أفكار
AFKAR

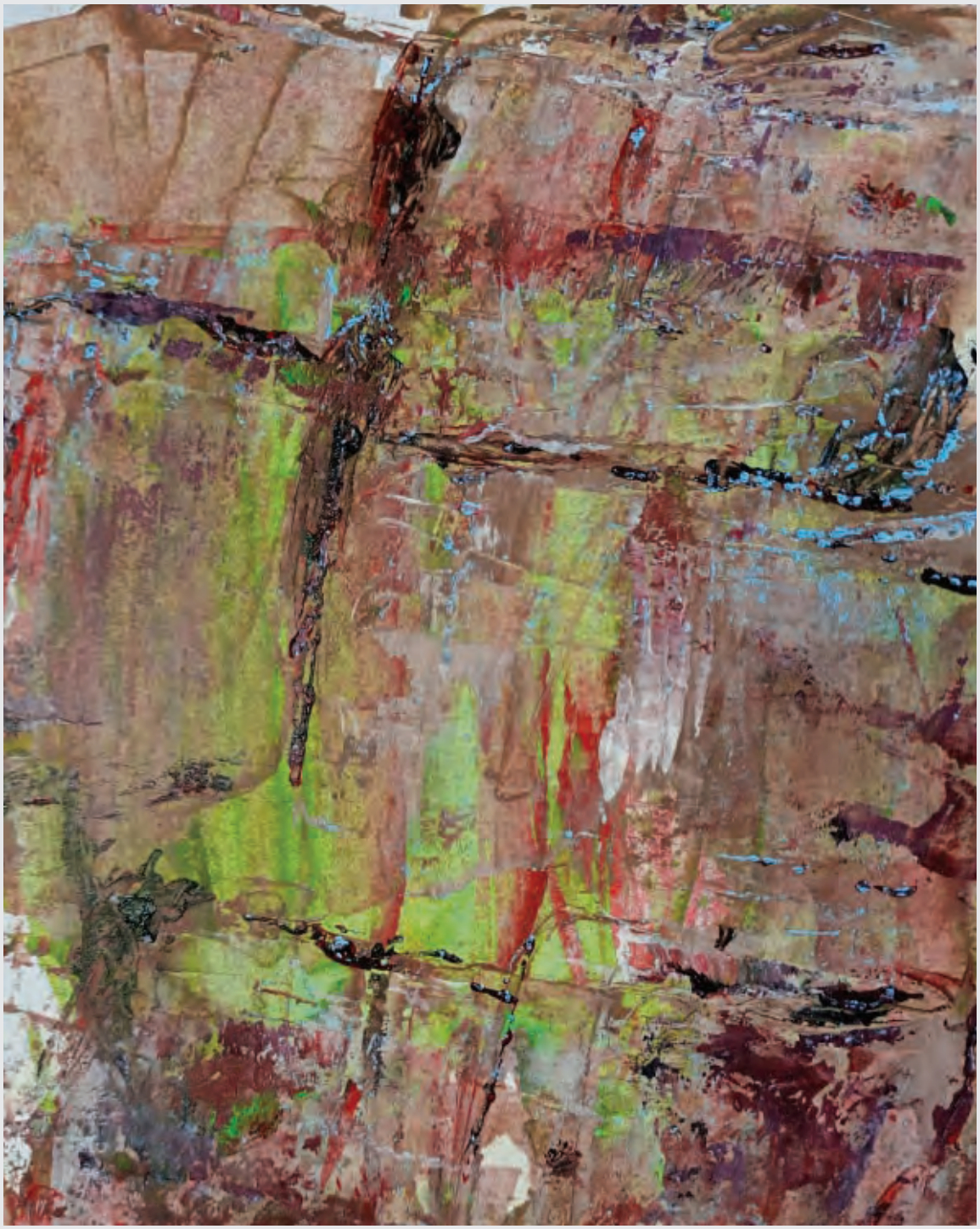
ملف العدد

عبدالعزيز المقالح؛ شاعرًا وناقدًا ومفكّرًا

آذار 2023 | العدد 410

ثقافية شهرية -تصدر عن وزارة الثقافة منذ 1966

المملكة الأردنية الهاشمية



410

تأمل هيئة تحرير المجلة من الكتّاب مراعاة ما يلي:

• ترسل المادة المطبوعة ألكترونياً مشفوعة بصورة للهوية الشخصية، أو لجواز السّفر لغير الأردنيين على عنوان البريد الإلكتروني للمجلة.

• أن لا تكون المادة قد نشرت سابقًا.

• أن لا يتجاوز عدد كلمات المادة 2000 كلمة في حده الأقصى.

• الصور المرسلة للمادة يجب أن تكون عالية الدقة والوضوح على أن لا تقل عن 1 ميجا بايت.

• هيئة التحرير هي الجهة المخوّلة بقبول المادة للنشر أو الاعتذار عن عدم نشرها.

• تحتفظ المجلة بحقها في التصرف بالمواد التي تنشرها ويشمل هذا الحق الطباعةالورقية والنشر الإلكتروني، ولا يجوز إعادة نشر مواد مجلة «أفكار» دون إذن مسبق من هيئة تحرير المجلة.

• يرسل الكاتب اسمه الثلاثي، واسم الشهرة الذي يُعرف به، ورقمه الوطنّي (للكتّاب الأردنيين)، ونبذة عن سيرته الذاتية (للمرة الأولى فقط).

• يرفق مع المواد المترجمة نبذة عن سيرة مؤلّف النص المترجَم، ويُشار إلى المصدر المترجَم عنه.

• يخضع ترتيب المواد المنشورة لاعتبارات موضوعية وفنية.

مجلّة أفكار

مجلّة شهرية ثقافية
تصدر عن وزارة الثقافة
المملكة الأردنية الهاشمية

410 / آذار 2023

الموقع الإلكتروني لمجلة أفكار:
http://www.afkar.jo
كما يمكن تصفّح المجلة على موقع الوزارة:
www.culture.gov.jo
المراسلات باسم رئيس التحرير:
E.mail: afkar@culture.gov.jo
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنيّة:
(1090) 2010 / د
العنوان البريدي:
الأردن - عمّان ص.ب: 6140
الرمز البريدي: 11118

رئيس التحرير / **د. غسان عبد الخالق**
مدير التحرير / **أ. مخلد بركات**
سكرتيرة التحرير / **أ. منال حمدي**

هيئة التحرير / **د. ابراهيم بدران**
/ أ. سميحة خريس
/ أ. إبراهيم غرايبة
/ د. رزان ابراهيم
/ د. أماني سليمان

الإخراج الفنّي / **هزار مرجي**
لوحتا الغلافين الأمامي والخلفي / **الفنان عماد مدانات - الأردن**

المـواد المنشـورة في هـذا العـدد تعـبّر عـن آراء كتّابهـا، ولا تعـبر بالـضرورة عـن رأي وزراة الثقافـة الأردنيـة.

ملف العدد / عبدالعزيز المقالح؛ شاعرًا وناقدًا ومفكّرًا

مفتتح 4

ملف العدد: 6
عبدالعزيز المقالح؛
شاعرًا وناقدًا ومفكّرًا

دراسات 43
ومقالات

إبداع 109

نوافذ ثقافية 124

المحتويات

4 **مفتتح:** إشكاليّةُ الأدبِ والنقد النّسوي: بين الضرورة والمجاملة /د. مها العتوم

ملف العدد: عبدالعزيز المقالح؛ شاعرًا وناقدًا ومفكّرًا

7 تقديم: المقالح: البصمةُ الممتدّةُ في الثقافة العربيّة /د. حكمت النوايسة

9 أضواء على تجربة المقالح النقدية /د. محمد عبيدالله

13 عبد العزيز المقالح: شاعرُ الأملِ والثورةِ والغضب /محمد معتصم

20 عبد العزيز المقالح: شاعرُ اليمن وضميرُه الثقافيّ الحي /د. ضياء خضير

26 الموتُ المشتهى في شعر المقالح؛ قراءةٌ في ديوان (يوتوبيا وقصائد للشمس وللقمر) /د. أحمد الفراصي

31 عبد العزيز المقالح: الرحيلُ الخالدُ /د. عصام واصل

33 أرجوحةُ الشمس /الغربي عمران

36 المقالح مقّدمًا البردوني /د. أميرة الكولي

دراسات ومقالات

44 ابن خلدون في الفكرِ الإسلاميِّ /أنس بو سلام

49 محمد أركون ومشروع "نقد العقل الإسلامي" /د.عزيز بعزي

54 من يكتب التاريخ؟ عندما يكون الشعرُ المتداولُ مخالفًا للوقائع التاريخيّة؛ أنشودة رولان نموذجًا /إبراهيم أبو رمان

60 التاريخُ؛ الملاذُ الأخيرُ للدفاع عن الواقع في رواية " حصن الزيدي" /د. زينب العسال

65 قسطنطين زريق (1909–2000): ملامح من حياته وفكره /د. فيصل خليل الغويين

69 المقاتلُ المملوكيُّ بين النشأة والانهيار (648 – 923هـ/1250–1517م) /د. أحمد عبدالرازق محمد

75 العلاقاتُ بين الصورِ البيانيّة في نظرية عبد القاهر الجرجاني" حدود التقاطع / حدود التداخل" /مختار الماجري

82 حضارةُ العرب في الأندلس/عبد الحميد محمد الراوي

87 النزعةُ الإنسانيّةُ في كتابات الجاحظ /رناد الطريفي

93 الأسطورةُ وحضارةُ الإنسان /د. أحمد يحيى علي

97 بلاغةُ التوازي في الشعر العربي؛ من صنعة الشكل إلى كثافة المعنى، للكاتب عبد الغني عارف /مها بنسعيد

100 الاستعارة من البيان الأرسطي إلى البلاغة العربية؛ "جدلُ النشأة وأصالةُ المفهوم" /د. الخامس مفيد

106 "جابر عصفور"؛ والسفرُ عبر دلالاتٍ خارجَ النص. /عمر إبراهيم محمد

إبداع

110 ضفيرةٌ من شعر عمان /أبوزيد إسماعيل

111 لا تُقاتِلْ / هازار محمد الدبابية

112 ما هذا الحضور؟! /محمد ياسين

113 بَدْءُ الْبِدَايَةِ /محمد فاروق محمد

115 المهلة /محمد عباس داود

118 تحت جنحِ النهار /علي خيون

122 الوشم /محمد السماعنة

124 **نوافذ ثقافية** /محمد سلام جميعان

مفتتح

إشكاليّةُ الأدبِ والنقد النّسوي: بين الضرورة والمجاملة

د. مها العتوم*

تطمح المرأةُ الكاتبةُ إلى اتّخاذ مكانها الطبيعي والحقيقي في خارطة الأدب الإنساني والعالمي مثلها مثل الرجل جنباً إلى جنب، ولذلك يصير التأطير من بعض وجوهه ضمن المصطلح وضمن الفئة الجندرية (المبنية على الجنس) -يصير ذلك إقصاءً للمرأة وكتابتها من جهةٍ، وتمييزاً قد يضع كل ما تكتبه المرأة جيّداً كان أم سيئاً في سلة واحدة من جهة أخرى، وهو ما لا يُرضي طموح الكاتبات المبدعات، الأمر الذي يدفع بعضهن إلى رفض هذا التقسيم، ورفض إدراج كتاباتهن في إطاره مثل لطيفة الزيّات وغادة السمّان وأحلام مستغانمي، وغيرهن من مبدعات عربيات وغير عربيات.

على أنَّ هذا الأمر لا يؤخذ على عواهنه، ولا يقف عند مجرد قبول المصطلح أو رفضه. فقد ناضلت المرأة العربية والغربية على حدٍّ سواء نضالاً طويلاً للوصول إلى لحظة الاعتراف بأدبها وبوجودها وبحقّها في التعبير وفي التعليم والعمل... ولذلك لا يُمكن إنكار التاريخ الرسمي لنضال نساء أردْنَ إثبات حقّهن وأحقيتهن في الوجود الإنساني والأدبي، كما لا يمكن إغفال قيمة وجهة النظر النسوية التي قدمت صورة لمنهج أدبي ونقدي يتسم بالاختلاف والانشقاق عن الرسمي والسائد والمتداول، وتوسّع هذا ليتّخذَ أدواتٍ وإجراءاتٍ ترتبط بمناهج النقد والأدب المعروفة، وهي في الوقت نفسه تشتق لنفسها شكلاً خاصاً تتميز به عمّا يجاورها من المدارس النقدية والأدبية، وهو ما صنع هُوية خاصة لإبداع المرأة والنقد القائم على هذا الإبداع.

إلا أنَّ الواقع العملي والأدبي لحضور المرأة المبدعة العربية بالذات إبداعيّاً ونقديّاً ما زال يتّسم بالخلل والتخلف عن نظيره الغربي، ولعلَّ هذا يتّصل بشكلٍ أساسي بالخلل الاجتماعي والسياسي والاقتصادي كذلك، فالمرأةُ الكاتبةُ هي امرأةٌ أولاً، تدخل إلى عالم الكتابة من هذا الباب الضيّق، الذي لا يكون معيارُ الأدبية هو المعيارُ الأساسُ في قبول إنتاجها أو رفضه، تقول "إليف شافاق" الروائية التركية في كتابها الرواية/ المذكرات "حليب أسود": " الكتّاب الرجال يجيئون إلى الأذهان ككتّاب أولاً، ثم كرجال، أمَّا الكاتبات فإنّهن إناث أولاً، ومن ثم كاتبات". وهذا مما يضيف غثاء كثيراً يُفرض أحياناً

* **شاعرة وأكاديمية أردنية**

تحت مسمّى الأدب النسوي، ومع أنَّ هذا الغثاء يتسبب به الكثير من الكُتّاب الذكور كذلك، إلا أنَّه لا يكون مخفوراً بالشك والتضليل كما هو الأمر مع أدب المرأة. في الوقت الذي تفرض فيه كثير من المبدعات حضورهن بالمستوى الفني والأدبي الذي يقدمنه، إلا أنَّ هذا الحضور يظلُّ في مرتبة ثانية مضمرة أحياناً ومعلنة أحياناً أخرى قياساً إلى إنتاج الرجل المبدع، وهو ما يمكن تلمّسه في الدعوات والمهرجانات والمؤتمرات التي تحافظ على (كوتة) المرأة، لا على حضورها الإبداعيّ، كما أنَّ قياس أهمية إبداعها يظلُّ مرتبطاً بإنتاج مثيلاتها من النساء المبدعات لا بإنتاج المرأة والرجل على حدٍّ سواء؛ وهذا ما يجعل مساحة إبداعها ومنافستها محصورة في النساء، ولا بدَّ أنَّها بالضرورة مختلفة بسبب جنسها لا إبداعها، وهي بعيدة أو بالأحرى مستبعدة من ساحة الرجل في نهاية الأمر.

"لا يمكن إغفال قيمة وجهة النظر النسوية التي قدمت صورة لمنهج أدبي ونقدي يتسم بالاختلاف والانشقاق عن الرسمي والسائد والمتداول، وتوسّع هذا ليتّخذَ أدواتٍ وإجراءاتٍ ترتبط بمناهج النقد والأدب المعروفة"

وعليه؛ فإنَّ إنتاج المرأة وحضورها الإبداعي والنقدي على مرّ التاريخ يفرض نفسه، ولم يعُد مستهجناً، فاليوم تتقدم المرأة في كثير من المجالات الإبداعية والمعرفية، وصار بإمكان المرأة المبدعة والناقدة أن تعيد قراءة تراثها وحاضرها بوعيٍّ جديد، تستكمل فيه مكامن النقص وأسباب التغافل عن جهدها ومنجزها، كما أنَّ بإمكانها أن تعيد النظر في الكثير من الأسئلة التي يطرحها عليها المجتمع والعالم. وبالتالي فإنَّ المرأة أولاً هي المنوطة بإثبات ذاتها وحضورها وأحقيتها بحريتها من خلال معرفتها العميقة بذاتها وبإمكانياتها وبتاريخها وحاضرها؛ وهذا ما يجعل منها إنسانة أفضل؛ ويجعل بالتالي من المجتمع الذي تنتمي إليه مجتمعاً متوازناً وعادلاً وأفضل بالضرورة.

عبدالعزيز المقالح؛ شاعرًا وناقدًا ومفكّرًا

د. حكمت النوايسة / د. محمد عبيدالله / محمد معتصم / د. ضياء خضير / د. أحمد الفراصي / د. عصام واصل / الغربي عمران / د. أميرة الكولي

تقديم:
المقالح: البصمةُ الممتدّةُ في الثقافة العربيّة

د. حكمت النوايسة*

هكـذا يمـضي الكبـار؛ يتركـون آثارهـم تـدلّ عليهـم، ويبـدأ الضجيـجُ حولهـم بعـد رحيلهـم، لا قبلـه؛ ذلـك أنّهـم غـير معنيـين بالضجيـج، بـل معنيّـون بالإنجـاز، والحضـور الحقيقـيّ في الحيـاة، وهـو مـا يعكسـه الأثـر الـذي يتركونـه...

هكـذا كان عبدالعزيـزُ المقالـح، الشـاعرُ، والناقـدُ، والمفكّـرُ، روحَ اليمـن، وطاقتَهـا الحضوريّـة في الثقافـة العربيّـة الحديثـة، وفي المنجـز النقـديّ والشـعريّ العـربيّ، تتوهّـج روحـه بالرهبـة في بدايـات تفتّـح الوعـي، وتـأتي هـذه الرهبـة أثـرًا بعـد حـين، حـين تكـون القصيـدة عجـينَ روح، وصديقًـا وفيًّـا، فيقـول القصيـدة في القصيـدة، فيكتـب الحلـم في تقديمـه ديـوان (لا بـدَّ مـن صنعـا)، حلمـه بـأن يمـلأ الدنيـا ويشـغل النـاس، وارتـداد هـذا الحلـم إلى أن يكـون شـاعرًا شـعبيًّا يعـبّر عـن ضمـير النـاس وأوجاعهـم، خوفهـم وحبّهـم، فكانـت قصيـدة (لا بـدَّ مـن صنعـا) هـذه القصيـدة التـي جاءت عنوانًـا لديوانـه (لا بـدَّ مـن صنعـا) والعنـوانُ مأخـوذٌ كـما نعلـم مـن بيـت الشـعر/ الرجـز السـائر في الحيـاة العربيّـة، وفي الثقافـة العربيّـة، حيـث يقـول الرّاجـزُ:

لا بدّ من صنعا وإن طال السّفرْ
ولـــو تحنّى كلُّ عَودٍ ودُبِـــرْ[1]

وفي هـذا الأخـذ للعنـوان يمكـن أن نقـرأ ملمحـين قـد يحـضر الأول، ويغيـب الثـاني، ففـي الأول هـو العودة إلى الرحـم، والبلـد، والبدايات، والشـعب، والأهـل، وكلّ هذا وضّحـه في تقديمـه، هـذا التقديـمُ الـذي لم يُـرد لأحـدٍ أن يكتبـه، وإنَّمـا كتبـه هـو، متوجّهًـا للقـارئ، هكـذا، مبـاشرةً، بعبـارة (عزيـزي) ويخاطـب القـارئ المفـترض مبـاشرة، والملمـحُ الآخـرُ هـو مـا يوحـي بـه الرّجـز، وفي الكلمتـين الأولى والثانيـة مـن البيـت (لا بـدّ) وذلـك في حتميّـة العـودة، مهـما طـال السّـفر، وابتعـد المسـافر، وإذا كنَّـا نقـرأ هـذا عن ديـوان صدر في العـام (1971)[2]، وأُعيـد طبعـه تحـت مسـمّى بواكـير أدبيّـة؛ فهـو الديـوان الأوّل، فـإنّ في هـذا اسـتشرافًا وقـرارًا في الوقـت نفسـه، قـرار (وقْعَنَـة) الحلـم، واسـتشراف المـآلات التـي رأيناهـا ورآهـا في حياتـه، وعاناهـا وطنـه.

لقد قال الشاعرُ الشـــابُ آنذاك:
إنّا حملنـــا حزنها وجـراحـــــها
تحت الجفون فأورقت وزكا الثّمَرْ
وبكلّ مقهـى قد شربنا دمعـهـــا
اللهَ ما أحلى الدّموعَ، وما أمَـــرّْ!!

فتمتـدّ التجربـة بعـد ذلـك، بمنيّـة خالصـة، في عنوانـات الدواويـن، وفي عنوانـات القصائـد، مـن مثـل:

* ناقد، وباحث في التراث غير الماديّ

(مـأرب يكلّـم، ورسـالة إلى سـيف بـن ذي يـزن، وهوامـش يمانيـة عـلى تغريبـة ابـن زريـق البغـدادي، وعـودة وضّـاح اليمـن... إلى آخـر إصداراتـه الشـعرية؛ بالقـرب مـن حدائـق طاغـور).

وتتواصـل المسـيرة لينـال عـددًا مـن الجوائـز والأوسـمة منهـا:

وسام الفنون والآداب - عدن 1980م.

وسام الفنون والآداب - صنعاء 1982م.

جائزة (اللُّوتس) عام 1986م.

جائزة الثقافة العربية (اليونسكو) باريس 2002م.

وسـام (الفـارس) مـن الدرجـة الأولى، في الآداب والفنـون، مـن الحكومة الفرنسـيّة 2003م.

جائـزة الثقافـة العربيّـة مـن المنظمـة العربيـة للتربيـة والثقافـة والعلـوم 2004م

جائزة الشعر من مؤسسة العويس الثقافية 2010م

جائزة ملتقى الشعر العربي الدولي - القاهرة 2013م

جائزة أحمد شوقي للإبداع الشعري 2019م.

وقـد عُـرف المقالـح الشـاعر أكـثر مـن معرفتـه ناقـدًا، ربّمـا، في ثقافتنـا العربيّـة، ذلـك أنّـه مـن الشـعراء المجدّديـن في شـعرهم، الباحثـين عـن الأقانيـم غـير المعروفـة مـع الثبـات عـلى فكـرة أنّ الشـعر موجّـه للنـاس/ الشـعب/ الأهـل/ في معادلـة صعبـة جـدًا؛ فالذيـن أصرّوا عـلى موقـف الشّـعر مـن حيـاة النـاس بقـي شـعرُهم يـراوح مكانـه في الشـعاريّة، والبسـاطة، والسـطحيّة، ولكـنْ أن تطلـب هـذا، وتجـدّد في الشـعر، فهـذا عمـلُ العباقـرة، وقـد كان فقيدُنـا منهـم، رحمـه اللـه:

"مـذ صبـاي/ تعلّـق روحـي/ بـشيء مـن الكلـمات التـي/ كتبتهـا يـداكَ عـلى حائـط الكون/ ظلّـت ترافقنـي وتقود خطـاي إلى الشـعر/ هـذا الـذي كنـت أجهلـه/ وأهـاب الدّخـول إلى أرضـه الفاتنـة/ سـلام عليـك/ سـلام عـلى وطـن كنـت عنوانَـه/ صوتَـه/ وإليـك تحـدّق أشـجاره/ وتمـدّ يديهـا إليـك عصافـيره وهـي تنطـق اسـمك ((طاغـور))"

وهـذه بدايـةُ قصيـدة (بالقـرب مـن حدائـق طاغـور) وتبـثّ إرسـالياتها عـبر الاسـم(طاغور) وعـبر ملفوظهـا (بالقـرب مـن حدائـق...) لتكـون في خواتيـم تجربـة المقالـح مفتاحًـا لقـراءة المقالـح- أيضًـا- في ضـوء تجربـة طاغـور في الحيـاة، تجربـة الحيـاة التـي اختارهـا بنفسـه، واختـار ميادينهـا، مـع إمكانيـة توافـر ميادين أخـرى غـير الكتابـة وصعوبتهـا، والارتبـاط بالبسـطاء مـن النـاس، وطاغـور مـن النـاس الميسـور وجودهـم في أسرة ميسـورة، وكان يمكـن لـه أن يكـون أرسـتقراطيّا متعاليّـا، ولكنّـه اختـار أن يكـون مـع النـاس، في شـعره وفي فلسـفته في الحيـاة، وهكـذا نـرى المقالـح، رغـم الجوائـز والأوسـمة، إلا أنّـه بقـي ابـن اليمـن، وابـن نـاس اليمـن، قريبًـا منهـم، مقتربًـا منهـم.

في هـذا الملـف، نحـاول أن نلقـي ضـوءًا عـلى تجربتـه الغنيّـة الكبـيرة، في مجـال الشـعر والنقـد، وقـد أسـهم في الملـف أسـاتذةٌ كبـار، لهـم بصمتهـم الواضحـة في النقـد الأدبيّ العـربيّ، والاطّـلاع عـلى تجربـة المقالـح الشـعريّة والأدبيّـة بعامّـة، وأتقـدّم باسـمي واسـم مجلـة أفـكار التـي كلّفتـي بإعـداد هـذا الملـف، لـكلّ مـن الأسـاتذة الأجـلّاء بالشـكر العميـم، كـما أتمنـى أن نكـون قـد وفّقنـا في مجلـة أفـكار في تقديـم الإضـاءة التـي تليـق بهـذه القامـة الكبـيرة، ورحـم اللـه تعـالى المقالـح.

الهوامش:

1. الإشبيلي، ابن عصفور، شرح جمل الزجاجي، ت: فواز الشعار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

2. المقالح، عبدالعزيز، لا بد من صنعا، عناوين Books ، ط ج، والطبعة الأولى 1971.

المقالح: عنوانُ الثقافةِ العربيّةِ في اليمن
أضواءٌ على تجربته النقديّة

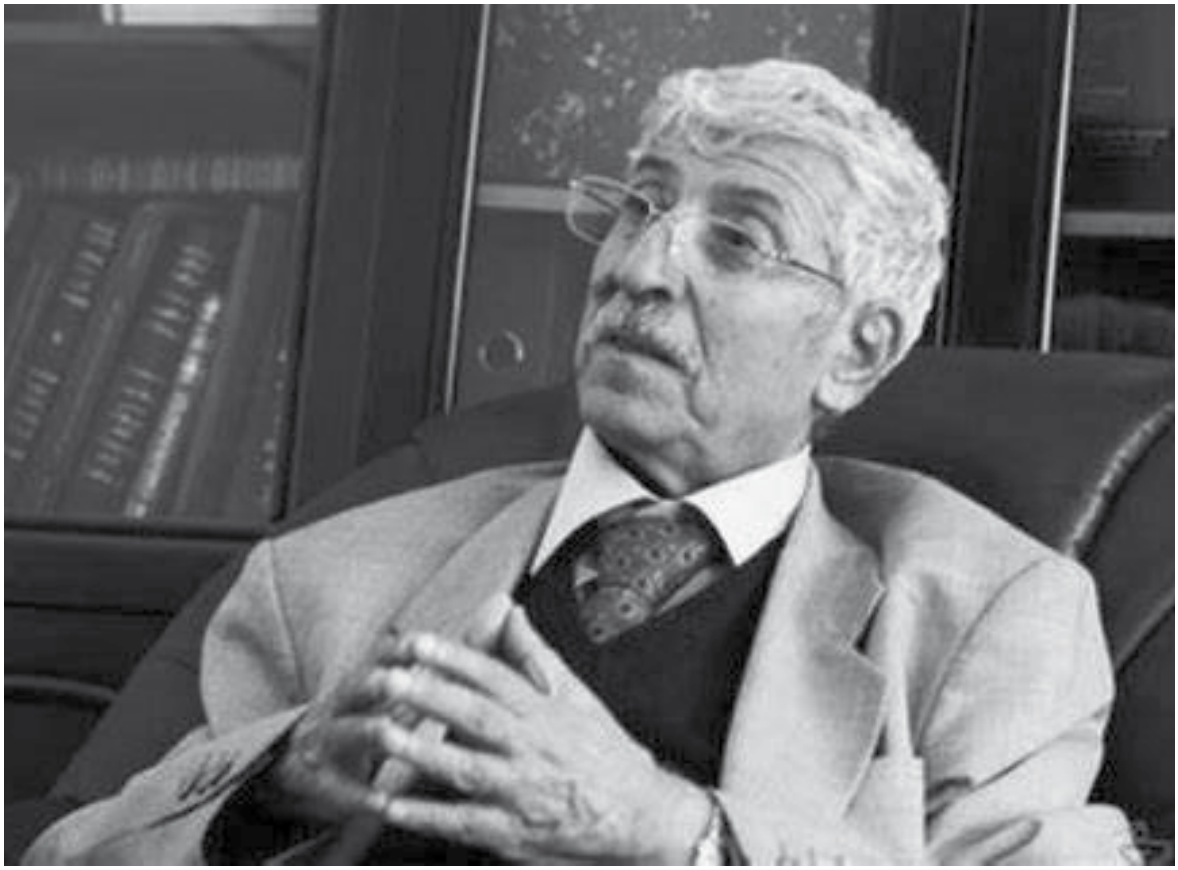
د. محمد عبيدالله*

ظـلَّ الشـاعرُ والناقـدُ الراحـلُ عبـد العزيـز المقالـح (1937-2022) عنوانًـا ثقافيًّـا وفكريًّـا لليمـن طـوال عـدّة عقـود، في كتاباتـه ومؤلفاتـه، وفي أدواره وأعمالـه البـارزة، وفي صلاتـه بالمثقفـين العـرب، منطلقًـا مـن وعيـه الأصيـل، ومـن تقديـره لوحـدة الثقافـة العربيّـة، ذلـك أنَّ هـذا البعـدَ العـروبيَّ قـد يكـون مـن أبـرز مـا وسـم شـخصيته، وأثّـر في إنتاجـه الشـعريّ والنقـديّ، وانعكـس عـلى مسـالكه وأدواره جميعًـا.

ولربمـا يحسـن تذكـير القـارئ أنَّ الراحـل المقالـح قـد أفـاد مـن انتمائـه إلى البيئـة الثقافيـة والأكاديميـة في مـصر، فلقـد درس في القاهـرة التـي كانـت قِبْلـة الدارسـين والمثقّفـين في المرحلـة الناصريـة، ولذلـك فأثرهـا في تكوينـه الثقـافي والنقـدي لا يخفـى، ويمكـن القـول إنَّـه إلى جانـب تكوينـه اليمنـي ولادةً وتنشـئةً وحيـاة، فهـو ابـنُ المدرسـة المصريـة ثقافـةً ودراسـةً وإنتاجًـا، بـل إنَّ طريقتـه في الكتابـة والتأليـف تقـرب مـن اهتمامـات المدرسـة المصريـة، في حقبـة صعودهـا النـاصري القومـي عـلى وجـه التخصيـص. وللمقالـح مـا يقـرب مـن ثلاثـين كتابًـا مؤلَّفًـا في مجـال الدراسـات والبحـث والنقـد، تتعلـق بقضايـا وظواهـر متنوعـة، منهـا مـا يتّصـلُ باليمـن وقضاياه الثقافيـة وتراثـه البعيـد والقريـب، ومنهـا مـا يتعلـق بظواهـر اسـتوقفت المقالـح في نظرتـه العروبيـة الممتـدة، وقـد ألّـف كتابًـا حـول شـعر الانتفاضـة الفلسـطينية الأولى بعنـوان (صدمـة الحجـارة: دراسـة في قصيـدة الانتفاضـة، 1992م)، وفي مثـل هـذا الكتـاب يتجـلى تأييـده للمقاومـة الإبداعيـة ولما تـدلُّ عليـه مـن رفـض الاحتـلال ومواجهتـه بالحجـر وبالشـعر وبالكتابـة. كـما وضـع كتابًـا قبـل هـذا الكتـاب عـن أدب المغـرب العـربي بعنـوان (تلاقـي الأطـراف: قـراءة في أدب المغـرب العـربي الكبـير، 1987م) ويمثّـل التفاتـة مشرقيـة مبكـرة إلى أدب المغـرب العـربي الكبـير، تكشـف جانبًـا مـن نظرتـه الوحدويـة الممتـدة.

وفي مجـال الاهتـمام بالأجنـاس الأدبيـة عُنـي المقالح بالشـعر والروايـة والمسرح والقصـة القصـيرة والنقـد، دارسًـا ومؤرخًـا لهـذه الأجنـاس والأنـواع مـا سـمح لـه الوقـت والجهـد، ولكـن الشـعر حظـي باهتمامـه وعنايتـه بدرجـة أكـبر مـن الأجنـاس الأخـرى، فكانـت رسـالته في مرحلـة الماجسـتير تتعلـق بـــ (الأبعـاد الموضوعيـة والفنيـة لحركـة الشـعر المعـاصر في اليمـن) وقـد نُـشرت في كتـاب معـروف ضمـن منشـورات دار العـودة، في بـيروت عـام 1974. أمَّـا مرحلـة الدكتـوراه فخصّصهـا لدراسـة شـعر العاميـة في اليمـن، فدرسـه دراسـة تاريخيـة ونقديـة، ونشرتها دار العـودة عـام 1978. وظـلَّ طـوال سـنيّ عطائـه يتابـع الشـعرَ ويكتـب ويؤلـف حـول أعلامـه وظواهـره، مرحّبًـا بمـا يجـدّ فيـه مـن أسـاليب وظواهـر، أو مؤرخًـا لبعـض الـروّاد مذكّـرا بأدوارهـم التـي يـكاد يطويهـا النسـيان، ومـن ذلـك تذكـيره بمكانـة الأديـب اليمنـي المنسـيّ (عـلي أحمـد باكثـير)، أحـد رواد التجديـد في الشـعر والمسرح، فوضـع عنـه كتابًـا ممتعًـا بعنـوان (عـلي أحمـد باكثـير: رائـد التحديـث في الشـعر العـربي المعـاصر).

* **أكاديمي وناقد أردني**



ومـن الملحـوظ في هـذه الاختيـارات أنَّـه عنـي في دراسـاته بالشـعر في اليمـن، وكأنَّـه يريـد أن يضـعَ تلـك التجربـةَ في سـياق الشـعر العـربيّ، ولكنَّـه عنـي إلى جانـب ذلـك عنايـةً واسـعةً بالشـعر العـربي المعـاصر باتجاهاتـه المتنوعـة، مـع عنايـة خاصّـة باتجـاه التجديـد الـذي يتمثّـل عنـده في شـعر التفعيلـة عـلى وجـه الخصـوص.

المقالح: الشاعرُ الناقدُ

ومـن المنظـور النقـدي ينتمـي المقالـح- أيضًا - إلى ما يُسـمّى باتّجـاه (الشـعراء النقّـاد)، وهـو اتّجـاهٌ ملحـوظٌ في النقـد العالمـي والعـربي، ويضـم مبدعـين جمعـوا بـين ممارسـة الإبـداع وبـين كتابـة النقـد، متكئـين عـلى خبرتهـم ومعرفتهم بمسـالك الإبـداع مـن خـلال ممارسـاتهم الشـعرية وكتاباتهـم الفعليـة، مـن مثـل: أدونيـس، وعـز الديـن المنـاصرة، وصـلاح عبـد الصبـور وعـلي جعفـر العـلاق وغيرهـم. ومـن يقـرأ دراسـات المقالـح النقديـة لا ينبغـي أن ينـسى هـذه الناحيـة، فهـو إزاء نقـد يتكـئ عـلى ذوق الشـاعر وخبرتـه، ولا يمكـن لـه أن يتخلـص مـن هـذه المعرفـة في ممارسـته النقديـة.

ولا يخفـى في هـذا المجـال بعـض التأثـيرات الأجنبيـة، مـن مثـل تأثـير (ت.س.إليـوت) بصفـةٍ بـارزةٍ، إلى جانـب مـا وصـل مـن آراء مدرسـة النقـد الجديـد التـي قدمـت انتقالـة ملحوظـة في طرائـق نقـد الشـعر والاهتـمام بلغتـه وأسـاليبه وأخيلتـه، وكان معظـم روّاد النقـد الجديـد مـن الشـعراء النقّـاد الذيـن جعلـوا مـن النقـد دفاعًـا نثريًّـا عـن طرائـق كتابتهـم، ومنـبرًا لتسـويغ مـا قدمـوا مـن تجـارب مختلفـة عـن أسـلافهم، واسـتخدموا خـلال ذلـك اصطلاحـات

وتعبيرات جديدة مغايرة لما أشاعه النقدُ الخالص.

وقد تميّز المقالح برؤيته المتفهّمة والمؤيدة لرياح التغيير والتحديث في الحياة والفن والأدب، فظلَّ يقدر الجديد ويتفهم أسباب ظهوره، ويدعو إلى منحه فرصة إثبات جديته وفاعليته، إنَّه ينطلق من موقف راسخ إزاء تطورات الثقافة والحياة التي لا تعرف الثبات، ويتفهم اعتياد الناس وألفتهم ما عرفوا، ومقاومة كثير منهم رياح التغيير في الحياة وظواهر الأدب والثقافة، ولكنَّه يرى بوضوح أنَّ تلك الرياح هي ما يميز عصرنا، فالتجديد والتغيير والتبدل والتطور من أبرز سمات عصرنا، وثقافتنا المعاصرة، كما يؤكّد في كثير من مؤلفاته وآثاره.

والملمح الآخر أنَّ جلَّ آثاره النقدية هي جهود تطبيقية، تقرأ تجارب بعينها، وتتفاعل مع شعراء وروائيين وقصاصين، ومعنى هذا أنَّه لم يشغل نفسه بالتأليف والبحث في النظرية الأدبية والشعرية، ولم يول الجوانب النظرية اهتمامًا موسّعًا، وإنَّما مال إلى الإفادة من النظريات والمناهج في التحليل والقراءة والنقد كخلفية حرة تظهر بين سطوره وفي ثنايا قراءاته الثرية.

الشعرُ بين الرؤيا والتشكيل

ويمكن أن نمثّل على جهوده في نقد الشعر وقراءته بكتابه المعروف (الشعر بين الرؤيا والتشكيل) الذي تناول فيه جملة من تجارب الشعر الحديث وكشف فيه ضمنيًّا عن تلقّيه لتلك التجارب وتفاعله معها قارئًا وناقدًا وشاعرًا بطبيعة الحال.

وقد تضمن الكتاب ثلاثة فصول: الأول (**في التجربة الشعرية**)، والثاني (**عن التشكيل في الأدب**)، والثالث (**شعراء من اليمن**). وفي كل فصل عدة أقسام يجمع بينها محور الفصل أو موضوعه الرئيس. والكتابُ مثالٌ لكثير من كتب المقالح التي تبدو أقرب إلى مقالات وفصول جرى تنظيمها لتغدو كتبًا مجموعة تتعلق بالشعر في أكثرها، إلى جانب اهتمامات أدبية وثقافية أخرى، كما نلحظ في الكتاب اهتمامه بالشعر في اليمن، وهو الموضوع الذي رافقه في كثير من جهوده، دون أن ينغلق عليه أو يكتفي به.

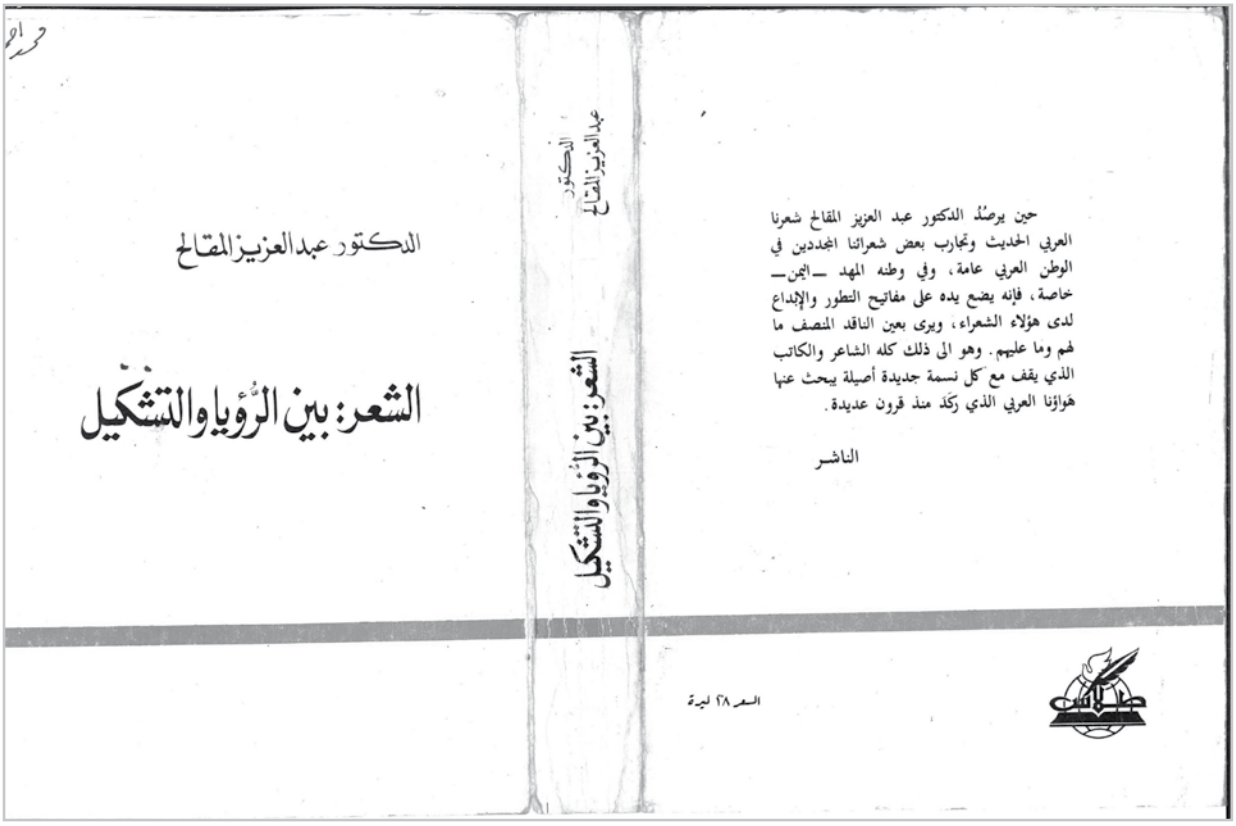
ويهمنا من هذا الكتاب ترداد المقالح لمصطلح (الرؤيا) في عنوان الكتاب وفي ثناياه، وهو مصطلحٌ شاع استعماله في بعض مراحل حياة القصيدة المعاصرة، وربما أسهم النقد العربي الجديد الذي تفاعل مع النقد الجديد ذي الأصول الأنجلوسكسونية بإشاعته، وفي العالم العربي تكرر استعماله عند جبرا وأدونيس وغيرهما من الشعراء والنقاد. ويبدو أنَّ هذا المصطلح قد راق للنقّاد والشعراء فهو يمثّل حيلة تبعد بهم عن الحديث عن (مضمون) القصيدة أو موضوعها، لصالح مصطلح أرفع شأنًا ربما يتلاءم مع اختلاف الشعر واختلاف طريقته في التعبير عن معناه. إنَّه مصطلحٌ يقع في دائرة المعنى بالتأكيد؛ ولكنَّه المعنى الشعري وجملة منظورات الشعر والشاعر مما يقف خلف القصيدة ويحركها ويبنيها. ولعلَّ في هذا المصطلح بقايا "رومانسية" تحدرت من تلك الحقبة التي نظرت إلى الشاعر بوصفه رائيًا بصيرًا بما لا يبصره الآخرون، وبالرغم من خروج النقد الجديد على ميراث الرومانسية فقد أفاد منها قدرًا من نزعتها الإشراقيّة أو النبوية في النظرة إلى الإبداع الشعري والإعلاء من مكانة الشاعر ومقدرته الفائقة في الاستبصار واختراق الظواهر المحيطة.

يدلُّ مصطلح (الرؤيا) كما يتبين لنا من سياقات استعماله عند المقالح على جملة مواقف الشاعر ووعيه النقدي والفكري بما يريد أن يعبر عنه من خلال تجربته الشعرية، فعلى سبيل المثال يقرأ الناقد في فصل

(التجربة الشعرية) كتابًا بارزًا لصلاح عبد الصبور هو كتابه (حياتي في الشعر) ويجتهد في استخلاص منظور عبد الصبور للعلاقة بين الحياة والشعر، وتضم هذه العلاقة كثيرًا من التفاصيل التي ينبغي للشاعر أن يحدّد موقفه منها، ففي ضوئها تتحدد اتجاهات كتابته الشعرية، من مثل: العلاقة بين الشعر والفكر، والواقع والشعر، والثقافة والشعر ونحو ذلك مما يؤثر تأثيرا بيّنا في أداء الشعر وصياغته وتشكيله.

أمَّا مصطلح التشكيل فهو الوجه الآخر لما اهتم به المقالح وألحّ عليه إلحاحًا شديدًا، ويعني به على وجه التقريب جملة المسائل الفنية والبلاغية والإيقاعية التي لا يستقيم الشعر من دونها، فالشعرُ صناعةٌ فنيّةٌ لها أصولُها ومسالكها الصعبة، ولكنَّه يرى التشكيل لازمًا أو ناتجًا عن رؤية الشاعر ووعيه الثقافي، وليس مسألةً زخرفيّةً أو جماليّةً خالصة؛ ولذلك فإنَّ التغيير في الرؤيا لا بدَّ أن يؤدي في القصيدة الناجحة إلى تغيير ملحوظ في التشكيل.

وختامًا؛ فلقد ظلَّ المقالح وفيًّا لما نذر نفسه له وآمن به، وعبّر عنه في الشعر والكتابة النقدية، وإدارة المؤسسات الجامعية في اليمن، بوعي صافٍ وبصيرة جريئة، ولقد رحل مؤخرًا عن دنيانا، ولكنَّه رحيلُ الجسد وفناءُ المادة، أمَّا آثاره فباقية من خلال الأثر الحميد الذي تركه، وفي هذا بعض العزاء لقرائه وأهله ومحبيه.



عبد العزيز المقالح: شاعرُ الأملِ والثورةِ والغضب

محمد معتصم*

لقد مرَّ الشعرُ العربيُّ في النصف الثاني من القرن العشرين بحالةٍ من الفورة والثورة على نفسه والأوضاع الاجتماعية والنفسية والسياسية والثقافية، في محاولة التجدّد ومسايرة التحوّلات العالمية، وفي الوقت ذاته المحاولة في فرض تصوّره الجديد الذي يحتوي آثار التغيرات الوطنية؛ ومن أهمّها استقلال كثير من الدول العربية من نير الاستعمار الإمبرياليّ، وفي الآن ذاته العمل على حماية الاستقلال من الانحراف أو استحواذ جهات معينة لا وطنية للسيادة؛ وبذلك إفساد الانتقال الديمقراطي. وكان الشعرُ العربيُّ سابقًا على الأجناس الأدبية الأخرى في التعبير عن روح التحرّر والتعبير عن طموح التغيير والانعتاق التام، وبناء الدولة الوطنية المعتزة بوطنيّتها ومكوّنات هُويتها اللغوية والفكرية والثقافية والحضارية.

لكن للأسف، اصطدمت فكرة التحرّر الكامل التام مع فكرة الهيمنة السياديّة، التي ولّدت حالةً من الاضطراب والصراع الفكري والإيديولوجي، الذي أدى إلى ظهور حالة الاغتراب والنفي والاعتقال والشعور بالخيبة. ومن المهم جدًّا الإشارة إلى أنَّ تجربة الشعراء والكتّاب في سبعينيات القرن الماضي قد وُصفتْ بِـ"خيبة الأحلام"؛ جيل الأحلام الخائبة، لأنَّه جيلٌ اصطدمت فرحته بالاستقلال من الاستعمار وفي المغرب من الحماية الفرنسية، اصطدمت بصلابة الواقع الذي رفض التغيير وقطع الصلة بالماضي والفكر التقليدي الذي ينظر إلى الذات نظرة محدودة، ويرهن وجوده ضمن مجموعات العالم الثالث، حين اختار المسؤولون عنه سياسيًّا الوقوف عند ما تحقق، الاستقلال العسكري، وسمحوا للاستعمار الاستمرار سياسيًّا وثقافيًّا وفكريًّا وإداريًّا، في الوقت ذاته كان العالم الغربي يمور بالأحداث الجسام التي ترتبت عن مخلفات الحربين العالميتين والأزمة الاقتصادية الكبرى، والتكتم عن الاستقلالات المبتورة والتشوهات التي لم تكتمل ولادتها، وتبعات ذلك، وما تكشَّفَ من حقائق وأهمها الخطابات المزدوجة التي تسوِّقُ لعموم الناس رسائل لا تقول الحقيقة وتتكتم عن التحالفات السرية التي تخون أفكار الحرية والتحرر. لقد تبيّن للفئات المثقفة أنَّ الغرب المستعمِر ليس هو الذي تم تسويقه عبر فلسفات وخطابات إعلاميّة رسميّة، والشيء ذاته يُقال عن الحكومات التي تسلّمت الشأن العام والسياسي في البلدان المستقلة.

ومن أهم ملامح الفكر في تلك المرحلة والتي تضمنها الخطاب السردي والشعري خاصة، الدعوة إلى الصمود والاستمرار في المطالبة بالتحرّر التام والاستقلال غير المشروط للسيادة الوطنية الكفيلة بترقية الحياة الاجتماعية، وضمان كرامة المواطن ومساواته بغيره في الحقوق والواجبات وحقّه في الحرية، بعيدًا عن تهديد الاعتقال والحبس من أجل الرأي، وقد كتب عن هذا الجيل السبعيني في اليمن الشاعر عبد العزيز المقالح قصيدة خاصة، تثبت أنَّ مرحلة السبعينيات لم تكن مرحلةً عاديّةً، بل كانت مرحلة مفصلية، أو هي ذروة الصراع بين السلطة والمُخلِّص، وقد تكسرتِ الرماح

* **ناقد وباحث مغربي**

والنصال على صخر التعنت والجبروت في العالم العربي، وهو ما يدل -أيضًا- على وحدة المصير وأسباب التأخر عن مواصلة التحرير واللحاق بالركب الحضاري المعاصر، يقول الشاعر من بين ما جاء في قصيدة (الأبطال.. والسبعون):

"وكانت السبعون
أشرف أيام الخلود في ديارنا الخضراء
أخصب ما جادت به القرون
أنصع مولود لأرضنا الحنون
لأمّنا صنعاء".

ومن دون شك، فإنَّ الفكرة المهيمنة وقتذاك، والناتجة عن قوّة الصراع والاصطدام الفكري بين المثقفين غير الموالين للسلطة، وبين الفكر السيادي الذي يرغب في استتباب الأمور من أجل ترسيخ نظام سياسي يضمن من جهة استمرار الحياة من النقطة التي غادر فيها المستعمر الأوطان العربية لا كسيادة حقيقية وفعلية، بل كوصيٍّ على رسالة ووصية وعلى اتفاقيات دُبِّرت في ليل، ووجب تنفيذها في تجاهل تام لمطالب الشعب بمختلف طبقاته وفئاته وعلى رأسها: الكرامة والحرية والمساواة والحفاظ على الهوية المميزة للكينونة.

إنَّ هذه الوضعية المتأزمة والخلافية تَوَلَّدَ عنها مفهوم "المنفى" في الأدب، وهو الأدب الذي ارتبط في الداخل بمفهوم "الاعتقال والسجن"؛ أي المنافي المحلية والداخلية الذي كان من بين وظائفها تخوين المناضلين وكل أشكال المعارضة، وإرغامهم على السكوت والقبول بالأمر الواقع والاستسلام له، ومن المؤكّد أنَّ شعر الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين قد زخر بهذه الموضوعة التي تختزل رمزيًّا حالة نفسية وشعورية سادت المتخيل العربي والمتمثلة في روح المقاومة وعدم الاستسلام للأمر الوقع، أي أنَّ الأديب السارد والشاعر خاصة "التزم" بقضايا المرحلة، أي أنَّه مال نحو تحرير وعي الشعوب من روح الخنوع والاستسلام والدعوة إلى الانخراط العام في حركة التحرر الشاملة من أجل القضاء على التخلف وآثاره على الفرد والمجتمع، وعلى الجهل والفقر والقهر. كما أنَّه أدبٌ ارتبط بمفهوم آخر مهم جدًا في تحديد هوية المتخيل الشعري العربي في تلك المرحلة وما تلاها ومن بينها شعر الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح، وهو مفهوم "الاغتراب" الذي بات فيه الشاعر والأديب ينظران إلى أرض الإيواء (المنفى) بمنظار الوطن- اليمن أو البلاد العربية- المستلب والمكبَّل بقيود التخلف والجهل والتسلط والقهر، أو كذلك الذي ينظر إلى الوطن بمنظار أرض الإيواء والملجأ الآمن والمتحضر والمتحرر، فيشعر باليأس وتتحرَّق روحه وفكره ووعيه من أجل وطنه وأهله، فيُشفق عليه حينًا (لما هو عليه من هوان) ويذمّه في كثيرٍ من الأحيان (جراء المكرسين لحاله البائسة). ولقد ارتبط مفهوم الالتزام (بمعنييه، الفكري الفلسفي والأدبي أو السياسي) في الشعر عامةً وعند الشاعر عبد العزيز المقالح بالحرية.

إذن، فموضوعة المنفى لا تنفصلُ عن موضوعة طلب الحرية والتحرُّر، ويتجلّى ذلك منذ الوهلة الشعرية الأولى، في ديوانه "لابدَّ.. من صنعاء":

"يومًا تغنَّى في منافينا القدر
(لا بدَّ من صنعا وإن طال السفر)
لا بدَّ منها.. حبنا.. أشواقها
تدوي حوالينا: إلى أين المفر؟
إنَّا حملنا حزنها وجراحها
تحت الجفونِ فأورقت وزكى الثمر
وكل مقهى قد شربنا دمعها

الله ما أحلى الدموع وما أمر!!
وعلى "المواويل" الحزينة كم بكت
أعماقنا وتمزّقت فوق الوتر
ولكم رقصنا في ليالي بؤسنا
رقص الطيور تخلّعت عنها الشجر" ص (23-14)

والعنوانُ عتبةٌ مهمّةٌ في تحديد قصدية الشاعر، كما هو معلوم، أي أنَّ العنوان يريد إخبارنا بأنَّه: لا بدَّ من العودة إلى صنعاء بعد تجربة المنفى- القسري أو الاختياري سواء- من أجل تحريرها من القيود التي تكبل انطلاقها، وتقيد المُواطن اليمنيَّ من تحقيق ذاته والتعبير عن نفسه ورأيه ورغبته في حرية دون تأثير قاهرٍ أو إكراهٍ قسريٍّ يسلبه إرادته الحقَّ والخالصة، ولقد تمثّل في وعي المثقف العربي في تلك المرحلة من التاريخ العربي، أنَّ النهضة العربية تبدأ باستكمال عملية الاستقلال العسكري والسياسي باستقلال فكري وثقافي ونفسي، وفي الوعي أيضًا.

لهذا لا يمكن الحديث عن المنفى والاعتقال والحرية دون التسلح بالإرادة الحيّة والشجاعة وبالأمل؛ أمل العودة إلى الوطن وتخليصه من قيوده؛ والمنفى هنا يختلف تمامًا عن "المهجر" وعن التجربة العربية التي ظهرت في فترة التسلّط والحكم العثماني التي طوحت بكثير من الكتّاب والأدباء نحو الأمريكيتين الشمالية والجنوبية، لأنَّها هجرات لم تكن الغاية منها سياسية، أي نشدان العودة لتحرير الفكر والبلاد والعباد من الظلم والاستبداد والجهل والقهر. وهذا الذي تقوله رسالة الشاعر عبد العزيز المقالح إلى "سيف بن ذي يزن"، حيث تتحوّل العبارة "لا بدَّ" دلاليًّا وتداوليًّا إلى إصرار على الأمل، أملِ العودة دون انكسار أو استسلام أو خنوع وخضوع. هكذا يكون اللفظُ الشعريُّ يُخضع المجاز للحقيقة، وتلك واحدة من ملامح القول الشعري في سبعينيات القرن العشرين حيث القول الواضحُ والقريب من المعنى "المتداول"، لأنَّ الخطابَ الشعريَّ يسعى إلى "التأثير" و"الإقناع" و"التوجيه" والاقتراب أو الإيهام بالحقيقة الواقعية، ويعيد الصور إلى واقعيتها،

فَليسـت اللغـةُ الشـعريّةُ هنـا مجـازًا وأداة تعبـير جميـل فحسـب، بـل هـي الكيـان والكينونـة معًـا، إنَّهـا صـوتُ الحقيقـة والوجـود الـذي تنشـده ذات الشـاعر وعبرهـا باقـي الـذوات، الإصرار مقصـد وغايـة ومطلـب يختـزل في صـوت الأمـل، أمـل العـودة وتحقيـق الكرامـة والحريـة والمسـاواة والعدالـة الاجتماعيـة مـن أجـل النهـوض، نهـوض "فينيـق"، مـن تحـت رمـاد التخلّـف الـذي فرضـه الاسـتعمار وكرسـه المسـتبد، فـلا خـروج نحـو المنفـى إلا بأمـل الرجـوع:

"الفاتحة.

الصمت عار

الخوف عار

من نحن؟

..."

سـؤال الكينونـة والمصـير في آن، سـؤالٌ يلتفـت نحـو الخلـف الأقـصى فـيرى كينونـة زاهيـة تعتـدُّ بذاتهـا، ممتلئـة حبـورًا، عندمـا كانـت العربيـة مَهْـوَى الأفئـدة وخـزّان الملاحـم الكـبرى والحضـارة والشـعر، ويلتفـت أمامًـا وفي الحـاضر فيجدهـا تفتـًا وكيانًـا مدمّـرًا تعـوي فيـه الريـح، ويرتـع في ربوعهـا الجهـل والفقـر والظلـم والقهـر والاسـتبداد.

..."

عشاق النهار

نبكي،

نحب،

نخاصمُ الأشباح، نحيا في انتظار

سنظلُّ نحفر في الجدار

إمَّا فتحنا ثغرة للنور أو متنا على وجه الجدار

..."

يسـتدعي الشـاعرُ هنـا كذلـك ملمحًـا مهـمًّا مـن ملامـح الشـعر العـربيّ في النصـف الأول مـن القـرن العشريـن حتـى حـدود السـبعينيات، وقـد رافـق هـذا التحـوّل بدايـة الشـعر

الحـر أو شـعر التفعيلـة، وأقصـد توظيـف الأسـطورة، للتعبـير عـن مواقـف سياسـية وتاريخيـة وحضاريـة، فقـد وظّفـت الأسـطورة بصيـغٍ تعبيريّـة ومقاصـد متعـددة ومختلفـة؛ ومـن أبرزهـا كـما حـددت ذلـك "ريتـا عـوض" وغيرهـا، المـوت والانبعـاث، مطلـب الحيـاة الكريمـة والحـرة والعادلـة، التـي عـبر عنهـا الشـاعر المقالـح بلفظـة "النهـار" الـذي يطـرد ليـل الأشـباح المتسـلطة عـلى الرقـاب المسـتبدة بخـيرات البـلاد. والشـاعر عبـد العزيـز المقالـح يسـتدعي في هـذه الرسـائل شـخصية مـن السـيرة الشـعبية التـي غـذت المخيلـة العربيـة بالبطـولات والأمجـاد والانتصـارات، وهـي كلهـا مطلـب النفـس العربيـة المنكـسرة والتـي خـسرت أحلامهـا في مواجهـة السـلطة المتعنتـة والغاشـمة، فحضـور "سـيف بـن ذي يـزن" جـاء عـلى هيـأة "المخلِّـص". وحضـور المخلـص في الشـعر العـربي تـم اسـتيراده مـن الفكـر الدينـي والمعتقـدات المتداولـة في مختلـف الديانـات، وتشـكّل رغـم

الاختلافات القصدية بينها، دليلًا على فشل محاولات التحرير والتغلب على دياجير السجون والمنافي، وهو برهان على التمسك بالأمل، أمل الخلاص، فيأتي الأمل ضوءًا في نهاية الطريق الطويلة والمعتمة والوعرة، لكن الطريق ذاك لا يكل من الحفر ولا ييأس لقوة إيمان الشاعر بتحقيق الأمل، ولو على يد المخلِّص "المحلي" القادم من غابر الأزمان لحلِّ مشاكل الحاضر ونشر الضوء نحو المستقبل. يقول الشاعرُ مستأنفًا قصيدته: "...

لا يأس تدركه معاولنا

ولا ملل انكسار.

..."

