نادي أبها الأدبي

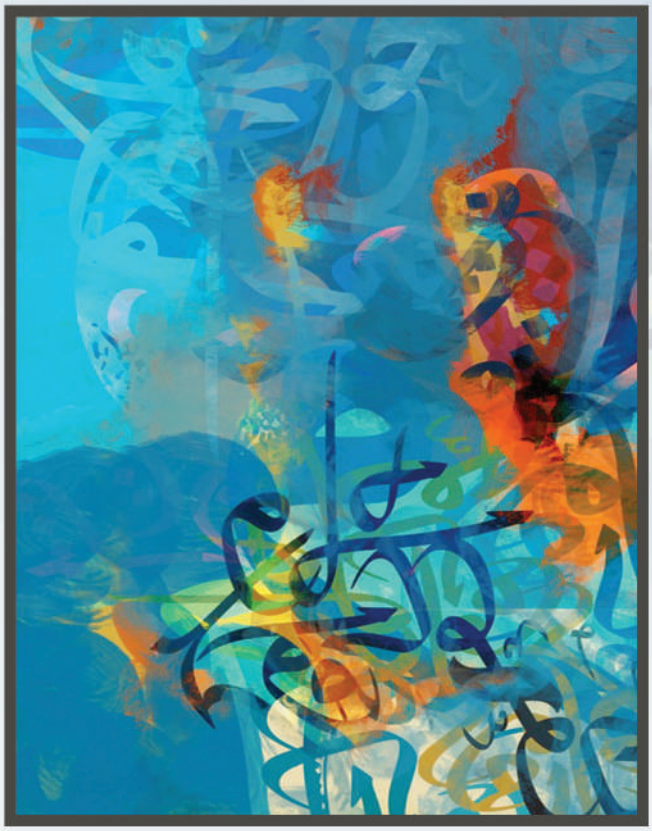
326

الهُويّة والأدب

المؤتمر الدولي النقدي الأول لنادي أبها الأدبي

رجب 1436هـ - أبريل 2015م

كتاب الأبحاث - الجزء الثاني



مؤتمر الهوية و الأدب الأول
نادي أبها الأدبي

الانتشار العربي

الهُويّة والأدب

رجب 1436هـ ـ أبريل 2015م

كتاب الأبحاث

المؤتمر الدولي النقدي الأول لنـادي أبها الأدبي

الجـزء الثـانـي

الهُويّة والأدب

المؤتمر الدولي النقدي الأول لنادي أبها الأدبي

رجب 1436هـ - أبريل 2015م

كتاب الأبحاث - الجزء الثاني

المشرف العام على المؤتمر

رئيس مجلس إدارة نادي أبها الأدبي

د. أحمد بن علي آل مريع

رئيس لجنة الطباعة والنشر بالنادي

إبراهيم مضواح الألمعي

راجع مادة الكتاب

د. عبدالرحمن بن حسن البارقي

مؤتمر الهوية و الأدب الأول

نادي أبها الأدبي

نادي أبها الأدبي

مؤسسة الانتشار العربي

الهُويّة والأدب

المؤتمر الدولي النقدي الأول لنادي أبها الأدبي

رجب 1436هـ - أبريل 2015م

كتاب الأبحاث - الجزء الثاني

مؤتمر الهوية و الأدب الأول
نادي أبها الأدبي

المملكة العربية السعودية
عسير - أبها : 61411
ص.ب : 478
هاتف : 009662244210
adabiabha@hotmail.com

الانتشار العربي

ص.ب. 113/5752
E-mail: arabdiffusion@hotmail.com
www.alintishar.com
بيروت - لبنان
هاتف: 9611-659148 فاكس: 9611-659150

ISBN 978-9953-93-047-3

الطبعة الأولى 1438هـ / 2017م

أعضاء مجلس إدارة نادي أبها الأدبي

د. أحمد علي آل مريع	رئيس مجلس الإدارة
أ.د. محمد يحيى أبو ملحة	نائب رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد عبدالله التيهاني	المسؤول الإداري بالنادي
أ. د. صالح علي أبو عراد	المسؤول المالي بالنادي
د. إيمان عبدالله العسيري	عضو مجلس الإدارة
د. مريم عبدالله الغامدي	عضو مجلس الإدارة
أ. إبراهيم حسن طالع	عضو مجلس الإدارة
أ. إبراهيم مضواح الألمعي	عضو مجلس الإدارة
أ. ظافر علي الجبيري	عضو مجلس الإدارة
مريع بن علي سوادي	عضو مجلس الإدارة

اللجنة العلمية للمؤتمر

أ.د/ محمد بن يحيى أبو ملحة	رئيسًا
د. ظافر بن مشبب الكناني	عضوًا
أ.د/ عبد الحميد سيف الحسامي	عضوًا
د. محمد الصادق الكحلاوي	عضوًا
د. عبد الرحمن حسن البارقي	عضوًا
د. جمال محمد عطا	عضواً ومحرّرًا

المحتويات

استيراد الأشكال في الشعر العربي المعاصر وتفاعل الهويات
د. آمنة بلعلي 15

الموقف من الهوية العربية لدى شعراء السعوديين
د. دوش بنت فلاح الدوسري 49

دوائر الهوية في الشعر السعودي المعاصر
أ.د. عبد الرزاق حسين 85

■ **الجلسة السادسة: رئيس الجلسة ـ أ. خالد الرفاعي** 117

الرواية العربيّة: تأصيل للهويّة أم انصهار في الكونيّة؟
أ. د. محمّد بن إبراهيم القاضي 119

ما معنى أن تكون للأدب هويّة؟
د. عليّ الشّبعان 133

تجليات الهوية في ديوان حسان بن ثابت
د. منذر ذيب كفافي 157

الهوية بحث عن الأصالة وترسيخ للثوابت
أ. صافية دراجي 185

■ **الجلسة السابعة: رئيس الجلسة ـ د. أحمد التيهاني** 203

رواية «الدراويش يعودون إلى المنفى» لإبراهيم درغوثي أنموذجاً 205

صراع الهويّات في الرواية التونسيّة

أ. د. محمّد نجيب العمامي 205

الهوية في سرد المهجر

د. أبو المعاطي خيري الرمادي 217

تأثيرات العالم الرقمي على الورقي

د. محمد مصطفى علي حسانين 253

صراع الهوية في الأدب السعودي

أحمد عيسى الهلالي 271

■ **الجلسة الثامنة: رئيس الجلسة ـ د. حسن حجاب الحازمي** 289

تجليات الهوية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية

أ. سعيدة بشار 291

الهوية والاتجاهات المسرحية في المملكة العربية السعودية

نايف معيض البقمي 319

صراع هوية قصيدة النثر في رؤية النقاد العرب

كريمة بنت دغيمان بن حسين العنزي 325

المرأة وأزمة الهوية: قراءة في المنجز السردي للمرأة

جميلة بنت عبدالله العبيدي 343

الهوية الأجناسية بين التخفي والتجلي

د. بدر بن علي المقبل 363

تشكلات الهوية العربية في البنية اللغوية

عاصم بني عامر 385

■ **الجلسة التاسعة: رئيس الجلسة ـ د. ظافر الكناني** 397

الهوية العربية في المسرح النثري وتحديات العولمة

أ. د. محمد عبدالله حسين 399

تعدد الأصوات ومركزية الهوية في الرواية العربية
د. مصطفى الضبع 441
■ **الجلسة العاشرة: رئيس الجلسة ـ د. عبد الحميد الحسامي** 463
■ **مقاربة في نماذج روائية نسويَّة سعودية مختارة**
تعددية الأصوات النسائية ومركزية الهوية النسوية
د. حسين المناصرة 465
هوية المؤلف وهوية المترجم بين ترجمتين
عباس علي السوسوة 501
■ **الجلسة الحادية عشرة: رئيس الجلسة ـ أ. نايف الرشدان** 535
■ **الجلسة الختامية: رئيس اللجنة العلمية للملتقى ـ د. محمد بن يحيى أبو ملحة** 537
■ **البيان الختامي للمؤتمر** 539

استيراد الأشكال
في الشعر العربي المعاصر وتفاعل الهويات

الدكتورة آمنة بلعلي

جامعة تيزي وزو – الجزائر

في ظل الطموح العربي نحو مسايرة التطور واللحاق بركب الحضارة المعاصرة، ـ جرى التفكير في أن عمليات التطوير والتحديث تتطلب إقامة علاقات متعددة الأشكال بين الأدب العربي وغيره من آداب العالم. وتم التفاعل بين الأدب العربي والآداب الأوروبية وإفادة العرب من هذا التفاعل في تطوير عدد من الأشكال في الشعر والرواية والمسرح وفي النقد الأدبي أيضاً. . . لكن عملية التفاعل تلك لها آثارها التاريخية والثقافية والحضارية، أي لها تجلياتها على مستوى الهوية. لأن كل شكل أدبي يضمر في داخله تعبيراً حضارياً له قابلية للحياة في الثقافة التي ينقل إليها. . ولذلك تحدث كثير من النقاد عن الآثار السلبية لاستجلاب التجارب والأفكار والمناهج وغيرها.

في ضوء هذا السياق وبناء على تلك الأفكار سنحاول مقاربة ظاهرة استيراد الأشكال الشعرية، فبعد أن استعار العرب تجربة القصيدة الحرة ثم القصيدة النثرية أخذ يستعير أشكالاً معينة يرى أنها إضافة إلى الشعر العربي. . كانت هذه المسائل تعالج سابقاً في إطار التأثر والتأثير وفي مجالات الأدب المقارن ومع ظهور مفهوم حوار الحضارات انفتحت إمكانية لدارسة الظاهرة من منظور أوسع يمس البعد الإنساني ويحيل على فكرة الهويات الثقافية، وقد اخترنا معالجة تجربة «الهايكو» في الشعر العربي من خلال الأسئلة التالية:

ما هي المبررات الفنية والتاريخية والثقافية لاستعارة هذه التجربة؟ وكيف تم التعامل مع هذه التجربة؟ هل أفرغت من هويتها واستعيرت بوصفها شكلاً فقط؟ أم بوصفها نصاً ثقافياً احتفظ بهويته الأصلية وجرّ معه مضمون الحضارة اليابانية؟

كيف تعالقت الهويتان العربية واليابانية من خلال قصيدة الهايكو؟ وهل أسهمت هذه التجربة في خلق تفاعل ثقافي بين الأمّتين؟ هل كانت هذه التجربة كافية في

التعريف بالآخر؟ وما مدى الإضافة التي قدمتها هذه التجربة إلى الشعر العربي؟ كيف يمكن أن تقرأ هذه التجربة نقدياً؟ هل تتطلب إجراء نقدياً خاصاً أم تخضع لما يخضع له سائر الشعر العربي ؟

لا شك أن الحوار الذي جرى ولا يزال قائماً حول الهوية تحكمت فيه عدة إشكالات في الثقافة العربية، لعل أهمها؛ قضية الإبداع ومسألة الحداثة الشعرية التي ما زالت تثير أسئلة تتوزع على ثنائيات أصبحت اليوم تقليدية كمسألة الاتباع والإبداع، والتقليد والتجديد، والأصالة والمعاصرة وغيرها من الثنائيات التي ظلت تشكل الفكر العربي حتى بعدما انشغل الغرب بمسائل اعتقد أنها ما بعد حداثية وكان هدم الثنائيات ديدنها باعتبارها تشكل مركزيات ينبغي التخلص من تمظهراتها مثل إلغاء الآخر واستغلاله وفرض الهيمنة الشاملة اقتصادياً وثقافياً وسياسياً.

في ظل هذه السرديات الكبرى طرحت في الفكر العربي المعاصر مسألة الهوية، ووجهت الصراع الذي بدا حاداً مع قصيدة التفعيلة التي اعتبر دعاتها التحديث الشعري انسلاخاً من التقاليد واستبدالها بما اعتقدوا أنها فتوحات لإبداع جديد، ثم قلت حدة الصراع مع قصيدة النثر التي. . . وها هو اليوم لا يكاد يبين في ظل ما سمي بحوار الحضارات.

لقد كان الصراع حول الهوية، دوماً، مدعوماً بالطرح الإيديولوجي الذي خفّ تأثيره أو تغيرت ملامحه بفعل السعي البراغماتي للفكر المعاصر، الذي وجه الاهتمام إلى التنمية الاقتصادية كما وجه الثقافة أيضاً وجهة مختلفة تحكمها أنساق إبستيمولوجية تبحث في «كيف نفكر»؟ بدل «في ماذا نفكر»؟ لتصبح الإيديولوجيا خادماً للإيبستيمولوجيا، وكان من مظاهرها، طرح فكرة حوار الحضارات الداعية إلى قبول الآخر والاعتراف بتاريخ الحضارات الأخرى والتعرف إلى إنجازاتها، ومن ثم، خلق إمكانية للتعايش وخصوصاً في ظل ثورة الإعلام والاتصال التي «لم يسبق للتاريخ أن شهد لها مثيلاً، فقد جعلت المعمورة في حجم قرية صغيرة، وقد عملت هذه الوسائل على توصيل المعلومات إلى كل مكان وإلى كل إنسان، بحيث أصبح الإنسان يفكر في إطار الفكر الجماعي للبشرية كلها، فتقاربت الأفكار وتعارفت الثقافات والديانات»[1].

(1) عبد الله محمد العشي، **الإسلام وحوار الحضارات**، المجلد الثالث مكتبة الملك عبد العزيز العامة، سلسلة الأعمال المحكمة (57) الرياض 2004 ص 266.

غير أن الحداثة وضعتنا في إشكالات لا حصر لها؛ حيث انشغل العرب بنتائجها أكثر مما انشغلوا بمعاينة أشكالها وألوانها وعلاقاتها بالهوية، ومن هنا فالإشكال الجوهري في الحداثة الشعرية العربية متعلق بمدى تعبيرها عن رؤية العربي المعاصر للحياة والوجود والأنا والآخر، وهل الأشكال التي خاض الشعراء في تجريبها وخصوصاً تلك التي استمدت معالمها من الأنماط الغربية عبّرت عن وعي مغاير لما ساهمت فيه هذه الأشكال التعبيرية، في تشكيل الذائقة الشعرية الغربية، أم هي مجرد تقليد، وبمعنى آخر هل ساهمت هذه الأشكال في تغيير الذائقة العربية، أم بقيت مجرد تجارب تساير طروحات ما بعد الحداثة التي ما فتئت تغير أشكالها بطريقة سريعة ومذهلة لم تترك للمنظرين ولا للنقّاد فرصة حصر ملامحها الأمر الذي يفسره غياب نظرية نقدية عربية تسهم في تكوين الفعل النقدي الكوني وإنشاء معرفة مشتركة.

وأمام هذا التجريب المتسارع تستوقفنا مجموعة من الأشكال الكتابية الجديدة التي تزاحمت وحاصرت الذائقة العربية وأربكتها وصدمت آفاق انتظار القراء، ولقد كان لمنظري الحداثة وخصوصاً مؤسسي مجلة شعر دور كبير في قيادة الشعراء إلى الخوض في إشكالية تضع هوية الشعر نفسه موضع تساؤل قبل سؤال خصوصية الذائقة الشعرية العربية، مثل ذلك ما كتبه أدونيس ومريدوه، وما يكتبه البعض الآخر استناداً إلى دعاوى امحاء الأجناس أو تفاعلها أو عبور التخصصات وغيرها من المفاهيم المرتبطة بما سمي بالنهايات والمابعديات والتجريب والتجاوز والتفكيك وغير ذلك من الأفكار التي فرضها سياق تحول العالم من حولنا، الأمر الذي يعني أن التوجه إلى التجريب هو نتاج تحولات خارجة عن الأدب والنقد، وتمت المراهنة على مسائل فرضتها الوسائط التكنولوجية الجديدة كالشكل والصورة وكل ما له علاقة بالإشارات البصرية الإيقونية والطوبوغرافية للأشكال استناداً إلى ما فرضته نظريات الفضاء والسيمياء وغيرها.

وجد كثيرمن الشعراء في هذا التعابر شكلاً من أشكال الخروج من الهيمنة والنمطية أو بلاغة الكذب وهو خروج يسعى إلى تشكيل هويات جديدة للشعر العربي بلغت حد الإعلان عن موت البلاغة والإيقاع بل ربط الشعر بمفهوم الراهن actuel الذي هو الحاضر الذي لا يحضر أو الحاضر الذي يوشك أن يحضر في عرف التفكيكيين، لأن كل حاضر مرشح للانقضاء، وهذا يعني أن الشعر الذي يتبنى هذه الفلسفة هو شعر

يوشك أن يكون شعراً من حيث هو تعبير عن راهن لا يعبر عن واقعة بقدر ما «يوشك الحاضر أن يأتي به، ثم يتراجع عنه، إنه صيرورة الزمن الآخر، أو الصيرورة الغير، هذا الخارج الذي يحتاجه الداخل، ولكن شرط أن يظل خارجياً عنه، يظل من الأغيار»[2]

عادة ما ينظر إلى الأشكال الجديدة على أنها مجرد مغامرات تجريبية سرعان ما تؤول إلى زوال ولعل ما وجه لقصيدة التفعيلة في الخمسينيات من انتقادات ونقاشات على صفحات مجلات «شعر» و«الآداب» و«الثقافة الوطنية» ما يدل على الطريقة التي تستقبل بها الأشكال الجديدة والتجارب التجديدية ولئن أدى ذلك النقاش إلى بروز طروحات جادة في قضية التجديد والتقليد، وأدى إلى حسم الصراع حول القديم والجديد، فإن التسارع الذي نلحظه اليوم في ظل تكنولوجيا الإعلام والاتصال يجعل عودة ذلك النوع من النقاش بعيد المنال فالشعراء اليوم يخوضون تجارب جديدة من خلال وسائط مختلفة وليس هناك حالة ثقافية يمكن أن تحتوي هذه الطرائق التعبيرية الجديدة وتناقشها بجدية. وما أن يستوي الشكل على عوده حتى يبدأ الترويج له باعتباره ظاهرة طبيعية تعبر عن سيرورة تاريخية، ومثال ذلك قصيدة النثر التي حصلت على شرعية وجودها وتوافرت لها أسباب البقاء وأصبح لها أعلامها وأتباعهم.

قد يبدو الأمر طبيعياً إذا برزت أشكال جديدة باعتبارها نتاح دينامية داخلية تعكس الدينامية نفسها التي تشهدها حركة التاريخ والسيرورة التي آلت إليها تلك الحركية باعتبارها نتاج ظروف ذاتية وموضوعية ما يعني أن وراء أي شكل جديد تقبع فلسفة أو رؤية معرفية هي التي تتحكم في تحويل الأشكال وولادة أخرى، ولقد بات من الطبيعي أن بروز أي شكل يحمل فلسفته الخاصة به وإن كان يرتبط بما سبقه ارتباطاً تفاعلياً تطورياً فهل اعتماد الهايكو اليوم له ما يبرّره تاريخياً إذا ما اعتبرنا أنه زمنياً لاحق على قصيدة النثر التي كانت نتاجاً طبيعياً لقصيدة التفعيلة؟

يرى عبد العزيز موافي أن الشاعر في قصيدة النثر أصبح «يعتمد على الحدس الانطباعي، ومن هنا كان احتفاؤه باليومي والعرضي والهارب. . . وقد أدى ارتباط الشاعر بالتجارب اليومية إلى أن أصبحت اللغة المتداولة هي النتاج الطبيعي لهذا

(2) جيل دولوز- فليكس غتاري، **ما هي الفلسفة**، ترجمة وتقديم مطاع صفدي، مركز الإنماء العربي، اليونسكو، المركز الثقافي العربي، من المقدمة ط1 بيروت 1997 ص18.

الارتباك. وبالتالي أصبح الشاعر يستهدف إنتاج ما نسميه شعرية التقرير، والتي لا تتحقق عبر شعرية الكلمات بل من خلال شعرية العلاقات»[3].

إذا سلمنا بهذا القول فإن الكتابة على طريقة الهايكو اليابانية تبدو أمراً مشروعاً لأنها جاءت استجابة لفلسفة قصيدة النثر نفسها بغض النظر عمن وجه الاهتمام بهذا النوع من شعر أمة أخرى ليست لنا علاقات حضارية معها وتقوم على فلسفة روحية تختلف عن الرؤية التي ينتمي إليها الشعر العربي. وبذلك يمكن أن نتتبع مسيرة هذا الشكل في تاريخنا الشعري فيما يسمى بالشعر المنثور بأشكاله المختلفة، أو بالمقطعات والثلاثيات والرباعيات وغيرها من التجارب التجديدية التي تنحو شكلاً أو مضموناً منحى يشبه شعر الهايكو.

لقد ثبت تاريخياً أن رفض أي نموذج جديد تحكمت فيه أسباب سياسية وإيديولوجية أكثر مما هي أسباب إبداعية صرفة (نذكر في هذا المجال الدعوات السياسية القومية التي كانت وراء دعوات التجديد عند جماعة شعر ومجلة الآداب وحوار ومواقف وغيرها) فهل غياب الأسباب المماثلة مع شعر الهايكو يجعل دخوله إلى الساحة الإبداعية العربية أمراً مستساغاً، بل ضرورة حضارية، وهل يمكن تبيئته؟ ويصبح لانتقاله إلينا مبرراته الفنية والثقافية، خصوصاً بعد رحلة التحوّل التي قطعها إلى الغرب، والتغيّر الذي حدث فيه عند أصحابه أنفسهم؟

من هذا الطرح سيتم تركيزنا على هذه التجربة التي تثير عدة إشكالات لا ترتبط، فحسب، بعلاقة هذا الشكل بالذائقة الشعرية العربية بل بالعلاقة بأشكال التغيّر الشعري العربي منذ قصيدة التفعيلة.

في مرحلة أولى لا يمكننا أن نعاين هذه اللحظة إلا استناداً إلى المعيار والقيمة الجمالية التي لا تزال تحتكم إلى علاقة كل تغيير بما كان. أي بالهوية على الرغم من أن هناك من يرجع الحديث عن الهوية إلى العقل العربي الذي لم يتوصل على المستوى الإقليمي والقومي إلى صيغة للتواصل الفعال الداخلي والخارجي ومن ثمة نشأت

(3) عبد العزيز موافي، **قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2006 ص17 بتصرف.

الحيرة والتردد وأصبح السلوك العربي لا يمكن التنبؤ به لأنه لا يزال موقع الهوية مترددا بين القمة والقاع، بينما لا تغيب هذه الهوية لدى عقل الآخر الذي يجاهر بصراعاته الداخلية، بينما يخجل العقل العربي أن يخرج الاختلاف من الداخل إلى الخارج»[4]

الهايكو شكل شعري ياباني أصبح له تأثير عالمي خلال القرن العشرين ببساطته وإيجازه، وهو يعبّر عن استدعاء ملاحظة أو إحساس عن العالم الخارجي ولحظة حاضرة ينبغي للقارئ أن يعيشها مع الكاتب لكي يشاركه فيها، بعد ما أشيع أن الشاعر يعيش وحده في عزلة. وينظر إليه على أنه شعر المهلة، والمهلة هي الاصطلاح الأقرب في التعامل مع التغيير مباشرة وليس مع أحد المتغيرات أو بعض من أعراضه، وهو الاصطلاح الأحدث في لغة الصيرورة، لأن المهلة ليست توقفاً فيما لا يتوقف واقعياً، ولكنها لحظة تكثيف ذِروي (من الذروة) تظل مادتها من مادة الصائر نفسه[5] ومن هذا المنطلق لا يمكن أن ننظر إلى هذه التجربة كأعراض تغيير حصلت للشعر العربي بعزوف عن إيقاع أو استعارة أو غيرها مما يشترط في الهايكو الياباني، ولكن باعتباره لحظة إبداع «المهم في معياريته هو التقاطه فكر الحافة وليس الحد، هو بناء حافته الخاصة مع مطلق الإبداع، وتحديد مهلته الخاصة بالنسبة لانسراع المسافة»[6]

يتمفصل موضوع الهايكو الياباني تمفصلاً ثلاثياً يضعه في زمن وفي فضاء معينين، أي إنه تجربة تمر عبر تنظيم موضوعاتي يستجيب لـ«أين» وهو مكان التجربة و«ماذا» وهو موضوع الهايكو اللذين يتوزعان على ثلاثة أسطر[7] ليشكلا قولاً يشبه القياس مؤلفاً من قضايا يُسلم بها فينشأ عنها قول آخر.

قد يكون لهذه الصيغة المختصرة ما يقابلها في التقاليد الشعرية العربية من الناحية الشكلية، مثل المقطعات والمثلثات والبيت الواحد، غير أن قضية القصر والطول لا يمكن المراهنة عليها بقدر المراهنة على الرؤيا الخاصة أو الفلسفة التي يقوم عليها

(4) رمضان بسطاويسي، **علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجاً**، ط1 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1998. مقدمة الكتاب ص12.

(5) يراجع جيل دولوز، المقدمة، ص 21

(6) المرجع نفسه، مقدمة مطاع صفدي، ص22.

(7) voir Jean Aubert Loranger - *le miroir oriental de la Bibliotheque Francaise*. ur/ : http//id-euridit-org/iderudit/01192502.

الهايكو نفسه، مقارنة بمنطق الفكر الذي يحكم الرؤية الشعرية العربية التي شغلت فكر شعرائنا حتى الذين يدعون التجديد، وما زال إنشاء قصيدة عندهم مثل تشييد عمارة، وحالت دون السماع إلى حفيف ورقة تسقط من شجرة أو هسهسة حشرة فوق الأرض أو هدير البحر وهديل الحمام وحركة عصفور يطير أو وردة تتفتح، أو خرير الماء وهزيز الهواء والريح، أو صيحة مولود ونزول عبرة على الخد، وهي اللحظات التي يعبر عنها الهايكو باعتباره «لحظة الحدة المطلقة حين يكون استحواذ الشاعر على حدسه كاملاً (. .). إنه شعر بلا أفكار ومع ذلك فمن الممكن أن توجد فيه أفكار ما، وحتى إن وجدنا فيه فكرة، فستكون شيئاً متغلغلاً في ثنايا العمل الفني كله مثل الهواء»[8]

هناك قواعد شكلية كان لا بد للهايكو الياباني أن يلتزم بها وتتمثل في نظام المقاطع الذي يتكون من ثلاث جمل تحوي الأولى خمسة مقاطع والثانية سبعة والثالثة خمسة، كما تحمل كلمة توحي إلى الفصول وأخرى تفصل بين الجملتين، والملاحظ أن الخصائص الفونولوجية في شعر الهايكو تذكر في خطاطتها الإيقاعية بإيقاع الموسيقى الشعبية التقليدية اليابانية كما لاحظ ذلك[9] seegan mabesoone هذه الأبوة بين شعر الهايكو والأغاني الشعبية يتعدى كذلك إلى مستوى الصور الأسلوبية والموضوعات مثل العلاقات العائلية والحيوانات الصغيرة التي يعزى الاهتمام بها إلى الفلسفة أو الديانة الكونفوشيوسية المؤسسة على إرث الآباء والأجداد مثل قول إيسا: آمين آمين/ تقول آمين بفم مفتوح/ الضفدعة.

عندما استعار الغرب هذه التجربة في مطلع العشرينيات من القرن الماضي، لم تمنع الشعراء من أن يحدثوا بعض التعديلات، على الرغم من استجابة الفرنسية مثلاً لشكل الهايكو للتشابه الصوتي بينهما، فايقاع اللغة الفرنسية مقطعي وأصواتها الصائتة متشابهة مع اليابانية وهيئتها الصوتية كما هي مستعملة موجودة في اليابانية[10].

(8) **كينيث ياسودا واحدة بعد أخرى**، ترجمة محمد الأسعد، سلسلة إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 316 فبراير 1999 ص 21.

(9) voir Seegan Mabesoone; *(issa. Redécouvert- essai poétique comparée)*

(10) ibid

ولقد تحدث رولان بارت عن الهايكو في إمبراطورية العلامات رابطاً إياه بالاحتفال الروحي épiphanie فقال أن نتحدث عن الهايكو يعني تكراره بصفة أكثر دقة، فالهايكو يشبه حفلاً دينياً أو روحياً مفاجئاً، إنه عملية إظهار مفاجئة للأشياء كما تجلت لنا، عملية إظهار مفاجئ للواقع الذي يبرز عارياً من أي ظهور ولا يمكن اختصاره في أي تعليق(11).

لا يسعى الهايكو إلى شرح أسباب موضوعه وآثاره وإنما يسعى إلى تخليد اللحظة الفورية كما لو أنها هي، مثل قول أحدهم : بركة قديمة/ ضفدعة تقفز/ صوت الماء. إنه يؤكد على الدلالة الفورية للحظة الآنية الأكثر قابلية للمس والإحساس والواقعية ولذلك قيل إن الهايكو لا يستسيغ كثيراً الرمز والاستعارة ولا يرنو إلى تسجيل عبرة معينة، إنه لحظة في كلمات قليلة تحمل صورة وإحساساً في الوقت الذي تطالب فيه تقاليدنا بكم هائل من الكلمات أو نفس طويل وفكر مصقول وعمل بلاغي متعب طويل، فهل التخلي عن هذا، ولو مرحلياً يكون بمثابة الحصول على حقوق أخرى يرفض أن يعطيها إياه أدبه والذائقة الشعرية العربية التي تمارس هيمنتها وتقوم بدور شرطي الحدود على الشعراء، لقد رأى رولان بارت هذا التحول ضرورة بالنسبة إلى الشعر الأوروبي في سبعينات القرن الماضي.

لقد تلقى الغرب الهايكو بوعي ساهم في إثراء حساسيتهم الشعرية مع التحذيرمن السعي إلى إدماج السنن المقطعي لشعر الهايكو الياباني؛ لأنه لا يتوافق مع السنن الفرنسي ودعا كتاب الهايكو الفرنسيين إلى الخضوع للتصور العروضي الخاص بلغتهم الأمر الذي يعود بالنفع ونتائج مهمة لتطوير الشكل في اللغة الفرنسية، ذلك أن الحرية التي تمنحها أي تجربة شعرية جديدة، لا بد أن تسهم في إحداث نوع من التفاعل الابستيمولوجي في تصوّر الشعراء للشعر حتى وإن كانت هذه الحرية تعبر عن رغبة في إبداع طرق جديدة وإنتاج حساسية شعرية مختلفة.

في تاريخ الشعر العربي لم يكن الإيجاز في الشعر إلا جزءاً من الطريقة التي يكون بها الخبر. فقد كان في هذه الحالة خادماً للسرد، وكان الطول هو العلامة التلفظية التي

(11) Roland BARTHES; *L'empire des signes*; Editions du seuil Paris 2005;p: 93-94

تجسد الصيغة التاريخية لما به يكون الشعر شعراً على الرغم من أن العرب اختزلت الطول في بيت واحد لتؤكد أن المتلقي هو الوحيد الكفيل بالحكم على الجودة، وليس البيت الواحد إلا إيجازاً واختصاراً للقصيدة، فيصبح الطول الذي أو القول أكثر هو الطريق لما به يحكم على جودة الشعر وهو القول الأقل.

إن هذه الازدواجية في الذائقة الشعرية العربية هي التي جعلت الشعراء يحتكمون إلى النفس الطويل الذي لا يعدو أكثره سوى تفاصيل للبحث عن البؤرة، ومن ثم جنوح الشعراء إلى التذكر والوصف على حساب اللحظة التي كانت سبباً في إنشاء القول، ومن هنا جاءت فكرة الكذب في الشعر وعد المجاز من الكذب وتشظي الإحساس القوي العاري، على الرغم من أن الشعر في إطلاقيته هو إحساس مداهم مفاجئ متدفق قبل أن تكون حركة الفكر قد وجهته، إنه انغماس في الإحساس الخالص، أما الهايكو فهو ضد فائض البلاغة والغموض، ولذلك يسعى أصحابه للتخلّص من الخصائص التي تدل على إعمال الفكر والسعي إلى الحجية والاستعارة والإحالة والتماثل والغنائية. وقد عرض محمد الأسعد الشاعر ومترجم الهايكو الفلسطيني الجمالية التي يقوم عليها الهايكو في أربعة أسس هي: الإيحاء واللاتماثل والهشاشة والبساطة. فهي صورة توحي ولا تصرح وهي مختصرة تشير إلى الفراغ بدون أن تملأه وهي أكثر عناية بالأشياء»[12]

لا يمكن أن نعتبر أن الشكل القصير هو الطريق إلى إبداع الجديد ذلك أن القصر هو مجرد علامة طوبوغرافية فيزيائية في علاقتها بطول النص، وليس قصر الهايكو إلا وجهاً لعملة طرفها الآخر هو الإيجاز الذي ليس علامة فيزيائية بل سمة تلفظية بالدرجة الأولى «حيث أن الرهان الأساس فيه هو خطابي، ليس القول فيه بإيجاز هو القول الأقل، بقدر ما هو القول بطريقة أخرى، فالإيجاز منظور إليه باعتباره عملية تلفظية هو قبل كل شيء صيغة تاريخية للطريقة التي يكون بها الموضوع»[13]. ولذلك نرى الشاعر العراقي عذاب الركابي يراهن على تجاوز معظم قواعد الهايكو معتقداً أن هذا النوع من الشعر موجود في تقاليدنا فـ«قصائد الهايكو

(12) **كينيث ياسودا واحدة بعد أخرى** مقدمة محمد الأسعد ص 9/ 10.

(13) voir: Jean Aubert Loranger - *le miroir oriental de la Bibliothèque Française.*

موجودة لدينا منذ زمن، جميعاً كشعراء، ولكنها متناثرة.. مبعثرة داخل القصائد الطويلة وفي بطون الدواوين»[14]

هناك سعي، إذن، لكي يكون للعرب هايكو خاص بهم، يعبر عن الهوية والخصوصية، ومن هنا يمكن تفسير سرّ سقوط بعض قواعد الهايكو عندهم كما سقط بعضها عند الغرب وهذا ما يؤكده الركابي بقوله: «الهايكو العربي» ليس صدى لآهات شعراء الهايكو الياباني أمثال (باشو، بوسون، إيسا)، لكنها بسرعة وعمق عباراتهم البرقية (التلغرافية) الموحية، هم تعاملوا متأثرين بديانة «الزن» مع اللغة بشكلٍ كهنوتي، وهم يحاورون الفصول ومكونات الطبيعة، وأنا اختلفت عنهم في أنسنة هذه المكونات وأنا أضفي عليها التجسيم والتشخيص، وديواني الأخير «رسائل المطر» يؤكد هذا. و«الهايكو» بمفهومي: إرسال تلغرافي، وبوح شعري روحي مكثف، ليس بهرجاً لغوياً، وإنما هو ثمرة شيء يغلي في الأعماق، فضاؤه لغة كونية آسرة.. لغة اللغة، وخيال الخيال.. وجمل تضيء دون حدود![15]

وهو الأمر الذي أكد الشاعر الجزائري عاشور فني جانباً منه، وهو من أكثر المطلعين في الجزائر على هذه التجربة ترجمة وإنتاجاً حين قال: «أعترف باندهاشي في البداية لبداهة هذه التجربة الثرية، رغم أنني كنت في الحقيقة أتحرى شيئاً من قواعد الهايكو في كتابة قصائدي، دون أن أكون على علم بذلك، اقتصاد اللغة وبناء الصورة» ص 9 يقول محمد الأسعد.

* خريف

ذات خريف

بين الأشجار

أسمع ضحكات الأطفال

* قيثار

أكان ذاك

(14) عذاب الركابي حاورهُ – رمزي بهي الدين الإسكندرية 2.12.

(15) عذاب الركابي حاورهُ – رمزي بهي الدين الأسكندرية 2.12.

رنين قيثار

وراء الليل والأشجار؟

* حارسة الليل

صاغية في ضباب الفجر

حين يستيقظ لغط الناس

وسكون الأمكنة

* دفلى

وحيدة

هذه الدفلى في باحة البيت

يتساقط المطر

* سدرة

وحدها في الظهيرة

سدرة البيت

تلقي الظلال في الباحة الخالية[16]

يبدو أن محمد الأسعد، وسعياً نحو تحقيق شخصية الهايكو الياباني، نراه يكتب ببلاغة مفصولة عن التقاليد العربية، ويجسّد مفارقة تتجسّد في قلب نظام الجملة العربية من تقديم وتأخير قبل أن تعكس المفارقة في الرؤية التي يقوم عليها الهايكو الياباني، ولا غرابة في ذلك وهو الذي يعتقد بجدة التجربة، ونشدان الإضافة لقول البساطة والوضوح الذي تبدو لفرط وضوحها غامضة لسببين: الأول، أنها لا تعلّق لها بأنماط الشعر العربي، التقليدي منها والمحدث، الموزون والمنثور. والثاني؛ لأنها تحمل رؤية مختلفة إلى العالم غير ملموسة في الثقافة العربية[17].

(16) محمد الأسعد، هايكو شعر وتقديم، **مجلة أفق**: الثلاثاء 10 يوليو 2003.

(17) يراجع محمد الأسعد، هناك من يمضي وحيداً في الضباب، **مجلة أفق**، الثلاثاء 10 يوليو 2003.

وما يعلق بالذهن من هذه النماذج وغيرها مما سمّي تجربة هايكو سواء عند الأسعد أو غيره على اختلاف الطريقة، أنها تنقلنا من التمركز حول الشاعر إلى ما جرى من وقائع وما وإلى الأشياء، أفلا يمكن أن يكون هذا تغيراً في الموضوع الأثير بالشعر العربي الذي امتد عبر الأزمان دون أن تسكته أي تجربة جديدة، لقد كان الشاعر العربي حتى في الموضوعات الأكثر إيديولوجية أو واقعية أو سياسة أو دينية هو الصوت المهيمن على كل شيء كان ينظر إليه من داخله وما زال القارئ العربي يسأل عند قراءة أي قصيدة ماذا يريد أن يقول وهل هو حزين أم سعيد أم وحيد أم نرجسي. . . وما زال الوحيد الذي يحيل على أشياء لا يستطيع الآخرون رؤيتها أو سماعها أو شمها أو تذوقها أو الإحساس بها لأنه يحولها إلى أفكار مجردة وهو ما يمثله الاتجاه الغالب في الحداثة الشعرية العربية.

لكي يتم قبول الهايكو يجب الانتقال من فكرة الكم كقيمة عليا الكم الذي كان سبباً في الوقت الحاضر في تغليب أجناس أخرى كالرواية لأنها أكثر كمّاً من الشعر، كما لا يمكن أن نفصل التجارب الجديدة في الأنواع الأدبية والشعر خصوصاً على تجدد الوعي بالبلاغة البصرية التي ارتبطت بظهور وسائط جديدة كان لها الدور الكبير في لفت الانتباه إلى التفاعل الذي يمكن أن ينتج من تفاعل هذه الوسائط مع الأدب كمثل الصورة الإشهارية الثابتة والمتحركة، ولعل هذا الارتباط نفسه وفي الوقت الذي ينقل الأدب إلى فضاءات تجريبية أخرى نجده يفرض على منظري الأدب أسئلة أخرى تضع القوانين التي تجعل من الأدب أدباً والتي بدأها الشكلانيون موضع تساؤل وهنا نقر بعبثية الشعرية التي حاولت تحديد القواعد وعلمنة الأدب واستقلاليته.

ولم يكن الشعراء العرب بمعزل عن هذه الحساسيات الجمالية الجديدة نتيجة التواصل المتعدد مع الغرب وما فرضته شروط الحداثة آنذاك والساعية إلى إعادة النظر في أنماط الكتابة وتجديد التعامل مع اللغة ومع الواقع وهو الأمر نفسه الذي نجده عند الجزائريين ؛ إذ بدأت معالم الانعتاق مبكراً من خلال تجربة رمضان حمود في عشرينيات القرن الماضي. الذي كتب قصائد فيها «تشمل مقاطع لا يمكن أن تخضع لبحر معين من البحور الخليلية المعروفة»[18]. هذه الرغبة في التجديد

(18) ناصر، محمد : **الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية) 1925– 1975**. دار الغرب الإسلامي. بيروت. ط1 1985, ص 15.

والخروج من النمطية وإرجاعه إلى الحركة الطبيعية لحركات التجديد في الشعر العربي القديم سواء ما حدث في العصر العباسي حيث يربط بعض النقاد بين الحركات التجديدية الغربية كالرمزية والسريالية وما حدث في التاريخ العربي سواء من خلال الموشح الذي اختلف عن التقاليد شكلاً ومضموناً حيث تم التطابق بين المضمون المرتبط بالطبيعة مثلاً والشكل البصري الذي يجسده متمثلاً في شجرة أو وردة»[19]. أو بعض الأنواع الشكلية الأخرى التي ظهرت عبر العصور مثل بعض التجارب كما حدث في الثلاثينيات عندما كان المزج أسلوباً اتبعه بعض النظامين في الثلاثينات، إلا أنه كان مزجاً محكوماً بالموت لأنه اعتمد مزج البحور لا التفاعيل ولا دقائق الأوتاد والأسباب. فكان مزجاً خارجياً بين قوالب لا مزجاً داخلياً بين عناصر (مثلما يرى محمد الأسعد). لأن مزج العناصر هو كيمياء اللغة لا مزج القوالب. وهذا هو ما يميز القصيدة القصيرة الحرة هنا حين تعتمد مزج العناصر. إنه أكثر جدة، فهو يخرج على نظام الشطرين ونظام التفعيلة المكرورة رغم عللها وزحافاتها»[20]

بغض النظر عن نسبة الهايكو اليابانية، فإنه يعكس منحى فلسفياً يمكن أن يستجيب لرؤية فلسفية تهتم بفعل القصد باعتباره هو الذي يحدّد توجّه العقل نحو موضوعات العالم الخارجي باعتبارها موضوعات قابلة لأن تدرك، وهذا الاهتمام بعلاقة العالم الخارجي بالإدراك سبق وأن وجدناه عند الشعراء الرمزيين، وذلك عن طريق الحدس الذي يعتبر بمثابة البصيرة التي يدرك بها الإنسان الخصائص الفردية للشيء الذي يميّزه من غيره، وبدون هذا الحدس لا يستطيع الناقد أن يدرك الدلالات الجوهرية للعمل الأدبي»[21]. يقول الركابي:

لا تحضرُ

الزنبقة

(19) التلاوي محمد نجيب: **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**. الهيئة المصرية العامة اللكتاب 1998 (د. ط) ص28.

(20) يراجع محمد الأسعد، هناك من يمضي وحيداً في الضباب، **مجلة أفق**، الثلاثاء 10 يوليو 2003.

(21) راغب، نبيل: **موسوعة النظريات الأدبية**. مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان. ط1. 2003. ص427.

مجلسَ الشمسِ الّتي
تغتابُ العصافير

* * *

يمتحنُ
العصفورُ حنجرتهُ،
بأغنيةٍ قديمةٍ،
على شبّاكِ عاشقْ[22]

فالشاعر، هنا، لا يكتب مجرد وصف لشيء حدث فعلاً أو لم يحدث بقدر ما يحاول أن يظهره وكأنه حاضر عبر إثارة الانطباع لدينا بأنه حدث. وهذه النظرة للشعر إن أمكن تعميمها في الشعر العربي ستدير ظهرها لتاريخ القصيدة العربية؛ لأنها قصائد بلا تاريخ إلا الأشياء واللحظة واللغة. إنها تطرح قضية علاقة الإدراك الحسي بالمعرفة القبلية، ومن ثمة، بالجانب الذاتي، وهنا، يكون التفاعل بين النص والتجربة التي تحاكيها وليس بين نص ونص آخر، ولذلك، يمكن أن نفهم فكرة عدم اعتماد الهايكو على التناص واعتباره متعلقاً بطريقة جلية مع التجربة كما أدركتها الحواس.

إن هذا البعد التجريبي والواقعي يجعل الشاعر يصوّر ما يراه وما يقصده ليجعله قابلا لأن يعايشه القارئ معايشة متساوية وليست معايشة تمكنه من الإضافة، وهنا يختلف مفهوم التشارك الذي يفرضه الهايكو على القارئ عن التشارك الذي تقربه الفينومينولوجيا والتأويلية.

وإذا كانت اليابان قد استطاعت أن تبرز كقوة اقتصادية وكظاهرة قامت على تسيير الوقت والإنسان والتراب، فإن شعر الهايكو يجسّد هذه الثلاثية من اللحظات هي الموضوع والآن ومتى.

وبغض النظر عن آثار ذلك الثقافية، هل يمكن أن يجسّد الشاعر العربي هذه القاعدة الثلاثية وهو لا يعير اهتماماً للوقت ولا للعمل، ربما هذا ما جعل الهايكو

(22) عذاب الركابي، **ديوان رسائل المطر** نسخة إلكترونية مرسلة إلي من الشاعر.

بمجرد استيراده خضع لنوع من التحويل وعدم الالتزام بقواعده، فتم الانتقال من المقطع إلى الوزن حيث تنوعت الأوزان كالرجز والمتدارك والمتقارب عند عاشور فنيّ، وتحرر عذاب الرّكابي من الإيقاع وعدد الأسطر، وابتدع محمد الأسعد إيقاعاً مركباً من عدد من التفعيلات على الرغم من أنه من أكثر الداعين لاحترام منطق الهايكو. ولقد حاولت قصائد الركابي أن تكون شبيهة بالحكم، ذات لغة واصفة تقوم على خصائص لا نجدها في الهايكو كالتشخيص والمفاضلة. والإخبار والوصف كقوله:

يستقبلُ

اللّيْلكُ الحزينُ

الخريفَ،

بلونٍ شاحبٍ

* * *

تسخرُ

السنونوةُ الناحلة

وشجرةُ الزيتونِ،

من عِراكِ الدِيّكةْ

* * *

تتكاثرُ الثمارُ

فرحاً،

بأمّها الشجرةِ،

كريمةِ الظلالِ والنسائمْ

* * *

تتنازلُ الأشجارُ
عن أوراقِها
قبلَ أنْ يتمّ َ خطبتَهُ
الخريفْ

* * *

لا تُخفي
السّنابلُ ضحكتَها الإلهيةَ،
حتّى لوْ لمَعَ
منجلُ الحصادْ

* * *

لا ترى
الورقةُ النائمةُ،
في سريرها المخمليّ
ضرورةً،
لحُكم الخريفْ[23]

يمارس الهايكو في هذه الأسطر سلطة التوجيه ويتوزع التصوير بين الحكمة والوصف، فيجعلنا نتساءل إن كان العمق الذي ينشده الهايكو يمكن أن يرتبط بالحكمة، فتدخل الحكمة مرة أخرى إلى الشعر، أم أن الأمر مرتبط باختلاف عن الأشكال الأخرى يجعل للقصيدة شخصيتها وموضوعها الذي لم يدخل من قبل إلى دائرة الشعر العربي.

توحي هذه النماذج، بأن القصد من كتابة الهايكو هو سعي للخروج عن المألوف وهو السعي نفسه الذي وجه الشعراء إلى قصيدة النثر التي تشترك مع تجربة الهايكو في

(23) يراجع هيدغر، **أصل العمل الفني**، ترجمة أبو العيد دودو ص13 جزائر 2001.

الإيجاز مع اختلاف مقارنة بالقصيدة الطويلة والتصوير، وكلها تعبر عن تجاوز القوالب الجاهزة سواء اقترنت بالوزن أو بتشكيل الفضاء النصي واللغوي ومن ثم السعي إلى تغيير العادات القرائية التي كثيراً ما تكون عائقاً أمام كل حركة تجريبية لأن التعود حينئذ يعتبر حقاً يؤخذ من الشاعر، ليصبح فيما بعد واجباً يفرض عليه إكراهات كتابية معينة هي ما يجسد مفهوم التقاليد الأدبية.

وقوانين الهايكو المغايرة لم تحل دون اهتمام الشعراء العرب بموضوعات أخرى قد لا تعد من الهايكو إذا احتكمنا إلى صرامة مبادئه التي ترتبط بالموضوع، ولكن من منطلق الخصوصية نجد شعراءنا يتحدثون عن موضوعات أخرى مثلما ورد عند الركابي:

* وطن

كم

يلزمك من الكذب

كي تنام

ليلة ثلجية

في سرير الوطن

* حرية

كم

يلزمك

من النفي

كي تعيش حريتك[24]

من ناحية أخرى، وبخلاف محمد الأسعد، نراه يرتهن إلى التقاليد الشعرية العربية بالعمل على تطوير الفكرة النواة التي ينمّيها بالعودة إلى الوتد الكلامي، فيتجاوز بذلك

(24) عذاب الركابي، **ديوان رسائل المطر** نسخة إلكترونية مرسلة من الشاعر.

قانون اللحظة التي يمتاز بها الهايكو إلى تعدد اللحظات وهذا ما يجعله يكتب هايكو خاصاً به مثلما ورد في قوله من ديوان ما يقوله الربيع:

* بلاغة

لنْ أنسى

ما حييت

نظرةَ تلكَ الوردةِ،

لنْ أنسى

ما حييت

ثقةَ قطرةِ الندى

بنفسِها،

لنْ أنسى

ما حييت

بلاغةَ الألمْ

* نرجسيّة

النخلةُ:

ترى نفسَها دليلَ المكانْ،

الأرضُ:

ترى نفسَها أمَّ الكونْ،

الزهرةُ:

ترى نفسَها آلهةَ الجمالْ،

والشاعرُ:

تراهُ الكائناتُ

ضميرَ الأزمنةْ[25]

مبدئياً يمكن الإقرار أن هذا الشعر يختلف عن منطق تجربة الهايكو التي تبدو وكأنها تصل إلى البؤرة مباشرة في حين تتطلب القصيدة العربية (وفي قصائد هايكو الركابي) طريقة أخرى تقوم على الوصف وعلى التركيز على لحظات بدل اللحظة الواحدة. وهذا ما ينعكس على طبيعة الشكل الذي ترد به التجربتان.

فبغض النظر عن المقطعية التي ليس خصوصية يمكن للشعر أن يراهن عليها؛ لأنها جزء من طبيعة اللغة نفسها، فإننا يمكن أن ننظر إلى الهايكو استناداً إلى بلاغة الرؤيا والتشكيل معاً.

فبلاغة الرؤيا في الهايكو: قائمة على فكرة المفارقة، والمفارقة في ذاتها مقولة بلاغية تتأسّس على إدراك مختلف للواقع هو الإدراك الحدسي الذي نجد ما يماثله عند المتصوفة أو عند الرمزيين والسورياليين.

إن هذا الإدراك الذي يميز تجربة الهايكو هو شكل من مجموع أشكال الرؤية التي تقوم عليها الكتابة الشعرية والتي لا يمكن للقيمة الجمالية أن تتحدّد بها؛ لأنّها لا يمكن أن تتحدّد بشكل واحد، فالشعر منذ أن عرفته الإنسانية قائم إما على الإدراك العقلي وإما الحسي للوجود.

أما بلاغة الشكل القائمة على الإيجاز، فهي مطلب من مطالب البلاغة العربية التي لم تكن تعرّف إلا به، فهل اعتماده في هذه التجربة يعبّر عن رغبة، ولو مرحلية، في الانعتاق من مجال للتقاليد العربية التي تطالب الذائقة الشعرية بالطول في القصيدة، وصياغة عمل بلاغي طويل، فيكون اعتماده شكلاً من أشكال التخلص من واجبات تفرضها الشعرية العربية واكتساب حقوق أخرى تمنحها إياه هذه التجربة؟

إن الحديث عن مجرد استيراد الأشكال كما هو الحال مع الهايكو لمحاولة إنباته في الثقافة العربية إذا لم يكن مشروطاً بشروط الهوية، وما لم يكن قائماً على ما يعبّر

(25) عذاب الركابي، **ديوان رسائل المطر**.

عن تفاعل خلاق بين الثقافات لا يفيد المثقف العربي في شيء. فالطبيعة كموضوع للشعر في ذاته لا يمكن أن يضيف شيئاً ما لم يكن الهدف منها لفت الانتباه إلى أثر غياب الطبيعة من عالمنا نظراً إلى هيمنة التكنولوجيا وانكفاء الإنسان في عالم مصطنع يجعل منه إنساناً آلياً، كما أن اعتماد الإيجاز لا يطلب لذاته ما لم يسهم في تثمين بلاغة الإيجاز العربية، وأن كلاً من الموضوع والشكل يساهمان في تغيير رؤية شعرائنا إلى العالم والواقع، وخصوصاً أن فن الهايكو يتأسس «على قيم جمالية كونية بسيطة، تجد صوراً لها عند كل الشعوب وفي كل الحضارات»[26]

ومن هنا، فالحديث عن عملية تعريب للهايكو ترتبط ارتباطاً وثيقاً بخصوصية السنن العربي الإيقاعي والبلاغي، كأن يكون قائماً على إيقاع ينسجم مع إيقاع الشعر العربي لأن إيراد جمل منعدمة الإيقاع لا يدخله في السياق الشعري، كما أن الالتزام بشروط معينة كالتي تداولها البعض عن شعر الهايكو من قبيل نفي الاستعارة ليس مما يراهن عليه في الشعر لأن الاستعارات نحيا بها والقول بعدم اعتمادها تنكّر للإبداع الشعري نفسه، هذا إذا ثبت مما ترجم إلينا من الهايكو الياباني أنه لم يخل من المجاز وهذا ما حدا بالشاعر عذاب الركابي إلى اعتماد التشخيص في تجربته والأنسنة التي يعتقد محمد الأسعد وهو من ترجم الهايكو الياباني أن غيابها من قواعد الهايكو حيث يقول: «والذين اعتادوا على المنبع العربي التقليدي أو المنبع الغربي التقليدي الذي طبع بطوابعه الشعر العربي الحديث، سيجدون في هذه القصائد ما لا يفهمون. فهي تتجنب الأساسيات العزيزة للجمال الشعري المألوف: التشبيه والمجاز وتجريد الملموس وتجسيد المجرد، وتتمسك بتسمية الموضوع (موضوع الخبرة) مباشرة. وهي تتجنب التشخيص أو أنسنة الأشياء. فالإنسان ليس مركزاً بل هو خيط في شبكة كلية، وكذلك بقية الموجودات من تراب ونبات وحيوان ونجوم وسديم»[27] غير أنه ما يلبث عندما ينتقل إلى الكتابة أن يقع هو نفسه في الأنسنة مثل ما ورد في قوله:

(26) عذاب الركابي، **ديوان ما يقوله الربيع** نسخة إلكترونية مرسلة إلي من الشاعر.

(27) عاشور فني، ص1.

* وداع

خطواتـنا

غمغمة

على أوتار قيثار بعيد

*مطر

ما الذي

يبكيك

أيها المطر ؟

*بلبل

بلبل عابث

أغنية تغرق

في حجر الليل[28]

إنه يجعل للوداع غمغمة وللمطر بكاء وجعل الأغنية تغرق فيشخصها بالطريقة نفسها التي تصنع بها الاستعارة وتبقى المشكلة التي تثيرها تجربة من كتبوا في الهايكو العربي» تتمثل في قابلية القصيدة العربية في تمثل التجارب الشعرية الناجحة، ليس في الغرب فحسب وإنما في أقصى الشرق، ثم تتجاوز هذه التجربة كل الطروحات الفكرية السابقة لتقدم خطوة تطبيقية يكون من أثرها أنه باستطاعة الشاعر العربي وهو يملك تاريخاً شعرياً حافلاً أن يضيف إلى المخزون العربي شعراً جديداً من الأسلوب المستلهم من الإرث الشرقي هذه المرة»[29] هذا إذا اعتبرنا أن هذا النوع من الشعر لا يوجد ما يماثله في الثقافة العربية كما قال محمد الأسعد آنفاً، على الرغم من أن عاشور فني يرى بأننا نجد في بعض الأفكار المتداولة في النقد العربي حول التجربة والكتابة

(28) يراجع محمد الأسعد، هايكو شعر وتقديم محمد الأسعد، «هناك من يمضي وحيدا في الضباب» **أفق** : الثلاثاء 10 يوليو 2003.

(29) محمد الأسعد، هايكو شعر وتقديم، مجلة **أفق** : الثلاثاء 10 يوليو 2003.

الشعرية مبادئ أولية لكتابة هذا الشكل من الشعر ومن ذلك الحديث عن الكشف والتكثيف وعن الحد الأدنى من اللغة في القصيدة وقوة الهشاشة ولغة انكسار الوجود وآنية الحضور وتجليات الأبدي فيما هو آني عابر[30].

ومهما كان الاختلاف في تفسير هذه الظاهرة في علاقتها بالذائقة الشعرية العربية، فإن استيراد هذه التجربة، ليس لكي تكون بديلاً، وإنما لتكون شكلاً مضافاً على تجاربنا الشعرية المختلفة كقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر وغيرهما من التجارب الأخرى، إنها تجربة لا ننتظر أن تدخل على الثقافة العربية بلاغة جديدة بقدر ما تنبّه إلى أشكال بلاغية عربية تماثل بلاغة الهايكو، قد تم تهميشها لحساب بلاغة معينة فرضت هيمنتها، وأهم تلك الأشكال البلاغية الإيجاز الذي يمكن أن تتم العودة إليه لتجديد نمط القصيدة العربية وإخراجها من بلاغة الرمز والإيغال في الغموض الذي فرضته الحداثة الشعرية، وهذا يحفزنا للعودة إلى أشكال تعبيرية أخرى في تراثنا وإعادة تصنيفها وإثرائها، كما يمكن أن يكون مفتاحاً للانفتاح على شعريات الثقافات الأخرى وهي شعريات أصيلة عبّرت عن ثقافات متميزة وليست مستوردة. ومن ثمة تصبح معولاً لتفعيل الهوية التي ما زالت أسيرة موقفين اثنين:

الأول مرتبط بالاحتكام إلى الماضي والثاني سائر على خطى الثقافة الغربية التي اتجهت نحوها الحداثة الشعرية العربية. فما زلنا في أسر وهيمنة ثقافة واحدة كالعين الواحدة والدليل أن هذه الثقافة نفسها كانت هي الوسيط الذي عبر منه الشعراء العرب كما قال عاشور فني: «كان الشاعر الفرنسي «بول إيلوار» في تسجيليته الجمالية أحد المفاتيح التي أخذتني إلى الصورة ومنه اتصل البحث عن التجربة العالمية لدى التصويريين الأمريكيين وخاصة إزرا باوند وإيمي لويل ومن جاء بعدهم. تلك كانت نافذتي الأولى على عالم الهايكو في صورته الغربية في اللغتين الفرنسية والانجليزية»[31] بل إن التجريب ظل هو الهاجس حيث يقول: «ظلت التجربة هاجسي واتجهت إلى تطوير لغة تستجيب لهذا الهاجس بعيداً عما شاع من ألفاظ وتعابير استهلكتها قصيدة

(30) يراجع التفاتة نقدية إلى قصيدة الهايكو في اللغة العربية هايكو صحارى الجنون لعبد اللطيف خطاب نموذجاً. د. أحمد علي محمّد. جريدة **الاسبوع الأدبي** جريدة اسبوعية تعنى بشؤون الأدب والفكر والفن العدد 788 تاريخ 15/ 12/ 2001 Updated: Tuesday, September 30, 2003 03:39 AM

(31) يراجع مقدمة عاشور ص 5.

التفعيلة وقصيدة النثر معا ساعدني هذا على الاتجاه نحو البصري والحركي والآني، وكان ذلك هو طريقي إلى الهايكو»[32].

لقد ثبت أن القيمة الأدبية تتحكم فيها قيم فوق أدبية ؛ إعلامية أوسياسية هي التي تروج شكلاً معيناً أو كاتباً معيناً أو ثقافة أدبية معينة على حساب أخرى ولعلها نفسها هي تلك القيم التي حالت بيننا وبين الثقافة الشرقية وتجربة الهايكو تجعلنا نستعيد القيمة الأدبية ونتجاوز القيمة ما فوق أدبية التي جسدتها المركزية الأوروبية على الرغم من أن انتشار الثقافة اليابانية نفسها مرتبط بوسيط اقتصادي وسلطة القوة اليابانية التي فرضت نفسها. غير أن تجليات مظاهر هذه الثقافة وغيرها من الثقافات الأخرى يحد من سلطة هيمنة ثقافة مثلما ما حدث في العصور الإسلامية الأولى حيث كانت الثقافة العربية تستعير من الثقافات الأخرى بعض المفاهيم والأشكال التعبيرية وتتفاعل معها دون أن تكون بديلاً أو تحل محلها فلا غرو من أن ننفتح على ثقافات أخرى كالثقافات الشرقية الأصيلة التي طمستها التكنولوجيا حتى يكون لدينا مجال للخيار وخصوصاً أنها ثقافات تحمل قيماً ومضامين إنسانية تعيد للثقافة روحها. وتعبر عن هواجس الشعراء لامتلاك «لغة تستجيب لحاجات التعبير عن مكابدات الذات لوجودها اليومي في بعده الأزلي: الانغماس فيما هو آني ملموس دون فقدان البعد الروحي والإنساني الشامل، حيث لا يمكن للعقل أن يكون وحده سبيلاً لعقل العالم واستبطان الذات»[33]

في تعاملنا مع هذه التجربة الشعرية اليابانية يجب أن نتجاوز الطريقة الرومانسية الانفعالية التي تعاملنا بها مع الثقافة الغربية، فالقصر والمباشرة والبساطة والهشاشة والإيحاء لها مكانتها في نمط من البلاغة المقموعة في التراث العربي التي حكمت عليها الثقافة العربية بأنها مرتبطة بأنماط من الكلم دون الشعر، بل إن الشعر المعاصر نفسه يحفل بكثير من التجارب الشعرية المماثلة لشعر الهايكو في بساطته وإيجازه، فقد كتب سعدي يوسف ما يسمى القصيدة اليومية التي تجاوز فيها ما سماه بلاغة الكذب وهي موضوعات انتبه إليها بعض الشعراء العرب قصيدة التفاصيل اليومية وقصيدة اللافتة التي تقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الهايكو. فتحقيق مبدأ البساطة الذي لا يجب أن نراهن

(32) عاشور فني، يحدث م، ن. ص 6.

(33) فني، عاشور : مقدمة ديوان. **هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي**. هـايكو. ص 6.

عليه يجب أن يستجيب للرغبة في إعادة بعث فلسفة السهل الممتنع التي ظلت شعاراً يوصف به بعض الكلام دون أن يفعّل. كما أن طبيعة الإدراك الجمالي للعالم الذي اعتقد محمد الأسعد أنه لا يوجد له مثيل في التقاليد العربية يمكن أن نجده في التجربة الصوفية بل إنه هو نفسه يصف الموقف في تجربة الهايكو بأنه موقف صوفي «حيث يستعصي التعبير أمام الخبرة التي لاسابق لها، وهو عصي بالطبيعة في مثل هذا الموقف الصوفي ذروة الموقف الفني من الوجود». فهل كان لا بد للشاعر العربي أن يغرق في اختيار الكلمات والخوض في عمليات استبدالية وأن يعقد علاقات غير مألوفة ليعبر عن المألوف أم أن المألوف نفسه غائب فلا يعبر الشعراء في حقيقة الأمر إلا على غير المألوف؟ وهذا يشكك في مسألة الغموض التي شاعت في الشعر المعاصر القائم على الغموض، الذي لا يستطيع أن يكتشف ما يختلج في الذات أثناء تفاعلها مع الموجودات، لا يستطيع أن يعبر عن لحظة التقاء الكوني بالذاتي والأبدي بالآني والمجرد بالملموس والوعي بالطبيعة، لحظة بسيطة عارية خالية من التقعر والوصف والتكلف اللغوي الفضفاض»[34].

إن التمركز حول ما جرى يلغي تاريخاً من تمركز الشاعر العربي حول ذاته حيث كان صوته حتى في الموضوعات العامة هو الصوت المهيمن حتى في أقسى المواقف والحالات النفسية، وإن تبنّي هذه النظرة الخارجية التي تحد من تصريح الشاعر وإيحائه بذاته داخل الخطاب الشعري، يمنح الآخرين فرصة رؤية الأشياء التي يستطيعون رؤيتها أو سماعها أو شمها أو لمسها. إن هذا النوع من الشعر يجعل الشاعر يتنازل عن عواطفه وانفعالاته لكي يوقظ في المتلقي حواسه؟ ويقبل أن يقاسم اللحظة مع المتلقي بعدما تعود إرباك القارئ وجعله يهيم بين احتمالات عدة لاكتشاف ما يمكن أن يقصد إلى قوله في قوله؟ فيتخلّى عن التجريد الذي أصبح ديدن الشعر وقوامه وأن يترك اللغة تقول نفسها دون تدخل منه.

ليس هذا من تغيير في هوية الشاعر بقدر ما هو تغيير هوية الشعر نفسه لكي يتنازل عن نخبويته ويصبح الشعر الذي يفهمه الجميع ويحسّ به الجميع وليس مجرد أثر

(34) المرجع نفسه ص6.

الشاعر في الجميع ففي الهايكو كما قال أحد رواده باشو: «هناك أشياء لا يمكن أن تتعلمها بل يجب أن تلجها بنفسك»[35]

يقول عاشور فنيّ:

* في المساء
ما الذي حرك أشجار المساء؟
هبّت الريـــــح
وهبت كل أسباب البكاء
* باب مفتوح
مشكور جهدك
في كسر الأقفال
تفضـــــل
* زهور
عيون الحديقة
تحدق بي
وقلبي فراشة[36]

هل يمكن أن يكون لهذه القبضة من الكلمات أن تجعلنا نحس بعمق التجربة الإنسانية التي لا تقال، هذه القبضة من الكلمات التي تترجم قدرة عاشور فنّي على استيعاب المدهش في قلب العادي والمطلق في قلب النسبي، والمقدس في قلب المدنس وذلك من خلال إبرازه جزئية معينة وعينة من العالم تلخص كل شيء وتدل على كل شيء وتعطي لكل الأشياء عمقها. فعبارتا: هبت كل أسباب البكاء، وقلبي فراشة، وكلمة تفضل هي ما يصنع هذا العمق في قلب البسيط الذي نلجه.

إن محسوسية النظرة إلى العالم التي تفرضها تجربة الهايكو ستمنح فرصة للشعراء لكي يعيدوا النظر في حرج الغموض الذي أوقعت الحداثة الشعراء فيه وحين قال بعض

(35) م ن ص 7.

(36) voir Dominique Chipot. fr/ haikus/conseils-html

الحداثيين إن الشعر كشف وقع الظن أن الكشف إيغال في الرمز والمغالاة، فازداد الشاعر العربي غموضاً حتى جعل الشعر غريباً عن موضوعه وعن المتلقي، ولم يخلق هذا الغموض هوة بين الشاعر والقارئ، فحسب، بل بين الشاعر والعالم الخارجي الذي أصبح الإيغال في إحداث علاقات غير مألوفة بين الكلمات هو السعي وهو المنتهى، وفرضت على القراء أن يستعينوا بالوسيط المنهجي الذي فرضته العلمنة لكي يرى النص عالماً من الرموز التي توحي بما لا يوحي إلى شيء، في الوقت الذي يعد التأمل في الكون مقصداً مهماً من مقاصد الشعر الذي يجعل النقد يتجاوز فكرة المنهج الدوغم dogme ويجعلنا نعيد النظر في مفهوم الشعر ووظيفته؛ لأن الشعر لا يرتبط بشكل مثالي معين، إنما هو تعبير عن روحانية ثقافة تجد نفسها في شكل معين يفرض علينا في كل مرة النظر إلى كل قصيدة استناداً إلى ما يحدس الشاعر فيها وما يكتشفه لنا من خلالها، ذلك أن «فكرة اكتشاف الجمال في الموجودات هنا هي الأكثر لفتاً للنظر؛ لأن العادة الشعرية الرديئة الجارية في مختلف الفنون هي اقتراح فكرة عن الجمال والجميل، لا اكتشافه، وأن جِدَّة الإدراك هي الطريق إلى الكشف عن الجمال غير الملحوظ في الطبيعة والحياة»[37].

ولقد عكف الشعر العربي المعاصر، وحرصاً على فهم خاص لمقولة الحداثة باعتبارها قطعاً عن التراث، على إفراغ القصيدة من المعنى والاكتفاء بالاحتفاء بالكلمات كما لو أن الشعر بهرج من الألفاظ، وبإمكان هذا الشكل أن يعيد الشاعر إلى التراث في محاولة لاستكشاف المخبوء فيه وتطويره، فيصبح التجديد والتحديث الشعري حينئذ استكشافاً للماضي لا انقطاعاً عنه وتحويله إلى روح جديدة، نحس فيه باللحظة التي تؤثث للمعنى ولا تخرّبه. لقد أضحت فلسفة الجمال اليابانية التي هي «محصلة فكرية لواحدة من القوى المؤثرة في الحضارة المعاصرة، ذات تأثير واسع ليس فقط على مدارس الفكر المتجهة بقوة نحو «التعولم»، بل وكذلك على مدارس الفن التشكيلي ومدارس الأساليب الأدبية والشعرية المبتكرة، ومدارس الفنون المسرحية والسينمائية وغيرها. وأصبحت معظم هذه المدارس تستلهم، في العديد من

(37) عاشور فني، **هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي**، دار القصبة للنشر والتوزيع ط1 الجزائر 2007. ص: 20/ 23/ 24.

خطوطها، الأفكار و«الأقانيم» الجمالية المستمدة من حضارات الشرق الأقصى، وخاصة اليابان منها، وتولي لها اهتماماً متزايداً. لكن مجال الثقافة العربية بقي في كليته تقريباً، أسير النظرة الأحادية المنبهرة بالغرب»[38]. ولعل من شأن هذه النظرة الأحادية هي التي تجعلنا أسير تبعية مبرمجة تمنعنا من أي تفاعل مع الآخر، وولدت فينا صراعات بقدر اختلاف الإيدولوجيات الغربية في حين أن الاطلاع على الثقافة اليابانية الأصيلة يمكننا من التعرف إلى أصالة الحضارات الشرقية، بما تتضمنه من قيم منسجمة مع الإنسان، جمالية وفلسفية وفكرية ومشبعة بالقيم الإنسانية الراقية. ولعل من نقطة القيم الإنسانية هذه يمكن أن نتحدث عن تفاعل بين الهوية العربية واليابانية. والتي تجعلنا ننفلت من «ثقافة مغرمة بالتعميم، لا تستطيع فهم الظواهر بذاتها ولذاتها بلا تشبيه ولا تمثيل، ومازالت تدرج «الآخر» في منظومتها المعرفية في القول والنظر بمساعدة تقاليد ثابتة ومتحجرة»[39].

لقد ثبت أن التواصل مع الغرب أنتج نوعاً من الاستلاب الذي أنتج بدوره موقفين اثنين: إما التبعية وإما التنكر. و«العالم لا يفتأ يشهد اختراع مفاهيم حضارية جديدة لا تلبث أن تسري في المجتمعات سريان النار في الهشيم. . . ولا يمكن للمجتمع المسلم أن يبقى بمنأى عن هذا الفضاء المفهومي، بل لا مفر له أن يندمج فيه، اندماجاً طوعياً يختار فيه المفاهيم ويفعل طاقات أبنائه وقدرتهم على الإبداع وإنتاج المعرفة[40]. ولذلك فالمعرفة الشعرية والنقدية العربية التي تنتج من تفاعل الهويتين العربية واليابانية يفترض ألا تكون تقليداً آلياً بل تكون استلهاماً من هذه التجارب الجديدة بما يتوافق مع السنن اللغوي العربي.

إن الهايكو وغيره من أشكال الثقافات الشرقية الأخرى هو وجه من أوجه تفعيل

(38) ينظر مجلة **غيمان**، فصلية تعنى بالكتابة الجديدة، ع8 صيف 2009 مقال ماتسو، باشو، وشراحه، في الوضوح النادر والبساطة الجميلة، محمد الأسعد 80 /matso. pdf_www.ghaimen.net/ motaba3at/ issue

(39) يراجع عيسى صيودة العدد 490 – 1999/ 9 – **مجلة العربي** – واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق. . . (دراسة في الشعر الياباني المؤلف: كينيث ياسودا ترجمة: محمد الأسعد).

(40) براجع محمد الأسعد تراث الهايكو الضئيل في الثقافة العربية مدهش وساحر. . ولكن جمالياته غائبة، مجلة **أفق** : السبت 10 مايو 2004.

التفاعل بين الهويات دون أن يحل هذا الشكل أو غيره محل الثقافة الغربية التي تركت بصمتها وما زالت في الثقافة العربية بنموذجها المحتذى في المعرفة الأدبية فيسهم في الخروج من هيمنتها وترشيد البعد الثقافي للعولمة التي نجر إليها طوعا أو كرها.

ولقد كانت فكرة التفاعل من الأصول الثابتة في الحضارة الإسلامية استنادا إلى قاعدة التعارف التي بنيت عليها وهي التي تجسد البعد الإيديولوجي للهوية ذلك أن «الإيديولوجيا بعناصرها الرمزية ومضامينها المعرفية والاجتماعية، تلقي بظلالها على الأشياء، فتجعل معتنقاً ينظر إلى الأمر بمنظارها، ويقوم القضايا وفق معاييرها ومقاييسها الخاصة، لذلك فهي عالم أفكار الإنسان، كما هي وسائله النظرية والمعرفية»[41]

والسؤال المطروح في الحقيقة هو هل نحن بحاجة إلى هايكو عربي، أم نحتاج إلى مخرج من الأزمة التي تعيشها القصيدة العربية؟ وعلى الرغم مما يمكن أن يسفر عنه تفاعل الأشكال من آثار إيجابية في تفاعل الهويات، إلا أن مرور عشريتين كاملتين على صدور أولى تجارب هايكو عربية وفي أكثر من بلد عربي دون أن يفعّل النقد الأدبي وينظّر لهذه التجربة، يجعلنا نقف متسائلين عن طبيعة ردود الأفعال التي صاحبت انتشار هذه التجربة، وجعلت كتاب الهايكو أنفسهم هم من يروّجون ويسعون إلى التنظير لهذه التجربة وربما هذا ما حدا بمحمد الأسعد إلى نعي نقد الشعر الذي وصفه بالمأزوم في ما يشبه البيان نعتقد أنه لو استوعبه قراء الهايكو لتجاوزوا النقد العربي السائد الذي هو في أكثر تجلياته حضوراً، مشغول بالإصبع التي تشير إلى القمر، بالسلال والشباك، لا بالأسماك. وهذه حالة متدنية من حالات الوعي النقدي لا تتجاوز التقسيم والتصنيف والتفكير بماذا أراد الشاعر أن يقول، بماذا يعني. غاية الشاعر ليس أن يقول أو يعني، بل أن يدرك، أن يحدس، أن يصل إلى لحظة الاستنارة، ويجسد هذا في شكل فني فريد»[42].

يحيلنا محمد الأسعد على حدس اللحظة التي تشكل لحظة القصيدة الجديدة

(41) يراجع طه عبد الرحمن، **روح الحداثة**، المركز الثقافي العربي بيروت/ الدارالبيضاء 2006، ط1 ص267.

(42) محمد محفوظ، **الإسلام، الغرب وإمكانية الحوار**، ط1، بيروت / الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي 1998 ص 145.

والتي لا بد أن يواكبها حدس اللحظة المتمثلة في قراءتها ويستشهد بقول حازم القرطاجني الذي ينعى من خرجوا عن مهيع الشعر إلى محض التكلم، وهنا إشارة مهمة إلى الإكراهات التي خلفتها هذه التجربة على مستوى التلقي.

إن هذه التجربة بحاجة إلى طريقة نقدية موازية، إلى نقد حدسي، لا نقد فكري. ولهذا السبب يظل هذا الضرب من الشعر، شعر الصورة الذي يرسم الفضاء أو يشير إليه، بعيداً عن الإدراك النقدي المألوف[43].

بعد تأملنا في نماذج ما كتبه الشعراء الذين جربوا هذا الشكل، لا بد من الإقرار أنه، وبغض النظر عن توجّه هؤلاء الشعراء إلى تجريب الهايكو، فإنهم عبّروا عن جزء ممّا يميّز إدراك العالم في هذا النّوع، فقد نقلت هذه التجربة الشعراء من الإدراك العقلي للعالم إلى الإدراك الحسي الذي لا يحوّل فيه العالم إلى أفكار مجرّدة مثلما غلب ذلك على شعر الحداثة العربية، وإذا تبيّن لنا أن هذا النوع من الإدراك لم تخل منه الرؤية العربية خصوصاً في الشعر الجاهلي وقصائد نزار قباني وتفاصيل سعدي يوسف اليومية، فهذا يدعونا، بغض النظر عن التسمية، إلى إلحاق تجربة الهايكو بهذا النوع من الشعر. أما إذا أردنا اعتباره امتداداً لقصيدة الهايكو اليابانية، فهناك محاذير كثيرة تقف دون ذلك، هي محاذير الهوية نفسها عندما تغلق بابها في وجه من لا تتعرف إليه، وطالما هناك قواعد تتحكم في هذا الشكل لها صلة باللغة اليابانية، فإنه، من الصعوبة بمكان، تكييف كل هذه القواعد مع اللغة العربية. فالحديث عن منظار «عربي» كما يقول محمد الأسعد يدفعنا إلى الحديث عن «عمودٍ» موروث في الشعر الياباني، وعن فن مفروض، وقواعد شرطية تجعله ميداناً لتنافس عقيم يتحقّق فيه، كما في الشعر العربي التقليدي، «حسن الاتباع»، أي أن يأتي المتكلم إلى معنى اخترعه غيره فيحسن اتباعه فيه بحيث يستحقه بوجه من وجوه الزيادات التي توجب للمتأخر استحقاق المعنى المتقدم[44]. علماً بأن شعر الهايكو نفسه لم يبق على حاله على الرغم من وحدة أساسه المقطعية.

(43) محمد الأسعد، حدس اللحظة ولحظة الحدس، net **الجمهورية**. الإثنين 30 يناير– كانون الثاني 2011 أدب وثقافة، ص14 http://www.algomhoriah.net/newsweekarticle.php?sid=128373

(44) يراجع المصدر نفسه.

لم يتسن لنا الوقوف على بنية مخصوصة يمكن أن نصف بها تجربة الهايكو العربية نظراً إلى اختلاف تجارب الشعراء أنفسهم، فقد تأرجح هؤلاء الشعراء بين الوزن والالتزام بثلاثة أسطر عند عاشور فنّي وغيابه واعتماد عذاب الركابي أكثر من ثلاثة، واعتماد نظام إيقاعي مختلف يقوم على المزج بين التفعيلات عند محمد الأسعد، ومن التزام بالبلاغة العربية إلى السعي إلى خلق بلاغة مفصولة عن التقاليد العربية، نرى أن الحديث عن شكل جديد ذي بنية مخصوصة أمر سابق لأوانه، على الرغم من أن محمد الأسعد يحدد طبيعة الإيقاع في هذا النوع من الشعر ويربطه بالإحساس، حيث يقول: «في هذه القصائد يمكن الإحساس بنوعين من الإيقاع: الإيقاع الخارجي المعتاد في الشعر العربي (المتحرك والساكن) والإيقاع الداخلي المعتمد على تدفق الصور، والذي يتبع نظام الجملة الموسيقية الحرة. في الإيقاع الخارجي ابتعاد عن نمط شعر التفعيلة، ومزج تفاعيل من بحور مختلفة في الهايكو الواحدة. قد يبدأ السطر، وليس البيت، بتفعيلة الرجز، تتلوها تفعيلة الرمل، ثم يبدأ سطر بتفعيلة الخبب. . . وهكذا. المعيار هنا، هو الإحساس بالتدفّق الداخلي. مثلاً قد تبدأ القصيدة بإيقاع بطيء تقوده تفعيلة الكامل، وقد تنتهي بتفعيلة الخبب للإيحاء بالتسارع»[45].

لا شك أن هذا الرأي يعيدنا إلى مقولات نقدية سبق وأن روّج لها ما سمي بالنقد الجديد، وثبت أنها ليست فاعلة، حيث لم تستطع أن تحرّر القصيدة العربية من الإيقاع كلية، وإن ما يبرّر به وجود إيقاع خارجي وداخلي يقوم أحدهم على المزج بين التفعيلات ويقوم الثاني على إيقاع صوتي هو في الأصل إيقاع مرتبط باللغة العربية قبل ارتباطه بالشعر، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يعكس هذا الرأي وجهة نظر شخصية عن تجربته الشخصية في كتابة الهايكو نابعة من فهمه الخاص له، وهو الأمر الذي وجدنا نقيضه عند الركابي الذي رأى ضرورة تبيئة هذا النوع من الشعر، مثلما يرى الشاعر عاشور فني أنه موجود أصلاً في ثنايا الشعر العربي[46].

(45) يراجع محمد الأسعد، «تراث الهايكو الضئيل في الثقافة العربية، مدهش وساحر. . ولكن جمالياته غائبة» **مجلة أفق** : السبت 01 مايو 2004.

(46) قصائد هايكو شعر وتقديم محمد الأسعد، «هناك من يمضي وحيدا في الضباب» **مجلة أفق** : الثلاثاء 01 يوليو 2003.

قصيدة الهايكو في العالم العربي تكتب بطرائق شتى استناداً إلى دعاوى شتى، حتى أصبحت قصيدة بلا ضفاف. لقد وصلت إلى العالم العربي بشخصية أخرى؛ لأنها اكتسبت هويات أخرى لا تسمح لنا بمعرفة بنيتها ولا منطق كتابتها سوى أنها تجربة؛ فهل نحتاج إلى قارئ سيأتي يقرأ الهايكو بطريقة أخرى أم يمكن أن تتجرد البلاغة من هويتها فيكون الهايكو هو بلاغة المستقبل وقصيدة المستقبل التي تنهي هيمنة أشكال مؤثرة في الذائقة العربية؟

الموقف من الهوية العربية
لدى شعراء السبعينات والثمانينات
الميلادية السعوديين
(الرؤية والفن)

د. دوش بنت فلاح الدوسري

أستاذ مساعد في الأدب والنقد

جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن

كلية الآداب / قسم اللغة العربية وآدابها ـ الرياض 1434هـ ـ 2013م

مقدمة

تشكل الهوية موضوعاً شديد الخطورة، فائق الأهمية في الحياة، ومن هنا اكتسبت تجلياتها في الأدب أهمّية موازية، من حيث الرؤية والفن.

ويطمح هذا البحث إلى الكشف عن موقف جيل شعراء السبعينات والثمانينات الميلادية السعوديين من الهوية العربية، من ناحية الرؤية، حيث يجلي المضامين الشعرية تجاه هذه الهوية: حضوراً وانتماء، مساءلة ومعارضة، تمرداً وثورة... إلى غير ذلك من الرؤى التي تكشفها دراسة النصوص. ومن ناحية الفن، حيث يحاول الكشف عن الأساليب الشعرية التي تناغمت مع هذه الرؤى، من حيث المفردة، والتركيب، والصورة، والرمز.

واختيار هذا الجيل تحديداً، لأنه قد مر بظروف عربية مغايرة، تعد مثيرات لها بصماتها الواضحة على الإحساس بالهوية، وانعكس هذا على النتاج الشعري، ومن ذلك الصراع العربي/اليهودي، والظروف التاريخية التي مر بها لبنان، وأزمات الخليج المتتابعة، ومن أهمها حرب الخليج الثانية (1990م). ولا شك أن كل هذه الوقائع، قد أحدثت تأثيرها في هذا الجيل، في نتاجه الشعري، ونمط تفكيره نحو ذاته وهويته، ونحو العالم المحيط به. حيث كانت لديه مساحة أكبر من غيره للمكاشفة والمساءلة، ما يمنح الناقد مادة خصبة لدراسة واستكشاف هذه المضامين المتعلقة بالهوية.

إضافة إلى أن هذا الجيل قد رسم ملامح لغة جديدة في الشعر، تتجاوز المباشرة والعادية إلى التفجر والتجاوز في الصورة والرمز. وكل هذا يثري أفق الناقد ويزوده بمادة غنية وجاذبة[1].

(1) للاستزادة حول هذا الجيل، انظر دراسة د. عبد الله المعيقل: **معجم البابطين للشعراء** =

تمهيد

تعد الهوية من أكثر مفردات الذات خصوصية وعمقاً وخطراً، لذا كان من المهم تفسير هذه المفردة لغة واصطلاحاً، حتى يكون التحليل متكئاً على أساس مفهومي واضح ومحدد.

الهُوِيَّة لغة

الهُوَّة: الوهدة العميقة، والمَهْوى والمَهْواة: ما بين الجبلين ونحو ذلك، والهُويّة: بئر بعيدة المهواة. والهوى: هوى النفس، والهوى كذلك العشق يكون في الخير والشر، وإرادة النفس[2].

أما الهوية اصطلاحاً، فهي:

«عملية تمييز الفرد لنفسه عن غيره، أي تحديد حالته الشخصية... ومن السمات التي تميز الأفراد عن بعضهم الاسم والجنسية والسن والحالة العائلية والمهنة...»[3]. وهوية الفرد هي «عقيدته ولغته وثقافته وحضارته وتاريخه»[4].

وليست الهوية فردية في إطارها فقط، فالهوية هي «الذاتية والخصوصية، وهي جماع القيم والمثل والمبادئ التي تشكل الأساس الراسخ للشخصية الفردية أو الجماعية»[5]. كما أن «الهوية الحضارية لأمة من الأمم، هي القدر الثابت والجوهري

= **العرب المعاصرين** – جمع وترتيب: هيئة المعجم – مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري – الطبعة الأولى – 1995 م – 6/ 188.

(2) انظر: **مقاييس اللغة** – أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا – تحقيق وضبط: عبد السلام هارون– مكتبة الخانجي– مصر– الطبعة الثالثة – 2014هـ. **لسان العرب** – جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري – دار صادر – بيروت. **القاموس المحيط** – مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي – تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة – بإشراف محمد نعيم العرقسوسي – بيروت – الطبعة الثالثة – 1413 هـ. مادة (هـ. و. ى).

(3) **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية** – د. أحمد زكي بدوي – مكتبة لبنان – بيروت – ص206.

(4) **مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة** – ندوة «لجنة القيم الروحية والفكرية» التابعة لأكاديمية المملكة المغربية – سلسلة الندوات بتطوان 26– 27 شعبان 1417 هـ. أكاديمية المملكة المغربية – الرباط 1998م. مطبعة المعارف الجديدة – ص113.

(5) المصدر السابق – ص113.

والمشترك من السمات والقسمات العامة، التي تميز حضارة هذه الأمة من غيرها من الحضارات، والتي تجعل للشخصية القومية طابعاً تتميز به من الشخصيات القومية الأخرى[6].

وتتشكل الهوية الجماعية من العقيدة الدينية، والمعايير الأخلاقية، والأعراف، والعادات، والتقاليد، ومن مجموع التراث الثقافي والحضاري الذي ترثه جماعة ما عن ماضيها، ويسهم في تشكيل كيانها، ومن وعي الجماعة بتاريخها وتعرفها إلى ذاتها من خلاله[7].

ويبقى السؤال حول العلاقة بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي؟!. من الممكن أن نلمح العلاقة في إيحاءات الكلمات التي جاءت في الأصل اللغوي: البئر العميقة، هوى النفس وإرادتها. فإن الهوية فيها من العمق، والخطورة في التعامل معها والتعايش بها الشيء الكثير، وفيها كذلك ارتباطات عميقة بالنفس ورغباتها وإرادتها.

كما أننا لا نستطيع تجاهل العلاقة اللغوية بين (الهوية)؛ وضمير الغائب (هو)؛ فلفظ (الهوية) – عند الكثير – مشتق من الضمير (هو) بزيادة ياء النسب، وتاء المصدرية[8].

فالهوية جواب عن سؤال (من هو)؟ لتحديد هوية الشخص، أو لتحديد هوية الأمة التي هي غائبة عن الحواس، حاضرة في الذهن تبرزها جوانب مادية.

فالهوية تبدو إثبات شيء غائب عن الحس، شاخص بمظاهره، فهي تشخيص ظاهر لباطن، إذ تظل مجرد وجود اعتباري تشخصه آثار وأحداث وأفعال[9].

ومصطلح (الهوية) يرتبط كثيراً بمصطلح (الانتماء)، ولذا كان من المهم أيضاً تجليته، وبيان العلاقة بين الاثنين.

---

(6) **مجلة الهلال** – مصر – فبراير – 1997م – الهوية الحضارية – د. محمد عمارة – ص36.

(7) انظر: **مستقبل الهوية المغربية** – ص 13.

(8) انظر: المصدر السابق – ص226.

(9) انظر: المصدر السابق – ص226.

الانتماء في اللغة

كلمة (الانتماء) من مادة (نمى)، التي تدل على ارتفاع وزيادة. نمى المالُ ينمي : زاد، وتنمَّى الشيء : ارتفع من مكان إلى مكان، وانتمى فلان إلى حسبه : انتسب[10].

الانتماء في الاصطلاح

«المقصود بذلك انتماء الفرد إلى الجماعة، ويرغب الفرد عادة في الانتماء إلى جماعة قوية، يتقمص شخصيتها، ويوحد نفسه بها كالأسرة أو النادي، أو الشركة أو المصنع ذي المركز الممتاز»[11].

إن هذه الحاجة إلى الانتماء والرغبة الشديدة فيه تطرح جلياً العلاقة بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي، بين الارتفاع والزيادة، وانتماء الفرد إلى جماعة، فهذا الانتماء يشعره بالارتفاع والسمو ؛ كما أن انتماء الفرد يضيف إليه مزيداً من الإشباع لحاجاته النفسية والاجتماعية ويضاعفها.

فالانتماء يعد حاجة اجتماعية ونفسية ضمن حاجات الفرد[12]. وهو «عملية اجتماعية ناضجة، يندرج من خلالها الفرد في الجماعة»[13].

ومن الطبيعي أن تكون بين الهوية والانتماء علاقة وثيقة، إذ تتشكل الهوية من عناصر انتمائية متنوعة : الانتماء إلى الدين، إلى جنسية، إلى مجموعة لغوية، إلى عائلة، إلى مهنة، إلى مؤسسة ووسط اجتماعي ما، وعلى نطاق آخر إلى الريف أو القرية، إلى حي أو عشيرة. . . فهذه العناصر تكون الشخصية[14].

إذاً نستطيع القول: إن الهوية هي الكل، وإن الانتماءات هي الجزء، أو الأجزاء التي تشكل نسق الهوية.

---

(10) انظر: **مقاييس اللغة** – ابن فارس– (نمى).

(11) **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية** – د. أحمد زكي بدوي– ص 39.

(12) انظر: **الضرورة الانتمائية الترشيدة الجماعية** – يوسف محمد عبد الرحمن آل عبد الله – دار الثقافة – الدوحة – الطبعة الأولى – 1407 هـ – ص16.

(13) المصدر السابق– ص 16.

(14) انظر: **الهويات القاتلة – قراءات في الانتماء والعولمة** – أمين معلوف – ترجمة د. نبيل محسن – دار (ورد) – دمشق – الطبعة الأولى – 1999 م– ص 14.

إن معنى الهوية – كما سبق – يشعر بنبرة قوة وفخر واستعلاء وعزة، أياً كان لونها. إلا أنا نشهد مفارقة حقيقية، حين ندخل في عمق النصوص موضع الدراسة، في تعاطي الشعراء مع الهوية العربية، فلا نجد مضامين مثل: بلاد العرب أوطاني. . أو: إن ترشد غزية أرشد. . أو غيرهما من نماذج الشعر المنتمي إلى هوية يطرب لها ويتحمس ويفخر.

بل نجد تشوشاً واضحاً في الهوية العربية لدى شعراء هذا الجيل، واضطراباً مستمراً في الإحساس بها، وأكثر من ذلك نرى دعوات واضحة للانسلال من هذه الرابطة.

والتفسير الأقرب والأدق لهذا الشعور، أنه من آثار الضعف العربي والمآسي العربية التي تضغط على مشاعر الشعراء، وتثير حنقهم وغضبهم على العرب، ما يجعلهم يتخذون اتجاهاً وقتياً مضاداً لهذه الهوية. إذ تحاصرهم الهزائم المتتالية، والتشتت الواسع الذي يعيشه العرب، في الوقت الذي تتطلع نفوسهم إلى قوة واندفاع وبسالة تأخذهم لنصر تعيشه أحلامهم، وبين الواقع والأحلام تنشأ أزمة حقيقية في هويتهم العربية.

ولنتأمل قصيدة (دم العروبة. . في مزاد علني) للشاعر (عبد الله الرشيد)[15]، حيث تتجسد ثورة عارمة واضحة مباشرة على العروبة. والعنوان شاهد حي على هذا، فالشاعر منسل حتى من الدم العربي.

فهذه الملامح العربية التي هي جزء من هويته أصبحت مصدر نقمة عليه:

قسماتي السمراء ما حملت غير الهوان وسكرة التعب
بالأمس جسّاس أخي ويدي والليوم جاء بوجه محترب
وكليب ألفاني على نصب فأعان ضدي جائر النصب

حيث يستدعي الشاعر الماضي الذي يجد فيه تقاطعاً مع الحاضر، وذلك في فرقة

(15) عبد الله بن سليم الرشيد، ولد عام 1385هـ من أعماله الشعرية: خاتمة البروق، حروف من لغة الشمس، انظر: **معجم البابطين**، 3/ 370 كما أصدر أيضاً ديوانين: أوراد العشب النبيل، نسيان يستيقظ. وانظر النص في ديوانه: خاتمة البروق – نادي الرياض الأدبي – الطبعة الأولى – 1413 هـ – ص144.

العرب ومنازعاتهم على أمور تافهة. إذ يستدعي تلك القصة العربية من عمق التاريخ (حرب البسوس) التي وقعت في العصر الجاهلي بين قبيلتي بكر وتغلب بسبب ناقة[16]، فكأنه يقول: هاهو التاريخ العربي يعيد إنتاج نفسه.

لذا ؛ فهو يخجل من التصريح بانتمائه ؛ ويحتدم في نفسه مزيج من المشاعر، بين الغضب والثورة، والسخرية المريرة التي يمارس من خلالها جلد الذات ؛ معبراً عن الهوية العربية الآنية المتهالكة:

وسألتني عني وعن وطني ... فغلا دمي، وهَمَمْتُ بالكذب
فقرأت في عينيك معرفة ... فأجبت في خجل «أنا عربي"
عربي ! ويضحك ملء فيه غد ... في قلبه أوجاع مغترب
عربي ! وأعدو في السبيل على ... أشلاء أمسي، حاملاً تعبي
عربي ! وأركض حائراً قلقاً ... سيفي فمي، وغراره خطبي
أشتدَ من وهن إلى وهن ... وأفر من صخبٍ إلى صخبِ

وهذه الأبيات تشخص الداء الذي يسري في الأمة العربية: الهوان، التشتت، إتقان لغة الكلام، حتى غدت سيفاً وأداة قتال، الصخب والجعجعة، والوهن.

ولنلحظ كيف أثر هذا الشعور بالهوان في أسلوب النص، ففي البداية جاء الاعتراف بهذه الهوية في جملة كاملة الركنين (المسند والمسند إليه) ؛ إلا أنها كانت مشوبة بالتردد والارتباك ؛ فالجو الذي يعترف فيه الشاعر بنسبه العربي؛ يظلله الخجل:

فأجبت في خجل «أنا عربي»

أما فيما بعد ذلك، فقد حذف المسند إليه (أنا) ؛ فجاءت الجملة (عربي) فقط ؛ لأنه يشعر بالعار من التصريح بانتمائه مرة أخرى بشكل واضح ؛ فحذف ضمير المتكلم (أنا)، وأثبت المسند (عربي).

---

(16) حرب البسوس: وقعت في العصر الجاهلي بين قبيلتي (بكر وتغلب)، ابني وائل بن هنب، بسبب قتل كليب وهو من تغلب، وقد قتله جساس بن مرة، بسبب قتل ناقة لرجل نزل بالبسوس خالة جساس ابن مرة. انظر القصة في : **الكامل في التاريخ** – ابن الأثير – دار صادر، دار بيروت – بيروت – 1385هـ. م1 / ص523 وما بعدها.

إنه يفعل ذلك تحت تأثير زلزال في مفاهيم الهوية والانتماء داخله، تحت ضغط الظروف العربية المتهالكة، بما فيها من نزاع وشقاق وفرقة؛ بينما يحلم الشباب بمشاريع النصر والوحدة والتضامن، ما أدى إلى هذا التنصل من الهوية التي تبعث على الخجل والازدراء كما يرى الشاعر.

إذاً؛ فقد تضافر أسلوب الحذف مع التكرار لبناء رؤية مضمونية وفنية. وحين كرر الشاعر (عربي) كان يربط العنصر المكرر في كل مرة بعلامة التعجب (عربي !)، مايعني أن هذا الانتماء – بحسب الشاعر – يبعث على التعجب، ولهذا كان بعد كل تكرار، يفرغ شحنة عاطفية متوترة تجاه هذا الانتماء في ذلك الموقف، وفي كل مرة يشخص داءً جديداً، ويحاول أن يقنع المتلقي بوجهته المتنصلة.

إن الشاعر يهيئ المتلقي للخاتمة الفاجعة:

هـذا دمـي خـذه بـلا ثـمـن وأرقـه فـي كـأس مـن الـخـشـب
أعـتـق شـمـوخـي واحـبـنـي أمـلاً فـلـقـد رشـفـت ثـمـالـة الـهـرب

فقد بلغ قمة التنصل، حين أعلن بيع دمه، بل التنازل عنه دون ثمن، وهذا ما ينسجم مع العنوان (دم العروبة في مزاد علني). ولهذا كان تكرار (عربي) مناسباً لطبيعة المزاد، حيث تعلو فيه الأصوات، وتتكرر معلنة السلعة.

ورغم هذه الثورة العارمة التي تخطت المحاذير؛ فإنا نلمس شيئاً من الطرح الواقعي في نهاية القصيدة؛ حين يرفض الشاعر العيش في الماضي فقط، إذ لابد من إنجازات حاضرة تكمل ما بدأه الأسلاف:

لا، لا تـقـل رايـاتـنـا خـفـقـت فـي سـالـف الأزمـان والـحـقـب
لا، لا تـقـل كـنـا غـطـارفـة ولـنـا لـبـاب الـفـخـر والـحـسـب
وإلـيـك عـنـي، إنـنـي رجـلٌ مـاعـاد يـفـخـر بـالـدم الـعـربـي

هذه العقلانية في الطرح، تعني تحييد العاطفة نوعاً ما في هذه القصيدة المتوترة، وتعني – بالتالي – الإيحاء برسالة يبعثها الشاعر، فيها من القلق والخوف على هذه الهوية مايوازي الثورة عليها، رغم نبرة الرفض والسخرية المسيطرة.

وفي نص (غربة الناقة في الصحراء) للشاعر جاسم الصحيح[17]، احتجاج في شكل آخر على الهوية العربية، متخذاً لغة الرمز. ويقدم الشاعر لهذه القصيدة بمقدمة نثرية، تبدو مهمة في فهم بعض تفاصيل هذا الرمز، حيث يقول: صباح ذات يوم... وأنا على الطريق الصحراوي الذي يقودني إلى العمل؛ لمحت هندياً يستقبل الصحراء بقطيع من الإبل كان يرعاه ؛ فتذكرت ضياع الناقة القديمة[18].

أرهفي سمعك يا صحراء...

ماذا تسمعين

هذه النغمة لا يملؤها غير الطنين

قصب الراعي الذي نعرفه

ذبلت فيه مواويل الحنين

وعصاه احترقت أحلامها

في يد لا تحسن الرعي الأمين

هذه الناقة يا صحراء

ترخي قدميها للشتات

لم تعد خطواتها

تزرع في رملك أنغام الحياة

ما تبقى من أغاني عمرها غير الأنين

ومرايا لم تزل حبلى بتاريخ حزين

ضاعت الناقة في أعماقنا منذ سنين

(17) جاسم محمد الصحيح، ولد في الأحساء عام 1384هـ، من أعماله الشعرية : ظلي خليفتي عليكم، حمائم تكنس العتمة، أنظر : **أدباء وأديبات من الخليج العربي**، عبد الله الشباط، الدار الوطنية الجديدة – الخبر – 1420 هـ – ص129. كما أصدر أيضاً ديوانين: نحيب الأبجدية، وألنا له القصيد. وغيرهما وانظر النص في ديوانه: ظلي خليفتي عليكم – الطبعة الأولى – 1417 هـ – ص199.

(18) **ظلي خليفتي عليكم** – ص199.

إن الشاعر هنا لا يكتب من وحي حدث كبير كحرب عربية أو نزاع سياسي. . . . إنما يلقي اهتمامه لواحدة من تفاصيل الحياة اليومية الصغيرة التي قد لا نلقي لها بالاً عادة، إلا أنها تلهمه، وهي تتمثل في صورة هذا الأعجمي الذي يقود رمزاً من رموز العرب، وفي هذه المفارقة اللغوية، حيث يكلم الراعي الناقة العربية بحروف أعجمية، ليكتب الشاعر نصاً معبراً عن موقفه من الهوية العربية.

وقد انطلق الشاعر من مفردات الواقع الحسي لبناء رمزه ؛ فمن هذه الصورة الحسية التي شاهدها، انطلق خياله يعقد المشابهات بين الحسي والتجريدي. والناقة هي أساس هذه الصورة الرمزية (فتذكرت ضياع الناقة القديمة)، حيث تمثل الرمز الكلي، ثم تأتي الرموز الجزئية الأخرى ؛ لتشكل عناصر هذا الرمز الكلي[19].

والناقة هنا رمز للهوية العربية بكل عناصرها ومقوماتها وإيحاءاتها : الروح العربية الأبية الشامخة، العروبة بصفتها انتماء، اللغة القومية للعرب، تاريخ العرب بأمجاده الضاربة في عمق التاريخ.

وهناك رموز جزئية أخرى تتوزع في أرجاء الرؤية :الصحراء : رمز للأرض العربية، أو الحياة العربية بشكل عام.

الراعي القديم: رمز لمن رعوا هذه الهوية قديماً وأعطوها حقها.

الراعي الجديد: رمز للأيدي التي خانت العروبة، ولم ترع الهوية العربية، حسب رأي الشاعر.

والرموز تمتزج معاً وتتفاعل، لتفسر رؤية الشاعر، أو الأحرى، لتحمل عبء هذه التجربة الشعورية.

فنحن نرى أثر الناقة في الصحراء قد تلاشى ؛ إذ تفقد الصحراء الصدق، والأصالة، والحياة، والعنفوان، والحيوية، والانتشاء. نلحظ هذا من تعبيرات مثل : (ذبول الحنين في مواويل الراعي، إرخاء قدمي الناقة للشتات، وفقدان خطواتها القدرة على زراعة الحياة في رمل الصحراء. .). . إن هذا يعني فقدان الهوية العربية تأثيرها،

(19) انظر حول الرمز الكلي والجزئي: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة** – د. علي عشري زايد – الطبعة الثانية – 1979 م – ص124.

وضياع ميزاتها، إذ استحالت ضعفاً وأنيناً، وانسحب هذا على الحياة العربية، مع التلميح إلى أصحاب هذه الهوية الذين فرطوا فيها.

وتتردد الجملة الأخيرة في مقاطع القصيدة (ضاعت الناقة في أعماقنا منذ سنين) وهي تبين ـ بوضوح ـ إشارة الرمز إلى الداخل، إلى الأعماق. وهذا الامتزاج بالروح، يعني بداية تجريد الرمز، كما سنرى في المقطع التالي:

كانت الناقة منذ البدء

لا تفقه غير العربية

فلماذا يا فلاة

ذلك الراعي يناغيها بروح أعجمية ؟!!

ماتت الناقة والتاريخ مات !!

قد نحرناها شعاراً وعقرناها هوية

وعلى قارعة الدنيا

كرعنا نخبها شدواً ولهوا

وحملناها على أشعارنا السوداء

آلاماً وشكوى

فاستفيقوا يا رعاة

هربت ناقتنا عضوا فعضوا

وأصيخوا يا حداة

لغة البيد تشظت

عن ملايين اللغات

. . . . . .

ضاعت الناقة في أعماقنا منذ سنين

إذا كانت الناقة في المقطع ما قبل السابق قد بدت أكثر مادية، ويتبين هذا في الحديث عن الرعي، العصا، قدمي الناقة، خطواتها؛ فإنها هنا بدأت تميل إلى التجريد؛ فالرمز الشعري «يبدأ من الواقع المادي المحسوس؛ ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسي وشعوري تجريدي، يند عن التحديد الصارم»[20]. وهذا طريق من طرق الإيحاء في الصورة الرمزية؛ إذ يعمل الرمز على تجسيد إحساسات الشاعر وأفكاره في أشكال مادية، ثم لا يلبث أن يجردها؛ فيتعامل معها بصفتها قوة أثيرية تعتصر في آنيتها دلالات الرمز ومختزناته، وما يحوطه من هالات تهوم فوق تلك العناصر الحسية وتنطلق من أسرها؛ فتتمكن من الانتقال من مسافات شعورية إلى أخرى، وتتجرد أحياناً من صفاتها التي ألفها الناس عليها، وكل هذا بشكل تدريجي، لتذوب الأشكال المادية، حتى تغدو شفافة، توحي بما تختزنه تجربة الشاعر[21].

وهذا التجرد في الرمز نلحظه في: لغة الناقة (العربية)، ثم مخاطبتها بالأعجمية، اقتران موت الناقة بموت التاريخ، صيغة التمييز (شعاراً، هوية) في ذبح الناقة.

والشاعر يبدأ في الدخول إلى أعماق القضية (ضياع الهوية العربية)، أو غربتها في عالم الهزيمة النفسية الذي يحس به الكثير: سيطرة الآخر على أصحاب الهوية الأصليين: ذلك الراعي يناغيها بروح أعجمية. موتها في النفوس: ماتت الناقة.. المزايدة عليها كلامياً: حملناها على أشعارنا السوداء آلاماً وشكوى. ثم الإشارة إلى تلك الفرقة والتشتت والتعددية في الصف العربي: هربت ناقتنا عضواً فعضوا، لغة البيد تشظت عن ملايين اللغات. والحديث هنا – رغم ما يوحي به من ارتباط باللغة العربية – يشمل الهوية العربية كلها بمقوماتها كافة، كما سنرى في المقطع التالي:

هذه الناقة يا صحراء...

كم حاصرت الشمس

على كل البقاع

هذه...

(20) المصدر السابق– ص133.

(21) التصوير الشعري – د. عدنان حسين قاسم – مكتبة الفلاح – الكويت – الطبعة الأولى – 1408 هـ – ص 178.

كم نقشت فوق جبين الدهر

وشماً عربياً

كم تهاوت تحت خفيها

خرافات القلاع

كم وكم أسقطت الأسوار

عن أروقة الشهب

وألوت بأساطير الدفاع

وانتهت. . . يا للمصير المر

في هذا الضياع!!!

في يد موبوءة النبض

بداء الانصياع

فاغضبي أيتها الصحراء. . .

هذا العار لا يمسحه غير الغضب

هذه الوصمة في عينيك

لا يمتصها غير اللهب

وانتفض يا رمل. .

يا تاريخ. .

يا جمر انتفض من فجوة الحلم الطعين

ضاعت الناقة في أعماقنا منذ سنين

يغدو الرمز هنا أكثر تجريدية، وأكثر إيحاء بالرؤية، فلم يرد ذكر الناقة إلا مرة واحدة فقط، وذلك في بداية المقطع الطويل، ثم في ختامه. فلا نحس أنه يتحدث عن

الناقة، بقدر إحساسنا حديثه عن أمجاد العرب قديماً وبطولاتهم، في الصور التالية : (حصار الشمس على كل البقاع)، وهذا يعني سيطرة العرب قديماً على كل أرجاء المعمورة. (نقش الوشم العربي فوق جبين الدهر)، وهذا يوحي بالآثار الخالدة العربية معنوية كانت أو مادية.

ثم نرى الروح العربية التي لا تعرف المستحيل، ولا يحول دون ما تريد الحواجز، حيث الإصرار فيها والجرأة والطموح : كم تهاوت تحت خفيها خرافات القلاع، كم أسقطت الأسوار عن أروقة الشهب، ألوت بأساطير الدفاع. حتى آلت إلى تلك النتيجة المؤلمة : انتهت للضياع، في يد موبوءة النبض بداء الانصياع. إن هذه الصور تبين أن الهزيمة ليست مادية بقدر ما هي معنوية : الهزيمة النفسية، التبعية، الذلة والانصياع.

ثم ينهي الشاعر قصيدته في انفعال يبدي أكثر مما يوحي أو يشير بالرمز، إذ يؤكد أن الثورة والانتفاضة هما السبيل لاستعادة هذه الروح، وخصوصاً أنا نلمح من القصيدة مشاعر الأسى على ضياع الأرض العربية أيضاً.

وهكذا في لغة رمزية موحية، يتجسد احتجاج صارخ على هذه الهوية العربية، على العروبة التي تحفل بالسلبيات الطاغية في رأي الشاعر، ما صنع لغة عالية الإيقاع، فيها مساءلة لهذا الواقع العربي، وفيها رسالة تحذير من الآتي، وفيها رسم خارطة طريق للخروج من الأزمة، إذاً فالقصيدة تحمل خطاباً فيه احتجاج وثورة بقدر ما فيه من خوف وإشفاق على هذه الهوية التي هي على شفا جرف هار، في مفارقة يصنعها ضجيج وتناقضات الواقع العربي الذي نحياه، مع ماضي العرب المضيء.

ومن النصوص ما يعبر عن موقف من الهوية العربية انبثاقاً من حدث سياسي عربي مؤثر، ومن ذلك قصيدة (فضة تتعلم الرسم) للشاعر (عبدالله الصيخان)[22].

ويطالعنا في بدايتها هذا المقطع:

وحدي هنا

---

(22) عبد الله حمد الصيخان، ولد عام 1375، له ديوان: هواجس في طقس الوطن، انظر: **معجم البابطين**- 3/ 336.

كما أصدر أيضاً أخيراً ديوانين: الغناء على أبواب تيماء، وزيارة. وانظر النص في : **هواجس في طقس الوطن** – دار الآداب – بيروت – الطبعة الأولى – 1988 م – ص 11.

غادرتني المليحة

أشرع هذا الممر لها بابه . .

فخطت خطوتين

نوت أن تعود

هي الآن تخرج من ساعدي

نحن هنا إزاء شخصية رمزية/ محلية (فضة)، ففضة اسم طالع «من طين الجزيرة، ورائحة نخيلها»[23]. وقد رمز به الشاعر إلى (ذاكرة الحلم المبدعة)، أي إلى الذاكرة الإبداعية التي تنبثق منها أحلام الشاعر، ويجسدها شعراً.

ولنتأمل العنوان (فضة تتعلم الرسم) : التعلم يوحي ببكارة التجربة الإبداعية، والرسم رمز للإبداع ؛ حيث إن «تعلم الرسم دلالة على الهاجس الفني الإبداعي الذي قد لا يدل عليه بالضرورة تعلم الكتابة»[24].

(وحدي هنا) ذاكرة الحلم الإبداعية تتوحد بالشاعر، شأن كثير من المبدعين الذين لهم طقوس في الكتابة ترتبط بالوحدة والعزلة. ثم تباين الموقف في القبض على هذا الإبداع بين ذهاب وإياب (غادرتني. . . نوت أن تعود)، إيحاءً بمعاناة الشاعر في العملية الإبداعية، والقبض على الرؤى الهاربة.

(هي الآن تخرج من ساعدي) الرؤيا / الحلم تتجسد في الكتابة، واليد وسيلة الكتابة هذه حقيقة لا مجازاً.

ثم تنطلق القصيدة تجسد اللوحات التي ترسمها فضة، وهي تشكل أحلام الشاعر ورؤاه، «فضة تتعلم الرسم تجسد رؤيا الشاعر وتحلم حلمه[25]:

---

(23) **ثقافة الصحراء (دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر)** – د. سعد البازعي – الرياض – الطبعة الثانية – 1412 هـ – ص 27.

(24) المصدر السابق – ص 27.

(25) **قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث (الشعر السعودي أنموذجاً)** – د. نذير العظمة – نادي جدة الأدبي – 1422 هـ – ص 166.

فضة الآن ترسم قابلة ونساء وأنفاً وأذناً وعين

ثم ترسم مدرسة وأسرة نوم وترسم خطين

وعصفورة بين خط وعينْ

هذه الصورة تتناسب مع بدايات تعلم الرسم، تقسيم الأعضاء : أنف، أذن، عين. ومحاكاة الحياة في الرسم الموازي للبداية الإبداعية : مدرسة، عصفورة. وبالتالي ؛ فإن هذه اللوحة، تمثل بكارة التجربة لدى الشاعر، وانفتاحه على الحياة، وحيوية الحلم لديه، وتمثل كذلك رومانسية البدايات الشعرية إجمالاً.

وحيث تتطور التجربة الإبداعية، نرى هذا المقطع :

فضة الآن ترسم جمجمة وحقولا

وتسألني عن أبي

كان نهراً من الضوء والأسئلة

كان يعشق طين الجزيرة حتى البكاء

ويروي عن الموجة المقبلة

لقد بدأ الحلم يمتزج بالواقع الأليم، وبالمعاناة، ويبتعد عن صورة النقاء والتجربة الغضة ؛ فاللوحة هنا تبدأ بالتجريد. الجمجمة رمز للموت، والحقول رمز للحياة والنماء والخصب. والجمع بينهما يوحي بالامتزاج في عمق الذاكرة، بين الحلم بجانبه الهادئ الجميل، وارتطامه بالواقع الصاخب المفزع.

"الجمجمة والحقول هما رمزا الموت والحياة اللذان يشكلان مقدمة مناسبة للسؤال الذي تطرحه فضة عن أبي الشاعر المتحدث، الأب الذي مات، وإن كان في عشقه لطين الجزيرة، حيث تؤتي الحقول ثمرها، ما يوحي بتجذره في الأرض»[26].

إننا- إذن – إزاء قضية انتماء، إذ نرى خلف الأب صورة الماضي ورموزه المشرقة حيث الانتماء العميق إلى الأرض. وهذا الأب الرمز يتشكل في هذه الصورة (كان نهراً

(26) **ثقافة الصحراء** – سعد البازعي – ص 28.

من الضوء والأسئلة)، وهي صورة خصبة موحية ؛ فالنهر يوحي بالعذوبة والتدفق والعطاء والحيوية، والضوء إلماح إلى إشراقة الروح التي تمتد إلى الآخر. ونلمح تألق التفكير في هذه الروح (الأسئلة) وهذا التألق في التأمل والتفكير نلمح أثره في استشراف الآتي (يروي عن الموجة المقبلة). وهذه الصورة توحي بالريبة والحذر من هذه الموجة المقبلة، وسنرى ملامح هذه الموجة التي أتت بالفعل في مقاطع لاحقة.

ثم تبدأ لوحات فضة بالتماهي مع الواقع الأليم للعرب:

فضة الآن جالسة بين صمتي وبيني

تفز المليحة. .

تخلع خلخالها وتواريه عن عينها

ثم ترسم طفلاً بلا أحذية

هنا محكمة

تستحيل بحجرتها قاعة للقضاء، وأخرى بها الماثلون إليه

بتهمة قلب الأمور، وأخرى بها الصامتون، وأخرى بها

الناطقون بغير حديث، وفي آخر الحجرات الشهود.

تغيب ملامح البراءة تماماً، يتجسد الخوف والفزع (تفز المليحة)، وتغدو الأمور أكثر جدية، لا مجال فيها للزينة أو الرتوش (تخلع خلخالها). فقد بدأ الواقع يتخذ مساراً أكثر وحشية، أو أكثر واقعية، إذا قلنا إن الواقع العربي يند عن وجوه مأسوية عديدة وعميقة، هذا الواقع العربي الذي سيبدو أكثر وضوحاً في لوحات تالية.

(ترسم طفلاً بلا أحذية) الطفل رمز للشاعر، وكونه حافياً، فهذا يعني تصويره تصويراً ممتزجاً بالمعاناة. هذا الطفل الذي كان في لوحة سابقة أقرب لعالم الطفولة والبراءة:

يحمل الطفل دفتره المدرسي ويلبس كوفية وعقال قصب.

والمحكمة وجه أعمق وأبرز للمأساة، وتبدو أكثر قرباً من الرؤية التي يحملها

الرمز (القضايا العربية)، فالمحكمة تستدعي في الذهن قضية كبيرة. ونلحظ إلماحات الشاعر وإشاراته: الثورة، تهمة قلب الأمور، السلبية في (الصامتون)، ولنلحظ أنه جعل الشهود في آخر الحجرات، ما يعني ضياع القضية. فالقضايا العربية تتعرض لخيانات وإهمال:

جمعتنا المواجع يا فضة العربية..
وانتعلت فمنا لغة القاعدين، وهذبنا الشمع، وارتحلت
في الدم العربي الخيانات، ضاعت القافلة.

تبرز العروبة بشكل أكبر وأكثر تصريحاً: (يا فضة العربية)، و(في الدم العربي)، وتبدو هذه الهوية ضاجة بالألم والحزن واستشعار المأساة: المواجع، الخيانات، الضياع. والقافلة «رمز المسيرة الكلية للحياة الاجتماعية والسياسية»[27]. وضياعها يعني ضياع الجموع العربية، وضياع قضيتها، وضياع صوتها، وضياع هويتها.

هذا الضياع الذي نتج من الخيانات، فالشاعر كتب القصيدة عام 1978.م، ومن الواضح أنه كان ممتلئاً بذلك الحدث الذي صنع شرخاً كبيراً في القضايا العربية، وهو معاهدة (كامب ديفيد)، التي وقعها السادات مع اليهود، وهذا كان في أواخر عام 1978م[28].

فالشاعر يكتب بروح محبطة، مهزومة، ملأى بحس الاستسلام والرضوخ (انتعلت فمنا لغة القاعدين)، وحيث (ارتحلت في الدم العربي الخيانات)، وهذه مفارقة، حيث يعرف العربي بالانتماء القوي إلى أرضه، والبعد عن الغدر والخيانة.

فضة الآن ترسم باباً وتحكم إغلاق مزلاجه الخشبي
ثم ترسم بيتاً وتمحوه
بيتاً وتمحوه
بيتاً وتمحوه

(27) المصدر السابق – ص 28.

(28) انظر: **السلام الضائع في اتفاقيات كامب ديفيد** – محمد إبراهيم كامل – الشركة السعودية للأبحاث والتسويق – الطبعة الثانية – 1404 هـ – ص7.

ضائعة في الصباح ملامح منزلنا العربي . .

وضائعة في المساء إذا جعلته النساء خماراً عن الضوء،

كيف أرى ؟

لوحة تجسد تحطم الأحلام، وضعف ذاكرة الحلم عن إبداع ذي أفق متسع ؛ فبعد رسم الحقول والبحر والفضاء الصغير، بكل ما في هذه الرموز المكانية من اتساع، ترسم باباً وتحكم إغلاقه، بكل ما في هذه اللوحة من إيحاء بالضيق والصغر والانعزال. وهذا يوحي بشعور الغربة والرغبة في العزلة والبعد عن هذا الواقع العربي المحيط.

ولنتأمل رسم البيت ثم محوه، وتصريح الشاعر بضياع المنزل العربي، وهي صورة ترسم اضطراب الرؤية والهوية العربية، وحيرتها، وضجرها، وإحساسها بالضياع : ضياع المنزل العربي أو الواقع العربي، والعالم العربي، والهوية العربية، والحلم العربي أيضاً، صورة ترسم ضياع الأمل في واقع أفضل، واضمحلاله، وتلاشيه من الوجود.

فضة الآن تطلبني واقفاً للفناء

ـ سأفتح نافذة لبكاء البساتين، نافذة لارتحالات وجه البلاد.

معي

لا تطلبي صوتي الآن

حنجرتي صادرتها المسافات

كوني معي الآن يا فضة العربية . .

كوني معي

لنبكي على ما جرى

يطلب من فضة (ذاكرة الحلم) ألا تطلب صوته الآن ؛ فلا مجال للأحلام الزاهية في ضوء هذا الواقع. يطلب منها البكاء على ما جرى فقط، وهذه الجملة الأخيرة توحي بحدث معين انبثقت منه القصيدة، كما سبق الإشارة. ولنتأمل الصور التي ترسمها مخيلته : سأفتح نافذة لبكاء البساتين، فمن المفترض أن تبعث صورة البساتين

الإحساس بالنماء والجمال والسعادة، إلا أنها تبكي هنا، في هذه الصورة التي تكسر أفق توقع المتلقي، وتدعوه لتأملات أعمق.

«إنه العربي، عربي جيل الهزيمة الذي يسلمنا للحزن، ويسلمنا الحزن بدوره، ربما للغضب أو الحسرة أو الحلم من جديد، هكذا أفضل ؛ لأن الخروج بالقصيدة إلى انتصار مزور يلغي وجودها»[29].

هكذا يتجسد لنا الشاعر الذي يبدأ إبداعه غضاً طرياً مليئاً بالحلم الجميل، حتى ينتهي إلى فواجع تجعل حرفه هشًا مضطرباً قلقاً، متماهياً مع هذه الهوية العربية الهشة المضطربة القلقة. في نص يحمل أسى وقلقاً وشجناً على العروبة ووضعها ومسيرتها.

ويأتي الموقف من الهوية العربية في لغة رمزية أخرى، متخذة القناع سبيلاً للاحتجاج. ففي قصيدة (الشنفرى يدخل القرية ليلاً) يتخذ الشاعر (أحمد الصالح)[30] من شخصية (الشنفرى) قناعاً يبث من خلاله رؤيته الذاتية في علاقتها بالوطن العربي ونكساته، ومن ثم موقفه من الهوية العربية.

ومن المعروف أن القناع يخفف من أثر الذاتية في النص، ويميل به نحو الموضوعية[31]. وهذا يعطي مساحة كبيرة للشاعر في التعبير، متجاوزاً حدود انفعالات الذات.

كما أن كل شخصية رمزية لها تجربتها الخاصة الواقعية أو الممكنة، وكذلك هي تلخص وجهاً للتجربة الإنسانية الشاملة فنتوقعها في السياق الشعري وقد حملت عن الشاعر عبء التجربة الشخصية من جهة، وكذلك وجهها الشمولي في التعبير عن التجربة الإنسانية العامة، أو عن وجه من وجوهها الأساسية، أي ملامح الفردي والجمعي، الشخصي والعام[32].

---

(29) **قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث** – د. نذير العظمة – ص 169.

(30) أحمد بن صالح الصالح، ولد في عنيزة عام 1362هـ، من دواوينه : عندما يسقط العراف، قصائد في زمن السفر، انتفضي أيتها المليحة. انظر : **معجم البابطين**، 1/ 276. كما أصدر أيضاً ديوان: الأرض تجمع أشلاءها، ولديك يحتفل الجسد. وغيرهما.
وانظر النص في :**عيناك يتجلى فيهما الوطن** – دار العلوم – الرياض – الطبعة الأولى – 1418 هـ – ص89.

(31) انظر: **الشعر الحر في الخليج العربي (الكويت، عمان، البحرين، قطر، الإمارات) منذ نشأته إلى عام 1990م – (دراسة فنية)** – د. صباح إسيود البشير – الأكاديمية للنشر – الأردن – 1420هـ – ص 31.

(32) انظر: **الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)** – د. عز الدين إسماعيل – دار الثقافة – بيروت – ص204.

والشنفرى أحد الصعاليك العرب، وهو رمز من الرموز الأدبية. واتخاذ الشاعر شخصية شعرية قناعاً أمر مفهوم ومنطقي، ولكن.. لم شخصية الصعلوك هنا تحديداً؟ وما علاقتها بالرؤية التي يبثها الشاعر من خلال القناع؟.

إن الصعاليك فئة منبوذة من المجتمع الجاهلي، من عالم القبيلة. والمتأمل في أخبارهم وأشعارهم يلفت نظره شكواهم من عدم تقدير المجتمع لهم وهوان منزلتهم فيه؛ لأسباب متعددة. وهم يرفضون هذه الذلة؛ فيشقون طريقهم نحو حياة يرضونها، دون أن يبالوا في سبيل غايتهم، أكانت وسائلهم مشروعة أم غير مشروعة؟!. وقد استتبع هذه الحياة الواقفة في وجه المجتمع، المتمردة عليه، الخارجة على نظمه، أن انقطعت الصلة بينهما، وانفصمت تلك الرابطة الاجتماعية التي تربط بين الفرد ومجتمعه، وانحل ذلك العقد الاجتماعي الذي يجعل من الفرد عضواً عاملاً لمجتمعه، متوافقاً معه وأخبار هؤلاء الصعاليك وأشعارهم تحفل بهذا التشرد في أنحاء الصحراء الموحشة، بعيداً عن البشر[33].

أما الشنفرى تحديداً؛ فقد كان من طائفة السود الذين سرى إليهم السواد من أمهاتهم الإماء؛ فلم يعترف بهم آباؤهم العرب؛ لأن دماءهم خالطتها دماء أجنبية سوداء؛ فليست دماً عربياً صافياً[34]. وتروي الأخبار عن معاناته الشديدة في هذه الناحية، وعن صور الظلم التي تعرض لها، والصراع المتأجج بينه وبين أطراف كثيرة من المجتمع المحيط به[35].

وقصيدته (لامية العرب) التي وظفها الشاعر الصالح في نصه، كانت تعبر «عن الهموم التي تعتريه مع صراعه مع بني قومه، ومن المجتمع الذي ينتمي إليه»[36].

---

(33) انظر: **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي** – د. يوسف خليف – مكتبة غريب – القاهرة – ص 48، 26.

(34) انظر: المصدر السابق – ص52

(35) انظر: **ديوان المفضليات** – أبو العباس المفضل بن محمد الضبي – مع شرح (أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري) – تحقيق كارلوس يعقوب لايل – مطبعة الآباء اليسوعيين – بيروت – 1920م – أعادت طبعه مكتبة المثنى – ص 195.

(36) **في النقد والأدب** – إيليا الحاوي – دار الكتاب اللبناني– بيروت– 1986م– 1/ 366، ومن المهم الإشارة إلى أن هناك شكاً في نسبة اللامية للشنفرى، إذ قيل إنها منحولة، ولا تنسب إليه. انظر: **كتاب الأمالي** – القالي – دار الآفاق الجديدة – بيروت – 1400هـ – 1/ 156، **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، د. يوسف خليف، ص 332.

ويتبين التناص معها في مطلع النص، حيث هذا المقطع قوي التأثير:

سيْدٌ عَمَلّسُ. .

لا تلمني ـ صاحبي ـ

شُوهٌ مُهرّتة الوجوه

ولي بهم أهل

ولي بيت وليل

إن ليلهمو يشيع الأنس بين جوانحي

والأهل كلهمو. . «على الداعي» بطل

يتدافع «الركبان» في «خَبْت»

تُشَدّ إليه آباط «الرواحل»

كم به تتدافع البُزْل الحفاة إلى الغدير

أمد نحوهمو. . يداً

وأمد نحوهمو «على البلوى» أمل

هم عدتي. .

أَسْتفّ ترب الأرض بينهمو

ولا أرضى اليد السفلى

وكم يدرون أن بحبنا بعضاً

يسير غداً مثل

ها هو صوت الشنفرى يبرز: هذا العشق للصحراء ووحوشها التي غدت أهله، وهذا الانقطاع عن مجتمعه الأصلي، وهذه العزلة عن البشر.

وفي توظيف الشاعر لشخصية الشنفرى؛ يستفيد أيضاً من أسلوبه الشعري، فنحن

نلحظ مدى الخشونة في الألفاظ ووعورتها : مهرتة، البزل، أستف. . . وهذا جزء من شخصية الشنفرى الفنية، فإن «أخص ما يميز أسلوب الشنفرى الفني تلك الخشونة اللفظية التي تمثل اللغة البدوية الجاهلية أصدق تمثيل»[37]. إن أسلوب التناص الواضح في القصيدة مع اللامية قد أسهم «في خلق الأجواء الملائمة لحياة الصعاليك في الجاهلية[38].

وهذا المطلع الذي يحمل رؤية العزلة والغربة والصراع ؛ يبرز أيضاً صوت الشاعر الذي تطوقه مشاعر الرغبة في العزلة، ما يدل على وجود علاقة متوترة بينه وبين الواقع العربي.

فالقناع ينتج من تفاعل صوتين، فهو ينطق صوت الشاعر ولا ينطقه في الوقت نفسه، ينطقه لأنه شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو الأسطورة، ليتلفظ بها ما يريد، ولا ينطق صوت الشاعر، لأن ضمير المتكلم في القناع هو – فيما يفترض على الأقل – يعبر عن صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورية، وليس صوت الشاعر. ومع ذلك فالصوت الذي نسمعه صوت مركب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معاً. وهناك أمر آخر مهم، هو أن كلا الصوتين في القناع لا يظل في حال من العزلة أو الثبات، بل يتفاعل كل منهما مع الآخر، ويعدل منه ؛ فيفقد كل منهما – داخل هذا التفاعل – شيئاً من وضعه الأصلي، ويكتسب وضعاً جديداً، ومن ثم دلالات جديدة ؛ نتيجة تفاعله مع الطرف الآخر[39].

إذاً فهناك علاقة متوترة بين الصعاليك والمجتمع، صراع مرير ثم غربة وعزلة، وهذه هي العلاقة التي نقبض عليها بين هذه الحالة والرؤية التي يقدمها الشاعر، إذ

---

(37) **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، د. يوسف خليف، ص 332.

ولهذا السبب احتجت للرجوع إلى المعجم في أكثر من مفردة، منها على سبيل المثال: السّيْد: الأسد، العملّس: القوي على السير، مُهرّتة: ممزقة. انظر: **القاموس المحيط**، الفيروز آبادي، مادة (س. ي. د)، (ع. م. ل. س)، (هـ. ر. ت).

(38) **ثقافة الصحراء** – سعد البازعي – ص99.

(39) انظر: **مجلة فصول** – القاهرة العدد (4) – رمضان – 1. 14 هـ – **أقنعة الشعر المعاصر**– جابر عصفور– ص 123.

توحي باعتراض شديد اللهجة على واقعه العربي، ورغبة في العزلة والبعد والانقطاع عنه، الأمر الذي يزلزل هذه الهوية العربية ويشوشها.

في بطن واد..
ـ مثل جوف العير ـ
قالوا:
سوف تخترم المنون مطيتي
فأشد فوق «رواحلي» زادي
وأعبر.. في «سَبَاريت» ـ الدروب
محملاً بهموم «راحلتي"
وراحلتي.. تجول بهمها تلك الفيافي
وأصد عني الشمس
خلف الطلح
خلف سنام راحلتي
كأن الطلح داري
والتشرد فيك فاتنتي قراري

يوظف الشاعر هنا حياة الشّنفرى الملأى بالصراع والملاحقة والتهديد الذي يتلقاه ممن كان يغير عليهم، ويهاجمهم، وقوله (في بطن واد)، يستدعي الحادثة التي قبض عليه فيها بنو سلامان، حيث أوثقوه في واد، ثم أصبحوا به في قبيلتهم، وكانت منيته[40].

إلا أن الحدث يتغير في النص هنا، إذ يوظف الشاعر جانباً منه، دون أن يكون فيه هزيمة ونهاية الشنفرى، إذ نشعر أن ثمة شيئاً مفاجئاً يخيفه، ويهدده (سوف تخترم المنون مطيتي)؛ ثمة ريبة وثمة توجس من الآتي، لذا كان الرحيل والبعد، وهو رحيل معنوي بالطبع، تبرز فيه معاناة الذات وعذاباتها (محملاً بهموم راحلتي).

(40) انظر: المفضليات – ص196.

ثم يبدأ قلق الهوية لدى الشاعر:

هذا أنا:

شعري وأظفاري

وعظمي.. نبض أوردتي

تقول:

أنا أنا

والكهف.. والوادي السحيق

تقول لي:

أنت هنا

هذا التكرار لـ (أنا)، وذلك الحرص على تأكيد الهوية، يوحيان بوجود اضطراب فيها، فثمة خطر يتهددها. وحين يحس الإنسان بوجود مواجهة في هويته «يكون استحضار الهوية، والالتجاء إليها والتشبث بها، خير ما يتسلح به في هذه المواجهة»[41].

ولنلحظ مفردات الجسد: شعري وأظفاري.. تؤكد له هذه الهوية، ومفردات الصحراء: الكهف، الوادي... تسهم في تأكيد هذه الهوية، وكأنها تبث الشاعر اطمئناناً بوجود ذاته فيها.

ثم يحاول الشاعر العودة إلى مناجاة الوطن، بل مغازلته، وكأنه يخشى ضياعه، ويتماهي في نصه عشق المرأة وعشق الوطن، وهو الأسلوب الذي عرف به الشاعر (الصالح):

حبي أنا وطن أهيم به

وفاتنتي وطن

جلدي.. تضاريس وأشجار

وحبي ليس يبليه الزمن

(41) مستقبل الهوية المغربية أمام التحديات المعاصرة – ص18.

هذا أنا وحبيبتي

روحان. . نسكن في بدن

والأرض. . ؟!

نحن النبتة الأولى بها

وهي الحبيبة والكفن

إن هذا الانتماء الذي يبديه الشاعر، وهذه اللغة التي بدت أكثر رقة وعذوبة، كل هذا غريب على شخصية الشنفرى.

فالشّنفرى يختلف عن (عروة بن الورد) مثلاً الذي يمثل الجانب المضيء للصعلوك، إذ كان عروة لا يغزو للغزو والنهب والسلب، وإنما ليعين الفقراء والمرضى المستضعفين من قبيلته، أما الشنفرى فلم يكن كذلك[42]، بل عرف بالوحشية والقسوة.

فقد حرر الصالح (الشنفرى) من أكثر سجاياه غلظة وجفاء، مما عرف عنه في التاريخ المكتوب، من اللصوصية والقتل والدمار؛ ليطلقه في فضاء الرؤية الشعرية والحياتية المعاصرة، وقد فعل الشاعر ذلك دون أن يهمل الاستفادة من تلك السجايا السلبية لشخصية الشنفرى وماضيه المظلم[43]. وهذا جزء من فلسفة القناع، كما سبقت الإشارة.

ثم يعود اضطراب الهوية مرة أخرى، حين نرى بعض الرموز التاريخية العربية، وقد جاءت في صورة بائسة منهزمة كسيرة، فمعركة القادسية رمز الانتصار العربي على الفرس، يأتي مثيلها العربي المعاصر اليوم في سياق هزيمة مرة:

ماذا بقلبك. . صاحبي

يوم كيوم «القادسية»

(42) انظر: **العصر الجاهلي** – د. شوقي ضيف – دار المعارف – الطبعة الحادية عشرة– ص383.

(43) انظر: **ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث** – د. علوي الهاشمي – مؤسسة اليمامة الصحفية – الرياض 1418 هـ – ص 295.

زل عن صهوات تلك الصافنات

الخف مذهولاً

كما صخر تحدر من جبلْ

وهكذا يهيئنا الشاعر لخاتمة النص الموجعة، فهذا الوطن العربي الذي كان يعشقه حتى الثمالة يضيع منه، وهنا نلمح تشظي تلك الهوية التي كان يتحسسها، باحثاً عنها، مطمئناً إلى وجودها:

هذا الأوان:

تموت فيه النفس واقفة

أفقت:

فما وجدت سوى الدمن

وأفقت ثانية:

فقيل يباع في الشرق الوطن

وأفقت ثالثة:

ولكن.. بعد ما قبضوا الثمن

وهذا المقطع الأخير يصور فجيعته في هذا الوطن العربي الذي كان يرتمي في أحضانه، ويتعانق مع تضاريسه ورمله، هذه الفجيعة التي يجدها حين يدخل القرية ليلاً، أو حين يدخل (القدس) ليلاً، كما كان مقرراً لهذا النص أن يكون عنوانه، كما سمعت من أكثر من مصدر عن الشاعر نفسه، كل هذا يوحي بمعاني: الموت المعنوي، فقدان أثر الوطن، المزايدة عليه، ثم بيعه وقبض الثمن. والشاعر يلمّح إلى الخلل السياسي في الوطن العربي الكبير، أو كما يعبر د. سعد البازعي: الشنفرى يأتي «ليشهد على السقوط السياسي المعاصر[44].

(44) **ثقافة الصحراء** – سعد البازعي – 59.

«وطبيعي أن نرى بعد هذا في الشنفرى صورة للشاعر المعاصر تتقاذفه رياح الغربة والضياع، وهو يرى الناس والأشياء من حوله تفقد هويتها وتماسكها ضحية لاستلاب يأتي من كل الجهات»[45].

إذاً ؛ فهذا الموقف هو الذي أجج الصراع، وأدى بالشاعر إلى طلب العزلة والغربة عن العرب والعروبة؛ فالشنفرى في القصيدة «شخصية عربية تجيء من عصرها الجاهلي ؛ لتعلن في عصرنا هذا غربة أخرى، تنتج ليس عن التقاليد والصراعات القبلية، وإنما عن خيانة الموطن وإضاعته[46].

فنحن نقرأ قلقاً حول هذه الهوية العربية والانتماء إلى العروبة، متنوع الإيقاع، ينخفض ويرتفع، حسب المواقف، حتى تتشظى هذه الهوية تماماً في النهاية كسيرة ضعيفة مستلبة، ليتعانق نهاية النص مع بدايته الذي يعلن فيه الشاعر عزلته وغربته، نتلمس كل هذا في أفياء نص موغل في الرمزية وفلسفة القناع.

وتأتي أزمة الكويت 1990م، حين احتلتها العراق، عاملاً مهماً في النظر إلى الهوية العربية لدى الشعراء السعوديين (موضع الدراسة). فقد كان لهذا الحدث آثاره الكبيرة في مجالات عدة، ومنها مجال الأدب والشعر بشكل خاص، إذ ألقت الكارثة بظلالها على الشعراء في الخليج خصوصاً، وانبثق الشعر معبراً عن هذه الأزمة، ما بين وصفها، وتجسيد رأي تجاهها، ورصد مشاعر الحزن والغضب والصدمة والمفاجأة حولها.

وفي قصيدة (يمامة على جدارية الأزمة) ؛ للشاعر (علي الدميني)[47]، نموذج واضح على أثر هذه الأزمة في النظر إلى الهوية العربية، حيث نرى نصاً زاخراً باستدعاء تاريخ العرب في الجاهلية، والتركيز في سلبياتهم : النزاع والخصومة، واحتدام القتال والحروب بينهم، ثم الالتفات إلى شيء من مثالبهم التي أنكرها الإسلام كوأد البنات، والتعريج على بعض الشخصيات التي اقترنت بالشر والوحشية (أبو لهب).

---

(45) المصدر السابق – ص101.

(46) المصدر السابق – ص 100.

(47) علي غرم الله الدميني، ولد عام 1370هـ في الباحة، من أعماله الشعرية : رياح المواقع، بياض الأزمنة، انظر : **معجم البابطين**، 3/ 558. كما أصدر ديواناً بعنوان: مثلما نفتح الباب.
وانظر نصه في : **بياض الأزمنة**، دار الكنوز – الطبعة الثانية – 1999 م ص 64.

وقد أثر هذا الاستدعاء في الناحية الأسلوبية بشكل واضح، من حيث التناص مع كثير من الشعر الجاهلي المنسجم مع الموضوع، وتوظيف أعلام كثيرة من ذلك العصر ؛ تباينت بين مقاتلي حرب ودعاة سلم، وشعراء. وهذا ما أضفى إيحاءً أثرى الرؤية التي يجسدها الشاعر.

إن الشاعر – بهذا – يريد أن يقول : إن ما حدث في الخليج حينئذ، إنما هو بقايا إرث من الجاهلية، ومن تاريخ العرب الحافل بالشقاق وبالنزاع، إذ انعكس ذلك الماضي على الحاضر، وألقى بآثاره عليه. والشاعر – إذ يعيد إلى الأذهان تلك الصراعات العربية القديمة – يحمل المتلقي على المقارنة وعلى التفكير في هذه الأزمة، ويسلط الضوء على جوانب سلبية تركت حتى طغت وتفجر هذا الحدث المهول.

ويخاطب الشاعر – في البداية – شخصية (هرم بن سنان)، ذلك المصلح الذي أنهى الحرب الطويلة بين عبس وذبيان[48]:

ما الذي تتقرّاه يا ابن سنان

خيل عبس

تعيث في ذبيان

وهو – في استدعائه تلك الشخصية – يحييها ويجعلها تشهد هذا الحدث الجديد، فيسألها سؤال المتعجب : ما الذي تتبعه يا ابن سنان ؟!، وما الذي تنظر حاله وأمره؟!، إنه أمر ليس بالجديد، فقد انبثقت تلك الحرب التي عشتها وعهدتها من جديد، فلا غريب في الأمر، والشاعر – بهذا – يوجد تقاطعاً بين الماضي والحاضر من خلال توظيفه لهذا الحدث الذي يعد مدخلاً يعبر فيه عن رؤيته.

ثم نلحظ آثار ذلك الحدث النفسية في الجيل بشكل عام، وفي الشاعر خصوصاً، ونرصد تحولات الذات لديه، في الاضطراب، وضبابية الرؤية، وعدم القدرة على التمييز، والإحساس بانقلاب الموازين، وتوزع المشاعر بين الصدمة ؛ والحزن

(48) حدثت حرب داحس والغبراء بين قبيلتي عبس وذبيان، وأصل الحرب في سباق على الخيل. انظر : **الكامل** – ابن الأثير – م1 / ص 566 وما بعدها.

العميق؛ والأسى الغارق في الألم. ثم هناك الآثار على الإبداع وذلك حين يصور الشاعر فرار المعاني من القوافي، وما يعنيه ذلك من عدم القدرة على النهوض بذلك الحدث ؛ لضخامته، وحجم المفاجأة والفزع الذي أحدثه:

ليلنا غاب في جانبيه النهار

والقوافي

تفر منها المعاني

لا الثريا كما عهدنا شمالاً

وسهيل

ما عاد يبدو يماني

ذرت الشمس حزنها في صباح

جمد الصمت

في اشتعال لساني

خصّنا الحظ بالزمان عريضاً

واقتتلنا

على اقتسام الثواني

أيها الحرف حلّني من عقالي

واجترحني مدينة النسيان

لقد تحولت الكارثة من بعدها الجماعي إلى بعد شخصي يؤرّق الشاعر، وكأنها تخصه وحده، فقد أحدثت تشوشاً في ذهنه، واضطراباً في فهمه لهويته وانتمائه العربي. إنه يفتش بين جوانبه ؛ فيشك في أصدقائه، حتى أنه ليدعو الله – جل وعلا – أن يعينه على عمى أصدقائه، في إيحاء واضح إلى ما رسخ في الوجدان من تداعيات الأزمة، حيث غدر الصديق، وخيانته في هذه الفاجعة. وهذا الانقلاب في الموازين،

والمفاجآت التي صاحبت هذا الحدث، جعلته غارقاً في سديم الأزمة، غير قادر على الرؤية، متمزقاً، حائراً، يتلمس طريقه نحو هوية واضحة. وهذه الفتنة – كما سماها – قد تغلغلت في ذاته ؛ فأشعلت هذا التخبط وتلك الحيرة:

ربي هب لي عدواً حكيما

وأعنيّ على عمى

أصدقائي

في الفضاء تلوح سيوف

وبظلي أصيح : من أعدائي ؟

مرة خلتني جاهلياً

ومراراً

أغيب في أسمائي

"عمرياً «إذا نظرت أمامي

"كسروياً"

إذا التفت ورائي

هي ذي فتنة تتلظى

بين جنبي – وجهها – ورائي

إنها الحرب يا ابن سنان

فأعرني مقالة الحكماء

والصورة في المقطع، تجسد حركة المحاصر، الضعيف، الخائف، الحائر، المتخبط، التائه. (في الفضاء تلوح سيوف) حركة خاطفة مفاجئة للسيوف، تجسد حالة الحصار والتهديد التي تحيط به. ولنلحظ أنه نكّر (سيوف)، ما يعني أنها غير معروفة وأنها بلا حد ولا حصر، وهذا يوحي بحالة من الغموض سببت له هذا التشتت

والذهول، يجسده الاستفهام : من أعدائي؟ إذ إن غزو الصديق قلب كل الموازين المنطقية، كما أنه جمع (السيوف) وهذا يفيد الكثرة، ويسهم في تجسيد حالة الخوف أيضاً.

