الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 21 آب 2024 العدد 5992 Wed. 21 . Aug. 2024 Issue No. 5992

02 رفع المصلوب على خشبته

04 كيف نحبّب أطفالنا بعوالم المعرفة والوعي؟

09 الصناعة الرقميَّة وحياة النص

10 أيقونة الأدب المقاوم

12 الموتُ والاحتضارُ في الأدب

14 سيبويه في بغداد

ch.editor@alsabaah.iq

الحسين ثائراً.. الحسين شهيداً

رفع المصلوب على خشبته.. بوابة دراماتيكيَّة تفكيكيَّة

محمد طهمازي

"الطريف في مسألة التعذيب إن كان في الأمر ما يدعو للطرافة هو أنه من أصول لعبة التعذيب أن يُتقن الجلّاد عمله فلا يتسبَّب في موت الضحية، الموت الداخلي هو المطلوب وليس الموت الخارجي والجسدي".. ممدوح عدوان.

إنَّ طقس الصلب أو مفهومه لم يُستوحَ من نزعة خيالية أو من بنات أفكار فئة من الناس بل كان امتدادًا أكيدًا لطقوس الأضحية البشرية القديمة لتطهير الناس من آثامهم، طلب مرضاة الآلهة عنهم ومنحهم بركاتها وما يرغبون.

ويكون الضحية في تلك الأزمان من المختارين رجالًا أم نساءً ممن لم يمارسوا الجنس بعد على اعتبار الجنس عملية تُفقد الكائن البشري طهارته وفق مفاهيم تلك الشعوب البدائية وبالتالي لا تتقبله الآلهة وهو ما تناغم مع فكرة بتولية المسيح، وزادوا عليه بكونه لم يولد نتيجة ممارسة جنسية، ولاحقا رجال دينه.

ثم تأتي هنا فكرة الصلب كبديل عن فكرة الذبح، التي صارت أو اعتبروها وثنية هنا، لتكثيف درامية حالة الألم والمعاناة إلى أقصاها، الأمر الذي ما كانت لتحققه عملية الذبح ولا انتزاع قلب الضحية من قفصه الصدري وهو حي حيث تنتهي معاناته في وقت قصير، بما يمثل وجهًا من وجوه السادية التي تتلذذ بتعذيب الآخر لكنها تواري هذه الغريزة المرضية خلف فكرة طهرانية مقدسة أو قصاصية لتحاشي وضعها في حيز الجريمة عبر إخراجها من الفعل الجرمي المرضي الآثم إلى الفعل السماوي المطهر لآثام البشر وخطاياهم والمنقذ لهم من الوقوع في النار والخلود فيها أبدًا. بعد هذه الانتقالة أو التخريجة السادية التي تحوّلت لرمز بدأنا نرى توالد حالات تطهيرية منها على مستوى الجماعة والأفراد في عمليات إيذاء النفس بداعي

الصباح الثقافي
هيأة التحرير

مدير التحرير
نزار عبد الستار

سكرتير التحرير
وسام عبد الواحد

رئيس القسم الفني
مصطفى الربيعي

التصميم
خالد خضير

الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852

العلاقات العامة
موبايل: 07809174853
pr@alsabaah.iq
info@alsabaah.iq

التوزيع والاشتراكات:
موبايل: 07809210536
dist.imn@alsabaah.iq

مطابع شبكة الإعلام العراقي
IMN PRESS

تقليد المضحي الفادي المطهر والمخلص ومعايشة عذاباته وآلامه في رغبة عارمة لكنها غير معلنة، تنام في اللاوعي، في الحلول بدل ذلك الرمز أو تقمص شخصيته بسبب استحالة إقصائه من عرشه الرمزي ما يُشعر الفاعل بحالة من الفخر والنشوة. وهذا كان لابد له من جو كرنفالي يمنحنا الفنان نموذجًا له في حركة الجمع الذي يرفع المسيح على صليبه في ذلك التقوس الديناميكي المتصاعد مثل موجة تضرب جرفا صخريا ثم تعود أدراجها إلى البحر لتعود ثانية وثالثة ورابعة في إصرار لا يتوقف، إصرار غريب وغير مفهوم وغير منطقي تماما كما الهيام المعتقدي. الكرنفال يعطي الطقس فورانه وإشاعته واستمراريته وهو قابل للإضافة دائمًا ومستعصٍ على أي محاولة للحذف. إنَّ هذه المعمارية المشدودة الحيوية التي أخذ بها الهولندي بيتر بول روبنس، وهو خير ممثل لمدرسة الباروك التي جمعت بين أسلوب المدرسة الإيطالية وواقعية المدرسة الفلامنكية، سنجد معماريات أقل حدة وحبكة حركية لفنانين آخرين لكن في عملية إنزال المسيح عن صليبه وليس رفعه على الصليب قد تصل إلى نوع من الجمود والسكون وكأنَّ الفعل المسرحي وصل لنهايته وأخذ الستار ينسدل بهدوء على ظلمة ووجوه واجمة تبوح بحزنها حينًا وتمتنع عن أي بوح أحيانًا.

يبرز في هذه اللوحة أسلوب روبنس الذي تميز بالألوان المثيرة والحبكة المتوهجة وقوة تعبيرية واضحة هنا وفي كثير من مواضيعه التي نرى من خلالها حماسه لأفكار الحركة الإصلاحية التي واجهت العقيدة الكاثوليكية. يظهر شخوص روبنس وكأنهم يشدون شراع مركب تمهيدًا للإبحار ولعلَّ هذا مستوحى بشكل خفي من معجزة صيد السمك في بحر الجليل حين علّم المسيح تلاميذه طريقة الصيد في الصباح الباكر بعد عجزهم عن صيد سمكة واحدة طوال الليل. وقد تميز عن العديد من الرسامين الذين تناولوا هذه القصة بإنشائه الدراماتيكي ذاته الذي نراه في لوحة رفع المسيح على الصليب ولاحظ كذلك تشابه معمارية حركات الأجساد في اللوحتين، وهذان الأمران لم ينتبه إليهما نقاد الفن أبدًا. إنَّ روبنس يربط هنا بين معجزة صيد السمك في اللوحة الثانية وعملية الصلب التي أدّت إلى انتشار أفكار المسيح بدل طمسها وهذا يتطابق مع قول المسيح في إنجيل لوقا حين خرَّ بطرس ساجدًا معتذرًا من معلمه بعدما شكّ في تحقق معجزته، فأجابه يسوع:

«لا تخف من الآن سوف تصطاد الناس».

أي أنه جعل من صلب المسيح معجزة وليس من قيامته، إذ رأى فيما يبدو أنَّ تضحية المسيح هي صاحبة الفعل والتأثير الأكبر في الأتباع والصدمة التي استفزت الحالة الروحانية المسالمة لاحقا. إنَّ قيامة المسيح تحمل رتابة المعجزات التي سبقتها في إحيائه للموتى لكن أن يصلب هو على ما اختزن من قدرات إعجازية فتلك كانت الصدمة التي فاقت في وقعها كل المعجزات وكانت دافعًا للتمرد الحقيقي وليس الاكتفاء بالدعوة السرية ورواية قصص الخوارق.

يقول فريدريك دوغلاس: إنَّ الأخطر من التمرد هو الفعل الذي يدفعنا إلى التمرد.

بين التقليد والتعليم وطرائق أخرى

كيف نحبّبُ أطفالَنا بعوالم المعرفة والوعي؟

صفاء ذياب

الطفل يتمنى من أبويه أن يكونا صديقين يساعداه وينصتا إلى مشكلاته

في كاريكاتير نُشر قبل مدّة تظهر فيه سيدتان الأولى تقرأ كتاباً والثانية تمسك بموبايل، وبالقرب من كلّ سيّدة طفلها الذي يقلّدها في كلّ شيء، فمن تقرأ نجد أن طفلها يقرأ أيضاً والآخر يمسك بموبايل.

من الواضح أنَّ هذا الكاريكاتير يكشف عن حقيقة واضحة في إحدى طرائق تعليم، وهو التقليد، الذي يعدُّ من أفضل طرائق التعلم للأطفال، إذ نلاحظ أنَّ الطفل يركّز على الوالدين ويحاول تقليد الحركات أو الأصوات التي تصدر منهم لإشباع رغبته وللتعرّف على البيئة التي يعيش فيها من خلال التقليد.

ويؤكّد الباحثون النفسيون أنَّ الطفل يعتقد أنَّه عندما يقلّد فهو يحاول الحصول على المتعة والتسلية، وهذا ما لا يمكن نفيه، ولكن في أثناء تقليده هذا فهو يشبع فضوله ويجرّب ما يلفت انتباهه ويختبر العديد من المواقف والسلوكيات التي يلاحظها على الكبار أو في التلفزيون أو من بعض الأقران، ومن هنا يظهر لنا كيف يؤثّر التقليد، بل ويساهم في بناء شخصية الطفل ويكسبه العديد من الخبرات، فبالتقليد يتعلّم الطفل- مثلاً حسب بعض الدراسات- فإنَّ الطفل يتعلّم الدور الجنسي وكيف يميّز نفسه كذكر أو أنثى عن طريق التقليد، ويحدث هذا عندما تقلدك طفلتك وتجد معك نقاطاً مشتركة عديدة، أو عندما ترى أيّها الأب أنَّ طفلك الذكر يحاول محاكاة تصرّفاتك وشخصيتك ليبدو كنسخة مصغرة عنك.

في حين يتمُّ تنمية وتطوير المهارات المعرفية عند الأطفال ببناء تدريجي لمهارات التعلّم مثل الانتباه وتنشيط الذاكرة والتفكير، وهذه المهارات هي المسؤولة عن معالجة المعلومات الحسّية ليتعلّم الطفل التقييم والتحليل والتذمّر وعمل مقارنات وتحليل الأسباب والنتائج، وأيضاً لا بدَّ من ذكر أنَّ تنمية المهارات المعرفية عن الأطفال مرتبطة بالتركيب الجيني.

وهناك من يرى أنَّ المحاكاة سلاح ذو حدّين للأطفال، فمن الناحية الإيجابية يمكننا عدّها أسلوباً تعليمياً، يكتسب الطفل من خلالها الكثير من المهارات والخبرات، ومن ناحية أخرى فهي خطيرة وغير مريحة عندما يحاكي الطفل السلوكيات الخاطئة. تجدر الإشارة إلى أنَّ للوالدين دوراً كبيراً في توجيه أطفالهم لاستخدام هذه السلوكيات والاستفادة منها في تعليمهم، واستغلالها بشكل أفضل.

وهناك من يرى أنَّ الأطفال لا يتعلّمون بالشكل الصحيح إلا في حال تقليدهم للآخرين، فهل يصح هذا القول على مجتمعاتنا؟ وكيف يمكن أن نربّي أطفالنا على القراءة والاهتمام بالوعي؟

لعبة التوازن

يشير الأستاذ الدكتور قاسم حسين صالح؛ مؤسس ورئيس الجمعية النفسية العراقية، أنَّ علينا أن نؤمن بحقيقتين، الأولى أنَّ الثورة التكنولوجية غيّرت في أساليب القراءة، ولا أحد يستطيع أن يقف بوجهها. والثانية أن قيم الجيل الجديد وتقاليده تختلف عن قيم وتقاليد جيل آبائهم. والمشكلة، أنَّ كليهما يمارسان الآن لعبة (جر الحبل)، والخطر فيها أنَّهما إذا مارسا العناد، فإنَّ جيل الكبار سيخسر.. والكل يراقب الموقف بين من يتفرّج وبين من لا يريد أن يخسر أحداً، والكل يبحث عن حلٍّ.. والحل عند علماء النفس والاجتماع يكون في لعبة (التوازن).

ويضيف صالح: على الآباء أن يقتنعوا بأنَّ مصدراً ثالثاً قد دخل على تربية الأطفال، وصاروا الآن ثلاثة: الوالدان والمعلّم وثالث دخل العراق العام 2000، الأنترنت.. التي تنفرد بأنَّ لها إيجابيات وسلبيات.. وأنَّ على الوالدين إرشاد أطفالهم على إيجابيات النت وتوعيتهم بالابتعاد عن سلبيّاتها المتمثّلة بأضرارها الصحّية والعقلية والجسمية والاجتماعية والنفسية، وضررها البالغ في العزوف عن القراءة والكتابة أيضاً. وأن يدرك الآباء أنَّ القراءة الورقية ما عادت مصدراً للمعرفة عند الجيل الجديد، وأنه سيأتي يوم تختفي فيه السبّورة والطباشير والقلم من المدارس، ويحلُّ محلّها بدائل إلكترونية.

وينصح الدكتور قاسم حسين صالح الآباء بالاهتمام بالبرامج التي تعرض على مواقع الإنترنت، لاسيّما تلك التي تشجّع على القراءة وتلك التي تثير الفضول المعرفي، وتوعية الآباء بمشاركة أبنائهم في نشاطهم على مواقع النت و تنظيم

حميد يونس

قاسم حسين صالح

أوقات مشاهدتهم، وعدم إعطائهم الهاتف والآيباد وتملّكهم له وحده، لأنَّه يشجّعهم على العزلة وعدم التفاعل مع الآخرين ويوفّر لهم الفرصة لمشاهدة ما يعرض على النت من دون رقيب.