وكأنَّ النصَّ يستضمر في بنيته العميقة قصة "يأجوج ومأجوج"، كما تتداولها الأعراف الشعبية؛ قوم يحفرون جدار السور من أجل نقطة ضوء، وحين يصلون يكون التعب والإعياء قد نال منهم، مع بصيص الأمل والفرح، لكنَّهم في الغد يعاودون الكرة، تمامًا كما يتكرر في عقاب الآلهة للبشر وأنصاف الآلهة-البشر، التكرار هو العقاب الأبدي لكل من يبحث عن نقطة ضوء عن النار وعن النور، وهي كلها رموز للحرية والكرامة والمعرفة الحق، لكن في المقابل، لا ملل ولا يأس مع الحياة، وتلك بنية الإصرار التي شاعت في أنساغ الشعر العربي إبَّان فترة الانعتاق والتحرر من نير المستعمر أولًا والمستبد ثانيًا.

ومع الإصرار تتكشَّف الغيوب وتنقشع الغيوم:

"إن أجذبت سحبُ الخريف،

وفات في الصيف القطار

سحب الربيع ربيعنا، حبلى بأمطارٍ كثار

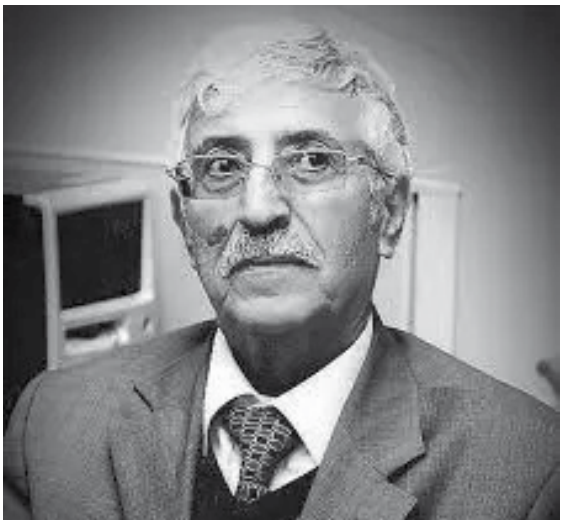
ولنا مع الجدب العقيم محاولات واختبار

وغدًا يكون الانتصار..

وغدًا يكون الانتصار". ص (280)

إنَّ الأملَ من مظاهر القوّة في شعر عبد العزيز المقالح، وفي أغلب الشعر العربي في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، قبل أن تشيع السوداوية واليأس وروح الفاجعة بعد ذلك، مع تشديد القيود، واتساع دائرة "الدياسبورا العربية"، سواء بالهجرة الطوعية هربًا من القسوة والتخلف والجوع والجهل في بداية القرن العشرين وفي بداية القرن الواحد والعشرين، أو بالتهجير القسري، السياسي والحزبي والعقدي في فلسطين المحتلة وغيرها من البلاد.

إنَّ المنافي بوابات الشعراء نحو نقطة ضوء الأمل في نهاية الجدار الفولاذي للمستبد، وفي نهاية الطريق الوعرة والملتوية نحو الكرامة والحرية والمساواة. ولقد اعتمد عبد العزيز المقالح كغيره من شعراء جيله على أبطال الأساطير اليونانية والرومانية وأبطال الحكايات والسير الشعبية و"أيام العرب"، وتكفي قراءة رسالة واحدة/الأولى له إلى "سيف بن ذي يزن" ليجد القارئ هذه الشخصيات التاريخية والأسطورية تقوم بوظائف تداولية شتى، وتُعدُّ في الآن ذاته علاماتٍ يمكن الدخول منها إلى دراسة المتخيل الشعري لعبد العزيز المقالح ومن خلاله للمرحلة التاريخية والسياسية المعاصرة لليمن السعيد والفكر المتصارع ذلك الحين، وفي الوقت ذاته التعرف على المتخيل العربي من المحيط إلى الخليج، وكما فرّقت السياسة والحدود الجعرافية البلاد العربية، فقد وحدتها الهموم والمنافي والسجون والإصرار على الأمل والانتصار الذي ينتظر عند مطلع الغد. ومن تلك الشخصيات المؤثثة لفضاء المتخيل الشعري لدى المقالح في الرسالة الأولى، نجد: سيف بن ذي يزن وكِسرى، وقيصر الروم، وأبرهة الأشرم الحبشي،



وعوليس بطل الأوديسا، وبينيلوب زوجة عوليس التي رفضت الخُطّاب وبقيت "تفك غزلها بعد حبكه" على أمل عودته حيًّا إليها وإلى ابنه تليماك ومدينته وقصره؛ فيطرد الخطاب المتطفلين والطامعين في الملك والثروة والسلطة. إذن، هناك دائمًا نقطة ضوء في نهاية النفق، هناك دائمًا الأمل رغم قسوة الواقع وتعنّت المستبد وسكوت المكلوم المظلوم على الضيم، وكثير من الأشعار التي تقف عاجزة أمام الواقع الجاهل الظلوم.

يجمع في "الديباجة" عددًا من أولئك الأعلام الرموز والعلامات، كأنَّ الشاعر يسعى إلى إعادة بناء واقع وتاريخ قديم مضى بالكلمات، ليصف حاضرًا ينتظر "المخلِّص" دون بذل، وفي تواكل وانكسار:

"...

وتسفحُ تحت كلِّ سحابة يا سيفنا

من عينيك الأشعار

على أبواب قيصر تذبح الأيام

والأعوام

تسكب ماء وجهك، تلعق الأعتاب والأقدام

وفي ساحات كسرى تلفظ العمرا

وتشبع شعرا

فما نبضت بقيصر رعشة الإنسان، أو كسرى

ولم تنهض قضيتنا

وما زال الظلام هنا

و"أبرهةُ" يسوق قوافل الأحرار

ويبني من جماجمنا

كنيسة ربّه القهار". [التشديد مني]. ص (283)

إنَّها قصيدة تطفح لغتها بالفاجعة، وتصف الواقع المعتم، فسيف بن ذي يزن البطل الهمام الذي هزم الإنسان والجانَّ، بسيفه البتَّار في ما مضى من الأزمان، يجد نفسه اليوم شاعرًا يسفح الشعر دموعًا، و"يلعق" الأعتاب والأقدام شرقًا وغربًا، ممن تسببوا في هزيمتنا وممن سلبونا هُويتنا ونخوتنا العربية، ولا نتيجة ترجى، فلا خير فيمن لا قلب له، من لا رعشة "إنسانية" تجري في عروقه. إنَّها مرثية الحاضر التي تقلب الموازين، فسيف بن ذي يزن البطل يصبح شاعرًا يبكي عند عتبات الأبواب ويلعق الأقدام وقد فُلَّ سيفه البتار، وأبرهة الحبشي الأشرم، لم تهزمه طير أبابيل شرَّ هزيمة، بل هو الآن يقود قوافل الأحرار نحو المنافي والسجون والمسالخ والمذابح ليبني "القليص" من جماجم الأحرار. وقيصر الروم وكسرى فارس، لم يهزمهما الجيش العربي من الأجداد ويخزهما في عقر ديارهما، بل هما اليوم في جبروت وتعالٍ واستكبار.

عادة ما تكون الأساطير وقصص التاريخ والمرويات الشفهية والمحكيات السردية الشعبية متوازيات مرآوية نرى صورتنا المنعكسة عليها ومن خلالها، وفي نوع من التناظر الرياضي (La symétrie) والتماثل الصوري، لكن الشاعر أراد أن يقلب الوعي والصورة في ما يعرف بـ"الباروديا"، أي "المحاكاة الساخرة"، ليعكس أمامنا وعبر مرآة اللغة الشعرية والمحكية السردية والقصصية وضعيتنا الواقعية في الزمن الحاضر، لم يعد لنا تاريخ نستند عليه، ولا هُوية جوهرية حقيقية، بل هناك

فقـط مـرآة مشروخـة متشـظيّة. إنَّـه تحالـفٌ محكـمٌ ضـد هُويتنـا ونهوضنـا، وتلـك قضيتنـا التـي "لم تنهـض"؛ ولأجـل ذلـك "مـا زلنـا نقيـم في الظـلام" أي في الجهـل والظلـم والقهـر والاسـتبداد.

إنَّ شـعر الشـاعر عبـد العزيـز المقالـح مـليء بالرمـوز والعلامـات التاريخيـة والثقافيـة، لكنَّـه يوظفهـا توظيفًـا متعـددًا ومختلفًـا للتعبـير عـن "قصديتـه" الشـعرية؛ وليُؤثـر في وعـي وقهـم القـارئ ويسـعى نحـو إقناعـه بالحقيقـة التـي يضمنهـا الشـاعر متخيلـه الشـعري، ويؤسـس لهـا عـبر التركيـب اللغـوي والتفعيلـة الشـعرية والثوابـت التاريخيـة أو "التمثـلات الذهنيـة" التـي فقـدت قيمتهـا مـن كـثرة الاسـتهلاك العـادي والاسـتعمال البسـيط الـذي يفرغهـا مـن قيمتهـا الدلاليـة، وبذلـك القلـب الـدلالي، يحـدث الصدمـة الممكنـة لإعـادة الوعـي بتلـك الرمـوز إلى حقيقتهـا التاريخية والواقعيـة، وبـدون تلـك الصدمـات وذلـك القلـب؛ مـا كان للوعـي أن يسـتيقظ ويعـود إلى طبيعـة عملـه ووظيفتـه في الحيـاة وفي صناعـة الأفـكار؛ وبالتـالي صناعـة الهُويـة الجديـدة التـي تنشـد الكرامـة والحريـة والمسـاواة وتطـرد الجهـل والخنـوع والاسـتكانة والتخلـف.

لكنَّـه يعـود مـرةً أخـرى إلى الخطـاب الصريـح والمبـاشر، في تذكـيرٍ بموقـف وبشـعر أبي القاسـم الشـابي وثورتـه وغضبتـه التـي أيقظـت حماسـة الشـعب في "أغـاني الحيـاة" التـي في اعتقـادي "إرادة الحيـاة"، يعـود عبـد العزيـز بغضـب ومعاتبـة ولـوم وتقريـع صريـح للشـعب الـذي لا يرغـب في كـسر حواجـز الخـوف وقيـود العـادة وتأثـير "القـات"، فالشـعب كتلـة هائلـة مدمـرة، لكنَّهـا في الآن ذاتـه تحـبُّ الاسـتكانة والاتـكال. يعـود في قصيدتـه الغاضبـة "مقتطفـات مـن خطـاب نـوح بعـد الطوفـان" ص (33)، ليوقـظ الهمـم:

"...

قلت.. الداء والعلاج

لم تحفلوا..

لم تسمعوا..

كنتم هناك في الغيوم في الأبراج

أرجلكم ممدودة- كانت- إلى السحاب

رؤوسكم مغروزة في الوحل.. في التراب

قربت مشفقًا سفينتي

أنفقت عمري أجمع الأعواد والأخشاب

قطعت وجه الليل والنهار

...

لكن صوتي ضاع في الرياح

سفينتي تاهت بها الأمواج

فأبحرتْ خالية إلا من الأحزان والملاح

..." ص (33-34)

الأهـم عنـدي الآن أنَّ هـذه القصيـدة تنبـه إلى مسـألة مهمـة جـدًّا، تقلـب الفهـم السـابق، بـل توجّـه النظـر نحـو الجانـب المهمـل مـن "الطوفـان"، فالطوفـان ليـس فقـط عقابًـا إلهيًّـا لـلأشرار الظالمـين الجاحديـن، بـل الطوفـان يحمـل رسـالةً كـبيرةً تتمثّـل في "السـفينة"، سـفينة الشـاعر "المخلِّـص" سـفينة النجـاة والسـلام، لكـن هيهـات هيهـات:

"...

أقعى الضمير في دياركم ومات

فكان هذا الهول والأحزان

كانت الهزات

لا سفن البحر ولا الفضاء

تنقذكم من قبضة القضاء

فقد طغى الطوفان

وكان يا ما كان." [التشديد والتنبيه مني] ص (37)

المصدر: ديوان عبد العزيز المقالح، منشورات دار العودة- بيروت، ط؛ 1986م.

عبد العزيز المقالح: شاعرُ اليمن وضميرُه الثقافيّ الحي

الدكتور ضياء خضير*

بين ديوانه الأول (لا بدّ من صنعاء) عام 1971 والديوان الأخير (يوتوبيا وقصائد للشمس والقمر) 2019، ما يقرب من خمسين عامًا من النضال الشعري والثقافي الذي تصدّر فيه عبد العزيز المقالح مشروعَ الحداثة الشعرية والنقدية والتنوير في صيغته اليمنية الطموح رغم العقبات وإرث الماضي الثقيل. فقد كان البلد، كما يقول المقالح نفسه في مقدمته على ديوانه الذي نشرته دار العودة ببيروت عام 1986 "يعاني، أكثر من أي قطر عربي آخر، من التمزّق بين العصور، ويعيش أزمةً مختلفة، ويستوعب برؤوس من القرن العشرين، ويسير بأقدام من العصر الحجريّ"!

ولم يكن سهلًا والحال هذه أن يتخلص المقالح وبعض من زملائه الشعراء والكتّاب اليمنيين الطليعيين من هذا الإرث الثقيل عن طريق القفز عليه، ولا بالتصالح معه، وإنَّما محاولة تقليص الفجوة الزمنية بينهم وبين العصر إلى أقلِّ عددٍ ممكن من السنوات.

ولم يكن من السهل أيضًا بعد سنوات من الكدِّ الشعريّ والنقديّ أن تكون صنعاء اسمًا لا يمكن تخطيه بين عواصم الشعرية العربية الحديثة، وأن يكون المقالح، شاعرًا وناقدًا ومثقفًا، من بين العناوين الأولى والمفاتيح التي تنفتح بها أبواب العاصمة اليمنية للداخلين إليها من الشعراء والنقّاد والكُتّاب العرب والأجانب من أجل رؤية مدينة الشاعر " القديمة، الساكنة في الروح"، والتعرّف من خلالها إلى اليمن الذي كان يومًا ما سعيدًا، بكامل تراثه الفريد، وتاريخه العريق، وحضارته القديمة، وعمارة أبنيته التي ظلّت شاهدًا ثابتًا على مقاومة الزمن، وعلامة على جانب نادر من التراث العالمي للإنسانية في هذا الجزء الجنوبي العريق من جزيرة العرب.

وفي المرة الوحيدة التي أُتيح لي فيها أن أزور اليمن بدايةَ التسعينات من القرن الماضي، وفي زمن سابق على حرب الكويت، كان الهدف والمقصد الأول بعد الوصول هو جامعة صنعاء لرؤية رئيسها الدكتور عبد العزيز المقالح.

كنتُ ممثلاً لاتحاد الأدباء العراقيين ضمن وفدٍ شعبيٍّ يضمُّ عمالًا وفعالياتٍ شعبيّةً عراقية مختلفة. وقد كان الرجلُ، كما هو حال كلّ من رأيتهم من أهل اليمن آنذاك، كريمًا يفيض تواضعًا وأدبًا وحبًّا للعراقيين، وزميلًا لكثير من أساتذة الجامعة والمثقفين الذين وفدوا على اليمن بكثرة ظاهرة بعد الحرب والحصار الذي فُرض على العراق سنواتٍ طويلة. وحين أهديته نسخةً من أحد كتبي النقدية، فرح وتبسط معي ودعاني إلى مقيله أو مجلسه العامر في صنعاء مساء ذاك اليوم؛ وأذكر حتى الآن كيف أن حضور هذا المجلس ورؤية ما كان يجري فيه من أحاديث وحوارات أدبية ونقدية وقراءات شعرية كان بالنسبة إليّ تجربة فريدة ما زلت حتى الآن أتذكّرها، وأتذكّر بعضًا من روّاد ذلك المجلس من

* **أكاديمي وناقد عراقي**

الشعراء والمثقفين اليمنيين والعرب، ومنهم أطباء وسفراء وأساتذة وأدباء عرب وعراقيون، أخصّ منهم أستاذي عالم اللغة المرحوم إبراهيم السامرائي الذي (حذّرني) من أخذ شيء من "القات" المقدّم إلى جانب المشروبات الباردة والساخنة لمن يشاء من ضيوف المجلس، كما سعدت برؤية القاص الراحل الدكتور شاكر خصباك الذي أمضى في الجامعة اليمنية فترة طويلة، وعرّفني على بعض من كان في المجلس من المثقفين والشعراء اليمنيين والعراقيين.

كان العراقيون قليلين في اليمن نسبيًّا وقتئذٍ قبل أن يتوافدوا على اليمن أساتذة وشعراء وصحفيين بأعداد كبيرة بعد الحرب والحصار المفروض، مثلما كان الأمر مع الأردن وليبيا اللذين صارت جامعاتهما ومعاهدهما العلميّة والإنسانيّة مرتادًا للكثيرين منهم. وقد عرف عديد من هؤلاء العراقيين هذا المجلس الصنعائي الشهير وأسهموا فيما كان يجري فيه، وفي كامل الساحة الأكاديمية والثقافية والشعرية اليمنية من حوارات نقدية ومهرجانات وندوات. وقد صار حاتم الصكر، وعلي العلاق، ومحسن الموسوي، وعبد الرزاق الربيعي، وعبد الرضا علي، وعلي حداد، وصبري مسلم ووجدان الصائغ، وغيرهم ممن كان المقالح زميلًا وصديقًا وراعيًا مترفقا بهم جميعًا.. صاروا جزءًا من المشهد الثقافي اليمني والوجوه الشعرية والنقدية المعروفة في الشمال والجنوب اليمنيين. أمّا أنا فلم يحدث أن رأيت اليمن

أو شاعرها عبد العزيز المقالح منذ تلك الزيارة اليتيمة لصنعاء حتى اللحظة التي استأذنته فيها قبل حوالي سنتين بأن تكون قصيدته عن سعدي يوسف ضمن الكتاب الذي أعددته مع الشاعر حميد سعيد والفنان علاء بشير، ونشرته دار خطوط وظلال العمّانية تحت عنوان (رسائل إلى العابر بحر البين بين) بمناسبة الذكرى السنوية الأولى لوفاة سعدي يوسف عام 2022.

والمقالح الذي كان يتحدثُ في هذه القصيدة عن صديقه الشاعر العراقي بنبرة حزينة تختلط فيها صورة سعدي، الرجل العجوز الذي يجلس في مدخل المقهى، وحيداً، يشتكي العزلةَ، ويبكي وجعَ الروح، ويخشى أن يرى الناسُ دموعَهُ، وما يكتبه على طاولة المقهى من الأحزان.. تختلط هذه الصورة وتتمازج مع صورة عبد العزيز المقالح نفسه في وضعه النفسي والصحي الصعب في أُخريات حياته.

"الرجلُ العجوزُ
ذلك الذي يجلسُ عند مدخلِ المقهى
وحيداً
يكتب الشعر الحديث
لا يكلّم الناس
ولا يكلّمونه
فروحهُ مشغولةٌ
بالبحث عن قراءةِ المعنى
وعن شفافية العبارةْ."

وعدا عن ذلك كنتُ خلال عملي الجامعيّ الطويل في "سلطنة عُمان" أقرأ للشاعر قصائدَ ومقالاتٍ متفرقةً كان ينشرها في بعض الصحف الخليجيّة. وقد أثار دهشتي أنَّ كلمات أغنية أبو بكر سالم الجميلة (لما يغيب القمر) التي ألفتُ سماعها مع غيرها من أغنيات هذا الفنان اليمني الشهير عند بعض الأصدقاء العمانيين بمدينة "صحار" هي من شعر عبد العزيز المقالح نفسه. الأمر الذي يلقي ضوءًا على جانب من الروح الشعبي وإحساس القرية الفطري الذي نشأ عليه المقالح، وارتبط به طيلة حياته. وقد عزّز ذلك عندي ما قرأته في مقدمته على ديوانه الأول من كلمات تلقي الضوء على ذلك وتشبه الاعتراف بوجود هذا الجانب من الإحساس العامي ذي الطبيعة الشفوية، من الذي يؤلف البطانة الداخلية والضمير الحي للروح الشعبي في قصيدة المقالح الفصحى والمتوسطة في لغتها وتركيب عبارتها، حيث بقيت مخلصة لبيئتها المحلية وتموجات المزاج اليمني وأحداثه الدراماتيكية المتلاحقة ورموزه التاريخية والمعاصرة. وهو الذي دفعه أيضًا إلى أن يضع كتابه المهم عن (الشعر العامي في اليمن).

وبين الديوانين والتاريخين المذكورين أعلاه مسافة زمنية، يمنية وعربية طويلة كان المقالح، مثل غيره من الشعراء والمثقفين العرب، شاهدًا عدلًا على ما فيها من التحوّلات الفارقة بين الأمل والخيبة في حياتنا العربية، بين قصيدة الغزل التي تتفجر عشقًا ومحبةً وأغاني يمنية جميلة، وبين الصندوق المظلم الذي دُفن فيه وضاح (بلا سبب)، كما يقول عبد الله البردوني في قصيدته عن أبي تمام الطائي.

كانت صنعاء في ديوان المقالح (كتاب صنعاء) تبدو مثل صبية حسناء:

"هي صنعاء/ لا تعرف الليل/ كانت تنام مبكرة/ والسماء تنادي/ وتجلو مفاتنها فوق صنعاء/ تومض مختالة/ مثل ماء البحار البعيدة/ زرقاء صافية"

ثـم تحـوّل بيتهـا القديـم السـاكن في الـروح بعـد الحـرب والحصـار المفـروض، واقتتـال الأخـوة الأعـداء، إلى تاريـخ مجـروح يخـاف عليـه الشـاعر مـن القريـب قبـل البعيـد: "صنعـاء ... يـا بيتـاً قديمـاً/ سـاكناً في الـروح/ يـا تاريخنـا المجـروح/ والمرسـوم في وجـه النوافـذ والحجـارة/ أخـشى عليـك مـن القريـب/ ودونمـا سـببٍ/ أخـاف عليـك منـكِ/ ومـن صراعـات الإمـارةْ.

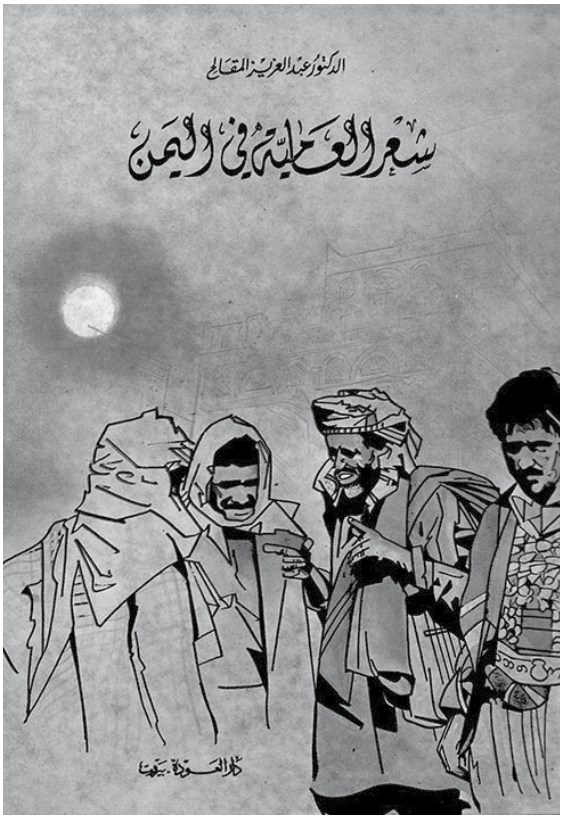
يـا حسرتـاه!/ عـينُ قلبـي وحدَهـا/ تشـهد مـا جَنَتـهُ الحـربُ/ بالنـاس، وبالأشـياء، بالمـكان والزمـان، بالتقـاربِ الحميـمِ/ بـين الأرض والسـماء (مـن ديـوان يوتوبيـا).

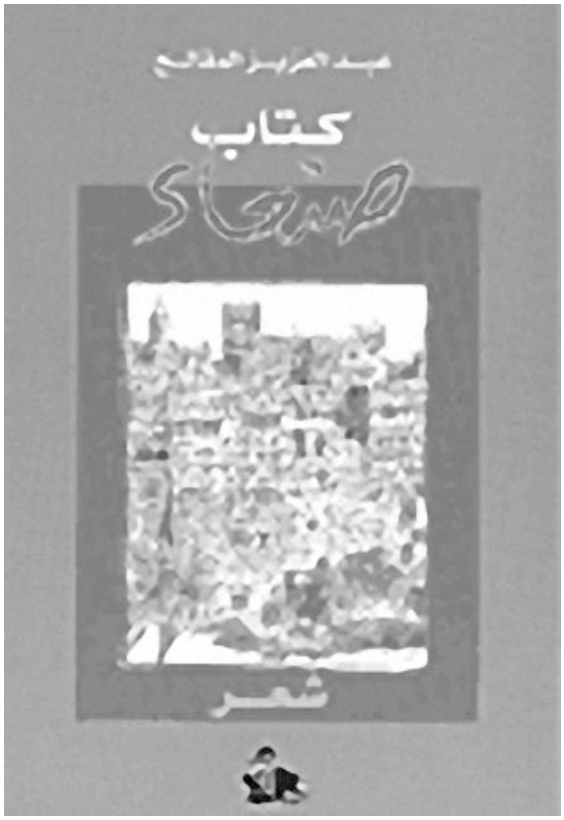
وقراءتنـا لعناويـن بعـض دواويـن الشـاعر كعتبـاتٍ نصيّـة دالـة تكفـي، بحـدِّ ذاتهـا، لتطلعنـا عـلى المنحـى العـام لموضـوع هـذا الشـعر ودلالتـه النصّيـة والسـيميائيّة، ورؤيـة منحنـى القـوس الرمـادي الحزيـن للكتابـة الشـعرية في تطورهـا المطّـرد في اسـتلهام الحـسِّ الشـعبي الداخـلي الموازي، أو المواجـه للحـدث الاجتماعـي والسـياسي، وقـراءة تأثيره عـلى حـاضر البلـد ومسـتقبله. وعـين الشـاعر الناقـدة التـي مـا فتئـت ترصـد وتراقـب وتحلـل الحـدث الحـاضر وتفاعلاتـه تبقـى محكومـةً بمعرفتهـا العميقـة بالتاريـخ اليمنـي، ومـا ينطـوي عليـه مـن شـخصياتٍ ورمـوزٍ وأسـاطير تصلـح للاسـتيحاء والمقابسـة وربـط الحـاضر الراهـن بالماضي البعيـد، عـلى نحـو لم يكـن فيـه الشـاعر قـادرًا نتيجـة لذلـك عـلى تجنّـب رؤيـة بنيـة الإخفـاق تتعمـق وترتفـع نبرتهـا مـن ديـوان لآخـر، وسـط سـحابة الحـزن التـي تطـوّق مسـاحة اللوحـة، وتمحـو كل خيـوط الأمـل وأجنحـة الطيـور البيـض داخلهـا.

فمنـذ الديـوان الأول (لا بـدّ مـن صنعـاء) الـذي يمثّـل عنوانه تناصًّـا مـع مقولـة (لا بـدَّ مـن صنعـا وإن طـال السـفر) المنسـوبة للإمـام أحمـد بـن حنبـل، والمؤكـدة عـلى ضرورة الوصـول والإنجـاز مهـما كانـت الظـروف والصعوبـات، ونحـن نـرى هـذا الارتبـاط الحميـم باليمـن تاريخًـا ورمـوزًا مـا زالـت قابلـة للاسـتخدام والعـودة إلى الحيـاة بأشـكالٍ وطـرقٍ مختلفـة في قصائـد هـذه الدواويـن.

وفي الديـوان الثـاني (مـأرب يتكلّـم) الـذي ظهـر بالاشـتراك مـع زميـل المقالـح، الشـاعر الكبـير عبـده عثـمان، ينتقـل الحديـث عـن الشـعر إلى لغتـه ومراحـل تطـوّره وتغـيّره عـبر الزمـن تحـت سـقف هـذه العتبـة النصيـة التـي تشـكل فيهـا عـودة ذلـك السـد بحجمـه وبنائـه الهنـدسي المهيـب؛ نوعًـا مـن عـودة الـروح إلى اليمـن كحضـارة ماديـة وروحيـة متجـدّدة؛ في حـين يقـول المقالـح إنَّ ديوانـه الثالـث (رسـالة إلى سـيف بـن ذي يـزن) يبـدو كـما لـو أنَّـه صـوتُ الحـزن في ضلـوع البـشر، وقصائـده التـي كانـت صـدى لذلـك الصـوت الغائـر في الأعـماق، فيـما كان الشـعر في الديـوان الرابـع (هوامـش يمانيـة عـلى تغريـدة ابـن زريـق البغـدادي) هـو العـلاجُ و"المخلّـص الوحيـد القـادر عـلى صـدّ العـدوان الداخـلي والخارجـي عـلى السـواء". بينـما اختلـط هـذا الشـعرُ بالحنـين إلى وجـه اليمـن الآخـر الـذي "لم يبصـق عليـه الأئمـة ولم يخلعـوا رؤوس أبنائـه وعقولهـم " في (عـودة وضـاح اليمـن)، الديـوان الخامـس، الـذي يجعـل مـن قصـة شـاعر اليمـن المشـهور بوسـامته عبـد الرحمـن بن إسـماعيل الخـولاني (المتـوفى عـام 89هـ)، أو أسـطورته المتداولـة في المدوّنـات العربيـة الوسـيطة مـع زوجـة الخليفـة الوليـد بـن عبـد الملـك أنموذجًـا ومثـالًا للـبراءة والجـمال الدفـين الـذي تنطـوي عليـه كلّ صخـرة وكل ثنيـة مـن ثنايـا ذلـك التاريـخ الحـي لليمـن السـعيد.. إلـخ.

وهـذه العتبـاتُ التـي تمثّـل علامـاتٍ وعنـاصرَ إنشـائيّة وشرطيّـة أوليّـة لبنـاء النـصِّ وتسـهم في تمهيـد الطريـق





لتلقيه، تبدو ذات أهمية خاصة رافقت عبد العزيز المقالح في كل نتاجه الشعري والنقدي والفكري، رجلًا استثنائيًّا ينطوي في ذاته على تاريخ أمّة، ويجسّد تراث شعب وضميره الثقافي الحيّ.

والشعرُ الذي يقول عنه المقالح في مقدمته لديوانه المطبوع عام 1986 إنَّه "معطى وجداني وسياحة في الأعصاب"، ينفرُ من التحديد والوضع في أقفاص مغلقة، وإنَّ مهمّته الأولى هي، بين أشياء أخرى، دقُّ النواقيس والتنبيه إلى الخطر المحدق الذي قد لا يراه غير الرائين من الشعراء الكبار.

وحين وجد المقالح أنَّ مفهومه للشعر الذي قدمه لصديقه الشاعر عبد الله البردوني لدى سؤال هذا الأخير له عن ذلك، لم يكن مقنعًا، استشهد بما كتبه الشاعر المصري صلاح عبد الصبور في كتابه (حياتي في الشعر) ردًّا على سؤال يتعلق بالسبب الذي يجعل الشاعر العربي حزينًا:

"إنَّ الفنانين والفئران هم الأكثر استشعارًا للخطر، ولكن الفئران حين تستشعر الخطر تعدو لتلقي نفسها في البحر هربًا من السفينة الغارقة. أمَّا الفنانون فإنَّهم يظلّون يقرعون الأجراس ويصرخون بملء الفم حتى ينقذوا السفينة".

وإذا كان الأمر كذلك، كما يقول المقالح في تعقيبه على كلام عبد الصبور، "فلتشهد عيونُ كلّ الأحياء وأرواحُ كلّ الموتى، أنَّنا في اليمن المتخلف المقهور، سنظلُّ رغم

أحزاننا الكبيرة والكثيرة، بل بفضل هذه الأحزان، سنظلُّ نحفر في الظلام، ونقرع الأجراس حتى مطلع الفجر".

وكما هو متوقع، لم تكن حداثة قصيدة المقالح تعاني من الغربة في بيئتها المحلية اليمنية وتراثها الذي يمتدّ عميقًا في التراث والذاكرة العربية. فقد حاولت هذه القصيدة أن تكون تآلفًا وتركيبًا ناجحًا بين عناصر القدامة والحداثة على مستوى إيقاعها الموسيقيّ وتركيبها النحويّ وأسلوبها البلاغيّ ودلالتها الرئيسة والحافة، تآلفًا لا يخلو من الاعتدال والنضج والبعد عن التطرف والقفز على الحواجز الفنية والموضوعية. وقد ظلَّ المقالح في الغالب الأعم من شعره وحتى سنواته الأخيرة ملتزمًا بتوفير شيء من عناصر الإيقاع في كتابته الشعرية، والعودة المتكررة للعمود الخليلي، حتى إذا لجأ أحيانًا إلى توزيع قصيدته العمودية على بياض الصفحة توزيعًا جديدًا، في إطار ما يمكن تسميته نوعًا من (الكلاسيكية الجديدة) التي تبقي عينًا على تراث السلف الصالح، وهي تفتح عقلها وذائقتها النقدية على الجديد العربي والعالمي الراهن. وما شهده موقف المقالح المتحفظ من قصيدة النثر من تغيير عام 1976، حين كتب عن بعض النماذج الجيّدة لهذه القصيدة وعرض إلى بعض ما كُتب عنها، كان حافزًا لعديد من الشعراء اليمنيين الشباب على ممارسة الكتابة في هذه القصيدة بوصفها شكلاً شعريًّا ناجزًا يحوز على الخصائص الجوهرية اللازم توفّرُها في أية كتابة تنتمي إلى عالم الشعر، بصرف النظر عن الشكل والحمولة الإيقاعية.

وأخيرًا؛ أجدُ من المناسب أن أنهي هذه العجالة النقدية العامة عن الراحل الكبير بإيراد شيءٍ من قصيدةٍ معروفةٍ له كتبها في الطور الأخير من حياته التي تراكمت عليه وعلى وطنه فيها ضروبٌ كثيرة وكبيرة من المحن والإحن، كانت كافيةً للشعور باليأس، ووضع حدٍّ لحياة طويلة كانت مليئة بالأمل والعمل وحلم الوصول إلى صنعاء التي صارت أكثر بعدًا من أي وقت مضى:

"أنا هالكٌ حتماً/ فما الداعي إلى تأجيل/ موتي/ جسدي يشيخُ/ ومثله لغتي وصوتي/ ذهبَ الذين أحبهم/ وفقدتُ أسئلتي/ ووقتي/ أنا سائرٌ وسط القبورِ/ أفرُّ من صمتي/ لصمتي.

* * *

أبكي/ فتضحكُ من بكائي/ دورُ العبادةِ والملاهي/ وأمّدُ كفي للسماء/ تقولُ : رفقاً يا إلهي!. الخلقُ – كل الخلق / من بشرٍ، ومن طيرٍ/ ومن شجرٍ/ تكاثر حزنُهم/ واليأسُ يأخذهم – صباحَ مساءَ – من آهٍ ..لآه.

* * *

حاولتُ ألاَّ أرتدي/ يأسي/ وأبدو مطمئناً/ بين أعدائي وصحبي/ لكنَّني لمَّا رحلتُ/ إلى دواخلهم/ عرفتُ بأنَّهم مثلي/ وأنَّ اليأس ينهشُ/ كل قلبِ. أعلنتُ يأسي للجميع.

* * *

هذا زمان للتعاسةِ والكآبةْ./ لم يترك الشيطانُ فيهِ/ مساحةً للضوء/ أو وقتاً لتذكار المحبةِ والصبابةْ. / أيامهُ مغبرّةٌ/ وسماؤُه مغبرّةٌ/ ورياحه السوداء/ تعصف بالرؤوس العاليات/ وتزدري التاريخ/ تهزأ بالكتابةْ.

* * *

أنا ليس لي وطنٌ/ أفاخر باسمهِ/ وأقول حين أراه: فليحيا الوطنْ. وطني هو الكلماتُ والذكرى/ وبعضٌ من مرارات الشجنْ/ باعوه للمستثمرين وللصوص/ وللحروبِ/ ومشت على أشلائهِ/ زمرُ المناصب والمذاهب/ والفتن."

* * *

الموتُ المشتهى في شعر المقالح؛ قراءةٌ في ديوان (يوتوبيا وقصائد للشمس وللقمر).

د. أحمد الفراصي*

إنَّ "الموت والحياة" جزءٌ من جدلية الكون كله، ولا يمكن تصوّر وجود حياة دون وجود الموت. لذا شغل الموتُ فكرَ الإنسان منذ مراحل تفكيره الوجودي المبكر، إذ حاول الإنسانُ، في أساطيره الأولى، اكتشافَ ماهية الموت على أمل التغلب عليه وتحقيق الخلود، بيد أنَّ مختلف المساعي البشرية أخفقت في تحقيقه، إلا أنَّها اتّجهت فيما بعد إلى الأمام رافضة ذلك الإخفاق، عازمة على قهر الموت بالبحث عن ما يمنح الروح الخلود الأبدي وإن حلَّ الموت على الجسد الفاني.

من هذا المنطلق آثرنا قراءة الموت في شعر عبدالعزيز المقالح، لا سيَّما في ديوانه الأخير (يوتوبيا قصائد للشمس وللقمر) بوصفه آخر ما أنتجته قريحة الشاعر، ولكونه العمل الشعريّ الذي كتبه وهو على عتبة الموت، لذا فسنركز عليه لأنَّه الأقرب إلى الموت، وهو تقاربٌ مقلقٌ، لأنَّه كتبه بعد رحلة شعرية طويلة ابتدأت _تدوينًا_ منذ سبعينيات القرن الماضي وانتهت بهذا الديوان الصادر عن مؤسسة سلطان العويس الثقافية في العام 2020م.

إنَّ الشعرَ حتى الموت يبدو غريبًا خاصّةً إذا تذكّرنا أنَّ الهدف من العمل الأدبي هو الحديث عن الموت. عند هذا التعبير يمكن تخمين كتابة مشطورة إلى ما لانهاية، مسكونة بالموت في مختلف تفاصيلها. وهذا ما أفضى إليه المتأمل في قصائد الديوان التي سيطرت فكرة الموت عليها، وظهرت وهي تحمل في طياتها موتًا متعدد الاتجاهات والأشكال. مما شكّل حافزًا لهذه الورقة لتتبّع ثيمة الموت في الديوان انطلاقًا من الأسئلة الآتية:

كيف صور الشاعر الموت؟ كيف تشكّلت رؤيته له؟ ما هي منطلقاته وقناعاته نحوه؟

لعلّه من البديهي القول إنَّ الفنَّ يصبو عادةً إلى التعبير عن كلِّ ما يعتمل في ذوات الفنانين ويقلق أحاسيسهم المرهفة، ولعلَّ الموت والوجود كانا من أكثر ما يثير قلقهم ويؤرق أحاسيسهم الفنية، لذا صارت فكرة التحكّم في الموت حلمًا يراود ذهن كل فنان وعلى مختلف عصور الفن وأزمنته. وهذا التحكم اختلفت صوره من فنان إلى آخر، ومن تلك الصور تجريب الموت أو التآلف معه والتدرب عليه. وتلك الصورة تعني أنَّ الموت محرر ومن ثم مرغوب. إنَّ تجريب العزلة عن الآخرين، مثلًا، يمزّق نسيج التواصل معهم، ويؤدي إلى فقدان الشعور بالذات وبجدوى الحياة. فقطع نسيج العلاقات مع الآخرين هو تدريب على الموت النهائي. ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر، حتى يظهرا في وحدة متينة لا انفصام لها. أضف إلى ذلك أنَّ اتصال الحياة واستمرارها يرتبطان مباشرةً بما لها من معنى، وإن فُقد المعنى في الحياة يعني حلول الموت والفناء.

إنَّ المتأملَ في قصائد الديوان التي تسيطر على مضامينها فكرة الموت؛ سيجد أنَّ الشاعر قد تمرن على الموت بزهد،

* **أستاذ الأدب الحديث والنقد المساعد/ كلية الآداب/ جامعة ذمار/ اليمن**

لأنَّ الحياة قد صارت بالنسبة له ثقلاً أكبر مما يطيقه، فكانت أمنيته أن يصبح قادرًا على الموت. إنَّ اشتهاء الموت، أو الحق في الموت، ظلّت فكرةً تطارد الشاعر بلا توقف، تجذبه وتباعده، ومن خلال الحركة نفسها، حركة اشتهاء الموت نظرًا لافتقار الحياة إلى معنى، صارت الكتابة تتشكّل، وأخذ فعل الكتابة يتوالد.

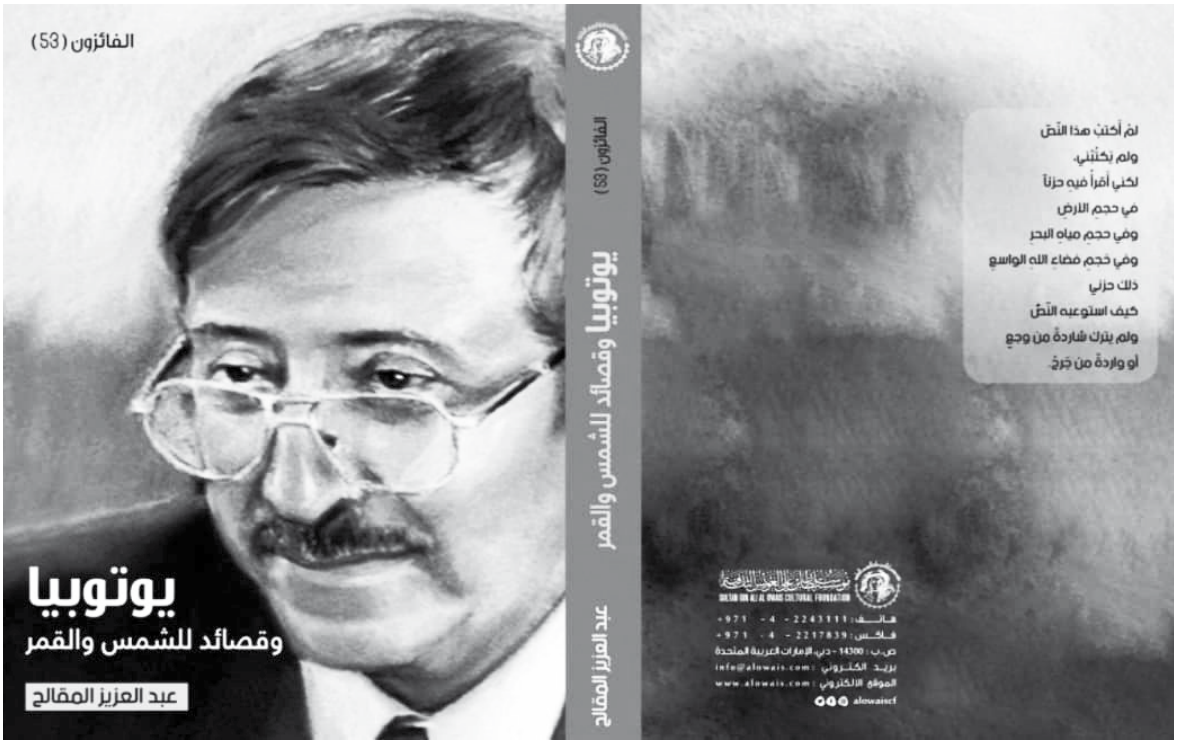
يدرك الشاعرُ أنَّه يتحتم عليه الموت يومًا، بيد أنَّه لا يدري متى، ولا كيف. بعيدًا عن استقبال الموت يتظاهر بأنَّه يفعل، يتظاهر بأنَّه يموت بشكلٍ حزين، يقول في نصٍّ أعلن فيه اليأس:

أنا هالكٌ حتمًا/ فما الداعي إلى تأجيل/ موتي/ جسدي يشيخ/ ومثله لغتي وصوتي/ ذهب الذين أحبهم/ وفقدت أسئلتي/ ووقتي/ أنا سائرُ وسط القبور/ أفرُّ من صمتي/ لصمتي.

(يوتوبيا 19).

إنَّ هذه المعرفة المطلقة بحتمية الموت تجعل الشاعر لا يتوقف عن قياس ما تبقى داخله من رغبة في الحياة، والتي يعبر أقل أثر فيها عن مدى معرفة الشاعر بالحق في الموت. فإذا كان الموت يستخدم ضعف الجسد فإنَّ الموت ليس بالأمر الفاجع، لأنَّنا والحال هذه، لن نكسب المعركة معه، والأسلم تسليم الجسد للموت؛ أو الذهاب بالحياة إلى مكان آخر، إلى الذهن أو ربما إلى الروح أو إلى ما هو الكل المطلق (وهو ما تجلّى في الاختيار الأخير للشاعر في مملكة الله).

ولأنَّ اللغة والصوت قد أصابتهما الشيخوخة، يفقد الشاعرُ القدرة على الكلام بفعالية، يموت في الكلام القدرة على الكلام، فيؤثر الصمت ويعتزل عن الآخرين، وفي هذا تدريبٌ أوليٌّ على الموت، لأنَّ الصمت يحمل في مضمونه معنى الموت وينضم إلى حشده. وما دام الأمر كذلك فإنَّ الموت لا يمكن أن يكون أمرًا مخيفًا لشخص قد تعوّد على الصمت في حياته قبل أن يصل إلى



الصمت النهائي بعد موته، لذا فإنَّ الموتَ هو الخلاصُ الوحيدُ من شيخوخة الجسد واللغة والصوت.

الموتُ يفقده الاتصال بالأحبة، ويحرمه أثر علاقة المحبة، وفقدان الأسئلة، يعني فقدان القدرة على التفكير، وفقدان الوقت يعني عدم الإحساس بجريانه. حشدٌ من الفقد يتراكم في ذات الشاعر، الأمر الذي جعل الحياة حزينةً بلا معنى. في الحزن نشعر على نحوٍّ حادٍ بعدم الاتصال وبعدم معنى الحياة، وكلما عظم الموت من حوله عظم الحزن في ذاته، إنَّه تحفيزٌ للذات لتنصهرَ في الحشد، حشدِ الأموات، وتتمازج به. يُلاحظ مما تقدم أنَّ الموت ودواعيه تحتشد وتتجمع في المتن الشعري، ليأتي السؤال الذي تم طرحه في النصِّ أولًا على الرغم من كونه نتيجةً متأخرةً للموت ومظاهره، هنا يمكن القول إنَّ السؤال يتّجه إلى الحياة وإلى الوجود الشخصي عليها، هو سؤالٌ لا يوجّه إلى أحد، بل إلى الذات وحدها، في قلب السؤال ينبثق سؤال أكثر إلحاحًا على الذات، فبعد أن شاخ الجسد، واللغة، والصوت، وبعد أن مات الأحبة، وبعد كل هذا الفقد: ما معنى الحياة وما جدواها؟ وما دام المصير إلى الموت فلماذا إذن أحيا؟ هو يدرك أنَّ كل ما يجعلنا نرى أنَّ حياتنا قد أصبحت بلا نتيجة أو أنَّها في صلبها لا معنى لها، له قوة الموت بالنسبة لنا، لأنَّه قد وضع في طريقنا حدًّا لا يمكن اختراقه ونهاية لجميع خطوط المعنى الممتدة مما لنا من حياة. هكذا يدخل الشاعر إذن في نطاق الحق في الموت. لقد أصبح وحيدًا بالإرجاء، بالبقاء على قيد الحياة. بالسؤال إذن تمكن الشاعر من الوصول إلى جذر إشكال الحياة. لأنَّ الموت ليس هو الشر، ليس ماهيته على الأقل، إنَّما فقد المعنى هو الإشكال.

ها هو ثمن الحق في الموت، يدرك الشاعر أنَّ ليس لديه

سوى الكتابة؛ ومقدر لها أن تنتهي بالصمت، مقدرة إلى الانتهاء، مهددة بالانزواء، لأنَّ الشيء الوحيد الذي عليه أن يقوله، لا يمكنه قوله لأحد، لا لأحد من الأحياء، لا لأحد من الذين يعيش معهم، إذ كلما أصبح متحدثًا مع الموت، صار صامتًا. يحلُّ الصمتُ محلَّ الكلمات، ويحلُّ محلها عويلٌ مضطربٌ غير موجه إلى أحد. هنا تنطلق الآه الشعريّة قائلةً:

"أواه، كم تبدو الحياة جديرةً ... ألا تُعاش!!" (يوتوبيا 25)

إنَّ هذا الوعي الأليم بعدم جدوى الحياة يجعل الاتجاه إلى الموت إجباريًّا، فالموتُ في ذاته أصبح مرغوبًا تمامًا كالرغبة في الحياة، هنا يأتي الموت بوصفه حدثًا (أمنية)، فالاجتياز، اجتياز الحياة الخالية من المعنى، نهاية حد: إنَّه متعلقٌ بقدرة التخيل على مرافقة وعي المحتضر

الـذي لا يـزال حيًّا، حيًّا حتـى المـوت. إذ يـرد:
"دثرينـي/ فقـد أصبـح المـوت/ أمنيـةً/ بعـد أن جاعـت الأرض/ وافتقـدت خبـز أبنائهـا/ وطـوى الصمـتُ بـؤس الـكلامِ/ الـذي ظـلَّ يحـرث في البحـر/ أوهامَـهُ/ ويبعـثر أحـلام أمتـه \في الهـواءْ.

***

دثرينـي/ فـإنِّي أرى القـبرَ/ أوسـع مـن هـذهِ الأرض/ أوسَـعَ مـن بحرهـا/ وأرى فيـه شمسًـا/ أحـنَّ وأَرأَفَ مـن هـذه الشـمس/ أشـهد فيـه نجومًـا ملونـةً/ وملائكـةً في الفضـاء المديـدِ/ تصـلي/ وتغسـلُ بعـض ذنـوب البـشر.

***

دثرينـي/ فـإن أبي... إخـوتي/ في انتظـاري/ وأصحـابي الأوفياء/ وأمّـي التـي حـين غابـت/ وغـاب سـناها/ تمنيـتُ لـو أنَّهـم حملـوني/ عـلى نعشـها/ وانتهـت عندهـا قصتـي/ في الحيـاةْ.

***

دثرينـي/ دعينـي أعانـق في شـغفٍ صحـوة الأبديـة/ أرحـلُ عـن وطـنٍ بائـسِ الأمـسِ واليـوم/ فيـه تمـوت العصافـيرُ جوعًـا وتسـمنُ فيـه الذئـابُ/ ومـا كتبتـه يـدي ليـس إلا صـدى شـجنٍ حـارقٍ/ وبـكاءٍ مـن الكلـماتِ/ عـلى بلـدٍ كنـتُ أحسَـبهُ بلـدًا/ وعـلى أمّـةٍ كنـت أحسَـبُها أُمّـة/ ظلّهـا كان يمتـدُ مـن مـاءِ تطـوان/ حتـى سـماءِ الخليـجْ." (يوتوبيـا 36)

لقـد أصبـح الوجـودُ عـلى الحيـاة، بفعـل كل هـذه المسـاوئ، معانـاةً يعيشـها الشـاعر، فأصبـح المـوتُ يعنـي لـه خـلاصَ الـروح والبـدن مـن أدران الحيـاة، وانتقـال إلى حيـاة أخـرى. أن يتحـوّل المـوتُ إلى أمنيـة فهـو تعبيرٌ عـن نـزوعٍ قـويٍّ للخـلاص مـن مأسـاة الحيـاة ومعاناتهـا، فالمـوتُ هـو المخـرجُ الوحيـدُ والمعـبر الآمـن نحـو بدايـة جديـدة وخـروج مـن عـالم الـشرور والمـآسي إلى عـوالم الفضيلـة. وبـذا فـإنَّ تقبّـل المـوت هـو بمثابـة مرحلـة جديـدة مـن الحرّيـة. إنَّـه رغبـةٌ في التحـوّل إلى مملكـة اللـه رغبـةً في الحيـاة كـما ينبغـي للحيـاة أن تكـون. حيـاة عامـرة بوليمـة المحبـة والألفـة.

ذلـك أنَّ الإحسـاس بالقنـوط وشـيخوخة الجسـد واللغـة والصـوت يجعـل اشـتهاء المـوت طـورًا آخـر مـن الترقـي، وضربًـا آخـر مـن الـولادة والانتقـال مـن عـالم عـلى عـالم. أن نمـضي بالحيـاة إلى موقـع آخـر هـو اسـتراتيجية لمقاومـة الفنـاء الأبـدي، ومحاولـة لبلـوغ مرتبـة مـن الإرادة أعـلى لا يمكـن لقـوّة المـوت أن تقهرهـا. إنَّ تحـدي المـوت لا يمكـن مواجهتـه إلا بـأن نحمـل تهديـده بعـدم الاتصـال وفقـدان المعنـى؛ إلى مرتبـة أعـلى مـن الاتصـال وتحقيـق المعنـى. ومـا دام المـوتُ قـوّةً فـإنَّ مـا يمكـن للمـرء أن يحقّقـه ليـس هـو اسـتبعادُ المـوت، فهـو لا يقبـل التسـوية، أو المسـاومة، ولكـن أن يسـعى إلى مرتبـة أعـلى مـن الحريـة قـادرة عـلى فـرض اتصالهـا برغـم المـوت. هنـا يصبـح المـوتُ المدخـلَ الرئيـس إلى معنـى أكـثر دوامًـا، وأكـثر قـدرة عـلى أن يسـتغرق في ذاتـه كلَّ صـورِ فقـدان المعنـى.

لهـذا يرفـض شـاعرنا الحيـاة كـما يراهـا عليـه، ويـدرب نفسـه عـلى الانتقـال للإقامـة في مـكان آخـر أكـثر نقـاء وحيويـة وامتـلاء بالمعنـى. يرفـض الحيـاة في إطـار أنَّهـا تمنـع الوصـول إلى مملكـة اللـه، لإدراكـه أنَّ الخلـود عـلى هـذه الحيـاة لـن يكـون أبـدًا، لأنَّ المـوت لا بـدَّ منـه فيهـا ذات يـوم. يقـولُ في نـصّ "بالقـرب مـن مملكـة اللـه":
"كل ممالكنـا الأرضيـة/ خاويـةٌ/ زائلـةٌ./ مملكـةٌ واحـدةٌ/ هـي مملكـة اللـه/ تظـل الأنقـى/ والأبقـى/ لا يدركهـا عَطَـبُ المـوت/ ولا يدركهـا عَطَـبُ الحـزن/ ولا يغشـاها الليـلُ بظلمتـه/ أو يغمرهـا عنـد الصبـحِ/ غبـار الصحـراءْ."

إنَّ التـوق إلى الانتقـال إلى مملكـة اللـه هـو مـن الآثـار المترتبـة عـلى الثقـة في وعـود الإلـه، ففـي هـذه المملكـة

تتجلّى العلاقة بين الموت والحياة والأبدية، إنَّه نزوعٌ إلى الأبدي في مقابل التخلي عن الفاني (الحياة)، وهنا يكمن المعنى. مع ذلك، فما الذي يمكنه مساعدة الذات للوصول إلى هذه المملكة، إلى الأبديّة؟ وحده الدعاء من يوقظ الأمل برغبة مواصلة الوجود:

"يا حادي الأظعان/ ترفق بالأظعان/ وبي،/ دعني أتأمّلُ وجه طريقي/ أشربُ من فيض الترحال، أُسافرُ/ تحت الشمس/ بفطرتها وطفولتها/ وأفتش فيها عن غزلانِ/ المعنى/ وتأويلِ الأسرارْ.

***

ساعدني يا الله/ ساعد روحي المنفيةَ/ كي تخرجَ من ليل العثرات/ وتهبط سالمةً/ قل لي: أين البابُ؟/ لأدخله في يُسرٍ/ وأحس بأني استيقظتُ/ وما عادت أجفاني/ راغبة في الغيبوبة/ لا تعشى عيني/ حين ترى نور الأنوارْ." (يوتوبيا49)

يتجلّى أنَّ الموضوع الذي يتم طرحه ليس بين الحياة والموت؛ بل بين الحياة على الأرض والحياة في عالم آخر أكثر رحابة وصفاء. حياة لا يمكن إدراكها بالجسد الفاني بل بالروح. إنَّ البقاء الأزليّ متضمن ومحمول في التطلع نحو العيش في مملكة الله (اليوتوبيا)، مملكة ملؤها التفاؤل والامتلاء بالطاقة والتجدد بعد فقدانها، عبر العبور من الموت والتخلي عن الحياة الزائلة فاقدة المعنى، إنَّ الموت هو النجاة الحقيقية من الوجود في ظلِّ واقعٍ متهالك كل ما فيه يؤذن بانهيار كلي وشيك.

ومنه يتجلّى أنَّ مملكةَ الله طريقٌ إجباريٌّ اختاره الشاعر لعلاج الموت الواقع لا محالة. كما أنَّ الرغبة في العيش في مملكة الله، هو في الواقع تعرية لتجربة الحياة نفسها، في القلق العاري للعيش. وهو أيضًا نقلُ الموت من مفهومه المادي والمنطقي الداعي إلى الخوف؛ إلى موتٍ مألوفٍ محبوبٍ ومُشتهى، من أجل خلق توازن وانسجام بين الذات المتوترة والرافضة لحياة متناقضة، وبين الموت كواقع وحقيقة ملموسة خالقة لهذا التوتر. وهنا يرد الموت بمفهومين: واقعيٍّ ومتخيلٍ؛ فالواقعيُّ يشير إلى محدودية الزمن والنسبية في علاقة الموت بالجسد واللغة والصوت. أمَّا المتخيل فيتجاوز ذلك إلى معانقة "اليوتوبيا" التي تنتصر فيها الذات على الموت، على الحياة الخالية من المعنى، وتضمن لنفسها الخلاص من كل ما عاشته من شيخوخة، وما رأته من مآسٍ وتناقضاتٍ إبّان حياتها الواقعية.

خلاصة القول؛ إنَّ المقالح في ديوانه الأخير كان مسكونًا بشعورٍ كبيرٍ باحتمال موته القادم، بالحدوث الوشيك للموت، الموت الأكثر واقعية من الحياة نفسها. لقد ظلَّ الموتُ مرافقًا للشاعر ومهيمنًا على إحساسه وقرينًا للغته الشعرية وصورها ونماذجها التعبيريّة والتشكيليّة. وهو مع ذلك يتّجه إلى موته الموعود ببسالةٍ وطمأنينةٍ ممزوجةٍ بخوفٍ وتحسّبٍ ووجل، وبحث دؤوب عن سبل متعددة ومتنوعة قد تكون كفيلة بالتخفيف من مأساويته، وحده صوته المفجع الذي يسمعه الشاعر يتردد في الأرجاء كلها بقسوة وهيمنة.

وهكذا يكون المقالح قد عاين موضوع الموت، وعاش موته، برؤيةٍ تنبض بالانفعال والتأمل، رؤية تنفذ إلى ما وراء الأشياء التي حوله متجاوزًا حدودَ الزمان والمكان اللذين يحيطان به، ليخلق عالَمه الشعريَّ الخاصَّ الذي يعيش لحظاته الأخيرة بين أحضانه.

ولأنَّ المقالحَ قد أعدَّ نفسَه للموت، واقتنع به بكونه حدثًا يشمل كلَّ الإنسانية؛ فمن غير المعقول أنَّه كان مضطربًا عندما رأى الشيء الذي كان يعدُّ نفسه له ويتوقعه، بل العكس هو الأصدق.

عبدالعزيز المقالح: الرحيلُ الخالدُ

د. عصام واصل*

لا يرحـلُ المفكـرون والمبدعـون.. إنَّهـم خالـدون فينـا أبـدًا، وفي الحيـاة، وتسـاؤلات الكـون.. بـل إنَّهـم بفكرهـم وإبداعهـم قـد غـدوا جـزءًا أصيـلًا مـن عنـاصر هـذا الكـون، إنَّهـم ضـوؤه وصراط أرواحنـا إلى صفحـات الخلـود.

لقـد رحـل المقالـح رحيـلًا مجازيًّـا بعـد 85 عامًـا مـن الإنتـاج والإسـهام في تنميـة الوعـي، وترميـم أرواحنـا، وخلـق مـا يبـدّد العتمـة عـن وطـنٍ مثقـلٍ بالوجـع والتيـه، لقـد رحـل، لكنَّـه الرحيـل الخالـد، الرحيـل في أرواحنـا ووعينـا.

عـلى مـدى 85 عامًـا ظـلَّ المقالـح ينتـج شـعرًا ونقـدًا وفكـرًا تنويريًّـا اسـتطاع بموجبـه أن يؤسـس لمسـيرة الإبـداع والنقـد والفكـر في اليمـن، وقـد حـاول طيلـة هـذه المـدة أن يـبرز الوجـه الأجمـل لليمـن، ويوصلـه إلى العـالم، بـل ويغـيّر مـا اسـتطاع مـن الملامـح النمطيّـة الجاهـزة عـن هـذا البلـد لـدى القـارئ، وقـد تمكّـن مـن ذلـك، لا سـيّما حينـما اسـتقطب العـشرات مـن أكاديميـي ومثقفـي العـالم للعمـل في جامعـة صنعـاء، أو الجامعـات اليمنيـة الأخـرى، فضـلًا عـن كتاباتـه الدائمـة عـن الفكـر والمفكريـن، عـن رمـوز اليمـن وتاريخـه، في الدوريـات والصحـف في الوطـن العـربي، وهـي كتابـاتٌ مسـؤولةٌ، وحاملـةٌ لكثـير مـن المشـاعل.