ثم لننظر إلى تلك الحركات : عمرياً إذا نظرت أمامي

كسروياً إذ التفت ورائي

إنها حالة التخبط والذهول والحيرة والضياع والتيه، تجسدها حركة التلفت، مرة إلى الأمام، ومرة إلى الخلف. وهي أيضاً حالة الخائف المذعور الباحث عن خيط من الضوء.

إن هذه الصورة توحي بمدى عمق إحساسه بهذه الأزمة التي شتتت العرب، وأصابت الأمة بأزمة هوية، سدت مسالك التفكير، هذا هو الحصار والخوف والذهول والتشتت ؛ فهو يتلفت حاملاً معه صراع الهوية : كسروياً. . عمرياً.

والشاعر في خضم هذه الأحداث، إذ يجعل الانتماء العربي يعود إلى جذور السفه والحمق الجاهلي ؛ كأنه لم يعد يرى في هذه الهوية إلا ذكرياتها الوحشية ؛ إذ يقول في روح مضطربة تائهة :

نخل وأوراد وفاكهة

وهذا الرمل لو قرّأته وشمي

لقال هي العرب

تئد الوليدة في العراء وما وعت

للنار ترقص في حبال أبي لهب

تبت سنون أبي لهب

تبت سنون أبي لهبْ

وهذه الجملة الدعائية الأخيرة، تحاصرنا بإيحاء مسيطر بالرغبة في الانقطاع عن هذه الهوية العربية، والتأكيد على ذلك بالتكرار.

ويتساءل الشاعر أمام ضبابية الأحداث وضخامتها تساؤلاً يؤكد هذا الاضطراب في الهوية وتزلزل الانتماء:

هل أنا ذلك العربي الجاهل

أم أنا ذلك الجاهلي العربي ؟

وهذا التلاعب بالألفاظ، والتشكيل الجناسي، والتقديم والتأخير، له إيحاءاته المكرسة لكل ما سبق، إذ إنه لم يعد يرى في هذه الهوية العربية إلا جذورها الجاهلية ؛ بما تشع به كلمة الجهل من الطيش والسفه والحمق.

ويزداد انهمار مفردات القبلية العربية مع تزايد الإحساس بالاختناق والتشاؤم والحنق والغضب ؛ فيقول في لغة أكثر تجرداً، وأقرب إلى الحقيقة منها إلى الرمز:

لكأنما كتبت على الكفين أن يلقى الفتى

أخويه مقتتلين

من بكر

إلى عبس

إلى بغداد

هذا سواد ذاهب، وسواد

آت، فلا ندري

أنبصر موتنا

أم شرفة الميلاد ؟

وهكذا تتزلزل رؤية الشاعر حول هويته، وتتزلزل حتى نبوءاته بالقادم.

ولقد احتوى هذا الاضطرابَ وهذا التشوش في الهوية العربية نبرة انفعالية قوية ملحوظة في النص، وذلك لأنه كتبه في وقت قريب جداً من الأزمة، بعد شهرين تقريباً من اشتعالها، كما جاء في نهايته.

وهكذا من خلال النصوص السابقة، نجد أن هذه الهوية العربية لم تعد موضع تفاخر وزهو كما كان يتغنى بها بعض الشعراء قديماً، وإنما أضحت موضع مكاشفة ومساءلة ونقد واحتجاج وثورة، وسبب اغتراب وعزلة واستلاب.

إن هذا النقد القاسي للهوية العربية – رغم كل ما طرحه الشعراء من رؤى ضاجة

مزلزلة – ليس خروجاً عليها، أو تنصلاً ماكراً منها، أو خروجاً على التزام الشاعر السعودي بقضايا أمته العربية. إن هؤلاء الشعراء إذ يطرحون هذه الرؤى، ليبينون عن وجه خائف على هذه الهوية، حريص عليها، متألم مما جرى لها، تحت ضغط الظروف العربية الراهنة.

فالالتزام – كما يقول د. إحسان عباس – هو الجانب الإيجابي من علاقة متبادلة بين الشاعر والمجتمع، وليست صفة الإيجابية – هنا – تعني المهادنة، إذ إن المهادنة قد تكون بدورها سلبية محضة(49).

وقد تناغم الأسلوب الشعري مع هذه المضامين، فنحن نجد المفردات الموحية المعبرة بتشكيلها الصرفي والمعجمي المتوائمة مع المعنى، كما نجد التراكيب التي تحمل قلق وتوتر الهوية في التكرار والحذف والتقديم والتأخيرعلى سبيل المثال، حيث يزعزع الشاعر ثبات التراكيب لتحتوي قلقه واضطرابه. كما نجد الرمز الذي كان له مساحات شاسعة، وهذا يوحي أن التصريح بالاحتجاج على العروبة ليس بالأمر السهل، فيتوارى الشاعر خلف رموزه، ليعبر ويبوح بحرية. كما أنا نلمح أمراً آخر مهماً وهو حضور واستدعاء التاريخ العربي الجاهلي القديم الذي كان يحفل بالنزاع والشقاق، استدعاء شخصيات وأحداث منه لتحمل عبء التعبير عن التجربة. وكان رسم الصورة كذلك منسجماً مع هذه الرؤى حاملاً ضجيجها وصخبها، وقد حضرت فيها مفردات البيئة العربية كالصحراء والشمس والناقة(50).

ختاماً. . آمل أن يكون فيما قدمته ثراء وفائدة. .

والحمد لله رب العالمين.

---

(49) انظر: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر** – د. إحسان عباس – دار الشروق – عمان – الطبعة الثانية – 1992 م – ص156.

(50) وثمة نصوص أخرى تعبر عن رؤى مشابهة لموضوع البحث عند شعراء هذا الجيل، ومنها:
المرحلة وشروط الانتماء : ديوان: دوائر للحزن والفرح – حمد العسعوس– نادي الرياض الأدبي – الطبعة الأولى – 1407هـ – ص73.
أيا دار عبلة عمت صباحاً: ديوان: تهجيت حلماً. . تهجيت وهماً – محمد الثبيتي – الدار السعودية – جدة – الطبعة الأولى – 1404هـ. – ص 69.
وغيرهما من النصوص التي لا يتسع المقام للوقوف عليها.

دوائر الهوية
في الشعر السعودي المعاصر
(نماذج منتقاة)

أ. د. عبد الرزاق حسين

أستاذ الأدب العربي بجامعة الملك فهد للبترول والمعادن

مقدمة

في ظلِّ العولمة الثقافية تتصارع الأفكار، وتتبدَّل الانتماءات، وتحلُّ هويةٌ محل أخرى، وفي ظلِّ هذا الاضطراب والتداخل تقف فئة من الذين رحم الله تُنبِّه وتذكر بالهوية الجامعة، وتدعو للتمسك بها، والثبات عليها، وفي هذا البحث الذي يحمل عنوان (دوائر الهوية في الشعر السعودي المعاصر «نماذج منتقاة») يحاول الباحث استنطاق نصوص مختارة لشعراء من مختلف مناطق المملكة العربية السعودية لتبيُّن الهوية التي يتمسك بها هؤلاء الشعراء، ويدعون إليها، ومن خلال استعراض عدد محدود من دواوين شعرية، وجدت أنَّ البحث سيسير ضمن مقدمة توضح النقاط الرئيسة للبحث، وبوابة للبحث تطل على أنَّ سؤال الهوية قديم، ثمَّ تضع البحث في خمس دوائر هي على التوالي: (الدائرة الأولى: الدائرة الإسلامية هوية ـ الثانية: الدائرة القومية هوية ـ الثالثة: الدائرة الوطنية هوية ـ الرابعة: الدائرة البيئية أو المكانية (وأعني بها مسقط الرأس) هوية ـ الخامسة: الدائرة الشعر هوية) واستنطاق هذه الهويات تمَّ من خلال ثلاثة محاور هي:

أَولاً: عنونة الدواوين.

ثانيًا: عنونة القصائد.

ثالثًا: شواهد المضمون.

بوابة البحث

جاء الإسلام وسؤال الهوية في أقصى حدَّته وشرته، والإعلان عن الهوية أو التعريف بها، أو التذكير بها لونٌ من ألوان الذكر والشهرة، والتفاخر والاعتزاز، وإظهارٌ

للمكانة الاجتماعية، والانتماء العصبي، كما كان ضرورة حياتية، وما يتبع ذلك من نتائج حادة، على الفرد والمجموع خيرًا، أو شرًّا.

ولما حَفَّ هذه الهوية من عصبية وشرور، وتفاخر وتعاظم، واحتقار واستصغار، وكانت بعض نتائجه وبالاً على تلك المجتمعات من حروب، وتقاطع، وطبقية اجتماعية باعدت بين الناس، وأورت فيهم نيران الحقد والعداوة، جاءت الهوية الإسلامية لتحتوي كل هذه الدوائر الصغيرة من الهويات المتضادة، هوية تسع الجميع ضمن أمة واحدة، ولكي تكون هذه الهوية شعارًا ودثارًا، وهوية ينضوي تحت لوائها الجميع كان تأسيسها من الله عز وجل، فقال عزَّ من قائل

وأعطى سبحانه حق التسمية لخليله إبراهيم عليه السلام والد هذه الأمة العظيمة، فقال تعالى

وبهذه الهوية التي أظلَّت الجميع تحت خيمتها، تناسى المسلمون من مختلف أجناسهم وألوانهم، وألسنتهم، وأماكن وجودهم هوياتهم الضيقة، أو قُلْ: ضعف أوارها، وخفَّت حدَّتها، بما عاد على الأمة من عوامل الوحدة، والقوة، والتضافر، والتعاون، ما جعلها في مقعد الريادة.

ولكنَّ هذه الدائرة الواسعة التي تتماهي فيها الدوائر الصغيرة لهويات: القبيلة، والجنس، واللون، واللغة وهويات أخرى قد تظهر في كل عصر من: مبادئ، وأفكار، واتجاهات، وأحزاب، وميول لاهية أو عابثة، قد يبهت لونها، وتضعف خطوطها أمام عوامل الضعف المادي والروحي، وقلة الوعي، وزيادة الجهل، وتعتورها عوامل التمزق والانحراف، فتظهر حدود الدوائر الصغيرة بأشد مما كانت عليه، وقد استغل الاستعمار الأوروبي هذه الفكرة، فحاول بتقسيماته الجغرافية للبلاد العربية والإسلامية التي وقعت تحت احتلاله كسر جدار الدائرة الكبرى، وهي الدائرة الإسلامية، ليلعب على دوائر الهوية القومية، والمذهبية، واللغوية، وكلَّما ضاقت الدائرة الجغرافية كان ذلك أدعى لزيادة التقسيم بظهور هويات مختلفة، وحتى الهوية الواحدة تصبح هوية الشمال والجنوب، والشرق والغرب، أو هوية الأغنياء والفقراء، والأقوياء والضعفاء إلى آخر ما في جعبة سياستهم المشهورة (فرِّق تَسُد).

ولا أريد الخوض والعبور إلى زوايا هذه القضية، إذ سيخرج البحث إلى موضوع آخر، ولكنها مقدمة آثرت أن تكون بوابة لهذا البحث.

وسؤال الهوية المقلق، وجوابها المؤرِّق، شغلا الشعر العربي في عصوره المختلفة، وإلى يومنا هذا، وسيظل هذا السؤال وذاك الجواب ما يزال لساناً ينطق بالشعر.

ويبدو أنَّ التعريف بالهوية كان لازمةً شعرية وشعورية، استخدمها ويستخدمها الشعراء كسلاح يضعونه حيث يشاؤون، وكيف يشاؤون، إذ قد يكون السؤال عن الهوية استخفافًا، أو تنبيهًا، أو مدحًا، وكذلك يكون الجواب أو الرد أو الإعلان عنها : تنويهًا، أو فخرًا، أو إفحامًا للخصم.

وتتشكَّل دوائر الهوية في شعرنا العربي على مدى عصوره لتظهر في أسماء وأشكال وأقنعة عديدة، تختلف من عصر إلى عصر، فنجد الهوية القبلية هي الهوية الظاهرة في الشعر الجاهلي.

وفي العصر الإسلامي بدأت الهوية الإسلامية تعلن عن نفسها بقوة في شعر شعراء هذا العصر، وأصبح الافتخار بهذه الهوية فوق أي هوية أخرى، كما نجد في شعر شعراء صدر الإسلام.

وتموج الفتن في نهاية عصر صدر الإسلام، والعصر الأموي لتظهر الهويات القبلية، والمذهبية، فيتصدى شاعر لكل هذه الهويات التي نهى الإسلام عن التعصب لها، ليعيد اللحمة إلى الهوية الجامعة، يقول عمران بن حطان، أو كما نسب إلى نهار ابن توسعة[1]:

أبـــي الإســـلام لا أب لـــي ســـواه إذا افـتـخـروا بـقـيـسٍ أو تـمـيـم

وكما قال الشاعر القديم، يقف الشاعر المعاصر معتدًا بهذه الهوية، يقول الشاعر سعد البواردي[2].

أنـــا مـــســـلـــمٌ أنـــا مـــســـلـــمٌ أنـــا بـــالـــعـــقـــيـــدةِ مـــســـلـــمُ

(1) **الشعر والشعراء** 1/ 528 **وشعر الخوارج** 58.

(2) **شعراء من أرض عبقر** ص 138.

(وإذا كان موضوع التنازع على هوية الشعراء ــ الوطنية ـ يُعدُّ جديدًا، فإنَّ الانقسام السياسي والمذهبي الذي شقَّ الجماعة بعد استشهاد الخليفة الرابع علي بن ابي طالب رضي الله عنه قد أحدث في الشعر ولاءً جديدًا هو الولاء للمذهب أو الفرقة التي ينتمي إليها الشاعر، وحاولت كل طائفة أن يكون الولاء خالصًا لها دون غيرها، وهذا ما جعل الشعراء يغيرون ولاءهم السياسي حسب مصالحهم وظروفهم[3] ويشتد سؤال الهوية في العصر العباسي، وتظهر إجابات هذا السؤال، والإعلان عن الهوية فيها من الحدة والتضاد، والعصبية والشعوبية ما جعل الدائرة الكبرى تتآكل لتحل محلها، أو تطغى عليها دوائر هوية أخرى، مثل الشعوبية، والزندقة، والمذاهب، والفرق، والاتجاهات الفكرية. . . الخ

وأفضل ما يمثل هذه الحقيقة قول الرستمي[4]:

إذا نسبوني كنتُ من آل رستم ولكنَّ شعري من لؤيِّ بنِ غالبِ

وشاعر كالمتنبي تبدو لنا هوياته المتعددة، فتظهر هويته العربية قوية وحادة يلقيها في وجوه أمراء سادوا على بلاده العربية من غير العرب، وتظهر حدة الإعلان عن هذه الهوية حيث يقول[5]:

ولكنَّ الفتى العربيَّ فيها غريب الوجه واليد واللسان

ويبدي لنا هويته الأدبية حيث يفتخر بهذه الهوية، افتخارًا منبتًّا[6]:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

ثم هوية التميز[7]

أنا ابن من بعضه يفوق أبا الـ ـباحث والنجل بعض من نجله

(3) التنازع على الشعراء في الخليج والجزيرة ص 14.
(4) يتيمة الدهر 3/ 356.
(5) شرح ديوان المتنبي للواحدي1/ 381.
(6) المصدر نفسه 1/ 242.
(7) المصدر نفسه 1/ 183.

ولذلك يقف الشاعر أحمد بن محمد النيسابوري ليذكِّر المتفاخرين والمتعصبين لأصولهم أو لمكانتهم ويعرّفهم بأصلهم الذي ينتمون إليه جميعًا، يقول[8]:

الناس من جهة التفضيل أكفاء ... أبوهم آدم والأمّ حواءُ

فإن يكن لهم في أصلهم شرفٌ ... يُفاخرون بِهِ فالطينُ والماءُ

ما الفخرُ إلا لأهلِ العلمِ إنَّهمُ ... على الهدى لمن استهدى أدلاّءُ

وقيمة المرء ما كان يُحسِنُهُ ... والجاهِلُون لأهلِ العلم أعداءُ

فعشْ بعلمٍ تفز حيّاً به أبداً ... الناس موتى وأهل العلمِ أحياءُ

ولم تكن هذه الهويات فقط هي التي تشغل الشعراء والنقاد، فقد وجدنا كثيرًا من النقاد يحدد هوية أبي نواس من خلال رؤيته النقدية، فهوية أبي نواس تتعدَّد حسب رؤية نقاد شعره، فالقاضي الجرجاني ينسبه إلى السقوط، والعقاد للنرجسية، والنويهي للحرمان، وأحلام الزعيم للباطنية، ومحسن الأمين للشيعة الإمامية.

دوائر الهوية

ولعلي أقفز إلى الموضوع الرئيس خوفًا من أن يجرني هذا التتبع للعصور إلى الاستغراق فيها، فأقول:

حمل الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية هذا السؤال الملح، وأبدى الشعراء عن بطاقات هوية تتحلق دوائرها ضمن رؤى ومفاهيم اختلفت وتنوَّعت، وكنت قد عرضت في كتابي «التنازع على الشعراء في الخليج والجزيرة» لثلاثة شعراء من المملكة العربية السعودية طبعت هوياتهم بطابع التنازع، منهم: ابن عثيمين، وخالد الفرج، وغازي القصيبي، ولعلي في هذا البحث الانتقائي أستطيع استنطاق عدد من هويات بعض الشعراء السعوديين المعاصرين، ولا أدَّعي الإحاطة، إذ هي التقاطات من دواوين عدد من الشعراء السعوديين في مختلف مناطق المملكة، ولكن الدراسة قد تدعي أنها خلاصة تكاد تنطبق على عموم شعراء المملكة.

(8) تاريخ بغداد 6/ 59.

ولعلي أضع هذه الدوائر ضمن هذا الشكل : (ـ الدائرة الأولى : الدائرة الإسلامية هوية ـ الثانية : الدائرة القومية هوية ـ الثالثة : الدائرة الوطنية هوية ـ الرابعة : الدائرة البيئية أو المكانية (وأعني بها مسقط الرأس) هوية ـ الخامسة : الدائرة الشعر هوية) قد يكون هناك دوائر أخرى، ولكن مساحة البحث لا تسمح بالاستقصاء، والتتبع.

ونستطيع تبيُّن هذه الدوائر من خلال ثلاثة محاور:

أَولاً : عنونة الدواوين؛

ثانيًا : عنونة القصائد؛

ثالثًا : شواهد المضمون.

وسأبرز نماذج عنونة ليست مستقصية، وإنما هي عينة لعنونة بعض دواوين الشعراء، وعنونة قصائدهم، ثمَّ أتوسع قليلاً في شواهد المضمون، وأبدأ بـ:

أَولاً : عنونة الدواوين ولعلَّ هذه الدائرة أو الروح العامة التي سيطرت على شعر العديد من الشعراء تبدو بوضوح من خلال نظرة استطلاعية إلى عناوين دواوين كثير من الشعراء، فديوان: «إلى أمتي» و«يا أمة الإسلام» لعبد الرحمن العشماوي، و«يا أمة الحق» لعبد الرحمن بن عبد الكريم العبيد، و«على درب الجهاد» لزاهر عواض الألمعي، و«الإلياذة الإسلامية» لمحمد بن إبراهيم جدع، و«وملحمة نور الإسلام» لمحمد بن سعد الدبل، تبين عن هذا الانتماء.

وتظهر الدائرة الثانية وهي الدائرة القومية في عناوين فرعية، مثل : قضية فلسطين، ولبنان، والعراق، وغيرها من قضايا الأمة فحسن عبد الله القرشي له ديوان بعنوان «فلسطين وكبرياء الجرح» و«ملحمة فلسطين» لعدنان النحوي، و«عقد من الحجارة» لغازي القصيبي. و«شبح من فلسطين» لسعد البواردي.

وتظهر الدائرة الثالثة ظهورًا واضحًا في العنونة، مثل : ديوان «أغنيات لبلادي» لسعد البواردي، و«نبض الوطن» لاسماعيل حسناوي، و«هواجس في طقس الوطن» لعبد الله بن حمد الصيخان، و«أغنية للوطن» لعلي بن محمد الصيقل. و«ديوان الأرض.. الوطن.. الحب الكبير» لعلي النعمي، و«وطني غنيت لك»، و«أنشودة الوطن» لمحمد بن فرج العطوي.

وتظهر الدائرة الرابعة :البيئة المكانية في عدد لا يستهان به مثل : ديوان «الألمعيات» لزاهر الألمعي، و«عبير من عسير» ليحيى الألمعي، و«نفحات الجنوب» لمحمد بن علي السنوسي، و«شموخ القرية» لمعيض البخيتان و «أهازيج من القرية» للدكتور عبد الله بن علي البركاتي، و«قريتي الخضراء» لأحمد قنديل، «ومكتي قبلتي» له ولمجموعة من الشعراء و «الأنصاريات» لعبد القدوس الأنصاري «أغاريد من الخليج» لعبد الرحمن بن عثمان الملا «كلمات حب» إلى المدينة المنورة لعبد السلام هاشم حافظ، و«نفحات دار الهجرة» لعبد الغني بري و«على ضفاف العقيق، وليالي العقيق» لمحمد هاشم رشيد، و«على أعتاب المحبوبة» لمحمد العيد الخطراوي «مدينتي جدة» لمحمود عارف، و«المدينة» لمحمد الصفراني.

«والأرض والحب» لأحمد البهكلي، و«أشعار من جزائر اللؤلؤ»، و«أنت الرياض» لغازي القصيبي، وغير ذلك مما لا يتسع له المجال، وليست فقط هي العنونة المباشرة، فهناك عديد الدواوين التي تختبئ وراء أَكَمةِ التمويه والرمز، وخلف أقنعة الكناية والإيحاء.

ثانيًا : عنونة القصائد : وهذه تحتاج إلى فهرسة شاملة، فكل ما يخص الأمة بعموم، ثم قضايا كل شعب من شعوب هذه الأمة يفهرس ضمن مسارات، فما يخص فلسطين، أو الجزائر، أو لبنان، أو العراق، أو سوريا، أو أفغانستان، أو الشيشان، أو البوسنة والهرسك، أو الصومال، أو غيرها من قضايا الأمة، وقد ينتج من ذلك من خلال دراسة نقدية أبحاثٌ تصلح للدراسات العليا، وقد حدث ذلك في بعض الفرعيات، كما في قضية فلسطين حيث تمت في هذا الموضوع دراسات عدة. وعنونة مثل هذه تأتي بعنونة واضحة مثل قصيدة بعنوان : «إلى أمتي» أو ما يوحي بذلك. أما الفرعي، فلو أخذنا ديوان الشهيد محمد الدرة الذي أصدرته مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين لوجدنا كثيرًا من الشعراء السعوديين الذين ساهموا في هذا الديوان بقصائدهم تنحو هذا المنحى، أو ديوان البوسنة والهرسك الذي أصدرته رابطة الأدب الإسلامي كذلك، ولذلك لن أدخل في تسجيل العنونة، فذلك سيضخم البحث، ويحوله إلى بحث إحصائي. أمَّا في الدوائر الأخرى وبخاصة في الوطن والمكان فحدث ولا

حرج، فلو أخذنا ديوانًا واحدًا واستعرضناه لوجدنا القصائد التي تتحدث عن كل مناسبة من مناسبات الوطن، وعلى سبيل المثال أمامي الأعمال الكاملة لمحمد هاشم رشيد، ففي دائرة الوطن، نجد العنونة التي تظهر هذا الانتماء مثل : (أسود السعودية، في يومنا الوطني، موطني الأخضر، بلادي الحبيبة، النشيد الوطني) وفي المكان نجد عشرات القصائد في المدينة، وبدر، وأحد، والعقيق، وهذا نموذج على العنونة في هذه الدوائر، وكثير من دواوين الشعراء تنهج هذا النهج، وإيرادها يطيل البحث ولا يضيف إلاَّ توضيحه وتأكيده. .

ثالثًا : شواهد المضمون

الدائرة الأولى: الدائرة الإسلامية هوية: وهي الدائرة الكبرى التي تحيط بالشعراء السعوديين عموماً، وتكاد تكون لازمتهم في كلِّ طروحاتهم وأزماتهم، فالالتفات إلى هذه الدائرة يكاد يجمع عليه أغلب الشعراء، ولا يكادُ يخرج عن دائرتها إلاَّ من أخرج نفسه منها إمّا بعدم ذكرها، وإما بالتعالي عليها والانتماء إلى اتجاهات أخرى.

وهذه الدائرة تغص بالشواهد، فالدوافع التي تدفع الشعراء، والأحداث التي مرَّت على الأمة ومرّوا بها دفقت فيهم سيول القصائد التي تبين عن هذه الدائرة الهوية، حيث تبدو في سماء شعرهم شمسًا ساطعة الإشراق، وحقيقة كثرة الشواهد تجعل الاختيار صعبًا، وكون هذا البحث محدود الطول بحكم الوقت والتنظيم فإنَّ شواهد قليلة دالة تكفي في هذا المضمار.

فهذا زاهر الألمعي يخاطب أمته مبيّنًا لها مكانتها، وكأنّي به يريد تنبيهها لتعود كما كانت، يقول[9]:

أُمَّتي أصغي لقولي واعلمي أَنَّكِ الأمثلُ بينَ الأُممِ
أُمَّتي ياذروة المجد الذي شعَّ نورًا في دياجي الظلمِ
أُمَّتي كنتِ وما زلتِ لنا قوّةً نسمو بها في الأُمم

ويبدو هذا الانتماء من الإصرار على الانتساب والتكرار حيث يتكرر لفظ أُمتي ست مرات في هذه القصيدة.

(9) الألمعيات ص 142.

وهذه الهوية الجامعة قد جمعت الأجناس والألوان والألسنة على صعيد واحد، فصهيبُ الرومي، وسلمان الفارسي، وبلال الحبشي، ومصعبٌ العربي هم أصحاب هوية واحدة، ويجمعهم محمد الشدوي في بطاقة واحدة، يقول:[10]

نحنُ يا أمَّةَ العقيدةِ قومٌ ... ليسَ فينا للعنصريةِ حادي
خلتُ سلمانَ فارسيًّا ولكن ... كان في منزلٍ رفيعِ العمادِ
وصهيبٌ باعَ الحياةَ فأضحى ... بيعهُ رابحًا ليومِ المعادِ
وبلالٌ من عقدةِ اللونِ حُرٌّ ... حينَ أضحى بحقِّ صوتٍ ينادي
نحنُ يا أمَّةَ السلامِ رجالٌ ... قدْ زرعنا الوئامَ في كلِّ نادِ

ويأسى أحمد سالم باعطب على ما عطب الأمة، فيخاطبها بالنداء المحبب بيا أمّ، يقول[11]:

يا أُمُّ إنْ نزفتْ جراحُكِ علقمًا ... واغتيلَ حقُّكِ في السيادةِ والكيان
فتمرّدي كي لا تموتي غيلةً ... فالصمتُ والظلمُ المزنَّدُ توأمان

فهذا التحريض وإن كان مباشرًا وتقريريًّا، إلا إنه ينبئ بهذا الانتماء.

وتبدو الأعياد باهتة حزينة، فأجزاء الأمة المقسمة والمبتورة والجريحة تئن، ونتيجة لما أثخن الأمة من جروح يتساءل محمد هاشم رشيد عن معنى العيد في ظل هذا الوضع المؤلم المتردي الذي تحياه أمتنا، فيقول معدّدًا معاناة الشعوب الإسلامية[12]:

قالوا: وهل للعيد من معنى وقد ... عاث الدخيلُ ولجَّ في الإفسادِ
فالقدسُ ترزحُ تحتَ وطأةِ غاصبٍ ... قذرٍ يُدنِّسُ معقلَ الآسادِ
وعلى ثرى لبنانَ مأتمُ أُمَّةٍ ... ثكلى تحطمها رحى الأحقادِ
وبقلبِ باكستانَ جرحٌ غائرٌ ... ما زالَ ينزفُ في ضلوعِ الضادِ

(10) ديوان نقوش في كهف الوجدان ص 20.
(11) أسراب الطيور المهاجرة ص54.
(12) الأعمال الشعرية الكاملة 158.

وبآسيا الصغرى شعوبٌ مُزِّقتْ بالمخلبِ القاني وبالإلحادِ
والمسلمونَ بكلِّ أرضٍ أصبحوا غرضَ الرماةِ ومنهلَ الورّادِ

وتغدو الأمة هي الجرح الذي ينزف من القلب، يقول محمود الحليبي في تعداد لمآسي الأمة، أمته، تلك التي تبدو ياء التملّك الهوية الواضحة[13]:

يا قدسُ، لا تخفْ ولا تُرَعْ

فهذه الجيوشُ قادمة

يا بُسْنُ، يا شيشانُ، يا كشميرُ كبِّري

وأيْقِني بأُمَّةٍ كأُمَّتي ستنتقم

ويبدو لي أنَّ اليقين الذي يحمله محمود الحليبي بين جنبيه في قوله السابق واللاحق[14]:

الروحُ مسلمة

وبيننا وبين ربِّنا ذمم

ونحنُ أمّةٌ سيوفها

من غابر الزمان بالجهادِ مغرمة

فهذا المتحدث الرسمي باسم الأمة وبضمير الجماعة نحن يزف إلينا هذا البيان التطميني، ولكن هذا البيان لا يقتنع به بعض الشعراء، بل كثير منهم، فعيسى بن علي جرابا يرى هذه الأمة غثاء كغثاء السيل، كما ورد في حديث المصطفى ﷺ، يقول[15]:

أين الملايين التي بوجومها شرقتْ فلم تشجبْ وما مدَّتْ يدا
عجبًا بني الإسلامِ أُبصرُ كثرةً لكنها في كلِّ موقعةٍ سدى

(13) **ديوان تقولين** ص88.
(14) الديوان نفسه ص88.
(15) ديوان **ويورق الخريف** ص87 ـ 88.

وهذه النغمة نكاد نجدها في قصائد عديدة، فعبد الرحمن العشماوي يقول[16]:

هـانَ مـلـيـارُنـا وعـزَّ قـطـيـعٌ مـن يـهـودٍ فـكـيـف طـاب الـهـوانُ

والمصائب المتوالية على ظهر هذه الأمة جعلت الكثير منهم يعود إلى الماضي، ويغرف من نبع مجدها استنهاضًا لها، يقول محمد هاشم رشيد من قصيدة بعنوان «على أطلال الماضي»[17]:

وكـتـائـبُ الإسـلامِ تـخـفـقُ فـي الـربـا جـذلـى بـكـأسِ الـنَّـصـرِ والإيـمـانِ
وثبتْ على عرشِ القياصرِ فارتمى مـتـخـبّـطًـا فـي ربـقـة الإذعـانِ
ومضتْ إلى مُلْكِ الأكاسرِ فانطوى عـهـدُ الـمـظـالـمِ مـن بـنـي الإنـسـانِ

ثمَّ بعد هذا الوقوف على أطلال مجد أمته يتعجب من زوال الحال وتغيُّر المآل، يقول[18]:

عـجـبًـا فـكـيـفَ تـزعـزعـتْ أركـانُـنـا وطـوتْ مـعـالـمـنـا يـدُ الـحـدثـانِ
وتـقـلَّـصَ الـظـلُّ الـظـلـيـلُ وصـوَّحـتْ بـيـدِ الـخـطـوبِ نـواضـرُ الـريـحـانِ
وغـدا الـسـراةُ الأكـرمـونَ أَذلَّـةً يـسـتـعـطـفـونَ الـمـسـتـبـدَّ الـجـانـي

لكن الأمل يبقى قويًّا عند الشاعر في عودة هذه الأمة إلى سابق عهدها، يقول:

لـكـنّـنـا سـنـعـودُ نـصـعـدُ لـلـذُّرى ونـعـيـدُ مـاضـي عـهـدنـا الـفـتّـانِ

ويقول مرة أخرى[19]:

والنصرُ للإسلامِ مهما احلولكتْ آفـاقـنـا وتـلـطَّـخـتْ بـسـوادِ

وتلحظ معي ضمير المتكلم في أركاننا، ومعالمنا، لكننا، آفاقنا، سنعود كلها تدل على الهوية والانتماء.

إنَّ معاناة الشعراء من مآسي الأمة دفعهم لاستغلال كل حدث ليعبروا عن

(16) ديوان **عندما يئن العفاف** 97.
(17) **الأعمال الشعرية الكاملة** ص119.
(18) الديوان نفسه 120 ـ 121.
(19) **الأعمال الشعرية الكاملة** 161.

مشاعرهم نحو أمتهم، ويعربوا عن حرقتهم لما يصيبها، فهذا غازي القصيبي يلتقط من صانع الفياجرا فكرة صناعة حبوب تعيد الرجولة إلى هذه الأمة، يقول[20]:

يا سيدي المخترع العظيم
هذا رجاء شاعر ينوحُ
لا على شبابِ سيفهِ
لكن على أمَّته القتيلة
يا سيدي المخترع العظيم
يا من صنعتَ بلسمًا
قضى على مواجع الكُهولة
وأيقظَ الفحولة
أَما لديكَ بلسمٌ
يعيدُ في أُمَّتنا الرجولة ؟!

إنه نداء من حنايا الضلوع، واستغاثة من شغاف القلوب، واستفهام مبلل بالألم، وتعجب مشفق على هذا المصير الذي وصلت إليه في ندب صانع الفياجرا.

وأخيرًا يرفع الشاعر عبد الرحمن العشماوي بطاقة هويته معلنًا على الملأ انتسابه وانتماءه إلى هذه الدائرة العظيمة الخالدة، إلى أمة الإسلام، يقول[21]:

أنتِ يا مَنْ تضمدينَ جراحي وبعينيكِ يسكنُ اطمئنانُ
لا تقولي من أنتَ ؟ إنِّي مُحبٌّ طرفُهُ طولَ ليلهِ سهرانُ
مسلمٌ أحملُ الهمومَ ولكن في فؤادي من الرِّضا بستانُ
وطني أينما توجَّهتُ ديني وندائي أَنّا حللتُ الأذانُ
زورقي في محيطِ دهري يقيني بإلهي وزاديَ القرآنُ

(20) ديوان **فدى ناظريك** ص 45 ـ 46.

(21) ديوان **عندما يئن العفاف** ص 97 ـ 98.

وعنوان ديوان» فدى ناظريك «هو عنوان قصيدة داخلية يهديها غازي القصيبي إلى روح الطفل الشهيد محمد الدرة، وفيها يفديه بكل الزعماء، وكل جبان، وكل بيان وكل يراع، وكل مذيع وحكيم وفيلسوف، وكل اجتماع وبنفسه أخيرًا، ثمَّ لتتضح الدائرة الكبرى في ختام القصيدة في قوله[22]:

ألف مليون مسلم لو نفخنا

كلُّنا لم يدم بناءٌ مشيَّد

ألفُ مليون مسلم لو صرخنا

كلُّنا زمجر الفضاء وأرعد

وتذكرني هذه القصيدة بمعناها الذي ورد عن جمال الدين الأفغاني عندما ذهب إلى الهند، وكانت في ذلك الوقت مستعمرة بريطانية، فقال لأهلها من المسلمين: «لو كنتم ذبابًا يطن في أذن بريطانيا لخرقتموها».

ويتكرر رقم الألف مليون كثيرًا في قصائد الشعراء، فهذا الأقصى المستباح من اليهود ينادي أُمَّة المليار، وفي صرخة استغاثة مريرة يدعو إبراهيم المشني الغامدي إلى هبة تنقذ المسجد الأقصى، يقول[23]:

أيا مليارَ أُمَّتنا دمائي ... تناديكمْ فمن يفدي دمائي

أراني اليومَ والأقصى أسيرٌ ... وقدْ أَلِفَتْ مآذنُهُ بكائي

فلا تُجديكَ يا أقصى دموعي ... وما يجديكَ يا أقصى غنائي

أيا مليارَ أُمَّتنا سئمنا ... وعودًا تحتوي كلَّ افتراءِ

والمتتبع لدواوين الشعراء يجد الانتماء إلى الدائرة الكبرى الدائرة الإسلامية من خلال قصائدهم التي تتحدث عن أمجاد هذه الأمة، أو تلك المحرضة على إعادة أمجادها، أو المشاركة في أحداثها، فأحداث فلسطين، وثورة الجزائر، وتونس، وما

(22) ديوان **فدى ناظريك** 11.

(23) ديوان **وإذا الأمس آتٍ غدًا** ص 3.

حدث للكويت، والعراق، وسوريا، ولبنان، وكل مكان في الوطن العربي، ثمَّ على امتداد الأمة الإسلامية نجد الشاعر يتحسس بطاقة هويته الأم.

الدائرة الثانية القومية هوية

الوطن العربي هوية جامعة تجمع : الأصل والدين واللغة والتاريخ والجغرافيا والمشاعر والأشواق، وتوحِّد الرؤى والتطلعات والهموم، ودون النظر إلى فلسفة القوميات، وهويات التعصب للجنس والعرق، فإنَّ هذه الهوية هي الدائرة المتسعة الثانية التي تندرج ضمن الهوية الأولى ولا تعارضها، بل تمتزجان امتزاج تآلفٍ، وتتداخلان تداخل تواؤمٍ وتوافق، ولذلك فإنَّ الشاعر المنتمي إلى الدائرة الأولى نجده أيضًا يعلن هويته الثانية بفخر، وإذا تصفّحنا دواوين عديد الشعراء السعوديين فإننا نتبين وضوح هذا الانتماء، وظهور هذه الهوية. وهذا شاعر يعتز بقومه الأمجاد، يقول يوسف عبد اللطيف أبو سعد[24]:

نحنُ قومٌ سراتُهُم أَلِفوا الحـ ـبَّ وساروا على الترابِ كراما
سجَّلَ الدهرُ فضلهم بمدادٍ مِنْ نُضارٍ وعنهمُ ما تعامى
ألقُ المجدِ فيهمُ من قديمٍ ساطعُ الومضِ من عهودِ القدامى
نشروا العلمَ والهدى وأَقاموا منبرَ الرأيِ حينَ قادوا الأناما

وأول ما يظهر هذا الانتماء في الدعوة إلى الوحدة العربية التي تكاد تكون نغمًا ظاهرًا في عديد قصائد الشعراء، فالشاعر عبد الغني بري، يرى في تحقيق هذه الوحدة تحقيق آمال الأمة من السيادة والمكانة والرفعة، يقول[25]:

وحدةٌ كبرى إذا ما حُقّقتْ تنكأُ الباغي وتُردي باليهود
وحدةُ العُرْبِ بها نيلُ المنى حينما تنضمُّ في الحربِ البنود
وحدةٌ إنْ حقّقوها أصبحوا بينَ أَقطارِ الدُّنا ملءَ الوجود

(24) ديوان **قطرات من بحيرة العشق** 91.

(25) ديوان **على أعتاب المحبوبة** ص37.

ليتَ شعري هلْ أَراها شملتْ كلَّ قُطْرٍ سادَ في عهدِ الجدود

«وليت شعري» يكررها الشاعر في القصيدة ثلاث مرات ليدلل على عمق هذا الانتماء، وحدة الشعور به، ولكنَّ هذه الدعوى، وهذا التمني لا يراه خالد الحليبي يتحقق تآمرًا من الأعداء، واستخذاءً من الأبناء، يقول[26]:

دعوى العروبة؟! ويحَ القومِ قدْ صُفِعَتْ فما الذي من حياها بعد ما سُكبا
وجهُ الأُخوَّةِ كم أَدموا محاجرَهُ لطمًا وشتمًا وما تدري لهُ سببا
هناكَ تُصنعُ أَسبابُ الخلافِ وفي بلادِ يعربَ يجري كلُّ ما طُلبا
تناحرَ القومُ فيما بينهم فغدتْ بلادُهمْ للأعادي مرتعًا خصبا

وفي نداء انتمائي يحمل ياء النسبة نسمع كثيرًا لفظ «قومي» الذي إذا أُطلق فُهم منه الدائرة القومية، وهذه الهوية تحمل بين ثناياها مفاهيم مختلفة، فبينما يفتخر البعض بهذه الهوية، نجد آخرين يتملصون منها بعذر ديني، أو بعذر التخلص من هم وعبء يضر ولا يفيد، كما نجد اللوم الشديد لهذه الهوية، وذلك ناتج عن فرقتها وتمزقها وكثرة اختلافاتها. ولذلك نجد عبد الرحمن العشماوي يرى أنَّ القوم قد هانوا، يقول في مؤتمر مدريد[27]:

عُذرًا رُبا المجدِ إنَّ القومَ قد هانوا وأَنَّهم في أيادي المعتدي لانوا
يا وجهَ أندلسٍ في أُفقنا سُحُبٌ من الدُّخانِ وفي الأدغالِ بركانُ
طارتْ إليكِ وفودُ العُرْبِ في فمها بوقٌ وبين يديها الطبل رنانُ
لو أبصرتهمْ عيونُ الداخلِ امتلأت قذىً وأغضتْ على الأشواكِ أجفانُ

ويشعر زاهر الألمعي بالخزي نتيجة هبوط قومه إلى هذا الدرك من التناحر، يقول[28]:

ما بالُ قومي ويا للخزي قد هبطوا إلى حضيضٍ بنارِ الحقدِ مضطرمِ
أيَّانَ وحدتهم أيّانَ جمعهُمُ والقومُ في غيهبٍ كالموجِ ملتطمِ

(26) ديوان **على جناح الغادية** ص 13 ـ 14.
(27) **شعراء من أرض عبقر** 96 ـ 97.
(28) ديوان **عندما يئن العفاف** ص28 ـ 30

يا أيها العربُ أحيوا نهجَ شرعتكم من طارفِ العزِّ أو من تالدِ الكرمِ

ومع هذا الشعور الذي ينتاب هذين الشاعرين نتيجة هذا الحال المزري فإنَّهم يبقون على انتمائم، ويبقى الشاعر يدعوهم بقومي.

وتظهر هوية الشاعر الدكتور إبراهيم العواجي في هذا الأمل الذي يبثه، وبهذه البشرى التي يحملها، يقول[29]:

وإذا العروبةُ موكبٌ للمجدِ خفّاقُ البنود

لا لن تدومَ على شتات

بل إنَّها ستعودُ في ثوبٍ جديد

في وحدةٍ كبرى

ستعودُ في غدها القريبْ

الدائرة الثالثة الوطن هوية

هوية الوطن أو الجنسية التي فُرضتْ علينا ما بعد اتفاقية سايكس – بيكو أصبحت هي الشعار والدثار، وأصبح التغني برقعة الأرض التي تحمل اسم الدولة الفلانية هي مرجع الهوية ومصدرها عند غالب الشعراء، ولا أقصد بالوطن المكان الجغرافي الذي ينتمي إليه الشاعر، فذلك أمرٌ بدهيٌّ أن يحب، وأن يُتغنَّى به، فقديمًا تغنت ميسون بنت بحدل الكلبية بخيمة الأهل، فكانت بطاقتها التي رفعتها أمام زوجها الخليفة يوم أن اشتاقت إلى تلك الهوية، وحُقَّ لها أن تقول[30]:

لـلـبـس عـبـاءة وتـقـر عـيـنـي أحـب إلـيّ مـن لـبـس الـشـفـوف

وبـكـر يـتـبـع الأظـعـان صـعـب أحـب إلـيّ مـن بـغـل زفـوف

وبـيـتٍ تـخـفـق الأرواح فـيـه أحـب إلـيّ مـن قـصـرٍ مـنـيـف

وعبد الرحمن الداخل من بعدها الذي أسس مملكة ضخمة في أرض الينابيع

(29) ديوان **المداد** ص 107.

(30) **بلاغات النساء** 116.

والزروع في الأندلس يحنُّ إلى هويته المشرقية الدمشقية، فيقول عندما رأى نخلة تلوح أمام ناظريه[31]:

تبدّت لنا وسط الرصافة نخلةٌ تناءت بأرض الغرب عن بلد النخل
فقلت شبيهي في التغرّب والنّوى وطول ابتعادي عن بنيَّ وعن أهلي
نشأتِ بأرضٍ أنت فيها غريبةٌ فمثلك في الإقصاء والمنتأى مثلي
سقتك غوادي المزن في المنتأى الذي يسحُّ ويستمري السماكين بالوبل

ويعلّل ابن الرومي حبَّ الوطن بقوله[32]:

وحبَّب أوطانَ الرجال إليهمُ مآرب قضاها الرجال هنالكا

والوطن عند الشعراء السعوديين هو الهوية التي يعزفون عليها أنغام أشواقهم، فأحمد سالم باعطب يبتعد قليلاً عن وطنه فيشدو هائمًا[33]:

ركبتُ إليكَ طائرةَ اشتياقي لأبرأ من منادمةِ الفراقِ
وأُبحرُ في شغافكِ للحنايا ومن عينيكِ يبتدئُ انطلاقي
وأطرقُ بابَ قلبكَ في جنونٍ فيحضنني ويخلص في وثاقي
فيا وطنًا أَهيمُ بهِ وأشْدو ويسري في دمي عذبَ المذاقِ
إذا ما مسَّني ليلُ التنائي بحمّى غربتي فهواكَ راقِ
وأنتَ قصيدتي العظمى صداها طروبٌ في فمِ الأيامِ باقِ
أشدُّ إليكَ قافلتي وأهوي إلى جنّاتِ طيبكَ والعناقِ

وبما أنَّ هذا الوطن له ميزاته التي تعلو على كثير من الأوطان حيث هو موطن القداسات، فإنَّ هذا الأمر يدعم مستندات الهوية، فعلي النعمي يتغنى بهذا الانتماء، ويصرح بهذه الهوية، قائلاً[34]:

(31) نفح الطيب 3/ 54.
(32) ديوان ابن الرومي.
(33) أسراب الطيور المهاجرة 137.
(34) ديوان الأرض.. الوطن.. الحب ص 131 ــ 133.

وطـنـي يـا مـهـبـطَ الـوحـيِ ويـا كـعـبـةَ الـطـهـرِ زمـانًـا ومـكـانـا
أنـتَ فـي الأعـمـاقِ والأحـداقِ يـا وطـنًـا يـحـدو إلـى الـعـلـيـا سـرانـا

وفي قصيدة بعنوان «الوطن والقدس» يغني الشاعر عائض بن علي القرني وطن العدالة والأمن، وطن الجمال والنور، وها هو ذا يقبِّل ترابه ويتمتم[35]:

دعـني أُقـبِّـلُ فـيـكَ الأصـلَ والـنَّـسـبـا يـا تُـربـةَ الـوطـنِ الـمـكـنـونِ يـا ذهـبـا
يـا مـوطـنًـا جـيَّـشَ الـدنـيـا لـغـايـتـهِ وردَّ لـلأمـن والآمـال مـا سُـلـبـا
لأنـتَ أجـمـلُ لـونٍ ضـاءَ مـن مُـقَـلٍ وأنـتَ أجـمـلُ لـحـنٍ يُـنـعـشُ الـطَّـربـا
سـمـاءُ أرضـكَ روضٌ كـلُّـهـا ديـمٌ وأرضُ عـرشـكَ تُـهـدي الـنـورَ والشُّـهـبـا

والشاعر محمد علي السنوسي يحاضرنا عن قيمة الانتماء إلى الوطن الذي لا يستحقه المنتمي إلاَّ إذا شدَّ المئزر، يقول من قصيدة بعنوان «نداء»[36]:

بـنـي وطـنـي إنَّـا عـلـى فـجـر نـهـضـةٍ تـصـدُّ الـدُّجـى أَنّـى تـدجَّـى وتَـصـدعُ
ومـا قـيـمـةُ الأوطـانِ إنْ لـم يـكـن لـهـا رجـالٌ يـلـذُّون الـشـقـاءَ لـيـنـفـعـوا

وفي هذه القصيدة يرى الدكتور الخطراوي أنها «إحساس وطني مخلص» والوطن هو دم قلوب الشعراء، وأغنيتهم التي يحدون بها، وشعارهم الذي يرفعونه، ولو تُتبع ذلك لغدا مصنفًا ضخمًا.

الدائرة الرابعة البيئة والمكان هوية

المدينة أو القرية أو ما يسمى بمسقط الرأس الذي احتضن الولادة والطفولة والشباب يعد من الهويات الملحة الظهور، وغزير هو الشعر في هذه الدائرة، فهي الدائرة التي تفتحت عليها عيون الشعراء، ومن نسيمها العذب امتلأت جوانحهم، وبرؤاها كُحِّلت عيونهم، وعلى ثراها عاشوا أعذب مراحل الحياة من طفولة وشباب، ولذلك فإنَّ هذا المحضن هو الذي يأوي إليه الشعراء في كلِّ ما يعتريهم من عواطف، وأشواق، وأزمات، وذكريات.

(35) ديوان **ظلي يشبهني** ص11ـ 12.
(36) **شعراء من أرض عبقر** 150 ـ 151.

ولعلَّ كلّ المدن السعودية وكل المناطق تتبارى في الهوية، ويتبارى شعراؤها في الانتماء، وأظهر ما يظهر هذا الانتماء إلى المدينتين المقدستين مكة المكرمة والمدينة المنورة، ثمَّ تتوالى المدن والقرى والمناطق والجهات والبيئات التي شهدت ولادة الشاعرية فيها، ولعلَّ كثرة الشواهد تحيّرنا، وتجعلنا مغلولي الأيدي في إبداء مستنداتنا التي نرفعها تأييدًا لقضيتنا، ومع ذلك فسأحاول أنْ أُلوِّح بما يقنع، من خلال الاعتراف الذي هو سيد الأدلة، ولنبدأ بمكة المكرمة حيث يعلن أحمد قنديل بنوَّته لها، فيقول في مشاعر مستعرة الهوية والانتماء[37]:

قد كفانا أنا بمكة كُنّا ... نحنُ أبناءَها هوىً ومقرّا

إنّنا أهلها وللأهلِ فيها ... ميزةٌ لا تُقاسُ حدًّا وقدْرا

نحنُ كُنّا بكِ البدايةَ حرفًا ... جمَّعتهُ الأيّامُ سطرًا فسطرا

إنَّني لم أَزَلْ بدوحكِ غُصنًا ... ومعَ السِّرْبِ بالمناهلِ طيرا

وهو يُلقي على لسانها الأمومةَ، وهم العيال:

كلكم هنا هناكَ عيالي ... أينَ كنتم وُقيتُمُ الدَّهْرَ شرّا

والشاعر محمد حسن فقي يحاول إثبات بنوَّته وبره بمكة على رغم البعد، طالبًا منها أن لا تتهمهُ بالعقوق[38]:

فلا تنعتيني بالعقوقِ فإنّني ... لبرٌّ إذا زُوِّدتُ أو لم أُزوَّدِ

ويلتذ محمد حسن عواد في إعلان هويته تكرارًا، حيث يناديها ببلدي[39]:

بلدي يا رؤى الطفولة يا ... مهدَ القداساتِ يا لواءَ الزحوفِ

بلدي بالهوى وبالدِّين والحبِّ ... وبالعطفِ منْ اَبَرٍّ عطوفِ

بلدي يا صحيفةَ المجدِ من ... جبريل من أمهاتِ تلكَ الطيوفِ

فمستنداته التي يقدمها في إثبات هويته، تمامًا كمن يريد استخراج بطاقة هوية إذ لا

(37) مكتي قبلتي ص27.

(38) نفسه ص 79.

(39) نفسه ص 115.

بدَّ له من أدلة ومستندات تؤكد حقه وصدق انتمائه، فشهادة الولادة والهوى والدين وعطف الأمومة، لكلٍّ هذه المستندات فقد صُرفت له بطاقة هوية انتمائه إلى مكة المكرمة.

والانتساب إلى مكة يغري الشعراء بياء التملك، فنجد أن كثيرًا من الشعراء يجعلون مكة لهم وحدهم، فهذا محمد حسن فقي يخصها لنفسه قائلاً[40]:

مكتي أنتِ لا جلالٌ على الأرض يُداني جلالها أو يفوقُ

وهذا علي أحمد النعمي يكرر هذا التملك في قوله[41]:

جئتُ يا مكتي وبي ألفُ شوقٍ لسنا النور في مقامِ الخليلِ
جئتُ أَرْوي من ماءِ زمزمَ روحي ومنَ المروتين أروي غليلي
جئتُ يا مكتي إلى غارِ ثورٍ حيثُ أعمى الرحمن عينَ الدَّليلِ

ولننظر إلى قول علي زين العابدين:

هذه البلدةُ فيها أقربائي وأبي منها وخالي وانتمائي[42]

وأحمد عبدالسلام غالي يكرر بلدي:

بلدي مكةٌ فدعني أناجيها مشوقاً يهزّني الانتماءُ
سعيداً وللفؤادِ ازدهاءُ
بلدي كم درجتُ في حرم الله كرماءٌ يقودهم كرماءُ[43]
بلدي موطني ودارةُ قومي

ومثله محمد حسن عواد يكرر بلدي:

بلدي يا رؤى الطفولة يا مهدَ القداسات يالواء الزحوفِ[44]

(40) مكتي قبلتي ص69.
(41) ديوان **الأرض.. الوطن.. الحب** ـ 32.
(42) مكتي قبلتي 237.
(43) المرجع نفسه 223.
(44) المرجع نفسه 115.

وإذا كانت لمكة هذه الخصوصية، فالمدينة هي الأخت التوأم قداسة وطهارة ومكانة سامية في النفوس، وكان لأبنائها الشعراء ذلك الانتماء المباهي والمفاخر وحُقَّ لهم، ولا تكاد تجد شاعرًا من أبناء المدينة المنورة، إلاَّ وهو يصرِّح بهذا الانتماء وتلك الهوية القدسية. ولو عرضنا لنماذج من عنونة القصائد في المدينة المنورة في بعض دواوين شعرائها فقط، لوجدنا هذه العنونة الواضحة المباشرة، «فوادي العقيق، ودار الحبيب، ودار النبي، وقرب المصلى، في ديوان نفحات دار الهجرة لعبد الغني بري، وتجد: «هذه طيبة، وفي بدر، وأصداء العقيق، وجبل أحد، وفي يوم بدر، وعلى ضفاف العقيق، ووادي العقيق»، في الأعمال الشعرية لمحمد هاشم رشيد،

والمتصفِّح لعنوانات قصائد ديوان على أعتاب المحبوبة لمحمد الخطراوي، يجدها لافتات منصوبة تعلن هذا الحب، فمن «مشهد وجداني» إلى «أنا في طيبة» و«على ضفاف البيان» و«مسرح القلب» و«حبيبتي» و«اللجوء إليكِ» و«ومستلة من سيمفونية حب» كلها دقات قلب نابض بحب هذه المدينة المقدسة.

والقارئ لدواوين شعراء المدينة وغيرهم من شعراء المملكة يلامس هذا العشق، ويكاد يبصره، ويصافحه، فهل هناك أقوى من الانتماء بالتصريح بالبنوة والأمومة، فإذا كانت المدينة المنورة هي الأم، فهل بعد ذلك من انتماء؟ يقول عبد الغني بري[45]:

أُمّاهُ يا بلدَ الحبيبِ إليكِ ما ... قد صاغهُ قلبي الذي يهواكِ
أُمّاهُ يا بلدَ المكارمِ والتُّقى ... أنا لا أزالُ متيّمًا بهواكِ
لا أبتغي عنكِ الرَّحيلَ ولا أرى ... لي في الدنا مأوى سوى مأواكِ

هي الأم، وهي الحبيبة، وهي المأوى والسكن، «فطيبة» وحدها «مسرح القلب» كما يقول الخطراوي[46]:

مسرحُ القلبِ طيبةٌ وهواهُ ... وسواهُ مفاوزٌ وطلولُ
فعلى صدرها تطيبُ الأماني ... وعلى زندها يلذُّ الذهول

وهو لا يكتم هذا الحب بل يعلنه جهارًا نهارًا، يقول[47]:

(45) ديوان من **نفحات دار الهجرة** ص 258.
(46) ديوان **على أعتاب المحبوبة** ص37.
(47) نفسه ص 38.

كـلَّ يـوم يـزدادُ حـبِّـيَ فـيـهـا وفـؤادي عـن حُـبِّـهـا لا يـحـولُ

لكلِّ هذه الأسباب وبما أنه ابن هذه المدينة التي ملكت كلَّ أسباب الفخار وأدواته، فإنه يمتلئ فخرًا، وهو يحمل مشعل الفخار، شامخًا يكاد يُباري الثريّا علوًّا وارتفاعًا، يقول[48]:

أنـا فـي طـيـبـةٍ أتـيـهُ عـلـى الـدهـــ ـــر وأمـشـي عـلـى رؤوس الـلـيـالـي
حـامـلاً مـشـعـلَ الـفـخـارِ أُغـنّـي بـشـمـوخٍ فـي مـوكـبِ الآمـال
هـامـتـي فـي الـعـلا تُـبـاهـي الـثُّـريّـا ويـدي تـسـتـبـيـحُ دنـيـا الـمـحـالِ

فكما يقول محمد صالح الشنطي[49]: (إنَّ الشاعر في قصيدته «أنا طيبة «يستوحي المكان تاريخًا، وتضاريس، ورمزًا) ويراه الدكتور شفيع السيد : (ينم عن اعتزاز شديد بالانتماء)[50] وتعده الدكتورة أسماء أبو بكر : (من أعلام شعراء مدينة الرسول ﷺ، ويمثل رافدًا من روافد النهضة الشعرية فيها[51]) وفي الحديث عن الانتماء المكاني تقول الدكتورة أسماء أبو بكر : (والخطراوي شاعر المدينة المحب لعقيدته الإسلامية، فكانت أبرز القضايا عنده هي الاحتفاء بالمكان، والانتماء إليه، فهو المرتبط بالمكان بطوابعه ومفرداته، المخلص لتراثه الديني) والدكتور محمد الصفراني يتماهي في الهوية حيث يصبح هو هي، وهي هو، وبيوتها جسده كما في قوله[52]:

فغدت أزقَّتهُ عروقًا

والبيوتُ لهُ جسد

وهي نَفَسُهُ وروحه التي بها يحيا، ونخيلها أداة تعبير عن مشاعره وعواطفه، يقول[53]:

(48) **على أعتاب المحبوبة** 12.
(49) الخطراوي في **آثار الكاتبين** ص32.
(50) المرجع نفسه 111.
(51) المرجع نفسه ص 61.
(52) ديوان المدينة ص 47.
(53) الديوان نفسه ص 48.

وتنفّستْ روحي المدينة لم أعد
أرضى بغير نسيمها نفسًا
وغير نخيلها نايًا
أبثُّ بهِ الشعورَ إلى الأبد

وسر الوجود والهوية يكمنان في شاطئ العقيق كما يقول محمد هاشم رشيد[54]

في شاطئيكَ عرفتُ سرَّ وجودي وقبستُ من أَلَقِ السَّماءِ نشيدي

ولمدينة جدة الساحرة العذبة انتماءٌ من شعرائها الأفذاذ، وقصائد حب تبلغ الذرى في وصف جمالها وروعتها، فهذا حمزة شحاتة يصوغ انتماءه إلى جدة في قصيدة يراها محمد الخطراوي : (من أروع شعرنا الحديث، وأعلاه قدرًا، وأرفعه مقامًا، وهي بعنوان «جُدة»[55] :

النُّهي بينَ شاطئيكِ غريقُ والهوى فيكِ حالمٌ ما يفيقُ
ورؤى الحبِّ في رحابكِ شتّى يستفزُّ الأسيرَ منها الطليقُ
إيهِ يا فتنةَ الحياةِ لصبٍّ عهدُهُ في هواكِ عهدٌ وثيقُ

والرياض تبدو انتماءً يتسع باتساع الوطن، وعديد القصائد التي قيلت في الرياض، وبخاصة عندما اختيرت عاصمة للثقافة، فكانت انتماءات شعراء الوطن بطاقات حب ووله بها، ونختار هذه البطاقة لغازي القصيبي الذي يمتزج بالرياض حتى لا يُعرف الواحد من الآخر، يقول[56] :

أُحبُّكِ حُبِّي عيونَ الرياض
يُغالبُ فيها الحنينُ الحياء
أُحبُّكِ حبي حنين الرياضِ
تظلُّ تلفِّعُهُ الكبرياء
وحينَ تغيبُ الرياضُ

(54) **الأعمال الشعرية** 1/ 360 ـ 361.
(55) **شعراء من أرض عبقر** 96 ـ 97.
(56) ديوان **أنتِ الرياض** ص8، 9.

أُحدِّقُ في ناظريكِ قليلا
فأسرحُ في الوشم والناصرية
وحينَ تغيبينَ أنتِ
أُطالعُ ليلَ الرياض الوديع
وفي آخر الليلِ يأتي المخاض
وأحلمُ أنّا امتزجنا
فصرتُ الرياضَ
وصرتِ الرياضَ
وصرنا الرياضَ

والجنوب يظهر هوية واضحة المعالم في شعر شعرائه، فكل مدنه وقراه تظهر رافعةً فوق جبالها الشم هذه الهوية، فرجال ألمع تبدو في هذه الدائرة أو الحلقة الأخيرة في هذه الدائرة، يقول زاهر الألمعي[57]:

يا ربوعَ المصطافِ قدْ جادَكَ الغيـ ـثُ وأفضى بريِّقِ الأنداءِ
عمَّها من مشارفِ الألمعييـ ـن وحتى مشارفِ القرعاءِ

ولأبها هوية شامخة كشموخ جبالها، هوية تعانق الغيوم، وتآخي النجوم، إنَّها عروس الربا، كما يصفها غازي القصيبي، يقول[58]:

يا عروسَ الرُّبا الحبيبةُ أبها أنتِ أحلى من الخيالِ وأبهى

وأحمد الصالح «مسافر» ينتمي عشقًا إلى أبهى في قصيدة مترعة بالحب، يقول[59]:

أبها هي الشعرُ لا معنىً ولا لغة تُطاولُ الحُسن ريّانًا ومُحتشما
إذا تفيّأَ منها المرءُ مورقةٌ حنَّتْ عليهِ غصونٌ كلما سئما

(57) **الألمعيات** 27 ـ 28.
(58) ديوان **أنتِ الرياض** ص 97.
(59) ديوان **على جناح الغادية** ص 9.

الصيفُ بينَ يديها رجعُ أُغنيةٍ وعاشقٌ منذ فجر الدهرِ ما اغتلما
أحبابَنا ومساءُ الشعر يسألني ألَمْ تكنْ بجنونِ العشقِ متَّهما

ونجد عديد الشعراء يهيمون بحسن أبها وجمالها، ليدخل هذا الإعجاب والحب في عناصر الهوية والانتماء، يقول خالد الحليبي من قصيدة بعنوان «أبها حنانكِ[60]:

مُدي لقلبيَ من فيضِ الرؤى سببا فقد طغا الموجُ في دُنيايَ واضطربا
لا تُنكري غُربتي فهي التي بقيت في الروحِ والحبُّ لا لا يعرفُ النَّسبا

هو يبدي حبًّا لانتمائه حيث الحب هو النسب الذي لا يحتاج إلى أسباب.

وبعد وصفٍ طبيعيٍّ أخّاذ ينضم الشاعر صالح العمري إلى صفوف المنتمين إلى أبها عشقًا وغراماً، ويعدُّ يوم لقائه بأبها هو يوم ميلاده، يقول من قصيدة بعنوان «أبها الشاعرة»[61]:

تجمَّلي واسلبي العشّاقَ واكتشفي ما يفعلُ العشقُ يا أبها بأكبادِ
ماذا أقولُ وهذا الوهجُ يكتبُنا ماذا أقولُ وهذا يومُ ميلادي
الشعرُ أبها، وأبها الشعرُ قدْ مُزِجا وأُفرغا في قلوبٍ نبضُ أَجسادِ

وجازان درة الجنوب يتغنى بها شاعرها محمد بن علي السنوسي، فهي رفيقة الليل والبدر والبحر يلهون معًا، يقول[62]:

جازانُ يا دُرَّةَ الجنوبِ الباسمِ النّاعمِ الخصيبِ
لكلِّ قلبٍ إليكِ شوقٌ مضمَّخٌ منْ هوىً وطيبِ
عروسةُ الشعرِ والأغاني ومنيةُ النفسِ والقلوبِ
وأنتِ أنتِ الهوى المصفّى للفنِّ والحبِّ والحبيبِ

وشعراء الأحساء هم أيضًا مغرمون بهويتهم لهجر، فهجر هي جنة الدنيا وربيعها، كما يقول يوسف أبو سعد[63]:

(60) ديوان ريش من لهب ص 61 ـ 62.
(61) شعراء من أرض عبقر ص 159 ـ 160.
(62) ديوان زفير الناي ص 29.
(63) قلبي بين يديك 122 ـ 123.

أنتِ يا هجرُ جنَّتي وربيعي وابتهاجي وأنتِ دنيا رِغابي

ويقول خالد بن سعود الحليبي منتميًا إلى المكان والبيئة التي هدهدته[64]:

أحساءُ يا مهوى القلوبِ ترفقي فالعشق يقتلُ والحشا نيرانُ

لو كنتُ أعلمُ أنَّ بعدَكِ قاتلي ما سايرتني في الفلا ركبانُ

وأكادُ أجزم أنه ما من شاعر ولد في مدينة أو قرية من قرى هذا الوطن العزيز إلاَّ وقد ورد ذكر ذلك في شعره انتماءً وشوقًا وحنينًا ووصفًا وذكريات.

الدائرة الخامسة الشعر هوية

هل يصبح الشعر هوية، وهل يغدو وطنًا وسكنًا؟ قديمًا أعلى الشعراء من مكانة الشعر في نفوسهم، ونفوس قرائهم، وكثير في عصرنا الحاضر من تولوا الشعر فأصبحوا له أبناءً أو أدواتٍ وأسلموا له قيادهم عبيدًا، فمن قديم قيل: عبيد الشعر، ومن شعراء المملكة الذين جعلوه هويتهم التي يعتزون بها، ويفتخرون بحملها الشاعر عبد العزيز خوجة، فهو لا عيش له إلاَّ بظلها، وبتنسم روائحها، وهي شجوه ووطنه، ومأواه وسكنه، يقول[65]:

أينَ القصيدةُ أينَ مُلهمها بكتِ الحروفُ وهزَّني الشَّجنُ

لا عيشَ إلاَّ في نسائمها لا حضنَ أسكنهُ ولا وطنُ

لا شجْوَ إلاَّ حينَ أسمعها صاحَ الهوى المفجوعُ قد ظعنوا

يا خافقي هِمْ في ركائبها هلْ بدَّلتْ أَمْ بَدَّلَ الزَّمنُ

قالوا تخونُكَ في مدامعها وبقلبها عشّاقُها سكنوا

والشاعر محمد حسن فقي يصبح هو الشعر ولا يرضى له إلاَّ المنزلة الرفيعة، يقول[66]:

(64) **جماليات القصيدة في شعر عبد العزيز خوجة** للدكتور عبد الله السمطي ص 56.

(65) **الأعمال الكاملة** ص 273.

(66) ديوان **تقولين** 12.

أُراني وما أرضى لشعري تدلُّهَا ولا ظمأً للكأسِ فالكأسُ يسطلُ
وقد صرْتُهُ فالشعرُ عندي مقدَّسٌ فما أرتضيهِ وهو يهوى ويسفلُ
سموتُ بهِ للنجمِ أَغْشى مشارفًا تُطلُّ على كونٍ بهِ الحقُّ فيصلُ
تُطلُّ بهِ غرُّ المشاعرِ والنُّهي عليكَ بسَلسالٍ زُلالٍ فتنهلُ

والشاعر الأحسائي محمود الحليبي الذي جعل من القصيدة واحته التي يفيءُ إليها، وهويته التي يفتخر بها، وأُمَّه الذي هو ابن من أبنائها، ومملكته التي تفوق حروفها عروش الدنيا، ومع هذا الانتماء فهو غصن من أغصان شجرة الشعر، إذ يجعل نفسه وأعضاءَهُ أجزاء في جسد الشعر، ثم ينتقل خطوات هائمة كما هم الشعراء ليصبح حاكمًا على دولة الشعر، ولا يمنع المواطن من أن يصبح حاكمًا، يقول[67]:

قصيدتي واحتي بل ظلُّ أَحرفها أغلى لدى مهجتي من عرشِ بلقيسِ
لم أنسَ عهدي بها أيّامَ كنتُ لها لسانَ صدقٍ ومن أبنائها الشُّوسِ
لي دولةٌ فيكَ يا شعري سموتُ بها أَسَّسْتُها بحروفي خيرَ تأسيسِ

وإذا كان الشعر عند عائض بن علي القرني قادرًا على بعث الإنسان والتاريخ، وإذا كانت قوافي الشاعر قد احتلت قصور الشعر، فإنه في النهاية يستجدي الانتماء للشعر ويعطيه أيامه وروحه، يقول[68]:

يا شعرُ زِدْ في القولِ ناصيةً يبدو عليها منتهى القصدِ
أُعطيكَ أيّامي وما ملكت روحي بعقدِ القرضِ والقصدِ

خاتمة

حيرة الهوية، أو فقدانها، أو تعددها أو تنازعها، أو التحوُّل عنها إلى هويات أخرى نجدها عند عديد من الشعراء، ونجد تلوُّن بعض الشعراء في ميادين اللهو والجدية، والتهتك والنسك، وتغيير المذاهب والاتجاهات. وفي هذا البحث الذي

(67) ديوان **ظلي يشبهني** ص 95.
(68) ديوان **المداد** ص 284.

استنطق بعض النصوص وجد هذا التنوع في الهوية عند الشاعر الواحد دون الشعور بالتناقض، أو أنَّ هويةً تحجز الأخرى وتمنعها من الظهور.

فإبراهيم العواجي يعيش بألف هوية ودون هوية، كيف يكون ذلك، ذلك علمه عند الشاعر، حيث يقول:

ظننتُ بأنّي بقايا السفين

وأني وُلدتُ وعِشْتُ

بألفِ هوية

ودون هوية

إلى أن يدرك أنها هي «المحبوبة»هويته، وأنها هي مبتدأهُ وخبره.

فضاء القول في هذا الموضوع متسع، وغوره عميق، والكلام في هذا البحث له حدود، وله غاية، وقد وسمنا بحثنا بأنه انتقاء، فنكتفي بالقلادة ما أحاط بالعنق.

توصية

أوصي بأن تكون مفردات هذا البحث موضوعات لرسائل علمية تختص بالهوية في الشعر السعودي الحديث والمعاصر، لأنَّ الموضوع مكتنز، وفيه من الموضوعية والفنية ما يجد الباحث بغيته.

المصادر والمراجع

- **الأعمال الشعرية الكاملة** : لمحمد هاشم رشيد، نشر نادي المدينة الأدبي رقم الكتاب (63)ط2، 1411هـ/ 1990م.
- **الأعمال الكاملة لمحمد حسن فقي**، الدار السعودية، دون تاريخ.
- **التنازع على الشعراء في الخليج والجزيرة** : للدكتور عبد الرزاق حسين، دار البشير، عمان ـ الأردن، ط1، 1406هـ/ 1985م.
- ديوان **الأرض.. الوطن.. الحب الكبير** : لعلي بن أحمد النعمي، نشر نادي الشرقية الأدبي 1425هـ.
- ديوان **أسراب الطيور المهاجرة** : لأحمد سالم باعطب، ط1 1418هـ/ 1998م.
- ديوان **الألمعيات** : لزاهر بن عواض الألمعي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1400هـ.
- ديوان **أنتِ الرياض** : لغازي القصيبي، دار العلوم، الرياض.
- ديوان **تقولين** : **لمحمود الحليبي**، نشر نادي الشرقية الأدبي، ط1، 1422هـ.
- ديوان **ريش من لهب** : لصالح العمري، 1422هـ.
- ديوان **زفير الناي** : ليوسف عبد اللطيف أبو سعد، طبع مطابع الجواد بالأحساء، 1378م.
- ديوان **ظلي يشبهني** : لعايض بن علي القرني، ط1، 1422هـ/ 2001م.
- ديوان **على أعتاب المحبوبة** : للدكتور محمد العيد الخطراوي، نشر نادي المدينة المنورة، رقم (191) 1425هـ.
- ديوان **على جناح الغادية** : للدكتور خالد الحليبي، من إصدارات نادي أبها الأدبي، 1425هـ.
- ديوان **قلبي بين يديك** : لخالد بن سعود الحليبي، نشر نادي الشرقية الأدبي، ط1، 1413هـ/ 1993م.
- ديوان **المداد** للدكتور إبراهيم العواجي، 1408هـ/ 1988م.
- ديوان **المدينة** : للدكتور محمد الصفراني، نشر نادي المدينة الأدبي 1425هـ.
- ديوان **مكتي قبلتي** : إعداد أحمد قنديل، دار الرفاعي للنشر والطباعة، الرياض، ط1، 1413هـ/ 1993م.
- ديوان **نفحات من دار الهجرة** : لعبد الغني مأمون بري، تحقيق محمد رجب حميدو، نشر نادي المدينة الأدبي، ط1، 1420هـ/ 2000م.
- ديوان **نقوش في كهف الوجدان** : لمحمد بن عبد الله الشدوي، دار الانتشار العربي، بيروت ط1، 2011م.

- ديوان **وإذا الأمس آتٍ غدًا** : لإبراهيم المشني الغامدي، ط1، 2004م.
- ديوان **يا فدى ناظريك** : لغازي القصيبي، مكتبة العبيكان، الرياض 1424هـ.
- **شعراء من أرض عبقر** : لمحمد العيد الخطراوي، نشر نادي المدينة المنورة الأدبي.
- **الشعر والشعراء** : لابن قتيبة، دار الثقافة، بيروت 1969م.
- **شعر الخوارج دراسة موضوعية فنية مقارنة** : عبد الرزاق حسين، دار البشير، عمان ـ الأردن.
- **نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب** : للمقّري، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر ـ بيروت 1388هـ/ 1968م.
- **يتيمة الدهر** للثعالبي : تحقيق محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1947م، مكتبة الحسين التجارية، ط1.

الجلسة السادسة

الأربعاء من 1 – 2:30 ظهرًا

رئيس الجلسة

أ. خالد الرفاعي

م	اسم المشارك	عنوان البحث
1	أ. د. محمد القاضي	الرواية العربية تأصيل للهوية أم انصهار في الكونية
2	د. علي الشبعان	ما معنى أن يكون للأدب هوية (مقاربة تفكيكية)
3	د. منذر بن ذيب كفافي	تجليات الهوية في ديوان حسان بن ثابت (التكرار أنموذجاً)
4	د. صافية دراجي	الهوية بحث عن الأصالة – قراءة في الشعر الجزائري المعاصر

الرواية العربيّة:
تأصيل للهويّة أم انصهار في الكونيّة؟

أ. د. محمّد بن إبراهيم القاضي

أستاذ بجامعة منّوبة – تونس

متعاقد مع جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلامية – الرياض

لئن وُجد بين الدارسين شيء من الاختلاف في إنماء الرواية التي أخذت في الظهور في لسان العرب منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى التراث العربي أو إلى الأدب الغربي، فإنّ ما لا مجال للشكّ فيه أنها ازدُرِعَت في ثرى أدب عريق له مع فنون السرد صولات وجولات، ليس أقلّها حكايات «ألف ليلة وليلة» و«المقامات» و«حيّ بن يقظان» و«رسالة الغفران» و«كليلة ودمنة» الذي ضاعت أكثر أصوله غير العربيّة وظلّت ترجمته العربيّة معتمدة إلى اليوم بوصفها أصلاً لسائر الترجمات التي ظهرت لاحقاً في مختلف الآداب العالميّة.

لا يبدو لي مجدياً اليوم أن ننكبّ مجدّداَ على هذه القضية التأصيلية لنعرف ما إذا كانت الرواية عندنا تطوّراً لفنون القصّ المعروفة في التراث القصصي العربي أم إنها وافدة علينا من الآداب الغربية مع جملة ما وفد خلال ما أُطلق عليه بشيء غير يسير من التساهل وحتى المجازفة اسم «عصر النهضة». وعلة ذلك أنّ الرواية احتلت في وقت وجيز مكاناً رفيعاً في منظومة الأجناس في الأدب العربي وتصدرت قائمة المبيعات وصار لها جمهور عريض، ومن ثم فلم تعد بحاجة إلى شهادة في النسب تثبت صراحة محتدها ونقاء دمائها.

فإن نحن جاوزنا هذه القضية تعين علينا أن نقلّب المسألة على وجه آخر يجعلنا في علاقة تكامل مع الغير لا في علاقة صدام وتنازع معه. فليس من شك في أن الجنس الروائي الذي لم تبدأ نماذجه الأولى بالظهور في أوروبا إلا في القرن السابع عشر استطاع بسبب عدد من العوامل الفكرية والثقافية والاجتماعية والنفسية والسياسية والعسكرية أن يتمدد ويتسلل إلى مختلف الآداب العالمية ويصبح أول جنس أدبي كوني

في تاريخ البشرية، له في كل الآداب حضور مميز اكتسبه بفضل قدرته الخارقة على المرور عبر الحواجز اللغوية والحضارية.

ما الذي وهب الجنس الروائي هذه المكانة حتى استطاع في حقبة زمنية قصيرة نسبياً أن يغدو رأس الأجناس الأدبية بلا منازع وأن يشكّل ملامحَ جماليّة عولمية يجسّدها هذا الولع المفعم بكتابة الرواية، ويشهد عليها هذا المدّ القويّ من الترجمات إلى كل اللغات، مما أنشأ مشهداً إبداعياً جديداً أجاز لبعض النقاد أن يصف عصرنا بأكمله بأنه عصر الرواية؟

وهل كان ازدهار الجنس الروائي علامة من علامات الهيمنة الغربية وبالتالي وسيلة من وسائل التدجين والتهجين ترمي إلى محو الهويات القومية الناتئة وتذويبها في هوية نمطية واحدة موحّدة، أم إنه كان على العكس ناطقاً بالخصوصية القومية التي يُنتج في إطارها بسبب أريحيّته واتساع صدره وقدرته على التلون والاصطباغ بمختلف الثقافات والعادات؟

تلك هي الأسئلة التي سنحاول الإجابة عنها منطلقين من سعي الرواية العربية إلى الاندراج في حركة تأصيل الهوية، محاولين بعد ذلك الوقوف عند حدود هذا المسعى من خلال انسلاخ الرواية من خصوصيتها وانصهارها في الكونية.

* * *

1. الرواية العربيّة وتأصيل الهويّة

إن ما يميّز رحلة الجنس الروائي في الأدب العربي أنّه نشأ أوّل ما نشأ من أب عربيّ وأم غربيّة. ومعنى ذلك أنّ الرحم التي تكونت فيها الرواية غربية دون شك، غير أن البيئة التي نقلت إليها كان للتراث فيها سطوة قوية بحيث لا يملك هذا الجنس الوافد إلا أن يمتثل لسلطته. إن هذا الوضع هو الذي يفسّر لنا مراوحة الجيل المؤسس بين نشاطي الترجمة والتأليف، ونزوعَه من جهة إلى محاكاة النموذج الغربي وتطعيمه بانتساخ الآليات الموروثة في القصص الشعبي، وهو ما ظهر في نصوص سليم البستاني وخصوصاً «الهيام في جنان الشام» وروايات فرح أنطون ونقولا حداد ويعقوب صروف، وانطلاقه من جهة أخرى من المقامة والنسج على منوالها، وهو ما تجلى مع محمد المويلحي في «حديث عيسى بن هشام» وحافظ إبراهيم في «ليالي سطيح» وعلي

مبارك في «علم الدين». وفي الحالتين كانت الرواية العربية تعيش حالة من الفصام (السكيزوفرينيا)، ففي الحالة الأولى كان جسدها غربياً ألبس عباءة وعقالاً عربيين، وفي الحالة الثانية كان جسدها عربياً ألبس بدلة وربطة عنق إفرنجيتين.

ولقد ظلت الرواية العربية تضرب في تلك المنطقة الموسومة بالتردد والحيرة ما يربو على نصف قرن إلى أن استطاعت أن تطأ على استحياء ثرى مملكة الفن مع «زينب» (1914) لمحمد حسين هيكل. وبذلك شقت عصا الطاعة على الأب المتسلط وقررت أن تختط لنفسها سبيلاً غير تلك التي سار عليها الأسلاف، وبدأت تاريخاً جديداً لم تعد فيه مجبرة على طمس حقيقتها ولا على الادّعاء في غير أهلها، بل صارت تتلمس هويتها وتبحث عن وجهها.

إنّ هذا الطور الجديد الذي اقتحمته الرواية العربية لا يعني أنها ضربت صفحاً عن قضايا الهوية وانخرطت دون وعي في تقليد أمها الغربية. بل يعني أنها عادت إلى محيطها وعالجت قضاياه كما أنها دخلت في حوار جديد مع أبيها التراث على نحو لا يجبرها على الامّحاء أمامه والذوبان فيه، ولا على التمرد عليه واستهجانه ولفظه.

كانت العودة إلى التراث الأدبي وغير الأدبي حركة عارمة سعت الرواية العربيّة من خلالها إلى محاورة الماضي وتطويعه لمتطلبات الحاضر. وقد حاول محمد رياض وتار في كتابه «توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة» أن يؤرّخ هذه الظاهرة ويحدد مجالاتها فذكر أنها تجلت في مجالات متعددة منها توظيف الحكاية الشعبية، والسيرة الشعبية، والتاريخ، والنص الديني، والتراث الأدبي، وتراث البيئة المحلية. وقد قاده رصده لملامح هذا الاتجاه إلى القول إن عدداً من الروائيين العرب توجهوا «في العقود الأخيرة من القرن العشرين إلى توظيف التراث، بهدف تأصيل الرواية العربية في الموروث السّردي، وتخليصها من أسر الرواية الغربية من جهة، وإعادة قراءة التراث من جديد في ضوء المستجدات الراهنة التي فرضت على الذات مراجعة الماضي من جهة أخرى. وهكذا، اتجه الروائيون في توظيفهم للتراث اتجاهين، أولهما وظف التراث السردي، كالحكايات الشعبية، والسير الشعبية، وفن الخبر، وفن المقامة، وفن كتابة الرسائل... وثانيهما عبّر عن الموقف من التراث من خلال إسقاط أحداث التاريخ على الحاضر، وقراءة الحاضر في ضوء الماضي»[1].

(1) محمد رياض وتار: **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، اتحاد الكتاب العرب، 2002، ص 241.

على أن تأصيل الهوية لا يعني الالتفات إلى الماضي ومحاورته وحسب، وإنما يعني أيضاً الاندراج في الحاضر والتعاطي مع إحداثياته ومكوّناته وحاجاته. ذلك أنّ من أخص خصائص الجنس الروائي أنه تعبير كنائي عن قضايا الراهن وتصور لممكنات المستقبل. والأرجح أنّ انعتاق الرواية من تحجّر القواعد الأجناسية وهبها مرونة وجرأة لم تستطع الأجناس المجاورة لها أن تبلغ آمادها. ولعل هذا الوضع نفسه كان سبباً في تألق الجنس الروائي وانفتاحه على هامش من التجديد والتجريب والمجاوزة، كما كان سبباً في انحداره وتهافته لاعتقاد عدد من المؤلفين أن تراخي قبضة القوانين الأجناسية للرواية يجعل منها جنساً ليّن العريكة طليقاً لا يستعصي على أحد.

إنّ هذه الميزة التي تختص بها الرواية هي التي جعلتها ضرورة حتمية في عصرنا لأنها أقدر الأجناس على تصوير طبيعته المعقّدة المتحولة باستمرار. وفي هذا المعنى يقول إبراهيم نصر الله: «إذا كان من الصعب علينا أن نتصور القرن العشرين دون سينما، وقد غدا هذا القرن قرنها عالمياً، فإننا لا نستطيع أن نتصوره على المستوى العربي دون رواية عربية. فلأسباب تتعدد لكنها لا تختلف، تبدو الرواية بأنها النوع الذي كان لا بد منه في هذه البقعة الممتدة بين ماءين وأكثر من صحراء، كونها فناً أدبياً ديمقراطياً فذاً في أشكاله الأرقى، فن الخروج عبر الذات إلى العالم الأوسع المتمثل في شرائح أخرى من البشر، للعيش بينهم ومعهم ومحاورتهم، في واقع اجتماعي تاريخي يضمر في جوهره التوق إلى الحرية والتقدم والجمال دون أن يستطيع الجهر بذلك [. . .] وما كان يمكن لفن أدبي آخر أن يلعب هذا الدور بلا حدود، كما يمكن أن تلعبه الرواية، ذلك الفن المشرع على المعرفة بكل تجلياتها الإنسانية ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، والقادر على الخروج بجرأة إلى كل ما ينتجه البشر من أنواع إبداعية، ليتمثلها كما لا يتمثلها أي فن أدبي، والقدرة على التحرك بيسر بين الخرافة والعلم، دون أن يخذل جوهر الحقيقة، يعيش مع المتعدد فنياً ومع الآخرين إنسانياً، كما لو أنه فن لقاء الأنواع الإبداعية، كما هو فن حياة الآخرين»[2].

إنّ تأصيل الرواية العربية في محيطها هو الذي أنتج لنا تلك اللوحات الفسيفسائية

(2) جماعي: **أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات**، المقدمة: إبراهيم نصر الله، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمّان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.

من تحوّل البنى الاجتماعية في روايات نجيب محفوظ «الثلاثية» و«خان الخليلي» و«ميرامار» و«اللص والكلاب» و«الشحاذ»، وهو نفسه الذي أنتج تلك الأعمال التي تعاطت مع التحولات الاقتصادية والسياسية في روايات حنا مينة «الشراع والعاصفة» و«الياطر» وروايات عبد الرحمن منيف «شرق المتوسط» و«مدن الملح» و«أرض السواد» وروايات صنع الله ابراهيم «اللجنة» و«بيروت بيروت» و«ذات»، وهو الذي أنتج لنا تلك النصوص المفعمة بصور الحوار/ الصراع الحضاري بين الشرق والغرب: «الحي اللاتيني» لسهيل إدريس و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح والقائمة طويلة. . .

وتأصيل الرواية في محيطها هو الذي أنتج لنا تلك النصوص التي أعادت كتابة التاريخ في ضوء القضايا الراهنة: قضايا الاستلاب الثقافي مع «حدث أبو هريرة قال» لمحمود المسعدي، وقضايا الاستبداد والخيانة مع «الزيني بركات» لجمال الغيطاني، وقضايا الهوية والحداثة مع «الأمير» لواسيني الأعرج، وقضايا الأقليات مع «المجوس» و«الكسوف» و«نزيف الحجر» لإبراهيم الكوني ومع «حجر الضحك» لهدى بركات، وقضايا المرأة مع «خاتم» و«ستر» لرجاء عالم.

وليس من شك في أن تأصيل الرواية العربية في محيطها الفكري والحضاري دون انغلاق على الغير هو ما فتح لها باب العالمية، إذ أخذ يُنظَر إليها باعتبارها علامة على حركة فنية ناهضة بدور مهم في حلحلة الإبداع، وعلى فعل في التاريخ يسعى إلى معالجة أكثر المسائل حساسية: ما تعلق منها بالبعد السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي أو الفكري أو النفسي. . .

وعلى هذا النحو فإن دخول الرواية في منظومة الأجناس الأدبية العربية الحديثة كان مؤذناً بتحول خطير على المستويين الجمالي والإيديولوجي، ناطقا بانتقال حاسم من مفهوم الهوية الأحدية الجامدة إلى الهوية التعددية المتحركة، ومن أجناس تقوم على الامتثال والتكرار إلى أجناس تقوم على التجريب والمجاوزة. لذلك كان هذا الجنس ضرورة أدبية وحضارية في آن، جامعا بين مواكبة تحولات العصر والتجذر في ثرى الهوية المتجددة.

2. الرواية العربية والانصهار في الكونية

إن الانصهار في الكونية بالمعنى الذي نذهب إليه هو الذوبان في الغير دون ضوابط ولا حدود. إنه الانبهار بما عند الغير والجري وراءه دونما وعي. والناظر في المشهد الروائي العربي اليوم لا يعييه أن يلاحظ زخماً شديداً في عدد النصوص المكتوبة والمنشورة يقابله تهافت منقطع النظير وتدنّ عجيب في روائية تلك النصوص.

إن الأمور تسير في عالم النقد عكس ما تسير عليه في عالم الطب. فالناقد الأدبي كثيراً ما يهتم بالنماذج التي يعتبرها عالية القيمة، مطّرحاً النصوص التي لم تبلغ الدرجة التي يرتضيها ويرتضيها القراء في رأيه. أما في الطب فإن الطبيب لا يهتم إلا بالأعضاء المصابة أو التي لا تؤدي وظيفتها على خير وجه. ذلك أن العضو المصاب يمكن أن يلحق الأذى بسائر الأعضاء. لذلك سنحاول في هذا القسم الثاني أن نستعير من الأطباء منهجهم فنقف عند النصوص الضعيفة التي انتشرت في حقل الكتابة الروائية العربية انتشاراً سرطانياً يتّخذ من الجسد الأدبي والفكري مجالاً لتحرّكه.

إن سهولة النشر الورقي على الحساب الخاص والنشر الإلكتروني جعلت عدداً كبيراً من الكتاب يسارعون إلى عرض أعمالهم غير الناضجة على القرّاء غير المتمرّسين. ومن هنا اختلط الحابل بالنابل وصار التمييز بين الرديء والجيد مهمّة دونها خرط القتاد. والحقّ أنّ الرواية الغربية ليست بمعزل عن هذه الظاهرة. فالروايات الشعبية والأكثر مبيعاً وتلك التي تُنشَر في سلاسل صحفيّة رخيصة تحتل موقعاً كبيراً في سوق الرواية الغربية. فلا عجب أن تنتشر العدوى إلينا فتصبح روايات «عبير» وما جرى مجراها ناموساً ونبراساً لعدد من الكتاب والكاتبات وجدوا فيها تحقيقاً لأوهام الشهرة وتنفيساً عن مكبوتات شخصية واجتماعية.

على أننا سنتوقف في هذه النقطة عند ظاهرتين نراهما ممثلتين لذوبان الرواية العربية في وهم الكونية هما رواية الإثارة والرواية التفاعلية.

أ. رواية الإثارة

أخذت الرواية العربية في العقود الأخيرة ترتاد دروباً لم تعهدها، منها الكتابة على مقاس الغير. ونعني بها أن ينشئ الروائي نصوصه بعيون غربية. فهو لا يحسب حساباً

للقارئ العربي وإنما يتجه بكليته إلى أفق انتظار غربي، فيرى، قبل أن يكتبه، مترجَماً متداولاً في لغات أخرى، مما يكسبه الشهرة ويدرّ على صاحبه ريعا. هذه الكونية الانتهازية هي التي دفعت عدداً من الروائيين إلى أن يضربوا صفحا عن الخصوصيات الاجتماعية والفكرية لبيئتهم، وهي التي زيّنت لهم أن يُنطقوا المسكوت عنه لا بطريقة فنّيّة موظّفة، بل بطريقة فجّة هدفها انتهاك المحرّم وفضح المكبوت.

ومن السائغ أن نرى في هذا الضرب من الروايات «الإباحية» رغبةً في استقطاع شريحة من القرّاء العرب الذين لا يرون في الرواية إلا كشفاً لغطاء المستور يغريهم بالاطلاع عليه في مجتمع كثرت محرّماته وغاض معين حرّيّاته. ولم يقتصر ذلك على الرجال بل تصدّت لهذه المهمة أيضاً روائيات جريئات لا يخلو موقفهن من نزوع ثأري.

انطلاقاً من ذلك أخذ نوع من الكتابة الفضائحية يجتاح عالم الرواية العربية، ومنه على سبيل المثال ذلك السيل من النصوص التي تقدِّم للقارئ الغربي صورة عن العالم المثير وغير المعروف للمرأة العربية. ولعل رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع نموذج منها. فقد صورت عالم النساء الخفي في الخليج بما فيه من مغامرات واستيهامات، مستجيبة بذلك لرغبة عدد من القراء الغربيين في النفاذ عبر الروايات إلى عالم «الحريم» الشرقي، ولتتلصص فئة منهم على ذلك العالم المغلق وما يعمره من مكائد ومصائد.

وعلى هذا الدرب سارت روايات أخرى تغذي تلك الصورة النمطية التي يحملها القراء الغربيون عن العالم العربي الذي يرزح تحت هراوة الاستبداد السياسي والرهاب الديني والقناع الجنسي فتكشف المخبوء، لا بل إنها في كثير من الأحيان تضخّم الوقائع وتبالغ في تفاصيلها. في هذا السياق تندرج روايات من قبيل «نساء عند خط الاستواء» لزينب حفني و«برهان العسل» لسلوى النعيمي و«اكتشاف الشهوة» لفضيلة الفاروق...

ولعل هذا ما دفع عدداً من النقّاد إلى إطلاق صيحة فزع لأن «الرواية العربية في خطر» كما يرى أحدهم إذ يقول: «مما يلفت النظر، ولعلها أصبحت ظاهرة مقلقة، أن يلجأ بعض الكتاب لتوظيف الجنس والدين، طلباً للإثارة وجذب القراء، ولفت الأنظار بعيداً عن ضعف الرواية وضحالتها. بل يكاد يشعر المرء في بعض الروايات أن الرواية

ما كُتبت إلا رداءً للمشاهد الجنسية، أو الآراء والأفكار الجريئة المتعلقة بالدين. ولو حذفنا هذه المشاهد والتوصيفات والآراء والأفكار لما تبقى إلا ثوب مهلهل ونسيج متهالك لا يستر عورة الرواية أو ما تبقى منها»[3].

ب. الرواية التفاعليّة

تُعدّ الرواية التفاعلية ظاهرة جديدة نسبياً في الأدب العالمي، واكبت سلسلة التحولات التي شهدتها التقنيات الجديدة في الاتصال والإعلام. وهي جزء من ظاهرة أعم أُطلق عليها اسم «الأدب التفاعلي» الذي يُعرَّف بكونه: «الأدب الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة، خصوصاً المعطيات التي يتيحها نظام (النص المتفرع hypertext) في تقديم جنس أدبي جديد، يجمع بين الأدبية والإلكترونية. ولا يمكن لهذا النوع من الكتابة الأدبية أن يتأتّى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني، أي من خلال الشاشة الزرقاء. ويكتسب هذا النوع من الكتابة صفة التفاعلية بناء على المساحة التي يمنحها للمتلقي، والتي يجب أن تعادل، وربما تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص، ما يعني قدرة المتلقي على التفاعل مع النص بأي صورة من صور التفاعل الممكنة»[4].

وتعرّف عبير سلامة الرواية التفاعلية (interactive novel) بأنها النص الذي يعتمد على «قارئ تفاعلي لنص متشعب (hypertext)، النص الذي يستخدم في الأنترنت لجمع المعلومات النصية المترابطة، كجمع النص الكتابي بالرسوم التوضيحية، الجداول، الخرائط، الصور الفوتوغرافية، الصوت، نصوص كتابية أخرى، وأشكال غرافيكية متحركة. وذلك باستخدام وصلات/ روابط تكون دائماً باللون الأزرق، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن»[5].

ظهرت أوّل رواية تفاعلية في الغرب سنة 1985، وهي «الظهيرة، قصة»

(3) إبراهيم أبو رياش: الرواية العربية في خطر، **صحيفة القدس**، 25 فبراير 2015.

(4) فاطمة البريكي: **في ماهية الأدب التفاعلي**، موقع دروب http://www.doroob.com/archives/?p=4134.

(5) عبير سلامة: **النص المتشعب ومستقبل الرواية**، على موقع نِسَابا: http://www.alimizher.com/n/3y/studies3/Studies3/hyper.

(Afternoon, a story) للكاتب الأميركي «مايكل جويس (Michael Joyce)». أما في العربية فإن صدور أول رواية تفاعلية كان سنة 2001 مع «ظلال الواحد» للكاتب الأردني محمد سناجلة الذي أطلق عليها اسم «رواية الواقعية الرقمية». ثم أردفها برواية «شات» (2005). وأصدر بعد ذلك الكاتب الجزائري عبد القادر عميش روايته التفاعلية الأولى سنة 2006 بعنوان «بياض اليقين». وفي سنة 1420 ظهرت رواية «الأمسية المظلمة» التي اشترك فيها ياسين أحمد سعيد ومحمود عبد الحليم ودواليا مصطفى صلاح ومصطفى جميل.

ورغم الوتيرة البطيئة لإنتاج الرواية التفاعلية العربية فإن مواكبتها التنظيرية والنقدية كبيرة سواء كان ذلك على مواقع الشبكة العنكبوتية أو في صورة مؤلفات ورقية نذكر منها كتابي سعيد يقطين «من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي» (2005) و«النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية: نحو كتابة عربية رقمية» (2008) وكتاب فاطمة البريكي «مدخل إلى الأدب التفاعلي» (2006) وكتاب عمر زرفاوي «الكتابة الزرقاء: مدخل إلى الأدب التفاعلي»[6].

ورغم ما يقال في شأن الرواية التفاعلية العربية فإن اقتداءها بما يظهر في الغرب واحتذاءها التجربة الغربية حذو النعل بالنعل يجعل تطور الرواية العربية مرتهنا بما يجدّ في عالم التكنولوجيا والآداب الغربية، غير خاضع لمنطق تطور داخلي، ولا مراعٍ لخصوصيات البيئة العربية الثقافية وإمكاناتها. ذلك أن انتشار الأمية والأمية الإلكترونية على الخصوص من شأنه أن يجعل الدعوة إلى كتابة رواية تفاعلية عربية تنتسخ نموذج الرواية الغربية نوعاً من الترف الذي لا يملك أيَّ مسوِّغ مادّي ولا معنوي. وإنما هو لهاث وراء الموضة لا يأخذ في الاعتبار مختلف العوامل الداخلة في عملية الإبداع عموماً والإبداع الروائي على الخصوص، ولا يولي الدور الثقافي الذي يضطلع به أي أهمية.

* * *

وبعد، فإن هذه الجولة التي قمنا بها في مسار الرواية العربية قادتنا عبر مسلكين

(6) أستاذ تحليل الخطاب و مناهج النّقد الحديث، جامعة القيروان، تونس/ جامعة الدمّام، المملكة العربيّة السّعوديّة.

متكاملين إلى ترسم الطريق التي سارت عليها والمحطات التي عبرتها في نوسانها الجدلي بين التجذر في الهوية الثقافية العربية التي زُرعت فيها والانسلاخ من تلك الهوية والانصهار في هويّات وافدة.

وقد لاحظنا أنّ الجنس الروائي مرّ من مرحلة النقل والاحتذاء، نظراً إلى جدّته على المجال الثقافي العربي، إلى التأسيس من جهتي المواصفات الفنية والقضايا الحضارية التي عبر عنها. وبذلك استطاعت تلك الجهود أن تؤصل الهوية في صلب التجربة الروائية وأن تنشئ ضرباً من المصالحة بين اقتباس الجنس وازدراعه في أرضه الجديدة.

غير أن السفح الثاني من المسألة قادنا إلى الصورة المناقضة، فبدت لنا الرواية العربية كالمراهقة التي ترود فضاء معادياً، أو كالكولونيل أوريليانو بوينديا الذي صوره ماركيز في «مائة عام من العزلة» وهو يتذكر نفسه طفلاً يكتشف الجليد لأول مرة في حياته. في هذا الطور بدأت الرواية العربية تنكر نفسها وتتزين لغيرها حريصة على أن تحظى بإعجاب الغير وإن كان ذلك على حساب هويتها. وفي هذا الطور بدأت تنفصل عن الإحداثيات الثقافية لبيئتها وتتخذ من الغرب غاية قصاراها أن تمتثل لها وتحاكيها.

ولا نجد محيصاً في ختام هذه الجولة من إثارة مجموعتين من الأسئلة قد تفيض عن إطار هذه المداخلة وإن كانت منها في الصميم لأنها تفتح لها آفاقاً جديدة. تتعلق أولاهما بمسألة الجنس الأدبي وصلته بالمقومات الثقافية: هل الجنس شكل محايد أم إنه يحمل معه حيثما كان مياسم البيئة التي ولد فيها والقيم التي واكبها؟ وبعبارة أخرى فإن كانت مقولة الجنس الأدبي كونية لا يخلو منها أدب من الآداب فهل يمكن أن يوجد جنس خارق للآداب ماثل فيها جميعاً قادر على أن يقيم بينه وبين منظومة الأجناس السائدة علاقات طبيعية؟

أما مجموعة الأسئلة الثانية فمدارها على صلة الرواية بالهوية في زمن العولمة: فهل الرواية مطالبة بأن تكرّس الهوية الوطنية الضيقة أم إنها على العكس من ذلك مطالبة بأن تنخرط في سياق القيم الكونية التي لا تحظى فيها الثقافات الوطنية إلا بموقع محدود؟ وبعبارة أخرى هل الرواية اليوم، باعتبارها أوسع الأجناس الأدبية انتشاراً وأكثرها قرّاء، مدعوّة إلى حفظ بيضة الهوية أم إنها مسوقة بوعي أو بدون وعي إلى

الاندراج في تيار العولمة الذي يجرفها كما يجرف غيرها من التعبيرات الثقافية وأنماط العيش؟

إن من شأن هذه الأسئلة أن تدفعنا إلى الارتقاء بالقضية من حيّز ضيق هو نموذج الرواية العربية إلى مجال أكثر انفساحاً هو الجنس الروائي في الآداب العالمية والمنزلة التي يحتلها في صناعة المخيال الفردي والجمعي. ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن الرواية اليوم في مفترق طرق حاسم: فإما أن تربط مستقبلها بمستقبل الإنسان فتكون مهمتها أنسنة الغابة المعولمة، وإما أن تنساق وراء إغراءات التقنية الزاحفة فتفقد روحها وكيانها وتذوب في أتون التماثل والاستنساخ.

ما معنى أن تكون للأدب هويّة؟
(مقاربة تفكيكيّة)

د. عليّ الشّبعان

أستاذ تحليل الخطاب ومناهج النّقد الحديث

جامعة القيروان، تونس ـ جامعة الدمّام، المملكة العربيّة السّعوديّة

كلام قبل التّوطئة

لا تكاد خطابات الفاعلين الاجتماعيّين في كلّ الثّقافات، تخلو من التّشاغل بمقولة الهويّة (Identity)، بوصفها أمارة على تثبيت الانتماء إلى ثقافة بعينها ومن جهة كونها ضرباً من الحصانة الأنطولوجيّة الّتي يستقوي بها الإنسان على عنف القوى الغالبة الّتي تفرض عليه فرضاً قسريّاً أن تكون خطاباتُه – بوصفه مغلوباً – ، خطابات مدافعة لا خطابات تفاعل وتشارك.

وهذه العلاقات المفروضة على الفاعلين الاِجتماعيّين، إنّما هي علاقات قائمة على الإدانة واللّوم، العنف والاعتداء، تعمّق في الذّات شعورها بالخوف من مجاهيل الآخر، فتقوم بينهما الحواجز وتضرب حول ديارهما المتاريس.

ومن هذا المنطلق النّظريّ الّذي يعتبر مقولة الهويّة، آليّة مدافعة ضدّ الموت الحضاريّ والفناء الأنطولوجيّ، كان لرعاة مؤتمر نادي أبها الأدبيّ، ما به يشرّعون لطرحه موضوعَ تشاغل تنتدب له الكفاءات القادرة من المثقّفين والأكاديميّين، يستأنفون التّفكير في هذه المعضلة الفلسفيّة: (مقولة الهويّة: حدودها، إشكالاتها، ومجالات فعلها..). ، عساهم يرصدون رصداً موضوعيّاً تبعات التّمركز حول هويّة معيّة وما ينعكس من جرّاء هذا التّمركز، على المختلفين ثقافيّاً وحضاريّاً، من أنماط نفي وأمارات إبطال لإرادات كانت في الأصل فاعلة في مجال حركتها وفي محيط نفوذها (الثّقافة المحليّة، الثّقافة الإقليميّة والثّقافة الجامعة..).، فغيّرتها نوازل الزّمان وبدّلتها معضلات الأوان، كينوناتٍ متصارعة تجنح كلّ كينونة إلى إثبات وجودها وتمكين نفوذها، فتنفي آخرها وتُعدم سَميَّها.

ملخّص البحث وإشكالاته

تَطرح مسألة الهويّة (Identity) من جهة كونها معضلة فكريّة وفلسفيّة وحضاريّة وأنطولوجيّة، إشكالاتٍ عديدةً وسؤالاتٍ مركّبةً، جعلت المتشاغلين بها من الفلاسفة والنقّاد ومؤوّلي الثّقافات والحضارات، يولونها في أعمالهم، مكانةً ويخصّصون لها في تدبّرهم إيّاها، منزلةً.

و قد كانت الحقول المعرفيّة الّتي استضافت – من النّاحية النّظريّة –، سؤالَ الهويّة، حقولاً مختلفة في أصل مبادئها وما عليه تأسّست من المقاربات والرّهانات، لذلك كانت المباشرات، جمّة المآتي، خصيبة الموارد، تشترك في الموضوع وتفترق في المآلات والنّتائج، وهو ما جعل ما نعتبره في المصطلح إفراداً (هويّة) وفي الوسم معرّفاً الــ (هويّة)، جمعاً في العيان الــ (هويّات) وتنكيراً في التّخصيص (هويّات)، لأنّ ما انطبعت به ثقافات الأمم والشّعوب من ديناميّات الاتّصال ومن حركيّات ما تقضي به ضرورات الاجتماع البشريّ من تعاون وتقاسم للأدوار والشّؤون، جعل هويّات الأمم هويّاتٍ مفتوحةً على كلّ إمكان، تُدمِج في محيطها ما يطرأ عليها من أواصر التّقارب وما يرد عليها من بوادر التّعاون، يتجلّى ذلك في الخطابات المنتجَة والسّلوكات المتّبعة والمظاهر البادية والعادات الظّاهرة والرّموز المكتنزة والمخيالات الحاضنة، ترشح هذه المظاهر كلّها بمدى توق الإنسان إلى الأخذ وشوقه إلى العطاء، فتنفتح الثّقافات بعضها على بعض وتغتذي الحضارات من جداول ما تشترك فيه من القيم المثلى و«الإيطيقيّات» الجامعة والمرجعيّات الجماليّة الكونيّة الّتي لا تتوقّف أفعالها على ثقافة دون ثقافة ولا تقتصر آثارها على حضارة دون حضارة، بل هي جوامع مشتركة ومبادئ عامّة تعاقدت على نفعها الأمم وتواضعت على نجاعتها الشّعوب، بها تضمن تعايشها ومن خلالها تشرّع لوجود مشترك، منطلقاته مختلفة ومآلاته موحّدة: العيش الآمن والسّكن الأليف.

ومن بين الوسائط (Medium)، الّتي تنقل ما تمور به إشكاليّة الهويّة من جدل وآختلاف يبدو في خطابات المنظّرين واضحاً وفي تشاغلات المفكّرين، بادياً، الأدب صفة جامعة لنمط اللّغة السّامية (Le haut langage)، يفترق أجناساً وينشطر أنواعاً، علامة على كثرة الشّواغل وثراء الموضوعات، لذلك لم يقتصر تبليغ الإنسان، ما تمتلئ به روحه وما يشقى به عقله، إلى جمهرة السّامعين والقرّاء، على شكل في التّعبير موحّد

أو نوع من الأدب مفرد أو جنس من القول يتيم، بل تراه يعدّد الأفضية وينوّع الحوامل، عساه بذلك يكتب جواهر الأشياء ويترجم حقائق الأنحاء الّتي يبقى أمر إصابتها كاملة، توقاً مستحيلاً وأملاً ممتنعاً، لأنّ حيازة الكليّ الأتمّ، إنّما يعني من النّاحية الجماليّة إعلان موت لموارد الإبداع الّتي تتأسّس حياتها على امتناع الظّفر بأصولها كاملة وبجواهرها مستتمّة لا نقص فيها ولا بتر.

كما أنّ الظّفر بالكليّ، فلسفيّاً وأنطولوجيّاً، إنّما هو طلبة ميتافيزيقيّة ممتنعة وشوق وجوديّ دونه المستحيل، لذلك تبقى موضوعات الأدباء، مفتوحة، كأنّها إمكانات لأقوال ومنافذ لآمال وبوّابات لأحلام لا يحتكرها أحد ولا يجوز لكائن جرّب مضايق الكلام وفتنة القول، أن يدّعي – وقد تعاظم شأنه وزهت نفسه بما أنتج وأبدع – ، امتلاكه القول كلّه أو احتواءه المعنى جلّه، فيصير مفتوناً بصورة «الإله الصّانع» (Le Dieu Artisan) الّذي يبتدع أشياءه من عدم أو باستعارة «الكاتب الكبير» (Le grand Ecrivain) الّذي ينشئ أقواله خارج الحدود والسّموت، فيجوز له ما لا يجوز لغيره، فوّضته الأقدار وحمت فعله مؤسّسات اختلاق النّعوت الّتي تعظّم الصّورة، فيصاب الكلّ بفتنة «نارسيس»، يعشق أفعاله، فيزهو ويُكبِر أعماله، فيضلّ.

ولمّا كانت موضوعات الأدب وقضاياه، ذاتَ صلة بمشاغل الفكر الفلسفيّ، مذ نشأ إلى أن اكتمل واستتمّ، تخلّقت صورته واتّضحت ملامحه، فاستوى أنساقاً مقدودة وأنماطاً معدودة، جاز لنا أن نستأنف التّفكير في علاقة الأدب بالهويّة، احتواء وتضمّناً، اختلافاً ونفوراً من منطلقات المقاربة التّفكيكيّة كما بدت معالمها وأدواتها الإجرائيّة والمفهوميّة في فلسفة «جاك درّيدا» الّذي أغواه الأثر فنذر له حياته كلّها يتابع سرابه ويكتب جوابه، فبثّه في طيّات كتبه وحمّله صحائفه وأوراقه، إلى أن أبلاه الموت وغيّبه العدم.

و فضل هذه المقاربة، كامن في كونها تسمح للمتوسّل بها، أن يفكّك المصادرات المكتملة والمركزيّات المنغلقة الّتي حوّلها منطق الشّرعنة الّذي يتوخّاه الفاعلون الاجتماعيّون، سواءٌ، أكانوا نقّاداً أم فلاسفة أم مفكّرين أم ساسة وأصحاب قرار. . . ، في تثبيت عقائدهم النّظريّة وتبرير سلوكاتهم الاجتماعيّة وتمكين ضوابطهم التّنظيميّة، من جهة كونها محلّ إجماع لا يدركها المسّ ولا يطالها التّغيير.

فإشكاليّة الهويّة وما يصلها بمبدعات الإنسان الرّمزيّة والفكريّة والفلسفيّة، إنّما كان

لها محلّ في فكر «درّيدا» وفلسفته، فكّك بنيتها وشتّت وحدتها المتوهّمة وبيّن – كما سنبيّن اقتفاء لأثره واستناداً إلى فكره، أنّها محض وهم أشاعه في النّاس من أعوزته الآلة، فتوسّل بأضعف الأسباب وأوهاها، نعني الولاء لثقافة الأصل، خوفا من الآخر الغريب وتوقّياً من شرّه.

والملاحظ أنّ هذه الصّورة القائمة على الرّيب والشّكوك، إنّما نجدها في الاتّجاهين (العرب – الغرب)/ (الغرب – العرب)، كلّ طرف يسعى إلى الطّرف الآخر، خائفاً مضطرباً، شاكّاً، مرتاباً، فلا تصفو السّريرة ولا تنتظم العلاقة.

و لعلّني لا أجانب الصّواب، إذا ما اعتبرت مفترضاً، أنّ رعاة هذا المؤتمر، في أبها البهيّة وفي ناديها الأغرّ، واعون الوعي كلّه بما شاب العلاقة بين الأدب والهويّة، من إرباك نظريّ واضطراب منهاجيّ، دفعهم دفعاً إلى عقد هذا المؤتمر النّافع – بإذن اللّه – ، يدعى إليه المتخصّصون ويندب له المفوّهون من رجال الفكر والنّقد والجماليّات، يستأنفون كلّ من منطلقاته، التّفكير بصوت عال في هذه الإشكاليّة القديمة المتجدّدة، عساهم يصلون بعد التّشاغل والتّجادل، إلى نحت معالم «أجروميّة نقديّة»، لا تبني تقديراتها على المصادرات وإنّما تقيمها على الحجج والبراهين، الأدلّة والإثباتات، وبذلك نساهم – مجتمعين – في تخليص منظومتنا النّقديّة والفكريّة والفلسفيّة والجماليّة، من الأقوال المشحونة والمزايدات المحمومة والادّعاءات الباطلة الّتي تُلقى بين النّاس، في أردية ناعمة وتحمل في شعارات مغرية، ظاهرها دفاع عن الهويّة وباطنها قتل لها وإفناء لفعلها.

ومن منطلق هذا الوعي الحضاريّ الّذي ننوي به، استعادة فعل الأمّة الثّقافي، بعيداً عن أوهام التّمركز حول مقولات العزل والتّبعيد، أو النّفي والتّحييد أو الإعلاء والتّمجيد الّتي عادة ما تصاحب تشاغل النّاس بالهويّات وتطارح المفكّرين بالخصوصيّات الثّقافيّة والحضاريّة، أجزنا لأنفسنا أن نسأل بالنّفي والتّعجّب: «ما معنى أن تكون للأدب هويّة؟!..»، لنبيّن من منطلقات فلسفة التّفكيك وأدواتها، حدود هذا الادّعاء وبطلان هذا التّصوّر وما يضمره من أمارات تبعيد المسافة بين الإنتاج الفنيّ الّذي من بين أشراط نجاحه، ثراء الذّاكرات وخصوبة الموارد، وما يمكن أن يضطلع به الأدب من نقل خبرات الأمم وتجارب الشّعوب، تتفاعل وتتكامل، تتعايش وتتّحد.

- بأيّ معنى، يمكن أن نتأوّل مفهوم الـــ«هويّة»؟.

- ما وجه العلاقة بين الـــ"هويّة» والأدب والأدب والـــ"هويّة»، أهي علاقة احتواء وتضمّن، أم هي علاقة تنافر وبينونة؟.
- كيف يمكن أن يكون الأدب، حاملاً للهويّة، باعتبارها موضوع كتابة، وثيمة إنشاء؟.
- أ لا يعني التّمركز حول مقولة الـــ«هويّة»، قتلاً لها وإفقاراً لغَناء أصولها وثراء مواردها؟.
- إلى أيّ مدى، يكون التّمركز حول الهويّة، حاجز منع بين «الأنا» و«الآخر»، يبطل التّحاور ويمنع الاتّصال؟.
- كيف يمكن أن نستأنف التّفكير في علاقة الهويّة بالأدب، استناداً إلى المقاربة التّفكيكيّة القائمة على تفكيك المصادرات وإبطال التّوهّمات ونقد المركزيّات وتعويضها بإمكانات عائمة ومآلات مرجأة، تحرّر العلامات من مراجعها والمواقف من انغلاقاتها؟.
- كيف يمكن أن نجعل من الأدب، وسيط تقريب بين الذّاكرات ورائب صدوع بين الثّقافات والحضارات، ينشر بين النّاس القيم الجماليّة والحضاريّة و«الإيطيقيّة»، من حيث كونها، مشتركات تجمع وثوابت توحّد؟.

توطئة

لقد انشغل الفكر الفلسفيّ المعاصر، غرباً وشرقاً، بمعضلة الهويّة، باعتبارها سؤالاً معرفيّاً متشعّباً واستشكالاً أنطولوجيّاً مركّباً، لذلك كثرت فيها التّصانيف وتباينت حولها المقاربات.

فثمّة من اعتبرها من منطلقات المركزيّة الثقافيّة الموجبة، مخلّص الأمّة الأوحد من الاِغتراب والضّامن القويّ لتواصل الأمّة في التّاريخ، تصون خواصّها وبها تتوقّى «سموم ما يفد عليها من رياح التّغريب» و«بدع المحدثات».

وثمّة من يعتبرها من منطلقات المركزيّة السّالبة، وهماً مختلقاً وتمظهراً عنصريّاً يستبطن نظرة معادية إلى الآخر المختلف، فالهويّة بالنّسبة إلى هؤلاء، إنّما هي سيرورة

دائمة يبنيها تراكم الخبرات ويصنعها تراسل الذّاكرات، لذلك فإنّ التمسّك بها محصّلة لا يطالها التّغيير ولا يدركها التبدّل، إنّما هو زعم واهم وتضليل مكشوف.

إنّ هذين الموقفين من إشكاليّة الهويّة، إنّما يعكسان رؤيتين مختلفتين لعلاقة الإنسان بوجوده الثّقافيّ وكينونته الحضاريّة الّتي بها ينطبع سلوكه ومن خلالها تتشكّل معالم شخصيّته، فإمّا أن تتأسّس الشخصيّة الإنسانيّة على قبول الآخر المختلف، وإمّا أن ترفض التّعامل معه، فتحيّده وتخرجه على صورة الغريب تجوز منازلته ويتحتّم الإيقاع به.

ولسنا في هذه الورقة العلميّة، – الّتي ننوي أن نراجع من خلالها علاقة الأدب بالهويّة من منطلقات المقاربة التّفكيكيّة/ التّشريحيّة الّتي تتسلّل إلى الأردية اللّغويّة الّتي تلبسها الخطابات، لتفضح أسرارها وتهتك أستارها وتظهر للنّاس، ما تدّعيه الخطابات اللّغويّة، إذ تعرض نفسها لقارئها/ سامعها، على أنّها خطابات منسجمة لا يقضّ مضاجعها الارتباك، لأنّها محصّنة ببركات اللّوغوس الّذي لا تؤمن خواصّه المقوليّة، إلاّ بالبيان الظّاهر والاتّساق المسترسل – ، من طالبي السّجال الأجوف إن بالمناصرة والمنافحة والتّقريظ وإن بالإدانة والإبطال والتّقويض، فعملنا إنّما هو ضرب من التّوصيف البارد والتّقويم الموضوعيّ المحايد لعلاقة الأدب بالهويّة كما طفت على سطح الفكر النقديّ المعاصر، غرباً وشرقاً وما يمكن أن تسعفنا به الدّيناميّة التّفكيكيّة من إلماعات فلسفيّة وبارقات معرفيّة دارت في عمقها على نقد التّمركزات وتقويض الثّنائيّات الّتي قامت عليها ميتافيزيقا الحضور في الثّقافة الغربيّة، عطّلت سيولتها وأبطلت ديناميّتها وأسقطتها في براثن الموت الزّؤام الّذي عطّل حياة العلامات وعوّق فاعليّة الخطابات، أبلاها التّوظيف الإيديولوجيّ والاستعمال الفكرانيّ وهلهلتها الأحكام الجاهزة والمواقف المقدودة على سموت ما يرتضيه الغير ويجيزه الاستعمال.

- هل علاقة الأدب بالهويّة، علاقة التزام واضطرار أم علاقة انفتاح وخيار؟.
- و ما معنى أن ينغلق الأدب على هويّة مخصوصة ويكتفي بمرجعيّة مفردة؟.
- هل يعني تعدّد هويّات النصّ، إبطالاً لهويّته الأصليّة الّتي داخلها نشأ ومن أوصالها تخلّق؟.

- كيف يمكن للهويّات المتعدّدة أن تصنع ذاكرة للنصّ قويّة ومرجعيّة للأدب ثريّة؟.
- كيف يمكن أن نخلّص الدّرس النّقديّ العربيّ المعاصر، من أغلال التمركز حول المقولات الجاهزة والمواقف المعياريّة؟.
- ما هو الأفق النّقديّ المأمول، من إعادة تفكيك سؤال العلاقة بين الهويّة والأدب في الثّقافة الجماليّة العربيّة وما هي أهمّ تمظهراته الفكريّة والمعرفيّة والفلسفيّة والأنطولوجيّة؟.

المبحث الأوّل

في التّفكيك: أصله وفصله/ من مركزيّة اللّوغوس إلى انبثاث الحقيقة أو البذر في المهبّ التّائه والفضاء المفتوح

لقد أجمع من اعتنى بفكر جاك درّيدا، من المفكّرين المعاصرين، غرباً وشرقاً، أعاجم وعرباً، على أنّه فكر استشكاليّ مركّب، يتضمّن قلق السّؤال وألق المقال، لغته عصيّة ومفاهيمه قصيّة[1]، لا يدرك أبعاضها، إلاّ من خبر الذّاكرات الفلسفيّة الّتي من

(1) عن هذه الصّفات و غيرها، راجع عبد الوهاب المسيري، ضمن الكتاب الجماعيّ، **جاك درّيدا والتّفكيك**، تحرير الدّكتور أحمد عبد الحليم عطيّة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط/1، 2010، ص151 و ما بعدها، حيث يقول واصفاً أسلوب درّيدا، في نبرة لا تخلو من هزء مبيّت وثأر دفين: «وأسلوب درّيدا غامض، لا لأنّ رؤيته الفلسفيّة مركّبة فهي أبعد ما تكون عن التّركيب – كما سنبيّن– و لكنّه آنطلاقا من فلسفته التّقويضيّة الانزلاقيّة يبذل أقصى جهده أن يكسر حدود الكلمات والجمل والمعاني ليفرض معنى جديداً، و يحبّذ الانزلاق بين الدّوالّ و يجيد اللّعب بها، ممّا يجعل قارئه كمن يسير على سطح أملس (. . .) إنّ أسلوب درّيدا تعبير غير أنيق عن العدميّة»، نفسه، ص151.

إنّ هذا التّقويم الأخلاقوي الّذي وصّف به المسيري أسلوب درّيدا يتنافى والمبادئ التّفكيكيّة الّتي أقام عليها درّيدا فلسفته، فهو توصيف من خارج الأفق النظريّ المحايث لفلسفة التّفكيك و متونه البانية له، إنّه تقويم يمتح أصله من عمق الثّقافة الإسلاميّة الّتي يحرجها تعويم الدّوال و إرجاء الدّلالات إلى ما لا نهاية له كما تحرجها فكرة إعدام الأصل و تقويض اللّوغوس، حتّى تبقى محافظة على سحرها المكنون و لغزها الدّائم، بهما تساس المدائن و تحكم القبضة على الرّقاب، إذ من أخطاء المعرفة، أن يبنى فعل التّقويم النّقدي على عقائد يدين بها الفرد أو تعتقد في صحّتها الجماعات و يعتبرها من منطلقات عرقيّة أو إيديولوجية، الأكثر صواباً والأنجع فعلاً والأبقى في التّاريخ، فبهذا الاعتبار يقوّض جوهر التّفكيك وتطمس حقائقه الفلسفيّة الّتي قامت على الاِختلاف و تأسّست على المباينة.

مظانّها متح درّيدا أسئلته ومن معينها اشتقّ حيراته الّتي لا تهدأ ولا تكلّ، إذ لا نهاية لها ولا بداية، إنّها الإقامة في القلق والتوطّن في الحيرة، لذلك كانت المفاهيم الّتي قامت عليها مملكة درّيدا الفلسفيّة، مفاهيم معوّمة لا تعقلن ولا تشكلن، لأنّها مهووسة بالقلق الوجودي والغموض الأنطولوجيّ الّذي يلفّ حياة الإنسان مذ يغادر رحم الأمّ إلى أن يعود إلى رحم العنصر، أكان العنصر تراباً أم ماء أم هواء، إذ بحسب العقائد تكون النّهايات، هيئاتٍ مختلفةً ومصائرَ متباينةً[2].

وحتّى لا يأخذنا الوجد، فتغرينا فلسفة درّيدا ونتمادى في الوصف الآثم لألاعيب الفكر عنده ومكائد المضمر لديه، فإنّنا سنكتفي من مفاهيمه التّقويضيّة التّشريحيّة، بما يخدم إشكاليّة بحثنا الدّائرة على علاقة الأدب بالهويّة:

وهذه المفاهيم الّتي لها علاقة مباشرة ببحثنا، يمكن اختزالها في المتصوّرات/ المفاهيم التّالية: مفهوم الكتابة :L'écriture/ مفهوم النصّ /:Texte مفهوم الاِختلاف: /Différence مفهوم الإرجاء: /Différance مفهوم الكتابة الجامعة/ الأرشيكتابة: /Archi-écriture مفهوم الأثر: /Trace مفهوم التّكرار: /Répétition مفهوم الذّاكرة: /Memoire مفهوم الأصل: /L'origine مفهوم العمل: /Action الميتافيزيقا: La /métaphysique التّفكيك/ التّقويض/ التّشريح: Deconstruction . . .

إنّ هذه المفاهيم وغيرها، إنّما تكوّن أنسجة فكر درّيدا الفلسفيّ الّتي تعدّ أنسجة مركّبة، أصلها موجود في ما ازدحمت به ساحات اللاّغورا من سجال فلسفيّ وجدال

(2) رغم كون مفاهيم جاك درّيدا، مفاهيم ومصطلحاته، تسعصي على الحدّ، معزولة عن سياقاتها الدّاخليّة والخارجيّة، لأنّها كيانات أنشأتها سيرورة الاِختلاف الّتي تنبذ كلّ تمركز حول الدّلالة المنتهية و المعنى التّامّ، فإنّ عبد الوهاب المسيري في بحثه المعنون بـ" درّيدا في القاهرة: التّفكيكيّة و الجنون»، المنشور ضمن الكتاب الجماعيّ، (مرجع سابق)، ص ص، 147- 186، يجمع مفاهيم درّيدا ومصطلحاته، تحت رايتين:

- راية مصطلحات الثّبات و المركز: (الحضور، التّمركز حول اللّوغوس، التّمركز حول المنطوق. . .).
- راية مصطلحات الاِنزلاق و التّفكيك: (الاِختلاف، الإرجاء، (الاِخترجلاف)، النّصوصيّة، الهوّة. . .).
- مستنتجاً بعد هذا التّصنيف، أنّ: «بنية فكر درّيدا، شأنها شأن بنية فكر نيتشه، تتّجه نحو البرهنة على أنّ الثّبات وهم وأنّ السّيولة هي الحقيقة الوحيدة»، نفسه، ص 157.

فكريّ، وفرعها في سماء الفكر الفلسفيّ الحديث والمعاصر (أرتو، فوكو، لفيناس، كلود ليفي شتراوس. .)، إنّها متصوّرات مكثّفة تشقّها أصوات متداخلة، حتّى لا صوت، إنّها فتنة الأثر تبقى تردّدات صداه في الأذن السّامعة، أمواج صوت وطروس أصل ضاعت ملامحه بفعل المحو الّذي مارسه زحف الزّمان وتقلّب الحدثان، على تلك الأصول الّتي كثيراً ما أرهق درّيدا التّمركزُ حولها والتمسّك بها معتبرا إيّاها، مادّة جاهزة للتّقويض ووهماً قابلاً للدّحض، إذ التّفكيك عنده: «إستراتيجيّة دون اتّجاه»[3]، وأنّه عمل قائم على مرحلتين:

* المرحلة الأولى: وتتمثّل في التعمّق في النصّ من لدن الكاتب، للوصول إلى «الافتراضات الكامنة فيه وإلى المنظومات القيميّة والمعرفيّة الّتي يستند إليها وإلى اِفتراضاته الأصوليّة وأساسه الميتافيزيقيّ الكامن»[4].

* المرحلة الثّانية: وتتمثّل في «شروع النّاقد في اكتشاف عنصر ممالئ في النصّ (تفصيلات هامشيّة، مصطلحات غير هامّة متكرّرة، إشارات عابرة. .)، فيأخذ النّاقد التّفكيكيّ ويظلّ يتعمّق فيها ويحمّلها بالمعاني، حتّى يبيّن احتواء الكلّ الثّابت المتجاوز على تفاصيل تقوّض من كليّته وثباته وتجاوزه وحتّى يبيّن مدى اشتراك الثّنائيّات في السّمات رغم اختلافها، فهما ليسا متعارضين بما فيه الكفاية وبذلك يتداخل قطبا الثّنائيّة وتختلط حدودهما»[5].

إنّ تفكيكيّة درّيدا، إنّما هي تفكيكيّة ترمي إلى تقويض مسلّمات الفكر الميتافيزيقيّ الغربيّ من سقراط إلى ليفيناس، حتّى يتسنّى لها بعد إنجاز فعلها ذاك، بناء نسق متجاوز لا يتوطّن في أصل ولا يتعلّق بنهاية، إنّها الرّحلة في الممكنات والسّفر في المستحيل[6]. كما تضاف إلى وظيفة الرّحلة في الممكنات والسّفر في المستحيل، وظيفة تفكيك السّيادة، أكانت تلك السّيادة سياسيّة أم رمزيّة أم اجتماعيّة أم فكريّة أم لغويّة، لذلك امتنع درّيدا عن وسم التّفكيك بالمنهج، لأنّ الفكر بالنّسبة إليه، حالما

(3) نفسه، 181.
(4) نفسه، ص 170.
(5) نفسه.
(6) نفسه، ص 181.

يتحوّل إلى منهاج، يصير سلطة قامعة وعقيدة محنّطة وهي أمور تتناقض تناقضاً صارخاً مع طبيعة الفلسفة التّفكيكيّة الّتي ترمي إلى إشاعة نفحات الحريّة المطلقة في مختلف أرجاء الكون وفي متباين كفاءات البشر وأفعاله.

ولذلك اعتبر عبد الوهاب المسيري، مشروع درّيدا الفلسفيّ: «محاولة لهدم الأنطولوجيا الغربيّة بأسرها المبنيّة على ثنائيّات مثل الشّكل والمضمون والإنسان والطّبيعة والمطلق والنّسبيّ والثّابت والمتحوّل...»[7].

لقد حاولنا أن نختزل في هذا المبحث الأوّل (التّفكيكيّة: أصلها وفصلها)، أهمّ القضايا المتعلّقة بفلسفة التّفكيك، من خلال التّذكير بأهمّ المتصوّرات/ المفاهيم، الّتي عليها دارت مقاربات درّيدا العابثة بالأصول والهويّات والمقوّضة للمسلّمات والثّوابت، لأنّه يعتبر الإبقاء عليها والتّمركز حولها، ضرباً من ثني العزائم على المضيّ ونوعاً من كبح الإرادات عن التقدّم، إذ الفعل التّفكيكيّ فعل لا تضيره الموانع ولا تخيفه التّابوهات، لأنّه مسكون بكشف المجاهيل وهتك المكتّمات، فهو انحشار عنيف في المحال الممتنع، يكشف إرباكاته ويشير إلى فراغاته ويفضح حيله.

فالأفكار القابعة في النّصوص، إنّما هي أفكار محجوبة بصمت مطبق، سببه أنّ: «كلّ نصّ يقف بين نصّين، واحد قبله وواحد بعده وهو يفقد حدوده في ما قبله وفي ما بعده وفي كلّ النّصوص الأخرى الّتي تركت آثارها على النّصوص الّتي تسبقها وعلى النّصوص الّتي تأتي بعدها، فكلّ نصّ هو أثر أو صدى لكلّ النّصوص الأخرى، أي إنّ النصّ ليس له هويّة محدّدة واضحة، فهو مجرّد وقع أو صدى»[8].

إنّ اعتبار النصّ، كلّ نصّ، محصّلة واقعة بين نصوص سابقة عليه ونصوص تالية له، إنّما هو تصوّر فلسفيّ، يطلقه جاك درّيدا، مخاطباً به من أراد أن يتعمّق في جينالوجيات النّصوص وأصول الخطابات، إذ النّصوص، إنّما هي سليلة ذاكرات راكمها التّاريخ وعدّدتها السّوانح، فامتلأت رموزاً وازدحمت ألغازاً وأحاجي، تتشوّق إلى فعل تأويليّ يكشف سحرها ويبذل حقائقها، لتتحوّل تلك النّصوص، إلى علامات

(7) نفسه، ص 150.

(8) نفسه، ص ص 165- 166.

صاغتها الآثار وقدّتها التّراكمات، فكأنّ درّيدا من خلال هذا التصوّر النّظريّ، يريد أن يفكّك مقولة الإله الصّانع، باعتبارها مجازاً للكاتب الكبير الّذي يصنع علاماته من العدم ويبني أكوانه من المستحيل، فالنّص، سيرورة متراكمة وليس محالاً ممتنعاً، إذ كلّما كانت ذاكرات النصّ، عديدة، قوي الفعل وزاد العمل وتضاعف الأثر. وكلّما كانت الذّاكرات شحيحة والآفاق ضيّقة، انحسرت الآثار وضاقت الأدوار.

إنّ خلود النصّ، كامن في ثراء ذاكرته وتعدّد موارده وكثرة هويّاته، إذ في ذلك انفتاح على ممكنات الكتابة الّتي لا أمدية لها ولا حدود، فالكاتب الّذي أغنى آلته بالموارد العديدة والرّوافد الجمّة، إنّما ضمن لخطابه الأدبيّ، أن يلامس الذّات الإنسانيّة المتحرّرة من مركزيّة العرق واللّون واللّغة والعقيدة والاِنتماء، فتحرير الأدب من سياجات الهويّة، تحرير لجداوله وإعتاق لكفاءاته، كما يزوّد هذا الفعل، أعني تحرير الأدب من أشراط الهويّة، منح الكاتب، قدرة فائقة على التّحليق في سماء مفتوحة وأفق متّسع، إنّها لحظة القول الغضّ ومقام البوح المفتوح، حيث انعدام الحواجز وبطلان الخلافات، إنّها العودة إلى الأزمنة الصّامتة والمدارات المنسجمة، إنّها الإقامة في البدء والتوطّن في اللّسان الموحّد، قبل أن تبلبله الآلهة، تعاقب المتمرّدين على الممكنات المقدّرة، تشبّهاً بالعمالقة وتطاولاً على الغيب.

إنّ التّعامل مع المعضلات النقديّة، وفق مبادئ المقاربة التّفكيكيّة، يمكّننا من استئناف السّؤال حول علاقة الأدب بالهويّة، ووضع تلك العلاقة الّتي تبدو للمتأمّل المتحرّر من حيرة السّؤال والشكّ في مسلّمات القول، علاقة يسمها الاِنسجام وتنعتها الطمأنينة، في موضع السّؤال المركّب الّذي يعصف بظاهر العلاقة القائمة على الاِنسجام والطّمأنينة، ليبثّ في انسجامها الظّاهر الإرباك والحيرة، البلبلة والاِضطراب، إذ الغاية من ذلك، إعادة تشكيل العلاقة بين الأدب والهويّة، تشكيلاً مختلفاً، ينظر إلى المصادرات النقديّة، على أنّها هيئات ناتئة صاغتها المصالح الفرديّة وقدّتها الأهواء الجماعيّة، وليست من الحقائق الجواهر الّتي نطمئنّ إليها اطمئناناً كاملاً، لأن الدّرس التّفكيكيّ، درس يتأسّس على نقض المسلّمات وإشاعة الفوضى في «الأكوان الأليفة» و«العلامات المحايدة»، إنّه سيرورة من الأسئلة وديناميّة من الحيرات لا مبتدأ لها ولا منتهى.

ودون أن نسترسل في ذكر ما تضمّنته فلسفة «درّيدا الآثمة»، كما يذهب إلى ذلك من حصّن فكره من غواية الشّياطين، لا يفتنه مجهول ولا يغريه مشتبه فيه، من خوارق نظريّة لا يسكنها إجبار ولا يبطلها إخبار، وإنّما هي فلسفة تمضي حتف أنفها، لتكتب من عدم العلامات حياة قلقة وأفولاً دامياً، لذلك قامت على الإرجاء مبدأ وعلى التّعويم سياسة، حتّى لا تقع أسيرة الحدّ أو حبيسة العدّ، فهي حركة دؤوب ونشاط لا يهدأ ولا يكلّ، كلّ اختلاف يجترح من أصله المختلف، اختلافاً يلبسه ويمضي به إلى فضاء آخر مختلف، حيث لا ظعن ولا قرار.

إنّ مقاربة الإشكاليّات المعرفيّة، أكانت نقديّة أم فلسفيّة أم جماليّة أم دينيّة أم حضاريّة، مقاربة تفكيكيّة، تستجلي صمت العلامات وتهتك أستار مكتوماتها، إنّما الغاية منه الذّهاب بالسّؤال المعرفيّ إلى بعيد التّخوم وغريب العوالم، إذ اللّغة حمّالة وجوه والكلام تيّاه، فما بالك إذا ما بني الكلام على الكلام، فإنّ التيه يزيد والفتنة تشتدّ، لذلك كان درّيدا فيلسوف التّيه ورجل الحيرات، ثار على كلّ تمركز وتمرّد على كلّ ما أغرى به اللّوغوس من وضوح المقصد ونجاعة الآلة، فساءل البداهات وسخر من دعاة الوضوح والتميّز، أمثال سورل وأوستين ومن قبلهما الجدّ الأولّ سوسير، كما سخر من غادمير وريكور وهابرماس، فاعتبرهم حلف سوء وجماعة ثأر تريد إخماد صوته وتطهير الفلسفة من آثام أسئلته، حتّى لا يقع التّفريط في سلطة اللّوغوس وصفاء الذّات ومن وراء ذلك، بقاء الإنسان، مصدراً للحقّ، عليه مدار السّؤال الفلسفيّ ومنه مصدر التّقدير المعرفيّ[9].

(9) لقد اِختزل، أسامة خليل، في مقالته المعنونة بـ«جاك درّيدا في فقه الكتابة: نبوّة اليوم قبل الآخر»، المنشورة ضمن الكتاب الجماعيّ، **جاك درّيدا والتّفكيك**، (مرجع سابق)، موقف درّيدا من خصومه، فيقول: " لقد بلغ نفوره (درّيدا)، من الحوار مع ناقديه حدّ الإجحاف و الاِستخفاف بفلاسفة من أعلام الفكر الغربيّ مثل هابرماس و سيرل و عدّهم شركاءَ في مؤامرة العداء و الاِضطهاد المنظّم من قبل المؤسّسة الفلسفيّة الأكاديميّة الّتي تمارس- على حدّ قوله-، أشرس أشكال الحجر عليه (. . .) وانبرى يصف آراء ناقديه بأنّها حالات نفسيّة و أعراض مرضيّة و يصوّرهم كالشّياطين و يلتقي بهم في أسافل الصّفحات و في جحيم الهوامش الغاضبة و السّاخرة المستغيظة، فتحوّل الحوار الفلسفيّ إلى نوع ممجوج من السّجال، شعاره الأصدقاء على اليمين والخصوم على اليسار، أو ربّما العكس بتفضيل اليسار على اليمين»، ص 307.

إنّ خلاف درّيدا مع نظرائه من فلاسفة زمانه، إنّما هو خلاف أنساق وصراع إرادات، تروم كلّ إرادة بسط نفوذها على الأخرى، حتّى لا يعلو صوتها ولا ترتفع هامتها، فتؤسّس الإرادة المنتصرة، مجالها العموميّ ونمطها الفكريّ الّذي من خلاله تضمن تواصلها في التّاريخ وعيشها في عالم الأفكار والتّجريدات، تغريها الأنساق حيناً، فتؤسّس، جبروت اللّوغوس وتقيم سلطان العقل وتراودها الفوضى أحياناً أخرى فتؤسّس جبروت العبث وتقيم سلطان الكاوس/ الأبوكاليبس، حيث تفيض مساحة العدم على مساحة الوجود، فينجم نحو جديد وتنطق الحناجر بعذابها الأبديّ.

فكيف يمكن أن نراجع علاقة الأدب بالهويّة، من منطلقات هذا التّأسيس الفلسفيّ المتسلّح بالخلفيّة التّفكيكيّة، باعتبارها خلفيّة ممكنة تراجع المسلّمات وتنقد التّمركزات، وتفتح أمام الفكر النّقديّ، مجالات فسيحة من التّفكير الحرّ والسّؤال العميق، لذلك يحقّ لنا من منطلق هذه الرّؤية الفلسفيّة الـ«مابعد حداثيّة»، أن نضع علاقة الأدب بالهويّة، موضع السّؤال الحائر والدّهشة المتعجّبة، إذ في البدء، كانت الفلسفة دهشة والمعرفة حيرة، لنراجع أصل المشغل وفصله، فنفكّك صمت المصادرات، ونستنطق تخومها الغائرة في علاماتها وألفاظها، ثمّ نركّب ما آل إليه عمل التّفكيك من أنساق وتوابع، منها نشتقّ خطابا مختلفا، يصالح الفرد العربيّ مع إمكانات النّقد وكفاءات القراءة الّتي لا يثني عزمها ضير ولا يبطل فعلها ويل، إنّها الرّحلة في همس اللّغة وهدير الكلمات، إذا أحسنا الإنصات إليها، باحت ونطقت. وإذا ما أسأنا المراودة، تمنّعت وغدرت، إنّها الرّحلة الآثمة في فتن اللّغة وأسرار الكلام.

المبحث الثّاني

في الأدب والذّاكرة: الكتابة الجامعة / الأرشيكتابة (الأدب في مواجهة حدوده)

لقد انشغل الفكر المعاصر، أكان فكراً نقديّاً، اتّخذ من الأدب مادّته، أم فكراً فلسفيّاً، اختار من الإنسان موضوعه ومن الأنطولوجيا مداه، بمعضلة الذّاكرة وأفعالها وطرائق اشتغالها وأنماط حركتها، فخصّص لها البعض البحوث المفردة وعالجها البعض الآخر ضمن شبكة من العلاقات تصلها بالنّسيان حيناً وتربطها بالتّاريخ أحياناً[10].

لذلك لا مهرب لنا – ونحن نبحث علاقة الأدب بالهويّة – من منطلقات تنوي الاِقتراب من جينيالوجيّات الظّواهر وأصولها – ، من النّظر في علاقة الأدب بالذّاكرة من جهة كونها وشمه الغائر وصوته المكتوم الّذي يتكتّم عليه النصّ، فلا يبوح به، إلاّ لمؤوّل لجوج وسائل عنيد، أغرته الحقائق التّائهة وشاقته الأسئلة الممنوعة.

إنّ المقصود بالذّاكرة الأدبيّة، هو كلّ ما يتجمّع لدى الأديب من مدوّنات نصيّة، استجمعها من الموسوعات الثّقافيّة المحيطة به إحاطة محايثة وتزمّن أو الدّاهمة عليه عالمه من بعيد الأزمنة وسحيق العصور، فالأولى خبرات عصر قريب والثّانية آثار من إرث مقسوم وصوت موشوم، اتّخذ من دهاليز التّاريخ سكناً ومن سجوف النّفوس ملاذاً.

وبعد أن تتساكن الذّاكرات الأدبيّة مع الكفاءات الإبداعيّة الّتي تحويها مخيّلة الأديب، تنشأ النّصوص وتنبلج المدوّنات وتتحدّد الأنواع والأجناس، وقد شقّت أعماقها تلك الذّاكرات الّتي اكتسبها الأديب من خبرات أيّامه أو أتته من موروثات وهبها الزّمان السّحيق، إيّاه لتكون له سنداً عليه يبني حلمه بكتابة نصّ ثريّ أو إنشاء مبدع مختلف، يشدّ النّاس إليه، إذ يخاطب أوصابهم أو يلبّي في دواخلهم توقاً مستحيلاً أعني السّفر في براري المتخيّل والعجيب، فيكون بذلك التّطريب، حالة من حالات

(10) راجع في ذلك:

Ricœur (P), *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Seuil, Points - Essais 2009.

نفس رواها الفنّ وشاقتها العبارة أو يكون نفع حقّقته الحكم المخبّأة في بطون العبارات تنكشف، حالما تنجلي أستارها وتبوح أفكارها، فتكون مواعظ محكمة وتوجيهات ينوي من خلالها الأديب، رسم أفقه الإصلاحيّ أو نحت مجاله الإيطيقيّ الّذي لا يعدم من جنس أدبيّ أو نوع قوليّ، حتّى وإن أشاع البعض في جمهرة المتقبّلين، وهم الموضوعيّة والحياد، حتّى يضفوا على خطاباتهم، الصدقية المطلوبة، فيزيد فعلها ويتضاعف أثرها[11].