صفحة بيضاء

وبحسب الكاتب والطبيب النفسي الدكتور حميد يونس فقد أتاحت السنوات الأخيرة من علم النفس فهماً لعقول الأطفال أكثر من أيّ وقت مضى؛ إذ يتبيّن أنَّ الرضّع والأطفال والصبية يعرفون ويتعلّمون أكثر ممَّا كنَّا نظنّه ممكناً في يومٍ من الأيام. وببلوغهم الثالثة والرابعة من العمر يكونون قد تعلّموا الحقائق الأساسية كلّها عن كيفية رؤية العالم. لا بدّ لنا من نظرية تعلّم جديدة تتيح لنا فهم كيف يستطيع الصغار العاجزون عن القراءة أو الكتابة أو حتّى الكلام جيّداً أن يتعلّموا هذا القدر الكبير وبهذه السرعة المهولة.

لكنَّنا على الرغم من تبنّينا إلى نظريات النمو الإدراكي Cognitive Development وفهمها، بيد أنَّنا عجزنا عن تحليل من أين تأتي تلك المعرفة؟ وكيف يمكن أن ترسم لنا صورة كاملة عن العالم؟ لقد تمّ ترحيل موضوع التعلّم إلى "الفصول غير المحلولة"، جنباً إلى جنب مع أصل المشاعر، والوعي، والإرادة.

موضحاً أنَّ علم النفس احتاج إلى عشرة عقود ليدرك أنَّ الأطفال الذين يولدون صفحة بيضاء Tabula rasa يستطيعون بدون أبوين أن يفهموا الأدوات كلّها، والمصطلحات، ويكونون قادرين على حلّ المشكلات، وفكّ الطلاسم. لكنَّ طرائق التربية النفسية الحديثة باءت بالفشل؛ إذ لم يستطع أن يوحّد نظرياته في كيفية خلق نموذج للإنسان الذكي والعامل والصالح، ولربَّما ما زالت البيئة والمحيط والمناخ والظروف الطبيعية وغير الطبيعية تشترك مع الأبوين في تربيتهما، هذا بغضّ النظر عن التربية الوراثية والغرائزية المخزّنة سلفاً في العقل البشري.

"قد أكون قد اندفعت علمياً في المقالة على نحوٍ كبير، لكنّني أريد في النهاية أن أتبنّى ما أجاب به الروائي الأرجنتيني إيرنست ساباتو Ernesto Sabato حين سُئل ذات السؤال، وبالتأكيد وافقني على أنَّ تبنّي التربية الحديثة لا تخلق شخصيات واعية، لأنَّ الطفل يتمنى من أبويه أن يكونوا صديقين يساعدانه وينصتان إلى مشكلاته في مرحلة من حياته، لكنَّه يحتاج إلى "رمز" يقتاد به، إلى نموذج ثابت للأب والأم ليرسم حولهما مفهوم الأبوّة والأمومة والسلام".

ممارسة اجتماعية

ويرى الدكتور عدي شبيب؛ الأستاذ في قسم علم الاجتماع بجامعة ذي قار، أن الأطفال- في التقليد الاجتماعي- يمارسون لعبتهم المحبّبة في تقمّص الشخصية، الدور، النموذج المثالي، وحتّى في الحركات.

كان تارد؛ أحد علماء النفس، في نظريته المشهورة في التقليد والمحاكات التي تمارس من قبل أفراد المجتمع، ومنهم الأطفال في مختلف نواحي الحياة. الذي يهمنا هنا كيف أثّرت عملية التقليد على سلوكيات الأطفال بخلق نوع معيّن من الوعي سواء القراءة أو غيرها.

ويبيّن شبيب أنَّ التقليد يكون بدافع نشر النشاط من قمّة الهرم لتكون ممارسة تتماهى فيها السلطة مع المجتمع لتوحيد الجهود برسم وعي سواء كان آيديولوجياً أو غيره بحسب توجّه السلطة، والأمر الآخر هو فعل اجتماعي بالرغبة للمعرفة والتطلّع إلى معرفة ما يجري في المجتمع، سواء الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يرغب الفرد بالاطلاع عليها، ومن ثمّ يكون القارئ منجذباً إلى نوع معيّن من القراءة أو الممارسة اليومية التي تلبّي توجّه الفكري وتسدُّ تعطّشه للمعرفة.

وبهذا تعدُّ القراءة مفصلاً أساسيّاً في نشر الوعي عن طريق التقليد أو الممارسة الاجتماعية أو تبنّي نظرة من قبل السلطة حول نوعية الوعي تستلزم القراءة المستمرّة، وهي القول الفصل بالوعي بوصفه ممارسة اجتماعية وثقافية.

مجتمع التقاليد

ويختتم الكاتب؛ ورئيس أبحاث في وزارة العدل العراقية، نشوان محمد حسن، حديثنا في أنَّ التقليد والمحاكاة هي صفة أو خاصية بشرية طبيعية جدّاً، ولا سيّما بالنسبة للأطفال، وأوّل من تكلم عن هذا رائد علم النفس الاجتماعي، الفرنسي (غابرييل تارد) في نظريته الموسومة (التقليد والمحاكاة)..

مضيفاً أنَّ التقليد بحدّ ذاته يعدُّ نوعاً من التعلّم، ولكنَّه بالنسبة للطفل هو تعلّم يكاد يكون خالياً من المعرفة، لذا فإنَّ الطفل ولا سيّما في المراحل المبكّرة، يحتاج إلى وسيط ليحوّل التقليد إلى تعلّم.. بلغة أخرى يرفع من قدرته الإدراكية ويحقّق له أكبر قدر من الاندماج في الوسط البيئي..

ولكن هل هذا يعني أنَّ الطفل لا يتعلّم من تلقاء نفسه؟ الحواب بالطبع يتعلّم، ولكنَّ هذا يعتمد على خصائص ذاتية وخصائص موضوعية، وبالنسبة للذاتية ترتبط بعمر الطفل وبمستوى ذكائه، فالطفل في السنتين الأوليتين يكون إدراكه (حسّياً) وبدرجة أساس معتمد على مواجهة غريزة الجوع وغريزة الخوف، أمَّا بالنسبة للعوامل الموضوعية فهذا يتعلّق بالوسط البيئي الذي ينشأ فيه الطفل، ولا سيّما العائلة، ويبرز دور العائلة في التعليم بعد السنتين، حيث تبدأ عملية تعليم على خطّين.. طريقة مباشرة، وطريقة غير مباشرة، الأولى هي ما يلتقط وعي الطفل من سلوكيات وتصرّفات تجري أمامه أو تمسّ مسامعه، وهذه غالباً ما يعكسها الطفل بطريقة السلوك التقليدي لا سيّما مع تجاوزه للمرحلة المبكّرة. أمَّا الطريقة المباشرة فهي ما يتقصّد الوالدان أو غيرهما أن يعلّماه للطفل، لا سيّما حين يصل إلى ما يسمّى بـ(المرحلة التشغيلية الملموسة) التي تنحصر بين 6 - 10 سنوات.

ويؤكّد حسن أنَّه في مجتمعنا العراقي وعموم المجتمع العربي، ما زلنا وللأسف نفتقر إلى الكثير من وسائل وطرائق التنشئة الاجتماعية الصحيحة للأطفال، وتحديداً في قساوة تعاملنا معهم، مع ضعف معرفتنا نحن الكبار بشخصية الطفل والتهاون فيما يمكن أن يترسّخ في نفسية الطفل، إذ إنَّنا دائماً ما نردّد عبارة (جاهل ما يفتهم) في حين أنَّ للطفل وعياً إدراكياً خاصاً به، فضلاً عن لا وعي يخزن كلّ ما يمر به بحسب نظرية التحليل النفسي التي جاء بها العالم سيغموند فرويد، لذلك فنحن غالباً ما نترك طفلنا للتقليد، بل ونطلب منه أن يكون نسخة من عندنا نحن الكبار، والأسوأ من هذا كلّه أن نحاول إقحام بعض التعليمات والسلوكية بما لا يتناسب وبساطة تفكيره أو ما يتعارض ويفسد براءته.

أمّا كيف يمكن أن نربّي أطفالنا على الاهتمام بالقراءة وحب المعرفة، فيوضّح؛ حسن أنّنا مجتمع العادات والتقاليد، وبالتالي لسنا مجتمع الخلق والإبداع الذي غالباً ما يحتاج إلى ثورة ثقافية اجتماعية. لذا فإنَّ مسألة تربية أطفالنا على حبّ القراءة والاهتمام بالوعي لا يمكن أن تتحقق لمجرّد وجود الرغبة لدينا نحن الكبار، فالتحديات كبيرة في ظلّ مجتمع ونظام سياسي يحارب الوعي أو لنقل يكرّس لثقافة تحارب الوعي، مع توجّه عالمي يضع المال والنفوذ كمحدّدات لقيمة الإنسان وموقعه في السلّم الاجتماعي. وبالتالي فنحن نحتاج إلى جهد كبير لنحبّب الأجيال القادمة بقراءة الكتب غير الدراسية، أو لنجعل الوعي هو أولويات اهتمامهم!

بعد نصف قرنٍ على محاولة عرضها

(الحسين ثائراً.. الحسين شهيداً)

بين المنع وشرف المحاولة

حين كتب العربي المصري عبد الرحمن الشرقاوي مسرحيتيه (الحسين ثائراً) و(الحسين شهيداً) أواخر الستينيات من القرن الماضي، لم يجرؤ أحدٌ من المخرجين المسرحيين المصريين ولا العرب حتى، التصدي لها وإخراجها وتقديمها على خشبة المسرح لعوامل عديدة ترتبط بالمحظورات الرقابيّة الدينيّة منها والسياسيّة، حتى بادر المخرج المصري الطموح والشجاع والعائد من دراسته من إيطاليا إلى الإعلان عن رغبته بإخراجها.

أ.د. حسين علي هارف

وقد تمَّ ترشيح الممثل المسرحي المتمكن عبد الله غيث لتجسيد دور الإمام الحسين (ع)، وفعلاً كان المخرج كرم مطاوع قد أجرى بعضَ البروفات مع الممثل عبد الله غيث وباقي فريق العرض من كبار الممثلين ومنهم الممثلة العملاقة أمينة رزق ويوسف وهبي وفردوس عبد الحميد الذين انخرطوا في التدريبات على المسرحيَّة لأسابيع معدودة.

جوبه طلب كرم مطاوع بالرفض معللين ذلك بعدم جواز تجسيد العشرة المبشرين بالجنة وآل البيت (ع) على المسرح، ما ولّد جفاءً وخصومة بين شيخ الأزهر آنذاك عبد الحليم مسعود والكاتب عبد الرحمن الشرقاوي الذي كان حلم حياته - كما كان يصرّح دائماً وعائلته من بعده - أنْ يرى هذه المسرحيَّة على خشبة المسرح.

كتب الشرقاوي مسرحيتيه (المنفصلتين المتصلتين) متأثراً بهزيمة حزيران (نكسة ١٩٦٧) وتعبيراً عن الشعور الجمعي العام بالظلم ومرارة الهزيمة العربيَّة أمام الكيان الصهيوني المغتصب لأرض فلسطين العربيَّة.

يقول الشرقاوي في مقدمة كتابه (الحسين ثائراً.. شهيداً) وفي إهدائه الذي افتتح به الكتاب (إلى ذكرى أمي أهدي مسرحيتي الحسين ثائراً الحسين شهيداً.. لقد حاولت من خلالهما أنْ أقدّم للقارئ والمشاهد المسرحي فيه روح بطولة عرفها التاريخ الإنساني كله من دون أنْ أتورط في تسجيل

عبد الرحمن الشرقاوي

التاريخ بشخوصه وتفاصيله التي لا أملك أنْ أقطع فيها بيقين. الى ذكرى أمي التي علمتني منذ طفولتي أنْ أحبَّ الحسين، ذلك الحب الحزين الذي يخالطه أغلب الإعجاب والإكبار والشجن ويثير في النفس أسىً غامضاً وحنيناً الى العدل والحريَّة والإخاء وأحلام الخلاص).

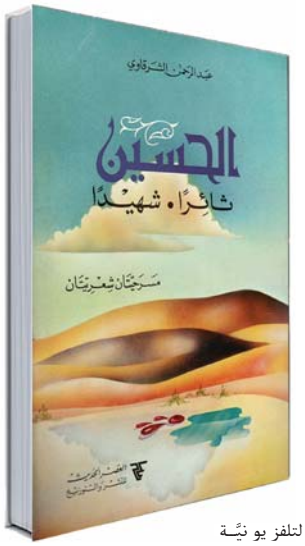
ومن الواضح أنَّ عبد الرحمن الشرقاوي كان قد تأثّر بولع أمّه بشخصيَّة الإمام الحسين (ع) وكثرة زياراتها لمسجد الإمام ودعائها وتوسلاتها ضمن طقوس الزيارة، فتولدت لديه مشاعر خاصَّة تجاه هذه الشخصيَّة وتعلقاً بها فعاشت في وجدانه وباتت عنده رمزاً متفرداً للنضال وللتضحية والثبات على المبدأ.

بدوره كان المخرج المصري كرم مطاوع متأثراً بزيارة قام بها سنة ١٩٧٠ لكربلاء قد شرع في إعداد مسرحيَّة (ثأر الله) بقسميها بعد أنْ تمَّ دمج الجزأين معاً، وشرع في إجراء التدريبات تمهيداً لعرضها بعد إجازتها من قبل الجهات المختصة.

