالكبار والعمالقة؟ وهل دقّقنا كلّ التّدقيق في قيمة الأعمال، التي أنجزها هؤلاء الذين نندب رحليهم ليل نهار؟ هل قمنا بعمليّة قياس حقيقيّة لأفكارهم وأفعالهم وآثارهم، في الفضاء الفرديّ والجماعيّ، وفي عمليّة التّطور التّقدميّ التّاريخيّ؟ ومن وجه آخر، هل قُدِّر لنا أن نلتفت إلى الذين أنجزوا أعمالاً لا تقلّ أهميّة وخطراً، لكنّ حظوظهم من "الاعتراف" لم ترقَ إلى حدود أولئك الذي عزّزت قيمهم، ووطدت عزائمهم منظّمات أو تنظيمات أو أجهزة إعلاميّة أو أحزاب سياسيّة أو جماعات إيديولوجيّة؟ لن آذن لنفسي بأن أستحضر هذا العَلَم أو ذاك، من الكبار، وأن أزعم أنّ حصيلة عمله الشّامل لم تكن دوماً إيجابيّة أو بانية، أو أن أدّعي أنّ ذاك المفكّر "العظيم" كانت تحرّكه جماعة سياسيّة أو دينيّة، وأنّ ذاك الآخر كان يتحرّك في رعاية "جهة" رسميّة أو "مركز دراسات" أو تنظيم حزبيّ أو .. ومن ذا الذي يجهل أنّ كثيراً من "العمالقة" لم يصبحوا عمالقة إلا بـ "ترويج" إعلاميّ، وبظهور مكرور في هذه القناة أو تلك، وأنّهم كانوا يسعون إلى ذلك بأنفسهم! لست أدّعي أبداً التّهوين من شأن أيّ من الراحلين .. لكنّ الذي أزعمه هو أنّه ليس صحيحاً أنّ الفضاء العربيّ بات خالياً من الكبار الذين لم يَلْقَوْا "الاعتراف"، الذي يحوّلهم إلى "كبار". والأسباب كثيرة. وحقيقة الأمر أنّهم شاخصون هنا وهناك.. يقدّمون أعمالاً فذّة.. أعمالاً لا تحتاج لكي تصبح "كبيرة" إلا إلى الدّعم والتشجيع والاهتمام والرعاية. برغم ضيق الأحوال، فضاءاتنا رحبة.. وأعلامنا كُثُر، وهم جديرون بأن يُشار إليهم بالبنان وبأن "يُعترف" بهم .. ما هي الوظيفة الحقيقيّة للمثقّفين النّقاد.. ولمؤسسات البحث والتفكير والإبداع، ولوزارات الثّقافة العربيّة، وللقطاع العام ومنظّمات المجتمع المدنيّ والدّولة، حين يتعلّق الأمر بالمبدعين؟ أين هي "المراكز الوطنيّة"، التي ترعى المفكّرين والمبدعين والمثقّفين، وتيسّر لهم سُبل الإبداع والخلق والنّمو الدائم؟ الرحيل سُنّة حاكمة.. والراحلون لا يطلبون أن يكون لهم "بدائل"، لأنّ البدائل شاخصة هنا وهناك، لكنّها تطلب الدّعم الجماعيّ والمجتمعيّ، كما تطلب نزاهة النّقاد، وكرم المؤسسات والدولة، فضلاً عن مشاريع الدّعم الحقيقيّة للمبدعين.. كتفريغهم للبحث أو الإبداع، أو إعداد زيارات علميّة أو ثقافيّة ممتدة لهم في العوالم الثّقافيّة الأخرى، كي يتجدّدوا ولا يظلّوا في المكرور من القول والإنشاء. ثمّة سياسات ثقافيّة حقيقيّة ينبغي

باحث وأكاديمي من الأردن.

التّخطيط لها وتنفيذها. ويتعلّق بهذه السّياسات أن يكون بيّناً أنّ الإبداع، برغم جذوره الذّاتيّة الأصيلة إلا أنّه يظلّ في نهاية الأمر مُنْتَجاً جماعيّاً، فالمبدع يتلقّى من الجماعيّ ويرسل إلى الجماعيّ. أمّا الذين ينحصرون في أفلاكهم الذّاتيّة الخالصة، فإنّهم لن يخلّفوا لمجتمعاتهم ولتاريخهم شيئاً ذا بال.