ومن هذا المنطلق النّظريّ الّذي يعتبر، النّصّ الأصيل، نصّاً تشابكت أصواته وتكاثرت ذاكراته وتعدّدت أزمنته، فإنّنا لا نرى وجاهة في القول بانحصار الأدب مطلقاً في هويّة ضيّقة[12] أو في حقل موسوعيّ محدّد تلزم به اللّغة الّتي بحروفها قدّ ومن مخيالاتها صنع، وإن كان لآلة الصّناعة، دور في تلوين المقاصد ووسم التصوّرات الّتي تتضمّنها العبارات وتحويها الأقاويل.

وقد تفطّن جاك درّيدا وهو يراجع الإرث الميتافيزيقيّ الغربيّ الّذي يعتبره، إرثاً أثّمته لعنات التّمركز حول ظاهرة الصّوت والعرق واللّغة واللّوغوس، لذلك كان واجبه الفلسفيّ، دائراً على ضرورة تفكيك هذه المركزيّات الصّامتة الّتي لا تظهرها، إلاّ

(11) يتناقض إيهام النّاس بانسجام النّصوص داخليّاً ومظهريّاً مع حقيقة العمل التّفكيكيّ الّذي هو عمل: «يبطل إلى حدّ مّا القاعدة الّتي يقف عليها البناء بتوضيح أنّ النصّ قد أبطل سلفا هذه القاعدة على نحو معروف أو غير معروف. فالتّفكيك لا يفكّك بنية النصّ، بل هو إثبات مؤدّاه، أنّه قد فكّك نفسه بنفسه من قبل وأنّ قاعدته الصّلدة ظاهريّاً، ليست دعامة قويّة، بل هي مظهر واه»، سامي محمّد عبد العال، هذا المسمّى بـ «التّفكيك»، ضمن المؤلّف الجماعيّ، جاك درّيدا والتّفكيك، (مرجع سابق)، ص، 230.

(12) تتعرّف الهويّة في سياق الفلسفة التّفكيكيّة، بكونها: «ليست هويّة ذاتيّة لشيء معيّن، كأنّها مرآة عاكسة لنواة ثابتة، إنّها تتضمّن اختلافاً تكوينيّاً، معنى ذلك أنّ هويّة ثقافة معيّنة لها طريقها نحو اختلافها عن ذاتها، ثقافة مختلفة عن ذاتها، بالضّبط كما أنّ هويّة الشّخص هي مجموع اختلافاته عن ذاته، و ما أن نأخذ في الاِعتبار هذا الاِختلاف الدّاخليّ و الآخر، حتّى نعطي اهتماماً إلى الآخر و أنّ الدّفاع عن الهويّة الخاصّة، ليس مانعاً لهويّة أخرى، بل هو مفتوح- وفي عمق بنائه- على الهويّة الأخرى و هذا يحول دون الدّكتاتوريّة القوميّة والتّمركز حول الأنا وهكذا في حالة الثّقافة والشّخص والدّولة واللّغة، تعدّ الهويّة، مختلفة عن ذاتها، دائماً هي هويّة تفتح أو تغلق أو تحدث صدعاً داخل ذاتها»، نفسه، ص ص 225-226.

كما يمكن أن نشير، استناداً إلى ما ذهب إليه، أحمد عبد الحليم عطيّة، في مقالته المنشورة ضمن الكتاب الجماعي، **جاك درّيدا والتّفكيك**، (مرجع سابق)، إلى أنّ فهم هايدغر، الهويّة، «لم يكن فهم تطابق أو تكرار، بل كان فهم آختلاف يخترق الذّات و تعارضاً يقوم في صميم الكينونة»، ص 100 و ما بعدها.

معاول الحفر العميق في أصولها ودوافعها ونتوءاتها، لكشف إستراتيجيّاتها البعيدة وسياساتها الغائرة الّتي تتوق إلى العزل العنصريّ والإبعاد العرقيّ والتّفضيل اللّغويّ والإعلاء الحضاريّ، وهي توابع تخفيها تلك التّمركزات الّتي تبدو، تمركزات خطابيّة تتّخذ من وهم الوضوح، أمارة تضليلها، وهي في عميق ما تبطنه، مقولات ترشح بالعنف وتزخر بالإبطال والنّفي، نفي الآخر المختلف وإبعاده من حومة الفعل التّاريخيّ المشترك الّذي يجب ألاّ يبنى على التّفضيل الأهوج أو العزل العنيف.

إنّ تشابك الذّاكرات داخل النّصوص وتداخل المتخيّلات في أفضية الخطابات، إنّما يتولّد منه، ما يصطلح على تسميته في السّياقات النّقديّة المعاصر بـ» البلوفونيا» أو تعدّد الأصوات[13] وهي نعت مجازيّ في لبوس مصطلحيّ، يعني إنشاء النّصوص الجامعة الّتي انكسرت على جنباتها الهويّات المصطنعة والحواجز المرسومة، فصار النصّ بذلك مجمّع ذاكرات وملتقى همسات، فيه يتداخل القريب بالبعيد، والثّابت بالمتحوّل، والعرضيّ بالجوهريّ والأصيل بالمولّد والمختلف بالمؤتلف، فيبنى الاِنسجام النصيّ من جدل البينونة ومن ديناميّة الاِختلاف، لا من رتابة السّكينة وسيادة المشترك.

إنّ الإقامة في أفضية الاِختلاف والتوطّن في حومات المباينة، إنّما ينتج هذا الوضع الأنطولوجيّ، مدوّنات نصيّة يتوق أصحابها إلى أن تكون جسوراً ممتدّة، تربط بين حاضر الكتابة وغيبتها، أعني زمنيّتها المحايثة وذاكرتها المنصرمة التّي تستعاد في الأفضية النصيّة وعلاماتها المرسومة، باعتبارها أثراً ممكناً لأثر غائب مستور هو في ذاته أثر لأثر أصل لا علم لنا به ولا شاهد لنا عليه[14]، ما دام المصير البشري، غيباً لا نعلمه وممكناً لا نعرفه، إلاّ من جهة التّقدير ومن طريق الاِفتراض[15].

---

(13) لمزيد من التبصّر بهذا المفهوم و ما طرأ عليه من تحوّلات متصوّريّة ومفهوميّة و مصطلحيّة ودلاليّة، وسّعت مجاله و كثّرت معناه، راجع – تمثيلاً لا حصراً ، جراهام ألان (Graham Allen)، **نظريّة التناصّ**، (Intertextuality) ترجمة، د، باسل المسالمة، دار التّكوين للتّأليف والنّشر التّرجمة، ط/ 1، 2011.

(14) يعرّف عبد الوهاب المسيري، ضمن مقالته، درّيدا في القاهرة: التّفكيكيّة و الجنون، (مرجع سابق)، الأثر، اِنطلاقاً من فلسفة جاك درّيدا، بكونه: «الأصل الّذي لم يبدأ شيئاً، ومن ثمّ، فهو أصل بلا أصل»، ص 161.

(15) عن علاقة الأثر بالاِفتراض، راجع – تمثيلاً لا حصراً –، مقالة ماهر شفيق فريد، ضمن الكتاب الجماعيّ، **جاك درّيدا والتّفكيك**، إذ يقول: «فعندما يكون هناك أثر، تكون هناك إمكانات اِفتراضيّة»، (مرجع سابق)، ص 265.

خاتمة/ فاتحة

من المصادرة على المطلوب إلى بناء النّسق المفتوح أو من مركزيّة الحقيقة المسيّجة إلى شوق الإقامة في الاختلاف لقد حاولنا أن نستأنف التّفكير في علاقة الأدب بالهويّة من خلال رؤية تفكيكيّة ومن منطلق مقاربة تشريحيّة، وضعت العلاقة المطمئنّة بينهما، في موضع شكّ وفي محلّ ريبة، لذلك جاء البحث في هذه العلاقة على هيئة سؤال وتعجّب، حتّى نستدرج بطريقة مغرية الباحثين من أصحاب «الأسئلة الآثمة» و«الحيرات المحرّمة»، إلى ركوب المختلف ومساءلة المحاصيل المطمئنّة والنّتائج الرضيّة الّتي صادر أصحابُها على المطلوب ولبّوا دعاء المؤسّسة الأدبيّة تضرب المتاريس وتقيم الحصون، حتّى لا يخرج فكر نقديّ عن السّمت ولا يشذّ رأي عن القاعدة، فتبقى بذلك المقدّرات النقديّة، أسيرةَ الأعراف وحبيسةَ المشهورات.

ولعلّ علاقة الأدب بالهويّة، خير ما يعكس تأثّر المقرّرات النقديّة والفكريّة والفلسفيّة بسمت المؤسّسة الثّقافيّة العربيّة الّتي تعتبر العلامة الأدبيّة، مجرّد وعاء للمحمول الأخلاقيّ ومن ثمّة وجب على العلامة أن تكون في خدمة ما رسمته سلفاً، أجهزةُ إنشاء المعاني الصّائبة والمجازات المعقولة والتّشبيهات القريبة، حتّى تكون تلك الحدودُ، تحصينات للعلامة من التيه المحتمل والضّلالة المحرّمة.

إنّ تردّد النّقاد القدامى في أخذ موقف واضح من قضيّة المحال، باعتبارها قضيّة لغويّة دلاليّة ومشغلاً أنطولوجيّاً تأويليّاً[16]، إنّما يعكس خوفهم المتأتي من خشية المؤسّسة الأدبيّة، من لوثة الشكّ في الحقائق المعتبرة سلفاً، حقائق كاملة لا نقص يشوبها ولا كدر يعكّر نظامها.

فهذا الخوف من الانخراط في «الأسئلة الآثمة»، حتّى وإن كانت تلك الأسئلة بعيدة عن فضاءات الدّين والعقيدة، حالّة في فضاءات النّقد والأدب، إنّما هو مصدر تعطيل الدّيناميّة النقديّة في المجال الفكريّ العربيّ، قديماً وحديثاً.

(16) للوقوف على أسرار قضيّة المحال: حدّه ومراتبه وتوابعه الجماليّة والإيديولوجيّة والفلسفيّة والأنطولوجيّة، في الفكر العربيّ القديم وموقف النقّاد منها، راجع – تمثيلاً لا حصراً–، شكري المبخوت، **المعنى المحال**، منشورات مؤسّسة مرايا الحداثة للإنتاج الفكريّ، تونس، ط/1، 2007.

فرغم وجود حدوس نقديّة قويّة وطموح تأسيسيّ جارف لكتابة أنحاء الفكر المختلف الّذي يصبو أصحابه إلى كشف مخبوءات الأرصدة التّراثيّة ولفت أنظار النّاس إلى ثراء محتوياتها ووجاهة موضوعاتها وقوّة براهينها وطرافة أشكالها وعمق رموزها وحكم أصحابها، تبقى الأتواق، معلّقة على صلبان المستحيل، ويتغلّب مكر الواقع على إرادة الفعل وصفاء السّريرة، أعني استئناف ألق الثّقافة العربيّة واسترداد دورها، حتّى تكون ثقافة فعل ومضيّ، لا ثقافة تعطيل واختشاء[17].

إنّ الخوف من الحقيقة والاختشاء من كشف المضمرات، إنّما يجعلان الحدث التّأويليّ والمسار التّفسيريّ، فعلين ناقصين ووثبتين مغلولتين، نظراً إلى انخراط العقل النّقديّ العربيّ في دورة الإيفاء بأشراط المؤسّسة النّقديّة، حتّى تبرأ الذّمم وتسلم الأنفس من الطّعون الممكنة والاِعتراضات المؤذية، لأنّ أصحابها ارتكبوا إثم الخروج، فخالفوا رأياً سائداً أو عارضوا زعماً بائداً أو ضربوا في أرض حصّنها الفاعلون واحتكروا روْح فضائها لأنفسهم لا يقاسمهم فيها أحدٌ ولا يشاركهم فيها نفَس، لأنّهم أقنعوا مريديهم، بأنّ الحقّ حكر عليهم والجوهر العتيق، عطاء لهم، زكّتهم في ذلك الإرادات الفاعلة الّتي ساند أصحابها إجماع العقل النّقدي على أنّ الحقيقة حقيقة واحدة والنّمط الجماليّ، نمط جماليّ واحد وهي اعتبارات أبطل جدواها الفكر النقديّ التّحليليّ، الّذي شظّى الحقيقة وفكّك النّماذج الجماليّة الثّابتة، ليجعل منهما، إمكانات لحدوس ممكنة وأتواقاً لعوالم طالما حلم بها الأديب نفسه، يكتبها محالاً ويخطّها ممكناً.

ومن منطلق هذا السّرد الفلسفيّ لجوهر العلاقة بين الأدب والهويّة، يمكن أن نستنتج جملة من المحاصيل التّأويليّة، نوردها على هيئة حيرات فكريّة معلّقة لا تشتهي أجوبة جاهزة ولا حلولاً منتهية، وإنّما شوقها أن تتوطّن في قلق السّؤال حتّى تترك للأجيال المتعاقبة، أملاً في القول ومنفذاً للأول، فتثري الأنساق وتكسر الأطواق ويتحرّر الخطاب النّقديّ من أوهامه الّتي راكمها الخوف وضاعفها الاِختشاء.

(17) للتعمّق في مظاهر التّعويق الفكريّ و الإيبستيمولوجيّ في الحضارة العربيّة وحقيقة تأثّر أنساقها الجماليّة و الفلسفيّة و السّياسيّة في وجوهها الغالبة، بالأرثودوكسيّة الثّابتة، لا بالدّيناميّة المتحوّلة، راجع، – تمثيلا لا حصرا–، أدونيس (عليّ أحمد سعيد)، **الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع و الإتباع عند العرب**، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ط/10، 2011، وخصوصاً الجزء الأوّل، (الأصول) و بالأخصّ، القسم الأوّل، (أصول الإتباع أو الثّبات)، ص ص، 159– 220.

* إنّ علاقة الأدب بالهويّة، ليست علاقة أصيلة في الاسمين، بل هي علاقة طارئة اشتقّها النقّاد من عقائدهم الجماليّة والفكريّة والفلسفيّة، لذلك سرعان ما ينفصل الرّباط بين الزّوجين وتحدث البينونة بين الجوهرين، ويتلاشى الأدب في ما ليس منه (الأسطورة والاِلتزام) ومن وراء هذا التّلاشي يسقط النّاقد في مفاتن العقوق، فيصاب بعدوى ما أصيب به الأدب، أعني الاِنتصار إلى نسق مكرّس أو إدانة نسق خارج، فتضع الوظائف الحقيقيّة وتختلّ المنازل الأصليّة ويصبح كلّ من الأدب المفتون بالأصل والنّقد المشغول بإثبات ذاك الأصل وتوكيد كماله الأسلوبيّ والمضمونيّ، في متاهة بعيدة، لذلك تتراكم أوهام الاِختلاق وتغيب ضوابط الحدّ الرّصين، فتصير معارك الاِنتصار لهويّة النصّ الأدبيّ، مجرّد رغاء إيديولوجيّ، تبطله النّصوص وتعصف به المدوّنات، إذ كلّما كانت نصوص الأدب، كثيرة الموارد، عالية التّكثيف، كانت إلى الأدب أقرب وبحقيقة الجمال ألصق، وكلّما كانت هويّة النصّ محصورة في محيط لغة واحدة وثقافة مفردة، كان الأفق الجماليّ، أكثر اِنحساراً والرّهانات الفكريّة، أقلّ مردوداً، وما حديث النقّاد المعاصرين عن النّص المتعدّد (بارت، ريفاتير..). والبوليفونيا (باختين وأوركيوني..). والأرشيكتابة أو الكتابة الجامعة (درّيدا) والذّاكرة النصيّة (ريكور)، إلاّ دليل على وعي الفكر النّقديّ المعاصر ضرورة تهشيم الطّوق المضروب على الفعل الإبداعيّ، ليصير فعلاً متحرّراً لا يعطّله كابح ولا يقف أمام زحفه مانع، لأنّ فعل الإبداع عمل آثم بالضّرورة، والإثم في هذا المقام لا نجريه على ما له من معنى أخلاقيّ، بل على ما له من دلالة جماليّة إستيطيقيّة، أعني الانزياح الّذي يصيب العلامات وهي تعمل في الفضاءات النصيّة، من تشويش واضطراب، فيخرجها الأديب عن طورها المألوف، ومسارها الموقوف الّذي كان لها زمن الاِستعمال التّواصليّ، إذ للأدب أنحاء وللإبداع، سموت تتأسّس على العقوق الجميل الّذي من توتّره الظّاهر، تخرج القيمة الجماليّة وتحدث الوظيفة الإنشائيّة، بها ينفعل المتقبّل، فيطرب لها قلبه وينشدّ إليها عقله، فينخرط في عالم جذبها ويؤسر في محيط فعلها تغريه عوالمها الغريبة وألاعيبها العجيبة، إنّه «الأدب الرّفيع»، لا من حيث كونه يتوبيا جمالية تطلب ولا تدرك، بل من جهة كونه إمكاناً قابلاً للتّحقّ تجسّمه النّفوس الحالمة وتصنعه الإرادات المتوثّبة، تتحدّى به المستحيل وتجوّز من خلاله الممتنع، ينكتب في النّصوص وينوشم في الذّوات.

* إنّ تكثير هويّات النّصوص الأدبيّة، لا يعني في سياق المقاربة التّفكيكيّة كما نفهمها نحن وكما نريد إشاعتها في الفضاء النّقديّ العربيّ المعاصر، لا يعني إبطال خصوصيّة الثّقافة الّتي بلغتها قدّت النصوص وكتبت المدوّنات، بل تكثير الهويّات، إنّما يعني إغناء دوائرها وتوسيع حقولها، لتصير التّجربة الإبداعيّة تجربة عابرة للثّقافات كلّها، متعدّية الحضارات جلّها، لا تصدّها الحدود ولا تكبح جماح حركتها ما صنعته المؤسّسة النّقديّة من موانع وحواجز، تنوي من خلال تمكينها، عقلنة الفعل الإبداعيّ، حتّى لا يؤثّمه التّيه ولا تفتنه الخوارق، فيبقى أسير واقعه يحاكي أعراضه ويرسم أشباهه، حفاظاً على المنازل وتحصيناً للأدوار.

* إنّ الهويّة من النّاحية الفلسفيّة، إنّما هي بالضّرورة كينونة حيّة ضاربة بجذورها في أعماق التّاريخ السّحيق، وفروعها ممتدّة إلى مستقبل لا نعرف منتهاه، لذلك عدّها درّيدا، ديناميّة حيّة وحالاً من التكوينيّة الدّائمة، يبنيها التّراكم وتصنعها كثافة التّجارب الرّمزيّة والمخياليّة الّتي يبدعها الإنسان في رحلة وجوده يبحث عن الأسرار ويتكهّن بالأدوار الّتي يروم البرهنة من خلالها، عن قدرته على الفعل، تظهره أعماله وتخلّده آثاره، خلف الآلهة، فأحسن وطارد المحال، فعجز، إنّها رحلة إثبات الوجود، مرّة يسعفها البخت، فتوفّق ومرّة، تغدر بها النّوازل، فتنخذل، جدل دائم لا تسكن هدأته ولا تتوقّف حركته، ما دام للوجود، وجود وما دام للإنسان، فعل.

المصادر والمراجع

- **المراجع العربيّة:**
- أدونيس (عليّ أحمد سعيد)، **الثّابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب**، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ط/ 10، 2011، (4ج).
- **جاك درّيدا والتّفكيك**، (عمل جماعيّ)، تحرير، د، أحمد عبد الحليم عطيّة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط/ 1، 2010.
- محمّد بو عزّة، **إستراتيجيّة التّأويل، من النصيّة إلى التّفكيك**، منشورات الاِختلاف، الجزائر، ط/ 1، 2011.
- محسن بنالعربيّ، مؤسّسة الكتابة، **قصّة الإنسان في مهبّ الحرف، (فواتح ومقدّمات)**، سلسلة دروب، مكتبة المتنبّي، الدمّام، المملكة العربيّة السّعوديّة، ط/ 1، 2013.
- **المراجع المترجمة:**
- أيان ألموند، **التصوّف والتّفكيك، درس مقارن بين ابن عربيّ ودرّيدا**، ترجمه وقدّم له، حسام نايل، مراجعة، محمّد بريري، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط/ 1، 2011.
- جرهام ألان، **نظريّة التناصّ**، ترجمة، باسل المسالمة، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، ط/ 1، 2011.
- **المراجع الأعجميّة**

* *DERRIDA (J), L'écriture et la différence, Seuil, 1967.*
* ----------, *De la Grammatologie, Minuit, 1967.*
* ----------, *La Dissémination, Seuil, 1972.*
* ----------, *Marges de la philosophie, Minuit, 1972.*
* ----------, *Foi et Savoir, Seuil 1996.*
* ----------, *La carte postale, Flammarion,2007.*

تجليات الهوية في ديوان حسان بن ثابت
(أسلوب التكرار نموذجاً)

د. منذر ذيب كفافي

أستاذ الأدب القديم ونقده المشارك

جامعة الملك سعود ـ الرياض

يتناول البحث الحديث عن ظاهرة الهوية وتجلياتها في ديوان الشاعر المخضرم حسان بن ثابت، من خلال بيان دور التكرار في ذلك، سواء أكان ذلك تكراراً في الأفكار والمعاني أم الصورة العامة، أم في الأساليب الجزئية التي استخدمها في شعره، أم تكراراً بديعياً متمثلاً في التصريع والتضمين.

ويأتي الاهتمام بمثل هذه الظاهرة في ديوانه؛ لأنّ التكرار بأشكاله المختلفة يُعد من الأدوات الفنية الرئيسة لإبراز الهوية في الأدب عموماً وفي الشعر بشكل خاص، وكون التكرار يُحدث تيار التوقع لدى المتلقي، ويساعد على إعطاء العمل الأدبي وحدته الفنية.

إضافة إلى ذلك فإنّ التكرار له دوره في بيان رؤية الشاعر وإيصالها إلى السامع أو المتلقي، وكل ذلك من أجل الكشف عن أبعاد الهوية من خلال هذه الظاهرة الأسلوبية، ذلك أنّ اللغة الشعرية تحمل بداخلها أبعاداً انفعالية وتأثيرية، ومن دون شك فإنّ التكرار بأنواعه يشكل جزءاً من هذه اللغة الشعرية.

التمهيد: التكرار: الماهية والأهمية

التكرار في اللغة من الكر بمعنى الرجوع، فقالوا: الكر الرجوع ومنه التكرار[1]

(1) ابن الأثير، ضياء الدين، 199، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 157 – 158.

ويأتي أيضاً بمعنى الإعادة[2]، حتى إنّ ابن فارس يشير إلى أنّ من (سنن العرب التكرار والإعادة)[3].

أما التكرار اصطلاحاً فهو تكرار اللفظ أو الدال غير مرة في سياق واحد[4] بمعنى أن التكرار يُعنى بتناوب (الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره أو نثره)[5].

ويشير ابن الأثير إلى قيمة التكرار وأهميته في قوله: (واعلم أنّ المفيد من التكرار يأتي في الكلام تأكيداً له وتشييداً من أمره، وإنّما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك، إمّا مبالغة في مدحه أو في ذمه)[6].

وإلى ذلك أشار ابن معصوم في قوله: (هو تكرار كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة، إمّا التوكيد، أو الزيادة أو التنبيه...)[7]، وقد خصص ابن رشيق للتكرار باباً تناول فيه الظاهرة من حيث الموقع والأهمية[8].

وقد حظي التكرار في العقدين الأخيرين بمباحث ودراسات مهمة اهتمت بالكشف عن دلالات هذه الظاهرة ووظيفتها البنائية والنفسية داخل النص الأدبي بأشكاله المختلفة.

وفي إطار هذه المحاولات القديمة والحديثة تأتي دراستي لهذه الظاهرة من خلال

---

(2) ابن معصوم، علي صدر الدين بن معصوم، 1968، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، ط1، تحقيق: شاكر هادي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 5/ 345.

(3) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، 2001، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2/ 93.

(4) ابن ثابت، حسان، 2003، **ديوانه**، ط1، تقديم وشرح: أحمد فاضل، دار الفكر اللبناني، 55.

(5) نفسه: 17، وانظر أمثلة أخرى على مدحه للرسول الكريم: 56، 57، 61، 95، 177، 243.

(6) ابن ثابت، حسان: **ديوانه**، 61 – 65، العهد: المنزل، وتبلد: خضوع، والمسدد: الذي وفقه الله، وعطوف: مشفق، ووحشا: قفارا، والطريف: الحديث، وأغيد: ناعم.
وانظر أمثلة أخرى في رثائه للنبي عليه السلام: 65– 66، 67، 96.

(7) **ديوانه**: 139 – 141. الأشياع: الأنصار والأتباع، والعلج: العيب، والصاب والسلع: نوعان من الشجر المرّ، والمتكنع: القريب.
وانظر أمثلة أخرى على مدح الصحابة رضي الله عنهم: 24 في مدح عثمان بن عفان، 198 في مدح عبد الله بن العباس.

(8) **ديوانه**: 23 – 24، باب مخرق: صار ممرا، وباغي الخير: طالبه.

النص الشعري متمثلاً في شعر حسان بن ثابت، حيث كانت هذه الظاهرة واضحة فيه على مختلف سماتها البنائية، وذلك من أجل الكشف عن أبعادها وخصائصها ووظيفتها داخل النص الشعري.

وتقوم الدراسة على بيان قيمة التكرار وأهميته في ديوان حسان بن ثابت على ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: التكرار في الأفكار والمعاني والصور العامة.

المستوى الثاني: التكرار في أشكاله الجزئية.

المستوى الثالث: التكرار البديعي.

أولاً: ـ التكرار في الأفكار والمعاني

اهتم الشاعر بتكرار أفكار معينة في شعره أكثر من غيرها، وقد تمثّل ذلك في مدحه للرسول عليه السلام ورثائه، ومدحه للصحابة رضوان الله عليهم ورثائهم، ومدح نفسه وقبيلته، وهجاء الكفار والأعداء.

أمّا فيما يتعلق بمدح الرسول الكريم ورثائه، فقد كرر الشاعر هذه الفكرة غير مرّة تأكيداً على فضل النبي عليه السلام، وإثباتاً لحقه على المسلمين، وبيان مآثره ومحاسنه، ومن ذلك قوله مادحاً الرسول عليه السلام[9]:

أغرّ عليه لِلنبوة خِاتمٌ من الله مِشهودٌ يلوحُ ويُشْهدُ
وضمّ الإله اُسمَ النبيّ إلى اسمِه إذا قالَ في الخمس المؤذنُ أشهدُ
نبيّ أتانا بعدِ يأسٍ وفترةٍ من الرسل والأوثان فِي الأرض تُعْبدُ

(9) نفسه: 30، بأبيض: يعني عمر بن الخطاب، ورؤوف على الأدنى: رؤوف بالأدنى، والنجيب: الكريم الحسب، وقطوف: عبوس.
وانظر أمثلة أخرى على رثائه للصحابة رضي الله عنهم: .
39 + 130 + 161 رثاؤه لخبيب بن عدي الأنصاري؛
233 + 232 + 69 رثاؤه لعثمان بن عفان؛
105 + 181 رثاؤه لحمزة بن عبد المطلب؛
185 رثاؤه لجعفر بن أبي طالب.

فـأمـسى سِراجاً مُستـنـيراً وهادياً يلوحُ كما لاحَ الصقيلُ المـهـنـدُ
وأنـذرنـا نـاراً وبـشـرَ جنـةً وعلـمنـا الإسلامَ فالله نُـحـمـدُ

فهو يصفه بأنه خاتم النبيين، وأنّ اسمه قد اقترن باسم الإله في الأذان، وأنّه جاء بعد فترة من الرسل ليخرج الناس من عبادة الأوثان إلى عبادة الله، فكان مثل السراج المنير الذي يستضاء به، أو مثل الشمس الذي تضيء للناس طريقهم، وأنّه أنذر الناس النار، وبشّرهم بالجنة.

وقوله كذلك في مدحه للرسول الكريم[10]:

وأحسنُ منكَ لـم تـرَ قط عـيـنـي وأجـمـلُ مـنكَ لـم تـلـدِ الـنـسـاءُ
خُـلـقـتَ مـبُـرءاً مـن كـل عـيـبٍ كـأنـكَ قـدْ خُـلـقـتَ كـمـا تـشـاءُ

فالرسول كان من أجمل الناس وجهاً، وأنه أجمل ما رأت عين الشاعر، وأنه خلق مبرءاً من كل عيب، وقد استخدم الشاعر أفعل التفضيل (أحسن، وأجمل) للدلالة على ذلك.

أمّا رثاؤه للنبي عليه السلام فمن ذلك قوله من قصيدة طويلة[11]:

بـطـيـبـة رَسـمٌ للـرّسـولِ ومـعْـهـدُ مُـنيرٌ وقـدْ تعـفـو الرّسومُ وتـهْـمـدُ
ولا تـنْـحَـمي الآيـاتُ من دار حُـرْمةٍ بها مِنبرُ الهـادي الذي كانَ يصْعـدُ
تـذكّـرُ آلاءَ الـرّسـولَ ومـا أرى لها مُحْصياً نـفْسي فـنـفـسي تـبَـلـدُ
فبورِكتَ يا قبْرَ الرّسولِ وبوركتْ بـلادٌ ثـوَى فـيـها الرّشيد المُسدّدُ
وبورِكَ لـحْـدٌ مـنْـك ضُـمّن طـيـباً عـلـيـه بـنـاءٌ مـن صفـيحٍ مُـنضّدُ
وراحـوُا بحـزْن لِـيسَ فيهم نبـيّهـُم وقـدْ وهنَتْ منهُم ظهورٌ وأعْضـدُ
يُبكونَ من تبكي السمـواتُ يـوْمه ومَن قدْ بكتهُ الأرضُ فالناسُ أكمَدُ

(10) نفسه: 79 – 80، نبا: امتنع، ومذودي: لساني.
(11) نفسه: 114 – 115، الغضاريف: السيد الجواد، وأنكاس: المقصر عن النجدة.
وانظر أمثلة أخرى على مدحه لنفسه وقبيلته: 73، 74، 11.، 111، 138، 139، 144، 159، 172، 175، 181، 194، 5.2، 7.2، 218.

إمامٌ لهمْ يهديهِم الحقّ جاهداً مُعلمُ صدْق إنْ يُطيعوه يَسعَدوا
عَفوّ عن الزلات يِقبلُ عذرَهم وإنْ يُحْسنوا فاللهُ بالخيْر أجودُ
عزيزٌ عليْه أنْ يَحيدوا عن الهُدَى حريصٌ على أنْ يسْتقيموا ويهْتدوا
عطوفٌ عَليهم لا يُثّني جناحَه إلى كنفٍ يَحنو عَليهم ويمْهدُ
وأمْستْ بلادُ الحرْم وحْشاً بقاعِها لغيْبة مِا كانَ من الوَحْي تعْهدُ
قِفاراً سِوى معْمورَة اللحْد ضافها فقيدٌ يُبَكيه بلاطٌ وغرْقدُ
وما فقَد الماضون مثلَ مَحمّدٍ ولا مِثله حتى القيَامة يُفْقدُ
أعفّ وأوفى ذمّة بِعَهْدٍ وأقرَب منْه نائلاً لا يُنكدِ
وأبْذل مِنه للطريفِ وتالدٍ إذا ضنّ مِعطاءٌ بما كان يُتْلدُ
وأكرمَ حيّاً في البُيوتِ إذا انتمَى وأكرمَ جدّاً أبْطحيّاً يُسَوّدُ
وأمنعَ ذِرْواتٍ وأثبتَ في العُلى دَعائِم عزّ شاهِقاتٍ تُشيّدُ
وأثبتَ فرْعاً في الفروع ومِنْبتاً وعُوداً غداة المُزنِ فالعُودُ أغيْدُ

فهو يصف منازل الرسول والمنبر الذي كان يصعد عليه، وهذه المعالم لم تندثر بعد، ثم يصف بكاءه على الرسول الكريم متذكراً آراءه، ثم يدعو لقبره بالبركة، وكذلك للبلاد التي يوجد بها قبره، ثم يشير إلى أن البركة واليمن قد غابت بغيابه، وأنّ الظهور قد ضعفت بعد وفاة الرسول عليه السلام، واصفاً اليوم الذي مات فيه الرسول الكريم بأنّ السماء قد بكت عليه.

ويتذكر بعد ذلك صفاته عليه السلام بأنه كان إمام الهدى، وأنه عطوف، لا يصرف عطفه عن أحد، وهو عندما مات بكته الملائكة لأنه أكرم الناس، وأعظمهم، وأوفاهم ذمة، وأكرمهم نسباً، ويلاحظ هنا دور استخدام أفعل التفضيل في تثبيت هذه الصفات للرسول عليه السلام كما في قوله: (وأبذل منه، وأكرم حياً، وأكرم جداً، وأمنع ذروات، وأثبت في العلى، وأثبت فرعاً).

ولا بد من الإشارة هنا إلى أنّ مثل هذه الأشعار الكثيرة التي يمدح فيها الرسول الكريم أو يرثيه، لم يأت بها الشاعر زينة أو حلية لأشعاره، فهذه الصفات معروفة لدى

المسلمين، وإنّما جاء بها لأمرين: الأول: تأكيد هذه الصفات وتثبيتها في نفوس المسلمين، والأمر الآخر: بيان فضل الرسول عليه السلام وحب المسلمين له أمام الكفار، فكان هذا الأمر جانباً من جوانب الدفاع عن الإسلام والمسلمين.

وفيما يتعلق بمدحه للصحابة رضي الله عنهم ورثائه لهم، فقد مدح الشاعر صحابة رسول الله ووصفهم بأنّ فيهم أنفة وعفة، وأنهم يعزفون عن الخنا، ويرفضون العيب، فقد أسلموا أنفسهم لله، وقدموا أنفسهم وأموالهم في سبيل الله، فهم يسرعون إلى طاعة رسول الله، وقد استمروا في هذا الأمر حتى آمن الأعداء وانتصر الإسلام، وهم أبطال أشاوس، ومقاتلون شجعان، فإذا غضبوا هاجت الدنيا، ولذلك يجب على الإنسان أنّ يحبهم ويتجنب عداوتهم، فيقول[12]:

قــوْمٌ إذا حَــاربوا ضَــرّوا عــَدوّهــمْ ... أو حَاولوا النفعَ في أشيَاعِهم نَـفعُـوا
إنْ كانَ في الناس سِبّاقونَ بعْهدَهــمُ ... فكلّ سـبْـق لِأدنـَى سبْـقـِهـمْ تـبَـعُ
ولا يَضـنُّونَ عـنْ مـوْلىً بـِفضـْلهـمْ ... ولا يـُصيُـبـهـمُ فـي مـَطـمَـع طِـبَـعُ
لا يـَجـْهـلـون وإنْ حـاولتَ جَهْـلهـمُ ... في فضْلَ أحْلامِهم عـنْ ذاكَ مُتّسَـعُ
أعـفّةٌ ذكـِرتْ في الـوَحْي عـفِـتهُـمُ ... لا يـَطبـَعـُون ولا يُـرْديـهُم الـطـَمـعُ
أعْطوا نبيّ الهُـدى والبرّ طاعَـتهـمْ ... فمَـا ونَا نَـصـرُهـمْ عَـنْه ومَا نزَعوا
إنْ قالَ سيروا أجَدّوا السَيْر جُهْدهمُ ... أو قـالَ عـُوجوا عَليْـنا سَاعة رَبَعوا
فـإنّ فـي حـرَْبهـمْ فـاترُك عَداوتهُـمْ ... شرّاً يُـخـاضُ عليْه الصّابُ والسّلعُ
نـَسـمو إذا الحَربُ نالـتهَـا مَخالبُها ... إذا الـزّعَـانـفُ مـِن أظفارِها خَشَعوا
لا فـخرَ إنْ هـمْ أصَـابوا مِن عَـدوّهـمْ ... وإنْ أصـيـبـوا فلا خـُورٌ ولا جَـزِعُ
كأنّهمْ في الوَغى والمَوْتُ مُكتـنـعٌ ... أسَـدٌ بـبـيـشَـة فَـي أرْسـاغـِهـا فَدَعُ
فَـإنـّهـمْ أفـضَـلُ الأحْـيـاء كِـلـهـِم ... إنْ جَدَّ بالناس جِدُّ القوْل أِو شمَعوا

(12) نفسه: 16.

أما رثاؤه للصحابة فقد أكثر الشاعر من ذلك كقوله في رثاء عثمان بن عفان رضي الله عنه[13]:

إنْ تـمـس دِارُ ابـن أِروى خـالـيـةً بـابٌ صـريـعٌ وبـابٌ مُـخْـرقٌ خَـربُ
فـقـدْ يُـصـادفُ بـاغـيَ الـخـيـرِ حـاجـتـهُ فـيـهـا ويـأوي إلـيـهـا الـذكـرُ والـحَـسَـبُ

فيشير إلى أن داره من بعده أصبحت ممراً، مشيراً إلى أنها أصبحت من عثمان خالية، بعد أن كانت معدن الجود والكرم ومأوى الذكر والحسب، فإن ذهب شخصه فقد بقيت آثاره.

وقال يرثي عمر بن الخطاب[14]:

وفَـجّـعـنـا فـيـروزُ لا دَرَّ دَرُّهُ بـأبـيـضَ يـتلو المحكمات مِنيـبُ
رؤوف عِلى الأدنى غليظ عِلى العِدا أخـي ثـقـة فِـي الـنـائبات نِجـيـبُ
مـتى مـا يـقلْ لا يكـذبِ القولَ فعْلـهُ سـريـع إِلـى الـخـيْـرات غِـيـر قِـطـوبِ

فهو يرثيه بأنه كان يتلو الآيات المحكمات دون خلل، وأنه لم يخرج عن أوامر الله، وأنه كريم النسب، مشيراً بذلك إلى محامد الفاروق ومناقبه.

أما عن مدحه لنفسه وقبيلته، فقد جاء هذا النمط من التكرار في شعره للدلالة على اعتزاز الشاعر بنفسه وبقبيلته، وهذا الاعتزاز امتداد للاعتزاز بالإسلام والمسلمين، ومن ذلك قوله مادحاً نفسه[15]:

لعمرُ أبيـك اِلخير يا شَعْث مُا نبا عليّ لساني في الخطوب وِلا يَدي

(13) نفسه: 43، أجمعت: صممتُ، مومسة: فاجرة.
وانظر أمثلة أخرى على هجائه للأفراد في شعره: 4. هجاء صفوان بن أمية، 52 هجاء ربيعة بن الحارث، 47 هجاء أمية بن خلف، 72 هجاء عيينة بن الحصن، 81 هجاء مسافع بن عياض، 91 هجاء قيس بن مخزومة، 117 هجاء الوليد بن المغيرة، 125 هجاء عدي بن كعب، 19. هجاء أبي جهل.

(14) نفسه: 41، مزينة: قبيلة من مضر، وفلج: الظفر والفوز، وأحجره: أدخله، والضريب: الصقيع.

(15) نفسه: 91، المساعي: الكرم، والمحاشد: الجماعة.
وانظر أمثلة أخرى في هجائه للجماعات والقبائل: 69 هجاء مزينة، 85 هجاء بني عابد بن عبد الله، 117 هجاء قوم الحارث بن عوف، 124 هجاء بني سهم بن عمرو، 125 هجاء بني عدي بن كعب، 188 هجاء ثقيف، 227 هجاء هذيل، 227 – 228 هجاء بني المغيرة.

لساني وسيفي صارمان كِلاهُما ويبْلغُ ما لا يبلغُ السيف مذودي
فلا المالُ ينسيني حَيائي وعفتي ولا واقعاتُ الدهرِ يفللنَ مِبْردي
وإنّي لمُعطٍ ما وَجدتُ وقائلٌ لموقد نِاري ليلة اَلريحِ أوقدِ
وإنّي لحلوٌ تعتريني مرارةٌ وإنّي لتراّك لما لم أعوّدِ

حيث يبين قوة تأثير شعره في أعدائه ونيله منهم أكثر مما يناله السيف منهم، مادحاً نفسه بالكرم والجود والعفة، وأنه نفاع ضرار.

وقد تعدى مدحه لنفسه إلى مدح القبيلة (الأنصار)، ولم يأت مدحه لقبيلته إلا لبيان صفاتهم المستمدة من الإسلام وقيمه، فيقول في ذلك[16]:

ولقدْ يعلمُ من حاربنَا أنّنا ننفعُ قدماً ونضُرْ
صُبُرٌ للموت إنْ حلّ بنا صادقو البأسِ غضاريفُ فُخُرْ
وأقامَ العزُّ فينا والغني فلنا مِنه على الناسِ الكبُرْ
نحنُ أهلُ العزِّ والمجدِ معاً غيرُ أنكاسٍ ولا مِيل عُشُرْ
فَسلوا عنّا وعنْ أفعالِنا كلُّ قومٍ عندهم علمُ الخبَرْ

حيث مدح قبيلته بأن العز فيهم وأنهم يصبرون على الموت، وهم ليسوا ضعفاء بل إنهم يسرعون إلى النجدة والكرم، والناس يعترفون بذلك، ودليل ذلك استخدامه لفعل الأمر (فسلوا)، فهو واثق بهذه الصفات، لذلك فهو يطلب أن يتم السؤال عنهم عند كل شخص عنده علم بأفعالهم، ثم إن استخدامه لضمير الجماعة (حاربنا، وأننا، وفينا، وأفعالنا)، دلالة على قوة هذه المجموعة والتحامها بعضها ببعض، وهذا ما أراد الشاعر نقله إلى الآخر، مع الإشارة هنا إلى أن أكثر المدح كان بالشجاعة والكرم والشهرة والنسب، وهذه الأشياء التي كانت تسبب إثارة الكفّار والمشركين، وتدعم قوة المسلمين والإسلام.

أما هجاء الكفار والأعداء فإن هذا النمط من تكرار المعاني والأفكار يعد من أكثرها تكراراً في ديوانه، حتى إنه فاق مدح الرسول عليه السلام ورثاءه، وكذلك مدح

(16) الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، مكتبة النهضة، بغداد، 64.

الصحابة ورثاءهم، ومدح نفسه وقبيلته، ولعل السبب في ذلك أن هذا النوع من الشعر كان يحمل في باطنه رؤية مفادها الدفاع عن الإسلام أمام الأعداء، ولا سيما أن كثيراً من هذا الشعر في ديوانه كان يأتي بعد حادثة أو واقعة أراد الأعداء فيها النيل من الإسلام والمسلمين، فكان الشاعر يجد واجباً عليه أن يدافع عن مبادئه التي يؤمن بها، فكان يرد على الأعداء، سواء أكان هذا الهجاء للأفراد أم الجماعات، فكلاهما يؤديان الفكرة نفسها.

فمن الأمثلة على هجائه للأفراد هجاؤه لأبي سفيان كبير المشركين، الذي تعرّض للرسول عليه السلام بالهجاء، فيرد عليه رداً قاسياً ويسلبه كل القيم العربية التي يعتز بها الإنسان العربي، فيصفه بأنه أجوف خالٍ من العلم والمعرفة، وأن سيوف المسلمين تركته عبداً، فيقول في ذلك[17].

ألا أبلغْ أبا سفيانَ عني ... فأنتَ مُجوّفٌ نَخِبٌ هواءُ
بأنّ سيوفنا تركتكَ عبْداً ... وعبدُ الدارِ سادتها الإماءُ
هجوتَ محمداً فأجبتُ عنهُ ... وعند اللهِ في ذاكَ الجزاءُ

ثم يواصل الرد على أبي سفيان مدافعاً عن الرسول عليه السلام، ذاكراً صفاته الحميدة، فهو أمين مبارك، مؤكداً أن هجاءهم للرسول لن يضره، كما أن مدحهم له لن ينفعه، فكلاهما سواء، فيقول في ذلك:

أتهجوهُ ولستَ له بكفءٍ ... فشرّكما لخيركما الفداءُ
هجوتَ مباركاً برّاً حنيفاً ... أمينَ اللهِ شيمتُه الوفاءُ
فمنْ يهجو رسولَ اللهِ منكم ... ويمدحُهُ وينصرُهُ سواءُ

ومن ذلك هجاء الحارث بن هشام بن المغيرة، فيهجو بأنه ألأم من مشى على الأرض في الفحش والسوء، وأنه ورث كل ذلك عن والديه، فيقول[18]:

أجمعتُ أنّك أنتَ ألأمُ منْ مشى ... في فحش مِومسةٍ وَزَوك غِرابِ

(17) اليزابيث، دور، ترجمة: محمد إبراهيم الشوشي، 1961، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، مكتبة منيمنة، بيروت، 29.

(18) نفسه: 57.

فورثتَ والدكَ الخيانة والخنا والـلؤمَ عندَ تقايس الأحسابِ

ومن الأمثلة على هجائه للأعداء على شكل جماعات وقبائل هجاؤه لقبيلة مزينة، بأنهم ليس فيهم خطيب مصقع ولا غير مصقع، وليس فيهم شجاعة حتى ينتصروا على أعدائهم، وليس فيهم أي شيء جيد يطاف به في الآفاق، ويذاع لهم به صيت، فيقول[19]:

مزينةُ لا يُرى فيها خطيبُ ولا فَلجٌ يُطافُ به خَصيبُ

ولا مـنْ يَملأ الشّيزى ويحمي إذا ما الكلب أحجَرَهُ الضَّريبُ

وقوله في هجاء قوم عدي بن كعب[20]:

لئامٌ مسَاعيها قصارٌ جُدودُها عن الخيْر لِلجارِ الغريب مِحاشِدُ

ومَا مِنهم عند المكارم والعلا إذا حُضِرتْ يوماً من الدهر مِاجدُ

فهم لا مساعي لهم لأنهم ألأم الناس، واللؤم ضد الكرم، وهم ليس لهم آباء كثر، وهم في الشدة لا يستصرخون.

ثانياً: التكرار في أشكاله الجزئية

وسيتم الحديث هنا عن تكرار الكلمة في البيت الشعري الواحد، وكذلك تكرار الأساليب.

أ – تكرار الكلمة في البيت الشعري الواحد:

إنّ التكرار في ديوان حسان بن ثابت يقع في فضاء البيت الواحد (تكرار أفقي)، مثلما يقع في الأبيات (تكرار عمودي)، وسيهتم البحث بالتكرار الأفقي دون الحديث عن التكرار العمودي تجنبا للتكرار وخوفاً من الإطالة.

فالتكرار الأفقي يضع بين أيدي القارىء مفتاحاً للفكرة التي يريد الشاعر الحديث عنها، وهو أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر، فيضيئها بحيث نطلع عليها[21].

(19) نفسه: 96، وانظر أمثلة أخرى على تكرار الكلمات في مدح الرسول ورثائه: 17، 22، 19.

(20) نفسه: 63.

(21) نفسه: 173.

والشاعر عندما يكرر كلمة معينة فإن هذا التكرار يشكل إيقاعاً موسيقياً متناسقاً يجسد الانفعال الإنساني، فالشاعر (بشر يتحدث إلى بشر، ويعمل جاهداً ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسق، لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين)[22].

وما ينبغي الإشارة إليه هنا أن تكرار كلمة في بيت شعري واحد لا يعد دليلاً على ضعف قدرة الشاعر الفنية، ولا يمكن أن تضفي جواً من الرتابة على النص، بل إنها أداة من الأدوات التي يستخدمها الشاعر ليعين على إضاءة التجربة وإثرائها وتقديمها للقارىء.

وهذا النمط من التكرار للكلمة في البيت الشعري الواحد كثير جداً في ديوانه، وكلها جاءت لتؤدي فكرة في البيت وفي النص الشعري، سواء أكان ذلك في مدح الرسول الكريم ورثائه، أم في مدح نفسه والقبيلة، أم في هجائه للأعداء.

ففي مدحه للرسول عليه السلام يقول[23]:

واللهِ ربي لا نفارقُ ماجداً عفَّ الخليفةِ ماجدَ الأمجادِ

فقد كرر الشاعر الكلمات ذات الجذر الاشتقاقي (ماجداً، وماجد، والأمجاد)، وقد استطاعت هذه الكلمات من خلال التكرار الصوتي الذي تحمله أن تتضمن قوة خفية، وهذه القوة لم تأت عفواً، فلو وردت هذه الكلمة في سياق آخر لاختلفت وظيفتها، ولكن تكرارها هنا استطاع أن يكشف اللهفة وحب الشاعر للرسول الكريم، وذلك من خلال وصفه بالكرم والشهرة في النسب.

ومن ذلك أيضاً قوله في رثائه عليه السلام[24]:

كنتَ السوادَ لناظري فعَمي عليْك الناظرُ

فيرثي الرسول الكريم واصفاً إياه بسواد العين التي لم تر غيره بعده، فتكرار

(22) الواقدي، أبو عبد الله محمد بن عمر، 1966، **فتوح الشام**، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1/ 27.

(23) **ديوانه**: 114.

(24) الطرابلسي، محمد الهادي، 1984: النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريّاتار من خلال كتابه (صناعة النص)، وجون كوهن من خلال كتابه (الكلام السامي)، **مجلة فصول**، المجلد 5، العدد 1، 28.

الكلمات المتجانسة (ناظري، والناظر) في هذا البيت ساعد على توضيح الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها إلى المتلقي.

وكذلك قوله في رثائه عليه السلام[25]:

يبكونَ من تبكي السماواتُ يومَه ومنْ قد تبكيهِ الأرضُ فالناسُ أكمدُ

فقد كرر الفعل (بكى) بمشتقاته (يبكون، وتبكي، وتبكيه) ففي المرة الأولى إشارة إلى الإحساس بفقد الرسول الكريم، وتكرارها للمرة الثانية تأكيد لهذا الفقد، وفي المرة الثالثة التيقن من هذا الفقد، فقد استخدم الشاعر هذه الكلمات لتكون متنفساً لما يجيش في صدره تجاه مصيبة فقد الرسول عليه السلام.

أما تكرار الكلمات الخاصة بمدح نفسه وقبيلته فمن ذلك قوله[26]:

ويَسودُ سيّدنا جَحاجِحَ سادةً ويُصيبُ قائلنا سواءَ المَفْصَلِ

إن تكرار المادة الاشتقاقية للفعل (ساد) في قوله: (يسود، وسيدنا، وسادة)، إضافة إلى الجانب الوظيفي للتكرار في هذا البيت، فإنه كأية أداة لغوية يعكس جانباً من الموقف الشعوري الانفعالي الخاص بالشاعر، فهو هنا أراد أن يعبّر عن حبه لقومه وقبيلته، وأراد أن يبيّن علو شأنهم، فلم يجد أمامه وسيلة إلا هذه الظاهرة الأسلوبية المتمثلة في التكرار، وربما «كرر تكراراً يستفاد منه تقوية المعاني الصورية والتفصيلية معاً، ثم يكون بعد ذلك ترنيماً»[27].

ومن ذلك قوله[28]:

منْهمُ أصلي فمنْ يفخَرْ به يعرِفُ الناسُ بفخْرِ المُفتخرْ

---

(25) نفسه: 138، وانظر أمثلة أخرى على تكرار الكلمات من خلال حديثه عن مدح نفسه وقبيلته: 11، 143، 145، 147، 148، 175، 176.

(26) نفسه: 126.

(27) نفسه: 117، والسخبر: شجر يشبه الثمام له جرثومة.
وانظر أمثلة أخرى على مثل هذا النوع من التكرار: 192 في هجائه لخيبر، 188 في هجائه لثقيف، 146 هجاء قوم عتبة بن أبي لهب، 44 هجاء مزينة، 48 هجاء هذيل.

(28) الطرابلسي، عبد الهادي، والمسدي، عبد السلام، 1980، **الشرط في القرآن**، الدار العربية للكتاب، 23.

فتكراره للكلمات ذات الجذر الواحد (يفتخر، وبفخر، والمفتخر) دلت على مجد قومه، وأن الناس يعترفون به ويقرونه، فتكرار الكلمة غير مرة في بيت واحد، وإن كانت مختلفة في الاشتقاق، يكشف عن الإلحاح على الرؤية التي يؤمن الشاعر بها، لذلك يمكن القول: (إن العنصر الذي يتردد في ذاته في المنزلتين يكون في المنزلة الثانية غيره في المنزلة الأولى في الوقت ذاته، فليس الفرق هنا فرقا مفهومياً، وإنما هو تأثيري)[29] ومن ذلك قوله[30]:

إنّا أبيْنا ولمْ يأبى لنا أحدٌ إنّا لذلك عنْد الفخرِ نَرْتفعُ

إنّ تكرار الضمير (نا) يكشف عن توكيد الشعور بذات الجماعة وتضخيمها، وهذا الشعور جعل الشاعر يكرر هذا الضمير على هذه الشاكلة، وهذا يكشف عن هدف الشاعر الذي يسعى إليه وهو حرص ذات الجماعة على امتلاك هوية متميزة.

وهذا الفخر لا يمكن أن نفهمه بأنه تعصّب لقومه دون غيرهم، فهذا فهم خاطىء لا يمكن أن يكون أبداً، فالقصد من مثل هذا الفخر والمدح بالقبيلة هو بيان مكانة المسلمين وقدرتهم ومنزلتهم العالية أمام الأعداء، فعلى المرء والدارس أن يربط مثل هذا التكرار بسياقه وإطاره العامين.

أما تكرار الكلمات من خلال هجائه للأعداء والكفار، فمن ذلك قوله في هجاء بني الحماس[31]:

إنْ سَابقوا سُبقوا أو نَافروا نُفِروا أو كاثروا أحداً منْ غيرهم كثِروا

فتكرار الكلمات ذات الجذر الواحد (سابقوا، وسبقوا) و(نافروا، ونفروا) و(كاثروا، وكثروا)، ساهم في بيان أن بني الحماس خاسرون في كل شيء، فقد ساهم الجناس بوصفه ظاهرة أسلوبية هنا في بناء موسيقى النص، فكل كلمة من الكلمات التي وقع فيها الجناس احتلت الموقع نفسه التي كانت فيه الكلمة الآخرى ذات الجذر الواحد

(29) الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى، 2007، **معاني الحروف**، ط1، تحقيق: عرفان الدمشقي، المكتبة العصرية، بيروت.

(30) **ديوانه**: 232.

(31) نفسه: 44.

من الناحية الاشتقاقية، فدور الجناس لم يقف عند حد الجرس الموسيقي، بل جاء مرتبطاً بالمدلولات.

وكذلك قوله في هجاء الحارث بن عوف[32]:

إنْ تـغْـدِروا فـالـغـدرُ فـيـكـم شـيـمـةٌ والـغـدرُ يـنـبـتُ فـي أصـولِ الـسّـخْـبـرِ

فالملاحظ أن التكرار هنا وقع في الكلمات (تغدروا، والغدر، والغدر) وذلك من أجل تقرير المعنى وتأكيده وإزالة الشك، حيث أكد هذا التكرار هنا سمة الغدر الملاصقة للحارث بن عوف وقومه، حتى إنّ الغدر - كما وصفهم - ملازم لمنازلهم ومحالهم.

ب - تكرار الأساليب

يشكل تكرار أسلوب معين مثيراً أسلوبياً يحث المتلقي على البحث فيما وراء النص، وقد كرر حسان بن ثابت في شعره عدداً من الأساليب، وسيتم الحديث عن أكثر الأساليب دوراناً وتكراراً في شعره دون الحديث عن الأساليب كافة نظراً إلى كثرتها، فمن أكثر الأساليب استخداماً: أسلوب الشرط، وأسلوب النداء، وأسلوب القسم، وتكرار البداية، واستخدام عبارة (ألا أبلغ).

أما فيما يخص أسلوب الشرط، فقد أكثر الشاعر من استخدامه بشكل لافت في شعره، حتى إنه يمكن القول بأنه أكثر الأساليب وجوداً في شعره، ولعل أكثر الأدوات الشرطية حضوراً (إذا، ولو).

ولسنا ندرس هذه الأدوات الشرطية معزولة عن دلالاتها وأبعادها الوظيفية، وذلك لأن لاختيار الأداة في التفكير والتعبير أبعاداً دلالية ووظائف فعلية.

فالتراكيب الشرطية من الظواهر الأسلوبية البارزة في شعره، لأن الشرط وحدة نحوية تحمل قضية تنقسم إلى طرفين: ثانيهما معلق بمقدمة يتضمنها الأول[33].

---

(32) نفسه: 159، وانظر أمثلة أخرى لاستخدامه هذه الأداة: 14 في هجائه لمزينة، 42 في مخاطبته للوليد بن المغيرة، 89 في مخاطبته لعمرو بن العاص السهلي، 92 في هجائه لثقيف، 227 في فخره بنفسه وهجاء **ابن الزبعرى**، 229 في هجائه لمخرمة بن المطلب وأبي صيفي بن هشام.

(33) الرماني: **معاني الحروف**، 10.

ومن هذه الأدوات الشرطية التي أكثر الشاعر من استخدامها (إذا)، فقد اعتمد عليها كثيراً، وإدخالها في أسلوب الشرط بهذه الكثافة وإلحاحه عليها مدعاة للبحث عن أسرار النص، فهي أداة غير جازمة تستعمل لظرف الزمان المستقبل، ولا تستعمل إلا عند التحقق من وقوع الشرط[34].

ومن ذلك قوله في رثاء عثمان بن عفان رضي الله عنه[35]:

إذا تـــذكـرتُـهُ فـــاضَـــتْ بـأربـعـــةٍ عَـيـني بـدمـعٍ عـلـى الـخـدَيْـن مُـخْـتـتـنِ

فهو يتذكر عثمان رضي الله عنه، وأنه كان مقهوراً مظلوماً، فقد قتله الأعداء دون ذنب، لذلك فاضت عيناه بالدمع من شدة حزنه، فاعتمد على هذه الأداة الشرطية لبيان موقفه، فيلاحظ هنا أن عملية البكاء مرتبطة بتذكر الصفات التي أثبتها للمرثي وهي وسيلة لإثبات حبه له، فقد علق الفعل اللاحق بالفعل السابق.

وكذلك قوله في هجاء مزينة[36]:

إذا سَـــمِـعـــوا الـــغـــيَّ أدّوا لـــهُ تـــيـــوسٌ تـــنـــبّ إذا تـــضْـــربُ

فبعد أن هجاهم بأن أمهم سوداء مثل الخنفساء، يصفهم بأنهم لا يعرفون الحق والباطل، فإذا سمعوا الباطل اتجهوا إليه مثل التيوس التي تصيح عند الهياج، فاعتمد أداة الشرط لبيان رؤيته وفكرته.

ومن الأمثلة أيضاً قوله مفتخراً بنسبه[37]:

إذا غـابَ مـنـهـا كـوكـبٌ لاحَ بَـعـدهُ شِـهـابٌ متى ما يَبدُ للأرض تُشرقُ

فهو أراد أن يمدح نفسه وقومه بأنهم نجوم، وأنهم ملوك وأبناء ملوك، فلم يجد

---

(34) **ديوانه**: 13.

(35) نفسه: 242، وانظر أمثلة أخرى لاستخدام الأداة الشرطية (لو): 40 في هجائه لمذحج، 222 في الفخر بقومه، 193 في هجاء أبي سفيان.

(36) راجع حول هذه الفكرة عند: الجنابي، أحمد، 1981، السمات الفنية لشعر البطولة الحربية، مجلة **دراسات الأجيال**، العدد2، السنة 2، 12.

(37) سأكتفي بالإشارة إلى موضعها في الديوان: 43 في هجائه للحارث بن هشام، 135 في هجائه لبني العوام، 190 في هجائه لثقيف، 179 في مدحه لعائشة رضي الله عنها، 190 في هجائه لأبي جهل، 215 في هجائه لابن الزبعرى.

أمامه سوى أداة الشرط (إذا) لتحقيق ذلك، مستخدماً الصورة الفنية لتقريب ذلك إلى المتلقي، فأبناء قبيلته كواكب تضيء ما حولها، وإذا غاب كوكب من هذه الكواكب ظهر بعده شهاب تشرق الأرض به.

ومن هذه الأدوات الشرطية (لو)، وهي أداة غير جازمة، والجواب عليها بأداة تقع جواباً لكلام قبلها، فهي حرف امتناع لامتناع، بمعنى امتناع الجواب لامتناع فعل الشرط 141، ومن الأمثلة على استخدامه لهذه الأداة الشرطية قوله في رثاء خبيب: 142

لو كانَ في الدارِ قومٌ ذو محافظة حامي الحقيقةِ ماضٍ خاله أنَسُ

إذا حللتَ خبيبٌ منزلاً فُسحاً ولم يُشدّ عليك الكبْل والحَرسُ

فامتناع حدوث الجواب هنا جاء لامتناع فعل الشرط من قبل، إذ لو كان هناك شخص يغضب لحرمة تنتهك، ويحمي ما يجب عليه حمايته لكان خبيباً الذي يوجد الآن في قبره بلا حرس وبلا قيود.

ومن ذلك قوله في هجاء هذيل[38]:

لو خُلقَ اللؤمُ إنساناً يكلمُهمْ لكانَ خيرَ هُذيْلٍ حينَ يأتيها

يكشف استخدام هذه الأداة الشرطية هنا عن رؤية الشاعر تجاه قوم هذيل، وهي عدم إمكانية وجود الخلق الحسن عندهم، مقدماً لذلك بصورة فنية فلو كان اللؤم إنساناً يكلم أحداً ما وجد خيراً من هذيل، وهو بذلك يعلن صراحة عداءه لهم.

ويمكن الإشارة هنا إلى أن استخدام مثل هذه الأداة الشرطية في مثل هذه المواقف التي يهجو بها الأعداء، يعطي البيت صوتاً فيه نبرة قوية تتناسب مع القوة والثورة والحرب[39].

ومن الأدوات الشرطية التي أكثر من استخدامها في شعره (إنْ)[40] و(لولا)[41].

---

(38) انظر أمثلة على استخدامه لهذه الأداة: 81 في هجائه لمسافع بن عياض، 81 في هجائه لصفوان بن أمية، 124 في هجائه لبني سهم بن عمرو، 202 في افتخاره بيوم بدر.

(39) ابن هشام، جمال الدين، 1979، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، ط5، حققه: مازن مبارك، ومحمد علي حمد الله، راجعه: سعيد الأفغاني، دار الفكر، بيروت.

(40) **ديوانه**: 66.

(41) نفسه: 39. =

ورب سائل يسأل هنا: لماذا لجأ الشاعر في ديوانه إلى هذا الكم الكبير من الأدوات الشرطية؟ ولعل السبب في ذلك أن اللغة الشعرية ربما تكون غير قادرة على استيعاب التجربة كاملة، لذلك يلجأ إلى تلك الأساليب لكي يستطيع من خلالها أن يعبّر عن تجربته بصورة تامة.

ويمكن أن يكون استخدامه لهذه الأساليب دليلاً على اضطرابه النفسي، وله الحق في ذلك فهو في رثائه للرسول عليه السلام والصحابة رضي الله عنهم يشعر بدورهم في دعم الإسلام والمسلمين، وفقدانهم يؤدي إلى اضطراب نفسي عنده، وكذلك في هجائه للأعداء، فهو بحاجة إلى حشد أكبر عدد من الأدوات الشرطية في محاولة منه لتأكيد ضعف الأعداء والكفار أمام قوة المسلمين.

فالشاعر وإن أظهر قوةً عالية في مدحه ورثائه وهجائه، فإن هذا المديح، أو الرثاء، أو الهجاء يحمل في داخله اضطراباً نفسياً وخوفاً باطنياً يمكن للمتلقي أن يستشعره.

* * *

ومن الأساليب المكررة في شعره أسلوب النداء، وأداة النداء هي وسيلة تربط الكاتب والمنادى من جهة، ثم هي أداة لنقل رؤية الكاتب وفلسفته إلى المتلقي من جهة أخرى.

وقد احتل النداء مكاناً بارزاً في شعره، ولهذا الأسلوب عدة أدوات في شعره، ولعل من أكثرها انتشاراً الأداة (يا)، كذلك هي من أكثر الأدوات وروداً في القرآن الكريم[42].

وقد ارتبط تكرار أداة النداء عند حسان بن ثابت بصياغات لها دلالات انفعالية

= وانظر أمثلة أخرى على استخدام هذه الأداة: 39 في رثاء خبيب بن عدي، 43 في رثاء الحارث بن هشام، 67 في رثاء الرسول عليه السلام، 81 في هجاء مسافع بن عياض، 130 في هجاء بني رفضة من بني غفار.

(42) العشماوي، محمد زكي، 1979، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار النهضة العربية، بيروت، 35.

تخرج الجملة الشعرية من خبريتها إلى إنشائيتها، ومن ذلك قوله في رثاء الرسول عليه السلام[43]:

يا ربِّ فاجمعْنا معاً ونبيَّنا في جنّةٍ تثْني عيونَ الحُسَّدِ

وقد أفادت الأداة (يا) هنا كثرة الحزن والألم لفقد الرسول الكريم، بحيث يكتسب البيت الشعري نغمة الندب، ويقترب البيت من أنشودة النواح على فقد الرسول الكريم.

ومن ذلك قوله في رثاء خبيب بن عدي الأنصاري[44]:

يا عيْن جودي بدَمعٍ منك مُنسكبِ وابكي خُبيباً مع الغادينَ لم يَؤبِ

فهو أراد أن يعبر عن حزنه لعدم إمكانية رجوع خبيب، فما وجد غير مناداة عينه، وأمرها بأن تبكي على خبيب بدمع سائل مستمر، ولعل استخدامه لفعل الأمر (جودي) أدى دلالة هنا وهي إبراز ما يجول في خاطر الشاعر، وهو يدل (على أن الأسى الذي يغمر قلبه لا بد أن ينفجر فيغمر الكون كله)[45].

ومن الأساليب المنتشرة في شعره استخدام أسلوب القسم (والله + بالله + تالله)، وهذا الأسلوب له دلالة واضحة على صدق الإيمان بالعقيدة (فقد نسي الناس أو تناسوا اللات، والعزى، وهبل، ومناة الثالثة الأخرى، فلا قسم بها، ولا بالشمس والقمر، ولا بعزيز، ولا حبيب، ولا بمقدس أو شريف، بل تعلقت قلوبهم بخالق السموات والأرض... فلا يقسمون إلا به)[46].

فهو عندما أراد أن يبين مكانة الرسول عليه السلام، وعندما أراد إهانة الأعداء بهجائهم، لم يجد أسلوباً لذلك إلا القسم حتى لا يدخل السامعين الشك فيما يقول.

ومن الأمثلة على ذلك قوله في رثاء الرسول الكريم[47]:

تاللهِ ما حَملتْ أنثى ولا وَضَعتْ مثل الرسولِ نبيّ الأمةِ الهادي

---

(43) كاظم، الراوي، 1977، **أساليب القسم في اللغة العربية**، ط1، مطبعة الجامعة المستنصرية، بغداد، 264– 264.

(44) **ديوانه**: 67.

(45) نفسه: 88، مهانة: اسم أم سعد واسم زوجته أيضاً، وذات الخيف: أي جاءت بهم مختلفين فأمهم واحدة وآباؤهم متفرقون.

(46) نفسه: 157.

(47) ربابعة، موسى، 2001، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، ط1، دار جرير، الأردن، 37.

وكذلك قوله في هجاء سعد بن أبي سَرْح[48]:

واللهِ ما أدري وإنّي لسَائل مَهانة ذاتِ الخيف ألام أم سعْد

وقوله راداً على قيس بن الخطيم[49]:

بالله جِهْداً لنَقتلنَّكم قتْلاً عنيفاً والخيْلُ تَنكشفُ

ويمكن الإشارة هنا من خلال النظر في مثل هذه الأبيات التي ورد فيها لفظ القسم وأسلوبه بأن الشاعر مضطرب النفس، فإذا لم يكن كذلك فلمَ يقسم لنا في تثبيت حقيقة حبه للرسول الكريم وحزنه على وفاته وفقده؟ هذا من جهة، ومن جهة أخرى عندما أراد أن يهجو الأعداء باستخدام أسلوب القسم، فهذا له دلالة فالشاعر بقسمه هذا يكون محفزاً للمسلمين مهيناً للأعداء، فلكي يتغلب هو والمسلمون على شكوك النفس وظنونها يقسم في بداية الأمر.

ومن الأساليب التي كررها الشاعر في ديوانه (تكرار البداية)، وهو يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بناءً متلاحماً، إذ إن كل تكرار من هذا النوع قادر على إبراز التسلسل والتتابع، كما أن هذا التتابع الشكلي يعين على إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر[50].

ولا شك أن تكرار البداية مرتبط بالحالة الشعورية للمبدع، وقد التفت القدماء إلى هذه الظاهرة، وتحدثوا عن فائدته وجعلوه مختلفاً بما يقرره[51]، أي إن كل تكرار يقرر معنى جديداً.

ولهذا النوع من التكرار صور وأشكال منها تكرار كلمة أو كلمتين أو ثلاث

---

(48) انظر مثلاً: الشريف المرتضى، علي بن الحسين 1967، **أمالي المرتضى**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت، 140، والعسكري، أبو هلال، 1981، **الصناعتين**، ط1، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 123.

(49) **ديوانه**: 196، الميل: الإعوجاج.

(50) نفسه: 229، وانظر أمثلة أخرى على تكرار الكلمات: 81 في هجائه لمسافع بن عياض، 79– 8. في رده على قيس بن الخطيم، 99 في غزله بنضيرة، 177 في مدحه للرسول عليه السلام، 164 في غزوة بدر، 170 في رده على ابن الزبعرى.

(51) نفسه: 236 – 237، ميزانها: قوامها، والقطر: المطر.

كلمات، ومن ذلك قوله مفتخراً بقومه، وأنهم دافعوا عن الرسول الكريم بكل قوة ونصروه من غير خوف، فعندما أراد تأكيد ذلك كرر البداية في قوله[52]:

نَصَرنا بها خيرَ البريّة كِلها إماماً ووَقّرناً الكتابَ أميلا
نَصَرنا وآويْنا وقوّم ضَربُنا له بالسيوفِ مَيْل مَن كان أميلا

ومن ذلك قوله في هجاء طلحة بن أبي طلحة[53]:

هوَ الرجلُ الذي جلبَ ابنَ سعدٍ وعثمانا من البلدِ الشآمِ
هوَ الرجلُ الذي حُدّثت عنهُ غريبٌ بينَ زمزمَ والمقامِ

وقد يمتد التكرار الخاص بالبداية ليشمل شطراً كاملاً، وقد يكون هذا التكرار في ثلاثة أشطر متتالية، كما في قوله مفتخراً بيثرب، وأنهم قوامها، وأنه إذا ألم بها القحط والجدب كانوا مطرها، وأنهم يدافعون عنها عند الحروب، فحتى يؤكد هذه الفكرة جاء بتكرار البداية متتالياً، فيقول[54]:

ويثربُ تعلمُ أنّا بها إذا التبسَ الأمرُ مِيزانُها
ويثربُ تعلمُ أنّا بها إذا قَحطَ القِطرُ نُوآنُها
ويثربُ تعلمُ أنّا بها إذا خَافتِ الأوس جيرانُها

وقد يكرر الشاعر البداية في الأشطر الشعرية ولكن بشكل غير متتالٍ، ومن ذلك قوله مفتخراً بنفسه وقومه ووالده، فهم كرماء في وقت اشتداد الريح، وهم أقوياء في مواجهة الأعداء فيقول[55]:

---

(52) نفسه: 147– 148، الزعازع: جمع زعزع وهي الرياح الشديدة، والكبش: سيد القبيلة، ويدافعه: يرده. وانظر أمثة أخرى على تكرار الأشطر: 57 في مدحه للرسول عليه السلام، 175 في فخره بقومه.

(53) نفسه: 237.

(54) نفسه: 176، ذو حويل: صادق.
وانظر أمثلة أخرى على استخدام هذه الصيغة: 48 في رسالة هجاء لخالد بن أسيد، 69 في هجاء صفوان بن المعطل، 71 في هجاء عامر بن الطفيل، 189 في هجاء عبيد بن نافذ بن أصرم، 24. في هجاء بني الحماس، 225 في هجاء زهير بن الأعز، 81 هجاء الضحاك بن خليفة، مع الإشارة هنا إلى أن بعض هذه الصيغ وردت في غير موضع الهجاء ولكنها قليلة ومن ذلك: 74 في مدح نفسه، 104 في رثاء عثمان بن عفان رضي الله عنه، 164 في هجاء أبي سفيان.

(55) البغدادي، أبو طاهر محمد بن حيدر، 1986، **قانون البلاغة**، تحقيق: محسن عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت، 128.

وأنشدُكمْ والبغيُ مُهلكُ أهلهِ إذا ما شتاءُ المَحْلِ هبتْ زَعازِعهْ
وأنشدُكمْ والبغيُ مُهلكُ أهلهِ إذا الكبْشُ لم يوجدْ له مَن يقارِعهْ
وأنشدُكمْ والبغيُ مُهلكُ أهلهِ إذا الخَصْم لم يوجدْ له مَن يُدافعهْ

ويمكن الإشارة هنا إلى أن تكرار البداية وخصوصاً تكرار صدور الأبيات على نحو متسلسل أو غير متسلسل يعين على تشكيل نغمة موسيقية منسجمة ذات رنين واحد، بالإضافة على أنه أداة رئيسة تساعد على إيجاد رابطة متماسكة بين الأبيات، ومن شأن هذا الأمر أن يهيئ جواً غنائياً، لذلك يشعر المرء بارتباط مثل هذا التكرار بالغنائية.

ولعل تكرار مثل هذه الظاهرة في شعره جاء لأن الحاجة كانت ملحة لتكرار أبنية لغوية تساعد الذاكرة على الحفظ، هذا من جهة، وكذلك لتأكيد المعنى الذي يريد الشاعر بيانه وإيصاله إلى المتلقي من جهة أخرى، ولا سيما إن كان هذا التكرار الخاص بالبداية في رثاء الرسول عليه السلام، أو في رثاء الصحابة رضي الله عنهم، أو في هجاء الأعداء، فهو يؤدي دوره الفاعل في تجسيد الرؤية وتثبيتها، خصوصاً أن الشاعر يحمل رسالة لا بد أن يدافع عنها، وهذه الرسالة هي الدفاع عن الإسلام والمسلمين في وجه الأعداء والكفار والمشركين.

وآخر هذه الأساليب التي يمكن الحديث عنها في ديوانه تكراره لعبارة وأسلوب (ألا أبلغ)، وهي تكشف بواعث نفسية عميقة في ذات الشاعر، وهذا الأمر هو الذي حمل الشاعر أن يجعل هذه الصيغ أداة حربية، لا سيما في القصائد التي يهجو بها الأعداء والكفار ويهددهم بها.

ويمكن أن يلاحظ الدارس أن جل القصائد التي وردت فيها مثل هذه الصيغ كانت في هجاء الأعداء، وهذا يدل على حرص الشاعر على الدفاع عن الإسلام والمسلمين باستخدام مثل هذه الأدوات والصيغ، حيث أصبحت فيما بعد ملجأ الشعراء في الخروج من المقدمات التقليدية، ذاهبين بهذه الصيغ التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بغرضهم المقصود.

ومن الأمثلة على ذلك قوله في هجاء أبي قيس بن الأسلت[56]:

(56) عتيق، عبد العزيز، 2004، **علم العروض والقافية**، دار الآفاق العربية، القاهرة، 28، ومطلوب، أحمد، 1980، **البلاغة العربية**، دار الكتاب للطباعة والنشر، 273.

ألا أبلغْ أبا قيسٍ رسولاً إذا ألقي لها سَمْعاً تَبينُ
نسيتَ الجسْرَ يومَ أبي عقيل وعندكَ من وقائِعنا يقينُ

وقوله في هجاء الحارث بن هشام[57]:

ألا أبلغْ أبا مخزومَ عنّي وبعضُ القولِ ليس بذي حَويل

الفصل الثالث: التكرار البديعي

وسيكون الحديث هنا عن ظاهرتين هما: التصريع والتضمين.

أما التصريع فهو جعل المصراع الأول من البيت كآخر المصراع الثاني[58]، وتظهر أهميته الجمالية في أن الشاعر يجانس بين شطري البيت الواحد في مطلع القصيدة[59]، وهو يدل على مقدرة الشاعر وبراعته الفنية وذلك لأن له: (في أوائل القصائد طلاوة وموقعا في النفس، لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها)[60]، وقد بلغ اهتمام النقاد القدماء بظاهرة التصريع أن جعلوه من سمات الشعر، ودليلاً على اقتدار الشاعر[61].

وقد كرر حسان بن ثابت هذه الظاهرة في ديوانه غير مرة، كما في قوله رثاء الرسول عليه السلام[62]:

بطيبة رَسْمٌ للرسولِ ومعْهدُ منيرٌ وقدْ تغفو الرسومُ وتَهمدُ

---

(57) القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد، 1966، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد بن الحبيب الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 283.

(58) ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

(59) **ديوانه**: 61.

(60) نفسه: 39.

(61) نفسه: 157، يكف: سال، والخود: الشابة الناعمة، والقذف: البعيدة.
وانظر أمثلة أخرى على استخدامه للتصريع في مطلع القصائد: 13 في مدحه للرسول وهجائه أبا سفيان، 20 قصيدة غزلية، 97 في غزله بنضيرة، 110 في رثاء أهل مؤتة، 41 في هجاء مزينة، 179 قصيدة مدحية مطلعها غزل، 203 قصيدة مدحية مطلعها طللي، 210 في يوم أحد، 212 في يوم الوفادة.

(62) راجع حول مفهوم المصطلح: الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن، 1979، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد، العراق، 2/ 28.

وقوله في رثاء خبيب بن عدي الأنصاري[63]:

يا عينُ جُودي بدمعٍ منكِ منسكبِ وابكي خبيباً مع الغادينَ لمْ يَؤبِ

وقوله في هجاء قيس بن الخطيم[64]:

ما بالُ عيْني دمُوعُها تكِفُ مِن ذِكر خوْدٍ شطت بها قَذفُ

والملاحظ أن مثل هذه الأبيات التي وقع فيها التصريع جاءت لتحكي رؤية الشاعر تجاه حزنه لفقد الرسول الكريم، أو في رثائه للصحابة رضي الله عنهم، أو في هجاء الأعداء، وورود هذه الظاهرة في شعره سواء أكانت القصيدة رثاءً، أم هجاءً، أم غزلاً، يدل على عفوية مثل هذه الظاهرة في شعره، فلم تكن متكلفة، كما أن التصريع في ديوانه جاء في مطلع القصائد حسب، ولم يأت به بعد المطلع في شعره، فتكرار هذه الظاهرة بهذه الكثافة ليس حلية لفظية، يأتي بها كيفما شاء، بل إنها جاءت لتؤدي دورها في بناء النص، وبيان رؤية الشاعر تجاه الحياة والمجتمع.

* * *

وتعد ظاهرة التضمين العروضي من الظواهر المكررة في ديوان حسان بن ثابت، ويعني التضمين عدم اكتمال معنى البيت إلا بالبيت الذي يليه 17، ويلحظ الدارس أن هذه الظاهرة قد تكررت في ديوانه بشكل لافت للنظر، ولعل مرد ذلك أن الشاعر عندما أراد أن يعبّر عن فكرة معينة تخصّ النبي عليه السلام، أو الصحابة رضي الله عنهم، أو نفسه وقبيلته، أو الأعداء والكفار، ولم يجد أمامه إلا أن يسهب في تفضيل هذه الفكرة في بيتين مترابطين تأكيداً منه على هذه الفكرة التي يتحدث عنها.

وهذا الأمر – في رأي الباحث – مقدرة فنية من الشاعر، بحيث يبقى المتلقي مشدوداً لمعرفة الفكرة كاملة، حتى وإن انتقل إلى بيت آخر، ومثال ذلك قوله في رثاء الرسول عليه السلام[65]:

---

(63) **ديوانه**: 96، المدر: التراب.

(64) نفسه: 164، دوس: اسم القبيلة، وأصداؤه: الجثة، والمضيّح: ماء ليني البكاء، والنحنح: القبيح.

(65) نفسه: 164، الفعال: الكرم.

وانظر أمثلة أخرى على استخدامه للتضمين في شعره: 16 في هجائه لأبي سفيان، 4. + 3. + 161 في رثائه لخبيب بن عدي الأنصاري، 67 في رثائه للرسول عليه السلام، 99 + 100 في غزله بنضيرة، 104 في رثائه لعثمان بن عفان، 145 في رثائه لحمزة الذي قتل يوم أحد، 84 + 147 + 175 في فخره بنفسه وقبيلته، 161 في هجائه لعيينة بن أبي وقاص.

فليتنا يومَ واروهُ بملحدِهِ وغيّبوه وألقوا فَوقهُ المَدَرا
لمْ يترِكِ اللهُ منّا بعدَه أحداً ولمْ يعشْ بعدَه أنثى ولا ذَكرا

فهو هنا يعبر عن حزنه لفقد الرسول الكريم، فيتمنى يوم دفنه عليه السلام أن الله لم يترك أحداً من البشر على وجه المعمورة من أنثى ولا ذكر، فقوله: (لم يترك) متعلق بقوله (فليتنا).

ومن أمثلة ذلك قوله في هجاء ابن أنيس بن عبد الله الدوسي من الأزد، وكان حليفاً لأبي سفيان بن حرب، وكانت دوس أخواله، فيقول[66]:

يا دوسُ إنّ أبا أزَيْهرَ أصبحتْ أصْداؤهُ رهْنَ المُضيَّحِ فاقدحي
حرْباً يشيبُ لها الوليدُ وإنّما يَأتي الدنيّة كلُّ عبدٍ نَحْنَحِ

فهو يتوعده وقومه بحرب تشيب لها الولدان، واصفاً إياه بأنه قبيح وخسيس، وأنه لا يأتي إلا الدنية، فقوله: (حرباً) في البيت الثاني، متعلق بقوله (فاقدحي) في البيت الأول.

وقوله في الفخر بقومه بأنّ مجدهم، وأفعالهم، وقوتهم، وكرمهم يقرّ به كل الناس الباقي منهم والهالك، فيقول[67]:

إذا القومُ عدّوا مَجْدهُمْ وفِعالهُم وأيامهُمْ عندَ التقاءِ المَناسكِ
وجدتَ لنا فَضْلاً يقرُّ لنَا به إذا ما فخرنا كلُّ باقٍ وهالكِ

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر القديمة

- ابن الأثير، ضياء الدين، 1990، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.
- ابن الأثير، نجم الدين أحمد بن إسماعيل الحلبي، 1980، **جوهر الكنز**، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.
- البغدادي، أبو طاهر محمد بن حيدر، 1986، **قانون البلاغة**، تحقيق: محسن عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت.
- ابن ثابت، حسان، 2003، **ديوانه**، ط1، تقديم وشرح: أحمد الفاضل، دار الفكر اللبناني.
- ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن، 1979، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد، العراق.
- الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى، 2007، **معاني الحروف**، ط1، تحقيق: عرفان الدمشقي، المكتبة العصرية، بيروت.
- المرتضي، الشريف، علي بن الحسين، 1967، **أمالي المرتضي**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت.
- العسكري، أبو هلال، 1981، **الصناعتين**، ط1، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت.
- ابن فارس، احمد، 1910، **الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب وكلامها**، مطبعة المؤيد، القاهرة.
- الفراهيدي، أبو عبد الله الخليل بن أحمد، 1982، **كتاب العين**، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد، بغداد.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد، 1966، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد بن الحبيب الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية.
- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، 2001، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ط1، المكتبة العصرية، بيروت.

- ابن معصوم، علي صدر الدين، 1968، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، ط1، تحقيق: شاكر هادي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف.
- ابن منظور، محمد بن مكرم، 1992، **لسان العرب**، ط2، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- الواقدي، أبو عبد الله محمد بن عمر، 1966، **فتوح الشام**، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر.
- ابن هشام، جمال الدين، 1979، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، ط1، تحقيق: مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، راجعه: سعيد الأفغاني، دار الفكر.

ثانياً: – المراجع الحديثة

- الجنابي، أحمد، 1980: السمات الفنية لشعر البطولة الحربية، **مجلة دراسات الأجيال**، العدد2، السنة 2.
- ربابعة، موسى، 2001، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، ط1، دار جرير، الأردن.
- الطرابلسي، محمد الهادي، 1984، **النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريّاتار من خلال كتابه (صناعة النص)**، وجون كوهن من خلال كتابه (**الكلام السامي**)، **مجلة فصول**، المجلد 5، العدد1.
- الطرابلسي، عبد الهادي، والمسدي، عبد السلام، 1980، **أساليب الشرط في القرآن**، الدار العربية للكتاب.
- عتيق، عبد العزيز، 2002، **علم العروض والقافية**، دار الآفاق العربية، القاهرة.
- العشماوي، محمد زكي، 1979: **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار النهضة العربية، بيروت.
- كاظم، الراوي، 1977، **أساليب القسم في اللغة العربية**، ط1، مطبعة الجامعة المستنصرية، بغداد.
- مطلوب، أحمد، 1980، **البلاغة العربية**، ط1، دار الكتاب للطباعة والنشر.
- الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، مكتبة النهضة، بغداد.
- هلال، ماهر، 1980، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي عند العرب**، دار الحرية، بغداد.
- اليزابيث، دور، ترجمة: محمد إبراهيم الشوشي، 1980، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، مكتبة منيمنة، بيروت 1980.

الهوية بحث عن الأصالة وترسيخ للثوابت..
قراءات في الشعر الجزائري المعاصر..

أ. صافية دراجي

الشعر الجزائري المعاصر، صورة عن الذات والآخر في تهجدها بما تراه من قناعات وانتماءات في ظل حيز يوجه رؤى الأفراد وأفكارهم وقناعاتهم، فنجد كما نجد في الشعر عموماً رؤى مختلفة وزوايا نظر متباينة وقناعات خاصة وإن كان أغلب الشعر الجزائري المعاصر يصب في بوتقة البحث عن الأنا والانعتاق من العبودية. . عبودية الفكر والإنسان.

إنه مسلك جعل الشعراء الجزائريين يلتقون أكثر مما يفترقون، جعلهم ينافحون بأسلوب حضاري ينشد قيماً معينة، فإن كان دأب الشعر التحرر من كل ما يقيده بنشدانه لعالم المثل، إلا أننا نجد الشعر الجزائري الملتزم، يتعايش مع الإنسان ويساير الظروف المحيطة بالأمة فيتغنى بالثوابت التي تجسّد هويتنا كشكل من أشكال إثبات الذات والدفاع عنها مع الرفض المطلق للذوبان في هوية الآخر الذي تعمل حضارته المادية على كسر حدود الفصل الديني والعرقي واللغوي، بأن يكون المجتمع العالمي كله تابعاً لقوة أكثر منه تطوراً مادياً.

والهوية بما تطرحه من إشكالات ورؤى تظل في مفهومها العام ارتباطاً بالانتماء كيفما كان شكله وجنسه: ارتباط بالدين واللغة والوطن، ارتباط بالتاريخ والمجتمع والعادات والتقاليد التي تشكل أصالة الفرد، وهي محطات تصنع للإنسان صورته التي تجعله يختلف عن غيره وينتمي إلى رقعة توجه تصرفاته وطموحاته وأفكاره. إنها مجموعة الخصوصيات التي تميز مجتمعاً ما أو ثقافة ما وتجعل هذا المجتمع يتقبل بعض المفاهيم والقيم ويرفض بعضها الآخر، كان هذا هو مسعى الشعر الجزائري المعاصر بتأكيده على روح الأصالة ترسيخاً للقيم التي تميز أي مجتمع يبغي الحفاظ

على خصوصياته، يتعايش مع الآخر دون الانصهار في هذا الآخر «إنها مرجعية للتعريف وجواب لسؤال في غاية الأهمية حول تحديد الذات، لذلك فإن هذا المفهوم يشكل مفهوماً مركزياً نستطيع أن نطل من خلاله على ساحة المتغيرات الفكرية والسياسية والاجتماعية برؤية شمولية متكاملة»[1].

إن الإسلام والوطن واللغة والتاريخ تشكل عنصر الربط والتكامل والاستمرارية، في خط نسقي متجانس يربط الماضي بالحاضر بالمستقبل، ومحاولة إغفال هذا المبدأ سيؤدي حتماً إلى الاستلاب الفكري والحضاري كما يقول «عادل محمد الشريح»[2].

إن أكبر مسعى للدولة الجزائرية هو الحفاظ على ثوابتها التي تنظر إليها في شكل مقدسات. وقد حمل الشيخ «**عبد الحميد بن باديس**» ـ رائد النهضة والإصلاح في الجزائر ورئيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ـ على عاتقه مسؤولية الحفاظ على الهوية الوطنية الجزائرية، راسماً دعائم نادى إلى الدفاع عنها، وجمع الشعب الجزائري تحت مظلتها رافضاً الذوبان في هوية الآخر، (الذي هو الاستعمار الفرنسي آنذاك) مؤكداً أن هويتنا تتمحور في الرباعي الآتي: الإسلام واللغة العربية والأرض والتاريخ. فكان للشعر الجزائري المعاصر حظوته وحضوره في النداء بهذه الثوابت التي تميز كياننا ووجودنا وتجعلنا نرتبط بأصالتنا وتاريخنا وديننا، دعائم هوية تنحو نحو الثبات فيما يتعلق باللامتغيرات. ويعمل الشعر الجزائري المعاصر على الإبانة عن الارتباط بهذه الثوابت والحرص على إبقائها ثابتة حماية لها من تغريض بعض المغرضين وتشويش بعض المشوشين، ثوابت تصقل الفرد الجزائري عموماً والشاعر المعاصر الملتزم خصوصاً الذي سخر قلمه للحفاظ على قيم مجتمعنا الثابتة، وجعل من الشعر رسالة بلاغية إبلاغية تحمل مقاصد سامية.. تتعلق بالإسلام وتذود عنه، لا وجود للوحدة الوطنية والوجود الوطني من دون الاحتكام إلى الإسلام عقيدة ومنهاجاً.

يقول الشاعر «**مصطفى محمد الغماري**» في مقطع من قصيدة «المولد والقدس»:

---

(1) محمد عادل شريح: **إشكالية الهوية في الفكر الإسلامي الحديث**، ط1، دار الفكر، دمشق 2011، ص9.

(2) المرجع نفسه، ص39.

إنـــا مـــن الـــتـــوحـــيـــــــد مـازلـنـــــا فـي بـاحـة الـرضـوان
الـــقـــلـــب بـــالـــقـــــــرآن مـا أغـنـى يـا واحـة الـرحـمـــــان
عش بالهـــــدى تظفر بما تقنـى مـــا خـــاب ذو الإيـــمـــــان
عش بالهـــــدى يا خاطب الحسنى تـــخـــضـــع لـــك الأكـــــوان[3]

إنها أمة التوحيد، جمع شمل الجزائري بالجزائري انتماؤه المشترك إلى عقيدة الإخلاص، وكلمة الحق التي صقلت الوجود الجزائري والمجتمع الجزائري وجعلته يدفع أثماناً جساماً من التضحيات حفاظاً على هذا الأساس من البناء الذاتي والعقدي، بترسيخ مبادئ الدين الإسلامي في وجوده كله.

يقول الشاعر «**عبد الملك بومنجل**» في قصيدته «ألم وثورة»[4]:

سر يا أبي في خط يوسف أو خطى قطب الشهيد

فلنحن بعدك سائرون على خطى الركب المجيد.

إنه مسار للحفاظ على الدين الإسلامي بكل تشكيلته.. جهاد أكبر يفعم روح التأييد للفكر المحافظ على الروح.. دعوة إلى المحافظة على هذا الخيط النبيل، مسار على خط الأنبياء والصالحين والمصلحين، «يوسف عليه السلام»، وسيد قطب الذي قبِل الموت على التفريط ولو في كلمة من مبادئه التي صقلتها قناعاته الدينية. ثم وعد بأن الكرام يحافظون على مكارمهم، وعلى خطى الماضي يظل الركب سائرا.

ويرفض الشاعر «**حسين زيدان**» أن يساوم على إسلامه، كل شيء ينطق بالإسلام ويتغنى به حتى الشعر مسلم.. حتى النبض الجمالي يولد مسلماً. يقول في قصيدته «الشعر يولد مسلماً»[5]:

فالشعر يرسل فينا مسلماً أبداً لكنما الشعراء استنطقوا الطينا

إنه شيء راسخ في الذات، لا مجال للمساومة أو الاختبار، وإن كان هناك من ينزل إلى الحضيض فهي رؤيته المتدنية التي تسيح بالأهواء السافلة.

---

(3) مصطفى محمد الغماري: **مولد النور**، ط1، دار المطالب العالية، 1994، ص25.

(4) عبد الملك بومنجل: **الدكتاتور**، ط1، مكتبة إقرأ، قسنطينة، ص11.

(5) حسين زيدان: **اعتصام**، دط، منشورات (SED)، قسنطينة، ص 4.

وإلى من يريد ويأمل لو يستبدل قيمنا بقيم غيرنا، ويمسح وجودنا التاريخي والحضاري بتغييره لأهم مقومات هويتنا التي صبغت عبر تاريخ وجودنا بالدين الإسلامي وصقلت ثقافتنا بالعقيدة التوحيدية.. للذين يعملون على كسر هذا المبدأ يخاطبهم الشاعر «**الغماري**» في قصيدة «المحرّم» قائلاً في بعض أبيات منها:

لـــن يُـــقـــهـــر الإســـــــلام يـــا خـيـل الـفـدى.. لـن يُـقـهـرا..
إن تـــمـــضـــغـــوا الإفـك الـقـديـــ م فـلـن تـمـسـوا الـجـوهـــــرا
كـونـوا كـمـا يـهـوى الـشـقـي بـنـا رصـاصـاً.. خـنـجـــــرا[6]

ثم يواصل مظهراً فخره بالانتماء:

إنـــا بـــنـــو الإســـلام.. حـــدث مـــا حـــديـــثـــك مـــفـــتـــرى
لـــم يـــعـــرف الـــتـــاريـــخ مـــن أصـــدق ســـوانـــا مـــصـــدرا[7]

لن يقهر الإسلام.. أهل العزم والصدق، لن تتغير المعالم التي شكلت الجزائر كأمة، كوطن، كتاريخ، إن «العامل المشكل لهوية الوطن في أبعاده الحضارية الخاصة والمؤازر لها على التماسك والسلامة والسير الحسن المفضي إلى الخير، والثابت هنا لا يخرج عن العقيدة الإسلامية المؤيدة بلغة خاصة وبوطن ذي ثوابت جغرافية وتاريخية وحضارية معينة، وبالثورة التحريرية الكبرى 1954 كفعل إيجابي وبالشهيد كنموذج رائع لا تكون القدوة إلا به»[8]. إنه إحساس بالارتباط بكل هذه الأعمدة والأسس. إحساس بأن الأنا لا تكون أنا إلا بوجودها داخل هذه الدائرة من حلقات وصل الماضي بالحاضر، وصل الوطن بمهبط الوحي.

ولهذا النور الذي عم الكون بالإسلام فضل حامله الذي تنثني الروح متأملة ملاحم الطهر التي تنسكب فجراً مرمرياً وكوثراً.. للرسول الكريم ـ ﷺ ـ نصيب كبير من الحب يغمر الفؤاد وله نصيب كبير من القول الشعري.. أليس هو من صنع لنا هوية

(6) **مولد النور**، ص73.
(7) المصدر نفسه، ص 74.
(8) عمر أحمد بوقرورة: **دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر وسياق المتغير الحضاري)**، دط، دار الهدى، الجزائر، 74.

تميزنا من غيرنا؟ أليس هو من كان له الفضل في توجيه تفكيرنا وتعاملاتنا كلها؟ يقول "**الغماري**» في بعض من مقاطع قصيدته: «**الحب الأبدي**»:

من حبك الأزلي ورد حنيني ومن البيان السمح ومض لحوني
لك يا محمد في القلوب حدائق باحت بعطر من سناك مصون[9].

ويقول في قصيدة «**محمد الملهم**» في أبيات جميلة تحمل روح السرعة بنبض شعري صادق لا يقاوم سحره، ودفء مشاعره:

محمد معلّم وذكره لي معلم
إن حال دون وصله سدّ فإني أهدم
أو حال دون صوته صوت فإني أكتم
أو حال دون ذكره ذكر دعي مبهم
محمد ضياؤه على الجروح البلسم..
في زمن ساء فساد فيه فكر أعجم[10]

إن اسمه ﷺ ارتبط باسم الشريعة الغراء التي حملها للعالمين يبث أشواق الحق:

وشريعة ضاءت بليل وجودنا غرّاء في جدب النفوس متون
زهراء.. تودع في الحياة رحيقها لولا الرحيق لجف عطر حنيني[11]

ثم يضيف منددا بغضب هادئ ولوم وعتاب للذي يفكر في استبدال قيمنا بقيم غيرنا.. هل يعتقد حينها بأنه سيحافظ على خصوصيته وهويته.. أولاً يعلمون أن هذا شرخ في الذات وشق في الوحدة، وكسر للمنطلقات التي كونتنا ودفعنا ثمناً للحفاظ عليها.. أيصل إغراء الحضارة المادية لأن نتملص من الدين؟؟؟ هل يمكن أن تعوض حضارة فرنسا وألمانيا وأميركا وجود الله في أرواحنا؟؟؟

عجباً لمن رام الغروب مطالعاً وشآ بنظرة حالم مفتون!

(9) **مولد النور**، ص9.
(10) المصدر نفسه، ص.ص 15، 16.
(11) المصدر نفسه، ص11.

يـزجي إلى بـاريـس مـتـرف حـلـمـه ويـروم إسـلامـاً لـدى بـرلـيـن!!
ويـرى بأمـريـكـا غداً متـفـيـا بـجـنـاح فـاصـلـة وظـل يـقـيـن !
الـغـرب مـا عـرف الـهـوى إلا رؤى تلهو ـ في يدها الصليب ـ بديني !
مـا ديـنـه إلا الـتـراب . . وربـه ذهـب يـخـرُّ أمـامـه بـجـبـيـن ![12]

إن الشعر الملتزم يقع في محور محك ويجمع بين طياته شذرات الأصالة والمعاصرة. . إن المعاصرة أن تعيش زمنك وحياتك ووجودك الحاضر مستفيداً من خبرات الأنا والآخر لكن دون انعتاق من الأسس التي تشكل الذوات. لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون تجرداً من الأنا التي شكلت وجود الجزائري عبر حقب زمنية غابرة.

يقول «**مصطفى الغماري**» في قصيدة «براءة»:

إن تـغـرب بـاسـم الـحـضـارة أهـواء فـإنـي مـشـرق الأهـواء
غـربـة الـروح رحـلـة تـلـهـم الـروح فـطـوبـى لـغـربـة الـغـربـاء![13]

إذا كان هناك شيء اسمه الانسلاخ من الأنا فيا مرحباً بالوحدة والغربة. . كما يقول الشعر الملتزم بالكلمة النظيفة والمبدأ الوفي المنادي بالحفاظ على الجزائر كدولة مسلمة. إنه نداء إلى ثبات في القيم التي لا نقبل المساومة عليها، وإن كان هناك تغير أو تبدل لكن الإقرار بإمكانية التغيير لا يجعل من هذا التغيير أمراً مزاجياً تفرضه رغبات الأفراد أو بعض الجماعات. والتغير يمس الأمور الطفيفة التي لا تؤثر في البناء الحضاري والتاريخي والعقدي للأمة. لذلك فقد كانت كل المحاولات التي جرت وتجري لاستبدال القيم المكونة لهذه الهوية الحضارية بقيم بديلة باءت بالفشل، وهذه ليست قضية نظرية أو حكماً نظرياً، إنما هي قراءة عملية لواقع المؤثرات الحضارية التي مورست على الأمة وخصوصاً في القرنين الأخيرين، فمع أن التأثير الحضاري للغرب في العالم أجمع كان عظيماً ومع أن الانحياز إلى الفكر والحضارة الغربية الذي وصل إلى شرائح النخبة الفكرية في المجتمعات الإسلامية كان كبيراً، نرى أن أقل تأثيرات

(12) المصدر نفسه، ص 12.
(13) مصطفى الغماري: **براءة وأرجوزة الأحزاب**، دط، دار المطالب العالمية، ص. ص 28، 29.

حضارية للغرب حصلت في المجتمعات الإسلامية، وأن هذه المجتمعات لا تزال تتمسك بقوة وإصرار بمكونات هويتها الخاصة، فالهوية الإسلامية لا تزال متجذرة في وعي المجتمع وأفراده، وإن محاولة تجاوز هذه الهوية الإسلامية أو تعديلها بما يتواءم مع مقتضيات الحداثة الغربية هي محاولات أسست ولا تزال تؤسس لحالة من الشلل العام في الجسم الاجتماعي العربي والإسلامي[14].

يحاول الشاعر «**بومنجل**» أن يرسم صورة ذاك من يحاول أن يمس الأمة في هويتها الدينية والأخلاقية ومعتقداتها التي حافظت عليها من خلال صورة الثنائي الذي يتواجه على ساحة الفكر العالمي في عصر العولمة يقول في مقطع من قصيدة «**شيء من التاريخ لمن فاته الاستماع**»[15]:

قام يدع إلى نهجه منهجان:

ـ منهج قيل مستورد أو هجين

ـ منهج قيل سار على دربه الأنبياء

وأبدع في نهجه الأبلجان.

والمدلول نفسه نستقرئه في أبيات من قصيدة «**نفضت يدي**»[16]:

أنا النغم الأصيل أخط فجراً

وأنت المستعير دماً لقيا

فغضّ الطرف إنك نتشوي

فلا ديناً نصرت ولا نبيا.

ثم تتضح صورة ارتباط الشاعر الجزائري بالتراث الذي يشكل الذاكرة الحية للشعوب، التراث الذي يعني «الماضي بعناصره الفكرية والثقافية والاجتماعية وبخصوصياته الحضارية»[17] الإسلام ذاكرة الشعب الجزائري.

---

(14) محمد عادل شريح: **إشكالية الهوية**، ص.ص 52، 53.

(15) **الديكتاتور**، ص21.

(16) نفسه: ص 50.

(17) عمر أحمد بوقرورة: **دراسات في الشعر الجزائري المعاصر**، ص133.

يقول الشاعر «**حسين زيدان**» في قصيدة «**سقوط وقيام كثيرين**»[18]:

حدثني الزائر قبل أن يصبح ذاكرة

حدثني قبل النسيان. . .

عن آخر ملحمة دفنت

عن أول ما فكته يدان

عن «طارق». . عن «موسى بن نصير». .

و«كسيلة». . و«ابن النعمان». .

عن أول نسر مطعون

عن طعنة آخر وجدان. .

حدثني عن موسم إصراري

و«جمال الدين الأفغاني». .

ويرفض الشاعر «**عبد الملك بومنجل**» أن يتحول الارتباط بالإسلام ارتباطاً وراثياً بتجريد هذا الدين من أسسه. . يقول في قصيدة «ليس حنيفاً»[19]:

ليس حنيفا هذا الدين المسكين المتربع في جنبات مساجدكم

القابع في ألفاظ تهانيكم وتعازيكم

ليس حنيفاً هذا الخور الجبار على أعتاب منازلكم

هذا الصلف الخوار القابع فيكم

لو كان حنيفاً لرأينا سيماه على أوجهكم ونواصيكم

لو كان حنيفاً ما كانت أرضي الخضراء تعفن

من وحل جرائمكم ومخازيكم

(18) **اعتصام**، ص 96.

(19) **الديكتاتور**، ص. ص 25، 26.

والمنحى نفسه قال به الشاعر «**الغماري**» في رؤية تعتبر نموذج الهوية الخالصة موقفاً دفاعياً في الفكر الإسلامي المعاصر، أملاه الواقع الإسلامي الذي تعرض لأعنف هجمة حضارية تسعى إلى تغييبه وإلغائه وتقويض ركائزه، ذلك أن نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين شهدت مجموعة من الأحداث العظام التي خلخلت البنى التقليدية للمجتمع المسلم ووضعته وجهاً لوجه أمام سؤال الوجود أو عدم الوجود:

ما كنت تنسب للعقيـــــ دة حين تزري بالعقيدة
وتسفّه الخطو الأصيـــــ ل وتكفر القيم الرشيدة
وتنال من عرضي وتحـــــ سب صنعك القيم الجديـــدة

ثم لنا في المرأة المسلمة الأنموذج الذي يحتذى به في الذود عن معالم الأصالة بكل ما يشكلها روحياً ووجدانياً.. المرأة الجزائرية المسلمة.. رمز للأصالة بدينها وعفافها وطهرها والمعاصرة بما لها من دور في البناء والتشييد.

يقول الشاعر «**ياسين بن عبيد**» في نشيد الفتاة الجزائرية المسلمة: قصيدة تحمل عنوان «أنا الفجر»[20].

أنا الفجر جئت لأمحو الظلاما وأبعث حباً بأرضي السلامـــا
أكون لبنت العفـــاف إماماً تصـــون حياها وتمضي بعيدا
دعاني الهوى أن أزيح الحجابا وأحني لفوضى الشعوب الرقابا....
فما للهـــوى في هواه تغابى؟ أيحـــسبني للرذائـــل جيـــدا
أعاهـــد ربي عهود الحرائـــر سأبني المعالي بأرضي «الجزائر»
وأدعو لهـــدي يزكي السرائـــر يعيد لقومي عهـــداً سعيـــدا

هي المرأة العفيفة التي طيبت دنياها بالعفاف. هكذا هي وهكذا أرادها الشعر الجزائري المعاصر.. شعر الالتزام والمبادئ الفضيلة.. امرأة تنتمي إلى دين **محمد** ﷺ تفخر بعفّتها وإبائها وجموحها، هي رمز آخر من رموز الهوية الوطنية التي يحاول الشعر أن يحافظ عليه أمام المغريات التي تعمل على سحب بساط الأخلاق

(20) ياسين بن عبيد: **الوهج العذري**، دط، المطبوعات الجميلة، ص54.

والأدب والحياء.. مقومات الإسلام العفاف.. الحياء.. الحجاب.. هي ما نشترك فيه جميعاً كمسلمين نختلف بالكيف الدقيق لكن يبقى المبدأ العام مشترك مبدأ إسلامي واحد.

وللوطن نبض الفؤاد، وجوده وإيقاعه وسحره ورنينه الوضاح في الشعر الجزائري المعاصر.. ارتباط بالجزائر.. إحساس بالانتساب وحب الوطن من الإيمان..

كلمات جادت بها قريحة الشاعر «**يوسف وغليسي**» في قصيدة «حلول»[21]:

أنا أنت.. وأنت أنا!

أهواك لأني منك، ،

وأنّك مني

روحك حلت في بدني..

أنا «حلاج» الزمن..

لكن، ،

ما في الجبةِ

إلاك أيا وطني!..

نبض جميل واقتباس جميل من شاعر تشعر بأنه يملك الحياة كلها وهو يتحدث عن الوطن. شيء من التماهي والكثير من الفخر الجميل يرتدي عذوبة النسيج الإيقاعي في التعبير عن حب الوطن.

ويكرر الشاعر نشيد الحب نفسه في مقطع من قصيدته «غيم»[22]:

أحبك يا وطني الأخضرْ..

ولا أبتغي موطناً لي سواكْ..

أحبك.. أفنى هوى في هواكْ..

(21) يوسف وغليسي: **تغريبة جعفر الطيار**، ص 63.

(22) المصدر نفسه، ص66.

ويقول الشاعر «**عبد الملك بومنجل**» في قصيدة «لكم وطن ولي وطن»[23] وطن يحافظ على معالمه وقيمه. . يحافظ على هويته:

ولي وطني الشامخ المستهام مقيماً لدى سدرة المنتهي !

له القلب مأوى فلا يستباح ولا يشترى

له الروح خفاقة بالنشيد تظل تغنيه

تنشره نغمة، عبقا

نوراً يبعث ألحانه في الورى

هذا هو معنى الانتماء الذي يتملص من كل ما يمكن أن يكون صاداً لحب الوطن. . إن الفناء في حب الوطن عند الشاعر الجزائري هو جزء من التحرر الذي يبحث عنه وينادي به، لا يقبل المساومة في أرضه حتى وإن ابتعد عنها إلا أن حنينه أبداً باق. قد نختلف في رؤى كثيرة ولا نختلف أبداً في حب الوطن، كل له طريقته في العطاء وفي الحب لكن تبقى الأرواح معلقة بوصله، هذا الحب هو الذي دفع المليون ونصف المليون من الرجال والنساء لأن يقدموا أرواحهم رخيصة من أجل هذا الوطن، من أجل هذا البلد لذا غدا الشهيد في الجزائر رمزاً للبطولات وغدت الثورة التحريرية شيئاً من المقدسات.

يقول الشاعر «**حسين زيدان**» في مستهل قصيدة «ليلة أول نوفمبر»[24]:

الأرض والوطن الحزين. . ولفحة الأوراس. . والـ. . .

حيث امتداد الريح. . حيث مسافة تحت الجبل. . .

امتدت الأسناخ. . وجه كالشراسة صار. . بل. . .

تغفو السكينة. . تنتشي. . وتخيط للأمر الجلل. . .

إن أول نوفمبر الذي أعلن انطلاق الثورة التحريرية. الشهر الذي صنع التحدي الكبير والإنجاز العظيم غدا شيئاً من هويتنا. . فكانت قيمته من قيمة هذا الوطن الذي

(23) عبد الملك بومنجل: **لك القلب أيتها السنبلة**، دط، دار الأمل، تيزي وزو، ص 24.

(24) **اعتصام**، ص 10.

تتغنى بحبه الأقلام قيمة من القيم الثلاث الخالدة: الإسلام العظيم، اللغة العربية الساحرة، الجزائر هوية وانتماء كان هذا التغني وهذا الإنشاد الشعري:

أمنا الأرض مذ كانت وكنا وهوانا للسدرة العصماء
نحن للدين ـ ما بقينا ـ وللدين حنين الجوانح الهيماء[25] . . .
لن تنالوا منا ولن تقتلوا الحلم الذي صاغه دم الشهداء[26]

ارتباط بالوطن. . الوطن الأم. . شيء من الأنا. . وشيء من الهو. . الهو الذي لا يتبدل ولا يتحول. . ارتباط وجداني وروحي وعرقي. . يتغنى الشاعر«**ياسين بن عبيد**»: بقسنطينة ولاية من ولايات الجزائر رغم أنه ليس ابن المنطقة لكنه إحساس بهذا الانتماء الذي يتكرر ولا يعرف له عنواناً إلا من خلال خلجات النفس التي تتدثر بعطاء شعري شجي. ارتباط بكل بقاع الوطن، شعور بالمشترك الذي يحكم الأفراد، الأرض الواحدة، كل بقعة منها ملك لكل جزائري، حب لكل ما هو لنا لقد صهرت كل العناوين الفرعية ليغدو الإحساس بأن الجزائر لحمة واحدة وأن أبناءها جسد واحد:

بيدي بلادي. . والهوى. . وكآبتي الخضراء نجم والذمام ركاب
(سرتا) فرشت على رباك متاعبي وملابسي في رحلتي الإتعاب
أهواك في حبك ابحث عن دمي، دوني ودونك نخلة وعباب
صوفية العينين (سرتا) خانني فيك الحنين وما عليّ عتـــاب
أمدينتي لك في الفؤاد شواطئ ضوئية ومهاجر ورحـــاب[27].

وللشعر الجزائري في تعلقه بالقدس الشريف وحي آخر من تباشير الحب الرباني، إحساس بأن قلوبنا معلقة به، هو إحساس بقي الشعر الجزائري المعاصر يصوره، أرض وطئتها أرجل النبي الكريم ـ ﷺ ـ ثم إحساس بأن القدس شيء منا، وهذا ما يعني الإحساس بأن أمة محمد ـ ﷺ ـ أمة واحدة، وما دامت القدس وفلسطين أرضاً عربية مسلمة فإنها بدورها هي قلب من قلوب العالم الإسلامي وقلب لقلوب كل المسلمين.

(25) **براءة ـ أرجوزة الأحزاب**، ص. ص 15، 16.
(26) **براءة**، ص19.
(27) ياسين بن عبيد: **أهديك أحزاني**، ط1، المطبوعات الجميلة، 1998، ص15.

فرابطة الأمة تعطي الهوية الإسلامية بعدها الإنساني العالمي الذي يتجاوز جميع أشكال الانتماءات الظرفية الزمنية والمكانية وهذا ما يتوافق مع الإسلام كدين عالمي.

يقر «**محمد عادل شريح**» أن هناك تطابقاً شديداً بين مكونات الهوية ومفهوم الأمة في الواقع الإسلامي[28]. ومن هذا الشعور القومي نفسه، يستمد الفرد إحساسه بالهوية والانتماء، ويحسّ بأنه ليس مجرد فرد نكرة، وإنما يشترك مع عدد كبير من أفراد الجماعة في عدد من المعطيات والمكونات والأهداف.

يقول الشاعر «**مصطفى الغماري**" : في قصيدة «المولد والقدس" :

من ينقذ القدس من اليهود؟ من ينقذ القدسا؟
ومن يبيع القدس لليهود لا ضير أن يخسا
بعداً لمن يكفر بالجدود تعسا له تعسا[29]

إننا نشترك مع فلسطين في الدين واللغة، وتحمل فوق أرضها شيئاً من تشكيلتنا: القدس الشريف، هو إحساس بالتاريخ المشترك والعقيدة المشتركة، وإحساس مبدؤه عقدي أن لنا نحن الجزائريين حقاً في تلك الأرض العربية المسلمة، وما هو إسلامي، وما هو مقدس دينياً يشكل جزءاً من حضارتنا وتاريخنا وماضينا وحاضرنا، وما تعانيه من جراح يعانيها الشعب الجزائري وقد عبر عنها شعرنا المعاصر تعبيراً في غاية الإثارة والتأثير. إن رابطة الأمة هي رابطة عقائدية وليست رابطة تاريخية أو عرقية لغوية أو سياسية بل هي إعلان انتماء إلى عقيدة التوحيد بغض النظر عن الفروقات القومية والعرقية. والحضارة الإسلامية التي تجسدت تاريخياً بالدولة وفكرياً بالعقيدة التوحيدية ومعرفياً بالوحي تجد وحدتها وتكاملها الداخلي في الهوية الجامعة الواحدة.

حب كل ما يشترك معنا في الهوية الثابتة المقدسة: كل دولة عربية أو إسلامية، نشترك معها في اللغة والدين شعور بالانتماء الواحد، فما يشكل وجودنا يشكل وجودها، العراق، سوريا، مصر، تونس.

(28) محمد عادل شريح: **إشكالية الهوية**، ص46.

(29) **مولد النور**، ص.ص 21، 22.

يرتبط الشعر الجزائري المعاصر في الجزائر بمفهوم الهوية بالوعي الجمعي للأمة الإسلامية فيكتسب معناه من خلال صلته بالدين الإسلامي. إذ إن تمكّن الإسلام من إثبات وجوده وانتشاره كدين وحضارة في كل قطر عربي وفي معظم الأقطار غير العربية شكل بداية جديدة لوعي أبنائه بانتمائهم. فالجزائر إنما هي حلقة ثابتة من حلقات دول المغرب الإسلامي الكبير وهي نقطة من نقاط العالم الإسلامي تؤمن إيمانا ثابتا أن أعمق وأكثر ما يشكل هويتها ويعمّق وجودها وانتماءها إلى هذا الحيز هو الإسلام.

سراييفو.. قصة الجراح والآلام.. هي شيء من ذواتنا.. نشترك في الدين الواحد..

يقول الشاعر «**ياسين بن عبيد**» في قصيدة «رسالة أمي من سراييفو»[30]:

سرييف يا ولدي رواعد اضلعي بالرعب يطعم صدرها الرضعاء

سرييف يا ولدي جنازة محتد طارت به في ليلها العنقاء.

ولارتباط الإسلام باللغة العربية وللشرف الكبير الذي حظيت به كونها الحامل لآخر رسالة سماوية وأكبر رسالة ربانية على الإطلاق فقد كان لها قدسيتها المرتبطة بقدسية الإسلام.. فقد كانت للشعراء مقامات شعرية جميلة تتهجد باللغة العربية

إن للضاد سحرها.. فأعدوا ما تشاؤون من حروف الهجاء[31]

كان هذا ما يشكل الهوية في الدولة الجزائرية من خلال تعبير الشعر المعاصر لا يمكن القفز عليها ولا يمكن بناء حضارتنا الخاصة بنا بروح مستعارة. وهو الموجود فعلاً وهي القيم التي ترفض الجزائر أن تساوم عليها أو أن تستبدلها بقيم أخرى. إنها تعيش الحاضر الموصول بالماضي الديني واللغوي والتراثي، إن الإسلام واللغة العربية والوطن الواحد والتاريخ المشترك وثورة نوفمبر المجيدة هي التي تشكل الهوية الوطنية في الجزائر، رغم المتغيرات الدولية في العقود الأخيرة التي صارت تسوق الشعوب والحضارات نحو نموذج واحد يلغي الفروق ويتجاوزها إلا أن الجزائر مازالت تنافح وتكافح من أجل الحفاظ على تشكيلتها الإسلامية وخصوصيتها العربوية.

(30) ياسين بن عبيد، **الوهج العذري**، ص39.

(31) **براءة**، ص30.

قائمة المصادر والمراجع

أ ـ المصادر

- حسين زيدان: **اعتصام**، دط، منشورات SED، قسنطينة.
- عبد الملك بومنجل: **لك القلب أيتها السنبلة**، دط، دار الأمل، تيزي وزو.
- ـــــ: **الديكتاتور**، ط1، مكتبة إقرا، قسنطينة، 2009.
- مصطفى محمد الغماري: **مولد النور**، ط1، دار المطالب العالمية، 1994.
- ـــــ: **براءة وأرجوزة الأحزاب**، ط1، دار المطالب العالمية، 1994.
- ياسن بن عبيد: **الوهج العذري**، دط، المطبوعات الجميلة.
- ـــــ: **أهديك أحزاني**، ط1، المطبوعات الجميلة، 1998.
- يوسف وغليسي: **تغريبة جعفر الطيار**.

ب ـ المراجع

- عمر أحمد بوقرورة: **دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر وسياق المتغير الحضاري)**، دط، دار الهدى، الجزائر.
- محمد عادل شريح: **إشكالية الهوية في الفكر الإسلامي الحديث**، ط1، دار الفكر، دمشق، 2011.

الجلسة السابعة

الأربعاء 4:30 – 6:30 عصرًا

رئيس الجلسة

د. أحمد التيهاني

م	اسم المشارك	عنوان البحث
1	أ. د. محمد نجيب العمامي	صراع الهويات في رواية (الدراويش يعودون إلى المنفى)
2	د. أبو المعاطي خيري الرمادي	الهوية في سرد المنجز (تحت سماء كوبنهاجن) نموذجاً
3	د. نبيل المحيش	الرواية النسائية السعودية أسئلة الهوية والموقف من الآخر
4	د. محمد مصطفى حسانين	الهوية ورقمنة الرواية المطبوعة
5	أحمد الهلالي	صراع الهوية في الأدب السعودي – الرواية السعودية نموذجاً

صراع الهويّات في الرواية التونسيّة

رواية «الدراويش يعودون إلى المنفى» لإبراهيم درغوثي[1] أنموذجاً[2]

أ. د. محمّد نجيب العمامي

(1) دار رياض الريّس للكتب والنشر، الطّبعة الأولى، لندن/ قبرص، كانون الأوّل/ ديسمبر 1992.

(2) اعتمدنا في مواضع على بحث لنا سابق منشور بمجلّة الآداب وعنوانه "العالم الحكائي في الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي».

تمهيد

ظهرت الرواية الفنّيّة في تونس أواسط خمسينيّات القرن الماضي. وقد اهتمّت في بداياتها بقضيّة التحرّر الوطني من الاستعمار الفرنسي ثمّ انغمست بداية من الستّينيّات إلى أوائل الثمانينيّات في المسائل الاجتماعيّة المحلّيّة. ومع أواسط هذا العقد أصبحت مسألة الهويّة العربيّة موضوع كتابة رئيساً. وذلك على يد جيل من الروائيّين الشبّان الذين تعلّموا في المدرسة التونسيّة ونهلوا من الثقافة الفرنسيّة وتشبّعوا بفلسفة الأنوار. وهو جيل أوقفته حرب الأيّام الستّة في حزيران 1967 وحرب لبنان في حزيران 1982 على المسافة الفاصلة بين قيم الغرب وممارساته فالتفت إلى الذات يستنفر فيها مقوّمات تميّزه وتضمن له البقاء والصمود.

ولأخذ فكرة عن معالجة الرواية التونسيّة مسألةَ الهويّة التي هي مسألة فكريّة بالأساس اخترنا رواية بعينها تعدّ هذه المسألة محورَ قصّها الأهمَّ إن لم يكن الأوحدَ. وهي رواية إبراهيم درغوثي «الدراويش يعودون إلى المنفى» الصادرة أواخر سنة 1992. وهي وليدة مناخ فكري بعينه وظرف تاريخي بذاته هو ما صار يعرف بحرب الخليج الأولى. فقد بدأت أحداثها في السادس عشر من كانون الثاني/ يناير 1991 أمّا كتابتها فامتدّت من «كانون الثّاني/ يناير إلى حزيران/ يونيو 1991» (ص206).

وتصوّر «الدراويش» وقائع حاضرة دار أغلبها بتونس أواخر القرن العشرين ووقائع مستحضرة يعود أقدمها إلى بدايات تاريخ العرب. وقد استبدّ بما حضر من الأحداث صراع بلا هوادة بين شخصيّات غربيّة غازية غزوًا له وجهان مباشر وغير مباشر وشخصيّات عربيّة يسعى بعضها إلى نحت كيان خاصّ به وهويّة تميّزه ويقاوم بعضها الآخر مقاومة سلبيّة محاولاتِ الغزو حيناً ويستكين لها حيناً آخر. فالرواية وقائعَ

وشخصيّاتٍ وأزمنةً وأمكنةً ومحورَ صراع رئيساً وخطاباً قصصيّاً تعالج معالجة أدبيّة فنّيّة قضيّة الهويّة من زاوية الصراع بين الهويّات. وهي قضيّة رأينا أن نقف على معالجتها الروائيّة وفق محوري الصراع الداخلي والصراع البيني.

1. الصراع الداخلي

يخصّ ما أسميناه الصراع الداخلي الشخصيّات العربيّة. فبينها تنافر يجعلنا حيال هويّتين عربيّتين متمايزتين. وتُستخلَص الأولى من سلوك الأغلبيّة الساحقة ونمط عيشها. وهي أغلبيّة تضمّ علية القوم، شيوخ قبائل وتجّاراً وشيوخ دين وعامّةً. وتتميّز بالرضا عن وضعها وبمعاصرتها تحوّلاتٍ أُسقِطت عليها إسقاطاً.

ومكانُ الأحداث الرئيسُ قرية تحوّلت سريعاً إلى مدينة. ولكنّها فقدت طابعها الأصيل وثُقبت ذاكرتها وضاعت كنوزها (ص44). فقد شوّهتها معاول الهدم والتّغيير وأحلّت محلّ أصيل بناياتها حيناً وإلى جوارها حيناً آخر أنزالاً خالية إلا من القائمين بشأنها. وامتدّت بناية «السّوبر ماركت» ذات الطوابق الثّلاثة تشقّ عنان السّماء شامخة على المساكن والسكّان تسرق الجهد وتقتات بالعرق. وينهض اسمها وموقعها عند «تقاطع شارع الحرّيّة والاستقلال» (ص34) وما تحويه من سلع استهلاك مستوردة شواهد على التّبعيّة والهزيمة الحضاريّة. وتتجلّى التبعيّة أيضاً في بناء اقتصاد المنطقة على صناعة هشّة، عرضة لكلّ المخاطر. فبُدِّدت الأموال في بناء أنزل فخمة ينعق في أرجائها البوم (ص69).

ولم تتغيّر القرية وحدها بل تغيّر أيضاً سلوك الناس حكّاماً ومحكومين فصار منزل الفرنسي فرنسوا مارتال «محجّاً للأهالي يطوفون حوله ويتبرّكون بأحجاره» (ص115) إليه يتردّد علية القوم حاكماً وكبيرَ شرطة وتجّاراً. وفيه تعقد حلقات الذكر حتّى مطلع الفجر (ص93) تتلوها مجالس الأنس لا يحضرها غير الشّبّان الذين كانوا «يروحون ويجيئون على بيت النّوم يتهامسون ويتغامزون ويدسّون الدّنانير في جيوبهم» (ص94). أمّا الشّيوخ فتركوا قراءة القرآن وقيام اللّيل والتّهجّد وإتمام الأوراد (ص115).

تشوّهت القرية وعجزت عن أن تكون مدينة عصريّة غربيّة وما قدرت على أن تظلّ

عربيّة. ولم يكن جلّ أهلها أحسن حالاً منها. فهم يعيشون دون وعي منهم في وضع تبعيّة يُعجزهم عن أن يكونوا هم أو أن يكونوا الغرب الذي غزتهم مظاهره المادّيّة، الاستهلاكيّة. ولعلّ أحسن تصوير لهذه الهويّة المشوّهة تجلّى في شكل «دنانير ذهبيّة مرسوم على وجهها صورة الإمبراطور رونالد ريغن ومكتوب على قفاها ضربت في عهد الخليفة النّاصر لدين اللّه» (ص34) كما تجلّى في قول نمرة ابنة عمّ درويش مستغربة سلوكه يوم زفافهما الذي لم يتمّ: «لم أفهم مثلاً لماذا أركبني هودجاً على ناقة وأحضر في نفس الوقت سيّارة مرسيدس ترقص فوقها البالونات ذات ألوان قوس قزح» (ص180).

إلاّ أنّ هذه الهويّة المشوّهة والمصوّرة تصويراً كاريكاتوريّاً لا تمثّل وحدها الجانب العربيّ. فثمّة شخصيّات أخرى تسعى، رغم قلّة عددها، إلى بناء هويّة عربيّة على أسس تناقض أسس ما أسميناه هويّة مشوَّهة. وأولى هذه الشخصيّات وأقلّها حضوراً وأشدّها إبهاما شخصيّة الأرجح أنّها جماعيّة. فكلّ ما نعرفه عنها كتابتها على جدران القرية إبّان حرب الخليج الأولى عبارتي «الموت لأمريكا» و«يسقط هولاكو المغولي» (ص165). وتدلّ الاستعارة في العبارة الثانية على أنّ هذه الشخصيّة تمثّل فئة المثقّفين. ولعلّ بروزَها المحتشمَ لحظة تصادم بين بعض العرب والغرب يكشف أنّ البعد العربي الإسلامي المستشفّ من هولاكو المغولي المذكِّر بسقوط بغداد سنة 1258 م هو أحد مقوّمات تصوّر هذه الفئة للهويّة.

هذا الصراع الذي يتمّ دون مواجهة فعليّة بين طرفيه يقابله صراع معلن بين درويش وكلّ رموز السلطة في القرية ساسة وشرطة وتجّاراً. وهو صراع جوهره تصوّران مختلفان للهويّة وقد تجسّد في فعلين رمزيين أحدهما تمّ في «الواقع» وتمثّل في ملازمة درويش ساحة القرية يطبخ ماء وحجرا بينما رجلاه تحت القدر في قلب النار. وقد تكون النّار نار الواقع تصلي النّاس فلا يسعون إلى إخمادها. وقد تكون نار الثّورة يدعو إليها درويش ولا من مجيب. ولعلّها، وهو الأرجح، الاثنان معاً. فلفعله هذان البعدان المتلازمان. وهو ما يجهر به النّصّ ويصرّح. يقول الرّاوي: «في الساحة ما زال درويش [. . .] يهرق النّفط على أعواد الحطب. . فتلتهم النّيران الحطب والخطب وصور زعماء القبائل المعروضة في الجرائد اليوميّة. ويضغط البخار على غطاء قدر الألمنيوم،

فيبرك درويش فوقه ويقول: لا! ليس الآن! مازالت طائراتنا من ورق» (ص101). وقد فطن الأهالي إلى أنّ نار درويش لهم لا عليهم: «نار درويش لا تحرق» (ص35). ولعلّهم أدركوا مغزاها ولكنّهم أعرضوا عنها وعن صاحبها بل إنّهم اشتكوه إلى حاكم القرية لمّا لاحظوا انجذاب أبنائهم إليه (ص36).

أمّا ثاني الفعليْن الرمزيّيْن فحلم. فقد اعترض درويش ليلاً «شيوخ القبائل وقادة الجند وأصحاب الشرطة» (ص116) بعيْد خروجهم من بيت فرانسوا مارتال فبسط لهم كفّه الكبيرة وهصر بها أجسادهم هصراً (ص117). ويجسّد هذا الفعل الرمزي رغبة درويش الوحيد، الضعيف، في القضاء على خصومٍ يرى أنّهم يحولون دونه ودون تحقيق ما يرنو إليه من تجذّر في التاريخ وفعل في العصر.

ولدرويش هذا أكثر من وجه فهو شخصيّة خرافيّة عمرها آلاف السّنين عاصرت حكّاماً اختلفت أزمانهم وتباعدت. حاورت «مولاي الحسن الحفصيّ» (ص133) وعرفت «صلاح الدّين الأيّوبيّ» (ص167) ورونالد ريغن (ص34). وهي، إلى ذلك، كائن تاريخيّ مثقّف بثقافة عصره، عصر الكتابة. تستعير ممّا راج فيه من شعر صورة الشّمس التي طلعت «حمراء كالخبزة»[3]. وتتوسّط السّاحة تدعو وحيدة إلى ثورة لمّا يحنْ أوانها. وتقتدي، دون تمييز عرقيّ أو ثقافيّ أو فكريّ، بمن شاع عنهم حبُّهم الوطن ومعاداتُهم الاستعمار والاستغلال ورغبتُهم في بناء الذات «جمال عبد الناصر وغيفارا وباتريس لومومبا» (ص167).

إنّه العربي المنشود: متجذّر في حضارته دون تعصّب، منفتح على غيره دون عقد، طامح إلى ألاّ يعيش عالة على غيره فيستهلك ما لا ينتج ويفقد استقلاله وكيانه دون أن يشعر. فدرويش إذن شخصيّة مركّبة أريد لها أن تكون عصارة حضارة ورمز ثقافة وتجسُّد هويّة تجهد أن تكون في عصر لم تشارك في صنع ملامحه الكبرى بل أدارت له الظّهر فنبذها دون أن يفنيها.

وتكشف هذه المواجهة المعلنة بين درويش وأغلب بني قومه وتلك المواجهة الصامتة بين فئة المثقّفين والمجموعة نفسها أنّ المجتمع العربي المصوّر ليس مجتمعا

(3) العبارة للشاعر التونسي الطاهر الهمّامي.

راكداً ولا مجتمعاً متجانساً وإنّما هو مجتمع يعيش صراعاً بين قوّتين غير متكافئتين محرّكه مفهوم الهويّة. ومن محاور هذا الصراع العلاقة بالغرب.

2. الصراع البيني

طرفاه، في روايتنا، عرب وغربيّون. وتتجسّد الهويّة الغربيّة في ثلاث شخصيّات بشريّة أولاها شخصيّة مفردة هي الفرنسي فرنسوا مارتال والأخريان شخصيّتان جماعيّتان هما السيّاح وقوات التحالف الغربي في حرب الخليج الأولى.

وفرنسوا مارتال سميّ شخص تاريخيّ عاش في الجريد[4]. وليس لهذا الاسم لكونه أجنبيّاً ما للأسماء العربيّة، مشتقّة أو جامدة، من طاقات إيحاء. ولذلك فهو لا يعدو أن يكون، في البداية، مجرّد علامة لغويّة وشكلاً أجوف يملأ تباعاً. إلاّ أنّ لفظة «الفرنسيّ» التي اقترنت بالاسم أوّل ما ظهر في النّصّ قد لا تحيل على جنس ولا على انتماء حضاريّ فحسب وإنّما قد تحيل خصوصاً على علاقات معقّدة ربطت منذ أكثر من قرن ولا تزال بين تونس وفرنسا بصفة خاصّة وبين الغرب والشرق أو الشمال والجنوب بصفة عامّة.

وهذا الفرنسيّ الذي يقول إنّه أحبّ القرية ابتنى له فيها منزلاً يتردّد إليه صيفاً وشتاء. وهو غنيّ، قويّ، يظهر لأبناء البلد من الحبّ ألواناً وينصب لهم من الفخاخ أشكالا. يشمل الجميع بعنايته فينظّم للشبّان والشيوخ سهرات في بيته و«يوزّع حبوب منع الحمل ويشجّع الأطفال على مطالعة الكتب الفرنسيّة» (ص156). وهو يحارب قيما ويغرس أخرى ويؤدّي رسالة، رسالة الرجل الأبيض. فيحاول أن يُلحِق بركب الحضارة من لم يتعدّوا طور «بدء الخليقة» (ص39). لا تفوته شاردة ولا واردة. يرصد حركات من شذّ عن الجماعة و«يدفع الهبات لمن يحمل له بعض الأخبار عن حيوات الرجل [درويش] الحاضرة والماضية» (ص157) بل هو عين على كلّ أهل القرية «يسجّل ملاحظاته على دفاتر صغيرة ويهتف كلّ يوم إلى تونس وباريس» (ص156).

للفرنسيّ إذن ظاهر يدركه كلّ أبناء القرية وله باطن لم يفطن له سوى بعضهم. وقد

(4) يقول محمّد صالح الجابري إنّ فرنسوا مارتال «شخصيّة استعماريّة لا يعرفها إلاّ أهل الجريد». انظر مقاله "ويأتي الإبداع من (كريز)"، جريدة **الرأي العامّ**، تونس، السبت 10 ديسمبر 1994.

تحدّدت علاقاته بهم وفق هذه الثنائيّة. فجمعته بالشبّان والشيوخ علاقة قائمة على الرغبة المتبادلة والمصلحة المشتركة. أمّا علاقته بدرويش فقائمة على الصراع والعداوة المستفحلة. فكلاهما يعرف ما يريد وكلّ منهما واع أنّه صاحب أفكار وقيم يجب أن تسود. ولكنّ قواهما المتفاوتة وطرائق عملهما المختلفة مكّنت الفرنسيّ من كسب ودّ الذكور البالغين من الأهالي ومن السيطرة على أصحاب السلطة والقرار ويسّرت له التسلّل إلى عقولهم «فانقلب بمرور الأيّام إلى رمز روحيّ»[5] وأصبح منزله «محجّاً للأهالي يطوفون حوله ويتبرّكون بأحجاره. حتّى الكبار: شيوخ القبائل وقادة الجند وكبار التجّار جرّتهم رائحة «الكيف» إلى هناك، فجاؤوا زرافات ووحداناً وحطّوا الرحال داخل حديقة القصر» (ص115). ولم يبق لدرويش سوى الأطفال يعلّمهم «السحر وقيادة الطائرات الورقيّة» (ص35) في انتظار يوم تصبح فيه الطائرات حقيقيّة.

وهكذا، بتتالي الصفحات، لم يعد الشكل الأجوف أجوف. فقد ملأته المسانيد المختلفة بما يسمح لنا باستخلاص صورة شخصيّة محدّدة الملامح هي رمز للغرب الاستغلالي، الساعي إلى تأبيد هيمنته الثقافيّة والاقتصاديّة بكلّ الطرائق.

ومن هذه الطرائق، فضلاً عن طريقة فرانسوا مارتال، السياحة. فهناك غربيّون يفدون على تونس خصوصاً وبلاد العرب عموماً سيّاحاً يبحثون عن الراحة وعمّا لم يألفوه من مناظر وعادات. إلاّ أنّ التخييل الفنّي والمقصد من التأليف اقتضيا أن يجمع سيّاح رواية «الدراويش...» بين الممتع والنافع. فقد توافرت لقافلة سيّاح الرواية متع الحسّ والروح وأمكن لإحدى السائحات الاتّفاقُ مع رأس قبيلة على مقايضته موادّ بلاده الخام ببضائع استهلاكيّة مغرية.

ومن هذه الطرائق، أخيراً، الحربُ تشنّ على من أظهر أماراتِ عصيان وحاول الخروج على الصفّ. يقول درويش: «وعاودت تجوالي في السوق.

الوجوه كالحة حدّ الفجيعة

ونشرات الأخبار تذاع كلّ نصف ساعة.

(5) مصطفى الكيلاني، فعل التّذكّر ومراجع الذّاكرة في نماذج من الأدب الروائيّ التونسيّ، **الحياة الثقافية**، السّنة 23، العدد 81، يناير 1998، ص19.

تحلّق الرجال – الأطفال حول أجهزة الراديو يتابعون الأخبار.

هنا لندن

هنا صوت أمريكا

هنا صوت الجماهير

هنا إذاعة الفاتيكان

هنا صوت العرب من القاهرة

هنا أورشليم القدس

هنا السّماء السّابعة

[. . .]:

كلّ مطارات العدوّ

ومنصّات إطلاق الصواريخ بعيدة [كذا] المدى

ومعامل الأسلحة الكيمياويّة والبكتريولوجيّة والذرّيّة

والجسور

والدبّابات

وعيون الأطفال الكحيلة. .

دمّرتها قوّاتنا الجويّة الباسلة.

ماذا يحدث في هذه القرية؟

التفتت نحوي الوجوه الكالحة. وقال الرجال:

طائرات الروم هاجمت بغداد !

يا عارنا !

طائرات الروم هاجمت بغداد !» (ص171 و172).

تنوّعت الشخصيّات الغربيّة واختلفت علاقاتها الظاهرة بالعرب اختلافاً وصل إلى

حدّ التناقض وغابت عنها أي شخصيّة لها بالعرب علاقة ودّ وألفة صادقيْن. وبذلك يمكن أن نستخلص دعائم الهويّة الغربيّة التي هي المكر والاستغلال والردع دفاعا عن المصالح وإدامةً للعلاقة غير المتكافئة.

وما كان لهذه الشخصيّات الغربيّة أن تكون فاعلة في واقع عرب العالَم المصوَّر لو لم تجد قبولاً عربيّاً من قبل الماسكين بأعنّة مجالات كثيرة وثيقة الصلة بالبلاد والعباد. ومع ذلك لا نعدم رفضاً لتجلّيات الهويّة الغربيّة ولممثّليها في روايتنا. وقد اتّخذ هذا الرفض ثلاثة أشكال مختلفة.

وتجلّى الشكل الأوّل في موقف نساء القرية من الفرنسي فرانسوا مارتال. فقد ودّ تصويرهنّ ولكنّهنّ «انهلن عليه سبّاً وشتماً بعد أن غطّين وجوههنّ بالملاءات السوداء» (ص43). فقد كنّ «يخفن الغريب خوفهنّ من وباء الكوليرا» (ص44). وقد يردّ هذا النفور وتلك العداوة إلى أن الفرنسيّ شاذّ. ولكنّنا نميل، بفضل بعض القرائن النصّيّة، إلى اعتبار المرأة في هذا السياق رمزاً. فهي المؤتَمنة على العرض والنسب بل هي الأرض(6) والوطن.

وتجسّد الشكل الثاني في الكتابة على جدران القرية إبّان الحرب الأولى. وهو، كسابقه، شكل من أشكال المقاومة السلبيّة ولكنّه يختلف عنه في درجة وعي أصحابه بمبرّرات عداوة الغرب ودواعي مقاومته. أمّا الشكل الثالث والأخير فمثّله درويش في صراعه، أساساً، مع فرانسوا مارتال الذي أصبح ابن بلد أو كاد. وبينهما تشابه وتقابل في آن وبينهما صراع دائم وعداوة مستفحلة لا ينتهيان إلاّ بزوال أحدهما أو بتخلّيه عمّا هو به، في النصّ، كائن. وعلى هذا النحو، يسم التقابل العلاقة بين الرجلين وأنصارهما.

فمن جهة درويش والأطفال ومستقبل موعود ومن جهة أخرى الفرنسيّ والكبار وحاضر يراد له الاستمرار. ولقد تواصل الصراع إلى ما بعد انسحاب درويش من

(6) تقول سامية أسعد: جسد المرأة مكان يرمز في كثير من الأحيان إلى الأرض ذاتها. ولقد دلّل على ذلك علماء النّفس خاصّة». انظر: .

سامية أسعد، القصّة القصيرة وقضيّة المكان، **فصول**، المجلّد الثاني، عدد يوليو/ أغسطس/ سبتمبر 1982، ص185.

الساحة ولم يحسمه انتحار الفرنسيّ لأنّ الصراع لا يدور في الحقيقة بين شخصين لا يكاد يعرف أحدهما الآخر بل بين حضارتين مختلفتين كان بينهما ولا يزال نزال. ففرنسوا مارتال في نظر درويش «روميّ» (ص47) و«فرنسيّ لعين» (ص132) ودرويش في نظر مارتال «وحش شرقيّ» (ص47). وبهذا المعنى فإنّ ما عهد إليهما من أدوار متقابلة يجعل التقاءهما على قاعدة وفاق وتفاهم أمراً مستحيلاً.

إنّ التفاوت الصارخ بين طرفي هذا الصراع الضاري يجعل نتيجة المعركة محسومة سلفاً. فالغرب قوي عدّة وعتاداً. يعرف ما يريد ويخطّط له وينجح في تحقيقه. وسيلته إلى ذلك قفّازُ الحرير وإن استدعى الأمر قبضة الحديد. أمّا في الطرف الآخر فتشتّت وضعف وغياب تنسيق. ففي الساحة علا صوت درويش. ولكنّ هذا الصوت سرعان ما ارتدّ إليه. فلا صوت غيره ينادي بوقف النزف وبضرورة المقاومة. وفي الساحة نفسها وفي غياب درويش وبمعزل عنه ندّ صوت خافت عليل هو صوت المثقّفين ينادون الجدران بموت العدوّ الغربي ولكن لا مجيب. إلاّ أن من يخسر معركة لا يخسر بالضرورة الحرب. وقد خطّط درويش للنصر النهائي بالزجّ بنفسه وكلّ الأهالي في الكهف وبتركه الأطفال وحدهم يحتلّون الساحة بطائرات الورق ويشهدون ميلاد يوم جديد.

خاتمة

لم تعالج قضيّة الهويّة في «الدراويش يعودون إلى المنفى» معالجة فكريّة بل تنوولت تناولاً روائيّاً. فقد اختلق الراوي حكاية أحداثها الحاضرة مزامنة لحرب الخليج الأولى وشخصيّاتها عرب وغربيّون أقام بينهم علاقات متنوّعة طغت عليها علاقة صراع غير متكافئ سواء كان الصراع داخليّاً أو بينيّاً. أمّا مكانها فاتّسع، أحياناً، ليشمل بلاد العرب قديماً وحديثاً وضاق، أحياناً كثيرة، ليكون قرية في الجنوب التونسي نرجّح أنّها توزر.

ولم يبخل الراوي بالقرائن اللافتة النظرَ إلى موضوع الرواية الرئيس: الصراع بين الهويّات. وهو في ذلك لا يختلف عن الرواة الواقعيّين الحريصين على ضمان أعلى درجات التواصل مع المتلقّي حتّى تصل الرسالة واضحة، لا لبس فيها. ومن أمارات

هذه الحرص استخدامه رموزاً شفّافة ومسارعته إلى فك ما يرجّح أنّه سيستغلق منها على المتلقّي. وهو لا يختلف عن جلّ الواقعيّين في اختياره أن تكون النهاية مفتوحة. إلاّ أنّها، ليست كذلك، في واقع الأمر. فماذا يمكن أن يفعل أطفال لُقّنوا أنّ الصراع بين العرب والغرب يحلّ بالقوّة العسكريّة وحدها، هذه المرموز إليها بطائرات الورق؟

ولعلّ «الدراويش يعودون إلى المنفى» لم تختلف عن روايات عربيّة كثيرة تناولت الصراع نفسه. فالعرب، في هذه الرواية، في عداء متأصّل مع الغرب. والهويّة الغربيّة، كما يتجلّى من رمزيّة الشخصيّات الممثِّلة لها، متجانسة المقوّمات ممّا يجعلها نتاجاً روائيّاً لم ير من الواقع المرجعي إلاّ جانباً من جوانبه قد يكون الأبرز ولكنّه يظلّ جانباً لا يعبّر عن الكلّ. ولعلّ إطلاق اسم معمّر فرنسي عاش فعلاً في تونس على شخصيّة روائيّة يدور الجزء الأهم من أحداثها في تونس المستقلّة يهدف إلى تجسيد مقولة شائعة فحواها أنّ الدول المستعمَرة لم تتحرّر وإنّما انتقلت من الاستعمار المباشر إلى الاستعمار غير المباشر.