ويذكر بعض الفنانين أنَّ المخرج كان قد دعا بعض الفنانين والمثقفين لمشاهدة المسرحيَّة قبل عرضها، لكنه فوجئ مع الآخرين بمنع العرض! فكيف يمكن تجسيد شخصيات الحسين (ع) والسيدة زينب (ع) والصحابة على خشبة المسرح؟ كان هذا هو الرد والموقف!. لكن المخرج كرم مطاوع لم يستسلم وطرح حلاً بديلاً ليُسقط الحجة، إذ إقترح أنْ يحوّل دور الحسين (ع) الى دور الراوي الذي سينوبُ عن شخصيَّة الحسين حواراً، على طريقة يقولُ الحسين كذا وكذا (وهذا ما حدث لاحقاً في معالجة أمر ظهور شخصيَّة الرسول الأكرم محمد (ص) في فيلم الرسالة)، لكنَّ هذا الاقتراح لم يلقَ قبولاً وجوبه برفضٍ باتٍ من قِبل شيخ الأزهر وتلامذته، وهكذا تحقق المنع والقمع.

بعد رحيل عبد الرحمن الشرقاوي ١٩٨٧ ومن بعده كرم مطاوع ١٩٩٦، أُغلق ملف (ثأر الله) بانتظار من يُطالب به وبفتحه من جديد، ولكنْ في قرنٍ جديدٍ، بل في ألفيَّة جديدة، ففي سنة ٢٠٠٠ تقدّم المخرج المصري جلال الشرقاوي الى شيخ الأزهر آنذاك الشيخ محمد سيد طنطاوي بطلب الموافقة على إخراج هذه المسرحيَّة.

يروي جلال الشرقاوي في إحدى مقابلاته



لوحة تجسد واقعة الطف

ا لتلفز يو نيَّـة
مع الإعلاميَّة قصـة مغامرته التي
سـيُكتب لها الفشـل لتلقى ذات مصير سـابقتها.
يقـول الشـرقاوي (كنت شـغوفاً بقصة الحسـين
ومأسـاة استشهاده التي كانت تشـغلني وفي سنة
٢٠٠٠ كان موضوع محاولة توريث الحكم لجمال
حسـني مبارك (نجل الرئيس مبـارك) هو الحدث
السـاخن والشـاغل للـرأي العـام بيـن مؤيديـن
ومعارضيـن ولأنَّني مـن المعارضين لهـذا التوجه
قررت المبادرة للتصدي لإخراج مسرحيَّة (ثأر الله)
التي سـأتصدى من خلالها لواقعٍ تأريخي ولإسقاط
سياسـي راهـن، فالمشـكلة هـي ذات المشـكلة
والدعوى ذات الدعوى)، ويستطرد الشرقاوي بأنه
قد أجـرى بعض الاتصـالات بزوجة عبـد الرحمن
الشرقاوي وابنه د. أيمن الشرقاوي وأخذ موافقتهما
ومباركتهما، ليقوم بعد ذلك بإعدادٍ للنصين ليكونا
نصاً واحداً وفق (ثيمة) رئيسيَّة هي التوريث.
وقد قام الشـرقاوي جلال بعد ذلك - وفقاً لروايته-
الذهاب الى شـيخ الأزهر مباشرة دون الذهاب الى
لجنة الرقابة لاستحصال الموافقة الأهم! وفعلاً قام
الشـرقاوي باصطحـاب الفنانة سـهير البابلي التي
رشّـحها لأداء دور السـيدة زينب (ع) وذهبا سويّة
الى الدكتور أحمـد كمال ابو المجد الذي أثنى على
المشروع وأكد ضرورة الرجوع إلى شيخ الأزهر، وقد
أحال شـيخ الأزهر بدوره الأمـر إلى مجمع البحوث
ليبـت فيه. وقد كان رد فعلهم صارماً وحاسـماً في
رفض الطلب كليَّة.
وبعـد التمـاس قدمـه المخرج الشـرقاوي لشـيخ
الأزهـر شـيخ طنطـاوي، تمـت اسـتضافته فـي
اجتماع مجلـس البحوث. كان ذلك في ٢٦ أكتوبر
٢٠٠٠. ويقـوم الشـرقاوي بعد ذلك بالاسـتعداد
التـام للاجتماع ودراسـة كل حيثيـات ومعطيات
الواقعـة التاريخيَّـة المتعلقـة بقضيَّـة الحسـين
واستشـهاده ومصادرها ليخوض نقاشـاً حامياً مع
أعضـاء مجلـس مجمـع البحوث الذيـن حاججوه
وواجهوه بمحظورات عديدة منها (احتماليَّة الوقوع
في فتنة بين الشـيعة والسـنة، تحريض الجمهور
بين الوقوف بوجه الحاكم والحكومة متخذين من
الحسـين مثلاً أعلى، الإسـاءة المحتملة الى بعض
الصحابـة، فضلاً عـن التحفظ التام على تجسـيد
شخصيات آل بيت النبوة (ع)".
ورغم اختلاف وجهات النظـر الذي حدث بين في
ما بين أعضـاء المجمع الذي نتج بعد نقاش حاد،
ورغـم كل مـا قدمه المخرج الشـرقاوي مـن دفاعٍ

عبد الله غيث

وتوضيحاتٍ وتفسـيرات تدحض كلّيَّة هذه الحجج
والأسـباب المفتعلـة، وبعد قرابة السـاعتين من
النقاش المشـترك الحاد.. تمَّ رفض الطلب. وبذلك
حـدث الرفض الثالث، وهي بمثابـة القمع الثالث
لهذا المشروع والعمل المتفرد، أقول الثالث، ذلك
أنَّ هناك من يؤكد وجود منـعٍ ثانٍ لمحاولة تقديم
هـذه المسـرحيَّة كان قد تمَّ عقب منـع عرض كرم
مطاوع منتصف السـبعينيات، إذ قـام طلبة كليَّة
الزراعـة بجامعة القاهرة بالتدريب على المسـرحيَّة
ذاتها وتم (قمعهم) من قبل رئاسـة الجامعة ومنع
العـرض نهائيـاً ولذات الأسـباب المزعومـة والتي
تشعبت بين مسوغات دينيَّة وأخرى سياسيَّة. كان
ذلك بعد شـهورٍ قليلـة من إنهـاء المحاولة الأولى
التي قام بها المخرج كرم مطاوع.
بعـد فشـل مغامـرة جـلال الشـرقاوي وسـعيه
الحثيث لتقديم العرض، انبـرت دعوات وأمنيات
لفنانين مصريين لتقديم هذه المسـرحيَّة لا سـيما
من قبـل الممثلين البارعين نور الشـريف وأحمد
ماهر اللذين أبديا رغبتيهما العارمة بأن ينالا شـرف
تقديم هذه المسرحيَّة وشرف تجسيد شخصيَّة سيد
الشهداء الإمام الحسين (ع).
بعد كل هذا القمع والمنع لهذه المسرحيَّة الرصينة
المكتنزة بقيـم البطولة والشـهادة والحق، وبعد
أنْ نال من حاول وأخفق، شـرف المحاولة... من
سـيحاول مجدداً؟ ومن سينال شـرف تقديم هذه
المسـرحيَّة؟ ومن سينال شـرف المحاولة في أقل
تقدير، وهل سيتم هذا الأمر في بغداد أم كربلاء أم
القاهرة أم دمشق أم تونس أم.....؟

دلالات نظريَّة الاحتمال

أحمد الشطري

ليس من الصواب -كما أرى- في نظرتنا للأشياء، إطلاق حكم جازم بقيمتها المادية والمعنوية، إلا إذا كان ذلك محصورا ومحددا بإطار المُحَكِّم ذاته وبعلاقتهما مع بعض، بمعنى أن تلك القيمة المكتشفة أو المرئية هي الرابط بين مكتشف تلك القيمة والشيء الذي تواجدت فيه، حتى لو اتفقت نظرة آخرين مع ذلك الحكم فلن يضعه ذلك في إطار العمومية، بل في إطار الواجدين لتلك القيمة، وحتى تلك التي عُرِّفت بأنها اشتراطات عامة تحدد قيمة الأشياء لا يمكن اعتبارها جازمة الصحة إلا بزمنها وبيئتها وأثرها النفعي والجمالي في مستخدمها، ووفقا لهذا المنظور يمكن لنا أن نتحدث عن الفن والأدب بعموميتهما، فلكل منا نظرته وحكمه الخاص على طبيعة الخطاب وقيمته الفنية والفكرية والجمالية في النص الإبداعي، وليس لأحد -كما أرى- أن يفترض أن تحليله وطبيعة تلقيه وتفاعله مع ذلك النص الإبداعي هي الحكم المطلق والفهم الحقيقي له، وحتى منتج النص ذاته لا يمكن أن يحدد ما يحتويه ذلك النص من قيم فكرية وجمالية وفنية برغم قصديته لإيجادها أو سعيه لخلقها وتضمينها في النص؛ لأن كل نص يبقى منفتحا على قراءات متعددة الآفاق ومتشعبة الأفكار ومتنوعة الأثر الجمالي.

وبناء على ما تقدم يمكن لنا أن نقول إن قراءتنا للشعر وغيره لا تتيح لنا أن نقرر ما هو حقيقي وما هو غير حقيقي، أو ما هو صحيح أو غير صحيح، إن حكما كهذا لا يعبر إلا عن نظرة سطحية تعكس بساطة تفكير صاحبها، لأن الحكم على الأشياء بما تبدو هو حكم لا يخلو من السذاجة أو الخمول الفكري، باعتبار أن كل شيء مدون هو كائن له خصوصياته وظاهره وباطنه. فنحن عندما نرى شجرة ونقول (هذه شجرة) إنما أطلقنا حكما بدائيا اعتمد على الصورة الظاهرية للمرئي، أما (العالم المختص) فإنه يحلل الشجرة إلى مكوناتها الأساسية، بينما نجد آخر يبحث في ما تراكم فوقها مما لم نستطع رؤيته بعيوننا المجردة، إذ من المحتمل أن تحوي هذه الشجرة كائنات أخرى لم نتمكن من رؤيتها، إما لأنها كانت بعيدة عن مجال رؤيتنا، أو لأنها كائنات مجهرية لا ترى بالعين المجردة، ورغم هذا التباين الواضح إلا أن كل تلك الكشوفات قابلة للصحة وفق الحكم الاحتمالي.

ووفقا لذلك فإن على الناظر المتفحص أن يضع في ذهنه احتمالات أخرى لكل ما يراه ظاهرا، لا أن يطلق حكما نهائيا من دون دليل واضح. وحتى مع احتمالية وجود الدليل على صحة حكمه، فربما كانت وسائله الآنية المستخدمة غير قادرة على النفاذ إلى أشياء أخرى مختبئة.

وبناء على ما تقدم فإننا نرى أن موروثنا ومنجزنا الحالي

كل مهتم ينظر إلى الحدث أو النص الذي أمامه بمنظاره الخاص

أدبا كان أو تاريخا، يجب أن يخضع إلى "النظرية أو النظرة الاحتمالية" التي من خلالها سنتمكن من تجنب الرضوخ الساذج للمرويات أو التحليلات لهذا الموروث، إذ إن كل مهتم "باحثا كان أو ناقدا" ينظر إلى الحدث أو النص الذي أمامه بمنظاره الخاص، وقد يكون هذا المنظار ملوثا بالكثير من الشوائب التي تعيق رؤيته الكاملة أو الشاملة، وكذلك فإن القول باعتبارها الحقيقة الجازمة مخاطرة لا ينبغي الوقوع فيها، بل لا يصح اليقين بالوصول إليها؛ إذ ليست هناك حقيقة كاملة وشاملة مهما تبحرنا وتعمقنا في النظر في تحليل النص.

وإذا كانت الجملة العربية تحتمل عدة حالات إعرابية كاشفة عن جملة معان لها وفقا لكل حالة إعرابية، فإن الدلالة الرمزية، أو التركيب البلاغي، أو المعنى المتضمن للنص الأدبي لا شك ينطوي على وجوه ودلالات متعددة وفقا لرؤية القارئ، وأدواته التحليلية، ومخزونه المعرفي، وخبرته الفنية والعلمية والحياتية.

إن قراءة النص غالبا ما تخضع لاعتبارات زمانية ومكانية بالإضافة إلى الموضوعية والفنية، فما هو جميل في زمن معين أو مكان معين قد يصبح قبيحا في زمن آخر على الصعيد الموضوعي في الأقل، إذ غالبا ما تخضع الموضوعات التي تعالجها النصوص لاعتبارات مختلفة دينية وسياسية واجتماعية، تصادر قيمة النص الفنية، وربما تحجب الرؤية عن كشف تلك القيمة الجمالية التي انطوى عليها النص، وربما يسهم نوع من الأنساق المضمرة لدى "القارئ الكاشف" في حجب ما ينطوي عليه النص من جماليات، ولنأخذ مثالا على تعدد القراءات بما تنقله لنا الروايات من موقف النابغة الذبياني من قصيدة حسان بن ثابت عندما جلس محكما في سوق عكاظ، وقوله فيها: "لَنا الجَفَناتُ الغُرُّ يَلمَعنَ بِالضُحى/ وَأَسيافُنا يَقطُرنَ مِن نَجدَةٍ دَما/ وَلَدنا بَني العَنقاءِ وَابنيِ مُحَرِّقٍ/ فَأَكرِم بِنا خالاً وَأَكرِم بِنا ابنَما".

فقال له النابغة: "أنت شاعر، ولكنك أقللت جفانك وأسيافك، وفخرت بمن ولدت، ولم تفخر بمن ولدك".