لقـد كان منـذ بداياتـه الإبداعيّـة والنقديّـة الأولى كاتبًـا ملتزمًـا بقضايـا الإنسـان والوطـن، وقضايـا الأمـة برمّتهـا، وجـراء ذلـك تعـرض لكثـيرٍ مـن الأذى، لكنَّـه لم يتوقـف، إذ هجـا المهادَنَـات والمهادنـين، فطُـورِد، ومـن ثـم هجـا التسـلّط والتعـالي والغطرسـة؛ فهُوجِـم ولُوحِـق وكُفِّـر، إلا أنَّـه اسـتمر ينـشر النـور، ويهجـو كل ظـلام.

إنَّـه الشـاعرُ المجـدّدُ المتجـدّدُ، والناقـد المتعـدد، والمفكـر المتنـوّع، غزيـر الإنتـاج، الـذي لم يكـن بإمـكان القـارئ تحديـد نتاجاتـه الإبداعيـة وحواملهـا بسـهولة، وإذا مـا اسـتطاع هـذا القـارئ تحديـد مسـيرته الشـعرية -كميًّـا- فـإنَّ مـن الصعـب تحديـد مسـيرته الفكريـة والنقديـة وتأويـل نصوصـه بشـكل حـدّي؛ ذلـك أنَّ نشـاطًا كبـيرًا ظـلَّ يحـرّك المقالـح، ولم يسـتطع تدوينـه في نصوصـه شـعرًا ونقـدًا، وأنَّ نشـاطًا تأويليًّـا ظـلَّ يسـكن نصوصـه الإبداعيـة والفكريـة، يصعـب محاصرتـه أو الوصـول إلى كنهـه، فضـلًا عـن أنَّـه قـد وازى نشـاطَه الشـعري الجديـد -بحسـب مصطلحاتـه النقديـة- نقـدٌ أكـثر جـدة منـه، فهـو رائـدُ القصيـدة الجديـدة في اليمـن، وهـو -بالمقابـل- رائـدُ النقـد الجديـد في اليمـن كذلـك؛ إذ إنَّـه لم يشـتغل عميقًـا عـلى تجديـد النـصِّ الشـعري فحسـب، بـل عمـل جاهـدًا عـلى التأسـيس لنشـاطٍ نقـديٍّ مـوازٍ، فاقـترح مصطلحـاتٍ تسـتطيع تشـخيصَ مـا يريـد قولـه، ومـا يريـد أن يجعـل منـه أداةً لقـراءة ذلـك القـول في الآن ذاتـه، فقـد اقـترح مصطلـح الشـعر الجديـد ليتجـاوز بـه مصطلحـات إشـكالية كانـت مطروحـة، لكنَّهـا كانـت مرتبكـة، لكنَّـه كان يـرى أنَّ مصطلحاتـه -لـو أمعـن النظـر فيهـا- قـد تحـل إشـكالية هـذا الارتبـاك. وفي الآن ذاتـه قـارب النـص الإبداعـي شـعرًا ونـثرًا، وعمـل عـلى توصيـف الظواهـر الإبداعيـة المشـكِلَة،

* **أستاذ الدراسات الأدبية المشارك – جامعة ذمار - اليمن**

والموضوعات الموغلة في التجريديّة، وترك وراءه -وأمامنا- كثيرًا من النصوص الإبداعيّة والنقديّة التي سنستضيئ بها دومًا.

لم تقتصر كتابات المقالح المبدع -أساسًا- على الإبداع في نمطٍ شعريٍّ واحد، بل تنوعت وزاوجت بين الأشكال جميعًا في نصٍّ واحد، أو جميعها في دواوين متلاحقة، كما لم يقف عند الإبداع فحسب، بل كتب نقدًا، ولم يتوقف عند النقد فقط، بل تجاوزه، وتجاوز الكتابة الإبداعية إلى الكتابة عن الرموز التنويرية، والمناضلة التي أسهمت في الخروج باليمن من مآزق الظلام والضلال والتيه الوجودي، فكتب عن المربّين، والمؤرخين، والثائرين، والسائرين على صراط المحبة والجمال والحرية. ولم يقتصر على ذلك، بل كتب في فكر الفِرَق، والمعتقدات، وفي الثورة، والحرية.

إنَّ نشاطه الإبداعيّ والنقديّ الوثّاب قد وازاه نشاطٌ إنسانيٌّ كبير وأكثر حيوية منه، إذ أسّس لصداقاتٍ وعلاقاتٍ طويلة الأمد بين الأجيال داخل اليمن، فعدّه المجايلون له والمنتمون إلى الأجيال اللاحقة رمزًا لهم، يحاكونه تارةً، ويقتبسون منه تارةً أخرى، ويتجاوزن ما يرون أنَّه تجاوز تارات أُخر. كما استطاع أن يخلق صداقاتٍ عميقةً جدًّا مع الأجيال الناقدة والشاعرة والمفكرة من خارج اليمن منذ أن كان رئيسًا لجامعة صنعاء التي استقدم إليها عمالقة النقد والفكر وكبار العلماء في تخصّصات شتى، فضلًا عن علاقات المودة الكبيرة التي ربطته بكبار الشعراء من سائر أقطار الوطن العربي وخارجه، وكان -وهو يبني تلك العلاقات- ينظر إلى الأبعد، والأكثر وطنيّة.. لقد عقد تلك الصدقات بالوطن، فكانت بمثابة النافذة التي تفتح آفاق البلد على آفاق وعي هؤلاء الأصدقاء، لقد كانت تلك الصداقات بمثابة الجسر الممتد بين وطنٍ منسيٍّ، وقراء ونقّاد ومفكرين يسكنهم شغفٌ بمعرفة كنه هذا البلد المنسي، وناسه المنسيين.

لقد فتح المقالح آفاق البلد المغلق على العالم، وجلب العالم إلى أعماق هذا البلد، وبثَّ الضوء بقوة في كتاباته، لقد كتب فأضاء بكتاباته.. وبحث عن المنهج من أجل الوصول إلى المعرفة فعرفنا به ومن خلاله ما كنا نبحث عنه، ومن ثم سعى إلى معرفة الكون والأشياء فعرف وعرفنا، وعشق الوطن والإنسان فاكتمل الحبُّ وصار طوفانًا من الدهشة.

أرجوحةُ الشمس

الغربي عمران*

لا يعرف الكثيرون أنَّ المبدع مفكّرًا وفنانًا وأديبًا لا يموت كما يموت الآخرون، وإنَّما يرقى، ليبدأ حياةً جديدة لا تشبه حياته السابقة.

للمقالح عدة إصدارات تنوّعت بين الشعر، والدراسات النقديّة والأدبيّة، والوطنيّة، من أهمها: "كتاب المدن" "كتاب صنعاء" "كتاب الحب" "كتاب الأصدقاء" و"كتاب القرية"، وله أيضًا: "الزبيري"، و"بالقرب من حدائق طاغور"، و"الوجه الضائع"، و"الخروج من دوائر الساعات السليمانية"، و"بلقيس"، و"شعراء من اليمن"، و"شعر العامية في اليمن"، و" لا بدّ من صنعاء"، و"الشمس تتناول القهوة في صنعاء القديمة"... وكتب أخرى.
فالمقالح ليس ذلك الجسد الذي توارى التراب، بل هو ذلك النهر المتدفّق ضوءًا متّسمًا بروح إنسانيّة فذّة، هو نبتُ أسرة ثائرة، بفكرٍ عروبيٍّ، تجلّى ذلك من خلال مواقفه مع قضايا أمته، تلك المواقف التي تتسق مع نهجه الإنسانيّ؛ شعرًا وفكرًا ونقدًا.

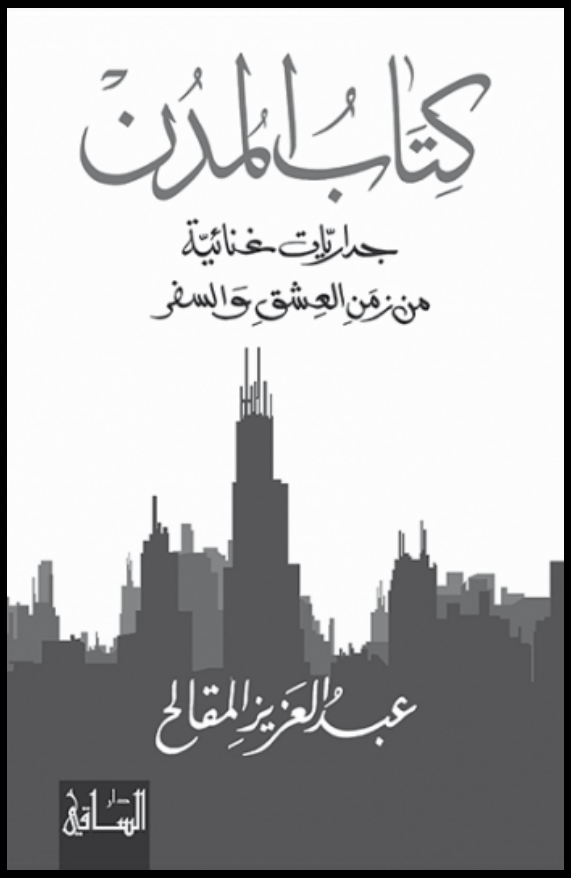
وقد تعلمنا نحن من اقتربنا منه، تعاملاً ومواقف، سواء من خلال رئاسته لجامعة صنعاء، التي حوّلها إلى محفلٍ عربيٍّ للفكر والثقافة والتَعَلُّم ليفد إليها عشرات المدرسين من مصر، وسورية، والعراق، السودان، وفلسطين، أساتذة دائمين أم زائرين، إضافة إلى من كانت لهم زيارات للمشاركة في مناقشات الأطروحات العلمية أو في الملتقيات الأدبية.

أو كرئيسٍ لمركز الدراسات والبحوث، وقد كان بإمكانه أن يكتفي بما يصنعه في جامعة صنعاء، لكنَّه جعل من مركز الدراسات مركزَ إشعاعٍ دائمٍ من خلال مجالسه خارج أوقات العمل الرسمي وملتقياته التي يفد إليها أدباء من مختلف الأعمار، كما يتردد عليها أدباء عرب وغير عرب، ودومًا كان لمجلسه برامج دقيقة، حيث تُدار فيه مناقشاتٌ لأعمال حديثة الصدور، أو الاستماع لنصوص جديدة، كما تُطرح قضايا أدبية وفكرية للحوار المفتوح بين كلِّ الحضور.

حين كنا نلتقي به، نسمعه يسأل عمن غاب من الأدباء، ويطلب من زوّاره أعمالهم، ليناقشها في مقالاته الأسبوعية، تلك على صفحات أكثر من مجلة وصحيفة يمنية وعربية، إضافة إلى برنامجه الإذاعيّ.
المقالح كان وما يزال وجه اليمن ومحرك مشهدها الأدبي، لذلك حين أعلنوا رحيله كانت الصدمة الكبرى لنا، مع إيماننا أنَّ الراحل جسده لا روحه، فالمفكر والأديب والمبدع الفنان لا يرحل! فهل مات المتنبي؟ وأبو فراس والبردوني والسياب ومحفوظ؟ إلى آخر نهر الخالدين، ممن جعلوا أنفسهم عصيين على الموت والنسيان.

أتذكّر أنَّ أدباء نادي القصة في صنعاء، وضعوا على صفحة "النت" مقترحًا للأدباء والأديبات بزيارة المقالح للسلام والاطمئنان عليه، على أن يحمل كلُّ أديبٍ وردةً،

* **روائي يمني**


كتاب المدن
جداريات غنائية
من زمن العشق والسفر
عبد العزيز المقالح
دار الساقي

عبد العزيز المقالح
شعر
الشمس
تتناول القهوة
في صنعاء القديمة
دار الآداب

عبد العزيز المقالح
بلقيس
وقصائد لمياه الأحزان

ليتوافد الأدباءُ على مكتبه في مركز الدراسات والبحوث منذ صباح ذات اليوم، حتى إنَّه اضطر للخروج من مكتبه إلى إحدى القاعات، ولكثرة توافدهم خرج إلى ساحة المركز، وبالكاد استوعبت الوافدين بورودهم، وظلّ توافدهم طوال النهار تعبيرًا عن المحبة والتقدير لهذه القامة، وما زال ذلك اليوم ماثلاً في أذهان الجميع رغم مرور السنوات.

وأتذكّر أنّه كان حريصًا على الوقت، يحضر إلى مكتبه بمركز الدراسات في ساعة محدّده صباحًا، يقضي ساعات لاستقبال زواره، ثم ينصرف إلى طاولة مخصّصة له خلف رفوف مكتبة مركز البحوث، إذ يجلس إليها للقراءة والكتابة لساعات محددة، وفي المساء يخصّص وقتًا لتلقي المكالمات، ويغلق الهاتف بعد ذلك متفرّغًا لأسرته أو مراجعة ما تبقى من برنامجه اليومي، إذ تتدفق عليه أعمال الشباب بُغية الكتابة عنها، ولا ينسى أيّ عمل قدم له بالنصح والإشادة والإرشاد في مقالاته عنها.
وحين ترجّل جسده، خرجت صنعاء في وداعه، وداعًا لم تر مثله، إذ غصّت الشوارع بمودّعيه من جميع طبقات المجتمع.
وها نحن اليوم نستقبله في حياة جديدة ومختلفة، فحضور المبدع أبديّ، وسيظلُّ إلى ما شاء الله، من خلال أعماله شعرًا وفكرًا جيلًا بعد جيل، يتذكره القراء وطلبة العلم.

كثيرون من سيتحدثون عن ذكرياتهم معه، وأنا أتحدّث عما سنعيشه معه، فقيمته الإنسانية التي تجلّت فكرًا وإبداعًا ستبقى ممتدّة، فلم تكن موجهة ضدّ أحد أو تنتصر لأحد، بل حملت روح التسامح والحريّة والعدالة الإنسانيّة. ولذلك نتمنى أن نقلّده، كما كان، فهذا المفكّر له رؤاه التي تعيش بيننا وجدانًا وطنيًا وجهدًا أدبيًّا.
المبدع حين يترجل يُبعث من جديد، لحياة لا تشبه حياته التي عاشها مكابدًا ومناضلًا ومبدعًا. حياة ترحل فينا من جيل إلى جيل كما يرحل فينا الزبيري والشوكاني، والسيّاب، والماغوط، والعجيلي. ويرحل فينا محمد عبد الولي، ولطفي جعفر أمان، والبردوني، وعظماء الفكر والأدب.

ولذلك عانى المقالح من دعاة الجمود، فقد كفّروه، وشُنّت الحملاتُ بتسفيه نتاجه الشعري والفكري، ليس لشيء إلا لأنَّه دعا إلى الحريّة والمساواة والتنوير..
وعلينا أن نعيش مع المقالح ويعيش معنا، بالبحث عمّا لم يطبع من أعماله، أن ننظّم الجوائز والملتقيات والجماعات والمراكز الثقافية باسمه تخليدًا للقيم العظيمة التي نادى بها. وأن نحيا مع عظمة قامة ننتمي إليها وتنتمي إلينا.
أشفق على من يحزن لرقي هذا العظيم، أو أيّ عظيم، فكم أنا سعيد أن تشرق شمس غد وبعد غد والمقالح حيٌّ بيننا، جيلًا بعد جيل، فها هو أبو القاسم الشابي ودرويش والحكيم وآلاف من عرب وأفارقة وأوربيين وآسيويين ... يعيشون فينا وسيعيشون بعدنا.

لروحه السلام، ولنا أن نستنيرَ بضوء شمسه، وأن ننعمَ بعظيم فكره، ونستدل بتوهّج نجمٍ يسكنُ السماء دومًا وأبدًا، أن نرتشف منه لنحيا ونضاعف حيواتنا. أن نتزوّد، ونتأسّى ونتمثّل بمسيرته لنحيا حياةً مضاعفةً من خلال السير على خطاه، ملهمًا نغني وننشد ونكتب ونرسم ونبدع، كأنّه حيٌّ بيننا.

المقالح مقدّمًا البردوني

د.أميرة شايف الكولي*

لا أزعم في هذه الدراسة السريعة أنَّني أحصي كل ما كتبه المعاصر الراحل د.عبد العزيز المقالح من مقدمات، غير أنّي قد انتقيت عينةً منها لتكون نواةً تجريبيّة، وتطبيقيّة.

وقد اعتمدت ما وجدته مطبوعًا في بعض الإصدارات الجادّة في زمنها، التي تصف في رفوف مكتبتي الخاصة في منزلي الصغير.

وما التفاتي إلى فكرة كهذه ومراودتي لها إلا استشعارًا للوزن الأدبي والقيمة الخالدة في هذه المقدمات، فهي موسوعةٌ معرفيّةٌ ممتدة عبر عقود طويلة تقف على مفترق الأزمنة، ومختلف الأمكنة، ولربما تجاوزت في عددها المائتي مقدمة[1]، تنوعت بين مختلف الكتب والإصدارات الأدبية وغير الأدبية، واحتوت في طياتها مختلف الأجيال في اليمن وخارج اليمن.

وتشكل هذه المقدمات ثروة نقدية هائلة، ومن خلالها يمكن استشفاف صورة العمل الإبداعي والأديب الذي خرج عنه هذا العمل، وقد وقفت هذه القراءة على عينة من المقدمات لتكون -أنموذجًا- للزمان، والمكان، إضافة إلى الجيل.. علمًا أنَّها عينة انتقائية تمهيدًا لما يكون مستقبلًا من الفرز والتجميع..

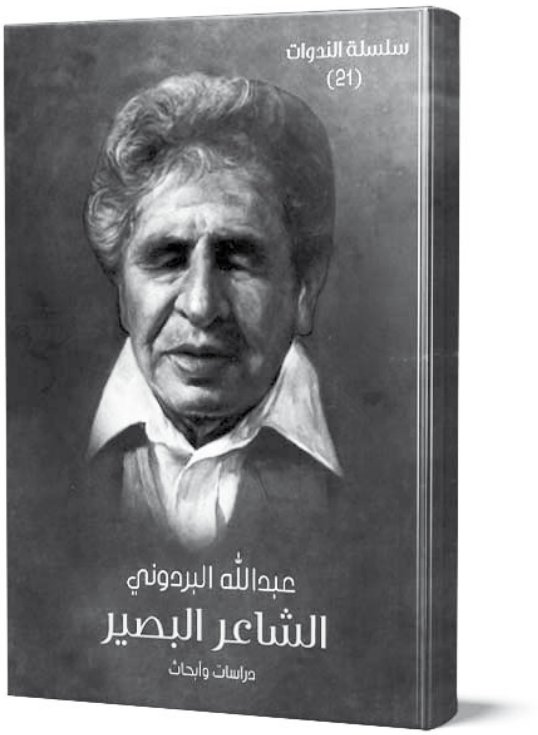
ولعلّي قد حظيت ذات يوم بواحدة من هذه المقدمات[2]، وقد أثرى الحديث فيها عن التجربة القوية التي عشتها وإمكانية تحوّلها إلى طاقة تعبير لامتناهية خاصة لو تعالت عن الحزن العميق فيها، كما أشار إلى الموهبة العالية، والواعدة بالوصول إلى حيث تكون الإرادة القوية. ولم يغفل الحديث فيها عن الأمل، والمواساة الإنسانية المرمّمة للجرح الكبير الذي عشته في هذه الحياة، وطرح فيها إشادة بالقدرة على استعمال اللغة وتطويعها في معانٍ مبتكرة جديدة، وكان هذا الاهتمام باللغة هو الطريق الأسهل للوصول إلى عالم الشعر. ولا أنكر أنّني كلما قرأت هذه الكلمات أتجدّد، وينبثق الأمل داخلي فأعود من شيخوخة عميقة لأضع خطوتي التالية على عتبة أكثر نضجًا من سابقتها.

والملاحظ أنَّ مقدمات الدكتور المقالح في السبعينيات والثمانينيات قد اتسمت بالطول مقارنة بمقدماته في التسعينيات وما بعدها -خاصّةً - ما كان في عقود الألفية الثالثة. ولربما نعزو ذلك إلى القلة والكثرة في عدد الأدباء، فهم في السبعينيات والثمانينيات أقل منهم في التسعينيات وما بعدها، إضافة إلى أنّهم كانوا أكثر قربًا وصداقة له، ومن حقِّ الصداقةِ أن تنالَ نصيبًا أطول في التحليل، وكيف لا يكون اهتمامه كبيرًا بالأصدقاء وهو من وضع كتابًا كاملًا عنون له بـ(الأصدقاء) في حين امتاز عقد التسعينيات وما بعده بالكثرة، وجل الأدباء فيه كانوا من طلاب وتلاميذ المقالح، وقد ازداد عددهم بالمرور على عقود الألفية الثالثة إلى حين لحظة وفاته،

* **أكاديمية وناقدة يمنية**

لذلك فإنّ ازدياد أعداد الشباب كان يتوازى مع زيادة في الأعباء والأعمال والمسؤوليات، فكانت المقدّمات مقتضبة، مكثّفة موجزة، لم تتجاوز في أغلبها صفحتين، غير أنّها احتوت في تكثيفها على إشارات مهمّة، ودلالات بالغة، وكان أهم ملحوظاتها هو قدرة المقالح على مواكبة التغيرات الفكرية والفنية للأجيال المختلفة، إضافة إلى عرضه للتجارب المختلفة والمتجددة، وتأييد الشباب في نظرياتهم المغايرة للمألوف وتشجيعهم.

وكثيرًا ما عرّجت هذه المقدمات على قضايا الحداثة وما بعد الحداثة، إضافة إلى قضايا الكلاسيكيّة القديمة والحديثة، وقضايا -أخرى- كثيرة تنوّعت في اختصاصها بقضايا الشعر، والنثر والسرد وغيره. وفيها اختصارٌ لعقود طويلة من تاريخ هذه القضايا نشأةً وديمومةً واستقرارًا بدءًا من العصر الجاهلي إلى عصرنا اليوم؛ وهو العصر الذي غادر المقالح فيه هذه الحياة. وفي دراسة نقدية تحليلية ستهدف هذه الدراسة إلى استجلاء أهم القضايا النقدية في مقدمات المقالح الأدبيّة عبر أجيالٍ مختلفة، وفتراتٍ زمنية متباعدة، وقد اكتفت هذه الدراسة بتقييم المقالح للأعمال الشعرية للراحل البردوني الصادرة في العام 1979، وهو ما سأكتفي بقراءته في هذا الملف.



وعلى الرغم من أستاذيّة المقالح، وشهرته الأدبيّة الكبيرة فإنَّه يأبى إلا أنَّ يتواضع في مدرسة الشاعر الأكبر(البردوني)، لذلك هو يقدّم درسًا في التواضع، والتأدب مع العلم والثقافة، ففي سياق تقديمه لأعمال البردوني، وتحديدًا في المفتتح يقول: " هل تستطيع الساقية أن تقدِّم النهر؟ وهل يستطيع النهر أن يقدم البحر"[3].

أمَّا في خاتمتها فسيحاسب نفسه عن طريق السؤال، الأمر الذي يؤكّد شغفه بكتابة المزيد، واعترافه بأنَّ نصوص البردوني لا تزال تخفي الكثير المدهش والمبدع معًا، يقول: "هل وصلت الحصاة إلى قاع النهر؟ هل الدوائرُ الصغيرة التي تركتها الحصاة على صدر النهر كافيةً لقراءة ملامحه؟ هل سأتمكن يومًا من كتابة دراسة متقنة ومعمّقة عن هذا الشاعر الفذ؟ أرجو ذلك.."[4]. وهو في موقفه هذا يجب أن يكون قدوة لغيره في أدب المثقف وتواضعه إضافة إلى الاحترام والشغف المعرفي.

وتحتوي المقدمة على سردٍ تعريفيٍّ بحياة الشاعر (البردوني)، معتمدًا في ذلك الخطاب المباشر أسلوبًا، الأمر الذي يصف أسلوبه بالبساطة، وهي البساطة التي تقود إلى وضوح المعنى دون إسفاف في اللغة، وهذا ما كان يتحدث عنه في الكثير من المقدمات يقول المقالح:"أيّها الصديق العزيز، لقد قرأت شعرك وأنا تلميذٌ في الابتدائية، وقرأته وأنا طالبٌ في الإعدادية، وقرأته وأنا مدرسٌ في الثانوية، وصار بيني وبينه ألفة

العمر"[5]. غير أنَّ المقالح يقرُّ بعمق البردوني، وأنَّ قراءة واحدة لا تكفي لسبر أغوار تجربته الأدبية الشعرية؛ لذلك فإنَّ الحديث عنها يتطلب تجرّدًا من كلِّ قرب، واقترابًا من صوت الذاكرة، يقول: "ومن هنا تصوّرت في فترة من الفترات أنّني أعرف الناس به، ثم اتضح لي وأنا أعيد قراءته من جديد أنَّ الأشياء التي نألفها لا نعرفها كما ينبغي. لذلك فقد ابتعدتُ عنه، اغتربت عن شعرك كما اغتربت عن الوطن لا لكي أعرفه أكثر، ولا لكي أحبه أكثر، ولكن لكي أستطيع أن أتحدث عنه بعيدًا عن عواطف الطفولة، وسلطان المألوف!! وكما كان البعد عن الوطن مثارًا للحنين، ومبعثًا للتولّه، فقد كان البعد عن شعر البردوني مثارًا للجدل مع النفس، ومجالًا لامتحان الذاكرة"[6].

وقد عرَّف المقالح بدواوين الشاعر مُرتّبةً وفقًا لسنة ظهورها، وأتبع بعض العناوين فيها بتعليقات متناسبة مع الأثر والمضمون معللًا ما ذكره عنها من ذلك ما قاله في ديوان(مدينة الغد)، فهو" ديوان من الشعر حبيب إلى نفسي، وقد يكون أحب دواوين شاعرنا البردوني إلى نفسه لأنَّه القمة أو الذروة التي وصل إليها الشاعر في رحلته مع الحرف المنغم، وقبلها كان يجاهد إلى الوصول نحو تلك الذروة"[7]. ومدينة الغد هو ذروة الحلم المشترك والمتبادل بين الأدباء، والممتد عبر الأزمنة المختلفة.

وأشار إلى أنَّ قصائد هذا الحلم المشترك، أنقذت البردوني من الخروج عن الشعرية المجازية إلى فخاخ الخطابية المناشيريّة " وبعدها ظلَّ يراوح في مكانه، ولولا بعض قصائد تمسكه في الذروة، وتسكنه في مدينة الغد، لانحدرت به قصائد أخرى جاءت بعد ذلك خطابية أو مناشيريّة، كانت تستدعيها ظروف الوطن ويقتضيها/ وضع البلاد، وحينما أسمع من يهاجم هذا النوع من القصائد وفيهم الحريص على الفن والحريص على السيارة والقصر، أذكرُ على الفور قول "بريخت" (الحديث عن الأشجار يوشك أن يكون جريمة... لأنَّه يعني الصمت على جرائم أشد هولًا). تلك هي الحقيقة الناصعة، فعندما يكون سيف الإرهاب مسلطًا على الرؤوس لا تنظر العيون إلى السماء حيث تتلألأ النجوم، وإنَّما تنظر إلى الأرض حيث السيف يوشك أن يسقط على الرقاب فيحزّها كما تحزّ السكين رقبة الخروف"[8].

وفي سياق هذه المقدمة يتحدث المقالح عن تجربة البردوني الشعرية، فما هي أبرز المحطات والقضايا التي توقف عليها المقالح، وجعلت من البردوني شاعرًا خالدًا ليس على المستوى المحليّ فقط، بل على المستويين العربي والعالمي.

ولعلَّ المقالح يشير إلى مسألة العنف الثوريّ والجرأة التي تميّز بها البردوني عن الكثيرين ممن عاصروه من الشعراء، فيقول: "أمَّا الكلمات التي تضمنتها هذه المقدمة، فلا تزيد عن كونها محاولة لكشف اللثام عن وجه شاعرٍ ثوريٍّ عنيفٍ في ثوريته، جريء في مواجهته" وهذه الجرأة هي التي ميّزت البردوني، وجعلت منه شاعرًا حقيقيًّا، أبعد ما يكون عن المجاملات، والتملق، والكذب، كما كان من شأن هذه الجرأة أن تعرض البردوني لأخطار كثيرة تبدأ بالمضايقات وتنتهي بالقتل. وقد أشار إلى سمات القصيدة الإبداعيّة عند البردوني فقال: "شاعرٌ يمثّل الخصائص التي امتاز بها شعر اليمن المعاصر والمحافظ في الوقت نفسه على كيان القصيدة العربية كما أبدعتها عبقرية السلف، وكانت تجربته الإبداعية أكبر من كل الصيغ والأشكال"[9]. فشعر

البردوني جامعٌ للمعاصرة والمحافظة على القديم، إلا أنَّه أبدع فتجاوز الاثنين معًا.

وقد عمد المقالح في مقدمته إلى عقد مقارنة جادة بين المبصر البردوني وبين طه حسين عميد الأدب العربي، الذي شابهه في فقد البصر، خرج منها إلى أنَّ البردوني استطاع القفز على الظروف والصعاب في بيئته، فأكمل تعليمه وصار موسوعة من العلوم والمعارف لا يقل شأنًا في ذلك عن غيره ممن توفرت لهم ظروفٌ أسهل في الحياة، يقول المقالح: "إيقاع الزمن هنا بطيء، القفز إلى أكثر مما يستطيع الضرير الشاب ابن البردون ضرب من المستحيل، لقد وصل – رغم أنف ليل التخلف_ إلى ما لم يصل إليه ملايين المبصرين في بلاده، معلوماته الدينية تزداد، خبرته في علوم العربية تتسع"[10]، مؤكّدًا أنّ ثقافته طوعت الشعرَ العصيَّ له "ثم هذا الشيء الذي يسمّى الشعر بدأ يلين له ويعطيه من بواكير فاكهته"[11]، وأنَّه تمكّن من الوصول إلى العظمة ليس في اليمن فقط؛ بل في الوطن العربي بأكمله.

وينظر المقالح إلى حقيقة الوجود الشعريّ في اليمن، إذ ليس كل من أمسك القلم بشاعر، وهم قلة، والموهوبون أقل منهم "إذا الشعراء في اليمن قلة، قلة قليلة، والموهوبون منهم أقل من القليل، وإذا كان التعليم في عهد الإمامة ظلَّ قاصرًا على علوم الدين واللغة، وكلها مما يساعد الشاعر الموهوب على الكتابة الشعرية؛ فإنَّ المدارس الآن والجامعة _حتى قسم اللغة العربية للأسف_ لا تعطي علوم اللغة ولا تعطي الشعر إلا أقل القليل، وهذا قد يجعل الشعر في مستقبل بلادنا عرضة للانقراض"[12].

وفي نقاشه لمشكلة الشعر في اليمن يرى أنّ الثقافة المجتمعيّة التي كانت تعتبر الشعر منقصةً في حق من يقترفه، إلى مقدمة محمد الشامي في ديوانه (لزوميات الشعر الجديد) بحديث تبيّن فيه رفض المجتمع للشعر واعتباره لغةً كاذبةً مخادعة، من خلال حوار الشامي مع هاشم المرتضى. "هذا الحوار الذي لم أقتطف إلا جزءًا صغيرًا منه له أكثر من دلالة، فهو يكشف أنَّ الشعر قد كان محاصرًا دينيًّا، وكانت الأسر الشريفة تأباه لأنَّه قد أصبح إمَّا مدحًا أو قدحًا، تسوّلًا أو هجاءً، وهو أولًا وأخيرًا(كذب في كذب) فما الذي شجّع شاعرًا ضريرًا كالبردوني أن يخوض غماره، وأن يحترق في ناره؟"[13]. غير أنَّ أصواتًا كثيرة لم تستسلم لهذه النظرة تجاه الشعر، وقد انطلق كثير منها يقدم الجميل المتجدد، والرائع المتمرد عن القديم من الشعر محدثة بذلك انقلابًا وانفصالاً عن الموروث، يقول: "أعتقد أن أصوات الزبيري والموشكي والإرياني والعزب كانت قد مهدت الطريق أمام جيل جديد من الشعراء، وفتحت للشعر بابًا تاريخيًّا جديدًا يتجاوز معه الشاعر أسبابَ التخلف، وتصبح الكلمةُ فيه وسيلةً للتعبير عما يجيش في صدور الملايين، وسلاحًا كفاحيًّا عن طريق الثورة وتحقيق أحلام الجماهير في العدل والحرية والمساواة.

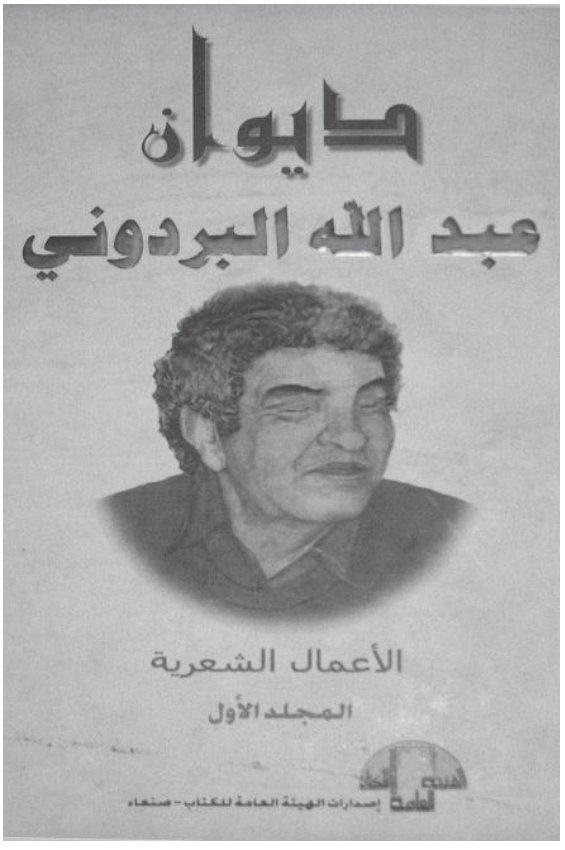
ولا يخلو تقديمه البردوني من التطرق إلى تغيّر وسائل التعبير: "وقد تغيّرت وسائلُ التعبير في العصر الحديث وأصبح جانبٌ كبيرٌ من الشعر وسيلةً إلى الشعب بعد أن كان وسيلة إلى الحكام، لكنَّه في اليمن كان كتابةً بالأظافر وتمردًا بحدِّ السيف"[14].

كما يتطرق إلى موقف الشعراء: " الشعرُ إذن في بلادنا موقفٌ، موقفٌ وضع قواعده شعر الشهداء، هذا الشعر الذي أصبح ظاهرة فريدة متميزة في الشعر العربي المعاصر. القضية _إذن_ أصبحت واضحةً أمام

جيل الشعراء الأصغر سنًا والأقل تجربة، التوق نحو المستقبل، والصمود في ساحة الحاضر، مواجهة الهول الأكبر، وتحدي المخلوقات المخيفة، وقد خرج البردوني الضرير عن المألوف، وفي صوت لا أقوى من روعته وبساطته"[15]. وفي الحديث عن مطلب الجماهير اليمنية من الشعر، وحاجتهم إليه يتحدث المقالح عن القضية والموقف، فليس المطلوب من القصيدة وهي تقاوم الظلم وتكافح المستبد التأنق بالأساليب والصور أو الحداثة والتقليدية، إنَّما ما تمتلئ به من مواقف ومبادئ هو سمة الشعر اليمني إلى الحين الذي كُتبت فيه هذه المقدمة "ومنذ صار الأدب في اليمن موقفًا وقضية التقى الشعراء جميعًا في ساحة القضية، التقليديون منهم والمجددون، شعراء الفصحى وشعراء العامية"[16]. ويشير إلى تباين المثقفين من الشعر قائلًا: " صحيح أنَّ صفوة مختارة من المثقفين قد بدأت تأخذ جانبًا في ساحة المتلقين، وبدأت ثقافيًّا تطلب نوعًا من الشعر، وأسلوبًا معينًا من التعبير، لكنَّ الساحة لا تزال تنتظر من يخاطب عواطفها، لا يهمّ أنَّ يكون الشعر عموديًا مقفى، موزونًا أو مرسلًا، المهم أن يكون مشحونًا بقضية، ومعبرًا عن موقف، وعامرًا بالمحتوى المهيج المثير، بعضهم يقول إنَّ هذا اللون من الشعر يخدر الجماهير ويسلبها القدرة على الفعل، ويلهيها عن واقعها لأنَّه ينتصر لها بالكلمات، ويعوض عن آلامها بالنغم، ولأنَّ بعض الأنظمة قد حذقت ذلك فهي تشجع مثل هذا الشعر ولا تعاقب عليه، قد يكون في مثل هذه الملاحظات قدرٌ من الصحة في أزمنة الاستقرار، أمَّا عندما كانت الكلمةُ قنبلةً، والبيتُ الشعري رصاصةً فلا شيء من الصحة في مثل تلك الأقوال"[17].

أمَّا عن قضية (الانفتاح) في كتابة الشعر والاستيراد من الثقافات المغايرة فهو يعرض إليها من خلال دعاة الانغلاق الذين سلّطوا أقلامهم على مهاجمة كلِّ من يفكّر في ثقافة الآخر، أو يقتبس منها يقول: " إنَّها تعلن كلَّ يوم محاكمتها للمصطلحات المستوردة كالكلاسيكية والرومانسية والسريالية وغيرها من المصطلحات المتداولة في الحقول الفنية والأدبية كمعايير نقدية تحدّد هُوية بعض الأعمال الأدبية، وقد بلغ الضيق بدعاة الانغلاق الإقليمي والفكري في قطر من أكبر الأقطار الإسلامية

رقعـةً وعـددًا وإيمانًـا أنَّ يُتّهـم الديـنُ الإسـلامي بأنَّـه مستوردٌ مـن الجزيـرة العربيـة؛ ولـولا (موضـة) الاسـتيراد مـا حـدث مثـل هـذا، ولمـا تجـرأ شـخصٌ حتـى ولـو كان في مثـل الدكتـور زكي نجيـب محمـود مـن الهمـس بمثـل هـذه المقولـة السـخيفة"[18]. ويشـير إلى أنَّ دعـاة الانغـلاق يعـودون بالشـعر إلى قمقـم يحبـس القصيـدة، ويجعـل المسـتوى فيهـا هابطًـا، فيتداولـون هـذا الهبـوط، وينشرونـه، ومواقفهـم تدفـع إلى ظهـور الـصراع بـين القديـم والجديـد، ورغـم هـذا كلّـه فـإنَّ الشـعر سيسـتمر في الانفتـاح ليتمكـن مـن مواكبـة المتغـيرات الثقافيـة المحيطـة عربيًّـا وعالميًّـا، يقـول المقالـح: "وبمـا أنَّ الشـعر وكل الأعـمال الأدبيـة – بمـا فيهـا الدراسـات النقديـة_ لا تزدهـر ولا تنفتـح إلا في مُنـاخ مـن الحريـة الكاملـة، فـإنّ هـذه الصيحـات التـي تتنـادى مـن جوانـب الطريـق معلنـة العـودة إلى القمقـم،



تعرقـل مسـار الإبـداع كـما تعرقـل مسـار الحركـة النقديـة، وتجعـل للأشـكال التقليديّـة ومضمونهـا الهابـط حـق الانتشـار والتـداول. ولكـن رغـم كل المصاعـب التـي تواجـه الحركـة الأدبيـة، فإنَّهـا سـائرة إلى الأمـام بخطـوات ثابتـة، والمصطلحـات الأدبيـة والفنيـة والنقديـة شـقّت طريقهـا إلى الحيـاة الأدبيـة العربيـة منـذ وقـتٍ مبكـرٍ مـن هـذا القـرن، وأصبـح مفهـوم الكلاسـيكية والرومانتيكيـة مثـلًا واضـح المدلـول؛ فيكفـي أن نصـف شـاعرًا بأنَّـه كلاسـيكي لتمثـل المحافظـة وتقليـد القدماء...الـخ"[19].

وقـد تنـاول طرائـق التجديـد في شـعر الـبردوني قائـلًا: " وشـاعرنا الـبردوني -رغـم محافظتـه عـلى الأسـلوب البيتـي في القصيـدة وهـو المعـروف بالعمودي-شـاعر مجـدّد ليـس في محتويـات القصيـدة فحسـب، بـل في بنـاء هـذه القصائـد القائـم عـلى تحطيـم العلاقـات اللغويـة التقليديـة، وابتـكار جمـل وصيـغ شـعرية ناميـة، صحيـح أنّ إيقاعـه كلاسـيكي محافـظ، لكـنّ صـوره وتعابـيره حديثـة- تقفـز في أكـثر مـن قصيدة-وبخاصـة في السـنوات الأخـيرة-إلى نـوع مـن السرياليـة تصبـح فيـه الصـورة أقـرب مـا تكـون إلى مـا يُسـمّى باللامعقـول"[20]. ويشـير إلى أن (الـبردوني) قـد حـاول في فـترة مـن فـترات حياتـه الشـعرية اعتـماد" نظـام المقاطـع المتعـددة القـوافي والموحـدة البحـر، وأحيانًـا المتعـددة أو المختلفـة الأبحـر، إلا أنَّـه في الفـترة الأخـيرة اكتفـى بالتجديـد داخـل القصيـدة نفسـها، التجديـد في اللغـة وفي الصـورة وفي أسـلوب الاسـتعارة والمجـاز اللغـوي، وبالرغـم مـن أنَّ العـالم الشـعري بـدأ ينهـار مـن حولنـا في شـتى الأقطـار وفي أرجـاء المعمـورة؛ إلا أنَّـه عنـده يبـدو أصلـب عـودًا أو أكـثر مواجهـة للانهيـار"[21].

كـما أنَّ المقالـح عـرض في مقدمتـه إلى قضيـة (الدرامـا

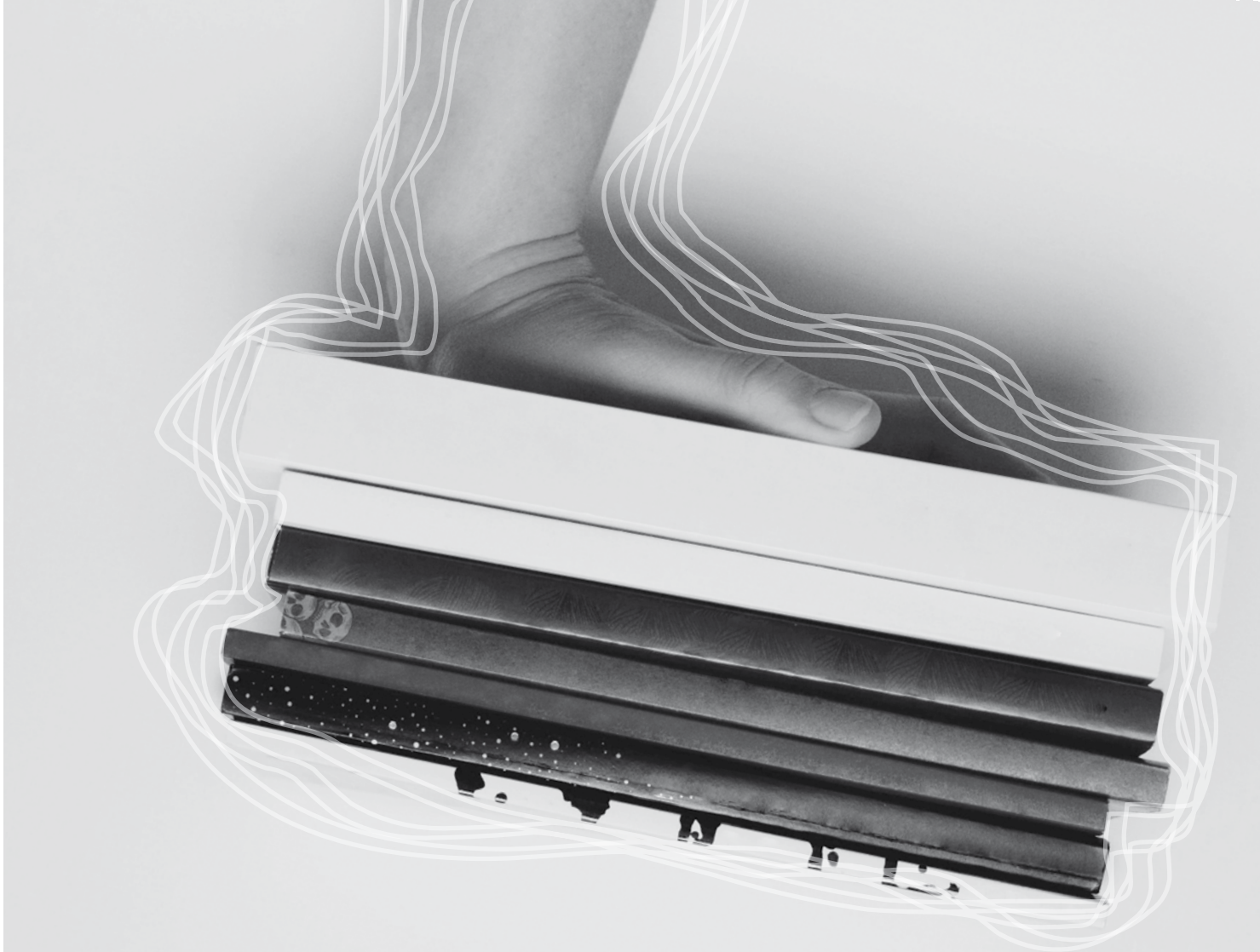
الشعرية) ويقصد بالدراما (الحوار) وهي متواجدة بقوّة في شعر البردوني تحديدًا دونًا عن غيره من الشعراء،" ولعل ما كان ينقص القصيدة العربية في معمارها الفنيّ التقليديّ هو قدرٌ حقيقي من الدرامية، وهذا ما توافر في شعر البردوني وفي دواوينه الأخيرة بصفة خاصة فلا تكاد تخلو قصيدة من الحوار المباشر وغير المباشر"[22].

ويتناول المقالح أسباب الجفاف في الشعر وما يترتب عليها من مشكلات، فالمقالح يعلل أسباب جفاف الشعر عند البردوني إلى رتابة الواقع: " ليس البردوني شاعرًا فحسب بل هو ناقدٌ أدبيٌّ وكاتبٌ اجتماعي، وتكاد الكتابة النقدية أو الدراسة الاجتماعية -في الأيام الأخيرة- تكونان صلته الوحيدة بالمتلقي بعد أن جفّ ضرع الشعر أو كاد، وهو جفافٌ مؤقتٌ يعود إلى رتابة الواقع، والرتابة بالنسبة للشاعر والشاعر السياسي بصفة خاصة تمثل العدو التقليدي؛ فتكرار الأشياء يعني تكرار الحديث عنها، والتكرار على أهميته يفقد الشعر بلاغة التعبير وسحر الأداء"[23]. ولعلَّ البردوني في لحظات الجفاف الشعرية التي تعرض لها قد لجأ إلى كتابة النثر، وهو مجيدٌ شعرًا ونثرًا، و"النثرُ إذن هو المادة الطيّعة القادرة على تتبع الأحداث المتكرّرة، والدراسة الأدبية هي المجال الوحيد لاسترجاع أصداء أعمال الفنية وإعطائها طاقات جديدة وفعالية أجد، وقد أصدر شاعرنا-حتى الآن- كتابين نثريين، أحدهما دراسات تحليلية ونقدية لبعض قصائد الشعراء اليمنيين الأقدمين والمحدثين، وهو كتاب رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه، والآخر دراسات اجتماعية وتاريخية سجّل فيها الشاعر انطباعاته الخاصة عن بعض القضايا اليمنية المعاصرة، واسم الكتاب(قضايا يمنية)"[24].

تبقّى أن أشير إلى الاقتباس في هذه المقدمة، فالمقالح يقتبس المعلومة المعنية من كتبه، ويقوم بتوثيق ذلك، فهو يتعامل مع كتبه كما يتعامل مع كتب الآخرين على الرغم من أنَّه هو مصدر هذا الاقتباس "وفي كتابي (الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر الحر المعاصر في اليمن) قلت عنه: الشاعر عبد الله البردوني من الشعراء القليلين في اليمن، بل في الوطن العربي الذين لايزالون يحافظون على شرارة الشعر والفن في القصيدة العمودية، وهو من القراء المدمنين على الشعر الجديد، يفيد من صوره الجديدة ومن تحرّره في استخدام المفردات والتراكيب الشعريّة الحديثة، وقد اكتسب شعره على محافظته أهميّةً كبيرة في السنوات الأخيرة لمضامينه الجماهيريّة الواضحة"[25].

الهوامش:

1. لم نتمكن في هذه العجالة من إحصائها، على أمل العودة إلى ذلك- لاحقا-
2. .حفني الدكتور بمقدمة لأعمالي الإبداعية في 2010م.
3. مقدمة د. عبد العزيز المقالح، عبد الله البردوني، الأعمال الشعرية الكاملة،الهية العامة للكتاب، صنعاء، اليمن،ط1، 1423هـ 2002م. ص31.
4. نفسه: ص52.
5. نفسه: ص32-31.
6. نفسه: ص 32-31.
7. نفسه: ص32.
8. نفسه ص32-31.
9. نفسه: ص52.
10. نفسه: ص34.
11. .نفسه ص35.
12. نفسه ص37-36.
13. نفسه: ص38.
14. نفسه ص39.
15. نفسه:ص40.
16. نفسه: ص43.
17. نفسه: ص34.
18. نفسه ص44.
19. نفسه ص45.
20. نفسه: ص45.
21. نفسه:ص50.
22. نفسه:ص49.
23. نفسه:ص51-50.
24. نفسه :ص51.
25. نفسه :ص46.



دراسات ومقالات

أنس بو سلام / د. عزيز بعزي / إبراهيم علي أبو رمان / د. زينب العسال / د. فيصل خليل الغويين / د. أحمد عبدالرازق محمد / مختار الماجري / عبد الحميد محمد الراوي / رناد الطريفي / د. أحمد يحيى علي / مها بنسعيد / د. الخامس مفيد / عمر إبراهيم محمد

ابن خلدون في الفكرِ الإسلاميِّ

أنس بو سلام*

مقدمة

يثير موضوعُ قراءةِ إنتاج ابن خلدون وفكره في سياق الكتابة التاريخية الإسلامية نقاشًا حادًا، خاصّةً عندما تُطرح أسئلةٌ مثل:

- إلى أيّ حدٍّ مثّل ابن خلدون استثناءً في الكتابة التاريخية الإسلامية؟

- هل مثّل إسهام ابن خلدون النظري والعلمي فلتةً أو عبقريةً مفاجئة، أم أنَّه جاء في سياق تطوّرٍ طويلٍ وتراكمٍ مهمٍّ في التأريخ الإسلامي؟

أولًا- تعريف ابن خلدون للتاريخ

يُعرِّف ابن خلدون (1332 - 1406م) التاريخ في مقدمة مقدمته تعريفًا يُعدُّ من أدق ما صيغ عند المسلمين، إذ يقول: "أمَّا بعد، فإنَّ فنَّ التاريخ من الفنون التي تتداولها الأمم والأجيال وتُشدُّ إليه الركائب والرحال، وتسمو إلى معرفته السوقة والأغفال، وتتنافس فيه الملوك والأقيال، ويتساوى في فهمه العلماء والجهال، إذ هو في ظاهره لا يزيد على إخبار عن الأيام والدول، والسوابق من القرون الأول، تنمو فيها الأقوال، وتُضرب فيها الأمثال، وتطرف بها الأندية، إذ غصها الاحتفال، وتؤدي إلينا شأن الخليقة كيف تقلبت بها الأحوال، واتسع فيها النطاق والمجال، وعمروا الأرض حتى نادى بهم الارتحال، وحال لهم الزوال، وفي باطنه نظرٌ وتحقيقٌ وتعليلٌ للكائنات ومبادئها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق، فهو لهذا أصيلٌ في الحكمة عريق، وجدير بأن يُعدَّ في علومها وخليق"[1]، وهو تعريف أثار إعجاب عدد من كبار المؤرخين في الغرب أمثال "كولنجوود" Robin G. Collingwood و"أرنولد توينبي" Arnold Toynbee[2]، ويفسّر هذا بتوسيع ابن خلدون لمفهوم التاريخ، ليشمل مستويات فكرية أعلى كالنظر والنقد والتحقيق والبحث عن القوانين، أو "النواميس" المفسرة لحركة التاريخ.

ثانيًا- نظرية ابن خلدون في العصبيّة

العصبيّة التي يقصدها ابن خلدون لا تعني مطلق الجماعة، وإنَّما الأفراد الذين تجمع بينهم رابطة الدم أو رابطة الحلف أو الولاء، بالإضافة إلى شرط الملازمة بينهم من أجل أن يتم التفاعل الاجتماعي، وتبقى مستمرة ومتفرعة بوجود هؤلاء الأفراد واستمرار تناسلهم، فينشأ بين أفرادها شعورٌ يؤدي إلى المحاماة والمدافعة، وهم يتعصبون لبعضهم، حينما يكون هناك داع للتعصب، فيشعر الفرد بأنَّه جزءٌ لا يتجزأ من أهل عصبته، وفي هذه الحالة يفقد شخصيته الفردية، بحيث تذوب في شخصية الجماعة، وهو شعور جماعي مشترك لدى أفراد هذا التكتل، وذو صبغة جمعية أساسية بين الفرد والمجموعة، وليس بين فرد وآخر فقط، وفي حال تعرض هذا التجمع إلى عدوان، يظهر في هذه الحالة "الوعي" بالعصبيّة، وهذا "الوعي العصبي"، هو الذي يشدُّ أفراده إلى بعضهم، وهو ما يسميه ابن خلدون

* كاتب وباحث مغربي

"بالعصبيّة"، وقد خصّص ابن خلدون عدة فصولٍ لهذا المفهوم المركزي في نظريته، من بينها "فصل في أنَّ العصبيّة إنَّما تكون من الالتحام بالنسب أو في ما معناه"[3]، وقد ربط ابن خلدون ربطًا منهجيًّا وتاريخيًّا بين العصبية ومفاهيم أُخر مثل الدولة والملك والتغلب وغيرها.

ثالثًا- الدراسة الشاملة والتفاعليّة وفق علم العمران البشري.

إنَّ أهمية ما صاغه وقدمه ابن خلدون، ليس راجعًا، إلى إبرازه هذا العامل أو ذاك، بل يكمن في معالجته لأثر هذه العوامل كلها، في تفاعلها وديناميتها. وهكذا زاوج ومزج بين العصبية والدين، ونظر إلى فاعليتهما من خلال تأثيرهما المتبادل. كما زاوج بين العامل الاقتصاديّ، (شؤون المعاش)، والعامل الطبيعيّ (تأثير المُناخ الخصب والجدب)، ونظر إلى تأثيرهما ككل. ثم ربط بين ذلك كله، بين تأثير العصبية والدين، والطبيعة والاقتصاد في أنظومة واحدة، متداخلة العناصر، متشابكة الأطراف، وسماها "طبائع العمران". وهكذا، فابن خلدون لم يَقُل بحتمية جغرافية منفصلة، ولا بجبرية دينية قاهرة، ولا بحتمية اجتماعية أو اقتصادية معينة، بل مزج بين هذه الحتميات كلها في حتمية واحدة هي "الحتمية العمرانية"؛ إن صحَّ القول[4].

رابعًا- ابن خلدون والمنهج

يمكن أن نوجز أهم عناصر المنهج والقوانين التي نظّر لها ابن خلدون كما يلي:

- التحلّل من السند: انتقد ابن خلدون أسلافه ممن اعتمدوا منهج المحدّثين القائم على الجرح والتعديل بغية ضبط صحة السند والمتن، وبالمقابل، انشغل بالنظر للخبر والنفاذ إليه مباشرة لتمحيصه ونقده وتصحيحه، ورغم ذلك، فقد كان ابن خلدون يذكر المؤرخين أو الرواة أو المصادر التي يأخذ عنهم من حين لآخر، لكن باختصارٍ شديدٍ.

- النظر والنقد العقليّ للخبر وتصحيحه: غاب عن المرحلة السابقة لابن خلدون -تقريبًا- مظاهر تحقيق الخبر من زاوية النقد العقليّ، اللهم بعض المحاولات والإشارات، والتي سنعرض لها لاحقًا، والتي كان لها تأثيرٌ خاصٌ في فكر ابن خلدون، وبذلك فطن هذا المؤرخ

إلى ضرورة النقد والاحتراس في تقبّل الأخبار فطنة بالغة، إذ يقول: "فهو محتاجٌ (أي التاريخ) إلى مآخذ متعددة، ومعارف متنوعة وحسن نظر وتثبت يفضيان بصاحبهما إلى الحق، وينكبان به عن المزلّات والمغالط"[5].

- التعليل والتفسير: ونعني بالتعليل بيان الأسباب القريبة التي تقوم عليها الملاحظات أو الظواهر البسيطة، فتكون لكل ظاهرة أسبابها الخاصة، أمَّا التفسير، فهو محاولة فهم وتوضيح الأسباب القريبة والبعيدة التي أثرت في قيام الظاهر المعقدة، وهي غالبًا، تستند إلى مفهوم واحد نحاول أن نفهم من خلاله كثيرًا من الظواهر.

- التركيز على الأحداث الكليّة والإعراض عن الأخبار الجزئيّة: دعا ابن خلدون من الناحية النظرية إلى التركيز على الأحوال الكبرى والأخبار العظمى في حياة الدول والملوك والمجتمعات، دون الاكتراث بتسجيل الأخبار الجزئية

- قانون معرفة أسباب نشوء الدول وأحوالها ومظاهرها: من خلال معرفة قواعد السياسة وطبائع الموجودات وقواعد الجغرافيا والاجتماع، فالتاريخ عند ابن خلدون خبرٌ عن أحوال العمران والتمدن والاجتماع، وهو دراسة للأسباب والقوانين (قانون السببية).

- قانون التطور والتبدل: التقى ابن خلدون مع "هيرودوت" في دورة الحياة والموت بالنسبة للدول والأمم وأحوال العالم التي لا تدوم على وتيرة واحدة، إنَّما هناك تبدلٌ مستمر في الأشخاص والدول والأمصار.

- قانونا التشابه والتباين: ففي الأول، نتعرف على الحوادث المتماثلة والمتشابهة، وفي الثاني ، نعرف أنها رغم تشابهها إلا أنها حوادث متباينة متعددة[6].

- التأريخ للعصر أو الجيل: تحدث ابن خلدون عن هذا النوع من التأريخ، غير أنَّ ما يُلاحظ، هو عدم تحديده معنى العصر أو الجيل الذي يقصده.

خامسًا- علاقة مقدمة ابن خلدون بكتاب العبر

إنَّنا في الحقيقة نميل إلى رأي يعتبر أنَّ ابن خلدون حاول في المقدمة بناء نظرية مستنبطة من تاريخ العالم على اختلاف شعوبه وقبائله وأجناسه وعناصره ودوله، منذ بدء الخليقة إلى عصره، وندلل على ذلك بالأمثلة التاريخية العالمية التي ساقها ابن خلدون في مقدمته للاستدلال والحجاج على القواعد المستخلصة من التاريخ العام؛ مثل تاريخ العرب القديم واليهود، وتاريخ العجم القديم كالفرس، وكذا البربر، ونماذج من تاريخ العالم على عهده؛ كتاريخ الأندلس وتاريخ الترك بالمشرق، كما أنَّ البداوة -مثلًا- قد شكّلت مرحلةً طبيعيّةً لا بدَّ لكل أمم العالم وشعوبه أن تمر بها، وأنَّ كلام ابن خلدون في المسائل النظرية، كان دائمًا معممًا، فلو كان يقصد أمة دون أخرى لنبه على ذلك، ولما جاوز الخصوص إلى العموم.