إلاّ أنّ «الدراويش يعودون إلى المنفى» لم تخل من عناصر فرادة تدرك في مستوى الحكاية المتخيّلة أحداثاً وشخصيّاتٍ وأمكنةً وأزمنةً. وتدرك، أيضاً، في مستوى الخطاب. فقد عمل صاحبها على البحث بحثاً واعياً عن طرائق تشكيل جديدة. فوظّف تقنيات من الإنتاج السرديّ الغربيّ المعاصر والتراث القصصيّ العربيّ في محاولة لتجاوزهما جميعاً وإنشاء نصّ روائيّ عربي له طابعه المميّز. وهذا يعني أنّ الهويّة ليست مسألة حضاريّة فقط وإنّما هي أيضاً فنّيّة أدبيّة. فالتحرّر من التبعيّة للغرب ينبغي أن تكون شاملة لكلّ مناحي الحياة.

الهوية في سرد المهجر

«تحت سماء كوبنهاغن» نموذجاً

د. أبو المعاطي خيري الرمادي

كلية الآداب ـ جامعة الملك سعود

ذاع مفهوم الهوية (بضم الهاء) عالمياً وعربياً في نهايات العقد الستيني من القرن الماضي، متزامناً مع حركة صعود المد القومي في بلدان العالم الثالث، وتغير خريطة العالم بعد استقلال الأقليات. وهو من المفاهيم التي حيرت ـ ومازالت ـ الباحثين والمهتمين بالدراسات الفلسفية والأنثربولوجية، ولعل السبب كامن في أن مفهومها مفهوم ديناميكي، يشتبك فيه التجريد النظري بالممارسة اليومية.

تعد قضايا الهوية من أهم تيمات المنجز الأدبي، عالمياً وعربياً، ولعل مردّ ذلك إلى طبيعة النظم الأدبي، وقوة تأثير صياغته، بفضل ما يكمن فيها من عناصر إيقاعية وجمالية ونفسية قادرة على استلاب روح الإنسان من واقعها المادي والتحليق بها في عوالم تخيلية يسهل فيها توجيهها وإعادة تشكيلها. وتبرز قضايا الهوية جلية في الأدب العربي المكتوب في المهجر، بسبب الصراع الأبدي بين الشرق والغرب، والثقافات المتعارضة في جزء منها مع المعتقد الديني، واختلاف المكان، وألم الغربة والاغتراب وما ينتج منهما من صراعات نفسية، والحنين إلى الذكريات، والإصرار على تهميش الوافد، والرغبة في تأكيد الذات. وقد تناولت روايات كثيرة الهوية موضوعاً لها، بعض هذه الروايات تبنت إبراز الوجه البطريركي الحقيقي للغرب المتشدق بالحرية والعدالة، وبعضها انشغل بحرص العربي على عدم اندثار مقومات شخصيته، وبعضها اهتم بتشظي الهوية، ولعلها أكثر الروايات صدقاً في تناول قضايا الهوية، بوقوفها على مسافة واحدة من الذات والآخر.

تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على أنماط الهوية في سرد المهجر، وآليات تجسيدها فنياً، من خلال التطبيق على رواية «تحت سماء كوبنهاغن» للروائية العراقية

حوراء النداوي. وقد انتخبت الدراسة هذه الرواية دون غيرها لعدة أسباب: أولها جودتها الفنية التي أوصلتها إلى القائمة الطويلة لجائزة البوكر العربية، والثاني تنوع أشكال الهوية داخل المتن الحكائي، والثالث استغلال الكاتبة الآليات المتاحة كافة ـ وعلى رأسها النص المحيط ـ لبلورة رؤيتها للهوية، والرابع عدم المباشرة في عرض موضوع الهوية، فمن الممكن أن تقرأ الرواية من زوايا أخرى كثيرة. وسوف تتكون الدراسة من تمهيد يوضح مفهوم الهوية والعلاقة بين الهوية والأدب، ومبحثين: الأول أنماط الهوية. تتناول فيه الدراسة الهوية المنفتحة على الأنا، والهوية المنفتحة على الهو، والثاني آليات تجسيد التيمة، وفيه تتناول الدراسة الآليات الفنية التي اعتمدت عليها الرواية لتجسيد الهوية فنياً، وتنتهي الدراسة بخاتمة توضح أهم النتائج. مع الوضع في الحسبان أن الغربة والاغتراب والهوية ثالوث ملتحم الأجزاء. الغربة فيه تستدعي الاغتراب، والاغتراب يستدعي الهوية.

1.1 مفهوم الهوية

ذاع مفهوم الهوية (بضم الهاء) عالمياً وعربياً في نهايات العقد الستيني من القرن الماضي، متزامناً مع حركة صعود المد القومي في بلدان العالم الثالث، وتغير خريطة العالم بعد استقلال الأقليات. وهو من المفاهيم التي حيرت ـ ومازالت ـ أصحاب المعاجم والباحثين المهتمين بالدراسات الفلسفية والأنثربولوجية، ولعل السبب كامن في أن مفهومها «مفهوم متحرك يشتبك فيه التجريد النظري بالممارسة التاريخية»[1]، فلم تقدم المعاجم العربية للفظة هوية معنى شاملاً يميزها من غيرها من المصطلحات قريبة الصلة منها، مثل الأنا، والخصوصية، والماهية. فهي في المعجم الوجيز تعني: الذات[2]، وفي المعجم الوسيط: تعني حقيقة الشيء أو الشخص، التي تميزه من غيره[3]. وهما تعريفان فضفاضان، خصوصاً أن حقيقة الشيء في حركة دائمة ترفض الثبات، وتتحكم فيها ظروف المجتمع الثقافية، والسياسية، والاجتماعية،

(1) علاء عبد الهادي: شعرية الهوية ونقض فكرة الأمل: **عالم الفكر**، الكويت، مجلد (36)، 2007م، ص275.

(2) **المعجم الوجيز**: مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1997، ص 654.

(3) **المعجم الوسيط**: مجمع اللغة العربية، الجزء الثاني، 1989، ص 998.

والاقتصادية، والذات لفظة مطاطة لا يمكن تحديد ملامحها بسهولة. وتعددت تعريفات الفلاسفة لها، وإن كانت كلها تدور في فلك واحد، فالشريف الجرجاني في كتابه التعريفات يقول: «إنها الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب»[4]. ويقول عنها الفارابي: إنها كلمة اشتقها المترجمون الأوائل من الـ هو لينقلوا» بها الأمكنة التي تستعمل فيها أستين في اليونانية، وهست بالفارسية. . . وجعلوا المصدر منه الهوية. . . ورأى آخرون أن يستعملوا مكان تلك الألفاظ بدل الهو لفظة الموجود وهي لفظة مشتقة ولها تصاريف، وجعلوا مكان الهوية لفظة الوجود»[5]، ومع ذلك فقد «فرضت كلمة الهوية نفسها كمصطلح فلسفي يستدل به على كون الشيء هو نفسه»[6]وهي تعريفات تلتقي مع ما نجده عند فلاسفة اليونان القدامى خصوصاً أرسطو الذي يعرِّف الهوية بوصفها: «وحدة الكائن، أو هي وحدة لتعدد الكائنات، أي وحدة الكائن الواحد المنظور إليه باعتباره متعدداً؛ إذ حينما نقول – على سبيل المثال – إن الشيء الواحد متطابق في ذاته، إنما ننظر إليه في نفس الآن كما لو كان شيئين، وفي نفس المنحنى[7] يذهب فولتير الذي يرى الهوية مصطلحاً علمياً لا يعني سوى الشيء نفسه، ويمكن ترجمته إلى اللغة الفرنسية بمعنى التساوي. ولا يخرج هيجل وغيره من فلاسفة الغرب عن هذا الجذر التعريفي المؤسس لمفهوم «الهوية» الذي نقلت المعاجم والموسوعات الفلسفية المعاصرة صياغته بالمعنى نفسه؛ حيث دأبت في اعتبار الهوية «مقولة تعبر عن تساوي وتماثل موضوع أو ظاهرة ما مع ذاته، أو تساوي موضوعات عديدة»[8]. وهي تعريفات تجمع ـ كما هو ظاهر ـ على أنها ما يكون به الشيء هو

---

(4) الشريف الجرجاني: **التعريفات**، دار عالم الكتب، بيروت، ط 1، 1987م، ص 314.

(5) أبو نصر الفارابي: **كتاب الحروف**، تحقيق محمد مهدي، دار الشرق، بيروت، لبنان، (بدون)، ص 113.

(6) محمد عابد الجابري وآخرون: **الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الأول (الاصطلاحات والمفاهيم)، مصطلح الهوية**، معهد الإنماء العربي، بيروت 1986م، ص821.

(7) وردت هكذا في النص المقتبس، والصواب المنحنى نفسه.

(8) كاترين هالبيرن **مفهوم الهوية: تاريخه وإشكالاته**، ترجمة د. إلياس بلكا (نسخة إلكترونية موجودة في موقع. http://www.fursahnet/articles/alhaweea.htm.

يمكن الرجوع إلي تعريف أرسطو للهوية في كتابه (ما وراء الطبيعة)، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995م، ص 9 وما بعدها، وكتاب ابن رشد الأندلسي (تفسير ما بعد الطبيعة)، تحقيق مصطفى القباني الدمشقي، المطبعة الأدبية (بدون)، ص 24 وما بعدها. ويمكن الرجوع =

نفسه، متمايزاً من غيره من الأشياء، وتشير إلى «المبدأ الدائم الذي يسمح للفرد بأن يبقى هو هو، وأن يستمر في كائنه عبر وجوده السردي، على الرغم من التغيرات التي يسببها أو يعانيها»[9]، مع الوضع في الحسبان أن ما يتحدد به الشيء متغير غير ثابت.

الهوية نوعان: هوية فردية تختص بالصفات الجسدية التي تميز كل إنسان من غيره من البشر، كبصمات الأصابع، وبصمة العين، وبصمة الصوت، وهي هوية فطرية، وهوية قومية، هي «مجموعة الصفات أو السمات الثقافية العامة التي تمثل الحد الأدنى المشترك بين جميع الأفراد الذين ينتمون إلى أمة من الأمم، التي تجعلهم يعرفون ويتميزون بصفاتهم تلك عما سواهم من أفراد الأمم الآخرى»[10]، وهي هوية مكتسبة، وغير قابلة للثبات، ترتبط أشد الارتباط بالنشأة، وتنمو مع «تعزيز ثقافة الأفراد وتوسيع آفاقهم التاريخية والفكرية والثقافية والإنسانية التي تعزز وعيهم بأمتهم وانتمائهم إليها»[11]، وهي الهوية التي شغل بها الأدب شعراً ونثراً.

1.2 الأدب والهوية

من أهم وظائف الأدب المحافظة على هوية الأمة والملامح الكبرى المشكلة وجودها وكيان أفرادها، حتى تستطيع الصمود أمام التيارات المضادة، المتجددة باستمرار. تيارات التهميش، واجتثاث الهوية، واستلاب الثقافة، وازدراد الحضارات، وهي وظيفة ارتبطت بالأدب (شعراً ونثراً) كما ارتبطت بغيره من إبداعات الإنسان الحقيقية، ولعل مردّ ذلك إلى طبيعة النظم الأدبي، وقوة تأثير صياغته، بما تحمل من عناصر إيقاعية وجمالية ونفسية، قادرة على استلاب روح الإنسان من واقعها المادي

= إلي تعريف فولتير لها في معجمه الفلسفي (Dictionnaire philosophique: ou la raison par alphabet. Septième edition rareprem iere partie) نسخة إلكترونية موجودة على رابط http:// books.google.com.sa/books?hl. ويمكن الرجوع إلى تعريف هيجل لها في كتاب (المنطق الجدلي) لهنري لوفيفر، ترجمة إبراهيم فتحي، دار الفكر العربي المعاصر، ط1، 1978م، ص 22وما بعدها.

(9) سعيد علوش: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، ط 1، 1985م، ص 225.

(10) أحمد بن نعمان: **الهوية الوطنية، الحقائق والمغالطات**، دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1995م، ص 32.

(11) قيس النوري: **الشخصية العربية ومقارباتها الثقافية**، مطبعة مكتبة الطلبة الجامعيين، إربد، الأردن، ط2، 2002م، ص 232.

والتحليق بها في عوالم تخيلية يسهل فيها توجيهها وإعادة تشكيلها. وقد اعتمدت الأمم الكبرى والأقليات المستبعدة على الأدب ـ بجوار أسلحة أخرى ـ اعتماداً كبيراً لإبراز كيانها، وتحديد ملامح هويتها التي تميزها عن غيرها، والمحافظة على هذه الملامح من الاندثار والذوبان في هويات أكثر قوة وأعرق حضارة، لكن اعتماد الأقليات على الأدب ـ مهما اختلف شكله ـ سلاحاً يدافع من هويتها من الاندثار، أقله أمام نفسها، يبدو أكثر وضوحاً، وأعظم مادة. ومن هذه الأمم الأمة العربية المسلمة في بقاع المعمورة كافة. فقد لعب الشعر ـ ومازال ـ دوراً عظيماً في تأكيد الوجود العربي الإسلامي[12] كياناً له ملامح منذ هاجر الرسول الكريم ـ ﷺ ـ من مكة إلى المدينة. فلم يكن شعر حسان بن ثابت، وعبد الله بن رواحة، وغيرهما، حيطان صد تمنع هجمات الراغبين في محو الأمة الوليدة، بقدر ما كان تأكيد وجود، وتحديد ملامح هوية جديدة. وفي العصرين الأموي والعباسي ظهرت فنون أدبية أخرى غير الشعر كان لها دورها الملحوظ في المحافظة على الهوية، مثل الخطابة، والمقامة، اللتين لعبتا دوراً كبيراً في مقاومة تيار الشعوبية الذي بلغ أوجه في العصر العباسي الثاني، ونجحتا في استيعاب الكثير من الفنون الفارسية، والهندية، واليونانية، وتغليفها بغلاف عربي استفاد منها ومنع تأثيرها الهدّام، وفي جوارهما كان الأدب الشعبي الذي امتدح البطل العربي وبالغ في تصوير شمائله.

النص

تحكي الرواية المكونة من عشرين فصلاً عن معاناة هدى ابنة العشرين عاماً، المولودة في الدنمارك نهايات القرن الماضي لأبوين عراقيين متحررين غادرا العراق هرباً من جبروت النظام العراقي، باحثين عن الحرية والحياة في وطن جديد يسمح للإنسان بالعيش كما يشاء.

تسير معاناة هدى في مسارات متوازية تلتقي في مناطق (مرحلة عمرية) ليست

(12) الإسلام لا ينفك عن العروبة أبداً ذلك أن القرآن الكريم، وهو دستور المسلمين، لغته هي اللغة العربية، وكان الإسلام العامل الأول في بناء الدولة العربية والإمبراطورية فيما بعد. انظر محمد الغزالي «**حقيقة القومية العربية**» نهضة مصر، القاهرة، 1998م ص 12، ويوسف خليل يوسف: **القومية العربية ودور التربية في تحقيقها**، رسالة دكتوراه، مخطوطة، كلية التربية جامعة عين شمس، 1998م ص 8.

متباعدة، فيقلب الالتقاء حياتها رأساً على عقب. المسار الأول هو العنصرية التي شعرت بها مبكراً في سني حياتها الأولى، عندما أقصاها «كلاوس» ـ زميل الروضة الذي كان بهجة طفولتها المبكرة ـ عن عالمه، لا لشيء إلا لأنها تخالفه في لون البشرة. وهو إقصاء لازمها طوال سني الدراسة، وازداد بعد ارتدائها الحجاب، وطلب أمها من إدارة المدرسة عدم تقديم لحم الخنزير لها في وجبة المدرسة، وعدم ارتدائها (المايوه) في حصة السباحة، وعدم استحمامها مع الطالبات بعد حصة الرياضة، فقد كان تمييزها سبباً في بعد زملائها عنها، فشعرت بالغربة والاغتراب، وحلمت بأن يكون لها وطن «ليتني كنت في وطن أملكه، وأفرض فيه شروطي وأقصي كل من يتهمني بالاختلاف، أكون أنا السيدة فيه، أنا أقرر... أنا أتحكم»[13]، وخارج حرم المدرسة واجهت إقصاءً أشد، فكثيراً ما حوصرت بصياح من دنماركيين سكارى يطلبون منها الرحيل عن بلدهم. والمسار الثاني تشتتها بين الشرق والغرب، فلم تستطع أن تكون الشرقية الأصيلة، ولم تستطع أن تكون الدنماركية الحقيقية، عاشت ذاتاً منشطرة، لا تستطيع الإعلان صراحة عن ميلها لأحد الشطرين؛ ففي مجتمع المهجر ما أن تتجرأ على تفضيل أحد الشطرين «على الآخر حتى تنشطر الكرة الأرضية إلى نصفين: واحد يبصق في وجهك لقلة وفائك، والآخر يهلل للشيء ذاته لقلة وفائك»[14]، ومن أجل الحياة الهادئة في المهجر تنازلت مكرهة عن شرقيتها، واجتثت الوطن من أعماقها، «علمت أني كي أعيش بسلام كان لزاماً علي أن أجتث بلدي من قلبي»[15] فانشطرت نفسها التائهة، وباعد التيه بين الشطرين. والمسار الثالث طبيعتها الجسدية التي جعلت منها «فتاة غير مرئية، غير محسوسة»[16]، مجرد مراهقة بجسد» يبدو وكأنه ينمو نمواً عكسياً فيتضاءل أكثر، ويتمسك بمعالمه الطفولية رافضاً الانتقال إلى دنيا صارت تشتهي فيه ما يدل على أنوثة»[17]، فأقصيت من عالم الإناث وعاشت كنهر «معكر لا يقبل عليه

(13) حوراء النداوي: تحت سماء كوبنهاغن، دار الساقي، بيروت، 2010م، ص 98.
(14) السابق: 96.
(15) السابق: 99.
(16) السابق: 203.
(17) السابق: 273.

إلا من هو على وشك الموت عطشاً أو الموت تطفلاً»[18]، وفي جوار المعاناة تحكي الرواية عن العلاقة الأفلاطونية بين هدى ورافد الشاب العراقي الذي يكبرها بعشر سنوات تقريباً ويشاركها في رواية الأحداث، وعلاقتها بـ (توربن) الدنماركي العجوز الذي يكبرها بأربعين سنة، وحياة العراقيين في المهجر.

1 ـ أنماط الهوية

الهوية في سرد المهجر إما هوية منفتحة على الأنا، رافضة للآخر، ومتمسكة بثقافتها وعاداتها وتقاليدها، وبمجموعة السمات التي تجعل لها وجوداً متميزاً، وإما هوية منفتحة على الهو، مشكلة من هويتين: هوية المهاجر الأصلية، وهوية جديدة يكتسبها من عالمه الجديد.

1.1 الهوية المنفتحة على الأنا

نقصد بها الهوية القائمة على انتماء واحد، وهي هوية انعزالية لا ترى في الآخر غير الاختلاف معه، وتنظر إليه نظرة عدائية مضمونها أنه الجحيم. والانفتاح على الأنا في المهجر/ المنفى ليس ـ بالضرورة ـ نتيجة إيمان بالأنا وعاداتها وتقاليدها وتاريخها وثقافتها؛ فقد يكون نفسياً لرغبة في خلق عالم افتراضي تعيش فيه الشخصية لتنسى الواقع الجديد، لكنه في النهاية وسيلة ـ قد تكون غير مقصودة ـ تحافظ على الهوية الأم. وهو انفتاح يتساوى فيه العربي والغربي، مع اختلاف في الأداة، ففي حين يتقوقع العربي على ذاته، يتفنن الغربي في إبراز ذاته، وسوف تقف الدراسة ـ في هذا الجزء ـ على آليات الانفتاح على الأنا العربية وآليات الانفتاح على الأنا الغربية، وعلاقة هذا الانفتاح بالهوية.

1.1.1 الأنا العربية

يظهر جلياً في سرد المهجر الحرص على تضخيم الأنا العربية، من الجيل الذي عاش معاناة الرحيل عن الوطن بحذافيرها. الوطن بزخمه الثقافي، والاجتماعي، والسياسي، والتاريخي. الوطن بحلوه ومره، بفقره وغناه، بحروبه وسلامه، بعدله

(18) السابق: 136.

وظلمه. وهو تضخيم دافعه ـ في مدونة الدراسة ـ عند البعض إيماني بحت، وعند البعض الآخر نفسي خالص. ويمكن بلورة آليات تضخيم الأنا العربية في: الانعزال عن الآخر، وطبيعة تشكيلات المكان الجديد، وفي الحنين إلي الماضي واجترار الذات.

أ ـ الانعزال عن الآخر

تميل الشخصية ـ عادة ـ إلى الانعزال عندما تشعر باختلافها عن الآخرين داخل المنظومة المجتمعية، بسبب الجنس، أو المعتقد، أو الثقافة، أو مجموعة العادات والتقاليد المتحكمة في آليات وطبيعة التعامل مع الآخر، ورؤية الأنا. وهو انعزال وقائي، يراه المنعزل سياجاً غير مرئي يحميه من التلاشي في الآخرين، أولئك الأقوياء بالكثرة المُدَعِّمة القدرة على فرض الرأي والثقافة والعادات والتقاليد. وتعد بيئة المهجر ـ بسب الغربة والاغتراب ـ أكثر البيئات خصوبة لنمو بذور الرغبة في الانعزال.

تنعزل أسرة أبي حسن العراقية الشيعية عن المجتمع الدنماركي بثقافته وعاداته وتقاليده، وعن العرب المحيطين بهم، المختلفين معهم في المذهب. فالأسرة المكونة من أب وأم وأربع بنات وولدين، لا علاقة لها بالحياة من حولها، تنظر إلى العالم من خلال نافذة الصغيرين، فاطمة ورضا، تلك النافذة التي سرعان ما أغلقت عندما شعرت الأسرة ببشائر اندماج في الآخرين. وهو انعزال ذو بعد إيماني، فالأسرة المتدينة المتمسكة بتعاليم الدين ترفض الاندماج في الآخر (الغربي ـ العربي) خوفاً على عقيدتها.

فنرى الأب والأم رافضين أية بادرة تواصل مع الجيران العراقيين المختلفين معهم في المذهب، ومع الذين لا يتمسكون بتعاليم المعتقد من أهل مذهبهم، فيمنعان الصغيرة فاطمة عن هدى.

ـ كيف تقفين مع أولئك البنات؟

ـ كنت أقف مع هدى، لم أقف معهن.

ـ إني أقصد هدى أيضاً.. من الآن فصاعداً لن أسمح لك باللعب معها.

ـ لكنها عراقية.

ـ إنها شر من الدنماركيات إذا كان هؤلاء أهلها، أب سكير، وأخت ساقطة، وأخ عابث، أقطع ذراعي إن لم يكن بعثياً.

قالت الأم:

ـ ألم تري كيف وقفت تتحدث بوقاحة مع الدنماركيتين بينما تستلقي تلك العارية.. أهلها لا يربون، إنهم يخلِّفون ويتركون أطفالهم للدنماركيين ليربوهم لهم[19].

وينعزل محمد والد هدى عن محيطه الاجتماعي انعزالاً نفسياً بعد فشله في تحقيق ذاته وتقاعده[20] «قبل أوان تقاعده بسنين»[21]. لم يجد في المهجر الحرية التي يحلم بها رجل مبدؤه «في الحياة هو ألا يكون له مبدأ»[22]، تلك الحرية التي مارسها بحذافيرها في بغداد قبل الهجرة، وقيدتها كوبنهاغن، فآثر العيش على هامش الحياة بلا دور، تنهشه الغربة «لتترك ما تبقى منه قابعاً في المنزل»[23] متقوقعاً على أناه العراقية.

عندما حاول هذا الأب الخروج من شرنقة الذات بالسعي إلى الاندماج في مجتمع الجالية، صُدم في تكوينه الأيديولوجي المحتم على الراغب في العيش داخله أن يختار بين واحد من اثنين «إما الليبرالي على رأسه الشيوعيين، وإما المحافظ حدّ التشدد، وعلى رأسه الإسلاميين»[24]، فلم يَرُقْه محيطه، واستسلم للانعزال الذي حافظ له على هويته العربية، فظل ـ كما تقول هدى ـ «الصدق الوحيد الصامد بين طيات زيفنا المتعددة»[25].

قد يفهم انعزال الأب على أنه انعزال مرضي، نتيجة لعدم القدرة على الفعل داخل مجتمع كل ما فيه مختلف عما درج عليه ورسخ في أعماقه، لكن المدقق في منمنمات المحكي يرى انعزاله من أجل أناه؛ ففي الرواية إشارات متناثرة بين طبقات الحكي تحيل إلى أن العزلة اختيارية، وخوفاً على الذات من الاندثار، منها حرص هذا الأب

(19) السابق: ص 72، 73.
(20) لم تخض الرواية خوضاً صريحاً في هذه النقطة، لكن سياق الأحداث، والصورة التي بدا عليها الأب داخل المحكى تدل على ذلك..
(21) السابق: ص 63.
(22) السابق: ص 59.
(23) السابق: ص 63.
(24) السابق: ص 91.
(25) السابق: ص 198.

على اجترار ذكريات ماضيه وطبيعة هذا الاجترار، ودقة اختياره لاسمي ابنتيه المولودتين في المهجر (نخيل، هدى)، ففي اسم الأولى رغبة في امتداد الجذور نحو الوطن البعيد، وفي اسم الثانية رغبة في الهداية وعدم الضياع.

وفي الرواية انعزال جمعي، فالجالية العراقية، لاسيما الشيعية، تفرض حول نفسها سياجاً يحميها من الذوبان في الجاليات الأخرى، ويحافظ على هويتها. فأم حسن تدعو النساء العراقيات إلى (مجلس)، وكانت مجالسها تتكون من ثلاثة عناصر محددة: «العنصر الأول الطعام، والثاني الكلام الذي يتزامن مع مضغ الطعام، والثالث جو روحاني يتمثل بقراءة بعض السور القرآنية والأدعية»[26]. وهو طقس ديني ـ مثل كل الطقوس الدينية ـ يصبُّ إحياؤه في بوتقة الهوية.

لقد جعلت الرواية الانعزال آلية من آليات المحافظة على الهوية القومية، وحماية الأنا من الاندثار. فمحمد والد هدى الذي يعد أكثر الشخصيات صلاحية لسلب الهوية، وإعادة تشكيل الذات، بسبب فكره الرافض لكل ما يقيد حريته، بما في ذلك الدين، تظل هويته مادة صلبة غير قابلة للذوبان في أتون الآخر، وغير قابلة لإعادة التشكيل بما يتوافق مع ثقافة البيئة/ المهجر، ويظل الصدق الوحيد في عالم كل ما فيه مسخ، وأسرة أبي حسن لم يطرأ عليها داخل المحكي أية تغيرات تدل على تحولها نحو الآخر، لكن الرواية لم تقبله قبولاً كاملاً؛ ففي غير موضع عدته تمييزاً ممقوتاً مولِّداً للعداوة في المجتمعات الغربية. وهذا ليس تناقضاً في الرؤية؛ فهو ـ في رأيي ـ تجسيد فني لحالة عدم التوازن، ورسم توضيحي للشخصية الحائرة بين الأنا والهو.

ب ـ تشكيلات المكان الجديد

المكان من الخارج والداخل أهم علامات إثبات الهوية وصناعة وجود للأنا، وهذا ليس عجيباً؛ فالمكان ليس مجرد مساحات يشغلها الإنسان ويتنقل فيها، بل هو تاريخ، وثقافة، ووجود، وحياة، هو عنوان الإنسان، والصورة المعبرة عن خارجه وداخله،

(26) السابق: ص 55.

«يبدو كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بينه وبين الإنسان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر»[27]، فيعرف المكان بصاحبه، ويعرف المرء بمكانه، فليس عجيباً أن تكون «هوية المكان جزءاً من هوية الإنسان»[28].

تلعب ملامح المكان الخارجية دوراً في التعريف بقاطنيه ومستواهم الاجتماعي، وفي بعض الأحيان تشير إلى انتماءاتهم الدينية، ومكوناته الداخلية ذات صلة بسلوكيات أصحابه، وتكمن فيها إشارة إلى العادات السائدة في حيزه، ومجموعة التقاليد المنظمة العيش فيه، كما أنها ـ لاسيما في المهجر ـ وسيلة للتغلب على الإحساس بالغربة والاغتراب، لذا يحرص المهاجرون وغير المهاجرين على تشكيلات المكان، انطلاقاً من أنها مرآة عاكسة للذات، ومعادل موضوعي للهوية. فعندما يبدو المكان بلا ملامح تجعل له هوية، أو حاملاً لملامح خارجية عامة صالحة لأكثر من مكان، فإن ذلك بالضرورة ينعكس على هوية قاطنيه فتبدو باهتة، يصعب الإمساك بملامحها العامة، بله ملامحها الخاصة.

نرى الحرص على السمة الشرقية في بيت أسرة أبي حسن، تلك الأسرة العراقية التي «سُفِّرت من قبل النظام العراقي إلى إيران بحجة أنهم إيرانيو الأصل»[29]، فذاقوا في إيران مرارة العيش في المخيمات، وتعرفوا إلى ألم الإقصاء، فهاجروا إلى الدنمارك بحثاً عن وطن لا يلفظهم. هذه الأسرة حرصت منذ وصولها إلى الدنمارك على سمتها الشرقي «بيتهم فيه الوثارة الفارسية، والوداعة العراقية، حيث الدقة المتناهية في كل شيء، والأثاث الكلاسيكي المكدس بطريقة منظمة غير مرتبكة»[30].

وفي الشقة التي رافق فيها عماد امرأة دنماركية، حرص على السمت الشرقي

(27) عبد الحميد المحادين: **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001م ص 25.

(28) نجيب العوفي: **مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة**، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1987م، ص 57.

(29) **تحت سماء كوبنهاغن**: ص 53.

(30) السابق: ص 53، 54.

أيضاً، وإن كانت مساحته محدودة بالنسبة إلى حجم المكان، وطبيعة شخصية عماد «هنا وهناك.. تمثال لجمل ملتحف بسجادة عربية، موضوع على طاولة صغيرة نائية في أقصى ركن في الصالة، وصورة لكثبان رملية»[31].

هذا السمت الشرقي افتقدته هدى في بيتها التي أسهبت في وصفه، **وهو إسهاب فني**، أراه مقصوداً لتوضيح خلل الهوية، فهو منزل صالح لأي مكان، لا يحمل أية سمات خاصة ـ من الخارج أو الداخل ـ توحي بهوية قاطنيه. تقول هدى: «كان بيتنا وما يزال حتى الآن عبارة عن منزل صغير من طابقين، يقع في مدينة تشرف على ضواحي كوبنهاغن، فيه حديقة أمامية صغيرة يزرع فيها أبي أزهاراً لا أفهم مغزاها، تلك التي تزهر شهرين في السنة وتذبل قبل حلول الخريف، ثم تُطمر تماماً في الشتاء... في ذلك الحين كنا أنا وأخواي نحتل الطابق العلوي بغرفه الثلاث، وتركنا لوالدي الغرفة الرابعة في الطابق الأرضي»[32]، هذا البيت من الخارج بلا هوية مثل كل البيوت المجاورة، «بيوت كلها من الطراز والشكل نفسه، متراصة بطريقة منظمة حتى لكأنها من شدة النظام تبدو أبعد عن حقيقة مفعمة بروح، وأقرب إلى خيال ممل لا روح فيه... أمام تلك البيوت المتشابهة ممرات صغيرة أُريد لها أن تكون شوارع ينتقل عبرها سكان المنطقة ليخرجوا منها إلى الشوارع الأكبر قليلاً من الشوارع التي تحيط ببيوتنا، ثم منها إلى الشارع الرئيسي... خلف بيوتنا فسحة كبيرة خضراء تقع في أحد جوانبها ملاعب صغيرة»[33]، ومن الداخل ـ حتى بعد تزينه بلوحات تحمل آيات قرآنية بعد تدين الأم ـ ظل بلا هوية، فلوحاته القرآنية (إشارة إلى الهوية الدينية) علقت في أماكن غير مرئية، وقرب السقف، وابتعادها هذا عن مرمى النظر علامة دالة على فقدانها قوة التأثير، وبالتالي فقدانها القدرة على تحديد هوية.

يلعب المكان الخالي من أية ملامح ترتبط بثقافة وتاريخ وحضارة قاطنيه دوراً في ضعف الإحساس بالأنا، ويرسِّخ نمو ذات هشة يمكن استقطابها بسهولة. نلمح ذلك في الرواية التي لم نر فيها أية تحولات طارئة تمس هوية أسرة أبي حسن، بعكس أسرة

(31) السابق: ص 248.
(32) السابق: ص 63، 64.
(33) السابق: ص 65.

هدى، رغم اختلاطهم بالمجتمع الدنماركي، شأنهم شأن كل المهاجرين. فالمتابع لأسرة هدى يرى عماداً، أخوها الأكبر، الذي التحق بوالديه في الدنمارك بعد قرابة العشرين عاماً من هجرتهم، يعيش مع امرأة دنماركية عزباء في شقتها، بمعرفة أمه التي لم تعترض، ولم تتأخر يوماً عن القيام بغسل ملابس المرأة وتنظيف شقتها، وأختها نخيل كانت على عكس النخيل بلا جذور تربطها بوطنها العراق، تسخر من اتجاه بوصلة أمها نحو الشرق، والأب والأم حائران بين أكون أو لا أكون، وكأن المكان سياج يحمي الهوية من الضياع.

ج ـ الحنين إلى الماضي واجترار الذات

يتمظهر عشق الشخصية المهاجرة للماضي في الحرص على العادات والتقاليد، واجترار حكايات الماضي الباثة في النفس طمأنينة ـ ولو كاذبة ـ عن وطن يمكن العودة إليه متى لفظها الوطن الجديد. وهي حكايات تصنع عالماً افتراضياً تعيش فيه الشخصية هويتها.

محمد والد هدى مغرم بمنمنمات الحياة في بغداد، وهو غرام يبث في نفسه الأمل، ويجعله يتمسك بتلابيب الحياة. تقول عنه هدى: «أبي المتقاعد، قبل أوان تقاعده بسنين، كانت له مقدرة عجيبة على تذكر كل شبر في كلية الهندسة التابعة لجامعة بغداد، التي درس فيها في ستينيات القرن المنصرم، وحيث قضى أربع سنوات من شبابه ليحصل بعدها على شهادة لم تفده في شيء»[34].

هذا العجوز قبل الأوان كان يسرد حكاياته عن بغداد «بطريقة لا يحاول فيها أن يلعب دور الراوي، بل ذلك المجنون الذي يكلم نفسه. كان يبدأ بسرد قصة تدور أحداثها دائماً في بغداد، كأن الأحداث لا تتخذ شكلاً قصصياً بالنسبة إليه إلا هناك. وأما زمان هذه الأحداث فغالباً ما يكون في الستينيات أو السبعينيات، أو زمن الخير كما يفضل أبناء العراق تسميته»[35].

الحكي بالنسبة إلى هذا العجوز الرافض لعب دور الراوي ـ لما سيفرضه عليه ذلك

(34) السابق: ص 63.

(35) السابق: ص 62.

من قيود، منها الكذب من أجل جذب انتباه السامعين ـ كان لصناعة عالم افتراضي يستطيع العيش فيه بهويته الأصلية، لم يحك للآخرين، فقد كان يحكي وهو غير عابئ بسامعيه، كان يحكي «وهو شبه مستلق على الأريكة في الصالة، عيناه معلقتان على التلفاز، مثل متابع جيد، وصوت التلفاز يعلو صوته كأنما يحاول إسكاته دون جدوى. . لا يستسلم بسهولة أمام ذكرياته، ويستمر حتى وهو يعلم أن لا أحد يستمع إليه»[36]، يحكي ليصنع من مفردات حكيه فضاءً يتماس مع فضاء الطفولة والشباب، يعيش فيه بوعيه تاركاً الجسد للمهجر يأكله.

ورافد ـ أيضاً ـ تخلق له ذكرياته عن الوطن عالماً افتراضياً يعيش فيه هويته، ويقاوم به الغربة والاغتراب، وهو لا يكتفي باجترار ذكريات الماضي عن دجلة والفرات/ الوجود، ورحلاته مع الجد/ الأصل لصناعة سياج يحمي هويته المعرضة للاندثار، بل يسعى إلى صناعة ذكريات، مفرداتها الوطن، والعادات، والتقاليد، والتاريخ، والأصحاب، يقول: «لكي أشفى من إحباطي وأقبل على حياتي الجديدة بصدر منشرح، كان علي أن أصنع لنفسي ذكريات جديدة، أحشرها عنوة في رأسي[37]».

ويستدعي بغداد بأهلها، وشوارعها، ونهريها، وتاريخها، ومقاهيها. يقول: (لصوت جدي وهو ينهرني طعم الندى، ونحن نشق دجلة:

ـ رافد. . اقعد عِدل !

ولإشاراته ما يشبه النقش على الحجر، وهو يشير إلى منارة عالية من بعيد. تلك ساعة القشلة. . ذلك شارع المتنبي. . ذلك هو المدخل إليه. ثم نواصل فأرى رجالاً يجلسون مطلين من شرفة تبدو قديمة، فيشير جدي بيده هذا مقهى البيروتي. ثم نهبط أنا وجدي قرب المقهى، بينما أَعْين الرجال تطالعنا بفضول لا يستحقه رجل عجوز وطفل في السادسة»[38].

(36) السابق: ص 63.
(37) السابق: ص 283.
(38) السابق: ص 283.

1 . 2 الأنا الغربية

لا تختلف الأنا الغربية في سرد المهجر عن الأنا العربية؛ فهي حريصة على تضخيم الذات بعنصريتها الرافضة الآخر، خوفاً على هويتها. نلمس هذا الرفض في محاولات إقصاء هدى، هذه المحاولات التي بدأت مبكرة جداً، في سني طفولتها الأولى. فقد أقصاها (كلاوس) بهجة طفولتها المبكرة عن عالمه، برفضه مشاركتها في اللعب، وقوله: «جدتي تقول: عندما تكبر، لا تتزوج من السوداوات»[39]، وهو رفض يبدو وراثياً نابعاً من ثقافة مجتمع رافض لغير الدنماركيين، والرفض الطفولي نفسه تكرر من (نيكولاس) الأخ الأصغر لكلاوس، الذي مافتئ يسخر من حجاب هدى كلما رآها «لماذا ترتدين هذه الخرقة على رأسك؟ ألأن الجو بارد؟ أم لأنك تعتقدين أنك تعيشين في صحراء؟»[40]، وفي سني المراهقة بعد ارتدائها الحجاب الذي ميزها في بيئة لا تحبذ التميز، رُفضت رفضاً ساخراً من زملائها. تقول: «كانوا يديرون أعينهم الملونة في حيرة مفتعلة، متعمدة، كي يبرهنوا على اختلافي، ثم يطرحون أسئلة تافهة، أكاد أجزم أنهم كانوا يعلمون إجابتها»[41]، وعانت من رفض السكارى الدنماركيين، ذلك الرفض الذي حتم عليها أن تتسلح كل صباح، وقبل الخروج من منزلها، بعبارات هجومية تقاوم بها مطالبتها بالرحيل.

وهو رفض أجبرها على التسليم بغربتها، والاعتراف بأن لها هوية غير هوية الدنماركيين، «هذه الأرض إرث الـ«فايكنغ» أهلها الأصليون هم من يملكون شمسها، وهواءها، وسحر طبيعتها.. فإن هم رضوا لنا مشاركتهم في إرث جدودهم أصحاب الانتصارات الخاطفة فليس لنا إلا أن نشكر لهم ذلك ونعيش بسلام»[42]، وحدد لها مفهوم الوطنية، «الوطنية هنا هي أن تعرف أكثر القليل عن وطنك، وأن تلوك مفاهيمه الأصلية على قدر استطاعتك، وأن تمضغ لغته بين فكيك ثم تخزنها خلف لسانك مثل القات... وطنيتك هنا لا معنى لها، فأنت بعد كل ما أنت عليه من وطنية لست سوى أجنبي»[43].

(39) السابق: ص 27.
(40) السابق: ص 108.
(41) السابق: ص 98.
(42) السابق: ص 51.
(43) السابق: ص 139، 138.

2. الهوية المنفتحة على الهو

نقصد بها الهوية المتحولة أو الهوية المركبة المشكلة من انتماءات متعددة، التي ينفتح فيها الفرد على الآخر بلا حدود، يقبل ثقافته، ويحترم عاداته وتقاليده. وهي هوية بينية تقف على حدود هويتين لا سيطرة لإحداهما على الأخرى، تجبر المهاجر على أن يعيش حياة مهجنة، ناتجها مسخ إنسان، لكنها وثيقة المرور التي لابد منها للعيش داخل مجتمع المهجر. وهذه الهوية ترتبط ـ غالباً ـ بالجيل الثاني من أبناء المهجر الذين شبوا على ثقافة الآخر، ولغته، وعاداته، وتقاليده، لكن ذلك لا يمنع وجود أنصار لها من حديثي العهد بالهجرة / النفي.

تعد هدى الصورة المثلى للهوية المتحولة؛ فهي مسخ لا تعرف هل هي «عراقية من الدنمارك أو دنماركية من العراق»[44]، فاقدة للإحساس بعروبتها، وغير متأكدة من انتمائها إلى الدنمارك، تتحدث اللغة الدنماركية، وتشارك الدنماركيين في مقاعد الدراسة، ووسائل المواصلات، وأماكن الترفيه، ولا تعرف تاريخاً غير تاريخهم، ولا تعرف أرضاً غير أرضهم، ويُنظر إليها على أنها أجنبية سوداء قادمة من الصحراء، الصحراء التي لم تعش فيها يوماً واحداً.

تردد دائماً بينها وبين نفسها أنها دنماركية، وتتصرف كالدنماركيين، ولا تعترف بغربتها. تقول: «التحول من حال إلى حال ليست بفكرة جديدة على **واقعنا الدنماركي**. إذ يشمل التحول الكثير من واقعنا **نحن الدنماركيين**، الأصليين منا والحديثي العهد بالجنسية الدنماركية، نحن قوم في حالات تحول على مدى العام.. متقلبون مع الجو المتقلب ذاته، الذي يحيط بنا.. نبتسم ابتسامة واسعة **في وجه الغريب**، ثم ما نلبث أن نضغط على أنوفنا بالإبهام والسبابة كي لا تزكمنا رائحة الغربة»[45]، وتتحدث دائماً بصيغة النحن الدنماركي «**نحن أسرع** قوم يتحول من دين إلى دين / **كاتبنا** الأشهر/ **نحن** السكندنافيين/ **نحن** الدنماركيين»[46]، وفي الوقت نفسه تعتز بأصلها العربي. تقول عن احتفالية تخرجها في المدرسة الثانوية:

---

(44) السابق: ص 24.

(45) السابق: ص 102.

(46) السابق: ص 202، 102.

«على الرغم من أن التقليد السكندنافي ليس من أصل عاداتنا. . تلقفناه بفرح غامر ومارسناه بحرفية عالية. **نحن القادمون من تحت ظلال النخيل** احتفينا وهللنا في اليوم الذي يعده بنو الثلوج التقليد الأهم في حياة أبنائهم المراهقين»[47]، وتعتز برحلتها مع أسرتها إلى دمشق، وتعدها نقلة نوعية في حياتها، وتجعل لها الدور الأكبر في اعتدال شخصيتها. تقول: «رحلتي تلك نقلتني من حياة إلى أخرى، وأرختُ طفولتي رتيبة الإيقاع بما قبل دمشق وما بعدها. . . لقد تأثرت تأثيراً امتصته شخصيتي الطفلة بسهولة وسرعة، ولولاها ما كنت عرفت كيف يبدو أصلي خالصاً. . ولولاها كنت تركت أصلي لحياتي المهجنة، تلك المزدوجة التي أراها على محيا أقراني من المهاجرين الذين تربوا هنا فتمايعت شخصياتهم في فوضى مرتبة»[48]. هدى التي رأت في رحلة الشرق حياتها «كأن الشرق كله صار في صدري، فتستيقظ الموؤدة في داخلي وتتململ»[49]، تركل أرضية وطنها من تحتها، وتجتث هذا الوطن من قلبها.

إن شخصية هدى تجسيد لحالة العائش في منطقة البين بين، لا يعرف لنفسه هوية، لا هو غربي، ولا هو عربي، ويشاركها في هذه الحالة كل من هي / هو مثلها. «من هم مثلي فإني متأكدة أنهم يسردون قصصهم من خلالي»[50]، وهو جيل مسكين تتكئ نفسه» على نصف عقلية أوروبية، فيما يُترك للجانب العراقي فيها ما تبقى من عرج»[51].

كل شيء في حياة هدى انعكاس لهذه الهوية الممسوخة، فهي لا تعرف أي اللغتين تفضل، اللغة الدنماركية أم/ اللغة العربية؟ تعيش حائرة بين كيانين لغويين لهما قوة الوجود نفسها في نفسها.

عندما حدثها رضا بالعربية صرخت فيه:

ـ لماذا تتحدث العربية معي. . . إنها لا تليق بك.

(47) السابق: ص 378.
(48) السابق: ص 34.
(49) السابق: ص 35.
(50) السابق: ص 22.
(51) السابق: ص 85.

ضحك باستهتار. . فرددت بفظاظة:

ـ شقد سخيف.

قال بنبرة معترضة:

ـ بأي لغة أحدثك إذن. . أنت لا تفهمين الفارسية.

ـ الدنماركية تناسبني جداً.

ـ سبق وأن رفضتها أيضاً. [52].

وحائرة بين (رافد) العراقي الشاب المحاط «بالخشونة من كل جانب»[53]، الذي شُغفت به حباً يوم رأته مع أصدقاء له في أحد مطاعم كوبنهاغن، و (توربن) الدنماركي العجوز شبيه «الشتاء الدنماركي»[54]، الذي تعرفت إليه عبر الإنترنت، ووطدت علاقتها به، حتى أصبح مستودع أسرارها، وملجأها كلما ضاقت عليها الحياة. فالاتجاه ناحية رافد اتجاه نحو الشرق بعاداته وتقاليده ولغته وثقافته ومدنه بروائحها النافذة، والاتجاه نحو توربن تمسك بالغرب، وإيمان بعاداته وتقاليده، واعتراف بثقافته وتاريخه. هذه الحيرة كانت السبب في تركها الاثنين راضية باللاهوية، ومستسلمة لحالة التقوقع على الذات، شأنها شأن كل شيء في الغربة. «كل شيء في غربتنا متقوقع على ذاته. حتى نفسي متقوقعة على نفسها، فاصلة ذاتي عنها فلا تدري هذه بتلك»[55].

ومثل هدى عماد الذي تركه أبواه في العراق خوفاً عليه من عقابيل طريق الهرب، فعاش مع جديه حتى بلغ العشرين من عمره، وبعد وفاتهما اضطر للرحيل إلى الدنمارك وراء أسرته التي لا يعرف حتى ملامح أفرادها. هذا العراقي المصقول بالعروبة والعادات والتقاليد العراقية، يستسلم لهوية الهو، ليعيش في حالة اللاتوازن/ اللاحقيقة. فبعد وقت قليل من العيش في الدنمارك، يشارك امرأة دنماركية في مسكنها، وعندما يشرع في الزواج لا يفكر فيها ويخطب زينة الفتاة العراقية صديقة أخته. ومثلهما زينة، ونخيل.

(52) السابق: ص 216.

(53) السابق: ص 79.

(54) السابق: ص 368.

(55) السابق: ص 134.

لقد ركزت الرواية على أسباب هذا التحول، بطريقة فنية بعيدة عن التقريرية الوعظية، وجمعتها في:

1 ـ فقدان الوازع الديني. تقول هدى عن موقف عائلتها من الدين: «إن الدين بالنسبة لنا شيء ثانوي، ويكاد يكون منسياً، لم نكن نشهد مظاهره في بيتنا إلا فيما ندر، لم أر في حياتي أبي أو أخي يصليان. أما أمي فكانت في ما مضى تمارس بعض الشعائر الدينية كالصلاة والصوم، لكن مع نفسها، متعمدة عدم إظهارها أمامنا، كأنها تخجل منها»[56].

2 ـ الموقف السلبي من اللغة العربية. فلم تكن ذات أهمّية في حياتها ولا في حياة أسرتها، «كان أبواي سعيدين بحقيقة كوني أتكلم الدنماركية بطلاقة والعربية بركاكة»[57]، هذا الموقف السلبي من اللغة جعلها وهي في العشرين من عمرها تراها «مثل أفاعي ملتوية ومربوطة بعضها ببعض»[58]، وتسخر من كتابتها من اليمين إلى اليسار «كانت معرفة ذلك نكتة سخيفة أضحكتني إذ لم أكن أتوقع للغة أن تبدأ من الخلف»[59].

3 ـ الاغتراب وما يترتب عليه من إقصاء. فقد أقصاها المجتمع الدنماركي، ونظر إليها على أنها أجنبية غير مرغوب فيها، ورفضها التجمع العراقي في الدنمارك، ممثلاً في أسرة أبي حسن، «إذا كنت أنتمي للدنمارك فلقد رفضتني مسبقاً، وإذا كنت أنتمي إلى العراق فها هو الآخر يلفظني بقوة أكبر، كلاهما لا يحبذني، فلست ذات أهمّية قوية تبعث على الاستزادة مني»[60]، وكانت نتيجة هذا الرفض فقدان القدرة على العيش كأكثرية «لم أكن أدري ما يعنيه أن أعيش أكثرية بعد أن عشت جل حياتي أقلية»[61]، وارتخاء ركبتيها للمهجر.

4 ـ طبيعة الحياة في المهجر. وهي حياة تستلزم اجتثاث الوطن من القلب كي

(56) السابق: 56، 57.
(57) السابق: ص 25.
(58) السابق: ص 45.
(59) السابق: ص 45.
(60) السابق: ص 75.
(61) السابق: ص 9.

يعيش المرء بسلام «علمت أني كي أعيش بسلام كان لزاماً علي أن أجتث بلدي من قلبي»[62]، واجتثاث الوطن اجتثاث للهوية.

5 ـ الازدواج الثقافي المؤسس وعياً ثقافياً مغايراً يجعل صاحبه ممزقاً بين الجذور والحاضر.

2 ـ آليات تجسيد التيمة

اعتمدت الرواية في معالجتها قضية الهوية على مجموعة من الآليات الفنية للخروج بالموضوع من حيز المعالجة الاجتماعية إلى حيز المعالجة الروائية، مثل استغلال طاقات العتبات، وتقليص مساحة حضور الشخصيات، واكتناز الوصف، وتفريغ العلامات الدالة من إيحاءاتها، وتفعيل الثنائيات، وهي آليات بعضها يؤسس لتيمة الهوية، وبعضها يؤكد وجود التيمة.

2 . 1 العتبات

تلعب عتبات النص (صورة الغلاف، والعنوان، والإهداء، والعناوين الداخلية، والهوامش، والإشارات، ونوعية الخط، والمقدمة، والخاتمة، وكلمة الناشر، . . . إلخ) دوراً كبيراً في مساعدة المتلقي ـ قارئاً ومؤولاً ـ على الولوج الصحيح في عالم العمل الأدبي، وتوجيه قراءته وتحديد مسارات خطوطها الكبرى، «لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة للرواية بدونها بمثابة دراسة قيصرية اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص، وتشويه أبعاده ومراميه»[63]، بالإضافة إلي دورها في تحديد هوية النص، والإشارة إلى مضمونه. وهي إشارات جزئية يتم توظيفها داخل النص بغض النظر عن سياقاتها الأصلية.

سوف تكتفي الدراسة في بحثها عن العلاقة بين العتبات والهوية بالوقوف أمام صورة الغلاف الأمامي، والعنوان، والإهداء، والمقدمة، والغلاف الخلفي؛ فصورة الغلاف، والعنوان ـ في مدونة الدراسة ـ خالقتان لحالة من عدم التوازن المناسبة للهوية

(62) السابق: ص 99.

(63) عبد العالي بوطيب: برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، مجلة المناهل، المغرب، ع (55)، يونيو 1997، ص 64.

المنفتحة على الهو، والإهداء، والمقدمة مناسبان لحالة الثبات المرتبطة بالهوية المنفتحة على الأنا.

أ ـ صورة الغلاف

صورة الغلاف ضرورة من ضرورات النص الروائي، يحتاج إليها المتلقي بدرجة احتياج الكاتب نفسها إليها؛ فالتفكير في مكوناتها، ومحاولة تفسيرها يجعل القارئ مشاركاً فعالاً في كتابة النص الذي يأبى ـ الآن ـ أن يأتي كاملاً من مؤلفه، ويصرّ على أن يكون نبتة لا تنمو إلا بقراءة متلق قادر على تخيل ما لم يخض فيه الكاتب، الذي تكمن حرفيته في مدى استغلاله طاقات المتلقي الذهنية والتذوقية. ولأهمية الصورة عدها البعض» وسيط توصيلي بين المبدع والجمهور»[64]، تتجلى «فيها آثار الروح ذاتاً مستقلة بجوهرها»[65]، ونظروا إلى الغلاف على أنه مقطع من المقاطع المشكلة النص» يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية، ومن ثم يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدبيج الغلاف، وتشكيله، وتبئيره، وتشفيره»[66]، لذا اهتم الكتاب المعاصرون بتصميم أغلفتهم، ليس لتكون فعّالة وقادرة على جذب الانتباه فقط، بل لتساعد على فك شفرات النص. والاهتمام لا يعني ضرورة توافر «أفضل تمركز بصري ممكن، من شأنه أن يساعد على التحكم في حركة العين، التي تنجذب نحو الأشياء ذات الأحجام الكبيرة، والأشكال البارزة والصور المحفزة والألوان المثيرة»[67]. فقد يكون الغلاف لوحة بيضاء، أو سوداء، بلا أشكال بارزة، ولا صور محفزة مثيرة، لكن له دلالات إشارية، وقابل للتأويل، ويصنع ملامح نص يوازي النص الأم، ويلتقي معه بشكل أو بآخر.

يحمل غلاف مدونة الدراسة، صورة لفتاة في مرحلة ما بعد القفز نحو السماء، حافية القدمين، تصيح، رأسها متجه نحو السماء، ذراعها اليسرى ـ المغطاة بجزء من وشاح ثوبها ـ مفروداً بمحاذاة الجسد كأنه جناح، في حين تختفي تماماً ذراعها اليمنى،

(64) عبد القادر فهيم شيباني: **معالم السيميائيات العامة، أسسها ومفاهيمها**، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010م، ص 151.

(65) أحمد يوسف: التحولات السيميائية، **مجلة كتابات معاصرة**، عدد 32، 1998م، ص 16.

(66) جميل حمداوي: **دلالات الخطاب الغلافي في الرواية** /http://www.diwanalarab.com spip.php?article15389

(67) قحطان بدر المبدلي: **الترويج لإعلان**، مؤسسة ووهران للنشر والتوزيع، ط1، 1998، ص215.

عينها اليسرى مفتوحة تنظر إلى السماء، وتختفي عينها اليمنى تماماً. ترتدي ثوباً أبيض بسيطاً، ينحسر عن جزء كبير من الصدر والكتفين، وجل الساق اليمنى، وعن جزء صغير من ساقها اليسرى، ويطير خلفها في اتجاه معاكس لحركة الرياح وشاحٌ أبيض، هو جزء أساسي من أجزاء الثوب. فوقها سماء ملبدة بغيوم رمادية أقرب للسواد، يتدرج لونها القاتم حتى يبدو على مرمى البصر قريباً من الأبيض، وتحتها رمال شاطئ تخلت عن اللون الأصفر إلى اللون البني، وانعكس لونها على بياض الثوب، فبدا مشوباً بحمرة خفيفة، ومياه بحر تأخذ درجة من درجات الأسود. أعلى الصورة عنوان الرواية بلون بنفسجي، وبخط فيه الكثير من الخروج على قواعد الخطوط العربية، وتحته بجوار رأس فتاة الصورة اسم الكاتبة، وبمحاذاة قدمها اليسرى كلمة رواية.

تحمل الصورة الكثير من الثنائيات، مثل ثنائية القدرة على الفعل وعدم القدرة، وثنائية الرؤية البصرية والعمى، وثنائية الطهر والدنس، وثنائية السماء والأرض، وهي مجموعة ثنائيات تؤسس مجتمعة لحالة من عدم التوازن، الذي يتماشى مع مضمون الرواية. فالفتاة حافية القدمين القابعة داخل الصورة، المحلقة نحو السماء بلا قدرة على الابتعاد عن الأرض، تحلق بجناح (ذراع) واحد، وثوبها يكشف من جسدها مثلما يخفي، وتظهر عينها اليسرى، وتختفي عينها اليمنى، وتتعرى ساقها اليمنى، وتستر ساقها اليسرى.

بالتأمل في الخفي والظاهر (الثنائيات) من جسد الفتاة، نرى الجسد مجموعة أيقونات دالة على الاضطراب وعدم التوازن، ففي اختفاء العين اليمنى إشارة إلى مقدرتها على رؤية نصف الحقيقة، وفي اختفاء ذراعها اليمنى إشارة إلى القدرة على نصف الفعل، وفي القدمين الحافيتين إشارة إلى صعوبة الثبات، وفي الجزء المستتر والجزء العاري من جسدها إشارة إلى المراوحة بين الطهر والدنس. وهي صورة لخصها رافد، الشخصية الرئيسة في الرواية، في أثناء حديثه عن فتيات المهجر بقوله: تتكئ الواحدة منهن «على نصف عقلية أوربية، فيما يترك للجانب العراقي فيها ما تبقى من عرج عقليتها»(68).

وتلعب الألوان المشكلة ملامح الصورة دوراً في تعميق هذا الاضطراب، فيغلب

(68) الرواية: ص 85.

على الصورة اللون الرمادي القريب من السواد في بعض الأماكن، وهو لون يقسم عالم الإنسان إلى قسمين»[69]، قسم إيجابي وقسم سلبي، يتجاذبان النفس، فتعيش مجبرة في منطقة البين بين، ويتحول فيها لون الرمال الأصفر إلى لون بني «يوحي بالأهمية الموضوعة على الجذور»[70]، وحصار فتاة الصورة بين البني (عالم) أسفلها، والرمادي (عالم مضاد) أعلاها إشارة إلى احتمالية تمزقها بفعل الجذب لأعلى، والسحب إلى أسفل. ويمتزج فيها اللون الأبيض رمز الطهارة والنقاء والصدق، بحمرة تمنع عنه الكثير من رمزيته. ويلعب فيها اللون البنفسجي، الذي يشغل مساحة محدودة في صورة الغلاف ـ العنوان، اسم الكاتبة، التجنيس ـ دوراً كبيراً في تأكيد حالة الانقسام المسيطرة على فتاة الصورة؛ فهو لون «يوحي بأن صاحبه شخص غير مستقر الانفعالات، أو شخص يريد أن يُعترف به كإنسان جذاب محبوب، كما يوحي بأن الرغبة في الانسجام مع شخص آخر قد رفضت أو علقت»[71]، وهي سمات شخصية هدى كما قدمتها الرواية. والجمع بين هذا اللون ونوع الخط الثائر على قواعد الخط العربي يعمق الإحساس بعدم التوازن.

إن قراءة صورة الغلاف من خلال مكوناتها وألوانها، تنتج صورة لمسخ حائر بين الكمال والنقصان، مضطرب غير قادر على الثبات على الأرض، وفاشل في تمام التحليق نحو السماء. وتجعل الدخول إلى عالم الرواية من بوابة الاضطراب وعدم التوازن، لكنه تحديد مبدئي صلاحيته مرتبطة بمعطيات العنوان، والإهداء، والتقديم، والغلاف الخلفي.

ب ـ العنوان

العنوان بناء يتمركز في واجهة النص، له دلالاته السطحية والعميقة، الخفية والمرئية، وفي مرآة هذه الدلالات نرى فحوى النص من ناحية، ومن ناحية أخرى نرى ملامح نص يوازي النص الأساس طوال عملية القراءة، تربطه بالنص الأم جسور يتحكم الكاتب في بعدها وقربها حفاظاً على شغف المتلقي. والعلاقة بين العنوان والمتن

(69) أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997م، ص 189.
(70) السابق: ص 195.
(71) السابق: 194.

يمكن أن تكون «تقابلية، أو انزياحية، أو لا تكون بالضرورة ائتلافية»[72]، لكن الغالب أنها علاقة احتياج، فكلاهما يحتاج إلى الآخر، فبدون النص يفقد العنوان القدرة على توليد دلالات، وبدون العنوان لا وجود حقيقياً للنص؛ فهو «علامة تهدف إلى تبئير انتباه المتلقي»[73]. وإذا كان لكل الأعمال الأدبية مفاتيح «فإن العنوان يقف في صدارتها»[74]، فهو لافتة مفعمة بالطاقات «ومدخل أولي لابد منه لقراءة النص»[75]، يستطيع القارئ من خلاله «تحضير أفق الانتظار أو أفق التوقعات باعتباره قد أعد سلفاً»[76]، وهو بكثافته إحدى العلامات السيميائية البارزة التي توفر «إمكانية إضافية لفهم النص الأدبي»[77]، وتحقيق «أعلى فعالية تلقّ ممكنة»[78]، وتحطيم ـ بقدرته الإشعاعية ـ أقنعة غموض المتن التي لا مفر من نثرها في ثنايا النص لتتعدد أبعاده، ويبتعد عن المباشرة، ويكتسب صلاحية أكبر للتأويل.

الناظر في العنوان «تحت سماء كوبنهاغن»، تركيباً لغوياً، يراه ناقصاً؛ فهو مسند يحتاج إلى مسند إليه. وهو نقص يستدعي بالضرورة فتاة الصورة الناقصة، ويحدد للمتلقي بوابة جديدة يلج منها إلى عالم النص، هي **بوابة النقصان**. وهي بوابة تحفيزية تفرض على القارئ التسلح بأدوات تمكنه من استكمال النقص حتى يستقيم له النص. ونقصان العنوان كامن ـ أيضاً ـ في عدم قدرته على ترجيح كفة المسند إليه المناسب دون الرجوع إلى صورة الغلاف، المرجحة (أنا)، فيكون العنوان (أنا تحت سماء كوبنهاغن)، أو (فتاة) ليكون العنوان (فتاة تحت سماء كوبنهاغن). وهما لفظتان

(72) توفيق فريرة: **كيف اشرح النص الأدبي**، دار قرطاج للنشر، تونس، 2000م، ص 20.

(73) شعيب حليفي: **هوية العلامات**، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2005م، ص 11.

(74) عثمان بدري: **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ**، موفم للنشر، الجزائر، ط 1، 2000م، ص 30.

(75) علي جعفر العلاق: **الشعر والتلقي، دراسات نقدية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1997 م، ص 173.

(76) محمد كعوان: سيميائية القناع مقاربة تأويلية في ديوان فيوضات المجاز: **مجلة نزوى**، عدد (52)، يوليو، 2009م.

(77) حسن نجمي: **شعرية الفضاء السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2000م، ص 221.

(78) محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998 م، ص 10.

تجعلان للأنا وجوداً في العنوان. وتأتي لفظة (كوبنهاغن) في العنوان لتؤكد حضور الغربة، وحضور الآخر / الهو ـ اسم الكاتبة حوراء النداوي تحت العنوان يجبرنا على عد كوبنهاغن آخر ـ. الهو بثقافته، وحضارته، وعقيدته، وهويته. وهو حضور قويّ، قوته من قوة لفظة (كوبنهاغن) الواردة مضافاً إليه في تركيبة العنوان، فكما أنه من المستحيل حذف المضاف إليه حتى لا يختل المعنى، من المستحيل ـ أيضاً ـ عدم قراءة العنوان بدون (كوبنهاغن) / الآخر. وهي لفظة مع المسند إليه المقترح تحدد مدخلين للغوص في عالم الرواية، أولهما **مدخل الغربة**، وما يترتب عليه من اغتراب، ومشكلات تخص الهوية، والثاني **مدخل الأنا والآخر**. واللفظتان معاً ـ أنا / الفتاة، كوبنهاغن ـ تؤسسان لصراع بين الأنا والآخر بداية من واجهة النص. وهو صراع يوحي التركيب النحوي بأن الغلبة فيه للآخر، فموقع (الأنا / الفتاة) في التركيب مبتدأ جائز الحذف، وموقع (كوبنهاغن) مضاف إليه لا يجوز حذفه. وهو نظم جعل للمضاف إليه/ الآخر سطوة على المبتدأ / الأنا، الفتاة. وقد أكد المتن هذه السطوة بجعله هدى خاضعة بإرادتها لسطوة كوبنهاغن.

يحدد الغلاف بمكوناته ـ العنوان، الصورة ـ أربعة مداخل يمكن من خلالها الولوج إلى عالم النص، هي: الاضطراب وعدم التوازن، والنقصان، والغربة، وصراع الأنا والآخر. وهي مداخل ليست بعيدة عن تيمة النص؛ فالعلاقة بين الهوية وعدم التوازن، والنقصان، والغربة، وصراعات الأنا والآخر علاقة وطيدة؛ فمشكلات الهوية يشتعل أوارها في حضرتها، ووجودها لا خلاف عليه إذا ما حل ذكر الهوية.

ج ـ الغلاف الخلفي

لا تقل قيمة الغلاف الخلفي عن قيمة الغلاف الأمامي؛ فهو امتداد له، ولمحتوياته عدة وظائف، أولها الاكتفاء بتأكيد المعنى الكامن في واجهة النص، والثانية استكمال المعنى المراد من هذه الواجهة، والثالثة إحداث اضطراب يولد معنى مخالفاً للكامن في الغلاف الأمامي، لغرض فني يريده منتج النص.

يحمل الغلاف الخلفي لمدونة الدراسة كلمة الناشر وتعريف بالكاتبة فوق خلفية بنفسجية. يرى الناشر الرواية «رواية تحكي تجربة حب بين المراهقة التي ولدت في كوبنهاغن لأبوين عراقيين، والرجل الناضج الذي دفعته ظروف العراق إلى الهجرة

للدنمارك». وهي رؤية تميل بالرواية ناحية الروايات الرومانسية، وقد تحتم أن يكون العنوان المناسب للرواية الحب/ العشق تحت سماء كوبنهاغن، لكن مكونات الغلاف ـ وضعية صورة الفتاة، ومجموعة الألوان المشكلة الصورة ـ تأبى التوافق مع هذه الرؤية الصادمة للمتلقي بما تحمله من تأويل مخالف لمجموعة المعطيات الكامنة في واجهة النص، تلك المعطيات التي حددت له مسار دخوله إلى العمل. وهي كلمة أرى تناقضها مع واجهة النص تناقضاً مقصوداً لخلق **حالة من عدم التوازن التأويلي** لدى المتلقي، تتوافق مع حالة الاضطراب الظاهرة في قراءة الغلاف الأمامي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تتوافق مع حالة عدم التوازن المسيطرة على شخصيات المتن، خصوصاً هدى صاحبة الهوية المتشظية.

ويأتي التعريف بالكاتبة، التالي لكلمة الناشر مباشرة، دون أية فواصل من الفواصل المتعارف عليها، مثل الكاتبة في سطور، أو التعريف بالكاتبة، «حوراء النداوي كاتبة عراقية. غادرت العراق مع الأسرة في سن السادسة لأسباب سياسية. نشأت في الدنمارك وتعلمت اللغة العربية في المنزل. تسكن حالياً في لندن «متعارضاً مع كلمة الناشر ومتوافقاً في جزء كبير منه مع القراءة التأويلية للغلاف الأمامي. فهو تعريف مقتضب جداً تكمن فيه إشارات إلى احتمالية صراع بين ثلاث ثقافات (العربية، الدنماركية، والإنجليزية)، وبين ثلاث لغات اثنتان مكتسبتان بالتعلم (العربية والإنجليزية)، وواحدة مكتسبة بالنشأة، وفيه إشارة إلى علاقة متوترة مع الجذور / العراق، الذي غادرته الكاتبة مع أسرتها مكرهة بسبب الظروف السياسية. ومعطيات هذا التعريف في جوار المداخل الأربعة التي حددها الغلاف الأمامي، يجعل المهجر والصراع بين الشرق والغرب، وما يترتب على هذا الصراع من فقدان للذات، والحيرة بين الحقيقة واللاحقيقة، والوجود واللاوجود المدخل الصحيح إلى عالم الرواية.

إن الاضطراب والترجح في منطقة البين بين الكامنان في العنوان وصورة الغلاف بألوانها المعبرة الدالة، يشيران إلى أحد نمطي الهوية في سرد المهجر، وهي الهوية المنفتحة على الهو. وهي إشارة لا يستطيع المتلقي الوقوف عليها إلا بعد الولوج في عالم النص.

ج ـ الإهداء

إلى أمي . . .

المرأة التي حين التحقت بالصف الأول الابتدائي

في بغداد،

لم تكن قد طقت بالعربية بعد

هي نفسها المرأة التي عشقت تلك اللغة، وجاهدت

تعليمي إياها فكانت مدرستي الوحيدة . .

أمي أخيراً أهدي إليك ما لن يعادل طلقة .

وإليه . . أبي . .

بطلي الأوحد واستقامة ظهري .

الإهداء عتبة نصية لا تخلو من قصديّة، «تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية»[79] . وهي عتبة ضاربة بجذور في أعماق التاريخ، يرجعها جيرار جينت إلى زمن الإمبراطورية الرومانية القديمة . وأهم ما «يفرق بين الإهداءات القديمة عما نعرفه الآن، هو أن الإهداءات في السابق كانت تتموضع في النص ذاته أو بدقة أكبر في ديباجة النص / الكتاب، أما الآن فهي تسجل حضورها الرسمي والشكلي في النص المحيط (المناص عامة)»[80]، ويعني هذا أن للإهداءات وظائف تداولية وتأويلية وتفسيرية، غير الوظيفة الإخوانية المرتبطة بالتقدير والعرفان . وقد اعتمد على طاقتها التعبيرية الكثير من الكتاب، ومنهم صاحبة مدونة الدراسة التي جعلت من إهدائها أيقوناً كبيراً يحتاج إلى وقفات لقراءة إشاراته، ووسيلة لتحديد بوابة الدخول إلى عالم النص . فهو إهداء إلى الأم / الوجود، والأب/ الأصل، ويتضح من ألفاظه أن سبب إهداء العمل إلى الأم ليس المحبة، والوفاء فقط، بل لدورها الفعّال في إتقان الكاتبة اللغة

(79) حسن محمد حماد: **تداخل الأنواع في النصوص العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م، ص64 .

(80) عبد الحق بلعابد: **عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص**، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008م، ص 94 (المقتبس ترجمة لكلام جينت).

العربية، واللغة بتعبير هيدجر، «بيت الوجود»[81]، وعلاقتها بالهوية علاقة وثيقة؛ فهي أهم علاماتها. وحضور الأب بجوار الأم في الإهداء، والإشارة إليه (باستقامة ظهري) حضور يأخذ المتلقي، قارئ الغلاف، إلى منطقة من منطقتين: منطقة الغربة والاغتراب، ومنطقة الهوية، وهما منطقتان لا يمكن الفصل بينهما بفاصل.

هـ ـ المقدمة

نحن أدرى وقد سئلنا بنجد أطويل طريقنا أم يطول
وكثير من السؤال اشتياق وكثير من رده تعليل

الشاعر العراقي العظيم

أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي.

يعرف جيرار جينت المقدمة، أو التصدير بأنها اقتباس يتموضع عموماً على رأس الكتاب أو في جزء منه»[82]، وهو ـ في الغالب ـ حكمة نثرية أو شعرية، أو مثل، أو قول مأثور، أو جملة لكاتب مشهور، يأتي بها الكاتب ليس فقط لما تقوله، لكن ـ أيضاً ـ من أجل قائلها.

تأتي المقدمة ـ عادة ـ لتفسير العنوان، أو موضحة لطريقة «تسنن بها القراءة الواقعة في قلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع إليها الكاتب، كما يمكن للتصدير أن يكون أيقوناً كالتصدير بالرسم والنقوش والصور»[83]، له دلالاته السيميائية الموسعة معناه، والرابطة بينه وبين المتن، والغلاف.

وبالتأمل في المقدمة الشعرية التي صدرت بها الكاتبة روايتها، يظهر جلياً تحديدها للمدخل الذي يجب الدخول إلى عالم النص من خلاله، وتفسيرها للعنوان. فبيتا المتنبي المحتويان على سفر، وشوق، وسؤال، وطلب أنس، وحيرة، وقلق، يفرضان على المتلقي الولوج إلى عالم النص من بوابة الغربة والاغتراب، وهما مع الهوية يشكلان ثالوثاً لا يمكن الفصل بين مكوناته، كما أنهما يستدعيان وضعية صورة فتاة

(81) حسن ناظم: خالد المعالي في أطياف هولدرلين ضد هولدرلين، **مجلة نزوى**، ع 71، سبتمبر 2012م.
(82) عتبات جيرار جينت: ص 1. 7.
(83) السابق: ص 107.

الغلاف، والعنوان المحتاج إلى مسند إليه لاستكماله، ويطرحان سؤالين ضروريين عن العلاقة بين مضمونهما وبين فتاة الغلاف المعلقة بين السماء والأرض، وعن قدرتهما على استدعاء المسند نفسه إليه الذي استدعته الصورة لاستكمال العنوان. ولأن البيتين يمكن عنونتهما بالاغتراب، أو اغتراب المتنبي، فالعنوان يمكن استكماله بلفظة الاغتراب، ويكون «اغترابي تحت سماء كوبنهاغن»، أو «اغتراب فتاة تحت سماء كوبنهاغن» أو أية صيغة يدخل هذا المضمون الاغترابي تحت عباءتها.

لابد أن نشير هنا إلى استحالة غض الطرف عن هذه المقدمة الشعرية، ليس لأنها عتبة لا مفر من المرور عليها، وليس لأنها إشارة تحدد طريقة الولوج في النص، بل ـ أيضاً ـ لأن قائلها الشاعر العربي الكبير أبو الطيب المتنبي، الأكثر إثارة للجدل حول الأنا والآخر، والأكثر حلاً وترحالاً ومعاناة من الغربة والاغتراب. وهما معنيان لمستهما الدراسة في الغلاف والإهداء والتقديم.

الملاحظ على العتبتين ـ الإهداء والمقدمة ارتباطهما بالهوية المنفتحة على الأنا الكامنة في الجذور (الأب والأم)، وبالتاريخ والتراث (المتنبي وشعره)، وهما بجوار عتبة الغلاف المشكَّلة من العنوان والصورة المصاحبة بألوانها ووضعيتها، المرتبطان بالهوية المنفتحة على الهو، يشكلان عالماً افتراضياً تتجلى فيه الهوية بوضوح بسب صراع الأنا والهو الذي لا مندوحة عن اشتعاله.

2.2 مساحة حضور الشخصيات

جسدت الرواية انعزال الشخصيات فنياً بتقليص مساحة حضور الشخصيات المنعزلة على سطح السرد، فمساحة حضور أسرة أبي حسن في الرواية محدودة للغاية[84]، فالأسرة المكونة من الأب والأم وأربع بنات وولدين، لا وجود فعلياً لثلاث من البنات، ولا وجود حقيقياً لولد من الولدين. والأمر نفسه يتجلى مع شخصية محمد والد هدى، المفضِّل العيش على هامش الحياة، فوجوده على سطح السرد محدود للغاية، مع أنه شخصية فاعلة في عمق السرد؛ فهو أحد أسباب تشظي هوية هدى.

(84) وجدت فقط في الفصلين الرابع والسادس باستثناء رضا الذي ظهر في الفصول: الثاني عشر، والسادس عشر، والثامن عشر.

2 . 3 اكتناز الوصف

بجوار مساحة الحضور لعب اكتناز وصف الشخصيات دوراً في تجسيد هذا الانعزال داخل المحكي، فأبو حسن أصلع، وأم حسن صوتها خبيث، وفاطمة باهتة باردة غبية، وبقية الشخصيات لا وصف لها، باستثناء رضا، أو يَرى المتلقي أوصافها في شخصية أخرى، مثل شخصية الأب محمد، الذي لم تهتم الرواية بوصفه واكتفت بعد وصف ابنه عماد بأن تقول: إنه صورة طبق الأصل من أبيه في مرحلة شبابه، وهو تكنيك تهميشي يؤكد اختفاء الشخصية خلف انعزاليتها. ولكي تَبْرُز فاعلية تقليص مساحة الحضور وقلة الوصف بوضوح لجأت الرواية إلى **تفريغ العلامات الدالة من جل إيحاءاتها**، فلم تستطع تعويض النقصان الناجم عن قلة الوصف، ولم تقدر على زيادة مساحة حضور الشخصيات في وعي القارئ؛ فكلها ـ العلامات ـ تدل على تدين أسرة أبي حسن، وضعف شخصية محمد والد هدى، وهذا التفريغ بجوار قلة الوصف ومحدودية مساحة الحضور يجسد كياناً مشوهاً غير مكتمل الملامح، ويؤسس لانعزال الشخصية ـ أقله فنياً ـ داخل السرد.

2 . 4 تفعيل الثنائيات

نجحت الرواية فنياً في تجسيد هوية البين بين، بتركيزها على الثنائيات في حياة هدى، تلك الثنائيات المتصارعة المحدثة اضطراباً داخلياً يخلخل ثبات الشخصية. فبدت حائرة بين اللغة العربية واللغة الدنماركية، وسمح المحكي بمساحة كبيرة للمقارنة بين اللغتين، وهي مقارنة ـ في رأيي ـ مقصودة لذاتها، مهمتها إبراز الحيرة داخل نفس هدى، وبدت حائرة بين الشرق والغرب، تعشق الشرق بروائح مدنه النفاذة، وعاداته وتقاليده، وتعد زيارتها لدمشق منقذ شخصيتها من التميع المعروف في وجوه أبناء المهاجرين، وفي الوقت نفسه تتمسك بدنماركيتها المكتسبة، وتفتخر بأنها دنماركية، وبدت حائرة بين الأنثوية والطفولة، فهي الناضجة نضجاً عقلياً متميزاً أهلها لكتابة رواية عن حياة العراقيين في المهجر، تفتقد نضج الجسد الأنثوي، لتعيش «بجسد يبدو وكأنه ينمو نمواً عكسياً، فيتضاءل أكثر، ويتمسك بمعالمه الطفولية، رافضاً الانتقال إلى دنيا صارت تشتهي فيه ما يدل على أنوثة ما»[(85)]، وبدت حائرة بين

(85) **تحت سماء كوبنهاغن**: ص 273.

اسمها ونسبها، وحائرة بين التكوين والثقافة، وحائرة بين الأقلية والأكثرية، وحائرة بين قبولها ورفضها من الآخر.

لقد جعلت هذه الثنائيات من هدى قطباً سالباً بين قطبين موجبين، جذباها بشدة، فانشطرت ذاتها بين عالمين متنازعين يصعب التوفيق بينهما.

الخاتمة

بعد هذا العرض تخلص الدراسة إلى النتائج الآتية:

أولاً ـ من أهم وظائف الأدب المحافظة على هوية الأمة والملامح الكبرى المشكلة وجودها وكيان أفرادها، حتى تستطيع الصمود أمام التيارات المضادة، والمتجددة باستمرار. تيارات التهميش، واجتثاث الهوية، واستلاب الثقافة، وازدراد الحضارات، وهي وظيفة ارتبطت بالأدب (شعراً ونثراً) كما ارتبطت بغيره من إبداعات الإنسان الحقيقية، ولعل مردّ ذلك إلى طبيعة النظم الأدبي، وقوة تأثير صياغته، بما تحمل من عناصر إيقاعية وجمالية ونفسية، قادرة على استلاب روح الإنسان من واقعها المادي والتحليق بها في عوالم تخيلية يسهل فيها توجيهها وإعادة تشكيلها.

ثانياً ـ الهوية في سرد المهجر نوعان: أولهما الهوية المنفتحة على الأنا، وهي هوية قائمة على انتماء واحد، انعزالية لا ترى في الآخر غير الاختلاف معه. والثانية الهوية المنفتحة على الهو، وهي هوية متحولة، مركبة من مجموعة انتماءات، ينفتح أصحابها على الآخر بلا حدود.

ثالثًا ـ الهوية المنفتحة على الأنا هوية الأقرب عهداً بالوطن. والهوية المنفتحة على الهوية ـ غالباً ـ هوية الجيل الثاني وما يليه من أجيال المهجر. ويميز أصحاب الهوية المنفتحة على الأنا الميل إلى العزلة، والعيش في عالم افتراضي مفرداته حكايات الماضي، والحرص على تشكيل المكان بما يتوافق مع الهوية الأصلية، ويميز أصحاب الهواية المنفتحة على الهو التحدث بضمير النحن الغربي، واضطراب أنفسهم بالصراع بين الشرقي والغربي.

رابعاً ـ الانفتاح على الأنا في المهجر/ المنفي ليس ـ بالضرورة ـ نتيجة إيمان بالأنا وعاداتها وتقاليدها وتاريخها وثقافتها؛ فقد يكون نفسياً لرغبة في خلق عالم افتراضي

تعيش فيه الشخصية لتنسى الواقع الجديد، لكنه في النهاية وسيلة ـ قد تكون غير مقصودة ـ تحافظ على الهوية الأم. وهو انفتاح يتساوى فيه العربي والغربي، مع اختلاف في الأداة، فعلى حين يتقوقع العربي على ذاته، يتفنن الغربي في إبراز ذاته. والانفتاح على الهو/ كما هو عائد إلى سيطرة ثقافة الآخر وضعف ثقافة الأنا، يعود ـ أيضاً ـ إلى الرغبة في العيش الآمن.

خامساً ـ اعتمدت الرواية في معالجتها لقضية الهوية على مجموعة من الآليات الفنية للخروج بالموضوع من حيز المعالجة الاجتماعية إلى حيز المعالجة الروائية، مثل استغلال طاقات العتبات، وتقليص مساحة حضور الشخصيات، واكتناز الوصف، وتفريغ العلامات الدالة من إيحاءاتها، وتفعيل الثنائيات، وهي آليات بعضها يؤسس لتيمة الهوية، وبعضها يؤكد وجود التيمة.

المصادر والمراجع

- أبو نصر الفارابي: **كتاب الحروف**، تحقيق محمد مهدي، دار الشرق، بيروت، لبنان، (بدون)
- أحمد ب نعمان: **الهوية الوطنية**، الحقائق والمغالطات، دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1995م.
- أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997م.
- أرسطو: **ما وراء الطبيعة**، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995م.
- ابن رشد الأندلسي (**تفسير ما بعد الطبيعة**)، تحقيق مصطفى القباني الدمشقي، المطبعة الأدبية (بدون).
- توفيق فريرة: **كيف اشرح النص الأدبي**، دار قرطاج للنشر، تونس، 2000م.
- حسن محمد حماد: **تداخل الأنواع في النصوص العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.
- حسن نجمي: **شعرية الفضاء السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2000م.
- حوراء النداوي: **تحت سماء كوبنهاغن**، دار الساقي، بيروت، 2010م.
- الشريف الجرجاني: **التعريفات**، دار عالم الكتب، بيروت، ط 1، 1987م.
- شعيب حليفي: **هوية العلامات**، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2005م.
- عبد الحق بلعابد: **عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص**، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008م.
- عبد الحميد المحادين: **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001م.
- عبد القادر فهيم شيباني: **معالم السيميائيات العامة، أسسها ومفاهيمها**، ط 1، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010.
- عثمان بدري: **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ**، موفم للنشر، الجزائر، ط 1، 2000م.
- علي جعفر العلاق: **الشعر والتلقي، دراسات نقدية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1997م.

- قحطان بدر المبدلي: **الترويج لإعلان**، مؤسسة ووهران للنشر والتوزيع، ط1، 1998.
- قيس النوري: **الشخصية العربية ومقارباتها الثقافية**، مطبعة مكتبة الطلبة الجامعيين، إربد، الأردن، ط2، 2002م.
- محمد الغزالي: **حقيقة القومية العربية**، نهضة مصر، القاهرة، 1998.
- محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.
- نجيب العوفي: **مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة**، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1987م، ص 57.
- هنري لوفيفر: **المنطق الجدلي**، ترجمة إبراهيم فتحي، دار الفكر العربي المعاصر، ط1، 1978م، ص 22وما بعدها.
- **المجلات:**
- **عالم الفكر**، الكويت، مجلد (36)، 2007م.
- **مجلة نزوى**، عدد (52)، يوليو، 2009م.
- **مجلة نزوى**، عدد (71)، سبتمبر 2012م.
- **مجلة المناهل**، المغرب، عدد (55)، يونيو 1997م.
- مجلة كتابات معاصرة، عدد (32)، 1998م.
- **المعاجم والموسوعات:**
- **المعجم الوجيز**: مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1997م.
- **المعجم الوسيط**: مجمع اللغة العربية، الجزء الثاني، 1989م.
- **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، ط 1، 1985م.
- **الموسوعة الفلسفية العربية**، المجلد الأول (الاصطلاحات والمفاهيم)، مصطلح الهوية، معهد الإنماء العربي، بيروت 1986م.
- **المواقع الإلكترونية:**
- http://www.diwanalarab.com/spip.php?article15389
- net/articles/alhaweea.htm - http://www.fursah
- http://books.google.com.sa/books?hl
- **الرسائل**
- يوسف خليل يوسف: **القومية العربية ودور التربية في تحقيقها**، رسالة دكتوراه، مخطوطة، كلية التربية جامعة عين شمس، 1998م.

الهوية ورقمنة الرواية المطبوعة

«تأثيرات العالم الرقمي على الورقي»

د. محمد مصطفى علي حسانين

تحاول هذه الورقة بحث الهوية السردية عبر دراسة العلاقة المستجدة بين الرواية العربية المعاصرة والتحول الرقمي، ودراسة أثر الفضاء السيبري في تكوين المتخيل السردي، وعالمه، عبر آليات سردية تتقاطع مع سرود الميديا والعوالم الافتراضية.

فمن المعروف الآن على مستوى النقد والإبداع شيوع ظاهرة (الأدب الرقمي) بأنواعه المتنوعة: الرواية التفاعلية والقصيدة الرقمية والشعر الرقمي....، وهي نقلة نوعية لمفهوم الأدب والإبداع غيرت مجموعة من المفاهيم والإجراءات الخاصة بالأدب رؤية وإبداعاً ونقداً.

وتحاول الدراسة الحالية نقل الحوار من رقمنة الأدب على صعيد الفضاء السيبري إلى النقاش حول رقمنة الرواية المطبوعة، أو المكتوبة داخل كتاب ورقي وليس داخل كتاب إلكتروني، لدراسة مدى تأثير الرقمنة على صعيد الكتابي، وتجديد آليات السرد في الرواية الجديدة بصفة خاصة.

وتعتمد الدراسة على عدد وافر من الروايات العربية التي ظهرت في بلدان متنوعة، منها على سبيل المثال: رواية بنات الرياض لرجاء الصانع، رواية في كل أسبوع يوم جمعة لإبراهيم عبد المجيد، رواية أبناء الديمقراطية لياسر شعبان، رواية حرية دوت كوم لأشرف نصر، رواية إيميلات تالى الليل، لإبراهيم جاد الله.

الرواية - البريد الإلكتروني

يعد البريد الإلكتروني واحدة من أهم وسائل التواصل التي أتاحها العالم الرقمي على الانترنت وفضائه الافتراضي. وتتمثل وظيفته في نقل الرسائل والملفات عن طريق

الكمبيوتر من شخص إلى آخر، وحفظ تلك الرسائل حتى يتمكن المستقبل من قراءتها في الوقت الذي يختاره؛ لذا يعد أكثر ملاءمة من البريد العادي أو المكالمة الهاتفية؛ لأنه يصل إلى المرسل إليه فورًا ولا يتطلب حضوره في الوقت نفسه، ولا يقطع أعماله الأخرى التي يقوم بها، ويعطي فرصة لطباعة وحفظ وإعادة إرسال الرسائل إلى أشخاص آخرين[1].

بهذه الوظائف المتنوعة، أصبح وسيلة يومية للتواصل مع العديد من الأشخاص والهيئات والمؤسسات، وبذلك فوجوده الافتراضي في العالم الرقمي أصبح مؤثرًا في الحياة الواقعية، وتخطى لحظة الإبهار الأولى، وأصبح بديلاً - في أحايين كثيرة - عن البريد التقليدي، ونتلقى عبره العديد من الملفات والكتب والوثائق التي كنا ننتظرها في طرود مدة أسابيع.

وفي ظل هذه المكانة العملية والتداولية، كان من المنطقي أن يلفت انتباه الأدب وأنواعه المختلفة، ويمكن أن نسجل هنا، الاهتمام الغربي على صعيد الراوية. فقد استغل النص السردي المعاصر هذه الوسيلة بوصفها أداة تشييد للبناء الإطاري للنص، سواء عبر النص السردي الرقمي، أو النص السردي الورقي. ويبدو أن توظيف البريد الإلكتروني في النص السردي الرقمي أسبق عن مرحلة استخدامه داخل فضاء النص السردي الورقي أو المكتوب، ومن المحاولات الشهيرة في ذلك رواية (Rien n'est sans dire) لجان بيير بالب (Jean-Pierre Balpe)، وتقوم الرواية على مجموعة من رسائل البريد الالكتروني التي تبادلها الكاتب مع عدد من المستخدمين، خلال مائة يوم (من 11 أبريل - 19 يوليو، 2001)، وقد وضع الكاتب عشرة شروط لبناء هذه النص الروائي الرقمي، منها: أن الرواية لا تبدأ إلا بعد توافر ثلاثين قارئاً مسجلاً في قائمة البريد الإلكتروني، ويقوم الكاتب باستخدام ضمير المتكلم بوصفه راوية وشخصية ضمن الرواية، ويتحكم الرقم عشرة في أبنية وشكل الرواية خصوصاً في علاقة الصفحات فيما بينها، وكل صفحة من الممكن أن ترتب ضمن بقية صفحات الرواية بأكثر من عشرين طريقة وفق فهرس خاص لبنى الرواية وإمكانات قراءاتها بأكثر من

(1) - Douglas A. Downing and Others: *Dictionary of Computer and internet Terms*. Tenth Edition, Barron's Educational Series, 2009, p165.

وجه، وتحاور الرواية عددًا كبيرًا من الاقتباسات الأدبية لمشاهير الكتاب والشعراء، الفرنسيين وغير الفرنسيين[2]. ومشاركات القراء تأخذ في الاعتبار عند صياغة البريد مرة ثانية. دون أن يسمح ذلك لهم بتعويض النص الأصلي، «فلقد كان حريصًا على وضعه كمؤلف»[3]. وعلى هذا النحو يمكن أن تأخذ الرواية أكثر من ثلاثين صورة أو طبعة عبر عمليات التوافيق والتباديل بين أجزائها.

وقد اتخذت العديد من الروايات الغربية المطبوعة من البريد الإلكتروني شكلاً أساسيًّا لكتابة النص السردي، ليصبح الإطار العام الحاكم للمادة السردية، ونستطيع ذكر عدد من الروايات التي ظهرت في الغرب في هذا السياق، منها رواية ميج كابوت Meg Cabot[4] التي عنوانها الفتى المجاور، ((The Boy Next Door (2002)، وهي رواية رومانسية في إطار كوميدي تقوم على رسائل البريد الالكتروني، التي تتبادلها مليسا فولر Melissa Fuller التي تعمل صحفية بصحيفة نيويورك وتكتب عمودًا للنميمة والإشاعات الاجتماعية، وتتبادل رسائلها مع إدارة الموارد البشرية بالصحيفة وذلك عقب رؤيتها لسيدة مسنة تسكن في جوارها ملقاة في غيبوبة وتعاني اعتداء وحشياً عليها، وتحوم الشبهات حول ابن شقيقة تلك السيدة، ومع تبادل الرسائل تبدأ باكتشاف قصة تلك السيدة وتتعرف إلى الفتى وتقع في حبه، في إطار مفارقات مرحة[5].

وهناك رواية الروائية الايرلندية سيسيليا اهيرن (Cecelia Ahern's) التي عنوانها: عند نهاية قوس قزح ((Where Rainbows End (2004) وهي رواية تدور حول علاقة حب رغم التباعد المكاني بين بوسطن وايرلندا عبر استخدام الرسائل المتبادلة بين الحبيبين، وتستثمر الرواية بجوار هيكل البريد الإلكتروني المقالات الصحفية ومواد الانترنت[6].

---

(2) http://www.utc.fr/~wprecip//modules/collaborative/adultes/co/collab_rien_n_est_sans_dire_1.html

(3) زهور كرام: **الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية**، رؤية للنشر والتوزيع- مصر، ط1-2009م، ص 42.

(4) يوجد تعريف بالمؤلفة في ويكيبيديا Wikipedia على الرابط التالي:
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%8A%D8%AC_%D9%83%D8%A7%-D8%A8%D9%88%D8%AA

(5) http://www.epubbud.com/read.php?g=K59SNMD2&p=1
وتوجد نسخة قابلة للتحميل والقراءة على الرابط نفسه.

(6) http://en.wikipedia.org/wiki/Where_Rainbows_End.

وهناك رواية دانيال جلاتور Daniel Glattauer (الحب الافتراضي Love Virtually) وهي رواية تقوم على رسائل البريد الالكتروني، وتلامس الجانب الرومانسي في ظل الفضاء الالكتروني وعوالم الانترنت، وكيف يمكن تكوين صداقات مع شخص غريب والوقوع في حبه، وتبدأ الرواية مع وصول بريد بالخطأ من سيدة مجهولة أيمي إلى ليو، والذي يرد على رسالتها بشيء من اللطف، لكن ومع مرور الوقت يبدأ الحديث بين الطرفين في كل شيء وعن كل شيء تقريباً إلى أن تغدو علاقة حب بين الطرفين، ولكن يظل هذا الحب مجرد حب افتراضي فايمي متزوجة تعيش في سعادة، لا يمكن أن يتحول إلى واقع، ومن ثم يسلم الحبيبان بأن العلاقة لايمكن أن تتحول إلى عالم الواقع وتظل تضمن عوالم افتراضية فقط[7]،

وعلى خلاف الروايات السابقة تنتمي رواية «فيلم منتصف الليل، Midnight Movie (2011)، التي اشترك في كتابتها توبي هوبر وآلان جولدشر (Tobe Hooper - Alan Goldsher)، إلى روايات الرعب والإثارة، وتقوم على رسائل البريد الالكتروني وموقع تويتر، وقد تحولت إلى فيلم من أفلام الحركة والرعب[8].

وتقوم رواية الروائية والصحفية الكندية لين كودي (Lynn Coady)[9]، التي عنوانها: الضد، ((The Antagonist (2011)، على مجموعة من رسائل البريد الإلكتروني التي يتبادلها لاعب هوكي سابق مع أصدقائه يشير فيها بعد عشرين عامًا من احتجابه عن أصدقائه إلى كثير من المعاناة التي لقيها من أقرانه وتراوح الرسائل بين الغضب والمرح أحيانًا[10]. وتبادل رسائل البريد الإلكتروني مع شخص مجهول هو محور رواية «رخصة»، ((Permission (2013) لمؤلفتها أستاذة الأدب بجامعة نيويورك S.D. Chrostowska، وفيها يتبادل شخص مجهول على مدى العام عدداً من رسائل البريد الإلكتروني مع أحد فناني الفنون البصرية المعاصرة، وإقامة صداقة معه، وتحكي

(7) http://vishytheknight.wordpress.com/tag/email-novels/
http://www.guardian.co.uk/books/2011/feb/12/love-virtually-daniel-lattauer-review

(8) http://www.avclub.com/articles/tobe-hooper-alan-goldsher-midnight-movie,59176/

(9) هناك تعريف بالمؤلفة على الرابط التالي: .
http://en.wikipedia.org/wiki/Lynn_Coady

(10) http://www.quillandquire.com/reviews/review.cfm?review_id=7320

الرواية عن واقع بولندا بعد الحرب الباردة، وأمل الراوي في وجود ممر آمن إلى أميركا[11].

إيميلات تالي الليل: لإبراهيم جاد الله وكلشان البياتي

تعبر رواية (إيميلات تالي الليل) عن استثمار خاص للبريد الإلكتروني في تكوين وبناء النص السردي على صعيدين، إبداعي ونصي، فعلى الصعيد الإبداعي تدخل الرواية ضمن الروايات مشتركة التأليف، أو ما يطلق عليه (الكتابة الجماعية أو تعددية المبدع)[12]، إذ اشترك في تأليفها الروائي المصري إبراهيم جاد الله، والكاتبة والصحافية العراقية كلشان البياتي، وعلى الرغم أن الرواية العربية قد عرفت مثل هذه النوعية من الكتابة الجماعية – بل عرفها العرب في نصوصهم السردية القديمة منذ عهود طوال[13] – من مثل تلك المحاولة التي قام بها جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف في روايتهما المشتركة (عالم بلا خرائط)، فإن ما يميز رواية (إيميلات تالي الليل) على الصعيد الإبداعي هو التأليف عبر الوسائط الحديثة، فالرواية كتبت بالمشاركة عبر البريد الإلكتروني المتبادل بين المؤلفين، فكان أحدهما يكتب فصلاً ويرسله إلى الطرف الآخر عبر البريد الالكتروني ويقوم الكاتب الآخر بالرد على الفصل أو الجزء من الرواية برسالة بريدية عبر الإيميل أو الماسنجر ليضيف إلى الرواية قسمًا أو فصلاً آخر. وهذه الكتابة الجماعية على هذا النحو تتلاحم مع البعد الرقمي في كسر فردية التأليف واستثمار الوسيط في كسر الحدود المكانية بين روائي مصري وصحافية عراقية يشتركان معًا في سرد رواية.

ويبدو أن البعد الإبداعي أثر في البناء النصي والسردي للرواية وتكوينها ومتخيلها والقضايا التي تترصدها، فالرواية مكونة من عدد من رسائل البريد الالكتروني التي يتم تبادلها بشكل أساسي بين طرفين هما: منار العراقية، وحسن المصري، عبر تناوب وتتابع متصل للرسائل بين الطرفين، ولا يقطع هذا التبادل سوى اعتقال حسن في

(11) http://www.amazon.co.uk/Permission-Sd-Chrostowska/dp/156478858X

(12) انظر فاطمة البريكي: **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، ص 169–170.

(13) حول جماعية التأليف في الأدب العربي، انظر عبد الفتاح كليطو: **الكتابة والتناسخ: مفهوم المؤلف في الثقافة العربية الكلاسيكية**. ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1985م.

تظاهرات حركة كفاية ضد النظام المصري، فتقوم ابنته منار بالرد على منار العراقية نيابة عنه، ويقطع التبادل طرف آخر يتمثل في رسالة بريدية مرسلة من إحدى صديقات منار. تبدأ الرواية بعثور منار على البريد الإلكتروني لحسن المصري عبر البحث عنه في موقع جوجل، وذلك بعد ترك حسن العراق في ظل مطاردته من قوات الاحتلال الأميركي، وعودته للإقامة في مصر، وبعد التواصل مع حسن نبدأ باكتشاف وجود صداقة متينة تربط حسن ومنار منذ إقامته في العراق هربًا من مطاردة السلطة المصرية – أثناء حكم السادات – لانتمائه السياسي، وتسرد الرواية حال منار العراقية في ظل الاحتلال الأميركي.

تتبع الرواية يظهر حالة من حالات الاغتراب على صعيد الشخصيات، فحسن المصري لم تكن إقامته في مصر إقامة مستقرة، فهو مناضل ضد أشكال التسلط الموجودة في مصر خصوصاً في ظل نظام مبارك، وهنا تقدم لنا الرواية صورة متنوعة التفاصيل للمشهد المصري قبيل ثورة يناير وكثرة الاعتصامات والإضرابات وظهور حركة كفاية واندراج حسن فيها. وعلى الجانب الآخر، يغدو البريد الكتروني بالنسبة إلى منار هو العالم أو النافذة التي تطل منها على الأصدقاء، فكل لحظة تحمل ترقبًا منها لمداهمة بيتها، أو تفجير في شارع أو اعتقال، في ظل الاحتلال الأميركي. ويظهر الاغتراب بوصفه سمة أساسية لبقية شخصيات الرواية فأغلبهم من الكتاب والمثقفين المهاجرين أو المنفيين عن أوطانهم.

إن ما يمكن ملاحظته على شكل الكتابة الرسائلية في الرواية غياب المؤشرات والإشارات الشكلية الدالة على البريد الالكتروني، على خلاف رواية رجاء الصانع (بنات الرياض)، ورواية إبراهيم عبد المجيد (في كل أسبوع يوم جمعة) في حرصهما على الالتزام بمؤشرات شكلية مثل عنوان البريد، تاريخه، عنوان الرسالة. فالرواية لا تهتم بهذا الجانب بل تهمله تمامًا، ولا يبقى سوى العناوين التي تفوح منها – بمعنى من المعاني – طريقة كتابة عناوين رسائل البريد الإلكتروني.

ومن جانب مغاير، فقد أدى الاعتماد على البريد الالكتروني بوصفه شكلاً للسرد، إلى مفصلة البناء السردي على الشخصيتين المحوريتين: حسن ومنار، وأدى ذلك إلى وجود راويين وصوتين سرديين منفصلين ومتقاطعين في آن، ولقد ولد هذا التمفصل وجود تنوع في مستويات السرد، فالساردان الأساسيان تتوالد وتتفرع منهما الحكايات

والحوادث والشخصيات، وفي كل بريد أو رسالة تولد وتختفي شخصية، ولكن ظهورها في الصوتين يبدو مثل الإشارة العابرة، مما ولد عددًا من القصص الفرعية، والحكايات الداخلية.

أبناء الديمقراطية لياسر شعبان

في رواية ياسر شعبان (أبناء الديمقراطية) ينهض الاعتماد على البريد الإلكتروني داخل السرد بوظيفتين مهمتين، الوظيفة الأولى تتمثل بتشييد البناء أو الإطار السردي، وتحديد الشكل الداخلي لترتب المادة الروائية، ويسهم بشكل وثيق في تعدد المستويات السردية وتنوع مستويات الرواة، وتنهض وظيفته الأخرى، بما يتعلق من توالد دلالي مصاحب للشكل حول الفضاء الإلكتروني والموقف منه، ومشكلة الهوية والحرية في ظل العوالم الافتراضية.

ترهص صفحة الرواية الأولى عن تعدد مستويات السرد، فعنوان (قبل الكتابة) يقدم صوت المؤلف، الذي يحكي عن عثوره أثناء إحدى جولاته على باعة الكتب القديمة على كتاب مجهول المؤلف تحمل سطور إهدائه كلمات ملأى بلغة الشعارات الدالة على التنديد بالاستعمار والوعد بيوم مشرق على يد أبناء الديمقراطية، ويأتي ترهين الحدث بعد أيام من انتهاء هجوم قوات التحالف على العراق ليرهص بالعالم السردي للرواية، فقد قرر المؤلف كتابة رواية بعنوان «أبناء الديمقراطية» متناصًا معها – أي الرواية القديمة – في الجانب التاريخي الساخر..[14].

يظهر مع بداية الرواية صوت الكاتب الذي يتحدث عن طقوسه في الكتابة عندما يشعر بالضعف وعدم القدرة على الفعل، هذا الشعور يتزامن مع انهيار برجي التجارة وإعلان الحرب على العراق. ومع بداية الحرب يتحول الكاتب إلى متابع لأخبار الحرب على الانترنت فيصبح كائنًا معلوماتيًا رقميًّا وإذا بإشارة الكمبيوتر تشعره بوجود رسالة إلكترونية، من شخص يعرّف نفسه بأنه مواطن أميركي من أصل عربي هاجر والده منذ أكثر من نصف قرن، وبعد موت والده وجد هذه «الرواية» فقام بتصويرها وإرسالها إلى بعض عناوين البريد الإلكتروني التي تحمل أسماء عربية، ومع بداية قراءة الكاتب للرواية نرى الإهداء الذي أتى في الرواية التي وجدها المؤلف مع باعة الكتب

(14) **أبناء الديمقراطية** : ص 6.

القديمة، ويحاول الكاتب الرد على المرسل فيضغط reply ليطلب منه مزيدًا من التفاصيل حول والده.

وتبدأ الرواية بعد ذلك بابتداع واقع افتراضي يعيد تشكيل الواقع والتاريخ، وذلك من خلال وجود كسر متعمد لخطية البناء السردي، والاستعاضة عنه بعملية التناوب بين عالمين متداخلين ومنفصلين في آن، العالم الأول عالم الحكاية/ القصة المضمنة التي وصلت عبر البريد الإلكتروني، وعالم الكاتب نفسه المعيش الذي يسبح أيضًا في عوالم البريد الإلكتروني والرسائل المتوالية التي تقطع قراءة القصة المضمنة.

تحكي القصة المضمنة / الملف المصور حكاية ملأى بالمغامرة، يتولى سردها (ماكسويل الحفيد) حكاية (ماكسويل الجد) الذي عشق ماري ابنة صاحب الحانة، وشاع حبهما حتى صار حديث الناس في ليفربول، ولكن بعد واقعة صدام والدها مع ماكسويل يقرر بيع الحانة والسفر إلى أميركا الشمالية بصحبة ماري، فيتحطم قلب ماكسويل، إلى أن ترسل إليه حبيبته لتخبره برضا والدها عنه، ويركب إحدى السفن للسفر إليها، ولكنه يصطدم بسفينة قراصنة، فيهرب وتنتشله سفينة عليها العلم الانجليزي، بل يصبح بطلاً وضابطًا في الأسطول، ولكن لم ينسه ذلك البحث عن حبيبته ماري فيعلم بخبر وفاتها، ويصمم على الثأر من القرصان الذي اعترض سفره إليها، فيعقد اتفاق مع إيزابيلا التي تخبره بمعرفة القرصان الذي اعترض سفينته، ولكنه يقع مرة أخرى في قبضة السفن البريطانية، ويسجن هناك في سجن العظماء مع أشد المجرمين قسوة، وهناك بعد عدة وقائع مختلفة نرى الوزير الانجليزي يحرص على التفاوض مع السجناء بمنحهم حريتهم مقابل أن يكونوا مبشرين، في حس ساخر بفشل الوزير في إقناعهم بما يبشرون به، أو يحدد ما نوعية التبشير المراد، ولكنه يعود إليهم ليخبرهم أنهم سوف يبشرون بالديمقراطية في البلاد المستعمرة، لأنهم أبناء الديمقراطية. ولكن هؤلاء المساجين يسألون ما الديمقراطية؟ وهل متزوجة؟ ومن زوجها؟ فيرد عليهم بأن الديمقراطية لم تتزوج فيثور السجناء فمعنى هذا أنهم أبناء خطيئة.

في مقابل عالم هذه القصة الذي يجري في زمن ماض، فهي تنتمي إلى نهاية القرن الثامن عشر، يأتي عالم آخر ينتمي إلى الزمن المعاصر، ليقطع تواصل أحداث القصة، وذلك عبر الإحالة على غزو العراق والموقف منه وآثاره. وتلعب رسائل البريد الإلكتروني دورًا وظيفيًّا في تشكيل هذا الواقع سرديًّا ودلاليًّا، فعلى مستوى البناء السردي تقيم رسائل البريد الالكتروني نوعًا من التناوب السردي مع القصة المضمنة،

وتقيم بدرجة معينة نوعًا من التزامن بين واقعين ينتميان إلى زمنين مختلفين، ومن الممكن أن تسرد هنا كيفيات التناوب بين العالمين على هذا النحو:

النص/ الرواية المضمنة	رسائل البريد الالكتروني
[13 – 18] حب ماكسويل لماري والشجار مع والدها وقراره السفر.	[19 – 20] عدد من الرسائل عن حملة عالمية للتوقيع ضد غزو العراق.
[21 – 24] سفر ماري، رسالتها التي تطلب حضوره فيها وتخبره بعفو والدها عنه، القراصنة يستولون على السفينة أثناء رحلته، النجاة.	[25 – 27] رسالة من موقع كيف تحمل لقب إرهابي – مقال بعنوان: ملهاة الألفية الثالثة يندد بالسياسة الأميركية.
[28 – 31] حصوله على لقب ضابط – بحثه عن ماري ومعرفته بوفاتها وعزمه على الانتقام من القرصان.	[34] تعرض حاسوب الكاتب لهجوم من القراصنة وظهور موقع الحكومة الأميركية وقد تناثرت عليه الدماء.
[25 – 42] دخوله في عالم القراصنة – الانتقام من القرصان الملقب بالمارد – القبض عليه من رجال الأسطول الملكي.	[44] عدم وجود رسائل بريدية – تناقص صفحات الرواية – الشعور بوجود من يتلصص على الكاتب وراء شاشة الحاسب.
[45 – 48] دخول ماكسويل السجن – اكتشافه غرابة وضع المساجين فيه وما يتمتعون فيه من حرية.	[49] ميتاقص حول سأم الكاتب من التناوب بين ما يزعم أنه نص بالبريد وبين تعليقات يزعم أنها للراوي الشخصية الروائية.
[52 – 55] لقاء ماكسويل بمستر إدوارد ومستر بيتر سون وحديثهما عن اختياره لبطولته.	[56 – 59] اختراق حاسب الكاتب والتلاعب بنص الراوية من خلال إقحام جزء خاص عن تاريخ العقوبات في مصر القديمة، وأنواع السجون.
[60 – 65] مقابلة السجناء للوزير.	[66] ظهور عشرات الصور على الحاسب تتهكم ببوش الرئيس الأميركي – بيانات شجب.
[68 – 83] التفاوض مع المساجين ليكونوا مبشرين.	[84] رسالة من صديق ينصح بمتابعة المواقع الدولية حول حقوق الإنسان – الكاتب يكشف عن وجود مخطط أميركي لنشر الديمقراطية وتحويل الدول العربية إلى نظام فيدرالي.
[87] الحوار حول مفهوم الديمقراطية مع السجناء وأنهم أبناء لها. . .	[96] رسالة بريد إلكتروني Delivery failure Recipient account is not found لتعلن عدم العثور على عنوان المرسل إليه، إنذار باختراق الجهاز.

بنات الرياض لرجاء الصانع

على خلاف روايات البريد الإلكتروني السابقة، في قيامها على رسائل بريد متبادلة بين طرفين محددين من خلال شخصين مرسل ومستقبل، وما تقوم عليه من التواصل الخاص والشخصي – على خلاف ذلك، تأتي رواية الروائية والطبيبة السعودية رجاء الصانع معتمدة على تكنيك مغاير في تكوين نصها السردي اعتمادًا على وسائل التواصل عبر الإنترنت إذ تتخذ الرواية من التراسل عبر قوائم المجموعات البريدية إطارًا لتكوين البناء السردي.

وتقوم القوائم البريدية mailing list في عالم الانترنت على أساس إرسال رسالة أو عدد من الرسائل إلى عدة أشخاص يشتركون في مجموعة group أو مجموعات، وغالبًا ما تستخدم المجموعات تلك، في تبادل الأخبار أو الآراء على نطاق أوسع من البريد الشخصي[15]، لكونها تضم أشخاصًا ليست بينهم أي معرفة، وإنما ما يجمعهم فقط هو الانتساب إلى المجموعة أو الاشتراك فيها، فالمرسل يرسل إلى بريد المجموعة والمجموعة تستقبل الرسالة منه، ومن الممكن إنهاء الاشتراك بمجرد رسالة موجهة إلى بريد المجموعة الأصلي.

وتستثمر بنات الرياض هذا الإطار، ففي بداية الرواية نرى إنشاء الكاتبة – الساردة لمجموعة بريدية تنتمي إلى مجموعات ياهو yahoo groups، وتقدم ثلاثة عناوين للتواصل مع المجموعة: رابط للاشتراك وثاني لإلغاء الاشتراك وأخير للتواصل مع المجموعة. وإذا استثنينا العنوان الخاص بالرغبة في إلغاء الاشتراك، فإننا نلاحظ أن خاصية الاشتراك – استقبال المرسل إليه – ، وخاصية التواصل مع الكاتبة تحدد إلى حد بعيد بنية الرواية، بشكل عام، وبنية الرسائل ومكوناتها التي تأتي على نحو ثنائي.

وقبل الولوج في تأثير اختيار نظام المجموعات البريدية في شكل الرواية، لابد من الوقوف أولاً على جانب مهم في اختيارها كوسيلة للتراسل عوضًا عن البريد الإلكتروني الشخصي. ويمكن تفسير ذلك من طبيعة المجموعة البريدية نفسها كوسيلة فعالة في توسع نطاق المستخدمين والأعضاء، وخاصيتها الدالة على تبادل الأخبار العاجلة

(15) Dictionary of Computer and internet Terms, p 299.

والغريبة، ولعل في تسمية المجموعة نفسها (سيرة وانفضحت) ما يدلل على قصد الشيوع، وكسر نمطية البريد الشخصي ومحدودية مستخدميه، وكأن الرواية – بمعنى من المعنى – في ظل التكنيك السردي تراهن على الوسيلة نفسها في حمل الرسالة وشيوعها ووصولها إلى عدد كبير، في ظل وعي يعمد إلى كسر الصمت في عالم البوح والفضائح، عالم الانترنت، «لكل من يجد في نفسه الجرأة الكافية على قراءة الحقيقة عارية على صفحات الانترنت. . . إليكم أكتب رسائلي»[16].

تتكون الرواية من خمسين رسالة مرسلة إلى بريد أعضاء المجموعة، كل رسالة يسبقها عنوان بريد المجموعة، وتاريخ الإرسال، وعنوان الرسالة، على ما هو معهود في رسائل المجموعات.

ولقد وفر كل من تاريخ البريد وعنوانه أداة تنظيم للرسائل، وكون أسلوبًا بديلاً للرواية الرسائلية المعتادة، فعبر التاريخ المثبت في كل بريد والذي يبدو محايدًا، أطرت الرواية البناء الزمني الخارجي، في حالة الإرسال والرد المصاحب لكل رسالة، هكذا نرى زمن الرسائل يمتد لمدة عام كامل من 13/ 2/ 2004 حتى 11/ 2/ 2005م لم تتوقف فيها الرسائل سوى في شهر رمضان 8/ 10/ 2004 حتى 12/ 11/ 2004م، خلال هذه الفترة الزمنية التي تؤطر الزمن الخارجي أرسلت الساردة خمسين رسالة إلى المجموعة البريدية، بواقع رسالة كل يوم جمعة. وكان لعناوين البريد الإلكتروني دور مهم في الاستعاضة عن عنونة الفصول المعتادة وسمح بكسر لغتها الأنيقة بلغة يتداخل فيها العامي والفصيح واللهجات.

ولقد كان لبنية المجموعة البريدية دور في أسلوب السرد داخل الرسائل، فمنذ البداية عنوانان: واحد ترسل عبره الساردة إلى المجموعة، وآخر تستقبل عبره ردود وتعليقات القراء والمشتركين أعضاء المجموعة، وهكذا نرى الرسائل نفسها تقوم على بنية ثابتة دون تغيير، على هذا النحو:

- اقتباسات وأقوال تتصدر الرسالة.
- مناقشة الساردة للردود التي تستقبلها على بريدها.
- الرسالة نفسها، أو الحكي السردي حول شخصيات الرواية.

(16) رجاء الصانع: **بنات الرياض**، دار الساقي، الطبعة الرابعة، 2006م، ص 9.

قد يبدو هذا البناء مجرد بناء فني بسيط في تكوين الإطار السردي، ولكن هذه البساطة أدت عدت وظائف سردية أثرت في البناء العميق للنص السردي وتكوين عالمه، فالاقتباسات والأقوال المأثورة والحكم والشعر. . التي تتعدد روافدها منحت بعدًا موازيًّا للسرد، وحاولت تقديم اشتباك دلالي مع الوقائع والأحداث المروية، سواء عن طريق التأكيد والتعزيز لدلالة الأحداث، أم على صعيد آخر، في تكوين بعد ساخر وهزلي تتسيده المفارقة بين القول والحدث.

ولقد أدى الانقسام داخل بنية البريد بتوزيعه بين الرد والسرد، إلى بناء الرواية لعالمين متوازيين تتوزع فيهما وظائف الساردة/ الرواية، فهناك العالم السردي للرواية التي تقص ما جرى لأربع فتيات هن: قمرة وسديم ومشاعل (ميتشل) ولميس، وتجاربهن، والعلاقات المتوترة مع الذكور على صعد متنوعة وملابسات مختلفة. بينما كانت الردود التي تناقشها الساردة تتعلق بالواقع السردي والرواية التي تقصها، وحقيقية الشخصيات، ودوافع الكاتبة، والاتهامات المتواترة حول شخصياتها.

هذه الثنائية أدت إلى وجود حوار بين عالمين: عالم السرد – الذي يزعم واقعيته – وعالم الميتاسرد أي الحوار حول السرد نفسه وطبيعته، وضروب المحاسبة الاستباقية والمفترضة من قبل العالم الواقعي والخارج نصي للسرد ومساءلته. وفي هذا محاولة للإمساك بطرفين مغايرين في آن.

وعلى صعيد آخر، لقد كانت ثنائية الرد – الرسالة بمثابة تأطير سردي لأسلوبين في السرد، ففي ظل الرد أو الميتاسرد تظهر بشكل جلي بنية السرد الرسائلي بشكل واضح عبر التوجه بالخطاب والحوار مع آخرين، فيظهر فيها شخصية الكاتب – المؤلف، في مواجهة مع المتلقين أو المسرود لهم، بينما ينشئ نص الرسالة مستوى سرديًّا يظهر فيه صوت السارد الذي يعتمد على السرد بأسلوب الغائب، وبذلك يظهر البعد الرسائلي بوضوح في مستوى المؤلف – الشخصية، ويغيب هذا المؤلف وراء قناع السرد الغيابي. ويؤدي هذا الصنع إلى التوتر بين أسلوبين من السرد، واحد غير محايد، يقوم بالدفاع والمناقشة ومجابهة المسرود عليهم، وآخر يبدو سردًا غيابيًّا يبدو محايدًا – أحيانًا – متفرغًا للحكي. لقد أدى الاعتماد في بناء السرد على المجموعة البريدية إلى وجود تنوع مستويات السرد وتداخلها في آن.

الرواية - المدونة / الموقع

- **في كل أسبوع يوم جمعة، لإبراهيم عبد المجيد:**

تُفعِّل روايةُ إبراهيم عبد المجيد عوالم الانترنت وتكثِّف من حضورها، اعتمادًا على حشد العديد من تقنيات التواصل والتفاعل التي وفرتها الشبكة العنكبوتية، وما قدمته من برمجيات في هذا الشأن. وتتضافر تلك الوسائل والتقنيات لتنتج الشكل السردي للرواية وتسهم إلى حدٍّ بعيد في دلالة المنطوق الروائي.

بناء الرواية يقوم على أساس موقع – أو مدونة جماعية – أنشأته (روضة رياض) الهدف منه البوح دون أي أغراض سياسية – على ما تعلن – وتقوم كل جمعة بقبول طلبات العضوية، شريطة ألا يزيد عدد الأعضاء على خمسين عضوًا، شريطة أن يكون العضو مصريًّا، وما بين الجمعة والجمعة التالية يكتب كل عضو ما يريده ويقوم الأعضاء بالقراءة والتعليق وتأمل مشاركات بعضهم بعضاً، ومن يقبل داخل الموقع سيحظى بالمراسلة عبر البريد الإلكتروني والشات.

تشكيل النص الروائي على هذا الأساس جعل الرواية أشبه ببانوراما متنوعة التقنيات والشخصيات والقضايا التي تتضافر وتتقاطع وتتداخل في فضاء واحد. فقد كفل تصميم السرد على هيئة موقع إلكتروني لتبادل الآراء ظهور أكثر من وسيلة لبناء السرد وأصوات الشخصيات، منها: بيانات المستخدم، ومشاركات العضو. وبجوار ذلك انفتح الموقع الافتراضي ليقيم جوانب الاتصال بين الشخصيات عبر عدة وسائل، داخل الموقع وخارجه، فعبر الموقع هناك قراءة المشاركات والتعليق عليها، وخارج الموقع كان التواصل عن طريق وسيلتين هما: رسائل البريد الإلكتروني والحوارات الصوتية (الشات).

استثمرت الرواية الموقع الإلكتروني ووسائله في التعريف بالشخصيات وتكوين أهم الملامح التي تشكل هويتها – الافتراضية على أقل تقدير – عبر اعتمادها أولاً على تقدمه مواقع الانترنت من لوحة تعريفية تقدم بيانات المستخدم: اسمه وسنه وميوله وعمله.. الخ. فقبل كل شخصية تقدم الرواية بيانات تعريفية له محددة بقالب من البيانات تضم: الاسم، تاريخ الميلاد، ومحل الميلاد، والديانة، والتعليم، والعمل،

والنشاط، والبريد الالكتروني. وعبر هذه البيانات تقدم الرواية عدداً متنوعًا من الشخصيات وصل إلى تسع عشرة شخصية.

ولقد أدى هذا الأسلوب إلى تقديم موجز بالشخصيات دون استخدام لغة وصفية مطولة – كما في الرواية العادية – للتعريف بهم، ووفر أداة تقديم لقاعدة بيانات من شأنها أن تحفز القارئ على المقارنة والتفسير في ظل تشابه البيانات أو اختلافها، أو وجود أو غياب بعضها من شخصية إلى أخرى.

وعلى الصعيد الداخلي للموقع برزت وسيلة المشاركات في تكوين هويات الشخصيات، فكل شخصية روائية تقدم صوتها وخلاصة مشكلاتها عبر مشاركة على الموقع، وتكاد تكون هذه المشاركات أشبه بسير ذاتية جزئية للحياة، وتقدم عقباتها وتفسر انكسارات الذات تلك الرغبة المحمومة في البوح عن أحداث مضت وما زالت تقع الشخصيات تحت عبئها. ولا تقف قيمة تلك المشاركات في تكوين الشخصية فقيمتها السردية تظهر بوضوح من خلال كونها سردية للذات تخضع – مع بعض الشخصيات – لبنية التعارض والمفارقة مع الحياة الفعلية، إذ تكون المشاركات سردية افتراضية للهوية مقابل سردية قد تبدو مغايرة في عالم الواقع المعيش.

وعلى مستوى آخر كفل أسلوب المشاركات في ظل وجود الموقع الافتراضي خلخلة انعزالية السرد الذاتي، إذ يقوم بقية الأعضاء بالدخول على المشاركات الأخرى، وقراءتها وتأملها، والرد عليها، أو التعليق على محتوياتها. وتأتي التعليقات نفسها مترجحة بين العالمين الافتراضي والواقعي، فهناك التعليقات التي تمثل مشاركات موازية داخل الموقع، وهناك التعليقات التي تسردها شخصية معينة إزاء مشاركة أحد الأعضاء. ولقد أدى ذلك إلى تحول كل الشخصيات – داخل العالم الافتراضي للموقع – بمثابة راء ومرئي في آن، فهو يرى ذاته ومحل رؤية وتأمل من جانب الآخرين، وفي ذلك كسر لحدود العالم الواقعي، فلم تعد الشخصيات في الواقع الافتراضي منغمسة في واقع يخصها فحسب، بل الجميع راء ومرئي في اللحظة نفسها.

ولوج كل شخصية واطلاعها على مشاركات غيرها اعتمد على شيء قريب من تقنية الإبحار Navigation داخل عوالم الانترنت، إذ يتم تنقل الشخصيات داخل الموقع ومعرفة الأعضاء ومشاركاتهم. وقد أدى هذا التنقل إلى بروز نوع من السرد

التضميني، أو الحكاية التي تتفرع من داخلها حكاية أخرى – على ما في السرد العربي القديم خصوصاً ألف ليلة – فالشخصية تتفرع منها شخصية أخرى عبر الإبحار في صفحتها وقراءة مشاركتها، على نحو يؤدي إلى توالد الشخصيات بعضها من بعض – من مشاركاتها تحديدًا – خصوصاً في الجزء الأول من الرواية. فمشاركة روضة رياض – صاحبة الموقع – يتوالد من صفحتها مشاركة زاهر علي، ومن خلاله تظهر مشاركات سامية جمال التي تقرأ مشاركته، ثم تبحر في صفحة مختار كحيل لنرى مشاركته وشخصيته، ومن صفحة مختار كحيل نرى الانتقال إلى شخصية باسم السكري.

- **حرية دوت كوم لأشرف نصر**

إن التحرك ضمن بيئات سردية تحاكي أو تحاول التماثل مع بيئات افتراضية؛ يؤدي إلى اصطناع الرواية للوسائل نفسها التي يقوم عليها الواقع الذي تحاكيه أو تزعم التشابه معه، فمحاكاة السرد الروائي لبنيات العالم الافتراضي يظهر في كسر خطية السرد المعتاد في العمل الروائي الورقي أو الكتابي المعتاد، بقيامه على آليات النص المتفرع Hypertext، التي تقدم في النص في شكل وصلات رابطة بين مكوناته، لتصنع مسارات غير متسلسلة أو متعاقبة.

ومن خلال تلك المسارب المتعددة التي يمكن أن يسير النص فيها تتسع دائرة القراءة ونشاط التأويل، إذ يتيح أسلوب النص المتفرع أمام القارئ «وسائل عملية عديدة لتتبع مسارات العلاقات بين ألفاظ النص وجمله وفقراته، ويخلصه من قيود خطية النَّص، حيث يمكنه من التفرع من أي موضع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق»[17].

وفي رواية (حرية دوت كوم) لأشرف نصر تتيح آليات النص المتفرع ضروباً متنوعة للقراءة والمتابعة للسرد، إذ هناك فضاء القراءة المتسلسلة وبجوارها – في الصفحة – نفسها توجد إمكانية الانتقال إلى موقع آخر، فتجمع الرواية – في وقت واحد – بين أنواع القراءة المتنوعة. ولا يأتي توظيف النص المتفرع داخل الرواية غفلاً من المعنى، فهو على الصعيد الأوليّ يسهم في إقامة روابط بين مفاصل السرد، ويقيم بين عناصره علاقات دلالية مفتوحة إلى حدٍّ ما؛ مما يفعَل من دور المتلقي ونشاط

(17) د. حسام الخطيب: **الأدب وجسر النص المتفرع**، ص 83.

القراءة، عبر الانتباه المستمر إلى مقاطع السرد في ضوء علاقة موقعها الآني بالمواضع الأخرى التي تحيل إليها سابقاً أو لاحقًا.

وظيفة النصوص المتفرعة داخل السرد تأتي من قيامها بدورين مهمين هما: إظهار أكثر من بعد للشخصية، وعرض ردود الأفعال المتنوعة حول حدث معين. الدور الأول نجده موزعاً على عدة وجهات منها الربط بين الشبكي/ الافتراضي والواقعي دخل السرد، ونلقى ذلك في التزامن بين تعليق مروة على قصة فارس (مغامرته الغرامية مع جارته والردود المكذبة له) وطلبها من فارس الرد، وبين الرابط الذي يحيل على صفحة أخرى نجد فيها الانتقال من عوالم مروة ومغامراتها الافتراضية إلى واقعها وحياتها وشعورها بالعنوسة بسبب فقدان الجمال[18]. وعلى المنوال نفسه نجد الانتقال من رد Reds إلى عالمه. ومن جهة مغايرة، يأتي النص المتفرع في موضع آخر كي يحدث لوناً من الربط بين نهاية قصة وبداية أخرى، ويقيم ضروبا من التوازي بين القصتين ويشير إلى عناصر التوازي القائمة بينهما، هكذا نلقى دور النص المتفرع في الربط بين قصة حب شريف بسارة بدايتها ونهايتها، ويأتي الرابط عند نهايتها ليشير إلى قصة علاقة جديدة لأشرف مع مها أخت صديقه (عماد)[19].

وينبثق الدور الآخر للنصوص المتفرعة أو الوصلات العابرة للصفحات – لو صح التعبير – من تنوع ردود الأفعال حول حدث أو سلوك أو رأي معين، هنا يقوم النص المتفرع باصطناع التزامن بين ردود الأفعال، ليس لإبراز درجات اختلافها عن الحدث فقط، بل لإبراز درجات تشتت أصحابها أنفسهم في واقعهم الحقيقي ومغايرته بدرجات حادة عن العالم الافتراضي. ومن ذلك ما نراه من ردود فعل متفاوتة لرد مروة على (المهاجر) بأنه مفرط في الوعظ وأنه يدخل المواقع الجنسية تاركاً المواقع الدينية، هنا نرى ترهيناً سردياً بين رد مروة والانتقال إلى واقع (المهاجر/ مجيد العراقي) الذي يشعر بأنها عرته، فتبدأ صفحات السرد بالكشف عن إدمانه وزواجه بسيدة عجوز تكبره، ويتزامن رد فعل المهاجر مع رد فعل مايكل عبر الانتقال إلى واقعه، حيث نجده يشعر وكأنها تخاطبه هو، فيبدأ بعرض تناقضاته الثنائية بين إظهار الإيمان والورع وهيامه بالجنس لدرجة وصلت إلى خداعه من (مثلي) ظل يتواصل معه فترة طويلة على أنه فتاة.

(18) حرية دوت كوم، ص 2 –22.

(19) السابق، 37–46.

صراع الهوية في الأدب السعودي
الرواية السعودية أنموذجا

أحمد عيسى الهلالي

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله القائل: ﴿وَمِنْ ءَايَـٰتِهِۦ خَلْقُ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَـٰفُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَٰنِكُمْ ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَـٰتٍ لِّلْعَـٰلِمِينَ﴾[1]. والصلاة والسلام على سيدنا محمد القائل «كل مولود يولد على الفطرة فأبواه يهودانه أو ينصرانه أو يمجسانه»[2]. وبعد:

فابتدائي بالآية الكريمة والحديث النبوي الشريف يفسر بطريقة مباشرة البعد الديني في مكونات هويتنا وخطورة الدور الذي يلعبه هذا المكون في هوية الفرد في كل أنحاء العالم، فالفرد منا يولد مجرداً من الهوية المكتسبة، لكنه ليس كذلك من الهوية الطبيعية المذكورة في الآية الكريمة التي يستمدها من لونه وعرقه وسلالته البشرية، وبعد ذلك يبدأ باكتساب ما تبقى من هويته (اللغة، والمعتقد، والوطن، والثقافة) ثم عندما يستقل فكرياً عن والديه وتتحقق له (الذاتية) وترتسم معالم (شخصيته) المستقلة، يبدأ باكتساب ما تبقى من هويته من خلال أفكاره وتوجهاته والجماعة التي يجد بينه وبينها قاسماً مشتركاً في الميول والرؤى فيبادر إلى الانضمام إليها، والاصطباغ بهويتها الثقافية.

ويمكن للفرد أن يجمع بين أكثر من هوية، كأن يكون وطنياً، وقومياً، وإسلامياً، وإنسانياً، دون أن تؤثر إحدى هذه الهويات في الأخرى، ودون أن يؤثر انتماؤه إلى جماعة تصطبغ بهوية في انتمائه إلى جماعة أخرى، لكن بعض الجماعات تفرض هيمنتها على أفرادها فيصبح من العسير انتماؤها إلى جماعات أخرى؛ لأنها ببساطة

---

(1) سورة الروم 22.

(2) **صحيح البخاري**، حديث رقم 1358 ص 263 ـ 264.

تصبغ أفرادها بإيديولوجيا واحدة لا تقبل التعدد، بل تنمي في الفرد (التعصب) إلى فكر الجماعة ونبذ أي فكر آخر.

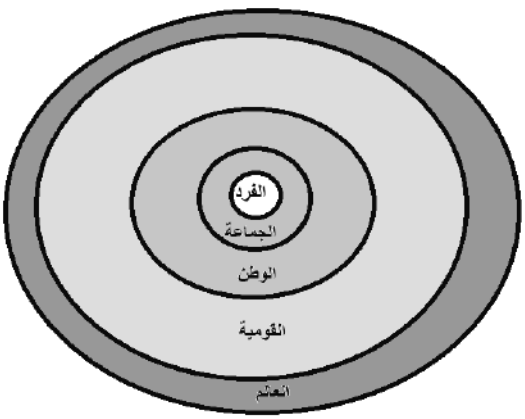
وبالعودة إلى الهوية فإن علماء الاجتماع قد قسّموها إلى مستويات ثلاثة، هي[3]:

1 ـ الفرد داخل الجماعة، هو عبارة عن هوية متميزة ومستقلة، عبارة عن أنا لها آخر داخل الجماعة نفسها، وهذا المستوى هو ما يشار إليه بالهوية الفردية.

2 ـ الجماعات داخل الأمة، ولكل منها ما يميزها من غيرها وهذا المستوي يشير إلى الهوية الجماعية.

3 ـ الأمة الواحدة إزاء الأمم الأخرى، وهذا المستوى يطلق عليه الهوية الوطنية أو القومية.

وفي محاولة لتقريب الرؤية في مستويات الهوية وتنوعها للفرد والجماعة والأمة حاولت تمثيلها من خلال الرسم الآتي:



ويجدر بنا الوقوف على تعريف الهوية؛ لإنارة الطريق إلى وجهتنا التي باح بها عنوان الورقة، فالهوية في أبسط تعريفاتها أنها مصدر لجميع القيم الاجتماعية والإنسانية.

(3) الهوية الثقافية العربية والتحديات، عبدالعزيز الدوري، **مجلة المستقبل العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، العدد. 48، ص 6 ـ 15.

ويعرفها أليكس ميكشيللي أنها «ببساطة مركب من العناصر المرجعية المادية والاجتماعية والذاتية المصطفاة، والتي تسمح بتعريف خاص للفاعل الاجتماعي، فهي ليست كياناً، يُعطى دفعة واحدة وإلى الأبد، إنها حقيقة تولد وتنمو وتتكون وتتغير وتشيخ وتعاني من الأزمات الوجودية والاستلاب»[4].

وتاريخنا العربي لا يخلو من مظاهر الدفاع عن الهوية، ولعل أنصع مثال للدفاع عن الهوية ما تبناه الجاحظ في مؤلفاته «البيان والتبيين» و«البخلاء» ضد (الشعوبية) دفاعاً عن الهوية العربية، وها هي عجلة الزمان تدور لتجد الهوية العربية مأزقا عميقا في عالم متغير لا يعترف بمبدأ الثبات على فكرة واحدة، وها هو دوران عجلة (العولمة) باتجاه واحد يبدأ من النموذج الغربي باتجاه ما يسمى بـ (العالم الثالث) الذي اصطبغ بنسب متفاوتة بالثقافة الغربية المعولمة في لغته ومطعمه وملبسه ومعماره وبعض طرائق تفكيره الثقافي، خصوصاً بعد ظهور الإعلام الفضائي والإنترنت والشركات العابرة للقارات.

ويرى د. سعد البازعي أن «الهوية العربية تقوم على عدد من المرتكزات المعروفة وفي طليعتها الدين الإسلامي واللغة والتراث الحضاري، في مواجهة العولمية سواء في دفعها للهوية العربية باتجاه الغرب أو باتجاه العالم الثالث حيث تشكل تلك المرتكزات قوى مثبتة للهوية، تدافع عنها وتمدها بالصلابة» ويرى البازعي ـ أيضاً ـ أن هذه المرتكزات متفاوتة في دفاعها من قطر عربي إلى آخر[5].

وانطلاقاً من رؤية البازعي فإني أرى أن هذه المرتكزات باتت متفاوتة حتى داخل القطر العربي الواحد في مقاومة العولمة في ظل نشوء الانقسامات في وجهات النظر إلى جدوى الثبات على الموقف أو مجاراة التحولات العالمية، حتى باتت تلك الانقسامات نواة لصراع حول الهوية أفرزت العديد من التصنيفات كـ (التغريبي، الرجعية، التخلف، الذوبان، الظلامي، التنويري، الإسلامي، الليبرالي، وغيرها..). وكثر الحديث في المجتمعات العربية عن التوسط في الأمر من خلال (الأصالة والمعاصرة) حتى لا تنشغل المجتمعات والجماعات بالصراع الهووي، ويفوتها ركب الحضارة

(4) **كتاب الهوية**، أليكس ميكشيللي، ت: علي وطفة، دار الوسيم، دمشق 1993م، ص 169 ـ 170.

(5) **شرفات للرؤية**، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2005م ص 45 ـ 46.

والتنمية، وتسجيل حضورها في المشهد العالمي الذي لا يهدأ، ولا ينتظر المنشغلين بصراعاتهم حول من يقود قافلتهم نحو مستقبل أفضل.

ولعل هذه الانقسامات في النخب الثقافية العربية كانت ردة فعل تجاه العولمة، وفي الغالب إنها ردة فعل عاطفية، أكثر منها ردة فعل مبنيّة على أسس علمية ومنهجية، فقد يتبنى الفرد العولمة؛ إرادة منه في إثبات عصريته وتقبله ثقافة الآخر في مقابل نفوره من التراث، أو قد يرفضها بحجة أصالته ودفاعه عن موروثه وثقافته، فكلا الموقفين كانا ردة فعل عاطفية اعتباطية لا تملك من الأسس المعرفية ما يدعمها إذا عمقنا النظر في واقع نشوء العولمة، ودوافعها، وأهدافها.

وعلى هذا الأساس الانفعالي فقد نشأت الثنائيات ابتداء من المعتملة داخل (الذات) أو الموجهة إلى الآخر، سواء كان هذا الآخر داخل الجماعة أو الوطن أو القومية أو العالم بأسره. مثل ثنائيات (تقليدي / عصري) و(تراثي / ومنفتح)، (ظلامي / تنويري)، (أصيل / مستغرب)، (إسلامي / ليبرالي)... وغيرها من الثنائيات التي أدت إلى انشطار الذات العربية الفاعلة، فأعاقت عن البناء؛ لأن هذه الثنائيات شكلت نقطة ضعف ناتجة من داء التصنيفات والتقسيمات التي عطلت الفكر العربي عن العمل على مشروع هوية متكاملة تقدم نفسها أنموذجاً عالمياً، يعتمد على معطيات الماضي ومستجدات العصر، يسعى إلى العالمية، بدلاً من إذابته في موران العولمة الرامية إلى الهيمنة وفق إيديولوجيا واحدة.

ولعل نظرة فاحصة على مجتمعنا في المملكة العربية السعودية تكفي لمعرفة هذه الانقسامات وتكون الجماعات الواقعة بين ثنائية (مع / ضد) واستغراق هذه الجماعات في صراع محتدم أعاق التفكير الجمعي عن بناء خطة يتعايش بها الجميع مع شكل الحضارة العالمية الجديد الصاخب كما تقبلها العالم الإسلامي قديماً، عندما تبنى معارف شتى الحضارات، وأنتجها من جديد برؤية إسلامية متحضرة أسهمت في تقدم الحضارة الإنسانية بشهادة الآخرين أنفسهم؛ لأن تقبل الأوائل لم يكن مبنياً على مواقف انفعالية، بل على وعي دور الأمة في الحراك الكوني للإنسانية.

في عصرنا الحاضر، عصر الانفتاح على الآخر، صار من غير المنطقي أن ينكفئ الإنسان على ذاته، ويعيش في معزل عن العالم المتشابك اقتصادياً ومعرفياً وثقافياً،

فظهرت مجموعة كانت تعتبر أقلية في المجتمع السعودي تنادي بقبول الآخر قبولاً لا يمس الثقافة الأصيلة وإنما يتفاعل معها، فتنامى دورها الثقافي حتى اصطدمت مع المجموعة الأخرى المتوجسة من المد الثقافي العالمي وتحاول مقاومة الذوبان، بتشبثها بقيمها وموروثاتها، فتشكلت جبهتان متضادتان، القاسم المشترك بينهما الصراع، حتى يكاد يكون التواصل بينهما معدوماً إلا من كيل التهم والسجالات بين الاتهام للأولى بالرجعية والاتهام للثانية بالتغريب.

ومن غير المستغرب أن ينسحب الفكر الجمعي لكل جماعة على أفرادها فتأثرت الذات الفردية لكل عضو ينتمي إلى الجماعة بتبنيه موقف جماعته بشكل قطعي يرفض كل أشكال التواصل مع الجماعة الأخرى، ولا يفتأ يزوّد فكر جماعته بكل هفوة يصطادها على خصمه ويجد فيها ما يؤلب الرأي العام عليه، وتعدى هذا أفراد الجماعة الواحدة المؤثرين إلى المتعاطفين مع الجماعة من الأغلبية الصامتة، التي كثيراً ما اكتوت بنار تلك السجالات الحامية بين الجماعتين.

ولعل هذا يقودنا إلى نظرية (الهوية الاجتماعية) التي عرفها (تاجفيل) بأنها «جزء من مفهوم الذات لدى الفرد يشتق من معرفته بعضويته للجماعة أو الجماعات مع اكتسابه المعاني القيمية والوجدانية المتعلقة بهذه العضوية»[6].

وهذا ما ركزت عليه الجماعتان، حين أصبح أفرادهما يتبنون أفكارهما دون هوادة أو التقاء مع الجماعة الأخرى، وكل جماعة تحاول التأثير في الأغلبية الصامتة من المجتمع، وتدّعي أنها قائد هذه الأغلبية إلى ما تراه الأصلح لمستقبل الأمة.

ولعل من المنطقي ألا تتفرد الجماعتان المتضادتان بكامل المشهد، ففي منطقة الظل بين الجماعتين تتوسط الجماعات المعتدلة، لكنها على الأغلب تتابع المشهد دون أن يكون لها فعلٌ مؤثر يجذب المتصارعين إلى الالتقاء البناء؛ لضعف القدرات الإعلامية، في ظل سيطرة الجماعتين على المنابر الإعلامية المؤثرة، وتبقى جهود المعتدلين محدودة التأثير، ولا تخلو ـ أيضاً ـ مجموعات الظل من الميل إلى هذه الجماعة أو تلك.

(6) **سيكولوجية العلاقات بين الجماعات**، د. أحمد زايد، سلسلة عالم المعرفة (326)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. ص 19.

وفي حومة الصراع بين الجماعتين المؤثرتين تجلى هذا الاتجاه في بعض نتاج الأدب السعودي، وكان تمثيله في جنس الرواية الحديثة أكثر وأوضح من أي جنس آخر؛ لإمكانات الرواية المتميزة، وتقنياتها السردية المعتمدة على النفس الطويل الذي يفسح في المجال للكاتب أن يفرد أفكاره ويبسطها بما أوتي من أدوات، معتمدا على قناعاته الانتمائية إلى جماعته، ومن أعمق النقاط التي يدور حولها الصراع في الرواية السعودية ثنائية (الرجل/ والمرأة)، وهذا ما جعل بعض النقاد يتهم هذا الصراع أنه وراء انخفاض القيمة الفنية في بعض الأعمال الروائية السعودية.

ولأن الرواية أكثر الأجناس الأدبية السعودية تمثلاً لهذا الصراع؛ فقد وقع اختياري على روايتين سعوديتين، تمثلان النقيضين، وتكادان تكونان مرآتين صادقتين لكل جماعة من الجماعتين سالفة الذكر:

الأولى رواية (**اختلاس**)[7] لهاني نقشبندي.

والثانية: (**زوار السفارات**)[8] لمحمد الشمراني.

لنقف على صراع الهوية الذي ظل هاجساً في كلا الروايتين، وهذا الصراع بين مجموعتين لا قاسم مشتركاً بينهما إلا (الآخر) الذي يتمثله كلٌّ منهما برؤية الجماعة التي ينتمي إليها.

رواية (اختلاس) لهاني نقشبندي

رواية صادرة عن دار الساقي، تقع في 390. ص من الحجم المتوسط، بدأها الكاتب بمقدمة تبرر تسميتها (اختلاس) وهو يختلس من الواقع السعودي والعربي صوراً من الجانب المظلم الذي يحاول المجتمع مداراته بوعي أو بلا وعي منه.