بينما كانت قراءة قدامة بن جعفر للبيت الأول تختلف عن قراءة النابغة، فقال: "إن حسان لم يرد أن يجعل الجفان بيضا، وإنما أراد المشهورات، فيقال يوم أغر أي يوم مشهور، وأما قوله يلمعن بالضحى وليس يلمعن بالدجى فلا يلمع في الضحى إلا ساطع الضوء، بينما أيسر البصيص يلمع في الدجى، وأما قوله جرين خير من يقطرن لأن الجري أكثر من القطر فلم يرد حسان الكثرة وإنما أراد ما يلفظ به الناس، فيقال عن البطل الشجاع: سيفه يقطر دما، وليس يجري دما"، وما نراه أن يقطرن أفضل من يجرين ليس من باب ما يلفظ به الناس كما ذكر قدامه، وإنما الجريان يكون من المنبع، والسيف ليس منبعا، فهو يقطر لتأثره بإصابته للمنبع.

على أن لكلا القراءتين جمهور يدافع عن وجهة نظر صاحبها، وفق مبدأ اختلاف الرؤية، وكل قراءة تستند إلى مبررات تسند حجتها، فهاتان القراءتان استندتا إلى دلالات المفردات، وهو ما كان سائدا في النقد القديم، بينما اتخذ النقد الحديث منحى آخر في تحليل النص وبيان جمالياته أو سلبياته، ولكن تبقى الاحتمالية هي الموجه الأمثل لمعطيات النص، فليس ثمة رؤية قطعية تحد من انفتاح دلالات النص، وإذا ما أردنا أن نتوسع في الأمثلة فسنحتاج إلى مجال أكثر سعة مما هو متاح هنا، ولعل في القول المنسوب إلى الإمام الشافعي خير ضابطة يمكن أن تشكل منارا يصلح للسير وفق هديه إذ يقول: "رأيي صواب يحتمل الخطأ، ورأي غيري خطأ يحتمل الصواب".

الصناعة الرقميَّة وحياة النص

عادل الصويري

العلاقة بين اللغة والمجاز، مثل العلاقة بين الطبيعة والحضارة، فاللغة تجعل النص محافظاً على البراءة والنقاء، بينما يمكن للمجاز حال التطرف في استخدامه وصناعته أو اصطناعه، أن يكون فاعلاً في تدمير براءة النص وروحه.

كيف يحدث هذا؟ يحدث لأنَّ ذات الكاتب استسلمت بشكل كامل لنعاس الخضرة المتسرب بهدوء في جسد الكتابة، وسلّمت أمرها للصناعة المريبة التي زادت من مساحات التصحر "الحضاري" الملتمع ببريق زائف.

والهيمنة المجازية ستفضح النص بلا شك، وعندها ليس بوسع النص إدارة حوار منتج، بين كاتبه ومتلقيه، إذ سرعان ما يكتشف القارئ، أنَّ صاحب النص فلّاحٌ جمع كل ثروته الزراعية من شجر ونخل وعشب؛ ليذهب بها إلى بهرجة العواصم وأضوائها، حيث الصناعة والاصطناع في أعلى المراحل، وهناك يدخل في حتمية عدم العودة إلى الطبيعة/ اللغة، فيرتضي واقعه الجديد، بوصفه فلّاحاً صناعياً يمارس رثاءً بارداً لانكساراته التي يرممها بكاريزما مجازية مجانية، بعد أن تكون نزعته الاستكشافية الجمالية قد وُبِّدت، ولم يعد بمقدوره الاحتجاج على وجود الكتل الإسمنتية الثقيلة الجاثمة على صدر اللغة.

***الانشطار الرقمي**

ومن الواقعيّ الإشارة إلى أنَّ استسلام النصوص للصناعة؛ جاء بعوامل انشطار مفاهيمي كبير ومريب حد الذعر، بسط هيمنته الفعلية على الحياة بشكل يقترب من الكُلّيّ، بفعل الرقمية المستبيحة، التي صارت عالماً مستقلاً بذاته، بعد أن شطبت تقريباً العالم الواقعي، وصارت لها تحولاتها، بحيث صار الافتراضي محدِّداً لكل المسارات الحياتية، فهو صانع رأي عام، وَمُوَجِّهُ ذوق، ومعالجُ أمراض، ومزيلُ تجاعيد.

ومن دون هذه الرقمنة المتسارعة؛ تتوقف الحياة، وتنطفئ الرغبات، وبات الحل الوحيد بالنسبة لكثيرين، ومنهم كتّاب النصوص، هو التماهي معها، وتشجيعها في مضمار السباق، والاندكاك بتفاصيلها، والخضوع لاشتراطاتها، بينما يكون ثمن ذلك كلّه العزلة والانقطاع عن العالم، والبقاء في شرنقة الذات المتوحدة.

ولأنَّ بعض أحلامِ المثقفين والأدباء تتمحور حول اللحاق بالتقدم وعجلته، فقد رأى بعضهم أنَّ هذا اللحاق لن يتمَّ ما لم يحوِّلْ مشغلَهُ الابداعي واللغوي إلى مصنعٍ متماهٍ مع الواقع الرقمي، مع توابل يظنُّها تحافظ على براءة النص الحياتيّ، ولا تخدش نكهته، فهو مدركٌ رغم كل هذه الصناعة، أنَّ النص الحياتيّ ليس من السهل تجاوزه؛ لذلك يعمد إلى بعض التحديثات؛ علَّه يجد التوازن.

هذا الفعل التحديثي، جعل النصوص هجينةً، لا هي تنتمي إلى الجذور الحقيقية الأولى، ولا ماؤها بوسعه اقتراح ينابيع جديدة مقنعة للجريان اللغوي، فما كان من النص إلاّ الإعلان عن هويته الصناعية الجديدة بوصفه برتوكول قلق، يحاول التشبث بالمنطق الملتبس والقائل: "للمتلقي دور في كتابة النص" والحقيقة أنَّ المتلقّي لا علاقة له بكل ما يجري، سوى التفرّج على هذه الآلية الصناعية، مع استحالة اقتناعه بذريعة التفاعل أو التفاعلية، فهو في غمرة صداعه سيسأل: تفاعل من مع من؟.

إنَّ ولوج الكتابة العالم الرقمي، صاحبته تحولات كثيرة، جعلت النصوص المصنوعة تعيش استلاباً حقيقياً، بعد أن تقهقرت سلطة اللغة، وحلّت محلّها سلطة الشاشة، تماماً مثل العالم الواقعي الذي تقهقر أيضاً، على مستوى العمل والحب، فصارت العشوائية سيدة الموقف.

ومفردة (سيدة) في العبارة الأخيرة، يمكن أن تحيلنا إلى عالم الكتابة الأنثوية، وهو العالم الأكثر استفادة من العالم الرقمي، حيث استثمرت (حواء) هذا العالم؛ لصناعة سلطتها التي ستقوّض مركزية الفحولة وأنساقها.

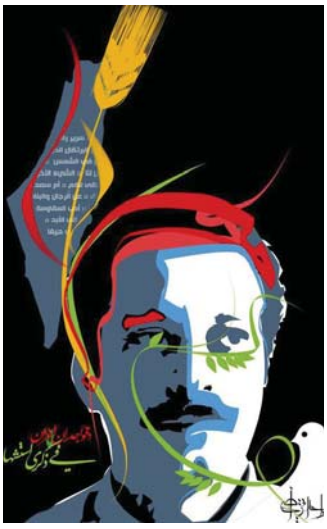
لكنَّ هذه السلطة في الحقيقة تسبح في الفراغ، حتى لو ادَّعت كسرها المعايير الحياتية المألوفة، وانحيازها لقضايا المرأة ووجودها، وإنزالها الضد (الرجل) من عرشه الواقعي، وتحويله إلى افتراضي، من دون أن تعلم أن هذا التحول هو تحول مصنوع غير بريء، على مستوى فنّية الكتابة. ربما تكون القصدية نبيلة وإنسانية؛ لكنَّ الفن في هذه القصدية سيشكو من تشوهات كثيرة لا يمكن إغفال صناعتها الحضارية المؤقتة، التي سرعان ما تتلاشى، قبل أن يكتشف متبنّوها أنَّها تطور آلي لا روح ولا حياةَ فيه لمفهوم النخبوية المعزولة، التي تختنق في لغة الهواء الطلق، وفضاءاتها النقية البريئة.

المتلقّي لا علاقة له بكل ما يجري، سوى التفرّج على هذه الآلية الصناعية

غسان كنفاني (1936 - 1972)

أيقونة
الأدب المقاوم

علي العقباني



الاقتراب والحديث والغوص في سيرة الشهيد غسان كنفاني وعالمه الأدبي أو النضالي عمل شائك وشائق في آن، إذ لا بدَّ من الحديث عنه أديباً روائيا وقاصاً وناقداً وفناناً متعدد المواهب، وهو كذلك المثقف النقدي الرائد والثاقب الرؤية، المحلل والقارئ للأدب والفكر والسياسة بتحولاتها وتناقضاتها التي تكونت مع القضية الفلسطينية أدباً وسياسة، فكراً وممارسة، وهذا سيقودنا إلى الحديث عنه بصفته قائداً سياسياً بارزاً في المقاومة الفلسطينية، فقد كان على الدوام خلال حياته أو بعد استشهاده المثال الأبرز للأديب المقاوم الحصيف الرؤية والغني المعرفة والمنفتح على تحولات المراحل التي عاشها.

في أوائل ثورة الـ58 بالعراق أيام حكم عبد الكريم قاسم زار غسان كنفاني العراق، وفي هذا الوقت كان قد انخرط في حركة القوميين العرب، ورأى بحسه الصادق انحراف النظام عن الأهداف والمقولات والآمال التي عُقدت عليه من العرب والفلسطينيين في ذلك الوقت، فعاد وكتب عن ذلك بتوقيع "أبو العز" مهاجما عراق تلك المرحلة ورموزه، فقامت قيامة الأنظمة العربية التي كانت تشاركه النهج والتفكير ضده، لكنهم بعد فترة ليست بالبعيدة تكشفت لهم الحقائق والانحراف فعادوا ورفعوا قبعة التحية لغسان معترفين له بتلك الرؤية والنظرة البعيدة.

كان غسان كنفاني أول من استخدم تعبير "أدب المقاومة" وذلك في وصف نتاجات الكتاب والأدباء الفلسطينيين في أراضي 1948 ، سباقاً ورائداً في إبراز نتاجاتهم الأدبية رواية وقصة وشعراً في دراسة مطولة صدرت في كتابين، الأول بعنوان "أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1966-1948" (بيروت: دار الآداب، من دون تاريخ)، والثاني بعنوان: "الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال 1968-1948" (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 1968) تلك الأراضي التي عانى أهلها وكتابها من تلك النظرة السلبية والمتوجسة والمريبة في العالم العربي إلى الفلسطينيين الذين بقوا في وطنهم فوق الأراضي التي أقامت عليها الحركة الصهيونية دولتها في أيار/مايو 1948.

ويورد د. ماهر الشريف في كتابه الهام "غسان كنفاني: المثقف النقدي الرائد وثاقب الرؤية" ، العديد من المعطيات السباقة لغسان في النظر إلى الربط الهام الذي قدمه غسان كنفاني ما بين نتاجات الأدباء الفلسطينيين في مناطق 1948 ونتاجات أدباء ما قبل النكبة الفلسطينية، إذ أشار إلى أن عوامل كثيرة ساعدت فلسطين على أن تكون، قبل نكبتها في سنة 1948، "مركزاً ثقافياً عربياً مهماً"، من أبرزها الحركة الدائبة للمثقفين المهاجرين من وإلى فلسطين، وكذلك إنشاء الجمعيات والنوادي الأدبية الذي بدأ منذ مطلع العشرينيات، وهو ما مكّن المثقفين من الاضطلاع بدور "أكبر حجماً من الدور الذي تلعبه هذه الفئة، خصوصاً حين لا تكون حزبية، في أمكنة أخرى تعيش الشروط الكلاسيكية لمعركة التحرر الوطني". ففضلاً عن الدور البارز الذي اضطلع به الشعر والشعر الشعبي، وقيام عبد الرحيم محمود وعبد الكريم الكرمي وإبراهيم طوقان بـ "إرساء دعائم الشعر الفلسطيني المقاوم"، لعبت الصحف والمقالات الأدبية والقصص وحركة الترجمة مجتمعة "دوراً طليعياً لافتاً للنظر"، وبرز كتّاب مثل عارف العارف، وخليل السكاكيني، وإسعاف النشاشيبي، وعارف العزوني، ومحمود سيف الدين الإيراني، ونجاتي صدقي، وعبد الله مخلص، ورجا الحوراني، وعبد الله البندك، وخليل البديري، ومحمد عزة دروزة، وعيسى السفري، وغيرهم.

بالرغم من الفترة العمرية القصيرة التي عاشها غسان كنفاني إلا أنه أثرى المكتبة العربية بالعديد من الأعمال الروائية والقصصية والمسرحية والدراسات الأدبية والفكرية، وفي ذلك كله كان أدب غسان وإنتاجه الأدبي متفاعلا وفاعلاً دائما مع حياته وحياة الناس وواقعهم المعاش، وفي كل ما كتب وانتج وعمل وساهم.