هل يعني ذعرنا وهَلَعنا وخوفنا، الذي بدا في أقلام عامّة المثقّفين والمفكّرين الذين عبّروا عن مشاعرهم الوجدانيّة الغامرة، وعن حزنهم العميق، وصدمتهم الشّديدة، بإزاء فَقْد هذا النّفر الجّليل من "أعيان" المفكّرين والمبدعين.. هل يعني أنّنا مسكونون بعقدة "الأب" أو بعقدة "البطل" أو "المخلّص"؟ هل ولّد فقد هذا النّفر من المبدعين الكبار في نفوسنا شعوراً بأنّنا فقدنا الأب أو البطل المحرّر؟ قد يكون لهذا المعنى وجه من النّظر، وأنّنا ما نزال نؤمن بأنّ الخلاص يأتي على أيدي "خاصّة المتميّزين" والأبطال. إذا كان الأمر كذلك، فإنّني سأقول بمزيد الأسف إنّ أيّاً من الكبار الذين رحلوا، مثلما أنّ أيّاً من كبار القادة والزّعماء و"الأبطال" الذين رحلوا.. لم يدّعوا أنّهم قدّموا الخلاص الحقيقيّ لنا ولمجتمعاتهم.. وليس ثمّة شكّ في أنّ بعضهم قد ألحق أذىً عميقاً بالمخالفين أو المختلفين فضلاً عن أوطانهم، لأنّ مبدأي "حق الاختلاف" و "الاعتراف" كانا في أغلب الأحيان غريبين عن كثير منهم. نحن نحيّي ذكرى محمود درويش الذي وحّد القلوب حول "قضيّة"، وغمر النّفوس بجماليّات الحزن والفرح والحبّ.. والموت نفسه؛ ونحن نُجلّ إدوارد سعيد الذي قدّم للعرب والإسلام والإنسانيّة إرثاً رفيعاً، وجعل من جذوره وجذورنا في الفضاءات الإنسانيّة معطى نبيلاً جديراً بالاعتبار؟

ونشكر لمحمد أركون طرحه الدّائم للأسئلة، وعشقه لاستخدام مفاهيم العلوم الاجتماعيّة، واقتراح المشاريع الكبرى، التي لم يهيئ له مزاجه متابعة أيّاً منها إلى النّهاية؛ ونأسى كثيراً لمحنة نصر حامد أبو زيد، وما ألحق به وبذويه الجّهل والكراهية والتّعصّب؛ ونستحضر بإعجاب كبير رسالة الجابريّ، في نقده لوجوه من عقلنا، وفي تعرية ما فسد من سياساتنا ومن أخلاقنا؛ وكيف ننسى عبد الوهاب المسيري، وكشوفه العظيمة في تعريفنا بحقيقة أعدائنا، الذين لم نكن نعرف عنهم شيئاً حقيقيّاً؟ وفؤاد زكريّا.. ونقده للأحاديّات الإيديولوجيّة، وللخداع في الفكر والسّياسة والمجتمع..؛ وكلّ الآخرين الذين جادوا بعقولهم ونفوسهم وحياتهم، من أجل أن "ننهض" و "نتقدّم". بيد أنّ هؤلاء جميعاً كانوا، على نحو من الأنحاء، "أبطالاً"، لقي بعضهم الدّعم والعون هنا أو هناك، لكنّ بعضهم "مات بغيظه"!.. ظالماً.. ومظلوماً! وفي زمن بات عسيراً ضيّقاً قاسياً هَجوماً شقيّاً، ليس علينا أن نترك البذور، التي تتكوّن والطّاقات، التي تقدر على التّفجّر والإبداع والكفايات العظيمة المجهولة.. وندعها لتحمل مصائرها على كتفيها وحدها ولتشقى بها، أو لتقع فريسة القوى والمنظّمات الأجنبيّة "الدّاعمة"، التي تغزو اليوم ديارنا، ثمّ نطلب إليها أن تجلب إلينا "النّجاة" بما هي الأب المخلص أو الرّسول الباني أو الفارس البطل.. علينا أن نفتح لها الأبواب الموصدة، ونهيئ لها مراكز البحث السّخيّ، والإبداع الجمعيّ الحقيقيّ، والدّعم الذي لا حدود له، لأنّها لن تتفجّر وتنطلق في الفقر والحرمان والعوز، ولأنّها، من أجلنا ومن أجل مستقبل أبنائنا وأوطاننا، أحقّ بأن ترصد لها هذه الأموال الفلكيّة، التي ترصد للخداع الإعلاميّ، أو للرفاهيّة الجّوفاء، أو للمشاريع العميقة، أو للأقنية الفضائيّة الهابطة، أو المموهة، أو الخرافيّة.. وغير ذلك ممّا لا يُعَدّ ولا يحصر. للخروج من الأبواب الضيّقة، أو الموصودة، يتعيّن علينا أن نستخدم استخداماً تخطيطيّاً واستراتيجيّاً فاعلاً مجدياً عقلنا المعرفيّ وعقلنا الوجدانيّ، وثرواتنا المهدورة، أو السّائبة. وذلك أضعف الإيمان.