أمَّا عن القضية المرتبطة بعلاقة المقدمة بكتاب "العبر"، فتتمثل في مناقشة مدى تطابق أسس المنهجية التاريخية التي قدمها ابن خلدون في مقدمته مع ما عرضه في كتاب "العبر" من أخبار، ويكاد الدارسون لفكر هذا العلامة يجمعون على عدم التزامه بالمنهجية التاريخية التي آمن بها، وإنَّما وقع في سقطاتٍ أساءت إلى منهجه، يقول الدكتور محمد الطالبي: "إنَّ ابن خلدون مهما كانت المنهجية التي اهتدى إليها سليمة في المستوى النظري، فهو لم يستطع في المستوى التطبيقي أن يتخلّص من العوائق التي تحول عادة دون الموضوعية المطلقة، وذلك إمَّا بصفة غير شعورية لميوله والتزاماته العقائدية، وإمَّا بصفة شعورية ومقصورة لالتزاماته السياسية ومنافعه المادية"[7]، كما نجد ابن خلدون ينظم مؤلفه "العبر" وفق تصوّرٍ وتسلسلٍ إخباريٍّ حدثي، كأن يقول: "الخبر عن قريش... فتح مكة... خبر السقيفة... فتح دمشق..."[8]، ومن المعلوم أنَّه في "المقدمة" انتقد هذا الأسلوب الذي سار عليه أسلافه من المؤرخين.

سادسًا- إلى أي حدٍّ مثّل ابن خلدون استثناءً؟

لم يكن لمؤرخي الفترة الممتدة ما بين صدر الإسلام وأوائل القرن 4هـ نظرٌ أو نقدٌ تاريخي حقيقي، غير أنَّ هذا النظر والنقد بدأت أماراته تطلُّ في الأفق مع المسعودي (المتوفى سنة 346ه)، والذي رغم إعجابه بسلفه الطبري، فهو يختلف عنه نظرًا فلسفيًّا ومنهجًا، وهذا ما يؤكّده قوله: "وما ذكرنا فغير ممتنع كونه، ولا واجب، وهو داخل في حيز الممكن والجائز؛ لأنَّ طريقه في النقل طريق الأفراد والآحاد، ولم يرد مجيء التواتر من المخبرين والاستفاضة من الأخبار... فإن قارنتها دلائل توجب صحتها وجب التسليم لها... وإنَّما ذكرنا هذا ليعلم من قرأ هذا الكتاب، أنا قد اجتهدنا فيما أوردنا في هذا الكتاب وغيره من كتبنا، ولم يغرب عنا فهم ما قاله الناس في سائر ما ذكرنا"[9].

والدلائل هذه عند "المسعودي" تأتي عن طريق البحث والنظر والفحص ومعرفة العادات والسنن الطبيعية، فالمؤرخ عليه أن يبحث لا في إسناد خبره فحسب، بل وفي متنه كذلك، وأن يستخدم في هذا البحث علوم عصره وجيله.

ويمثل "مسكويه" (320-421هـ) خطوةً متقدمةً في الكتابة التاريخية الموضوعية، نظرًا لتمكّنه من الفكر الفلسفي والإفادة منه في الكتابة التاريخية[10]، حيث أشار في مقدمة كتابه "تجارب الأمم" أنَّ للتاريخ سننًا ونواميس، قد تجعل من التاريخ يقوم بوظيفة نظرية تنبئية انطلاقًا من قانون التشابه، وبذلك، كان للرجل السبق على ابن خلدون -ولو على استحياء وبعض الضبابية- في الإشارة للوظيفة والقانون المذكورين.

كما أنَّ ابن خلدون لم يكن أوّلَ من أسقط السند، حيث سبقه العديد من المؤرخين لهذا التجديد، ومن بينهم "المسعودي"، والذي استبدل السند بجمع أسماء الكتب المعتمدة ووضعها في مقدمة الكتاب، كما فعل في مؤلفه "مروج الذهب ومعادن الجوهر"[11]، كما كان المسعودي السباق -قبل ابن خلدون- للاهتمام بأثر المُناخ والبيئة الجغرافية فيما يناقش من قضايا التاريخ، وقد جمع من الحقائق التاريخية والجغرافية ما لم يسبقه إليه أحد[12].

استوعب ابن خلدون، في الحقيقة، الإرهاصات السابقة في الفكر السياسي لدى الفارابي والماوردي والغزالي وإخوان الصفا والطرطوشي ومسكويه وسواهم، وصاغ من كلِّ ذلك نظريته الناضجة في الفكر السياسي وفلسفة التاريخ وعلم الاجتماع، ويتضح من قراءة مقدمة ابن خلدون فهمه لفلسفة التاريخ من خلال ثلاث نقاط أساسية:

أولاهـا أنَّ التاريـخَ علـمٌ، وليـس مجـرد سرد أخبـار بـلا تدقيـق أو تمحيـص، وثانيهـا أنَّ هـذا العلـم ليـس منفصـلاً عـن العلـوم الأخـرى كالسياسـة والاقتصـاد والعمـران وعلـوم الديـن والأدب، وثالثهـا أنَّ هـذا العلـم يخضـع لقوانـين تنتظـم بموجبهـا أحـوال الـدول مـن قـوة وضعـف ورفعـة وانحـلال.

ويتّضـح أنَّ العـرب عرفـوا التاريخـين السـياسي والدينـي، وأنَّهـم اهتمّـوا اهتمامًـا خاصًـا وملفتًـا بالتاريـخ الحضـاري أو العالمـي، وأنَّ البعـض منهـم كانـوا منفتحـين عـلى العلـوم العقليـة، مـن فلسـفة وطبيعيـة، فأغنـوا بذلـك ملاحظاتهـم النظريـة حـول التاريـخ البـشريّ والأسـباب الطبيعيـة التـي تتحكـم بمسـيرة الأحـداث. هـؤلاء المؤرخـون مـن ذوي النزعـة الفلسـفية هـم بالفعـل أسـلاف ابـن خلـدون، هـم الذيـن شـقوا الطريـق أمامـه، فـكان الأخـير أوضحهـم وأدقهـم منهجًـا ونظـرًا فلسـفيًّا. وبالتـالي فـإنَّ مـا توصّـل إليـه ابـن خلـدون لم يكـن -في الحقيقـة- فلتـةً أو عبقريـةً مفاجئـة، بـل كـان نتيجـة تطوّر وتراكـم في الفكـر التاريخي والفلسـفي وطـرق الكتابـة والتعامـل مـع الخـبر وتنـاول تواريـخ الأمـم والـدول، وغيرهـا.

خاتمة

مثّلـت حالـةُ ابـن خلـدون ذروةَ مـا وصلـت إليـه الكتابـةُ التاريخيّـةُ لـدى المسـلمين منهجًـا وموضوعًـا -عـلى الأقـل خـلال العـصر الوسـيط- ولـن نبالـغ إن قلنـا إنَّ الرجـلَ أحـدُ أعظـم المؤرخـين المسـلمين عـلى مـرِّ العصـور، والأكيـد أنَّـه مثّـل البدايـات الجنينيـة لعلـم التاريـخ وعلـم الاجتـماع بمواصفاتهـما المعـاصرة، وللأسـف، فـإنَّ مـا تركـه هـذا العلامـة لم يتـم البنـاء عليـه وتطويـره، بدليـل أنَّ المقريـزي (1364 – 1442م)، الـذي أخـذ عـن ابـن خلـدون نفسـه لم يسـتطع بلـوغ شـأو هـذا الأخـير وتطويـر فكـره، رغـم مسـاهمات المقريـزي القيِّمـة في مجـال التاريـخ الاقتصـاديّ، وهـو مجـال غـير مألـوف في الكتابـة التاريخيـة الإسـلامية خـلال الفـترة الوسـيطة.

وتجـدر الإشـارة إلى أنَّ مـن صعوبـات قـراءة فكـر ابـن خلـدون وإنتاجاتـه، لغتـه، والتـي ليسـت دائمًـا واضحـةً دقيقـة، وهـذا أمـرٌ غـير مسـتبعد عنـد كاتـبٍ ابتكـر علـمًا جديـدًا يحتـاج إلى كثـير مـن المصطلحـات الخاصـة بـه؛ ولا يعـود الخطـأ إليـه بقـدر مـا يعـود إلى قرائـه المغرضـين.

الهوامش:

1. ابن خلدون، أبو زيد عبد الرحمان بن محمد، المقدمة، الجزء الأول، تحقيق د.علي عبد الواحد وافي، القاهرة، دار نهضة مصر، 1979 - 1981، ص 282.
2. أبو ضيف، أحمد مصطفى، منهج البحث التاريخي بين الماضي والحاضر، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى، 1987، ص 49.
3. ابن خلدون، المقدمة، ابن خلدون، مصدر سابق، الجزء الثاني، ص 481.
4. الجابري، محمد عابد، فكر ابن خلدون: العصبية والدولة، معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة السادسة، أبريل 1994، ص 260.
5. العروي، عبد الله، مفهوم التاريخ:1 الألفاظ والمذاهب- 2 المفاهيم والأصول، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، الطبعة الخامسة، 2012، ص 291.
6. يُنظر: حسين، طه، فلسفة ابن خلدون الاجتماعية: تحليل ونقد، نقله إلى العربية محمد عبد الله عنان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مطبعة الاعتماد القاهرة، الطبعة الأولى، 1925، ص 42–46.
7. الطالبي، محمد، ابن خلدون والفكر العربي المعاصر، ضمن أعمال ندوة انعقدت عن ابن خلدون في تونس سنة 1980، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982، ص 55.
8. ابن خلدون، العبر وديوان المبتدأ والخبر..، اعتنى به أبو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية، الرياض - عمان، د.ت، ص 486، 513، 526، 539.
9. أبو ضيف، أحمد مصطفى، مرجع سابق، ص 74.
10. قجة، محمد، تطور المنهج العلمي في الكتابات التاريخية عند المسلمين وصولا إلى ابن خلدون، ضمن: نحو قراءة عربية للتاريخ والحاضر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى،2007، ص 63.
11. يُنظر: المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين، مروج الذهب ومعادن الجوهر، الجزء الأول، المكتبة العصرية، اعتنى به وراجعه كمال حسن مرعي، صيدا – بيروت، الطبعة الأولى، 2005، ص 11 – 14.
12. ناتنج، آنتوني، العرب تاريخ وحضارة، الجزء الأول، تحقيق محمود مسعود، طبعة الهلال، مصر، 1980، ص 117.

محمد أركون ومشروع "نقد العقل الإسلامي"

د. عزيز بعزي*

محمد أركون، مفكرٌ جزائريُّ الأصل، وواحدٌ من أكبر أساتذة تاريخ الفكر عمومًا، والفكر الإسلامي خصوصًا في جامعة السوربون. وقد ولد في فبراير 1928م، أي في ظلِّ النظام الكولونيالي، ببلدةٍ صغيرةٍ تُسمّى "تاوريرت – ميمون"، وهي قريةٌ من سبع قرى في دوار بني ينّي، في منطقة القبائل بالجزائر، وفيها قضى فترة الدراسة الابتدائية، وفي وهران قضى المرحلة الثانوية، وتلتها دراسته الجامعية بكلية الفلسفة في الجزائر، ثم في السوربون بباريس؛ حيث حصل على دكتوراه في الفلسفة سنة 1968م.[1]

شغل أركون عدة مناصب، فقد عمل باحثًا مرافقًا في برلين عام 1986-1987، ومنذ عام 1993شغل منصب عضو مجلس إدارة معاهد الدراسات الإسلامية في لندن، وهو أستاذ متقاعد في السوربون، فقد نشأ إذن ضمن إطار الفكر الأوربيّ، ولكنَّه بقي مشدودًا لمجتمعه الإسلاميّ الجزائريّ، وكل المجتمعات العربية والإسلامية الأخرى، كما بقي مرتبطًا بهمومها، ومشاكلها على الرغم من إقامته في فرنسا منذ زمنٍ طويل، فلم يستطع أن ينسى أو يذوب كليًّا في المجتمع الأوربيّ، كما حصل للعديد من المثقفين والباحثين الآخرين الذين عاشوا الظروف نفسها، والدليل على ذلك بحوثه الرياديّة في مجال الفكر العربي والإسلامي على وجه التحديد. [2] منذ سبعينيات القرن الماضي، عرف أركون بمشروعه النقدي - الحداثي، المسمّى "نقد العقل الإسلامي"[3]، وهو من المشاريع الفكرية البارزة في حقل الإسلاميات والتاريخ والفكر العربي – الإسلامي الذي يطغى عليه التمرد والجرأة، لذا وجّه نقده للخطاب الإسلاميّ الحديث والمعاصر، كما انتقد الرؤية الاستشراقية الموجهة نحو التراث الإسلامي، في محاولاته لتجاوز القراءة التقليدية.[4]

لا يمكن البتة حصر أوجه نقد العقل الإسلامي لدى أركون؛ ما دام يمسُّ مجالات عدة سياسية، اجتماعية، دينية وثقافية... فهذا المشروعُ يهدف بالأساس إلى زعزعة، وخلخلة هذه المساحات المجهولة من الفكر العربي الإسلامي، ثم إدخالها مخابر العلوم الإنسانية والاجتماعية؛ من خلال إخضاعها للمساءلة، النقد، التحليل والحفر.[5]

لا غرو أنَّ العالم الإسلامي في أمسِّ الحاجة إلى عملية النقد، في حالة إذا كان يستحضر أمامه سؤال النهضة من جديد، مع السعي إلى تجاوز كل النزعات الأيديولوجية التي كانت فيما مضى من سمات الخطاب الفلسفي العربي، فمشروع أركون من المشاريع الإبيستمولوجية القائمة على نقد أسس العقل المنتج للفكر، الثقافة والحداثة.

يروم مشروع أركون الإبيستمولوجي الكشف عن الشروط، والإمكانيات التاريخية والمنطقية واللغوية التي تحكم المعرفة من منظور مفهوم "الإبيستمي" - أو نظام المعرفة عند فوكو-[6] أي معرفة المنطلقات التي حكمت تكوّن المعارف، النظريات، والخلفيات التاريخية لهذه المعارف... فبعد العقلانية العلمية التي ربطت النهضة بالعلم التجريبي والطبيعي، وبعد العقلانية الليبرالية

* **كاتب وباحث مغربي**

السياسية جاءت العقلانية النقدية التي تقترن النهوض الحضاري بضرورة "نقد العقل" بمعنى تفكيك بنيته، وتحليل مسلماته، وكذا استنطاق صياغاته وتعبيراته بهدف معرفة كيفية اشتغاله، وطريقة إنتاجه للمعنى والحقيقة، وتاريخيّة تكوّنه وحدوده. وفي هذا السياق يندرج مشروع أركون؛ فهو صاحبُ برنامج نقديٍّ شاملٍ، يسعى إلى استبدال النظرة التقديسيّة للتراث لدفع هذا العقل الإسلامي لتبني قيم الراهن، والخروج من قوقعة الماضي وملتبساته.

يؤمن أركون بضرورة الاستعانة بالنقد الصارم؛ لفكِّ معيقاتِ النهضة في المجتمعات الإسلامية، وهو بذلك يخطو خطوات الممارسة النقدية في الفكر الغربي مع المسيحية، فهو لا يضع فاصلًا بين النقد الذي مارسه الأوروبيون للمسيحية في عصر النهضة - الثورة ضد الكنيسة والسلطة الدينيّة- وبين النقد الذي يمارسه هو على العقل الإسلامي، باعتباره تكملةً لنقد العقل الديني عامة، ولتحقيق النهضة المنشودة؛ وكأنَّ مشروع نقد العقل الإسلامي هو تكملةٌ لمشروع بقي له أن يشمل الإسلام، لذا فتحركاته العلمية التي ترتكز على استحضار التراث تشبه تحركات علماء أوروبا ومفكّريها بالنسبة للمسيحيّة.

من سمات نقد أركون للعقل الإسلامي انفتاحه على آخر مكتسبات علوم الإنسان والمجتمع، لمحاكمة كل المنتوجات المعرفية الإسلامية بشكل موضوعي، فقد نظر إلى العقل الإسلامي نظرة تاريخيّة، ويسعى من ورائها إعادة كتابة التاريخ الإسلامي.

وهذا يتطلب في اعتقاده التسلح بترسانة من المفاهيم النقدية الحديثة لدراسة الظاهرة الدينية الإسلامية، وقد نجم عن ذلك كما هو ثابت، استنباط مفاهيم جديدة في اشتغاله على التراث الإسلامي، وعلى النص القرآني

مثـل " الرأسـمال الرمـزي، الفضـاء الداخـلي والخارجـي للنـص، التاريخانيّـة، المخيـال الجمعـي، ماركسـية، حداثيـة، بنيويـة، اللامفكّـر..."

عـلى أيـة حـال، فعمـل أركـون في عمقـه " إبيسـتمي"، حيث لا يبتعـد عـن الحفـر في بنيـات "اللامفكَّـر فيـه" في الثقافـة الإسـلامية، وجعلـه مفكِّـرًا فيـه، والحاصـل أن "اللامفكَّر فيه" لا يعنـي بـه أركـون الوحي أو الظاهـرة القرآنيـة وخلفياتها و تجسـيداتها، أو الظاهـرة الإسـلامية وتمثّلاتهـا، فالإيمـان بحـدِّ ذاتـه يشـكّل مجـالًا مـن مجـالات الحقيقـة البشريـة التـي لم تخضـع بعـد للدراسـة التاريخيـة و الفيلولوجيـة[7] النقدية كـما ينبغـي عـلى حـدِّ تعبـير أركـون، وهـذه محاولـة جريئـة لتحريـر الوعـي الإسـلامي مـن اللاعقلانيـة المتعارضـة، وقيـم الراهـن المعـولم، كالأنسـنة والحريـة والمسـاواة والديمقراطيـة وغيرهـا مـن قيـم الحداثـة الغربيـة.

في عملـه الإبيسـتمي تأثـر محمـد أركـون بمدرسـة الحوليـات الفرنسـية – مؤسسـها لوسـيان فيفـر-[8]، ثـم توصـل بعـد ذلـك إلى أنَّهـا بالغـت في نقـد المدرسـة التاريخيـة التقليديـة، فاتّجـه مبـاشرةً إلى علـم النفـس التاريخـيّ، وهـو علـم خـرج مـن رحـم الحوليـات، يهتـم بدراسـة العقليـة التـي سـادت في فـترة مـا؛ أي العقليـة الجماعيـة ثـم الخيـال والأسـطورة، فمقابـل اهتـمام مدرسـة الحوليـات بالبنـى الماديـة فـإنَّ علـم النفـس التاريخـي يهتـم بالبنـى العقليـة والمعنويـة.

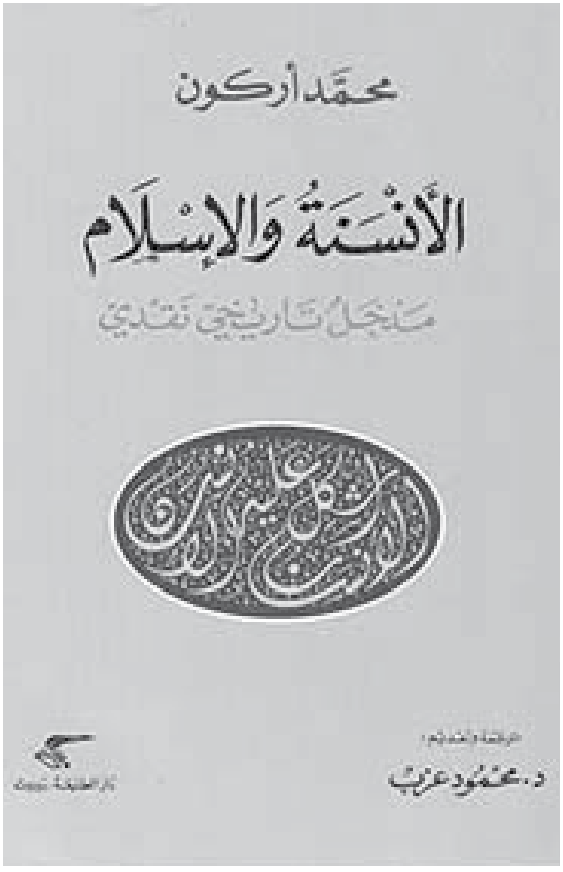
مـن الخطـوات المعروفـة التـي سـلكها أركـون لنقـد العقـل الإسـلامي إخضـاع مـا يسـمّى بالدراسـات الاسـتشراقية – القائمـة عـلى المنهـج الفيلولوجـي ومنهـج التأريـخ السـردي - للمسـاءلة والنقـد؛ لكونهـا في نظـره تظـلُّ دراسـاتٍ حياديّـةً وبـاردة عـلى حـدِّ تعبـيره، حيـث تسـتخدم طريقـة النقـل الحـرفي للأفـكار الإسـلامية، مـما يـؤدي إلى إحـداث قطيعـة بـين المعنـى وتاريخيّتـه، وبـين النـص وظروفـه.

وبالمناسـبة فاتصـال أركـون بالفكـر الغـربي كان في بدايتـه الأولى عـبر الاسـتشراق، وبالرغـم مـن نقـده لحـدود البحـث الاسـتشراقي إلا أنَّـه يوظـف أعـمال، ونتائـج أبحـاث الكثـير مـن المسـتشرقين ويشـيد بقيـم أعمالهـم ك" ريجيـس بلاشـير، مونتغمـري وات، نولدكـه، ويليـام غراهـام...".

كل ذلـك أسـهم في تأسـيس أركـون سـنة 1970م، مـا يُسـمّى ب"الإسـلاميات التطبيقيـة"، وهـو مـشروعٌ بديـلٌ يقترحـه لجعـل الفكـر الإسـلامي يتسـم بالحيويـة والنشـاط، وقـد طرحـه أيضًـا مقابـل منهجيـة المسـتشرقين في دراسـة الـتراث، والتـي يسـميها "الإسـلاميات الكلاسـيكية"[9]. والحـق أنَّ فكـرة الإسـلاميات التطبيقيـة تعـود إلى مـا يسـمى بالإبسـتيمولوجيا التطبيقيـة ل"غاسـتون باشـلار"، ومفهـوم الأنثروبولوجيـا التطبيقيـة ل"روجـي باسـتيد".

يقصـد بالإسـلاميات التطبيقيـة منهجيـة علميـة جديـدة في قـراءة النصـوص الإسـلامية، وخلخلـة نظـم المعرفـة التقليديـة، وزحزحتهـا عـن مسـاراتها بغيـة قـراءة الإسـلام قـراءة معـاصرة، وتجـاوز العقليـة الدوغمائيـة، والرؤيـة الأرثوذكسـية عـلى حـدِّ تعبـير أركـون[10]، مـن أجـل الانفتاح عـلى النسـبية والتعدديـة، ومسـايرة الأسـئلة التـي تفـرض نفسـها، والتـي تشـمل الإنسـان والتاريـخ والمعنى؛ لتجسـيد خطـاب دينـي معقـول، ولدفـع الدراسـات الإسـلامية نحـو الجانـب العلمـي عكـس مـا كانـت عليـه، فقـد كانـت حبيسـة معطيـات إيديولوجيـة وسياسـية، مفتقـدةً للـروح الشـكية والاستشـكالية. وتنسـجم الإسـلاميات التطبيقيـة مـع نفسـها، فهـي تطبيقيّـةٌ لكونهـا مبنيّـة عـلى التفاعـل مـع المناهـج العلميـة والفلسـفية الجديـدة، ودائمـة النقـد الـذاتي مـن خـلال المراجعـة والمحاججـة.

في منظومـة أركـون الفكرية، يسـتحيل تجاوز مفهوم الأنسـنة أو النزعـة الإنسـانية، وقـد بـدأ اهتمامـه بهـذا المفهـوم منـذ



إنجاز أطروحته للدكتوراه حول نزعة الأنسنة في الفكر الإسلامي الكلاسيكي، محاولًا إثبات أنَّ النزعة الإنسيّة ليست حكرًا على العالم الغربي، وأنَّ المُناخ الفكري الذي ساد في الحضارة الإسلامية إبّان القرون الهجرية الخمسة الأولى تميّز بالانفتاح على فكر الآخر، وتميّز أيضًا بالدفاع عن قيم الإنسان؛ مما سمح بانبثاق نزعة إنسيّة لدى نخبة من المفكرين والأدباء، ويمكن تلمّس خصائص هذه النزعة ومقوّماتها من خلال المناظرات التي كانت تجري في مجالس العلم التي أنشأها الوزراء والأمراء لا سيّما أثناء الخلافة العباسية، وهذا نجده في كتب الأدب، وفي أعمال التوحيدي ومسكويه. وقد ربط أركون بين النزعة الإنسية والممارسة العقلانية، وتحدث في أكثر من موضع عن استحالة قيام فلسفة إنسية بعيدًا عن النظر العقلي، فالعلاقة بينهما تلازميّة، ومن ثم فغياب أحدهما يؤدي إلى غياب الطرف الآخر.

في الحقيقة، أركون لا يسعى من خلال تذكيرنا بالنزعة الإنسانية في التاريخ الإسلامي إلى الرجوع إلى الخلف لإحياء هذه النزعة، أو الأخذ بتجربة التوحيدي أو مسكويه بقدر ما يسعى إلى تبيان النضج العقلاني الذي وصل إليه العقل الإسلامي في تلك الفترة من الزمن. كما يسعى من خلال دعواته إلى إنتاج نزعة إنسانية جديدة وحداثية. وهذا جعله يدخله في سجالات عميقة مع المستشرقين والأصوليين والعلمانيين المتطرفين[11].

الملاحظ أنَّ أركون كان مهووسًا بالتنظير، كما أنَّه يدعو إلى إنجاز مشاريع، وورش عمل.... وكان يحيل على كتب ستصدر وأبحاث قيد التنفيذ، مما دفع المستشرقين في السوربون إلى توجيه سهام النقد إليه، لكنَّه متمسكٌ بما كان يعلنه ويدافع عنه، وكثير من دراسات أركون كما يقول تلميذه ومترجم أعماله هاشم صالح تتخذ هيئة برنامج عمل ينتظر التنفيذ والإنجاز أكثر مما تتخذ هيئة البحوث الناجزة والنهائية.

هناك من يصف مشروع أركون النقدي الشامل بطابع الجدية والجرأة والعمق في جهازه المفاهيمي ومنهجيته متعددة التخصصات في مقاربة القضايا المختلفة، كما أنَّ هناك من يرى أنَّ مشروعه تغريبي واستشراقي، ويسعى إلى إلحاق الفكر الإسلامي بالفكر الغربي، من خلال اعتماده على الدراسات الاستشراقية.

على كلٍّ حال، فأركون يُعدُّ أحدَ أبرز وجوه الفكر الإسلامي المعاصر، وقد كتب عدة كتب بالفرنسية، وترجمها هاشم صالح إلى العربية - بشكل رائع مع

إضافتـه لهوامـش مهمـة لا يمكـن للباحـث أن يسـتغني عنها - مـن بينهـا: - "الفكـر العـربي"، - "تاريخيـة الفكـر العـربي الإسـلامي أو "نقـد العقـل الإسـلامي"، - "الفكـر الإسـلامي: قـراءة علميـة"، - "التشـكيل البـشري للإسـلام" - "الإسـلام: الأخـلاق والسياسـة"، "الفكـر الإسـلامي: نقـد واجتهـاد"،- "العلمنـة والديـن: الإسـلام، المسـيحية، الغـرب"، - "مـن الاجتهـاد إلى نقـد العقـل الإسـلامي"، - "نزعـة الأنسـنة في الفكـر العـربي"، - "مـن التفسـير المـوروث إلى تحليـل الخطـاب الدينـي"، - " أيـن هـو الفكـر الإسـلامي المعـاصر؟" ...

نـال أركـون عـدة جوائـز وأوسـمة، مـن أبرزهـا: جائـزة ليفـي ديـلا لدراسـات الـشرق الأوسـط كاليفورنيـا 2002م، وجائـزة ابـن رشـد للفكـر الحـر برلـين 2003م، وجائـزة الدوحـة عاصمـة الثقافـة العربيـة 2010م... وتـوفي في 14 سـبتنمبر2010م، عـن عمـر ناهـز82 عامًـا، ودُفـن بالمغـرب.

الهوامش:

1. محمد أركون، الأنسنة والإسلام مدخل تاريخي نقدي، ترجمة وتقديم محمود عزب، ط 1، بيروت: دار الطليعة، يناير2010، ص285 . - مجموعة مؤلفين، محمد أركون، دراسة النظريات ونقدها، ط1، العراق: المركز الإسلامي للدراسة الاستراتيجية، 2019، ص14-12.

2. نفس المصدر، ص7 . أنظر أيضا ما جاء في تعليقات هاشم صالح - مترجم كتب المفكر محمد أركون – ، محمد أركون، العلمنة والدين، الإسلام والمسيحية، الغرب، ط3، بيروت: دار الساقي، 1996، ص127 .

3. وهو مشروع شديد الجدة وشديد التعقيد إلى حد أنه يتعذر إنجازه تماما منذ المحاولات الأولى كما أوضح أركون. أنظر محمد أركون، تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ترجمة هاشم صالح، ط2، بيروت، الدار البيضاء: مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، 1996، ص 11.

4. ومن خلال هذا المشروع، فهو يسعى كما صرح بذلك إلى "إدخال نوع من البحث الحي الذي يفكر ويتأمل بمشاكل الأمس واليوم، إما من أجل ساحة المعاني المتشظية والمبعثرة، ومن أجل مواجهة الآثار المدمرة للأيديولوجيات الرسمية". نفس المصدر، ص11.

5. في هذا السياق يرى هاشم صالح تلميذ ومترجم أعمال محمد أركون أن كتب هذا الأخير تندرج كلها تحت العنوان العريض التالي: نقد العقل الإسلامي،(بالعبارة التالية كيف بالمعنى التاريخي والأنتروبولوجي، والفلسفي لكلمة نقد)، ويمكن تلخيص مشروعه أيضا بالعبارة التالية كيف نفهم الإسلام اليوم؟ بمعنى كيف نفهمه على ضوء المناهج الحديثة للعلوم الإنسانية؟ تقديم هاشم صالح لنص الحوار الذي أجراه مع محمد أركون، ضمن محتويات كتاب، محمد أركون، قضايا في نقد العقل الديني، كيف نفهم الإسلام اليوم؟، دط، بيروت: دار الطليعة، دت، ص298.

6. هذا المصطلح بلوره ميشيل فوكو في كتابه "الكلمات والأشياء" الصادر عام 1966، وقد قال عنه محمد أركون " وجدت فيه مفتاحا لتحديد أبحاثي الخاصة عن التراث التراث الإسلامي" أنظر محمد أركون، التشكيل البشري للإسلام، مقابلات مع رشيد بن الزين، وجان لوي شليجيل، ترجمة هاشم صالح، ط1، المركز الثقافي العربي: بيروت، الدار البيضاء، ص66.

7. فالمنهجية الفيلولوجية هي منهجية الاستشراق الكلاسيكي كله. وهي تتمثل في تحقيق المخطوطات، وطباعتها وقراءة النصوص قراءة لغوية تقليدية تكتفي بملاحقة التأثيرات التي تتركها النصوص السابقة. محمد أركون، العلمنة والدين، المصدر السابق، ص119.

8. أو مدرسة التاريخ الجديد، بزعامة لوسيان فيفر ومارك بلوك، تم تأسيسها عام1929، وبعد المؤسسين جاء تلامذتهم المباشرون من أمثال فيرنان بروديل، جورج دوبي، جاك لوغوف، إيمانويل لوروا لادوري، فرنسوا فوريه...وقد أحدثت ثورة إبيستمولوجية في مجال كتابة التاريخ، إذ عملت على إدخال العلوم الإنسانية والاجتماعية إلى الدائرة التاريخية، وقد سعى أركون في أكثر من مناسبة إلى التأكيد على حاجتنا إليها من أجل إعادة النظر في مناهجنا التاريخية التي أصبحت قديمة بالية. محمد أركون، الإسلام، أوروبا، الغرب، رهانات المعنى وإرادات الهيمنة، ترجمة وإسهام هاشم صالح، ط2، بيروت: دار الساقي، 2001، ص238مجموعة مؤلفين، المرجع السابق، ص21.

9. فالإسلاميات الكلاسيكية حسب أركون هي " عبارة عن خطاب غربي عن الإسلام، وهو صادر من اختصاصيين باللغات الشرقية" انظر محمد أركون، العلمنة والدين، المصدر السابق، ص37.

10. من هنا يمكن أن نتساءل عن العلاقة بين الإسلاميات التطبيقة، ونقد العقل الإسلامي، وللإجابة عن هذا التساؤل يرى فالح المسرحي أنهما وجهان متداخلان ومتلازمان في فكر محمد أركون، إذ لا يذكر الأولى إلا ويذكر الثانية، وقد اجتهد أحد الباحثين قصد التمييز بين الصيغتين، وتوصل إلى نتيجة التي ورد فيها " مشروع أركون هو نقد العقل الإسلامي، وأنه توسل بطريقته الخاصة لهذا الموضوع منهجا أطلق عليه الإسلاميات التطبيقية.فارح المسرحي، المرجعية الفكرية لمشروع أركون الحداثي، أصولها وحدودها، دراسة تحليلية نقدية -رسالة دكتوراه- جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية والعلوم الإسلامية، ص137.

11. نفس المرجع، ص31-29

من يكتب التاريخ؟ عندما يكون الشعرُ المتداولُ مخالفًا للوقائع التاريخيّة؛ أنشودة رولان نموذجًا

إبراهيم علي أبو رمان*

"أنشودة رولان" هي أقدمُ عملٍ مهمٍّ متبق من الأدب الفرنسي. توجد له عدةُ نسخ مختلفة من المخطوطات تشهد لشعبيته الكبيرة بين القرنين الثاني عشر والرابع عشر. وتوجد أقدم نسخة في مخطوطة أكسفورد التي تحوي 4004 سطرًا تقريبًا، وتعود لما بين 1140 و1170. وهي تعتبر من الأدب الملحميّ، كتب فيها المهزوم قصته مشدّدًا على نواحٍ متعددة منها البطولة، وهي من الملاحم الشعبية التي تقدم الرواية الشعبية لحدثٍ تاريخي، وهي موجّهةٌ للعامة وليس للنخبة المثقفة، تعمل على دغدغة الشعور القومي، وجاء انتشارها في فترة الحروب الصليبية منذ القرن الحادي عشر الميلادي، وتظلُّ واحدةً من هذه الملاحم الشعبية التي صاغتها العقلية الأوروبية عمومًا والفرنسية خصوصًا، واستغلت ذلك في الصدام العسكري والديني في الحروب الصليبية.

الرواية من وجهةٍ تاريخيّة

بعد سقوط الخلافة الأموية في دمشق، وسيطرة العباسيين على الحكم وما تبعه من هروب عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان المعروف بالداخل إلى الأندلس فارًا بحياته من سيوف العباسيين، والذي استطاع أن يعيد إنشاء الدولة الأموية، فبدأ يرسّخ أقدامه منذ العام 138هـ وبالطبع بقيت بعض المناطق خارجةً عن سيطرته؛ ومنها ولايتي سرقسطة وبرشلونة شمالي الأندلس. اتفق حاكم سرقسطة الحسين بن يحيى الأنصاري وحاكم برشلونة وجيرونة سليمان بن يقظان الكلبي، على الثورة والخروج عن طاعة "الداخل"، فصار الشمال الشرقي من الأندلس الأموية خارجًا عن قبضته فضلاً عن ثورات البربر في الجنوب. فما كان منه إلا أن أرسل حملةً عسكريّةً عاجلة لإعادة الأمور إلى نصابها بقيادة ثعلبة بن عبيد الجذامي، فهزمه سُليمان وأسره وتفرّق جيشه سنة 158هـ/775م، فأعطى هذا النصر زخمًا للثورة في شمال الأندلس، فاستنجد قادة الثورة ب"شارلمان" ضد حكم عبد الرحمن الداخل[1].

الرواية اللاتينية تطلق على سليمان بن يقظان الكلبي لفظ ابن الأعرابي، حيث توجّه مع أصحابه إلى لقاء" شارلمان" في ربيع سنة 160هـ/777م، وعرض عليه التحالف ضد عبد الرحمن الداخل، وكان منه أن شجّعه على مهاجمة الشمال، وتعهّد بمعاونته وبالولاء والخضوع له مقابل حكمهم للأقاليم التي كانت تحت سيطرتهم، وكان العربون الذي قدّموه ل"شارلمان" تسليمه لقائد عبدالرحمن الداخل (ثعلبة بن عبيد)، وتسليمهم للمدن التي يحكمها؛ وهي سرقُسطة وبرشلونة، وأن

* كاتب وباحث أردني

يُسلّمه القائد العسكري الأسير[2].

حلمُ إخراج المسلمين من الأندلس كان قديمًا، و"شارلمان" كان حفيدًا للقائد الفرنجي الذي هزم المسلمين في معركة بلاط الشهداء، فكان أن وافق على هذا العرض الذي قُدّم له؛ لأن استئصال المسلمين من الأندلس وعودتها إلى حضن الكنيسة وتحت حكمه كان هدفًا يتوق إليه حكام الفرنجة. وكما تُشير الروايات اللاتينية التي وصفته بمنقذ النصارى ويهود الأندلس من حكم المسلمين، بالإضافة إلى أطماعه الأخرى في توسيع أراضي مملكته، وإيقاف أي خطر على فرنسا من المسلمين الأندلسيين.

وفي ربيع سنة 778م/161هـ جمع "شارلمان" قوّاته لتنفيذ خطته التي كانت تقضي بتجمّع قواته على ضفاف نهر الإيبرو أمام أسوار سرقسطة، حيث يلتقي شارلمان بحلفائه المسلمين.

سكان المنطقة كانوا من "البشكنس"، وكانوا شعبًا قويًّا لم يرغبوا بحكم الفرنجة، وكذلك حكم المسلمين، وكانت الصلابة والقوة من صفاتهم، فكان الخلفاء الأمويون في الأندلس يتزوجون منهم بهدف إخراج ذرية تتمتع بهذه الصلابة.

"شارلمان" وقع في عدة أخطاء منها احتلال بنبلونة عاصمة البشكنس، ورفض حاكم سرقسطة فتح أبواب مدينته أمام قوات شارلمان للشكوك التي في نفسه، ومنها خشية تقدم سليمان الكلبي للزعامة، والخوف من الخيانة والقتل، وربما الشعور بالذنب من الاستعانة بالفرنجة على المسلمين وبلادهم، فما كان منه إلا القبض على والي برشلونة سليمان الكلبي، ثم العودة بسرعة شديدة إلى الشمال، خشية أن يباغته الأمويون بهجومٍ قاصمٍ في تلك المنطقة الوعرة، فضلاً عن سهولة قطع سبل الإمداد والتموين من الشمال، وتفاقم الأمر سوءًا عندما خرج السكسون عن طاعته، وخربوا وأحرقوا الأراضي حتى ضفاف نهر الرين[3]. مع هذه الصعوبات أُجبر "شارلمان" على الرحيل والعودة سريعًا إلى مُستقر مُلكه في فرنسا، لكنَّه حنق على سليمان الكلبي، فأخذه أسيرًا مع عددٍ من بنيه.

تدخل قوات البشكنس(الباسك)النصرانية التي تحالفت مع القوات العربية الأندلسية وغيرها، وكمنوا في بعض مضائق البرانس، وهاجموا مؤخرة الجيش الفرنجي، وبمشاركة القوات العربية التي أرادت أن تفك الأسرى العرب، وعلى رأسهم حاكم برشلونة الخائن، هي

التي هجمت على مؤخرة الجيش الفرنجي ومزقته عن بقية الجيش، وأجهزت عليه وعلى قائده "رولان"، لكن طبقًا للمؤرخ الإسباني "رامون بيدال" فإنَّ البشكنس الذين سحق شارلمان عاصمتهم، هم من دمروا قوات "رولاند"، وعمومًا فإنَّ قوات "شارلمان" بقيادة "رولاند" تم تدميرها من قبل القوات المهاجمة التي كانت عبارة عن تحالف من العرب والبشكنس[4].

"أنشودة رولان" ذكرت أنَّ المهاجمين كانوا من العرب، وذُكر بذلك بوضوح في الملحمة الشعرية، ومما ذكر مقتل البطل "رولان" الذي – طبقًا للملحمة - ضحّى بنفسه، وقد تأخّر تدوين هذه الملحمة لبضعة قرون، بعد أن رويت شفهيًا، لقد ظلّت الرواية الشفهية سائدةً مدة ثلاثة قرون متصلة، بينما الرواية الرسمية التاريخية ظلّت تؤكد على أن الباسك أو البشكنس هم الذين أجهزوا على مؤخرة الجيش الفرنجي، وكان الغرض منها تقليل وقع الهزيمة على المستوى النفسيّ للفرنجة النصارى، فإن يُهزم الفرنجي على يد نصراني باسكي خيرٌ له من هزيمة على يد مسلم...

التدوينُ الملحميّ لم يبدأ في الظهور إلا بعد تلك الوقائع بثلاثمئة عام كاملة، في القرن الحادي عشر الميلادي/ الخامس الهجري، كي تعزّز من الدوافع للحروب الصليبية، وتغذّي الشعور الديني والعاطفي، حيث كانت الأندلس الإسلامية المجاورة هي أقرب مجال يمكن أن تتحقق فيه هذه السياسة، وخاصّةً أنَّ مسيحيي شمال إسبانيا كانوا قد بدأوا يكوّنون رأس حربة ضد الوجود الإسلامي في الأندلس، ونُظّمت الحملات الصليبية إلى إسبانيا، وجُمعت لها النذور، وأصدر البابا ألكسندر الثاني صكوكًا بالغفران لكلِّ من اشترك في الحرب ضد

المسلمين في الأندلس، ثم اتّسع نطاق الحرب المقدسة هذه إلى بلدان المشرق الإسلامي، وجزر البحر المتوسط الإسلامية، فانطلقت الحملات الصليبية المهمّة كحملة العامة، ثم الحملة الصليبية الأولى... وهكذا[5].

ونأتي الآن إلى أهمِّ ما تضمنته الملحمة "أنشودة رولان" التي تتكوّن من 4004 بيتًا من الشعر، تتغنّى بتضحيات "رولان"، واجتمعت فيها المشاعرُ الإنسانيّة من مثل التضحية والحب والشعور بالغدر والخيانة.

رواية الأحداث في الملحمة

تقول أبياتُ الملحمة إنَّ الإمبراطور "شارلمان" مكث في إسبانيا سبع سنين، دانت له فيها كل المدن إلا سرقسطة التي ظلّ يُحاصرُها، وعندما ضعف صمود حاكمها الملك مارسيل، أرسل وفدًا إلى الإمبراطور- إن هو فك الحصار عن مدينته وعاد إلى فرنسا - أن يدين له بالولاء، ويُرسل له من خراج مدينته ما يشاء، وعندما سمع "شارلمان" هذه الشروط كان ممن عارضها بشدة الفارس "رولاند" داعيًا إلى إكمال الحرب، ومعلنًا أنَّ النصرَ على الأعداء قريبٌ، وكان ممن أيدها "جانلون" أحد شيوخ الأمراء، وانتهى الأمر إلى الموافقة على قبولها وإرسال مندوب من قبل الإمبراطور إلى ملك سرقُسطة، وهنا اقترح "رولاند" أن يكون" جانلون" هو حامل رسالة الإمبراطور، لكن "جانلون"، الذي كان يخاف أن يقتله المسلمون رفض ذلك، ولم يقبل الإمبراطور رفضه، وأصرّ على إرساله، فذهب مُضمرًا في نفسه حقدًا على" رولاند" الذي اقترح اسمه وعازمًا على الانتقام، وخلال رحلته اتفق مع ملك المسلمين على أن يدبّروا كمينًا للتخلّص من "رولاند" الفارس الذي عانى منه المسلمون كثيرًا، وتم الاتفاق على أن يحاول "جانلون" من ناحيته أن يجعل "رولاند" قائدًا على مؤخرة جيش الانسحاب، وأن

يجمع جيش "مارسيل" كلَّ قوّاته ليوجّه ضربةً قاضية لهذه المؤخرة وقائدها، وذلك ما تمّ تنفيذه في موقعة "رونسيفو"، وعاد الجيش الفرنسي حين علم بأنباء هذه الموقعة، فوجد "رولاند" وجنوده قتلى، فانتقم من الجنود المسلمين أولاً ثم من "جانلون" الخائن ثانيًا[6].

لقد جاءت "أنشودة رولان" لتُحوّل موقعة "رونسيفو" في القرن الثامن الميلادي إلى حملة صليبية، قبل أن تُعرف الحملات الصليبية بوقتٍ طويلٍ، وجعلت من "شارلمان" أباً للمسيحية بتصدّيه للمسلمين الإسبان، وببنائه من قبل لكنيسة "سان ماري لاتيني" في بيت المقدس، ولكي تحقق هذا الهدف حوّلت "شارلمان" إلى شيخ كبير عمره مائتي عام، في حين كان عمره وقت الموقعة 36 عامًا، وحوّلت رولان إلى فارسٍ مسيحيٍّ مخلصٍ لمسيحيّته، كما حوّرت الملحمة أسماء الشخصيات التاريخية، فمارسيل أمير سرقسطة ربما يكون تحويرًا لسليمان بن يقظان، وكثير من أسماء الملحمة الأخرى تنتهي بحرف النون، وربما يكون بسبب تأثير انتشار العربية والمغاربية التي كانت تنتهي بحرف النون وقتها مثل عبدون وزيدون وخلدون وغيرها[7].

إنَّ "أنشودة أو أغنية رولان" كانت إحدى الأغاني الحماسية التي أُعيد إحياؤها آنذاك لتأثيرها العظيم في الدعاية للحروب الصليبية، ولقد تنوّعت وسائل هذه الدعاية من أول الاعتماد على النصرانية والقساوسة كمحفّز ومقدّس ينير للصليبيين الطريق، ويمنحهم الغفران، ويعدهم بالنعيم، مرورًا بالخطب، وإحياء دروس التاريخ وغير ذلك، حتى الأغاني والأناشيد الدينية والحماسية! الأناشيدُ الحماسيّةُ تلعب دورًا في تغذية الشعور القوميّ والدينيّ، ويقال لها الآن مصطلح الأناشيد والأغاني الوطنية التي تعمل على تعزيز الشعور القومي والوطني. وفي أيام الحروب الصليبية حاول القادة تغذية هذا الشعور لحشد الجنود وإرسالهم ضمن الحملات الصليبيّة. ومن الكتابات التي بحثت في دور الأغاني والأناشيد في هذا المجال ما كتبه "ميخائيل روتليدج" عن "الأغاني" ودورها في الدعاية للحملات الصليبية، وفي تجسيد الصورة النمطية للمسلمين، وبيّن الأثر الذي تركته في الوجدان المسيحي، وأنَّها كانت تدورُ حول الحملات الصليبيّة في المشرق والأندلس، وقد كثرت هذه الأغاني في اللغات الأوربية المختلفة، وبخاصة الفرنسية والألمانية، ووقف وراء هذه الكثرة أنَّ عدّة شعراء كانوا يقودون الحملات الصليبية. وتدور مضامين الأغاني حول تمجيد أفعال الصليبيين، وتحريضهم على الحجّ إلى الأماكن المقدّسة، والمشاركة في الحروب الصليبية، وتمجيد الأبطال الصليبيين، وإرجاع هذه الحروب إلى إرادة الربّ المسيح، على حدّ تعبيرها، ثم إنّها تُحرّض على المسلمين، وتصورهم وثنيين ومعتدين وهمجيين، ومن هذه الأغاني "أنشودة أنطاكية"، وهي قصة حصار أنطاكية سنة 1098م/491هـ وتحكي أنشودة الحملة الصليبية، ومنها الملاحم الفرنسية المعروفة بالمآثر، وهي المآثر التي أنجزها بطل أو مجموعة أو عشيرة، وعلى رأسها" أنشودة رولان" القديمة[8].

لذا هيّجت هذه الأغاني الحماسة في جموع العامة ممن لا يعرفون القراءة ولا الكتابة، فراحوا يندرجون في الحملات الصليبية بكل قوّتهم، هم وأبناؤهم وأزواجهم، عسى أن يُطفئوا جمرة الغضب، وينالوا الثأر من هؤلاء المسلمين "البرابرة" الذين قتلوا بطلهم الشعبي "رولان"! غزا "شارلمان" إسبانيا، ولبث يحارب فيها سبعة أعوام،

حتى افتتح ثغورها ومدنها، ما عدا سرقسطة، وهي معقل الملك العربي(مارسيل). وكان يعسكر بجيشه بجوار قرطبة، حين جاءته رسلُ مارسيل يعرض عليه الطاعة، بشرط أن يجلو الفرنج عن إسبانيا، فعقد شارلمان مجلسًا من الباروناتومنهم رولان ابن أخيه. وكان رولان يرى أن تستمر الحرب، ولكنَّ فريقًا آخر من السادة برآسة "جانلون كونت مايانس"، كان يرى الصلح والمهادنة، فغلب رأي هذا الفريق، لأنَّ الفرنج سئموا الحرب والقتال، وأرسل جانلون إلى الملك مارسيل ليعقد معه شروط الهدنة. فأغراه مارسيل واستماله بالتحف والذخائر، واتفق معه على الغدر برولان وفريقه. ثم عاد إلى شارلمان وزعم أنَّ مارسيل قبل شروط الفرنج؛ وبذا قرّر شارلمان الانسحاب. وتولّى رولان قيادة المؤخرة، وكان معه الأمراء الاثنا عشر، وزهرة الفروسية الفرنجية. ولما وصل الجيش إلى قمة الممرات الجبلية رأى أوليفر أحد الأمراء، جيشًا من العرب، يبلغ أربعمائة ألف مقاتل.

فتضرع إلى رولان أن ينفخ في بوقه ليدعو شارلمان إلى نجدته، فأبى رولان، وانقضَّ الجيشُ المهاجمُ على مؤخرة الفرنج، ونشبت بينهما عدةُ معارك هائلة. واستمر رولان يأبى طلب النجدة حتى مُزّق جيشه ولم يبق منه سوى ستين رجلاً، وعندئذ نفخ في بوقه يدعو شارلمان: ثم قُتل بقية أصحابه، ولم يبق سوى رولان وأوليفر واثنين آخرين. ولما شعر العرب أنَّ شارلمان سيرتد بجيشه لقتالهم، قرّروا الانسحاب. وكان زملاء رولان الثلاثة قد قُتلوا، وأثخن رولان نفسه جراحًا حتى أشرف على الموت. ولكنَّه استطاع أن ينفخ في بوقه مرةً أخرى قبل أن يموت، وأن يسمع صرخة شارلمان الحربية، وسمع شارلمان صوت البوق على بعد مراحل عديدة. فعاد مسرعًا وطارد جيش العدو وسحقه. ودفن الفرنج قتلاهم، وعوقب جانلون الخائن أروع عقاب. وتوفيت ألده، خطيبة رولان حينما علمت بموته ".

هذه هي خلاصةُ القصة التي تردّدها "أنشودة رولان" الشهيرة. وهي أبعدُ ما تكون عن وقائع التاريخ الحق. بيد أنَّها تتّخذ مادتها من بعض هذه الوقائع، ومن الذكريات والروايات الشفوية المتناقلة، والأناشيد الحربية المعاصرة. وهي نورمانيّة الأصل، ظهرت لأول مرة في القرن الحادي عشر، أعني بعد الموقعة بنحو ثلاثة قرون، ودُوّنت أولًا في بعض القصص اللاتينية، ثم دُوّنت نظمًا في ملحمة طويلة تبلغ أربعة آلاف بيت بعنوان " أنشودة رولان " Chanson de Roland، وتعتبر على مدى العصور من أعظم الآثار الأدبيّة، ومن روائع الشعر الحربيّ.

الهوامش:

1. ابن الأثير: الكامل في التاريخ 5 /191، 236. تحقيق عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي – بيروت، 1997م.
2. محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس 1/ 169، 170. مكتبة الخانجي، الطبعة الرابعة – القاهرة، 1997م.
3. محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس 1/172 – 176.
4. انظر: محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس 1/ 178، 179.
5. درويش: نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي ص128.
6. أحمد درويش: نظرية الأدب المقارن وتجليّاتها في الأدب العربي ص123، 124. دار غريب – القاهرة، 2002م. ترجم الدكتور أحمد درويش نص الملحمة كاملاً ومرقّمًا في كتابه المهم "نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي"، فمن أراد التوسّع والاطلاع الكامل فعليه بالكتاب ص135 وما بعدها.
7. انظر: درويش: السابق ص130 – 132.
8. رائد مصطفى عبد الرحيم: وسائل الدعاية الصليبية؛ صورة المسلمين في أدب الرحلات الأوربية 13/ 172، 173. مجلة جامعة الأزهر بغزّة، سلسلة العلوم الإنسانية، العدد 1 (A).

التاريخُ؛ الملاذُ الأخيرُ للدفاع عن الواقع في رواية " حصن الزيدي".

د. زينب العسال*

لم تعد كتابة الرواية التاريخيّة هروبًا من الكاتب لمناقشة قضايا وإشكاليات الواقع، بل هي رؤية لتحليل الواقع الآني المأزوم الذي يعيشه. الغربي عمران كاتبٌ مهمومٌ بمشكلات وطنه، ومعاناة أهله، استمدت رواياته روحها، وبنيتها السرديّة، من التاريخ، مثل " مصحف أحمر " و" ظلمة يائيل"، وفي روايته " حصن الزيدي" تبدو القضية أكبر من مخاتلة الماضي، والافتتان به، فهو يكتب عن تاريخ قريب عاشه اليمنيون، لعلَّها فترة ما قبل الثورة اليمنية في عهد الزيديين، فترة حبلي بالأحداث والتوترات، وتنذر بالثورة.

ما نوع الصراع في رواية " حصن الزيدي"؟

إنَّه صراعٌ متشعبٌ، عنيفٌ، وقاسٍ، صراع سلطات نهمة، تريد مزيدًا من السيطرة على مقدرات اليمن، صراع متعدد الوجوه ، ديني وقبلي وعسكري وشعبي وتحرّري. ثمة حلقات متتالية من السلطات الحاكمة، كلُّ واحدةٍ لها أطماعها، تحاول السيطرة على سكان الوادي الخصيب، فضلًا عن صراعٍ نسوي، معلن تارة، وخفي أخرى، صراع أداره الغربي عمران بحساسية وشفافية، حيث لعبت النساء دورًا لا يمكن إنكاره، حسم الصراع في بعض الأحيان، وأخفق في أحيان أخرى، وفي كل الأحوال بعد الصراع عن النمطية التي لمسناها في العديد من الروايات.

الصراعُ ليس جديدًا في سرديات الغربي عمران. إنَّه متأصلٌ في لحمة وسدى كل رواياته، منذ صدور رواية الفاتنة " مصحف أحمر". صراع يبلغ حدَّ قتل الوالد ولده والتضحية به، والانقضاض على كل علاقة إنسانية، أو علاقة قرابة.

تطالعنا - منذ البداية - ثورةُ طبقة الخدم والعبيد، تعتمد على وعي أبناء اليمن، لكن يخمد كل وعي متمرد واعد بالانقضاض على السلطة، وللأسف فلم تفد الثورات التمردية المتوالية من أخطاء السابقين، فقد وقعت في براثن التوهمات، أنها صاحبة الحق، ولا بدَّ أن تناله، وأنَّ الصراع مع السلطة العليا سيصبُّ في النهاية في مصلحة هؤلاء المستعبَدين، يحدّدُ مصيرهم، خطاب السلطات، يتلون بمدى امتلاك وسائل اقتناص السلطة وأساليبها، لكن الأهداف واحدة لم تتغير، ومن ثم يرسم السرد الروائي صورةً مفزعةً لمصير هؤلاء المهمَّشين وطبقة الخدّام.

لقد فشلت الثورات، في القضاء على حكم الإمام الذي استندت سلطته - كما أوهم شعبه - على المقدس الديني، والانتساب إلى آل البيت. وإذا كانت الثورة يقودها بطلٌ فردٌ، فإنَّ المرأة تعد البطلة، والمحرك الرئيس، لهذه الثورات.

إنَّ سلطة مرداس تهتزُّ، وتفلت الأمور من يده في آخر عمره، وبخاصّة بعد أن فقد ولديه، وتمرد عليه مستشاره، ونشأ جفاء بينه وبين زوجته الأولى أم والديه، فهو في نظرها قاتلٌ، لا يستحق الحياة.

هذه الرواية تلمز - عبر مواقف سردية - على ما حدث عقب اندلاع ثورة سبتمبر،1962، وسيطرة الضابط

* كاتبة وناقدة مصرية

جمال الذي يأتي على دبابته ليقتحم الحصن، ويصبح حصن الزيدي حصن الثورة، لكن مصيره يظلُّ غائمًا، الدلالةُ واضحةُ لكلِّ من عاش هذه الفترة، فلم يكن اختيار اسم جمال إلا إشارة لأحداث عاشتها اليمن، بل وشهدتها المنطقة العربية، وكان لها ما لها من إرهاصاتٍ سياسية وعسكرية.

تبدأ الروايةُ من منتصف الحكي تقريبًا، حينما يمارس الشيخ" مرداس " ثقافة العنف والعدوان على رعيته من الفلاحين أبناء الوادي، بل يمارسه على ابنه فيطلق عليه رصاصة الرحمة، ويُظهر قسوته غير المبررة على العبيد الذين يعيشون في الأحراش، وفي الغابات، فالرواية تدور أحداثها في وادٍ خصيب تطلُّ عليه التلال والجبال الوعرة، وكأنَّ الكاتب يصدم المتلقي بهذا المشهد العنيف، ليسيطر على مشاعره منذ البداية، فيكون رفضه لممارسات هذه السلطة القمعية البربرية.

يبدو أنَّ عالم نساء الحصن ممثلًا في حمامة، شرقة، الزوجة الأولى للشيخ مرداس، وعائشة الزوجة الثانية، وفاطم ابنة زيد الزوجة الثالثة، لكل واحدة منهن حكاية، إلا أنَّ زوجته الأولى تظلُّ المرأة القوية الحرون، التي أنجبت له " الأولاد والبنات"، تتحكم في الحصن كامرأة تشارك زوجها طبقته الاجتماعية، وتعصف بكل خصومها من النساء الأخريات، ثم تعلن في النهاية خصومتها للشيخ مرداس، دون الخوف من بطشه.

حمامة التي أُمتهِن جسدها، ونتج عن هذا الانتهاك " زهرة " كابنة غير شرعية لعنصيف ابن الشيخ مرداس، ورغم ذلك فلا يشفع لحمامة أنَّها بادلت الحب سيدها عنصيف، ولمَ لا؟ وهي التي أوقعته في غواية جسدها، كيف يلامس جسد العبدة جسد السيد الحر؟.

أمَّا زهرة ابنة التناقضات، فهي تعيش مأزق الهُوية.

ملامحها تدلُّ على أنّها سليلة الشيخ " مرداس"، بشرتها بيضاء مثل عنصيف، وملامحها تشبه جدتها شبرقة، تظلُّ منبوذةً حتى من الخدم، تحمل جرم أمّها إلى أن تهرب من الحصن.

يغفل الروائي ذكر اسم ابنتي الشيخ " مرداس"، بل لم نسمع صوت الابنتين، ولم نتعرف على دورهما، وتأثيرهما على عالم السلطة الذكوري، لكنَّ الابنتين تنتقمان من هذا التغافل، والتهميش الذكوري، وتتهكمان على سلطة الشيخ، عندما تقيمان علاقاتٍ متعددةً مع حرّاس الحصن.