ففي روايته الشهيرة "عائد إلى حيفا"، يصف غسان رحلة أهالي حيفا وانتقالهم إلى عكا خلال اجتياح العصابات الصهيونية المدينة وابراز حكاية تلك العائلة التي فقدت ابنها وعادت إليه بعد أكثر من عشرين عاماً لتجد أن ثمة عائلة صهيونية قد تبنت الطفل وربته وهو الآن مجند في جيش الدفاع الإسرائيلي، عمل روائي فيه الكثير من الأسئلة والعمق والوعي بالصراع وكينونته ومصيره.

استوحى غسان حكاية روايته "رجال في الشمس" من حياته وحياة الفلسطينيين بالكويت واثر عودته إلى دمشق في سيارة قديمة عبر الصحراء، كانت المعاناة ووصفها هي تلك الصورة الظاهرية للأحداث أما في هدفها فقد كانت ترمز وتصور ضياع الفلسطينيين في تلك الحقبة وتحول قضيتهم إلى قضية لقمة العيش مثبتاً أنهم قد ضلوا الطريق، ولا زالت صرخة غسان " لماذا لم يدقوا جدران الخزان" مدوية حتى وقتنا الراهن في سؤال فكري وانساني دائم وملح..

تأتي قصته "ما تبقى لكم"، وهي تجربة كنفاني الثانية في كتابة الرواية بعد "رجال في الشمس" لتحاول أن تعبر عن إرادة الخروج من الذات إلى الفعل، ومن الهموم الشخصية التي تأخذ دلالات عامة إلى الهموم الشخصية التي هي جزء من الهم العام، ففي هذه الرواية القصيرة سنتابع رحلة عائلة يُهجرها اليهود من يافا، بعضها يذهب الى الأردن وبعضها الى غزة.. فرحلة منفردة في الصحراء باتجاه المنفى مجدداً يقوم بها حامد.

– فشخصيات الرواية حامد، مريم، زكريا، سالم والساعة التي تدق! تدور الرواية حولهم بتقاطع زمكاني وبتعدد أصواتهم وتداخلها بشكل كثيف. قصة عن الهجرة، عن الشرف الضائع، عن الخيانة، عن النتانة وفي ختامها عن التحرر، عن إيجاد وهج الحرية بعد الليل الدامس.

كان غسان كنفاني بكل ما حفلت به حياته وأدبه ونضاله وانسانيته وعمق رؤيته، شعباً في رجل، وطناً في قضية، قضية حق لا تضيع بتقادم السنين، اديباً ومناضلاً ومجدداً ورائداً وانساناً في المقام الأول.

بمثابة ببلوغرافيا:

ولد الشهيد غسان كنفاني عام 1936 في مدينة عكا بفلسطين

عمل فى الصحف والمجلات العربية التالية

عضو في أسرة تحرير مجلة "الرأى" في دمشق

عضو في أسرة تحرير مجلة "الحرية" فى بيروت

رئيس تحرير جريدة "المحرر" في بيروت

رئيس تحرير "فلسطين" في جريدة المحرر

رئيس تحرير ملحق "الأنوار" في بيروت

صاحب ورئيس تحرير "الهدف" في بيروت

كما كان غسان كنفاني فنانا مرهف الحس، صمم العديد من ملصقات الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، كما رسم العديد من اللوحات

من مؤلفات الشهيد

قصص ومسرحيات

موت سرير رقم 12

أرض البرتقال الحزين

رجال في الشمس" قصة فيلم المخدوعون"

الباب (مسرحية)

عالم ليس لنا

ما تبقى لكم (قصة فيلم السكين)

عن الرجال والبنادق

أم سعد

عائد إلي حيفا(استلهمت في أكثر من عمل درامي وسينمائي"

بحوث أدبية

أدب المقامة في فلسطين المحتلة

الأدب الفلسطيني المقاوم في ظل الاحتلال

في الأدب الصهيوني

مؤلفات سياسية

المقاومة الفلسطينية ومعضلاتها

مجموعة كبيرة من الدراسات والمقالات التي تعالج جوانب معينة من تاريخ النضال الفلسطيني وحركة التحرر الوطني العربية (سياسياً وفكرياً وتنظيميا)

استشهد صباح وهو في سن السادسة والثلاثين من عمره يوم السبت 8/7/1972 بعد أن انفجرت عبوات ناسفة كانت قد وضعت في سيارته تحت منزله مما أدى إلي استشهاده مع إبنة شقيقته لميس حسين نجم (17 سنة).

المتخيّل الديني والسرد غير الواقعي

ذهب نورثروب فراي في نظريّته عن (الاسم) إلى أنَّ النمط هو الشكل، واستبعد الفعل بوصفه مضمونًا. ولعلَّ الذي أوحى إليه بذلك هو نحوية الجملة باللغة الإنجليزية فهي تبدأ بالاسم تركيزاً على شكل الشيء، لكنَّ اللغات السامية- ومنها العربية التي هي امتداد للغات قديمة كاللغة الأكدية- تبدأ فيها الجملة بالفعل تركيزاً على أحوال القائل وما يؤديه خلال نطقه الجملة من فعل حركي. ولهذا الأمر علاقة بالوازع الديني الذي يجعل المتكلم يمثل الكلمات التي يريد قولها تمثيلًا دراميا.

د. نادية هناوي

إنَّ هذا التشديد على تقسيم التخييل على أنماط وتأكيد دور الاسم/ الكلمة في صناعة التخييل، هو ما عليه بنى سعيد الغانمي آراءه في كثير من تحليلاته للخرافات والأساطير ففي كتابه (أسطورة الخليقة البابلية اينوماليش) أكد أننا (حين نفكر بالكلمات، فإنَّ الاستعارة وحدها تستطيع أن تعبر في اللغة عن معنى طاقة تشترك بها الذات والموضوع، ويكمن مركز تعبير الاستعارة في فكرة الإله الكائن الذي يماهي إله السماء أو إله الحرب) أما في كتابه (فاعلية الخيال الأدبي) فاستلهم طروحات كاسيرر وريكور ونورثروب فراي ودريدا بشأن المعرفة والأسطورة والعلم الوصفي، وبيّن أنَّ (الأدب أو الخيال الأدبي.. مرَّ بأطوار ثلاثة هي على التوالي: الخيال الأسطوري القديم والخيال اليوتوبي في عصر الفلسفة والعقل ثم الخيال العلمي بعد سيادة اللغة العلمية الوصفية في العصر الحديث)، متوصِّلًا إلى أنَّ الفاعلية التخييلية تتوقف على (ثقافة مبدأ الاسم) التي أساسها المحاكاة. وبسبب هذا التركيز على الكلمة/ الاسم، يغدو (تحقق الكلمة هو المعيار الأول. وحضور الكلمة حضور عيني ملموس، يقود الواقع ويغيره. ولذلك فكل أدب هو تاريخ في الوقت نفسه، ما دام متحققًا بحضور الكلمة. وكلّ تاريخ هو أدب ما دام يزخر بالصياغة الاستعارية التي توجهها الكلمة).

وطبّق سعيد الغانمي مبدأ الاسم على المتخيّل الديني في أسطورة رافدينية تتحدث عن موت الملك الذي تزف له ملكة عذراء (بتولتو) وعدَّ ذلك ثقافة قولية فيها طقس الملك البديل مغلق، لأنه يبدأ بقوة الكلمة وينتهي بها على أساس أنَّ جوهر الفاعلية يكمن في الاسم الذي فيه تتحقق فكرة التماهي أو التطابق بين الدال والمدلول. ولكن كيف يكون الطقس اسمًا تتطابق فيه الدوال والمدلولات وهو يتكون من مجموعة حركات ذات بعد روحي مفتوح على التأويل الكهنوتي؟

جوهر الفاعلية يكمن في الاسم الذي فيه تتحقق فكرة التماهي أو التطابق بين الدال والمدلول

لا شك في أنَّ العقل العراقي القديم مارس التخييل كطقس ديني هو عبارة عن أفعال وأقوال تمارس في سياق درامي. وكلما تكرر أداء هذا الطقس ترسَّخت عادات دينية معينة. وأسهم هذا الترسخ في أن يتقيّد التخيّل بالواقع أكثر. إذ لم يعد العقل وحده هو موئل التخييل، بل هناك الذاكرة التي تشترك في صنعه وفيها تختزن العادات ومنها تتشكل الثقافة.

وبمرور الزمان تشذب المتخيل الديني من كونه فعلًا عقليًا محضًا إلى أنَّ يكون فعلًا سردياً توجهه الذاكرة بما تختزنه من عادات اجتماعية وطقوس دينية تستمد تعاليمها من مصادر مقدسة. ومن ثم صار هذا كله بمثابة المصدر الذي منه يأخذ السرد أشكاله وموضوعاته. وكان للقص القرآني أثره المهم في توجيه المتخيل السردي العربي وجهة أخلاقية وفكرية تمثلت أكثر ما تمثلت في نوعين من السرد: الأول هو سرد التصوف، وفيه يبني السارد صورًا، بها يؤكد منظوره لكرامات عرفانية اتصف بها أناس معينون وغايته أن يجعل المتلقين مؤمنين بها. والثاني هو السرد الفلسفي ويتمثل في ما كتبه الفلاسفة المسلمون من قصص فيها التأمل الفكري يمتزج بالسرد التخييلي. ومن ذلك قصة (حي بن يقظان) لابن طفيل (ت 1185 م) واستلهم خياليتها من القص القرآني وبخاصة قصة النبي موسى. وكان ابن سينا قد ألّف قبله قصة بالعنوان نفسه، واستلهم فيها قصة العبد الصالح الخضر وتدور أحداثها حول شيخ يهي الطلعة اسمه حي بن يقظان أراد السارد مساءلته عن كنه أحواله وصناعته من أجل أخذ مفاتح العلوم منه. أما السهروردي فأفاد من قصة الهدهد مع النبي سليمان في كتابة قصة بطلها (حي بن يقظان). وأفاد نور الدين عبد الرحمن الجامي من المتخيّل السردي لحي بن يقظان، فكتب قصة (سلامان وابسال) وهي قصة إطارية تتضمن مجموعة حكايات، بطلها سلامان وابسال. والغاية الوعظ والإرشاد، واتبع فيها تقاليد السرد القديم كالقطع والوصل والتكرار والتأطير. وتبدأ القصة الإطارية باسترجاع زمن سابق على زمن القص (كان في بلاد اليونان ملك كالإسكندر صاحب التاج والخاتم وأراد له ولدًا وأحضر له مرضعة هي ابسال ووقعت في عشق سلامان) وتقطع القصة الإطارية حكايات ضمنية كحكاية يوسف وزليخا والغراب الأعمى والبدوي ثم يعود إلى الحكاية الأصل (ولكن الدهر المتقلب كان يخاطبهما من وراء الغيب قائلًا: ليس من دأبي أن أترك الأمور هكذا فما أكثر ما وصلت من الصداقة نهارًا ثم قطعتها ليلًا. وما أكثر ما منحت من السعادة ليلًا ثم لم أتركها لتشهد نور الصباح) ويغلب الخط الواقعي على القصة الإطارية متمحورًا حول صراع الشهوة/ الروح. فحين يعرف الملك بأمر حب سلامان لابسال، يلومه قائلا: (لقد أدميت قلبي كالشقائق.. لا تسلم قلبك لامرأة ذات جمال ..فلتذهب ولتضرب بالسيف في صفوف الرجال).

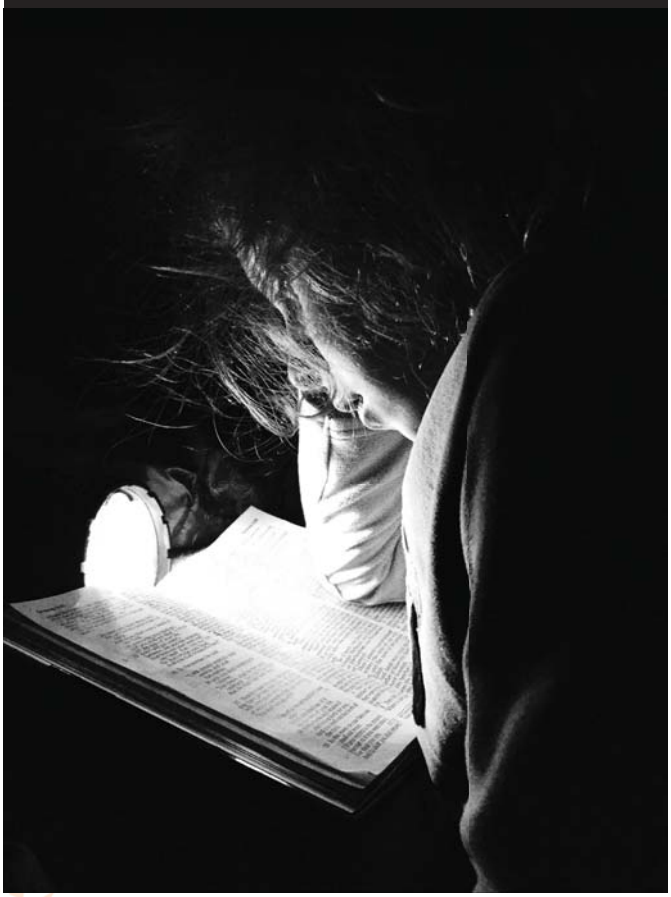
ويقطع السرد بحكاية خسرو وشيرويه (ما أسوأ ذلك الغصن الذي ارتوى الماء من جذره ورفع رأسه من الماء معاديا هذا الجذر. لما اجتث الجذر وأصبح الجو خاليا له سقط ذلك الفرع على الأرض يابسا غير ذي ثمر) وتنفرج الحبكة حين يأمر الملك بمرآة سحرية تكشف عن مكان اختباء سلامان وابسال، وتفصح عن أسرار الدنيا بأسرها، وفي مقدمتها أنَّ في الدين السعادة، فيتأكد من ثم الدرس الأخلاقي من وراء السرد غير الواقعي.