تتمحور الرواية حول شخصيتين رئيسيتين، هما سارة وهشام:

سارة امرأة سعودية، لها طفلان، وتمر بحالة بؤس مع زوجها التقليدي المسافر الذي لا يروي عاطفتها ولا جسدها ولا فكرها، على الرغم من اختيارها له على

(7) رواية **اختلاس**، هاني نقشبندي، دار الساقي. (د. ت).

(8) رواية **زوار السفارات**، محمد الشمراني، منتدى المعارف، بيروت، ط3، 2011م.

خلفية دراسته في الغرب، وظنها بأنه مختلف عن الرجال التقليديين في مجتمعها، لكنها اصطدمت بواقع تقليديته لتصب جام غضبها على المجتمع، انتصاراً لهويتها المسلوبة.

كانت شخصية سارة بداية الرواية ومحورها الأساس، ولعلنا من البداية نلمح صراع الهوية بين الجنسين (الرجل/المرأة) من خلال صورة الرجل في مخيلة سارة الذي يخدمه الموروث في استلاب هوية المرأة، ثم في الصفحة الثالثة مباشرة يخرج السرد إلى صراع هوية الجماعات عندما يتعرض لغطاء الوجه الذي تكافح سارة مع أهلها وزوجها لإقناعهم بالتخلي عنه، وهم يلزمونها به، ويكرهونها عليه.

سارة لا تخشى عيون الرجال الجائعين من باعة ومتسوقين اشتهاء اختلاس النظر إليها، أو التواصل معها كخشيتها ممن أسماهم الكاتب (المطاوعة) تبعاً للتسمية الشعبية الدارجة، (هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) الذين وصفهم ـ أيضاً ـ بـ(الشرطة الدينية) ثم قال: «آه من هؤلاء، بعضهم أجهل من جاهل» ثم يواصل سرد حدث ماض لسارة مع أحدهم وهو يهددها بالعصا. والملمح المهم هنا عندما تدخل السارد قائلاً: «لو كانت أوربية لما تجاسر»؛ لأن السرد سيخرج عن إقليميته إلى الغرب (المثال) في نظر السارد، ذلك المثال الذي جعل سارة تقتنع بخاطبها الدارس في الغرب، ثم تصطدم بتجذر الموروث في أعماقه.

بالطبع (قضية المرأة) هي أضخم القضايا بين الجماعتين المتضادتين في السعودية، وغطاء وجهها وعباءتها ومحرمها وتحركها في الأماكن العامة هو مثار الجدل الذي لا ينتهي، وافتتاح الرواية به يجعل تصنيفها في خانة الصراع الهووي بين الجماعتين أمراً محتوماً.

لم تجد سارة في مجتمعها الذكوري الصارم ملاذاً لشكواها وقضيتها إلا في شخصية هشام ـ الشخصية الرئيسية الثانية ـ مدير التحرير السعودي لمجلة نسائية تعنى بقضايا المرأة تصدر في لندن. هشام المتشرب للثقافة الغربية، لكنه متخم بثقافة الرجل الشرقي، ولم يجرؤ على نشر رسالة سارة عن (الخيانة الزوجية) خشية من بطش الرقيب الذي عاتبه على نشر تحقيق باهت عن الخيانة الزوجية، وهذا الموضوع بالتحديد هو الذي جعل سارة ترسل إلى هشام عتبها على سطحية الموضوع وضعفه.

ويطل صراع الهوية بوجهه عندما يخرج السارد شكوى سارة إلى لندن حيث الغرب المتحرر الذي رآه نقشبندي أكثر عدلاً وحرية واحتراماً للإنسان من مجتمع سارة الذكوري، الذي يرتدي الدين قناعاً يخفي به سوءاته، ويسكت عنوةً عن كل التجاوزات والانتهاكات والأخطاء، مغمضاً عينيه، ومندساً خلف تراثه العتيق، وعاداته البالية.

ونلمح الصراع بين شخصية هشام وأفكاره، وتصرفاته في المجتمع اللندني المتحضر، حيث يخبئ أفكاره في أعماقه لا يفضحها إلا حوار يجريه مع الآخر، كحواره مع (ماريا) الإيطالية التي كانت تهاجم الشرق بقسوة، أو احتجاجه على دخول قداس الكنيسة مع عشيقته الأسبانية (إيزابيلا). ثم تعدد عشيقات هشام الشرقي الذي جاوز الأربعين ولم يتزوج، ويسعى مسعوراً خلف شهواته، لا يقدس علاقة حب يرتبط بها، بل يلهث خلف أكثر من أنثى دون هدف أو غاية.

هشام الذي اتخذته سارة قِبلة لرسائلها عن معاناتها ومعاناة صديقاتها، وظلم المجتمع لهن، أصبح أكثر جرأة في نشر رسائلها كاملة دون خوف من الرقيب، لكن نقشبندي لم يعط هشام دوراً أكبر من كونه وسيطاً بين سارة وبين الغرب المتمثل في شخصية الباحثة الأسبانية (إيزابيلا) التي اعتبرت سبب معاناة المرأة الشرقية ينبع من ذاتها، لأنها تسكت وتستمر في المعاناة دون شجاعة تجعلها تثور، حسب الرواية. وهشام نفسه بات مائراً بصراع الهوية بين حياته الغربية المتحررة، وموروثه الكامن الذي ينام كثيراً أمام الحسناء والكأس.

تخللت الرواية مواقف كثيرة تصور الدين قناعاً، والعادات وبالاً، مثل زوج مريم الملتحي الذي كان يراود سارة عن علاقة، وزوجته مريم التي اعترفت لسارة بعلاقتها برجل آخر، وكذلك عفراء التي خانت زوجها مع رجل آخر حتى حصلت على طلاقها فانقطعت عن العلاقة بالآخر، وكذلك تصوير التزمُّت في بعض الشخصيات كما سردت سارة في رسالتها الأولى عن أمها وإخوتها الذين خالفوا أباها ذا الفكر المتحرر، ولم يشابهه إلا هي. وتصوير المجتمع بانغلاقه وعدم تقبله للآخر الذي يخالفه في العقيدة، في موقف صديقات سارة من جارتها اللبنانية المسيحية. والعديد من المواقف التي تصور المجتمع المحيط بسارة ـ خصوصاً الرجل ـ في صورة بائسة مظلمة، لا يمتلك أدنى درجات التعامل مع المرأة.

وبالنظر إلى الرواية من زاوية صراع الهوية، لا تخفى على القارئ ـ من أول وهلة ـ الجماعة التي ينتمي إليها كاتب الرواية، حتى وإن أبرزها في مقدمته على شكل (علاج) ولم يعصم نفسه من الخطأ، فإنه حقيقة كان يحرك أحداث الرواية وفق مفهوم الجماعة التي ينتمي إليها فكرياً، ولا يعبأ بردود فعل الجماعة الأخرى التي لم يوقد شمعة أملٍ أو حسنة توحي ببعض صلاح في هذه الجماعة كي تعالج قضايا المجتمع؛ لأنها ـ ببساطة ـ تعتمد على موروث قديم لا يقدم حلولاً لإنسان العصر.

ولعل حديث (إيزابيلا) عن الهوية يغني عن الإطالة في هذا الجانب عندما قالت في حوارها مع هشام الذي لم يجرؤ على دخول الكنيسة «ليست المشكلة في سوء فهم الآخرين للإسلام. المسلمون هم من يعطي النموذج الغامض عن دينهم، ومن هنا يأتي خوف الآخرين منهم» وأضافت:

«عدم وجود هوية محددة للشخصية المسلمة تزيد من ذلك الغموض. أنت مثلاً لا تمانع في الدخول إلى الكنيسة لكنك خائف في داخلك إن فعلت. تريد ولا تريد. هذا يعني عدم قدرتك أنت على تحديد هوية لك في هذه اللحظة. ومن هنا يأتي الخوف والحذر، فالناس لا يحبون الغموض، لأنه أياً كان مصدره إحساس مزعج ومخيف»

ويتضح من هذا القول مدى الصراع الهووي في أعماق شخصية هشام الذي أرى النقشبندي يرمز به إلى الأغلبية الصامتة التي لم تحدد هويتها، وإلى أي الجماعتين تنحاز. فيوحي إليها بأنها تعيش غموضاً وصراعاً داخلياً من أجل تحديد هويتها.

رواية زوار السفارات: (محمد بن صالح الشمراني)

رواية تقع في 250 صفحة من القطع المتوسط صادرة عن منتدى المعارف.

على النقيض تماماً من رواية اختلاس تبرز رواية زوار السفارات شكلاً ومضموناً وانتماء، فليس الغرب ذلك (المثال) المنشود في رواية اختلاس، وليس المجتمع السعودي ذلك المجتمع المظلم ثقافة وموروثاً، بل تحول الغرب إلى مستعمر فاعل يجند العملاء من أبناء الوطن، من أبناء الجماعة المضادة، لزعزعة القيم والثوابت المجتمعية.

بدأ الشمراني بلافتة قال فيها:

«ليست الرواية دوماً نسجاً من الخيال»

ثم كرس الشمراني جهده في إقناع القارئ بمحتوى روايته من خلال تقنية القصاصات قبل كل فصل حيث بلغت 58 قصاصة، تحمل أقوالا لكتاب وكاتبات ومشاهير تفضح الجماعة المضادة، ومشروع التغريب، ويد الغرب الملطخة بالشناعات ضد ثقافتنا ومعتقداتنا، ولكي أضع المتلقي في صورتها؛ سأكتفي من أمثلتها بالقصاصات الثلاث الأولى:

1 ـ بالأحمر العريض

كثيرات يشتكين من أن كثيراً من «المتحررين» و«المثقفين» و«أصحاب الرؤى الواعية» يريد أن ينام معها، يريد أن يصاحبها، يريد أن يصادقها، ولكنه يفاجئها يوماً ما بأنه لا يستطيع أن يتزوجها، لأنه لا يريد أن يتزوج امرأة متحررة. يريد أن يصل منها إلى لذته، لكنه ينبذها، ويبحث عن ابنة قبيلته !

التوقيع: منصور النقيدان، بتصرف
برنامج حديث الخليج ـ قناة الحرة

2 ـ أشد احمراراً

أحد الكتاب الليبراليين. . اتصل بي إحدى المرات الساعة «الرابعة» فجراً، بعد أن أرسل إلي رسالة بالجوال يخبرني أنه سيكتب عن حملتي ! يتصل بي الساعة الرابعة فجرا؟!

ماذا يريد مني بالضبط في هذا الوقت؟!

التوقيع: روضة اليوسف، بتصرف

برنامج «مثير للجدل «ـ قناة أبو ظبي

3 ـ «السادة أعضاء حزب أميركا في العالم العربي. .

أعرف أن ما منكم من أحد سيقر بالانتماء لهذا الحزب المنتشر من الخليج إلى المحيط، ولكنكم ستهتمون بقراءة خطابي هذا، فأنتم بيننا نتبادل معكم الرأي في مجالسنا ومفاهيمنا المشغولة هذه الأيام بتلمس مخرج من أزمات تراكمت وإحباطات سادت»

التوقيع: جمال خاشقجي ـ رئيس تحرير صحيفة الوطن

صحيفة الوطن، العدد 1229

وحول مضمون هذه القصاصات تدور رواية الشمراني وشخصيتها الرئيسية (أحمد الجلال) المثقف الشهير، الذي بدأ يرتجف خوفاً من الفضيحة عندما شعر بتوجه (المجمع الثقافي) الغربي إلى استبعاده، وابتزازه إن تطلب الأمر، فلم يعد (توماس هول) مدير المجمع مستعدا للتضحية بمشروعه الكبير في السعودية من أجل طيش أحمد الجلال الذي اتخذ هذا الاسم الحركي غير الحقيقي له وهو يفكر في طريقة مع مبرمج الكمبيوتر (سامح) للتلاعب بتوماس وابتزازه مالياً، وإيهامه بأنه يملك مستندات ومعلومات ضده وضد الجماعة بأكملها ستؤدي بهم إلى حيث لا يحبون، واستمر يلاعبهم باسم أحمد الجلال من خلال رسائل الإنترنت، ويزورهم في المجمع بشخصيته المعروفة وهو قائد التنويريين المنضوين تحت لواء المجمع الثقافي، والمنفذين لأجندة التغريب التي يخطط لها هذا المجمع الذي يتخذ من مدينة الدمام مقراً له، ويسعى جاهداً لاستلاب الهوية المحافظة، واستبدالها بهوية بعيدة عن هذا المعنى.

وقد صور الشمراني شخصيات الرواية تصويراً منفلتاً من كل عرى الدين والخلق العربي، وحتى من الوطنية وهم ينفذون أجندة أجنبية من خلال مواقعهم الإعلامية والأدبية.

فـ (عبير البدر) كانت من عائلة محافظة حتى دخلت هذا الوسط على يد (ياسر الواصلي) فوقعت في حبه وتجردت من كل فضائل المحافظة والموروثات فأصبحت تلبس الفاضح جداً، وتشرب الخمر كثيراً في سهرات المجمع الثقافي التي يقيمها توماس، ووصل العهر بهذه الشخصيات أن أبا إحدى الفتيات سمح لها على مرأى منه

بعد سهرة صاخبة أن ترافق ياسر الواصلي في جولة بالسيارة، وسط استغراب ياسر لكنه تقبل الأمر بانفتاح سعيد.

(مستر راجي) جاسوس أحمد الجلال داخل المجمع، الذي خطط معه لسرقة ملفات سرية من غرفة توماس هول، تلك الملفات التي يبتز بها المنضمين إليه إن حاولوا التراجع أو كشف المشروع، وقد استطاع أحمد الجلال سرقة الملفات وجهاز الكمبيوتر المحمول من غرفة توماس، في ليلة حفلة الشرب التي أعدها توماس للمجموعة، ونام الجميع تحت تأثير الشراب المفرط والمجون الفاحش.

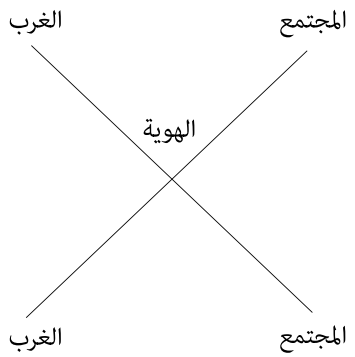
وربما رمز الشمراني بشخصية (مستر راجي) إلى أن الآخر إن لم تحركه أجندة الاستعمار، فستحركه أجندة المال، وقد كان مستر راجي عميلاً مزدوجاً، لأنه في الحقيقة (كرست) نادل توماس.

(ويليام بول) شخصية أمنية، وذراع طولى للمجمع الثقافي في متابعة الخارجين عن إرادته، والقبض عليهم أو قتلهم، وله سوابق كثيرة في أوروبا جعلته آخرها يُبعد إلى السعودية، التي اعتبرتها الرواية مكاناً أكثر هدوءاً. كان دوره في القبض على من يخرج عن سنن المجمع يؤكد قوة هذا التنظيم وجرأته التي تصل إلى حد التصفية الجسدية.

(تركي الصالح) كاتب حر، استقطبه توماس هول عبر إحدى الكاتبات التي أثرت فيه حتى انضم إلى المجموعة، ومن حفلته الأولى المشؤومة في المجمع الثقافي كان المتهم الأول في عملية السرقة التي قام بها أحمد الجلال لغرفة توماس فاختطف تركي وعذب، ومن بين التهم الموجهة إليه زيارته منزل الشيخ أحمد الساعي، التي اعتذر عنها أنها وقعت بضغط وإحراج من أخيه الأكبر، في تأكيد من الشمراني أن هدف المجمع الثقافي هو بتر الصلات بين الجماعتين.

يكشف الشمراني في نهاية الرواية أن أحمد الجلال كان الاسم الحركي لياسر الواصلي وحتى صديقته عبير لا تعلم بهذا إلا بعدما اكتشف أمره وأصبح مطاردا مع عبير وسامح. حتى ألقي القبض على ياسر بعد مطاردة عنيفة، قتل فيها صديقه (سامح) وقبض فيها على (عبير) التي ساعدت على إخراج (ياسر) من المستشفى، بخدعة خبيثة من المجمع، ليخسر ياسر الواصلي كل شيء (دينه / أسرته / وطنه / ثقافته). وكل هذه العناصر هي مكونات الهوية التي تخلى عنها ياسر من البداية.

في تأمل الصراع الهووي في رواية الشمراني نجد التقنيات تختلف جدا، بل تضاد رواية النقشبندي، وصورة الغرب تختلف في الروايتين وصورة المجتمع السعودي تختلف ـ أيضاً ـ في الروايتين. فكأننا أمام روايتين متقابلتين على شكل الحرف (x) نقطة تقاطع الهوية، ورأسي المستقيمين المتقاطعين (المجتمع / الغرب) لكلتا الروايتين. على النحو الآتي:



مكمن الصراع الحقيقي للهوية هو في أيهما يقود المجتمع إلى ضفة أفضل، هل هي الجماعة التي ترى في الغرب المثال، وترى في الموروث التعاسة، أم الجماعة التي ترى العكس، فالغرب عدو يريد السيطرة علينا، وضمان هويتنا في تشبثنا بموروثاتنا وتقاليدنا.

لكل من الكاتبين أسلوبه في عرض أفكاره، وإقناع قارئه برؤيته التي ليست ـ في نظري ـ إلا رؤية جماعته، ولكل منهما تقنياته الخاصة، ولا يهمنا هنا تشابه الكاتبين أو اختلافهما، بل يهمنا التقاؤهما في نقطة (الهوية) التي مر بها كلا الكاتبين فتقاطعا في نقطتها فيما يشبه علامة (x) ووقفا يتجاذبانها كما هو الحال للجماعتين التي تقع الهوية بينهما وهما يقفان بعيداً، بين ثنائية (المجتمع / الغرب) تتقاذفان الاتهامات.

وإذا كان النقشبندي قد جعل الموروث عائقاً أمام شخصية هشام التي تحاول التفتح لظروف العيش في الغرب، فقد جعل الشمراني ذلك الموروث أملاً في عودة عبير البدر ـ الفتاة التي أغراها التحرر فانفتحت أكثر من اللازم ـ إلى شخصيتها المحافظة التي ورثتها من عائلتها. فيستمر الصراع الهووي داخل الشخصيتين في الروايتين لكن

في اتجاهين متضادين. ولا تصل كلا الشخصيتين إلى نقطة قرار لهذا الصراع بل تستمر دون ملامح حقيقية.

موقف الكاتبين الهووي في الروايتين كما أسلفت ينطلق من تعصب كل منهما لفكر جماعته التي يؤمن بأفكارها إلى درجة إلغاء ذاتيته، ويصبغ ذاته بأفكارها، وهذا التعصب هو الذي يذكي الصراع، ويؤجج الأفكار، ويلغي الآخر ويصادره دون إعطائه حق التعبير عن ذاته. ومن الصعوبة بمكان أن نقارن بين العملين الروائيين، في أيهما يقسو على الآخر؟ لأن كلاً منهما يقدم نفسه علاجاً لقضية اجتماعية خطيرة، ومن أهم أسس المداواة، تشخيص المرض، وتعريته ووضعه تحت المجهر، ثم تقديم العلاج، وهذا ما سارت عليه الروايتان.

ختاماً

بعد التعرف إلى مفهوم الهوية، ومكوناتها، ومستوياتها، وفكر الجماعة، وبعد استجلاء الرؤية من خلال العملين الروائيين، يجب أن نعترف بأننا نعاني أزمة عصية وخطيرة، لا تبرأ منها جماعة ولا تتحمل وزرها أخرى منفردة. لعل الالتقاء إلى طاولة الحوار الذي أسس له الملك عبدالله بن عبدالعزيز هو بداية الحل لإيقاف هذا النزف الحاد من فكر الأمة، لتأسيس منهج تتقارب فيه الأفكار وتسير جنباً إلى جنب في بناء ثقافة تعتز بموروثاتها، وتتطلع إلى الانتفاع بنباريس الأمم المضيئة لصناعة غد مشرق لأجيالنا، ولكي تدور عجلة التنمية، دون انحراف أو تلكؤ أو تباطؤ. وهذا ما عبر عنه مصطلح (الأصالة والمعاصرة).

وفي جانب الهوية والصراع الناشئ بين الجماعات حولها يمكننا استخلاص أهم النتائج في النقاط التالية:

1 ـ أن الهوية مزيج من الانتماءات تتشكل عبر مراحل حياة الفرد.

3 ـ أن للهوية مستويات تبدأ من الفردية حتى تصل إلى الأممية.

2 ـ يتخلى الفرد ـ غالباً ـ عن ذاتيته، ويصطبغ بفكر الجماعة.

3 ـ ينشأ داخل الجماعات صراعات هووية لكنها أقل حدة.

4 ـ تقارن الجماعة بينها وبين الجماعات خارجها على مبدئي:

أ ـ الإيجاب، فتبحث عن الجماعات التي تشابهها وتلتقي معها.

ب ـ السلب، فتعادي الجماعة التي تختلف معها.

5 ـ يقود التعصب أفراد الجماعة إلى التشدد في رفض الآخر من الجماعة المضادة وإقصائه بل اتهامه.

6 ـ روايتا النقشبندي والشمراني تلتقيان في نقطة الهوية، وتفترقان في ماهية هذه الهوية.

الجلسة الثامنة

الأربعاء من 7 – 9 مساءً

رئيس الجلسة

د. حسن حجاب الحازمي

م	اسم المشارك	عنوان البحث
1	سعيدة بشار	تجليات الهوية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية
2	نايف البقمي	الهوية والاتجاهات المسرحية
3	كريمة بنت دغيمان العنزي	صراع هوية قصيدة النثر في رؤية النقاد العرب
4	جميلة العبيدي	الخطاب النسوي والهوية الزائفة
5	د. بدر بن علي المقبل	الهوية الأجناسية بين التخفي والتجلي في (معنى أن أكبر) لليلى الجهني نموذجاً
6	عاصم بني عامر	تشكلات الهوية العربية في البنية اللغوية

تجليات الهوية
في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية
(روايات مالك حداد نموذجاً)

أ. سعيدة بشار

جامعة منتوري ـ قسنطينة

mellon272000@yahoo.fr

مقدمة

لقد شكلت قضية هوية الأدب الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسية موضوع نقاش لا يزال مفتوحاً إلى اليوم، وبين مؤيد ومعارض لانتمائه إلى أصله الجزائري تظل الدراسات تتوالى في الصدور، خصوصاً مع استمرار ظاهرة الكتابة باللغة الفرنسية التي عادت إلى الواجهة من جديد خصوصاً أثناء وبعد العشرية السوداء، وتظل هذه الظاهرة واقعاً راهناً يستلزم الدراسة لأسباب كثيرة من ضمنها البحث عن الهوية التي لا تزال تتقاذفها أمواج المراحل التاريخية المتعاقبة على الجزائر، والتي تساهم في رسم موقعها على المستوى العالمي.

لقد أردنا من خلال بحثنا هذا أن نتتبع معالم الهوية التي عمل الكاتب على رسمها بين ثنايا أعماله الروائية، والتي كانت بارزة ومثيرة للانتباه خصوصاً وأن الكاتب ينتمي إلى الطبقة المتعلمة تعليماً فرنسياً، إلا أنه مع ذلك فقد صبغ إبداعاته بصبغة وطنية طغت فيها ألوان الهوية الجزائرية وإن ابتعد ظاهراً عن تناول عنصر الدين الذي يختلف بين فئات المجتمع المتنوعة، إلا أنها تشترك في مشاعرها الصادقة تجاه الوطن.

اخترنا من أجل تقصي هذه المعالم نموذجين من الأعمال الروائية لأحد الكتّاب الذين عايشوا المرحلة الكولونيالية وقرّر الصّوم عن الكتابة بعد انقضائها، وصبغت كتاباته بألوان الدّم والدّموع والخوف، وهو الكاتب المعروف المجهول: «مالك حداد» ونشير هنا أن إبداعاته الروائية لا تتجاوز الأربع روايات، إلا أنه مع ذلك وبصدق انتمائها وصدق مشاعرها وجمال لغتها ضمنت لنفسها ولكاتبها الاستمرار في موكب الأدب الراقي، وعناوينها باختصارٍ يسبق التفصيل: «الانطباع الأخير» «سأهديك غزالة»، «التلميذ والدرس»، رصيف الأزهار لا يجيب»، فأما الرواية الأولى (أي

الانطباع الأخير فقد صدرت لأوّل مرّة عن دار نشر «جوليارد» (Julliard) عام 1958، وأعيد إصدارها في الجزائر عام 1989 عن دار نشر «بوشان» وترجمت بقلم المترجم والأستاذ: «السعيد بوطاجين»، وصدرت هذه التّرجمة عن دار نشر «الاختلاف» في إطار سنة الجزائر في فرنسا، أما الرواية الثانية: «سأهديك غزالة» فقد صدرت كذلك عن دار نشر «جوليارد» عام 1959 وترجمها إلى اللغة العربية الأستاذ والمترجم الجزائري: «محمد ساري»، وقدم لهذه الطبعة الروائي الجزائري المعروف: «ياسمينة خضرا»، وكانت هذه الترجمة من إصدار دار النشر «ميديا بلوس» قسنطينة/ الجزائر عام 2010. بدعم من وزارة الثقافة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، وبعد عام صدرت الرواية الثالثة: «التلميذ والدرس» عن دار النشر نفسها (أي عام 1960)، وترجمها إلى اللغة العربية «المترجم شرف الدين شكري»، وصدرت هذه الطبعة عن دار «ميديا بلوس» بالتعاون مع المعهد العربي العالي للترجمة التابع لجامعة الدول العربية، ضمن منشورات وزارة الثقافة الجزائرية لسنة 2009، والرواية الرابعة والأخيرة: «رصيف الأزهار لا يجيب» فصدرت قبل الاستقلال بعام (أي سنة 1961) عن دار النشر سابقة الذكر، وترجمها إلى العربية: «ذوقان قرقوط»، سلسلة «آفاق الكتابة» العدد25، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة/ مصر عام 1999.

1. حول إشكالية الهوية

تُعد مسألة الهوية من المسائل الّتي كثر الحديث عنها في الجزائر، وتناولها البحث الأدبي وحتّى الجدل السّياسي، وبما أننا نُقصي هذا الأخير من ساحة اهتمامنا فنكتفي بالإشكال المطروح حولها (أي الهوية) في ميدان النقد الأدبي، خصوصاً حينما نحصر المجال أكثر بتناول الأدب والرّواية تحديداً، وسؤال الهوية ليس بالسؤال الجديد في الفكر العربي والإسلامي، وإنما التغيرات العالمية الطارئة منذ تسعينيات القرن العشرين قد أعاده إلى الواجهة من جديد، «فالتغيرات العالمية السريعة خلال العقدين الماضي والحالي، وما ترتّب على هذه التغيرات من نتائج في الساحة الثقافية، أدخل في مجال التداول الإعلامي والثقافي مجموعة من المصطلحات الجديدة غير المحدّدة تحديدا دقيقاً من حيث المعنى والدلالـة من هذه المصطلحات وربما أبرزها، مصطلح الإرهاب، ونضيف إليه أيضاً الأصولية والعالمية والإقليمية والانفتاح والهوية وصراع

الحضارات وحوار الحضارات، وغيرها من المصطلحات»[1]، والهوية لم تطرح كإشكالية في زمننا هذا وبهذه الحدة إلا بعد الشعور بالتهديد الخارجي الذي وضعها «في حالة من التعارض مع مدخلات ثقافية تعبّر عمّا هو سائد، مقابلاً لما هو راسخ، أي عندما يبدأ هذا السائد والمهيمن بمزاحمة الراسخ والعمل على إلغائه أو تهميشه»[2]، وعليه فإن إشكالية الهوية تعيدها إلى ساحة البحث الاصطدامات الحضارية التي تتعرض لها كل أمة في مرحلة من مراحل وجودها.

يعرف قاموس «المنجد» معنى الهوية بـ: «حقيقة الشيء أو الشّخص المطلقة المشتملة على صفاته الجوهرية»[3] وهي من الكلمات المشتقة في اللغة العربية من «الضمير المنفصل «هو» الذي يدل على ذات الشّيء أو الشخص، المستقلة عن ذوات الأشياء أو الأشخاص الآخرين»[4]. أما عن أصل كلمة الهوية في اللغة الفرنسية (L'identité) فهو مشتق من الكلمة اللاتينية (Edèm) التي تقال عن الأشياء أو الكائنات المتشابهة أو المتماثلة تماثلاً تامّاً، مع الاحتفاظ في الوقت نفسه بتمايز بعضها عن بعض»[5]، أما الشّرح الّذي قدّمه قاموس: «لاروس» للهوية: «مجموع الظّروف أو الحيثيات الّتي تجعل من الشّخص شخصًا مميّزاً، أو محدّدًا»[6].

إذا وظّفنا التّعريفات السّابقة فيما يخص هوية الإنسان الّتي تعنينا فإننا «نخلص إلى القول: إنها تلك المعلومات المسجلة في «بطاقة التعريف» الّتي تشمل الاسم واللقب وتاريخ الميلاد ومكانه، والنسب العائلي (أي اسم الأب والأم) وعنوان الإقامة بالإضافة إلى العلامات الجسمية المميزة كالطول ولون الشعر ولون العينين. وقد يضاف إلى هذا

(1) محمد عادل شريح، **إشكالية الهوية في الفكر الإسلامي الحديث**، دار الفكر، دمشق، ط1، 2011، ص16.

(2) نفسه، ص40.

(3) لويس معلوف، **المنجد في اللغة والأدب والعلوم**»، الطبعة الثامنة، بيروت، (د. ت)، مادة هوية، ص564، 565.

(4) أحمد منور، **الأدب الجزائري باللسان الفرنسي (نشأته وتطوره وقضاياه)**، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007، ص12.

(5) Cf: Identité in «Petit Larousse en couleur», Edition 1984.

(6) Ibid. Terme: Identité.

كلّه ديانة الشّخص أو الطّائفة الّتي ينتمي إليها ولون بشرته كما هو الحال في بعض البلدان[7].

يبدو جليّاً من خلال المعاني الواردة في التعاريف سابقة الذّكر أنها أقصت من محتواها «عالم الإنسان الدّاخلي وما ينطوي عليه من مشاعر وأفكار وعواطف وتجارب في علاقته بعالمه الخارجي، وما يزخر به من تفاعلات مع بيئته الطبيعية، وما يحكمه من علاقات متشابكة مع محيطه البشري، وكذا عوامل الوراثة المنتقلة إليه عبر الأجيال، التي يكون لها بدورها تأثيرها البالغ الأهمية في تكوين شخصية الفرد من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية»[8]، وحينما يكون الحديث حول إشكاليةٍ كالهوية فلا يمكن في أي حال من الأحوال إسقاط العوامل سابقة الذكر وإن أهملتها التعاريف السابقة لها نظراً إلى أهميتها في تحديد هوية الأدب الذي نتعامل معه، «وفي هذا السياق يمكننا أن نعطي تعريفا للهوية مفاده أن الهوية هي: منظومة من المعطيات المادية والمعنوية والاجتماعية التي تنطوي على نسق من عمليات التكامل المعرفية ولكن لا يمكن لمثل هذه المنظومة أن تكون في حيّز الوجود ما لم يكن هناك شيء ما يعطيها وحدتها ومعناها، ويتمثل ذلك في الروح الداخلية التي تنطوي على خاصة الإحساس بالهوية والشعور بها، فالإحساس بالهوية مركب من المشاعر المادية ومركب من مشاعر الانتماء والتكامل والإحساس بالاستمرارية الزمنية والتنوع والقيم والاستقلال والثقة بالنفس والإحساس بالوجود»[9].

2. إشكالية الانتماء في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية

شكلت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية ظاهرة ثقافية ولغوية متميزة، وأثارت بذلك حولها جدلاً كبيراً بين النقاد والدارسين، فمنهم من عدّها رواية جزائرية باعتبار مضامينها الفكرية والاجتماعية، وحتى العقدية، وآخرون اعتبروها رواية فرنسية باعتبار اللغة التي كتبت بها، وهذا ما جعل بعض الأوساط الثقافية في فرنسا تحاول

(7) أحمد منور، **الأدب الجزائري باللسان الفرنسي**، ص13/ 14.

(8) نفسه، ص14.

(9) أليكس ميكشيللي، **الهوية**، دار النشر الفرنسية، دمشق، 1993، ص129.

وضع هذا الأدب في خانة الأدب الفرنسي، فأسمته بأدب: «مدرسة شمال إفريقيا»، وعدّته تياراً من تيارات الأدب الفرنسي وقد نشأ عن هذا الوضع موقف يرى أن لغة النص هي هويته، فنجد عدداً من مؤرخي الأدب الفرنسي يفردون قسما خاصاً للأدباء غير الفرنسيين الذين يكتبون بالفرنسية، وهذا يعني أن ثمّة فرقاً بين الأدب الفرنسي المكتوب من قبل فرنسيين، والأدب الفرنسي المكتوب من قبل الأفارقة أو الأميركيين، بالإضافة إلى أن «اعتبار اللغة وحدها فيصلا في نسبة الأدب وهويته سيؤدي إلى إنكار آداب أمم استعارت لغة غيرها لظروف خاصة، واتخذتها وسيلة للتعبير عن أفكارها ومشاعرها، وهي أفكار ومشاعر أمّة تختلف عن مشاعر وأفكار الأمة التي استعارت منها لغتها»[10].

يوجد بالتوازي مع التيارين اللّذين سبق ذكرهما تيار آخر يثبت لهذا النوع من الأدب جزائريته دون القومية، إذ إن صفة الأدب القومي لا يمكن أن تكون بغير اللّغة القومية، وبما أنّ اللّغة القومية الرّسمية في الجزائر هي العربية، فإنّ الأدب الّذي كتب بغيرها لا يمكن أن نعده قومياً، كما لا يمكن القول أيضاً إنه غير جزائري باعتبار الروح التي تسكنـــه وهي النقطة التي تحدث عنها عدد من النقاد والدارسين من أمثال: «إبراهيم الكيلاني» الذي لخص هذه الفكرة في قوله: «فهذا الأدب وإن كتب بلغة فرنسية فهو يعبّر من وراء الحجاب اللغوي عن أعمق الأسس الروحية والاجتماعية التي يقوم عليها ماضي الشعب الجزائري وحاضره»[11].

3. دواعي الكتابة باللغة الفرنسية في المرحلة الكولونيالية

إذا حصرنا الحديث حول الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية (أي الروايات التي كتبها جزائريون) أثناء المرحلة الكولونيالية «فإننا نجد أن أول نص كتب يعود إلى سنة 1891»[12] (حسب ما ذكره الباحث جان ديجو) وكان النص بعنوان: «انتقام

(10) طه ندا/ أحمد سيد محمد، **الرواية الانسيابية**، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص88– 89.

(11) إبراهيم الكيلاني، **أدباء من الجزائر**، سلسلة «اقرأ»، نشر دار المعارف بمصر، العدد 192، ديسمبر 1958، ص28.

(12) Jean Déjeux, *Situation de la littérature maghrébine de langue française*, OPU. Alger, 1982, P18.

الشيخ» لكاتبه: «محمد بن رحال»[13]، ونشرتها «المجلة الجزائرية التونسية الأدبية والفنية»[14].

يشير «ديجو» إلى أن عملية المسح التي قام بها «للجرائد والمجلات التي كان يصدرها الفرنسيون في الجزائر في الفترة ما بين 1880 و1920. بحثاً عن نصوص أخرى لجزائريين آخرين»[15] لم توفقه إلا للوصول إلى بعضٍ منها تحمل توقيعات بأسماء عربية مع شكّه في انتمائها إليهم، وقد كان استقبالها (أيّ تلك النصوص) على المستوى الفرنسي في اتجاهين: **الاتجاه الأول**: كان يحقّر أي نتاج أدبي يصدر عن جزائريين وإن كان باللغة الفرنسية بدعوى أن «محيط الأهالي»[16] غير قادر على ذلك، أما **الاتجاه الثاني**: فقد استقبل تلك النصوص بحفاوة بالغة إذ رأى فيها أنها كانت «تساهم في انتشار وتطور الآداب الفرنسية»[17] أما على المستوى الجزائري فقد استقبلت النصوص الأدبية المكتوبة بالفرنسية بالرفض عموماً باعتبار أن «هؤلاء الكتّاب لم يكونوا يمثلون المجتمع الجزائري، لأنهم كانوا يوظفون اللغة الفرنسية لا العربية، ولأنهم كانوا ينشرون في فرنسا أو لأنهم كانوا يحصلون على جوائز أجنبية»[18]، وبعيداً عن تلك الأحكام التي لا تزال قيد النقاش إلى اليوم نشير إلى حقيقة تاريخية كانت الدافع الأول والمباشر إلى ظهور هذا الأدب وهي أن الاحتلال الفرنسي عند دخوله إلى الجزائر استهدف الدين الإسلامي، واللغة العربية المعبّرة عنه، فعمد إلى تغيير نظام التعليم ولغته اقتناعاً منه أن ذاك هو السبيل الأنجع للوصول إلى عقول الجزائريين وإقناعهم بقبول الاحتلال، وقد عبّر الكثيرون من أصحاب النفوذ من الجانب الفرنسي عن هذا المسعى في تقاريرهم وتصريحاتهم، فنجد على سبيل المثال لا الحصر «الدوق دو

---

(13) وهو من أحد المثقفين الوهرانيين المعروفين، الذين اشتهروا بنضالهم الطويل من أجل الحفاظ على الهوية الجزائرية، وتعليم اللغة العربية لأبناء الجزائريين. مأخوذ من كتاب: **الأدب الجزائري باللسان الفرنسي (نشأته وتطوره وقضاياه)** لـ: د. أحمد منور، ديوان المطبوعات الجامعية).

(14) La revue Algérienne et Tunisienne, *littéraire et artistique*, N013. Du 26/9 au 3/10/189. Cf Jean Déjeux «*situation de la littérature maghrébine de langue Française*», P18.

(15) أحمد منور، **الأدب الجزائري باللسان الفرنسي**، ص87.

(16) _Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue Française*, Edition Naaman, Canada, 1973, P11.

(17) Ibid, P11.

(18) Ibid, P11.

روفيكو» الذي صرّح سنة 1832 قائلاً: «أرى أن نشر لغتنا هي الوسيلة الأكثر فعالية لفرض هيمنتنا في هذا البلد»[19].

لقد توازى مع عملية نشر اللغة والثقافة الفرنسية في أوساط «النخبة» الجزائرية خطة أخرى ممنهجة لتدمير المساجد والزوايا التي كانت الدرع الواقية للإسلام واللغة العربية في الجزائر، وقد عبّر أحد الضباط وهو: «شارل ريشار» وكان من المقرّبين من «الجنرال بيجو» عن هذا الهدف في قوله: «فلا نرى مانعاً في أن يكون مآل هذه المؤسسات (يقصد المدارس العربية والمساجد) إلى الخراب، وأن يرجع الشعب العربي إلى عهود الجهالة الأولى وعندئذ سوف يتأتى لنا أن نعلمه شيئاً وأن نكسبه إلى صفنا عن طريق التربية»[20]، ومع مرور الوقت بدأت اللغة العربية في التراجع شيئاً فشيئاً لتحتل اللغة الفرنسية مواقعها الشاغرة خصوصاً مع انتشار المدارس الفرنسية والحملات التبشيرية.

ساهمت العوامل سابقة الذكر في تكوين جيل من الكتّاب الذين اتّخذوا من الأبجدية الفرنسية وسيلة للتعبير عن ذواتهم، واقعهم؛ آمالهم؛ وعن تشتّت هويتهم بين التّبعية للدّخيل الفرنسي والانتماء الإسلامي العربي، ولم يكن ذلك خياراً بالنسبة إليهم بقدر ما كان ظرفًا تاريخيًا وحتمية لا سبيل إلى تجاوزها، كما عبّر عن ذلك «مالك حداد» في أقوال كثيرة له: «نحن نكتب بلغة فرنسية لا بجنسية فرنسية»[21]، وكذا مقولته الشهيرة: «اللغة الفرنسية حاجز بيني وبين وطني أشد وأقوى من حاجز البحر الأبيض المتوسط، وأنا عاجز عن أن أعبّر بالعربية عما أشعر به بالعربية إن الفرنسية لمنفاي»[22]، وقد وصفهم «ديجو» بالباحثين عن «هويتهم العميقة»[23]، وكان «أدبهم أدب صراع حضارات وكان الكاتب مدفوعاً داخلياً للقيام بتقييمه

---

(19) Yvone Turiñ Affrontements culturels dans l'Algérie coloniale, écoles; religion, 1830-1880. E,N,A,L. Alger. 1983. P40.

(20) مصطفى الأشرف، **الجزائر الأمة والمجتمع**، ترجمة: حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص338.

(21) (د، م)، **إشكالية الهوية والرؤية عند كتّاب الفرانكفونية**، www.eldjazaireldjadida.dz، 18/ 11/ 2011.

(22) (د، م)، www.al-nukhba.net، 20/ 11/ 2011.

(23) Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue Française*, P42.

الخاص: «من أنا؟ الشمال الإفريقي، المحتل؟» في هذا العالم، بين أهلي بالمقارنة مع الآخرين؟»[24].

4. نبذة عن حياة «مالك حداد» وأعماله الروائية الكاملة

يعد «مالك حداد» من بين الكتّاب الجزائريين الذين عايشوا الحقبة الاستعمارية، ولد يوم 5 يوليو 1927 بقسنطينة/ الجزائر، له بالإضافة إلى الإبداعات الروائية التي سبق ذكرها دواوين شعرية، الأول بعنوان: «الشقاء في خطر»، وقد صدر عن دار نشر «لاناف» (La NEF)/ باريس عام 1956، وديوان آخر بعنوان: «أنصت وسأناديك»، صدر عن دار نشر «ماسبيرو» (MASPERO)/ باريس عام 1961، بالإضافة إلى مقال ترجمه الأستاذ الجزائري: «أحمد منور» بعنوان: «الأصفار تدور في فراغ» عن دار نشر «الألمعية للنشر والتوزيع» قسنطينة/ الجزائر عام 2012، عمل معلماً فترة قصيرة تنقل عبر مدن وبلدان عدة منها: باريس حيث درس الحقوق، القاهرة، لوزان تونس، موسكو، نيودلهي وغيرها. اشتهر بمقولته «الفرنسية منفاي»، عاد بعد الاستقلال إلى أرض الوطن وأشرف في قسنطينة على الصفحة الثقافية بجريدة «النصر»، ثم انتقل إلى العاصمة ليشغل منصب مستشار ثم مدير للآداب والفنون بوزارة الإعلام والثقافة، أسس سنة 1969 مجلة «آمال»، أول أمين عام لاتحاد الكتاب الجزائريين في الفترة ما بين 1974 و1978، بعد استقلال الجزائر قرّر أن يتوقف عن الكتابة مصرّحاً بجملته الشهيرة «اللغة الفرنسية منفاي، ولذا قررت أن أصمت». وهكذا مات «مالك حداد» بسرطان صمته، ليكون أول شهيد يموت عشقاً للغة العربية، وكان ذلك يوم 20/ 06/ 1978.

قال «مالك حدّاد» ذات يوم أثناء محاضرة له بالفرنسية في دمشق عن الثورة الجزائرية التي كانت في عنفوانها: «إن مأساتي تتجلى الآن بشكل أعمق.. إني أقف أمامكم؟ لا أعرف كيف نتفاهم!». تقول الكاتبة الكبيرة «أحلام مستغانمي": «فيه الكثير من فجيعة أبي وحرقة حرمانه من تعلُّم اللغة العربية».

(24) Ibid. P42.

أ. الانطباع الأخير

إنّ الرّواية في خلاصة أحداثها بسيطة، تروي مسار إنسانٍ عايش الثّورة التّحريرية في الجزائر، واختار صفّ الثّورة ومات في سبيل وطنه في النّهاية، ورغم هذه البساطة الوهمية الّتي يمكن أن تقدّمها لنا أوّل قراءة، إلاّ أنّها تحمل بين ثناياها معاني إنسانية عميقة نستشعر من بين جوانبها تَشَتُّتًا للهوية، حاول البطل (سعيد) لَمْلَمَتَهَا للعثور على نفسه، وتلك المسيرة لم تكن سهلة، إذ إنّ المحيط الّذي وُلد فيه لم يساعده على الاختيار بسهولة، كما أنّ متناقضات الأشخاص المحيطين به (أفراد العائلة، والأصدقاء) كذلك ساهمت في تردّده، وهو أثناء ذلك لم يستكمل مداركه.

لقد اتّسمت الرّواية عند بدايتها بنوعٍ من السّكون، الّذي ميّز الفترة الّتي كان فيها البطل يعيش حياة هادئة كمواطن فرنسيٍ من أصل عربي، مقبولاً فرنسيًا، وذا مكانة محترمة، ثمّ تعرف الأحداث تطوّرًا حينما بدأ التّساؤل حول الوجود الدّخيل على أرض الوطن، وهنا يبدأ الصّراع الّذي مارسه الوطــن الأصل والوطن الدّخيل.

كان الجسر الّذي صنعه «سعيد» في هذا الصّراع دليل الانتماء الّذي طالب به كِلا الوطنين، فالأوّل (أي الوطن الدّخيل) كان من مصلحته بقاء الجسر، والثّاني (أي الوطن الأصل) طالب مباشرة على لسان المقاومة بتخريبه باعتباره خادمًا لمصلحة الوجود الدّخيل فاختار البطل تخريب الجسر كإثباتٍ على انتمائه إلى وطنه، وارتأى بعد ذلك أنّ أحسن ما يمكن فعله هو الدّفاع عن وطنه، وتقديم نفسه له، وهو ما قام به فعلاً، وانتهت أحداث الرّواية مباشرةً بعد استشهاده.

ب. التلميذ والدرس

تُجسّد رواية «التلميذ والدرس» أعمق الوثبات الفنية للمتناقضات الدامية التي يكتوي بها وجدان الكاتب، وتكاد تتحول إلى قصيدة شعرية، إن «التلميذ والدرس» في جوهرها مونولوغ طويل، و«الأنا» المتحدثة في هذه الرواية هي شخصية الطبيب «ايدير صالح» الذي كان يعيش في فرنسا، والذي تقصده ابنته «فضيلة» ليساعدها على الإجهاض، وإخفاء خطيبها الذي تبحث عنه الشرطة الفرنسية، هنا تتقاطع قصتان، قصة المواجهة بين الأب وابنته، وقصة حياته الماضية في الجزائر لتشكل قصة داخل قصة، تغلب عليها الأحاديث الداخلية، والتأملات الفلسفية.

ج. سأهبك غزالة

يروي هذا العمل الإبداعي قصة حب بين سائق شاحنة وفتاة شابة تعيش في الواحة التي توقف فيها للاستراحة وهو في رحلته عبر الصحراء، لكن الكاتب لم يهمل ثورة التحرير والمجاهدين الذين كانوا يقاتلون من أجل تحقيق السعادة والخير لشعبهم، أو من أجل الغزلان.

د. رصيف الأزهار لا يجيب

يُعدّ هذا الكتاب رابع وآخر رواية «لـمالك حداد»، نُشرت قبل الاستقلال بعام واحد، تروي لنا أحداثه قصة شاعر جزائري منفي في فرنسا: «خالد بن طوبال» الذي ذهب لزيارة صديق طفولته «سيمون غدج» (Simon Guedj)، وهو محامٍ يسكن في «رصيف الأزهار» بباريس، وهناك تقع زوجته «مونيك» (Monique) في حب «خالد» الذي كان يمتاز بالرجولة والطهر لكن الشاعر رفض حبها، وظل وفياً لزوجته «وريدة» (Ourida) التي كان يعتقد أنها كذلك ظلت وفية له في غيابه، وأنها لحقت بصفوف المقاومة الجزائرية، ثم يكتشف لاحقاً وهو يقرأ جريدة على متن قطار متوجه نحو «اكس أون بروفانس» (Aix-En-Provence) خبراً يعلن مصرع زوجته التي خانته وخانت الجزائر، وعثر عليها إلى جانب مظلي فرنسي بقسنطينة، فلم يحتمل الشاعر ذاك الخبر فانتحر برمي نفسه من القطار.

يظهر «رصيف الأزهار كرواية للخيبة بعد فشل صداقته مع «سيمون»، ثم فشل «مونيك» في إغراء «خالد»، ثم في الأخير فشل زواج «خالد» و«وريدة» التي خانته وخانت الوطن.

5. المسار العاطفي لتطور الشعور بالانتماء إلى أسس الهوية الوطنية في: «الانطباع الأخير»

تجدر الإشارة بداية إلى أن الشخصية الرئيسية التي اختارها الكاتب لروايته شخصية متعلمة تعليماً متخصصاً (الهندسة) في زمن التجهيل الممنهج من قبل الإدارة الفرنسية، وقد تم تقديم شخصية «سعيد» في صورة الباحث عن هويته المشتتة بين الأصل الجزائري، والارتباط بالدخيل الأجنبي في مسار متدرج (يمكن وصفه بالمسار العاطفي

بسبب طغيان العاطفة) أو كما تسميه سيمياء العواطف «**بالمخطط العاطفي القاعدي**» الذي كثرت فيه التساؤلات حول الأنا والآخر، ودواعي وجود الاثنين معاً على أرض واحدة، وعن دواعي الصراع بينهما أيضاً وقد عرف هذا المسار العاطفي الخاص بالبطل تطوّرًا تدريجيًا عبر النّص، بدأ التّعبير عنه بمرحلة تميّزت بالحيرة والقلق، وهي مرحلة «**الوعي العاطفي**» الذي «تُهيّأ فيها الذّات لتشعر بشيءٍ ما، فإحساسها يكون متأهبًا من جهة، ومن جهةٍ أخرى تُقابل مثيرًا عاطفيًا في شكل حضور (أو طارئ يحدث) يتجسّد في الشّدة والامتداد»[25]، فالبطل كان شبه ذائب في المجتمع الفرنسي، فوالده كان من قدامى المحاربين في الجيش الفرنسي، وهذا ما سمح له باحتلال موقع متوسط في المجتمع، وسمح له أيضاً بارتياد المدارس، وإكمال دراسته إلى أن أصبح مهندسًا، وقبِلته الإدارة الفرنسية ليكون ضمن إطاراتها، لكن تُفاجئنا الصّفحة الأولى من الرّواية بجملة: (يجب تخريبه)، وتُعتبر هذه الجملة بمثابة الكلمة المفتاح أو الشّرارة الأولى الّتي أعلنت بداية هذه المرحلة، وطولب فيها البطل بتقديم معلومات حول الجسر الّذي بناه واعتبره مفخرةً له، ولكن مساهمة ما بناه في قتل أناسٍ ينتمي إليهم في الواقع جعله يدخل في متاهةٍ من تساؤلات كثيرة وتميّزت بالحيرة الّتي عبّر عنها البطل في مواقع متفرّقة ففي أوّل صفحة، قال البطل محدّثًا نفسه:

«**يحدث أحياناً أن يتسلى الأطفال بمعاودة الكلمات الأكثر شيوعًا إلى أن تفقد معناها، إلى أن تبدو غريبةً ومجهولة. البيت، البيت، البيت، البيت. بعد البيت العاشر لا يوجد بيت. يجب تخريب الجسر. تخريبه، يجب. يجب. بالتأكيد، نعم يجب، يجب. من الوهلة الأولى لن يكون هناك جسر**»[26].

نلاحظ من خلال هذا المثال أنّ تكرار الكلمات: (بيت، يجب، تخريب، الجسر) قد مكّن من إبراز مشاعر الحيرة الّتي كان يعانيها البطل.

لقد لاحظنا في موقعٍ آخر مَعلمًا للوعي العاطفي تمظهر في شكل مشهدٍ عبّر فيه البطل عن نظرته الحقيقية إلى الوجود الفرنسي – الّذي اعتبره هجينًا – ، فحينما كان

(25) Jacques Fontanille, jacques. fontanille@unilim. fr, *Sémiotique des passions*, à: Saida Bechar: mellon272000@yahoo.fr, 13-2-2008.

(26) مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ترجمة السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص7.

ينظر إلى الجنود السّكارى في إحدى الحانات، شبّه ذاك المشهد بمشهد الزّورق في المحيط: «**أتساءل الزّورق المترنّح في المحيط يومًا عن أيّة خاصيّةٍ بينهما؟ ماذا يفعل العساكر هنا؟ وماذا يفعل القارب المترنّح في المحيط؟ هذا المحيط الّذي يتظاهر بِتحمّله ليهرب بعدها عندما يبلّغ عن رفضه للحضور المستهجن**»[27].

يتطور المسار العاطفي للبطل الباحث عن ذاته لتبدأ مرحلة أخرى بالظهور أكثر فأكثر عند الصّفحة (22) وهي مرحلة «**الاستعداد**»، وعند هذه المرحلة من المخطّط تتلقى «الذّات هويتها الصّيغية الضّرورية لتشعر بعاطفةٍ ما محدّدة دون أخرى»[28]، ففيها تتلقى الذات الكفاءة وتتطوّر أكثر في الامتداد على حساب الشّدة، وتعتبر بذلك مرحلةً هابطة، فالّذي يُعتبر مثلاً «شجاعًا لابدّ وأن يكون قد تلقى سابقًا نوعًا من الكفاءة كالخوف بدرجة ما، أو على الأقل الوعي بالخطر»[29]، والّذي يسمح له بالشّعور لاحقًا بالشّجاعة دون عاطفةٍ أخرى، فحينها بُدِئَ الحديث عن بداية تشكّل الغضب المعبّر عنه من خلال صيغة الوجوب:

«**كانت هناك ألف حجةٍ لذلك. ولكن منطقه منعه. وقلبه. وذاكرته. عندما يصبح الغضب احتقارًا هادئًا تبدأ العنصرية. لم يصل سعيد إلى هنا بعد. لقد هدأ**»[30].

نلاحظ أن حالة الغضب التي أشرنا إليها تبدأ بالتلاشي شيئاً فشيئاً بسبب خبر اقتحام القوّات الفرنسية لبيت أهل البطل بحثًا عن شقيقه المجاهد، تلك الحادثة تسبّبت رغم حالة التّوتر الّتي أشاعتها بتوضيح الـرّؤى، نقرأ بشكلٍ جلي أنّ الحالة العاطفية للبطل قد تحوّلت تمامًا، وانتقلت بشكلٍ نهائي من حالة الحوار، والغضب غير المعلن إلى الإحساس الواضح بالانتماء إلى وطنه، وتسمي سيمياء العواطف هذه المرحلة **بالمحور العاطفي** الذي يعتبر «المرحلة الأساسية في التّتابع المشهدي، والّذي سيحوّل بشكلٍ نهائي الحالة العاطفية للذّات، فخلالها تتعرّف الذّات على المعنى الحقيقي

(27) نفسه، ص18.

(28) Jacques Fontanille, jacques. fontanille@unilim.fr, *Sémiotique des passions*, à: Saida Bechar: mellon272000@yahoo.fr, 13-2-2008

(29) Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature* (Essais de méthode), PUF, France, 1999, P80.

(30) مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص22.

لمجموع الاضطرابات الّتي مرّت عليها إلى غاية تلك اللّحظة»[31]، فتظهر المشاهد الصّورية الخاصّة بكلّ عاطفة، «فالغيور مثلاً وأمام مشهد الخيانة له يتحوّل شعوره بالحيرة والشّك إلى الغيرة الواضحة»[32]، ففي أحد المشاهد الّتي رواها الكاتب، نقل إلينا مشهد البطل «سعيد» وهو يتقدّم إلى بيت أهلـه شاهد مجموعة من الجيران الفرنسيين، فكان له هذا التّعليق:

«آن الأوان ليلتحق كلّ واحدٍ بطائفته»[33]

سيلاحظ القارئ أنّ البطل سيغيّر نظرته تدريجاً إلى الأشخاص والأحداث من حوله ورغم أنّ التّهذيب يأتي عادةً في آخر مرحلة من مراحل تطوّر المسار العاطفي، إلاّ أنّ الملاحظة المميّزة الّتي يمكن الخروج بها هي أنّ التّهذيب (بشقيه الإيجابي والسّلبي) سيطبع كل مراحل المسار ابتداء من مرحلة الاستعداد، وصولاً إلى التّهذيب النّهائي والكامل في الختام. نقرأ في مواضع مختلفة ومُتقاربة مجموعةً من التّقييمات الّتي فكر فيها البطل وهو يتأمّل في بعض الأشخاص الّذين جسّدوا فعليًا انتماءهم إلى الوطن، وآخرين خانوا ذاك الانتماء، وكان هؤلاء من ضمن العوامل التي ساعدت على الاختيار الّذي سيلي هذه المرحلة عند الوصول إلى مرحلة الانفعال، أمّا في هذه المرحلة الّتي يمكن أن نضع لها عنوان: «المواجهة «لأنّ البطل سيواجه عيناتٍ بشرية مختلفة الاتّجاهات، وسيقوم بتقييمها جميعها، ثمّ في مرحلةٍ لاحقة سيأتي دوره للاختيار، نلاحظ أنّ البطل سيغيّر نظرته تدريجاً إلى الأشخاص والأحداث من حوله، فحينما تحدّث البطل عن أخيه المجاهد وصفه بـ: «وعيه»، وهذا يُعدّ تقييما آخر يكرّس الاتجاه الّذي يسير فيه البطل:

«تنفّس سعيد. ثمّة رابطة أكثر من الأخوّة تجمعه بأخيه. كان بوزيد الّذي يكبره بستّ سنوات بمثابة وعيه. والحال أنّه سمّاه كذلك. . .»[34]

نقرأ في موضعٍ آخر أنّ البطل قدّم تقييمين حول أخته وزوجها، فالأولى اختارت

(31) Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature (Essais de méthode)*, P80.

(32) Idem, P80.

(33) نفسه، ص42.

(34) نفسه، ص43.

البقاء في الجزائر، وأن تكون في صف أبناء البلد، أمّا زوجها ففضّل الانضمام إلى الجانب الفرنسي والمُغادرة إلى أرض المُستعمِر، فاعتبر القرار الأوّل وفاء، والثّاني خيانة، وهذه التّقييمات في مجموعها تؤكد الاختيار الّذي ارتبط به البطل دون غيره:

«كان سعيد مسرورًا بأخته الّتي رفضت الذّهاب. في كلّ ذهابٍ هناك شيءٌ من الهروب الّذي يُشبه التّخلي عن الواجب وإذ رفضت ليلى الذّهاب أَبْدَتْ بشكلٍ ما ارتباطها بالعجلة القديمة للمنقلة، بالكانون القديم، بهذه الكتب القديمة. بقيت وفيّة للسّاعات المُضيئة المزروعة بالضّحك والنحل. بقيت وفيّة لهذا اليوم الخجول من نوفمبر الّذي طلع ذات صباحٍ على البلاد الجزائرية...»[35]

وحول قرار زوج الأخت قال:

«... كان شريف ظلاّ. ولكنّه استقر في الرّفاهية المُخزية للعادة. تعوّد على المقاطعات الفرنسية الثّلاث. لم يعرف المُعاناة أبدًا. يُقلقه التّاريخ، يُناوئه كمغامرة. ثمّة دائمًا كلماتٍ نتجرّأ على كتابتها، والحياء يصدّنا. حيرةٌ ما تُغلق أفواهنا. توقفنا يدنا. كلمة خائن مثلاً»[36].

تعرض البطل وهو في خضّم تقييماته للمحيطين به لامتحان صعب حدّد مساره نهائياً، واختار الهوية التي تحقق له ذاته أمام ضميره، وأمام وطنه وأهله، فوصل بذلك إلى المرحلة الرابعة من المسار العاطفي وهي مرحلة «**الانفعال**»، وجاء ذلك الامتحان بعد تعرّض حبيبته الفرنسية للاغتيال برصاصةٍ طائشة يُعتقد أنّها صدرت من جانب المجاهدين الجزائريين وعليه فسيكون التّركيز عند هذه النّقطة على ردّة الفعل، الّتي سيُحسم بها الاختيار نهائيًا، لأنّ هذه الحادثة – بكلّ الضّغط الّذي تحمله – جاءت بعد مرحلة مَوْقَعَ فيها البطل نفسه وواجه كلّ الإمكانات المعروضة أمامه للاختيار، فلمّا واجه هذه الأخيرة، كان أمامه خياران إمّا الانضمام إلى الصّف المُعادي الّذي تنتمي إليه حبيبته والانتقام لها من الطّرف الثّاني الّذي يُعتقد أنّه اغتالها وينتمي هو إليه، وهما انتماءان متضادّان ويُعلن البطل عند هذه المرحلة اختياره الّذي يحمله ضمنيًا موقفه من هذه الحادثة، ونجد ذلك بشكل جليّ في مقطع جاء على لسان الراوي:

(35) نفسه، ص76.

(36) نفسه، ص70.

«كان يُفكر وهو سائر إن كان يحبّ «لوسيا». إن كان لا يزال يُحبها. لم يحبْ سعيد «لوسيا» أبدًا. لم يحبْ أمّها أبدًا. لم يحبْ الشّمس أبدًا ولا بنات أختها ولا الخبـز ولا الشّحاذ في شارع العرب. إنّه فعْل لا يفهمه، فعلٌ محشو كلّه بالتّجريد. ولكن سعيد كان دائمًا مع ما هو ضروري للحياة، قطعةُ الخبز للشّحاذ، الشّمس لأمّه والحلزونات «للوسيا»[37]

تلي مرحلة الانفعال مرحلة «**التهذيب**» وهي مرحلة تُعَدُّ نهائية في المسار العاطفي، وفيها يتمّ تقييم التّجسيد (أو التحقيق) الفعلي لعاطفة ما من طرف المشاهدين لهذا التحقيق إلاّ أنّنا في المسار العاطفي الخاص لعاطفة الانتماء في هذه الرّواية لاحظنا تقييمًا متعدّد الجهـات وبما أنّ «العواطف لا تُفهم إلا في سيّاق مُعطى، فهي «ثقافية» بمقدار ما تكون فيه «طبيعية»[38]، فإنّ التّهذيب الّذي استخلصناه من خلال بعض الإعلانات والأقوال يقدّم لنا نوعين من التّهذيبات:

أ. تهذيب فردي

نعني بالتّهذيب الفردي في هذا المقام مجموع التّقييمات الّتي قدّمها الكاتب على لسان البطل ولخصت نظرته تجاه الّذين جسّدوا عاطفة الانتماء إلى الوطن، حيث شاء الكاتب أن يكون التّحقيق الفعلي والوحيد لها هو القتال من أجل استعادة حرية الوطن ونلاحظ أنّه ركّز في الصّفحات الأخيرة على اعتبار هؤلاء رجالاً، ونحن نعلم أيّ قدرٍ تمتلكه هذه الكلمة في مجتمع مثل المجتمع الجزائري، وهي تجمع بين طيّاتها مجموعة من الصّفات الّتي تُعزّز من قيمة الإنسان كالشّجاعة، العظمة، والهيبة، وعلوّ الشأن، لهذا اختار الكاتب هذه الكلمة بالذّات للتّعبير عن المنتمين الفعليين إلى الوطن فحينما تحدّث عن استشهاد أحد أصدقاء البطل (جمال)، وضع الكاتب هذه الجمل على لسانه:

«قام بالتّسجيلات في الأدغال. لقد ذهب رفقة دروسه. ملاحظاته، عينيه الزّرقاوين، خدّيه المتوردتين، هكذا. مثل رجلٍ عظيم.

(37) نفسه، ص81.

(38) Elisabeth Rallo Ditche -Jaques Fontanille-Patrizia Lombardo, *Dictionnaire des passions littéraires*,, BELIN édition, 2005, P4.

مثل رجلٍ حقيقي.

مثل إنسان»[39]

استخدم في موقعٍ آخر التّعبير نفسه لتقييم مجموعة المجاهدين أثناء المعركة النّهائية:

«**بوزيد ومُرافقوه يُحاربون. بوزيد ومرافقوه يُحاربون مثل الرّجال. الأسود تحارب مثل الرّجال. . .** »[40]

أضاف الكاتب مع كلمة: «الرجال» كلمة «الأسود»، ووظّف التّكرار حينما أعاد الجملة: «بوزيد ومرافقوه يحاربون»، وقد ساهم مثل هذا التّكرار في تحقيق مشهدٍ انفعالي حُقّقَ من خلال التّهذيب الّذي كان يستهدفه، ومثل تلك الكلمات الّتي تمّ التّركيز عليها من أجل تحقيق هذا الهدف (الرّجال، الأسود) لها وقعها الخاص في المجتمع الجزائري خصوصًا والعربي عمومًا، وهذا ما يفسّر قيمة التّهذيب لتقييم عاطفة ما.

لقد قرر البطل في النهاية أن يكون التّحقيق الفعلي والوحيد لذاته، وانتمائه هو القتال من أجل استعادة حرية الوطن ضد الآخر (العدو) الذي كان ضد تلك الذات الواعية وهويتها مما جعله ينضم إلى صفوف المجاهدين في الجبل ليعلن الكاتب في نهاية الرواية عن استشهاد البطل أثناء إحدى المعارك.

ب. التهذيب الجماعي

لقد استوقفتنا عند هذه النّقطة مجموعة من التّقييمات الّتي وظّفها الكاتب للإلمام بمجموع زوايا النّظر المُحيطة بالبطل وذلك من خلال عرض آراء الشاهدين على مساره العاطفي، بالإضافة إلى شركائه الضمنيين في ذاك المسار، وهي قسمان:

العائلة: لم يقدّم الكاتب تقييماً محدداً حول نظرة العائلة تجاه اختيار البطل، واكتفى بعرضه في شكل تساؤل على لسانه:

«**ماذا ستقول مليكة لو رأتني؟ وأمي التي تعرف أني لا أحب الصخب؟**»[41]

(39) مالك حداد، **الانطباع الأخير**، ص130.

(40) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(41) المصدر نفسه، ص128.

المحيط المعادي: أمّا ما يخصّ تقييم المُحيط المُعادي للبطل، فقد جعله الكاتب في اتّجاهين:

الأوّل إيجابي: وذلك من خلال جزءٍ من خطاب الجنرال «دوغول» في الرابع من يونيو عام 1958:

«... أنا أعترف بأنّ هذا النّضال شجاع، لأنّ الشّجاعة لا تنقص في هذه الأرض الجزائرية...»(42)

الثّاني سلبي: وجعله الكاتب في شكل سردٍ استشرافي حول الخبر الّذي ستقدّمه الجرائد الفرنسية حول المعركة الواقعة بين طرفيّ النّزاع، وتوقّع هو وجوده ضمن الشّهداء، وقد وُظّف هذا الاستشراف لتهيئة القارئ للإعلان المُسبق عن استشهاد البطل وبالتّالي تهيئة القارئ نفسيًا لتلقي ذاك الخبر في النّهاية.

نلاحظ من خلال هذين المثالين أنّ التّهذيب يتغيّر من محيطٍ إلى آخر حول العاطفة نفسها، ففي هذه الحالة ما يعتبره محيطٌ ما رجولة، يعتبره محيطٌ آخر تمرّدًا، وحتّى المُحيط نفسه قد يُصدر تقييماتٍ مختلفة، ودليلاً على ذلك المثالان المذكوران سابقًا عند عرض رأي المحيط المُعادي، فما اعتبره قسمٌ منه شجاعة، اعتبره القسم الآخر تمرّدًا، وعليه فإنّ أيّةَ عاطفة مهما كانت فلا يمكن فهمها إلاّ في الإطار الّذي وردت فيه، ويُقصد بهذا الإطار المحيط الثّقافي الّذي يُحدّد التّسمية الفعلية الّتي ستُرافق عاطفةً ما، والّتي قد تتغيّر بتغيّر الزّمن، وتغيّر المعطيات الاجتماعية.

إن السياق الثوري المعلن في هذه الرواية قد عرض صوراً للعدو الذي يعارض الانتماء إلى الهوية الوطنية أخذ اتجاهين اثنين، يمثله المحتل الفرنسي في صورته الأولى ويمثل الاتجاه الثاني من ساند المحتل في مهمته، وشاركه في جرائمه وعمل على بقائه، وهم الذين اصطلح على تسميتهم «بالحركى» أو الخونة والذين تحولوا إلى «آخر» مضاد للهوية رغم اشتراكهم مع من يمثلون «الذات» في الوطن واللغة، ونجد أن تجسد «الآخر» المحتل قد حدد في الشخصيات الفرنسية التي قدمت إلى الجزائر، وهيمنوا على قطاعات التعليم، والأراضي، والجيش، والإدارة من جهة، ومن جهة

(42) المصدر السابق، ص119.

أخرى «الجزائريون» الذي دعموا وجود الاحتلال وتعايشوا معه، ولم يتمردوا عليه، أما الذات المدافعة عن أسس قيم الهوية الوطنية فقد تجسدت في كل أولئك الذين عارضوا الوجود الدخيل وحاربوه، ورفضوا الاستسلام له بأي شكل من الأشكال.

ب. الشفرات العاطفية في رواية: «التلميذ والدرس»

لقد سبق وأن أشرنا في موقع سابق إلى أن رواية: "التلميذ والدرس» في جوهرها عبارة عن مونولوغ طويل غلبت عليه الأحاديث النفسية والتأملات الفلسفية، وكان صاحبها الطبيب: «ايدير صالح» الذي غادر الجزائر منذ بداية دراسته الجامعية كما ترك وراءه أيضاً زوجته وابنته: «فضيلة» وماضيه، وكرّس ما تلا من حياته للطب وللعمل مرتكنا إلى الجانب الفرنسي الذي أسّس حياته على أرضه، إلاّ أنّه مع ذلك لم ينخرط تماماً في تيّاره، ولم يذب فيه حدّ فقدان الذاكرة تمامًا لأسبابٍ كثيرة كان من ضمنها فشله العاطفي بعدما ارتبطت حبيبته الفرنسية بشخصية مرموقة من عرقها، فظلّ وفيًّا لذكراها، وعبثًا حاول نسيانها، ونسيان ماضيه وكلّ ما يربطه بوطنه إلاّ أنّه لم ينس، قال الكاتب على لسان الراوي:

«**أنا غربيّ في ظاهري، ظاهري فقط**»[43].

يفاجئه الماضي والوطن والعائلة المنسية بمواجهة لم تكن في الحسبان، وذلك حينما لجأت إليه ابنته طالبة منه تخليصها من حملها، فوقف الاثنان وجهاً لوجه يفصل بينهما حيّز مكتب وذكريات عمرٍ بأكمله، وقيم مشتّتة بين هوية عربية إسلامية مشوّهة، وأخرى فرنسية ترفض الاكتمال. ينقل إلينا الكاتب تلك المواجهة على لسان الراوي الذي يُعد إحدى الشخصيات الفاعلة داخل النص السردي وبزاوية رؤية مساوية في شكل مونولوغ طويل تغلب عليه ردود الأفعال الجسدية والانفعالية، ولذلك ارتأينا رصدها بتوظيف ما تُسميه سيمياء العواطف **بالشفرات العاطفية** التي ساهمت في إبراز عواطف التّشتّت بين الهوية الأصلية والهوية الدخيلة، ثمّ مالت الكفّة للهوية الأولى بظهور ردود أفعال واضحة، وسنبدأ برصد **الشفرات الجسدية**، وهي «تعكس مجموع

(43) مالك حداد، **التلميذ والدرس**، ترجمة: شرف الدين شكري، منشورات ميديا- بلوس، قسنطينة، الجزائر، 2009، ص21.

ردود الأفعال التي تظهر على الجسد الذي يشعر بعاطفة واحدة»[44]، ولتوضيح هذا النوع من الشفرات نعرض مثال الغاضب، فإنه «تبدو عليه مجموعة من العلامات كاحمرار الوجه، وجحوظ العينين وارتفاع نبرة الصوت، ولكنها في مجموعها تخص عاطفة واحدة»[45]، وغياب هذه العلامات ينفي وجود العاطفة، «فلا يمكن القول بأن فلانًا غاضب ولا تبدو على جسده أية علامة واضحة»[46].

نلاحظ في إحدى الفقرات الواردة في الصفحة الرابعة والثلاثين ورود شفرات **جسدية وانفعالية** في الفقرة نفسها، ونشير عند هذه النقطة إلى أنّ المجال متداخل بينهما إلى حدٍّ كبير إذ أنّ كليهما تخصّ مجموع ردود الأفعال التي تعتري الجسد المحس أمام المؤثرات الخارجية «ولا يكاد يفرّق بينهما، فالفارق بينهما طفيف، ويتمثّل في فكرة المقارنة حيث أنّ الشفرة الجسدية تعكس مجموع ردود الأفعال التي تظهر على الجسد الّذي يشعر بعاطفة واحدة»[47]، بينما الشفرة الانفعالية «تعكس مجموع ردود أفعال الجسد والتي يبديها أمام مجموعة من العواطف الّتي تتعاقب عليه، فمثلاً قد تبدو على الجسد علامات الخوف أمام مثير يُسبّب له تلك العاطفة، ثمّ تتغير بمجرد تغيّر أو اتّضاح الموقف، فتعكس تلك العلامات الطمأنينة مثلاً أو الفرح»[48].

تنقل لنا تلك الفقرة موقف المواجهة بين الوالد وابنته، فالوالد كان ضد فكرة الإجهاض، إذ كان يرى في الطفل استمرارًا له من جهة، ومن جهةٍ أخرى فإنّ صناعة السلام حسبه كانت تحتاج إلى أطفال جدد، أمّا ابنته فكانت راغبة في الإجهاض، إذ إنّ إمكانية الزواج في تلك الظروف كانت مستبعدة خصوصًا وأنّ حبيبها كان مطاردًا من قبل الشرطة الفرنسية، أبرز الوالد رفضه بإشارة من رأسه لخصت موقفه كلّه:

«عندما هززت برأسي بما معناه أنّني «أرفض إنزال الولد»[49].

---

(44) سعيدة بشار، **سيمياء الانتماء في رواية: الانطباع الأخير لـ: «مالك حداد»**، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2010، ص43.

(45) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(46) المرجع نفسه، ص30.

(47) المرجع نفسه، الصفحة 43.

(48) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(49) مالك حداد، **التلميذ والدرس**، ترجمة: شرف الدين شكري، منشورات ميديا- بلوس، قسنطينة، الجزائر، 2009، ص34.

شكّلت إشارة الرأس تلك علامة جسدية أبرزت رفض مجيء الحياة الجديدة للأسباب التي سبق ذكرها، وأعقبت هذه الشفرة الجسدية مباشرة شفرة انفعالية حملت في طيّاتها انفعال الابنة التي كان واضحًا من خلال تغيّر ردود الأفعال الّتي بثّها جسدها:

«لاحظت بأنّ وجهها شحُب، كانت وكأنّما تتوجّه إليّ بطلب سداد دينٍ هي الوحيدة المعنية بأمره»[50].

نستنتج من خلال هذه الجملة أنّ الابنة كانت في وضع مختلف، تغيّر بمجرّد رؤيتها ردّة فعل والدها، فتغيّرت بدورها ملامح ردود أفعال جسدها الّذي اتّضح بشحوب وجهها.

يرسم لنا الراوي في موقعٍ آخر صورة للألم بتوظيف شفرة جسدية أبرزت مشاعر الخوف والألم عند الابنة، فوصف العلامات الّتي كان يبثّها جسدها وهي جالسة أمام والدها في موقف المواجهة الطويل:

«تشعر فضيلة بشيء «هنا»، أولاً ولدها، وأولاً عمار، الجزائر هنا، هي التّحجّج والنّسيج الداخلي، الوطن هنا، هو الذّريعة والمناسبة».

ترتسم المرارة عبر فم فضيلة، تبدو الرّعشة عليها من خلال أسنانها المتراقصة، إنّها ترتدي سروالاً رمادياً مشدودًا إلى خصرها بعنف، قميص من النايلون الأزرق معشّقٌ بحبيبات بيضاء يغلّف صدرًا سخيًّا، ألحظ خاصّة شفتيها اللّتين تريدان أن تُكلّماني، إنّهما مليئتان بالحياة، هاتان الشّفتان»[51].

وظّف الراوي كذلك في موقعٍ آخر التّشفير العاطفي لرسم معالم الحزن البادية على ردود الأفعال الجسدية للابنة «فضيلة» وهي تحاول أن تداري حزنها:

«أشعر بها عند حافة البكاء، إلاّ أنّ أَنَفَتَهَا الكبيرة تمنعها عن ذلك، مازالت صغيرة على البكاء، على عدم الخجل من البكاء، اليوم صارت «الفضيلات» اللاّئي يعانين من الكآبة تفضلن تمرير المنديل في السرّ، ولكن ليست الأيدي هي التي نبكي بها، اليوم

(50) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(51) المصدر نفسه، الصفحة 50.

صارت «الفضيلات» اللاّئي يعانين من الكآبة تفضلن إشعال سيجارة. . . دُررٌ صغيرة رائعة سوف تولد في عينيكِ، عينيكِ الجميلتين اللّتين تعتقدان بأنّ كل الآفاق عدوانية، عينيكِ المنتحبتين فعلاً، بكل تأكيد، وهذا لن يشفيكِ فضيلة، إلاّ أنّ هذا سيهوّن عليك»[52].

حدّثنا الراوي عن نفسه كثيرًا وعن أفكاره ومشاعره وتأملاته، وأبرز للقارئ تشتّته بين هوية إسلامية دفينة فيه، وهوية أجنبية عليه، ومن أجل إيصال ذلك التّشتّت إلى القرّاء وظّف التّشفير العاطفي الانفعالي في موقفٍ نقل إلينا فيه حياءه الإسلامي الدّفين، وهو إلى جانب حبيبته الفرنسية فاجأهما طفلٌ صغير بعنقود عنب مع مناداتهما بالعاشقين، تلك الحادثة نقلت الراوي من حالة الذّوبان العشقي إلى حالة الحياء الّتي تجلّت في مظهر الاحمرار:

«يلمحنا طفلٌ فيصرخ:

أووي ي ي يا أيّها العاشقان، هل تريدان بعض العنب؟

ثمّ يرمي إلينا بعنقود وهو يضحك، كان أشقر كإله صغير، وأنا احمررت كحبّة عنب، فأنا لم أعرف أبدًا كيف أتخلّص من حياء المسلم»[53].

كانت **الشّفرات المنظورية** (كما تسمّيها سيمياء العواطف) أكثر إبرازاً لعواطف تشتّت الهوية، وهي «عبارة عن وضعيات عامّة، تصبح بفضل وجهة نظر معيّنة خاصّة بذاتٍ ما تعطيها (أو تُحمّلها) صبغة عاطفية مميّزة»[54]، «وهذا ما يجعل تلك الذّات مركز الثّقل في أحداث عامّة بفضل البعد الخاص الّذي أعطته لها وصبغتها بشحنة عاطفية خاصّة بها دون سواها، ويمكن أن نعبّر عن ذلك بـ: (خصخصة الحدث)»[55].

وظّف الراوي هذه التّقنية لنقل رأي ابنته فيه، أي رأيها فيه كزوج تخلّى عن زوجته، وعن ابنته ووطنه وأهـله وفضّل الحلول السّهلة ليغادر إلى وطنٍ آخر تاركًا

(52) المصدر نفسه، الصفحة 78.

(53) المصدر نفسه، ص92 ـ 93.

(54) Jacques Fontanille, jacques. fontanille@unilim.fr, *Sémiotique des passions*, à: Saida Bechar: mellon272000@yahoo.fr, 28/05/2009.

(55) سعيدة بشار، **سيمياء الانتماء في رواية: الانطباع الأخير لـ: «مالك حداد»**، 32.

وراءه رموز انتمائه وهويته، فتوقّع منها أن تصفه بالخائن إكمالاً للصّورة الّتي رسمتها له ووضعتها أمامه دون احترام لموقعه بالنسبة إليها:

«مضمون خطاب فضيلة كان يؤكد على أخطائي، لم يكن عليّ أن أستقر في فرنسا بعد موت قرينتي، ما كان عليّ هذا، ما كان عليّ ذاك، ما كان عليّ فعل هذا، ما كان عليّ فعل ذلك. لم أبحث إلاّ عن السّلام، بحثت عن أمانيّ فقط، لست إلاّ أنانيًا منعدم الحسّ بلا ضمير وطني... منعدم الضمير، مناصرًا للحلول البسيطة، لجأ إلى الضفّة الآخرى، ضفّة التاريخ الآخر... الخ

كلّ كلمات ابنتي كانت تبتدئ بحروفٍ نافرة، الإهانة تبدأ بالحروف النّافرة.

ثمّ تعقبها كلمات مهينة.

انتظرت منها أن تستعمل كلمة: خائن بأربعة حروفٍ ضخمة، بأحرفٍ مصنّفة، بالنسبة لها كنت خائنًا، صدرها الّذي كان يهتزّ كان يعترف بذلك»[56].

يعلن الراوي من خلال إبراز وجهة نظر الابنة إليه أنّ التّخلي عن رموز الهوية تلك يعتبر في حقيقة الأمر خيانة ولكنه وظّف زاوية نظر الابنة بدلاً عن زاوية نظر الراوي، ولكي يبسّط الأمور أكثر لنفسه تمهيدًا لموقعتها في خانة الخيانة التجأ إلى زاوية نظر محايدة، فتحدّث عن القاموس الحربي، أي المفردات الّتي يُتواضع على توظيفها أثناء الحروب، الّتي تستلزم مَوْقَعَة كل طرف في الخانة الّتي تناسبه تجاه القضية المتحارب حولها، فالذّي يلتزم بها يُعدّ بطلاً، والّذي يتخلى عنها يُعدّ خائنًا، وبهذا القياس المنطقي تمكّن في النهاية من الوصول إلى نتيجة أنّ موقفه تجاه قضية البلد يُعدّ خيانة فعلية، وذاك ما يساند موقف ابنته:

«القاموس الحربي محموم، يُبسّط كلّ شيء، من جهة هناك الأبطال ومن جهة ثانية هناك الخونة، رغم أنّني لم أقم بأيّ فعلٍ يوحي إلى فضيلة بفكرة تبلّغ عنّي، أو تحكم عليّ، لست حتّى من الفارّين، لأنّني بالمعنى المتجسّد للكلمة الّتي يطلقها المناضلون أو المساندون لقضية ما، لم ألتزم، أنا لا شيء، ولكن بحسب الأزمنة الّتي

(56) مالك حداد، **التلميذ والدرس**، ص23 ـ 24.

نعيشها بحسب الأزمنة الّتي لا نعيشها، عدم الفعل هو في حدّ ذاته شكل من الخيانة»[57].

يبدو واضحًا من خلال هذا المقطع أنّ الرّاوي تدرّج في الحكم على موقفه بعد انطلاقه من المعنى العام الّذي تقدّمه القواميس الحربية المتفق على مصطلحاتها، ليصل إلى النتيجة الحتمية أنّ عدم الفعل الايجابي تجاه القضايا العادلة حينما استلزم الموقف «الفعل» يُعدّ خيانة، وعليه فإنّ توظيف الراوي لهذا النّوع من التّشفير العاطفي (المنظوري) قد ساهم بشكل جليّ في إظهار معالم الهوية من خيانتها.

هناك نوع آخر من الشّفرات العاطفية الّتي سمّتها سيمياء العواطف **بالشفرات التّصويرية** الّتي تقترب في معناها من المشاهد الصورية، ولقد أشار «فونتاني»[58] في معرض حديثه عن الشّفرات التّصويرية إلى «أنّ العاطفة تعبّر عن نفسها عن طريق صور»[59]، وقد وظف الراوي هذا النوع من الشفرات لرسم صورةٍ لتشتّت الهوية الّتي يعانيها الجيل المعاصر للاحتلال الفرنسي، ذاك الجيل الّذي انقسم بين الهويتين وظلّ حائرًا بينهما، غير منتمٍ تمامًا إلى وطنه الأصيل، ولا ذائب تمامًا في الوطن الدّخيل، فكانت الصورة الّتي اختارها الراوي لإبراز هذا التّشتّت صورة ابنته «فضيلة» الّتي وضعها بتلك الهيئة أمام عيون القرّاء:

«صباغٌ أحمر على الأظافر، سيجارة، سيجارة غولواز في فمّ هذه الجزائرية الجميلة، لَكْنَةٌ خرجت لتوّها من سماء اللّوار[60]**، كلمات فرنسية للحديث عن عالم عربي، عيونٌ سود بكل ما يحمله أفق آفاق بلدنا، خيّاط لست أدري أية طالبة يتناول قهوة بالكريم في شارع سيفلو، قلبٌ صغير وعقلٌ صغير، يعرفان في آن مارتن دوغار ومحمد ديب معًا، ذاكرةٌ تنشد جيّدًا أشعار إيلوار مقارنة بأشعار كاتب ياسين، ذهنية**

(57) مالك حداد، **التلميذ والدرس**، ص129 ـ 130.

(58) جاك فونتاني: يعود إليه الفضل مع أستاذه ألجيرداس غريماس في إرساء القواعد التّطبيقية الأولى لسيمياء العواطف، الّتي ضمّها كتاب: «**سيمياء العواطف**» والصّادر عام1991.

(59) Jacques Fontanille, jacques. fontanille@unilim.fr, *Sémiotique des passions*, à: Saida Bechar: mellon272000@yahoo.fr, 13-2-2008.

(60) اللّوار: منطقة في الشمال الفرنسي.

عاشرت بيرغسون أكثر من معاشرتها للشيخ ابن باديس، معجون أسنان وليس «سواكًا». . كيف، كيف لي أن أجد نفسي وسط كل هذا؟»[61].

وظّف الرّاوي كذلك هذا النّوع من الشّفرات في موقع آخر رسم لنا فيه مشهداً اختلط فيه النّفاق الاجتماعي والخيانة، مشهد انخرط فيه الراوي إجباراً وهو كاره لتلك السّهرات الّتي جمعت شخصيات فرنسية مهمّة توجّب عليه التّعامل معها، بالإضافة إلى بعض العملاء الخونة الّذين جنّدتهم الإدارة الفرنسية لحماية مواقعها ومصالحها، فكان الرّاوي ينظر إلى هؤلاء باحتقار رغم ما كان يبدو على هيئتهم من وقار مزيّف، وذاك المشهد الموضوع أمام القرّاء يشبه التصوير بالكاميرا في تركيزه على التّفاصيل الدّقيقة والمعبّرة:

«تعدّدت الانحناءات الصّغيرة، الابتسامات المنمّقة جيّدًا كانت تقفز من وجه إلى آخر، البرانس كانت بادية بعنف عن طريق حجمها وجلالتها، لا بد من رؤية النّظرة السّعيدة للبرنس المزيّن من أجل الاقتراب من فكرة الرضوان والدناءة و«النجاح» أخذت مكانًا قصيًا، مستعجبًا حضوري، قرينة الصيدلاني أشارت إليّ بأنها لم ترني قطّ في ساحة التّنس، المستشار العام للبلدة أعلمني بأنّ المشفى المدرسي سوف يتجهّز قريبًا بآلة راديوغراف جِدّ متطورة، كنت أنصت بلباقة مستجمعًا كلماتي لكي أغزل منها جُملاً، كأولئك الأولاد الّذين تدفعهم رغبة رعناء إلى إعادة تركيب لعبة بناءٍ مستعصية»[62].

إنّ الذّات في علاقتها بالموضوع المرتبطة به يتراءى لها في فضاءٍ صوري (على شكل صور) يمنحها مجموعة من المشاعر تكون لها مصدرًا للّذة أو الألم، ومن خلال هذا المشهد الذي رسمه أمامنا الراوي نلحظ ارتباط المشهد مع عواطف الغربة لديه تجاه رموز الوطن الدخيل، والاحتقار لرموز خيانة الوطن الأصل.

نكتشف نوعًا آخر من الشفرات العاطفية الّتي تسمى **بالشفرات الإيقاعية**، والمقصود بالإيقاع – من وِجهة نظر الأثر العاطفي: «مظهر الضّغوط الّتي يُحس بها الجسد»[63] حينما يتعرّض لإيقاعٍ خارجي ما كالتّسارع التّباطؤ، . . . الخ فتولّد فيه

(61) مالك حداد، **التلميذ والدرس**، ص79.

(62) المصدر نفسه، ص101 ـ 102.

(63) Jacques Fontanille, jacques. fontanille@unilim.fr, *Sémiotique des passions*, à: Saida Bechar: mellon272000@yahoo.fr, 13-2-2008.

عواطف معيّنة، فسماع صوت طبلٍ في الصّحراء بإيقاعه المنتظـــم يولّد الشّعور بالخوف الشّديد لدى المُستقبلين له، «ومثالاً عليه أبطال قصّة «الخوف» لـ «موباسان» (Maupassant) بعد وفاة أحد أصدقائهم في الصّحراء، ظلّ ذاك الصّوت بإيقاعه يتردّد على أسماعهم حتّى استقرّ فيهم شعور غير متحكمٍ فيه بالخوف الشّديد»[64].

يوصل إلينا الرّاوي من خلال استذكار درسٍ للتّاريخ الّذي زيّفته فرنسا، والّذي قرأه يوماً في كرّاسة ابنته صوت المجاهدين الجزائريين (الّذين سمّاهم التّاريخ المزيّف بـ: «المحاربين المغاربة") وهم يحاربون في سبيل تحرير الجزائر:

«أبحث عن صورتي، ضجيج الصّفحات الّتي أقلّبها يصدر موسيقى أرغن وريح نصرٍ واسعة تُسمع في الغابة المستسلمة البعيدة، أسمع وقْع جياد المحاربين المغاربة الشّرسين العنيفين... جرمين تمضي إلى حال سبيلها... والدّوالي تساقط كالثّلوج المستضيئة»[65].

إن القارئ لهذا المقطع يشعر وكأنه يسمع فعلاً أصوات المجاهدين، وكأنه يشعر صدقًا بريح النصر البعيدة التي تحدث عنها الراوي، إن توظيف الإيقاع في النص يولّد لدى القارئ عواطف بحسب رغبة الكاتب، وهنا ندرك مدى الارتباط بين النص السردي والعواطف الوجدانية.

لقد لاحظنا أنّ الشّفرات الّتي تعرّضنا لها تختلف فيما بينها، حتّى وإن تكاملت لتُشكّل عاطفةً موحدة يميزها التشتّت بين الهويات والشعور بالغربة في كلا الوطنين، ولذلك نجدها مُوزعة في الخطاب بشكلٍ لا يخضع لتنظيم معيّن، إذ تشتغل كعلاماتٍ قابلة للتّمييز تتضافر فيما بينها لتكوّن نظامًا معّينًا يخصّ عاطفةً محدّدة.

خاتمة

لا تزال الكتابة باللغة الفرنسية ظاهرة بارزة في الإبداع الروائي الجزائري إلى اليـوم فبين أمس تناول فيه الواقع الجزائري تحت نير الاحتلال، تطور الخطاب الروائي الذي

---

(64) Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours,* Presse Universitaire de Limoges, Paris, 1998, P 215-216.

(65) مالك حداد، **التلميذ والدرس**، ص141.

أعقب الاستقلال ليتناول مرحلة الاشتراكية أثناء السبعينات، ثم مرحلة التمرد والتعددية الحزبية أثناء الثمانينات، لينفجر قهراً مع بداية التسعينات عارضاً محنة العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر، ولا تزال التساؤلات حوله، فبين مؤيد ومعارض لهذا التوظيف اللغوي، يكمل هذا الأدب عطاءه متناولاً الواقع الجزائري بإيجابياته وسلبيـــاته وحتى واقع مجتمعات أخرى مثلما فعل «ياسمينة خضرا» في بعض رواياته كـ: «سنونو كابل» «صفارات إنذار بغداد»، كما لا يزال البحث عن الهوية قائماً، ربما لاستمرار التحولات التاريخية التي تجبر الذات عند كل مرحلة على مراجعة مقوماتها، وموقعها أمام ذاتها، وفي السياق العالمي المتغير الذي تبحث فيه كل الانتماءات عن هوياتها التي يتقاسمها ميراث قديم يستلزم الحفاظ عليه، وحاضر يتطلب التأقلم مع معطيات العالم المتحول، وكل ذلك لرسم معالم مستقبل تتضح فيه حدود الأنا والآخر.

لقد أظهرنا في هذا البحث كذلك أنّ البناء العاطفي (لأيّة عاطفةٍ كانت) ليس بمثل تلك البساطة الّتي يمكن أن ينظر إليها القارئ العادي عند أوّل وهلة، وعليه فإنّه ليس سهل الإنشاء، ولا البتّ، ولكنّه يظلّ عالمًا زاخرًا، وثريًّا يحتاج إلى المزيد من البحث والتّنقيب لاكتشاف أكبر قدرٍ ممكن من خباياه، وتلك مهمة لا تزال قيد الانجاز، وتمتد كامتداد العواطف إلى كلّ الحضارات مُطالبةً إيّاها بإضافة المزيد إليها والمُساهمة في بنائها.

الهوية والاتجاهات المسرحية في المملكة العربية السعودية

نايف معيض البقمي

ناقد مسرحي سعودي

يشير الأستاذ محمد الميلي في تعريفه للهوية بأنها مأخوذة من كلمة – هو – التي تأتي بمعنى جوهر الشيء وحقيقته وهي كالبصمة بالنسبة إلى الإنسان تميزه من غيره.

الهوية هي اسمك، وطنك، تكوينك، لغتك، دينك، عاداتك، تقاليدك سلوكك هي تراثك الذي ينقل لك وتنقله عنك بشكله الثابث أو المتحول وبحكم أن الإنسان كائن متبدل متغير متأثر يغير ويتغير كانت الهوية تتحرك وفقاً لحركة الإنسان وتتبدل ويعاد تشكيلها وفقاً لمتغيرات مختلفة.

ودوماً ما تشتعل الجدليات حول الهوية المتغيرة بفعل المحيطات بالإنسان وقدرته على التفاعل مع الآخر دون انسلاخ من المكون الأساسي عن الهوية ودون الذوبان في شخصية الآخر، لذلك تثار إشكالية الهوية في السعودية كثيراً، وسط عالم متغير وظروف متغيرة متبدلة باستمرار.

ما هي هوية مسرحنا التي نبحث عنها إذا كان المسرح في حد ذاته كائناً مستورداً، هل هي هوية المضمون أم هوية الشكل أم هوية فكر التعامل مع هذا المسرح في موضوع الهوية سنجد أن الإنسان كائن متغير متبدل يتبدل فكره وتكوينه من فترة إلى أخرى وفقاً لحالة التأثر والتأثير وهو بحاجة ماسة للتعامل مع كل المحيطات شرط عدم مسخ هويته وتذويبها في شخصية الآخر.

كان للمسرحيين العرب دور واضح في بدايات المسرح لدينا وانطلاق النهج المسرحي الصحيح وفق أسس وضوابط مسرحية معتمدة على بناء العمل المسرحي عنصراً عنصراً فكان التأثير واضحاً من خلال ما قدم من أعمال مسرحية انتهجت التقليدية كمدرسة مسرحية في إنتاجها المسرحي وهي البداية الحقيقية لتكوين أي بناء مسرحي. ففي فترة الثمانينات قدمت عروض كثيرة تحمل في طابعها النهج التقليدي

واستمرت هذه العروض في كثير من مناطق المملكة على النهج نفسه، وكانت هناك بعض المحاولات الطلائعية للدكتور راشد الشمراني في مسرحية مع الخيل يا عربان ولكن هذه المحاولات لم تستمر، وقدم الراحل عبدالرحمن المريخي عدة مسرحيات تتناول الاحتفالية في معظمها، ولكنها لم تكن مشروعاً مستمراً، وبدأ المسرح يقدم في كل منطقة بشكل مختلف، ففي منطقة الأحساء ومن خلال جمعية الثقافة والفنون ومكتب رعاية الشباب قدمت أعمال مسرحية مستلهمة من التراث بطريقة كلاسيكية وهي الغالبة في هذه المنطقة وفي الرياض للأسف توقف المسرح عدة سنوات وكانت هناك محاولات نادرة تقدم مسرحاً تجارياً ذا طابع فكاهي لا يقدم رؤية فنية مسرحية باستثناء ما قدمته جامعة الملك سعود من إنتاج قسم المسرح الذي لم يستمر طويلاً حيث تم إلغاء القسم إلا أن السنوات الخمس الأخيرة أعادت نشوة المسرح وروحه في جمعية الثقافة والفنون بعد تغيير أعضاء لجنة المسرح، وفي جدة كانت جامعة الملك عبدالعزيز وكذلك جمعية الثقافة والفنون تقدم أعمالاً مستمرة وكان للأستاذ أمير الحسناوي من العراق تأثير واضح في جميع النصوص المقدمة بدءاً من مسرحية (العودة) وحتى من حاول الكتابة بعده وضح عليه تأثير مدرسة الحسناوي التي تناقش دائماً الأرض والوطن والحدود منتهجة العبث في عروضها.

وفي الدمام كانت جمعية الثقافة والفنون متقلبة مابين الأعمال الاجتماعية والشعبية والتجريبية وساهم مهرجان العروض القصيرة الذي يقام سنوياً في فرع الدمام في تكوين فرق مسرحية جديدة وفي إنضاج الفكر المسرحي تدريجاً لدى أجيال جديدة تقود الحراك المسرحي بالدمام حالياً.

وظهر مسرح القصيم وتميز بشكله الاجتماعي الغارق في تفاصيله الحياتية اليومية وشكله التقليدي ولهجته الخاصة.

وفي الطائف قدمت تجارب للمسرح الملحمي ومسرح الصورة ومسرح المونودراما منذ ما يقارب الثلاثين عاماً ومع ظهور ورشة العمل المسرحي عام 1993م بجمعية الطائف انطلقت الأعمال التي تعاملت مع كل مدارس المسرح ثم حاولت تشكيل هويتها الخاصة من خلال اعتمادها على لغة مسرحية خاصة بها تمزج بين التجريب والاعتماد على مكونات الجسد والصورة.

وفي المدينة المنورة غلب الطابع الاجتماعي التقليدي عدة سنوات. وهذه الفرق هي التي استمرت تقدم المسرح عدة سنوات ولا تزال. وتأتي فرق ثم تختفي دون عودة نظراً إلى الأسباب المادية وكذلك ضعف الرؤى المستقبلية لديها.

إلا أننا وفي الآونة الأخيرة رأينا الجميع يتجه إلى التجريب دون وعي في جميع الفرق بما في ذلك المنشأة حديثاً، وهو أمر بالغ الخطورة فهناك تقليد واضح دون إدراك. مما سبب عدم تأطير هوية المسرح لدينا فأصبح باهتاً لا تستطيع أن تحدد معالمه نتيجة الاهتزاز الواضح في طريقة الطرح وأسلوب الكتابة إضافة إلى آلية الإخراج الذي يقدم كتقليد للتجريب وهو في حقيقته تخريب وتشويه للعمل المسرحي.

كان الأسلوب التقليدي هو السائد في الكتابة المسرحية لدى الكثير من كتاب المسرح السعوديين إلا أن هناك بعض الكتاب تميزوا بأسلوبهم الخاص وتطوير طريقة الكتابة المسرحية فالكاتب القدير محمد العثيم اعتمد في كثير من نصوصه على استلهام الأسطورة واعتماده على الطقس المسرحي في تضخيم الشخصية الأساسية (البطل) في مسرحياته وهو يستقي هذه الشخصية دائماً من التراث والبيئة الاجتماعية.

وتميز الكاتب المسرحي فهد ردة الحارثي في كتاباته بالتراكيب اللغوية ومسرحة الجملة بحيث يكون لكل جملة بداية وعقدة ونهاية، وكانت معظم نصوصه تطرح القضايا السياسية والاجتماعية والنفسية.

لجأ الكتاب المسرحيون في المملكة إلى الرمزية للهروب من مقص الرقيب إلا أن الرمزية أصبحت بعد ذلك سمة كثير من النصوص المسرحية التي قدمت في فترة التسعينيات واستمرت إلى وقتنا الحاضر.

وفي ظل تغير النهج المسرحي من منطقة إلى أخرى غابت الهوية المسرحية في المملكة العربية السعودية وأصبحت هوية مناطق إلى وقتنا هذا.

ولعل أهم الأمور التي أدت إلى غياب الهوية المسرحية لدينا تشتت المسرح بين عدة جهات فقد كان يعيش في كنف الرئاسة العامة لرعاية الشباب فترة من الزمن دون سعي واضح لتكوينه التكوين الصحيح، فكيف نسأل عن الهوية حتى وإن اجتهد الكثير من المسرحيين في التمسك به وتقديم العروض المسرحية في ظل غياب قاعات العرض

والدعم المادي والتأسيس التنظيمي للمسرح وعندما انتقل المسرح إلى وزارة الثقافة والإعلام لم يكن هناك تطور كبير لهذا الكائن حيث استمر الحال على ما كان عليه دون السعي لإيجاد حلول لمعضلات المسرح السابقة الذكر إضافة إلى غياب الأكاديميات والمعاهد المتخصصة ولهذه الأسباب دور في المساعدة على استقرار المسرح حتى يمكن بعد ذلك إيجاد ملامح الهوية له، إلا أن تشتت الطرح واختلاف الهم والبعد عن قضايا المجتمع وتشويه العروض المسرحية بالتغريب والتجريب دون الفهم الحقيقي لمعنى هذا الأسلوب المسرحي كان سبباً واضحاً لغياب الهوية المسرحية السعودية.

صراع هوية
قصيدة النثر في رؤية النقاد العرب

كريمة بنت دغيمان بن حسين العنزي

ماجستير في البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي

مدخل

الحمد لله وكفى، والصلاة على النبي المصطفى، وعلى آله وصحبه ومن اهتدى، أما بعد:

فكل نص أدبي تصنعه الهوية، وتظهر عليه ملامح نشأته، فيُعَيَّن شعرًا أو نثرًا، إلا أن هناك جنسًا أدبيًا مشكلاً، علت عليه الهوية الغربية واتسم بسماتها، وكان ميلاده عربيًا في فضاءات مجلة شعر اللبنانية، وهو **قصيدة النثر**، إذ كان في ظهوره اضطراب في الرؤية، وضبابية في الحدود الفاصلة بينها وبين الأجناس الأدبية الأخرى، كالشعر المنثور والنثر المشعرن والقصة القصيرة جدًا وغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى التي اختلطت واندمجت في نصوصها.

ولم تأخذ قصيدة النثر ملامح محددة تمنحها هوية خاصة بها، فكثر الحديث عن الصراع المتأزم في هويتها في كتابات النقاد العرب، وكانت الآراء متنوعة ما بين مؤيد ومعارض. من هؤلاء النقاد: نازك الملائكة، وعز الدين المناصرة، ومحمد الشنطي، محمد عبد المطلب، ورشيد يحياوي وغيرهم من النقاد العرب الذين سيأتي الحديث القادم عنهم.

وفي هذا العمل سأقدم نماذج من الرؤى النقدية التي تحدثت عن صراع الهوية في القصيدة النثرية لدى النقاد العرب، وستدور الدراسة حول محورين اثنين:

الأول – هوية قصيدة النثر، ومكانتها بين الأجناس الأدبية.

والثاني – هوية كتَّاب قصيدة النثر.

ثم سأعرج على التجديد في الأدب ومدى ارتباطه بالهوية وعلاقته.

أولاً: هوية قصيدة النثر، ومكانتها بين الأجناس الأدبية

من النقاد العرب ظهرت نازك الملائكة، وأوردت في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) حديثًا يتضمن الصراع والأزمة الموجودة في هوية قصيدة النثر، إذ أبانت وتساءلت عن الفوضى المتشكلة فيها والدعوة إليها، هل هي تقليد للغرب وترك للتراث العربي؟[1]. وهي هنا كأنها تريد أن تبين أن هنالك استلابًا في الهوية ظهر لدى جماعة ذلك الجيل الذي تحدثت عنهم، من أمثال: جماعة أدونيس ومجلة شعر؛ هذا من ناحية ارتباط الهوية بالأدب. أما من ناحية تحديد هوية قصيدة النثر نفسها، بوصفها جنسًا شعرياً أو نثريًا، فناقشتها الملائكة من ناحيتين: لغوية، ونقدية[2]. وكلها لديها كانت لاستنتاجات تقضي بنفي صفة الشعر عن قصيدة النثر وإدخالها إلى الجنس النثري.

وفي مقابل هذا الرأي يظهر رأيٌ لعز الدين المناصرة، فنلاحظ أن بعد عرضه لآراء بعض النقاد في التعريفات المختصة في قصيدة النثر والنثر المشعرن والشعر المنثور، أورد نصوصًا تقترب من فكرة قصيدة النثر؛ حيث اعتمد المناصرة على مبدأ المتحقق النصي، والابتعاد عن فكرة القصدية[3]، فهو لا يهمه في هذا العمل إلا إثبات أن هناك نصوصًا في التراث مشابهة لنصوص قصيدة النثر، وذلك كله في سياق التحقق من هوية قصيدة النثر وصراعاتها التي واجهتها من قبل النقاد والأدباء عبر العصور.

وهذا التلقي كان له استراتيجيته؛ فكان المناصرة يريد التخفيف من حدة الصراع – قدر الإمكان – ، وإثبات شرعية قصيدة النثر بوصفها جنسًا أدبيًا له مكانته في الأدب.

وبمثل هذا الرأي يأتي محمد عبد المطلب؛ ليخفف الصراع، إذ إنه أشار إلى قضية مهمة جدًا في هذا السياق، وهي قضية انتشار رمي كتاب قصيدة النثر ببعض

---

(1) ينظر: **قضايا الشعر المعاصر** : نازك الملائكة: 186، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة–مصر، ط(3)، 1967 م.

(2) ينظر: **قضايا الشعر المعاصر** : 188.

(3) **إشكاليات قصيدة النثر: نص مفتوح عابر للأنواع**: عز الدين المناصرة: 16، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت –لبنان، ط(1)، 2002 م.

الأمور مثل: الإلحاد والكفر وغيره، من قبل بعض النقاد، واتهامهم في هويتهم؛ «لأنه لا شعر عندهم إلا الذي يلتزم بوحدة الوزن والقافية، وكل خروج على هذا الالتزام هو انتهاك صريح للدين والعروبة» [4]، وهو يعرض ببعض النقاد الذين اتهموا كتّاب القصائد النثرية بتلك الاتهامات.

وأرى أن المسألة مرتبطة بالأدب وخروجها عن نظرية الأجناس الأدبية أو ارتباطها بها – في أكثرها – ، وصحيح لو كان هنالك خروج في النصوص أو كانت مخالفة للتصور الإسلامي للكون والإنسان والحياة لنُبِذَت هذه النصوص، ونُقِدَت من منظور النقد الإسلامي. أما كون العلاقة قائمة بينها والأدب في الخروج عن قواعده وأسسه التي عرف بها فإن هذا يضيق واسعًا، بل إن من المفترض أن ينظر إليه من زاوية أوسع قليلاً على أنه جنس أدبي يقبل نصه لا وصفه أو المصطلح الذي أطلق عليه (قصيدة نثر).

وإن بعض النصوص من القصائد النثرية تحوي روحًا شعرية عالية، تُقرأ وتُتذوق وتنقد وتدرس، ولا يمنع من هذا كونها تحمل مصطلحًا متناقضًا. فبعض النقاد كانت لهم نظرة ضيقة من هذا الجانب.

فعلى سبيل المثال لا الحصر، حسن الهويمل، وعدنان النحوي من النقاد السعوديين وغيرهم من النقاد، تحدثوا من جانب الإسلامية والعروبة في الأدب، وأن قصيدة النثر تفتح بابًا للخروج عليهما[5]. فأبواب الأدب واسعة وأبواب النقد أوسع؛ فليفترض بالنقد قراءة نتاج جيل كتب القصائد النثرية من أبوابه الواسعة دون ربطها بالخروج عن الإسلام أو المروق منه.

وصحيح أنه يحمد لهؤلاء النقاد التصدي للحداثة الفكرية التي قد تهشم العروبة والإسلام، وتسعى إلى فصلهما عن الأدب، لكن لو كانت النصوص من قصائد النثر لا

(4) **النص المشكل أو قصيدة النثر** : د. محمد بن عبد المطلب : 18، دار العلم العربي، القاهرة –مصر، ط(1)، 1432 هـ/ 2011 م.

(5) ينظر : **علامات (مجلة)**: **مقال**: **قصيدة النثر وإشكالية الشكل والشرط**: حسن الهويمل : 290، ج 52، م 13، ربيع الآخر 1425هـ/ يونيو 2004 م.

وينظر : **الشعر المتفلت بين النثر والتفعيلة وخطره** : عدنان علي رضا النحوي : 81، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط(1)، 1422 هـ/ 2001 م.

تحكي ذلك، ولا صلة لها بهما، ونظرنا من تلك الزاوية لضيقنا واسعًا، وأغلقنا بابًا هو للنقد وللأدب أقرب.

وهناك من النقاد العرب مثل محمد الشنطي، الذي في دراساته لقصيدة النثر الذي تجاوز كل ما أثير حولها؛ من ارتباطها بالحداثة من عدمه، فدرس بعضًا من نماذجها التي كتبها كتاب سعوديون في معرض دراساته النقدية للأدب السعودي.

ولكن حينما طُلب رأيه من قبل استبيان الذي وضعه عز الدين المناصرة في كتابه: (إشكاليات قصيدة النثر) أدلى برأيه حول هويتها، إذ يقول: «وهويتها الشعرية مستمدة من قدرتها على استحضار الحالة الشعرية، فإذا استمرت في تركيزها على هذه الحالة فلن تفقد هويتها»[6]. فالشنطي إذن تجاوز كل ما دار حولها من إشكاليات؛ لإبراز ما تحويها من جماليات في نصوصها.

ومن ناحية الشكل الأدبي للقصيدة الجديدة وسؤالاته، تظهر دراسة نقدية قدمها عالي القرشي عن القصيدة الجديدة بأنواعها، وفيها ما يخص الحديث به قصيدة النثر، وأشار إلى مجموعة مسلمات مبدئية أثارت تساؤلات عنها، منها:

- «القصيدة الجديدة سؤال مستمر عن الشكل.
- القصيدة الجديدة ضد الثبات، ضد اليقين، قلق، نشط.
- القصيدة الجديدة تشكيل مستمر للغة، خلق متجدد للصورة، بعث وتشكيل للرمز.
- القصيدة الجديدة تشكيل مستمر لذائقة التلقي»[7].

والملاحظ هنا أن هذه التساؤلات مرتبطة بشكل أو بآخر بهوية قصيدة النثر، بمعنى أن شكل القصيدة، وصفاتها (ضد الثبات، وضد اليقين، والقلق، والنشاط)، والتشكيل المستمر للغة، وقدرتها على تكوين الصورة، ومثله الرمز وتوظيفه - كله مرتبط بهوية القصيدة النثرية وشكلها مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى وباعتمادها على نظريتها - نظرية الأجناس الأدبية-.

---

(6) **إشكاليات قصيدة النثر: نص مفتوح عابر للأنواع**: عز الدين المناصرة: 347.

(7) **أسئلة القصيدة الجديدة**: عالي القرشي: 102، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت - لبنان، ط(1)، 2013م.

أما التشكيل المستمر لذائقة التلقي هذا يعود إلى ثقافة المتلقي، والهوية المتشكلة في أفق الانتظار لديه؛ فإما تخيب أفق انتظاره إذا اختلفت الهويات، وهذا حاصل لدى بعض النقاد، وأما يستجيب للقصيدة النثرية بتطابق أو لنقل: بتقبل هويتها ومفهومها وكل ما احتوته القصيدة النثرية وهذا أيضًـا حاصل لدى بعضهم الآخر.

إذن اختلف النقاد العرب في هوية قصيدة النثر، ودارت حولها الإشكاليات، التي تصنفها ضمن الشعر أو النثر، أو حتى الإشكالية التي جعلت هويتها مرتبطة بعوامل أخرى خارجية كالدين أو غيره. ويمكن القول إن كل جنس أدبي لا بد له من تأثيرات خارجية، إلا أن الهوية باقية، فلو – مثلاً – كان هنالك كاتب يكتب قصيدة النثر الغربية المنشأ ليس معناه أن هناك تغيرًا طرأ على هويته، حيث بقاء العروبة في هويته ما يزال واضحًا، لكن التغير البادي لدى الأنظار في النصوص التي نطالعها وفي أدبه عمومًا، على أنه محتوٍ على نصوص تحمل الهوية الغربية.

ويبدو من الرؤى الظاهرة لدينا أن الاختلاف أو الصراع امتد من صراع الإشكالية في التسمية حول الصراع حول الهوية. وتجلت أسئلة الحفاظ على الهوية العربية واضحة، من قبل بعض النقاد. والقضية صادرة عن الموقف تجاه الأجناس الأدبية وحدودها، متضافرًا مع أصالة الهوية العربية؛ فهي تنظر إليها – إلى قصيدة النثر – بوصفها جنسًا لا يحمل الهوية العربية، بقدر ما يحمل الهوية الغربية. فضلاً عن تمردها على نظرية الأجناس الأدبية وحدود كل جنس أدبي من غيره.

ولكن يظل السؤال باقيًا: هل استطاعت قصيدة النثر بهذه النماذج الموجودة لدينا أن تبرز الهوية العربية وتحافظ عليها؟ أو أنها ما زالت تتشبث بهويتها الغربية وتبعيتها للتجديد على أنها أدب وذلك لمحض تجديد؟!.

ثانيًا: هوية كتَّاب قصيدة النثر

التفت إلى هذه القضية مجموعة من النقاد، فكانت في جانبين: الجانب الأول: ارتباط هوية كاتب قصيدة النثر بالعروبة من عدمها. والجانب الآخر: والبحث عن هوية كاتب قصيدة النثر في قصائده النثرية.

الأول: ارتباط هوية كاتب قصيدة النثر بالعروبة من عدمها

تحدث عن هذه المسائل مجموعة من النقاد، لعل من أبرز من سلط عليها الضوء من ناحية الحديث عن الأيديولوجيا وصلتها بهوية كاتب قصيدة النثر هو رشيد يحياوي، حينما قال: «اشترك العديد من المواقف التي ناهضت قصيدة النثر في كون أصحابها أصحاب أيديولوجيات هدامة، وأنهم لم يلجأوا لقصيدة النثر لأسباب فنية موضوعية بل لمقاصد (تتغيى)[8] تسريب أفكار دخيلة»[9]. ثم يردف إلى أن هذه الدعوى شكلت خطورة فيما يتعلق بهوية كاتب قصيدة النثر – الذي سماه يحياوي شاعرَ قصيدة النثر – ووضعه داخل المؤسسة الاجتماعية والسياسية، ولكن لحسن الحظ لم تجد لها حماسة في المؤسسات الحاكمة[10].

ويحياوي أراد أن يبين القضية، وأنه لا بصف المعارضين ولا المناوئين[11]، فيقسم الموقف إلى قسمين:

أ – موقف سلفي مثلته نازك الملائكة بصفة خاصة. ويشير إلى أنه موقف أصولي يرى فيه كتاب قصيدة النثر خارجين عن تركة السلف الصالح[12].

وأرى أنه لو أضاف إلى هذه المجموعة أو أفراد هذا الموقف نقادًا اهتموا بهذا الجانب من أمثال: حسن الهويمل وعدنان النحوي وغيرهما ممن ربط الشعر بالدين والسلفية. وجعل الموقف الذي تنتمي إليه نازك الملائكة موقفًا أدبيًا. بمعنى أن الموقف السلفي له أفراده النقاد الذين حاربوا قصيدة النثر من ناحية سلفية ودينية. أما نازك الملائكة فموقفها كان أدبيًا أكثر منه سلفيًا؛ فاختيار الموقف واسميَّته نابع مما ينبع منه فكر النقاد ويجري عليه رأيهم.

والأيديولوجيات الهدامة والأفكار الدخيلة إذا دخلت في الأدب من قبل الأدباء أخلت بهويته، والقصيدة لو أفرغت فيها معاني تنافي روح الإسلام أو الهوية العربية لا

(8) الصواب: تتغيأ.

(9) **قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة**: رشيد يحياوي: 23، أفريقيا الشرق، المغرب، (د. ط)، 2008م.

(10) ينظر: السابق: 23.

(11) ذكر ذلك في مقدمة كتابه، ينظر: السابق: 6.

(12) ينظر: السابق: 23.

شك أنها ابتعدت عنه وأضحت هويتها مخالفة لهما؛ لأن الأمر يتعلق باختيار أدبي مساوٍ لمستوى الهوية ويتعلق بأنظمتها وما تحتويه من أدب وفكر. أما إذا كان الاختيار الأدبي ذا هوية لا تتنافى كليًا مع الهوية الأساس الإسلامية والعربية فإنه لا يمكن أن يطلق عليه بأنه خالف الإسلام أو غيره كما وجه لقصيدة النثر من ابتعادها عن روح الإسلامية وسأورد بعض النماذج عليها.

القضية – في سياق حدود قصيدة النثر مع الأجناس الأخرى – شكلية ومرتبطة بالأدب، أكثر منها مضمونية ومرتبطة بالدين أو العروبة، إلا أنها لدى بعض النقاد رأوا أنها غير ذلك، وكأن الموقف منها مضموني يمس العقيدة أو العروبة، وجاءت قصيدة النثر مخرجة كاتبها عن حدود الدين إذا خالفت رؤيتهم في ذلك، وأفرغت في مضمونها ما يخالفهم.

وهناك من النقاد الذين ربطوا هوية النص الأدبي بالعروبة والإسلام، ورفضوا القصيدة النثرية والتفتوا إلى هوية أصحابها، وهناك من ربط هويته – أي النص الأدبي – بنظرية الأجناس الأدبية.

فمن الجماعة الأولى من أشار إلى أن كتاب قصيدة النثر أو كما سمي بالشعر المتفلت يخفون مقاصدهم في محاربة الدين واللغة[13]، والنيل من التراث وضرب مسلمات الأمة[14].

ولقد أشار نذير العظمة إلى قضية ارتباط الأدب بالدين واللغة لدى التقليديين، والخروج عنهما يعد خروجًا على المقدسات، وقد نعتها باتهامات المحافظين؛ إذ يقول: «وقد مارست روح المحافظة والتقليد سلطة أوسع في تقاليدنا الأدبية؛ لارتباطها بالدين واللغة ارتباطًا وثيقًا، فالخروج على النموذج المسبق خروج على المقدسات، ورفض للسابقات، وتنكر للأرحام، وهدم للغة والتراث، إلى آخر ما هنالك من اتهامات صبها المحافظون على رأس الحركة الشعرية الحديثة»[15].

---

(13) ينظر: **الشعر المتفلت بين النثر والتفعيلة وخطره**: عدنان النحوي: 65.

(14) ينظر: قصيدة النثر وإشكالية الشكل والشرط: حسن الهويمل، مجلة **علامات في النقد**، ج 52، م 13، ربيع الآخر 1425 هـ ـ – يونيو 2004 م، ص: 294.

(15) **قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث: الشعر السعودي أنموذجًا**: الدكتور نذير العظمة: 208–209، نادي جدة الأدبي، ط(1)، جمادى الآخرة 1422 هـ / أغسطس 2001 م.

ويتبدى من رأي هذه الجماعة أن هؤلاء الكتاب – على محمل رأيهم – يحملون هوية غير الهوية التي يحاربونها ويسعون للنيل منها. وهذا لا يبدو صحيحًا؛ إذ تظهر بين الأيدي (نصوص نثرية)[16] لكتاب قصائد نثرية لهم هويتهم العربية والإسلامية، ولا يمكن لنا التشكيك في النيات؛ إذ يكون لنا الظاهر من ذلك، وما دام الكاتب لم يأتِ بشيء مخالف فإن أدبه – على أي حال – مقبول نوعًا ما، حتى وإن اختلفنا على المصطلح المتناقض.

ثم ذكر يحياوي الموقف الآخر:

ب ـ الموقف السياسي والاجتماعي الناشئ ضد أدبيات الليبرالية والمتشبع بأطروحات الاشتراكية والقومية. ومثل عليه بصبري حافظ ومجلة الآداب البيروتية.

ثم بين الصفات التي يشترك فيها أصحاب الموقفين التي نعتوا بها كتاب قصيدة النثر وهي:

1/ أنهم متأثرون بالغرب.

2/ أنهم مخربون هدامون للشعر والأدب واللغة والتاريخ والواقع والوعي والقيم الصحيحة.

3/ أنهم مستحقون للعقاب[17].

والواقع أن كل هذه النعوت التي ذكرها يحياوي عنهم يشترك فيها كل النقاد والأدباء الذين عارضوا قصيدة النثر ونبذوها بالكلية. وأن لها ارتباطًا كبيرًا بمسألة الهوية وتشكيل مكوناتها.

فعندما يقال بأنهم متأثرون بالغرب فيعني أن الهوية العربية تكاد تختفي؛ لأن الهوية الغربية حلت بدلها، بالتالي أصبح التأثير موجودًا وظاهرًا من الغرب. وكذلك إن كانوا هدامين للشعر واللغة والتاريخ؛ فالهوية ضائعة – أيضًا –.

ثم يشير إلى أن هناك أعلامًا تصدر منهم آراء، منهم الحداثيون وغير الحداثيين،

(16) أتحفظ عن تسميتها قصائد؛ فهي نصوص نثرية، ولا تظهر لي بأنها قصائد شعرية.

(17) ينظر: **قصيدة النثر العربية**: رشيد يحياوي: 24.

و«كل يدعي الحديث بلسان الحق والنطق الرسمي بهوية العرب الفنية والعلم بما يناسبهم من أشكال أدبية. ولأجل تمرير هذا الخطاب، لا يتوانى أصحاب هذه المواقف عن نعت مخالفيهم بشتى النعوت السلبية بما فيها تجريدهم من عروبتهم وهويتهم وأصالتهم...»[18]. ومن الطبعي حدوث ذلك، فكل من الفريقين ذو مذهب، ينافح عنه ويدافع في سبيل بقائه.

أما حاتم الصكر فلحظ في تتبعه للتاريخ الشعري العربي مفارقة واضحة؛ إذ يرى أنها «شاعت أولاً نماذج الشعر المنثور، كما عرف اصطلاحًا، وكما جاء في نماذج من شعر جبران خليل جبران خاصة وأمين الريحاني وتجارب عربية لاحقة، قبل التمهيد بكتابة شعر التفعيلة الذي سيجترحه ويقترحه شعراء العراق في الأربعينيات، مطورين المقترح الذي برزت ملامحه العربية كما يعترف السياب ونازك في تجارب غير مكرسة بالتكرار وبالتنظير الواعي لعلي أحمد باكثير وسواه من السابقين عليهما. والجانب الآخر في المفارقة هو أن كتابة الشعر المنثور التي ظهرت مخالفة للتطور النسقي للأنواع لم تقابَل بالرفض والاستنكار اللذين ستقابَل بهما تجارب قصيدة النثر، حتى وُصفت بالخيانة للغة والتنكر للموروث وهوية الأمة وشخصيتها، وبالتبعية للغرب»[19]. وهو هنا أراد أن يبين الظلم في رأيه وغيره مما واجهته قصيدة النثر، من الاتهامات في هويتها وهوية الأمة، وتبعيتها الغربية من قبل بعض النقاد لكتّابها.

الثاني: البحث عن هوية كاتب قصيدة النثر في قصائده النثرية

أكثر ما كتب عنه النقاد في سياق هوية قصيدة النثر كان لمدى تبين معالم هوية القصيدة النثرية مع حدود الأجناس الأدبية، أي عن هويتها الأدبية بوصفها جنسًا أدبيًا لم تتبين بعد حدوده من غيره من الأنواع الأدبية الأخرى، أما البحث عن هوية كاتب القصيدة النثرية فإنه لم ينل من النصيب إلا القليل.

ومدى تفعيل هوية الكاتب في النصوص الأدبية يتطلب من الناقد النظر في النصوص الأدبية؛ لاستخراج ما احتواه النص من ملامح تكشف عن هويته، ولاشك

(18) **قصيدة النثر العربية** : رشيد يحياوي : 24.

(19) **مأزق قصيدة النثر وضرورتها الحداثية** : حاتم الصكر : .

http://www.hatemalsagr.net/index.php?action=showDetails&id=607.

أنه لا يوجد إبداع لا يحمل هوية صاحبه، وأي نص لا يمكن أن يخلو من الهوية، بل هو محتو لها، دالٌ عليها، كاشف عما يحمله فكر صاحبه من أفكار ورؤى يتمثل بها في أدبه.

ومن المعلوم أن كل هوية تتشكل من عدة عوامل: العامل الديني، والاجتماعي، والثقافي، والتاريخي، وهذا كله يصب في مصب فكر الهوية منها إلى الأدب.

والنقاد حينما ينظرون إلى الهوية فإنهم جعلوا هذه العوامل نصب أعينهم، ليبينوا المظان التي تنطوي عليها هوية الكاتب. وقد دخلوا معها في حوارات وجدليات؛ فتبينوا فيها عناصر الإشعاع والخفوت الدالة على الهوية العربية الإسلامية الخالصة.

إن هم الهوية وأسئلتها متغلغلة في النقد إلى جانب الأدب، فقد كان من النقاد الذين التفتوا إلى هذه الظاهرة سعد البازعي، إذ تحدث عنها في بعض صفحات من كتابه (إحالات القصيدة)، وكشف عن هذا الهم الذي ساور بعض كتاب القصيدة النثرية. ثم دعا إلى ترك التشكيك في الهوية وعدم ظهور ملامحها على القصيدة النثرية، وإلى إقامة حوار أو مناقشات في قضية الابتعاد عن التراث وغيره من تشكيلات الهوية العربية[20].

ويعترف البازعي بأن غياب الموروث – وهو بطبيعة الحال أحد مكونات الهوية – عن أعمال بعض كتاب قصائد النثر من أمثال: الجاسم أو الحربي، هو «بحد ذاته جزء من الكوارث التي ترسمها الكتابة لديهما، مثلما هو الحال لدى معظم كتاب قصيدة النثر»[21].

لكن سرعان ما يستدرك على رأيه بأنه من «الخطأ أن نسارع إلى قراءة مؤدلجة في هذا السياق تنسب الابتعاد عن المرجعية التراثية إلى نزعة تغريبية مناهضة للتراث أو الانتماء؛ لأن المؤثرات الأجنبية سمة على الثقافة العربية المعاصرة ككل»[22].

ثم يدعو النقاد – خصوصًا المعارضين لقصيدة النثر – إلى «فهم الموقف الذي

(20) ينظر: **إحالات القصيدة**: سعد البازعي: 46، نادي الرياض الأدبي، الرياض، (د.ط)، 1419 هـ.

(21) **إحالات القصيدة**: سعد البازعي: 46.

(22) السابق: **إحالات القصيدة**: سعد البازعي: 46.

يصدر عنه أولئك الكتاب مثلما نحن بحاجة إلى توسيع أفق التلقي لدينا للاستمتاع بما يخرجون به من جماليات في صراعهم مع العزلة والتسكع والشعور بالضياع والإحباط، وفي توظيفهم لتقنيات غير مألوفة في الكتابة الإبداعية»[23].

إن الموقف الصادر عن البازعي يشكل تقبله كليًا للعمل الأدبي القصيدة النثرية؛ إذ لا يكون الموروث التراثي سوى جزء من إشكالية يسيرة يراها، وإن عدم رجوع كتّاب القصيدة النثرية إلى الموروث ليس إشكالية جوهرية؛ بل هي إشكالية يسيرة لديه تشكلت في رؤيته إلى نصوص بعض الكتّاب الذين غابت عنهم المرجعيات التراثية أو الموروث القديم.

ولو جعلها البازعي إشكالية كبرى، لكان التناقض واضحًا في تأييد القصيدة النثرية. لذلك أظهر عرضها تلك الإشكالية بطريقة يسيرة جدًا، بحيث لا يتبين استفحال الموقف.

التجديد في الأدب وعلاقته بالهوية والحفاظ عليها

وفي هذا المجال ينبغي أن أعرج – بصورة سريعة – على مسألة التجديد في الأدب وعلاقته بالهوية، قديمًا كان التجديد في الأغراض الشعرية أو إدخال البديع أو غيره مما طرأ على الأدب – خصوصًا – في العصر العباسي، وأكبر مثال على ذلك كان أبو تمام في مسائل التجديد، وكذلك أبو نواس وغيرهما من الشعراء القدامى، إلا أن بناء القصيدة وشكلها ظل على ما كان عليه، بناء القصيدة العمودية التقليدية القديمة، ثم تجددت أوزان القصائد في عصور الأندلس، إلا أنها بقيت وما زالت من عيون الشعر العربي، وتمثل الهوية العربية؛ فمن يقرأها يستدل على الهوية العربية الخالصة.

أما التجديد في شكل النص الأدبي وجعله نصًا يشبه القصيدة وفي الوقت نفسه يشبه نصوصًا نثرية، كما في نماذج القصيدة النثرية، ففي رأيي أن هذه القصائد النثرية قد تبتعد عن الهوية العربية في نصوصها، حتى وإن كتبت بلغة عربية فصيحة، لأن أصل منشئها الذي اتفق عليه أغلب النقاد بأنه غربي، وبذلك تكون هويتها تتمثل – إلى حد بعيد – الهوية الغربية. ولو نظرنا إلى هذا الجانب الضيق وتركنا الخصائص التي جاءت

(23) **إحالات القصيدة** : سعد البازعي : 46.

بها القصيدة النثرية، خصوصًا أنها تعد جنسًا أدبيًا ولد في تاريخ الأدب العربي ولا أحد ينكر ذلك، فإنه قد يفوتنا دراسة السمات أو الخصائص الأسلوبية والجمالية التي جاءت بها قصيدة النثر العربية.

وعلى صعيد الهوية الأدبية، هنالك دعاة التجديد للقصائد الحديثة الجديدة من الأدباء – خصوصًا – كتّاب القصيدة النثرية، رأوا أن إرث الشعر بلغته الصلدة لا تجسد حضوره، فحاولوا الانعتاق من شكل القصيدة القديمة[24]؛ وذلك لأن كاتب القصيدة الجديدة يريد أن «يواكب التمرد، والعنفوان المتحرك في دمائه، الذي ينبغي أن يبثه في دماء القصيدة الجديدة»[25].

وعلى مستوى النقد السعودي هنالك من النقاد السعوديين من لا يرون العلاقة بين الأدب والهوية، وكتب صالح زياد مقالة بعنوان: (الأدب السعودي وإيديولوجيا الهوية) جمع فيها بعض الآراء لنقاد سعوديين منهم: عبد الله بن إدريس، والغذامي، ومنصور الحازمي؛ إذ كان الجامع في حديثهم هو مسألة ارتباط الأدب وعلاقته بالهوية.

وعلى سبيل المثال يشير صالح زيّـاد إلى أن عبد الله بن إدريس أعلن أن «ظاهرة (اللاإقليمية)[26] ميزة يجب أن يعتز بها شعرنا في هذه البلاد، وتكون من خصائصه بوصفه شعرًا، . . . وإننا في الجزيرة العربية بكاملها لا نؤمن بالإقليميات الضيقة المحدودة. . . ، (فظروف وطبائع الحياة)[27] في المجتمعات العربية كلها تكاد تكون متماثلة أو متشابهة على الأقل. . .»[28]. هذا إن كانت الإقليمية الشعرية خاصة بالعرب، لكن قصيدة النثر، بالشكل الذي نراها عليه اليوم، تعد من الطراز الغربي، من الناحية الشكلية.

---

(24) ينظر: **أسئلة القصيدة الجديدة**: 102.

(25) ينظر: السابق: 102.

(26) الصواب: غير الإقليمية.

(27) الصواب: فظروف الحياة وطبائعها.

(28) ينظر: مقالة: الأدب السعودي وإيديولوجيا الهوية: د. صالح زيّاد: 3:
http://faculty.ksu.edu.sa/zayyad/DocLib/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%-D8%A8%20%D9%88%D8%A5%D9%8A%D8%AF%-D9%8A%D9%88%D9%84%D9%88%D8%AC%D9%8A%D8%A7%20%-D8%A7%D9%84%D9%87%D9%88%D9%8A%D8%A9.pdf

ابن إدريس لا يؤمن بتضييق الأدب وحصره بالإقليميات، إلا أنه في سياق الحديث عن قصيدة النثر كان له رأي فيها، ومضمونه أن «مخالفة الكتابة على الشعر العمودي أو على الشعر الحر – مثل كتابة الشعر المنثور – لا يعد شعرًا عربيًا، وإنما هو شعر غربي، والتعليل لذلك، في نظره، أن الشعر الغربي يقوم على إيقاعات متفقة، وعلى ألحان الغربيين وأصواتهم، أما الشعر العربي فهو قائم على موسيقا تؤثر في الأذن العربية من الإيقاعات الخليلية أو تفعيلات الشعر الحر»[29]؛ إذ كان ذلك منطلقًا لرفض قصيدة النثر وعالميتها.

أما عبد الله الغذامي فيشير صالح زياد إلى أنه في مقالة كتبها الغذامي سماها: (وهم المحلية)، فرق بين المحلية والخصوصية في نطاق الأدب، «معلنًا رفضه للمحلية؛ لأن الأدب لا يرتبط بالظرف المحيط به بقدر ما يرتبط بالقوة الإبداعية لدى المبدع والقارئ»[30].

ومثله في رأيه منصور الحازمي؛ إذ يؤكد أن الأدب إنما تتأكد هويته بلغته، لا بمضمونه ولا بمنحاه الإيديولوجي[31].

هذه الهوية التي يتحدث عنها النقاد يريدون منها تشكيل خصوصية عربية، تمثل الأدب العربي، ما دامت مكتوبة بلغة عربية.

ونحن نعلم أن الهوية، وخصوصًا الهوية الأدبية، من أهم مكوناتها العامل الاجتماعي؛ إذ إن المجتمع يعد جزءًا من تشكيل هوية الفرد، إلا أن هناك من النقاد يفضلون الانعتاق والتحرر من الجماعة التي ينتمي إليها الأديب؛ ليخرج من دائرة هويتهم إلى الدخول في هوية خاصة له تمثله وتعبر عما في دواخله.

وفي شأن التمهيد للتجديد الأدبي، قصيدة النثر على سبيل المثال، نلحظ سعيد

(29) ينظر: تلقي النقد السعودي قصيدة النثر: كريمة بنت دغيمان العنزي: 78، بحث لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية – الرياض، 1433 هـ.

(30) مقالة: الأدب السعودي وإيديولوجيا الهوية: د. صالح زيّاد: 3.

(31) ينظر: مقالة: الأدب السعودي وإيديولوجيا الهوية: د. صالح زيّاد: 3.

السريحي قائلاً: «أزعم أن أزمة اللغة لا تنهض إلا في ذهن من يدرك أن الإبداع ليس رؤيا فحسب، ولكنه رؤيا فردية تستهدف التأكيد على حرية الإنسان إزاء العالم، وأن التعبير عندئذ، لما ينطوي عليه من جماعية يصبح تهديدًا لهذه الفردية... وهذه الإشكالية التي ما لم يتحقق للمبدع تجاوزها أفضت به إلى الوقوع في نطاق السائد والمألوف أو انتهت به إلى الخروج عن نطاق الفن إلى أي نطاق آخر هو أدرى به...»[32].

السريحي يبحث عن التجديد ويحث الأديب عليه، في سبيل إنشاء أدب جديد يحمل هوية خاصة، تنعتق من القديم وتصطبغ بالحداثة، لأن ذلك – في نظره – يؤكد على الاستقلالية الفردية من التبعية للجماعة بوصفه إنسانًا حرًا. يقول: «غير أن ما يصنع منه مبدعًا هو مقدرته على الانعتاق والتحرر والتأكيد على استقلاليته وفرديته كإنسان حر قبل أن يكون مجرد رقم في الجماعة، ثم قدرته على التعبير عن هذا الانعتاق وهذه الاستقلالية»[33].

بعد هذا العرض السريع لبعض الآراء النقدية حول هوية قصيدة النثر يمكن القول بأن اضطراب الهوية للقصائد النثرية يدور حول أمرين:

الأول: عدم مقدرة الكاتب على إبداع قصيدة، فنتجت نصوص ليس لها هوية محددة معروفة وهي هجين بين النثر والشعر. حتى لو حقق بعض الإمكانات التي تمنحه الأدبية في النص. من روح للشعرية أو الصور والأخيلة وغيره مما يميز النص من غيره من الكلام العادي.

الثاني: هذا الخلل الذي يحمله النص الأدبي (قصيدة النثر) يدل على الخلل الواقع في هوية الكاتب، وأنها لا تحمل العروبة الخالصة، التي تمكنه من القدرة على النظم والإبداع في الشعر، كما هي أسسه ونظرياته وقوانينه المتعارف عليها في النقد القديم أو الجديد.

---

(32) **الكتابة خارج الأقواس : دراسات في الشعر والقصة** : سعيد مصلح السريحي : 44، نادي جازان الأدبي، ط(1)، 1407هـ/ 1986م.

(33) **الكتابة خارج الأقواس** : سعيد السريحي : 45.

الخاتمة

وبعد هذا العرض فتخرج الدراسة بأن الرؤى النقدية حول الصراع في هوية قصيدة النثر لدى النقاد العرب تنوعت واختلفت، ودارت حولها الإشكاليات، التي تصنفها ضمن الشعر أو النثر، أو حتى الإشكالية التي جعلت هويتها مرتبطة بعوامل أخرى خارجية كالدين أو غيره. ويمكن القول إن كل جنس أدبي لا بد له من تأثيرات خارجية، إلا أن الهوية التي يحملها كاتب القصيدة النثرية باقية، وليس معناه أن هناك تغيرًا طرأ على هويته، حيث – كما أشرت آنفًا – بقاء العروبة في هويته ما يزال واضحًا، لكن التغير البادي لدى الأنظار في النصوص التي نطالعها وفي أدبه عمومًا، على أنه محتوٍ على نصوص تحمل الهوية الغربية.

وأن التجديد في الجنس الأدبي أو تطويره لم يكن مستحيلاً، بل كان هنالك من الشعراء من طور في الشعر، ولم تتزعزع مكانة هويته العربية ولا حتى الإسلامية.

وكان النقاد قد التفتوا إلى هذه القضية – قضية ارتباط قصيدة النثر بالهوية – ودرسوها، فكانت في جانبين اثنين: الجانب الأول: ارتباط هوية كاتب قصيدة النثر بالعروبة من عدمها. والجانب الآخر: والبحث عن هوية كاتب قصيدة النثر في قصائده النثرية.

ثم إن أكثر ما كتب عنه النقاد في سياق هوية قصيدة النثر كان لمدى تبين معالم هوية القصيدة النثرية مع حدود الأجناس الأدبية، أي عن هويتها الأدبية بوصفها جنسًا أدبيًا لم تتبين بعد حدوده من غيره من الأنواع الأدبية الأخرى، أما البحث عن هوية كاتب القصيدة النثرية فإنه لم ينل من النصيب إلا القليل.

وأوضحت الدراسة أن اضطراب الهوية للقصائد النثرية يدور حول أمرين:

الأول: عدم مقدرة الكاتب على إبداع قصيدة، فنتجت نصوص ليس لها هوية محددة معروفة وهي هجين بين النثر والشعر.

أما **الثاني** فكان عن: هذا الخلل الذي يحمله النص الأدبي (قصيدة النثر) يدل على الخلل الواقع في هوية الكاتب، وأنها لا تحمل العروبة الخالصة، التي تمكنه من القدرة على النظم والإبداع في الشعر، كما هي أسسه ونظرياته وقوانينه المتعارف عليها في النقد القديم أو الجديد.

المصادر والمراجع

- **إحالات القصيدة**: سعد البازعي، نادي الرياض الأدبي، الرياض، (د. ط)، 1419 هـ.
- **الأدب السعودي وإيديولوجيا الهوية**: د. صالح زيّاد: مقال منشور على شبكة الإنترنت: http://faculty. ksu. edu.
- **أسئلة القصيدة الجديدة**: عالي القرشي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط (1)، 2013م.
- **إشكاليات قصيدة النثر: نص مفتوح عابر للأنواع**: عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط (1)، 2002م.
- **تلقي النقد السعودي قصيدة النثر**: كريمة بنت دغيمان العنزي، بحث لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية – الرياض، 1433 هـ.
- **الشعر المتفلت بين النثر والتفعيلة وخطره**: عدنان علي رضا النحوي، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط (1)، 1422 هـ/ 2001م.
- **علامات (مجلة): مقال: قصيدة النثر وإشكالية الشكل والشرط**: حسن الهويمل، ج 52، م 13، ربيع الآخر 1425هـ/ يونيو 2004م.
- **قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة**: رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، المغرب، (د. ط)، 2008م.
- **قضايا الشعر المعاصر**: نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة – مصر، ط (3)، 1967م.
- **قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث: الشعر السعودي أنموذجًا**: الدكتور نذير العظمة، نادي جدة الأدبي، ط (1)، جمادى الآخرة 1422 هـ/ أغسطس 2001م.
- **الكتابة خارج الأقواس: دراسات في الشعر والقصة**: سعيد مصلح السريحي، نادي جازان الأدبي، ط (1)، 14. 7 هـ / 1986 م.
- **مأزق قصيدة النثر وضرورتها الحداثية**: حاتم الصكر: مقال منشور على شبكة الإنترنت: http://www.hatemalsagr.net/index.php?action = showDetails&id = 607
- **النص المشكل أو قصيدة النثر**: د. محمد بن عبد المطلب، دار العلم العربي، القاهرة – مصر، ط (1)، 1432 هـ/ 2011م.

المرأة وأزمة الهوية:
قراءة في المنجز السردي للمرأة

جميلة بنت عبدالله العبيدي

توطئة

لقد بلغ الخطاب النسائي درجات وعي تجاوزت الوعي السابق الذي كان يكلل إشكاليّة قضية التجنيس وحق المرأة، وأصبح الآن يطرح بثقة على أنه وعي أنثوي\ أنوثي\ نسوي\ نسائي، وعلى هذا النحو فقد انعكس كل ذلك على الخطاب الأدبي الناتج أصلاً من عميق القضية وجوهرها.

لقد بدأ هذا الخطاب كمفهوم ثقافي مكتسب يأخذ طبيعته من إيمان النساء بأهمية «تأكيد قيمهن الخاصة واستكشاف لاوعيهن وتطوير أشكال جديدة من التعبير تستجيب إلى قيمهن ووعيهن»[1].

وتشكيل هذا الخطاب استوجب اندماجاً يتلاءم مع هذه المعطيات، الجنس وحق الخطاب. لكن هل يحق لنا الآن أن نتساءل عن أحقية التجنيس في هذا العصر الثقافي وهل من المهم أن نعترف بالهوية الجنسية للكتابة والخطاب في هذا الراهن الذي يضمن الاعتراف بالمرأة؟

ربما تكون الإجابة هنا هي نوع من التماس العذر للثورة النسائية في بداية القرن العشرين، وهو التماس قد يجعلنا نفرق ونمنذج الإبداع، وهذا الآخر موقف مبني على قدرة المرأة العربية على فرض لغة ونسق نوعي لاتهيمن عليه أية سلطة ثقافية أخرى من عدمه.

---

(1) **شعرية الحجب في خطاب الجسد**، محمد صابر عبيد، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء 2007م.

لعله بوسعنا القول إن الوضع الثقافي العربي الراهن ساهم في بلورة هذا الخطاب ومنحه الاختلاف اللازم الذي يعيد الاعتبار إلى النسق الأنثوي ويدفعه إلى تكوين دفاع مناهض للخطاب الذي تهيمن عليه سلطة ذكورية، وهذا جعل المرأة الساردة تحاول تقويض هذه السلطة في كتاباتها وفي لاوعيها الذي يفترض أن المرأة بحاجة إلى فرض ذاتها واستعادة حقها، وبصرف النظر عن مشروعية هذا الحق وصدقه فإن المرأة المبدعة استطاعت خلق هذا الأنموذج العربي البالغ الخصوصية، لكننا الآن لسنا بإزاء خطاب ثقافي فحسب؛ بل خطاب اجتماعي حقوقي أيضاً له أسبابه ونتائجه وخصوصيته.