ترتبط الرواية بعلم المجموعات البشرية، " الإثنوجرافيا" التي تُعنى بدراسة المجموعات البشرية، وأنشطتهم، وتقاليدهم، وطرائق تفكيرهم، وأعمالهم المنزلية" (johnd.bkemer ethn ograhy,open university press)، حيث يعتمد علم الإثنوجرافيا على دراسة الشعوب البدائيّة، باعتبار أنَّها تمثّل الطفولة للمجتمع الحديث المعقّد، نظرًا لضيق حجم الشعوب من الناحية الكمية والعددية، ونظرًا لبعدها عن المؤثرات الخارجية، والبطء الذي يتجلّى في تطورها " (حسين فهيم، قصة الأنثروبولوجيا، فصول في تاريخ علم الإنسان، عالم المعرفة، الكويت، العدد 98، فبراير1986، ص 14)

بينما يوسّع جميل حمداوي من مجال بحث الإثنوجرافيا، ليشمل المجتمعات المعاصرة المدنية، وليست البدائية، كما أنَّه يلحظ أنَّ الغرب نفض يده من دراسة المجتمعات المتخلفة والبدائية، لينقل المجال إلى دراسة المجتمعات الغربية ذاتها" (د. جميل حمداوى، مقومات البحث الإثنوغرافي، صحيفة المثقف، العدد 5195)

تتبنى رواية " حصن الزيدي" مفهوم الإثنوجرافيا روائيًّا، حيث تعرض لحياة المهمّشين " الخدّام"، أو فئة العبيد. فالعبيد لهم أماكنهم الخاصة، وعليهم مهام محدّدة، لا يتجاوزونها، أو يرتقون إلى شرائح طبقية أعلى من فئتهم المجتمعية، هم خدّام في حصن الزيدي، لكن الأيروتيكي الذي تثيره حكاية " حمامة " التي امتطى جسدها عنصيف برضاها، وخططت هي لكي يحدث ذلك، مضحية بمن ارتبطت به من طبقتها، فلم يغفر لها المجتمع اليمني النسوي داخل الحصن جرأتها على كسر هذا الحاجز، فيقع عليها العقاب، ويمتد إلى ابنتها، إمعانًا في رفض العلاقة، وعدم الاعتراف بها، لكن الغريب أنَّ " مرداس" يشعر بتعاطف مع زهرة ، لكنَّه لا يبوح، أو يعترف بأنَّها ابنة عنصيف، وبما أنَّ حمامة من طبقة الخدّام فهي العنصرُ الطالب والمتمني والساعي إلى العلاقة، الإثنوجرافيا قامت بالتحليل تارة، وقدمت النتائج الفاجعة تارة أخرى، وعبرت عن الآليات الحاكمة للعلاقة بين السادة والعبيد، يأتي ذلك على لسان المتمردين ساكني الوادي. أثّر الخطاب السردي على إعمال اللهفة، والتحفيز على متابعة القراءة، فنقع بين مطرقة تتابع السرد، ووصف الواقع الشائك بين عالمين: عالم رجال السطوة، والقوة، والسلطة، والبطش، والعنف، والقتل، وزرع العداوة، والغدر، والمداهنة، والتنكيل، والتخلص من الخصوم، والسلب، والنهب، والكر، والفر، والتحالف، والبحث عن مزيد من المال والنفوذ، مقابلًا لعالم المرأة بما فيه من دسائس، وغيرة، وعشق، وهجر، وصد، وغنج، ونضارة، وشحوب، وترف، ونعيم، وشقاء، وكيد، وفرح وسعادة، وحزن وألم، وزواج وإنجاب، وعنوسة وحرمان، واستسلام للأمر الواقع، أو محاولة التمرد عليه.

تخلق الإثنوجرافيا الروائية، انقسامًا حادًّا بين طبقات المجتمع، السادة والعبيد، فيكون التعنت والقسوة والجبروت الملقى على عاتق المقهور/ المقهورة. قدّمت الرواية إجابةً لسؤال: كيف عاشت هذه الفئة المهمشة، سواء داخل الحصن في بيت " شبرقة"، أو خارج الحصن، وما تلاقيه الهاربات من الملاحقة والقتل في الغابات؟. كيف مارست المرأة الحرّة حياتها؟، كيف قاومت المرأة القهر الواقع عليها؟ كيف ربّت أبناءها على الرفض وعدم الاستسلام لهذا الواقع؟

تبئر الرواية - منذ البداية - لحياة الخدم، سواء أكانوا رجالًا أم نساءًا. كيف أثرت الحياة الاجتماعية بالحصن، على خارجه، وصدى الحروب بين السادة، على الصراع الدائر بين سكان الحصن والوادي؟

من الملامح الرئيسة التى تناقشها الرواية: كيف يُستهان بالحياة الإنسانيّة؟ وما المصيرُ الإنسانيُّ لكلٍّ من يبحث عن الحرية والتحرر وتأكيد الذات، سواء أكان ذلك عبر مفهوم السادة أو العبيد؟

منذ المقطع السرديّ الأول، نرى الأمور بعيني " شبرقة" زوجة الشيخ" مرداس" لعالم الرعية/ والعبيد، نظرة فوقية، ولمَ لا؟، وهي التي لم تنزل إلى الوادي، ظلت بعيدة عنهم لا تعرف شيئًا عن حياتهم، هم في خدمتها، وخدمة أسرتها.

ها هي" تقف أمام النافذة المطلة على الوادي الفسيح، مركزة ناظريها على أطراف غابة الجبال، حيث تدور الحرب باحثة عن جموع الرعية، عن جبار".

تتذكر يوم وصلت مجموعة من الرعايا إلى باب الحصن، يشكون توافد غرباء على الوادي، وتكاثرهم منذ شهور.. غوغاء لا يهتمون بنظافتهم، ولا معيشتهم، يهيمون جامعين ما يصطادونه من بقايا ملابس وأحذية وأوان، بنوا مجموعة من الأكواخ، لا يرتادون المساجد، ولم يُر أحدهم يصلي قط، أو يسمع عن عرس في أدرامهم منذ ظهورهم، يعيشون حياة بهائميّة". من وصف حالتهم ندرك أنَّهم فئة وافدة وليست ابنة المكان، هم منعزلون، لا حِرف لهم، لا نشاط اقتصادي معروف كالزراعة أو الرعي، أو أي نشاط يتلاءم مع طبيعة الوادي، يعيشون عشوائية اجتماعية، فلا أعراس أو زواج، دلالة على أنَّه مجتمعٌ يقترف الزنا، وقد يكون زنا المحارم.

هو مجتمعٌ بدائيٌّ في علاقاته، لم يعرف التدين، وبالتالي فهو لا يعرف الضمير، الحلال والحرام، هكذا هم يحيون في نظر ساكني الحصن. لدينا ثلاث طبقات هي:

الطبقة العليا: طبقة السادة ممثلة في السادة، الشيخ مرداس وآل بيته، والفقيه وأعوانه ومن تحالف معه.

الطبقة الثانية هي: الرعية

والطبقة الثالثة هي: العبيد والخدّام.

ثمة تصدعات داخل الطبقة الأولى، وصراعات خافية مكتومة، تعلن عن نفسها في الثلث الثاني من الرواية، بينما نجد طبقة الرعية مسلوبة الإرادة. هكذا تراهم طبقة السادة، إلا إنَّهم يتمردون على ممارسات السادة، بينما نجد أنَّ طبقة الخدّام ترفض أن تنضم إليهم " حمامة". إنَّها عبدة، ليست من جلدتهم، يُسند إليها أحط الأعمال، تستمر في العمل حتى منتصف الليل، كانت سلواها في احتمال هذه النظرة الدونية من قبل الخدّام، تلك النظرات والإشارات من السيد " عنصيف ابن الشيخ مدراس"، هذا الشاب بوجهه الأبيض الذي راقها من أول نظرة.

كان العشقُ حلًا لأزمة " حمامة " الوجودية، لكن هذا العشق لم يشفع لها فتكون جديرة بالانضمام لساكني الحصن، حتى لو كانت خادمة، تسند إليها أحقر الأعمال!

فقد مجتمع العبيد كلَّ مقومات العيش الكريم، لكن رغم دونيتهم في نظر الآخرين، فإنَّهم لم يعيروا اهتمامًا لهذه النظرة في البداية، لهم عالمهم الساحر الغريب المليء بالحيوية والسعادة، يمارسون في أمسياتهم المقمرة الرقص والغناء والتنقل بحرية في الوادي، لهم نظام زواج قائم على مبدأ القبول بين الرجل والمرأة، إلخ.
جاء المجتمع اليمني بكل طوائفه بخاصة الخدم والعبيد، في تصور وجودهم الدخيل والغريب على أرض الوادي، تلك الجماعات التي احتلت جزءًا من أرض الوطن، جماعات منبتّة عن هذه الأرض، لها عاداتها ومعتقداتها وطقوسها الغريبة المنفرة، غير المنسجمة مع ما يعتقده ويمارسه سكانُ الوادي الأصليون.

اهتمت الروايةُ بالدفاع عن حقِّ المرأة في العيش الكريم، وأن تكون فاعلة لها إرادتها، حاولت تقويض دعائم وأسس الأمر الواقع، والأحكام الجاهزة عن المرأة، وخلخلة نظام سلطة السادة والإمامة، ومن ثم فقد حصل تماسٌّ بين العالمين؛ السادة والعبيد، بل تداخلت المصائر في تراجيدية مؤلمة.

حاولت شادن ابنة" شنهاص" أن تكسر التابو والحاجز بين عالمي السادة والعبيد، تركت أمَّها، وهربت مع زهرة ومعها " البندق" بحثًا عن الحرية، في محاولة منها الالتقاء بوالدها شنهاص، لكن الرواية تتبنى فكرة أنَّ هذه الطبقة تعاني من اختلال مفهوم الشرف والعفة، فشادن - كي تستطيع الهروب من الحصن - تستخدم جسدها لغواية الحارس، فالخطاب السردي شوّهها خُلقًا وخَلقًا، فقد فقدت إحدى عينيها، تصوب البندق على كل من تستشعر خطره عليها وعلى والدها، فترديه قتيلاً، تتعجب زهرة من هذا العنف غير المبرر، رغم محبتها لشادن وتعرضها للخطر، نساء الرواية يقعن في منطقة رمادية بين الأبيض والأسود، بداية من شبرقة، وعائشة، وشادن، وغيرهن.
يقسّم الكاتبُ روايتَه إلى ثلاثة أقسام: مرداس" و" زهرة " و" قارون"، لكن الروائي لم يلتزم فقط بهذا التقسيم، فداخل كل قسم شخصيات وحكايات ومواقع، لعلَّ بعضها يفوق ذاكرة صاحب القسم، كما هو الحال مع " زهرة" التي تمثّل ما هو جميل في هذه الرواية، إلا أنَّ الكاتب يفسح السرد " لشخصية " شادن وهي شخصية قاسية.

يبدو أنَّ الغربي عمران يقدّم صورةً قاتمةً لعالم المرأة، حينما تخرج من حصن الزيدي لتواجه عالم المستعبَدين والخدّام، تفقد المرأة كل ما تتميز به من مشاعر رقيقة، فتتوحش ذاتها، وتتفنن في القتل بينما قارون يُعدُّ شخصيّةً أصابها تحوّلٌ شديد، إلا أنَّ الخطابَ السرديَّ لم يبرز لنا كيف حصل هذا التحوّلُ؟.

ازدحم الجزءُ الثالثُ بالتفاصيل، ووقائع خارج الوادي، وظهرت قوى أخرى، تحاول إدارة الصراع، أو على الأقل تؤثر فيه، إلا أنَّها جميعًا فشلت، لأنَّ الواقع الأليم لم يترك لنا بصيصَ أملٍ في الآتي، فكان سببًا فيما وصل إليه المجتمعُ اليمنيُّ، وهنا يبرز السياسيُّ مضفورًا بالتاريخيّ.
التاريخُ اليمنيُّ زاخرٌ بالوقائع والأحداث والصراعات التي تجذّر لما يعانيه الإنسان اليمني في واقعٍ مليء برهانات، يدركها الفنانُ، ويحذر من استمرارها.

قسطنطين زريق (1909–2000): ملامح من حياته وفكره

د. فيصل خليل الغويين*

ولـد قسـطنطين زريـق في دمشـق سـنة 1919 لعائلـة أرثوذكسـية تعمـل في التجـارة، وتلقـى تعليمـه المـدرسي في مـدارس هـذه الطائفـة. نـال شـهادة الثانويـة سـنة 1923، وحصـل عـلى منحـة مكّنتـه مـن الالتحـاق بالجامعـة الأمريكيـة في بـيروت، حيـث قـضى فيهـا خمـس سـنوات، وفي سـنة 1928 تخـرج بدرجـة البكالوريـوس في التاريـخ. عـاش زريـق نشـأته الأولى في مدينـة دمشـق (1909 – 1923). وشـهدت هـذه المرحلـة خـروج العثمانيـين مـن سـورية، ودخـول الجيـش العـربي إلى دمشـق، وتأسـيس أول مملكـة عربيـة بقيـادة الملـك فيصـل بن الحسـين(1883 – 1933)، ثـم معركـة ميسـلون(24 تمـوز 1920)، وانهيـار الحكـم العـربي، وبدايـة الانتـداب الفرنـسي. وتركـت هـذه الفـترة في شـخصية الدكتـور زريـق أعمـق الأثـر الـذي سـيظهر لاحقًـا، والـذي تمثّـل في تجـرده مـن العصبيـات الدينيـة والطائفيـة، وانغـراس الشـعور القومـي في وجدانـه، وتطلعـه إلى الحريـة في معناهـا الأرحـب، وإلى حريـة العـرب واسـتقلالهم في معناهـا الخـاص.

تابـع قسـطنطين دراسـاته العليـا في الولايـات المتحـدة الأمريكيـة، ودرس في أهـمِّ جامعاتهـا، وهـي شـيكاغو وكولومبيـا وبرنسـتون، ونتيجـة احتكاكـه المبـاشر بالمجتمـع الأمريـكي أدرك العلاقـة الوثيقـة القائمـة بـين العلـم والتقـدم الاجتماعـي، كـما اكتشـف جهـل ذلـك المجتمـع بأوضـاع العـرب وبلادهـم، وقـوّة حضـور النظـرة الصهيونيـة في مراكـز القـرار السياسـية والاقتصاديـة، مـا أسـهم في ترسـيخ شـعوره بالانتـماء الوطنـي العـربي، والهُويـة العربيـة، وإيمانه بالأهـداف القوميـة.

قـضى زريـق معظـم سـنوات حياتـه في حمـل رسـالته التنويريـة في الجامعـة الأمريكيـة في بـيروت، وفي الجامعـة السـورية في دمشـق، وأسـهم في تنشـئة العديـد من الشـباب العـرب، وتربيـة عـدد مـن المناضلـين القوميـين المعروفـين. وبعـد الحـرب العالميـة الثانيـة مـارس العمـل الدبلومـاسي لسـنوات في المفوضيـة السـورية في واشـنطن، وفي المفوضيـة السـورية لـدى هيئـة الأمـم في نيويـورك، كـما أسـهم في تأسـيس عـددٍ مـن الجامعـات والمؤسسـات البحثيـة العربية، وانتُخـب عضـوًا في مجمـع اللغـة العربيـة في دمشـق وبغـداد. وفي سـنة 1977 تقاعـد زريـق مـن التدريـس، إلا أنَّـه واصـل الاهتـمام بالشـأن القومـي حتـى وفاتـه في بـيروت بتاريـخ 12 آب 2000.

وخـلال دراسـته خضـع زريـق للعديـد مـن التأثـيرات، والتـي أسـهمت في تشـكيل شـخصيته الثقافيـة، وجعلـت منـه شـخصية فكريـة متمايـزة عـن غيرهـا مـن المفكريـن القوميـين العـرب.

كان مـن أبـرز أساتذته في جامعـة برنسـتون "فيليـب حتي"، و"أسـد رسـتم" في الجامعـة الأمريكيـة في بـيروت، حيـث أهـدى إليهـما كتابـه "نحـن والتاريـخ". ومـن المعـروف أن هذيـن الأسـتاذين كانـا مـن أبـرز المؤرخـين العـرب في النصـف الأول مـن القـرن العشريـن.

كـما تأثـر بالدراسـات الحضاريـة والتاريخيـة الأنكليزيـة

* أكاديمي وباحث أردني

والأمريكيـة، وخاصـة "أرنولـد توينبـي"(1889 – 1975)، الـذي وضـع كتابًـا موسـوعيًّا مهـما عـن دراسـة التاريـخ وفلسـفته، و"إدوارد تايلـور"(1832 – 1917)، أحـد أبـرز علـماء الانثروبولوجيا في القـرن التاسـع عـشر، والـذي كـرّس جهـدًا كبـيرًا للتعـرف عـلى بدايـة تاريـخ الإنسـان وعـلى معـالم الحضـارة البدائيـة، كـما يمكـن تلمـس أثـر ابـن خلـدون (1332 – 1406)، ومقدمتـه عـلى تفكـير زريـق، إضافـة إلى اطلاعـه عـلى أفـكار الألمـاني "أزوالـد شـبنغلر" (1880 – 1936)، صاحب الكتاب الشهير"انحطاط الغرب".

تـرك قسـطنطين زريـق عـددًا كبـيرا مـن المؤلفـات، يمكـن توزعهـا عـلى أربـع مجموعـات:

الأولى: وعـبرت عـن اهتمامـه بنـشر الأصـول التاريخيـة نـشرًا علميًّـا، وترجمـة أبحـاث المسـتشرقين إلى اللغـة العربيـة، إضافـة إلى ترجمـة بعـض الكتـب الغربيـة المرجعيـة؛ مثـل "أمـراء غسـان"، للمسـتشرق "ثيـودور نولدكـه"(1836-1930)، و"اليزيديـة قديمًـا وحديثًـا"، لإسـماعيل بـك جـول(1735- 1791) أمـير اليزيديـة، والمجلـدات السـابع والثامـن والتاسـع من:"تاريـخ ابـن فـرات"، و"تاريـخ العلـم" لجـورج سـارتون (1884 – 1956)، و"تهذيـب الأخـلاق" لمسـكويه (932 – 1030).

الثانيـة: واشـتملت عـلى الكتابـات القوميـة المهتمـة بقضايـا العـرب ومصيرهـم، وهـي: "الوعـي القومـي"، و"معنـى النكبـة"، و"القضيـة العربيـة"، و"معنـى النكبـة"، و"معنـى النكبـة مجـددًا"، و"مـا العمـل"؟ "حديـث إلى الأجيـال العربيـة الطالعـة".

الثالثـة: مؤلفاتـه ذات الطابـع الأكاديمـي، والتـي عـبرت عـن نزعتـه الاسـتشرافية، وجعلتـه مـن روّاد الدراسـات المسـتقبلية في الوطـن العـربي، وهـي:"أي غـد؟"، و"نحـن والتاريـخ"، و"نحـن والمسـتقبل"، و"مطالـب المسـتقبل العـربي".

الرابعـة: وتضـم دراسـات حضاريـة تناولـت حـاضر الواقـع العـربي في تشـابكاته الإنسـانية، مثـل "هـذا العـصر المتفجـر، نظـرات في واقعنـا وواقـع الإنسـانية"، و"في معركـة الحضارة". يمكننـا اعتبـار قسـطنطين مفكـرًا قوميًّـا؛ فقد جعل الشـعوب العربيـة والتاريـخ العـربي والمسـتقبل العـربي هاجسًـا لـه. وقـد اختـار العقيـدة القوميـة وارتبـط بهـا وعـبّر عنهـا في كل مـا كتـب. ومـع ذلـك لم يـدّعِ أنَّـه وضـع "نظريـة قوميـة"، بـل أنَّ كتابـه الأول والأهـم بعنـوان "الوعـي القومـي" يحمل دعـوة مفتوحـة لمفكـري الأمـة أن يبذلـوا قصـارى جهودهـم لوضـع فلسـفة قوميـة شـاملة واضحـة ومنظمـة.

طرأت على فكر زريق القومي تحوّلات وتبدلات خلال فترة امتدت على أكثر من ستة عقود. وقد برزت ثلاثة اتجاهات في طروحاته، هي:

1. التمييز بين القومية العربية والإسلام، وقد ظلَّ هذا الاتجاه ثابتًا في تفكيره القومي، معتبرًا أنَّ الدين عنصرٌ من العناصر التي توحد الشعوب، لكنَّه ليس العنصر الحاسم لتعيين قوميتها، مؤكدًا على ارتباط القومية بالعلمانية، وأنَّ القومية العربية سوف تعجز عن أن تكون أداة لتكوين أمة وتطويرها، إذا لم تنجح في أن تتعلمن، مفهومًا وتطبيقًا، وتضمن المساواة المبدئية لجميع أبناء المجتمع العربي على اختلاف طوائفهم ومذاهبهم. وإذا كان عنصر التوافق الرئيس بين القومية العربية والإسلام يتمثل بأنَّهما حركتان تحريريتان، إلا أنَّ كلاً منهما يسلك إلى هذا الهدف طريقه الخاص؛ فالقومية تستمد دساتيرها وقوانينها من الاختبار الإنسانيّ، وهي خاضعةٌ للتطوّر بالاختبار والمناقشة، في حين أنَّ الدين يعتمد شرائع غير قابلة للتطوّر، ويفرض مبادئ وأحكامًا صيغت في عصور سابقة على عصور لاحقة مختلفة عنها.

يتضح من ذلك أن زريق لا يرى تعارضًا بين القومية والدين وخاصّةً في حالتنا العربية، وهو ما يتفق عليه كلُّ المفكرين القوميين العرب، حيث يعتبرون الدين أحد عناصر القومية العربية، لأنَّه جزءٌ شديد الارتباط بالثقافة العربية والتراث العربي.

2. التأكيد على وجوب احتواء أية دعوة قومية على جوهر اقتصادي اجتماعي ثقافي، واقتناعه بضرورة تكوين العقيدة القومية الصحيحة، وبناء قواعد متينة لها في المجتمعات العربية، قبل الإقدام على محاولة تطبيقها سياسيًّا أو فرضها فرضًا فوقيًّا.

واستنتج من ذلك بأنَّ القومية، بكونها ظاهرة من ظواهر الحداثة، لن تتحقق إلا في مجتمع قد أحرز قدرًا من التطوّر الحضاري. وراح يسلط الأضواء على العوامل الاجتماعية التي تعرقل تبلور الوعي القومي العربي، ويحثُّ على العمل من أجل توفير الشروط التي تنقل المجتمعات العربية من مجتمعات تقليدية إلى مجتمعات حديثة. فما من نهضة قومية تحريرية قامت في العالم إلا وسبقتها أو لازمتها نهضة فكرية، وأنَّ الأمة أو القومية هما مظهران لواقع اجتماعي يبرز إلى الوجود عندما تتوفر شروط اقتصادية واجتماعية وثقافية معينة.

ومع أن زريق لم يقلّل من أثر العوامل الخارجية التي كانت تحول دون قيام كيانات وطنية عربية حديثة، ودون تحقيق الوحدة العربية، إلا أنَّ ما يميّزه عن غيره من المفكرين العرب هو تركيزه على الدور الحاسم للعوامل الداخلية، المتمثلة في العصبيات الطائفية والقبلية والجهل، والتي تعود حسب رأيه إلى سبب أساسي هو تخلف المجتمع العربي عن الطور الذي يؤهله لأن يكون مجتمعًا قوميًّا.

3. اعتبار أنَّ القومية العربية تخفق في تحقيق هدفها التطويري، إذا لم يصاحبها تطلع إلى الأمام. ومن هنا دعا زريق العرب إلى السعي من أجل امتلاك القدرة الذاتية، بوجوهها الأربعة التالية:

- قدرة العقل المتمثلة بالعلم
- قدرة النفس، أي القدرة الخلقية
- قدرة المجتمع على رد العدوان عليه، وإزالة الظلم في داخله.
- قدرة المجتمع على تكوين بنيته الوطنية.

تبنى زريق توجّهًا قوميًّا مستقبليًّا، استند إلى القناعة بوجود تفاعل جدلي مستمر بين الماضي والحاضر والمستقبل، يجعل الموقف الذي يتّخذه المجتمع من ماضيه مرتكزًا إلى حدٍّ بعيد على القوى والمشكلات التي تجابهه في حاضره، وعلى الغايات التي يرسمها لمستقبله،

وعلى أساس تلك القناعة، أكد زريق بأنَّ الوعي القومي لأمة من الأمم لا يكتمل إلا إذا تقدم من فهم ماضي الأمة وإدراك حاضرها إلى تقدير مستقبلها وتصوير مصيرها، داعيًا إلى "التحرر من أفيون التاريخ"، أو ما أسماه في كتابه "نحن والتاريخ" ب "التاريخ العبء". وكي يكون التاريخ حافزًا للعرب، لا عبئًا عليهم، ينبغي عليهم وعلى مفكريهم، أن يقوموا – كما رأى- بتقييم تاريخهم واستخلاص التراث الإيجابي الذي يتضمنه، على أن ينظر إلى هذا التراث الإيجابي من ضمن نطاق التراث الإنساني الأوسع.

ومن منطلق اعتقاده بأنَّه ليس ثمة تناقض بين النظرة التقدمية المستقبلية وبين التمسك بالكيان التاريخي والتراث الإيجابي، خلص إلى أنَّ المجتمع العربي التقدمي المنشود، لا يحتاج لأن يقطع صلته بتراثه الباقي، ما دام هذا التراث نتيجة لنظرة تقدمية.

وفي المرحلة الأخيرة من حياته وجّه زريق انتقاداتٍ صريحةً إلى دعاة القومية العربية، لكونهم صرفوا جهودهم على الجانب التوحيدي أكثر من المحتوى الحضاري، ولم يعطوا المضمون الاقتصادي والاجتماعي والحضاري للدعوة القومية الاهتمام الذي تستحقه. ولم يكتف بذلك بل ذهب إلى حد اتهام دعاة القومية العربية بأنَّهم لم يكونوا صادقين في دعوتهم، وخاصة عندما عمدوا إلى الاستعانة بالعسكر ليستمدوا منهم القوة.

وبالرغم من ذك لم يتراجع زريق عن قناعاته بأنَّ العرب جديرون بأن يؤلفوا أمّة واحدة. وقد تميزت القومية العربية التي ظلَّ مؤمنًا بها بانطوائها على بعدٍ إنسانيٍّ واضح، وصار يعتبر العرب قد أصبحوا جزءًا من كيان إنساني متواصل متفاعل، معتبرًا أنَّ التطوّرات التي يشهدها العالم قد دفعت شعوب الأرض نحو الأخوة الإنسانية، وجعلت مشكلاته الأساسية عالمية النطاق، إنسانية الصفة والموضوع. وفي مواجهة ما أسماه ب "أزمة المجتمع الإنساني"، راح زريق يؤكّد على ضرورة إحداثِ تحوّلٍ في طبيعة الإنسان وتوجهاته يقابل التحولات الجذرية التي يحدثها تسارع المعرفة، فالعالم الجديد في رأيه صار يتطلب إنسانًا من نوعٍ جديد، وستظلُّ الحضارة الإنسانية في اضطراب ما لم يحدث هذا التغير الإنساني.

أصبح زريق في سنواته الأخيرة أكثر تشاؤمًا، لكنَّه لم يفقد الأمل بقضيته القومية، وظلَّ مقتنعًا أنَّ المجتمع العربي قادرٌ على التحرّر من القوى المهيمنة عليه، والانطلاق في مسارات التقدم، على قاعدة تنمية القدرة الذاتية ومضمونها الحضاري. لذلك فقد راهن على المثقف العربي، ودعاه إلى الصمود، في هذه المرحلة الصعبة من تاريخ الشعوب العربية ومن تاريخ الإنسانية ككل.

توصل زريق من موقعه أنَّه بات على المفكرين العرب أن يجهدوا في إعادة صياغة مفهوم جديد معاصر للقومية في بلداننا، وإعادة صياغة مفهوم جديد للعلاقات العربية – العربية في اتجاه وحدة من نوع مختلف عن كل التجارب السابقة التي فشلت.

كان قسطنطين زريق المفكر الكبير ورائد التفكير العلمي، والأستاذ لجيل كامل نهل على يديه طرائق التفكير الحديثة، ومناهج البحث التاريخي، محرضًا إيّاه على الخروج من الهزيمة إلى رحاب المعرفة، وبناء المؤسسات كشرطٍ لا بدَّ منه للتقدم والانتصار، وكان في الوقت نفسه داعيةً إلى التحرر والديمقراطية والعلم.

المقاتلُ المملوكيُّ بين النشأة والانهيار
(648-923هـ / 1250-1517م)

د. أحمد عبدالرازق عبدالعزيز محمد*

المقدمة

يُعتبر عصرُ سلاطين المماليك في مصر، عصرًا مليئًا بالمتناقضات، وربما أهمها حكم البلاد لمجموعة من الرقيق الأبيض كما أطلق عليهم مؤرخو ذلك العصر، بينما المجتمع المصري الحر يخضع لسلطتهم دون أن يكون لهم رأي يذكر، لا سيّما بعض الثورات، أثناء موجات الغلاء وارتفاع الأسعار، وما يصاحبها من مجاعات، ولكن ما يهمنا هو عرض لهؤلاء الرجال الذين قدر لهم الله حكم البلاد من البداية إلى النهاية، منذ أن كانوا أطفالاً لا يعرفون في حياتهم سوى الحياة الكريمة بأواسط آسيا حتى أُخذوا أسرى؛ وبيعوا بسوق الرقيق، وشراء السلطان الصالح أيوب للعديد منهم؛ ليكونوا نواة لجيشه، وسرعان ما أثبتوا كفاءة تؤهلهم ليزيحوا الدولة الأيوبيّة بقوّتها عن حكم البلاد، ويجلسوا على كرسي السلطنة مكانهم، ويصبح دورهم الأساسيّ هو الدفاع عن الأمة العربية، وقيادة الأمة الإسلامية في محاولة للتغاضي عن وضعهم الشرعي، والقانوني كحكام للبلاد.

مصطلح المماليك

المماليك اسم مفعول من ملك، والمفرد مملوك، وهم الرقيق الأبيض من البشر، حيث كان يشتريهم الحاكم من أسواق النخاسة، أو من تم أسرهم في الحرب؛ لتكوين فرق عسكرية خاصة، ويُعدُّ العباسيون هم أول من اعتمدوا على الترك، ويشير القلقشندي إلى أنَّ الخليفة أبا جعفر المنصور(136هـ/753م - 158هـ/774م) هو أوّل من اتّخذ الأتراك، وهو أول من استعملهم على الأعمال من المماليك الأتراك، وقدمهم على العرب حتى زالت رئاسة العرب، ثم قام الخليفة المعتصم بالله (218هـ/883م 227-هـ/842م) باستخدامهم حتى أصبحوا أنصار دولته، وأعلام دعوته، ووضع من شأن العرب، والفرس، وأخرجهم من الديوان، وبلغ غلمانه الأتراك بضعة عشر ألفاً؛ بل وقلدهم الأعمال الجليلة[1] .

نشأتهم

وإذا ما انتقلنا إلى مناطق جلب هؤلاء الرقيق (المماليك)، وأجناسهم فنرى اعتماد الدولة المملوكية على الرقيق الترك، والصقالبة، والتتر بالإضافة إلى العديد من الأجناس الأخرى، وقد كان الناصر محمد ابن قلاوون يبذل الأموال للتجار لجلب المماليك له من بلاد أزبك، وتوريز، والروم، وبغداد، وغيرها . أمَّا الجراكسة - وهم العنصر الذي يلي الترك في الأهمية في الجيش المملوكي- فكانت منازلهم ببلاد قبجاق الجنوبية بين بحر قزوين، والبحر الأسود، وتعرضت مواطنهم لإغارات الدولة الخوارزمية؛ فأُخذ كثيرٌ منهم أسرى، وجلبتهم التجارة الخوارزمية رقيقًا إلى الأقطار الإسلاميّة[2].

* أكاديمي وباحث مصري

تخرجهم وعتقهم

أمَّـا بالنسـبة لمراسـم الاحتفـالات عنـد تأمـير السـلطان مملـوكًا كانـت العـادة أن ينـزل إلى القبـة المنصوريـة بـين القصريـن، ويوقـد مـن أجـل ذلـك شـوارع القاهـرة بالشـموع، والقناديـل ويحـضر هـذا الاحتفـال سـائر الأمـراء، وبمجـرد وصـول المملـوك لرتبـة الإمـارة يصبـح سـلطانًا صغـيرًا، ومـن عـادة كل أمـير كبـير أو صغـير أن يكـون لـه رنـك يخصّـه بألـوان مختلفـة كل أمـير بحسـب مـا يختـاره، ويجعـل ذلـك دهانًـا عـلى أبـواب بيوتهـم والأماكـن المنسـوبه إليهـم مثـل الشـون، والأمـلاك والمراكـب وغـير ذلـك، وحتـى عـلى قـماش خيولهـم مـن جـوخ ملـوّن، كـما جـرت العـادة أيضًـا أن يعتـق المماليـك جماعـات، وعندمـا كان يصبـح أميرًا، ويقتنـي بـدوره عـددًا مـن المماليـك، وكان الأمـير " لا يمكـن أن يـأكل إلا وجميـع أجنـاده معـه"[3].

بداية المماليك

أُخـذ المماليـك وهـم أطفـال ومـن بيئـة لا ترحـم، وكانـت حياتهـم هـي الحـرب والقتـل، ووصـل الأمـر بهـؤلاء الرقيـق إلى امتـلاك ناصيـة الدولـة بالفعـل، وكان نبـوغ تلـك الدولـة بفضـل رجالهـا في عـام 646هـ/1248م عندمـا جـاء الفرنـج دميـاط ونهبوهـا، وقتلـوا المسـلمين عهـد سـيدهم الملـك الصالـح نجـم الديـن أيـوب الـذي وافتـه المنيـة والفرنـج زاحفـون نحـو "فارسـكور" قـرب المنصـورة ؛ فتحالـف الأمـراء عـلى الجهـاد.

وفي محرم648هـ/ابريـل1250م كان بـروز نجـم هـؤلاء أمثـال بيـبرس البندقـداري، ولاچـين، وأقطـاي، وغيرهـم، حيـث قاتلـوا الفرنـج قتـال الأبطـال، وكسروهـم بفارسـكور وأسروا ملكهـم لويـس التاسـع[4]، فقـد كان بـلاء المماليـك في معركـة المنصـورة هـو بدايـة ظهورهـم، وبدايـة الطريـق الـذي أتـاح لهـم قـوة وسـلطة كانـت بعيـدة عـن طموحهم، فقـد مهـدت تلـك المعركـة مـن بـروز نجمهـم، واعتلائهـم عـرش مـصر بفضـل الظـروف التـي سـاعدتهم عـلى ذلـك.

قوات المماليك

تشكّلت تلك القوات من ثلاثة أقسام رئيسية:

أولاً: أجنـاد الحلقـة: وهـم عـددٌ كبـيرٌ، وبلغـت عهـد السـلطان النـاصر محمـد بـن قـلاوون حـوالي أربعـة وعشريـن ألـف فـارس، كل ألـفٍ مُضـاف إلى أحـد الأمـراء مقدمـي الألـوف، وكل مائـة مـن الألـف لهـم بـاش ونقيـب، ومنهـم مـن هـو بحـري يقيـم بقلعـة المنصـورة، ومنهـم مـن يركـز في غيبـة السـلطان بمراكـز معيّنـة بمـصر والقاهـرة، ومنهـم مـن يتوجّـه للمهـمات الشريفـة، ولكـن مـع تـوالي الأزمـات عـلى الدولـة وصلـت أعدادهـا عـصر الجراكسـة إلى خمسـة آلاف فـارس تقريبًـا، وقـد أهمـل تدريبهـم

العسـكري، وأصبـح مـا يصلـح منهـم للقتـال مـا دون الألـف، وقـد أدت الأزمـات الاقتصاديـة إلى تدهـور الإقطـاع – وهـي الأرض التـي يتعيشـون مـن ريعهـا - مـما تسـبب في تـرك عـدد كبـير مـن أجنـاد الحلقـة الجنديـة، والعمـل في التجـارة، والحـرف بعـد تنازلهـم عـن إقطاعاتهـم لبعـض المعممـين والحرفيـين[5].

ثانيـاً: المماليـك السـلطانية: "هـم أعظـم الأجنـاد شـأنًا ... وأشـدهم إلى السـلطان قربًـا " وتتكـون مـن ثلاثـة أقسـام: المماليـك المشـتريات وهـم الذيـن تـم شراؤهـم مـن أجـل دعـم قـوات الجيـش ويسـمون الأجـلاب أو الجلبـان. والقرانيـص: وهـم مماليـك السـلاطين، والأجنـاد القديمـون، والسـيفية: وهـم الذيـن انتقلـوا إلى السـلطان بسـبب وفـاة أسـتاذهم أو نفيـه أو قتلـه، ولكـن ضعفـت هـذه الفرقـة مـع الوقـت بسـبب الفـتن والمنازعـات الداخليـة، أو تعـدد الأوبئـة التـي أفنـت منهـم الكثـير[6].

ثالثًـا: مماليـك الأمـراء: كان الأمـير القـوي عـصر المماليـك البحريـة يمتلـك مـا بـين 300 ، 600 مملـوك وأحيانًـا 800، بينـما في عـصر الجراكسـة لا يمتلـك أكـثر مـن 200 أو300 مملـوك. وقـد كانـت إقطاعـات جنـد الأمـراء حسـب رغبـة الأمير[7].

مهامهم

وكان عـلى أفـراد طبقـة المماليـك عـبء الدفـاع عـن البـلاد ضـد الأخطـار الخارجيـة مـن جهـة، وحمايـة عرش السـلطان في الداخـل مـن جهـة ثانيـة، ومن ثـم كان السـلاطين يهتمون بمماليكهـم اهتمامًـا بالغًـا ويخضعونهـم لنظـام صـارم مـن التربيـة والتدريـب، وارتكـز وجودهـم عـلى أسـاس مـا يملكـه كل أمـير مـن المماليـك الذيـن كانـوا الدعامـة الأساسـية في قوتهـم العسـكرية، ونفوذهـم السـياسي[8]، فقـد اسـتمدت الدولـة المملوكيـة بقاءهـا مـن فكـرة الجهـاد، والدفـاع عـن العـالم الإسـلامى، ضـد الأخطـار الكـبرى التـي هددتـه.

ولـذا تحـدّدت أبعـاد السياسـة المملوكيـة عـلى قـوة الجيـش المملـوكيّ لفـرض الأمـر الواقـع، ويُعـدُّ أول اختبـار حقيقـي شـهد لـه المعـاصرون لهـؤلاء المماليـك، كان أمـام العـالم

الإسلامي في عام 658هـ/1259م عندما توّج الجيش المملوكي جهوده، وثباته بالنصر في أحد أهم المعارك الحربية في التاريخ الإسلامي - عين جالوت - فلم يبق أمام التتار غير درة العالم العربي مصر، ومن ثم جهز السلطان المظفر سيف الدين قطز(-657 658هـ/1258-1259م) جيشه، وتحالف مع الأمراء الفارين، وطلب بيبرس لعلمه بقدراته العسكرية، ومن ثم كان أعظم تحالف لرجال الدولة المملوكية من أجل تحقيق النصر الذي سيثبت دعائمهم بالسلطنة، ويلتقي الجيشان في عين جالوت، ولثبات قطز، وشجاعة بيبرس انكسر عسكر التتار[9] وأتاحت تلك المعركة فرض سيطرة سلطنة المماليك في مصر والشام على مدى أكثر من قرنين من الزمان حتى ظهور العثمانيين.

ضعفهم

ظلّت قواعد تربية المماليك التي وضعها سلاطين الدولة المملوكية الأولى سائدة حتى أصابها التغيير، والتبديل في الشطر الثاني من الدولة؛ ففي بداية عهد السلطان برقوق عام 784هـ/1382م كان التمسك بالعادات نفسها، والتقاليد القديمة لتربية المماليك، ولكن بزوال دولته عام 791هـ/ 1388م؛ ثم العودة مرة آخرى عام 801هـ/1400م تبدلت الأحوال؛ فقد أصاب هذه القواعد الكثير من الخلل، والاضطراب فنزلوا من الطباق وسكنوا القاهرة، وتزوجوا من نسائها، وأخلدوا إلى البطالة، وفي عهد ابنه الناصر فرج انقطعت رواتب المماليك من اللحوم، وغيرها حتى أصبح غذاؤهم الفول المسلوق لعجزهم عن شراء اللحم[10]. وقد أدى ذلك إلى انهيار أسلوب التدريب الجيد، والولاء الصحيح؛ بالإضافة إلى كثرة جلب البالغين من المماليك الذين جاءوا بعد أن تكوّنت شخصيتهم، لأنَّهم جاءوا كبارًا، ومنهم من كانت له حرفة ببلاده مثل ملاح سفينة، أو خبّاز، أو غير ذلك. وقد أهمل المماليك الأجلاب الواجبات الحربية، وصبّوا اهتمامهم في الاستئثار بالسلطة، والنفوذ؛ مما أدى لكثير من المنازعات الداخلية، وفي تلك الأوضاع يقف السلطان عاجزًا عن صدِّ تصرفاتهم، ولم يجد حلاً سوى الانصياع إلى متطلباتهم، وقد عددت المصادر المملوكية أخبار ثورات المماليك الجلبان، وأفعالهم، ونزاعهم مع العناصر المملوكية الأخرى في الجيش، بل وتدخلوا في سياسة الدولة، وكلما عجز السلاطين عن سدِّ احتياجاتهم كثرت حوادث الشغب، والتمرد، والاعتداء على الناس في الشوارع، والأسواق تاركين عملهم الأساسي، وهو الجهاد، والدفاع عن الأمة والبلاد، وظهر ذلك واضحًا في أواخر الدولة مما كان له بالغ الأثر في انهيار نظام تربية المماليك[11].

بينما بدأ الجيش على الجهة الخارجية يدخل في نفق مظلم ألا وهو الدفاع عن البلاد ضد خطر قرصنة البحر

على التجار، والموانيء المصرية، والشامية، بل أملاك السلطنة بصفة عامة من جانب الفرنج ومن بعدهم البرتغاليين، في حين أنَّ الدولة العثمانية ظلّت تراقب الموقف على استحياء، ومن ثم فقدت الدولة ركنًا مهمًا أكسبها شرعية الحكم ليساعد ذلك على انهيار الدولة .

الانهيار والسقوط

في ذي القعدة 922هـ/ نوفمبر1516م خطب باسم السلطان العثماني من بغداد إلى الشام على المنابر، وفي ذي الحجة قصد السلطان العثماني سليم الأول مصر بينما السلطان طومان باي(-922 923هـ/-1516 1517م) يحفّز الرجال ويعدُّ العدة للمعركة الفاصلة، وعند تلاقي الجيشين في الريدانية انكسر عسكر مصر وولوا هاربين ليملك ابن عثمان مصر، كل هذا بخلاف المعارك الفردية الأخرى التي تنم عن شجاعة "طومان باي" بعد أن تخلى عنه أغلب رجاله، وكانت النهاية القبض عليه بعد خيانته من أحد رجال العربان- حسن بن مرعي - وقد بكاه الناس قاطبة، وسلم عليهم حتى أعدم في ربيع أول923هـ/ مارس1517م بعد أن قرأ الفاتحة ثلاث مرات، وحزنت عليه مصر كلها[12] فربما لو كانت الظروف تساعده كما ساعدت غيره من السلاطين أمثال صلاح الدين الأيوبي، والظاهر بيبرس، والمنصور قلاوون لأصبحت مصر أكبر من أن تقع تحت براثن الدولة العثمانية.

خلاصة القول

كان تدهورُ النظام الإقطاعي أحدَ أهم أسباب انهيار القوة العسكرية المصرية؛ حيث لم يكن هناك مرتبات لهؤلاء العسكر الذين قدر لهم حكم البلاد . بل كان مصدر تمويلهم هو ريع الإقطاع المتمثل في الأرض الزراعية، حيث كان يتعيش الأمير، ومماليكه. وعليه أن يكون على أهبة الاستعداد في وقت الحروب، والتجريدات الخارجية، ولكن مع تعدّد الأزمات الداخلية - التي أثرت على اقتصاد الدولة - مثل تذبذب منسوب

النيـل وعـدم الاهتـمام بالجسـور، والـترع، والقنـوات، بالإضافـة لتعـدد المجاعـات، والأوبئـة، وتعـدي العربـان على الفلاحـين، وتدميرهـم للمحاصيـل الزراعيـة كل ذلـك كان لـه تأثـير سـلبيّ عـلى إنتاجيـة الأرض الزراعيـة مـما تسـبب في تدهـور الإقطـاع.

وبالتـالي لم يجـد السـلطان أو الأمـراء مـا يكفـي لنفقـة الجنـد، وهـذا بخـلاف مثـيري الشـغب، وتعـدي القراصنـة عـلى سـواحل الدولـة دون وجـود رد مناسـب مـن الدولـة، وتعـدد مطالـب الجنـد في النفقـة، وبالأخـص في الفـترة الأخـيرة مـن عمـر الدولـة مـع تفـرغ الأمـراء، ومماليكهـم لصراعاتهـم الداخليـة، والحـروب فيـما بينهـم. فلـم يكـن هنـاك جيـش بالمعنـى المركـزي، إنَّمـا كانـت فـرق موزعـة حسـب الإقطاعـات. فقـد كانـت المتطلبـات أكـثر مـن القـوة المتاحـة؛ فانهـارت القـدرة العسـكرية، وكانـت النتيجـة المترتبـة عـلى ذلـك الوضـع هـو إنهـاء وجـود الدولـة عـلى يـد العثمانيـين في معركتـين إحداهـما في الشـام، والأخـرى في مـصر.

عمومًـا كان لهـؤلاء المماليـك قيـادة الأمـة العربيـة، والـذود عنهـا ضـد المخاطـر التي واجهـت الأمّة بشـكل عـام، وعندما فقـدوا قـدرة الدفـاع عـن الأمـة العربيـة، ومقدسـاتها، وعـن مـصر قبـل كل ذلـك، وانشـغلوا في صراعاتهـم الداخليـة كان عليهـم تقبـل الضربـات التـي أدت إلى نهايتهـم ليصبحـوا تاريخًـا في كتـب المؤرخـين، وذكـرى للباحثـين، وعِـبرةً لمـن جـاءوا بعدهـم حتـى لا يكـرروا أخطاءهـم.

الهوامش:

1. القلقشندي، صبح الأعشى، (دار الكتب، القاهرة، 2010م)، ج1، ص415؛ المقريزي، الخطط المقريزية، (مكتبة الآداب، القاهرة، 1996م)، ج2، ص103؛ المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مراجعة محمد عبد العزيز القلماوي، (مادة م. ل. ك ، القاهرة ، 2006م)، ج3، ص303؛ ص782، انظر أحمد مختار العبادي، قيام دولة المماليك الأولى في مصر والشام،(النهضة العربية ، بيروت، 1969م)، ص11، 12 .
2. القلقشندي، المصدر السابق، ج4، ص-456 458، -462 467 ؛ المقريزي، خطط ، ج3، ص391؛ العيني، عقد الجمان في تاريخ أهل الزمان،(دار الكتب، القاهرة ، 2010م)، ج1، ص64، 65 .
3. القلقشندي، المصدر السابق، ج4، ص16، 60 - 62؛ المقريزي، السلوك،(دار الكتب، القاهرة ، 2009م)، ج2ق2، ص314، 335، 525، ج2ق3، ص716 .
4. القلقشندي، المصدر السابق، ج5، ص488 .
5. القلقشندي، المصدر السابق، ج4، ص16؛ ابن شاهين، زبدة كشف الممالك،(المكتبة العصرية، بيروت، 2011م)، ص204؛ المقريزي، الخطط، ج1، ص153؛ ج3، ص353 – 356.
6. القلقشندي، المصدر السابق، ج4، ص15؛ ابن شاهين، المصدر السابق، ص-202 204.
7. القلقشندي، المصدر السابق، ج4، ص62؛ المقريزي، المصدر السابق، ج3، ص350، 351؛ ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة،(دار الكتب المصرية، القاهرة، 2006م)، ج14، ص70.
8. قاسم عبده قاسم، بعض مظاهر الحياة اليومية في عصر سلاطين المماليك،(ط المعارف، سوسة، تونس، 1994م)، ص12، 14.
9. العيني، المصدر السابق، ج1،ص233، 234، 243، 244، 259 ؛ابن إياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور،(دار الكتب، القاهرة ، 2008م)، ج1ق1،ص306 .
10. المقريزي، الخطط، ج3، ص347، 348 .
11. المقريزي، السلوك، ج4ق2، ص793، 802، 817، 864، 865، ج4ق3، ص-1073 1077 ، 1091، 1092؛ ابن تغري بردي، المصدر السابق، ج16، ص96؛ ابن إياس، المصدر السابق، ج2 ، ص71 ، 125 ، 174، 324، 335، 340 ، 428، 458، ج3، ص95، 197، 202، 219، 365، 375، 388، ج4، ص8، 123، 127، 177 ، 178، 207 ، 277 ، 278 ، 428 ، 484.
12. ابن إياس، المصدر السابق،ج5، ص123، 133، 137، 138، 142-140، 158-145 ، 176-163

العلاقاتُ بين الصورِ البيانيّة في نظرية عبد القاهر الجرجاني" حدود التقاطع / حدود التداخل"

مختار الماجري *

تنضوي الصورُ البيانيةُ كلّها في البلاغة العربية ضمن علم البيان، ومن هنا نشير إلى أنّ البلاغة العربية استتبّت على العلوم التالية: الاستعارة والتشبيه والمجاز والكناية. فهذه الصور البيانيّة في المدوّنة البلاغية مباحث قائمة بذاتها وليس فيها تداخل إلاّ في مستوى المصطلحات سواء قبل عبد القاهر الجرجاني أو بعده. غير أنّ عبد القاهر أضاف إلى التراث البلاغي ما يميّز نظريته. ففيم تتجلّى إضافة عبد القاهر؟ وما الذي يسوّغ العلاقات بين الصور البيانية في نظريته؟ وهل هو يأخذ بالتداخل بينها في كل فصول كتابيه: "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة"؟

ترتبط بدايةً النشأة لعلوم البلاغة العربية ارتباطًا وثيقًا بالجاحظ وابن المعتز. فمع الجاحظ مثلًا نشير إلى أنّ هذا العلم بدأ ينشأ من خلال الصراعات الدينية بين المعتزلة - التي ينتمي إليها الجاحظ - وأهل الظاهر. هذه الصراعات ازدادت حدّةً في القرنين الثاني والثالث، ويُعتبر كتاب " البيان والتبيين" للجاحظ، من أهمّ المراجع التي سيستفيد منها البلاغيون في عصور لاحقة معوّلين خاصةً على المصطلحات الجديدة التي اعتمدتها المعتزلة[1] في خضمّ صراعها مع أهل الظاهر[2]. ففي "البيان والتبيين" ظهرت ثنائية الحقيقة والمجاز، وهي ثنائية ستبقى ثابتة من ثوابت البلاغة العربية. ونشير إلى أنّ الجاحظ لاحظ أنّ المجاز مظهرٌ من مظاهر الإخراج فحسب، ونعني بالإخراج؛ إخراج الكلام على غير مخرج العادة. والجاحظ سيكون من الأوائل الذين يؤكّدون أنّ قيمة الأدب لا تكمن في معانيه، إذ المعاني مطروحة على قارعة الطريق، وإنّما تكمن قيمته في تجويد العبارة وحسن السبك وبراعة النظم. وهذا يعني أنّ المجاز ليس إلاّ إخراجًا لمعنى قديم في ثوب جديد، وكأنّ الجاحظ بذلك ينفي عن المجاز قدرته على توليد المعاني. ويستمر الصراع بين أهل الظاهر والمعتزلة في شكلِ جدلٍ تنشأ فيه ومن خلاله علوم البلاغة لتكون سلاحًا فكريًا ودينيًا قبل أن تكون لها غايات أدبية أو فنيّة.

كان هذا مع الجاحظ، أمّا مع ابن المعتز، الذي وضّح المسألة أكثر، فيعتبر كثيرٌ من المؤلفين أنّ كتابه "البديع" مثّل منعرجًا حاسمًا في نشأة البلاغة العربية، بل علامةً في تاريخ النظرية الأدبية عند العرب. فهو أوّلُ كتابٍ اعتنى بالبلاغة وسعى إلى تأصيلها وتبويبها وترتيبها مؤكّدًا من خلال كلّ ذلك استقلالها عن بقية العلوم الأخرى. ويشير ابن المعتز في مقدمة كتابه المذكور إلى أنّه أوّل كاتب يخصّص للبلاغة تأليفًا مستقلاً بذاته، وبهذا يعترف كلُّ البلاغيين الذين جاؤوا بعد ابن المعتز. من هنا تصبح أهمية الكتاب متمثلة في تخليص البلاغة من بقية العلوم التي احتضنتها ردحًا من الزمن. ولم يكتفِ بذلك ابن المعتز بل بوّب في كتابه لأوّل مرّة علوم البلاغة وثبّت مصطلحاتها؛ فصارت من بعده مصطلحات قارّة.

*ناقد وباحث تونسي

فمثلاً لو نظرنا في التشبيه عند ابن المعتز نجده يرى فيه "نمط الأعراب الفصحاء" ومن خصائص التشبيه الجاهلي " الوضوح ودنوّ المأخذ" وربما كان التشبيه على هذا النحو أثرًا من آثار التقاليد الشفوية الجاهلية، فقد اشترط ابن المعتز، معتمدًا في ذلك النصَّ الجاهلي، أن يكون التشبيه جليًّا يدركه السامع من الوهلة الأولى. أمّا إذا نظرنا في المجاز عند الجاحظ فنجد عبارة "المجاز" لم يستتب معناها ولم تستقر دلالتها إلاّ مع الجاحظ الذي استخدم هذا المصطلح بالمعنى المقابل للحقيقة، فالمجاز عند الجاحظ ضربٌ من التوسّع من أهل اللغة ثقةً من القائل بفهم السامع، ويعترف الجاحظ أنّ المجاز قديم في اللغة جارٍ في كلام العرب، وأنّ القرآن الكريم قد جرى على السَّنَنِ العربي في عباراته ومجازاته...على أنّنا نلاحظ أنّ غاية الجاحظ من كلِّ أعماله لم تكن بلاغية محضة بل كانت فكرية في المقام الأوّل. فانتماء الجاحظ إلى المعتزلة سيوجّه مباحثه ويلوّن دراساته. فما هي الصور البيانيّة؟ وماهي أوجه التداخل والتقاطع بين الصور البيانية في غير نظرية عبد القاهر؟ أي قبل الجرجاني؟

تتمثّل الصور البيانية في التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية. فالاستعارةُ مجرّد نقل للفظ عن أصله اللغوي وإجراؤه على ما لم يوضع له بسبب المشابهة. وكثيرًا ما تتداخل الاستعارة بالتشبيه، وكلتا الصورتين تنهضان بوظيفة واحدة "إثبات المعنى". وارتبطت أو تداخلت الاستعارة من جهة أخرى بالمجاز، فهي ضربٌ من المجاز اللغوي علاقته المشابهة دائمًا. فهي (الاستعارة) إذن "تشبيه حُذف أحدُ طرفيْه" كما اتفق كلُّ البلاغيين على أنّ لكلِّ مجاز أصلاً حقيقيّاً يرتبط به ارتباطًا وثيقًا، والأصل الحقيقي هو المعنى. أمّا المجاز فهو مجرّد فرع مرتبط بذلك الأصل. ثمّ إنّ المجاز عند البلاغيين

لا يمثّل إطلاقًا سائبًا لطاقات الخيال، وإنَّما هو ارتباطٌ وثيقٌ بالإرث البيانيّ العربي، أي يجب أن يكون المجاز على صُوَرٍ ألفَتْها الذائقة العربية. أمّا الكناية فنجدها في الموروث البلاغي ذات تعريفات مختلفة ومتقاربة نسبيًّا، كأن يعرّفها أبو عبيدة[3] بأنَّها ما فُهم من سليق الكلام من غير أن يذكر اسمُه صريحًا في العبارة. أمَّا الجاحظ فيشير إلى أنّ الكناية والتعريض لا يعملان في العقول عمل الإفصاح والكشف. أمّا المبرّد[4]، فيرى أنّ الكناية على ثلاثة أضرب: 1. التعمية والتغطية، 2. التفخيم والتعظيم، 3.الرغبة عن الخسيس إلى ما يدلّ على معناه في غيره.

فلو نظرنا إلى ما تشترك فيه هذه التعريفات للكناية لوجدناها جميعًا لا تخرج عن حيّز التستر والخفاء. إذن فهي ضرب من المجاز، وهنا يصح لنا القول بالتداخل بين هذه الصور البيانية حينًا والتقاطع حينًا آخر. ولعلّ أبرز وجوه التداخل تتجلى في المستوى الدلالي، أي في مستوى دلالة المطابقة وهي دلالة اللفظ على تمام ما وُضِع له، ومستوى دلالة التضمّن وهي دلالة اللفظ على جزء ما وّضع له، ودلالة الالتزام، وهي دلالة اللفظ على معنى خارج عن مسمّاه لازم له. والصور البيانية عندهم تنشأ في الثانية والثالثة، أي فيما يعّده البلاغيون دلالة عقلية تحصل بانتقال العقل من الكل إلى الجزء في دلالة التضمّن. ومن الملزوم إلى اللازم في دلالة الالتزام. وما يجمع هذه الصور البيانية عندهم في إطلاق الكلمة من حيّز الوضع إلى حيّز الاستعمال. ويتّضح التداخل أيضًا في الوظيفة البيانية، ذلك أنّ البيان عند العرب ارتبط بمعاني الفهم والإفهام بغية إظهار المقصود وتوضيحه وخاصة لدى الجاحظ. وبذلك ارتبطت كل الصور البيانية بهذه الوظيفة المتكونة من الفهم والافهام، أي الإبانة والإيضاح. هكذا نلاحظ لدى القدماء مدى تداخل الصور البيانية خاصة في الخلط بين المصطلحات والوظائف.

أمّا التقاطع، وإن لم يكن جليًّا، فإنّه يتّضح على الأقل من خلال تقسيمهم للصور البيانية، فالتقسيم في حدّ ذاته يوحي باختلاف صورة عن أخرى إضافة إلى التعدّد. لكن هذا التقسيم والتفريق بين الصور البلاغية يبقى شكليًّا ما لم توضع له حدود صارمة تفصل بين الصورة والصورة في جميع المستويات، وخاصّةً مستوى الوظيفة التي تؤديها صورة ما. لذا نقول إنّ البلاغيين القدامى لم تتبلور لديهم نظرية أو نظريات واضحة في البلاغة العربية، حتّى وإن تجلّت ملامح بعض النظريات وأخذت في الوضوح مع الجاحظ وابن المعتز، فإنّ التبلور الواضح لم يتم بعد إلاّ مع عبد القاهر الجرجاني إن لم نقل تبلورًا تامًّا، رغم أنّ نظريته لا تخلو هي الأخرى من تداخل بين الصور البيانية. ففيم تتجلّى حدود التداخل والتقاطع في نظرية الجرجاني؟.

بات من الواضح أنّ لعبد القاهر نظرية بلاغية رسم فيها وجهة نظره وآرائه في الصور البيانية ووظائف كل صورة. هي نظرية أخذت من الموروث البلاغي وتجاوزته، إذ لا يمكن لنصّ أو نظرية ما أن تُخلق أو تنشأ من عدم. لكن رغم تبلور نظرية الجرجاني ووضوحها فهي لا تخلو من أوجه تداخل وتقاطع وخاصة التداخل الذي يعلن عن عدم تشكّل الرؤية أو النظرية تشكّلا تامًّا. فعلى مستوى التداخل نجد الجرجاني في كتابيه "الدلائل" و "الأسرار" - اللذيْن تظمّنا المنظومة البلاغية – يُلحِق الظواهر المجازية بالنظم، إذ المجازات عنده من نتائج

الاختيار، يقول " لا يُتصوّر أن يكون هناك فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد أُلّف مع غيره"[5]. وعليه فإنّ الجرجاني ينفي أن تدخُلَ الاستعارة اسمًا أو فعلاً خارجًا عن تركيب ما، أو في غير سياق معيّن، يعني أنّ الاستعارة لا تكون في لفظة مفردة. وهنا نلاحظ التداخل بين النظم والمجاز، حيث يصبح المجاز قائمًا على النظم، إذ لا يتحقق إلاّ فيه، فلا مجاز إذن من غير نظمٍ للكَلِمِ وتعالق العبارات ببعضها، ولا يتحقق المجاز طالما أنّ اللفظة مفردة.