الموتُ والاحتضارُ في الأدب(*)

جون سكيلتون

ترجمة: د فارس عزيز المدرس

قد نجدُ سطوراً شخصيةً مؤثرة للغاية؛ مكتوبةً بطريقةِ الشعر الغنائي؛ على شواهد القبور أو أعمدةِ الذكريات أو جذوعِ الأشجار؛ وهي تختصر سلسلةً مِن الآلامِ ومشاعر لا تنتهي؛ على الأقل لدى كاتبيها. فكيف يكتبُ الناسُ عن الموتِ والاحتضار؟.



أين العدالةُ إذا مات الناسُ الطيبون؟

قد نرى عبارة: "لقد تعثرَتْ على جانبِ الطريق وأخذتها الملائكةُ إلى منزلِها"، والإنترنت مليء بهكذا عبارات، على الرغم من أنَّ بعضَها مُلفّقٌ. وفي الطرفِ الآخر هناك الموتُ في الأدب، وعلى سبيل المثال رِثاء الملك لِير لابنتِه المتوفاة كورديليا؛ الذي ينتهي بهذا المشهد من مسرحية (الملك لير لشكسبير: الفصل الخامس، المشهد الثالث):

"لا، لا، لا حياة!

لماذا يجب أنْ يكون للكلب أو الحصان أو الفأر حياة، ولا تتنفس هي على الإطلاق؟ لن تعود أبداً، أبداً، أبداً، أبداً!

هل ترى هذا؟ انظرْ إليها، انظر إلى شفتيها، انظر هناك، انظر هناك!" "

ويموت لير ربما تحت الوهم بأنَّ كورديليا لا تزال على قيد الحياة. وكجزءٍ من تسليطِ الضوء على الموت ومعانيه أُعيدت كتابةُ المسرحية في القرن الثامن عشر؛ ولكنْ بنهايةٍ سعيدةٍ تعكس الروح الأكثر تفاؤلاً لعصرٍ اعتُقد أنَّه - على حدّ تعبير فولتير الشهير - "أفضل العوالم الممكنة". وفي القرن العشرين كتب إدوارد بوند نسخةً مِن قصة الملك لير؛ وكانت أكثر كآبة من النسخة الأصلية لشكسبير، على أساس أنَّ شكسبير كان متفائلاً للغاية!.

أحدُ الأشياءِ المركزية التي يمكن للأدب أنْ يجعلنا أكثر وعياً بها هو أنَّ الموتَ يعني أشياءً مختلفةً في أوقات مختلفةٍ. ولكن هذين النوعين من النصوص - العادي والسامي - لديهما أشياءٌ مشتركة؛ إذ يحاولان التعبيرَ عن بعض مَشاعر الحزنِ، ويحاولان إعطاءَ شكلٍ لأفكارِنا حول الموت. ويؤكد الأول على الإيمان بالنظام الديني النهائي للكون؛ وهذه مسألةٌ يتناولها شكسبير أيضاً بقوله: أين العدالةُ إذا مات الناسُ الطيبون؟

والنوعُ الثاني من النصوص ما نجده في الأدب. والأدبَ العظيم " Literature " الذي يبدأ بحرف "أ" كبير يستخدم الموتَ لأغراضِه الخاصة؛ فمقتل كورديليا مهما كان مؤثراً على المسرح؛ فهو أداةٌ وظيفية.

والواقع فإنَّ العديد من الوفيات الخياليةِ ليست مؤثرة وصادقة مع تجاربنا الشخصية أو المهنية. وبعبارة أخرى: لا نجد المشاعر مُعبراً عنها في الأدب العظيم فحسب، لذلك أحاول في هذه الورقة أن أفصّلَ - وإن كان بطريقة سلسة - عدداً مِن الطرق المختلفة التي يتمُّ بها تقديم الموتِ والاحتضارِ في الكتابة؛ فأتناول أولاً الرواياتِ الشخصية عن الموت والاحتضار، ثم أبيّن كيف تُستخدم الكتابةُ في هيكلةِ وتنظيم تجربتنا مع الموت، وأخيراً أناقش بعضَ الاستخداماتِ الوظيفية التي يستخدمها الكتابُ عن الموتِ والاحتضار.

سأقتبس بقدر ما تسمح به المساحةُ للمؤلفين بالتحدُّث عن أنفسِهم؛ على أملِ أنْ يستمتعَ القراء بالاتصالِ بأسماءٍ ربما تكون غيرَ مألوفةٍ لديهم؛ أو تشجيعهم على التعمُّقِ في ما كتبوا.

وعلى الرغم مِن أنَّ كلمة "أدب" لها استخداماتٌ عديدةٌ فأستخدمها هنا بالمعنى التقليدي المألوف لدى طلاب الأدب الإنجليزي في المستوى المتقدم؛ وبالتالي فإنَّ شكسبير هو الأدبُ، ولكن هذه الورقةُ ليست كذلك.

الروايات الشخصية

إنَّ الأدبَ يمسُّ مشاعرَنا، وربما يكون هذا مِن أعظم سِماته، ومع ذلك فقوةُ الفنونِ متناقضةٌ، وقد تعمي القارئَ عن الهُراءِ العاطفي؛ فمَن منَّا يختلف مع معنى العبارة الشهيرة التي أطلقها نويل كوارد: " من العجيب أنَّ الموسيقى الرخيصة قوية للغاية ".

كان ديكنز واحداً مِن أعظم الكتّاب، ولكنه كالعديدِ من أهلِ العصر الفيكتوري، كان شديدَ التأثُّر بالعاطفة في وصفه وفاة الطفلةِ الفقيرة (نيل)؛ في روايةِ "متجر التحف القديم". وديكنز مدينٌ لشكسبير بفضلٍ كبير في أعماله؛ لاحظْ أوجه التشابه بين وفاة هذه الطفلة ووفاة كورديليا، أعلاه. فالمتحدثُ الأول هو الرجل العجوز الذي أصبحت نيل صديقة له؛ يقول:

"... إنها نائمة بعمق"، "ولكنْ لا عجب، لقد تناثرت أيدي الملائكةِ على الأرض، والطيورُ نفسُها ماتت؛ كي لا توقظها. كانت تطعمهم، يا سيدي. على الرغم من أنها لم تكن باردةً وجائعة أبداً، إلا أنَّ الأشياءَ الخجولة كانت تطير بعيداً عنا؛ لكنها لم تطِرْ بعيداً عنها أبدا!"

إذا لم يدفعنا هذا إلى الاستسلامِ المُذل والدموعِ العاطفية فقد تكون المشاعر التي تثيرها أكثر تعقيداً. وواقعياً "مَن الذي يستطيع أنْ يقرأ موتَ نيل الصغيرة دون أنْ يضحك؟" كما قال أوسكار وايلد ذات مرة. وهذا المزيجُ من الحرَج المعقدِ والفكاهة والذهول هو الذي يلوّن استجابتِنا لهذا الشعر. ويمكن للنقوش على شواهد القبور في مقبرة نموذجية أنْ تحركَ أيضاً أكثرَ الأشخاصِ جديّة إلى الضحك.

أنَّ هذا لا يعني أنَّ فقرَ التعبيرِ هو نفسُه فقرُ الشعور؛ وبعد كلِّ شيء فإنَّ أحدَ دروس الملك لير هو أنَّ المشاعرَ الحقيقيةَ أعمقُ مِن أنْ يُعبَّر عنها الكلمات: احذر من أولئك الذين مثلُ بناتِ لير الشريرات؛ يمكنهم التعبير عن حبِهم. إنَّ الثقةَ في القديسةِ كورديليا هي السببُ الذي يجعل المريضَ المحتضِر أو القريب المفجوع يرحّب بالتحرُّر الذي يجلبُه الأدب؛ فقد يشعرون بأنَّ قدرتَهم على التعبير عن أنفسِهم قد فشلت؛ وأنَّ هناك راحةً في كلماتِ النصوص؛ وإمكانيّة أنْ تجعلنا نقول:

"هذا ما أعنيه".

مِن الواضح أنَّ الأطباءَ والمرضى على حدٍّ سواء يشتركون في أعظم صعوبةٍ عندما يلجؤون إلى الأدبِ كوسيلةٍ لمشاركةِ الخبرة، لكنْ يمكن لحواجزِ السياق أنْ تفرض نفسَها بشكلٍ أو بآخر بين القرَّاءِ الأكثر حسن النية. وهذا يعني أننا نلجأ إلى الكتابةِ حيث تختفي الحواجزُ فعلياً، لأنَّ الثقافة هي ثقافتنا ونوعُ القراءةِ التي يطلُبها النصُّ هو النوعُ الذي نقوم به على أية حال.

وللتدليل على ما سبق لنتذكرَ أننا قد نلجأ إلى قراءةِ رواياتِ كتابٍ مرضى؛ كما حدث مع الصحفيين جون دايموند وأوسكار مور، ضحايا سرطان الحلق والإيدز على التوالي؛ ولكن هذه لعبةٌ يفهم الكثيرُ منَّا قواعدها، فالكتابة -وهي نسخ ذكيّة من قدرة الطبقات الثرثارة على التعبير- لها بالتالي قوةٌ ترتبط ارتباطاً وثيقاً بثقتِنا في أننا نعرف ما يجري.

يبدو أنَّ قضيةَ الجودة وما إذا كانت هذه "كتابة جيدة" ليست ذاتُ صلةٍ، وربما يكون نصٌّ مِثلَ هذا وسيلةٌ لوضع المصابين وأقاربهم على اتصال بتجربةٍ أخرى.

إنني أتحدث عن تخفيف عبءِ الوحدة، ومِن اللطيف أنْ نلاحظ أنَّ مور لا يقول في الواقع إلا القليل، وهو أمرٌ مفيد للغاية. ولا يوجد شيءٌ لا يستطيع الأصحاءُ تخمينَه؛ بشأن ما يشعر به المحتضِر. وفي النهاية لا نقرأ له من أجلِ جودةِ أفكاره أو مشاعره، بل مِن أجلِ الشعور بشخصٍ يكتب مثلما نريد.

هذه هي الكتابةُ في أكثر صورِها إلحاحاً؛ إذ يُمنح المرءُ الإذنَ بمشاهدةِ الكاتِبَ يموت. وعصرياً ربما يكون الأمرُ أكثر شِبهاً بهذا حين يمنحنا الإنترنت فرصةً للكتابة بشكلٍ تفاعلي مع مثل هكذا نصوص؛ فلا نكتفي بالسماع؛ بل نشارك في صناعةِ النصِّ وإدخال مشاعرنا أو معاناتنا فيه.

إنَّ فهمِ الموتِ أحدُ المهامِ الأساسية للأدب؛ فهو يفرض بنيةً على الحياةِ والموت يعطيهما معنى. ثمَّ أنَّ الأدبَ يهدف بالقدر نفسِه إلى اليقين الذي يهدف إليه العلمُ في فهم العالم الذي نعيش فيه؛ ويفسِّر دورنَا كمشاركين في الحالة الإنسانية. والصعوبةُ التي يواجهها غير المتخصص تكمن في فهمِ الطرق المختلفة التي يعمل بها الأدب، وهذا صحيح بشكلٍ خاص عندما يتعلَّق الأمرُ بمسألةِ الفهمِ عبرِ الزمان والمكان.

يمنح الأدب قوةً وإقناعاً بالكتابة التي تتحدَّث بوضوح إلى أولئك الذين ينتمون إلى ديانات أخرى، أو الذين لا ينتمون إلى أيِّ دين؛ وهذا هو جون الذي أصبح رجلَ ديْنٍ في وقتٍ لاحقٍ من حياته؛ غالباً ما يُنظر إليه بوصفه أحدَ أعظم الشعراء الإنجليز على الإطلاق. وربما يكون من الأفضل قراءة قصائده بصوت عالٍ؛ وبشغف؛ للكشف عن قوةِ الانتصار على الموت الذي نحتفل به ونحتاجه:

"لا تكن أيُّها الموت مغروراً، فعلى الرغم من أنَّ البعضَ أطلق عليك لقبَ القويّ المرعب، لكنك لست كذلك، لأنَّ أولئك الذين تعتقد أنك ستهزمهم لا يموتون. أيُّها الموتُ المسكين لا يمكنك أنْ تقتلني بعد، فمنك ستتدفق الكثيرُ مِن المتعة. وحين يرحل أفضلُ رجالنا معك؛ فسترتاح عظامهم، وتتحرر أرواحُهم. ما أنت إلا عبدُ القدَرِ والصدفةِ والملوك والرجال اليائسين. إنك تسكن بالسمِّ والحرب والمرض، والخشخاش أو التعويذات. نعم يمكن أنْ تجعلنا ننام، لكنْ لن يكون هناك موتٌ بعد الآن، ستموت أنت أيها الموت.

(جون دون، السونيتة المقدسة العاشرة: "الموت، لا تكن مغروراً")

وهذا الأمرُ ينجح بسبب الفهم المشترك الذي قد يتوصَّل إليه أغلبُ القراء في ما يتصل بالسياق الثقافي والديني؛ حتى لو لم يشتركوا في نظام المعتقدات. وبعبارةٍ أخرى فإنَّ الألفة الثقافية تشكِّل أهميةً جوهريةً في فهم الأشياء؛ بصيغ معينة دون أخرى، وهذا ما يحاول الأدبُ إحداثه في نفس القارئ.