وللوصول إلى عمق القضية وجوهرها يجب أن نعرف ماذا تريد النساء وكيف ينبغي لخطابهن أن يكون؟ ثم يجب أن نتبين الإشكاليّة التي يفرضها النقد بشقيه النسائي والرجالي، ثم فصل التشابك بين الخيوط المتشابكة بين النقدين والتعامل بحيادية وجدية مع إرثٍ ثقافي عالمي هيمن عليه فترة تقسيم الأدب بيولوجياً، كما أنه ليس من السهل إغفال كل ما ارتبط بالمرأة ثقافياً منذ القدم، إذ إننا نجد ارتباطاً كبيراً بين المرأة وعدة خلفيات أخرى لخصها حسين المناصرة فيما يلي:

- خلفية الأساطير والخرافات عن المرأة الشر ومنبع الشقاء للرجل؛
- خلفية المسار الديني وأدبياته عن المرأة القاصر الضعيفة؛
- خلفية الجسد \السلعة عن المرأة الحب والجمال والجنس؛
- خلفية الإبداع واللغة عن المرأة اللذة والرمز[2] لقد حاول هذا البحث التعامل مع كل هذه الأمور من خلال طرح عدة إشكالات تتمظهر منها وفيها كل المحاور التي تتعلق بالأدب النسائي. . هذه الإشكالات هي:
- إشكالية المصطلح؛
- إشكالية الوجود؛
- إشكالية الكتابة؛
- إشكالية الإنتاج الأدبي – الخطاب وخصائصه؛
- إشكالية النقد.

(2) **النسوية في الثقافة والإبداع**، حسين المناصرة، دار عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن 2007م.

أولاً: إشكالية المصطلح

في المدونة الأدبية العالمية عموماً والعربية على وجه الخصوص التباس وارتباك يحيط المصطلح المتعلق بأدب المرأة، هذا الالتباس بشقيه الإجرائي والثقافي يعمم ثقافة مجتمع أدبي بأكمله (مبدع – متلق) وهو ناتج من الإيدلوجية التي تختبئ خلفه. . إذ وصف هذا الأدب بالنسائي والنسوي والأنوثي والأنثوي وبأدب المرأة وفي كل مصطلح دلالات سيسوثقافية لايمكن تجاهلها، لذا وجب تحليل كل مصطلح لغوياً ثم إجرائياً ثم الوقوف على الدلالات الناتجة من هذا التحليل. .

أولاً: الأدب النسائي

وقد تم اختياره في البداية لتداوله على مستوى كبير في المدونتين العالمية والعربية. ولعل السبب هو نظر الناقد أو المتلقي إلى هذا الأدب بصفته الجمعية التي تدل على كتابات مجموعة من النساء الأديبات. .

إن كلمة نساء وفق ما تورده القواميس العربية وصف بيولوجي لا علاقة له بالوجود الإنساني للمرأة وفي لسان العرب نسأت المرأة أي التي انقطع عنها الحيض وبدأت في الحمل وهذا تصنيف بيولوجي وفي المدونة الأدبية نجد هذا المصطلح رائجاً بشكل كبير «الأدب النسائي «وهو يعني مجموعة الكتابات التي تكتبها المرأة والموسومة بالأدبية أو بمعنى آخر «الإبداع الأدبي للمرأة». .

لقد ورد هذا المصطلح في عدد كبير من الدراسات الجادة التي تدور حول هذا الأدب، لكن الأرجح ظهوره مع الحركات النسوية.

ثانيا: مصطلح الأدب الأنثوي

مصطلح الأنثى يقابل الذكر كما تقابل الأنوثة الذكورة وهما مصطلحان يجردان أي صفة ثقافية تلحق بالإثنين، وقد يظن من تبنى هذا المصطلح أنه أجاد الاختيار ولعل ذلك غير ممكن إذ إن باحثة كدجلة السماوي مثلاً التي حاولت من أول سطور أطروحتها إلى نهايتها الدفاع عن هذا المصطلح، لم تستقر على مصطلح واحد بل إنها كالأغلبية التي كتبت عن هذا الأدب تتيه بين المصطلحات ولا تقرّ على أحدها.

إن مصطلح (الأنثى) يحيل على الجسد مباشرة إذ إنه تمييز جسدي بين مخلوقين من النوع نفسه، وفي القرآن الكريم ذكر موقف الآباء حين يبشرون بالمولودة الأنثى كما ذكر موقف أم مريم وقولها التوضيحي (وليس الذكر كالأنثى) وحين احتار الكفار في تحديد ماهية الملائكة جعلوها إناثاً.. كل هذه الآيات تدل على الفصل الجسدي النوعي.

إن المدونة الأدبية والنقدية حين تتبنى هذا المصطلح فإنها تجرد الإبداع من الإنسانية وترده إلى النوع فقط، هذا الرد يجعل الخطاب صفة أنثوية خالصة تلصق بها مثل كل الصفات الأخرى، وبالرغم من أن هذا يفيد الحركة النسوية التحريرية التي تحاول إيجاد أدب خالص للمرأة إلا أن ذلك قد يشيىء الأدب ويخلع عنه التماثلية وهذا يجعلنا نبحث عن خصائص لصيقة لاتوجد في غيره، والواقع يفيد أن المرأة تكتب كما يكتب الرجل وفي المواضيع نفسها؛ بل إن فاطمة العلي وسلوى النعيمي تكتبان ببذاءة تفوق بذاءة الرجال.. هذا يعني أن الصفات الجيدة والرديئة ليست حكراً على أحد كذلك الكتابة ليست حكراً على أحد.

إن بعض المبدعات العربيات لايفرقن بين المصطلحات لكنهن عادة وفي غمرة دفاعهن عن القضية النسوية والأدب النسائي يلجأن إلى هذا المصطلح وكأنهن يحاولن صد المد الذكوري في اللاوعي والوعي.

في مقدمة الكتاب الذي يصدر عن جريدة الرياض والموسوم بـ (قصص نسائية من السعودية) تحدثت أميمة الخميس عن السرد باعتباره أرضا أنثوية[3] هذه الأرض من وجهة نظرها هي حق سلب منها واستعمره الرجل الذي هيمن على كل طاقاتها ماجلعها تدافع عن هذه الأنوثة من خلال فكرة (الأمومة) التي يحتج بها النقد النسوي في مقابل سلطة الأبوة التي قوضت دور الأنثى من قبل.. هذا المصطلح الذي استخدم للتقديم لمجموعة من القصص يمهد لجعل الأنثى موضوعاً وليس ذاتاً تقول: «السرد هو ذلك النسيج التي تنسجه النساء من مادة الأحلام والمنامات الموشاة بأسرار الكون[4] ثم يبدأ

(3) **قصص نسائية من السعودية**، إعداد أميمة الخميس، كتاب الرياض، العدد 141، الأربعاء، 6 آيار 2010م.

(4) المصدر نفسه: 6.

الارتباك فيما تكتب حين تقول إن كل هذه الأشياء (المنامات\ الأحلام \) تحتاج إلى عملية خلق إبداعية تجعل الأنثى كائناً حياً أي إن الأبداع هنا فعل وجود خصوصاً وأن الأنثى بحسب كلامها هي من «ستحفظ قافلة المسيرة الإنسانية بتمام تفاصيلها»[5] ثم تعود إلى موضوع الحق المسلوب والأرض المسلوبة لكن هذه المرة هي أرض نسوية «لأن المرأة تنصت لما وراء الماوراء حيث نبض الكون وصيرورته «ومرة أخرى المرأة الموضوع، الأنثى التي تتأمل الصغار وتربيهم هي نفسها المبدعة التي تكتب لتواصل الحياة.

لعلنا نستنتج هنا أن الكتابة بالنسبة إلى المرأة هي مسألة وجود وصيرورة دون النظر إلى الغاية أو إثبات الذات.

ثالثاً: أدب المرأة

ورد هذا المصطلح في كتابات النقاد المهتمين بالأنساق الثقافية كالغذامي ونصر حامد أبو زيد، كما ذكر في عدد من الدراسات الجادة المتفرقة أبرزها (وعي الذكورة والمرأة) وربما من اللافت للنظر أن مصطلح المرأة يأتي مقترناً بالجسد وأظن أن السبب في ذلك هو أن المرأة تعني اكتمال الأنثى اجتماعياً وجسدياً وثقافياً.

كما أن هذا المصطلح يرد ضمن خطاب الانتهاكات التي تحصل للمرأة والتي يمارسها الرجل وفي الأمرين هي محاولة لمنح المرأة حقها في الوجود وإبراز وجودها بطريقة لاتعبر من الجسد كما في الثقافة الراهنة؛ بل من العقل والذات.

إن هذه الدراسات ربما تحاول تفسير تراكمات اجتماعية ثقافية لذا حين يأتي الأدب يأتي في سياق مختلف عن سياق الإبداع؛ يأتي باعتباره ظاهرة فقط دون الالتفات إلى خصائصه، أي إن هؤلاء الدارسين لم يفلتوا أيضاً من اعتبار المرأة موضوعاً وليست ذاتاً.

الإشكالية الثانية إشكالية الوجود

هل هناك أدب أنثوي نسوي؟

لعلنا نسلم بأن المرأة بطبيعتها الاجتماعية والثقافية والفكرية محاصرة عربياً منذ

(5) المصدر نفسه: 9.

أقدم الأزمنة، فكيف بها حين تسعى إلى اكتساب هوية فنية جمالية تعْبرُ من فوق الهويتين آنفتي الذكر، إنها مغامرة تاريخية كبيرة بحاجة إلى قدر هائل من الكفاءة والاستعداد والتحدّي والإصرار والقتال، إذ هي بحاجة أولاً إلى توكيد هويتها الاجتماعية والثقافية قبل أن تتجرأ على تقديم هويتها الفنية، وعلى الرغم من ذلك فقد شهدت السنوات الأخيرة تجلّي هذه الهوية بنموذجيها السردي والشعري لكنها في نموذجها السردي أكثر من نموذجها الشعري، فقد اجتهدت المرأة روائياً على النحو الذي نافس الرجل ليس على صعيد الكمّ المنتج حسب، بل على صعيد السعي إلى تكريس رؤية أنثوية تتكشّف عن تمثيل حقيقي وجوهري للخطاب النسائي، والانشغال النسائي، والعاطفة النسائية، والتفاصيل النسائية الدقيقة، التي لا يمكن أن تتحسّسها وتنشغل بها سوى المرأة وهي تذهب في ذلك إلى زوايا وبؤر وطيّات وبطانات غير مرئية، لتعبّر بها وعنها، ولتقول كلمتها وتسجّل مقولتها الأنثوية الطامحة إلى الحضور والتمظهر والفعل والتأثير.

نعم هناك إنتاج أدبي للمرأة وهناك نقد يوجه إلى هذا الإنتاج، هذا الإنتاج والنقد موجودان لأن المرأة تكتب، لكن هل هناك التزام واضح يجعلنا نصنف الكتابة بالنسائية أم هو تصنيف فارغ مستورد؟

هل هو كما يقال علاقة بين أدب مركزي وأدب هامشي؟

حسنا هذه الإجابة تتضمن شقين: الشق الأول يتضمن من يقبل وجود الأدب النسائي والشق الثاني يتضمن من يرفض الأدب النسائي ويعتبره وهماً وسأبدأ بالشق الثاني

الأدب النسائي وأزمة الوجود

هناك الكثير من وجهات النظر التي تشكك في وجود الأدب النسائي جملة وتفصيلاً، لكن وجهات النظر اللافتة التي صادفتها هي وجهتا نظر رامان سلدن والناقدة اللبنانية يسرى مقدم.

لقد سخرت الناقدة يسرى في دراستها الموسومة بـ (النقد النسوي العربي – أنوثة

لفظية وخصوصية موهومة)[6] من فكرة الأدب النسائي واعتبرت أن الأدب هو في الأصل نوع من الكتابة التي هي حاجة إنسانية قبل أن يتم تصنيفها لذا فإن المرأة هنا تكتب لتثبت وجودها و«تتسلح بمنطق الهوية الجنسية لترسخ في الأدب، كما في الاجتماع، ما يشاكلها من هوية دونية تأصلت في جذور الثقافة السائدة. يروج لها في كتابات الرجال / الكتاب وتستنسخها النساء / الكاتبات. قد يرين صورتهن من خلالها رؤيتهن إلى صورة الطبيعة والأصل، وقد يشككن أحياناً كثيرة في حقيقتها وتأخذهن الريبة فيها، فيكتبن ما يزعمنه كتابة الذات تَوقاً إلى الخروج عن طوع الصورة المدسوسة وإثباتاً للهوية وانتصاراً للذات. لكن جنوحهن الموهوم لا يلبث أن يتكشف عن المزيد من التيه والتخبط والعجز عن إسقاط الهوية الدون[7] هذا التخبط يجعل المرأة الكاتبة حسب قولها «لايستقر خطابها ولاتبلغ اليقين»[8] لأنها تصارع إرثاً ثقافياً هائلاً يمنح السلطة للرجل في الكتابة وفي الحياة لذا فكل ما تقوم دون جدوى أو حتى أهمّية.

هذا التخبط – وأتفق معها – لم ينتج خطاباً نسائياً يضاهي الخطاب الرجالي، وهي هنا تنتقد السرد النسائي وربما السبب في ذلك أنه لعبة المرأة الأولى تقول: «يتوازى رهان النقد الروائي النسوي الخاسر مع الرهان الخائب على إنتاج خطاب روائي نسائي يحمل سماته الخاصة محتوى وصورة. يدوم خطاباً فاقد الخصوصية، لا يتزحزح في ما يطرحه عما يشيعه الخطاب الروائي العام عن الأنثى/المرأة بمختلف أدوارها، ابنة كانت أو شقيقة أو زوجة أو عشيقة أو أماً، تستلهمها عمومية الروايات النسائية، تُسكِنها متونها، في ما يشبه الانتقال بها إلى عالم مواز يتشاكل إلى حد بعيد مع مواقعها، يضج بشكوى الأنوثة وظلمها وغبنها وقهرها، وبدعوى الخصوصية الشكلية، يتكور بناؤه الروائي، على صورة الرحم يُرمِّز هوية الجسد الأنثوي الذي يبقى أخرس لا ينطلق إلا بالرمز»[9].

وهنا نقطة مهمة يجب التنبه لها، وهي أن الحدة التي تميز لغة الكاتبة قد خفتت

---

(6) **النقد النسوي العربي – أنوثة لفظية وخصوصية موهومة**، يسرى المقدم، ورقة عمل منشورة على الشبكة العنكبوتية. د. ت.

(7) المصدر نفسه.

(8) المصدر نفسه.

(9) المصدر نفسه.

حين تحدثت عن الجسد الأنثوي وإمكانية الولوج من خلاله إلى الهوية والذات كذلك، قد يكون السبب هو أن الاتجاه السائد في لبنان ومع تدشين مجلة جسد جعلها تحفل بهذا الجسد باعتباره هوية بيولوجية قاطعة ومغرية ولافتة، هذا الجسد إن لم يوظف توظيفاً حكيماً من قبل النساء يبقى دون فائدة بل يتجه نحو الفحولة كما تقول: «تسقط عن الكاتبة / الرواية النسائية دعوى الخصوصية صوتاً ولغة ووجداناً وجسداً، لا تملك المرأة منها سوى نسبة اسمية تعين الهوية الجنسية لكتابة ينتجها جنس مغبون ومستتبع تتحكم السلطة الأبوية بكل ما يتصل بحياته، يدخل منذ الولادة في جحيمها طوعاً أو كرهاً دخوله إلى آلة قهرية تسترقه وتشيئه وتجرده من ذاته، تدوم ذاتاً تابعة ومستلحقة تُضاف إلى سيدها ثم مالكها ثم بكر أبنائها، أباً وزوجاً وابناً. كأنه لا وجود لها خارج الإضافة التي هي في المنظور الفلسفي أضعف الأعراض، أو كأنها ذات دون بقية الذوات، فهي ليست جوهراً يقوم بذاته ولا عرضاً يقوم بجوهر، بل مجرد إضافة مستضعفة لا يقوم لها وجود بمعزل عن حصار يزدوج بالمضاف من جهة والمضاف إليه من جهة أخرى»[10].

ورغم ذلك فإن الجسد لايمنح الكاتبة خصوصية؛ الخصوصية تتمثل في إنتاج خطاب روائي نسائي يضاهي ما يكتبه الرجل، تخلع المرأة الكاتبة فيه رداء الأنوثة وتكتب وفق النسق الثقافي العام أي بمفهوم آخر من يقرأ العمل الأدبي لا يمكن أن يعرف جنس الكاتب أو الكاتبة ولقد أشادت بعدد من الروايات التي استطاعت الوصول إلى هذه الخصيصة.

إن الكاتبة هنا تسعى دون وعي إلى إخضاع السرد النسائي لخصائص قسرية تجرده من الخصوصية وتصهره في بوتقة العام والإنساني وهي تعلم تمام العلم أن الحركة النسائية النسوية العربية هي لإثبات الخصوصية الأنثوية، ولعلها تفعل كل ذلك لمطالباتها بالمساواة في المجتمع الذي عممت نتائجه ومتطلباته على الأدب.

الرأي الثاني هو لرامان سيلدن في كتابه الموسوم بـ (النظرية الأدبية المعاصرة) الذي ترجمه جابر عصفور وقال في مقدمته إن الكاتب في هذا الكتاب يكتب للقارئ

(10) المصدر نفسه.

العادي ولعل هذا يخفف من حدة الأحكام التي أطلقها فيما بعد في فصل موسوم بـ(النقد النسائي)

ويتحدث هذا الفصل عن جنوح المرأة ذات الخلفية الأسطورية البشعة عن الطريق ومحاولتها فرض نسق كتابي لاجدوى منه «كان على النساء الكاتبات والقارئات أن يسبحن دائماً ضد التيار، فقد أكد أرسطو أن الأنثى أنثى بفضل ما تفتقر إليه من خصائص فيما ذهب القديس توما إلى أن المرأة رجل ناقص»[11].

هذه هي مقدمة الفصل الذي خصصه رامان سيلدن عن النقد النسائي الذي يذكر فيه ما تستحضره النساء في ثورتهن ابتداء من غضب ربات البيوت ومروراً بنظرة الذكور وممارساتهم ضد النساء. ويتحدث تالياً عن مشكلة الحركة النسائية التي بزعمه لاتريد تبني نظرية لأن النظرية «مذكرة في المؤسسات الأكاديمية بل تتضمن صفات الفحولة من حيث هي المجال الفكري الطليعي الصعب في الدراسات الفكرية»[12].

الجسد بوصفه هوية

اعتمدت الكثير من مدوّنات الأنثى الروائية في الرواية العربية الحديثة على علامة الجسد، بوصفها العلامة الاستثنائية التي بوسع الكاتبة أن تقول فيها وبوساطتها كل ما هو مثير وحيوي ومغرٍ ولافت لانتباه القارئ الذكوري، وهو يهيمن على مقدرات مجتمع القراءة ويحسم وجود المقروء على مستوى الصلاحية والكفاءة والبقاء في المشهد، ولا شكّ في أنّ الجسد منطقة بالغة الخطورة على مستوى تسخيره كي يكون موضوعاً للسرد الأنثوي، إذ هو ليس مطيّة للذّة وتواصل النمو البشري بيولوجياً فقط، بل هو أداة لقهر الطبيعة والأشياء، وهو تمثيل مظهري ووجودي للفعل البشري في أخطر ممارساته المادية والسيميائية، وعلى الرغم من أن الكثير من السرد الأنثوي حاول استغلال الجانب الإيروتيكي في تمثيل الجسد، وراهن على قوة التأثير في مجتمع التلقي على هذا الأساس، إلا أن ثمة إيروتيكية مجانية وإيروتيكية ثقافية ترتفع فوق

(11) المصدر نفسه.

(12) **النظرية الأدبية المعاصرة**، رامان سلدن، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996: ص 233.

الهاجس الجنسي القائم على الإثارة السريعة كي يصل إلى مرحلة تشكيل الخطاب السردي الأنثوي في أعلى مراحل تعبيره وتمظهره وتشكيله.

من هنا يمكن القول إنّ الهوية الفنية للأنثى الكاتبة بحاجة إلى وعي حادٍ ومشاكسٍ ومثقفٍ عالي القصدية، كي يتمكّن من تكريس العلامة وتجسيد الإشارة وتقديم الخطاب الأنثوي بوصفه هوية موازية ومضاهية وقادرة على الحياة، في ظلّ هيمنة ذكورية دكتاتورية تعوّدت الأخذ والاستحواذ والاستغلال وإغفال الآخر وتجاهله وتهميشه وتنحيته وحشره في زاوية مظلمة لا يرى فيها شيئاً كما أنه لا يُرى أيضاً.

هذه الهوية الفنية التي تتجسّد عملياً بالكتابة الإبداعية يجب أن تحظى أولاً من طرف الأنثى الكاتبة والقارئة معاً بالكثير من الإيمان والانتماء، وأن تشتغل على تبلورها وتطورها المستمر بعيداً عن الاستجابة لمقتضيات التحدي المجاني، يجب أن تؤمن الأنثى المبدعة وهي تسير في طريق تشكيل هويتها الفنية على نفسها قبل الآخر، وأن لا تلتفت إلى المحيط والماحول قبل أن تحقق تماسكاً عالياً ومتقدماً في نموذج خطابها بحيث يكون قادراً على الحياة من جهة، وممثلاً لحقيقة الأنثى وجوهر وجودها الإنساني ومكانتها في الحصول على حريتها، فلا حضارة مطلقاً ولا تقدّم من دون أن تكون المرأة حرّة في وجودها وإنسانيتها.

المدوّنة الأدبية الأنثوية العربية المعاصرة، ولاسيما السردية منها، تتقدّم الآن بخطى حثيثة من أجل الحصول على شرعيتها في هوية فنية تميزها وتشير إليها وتحيل عليها، على مستوى الخطاب واللغة والموضوع والحساسية والعاطفة والرؤية والصورة والإيقاع، هوية لها ملامح وخصائص وميزات وتفاصيل أسلوبية دقيقة يمكن أن تنجزها أدوات تحليل الخطاب، بحيث تتحوّل هذه الإشكالية من إشكالية إعاقة إلى إشكالية إنتاج، على النحو الذي تكتسب فيها جمالياتها النوعية التي تضاهي فيها جماليات التعبير في الهوية الذكورية، من دون الإحساس بالدونية لدى الهوية الأنثوية، أو التغني بالهيمنة والفوقية لدى الهوية الذكورية.

ومن مجمل الأمور هذه تحديداً، يجب أن نتناول المرأة راوية ومرويّاً له لنستطيع تحديد هويتها الثقافية والفنية بأدوات النقد السرديّة.

المرأة راوية

تناولت الدراسات النقدية السرد الأنثوي باهتمام بالغ، وصاحب هذا الاهتمام قراءات تأويلية ثقافية للمحكي على لسان الأنثى، وحاولت المدارس النقدية شرح فلسفة الأنثى وطموحاتها، وهذا أمر أفدت منه للوصول إلى موقف تجاه هوية المرأة الثقافية.

لقد انطلقت المرأة الراوي في بعض نماذجها من عدة رؤى وآليات لدفع النسق الأنثوي في مواجهة الهيمنة الذكورية، وبمكونات سردية تعبر فضاء الأزمة التي انطلقت منها شرارة الحكي، هذا الفضاء المتشكل مؤطر من قبل المرأة راوياً والتي تستعين بحشد دلالات عدة غير كافية أحياناً للوصول إلى بؤرة القضية، ووصف مكوناتها دون إيهام أو عاطفة متدفقة. .

لقد اخترت لبيان وجهة نظري هذه دراسة هذه الروايات من عتبة العنوان، وتوصف عتبة العنوان بأنها أول مثير ومنبه أسلوبي يتلقاه القارئ من النص، على أنه يمثّل الوحدة الصوتية والصورية الأولى المشحونة بالدلالة والمستجيبة لفكرة النص الأولى بتركيز ينطوي على قدرٍ متنوّعٍ من التداخل والتعقيد والغموض على النحو الذي يتحدى فيه القراءة ويحرّضها على شبكة واسعة من الاحتمالات تتنشّط فيها أفعال القراءة بفعل حساسية هذا التنبيه وهذه الإثارة.

لقد اختارت المرأة الراوي عناوين روايتها ضمن الحراك الاجتماعي الذي كان إبان الكتابة، هذا يعني أنها تكتب خطاباً اجتماعياً على قدر كبير من الوعي، يهتم بالأبعاد كافة، يهتم بها بوصفها ظاهرة يتحدث فيها المثقفون والمثقفات والمجتمع البسيط الذي تطرح أمامه خيارات وحقوق عدة وبعيداً عن حجم الوعي بالظواهر الاجتماعية المشكلة للخطاب النسوي، فقد نجحت أصوات معينة في تأصيل الخطاب النسوي في بنيته السردية وفشلت أخرى، وسنتعرض للخطابين لنتمكن من تحديد هوية العمل.

يمكن أن نقسم وفق هذا التصور إلى قسمين:

- عنونة تتمركز حول الأنوثة؛

- عنونة تتمركز حول الخطاب الأنثوي.

لقد اهتم القسم الأول بالمرأة الجسد وعمل على دلالته مع الإفادة من مكونات السرد في ضخ هذه المركزية بوصفه من العلامات الأنثوية المهمة فعليه يقع الظلم ومنه يحصل الإغواء وبين الطريقين حكايات تجيدها المرأة الراوي.

إن المرأة الراوي تحاول الانتقال عبر الجسد وتوسيع حدوده على اعتبار أنه محور تتمركز حوله اهتمامات المتلقي وكذلك الدراسات النقدية، وهي حين تستخدمه إما أن تعيد إليه وهجه ومكانته السسيوثقافية وإما تحاول جعله بؤرة الحدث الاجتماعي وتخلق حوله قائمة من الخطابات الاجتماعية التي تتجاوز الجسد نفسه إلى المكون الثقافي بقسميه.

لقد منح الفكر النسائي أهمّية أخرى للجسد على اعتبار أن الجسد الأنثوي هو الأكثر تأثيراً، وخلق هذا الفكر نسقاً أنثوياً خاصاً يتعلق بالعرض والطلب، ويؤكد أن المرأة مؤمنة بأهمية هذا الجسد في خلق النص وفي تحريك خيوط التلقي، استناداً إلى الرغبة وعدمها والظهور وعدمه، هذه الآليات تلعب دوراً مهماً في ترسيخ ثقافة الجسد في السرد وتمنحه صوت الأنثى في اعتقاد بعض الروائيات اللاتي يشتغلن على هذا المفهوم.

وفي الرواية السعودية جعلت المرأة الراوي الجسد منطقة اشتغال واسعة، (عيون قذرة)[13] لقماشة العليان تؤمّن هذه المنطقة من العتبة فـ (عيون) دالة تفجر رغبة الجسد و(قذرة) تبين نوع هذه الرغبة وشرعيتها.

إن العنوان (عيون قذرة) حقق بالإضافة إلى الاشتهاء المحرم واللامشروع الذي تريد الكاتبة أن تصل إليه، وهو عنوان يثير حساسية المتلقي ويستفزه للقراءة بما يفرضه من دوال وبما يتخذ من مساحات تخييل.

إن المفردتين مشبعتان بقيم وصور تمثل إيقونة الجسد على اعتبار أن العين هي البوابة الأولى لتكوين الصورة بينما تأتي صفة القذارة لتوضيح حركة العين والنية، وهي بالنية والسلّوك ألصق.

(13) المصدر نفسه: 234.

إن علامة الجسد هنا حاضرة تطلق حضورها من خلال انتمائها الحسي إلى فضاء الجسد بآلات جسدية حسية مهمة.

وللكاتبة نفسها رواية (أنثى العنكبوت)[14] وهذه عنونة تنفتح إيروسّياً على مشهد ثقافي بيولوجي، يحيل على أنثى العنكبوت في الطبيعة التي تقوم بالتهام الذكر بعد عملية التزاوج، وهذا العنوان يشتغل على هذه الحقيقة، ويعتمد في تشكيله على اعتبار الجسد علامة للخصب، كما أنه يشير إلى إغواء الأنثى والمتعة التي تجلبها اعتماداً على الغريزة والجسد معاً.

وفي السياق نفسه تأتي رواية (نساء المنكر)[15] لـ (سمر المقرن) وهي رواية واضحة الرسالة منذ البداية، إذ تشكل خطاباً كما يبدو يتعلق بالنساء يشتغل على نطاق الفرد والجماعة معاً، هذا يعني أننا إذا حاولنا تفكيك الخطاب فإننا بحاجة إلى الوصول إلى تأويل لكلّ قضية وجدت في هذه الرواية، وفي العموم يعتمد هذا الخطاب على (الخطيئة\المنكر) وهو اتجاه إيروسي واضح الملامح يعتمد على دلالة المفردة نفسها، وهذا يسهل علينا استنطاق العنوان فيما بعد، لأن (المنكر) رغم ارتباطها بالخطيئة كفكرة وسلوك، هي في الوقت نفسه مرتبطة بالسلطة التنفيذية لمحاربة الخطيئة (هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر)، هذه الدلالة تجعل العنونة تأخذ مدى أكثر تمركزاً وتؤدلجه في محاولة لكشف غرض الخطاب في الأصل.

تتحدد مهمة الجسد إذاً لدى المرأة الراوي في لفت النظر إلى المرأة من خلال هذا الجسد، بل العبور من خلاله إلى الخطاب الذي تؤدلجه قيم عدة، هو يحضر بوصفه تعبيراً وليس إدراكاً، لذا يوصم بكل موضوعية بالذاتية في إطار التجربة، ولايمكن أن تتحقق الهويتان الثقافية والفنية مع خطاب يوصف بالذاتية.

الخطاب المتمركز حول الأنوثة

يعتمد هذا الخطاب على صوت المرأة التي تحمل هماً إنسانياً وصوتاً أنثوياً يقدم

(14) **عيون قذرة**، قماشة العليان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005م.

(15) **أنثى العنكبوت**، قماشة العليان، دار الكفاح للنشر والتوزيع، 2010م.

رسالة لكن الإشكالية التي تحملها المرأة راوياً هي الأنا – الآخر، هذه الرؤية تخضع لعدد من الإكراهات التي تحدثنا عنها سابقاً، هذا اضطرها إلى تقديم صورة جاهزة وانفعال عاطفي بينما من المفترض أن تكتشف ما حولها وتقدم لنا رؤيتها بميزة إيداعية تميزها.

نستطيع القول إن المرأة قد تكون ذاتها في بعض ما تطرح لكنها ولارتباطها بشبكة علاقات متنوعة مع ما حولها، تضطر إلى مواجهة الآخر والاحتفاء بالخطاب الذي كرسته الحركات النسائية والمجتمع.

تشتغل المرأة الراوي على الأنا بكامل انتمائها وبالنسق الذي ترتضيه لإبراز هذه الذات، لكنها ومن غير قصد تصطدم بالآخر وتنشغل به عن ذاتها، فمثلاً رواية (بنات الرياض)[16] لرجاء الصانع تعمل على تكريس الأنوية ومنحها الحق في التحرك والتعبير، حتى تصطدم بالآخر وحينها تتجرد من أنويتها وخطابها الذاتي وتنتج خطاباً مضاداً تنسى فيه مشروعها القائم على رسم ملامحها، وتصبح في موقع المدافع عن كينونتها وهذا يقتضي تغيراً في الأسلوب، يتحول أحياناً إلى الاستفزاز ليسترد موقعه الذاتي.

المرأة مروي له

نستطيع أن نتناول هذا الموضوع من جانب المرأة – المرأة، المرأة المبدعة والمرأة المتلقي، وهي مركزية يؤمّنها النسق الأنثوي سالف الذكر، هذا التمركز حول الأنثوية في التلقي وفي الكتابة، منح الصوت الأنثوي طاقة كبرى على إظهار مركزية أنثوية منفردة قائمة على تهميش الذكر والمجتمع، بل خلق لغة أنثوية تطرح أسئلة عميقة وجوهرية، وتنشئ علاقة توتر مثالية ضرورية في منطقة التلقي.

إن اللغة الأنثوية استناداً إلى هذه المعطيات منحت اللغة صفة الخطابية والخصوصية، فتحولت اللغة من كونها لغة فقط إلى خطاب مميز له أهدافه، ويسعى إلى تقويض تلك السلطة التي استأثرت بالحكي فترة طويلة.

(16) **نساء المنكر**، سمر المقرن، دار الساقي للطباعة والنشر، 2008م.

وفي هذا الخطاب تجد المرأة الراوي والمروي له، الواقع الاجتماعي بصورته شديدة القتامة، فالمرأة الراوي استناداً إلى كثير من المعطيات الاجتماعية تصور هذا الواقع إما رغبة في التعاطف مع المرأة وإما تحفيزها على التمرد على الواقع الظالم بالنسبة إلى المروي له.

الجانب التطبيقي الآخر هو ما يتعلق بالنموذج السردي الخاص والموسوم بـالنسائي، وسأطبق فيه على مجموعة من القصص النسائية من السعودية من خلال كتاب يحمل العنوان نفسه[17] بل تعده امرأة وتقدم له أخرى وترسم ثالثة الصور الموجودة بين طياته.

يبدأ الكتاب بمقدمة للدكتورة أميرة الزهراني ذات عنوان واصف طويل، يجعل من القصة القصيرة نافذة عالية مطلة على العالم تقول: «كاتبات سعوديات يقفن على أصابع أقدامهن ليتأملن العالم من خلال القصة القصيرة»[18].

هذه المقدمة تخضع القصة للنظرية النسوية التي تجعل من الكتابة وسيلة خلاص للمرأة، وكان المفترض من أكاديمية أن تنظر إلى المنجز الكتابي من خلال خصائصه وألا تحكم عليه استباقياً وكأنه حق مسلوب تم استرداده..

نبدأ بالقصة الأولى (خلع)[19] وتشتغل هذه القصة على مفردة العنوان منذ البداية، وتدور أحداثها وتفاصيلها من باب (الخلع) الذي جاء منكراً وبعده أربع نقاط، هذا التنكير والفضاء الذي تفترضه النقاط يتيح للقارئ سعة تصويرية وتأملية بحكم غياب التعريف، ثم إن (خلع) بفتح الخاء الذي اختارته مصطلح شائع بين طب الأسنان والنجارة والقضاء، والتنكير يجعله بداية قابلاً للتأويل من عدة جهات، لكنه يأخذ خصوصيته وتعريفه حين تبدأ عتبة الاستهلال (كان طبيب الاسنان) هذا يعني أنه خاص بالأسنان دون غيرها.

إلى هنا تبدو الحكاية حكاية خلع، لكن الكاتبة تشتغل على خلع آخر في قصة موازية للقصة الأولى، هذا الخلع يحيل متنه على الألم نفسه وعلى الرغبة في الخلاص

(17) **بنات الرياض**، رجاء الصانع، دار الساقي للطباعة والنشر، ط 7، 2007م.
(18) **قصص نسائية من السعودية**: 3.
(19) المصدر نفسه: 7.

نفسها معتمدة على جمل إنشائية، وتظل اللازمة السؤالية هي المسيطرة على السرد، كما أن تحول الخطاب من المونولوغ إلى الديالوغ وتناوب السرد فيه؛ تقانة تتناسب مع فلسفة العنوان التي تدل على تردد كبير وحيرة وألم.

إن الكاتبة هنا تستخدم تقانات عدة لمنح ألمها الداخلي اتساعاً وعمقاً، وما الربط الأولي بين خلع الضرس وخلع الرجل من حياتها إلا تأكيد على هذا الوجع الأنثوي البالغ الخصوصية الذي يحيل على المثل القديم «ما وجع إلا وجع الضرس ولاهم إلا هم العرس».

القصة الثانية (رمل)[20] لأمل الفاران وهي بوح أنثوي على لسان الآخر، هذا البوح الذي يتولاه رجل في الحقيقة فقد أم أولاده التي يسميها (عشتار) نسبة إلى عشتار إلهة الحب والجمال، إن الدال (رمل) والآخر عشتار يمثلان ثنائية الحضور والغياب، كما أن الرمل هنا قسوته أحياناً وتحوله إلى صدر رحب يستوعب الأسرار إلا أنه وهم مثلما هي عشتار، يدل على ذلك عتبة الخاتمة (هنا كل من هو من خارج ديرتي أجنبي).

هذه الخاتمة التلخيصية تعيد إنتاج النموذج القصصي وهي هنا في غاية الكثافة والتركيز والأجنبي هنا هو (الحب والبوح)

القصة الثالثة (عنوان منال)[21]

في هذه القصة التي تشتغل على البوح الذاتي للمرأة وتتحدث عن همومها وهويتها المنزوعة جبراً، كما أنها تتحدث عن الانتماء والوطن وإضافة العنوان هنا تقانة ضبابية تخبرنا منذ البداية أن الانتماء والهوية والوطن والمكان هو المرأة. .

كما أن تقانة الذكريات حيلة تريد منها إيصال رغباتها وثقافتها وهمومها من خلالها.

القصص الأخرى (قصص البئر – القطيع – قتلها) تشتغل على الصراع السائدة بين الذكورة والأنوثة.

(20) المصدر نفسه: 8.

(21) المصدر نفسه: 9.

نستطيع أن نصل إلى أن هذه القصص هي بوح ذاتي عن هموم المرأة نفسها وعن هموم أخرى على لسانها أو على لسان الآخر، إنها قصص لاتحاول فرض خطاب ثقافي أو حتى تقديم رؤية واعية للمرأة وهمومها.

أخيراً

المرأة مبدعة حين تلتفت إلى قضيتها دون أن تنسى ذاتها وتتماهى في القضية وتتحول من ساردة إلى حقوقية.

الهوية الأجناسية بين التخفي والتجلي

(40 في معنى أن أكبر لليلى الجهني أنموذجاً)

د. بدر بن علي المقبل

توطئة

تتسم الكتابة السردية في العصر الحديث بقيامها على كثير من التلوينات الأجناسية، فأصبح المنجز الإبداعي متماهياً مع مجموعة من السمات الفنية المنتمية إلى أجناس أدبية مختلفة، ويعد أدب الحديث عن الذات من أكثر الأشكال رحابة وقدرة على الالتباس بالنصوص المنتمية إلى حقول أدبية ومعرفية مختلفة.

وإذا كانت هذه السمة قد تعد ميزة تعين المبدع على استثمار تقانات متنوعة من أجناس فنية متعددة، فإنها قد تصبح سلبية حين توظَّف في سياق إخفاء هوية النص وجنسه الأدبي الذي ينتمي إليه. كما أنه في الكتابة عن الذات يقع الكاتب بين محاولة البوح المطلق نوعاً ما، ومحاولة الالتزام بحدود موضوعه الذي حدده لنفسه، وفي مراوحته بين هاتين المحاولتين يجد نفسه عاجزاً عن تصنيف عمله، أو مضطرّاً إلى طمس بعض معالم هويته، مما يترتب عليه تذبذب هوية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه منجزه الأدبي بين التخفي والتجلي.

وفي مدونة ليلى الجهني (40. . في معنى أن أكبر) التي دونت فيها تجربتها بعد أن اقتربت من سن الأربعين، تتجلى هذه الظاهرة، وبناء عليه تبرز صعوبة تصنيف عملها؛ لأننا أمام عمل تتجاذبه جملة من السمات الفنية من حيث انتماء هذه السمات إلى فنون مختلفة. غير أن المتأمل في المدونة موضع الدراسة يجد - بشكل غير قاطع - إمكانية تصنيف عملها ضمن أحد الفنون الملتبسة والمتقاطعة مع فن (السيرة) الواسع المتعدد الأشكال، وهو: (الرسم الذاتي/ أو ما يسمى: المقالة الذاتية المغلقة).

ومفهوم الرسم الذاتي أو المقالة الذاتية المغلقة، هو: وصف مرحلي للشخصية، لا يتسم بالشمول، «ويجنح إلى الوصف والتصوير، ويمتح مادته من الذات التي يحملها الكاتب بين جنبيه، ويحاول وصفها دون اعتماد على مصادر أخرى»[1]. وعلى الرغم من اقتراب العمل موضع الدراسة من هذه السمات، إلا أنه يصعب القطع بتصنيفه ضمن هذا الاتجاه الفني؛ لمراوحة الكاتبة بين إخفاء هوية نصها المنتمي إلى أحد الفنون المعبرة عن سيرة صاحبها، وتجلي هذه الهوية في مواضع أخرى، ومن هنا يمكن رصد هذه الظاهرة – تخفي الهوية الأجناسية وتجليها – في سردية ليلى الجهني الموسومة بـ (40. . في معنى أن أكبر)، من خلال المحاور الآتية:

المبحث الأول: ملامح التخفي

إن المتأمل في هذه المدونة التي بين أيدينا تبرز أمامه بعض الملامح الدالة على أننا أمام عمل متخفي الهوية، ويمكن رصد هذه الملامح في:

أولاً: ملامح التخفي في العتبات

1. **العنونة الأجناسية**: يتكون الغلاف الأمامي من العنوان، واسم المؤلفة، وصورة فنية، ودار النشر، أما الغلاف الخلفي فيشتمل على كلمة الناشر في التعريف بالكاتبة، وأسطر مستلة من متن النص، وبيانات الناشر، مع صورة فنية – الصورة الأمامية نفسها – جاءت كخلفية لهذه البيانات.

ومن خلال هذه البيانات يتضح أن الملمح الأول الذي يصادف متلقي هذا العمل هو: خلوه من العنوان (الأجناسي) الدال على الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه هذه المدونة، فالمتعارف عليه لدى كتاب العصر الحديث قيامهم بتصنيف مؤلفاتهم وفق رؤيتهم الشخصية، فيضعون على أغلفة إصداراتهم عبارات شارحة تصنيفية نحو: (شعر)، (رواية)، (قصة قصيرة)، (قصص قصيرة جدّاً)، (مقالات)، وغيرها من العنوانات الدالة بوضوح على نوعية الفن الذي يأتي المنجز في سياقه.

(1) **السيرة الذاتية: مقاربة الحد والمفهوم**، أحمد آل مريّع: 60، تقديم: الأستاذ الدكتور محمد القاضي، دار صامد، تونس، ط 3، 2010 م.

بل إن الكاتبة نفسها في عمليها الآخرين: (الفردوس اليباب)[2]، و(جاهلية)[3]، تثبت على صدر غلافيهما العبارة الدالة على جنس الفن المنتميين إليه (رواية). وهذا يفسِّر أن إسقاطها للعنوان الأجناسي في مدونتها (40. . في معنى أن أكبر) كان لغاية أدّت إلى إخفاء هويته عند التلقي الأولي، وليس عملاً اعتباطيًّا. **ويبدو أن هذه الغاية تعود إلى أحد أمرين:**

أحدهما: حيرتها الشخصية تجاه جنس كتابتها، فقد تكون على وعي بأن طبيعة المادة التي أنتجتها عصية على التصنيف؛ لعدم اكتمال شكلها الفني الذي يمكن معه إدراجها ضمن أحد الأجناس الأدبية.

والآخر: التباس بعض سمات عملها بسمات فنون (السيرة)، نظراً إلى اهتمامها بتدوين تجربتها، واقتصارها على الحديث عن ذاتها؛ لذا لو وضعت عنوانًا شارحًا يوضح جنس عملها فسيكون أحد الفنون الملتبسة بفن السيرة، وأقرب هذه الفنون لعملها: (الرسم الذاتي/ المقالة الذاتية التصويرية المقفلة).

وفي حال قامت بتصنيف عملها وفق هذا النوع ستقع في إشكالية الرقيب المجتمعي الذي ينظر بحساسية مفرطة إلى كتابة المرأة عن ذاتها؛ لذا اختارت التخفي بإسقاط هذا العنوان الأجناسي، أيًّا كان نوع الفن السيري الذي ينتمي إليه عملها. ومن هنا يمكن القول: إن إيحاء العنوان الأجناسي – الملتبس بأحد فنون السيرة – بالكشف الصريح عن الحياة الشخصية للكاتبة، دفعها إلى إسقاطه لإخفاء هوية نصها.

ويؤكد ما سبق أن المتابع لمنجزها في الميدان الروائي (الفردوس اليباب، وجاهلية) يجد أنها تشير إلى نوع الفن الذي تكتب وفق أنموذجه الفني، فتضع على غلاف عملها (رواية)، ولعل ذلك يعود إلى شعور المرأة بحساسية المجتمع تجاه ما تطرح من قضايا؛ لذا حرصت على عدم إلصاق ما تكتب بتجربتها الشخصية، فكان من المناسب لها في الرواية كتابة العبارة الشارحة الدالة على تصنيف كتابتها ضمن أحد الفنون الإبداعية التي يغلب عليها الجانب التخييلي، وفي الوقت نفسه تعمّدت إسقاط العبارة الشارحة عندما كانت بصدد الكتابة في ميدان أدبي يقترب بدرجة أكبر من

(2) **الفردوس اليباب** (رواية)، ليلى الجهني، منشورات الجمل، ألمانيا، ط 2، 2006 م.

(3) **جاهلية** (رواية)، ليلى الجهني، دار الآداب، بيروت، ط 2، 2008 م.

الواقعية والحياة المعيشة، وهذه الممارسة يمكن تسميتها بـ (التخفي الواعي)، حيث تعمد الكاتبة بوعي إلى إسقاط العبارة التصنيفية لعملها حتى تتمكن من البوح عن ذاتها بشكل أكبر واقعية دون خوف من ردة فعل الأسرة المحيطة بها، ودون تحرج من الرقيب المجتمعي.

فإذا كان العنوان الملحق بالعنوان الرئيس وظيفته الرئيسة بحسب جيرار جينيت هي تعيين نوع النص، إن كان رواية أو سيرة ذاتية أو مسرحية، فإن أهمّية هذا النوع من العناوين لا تأتي من موقعها الاستراتيجي، بل من حصرها العمل في خانة أجناسية محددة، «وهذه المسألة لها أهمّية بالغة في توجيه القارئ وتأسيس عقد القراءة بينه وبين الباث، وأكثر ما يتجلى هذا واضحاً إذا ما قارنا مثلاً بين عمل سردي كتبت على غلافه عبارة رواية، وآخر صنف بأنه سيرة ذاتية، بحيث يبدو لنا أن مرجعية المحتوى فيهما مختلفة، فعبارة رواية تحيلنا إلى مرجع تخييلي بينما تحيلنا عبارة سيرة ذاتية إلى مرجع واقعي»[4].

فهذه الإحالة في ظني تقوم بتهيئة القارئ نفسيًّا لتحديد نوعية المرجعية التي سيحاكم إليها المادة المقروءة، فعندما يجد كلمة (رواية) سيضع في اعتباره «أن الثقة في السارد غير مؤسسة على المرجع الواقعي بل على البناء الفني التخييلي، لكنه عندما يجد أمامه عبارة (سيرة ذاتية) فسيتوهم أن عالم الكتابة يحيل إلى حياة مفترضة للمؤلف/ السارد، وهي مجرد خدعة تلعب دورها في ذهن القارئ أكثر مما تعبر عن الوضع الفعلي لسبب بسيط هو: أن القارئ هنا بالذات يعتمد على الثقة المبدئية في السارد، وهو لا يستطيع في جميع الأحوال أن يتحقق من مطابقة أحداث السيرة الذاتية للواقع الفعلي إلا إذا تحول إلى ضابط مباحث، وهذا غير ممكن ولا هو معقول. إذاً ما الفرق بين كلمة رواية وعبارة سيرة ذاتية من وجهة النقد الأدبي، لا شيء، فتأثيرهما على القارئ هو هو، محض توهيم سيكولوجي، ومضمون العنونة الإلحاقية فيهما معاً يقترح حقلاً يؤطر الكتابة يقبل به القارئ ويكيف قراءته حسب مقتضياته، فينتج قراءتين مختلفتين بتأثير من عنوانين وقعهما التوهيمي مختلف»[5].

(4) **مجلة علامات**، مج 12، ج 46، ص 39، شوال 1423 هـ، (عتبات النص الأدبي: بحث نظري، حميد لحميداني).

(5) المصدر السابق: 39– 40.

2. **كلمة الناشر**: من العتبات الدالة على أننا نواجه نصًّا إشكاليًّا في هويته الأجناسية، ما جاء في كلمة الناشر التعريفية بالكاتبة على الغلاف الخلفي للعمل، حيث جاء فيها: «ليلى الجهني كاتبة سعودية، صدرت لها روايتان: الفردوس اليباب (دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة)، وجاهلية (دار الآداب)، وهذا كتابها الثالث»[6].

فعلى الرغم من حرص الناشرين على الترويج لمنشوراتهم ببيان جنسها، وموضوعها، إلا أن الظاهر من هذه الأسطر تعمد الناشر تقديم عملها هذا بحيادية لا يتبين معها تصنيفه للعمل ضمن أي سياق فني، فاكتفى بالإعلان عن العمل بقوله: (وهذا كتابها الثالث)، فاختار مفردة (كتاب)؛ لصلاحية استعمالها مع مختلف الأجناس والاتجاهات الفنية.

وهذا التوافق بين الناشر والمؤلفة[7] في الإعلان عن العمل بهذه الكيفية المطموسة الهوية، أثمر منح العمل فرصة أكبر للتخفي، فأخذ بالمراوحة بين التخفي والتجلي أمام عيني القارئ، مستعصيًا على التصنيف والتحديد داخل نسق فني معين.

3. **عتبة المقدمة**: يعد هاجس التعيين الأجناسي من وظائف عتبة التقديم التي تسعى إلى القيام بها، وتصبح هذه الوظيفة «أكثر إلحاحاً في المراحل الملتبسة أو الانتقالية التي يمارس فيها نوع من التجديد»[8]. كما أن عتبة التقديم تعد من (المصاحبات الأساسية)؛ لأنها «عمدة من العمد التي يقوم عليها جزء أو أكثر في فهم مضمون النص وتأوّل مقاصده»[9]. ومع هذا نجد أن مدونة (40. . في معنى أن أكبر) تلح على نقيض هذه الفكرة؛ لذا يمكن القول بأن إسقاط عتبة التقديم مما يعزز مجيء هذه المدونة دون عنوان أجناسي يحدد هويته.

فقد باشرت ليلى الجهني عملها بالحديث عن ذاتها، دون محاولة التقديم لعملها؛

(6) **40. . في معنى أن أكبر**، ليلى الجهني: الغلاف الخلفي، دار الآداب، بيروت، ط 1، 2010 م.

(7) انظر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، نبيل منصر: 99، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 2007م.

(8) المصدر السابق: 73.

(9) **عتبات النص (المفهوم والموقعية والوظائف)**، مصطفى سلوي: 184، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، رقم 71، ط 1، 2003 م.

لإيضاح نوعه، وملابساته، ودوافع كتابته. ولا شك أن خلو المنجز الكتابي من المقدمة التي تفصح عن هويته – في ظل غياب العبارة الشارحة التصنيفية – مما يزيد في تخفي هوية العمل ويمنح الكاتب حرية المراوحة بين الفنون الملتبسة والمتقاطعة فيما بينها، وهذا ما يزيد في بروز إشكالية تصنيف العمل.

4. **العنونة الداخلية**: عند الاطلاع على العمل المدروس يلحظ أنه جاء خالياً من العنوانات الداخلية الفرعية، حيث اعتمد على أسلوب (التخلية)، فأسقطت الكاتبة العنوانات الفرعية التي تصنف الموضوعات والأفكار والقضايا، واكتفت بترقيم المقاطع فقط عوضاً عنها؛ وفي ذلك دلالة على حرص الكاتبة على الابتعاد عما يمكن أن يفضح موضوع مدونتها بشكل واضح؛ لذا لجأت إلى (العنونة الرقمية) المعتمدة على (ترميز) مقاطع سرديتها بشكل متسلسل من الرقم (1) إلى (28).

إن وجود (الأرقام) مكان (اللغة) يعضد فكرة (تخفي الهوية الأجناسية)؛ لأن الأرقام تمتلك خاصية رمزية يصعب إيجاد دلالة محددة لها إذا جاءت في شكل تسلسلي يهدف إلى التنظيم الشكلي فقط. أما (اللغة)، فيما لو حلّت العنوانات اللفظية محل العنوانات الرقمية، فستكون ذات نسق دلالي يربطها بمضامينها المندرجة تحتها، ويعقد الصلة بين العنوانات الفرعية المجتمعة والعنوان الرئيس الذي جاء على غلاف الكتاب، وهذا يعني إمكانية تجلي دلالة العمل وتصنيفه دون حاجة إلى الدراسة التأويلية المتعمقة.

ومن المهم التنبيه على أنه يمكن أن تعد (العنونة الرقمية) من ملامح تجلي هوية النص المنتمية إلى الرسم الذاتي؛ إذ يمكن أن يقال بأن إسقاط العنونة الداخلية دال على انشغال الكاتبة بالبوح المتدفق عن اختيار عنوانات محددة لتجاربها المضمنة سرديتها، فهي مشغولة بتأمل ذاتها وفلسفة الوجود من حولها، لذا اندفعت في التعبير عن مشاعرها ونظرتها إلى الأشياء، ولم تلتفت إلى تصنيف أفكارها وتجاربها تحت عنوانات جزئية.

وعليه يكون أسلوب (التخلية) من العنوانات الداخلية كما جاء في سردية الجهني دالاً على أن هذا العمل مبني على فكرة (البوح) المتصل، والإفضاء بمكنونات الذات دون توقف عند صياغة العنوانات التي تقطع السرد، وبهذا يتأكد أن هذا العمل أقرب

لفن (الرسم الذاتي/ المقالة الذاتية المغلقة)، حيث تتأمل الكاتبة تجربتها في الحياة دون تصنيف لمراحل هذه التجربة؛ إذ هي في نظرها تجربة إنسانية واحدة، تُحكى بتأمل يستعصي على التجزئة؛ لأنها سيرة تأملية، وليست سيرة تهتم بتدوين المنجز المتحقق في كل مرحلة، أو حكاية الأحداث لغرض التسجيل التاريخي.

ثانياً: ملامح التخفي في المتن

بالاطلاع على متن المدونة موضع الدراسة تتكشف بعض السمات الدالة على صعوبة القطع بالجنس الفني المنتمية إليه، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن هذه السمات أسهمت بشكل أو آخر في إخفاء الهوية الأجناسية للنص، وتبرز هذه السمات في ملمحين:

الأول: انتفاء التتابع الزمني

إن المتأمل في كتاب (40. . في معنى أن أكبر) يلحظ بوضوح سمة انتفاء التسلسل الزمني في عرض الكاتبة تأملاتها في حياتها؛ لذا نجدها تصرح في أول مقطوعة من مقطوعات سرديتها بقولها: «إن كتابتي هذه ليست عدًّا لأعوامي ولا إحصاء لها»[10]. إذاً هي لن تقوم بتتبع مسيرة حياتها وما جاء فيها من ملابسات النشأة، والتطور، بل بدأت مباشرة بالحديث عما تشكل لديها من قناعات وهي تخطو على مقربة من سن الأربعين[11].

وفي المقطوعة السردية التي تليها مباشرة تعود إلى سن العشرين مقارنة بين ما تعيه الآن وما كانت تعيه في تلك المرحلة، «ما كتبته في العشرين لا يشبه ما أكتبه الآن، وما أفهمه الآن من (شرق المتوسط) ليس ما فهمته منها عندما قرأتها أول مرة قبل أعوام طويلة خلت»[12]. ثم تعود مرة أخرى في المقطوعة السردية الثالثة إلى الحديث عن سن الأربعين: «إنني أكبر، وأبلغ أربعيني دون طفل»[13].

(10) **40. . في معنى أن أكبر**: 7.
(11) انظر، المصدر السابق: 7.
(12) المصدر السابق: 9.
(13) المصدر السابق: 11.

وهكذا يتبين مراوحة الكاتبة بين مراحل حياتها العمرية تقديماً وتأخيراً دون التزام بنسق زمني معين صعوداً أو هبوطاً، وهذا ما يجعل القارئ أمام فجوات كثيرة يصعب سدها، وهذه الفجوات أيضاً تجعل المتلقي فاقداً لليقينية عند محاولته عد هذه المدونة من ضمن أحد الفنون الملتبسة بالسيرة، وبهذا يكون النص قد مارس نوعاً من التخفي على مستوى هويته الأجناسية.

وربما صاحب ذلك إيمان الكاتبة بالرؤية الفنية التي تشترط التزام السيرة بالحديث عن جميع مراحل الحياة، مع الالتزام بالتسلسل الزمني في سرد أحداثها، وهو الأمر الذي لم يتوافر عليه عملها؛ لذا تعمدت طمس هوية نصها الذي لم تتحقق فيه الشروط الفنية المعتبرة في الفنون المتقاطعة مع جنس السيرة.

والأرجح أن الكاتبة قد تعمدت عدم الالتزام بالتسلسل الزمني لغرض فني ودلالي يخدم مدونتها، فهي لم تتورط في هذه الممارسة بسبب ضعفها وعدم تمكنها من أدواتها، وإنما تعمدت عدم الالتزام بمنهج زمني محدد؛ لأنها كانت تعرض تأملاتها الذاتية في مقاطع تتفق مضامينها دلاليًّا، وتختلف زمنيًّا من حيث السياق العمري والتأريخي.

وفي ظني أن مما ميَّز عمل الجهني تعمدها عدم الالتزام بنسق زمني معين؛ لاهتمامها بالنسق الدلالي الموضوعي الذي جعلها تهتم بتأمل وجودها الكلي وارتباطه بالزمن والوعي، مع إهمال ما سوى ذلك. فعدم اعتماد الكاتب على التسلسل الزمني يعود إلى اهتمامه بالدرجة الأولى بالموضوعات والقيم والظواهر التي يتحدث عنها وأثرت حياته، وليس الاهتمام باستعراض الأحداث بحد ذاتها[14].

إن الكتابة عن الذات – أيًّا كان نوعها – لا تعني الجمع المتسلسل للأحداث والوقائع، وكأننا أمام فيلم تسجيلي يوثق ما كان دون إضفاء رؤية ذاتية تعمق الحدث والموقف؛ فالهدف الرئيس من هذه النوعية من الكتابة هو «متابعة خط ذي دلالة معينة في حياة الإنسان»[15]. وفي سعي ليلى الجهني نحو تحقيق هذا الهدف في مدونتها

(14) انظر: **مجلة الفيصل**: ع 67، ص 76، محرم 1403 هـ/ 1982 م، (أدب السيرة الذاتية للدكتورة سامية أحمد أسعد).

(15) **دليل الناقد الأدبي** لنبيل راغب: 121، دار غريب، القاهرة، د. ط، 1981 م.

أهملت فكرة التسلسل الزمني، فجاء عملها متميزاً من الناحية الفنية الدلالية، متخفياً على مستوى الهوية الأجناسية؛ لصعوبة تصنيفه بشكل يقيني ضمن أحد الفنون.

والآخر: تهميش الحدث

يعضد ما سبق من سمات ساعدت على إخفاء هوية النص، مجيء مدونتها مقصورة على الحديث عما توصلت إليه من قناعات ورؤى بعد أن اقتربت من سن الأربعين، فهي مدونة عن (. . معنى أن أكبر)، وليست مدونة عن المراحل التي مرت بها حتى بلغت هذه السن.

ولإثبات هذه الفكرة يمكن للقارئ أن يسأل نفسه بعد أن ينتهي من قراءة عملها السؤال المباشر الآتي: ماذا تعرف عن ليلى الجهني؟ ولأني على يقين بأن الإجابة ستكون فقيرة جدّاً؛ أستطيع القول بأن سؤالاً كهذا يكشف أن الكاتبة لم تكن معنية بتقديم تجربتها وسيرتها للقارئ، وإنما أرادت التعبير عن شعورها تجاه هذه المرحلة – سن الأربعين – التي وصلت إليها، مع التعبير عن رؤيتها تجاه بعض المواقف والقضايا التي مرت بها.

إن حديثها عن وعيها المتشكل في سن الأربعين وما يتصل بهذه الفكرة التأملية من قضايا وأفكار أضفى على المدونة مزيداً من الغموض من حيث التصنيف؛ لأن القضية لم تعد متعلقة بأحداث، ووقائع، ومواقف، يمكن رصدها زمنيًّا ومحاكمة مرجعيتها الواقعية، وإنما المسألة مرتبطة بأفكار تأملية مقلقة بالنسبة إلى الكاتبة، فأخذت تطارد ملامحها في مراحل عمرها المختلفة دون تحديد وتنظيم معين.

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن في ختام الحديث عن تخفي الهوية الأجناسية، هو: لماذا تحاول الكاتبة إخفاء هوية جنس مدونتها؟ أو بشكل آخر: لماذا لم تصرح الكاتبة بهوية عملها؟ ومع عدم وضوح الأسباب التي جعلتها تبتعد عن أي محاولة تصرح من خلالها بهوية عملها، إلا أنه يمكن طرح فرضيتين من الافتراضات التي يستدعيها سياق إغفال الكاتبات عموماً محاولة تصنيف كتاباتهن، وهما:

الأولى: أنها لم تكن مهتمة – فنيًّا – بجنس الكتابة الذي يأتي سردها في إطاره؛ لذا لم تلتفت إلى تصنيف سرديتها، فالمهم لديها هو البوح عن ذاتها، وما تكنه من مشاعر وأفكار، دون اهتمام بتصنيف العمل، وترك هذه المهمة للنقاد والقراء.

والأخرى: أنها كانت تخشى الإفصاح عن إدراج عملها ضمن جنس فني يتقاطع أو يلتبس بشكل أو آخر بفن (السيرة الذاتية)؛ لما حواه عملها – في تصورها الخاص – من آراء وتصورات تعتقد أنها مصادمة لرؤية المجتمع؛ لذا فضلت أن ترفع عنها غطاء التجربة الشخصية، فلم تلصقها بذاتها، خوفًا من تلقي المجتمع لحديثها إذا جاء صراحة في أحد الأشكال المتقاطعة مع (السيرة).

المبحث الثاني: ملامح التجلي

سبقت الإشارة في مستهل هذه الدراسة إلى إمكانية تصنيف مدونة (40. . في معنى أن أكبر) إلى ما يسمى بـ (الرسم الذاتي/ أو المقالة الذاتية المغلقة)[16]، وكانت الحصيلة النهائية من مجموع ما تم عرضه في المبحث الأول تميل إلى أن هذا التصنيف لم يكن يقينيًّا ونهائيًّا، وهذه الظنية ناتجة من التباس سمات المدونة وتقاطعها مع عدد من الأجناس الفنية، مما أبرز فيها بعض السمات التي أسهمت في إخفاء هوية النص الأجناسية.

وفي المقابل أظهرت القراءة التحليلية لهذا العمل عدداً من الملامح التي تجلَّى من خلالها انتماؤه إلى (الرسم الذاتي/ المقالة الذاتية المغلقة)، ويمكن رصد هذه الملامح في ما يأتي:

أولاً: ملامح التجلي في العتبات

1. **العنونة**: من المعلوم أن من أبرز وظائف العنوان قيامه على تحديد هوية العمل وتمييزه؛ لذا عد جيرار جينيت من أنواع العنونة: (العنونة الخطابية)، وهي التي تحيل بطريقة معينة على شكل النص، وجعل وظيفتها تحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص[17].

وبالنظر إلى عنوان ليلى الجهني (40. . في معنى أن أكبر) يُلحظ أنه اعتمد على إبراز البعد الزمني وامتداده، وذلك من خلال الرقم (40)، ومن خلال مفردة (أَكْبَرَ)،

(16) انظر صفحة: 2 من هذا البحث.

(17) انظر: الخطاب الموازي: 45– 47.

ففي تضافر دلالة الرمز (40) مع باقي العنوان (في معنى أن أكبر) يظهر إيحاء الكاتبة للقارئ أنها ستكتب عن ذاتها من خلال تأمل الأربعين سنة التي عاشتها، ومدى انعكاسها على فهمها للأشياء من حولها، فإذا بدأ القارئ بتصفح كتابها يظهر له بجلاء أن عنوانها قد **أدى وظيفة (تجنيسية) بالإيحاء بجنس الكتابة** الذي يمكن وضع عملها في سياقه.

ومما يرتبط بالوظيفة السابقة، يجد القارئ لعملها أن عنوانها (40.. في معنى أن أكبر) قد **أدّى وظيفة (تلخيصية)**، فقد لخصت الكاتبة في عنوانها مضامين سرديتها من ناحية اهتمامها بالزمن وتأمل الوجود من حولها طوال حياتها، وهذا ما تكشف عنه صياغة عنوانها المشتملة على الرقم (40) للدلالة على الزمن، وشبه الجملة (في معنى أن أكبر) الدالة على تأمل معنى ما مرَّ بها من تجارب طوال هذه المدة، وبهذا يتبين أن عنوانها قد وشى بغرضها من كتابة سرديتها وهو تأمل تحولات ذاتها ومحاولة فهمها.

وقد ساعد على الكشف عن هذه الوجهة الدلالية في عنوانها مجيئه في صيغة تركيبية متوافقة مع متن عملها، حيث جاء من الناحية التركيبية في صيغة اسمية ليتلاءم مع الروح التأملية البارزة في متن العمل والمنعكسة على دلالة العنوان؛ فالصيغة الاسمية أكثر ثباتاً ورسوخاً وهذا ما يقربها من الرؤى التأملية المنبثقة من قناعات متغلغلة في فكر الكاتبة.

وبهذا يتضح أن عنونتها قد سعت إلى تأسيس أفق توقع محدد لدى القارئ، وذلك من خلال صياغته الفنية المتضمنة دلالة عمرية تشي بمجال الكتابة وميدان التدوين، حيث اجتمع في صياغة العنوان ثلاثة مكونات: (الرمز الرقمي «40» دالاً على العمر + الاتجاه التأملي «في معنى» دالاً على المضامين التأملية + الدلالة الموضوعية «أكبر» دالاً على الموضوع). وفي تفاعل هذه المكونات بعضها مع بعض إشارة إلى الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه هذه المدونة.

ويمكن تسمية هذه الممارسة بـ (العنونة الواشية)؛ لأن دلالتها تتضمن الإيحاء بالجنس الأدبي الذي يمكن إدراج العمل ضمنه، إذ يظهر فيها أن الكاتبة تسعى إلى الإفصاح عن شيء من سيرتها والبوح بمكنونات ذاتها.

مع التأكيد أنها في الوقت نفسه تمارس نوعاً من التخفي والتقنع بهذا النوع من العنونة؛ لأنها لا تريد الإفصاح بشكل مباشر عن جنس كتابتها الأدبية لسبب أو آخر. وإن كان وجود مثل هذا النوع من العنونة يصور مدى خشية المرأة السعودية من صدمة تلقي إعلانها الصريح عن كتابة شيء يتقاطع مع سيرتها؛ لذا بدأت بالكتابة عن ذاتها خلسة دون رغبة في الإعلان عن ذلك.

2. **لوحة الغلاف**: ومما ساعد على الكشف عما ينطوي عليه عنوانها من وظيفة (تجنيسية) و(تلخيصية) في الوقت نفسه، تلك الطريقة الفنية التي اختارتها المؤلفة في إخراج غلاف كتابها، حيث جاء الرقم (40) بخط كبير متميز في حجمه وشكله عن باقي الخطوط الأخرى، وفي هذا إبراز لتلك السنين وما تحمله من أحداث ورؤى تستحق السرد والتأمل.

كما اختارت أن تفصل عنوان الكتاب عن اسمها بخط أفقي يعزل بينهما، وتحت اسمها مباشرة شكل منحوت يصور امرأة مجردة من ملامحها، واتخذت هذه المرأة وضعية الجلوس على الأرض وهي مطأطئة رأسها تجاه الأرض، وقد عقدت رجلها اليمنى على اليسرى لتأخذ شكل نصف دائرة موجهة أطراف قدمها إلى الخلف، كما جاءت يدها اليسرى منسدلة بشكل مواز لجذع جسدها وممسكة بقبضة يدها طرف قدمها اليسرى، أما يدها اليمنى فجاءت مرفوعة إلى الأعلى وقد انعكفت إلى خلف رقبتها[18].

فما اشتمل عليه مجمل الصورة من إيحاءات (إطراقة المرأة رأسها إلى الأسفل، وانعكافة قدمها إلى الوراء، والإشارة بيدها إلى خلف ظهرها) كلها رموز تدل على امرأة تحاول استعادة ما مضى من أحداث حياتها؛ لتتأمل في تحولاتها بشكل حزين ويائس، وهي المعاني التي عبرت عنها المؤلفة في متن عملها، وبهذا تضافر العنوان مع الإخراج الفني للغلاف، في الدلالة على الميدان الأدبي الذي يمكن تصنيف هذا العمل ضمنه، وهو: (الرسم الذاتي/ أو المقالة الذاتية).

3. **الاقتباس الختامي**: وأعني به تلك الأسطر التي يضعها الناشر – باتفاق مع

(18) انظر: صورة الغلاف في ملحق الدراسة.

المؤلف أو دونه – على الغلاف الخلفي من العمل، وبتأمل هذه النوعية من الاقتباسات نجد أنها ذات سمات، ووظائف، وأغراض مختلفة. فمنها ما يكون مقتبسًا من أقوال النقاد والقراء حول العمل نفسه، ومنها ما يكون مقتبسًا من حديث المؤلف نفسه عن عمله هذا، ومنها ما يكون مقتبسًا من المدونة نفسها.

كما تنوعت أغراض هذه النصوص المقتبسة ووظائفها بين: الدلالة على مقروئية العمل، والتعريف بالعمل وتلخيص فكرته ومضمونه باقتباس ما يشي بذلك، وإظهار حيادية الكاتب إذا اقتُبِس ما فيه انتقاد لعمله، وبيان الاتجاه الفني الذي يأتي العمل في سياقه، وإيضاح الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه المدونة، وسرد تحولات الكاتب الفنية، وإعطاء عينة تسويقية تغري القارئ باقتناء الكتاب، وغيرها من الوظائف التي تأتي هذه الاقتباسات لأدائها.

وبالنظر إلى الغلاف الخلفي لكتاب (40. . في معنى أن أكبر)، نجد أنه اشتمل على اقتباس ختامي، هو عبارة عن أسطر مستلة من متن المدونة نفسها، وقد جاء في هذه الأسطر: «إنني أكبر، وليس بيدي أن لا أفعل. كل ما بيدي وأنا أكبر هو أن أعي كيف ينحتني الكبر؟ ما الذي يأخذه مني؟ وما الذي يضفيه عليّ؟ وأين سأجد نفسي عندما ينتهي الدرب، وترف الملائكة بأجنحتها من حولي، ويصير ما أعيه خارج الكلمات وأكبر منها؟ وكم سأخسر حينها أنا التي آمنت أن الحياة خسران طويل؟»[19].

ويُلحظ في هذه الأسطر إيجازها الشديد، واقتصارها على اقتناص كلمات ذات علاقة وشيجة مع دلالات العنوان، وهذا يفسّر قوة العلاقة بين العتبات النصية المحيطة بمتن النص؛ إمعانًا في الدلالة على مضمونه، حيث نجد أن هذه الأسطر تشير بوضوح إلى دلالتي: التأمل في الزمن، وانعكاس ذلك على الذات والوجود من حولها، ويبرز ذلك في تأملها لـ (الكبر)، واقترابها من سن (الأربعين)، وأثر ذلك في وعيها وفهمها للأمور من حولها.

وبهذا يتضح أن (الاقتباس الختامي) هنا قد جيء به للتعريف بالعمل وتلخيص فكرته ومضمونه، ومن هنا تتجلّى للقارئ الهوية الأجناسية التي ينتمي إليها العمل،

(19) **40. . في معنى أن أكبر**: الغلاف الأخير.

حيث دلّت الأسطر المقتبسة على اهتمام الكاتبة بسبر تحولات الزمن من حولها، وأثر ذلك في حياتها.

ثانيًا: ملامح التجلي في المتن

1. الاعتراف الضمني: يلمح القارئ للعمل موضع الدراسة تجلي هوية النص الأجناسية من خلال بعض العبارات الدالة ضمنيًّا على الميدان الذي تنتمي إليه، وهذا الاعتراف – وإن كان ضمنيًّا – يعد عقداً قرائيّاً دالاً على أن ما تقدمه الكاتبة يندرج ضمن ما يسمى بـ (الرسم الذاتي).

فعلى الرغم من أن الكاتبة أسقطت العبارة الشارحة التصنيفية من غلاف الكتاب، ولم تقدِّم لعملها بمقدمة توضح جنس عملها، إلا أن المتأمل في متن مدونتها يستطيع رصد عدد من التعبيرات اللفظية الدالة على أنها تحاول (عقد ميثاق ضمني) مع القارئ يفهم منه أنها تقدم محاولة تأملية في شكل من أشكال (أدب البحث عن الذات)، وهو: الرسم الذاتي أو المقالة الذاتية المغلقة التي تعتمد على تصوير الذات في مرحلة زمنية محددة يركز فيها الكاتب على جانب معين من حياته[20].

ويبرز ذلك في ارتدادها إلى ذاتها متأملة المرحلة الزمنية التي عاشتها بوعي، وواصفة مختلف المواقف والمشاعر التي مرت بها، ويظهر ذلك في تكرارها القول: «إنني أكبر»[21]، عند استهلال كل مقالة ذاتية أو مقطع سردي من كتابها، والبالغة (28) مقالة أو مقطعاً، وفي هذا دلالة على أنها تقوم بتأمل تجربتها الحياتية، ورصد تحولاتها مع مرور الزمن.

وتتأكد محاولتها (عقد ميثاق ضمني) مع القارئ في العبارات الآتية: «إنني أكبر، ومع ذلك فإن كتابتي هذه ليست عدًّا لأعوامي ولا إحصاء لها...»[22]، «إنني أكبر. ما كتبته في العشرين لا يشبه ما أكتبه الآن...»[23]، «إنني أكبر، وهذه هي حياتي: طويلة

(20) انظر: **السيرة الذاتية مقاربة الحد والمفهوم**: 60– 61.

(21) انظر: **40.. في معنى أن أكبر**: 7، 9، 11، 13، 15، 17، 19، 21، 23، 25، 27، 29، 31، 33، 35، 37، 39، 41، 43، 45، 47، 49، 51، 53، 55، 57، 59، 61.

(22) **40.. في معنى أن أكبر**: 7.

(23) المصدر السابق: 9.

وثقيلة وغير مكتملة. . . وهذه الكتابة ليست في مديح ما مضى، بل لفهم معناه»[24].

إذاً هي تحاول سبر ما مضى من حياتها، وتسعى إلى تأمل ذاتها، وتكتب بوعي عن تجربتها، وهي إذ تمارس الكتابة التأملية محاولة تصوير ذاتها، تعقد في الوقت نفسه ميثاقاً مع القارئ يعي من خلاله أنه يقرأ نوعاً من أنواع أدب الحديث عن الذات، ويبلغ هذا العقد الضمني قمة وضوحه بعد أن تأملت ما شاءت من حياتها، حين قالت في خاتمة سرديتها: «أربعون! لم أبلغها، لكني أوشك على ذلك، وأنا أردد (ما أطولها حياتي!). . . إنني أكبر، لكن هل نضجتُ بالقدر الذي يستحقه عمري؟ لا أدري، كل ما أعرفه الآن أنها حياتي، وذاك ما حدث»[25].

إن مجيء كلمات نحو: (ما أطولها حياتي)، (إنني أكبر)، (ذاك ما حدث)، في نهاية السرد يشير بشكل جلي إلى أن الساردة كانت تحكي وتدون شيئاً من تاريخها، وأحاسيسها تجاه ما مر بها من أحداث، وما اتخذته من قرارات، وبهذا تتجلى الهوية الأجناسية من خلال هذه العبارات الدالة على مضامين عملها من جهة، وميدانه من جهة أخرى.

2. **المدى الزمني والتنوع الدلالي الذي غطته المدونة**: قد يوحي التنوع الدلالي والمدى الزمني الذي غطته مدونة (40. . في معنى أن أكبر)، بابتعادها عن مفهوم الرسم الذاتي أو المقالة الذاتية المغلقة، الدال على الوصف المرحلي للشخصية، والمتسم بتصوير الذات دون اعتماد على المصادر الأخرى[26]، واقترابها من مفهوم (السيرة) لغويًّا من جهة اشتمال المعنى اللغوي لكلمة (سار) على دلالة السير والانتقال من مرحلة إلى أخرى في امتداد زمني طويل ومتنوع من عمر الإنسان[27].

غير أن الراصد للمضامين التي تطرقت إليها الكاتبة في مدونتها يجد أنها متنوعة دلاليًّا من ناحية تطرقها إلى مناح مختلفة من تجاربها الحياتية، وممتدة زمنيًّا من جهة

(24) المصدر السابق: 61.

(25) المصدر السابق: 61– 62.

(26) انظر: **السيرة الذاتية: مقاربة الحد والمفهوم**: 60.

(27) انظر: **السيرة الذاتية في الأدب السعودي** للدكتور عبد الله الحيدري: 67، تقديم الشيخ: حمد الجاسر، دار طويق للنشر والتوزيع، الرياض، ط 2، 1424 هـ/ 2003 م.

تغطيتها لمختلف المراحل العمرية والاجتماعية التي عاشتها، غير أن هذا التنوع لم ينفك عن شعور الكاتبة بعمر (الأربعين)، وهي المرحلة الزمنية التي قاربت من خلالها مجمل تجاربها الحياتية، فكانت تصور ما مر بها من أحداث، وتتأمل مختلف مواقفها انطلاقاً من (معنى الكبر/ أو معنى الوصول إلى هذا العمر)، وهذا ما يفسر غياب الاهتمام بالحدث، وتهميش الوقائع التي تحكي التفاصيل؛ لدرجة أن القارئ لعملها يستطيع أن يقول: قرأت كل شيء عن حياتها، ولم أعرف شيئاً عنها!

إن التنوع الدلالي والامتداد الزمني لدى ليلى الجهني قائم على البوح الذاتي الذي تأملت فيه (40) عاماً من تحولات حياتها، حيث تحدثت عن: قيمة الوعي بالذات ومعرفة الوجود من حولها، وتبدل فهمها للأمور واختلاف تقديرها لها، وقناعتها حول فكرة الإنجاب والأمومة، ونظرتها إلى الألم الإنساني، ومعاصرة مؤلفاتها لحروب الخليج، وتمنيها الموت المبكر، وقلقها من الكِبَر وذكرياتها الماضية، وفكرة الصمت، وصعوبة فهم العالم من حولها، وفكرة الموت، وعلاقتها بالكتاب والقراءة، والخصوصية في حياتها، وأثر شدة وعيها في اضطراب نومها، وما تحقق لها في الحياة وما حرمت منه، ووعيها الفرق بين الوجود والبقاء، وزواجها وتفهم زوجها لطباعها، ووعيها بمرحلة الصبا وكتابة مذكراتها، وهلعها من معرفة ما ينتظرها في المستقبل، وتأملها في فكرة القدر والحياة، وتأملها بوعي مقلق في حياتها وهشاشة روحها، ودهشتها بالوحدة وارتياحها لها، وشعورها تجاه الزمن والصداقة، والخوف الدائم، وشكها في كل شيء حولها، ووعيها بنقصها البشري على المستويين المادي والمعنوي.

ومن هذه الموضوعات والمعاني يُلحظ أنها لم تهتم كثيراً بالأحداث التي عاشتها ومرت بها في حياتها، ولم تستعرض بتباه منجزاتها التي حققتها، ولم تقف عند تاريخ نشأتها وتكوينها على المستوى الاجتماعي أو الثقافي أو العملي المهني، فقط اهتمت بانتقاء ما يشغلها من أفكار وقضايا كبرى في حياتها وأخذت في تأملها، فقد أشغلها بشكل كبير مدى وعيها بالحياة وفلسفتها؛ لذا نجد أنه من الصعوبة بمكان الوقوف على زمن محدد للأفكار والقضايا التي تحدثت عنها، فهي ليست وقائع أو أحداثاً تروى، وإنما أفكار كبرى تتشكل في وعي الإنسان من تجربته الحياتية عموماً.

إذاً هي مسكونة بالأفكار التأملية الممتدة التي تغطي مجمل حياتها، ويؤيد هذا أنها تفتتح سرد كل فكرة بقولها: (إنني أكبر. . .)، وفي هذا دلالة على أنها تتحدث عن أفكار تأملية تعد خلاصة تجربتها في الحياة التي وعتها سابقاً وما زالت على وعي واقتناع بها. وهذا يعني أن الامتداد والتنوع في الأفكار لديها، لم يكونا سرداً لسيرة، بقدر ما هما بوح ذاتي يحدد ملامح الفكر، ويرسم حدود الذات، انطلاقاً من شعورها بالكِبَر والاقتراب من سن الأربعين التي تقف على أعتابها، وبناء عليه تجلى اقتراب عملها من مدونات (الرسم الذاتي).

3. زمن التدوين: يعد تاريخ الكتابة عن التجربة وزمن تدوينها، من المؤشرات الدالة على أن العمل الذي بين أيدينا يمكن تصنيفه ضمن أدب (الرسم الذاتي) الذي يلتبس في بعض سماته بـ (السيرة الذاتية)، حيث اهتمَّ بعض من عرَّف (السيرة الذاتية) بملمح يتعلق بزمن تدوين العمل، وهو: أن يكون الكاتب قد بلغ سن الرشد والنضج في زمن ارتسمت فيه شهرته في أذهان الجماهير[28]. وهذا ما نلمح شيئاً منه لدى ليلى الجهني، إذ لم تكتب عن تجاربها الحياتية إلا بعد أن نضجت من جهة، وبعد أن ارتسمت معالم شهرتها – على مستوى الكتابة الروائية – في أذهان القراء المهتمين من جهة أخرى.

وتحقق هذا الضابط – تدوين التجربة بعد بلوغ سن الرشد أو تحقيق الشهرة – لدى الكاتبة، يؤكد وجود الامتداد الزمني في تدوينها لتجربتها، كما أنه يعكس اكتسابها خبرات وتجارب حياتية كثيرة امتلأت بها نفسها، فجاءت مدونتها متنفساً مناسباً للبوح بها، وهذا ما يمنح تصنيف عملها ضمن أدب (الرسم الذاتي/ أو المقالة الذاتية المغلقة) مشروعية القول به.

4. بروز الذاتية في سرد التجربة: من أبرز ملامح تجلي الهوية الأجناسية للمدونة موضع الدراسة، والدالة على انتمائها إلى (الرسم الذاتي) بروز الروح الذاتية، وهو ما ينسجم مع مفهوم الرسم الذاتي أو المقالة الذاتية المغلقة، القائم على جنوحه إلى «الوصف والتصوير، ويمتح مادته من الذات التي يحملها الكاتب بين جنبيه، ويحاول وصفها دون اعتماد على مصادر أخرى»[29].

---

(28) انظر: **النظائر** لبكر أبو زيد: 23، دار العاصمة، الرياض، ط 1، 1413 هـ.

(29) **السيرة الذاتية: مقاربة الحد والمفهوم**: 60.

فيلحظ أن ليلى الجهني تلح بوعي مقلق على البحث عن تحولات ذاتها، ورصد تأملاتها في وجودها الحسي، وجاء ذلك بأسلوب يُبرز رؤيتها الذاتية وفلسفتها الشخصية للأفكار التي تطرقت إليها، ويظهر ذلك في حديثها عن: تبدل فهمها للأمور من حولها، وفكرة الإنجاب والأمومة، والألم، والموت، والصمت، والخصوصية، والقدر والحياة، وطباعها الشخصية، والوحدة، والزمن[30].

الخاتمة

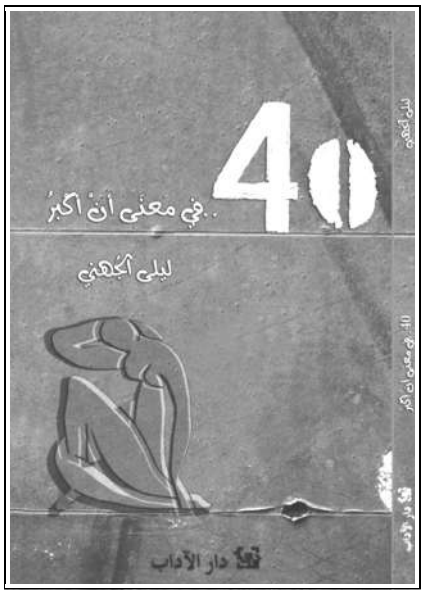
اتسمت الكتابة السردية في مدونة ليلى الجهني (40. . في معنى أن أكبر) بتماهيها مع مجموعة من السمات الفنية المنتمية إلى أجناس فنية مختلفة، وعلى الرغم مما أضفته هذه السمة على عملها من جماليات فنية، إلا أنها أسهمت في إخفاء هوية النص وجنسه الأدبي الذي ينتمي إليه.

ويظهر ذلك جليًّا في مدونة ليلى الجهني حين تتحدث عن تجربتها بعد أن اقتربت من سن الأربعين، دون أن تقص على القارئ سيرة حياتها من حيث: الحديث عن نشأتها ومنجزاتها، وسرد ما مرت به من وقائع وأحداث بشكل تفصيلي تسجيلي، بينما هي في الوقت نفسه تقوم بالبوح بكثير من الأمور المتعلقة بشخصيتها وطبيعة حياتها الخاصة بطريقة تأملية تعكس فلسفتها تجاه ما مرت به في سنواتها الماضية، فأفصحت عن رؤاها الاجتماعية، والفكرية المتعلقة بعدد من القضايا محاولة ربطها بالزمن عموماً وبسن الأربعين على وجه التحديد.

وبناء عليه برزت صعوبة تصنيف هذه المدونة؛ لأننا أمام عمل تتجاذبه جملة من السمات الفنية من حيث انتماء هذه السمات إلى فنون مختلفة، فبالنظر إلى عنوانه وزمن إنتاجه وموضوعه يشعر القارئ بأنه داخل في ميدان (السيرة الذاتية)، غير أن مفهوم السيرة وفق ما جاء في كتب النقد يخرجه من دائرتها.

وبالنظر إلى ما اشتملت عليه هذه المدونة من رؤى فلسفية وخواطر مغرقة في الذاتية يشعر القارئ أنه داخل في ميدان (المقالة الذاتية)، غير أن تغطية العمل لمجمل

(30) انظر على سبيل المثال، **40**. . **في معنى أن أكبر**: 9– 14، 17– 20، 23– 32، 35– 36، 39– 42، 45– 50، 53– 54، 57– 58.



ملحق الدراسة: (صورة لغلاف مدونة: 40. . في معنى أن أكبر)

حياة الكاتبة، وتطرقه إلى كثير من ملابسات حياتها الشخصية بشكل صريح ومكشوف، يدفع إلى التراجع عن تصنيفه ضمن هذا الإطار الفني.

وعند النظر إلى الصياغة الفنية المتجهة نحو الذاتية في كامل غوايتها وشفافيتها، مع الأخذ في الاعتبار زمن تدوين المدونة وعنوانها، إلى جانب اكتفائها بالإشارة إلى الحدث دون تعمق في سرد تفاصيله وقص ملابساته، والاكتفاء بتصوير وقعه على الذات الكاتبة المتأملة في وجودها الممتد عند مقاربتها لسن الأربعين، أقول: عند النظر إلى هذه الحيثيات وملابساتها يترجح لدي – بشكل غير قاطع – إمكانية تصنيف عملها ضمن أحد الفنون الملتبسة والمتقاطعة مع فن (السيرة) الواسع المتعدد الأشكال، وهو (الرسم الذاتي/ أو ما يسمى: المقالة الذاتية المغلقة).

وعلى الرغم من اقتراب العمل موضع الدراسة من سمات (الرسم الذاتي)، إلا أنه يصعب القطع بتصنيفه ضمن هذا الاتجاه الفني؛ لمراوحة الكاتبة بين إخفاء هوية نصها المنتمي إلى أحد الفنون المعبرة عن سيرة صاحبها، وتجلي هذه الهوية في مواضع أخرى.

وبناء عليه يجد القارئ نفسه أمام عمل فني يحاول إخفاء هويته بسبب مراوحة كاتبته بين التخفي والتجلي، فتارة نتحسس همس الساردة تعبر عن تأملاتها ورؤاها بشكل فلسفي تجاه الحدث والزمن والقضايا المختلفة، وتارة نسمع صوت الساردة تشير إلى موقف شخصي أو حدث عابر تمر بهما سريعاً بشكل مقتضب، وبين الصوتين يراوح القارئ محاولاً رصد سمات التخفي، وملامح التجلي؛ لإثبات صعوبة تجنيس هذا العمل بسبب مراوحته بين التخفي والتجلي.

ثبت المصادر والمراجع

الكتب:

- **40 . . في معنى أن أكبر**، ليلى الجهني، دار الآداب، بيروت، ط 1، 2010م.
- **جاهلية** (رواية)، ليلى الجهني، دار الآداب، بيروت، ط 2، 2008م.
- **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، نبيل منصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 2007م.
- **دليل الناقد الأدبي** لنبيل راغب، دار غريب، القاهرة، د. ط، 1981م.
- **السيرة الذاتية في الأدب السعودي** للدكتور عبد الله الحيدري، تقديم الشيخ: حمد الجاسر، دار طويق للنشر والتوزيع، الرياض، ط 2، 1424هـ/ 2003م.
- **السيرة الذاتية: مقاربة الحد والمفهوم**، أحمد آل مريّع، تقديم: الأستاذ الدكتور محمد القاضي، دار صامد، تونس، ط 3، 2010م.
- **عتبات النص (المفهوم والموقعية والوظائف)**، مصطفى سلوي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، رقم 71، ط 1، 2003م.
- **الفردوس اليباب** (رواية)، ليلى الجهني، منشورات الجمل، ألمانيا، ط 2، 2006م.
- **النظائر**، بكر أبو زيد، دار العاصمة، الرياض، ط 1، 1413هـ.

المجلات

- **مجلة علامات**، مج 12، ج 46، شوال 1423هـ، (عتبات النص الأدبي: بحث نظري، حميد لحميداني).
- **مجلة الفيصل**، ع 67، محرم 1403هـ/ 1982م، (أدب السيرة الذاتية، الدكتورة سامية أحمد أسعد).

تشكلات الهوية العربية
في البنية اللغوية

عاصم بني عامر

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية

جامعة الملك فيصل، المملكة العربية السعودية

تمهيد

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن تموضعات الهوية العربية في البنية اللغوية بمستوياتها، من جرس ونغمات وموسيقى وأصوات، أي فيما يدعى بالرتم العربي، ففي منعطفات اللغة العربية وثناياها الصوتية تأسست تشكلات بفعل الهوية العربية، وما كان لغير هذه الهوية العربية إنتاج مثل تلك التشكلات في البنية اللغوية، إضافة إلى أن تقلبات الجذر وما يتبعه من اشتقاقات، كانت نتاجاً وإفرازاً للذات العربية، وما كان لغير العربية أن تنتج مثل ذلك النسق من الاشتقاقات الذي يقوم على نظام التشابه.

وتتكشف المعاجم العربية عن حضور للذات العربية تمثل في صوغ المعاجم العربية من مثل معجم العين للخليل بن أحمد ولسان العرب حيث تموضع في صوغهما نسق عربي دمغ آلية التفكير. كذلك تأسست بنية الجملة العربية في مستواها البسيط والمعقد بفعل هوية خاصة حرصت على رصف وبناء هيكلية التراكيب اللغوية العربية على الشاكلة التي ألفناها.

العَلاقة بين اللُّغة والهُوِيَّة

ثمة علاقة واضحة بين اللغة والهوية، ترتبط بتلك الدوائر التي يلتقيان فيها، فاللُّغة أقدمُ تجليات الهويَّة، أو لنقلْ: هي التي صاغتْ أوَّل هويَّة لجماعة في تاريخ الإنسان، إنَّ اللسان الواحد هو الذي جعل من كلِّ فئة من الناس «جماعة» واحدة، ذات هويَّة مستقلة، وتزداد العناية باللُّغة والهويَّة معًا، ويشيع الحديث عنهما، في المنعطفات أو المفاصل التاريخيَّة في حياة الجماعات، وهي منعطفات أو مفاصل ليستْ من نوع واحد، فقد يكون منعطفًا أو مفصلاً حضاريًّا إيجابيًّا تصَّعد فيه الجماعة، أو تثب فيه نحو الحضارة والتقدُّم، وقد يكون سلبيًّا تتعرَّض فيه للانكسار، وتغزوها رِياحُ التشتُّت

والانطماس، وربَّما الغياب عن ساحة الفعل والتأثير، في كِلا الحالين تبرز قضية اللُّغة، وقضية الهويَّة، وفي الغالب يتمُّ الربط بينهما ويتماهيان إلى درجةِ أنَّهما يكادان يُصبحان شيئًا واحدًا.

وفي هذا السِّياق نستحضر بواكيرَ التحوُّل العربي من ضيق القبلية والبداوة إلى سَعة الحضارة والمدنيَّة، هذه النقلة التي أحدثَها الإسلامُ، كان أحدَ تجلياتها الواضحة الاتجاهُ الكبير نحو التدوين اللُّغوي، ونشاط الدِّراسات اللُّغويَّة والنَّحْوية، في إشارة واضحة وعميقة إلى التحوُّل في حياة أولئك الأعراب، وشعورهم بأنَّهم أصحابُ هويَّة.

الصورة المقابلة صورتنا - نحن العربَ - بعد الحقبة العثمانيَّة، وموت الرجل المريض، وفيها يبدو المسلمون عامَّة، والعرب منهم خاصَّة، في طريقهم إلى التشرذم والتفكُّك تحت تأثير الانقطاع الحضاريِّ الطويل، والسُّبات الذي امتد قرونًا، وأيضًا تحت تأثير العقل الاستعماري الذي يُريد أن ينهب ويُهيمن ويستتبع، ويومها أيضًا برزت قضية اللُّغة، وإن كانت الظروف مختلفة، فقد قُدِّمت اللُّغة العربيَّة على أنَّها بديلٌ للفكر الذي غذاها (الإسلام).

إنَّ كلاًّ من اللُّغة والهُويَّة خاصية إنسانيَّة، فاللُّغة هي لغة الإنسان، لا يشاركه فيها كائنٌ آخر، وكذا شأن الهُويَّة، فما يجمع بين فصيل من الحيوانات أو سِرْب من الطيور أو نحو ذلك، ليس بالتأكيد هُويَّة. إنَّما كانتا (اللُّغة والهُويَّة) خاصيتَين إنسانيتَين؛ لأنَّ الإنسان وحدَه هو الذي يملك الوعي، والشُّعور بالذات وبالآخر، وهذا ما يجعلنا نقول إنَّ كلاًّ منهما مرتبط بالعقل، وهذه دائرةٌ جديدة مرتبطة أشدَّ الارتباط بسابقتها، هما إذًا خاصيتان عاقلتان. وهما أيضًا أوَّليتان، بمعنى أنَّهما قديمتان وُجدتَا مع وجود الإنسان على هذه الأرض، إنَّ الله - سبحانه وتعالى - ميَّز آدم - عليه السلم - بـ «عِلْم الأسماء»[1]، وما الأسماء في حقيقتها إلاَّ نوع من اللُّغة التي تجعله قادرًا على التفكير فيما يحيط به، والتعامل معه، ثم إنَّ هذه العملية - عملية التعليم نفسِه لآدم - حدَّدت هُويته ومَيَّزته من غيره من المخلوقات، فهو كائنٌ مختلف يعرف ما لا يعرفون، ولديه خصائص ليستْ فيهم. وكلٌّ منهما كذلك كُلٌّ مركَّب، بلغة الفلسفة والمنطق؛ أعني:

(1) إشارة إلى الآية الكريمة: ﴿وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ﴾ [البقرة: 31].

أنَّهما أشياءُ تندرج تحتها أجزاء، وهي أجزاء متداخلة لا يمكن فصلُ بعضها من بعض، اللُّغة تحتوي طرائقَ التفكير والتاريخ والمشاعر، وإرادة الناس وطُموحاتهم وشَكْل علاقاتهم، والهُويَّة أيضًا هي هذه العناصر في كُلِّيتها وتركُّبها.

وهُمَا – إضافةً إلى ذلك – تاريخيتان، بمعنى أنَّهما محتاجتان إلى التاريخ أو الزَّمن حتى تتشكَّلاَ وتتعمَّقَا، وتأخذَا الأبعاد اللازمة، ولا يَتنافى هذا مع ما قُلناه من أنَّهما أوَّليتان، فأوليتهما يُراد منها الإشارةُ إلى ملازمتهما للإنسان، وتاريخيتهما تُشير إلى ما تحتاجانِ إليه حتى تنضجَا. ثم إنَّهما جمعِيَّتان، والمقصود من «الجمعيَّة» أنَّهما لا تعيشان داخلَ الفرد منعزلاً، إلاَّ في صورة ساذجة، لا تجعل منهما مستحقتَين لاسميهما.

اللُّغة والهُويَّة هما إذًا وجهان لشيء واحد، بعبارة أخرى: إنَّ الإنسان في جوهره ليس سوى لُغة وهُويَّة، اللُّغة فِكرُه ولسانه، وفي الوقت نفسه انتماؤه، وهذه الأشياء هي وجهه وحقيقته وهُويته، وشأن الجماعة، أو الأمَّة هو شأن الفرْد، لا فرق بينهما، وفي ذلك الإنسان ومقوماته يقول الشاعر القديم ذلك البيتَ الذي نعرفه جميعًا:

لِسَانُ الْفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فُؤَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلاَّ صُورَةُ اللَّحْمِ وَالدَّمِ[2][3]

وبين العربي ولغته من الروابط ما ليس بين الأمم الأخرى وألسنتهم القومية، حيث أقام الزمن حاجزاً بين الأجنبي ولغته القومية، أما العربي فمهما تباعدت مسافة ما بين درجة الفصاحة التي هو عليها قادر ودرجة البيان الذي يأتي عليه كلام المتكلمين أو تأليف المؤلفين فإنه لا يستشعر أي انفصام زمني يحول بينه وبين اندراجه ضمن دائرة التاريخ، أو يحول بين التاريخ وبين الحلول في صميم وعيه الذاتي: إنه في كلتا الحالين يتعامل مع اللغة من منطلق التسليم أنه في لحظته الراهنة ينتمي إلى هذه وإلى تلك، وأنهما معاً تنتميان إليه، هذه هي منه وإليه وإن لم يقدر على صنوها، وتلك هي أداته التي تثبت له أنه ينتمي إلى التي لا يقدر على أن يأتي بمثلها انتماؤه إلى التي يأتيها وتأتيه. الأمر نفسه أن تقول هذا من لغة ابن عربي يجيء به محمود المسعدي، أو هو من لغة النفري يأتي به جمال الغيطاني، فالزمن التاريخي في كل الحالات غائب أو

(2) بيت للأعور الشني: (ت50هـ).

(3) فيصل الحفيان: "**اللغة والهوية**»، (سابق).

محتجب، فإذا كتبت بنسق من الأداء تنحته نحتاً على مناويل الذاكرة اللغوية لم تكن مغترباً قي الزمن، لأنك لم ترحل إلى التاريخ، ولم تسافر إلى الماضي شأن من قال عنه القائل: هذا من كلام شكسبير وذاك من كلام ربلاي، لأن اللغة المنحوتة التي توحي بأنها لغة القرن الثاني هي لغتك أنت ابن القرن الخامس عشر.

إن الآخرين عندما ينسبون كلام الحاضر إلى التاريخ يدركون أن القائل والمقول إليه لا ينتميان إلى نمط الأداء اللغوي المتحدث عنه إلا بقدر انتماء الزمن الحاضر سلالياً إلى الزمن الذي مضى، فالإنكليزي والفرنسي يدركان أنهما يحتكمان الآن إلى سلم من الفصاحة الذي كان للغتيهما منذ بضعة قرون.

كذا ترى التاريخ والحاضر منصهرين: ليسا تاريخاً وحاضراً، إنما هما «التاريخ الحاضر»، وهما كذلك «الحاضر التاريخ» واللغة هي الشاهد على الانصهار، لأنها هي المحول الكيمياوي للزمن تنقله من زمن فيزيائي إلى زمن حضاري حتى لكأنك تقول: إن المسافة بين تاريخ لغوي وحاضر لغوي تكاد تنعدم، والانصهار بين كل مراتب الأداء اللغوي هو كانصهار هباءة الهيدروجين مع ذرة الاكسجين: تبددت هوية كلتيهما فحلت محلها هوية جديدة شاملة[4].

ومن جهة أخرى لغتك هي أنت، ولا يمكن الفصل بحال من الأحوال بين ذاتك ولغتك، فالذات البشرية قادرة على تغيير جلدها في كل ما حولها، فقد تترك جنسيتها وتتحول عنها إلى جنسية أخرى، وقد تترك معتقدها ودينها بكلمة واحدة تنقلها من صف إلى آخر، وقد تفارق انتماءها الفكري والسياسي والاجتماعي، لكن من المحال أن تترك الذات قوميتها فالعربي عربي، ولو ولد وترعرع في بلاد غير عربية، فالفكر العربي هو عربي، ليس فقط لكونه تصورات أو آراء ونظريات تعكس الواقع العربي أو تعبرعنه بشكل من أشكال التعبير بل أيضاً لأنه نتيجة طريقة أو أسلوب في التفكير ساهمت في تشكيلها جملة معطيات، منها الواقع العربي نفسه بكل مظاهر الخصوصية فيه[5].

(4) عبد السلام المسدي، **العربية والإعراب**، الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2010، 58– 60.

(5) **المرجع نفسه**، 12.

دور البيئة العربية في تشكيل اللغة والهوية

لا ينكر دور البيئة في تحديد الصبغة المكونة للعقل البشري، فالملامح العقلية العامة لكل فئة بشرية، ترتد في أصلها إلى ما تقدمه البيئة من عناصر أولية، تسهم في تشكل الذات الإنسانية بقوامها العقلي والجسدي، فأثر الصحراء برمالها الملتهبة، وقفارها الموحشة، وشح مائها، غير أثر أحواض الأنهار الخصبة الظليلة، وغابات خط الاستواء بسمائها المنهمرة، وهما معاً غير جبال الشمال الجليدي، وغاباته التي تحاصرها الثلوج، وتكتنفها الظلمة، ويقسو عليها الجدب[6]. فعلاقة الإنسان بالطبيعة تتشكل بما تسبغه على أمنه الجسدي، بما توفره من غذاء وكساء ورخاء، وبمدى حرصها على أمنه الفكري، وما تقدمه من تفسير علمي لما يحيط به[7]. وأخذاً بمبدأ التحدي والاستجابة كان لزاماً على كل عقلية التفاعل الناشط مع وعائها البيئي والاستجابة لما تفرضه معطيات الواقع إلى حين التشكل النهائي للعقل.

فالعقلية العربية متحت معارفها، وأدوات تفكيرها من بيئتها، وتضاريس طبيعتها، وظروفها المحيطة، فكانت الصحراء بمتعلقاتها من مناخ وموارد ومتناقضات مَعيناً خصباً، أسهم في انبثاق عقلية انطوت على سمات وخصائص صحراوية، وسمت بنية التفكير العربي، ودمغت طرائق تعامله، محددة الصبغة الملازمة لسعيه إلى اكتناه الأشياء، ورسمت مناهجه في التصدي لقوانين الطبيعة ومحايثتها، يبعث تلك العقلية استحضار توازنات تنشدها الذات العربية، حرصاً على خوض غمار الحياة بطمأنينة وسلام.

تنتمي العقلية العربية إلى صحراء واسعة منبسطة، قليلة العناصر والمكونات، تنتظمها علائق واضحة، تتكشف عن منظومة علائقية مبتسرة، ترتكن في جل علاقاتها إلى مبدأ المشابهة، فالصحراء تكرار لذاتها، بمختلف تشكلاتها الطبيعية المكرورة من كثبان رملية متشابهة[8]، وحبات رمل لا تنماز إحداها من الأخرى إضافة إلى ذلك

(6) أحمد موسى سالم، **العقل العربي ومنهج التفكير الإسلامي**، دار الجيل، بيروت، 1980، 91.

(7) **المرجع نفسه**، 92.

(8) انظر نوري حمودي القيسي، **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، بيروت، 1984، ط2، 17.

مساحات شاسعة تنطوي على عناصر نباتية وحيوانية متصاقبة[9]، لا تتكشف الا لمن خبرها، أما ظروفها الجوية فتحتكم إلى رتابة هامدة معادة ومحددة بمواقيت وهيئات. فرياح الشمال والخماسين بتشكلاتها صارت مألوفة مكرورة للعربي تعيد نفسها في كل عام[10]، من هنا غدت الصحراء نظاماً من التشابهات، أظهر ما فيه قلة الإمكانات والمحددات؛ لذلك جاء واضح العلائق دون تعقيدات تذكر، هذه التشكيلة البيئية قمينة بفرض تكوينة عقلية تنطوي على سمات محددة وصفت بأنها عربية، تشمل «مجموع المبادئ والقواعد التي تعتمدها في استدلالاتها»[11]، وجّهت الفكر العربي مدة سيره في عصوره المتلاحقة، تمتح جذورها من نظام المشابهة الكامن في البنية المكونة للصحراء. فالفكر العربي هو عربي، ليس فقط لكونه تصورات أو آراء ونظريات تعكس الواقع العربي أو تعبر عنه بشكل من أشكال التعبير بل أيضاً لأنه نتيجة طريقة أو أسلوب في التفكير ساهمت في تشكيلها جملة معطيات، منها الواقع العربي نفسه بكل مظاهر الخصوصية فيه[12].

يؤكد ذلك التأثير البيئي ابن طباطبا في رؤيته أن العرب تمتح تشبيهاتها مما يكتنفها من طبيعة صحراوية، تعكس طبيعة حياتها في اتكائها على حسية التشبيه «فالعرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر صحونهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها... فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها، إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها.. فشبهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً»[13]وهذه الرؤية مغايرة لنظرية الجنس أو العرق التي أرهص بها من أوائل القرن الثامن عشر، وهي رؤية تعزو التفوق البشري إلى العقل نفسه بتركيبته الفسيولوجية[14]. أو «الملكة التي يستطيع بها كل إنسان أن

(9) نوري حمودي القيسي، **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، 14.
(10) انظر نوري القيسي، **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، **70**.
(11) الجابري، **تكوين العقل العربي**، 15.
(12) **المرجع نفسه**، 12.
(13) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق: طه الحاجري، د.محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956، 10–11.
(14) أشلي مونتاغيو، **الدحض العلمي لأسطورة التفوق العرقي**، تعريب: حسن أحمد بسام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، 114–117.

يستخرج من إدراك العلاقات بين الأشياء مبادئ كلية وضرورية، وهي واحدة عند جميع الناس»[15].

ينتظم علوم العرب ومعارفهم وحدة جامعة ترتد إلى فعل عقلي واحد هو التشبيه كون «التشبيه أكثر كلامهم»[16] فكل قصيدة مشابهة لغيرها، وكل بيت مشابه لأخيه منفصل عنه، والعلوم القائمة على الأثر والأمارة كلها تستند إلى آلية ذهنية واحدة هي التشابه دون علة ضرورية، يتبدى ذلك في النجامة والقيافة والفراسة والعيافة والكهانة والعرافة، فكلها تستدل بالأثر على المؤثر، وتضع الأمارة علامة على الشيء استدلالاً ظنياً تخمينياً لا يقوم على يقين العلات التي تربط بين الأشياء كعلة ومعلول[17].

وبما أنه لا يخفى دور اللغة في تشكيل سلسلة المتلاحقات الفكرية من جهة، والفكر في تشكل اللغة من جهة أخرى، إذ إن الفكر» ليس شيئاً أكثر من الكلام الذي بقي وراء الصوت. . . وعندما يفكر الإنسان فإنه يتكلم على الرغم من أن هذا الكلام لا يسمع»[18] لذلك يجب توحيد العلاقة بين اللغة والتفكير إذ إن الفكر ينتج اللغة واللغة تنتج الفكر، فابتعاث ثنائية اللغة والفكر، يؤشر تلازماً حتمياً بينهما، مما يعني انسراب اللغة في الوعي واللاوعي الجمعي، محددة سبل التفكير ومناهج المعاينة، كونها بنيت بطريقة تسفر عن العقلية التي أنتجتها في الوقت الذي كانت تشكل هي فيه ملامح تللك العقلية.

وكون اللغة العربية كانت – في الأصل – نتاجاً للبيئة الصحراوية، فقد انتظمها مبدأ المشابهة الناظم للصحراء في تقعيدها، إذ استقيت من بطن الصحراء، والتقطت من أفواه أجلاف العرب، حتى في مراحل جمعها المتأخرة[19]، فقد احتكمت إلى عصرها الذهبي في استخلاص القواعد والمحددات، فرسمت نموذجاً أعلى ونصبت

(15) الجابري، **تكوين العقل العربي**، 15.

(16) المبرد، **الكامل في اللغة والأدب**، ج2، علق عليه: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1997، 406.

(17) الجابري، **بنية العقل العربي**، 245–247.

(18) حمد عبد الرحمن حماد، **العلاقة بين اللغة والفكر: دراسة للعلاقة اللزومية بين الفكر واللغة**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1985، 20–21.

(19) انظر ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974، 24، سعيد الأفغاني، **الأصول في الاحتجاج**، .

من البلاغة حارساً له، فكانت البلاغة نموذجاً أعلى لا يدرك، وظيفته تنقية اللغة من دنس الاستعمال، وأصبح لزاماً على كل لاحق احتذاؤه، والسعي لمقاربته ومشابهته، ورسمت صناعة المعاجم تلك الرؤية الأعرابية للعالم، إذ إن جمع اللغة من الأعراب، وانتهاج هيكلية عربية صحراوية، جعل عالم هذه اللغة محدوداً بحدود عالم أولئك الأعراب[20]، فحميميتها مع الصحراء أخرجتها في تشكل خاص محدد، احتكم إلى معيارية المشابهة والاتباع المستمدة من العقلية التي أنتجته بفعل البيئة الصحراوية.

من هنا لا تنكر هيمنة اللغة على طرائق التفكير، ومبعث هذه الهيمنة تموضع قواعد اللغة وأنظمتها وأنساقها في الوعي واللاوعي الفردي والجماعي، حيث تبقى محدداتها محكومة بأنساق وأنظمة متشكلة سلفاً تتخذ هيئات واتجاهات محددة، لها دور كبير في توجيه الفكر العربي، وتحديد مساربه. فاللغة كيان فعَّال لا ينكر دوره في قولبة العقل، إذ إن «كل ثقافة تحمل جنسية اللغة التي تنتجها، وإن نظام المعرفة العام في كل ثقافة لا بد أن يختلف، قليلاً أو كثيراً، عن نظام المعرفة في الثقافات الأخرى، وأن للغة دوراً أساسياً في هذا الاختلاف»[21]، وهو ما قرره علماء السيميائيات بقولهم: «إن منظومة لغوية ما تؤثر في طريقة رؤية أهلها للعالم وفي كيفية مفصلتهم له، وبالتالي في طريقة تفكيرهم»[22]، خصوصاً أن اللغة العربية بصمة ثابتة لم تتغير منذ ما يزيد على أربعة عشر قرناً. من هنا يتفاقم تأثيرها في بنية التفكير العربي ونظرته إلى الأشياء، خصوصاً أن أول عمل علمي منظم هو جمع اللغة ووضع قواعدها؛ لذلك صار هذا العمل نموذجاً يحتذى في سائر العلوم[23]، فالعلماء يحكمون رأيهم بالرجوع إلى أعراب الصحراء للحفاظ على اللغة من اللحن والعجمة، لذا فإن «السماع من الأعرابي قد رسم حدود العالم الذي تنقله اللغة العربية الفصحى لأهلها»[24].

وأهم ما يميز البنية اللغوية للعربية في منطقها ثنائية «التابع والمتبوع» التي ترتد في حقيقتها إلى المشابهة بشقيها المشبه والمشبه به أي الأصل وما يرتبط به، فالعربية وفق

(20) الجابري، **التراث والحداثة**، 144.
(21) المرجع نفسه، 141.
(22) Adam chaff, *langage at lonnaiss ance lparis anrhropos*, 1967 pp 292-293.
(23) الجابري، **تكوين العقل العربي**، 75-76.
(24) **المرجع نفسه**، 89.

نسق تركيبي قوامه الإسناد الذي يتكئ على المسند والمسند إليه كركيزة أساسية وعلى التوابع والإضافة وغيرها من تتمات، وتتجسَّد هذه المعيارية في صميم اللغة نفسها أيضاً من حيث تعاملها مع الجنس، فهي لغة ذكورية، يتبع فيها الإناث الرجال، حتى في أشد حالات التمايز اقتضاءً، فحضور تسع وتسعين امرأة ورجل واحد، يُغلَّب فيه الرجل على النساء لغوياً، فيقال: النساء والرجل حضروا، أو الرجل والنساء حضروا، والشمس أكبر من القمر حجماً وقدراً، لكن واقع اللغة يتأبى على ذلك، فيطلق القمران كناية عن الشمس والقمر لتوجب تبعية الأنثى للذكر، وإمعاناً في تأكيد هذه التبعية تسلطت ذكورية اللغة على ألفاظ التأنيث، ففرج المرأة مذكر وهو أخص بالتأنيث، والعينان مؤنث برغم تعددهما، والأنف مذكر رغم انفراده حتى أن العربي ليلحق الحركة إرضاءً للسابق، فيحرك على الجوار انطلاقاً من هذه الذهنية، فإذا لم يجد السابق لاحقاً جديراً به ابتكر لاحقه بنفسه حتى لو كان معدوم النفع، مثال ذلك كثير بثير، حسن بسن[25]. جراء انسراب معيارية المشابهة وغدوها الصبغة المهيمنة في معارج اللغة وثناياها، صار لزاماً على العقلية العربية انتحاء وجهة خاصة ومحددة مستمدة من اللغة في معاينة الأشياء واكتناه جوهرها.

خاتمة

خلصت الدراسة إلى وجود علاقة وثيقة لا انفصام لها بين الهوية واللغة، تمثلت في تلك الانعطافات التاريخية التي تموضعت في مفاصل سيرورتهما التاريخية، فكانت في الصحراء التي أدغمت اللغة في الهوية، كما أدغمت الهوية في اللغة في علاقة مقدسة خاصة ربطت العربي بلغته، فثمة تلازم لا يمكن فصله بين الذات العربية ولغتها، فاللغة قامت على التشابه، كما هي الهوية العربية المستمدة من البيئة، لذا تأمل الدراسة أن تفتح أفقاً جديداً يتتبع الهوية العربية في كل مستوى من مستويات اللغة: الصوتي والصرفي والدلالي والتركيبي.

(25) عبد الإله الصائغ، **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية: الحداثة وتحليل النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، 38.

المصادر والمراجع

- عبد الإله الصائغ، **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية: الحداثة وتحليل النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.
- ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974.
- Adam chaff, *langage at lonnaiss ance lparis anrhropos*, 1967.
- حمد عبد الرحمن حماد، **العلاقة بين اللغة والفكر: دراسة للعلاقة اللزومية بين الفكر واللغة**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1985.
- أشلي مونتاغيو، **الدحض العلمي لأسطورة التفوق العرقي**، تعريب: حسن أحمد بسام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.
- المبرد، **الكامل في اللغة والأدب**، ج2، علق عليه: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1997.
- ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق: طه الحاجري، د. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956.
- نوري حمودي القيسي، **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، بيروت، 1984، ط2.
- أحمد موسى سالم، **العقل العربي ومنهج التفكير الإسلامي**، دار الجيل، بيروت، 1980، 91.

الجلسة التاسعة

الخميس من 9 – 10:30 صباحًا

رئيس الجلسة

د. ظافر الكناني

م	اسم المشارك	عنوان البحث
1	أ. د. محمد عبدالله حسين	الهوية العربية في المسرح النثري وتحديات العولمة
2	أ. د. أحمد السماوي	في تلقي رواية الخيال العلمي – الهوية والوظيفة
3	أ. د. مصطفى الضبع	تعدد الأصوات ومركزية الهوية في الرواية العربية
4	د. أمل بنت الخياط التميمي	مكونات الهوية في الحقل الأدبي المصور

الهوية العربية
في المسرح النثري وتحديات العولمة
(دراسة في نماذج تطبيقية من المسرح المصري)

أ. د. محمد عبد الله حسين

أستاذ الأدب والنقد – رئيس قسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم – جامعة المنيا (مصر)

إن قضية الهوية والصراع بين الثقافات هي القضية التي تفرض نفسها بقوة على الساحة الأدبية، فقد أصبح الخوف من طغيان ثقافة على أخرى، وتلاشي حضارة لحساب حضارة أخرى؛ هو الهم الأكبر للثقافات الوطنية أو القومية، فإن أول التحديات التي تواجهها الثقافات الوطنية في أي مجتمع من المجتمعات هي [شمولية الثقافة الغربية باسم العولمة، وهي نوع جديد من الأهمية الثقافية لا يتحد فيه المثقف مع زميله على مستوى الإنسانية لتحقيق ثقافة عالمية، وإنما يخضع فيها المثقف المنتمي للدول النامية والمتخلفة لثقافة المثقف المنتمي لدول التقدم الصناعي والعلمي، أي خضوع الذات القومية لذات أخرى تدعي العالمية][1].

ومصطلح العولمة Globalization يثير كثيراً من الجدل والاختلاف حول ماهية «العولمة» وهل هي ظاهرة، أم عملية، أم حالة مبتغاة؟ وعلى هذا يمكن النظر إلى «العولمة» أو التعامل معها على ثلاثة مستويات حددها د. صلاح سالم زرنوقة كالآتي:

المستوى الأول

هو العولمة بوصفها أيديولوجيا Globalism أو إطار فكري يقوم على فكرة انتصار الحضارة الغربية، ويدعي تدشين مرحلة جديدة في التاريخ البشري، وتستند هذه الدعاوى إلى مجموعة من الأطر الأيديولوجية، كالليبرالية الجديدة، أو اتجاه ما بعد الحداثة، أو مرحلة ما بعد التنمية، أو ما بعد الإمبريالية، وتسنده نظريات تفسيرية مثل

(1) انظر: د. حسن عطية – **المسرح المصري اليوم – دراما الذاتية والعولمة** – بحث مقدم لمؤتمر التنمية في شمال الصعيد – كلية الآداب – جامعة المنيا سنة 1998 ص2.

نظرية التحديث والتلاقي، ونظرية عبر القومية، ونظرية العالمية. وفي هذا المستوى تطرح العولمة نفسها باعتبارها محاولة لنشر حضارة الغرب أو قيم الليبرالية، فتنطلق من تحطيم المسلمات والمفاهيم والقيم والافتراضات القائمة وإحلالها بمجموعة أخرى بديلة لم تخل من التناقض في معظم الأحيان.

المستوى الثاني

وهو العولمة بوصفها ظاهرة Globalization بمعنى مجموعة من الإجراءات والسياسات والممارسات المقصودة والصادرة عن القوى الكبرى في العالم خصوصاً أميركا. حاولت هذه القوى بشكل واع ومتعمد تحديد مضمون العولمة وفرض شروطها على التجمعات كلها بشكل يخدم مصالحها، ومن ثم فقد أصبحت العولمة في هذا المستوى تعني التدخل في الشؤون الداخلية من الناحية السياسية، والتحكم في عمليات الإصلاح الاقتصادي من الناحية الاقتصادية، والاختراق الإعلامي والثقافي من الناحية الثقافية.

المستوى الثالث

هو العولمة بوصفها عملية Globality بمعنى أنها مرحلة تاريخية أو هي بمثابة تطور نوعي جديد في التاريخ الإنساني. وبالتالي فهي حصيلة تطور تاريخي تراكمي له جذوره التي تحدث عنها الكثيرون، والتي حاول البعض وضعها في شكل حلقات متتالية، وهي بذلك تجسيد لمجموعة من التطورات العلمية والاقتصادية التي تجعل منها امتداداً لاتجاهات سبق أن تحددت. وهي بهذا المعنى تخرج عن إمكانية التحكم فيها، بعبارة أخرى فإن قوى العولمة في هذا المستوى وهي قوى علمية وتكنولوجية واقتصادية – تبدو الآن مستقلة استقلالاً تاماً عن إرادة الدول الكبرى[2].

والواقع أن المستويات الثلاثة المذكورة في تعريف العولمة ليست منفصلة بعضها عن بعض، فالعولمة بوصفها أيديولوجيا تختلط في كثير من الأحيان بالعولمة بوصفها

(2) انظر: د. صلاح سالم زرنوقة – مخاطر البعد الثقافي خارج السيطرة.. والفرص الصعبة " مقال – **جريدة الأهرام** – القاهرة 27 / 9 / 2000 ص 32.

ظاهرة، وكلاهما يختلط بها باعتبارها عملية. ومع ذلك فثمة فروق واضحة بين هذه المستويات، فالعولمة باعتبارها أيديولوجيا تتعلق بما ينبغي «أن يكون» وهي في باب الثقافة ألحق رغم صلتها بالجوانب السياسية والاقتصادية والعولمة بوصفها ظاهرة تتعلق بما «لا يمكن أن يكون» وهي بالمجال السياسي أكثر ارتباطاً أما العولمة بوصفها عملية فتتعلق بما «هو كائن» وهي أكثر تعبيراً عن التطورات الاقتصادية والتكنولوجيا، ومن ثم فالعولمة باعتبارها أيديولوجية تعني تسيد الحضارة الغربية، والعولمة بوصفها ظاهرة تعني تسيد النموذج الأميركي «الأمركة» إلى حد ما، أما العولمة بوصفها عملية فقد لا تعني هذا ولا ذاك، وقد يتمخض عنها نمط جديد مختلف تماماً يصعب التحكم فيه ومن هنا يمكن «الإقرار بحتمية العولمة في هذا المستوى فقط، أي بوصفها عملية، أما المستويان الآخران (أيديولوجية – ظاهرة) فليس لهما مثل هذه الحتمية»[3].

والعولمة في مجملها نسبية تختلف آثارها من مجتمع إلى آخر ومن شريحة إلى أخرى داخل المجتمع، ومن ثم يمكن التحكم في آثارها.

ورغم ذلك فإن البعد الثقافي للعولمة له خصوصية واضحة، فهو أكثر عشوائية أو «أقل خضوعاً للتنظيم والرقابة قياساً إلى الأبعاد الاقتصادية والسياسية مثلاً»[4]. أو إن شئنا الدقة أبعد كثيراً عن إمكانية التحكم فيها، إضافة إلى أنها البعد الوحيد الذي يمكن أن يجد مقاومة أو الذي تجدي معه هذه المقاومة من جانب الشعوب والجماعات الرافضة له، لكنه في الوقت نفسه – ربما يكون أسرع انتشاراً وأيسر منالاً في طلبه.

ومن هذا المنطلق تكمن المشكلة الأساسية التي تتمثل في العلاقة بين الكونية والخصوصية. وهنا أيضاً يفرض السؤال نفسه، هل هي «عولمة الثقافة؟ أم ثقافة العولمة؟ والشق الأول يعني تلاشي التعددية الثقافية، والشق الثاني يشير إلى وجود حد أدنى من المشترك الثقافي العالمي إلى جانب الخصوصيات الثقافية»[5]. والمأزق الحقيقي في «عولمة الثقافة «يكمن في عدم إمكانية تحقيقه، فالثقافة لا يمكن أن تعولم، وأي محاولة في هذا الشأن تعني الهيمنة أو الغزو الثقافي الذي يمكن مقاومته عن طريق

(3) انظر: د. صلاح سالم زرنوقة – المرجع السابق ص 32.
(4) نفسه ص 32.
(5) نفسه ص 32.

عدة وسائل أهمها بروز الخصوصيات الثقافية – في تعددها – لمواجهة كل محاولة للهيمنة وهذا يتوقف على العوامل الكامنة داخل كل ثقافة من الثقافات.

فنحن الآن في مفترق طرق أمام ظاهرة أهم ما يميزها [هو فعل العنف والعدوان الذي يحدث بشكل دائم ضد الثقافات الأخرى – ونحن ننتمي إليها – التي لا تملك، أو تحجب عنها وسائل كثيرة في مقدمتها اتفاقية الجات][6]، وهذا ما يمكن تسميته بالعنف الثقافي أو حسب تعبير عبد الإله بلقريز «الاختراق الثقافي «الذي [يقوم على الإنكار والإقصاء لثقافة الغير، وعلى الاستعلاء والمركزية الذاتية في رؤية ثقافته..... والعولمة بهذا المعنى ليست سوى السيطرة الثقافية الغربية على سائر الثقافات بواسطة استثمار مكتسبات العلوم والثقافة في ميدان الاتصال][7].

وبهذا الفهم للعولمة الثقافية أو العنف الثقافي أو للاختراق الثقافي تتجلى النزعة الشمولية واللاديمقراطية للعولمة، التي تفرض على الثقافة العربية تحدياً قومياً [خصوصاً في مجال المسرح الذي تأسس على الديمقراطية سواء في زمن الإغريق أو في الحاجة إليه بالوطن العربي أواسط القرن التاسع عشر][8].

ومع إيماني العميق بأن الخصوصيات الثقافية العريقة لا يمكن تلاشيها – رغم التسليم بإمكانية اختراقها – أزعم أن «فن المسرح» حالة مستثناة من هذا الاختراق لأنه يعبر عن الموروث الثقافي للمجتمع، إضافة إلى أنه فن جماعي يعتمد على الخصوصية الثقافية للمجتمع الذي ينبثق منه.

– 1 –

إن المسرح منذ بداياته وعلى مدى تاريخه هو أكثر الفنون عامة التصاقاً بالمجتمع، فهو نشاط جماعي في جميع مراحله إعداداً وتنفيذاً وتلقياً.. ومن ثم فهو أكثر الفنون تعبيراً عن الموروث الثقافي للمجتمع الذي ينشأ فيه، وهو بهذه الخاصية الفريدة التي تشهد على خصوصيته في أي مجتمع من المجتمعات لا يمكن انفصامه عن المجتمع بأي شكل من الأشكال [فالمسرح لا يمكن أن يتأسس خارج ثقافته وشروطها التاريخية

(6) د. مصطفى عبد الغني «**الجات والتبعية الثقافية**» مكتبة الأسرة – ط2 – 2000 ص 72.
(7) نقلا عن المرجع السابق 71.
(8) د. حسن عطية – مرجع سابق ص 3.

والمعرفية وأشكالها التراثية][9]، ومن ثم يصبح من الصعب فرض موروث ثقافي لمجتمع ما على مجتمع آخر، ولذلك فأي محاولة لعولمة المسرح تصبح في حقيقتها [اغتيال لهذا المسرح وفصم عرى علاقته بواقعه، وتحويله إلى مجرد «سلعة «تلبي احتياجات زبون محدد، ولا ترقى بذوقه][10]. وكما يرى الكاتب السوري «سعد الله ونوس «أن فاعلية المسرح [تضعف إذا لم يعرف كيف يحاور زمنه وبيئته. فحين ترحل المسرحية من بيئتها لتقدم في بيئات أخرى تتحول خصوصيتها البيئية حاجزاً يحد من فاعليتها، لأن من مهام المسرح أن يعكس لمتفرجيه بيئتهم وأن يتفاعل مع المزاج الاجتماعي السائد في هذه البيئات، وهذا التفاعل يثري ما يمكن أن نسميه «الشحنة الاحتفالية «ومما لا شك فيه أن غربة العادات والمكان والشخوص كلها عوامل مؤثرة في مدى استجابة المتلقي ومدى فاعليته مع النص أو العرض المسرحي][11]. إذن فمحاولة الرهان على مسرح واحد لكل شعوب العالم يكون هو وحده المسرح الحقيقي ويكون هو وحده المسرح المسيطر [لا يمكن أن تكون إلا ضرباً من ضروب العبث][12].

إذن فالظاهرة المسرحية نفسها في كل أمة من الأمم تحمل في داخلها «جينات» خصوصيتها وتفردها وتميزها من غيرها... ولكن بدرجات متفاوتة تخضع لعوامل حضارية وبيئية مختلفة من أمة إلى أخرى، ولا يمكن إغفال مدى اتصال هذه البيئات بما حولها ومدى تأثرها بها وتأثيرها فيها... فالمسرح [حالات وإحساسات وافتراضات وخيالات وتوقعات وتنبؤات وشطحات ذهنية ونفسية وروحية][13]. ومن هنا كان عالم الإبداع والفن بوجه عام والمسرح بوجه خاص عالماً مختلفاً، لأنه يقوم على مبدأ واقع مختلف، أساسه التغير وعدم الثبات، وبمغايرته يؤدي الفن وظيفة

(9) انظر: عبد الكريم برشيد – الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس – **مجلة الفكر العربي** – العدد 69 السنة 13 سنة 1992 ص 15 وما بعدها.

(10) د. حسن عطية – مرجع سابق ص 3.

(11) انظر. سعد الله ونوس – **بيانات لمسرح عربي جديد** – دار الفكر الجديد – بيروت 1968 – ص 81–82 وما بعدها.

(12) عبد الكريم برشيد – المسرح والتجريب والمورث الشعبي – **مجلة فصول** مج 1. العدد 4 شتاء 1995 م ص 21.

(13) عبد الكريم برشيد – المرجع السابق ص 16.

معرفية تمليها ظروف تاريخية معينة. ومن هنا أيضاً كانت محاولات رفض تبعية المسرح العربي للمسرح الغربي، رغم تأثره به ورغم بداياته الأوروبية شكلاً واقتباس مضمونه مع محاولة تعريبه وتطويعه للذوق العربي. إن محاولات رفض التبعية نفسها تتحدى الوعي الغربي نفسه و[تمزقه، فهو المستعمر المسيطر، والمهيمن الجبار، والمتكبر الذي لا هدف له سوى الإطباق على الشعوب ونهبها وتدميرها، وهو المنهل الأول للعلوم والمعارف، والقيم الكبرى، والإبداعات الإنسانية، وهو مصدر الشر وعقيدته، وهو نموذج الحضارة الذي ينبغي أن يُحتذى. فكيف يمكن التعامل معه؟ هل نقبله أم نرفضه؟ أو نقبله ونرفضه في الوقت نفسه دون أن نسيطر عليه؟][14].

من هنا كانت إشكالية التعامل مع النموذج الغربي للمسرح.. هذا النموذج الذي يفرض نفسه بوصفه حضارة تحدد شكل التعامل والحوار.

– 2 –

أمام كل هذه التحديات لم يقف مبدعو المسرح العربي ونقاده ومنظروه موقف المتفرج، فهذه القضية فرضت نفسها بقوة منذ النصف الأول من القرن العشرين، حيث فرضت مسألة الهوية والذات العربية في المسرح نفسها على المبدعين، ويمكن أن نحدد ثلاث مراحل حاول من خلالها مبدعو المسرح العودة إلى الذات من خلال علاقة «الأنا «بـ «الآخر».

المرحلة الأولى التي أُعتمد فيها على الاقتباس والتعريب والمحاكاة للأشكال المسرحية الكلاسيكية مع محاولة لتطويع الموضوعات العربية للشكل الأوروبي وأصحاب هذا الاتجاه كانوا يستندون إلى فكرة [أن العرب لم يعرفوا المسرح في التعريف الأوروبي، وعلى هذا فالأصالة في المسرح لا يمكن أن تتخطى حدود الموضوع إلى الشكل الدرامي... فالثقافة الغربية تفتقر إلى تراث مسرحي يمكن استلهامه في إحداث نهضة عربية مسرحية صحيحة][15]. فكان البحث عن المضمون والتنقيب في التاريخ والأسطورة والحكايات والأغاني والأدب العربي والتصوف

(14) انظر: برهان غليون: **الوعي الذاتي** – منشورات عيون المقالات – الدار البيضاء – ط 1 – 1987 ص107.

(15) د. نهاد صليحه – **المسرح بين الفن والحياة** – مكتبة الأسرة 2000 ص 145.

والقرآن الكريم. . . . الخ، فكانت أعمال إبراهيم رمزي ومحمد تيمور وبعض أعمال الحكيم ومحمود تيمور وعلي أحمد باكثير، وأعمال شوقي، وعزيز أباظة وقد التزموا جميعهم [بنمط الدراما الغربية الكلاسيكية وتجنبوا الابتكار قدر الطاقة في أساليب الصياغة الدرامية، بحيث جاءت أعمالهم المسرحية قومية المضمون غربية الشكل][16].

ثم كانت مرحلة البحث عن شكل مسرحي عربي، فكانت محاولات الحكيم ودعوته إلى قالب مسرحي يعتمد على الحكواتي والمقلداتي والمداح محاولاً البحث عن (الصيغة المستحيلة «أوروعربية» إلا إنه لم يستطع التحرر من مناقشة الشكل الغربي، والنجاح على المستوى التطبيقي، إنه في تنظيره كان يهدف إلى التخطيط لمستقبل مسرحي يريد أن يكون على صورتين «الأنا» و«الآخر» / الغرب)[17]، فالحكيم قد يكون موفقاً في فكرته النظرية، ولكنه لم يتخلص من سيطرة الشكل الأوروبي، فقد حاول إيجاد مبرراً لنظريته في المسرح الأوروبي وذلك في عودته إلى المنابع البدائية، وفي ثورته [على الأشكال المعروفة تحت عنوان اللامسرح Antitheatre، والحكيم ثانياً يبحث عن نماذجه التطبيقية من واقع المسرح الأوروبي. حتى يثبت فكرته عن العالمية][18]، فقد حاول الحكيم إخضاع مسرحيات أجا ممنون لأسخليوس «وهاملت» «شكسبير» «ودون جوان» موليير وغيرها إلى فكرة الراوي أو الحاكي أو البطل المقلد، وهي فكرة تسيطر على التراث العربي فكانت النتيجة [عملاً، لا هو شرقي ولا هو غربي، أشبه بحسناء إنجليزية تسير في شوارع لندن وقد ارتدت الحجاب أو الجلباب][19]. ثم كانت محاولة يوسف إدريس في دعوته إلى مسرح عربي، حيث يرى أن بداية مسرحنا كانت بمثابة ولادة غير شرعية للمسرح الفرنسي فقد نشأ مسرحنا [كحفيد ملفق للمسرح الفرنسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وتطور الأمر من الترجمة الحرفية إلى التعريب والاقتباس، وليس فقط ترجمة واقتباساً للنصوص وإنما

(16) المرجع السابق ص 145.

(17) عبد الرحمن بن زيدان «أشكال الغرب والخصوصيات والرجوع إلى الذات في التنظير المسرحي العربي» – **مجلة فصول** مج 1. العدد 4 سنة 1995 – ص 83.

(18) د. عبد الحميد إبراهيم – **المسرح المصري والبحث عن شكل أصيل** – بحث مقدم لمؤتمر التنمية في شمال الصعيد كلية الآداب – المنيا 1998 ص 3.

(19) المرجع السابق ص 3.

لمدارس التمثيل وللتقاليد المسرحية][20]، ثم يقترح يوسف إدريس من أجل اكتشاف مسرحنا الحقيقي الخاص بنا أنه علينا أن نسلك طريقاً [مختلفاً تماماً، يكاد يكون عكس الطريق الأول، طريقاً أشق قليلاً، لأنه علينا فيه أن نكتشف أنفسنا، ونكشفها في نقطة يكتنفها غموض كثير هي طبيعتنا الدرامية وكنهها المسرحي!؟][21].

ثم يصل إلى شكل يعتبره أنسب الأشكال لهويتنا المسرحية وهو شكل مسرح السامر داعياً إلى ما يسميه «التمسرح «وحاول تطبيق ذلك على مسرحيته الفرافير، لكنه للأسف الشديد لم ينجح التنظير عند محاولة التطبيق، لأنه لم يستطع الخروج من الشكل الأوروبي رغم دعوته إلى المحلية شديدة الخصوصية، ويعترف يوسف إدريس نفسه بذلك [إنني أعتقد أننا مهما غيرنا وبدلنا وطورنا في المسرح الأوروبي، ستبقى طبيعته أوروبية بعيدة عنا بعد أوروبا][22]، وبين عالمية الحكيم ومحلية يوسف إدريس يدعو الدكتور علي الراعي إلى المسرح المرتجل، ذلك المسرح الذي يهتم بلغة العرض بدلاً من لغة النص، حيث يقوم فنان الارتجال [باستخدام الغناء الشعبي لإمتاع المتفرجين بإصدار حركات ورموز عن طريق الرقص الشعبي لا تخاطب العقل بقدر ما تخاطب الحس كله. . . . الخ][23].

على أية حال كانت هذه المرحلة مرحلة ثرية، مليئة بالجدل حول خلق شكل أصيل لمسرح عربي خالص. والشكل الأصيل Original Form كما يرى د. عبد الحميد إبراهيم [هو الذي يبدأ من الشكل التراثي، ويضيف إليه وجهة النظر المعاصرة. . . ووجهة النظر المعاصرة هي حياة يصنعها المجتمع، وتختص داخله، يتداخل فيها التراث مع الأفكار العالمية. لتنتج في النهاية شيئاً يحمل خصوصية الفرد، وخصوصية المجتمع][24]. ولذلك لا نستطيع – مهما حاولنا – فرض الشكل الأصيل لأنه [يعتمد

(20) يوسف إدريس – **نحو مسرح عربي – مع النصوص الكاملة لمسرحياته** – مطابع الوطن العربي بيروت 1974 ص 473.

(21) المرجع السابق ص 475.

(22) نفسه ص 476.

(23) انظر د. علي الراعي. **الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري** – كتاب الهلال العدد 212 نوفمبر 1968 من ص 67: ص 73.

(24) د. عبد الحميد إبراهيم – مرجع سابق ص 1.

على فكرة التشكيل الحضاري، وهي فكرة لا تتم إلا في موقف حضاري يحمل رؤية خاصة. . . والتشكيل الحضاري يحتاج إلى فترة حضانة، حتى يتخلق ويصير ظاهرة تفرض نفسها على المبدع والناقد معاً. . . فالشكل رؤية تصنعها الحياة وليست قالباً يصنعه الحداد لنصب فيه ما نشاء][25].

وفي إطار هذا المفهوم كانت المرحلة الثالثة التي يمكن أن نطلق عليها مرحلة البحث عن نظرية مسرحية، تكون بمثابة الأساس الذي تقوم عليه الكتابة المسرحية عن طريق نبذ كل ما هو أجنبي، والتركيز على أنماط التعبير التراثية بوجه عام والشعبية بوجه خاص ذات الصبغة المسرحية وتطويرها من داخلها، لأن التراث يعتبر [هو الذاكرة الحية، الذاكرة الموشومة بالصور والأصوات والألوان وبالوقائع التي لها ألف معنى][26].

ومن خلال النظر إلى التراث على أشكاله كافة، كانت هناك الجماعات المسرحية في الوطن العربي، التي لا تزال تحاول تأسيس ما يمكن تسميته نظرية مسرحية عربية، من خلال محاولات جماعية وليس من خلال اجتهادات فردية، مثل الاجتهادات السابقة. فتأسست جماعة مسرح «الشوك» في سوريا، ومسرح «الناس» وجماعة المسرح «الاحتفالي» في المغرب، وجماعة مسرح «الفوانيس «في عمَّان، وفرقة «الحكواتي» لبنان وجماعة المسرح «الجوال» في مصر، والمسرح «الجديد» في تونس.

وصاحب هذه الجماعات مجموعة من المنظرين الذين لا يزالون يحاولون التأصيل لشكل مسرحي عربي، ومن هؤلاء الطيب الصديقي في المغرب ومحاولته خلق شكل مسرحي أطلق عليه أسم مسرح «المثيل»، ويستلهم فيه تراث الكُدية من خلال مقامات بديع الزمان الهمذاني عن طريق [إعطاء المقامات شكلاً مسرحياً احتفالياً معاصراً. وبأسلوب شعبي يعتمد على الكوميديا، ويجمع حصيلة المسرح الاشتراكي بالتجارب الأوروبية والأمريكية، ولكن دون أن ينسيه هويته القومية، فنجده يوظف هذا بإطار عربي أصيل مستخدماً وسائل الغناء والرقص والإيماء والأقنعة الأفريقية][27].

---

(25) المرجع السابق.

(26) عبد الكريم برشيد- **المسرح والتجريب والمأثور الشعبي** – مرجع سابق ص 16.

(27) انظر. رياض عصمت: **دراسات تطبيقية في المسرح العربي** – وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق 1975 ص 253.

ومن هؤلاء أيضاً روجيه عساف صاحب كتاب «المسرحة – أقنعة المدينة» الذي يحاول فيه استنتاج أوجه الخلاف بين المسرح الأوروبي والعربي من خلال وصفه لبعض مظاهر المسرح الأوروبي والحركة المضادة والمغايرة لدى الشرق المسلم[28].

ولا يمكن في هذا المضمار – إغفال محاولات جواد الأسدي في العراق الذي يرد أصول المسرح العربي إلى طقوسية عاشوراء حيث تتحقق فيها [اللحظة الدرامية. . . وفي طقوسية عاشوراء ليس هناك متفرجون، إذ إنهم يغوصون في المشهد الشعائري المجسد حتى يتحولوا هم إلى الشخصية المجسدة نفسها. . لطمة على الصدر من أجل الحسين، لطمة على الصدر من أجل الشعب، ضربة سيف على الرأس من أجل الشعب، هكذا تنشد الجموع أثناء شعائر طقوسية عاشوراء، وهنا يمتزج السياسي بالديني، الدنيوي بالأخروي، الواقعي بالطقوسي، المعقول باللامعقول][29].

على أن كل هذه محاولات لا تزال قائمة على أمل الوصول يوماً إلى خلق نظرية مسرحية شرقية عربية بحتة، تكون نداً قوياً للنظريات المسرحية الأوروبية، التي لم يتخلص المسرح العربي من إسارها على مستوى الشكل والقالب، وإن كان قد حاول الهروب منها والروغان، وكاد يفلح على مستوى المضمون، وهذا ما سنحاول تطبيقه على الدراما المصرية بوصفها نموذجاً من نماذج الدراما العربية، بدت فيه الهوية العربية بوجه عام، والهوية المصرية بوجه خاص. . وهذه الخصوصية بشكل أو بآخر تستطيع أن تقف أمام الهيمنة الثقافية وتحديات العولمة للأدب العربي بوجه عام وللمسرح بوجه خاص.

– 3 –

نظرة سريعة على أعمال «المحبظين» في مصر في مرحلة ما قبل المسرح بمعناه الشامل ذي الشكل الأوروبي، الذي ظهر في لبنان على يد «مارون نقاش» ثم «أبو خليل

(28) للمزيد. انظر روجيه عسا – **المسرحة أقنعة المدينة** – دار المثلث – بيروت ص 65 وما بعدها.

(29) انظر. جواد الأسدي «تكهنات في تأصيل المسرح العربي» مجلة **الفكر العربي** العدد 69 السنة 13 سنة 1992، وانظر كذلك شهادة جواد الأسدي في مجلة **فصول** مج 14 عدد (11) ربيع 1995 من ص 379: 396.