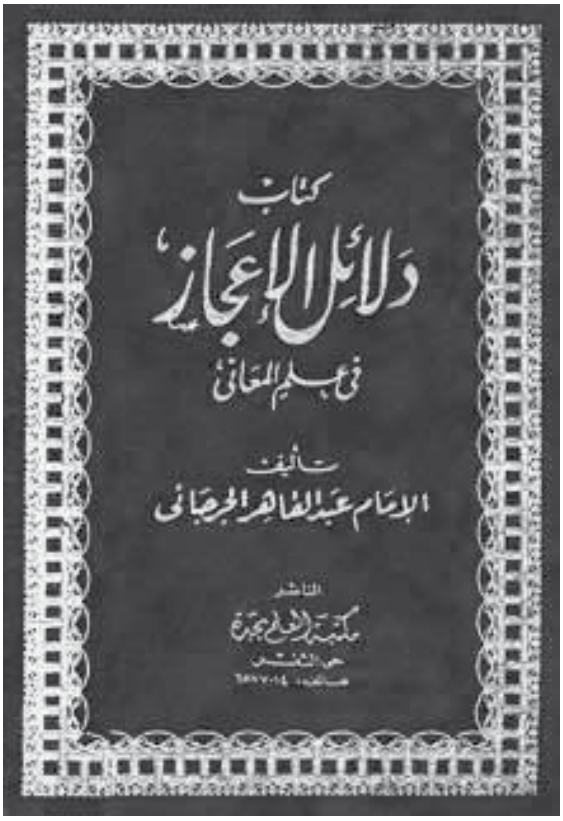
ويتجلّى التداخل أيضا في المستوى الاصطلاحي، حيث استخدم الجرجاني مصطلحات التشبيه في الحديث عن الاستعارة، يقول الجرجاني: "الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء وتظهره فتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"[6]. وهكذا نجد في أغلب حديثه عن الاستعارة حضورًا لمصطلح التشبيه، ولعلّ ما يبرّر هذا النوع من التداخل بين مصطلحيْ الاستعارة والتشبيه هو طبيعة العلاقة بين الصورتين، فهي علاقة وطيدة فكلاهما يقوم على التشبيه والمشابهة، وبالتالي فإنّ هاتين الصورتين ترتدّان إلى طبيعة واحدة، وهذا ما أقرّه البلاغيون السابقون وأكّده الجرجاني فيما بعد. ولعلّ الدافع الذي جعل عبد القاهر يجمع بين المصطلحين هو أنّه لا يريد أن يقطع مع السابقين وإنَّما يعيد قراءة التراث البلاغي كما استقرّ عند الجاحظ وابن المعتز.

ثمّ نلاحظ التداخل في مستوى آخر هو ردّ الصور البيانيّة في أصل عقلي صريح. فهذه القراءة هي نتاج نظريته في اللفظ والمعنى والصورة، يقول الجرجاني "لا يتصوّر أن تعرف للّفظ موضعًا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخّى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك..."[7]

يبيّن الجرجاني في هذه القولة إنّ حسن الصورة البيانية وجمالها يُردّان إلى العقل "إعمال الفكر" فقد استعاض عن جمالية العبارة بجمالية الفكرة. فالحسنُ إذن يُردّ إلى الذهن لا إلى وقع الصورة اللغوية في نفس المتلقّي. فجمالية النصِّ تكمن في قوانين العقل أو أقيسته المنطقية، وهو ما يذكرنا بقولة سقراط " كل ما هو معقول جميل". غير أنّ الجرجاني لم يقتصر في نظريته على مواطن الجمال وأسبابها في الصور البيانية بل عاد أيضًا إلى أصولها فأكّد أنّها عقلية. ولا يُعرف معنى الصورة إلاّ عن "طريق المعقول"، يقول الجرجاني مشيرًا إلى أنّ الكناية تخاطب "عقل المتقبّل"، «وإذا نظرت إلى الكناية وجدت حقيقتها ومحصول أمرها أنّها إثبات لمعنى أنت تعرف ذلك المعنى عن طريق المعقول دون طريق اللفظ»[8].

إذن نلاحظ ردّ هذه الصورة البيانية إلى العقل، والعقل أو الفكر عنده يتلبّس بالمعاني لا بالألفاظ. وعليه فاللغة عند عبد القاهر تتمثّل الفكر أو هي تعبّر عنه، أي أنّ الفكر يحرك اللغة ويحدّد طريق ظهورها. فهذا الأمرُ يُفضي بنا إلى التساؤل التالي: هل ثمّة نحو للفكر ونحو للغة؟

ويتّضح التداخل أيضا في نظرية الجرجاني على المستوى الدلالي، ونعني بذلك حديثه عن المعاني الأُول والمعاني الثواني، أو ما يسمّيه بـ"معنى المعنى". ونجد هذه المعاني- حسب الجرجاني – في الكناية، إذ يشير إلى أنّه في كل كناية تنتقل الدلالة من دال إلى مدلول أوّل ومن مدلول أوّل إلى مدلول ثان، أي من صورة حسيّة إلى معنى مجرّد؛ يقول عبد القاهر الجرجاني " أن تقول «المعنى» و«معنى المعنى» تعني بالمعنى المفهومَ من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه من غير واسطة، وبمعنى



المعنى أن تعقل مع اللفظ معنى، ثمّ يُفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[9]، ومثال ذلك: من "كثير الرماد" إلى " الكرم".

إذن فالحديث عن معان متعدّدة تتولّد عن نفسها هو إعلان صريح بالتداخل بين الصور البيانية، أو في مستوى معاني الصورة الواحدة. وتتجلّى مظاهر التداخل بين الصور البيانية في مواضع كثيرة في نظرية عبد القاهر من خلال كتابيْ " الدلائل" و "الأسرار". وجانب التداخل هذا لا يُفصح بمفرده عن حقيقة العلاقات بين الصور البيانية في نظرية الجرجاني ما لمْ ننظر في جانب التقاطع بين تلك الصور حتّى تتضح الرؤية المتصلة بالعلاقات القائمة بين الصور البيانية في نظرية الجرجاني البلاغية، فما هي حدود التقاطع إذن؟

إذا ما رمنا التصاقًا بالنصّين المصدرين أي" الدلائل" و "الأسرار"، نلاحظ أنّ الوجه الأوّل للتقاطع يتجلّى على مستوى منهجيته في الكتابة، حيث يكاد كل مبحث من مباحث الصور البيانية يستقلّ بذاته، أي كأنّ كل مبحث في صورة معيّنة يكاد يخصّص قسمًا بذاته، ممّا يوحي بتقاطع العلاقات بين الصور. إضافة إلى ذلك، نشير إلى ملمح آخر يوحي بالتقاطع ويتّصل بالمستوى الوظيفي، ويمكن أن نستدلّ على ذلك من خلال النظر في وظائف بعض الصور البيانية حتى نبرز حدود التقاطع. واختيارنا لبعض الصور يكون على سبيل المثال لا الحصر. فمثلًا لو تناولنا التشبيه والاستعارة من حيث وظيفة كل منهما نجدهما يتقاطعان رغم التداخل الذي غالبًا ما يتجلّى في مستوى المصطلح أثناء حديث الجرجاني عن إحدى الصورتين.

ففي التشبيه يرى عبد القاهر علاقة مقارنة تجمع بين طرفين متمايزين لاشتراكٍ بينهما في الصفة نفسها أو في حكمٍ لها. ويمكن أن نختزل فاعلية التشبيه عند عبد القاهر في عنصرين: فالتشبيه عنده نشاطٌ تصويريٌّ يقوم على قاعدة حسّية. هذه الدلالة الحسية ليست لذاتها وإنَّما يُقصد منها الأُنس والتأثير. فالفاعلية التي أشرنا إليها هي الوظيفة التي يؤدّيها التشبيه. أمّا الاستعارة – التي يعتبرها الجرجاني، على خلاف السابقين، قائمة على فكرة الادّعاء لا النقل- فهي ليست مهارة لغوية وإنما هي قيم فنّية ووجدانية. فوظيفة الاستعارة عند الجرجاني ليست إثبات شبه خارجي وإنَّما رسم صورة لما يعتمل في النفس. وعبد القاهر يتنبّه إلى أنّ العلاقة الرابطة بين المستعار له والمستعار منه لا تقوم على المدركات الحسّية أو المرئيات وإنَّما على الإحساس النفسي.

ويقيم عبد القاهر الجرجاني الفرق بين الاستعارة والتشبيه على أساسين هما مقولة الادعاء، حيث يدخل المشبّه في جنس المشبّه به في حالة الاستعارة، ويبقى

خارج جنس المشبه به في حالة التشبيه[10]، ومقولة طريقة الإثبات، حيث يميّز بين الصيغ النحوية الخبرية والحالية[11]. ويؤكّد الجرجاني في "دلائل الإعجاز" هذا الفرق بين المصطلحيْن المذكوريْن على أساس آلية عمل كلّ منهما[12]. وهذا الاختلاف يوحي بالتقاطع. والتقاطع بين الصور البيانية واضح بصورة جليّة إذا ما نحن تابعنا تجلّياته في مختلف الوظائف.

وعمومًا ما يمكن أن نستنتجه من خلال نظرية عبد القاهر الجرجاني البلاغية، أنّه أخرج الظواهر المجازية من مجال نظرية النحو لأنّها ناجمة عند عبد القاهر عن نوايا ومقاصد ترتيبية راجعة إلى المتكلّم وظروفه وملابساته. كما أنّ مسائل علم البيان لا تنفصل عنده عن مسائل علم المعاني. والحق أنّ المباحث البلاغية لم يكن بعضُها مفصولاً عن بعض في زمن الجرجاني، وكل ما في الأمر أنّها اتّجهت في عهد "السكاكي" إلى فصل هذه العلوم من جهة موضوعها وإلى جمعها من جهة الغاية اللغوية التي تشملها. وفي هذا الإطار يمكن أن نعُدّ عبد القاهر مفكّرا حاول أن يبيّن أنّ هذه الظواهر اللغوية ذات منشأ واحد، أو أن يدل على الأساس الذي يجعل هذه الظواهر اللغوية تلوينات (تشبيه، استعارة، كناية...) تعلوه [تعلو هذا الأساس]، ولكنّها لا تغيّر من طبيعتها تغييرًا يذهب بها، فكأنها تنوّع تلك الطبيعة، بحيث يرجع الموضوع اللغوي عنده إلى نظرية تنظيمية متينة. وبالتالي يكون من المفيد أن نعيد بناء النظرية عنده من خلال النظم.

وحاصل القول إنّ الدرس البلاغي عند العرب درسٌ مدقّق يصعب أن تكتنه مختلف تفريعاته بمعزل عن السياق الذي نشأ فيه أي عن منبته؛ لا البلاغي وحسب وإنّما الثقافي بالمعنى الواسع للكلمة. ولا شكّ أنّ الجرجاني قد أضاف إنجازات مهمّة إلى المبحث البلاغي لا يمكن تجاهلها، ولكنَّ الناقد المعاصر قد يختلف اختلافًا جذريًّا مع عبد القاهر فيما يتّصل بماهية الصور البيانية. ففيم تتمثّل وجهة النظر النقدية الحديثة؟

الهوامش:

1. الْمُعْتَزِلَةُ (والمفرد: مُعْتَزِلِيّ) هي فرقةٌ كلاميّةٌ ظهرت في أواخر العصر الأموي بداية القرن الثاني الهجري في البصرة وازدهرت في العصر العباسي. لعبت المعتزلة دورًا رئيسًا على المستوى الديني والسياسي. غلبت على المعتزلة النزعةُ العقلية فاعتمدوا على العقل في تأسيس عقائدهم وقدموه على النقل.
2. أهل الظاهر نسبة إلى الظاهرية وهي مذهب فقهي، وقيل منهج فكري وفقهي، نشأ المذهب في بغداد في منتصف القرن الثالث الهجري ، إمامهم داود بن علي الظاهري ،ثم تزعمهم الإمام علي بن حزم الأندلسي. وتعد بعض المصادر أن الظاهرية هي المذهب السني الخامس. المدرسة الظاهرية تنادي بالتمسك وفق رؤيتها بالقرآن الذي هو كلام الله وسنة الرسول وذلك بحسب الدلالة المتيقنة منهما وإجماع الصحابة، وطرح كل ما عدا ذلك من الأمور التي تعتبرها ظنّية (كالرأي والقياس واستحسان ومصالح مرسلة وسد الذرائع وشرع من قبلنا...).
3. مَعْمَر بن المُثنّى 110 - 209 هـ / 728 - 824 م: أديب، لغوي، إخباري، ولد ومات بالبصرة. زار بغداد، ودرس على أبي عمرو بن العلاء ويونس بن حبيب، فصار أحد ثلاثة تعاصروا وتنافسوا: هو، وأبو زيد، والأصمعي. امتاز عنهما بمعرفة أيام العرب وأخبار الجاهليين.
4. أبو العباس محمد بن يزيد بن عبد الأكبر المعروف بالمُبَرِّد ينتهي نسبه بثمالة، وهو عوف بن أسلم من الأزد. (ولد 10 ذو الحجة 210 هـ/825م، وتوفي عام 286 هـ/899م)أحد العلماء الجهابذة في علوم البلاغة والنحو والنقد، عاش في العصر العباسي في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي).
5. عبد القاهر الجرجاني «دلائل الإعجاز» مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع بالقاهرة، ص 361 .
6. المرجع السابق ص 67.
7. المرجع السابق ص 96 .
8. عبد القاهر الجرجاني، «أسرار البلاغة» دار المدني بجدّة ص404
9. عبد القاهر الجرجاني «دلائل الإعجاز» مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع بالقاهرة، ص 262
10. انظر أسرار البلاغة، ص 322 و323
11. المرجع السابق ص 327-325.
12. انظر، دلائل الإعجاز، ص 56.

حضارةُ العرب في الأندلس

عبد الحميد محمد الراوي*

لقيت الأندلسُ من عناية الباحثين والمحقّقين والمؤرخين مالم يلقه قطرٌ آخر من أقطار الدولة العربية والإسلامية التي امتدت من حدود الصين إلى جانب مهمٍ وكبير من غرب أوروبا" الأندلس"، ووسطها" صقلية".

وكانت القرون الثمانية التي أظلت فيها الحضارة العربية تلك البلاد ذات مزايا عظيمة على الصعيد المحلي: ديار الأندلس، والعربي الإسلامي شرقًا وغربًا، والأوروبي العالمي، وما زالت الدراسات والبحوث تتوالى مبيّنةً عظمةَ حضارة الأندلس، وأثرها في الثقافة العربية من جهة وأثرها في الحضارة العالمية والإنسانية من جهة أخرى.

وقد مرّت الأندلس بمراحل تاريخية منذ أن كانت ولاية أموية تابعة لدمشق، وانتقال عبد الرحمن الداخل إليها ليعيد الدولة الأموية المروانيّة، وبعد ذلك حين تقلبت عليها الدول " الطوائف – المرابطون -الموحدون – بنو نصر – بنو الأحمر"، لقد كان سجلُ الحضارة الأندلسية حافلاً متميزًا، وكان تاريخ الأندلس ظاهرة لم تتكرر.

كانت الأندلس في العصر الأموي "ولاية تابعة لدمشق ثم إمارة أموية، ثم خلافة أموية"، وكانت في هذه المدة من (92هـ- إلى 422هـ)، تحت ظلال التقاليد الشامية التي نقلها عبد الرحمن بن معاوية" الداخل" ومن جاء بعده من أولاده وأحفاده. ويقرّر المؤرخون أنَّ الدولة التي انقطعت في المشرق سنة(132هـ) بظهور المسودة العباسية كانت امتدادًا وإحياءً للفكر السياسيّ المشرقيّ، ولطبيعة النظم الإدارية والاقتصادية والاجتماعية، وحين ترك الأمراء والخلفاء المراونيون في الأندلس منافذ الفكر والثقافة والعلم مفتوحة على المشرق؛ وفد علماء مشارقة من علوم مختلفة على الأندلس، ورحل جمهرة عظيمة من رجال الأندلس – ونسائها – إلى المشرق للاستزادة من الرواية ولقاء العلماء، والإسهام في تشكيل النسيج الثقافيّ العربيّ.

وكان من أثر ذلك انتقال الأندلس من مذهب الأوزاعي إلى مذهب مالك، وقبول حركة الأدب الجديدة في المشرق، ومحاكاتها ومساماتها، واستقبال "زرياب" الذي أثّر في حركة الموسيقى والغناء، وفي جوانب من الحياة الاجتماعية.

وصار للأندلس شخصيةٌ متميزةٌ في داخل الثقافة العربية الإسلامية في العلوم النقلية، وفي العلوم العقلية، وفي الآداب والفنون والعمران، وعزّزت الدولُ التي جاءت بعد الأمويين" الطوائف، والمرابطون والموحدون وبنو الأحمر"، تلك الشخصيّة الأندلسيّة.

وتميّزت الأندلس ببقاء اللغة العربية قويّةً سائدةً عاليةً طوال الحكم العربي في الأندلس، مرّ زمان على كنائس

* كاتب وباحث مصري

الأندلس كانت اللغة المستعملة فيها للوعظ والأدعية وغير ذلك؛ هي اللغة العربية.

الأندلس وصناعةُ الثقافة

صنعت الأندلس ثقافتها وحضارتها من مجموعة من العناصر، فهي أولاً جزءٌ من البلاد العربية الإسلامية التي وصفها بعض المؤرخين بعبارة" امبراطورية" قاصداً إلى تبيّان اتساعها، وقوّتها وأثرها، واستمرارها، ولم يؤثر استقلال الأندلس السياسي منذ عبد الرحمن الداخل في اتصال الأحوال العلمية والأدبية والثقافية بالمشرق.

وكان هناك تواصلٌ مباشرٌ بين الأندلس والمشرق من جهتين رئيسيتين هما: الوافدون المشارقة إلى الأندلس، والراحلون - رحلات علمية يعود أصحابها عادة – وهم أندلسيون حفزتهم الحوافز العلمية، إضافة إلى العوامل الأساسية الأخرى وأولها أداء الحج والعمرة وزيارة بيت المقدس.

ولم تنقطع الحركة التجارية بين الأندلس وأقطار الشمال الأفريقي والمغرب العربي، ومع التجارة حركة الكتب العلمية التي تصل إلى راغبيها في سرعة قياسيّة، وكان أمام الأندلسيين في حركتهم الحضارية تحديّان كبيران أحدهما: مسامتة المشرق" أي مجاراة المشارقة" بما ينتجه ويخرجه من الكتب ومن تطبيقات العلوم، ومن

ثـم مسـاماتهم" التفـوق عليهـم" كلـما أمكـن ذلـك.
والثـاني: تقديـم صـورة حضاريـة لمـن يجـاور الأندلـس أو يتصـل بهـا مـن الأمـم الغربيـة" داخـل الجزيـرة الأيبيريـة وخارجهـا". وقـد اسـتطاع الأندلسـيون أن يكوّنـوا الأنمـوذج العـالي الـذي يطمـح الأوربيـون مـن الوصـول إليـه؛ ومـن هنـا نشـأت مراكـز الترجمـة مـن العربيـة إلى عـددٍ كبـيرٍ مـن اللغـات الأوروبيـة، وكانـت" طليطلـة" مـن أكبر مراكـز الترجمـة آنـذاك.
كانـت الحركـة العلميّـة والأدبيّـة في المـشرق في العـصر العبـاسي الأول ترتقـي ذاتيًّـا لمتابعـة مـا أسسـته الدولـة الأمويـة في مناحـي الفكـر والآداب والعلـوم، وكان اهتـمام أبي جعفـر المنصـور بالعلـوم قليـلاً لانشـغاله بهمـوم السياسـة والخارجـين عـلى الدولـة، والتفـت الرشـيد إلى الشـعر والموسـيقى والغنـاء. وكان للمأمـون عنايـةٌ أكبر كـما هـو مشـهور، ولكـن الأندلـس سـلكت طريقًـا آخـر يعتمـد عـلى نقـل التقاليـد الشـامية في الإدارة وفي الحركـة العلميـة المرعيـة، وفي العـادات الاجتماعيـة، وفي العنايـة بالزراعـة، وأنـواع الصناعـات، وبإحيـاء العمـران الـذي ازدهـر في المـشرق عـلى أيـدي الخلفـاء المتابعـين، ومـا لبثـت الأندلـس أن اسـتكملت هُويتهـا الذاتيـة وتجـدّدت شـخصيتها.
ولفـت عبـد الرحمـن الداخـل انتبـاه مؤرخـي الحضـارة العربيـة والعالميـة فبيّنـوا أثـر عبـد الرحمـن ومـن جـاء بعـده في تأسـيس حضـارة عربيـة أندلسـية لم تقـف آثارهـا عنـد حـدود شـبه جزيـرة إيبريـة، ولكنَّهـا تجـاوزت إلى الأقطـار الأوروبيـة المختلفـة.
وكان الوجـه الحضـاري العـربي الإسـلامي الـذي تبلـور في قرطبـة عاصمـة الأندلـس الأولى، وفي سـائر البـلاد قـد اسـتمر بعـد الفـترة الأمويـة، وبعـد التغـيّر السـياسيّ الخطـير؛ لأنَّ تلـك الحضـارة بُنيـت عـلى أسـسٍ علميّـة متوارثـة، وتركـت في أهـل البـلاد حوافـز مختلفـة المناحـي للاسـتمرار في الإبداع والاخـتراع، وفصـل الحركـة العلميـة والأدبيـة والثقافيـة عـن صراعـات السـلطة، وخلافـات التنـازع عـلى المكاسـب الدنيويـة.
لقـد عـاصر الأندلسـيون في القـرن الخامـس عـددًا مـن

التحـوّلات الخطـيرة: الفتنـة في قرطبـة أو الفتنـة البربريـة، (399-422هـ)، ونشـوء مراكـز قـوّة لبعـض الطامعـين مـن المغـرب(الأدارسـة)، ونشـوء دويـلات الطوائـف، ودخـول المرابطـين الأندلـس، وإنهـاء حكـم دول الطوائـف، وكان بعـض هـذه التحـوّلات داميًـا، ولكـن حركـة العلـم والبنـاء والإبـداع لم تتأثـر.

وكان هـذا القـرن بيئـة أخرجـت عـددًا كبـيرًا مـن علـماء الأدب واللغـة والتاريـخ والفقـه وسـائر العلـوم الشرعيـة، والحديـث والجغرافيـا والطـب، والفلسـفة والمنطـق.. ومـا تـزال كتـب عـدد منهـم باقيـة شـاهدة يسـتفاد منهـا.

سمات الحضارة الأندلسية

اتّسـمت الحضـارة الأندلسـية بمـا تتسـم بـه الحضـارة العربيـة الإسـلامية عامـة:

- فهـي غائيّـةٌ: غايتهـا الإنسـان وتوفـير حيـاة طيبـة لأفـراد المجتمـع، تحـت ظـلال غائيّـة فكريّـة مـن صـلاح الديـن والدنيـا.

- وهـي شـموليّةٌ تصـل إلى نواحـي الحيـاة المختلفـة مـن المـادي والمعنـوي، والـضروري والكـمالي.

- وهـي غـير عنيفـة: تقبـل الآخـر؛ ومـن هنـا لم يحطـم الفاتحـون معـالم البـلاد المفتوحـة، ولـو كانـت أصنامًـا وأوثانًـا قديمـة، تركـوا المعابـد للأديـان المختلفـة، ولم يمسّـوها بسـوء.

- وهـي منفتحـةٌ عـلى العـالم مـن دون عقـد أو معوقـات، ومـن هنـا سرعـان مـا اطّلـع العـرب والمسـلمون عـلى حضـارات الأمـم السـابقة، وتعاملـوا معهـا، وترجمـوا مـن تراثهـا، وأعطوهـا مـن دون بخـل.

- وهي حضارةٌ عالميةٌ إنسانية.

وقد تلوّنت حضارة الأندلس بألوان أخرى إضافية:

- اتسـاع مسـاحة الحريـة في دولـة الأندلـس، لقـد حمـى الأمـراء الأمويـون، ومـن ثـم الخلفـاء بعدهـم، " الـرأي الآخـر"، ومنعـوا بعـض المتشـددين مـن الفقهـاء والعلـماء مـن ممارسـة الحجـر الفكـري والعقـدي.

- احـترام القانـون وعـدم تدخـل السـلطة" الأمـير أو الـوالي"

في الأمـور التـي مجراهـا الأحـكام الشرعيـة أو الأمـور القانونيـة، جـاء رجـلٌ مـن بنـي أميـة إلى الأمـير هشـام المعـروف ب"هشـام الـرضي" وشـكا لـه قاضيًـا حكـم عليـه في قضيـة تخصّـه، وسـأله مراجعـة القـاضي حتـى لا تضيـع هيبـة بنـي أميـة كـما زعـم، فلـما عـرف هشـام وجـه القضيـة قـال لقريبـه الشـاكي الأمـوي: "واللـه لـو حكـم عليّ القـاضي بالتخـلي عـن كـرسيّ الإمـارة هـذا لأطعتـه."

- الاسـتفادة مـن عنـاصر المجتمـع المختلفـة مـن دون تـردد في قبـول الجيـد والحسـن، وقـد نشـأ الموشـح الأندلـسي ومعـه فـن الزجـل مـن التـزاوج الثقـافي بـين الأغنيـة الشـعبية المحليـة، وبـين موسـيقى الشـعر العـربي.

- التسـامح العظيـم الـذي لفـت نظـر عـدد مـن الباحثـين المنصفـين الذيـن عالجـوا تاريـخ الأندلـس، وهـو تسـامحٌ كان أعـلى مـا يكـون في القـرون الأولى التـي أعطـت أوروبـا مفتـاح نهضتهـا، فأسسـتها عـلى حضـارة الأندلـس العريقـة. إنَّ إلقـاء نظـرة سريعـة إلى منجـزات العـرب والمسـلمين في مجـالات العلـوم والآداب والفنـون، وسـائر مـا يدخـل في الاخـتراع والإبـداع يبـين مكانـة القطـر الأندلـسي فيهـا، لقـد عـاصرت النهضـة الأندلسـية العلميـة مـا كان سـائداً في المـشرق العـربي، وظهـر في كلِّ علـمٍ وفـنٍ ومنشـطٍ موصـولٍ بالحضـارة رجـالٌ ونسـاء تركـوا أثـراً وخصوصيّـة وإبداعًـا وتطويـرًا.

وكُتـبُ تاريـخ العلـوم والفنـون والآداب الأجنبيـة والعربيـة سـجّلت أسـماء علـماء الأندلـس ومبدعيهـا في الطـب والصيدلـة وعلـم النبـات والعقاقـير والفلـك والكيميـاء والفيزيـاء والرياضيـات، وفي الفلسـفة والمنطـق والعلـوم الدينيـة ومقارنـة الأديـان، والتاريـخ والجغرافيـا وعلـوم البحـار واسـتصلاح الأراضي، وهندسـة الحدائـق ورفـع الميـاه إلى الحدائـق المعلقـة، والتفنـن في العمـران والخصوصيـة فيـه..

حضـارةٌ عظيمـةٌ ازدهـرت وعـلا شـأنها حـين كانـت أوروبـا في ظـلام، وهـي عينهـا التـي فتحـت لأوروبـا معـالم حضارتهـا المعروفـة ونقلتهـا مـن الجهالـة إلى نـور الحيـاة.

النزعةُ الإنسانيّةُ في كتابات الجاحظ

رناد ماجد الطريفي*

يُعدُّ الأديبُ والمفكّرُ أبو عُثْمان عُمَرُو بن بَحر الجاحظ واحدًا من الذين وضعوا الإنسانيَّة نصب أعينهم وأكَّدَوا وحدة الجنس البشري وضرورة تلاحمه وتعاونه وتآزره، وضرورة إقصاء عوامل الفرقة والتَّباعد والتَّنافر. هذا الأمر الذي بدا في أكثر من موضعٍ من كتبه مثل: "كتاب المحاسن والأضداد"، و"مناقب الترك"، و"حجج النبوّة"، وعلى الرَّغْمِ من عمق شعوره بالمسؤوليَّة أمام انتمائه للعروبة والإسلام، ونهوده للدِّفاع عن هذا الانتماء دفاعًا ماجدًا باسلاً ضدَّ حملات الشُّعوبيَّة والزَّنادقة وبعض الاتجاهات أو الأشخاص الذين أساؤوا للدِّين بتأويلاتهم الخاطئة واجتهاداتهم المسيئة.

ويؤكِّد الجاحظ أنَّ دواعي الألفة والتَّحابب والتَّعاون والانسجام بَيْنَ بني الإنسان أقوى وأشدّ وأكثر من دواعي التَّنافر والتَّحارب والتَّشاحن والبغضاء، ولذلك لا عجب في أن تكون الغلبة دائمًا للالتقاء بالوداد والمحبة، ويكون الوَهَنُ من نصيب دواعي التَّنافر[1]. ويدافع عن هذا الاعتقاد بأنَّ الله عزَّ وجلَّ قد جَعَلَ الخلائق على ضروبٍ مختلفةٍ ومتباينةٍ منها: البشر والملائكة والحيوانات وغيرها مما لا نعلم. وجعل البشر على هيئةٍ واحدةٍ من دون أن يفضِّلَ بعضهم على بعضٍ، أو أحداً على أحدٍ، وليس يُعْجِزُهُ أن يُوْجِدَ التَّفاوت فيما بينهم، لكنَّه لحكمةٍ منه جعلهم سواءً وسواسيةً، من حيث الإنسانيَّة «وله أن يجعل من عباده من شاء عربيًّا ومن شاء أعجميًّا، ومن شاء قرشيًّا ومن شاء زنجيًّا، كما له أن يجعل من شاء ذكراً ومن شاء أنثى ومن شاء خنثى، ومن شاء أفرده من ذلك فجعله لا ذكراً ولا أنثى ولا خنثى، وكذلك خَلَقَ اللهُ الملائكةَ وهم أكرم على الله من جميع الخليقة، وخلق آدم فلم يجعل له أباً ولا أمًّا، وخلقه من طين ونسبه إليه، وخلق حواء من ضلع آدم وجعلها له زوجاً وسكناً، وخلق عيسى من غير ذكر ونسبه إلى أمه التي خلقه منها»[2].

ولذلك فإنَّ بني البشر ـ فيما يرى أبو عثمان ـ وإن تباينوا واختلفوا في انتماءاتهم وولاءاتهم ولغاتهم فإنَّهُم متَّفقون في الأصل والفصل والجوهر والمظهر بما تَمَيَّزوا به عن جميع خلائق الله تعالى، وما نُدِبُوا له وأُوْكِلَ إليهم. ليخلص من ذلك إلى نتيجة قد تلقى الهجنة والاستغراب في عصرنا هذا، عصر فوران الانتماءات القوميَّة والعرقيَّة، وهي أنَّ انتماء المرء إنَّما يكون إلى القوم الذين يعيش بَيْنَ ظهرانيهم لا إلى الذين كان مَنْبَتُهُ أو أصله منهم، بمعنى أنَّ المولى الذي يعيش مع العرب مثلاً يصبح منهم، ويلتصق نسبه بنسبهم ـ استناداً إلى قوله عليه الصلاة والسلام : مولى القوم منهم.

الحقيقة أنَّ الجاحظ يريد أن يقول من ذلك: إنَّ الشعوبي؛ الفارسي أو الرومي أو غيره... الذي يعيش في كنف العرب هو ابن هذا القوم وإليهم ينتسب لأنَّهُ بفضل حضارتهم صار ما صار إليه من حال... ولكنَّه أيضًا يكاد يقول لعرب اليوم إنَّ الانتماء إلى قومٍ هو شعور المرء بهذا الانتماء، ولذلك فالعربي الذي يذمُّ العرب ويقدح فيهم ترديداً لما يريده أعداء العرب ويستقوي بالأعداء ويعتزُّ بهم لا يجوز القول إنَّهُ عربي

* كاتبة وباحثة أردنية

وإنَّما هو من القوم الذين يردِّد دعواهم ضدَّ العرب ويحتمي بهم. وكل ما هو مثل ذلك قابل لأن يقاس عليه.

ثُمَّ يعقِّب على ذلك بعد قليلٍ قائلاً: «وإذا كان الأمر على ما وصفنا فالبنوي خراساني، وإذا كان الخراساني مولى، والمولى عربي، فقد صار الخراساني والبنوي والمولى والعربي واحداً، وأدنى ذلك أن يكون الذي معهم من خصال الوفاق غامراً ما معهم من خصال الخلاف، بل هم في معظم الأمر وعمود النسب متفقون».

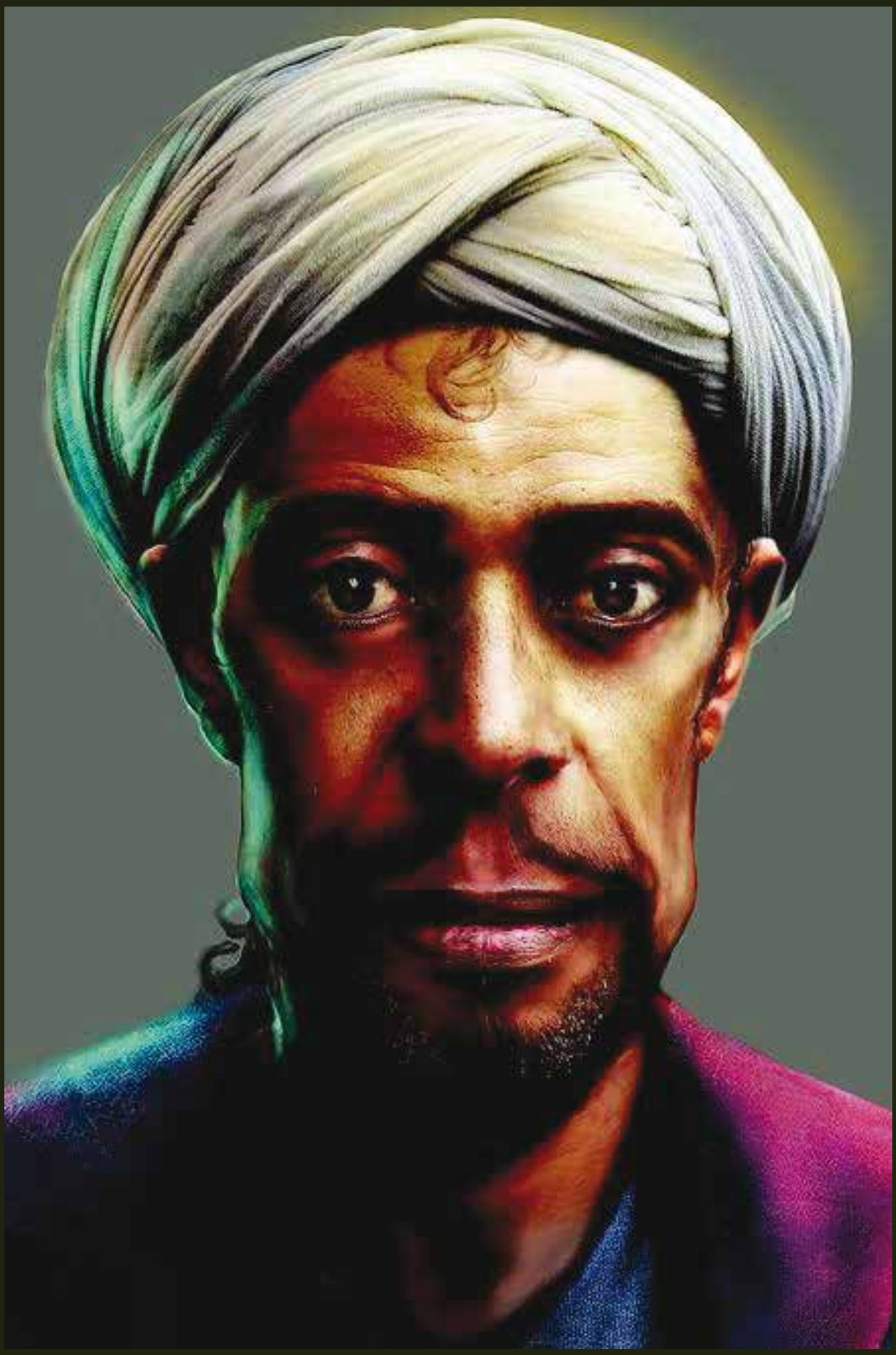
وحَتَّى لا يظنَّن ظانٌّ أنَّ هذه الأقوال جاءت عَرَضاً أو على نحوِ شبه العَرَضِ فقد عزَّز مفكِّرنا رسالته في مناقب التُّرك بنزعة إنسانيَّة واضحةٍ صريحة، إذ يقول: «وكتابنا هذا إنَّما تكلَّفناه لنؤلِّف بَيْنَ قلوبهم التي كانت مختلفة، ولنزيد الألفة إن كانت مؤتلفةً، ولنخبر عن اتِّفاق أسبابهم لتجمع كلمتهم، ولتسلم صدورهم، وليعرف من كان لا يعرف منهم موضع التَّفاوت في النَّسب، وكم مقدار الخلاف في الحسب، فلا يعير بعضهم معير، ولا يفسد عدوٌّ بأباطيلَ مموهةٍ وشبهاتٍ مزوَّرةٍ، فإنَّ المنافق العليم والعدو ذا الكيد العظيم، قد يصوِّر لهم الباطل في صورة الحقِّ، ويلبس الإضاعة ثياب الحزم»[3].

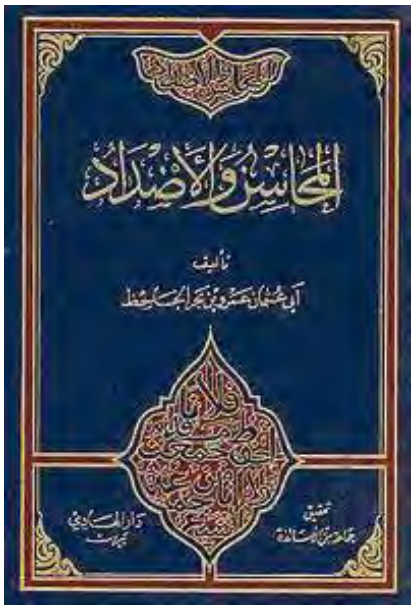
بديهيٌّ أنَّ الوقوف على هذه الحقيقة من قِبَلِ عموم البشر سيقود إلى مزيدٍ من الألفة والانسجام والتَّفاهم بَيْنَ البشر، ويسهم في تخطِّي ما بينهم من حواجز وموانع وتنافر وبغضاء، وهذا ما ذهب إليه مفكِّرُنا بقوله: «وإذا عُرِفَ سائر ذلك سامحت النُّفوس، وذهب التَّعقيد، ومات الضَّغْنُ، وانقطع سَبَبُ الاستثقال، فلم يبق إلا التَّحاسد والتَّنافس الذي لا يزال يكون بَيْنَ المتقاربين في القرابة وفي المجاورة»[4].

يبدو جلياً في هذه الخاتمة كيف أنَّ الجاحظ لم يأخذه الاسترسال وسحر المثال ليظنَّ أنَّ معرفة هذه الحقيقة ستقضي على كلِّ تنافرٍ وتنابذٍ بَيْنَ البشر، وإنَّما ظَلَّ واقعيًّا ملتزماً بِمَا قدَّم به من جدليَّة الخير والشَّر، وعدم إمكان انتفاء الشَّر، فقال ببقاء التَّنافس والتَّحاسد وما جرى مجراها مما لا ينتفي من بَيْنَ الأقارب بالقربة والجوار، وكأَنَّهُ يريد القول إنَّ معرفة حقيقة وحدة الانتماء الإنسانيِّ لن تقضي على الشَّرِّ بالإطلاق، وإنَّما ستحطِّم الحواجز بَيْنَ الأمم والشُّعوب لتجعلهم وكأنَّهُم قبيلةٌ أو أمَّةٌ واحدةٌ، يجري على الإنسانيَّة من أساليب التَّعامل والعلاقات ما يجري على هذه الأمَّة.

أمَّا فيما يخصُّ تباين الطبائع عند الجاحظ إنَّ ما سَلَفَ نعته ودار عليه الحديث من نزوع الجاحظ الإنسانيِّ يوحي للمتتبِّع بأنَّ مفكِّرنا يريد أو قد يريد القول بتماثل النَّاس وتشابههم في الميول والطَّبائع والأهواء... في حين أنَّ الواقع ينطق بغير ذلك تمامًا، فالنَّاس أممٌ وشعوبٌ وقبائل، وحتَّى الأمَّةُ الواحدة فيها من الاختلاف والتَّباين ما يكاد يداني الفوارق بَيْنَ أمَّة وأخرى، فكيف وفَّق مفكِّرنا بَيْنَ نزوعه الإنساني والواقع المليء بالاختلافات والتَّناقضات؟

أقرَّ أبو عثمان بهذه الفوارق والاختلافات بَيْنَ الشُّعوب من جهة وبَيْنَ أبناء الأمَّة الواحدة أو المجتمع الواحد من جهةٍ ثانية. وذهب إلى أنَّ وراء ذلك عِلَلاً وأسبابًا مزدوجةَ الطَّابع، طرفها الأول إلهيٌّ وطرفها الآخر طبيعة حياة البشر على الأرض وما تفرضه من معطياتٍ وظروفٍ تقتضي هذا التَّباين، وفي ذلك يقول: «واعلم أنَّ الله تعالى إنَّما خالف بَيْنَ طبائع النَّاس ليوفِّق بينهم، ولم يحب أن يوفِّق بينهم فيما يخالف مصلحتهم، لأنَّ النَّاس لو لم يكونوا مسخَّرين بالأسباب المختلفة وكانوا مجبرين في الأمور المتَّفقة والمختلفة لجاز أن يختاروا بأجمعهم الملك والسياسة، وفي هذا ذهاب العيش





وبطلان المصلحة والبوار والثَّواء، ولو لم يكونوا مسخِّرين بالأسباب مرتهنين بالعلل لرغبوا عن الحجامة أجمعين وعن البيطرة والقصابة والدِّباغة، ولكن لكلِّ صنفٍ من النَّاس مزينٌ عندهم ما هم فيه ومسهِّلٌ ذلك عليهم، فالحائك إذا رأى تقصيراً من صاحبه أو سوء حذقٍ أو خرقاً قال له يا حجَّام، والحجَّام إذا رأى تقصيراً من صاحبه قال له يا حائك. ولذلك لم يجمعوا على إسلام أبنائهم في غير الحياكة والحجامة والبيطرة والقصابة»[5].

ولا يتوقَّف رأيه عند هذا الحدِّ بل يذهب إلى أنَّ هذه الضُّروب من التَّفارق إنَّما هي أسباب التَّوافق استناداً إلى ما أكَّده من ضرورة التَّجادل الدَّائم بَيْنَ الخير والشَّر فيقول: «ولولا أنَّ الله تعالى أراد أن يجعل الاختلاف سبباً للاتفاق والائتلاف لما جعل واحداً قصيراً وآخر طويلاً، وواحداً حسناً والآخر قبيحاً، وواحداً غنيًّا وآخر فقيراً، وواحداً عاقلاً وآخر مجنوناً، وواحداً ذكيًّا وآخر غبيًّا، ولكن خالف بينهم ليختبرهم، وبالاختبار يطيعون، وبالطَّاعة يسعدون، ففرَّق بينهم ليجمعهم وأحبَّ أن يجمعهم على الطَّاعة ليجمعهم على المثوبة، فسبحانه وتعالى ما أحسن ما أبلى، وأولى وأحكم ما صنع، وأتقن ما دبَّر، لأنَّ النَّاس لو رغبوا كلُّهم عن عار الحياكة لبقينا عراة، ولو رغبوا بأجمعهم عن كدِّ البناء لبقينا بالعراء... فسخَّرهم على غير إكراه، ورغَّبهم من غير دعاء».

هذا فيما يخصُّ الاختلاف بَيْنَ أفراد الأمَّة الواحدة، أمَّا فيما يخصُّ افتراق الشُّعوب فقد انطلق الجاحظ من الأسباب ذاتها ليبرهن هذا الافتراق بَيْنَ الشُّعوب، وليصل من خلالها إلى عوامل جديدة تكرِّس هذا الافتراق في الطَّبائع والعادات والأخلاق وأنماط الحياة، وأهمها الشُّعور بالانتماء إلى الوطن، والعوامل الجغرافيَّة، فيقول: «ولولا اختلاف طبائع النَّاس وعللهم لما اختاروا من الأشياء إلا أحسنها، ومن البلاد إلا أعدلها، ومن الأمصار إلا أوسطها، ولو كان كذلك لتناجزوا على طلب الواسط، وتشاجروا على البلاد العليا، ولما وسعهم بلد، ولما تَمَّ بينهم صلحٌ، فقد صار بهم التَّسخير إلى غاية القناعة. وكيف لا يكون كذلك وأنت لو حَوَّلْتَ ساكني الآجام إلى الفيافي وساكني السَّهل إلى الجبال، وساكني الجبال إلى البحار، وساكني الوَبَرِ إلى الْمَدَرِ، لأذاب قلوبهم الهمُّ، ولأتى عليهم فرط النِّزاع، وقد قيل: عَمَّرَ الله البلدان بحبِّ الأوطان. وقال عبد الله بن الزبير رحمه الله تعالى: ليس النَّاس بشيءٍ من أقسامهم أقنع منهم

بأوطانهم. وقال الله جلَّ وعزَّ: {وَلَوْ أَنَّا كَتَبْنَا عَلَيْهِم أَنِ اقْتُلُوْا أَنْفُسَكُمْ أَوِ اخْرُجُوْا مِنْ دِيَارِكُمْ مَا فَعَلُوْهُ إِلاَّ قَلِيْلٌ مِنْهُمْ}[6] فَقَرَن الظَّنَّ بالأوطان إلى الضَّنِّ بِمُهَجِ النُّفوس، وليس على ظهرها إنسانٌ إلاَّ وهو معجب بعقله لا يسرُّه أنَّ له جميع ما له ما لغيره، ولولا ذلك لماتوا كَمَداً، ولذابوا حسداً»[7].

ولهذه الأسباب اتَّسمت كلُّ أمَّةٍ بخصائص وصفاتٍ افترقت بها عن غيرها وامتازت بها، فوجَّه العرب قِوَاهم واهتمامهم إلى قول الشِّعر والعناية باللغة، وقيافة الأثر وحفظ الأنساب والاهتداء بالنُّجوم وتعرُّف الأنواء والبصر بالخيل والحرب، فبلغوا في ذلك الغاية وأدركوا كلَّ أمنيةٍ، ولم يكونوا أصحاب تجارةٍ أو صناعةٍ أو طبٍّ أو حسابٍ أو فلاحةٍ لخوفهم من صَغَار الجزية، ولم يكونوا فقراء حَتَّى الإدقاع، ولا أغنياء إلى الحدِّ الذي يورث البلادة، وإنَّما كانوا أصحاب أذهان حدادٍ ونفوسٍ أبيَّة وإحساسٍ مرهفٍ، وكلُّ هذا يتلاءم مع حياة البداوة والفيافي ويُعِيْنُ على النُّبوغ في الآداب[8].

أمَّا التُّرك فلم ينصرف اهتمامهم وانشغالهم إلى الطبِّ والتِّجارة والصِّناعة والفلاحة والهندسة، ولا إلى البنيان وشقِّ الأنهار وجباية الغلاَّت، وإنَّما كانوا أصحاب عمد وسكَّانَ فيافٍ وأرباب مواشٍ، وهم أعراب العجم، ولم يكن همُّهم غير الغزو والغارة والصَّيد وركوب الخيل ومقارعة الأبطال وطلب الغنائم، وبهذا عرفوا وعليه قامت مفاخرهم جميعاً[9].

أمَّا اليونانيون فقد اهتمُّوا بالفلسفة وتفرَّغوا للنَّظر في الأسباب والعلل لأنَّهُم لم يكونوا تُجَّاراً أو صُنَّاعاً بأكفهم، ولا أصحاب زَرْعٍ وبناءٍ وغرسٍ، ولا أصحاب جَمْعٍ وَمَنْعٍ وَحِرْصٍ وَكَدٍّ، وكان الملوك يفرغون المفكرين ويجرون عليهم كفايتهم، فانصرفوا للتَّفكير في أنفسهم، فاستخرجوا الآلات والأدوات والملاهي والمزامير والمعازف والطِّب والحساب واللحون وآلات الحرب كالمجانيق والعرَّادات[10] والرتيلات والدبابات[11] وأكثر النفط[12] وغير ذلك[13].

وأمَّا أهلُ الصِّين فهم أصحابُ السَّبك والصِّياغة، والإفراغ والإذابة، والأصباغ العجيبة، وأصحاب الخرط والنَّحت والتَّصاوير، والنَّسخ والخطِّ، ورفق الكفِّ في كلِّ شيءٍ يتولُّونه ويعانونه، وإن اختلف جوهره وتباينت صنعته وتفاوت ثمنه[14]. أمَّا الفرسُ فقد ذهب اهتمامهم إلى العناية بالملك والرِّياسة والسِّياسة، فنظَّموا الإدارة ووضعوا القوانين الدَّقيقة المحكمة[15].

وليخلص في نهاية مطاف تحليله وعرضه لأحوال الأمم وأسباب اختلافها وتباينها إلى نتيجة يعرضها في كتاب البيان والتبيين يرى فيها أنَّ الأمم التي فيها الأخلاق والآداب والعلم والحكم أربعة هي: العرب والهند وفارس والرُّوم[16].

الهوامش:

1. الجاحظ: المحاسن والأضداد ـ ص 36 وما بعدها. كذلك: الجاحظ: مناقب الترك "الرسائل السياسية" ـ ص476 ـ 478.
2. الجاحظ: مناقب الترك ـ الرسائل ـ ج 1 ـ ص 32.
3. الجاحظ: مناقب الترك ـ الرسائل ـ ج 1 ـ ص 29.
4. المصدر نفسه، ـ ج 1 ـ ص 34.
5. الجاحظ: حجج النبوة "الرسائل الكلامية" ـ ص 137.
6. القرآن الكريم ـ سورة النساء ـ الآية 66.
7. الجاحظ: حجج النبوة "الرسائل الكلامية" ـ ص 137ـ 138.
8. الجاحظ: مناقب الترك "الرسائل" ـ ج 1 ـ ص 69 وما بعدها. ومثل هذا الكلام نجده أيضاً في كتبه ورسائله الأخرى كالحيوان والبيان والتبيين والعثمانية والعباسية وغيرها.
9. الجاحظ: مناقب الترك "الرسائل" ـ ج 1 ـ ص 71. وقد ورد مثل هذا الكلام في أكثر من موضع من هذه الرسائل.
10. يقال: عَرَدَ الحجر يَعْرُدُه عَرْداً: أي رماه رمياً بعيداً، والعرَّادة: شبه المنجنيق، صغيرة، والجمع عرَّادات "لسان العرب ـ عرد".
11. الدبابة: التي تتخذ للحروب، يدخل فيها الرجال، ثم تندفع في أصل الحصن، فينقبون وهم في جوفها، سميت بذلك لأنها تُدفع فتدب "لسان العرب ـ دبب".
12. هكذا في النص الذي حققه عبد السلام هارون. أما في النص الذي حققه علي بو ملحم فقد جاءت: «آلة النَّفاط».
13. الجاحظ: مناقب الترك "الرسائل" ـ ج 1 ـ ص 167 ـ 168.
14. الجاحظ: مناقب الترك "الرسائل" ـ ج 1 ـ ص 69.
15. المصدر نفسه، ج 1 ـ ص 71.
16. الجاحظ: البيان والتبيين ـ ج 1 ـ ص 200.

الأسطورةُ وحضارةُ الإنسان

د. أحمد يحيى علي*

مفتتح

ترتبطُ حياةُ الإنسان على الأرض ببعدين رئيسين: ذهني/وجداني، وجسدي يتصل بمكون عضلي، وهذا الثاني يعتمد في عمله وفيما يتم إنجازه بواسطته من أفعال على إشارات يتلقاها من الأول؛ انسجامًا مع خصوصية الإنسان؛ بوصفه كائنًا حيًّا يتميّز عن غيره من الكائنات الحية الأخرى ويرتقي، وفي ضوء مسير الإنسان في الزمان وفي المكان على الأرض ظهرت مفرداتٌ، كان لها حضورٌ واضحٌ ملموسٌ يتّصل اتصالاً وثيقًا بطبيعة العلاقة بين هذين البعدين سالفي الذكر وتوزيع الأدوار الحاصل فيما بينهما؛ فالبعدُ الذهني الوجداني يؤدي دور الفاعل الموجّه، والبعد الجسدي ومتعلقاته من لسان وجوارح: السمع، البصر، الشم، التذوق، اللمس تقع موقع المستقبل المتلقي تعليمات هذا الفاعل؛ ومن ثم يمكن القول: إنَّ مفردات مثل: الثقافة، والفنون، والحضارة تُعدُّ ناتجًا من نواتج هذه العلاقة بين البعدين ومُخرجًا من مخرجاتها.

وقد شهدت بداية رحلة الإنسان على الأرض ما يصحُّ أن نسميه بعلاقة متوترة، مبعثها حالة الغموض التي اكتنفت علاقة الإنسان الأول بالكون من حوله وما يقع فيه من حوادث؛ فلجأ إلى محاولة إدراكها وإيجاد تفسيرات لها بطريقة تقوم على تصورات تفتقد إلى ما عرفته البشرية بعد ذلك من نظريات ومفاهيم تتصل بمرحلة تتأسس على التجريب والمشاهدة، ووضع فروض يتم اختبار صحتها وفق إجراءات محددة؛ هنا يبدو جليًّا مصطلح الأسطورة الذي اعتمد في تبلوره على مرحلة في الإدراك ميّزت الإنسان الأول وحياته على الأرض[1]؛ إنَّ الرؤى التي تم وضعها في تلك المرحلة الأولى من حياة الأسرة البشرية لظواهر الكون الواقعة في مرمى إدراك ذاك الإنسان الأول تشكّل ناتجًا من نواتج العلاقة الجامعة بين هذين المكونين الأثيرين لديه: فكره وشعوره من ناحية ومكوّنه الجسدي ومتعلقاته من لسان وجوارح وغيرها من ناحية أخرى؛ إنَّ هذه الرؤى كانت وثيقة الصلة بتصوّر خرافي يتجاوز منطقة المشاهد إلى منطقة الغيبي، ومن هذه الثانية ظهر ذلك المفهوم(الأسطورة)، وكان يُسمّى في التراث اليونانيّ القديم (ميثوس)، وفي الإنجليزية (Legend)، وصار له حقلٌ معرفيٌّ متخصّصٌ تحت مسمّى(الميثولوجيا)، ويُعد هذا المفهومُ انعكاسًا للطبيعة المميزة لمنطقة العقل والشعور لدى ذاك الإنسان في طور حياته الأول، ليس ذلك فحسب، بل إنَّ الوعي الإنساني وربطه بين المشاهد والغيبي قد شجع على ولادة ذلك الحقل الرفيع في نسق الفكر الإنسانيّ؛ ألا وهو حقلُ الفلسفة، الذي يجعل من هذين الطرفين: المشاهد/الفيزيقي، وما وراء المشاهد/الميتافيزيقي مجالاً محوريًّا في نشاطه.

الأسطورةُ: اللفظُ ومرونةُ المدلول

وإذا نظرنا إلى هذا المفهوم المستمر في حضوره بين أفراد الجنس البشري نجد أنَّه كما هو معلوم قد ارتبط بمعانٍ مثل: الخرافة، الخيال، اللامعقول، الغيبي؛ إذ إنَّ الحالة الإنسانية في تلك الحقبة من عمرها على الأرض

* أكاديمي وناقد مصري

كانـت تفتقـر إلى قيمتـين رئيسـتين ظهرتـا وتمددتـا أفقيًـا ورأسـيًا بعـد ذلـك: قيمـة الديـن وقيمـة العلـم؛ ومـن ثـم فـإنَّ المنجـز الـذي تمخـض عـن حالـة الإدراك المهيمنـة عـلى وعـي الإنسـان الأول يُعـد ابنًـا قـد خـرج مـن رحـم الأسـطورة التـي يبـدو أنَّهـا لم تغـادر فضـاء الحيـاة لـلأسرة البشريـة عـلى مـدار رحلتهـا في الزمـان وامتدادهـا الأفقـي في المـكان؛ فـإذا كانـت في ظهورهـا الأول قـد أخـذت منحـى عقديًـا يعكـس خـوف الإنسـان ورغبتـه في اسـترضاء مـا ظنّـه قـوى خفيّـة مسـؤولة عـما يجـري حولـه مـن حـوادث فوجد أنَّ لزامًـا عليـه الخضـوع لهـا كـما هـداه إلى ذلـك مكوّنـه الفكـري والوجـداني بقرابـين ورقصـات وأماكـن يذهـب إليها يمـارس فيهـا طقوسًـا يتغيّـا مـن ورائهـا الوصـول إلى حالـة رضـا وسـكون نفسـيين؛ فإنَّهـا- أي الأسـطورة - في مراحـل لاحقـة قـد تخلّصـت بدرجـة كبـيرة جـدًا مـن هـذه النزعـة ذات الصبغـة العقائديـة، مـع انتشـار الرسـل الموحـى إليهـم مـن قبـل اللـه الواحـد الأحـد، وترسـيخ العلـم بنظرياتـه لأقدامـه عـلى الأرض.

وبالوقـوف أمـام القـرآن الكريـم، نجـد أن لفظـة أسـطورة تـأتي في سـياقاتٍ تضفـي عـلى مدلولهـا طابعًـا سـلبيًا، ينطوي عـلى ذم المنجـز الفعـلي المتصـل بهـا؛ فـإذا مـا تـم نعتـه أو وضعـه في هـذا القالـب؛ أي الأسـطورة فـإنَّ ذلـك يعنـي موقفًـا يقـوم عـلى الرفـض والإنـكار، والانـصراف: **"وَإِذَا تُتْـلَىٰ عَلَيْهِـمْ آيَاتُنَـا قَالُـوا قَـدْ سَـمِعْنَا لَـوْ نَشَـاءُ لَقُلْنَـا مِثْـلَ هَـٰذَا، إِنْ هَـٰذَا إِلَّا أَسَـاطِيرُ الْأَوَّلِـينَ"**[2].

وقولـه تعـالى: " وَقَالُـوا أَسَـاطِيرُ الْأَوَّلِـينَ اكْتَتَبَهَـا فَهِـيَ تُمْـلَىٰ عَلَيْـهِ بُكْـرَةً وَأَصِيـلًا"[3]

إنَّ اللفظـة في حركتهـا داخـل فضـاء التـداول تسـير في مسـارٍ محـددٍ، منطلقـه الأول وعـي تكـوّن بنـاءً عـلى تفاعـل مـع الحاصـل في العـالم نجـم عنـه محاولـة تفسـير يعكـس رغبـة الـذات الإنسـانية في الانتقـال مـن مرحلـة النظـر السـلبي إلى مرحلـة الوصـف والتحليـل وإصـدار الأحـكام؛ فكانـت الأسـطورة وليـدة هـذه العمليـة في الفكـر؛ فالتسـطير هاهنـا إذا كان يحيـل إلى فعـل اليـد بنقـوش فـوق جـدران معابـد أضحـى فيـما بعـد تدوينًـا وتسـجيلاً بالقلـم، لكنَّـه يشـير ويحيـل إلى مجمـل منظومـة الإدراك لـدى الإنسـان التـي تعتمـد عـلى هـذه المعادلـة الأثـيرة؛ معادلـة 2+5؛ أي العقـل والقلـب، ومعهـما الجـوارح الخمسـة كـما قلنـا آنفًـا. وهـذه اللفظـة (أسـطورة) في مسـيرها وفي صحبتهـا لـلأسرة الإنسـانية عـبر الزمـن سـتتخلص بدرجـة كبـيرة مـن قيـد أحاديـة الدلالـة التـي جعلتهـا مرهونـة بمـا هـو شـعائريّ تعبـديّ فحسـب؛ فاتصالهـا بمـا هـو غيبـيّ أو بمـا هـو كامـن غـير مـرئي عمومًـا سـيفتح فضـاء مدلولهـا؛ ليجعلهـا إشـارةً إلى مسـألة الخيـال بصفـة عامـة [4].

إنَّ التأريـخ لهـذه المفـردة (الخيـال) يأخذنـا بدايـةً إلى الأسـطورة وتجليهـا وبدايـة ظهورهـا؛ لـذا فـإنَّ ثنائيـة (الحقيقـة في مقابـل الخيـال) تعكـس مشـكلةً، البحـث فيهـا يسـير في مسـار أفقـي باتجـاه حقـول معرفيـة اصطنعهـا الإنسـان في أطـوارٍ لاحقـة؛ مثـل: الفلسـفة، والأحيـاء، والجغرافيـا، وعلـم الاجتـماع، والفيزيـاء، وغيرهـا مـن الحقـول التـي جعلـت مـن الافـتراض ومـن المُعطـى الموجـود المعلـوم بالحـواس منطلقًـا للبحـث فيـما وراءه؛ أي في عللـه وأصولـه؛ أي أنَّ مسـألة الوجـود في مقابـل العـدم المترتبـة عـلى هـذه العمليـة البحثيـة تمثـل درجـةً مـن درجـات يقـف عليهـا مسـتخدم هـذه الكلمـة (الخيـال)؛ بوصفهـا حُكـمًا يصـدره إزاء قضيـة أو موضـوع مـا، هـذا الحكـم يمكـن تفريعـه فرعـين:

الأول: المجـازُ الـذي يسـير في نسـق مـوازٍ عـلى الضـد مـن المألـوف المتعـارف عليـه لـدى شرائـح الجماعـة البشريـة عـلى تدرجهـا في الفكـر وفي الإدراك، هـذا التـدرج الـذي

يُرصد في طبقتين: طبقة النخبة المستنيرة، وطبقة قليلي العلم والمعرفة.