قارن هذا على سبيل المثالِ بالنقوشِ من الثقافات الأخرى، التي فقدت قيمتَها الاجتماعية بالنسبة لنا الآن. لقد كان قدماء المصريين يولونَ أهميةً كبيرة لرواياتهم المكتوبة على مقابرهم، ولكن هذه النصوصُ التي يُطلق عليها أحياناً "السير الذاتية"، لا تحمل أيَّ معنىً حقيقي لنا الآن، ما لم نكن علماءَ آثارٍ أو مؤرخين. مِن الواضح أنَّ الكثيرَ مما تم اقتباسه أعلاه هو أدبٌ يسعى إلى إثباتِ أنَّ الوفياتِ المعينة تندرج ضمن نوعٍ ما من المخطط القدَري الشامل، وقد يكون هذا سرداً إسخاتولوجيا (علم الأخرويات)، ونحن نأمل أنْ يؤخذ موتنا على مَحمل الجد. وعلى أي حالٍ فما يهم هو السياق الذي يوضع فيه الموت. لكن الأدبَ يرى أنَّ للموتِ وظائفَ عديدةً. وبعبارة أخرى؛ يمنح سياقُ الأدبِ الموتَ والاحتضار العديدَ مِن الأدوار التي يجب أنْ يلعبَها.

وفي نطاق آخر هناك نوعٌ من الكتابة عن الموت لا تعنى بالموت لذاته؛ بقدْر ما تعنى بدوافعه ومسبباته؛ سواءً بهدفِ تحليل الجرائم نفسياً أو لغرض التشويق؛ فيما يشبه الأحجية. وفي هذا النطاق يتمثَّل أحدُ أكثر أنواعِ الموت شيوعاً في الأعمال الخيالية، وهو اكتشافُ الجثةِ في لغز "مَن هو الجاني" أو لغز القتل، وقد يتطلَّب هذا منا عدمَ بذلِ عاطفةٍ أعمق مما نفعل في حلِّ لغز الكلماتِ المتقاطعة، أو قد يهدف إلى بذلِ المزيد مِن الجهد. وهذا النطاقُ يتعلَّق بدوافعِ الفعل، أو "لماذا فعل ذلك"، حيث لا تكون هويةُ القاتلِ مهمةً؛ بقدْر أهميةِ دوافعه. وضعْ في اعتبارك هنا أنَّ أعظم القيود على كتاب قصص الجريمة هو أنهم لا يستطيعون وصف دوافع شخصياتهم جيداً، وإلا فسوف يتَّضحُ على الفور مَن هو القاتل.

إنَّ وظيفة موت البطل في التراجيديا والملحمة مِن أقدم الأعراف الأدبية، ولقد نظرنا إلى الملك لير؛ ولكن يجدر بنا أن نذكِّرَ أنفسَنا بالطريقةِ التي تختلف بها فكرةُ الموت الطيب؛ مِن مجتمعٍ إلى آخر. وهذا هو موتُ البطلِ الطروادي.

بعضُ الأحيان تأخذنا الأعرافُ بعيداً عن الموتِ نفسه. والرواياتُ مليئةٌ بالوفياتِ التي ترمز إلى موتِ شيءٍ جيد في المجتمع، وهناك أوقاتٌ تكون فيها الإشاراتُ إلى الموتِ عرَضيةٌ أو متكلَّفة للغاية، بحيث لا تتمتَّع بأيِّ قوةٍ حقيقيةٍ على الإطلاق مثل قسم مِن أغاني الحبّ من عصر النهضة إلى أغاني اليوم، التي تقتحل المأساة وتعيشها للتلذذ، أو لكسبِ عطف القارئين، والمثالُ الممتاز والمختصر والذكي لهذا النوع مِن السلوكيات هو قصيدةُ صمويل بيكيت:

"أود أن يموت حبيبي
وأن يهطلَ المطرُ على المقبرة
وأنْ أسير في الشوارع
أبكي على أول وآخر من أحبني".

(صموئيل بيكيت، 1984. بإذن من دار كالدر للنشر.)

وعليه يمكن القول: إنَّ الموتَ في الأدبِ شيءٌ متنوعٌ تماماً؛ كما هو الحال مع الموت في المجتمع. والموتُ هو أيضاً قدَرٌ لا مفرَّ منه لكلّ منا كأفراد، ولهذا السبب تغلغل في أفكارنا على كافة المستويات؛ بدءاً مِن الشعور المباشر بالدمار الذي يسبّبه لنا الحزن الشخصي إلى الطرق التي نتعامل بها مع حقيقةِ الموت؛ من خلال دفعها إلى السطح، بشكل مألوف ومريح.

ومن بين استخداماتِ الأدبِ في المِهن الصحية مساعدةُ الناسِ على أنْ يصبحوا أكثرَ قدرةٍ على التعبير عن مخاوفهم وهمومهم، ومساعدتهم على "التحدث عن مشاعرهم".

وكثيراً ما يقال إنَّ قراءةَ الأدبِ مِن شأنها أنْ تساعدَ المهنيين الصحيين أيضاً، لاسيما عندما يكونون صغاراً ويفتقرون إلى الخبرة؛ أو ربما عندما يكبرون ويتأثرون بسخرية الخبرة. وهذه وظائفُ قيّمة بالطبع، ولكنَّها تميل إلى إبعادنا عن الإحساسِ الحقيقيّ بماهيَّة الأدب، وما يمكن أنْ يفعله؛ إذا ما دأبنا عليه بالفعل بالدراسة والقراءة مراراً وتكراراً.

الأدب مع ذلك صعبٌ؛ وإذا فشلنا في فهمه فقد يكون ذلك لأننا لا نعرف إلا القليلَ عن الثقافات التي جلبتْه إلى الوجود، أو لا نستطيع التعرفُ عليها أو تقدير التقنيات التي يتمُّ من خلالها تحقيقه؛ وليس لأننا نفتقر إلى المشاعر الأكثر دقة. ويترتَّب على هذا أنَّ دورَ الأدبِ كجزء من الحركة المتنامية في "العلوم الإنسانية الطبية" يمكن تفسيره بشكلٍ ضيق للغاية. إذا كان على الطالب أنْ يتولى شيئاً غنياً دائماً وصعباً في كثير مِن الأحيان؛ فالأدبُ وسيلةٌ لفهْم ما يعنيه أنْ تكون إنساناً.

إنَّ إحدى الهدايا التي يمكن أنْ يقدِّمَها الأدبُ للذين لديهم تدريب علْمي تتمثَّل بكونه ليس اختزالياً، ويمكنه أنْ يؤكد حقيقةً مفادُها: أنَّ هناك طُرقاً للفهمِ لا يمكن اختبارُها مِن خلال أسئلة الاختبار، ودورُ الأدبِ هو ملاحظةُ أنَّ العالم كما نختبره معقدٌ بشكلٍ لا يمكن اختزاله.

(*) (3) (PDF) Death and dying in literature (researchgate.net)

مَن الذي يستطيع أنْ يقرأ موت نيل الصغيرة دون أنْ يضحك؟

سيبويه في بغداد

لا يوجد لدينا تاريخ دقيق لوصول سيبويه إلى بغداد ومناظرته لنحاتها وفي مقدمتهم رأس المدرسة الكوفية أبو حمزة الكسائي المتوفى عام 183 هـ، ولكن في أغلب الظن أن ذلك قد حدث في نفس العام الذي مات فيه سيبويه إثر تلك المناظرة الشهيرة كمدا وغما، بعد رجوعه إلى بلدته البيضاء القريبة من مدينة شيراز الإيرانية، وهو العام 180 للهجرة الثابت لدى أغلب المؤرخين. وربما حدث ذلك قبل هذا التاريخ بقليل.

أ.د ضياء خضير

وذلك يعني أن عاصمة الخلافة لم تقطع من تاريخها الطويل، آنئذ، منذ تأسيسها على يد الخليفة أبي جعفر المنصور العباسي عام 145هـ، حتى وصول سيبويه إليها زمنَ الخليفة هارون الرشيد، أكثر من ثلاثة عقود ونصف العقد. وهي فترة ليست كبيرة في عمر الزمن وتأسيس المدن، ولكنها كانت كافية لأن تتبوأ بغداد مكانة مركزية في علمها وثقافتها، فضلا عن مكانتها السياسية كعاصمة للخلافة الإسلامية؛ باعتبار أن الازدهار الثقافي والفكري الذي شهدته بغداد زمن الخليفة العباسي هارون الرشيد قد سبق تأسيسها المادي أي بناءها وتوسعها العمراني. فعلماء البصرة والكوفة في اللغة والشعر والحديث والفقة والفلسفة والمذاهب المختلفة هم الذين سدوا هذا الفراغ وملأوا الساحة البغدادية بضجيجهم ونزاعاتهم أول الأمر، قبل أن يتاح لبغداد أن تتفرد بشخصيتها وعلمها في الشعر والأدب والنحو والفلسفة وفروع المعرفة الأخرى.

ونحن لا نعرف، في الواقع، سببا يدعو سيبويه لترك مدينته البصرة والصعود إلى بغداد، غير ما ذكره بعض المؤرخين والأدباء مثل صاحب نفح الطيب الذي قال:

(وأما سبب وفوده على الرشيد ببغداد وتعرضه لمناظرة الكسائي والفراء، فلما كان عليه من تمكّن الحال والقرب من السلطان، وعلو همته وطلبه للظهور مع ثقته بعلمه، لأنه كان أعلم أهل زمانه).

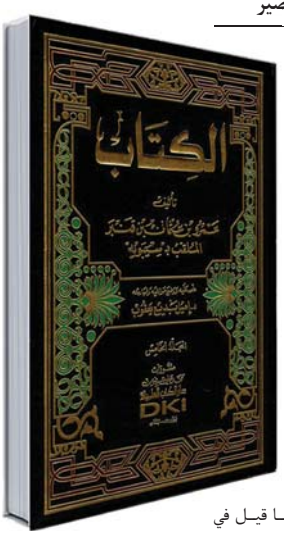
ولعل هناك سببا آخر لوجود سيبويه في بغداد لم أجد أحدا من المؤرخين تطرق إليه، هو الظروف المضطربة التي كانت مدينته البصرة قد مرت بها آنئذ، على إثر الحملة التي جردها الخليفة العباسي هارون الرشيد عام 179هـ بقيادة عيسى بن جعفر بن سليمان بن علي لإخضاع عمان للحكم العباسي وإسقاط الحكم الإباضي الوليد فيها. إذ إن هذه الحملة التي تألفت من خمسة آلاف رجل وألف فارس قد أساءت، وهي في طريقها إلى عمان، التصرف بمدينة البصرة (إذ خرج بأهل البصرة فجعلوا يفجرون بالنساء في طريقهم ويسلبونهم، فبلغ أهل عمان ذلك فحاربوا عيسى ومنعوه من دخول بلدهم فظفروا به وصلبوه وامتنعوا على السلطات فلم يعطوا طاعة)، كما جاء عند المؤرخ العماني (ابن حبيب المحبر، ص488، وعند البلاذري ج1، ص 93، وانظر بهذا الصدد، فاروق عمر فوزي، الموجز في تاريخ عمان السياسي، الأردن ص48).

إن ذلك مجرد افتراض نفترضه وسبب إضافي يمكن أن يضاف للأسباب التي دفعت سيبويه للخروج من البصرة، ولعل هذا أن يفسر لنا أيضا السبب في عدم رجوع سيبويه إليها، وذهابه إلى بلدته البيضاء لدى عودته الحزينة من تلك المناظرة الغريبة، كما تقدم.

وصاحب النص السابق (المقري التلمساني) يضيف إلى ذلك ما يلي:

(وكان بينه [سيبويه] وبين البرامكة أقوى سبب فوفد على يحيى بن خالد بن برمك وابنيه جعفر والفضل، فعرض عليهم ما ذهب إليه من مناظرة الكسائي وأصحابه).

غير أن هذا السبب الخاص بالعلاقة مع البرامكة الفرس مثل سيبويه، لا يجعل هذا الأخير متميزا عن قرينه الكسائي ذي الأصول الفارسية هو الآخر. فإذا أضفنا إلى ذلك الهوى السياسي الذي كان ميل الدولة العباسية فيه إلى المدرسة النحوية العربية الكوفية التي يتزعمها الكسائي نفسه، ضدا على المدرسة النحوية البصرية مدرسة أهل الرأي والقياس، أدركنا الكيفية التي وقع فيها إمام النحو وزعيم مدرسة البصريين دون منازع ضحية لهذا الواقع الذي اختلط فيه العلم بالسياسة على هذا النحو الذي لا شك فيه ولا برء منه. بل إننا لنشعر أن وزير الرشيد يحيى بن خالد البرمكي الذي أشرف على المناظرة وعرف نتيجتها قد وقع، هو الآخر، في الارتباك والحيرة بعد هزيمة سيبويه المزعومة في المسألة الزنبورية بعد موافقة العرب الموجودين قريبا من المتناظرين لرأي الكسائي. فقد كان من الصعب على وزير الرشيد الشهير أن يرى صاحبه الفارسي الذي قصده من البصرة، أن يراه منكسرا مهزوما، مع أنه (أي يحيى بن خالد البرمكي) كان يريد انتصار الكسائي لأنه يمثل الاتجاه الرسمي للدولة التي يعمل البرامكة وزراء وموظفين كبارا فيها. وما قاله خالد البرمكي بعد أن رأى الاختلاف بين الرجلين (قد اختلفتما وأنتما رأسا بلديكما، فمن يحكم بينكما؟)، أقول إن ما قاله هنا تمليه، فيما نظن، دواعي المجاملة والضيافة أكثر من أي شيء آخر. ولذلك نراه يسارع إلى إكرام سيبويه وتطييب خاطره استجابة لوساطة خصمه الكسائي،



كما قيل في حينها.