القباني» ثم في مصر على يد «يعقوب صنوع» نستطيع أن نلمح من خلالها الروح الشعبية المصرية، التي كانت تبدو من خلال عروض «المحبظين» أو «المحبظاتية» – كما كان يطلق عليهم العوام – التي كانت تقدم في حفلات الزواج والختان في بيوت العظماء، كما أنهم كانوا يقدمون أعمالهم في الأماكن العامة أيضاً، وكان الجمهور يلتف حولهم في حلقات. وسأكتفي هنا بعرض النموذج الذي شاهده الرحالة «لين «في إحدى الحفلات التي أقامها محمد على في مناسبة ختان واحد من أنجاله.. وهي تدور [حول فلاح فقير، اسمه عوض، تقول السجلات إن عليه ألف قرش لجباة الضرائب، لم يدفع منها سوى خمسة فقط.. ويسأل شيخ البلد الفلاح عوض: لماذا لم يدفع ما عليه فيقول: إنه معدم لا يملك ما يدفعه.. فيطرح أرضاً ويجلد عشرين جلدة، ثم يساق إلى السجن.. وتزوره زوجته في السجن، فيطلب إليها أن تأخذ بيضاً وقليلاً من الشعرية والكشك، وتعطيها للكاتب القبطي المعلم حنا، وتطلب منه أن يعمل على إخراج زوجها من السجن، ويقبل حنا الهدايا ويطلب من الزوجة أن تعطي شيخ البلد عشرين قرشاً أو ثلاثين، فتذهب وتقول له صراحة اقبل مني هذه الرشوة وأخرج لي زوجي، ويقبل وينصحها بأن تتوجه إلى بيت الناظر، فتتزين وتتكحل، وتتوجه إلى الناظر وترجوه في دلال أن يطلق سراح زوجها، وتوضح أنها ستقدم له من نفسها ما يكافئ خدماته، ويقبل الناظر العرض الشهي وينحاز إلى الزوج ويعمل على تحريره من السجن][30]، وفي ظني أن هذا الفصل المضحك محاولة محلية ذات حس شعبي، تقترب بدرجة كبيرة من فن المسرحية حيث نجد معظم مقومات البناء الدرامي – بدرجات متفاوتة – في هذا العمل... على أن ما يعنينا هنا هو بروز الروح المصرية والشخصية المصرية في هذه الفترة المبكرة، من خلال التفاعل الحي بين الدراما والواقع في بساطة شديدة حيث تنطلق [الشكوك الموجعة والسخرية الدفينة من الحكم والحكام من هذه المسرحية القصيرة كما ينطلق الصاروخ الموجه، فمن وراء الضحك الظاهر تقول المسرحية، في مصر تلك الأيام لا يحصل المرء على حريته إلا إذا فقد كل شيء ماله وشرفه معاً!!][31]. على أن الأخطر من ذلك هو تقديم المسرحية أمام أعلى

(30) انظر: د. علي الراعي – **المسرح في الوطن العربي** – عالم المعرفة – الكويت ط 2 أغسطس 1999 ص53، 54.

(31) المرجع السابق ص 57.

سلطة في مصر – محمد علي باشا وكبار رجال الدولة – مناقشة في جرأة معاناة الفلاح المصري في ظل فساد موظفي هذا الحكم، إضافة إلى أن المسرحية تعطينا صورة واضحة عن البنية الاجتماعية لمصر في ذلك الوقت من خلال أنماط تمثل الشرائح الاجتماعية المختلفة، وأيضاً تعطينا صورة حية عن النظام الحضاري في عهد محمد على الذي ظل سائداً فترة طويلة. إن مأساة الفلاح «عوض» نموذج من بعض نماذج وصلتنا عن طريق الرحالة، وفي ظني أن هناك نماذج كثيرة لم تصل إلينا، يؤكد هذا الظن انتشار فرق المحبظين في جميع أقاليم مصر بمدنها وقراها ونجوعها!!.

أما في مرحلة ما بعد المسرح في مصر فنجد في مسرحيات الرائد «يعقوب صنوع» التي تأثر فيها تماماً بالشكل المسرحي الأوروبي – ملامح مصرية وهوية مصرية يمكن ملاحظتها هنا أو هناك من خلال القضايا المطروحة والمواقف الدرامية واللغة العامية المصرية، والأمثال الشعبية التي ترد على ألسنة الشخوص. يمكن ملاحظة ذلك في مسرحية «الضرتين» التي ناقش من خلالها قضية تعدد الزوجات، وكانت سبباً في تأليب الخديوي إسماعيل عليه ما أدى إلى إغلاق مسرحه ثم هروبه إلى أوروبا بعد ذلك. لقد حاول «صنوع» أن يبرز الروح المصرية، ويكشف عن كوامن الشخصية المصرية، ولكن من خلال شكل عَربي بحت نتيجة لتأثره بدراسته فن المسرح في إيطاليا، وظهر ذلك في مسرحياته أو في «لُعباته التياترية»، ومنها لُعبة شهيرة بعنوان «الواد المرق وأبو شادوف الحدق» ويقصد بالواد المرق «الخديوي توفيق» أما «أبو شادوف» فهو الفلاح المصري المغلوب على أمره الذي يعاني نير الإقطاع واستغلال ذوي النفوذ والسلطة. الأمر الذي يدفعني إلى الزعم بأن «صنوع» قد تأثر بشكل أو بآخر بمسرحية «الفلاح عوض» التي أشرت إليها آنفاً، وهذا بدوره يؤكد عدم انفصام المسرح المصري – رغم الشكل الأوروبي – عن جذوره الشعبية.

اتجهت الدراما المصرية بعد «صنوع» إلى الترجمة والتمصير والتعريب والاقتباس.. واختفت تقريباً «الهوية» المصرية والعربية أو إن شئنا الدقة – خفتت تلك الروح – في معظم هذه الأعمال، ولكن كانت هناك ثمة أحداث أثرت تماماً في عملية محاولة البحث عن «الهوية» كان أهمها ثورة عرابي التي انتهت باحتلال الإنجليز لمصر، ثم دور الحزب الوطني في قيادة الحركة الوطنية بقيادة مصطفى كامل، وحادثة دنشواي، ثم تكوين أول نقابة للعمال 1980 على يد موتسيان، ثم دعوة قاسم أمين

لتحرير المرأة. . . باختصار كانت هذه الفترة مليئة بالتوترات والأحداث التي بدأ معها الوعي الاجتماعي يزداد، وبدأت معها طبقة المثقفين تتبوأ مكانها، وبدأ المسرح يكوِّن جماهير له، وبدأ يساير أحداث المقاومة الشعبية ضد الاحتلال؛ فظهرت عدة مسرحيات ذات صبغة وطنية خطابية، منها على سبيل المثال مسرحية «عرابي» لمحمد العبادي سنة 1897، وأيضاً مسرحية «حمام دنشواي» للكاتب نفسه، وبدأت الرقابة الصارمة على المسرح فتأرجحت هذه الأعمال بين المنع والإباحة من قبل الرقابة[32]. وهذا في ذاته دليل قاطع على تلاحم الظاهرة المسرحية مع قضايا المجتمع.

قامت الحرب العالمية الأولى، وتأثر بها المجتمع المصري، وبدت آثارها واضحة في الحركة المسرحية، بل في مناحي الحياة كافة اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً، ثم أعلنت الحماية الإنجليزية السافرة على مصر في 18 ديسمبر 1914، وقبل ذلك بشهر تقريباً فرضت [الرقابة على الصحف المحلية وأعلنت الأحكام العرفية مع مطاردة رجال الحزب الوطني. . . ولم يجد المثقفون بداً من الانكماش عن طريق الاهتمامات الثقافية والفنية المحدودة في الصحف. . . أو بين كتبهم][33].

وفي ظل هذه التوترات، أصيبت الحركة المسرحية بالشلل شبه التام وبدأت تنتشر روايات «الفرانكو آراب» وكوميديا الفصل المضحك، والكوميديا المرتجلة ومعظمها كانت متأثرة بالعروض الاستعراضية الأجنبية الحديثة بما فيها من رقص وسخريات[34].

– 4 –

بدأت قضية «الهوية» أو «الذاتية» تفرض نفسها بشكل غير مسبوق في هذه الفترة – فترة الحرب العالمية الأولى – وبدت مرحلة البحث عن الذاتية الخاصة وتحديد معالمها

(32) انظر – رمسيس عوض – **اتجاهات سياسية** في المسرح المصري – القاهرة – الهيئة العامة للكتاب د. ت. ص 19.

(33) أنظر. أحمد المغازي «**الصحافة الفنية في مصر**» القاهرة – الهيئة العامة للكتاب 1987 ص 203.

(34) للمزيد عن هذا الموضوع انظر: .

(أ) يعقوب لانداو – **دراسات في المسرح والسينما عند العرب** / ترجمة أحمد مغازي – القاهرة – الهيئة العامة للكتاب – 1972 ص161، 162.

(ب) ليلى أبو يوسف: نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر– دار المعارف د. ت ص 42– 46.

في الأدب والفن من أجل الوقوف بها [ضد أية ذاتية قادمة لابتلاعها، والتقى المسرح مع الذاتية الوليدة والقومية المنبثقة، متفجراً مع البرجوازية المصرية الصاعدة والباحثة لها عن مكان بين السلطة التشريعية والسلطة الفعلية][35]. وإذا كان شعار مصر للمصريين، الذي أطلقه «يعقوب صنوع» ونادى به مصطفى كامل تأكيداً للذاتية المصرية، فإن ثورة 1919 كانت تحقيقاً لهذه الذاتية، كانت مصر إذن تبحث عن هويتها بين [مصر الفرعونية – مصر القبطية – مصر العربية الإسلامية]، وقد انعكس أثر هذا البحث في الروايات والمسرحيات التاريخية، التي قدمت شخوصاً من تاريخ مصر الفرعوني ومن تاريخ العروبة والإسلام][36].

كان من نتيجة هذا البحث عن الهوية أن ظهرت أول رواية عربية مصرية، وظهرت أول مسرحية خالصة «دخول الحمام مش زي خروجه «لإبراهيم رمزي، وقدم محمود مختار تمثاله الفلاحة المصرية وبعدها تمثال «نهضة مصر» وقدم سيد درويش ألحانه النابضة بحب مصر، وأنشأ طلعت حرب «بنك مصر «من أجل تحرير الاقتصاد، ثم كانت الدعوة لإنشاء الجامعة العربية، ثم قدم محمد تيمور مسرحه الاجتماعي[37]، ثم كانت محاولات توفيق الحكيم المسرحية لتناول قضايا المجتمع المصري.

ولا بد هنا من وقفه عند مسرحية «دخول الحمام مش زي خروجه» لإبراهيم رمزي، حيث إنها تعد – في رأيي – أول محاولة مصرية كاملة في مجال المسرح تبدو فيها الروح المصرية، وتحمل بين دفتيها صورة حية للمجتمع المصري الخالص من حيث موضوعها وبيئتها وشخوصها. رغم ما وجه إليها من نقد[38]. فهي كوميديا اجتماعية عالج فيها الكاتب مشكلات اجتماعية وأخلاقية من صميم البيئة المصرية، فقد تناول بالنقد الساخر أوضاعاً اجتماعية معينة بهدف التقويم والإصلاح. تدور أحداث المسرحية في حمام شعبي بحي بولاق. . يفتح الستار على أبو حسن «الحمّامي «ويدور

(35) د. حسن عطية مرجع سابق – ص 1.

(36) د. أحمد السعدني. «**قضايا المجتمع في المسرح المصري**» 1914 – 1952 – مخطوط رسالة دكتوراه – آداب عين شمس – 1976 ص 4.

(37) عن مسرح تيمور الاجتماعي انظر د. أحمد السعدني. المرجع السابق من ص 45: 119.

(38) كان النقد الذي وجه إلى هذه المسرحية ينصب في أغلبه على أنها مسرحية ذات فصل واحد، ولذلك لم يستطع المؤلف رسم كل أبعاد شخوصها رغم أنهم ضاربون بأقدامهم في جذور التربة المصرية. أنظر د. أحمد السعدني – المرجع السابق ص 44.

بينه وبين «نشاشئ» صبي الحمام حوار يفهم منه عدم إقبال الزبائن على الحمام في ظل الغلاء السائد بسبب الأزمة الاقتصادية التي صاحبت الحرب العالمية الأولى، فيقرر الحمّامي إغلاق الحمام باحثاً عن عمل آخر وتتدخل الزوجة «زينب «في الحوار محاولة ثني زوجها عن هذا القرار، حيث إنه لا يصلح لأي مهنة أخرى غير مهنة الحمّامي، فيقرر الحمّامي أن يعمل شاهد زور في المحكمة !!، وعلى الرغم من تحذيرات الزوجة من سوء عاقبة هذا العمل بيد أنه يمضي في طريقه لاجئاً إلى حيلة وهي أنه سيحلف في سره «يمين طلاق» أنه لا يحلف أمام القاضي «يمين صدق» أبداً !!. وأمام إصراره تذعن الزوجة، طالبة منه أن يترك الحمام لها ربما يأتي الرزق على يديها مذكرة إياه بحيلها السابقة على الزبائن التي جعلتهم «يكعون دم قلبهم». بعد خروج الزوج يأتي الزبون «السقع» «أبو عويس» عمدة كفر العجورة وخادمه «عويلي» ليقع في حبائل زينب وصبي الحمام، فتقنعه بأن زوجها مسافر منذ سبع سنوات وستة أشهر وثلاثة أيام، ويحق لها الطلاق منه لتحقق غيبته، وأنها أحبته هو وتريده زوجاً لها. ينخدع العمدة، وتطلب منه الذهاب إلى القاضي على أنه الزوج الغائب ويطلقها أمامه ويقتنع العمدة، ويأتي زوجها «الحمّامي» ليتقمص دور القاضي، ويقوم بإتمام الطلاق بينهما. تطلب الزوجة مؤخر الصداق، والنفقة، وتكاليف تربية الطفل الذي في أحشائها منذ غيبته !! – لا يستطيع «عويس» أن يعترض؛ لأنه لو فعل يصبح مزوراً – كما أفهموه – وعقابه الحكم عليه بإلقائه في مغطس الماء المغلي !!. يدفع العمدة «عويس «كل ما معه من مال، لتنتهي المسرحية بضياع ثمن القطن بأكمله من «عويس «الذي يعلن أن «امرأة من بتوع مصر ضحكت عليه» «الله يخرب بيتك وبيت سيدك القاضي، ويبتليك بالأوجاع، ويطلع على عنيك البلا»[39]. ويخرج عويس من الحمام مفلساً هارباً بجلده ليؤكد صدق المثل الشعبي «دخول الحمام مش زي خروجه»!! الذي هو نفسه عنوان المسرحية!!.

آثرت أن أقدم هذا الملخص المفصل للنص للأسباب الآتية: –

أولاً: – المسرحية محاولة جادة لإبراز الهوية المصرية في المسرح رغم أنها تتخذ الشكل الأوروبي إطاراً لها.

(39) إبراهيم رمزي– **دخول الحمام مش زي خروجه** – روايات الهلال – العدد 328 دار الهلال – فبراير 1982 ص 35.

ثانياً: أهمية القضايا المطروحة في المسرحية وهي: –

– طلاق الغائب والحمل المستكن، وهما مبدآن هامان في الفقه الإسلامي.

– شهادة الزور أمام المحاكم (وهي مهنة امتهنت في ذلك الوقت) وطريقة العوام في التحايل عليها.

– الفقر وضيق ذات اليد من جراء الأزمة الاقتصادية إبان الحرب العالمية الأولى.

– ضياع ابن القرية الساذج في المدينة.

– مظاهر الفساد الأخلاقي في المجتمع (الرشوة – الزنا – . . . . . الخ).

ثالثاً: تحقق قدر كبير من الخصوصية على مستوى البناء الفني للنص [الشخوص – البيئة – اللغة – القضايا المطروحة] رغم البناء الكلاسيكي الأرسطي في تطور الحدث ونمو الشخصية ونهاية المسرحية الكوميدية.

رابعاً: ظهور أكثر من مستوى لغوي في التعبير من خلال الحوار الدائر بين الشخوص، فعلى الرغم من أن اللغة المستخدمة في النص هي العامية المصرية إلا أننا يمكن ملاحظة ثلاثة مستويات في التعبير تبعاً للبيئة وطبيعة الشخصية «لغة العمدة وخادمه «» لغة زينب «» لغة الحمّامي وصبيه «فالمستوى الأول ينتمي إلى اللغة الريفية بما فيها من عفوية وتلقائية والمستوى الثاني ينتمي إلى مفردات لغة الأنثى المنتمية إلى البيئة الشعبية في المدينة بما فيها من دلال، ولين، وشدة في آن واحد. والمستوى الثالث هو لغة أبناء البلد من الطبقات الشعبية في المدينة بما فيها من دهاء ومكر و» حداقة وجدعنة «وسأكتفي بنموذجين من نماذج الحوار لتوضيح ذلك.

عويس: . . . . . والله بنات مصر ما فيش أحلى منهم، لها حس زي الكروان. . . مصر صحيح أم الدنيا. . . يا ريت الواحد ما كان قضى العمر اللي فات كده كله بين نسوانا الحلاليف، آه يا ناري لو كنت امسكها. . . لو كنت دي الوقت في الدوار ولا في الغيط. . . آه يا ناري !! ما عليهش. . . الصبر طيب. . .[(40)].

ويتضح من هذا النموذج المستوى الأول من مستويات الحوار في المسرحية

(40) إبراهيم رمزي – المصدر السابق ص 26.

أما النموذج الثاني فتتضح فيه المستويات الثلاثة – وهو آخر حوار في المسرحية

الحمّامي: . . . أخرج يا راجل يا فاسق يا قليل الحيا يا قليل المروة.

عويس: حاضر. . . قال ما حدش من ولاد مصر ضحك علي. . . ضحكت علي مرة. . أديني رايح يا لا يا واد يا عويلي.

زينب: يروح فين يا سيدي القاضي. . . ونفقة العيل لما يتولد. . . وأجرة الست الداية. . وتمن الخلخال للمولود إن شاء الله ربنا يعوض عليك. .

عويس: أهم يا أختي أهم. . . الله يخرب بيتك وبيت سيدك القاضي ويبتليك بالأوجاع. . ويطلع على عنيك البلا. .

نشاشئ: ديهد. . . . فين البقشيش يا سعادة العمدة. . . دا مش حرام عليك

زينب:

أديها فرجت يا معلم يا أبو حسون

أوعى بقى تيجي مبلم وتسب الكون

. . . . . .

نشاشئ:

دا كله من وشك الأزهر يا ست الناس

دا سيدنا كان وشه أغبر زي النسناس

الحمّامي:

يا بان القبيحة دي العمة وشال الكشمير

هم اللي زاحوا دي الغمة ما تعبش كتير

الجميع:

الله يخلي لنا البسطا أهل الكرامات

رزق الغلابا على العبطا في دي الأوقات[41]

(41) نفسه ص 35: 36.

كانت «دخول الحمام «إذن هي المحاولة شبه المتكاملة لإبراز الهوية المصرية في المسرح، بعدها تألق نجم محمد تيمور بوصفه كاتباً مسرحياً خطا خطوات واسعة بالدراما الواقعية، فقدم ثلاث مسرحيات اجتماعية هي كل إنتاجه المسرحي هي: العصفور في القفص، عبد الستار أفندي، الهاوية، وتعرض من خلالها لكثير من القضايا التي ألحت على المجتمع المصري فهي كلها تنتمي إلى دراما [النقد الاجتماعي الذي يعالج مشاكل بعضها مزمن مثل مشكلة تربية الأبناء تربية تعسفية في مسرحية «العصفور في القفص» أو مشكلة عارضة طرأت على حياة مجتمعنا في فترة معينة مثل مشكلة الكوكايين وإدمانه التي انتشرت في مجتمعنا في أعقاب الحرب العالمية الأولى وتردد صداها في كثير من الأزجال والقصص، ثم المسرحيات ومن بينها مسرحية الهاوية][42]. بدت ملامح الشخصية المصرية – على مستوى جميع طبقات المجتمع في مسرح محمد تيمور – غير أن محمد تيمور كان متأثراً بشكل كبير بالمسرح الأوروبي ولا سيما المسرح الفرنسي وتحديداً «موليير» الذي يتضح تأثيره في بناء تيمور المسرحي وفي شخصياته، فعلى مستوى البناء وقع تيمور أسيراً للميلودراما، وعلى مستوى الشخصية لا يكاد عمل من أعمال تيمور يخلو من شخصية البخيل، والعلاقات بين السادة والخدم، وغير ذلك من ملامح مسرح موليير. ومع ذلك يمكننا تحديد ملامح لهوية اجتماعية مصرية على مستوى المضمون أقله في مسرح تيمور.

ازداد نمو الوعي الشعبي والوطني بعد ثورة 1919 وما تلاها، فكانت تظاهرات 1920 ضد وزارة عدلي التي كان من نتائجها رفع الرقابة عن الصحف، ثم تظاهرات الإسكندرية في مايو 1921 التي أيدت سعد، ثم تصريح 28 فبراير، الذي اعتبر مكسباً دولياً لمصر وربحاً سياسياً وأدبياً لكرامتها القومية، ثم تظاهرات 1923 المطالبة بالدستور، ثم معاهدة 1936 ثم قيام الحرب العالمية الثانية (1939 – 1945)، ثم أزمة فلسطين وحرب القنال، ثم حريق القاهرة، ثم ثورة 1952. هذه الأحداث والتوترات المتلاحقة أظهرت معاناة الشعب وسخطه، وسرعان ما تحولت هذه المعاناة وهذا السخط إلى أزمة ثورية، وصراع طبقي مستمر، وقد أصبح الكاتب المسرحي أكثر وعياً بمشكلات مجتمعه، وأكثر ارتباطاً به، على اعتبار أن [الطبيعة الدينامية للمجتمع تقتضي

(42) د. محمد مندور – **المسرح النثري** – دار نهضة مصر د. ت ص 98.

تعديلاً وتغييراً مستمراً في عناصره المكونة له، والتغير الاجتماعي يعد أحد مظاهر هذه الدينامية إذ إنها تؤدي إلى انحلال بعض العلاقات والنماذج والسلوك التي كانت تعتبر جزءاً من الهيكل الاجتماعي، ظهر عدد من الكتاب المسرحيين عالجوا قضايا اجتماعية وقضايا إنسانية منهم توفيق الحكيم، محمود تيمور، علي أحمد باكثير، ثم كتاب الواقعية الاشتراكية وعلى رأسهم نعمان عاشور، يوسف إدريس، سعد وهبه، محمود دياب، الفريد فرج، لطفي الخولي، ميخائيل رومان.... وغيرهم. وقد برزت الشخصية المصرية في معظم أعمال هؤلاء، فكانت قضايا المجتمع المصري وقضايا السياسة المصرية وجدلية الصراع بين «الأنا» و«الآخر» هي السمات المشتركة في أعمالهم جميعاً، والتي ترسخت من خلالها الهوية المصرية في المسرح على مستوى المضمون، وأحياناً قليلة على مستوى المضمون والشكل معاً. فمن هذه الأعمال «المخبأ رقم 13» لمحمود تيمور، حيث برزت فيها نماذج لشخصيات مصرية من بيئات محلية مختلفة – على مستوى جميع الطبقات – ولعله كان بارعاً في رسمه لشخصية «قشقوش» ماسح الأحذية، وشخصية «بسبوسة» المصرية الطيبة، والمعلم «فولي» نموذج للفتوة ابن البلد، والشيخ عميشه «الأبله» الذي يتبركون به باعتباره من أولياء الله الصالحين! وكلها شخصيات مصرية أصيلة تؤكد الهوية والخصوصية حتى ولو كان الشكل المسرحي شكلاً غربياً. ولم تكن الهوية المصرية فقط هي شغل محمود تيمور الشاغل، بل الهوية العربية ككل وهذا ما تنم عنه كل أعماله المستلهمة من التاريخ العربي والإسلامي «حواء الخالدة»، «صقر قريش»، «طارق لأندلس»، «سهاد أو اللحن التائه».

وكانت أعمال «باكثير» المسرحية أعمالاً تؤكد على الهوية العربية الإسلامية، والهوية المصرية، ومعظم أعماله تؤكد ذلك، فباكثير كاتب مسرحي عالي الحس غزير الإنتاج، متمكن من أدواته الدرامية، مهموم بقضايا أمته وقضايا مجتمعه على المستوى العام والخاص، فمن مسرحياته التي بدت فيها الهوية العربية والإسلامية «السلسلة والغفران» وفيها تبدو ملامح البطل المسلم الذي يقع في الخطيئة (يرتكب جريمة الزنا) ثم يعمل قدر جهده للتخلص من هذا الذنب المشين الذي جر وراءه سلسلة من الذنوب، محاولاً التطهر من خطيئته في الدنيا، طالباً المغفرة من الله، فالقضية المطروحة في هذا العمل قضية أخلاقية تناولها الكاتب من منظور إسلامي بحت – لعله

في هذا التناول بين الفارق بين ثقافة الشرق المسلم الملتزم بالقواعد الأخلاقية الحضارية، وبين ثقافة الغرب المفلس روحياً والقائمة على الإباحية بلا حدود وبلا ضوابط !! فقضية البطل «عبد التواب» في السلسلة والغفران تقف وجهاً لوجه أمام قضايا الإباحية والشذوذ الجنسي التي يروجها الآخر من خلال سيطرته على وسائل الإعلام الجهنمية تحت دعاوى الحرية الشخصية، وغير ذلك.

أيضاً نجد باكثير في عمل آخر يطرح بوعي شديد الذكاء جدلية العلاقة بين «الأنا» مصر والشرق المستعمر (بفتح الميم)، و«لآخر» إنجلترا والغرب المستعمر (بكسر الميم) وذلك في مسرحيته «مسمار جحا» !! ومن خلال شخصية «جحا» المعروفة في التراث وعلاقته بالحكام والعامة. أيضاً نجد الهوية المصرية تطرح نفسها بقوة في أعماله «الفلاح الفصيح» و«أوزوريس» و«الفرعون الموعود» وغيرها من الأعمال المستمدة من التراث الفرعوني، حيث تتضح فيها ملامح الهوية المصرية الخالصة وكذلك أعماله السياسية «إمبراطورية في المزاد» و«إبراهيم باشا» «الدودة والثعبان» و«شيلوك الجديدة» و«شعب الله المختار» وكلها أعمال تبدو فيها الهوية العربية والمصرية والشرقية عموماً واضحة جلية، ويبدو فيها التأكيد على ضرورة التخلص من التبعية السياسية للاستعمار الغربي والصهيوني، مبرزاً من خلال هذه الأعمال قدرة فائقة على التنبؤ بأحداث التاريخ في المستقبل من خلال معطيات الواقع، ففي مسرحية «إمبراطورية في المزاد» تنبأ بمؤتمر باندونغ وفي «شيلوك» تنبأ بمأساة فلسطين!!

أما توفيق الحكيم، فتبدو الروح الشرقية والمصرية في أعماله وهو أيضاً كاتب غزير الإنتاج مثل باكثير. بدت الهوية المصرية في أعماله المستمدة من التراث مثل «إيزيس» أو التي حاول أن يخلع عليها شكلاً تراثياً كما في «السلطان الحائر» أو تلك التي تدور في بيئة مصرية خالصة مثل «الصفقة» التي تبدو فيها الروح المصرية على مستوى القضية المطروحة وعلى مستوى الشخصية المسرحية، وتعد المسرحية خطوة هامة نحو البحث عن شكل مسرحي مصري، حيث يحتفل الفلاحون بامتلاكهم الأرض من إحدى الشركات الأجنبية التي كانت محتكرة لهذه الأرض. . .

اختار توفيق الحكيم شخصياته بشكل ينم عن وعي بالقرية المصرية وإن كان قد أخفق في تحقيق المعادلة الصعبة التي نادى بها وهي: محاولة إيجاد لغة ثالثة بين

الفصحى والعامية!!! وكانت الصفقة حسب تعبير توفيق الحكيم نفسه «بمثابة حقل تجارب لإيجاد حل لمشكلات، طالما اعترضتنا في العمل المسرحي»[43]. ومن بين هذه المشكلات، مشكلة اللغة، ومشكلة الافتقار إلى دور العرض حيث يمكن عرض مسرحية «الصفقة» في أي مكان حتى ولو كان ساحة صغيرة، ومشكلة الجمهور والفلكلور، ومشكلة الأداء الواقعي. . . الخ.

وفيما عدا إخفاق الحكيم في مسألة اللغة، كانت الصفقة تصويراً حياً لواقع القرية المصرية. ومن الشخصيات اللافتة للنظر في المسرحية شخصية «مبروكة «نموذج للفلاحة المصرية التي تضحي بحريتها من أجل تحقيق حلم القرية كلها، والتي تستطيع أن تحافظ على نفسها وعلى شرفها عندما يحاول «حامد بك أبو راجية «اغتصابها فتلجأ إلى حيلة بارعة وتدعي إصابتها بالكوليرا حتى تتمكن من الهرب، فتنقذ شرفها وشرف قريتها. وكذلك شخصية الحاج عبد الموجود حانوتي القرية، المرابي «بنك تسليف الكفر» «حسب تعبير أحد الفلاحين، الذي يتاجر بأكفان الموتى بعد دفنهم !! إنه نموذج حي للاستغلال في أبشع صوره.

محروس: الحاج «عبد الموجود «لا يبيع ولا يشتري لكن يسلف.

مبروكة: عنده فلوس؟

محروس: أنت عبيطة يا مبروكة؟ الفلوس عنده بالكوم. . . هو الفقير يطلع الحجاز كل سنة؟!

مبروكة: ويسلف لله تعالى؟

محروس: لله تعالى، وللرهن على العجل والجحش وربع الجاموسة، وقاعد قدامك يسبح بسبحته[44].

أيضاً كانت شخصية حلاق القرية نمطاً له مكوناته النفسية الخاصة، وسلوكه الخاص، وتفكيره الخاص. . . عثر عليها الحكيم في عمق الريف واستخدمها

(43) انظر – أحمد النكلاوي «**التغير والبناء الاجتماعي**» ط1 مكتبة القاهرة الحديثة 1968 ص 12 وما بعدها.

(44) توفيق الحكيم – **الصفقة** – مكتبة مصر – دار مصر للطباعة د. ت ص 156.

بوعي داخل المسرحية للتخفيف من حدة التوتر في المسرحية مستخدماً ما يطلق عليه «الترويح الكوميدي «داخل العمل. إضافة إلى شخصية الفلاح النمطية داخل العمل.

المسرحية في مجملها انعكاس للروح المصرية وتجسيد لواقع اجتماعي مغاير تماماً للواقع الأوروبي.

– 5 –

بعد الحرب العالمية الثانية أخذت قضية الهوية تفرض نفسها على فكر كتاب الدراما في مصر بشكل أكثر إلحاحاً عما سبق؛ ذلك لأن مصر قد شهدت خلال الحرب أحداثاً وتطورات هامة، فقد تزايد انهيار الهيبة المعنوية والمادية لأوروبا، بينما زاد ضغطها العسكري والسياسي أثناء الحرب مما رفع درجة الرفض لها والمقاومة ضدها من قبل الشعوب المستعمرة، وأصبح [الشرق العربي مسرحاً لتحركات قوات أجنبية غربية خالطت السكان وأثرت في توازن المجتمع وقيمه، وزادته خلخلة واهتزازاً، كما أخلت بالوضع الاقتصادي فجلبت الغلاء وقللت الأقوات، وبفضل انقطاع المواصلات مع أوروبا تم الاعتماد على المصنوعات المحلية، فنشأت المصانع، وظهرت رأسمالية محلية وطبقة عاملة في المقابل، وتضخّمت ظاهرة الهجرة من الريف إلى المدينة. . . . . وفي غمرة هذا التفاعل انفتحت المنطقة لسيل من الإذاعات والصحف والكتب تنقل إليها على صعيد جماهيري أصداء التيارات السياسية والعقائدية المختلفة من ليبرالية وفاشية وحتى ماركسية بعد دخول روسيا الحرب إلى جانب الحلفاء][45].

ومنذ بداية الحرب، وبدافع الضائقة الاقتصادية التي كانت تعانيها مصر، أصبح الهم الاجتماعي [قضية عملية وفكرية لا تقل أهمّية عن مطلب التحرر السياسي من الاستعمار][46].

فكانت حتمية الثورة نتيجة لهذا الوضع المتردي على جميع المستويات، وقد صاحبت ثورة 1952 تغيرات في البنية الاجتماعية التي أصيبت بالتخلف الاقتصادي

(45) توفيق الحكيم. المصدر السابق ص 191، 192.

(46) انظر د. محمد جابر الأنصاري . **تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي** (1930– 1970) عالم المعرفة / عدد 35 الكويت 198. ص 191، 192.

والاجتماعي، هذا إلى جانب التمييز الطبقي الناشئ عن بنية الملكية الزراعية، والذي نشأ عنه ما يعرف بالإقطاع الاجتماعي الذي يستند إلى الملكية العقارية. أعلنت الثورة مبادئها الستة الشهيرة التي تطلبت منها مواجهة عدة معوقات داخلية سواء من الأحزاب أو الإخوان، أو معوقات خارجية متمثلة في الاستعمار الغربي وأميركا، فقد كانت الثورة [بمثابة صدمة كبرى لأوروبا وأميركا، فلم يكن في التخطيط الغربي توقع لحدوث مثل هذا التطور السريع، ولذلك فقد سارعت أوروبا وأميركا بالذات إلى محاولة احتواء الثورة المصرية. . . . واستقطابها][47].

وعندما فشلت عملية الاحتواء، بدأت تحرشات إسرائيل على الحدود وتطلب ذلك إعداد جيش وطني قوي لحماية البلاد. ومع رفض الغرب تسليح الجيش ومحاولات أميركا خلق تفوق عسكري إسرائيلي، كان لابد من اللجوء إلى الكتلة الشرقية، فكانت صفقة الأسلحة التشيكية في سبتمبر 1955، التي يعتبرها أحد الباحثين المؤرخين [من أهم حوادث التاريخ المصري الحديث والتي قوبلت بانزعاج شديد في الغرب][48].

وفي ظل هذه الأحداث السريعة المتلاحقة، بدأ المثقفون المصريون يشعرون بالهوية الاشتراكية التي بدأت تنتهجها الثورة، متمثلة في محاربة الإقطاع وإزالة الفروق الطبقية، والدعوة إلى المساواة وتعد هذه المبادئ من أهم ركائز الاشتراكية العمالية. باختصار استطاعت الثورة أن تفرج عن [الطاقات الحبيسة لدى الجماهير والفنانين والكتاب معاً، لقد جاءت الثورة بمناخ مسرحي ممتاز، هو الذي خلق المسرح الناهض في كل مكان ظهر فيه، ذلك المناخ الذي تقف فيه أمة كبيرة عند مفترق الطرق تفكر أي طريق تسلك؟ هذه اللحظة المتسائلة، التي تشمل الماضي بالتحليل وتنظر إلى الحاضر بجديده وثوريته وتتطلع إلى مستقبل كثير الوعود هي التي تخلق ما نسميه اللحظة المسرحية المناسبة. . . . فظهر الكاتب المسرحي المصري القح، الذي قاد مدرسة مسرحية كثيرة الأعضاء: نعمان عاشور. . . وقدم مسرحية «المغماطيس «التي أصبحت علماً على الكوميديا الاجتماعية الانتقادية الخالصة الانتماء إلى مصر وشعب مصر][49].

---

(47) المرجع السابق ص 193.

(48) بهجت إبراهيم دسوقي – **مصر عبر الزمان** – مكتبة روز اليوسف – القاهرة د. ت ص 72.

(49) د. جلال يحيى – **المجمل في تاريخ مصر الحديثة** – ط 2 – المكتب الجامعي الحديث – القاهرة – سنة 1982 ص 451، 452.

ومنذ ظهور «المغماطيس» لنعمان عاشور بدت الدراما المصرية أكثر ارتباطاً بالواقع، فظهر ما يسمى بدراما الأوتشرك، وهي [كلمة روسية تعني الريبورتاج أو التحقيق الصحفي، والتي عندما تطلق على فن مسرحي، يكون معناها الريبورتاج أو التحقيق الدرامي][50]. ومن نماذج هذا الفن دراما «الناس اللي تحت» و«الناس اللي فوق» و«عيلة الدوغري» للكاتب نفسه.

وأهم ما يلفت النظر في هذه الأعمال أنها تناولت تأثير الثورة في جميع طبقات المجتمع طبقة «الناس اللي تحت» وطبقة «الناس اللي فوق» والطبقة الوسطى كما أن أحداثها تدور في أماكن متباينة تعكس وعي الكاتب بالمدلول الدرامي للمكان – إن صح التعبير – فكانت أماكن الأحداث تعكس الهوية المصرية والروح المصرية. ففي حي «المنيرة» الذي يقع جغرافياً بين «جاردن سيتي» حي البرجوازية العليا والإقطاع وبين «السيدة زينب» الحي الشعبي تدور أحداث المسرحية الأولى. وفي حي «الزمالك» حي «الطبقة الأرستقراطية» وحي «الحلمية» الذي قاد لواء الثقافة في مصر حيث كانت أول مدرسة ثانوية للبنين «الخديوية» وأول دار كتب أنشئت في القاهرة تدور أحداث المسرحية الثانية. أما في المسرحية الثالثة «عيلة الدوغري» فلم يحدد نعمان عاشور مكاناً اللهم إلا في بداية المسرحية حيث نص على أن أحداثها تدور في «القاهرة» وهو بعدم تحديده للمكان بهذا الشكل – يجعل المكان يؤدي وظيفته الدرامية – من وجهة نظري – بشكل أكثر تأثيراً، لأنه في هذه المسرحية يريد أن يحاكم الثورة من خلال إدانته للطبقة المتوسطة في عدم اهتمامها بالطبقة الفقيرة التي تمثل السواد الأعظم من أبناء الشعب، وإن كنا نفهم من خلال سير الأحداث في المسرحية أن مكانها هو إحدى البيئات الشعبية حيث «الفرن» و«السوق» وغير ذلك من مفردات البيئة الشعبية. نستطيع أن نلمح الهوية المصرية والروح المصرية في شخصيات نعمان عاشور، ففي «الناس اللي تحت» عزت الرسام، و«لطيفة» ابنة «عبد الرحيم» الكمساري، و«فاطمة البلانة» «وفكري» «مرمطون اللي يسوى واللي ما يسواش»، وفي «الناس اللي فوق» تنعكس ملامح الشخصية المصرية في شخصية «حسن» و«جمالات» و«أنور» و«أم أنور» الخادمة. على أننا يمكن أن نطلق على شخصية «على الطواف» في «عيلة الدوغري»

(50) د. علي الراعي – **المسرح في الوطن العربي** – مرجع سابق ص 95، 96.

الشخصية المصرية الأصيلة؛ فهو خادم عائلة الدوغري المخلص الوفي المطيع، يبلغ عمره سبعين عاماً قضاها في خدمة الأسرة حافي القدمين !! أمله الوحيد في الحياة الحصول على حذاء، ومع انشغال عائلة الدوغري بمطامعها الشخصية تنسى الطواف، فعلى الرغم من خدمته للعائلة كلها إلا أن الجميع يعاملونه كشيء مهمل لا قيمة له. . إن تحديد عمر «الطواف» بسبعين عاماً له دلالته، فكأن نعمان عاشور يريد أن يقول: إن معاناة الطواف وطبقته، معاناة قديمة، وقد استمرت أيضاً حتى بعد الثورة في غمرة انشغال الطبقات المختلفة بمصالحها الشخصية دونما النظر إلى «الطواف» وطبقته، فالطواف بكل المقاييس إدانة لطبقات المجتمع بوجه عام، وإدانة للطبقة المتوسطة بشكل خاص. . يعمق هذه الإدانة عمق الشخصية وهويتها المصرية الضاربة في الجذور.

الطواف:

اشترى واحدة. . . قوليله يا كريمة يشتري جزمة.

حسن: عاوزها جديدة. . . صبرك عليه شهرين تلاته.

الطواف: شهرين!!

حسن: ما أنت صابر طول العمر!! بقى لك سبعين سنة حافي !! مش قادر على شهرين[51].

يظل «علي الطواف» طوال المسرحية يكرر رغبته في الحصول على حذاء، وعندما يتحقق أمله في نهاية المسرحية، لا يستطيع أن يلبسه، أو يمشي به، فقد جاء الحذاء بعد فوات الأوان !! فأصبح الحذاء لا يناسب قدمه، ومع ذلك فربما يفيد أناساً آخرين من طبقته نفسها مستقبلاً.

حسن: حافي !! برضه ماشي حافي !!

الطواف: مش عاوز جزم ! المركوب خنق صوابعي ! خدوه أهه.

حسن: أنا قايلك م الأول. . . حتدخل القبر حافي. . . وبعدين في اللي اتفصلت؟

(51) انظر. د. محمد مندور – **في المسرح المصري المعاصر** – نهضة مصر بالفجالة د. ت ص 193، 194.

الطواف: مش عاوزها !! أدوها لحد تاني !!

حسن: مين تاني؟ هو فيه غيرك؟

الطواف: فيه ناس حافيين كتير. . .

حسن: مش على مقاس رجلك. . .

الطواف: كنتو هاتوها لي م الأول. . أنا قعدت اتحايل عليكو طول العمر. . ماحدش منكم افتكرني[52].

أيضاً نستطيع تحديد ملامح مصرية بحتة في مسرح «لطفي الخولي» [القضية – الأرانب – قهوة الملوك] وكلها أعمال ذات مضمون اشتراكي لا تختلف من حيث المضمون عن مسرحيات نعمان عاشور وإن اختلفت في طريقة التناول، فبينما كان نعمان عاشور متمكناً من أدواته الدرامية، نجد النبرة الخطابية وسيطرة الموقف «الايديولوجي» بصورة واضحة على مسرحيات لطفي الخولي وسأشير إلى قهوة الملوك «مثلاً». فالمسرحية تدور في «حي عابدين» حيث قهوة الملوك التي تجر إلى الأذهان «قهوة المعلم كرشة «في زقاق المدق لنجيب محفوظ، فهي تمثل تجسيداً حياً لمختلف [الصراعات التي تتناول الشد والجذب في الحارة – كزقاق المدق أيضاً – ليست إلا الصورة المصغرة للمجتمع المصري][53].

ولطفي الخولي يحقق ما أطلقنا عليه آنفاً درامية المكان وخصوصيته وهويته المصرية في آن واحد، وسأقف هنا عند الشخصية المحورية في «النص» وهي تلك التي تتضح فيها أبعاد الشخصية المصرية على ما فيها من تنوع قد يصل إلى حد التناقض في بعض الأحيان !!، وهي شخصية «بدوي أفندي» التي تمثل نموذجاً لنوع من الناس، من أولئك الذين يعيشون حياة بسيطة جداً وفي الوقت نفسه يحيط بهم الغموض في ناحية من النواحي، وقد عثر عليه لطفي الخولي من بين النماذج الكثيرة الموجودة في المجتمع، والتي قد تضيع ملامحها وسط خضم الحياة اليومية لعامة الناس، فقد كان

(52) نعمان عاشور – **مسرحية عائلة الدوغري – مسرح نعمان عاشور** ج 2 – الهيئة العامة للكتاب سنة 1976 ص 138.

(53) المصدر السابق ص 233.

يعمل بالحكومة، ثم دخل السجن، وبعد خروجه عمل كاتباً للشكاوى والعرائض على المقهى، ثم بعد كل ذلك يتاجر في تجارة غامضة رابحة قادته إليها الصدفة المحضة، وهي تجارة الدموع!!

بدوي: . . . . . لما خرجت من السجن وحدي. . . فرع ومقطوع من شجرة. . . لا أخ ولا أم ولا صديق ولا قرش. . . ولا حته أتلم فيها. . . ربنا ما يوريك ساعة زي دي يا سيد. . ومشيت على باب الله. . حاجة كده طلعت في راسي وقالت لي سيب الشارع العمومي يا بدوي وامشي في الحواري في الضلمة زي ما تقول كنت لسه واخد عليها. . وخايف من النور والناس. . . آه. . وحياتك يا سيد. . . وأمشي لك حزنان وكاتم في قلبي وحالتي كلها بالبلا. . وما أشعر بنفسي إلا وأنا جوه. .

سيد: جوه. . . جوه إيه؟

بدوي: جوه صوان ميت. . . والناس حوالي بتواسيني فيه. . اللي يدس في جيبي قرش. . واللي حته بخمسة واللي يقدم لي سيجارة. . . واللي. . . واللي وأنا قال نازل نهنهة زي العيل الصغير اللي تاه من أمة في الزحمة[54].

لم تكن شخصية بدوي أفندي الوحيدة ذات الملامح المصرية، وإنما كانت هناك شخصية المعلم «شهدة» صاحب المنزل المزواج و«أم خليل» الأرملة التي تكافح من أجل تربية ابنها والتي يتصارع على خطب ودها كل من «بدوي» و«المعلم شهدة» و«عم موسى» الذي كان يشارك بدوي أفندي في مهنته وغيرهم.

تظهر الهوية المصرية بصورة شديدة الوضوح في أعمال سعد الدين وهبه (المحروسة – السبنسة – كوبري الناموس – سكة السلامة – كفر البطيخ – يا سلام سلم الحيطة بتتكلم – 7 سواقي) وغيرها وكلها أعمال كتبت بعد الثورة، وبعد هزيمة 67، وقد تناولت في معظمها الواقع الاجتماعي والفساد السياسي في مصر قبل الثورة (المحروسة – السبنسة – كوبري الناموس) ثم نقد الثورة ومحاولة تصحيح مسارها (سكة السلامة) ثم محاكمة المسؤولين عن هزيمة 67 (7 سواقي)، ثم نقد فساد الحكم والعلاقة بين الحكام والمحكومين (يا سلام سلم الحيطة بتتكلم).

(54) انظر د. غالي شكري – الدعوة الاشتراكية في مسرح لطفي الخولي – مجلة **المسرح** العدد 31 يوليو 1966 ص 177.

واللافت للنظر في مسرح سعد وهبه اهتمامه بقطاعات عديدة في المجتمع المصري ولا سيما هؤلاء المهمشين في المجتمع، وأبناء الطبقة الوسطى، ولعل الفلاح «عبد الحميد» وأخاه «عبد المجيد» في «المحروسة» المتهمين البريئين يمثلان نموذجاً للفلاح المصري الضائع بين السلطة التشريعية «وكيل النيابة» والسلطة التنفيذية «المأمور» فبينما يفرج الأول عنهما يحبسهما الثاني، وكذلك معظم الشخوص في «كوبري الناموس» يعكسون الروح المصرية والهوية المصرية، ولا يخفي من خلالها سعد وهبه انحيازه إلى الطبقات الكادحة، فـ «خضرة» رمز حي لمصر فهي تؤوي الجميع وهي ملاذ المضيعين في الأرض، وكذلك شخصية «الشيخ عبد الأحد» الذي ينتظر شخصاً اسمه «عبد الموجود» لا يأتي أبداً رغم أن عبد الأحد يردد طوال المسرحية أنه سوف يأتي، لأنه هو الذي سيحل مشاكل الجميع.

عبد الأحد: لما يوصل يا ولدي. . . . حامشي على طول.

النص: هو مين؟

عبد الأحد: عبد الموجود يا ولدي. . عبد الموجود.

النص: ما يجي ويخلصنا.

عبد الأحد: حا ييجي يا ولدي. . . حا يجي.

النص: والله باين عليه حا يخمك. . . . وما هو جيي[55].

وعبد الأحد يمثل نموذجاً للإنسان الهارب إلى العالم الآخر – هارب إلى القدر، وانتظار اليوم الآخر، فقد انتهت به خطى حياته عند «عشة» خضرة أسفل الكوبري فرفض السير خطوة أخرى. . . رغم أنه يكرر دائماً قول الشاعر:

مشيناها خطى كتبت علينا ومن كتبت عليه خطى مشاها.

وقد يرى بعض النقاد أن شخصية عبد الأحد تمثل صدى لشخصيتي «فلاديمير» و«استراجوان» في مسرحية «في انتظار جودو» لبيكت حيث إنهما ينتظران ما لا يأتي، وقد يصدق ذلك على مستوى الشكل، ولكنني أجزم باختلاف الانتظارين على مستوى

(55) لطفي الخولي – **قهوة الملوك** – الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989 ص 42– 43.

المضمون، فانتظار جودو انتظار الله الذي لا يأتي وهو نتاج لحضارة مغرقة في المادية، أما انتظار «عبد الأحد» لشخص اسمه «عبد الموجود» [الجيم المضمونة، والمد بعدها ثم الدال. . . يجعل ذهن المتلقي يقارن بين حضارة زراعية لها أخلاقها وقيمها الروحية متمثلة في كلمة «عبد» وبين حضارة تعاني من فراغ روحي والعبودية لله][56]. إضافة إلى ما في الاسمين المنتظِر «عبد الأحد» والمنتظَر «عبد الموجود» من دلالة هي في الحقيقة الفرق الجوهري بين الحضارتين.

ومن الشخصيات التي تلفت النظر أيضاً شخصية الفلاح «أبو تور» ذلك الفلاح الذي يعاني الظلم الواقع عليه من قبل «البيه» الذي أخذ منه الأرض قهراً، وكذلك المحصول والبهائم، فهو تجسيد للطبقة الكادحة الواقعة تحت نير الإقطاع وسطوته، ومأساته متمثلة في وسيلة لتوصيل شكواه، يريد أن يكتب شكوى ولا يعرف إلى من يرسلها فالفساد مستشر في كل مكان حوله !!

أبو تور: غلبت وغلب حماري.

خميس: تشتكيه لمين؟. . . . . للمأمور؟

أبو تور: ما هو قايم قاعد آكل شارب عنده.

خميس: للمدير؟

أبو تور: ما هو نسيب المدير.

خميس: للوزير؟

أبو تور: طب ما هو راخر قريبه وزير. . وهلبت يعرف الوزير اللي احنا نشتكي له وتبقى الحكاية بظرميط.

خميس: لرئيس الوزارة؟

أبو تور: صلي على النبي يا أفندي. . هو رئيس الوزارة فاضي للحاجات دي.

خميس: ما هو ما فيش بقا غير ربنا.

أبو تور: اشتكيت له كتير.

خميس: (بضيق) آمال تشتكيه لمين بس؟

(56) سعد وهبة – **كوبري الناموس** – دار الكاتب العربي القاهرة 67 – ص 125.

أبو تور: أقولك نكتب الشكوى الأول.. وبعدين نشوف حا نبعتها لمين أهو زي ما تطلع بقا[57].

ومن المفارقات الغريبة أن شكواه لم تكتب، ولم يجد من يسمعه، فيظل أبو تور ماسكاً شكواه دون أن ينبس ببنت شفة حتى نهاية المسرحية، فينتهي به الأمر إلى تمزيق شكواه وإلقائها في الماء. و«أبو تور» – في نظري – يمثل إدانة كاملة لمجتمع المدينة تجاه مجتمع القرية، وإدانة لطبقة الحكام المشغولين عنه، وعن أبناء طبقته، ولذا فهو يردد «أصل ما ودوناش مدارس» وتارة أخرى يشكو من آلام في بطنه... إنه الجهل والفقر والمرض. إضافة إلى الظلم الواقع عليه من قبل طبقة البهوات ومن على شاكلتهم إنه الإحساس بالظلم والقهر، ولا يكاد يخلو عمل من أعمال سعد وهبه من هذه التيمة. تيمة الإحساس بالظلم والقهر التي يعكس من خلالها معاناة الإنسان المصري، وإظهار ظلم المحكومين في ظل فساد السلطة حتى في أعماله المعتمدة على وقائع تاريخية محددة مثل «يا سلام سلم الحيطة بتتكلم» التي تعكس برمتها الروح المصرية الشعبية في العصر المملوكي.

أشرت آنفاً إلى محاولة يوسف إدريس البحث عن شكل مصري خالص، وأشرت إلى فشله في ذلك على مستوى التطبيق من ناحية الشكل، ولكنه قد وفق إلى حد كبير من ناحية المضمون، فنستطيع ملاحظة الكثير من الملامح الشخصية المصرية في مسرحياته القصيرة مثل «ملك القطن» و«جمهورية فرحات» وفي معظم أعماله الطويلة «اللحظة الحرجة» و«المهزلة الأرضية» و«البهلوان» و«الفرافير» رغم عدم استطاعته التخلص من الشكل الأوروبي للمسرح. كتب إدريس الفرافير 1964 مباشرة بعد مقالاته «نحو مسرح مصري» فكانت بمثابة التطبيق لنظريته التي دعا فيها إلى مسرح ذي هوية مصرية، معتمداً على الموروث الشعبي شكلاً ومضموناً. والفرافير مكونة من جزأين يمكن إدماجهما في جزء واحد، بل يذهب الكاتب في مقدمة المسرحية إلى إمكانية

(57) د. أحمد السعدني – الانتظار في واقعية سعد الدين وهبة – ضمن كتاب «**سعد الدين وهبه – كاتب مصر المحروسة**» مجموعة من النقاد – مطبعة روز اليوسف 1994 ص 8. – وانظر د. محمد عبد الله حسين – **ظاهرة الانتظار في المسرح النثري** – الهيئة العامة للكتاب 1998 ص 239 – 240 وما بعدها.

تمثيل الجزء الثاني قبل الأول، ولم يحدد الكاتب زماناً ولا مكاناً للأحداث، والعمل بهذه الصورة ليس عملاً تقليدياً بالمعنى الأرسطي (عرض – أحداث – شخوص – صراع – ذروة – انفراج) وإنما هو عبارة عن مواقف متعددة يربط بينها فكرياً وفنياً اعتمادها على الموروث الشعبي الذي يفجر بدوره الموقف تلو الآخر من خلال العلاقة بين «فرفور «و» السيد». ومن خلال هذه العلاقة الأبدية يطرح الكاتب عدة قضايا اجتماعية وسياسية تدور حول بحث الإنسان عن إجابات لمعنى وجوده ومعنى الحياة والقوانين والنظم التي تحكمها... إلخ. وما يهمنا هنا هو اعتماد إدريس على الموروث الشعبي في طرح قضاياه، ومحاولته خلق حالة من «التمسرح» كما أسماها هو – وهي اعتبار الجمهور جزءاً من العمل، وشخصياته المسرحية التي بدت فيها الروح الشعبية المصرية «فرفور» و«زوجة الفرفور». والمسرحية مليئة بهذه الروح الشعبية، وسأختار هذا الحوار نموذجاً لتوضيح ذلك، باعتبار أنه يجمع معظم شخوص المسرحية. بعد تمرد «فرفور» على «السيد» ورفضه العودة ويضرب عن العمل لدى السيد، وتتدخل الزوجات، «زوجة السيد» محاولة إقناع زوجها أن الدنيا قد تغيرت وأن تقسيم العالم إلى سادة وفرافير قد انتهى مستشهدة من التاريخ، ومن ناحية أخرى تتدخل «زوجة فرفور «تحاول إقناعه بأن يقبل دوره القديم «فرفور «مؤيدة كلامها بأمثلة شعبية تعد – في نظري – بعداً مهماً من أبعاد الشخصية المصرية.

زوجة الفرفور: بتقول إنه عاوز يشغلك فرفور... وماله فيها إيه؟

فرفور: فيه حاجات ما تفهميهاش.... فيها يا ستي....

زوجة السيد: له حق يا أخي...

زوجة فرفور: هي العين تعلا على الحاجب يا راجل أنت.

زوجة السيد: الكلام ده كان زمان.... إيه اللي سيد وفرفور.

زوجة فرفور: دي حتى صوابعك مش زي بعضها...

زوجة السيد: متى استعبدتم الناس يا جوجو وقد ولدتهم ماماتهم أحراراً... فوق لنفسك بقى.

زوجة فرفور: فيه ناس أسياد ضروري وناس زيك كده ما ينفعوش إلا فرافير.

زوجة السيد: ده ملك فرنسا قطعوا رقبته وقالوا حرية وإخاء ومساواة. ما تصحى بقى[58].

وعلى هذا المنوال يدور الحوار الذي يعكس الروح المصرية الخالصة في المسرحية.

* * *

لا يمكن للباحث في الدراما المصرية إغفال كاتب من أهم الكتاب الذين طرحوا قضية «الهوية «في أعمالهم الدرامية، إنه محمود دياب، الكاتب المسرحي المهموم بقضايا أمته العربية وقضايا مجتمعه المصري.. تبدو الهوية العربية واضحة جلية في أعماله التي تناول فيها أهم قضية قومية فرضت نفسها بقوة على المبدعين العرب – على مستوى جميع الأجناس الأدبية – بعد الحرب العالمية الثانية وحتى الآن، وهي قضية الصراع العربي الصهيوني ويمكن للباحث المدقق في أعمال محمود دياب المسرحية ملاحظة البعد القومي في أعماله (رجل طيب في ثلاث حكايات – باب الفتوح – أرض لا تنبت الزهور) والقضية الرئيسة فيها هي محاولة رصد تطور الصراع العربي الإسرائيلي منذ إعلان قيام دولة إسرائيل حتى معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية، فقد كان دياب موفقاً على مستوى المضمون ومستوى البناء ولا سيما في رسم أبعاد الشخصية، حتى تلك التي لها جذور تاريخية مثل «العماد الأصفهاني» وكاتبه «زياد المصري» في باب الفتوح، ومثل «الزباء» و«عمر بن عدي» في «أرض لا تنبت الزهور»، وأيضاً لا يمكن إغفال اختيار دياب للعربية الفصحى لهذه الأعمال مما يؤكد الهوية العربية والبعد القومي.

أما الهوية المصرية والشخصية المصرية والروح المصرية. فتظهر بوضوح على مستوى المضمون والشكل في مسرح القرية عند محمود دياب [الزوبعة – ليالي الحصاد – الهلافيت – الغريب – رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام] حيث بدت الهوية المصرية واضحة جلية في هذه الأعمال، وذلك من خلال القضايا التي طرحها الكاتب وأهمها قضية الصراع الطبقي والعلاقات الاجتماعية سواء

(58) سعد وهبة – المصدر السابق ص 71 – 72.

بين الفرد المظلوم والمجموع الظالم كما في «الزوبعة»، أو بين المجموع المظلوم والفرد الظالم كما في «تميرة» «وليالي الحصاد»، أو بين المجموع المظلوم والمجموع الظالم كما في «الهلافيت». إضافة إلى أن هذه الأعمال تعتبر - في رأيي - خطوة متقدمة بل متميزة نحو خلق شكل مسرحي مصري يمكن تسميته - إن جازت التسمية - بمسرح «الجرن» الذي يقوم على السامر أو بلغة الفلاحين «السهراية» !.

من اللافت للنظر في مسرح القرية عند دياب أن الفلاح في هذه المسرحيات يتكلم بلغته الخاصة، التي تنبع من قضيته وبيئته وطبيعته الفطرية، فهو ليس مادة للتندر ولا بوقاً لهموم الكاتب وقضاياه الدخيلة على مجتمع القرية.

ففي «ليالي الحصاد» تبدأ المسرحية بلعبة بسيطة لمجرد التسلية في ليلة حصاد مقمرة، وهي تقليد الشاب الظريف «مسعد» لمجموعة من رجال القرية بطريقة سلسة، ثم تتحول اللعبة إلى واقع حي، وتبدأ خيوط المأساة بمحاولة كل فرد من أفراد المجموعة تقليد شخصية من الشخصيات سواء أكانت موجودة أم لا.. وتتوالى المآسي.. ليكتشف الجميع أن وراء هذه المآسي كلها «صنيورة» التي هام بها الجميع ومع ذلك لم يستطع أحد أن يلمسها، فيتحول سامر القرية إلى ساحة محكمة، تشير إصبع الاتهام فيها إلى «صنيورة» ومن وراءها «البكري» الذي وجدها طفلة بين المقابر ورباها وهام بها عشقاً، فلا يريد أن يزوجها لأي شاب من أبناء القرية، ولا يستطيع أن يفارقها، و«البكري» شخصية غريبة عثر عليها دياب بين مئات الشخصيات في القرية، فهو دائم البحث في قصاصات الصحف عن الجرائم المنشورة فيها، وهو كاره للقرية، ومكروه منها، وغريب عنها... والعجيب أن أهل القرية لا يستطيعون الاستغناء عنه!!!

حسان الفاوي: البكري ده أمره عجب.. لا يحب حد في البلد.. ولا حد يحبه لكن مش جادرين يستغنوا عنه... وده ليه بهيمة تطب ما حدش يسعفها غيره.. وإحنا ما نعتقدش في غيره..[59].

فالبكري بهذه الصورة هو مصدر الرعاية الصحية في القرية بيطري، وطبيب لأهل

(59) يوسف إدريس - **الفرافير** - مكتبة مصر د. ت ص 16.

القرية يكوي رؤوس أبنائهم بالنار، إنه انعكاس لمدى تخلف القرية، يريد الكاتب أن يبرز من خلاله مدى حاجة القرية إلى الرعاية البيطرية والرعاية الصحية، و[في تمسك أهل القرية به – رغم الكره المتبادل – صورة من صور الجهل والتخلف][60].

أما «صنيورة «فواضح من اسمها ودلالته أنها مسيطرة على مشاعر الجميع، فالكل هام بها حباً، والكل ضاع بسببها، واحترقت القرية أيضاً بسبب عشاقها من القرى المجاورة، إنها حسب تعبير «على الكتف» أحد ضحاياها «عاملة زي خيال النفر لا هو جادر يفارجه. . ولا جادر يتلم عليه»[61].

كذلك نلمح الأصالة والروح المصرية الخالصة في «الهلافيت «ويكفي عنوان المسرحية دلالة، وكذلك شخصيات المسرحية الدالة على العمق وجذور التأصل العميقة في التربة المصرية «شحاته» و«الجحش» و«سيد أحمد» و«زنوبة» و«عائشة»، وأحداث المسرحية تنفجر أيضاً من خلال سامر القرية وهو شكل اختاره دياب ليؤكد خصوصية العالم الذي تدور فيه الأحداث. وعندما يتناول دياب تأثير حرب أكتوبر 73 في قرية من قرى مصر «تميرة» يتعرض لقضية عزلة القرية المصرية وما تعانيه من جهل وتخلف، وظلم داخلي في ظل غياب الوعي، فالقرية لا يوجد فيها سوى مثقف واحد، مصدر ثقافته الوحيد هو قراءة الصحف. . إنه «أحمد أبو عارف»، ولا يمر عليها قطار واحد، ووسيلة المواصلات الوحيدة «الأتوبيس» الذي يمر في الصباح مرة ذهاباً وفي المساء مرة إياباً!!، ولا يوجد فيها سوى مذياعين أحدهما يملكه الحاج «دسوقي» عمدة البلد المستبد الظالم المغتصب، والآخر في دكان محروس، وعندما تنفد بطارياته يكتتبون من أجل شراء بطاريات له!! وليس عجيباً في قرية مثل «تميرة» أن نجد نماذج لشخصيات ضاربة بجذورها في عمق القرية، بداية من «برعي» المريض الباحث عن الدواء، ومروراً بالفلاح الدائم التساؤل «هيه ما لها ومالنا أمريكا. . هي حاطة نقرها من نقرنا ليه أميركا»!!

فلاح: أني عايز حد يحل لي المسألة دي. . أميركا زعلانه مننا ليه وجايه علينا،

(60) محمود دياب – ليالي الحصاد – مجلة **المسرح** العدد 37 يناير 1967 ص 74.

(61) انظر د. محمد عبد الله حسين – **مسرح محمود دياب**. . **القضية والبناء الفني** ط1 دار الثقافة الجديدة – القاهرة 1998 ص 14، 15.

وأحنا مغلطناش فيها.. لا ضربنا لها عيل.. ولا دهسنا لها زرعه... ولا سرقنا من غيطها كوز درة.. حاطة نقرها من نقرنا ليه...؟[62]

و«فكري أبو إسماعيل» الشهيد وأخوه «حامد» «الثوري» و«سطوحي» الأجير المشوه. ونهاية «بأحمد أبو عارف» المثقف العاجز الذي يفشل في أول احتكاك حي له مع أبناء المدينة، عندما توفده القرية إلى القاهرة حاملاً معه أسئلة أهل القرية وطلباتهم التي تكشف عن مشكلات الفلاح الأزلية، وما يعانيه من اضطهاد وتخلف.

أما في مسرحية «الغريب» فنجد محمود دياب يطرح قضية مهمة جداً وهي قضية قبول الآخر، وكيفية التعامل معه.. ولعله – دياب – يريد التأكيد على الهوية مع عدم إنكار الآخر، وذلك من خلال علاقة أهل القرية بالأسير الألماني الهارب من التل الكبير والذي ساقته الأقدار إلى قرية مصرية قد تكون رمزاً للوطن الكبير، وقد عثر عليه «الشيخ يونس» وابنته «حليمة» أثناء زيارتهما للمقابر !! واختيار المقابر مكاناً لأحداث الدراما أو لبعض أحداثها يعتبر «تيمة» مكررة عند محمود دياب، فهي المكان الذي وجد فيه «البكري» «صنيورة» في ليالي الحصاد... وربما يرجع ذلك إلى أن المقابر متناسبة مع ما هو خارج حدود المرئي والمألوف، أو مرتبطة بالخوف والمجهول الذي يعمل على إثارة التوتر لدى أبطال الدراما ولدى المتلقي على السواء !! و«الشيخ يونس» المثقف الوحيد في القرية وهو «أعمى» ويكفي ما في العمى من دلالة[63]، ولأنه كذلك يطلب من ابنته «حليمة» أن تصفه له.

الشيخ يونس: هو شكله إيه يا بت.

حليمة: حلو جوى يا آبا.

الشيخ يونس: يا بت اختشى...

حليمة: شعره أصفر تجول (دهب) ووشه هيبك منه الدم[64].

---

(62) محمود دياب، المصدر السابق ص 80.

(63) محمود دياب – **رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام** – دار الثقافة الجديدة – القاهرة يونيو 1975 ص 92.

(64) تتكرر الشخصية نفسها أيضاً ووفق المواصفات نفسها (العمى) والعجز في مسرحية (الزوبعة) لمحمود دياب، ولعل اختيار دياب لاسم يونس «تحديداً يجر إلى الأذهان» قصة «يونس» عليه السلام الذي يئس من إصلاح قريته.

إنه مغاير لشباب القرية الذين تلفح الشمس وجوههم، مختلف عنهم وقادم من المدينة – المجهول بالنسبة إلى حليمة – لذا كان من الطبيعي أن تعجب به، فهو تجسيد أو رمز لأحلامها.

وتبدأ المشكلة وهي مشكلة التخاطب بين أهل القرية وبين الغريب، أو إن شئنا الدقة بين عالمين وحضارتين وما بينهما من تفاوت لغوي وثقافي وحضاري. . .

ويظهر «مثقفهم» ومثلهم الأعلى عجزه التام عندما يقر بأنه لا يعرف ما يقوله الغريب مبرراً ذلك بأن (الرطانة مش بالساهل)!! انفصال كامل يظهر قيمة الثقافة والعلم، قرية بأكملها لا يوجد فيها متعلم واحد يستطيع حل هذا اللغز !! و«يونس» عاجز وفي حيرة وقلق، ويركز محمود دياب هنا على الصراع الداخلي للشخصية، داخل «يونس»، على اعتبار أن الجميع يحمله المسؤولية، وفي داخل الغريب على اعتبار أنه لا يعرف مصيره، وسط هؤلاء الذين لا يفهمون لغته ولا يفهم لغتهم. تلجأ القرية إلى تلميذ نصف متعلم هو «فتحي بن حجازي «تلميذ في المرحلة الإعدادية، وهو التلميذ الوحيد في القرية!! وهو الأمل الوحيد لديهم بعد اكتشافهم عجز الشيخ «يونس» عن مخاطبة الغريب وكشف هويته.

حجازي: يا واد كلمه. . أنا اللي هاجول لك على اللي هاتجوله. . . ما تتكلم يخرب بيتك

فتحي: ما طيب. . أية وجع الدماغ اللي على الصبح ده. . . . (فتحي يتنحنح. . أنظار الجميع متعلقة بشفتيه).

الجميع: (يستحثونه) هه.

طلبة: يا مسهل.

الشيخ يونس: حلمكم عليه شويه. . . أصل الرطانة مش بالساهل.

فتحي: (يستجمع قواه). . . يوه. . . سبيك. . . انجلش

الغريب: (في لهفة وهو يهب واقفا). . يس. . يس

طلبة: يسلم بجك يا سي فتحي[65]

(65) محمود دياب – **مسرحية الغريب** – سلسلة مسرحيات عربية أكتوبر 67– دار الكاتب العربي ص 2. 5.

وعندما يخبرهم «فتحي» بأن الغريب أسير ألماني هارب، ينفجر حامل الفأس مطالباً بالثأر، لأن طائرات الألمان قد دمرت بيت عمه في مدينة الإسماعيلية.

ينقسم المجموع إلى جبهتين، جبهة تساند حامل الفأس وتطالب بقتل «الغريب «وجبهة أخرى يقودها الشيخ يونس تطالب بإعمال العقل والتريث والنظر إلى المشكلة نظرة إنسانية، لأن الجندي الأسير لا يجوز قتله، فهو مجرد أداة في يد من هو أعلى منه.

وأمام الموقف المتشدد من «الشيخ يونس» ومن معه، تنتهي فكرة الثأر من الغريب، وأصبحوا يطالبون فقط برحيله أو الانتفاع بوجوده بينهم.

عثمان: واسأله كما يا سي فتحي.. يعرف يعمل راديوهات.

حجازي: راديوهات!![66]

فالقرية إذن محتاجة إلى جهد الغريب، ومحتاجة إلى التقدم العلمي، بشرط أن يعيش الغريب بينهم «ضيفاً» لا مستعمراً!! وعلى الجانب الآخر يرسل العمدة – الغائب عن الساحة طوال المسرحية – إلى الغريب من يسأله إن كان بإمكانه تصليح ماكينة المياه الخاصة به، وهي مصلحة فردية بعيدة عن المجموع.

الخفير: (إلى فتحي في تقرير رسمي) السؤال.. هو بيعرف يصلح مكن الميه؟ آدي السؤال

فتحي: كان يو... كان يو...

حجازي: ماتخافش.... ها يلاجيها...

فتحي: كان يو.... كان يو....

الجميع: هه.

طلبة: يا مسهل[67]

وفي أثناء الحوار السابق، تدخل فتاة من القرية لتصب الماء في «الزير «ثم تسدل الستار على المسرحية – والمسرحية بهذه النهاية المفتوحة، تؤكد الرغبة في الاتصال

(66) محمود دياب – المصدر السابق 219 – 22.

(67) نفسه ص 237.

الثقافي والعلمي، وتدعو إلى تحقيق أكبر قدر من الاستفادة رغم صعوبة وسائل الاتصال، التي أشار إليها الكاتب عن طريق عجز ثقافة الغلام، وعجز الشيخ يونس والفتاة التي تصب المياه في «الزير» أثناء إسدال الستار رغم أن الحديث كان عن ماكينة المياه!!

أليس من حقنا بعدما تقدم أن نجزم بأن هناك هوية مصرية، وروح مصرية خالصة في أعمال «دياب» على مستوى المضمون، وتحققت هذه الروح وبرزت هذه الهوية أيضاً على مستوى الشكل.

وما لاحظناه عند محمود دياب، يمكن ملاحظته بسهوله في أعمال «نجيب سرور» «ياسين وبهية» و«آه يا ليل يا قمر» و«منين أجيب ناس» وأعمال شوقي عبد الحكيم «شفيقة ومتولي» و«حسن ونعيمة» وكلها أعمال تعتمد على التراث الشعبي المصري الخالص.

أما «ألفرد فرج» فهو أيضاً حالة متفردة في الدراما المصرية لا تقل تميزاً عن محمود دياب فهو الكاتب الولوع بالتراث والذي من خلاله كتب أعظم أعماله الدرامية التي بدت فيها الهوية العربية كما في «الزير سالم» و«حلاق بغداد» و«على جناح التبريزي وتابعه قفة» و«سليمان الحلبي» التي تعد نموذجاً مسرحياً رائعاً للعلاقة بين الأنا «المسلم» والآخر «الأجنبي المحتل»[68] وأيضاً أعماله ذات الهوية المصرية الخالصة «سقوط فرعون» و«عسكر وحرامية» وغيرهما.

-6 -

إن قضية الهوية المصرية في الدراما قد تلاشت إلى حد ما ولا سيما بعد الانفتاح الاقتصادي غير المسبوق على الغرب في السبعينيات، وبعد معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل وخفتت أيضاً «الهوية العربية» اللهم إلا في بعض أعمال محفوظ عبد الرحمن «حفلة على الخازوق» و«محاكمة السيد ميم»[69] و«ما أجملنا» وعمله الأخير الصادر في 2000 «الحامي والحرامي» وكذلك يمكن أن نلمح الهوية المصرية في بعض أعمال

(68) نفسه ص 242.

(69) راجع د. محمد عبد الله حسين «**ظاهرة الانتظار في المسرح النثري**» مرجع سبق ذكره ص 3.5: 524.

يسري الجندي وأهمها «حكاوي الزمان» و«علي الزيبق» التي تعتبر دراما مصرية معتمدة على التراث الشعبي المصري، وتظهر فيها بوضوح ملامح الشخصية المصرية الكاملة كما رسمتها السيرة الشعبية وأهمها القدرة على التحايل والتخفي، والإيمان بقضية والدفاع عنها بوسائل كثيرة، والقدرة على تحمل الظلم، واختزان رد الفعل الصامت لأجل قد يطول، الحزن والفكاهة في ازدواجية لافتة للنظر، والوطنية والفداء. . . الخ.

كما يمكن ملاحظة «الهوية العربية «في مسرحية يسري الجندي «السيرة الهلالية «وكذلك في أعمال «محمد أبو العلا السلاموني» «مآذن المحروسة» «زوبة المصرية» «المصري وأميرة الفرنجة» فيها كم هائل من جدلية العلاقات بين «الأنا» و«الآخر»، وفي أعمال عبد العزيز حمودة المسرحية نلمح هوية مصرية وشخصية مصرية وروحاً مصرية في «الظاهر بيبرس» و«الناس في طيبة» وغيرها من الأعمال ذات الفصل الواحد لكاتب هنا أو كاتب هناك ولكن ليس بالزخم نفسه في فترة المد الثوري وفترة ما بعد هزيمة 67.

ومن خلال ما سبق نستطيع أن نؤكد أن أدب المسرح وفن المسرح يتميزان بهوية خاصة شكلاً ومضموناً وهو نتاج لميراث طويل من الموروثات والخبرات والتجارب الحياتية للشعوب ولذا يصعب «عولمته» أو«تسليعه» لأن محاولة ذلك ستؤدي إلى انقراض هذا الأدب وهذا الفن لأنه ببساطة شديدة سيفقد أهم ما يميزه.

تعدد الأصوات ومركزية الهوية في الرواية العربية

د. مصطفى الضبع

كلية دار العلوم – جامعة الفيوم – مصر

الأدب هو المظهر الحسي لكل ما هو مجرد، يتجسد في وعي أبناء الأمة، ويعمل طوال الوقت على بلورة الهوية في لغته وفي مجازاته وفي تفاصيل الإنشاء لكل ما يصدر عنه من فنون أدبية لا تتوقف عن تصدير مقومات جديدة للهوية أو تطوير المفاهيم التقليدية، ولأن الشعر والرواية يمثلان نظاماً خاصاً للتعبير عن الإنسان فإنهما يتكاملان حد التماهي ويفترقان حد الانفصال في تشكيل وعي الإنسان لفهم هويته أو التعبير عنها غير أن الشعر يعد هوية الجماعة ممررة عبر الذات الفردية، والرواية هوية الفرد ممررة عبر الذات الجماعية، ففي الشعر تبرز الذات بوصفها نموذجاً يحقق فرديته أولاً ويكون في تحققها تحقق للجماعة التي يعبر عنها غير أن الشعر في اتساعه للتعبير عن الذات الإنسانية يجعل من فكرة تعبيره عن القومية أو الوطنية أمراً مستعصياً (باستثناء التجارب المرتبطة بثقافة البيئة التي ينتمي إليها أو الشعر النبطي وغيره من الأنواع المحلية أو الأنواع المحكية باللهجة المحلية)، فالشاعر يأخذ متلقيه إلى النص المنفتح على العالم الواسع، خلاف السارد الذي يأخذ متلقيه إلى دائرة أضيق من سابقتها.

ولأن العلاقة بين الأدب والهوية ذات طبيعة خاصة فإن هوية بعض تختزل الأمم والثقافات في أدبائها أو هؤلاء الذين يحملون لواء الوعي ويتحملون عبء التعبير عنها فيها: شعراء العربية في عصورها المختلفة، شعراء الأندلس، شعراء التروبادور، شكسبير إنجلترا، تولستوي روسيا، طاغور الهند، وغيرهم ممن تمثلوا ثقافة بلادهم فجاء أدبهم تعبيراً نابضاً عن هويات أممهم.

وإلى جانب الشعر العربي الذي عبر عن الهوية العربية خير تعبير تتقدم الرواية العربية كاشفة عن طريقتها الخاصة في طرح الشخصية العربية حتى أصبحت هي نفسها

عنصراً أساسياً في تشكيل عروبته، فكما أن القصيدة العربية في عصورها الأولى كانت تؤكد على الهوية العربية فإن الرواية في بدايتها المختلف عليها جاءت لتؤكد الأمر نفسه[1].

في الأدب عموماً والرواية خصوصاً تتحقق الهوية في مفهومها البسيط: إدراك الفرد نفسياً لذاته، ورغم اتساع المفهوم ليشمل مفاهيمها الاجتماعية والثقافية وحتى العرقية، فإنه ظل محافظاً على ما يدل عليه من التفرد والتميز وخصوصاً الجانب الخاص بالهوية الثقافية، حتى شبهت الهوية بالبصمة المميزة للفرد، والمفهوم ينطبق على الفرد كما ينطبق على الجماعة مع احتفاظه بأهم مقوماته: الإدراك بما يعني الوعي بـ أو المعرفة بـ، لذا فإن توسيع المصطلح لا يعني توسيع شروطه، وإنما تظل فكرة التميز مشروطة بالوعي بكل مقومات الهوية.

ومن أهم ملامح الهوية أنها تعني التوحد لا الثبات فالوعي الجمعى يتطلب توحداً في النظر، ومن قبله الوعي بما يكفل هذا التوحد، إن الأمر يشبه الرأي العام الذي لابد أن ينطلق من مقومات راجعة للمقومات التي تحدد هوية المجتمع أو الأمة، لذا فإن من أهم مقومات الحفاظ على الهوية أن تكون واعياً بها وبشروطها، واعياً بثقافتك، وعقيدتك وأهدافك المستقبلية، ورغم دخول عوامل متعددة قد تغير من وجهة الهوية أحياناً (كما يحدث عندما ينتقل الفرد ليعيش في نطاق مجتمع مغاير مكتسباً ثقافته ونظم معيشته) فإن الوعي لايتغير بالدرجة التي تجعله جامداً، وإنما يعنى هذا انفتاح الوعى والقدرة على الانتماء إلى المتميز الأصيل، لذا إذا أردنا بحق أن نحافظ على هويتنا – جادين في ذلك – فلندقق النظر في وعينا بمقومات هويتنا أولا، ونرفع درجة الوعي عند أفراد المجتمع بما يكفي لخلق وعي قادر على تحقيق أهم شروط الهوية: الإدراك.

تقوم العلاقة بين الرواية والهوية على عدد من الدوائر التي تتماس حيناً وتتداخل أحياناً أخرى كاشفة عن مساحات حضور الهوية العربية في الرواية، فإذا اعتمدنا الدوائر بوصفها عناصر تتضام لتشكيل هذه الهوية نكون إزاء صورة دالة لها في صورتها العربية

(1) إشارة إلى الخلاف حول أول رواية فنية، ذلك الخلاف الذي لم يحسم حتى الآن بتعدد الاكتشافات التي أدت إلى تراجع القول بأن زينب هيكل أول رواية عربية وكان آخر هذه الاكتشافات رواية اللبناني خليل أفندي الخوري «وي إذن لست بافرنجي»..

عبر الرواية التي لا تتوقف عن تقديم أدلة متعددة الوجوه تكون بمثابة الروافد التي تصب جميعها في بحر واحد هو الهوية العربية تلك التي تتوزع بين أرجاء الوطن العربي مما يجعلها لا تتكشف مكتملة في نص واحد ولا تتبلور في رواية محلية واحدة وإنما يكون لإسهام الجميع دوره في تشكيلها وتقديم صورة يتوقف اكتمالها على فاعلية متلقيها والباحث عنها أو الساعي لاكتشاف جوانبها.

الرواية / الهوية

منذ بداياتها الأولى تحرص الرواية العربية على التأكيد على الهوية العربية مقاربة مساحات التحقق، فإذا ما علمنا أن معظم الروايات الأولى اعتمدت بيئة شديدة المحلية طارحة هويتها عبر ملامح وجودها أمكننا الوقوف على التشكلات الأولى لها في الرواية العربية طارحة بشكل أولي نطاقاً واسعاً من العادات والتقاليد ذات التأثير في تشكيل الهوية العربية لاحقاً، ويمكن لمتتبع قائمة الأعمال الروائية الأولى الوقوف على منظومة أولية لتشكلها في نسختها العربية:

- خليل أفندي الخوري: وي إذن لست بافرنجي (1859).
- عفيفة كرم: فاطمة البدوية (1904).
- محمود طاهر حقي: عذراء دنشواي (1906).
- محمد حسين هيكل: زينب (1914).
- توفيق الحكيم: يوميات نائب في الأرياف (1937).

وهو أمر يجعلنا على يقين أن الهوية العربية ولدت روائياً مع مولد الرواية العربية نفسها مهما تعددت البدايات وزادت حولها مساحات الاختلاف عبر الجهود الساعية لاكتشاف النص الأول.

والبدايات جميعها تؤكد حقيقتين أساسيتين تعدان أساساً انبنت عليه تجربة الرواية العربية لاحقاً في مقاربتها الهوية العربية وتبني تجلياتها وأطروحاتها:

- البحث عن هوية ذاتية وطنية، والدفاع عنها ضد محاولات استحداث قيم جديدة لها طابع المعاصرة غير أن الوعي السائد حينها لم يكن يمتلك شجاعة التخلي عن شغفه بمنظومة قيمه الموروثة.

- وضع الذات في مواجهة الآخر الغربي، تلك الذات التي رأت الآخر استعمارياً فقط مما يجعله في كل أحواله يشكل خطراً على الذات في هويتها الأصيلة، متقاطعاً مع تاريخيتها المستقرة منذ قرون طويلة.

نجيب محفوظ

تقدم الرواية المحفوظية أربع دوائر أساسية تنتظم أعماله الروائية، نجيب محفوظ هنا يمثل النموذج الأوفى والأعلى للرواية العربية في تعبيرها عن هويتها، والدوائر هنا تمثل مساحات تجليها في نتاجه، وهي دوائر ليست مرتبة تاريخياً أو ليست متوالية بقدر ما هي متوازية، متماسة مما يعني صعوبة الفصل بينها، فهي تتقارب جميعها وقد يتضام منها اثنان في عمل واحد:

- **المرحلة التاريخية**: تلك التي كان دأب نجيب محفوظ خلالها في إبراز الجوانب الوطنية والقومية عبر استجلاء جوانب التاريخ الوطني والقومي تدعيماً للتيار الوطني السائد حينها: «بعد أن حسمت الصراع بين الأدب والفلسفة، كنت أفكر فيما يجب أن أكتبه، وفي هذا الزمن كانت الوطنية متأججة، والدعوى إلى إعادة الأمجاد الفرعونية، كنت أقرأ في تاريخ مصر، وكانت هناك كتب قيمة في هذا الوقت، قررت أن أكرس حياتي لكتابة تاريخ مصر بشكل روائي، واستخرجت حوالى خمسة وثلاثين أو أربعين موضوعاً»[2]، وهو خيط ظل قائماً في تجربة الكاتب وإن لم يكن على القدر نفسه من الظهور والقوة كما ظهر في الأعمال الأولى، وقد وظف محفوظ عناصر سردياته التاريخية لإبراز هذه الجوانب فلم يفارق التاريخ أعماله ولكن ليس التاريخ بمعناه الزمني المجرد بقدر ما هو التاريخ الاجتماعي للشخصية العربية في توتر وعيها وفي وعيها ذاتها كما نلحظ في الثلاثية أو الحرافيش أو غيرهما من الأعمال التي قاربت الشخصية اختزالاً للمجتمع وكانت نماذجه لتقديم رؤيته الخاصة للمجتمع العربي.

(2) جمال الغيطاني (إعداد): **نجيب محفوظ يتذكر** – دار المسيرة – بيروت 1980ص 43.

الهوية الفردية

قدم نجيب محفوظ نماذج متعددة لتشكيل الهوية العربية روائياً من بينها نموذج الذات الفردية أو الذات في فرديتها وفي شعورها بهويتها، ويكفي الوقوف على قائمة قصيرة في أعماله:

- خان الخليلي (1945).
- زقاق المدق (1947).
- السراب (1948).
- بداية ونهاية (1949).
- بين القصرين (1956)
- قصر الشوق (1957).
- السكرية (1957).
- اللص والكلاب (1961).
- السمان والخريف (1962).
- الطريق (1964).
- الشحاذ (1965).
- حضرة المحترم (1975).
- قلب الليل (1975).

وهي مجموعة الأعمال التي تبلورت من خلالها فكرة الذات الفردية بوصفها نموذجاً خاصاً بالمجتمع العربي، من أبرزها شخصية السيد أحمد عبد الجواد التي فهمها الكثيرون بوصفها نموذجاً للرجل الديكتاتور متجاوزين المعنى الأعمق فيها بوصفها نموذجاً دالاً للشخصية العربية في واحدة من أبرز سماتها: الازدواجية، تلك التي تجعل للشخصية ظاهراً وباطناً وتقدمها بوصفها مثالاً ناضجاً للمفارقة في بناء الشخصية العربية.

يضاف إليها تلك النماذج التي أبدع نجيب محفوظ في تقديمها فجاءت متفردة في نوعيتها:

- **الموظف**: وقد كان نموذجه المحفوظي النموذج الأعمق فنياً، فلم يقدمه مجرد شخصية ديكورية تتحرك في فضاء المؤسسة الحكومية وإنما قدمه نموذجاً متعدد الوجوه في عدد من الروايات: خان الخليلي – حضرة المحترم – القاهرة الجديدة – الكرنك – ثرثرة فوق النيل.
- **الفتوة** : النموذج الأثير في عالم الحالة الشعبية وقد فرض نفسه بقوة على عالم نجيب محفوظ في عملين من أهم أعماله: الحرافيش – أولاد حارتنا.
- **المثقف**: ويقترب من نموذج الموظف في تقديمه عبر وجوهه المتعددة، وهو ما يتجلى في عدد من الروايات: ثرثرة فوق النيل – اللص والكلاب – السمان والخريف.

وهي شخصيات كان لها صبغتها الخاصة المنتمية إلى الشخصية العربية الخالصة عبر مرجعية ليس للقارئ إلا أن يحيلها على مرجعية عربية بالأساس، وتحيل القارئ على ثقافة عربية يصعب أن تتشابه.

الهوية الثقافية

تلك الدائرة التي يلتزم فيها نجيب محفوظ استلهام الواقع الافتراضي أو ما يمكن تسميته بالواقع النظري الذي يعتمد على نصوص هي أقرب للخيال منها للواقع، فالأعمال التاريخية والواقعية معاً اعتمد فيها نجيب محفوظ على استلهام: واقع تاريخي، وواقع متعين، التاريخي قارب من خلاله الكاتب مساحة من معطيات الثقافة العربية.

الهوية هنا تقوم على ثلاثية الحضارات التي ارتكن إليها نجيب محفوظ معلناً انتماءه إلى اثنتين منها: الفرعونية والإسلامية وقد أعلن في كلمته أمام الأكاديمية السويدية هذا الانتماء صراحة: «أخبرني مندوب جريدة أجنبية في القاهرة بأن لحظة إعلان اسمي مقرونا بالجائزة ساد الصمت وتساءل كثيرون عمن أكون ـ فاسمحوا لي أن أقدم لكم نفسي بالموضوعية التي تتيحها الطبيعة البشرية. أنا ابن حضارتين تزوجتا في

عصر من عصور التاريخ زواجاً موفقاً، أولاهما عمرها سبعة آلاف سنة وهي الحضارة الفرعونية، وثانيتهما عمرها ألف وأربعمائة سنة وهي الحضارة الإسلامية»[3] وهو انتماء لا يجعله منبتّ الصلة بالحضارة الغربية وقد أحسن التعبير عن الانتماء إلى حضارتيه بقوله: «قدر لي يا سادة أن أولد في حضن هاتين الحضارتين. وأن أرضع لبانهما وأتغذى على آدابهما وفنونهما. ثم ارتويت من رحيق ثقافتكم الثرية الفاتنة»[4] وقد كان دقيق التعبير باستخدامه مفردات تصب في بلاغته للاتصال بالآخر:

- **قدر +حضن**: مؤكداً هويته بالانتماء.
- **أرضع + أتغذى**: دلالة على الانتماء البيولوجي إلى الحضارتين وكيف أن الرضاعة هنا دليل على الأصل والأساس والتغذية في دلالتها على التنشئة.
- **ثم**: في دلالتها على التباعد بين زمن النشأة الأول في حضن الحضارتين وزمن الارتواء (الثاني) فمن المؤكد أن الارتواء (الأول والأساسي) تحقق خلال زمن النشأة، لكنه تطبيقاً لتسامح حضارته (الإسلام) لا ينكر فضل الارتواء الثاني من الثقافة (لم يقل الحضارة محافظاً على كنه هويته وخصوصيتها فليست حضارتاه كثقافتهم).
- **الثرية الفاتنة**: تعبيراً عن عامل الجذب الذي يمثل الدائرة المطروحة عبر الوعي بما هو فاتن جذاب ينجذب إليه الإنسان المكتمل الأكثر نضجا دون أن يجور الانجذاب على هويته.

روائياً يمكن رصد وجهين أساسيين: **مباشر** يتمثل في رواياته: «كفاح طيبة» (1944) في استلهامها شخصيات من قلب التاريخ الفرعوني، و«ليالي ألف ليلة وليلة» (1982) في استلهامها التراث العربي الإسلامي، و«رحلة ابن فطومة» (1983) في اعتمادها مفاهيم الحضارة الإسلامية، «العائش في الحقيقة» (1985) في قيامها على شخصية أخناتون الفرعونية، وجميعها روايات تعتمد شخصيات لها حضورها التاريخي في الحضارتين مما يجعل منها رحلة في العقل الحضاري لهما، وكشفاً لما أشار إليه نجيب محفوظ بتزاوج الحضارتين.

(3) الموقع الرسمي لنجيب محفوظ http://naguibmahfouz.shorouk.com/nobelprize.aspx

(4) السابق نفسه.

وفي السياق نفسه يمكن الإشارة إلى الروايات التي استلهمت المعطيات التاريخية العربية أو الشخصيات العربية المتداولة في التراث العربي ، **ومنها كل الروايات العربية التي استلهمت ألف ليلة وليلة وتعاملت مع شهرزاد بوصفها شخصية حقيقية** وهي قائمة طويلة نذكر منها :

- طه حسين : أحلام شهرزاد[5] .
- عبد الرحمن الخميسي : ألف ليلة الجديدة[6] .
- هاني الراهب : ألف ليلة وليلتان[7] .
- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة[8] .
- مي التلمساني : دنيا زاد[9] .
- سعاد سليمان : غير المباح[10] .
- جميل عطية إبراهيم : شهرزاد على بحيرة جنيف[11] .
- سمير ندا : رحلة السندباد الثامنة[12] .

وغير مباشر يتمثل في أعماله الأخرى التي لم تبتعد عن دائرة الانتماء إلى الثقافة العربية الإسلامية وهو ما تجلى في الشخصيات ذات الانتماء الفرعوني أولاً أو الإسلامي (كل الشخصيات الروائية التي تدين بالإسلام وهي الشخصيات الغالبة على مجموع أعماله الروائية) والوجهان معاً يمثلان طبقتين كاشفتين للهوية العربية في حضورها المحفوظي .

يضاف إلى ذلك ارتباط الروائيين بهويتهم العربية عبر ما يمكن أن يسمى بمرجعية المنبع، تلك التي تجعل الكتاب في حالة دائمة من الارتباط بثقافتهم الممتدة في لغتها

---

(5) طه حسين : **أحلام شهرزاد** – دار المعارف – القاهرة 1943 .
(6) عبد الرحمن الخميسي : **ألف ليلة الجديدة** – روز اليوسف – القاهرة 1962 .
(7) هانى الراهب : **ألف ليلة وليلتان** – اتحاد الكتاب العرب – دمشق 1977 .
(8) نجيب محفوظ : **ليالي ألف ليلة** – مكتبة مصر – القاهرة (1982) .
(9) مي التلمساني : **دنيا زاد** – دار شرقيات – القاهرة 1997 .
(10) سعاد سليمان : **غير المباح** – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 2004 .
(11) جميل عطية إبراهيم : **شهرزاد على بحيرة جنيف** – دار الهلال – القاهرة 2006 .
(12) سمير ندا : **الأعمال الكاملة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 2014** .

وفكرها، نجده عند توفيق الحكيم فيما يصرح به من بحث عن مرجعية فكرية تؤكد هويته في مقابل هوية الآخر الغربي مدركاً أنه لن يحقق هويته ويرتقي إلى مصاف العظماء ما لم يبحث في مرجعيته مستكشفاً، ومنطلقاً منها: هم في أوروبا يكتبون على أساس تراث أدبي وحضاري عريق وقديم، يعني مثلاً كورني وراسين وشكسبير يستمدون من الأدب الإغريقي.

وكان المسرح لدى الإغريق متولداً من الأساطير، في الأدب العربي لم يكن لدينا مثل هذا التراث، إذن ماذا أفعل؟ اتجهت إلى القرآن الكريم، إلى قصة أهل الكهف، قلت ها هو تراثنا الحقيقي، كذلك اتجهت إلى ألف ليلة وليلة، ألا يشبه هذا تراثهم الأسطوري بدءاً من الأساطير حتى هوميروس وغيره»[13].

وتطرحه أحلام مستغانمي بصورة أخرى عبر إهداء روايتها «ذاكرة الجسد «مؤكدة على هويتها العربية عبر اللغة العربية نفسها، جاعلة منها رابطاً مشاركاً بينها وماضيها الإنساني (مالك حداد والأب):

«إهداء. . .

إلى مالك حداد. . .

ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألاَّ يكتب بلغة ليست لغته. .

فاغتالته الصفحة البيضاء. . ومات متأثراً بسلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية، وأول كاتب قرر أن يموت صمتاً وقهراً وعشقاً لها.

وإلى أبي. . .

عساه يجد «هناك» من يتقن العربية، فيقرأ له أخيراً هذا الكتاب. . . كتابه»[14].

الهوية المكانية

وهو ما تمثل في حرص الكتاب على العودة إلى مواطنهم بوصفها عنصراً أساسياً في تشكيل وعيهم وشخصياتهم، يقترن كثيراً بالأفكار لدى الشخصيات ومن قبلهم لدى الكتاب أنفسهم.

(13) جمال الغيطاني (إعداد): **توفيق الحكيم يتذكر** – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة 1998، ص 99.

(14) أحلام مستغانمي: **ذاكرة الجسد** - دار الآداب – بيروت – الطبعة الخامسة عشرة 2000، ص 5.

ويعد نجيب محفوظ واحداً ممن عملوا على إبراز الهوية الوطنية عبر الأمكنة المحددة التي لم يتجاوزها إلى غيرها (الحي الشعبي القاهري) الإسكندرية، وتعد الحارة الشعبية الفضاء الأثير لدى نجيب محفوظ الذي جعلها «تقوم بدور الاستديو الكبير لعدد من الروايات، ولكنه استديو منفتح يتيح مساحة من الحركة داخل القاهرة بحيث كانت الحارة بمثابة مساحة الاستديو الذي يحتضن التصوير الداخلى وتكون القاهرة خارج الحارة بمثابة استديو خاص بالتصوير الخارجى»[15]، وهي واحدة من أهم ملامح الكتابة الروائية أولاً ومن أهم سمات المكان لديه ثانياً، ذلك الملمح المكاني الذي يجعل من صورة المكان لديه تجلياً واضحاً للهوية الوطنية تكشف عن انتماء قار في شخصية نجيب محفوظ نفسه الذي لم يوسع من دائرة حركته المكانية طوال حياته بحيث تكاد الدائرة المصرية (القاهرة – الإسكندرية تكادان تمثلان دائرته المكانية المحددة) دون خروجه عنها (من المعروف أن سفره خارج الوطن لم يتجاوز المرتين للعلاج وأنه لم يسافر لتسلم جائزة نوبل حال فوزه بها (1988)[16]، وهو ما يعني أن حدث الجائزة على ماهو عليه لم يخرجه عن هذه الدائرة التي عايشها طوال حياته (1911 – 2006).

ولا تكاد رواية عربية واحدة تخلو من تجليات مكانية تؤكد هوية الرواية وعالمها وتطبع الأشخاص بطابعهم الخاص وهو ما يتجلى في عودة الشخصية الروائية إلى مكانها في زمن قبل السرد، حيث السارد يحكي عما حدث لا ما يحدث (الآن)، وأحياناً قبل الحياة نفسها وهو ما يطرحه السارد في «جبل حالية» ذلك الذي تعود بنا عملية السرد إليه بعد موت الشخصية الروائية، وتكون نقطة البداية هي موت «عمر السورجي «في عودته إلى الجبل مستعيداً تفاصيل حياته بكاملها ويكون ظلام القبر في دلالته على الجمود، في مقابل الضوء في دلالته على الحركة والحياة: «ليس سيئاً البقاء

(15) مصطفى الضبع: **العناصر السينمائية في روايات نجيب محفوظ** – دورية نجيب محفوظ – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة.

(16) سلَّم ملك السويد الجائزة إلى ابنتيه (أم كلثوم وفاطمة) في العاصمة السويدية (ستوكهولم) مساء السبت العاشر من ديسمبر 1988م في حفلة ألقى فيها الكاتب المصري محمد سلماوي كلمته إلى الأكاديمية نيابة عنه.

في هذا الوضع، رغم شعوره بشيئ من الملل يتسرب إلى نفسه، كان يتمنى أن يجد الوقت والمكان اللذين يمنحانه حرية التأمل والتفكير في هدوء فلا يجدهما، ذهبت أيامه بين قيود الوظيفة، ورعاية الأطفال والحزن على الأمس، والخوف من الغد، والصخب الذي يغتال كل اللحظات»[17].

وهو ما يتأكد من مراجعة الروايات التي تعتمد أمكنة لها طبيعتها الخاصة كالصحراء مثلاً أو القرى والمدن الصغيرة التي تقع على تخوم المدن الكبرى، وغيرها من الأمكنة التي يمكن تقسيم الرواية إليها حيث يكون المكان فيها بمثابة المرجعية الأساسية وبؤرة رصد هوية الأشخاص والأحداث والأشياء التي تتضام جميعها لتقديم تفاصيل شخصية المكان بشكل عام.

في روايتها «البحيرة وسنينها»[18] تطرح هيام عبد الهادي هوية المكان ممررة عبر هوية الشخصيات، فالرواية لا تعتمد طريقة الحدث المتنامي أو الخط الدرامي الصاعد وإنما تقوم على عدد من المشاهد المتتالية التي تأخذ طابع المتتالية القصصية أكثر منها الروائية عبر رابطين أساسيين: الشخصيات – المكان

«فتحت عيني. هل أنا ميت؟ أسمع أصواتاً.. يبدو أنني مازلت حياً»

تصلح هذه الكلمات لتكون استهلالاً جامعاً لعدد من الخيوط السردية:

1. الوعي (فتحت عيني) بما يعني من «إدراك الفرد نفسياً لذاته»[19].
2. السؤال بوصفه علامة وعي يتأرجح بين المعرفة ونقيضها.

الأول يضم عدداً من الشخصيات المقيمة بصورة مؤقتة في مكان يرتبط بالرزق بحيث تقوم هوية الشخصيات على مساحة الحركة بين مكان الإقامة المؤقتة ومكان المولد أو النشأة الأولى الذي يتحول إلى مكان يقوم بدور الذاكرة أو هو مكان الذاكرة بالأساس حيث يظل مكاناً مرجعياً مشاركاً في إنتاج الهوية الشخصية، إضافة إلى كونه قادرا على الكشف عن السمات الأساسية للهوية الجمعية.

(17) إبراهيم مضواح الألمعي: **جبل حالية** – جداول للنشر والتوزيع – بيروت 2011، ص 5.
(18) هيام عبد الهادي صالح: **البحيرة وسنينها** – الأدهم للنشر والتوزيع – القاهرة 2013.
(19) شارلوت سيمور – سميث: **موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثربولوجية** ، ص 731.

والثاني يخص المتلقي في مقاربته عالم الأشخاص وكيف يتحركون على مساحة المكان وكيف يتحرك المتلقي نفسه مع حركة الأشخاص ليكون قادراً على مكاشفة عالمهم والوصول إلى الخطاب في ممكناته المتنوعة.

دائرة الأنا / الآخر

وهي الدائرة التي تضم رواية الصراع الحضاري بوصفه المصطلح الأقرب للتعبير عن الرواية التي تقف في منطقة الصراع بين الشرق والغرب

- طه حسين: أديب (1935).
- توفيق الحكيم: عصفور من الشرق (1938).
- سهيل إدريس: الحي اللاتيني (ط5، 1965).
- الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال (1966).
- سليمان فياض: أصوات (1972).
- رضوى عاشور: الرحلة، أيام طالبة مصرية في أميركا (1983).
- عبد الكريم غلاب: شرقية في باريس (2006).
- سعداء الدعاس: لأني أسود (2010).
- علاء الجابر: هولندا لا تمطر رطباً (2011).
- بثينة العيسى: ارتطام لم يسمع له دوي (2012).
- سعود السنعوسي: ساق البامبو (2012).
- سناء أبو شرار: سويسرا الوطن والمنفى (2014).

وهو خط شديد الوضوح، شديد الدلالة لكونه قادراً على الكشف عن الهوية العربية وفق عدد من المبادئ الحاكمة، من أهمها:

- أنه وفق المبدأ البلاغي (الضد يظهره الضد) يتكشف للعربي في سياق هوية أخرى مغايرة أن تتكشف له هويته لحظة المقارنة بين سياقين: سياق سابق هو سياق المنشأ، وسياق لاحق هو سياق المقر، لحظة يعيشها كمال الفلسطيني في

سويسرا: «يتمنى لو أن كل وجوده كان بين أهله وزوجه وأولاد وشجرة الجميز والفجر في فلسطين. ولكنه يستيقظ دائماً من أحلام يقظته على صوت جانيت أو جاك يتحدثون معه بالألمانية فتسري القشعريرة في جسده تماماً مثل القشعريرة التي سرت بجسده حين وصل لأول مرة لسويسرا وكأنه لم يعش منذ سنوات هنا، كأنه لم يشتر المعاطف الدافئة ولا الأحذية الجلدية الواقية من الثلج والبرد، في كل مرة حين يستيقظ من أحلام يقظته الآتية من فلسطين يعود لنقطة البداية، لنقطة الوصول والبرد والألم والوحدة والمعاناة، لماذا لا يستطيع أن ينسى تلك الأوقات الصعبة؟ لماذا تبدأ أحلام يقظته بفلسطين وتنتهي ببرد سويسرا»[20]، والمقارنة قائمة صراحة أو ضمناً في معظم الأعمال التي يقف فيها الأشخاص الموقف نفسه بين حضارتين تضعان أبناءهما بين هويتين، مقارنة الأشخاص لوضعياتهم ومقارنة المتلقي بين هويات الأشخاص في تحركهم بين الهويات المختلفة التي تتسم بالتقارب أو التشابه أو التضاد.

- أن الإنسان في انتقاله بين هويتين أو حين يشعر بأنه في مكان مغاير لمكان هويته يتحرك سريعاً إلى مواطن الهوية الأولى، مستشعراً فقدانه كثيراً من مكوناتها مما يجعله في حالة تحفز (دائم) للوقوف على هذه المكونات وإعادة استكشافها في ضوء الهوية الجديدة، وهو ما يعني أن الإنسان يعيد اكتشاف نفسه في ضوء المتغيرات الجديدة ليكون إزاء واحد من وضعيتين:

- **أولاهما**: ثبات هويته الأولى وقدرتها على مواجهة كل المتغيرات، وينمو لديه شعور بالانتماء مدعوماً بالشعور بالفخر بهويته تماماً كما حدث مع مصطفى سعيد بطل «موسم الهجرة إلى الشمال» وهو يراقب وضعه في أوروبا «الطائر يا مستر مصطفى قد وقع في الشرك. النيل ذلك الإله الأفعى، قد فاز بضحية جديدة، المدينة قد تحولت إلى امرأة. وما هو إلا يوم أو أسبوع، حتى أضرب خيمتي، وأغرس وتدي في قمة الجبل. أنت ياسيدتي قد لا تعلمين ولكنك مثل «كارنارفون «حين دخل قبر توت عنخ آمون، قد أصابك داء فتاك لا تدرين من أين أتى، سيؤدي بك إن عاجلا أو آجلاً. ذخيرتي من الأمثال لا تنفد، شني

(20) سناء أبو شرار: **سويسرا الوطن والمنفى** – دار الهلال – القاهرة 2014، ص 73.

يعرف متي يلاقي طبقه. وأحسست بزمام الحديث في يدي كفنان مهره مطواع، أشده فتقف، أهزه فتمشي، أحركه فتتحرك وفقاً لإرادتي، إن يميناً وإن شمالاً»[21]، ما كان مصطفى سعيد ليصل إلى هذا الشعور إلا بعد المرور بوضعين متتاليين: وضع من يشعر بفقده هويته في سياق الوجود في مجال هوية جديدة ومن ثم استنفار عناصر هويته الأولى (النيل – توت عنخ آمون – التراث العربي ممثلاً في ذخيرته من الأمثال نظرياً واستخدامه لها عملياً: وافق شن طبقه)[22] وهو ما أفضى به إلى الوضعية الثانية، وضعية الفخور بنفسه وبهويته.

- **ثانيتهما** : زعزعة المفهوم داخله مما يعني محاولته الاستقرار في حالة تجمع الهويتين أو ثبات إحداهما على حساب الثانية، متخلياً في الغالب عن الهوية القديمة ومندمجاً في الهوية الجديدة، وهو ما يجعل بطل «ارتطام لم يسمع له دوي «يجد نفسه في التيه: «في التيه، العالم من حولك يتحدث كل اللغات إلا لغتك، وأنت بجلدك الأسمر ناشز عن اللوحة، فاخلع نعليك ! ليس امتثالاً لطقوس المثول في الأودية المقدسة، وإنما لتركض في داخلك بأسرع مما تستطيع»[23].

الدائرة الأندلسية

تمثل الأندلس حالة دالة على الاتصال بالهوية العربية والإسلامية، حالة استصفاها الروائيون العرب على مختلف أجيالهم عازفين على آلة واحدة متنوعة الأنغام وقد تبلور ذلك في عدد كبير من الروايات التي قاربت الأندلس بوصفها مرحلة تاريخية لها قيمتها في التعبير عن الهوية العربية[24]، منها:

1. جرجي زيدان: **فتح الأندلس** – دار الهلال – القاهرة 1904.
2. جرجي زيدان: **عبد الرحمن الناصر** – دار الهلال – القاهرة 1909.

---

(21) الطيب صالح: **موسم الهجرة إلى الشمال** – دار العودة – بيروت ط 13، 1981 ص 43.

(22) مثل عربي قديم يضرب للتوافق بين شخصين (انظر: الميداني: **مجمع الأمثال** – تحقيق: محمد محي الدين إبراهيم – مطبعة السنة المحمدية – القاهرة 1955جـ 2 ص 359).

(23) بثينة العيسى: **ارتطام لم يسمع له دوي** – مكتبة آفاق للنشر والتوزيع – الكويت – ط2، 2010 ص 10.

(24) لم يقف الأمر عند الرواية العربية بل تجاوزه إلى الرواية الغربية.

3. واسيني الأعرج: **رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف** – المؤسسة الوطنية للكتاب – دار الاجتهاد – الجزائر 1993.

4. غازي القصيبي: **العصفورية** – دار الساقي – بيروت 1996.

5. ناصر الحلواني: **مطارح حط الطير** – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1996.

6. ميرال الطحاوي: **الباذنجانة الزرقاء** – دار شرقيات – القاهرة 1998.

7. سلام عبود: **يمامة في الألفة والألاف والندامة** – دار الحصاد للطباعة والنشر – دمشق 2001.

8. غسان أبازيد: **المبروكة** – دار ورد للطباعة – دمشق 2001.

9. رضوى عاشور – **ثلاثية غرناطة** – دار الشروق – القاهرة ط3 – 2001.

10. أمين الزاوي: **رائحة الأنثى** – دار كنعان – دمشق 2002.

11. فؤاد الحلو: **السمندل** – مطبوعات القصة – الإسكندرية 2005.

12. عبد الجبار عدوان: **راوي قرطبة** – دار الفارابي – بيروت 2006.

13. واسيني الأعرج: **حارسة الظلال، دون كيشوت في الجزائر** – دار ورد – دمشق – ط2 2006.

14. سالم حميش: **هذا الأندلسي** – دار الآداب – بيروت 2007.

15. هاني نقشبندي: **سلام** – دار الساقي – بيروت 2008.

16. مصطفى سليمان: **باربروسا** – أرابيسك للنشر والتوزيع – القاهرة 2009.

17. واسيني الأعرج: **البيت الأندلسي** – منشورات الجمل – بيروت 2010.

18. حسن أوريد: **الموريسكي** – دار أبي رقراق للطباعة والنشر – الرباط 2011.

19. ربيع جابر: **رحلة الغرناطي** – دار التنوير – بيروت – ط2، 2013.

20. منال القاضي: **ظلال غرناطة** – دار الهلال – القاهرة 2014.

21. صبحي موسى: **الموريسكي الأخير** – الدار المصرية اللبنانية – القاهرة 2015.

جماليات الهوية

فنياً وموضوعياً طرحنا سابقاً كيف عبرت الهوية العربية عن نفسها؟، وهو ما يطرح سؤالاً دالاً: جمالياً ماذا أضافت إلى النص الروائي العربي؟

تتشارك الروايات العربية في تقديم الهوية العربية، وإذا اعتمدنا مصطلح الرواية المحلية تسمية للروايات العربية التي تكتب في بيئة محلية محددة فإننا إزاء كم هائل من الروايات المحلية التي ترتفع (فنياً) لتسهم في تشكيل الهوية العربية روائياً، وبعد إدراجها فنياً في مرتبة تجعلها صالحة لهذا الدور يمكن تقسيمها (الرواية العربية) إلى مجموعة من البيئات المحلية التي تنتمي إليها مجموعة من الأعمال وفق عدد من المصطلحات: الرواية المصرية – الرواية السعودية – الرواية السورية – الرواية الكويتية – الرواية العراقية – الرواية السورية – الرواية الجزائرية. . . . إلى آخره، يعمل كل مصطلح على إبراز جانب محلي يدخل بدوره في سياق أعلى، سياق عربي أوسع تصب فيه الروايات المحلية جميعها لنكون في النهاية إزاء الهوية العربية موزعة على كل رواية عربية صالحة فنياً للدخول إلى هذا السياق، بحيث تمثل كل رواية صوتاً ينضاف إلى الأصوات الأخرى في تشكيلها الهوية العربية في مركزيتها.

الرواية في صعودها تمر بثلاث مراحل تكون بمثابة ثلاث جمل تتصاعد فيها الرواية:

1. **الجملة النحوية**: وفيها تكون الرواية بمثابة الجملة النحوية التي لابد من سلامتها تركيباً وتتواشج مفرداتها لتشكل جملة تحقق أجرومية الرواية في حدها الأدنى مما يؤهلها للارتفاع إلى المرحلة التالية التي تحقق فيها بلاغتها الخاصة.
2. **الجملة البلاغية**: ومن خلالها تحقق الرواية تفردها الفني ليكون لها بلاغتها الخاصة القائمة على الخصوصية، يكتب الروائيون في موضوعات تتناول أفكاراً بعينها، تتشابه أحياناً لدرجة أن الفكرة الواحدة قد تكتب فيها عشرات الروايات والقضية الواحدة تتناولها مئات الأعمال ولكن الأعمال تتفاضل لما تمتلكه من قدرة على تحقيق بلاغتها الخاصة، وإنجاز نموذجها الخاص، فكثير من

الروايات كتبت عن الأرض بوصفها قضية هوية في المقام الأول وخصوصاً عند الفلاح الذي تمثل له الأرض كرامته قبل كل معنى آخر. مثلاً، يأتي في مقدمتها «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي التي كانت بمثابة الرواية الفارقة عن كل ما سبقها من الروايات حتى وإن كان للروايات السابقة بلاغتها الخاصة، وقبل أن يكتب الطيب صالح رائعته «موسم الهجرة إلى الشمال» عرفت الرواية العربية عدداً من الروايات التي قاربت صراع الحضارات عبر شخصية الشرقي في المجتمع الغربي غير أن «موسم الهجرة إلى الشمال» أقامت فرادتها وحققت نموذجها الخاص، وقبل أن يكتب غسان كنفاني روايته «رجال في الشمس» عبرت روايات سابقة عن القضية الفلسطينية، غير أن الرواية أنجزت حالتها الخاصة ونموذجها الفريد.

الجملة البلاغية هنا تكون بمثابة المصفاة التي يكون على الرواية أن تتجاوزها لتندرج في السياق الأعلى أو المرحلة الأسمى حيث تكون مؤهلة تماماً للإسهام في إنتاج صورة الهوية العربية روائياً.

3. **الجملة النصية**: وفيها تجتمع النصوص العابرة للمرحلتين السابقتين لتقدم صورة كاملة الملامح للهوية العربية، حيث تتخلى الرواية عن محليتها الضيقة.

هنا نحن محكومون بثلاثة مبادئ أساسية:

1. كل الروايات تقوم على الجملة النحوية.
2. بعض الروايات تتحقق فيها الجملة البلاغية التي تعد معياراً.
3. قليل من الروايات (قد) تصلح فنياً لتشكيل الجملة النصية للهوية العربية.

هنا تصبح الهوية وتحققها والأدوات الكاشفة لها بمثابة معايير فنية قادرة على إنتاج جمالياتها الخاصة بالفن الروائي حيث اللغة وطرائق السرد والشخصيات والأحداث كلها تصب في سياق واحد اعتماداً على كونها مجموعة سمات ديناميكية لا تظهر مرة واحدة، وإنما تتجلى على التوالي وفق مواقف الإنسان، أو على التوازي وفق مواقف الجماعة البشرية، قد تظهر في موقف فردي أو موقف جمعي، مجموعة سمات كاشفة عن طبيعة الإنسان ومرجعياته لأنه ليست هناك هوية ثابتة وإنما تكتسب الذات هويتها

من اتحادها مع الآخرين حيث التوحد أقوى من الثبات: «يرى الباحثون ضرورة التركيز على عملية التوحد، وليس البحث عن هوية «ثابتة»[25].

تجمع الرواية بين هويتين:

- **هوية السارد** وتجمع بدورها بين (أو يمكنها الإحالة إلى) الكاتب، حيث السارد في طبيعته أقرب إلى شخصية الكاتب منه إلى الشخصيات الأخرى.
- **هوية الشخصيات** وتجمع بين هوية فردية وهوية جمعية بحيث تكون للفرد هويته الخاصة به ممثلة في مجموعة السمات الخاصة التي قد يشترك فيها مع الآخر تشابهاً وليس تشاركاً[26].

تتعدد الأصوات الروائية في تنوعها القائم على تقاطعات زمنية ومكانية وايدلوجية (أحياناً) لكنها تصب جميعها في سياق هوية واحدة تظل قادرة على الحفاظ على مركزيتها، تلك المركزية القائمة على اللغة الواحدة المحملة بتاريخ حضاري يتمثله الكاتب بوعيه الأعمق، فهو حين يكتب وحين يتصور العالم وحين يتمثل الحياة من حوله وفي داخله فإنه يفعل ذلك باللغة على وجه خاص، تلك اللغة المحافظة ما تزال على هويتها.

فالروايات نفسها قد تتشارك جميعها في الوقوف على نغمة واحدة تؤكد على مساحات من التفاهم حول قضية واحدة، ومن هذه القضايا ذات التأثير السلبي في الهوية العربية القضية الفلسطينية بوصفها واحدة من قضايا تهديد الهوية، وهو ما يمكن مقاربته عند الوقوف على شريحة روائية كاشفة تتشكل من خمس روايات صدرت متقاربة على مدى قرابة خمس عشرة سنة:

1. نعمات البحيري: أشجار قليلة عند المنحنى – دار الهلال – القاهرة 2000.
2. محمود الورواري: حالة سقوط – وعد للنشر والتوزيع – القاهرة 2007.

---

(25) جيلبرت سينويه: **اللوح الأزرق** – ترجمة: آدم فتحي – منشورات الجمل – بغداد 2008.
الروائي والمخرج الأفغاني طارق علي في خماسيته الخاصة بالحضارة الإسلامية: ظلال شجرة الرمان كتاب صلاح الدين– امرأة الحجر – سلطان باليرمو– ليلة الفراشة الذهبية..

(26) شارلوت سيمور – سميث: **موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثربولوجية** – ترجمة: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة 1998، ص 731.

3. إنعام كجه جي: الحفيدة الأمريكية – دار الجديد – بيروت 2008.

4. ريم بسيوني: الحب على الطريقة العربية – دار الهلال – القاهرة 2009.

5. سناء أبوشرار: لأني أشتاق إليك – دار الهلال – القاهرة 2012.

حيث تتواشج النصوص التي لا علاقة قائمة بين أصحابها سوى أنهم منتمون إلى هوية واحدة، معنيون بقضاياها، منشغلون بالتعبير عنها[27].

الرواية الواحدة من حيث هي نص واحد يشير إلى ذات افتراضية لا تحقق هويتها منفصلة دون وضعها في سياقها ضمن الدائرة الأولى (أعمال الكاتب نفسه حتى لو كانت غير روائية)[28] متدرجة إلى الدائرة الثانية الأوسع (الرواية العربية كلها) تلك التي تتكشف لها هويتها حين ترى نفسها من خلال الرواية العالمية، تماماً كالإنسان الذي يمر بالمراحل نفسها حين تتشكل هويته من خلال دوائر تتسع من حوله وليدرك نفسه وهويتها من خلال رؤيته نفسه في سياق جماعته مرة ومن خلال الآخر المغاير مرة أخرى شبيهاً بالكلمة التي تتحقق هويتها عبر الدخول في سياقات متعددة ولكنها لا تحقق معناها تماماً / هويتها في حال إفرادها، حيث السياق يحدد لها وظيفتها تلك الوظيفة التي يتأسس عليها تشكيل هويتها.

(27) وهو ما يلاحظ في السمات النفسية فالانطوائية ليست سمة فردية يختص بها فرد واحد وإنما هي سمة تجمع بين آلاف من البشر على سبيل التشابه في سمة واحدة وليس على سبيل المشاركة لهذه السمة، حيث المشاركة تعني أن يتسم أحدهم بقدر والآخر بقدر آخر من السمة.

(28) توقفنا عند هذه الروايات من خلال زاوية اتصالها عبر دراسة موسعة سابقة: انظر: مصطفى الضبع: **تداخل العالم / تداخل النصوص** – مؤتمر قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة الزقازيق – 3. – 31 مارس 2009.

الجلسة العاشرة

الخميس من 11 – 12:30 ظهرًا

رئيس الجلسة

د. عبد الحميد الحسامي

م	اسم المشارك	عنوان البحث
1	د. حسين المناصرة	تعددية الأصوات النسائية ومركزية الهوية النسوية
2	أ. د. يحيى عمارة	أصوات الهوية في السرد المغربي الحديث – نماذج روائية
3	أ. د. حاتم فطناسي	صراع الهويات والترجمة
4	أ. د. عباس السوسوة	هوية المؤلف وهوية المترجم بين ترجمتين

تعددية الأصوات النِّسائيَّة
ومركزية الهوية النِّسويَّة

مقاربة في نماذج روائية نسويَّة سعودية مختارة

د. حسين المناصرة

«تعلم (رحاب) أنّ الهوية قوة وتميز واسترداد للملامح وسط الحشود، هي فاقدة الهوية لاجئة فلسطينية بوثيقة لاجئة دون أوراق رسمية. . . توزع هويات على طالباتها كل صباح، ترسم فوق تلك الوجوه التي أذابها أسيد الإهمال والزجر والنهي وأربع طبقات من غطاء الوجه»[1].

مقدمة

ثمة أصوات نسائيّة متعددة في الرّواية النِّسوية السعودية، ما يفضي بها ظاهريًا إلى شكل من أشكال الحوارية في الكتابة السردية. . . لكنّ من يتفحص جوهر هذه التعددية الصوتية، لا بدّ أنه سيكتشف أنها هوية أحادية أو هي صوت أحادي؛ يعبّر عن هوية نسويَّة جمعيّة، تشكلت في سياق منظومة اجتماعية / ثقافية ذكورية مهيمنة.

في هذا الجانب تحديدًا، ربما تعدّ الكتابة النسوية لا النسائية – حيثما وجدت – ذات بنية نسقية أو نمطية في عدِّها واقع المرأة – عمومًا – واقعًا مستلبًا أو ذا هوية مضطهدة، خصوصاً في تعبير هذه الكتابة عن قضايا المرأة وإشكالياتها الرؤيوية والجمالية في الأسرة والمجتمع والعلاقة بالآخر.

ستحاول هذه المقاربة أن تبحث في بعض النماذج الروائية النسوية السعودية، عن أشكال الحالات أو الأصوات المتعددة للنساء في ظاهرها وباطنها، وفي الوقت نفسه أن تحاول الإفضاء بهذه الأصوات إلى تشكيل هوية واحدة أو أحادية، دون تعسف أو إسقاط لهذه الفكرة على هذه الروايات أو غيرها؛ لأن هذا الموضوع هو بؤرة الخطاب

(1) أميمة الخميس: **البحريات**، دار المدى، بيروت، ط2، 2007، ص148.

النسوي أو مركزيته النسقية – عمومًا – في تبني قضايا المرأة والدفاع عنها في وجه المجتمع الذكوري أو الذكورة المهيمنة على هذا المجتمع.

ستتخذ هذه المقاربة متنًا لها رواية لكل من: أميمة الخميس، وبدرية البشر، ورجاء الصانع، ونورة الغامدي. فالمسألة هنا لا تعني أن تكون الدراسة شمولية استقصائية؛ لأن هذا الأمر يمكن تحقيقه في بعض الأعمال أو الأبحاث الكبرى في برامج الدراسات العليا أو المراكز البحثية؛ لكن المهم بالنسبة إلى هذه المقاربة هو أن تستنتج من بعض المدونات السردية النسوية بعض الملامح الجمالية الرؤيوية في سياق تعددية الأصوات النسائية في أحوال عديدة، في مقابل توحُد أو تفرّد هذه الأصوات في سياق المرأة المستلبة، التي تسعى إلى استرداد حقوقها وحياتها من خلال منظورها النِّسوي (لا النسائي)، الذي يتبنى الدفاع عن النساء، وإظهار معاناتهن الذاتية في بحثهن عن حقوقهن أو الحرب من أجل إنسانيتهن وحرياتهن، ورفع الظلم عنهن.

إن الحديث عن "تعدّدية الأصوات ومركزية الهُويّة» النسوية، في سياق «الهُويّات بين التنوّع والتضادّ»، لا بدّ أنه سيشكل نسقًا تاريخيًا ثقافيًا اتكأت عليه الدراسات النسوية كثيرًا في مسألة هيمنة الرجال أو المجتمع الذكوري على النساء عبر الحضارات المختلفة، حتى بات الاعتقاد بأن المجتمعات البشرية الأولى في التاريخ البشري، لم تكن – كما تزعم بعض الدراسات – خاضعة لقيادة النساء أو هيمنتهن على الذكور.

يهتم النقد النسوي الذي تتبناه هذه المقاربة بإشكاليات الوعي النِّسوي في الكتابة السردية تجاه تاريخ حياة المرأة المعيشية وواقعها المستلَب في المجتمعات الأبوية (البطرياركية)، التي يهيمن فيها الذكور على كل شيء، وبالذات على النساء، الأمر الذي يجعل هويَّاتهن المتعددة، وحيثما كنّ تاريخيًا وواقعيًا، هوية واحدة أو أحادية، عندما يتعلق الأمر بالصراع مع الذكورة أو مع النسق الاجتماعي الذكوري المهيمن على المجتمع وعليهن، بالنظر إلى تلك الفروقات البيولوجية والاجتماعية والثقافية والاعتقادية التي تصوغ ثقافات الشعوب ورؤاها؛ فتنعكس على آدابها وخطاباتها الثقافية المختلفة، بما فيها الإبداع.

ولعلّ نظرة سريعة إلى طبيعة التكوين الاجتماعي النسائي في المملكة العربية

السعودية، أو إلى أي مجتمع آخر مشابه عربيًا وإسلاميًا، ستفضي بنا (هذه النظرة) إلى أنّ نتصوَّر هذا المجتمع بفعل تكوينه القبلي يحوي عديدًا من الهويات النسائية، التي مازالت تحافظ على خصوصياتها، ولم تندمج كليًا في بنية المجتمع غير المتصالح تجاه اندماج الآخرين فيه اندماجًا كليًا، عندما يتعلق الأمر بأبسط الأشياء؛ كتكافؤ النسب – على سبيل المثال – في الزواج، الأمر الذي يجعل زيجات كثيرة تفشل لهذا السبب أو لغيره، كما نجد ذلك في روايتي «جاهلية» لليلى الجهني و«سقر» لعائشة الحشر، مما يجسّد هويات نسوية لا هوية واحدة في مستوى سطحية العلاقات الاجتماعية. لكننا عندما نغوص إلى أعماق المجتمع من خلال المتخيَّل السردي عمومًا، نجد أنّ النساء كلهن يعانين بطريقة واحدة أو شبه وحيدة، ويشعرن بتوحد حالتهن الكلية في هذه المعاناة، وأنّهن يسرن في المصير المأسوي نفسه؛ مصير «كبش الفداء»، بصفته مصيرًا «دراماتيكيًا» في تصور الساردات النسويات عمومًا عن وضع المرأة في المجتمع ذي الهيمنة الذكورية بامتياز، حيث ينقسم المجتمع جنوسيًا إلى ذكور وإناث.

بكل تأكيد، لن تختلف الرّوايات كثيرًا عن المجتمع الذي كتبت عنه وله، فهي تعبر عن منظورات كتّابها أو كاتباتها؛ فكانت الكتابة النسوية دالة في سياقها على كشف كثير من العلاقات الاجتماعية التابوية أو المسكوت عنها، ويمكن النظر إلى ذلك باعتباره متخيلاً من الناحية الجمالية، لكننا في الوقت نفسه لا نستطيع أن نلغي صلة هذه الروايات الحميمة بتاريخها وواقعها أو بإمكانية تحققها في الواقع، وأنها من هذه الناحية فيها جانب أدبي توثيقي، يسهم في رسم صورة غير مثالية للواقع في حقيقته أو تخييله؛ بالنظر إلى أن الرواية تحديدًا، لا يمكن أن تكون خطابًا تجريديًا إلا في حالات نادرة جدًا، وبذلك ستبقى واقعيتها أو احتمالية واقعيتها سمة أساسية من سماتها الجمالية والرؤيوية!!

بإمكاننا أن نؤكد – أيضًا – منذ البداية، أنّ للمرأة هوية جسدية، وأخرى ثقافية، وثالثة اجتماعية، ورابعة تربوية... إلى آخر ذلك من هويات متعددة، يمكن أن تتمتع بها أية امرأة، وتتشكل منها خصوصيتها وتمايزها من بنات جنسها... ومن ثمّ من الصعب الحديث في هذا السياق عن هوية واحدة أو أحادية...

هذا كلام يبدو أنه صحيح مئة بالمئة؛ لأنّ منظورنا إلى عنوان هذه المقاربة يتشكل من خلال الصراعات الاجتماعية والثقافية الكبرى بين الجنسين (الذكورة والأنوثة)، وفي هذه الصراعات تتوحد الثقافات والأوضاع الاجتماعية والرؤى المتنوعة في مسلكية بناء علاقة كلية شاملة؛حيث لكل إنسان بصمته الخاصة وتميز نظرته من نظرات الآخرين (بصمة العين). . . لكن ما نقصده هو مركزية الهوية الكلية التي تجعل النساء في كفة والذكور في كفة أخرى، عندما يتعلق الأمر بالحقوق والواجبات، ونظرة كل من الكفتين إلى الأخرى من منظور الوعي النسوي وإيديولوجيته النمطية في موازاة الوعي الذكوري المهيمن على المجتمع والثقافة والإبداع.

تنقسم هذه المقاربة أربعة أقسام رئيسة، هي:

1. الرؤية من الداخل؛ تقسيم النساء عرقيًا في معاناة واحدة: رواية «الأرجوحة» لبدرية البشر.
2. أصوات مناطقية تفضي إلى صوت واحد: رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع.
3. ثلاثية السيدات والجواري والخادمات: رواية «البحريات» لأميمة الخميس.
4. ضحايا الجذور؛ صوتان رئيسان في هوية واحدة: رواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي.

تبدو هذه التقسيمات تتضمن عدة ظواهر تنطلق منها البنيات النسائية في مستوى تصنيفها في منظور التعددية، مثل: التعددية العرقية، والتعددية المناطقية، والتعددية الاجتماعية، والتعددية في الإحالة على الجذور من جهة الأم أو الأب !! أما من جهة أحادية صوت المرأة، فهذا يعني أن شريحة النساء أو مجتمع النساء أو نصف المجتمع يتساوى صوتًا ودورًا وقيمة، عندما يصنف في مواجهة النصف الآخر الذكوري المهيمن على المجتمع ونسائه!!

(1)

الرؤية من الداخل: تقسيم النساء عرقيًا في معاناة واحدة

رواية «الأرجوحة» لبدرية البشر نموذجًا

تعدّ رواية «الأرجوحة» لبدرية البشر من أهم المدونات السردية السعودية النسوية تعبيرًا عن تعددية أصوات النساء وأحادية معاناتهن؛ إذ استطاعت هذه الرواية أن ترسم تلك الثقافة التقسيمية المترسخة في المجتمع السعودي للنساء وعن النساء من جهة، وفي الوقت نفسه فإنها استطاعت برؤية اجتماعية ثقافية عميقة أن تعيد هذه التقسيمات كلها إلى بؤرة واحدة أو هوية واحدة؛ هي هوية المرأة التي تعاني في مجتمع ذكوري يضطهدها؛ لأنه مجتمع منحاز / ظالم، يجعل للرجال أو للذكور حرية كاملة أو مطلقة في ممارسة حياتهم المعيشية، ويمدّ لهم الحبل على غاربه في التحكم في النساء أيضًا، ومع أنّ بعض نساء الرواية تمردن بطرائقهن الخاصة، أو كانت لهن وسائلهن في التمرد الخفي على واقعهنَّ، إلا أنهن لم يخرجن في ظاهر تصرفاتهن، عما يتطلبه المجتمع الذكوري منهن، أو يرسمه لهن: في لباسهن، وتربيتهن، وعملهن، وعلاقاتهن... إلخ، مادمن في البيئة المحلية.

أنتجت رواية «الأرجوحة» أو قدمت ستة أصوات نسائية متخيّلة من مختلف التكوينات الاجتماعية، وهي بحسب أهميتها ودورها في الرواية، يمكن أن تصنف على النحو الآتي:

1. **مريم**: هي الراوية/البطلة، فتاة نجدية تنتمي إلى صوت القبيلة (القبيلية). وكذلك بدت صورة أمها، التي غدت (الأم) يائسة في زمن السرد؛إذ إنها وسجادة الصلاة كيان واحد، كما تصفها ابنتها مريم[2].
2. **سلوى العبهر**: فتاة ليست قبيلية (أي خضيرية، لا يعرف نسبها)، تنتمي إلى صوت المال والسلطة. وكذلك بدت أمها (نورة بنت فهيد).
3. عناب: فتاة سوداء، تنتمي إلى صوت الرق (العبيد) الذي تحرر أخيرًا؛ لكنه

(2) بدرية البشر: **الأرجوحة**، دار الساقي، بيروت، 2010، ص11.

مازال يخدم في بيوت أسياده. وكذلك بدت صورة والدتها (زيتونة)، وصديقاتها السوداوات الطقاقات والقهوجيات: (موضي) و (أم سليّم) و (جيهان)، وغيرهن.

4. **سوسن**: فتاة مهمشة في الرواية، وهي تنتمي إلى صوت المذهب الشيعي، وهي حالة خاصة لا صوت لها، على الرغم من أنها تمتلك حريتها النسبية بسبب مذهبها الشيعي غير المتعصب ضد النساء لمصلحة الرجال!!

5. **مدام بوفاري**: بطلة رواية «مدام بوفاري» للفرنسي غوستاف فلوبير، وهي امرأة كانت ثرية عندما تزوجت ثريًا، لكنه كان شبه عاجز جنسيًا، مما جعلها تمارس الجنس مع العبد الذي يخدم في مزرعتها، ثم فقدت ثروتها، فابتعد عنها الآخرون؛ لتعيش الفقر والعزلة والاضطرابات النفسية والجسدية!

6. **والدة سلطان العاجي وزوجته**: هما من الطبقة العليا في المجتمع (فئة السيدات أو الأميرات)، وكذلك العمة شريفة (صاحبة القصر الذي تخدم فيه زيتونة والدة عناب).

يبدو لكل هؤلاء النساء قصصهن في التهميش والمعاناة والاستلاب والتشيُّؤ والجوع إلى الحب والطمأنينة... ولكننا عندما نتفحص تعددية هوياتهن وملامح اختلافهن بعضهن عن بعض، فإننا سنجد بينهن فروقاً في الجذور والقيم والعلاقات، وهذا يدل على أن هؤلاء النساء مختلفات فيما بينهن عرقيًا واجتماعيًا، وهذا الاختلاف لا يقلل من أهمّية منظور الساردة النسوية إلى كون هؤلاء النساء يلتقين على صفة وحيدة مشتركة، توحّد هويتهن، وهي الجوع إلى الحب الذي يفتقدنه في حيواتهن، بما في ذلك الاتفاق بين هؤلاء النساء في مجتمع الرواية المتخيّل وتلك المرأة الثقافية المتخيلة المستدعاة من رواية (مدام بوفاري)؛ حيث تعد هذه المرأة الجائعة للحب أيضًا نموذجًا مثاليًا للنساء كلهن في استلابهن – في منظور الساردة بطلة الرواية – التي ترى أن التقاليد الاجتماعية الذكورية في العالم كله تحاصر النساء دون الرجال، تقول في ذلك من خلال التساؤل الاستنكاري في سياق ثقافة ملابس النساء – على سبيل المثال: «لماذا تظهر سطوة التقاليد على النساء أكثر منها على الرجال؟ ولماذا تجيد الثقافة صنع أقفاص من حديد وأكفان وحلقات وحبال للنساء فقط، فيما يطير الرجال بعيدًا عن

سطوة ثقافتهم؟ تشاهد الهنديات وهنّ يلبسن الساري فيما يتحرر الرجل الهندي من زيه، والماليزي يتحرر من إزاره فيما تبقى الماليزية بمئزرها وحجابها، وتخرج السعوديات بعباءاتهن ونقابهن فيما يلبس السعودي ثيابًا أجنبية، لماذا ترحم التقاليد خروج الرجال بأي زي شاؤوا فيما تعاقب خروج النساء، وتجعل ثيابهن الثقيلة رمزًا لضريبة خروجهن للحياة العامة؟»[3]. فهذه التساؤلات في مستوى الشكل الفني للرواية، تطرح قضية الجسد العيب بالنسبة إلى المرأة، دون أن يكون ذلك مطلوبًا من الرجل، وكأنّ هذا الوعي تجاه القيم والعادات في تكريس هيمنة لباس النساء، في حين تتلاشى هذه القيم والعادات عندما يتعلق الأمر بلباس الرجال، ومن ثمّ حريتهم في اختيار لباسهم وتغييره بحسب المكان الذي يعيشون فيه.

ومن هوية المظهر تتشكل أيضًا هوية المخبر أو داخل الشخصيات النسائية المتشابهة مع مدام بوفاري، هكذا تفكر مريم في رؤيتها لنفسها وللأخريات معها: «هي وعناب وسلوى وجوه أخرى (لمدام بوفاري) ضائعات في البؤس، يفتشن عن حب مرَّ على قلوبهن، مسّ شغافهن، وترك رائحته في ثيابهن لكنه اختفى. كلهنّ دفن حبًا خذلهن. فررن من وجوه بؤسهن الزوجي الذي تحتم عليهن حمله وحدهن، تتراكم أوجاعه الصامتة في القلب واليدين وعضلات الظهر. فيما وجد ذكورهن طرقًا أخرى لكسر رتابة الحياة أو الفرار منها، ومضوا وحدهم في عالم الذكور الكبير الشاسع الخالي من المحاذير»[4].

ولعلّ استعراض الحالة النسائية عمومًا في هذه الرواية، تكشف عن معاناة هؤلاء النسوة في زيجاتهن أو معيشتهن أو في انحرافهن وضياعهن بسبب ظروفهن الاجتماعية القاسية؛ هذه الظروف التي أفقدت مريم زوجها (مشاري) الضائع في جلباب الوجيه الثري، يكتب له شعرًا، وتحولت عناب التي اغتصبها سيدها وهي في العاشرة من عمرها، ثم بعد أن زوجت لعاجز جنسيًا (ناطور يمني) درءًا للفضيحة، إلى ما يشبه المومس، وتحولت سلوى إلى الممارسات الفاسدة كالتحشيش والخمر بعد زواجين فاشلين أحدهما مسيار في فراش وجيه... ولا يكاد يخلو أي وضع نسائي آخر من

(3) **الأرجوحة**، ص ص153–154.

(4) المصدر نفسه، ص159.

تهميش أو ضياع أو ابتذال؛ بحيث تتشكل هذه الشخصيات في المنظور النسوي للساردة في تيمة المعاناة الشاملة؛ لتغدو المرأة «نعجة صغيرة في قطيع كبير»[5]، والنساء يعشن «في حظائرهن»[6]، وأنه «ليس للفتاة من طموح إلا أن تتزوج وتنجب، وحظها يصل إلى درجة الكمال السرمدي حين تمضي حياتها مع زوجها من دون أن يتزوج عليها زوجة أخرى»[7]، ومن ثمّ فالرجال «كلهم كذا عيال كلب»[8] حسب تعبير سلوى.

في ضوء ما سبق، نستطيع أن نؤكد أن الأرضية التي تتجسد عليها هوية المرأة المتوحدة جوهريًا في ظل تعددية الأصوات الشكلية، تكمن في تلك العلاقة غير المتوازنة بالمجتمع / الرجل؛ بصفة المجتمع الذكوري مجتمعًا مهيمنًا، وقد يعد في بعض الدراسات النسوية مجتمعًا استعماريًا؛ يضطهد النساء ويبتذلهن، سواء من خلال الأعراف والتقاليد أو من خلال تعنيفهن وضربهن ومصادرة براءتهن وحرياتهن.

هنا بدت كتابة بدرية البشر كتابة معرفية ثقافية، تعي إشكالية الصراع أو العلاقة بين الجنسين اللذين لا يستغني أحدهما عن الآخر، وفي الوقت نفسه يستطيعان أن يشكلا مساحة للتواصل والتقارب في كثير من الأحيان؛ لكنهما في هذه الرواية متناقضان؛ والسبب أن الرجل هو الذي يخلّ بهذه العلاقة، ما جعل المرأة ضحية وفريسة للضياع والغربة والآلام والبحث عن البدائل التي تفسدها، وتزيد من غربتها وآلامها، إن لم توصلها إلى الهاوية؛ والسبب أنها جائعة للاستقرار في علاقة زوجية أو عاطفية مستقرة وآمنة ومنتجة في سياق توازناتها.

إن منظور مريم المثقفة التي ما زالت متوازنة في رؤيتها للأحداث وفي نقلها للواقع من منظورها بصفتها راوية وبطلة في الرواية، هو في الحصيلة منظور الكاتبة بدرية البشر التي تكتب هذه الرواية في سياق خطاب اجتماعي تخصصي، يدرك طبيعة مكونات المجتمع المتعدد طبقيًا وعرقيًا، بمعنى أن أصوات المجتمع متعددة، حتى في مستوى

(5) **الأرجوحة**، ص69.

(6) المصدر نفسه، ص105.

(7) المصدر نفسه، ص72.

(8) المصدر نفسه، ص109.

النساء، لكن هذه الأصوات النسائية المتعددة تتلاحم فيما بينها؛ لتشكل صوتًا واحدًا أو هوية واحدة، شعارها المعاناة والظلم والضياع للمرأة في المجتمع الذي تعيش فيه، وهذا هو منطق المنظور السردي النِّسوي الذي يتبنى قضايا المرأة عمومًا في هذه الرواية وغيرها.

تستطيع هذه المقاربة أن تؤكد وجود وعي اجتماعي مسبق لدى بدرية البشر، أوعز إليها بكتابة هذه الرواية المهمة في هذا السياق تحديدًا، وهي تكشف أو تعرّي نمطية المجتمع في تقسيم النساء، ووضعهن في قوالب جاهزة، تكشف عن أنساق اجتماعية ثابتة ومقولبة في مجتع تهيمن عليه العادات والتقاليد، قبل كل شيء!! وبذلك تعودت النساء على أن يسرن في نمط معيشي لا يرضيهن فحسب، وإنما يسهم في تقويض المجتمع واستلابه!!

(2)

أصوات مناطقية تفضي إلى صوت واحد

رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع نموذجًا

توحي رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع بوجود تعددية في أصوات النساء (البنات) فيها، خصوصاً أنّ هذه الرواية تعبر عن مجتمع المدينة، لكنه مجتمع ما زال قائمًا على المناطقية المتنوعة، حتى مع تعددية أصول هذه المناطق أو جذورها. والمناطقية التي تقدمها الرواية هي تكوينات جغرافية في الصحراء النجدية، كما تقول «موا» الراوية الكاتبة في الرواية: «بطلاتنا (منكم وفيكم) فنحن من وإلى الصحراء نعود، وكما تنبت نجدنا الصالح والطالح، فمن بطلات قصتي من هي صالحة ومن هي طالحة – وهناك الاثنان في واحد»[9]، ويبرز من بينهن أربع فتيات صديقات لموا: «قمرة القصمنجي، وسديم الحريملي، ولميس جداوي، وميشيل العبد الرحمن. الفتيات اللواتي ينتمين إلى الطبقة المخملية من طبقات المجتمع، والتي لا يعرف أخبارها عادة سوى من ينتمي إليها»[10].

فالنساء بحسب المناطق، نجد أنهن يتكونّ من: النجدية – القصيمية، والغربية –

(9) رجاء الصانع: **بنات الرياض**، دار الساقي، بيروت، 2005، ص1.

(10) المصدر نفسه، ص117.

الحجازية، والشرقية الشيعية، والشمالية (الكويتية)، والمتغربة (من الأم الأمريكية). . . إلخ. ولكنهن في نهاية الأمر كتلة من الغربة والمعاناة: "لأن كلاً منهن تعيش حالياً تحت ظل «راجل» أو «حيطة» أو «راجل حيطة» أو وراء الشمس»[11]، أو على طريقة «يا (قرد) حظنا من بعدك؛ أي يا لتعاسة الحظ»[12]. . . والسبب في ذلك هو أنهن تعثرن كثيرًا في حبهن وزواجهن.

وهؤلاء النساء، هنّ:

1. **سديم**: بياضها بياض الشام؛ لأن جدتها لأبيها سورية[13]، تدرس إدارة الأعمال، وقد خطبها وليد الشاري، وعقد عليها القران، ثم فض بكارتها، وتخلى عنها قبل أن يتزوجا رسميًا، فطلقها؛ لتعيش عقدة جسدها الذي انتهكه زوجها/ خطيبها، قبل أن يدخل بها في زواج معلن، ومن ثمّ «لم يكن بيدها سوى الاستغفار والدعاء بألا يفضح وليد الخسيس السر وراء تطليقه إياها، وألا يتحدث عنها بما يشينها بعد انفصاله عنها»[14]. وكذلك تفشل علاقتها مع فراس الشرقاوي، بعد قصة حب مدة ثلاث سنوات، اعتقدت أنها قصة مثالية، وأن فراسها هو فارسها الوحيد في الكون. . . وفي الحصيلة تتزوج ابن خالتها طارق الذي لم تكن تحبه يومًا!!