الثاني: الكذبُ المرتبط بمنطلقات دينية أخلاقية وثيقة الصلة بالمعتقد وبقيم المجتمع وحزمة الثابت المتجذر فيه من قيم يتم نقلها جيلاً بعد جيل[5].

وإنّنا إذا نظرنا إلى الحضارة التي صنعتها يد الإنسان وقد اتّخذت أشكالاً متنوعة كيفًا، وهي كثيرة من ناحية الكم؛ بحكم حياة الإنسان الممتدة في الزمان والشاغلة لمساحات مكانية كبيرة جدًّا على كوكب الأرض نجد أنَّها تحمل في طياتها ظلًا للأسطورة وما علق بها من معانٍ على مدار رحلتها العمرية الطويلة؛ فالفنونُ بأنواعها المختلفة المصنوعة من اللغة ومن غير اللغة بمثابة موجود، الخيال هو المهيمن والمؤثر في مسألة حضوره، حتى إذا ما نظرنا إلى ما أخرجته يدُ الإنسان من مخترعات في حقبة ما سُمّي بالثورة الصناعية وما تلاها حتى أيامنا هذه كانت في البدء أفكارًا مجردة، سمتها الخيال الذي هو ضد الحقيقة المعلومة المدركة بالحواس، ثم أضحت شيئًا مذكورًا بعد ذلك في دنيا الناس.

إنَّ كلمة حضارة ومكوّناتها التي يمكن تقسيمها قسمين: فكري مجرد يتفرع إلى فرعين (علوم وفنون)، ومادي حسي مصنوع من عناصر يتم استقدامها من الطبيعة المحيطة، هذه الكلمة؛ أي الحضارة قد خرجت من الجذر اللغوي حضر، والحضور ضد الغياب، لكنَّه في الوقت ذاته مولود قد خرج من صلبه؛ ليس أدل على ذلك من أنَّ ما كان يظنّه الإنسان وهمًا أو خرافة، أو لنقل أسطورة في الماضي صار في مضارع لاحق شيئًا مألوفًا لا مكان في العلاقة به وفي التعامل معه لمفردات مثل الغرابة أو الدهشة أو عدم القبول وعدم التصديق. من هنا يتبين أنَّ مفهوم الأسطورة يكتسب بعدًا مرنًا يمكن نعته بالحركي القائم على التوسع وعدم الجمود؛ إنَّه لم يقف متجمدًا عند رؤية إدراكية ذات صبغة عقائدية تعتمد على الخضوع والاسترضاء، بل تمدّد أفقيًّا ليحتفظ بمعنى عام يتمثل في مطلق الخيال أو الخرافة، الذي من عباءته خرجت الفنون قديمها وحديثها[6]، ومنه خرجت منجزات تعكس ما وصل إليه الإنسان من نضج وتطوّر وحداثة. إذن فالخرافة أو الوهم أو الخيال أو العدم الذي هو ضد الوجود، إنما هي مفردات تمثل جميعها ملصقات دلالية لحقت بالأسطورة في سفرها المستمر عبر الزمن بين أبناء الأسرة البشرية؛ الأمر الذي يعني أنَّ التطوّر الذي لحق بهذه اللفظة/الأسطورة لم يقتصر فقط على الترادف إذا ما نظرنا إلى كلمات؛ مثل: الخيال، المجاز، الوهم، الغيبي الذي في حكم العدم، بل إنَّه امتد ليصل إلى حافة التضاد؛ فنجد أن حضارة الإنسان واتصالها بالمنجزات/المخترعات التي هي على مقياس وعي الإنسان القديم بإطلاق الكلمة، أو وعي السابقين منذ أربعة قرون مثلاً في عداد الأوهام صار حقيقةً ويقينًا يعيش معه الإنسان ويقيّم حياته وفقًا لآلية عمله[7].

تعقيبٌ

إذن يمكن القول: إنَّ الدال (الأسطورة) المعنى والأداء يتجلى في محددات دلالية عدة:

- الأسطورة: طورٌ في الإدراك يعكس المراحل الأولى في عمر الإنسان على الأرض وما تحمله من خصوصية في الفكر وفي الممارسة.
- الأسطورة: كذبُ خيالٍ ومجاز، في مرحلة الدين والشرائع، وفي مرحلة ترسيخ العلم ونظرياته.
- الأسطورة وثيقةُ الصلة بافتراضات في مرحلة الاختبار قبل أن يتأكد بالتجريب وبالدليل وجودها.

- الأسطورة وثيقةُ الصلة بالمنجز الحضاري الإنساني في شقه الذهني والوجداني المجرد (حقل العلم وحقل الفن بأنماطه اللغوية وغير اللغوية).

- الأسطورة وثيقةُ الصلة بالمنجز الحضاري الإنساني في شقه المادي المصنوع من مكوّنات الطبيعة المحيطة بالإنسان (جانب المخترعات التي أحدثت طفرةً وتغيّرًا نوعيًّا في نمط حياة الإنسان على الأرض وطريقته في الفكر وفي السلوك، وفرضت تقسيمًا داخله إلى طبقات قد لا يخلو من نزعة عنصرية ليست مبرأة من تجبّر وتنمر؛ فهناك شعوبٌ متقدمة (دول عالم أول)، وغيرها دونها يأتي في مرتبة ثانية، وثالثة/دول عالم ثالث.

- الأسطورة نسقٌ يتفرع فرعين؛ الأول يتصل بما هو شعائري جذروه تعود إلى وعي الإنسان الأول إزاء العالم من حوله في مرحلة غياب المنقول من نصوص السماء (الدين والشرائع)، الثاني: فلسفيٌّ يرتبط بحركة أو لنقل بآلية تكوين المعرفة من خلال الربط بين المشاهد/المعلول/المفعول، والعلة التي تقف وراءه، ولا يمكن الوصول إليها بالحواس، لكن يمكن الوصول إلى عتبة إدراك واقتناع بوجودها بالعقل؛ الأمر الذي يبرر علة احتمال الدال، وفي معنى رأى. ورأى لها أكثر من معنى؛ الأول: الرؤية المرتبطة بحاسة الإبصار؛ أي رأى بمعنى أبصر، الثاني: الرؤية المؤسسة على الإدراك الذهني؛ أي الرؤية المرتبطة بالعقل، حينها يكون الفعل رأى بمعنى عرف وعلم. ويكون لمنطوق سقراط لتلميذه عندما قال له: "تكلّم حتى أراك" وجاهته؛ إنَّه يقصد بالطبع رأى بمعنى علِم وعرف.

- الأسطورة إذن لفظٌ يمكن بقدرٍ من التوسع وصفه بأنَّه من ألفاظ الأضداد؛ فهي تحمل المعنى وضده بالنظر إلى طبيعتها الحركية المرنة مع اقترانها برحلة العنصر البشري عبر الزمن.

الهوامش:

1. انظر:كارين أرمسترونج، تاريخ الأسطورة، ترجمة: د. وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، الطبعة الأولى، 1429هـ 2008م، من ص9 إلى ص15.
2. سورة الأنفال: الآية: 31.
3. سورة الفرقان: الآية: 5.
4. انظر: فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الثانية، 2001م، من ص24 إلى ص32.
5. انظر: د. علي صبيح التميمي، أنثروبولوجيا الأسطورة والدين، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، طبعة 2016م، ص55.
6. انظر: د. عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، دار القلم، دمشق، طبعة 1974م، من ص34، إلى ص39.
7. انظر: د.أحمد يحيى علي، بين التعبير الإنساني والمحاكاة، مجلة الرافد الإلكتروني، دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، فبراير 2022م.

المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم.
2. د.أحمد يحيى علي، بين التعبير الإنساني والمحاكاة، مجلة الرافد، الإصدار الرقمي، دائرة الثقافة الإعلام، الشارقة.
2. د. عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، دار القلم، دمشق، طبعة 1974م.
3. د. علي صبيح التميمي، أنثروبولوجيا الأسطورة والدين، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، طبعة 2016م.
4. فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الثانية، 2001م.
5. كارين أرمسترونج، تاريخ الأسطورة، ترجمة: د. وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، الطبعة الأولى، 1429هـ 2008م.

بلاغةُ التوازي في الشعر العربي؛ من صنعة الشكل إلى كثافة المعنى، للكاتب عبد الغني عارف

مها بنسعيد*

كتابُ "بلاغة التوازي في الشعر العربي" للكاتب عبد الغني عارف، كتابٌ من الحجم المتوسط عدد صفحاته 271 صفحة. صادر عن دار EDITION PLUS ط.1. 2022. زُيّن غلافه بتصميم الفنان عمر كولالي. الهدف من الدراسة هو الكشف عن أهمية التوازي في دراسة المنجز الشعري، لكونه يمثل الأرضية الخصبة لتوظيف هذه الظاهرة واستثمارها.

يتكوّن الكتابُ من ثلاثة أقسام موزعة كالآتي:

مدخل

القسم الأول: التوازي في التراث البلاغي والنقدي العربي.

الفصل الأول: التوازي والتداخل الاصطلاحي في البلاغة العربية – مفاهيم متقاطعة.

أولًا- مفهوم التوازي: لغة واصطلاحًا.

ثانيًا – التوازي ومفاهيم بلاغية مجاورة.

الترصيع

الموازنة

المقابلة

الجناس

التكرار

الفصل الثاني: التوازي وعلم البديع: تحول جمالي في نظم الشعر ونقده.

القسم الثاني: التوازي في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة.

الفصل الأول: التوازي في الدراسات النقدية الغربية.

أولاً- التوازي ووظيفة اللغة الشعرية – رومان جاكبسون.

ثانيًا- البنية الفنية والطبيعة الجدلية للتوازي- يوري لوتمان.

الفصل الثاني: التوازي في الدراسات النقدية العربية.

أولاً- التوازي وثنائية التشابه والاختلاف – د محمد مفتاح.

ثانيًا – التوازي ومعيار الموازنات الصوتية – د محمد العمري.

القسم الثالث: أنواع التوازي وصيغه.

الفصل الأول: أنواع التوازي

أولاً- التوازي الصوتي

ثانيًا- التوازي التركيبي

ثالثًا – التوازي الدلالي

الفصل الثاني: جماليات التوازي ووظائفه.

أولاً- أسلوب التكرار: بين الإمتاع والإقناع.

ثانيًا- الثنائيات الضدية وتشكيل بنيات التوازي.

ثالثًا- الترادف اللغوي وتكثيف دلالات التوازي.

خاتمة

المصادر والمراجع المعتمدة

الفهرس.

تطرق الباحثُ لمفهوم التوازي في الشعر العربي الحديث، لكونه يشكّل أحدَ أقوى تجليات الكتابة الشعريّة، ومكوّنًا من مكوّنات بناء القول الشعري.

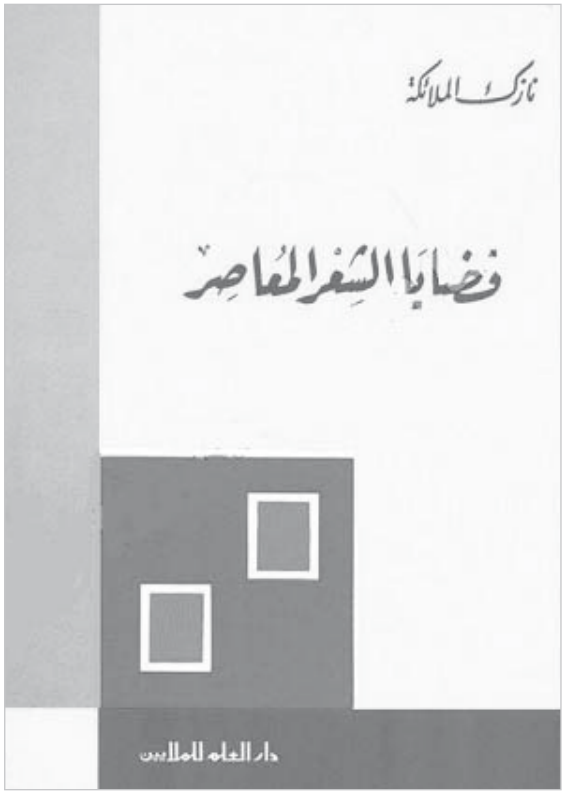
* **باحثة مغربية في التوثيق والنقد والشعر**

لـذا عمـل الباحـث عـلى تأصيـل المفهـوم قديمًـا وحديثًـا، بعـرض مختلـف توظيفاتـه في الـتراث البلاغـي، والنقـدي العـربي، وبالخصـوص في الشـعر العـربي القديـم والحديـث، مسـتحضرًا التطـوّر الـذي عرفـه المفهـوم عـبر اسـتعمالاته في مختلـف التجـارب الشـعريّة مـن عـصر لآخـر ومـن تجربـةٍ شـعرية لأخـرى.

تقـوم الدراسـةُ عـلى فرضيـة مفادهـا، أنَّ ظاهـرة التـوازي تتجـاوز البعـد الشـكلي المتمثـل في تنضيـد خـاص لأجـزاء الـكلام، وفـق إجراءات شـبه هندسـية تسـتوعبها المحسـنات البلاغيـة بشـكل عـام والبديعيّـة بشـكل خـاص، إلى كونهـا أداة فنيـة تنتـج المعنـى وتسـهم في بنـاء وحـدة بـين الأجـزاء المتناظـرة، وحـدة تتولـد عنهـا المعـاني والـدلالات بكثافـة بلاغيـة أوسـع وبتأثـير في المتلقـي أقـوى، أي أنَّ الأمـر لا يتعلـق بمجـرد صنعـة في بنـاء شـكل القصيـدة وتنميـق مظهرهـا الخارجـي ولكـن بآليـة تسـهم في إنتـاج المعنـى أيضًـا.

اسـتهل الكاتـب البحـث بمدخـل مركّـز، تطـرق فيـه لمفهـوم التـوازي كمصطلـح قديـم لـه أصولـه في الـتراث البلاغـي العـربي والغـربي، مـما جعلـه يقـف عـلى نمـاذج تطبيقيّـة لإبـراز مـدى تحقـق البعـد البلاغـي في بنـاء النصـوص الشـعرية.

عـرض الكاتـب في القسـم الأول الـذي يحمـل عنـوان: التـوازي في الـتراث البلاغـي والنقـدي العـربي، مفهـوم التـوازي لغـةً واصطلاحًـا، معتمـدًا في ذلـك عـلى مختلـف المصـادر، والمعاجـم اللغويـة، والكتـب النقديـة والبلاغيـة. كـما قـدم الباحـث مجموعـة مـن المصطلحـات، والأسـاليب البلاغيـة، التـي تتقاطـع مـع مفهـوم التـوازي، وأغلبهـا تنتمـي لعلـم البديـع، وهـو مـا جعلـه يخلـص بـأنَّ مكوّنـات هـذا العلـم تمثـل التعبـير الأكـثر جـلاء عـن ظاهـرة التـوازي في الشـعر العـربي سـواء تعلـق بالمحسـنات اللفظيـة أو



المعنويـة. فوصـل إلى أنَّ هـذه الظاهـرة لا تقـف عنـد كونهـا ظاهـرةً أدبيّـةً معزولـة، بقـدر مـا هـي انعـكاسٌ لتحـوّلٍ سـياسيٍّ واجتماعـيٍّ وحضـاري شـامل. ومـن هنـا خلـص إلى أنَّ التـوازي لعـب دورًا مهـمًّا في الأدب العـربي القديـم، مـما سـاعد عـلى إبـراز التجربـة الفنيـة للشـاعر. وفي علاقـة علـم البديـع بظاهـرة التـوازي صنّـف الباحـث مباحـث هـذا العلـم وفـق ثلاثـة مسـتويات تتعلـق بعامـل الانسـجام الصـوتي كالتـالي:

- الانسجام الصوتي بين الألفاظ؛
- الانسجام الصوتي بين الجمل؛
- الانسجام الصوتي القائم على الدلالة.

وبانتقالنـا إلى القسـم الثـاني الـذي يحمـل عنـوان: التـوازي في الدراسـات الأدبيـة والنقديـة الحديثـة، وقـف الكاتـب عـلى التأصيـل الزمنـي لمصطلـح التـوازي في الدراسـات

الأدبيـة والنقديـة الحديثـة، فوجـد أنَّ الأبحـاث ذات الصلـة بالموضـوع تعـود بـه إلى القـرن الثامـن عـشر، مـن خـلال العمـل، الـذي قـام بـه "روبـرت لـوث" عـام 1753، و"بلـير"، وكل مـن " ج. مولينـو "، و"ج.تامـين"، الـذي اعتـبر أنَّ التوازي ظهـر تاريخيًّـا، كمحاولـة لإعـادة الاعتبـار للظواهـر ذات الصلـة بالمسـتوى الـصرفي، والمعجمـي، والـدلالي. ومـن هنـا خلـص الكاتـب إلى كـون التـوازي ظاهـرة بلاغيـة بامتيـاز، لمـا يلعبـه مـن دور كبـير في آفـاق الدراسـات الأسـلوبية، والأدبيـة، والفنيـة.

تطـرق الكاتـب لمفهـوم التـوازي في الدراسـات النقديـة الغربيـة، فقـدّم لنـا كلاً مـن اجتهـادات "رومـان جاكبسـون"، بِعَـدِّهِ أحـد الدارسـين، الذيـن أولـو موضـوع التـوازي في الشـعر، تنظـيرًا وتطبيقًـا، فحـدّد وظائـف اللغـة، ومفهـوم الشـعرية لديـه، وأيضًـا عنـد كل مـن: "جـون كوهـن، وتزيفيطـان تـودوروف". كـما قـدّم الكاتـب تصـوّر "يـوري لوتمـان" لظاهـرة التـوازي في الشـعر مـن خـلال كتابـه تحليـل النـص الشـعري.

وفي مقابـل ذلـك عمـل الكاتـب عـلى تفكيـك مفهـوم التـوازي في الدراسـات النقديـة العربيـة، فوقـف عنـد الباحـث محمـد مفتـاح بِعَـدِّهِ أبـرز الباحثـين المغاربـة والعـرب، الذيـن تناولـوا موضـوع التـوازي بالدراسـة برؤيـة علميـة وأكاديميـة عميقـة، معتمـدًا في ذلـك عـلى مـا ورد حـول الموضـوع في الـتراث البلاغـي العـربي، وفي الدراسـات اللغويـة، والبلاغيـة، والأدبيـة، وغـير العربيـة.

بالإضافـة إلى محمـد مفتـاح، قـدّم لنـا الباحـث باحثًـا آخـر، محمـد العمـري بِعَـدِّهِ أحـد أعمـدة الـدرس البلاغـي، فقـد اسـتفاد مـن الشـعرية البنيويـة، وعمـل عـلى بنـاء بلاغـة عربيـة عامـة، تسـتجيب لخصوصيـات مختلـف أنمـاط الخطـاب، مسـتثمرًا في ذلـك جهـود بعـض البلاغيـين القدمـاء، ومعتمـدًا في ذلـك البلاغـة التطبيقيـة المتصلـة بالنصـوص مبـاشرة، في بعديهـا البديعـي والنقـدي، كـما اهتـم بظاهـرتي التـوازي والمـوازاة في الشـعر.

وبانتقالنـا إلى القسـم الأخـير، الـذي يحمـل عنـوان أنـواع التـوازي وصيغـه فقـد قـدّم فيـه الباحـث أنـواع التـوازي [التـوازي الصـوتي – التـوازي التركيبـي- التـوازي الـدلالي]، لمـا يكتسـبه مـن أهميـة في تلقـي النصـوص الشـعرية، إضافـة إلى حديثـه عـن مفهـوم التكـرار كمظهـر مـن مظاهـر التجديـد في الشـعر العـربي الحديـث، وأحـد الصيـغ الفنيـة، التـي بهـا تتحقـق بنيـة التـوازي في الشـعر. إذ يشـكّل تواتـرُ الأصـوات المتشـابهة في النـصِّ الشـعري وتكرارهـا، معيـارًا مـن معايـير قـوّة التـوازي وكثافتـه في النـص. ولإلقـاء الضـوء عـلى هـذه الظاهـرة اسـتعرض الكاتـب الدراسـات التـي تناولـت الموضـوع مثـل: كتـاب "قضايـا الشـعر المعـاصر" لنـازك الملائكـة، التـي خصّصـت لدراسـة موضـوع التكـرار، ومجموعـة مـن النصـوص التطبيقيـة لمجموعـة من الشـعراء الذيـن وظفـوا ظاهـرة التكـرار في شـعرهم.

تميّـز الكتـاب بالدقـة في الموضـوع، إضافـة إلى الانضبـاط المنهجـي والتحليـلي، وتنـوع طرائـق العـرض في التعامـل مـع الظاهـرة، فقـد راهـن عـلى تحقيـق التـوازن بـين مـا هـو نظـري وتطبيقـي. خلـص الكاتـب إلى أنَّ عمليـة الإبـداع الشـعريّ هـي عمليـة متداخلـة المسـتويات، بـين مـا هـو لفظـي، وصـوتي، وتركيبـي، ودلالي، أثنـاء إنجـاز البنـاء الفنـي للنـصِّ الشـعريّ. مـما جعـل الكاتـب يتسـاءل عـن مفهـوم التـوازي في مختلـف تجلياتـه البلاغيـة والنقديـة سـواء في الـتراث العـربي، أو في الدراسـات الشـعرية والأسـلوبية الحديثـة. فحـاور مختلـف النصـوص الشـعريّة العربيّـة، وذلـك بالاشـتغال عـلى اللغـة والخصائـص الفنيّـة، التـي تتسـم بهـا بنيـاتُ التـوازي في مختلـف تجلياتهـا الأسـلوبيّة والبلاغيّـة والدلاليّـة.

الاستعارة من البيان الأرسطي إلى البلاغة العربية؛ "جدلُ النشأة وأصالةُ المفهوم"

د. الخامس مفيد*

تقديم

مثّلت الاستعارةُ دومًا دائرة الرحى في التفكير البلاغي التقليدي، بكونها ظاهرةً لغوية، يقتصر دورها على تجميل الكلام، ورفع البيان من الباث إلى المتلقي. فهي بحسب التصوّر الكلاسيكي، لا تتردد في كل الخطابات، وإنَّما ينحصر وجودها في الخطاب الأدبي الجمالي الإبداعي سواء كان شعريًّا أم نثريًّا. وبالتالي، فهي حكرٌ على الشعراء والأدباء، وليس بمقدور العامة صياغة بنيات استعارية.

وتعود البداياتُ الأولى لنشأة هذا المفهوم إلى البيان الأرسطي، فقد عدّها نقلًا من الحقيقة إلى المجاز، وقد ساد جدلٌ طويلٌ بشأن أصالة المفهوم، بين من نسبه إلى البيئة العربية، وبين من صعد به إلى البيان الأرسطي، وبين من تبنى الحياد. ويُجمع جلُّ المهتمين بالبلاغة العربية إلى أنَّ الجاحظ أوّل من انتبه إلى ظاهرة الاستعارة في النصوص الأدبية من شعر ونثر، وقد اكتمل بناء المفهوم وصياغة المفاهيم والمبادئ مع عبد القادر الجرجاني من خلال أسراره وإعجازه، بل يمكن القول من خلال نظرية الادعاء الجرجانية.

1. الاستعارة من خلال البيان الأرسطي

1.1. نشأة الاستعارة بين أرسطو والبيان العربيّ

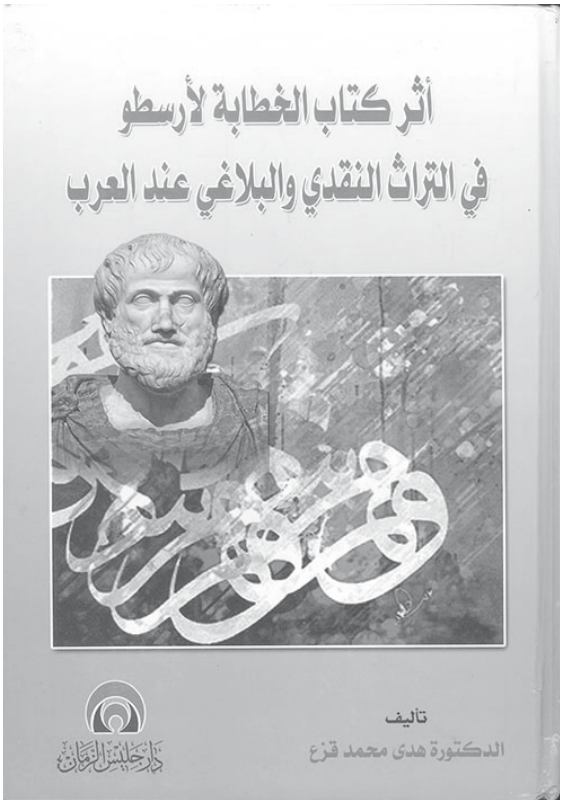
شغلت نشأة الاستعارة بال العديد من الباحثين والنقاد والبلاغيين، فلا أحد يجادل في تأثير أرسطو في البلاغة العربية، خاصة بعد ترجمة كتابيه:" الخطابة" و" فن الشعر". لكن من باب الإنصاف، وجب التنبيه إلى أنَّ هناك العديد من الباحثين، يدافعون على أن البيان نشأة عربية خالصة، تردد صداه في التراث العربي، قبل ترجمة كتابي أرسطو.

لقد دافع طه حسين وأمين الخولي عن فكرة الأثر اليوناني في البيان العربي، وأضحت أفكارهما مرجعًا لدراسات مقارنة لم تنته إلى يومنا هذا. فهذا حمادي صمود، يربط نشأة الاستعارة بوجود عناصر فكرية أجنبية في الحواضر العربية، وازدهار الترجمة، كل هذه الأسباب وغيرها، نتج عنها وصول الفكر الأرسطي البلاغي إلى البيئة العربية، خصوصًا بعد ترجمة كتابي" الخطابة" و" وفن الشعر" إلى العربية. هذا فضلاً عن وجود إشارات نصية مبثوثة في ثنايا مصادر البلاغة العربية، تحمل إحالةً واضحة على التراث اليوناني.

ويرى ضياء خضير أنَّ تطوّر المصطلح البلاغي العربي بشكلٍ سريعٍ، دفع بالعديد من الباحثين المستشرقين إلى التشكيك في أصالة البلاغة العربية، مفترضين وجود أثر أجنبي، قد يكون يونانيًّا أو فارسيًّا، وحجتهم في ذلك، أنَّ تطور العلوم البيانية في "أثينا" تطلب ردحًا طويلًا من الزمن[1].

أمَّا" أرحيلة"، فقد سلك مسلك المدافعين عن أصالة البلاغة العربية، ودليله في ذلك، أنَّ القائلين بمسألة التأثير اليوناني في الثقافة العربية القديمة، وعدَّ أرسطو شيخًا لها، ماهي سوى مسوغات الغاية منها، إقناع

* أستاذ اللسانيات، جامعة شعيب الدكالي، كلية الآداب، الجديدة، المغرب

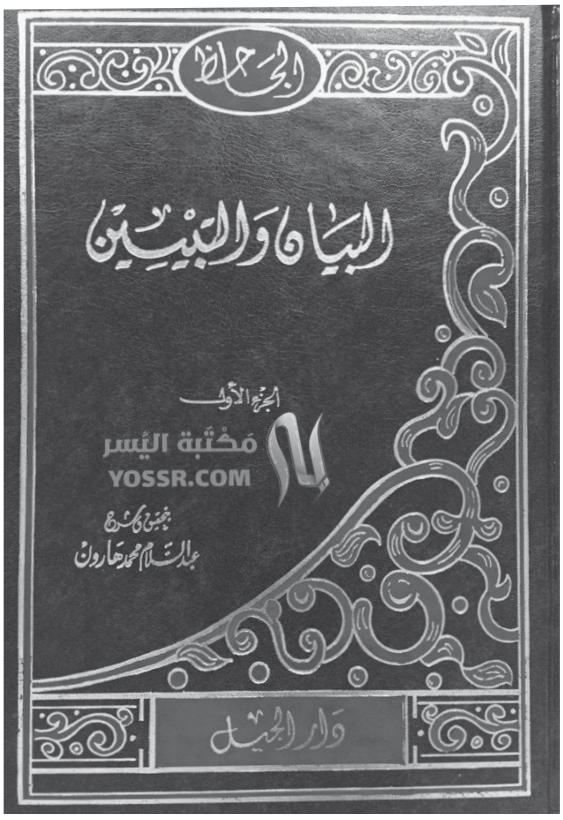


العرب والمسلمين بضرورة الانصهار في المدينة الغربية، وجعل الحضارة اليونانية منطلق كل الحضارات، مقرة بالتولّد الذاتي؛ أي أنَّ البلاغة والفلسفة والمنطق، إنتاجٌ يونانيٌّ صرف؛ بمعنى آخر، أنَّ تطوّرَ هذه العلوم، هو منتوج يوناني خالص، لم يطلع فيه فلاسفة "أثينا" على تراث من سبقوهم.

ويبالغ كثيرٌ من الباحثين، لحظة تخليص البيان العربي من الأثر اليوناني، فهذا عبد الستار، يرفض كلَّ الآراء القائلة بتأثر البلاغة العربية بأرسطو، وهذا عبد الجبار الشرافي، يؤكّد أنَّ البلاغة العربية نشأت في بيئة عربية، لحلِّ لغز الإعجاز القرآني. وبالتالي، فالحاجة إلى فهم كتاب الله، كانت وراء نشوء البيان العربي، وهذا لا يستقيم والتأثير الأرسطي من ناحية، وإعمال الفلسفة اليونانية من ناحية أخرى.

ومن باب الإنصاف، لقد تردّد مفهوم الاستعارة في التراث اللغوي العربي قبل ترجمة كتابي:" الخطابة" و"فن الشعر"، على ألسنة ثلة من اللغويين، أمثال: الخليل، وأبو عبيدة، والأصمعي، وسيبويه، لكن خلال هذه الفترة، لم نعثر على مصطلح الاستعارة، بالفهم الأرسطي، بل فعل" استعار" واسم المفعول" مستعار" فقط. غير أن المقصد نفسه، ستستقر عليه الأفهام لاحقًا. كما أنَّهم ميّزوا بين الاستعارة والتشبيه دون اطلاعهم على فكر أرسطو البلاغي. إنَّ الثابت من الناحية الموضوعية والعلمية، أنَّ فيلسوف "أثينا" أرسطو، لا أحد ينكر براعته وحدقه وحسن تصنيفه وتبويبه وتنظيمه لحقل الاستعارة.

وسعى كثيرٌ من الباحثين إلى تبني فكرة الحياد، واعتمدوا في ذلك على موضوعية الأدلة وصحة النتائج، فبالنسبة إليهم، التأثير ليس عيبًا، إذا ما كانت الغاية منه الاستفادة والتمثّل والإضافة والإغناء، فالتأثير المرفوض،



هو ذلك، التأثير الذي يعتمد النسخ، ويغيب فيه تمثّل الموضوع، وتنعدم فيه الإضافة. فهذا التأثيرُ المفترض، ينبغي أن لا يقود إلى التشكيك فيما أنتجه العقل العربي في مجال البلاغة، ولا مصادرة العبقرية العربية/ الإسلامية، وجعله تابعًا للفكر والإنتاج اليونانيين[2]. ويكاد الإجماع يكون حاصلاً بين جلِّ الباحثين والنقّاد والبلاغيين على أنَّ أرسطو أول من أرسى دعائم البلاغة الغربية وأسسها.

1.2. الاستعارةُ عند أرسطو نقلٌ واستبدال:

لا أحد يمانع في مشيخة ونسبة البلاغة الغربية إلى أرسطو، فهو أول من حدّد المبادئ والأسس التي قامت عليها الاستعارة من خلال كتابيه: "فن الشعر" و"الخطابة"، وقد تردّد صدى الفكر الأرسطي في البلاغة الغربية زمنًا طويلاً؛ أي إلى حدود تفنيذ فكرة ربط الاستعارة باللغة، التي أبدعها كل من "لايكوف" و"جونسن".

يعرف أرسطو الاستعارة بأنَّها:" إعطاء اسم يدل على شيء إلى شيء آخر، وذلك عن طريق التحويل[3]". نلاحظ من خلال تعريف أرسطو للاستعارة، أنَّه ربطها بالاسم تحديدًا؛ أي:

(1) الاستعارة ⟵ اسم

وفي نظر أرسطو، تتحقق الاستعارة، وفق الصيغة المنطقية الآتية:

(2) أ. الانتقال من مجال(س) إلى مجال(ص).

ب. الانتقال من معنى (حقيقي) إلى معنى (مجازي).

يستفاد من البنيتين أعلاه، أنَّ الاستعارة تخضع لمنطق الحركة؛ أي أنَّها تتطلب الانتقال من وضع(حقيقي) إلى وضع (مجازي)، مع احترام قيد المشابهة، وبإدخال هذا القيد، تأخذ الاستعارة الصيغة المنطقية الآتية:

(3) أ. الانتقال من المجال(س) إلى المجال(ص) وفق قيد المشابهة.

ب. الانتقال من المجال(الحقيقي) إلى المجال(المجازي) مع احترام قيد المشابهة.

تُقرأ البنية(3) استعاريًّا كالتالي: لكي يتم بناء الاستعارة، لا بدَّ من وجود مشابهة بين الوضعين، أي(الوضع العادي) و(الوضع المجازي). ويتأرجح هذا التحويل بين الجنس والنوع والقياس، حيث تتحقق الإعارة، وفق الإمكانات الآتية:

(4) أ. من الجنس إلى النوع، مثل: هنا تقف سفينتي.

ب. من النوع إلى الجنس، من قبيل: لا ريب أنَّ "أدوسيبوس" قد قام بعمل نبيل.

ج. من النوع إلى النوع، مثل: فليستل حياته بسيف من البرنز.

د. عن طريق القياس، مثل: عشية الحياة، مغرب الحياة.

نستنتج من كلام أرسطو عن الاستعارة، النتائج الآتية:

• قيام الاستعارة على الاسم فقط؛ أي أنَّ الاستعارة، لم تصل إلى الجملة أو الخطاب. وقد ساد هذا الاعتقاد لقرون عديدة، حيث أضحى همُّ البلاغيين هو الاعتناءُ بالمحسنات البلاغية التي لا تتجاوز الكلمة، وقد أدى هذا إلى انحصار البلاغة وموتها.

• ربط الاستعارة بالنقل؛ نقل الكلمة من موقعها الأصلي إلى موقع غريب عنها.

• الاستعارة انزياحٌ عن معانٍ مألوفة: يرى أرسطو أنَّ الاستعارة انزياحٌ عن الكلمة العادية التي يتداولها الناس في بلد معين؛ بمعنى الانتقال من مجال حقيقي إلى مجال مجازي[4].

تأسيسًا على ما سبق، يبدو أنَّ الاستعارة الأرسطية، عبارة عن زخرف بلاغي، يتصل بالخيال الشعري والاستعمالات اللغوية غير العادية، معنى هذا أنَّ القدرة على تشكيل الاستعارة، هي من نصيب الشعراء وأهل البلاغة فقط. وسنتتبع مبحث الاستعارة، وفق خط زمني دياكروني، يتعقب جميع مراحل تطور المفهوم، أقصد هنا، حال الاستعارة في التراث اللغوي والبلاغي العربي القديم[5].

2. الاستعارةُ في التراث البلاغيّ العربيّ القديم

1.2. الاستعارةُ عند الجاحظ: فهمٌ وإفهامٌ

يُعدُّ الجاحظ من المفكّرين البلاغيين الأوائل الذين انتبهوا إلى ظاهرة الاستعارة في النصوص الأدبية من الشعر والنثر، ويعرفها بقوله بأنَّها:" تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه[6]"؛ أي إذا كانت بينهما علاقة مشتركة، تشكل جسرًا لانتقال الدوال بين الأشياء. وإذا قارنا مفهوم الاستعارة عند الجاحظ، بمفهومها عند أرسطو، نرى أنَّ الاستعارة عند هذا الأخير أعمُّ من الاستعارة عند الجاحظ، فهي عند أرسطو إحالة على المجاز بكل أنواعه وعلاقاته، أمَّا عند الجاحظ، فهي نوعٌ مخصوص من المجاز علاقته المشابهة الخارجية أو التناظر الوظيفي[7]".

وبنى الجاحظ تعريفه للاستعارة على المشابهة؛ بمعنى لكي تكون عملية النقل سليمة، لا بدَّ من وجود علاقة المشابهة. وهي بذلك أخص من المجاز الذي يشمل جميع أنواع التجوّز الدلالي. ومن ثم، تكون الاستعارة، تجوزًا لغويًّا، يتم فيه نقل الألفاظ من مكانها الأصلي إلى مكان قريب منه اعتمادًا على علاقة المشابهة. وفي نظر الجاحظ الاستعارة في القرآن الكريم، لا تخرج عن أفق انتظار العرب، بل تمتح عناصر المشابهة من المتخيل العربي، وأنماط إدراكه للوجود والعلاقات الناظمة له.

وأسّس الجاحظُ نظريته البيانية على عنصري الفهم والإفهام اللذين يختصّان بالمرسل والمتلقي، فلكي يتحقق الإفهام، ينبغي أن يحترم أحوال السامع وعاداته ومعتقداته. ففي نظره التأويل محكوم بقوانين لغوية وثقافية ودينية، على المرسل أن يستحضرها في خطابه إن هو أراد إفهام السامع. فالمجاز جزءٌ من الكفاية اللغوية المشتركة بين المرسل والمتلقي.

وبذلك، لا يجوز للفرد أن يبتدع مجازاتٍ جديدة، لم يألفها الذوق العربي، فهذا الابتداع، يؤدي إلى عدم تحقق الإفهام بالنسبة للسامع، ولكي يتحقق الفهم، لا بدَّ من معرفة طرائق العرب في إخراج القول وبناء الدلالة. وبالتالي، يكون الانتقال من مجال إلى مجال محكومًا بالحدود التي رسمها الشعراء القدماء، شريطة عدم القياس على ما أبدعوه من مجازات، فما على المتكلم سوى الإقدام على ما أقدموا عليه، والإحجام عن ما أحجموا عنه[8].

ويعدّد الجاحظ وظائف الاستعارة، فهي آلية بسط الشجاعة والإقدام، كما أنَّها تُجنب المتكلم عدم المس بالحياء العام من حيث الجانب الأخلاقي والاجتماعي،

هـذا بالإضافـة إلى العلاقـة الاجتماعيـة بـين الـدال والمدلـول[9].

2.2. الاستعارةُ عند الجرجاني: من النقلِ إلى الادعاء

لعـب الجرجـاني دورًا كبـيرًا في تأسـيس البيـان العـربي، فرغـم أنَّ الجاحـظ سـبقه إلى التعريـف، لكنَّـه هـو مـن أسّـس هذا العلـم بالمعنـى الدقيـق، حيـث صنّـف الاسـتعارة، وحـدّد المبـادئ والقيـود المفروضـة عـلى كلِّ صنـفٍ مـن أصنافهـا. متكئًـا في ذلـك عـلى سـليقة عربيـة سـليمة، وعـلى معرفـة وثيقـة باللغـة وأسرارهـا، وقـد سـمّاه الحافـظ الذهبـي بإمـام النحـاة.

إنَّ تـذوّق تـراث الجرجـاني البلاغـي واسـتيعابه، يتطلـب الاطـلاع عـلى كتابيـه:" أسرار البلاغـة" و" دلائـل الإعجـاز". ومـا يهمنـا مـن تراثـه، هـو مبحـثُ الاسـتعارة، مـن حيـث تعريفهـا وأقسـامها، ومسـوغات الانتقـال مـن مقولـة النقـل إلى مقـول الادعـاء.

1.2.2. حدُّ الاستعارة

عـرف الجرجـاني الاسـتعارة مـن خـلال أسراره بأنَّهـا:" أن يكـون للفـظ أصـل في الوضـع اللغـوي معروفًـا، تـدلُّ الشـواهدُ أنَّـه اختـصّ بـه حـين وضـع، ثم يسـتعمله الشـاعر وغـير الشـاعر في غـير ذلـك الأصـل، وينقلـه إليـه نقـلًا غـير لازم فيكـون كالعاريـة[10]".

2.2.2. أقسامُ الاستعارة عند الجرجاني

أ. الاستعارة المفيدة

يقصـد بالاسـتعارة المفيـدة، كل اسـتعارة فيهـا فائـدة، ومعنـى مـن المعـاني، وغـرض مـن الأغـراض، وتظهـر الإفـادة في معـان جديـدة، لم تكـن موجـودة مـن قبـل، ونمـاذج هـذا النـوع كثـير، نقتـصر عـلى البعـض، كـما في(14):

(14) أ. رأيت أسدًا فائدة جديدة الشجاعة.

ب. رأيت بحرًا فائدة جديدة الجود.

فلـولا الاسـتعارة لـن نحصـل عـلى إفـادة الشـجاعة والجـود والجـمال، فهـي معـاني جديـدة، تـم توليديهـا لحظـة الانتقـال مـن مجـال الحقيقـة إلى مجـال المجـاز. وبفعلهـا تتولـد في نفـس السـامع مبالغـة في وصـف شـجاعة زيـد، وكأنَّـه نسـخةٌ مـن الأسـد في بطشـه وبأسـه وإقدامـه. وفي اسـتعارة البحـر، تـم إضافـة معنـى جديـد، لم يكـن في البحـر الحقيقـي، إنَّهـا فائـدة الجـود والكـرم. أمَّـا اسـتعارة الشـمس، فقـد مدتنـا بفائـدة جديـدة، تجلّـت في الجـمال والبهـاء.

ويبـدو أنَّ الاسـتعارة المفيـدة، تهـمُّ المشـترك البـشري، ومـا جـرى بـه العـرف في جميـع اللغـات، ويسـتوي في هـذا العـربي والعجمـي. فالمبالغـة في تشـبيه(زيد) بالأسـد مـن حيـث شـجاعته، ينبغـي أن يدركهـا العـربي والعجمـي عـلى حـدٍّ سـواء [11].

ب.الاستعارةُ غير المفيدة

صنّـف الجرجـاني هـذا النـوع مـن الاسـتعارة بأنَّـه قصـيرُ البـاع، قليـلُ الاتسـاع. لأنَّ التوسـع فيـه، يهـمُّ الألفـاظ لا المعـاني، كوضـع أسـامٍ كثـيرة للـشيء الواحـد، كـما في(19):

(19) أ. الشفة للإنسان.

ب. المشفر للبعير.

وإذا اسـتعمل الشـاعر هـذه المرادفـات في غـير الجنـس الـذي وضـع لـه، فقـد اسـتعار منـه، ونقلـه عـن أصلـه، وجـاز بـه موضعـه، كقـول العجـاج:

(20) وفاحمًا ومرسنًا مسرجا.

وفي السياق نفسه، يقول أحدُ الشعراء:

(21) فبتنا جلوسًا لدى مهرنا

ننزّعُ من شفتيه الصَّفارا.

اسـتعمل الشـاعر الشـفة في الفـرس، وهـي موضوعـة للإنسـان، فحتـى وإن وظـف جحفلتيـه، فـلا فـرق بـين الاسـمين، لغيـاب الفائـدة. لكـن إذا جـاءت الشـفة في سـياق ذكـر الإنسـان والفـرس، دخـل عـلى السـامع بعـض

الشبه لتجويزه، كأن نستعير الاسم للفرس. وبعد أن تبنى الجرجاني في أسراره مقولة النقل، انتقل في إعجازه إلى تفنيذ فكرة النقل، والدفاع عن مقولة الادعاء.

3.2.2. الاستعارةُ عند الجرجاني ادعاءٌ

ساق الجرجاني عددًا من الأدلة والحجج، لنفي صفة النقل عن الاستعارة، وتبني الادعاء، حيث يرى أنَّ الاستعارة" ما لا يتصور تقدير النقل فيه البتة[12]"، مثل قول لبيد:

(22) وغداة ريحٍ قد وزعتُ وَقَرّةٍ

إذ أصبحت بيدِ الشمالِ زمامُها.

لا جدالَ في أنَّ" اليد" استعارةٌ، لكن لا يمكن أن نتصور لفظ "اليد"، نُقل عن شيء إلى شيء، ومرد ذلك، أنَّه ليس هو تشبيه الشيء باليد، بل يسعى إلى أن يثبت للشمال في تصريفها على طبيعتها، تشبه الإنسان، وقد أخذ الشيء بيده يقلبه كيف يريد.

ويقولُ المتنبي:

(23) خميسٌ بشرق الأرض والغرب زحفه

وفي أُذن الجوزاء منه زمازمُ.

إنَّه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نزعم أنَّ المشي، استعار لفظ(الأُذن)، لأنَّه ينبغي أن يكون في الجوزاء شيء قد أراد تشبيهه بالأذن، وهذا من المحال. وبعد أن عرض الجرجاني حزمةً من الأمثلة متبوعة بالشرح والتحليل، اقتنع بفكرة تجاوز مقولة النقل، وتبنّى مقولة الادعاء، ويتعزّز هذا الكلام بقوله:" الاستعارة ادعاءٌ معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء[13]".

خلاصة:

خلاصةُ القول، لقد ساد اعتقادٌ لدى عدد كثير من الباحثين أنَّ الاستعارة، ترتبط بالخيال الشعري والزخرف البلاغي، إنَّها في نظرهم، لا تخصُّ سوى الاستعمالاتِ اللغوية غير العادية التي تكون حكرًا على الشعراء، ولا ينتجها إلا من ملك ناصية نظم القريض، أمَّا الاستعمالات اللغوية العادية، فلا يمكن في نظرهم أن تكون استعارية.

زيادة على ذلك، يعتقد جلُّ الباحثين في البلاغة الكلاسيكيّة أنَّ الاستعارة خاصية لغوية، تهم الألفاظ، ولا يصل مفعولها إلى الفكر والأعمال التي ينجزها البشر. ومع تطوّر العلم المعرفي، أضحت الاستعارةُ مسألةً فكرية، بل الأكثر من هذا، فنسقُنا التصوّريُّ مبنيٌّ بطريقة استعارية؛ أي أنَّنا نفكّر ونتواصل وننجز أعمالاً عن طريق الاستعارة.

الهوامش:

1. محمد شوكت الأحمد(2021)، ص.8.
2. المرجع نفسه، ص.9.10.
3. أرسطو، فن الشعر، ص.187.
4. الحويدق(2016)، ص.17.
5. المرجع نفسه، ص.27.
6. الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص.153.
7. محمد شوكت، الأحمد(2021)، ص.27.
8. الحويدق(2016)، ص. 67.69.71.
9. المرجع نفسه، ص.59.60.
10. الجرجاني، عبد القادر، أسرار البلاغة، ص.27.
11. الجرجاني، عبد القادر، أسرار البلاغة، ص.29.36.38.
12. الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص.296.
13. الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص.297.

المصادر والمراجع:

1. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر
2. الحويديق، عبد العزيز(2015)، نظرية الاستعارة في البلاغة الغربية-من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسن، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن.
3. الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2014.
4. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، دار الغد الجديد، ط1، القاهرة، مصر،2017.
5. محمد شوكت، الأحمد(2021)، "أثر أرسطو في مفهوم الاستعارة عند العرب"، مجلة عالم الفكر، العدد:183، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

"جابر عصفور"؛ والسفرُ عبر دلالاتٍ خارجَ النص

عمر إبراهيم محمد*

الواقـع أنَّ المفكّـرَ المـصريَّ الراحـل الدكتـور جابـر عصفـور(1944 ـ 2021م) كان مفكّـراً مـن طـرازٍ فريـدٍ يسـتعصي عـلى التصنيـف، وأي محاولـة تضعـه في خانـة غُـلاة اليسـار أو غُـلاة اليمـين لـن تجـد لهـا سـندًا مؤكّـدًا وسـوف تعـبر عـن قـراءة ناقصـة ومبتـورة لإنتاجـه الفكـري الغزيـر.

والباحـث في نشـأة هـذا المفكّـر الراحـل وتكوينـه، يجـد أنَّ أفـكاره الثقافيـة الأساسـية تسـتمد أصولهـا مـن جـذور ممتـدة في أغـوار التاريـخ الثقـافي لمـصر، كـما تسـتمد جذوتهـا المتقـدة دومًـا مـن نبـض حركـة التنويـر العقلانيـة التـي بدأهـا الشـيخ(رفاعة الطهطـاوي) وتلاميـذه في حيـاة مـصر عـن طريـق التعليـم والترجمـة والنـشر في بدايـة القـرن الفائـت، وأنَّ أكـثر الكُتّـاب تأثـيرًا في تكويـن جابـر عصفـور العقـلي والأدبي هـم العقـاد وسـلامة مـوسى وطـه حسـين.

وعندمـا أنصعـتُ لإلحـاح الرغبـة في الكتابـة عنـه والدخـول لعالمـه الـثري، ومـن ثـم التغلغـل في أفـكاره وأطروحاتـه التـي جذبتنـي لعالمـه المُـترع بالعلـم والثقافـة والتنويـر عـبر جُـلِّ أعمالـه التـي نـادت بحُريـة العقـل والعقيـدة، كان ولا بـدَّ مـن تسـليط الضـوء عـلى نقـاط مهمّـة عـبر مشـواره التنويـري الكبـير، وقناديـل الوهـج التـي أشـعلها لإنـارة دروب الباحثـين عـن الحُريـة والحقيقـة والأمـل.

ففـي الواقـع أنَّ جابـر عصفـور مفكّـرٌ إنسـاني النزعـة، صاحـب منهـج عقـلاني في النظـر إلى أمـور الفكـر ومشـكلات الواقـع والحيـاة ككُل.

فقـد كان بحكـم نشـأته وثقافتـه يؤمـن بعلاقـة الأدب والفكـر بالأوضـاع الاجتماعيـة، وقـد أكّـد مـرارًا أنَّ سـبب تخلفنـا ورجعيتنـا يعـود لتدخـل رجـال الديـن في السياسـة؛ وبالتـالي العمـل عـلى تغييـب سُـلطة(العقـل) مـن خـلال الخلـط بـين المفاهيـم وتأويـل الآيـات والأحاديـث حسـب الأهـواء.

والقريبـون مـن جابـر عصفـور يعـون تمامًـا أنَّـه لم يكـن لديـه أثـرٌ للتعصّـب الدينـي أو التحيـز الطائفـي، وبحُكـم عَلمانيتـه فهـو كثـيراً مـا كان يعـترف في أكـثر مـن مـكان وزمـان بـدور(الإسـلام) في تحريـر العقـل البـشري مـن الكهانـة ومـن سُـلطة رجـال الديـن، وإسـقاط أي وسـاطة بـين الإنسـان وربـه.

كـما كان يشـهد في كثـير مـن اللقـاءات للفكر الإسـلامي بأثره في حركـة الإصـلاح الدينـي وظهـور البروتسـتانتية في أوربـا، وأيضًـا يشـهد للفكـر الإسـلامي بانفتاحـه عـلى الديانـات الأخـرى كالمسـيحية واليهوديـة ومسـاواته لجميـع البـشر دون تفرقـة بسـبب الديـن أو الجنـس أو اللـون؛ مـما أتـاح للعـرب المسـلمين الإطـلاع والتفتـح عـلى الثقافـات الأخـرى؛ وبالتـالي بنـاء صرح الحضـارة العربيـة الإسـلامية.

كذلـك جـاءت كتاباتـه وآراؤه عـلى شـكل صدمـات مفاجئـة أقلقـت الرجعيـين والتقليديـين فأخـذوا يناصبونـه العـداء، لكـن هـذه الصدمـات قـد أثمـرت ثمـارًا عظيمـة وحركـت مُنـاخ الحيـاة الثقافيـة الراكـد.

فـما يُقـال بأنَّـه كان يُعـادي الإسـلام والمسـلمين كـما كان يـروّج دُعـاة الفتنـة الطائفيـة وقتهـا؛ مـا هـو إلا ليًّـا

* **ناقد وباحث مصري**

للحقائق، فجابر عصفور كان يُعادي الدولة الدينية سواء كانت باسم الخلافة الإسلامية أو باسم البابوية، فالدولة الدينية عنده تقوم على نظامٍ شموليٍّ يجلس على قمته حاكم مُطلق يجمع بين يديه سُلطة الدين والدنيا معًا، يتحكّم في رقاب العباد وأمور دنياهم بما يضفي على نفسه من سُلطة دينية، أو كما وصف السُلطان الظاهر نفسه في رسالته إلى سُلطان تونس بأنَّه" ظلُّ الله في أرضه القائم على سنته وفرضه "(ابن خلدون) .

وهذا معناه أنَّه يحكم بالحق الإلهي، وليس من حق المحكومين محاسبته. هذا من جهة اشكاليّاته مع التيار الديني أو الإسلام السياسي عبر آرائه وأعماله.

والمتأمل لمشوار الدكتور جابر عصفور، كناقدٍ أدبي مُتمكن من أدواته، يجده أنَّه دائمًا ما كان يلجأ إلى أطر دلالة خارج النصِّ الأدبي الذي كان يدرسه، فإذا كان يقوم مثلاً بتدريس نصٍّ مسرحي، تجده يبحث فيه عن الأساطير التي يمكن أن يتكلم عنها من وجهة نظر(أنثروبولوجية أو أنثروبولوجية ثقافية)، وإذا كانت قصة نثرية فإنَّه كان يُفسرها تفسيرًا نفسيًّا، وقد استطاع في فترة قصيرة أثناء وجوده بالجامعة المصرية من تدريسه لغة جديدة لطُلبةٍ قادمين إلى الجامعة وهم على درجة من البراءة الثقافية وغير متعمقين في أي من الثقافتين، ومن ثم أوجد لغة عامة خارج النص، واستطاع بذلك أن يثير خيالهم وأن يُلهمهم في الأدب والنقد.

ومن هذا يتضح أنَّ اهتمامه كان بتكوين العقلية الشابة الماثلة أمامه على التفكير الحُر، فهو يحاول أن يخرجها من عالم الأدب أو على الأصح من قيود النصِّ الأدبيّ إلى عالم الأنثروبولوجيا، أو علم النفس، أو الأدب المقارن كنوع من الصدمات الكهربائية.

فقد كان جابر عصفور في مُقدمة النقّاد العرب المعاصرين الذين لا يختلف اثنان حول مكانتهم وإمكانياتهم النقدية وبراعتهم الفذّة في التحليل والكشف والاستجلاء، ولم يكن تميّزه النقدي محصورًا في جنسٍ أدبيٍّ أو منهج نقدي أو نظرية بعينها؛ فقد اتّسعت مساحة نقده لتشمل مُختلف أشكال النقد بنظرياته ومناهجه ومدارسه.

وكان أيضًا على دراية تامة في علم الخطابات والتمييز بين المُصطلح النقدي بمفهومه المعرفي(الفلسفي)، حيث لا من موضوع محظور، ولا معرفة غير قابلة للفحص والاختبار، بما فيها أداة التنقيب عن المعرفة(العقل)؛ وهو ما أدى إلى ظهور المذهب النقدي عند(كانط) خاصة، حيث فكّك نقده العقل باعتباره مَلَكَة الحُكم، إلى العقل الخالص بكونه أداةَ الحقيقة، والعقل العملي بكونه أداةَ تدبير العمل.

أمَّا الخطاب النقدي(الأدبي) لديه فهو نقدٌ يتّجه إلى بحث المُهيمنات الفكرية، والأبعاد المعرفية، والترسبات الميثيولوجية والمثيو دينية، أي البحث في العلامات

النصية لا بوصفها مستودعات جمالية؛ بل بما تؤديه من وظائف سيميائية تُدرس الخطابات بها عبر ما يُعرف بلسانيات الخطاب.

ففي كتابه (أفاق العصر1997م) والذي ضمَّ سلسلةً من المباحث مُتعددة المذاهب؛ تمتد بنا من الصورة إلى الخيال، إلى الوعي بالكتابة، إلى مفهوم النص، إلى قضية الترجمة، ثم عنوان يطرح تساؤلًا يعود بنا إلى أصولنا الأولى: هل فضيلة الشعر مقصورة على العرب؟. ليعود بنا في عنوان آخر إلى: فضاء النقد الأدبي في القرن العشرين، إلى غير ذلك من عناوين تدور حول المعرفة الأدبية.

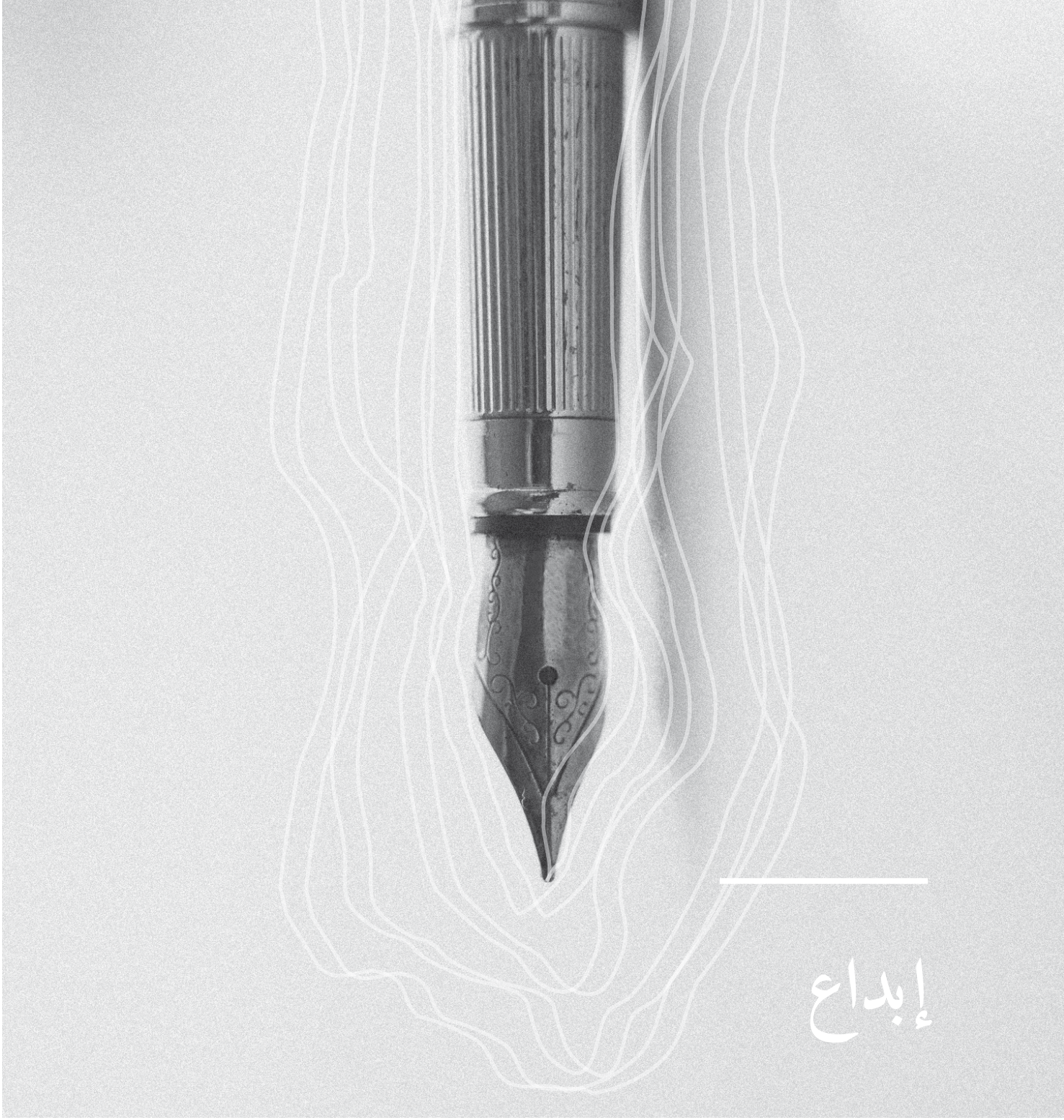
كما يعرض جابر في كتابه هذا لمفهوم(الخطاب)، مُنطلقًا من الخطاب الواصف لخطابه، أو على تسميته خطاب الخطاب، حيث يتم تحليل لغة الخطاب باللغة ذاتها، مرادِفًا ذلك بعنوانين؛ هما: دلالات الخطاب ولغويات الخطاب.

يفتتح جابر عصفور عنوانه الأول(خطاب الخطاب) بمناقشة قضية التسمية، تسمية خطاب فينسبها من جهة دلالتها المحدثة إلى ثقافتنا المعاصرة؛ ليقطع صلتها بالشكل اللغوي(كلمة خطاب) التي أنتجتها اللغة العربية منذ عهد قديم.(المعجم الفلسفي: ص48) .