ورغم أننا لا نريد أن نخوض في تفاصيل هذه المناظرة ولا الرأي الراجح في العبارة الخاصة بـ(المسألة الزنبورية) التي تقول: (كنت أظن أن العقرب أشد لسعة من الزنبور فإذا هو هي، أو فإذا هو إياها)، والتي أثبت جمهور علماء النحو صواب رأي سيبويه فيها، فإن ما يهمنا بيانه في هذه الكلمة هو الجو الفكري السائد حينئذ في بغداد بشكل خاص، والعراق بمصريه الثقافيين الكبيرين البصرة والكوفة، بشكل عام، وطبيعة الصراع الفكري والعقائدي الذي كانت الخلافات النحوية واللغوية ذات الطابع الجزئي مجرد وجه من وجوهه وصورة مجتزأة من صوره.

نعم إن الأمر كان يتصل بما هو أكبر من ذلك، وهو عملية التأسيس الكبرى للثقافة العربية التي كان القرن الثاني الهجري (قرن سيبويه وأستاذه الخليل بن أحمد) عصر تدوينها وتثبيت علومها. ولذلك لم تكن مجالس المناظرات والمسامرات في قصور الخلفاء والوزراء والأمراء، أو في الدور الخاصة والمساجد، مجالس من أجل الترفيه والإمتاع والمؤانسة، إنها وإن كانت كذلك في الظاهر، فلقد كانت في واقع الأمر إعادة متكررة لكتابة التاريخ، وبكيفية خاصة تاريخ العصر الجاهلي وصدر الإسلام، كما يقول الدكتور محمد عابد الجابري في كتابه (تكوين العقل العربي، ط4، بيروت 1984، ص 60).

ولقد كانت مساهمة سيبويه في هذا التأسيس بالغة الأهمية في الفكر العربي كله وليس في النحو العربي وقواعد اللغة وحدهما. فـ(الكتاب) ينطوي، كما هو معروف، على كثير من الأسس المنطقية والفكرية التي أثّرت في العقلية العربية وأعادت صياغة رؤية قواعد لغتها على نحو جديد وغير معروف في التقاليد اللغوية والنحوية العربية الخالصة. وكان التناقض والخلاف الذي درّ قرنه بين المدرستين البصرية والكوفية يستند، في جوهره، إلى هذه الحقيقة التي دخل فيها على اللغة عند البصريين وزعيمهم سيبويه عنصر أو عناصر غريبة عنها لم تعرفها بهذا الشكل تقاليد المدرسة الكوفية ذات الطابع العربي الخالص.

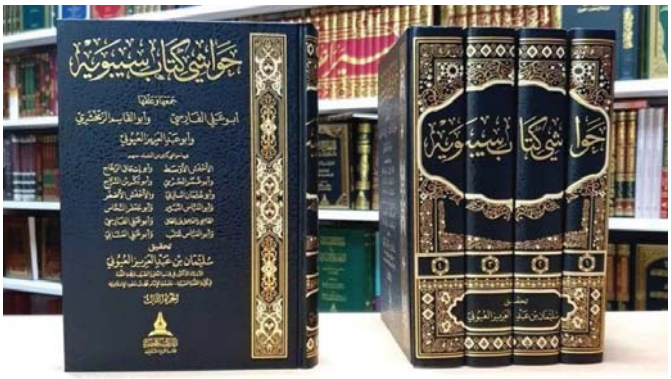
لقد دخل المنطق ذو الطبيعة الرياضية على بعض أساليب هذه اللغة وتأثر النحويون بأساليب الفقهاء في التوجيه والنظر، فأدخل ذلك الضيم عليها وأبعد بعض متكلميها عن الفطرة والبساطة التي كانوا عليها. وكان من نتائج ذلك أن نسمع من بعض الأعراب، وهو يستمع إلى مناقشات بعض النحويين، هذا التعليق الطريف: (إنكم تتكلمون في كلامنا بكلام ليس من كلامنا!).

نعم، لقد كانت المشكلة موجودة في مثل هذا (الكلام الذي ليس من كلامنا) يقال في مجلس الأخفش، بسبب تداخله مع علوم أخرى قد تندّ عن الاستخدام السليم للغة وتخرج عن طبيعتها. وفي مقدمة هذه العلوم المنطق والفقه، كما ذكرنا. وحين وضع أبو البركات الأنباري مصنفه المعروف بـ(الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين) ذكر في خطبة الكتاب ما يلي:

(إن جماعة من الفقهاء والمتأدبين، والأدباء المتفقهين، المشتغلين عليّ بعلم العربية، بالمدرسة النظامية.. سألوني أن ألخص لهم كتابا لطيفا يشتمل على مشاهير المسائل الخلافية بين نحويي البصرة والكوفة، على ترتيب المسائل الخلافية بين الشافعي وأبي حنيفة).

(أبو البركات الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف، ج1، بيروت 1998، ص15).

فالمسائل الخلافية بين الشافعي وأبي حنيفة في بعض



الأحكام الفقهية لم تكن بمعزل عن المسائل الخلافية القائمة بين البصريين والكوفيين في علم مختلف في طبيعته وغرضه، وهو علم النحو. والمناظرة التي جرت ببغداد في الثلث الأول من القرن الرابع الهجري بين النحوي البغدادي أبي سعيد السيرافي شارح كتاب سيبويه، ويونس بن متى القنائي الذي انتهت إليه رئاسة المنطقيين في بغداد حول المنطق أو نحو اللغة اليونانية، والنحو أو منطق اللغة العربية، على حد تعبير السيرافي، هذه المناظرة التي أورد أبو حيان التوحيدي شيئًا منها في (المقابسات) و(الإمتاع والمؤانسة) تشير هي الأخرى إلى هذا التداخل بين النحو الذي أصبح (علما)، وعلم المنطق الذي تداخل مع مسائل الفقه مثلما تداخل مع النحو. و(الرسالة) التي وضعها الإمام محمد بن إدريس الشافعي معاصر الخليل وسيبويه، والمتوفى عام 204هـ في الفقه ووضع لها (أل التعريف) مثل (الكتاب) كانت تشير، هي الأخرى، إلى هذا الاقتران والتداخل والمقابسة بين كتب النحو من جهة، وكتب الفقه من جهة أخرى.

لقد بدأ سيبويه حياته العلمية في البصرة بدراسة الفقه والحديث على يد شيخه المحدّث البصري حماد بن سلمة الذي كانت حادثة لحن سيبويه معه قد دفعت هذا الأخير لكسر قلمه واتخاذ قراره الشهير بأن (لا يكتب شيئًا حتى يحكم العربية). وهو القرار الذي دفع سيبويه لملازمة كبار علماء اللغة والنحو في عصره مثل يونس بن حبيب، وهارون بن موسى، وأبي زيد الأنصاري، وأبي الخطاب الأخفش، والأخفش الأوسط سعيد بن مسعدة، بالإضافة إلى أستاذه الكبير الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي كان سيبويه بالنسبة إليه (الزائر الذي لا يمل).

غير أن علاقة سيبويه وكتابه بالفقه لم تنقطع وظهر تأثيرها واضحا إلى الحد الذي دفع الفقيه المحدّث أبا عمر الجرمي إلى القول بأنه كان يفتي الناس ثلاثين سنة من كتاب سيبويه. ذلك لأن كتاب سيبويه (يُتعلم منه النظر والتفتيش) كما كان هؤلاء الفقهاء يقولون.

وحين دخل سيبويه بغداد الرشيد عام 180هـ كان كتابه الكبير في النحو قد طار صيته في الآفاق وصار صاحبه زعيم المدرسة البصرية دون منازع بعد وفاة أستاذه الخليل عام 175هـ. بل إن مناظري سيبويه الرئيسين في بغداد ونعني بهما الكسائي والفراء قد قرأ كتاب سيبويه وتتلمذا عليه وعرفا قيمته.

أما بغداد نفسها فقد كانت تعيش زمن الرشيد نهضة ثقافية وعلمية منقطعة النظير على مستوى حركة التصنيف في الآداب المختلفة، وتنظيم العلوم، والترجمة من اللغات الأجنبية. وكان مؤسس بغداد الخليفة أبو جعفر المنصور قد اهتمّ ببناء المدينة الثقافي والعلمي، وليس ببنائها العمراني فقط. فاستدعى النقلة والمترجمين لنقل الكتب اليونانية الخاصة بالطب والهندسة والحساب والفلك .

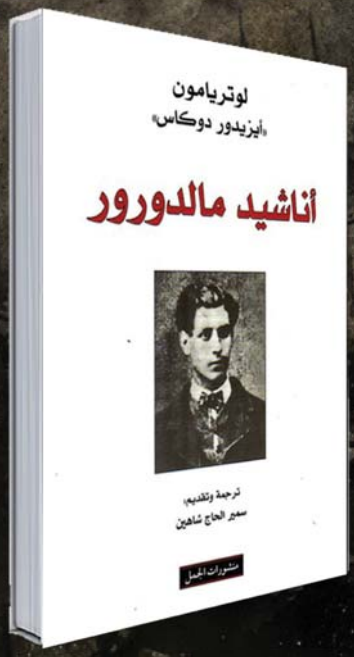
وقد أرسلت هذه الكتب من قبل إمبراطور الروم بطلب من الخليفة العباسي نفسه، وأصبحت نواة لبيت الحكمة الذي توسع في عهد الرشيد وابنه المأمون وأصبح بمثابة جامعة ومركز للبحث، ومرصد للنجوم، والترجمة التي قام بها جمع كبير من العلماء الذين يعرفون اليونانية والسريانية، وغيرهما من اللغات الأجنبية.

وبالإضافة إلى الشعر والأدب اللذين شهدا في عهد الرشيد تنوعا وتجديدا لم تعرفهما العهود العربية السابقة. كان هذا العصر قد شهد ميلاد علوم أخرى مثل علم التفسير الذي استقل وانفصل عن علم الحديث، وظهور المذاهب الفقهية التي مثلها الإمام جعفر الصادق المتوفى في المدينة عام 148 هجرية، وأبو حنيفة المتوفى 150 للهجرة، ومالك بن أنس المتوفى في 179 هـ، والشافعي المتوفى في 204هـ، وأحمد بن حنبل المتوفى 241هـ. وكانت المدرستان الفقهيتان الكبيرتان : مدرسة أهل الرأي في العراق، ومدرسة أهل الحديث في المدينة المنورة، تقابلان المدرستين النحويتين الكبيرتين في البصرة والكوفة. فقد عاش في هذا العصر، بالإضافة إلى الخليل وسيبويه، كبار أئمة النحو البصريين مثل عيسى بن عمر الثقفي (ت 149هـ) وأبي عمرو بن العلاء (ت 154هـ) والأخفش (ت 177هـ) ويونس بن حبيب (ت267) وكبار أئمة النحو الكوفيين مثل الكسائي وأبي جعفر الرؤاسي والفراء المتوفى في 208هـ.

ذلك غيض من فيض الثقافة والعلم الذي كانت عليه بغداد عشية وصول سيبويه إليها حوالي 180 للهجرة.

إمام النحو وزعيم مدرسة البصريين دون منازع

مراجعة



لوتريامون هو أول من كتب قصيدة النثر وهو شاعر فرنسي تكونت حوله الكثير من الاساطير وذلك لتشاؤميته وغرابة أطواره وكرهه الشديد للبشر.

يعد لوتريامون ثاني اغرب شخصية بعد الماركيز دو ساد في عالم الأدب الفرنسي وهو مبجل بالنسبة للسورياليين وبفضلونه على رامبو وذلك لوحشيته وكرهه للانسان وانتقاده للمشاعر الرومانسية وميله إلى تغييب الرحمة في كل مجالات الحياة. هنا في اناشيد مالدورو يظهر لوتريان نوازعه السايكوباثية بشكل سافر وهو يدعو على عدم احترام الانسانية والسير إلى الفناء بخطوات واثقة.

شخصية لوتريامون تعاني من خلل بالغ الشذوذ وهو في هذه الاناشيد يشرح كيف انه يعاني الارق والنحول ومن كوابيس رهيبة وضعف جسدي عام وفي هذه الاناشيد ايضا يبين لنا لماذا علينا كره الانسان والتطلع الى الزوال التام ولماذا علينا التعامل بقسوة حتى مع الاطفال. ليس للوتريامون أي صفاء ذاتي وليس له راحة وسكون وعذاباته المختلفة دعته دائما لكره من يستطيع النوم ما ان يضع رأسه على الوسادة.

هل كان لوتريامون عبقريا وشاعرا مجيدا أم كان شخصية دموية اخطأت حين سارت في درب الأدب بينما كان يفترض به أن يكون ديكتاتورا دمويا يقتل الشعوب ويبيدها؟.

اناشيده تقول انه شاعر فائق الحس وغريب ويستوجب الاطلاع على جنونه.

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
www.alsabaah.iq
ملحق اسبوعي 16 صفحة
الأربعاء 21 آب 2024 العدد 5992 Wed. 21 . Aug. 2024 Issue No.