2. **قمرة القصمنجي**: تدرس التاريخ، وهي ليست جميلة - لكنها تتزوج قريبها (راشد التنبل)، وتعيش معه تجربة زواج فاشلة، خصوصاً بعد أن تكتشف أنه يحب فتاة يابانية (كاري)، ويمارس معها الجنس غير الشرعي، وتنتهي قصتها بالطلاق؛ بعد أن أعلن راشد التنبل أنّه يحب صديقته اليابانية، التي بدت له أنها أصدق وأشرف من قمرة وأهلها ستين ألف مرة حسب تعبيره[15]. وفي الحصيلة يتقدم لها عدد من كبار السن، ثمّ يبدو أنها سترتبط بشاب اسمه سطام، يساعدها في الأمور المالية في البنك.

---

(11) **بنات الرياض**، ص10.
(12) المصدر نفسه، ص 12.
(13) المصدر نفسه، ص 15.
(14) المصدر نفسه، ص 74.
(15) المصدر نفسه، ص100.

3. **لميس جداوي**: حجازية يطغى عليها تأثير شخصية جدتها المصرية ذات الأصول الفرعونية[16]، (تدرس الطب)، وهي الفتاة الوحيدة التي تستطيع أن تفوز بزوج (نزار) وفق مواصفاتها، وقدرتها على أن تجعل من زميلها يتزوجها، بدون أن تخسر كثيرًا، وذلك بعد أن يفشل حبها لعلي الشيعي بسبب المذهبية التي تفصل بينهما.. وهي في الحصيلة تؤمن «أن تسلط الرجل لا يأتي من فراغ، وإنما بعد عثوره على امرأة تحب هذا التسلط منه، وتساعده على الاستمرار فيه»[17].

4. **مشاعل العبد الرحمن** (ميشيل) أمها أمريكية، يحبها (فيصل البطران)، ثم ينتهي الحب بينهما إلى الفشل، لأن أم فيصل ترفض أن يتزوج فتاة أمها أمريكية، ومن عائلة غير معروفة، على الرغم من النجاح الكبير في قصة الحب بين فيصل ومشاعل، فهو الذي استطاع أن يغير نظرة مشاعل إلى المجتمع السعودي، فيحد من كرهها له؛ لأن هذا المجتمع – كما تقول – لا يحترم اختلاف أسرتها، ومن ثمّ فهي تعد فتاة سيئة لمجرد أنّ والدتها أمريكية[18]. وكانت النتيجة أن فيصل الذي بكى كثيرًا أمام أمه؛ كي يتزوجها، لم يتمكن من إقناع أمه بالموافقة على هذا الزواج؛ لذلك تهجر مشاعل الرياض إلى أمريكا، حيث تنشأ علاقة استلطاف بينها وبين ابن خالها الأميركي (ماتي)، فيرفض والداها هذه العلاقة؛ لاختلاف الدين، وفي الحصيلة تعيش في الإمارات مع أسرتها، وتقوم علاقة بينها وبين حمدان الإماراتي زميلها في العمل، المتفهم لأسلوب حياتها.

5. **فاطمة**: تدرس الطب – شيعيّة من القطيف، وتكاد صورتها تكون مهمشة، كمذهبها المهمش في بيئة سنيّة... ويظهر من خلالها اختلاف القيم المذهبية بين السنة والشيعة، وبالذات من خلال الصداقة بين لميس السنية وفاطمة الشيعية[19]. وما أن تبدأ علاقة عاطفية بين علي (أخي فاطمة) ولميس، حتى تقبض عليهما الهيئة في مقهي بالرياض، ويكون عقاب علي أشد وأقسى لأنه شيعي "رافضي"؛ فتشعر لميس حينئذ «بالشفقة على علي بعد أن سمعت

(16) **بنات الرياض**، ص16.
(17) المصدر نفسه، ص 204.
(18) المصدر نفسه، ص 108.
(19) المصدر نفسه، ص ص147–153.

الشرطي يهمس في أذن والدها في مبنى الهيئة أنهم اكتشفوا أنّ الفتى الذي كان معها من الرافضة، وأنّ عقابه سوف يكون أقسى بكثير من عقابها هي. لأول مرة تجد في الرياض اضطهادًا لفئة من المواطنين أكثر من اضطهادهم لأهل الحجاز. انقطعت علاقة لميس بعلي منذ ذلك اليوم، كما انقطعت علاقتها بأخته فاطمة»[20].

6 - أم نوير: سيدة كويتية، تعمل في التعليم مفتشة لمادة الرياضات، وهي زوجة سعودي طلقها بعد 15 سنة من الزواج، إضافة إلى أنها تعاني بسبب إنجابها ولداً غدا مخنثًا (مثليًا)، وهي لم تعد تثق بالرجال؛ فتراهم في درجة السوء نفسها. ويعد بيتها مكانًا لاجتماع الفتيات الأربع (سديم، قمرة، لميس، مشاعل) فيه بحرية.

وحتى مع تعددية هؤلاء النسوة، ومع انتماءاتهن المختلفة بطريقة أو بأخرى، إلا أنهن في الحصيلة ينتمين إلى هوية نسائية أحادية، تكمن في درجة المعاناة لديهن جميعًا نتيجة الفشل في الحب والزواج، سواء أكان ذلك بسبب الذكور أم بسبب البيئة الاجتماعية الذكورية المهيمنة على النساء، ومن ثمّ تكاد المرأة تفقد هويتها، عندما تحاول الانتماء إلى النسيج الاجتماعي المنتمية إليه تقليديًا. . .

لكن بطلات الرواية يتمكن في النهاية، بعد تجارب فاشلة في الحب والزواج والعلاقات الاجتماعية البائسة، من تجبير ذواتهن والوصول إلى حياة أكثر توازنًا من خلال الاستقلال في العمل؛ أي عندما تعتمد المرأة على ذاتها أو نفسها في مواجهة الآخرين؛ لتجد في العمل - على سبيل المثال - وسيلة لإنقاذ ذاتها ومصيرها من الوقوع في مزيد من الغربة والضياع؛ فإن كان الفشل في الحب أو الزواج قد وقع مرة أو مرتين؛ فإن المرأة أو الفتاة تقتنع - في الحصيلة - أن هذا الفشل ليس هو النهاية؛ لأنه يمكن أن يكون البداية لحياة جديدة، تمتلكها النساء في التغلب على مصائر درامية مأسوية ألمت بهن، أو رسمت معيشتهن في مرحلة ما؛ لذلك كان ينبغي تجاوزها بقوة أكثر مما كان عليه الأمر واقعيًا في سياق تبعيّة المرأة للرجل، لا تحررها واعتمادها على ذاتها، وهيمنة سلطة المجتمع الذكوري عليها هيمنة كاملة!!

(20) **بنات الرياض**، ص161.

هكذا كانت بداية الرواية ومسيرتها متعثرة في صراعات المرأة تجاه بناء حياتها علميًا واجتماعيًا وعاطفيًا، لكن الرواية في نهايتها بدت أكثر توازنًا وحكمة في تأكيد هوية نسائها الإنسانية الفاعلة المتمسكة بقرارها من خلال علاقة متوازنة أو جيدة بالرجل في سياق العمل من جهة، ومن ثمّ بدا مستقبلها بصفته هوية مستقلة أكثر أمنًا وانتماء إلى ذاتها وواقعها الذي حاولت التغلب عليه بعملها وجدّها وتوازن خطواتها، على عكس ما كانت عليه الحال في بداية الرواية، حيث تستحضر الكاتبة / الراوية قصائد نزار قباني المعبرة عن معاناة المرأة واضطهادها اجتماعيًا وجنسيًا، على نحو هذا المقطع:

«وما زلنا نعيش بمنطق المفتاح والقفل

نلف نساءنا بالقطن

ندفنهن في الرمل

ونملكهنّ كالسجاد

كالأبقار في الحقل

ونرجع آخر الليل

نمارس حقنا الزوجي كالثيران والخيل

نمارسه خلال دقائق خمسة

بلا شوق ولا ذوق ولا ميل»[21].

وقد تجسدت هوية المرأة بصفتها هوية متعثرة في البداية من خلال علاقتها بشريك حياتها الذي غدر بها، أو استغلها وتخلى عنها، وكأنها بهذا الموقف الجاحد لوجودها، والمستغل لضعفها؛ فقدت صوابها، لتعود وتبحث عن مصيرها الأكثر إشراقًا وإنسانية مما وقعت فيه في الماضي بعد تجربة أو تجربتين أو أكثر في الفشل في الحب والزواج، حتى في صراعها مع النساء اللواتي اتخذن مواقف المنحازات إلى الثقافة الذكورية؛ مثل: بعض أمهات الذكور اللائي يرفضن أن يتزوج أبناؤهن امرأة مطلقة، أو أمها أجنبية، مع أنهن يمكن أن يقعن فريسة للطلاق أو بعضهن وقع بالفعل،

(21) **بنات الرياض**، ص ص32–33.

فالانحياز للهيمنة الذكورية على النساء هو الرؤية الإشكالية في الرواية، وهذه الرؤية هي التي جعلت الشباب الذين يريدون أن يرتبطوا بهؤلاء الفتيات يتشكلون في دائرة الضعف والسخرية من تصرفاتهم وتبعيتهم لأمهاتهم ومجتمعهم المحكوم بتقاليد غير واعية وغير إنسانية – على أية حال – عندما يتعلق الأمر بالقبائلية[22]، والأعراف والتقاليد المتخلفة الجائرة بحق النساء تحديدًا، لا بحق الذكور الذين يتباهون دومًا بحريتهم واصطيادهم نساء الآخرين، والفجور معهن أو استغلالهن في علاقة عاطفية أو جنسية عابرة.

لعلنا نخلص من هذا التنوع النسائي المتوحد في صوت أنثوي مغترب واحد، تكمن مأساته في تكوين شخصية الآخر الرجل الذي يخضع لسلطة المجتمع، ليغدو الحب مغتربًا أو مُضيَّعاً، عندما تكون هناك مواجهة بينه وبين القيم والعادات والتقاليد السائدة في المجتمع؛ لذلك ترك وليد الشاري سديم لأنها سلمته جسدها قبل أن يعلنا زواجهما، ثم تركها فيصل الشرقاوي؛ لأنها مطلقة، ولم يقبل المجتمع هذا الزواج. . . وكذلك ترك فيصل البطران مشاعل؛ لأنّ أمها أمريكية وعائلتها غير معروفة بحسب رؤية مجتمعه، وتخلى راشد التنبل عن زوجته قمره؛ لأنه تزوجها تحت إجبار أهله له؛ لمنعه من أن يتزوج فتاة يابانية. . . من هنا تصبح المشكلة الرئيسة في المجتمع المنحاز ضد المرأة، ثم في الرجل الذي لا يخرج عن طبيعة مجتمعه التقليدي، فيسير وفق القيم والتقاليد السائدة، على الرغم من خسارته حبه ووعيه ومستقبله الذي يريده؛ فإذا كانت سديم مقتنعة بأنه «لا يمكن أن يكون فراس نسخة أخرى من فيصل حبيب ميشيل! كانت تراه أكبر وأقوى وأكثر شهامة من ذلك المتخاذل الذي تخلى عن صديقتها بلا رجولة، فإذا به من نفس الفصيلة، لا فرق بين أفراد تلك الفصيلة سوى بالشكل. يبدو أن الرجال جميعهم من صنف واحد، وقد جعل الله لهم وجوهًا مختلفة حتى يتسنى لنا التفريق بينهم فقط»[23].

وهذه هي مشكلة الرجل الشرقي في المنظور النسوي؛ إنه يفشل في اتخاذ قراراته

(22) يفرق الغذامي بين القبيلة والقبائلية، فيقول: «إن القبيلة قيمة ثقافية واجتماعية مثلها مثل العائلة والمذهب والشعب، ولكن ما هو نسقي وعنصري هو القبائلية مثلها مثل الشعوبية». عبد الله الغذامي: **القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2009.

(23) **بنات الرياض**، ص 234.

الإيجابية مع شريكة حياته الواعية، فيخضع للمجتمع وتقاليده، فقد «لاحظت سديم أنه رغم تطور الحياة وارتقاء المفاهيم إلا أنّ الإقبال على الفتاة الصغيرة الساذجة عند البحث عن عروس مناسبة مقارنة بالإقبال الضعيف على فتاة تصل إلى درجة عالية من العلم والمعرفة والاطلاع العام على الحياة. (. .). هكذا أصبحت الفتاة الساذجة مطلوبة وقُيِّدت «الفاهمة» على لائحة العوانس التي تطول مع الأيام وفقًا لمتطلبات الشاب الذي لا يعرف ما يريد، ويرفض بناء على ذلك الارتباط بفتاة، تعرف تمامًا ماذا تريد»[24].

كذلك تلخص مشاعل مشكلة هؤلاء الشباب السلبيين في خنوعهم لأسرهم ومجتمعهم، كأنهم أحجار شطرنج، تقول باللهجة الدارجة: «تأكدي يا سديم أن فراس وفيصل رغم الفارق الكبير في السن بينهم، لكن اثنينهم من طينة واحدة؛ سلبية وضعف واتباع للعادات والتقاليد المتخلفة حتى إن استنكرتها عقولهم المتنورة! هاذي هي الطينة اللي خلق منها شباب هذا المجتمع للأسف. هذولي مجرد أحجار شطرنج يحركها أهاليهم، ويفوز في اللعبة اللي أهله أقوى»[25].

في الحصيلة، ندرك جيدًا أن رواية «بنات الرياض» رواية عاطفية اجتماعية بالدرجة الأولى؛ فهي تناقش وضع المرأة المتعلمة الواعية في العلاقات العاطفية / الزوجية في المجتمع؛ فإذا بدت العلاقات العاطفية ناجحة بطريقة او بأخرى، فإنها تصطدم بالواقع عند الزواج؛ حيث تفشل هذه العلاقات لأسباب «تافهة» على أية حال، وغالبًا ما يكون السبب في هذا الفشل يعود إلى الرجل، الذي يخضع لنزواته أو سلطة المجتمع المهيمنة عليه، فيفقد الفتاة التي يحبها أو تحبه، والسبب أنّ البيئة لا تتفهم طبيعة التغيرات في الحياة الاجتماعية والثقافية والوعي الأنثوي؛ لذلك تصبح المرأة صوتًا ووضعًا أحاديًا، تعاني اضطهادًا داخل بنية المجتمع الذكوري، ولعلها تصل في النهاية إلى القبول بما هو أقل من حبها أو تصوراتها بالنسبة إلى شريك حياتها!!

(24) **بنات الرياض**، ص 278.

(25) المصدر نفسه، ص 306.

(3)

ثلاثية السيدات والجواري والخادمات

رواية «البحريات» لأميمة الخميس نموذجًا

تقدم أميمة الخميس في روايتها «البحريات" عددًا من الشخصيات أو الأصوات النسائية من خلال أسرة بيت (آل معبل) الممتدة، حيث كان أبو صالح آل معبل يشارك في الحكم (الوزارة) بالرياض في ستينيات القرن الماضي في المستوى التخييلي لا الواقعي بالضرورة. وقد أنجزت الساردة في الرواية وصفًا للنساء في بيئة البيت الطيني الكبير في نخيل (مزرعة) آل معبل جنوب الرياض، ثمّ بعد الانتقال إلى البيوت الإسمنتية (الفلل) في «الملز»، التي وجدت نتيجة تحولات الطفرة الاقتصادية في سبعينيات القرن الماضي وثمانينياته.

تنقسم النساء في هذه البنية الأسرية التقليدية قسمين رئيسين في سياق الأعراق، هما:

1. النساء الصحراويات أو بنات الحمولة (العشيرة): وهن نساء آل معبل وأقربائهم الحرائر اللائي يتميزن بجمالهن المحدود من جهة، وبدورهن الرئيس في قيادة المكون الأنثوي في الأسرة الواحدة من جهة أخرى؛ مثل: «رقية آل مبطي» (أم صالح)، وموضي آل مبطي (زوجة صالح الأولى وابنة خاله)، وحصة المفتاح، وطرفة (زوجة محمد البدوي)وزوجتي سعد آل معبل ابنة خاله، ومنيرة، والعمة الكبرى هيا، وأم (قماشة آل مبطي)، ونوال زوجة متعب، وبنات هؤلاء كسارة، وهيا، وقماشة، واللولو، والبندري، وبنات أبو دحيم السبع، وغيرهن.

وهؤلاء النسوة سندهن الوحيد يكمن في اسم العائلة الذي ينتمين إليها، وبالذات في مواجهتهن للأخريات الوافدات أو الجواري أو الخادمات؛ كحال أم صالح آل مبطي التي لم تعد تحظى بزوجها الذي غدا يعيش في فراش الأخريات الوافدات والجاريات؛ لأنها «لم تكن تمتلك كثيرًا تدخله في حلبة المنافسة مع الجواري سوى اسم (آل مبطي) العريق الذي تعرف كيف تدمجه بأحاديثها وتبهرجه بمهارة وقدرة»[26]، وهي بذلك تعدّ

(26) **البحريات**، ص45.

في الأسرة «بنت الحمولة، وبيدها الأمر والنهي، ومفاتيح المستودعات»[27]، وهي أيضًا «الأم الروحية لكل شاردة وواردة، سيدة التفاصيل وتأوهاتها»[28].

وكذلك نجد الأمر نفسه في سياق هؤلاء النسوة الأخريات كموضي زوجة صالح الأولى التي هُمِّشت جسدًا في فراشه؛ لأن أهم ما يميز نساء آل مبطي أنهن لم يكنّ جميلات عمومًا، فصالح «لم يحب (موضي)، وكان يعلم بأن هناك شيئًا في نساء (آل مبطي) لا يُحب لا يدري ما هو. . . ! هل هو لهجتهن البطيئة الممطوطة أو لعله ذلك الوقار والدماثة التي تجعلهن أشبه بأم، يحتجن إلى كثير من الظلمة والخيال، ليستطيع الرجل أن يكمل بقية الليل وإياهن إلى أقصاها»[29].

ولكن الأمر لا يخلو من جمال أحيانًا، كجمال «قماشة بنت آل مبطي» التي تزوجها الأمير، وهي في الرابعة عشرة من عمرها لجمالها، ثم طلقها بعد عامين؛لتغدو طليقة أمير وأم أميرين. وكذلك جمال البندري ابنة موضي وصالح؛ حيث بدا جمالها كأنه طفرة: "كانت البندري من تلك الطفرات النادرة التي تخرج فجأة على الرغم من الفراش البارد الخشن بملح الفشل الذي أنجبها، وعلى الرغم من العروق المشتركة التي تختلط في دمها، فقد خرجت فتنة بخصل شعر سوداء لامعة مسبلة، وقد أهيف رشيق، وخد ملتمع الاستدارة»[30].

2. النساء الغريبات والجواري والصلب: الفارسية، والشامية، والحبشية، والنجدية، والغربية. . . اللائي ينقسمن بدورهن أربعة أقسام رئيسة، هي:

أ ـ الجواري الجميلات اللائي يصلحن لفراش الرجال، مثل الشاميات (البحريات) الفلسطينية (بهيجة) (زوجة صالح)، والفارسية (عجايب)، والحبشية (مريما) من بين جاريات أبو صالح الذي «قد تقلب بين يديه القويتين قطيع من النساء»[31]، والشامية سعاد (زوجة سعد)، والفلسطينية (رحاب) المعلمة في المدرسة المجاورة لهذه العائلة، وبعد ذلك المعلمة

(27) **البحريات**، ص69.
(28) المصدر نفسه، ص131.
(29) االمصدر نفسه، ص62.
(30) المصدر نفسه، ص135.
(31) المصدر نفسه، ص158.

في بيت آل معبل لبناتهم، ثم زوجة التاجر عمر الحضرمي الذي حصل على الجنسية السعودية.

وتعد هؤلاء النسوة جميلات، ومميزات بجمالهن المختلف عن جمال آل معبل أو آل مبطي المحدود، الأمر الذي جعل صالح يهيم عشقًا بجسد بهيجة، تلك «الدمية الشامية ذات الأربع عشرة سنة، حيث تسلقت صخوره الصعبة النائية كعنز نشيطة بكم وافر من الجرأة والحمق وتربعت على قمته بتحد وجسارة»[32]، وكذلك عشق عمر الحضرمي لرحاب التي انتظرها ست سنوات حتى وافقت على زواجه، وكانت «سعاد» امرأة جميلة في حياة سعد آل معبل الذي يقضي معظم وقته مخمورًا، لهذا وقع متعب العبدالله المتزوج وصاحب المغامرات النسائية في الغرب في حبها وعشق جسدها؛ لكنها لم تمكنه من نيل مراده، فهجرها...

ب ـ الجاريات العبدات أو الخادمات اللائي حظهن من الجمال محدود؛ لذلك يصلحن للخدمة أولاً، وأحيانًا للفراش عند الحاجة، مثل: أم عبيد، وأم سرور. تصف الساردة هؤلاء الجواري بقولها: «أما الجواري اللواتي كنّ يُهدَين إلى (أبي صالح) من الملك أو بعض الأمراء؛ فهن إما جواري فراش، جميلات منجبات، أو جواري خدمة، وكن على الغالب من سوداوات أفريقيا. لم تكن الأمور مقسمة هذا التقسيم الصارم على كل حال، فقد كانت الجارية، تظل بمعزل عند قدومها لمدة ثلاثة أشهر للتأكد من خلو رحمها، حتى لا تتواشج وتختلط الأنساب...»[33].

ج ـ المرأة الغربية (الأجنبية)، ومثالها الألمانية «أنغريد» زوجة «شوبرت» خبير وزارة المواصلات، وهي في هذه البيئة المحافظة قد صنفت على أنها كافرة، والكفار رجالهم «مخنزرون» لا يغارون على نسائهم، كما يصف ذلك صالح لزوجته بهيجة، لمنعها من زيارتها: «قال لها رجالهم (مخنزرين) من أكل لحم الخنزير، فلا يغارون على نسائهم، فلا يأمروهن

(32) **البحريات**، ص62.

(33) المصدر نفسه، ص35.

بلبس العباءة»[34]، وعندما تعود بهيجة من زيارة بيت «أنغريد» إلى بيت آل معبل، تعلق «ضرتها» موضي زوجة صالح بصوت مسموع على هذه الزيارة بقولها: «أكيد أنها جايبة لحم خنزير وخمر من عند الكافرة، اللهم احفظنا ولا تنْزل سخطك علينا»[35].

د ـ الصلب: النساء مجهولات الأصل في الرواية محدودات، حيث نجد (أبو صالح) لا يتمسك بزوجته الشمالية (أم سعد) التي هربت منه إلى أهلها، والسبب في ذلك أنه «قد بدأ يسمع مغامز كثيرة ممن حوله بأنّ أهلها (صلب)»[36].

ليست هذه التقسيمات المتغايرة فيما بينها بمعزل عن كون النساء كلهن بلا صوت أو ذوات هوية واحدة في مكون الأسرة، بحيث يصبح وضعهن كأنهن نعاج أو قطيع من الأغنام أو دجاجات وجدن لخدمة الرجل، وتلبية حاجاته المعيشية والجنسية والإنجاب؛ تصف الساردة هذا المكون النسوي المختلف في أصواته اختلافًا نسبيًا، والمتوحد في هويته عمومًا، بقولها عن النساء بالنسبة إلى الرجال في مجال المقارنة: «قطيع النعاج الداخلي»[37]، وهذا الداخل بالنسبة إلى الأم الكبرى التي تجردت من أنوثتها، وهي مسؤولة عنه، هو «قطيع نعاج، هن بحاجة إلى العسف والتهذيب والمتابعة...»[38]، والنساء داخل المنزل يشكلن «مهرجان الدجاجات المنزلي»[39]. وعندما تخرج فتيات المدرسة خارج السور، يجلد الحارس ظهورهن بخرطوم ماء بلاستيكي أسود ثخين، الأمر الذي يجعل المعلمة الفلسطينية رحاب تدرك: "أنّ هناك دائمًا قانونًا صارمًا وجاهزًا لتأديب الإناث المارقات»[40].

ومع ذلك تبقى هناك خلافات بسيطة بين هذه النعاج في مستوى التفريق بين

(34) **البحريات**، ص79.
(35) المصدر نفسه، ص85.
(36) المصدر نفسه، ص175.
(37) المصدر نفسه، ص49.
(38) المصدر نفسه، ص47.
(39) المصدر نفسه، ص157.
(40) المصدر نفسه، ص122.

الحرائر والجاريات؛ فالأسرة لدى آل معبل «تؤسس لنظامها المناعي الصلب الذي يصعب على الغرباء فك رموزه، نظام المجد مملكة مستقلة كاملة الحدود والمعالم؛ لذا تظل المرأة الجديدة داخل العائلة تكابد طويلاً كغريبة قبل أن تنحت لها مقعدًا، وبهيجة دومًا تكابد غربتها وغرابتها المركبة»[41]، بصفتها إحدى البحريات الفلسطينيات القادمات من لبنان إلى الصحراء، التي لم يكن لها في هذه الصحراء إلا زوجها صالح، الذي بدت صورتها معه على هذا النحو: «كانت حين تقترب منه تخفض كتفيها تتثنى لا تود لجسدها الفاره أن يبدو ضخمًا بجانب صالح، تريد أن تبقى تحت سقف رجولته وأبوته وأخوته، أركانه تنهض بروحها وتجعلها متوردة دومًا كشرفة بتوقع إطلالته»[42]، وفي مقابل ذلك تبدو – رغم أنفها – جدارًا منخفضاً لنساء (آل معبل) بحكم التكوين الأسري للتفريق بين نساء العشيرة والغريبات عنها: « (بهيجة الشامية). . . . . الجدار المنخفض بإمكان الجميع أن يطوح بالتهمة ويلصقها بها»[43]، وكذلك تبدو الشامية سعاد زوجة سعد المخمور دائمًا مجرد سلعة، فهي عندما تحاول أن تمنعه من التصرفات القذرة نتيجة كونه مخمورًا يخاطبها بقوله: «كلي. . . زق، هذا بيتي وأنا حر فيه، أنا ممكن أبيعك وأشريك مثل هذه الكنبة»[44].

تبدو شخصية «رحاب» المعلمة الفلسطينية الوافدة إلى الرياض بعد أن تجاوزت الرابعة والثلاثين من عمرها، وبعد فشل زواجها من قريبها وخطيبها «علي» الذي نسيها وهجرها في بيروت بعد أن سافر إلى أمريكا؛ لـ«يضاجع نساء شقراوات مذهبات ولامعات»[45]، فوجدت في السفر إلى السعودية وسيلة للتخلص من ماضيها وذكرياتها الأليمة، بالنظر إلى أنّ "المرأة المهجورة هي أقبح نساء العالم»[46]؛ لذلك كانت صوتًا فلسطينيًا في التعبير عن الهوية الفلسطينية في الشتات: «كانت تحرص على تنظيم الموجودات من حولها، تحرص على وضعها في سياق منتظم يمنحها هوية، كانت

(41) **البحريات**، ص36.
(42) المصدر نفسه، ص64.
(43) المصدر نفسه، ص98.
(44) المصدر نفسه، ص216.
(45) المصدر نفسه، ص253.
(46) المصدر نفسه، ص113.

تخشى الشتات والغموض، والتبعثر، وهي الفلسطينية التي تفتقد الهوية والوطن»[47]، وأنها قبلت في النهاية أن تتزوج عمر الحضرمي سائق آل معبل الذي صار تاجرًا بعد أن حصل على الجنسية السعودية. وفي الحصيلة تنطق «رحاب» بالحكمة الكونية الدالة على ضعف الإنسان في هذه الحياة؛ لتخفف من آلام «سعاد» المذبوحة في حياة زوجها المخمور والعنين «سعد»، فتقول لها: «لا نكتشف إلا متأخرين (وقد يمضي العمر دون أن نكتشف) بأننا محض ذرة في الغبار الكوني العظيم، وتلك المساحة المقتطفة القصيرة التي نقضيها فوق الأرض يجب أن نقضيها بأكبر قدر من التوافق والانسجام؛ لأن الحروب المستمرة تختطف الزمن بشكل سريع وخبيث، وقبل أن نستدير لنتأمل أجندة الأعمال التي كنا قد أمضينا الشطر الأول من عمرنا في إعدادها وتنظيمها والتهيئة لها؛ ومن ثم نمضي الشطر الثاني من العمر في التحسر عليها»[48].

وتعد العلاقة المعيشية اليومية بين الرجال والنساء شبه معدومة، باستثناء علاقات الفراش، تقول الساردة: «لم يكن هناك أي نشاط مشترك بين النساء والرجال سوى صهيل الأجساد في الظلمة وبين حفيف الأغطية، حيث تكون الأجساد مشغولة بمهمتها، فتمنع الأرواح أن تتلمس طريقها إلى الخارج لتتنهد... لتحكي طرفة... أو أن توكئ المرأة رأسها كتف زوجها وتئن طويلاً أحزان النهار. كان الرجل الذي يسرف في محادثة النساء أو مجالستهن، أو الذي يُضْبَط وهو يحادث زوجته بحديث جانبي خافت، كان يسمى (بالخكري... أبو الحريم... ويقولون بأن زوجته لاعبة عليه تديره وتقوده مثل الطلي أو الثور). وكان الذي يطيل أحاديثه مع النساء تُنْتقص رجولته ويُوصَم بالخثل»[49].

أما مجتمع النساء فهو «يبدأ بأكل نفسه إن لم يجد ما يأكله، أجواء المشاحنات والنميمة، والتنافس على قلب ذكر متخيَّل، الاستماتة من أجل التحول من جارية إلى محظية»[50]. والمرأة عمومًا بلا قيمة إن لم يكن هناك رجل يحميها، تقول الساردة «في بيت (آل معبل) تندحرين سريعًا إن لم يكن هناك ذكر أو خيال ذكر تحاربين تحت

(47) **البحريات**، ص110.
(48) االمصدر نفسه، ص257.
(49) المصدر نفسه، ص ص59–60.
(50) المصدر نفسه، ص116.

لوائه»[51]. بل إن المرأة المتعلمة تسعى إلى أن تحارب تعليمها كي تعيش في هذه الأسرة، وهذا ما فعلته منيرة زوجة سعد آل معبل: «دخلت عليه وهي تحمل ذنبًا كبيرًا، فكانت طوال الوقت تحاول أن تستغفره عن خطيئة تعليمها، وتحاول أن تثبت له بأنها ليست سوى امرأة مثل الأخريات»[52]، فبنات أسرة «آل معبل» لم يذهبن إلى المدراس بحرية إلا بعد وفاة (أبو صالح) في السبعينيات[53]؛لذلك تختزل المعلمة الفلسطينية رحاب صوت المرأة وحراكها في هذه الزمكانية على النحو الآتي: «بين يدي (رحاب) كل الأمور واضحة وصقيلة؛لا مجال لخيار ثالث يشق إيمانها ويقينها، فهي على يقين كامل بعدالة قضيتها الفلسطينية، وبقذارة الرجال وخداعهم، وأننا يجب أن نوظفهم كجسور فقط لنعبر عليهم باتجاه الاستقرار الاجتماعي، وهي يقين آخر بتخلف النظام الذي يغطي وجه المرأة في السعودية»[54].

هكذا تبدو رواية «البحريات» ذات تعددية في أصواتها النسائية، ولكنها تعددية شكلية، تنبع من اختلاف النساء بعضهن عن بعض... لكنهن في المستوى العميق داخل العلاقات الاجتماعية، يظهرن في صوت أحادي، يجعلهن جاريات في مواجهة الآخر المذكر، الذي يهمش دورهن في منظومة العلاقات الاجتماعية داخل المجتمع القبلي التقليدي!!

(4)

ضحايا الجذور: صوتان رئيسان في هوية واحدة

رواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي نموذجًا

تشكل رواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي هوية نسوية شبه وحيدة، في بنية أسرية ممتدة تقليدية، يحكمها رجل واحد هو عبد الرحيم السبتي، الذي ورث هذه القيادة عن آبائه وأجداده، ومن ثمّ سيورثها لأبنائه؛ حيث يحضّر ابنه «حمود السبتي» لهذه المهمة...

(51) **البحريات**، ص133.

(52) المصدر نفسه، ص174.

(53) المصدر نفسه، ينظر ص240.

(54) المصدر نفسه، ص244.

ويعد السبتي الأب / الجد متحكمًا في الأسرة كلها كبيرها وصغيرها.. ولا يتجاوز دور المرأة في هذه الأسرة كونها جارية: جسدًا في الفراش، وتخدم البيت وأهله، وتنجب الأبناء، ومصيرها بيد الرجل، بل بيد الرجل الأول عبد الرحيم السبتي الذي يربي، ويعلم، ويزوج، ويطلق، وله الحكم المطلق على أسرة تعيش في ريف جنوب المملكة العربية السعودية، حيث يعتمد هذا الريف على الزراعة والرعي، وأي فرد من بين أفراد هذه الأسرة الممتدة هو خاضع لهذه السلطة الذكورية المتحكمة في كل شيء؛ لأن «الرجل عادة يسقط المرأة.. يسقطها وخاصة تلك التي تعشق كيانها وإنسانيتها»[55]، كما تقول الساردة.

لم يكن عبد الرحيم السبتي يسمح بأية حرية للرعية التي يحكمها ذكورًا وإناثًا، وخصوصاً الإناث؛ لذلك كان قاسيًا مكروهًا من هذه الرعية، التي بدأت تتحرر بالتمرد عليه وعلى قيم أجداده سرًا، من خلال الحب والجنس الذي يحدث بين العشاق، وتحديدًا بين بطلتي الرواية: فضة والساردة (ناريمان) من جهة، وثامر مع كلتيهما، وعلامة مع ناريمان من جهة ثانية.

تبدو المرأة مسيرة ومستلبة و«فأرة تجارب بسبعة أرواح» حسب تعبير الساردة[56]، وهذه هي مركزية هويتها، في سياق ذكورية عائلة السبتي الخاضعة لرجل واحد؛ يزوج ويطلق بدون أن يعرف المتزوجون والمطلقون قراراته قبل أن يطلب منهم تنفيذها؛ لأن المرأة ليست أكثر من متاع، والتعداد في الزواج هو الأساس في هذه البيئة، فعبد الرحيم السبتي تزوج جميلة، وبركة، وزينة بنت الرعيان.. وفرض ذلك على ابنه حمود الذي زوجه عذبة، ثم فضة، ثم ناريمان (الساردة)، وكذلك زوج أخاه (امرأة أخرى) وطلق زوجته الأولى (أم الساردة)، بعد أن عادت إلى أهلها، غاضبة بسبب الزوجة الثانية!!

إذا كانت هوية المرأة تختزل في هذه البيئة في كونها حيوانًا أو بقرة أو دجاجة أو فأرة أو كلبة... [57]، أو مجرد جسد للجنس والولادة والخدمة؛ فإن هذا الأمر لا يعني

(55) نورة الغامدي: **وجهة البوصلة**، ص124.

(56) المصدر نفسه، ص62.

(57) **وجهة البوصلة**، تكررت هذه الألفاظ في مواقع عديدة، ينظر على سبيل المثال الصفحات: 62، 84، 97، 146، 156، 170، 237.

أن هؤلاء النساء ذوات صوت أو عرق أو موقع اجتماعي واحد. . . حيث نجد نسقين من النساء في أسرة السبتي، يشابهان النسقين الرئيسين الموجودين في أسرة (آل معبل) في رواية «البحريات» لأميمة الخميس؛ لأنّ الروايتين تتناولان المدة الزمنية نفسها، حيث تتشكل أنماط النساء في «وجهة البوصلة» على النحو الآتي في سياق جذرين مختلفين:

1. **جذر النساء بنات العائلة**: عذبة، ناريمان (الساردة)، زينة بنت الرعيان، أم عبد الرحيم السبتي، وهذا النوع من النساء يكاد يكون مغيبًا في هذه الرواية، باستثناء شخصية الساردة/ البطلة؛ حيث يحضر النوع الآخر حضورًا شبه كلي. . ولا نكاد نظفر ببنية سردية فاعلة باستثناء حرص هؤلاء السيدات على الحط من قيمة الجاريات، كما هو حال بيع أم السبتي للجارية التي رضعت مع ابنها عبد الرحيم السبتي، واستهتار «عذبة» ببركة ابنة فضة، وكذلك فضة حفيدة الجدة فضة.

2. **جذر النساء السبيّات/ الجاريات، الغريبات**: جميلة، وفضة الحضرمية، وابنتها بركة، والحفيدة فضة. وهؤلاء – في العادة – يتشكلن من نساء حرّات، ثمّ يُسرقن، ويُعرضن للبيع، كما كان يفعل عبود السبتي الذي تاب أخيراً عن اختطاف النساء، بعد أن خطف فضة الحضرمية، فقد كانت: سبب توبة «عبود» السبتي عن التجارة بالبشر الأحرار، بعد أن اختطفها وافتضها دون الرجال الذين معه، وداس بنعاله وجهها[58]. وقد استطاعت «فضة» تلك الأمة أن تستكين في سجنها، وأن تغوي عبود السبتي فتنجب يوسف وبركة، ومن ثمّ أصبحت أم ولد فسلمت من البيع في تجارة الرقيق، لكنها كانت دومًا ترتد إلى ماضيها لتؤكد كونها أميرة حضرمية: «أنا شابة وأميرة حضرمية مهما دكنت بشرتي»[59]، وكانت حالات من الهستيريا تنتابها بحثًا عن ماضيها، الذي لم تعد قادرة على العودة إليه، وهذه بعض أسئلتها: «أين أهلي. . من أنا. . إخوتي. . أبناء عمي. . أين أنا من خدري الواسع. . أميرة في إمارة صغيرة عند أبواب حضرموت. . مدللة يصطف أبناء عمومتها. . . من أجلها ويخرج شقيقها الأكبر مناديًا. . يا فضة

(58) **وجهة البوصلة**، ينظر: ص158.

(59) المصدر نفسه، ص160.

اختاري أحد هؤلاء.. ليس الآن... تحثو التراب على رأسها وتواصل النواح..»[60]. لذلك بقي لونها الأسود هو لون العار في أبنائها وأحفادها في أسرة السبتي، كما تعبر عن ذلك بركة ابنة فضة لفضة الحفيدة ابنة أخيها يوسف، عندما تسأل الأخيرة عن سبب اختلاف لونها عن لون نساء عائلة السبتي الأخريات: «اسمعي يا بنتي.. «يا فضة» نحن عار ولون مغاير في عائلتنا، وليس بمقدورنا أن نعيش إلا بالمكر والتحايل أو الاستسلام حتى نفنى..»[61]؛ لذلك لم يكن بإمكان الجدة فضة أن تتحرر من مختطفها، فكان المكر هو وسيلتها الوحيدة لإغواء عبود السبتي والإنجاب منه؛ بعد أن قال لها أحد الرجال التسعة الذين اختطفوها، وحاولت الهرب منهم: "لقد أتعبت نفسك يا فتاة، والله لوكنت ابنة السلطان العثماني ما عتقك عبود»[62]، من هنا استطاعت هذه «الأمة» أن تغوي خاطفها، وتستدرجه بثرثرتها التي لم يألفها رجال تلك القرى.. وضحكاتها البهيجة وسط اللغط والدأب اللذين لا يهدآن إلى مخدعها كل ليلة في سقيفة المؤن»[63].

وكذلك كانت جميلة البيضاء زوجة عبد الرحيم السبتي جارية غريبة، حاولت عشيرة السبتي أن تجبره على أن يطلقها؛لأنها غريبة، وربما هي خطيفة: «طلقها.. طلق «جميلة» وبناتنا تحت قدميك خذ منهن من تشاء»[64]. فالنظرة إلى الغريبات أو الجاريات المختطفات تبقى نظرة دونية (جاريات لا زوجات)، من هنا لم يكن أمام عبد الرحيم السبتي إلا الرحيل عن عشيرته؛ «حتى يهرب جميلة من وجه قبيلته التي أصبحت تتحرش به. باع أكثر عبيده.. ومواشيه، واستبقى الأصلح، ومن بينهم «فضة» التي لجأت إلى جميلة تستعطفها، بعد أن سحبها السبتي حتى منتصف الساحة ليعرضها على تاجر نجدي، فتدخلت جميلة» وأنقذتها من البيع»[65]. ولم يقتصر الأمر على بيع النساء المسروقات من الآخرين، بل يصل أحيانًا إلى بيع بنات الجاريات، حيث باعت

(60) **وجهة البوصلة**، ص155.
(61) المصدر نفسه، ص154.
(62) المصدر نفسه، ص ص156-157.
(63) المصدر نفسه، ص162.
(64) المصدر نفسه، ص159.
(65) المصدر نفسه، ص162.

أم عبد الرحيم السبتي «إحدى سريرات البيت ليماني قذر، يشتري الجلود بعد دبغها، لا قيمة له لمجرد أن تلك القينة كانت فارعة في جمالها وتغار منها، فباعتها بخمسة جلود فرشتها تحت النوافذ لتقي الفرش من المطر، وقد استنكر الناس فعلها وساءهم؛ لأن السريرة رضعت مع السبتي من ثدي واحد من أمها حولاً كاملاً، وقد صاح بها كل أهل دارها حتى شقيقها: كيف تبيعين من هي في حكم ابنتك؟»[66].

عمومًا، هناك وعي بين النساء بنات العشيرة تجاه دونية الجاريات أو ما يلدن في العائلة؛ على الرغم من كون الجدة فضة كانت أميرة حضرمية قبل أن تختطف – كما أسلفنا؛ وعلى الرغم من كون ابنتها بركة التي أبوها عبود السبتي قد غدت زوجة لعبد الرحيم السبتي، إلا أنّ اللون الأسود ظل علامة فارقة تميز بين السلالتين... سلالة نساء السبتي البيضاوات، وسلالة نساء السبتي المسبيات أو الجاريات السمراوات... ومن ثمّ لا بدّ أن يكون هناك كره ما بين السلالتين المختلفتين في الجذور، رغم المصير المشترك أو الهوية المشتركة بينهما، كما تعبر عن ذلك الساردة البطلة (ناريمان): «فضة تكرهني مع أنني تركت لها الفراش خاليًا.. إنها تمقتني أكثر مما تمقت «عذبة» المرأة الأولى لحمود، تلك المرأة التي سرقت كل لياليها، فأسوأ أنواع الحروب عندما تكون بين لصيقين، بين كائنين يجمعهما مصير واحد.. تاريخ واحد.. رغبات مشتركة (..). فضة وأنا نتراشق بالموت.. رغم أن بعضنا ضحايا الظروف.. ضحايا الجذور..»[67].

ولعلّ المهم في هذا السياق أن نكتشف بأن بركة التي تزوجها عبد الرحيم السبتي، بقيت عذراء، لم يقربها، فطلقت بعد عشرين عامًا وهي ما زالت بكرًا، وبقيت بكرًا إلى أن بلغت الخامسة والخمسين من عمرها في زمن السرد؛إذ إنّ السبتي تزوجها زواجًا شكليًا بصفتها قريبته أو عاره، كما يقول: «اسمعوا: قال ذلك مهددًا بإصبعه المنزوعة الظفر: «بركة» ابنتنا ومن صلب ظهورنا، ولن تخرج من الدار، وهي عاري، ثم إن لونها لن يهيئ لها رجلاً ينسى أنها ابنة أمة سوداء، حتى وإن كان والدها عبود السبتي»[68].

(66) **وجهة البوصلة**، ص161.

(67) المصدر نفسه، ص27.

(68) المصدر نفسه، ص172.

وهذا ما فعله أيضًا حمود بن عبد الرحيم السبتي مع «فضة» ابنة يوسف السبتي أخي بركة، وأمهما فضة، منذ ليلة الزفاف، حيث ذهب إلى فراش زوجته الأولى «عذبة"؛ لأن والده أجبره على هذا الزواج، بل إن حمل فضة منه قد صور على أنها اغتصبته في علاقة جنسية وحيدة بينهما، بعد سنة ونصف السنة من الزواج بدون علاقات جنسية، تقول عن هذه العلاقة: «لقد سرقتُه.. سرقت «حمود» الكلب، أنا لست «بركة» التي هيأت نفسها لتكون حمارة في النهار، وكلب حراسة في الليل. عام ونصف وأنا أراقبه يتسلل آخر الليل إلى مخدع عذبه، ويعود مع مطلع النهار وهو يلف جسده «بفوطة» (..). اسرقيه قبل أن يسرقك. اسرقيه إنه ملكك.. دعي فضة ثالثة تلد من جديد.. تحولتُ إلى ألف جسد في جسد، ورحت أتلوى كأفعى مسمومة بسمها..»[69]. جاءت هذه العلاقة من أجل أن تنجب منه طفلاً؛ لتتحرر من كونها مازالت أمة ابنة أمة قذرة لا ينام معها حمود كزوجة، وهذا ما يؤكد أن النساء الأخريات بنات القبيلة ينظرن نظرة احتقار إلى الجاريات وبناتهن، فعذبة زوجة حمود لا ترى في «فضة» غريمة لها، لا هي ولا عمتها بركة ابنة فضة السبية، فعندما تؤكد بركة لعذبة أنها ابنة «عبود» السبتي قبل أن تكون ابنة "فضة»، تخبرها عذبة أنها ستبقى ليست بأكثر من «قنة»، حيث تقول لها: «لا تكثري من الكلام فأنت على خير مع «السبتي» وأبنائه، ولو كان رجل غيره... لقذف بك وأمك في سفل من سفول الديرة حتى الموت..»[70].

ومع ذلك، ومن خلال منظور الساردة، نجد وحدة اندماجية بين الفتاتين (فضة الحفيدة وناريمان)، فقد جمعهما يتم، ومرض، وقلة حيلة، والوحدة في بلدة معزولة، وذكريات مشتركة[71]. وأيضًا بينهما فروق واضحة، اكتشفاها معًا من حيث اختلاف الجذور بعضها عن بعض، تقول الساردة: «فقد اكتشفنا معًا ونحن نتجاوز مرحلة من العمر، أننا من عائلة واحدة لكن بلونين متغايرين، ولهجتين مختلفتين.. وطبقة اجتماعية بعيدة كل البعد عن الطبقة التي تنتمي لها الأخرى..»[72]. ثم بعد وفاة فضة، وهي تنجب ولد حمود السبتي، صارت الراوية البطلة تعيش الدورين بالكامل، دورها

(69) **وجهة البوصلة**، ص176.
(70) المصدر نفسه، ص203.
(71) المصدر نفسه، ص ص 29 – 30.
(72) المصدر نفسه، ص68.

ودور فضة، وكأنها وجدت في هذه الحياة المتخيلة لتعيش هذين الدورين معًا: «رضيت أن أكتسح كل مكان كان لها.. سريرها.. ذاكرتها.. روحها.. وزوجها»[73]، وذلك بعد أن أجبرت على أن تتزوج ابن عمها حمود السبتي، بعد وفاة «فضة»، ومن ثمّ صار حمود يتحكم فيها كأي شيء يمتلكه، دون أي اعتبار لوعيها وثقافتها، كما يتضح من الحوار بينهما، وهي تطلب الطلاق، تقول:

«يشدد قبضته على عنقي:

- أنت ملكي..
- أريد الطلاق أرجوك..
- الباب مفتوح.. اذهبي على أقصى الأرض.. مصيرك هنا.. لأنك ملكي.. ملك حمود..
- أكرهك..
- لا يهمني...»[74].

وفي الحصيلة، إن مركزية الهوية الأنثوية المستلبة في هذا المجتمع الأسري القبلي التقليدي، لم تمنع من وجود تعددية في مستويات النساء.. فزينة بنت الرعيان «الشحاذة» (الشيطانة) التي تفتح بقالة في القرية، هي في منظور السبتي في درجة أعلى قياسًا على الجارية السبتية جميلة أم أولاد عبد الرحمن السبتي... وكذلك الأمر بالنسبة إلى أم ناريمان وأم فضة الحفيدة، فأم الأولى من أبها، وأم الثانية من دومة الجندل، لذلك رحلتا من العائلة، فأم فضة ماتت، وأم ناريمان هربت من الأسرة، فطلقها عبد الرحمن السبتي نيابة عن أخيه من منظور أن المرأة التي تترك زوجها بسبب أنه تزوج أخرى، هي امرأة «عاهرة» بحسب لفظه، تقول الراوية البطلة: «السبتي من أنفه الضخم يقول: المرأة التي تهرب من بيت رجلها «عاهرة»، ثم انتفض وهو يوجه كلامه لوالدي.. طلقها.. طلقها وإلا طلقتها.. أنا..»[75]. وكانت النهاية أن طلقها عبد الرحيم السبتي!!

(73) **وجهة البوصلة**، ص78.
(74) المصدر نفسه، ص237.
(75) المصدر نفسه، ص ص73-74.

إن تفحص بنية هذه الرواية تكشف عن تمايزات في الأعراق والألوان بالنسبة إلى النساء، وهن إن كان بينهن فروق محدودة في مستوى المكون الاجتماعي الأسري، وحتى بالنسبة إلى الآخرين؛ فإنهن في نهاية المطاف مضطهدات مستلبات؛ لم يتجاوزن التبعية للمذكر، والخدمة في البيوت، وأنهن في أهم تكويناتهن الجسدية موضوعة جنسية وتناسلية (الولادة)؛ لذلك لم يكن عبد الرحيم السبتي وابنه حمود وغيرهما سوى فحول؛للهيمنة والسيطرة على هؤلاء النساء، وهذا ما يفسر إجبار فضة، والراوية (ناريمان) على أن يتزوجا حمود الذي لم يكن راغبًا فيهما، بسبب حبه لزوجته «عذبة»، ومع ذلك لم يكن بإمكانه أن يرفض أوامر أبيه التي أجبرته على أن يتزوج «فضة».

ولعلنا عندما نتأمل هوية الساردة البطلة، ورحلة معاناتها منذ طفولتها إلى عذابها على يدي ابن عمها حمود الذي تزوجها رغمًا عن أنفها، باعتبارها ملكه في أسرتهما – كما أسلفنا، سنجد هوية نسوية مضطهدة بامتياز؛ لذلك لم تختلف الساردة عن فضة رغم اختلاف جذريهما، في سياق الاضطهاد والتشييء والاستلاب.

(5)

التركيب والخلاصة

تعد الكتابة عن الموضوع النسائي – النسوي إشكالية ثقافية/ جمالية؛ يمكن أن تفهم فهمًا صحيحًا؛ عندما ينظر إلى هذا الموضوع من زاوية حقوق المرأة وواجباتها، ورفع الظلم الذي يقع عليها؛ سواء أكان ذلك من خلال صوت المرأة أم صوت أنصارها من بين الذكور وفئات المجتمع ومؤسساته المختلفة... وفي الوقت نفسه يمكن أن يُحْمَل هذا الموضوع على سوء الظن، والنظرة السوداوية تجاه حراك التغيير والتحرر من الكبت والقمع في المجتمعات التقليدية. ولعل المشكلة هنا لا تعود إلى طبيعة المجتمعات نفسها المتساهلة تجاه كثير من القضايا والثقافات، بقدر كونها مشكلة تيارات ثقافية واجتماعية، تسعى دومًا إلى تكبيل التحولات الاجتماعية الإيجابية، ظنًا منها أن هذا التكبيل هو الطريق الأسلم في مواجهة ثقافة الآخر وخطره.

لقد بات وضع المرأة في العالم الإسلامي عموماً، والعالم العربي خصوصاً، مدخلاً لكثير من الناقدين أفرادًا ومؤسسات، فكثيرًا ما يتهم الإسلام – زورًا وبهتانًا –

أنه السبب في معاناة النساء، وهذا مفهوم مغلوط؛ لأن الإسلام كرم الإنسان ذكرًا وأنثى، ولا توجد مفاضلة بينهما في الإطار الإنساني أو الاجتماعي أو الثقافي أو غير ذلك. وهنا نستطيع أن نؤكد أن المشكلة تكمن في العادات والتقاليد التي ولدت من رحم الجاهلية وما زالت تترعرع؛ فالطائفية، والعنصرية، والعرقية، والقبائلية، وغيرها، لم تكن يومًا من قيم الإنسانية والأخلاق والدين؛ لذلك تقف كتابة المرأة ضد التخلف الاجتماعي، وعسف العادات والتقاليد، والتشوهات الاجتماعية التي تغيب الخير استنادًا إلى استحضار الشر في مجتمع ينحاز إلى الذكور على حساب الإناث.

أدركنا كيف انطلقت بدرية البشر في رواية «الأرجوحة» من المكوِّن الاجتماعي العرقي الديني للنساء في بنية الرواية التخييلية، التي تفضي إلى الواقع بصفته أرضية حقيقية تتشكل من خلالها الرواية، ويكون هذا التشكل من خلال تنوع النساء، وتعدد مواقعهن الاجتماعية، واختلاف أصواتهن ولغاتهن بعضهن عن بعض... وهنا لا يمكن أن ننكر وجود التعددية داخل منظومة المجتمع النسائي بصفته مجتمعًا متنوعًا بالضرورة... ولكننا في الوقت نفسه عندما ننظر إلى التكوينات الاجتماعية الأكبر، وتحديدًا إلى المكونين الرئيسين في هذا المجتمع (الذكورة والأنوثة)، ندرك حينئذ أن هؤلاء النساء أصبحن نمطًا/ نسقًا أو بؤرة لصوت واحد، هو صوت المرأة المهمّشة، والمستغلة، والمستلبة، والمقموعة... ومن هو المسؤول عن ذلك كله؟ إنه الذكر/ الرجل الذي يسيطر على المجتمع، ويشكله وفق إرادته التقليدية العنيفة.

لم تعد مكونات المرأة: ابنة القبيلة، أو ابنة الخضيرية، أو ابنة العبدة / الخادمة، أو السيدة صاحبة الجاه والقصر، أو المذهبية... بمعزل عن مركزية الهوية النسوية، التي تستمد أحاديتها من تموقع المرأة في دائرة الهامش في مواجهة رمزية صوت المذكر الذي يمسك مقاليد الأمور كلها بيده، وأن أي خروج للمرأة عن سياق هامشيتها هو كسر للتابو الاجتماعي.

ورأينا في رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع تركيبة نسائية مناطقية، تحاول الساردة من خلال هؤلاء النساء أن تتشكل في كل واحدة منهن، بالنظر إلى أنّ أية مشكلة لدى الأخريات هي مشكلة لأية واحدة منهن، من هنا وحَّدت معاناتهن في سبيل

الحب والزواج وفق رغباتهن ومناطقيتهن؛ فغدون كأنهن نموذج واحد لامرأة واحدة في أشكال نسائية عديدة في جذورهن وتجاربهن وبيئاتهن العامة.

لقد بدت هذه الرواية التي اتخذت من تعددية بنات الرياض سقفًا لها ذات رؤية أحادية في تصوير واقع المرأة الجديدة في بيئة ما زالت ترفض التغيير؛ وكأنّ الرواية صراع بين جيلين: جيل لا يؤمن بقدرات المرأة الجديدة وتحولاتها، وجيل آخر هو جيل بنات الرياض الذي يحاول أن يرسم طريقه بقدرة عالية من التعثر والمجازفة، ولكن وفق شروط البيئة في الظاهر، ومحاولات التمرد في الباطن... وربما استطاع هذا الجيل أن يرسم طريقه نحو التحول الإيجابي في نهاية الرواية من خلال العمل والارتباط بشريك الحياة المناسب والمكافئ في الإمكانات والظروف المعيشية. وبذلك يتأكد لنا أن هذه الرواية تقدم نماذج نسائية في بوتقة واحدة أو رؤية واحدة؛ أي إنّ النساء لا يختلفن بعضهنّ عن بعض كثيرًا بصفتهن فتيات يعشن في بيئة تقليدية، تتحكم فيها قيم القبيلة والمجتمع الذكورية.

أما أميمة الخميس في رواية "البحريات" فإنها تقدم نمذجة نسقية للنساء في المجتمع، ومن خلال أسرة آل معبل النموذج الاجتماعي السائد في المجتمع تتشكل المرأة القبيلية، والمرأة البحرية (الوافدة من الشام)، والمرأة الجارية والخادمة، وكأنّ هذه التقسيمات في تشكيلها الاجتماعي، تفتقر إلى هذا التكون التقسيمي الحاد؛ لأن هؤلاء النساء يصنفن بحسب دورهن في الثقافة الجنسية السائدة، التي تميل إلى الجارية أو البحرية على حساب ابنة القبيلة التي لم يعد لها دور فاعل باستثناء اسم القبيلة الذي تحاول من خلاله أن تفرض سلطة أو هيمنة على مجتمع النساء شبه المعزول عن مجتمع الرجال.

من هنا تتشكل مركزية الهوية النسوية بصفتها هوية أحادية في أعماقها، عندما ننظر إلى طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، وأن الرجل هو السيد وصاحب السلطة في هذه الأسرة التقليدية الممتدة، ومن ثمّ لا فروق كبيرة بين تصنيفات النساء المختلفة؛ فهي تصنيفات شكلية قياسًا على كون النساء عمومًا كنَّ موضوعة أو ثيمة جنسية بالدرجة الأولى.

وليس غريبًا أن تُظْهِر نورة الغامدي في وجهة «البوصلة» بنية الجذور والألوان المختلفة داخل االأسرة الواحدة من جهة الأم، فالأمهات مختلفات. . . هناك الجارية السمراء أو السوداء، وهناك الحرة البيضاء؛ لذلك تبقى الجذور مهيمنة على الشخصيات النسائية، فعلى الرغم من كون اللون الأسمر / الأسود الحضرمي يتموقع في دائرة الإمارة بالنسبة إلى المرأة الأميرة التي اختطفت من بين أهلها؛ لتصبح جارية، فإن هذا اللون أصبح لون الجارية، التي تحاصر حتى لو كانت من ظهر أي رجل من رجال القبيلة، التي ربما يقل شأنها عن شأن هذه الجارية التي كانت يومًا ما أميرة بين أهلها.

هكذا تلعب الجذور لعبتها في تصنيف النساء. . . لكن كل هؤلاء النساء المتمايزات فيما بينهن يصبحن نساء أسرة واحدة، لا يتعدى دورهن الجنس والخدمة والإنجاب. . . لهذا تحرص هذه الأسرة على أن تبقي بناتها فيها (زواج الأقارب)، وكأن عملية التصدير إلى خارج الأسرة تصبح صعبة أو محدودة؛ وتكون مقاليد السلطة المطلقة في يد الرجل الأول الأب/ الجد؛ فهو من يطلق وهو من يزوج، وهو من يعاقب عقابًا كارثيًا لكل من يخرج عن إرادته!! لذلك نستطيع التأكيد على أن الجذور المختلفة بعضها عن بعض تغدو بلا قيمة بالنسبة إلى المرأة في تلك المواقف التي يتخذها أو يمارسها الرجال بصفتهم أصحاب سلطة مطلقة، وأي خروج عن هذه السلطة هو دمار للمرأة، وكأنها سلعة أو مجرد شيء يستلب في الأحوال كلها، وهذا يعني مركزية الهوية النسوية المضطهدة أو المقموعة، ما يحولها إلى حالة مرضية أو موت أو عدم رغبة في الحياة والهروب منها إلى الفشل الذريع في الحب والزواج والاستمرار في الحياة.

في ضوء ما سبق، اتضح لنا أن تعددية النساء كانت شكلية في سياق أحادية هذه التعددية في المعاناة، والاضطهاد، والاستلاب، والتشييء. . . في منظومة المجتمع الذكوري التقليدي، الذي يتسيد فيه الرجال على النساء، بوعي هيمنة العادات والتقاليد غير الواعية أو الثقافية أو الحضارية أو الإنسانية. . . !!

المصادر

1. أميمة الخميس: **البحريات**، دار المدى، بيروت، ط2، 2007.
2. بدرية البشر: **الأرجوحة**، دار الساقي، بيروت، 2010.
3. رجاء الصانع: **بنات الرياض**، دار الساقي، بيروت، 2005.
4. نورة الغامدي: **وجهة البوصلة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.

هوية المؤلف
وهوية المترجم بين ترجمتين

عباس علي السوسوة

أستاذ اللسانيات – كلية العلوم الإنسانية

جامعة الملك خالد – أبها

هذا بحث يتناول ترجمتين عربيتين لكتاب جفري سامسون (schools of linguistics; competition and evaluation)1980 إذ ظهرت له ترجمتان عربيتان، إحداهما بعنوان (المدارس اللغوية – التطور والصراع 1993) والثانية بعنوان (مدارس اللسانيات – التسابق والتطور 1997) هدف البحث الموازنة بين هوية الترجمتين بحثًا عن إجابة عن التساؤلات الآتية:

- إلى أي مدى حافظت الترجمتان – إحداهما أو كلتاهما – على هوية المؤلف المتفردة؟
- كيف تعاملتا مع مصطلحات الكتاب والمصطلحات المنقولة من قبل إلى العربية؟
- كيف نقلتا أسلوبه في الكتابة بسماتها من فكاهة وسخرية إلى غير ذلك؟
- هل كان للمترجمين – أحدهما أو كلاهما – هوية علمية متميزة، تظهر في هضمه لما نقل من أفكار ومناقشات؟

والباحث سيستخدم منهج الموازنة بين الترجمتين في مقابل الأصل الانجليزي، مع الاستئناس ببعض مراجع المؤلف نفسه، وببعض الأدبيات العربية التي كتبت عن بعض مدارس اللسانيات وأعلامها.

هويّة المؤلف

جفري سامسون لساني انجليزي. ولد في بروكس بورن هرست عام 1944، وفي الجامعة درس اللغة الصينية في معهد سانت جونز، في كيمبردج، وأجرى دراساته العليا في اللسانيات بجامعة ييل في الولايات المتحدة الأميركية، وكان باحثًا زميلاً في معهد الملكة بأكسفورد.

عمل مدرسًا في مدرسة لندن للعلوم الاقتصادية قبل أن يصبح محاضراً في جامعة لانكاستر، ثم انتهى به المطاف في منصب أستاذ حوسبة اللغات الطبيعية في قسم المعلوماتية بجامعة سيسكس، إلى جوار التدريس يقوم بقيادة فرق باحثين لتنفيذ مشاريع حواسيب تبنتها وزارة الدفاع البريطانية.

شهر سامسون بمعارضته أفكار نُوَم تشومسكي وجيري فودور وستيفن بنكر. وعين مسؤولاً عن أنظمة الكتابة في الموسوعة البريطانية، وهو مستقل في آرائه السياسية كاستقلاله بآرائه العلمية، إذ انتخب مرتين عن دائرة محلية في حزب المحافظين، ثم استقال لينضم إلى حزب الاستقلال البريطاني.

وتظهر هويته العلمية المتفردة جليّة في كتاباته التي سبقت ظهور الترجمة العربية الأولى لكتابه موضع البحث وهي:

- شكل اللغة 1975.
- الحرية واللغة 1979.
- التبيين 1980.
- مدارس اللسانيات 1980.
- نهاية الولاء 1984.
- أنظمة الكتابة 1985.
- التحليل الحاسوبي للإنجليزية – مدونات ومناهج، حرره مع روجر جارسيلد 1987.

وله بعد ذلك أعمال شارك أخرون في بعضها، وهي:

- مناظرة الغريزة اللغوية، ط1 عام 1994، والثانية معدلة في 2005.
- الانجليزية لطلاب الحاسوب 1996.
- فهم التطور اللغوي 1996.
- اللسانيات التجريبية 2001.
- بريساك وسادتها في القرون الوسطى 2002.

- المدونات اللسانية قراءة موسعة منظمة (يتضمن 34 بحثًا) حرره مع ديانا مكارثي 2004.
- أغاني حب للصين القديمة (ترجمة من الصينية) 2006.
- العمل الإلكتروني 2008.
- القانون لطلاب الحاسوب 2009.
- تعقيد اللغة متغيرًا تطوريًا (حرره بالاشتراك مع بيتر تراجيل) 2009.

وقد لاحظنا أنه لم يُعد طبع كتبه إلا واحدًا، ليس من بينها (مدارس اللسانيات) الصادر منذ 30 عاماً، لكنه كان يرجع إليه ويحيل عليه في كتبه اللاحقة، إذا كانت القضايا مشتركة بينها. على كل حال فجفري سامسون متنوع الاهتمامات كغيره من اللسانيين الغربيين، إذ إن تطور هذا العلم – إيجابًا وسلباً – متأثر بالحركة العلمية في شتى مناحيها: الإناسة، الاجتماع، الفلسفة، الرياضيات، علم الأحياء، الفيزياء، الآثار... الخ.

والمؤلف يعرض لمدارس اللسانيات منذ القرن التاسع عشر حتى ثمانينات القرن العشرين لكنه يختلف عن سابقيه في هذا العرض، مثل ميلكا إفتش في (اتجاهات البحث اللساني في القرن العشرين)، وجورج مونان في (تاريخ علم اللغة في القرن العشرين) فتلك تكتفي بإبراز الخطوط الرئيسية للمدارس وأفكارها بحياد، وقد تذكر الاعتراضات عليها، وهي لا تخلو من آراء ذاتية لمؤلفيها، أما جفري سامسون فلا تهمه الخطوط الرئيسية أو الأفكار الأساسية وحدها بل يختار مجموعة من الأفكار المترابطة فيعرضها مؤيّدًا أحيانًا، ومعارضًا في كثير من الأحيان.

ولا يهمه في ذلك شهرة تلك الأفكار ولا شهرة أصحابها ومشايعيهم. وهذه الآراء يتوسع في شرحها – كما هي عند مؤلفيها وأنصارهم – ويكرّ عليها بالإبطال منطقيًا، ولا يتورع عن استخدام أسلوب السخرية وإظهار مفارقتها وتناقضها مع طبائع الأمور وبدائه العقل، وهو كثير الاستعمال للصور الاستعارية والكنائية.

كما أنه قليل الاستعمال للجملة البسيطة في تعبيره، إذ الأغلب عليه استعمال الجمل المعقدة والجمل المركبة ولا عجب في ذلك، إذ كانت المؤلفات السابقة في

اللسانيات قدوة له. يعضد ذلك أن معظم الأفكار التي يتناولها بالنقد أو بالموافقة هي نفسها مصوغة بجمل معقدة ومركبة والذي يجعلها معقدة الربط بين الجمل المركبة بأساليب شتى.

وأكثر – لا كل – معارضته لتشومسكي ومدرسته، فبعد أن بيّن استفادة تشومسكي من تصحيح كتب أبيه في طفولته، ثم استفادته من الكليات الصوتية الوظيفية عند ياكوبسون فادعى الكليات النحوية، وانتقد مسلّمته أن المجموعة النحوية محددة؛ لأنه لم يقدم أدلة واضحة تدعم افتراضه، في حين أنها لانهائية. كما انتقد التحويل الذي رآه أقل إقناعًا من كل ما في نظريته، ورأى أن النحو التحويلي لا يرقى إلى وضوح نحو المكوّنات المباشرة، وأن البراهين التي جاء بها تشومسكي ليدل بها على عدم كفاءة نحو المكونات هي براهين هزيلة جدًا بل إنه في حالة إخفاق نحو المكونات (كما في تراكيب العطف) فإن القواعد التحويلية أشبه بنتوء قبيح في فكر تشومسكي اللغوي.

ويرى أن اتجاه التشومسكيين نحو التركيز على الانجليزية وعدد قليل من اللغات الأوروبية الأخرى اختصارًا للوقت، جعلهم يبذلون من الوقت أقل مما بذله الوصفيون في دراسة اللغات الغريبة، وهذا يقلل فرص النجاح في تطوير نظرية الكليات اللغوية حتى لو كان الحدس مقبولاً لتحليل أي لغة من اللغات، لأن دعوته اتباع منهج الحدس توكيد على أن التحليل النحوي لم يعد علميًا في واقع الأمر.

ويرى أن خطأ السلوكيين غير الموفّقين في استبعادهم الحدس نهائيًا من الحكم دليلاً، هو خطأ التشومسكيين نفسه معكوسًا.

واستفاد من معرفته بالصينية في انتقاد جوانب من نظرية (الوحدة الصوتية الفونيم).

وفي مجال انتقاده للدراسات الصوتية في الولايات المتحدة يقول: إن الأميركيين غير مبدعين في هذا الجانب، وأورد عجائب أربعًا نوجزها في الآتي:

1. طلاب الدكتوراه – حتى في معهد ماساتشوستس – لا يطالَبون بدراسة الصوتيات.
2. هذا المقرر لا يُطرح مع المقررات الاختيارية للطلاب.

3. نظام الكتابة الصوتية الدولية، الذي وضعته الجمعية الصوتية الدولية، وهو يقدم تسجيلاً دقيقًا لصغائر اللفظ، لا يعمل به في أميركا.

4. دورية (اللغة) وهي دورية اللسانيات الأولى في أميركا لم تتمكن من طبع الرموز الصوتية الدولية خمسين عامًا، قبل أن ينتقل طبعها إلى المطابع البريطانية.

ورغم أن سامسون يثني على مدرسة لندن، فإن ذلك لم يثنِهِ عن القول: إن عمل ج. ر. فيرث مشتت وبرنامجي، وإن جهده انصب على الصوتيات الوظيفية وعلم الدلالة، كما أن هذه المدرسة لم تقدم إلا محاولات قليلة لتقديم أوصاف كاملة للغات. وانتقد برونسلاف مالينوفسكي في رأيه (أن الكلمة أداة يكمن معناها في استعمالها) وسخر من هذا التعبير الذي يجعل اللغة كالمطرقة التي تدق المسامير، وبيّن – بعد تشريح – أن الصيحة في رحلة الصيد في جزر تروبرياند إنما تنقل (فكرة) إلى الصيادين أن السمك متجمع هنا. كما أن الناس هناك يقضون أكثر أوقاتهم في الثرثرة، وأن كلمات الثرثرة وجملها لا تنحصر في الحديث عن الطقس والصحة، كما انتقد جوانب من نظرية السياق كالتوقع وغير ذلك كثير.

ولا تنفصم في هذا الكتاب هوية كاتبه عن هوية لغته. فكيف صنع المترجمان – أحدهما أو كلاهما – بهذا كله؟ هل أفلحا في نقله إلى اللغة العربية؟ هذا ما سنحاول التعرف إليه بعد النظر في تطبيق أعراف الترجمة عندهما.

هوية المترجم في أعراف الترجمة

من أعراف الترجمة:

1. أن يذكر العنوان الأصلي للعمل في اللغة المصدر (ل. م) وبيانات النشر.

2. أن يحافظ المترجم على بناء الكتاب أبوابًا، وفصولاً ومباحث وفقرات، فلا يقدم فيها ولا يؤخر.

3. أن لا يحذف منه شيئًا.

4. أن يقدم ترجمة موجزة للمؤلف.

5. أن يبيّن قيمة العمل في إطار العلم المعيّن.

العرف الأول: أما العرف الأول فقد ذكرا بيانات الناشر الأصلي، وإن اختلف

العنوان عندهما. فأما (كراع) فقد جعله (المدارس اللغوية.). وجعله الثاني (=كبة) (مدارس اللسانيات). أما الأول فلأنه يترجم Linguistics بعلم اللغة أينما ورد إلا هنا، في حين جعله الثاني (اللسانيات) انطلاقًا من اتفاق اللغويين العرب في مؤتمر تونس عام 1978، على أن يسمى هذا العلم اللسانيات ويسمى المشتغل به لسانياً، وما أن انفض مؤتمرهم حتى عادوا إلى ما نهوا عنه من تعدد المصطلحات للمسمى الواحد، حتى صار أشيعها أربعة: اللسانيات، الألسنية، اللغويات، علم اللغة.

ولا ننس الشق الثاني من العنوان وهو أجدر أن يكون (التنافس والتطور) فترجمه الأول إلى (التطور والصراع) مخالفًا بين جزأي التركيب العطفي.

وإذا سومح في ذلك، فإن (الصراع) لا يوجد بين المدارس، بل يوجد تنافس وتطور، إذ إن اللاحقين استفادوا كثيرًا من سابقيهم مناهج وأساليب وتقنيات في البحث، وكثيرًا من الأفكار التي طوروها باتجاه قد لا يمر بأذهان السابقين.

العرف الثاني: حافظ المترجم الثاني على بناء الكتاب، في حين تصرف الأول فيه تصرف الوارث الأهوج، ولم نفهم (الحكمة) من سلوكه المخالف لكل عرف علمي. وسنأتي ببناء الكتاب عند الثاني مقابلة بما عند الأول:

كبة – الثاني

كراع – الأول

الفصل الأول تمهيد: القرن التاسع عشر ص1.

مقدمة: القرن التاسع عشر (1) ص13.

الفصل الثاني سوسير واللغة بوصفها حقيقة اجتماعية. . . ص25.

الفصل الأول المدارس اللغوية (1) ص32.

الفصل الثالث الوصفيون. . . ص51.

الفصل الثاني الوصفيون – علماء اللغة الوصفيون ص59.

الفصل الرابع فرضية سابير وورف. . . ص79.

الفصل الثالث علم اللغة الوظيفي مدرسة براغ ص106.

الفصل الخامس اللسانيات الوظيفية مدرسة براغ. . . ص501.
الفصل الرابع نعوم تشومسكي والنحو التوليدي. . . ص193.
الفصل السادس نوم تشومسكي والنحو التوليدي. . . . ص135.
الفصل الخامس النحو العلائقي – هيلمسلف لامب – رايخ ص175.
الفصل السابع نحو العلاقات. . . ص175.
الفصل السادس علم الأصوات التوليدي. . . ص193.
الفصل الثامن الصوتيات الوظيفية التوليدية. . ص197.
الفصل السابع مدرسة لندن. . . ص225.
الفصل التاسع مدرسة لندن. . . . ص225.
الخلاصة (دون ترقيم، وهو الخاتمة في الأصل). . ص247.
الفصل العاشر الخاتمة. . . . ص253.
–. . . . . .
الهوامش (للمؤلف). . . ص261.
حذفها جميعًا
المراجع. . . . . ص279.
حذفها جميعًا
ثبت المصطلحات: عربي – انجليزي. . . ص295 (عددها 174).
لا يوجد
ثبت المصطلحات: انجليزي – عربي. . . . ص303 (عددها 174).
لا يوجد
كشاف الموضوعات والأسماء. . . . ص311 (موجود في الأصل الانجليزي).
حذفه كله
ولا تعليق.
العرف الثالث:

مر أن الأول حذف كل ما هو مفيد للقارئ، فصارت ترجمته مستغلقة، ناهيك باستغلاقها صياغةً كما سيأتي. والعجيب أنه عندما حذف هوامش المؤلف، أتى بهوامش لا نتورع عن أن نصفها بالتفاهة مأخوذة من معجم علم اللغة النظري، في حين أنها واردة بصورة أفضل في هوامش المؤلف. ولم يقف الحذف عند هذا بل زاد فحذف نحو صفحتين (!) أبقى عليهما كبة.

العرف الرابع والخامس:

قام الثاني بترجمة موجزة للمؤلف جعلها في آخر الكتاب، وأوجز في (مقدمة المترجم) الحديث عن أهمّية الكتاب وهي مواكبة الدرس اللساني حتى الثمانينات، وإنصافه مدرسة لندن، وأن الترجمة في مجال اللغة عمل مضنٍ، حتى إن الأساتذة محكمي الكتاب قد تباينت آراؤهم حول بعض المصطلحات وحول نقل بعض الأمثلة بأمثلة عربيّة.

أما الأول فلم يترجم للمؤلف أصلاً، بل اكتفى في مقدمته بالحديث عن سهولة ترجمة الكتاب (!) وشكر الذي راجع بضع صفحات!.

تحدث بلاغيونا ونقادنا القدماء عن حسن مطلع القصيدة، إذ يترتب عليه أشياء أهمها شد انتباه المتلقي قارئًا أو مستمعًا، فما ظنك بكتاب علمي متخصص فيه جديد يرجى إشاعته في أوساط المهتمين.

فكيف كانت مقدمة الكراعين؟

ذكرنا أنه وضع مخططًا لتأليف كتاب عن المدارس اللغوية، فبدأ بترجمة بعض المواد، وعندما شاهد هذا الكتاب في مكتبة المجلس البريطاني (يقصد المجلس الثقافي البريطاني في عمان الأردن) وجد بعد قراءته أن فيه ما يحقق (بعض) ما يهدف إليه، خصوصًا أنه قد ترجم كتاب سوسير (فصول في علم اللغة العام) وكتاب المدارس أسهل منه، لأنه مؤلف بالإنجليزية أصلاً. ويرى أنه يضيف كتابًا إلى المكتبة اللغوية «لنساعد على الإسهام في توضيح مفهوم علم اللغة ومدارسه لعل وعسى أن نشكل مع زملائنا وطلابنا في المستقبل مدرسة لغوية عربية طموح (هكذا؟) كما للأمم الأخرى مدارس. . . «[كراع ص7] أ. هـ.

قلتُ: متى كان هذا الكتاب سهلاً؟! بل فيه صعوبات جمة، من حيث إنه يعرض

آراء كثيرة مكتوبة بلغات متعددة وهو لا يعرض لها ببرود المحايد، بل برأي الواثق بعلمه وقدراته، وهو لا يوافق – أو يعارض – مدرسة بعينها أو عالمًا بعينه، على طول الخط؛ بل يأخذ ويرد وبحكم علمه في تدريس اللسانيات في الجامعة – وهي أوروبية المنشأ والتطبيق – فإنه يتناولها بسهولة، لأنه من (أهل البيت). أما المترجم العربي – أيًا كان – فهو غريب عنها جزئيًا أو كليًا فإذا علمت أن الفكر اللساني الأوروبي ليس بمنأى عن حركة الفكر في العلوم الأخرى، تبين لك أن المترجم في موقف عصيب، يشبه موقف البكر المتعسرة ولادتها.

ثم إن ترجمة الكراعين لكتاب سوسير أسوأ الترجمات الخمس على الإطلاق. قال عنها أستاذنا د. محمد حسن عبدالعزيز: «حين راجعت بعض فصولها على الأصل [الانجليزي] وجدت المترجم قد تنكب الصواب في كثير من المواضع مما اضطرني إلى عدم الاعتداد بها». وأرى أستاذنا على حق، إذ لا تكاد تتبيّن لكثير من الفقرات معنى. ثم ماذا نفهم من قوله: «لنساعد على الإسهام في توضيح مفهوم علم اللغة ومدارسه. . «؟ أيريد: لنساهم في علم اللغة؟ الله أعلم.

لكن ليس بهذا الارتجال تكون لنا المساهمة المتميزة في اللسانيات.

ولا بتقويل المؤلف ما لم يقله « . . . ثم فيرث الذي حول علم اللغة إلى موضوع أكاديمي، (هكذا) محدد في بريطانيا ربط فيه بين الصوت والمعنى (!!) وقد تكلم عن اللغويين الايطاليين بصورة موجزة حيث بيّن أنهم يقولون: لا يوجد مجال للبحث العلمي في أي فرع من فروع علم اللغة. . . » [كراع ص8].

العجيب أن سامسون لم يقل هذا، بل وصف فيرث بأنه أول من جعل من اللسانيات الحقيقية دراسة علمية متميزة. ثم إنه لم يربط بين الصوت والمعنى كما فعل آخرون، أهمهم الدنمركي أوتو يسبرسِن، ومساكين هؤلاء الإيطاليون الذين قوّلهم المترجم هذا الهراء الذي ينفون به أنفسهم. فالمؤلف يتحدث عن (أدعياء التطرف المنطقي) من أتباع الفيلسوف كروتشي، الذين يساوون بين اللسانيات وعلم الجمال، فهؤلاء لا يؤمنون بوجود مكانة لأي قضايا علمية في أي فرع من اللسانيات.

ونأتي إلى (الختام المسك) لمقدمة كراعين: «أتوجه بشكر خاص إلى الأستاذ الدكتور/ كمال أبو ذيب الذي (وعد) بمراجعة الترجمة وقد دفعتها إليه وبقيت لديه

بضعة أشهر، فقام بمراجعة بضعة صفحات ثم حالت مشاغله دون مراجعة الكتاب، مما دفعني إلى طلب الكتاب ومحاولة مراجعته من قبلي مرة أخرى..».

قلتُ: المترجم يعلم يقينًا أن كمال أبو ديب - بالدال المهملة - أنِف، ضيق الصدر، ولعله أحرجه بهذا الطلب، فلما وجد أبو ديب فيه ما وجدناه اكتفى بهذه الصفحات القلائل [لم يعيّنها المترجم] ولا ندري البلاغة الكامنة في هذا التعبير، فما عيب التعبير «فاستردت الكتاب وحاولت مراجعته بنفسي ثانيةً»؟

هوية المترجمَين في العِلم

المترجم الأول د. أحمد نعيم الكراعين أردني الجنسية (أو فلسطينيها)، مولود في بداية خمسينات القرن العشرين. حصل على درجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية بجامعة الإسكندرية 1982م، حول كتب (غريب القرآن وغريب الحديث) ونشر رسالته بعنوان (علم الدلالة بين النظر والتطبيق) دونما تغيير في محتواها وهو المترجم العربي الأول لدروس سوسير عن الانجليزية (1982م) وشارك محمد سعيد إسبر تأليف كتابين في المتطلبات الجامعية لجامعة صنعاء منتصف الثمانينات. وقد يكون له كتابات غير ما ذكرنا لم نستطع التوصل إليها.

أما المترجم الثاني د. محمد زياد كبة فمولود في حلب 1951، وبها كانت دراسته الجامعية الأولى في قسم اللغة الانجليزية، ومنه حصل على الماجستير 1973 ثم حصل على الدكتوراه من جامعة لندن 1979 (لانعرف العناوين) عمل في الجامعات السورية والسعودية لم أتمكن من الوصول إلى أبحاثة أو كتبه، غير أنه مترجم لعدة كتب غير هذا:

1. تشومسكي، تأليف جون ليونز، النادي الأدبي بالرياض 1988.
2. اللغة وسلوك الإنسان، تأليف ديريك بيكرتون، جامعة الملك سعود بالرياض 2001. وقد مدح المرحوم د. مازن الوعر ترجمته لكتاب جون ليونز (اقرأ لاينز) بقوله: إنه «.. استطاع تطويع المادة اللسانية التشومسكية المعقدة ووضعها في اللغة العربية على نحو واضح وبسيط (..). على الرغم من صعوبة نظرية تشومسكي وتعقدها (..). فإن المثقف العربي غير المختص باللسانيات لن

يواجه أي صعوبة عندما يقرأ هذا الكتاب (. .). بل إنه سيتجاوز مرحلة القراءة المفهومة إلى مرحلة الحافز (. .). الذي يدفعه للاطلاع على التراث اللساني الذي خلّفه تشومسكي». بل إنه مدحه باتباع 3 خطوات دقيقه في تغيير بعض ما جاء في متن الكتاب. أولاً: استبدل بالأمثلة الإنجليزية أمثلة عربية ملائمة. ثانيًا: استبدل بالقواعد التحويلية التوليدية الانجليزية أمثلة عربية ما دامت تزعم أنها لوصف اللغات عموماً. ثالثًا: وضع معجمًا باللغتين الانجليزية والعربية ونحن نوافقه في مدحه للمترجم، حتى في إطار (مدارس اللسانيات) إذ اتبع الخطوات نفسها. على أننا نتحفّظ عن قوله: إن المثقف غير المختص باللسانيات لن يجد صعوبة في القراءة. إذ الصعوبة – وهي نسبية هنا – حاصلة؛ لأن الكتاب يحمل أفكارًا جديدة فيها تعقيد أصلاً.

الأعلام عند المترجمين

أسماء المفكرين واللسانيين في الكتاب كثيرة. وبعضها قد استقر رسمه في العربية منذ عقود، وإن خالف نطقه في لغته الأصلية، فمثلاً شارل بالي، صوابه: شارل بايي، وبعضها فيه لغتان مثل يسبرسن/ جسبرسن، وياكوبسون/ جاكوبسون. وبعضها ليس شائعاً. فوجب أن يُصار إلى الشائع الأكثر حتى لا يظن أن التعدد في الرسم تعدد في الأفراد. فكيف نقل صاحبانا أعلام الكتاب. سنصرف النظر عن المتفق عليه، وعما فيه قولان.

عند كراع1	عند كبة 2	تعليقنا
هيرمان أوستوف	هرمان أوستوف	كلاهما +، صوابه: أوستهوف، بهاء بعد التاء.
كورت جانكوفسكي	كورت يانكوفسكي	1 + لأنه أصلاً بالياء ولا إبدال مع الجيم.
هوجو سكوخارت	هوغو شوشارت	2 صح و1 +
هنريش ماير	هاينريك ماير	2 + صوابه: هاينريش ماير
فردريك	فريدريك	كلاهما +، في الألمانية: فريدريش

شارلزبيلي	تشارلز بالي	1 مخطئ مرتين و2 مخطئ في الاسم الاول. وذلك أنه فرنسي اللغة فوجب أن يكون شارل، كما أن رتشارد في الانجليزية هو ريشار بالفرنسية.
البرت سينجهاي	البيرسيشيهيه	1 + مرتين، و2 مخطئ في الثاني وصوابه: البير سيشهي.
دوركايم	دركهايم/ دوركهايم	2+ لأنه قد شاع منذ مئة عام بغير واو، ورسم الهاء في الفرنسية لا ينطق، والذي سوغ هوجو/ هوغو انتشاره من قديم.
انتوني ميليت	انتوان ميليه	كلاهما مخطئ، فأصله في الفرنسية انتوان بفتحة طويلة بعد الواو مؤنفّة ومِيّيه. وقد شهر في العربية منذ 1948 عندما ألحق محمد مندور بكتابه (النقد المنهجي عند العرب) بحثًا مشتركًا لجوستاف لانسون وانطوان ميه.
البرت ويسي	البرت فايس	1 +
مارتن جوس	مارتن جوز	1 +
مكاولي	مكولي	1 +
هاوس هولدر	هاوسهولدر	1 + لأنه لقب واحد دون فاصل.
لودفيك ويتغنشتاين+ ويتغنشتين	لودفيغ فتغنشتاين	ترجم له في العربية، ونشر عنه كتب مترجمة، وقد شاع كما عند 2 أو بتحويل الغين جيما
بول كي	بول كاي	الأول أقرب للنطق، والثاني أقرب للرسم ولما شاع منذ أن ذكره المرحوم أحمد مختار عمر في كتابه (علم الدلالة) 1982.
وليم ماثيسيوس	وليم ماثيسيوس	كلاهما مخطئ. الصواب: فيلَم
جارفين	غرافين	1 +
نعوم تشومسكي	نوم تشومسكي	الرجل أميركي مولدًا وجنسية فيكون الأول مخطئًا. ولاحظ أن اللقب/ اسم العائلة هو الأشيع.
هوني	هني	1 +
ديك هدسون	دك هدسون	1 +

امون باخ	ايموند باخ	1 +
لانجندن	لاجندوين	1 +
سيدني لامب	سيدني لام	1 + حين اعتمد الرسم دون النطق، والرجل معنى اسمه خروف.
إمري لاتوس	ايمري لاكاتوس	صوابه: ايمري لاكاتوش، بالشين المعجمة؛ لأنه هنغاري.
نيجل فيسنت	نايجل فينسنت	1 +
ويلهلم فون همبلت	فيلهلم فون همبولدت	كلاهما مخطئ، والصواب: فيلهلم فون همبولت بغير دال. والرسم ضللهما.
شميدت	شميدت	كلاهما مخطئ، الصواب: بحذف الدال.
دان راسموز راسك	راسموس راسك	صوابه دان راسموس راسك، فكلاهما مخطئ.
فريدريك فون شليجل	فريدريك فون شليغل	شليجل وشليغل فيهما قولان، لكن الصواب في الاسم الأول فريدريش.
شارلز ليل	تشارلز لايل	1 +
جونز شميدت	يوهان شميدت	صوابه يوهان شميت؛ لأن الدال لا تنطق وبعدها تاء في الألمانية، فكيف نسيا المستشارين فيلي برانت وهلموت شميت.
غويليا نوبونفانت	جوليانو بونفانتي/ بونافانتي	1 + لأن الحرف الأول جيم فصيحة لا سامية، ثم إنه أدخل جزءًا من الاسم الأول في الثاني. والعلم لساني إيطالي اسمه ينتهي بياء مد.
لوفيجوى	لو فجوي	1 +
ويلهلم سكيرر	فيلهلم شيرر	1 + ولا أدري كيف غاب عنه ألن شيرر لاعب المنتخب الإنجليزي وفريق نيوكاسل لكرة القدم.
جورج كوفيير	جورج كوفييه	1 + فالعلم فرنسي. . .
جان بودوان دي كوثيني كورتني	يان بودوان دو كورتيني	1+
برونسيلو مالينوفسكي	برونسلاف مالينوفسكي	1 +
ميشيل هاليدي	مايكل هاليدي	الصحيح عند 2؛ لأنه انجليزي لا فرنسي.
ما رغريت بيري	مارغريت برى	من العجيب أن الأول جعلها ذكرًا ص 242.
ماثوس	ماثيوز	1+
موريس هيل + +	موريس هاليه	كلاهما مخطئ، صوابه: هالِه

هوية المؤلف؛ كيف ظهرت في الترجمتين؟

تحدث علماؤنا عن أهلية المترجم فاشترطوا لذلك:

1. إلمامه بالفن الذي يترجم منه، عالماً بمنهجه وأهدافه ومصطلحاته يسير في ركاب المؤلف أو قريبًا منه.
2. إتقانه للغتين: المصدر والهدف «ولابد للترجمان من أن يكون بيانه في الترجمة نفسها في وزن علمه في المعرفة نفسها، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها حتى يكون فيهما سواء وغاية»، غير أن القوة في اللغة الهدف ألزم، كما قال أبو سعيد السيرافي، وحذر من روح العجمة عند تراجمة عصره.

ونأتي الآن إلى تشريح عينات من الترجمتين، من خلال استراتيجيات الترجمة، سواء كانت حرفية أحيانًا، أو ترجمة للمعنى العام، وسواء كانت ترجمة ثقافية تعنى باستبدال التعابير الاصطلاحية والأمثال في اللغة المصدر بنظائرها في اللغة الهدف، وهناك الاختيارات النحوية والدلالية. وسنترك علامات الترقيم كما وردت عندهما.

[1]

[كراع 10 – 11] (في حاله المناصرين لمدرسة أو لأخرى نشعر بالإغراء للعودة إلى المثل حول (جاك) في كل المهن، دعني أقول إنه بالنسبة إلى رأيي، إلى حد بعيد، فإن الخطر الأكبر في العلم أو الثقافة (وبخاصة في اللغويات) ليس في إمكانية فشل الفرد في امتلاك فكر المدرسة ولكن في إمكانية نجاح مدرسة في السيطرة على فكرة).

هنا ترجم كلمة بكلمة وجملة بجملة، دون أن يعيد صياغتها الصياغة المناسبة في اللغة الهدف، لذلك لم نفهم من الفقرة غير الجملتين الأخيرتين، وهيهات! فإن غموض ما يسبقهما، جعل الالتباس هو الطاغي.

[كبة، صفحة ح]: «وإذا دعت الحماسة أحد أنصار مدرسة معينة إلى تذكيرنا بالمثل الشائع عن (السبع صنايع) فاسمحوا لي أن أقول إن الخطر الأكبر الذي يهدد العلم (لاسيما اللسانيات) لا يكمن في عجز المرء عن الإحاطة بفكر مدرسة معينة إحاطة تامة بقدر ما يكمن في نجاح تلك المدرسة بالسيطرة على فكرة».

هنا آثر كبة الترجمة الثقافية للمثل الشايع الذي أشار إليه دون أن يكمله، ثقة منه بفطنة القارئ العربي أن يعرف (سبع صنايع، والبخت ضايع) ثم كان منه الذوق الذي فضّل (الإحاطة بفكر المدرسة) على امتلاكها، في حين افتقدنا ذلك عند سابقه.

[2]

[كراع 10 – 11]: «سوف لا يكون لها أثر عندما تصل إلى الحد الذي يكون فيه مصنع اللغويات التطبيقية مثل المشروعات الحديثة الكثيرة الأخرى، المشكوك فيها، التي لا تمول بواسطة أولئك الذين ينظرون إليها على أنها تملك قيمة ولكن بواسطة دافع الضرائب البائس في قبضة الشره والدولة الاستبدادية».

في النص الأصلي لا وجود لمصنع اللسانيات التطبيقية، بل أموال تنفق على أعمال متعلقة باللسانيات التطبيقية، وأن هذه مثل المشروعات العديدة تأتي – لا من الذين يرون فيها بعض الفائدة، بل من دافع الضرائب المسكين الواقع تحت نير دولة طاغية جشعة» كما في ترجمة كبة صفحة (ط) ناهيك باللبس فيمن يدفع أو لا يدفع، من يرى فيها فائدة أو أخرى.

وفي الموضع نفسه نجد عند كراع: «لم أتردد في السماح لآرائي الخاصة حول المسائل المختلفة المعالجة في الكتاب لتكون ظاهرة واضحة» فهنا يسمح لآرائه أن تكون ظاهرة واضحة. أما في ترجمة كبّة فيجهر بها: «لم أتردد في الجهر بآرائي الشخصية حول شتى الموضوعات التي يعرض لها هذا الكتاب» وهو الصواب.

[3]

[كراع 35]: «يشير الرجل في الشارع بارتياح إلى الفرنسية باعتبارها شيئاً يمكن للفرد دراستها لأنها تملك بعض المميزات التي تشبه الإنجليزية في بعض الصفات وتختلف عنها في بعضها الآخر، ولكن إذا كانت الفرنسية شيئاً فإنها شيء غريب جداً (غير عادي). . . . ».

[كبة 25]: «. . . فرجل الشارع يصف (الفرنسية) بكل ثقة بأنها (شيء) يمكن دراسته، وذو صفات معينة، ويشبه الإنجليزية في بعض النواحي ويختلف عنها في نواح أخرى وإذا سلمنا جدلاً بأن الفرنسية (شيء) فهي نوع غريب جداً من الأشياء».

لا نريد أن نضجر القارئ، فإضافة إلى معاضلة الأول في الضمائر، لا ندري كيف غاب عنه التعبير الاصطلاحي (رجل الشارع) الذي يعني الإنسان البسيط غير المثقف؟ وكيف تحولت (يصف) إلى (يشير بارتياح).

ويواصل: «يمكنك أن تسمع النادل جاستون وهو يقول passibete ويمكن أن ترى سطرًا مطبوعًا في صحيفة لوموند ولكن كيف يمكن أن تشكل معنى يمكن افتراضه بشكل كمي يسمى (الفرنسية)...».

[كبه]: «باستطاعتك أن تسمع الخادم وهو يقول merci أي شكرًا وأن ترى كتابه مطبوعاً في الصحف اليومية. ولكن كيف لنا نفترض وجود كيان يدعى (الفرنسية) يكمن وراء هذه الظاهرة وألوف من الظواهر المرئية الملموسة الأخرى».

الأول أبقى على اسم خادم المقهى في حين حذفه الثاني واستبدل قوله بقولٍ أوضح عند القارئ في اللغة الهدف وأبقى على اسم الصحيفة، ورأى الثاني أن حذفه لا يشوّش على الفكرة، وفضل الأول (النادل) لأنها تخصصت في الفصحى المعاصرة في من يخدم الزبائن في المقاهي إلى جوار (جرسون) الفرنسية. على أن صياغة الثاني أنصع.

[4]

في الحديث عن دروس سوسير:

[كراع 37]: «قرر طالبان من طلابه شارلز بيل وألبرت سينجهاي – كانت قد منعتهما واجباتهما التعليمية من سماع محاضرات سوسير حول علم اللغة العام – إعادة صياغة المحاضرات من مذكرات الطلاب الجماعية مع بعض مذكرات المحاضرات التي تركها سوسير بعده. كان الكتاب الذي أنتجاه (فصول في علم اللغة العام) سوسير 1916....».

[كبه ص27]: «غير أن اثنين من زملائه وهما تشارلز بالي Charles Bally وألبير سيشيهيه Albert sechehaye – اللذان منعتهما أعباؤهما التدريسية من سماع محاضرات سوسير في اللسانيات العامة، قررا إعادة تنظيم تلك المحاضرات بالاستعانة بالمذكرات التي كتبها الطلاب، بالإضافة إلى ما تركه سوسير من ملاحظات عن المحاضرات.

وأصبح الكتاب الذي أصدراه بعنوان (دراسة في اللسانيات العامة Cours de Linguistique Genrale . . .).

قلت: في الواقع إن جامعي الدروس ومحرريها زميلان لا تلميذان، رغم أنهما في مقدمتهما يتحدثان عن أستاذهما، وما ذاك إلا صيغة احترام للأكبر مقامًا، ولا أدري كيف يكون للتلميذ أعباء تدريسية؟ أو تعليمية؟

وقد انفرد كراعين بتسمية (فصول) وانفراد الثاني بـ (دراسة) بصيغة المفرد في حين أنه في صفحتي 26، 29 يقول (محاضرات) ولا أدرى كيف فات الاثنين أن (كور) بالفرنسية و (كورس) بالإنجليزية، يدل على (مجموعة) منتظمة، سواء كانت دروسًا يجمعها مجال عام، أو دواء يتم تناوله على فترات منتظمة.

[5]

[كراع 4.]: «انظر كيف يمكن للصوت الواحد أن يلعب أكثر من دور في لغات مختلفة. الصوتان الانجليزيان Rp يختلفان، والروسية تملك الصوت الطبقي الجانبي L (. .). ولكن في الصوت RP يعد مجرد متغير موقعي للصوت الجانبي L . .) . .

الواقع أن ما أشار إليهما RP ليسا صوتين، بل هو مختصر لمصطلح اللفظ المكتسب Received pronunciation في اللغة الانجليزية، يقصدون به اللغة المنطوقة الصحيحة في انجلترا. ولأنه حذف كل هوامش المؤلف استخفافًا وقع فيما وقع وضلّل القارئ. بل زاد وتعالم بكتابة هامشين عن تعريف المطبق والمتغير الموقعي، دون لزوم!

[كبه3.]: «خذ مثلاً كيف يؤدي صوت واحد أدوارًا مختلفة في اللغات المختلفة. فالإنجليزية الأنموذجية RP والروسية كلتاهما تحتويان على لام مفخمة [L] لكن هذا الصوت في الانجليزية الأنموذجية يعد مجرد مغاير موضعي Position Variant للام المرققة. .».

[6]

[كراع ص44]: «بالنسبة إلى القارئ غير المتمكن في الكتابات النظرية لعلم الاجتماع فكأن صوت سوسير يقول: إن اللغات ظاهرة اجتماعية، وهذا خبر غير موحى أو مثير للوضوح. ولكن مصطلح (حقيقة اجتماعية) يحمل قوة أكبر من هذه».

[كبه35]: «قد يتبادر إلى ذهن القارئ غير المتمرس بالكتابات النظرية في علم الاجتماع أن ما يعنيه سوسير هو أن اللغات ظواهر اجتماعية، وهذا تحصيل حاصل غير جدير بالاهتمام إطلاقاً. إلا أن عبارة (حقيقة اجتماعية) تنطوي على قوة أكبر من هذا بكثير».

فمن جهة الذوق نجد (المتمرس) أفضل من (المتمكن) أما الجملتان المتعاطفتان فمهما تقلبهما بمكوناتهما لا تجد لهما معنى، كيف يكون الخبر مثيرًا للوضوح؟ ودعك من صوت سوسير، انظر إلى الترجمة الثانية.

[كراع 44 – 45]: «لقد قدم دوركايم مفهومًا لمصطلح (الحقيقة الاجتماعية) في كتابه (قواعد المنهج الاجتماعي) 1895، وبالنسبة لدوركايم، فإن وظيفة علم الاجتماع هي دراسة ووصف عالم الظاهرة بصورة دقيقة من جانبها الفيزيقي والنفسي وكذلك جميع أنواع الظاهرة بنفس الدرجة».

قال عباس: لم تكن الحقيقة الاجتماعية يومذاك مصطلحاً شائعًا، بل هي فكرة طرحها. وقد أحسن الكراعين في ذكر عنوان الكتاب صحيحاً، وهو مترجم إلى العربية كما أورده. على أنه أخطأ في البقية فأحال المعنى.

أما صاحبه [كبه ص35] «طرح دركهايم فكرة الحقيقة الاجتماعية في كتابه (قواعد الأسلوب الاجتماعي) (Rules of sociological method 1895) وقال دركهايم: إن من واجب علم الاجتماع في رأيه أن يدرس ويصف مجموعة من الظواهر التي تتميز في نوعها عن ظواهر العالم الفيزيائي المادي Physical world وعن الظواهر التي يعالجها علم النفس، مع أنها حقيقية أيضاً شأنها شأن الظواهر المادية والنفسية الأخرى».

فهي تتميز من النفسية والفيزيائية رغم حقيقتها.

ويواصل [كراع 45]: «دعوني أقدم أنموذجاً (من عندي بالإضافة إلى نماذج دوركايم) نفترض، عند قيامي بتغيير ملابسي في الصباح، أنني وجدت أن جميع سراويلي (بناطيلي) عند منظف الملابس (. .). حتى الذي كنت أرتديه أمس قد مزقه الكلب إلى قطع. . .» فالمعنى غير ما في الأصل». . . أقدم مثالاً من عندي وليس من عند دركهايم).

لكنه أحسن في نهاية الفقرة هنا، في حين أخطأ كبة فيها إذ قال: (. . . مزقه الكلب إربًا إربا) ووجه الخطأ أن البنطال لا يتكون من أعضاء كجسم الإنسان والحيوان، فالإرب هو العضو.

[7]

[كراع 45] «إن مفهوم دوركايم (للعقل الجمعي) مماثل تماماً للمفهوم الرومانسي Volksgiest الذي صادفناه في الفصل الأول» هنا أحسن في إيراد المصطلح الذي شاع لدى الاجتماعيين العرب ومتفلسفيهم ونفسييهم، وإلى جواره إخوته: الشعور الجمعي واللاشعور الجمعي. . الخ، لكن المفهوم الرومنسي لم يذكر ما هو، رغم شيوع ترجمته بـ (روح الشعب).

من جانب آخر فإن صاحبه ترك المصطلح الشائع ولجأ إلى شقيقه، نقصد العقل الجماعي.

[كراع 47]: «إن مفهوم دوركايم للعقل الجمعي والأفكار الجمعية تعد بعيدة عن الصحة الواضحة (الوضوح الحقيقي). لقد حقق دوركايم بعض الاكتشافات الاجتماعية المشهورة وبشكل واضح في عمله حول الجريمة)!

[كبة 38]: «إن صحة أفكار دركهايم عن العقل الجماعي والأفكار الجماعية ليست أمرًا باديًا للعيان. فقد حقق دركهايم بعض الاكتشافات الاجتماعية المهمة، لاسيما في كتابه الانتحار suicide 1897» فعلاً المراد ظاهرة الانتحار تحديداً.

[8]

[كراع 5.]: «لكن وبكل تأكيد فإن معظم اللغويين الأمريكيين ولعدة قرون قد قرأوا سوسير وتعاطفوا مع آرائه، ولذلك فإن غالبية أقواله قد رويت بشكل ملفت للنظر، والتي لا جدال حولها حتى اليوم».

لن نتحدث عن الذوق المفقود في توالي الجمل وترابطها، بل نتساءل كيف قرأوا سوسير عدة قرون (!) وهم معاصرون له أو تالون لعصره بوقت ليس طويلاً؟ والسبب سيطرة روح التعجل قبل التأكد حتى من المقابلة بين اللغتين كلمة كلمة.

ولننظر إلى ترجمة صاحبه [كبه41]: «ولكن من المؤكد أن معظم اللسانيين الأمريكيين، ولعشرات من السنين، كانوا يقرأون سوسير وكانوا متعاطفين مع السواد الأعظم من آرائه بصفة عامة. حتى إن كثيرًا مما يقوله، رغم أنه كان يبدو غريبًا حينذاك، لا يقبل الجدل اليوم تقريباً».

هذه عربية ناصعة لإنجليزية ناصعة، 1 – معظم لسانيي أميركا كانوا يقرأون سوسير عدة عقود، 2 – كانوا متعاطفين مع معظم آرائه، 3 – كانت آراؤه تبدو غريبة، 4 – كثير من أقواله لا جدال فيه الآن.

زد على ذلك أن التعبير الاصطلاحي العربي (السواد الأعظم) أفضل من (غالبية أقواله) وتناسب شخصية المؤلف الميّالة للحجاج، وتناسب فصاحة اللغة الهدف.

[9]

[كراع 52]: «إن التنغيم عند الفولرز fowlers (الاستعمال الإنجليزي الحديث) يختلف بشكل كبير عن التنغيم في مراسيم الأكاديمية الفرنسية».

فصاحبنا جعل اللهجة تنغيمًا، وعند من؟ عند من ظنهم فاولرز، في حين أنه اسم عَلَم افترضه المؤلف في استعمال الإنجليزية الأمريكية الحديثة modern American usage (وهذه حذفها دون سبب) وجعل أوامر المجمع اللغوي الفرنسي مراسيم. وشتان بينهما! [انظر كبة 43].

[10]

[كراع 66]: «لقد كتب عالم النفس السلوكي البرت ويسي (زميل بلومفيلد) مقالاً بعنوان (علم اللغة وعلم النفس) لتقديم الطبعة الأولى لكتاب بلومفيلد (اللغة) في مجلة علم (اللغة الاجتماعي لأمريكا) 1925». نتيجة للعجلة أوقع نفسه – وقراءه معه – في اختراع معلومات من العدم؛ إذ الصواب عند صاحبه [كبة 59] «طلب من عالم النفس السلوكي البرت فايس (..). – وهو من زملائه – أن يسهم بمقالة عن (اللسانيات وعلم النفس) نشرت في العدد الأول من دورية اللغة Language التي تصدرها جمعة اللسانيات الامريكية 1925» ولا إضافة إلا أن كتاب بلومفيلد طبع أول مرة 1933.

[11]

في حالات نادرة قد يوافق كراع ما في النص الانجليزي، لكنه سيبقى بعيدًا عن ثقافة اللغة الهدف، وهو عن الصياغة العربية أبعد. قال [ص69]: «لكن السلوكيين يكتبون وكأنهم يؤمنون بوجود الأفكار والنشاط العقلي بشكل متكافئ، مع الاعتقاد بوجود (إله للماء) يكون غاضبًا عندما يكون البحر هائجاً). والنص الأصلي يقول: إن السلوكيين يرون أن الإيمان بوجود العقل والنشاط الذهني كالإيمان بوجود إله للماء يغضب فيهيج البحر. أما [كبة 62] فاستبدل بأسطورة إله الماء (غير الموجودة في الثقافة العربية) أسطورة معروفة. قال: «إن معظم كتابات السلوكيين كانت تعتبر أن الايمان بوجود العقل والناشط الذهني مثل الإيمان بوجود الثور الذي يحمل الأرض على قرنيه».

وفي موضع آخر (كراع 8. وكبه 74) نرى الأول أبقى تعبير المؤلف عن أن الحساء عند آينشتاين هو الحساء عند الطفل، في حين أن الثاني حذف (الحساء) فصار التعبير». . فما ينطبق على آينشتاين ينطبق على الطفل» ولم يكن على حق، لأنه أخفى نبرة السخرية، وهي ضمن هوية المؤلف.

[12]

المترجم الأول كثيرًا ما يخلط بين المفرد والجمع دون مناسبة، ويُكثر من (بشكلٍ كذا) يخلط بين المجتمع والجمعية. قال كراع [ص81]: «لقد كان ولاء الكتاب المعاصرين للمدرسة الوصفية، وبشكل أدق، مع الجانب المتنوع اللامحدود، مفضلين ذلك على جانب الإجراءات المكتشفة (. .). فقدت التقاليد الوصفية سيطرتها على الجمعية اللغوية الأمريكية في فترة ما من الستينات 1961».

لنرى الأخير يفضل (الجناح) على (الجانب) وهو التعبير الاستعاري الشائع في الثقافة العربية المعاصرة بشتى أطيافها، فيكسب التعبير صبغة عربية لا تخدش هوية المؤلف، هذا مع فهم لما يقرأ وتفريقه بين المتشابهات والمشتبهات وبين المشتقات والصفات. قال [كبة ص75]: «إن ولاء المؤلف الحالي هو للمدرسة الوصفية، أو بعبارة أدق لجناح التنوع غير المحدود بدلاً من جناح إجراءات الاكتشاف (. .).

فقدت التقاليد الوصفية سيطرتها بصورة حاسمة على مجتمع اللسانيات الامريكية خلال الستينات» أ. هـ وانظر كيف حول الأول كل عقد الستينات إلى (فترة ما) منه.

[13]

هوية المترجم من هوية لغته، فالعربية تختلف عن الإنجليزية في أن فيها نوعين من الجمل: فعلية واسمية، في حين تخلو الانجليزية من الجملة الفعلية.

فتاني المترجمين يفضل أن يبدأ الفقرات بالفعل ومنها هذه [كبة 135]: «يقيس أي لساني اليوم مكانته الفكرية إلى مكانة تشومسكي الذي يقال: إنه أحدث ثورة في اللسانيات» أما أولهما فهو مستعجل دائمًا، وتتبع النمط الانجليزي مهما يكن [كرع 134]: «إن أي لغوي في هذه الأيام يقيس مركزه الفكري بالنسبة لمركز نعوم تشومسكي، يقال دائماً بأن تشومسكي أحدث ثورة في علم اللغة. . .».

فاذا تغاضينا عن اختلاف المفردات بين المصطلحات المفضلة لديهما، إذ هو هين؛ فإن الأول هنا – حرفيًا – أمين، لكنها أمانة مجانية، فإننا نفهم – من سياق الفقرة وسياق الفقرات المشابهة في كتب أخرى – أن المقصود من (اليوم) أو (في هذه الايام) السنوات التي قد تصل إلى عقد، كما أن المقايسة يكفي فيها (إلى) التي تغني عن (بالنسبة لـ) أو (بالنسبة إلى).

[14]

ومن العجلة جعل الزوجين إخوة، والعلماء اللاجئين منفيين. قال كراع [ص135] عن ياكوبسون: «أعد تلاميذه الإخوة أجينسكي Aginskys ليكتبوا مقالة حول (أهمية العموميات اللغوية) ليتعاملوا بشكل رئيسي مع الاتجاهات الانثروبولوجية للغة، في الأعداد الأولى لمجلة (الكلمة) مجلة علماء اللغة الأوروبيين المنفيين لأمريكا إبان الحرب العالمية الثانية (ب. أجينسكي وي. أجينسكي 1948» ا. هـ. ولا يفهم القارئ كيف سيتعاملون تعاملاً رئيسيًا مع الاتجاهات الإناسية للغة؟ وهل للغة نفسها اتجاهات؟

الصواب ما جاء عند الثاني [كبة 136]: «طلب ياكوبسون من اثنين من تلامذته، وهما الزوجان أغينسكي Aginsky أن يكتبا مقالة عن أهمّية الكليات اللغوية (وتعالج

أساساً المظاهر الأنثروبولوجية للغة) لنشرها في أحد الأجزاء الأولى من دورية (الكلمة word) وهي دورية اللسانيين الأوروبيين الذين لجأوا إلى أميركا بسبب الحرب. . «فقد استبان أن مقالة الكليات اللغوية هي التي تعالج المظاهر الإناسية.

[15]

ومن شخصية المؤلف الحجاجية تركيبه الفقرة تركيب القضايا المنطقية، فهذه فقرة بادئة بـ (لما) ثم بجملة أولها (بما أنه. .). فجملة اعتراضية شارحة لتركيب وصفي، فختام. جاء عنده [كبة 146]: «ولما كان تشومسكي يسعى إلى إثبات الكليات النحوية، وبما أنه تبيّن أن بعض الآراء السائدة في النحو تتضمن أن اللغات الإنسانية تنتمي إلى مجموعة محدودة (أي إنها تشتمل على كليات نحوية قوية) فقد كان في وسعه الوقوف عند ذلك الحد).

أما المترجم العجلان فقد أحال المعنى كما هو واضح. [كراع 145]: «لما كان هدف تشومسكي تأسيس وجود للتعميمات التركيبية، ومنذ أن بيّن أن بعض ظواهر النحو القياسية تقتضي ضمنًا أن اللغات الإنسانية تنتمي إلى أكثر من نوع محدد (بكلمات أخرى، تقتضي ضمنًا وجود تعميمات تركيبية قوية)، فمن الممكن أنه توقف طويلاً عند هذه المسألة».

ويستمر العجلان في عجلته، فترى كلمات مرسومة بالعربية لا تعطي في مجملها معنًى واضحًا. [كراع 152]: «ولكن التشومسكيين لا يرون المسألة دائمًا على هذا المستوى، إن أعضاء هذه المدرسة يذهبون بعيدًا في بعض المناسبات للادعاء بالدقة والوضوح التي لا يملك العمل اللغوي الوصفي الخالص الحق بالمحافظة عليها أو إيجادها"! أما الذي يريده المؤلف فيبين عنه المترجم الثاني بوضوح [كبة 153]: (فقد ذهب أعضاء هذه المدرسة مرةً أخرى إلى الادعاء صراحةً أنه ليس للعمل اللساني الوصفي المحض حق في الوجود».

[16]

يشك كاتب هذه السطور شكًا قويًا أن المترجم الأول ربما أوكل إلى بعض تلامذته (ونظن أنهم أضعف منه) ترجمة فقرات من الكتاب، وقد مر بنا ما يعزز شكنا، والآن

نجده – أو وكيله – يجعل كتب جفري سامسون مجرد مقالات، هذا مع إحالته المعنى المراد. انظر – يا رعاك الله – في هذه الفقرة [كراع 153]: «لقد درست ونقدت هذه الاتجاهات الفلسفية العامة في أعمال تشومسكي بإسهاب أينما كانت في مقالاتي (مشكل اللغة، الحرية واللغة، تشكيل المعنى) من مقولات تشومسكي المختلفة باعتباره الأكثر قبولاً من قبل القارئ العام، يكون محتملاً في أعوام 1972م و1976م» والصواب المتفق مع الأصل الانجليزي ما جاء به [كبة 154]: «لقد ناقشت هذه الجوانب الفلسفية العامة من أعمال تشومسكي وانتقدتها بصورة وافية في أماكن أخرى (شكل اللغة Form of language والحرية واللغة Liberty and language والتبيين making sense). وربما كانت أقرب كتابات تشومسكي المختلفة بالنسبة للقارئ العادي هي ما كتبه في عامي 1972 و1976».

[17]

وغموض المعنى لا يأتي من المعاضلة في إحالات الضمائر فحسب، بل يأتي أيضًا من مصطلحات لا ندري عمّ تعبر. فما بالك إذا اجتمع الأمران معًا عند المترجم الأول الذي لم يعد إلى أصل رجع إليه المؤلف. [كراع 164]: «ليس بالمصادفة أن كثيرًا من لغويي المدرسة التشومسكية تقبلوا بحماس بحث توماس كون Thomas kuhns، عن تاريخ العلوم، باعتباره سلاسل أو مجموعات من (التحويلات الشكلية الكلية) أو (الخبرات التحويلية) التي لا يبدو في كلٍ منها وجود مجالات معقولة يمكن أن تتخصص لتبني النموذج الفكري الجديد، والنموذج القديم قد اختفى أخيرًا – فقط – لأن لحمته الباقية قد ماتت» فقد حذف المصطلح الألماني المرافق، وجعل آخر الفقرة جملة استعارية زادت المعنى غموضًا، وهذا ما تحاشاه المترجم الثاني [كبة 166]: «ليس من قبيل الصدفة أن يقبل العديد من لسانيي المدرسة التشومسكية بحماسة على اعتناق عقيدة توماس كون Thomas khun حول تاريخ العلوم كسلسلة من (تجارب التحول Gestalt switches) حيث لا يمكن العثور على أسس عقلية لتبني القالب الفكري المشترك الجديد، كما أن القالب المشترك القديم تلاشى في نهاية الأمر بسبب (وفاة) آخر من بقي من معتنقيه، ليس إلا».

[18]

والمترجم الأول أحيانًا يعكس فينقل التعبير الاصطلاحي حرفيًا، في حين أن المراد معناه وإلا صحت ترجمة (يشرب سيجار) على drinks cigar في مثل [كراع164]: «فالشخص الذي لم يتعلم ممن هم أكبر منه، وأجبر على العمل خارج بنيته الفكرية الخالية من الشطب والخدش، سوف لن يقترب من مرحلة إنسان الكهف».

أما الثاني فنقل المغزى [كبة 167]: «والإنسان الذي لم يتعلم ممن هم أكبر منه، وكان مضطرًا لتكوين بنية أفكاره بنفسه من العدم، فإنه لن يجتاز مرحلة إنسان الكهوف».

انظر إلى الذوق في تحول المبني للمجهول إلى اسم مفعول ما أجملها!

[19]

ومن الفضائح التي استمرأها المترجم الأول – وقد مرّ أشباه لها – ما يلي [كراع 167]: «وجهة نظر غير نموذجية عبر عنها (بول بوستال paul postal 1972 من ص161) الذي يقول: بالرجوع للعدد السابع التذكاري من (النحو الانجليزي الحديث) لأوتو جسبرسن otto Jesperson المنشور بمناسبة مرور اربعين عامًا 1909 – 1949. . . . .». ولن ينكشف مدى الخطل والأخطاء التي مرت سوى أن نورد كلام المترجم الثاني الذي جاء كما يريده المؤلف والعلم واللغة الهدف: [كبة 196 – 170]: «وقد عبر بوستال عن رأي أنموذجي (paul postal 1972 صص 161 – 162) حين قال في معرض حديثه عن الكتاب الضخم الذي ألفه أوتو يسبرسن بعنوان (النحو الانجليزي الحديث Modern English Grammar) والذي يقع في سبعة أجزاء ونشر على مدى أربعين عاماً ما بين 1909 – 1949. . . .».

[20]

وإذا كانت العربية صاحبة الجملة الفعلية فإن ذلك لا يلزم أن تكون (كل) الفقرات مبدوءة بفعل، فقد يكون الأجمل أن تبدأ بـ (عبارة جرّية). خذ عندك هذه الفقرة. نجد عند المترجم الأول [كراع 196]: «وشعر الناس – بشكل طبيعي – أن هذا العمل لا يمكن أن يكون تافهًا، ولكن الناس – بدون شك – شعروا بالمثل بالنسبة لعلم التنجيم

وعلم الكيمياء، عندما كانت هذه العلوم مزدهرة في نشاطها، وقد عرفنا الآن أنهم مخطئون. هل يوجد شيء محمي من الدمار أو الخطأ؟).

أما عند الثاني [كبة 171]: «ومن الطبيعي أن يشعر الناس أن هذا العمل لا يمكن أن يذهب هباء بالتأكيد، لكنهم شعروا دون شك بالشعور نفسه حول التنجيم astrology والسيمياء alchemy عندما كانت هذه العلوم في أوج ازدهارها، ومع ذلك نقر الآن بأنها كانت على خطأ. أو لم يبق هناك شيء يمكن انتشاله من الحطام؟).

وقد تشابه المترجمان في جملة الاستفهام التعجبي التي ختمت بها الفقرة رغم اختلاف المفردات. لكنهما أخطآ في ترجمة alchemy بالكيمياء، أو بالسيمياء، إذا الصواب – في رأينا – الخيمياء التي تبحث في تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب، حتى تتميز من الكيمياء الحديثة أما السيمياء فقد شاعت في السنوات الثلاثين الأخيرة مكافئة لعلم العلامات/ العلاماتية semiotics وsemiology، فاحفظه.

[21]

والحق أن سامسون نفسه قد يغرب في استعمال الاستعارات، فلا يتمكن المترجمان كلاهما من توصيل ما يريده، قال الأول [كراع 17.]: «ومما يسر أنه في نهاية السبعينات توجد إشارات كثيرة إلى عودة البحث ليكون صحيًا أكثر بصورة جمعية. بعض الإشاعات المرغوب فيها تظهر الآن عبر الهجر الرسمي، لنستشهد بباحث لم يستسلم للمعارضة هو بولينغر Boolinger 1977 ص519».

وقال الثاني [كبة 173]: «ومن حسن الحظ أنه في نهاية السبعينات ظهرت بوادر كثيرة تنم عن أن العلم بدأ يعود إلى شكل جماعي سليم، وقد أخذت الآن بعض النسائم الخيّرة تهب عبر العزلة الشكلية، كما قال أحد العلماء الذين لم يرضخوا قط للمذهب السائد. . «ولاحظ أن الأول – كعادته – أحال معنى الجملة الأخيرة إلى العكس.

[22]

ومن عواقب عدم خروج الأول من قوقعة التخصص الضيق – إلى جوار اعتماده على غيره وتعجّله – وقوعه في أخطاء معلوماتية يتورع عن أمثالها المبتدئون بله

الحصفاء. فقد 1 – جعل الأصواتي الشهير هنري سويت (1845 – 1912) يحول المسرحية إلى 2 – مقطوعة موسيقية 3 – وجعل مسرحية سيدتي الجميلة من تأليف بروفسور لا وجود له.

قال [كراع 222]: «لقد كان لسويت الفضل في تحويل مسرحية (بجماليون) للبروفسور هيجنز Higgins. Prof إلى مقطوعة موسيقية تحت عنوان (سيدتي الجميلة) MY fair Lady . . .».

فلننظر ماذا فعل الثاني [كبة 226]: «كان سويت أصل شخصية الأستاذ هيغنز Higgins في مسرحية (بيجماليون Pygmalion) التي كتبها جورج برناردشو والتي تحولت إلى فيلم غنائي بعنوان (سيدتي الجميلة). . .».

لعل القارئ لاحظ أن الأول – على أخطائه – أبقى العنوان الإنجليزي للفلم في حين حذفه الثاني اكتفاءً بشهرته في الأوساط المسرحية العربية، ثم إن الأول محا لقب المؤلف (شو) نهائيًا في حين استبقاه الثاني وحسنًا فعل ولولا (التي) في الصياغة لكان قد كفى ووفّى.

وفي ص109 التي توافقت صدفةً عند المترجمَين نجد لدى كراع هذه الكوميديا: «قارن عنوان (ر. أ. هول): (اترك لغتك لوحدها 1951م)، هذا الموقف الأخير يعد كليًا غير منطقي». وصوابه كما عند صاحبه: «انظر إلى عنوان كتاب هول (دع لغتك وشأنها leave your language Alone1951) فهذا الموقف الأخير برمته غير عقلاني».

[23]

«قد يثاب المرء رغم أنفه» تصدق على الكراعين في مرات محدودة جدًا كان فيها هو الأفضل والأدق.

ومن ذلك [كراع 145]: «لقد درب طلاب المدارس على إعراب جملهم بواسطة جداول مشابهة إلى حد ما للشكل 4 لقرون قبل مجيء تشومسكي».

أما الثاني فاختار مفردات مرادفة ظن أنها أفضل في سياقها. [كبة 146]: «دأب الأطفال في المدارس على تحليل جملهم باستخدام الأشكال المشابهة للشكل 4 بصورة

عامة وطيلة قرون قبل تشومسكي. فبالرجوع للنص الأصلي نجد التدريب لا الدأب ونجد الطلاب لا الأطفال ولم يبقَ إلا (إعراب جملهم) والإعراب ما هو إلا تحليل لمكونات الجمل».

ومن ذلك [كراع 154]: «لاحظ بول كيبارسكي (. .). وجود اختلاف بين العبرية التوراتية وعبرية إسرائيل الحديثة. . .» وهي ترجمة أمينة وواضحة لكنه لم يكمل جميله حين أورد رموز الأصوات غير صحيحة. أما عند [كبة 156]: «لاحظ اللساني بول كيبارسكي وجود اختلاف بين العبرية الانجيلية والعبرية الحديثة المستعملة في فلسطين المحتلة». والحق أنني ظننت المناضل إسماعيل هنية أو أحد زعماء حركة حماس مترجم هذه الفقرة. ذلك أن النص الأصلي يذكر إسرائيل لا فلسطين. وكان للمترجم مندوحة عن ذلك إن شاء أن يضع [فلسطين المحتلة] بين معكوفين ليميز هويته من هوية المؤلف والباحث المنقولة عنه هذه الملاحظة. كما لم يكن موفقًا في اختياره (الانجيلية) بدل التوراتية.

وأهم فضائل الكراعين بل أوحدها محافظته على مصطلحات استقرت في اللسانيات (العربية) وفي العلوم الاجتماعية التي لها صلة بها كالفلسفة والاجتماع وعلم النفس، ومن ذلك إبقاؤه على ثنائية سوسير (اللغة والكلام) [كراع 55 وما بعدها] في حين رغب عنها الثاني وسماها (المقدرة والأداء) [كبة 42، 46 وما بعدها] مع أن الكتاب المترجم لا ينفك عن التمييز بينهما.

وترجم الأول المورفيم، وجمعه، بالوحدة الصرفية والوحدات الصرفية، في حين يقول الثاني [كبة 46 وما بعدها] «فحصيلة الوحدات الدلالية – أي المورفيمات كما ندعوها اليوم. . . الخ».

وفي مواضع أخرى يتركها كما هي: مورفيمات ومورفيم. لكن كراع لا يتم جميله فيسمي الألومورفات صورًا صرفية حتى يكون متسقًا، بل يترجمها متغيرات دلالية [كراع 47] في حين أن الثاني [كبة 71] متسق مع نفسه فسماها مورفات. وما عليهما لو اتّبعا د. محمود فهمي حجازي الذي سماها وحدات صرفية وصورًا صرفية؟

أما كتاب زيليغ هاريس (Methods in Structural Linguistics) فيسميه كراع –

متسقًا مع نفسه – (مناهج علم اللغة البنيوي)، في حين يسميه الثاني [كبة 72] (أساليب اللسانيات البنيوية)، ولو أنصف لسماه (مناهج اللسانيات البنيوية).

وهناك الفردية المنهجية (Methodological Individualism) [كراع 48 وما بعدها]، في حين أخطأ كبة [ص 39 وما بعدها] عندما جعلها: الفردية الأسلوبية والجماعية الأسلوبية، مع أنه يقول (المنهج) بعد ذلك!

وحافظ كراع على المصطلح القديم الجديد المخرج وجمعه مخارج [122 – 13.]، في حين ترجمه كبّة [2.2 وما بعدها] كلمة بكلمة!!: «فمكان النطق في الانفجاريات.. عالج ياكوبسون مكان النطق.. «ولا يخفى أنه في الأصل (Point of Articulation).

وبعيداً عن المصطلحات نجد الكراعين في أحوال نادرة، يترجم حرفيًا ترجمة صحيحة [145 وما بعدها] «فالمتتابعات أو التجمعات مثل: التي تصفر which whistle و (الذي يغط في نومه) – who snore -s (..). جملة (الكلب الذي يصفر) The dog who whistles معادلة تركيبيًا لجملة Some giantic boy بعض الولد ضخم».

أما الثاني فلعله استغرب من أن الكلب يصفر، فجعله (ينبح)؛ لظنه أن الفعل الانجليزي bark مرادف whistle. وقد راجعنا معجم اكسفورد للمترادفات والمتقابلات فما وجدنا ذلك. وسبحان الله كيف سها عن أنه مجرد مثال شكلي. [انظر كبة 145].

ختام:

لعلنا نكون قد توصلنا إلى إجابات مفصلة عن أسئلة البحث نوجزها في الآتي:

1. للمؤلف هويته العلمية المتميزة، التي أفلحت الترجمة الثانية في تقديمها للقراء العرب إلى حد كبير.
2. أفلحت الترجمة الأولى في تقديم صورة شاحبة – وأحياناً غامضة – للمؤلف بسبب من عدم تمكن صاحبها من اللغتين: المصدر والهدف.
3. خالف المترجم الأول أعراف الترجمة العلمية، في حين حافظ عليها الثاني.
4. الترجمة التي أبانت عن هوية المؤلف هي التي أبرزت هوية صاحبها أيضًا.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- Geoffrey Sampson: Schools of Linguistics, Competition and Evaluation, London: Hutchinson 1980
- **المدارس اللغوية: التطور والصراع**، جفري سامبسون، ترجمة أحمد نعيم الكراعين، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر 1993 (اختصرناه إلى كراع في المتن+ الترجمة الأولى).
- **مدارس اللسانيات: التسابق والتطور**، جفري سامسون، الرياض: جامعة الملك سعود 1997.

ثانياً: المراجع

- Bloomfield; Leonard: (1949-1887) Language. New York: Henry Holt 1933.
- Chomsky; Noam (1928)
- Syntactic Structures, The Hague: Mouton 1957
- Aspects of the Theory of Syntax, Cambridge: MIT Press. 1965
- Language and Mind; New York: Harcourt, Brace 1968
- Firth, John Rupert (1890-1960): Papers in Linguistics (1934-1951) Oxford Univ. Press 1957.
- Gleason, Henry Allan: Introduction to Descriptive Linguistics, New York: Holt Rinehart and Winston 1965.
- Jespersen, Otto (1890-1943): Language its Nature, Development and Origin. London: George Allen and Unwin 1922.
- Sapir; Edward (1884-1939): Language; An introduction to the study of language. New York: Harcourt, Brace 1921.
- Saussure; Ferdinand de (1857-1913): course in General Linguistic. ED: C. Bally (1865-1947) and A. Sechehaye (1870-1946). TR by Wade Basken. London 1959.
- Ullmann; Stephan (1914-1976): Semantics; An introduction to the Science of Meaning. Oxford: Blackwell 1962.

- Whitney; William Dwight: The Life and Growth of Language: An outline of Linguistic Science. New York: D. Appleton 1896.
- بيتر نيومارك: **الجامع في الترجمة**، ترجمة د. حسن غزالة، مالطة: منشورات ELGA 2004م.
- التوحيدي (أبو حيان علي بن محمد): **كتاب الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر 49 – 1953.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): **كتاب الحيوان**، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة مصطفى الحلبي 1948.
- جوناثان كللر: **فردينان دو سوسير. تأصيل علم الحديث وعلم العلامات**. ترجمة محمود حمدي عبدالغني ومراجعة محمود فهمي حجازي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة 2000.
- محمد حسن عبدالعزيز: **سوسير رائد علم اللغة الحديث**، القاهرة: دار الفكر العربي 1990.
- محمود فهمي حجازي: **مدخل إلى علم اللغة**، ط8، القاهرة، دار قباء 1998.
- موريس أولندر: **لغات الفردوس**، ترجمة جورج سليمان، بيروت: المنظمة العربية للترجمة 2007.
- ميشال أريفيه: **البحث عن فردينان دو سوسير**، ترجمه وقدم له وعلق عليه، محمد خير محمود البقاعي. مراجعة نادر سراج، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة 2009.

الجلسة الحادية عشرة (الشهادات)

الخميس من 1 – 2:30 ظهرًا

رئيس الجلسة

أ. نايف الرشدان

1	أ. محمد إبراهيم يعقوب.	(الشعر)
2	د. عبد الوهاب آل مرعي.	(الرواية)
3	معالي الأستاذ. عبدالله المحيسن.	(السينما)
4	أ. يحيى العلكمي.	(المسرح)

الجلسة الختامية

الخميس 2:30 ظهرًا

البيان الختامي وقراءة التوصيات

رئيس الجلسة

المشرف على المؤتمر

د. أحمد بن علي آل مريع

رئيس اللجنة العلمية للمؤتمر

أ. د. محمد بن يحيى أبو ملحة

لجنة صياغة البيان الختامي وتوصيات المؤتمر:

1	د. محمد أبو ملحة	رئيسًا.
2	د. عبدالرحمن البارقي	عضوًا.
3	د. حاتم الفطناسي	عضوًا.
4	د. محمد الكحلاوي	عضوًا.

البيان الختامي
لمؤتمر نادي أبها الأدبي
(الهوية والأدب)

برعاية كريمة من صاحب السمو الملكي الأمير فيصل بن خالد بن عبدالعزيز أمير منطقة عسير انعقد على امتداد الأيام من (2 ـ 4 رجب 1436هـ) الموافق لـ(21 ـ 23 أبريل 2015م) مؤتمر نادي أبها الأدبي (الهوية والأدب) بمدينة أبها في المملكة العربية السعودية.

وقد اشتمل الملتقى على عشر جلسات قُدّم أثناءها ما يزيد على أربعين بحثاً علميّاً تناولت مسألة الهوية في علاقتها بالأدب في مختلف المنطلقات النظرية والمعرفية، إضافة إلى جلسة خصّصت لشهادات المبدعين في الشعر والرواية والسينما والمسرح.

هذا وقد توزعت البحوث المقدمة على المحاور الآتية:

- الهوية: المكونات والتحديات.
- تجليات الهوية في الفنون والآداب.
- الهويات بين التنوع والتضاد.
- الهوية في تجارب المبدعين: شهادات وممارسات.

وقد تناولت جلّ الدراسات مسألة الهوية في مفهومها وفي أبعادها الحضارية والثقافية التي تتكون من الدين، واللغة، والتاريخ، والحضارة؛ حيث تبيّن مدى ثراء هذا المفهوم وتعدّد تجلياته في مختلف مناحي الفكر والإبداع في الرواية والقصة والشعر والمسرح وغيرها من أشكال الفن والتعبير الجمالي.

ولأهمية ما جاء في هذا الملتقى وما اشتملت عليه البحوث العلمية المقدمة يوصي الملتقى بالآتي:

1 ـ نظراً لتميز الأوراق المشاركة في هذا الملتقى ولاهمية موضوعه ومحاوره ولطبيعته الدولية، ولاكتمال الإجراءات الإدارية والنظامية فإن المشاركين يوصون بأن يكون **وصف هذا الملتقى مؤتمراً**، كما يوصون بأن يتحول إلى مؤتمر سنوي يختص بدراسة قضايا الهوية في الأدب والفكر والفن والحضارة.

2 ـ طباعة البحوث المقدمة في كتاب المؤتمر وتداولها مع المؤسسات الأدبية والثقافية المحلية والإقليمية.

3 ـ الدعوة إلى تكثيف الدراسات والبحوث حول مسألة الهوية؛ وذلك لاهميتها في هذه المرحلة من تاريخ أمتنا التي تشهد تحديات جدّية لمكونات هويتنا العربية والإسلامية.

4 ـ يؤكد المؤتمر أهمية الاعتزاز بمقومات هويتنا المتمثلة في الدين واللغة العربية والحضارة الإسلامية اعتزازاً لا يعيق الانفتاح الحضاري والتثاقف الإثرائي.

5 ـ يرفض المؤتمر الدعوات النشاز التي تشكك في مقومات هويتنا العربية الإسلامية والتي من ضمنها لغتنا العربية، أو تحاول تهميشها أو مسخها تحت دعاوى العولمة التي قد تغدو ذوباناً وتلاشياً، أو تماثلاً ماسخاً.

6 ـ يوصي المؤتمر المؤسسات الثقافية والتعليمية في العالم العربي بضرورة التعامل الواعي مع قضية الهوية مراعاةً لقيم الاعتدال والحوار.

7 ـ انطلاقاً من مبدأ إقرار الخصوصيات الثقافية يوصي المؤتمر المؤسسات والمنظمات الثقافية الدولية بضرورة احترام التنوع الثقافي في كل أبعاده المختلفة ومجالاته المتعددة.

والمشاركون إذ يشعرون بالابتهاج لمشاركتهم في هذه الفعالية الثقافية الأدبية ليتوجهون بالشكر والتقدير إلى صاحب السمو الملكي أمير منطقة عسير لرعايته الكريمة وتشريفه حفل الافتتاح. كما يشكرون لسعادة المشرف العام على المؤتمر واللجنة

العلمية وسائر اللجان العاملة في المؤتمر، وأعضاء مجلس إدارة نادي أبها الأدبي لما وجدوه من حسن الضيافة وكرم الوفادة، كما يشكرون لكل من أسهم بجهد أو حوار أو حضور في فعاليات المؤتمر.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

المشاركون ومنظمو مؤتمر الهوية والأدب

نادي أبها الأدبي ـ مدينة أبها

المملكة العربية السعودية

الخميس 4 / رجب / 1436هـ الموافق 23 / أبريل / 2015م

لجنة صياغة التوصيات:

د. محمد بن يحيى أبو ملحمة	رئيساً
د. عبد الرحمن بن حسن البارقي	عضواً
د. حاتم الفطناسي	عضواً
د. محمد الكحلاوي	عضواً

المشرف العام على مؤتمر الهوية والأدب

رئيس مجلس إدارة نادي أبها الادبي

د. أحمد بن علي آل مريع

بسم الله الرحمن الرحيم

الرقم : ٤٤٢ التاريخ ٤/ ٧/ ١٤٣٦ هـ

البيان الختامي لمؤتمر نادي أبها الأدبي (الهوية والأدب)

برعاية كريمة من صاحب السمو الملكي الأمير فيصل بن خالد بن عبد العزيز أمير منطقة عسير انعقد على امتداد الأيام من (٢ - ٤ رجب ١٤٣٦هـ) الموافق لِ (٢١-٢٣ أبريل ٢٠١٥م) ملتقى نادي أبها الأدبي (الهوية والأدب) بمدينة أبها في المملكة العربية السعودية.

وقد اشتمل الملتقى على عشر جلسات قُدّم أثناءها ما يزيد على أربعين بحثًا علميًّا تناولت مسألة الهوية في علاقتها بالأدب في مختلف المنطلقات النظرية والمعرفية، إضافة إلى جلسة خصّصت لشهادات المبدعين في الشعر والرواية والسينما والمسرح.

هذا وقد توزعت البحوث المقدمة على المحاور الآتية:

- الهوية: المكونات والتحديات.
- تجليات الهوية في الفنون والآداب.
- الهويات بين التنوع والتضاد.
- الهوية في تجارب المبدعين: شهادات وممارسات.

وقد تناولت جلّ الدراسات مسألة الهوية في مفهومها وفي أبعادها الحضارية والثقافية التي تتكون من الدين، واللغة، والتاريخ، والحضارة؛ حيث تبيّن مدى ثراء هذا المفهوم وتعدّد تجلياته في مختلف مناحي الفكر والإبداع في الرواية والقصة والشعر والمسرح وغيرها من أشكال الفن والتعبير الجمالي.

أبها - الخالدية : ص. ب :٤٧٨ الرمز البريدي : ٦١٤١١ موقع النادي : WWW.adabiabha.com
تلفون: ٠١٧٢٢٦٢١٦٥ - ٠١٧٢٢٤٧٤٢٧ - ٠١٧٢٢٤٤٢١٠ المكتبة ٠١٧٢٢٩٧٧٢٠

بسم الله الرحمن الرحيم

الرقم : ..... التاريخ / / ١٤ هـ

ولأهمية ما جاء في هذا الملتقى وما اشتملت عليه البحوث العلمية المقدمة يوصي الملتقى بالآتي:

١- نظرًا لتميز الأوراق المشاركة في هذا الملتقى ولأهمية موضوعه ومحاوره ولطبيعته الدولية، ولاكتمال الإجراءات الإدارية والنظامية فإن المشاركين يوصون بأن يكون وصف هذا الملتقى مؤتمرًا، كما يوصون بأن يتحول إلى مؤتمر سنوي يختص بدراسة قضايا الهوية في الأدب والفكر والفن والحضارة.

٢- طباعة البحوث المقدمة في كتاب المؤتمر وتداولها مع المؤسسات الأدبية والثقافية المحلية والإقليمية.

٣- الدعوة إلى تكثيف الدراسات والبحوث حول مسألة الهوية؛ وذلك لأهميتها في هذه المرحلة من تاريخ أمتنا التي تشهد تحديات جدّية لمكونات هويتنا العربية والإسلامية.

٤- يؤكد المؤتمر أهمية الاعتزاز بمقومات هويتنا المتمثلة في الدين واللغة العربية والحضارة الإسلامية اعتزازًا لا يعيق الانفتاح الحضاري والتثاقف الإثرائي.

٥- يرفض المؤتمر الدعوات النشاز التي تشكك في مقومات هويتنا العربية الإسلامية والتي من ضمنها لغتنا العربية، أو تحاول تهميشها أو مسخها تحت دعاوى العولمة التي قد تغدو ذوبانًا وتلاشيًا، أو تماثلًا ماسخًا.

٦- يوصي المؤتمر المؤسسات الثقافية والتعليمية في العالم العربي بضرورة التعامل الواعي مع قضية الهوية مراعاةً لقيم الاعتدال والحوار.

٧- انطلاقًا من مبدأ إقرار الخصوصيات الثقافية يوصي المؤتمر المؤسسات والمنظمات الثقافية الدولية بضرورة احترام التنوع الثقافي في كل أبعاده المختلفة ومجالاته المتعددة.

أبها - الخالدية : ص. ب :٤٧٨ الرمز البريدي : ٦١٤١١ موقع النادي : WWW.adabiabha.com
تلفون: ٠١٧٢٢٦٢١٦٥ - ٠١٧٢٢٤٧٤٢٧ - ٠١٧٢٢٤٤٢١٠ المكتبة ٠١٧٢٢٩٧٧٢٠

بسم الله الرحمن الرحيم

الرقم : ..... التاريخ / / ١٤ هـ

والمشاركون إذ يشعرون بالابتهاج لمشاركتهم في هذه الفعالية الثقافية الأدبية ليتوجهون بالشكر والتقدير إلى صاحب السمو الملكي أمير منطقة عسير لرعايته الكريمة وتشريفه حفل الافتتاح. كما يشكرون لسعادة المشرف العام على المؤتمر واللجنة العلمية وسائر اللجان العاملة في المؤتمر، وأعضاء مجلس إدارة نادي أبها الأدبي لما وجدوه من حسن الضيافة وكرم الوفادة، كما يشكرون لكل من أسهم بجهد أو حوار أو حضور في فعاليات المؤتمر.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

المشاركون ومنظمو مؤتمر الهوية والأدب

نادي أبها الأدبي- مدينة أبها، المملكة العربية السعودية

الخميس ٤/ رجب / ١٤٣٦هـ الموافق ٢٣/ أبريل/ ٢٠١٥م

لجنة صياغة التوصيات:

د. محمد بن يحيى أبوملحة	(رئيسًا)
د. عبد الرحمن بن حسن البارقي	(عضوًا)
د. حاتم الفطناسي	(عضوًا)
د. محمد الكحلاوي	(عضوًا)

المشرف العام على مؤتمر الهوية والأدب

رئيس مجلس إدارة نادي أبها الأدبي

د. أحمد بن علي آل مريع

١٤٣٦

أبها - الخالدية : ص. ب :٤٧٨ الرمز البريدي : ٦١٤١١ موقع النادي : WWW.adabiabha.com
تلفون: ٠١٧٢٢٦٢١٦٥ - ٠١٧٢٢٤٧٤٢٧ - ٠١٧٢٢٤٤٢١٠ المكتبة ٠١٧٢٢٩٧٧٢٠



موضوع (الهُويّة والأدب) من الموضوعات الشائكة، التي يتجاذبها عدد من الرؤى والأطروحات، ووجهات النظر. ونحن اليوم أحوج ما نكون إلى مقاربة هذا النوع من العلاقات الشائكة؛ فمنعطفات التأثر والتأثير، والأصالة والمعاصرة، والنافع والأنفع والضار، كلها منعطفات مهمة في تاريخ الأمم، وفي مستقبل حياتها لحظة نهضتها وتنميتها، في زمن يتغير فيه كل شيء بسرعة مذهلة، وتعمّم النماذج الثقافية قسرًا، وتتدفق المعلومات والأفكار. وتتكوّن في خضمّ تلك التغيّرات والتجاذبات عمليات دائبة لإعادة قراءة القيم، ومساءلة كثيرٍ من القناعات على مستويات مختلفة، ووفق منطلقات متباينة..

ويأتي هذا المؤتمر ليكون فضاءً لتداوُل الأفكار، وتطارُح الآراء، في إطار منهجيّة علميّة مخلصةٍ للمنهج العلمي، ومنفتحةٍ على التنوّع الذي يُثري ويُغني..

أخيرًا أتقدم بجزيل الشكر والعرفان للباحثين والباحثات الذين شاركوا في المؤتمر ببحوثهم أو أثروه بحضورهم، والشكر موصول لرؤساء اللجان العاملة في المؤتمر وأخص اللجنة العلمية وسعادة رئيسها الدكتور محمد أبو ملحة، وجميع الزملاء والزميلات في مجلس الإدارة.

المشرف على المؤتمر

د. أحمد بن علي آل مريع

رئيس مجلس إدارة نادي أبها الأدبي

ISBN 978-9953-93-047-3

9 789953 930473