فتلك الكلمة القديمة من حيث أصولها العربية تجمدت في معناها المعجمي عند اقترانها بالنطق، في حين تمدّدت تلك الكلمة بإفادة جديدة في عصرنا الراهن لتنتقل إلى رأس قائمة المصطلحات ذوات الرواج الكبير، وهكذا لم تعد كلمة خطاب المعاصرة سوى ترجمة لمصطلح مُتعدد الثقافات، هو DISCOURSE، واعتبر جابر عصفور أنَّ مصطلح الخطاب في المعرفة العربية المعاصرة ينتمي إلى دائرة المُعرب أو الدخيل الذي يعود بجذره إلى أصله اللاتيني، حيث يعني جذره الاشتقاقي " الجري هنا أو هناك " أو " الجري ذهابًا وإيابًا " ويستنتج أنَّه " فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، وإرسال الكلام والمحادثة الحُرة والارتجال " (آفاق العصر: ص47) .

وفي أكثر من مناسبة يؤكد جابر عصفور: " أنَّ النقد الأدبي لن يقدم شيئًا ذا بال للقارئ إذ لم يكن هذا القارئ -أصلاً- راغبًا في تأمل الكيفية التي يقرأ بها.. وإذا أردنا أن نكون مغامرين مكتشفين في قراءاتنا للأدب؛ فإنَّ علينا أن نكون مغامرين بالقدر نفسه في تفكيرنا عن الأدب".

ومن خلال ما سبق نؤكد أنَّ الدكتور جابر عصفور لم يكن الناقد الأدبي التقنيّ المُتخصّص في مجال الأدب فحسب؛ بل صار في المجال ذاته وغيره مُفكّرًا ورائدًا وكاتبًا وقنديلًا من قناديل التنوير، وحارسه الأمين.



إبداع

أبوزيـد إسـماعيل / هـازار محمـد الدبابيـة / محمـد ياسـين / محمـد فـاروق
محمـد / محمـد عبـاس داود / عـلي خيـون / محمـد السـماعنة

ضفيرةٌ من شعر عمان

أبوزيد إسماعيل علام إسماعيل*

قالتْ له امرأةٌ تضفرُ شعرَه
لا تبتئسْ "للصابرين جزاءُ".
في كلِّ أمنية يضنُّ بنفسه
وهمومـُه في صدره أُمرَاءُ.
والموت شُرْطيٌّ يسرّح حزنـَه
وعذابَـه في الناس كيف يشاءُ.
لا بدّ من ألمٍ لينضج حُلْمُه
ولكلِّ مجْدٍ (جزية) وفداءُ.
وشفاهها يا خمر محضُ خطية
وعيونها بين الورى استثناءُ.

لا تغفري ذنبي فلستُ بتائبٍ،
كلُّ ابنِ شوقٍ في الهوى خطّاءُ.
عمّانُ ماذا قد تبقى من رؤى
ليغوص في أعماقها الشعراءُ؟.
أنتِ القصيدةُ وانتشاءُ جراحنا
والصفحُ حين تُكَرّر الأخطاءُ.
أنتِ الذين مع الصدود نحبهم
أنتِ المدى وقلوبنا أسَراء
من أجلها تنفي اللغاتُ نحاتَها
ولأجلها تتقشر الآراءُ.
ماذا نخبئ من مجاز عيوننا
والشوقُ حول رموشها حكّاءُ.
وبأي شيءٍ نلقم المعنى هدىً،
عمّانُ كلُّ العاشقين أساءوا.

وحدي أنا أجني عقوبةَ بغيهم
فهلِ استوى الأصحابُ والأعداء؟

لسنا على سفر لنقْصرَ عتْبَنا
وصلاتُنا- قبل العناق _مُكاءُ
يا ربةَ البنِّ التي في ثغرها
تتمسح الأنباء والأهواءُ.
يا حرةً تمشي بثوبٍ من شذا،
والأخرياتُ من النساء إماءُ.
يا نهرَ عزّتنا المصاب بزهوه
حُقَّ الغرورُ وحُقّتِ الخيلاءُ.
لولاكِ لم تُقبل لآدم توبةٌ
أو تُوّجت في عرشها حواءُ.
ليست مبالغةً، فإنَّ حيالها مسرى
ورِدّةُ طرفـِها سيناءُ.
أنا غاضبٌ مني لأنَّ مسافتي
شاختْ وخضب شيبَها استعلاءُ.
يا منبتَ الشِّعر العزيز وبيته
حتى متى تتهرب الأصداءُ؟
أمشي على كَمِّ الحنين وكيْفِه
وأنا كشعري قانتٌ بكّاءُ.
ما كان عتبي غيرَ غَيْرة عاشق
عرجت سفينَتُه وغاض الماءُ.
وغدًا أجيئك كالسحاب وخافقي
طفلٌ تهدهد حلمه الأجواءُ.
وعليه من عزٍّ ابتسامِك قُبلةٌ
فيها ضمانٌ خالصٌ ولقاءُ.
وأنا هنا رهن القصيدة والأسى
وعليَّ من نسجِ الحنين رداءُ.

* شاعر مصري

لا تُقاتِلْ

هازار محمد الدبايبة*

مَن أنتَ تَحتنِكُ القصيدةَ
كجنونِ شيطانٍ مَريدْ
يغتالُني عندَ المَسا
ويَلوحُ طيفُكَ في الصَّباحِ مُقدَّسا
ليؤمَّ أسرابَ الأيائِلْ..
....
مَن أنتَ تنتعلُ الخطيئةَ
لتجوبَ ميدانَ الهُدى
وتطيرُ مثل إجابةٍ
حَتميَّةٍ
منفيَّةٍ خلفَ الصَّدى
وتحطُّ في صَمتِ المَسائِلْ..
.....
مَن أنتَ تسرِقُ في عروقِكَ
ما تلظَّى من دمي
فتشي بنا عرافةٌ
في عِقْدِها
إلماعَةٌ عَصريةٌ
ورداؤها
حربٌ لآلافِ القبائِلْ..
.....
مَن أنتَ تعرِفُ كيف تبدو
كلّ أشياعِ الهوى
فتمرُّ في بالي كصيفٍ ناعمٍ
وتُحاكُ ثوبًا مِن ندى
في أمنياتِ الزَّهرِ
في الزيتونِ
في صَحوِ المنازِلْ
وتساقُ نايًا تائهًا
تحتَ المَطَرْ
ينهارُ في رَعشِ البلابِلْ..
....
مَن أنتَ تجلسُ خلفَ بابيَ هائمًا
ومُذبذبًا
تأبى الرحيلَ ولا تحاوِلْ..
فوقارُ شيخٍ زاهدٍ
يُدمي طفولةَ خُطوتِكْ
وعلى أَكُفِّكَ قصةٌ
لا تُخْفِها
فاليومَ تعلِنُها الزلازِلْ
....
أقصيدتي
أنا لا أريدُكَ سكتةً شرعيةً
كُنْ صَيحةً
كُنْ ثورةً شعبيةً
كُنْ ثابتًا أو لا تُقاتِلْ
أولمْ ينبئْكَ الحِدادُ مُعاتبًا
في عُمقِ جَفنيَ مرةً
أنْ كانَ نصفُ العَيشِ قاتِلْ..؟!

* شاعرة أردنية

ما هذا الحضور؟!

محمد ياسين*

(1)
يا أنتِ
يا سرَّ ارتعاشِ القلبِ حين يراكِ مقبلةً
يُرفرفُ في فضاءاتِ الحُبور
شفَّ المدى شوقاً، حنيناً.. في ذهولٍ
والطُّيوبُ اضّـوّعتْ في الأرضِ
عانقتِ النسيمَ.. وأقبلت
يا أنتِ.. ما هذا الحضور!!

(2)
تأتينَ مبهرةً وفاتنةً
ترقُّ إليكِ أفئدةٌ
وتدنو منكِ طائعةً
وقلبي دونها لبّاكِ مُذ أقبلتِ
فرَّ الحائرُ المفتونُ من جنبي إلى عينيكِ
غنّى، وانتشى.. حتى غدا هـشّا
وآبَ إليّ رقراقاً، وبرّاقاً
ثوى في الصّدرِ خفّاقاً، ومرتعِشا

(3)
تأتينَ من ألقٍ.. على ألقٍ
تضيئينَ المعاني في سماءِ الشّعرِ
أقطفُها.. وأصنعُ من رحيقِ النورِ
لحناً صافياً
لكِ أنتِ وشَّحهُ الحنينُ
وشفَّهُ من مقلتيكِ بنظرةٍ
فسما.. وحلّقَ عالياً
يا نفحةَ السّحرِ التي
مسّت عروقَ قصيدتي
فزهَت بروضكِ واشرأبّت
في ظلالِ الياسمينِ
ورتّلت أسرارَها
ما كان زهري في الحديقةِ خافيا

(4)
كان المساءُ محلّقاً بكِ
في الرِّحابِ الوادعةْ
أرسى السكينةَ والأمانَ مذ ابتسمتِ
على جهاتي الضائعةْ
شفّت بهِ الأنسامُ من حولي.. تجلّت
حينما حمّلتها قُبلاً
فأرستها على خديكِ أشواقاً
وعادت مُترعةْ
فدنوتِ منّي حينها
وكأنّما الدنيا تدانت بالبشائرِ طائعةْ
وهمستِ لي..
أبدعتَ في هذي القصيدةِ شاعري
أبدعتَ..
راقت في دمي شلالَ موسيقى
ووسماً ضاءَ مزهوّاً على صدر المساءِ
وقلتُ في سرّي..
بأنّي ما طرقتُ الشّعرَ
ما أبدعتُ شيئاً
إنّما طالعتُ أسفارَ الجمالِ
وكنتِ أنتِ المبدعةْ!

* شاعر أردني

بَدْءُ الْبِدَاْيَةِ

محمد فاروق محمد*

يا مُـلْـهِـمَ الطِّـفْـلِ سِـرَّ النُّـطْـقِ مَـعْـذِرَةً
إن ضـاقَ عَـقْـلِي عَـنِ التَّفسـيرِ والـرَّشَـدِ
إنِّـي عـلَى الْـعَـهْـدِ بَـيْـنَا يُـسْـتَـشَـارُ فَـمِـي
لِـيَـسْـأَلَ الْـغَـيْـبَ أَوْهَـاْمًـا بِـلا عَـدَدِ
أذوْبُ فِي عَـالَـمِ الْأَسْـرَارِ مُـنْـصَـهِـرًا
فَأَطْـلِقِ الـرُّوْحَ فِـي نُـورٍ مِـنَ الْـمَـدَدِ
فَـمَـنْ أَكُـونُ وَكَـوْنِي تُـهْـتُ فِيهِ أَسَـىً..؟
أَنَـا الشَّـبِـيْه بِـفَـسْـلٍ صِـيْغَ مِـنْ كَـبَـدِ
هَـذِي تَـرَانِـيْـمُ أَنْـفَـاْسِـي تُـنَـاْدِمُـنِـي
تَـسْـتَـنْزِفُ الْعُـمْـرَ فِي زَيفٍ وَفِي نَـكَـدِ
فَـلَـيْـتَني لَـمْ أَكُـنْ أَوْ كُـنْـتُ مَحْضَ ـفَضَـاْ
وَلَـيْـتَـنِـي إِذْ يُـنَـاْدَى كُـنْـتُ فِـي بَـدَدِ
مَاْذَاْ وَرَاْءَ الْـوَرَى مَـاْذَاْ هُـنَـاْكَ هُـنَـاْ..؟
مَـاْ تَـحْت تَـحْتِـيَ هَـلْ أُحْصِيْهِ مِلْءَ يَـدِي.؟!
مَـاْ جَـوْهَـرِي صُـوْرَتِي بَـاْتَـتْ مُـعَـلَّقَـةً
بِـقَـلْـبِ عَـيْـنِيَ لَاْ تَـطْـفُـوْ كَـمُـسْـتَـنَدِ
َمْسَـكْـتُ ظِـلِّـيَ فِـي ظِـلِّـي فَـعَـاْجَـلَـنِـي
قُـمْ أَمْـسِـكِ الْجِـرْمَ فِي طَـوْقٍ مِنَ الْجَمَـدِ
قُـمْ وَانْـزَعِ الـزَّيْفَ؛ هَـلْ تَسْعَـى إِلَى لُغَـةٍ
حُـرُوْفهَـاْ تَـكْـشِفُ الْـمَكْنُوْنَ فِي الْـكَـبِـدِ..؟
فَـهَـلْ تُـطِـيْـقُ مُـثُـوْلَ الْحَقِّ لَوْ نَـظَـرَتْ
عَـيْنَاْكَ جَـلْـوَتَـهُ فِـي بَـلْـقَـعٍ جُـدَدِ..؟
أَمْـسِـكْ عَـلَـيْـكَ تَـخَاْرِيْفًا وَكُـنْ حَـذِرًا
أَلْـجِـمْ زِمَـاْمَـكَ حَـاْذِرْ فِـيْـكَ مِنْ هَـدَدِ

* شاعر مصري

وَامْلَأْ فَرَاْغَكَ تَسْلِيْمًا بِلَا شَطَطٍ
فَإِنَّ شَطَّكَ لَاْ يُنْجِيْكَ مِنْ أَحَدِ
أَكُنْتَ تَعْلَمُ إِذْ أُلْقِيْتَ فِي رَحِمٍ
يُحِيْطُكَ الْمَاْءُ مَغْمُوْرًا بِلَا سَنَدِ..؟
أَكُنْتَ تُبْصِرُ أَحْشَاْءً مُنَتِّنَةً..؟
يَضِيْقُ مَهْدُكَ فِي أَعْطَاْفِ مُلْتَحِدِ..؟
يَشُدُّكَ الْعَدْوُ نَحْوَ الضَّوْءِ مُنْجَذِبًا
حَيْثُ الْخُرُوْجُ فَتَهْوِي غَيْرَ مُعْتَمِدِ
هَاْ أَنْتَ تَمْلُكُ هَذَاْ الْكَوْنَ أَجْمَعَهُ
فَأْمُرْ يَكُنْ لَكَ مَاْ تَبْغِيْهِ مِنْ وَلَدِ
تَظَلُّ تَلْهَثُ خَلْفَ الْمَاْلِ مُرْتَجِيًا
وَزْنَ الْجِبَاْلِ كُنُوْزًا دُوْنَمَاْ نَفَدِ
يَجْتَاْحُكَ الضَّعْفُ تَسْعَى لِلرَّدَى عَجِلاً
تَعُوْدُ تَحْمِلُ أَرْزَاْءً بِلَا عَدَدِ
وَتَسْتَقِرُّ بِجَوْفٍ لَسْتَ تَأْلَفُهُ
عَيْنَاْكَ جَاْحِظَة تَرْنُوْ إِلَى الصَّمَدِ
هَاْ عُدْتَ لَاْ شَيءَ سِرًّا لَسْتَ تَعْرِفُهُ
هَاْ عَاْدَ جِرْمُكَ رُوْحًا دُوْنَمَا جَسَدِ
فَأَسْلِمِ الْأَمْرَ لَاْ تَسْأَلْ فَإِنَّ لَنَاْ
بَدْءَ الْبِدَاْيَةِ قَبْلَ الْقَبْلِ وَالْأَمَدِ..!

المهلة

محمد عباس علي داود*

الرحلةُ من موتٍ إلى موتٍ جديد لم تكن صعبة، هو نفقٌ فضفاض في اتساعه، براحٌ في فضائه، يموج بنور ناصع البياض لا يؤذي عين، تسير فيه أو معه كنسيم عابر لا يعوقه شيء، أو كخاطرة بريئة لا يصدها إبهام. ولم يكن هناك من يوقف مسيرتي أو يرقب انسيابي- إذا صحَّ التعبير- إلى أن وجدتني اندفع من فوهة النفق ليس إلى أسفل كما يجب أن يحدث، ولكن صعوداً بمدار جديد مستقيم ممتد بلا انتهاء، وحولي أموات آخرون بعضهم أموات جدد، وبعضهم مثلي ينتقلون من موت إلى آخر.

الشيء الذي أدهشنا في هذه الرحلة أنَّنا اكتشفنا أحياء بيننا.

هم قالوا هذا، كنّا لا نحتاج لحروف أو كلمات كما يحدث هناك في عالمهم الطينيّ، تكفينا نظرة تتدفق خلالها الأفكار تروح وتغدو في سلام.

جاء هؤلاء؛ فإذا بهم لم يغادروا الحروف بعد، لم يهجروا الجدال بعد، ومازالوا يتناقشون فيمن أخطأ ومن أصاب، من هو المجرم وما هو نوع العقاب الذي يستحق.

كلهم كانت حكاياتهم تدور حول أحداث متقاربة متشابهة في العموم وتختلف في التفاصيل. سجون ضيقة رطبة ووحوش تحرسها ومخالب تمزق وأنياب تنهش حتى الموت، هؤلاء الوحوش لمكرهم وشدة خبثهم كانوا يرتدون أقنعة بشرية ويُسمون بأسماء البشر.

هكذا قال الموتى الأحياء.

وبعضهم فتح عليهم الأشرار أبواباً لجهنم تلقي بالحمم والنيران، وبعضهم توسم في الأشرار أن يرحموهم ويعجلوا بموتهم، وزيادة في الإتقان رأوا أن تكون موتتهم فيها رومانسية راقية؛ فهدموا عليهم المنازل قاصدين لهم الستر لا أكثر.

حكايات كثيرة قالها هؤلاء وكلها تنتهي بالنهاية ذاتها، أشرار يترصدون لهم ويلهبون أرواحهم بلهب نيرانهم.

تسألهم: وهل كنتم أعداء لهم فانتقموا منكم؟

يقسمون أنَّهم حتى لا يعرفونهم.

نعود ونسأل: ربما تكرهونهم ووصلهم شعوركم هذا فانتقموا منكم.

فيجيء الإنكار أيضاً، فنتساءل جميعاً كما تساءل رب العزة في سورة التكوير: " وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ "(8).

فنسألهم نحن:

- بأي ذنب قتلتم؟

ولا يجيبنا إلا الصمت المبين.

هم أحياء، لكنَّهم بيننا.

منذ قدموا إلينا وكل أحوالهم تفور بالغرابة، كأنَّهم جاءوا لحيرتنا لا أكثر.

* قاص مصري

رغـم مـا هـم فيـه نراهـم يضحكـون، فيهـم مـرح ولديهـم سرور، ويتعاملـون معنـا بـود كبـير واحـترام أيضـاً، بصفتنـا أقـدم منهـم في المـوت ولدينـا خـبرات متعـددة فيـه، لكـون بعضنـا مـات مـراراً مـن قبـل.

استفسرنا منهم عن الأمر، قال قائلٌ: إنَّهم شهداء.

قدمنا لهم فوراً مراسم احترام.

خطرت ببالي خاطرة طرحتها على أقرب ميت لي:

- ما رأيك في نزهة سريعة فوق الأرض؟

تغـيّر وجهـه، هكـذا شـعرت، ولم أر فنحـن هنـا لا نأبـه للملامـح الظاهـرة ولكنَّنـا نشـعر ونـرى الملامـح الباطنـة بـكل مـا فيهـا ومـا عليهـا.

قال معترضاً: بعد النجاة من شرورها نعود إليها؟

قلـت: العـودة لـن تكـون بـذات الحـال التـي مضـت، سـنعود زوّاراً نـرى ونسـمع ولا نشـارك.

هزَّ رأسه سلباً: لن نتحمل ما نرى، وسنضطر للمشاركة.

سـمعنا آخـر مـن الأمـوات الأحيـاء نتحـاور فاقـترب متحمساً، أقسـم إنَّـه يتمنـى العـودة والمشـاركة مـن جديد.

تبسمتُ سائلاً: تموت ثانية!

رمقني بحماس: وثالثة وألف.

هـرول نحونـا حشـدٌ كبـير وهـم يطلبـون مشـاركتنا في هـذه الرحلة.

جاءتنـا الموافقـة فهللنـا، سـجدنا شـاكرين، بعدهـا تحركنـا فـوراً نحـو الأرض. أوقفونـا صفوفـاً متراصـة متّحـدة متوافقـة متماسـكة، وألقـوا علينـا تعليـمات واضحـة:

- أنتـم مجـرد زوّار، تشـاهدون دون تدخـل ودون انفعـال، أي خطـأ معنـاه عقـاب حاسـم لانهايـة لـه.

كنـا نعلـم هـذا جيّـداً، وكان تجمعنـا في فسـحة مـكان بـين السـماء والأرض، نسـيمه فيّـاضٌ بلمسـاتٍ حانيـة نشـعر بهـا تلمـس أرواحنـا فتنتـشي، بينـما نصاعـة اللـون الأبيـض مـن حولنـا تمنحنـا سـلاماً ورضـا.

السـماء فوقنـا أبوابهـا رأيناهـا مفتوحـة لأعيننـا علامـة القبـول، بينـما الطيـور تطـوف مـن حولنـا في محبـة ووئـام. زوّار نحـن، هكـذا كانـت مهمتنـا، نـرى ولا نتفاعـل، وممنـوع علينـا التدخـل ولـو باللفـظ، وإن كان كلامنـا لـن يصـل إليهـم، فبيننـا وبينهـم حجـاب.

الطريـق إلى الأرض لا يأخـذ إلا خفقـة قلـب أو غمضـة عـين، قطعناهـا متلاحمـين متزاحمـين تمـلأ أرواحنـا بهجـة وسـلام ومحبـة؛ وبخاصـة لأهالينـا الذيـن مازالـوا أحيـاء.

بمجـرد نزولنـا إلى الأرض اكتشـفنا شـيئاً دُهشـنا لـه، اختلفت ألسـتنا فـوراً بعـد أن كانـت واحـدة، تميّزنـا بالجنسـيات المختلفـة وافترقنـا كل في طريـق. لم نسـأل كيـف ولا لمـاذا. انطلـق كلٌّ فريـق إلى الأرض التـي تخصّـه، والبـشر الذيـن يعرفهـم.

صحيـحٌ أنَّـه لا اتصـال، ولكـن يكفـي أن يراهـم ويتابـع حياتهـم وظروفهـم ويطمـئن عـلى أحوالهـم ويحـاول أن يسـتشرف مصيرهـم، وهـل يكونـون معنـا أم يذهبـون لهاويـة مالهـا مـن قـرار، شيء آخـر لم نلتفـت إليـه قبـل نزولنـا وهـو الوقـت، بدأنـا رويـداً نشـعر بـه هنـا عـلى الأرض، تجولنـا قاصديـن بيوتنـا وأهالينـا فـإذا بنـا لا نجـد البيـوت ولا الأهـل، وجـوه أخـرى مغـبرة، وعيـون مكـدودة، وكلـمات حانقـة، وظـلام.

سـمعنا مـا جـرى لهـم ومـا يجـرى، رأينـا أحوالهـم وعرفنـا مـا بهـم ورغـماً عنـا تأثرنـا، وكان سـبباً كافيـاً لسـحبنا فـوراً مـن حيـث أتينـا، عدنـا فـإذا بنـا لسـنا وحدنـا، بـل الجميـع عـادوا فزعـين، الجميـع يحكـون عـن جحافـل الظـلام التـي انطلقـت مـن بوتقـة اللعنـة لتفـترش طرقـات الأرض وتمـلأ سـاحاتها بـالآلام والقهـر، الجميـع يحكـون عـما رأوه وبخاصـة مـا هالنـا جميعـاً وبقـوّة، فقـد كان للظـلام

أجنحة، وللأجنحة أذيال، وللأذيال شراشيب، وللشراشيب كلّابات تضرب بها وجوه الناس فيغشاهم السواد وتحصرهم خفافيش الظلمة، وتنهشهم كلاليب الجحيم، الكل يصرخ والكل يشكو والكل يعجز، إلا عن التأوه والأنين.

كنّا نعرف جميعنا أنَّ الاعتراضَ ممنوعٌ، وأنَّ الطاعة هي الشيء الوحيد المسموح لنا، وأنَّ علينا أن نرضى فلا مجال هنا للرفض، وأنَّ علينا أن نعيش في وجودنا الجديد؛ حيث السلام والحب والترابط الذي لا يعرف حقداً ولا كراهية ولا اختلافَ أجناس، ولا تكاثرَ أطماع، ولا ظلاماً ولا حزناً، ورغم كل هذا وجدنا أنفسنا نتهامس راجين أن يُسمح لنا بالعودة إلى الأرض ومواجهة الظلام، فليس هناك على الأرض الآن من يقف له أو يصدّ تمدده أو يكسر غروره، ولأن الهمسات في عالمنا تُرفع وما تخفي صدورنا يُسجل، فقد فوجئنا بمن يخبرنا أنَّه قد استمع إلينا وقد استُجيب لنا، وإنَّنا يمكننا النزول ثانيةً بشرط أنَّنا ممنوعون من الفعل، لا نملك حرية المشاركة قولاً أو عملاً، وأنَّنا فقط لنا أن نظهر ويكون لنا وجود، على أن يكون هذا في زمن محدّد لا يتعداه بحال من الأحوال. سجدنا جميعاً شاكرين وانطلقنا إلى الأرض، لم نتفرق كما حدث في المرة الأولى، ولكنَّنا تجمّعنا وتفاهمنا وتعاهدنا على الوجود معاً مهما كانت الظروف، واختصاراً للوقت ارتدينا ملابس البشر، وقرّرنا مجابهة الظلام في عقر داره، انتبه لنا زبانيةُ الجحيم فقرّروا- مثلما قضوا على الكثيرين- أن يقضوا علينا، توجّهوا إلينا بمدافعهم وصواريخهم وقنابلهم وآلاتهم المميتة. كانوا واثقين من النصر ويعدون له عدته، أقواس النصر كانت مجهزة بألوان التيه والفخار، وكذلك المحافل المختلفة وكل أنواع "الميديا"، وبدأوا ينشرون على الخلق خبر المواجهة القادمة، وكالعادة صوّروا أنفسهم بأنَّهم مصلحون يزيحون عن الأرض الظلم والعدوان، ولكي يصدق الناس زعمهم ارتدوا مسوح السلام ورفعوا رايات الحب وتحدثوا عن الحق والعدل، وراحوا يتغنون بهذا في أرجاء الكون.

ولأنَّهم على تمام الثقة من النصر المبين فقد أعلنوا ساعة الصفر وبدأت آلاتهم الجهنمية في العمل. انتشر الدخان والنار وكل ألوان الدمار حولنا، ونحن وقوف لا نمتلك مشاركة ولا نستطيع النطق بشيء، كنّا وقوفاً فقط، صفوفاً متراصة تتقدم بخطي ثابتة وبلا تردد لتحيط بهم وهم يتقهقرون، يضربون بمزيد الغل والكراهية، وكلما رأونا لا نتأثر بنيرانهم ازدادوا غلاً واشتعل حقدهم أكثر، وأصروا على إرسال المزيد من النيران إلينا، ونحن نتقدم صامتين، حتى إذا حاصرناهم في البحر لم يجدوا مفراً من الارتماء فيه، وقد تاهت منهم العقول وغاب عنهم الفهم والإدراك، وهم يسألون أنفسهم: لماذا لم نمت رغم الهول؟، ومن نكون؟.

لحظة الخلاص من زبانية الشر لايمكن وصف روعتها، إحساسك أنَّك أنقذت ولو كائناً واحداً من براثن الظلمة وكلاليب الغدر شيء مهمّ. وقفنا جميعاً متلفّعين بنشوى حالمة، نرى الموج وهو ينتفض غضباً والريح تضرب الأجساد الغارقة، واقتربنا مهنئين أنفسنا بالخلاص، لكنَّنا فوجئنا بما لم يكن في الحسبان، لفظهم البحر ضارعاً إلى الرب أن ينجيه من سواد نفوسهم، وفي الوقت ذاته جاء الأمر بعودتنا لانتهاء المهلة التي أُعطيت لنا.

لم يكن أمامنا مجال للاعتراض، أو التوسل لطلب مزيد من الوقت، انسحبنا جميعاً، وكلنا نتمنى أن يكون ما حدث درساً قاسيا لهم، لعلّهم في لحظة ما يدركون أنَّ خلف الظلمةِ نوراً.

تحت جنحِ النهار

علي خيون*

استبدّت به وحشةٌ مباغتة، فضاق به البيت كسجن مغلق، وصارت الأرضُ كلها كرةً يابسةً تدور في فراغ مظلم سحيق، وغدت الدنيا على سعتها وتناقضاتها في نظره، حكاية مريبة تجري أحداثها الغامضة تحت جنح النهار.

فكّر بحزن عميق:" نبت للنهار جنحٌ ثقيل، وإلا كيف يحدث الشر في وضح النهار؟!"، وراح يدور حول نفسه في باحة البيت الضيقة، باحثاً عن سبيلٍ للخروج من أسى مباغتٍ يثقل روحه.

رأى أن يختلي بنفسه، ينقطع عن كل شيء من حوله، لا يريد غرفة الضيوف المهملة، ولا غرفة النوم المعتادة؛ لذا اختار على نحو غامض، غرفة صغيرة في آخر الفناء، معزولة ومتروكة كأنَّها سجنٌ انفرادي منفّر. لم يكن في الغرفة غير كرسي خشبي قديم، وسجادة كبيرة حائلة اللون تنتظر الشتاء القادم لتفرش في غرفة الضيوف. في الغرفة شباكٌ مطلٌ على أرض خلفية متربة كأنَّها أنموذج مصغر لصحراء خطرة لم يلتفت لبنائها أحد، وآخر مفتوح دائماً على حوش البيت.

استقر على الكرسي، وبدا بملابسه الداخلية البيضاء، مسمراً في وضعٍ مزرٍ مثل تمثال للبؤس لم يُنقل بعد إلى ساحة عامة من ساحات المدينة، وسرعان ما وضع رأسه بين كفيه، وجعل يتأمل السجادة ويرثي لحالها، متخيلاً قدوم موسم البرد؛ لتفرش تحت الأقدام.

فطن إلى أنَّه صار يفكّر في الأشياء وكأنَّ لها روحاً: الكرسي، والسجادة، والبناء الضخم الذي تشغله الشركة، وحبل الغسيل، والساحة المهجورة خلف البيت، والمروحة التي تدور في السقف، وشعر بالضيق لأنَّها جميعاً خُلقت خرساء لا تنطق، لو أنَّها نطقت بالحق لشهدت ببراءته، فلا يُعزل بظلم عن العمل، أو يحاسب على جرم لم يرتكبه.

التمس العزاء لنفسه عبر كلمات رجلٍ صالحٍ رآه في تلفاز الشركة، سمعه يقول:

- لا تشغل بالك بشيء، فالحياة نهر متدفق، تمضي دائماً إلى أمام!

تمنى أن يلتقي ذلك الرجل المبارك المحاط بهالة من نور لكي يسأله:

- كيف يعيش الصالحون في منأى عن مؤامرات الشياطين؟

ضاق صدره بالهواء الراكد في المخزن المهجور، وراح يفكّر بحياة السجناء المعزولين عن محيطهم قسراً، الذين يجترون عذاباتهم المرة وذكرياتهم التي لها لسع النار. قاوم نعاساً مباغتاً هبط على جفنيه مثل سائلٍ صمغيٍّ لزج، وأراد لنفسه أن يبقى يقظاً بإصرار، وأن يقطع الظهيرة كما لو كان يجري تمريناً على المكوث في سجنٍ كئيبٍ ممل.

في الرابعة عصراً، تجيء زوجته صبرية، عندئذ، يخرج

* قاص عراقي

متلهفاً ليسمع آخر الأخبار، تلقي ما في يدها من مشتريات جانباً، تلتقط ملابسها من حبل الغسيل، وتدخل الحمام، وحين تخرج مبتلة، تهمهم حين تراه وهي تضع القدر على النار:

- ما زال التحقيق مستمراً.

تراجع إلى الشباك المطل على الفناء الداخلي المفتوح على سماء بعيدة، وبوغت بالحبل يهتزُّ بقوة، وقدّر أنَّ صبرية جاءت ورفعت ملابسها من الحبل لتغتسل، أو أنَّه عصفورٌ مذعورٌ حطَّ فتأرجح قليلاً، وعاود الطيران.

كانت صبرية تنزعج من ذلك الطائر الذي يأتي ويترك فضلاته على الملابس النظيفة، تفركها في حرقة قلب وانفعال وتسبُّ العصفور العابث، فيقول لها ضاحكاً بود:

- إنَّه بريءٌ، العصافير مثل الأطفال الرضع يتصرفون على سجيتهم، ولا يدخلون المراحيض.

لا تستغرب حديثه الرقيق، فهو رجلٌ عذب القلب، مألوف، تعرفه جيداً، فهي تعيش معه في البيت وفي العمل، يخرجان صباحاً، ويعودان معاً عصر كل يوم، ويحمدان الله في قناعة تامة؛ لأنهما وجدا عملاً مشتركاً، عملت هي في البدء منظفة لمبنى الشركة الكبير، وعندما بحثوا عن حارس، اقترحت عليه أن يبيع دكة الخضروات في السوق، وهي منضدة خشبية من دون سيقان، يعرض عليها بضاعته، وأن يباشر بترشيح منها للعمل معها، ومنذ ذلك اليوم، وهو يلازم البوابة الكبيرة مراقباً الداخل والخارج بانتباه ويقظة حتى العصر، ثم يقفل البوابة المحكمة، ويغادر المكان مع زوجته بسرور.

كان وجهها، يوم تزوّجها، جميلاً بلون الحنطة التي حصدت تواً، تبيع حاجات رخيصة في السوق إلى جانبه، يتيمة ومفلسة وكئيبة، فحلم أن يضع رأسها الجميل على مخدته مثل عاشق بائس، وساعة فاتحها بالزواج مرتبكاً، سألته إن كان العقدُ موثّقاً في المحكمة الشرعية، فهزّ رأسه مؤكّداً ذلك، فوافقت من دون أية تفاصيل، ولم يطلب منها توضيحاً، مقدراً أن الموضوع تم في السوق، ولا بدَّ من توثيق كل شيء خشية الغش والتلاعب. تمنى أن تبقى نائمة، فلو استيقظت لظلّت تسأله مثلهم:

- كيف غفلت يا صابر؟ كيف سهوت؟

تعصر قلبه مثل ليمونة صغيرة بتلك الأسئلة الباهتة، لا طاقة له على أن يجيبها عن أيّ سؤال. تسلّل من الباب الخارجي وسار فوق إسفلت الزقاق الضيق. كانت الشمس تلقي آخر نظرة ساخنة غاضبة على نهار حار، لكن الزقاق ما انفك يغلي مثل قدر على نار موقدة. لاذ بفيء محل مغلق لصالون حلاقة بزجاج عريض، لاح له قميصه الأبيض بطيات لحقت به من "طست" الغسيل، ولم يمرر فوقه المكواة، لكنَّه بدا مقبولاً متناسقاً مع قامته الطويلة الفارعة، وبنطلونه الأسود، وتذكّر وهو يضع يديه على الزجاج ويستعرض حاجات محلِّ الحلاقة أنَّه قصَّ شعره الأبيض هنا من قبل، نعم، جلس على ذلك الكرسي الدوّار، وهذّب شاربيه، فلاحظه المدير الطيب السابق، وقال له:

- كرسي الحلاق يمنحنا حكمة دائمة، أن الجالس عليه يغادره لا محالة.

فقال له وهو يرمق السماء الواسعة الزرقاء:

- صدقت، لا دوام إلا لمن يجلس على كرسي العرش العظيم.

تلك أيام مضت، كانت الشياطين فيها مقيّدة كليلة

القدر، والرجل الطيّب يمتلك حكمة الخير والتقوى، ثم جاء من لا يخشى الله، فوقعت على عهده، أمورٌ منفرة لا يقبلها العقل ولا المنطق. تأوه متذمراً، وهزَّ رأسه كأنَّه يطرد الذكريات كما لو كانت ذبابة تطنُّ قرب أذنه، ودفع خطواته بجدٍّ ليقطع الزقاق شبه الخالي، وهو يصغي لصوت المبردات الهوائية المزعج، ومولدة الكهرباء الأهلية الكبيرة في نهاية الشارع تبثُّ دخاناً بلون أسود فاحم لتجهيز البيوت بالطاقة في ساعات انقطاع التجهيز الرسمي.

انحرف إلى الشارع العام، ومسح عرقاً نزّ من بين ثنايا جبينه، وراح يتطلع بعينين قلقتين إلى العمارة التي بدت عالية من بعيد، ذلك هو المكان الذي أنفق فيه عمره، صبوراً، صامداً، مثل جمل صحراوي يضرب به المثل في التحمّل والصبر.

بدأ الوجع يجتاح وركه لكنَّه حثَّ قدميه ليصل، وجسده يرتجُّ انفعالاً، وراح يتأمل العمارة مجدّداً، ويؤكّد لنفسه: إنَّه لم يغفل عن شيء طرفة عين، ولكن المحقّق القانوني للشركة سأله غاضباً متهكّماً:

- كيف دخل اللصوص إذن أيّها الحارس الهُمام؟

كاد يسقط على الأرض حينما سمع أنَّ الشركة سُرقت في وضح النهار، وهو جالسٌ يحرس البوابة، كان مشدوهاً لسرعة اتهامه، فجفَّ ريقه، وتحرك لسانه في محيط يابس، وسمع نفسه يقول:

- مستحيل!

ثلاثة أيام يحقّقون معه، وهو شاحبٌ يمسك كفّي زوجته ويقول لها:

- صدقيني صبرية، والله العظيم، لم أغفل عن أي شيء.!

صعد الرصيف المواجه للعمارة، بدا مثل صياد يبحر وفي قلبه خوف شديد من أسماك قرش مفترسة، بيد أنَّه اندفع بثقة ووقف في مواجهة البناء الشامخ العريض، وود أنَّ يقسم للحجر أنَّه ما أهمل مراقبة الأبواب والنوافذ والمخازن لحظةً واحدة، ثم دار حول العمارة دورةً كاملةً وغمغم وهو يلهثُ:

- يكاد قلبي يذبل حزناً، لماذا لا تنطق أيّها الحجر؟ أنت شاهدي الوحيد.

هبط الليل وهو يدور حول المكان، سأل نفسه ذاهلاً :" لماذا جاء اللصوص نهاراً؟ هل تبدلت طقوسهم؟"، لاحظ مرور سيارة نجدة تباطأت في سيرها قبالة المبنى، فقطع الشارع حذراً وعاد أدراجه إلى البيت، مختلساً النظر بعطف إلى مكان عمله السابق في السوق.

اقتحم البيت متعباً، فرأى زوجته ما فتئت نائمة، قدر الجهد الذي بذلته في مسح العمارة كلها، استيقظت فزعة على حركة دخوله، ووضعت كفّها على صدرها، وسارعت تغطي ساقيها، واعتدلت في الفراش، وقالت بصوت نصف نائم:

- هل ذهبت إلى البناية مرةً أخرى؟

هزّ رأسه بالإيجاب، فقالت:

- لا فائدة!

نزع قميصه وبنطلونه وبقي بالملابس الداخلية لتخفيف عبء الحر عن جسده، كانت به حاجة الى أن يغتسل من عرق الطريق، غير أنَّ صوت زوجته قطع عليه تنفيذ الفكرة:

- انصحك بقبول العرض، التهمة تدور حولك وحدك، والتحقيق ينتهي يوم غد.

صاح منفعلاً غاضباً:

- مستحيل!

نهضت وهرشت شعر رأسها الأسود الطويل المصبوغ الذي يعكس ضوء مصباح أُوقد مع قدوم المساء، وقالت وهي تتثاءب وتتمطّى مثل قطة:

- لاخيار لديك، اقبل بالعرض لتنقذ نفسك!

هبط إلى الأرض، وجلس متكئاً على الحائط كأنَّه فقد قدرته على الوقوف، وانتظر أن تكمل الفكرة، أن توضح حقيقة قناعتها بما تقول، وسمع صوتها الواطيء كأنَّها تتحدث من عمق كابوس يضغط على أنفاسه:

- لا قدرة لك على الدفاع عن نفسك.

لم يجب، كان يودُّ أن يوضح لها أنَّ الأمر دُبّر بليل لينفذ في النهار، فقد سرحوا موظف الاستعلامات الشاب بحجة الإهمال، وتركوا كلَّ شيء له وحده، فتح العارضات، وتدقيق هويات القادمين، والسماح بخروج الشاحنات، كان مزهواً بتلك الثقة الواسعة التي مُنحت له، منتظراً أن يكافأ ويشكر، ويفخر بإخلاصه، ويبدو أنَّ شياطين الإنس كانت تستغله من دون أن يعلم، لا تفسير آخر للأمر. نهض مقهوراً، وهو يراقب صبرية تعود لتتمدد على ظهرها في الفراش، وقبل أن يتركها ويذهب إلى الغرفة الصغيرة، سمعها تقول وهي تتابع حركة المروحة في السقف:

- لك أن تعترف بسرقة المواد كلها، مقابل سفرك إلى الخارج مع مبلغ مناسب من المال.

صرخ بصوت عالٍ كادت تنفجر أوردة عنقه كلها بفعله:

- من قال لك هذا؟

- المدير المفوّض.

عاود الصراخ:

- أين رآك؟ في غرفته؟ لماذا دخلت غرفة هذا الدنيء؟

فبسطت ذراعيها وهي تجلس نصف جلسة، وقالت:

- إنَّه مديري المباشر وأراد أن أبلغك الرسالة لمصلحتك.

-إنَّه ليس شريفاً كالمدير السابق، كيف يقول لك ذلك؟

قالت محذرة:

- الموضوع سريّ وشخصيّ جداً!

قال لها بالنبرة العالية ذاتها:

- مستحيل!

وأسرع الى الغرفة الغارقة في الظلام، فتح المصباح المتدلي من السقف، وجلس على الكرسي يتأمل السجادة، وقد تخيلها على هيئة انسان سيؤدي دوراً ضئيلاً على أرضية جرداء من دون مقاومة حقيقية في الشتاء القادم، نهض مسرعاً مثل رياضيٍّ يراوغ كرةً مسرعة ورفس السجادة المتربة بقوّة، وصاح فيها:

- ارفضي أن تكوني تحت الأقدام، استبدّي مرةً واحدة.

تراجع مقهوراً محبطاً، وذرف دمعة ساخنة، وهو يصرخ بصوت عالٍ لتسمعه زوجته والوحوش التي ظنَّ أنَّها تترصده في الصحراء المجاورة:

- مستحيل ... مستحيل!

اقتربت صبرية من النافذة المطلّة على الحوش الداخلي، وراقبته بقلق وهو يدور مثل أسدٍ حبيس، وتراجعت من فورها وهي تسألُ نفسها:

- هل أُصيب الحارسُ القويُّ الصبور بمسٍّ من الجنون؟.

الوشم

محمد حسين السماعنة*

هـذا المقعـدُ القـاسي الـذي يعـصرني بـين يديـه في عيـادة الطبيـب الـذي قـال لي إنَّ إزالـة الوشـم ممكنـة، وإنَّ العمليـة غـير مكلفـة- هـذا الكـرسي يشـبه كثـيراً المقعـد الـذي جلسـت عليـه قبـل عـشر سـنوات وطلبـت مـن الواشـم أن ينقـش عـلى سـاعدي قلـب حـب يخترقـه سـهم، وعـلى طـرفي السـهم طلبـت منـه أن ينقـش أول حـرف مـن اسـمي وأول حـرف مـن اسـمها م و م.

وضـع الطبيـب ضـمادة وأغرقهـا بالمـادة المطهـرة، وبـدأت أشـعر بوخـزات ناعمـة تتنقـل فـوق سـاعدي بأنـاة، وبـين الفينـة والفينـة كان الطبيـبُ يسـألني هـل تؤلمـك، ويذكّرني: إن شـعرت بالوجـع ارفـع يـدك، فلنتعـاون معـاً عـلى إزالـة هـذا الوشـم.

كانـت غرفـة الواشـم مليئـة بالصـور الصاخبـة، صـور حيوانـات وجبـال وأنهـار وعـلى جدرانهـا كُتبـت كثـيرٌ مـن العبـارات: "أنـت عمـري، بـإذن واحـد أحـد حبنـا للأبـد، باطـل يـا رجـال، لـن أنسـاك يـا أمـي...".

عـلى الرغـم مـن كلِّ هـذا الصخـب الـذي بـدت عليـه الغرفـة إلا أنَّهـا لم تحتمـل صرخـات الوجـع التـي انفجـرت فيهـا مـن بـين عينـي ورئتـي عـلى شـكل آهـات مثقلـة بـالألم، ولكـن الواشـم لم يسـألني حينهـا عـن الوجـع، واسـتمر بغـرز إبرتـه الطويلـة في سـاعدي، وعـلى الرغـم مـن الوجـع الـذي سـيطر عـلى عينـيّ وحـروفي، فـإنَّ الواشـم لم ينظـر ولـو نظـرة خاطفـة إلى عينـي، وحـين انتفضـت مـن الألم قـال لي بجفـاف: "أرجـوك مـا عنـدي وقـت، في غـيرك عـم ينتظـر، اثبـت، اجمـد!"

ثـم إنَّـه لمـا كاد ينتهـي مـن تطريـز حـرفي اسـمينا عـلى جسـدي سـألني بهـدوء، وكأنَّـه يحـاول اسـترضائي، وإلهـائي عـن الوجـع الـذي كان يرافـق إبرتـه وهـو يغرسـها في سـاعدي: هـل هـو حـبٌّ مـن طرفـين؟

أجبت بابتسامة: نعم.

ازداد الوجع الذي تحمله إبرة الواشم وتغرزه في جسدي.

" لا يهـم لـن أتراجـع، سـأحفر اسـمها عـلى جسـدي لنبقـى معـا حتـى المـوت".

الطبيـبُ وهـو يمـرّر أداة معدنيـة عـلى سـاعدي تصـبُّ سـائلاً لزجـاً: كـم كان عمـرك حـين وشـمت؟

ضحكت: كنتُ في العشرين، سن مراهقة!.

تذكـرتُ نظـرات أمـي الغاضبـة الحانيـة العاتبـة اللائمـة حـين رأت الوشـم على سـاعدي.

وتذكـرت كلـمات أبي وهـو يلقـي عـلى وجهـي كلماتـه المؤنبـة القاسـية: "وصلـت فيـك المواصيـل توشـم اسـمها عـلى ايـدك؟!".

ذلـك اليـوم وقفـت يـا محمـد ابـن أبي جـمال في الشـارع أمـام بيتهـا، واسـتعرضت عضلاتـك، وحاولـت جاهـداً أن تجعلهـا تنتبـه إلى الوشـم، وكـم فرحـت حـين رأيتهـا تبتسـم فرحـة بمـا فعلـت!

رأت الحـارة كلهـا الحرفـين والقلـب، وتحدثـت طويـلاً عـن

* **قاص أردني**

الوشـم الأخـضر عـلى سـاعد محمـد ابـن أبي جـمال، وكـم كنـت مزهـواً بـه وأنـت تمـرُّ في الشـارع، وكـم كنـت أنيقـاً وأنـت تتعمـد الكشـف عنـه لـكلِّ فضـولي وراءٍ!

أحـد الجـيران: "شـو صايـر أزعـر يـا محمـد ابـن أبي جـمال، واللـه مـا عرفتـك، باقـي مخبـى بقشـورك "واللـه".

جارة من الجارات: "عزا عزايين شو هذا ولك؟".

أحد الجيران: هذا تشويه وحرام شرعاً!

أوقـف الطبيـبُ تمريـر الآلـة عـلى سـاعد محمـد ابـن أبي جـمال ليوقـف نـزف الـدم، وطمأنـه بأنَّـه بخـير، وأنَّ العملية تسـير وفـق مـا هـو مخطـط لهـا، ثـم رفـع عينيـه عن سـاعد محمـد ابـن أبي جـمال وسـأله برفـق وهـو يتفقـده بعينـين محبتـين:

- لكن، قل لي لِمَ تريد أن تزيل الوشم يا محمد؟

- لأنَّني أريد أن أنساها!

ضـمَّ الطبيـبُ شـفتيه، وهـزَّ رأسـه وكأنَّـه عـرف قصتـي معهـا، ثـم قـال بهـدوء ولطـف: حـرف الميـم، هـو أول حـرف مـن أسـماء كثـيرة: "منـى، مـروة، مريـم، مـي، ميـس، ميـادة....".

قلـت وعينـاي تعلقـان الحـروف في سـقف الغرفـة: ملـك، هـي ملـك!

ناولنـي الواشـم المـرآة بزهـو، وقـال لي مبتسـماً: انظـر، إنَّـه لوحـة فنيـة متقنـة، لا يتقنهـا إلا أنـا!

شـكر محمـد ابـن أبي جـمال الواشـم، ووعـده أن يرسـل إليـه أبنـاء حارتـه كلهـم.

توالـت الوخـزات، وانتـشرت في العيـادة رائحـة احـتراق اللحـم، فرفـع محمـد ابـن أبي جـمال يـده، فأوقـف الطبيـب الوخـزات الناريـة، ونظـر في عينـي محمـد ابـن أبي جـمال المغرورقتـين بالدمـوع وقـال بحـب: نـادم؟

-نعم، أنا نادم، أخطأت، وعليّ أن أصحح خطأي!

- لا ضـير إذن مـن بعـض الخسـائر، وقليـل مـن الوجـع! لم يبـقَ الكثـير، لم يبـقَ سـوى حرفهـا!

عـاد الطبيـب إلى جهـازه وسـلّطه مـن جديـد عـلى سـاعد محمـد ابـن أبي جـمال...

وبعـد لحظـاتٍ هـدأ نبـض الجهـاز المتوحـد مـع أنفـاسي، وبـدأ الطبيـب بلملمـة أدواتـه، ثـم نـاول محمـداً ابـن أبي جـمال مـرآة وقـال لـه بزهـو: انظـر، لم يبـقَ للوشـم مـن باقيـة، لم يبـقَ عـلى سـاعدك إلا آثـار الحـرق، ألم أقـل لـك إنَّهـا صنعتـي؟

الممرضـة وهـي تسـتعجل الطبيـب: "يـا حكيـم، بنتـك ملـك تتصل".

انتفـض قلـب محمـد ابـن أبي جـمال، فقـام عـن الكـرسي، ودارت عينـاه في زوايـا الغرفـة البيضـاء، نظـر إلى الطبيـب، ثـم نظـر إلى الأثـر الـدارس عـلى سـاعده وهـو يتحسّـس قلبـه، وقـال بانكسـار: شـكراً لـك، أنـت مـا قـصرت!.

نوافذ ثقافية

محمد سلّام جميعان*

ثقافة عربيّة

دراساتٌ في فلسفة الأخلاق والتحليل اللغويّ في الفكر الغربي المعاصر/ سحبان خليفات

يتناول الكتابُ موضوع التحليل اللغوي وما يتصل به من أنظار فلسفية مختلفة في الفكر والواقع والثقافة والمجازات اللغوية، وما يتّصل منها بفلسفة العقل والدين والتصوف.

في الكتاب يقف المؤلف على مرئيات متعددة للغة من جهة علاقتها بالفكر القومي والتمثيل الرمزي ووظيفتها التواصلية، ودلالاتها المجازية واستقلاليتها والنسبية اللغوية وكيفية استخدام المشتغلين باللغة لعلم النفس وإفادتهم من البحوث الأنثروبيولوجية. ويتخذ المؤلّف من "فتجنشتين" نموذجًا في تحليل الاستعمالات اللغوية، باعتباره أول من عالج صلة اللغة بالفلسفة في الفكر الغربي الحديث.

ويتناول القسم الثاني من الكتاب موضوع الأخلاق، من حيث الحكم الخلقي والأسس العقلانية التي يرتكز عليها الموضوع الخُلقي، والافتراضات المتعلقة بهذه الأحكام، والغاية التي يسعي لتبليغها للمخاطَب، وارتباط الغاية بالمنفعة. وفي هذا القسم يقف القارئ على مقولات وافيةِ المعالجةِ النظريةِ ل"كيرت بايير" في الأساس العقلاني للأخلاق، و"باتريك نول" في دراسته للدين والأخلاقية، و"جون ستيوارت مل"، و"جورج لوكاش"، والتصور المثالي اللاهوتي، والميتافيزيقي، والوضعية، ويربط كل ذلك بفلسفة التاريخ والاجتماع البشري، والمذهب الحدسي والتطوري.

في كلا جزئي الكتاب يقدم الباحث عرضًا مفصّلاً للتيارات والمذاهب والانتقادات التي وُجّهت إليها، مما أسهم في تجلية الخطوط الناظمة لموضوعات كتابه.

* شاعر وناقد أردني

عرار صوت المهمّشين/ تأليف جماعي

هـذا الكتـابُ حصيلـةُ نـدوة أدبيّـة عقدتهـا مؤسسـة شـومان بمناسـبة اختيـار المنظمـة العربيـة للتربيـة والثقافـة والعلـوم " الإلسـكو" شـخصية " عـرار" لتكـون رمـزاً للثقافـة العربيـة للعـام 2022. وقـد شـارك في هـذه النـدوة سـبعة عـشر باحثـاً في الـتراث العـراري، ألقـوا أضـواءً جديـدة عـلى خيّاميتـه وفضاءاتـه الموسـيقية المنسـيَّة، وشـعريَّة الحيـاة اليوميـة والأصالـة والتـوازي، وأثـر عـرار في اللاحقـين مـن الأدبـاء الأردنيـين، والأوراق السياسـية لعـرار، ومفهـوم الوطـن والأمَّـة لديـه، والمهمَّشـين في شـعره، والحريـة وخروجـه عـلى السـائد، وفلسـفته الوجوديـة ونزعتـه الإنسـانية، ومسـاجلاته، وتلقّـي النقـد الأدبي لشـعره، وفـن المقالـة في تجربـة الأدبيـة. وقـدّم للكتـاب د. محمـد السـعودي، الـذي بسـط الحديـث عـن فضـاءات عـرار في مناحيهـا المختلفـة، ملخّصـاً في تقديمـه المرتكـزات الرئيسـة التـي تتضمنهـا محـاور الكتـاب كـما بسـطها المشـاركون فيـه.

ويغطّـي هـذا الكتـاب مسـاحة ممتـدة مـن التجربـة العراريـة، وفيـه تركيـز مكثّـف عـلى بـؤر لم يتـم الالتفـات لهـا في التجربـة العراريـة، فالبحـوث فيـه محكومـة بمعيـار نقـدي يمكـن البنـاء عـلى نتائجـه في الكشـف عـن مناحـي إضافيـة في تجربـة عـرار وإحيائهـا مـن أكـثر مـن منظـور بحثـي، يكشـف عـن المجهـول والغامـض في هـذه التجربـة ومعاينتهـا في ضـوء نظريـات النقـد الحديثـة.

أسيد الحوتري/ كويت بغداد عمّان

بإحساسٍ عروبيٍّ عالي المدى وبعيد عن أيِّ انحياز إيديولوجي، يُقدّم أسيد نصّه الروائي كويت السبعينات والثمانينات بتقنيات سرديّة يتداخل فيها ما هو ذاتي بما هو تاريخي من خلال شخصيتين مركزيتين" سعد وسعيد"، وما عاشاه من النكبات والنزوحات العربية. وتحضر فلسطين وشعبها في لحظة تاريخية يكاد النسيان يطويها أو يُغيِّبها ويطمس هُويَّتها في الحقبة التي عاشها الفلسطينيون على أرض الكويت بعد الغزو العراقي لها.

وبالقدر الذي يحضر البُعد النفسي في رصد المصائر السياسية والاجتماعية والاقتصادية وتداعيات الحروب، يقدِّم الروائي صورة بانوراميّة للخلافات العربية وآثارها على البنى الاجتماعية والجغرافية والمصير المشترك وتصاعد الإقليميات والطائفيات.

وعلى مستوى السرديِّ وظّف الروائي مستويات سردية مُنوَّعة كالرسالة، والمذكرات الشخصية، وسرد الوقائع التاريخية، والتداعي الحرّ للحدث. وتحت وطأة الحنين الذي لم يفارق شخصيات الرواية استدخل عبر تقنياته الفن الكويتي في ملامسة مساوئ التفرقة، والعنصرية، والشوفينية والطائفية. وتعددُ الأمكنة في عنوان الرواية مؤشرٌ على الترحال والانتقال المتكرر، وعلى ما تختزنه الذاكرة النفسية للسارد من آثار ثقيلة لهذا الرحيل، كما أنَّه يُعدُّ نقطة انطلاق لتفسير كثير من المرجعيات التي يتضمنها السرد الروائي في المتون الداخلية للنصّ. كما يمثِّل الذاكرة المنفصمة من ذاتها بفعل الزهايمر الذي تعاني منه الشخصية الساردة(سعيد الحوتري) نتيجة الخوف من تاريخها الملتبس وما تعيشه من تشرّد وضياع وشتات.

فعبر العلاج بالكتابة والتدوين ينجح الروائي في معالجة الأمراض الذاتية(الزهايمر) عند السارد العليم- وهي حيلة فنيّة للخروج من المساءلة- ويتكئ عليها في الوقت نفسه للاستمرار في البحث عن وطنه السليب فلسطين والأندلس، ومن ثم وطنه الثاني(الكويت) ويعيد تركيب الفسيفساء الجغرافية والتاريخية لها على نحو فيه مصالحة عروبية خالصة من أي هوى يمكن أن يحرف بوصلة الوجدان القومي.

ثقافة عالميّة

فنُّ العيش الحكيم/ آرتور شوبنهاور، ترجمة: عبد الله زارو

في هـذا الكتـاب يجيـب "شـوبنهاور" عـن سـؤال عابـر للأزمنـة والأمكنـة، مفـاده هـل بإمـكان الفلسـفة تقديـم إجابـات مُرْضيـة ومقنعـة عـن فـن عيـش حكيـم ممكـن؟ وتبـدو البرهنـة عـلى إجابـة عمليـة لهـذا السـؤال واردة مـن خـلال اتكائـه عـلى الفلسـفة الأبيقوريـة في تلمّسـها للحاجـات الثـلاث الحاكمـة للنـزوع الإنسـاني، وهـي الحاجـات الطبيعيـة والضروريـة كالأكل والـشرب، والحاجـات الطبيعيـة وغـير الضروريـة كالجنـس، والحاجـات غـير الطبيعيـة وغـير الضروريـة وهـي مـما يقـع في الكماليـات المعنويـة كالمجـد والشـهرة. وهـو بهـذا يؤسـس لمنطلقاتـه المركزيـة فيـما يـلي مـن فصـول الكتـاب التـي لامسـت بعمـقٍ تحليـليٍّ مسـألة كينونـة الإنسـان، بمعنـى أن يكـون الإنسـان هـو ذاتـه في عالمـه الموضوعـي. كـما ناقـش موضـوع الحيـازة والتملُّـك، وموضـوع الوجـود الإنسـاني في أعـين الآخريـن وموازينهـم، ليبسـط بـين يـدي القـارئ أخـيراً مجموعـة مـن القواعـد الأخلاقيـة التـي تتصـل بمعاملـة النفـس ومعاملـة الآخريـن، غـير غافـلٍ عـن الحديـث عـن تصاريـف القـدر ومجريـات الحيـاة وعلاقتهـا بالمصـير الإنسـاني، ومؤكِّـدٍ عـلى الفـوارق بـين الأعـمار في التحـدي والاسـتجابة لـكل هـذه الطروحـات، مـن جهـة أن يعطـي الإنسـان كل مرحلـة عمريـة مـا تسـتحقه مـن الاهتـمام وفقـاً لمشـيئة الطبيعـة.

ويقـدّم "شـوبنهاور" في كتابـه هـذا طيفـاً واسـعاً مـن الحكـم المأثـورة والشـعر والروايـة، فضـلاً عـن معطيـات منتقـاة بعنايـة مـن السـجلّ العلمـي بمختلـف انشـغالاته. وكل هـذا ليصـل بالقـارئ إلى مفهـوم عمـلي للسـعادة ولحيـاة خاليـة مـن الألم والاسـتكبار عـلى المتـع التـي تولّـد الشـقاء الإنسـاني وتجنـح بـه إلى الصحـة وراحـة البـال، وعـدم اسـتعجال الأشـياء لتحـضر في غـير أوانهـا الطبيعـيّ، وذلـك مـن خـلال الاحتـكام إلى العقـل بـدلاً مـن الانسـياق وراء الاسـتيهامات والأحـلام الغـادرة والنـزوات الجانحـة والمضلّلـة والمشوّشـة. "فـنُّ العيـشِ الحكيـم" هـو تأمـلاتٌ في الحيـاة والنـاس، ووصفـةٌ فلسـفيّةٌ دسـمة لعيـش عـماده الحكمـة والبسـاطة والوضـوح والعمـق معـاً.

لوحة للفنان عماد مدانات

وزارة الثقافة